അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ മാനങ്ങൾ:
തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

ശരത് ചന്ദ്രൻ ആർ.

മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2023

Dimensions of Non-Linear Narration:
An Inquiry Based on Selected Movies

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

SARATH CHANDRAN R.

Department of Malayalam and Kerala Studies
University of Calicut

2023

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന **അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ മാനങ്ങൾ: തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം** എന്ന പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ശരത് ചന്ദ്രൻ ആർ.
മലയാളകേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

സ്ഥലം : കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി
തിയ്യതി :

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി ശരത്ചന്ദ്രൻ ആർ. സമർപ്പിക്കുന്ന **അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ മാനങ്ങൾ: തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം** എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശത്തിനനുസരിച്ച് നിർവഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ
പ്രൊഫസർ
മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

സ്ഥലം : കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി
തിയ്യതി :

കൃതഞ്ജത

ഗവേഷണവിഷയം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുമുതൽ പ്രബന്ധസമർപ്പണം വരെ അർത്ഥപൂർണ്ണമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകികൊണ്ട് ബൗദ്ധികവും മാന സികവുമായ പിന്തുണ നൽകിയ മാർഗദർശി ഡോ.ആർ.വി.എം.ദിവാകരനും, പ്രബന്ധത്തിന്റെ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി വിഷയത്തിൽ തെളിച്ചം നൽകി പ്രബന്ധം മെച്ചപ്പെടുത്താൻ സഹായിച്ച വകുപ്പ് അധ്യക്ഷൻ ഡോ.പി.സോമ നാഥനും, ഗവേഷണകാലത്ത് പ്രോത്സാഹനം നൽകിയ ഡോ.എൽ.തോമസു കുട്ടി, ഡോ.എം.ബി.മനോജ്, ഡോ.ഉമർ തറമേൽ, ഡോ.കെ.എം.അനിൽ തുട ങ്ങിയ മലയാള കേരള പഠനവകുപ്പിലെ അധ്യാപകർക്കും, അക്കാദമിക രംഗ ത്തെക്കുറിച്ച് ഉൾക്കാഴ്ചകൾ നൽകിക്കൊണ്ട് ഗവേഷണരംഗത്തേക്ക് പ്രവേ ശിക്കാൻ പ്രചോദനമായ ഡോ.പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്നിനും, പലവട്ടം മാറ്റിയെഴുതിയിട്ടും അല്ലലില്ലാതെ സ്നേഹപൂർവ്വം ഡി.ടി.പി. ചെയ്തുതന്നെ ശൈലേച്ചിക്കും ബിനയിലെ മറ്റു ജീവനക്കാർക്കും, പ്രബന്ധത്തിലെ പിഴവു കൾ തിരുത്തി ടൈപ്പ് ചെയ്യാനും പ്രൂഫ് നോക്കാനും സഹായിച്ച ഉറ്റ സുഹൃ ത്തുക്കളായ ഡോ.രഞ്ജിത് സി.കെ.ക്കും, ഷൈജു വി.ക്കും, അധ്യാപകനും സുഹൃത്തുമായ റിയാസ് കളരിക്കലിനും, ഓഫീസ് കാര്യങ്ങൾക്ക് സഹായ മേകിയ ധന്യേച്ചിക്കും, ലൈബ്രറിയിലെ സജയേച്ചിക്കും മറ്റു ജീവന ക്കാർക്കും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

സ്നേഹപൂർണ്ണമായ പിന്തുണ നൽകിയ അമ്മ ടി.സി.രാധ, അച്ഛൻ നാരായയണൻ പി., ജീവിതപങ്കാളി വിനിഷ, അച്ഛൻ വിജയൻ അമ്മ സുനില, ഏട്ടൻ പ്രഫുൽ ചന്ദ്ര, നിധാൻ ചന്ദ്ര, തുഷാരേച്ചി, പ്രദീപേട്ടൻ, സോമേട്ടൻ, സുമേച്ചി, മാലതി മൂത്തമ്മ, അമ്മമ്മ, പ്രബന്ധരചനാ കാലത്ത് ജീവിതത്തിന് ഊർജമായി കൂടെനിന്ന സുഹൃത്തുക്കളായ തസ്ലീമ, രഞ്ജിത്ത് മക്കോലത്ത്, ശരത് പി.കെ., അരുൺദാസ്, വിപിൻ ബാലൻ, രാകേഷ് ആർ., ദിവ്യ ഇ., ഋത്വിക്ക്, ഹുദൈഫ റഹ്മാൻ, ദിനേഷ് ടി.കെ., റിയാസ് എ.കെ., അനസ് ടി. പി., അകാലത്തിൽ വിട്ടുപോയ അർക്കജ, അജിത്ത് രുഗ്മിണി, ജുമാൻ, ജിനീഷ് വി.കെ, ദിൽഷ, ദിവ്യ ഒ.ഡി. തുണച്ച ഏവർക്കും നന്ദി.

ശരത് ചന്ദ്രൻ ആർ.

ഉള്ളടക്കം

		പേജ് നമ്പർ
ആമുഖം		**1 – 7**
അധ്യായം 1	**ആഖ്യാനം രേഖീയവും അരേഖീയവും**	**8 – 84**
1.1	ആഖ്യാനം	
1.2	ആഖ്യാന വിജ്ഞാനീയം	
1.3	ചലച്ചിത്രാഖ്യാന വിജ്ഞാനീയം	
1.4	ഇതിവൃത്തം	
1.5	ആഖ്യാന ഘടനകങ്ങൾ	
1.5.1	സ്ഥലികത-കാലികത	
1.5.2	മധ്യസ്ഥത	
1.6	ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം	
1.6.1	തിരക്കഥ	
1.6.2	ചിത്രീകരണം	
1.6.3	എഡിറ്റിങ്ങ്	
1.7	ആഖ്യാനഘടനാവർഗീകരണം	
1.7.1	രേഖീയത	
1.7.2	അരേഖീയത	
അധ്യായം 2	**അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രമാതൃകകൾ**	**85 – 165**
2.1	അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ലാവണ്യചരിത്രം	
2.2	അരേഖീയമാതൃകകൾ	
2.2.1	കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനം	
2.2.2	സാധ്യാതാഖ്യാനം	
2.2.3	ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനം	
2.2.4	വിപരീതക്രമാഖ്യാനം	
2.2.5	ആമൂർത്താഖ്യാനം	
2.3	ഗൊദാർദ്: അരേഖീയതയുടെ അപ്പോസ്തലൻ	

2.4 മലയാളസിനിമയിലെ അരേഖീയത

2.4.1 സമകാലചിത്രങ്ങൾ

അധ്യായം 3 കാലം 166 – 248

3.1 പുരാവൃത്തകാലത്തിന്റെ അരേഖീയനിർമ്മിതി

3.2 ഭൂതകാലാധീനമായ വർത്തമാനം

3.3 കാര്യകാരണബന്ധത്തിലെ അരേഖീയ പടവുകൾ

3.4 കാലത്തിന്റെ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് സഞ്ചാരങ്ങൾ

3.5 അരേഖീയകാലത്തിന്റെ ഉദ്വേഗമൂല്യം

അധ്യായം 4 സ്ഥലം 249 – 328

4.1 പൊതുവിടത്തെ കഥപറച്ചിൽ

4.2 സ്ഥലദർശനം പൂർവ്വതലസ്പർശിയാവുമ്പോൾ

4.3 ആന്തരികസ്ഥലനിർമ്മിതിയുടെ അരേഖീയപ്രതിഫലനങ്ങൾ

4.4 നഗരഭൂമികയിലെ ഹൈപ്പർലിങ്കുകൾ

4.5 അരേഖീയഘടനാപ്രതിഫലനം സ്ഥലനിർമ്മിതിയിൽ

അധ്യായം 5 മധ്യസ്ഥത 329 – 390

5.1 ഒരു നാടുതന്നെ കഥപറയുമ്പോൾ

5.2 വികേന്ദ്രിത മധ്യാസ്ഥതാസ്വരൂപം

5.3 ആത്മഭാഷണത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ധാനുഭവം

5.4 മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിന്റെ സ്ഥാനാന്തരണങ്ങൾ

5.5 അസ്ഥിരമാകുന്ന വീക്ഷണസ്ഥാനം

അധ്യായം 6 തുടർപഠനസാധ്യതകളും പഠനപരിമിതിയും 391 – 393

ഉപസംഹാരം 394 – 411

ഗ്രന്ഥസൂചി 412 – 422

അനുബന്ധം : ചിത്രങ്ങൾ 423 – 436

ആമുഖം

മനുഷ്യകുലത്തിന്റെ അനാദിയായ വിനിമയതാൽപ്പര്യങ്ങളിൽ മുഖ്യമാണ് കഥപറച്ചിൽ. സാമാന്യാർത്ഥത്തിൽ കഥപറച്ചിൽതന്നെയാണ് ആഖ്യാനം. കഥകൾ നടന്നതോ, കല്പിതമോ അല്ലെങ്കിൽ ഓർമ്മകളെപ്പോലെ ഭാവനാസ്പർശമുള്ള യഥാർത്ഥ സംഭവങ്ങളോ ആവാം. കഥയ്ക്ക് കേവലാർത്ഥത്തിൽ നിലനിൽപ്പില്ല. ആഖ്യാനത്തിലൂടെ അസ്തിത്വമാർജ്ജിക്കുകയാണവ. ഒരർത്ഥത്തിൽ കഥന ത്തിൽനിന്ന് സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്നതാണ് കഥ. അതിനാലാണ് കഥ വേറിട്ടരീതിയിൽ വായിക്കപ്പെടുന്നതും. സാമാന്യമായി കഥകൾക്ക് ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും, അവ പലക്രമങ്ങളിൽ പറയാവുന്നതാണ്. ഒരു സംഭവത്തിലാരംഭിച്ച് അതിന്റെ ഫല മായുള്ള മറ്റു സംഭവങ്ങളിലൂടെ വികസിച്ച്, ആകാംക്ഷകളെ ശമിപ്പിക്കുന്ന പരിസ മാപ്തിയോടെ കഥനത്തിന് അന്ത്യം കുറിക്കുകയാണ് വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാന ങ്ങൾ. നേർരേഖയിൽ ചരിക്കുന്ന ഈ കഥനരീതിയെയാണ് രേഖീയാഖ്യാനമെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രമടക്കമുള്ള ആഖ്യാനകലകളിൽ രേഖീയാഖ്യാനത്തെ യാണ് പ്രധാനമായും ആഖ്യാനപ്രമാണമായി സ്വീകരിച്ചുപോരുന്നത്.

സംഭവശ്രേണിയുടെ തുടർച്ചയിലാണ് രേഖീയലാവണ്യം രൂപംകൊള്ളുന്ന ത്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതരേഖയിലെ ബാല്യം-യൗവ്വനം - വാർധ്യകം എന്നീ ക്രമത്തിലാണ് രേഖീയരചനകളും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഈ സ്ഥാപിതക്രമം ആവിഷ്ക്കാരത്തിൽ ഫലപ്രദമാവാതെ വരുമ്പോൾ, അല്ലെങ്കിൽ കൂടുതൽ കാര്യക്ഷമമായ ഇതരസാധ്യതകളെ അവലംബിക്കേണ്ട സന്ദർഭങ്ങളിൽ രേഖീയതയുടെ ലംഘനങ്ങൾ അനിവാര്യമാവുന്നു. രേഖീയതയുടെ ലംഘന ത്തിലൂടെ ആഖ്യാനക്രമത്തിൽ വേറിട്ട മാതൃകകൾ തീർക്കുകയാണ് അരേഖീയരച നകൾ. ഉള്ളടക്കത്തിന് അവ വേറിട്ട രൂപഭാവങ്ങൾ പകരുന്നു. കഥാന്ത്യ ത്തിൽനിന്നോ മധ്യത്തിൽനിന്നോ ആരംഭിച്ച് ഇടർച്ചകളിലൂടെ കഥപറയുന്ന ലാവ ണ്യരീതിശാസ്ത്രമാണ് അരേഖീയരചനകളുടേത്. സംഭവങ്ങൾ ഓരോന്നും

അതിന്റെ കാലങ്ങളിൽ മുന്നോട്ടേ നീങ്ങുകയുള്ളു എന്ന പരിമിതി നിലനിൽക്കെത്തന്നെ സംഭവക്രമത്തെ അരേഖീയരചനകൾ പലമട്ടിൽ അട്ടിമറിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അട്ടിമറികൾ, അല്ലെങ്കിൽ ക്രമവ്യതിയാനങ്ങൾ വൈചാരികവും വൈകാരികവും അർത്ഥപരവുമായ സംവേദനമണ്ഡലങ്ങളെ ആഴത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനകലകളിൽ ഏറ്റവും ജനപ്രിയവും ഭിന്ന ആഖ്യാനസങ്കേതങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നതുമാണ് ചലച്ചിത്രം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം സംഭാഷണമടക്കം നിരവധി ആഖ്യാനോപായങ്ങൾ കഥപറയാൻ കൂടുന്നുണ്ട്. എഴുത്തിനെപ്പോലും കഥനത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്താം. ചലച്ചിത്രം ഭിന്നകാലങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്ന ആഖ്യാനപദ്ധതിയാവുന്നത് പ്രധാനമായും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വരവോടുകൂടിയാണ്. അതിനുമുൻപുണ്ടായിരുന്ന ഒറ്ററീൽ ചിത്രങ്ങൾ (ഫാക്ടറി വിട്ടുവരുന്ന തൊഴിലാളികൾ, പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽ വന്നുനിൽക്കുന്ന തീവണ്ടി തുടങ്ങിയവ) ഒരു സംഭവത്തെ അതേക്രമത്തിൽ പകർത്തിവെയ്ക്കുക മാത്രമായിരുന്നു. ചലനദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചാനുഭവം എന്ന കൗതുകത്തെ മാത്രം ഇവ തൃപ്തിപ്പെടുത്തി. ഈ ഘട്ടത്തെത്തുടർന്ന് എഡിറ്റിങ്ങ് സക്രിയമായതോടെ ഭിന്നകാലങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനഭാഷ സ്ഥാപിതമായി. ആഖ്യാനക്രമത്തിൽ പലവിധ പരീക്ഷണങ്ങളും എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സാധ്യമാവുമെന്ന അവസ്ഥ നിലവിൽവന്നു. പക്ഷേ അപ്പോഴും സംഭവശൃംഖലയുടെ രേഖീയക്രമത്തെ പിന്തുടരുകയായിരുന്നു ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയകൂറും. ദൃശ്യപ്രവാഹത്തിന്റെ സമയസമ്മർദ്ദത്തിനിടയിൽ തുടർച്ചയുടെ ഈ വ്യാകരണം കാഴ്ചയെ സുഗമമാക്കി. പ്രായോഗിക കാലക്രമമായതിനാലും, അർത്ഥപരവും വൈകാരികവുമായ വിനിമയക്ഷമത ഏറിയതിനാലും രേഖീയാഖ്യാനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അംഗീകൃത ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയായി മാറി. ഇതിവൃത്തതുടർച്ചയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ തെളിഞ്ഞ് മായുമ്പോൾ കാണികൾക്ക് തന്മയീകരണം രേഖീയരചനാസങ്കേതം എളുതാക്കുന്നു. താരതമ്യേന വലിയ മൂലധനം ആവശ്യമായ ചലച്ചിത്രത്തിൽ, വിപണിയിലെ ജയാപജയങ്ങളും രേഖീയതെരഞ്ഞെടുപ്പിനുപിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അന്യവത്കരണത്തിന്റെയോ

ബോധപൂർവ്വമായ വായനയുടെയോ രീതിശാസ്ത്രമല്ല സംവേദനതലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇവിടെയാണ് അരേഖീയതയുടെ നവീനക്രമവ്യവസ്ഥകൾ പ്രാധാന്യം നേടുന്നത്. സംഭവങ്ങളുടെ രേഖീയക്രമത്തെ അട്ടിമറിച്ചോ രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അസ്ഥിരപ്പെടുത്തിയോ സംവേദനത്തെ അനിശ്ചിതത്വത്തി ലാഴ്ത്തുകയാണ് അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തങ്ങളഴിഞ്ഞ, വൈവിധ്യമാർന്ന ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥകളെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണവ.

പഠനലക്ഷ്യം

അരേഖീയാഖ്യാനസ്വരൂപം ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരത്തിന്റെ അർത്ഥോൽപ്പാദന ത്തിലും സംവേദനതലങ്ങളിലും കൊണ്ടുവരുന്ന ഭാവുകത്വവ്യതിയാനങ്ങളെ അന്വേഷിക്കാനാണ് ഈ പ്രബന്ധം മുതിരുന്നത്. ലോകസിനിമയുടെയും മലയാള സിനിമയുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്ര ങ്ങളും അതിന്റെ സ്വാധീനവും പരിശോധനാവിധേയമാക്കുന്നു. രേഖീയരചനക ളിൽനിന്ന് അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ ഏതൊക്കെവിധത്തിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു വെന്നും എന്തെല്ലാം വ്യതിരിക്തതകളാണ് അവ ആവിഷ്കാരസമഗ്രതയിൽ വരു ത്തുന്നതെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. എങ്ങനെയാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ രൂപ കല്പനചെയ്യപ്പെടുന്നത്? ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തെ സംബന്ധിച്ച് എന്തൊക്കെ വ്യതി രിക്തധർമ്മങ്ങൾ നിറവേറ്റുന്നു? രേഖീയചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഉള്ള ടക്കസൃഷ്ടിയിൽ അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകളെന്തെല്ലാമാണ്? തുട ങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യാ നാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. രേഖീയരചനകളെ അപേക്ഷിച്ച് വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായി അരേഖീയരചനകൾ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവമണ്ഡലത്തെ ഏത് വിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു.

പഠനപ്രസക്തി

മലയാളസിനിമാപഠനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാൽ, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപഠനമേഖല താരതമ്യേന ശുഷ്ക്കമാണെന്നു കാണാം. അതിൽത്തന്നെ അരേഖീയ ചലച്ചിത്രസ്വരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളും പരാമർശങ്ങളും വിരളവുമാണ്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും വ്യത്യസ്ത ഭാവുകത്വം പകരാൻ ശ്രമിച്ച അരേഖീയാവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. അത് മലയാളസിനിമയുടെ ലാവണ്യബോധത്തെതന്നെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ അനിവാര്യമാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിന് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കേവല നിലനിൽപ്പില്ലാത്തതിനാൽ ഉള്ളടക്കവിശകലനങ്ങൾക്കുപോലും ഇത്തരം ആഖ്യാനവിശകലനങ്ങൾ പ്രയോജനപ്രദമാണ്. വ്യവസ്ഥാപിത ലാവണ്യക്രമങ്ങളിൽനിന്ന് മാറിയുള്ള സമീപനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ എത്രത്തോളം വേരുപിടിച്ചുവെന്നും, അത്തരം ചിത്രങ്ങൾക്ക് മലയാള സിനിമാചരിത്രത്തിൽ എന്ത് സ്ഥാനമാണർഹിക്കുന്നതെന്നും അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ വ്യവസ്ഥാപിതലാവണ്യക്രമത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കാനുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ ആഭിമുഖ്യത്തെത്തന്നെയാണ് ഇവിടെ പരിശോധിക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു അന്വേഷണത്തിന്റെ സ്പന്ദമാപിനിയാവാൻ അരേഖീയചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയും. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ പഠനം കലാപരവും വിപണിപരവുമായ താൽപ്പര്യങ്ങളെപ്പോലും തിരിച്ചറിയാനും സഹായകമാവുന്നു. മാത്രമല്ല, മുൻകാലങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് മുഖ്യധാരയിൽ അരേഖീയചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഏറി വരുന്ന സാഹചര്യവുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അത് അഭിസംബോധന ചെയ്യേണ്ടതും ഇത്തരമൊരു പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

പഠനമേഖല

മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ വ്യതിരിക്ത ഭാവുകത്വം പുലർത്തുന്ന അഞ്ച് അരേഖീയചിത്രങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അന്വേഷണവിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ

പ്രബന്ധം. കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളുടെയും മുഖ്യധാരാ/കച്ചവട ചിത്രങ്ങളു ടെയും പ്രതിനിധാനങ്ങൾ ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ ഭാഗമാണ്. ജി. അരവിന്ദന്റെ *എസ്തപ്പാൻ* (1980), ജോൺ അബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാൻ* (1987), അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *അനന്തരം* (1987), ലിജോ ജോസ് പല്ലിശ്ശേരിയുടെ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* (2011), റോഷൻ ആൻഡ്രൂസിന്റെ *മുംബൈപോലീസ്* (2013) എന്നീ ചിത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് ഇവിടെ.

രീതിശാസ്ത്രം

ഏതെങ്കിലും ഒരു സിദ്ധാന്തത്തെയോ, ഒരു സൈദ്ധാന്തികന്റെ രചനക ളെയോ മാത്രം പിന്തുടരാനല്ല ഈ പ്രബന്ധം ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ത്തെയും സവിശേഷമായി അരേഖീയാഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള വ്യത്യസ്ത ചലച്ചി ത്രാപഗ്രഥനപദ്ധതികളിൽനിന്നുള്ള ആശയങ്ങളെ സംവാദാത്മകമായി സ്വീകരി ക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികരുടെയും ചല ച്ചിത്ര നിരൂപകരുടെയും, തിരക്കഥാപഠിതാക്കളുടെയും ചിന്തകളെ ഇവിടെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. വിശാലാർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ചിന്താസഞ്ചയമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. വിവിധങ്ങളായ പല ഉള്ളടക്കങ്ങളെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രവർത്തനമണ്ഡലത്തെ സൈദ്ധാന്തികമായി അപഗ്രഥിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമി ക്കുന്നത്.

പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ നിരവധി ലഭ്യമാ ണെങ്കിലും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപഠനമേഖല മലയാളത്തിൽ ഇന്നും വികാസം പ്രാപിക്കുന്നേയുള്ളൂ. പി.കെ. സുരേന്ദ്രന്റെ *ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ ഗോവണി കൾ*(2020) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരേഖീയത പരാമർശവിഷയമാകുന്ന ലേഖനങ്ങളു ണ്ട്. ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ കേന്ദ്രമാക്കി പഠി

ക്കാനുള്ള താല്പര്യം പൊതുവിൽ മലയാളചലച്ചിത്രശാഖ പങ്കിടുന്നില്ലെന്ന് പറയാം. എ.ചന്ദ്രശേഖറിന്റെ *ബോധതീരങ്ങളിൽ കാലം മിടിക്കുമ്പോൾ* (2008) ഡോ. ടി. ജിതേഷിന്റെ *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം* (2011), പി.കെ. സുരേന്ദ്രന്റെ *സിനിമ പാതി പ്രേക്ഷകൻ ബാക്കി* (2019) തുടങ്ങിയ കൃതികൾ ഈ പ്രബന്ധത്തിലെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിശകലനങ്ങൾക്ക് പ്രയോജനപ്രദമായിട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് പൊതുവിൽ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ നൽകുന്ന കൃതികളാണ്. ഡി. രാധാകൃഷ്ണൻനായരുടെ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം (2000), ഡോ.സോമൻ നെല്ലിവിളയുടെ *സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ* (2013), ഡോ.പി. സോമനാഥന്റെ *കഥ ആഖ്യാനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രം* (2016) എന്നിവ. ഇവ ഈ പ്രബന്ധത്തിലെ ആഖ്യാനസങ്കല്പനങ്ങളും ധാരണകളും രൂപീകരിക്കാൻ സഹായകമായി.

പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ഈ പ്രബന്ധത്തെ ആമുഖവും ഉപസംഹാരവും കൂടാതെ ആറ് അധ്യായങ്ങളായാണ് സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. "ആഖ്യാനം: രേഖീയവും അരേഖീയവും" എന്ന ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ, ആഖ്യാനത്തെയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെയും പരിശോധിക്കുന്നു. ഒപ്പം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദധാരയെയും എഡിറ്റിങ്ങ് അടക്കമുള്ള സങ്കേതങ്ങളെയും സാമാന്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ഘടനാശിൽപ്പത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവയുടെ മാധ്യമപരമായ സാധ്യതകളെയും അന്വേഷിക്കുന്നു. രണ്ടാം അധ്യായമായ "അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രമാതൃകകളി"ൽ, ലോകസിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, അരേഖീയലാവണ്യചരിത്രം സംഗ്രഹിച്ചു പറയുന്നു. തുടർന്ന് അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രധാന ചലച്ചിത്രമാതൃകകളെ കണ്ടെത്തുന്നതിനൊപ്പം അവയുടെ രീതിവിശേഷങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആ മാതൃകയവലംബിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളെ സാമാന്യമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ

മലയാള പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ സംക്ഷിപ്തചരിത്രവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മൂന്നും നാലും അഞ്ചും അധ്യായങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത അഞ്ച് ചിത്രങ്ങളെ, അടിസ്ഥാന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അപഗ്രഥിക്കുകയാണ്. മൂന്നാം അധ്യായം കാലത്തെയും നാലാം അധ്യായം സ്ഥലത്തെയും അഞ്ചാം അധ്യായം മധ്യസ്ഥത യെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു.കാലത്തിൽ, തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങ ളിലെ തിരക്കഥയും എഡിറ്റിങ്ങുമടക്കമുള്ളവ എങ്ങനെയാണ് അരേഖീയകാലം രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്നും അവയുടെ സവിശേഷതകളെന്തെന്നും വിശദീകരിക്കുന്നു. സ്ഥലത്തിൽ, ദൃശ്യപരിചരണം ഏതുവിധത്തിലാണ് അരേഖീയനിർമ്മിതിയിൽ പങ്കുവഹിച്ചതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. മധ്യസ്ഥതയിൽ, വോയിസ് ഓവർ അടക്ക മുള്ള ഘടകങ്ങളിലൂടെ ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ വീക്ഷണകോണിന്റെ സവിശേഷതകൾ അരേഖീയതയിൽ എന്ത് സംഭാവന വഹിച്ചുവെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നു.തുടർപഠന സാധ്യതകളും പഠനപരിമിതിയും വിശദീകരിക്കുന്നതാണ് ആറാം അധ്യായം. പഠ നത്തിലൂടെ എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും ഉപസംഹാരത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

അധ്യായം 1

ആഖ്യാനം: രേഖീയവും അരേഖീയവും

ആഖ്യാനകലകളിൽ ഉള്ളടക്കവും ആഖ്യാനവും അനുഭവവേദ്യമാവുക വേറിട്ട നിലയിലല്ല. പരസ്പരപൂരകമാണ് അവയുടെ സമന്വയം. കഥയിലും നോവ ലിലും ചലച്ചിത്രത്തിലുമെല്ലാം ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ഏകീഭാ വമാണ് കാണാൻ കഴിയുക. ഈ ഏകീഭാവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ആവി ഷ്കാരപാഠങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുന്നത്. ആഖ്യാനത്തെ അപേക്ഷിച്ചല്ല ഉള്ളടക്ക ത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളും വിനിമയ-സംവേദനതലങ്ങളും നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണ വിശകലനങ്ങളിൽ, ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും അവ യുടെ വിന്യാസനക്രമവുമെല്ലാം ഉൾച്ചേർന്ന ഘടനയെയും ഇതര ആഖ്യാനമാനങ്ങ ളെയും സൂക്ഷ്മമായി അഴിച്ചെടുത്ത് അപഗ്രഥിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെ അത്തര മൊരു ആഖ്യാനാപഗ്രഥനത്തിന് മുതിരുന്നത്, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തി ന്റെയും അന്യോന്യാശ്രിതത്വത്തെ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടാണ്.

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് പഠിക്കുന്ന പ്രബ ന്ധത്തിലെ ഈ അധ്യായം, അരേഖീയാഖ്യാനരചനാപദ്ധതിയിലേക്ക് വഴിവെട്ടാ നാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതിന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ധാരണകളെയും പ്രയോഗരീതികളെയും അറിയേണ്ടതുണ്ട്. പ്രബന്ധത്തിൽ അരേഖീയതയുടെ ആസ്പദം ചലച്ചിത്രമായതിനാൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം ഇവിടെ സവിശേഷമായി പരി ഗണിക്കപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ തുടരധ്യായങ്ങളിലെ അന്വേഷ ണങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ വ്യവസ്ഥകളെ വിശക ലനം ചെയ്യുന്നു.

1.1 ആഖ്യാനം

പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിന്റെ പ്രതിനിധാനം സാധ്യമാക്കുന്ന നൈസർഗികവും സർഗാത്മകവുമായ വ്യവഹാരമാണ് ആഖ്യാനം. അനുദിനം പരീക്ഷണോന്മുഖമാകുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ മനുഷ്യവിനിമയങ്ങളുടെ സാധ്യതകളെത്തന്നെയാണ് വിസ്തൃതമാക്കുന്നത്. അവ കേവലഭാഷണത്തിന്റെ പരിമിതികളെ അതിവർത്തിക്കുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തെ 'കഥ'യുള്ളതാക്കുന്നത് ആഖ്യാനമാണ്. കഥ കഴിഞ്ഞു, കഥകെട്ടവൻ, കഥാവശേഷൻ, കഥാപുരുഷൻ, കഥാകാലക്ഷേപം തുടങ്ങിയ മലയാളഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾ കഥനത്തിന്റെ കൂടി സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ പ്രസക്തിയുടെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. കഥ, ഐതിഹ്യം, കഥ പറച്ചിൽ, വർണ്ണനം, ഒരു സംഗതി നടന്നതായി പ്രസ്താവിക്കൽ തുടങ്ങിയ അർത്ഥങ്ങളിലൂടെ ശബ്ദതാരാവലി ആഖ്യാനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു (ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം, 2003: 252). Narration എന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആംഗലേയം കഥ പറയുന്ന പ്രക്രിയയെക്കൂടി കുറിക്കുന്നു. നടന്ന സംഭവങ്ങൾ വിവരിക്കുക എന്നർത്ഥം വരുന്ന Narrare എന്ന ലാറ്റിൻ പദത്തിൽനിന്നാണ് Narrative എന്ന പദത്തിന്റെ ആഗമം *(http.//en.wikipedia.org/wit/ narratology).*

'ആഖ്യാനം' പലമട്ടിലുള്ള നിർവചനങ്ങളിലൂടെയും കടന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. കാലനിബദ്ധമായി കോർത്തിണക്കപ്പെടുന്ന യഥാർത്ഥമോ കൽപ്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെയോ സാഹചര്യങ്ങളുടെയോ ആവിഷ്കാരമാണ് എന്ന് ജെറാർഡ് പ്രിൻസും (1987: 65), സാങ്കൽപ്പികസംഭവങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായ ആഖ്യാനം എന്ന് ഷ്ലോമിത്ത് റിമ്മൺ കെനനും, ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ ക്രമിതവും പരസ്പരബന്ധിതവുമായ സംഭവശ്രേണി (രാധാകൃഷ്ണൻ, 2000:11) എന്ന് ബാർത്തും, ഒരു സംഭവത്തെയോ പല സംഭവങ്ങളെയോ കഥിക്കുന്ന ലിഖിതമോ വചിതമോ ആയ ആഖ്യാനപ്രസ്താവമെന്ന് ജെറാൾഡ് ജെനറ്റും (1983: 25), ഏതൊക്കെ സാഹിത്യകൃതികളിലാണോ കഥയുടെ സാന്നിദ്ധ്യവും ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവുമുള്ളത് അവ

യാണ് ആഖ്യാനങ്ങളെന്ന് ഷോൾസ് കെല്ലോഹും (രാധാകൃഷ്ണൻ, 2000:10), വിവിധ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളെയും അനുഭവങ്ങളെയും പ്രത്യേക ക്രമത്തിലേക്ക് ചിട്ട പ്പെടുത്തിവെക്കുന്നതിനുള്ള മുൻധാരണയോടുകൂടിയ പ്രവൃത്തി എന്ന് ബ്രാനി ഗനും (1992: 3) ഒരു സംഭവത്തെയോ ഒരു കൂട്ടം സംഭവത്തെയോ പ്രതിനിധീകരി ക്കുകയും അവയെ ഒരു പ്രത്യേക ഘടനയിലേക്ക് ക്രമീകരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന താണ് ആഖ്യാനമെന്ന പ്രക്ഷേപണക്രിയയെന്ന് അബോട്ടും (2002: 12) താൽക്കാലി കമോ യാദൃച്ഛികമോ ആയ രീതിയിൽ സംഭവശൃംഖലയുടെ ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായ പ്രതിനിധാനം എന്ന് സൂസൻ ഒനീഗ, ഗാർസിയ ലാൻഡ തുടങ്ങിയവരും (1996: 3) ആഖ്യാനത്തെ നിർവചിക്കുന്നു.

മേൽപ്പറഞ്ഞതും പൊതുവിൽ പ്രസക്തവുമായ ആഖ്യാനനിർവചനങ്ങളിൽ ഊന്നലുകളിലും വിശദാംശങ്ങളിലും വ്യതിരിക്തത അനുഭവപ്പെട്ടേക്കാം. എങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെ ഒന്നല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ ഇവ യെല്ലാംതന്നെ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികരിൽ സമയത്തിനും, ഇതിവൃത്തത്തിനും സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം കൊടു ക്കുന്നവരുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പലവിധ സമീപനങ്ങളാണെങ്കിലും ഇവയെല്ലാംതന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാനം ഏതെങ്കിലും മേഖലയിൽ തളഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രതിഭാസ മല്ല. റോളാങ്ങ് ബാർത് പറയുംപോലെ ''ആഖ്യാനം മിത്തി (Myth)ൽ, ഫേബിളിൽ, കഥയിൽ, നോവെല്ല (Novella)യിൽ, എപ്പിക്കിൽ, ചരിത്രത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടക ത്തിൽ, മൈമി (Mime)ൽ, ചിത്രങ്ങളിൽ, ജനാലകളിലെ എണ്ണച്ചിത്രങ്ങളിൽ, സിനി മകളിൽ, കോമിക്കു (Comics)കളിൽ, പുതിയ ആവിഷ്കാരമാധ്യമങ്ങളിൽ, സംഭാ ഷണങ്ങളിൽ, ആഖ്യാനം എല്ലാ യുഗങ്ങളിലും എല്ലാ ഇടങ്ങളിലും എല്ലാ സമൂഹ ങ്ങളിലും മൂല്യമുള്ള സാന്നിദ്ധ്യമോ മൂല്യമില്ലാത്ത സാന്നിദ്ധ്യമോ എന്ന വേർതിരി വിനൊക്കെ വിധേയമാകാതെ അന്തർദ്ദേശീയ സ്വഭാവത്തോടെ ചരിത്രാതീതമായി,

ജീവിതംപോലെ അങ്ങനെ നിലനിൽക്കുന്നു'' (രാധാകൃഷ്ണൻ, 2000: 13). മനുഷ്യരുടെ ബൗദ്ധികവും സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ വികാസത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പങ്ക് തമസ്ക്കരിക്കാനാവുന്നതല്ല.

അറിവുകൾ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് കേവലവിവരണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാവണമെന്നില്ല. കുട്ടിക്കാലംതൊട്ടേ വൈവിധ്യമുള്ള അറിവുകൾ നാം ആർജ്ജിക്കുന്നത് ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയാണ്. കുഞ്ഞിനെ ഉറക്കാനും ഊട്ടാനും തുടങ്ങി വാഴ്വിന്റെ വ്യത്യസ്തസന്ദർഭങ്ങളിൽ നാം ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാതൃകകളെ പരിചയിക്കുകയും പരിശീലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആശുപത്രി, പോലീസ് സ്റ്റേഷൻ, കോടതി, ചായക്കട എന്നിടങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ കഥനതാൽപ്പര്യം ഉടലെടുക്കുന്നുണ്ട്. ദൈനംദിനവ്യാവഹാരങ്ങളിൽ മുഴച്ചുനിൽക്കാത്തവിധം അവ പ്രയോഗക്ഷമമാകുന്നു. വിജ്ഞാനത്തിന്റെയും വിനോദത്തിന്റെയും സംഭരണികളാണ് ആഖ്യാനപാഠങ്ങൾ. ഒരു സമൂഹത്തിന്റെയോ സംസ്കാരത്തിന്റെയോ ഓർമ്മകളുടെ കലവറയാണ് അവ. വിശാലാർത്ഥത്തിൽ, സാമൂഹികത രൂപപ്പെടുത്തുന്നതുപോലും ആഖ്യാനങ്ങളെ പിൻപറ്റിയാണെന്ന് പറയാം. സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക രൂപീകരണത്തിനും, വ്യത്യസ്ത സാമൂഹിക-സാംസ്കാരികവിനിമയങ്ങൾക്കിടയിൽ പാലമായി വർത്തിക്കാനും ആഖ്യാനങ്ങൾ സഹായകമാവുന്നു. സമൂഹസ്മരണകളുടെ സഞ്ചിതരൂപങ്ങളിലും ആഖ്യാനം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. തലമുറകളിൽനിന്ന് തലമുറകളിലേക്ക് പടരുന്ന പാട്ടുകൾ, കഥകൾ, മിത്തുകൾ മുതലായവ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ വിശ്വാസങ്ങളെയും മൂല്യങ്ങളെയും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നു. സ്വാനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവെക്കാനും അപരാനുഭവങ്ങളോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനും ജനമനസ്സ് ആഖ്യാനത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു.

സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധനിർമ്മിതിയിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രസൃഷ്ടികളിലും പലവിധ ആഖ്യാനസ്വരൂപങ്ങളുടെ സ്വാധീനം കാണാം. സമൂഹഅബോധത്തെ ഭൂതകാലവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സാംസ്കാരികത്തുടർച്ച

ഇവ സാധ്യമാക്കുന്നു. സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ അധീശത്വങ്ങൾക്ക് പുറകിലും ആഖ്യാനങ്ങൾ സജീവമാണ്. മതം, രാഷ്ട്രീയം തുടങ്ങിയ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ രൂപീകരണത്തിലും സ്വാധീനത്തിലും ആഖ്യാനങ്ങൾ നിർണ്ണായക പങ്കുവഹിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിതജീവിതം നിലനിർത്താനും, വ്യവസ്ഥയെ പരിഷ്കരിക്കുന്ന വിപ്ലവങ്ങൾ സാധ്യമാക്കാനും ഇവ പ്രചോദനമേകുന്നു. ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ അധികാരഘടനയുടെ സൂക്ഷ്മപ്രതിനിധാനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെയും വികാരങ്ങളുടെയും ചിന്തകളുടെയും ഭാവനകളുടെയും സൃഷ്ടിപരമായ പ്രകാശനമാണ് കലകൾ. സാമാന്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങൾക്കുപരിയായി, കഥനം കലാരൂപമെടുക്കുമ്പോഴാണ് കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാവുന്നതും ഗഹനമാവുന്നതും. ഒരു കലാസൃഷ്ടിയിൽ ഘടനാപരവും സങ്കേതപരവുമായ നിരവധി ആവിഷ്കാരഘടകങ്ങളും തന്ത്രങ്ങളും ആവശ്യമാണ്. സംഭവവിവരണമെന്ന ചുരുങ്ങിയ അർത്ഥത്തിലാണ് നാം കഥയെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിനോട് ചേർന്നുവരുന്ന ആവിഷ്കാരപരമായ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ചേർന്നാലെ ആഖ്യാനമാവുകയുള്ളൂ. കഥയ്ക്ക് ഒരു നൈരന്തര്യം അവകാശപ്പെടാം. പല കഥകളിലും കാര്യകാരണബന്ധവും കണ്ടെന്നുവരാം. കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ ചെയ്തികളും ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളും എല്ലാം കഥാഗാത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടും. എന്നാൽ അവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും ഉൾക്കൊള്ളാത്തതുമായ കാര്യങ്ങൾ കൂടിച്ചേരുന്നതാണ് ആഖ്യാനം (അയ്യപ്പണിക്കർ, 1999 : 15). കലാമാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ഭൗതികരൂപത്തിനനുസരിച്ചുമാണ് കഥനം രൂപകൽപ്പന ചെയ്യുന്നത്. മാധ്യമത്തിന്റെ സങ്കേതപരവും രൂപപരവും ഭാഷാപരവുമായ സവിശേഷതകളുടെ സർഗചൂഷണമാണ് ആഖ്യാനമികവിനെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാവാൻ പ്രമേയങ്ങളെ സുസജ്ജമാക്കുന്നത് ആഖ്യാനമാണ്. കലകളുടെ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ ആഖ്യാന

ത്താൽ നിർണ്ണീതമാണ്. ഒരേ സംഭവത്തെയോ അനുഭവത്തെയോ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് പലമട്ടിൽ പുനരുത്പാദിപ്പിക്കാം. വിഭിന്നങ്ങളായ ആഖ്യാനമാതൃകകൾ ഒരേ ഉള്ളടക്കത്തിൽത്തന്നെ സംഭവിക്കുന്നത് അപൂർവ്വവുമല്ലല്ലോ. കാലാനുസൃതമായ ഭാവുകത്വസമീപനങ്ങൾ (ക്ലാസ്സിസിസം, റിയലിസം, മോഡേണിസം, പോസ്റ്റ്മോഡേണിസം തുടങ്ങിയവ) ആഖ്യാനങ്ങളെക്കൂടി മുൻനിർത്തിയാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്.

മനുഷ്യന്റെ ഭൗതികവളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് പരിണാമത്തിന്റെ നിരവധി ഏടുകൾ ആശയവിനിമയചരിത്രത്തിൽ എഴുതിച്ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മുഖാമുഖം മാത്രമുള്ള സംസാരത്തിന്റെ ദൂരപരിമിതികളെ മറികടന്ന് ഫോൺ, റേഡിയോ, ടി.വി, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പല ഉപാധികളും ആശയവിനിമയത്തിനായി വികസിച്ചുവന്നു. സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ വ്യാപനത്തിനൊപ്പം പുതിയ കലാരൂപങ്ങളും ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളും ഉടലെടുത്തു. ഗുഹാചിത്രങ്ങളിൽ ആരംഭിക്കുന്ന ആഖ്യാനം വായ്മൊഴിപാരമ്പര്യത്തിലൂടെ വികസിതമായെങ്കിലും, ഓർമ്മയിൽമാത്രമേ അവ രേഖപ്പെട്ടുള്ളൂ. വാമൊഴിക്കാലത്ത് ഓരോ ആഖ്യാതാവിന്റെയും സർഗശേഷിക്കനുസരിച്ച് ഒരേ കഥതന്നെ പലമട്ടിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിരിക്കാം. മൂലകഥ പലമട്ടിൽ പരിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കാം. വ്യക്തിയുടെ കർതൃത്വം പാഠത്തിനുപിന്നിൽ സ്ഥാപിതമായത് അച്ചടിയോടുകൂടിയായിരിക്കും. അച്ചടിപോലുള്ള മാധ്യമസങ്കേതങ്ങളുടെ വരവോടെ എഴുത്ത് ബഹുജനങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപകമായി പ്രചരിക്കുകയും ചെറുകഥ, നോവൽ തുടങ്ങി വിവിധ കഥനമാതൃകകൾ രൂപമെടുക്കുകയും ചെയ്തു. പിന്നീട് ശബ്ദ-ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആലേഖനസാധ്യതകൾ കൂടി കൈവരിച്ചതോടെ കഥപറച്ചിൽ ഭിന്നസ്വരൂപങ്ങൾ ആർജിച്ചു.

സാങ്കേതികവിദ്യയെ ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ട് സങ്കരകലകളുടെ ആവിഷ്കാരസാധ്യതകളുമായി ചലച്ചിത്രംപോലൊരു ബഹുജനമാധ്യമം നിലവിൽവന്നപ്പോൾ ആഖ്യാനം സങ്കീർണ്ണവും വിനിമയക്ഷമവുമായിത്തീർന്നു. സാങ്കേ

തികപുരോഗതിക്കൊപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥ പറച്ചിലിലും പരിഷ്കാരങ്ങളുണ്ടായി. ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികോപാധികളുടെ ആവിർഭാവം ചലനചിത്രങ്ങൾക്ക് വേറിട്ട ആഖ്യാനസ്വരൂപങ്ങളും സാധ്യതകളും സൃഷ്ടിച്ചു. കഥ പറയാനുള്ള അദമ്യവാസനയും, സാങ്കേതിക പുരോഗതിയും, നൂതനമാധ്യമങ്ങളും ആഖ്യാനഭൂമികയെ അനുദിനം വിസ്തൃതമാക്കുന്നുണ്ട്.

1.2 ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം

സാർവ്വത്രികവും സർവ്വവ്യാപിയുമായ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സാരതത്വങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുകയും വിശദീകരിക്കുകയുമാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം. ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ആഖ്യാനഘടനയുടേയും പെരുമാറ്റവിന്യസനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം ആഴത്തിൽ ചിന്തിക്കുന്നു. ആഖ്യാനകലയിലെ ബോധാബോധ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ഇതിൽ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു. പാഠത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആഖ്യാനവ്യാകരണത്തിലാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഊന്നൽ. പാഠത്തിലെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയുടെ രസതന്ത്രത്തെ അവ കണ്ടെടുക്കുന്നു. ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും സംയോജനവും അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നതിനൊപ്പം ആഖ്യാനപ്രക്രിയ എങ്ങനെ അർത്ഥസ്രോതസ്സാകുന്നുവെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. അർത്ഥോൽപ്പാദനപ്രക്രിയയിൽ, ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ വിന്യസനവും വിതരണവും അടങ്ങുന്ന രീതിശാസ്ത്രത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം.

ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പ്രമുഖ ബൗദ്ധികപ്രസ്ഥാനങ്ങളെയെല്ലാം സ്വാധീനിക്കുംവിധത്തിൽ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. മനോവിശ്ലേഷണം, പ്രതിഭാസശാസ്ത്രം, മാർക്സിസം, ഫെമിനിസം, പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ വിമർശനസമീപനങ്ങൾ, ക്വീർസിദ്ധാന്തങ്ങൾ, കൊഗ്നിറ്റീവ് സയൻസ് എന്നിങ്ങനെ അന്തർവൈജ്ഞാനികതയുടെ വിവിധ മേഖലകളിലേക്ക് അത് വിശാലമായിക്കഴിഞ്ഞു. വിമർശനപ്രസ്ഥാനം എന്നനിലയിൽ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് ദീർഘച

രിത്രം അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും, ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗരവതരമായ ആലോചനകൾക്ക് നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പഴക്കമുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ, ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പൂർവ്വപിതാമഹനായി കരുതാം അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *കാവ്യശാസ്ത്രം* ദുരന്തനാടകാപഗ്രഥനമാണെങ്കിലും, അതിലൂടെ തെളിയുന്നത് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആദിമ ഉൾക്കാഴ്ചകളാണ്.

ദുരന്തനാടകം *കാവ്യശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാണ്. ഇതിവൃത്തം രംഗസംവിധാനം, കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിക്കൊണ്ട് ദുരന്തനാടകത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ. പിൽക്കാല വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനമാതൃകകളെ നിർവ്വചിക്കത്തക്കശേഷി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. *കാവ്യശാസ്ത്ര*ത്തിലെ ഇതിവൃത്തസങ്കൽപ്പങ്ങളും കഥാപാത്രധർമ്മങ്ങളും ചിട്ടവട്ടങ്ങളുമെല്ലാം ഈ അർത്ഥത്തിൽ പിൽക്കാല ആഖ്യാനമാതൃകകൾക്ക് മാർഗനിർദ്ദേശകതത്വങ്ങളായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഇതിവൃത്തത്തെ ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ ആത്മാവായാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പരിഗണിക്കുന്നത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ ഐക്യപ്പൊരുത്തത്തെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അനിവാര്യതയായും അദ്ദേഹം കാണുന്നുണ്ട്. സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമികസംവിധാനത്തെയാണ് ഇതിവൃത്തമായി പരിഗണിക്കുന്നത്. ഗൗരവതരവും പൂർണ്ണവുമായ ക്രിയയുടെ അനുകരണമായിരിക്കണം ഇതിവൃത്തം. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നാടകീയസ്വഭാവം പ്രധാനമായും കഥാപാത്രക്രിയകളിലൂടെയാണ് ഉരുവം കൊള്ളുന്നതെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇതിവൃത്തകേന്ദ്രിതാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്കെല്ലാം ഒന്നല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ ബാധകമാം വിധം ആ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആദിമപടവുകളായി മാറി. വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ നിലവിൽവന്നിട്ടും, ഇതിവൃത്തത്തെക്കുറിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ചിന്താപദ്ധതികൾ ഇന്നും കാലഹരണപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ, ആഖ്യാനകലകളെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന മുഖ്യചിന്താപദ്ധതികളിലൊന്നായി ആഖ്യാനശാസ്ത്രം മാറുന്നത് ഘടനാവാദ- രൂപവാദവിശകലനപദ്ധതികളുടെ പിറവിയോടെയാണ്. നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കിപ്പുറം അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ ആഖ്യാനവിചിന്തനങ്ങൾ ഗൗരവതരമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനമാതൃകയായി മാറുകയായിരുന്നു. അതിഭൗതികവും നിഗൂഢവുമായ പരിവേഷങ്ങൾ അഴിഞ്ഞ് ആഖ്യാനം ഒരു സർഗവൃത്തിയായിപരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത് ഘടനാവാദ - രൂപവാദപദ്ധതികളുടെ ആവിർഭാവത്തോടെയാണ്. അനന്തരം രൂപപരവും ഘടനാപരവുമായ സവിശേഷതകളെ അഴിച്ചെടുത്ത് സാഹിത്യം ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുകയായി.

1910-നും 1930-നും ഇടയിൽ റഷ്യയിൽ പ്രചരിച്ച ഫോർമലിസം, അഥവാ രൂപവാദം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികരൂപവൽക്കരണത്തിൽ മുഖ്യപ്രേരണകളിലൊന്നായിരുന്നു. ആഖ്യാനവാഹകരായ ചെറുഘടകങ്ങളെപ്പോലും കണ്ടെടുക്കാനും വേർതിരിച്ചറിയാനുമുള്ള വിശകലനപദ്ധതിയായി രൂപവാദം മാറി. അർത്ഥം എന്നത് ഉള്ളടക്കത്തിൽ മാത്രമല്ല, രൂപത്തിലും ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഫോർമലിസം വെളിവാക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സുപ്രധാന പരികല്പനകളായ ഫാബുല-സ്യൂഷെറ്റ് എന്നീ സംജ്ഞകൾ ഫോർമലിസ്റ്റ് വിജ്ഞാനീയത്തിൽനിന്ന് രൂപപ്പെട്ടതാണ്. മൂലകഥയെ ഫാബുല എന്നും പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള വ്യവഹാരത്തെ, അഥവാ മൂർത്തകഥയെ സ്യൂഷെറ്റ് എന്നുമുള്ള രൂപവാദവർഗ്ഗീകരണം വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായിമാറി. രൂപവാദികളായ വ്ളാദ്മിർ പ്രോപ്പും വിക്ടർ ഷ്ക്ളോവ്സ്കിയുമാണ് ഈ വർഗീകരണപരികല്പനകളുടെ ആദ്യപ്രയോക്താക്കൾ.

ഫോർമലിസ്റ്റുകൃതികളിൽ പ്രമുഖവും, ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിനു അടിത്തറപാകിയതുമായ രചനകളിലൊന്നാണ് പ്രോപ്പിന്റെ 'Morphology of Folktale'.

1928-ൽ സോവിയറ്റ് റഷ്യയിൽ പ്രസിദ്ധീകൃതമായ ഈ ഗ്രന്ഥം 1958-ലെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തോടുകൂടിയാണ് ലോകശ്രദ്ധയിലേക്കു വന്നത്. ഇരുന്നൂറോളം റഷ്യൻ യക്ഷിക്കഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള തന്റെ പഠനത്തിൽ, ഉപരിതലവിശദാംശങ്ങളിലുള്ള വൈവിധ്യം അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ അടിസ്ഥാനപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഇവയിൽ സ്ഥിരമായി തുടരുന്നതായി പ്രോപ്പ് കണ്ടെത്തി. കഥാഘടകങ്ങളെ സ്ഥിരം (constant), ചരം (variable) എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം അപഗ്രഥിച്ചത്. സ്ഥിരഘടകങ്ങളുടെയും ചരഘടകങ്ങളുടെയും സമന്വയത്തിലൂടെയാണ് നാടൻകഥകൾ വൈവിധ്യസ്വരൂപങ്ങളാർജ്ജിക്കുന്നത്. കഥയുടെ ഉപരിതല ഘടകങ്ങളെക്കാൾ അദ്ദേഹം അടിസ്ഥാനഘടനക്ക് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചു.

കഥാഘടകങ്ങൾ അഴിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ രൂപിമങ്ങൾ തെളിയിച്ചെടുക്കുകയായിരുന്നു പ്രോപ്പ്. കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ സ്വഭാവവും മാറിയാലും അവരുടെ ധർമ്മങ്ങൾ മാറില്ല. ഈ ധർമ്മങ്ങൾക്ക് ആവർത്തനസ്വഭാവമുണ്ട്. അപഗ്രഥനങ്ങളിലൂടെ മുപ്പത്തിയൊന്ന് ധർമ്മങ്ങളെ പ്രോപ്പ് വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല കഥകളിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഏഴ് അമൂർത്തസ്വഭാവധർമ്മങ്ങളായും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ആഖ്യാനഘടനാവിന്യാസത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം കഥാവ്യാകരണത്തെത്തന്നെയാണ് കണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഒരു വാക്യത്തിൽ ഓരോ പദത്തിനും സമാനാർത്ഥമായ മറ്റേതെങ്കിലും പദം പകരം വെച്ചാലും വാക്യഘടന അങ്ങനെത്തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നതുപോലെ, സമാനധർമ്മങ്ങളുള്ള ഘടകങ്ങൾ പകരം വെച്ചാലും കഥാഘടന മാറുന്നില്ല. അതിനാൽ ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പല സാധ്യതകൾ നിർമ്മിക്കാം. സ്വനിമങ്ങൾ ലാങ്ങിലും ഉപസ്വനങ്ങൾ പരോളിലുമാണ് എന്ന് പറയുന്നതുപോലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അടിപ്പടവായ സൈദ്ധാന്തികതലത്തിൽനിന്ന് ഉചിതമായ ഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളിലൂടെ മൂർത്തമായ കഥകൾ രൂപപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് ഇതിന്റെ

കാഴ്ചപ്പാട്. അഥവാ അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന മൂർത്തകഥകളെ സാധ്യമാക്കുന്നത് അടിപ്പടവായ കഥാവ്യാകരണമാണ് (സോമനാഥൻ, 2016 :94).

കലാരൂപങ്ങൾ കലാനിയമങ്ങളാൽ വിശദീകരിക്കാമെന്നാണ് വിക്ടർ ഷ്ക്ളോവ്സ്കിയുടെ മതം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപരിചിതവത്കരണം (Defemiliarisation) എന്ന വിഖ്യാതപരികല്പന ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളുടെ കലാപരമായ പ്രത്യേകതകളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. അതിസാധാരണവും സുപരിചിതവുമായ ദൈനംദിനവ്യവഹാരങ്ങളെ മുൻവിധിയോടെ കാണുന്ന നമ്മുടെ കാഴ്ചപ്പാടിനെ തകിടംമറിച്ചുകൊണ്ട് അപരിചിതമാക്കുകയാണ് കവിതയുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അതിസാധാരണമായതിനെ അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂടെ നവീകരിക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം.

ചിരപരിചയത്തിലൂടെ സൗന്ദര്യം വാർന്ന അനുഭവങ്ങളെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂടെ മികച്ച അനുഭവമാക്കി മാറ്റുകയാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ. ആഖ്യാനഘടനയുടെ അനിവാര്യ ഘടകമായി ഷ്ക്ലോവ്സ്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ഗതിമാന്ദ്യത്തെയാണ്. ''വിക്ടർഷ്ക്ലോവ്സ്കി ഗോവണിപ്പടി നിർമ്മിതി എന്നു വിളിച്ചതും ഗതിമാന്ദ്യം എന്ന പ്രക്രിയയിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതുമായ ഉദ്വേഗം അതിന്റെ അവസാനംവരെ അനുവാചകനെ നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തുന്നു. കഥയുടെ തുടക്കംമുതൽ അവസാനംവരെ നിലനിർത്താനാവുന്ന ഈ ഉദ്വേഗത്തെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരീതികളിലൂടെയാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. തൊട്ടടുത്ത നിമിഷം എന്തായിരിക്കും സംഭവിക്കുകയെന്ന ആകാംക്ഷയാണിത്. കഥാപാത്രങ്ങളെയും അനുവാചകനെയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളുടെ/ പദങ്ങളുടെ/ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ പുലർത്തുന്ന ചാതുര്യമാണിത്. തന്ത്രപരമായ ഈ സമീപനത്തെ വിശദീകരിക്കുക ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാണ്'' (ജിതേഷ്, 2017: 39).

ഫെർഡിനാന്റ് ഡി സൊസ്യൂർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ഘടനാവാദ, ചിഹ്നവി ജ്ഞാനീയ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ആഖ്യാനശാസ്ത്രരൂപീകരണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ശിലകളായി. പാഠങ്ങൾ ചിഹ്നങ്ങളാലും സവിശേഷഘടനകളാലും സൃഷ്ടിക്കപ്പെ ടുന്നുവെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ ഘടനാവാദ-ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ സമീപനങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചു. കൃതികളുടെ ആഖ്യാനസങ്കേതങ്ങളെയും ഘടകങ്ങളേയും വേർതിരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യാൻ ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെയും ഘടനയെയും മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠ നസമ്പ്രദായങ്ങൾ മുതൽകൂട്ടായി. "ഭാഷാവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് ഒരു ഘടനയുണ്ടാ വും. ആ ഘടനയെ നിലനിർത്തുന്ന ചില പൊതുനിയമങ്ങൾ ആ സൂചനാവ്യവസ്ഥ യ്ക്കകത്ത് കൃത്യമായി പാലിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടാവും. ഭാഷാചിഹ്നങ്ങൾകൊണ്ട് നിർവ ചിക്കപ്പെടുന്ന ഏതൊരു വ്യവസ്ഥയും ഈ നിയമങ്ങളെ പിന്തുടരുന്നത് കാണാം. അതിനാൽ ഭാഷകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന കഥയോ കവിതയോ തുടങ്ങി ഏതുതരം സാഹിത്യകൃതികൾക്കും സ്വന്തമായ ഒരു ഘടനയുണ്ടാകും. സാഹിത്യ കൃതിയിലെ സൂചകചിഹ്നങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ അതിന്റെ ഘടനയും വ്യവ സ്ഥയും ആന്തരികസവിശേഷതകളും നിർമ്മാണരീതികളും ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളും കണ്ടെത്താൻ കഴിയും"(ജെയിംസ്, 2009 : 24).

കൃതികളിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ, സമ്പ്രദായങ്ങൾ, പാറ്റേണുകൾ എന്നിവ ഒരു കഥയുടെ രസതന്ത്രങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ഘടനാ വാദികൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. പാഠത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഴത്തിലുള്ള ആലോചനകൾക്ക് ഘടനാവാദം വഴിതുറന്നു. "ആന്തരികമായ ഘടനയെ സങ്കൽപ്പിക്കാതെ വയ്യ എന്ന നിലപാട് ശാസ്ത്രീയതയുടെ പേരിൽ തലപൊക്കാൻ മടിച്ചിരുന്ന വിഷയങ്ങളെയെല്ലാം ഒറ്റയടിക്ക് വിമോചിതമാക്കി. ആന്തരികമായോ അതിവർത്തിയായോ പ്രവർത്തിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയാണ് പ്രത്യക്ഷമായ ഓരോ ഘട കത്തിനും അർത്ഥമുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും സാകല്യമായ ഘടനയിൽനിന്ന് വേർപെടു ത്തിയാൽ ഘടകങ്ങൾ അർത്ഥശൂന്യമാകുമെന്നുള്ള പുതിയ നിലപാടാണല്ലോ ഘട

നാവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനശില. അമൂർത്തിയും അരൂപിയും അപ്രമേയവുമായ പ്രതിഭാസങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള രീതിപദ്ധതിയാണ് അത് മുന്നോട്ടുവച്ച ത്''(സോമനാഥൻ 2016 :78). ആഖ്യാനത്തെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയായി പരിഗണിച്ച ഘട നാവാദം ഭാഷാപഠനങ്ങളുടെ മാതൃകയിൽ ആഖ്യാനത്തെയും സമീപിച്ചു. ഭാഷ യെന്ന ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ നിയമങ്ങളും സാധ്യതകളും ആരായുന്നപോലെ ആഖ്യാനത്തിന്റെയും വ്യാകരണത്തെ കണ്ടെത്താമെന്ന് അവർ വിശ്വസിച്ചു. വാക്യത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതുപോലെത്തന്നെ അതേ മാതൃകയിൽ ആഖ്യാനങ്ങ ളേയും അഴിച്ചെടുക്കാൻ അവർ പരിശ്രമിച്ചു (2016 : 86).

റൊളാങ്ങ് ബാർത്ത്, തൊദറോവ്, ജെറാർഡ് ജന്നറ്റ് തുടങ്ങിയ ഘടനാവാദ ചിന്തകർ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഗൗരവതരമായ വികാസത്തിന് വഴിതെളി ച്ചവരാണ്. 'ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ അപഗ്രഥനത്തിന് ഒരാമുഖം' (1960) എന്ന ഉപന്യാസത്തിലൂടെ റോളാങ്ങ് ബാർത്ത് തന്റെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രിതചിന്തകൾ പങ്കുവെച്ചു. എല്ലാവിധ ആഖ്യാനരീതിസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കും സ്വന്തമായ ആന്ത രികനിയമങ്ങളും യുക്തിയുമുണ്ട്, ഇവയെ കണ്ടെത്തുകയാണ് നിരൂപകധർമ്മം. കഥ, ശൈലി, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥലകാലനിർദ്ദേശങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാന ങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ അപഗ്രഥനത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ട ഘടകങ്ങൾ നിരവ ധിയാണെന്നും ബാർത്ത് നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനം പ്രധാനമായും മൂന്നു തലങ്ങൾ ദീക്ഷിക്കുന്നതായി ബാർത്ത് പറയുന്നു. ധർമ്മം(function), ക്രിയകൾ (action), ആഖ്യാനം (narration) എന്നിവയാ ണവ. ആഖ്യാനവിശകലനത്തിൽ ഏറ്റവും ചെറിയ ഏകകമാണ് ധർമ്മം. കഥാപു രോഗതിക്കൊപ്പമാണ് ധർമ്മത്തിന്റെ വികാസവും. ആഖ്യാനനിർമ്മിതിക്കായുള്ള ധർമ്മങ്ങളെ ബാർത്ത് പ്രധാനധർമ്മങ്ങളെന്നും ത്വരകങ്ങൾ എന്നും രണ്ടായി തിരി ക്കുന്നു. കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെയാണ് ക്രിയകൾ എന്നുപറയുന്നത്. കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ കഥയിലെ ഇടപാടുകളും, മനോനിലയടങ്ങുന്ന സ്വഭാവസവിശേഷതകളും

ക്രിയകളിൽ ഉള്ളടങ്ങുന്നു. ആഖ്യാനസംവേദനത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ പങ്കും അദ്ദേഹം അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആശയവിനിമയംപോലെ പരസ്പരവിനിമയം സംഭ വിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും, ആഖ്യാനത്തെ പൂർണ്ണമായോ ഭാഗികമായോ ഉൾക്കൊണ്ടു കൊണ്ട് ആഖ്യാതാവ് ഒരുനില സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ശരിയായ കർത്താവിനെ ആഖ്യാനത്തിലെ ആഖ്യാതാവുമായി ചേർത്ത് വായിക്കരുതെന്നും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് *(https:www.jstor.org).*

ഘടനാവാദ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോക്താക്കളിൽ പ്രമുഖനാണ് തൊദറോവ്. ആഖ്യാനവിശകലനങ്ങളുടെ പലവിധ പ്രയോഗമുറകൾ പ്രയോഗ ത്തിൽവന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിലും 'നരേറ്റോളജി' അഥവാ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്ന പദം പ്രാബല്യത്തിൽ വരുന്നത് 1969-ൽ തൊദറോവിന്റെ *'Into the Grammer of Decameron'* എന്ന കൃതിയിലൂടെയാണ്. ബൊക്കാച്ചിയോവിന്റെ ഡക്കാമറൺ കഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനഗ്രന്ഥമാണിത്. ഘടനാവാദപരമായ അപഗ്രഥ നസമീപനങ്ങൾ തന്നെയാണ് തൊദറോവിന്റേതും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഘടനാ വാദസമീപനങ്ങൾ കഥാവ്യാകരണത്തെ രൂപപ്പെടുത്താനാണ് ശ്രമിച്ചത്. ആഖ്യാന ശാസ്ത്രം കഥയ്ക്കുപകരം ആഖ്യാനസൃഷ്ടിയുടെ ഘടകങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീക രിക്കണമെന്ന് തൊദറോവ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. സൊസ്യൂർ ഭാഷയെ ഘടനയായി കണ്ടപ്പോൾ തൊദറോവ് സാഹിത്യത്തെത്തന്നെ ഘടനയായി പരിഗണിച്ചു.

വാക്യപരം, അർത്ഥപരം, വാചികം എന്നിങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൂന്നുതലങ്ങളെ അദ്ദേഹം വിഭജിക്കുന്നത്. ''ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുകയാണ് വാക്യപരം എന്ന ആശയം. ഉള്ളടക്കം അഥവാ പ്രതിനിധീക രിക്കപ്പെടുന്ന ലോകമാണ് അർത്ഥപരം, പാഠത്തെ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന വാക്കുക ളാണ് വാചികം. വാക്യപരമായ വീക്ഷണത്തെയാണ് തൊദറോവ് തന്റെ വിശകല നത്തിനാധാരമാക്കുന്നത്. ക്രിയകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആഖ്യാനകമാണ് അടിസ്ഥാന പരമായ വാക്യമാത്രകൾ. അത്തരം ചെറിയ ആഖ്യാനകങ്ങൾ ചേർന്നു വലിയ

ആഖ്യാനരൂപങ്ങളായിത്തീരുന്നു. അവയുടെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ കഥാപാത്ര ങ്ങൾ, ഗുണങ്ങൾ, ക്രിയകൾ എന്നിവയാണ്. പാഠത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ ആദർശ ങ്ങളെ പരിശോധിച്ചാൽ ശരിയായ നാമരൂപങ്ങൾക്ക് അഥവാ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൈസർഗ്ഗികമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ ഇല്ലെന്നു കാണാം. എന്നാൽ അവ ധർമ്മങ്ങളുമായും അവസ്ഥകളും രൂപങ്ങളുമായും ഗുണങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരി ക്കന്നത് തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും'' (ജിതേഷ്, 2017: 50). തോദറോവിന്റെ വിശകല നങ്ങൾ പൊതുവിൽ രേഖീയാഖ്യാനശിൽപ്പങ്ങളെ അനുകൂലിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാ പിത ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉത്തമമാതൃകകളായി തൊദറോവിന്റെ നിരീക്ഷണ ങ്ങളെ പരിഗണിക്കാറുണ്ട്.

ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യസൈദ്ധാന്തികനും ഘടനാവാദ ആഖ്യാനശാസ്ത്രകാരനു മായ ജെറാർഡ് ജെന്നറ്റിന്റെ ആഖ്യാനവിശകലനങ്ങൾ ആഖ്യാനപഠനമേഖലയുടെ ദിശാസൂചികയായി മാറി. ആഖ്യാനപ്രവർത്തനത്തെ വിവരിക്കാൻ കർശനമായി രൂപപ്പെടുത്തിയ വർഗീകരണങ്ങളും വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത പദാവലികളും ആഖ്യാന ശാസ്ത്രപണ്ഡിതർക്കിടയിൽ ജെന്നറ്റിന് അംഗീകാരം നേടിക്കൊടുത്തു. ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിന്, ആഖ്യാനവ്യാഖ്യാനങ്ങളേക്കാൾ അദ്ദേഹം പ്രാധാന്യം കൊടുത്തു. 'Narrative discourse' എന്ന തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ, ആഖ്യാ നഘടകങ്ങളെ അദ്ദേഹം സവിശേഷമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ക്രമം (order), ദൈർഘ്യം (duration), ആവൃത്തി (frequency) എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനകാലസങ്കൽപ്പത്തെ ജെനറ്റേ വർഗീകരിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശ്രേണീ കരണമാണ് ക്രമം. ആഖ്യാനക്രമത്തിന്റെയും സംഭവക്രമത്തിന്റെയും ബന്ധത്തെ ആസ്പദമാക്കുന്നതാണ് ക്രമത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്തകൾ. കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമത്തെ അപേക്ഷിച്ച് പാഠത്തിലെ സമയക്രമ വ്യതിയാനം രേഖപ്പെടുത്താൻ ജെനറ്റ് 'അനാക്രോണി' എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നു. പൂർവ്വസംഭവങ്ങളെ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്ക് ആനയിക്കുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്

രീതിയെ അദ്ദേഹം ഭൂതകാലാഖ്യാനം (Analeptic) എന്നും ഭാവികാലസംഭവങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായങ്ങളെ ഭാവികഥനം (proleptic) എന്നും വിളിക്കുന്നു. ദൈർഘ്യം എന്ന സങ്കല്പനംകൊണ്ട് ജെനറ്റ് അർത്ഥമാക്കുന്നത് കഥയുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പാഠത്തിന്റെ വേഗതയോ താളമോ ആണ്. സ്ഥലകാലങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ദൈർഘ്യത്തെ നിർവചിക്കുന്നു. ഒരു ആഖ്യാനത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത് കാലയളവും (സെക്കന്റുകൾ, മിനിട്ടുകൾ, മണിക്കൂറുകൾ, ദിവസങ്ങൾ, മാസങ്ങൾ, വർഷങ്ങൾ എന്നിവകൊണ്ട് അളക്കപ്പെടുന്ന കഥ), ദൈർഘ്യവും (വരികൾ, പുറങ്ങൾ, എന്നിവകൊണ്ട് കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന പാഠം) തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ്. കഥയിൽ ഒരു സംഭവം എത്ര തവണ നടക്കുന്നുവെന്നും അത് പാഠത്തിൽ എത്ര തവണ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതുമാണ് ആവൃത്തിയുടെ സങ്കൽപ്പം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഏകീകരിച്ചോ, ആവർത്തിച്ചോ ഒക്കെ സംഭവങ്ങൾ പാഠത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുന്നു. സർവ്വസാധാരണമായ ഏകീകൃതാഖ്യാനത്തിൽ, സംഭവിച്ചത് അതേക്രമത്തിൽ പാഠത്തിൽ പറയുന്നു. പലതവണ സംഭവിച്ചത് പലതവണയായി മാറുന്ന ആവൃത്തിയാണ് മറ്റൊരുതരം ആവൃത്തി *(https://literariness.org).*

മൂഡ് എന്ന ശീർഷകത്തിന് കീഴിൽ ജെനറ്റേ മിമെസിസ്, ഡൈജസിസ് എന്നീ പരികൽപ്പനകളെ വിശദീകരിക്കുന്നു. എന്തെങ്കിലും മുഴുവനായി കാണുന്നതോ കേൾക്കുന്നതോപോലെ വായനക്കാർക്ക് ദൃശ്യമാകുന്ന മട്ടിൽ, മന്ദഗതിയിൽ ഒരു പ്രവർത്തനത്തെ വിവരിക്കുകയാണ് മിമെസിസിലൂടെ എഴുത്തുകാർ. ആഖ്യാതാവ് സംഭവിക്കുന്നതെന്തെന്ന് ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയോ, അല്ലെങ്കിൽ സംഭവങ്ങളുടെ ബന്ധപ്പെടുത്തലിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയോ ആണ് ഡൈജസിസിലൂടെ. സംഭവങ്ങൾ വായനക്കാരുടെ കൺമുന്നിൽ അവതരിക്കപ്പെടുന്നതായി അനുഭവവേദ്യമാകുന്നില്ല ഇവിടെ. പൊതുവേ നോവലുകളിൽ മിമെസിസ് ഡൈജസിസ്

മോഡുകളുടെ മിശ്രിതമാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (1983:163-164).

1.3 ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം

ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തകളുടെയും സഞ്ചയമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം. ഏതുവിധത്തിൽ ആഖ്യാനഘടനയും, ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സർഗതന്ത്രങ്ങളായി മാറുന്നുവെന്നും, പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവമണ്ഡലത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നും ചലച്ചിത്രാഖ്യാന വിജ്ഞാനീയങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. രൂപവാദത്തിൽനിന്നാവിർഭവിച്ച ഫാബുല - സ്യൂഷെറ്റ് തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനവർഗീകരണരീതിയും, ഘടനാവാദവിശകലനോപായങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപഠനങ്ങൾക്കും മാർഗദർശകമായിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയുടെ സങ്കരമാധ്യമസ്വഭാവം ആഖ്യാനത്തിന്റെ അപഗ്രഥനതത്വങ്ങളെയും സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യമായ എന്തിനെയും സ്വാംശീകരിക്കാനും കൃത്രിമമായി നിർമിക്കാനും കമ്പ്യൂട്ടർഗ്രാഫിക്സടക്കം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുവാനുമുള്ള മാധ്യമസാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെയും വിശാലമാക്കുന്നു. ഇതരകലാമാധ്യമങ്ങളിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്നത് സങ്കരമാധ്യമങ്ങളുടെ കലർപ്പുറ്റ ആഖ്യാനപദ്ധതിയാണ്. ദൃശ്യങ്ങളും ശ്രാവ്യങ്ങളുമായ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനധാരകൾ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയ സമീപനങ്ങൾക്കും പ്രധാനമാണ്. കഥ അല്ലെങ്കിൽ ഉള്ളടക്കം, ചലച്ചിത്രമായി പരിണമിക്കുന്ന ആഖ്യാനപ്രക്രിയയിൽ തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനത്തിന്റെയും പ്രഥമ പരിഗണന. ഉള്ളടക്കത്തിൽനിന്നും തീർത്തും ഭിന്നമല്ലാത്ത എന്നാൽ ഉള്ളടക്കത്തെത്തന്നെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നായി ആഖ്യാനവ്യവഹാരങ്ങൾ മാറുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമാധ്യമസിദ്ധികളുടെകൂടി അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാന വിജ്ഞാനീയങ്ങൾ ഉള്ളടക്കങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിനും ബാധകമെങ്കിൽകൂടി ആഖ്യാനശാസ്ത്രചിന്തകൾ മിക്കതും അഭിസംബോധനചെയ്തത് സാഹിത്യപാഠങ്ങളെയാണ്. അതിനാൽ തന്നെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമം സവിശേഷപരിഗണനയർഹിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരമൊരു പരിഗണനസാധ്യമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം. ആഖ്യാനത്തിന് പൊതുവും ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിനു സവിശേഷവുമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയഗ്രന്ഥങ്ങൾ. മാധ്യമപരമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളോടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാര്യകാരണബന്ധവും, മധ്യ സ്ഥതാപ്രവർത്തനവും സ്ഥലകാലവിന്യാസവുമെല്ലാം തുടർന്ന് വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഡേവിഡ് ബോർഡ്വെൽ, എഡ്വേർഡ് ബ്രാനിഗൻ, സൈമർ ചാറ്റ്മാൻ തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികർ ചലച്ചിത്രാ ഖ്യാനപഠനമേഖല ആഴമുള്ളതാക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിച്ചു.

അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനും ചലച്ചിത്രചരിത്രകാരനുമായ ഡേവിഡ് ബോർഡ്വെൽ, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തതലങ്ങളെക്കുറിച്ച് അത്രമേൽ വിപുലവും സമഗ്രവുമായ വിശകലനപദ്ധതികൾക്കാണ് രൂപം കൊടു ത്തിട്ടുള്ളത്. *Narration in the Fiction Film (1985), Making meaning* (1989), *On the History of Film Style* (1997), *Poetics of Cinema* (2008) തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയ കൃതിക ളിലൂടെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭിന്നരീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ സമഗ്രാർത്ഥത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. നിയോഫോർമലിസത്തിന്റെയും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ധാരണകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ അപഗ്രഥനങ്ങൾ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയുടെ വൈവിധ്യപ്രകൃതങ്ങളിൽ തുടങ്ങി പ്രേക്ഷകവീക്ഷണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളി ലേക്ക് വളരുന്നവയാണ്.

സാംസ്കാരികവും ചരിത്രപരവുമായ ഉള്ളടക്കവിശകലനങ്ങളിലൂന്നുന്ന ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങളിൽനിന്നും, ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചരിത്രമെഴു ത്തായി ബോർഡ്വെലിന്റെ അപഗ്രഥനങ്ങൾ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഒരേസമയം അവ

യിൽ ആഖ്യാനവിശകലനവും, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലവും സമന്വയിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപ്രക്രിയകളിൽ സസൂക്ഷ്മം വ്യാപരിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശകലനങ്ങൾ. അവ സ്ഥലപരവും കാലപരവുമായ ആഖ്യാനധർമ്മങ്ങളെ ഇഴവിടർത്തി പരിശോധിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രദൃഷ്ടാന്തങ്ങളെ നിഷ്കൃഷ്ടമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഷോട്ടുകളെയും രംഗങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രത്തെത്തന്നെയും അദ്ദേഹം അപഗ്രഥിക്കുന്നത്.

ബോർഡ്വെൽ തന്റെ ആഖ്യാനതത്വങ്ങൾക്കുള്ളിൽ മൂന്നു ഘടകങ്ങളെ വേർതിരിക്കുന്നു; ഫാബുല, സ്യൂഷെറ്റ്, സ്റ്റൈൽ എന്നിങ്ങനെ. ഫാബുലയെ കഥയായി മനസ്സിലാക്കാം. കൂടാതെ പ്രത്യേക സമയത്തിനും സ്ഥലത്തിനും ഉള്ളിൽ സംഭവിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമത്തിലുള്ള പ്രവർത്തനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. സ്യൂഷെറ്റ് ഇതിവൃത്തമായി മനസ്സിലാക്കാം. ഇത് ഫാബുലയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമീകരണത്തെയും സംഘടനയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സ്യൂഷെറ്റ് എന്നത് ഒരു നാടകീയ പ്രക്രിയയാണ്, അതിൽ പ്രത്യേക മാതൃകകൾ, രംഗങ്ങൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇത് സ്റ്റൈൽ ഒരു സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സാങ്കേതിക പ്രക്രിയയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അതിനാൽ ഇത് രചന, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിങ്ങ് അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദംപോലുള്ള സിനിമാറ്റിക്ക് ഘടകങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ബോർഡ്വെൽ പറയുന്നതനുസരിച്ച്, സ്യൂഷെറ്റും ശൈലിയും തമ്മിലുള്ള പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിൽനിന്നാണ് ആഖ്യാനം ഉണ്ടാകേണ്ടത് (2008 :8).

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതവും പരമ്പരാഗതേതരവുമായ ആഖ്യാനഘടനകളെയും ശൈലികളെയും ഇത്ര ഗഹനവും സരളവുമായി വിനിമയം ചെയ്യുന്നവർ നന്നേ ചുരുങ്ങും. ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മാമൂലുകളും ആവർത്തിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതികളും കണ്ടെത്തുന്നതിൽ അദ്ദേഹം വിശകലനപാടവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സ്യൂഷെറ്റിനെ ഫാബുലാവിവരങ്ങൾ കൈമാറുന്നതി

നുള്ള ഒരു വാഹനമായി ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനം പരിഗണിക്കുന്നുവെന്ന് ബോർഡ്‌വെൽ പറയുന്നു (1985:26).

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സൂചനകൾ സൂക്ഷ്മമായി പിന്തുടർന്ന്, നിരന്തരം അനുമാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ചക്കാരൻ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സജീവമായി നിർമ്മിക്കുന്നുവെന്ന് ബോർഡ്‌വെൽ കരുതുന്നു. ആഖ്യാനഘടന, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിംഗ് തുടങ്ങിയവ വ്യവസ്ഥാപിതചിത്രങ്ങളിൽ ഏതുവിധത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം ആരായുന്നു. പരമ്പരാഗതമായ ആഖ്യാനരീതികൾ പിൻപറ്റാത്ത സോവിയറ്റ് സിനിമകളും കലാസിനിമകളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപഗ്രഥനസൂക്ഷ്മതക്ക് വിധേയമാവുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ വിന്യാസം അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനുതകുന്നതെങ്ങനെയെന്നും ആഖ്യാനഘടനയുടെ അന്തഃസത്തയെന്തെന്നും അദ്ദേഹം അന്വേഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവ്യാകരണത്തെയും ശൈലിയേയും പ്രേക്ഷകരുമായുള്ള അതിന്റെ സംവേദനബന്ധത്തെയും ബോർഡ്‌വെൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ഘടനാവാദ ആശയങ്ങളോട് ആഭിമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്ര-സാഹിത്യ ആഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികനാണ് സൈമർ ചാറ്റ്മാൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), *The Rhetoric of Narrativein fiction and Film* (1990), *'Michelangelo Antonioni' : The Investigation* (2004), തുടങ്ങിയ കൃതികൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികതക്ക് ലഭിച്ച ഈടുറ്റ സംഭാവനകളാണ്. റഷ്യൻ, ഫ്രഞ്ച് ഘടനാവാദ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയസത്തയെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള വിമർശനപദ്ധതിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന് അടിത്തറ പാകുന്നതിൽ അദ്ദേഹം ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുവഹിച്ചു.

ചാറ്റ്മാന്റെ *Story and Discourse* സാഹിത്യത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ, *Coming to Terms The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* എന്ന ഗ്രന്ഥം സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാനം, ആഖ്യാതാവ്, വീക്ഷണം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് വിപുലാന്വേഷണങ്ങൾക്ക് ഉദ്യമിക്കുന്നു. ഘടനാവാദത്തിന്റെ സ്യൂഷെറ്റ് ഫാബുല വിഭജനത്തിന്റെ മാതൃകയിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥ - വ്യവഹാരവിഭജനവും. ചാറ്റ്മാൻ ആഖ്യാനത്തെ ആശയവിനിമയ മാതൃകയായി കാണുന്നു. സന്ദേശം അയച്ച ആളെയും സ്വീകർത്താവിനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം പരിഗണിക്കുന്നു. ആശയവിനിമയമാതൃക ഉപയോഗിച്ച്, വ്യവഹാരത്തിലൂടെ കഥ ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നുവെന്നും ചാറ്റ്മാൻ കുറിക്കുന്നു.

ചാറ്റ്മാൻ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്ന കഥ, അമൂർത്തതലങ്ങളിൽ മാത്രം നിലകൊള്ളുന്നു. ഒരു നിശ്ചിത മാധ്യമവ്യവഹാരത്തിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യമായി ഭവിക്കാത്ത പക്ഷം അതിന് നിലനിൽപ്പില്ല. ആഖ്യാനസംഭവങ്ങൾക്ക് ബന്ധത്തിന്റെ യുക്തി മാത്രമല്ല ശ്രേണിയുടെ ഒരു യുക്തിയുമുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചില സംഭവങ്ങൾ മറ്റുള്ളതിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം നേടുന്നു. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ മാത്രമേ ഭാഗമാകൂ. പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ കെർണലുകൾ എന്നും ചെറിയവയെ ഉപഗ്രഹങ്ങൾ എന്നും ചാറ്റ്മാൻ വിളിക്കുന്നു (1980:45-53). സൈമർ ചാറ്റ്മാന്റെ ആദ്യകൃതികളിൽ സാഹിത്യപാഠത്തിന്റെ അപ്രമാദിത്തമുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനസൂക്ഷ്മതകളിലേക്ക് അദ്ദേഹം വ്യാപരിക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന് ഗൗരവതരമായ സംഭാവനകൾ നൽകിയ, സവിശേഷമായി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ വീക്ഷണകോണിനെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിൽ ചിന്തിച്ച അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനാണ് എഡ്വാർഡ് ബ്രാനിഗൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *Point of View in the Cinema* (1984), *Narrative*

Comprehension and Film (1992) എന്നിവ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ച് ഗാഢാവബോധം പകരുന്ന രചനകളാണ്. ആഖ്യാനം എന്നത് ഒരു അനുഭവത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രത്യേക സ്വരൂപത്തിലേക്ക് അടിസ്ഥാനവസ്തുവിനെ ക്രമീകരിക്കുന്ന ധാരണാപ്രവർത്തനമാണ്. സംഭവങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വിധിയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന, ഒരു തുടക്കം, മധ്യം, അവസാനം എന്നിവയുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ കാരണ-ഫലശൃംഖലയിലേക്ക് സ്ഥലപരവും കാലികവുമായി പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിനെ സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗമാണ് ആഖ്യാനമെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു (1992:3).

കാര്യകാരണംതന്നെ ഒരർത്ഥത്തിൽ ലോകത്തിന് ആഖ്യാനചിന്തയുടെ സംഭാവനയാണെന്ന് ബ്രാനിഗൻ പറയുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സർവവ്യാപിയായ സ്വഭാവത്തിന് ഊന്നൽ നൽകുകയും അദ്ദേഹം അനാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തെ വേർതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രാതിനിധ്യത്തിന്റെ ഒരു ആവർത്തനഘടനയായി ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ രചയിതാവിനെയും ആഖ്യാതാവിനെയും അദ്ദേഹം വേർതിരിക്കുന്നു. രചയിതാവിനെ ഒരു വ്യക്തിയായല്ല, മറിച്ച് ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ വായനക്കാരൻ നിർമ്മിച്ച ഒരു ധർമ്മമായി കാണണം. ഈ അർത്ഥത്തിൽ രചയിതാവ്, ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഉപകോഡ് മാത്രമാണ്, അല്ലാതെ പാഠം സംസാരിക്കുകയും കോഡുകൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമല്ല.

പ്രേക്ഷകർ സിനിമാഘടകങ്ങളെ കാര്യകാരണങ്ങളുടെ ആവിഷ്കൃതപരമ്പരയായി തിരിച്ചറിയുന്നു. കഥാവസ്തുവിന്റെ വിതരണം ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രധാനമാണ്. അറിവിന്റെ വിതരണത്തിലെ വ്യതിയാനങ്ങൾ സംവേദനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഡൈജറ്റിക്, നോൺഡൈജറ്റിക് എന്നിവയ്ക്കിടയിലുള്ള പരമ്പരാഗതാഖ്യാനവിഭജനത്തെ ബ്രാനിഗനും പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് കഥാപാത്രലോകത്ത് പ്രവർത്തനനിരതമായിട്ടുള്ളതും രണ്ടാമത്തേത്,

ബാഹ്യനിർമ്മിതവും. നോൺഡൈജറ്റിക് ആയ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾ കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്ക് അനുഭവിച്ചറിയാനാവുന്നതുമല്ല. 'ആഖ്യാനസ്കീമ' എന്ന ആശയം ബ്രാനിഗന്റെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തത്തിൽ പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്നു. സാർവത്രിക ആഖ്യാനമാതൃകകൾ, താദാത്മ്യത്തിലൂടെ ഒരു കഥയുമായി ബന്ധപ്പെടാൻ പ്രേക്ഷ കരെ അനുവദിക്കുന്നു. ഓർമ്മ എൻകോഡ് ചെയ്യുക, ഗ്രഹിക്കുക, സംഭരിക്കുക ഒരു ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യക്തിഗതസവിശേഷതകൾ ഓർമ്മിക്കുക തുടങ്ങിയ വൈജ്ഞാനിക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഇത് പ്രേക്ഷകരെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നു. ഈ തിരിച്ചറിയൽ പ്രക്രിയയെ 'ആഖ്യാനസ്കീമ'യെന്ന് പറയുന്നു (ബ്രാനിഗൻ, 1992: 14-17). മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ആഖ്യാനഗ്രഹണത്തിനു സജ്ജമാകുന്ന മനോഘടനയാണ് 'ആഖ്യാനസ്കീമ'.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തമാനങ്ങൾ വിവിധ കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ അടയാളപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയമായും സാങ്കേതികമായും സമീപിച്ചവർമുതൽ, സർഗാത്മകമായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ വേറിട്ടമാന ങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തവരുമുണ്ട്. ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രാ ഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ നിർവ്വചിതമായ അതിരുകളെ ഭേദിക്കുന്ന ഒരന്വേഷണ ത്തിനാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനാപരവും അർത്ഥപരവും വൈകാരി കവും വൈചാരികവുമായ സംവേദനതലങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വേറിട്ട ഉൾക്കാഴ്ച കളെ ഈ പ്രബന്ധം പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും സൈദ്ധാന്തികരുമായ ഐസൻസ്റ്റീൻ, കുളഷോവ്, ചലച്ചിത്രപണ്ഡിതരായ ബോർഡ്വെൽ, എഡ്വാർഡ് ബ്രാനിഗൻ, അലൻ കാമറൂൺ തുടങ്ങിയവർ തിര ക്കഥാ പഠിതാക്കളായ സിഡ് ഫീൽഡ്, റോബർട്ട് മെക്കേ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പേർ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനീയവിജ്ഞാനീയത്തിന് പല നിലയിൽ സംഭാവന ചെയ്തവ രാണ്. വേറിട്ട ഈ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ, അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ വിവിധ മാനങ്ങളെ ക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ വഴിവിളക്കുകളാകുന്നുണ്ട്.

1.4 ഇതിവൃത്തം

ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് അനിവാര്യങ്ങളായ ഇരുപരികല്പനകളാണ് ഇതിവൃത്തവും കഥയും. കഥ ഒരു ഇതിവൃത്തമായി രൂപപ്പെടുകയും ആഖ്യാനമൂല കങ്ങൾ സർഗ്ഗാത്മകമായി ഉൾച്ചേരുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഒരു കലാസൃഷ്ടി യായി പരിണമിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിന് ഉള്ളടക്കത്തിൽനിന്നോ പ്രമേ യത്തിൽനിന്നോ വേറിട്ട ഒരസ്തിത്വവും കലാസൃഷ്ടിയിൽ പൊതുവിൽ ദർശിക്കാ നാവില്ല. എന്നാൽ ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇങ്ങനെയൊരു വിഭ ജനം അസാധുവല്ലതാനും. പരസ്പരപൂരകമായാണ് കഥയും ആഖ്യാനവും വിക സിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനവും ഉള്ളടക്കവും ഏകീഭവിക്കുമ്പോഴാണ് കലാസൃഷ്ടി കൾക്ക് മേന്മയേറുക. ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണത്തെ സംബന്ധിച്ച് കഥയും ഇതിവൃ ത്തവും ആഖ്യാനവും വേർതിരിക്കാവുന്ന മൂന്ന് സങ്കല്പങ്ങൾ. ''കഥ സംഭവങ്ങ ളുടെ കാലക്രമത്തിൽ അടുക്കിയ സംക്ഷേപമാണെങ്കിൽ ഇതിവൃത്തം കാലക്രമ ത്തോടൊപ്പം കാര്യകാരണക്രമവും അടങ്ങിയ സംവിധാനക്രമമാണ് എന്നാണല്ലോ പണ്ടേയുള്ള നിർവ്വചനം. പക്ഷെ ഇതിവൃത്തം വായനക്കാരനോ ശ്രോതാവോ കാണിയോ നേരിട്ടനുഭവിക്കുന്ന ഒന്നല്ല എന്നും നമുക്കറിയാം. അതേസമയം അത് കഥയിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണുതാനും. അത് ഡിസ്കോഴ്സിന്റെ പ്രാഗ്രൂപമായെടുക്കാം. അതിന് രക്തവും മാംസവും പുറന്തൊലിയും ചേർത്താൽ ഡിസ്കോഴ്സായി''(സോമനാഥൻ, 2016: 125)

ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയോ പുസ്തകത്തിന്റെയോ വായനാനുഭവം മറ്റുള്ള വരുമായി പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോൾ തങ്ങളുടേതായ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ചാവും കഥപറച്ചിൽ. ആഖ്യാനവ്യവഹാരാനുസൃതം കഥാവഴികളിൽ മാറ്റങ്ങളുണ്ടാവു മ്പോഴും മൂലകഥ പലപ്പോഴും അതേമട്ടിൽ തുടരുന്നത് കാണാം. ''ആഖ്യാനത്തിന് ഒരു ലീനപാഠവും ഒരു പ്രകടപാഠവും ഉണ്ടായിരിക്കും. സാധാരണയായി നാം കഥ യെന്നു പറയുന്നതാണ് ലീനപാഠം. ആഖ്യാനകം അഥവാ ഇതിവൃത്തം എന്നുപറ

യുന്നതാണ് പ്രകടപാഠം. ലീനപാഠത്തെ പ്രകടപാഠമാക്കുന്നതിന് ആഖ്യാതാവ് വിവിധമാർഗ്ഗങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഇതിന് ഒരു ആഖ്യാതാവിനെ സഹായിക്കുന്നത് സ്ഥലകാലപരികല്പനകളാണ്. സ്ഥല-കാലപരികല്പനകളിൽ വൈചിത്ര്യം വരുത്തിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് ഇടപെടുന്നത്. അത് തന്നെയാണ് ഒരാഖ്യാനത്തെ മറ്റൊന്നിൽനിന്ന് ഭിന്നമാക്കുന്നത്'' (അനിൽ, 2015: 54). ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണത്തിലൂടെ കഥയെയും ഇതിവൃത്തത്തെയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെയും വ്യവച്ഛേദിച്ച് അപഗ്രഥിക്കുകയാണ്. കഥാജനിതവും കഥാജനകവുമായി ആഖ്യാനപാഠത്തെ പിരിച്ചെടുക്കുകയാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്ന് കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വായനക്കാരോ പ്രേക്ഷകരോ ആണ്. ഒരു കഥയിൽനിന്നും പല ഇതിവൃത്തങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കാം. ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിൽനിന്നും കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരാണ്. ഒരു കഥയെ വിവിധരീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതുപോലെ പ്രേക്ഷകർ കഥയെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത് അവരവരുടെ കാഴ്ച്ചാശീലത്തിനനുസൃതമായാണ്.

1.5 ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ

ആഖ്യാനം ഫലപ്രദമാവാൻ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ സർഗപരമായി സമന്വയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആഖ്യാനപ്രക്രിയ മാധ്യമാനുസൃതം അതത് ഭാഷാപദ്ധതിയിലൂടെ ഉരുവം കൊള്ളുകയാണ്. അത്തരമൊരു സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയിൽ പങ്കുകൊള്ളേണ്ട നിരവധി ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുണ്ട്. കഥപറച്ചിലിന്റെ വിവിധ ഉപാധികളെയെല്ലാം ചേർത്ത് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. വാമൊഴികഥ, ചെറുകഥ, നാടകം, ചലച്ചിത്രം തുടങ്ങി ഓരോ ആഖ്യാനമാധ്യമത്തിന്റെയും സങ്കേതങ്ങളും തന്ത്രങ്ങളും വിഭിന്നങ്ങളാണ്. കഥാതന്തുവിന്റെ വൈകാരികക്ഷമതയ്ക്കും അനുഭവപ്രതീതിയ്ക്കുമെല്ലാം വഴിയൊരുക്കുന്നത് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളാണ്. ഒരാഖ്യാനപ്രക്രിയയിൽ ആറ് 'എ'കാരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്നതായി അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ പറയുന്നു. ''എവൻ, എവൾ, എപ്പോൾ, എവിടെ, എന്ത്?, എന്തിന്, എങ്ങനെ ഈ

ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള സമാധാനം ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നു. പരിഹരിക്കപ്പെടാത്ത പ്രശ്നങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയുടെ അർത്ഥത്തെ ബാധിക്കുന്നു. കാല-ദേശ, പാത്രാവസ്ഥ ലക്ഷ്യമാർഗ്ഗങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കാത്ത ആഖ്യാനങ്ങളുണ്ടാവാം. വാസ്തവമോ കല്പിതമോ ശൂന്യമോ ആയ ഘടകങ്ങളുടെ ചേരുവയനുസരിച്ച് ആഖ്യായികയ്ക്ക് വകഭേദങ്ങളുണ്ടാവാം"(1991:61) അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ സൂചിപ്പിച്ച 'എ'കാരങ്ങൾ ആഖ്യാനങ്ങൾക്കെല്ലാം ബാധകമാണ്. ഓരോ 'എ'കാരങ്ങളും അവയെ കൃതിയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന രീതികളുമെല്ലാം രചനയ്ക്ക് സവിശേഷ ജീവിതം സാധ്യമാക്കുന്നു. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന പ്രമാണങ്ങളായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ് സ്ഥലികതയും കാലികതയും മധ്യസ്ഥതയും.

1.5.1 സ്ഥലികത-കാലികത

ആഖ്യാനത്തിന്റെ മർമ്മപ്രധാനസങ്കല്പങ്ങളാണ് സ്ഥലികതയും കാലികതയും. സ്ഥലകാലങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. കല്പിതമോ യഥാർത്ഥമോ ആയ സംഭവങ്ങളെയോ അനുഭവങ്ങളെയോ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിബന്ധിക്കുമ്പോഴാണ് ആഖ്യാനം സാധ്യമാവുക. സംഭവങ്ങൾ അനുഭവവേദ്യമാകുന്നതിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ പങ്ക് നിരാകരിക്കാവുന്നതല്ല. കഥയുടെ രൂപഭാവത്തെയും ഘടനയെയും ഒരുപോലെ സ്വാധീനിക്കാൻ സ്ഥലകാലങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. സമയത്തിലും സ്ഥലത്തിലും വർത്തിക്കുമ്പോഴെ ആഖ്യാനഗതി അനുഭവയോഗ്യമാവൂ. ആഖ്യാനനൈരന്തര്യം നിലനിർത്താനും നൈരന്തര്യഭംഗം വരുത്താനും സ്ഥലകാലവിന്യസനം കാരണമാവുന്നു. ഓരോ കൃതിയും തനത് സ്ഥലകാലസങ്കൽപ്പം പിന്തുടരുന്നു. കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയും ദൃശ്യങ്ങളായും വാക്കുകളായും പരിവർത്തിപ്പിക്കേണ്ടത് സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയുടെ അനിവാര്യതയാണ്.

മനുഷ്യാവസ്ഥകളെയും അനുഭവങ്ങളെയും കാലക്രമത്തിലാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ഭൗതികകാലക്രമത്തെ പിന്തുടരുമ്പോഴും ഭൗതിക

കാലത്തിന്റെ നേർപതിപ്പല്ല ആവിഷ്ക്കാരകാലം. ഓരോ ആഖ്യാനവും വൈയക്തികമായ കാലപദ്ധതിയുടെ സാക്ഷാത്കാരങ്ങളാണ്. കലാസൃഷ്ടികൾ ഭൗതികകാലസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് ബദലായി മാനസികകാലം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലകാലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാതൃകകൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. സംഭവശൃംഖലയിൽ പൂർവ്വാപരക്രമം ആവിർഭവിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഒരർത്ഥത്തിൽ കാലം ആവിഷ്ക്കൃതമാവുന്നു. "കഥയുടെ മാധ്യമം നിമിഷപരമ്പരയിലൂടെ നീളുന്ന പദപരമ്പരയും അവരിലും നിഴലിക്കുന്ന കാലപ്രവാഹവുമാണ്. കഥയുടെ മാധ്യമംതന്നെ കാലമാണെന്നോർക്കുമ്പോഴാണ് കഥയുടെ പ്രമേയംകൂടി കാലമാവുന്നത്. ഓരോ അക്ഷരവും വാക്കും കടക്കുമ്പോൾ നാം ഓരോ നിമിഷംകൂടി പിന്നിടുന്നു. കഥതന്നെ കാലമാകുന്നു" (ടി.ആർ, 2002:43). സാഹിത്യത്തിൽ ഈ വിധത്തിൽ പദങ്ങൾക്കുപുറമേ പദങ്ങളായി ആഖ്യാനകാലം സന്നിഹിതമാകുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിൽ അത് സംഭവിക്കുന്നു. ഓരോ കൃതിയുടെയും ആഖ്യാനകാലവും കഥാകാലവും തമ്മിലുള്ള അകലം പാഠത്തിന്റെ അനുഭവമണ്ഡലത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു.

കഥാകാലത്തെ ആഖ്യാനകാലത്തിലേക്ക് ഫലപ്രദമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനാണ് ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. മൂലകഥയിൽനിന്ന് അവശ്യകഥാമുഹൂർത്തങ്ങളടങ്ങുന്ന ഒരു സംഭവശൃംഖല തീർത്ത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷകാലത്തിലേക്ക് പാഠത്തെ സഞ്ചയിക്കുന്നു. മിക്കപ്പോഴും പ്രാധാന്യമുള്ള കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ അടർത്തിയെടുത്ത് കാലബദ്ധമായി അടുക്കിവെയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വർഷങ്ങളുടെയും പലതലമുറകളുടെയും കഥ ഏതാനും മണിക്കൂറുകളിലേക്കും ഒന്നോ രണ്ടോ താളുകളിലേക്കും വിന്യസിക്കാം. നീണ്ട കാലയളവിനെപ്പോലും രണ്ടുഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ മായ്ച്ചുകളയുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിൽ അപൂർവ്വതയല്ല. സ്ലോമോഷൻ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ഭൗതികകാലത്തെ വലിച്ചു നീട്ടുന്നതും

പതിവ് കാഴ്ചതന്നെ. പ്രായോഗികജീവിതത്തെപ്പോലെ ഭാവിയും ഭൂതവും വർത്ത മാനവുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിലും സന്നിഹിതമാവാറുണ്ട്.

സാഹിത്യപാഠത്തിന്റെ രൂപപരമായ കാലം ലംബവും ഋജുവുമാണെന്നുപറ യാം. ഒരു പദത്തെ പിന്തുടർന്നുവരുന്ന അടുത്ത പദം ഏകമാനമായ പുരോഗതി ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നു. അനുക്ഷണം ഭാവിയിലേക്കുനീളുന്ന ഈ പദപ്രയാണത്തെ കലാകാരൻ/കലാകാരി വെല്ലുവിളിക്കുന്നത് ഭിന്നകാലങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ സമന്വയിച്ചുകൊണ്ടാണ്. "അനുനിമിഷം മുന്നോട്ടുനീങ്ങുന്ന ക്രമാ നുഗതവും ഏകമൂർത്തവുമായ ഭാഷാമാധ്യമങ്ങളിലാണ് ഉറഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കാലവും പിന്നോട്ടൊഴുകുന്ന കാലവും സാക്ഷാത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഏകമാന മായ കാലത്തിൽ ഭിന്നകാലങ്ങളുടെ ഏകോപനം നടക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ ക്രമാ നുസാരിത്വത്തിൽ ഭൂതവർത്തമാനഭാവികളുടെ സമന്വയം സംഭവിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ആഖ്യാനകാലത്തിനും ത്രിമാനത്വം വരുന്നു. ത്രിമാനമായ സ്ഥലത്തിലെ ന്നപോലെ, ത്രിമുഖമായ ആഖ്യാനവർത്തമാനകാലത്തിന് ആവിഷ്ക്കരണം ലഭി ക്കുന്നു (ടി.ആർ, 2002: 50).

ഈ വിധത്തിൽ സർഗ്ഗാത്മകതകൊണ്ട് കലാകാരർ മാധ്യമപരിമിതികളെ അതിലംഘിക്കുന്നു. മനുഷ്യായുസ്സ് വർത്തമാനത്തിൽ കുരുങ്ങുമ്പോഴും കല ഭൂത ഭാവികളിലേക്ക് സ്വേച്ഛാനുസരണം സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഭൗതികകാലത്തിന്റെ അസ്വാത ന്ത്ര്യത്തിൽനിന്നുള്ള വിമുക്തിയായി ആഖ്യാനകാലം മാറാറുണ്ട്. കഥയുടെ അനുഭ വമണ്ഡലത്തെത്തന്നെ ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തക്രമംകൊണ്ട് മാറ്റിമ റിക്കാം. യഥാർത്ഥജീവിതത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന കാലസൂചകങ്ങൾ നോവൽ, ചലച്ചിത്രം തുടങ്ങിയ ആവിഷ്ക്കാരരൂപങ്ങളിൽ പുതുമയല്ല. ചരിത്രകഥനങ്ങളിൽ അത് സർവ്വസാധാരണമാണ്. ദൈനംദിനവിഷയങ്ങൾ പ്രമേയമാ ക്കുന്നവയിൽപ്പോലും കാലസൂചനകൾ പ്രത്യക്ഷമായി അവലംബിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങ ളുണ്ടാവാറുണ്ട്. നോവലിലും ചലച്ചിത്രത്തിലുമെല്ലാം വർഷവും തിയ്യതിയും എഴു

തിക്കാണിക്കുന്നതും വിരളമല്ലല്ലോ. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യധാരയിലൂടെ പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും കാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താറുണ്ട്. കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെയും കഥാഗതിയുടെയും പരിണതിയിൽ കാലം പരോക്ഷമായി അനുഭവ മാവുന്നു. അതേസമയം ശീർഷകം കൊടുത്തോ വോയിസ് ഓവറായി പറഞ്ഞോ കാലത്തെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കാറുമുണ്ട്. കാലപരിണതിയിൽ വിടവോ ചാട്ടമോ സംഭ വിക്കുമ്പോഴോ, ആരംഭകാലം അറിയിക്കാനോ ഒക്കെയാവാം പ്രത്യക്ഷസൂചക ങ്ങൾ അവലംബിക്കുന്നത്.

മാധ്യമാനുസൃതം സ്ഥലസങ്കല്പം ഭിന്നമാനങ്ങളാർജിക്കാറുണ്ട്. ഓരോ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളുടെയും ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അടി സ്ഥാനധാരണകളും മാറുന്നുണ്ട്. വായിക്കുന്നതും ശ്രവിക്കുന്നതുമായ കലകളെ ക്കാൾ ദൃശ്യപ്രധാനമായ ചലച്ചിത്രംപോലുള്ളവയിൽ സ്ഥലികമാനത്തിന് പ്രാധാ ന്യമേറും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ഥലകാലങ്ങൾക്ക് തുല്യപ്രാധാന്യം ലഭിക്കുമ്പോൾ, ചിത്രങ്ങളിൽ കാലികമാനത്തെ അപേക്ഷിച്ച് സ്ഥലികമാനം മേൽക്കൈ നേടുന്നു. മാധ്യമങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സൂചക-സൂചിതബന്ധം സ്ഥലപരമായ അനാവരണത്തെ വലിയതോതിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യകൃതിയിലെ സൂചക-സൂചിത ബന്ധത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന സന്ദിഗ്ധത സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥലികാനുഭവത്തിന് ആശ്രയം ഉൾക്കാഴ്ചയാണെങ്കിൽ, ചലച്ചി ത്രമടക്കമുള്ളവയിൽ നേർക്കാഴ്ചകൾക്ക് നാം സാക്ഷിയാണ്.

സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥലം നിലകൊള്ളുന്നത് വായനക്കാരുടെ ഭാവനക്കക ത്താണ്. സാഹിത്യകൃതിയിലെ കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലവും വായനക്കാർക്ക് അനുഭ വപ്പെടുന്ന സ്ഥലവും തമ്മിൽ ആന്തരവൈരുദ്ധ്യം സ്വാഭാവികമാണ്. ‘കഥാജനക സ്ഥലം സ്വർഗമാണെന്നിരിക്കട്ടെ, ആ സ്വർഗ്ഗം ഒരു ആഖ്യാനത്തിൽ ആവിഷ്കൃത മാവുമ്പോൾ ആ ആഖ്യാനത്തിലെ സ്വർഗ്ഗമായിരിക്കില്ലെ കഥാസ്ഥലം? എന്നാൽ ആഖ്യാതിതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്വർഗ്ഗം ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭൗതികാസ്തിത്വവു

മായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അയാൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്ഥലം അയാളുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. കൂടാതെ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വർഗ്ഗം അനുവാചകന് അനുഭവവേദ്യമാവുമ്പോൾ അനുവാചകന്റെ അനുഭവങ്ങൾ സ്വർഗ്ഗത്തെ വീണ്ടും രൂപപ്പെടുത്തുന്നു (രാധാകൃഷ്ണൻനായർ, 2000:53). അതായത് സ്വർഗ്ഗം എന്ന ആശയതലം അവിടെ നിലനിൽക്കെത്തന്നെ, ആഖ്യാനത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സ്വർഗ്ഗം ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവനയ്ക്കും ആവിഷ്ക്കാരതാൽപ്പര്യങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചുള്ളതായിരിക്കും. രചയിതാവിന്റെ ആർജിത കലാസംസ്കാരത്തിനനുസരിച്ചാവും സ്ഥലനിർണ്ണയനം. സ്വർഗത്തെക്കുറിച്ച് കൃത്യമായ സൂചനകൾ ആഖ്യാനപാഠത്തിലുണ്ടെങ്കിലും, വായനക്കാരുടെ ഭാവനക്കനുസരിച്ച് സാഹിത്യപാഠത്തിന്റെ അനുഭവത്തിൽ വ്യതിയാനം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ഈവിധത്തിൽ സാഹിത്യത്തിലെ സ്ഥലം പലമട്ടിൽ അനുഭവയോഗ്യമാവുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ സൂചക-സൂചിതബന്ധങ്ങൾക്കിടയിൽ വലിയ വിള്ളലുകൾ കാണാനാവില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പവും പ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന സ്ഥലവും അനുഭവതലത്തിൽ വിരുദ്ധമാവാനിടയില്ല.

മനുഷ്യരും വസ്തുക്കളും പ്രകൃതിയുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന കഥാലോകത്തെയാണ് സ്ഥലസങ്കൽപ്പം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവിക്കുകയും പെരുമാറുകയും ചെയ്യുന്ന ഇടമാണ് ആവിഷ്കാരങ്ങളിലെ സ്ഥലം. കേവലം ഭൗതികാസ്തിത്വമുള്ള, നാമമുള്ള ഒരു സ്ഥലം എന്നതിനപ്പുറം ആഖ്യാനത്തിൽ ക്രിയാത്മകമാകുന്നത് ഒരു പ്രത്യേക വീക്ഷണകോണിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലമാണ്. കഥാസ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രചയിതാവിന്റെ ബോധമാണ് സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുക. കഥയിലെ മനുഷ്യരുടെയും വസ്തുക്കളുടെയും പരസ്പരബന്ധത്തിൽനിന്നാണ് സ്ഥലസങ്കൽപ്പം രൂപംകൊള്ളുന്നത്. മനുഷ്യരും വസ്തുക്കളും ജീവജാലങ്ങളുമെല്ലാം അസ്തിത്വമാർജിക്കുന്നത് സ്ഥലബന്ധത്തിലൂടെയാണ്. സംഭവങ്ങൾ/ക്രിയകൾ എവിടെയാണ് നടക്കുന്നത് എന്നതാണ് സ്ഥലസംജ്ഞയുടെ അടിസ്ഥാനം. കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന, ആവിഷ്കൃത

മാവുന്ന ആഖ്യാനത്തിലെ ഇടമെല്ലാം സ്ഥലദർശനത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

മാധ്യമസവിശേഷതകളാൽ എല്ലാ ചലച്ചിത്ര ഇമേജുകളും ഒരർത്ഥത്തിൽ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. കാലം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതും ഫ്രെയിമിനകത്തെ സ്ഥലത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൂടിയാണ്. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ നിരന്തരവിവരണം സാഹിത്യരചനയിൽ അനൗചിത്യമാണ്. എന്നാൽ ഏത് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളെയുംപോലെ അത് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൗലികസ്വഭാവംതന്നെയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ദൃശ്യങ്ങൾ സന്നിധമാണ്. ധ്വന്യാത്മകവും പ്രതീകാത്മകവുമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ഭാവനാവ്യാപാരങ്ങൾക്ക് വലിയ സാധ്യത നിലനിൽക്കുന്നില്ലെന്നല്ല. അപ്പോഴും മൂർത്തദൃശ്യങ്ങളുടെ നേർപ്രാതിനിധ്യത്തെ കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കാനാവില്ല. വേറിട്ട ദൃശ്യപരിചരണരീതികളിലൂടെയും എഡിറ്റിംഗ് പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയും പ്രേക്ഷകഭാവനയ്ക്കും ബൗദ്ധികതയ്ക്കും വെല്ലുവിളിയുയർത്താമെങ്കിലും സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ, മൂർത്തത അപ്പോഴും സാഹിത്യത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സജീവമാണ്.

നോവലുകളിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുമാണ് ഭൂവിഭാഗങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സ്ഥലചിത്രീകരണത്തിന് പ്രസക്തിയേറുന്നത്. പ്രമേയത്തിനും ആഖ്യാനത്തിനുമനുസരിച്ചാണ് ഓരോ കൃതിയിലും സ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിവിധമാതൃകകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തിനിണങ്ങുന്ന ഒരു സ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തെ തെരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്. കഥ അനുഭവയോഗ്യമാക്കാൻ ഉചിതമായ സ്ഥലപശ്ചാത്തലം ചലച്ചിത്രംപോലുള്ള മാധ്യമങ്ങളിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതാണ്. ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരവും ജീവിതവും സ്ഥലാവിഷ്ക്കാരത്തിലൂടെയാണ് തെളിഞ്ഞുകിട്ടുക. കൃതിയുടെ സാമൂഹികവും സാംസ്ക്കാരികവുമായ ഭാവുകത്വം സ്ഥലാവിഷ്ക്കാരത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും.

1.5.2 മധ്യസ്ഥത

ആഖ്യാതാവ്, വീക്ഷണകോൺ എന്നീ ആഖ്യാനധർമ്മങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങുന്ന

ആഖ്യാനസങ്കൽപ്പനമാണ് മധ്യസ്ഥത. ഓരോ പാഠവും നാം അനുഭവിക്കുന്നത് ആഖ്യാനവീക്ഷണകേന്ദ്രത്തിലൂടെയാണ്, അല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാതാവിലൂടെയാണ്. കഥയെ നാം എങ്ങനെ വായിക്കണമെന്ന ബോധത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് മധ്യസ്ഥത. ആ വീക്ഷണബോധത്തിലൂടെയാണ് വായനക്കാരുടെ കഥാപ്രവേശം. ''കഥ വായിക്കാനും ആസ്വദിക്കാനുമുള്ള വഴി മുൻകൂട്ടി നിർണ്ണയിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിലൂടെ (സോമനാഥൻ, 2013: 16). ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിൽ ഡോ.രാധാകൃഷ്ണൻനായർ, ആഖ്യാതാവ് - വീക്ഷണ പരിപ്രേക്ഷ്യം എന്നീ ആശയങ്ങളെ കുറിക്കാൻ മാധ്യമത എന്ന സംജ്ഞയാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മാധ്യമം എന്ന വാക്കിനോട് മാധ്യമതയ്ക്കു ചാർച്ചയുള്ളതിനാൽ ആഖ്യാതാവിനെ അഥവാ ആഖ്യാനത്തിലെ ഇടനിലയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ മധ്യസ്ഥത എന്ന പദമായിരിക്കും അർത്ഥസൂക്ഷ്മത പ്രകാരം കൂടുതൽ ഉചിതമെന്ന് (2016: 131) സോമനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിലെ വീക്ഷണകോണിനെ അഥവാ ആഖ്യാതാവ് എന്ന സങ്കൽപ്പം ഉള്ളടങ്ങുന്ന സംജ്ഞയായി ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുന്നത് മധ്യസ്ഥത എന്ന പദമാണ്.

ആഖ്യാനത്തെയും അനാഖ്യാനത്തെയും (Anti-Narrative) വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നത് പ്രധാനമായും മധ്യസ്ഥതയുടെ ഉള്ളടക്കമാണ്. ഒരു സംഭവത്തെ മറ്റൊരാളിലേക്ക് പകരുന്നതിന് ഒരു ഇടനില ആവശ്യമാണ്. ആഖ്യാതാവ് കഥയിൽ സന്നിഹിതമാവുന്ന വിധം കഥയുടെ ഉള്ളടക്കസ്വഭാവത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ രീതിസമ്പ്രദായങ്ങളും ഇടപെടലുകളും ആഖ്യാനത്തിൽത്തുടങ്ങി വിനിമയതലങ്ങളിൽവരെ ഓളംതീർക്കുന്നുണ്ട്. കൃതിഘടകങ്ങളുടെ ഘടനയും ക്രമീകരണവും തെരഞ്ഞെടുപ്പുമെല്ലാം മധ്യസ്ഥതയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടി രചയിതാവ് സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ബോധകേന്ദ്രംതന്നെയാണ് മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാതാവ്. കഥയുടെ ബോധകേന്ദ്രം ആഖ്യാതാവിലധിഷ്ഠിതം. കഥാഗതി അയാളിൽ നിക്ഷിപ്തമാണ്.

ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാഥമികമായി രണ്ട് രീതി സമ്പ്രദായങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നതായി ഡി. രാധാകൃഷ്ണൻനായർപറയുന്നു. ''ഒന്ന് ആഖ്യാതാവ് ഒരു വ്യക്തിയായിരിക്കും. വ്യക്തി അയാളുടെ ശീലിൽ, ശൈലിയിൽ, ഭാഷയിൽ കഥപറയുന്നു. രണ്ടാമത്തേതിൽ ആഖ്യാതാവ് ഇവിടെ കഥ പറയുന്നില്ല. പക്ഷെ, കഥ അനുവാചകന് ലഭ്യമാകുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ ബോധമനസ്സിൽ സംഭവങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. പ്രതിബിംബരൂപത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ അനുവാചകനു പകർന്നുകൊടുക്കുകമാത്രമാണ് കഥാകൃത്ത് ചെയ്യുക''(2000:47). മധ്യസ്ഥതയെ സംബന്ധിച്ച് പുരുഷൻ (person), പരിപ്രേക്ഷ്യം (perspective), എന്നീ സങ്കല്പങ്ങൾ പ്രധാനമാണ്. ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനവും പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാന(First person-Third person)വുമാണ് ആഖ്യാതാക്കൾ പൊതുവിൽ സ്വീകരിച്ചുവരാറുള്ള രണ്ട് രീതികൾ. പ്രഥമപുരുഷനിൽ(അവൾ/അവൻ) കഥപറയുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചും കഥയെക്കുറിച്ചും സർവ്വതുമറിയാവുന്ന ഒരു ആഖ്യാതാവിനെ കാണാം. കഥയിൽ ഭാഗഭാക്കാകാതിരിക്കുകയും കഥാസംഭവത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തന്റെ നിയന്ത്രണത്തിൽ നിർത്തുകയുമാണ് ആഖ്യാതാവ്. കഥാലോകം അയാൾക്കകത്ത് രൂപംകൊള്ളുന്നു. ഉത്തമപുരുഷനിലാകട്ടെ, കഥയിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായിട്ടാവും ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം. പ്രഥമപുരുഷനിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം അദൃശ്യമാവുമ്പോൾ ഉത്തമപുരുഷനിൽ അയാളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നു. ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനം ആത്മനിഷ്ഠസ്വഭാവം പുലർത്തുമ്പോൾ താരതമ്യേന വസ്തുനിഷ്ഠസ്വഭാവം പുലർത്തുകയാണ് പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം. അപ്രധാനകഥാപാത്രമായി കേവലമൊരു സാക്ഷിയുടെ വേഷത്തിൽ കഥമുഴുവൻ പറയുന്ന ആഖ്യാതാവും പ്രഥമപുരുഷനിൽ ഉണ്ടാവാറുണ്ട്.

ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകോൺ കഥാഘടനയെയും സ്വഭാവത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയുംചെയ്യുന്നു. ''കഥാകൃത്ത് തന്റെ കൃതിഘടക

ങ്ങളെ സംവിധാനംചെയ്ത് ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതിന് സ്ഥലകാലമാധ്യമങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന സ്ഥാനമാണ് വീക്ഷണകേന്ദ്രം. അവിടെയാണ് ആഖ്യാതാവിനെ കഥാകൃത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. ആ സ്ഥാനത്തിന്റെ പൊക്കവും കോണും അതിന് മോട്ടീഫിൽനിന്നുള്ള അകലവുമാണ് കഥാഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും അവയുടെ സംവിധാനത്തിലും കഥാഘടനയിലും നിഴലിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനടിസ്ഥാനം ആ മോട്ടിഫിൽനിന്ന് ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തിലേക്കുള്ള അകലമാണ് (ടി.ആർ, 2002:17) സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രാമാണ്യത്തെ തകർക്കുന്നതാണ് നിരവധി വീക്ഷണകോണുകൾ ഒരേകൃതിയിൽ സന്നിഹിതമാവുന്ന സമ്പ്രദായം. ഒരേ സംഭവത്തിന്റെ വിവിധ പരിപ്രേക്ഷ്യം ഇതിൽ പ്രത്യക്ഷമാവും. ഒരേ സംഭവംതന്നെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളിൽ വേറിട്ട സംഭവങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ക്യാമറാവീക്ഷണകോൺ, പലപ്പോഴും പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി മാറാറുണ്ട്. ഉത്തമപുരുഷവീക്ഷണകോണിൽ കഥപറയുമ്പോളാകട്ടെ, ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് പലപ്പോഴും ക്യാമറാഫ്രെയിമിനൊപ്പം ശബ്ദപഥത്തെയും ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ആത്മകഥകൾക്ക് മാത്രമല്ല കേവലം സാക്ഷിയുടെ വീക്ഷണകോണിൽ കഥപറയുമ്പോഴും വോയ്സ് ഓവർ സങ്കേതം പ്രയോജനപ്പെടുത്താം.

1.6 ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം

ശാസ്ത്രസാങ്കേതികത കലാമേഖലയിൽ കൈവരിച്ച ഔന്നത്യങ്ങളിലൊന്നാണ് ചലച്ചിത്രം. നിരവധി ശാസ്ത്രസാങ്കേതിക പരീക്ഷണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പിറവിയ്ക്കും വളർച്ചയ്ക്കും നിധാനമായി. പൂർവ്വകലകളെ അപേക്ഷിച്ച് കലാ-ശാസ്ത്രപാരസ്പര്യം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വത്വംതന്നെയായി മാറി. ദൃശ്യശബ്ദപഥങ്ങളടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രരചനാപദ്ധതി പൂർണ്ണമായും സാങ്കേതികവിദ്യയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. 1895 ഡിസംബർ 28-ന് പാരീസിലെ ഗ്രാൻഡ്കഫേയിൽ

ലൂമിയർ ബ്രദേർസ് നടത്തിയ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം മുതൽ ഇന്നിന്റെ ഡിജിറ്റൽ കാലംവരെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം പലവിധ പരിണാമങ്ങൾക്കും വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ജെ.എഫ്. പ്ലാറ്റോ, ജോർജ്ഹോർണർ, ജോർജ് ഈസ്റ്റ്മാൻ, മേയ്ബ്രിഡ്ജ്, ഡോ. ഇ.ജെ. മാരി, തോമസ് ആൽവാ എഡിസൻ തുടങ്ങി നിരവധി പ്രതിഭാധനരുടെ അശ്രാന്തപരിശ്രമങ്ങൾ ലൂമിയർ ബ്രദേഴ്സിന്റെ ചിത്രത്തിനു ഇന്ധനമായി ഭവിച്ചു. ലൂമിയർകാലചലച്ചിത്രങ്ങൾ, ഒരു മിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ഒറ്ററീൽ ദൃശ്യങ്ങളായിരുന്നു. ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ ഒരു പ്രക്രിയയുടെയോ, വസ്തുവിന്റെയോ ചലനത്തിന്റെ പകർപ്പെടുക്കുക മാത്രമായിരുന്നു ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ. ചലനദൃശ്യത്തിലുള്ള കൗതുകമായിരുന്നു അവയ്ക്ക്. യഥാർത്ഥ സമയം അവലംബിച്ച് ചെയ്ത ഈ ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഥയോ ആഖ്യാനസ്വരൂപമോ ബാധകമായിരുന്നില്ല.

വൈകാതെ ഒരു സംഭവത്തെയോ, ക്രിയയേയോ, ഒറ്റ ഷോട്ടിൽ കാണിക്കുന്നതിന് പകരം ഒന്നിൽ കൂടുതൽ ഷോട്ടുകളിലായി ചിത്രീകരിക്കാനാരംഭിച്ചു. അതോടൊപ്പമാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുന്നതും ചലച്ചിത്രം ഒരു ആഖ്യാനമാധ്യമമായി മാറുന്നതും. ജോർജ്ജ് മെലീസ്, എഡ്വിൻ എസ്. പോർട്ടർ തുടങ്ങിയവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ ആഖ്യാന-കഥാ-ചിത്രങ്ങളുടെ ആദ്യമാതൃകകളായി. മെജീഷ്യൻകൂടിയായ മെലീസ് പാരീസിൽവെച്ച് ഒരു തുരങ്കത്തിലൂടെ ബസ് വരുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ക്യാമറ പ്രവർത്തനരഹിതമാവുകയായിരുന്നു. ക്യാമറ വീണ്ടും പ്രവർത്തനനിരതമായപ്പോൾ ബസിനുപകരം മറ്റൊരു വാഹനമാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത്. മെലീസ് ഫിലിം വികസിപ്പിച്ചപ്പോൾ ബസ് അപ്രത്യക്ഷമായി തൽസ്ഥാനത്ത് ഈ വാഹനം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരു അത്ഭുതം സംഭവിക്കുകയാണ്. ഇതിന്റെ ചുവട് പിടിച്ച് മെലീസ് ദൃശ്യം അപ്രത്യക്ഷമാക്കിയും വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തിയും ജമ്പ്കട്ട്, ഫെയ്ഡ് ഇൻ, ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് അടക്കമുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ വികസിപ്പിച്ചു. എ *ട്രിപ്പ് ടു മൂൺ* (1902) പോലെ വിഖ്യാത കഥാചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹം സംവിധാനം ചെയ്തു. എന്നി

രുന്നാലും നാടകത്തെ പിൻപറ്റിയ മെലീസ് ചിത്രങ്ങൾ ക്യാമറ ചലിപ്പിക്കുകയോ ക്രിയകളെ മുറിക്കുകയോ ചെയ്തിരുന്നില്ല.

ആധുനികചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയുടെയും വ്യാകരണത്തിന്റെയും രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായക സംഭാവനകൾ നൽകിയ ചലച്ചിത്രകാരനാണ് എഡ്വിൻ എസ്.പോട്ടർ. നൈരന്തര്യ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ആദ്യ പ്രയോക്താക്കളിൽ ഒരാളായിരുന്നു അദ്ദേഹം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ദ ഗ്രേയിറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി* (1903) എന്ന ചിത്രം ചലച്ചിത്രഭാഷയ്ക്ക് വലിയ മുന്നേറ്റം തന്നെയാണ് സാധ്യമാക്കിയത്. സീനുകൾക്ക് മാത്രമല്ല, ഷോട്ടുകൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകാൻ ക്യാമറയുടെ ടിൽറ്റിങ്ങും പാനിങ്ങും അടങ്ങുന്ന ചലനങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുകയും, പാരലൽ കട്ടിങ്ങ് പോലുള്ള എഡിറ്റിങ്ങ് സങ്കേതങ്ങൾ പോർട്ടർ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ആഖ്യാനമാധ്യമമെന്നനിലയിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സാധ്യതകളെ വികസ്വരമാക്കാൻ പോർട്ടർ ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

ക്യാമറാചലനത്തിനും അഭിനയത്തിനും എഡിറ്റിങ്ങിനുമെല്ലാം വ്യാകരണത്തിന്റെ ഒരു പുതിയ നിയമാവലിതന്നെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവരുകയിരുന്നു ഡേവിഡ് വാർക്ക് ഗ്രിഫിത്ത്. ക്ലോസപ്പിനും മീഡിയം ഷോട്ടിനും ലോംഗ്ഷോട്ടിനുമെല്ലാം അദ്ദേഹം നവീനമായ ആഖ്യാനഭാവുകത്വം സാധ്യമാക്കി. കഥാചിത്രങ്ങളിൽ ഇന്നും സംഗതമായ പല സങ്കേതങ്ങളും മികവുറ്റ രീതിയിൽ വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ഗ്രിഫിത്ത് കഥാചിത്രങ്ങളുടെ പിതാവായി പിൽക്കാലം അറിയപ്പെട്ടു. വിവിധ ആംഗിളുകളിലായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട ഷോട്ടുകൾ ഏറ്റവും സമർത്ഥമായി സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച പാലിച്ചുകൊണ്ട് വിന്യസിച്ചത് ഗ്രിഫിത്താണ്. അങ്ങനെയാണ് ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ രേഖീയത സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്.

സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ നാടകീയമായ കഥനസാധ്യതകളെ ചൂഷണം ചെയ്തുകൊണ്ട് വൈകാരികചലച്ചിത്രഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തിയത് ഗ്രിഫിത്താണ്. കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്ത അകലം പാലിച്ചുകൊണ്ട് ക്രമാനുഗതമായി

അദ്ദേഹം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ രംഗങ്ങൾ പിൽക്കാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ വൈകാരികസ്വ രൂപങ്ങളുടെ മാതൃകകളായി. ഒരു രംഗത്തെ പല ഷോട്ടുകളായി വിഭജിച്ച് ഷോട്ടിൽനിന്ന് ഷോട്ടിലേക്ക് ഊന്നൽമാറ്റാനും നാടകീയമായി കഥ പറയാനും അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചു. എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടിലൂടെ കഥനപശ്ചാത്തലം സ്ഥാപി ച്ചും, ക്ലോസപ്പുകളിലൂടെ വൈകാരികവ്യാപ്തിയെ തിരിച്ചറിഞ്ഞും രേഖീയവ്യാക രണപദ്ധതി അദ്ദേഹം വിനിമയക്ഷമമാക്കി. ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾക്ക് ചലച്ചി ത്രാഖ്യാനത്തിൽ ലയിച്ചുചേരുംവിധം അദൃശ്യഭാവുകത്വം രൂപപ്പെടുത്തിയതും ഗ്രിഫിത്താണ്. കൃത്യമായ ഷോട്ടുവിഭജനങ്ങളിലൂടെ എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതങ്ങൾ പരിഷ്ക്കരിച്ചതിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന് ചലച്ചിത്രത്തിൽ രേഖീയഭാഷ സ്ഥാപിക്കാൻ സാധിച്ചു. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിൽ അദൃശ്യഭാവുകത്വം സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ട് ഗ്രിഫിത്ത് പരമ്പരാഗത ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അപ്പോസ്തലനായി മാറി.

പല രാഷ്ട്രങ്ങളിലായി നിർമ്മാണവിതരണങ്ങൾ സജീവമാവുകയും, ചല ച്ചിത്ര വ്യവസായം പുഷ്ടിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതിനിടയിലാണ് *ദ ജാസ് സിംഗറി ലൂടെ* (1927) ആഖ്യാനത്തിന് മറ്റൊരു ഇന്ദ്രിയസാധ്യതകൂടി സ്വായത്തമായത്. നിശ ബ്ദമായ ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തിലേക്ക് സംഭാഷണവും വോയ്സ് ഓവറും പശ്ചാ ത്തല ശബ്ദങ്ങളും സംഗീതവും കടന്നുവരുകയായി. കളർചിത്രത്തിനായുള്ള പരീ ക്ഷണങ്ങൾ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യങ്ങളിൽത്തന്നെയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും, എട്ട് മിനിറ്റുള്ള *എ വിസിറ്റ് ടു ദി സീ സൈഡ്* (1908) എന്ന ഷോർട്ട്ഫിലിമാണ് ആദ്യ കളർചിത്രമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. പിന്നീട് *ദി വേൾഡ്, ദി ഫ്ലഷ് ആൻഡ് ദി ഡെവിൾ* എന്ന മുഴുനീള കഥാചിത്രം കളറിൽ പുറത്തുവന്നു. എന്നാൽ കളർചിത്ര നിർമ്മാണം പൂർണ്ണവിജയത്തിലെത്തുന്നത് വിക്ടർ ഫ്ലമി ങ്ങിന്റെ *വിസാർഡ് ഓഫ് ഓസി* (1939) ലൂടെയാണ്. തുടർന്ന് നിറങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ കാലഭേദങ്ങളെയും മൂഡിനെയുംവരെ നിർണ്ണയിക്കുംവിധം ആഖ്യാന ത്തിൽ പ്രാധാന്യം നേടുകയായി. ശേഷം കാഴ്ചയുടെ തലത്തിൽ 70 MM, 35 MM,

3D തുടങ്ങി നിരവധി സാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെട്ടു. 21-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ നിർമ്മാണത്തിന്റെയും പ്രദർശനത്തിന്റെയും തലത്തിൽവരെ വിപ്ലവ കരമായ പരിവർത്തനം സാധ്യമാക്കുന്ന ഡിജിറ്റൽ ടെക്നോളജിയുടെ ആഗമനമു ണ്ടായി. ഫിലിമിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രം ഡിജിറ്റലിലേക്ക് കൂടുമാറി. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമ റയിൽ ചിത്രീകരണം ആരംഭിക്കുകയും എഡിറ്റിങ്ങ് അടക്കമുള്ള രചനാപദ്ധതി കൾക്ക് പുതിയ സോഫ്റ്റ് വെയർ സമ്പ്രദായങ്ങൾ നിലവിൽവരുകയും ചെയ്തു.

കേവലം സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഉപോൽപ്പന്നമായോ കുറേ കലകളുടെ സമാഹാരമായോ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ പരിഗണിക്കേണ്ടത്. ഛായാഗ്രഹ ണം, അഭിനയം, സംഗീതം തുടങ്ങി ഭിന്ന കലാപദ്ധതികളുടെ സർഗാത്മക ഏകോ പനമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം. വിവിധ രചനാപദ്ധതികൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വേറിട്ട അസ്തിത്വം പുലർത്തുകയല്ല. അവ ആഖ്യാനപദ്ധതിയുടെ സ്വകീയതയി ലേക്ക് ഏകീഭവിക്കുകയാണ്. യഥാതഥ്യവും പ്രതീകാത്മകതയും ഫാന്റസിയു മെല്ലാം ചലച്ചിത്രഭാഷക്ക് അന്യാദൃശമികവോടെ വഴങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ക്ലോസപ്പും ലോംഗ്ഷോട്ടും പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ, പലമട്ടിലുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ഊന്നലുകൾ ചലച്ചിത്രകഥനത്തിൽ സാധ്യമാണെന്നതിന്റെ പ്രത്യക്ഷത്തെളിവുകളാണ്.

കഥാപാത്രസംഭാഷണം, സങ്കലിത/അസങ്കലിത ശബ്ദങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം തന്നെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ സജീവ പങ്കാളിത്തമുണ്ട്. ചല ച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരിക-വൈചാരികലോകങ്ങൾ ശബ്ദങ്ങളുടേതുകൂടിയാണ്. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യസൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളും ആഖ്യാനപ്രക്രിയയെ ഫലപ്രദമാക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിൽ കാണപ്പെടുന്നവയെല്ലാംതന്നെ ഒരു വിധത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റുവിധത്തിൽ കഥനധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. വെളിച്ചവിതാനമോ വസ്ത്രധാരണമോ മേക്കപ്പോ സൗണ്ട് ഇഫക്ടസോ സ്വയമേവ കഥ പറയില്ലെങ്കിലും അവയ്ക്ക് കഥയുടെ രൂപ ഭാവങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കാൻ ശേഷിയുണ്ട്. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യയോഗ്യമായതിനെയെല്ലാം, എഴുത്തിനെപ്പോലും ആഖ്യാനോപാധിയാക്കാൻ മാധ്യമസവിശേഷതകളാൽ ചല

ച്ചിത്രത്തിന് കഴിയും. ഇതര കലകളെ അപേക്ഷിച്ച് നിരവധി കാര്യങ്ങൾ ഏതാനും ഷോട്ടുകൾകൊണ്ട് ചുരുങ്ങിയ സമയത്തിനുള്ളിൽ വിനിമയംചെയ്യാൻ ചലച്ചിത്ര ത്തിനാവും. ദീർഘകാലത്തെ സംഗ്രഹിച്ചവതരിപ്പിക്കാനും ചുരുങ്ങിയ നിമിഷ ങ്ങളെ വലിച്ചുനീട്ടാനും പറ്റുന്ന, വഴക്കമുള്ള മാധ്യമമാണ് ചലച്ചിത്രം. മാധ്യമ ത്തിന്റെ നിരവധിയായ ഈ പ്രത്യേകതകളെല്ലാംതന്നെയാവാം ചലച്ചിത്രാഖ്യാ നത്തെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതും. പ്രായംകൊണ്ട് ഇളതെങ്കിലും വിഭിന്നങ്ങളായ കഥാ ജനുസ്സുകൾ (ത്രില്ലർ, കോമഡി, ഫാന്റസി, ഡ്രാമ, ആക്ഷൻ...) കൊണ്ടും നവീന ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾകൊണ്ടും ഇതരകലകളെ ചലച്ചിത്രം അതിശയിച്ചുകൊണ്ടേയി രിക്കുന്നു.

മറ്റുപല കലാരൂപങ്ങൾക്കുമുപരിയായി വിപണിമൂല്യം ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ത്തെയും പ്രമേയത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. വലിയമൂലധനം, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് വിലങ്ങുതടിയാവാതെയുമില്ല. ഇറക്കിയമുതൽ തിരിച്ചു പിടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആ ബാധ്യത, എളുപ്പം സ്വീകാര്യമാവുന്നതും കാണികളുടെ താൽപര്യങ്ങൾക്കനുയോജ്യവുമായ ആഖ്യാനസ്വരൂപങ്ങൾ അനിവാര്യമാക്കുന്നു. അതിന് പല ചേരുവകളും ആവശ്യമാണ്. നിലവിൽ വിപണിമൂല്യമുള്ള ചിത്രങ്ങ ളുടെ ചുവടുപിടിച്ചാവാം ചേരുവകൾ നിർമ്മിക്കുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിതവും കണ്ടു ശീലിച്ചതുമായ ഘടനാരൂപങ്ങൾ ഈ ചേരുവയിൽ നിർണായകമാകുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ അനുമാനങ്ങൾക്കും പ്രതീക്ഷകൾക്കും പിന്തുണനൽകികൊണ്ട് വിനിമയക്ഷമതയ്ക്ക് ഇത്തരം ആവർത്തനങ്ങൾ മുതൽക്കൂട്ടാവുന്നു. പ്രമേയതല ത്തിലും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ പ്രധാന്യത്തിലും സീനുകളുടെ ദൈർഘ്യത്തിലും വേഗതയിലുംവരെ വിപണിസ്വാധീനം കാണാം. ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂചിതാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് ചുരുങ്ങാനും പൊതുവായ അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെ ടുത്താനും ശ്രമിക്കുന്നു. പ്രതിലോമാശയങ്ങൾക്കുപോലും ജനസമ്മതി കിട്ടുന്ന തിൽ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾക്ക് വലിയ പങ്കുണ്ട്. ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾ പിന്തുടരുന്ന ആഖ്യാന ചേരുവകളും തന്ത്രങ്ങളും കാഴ്ചയിൽ ആശയക്കുഴപ്പം സൃഷ്ടിക്കാ

ത്തവയാണ്. എളുപ്പം വിനിമയക്ഷമത കൈവരിക്കുന്നതുമാണ്. പലപ്പോഴും കലാചിത്രങ്ങളെ കാണികൾ കൈയ്യൊഴിയുന്നത് അത് വിപണിയുടെ നടപ്പുശീലങ്ങളെ വകവെക്കാത്തതിനാലാവാം. അർത്ഥോല്പാദനത്തിന്റെ അംഗീകൃതമാതൃകകളെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ കൈയൊഴിയാറുണ്ട്.

അനവധി സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരുടെ കൂട്ടുത്തരവാദിത്വത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപദ്ധതി ഘട്ടംഘട്ടമായി വികസിക്കുന്നു. തിരക്കഥാരചന, ചിത്രീകരണം, എഡിറ്റിങ്ങ് എന്നിങ്ങനെ നിർമ്മാണപ്രക്രിയയിലെ വിവിധഘട്ടങ്ങൾ പിന്നിട്ടാണ് ചലച്ചിത്രഭാഷ സ്ക്രീനിൽ കാണുംവിധം മൂർത്തമാവുന്നത്. ഛായാഗ്രഹണം ഫിലിമിൽനിന്ന് ഡിജിറ്റലാവുകയും എഡിറ്റിങ്ങിന് പുതിയ ഉപാധികൾ നിലവിൽ വരുകയും ചെയ്തെങ്കിലും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഇന്നും പ്രസക്തമാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ നിർമ്മാണപ്രക്രിയയുടെ ക്രമത്തിൽ സാമാന്യമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഇനി.

1.6.1 തിരക്കഥ

തിരശ്ശീലക്കുവേണ്ടി രചിക്കപ്പെടുന്ന കഥയായ തിരക്കഥാരചനയോടെയാണ് പൊതുവിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ നിർമ്മാണം ആരംഭിക്കുന്നത്. നല്ല തിരക്കഥയിൽ മോശം ചിത്രം സംഭവിക്കാമെങ്കിലും, മോശം തിരക്കഥയിൽ നല്ലചിത്രം സാധ്യമല്ലെന്ന് ഒരു പറച്ചിലുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ആധികാരികതയുറപ്പിക്കുന്ന മിത്തുകളിലൊന്നാണിത്. തിരശ്ശീലക്കുതകുന്ന കഥയെ ഷോട്ടുകളായും സീനുകളായും സീക്വൻസുകളായും വിഭജിച്ച് ചിത്രീകരണക്ഷമമാക്കുകയാണ് തിരക്കഥ. കഥയെയോ, നാടകത്തെയോ, നോവലിനെയോ അല്ലെങ്കിൽ യഥാർത്ഥസംഭവത്തെയോ അതോ തികച്ചും ഭാവനാത്മകമായ ആശയത്തെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കി കഥ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. ഫ്രെയിമിൽ സജ്ജമാക്കേണ്ടതെന്തെല്ലാമെന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചനകൾ ഒരു തിരക്കഥ ഉൾക്കൊള്ളണം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ഘടനാശിൽപ്പം പലപ്പോഴും നിശ്ചയിക്ക

പ്പെടുന്നത് തിരക്കഥയിലാണ്. ഡിജിറ്റൽ പൂർവ്വകാലങ്ങളിൽ തിരക്കഥക്ക് ഘടനാ നിർണയനത്തിൽ കൂടുതൽ പങ്കുവഹിക്കാനുണ്ടായിരുന്നു. അരേഖീയതപോലെ സങ്കീർണ്ണഘടനയുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയിൽ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ ലഘൂകരിക്കാൻ തിരക്കഥയിലെ വ്യക്തത സഹായകമാവും.

ചലച്ചിത്രരചനയിലെ സ്ഥലകാലബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണം കൂടിയാണ് തിരക്കഥ. കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലപശ്ചാത്തലത്തിന്റെയും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടേണ്ട വീക്ഷണകോണുകളുടെയും ആധാരം തിരക്കഥയാണ്. കഥാപാത്രക്രിയകളും സംഭാഷണങ്ങളും തിരക്കഥയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ രൂപരേഖയാക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യദൈർഘ്യം ഹ്രസ്വമായാലും ദീർഘമായാലും കഥാപാത്രരൂപീകരണം തിരക്കഥയിൽ പ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയകൾക്കൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങളും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. സംഭാഷണങ്ങൾ വികാരവിചാരങ്ങളെ വിനിമയക്ഷമമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് സൂചിപ്പിക്കാനാവാത്ത സന്ദർഭങ്ങളിൽ സംഭാഷണത്തെ ആശ്രയിക്കുമ്പോഴേ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണഭാഗം മികവുറ്റതാവുള്ളൂ. ദൃശ്യ-ശബ്ദചിഹ്നങ്ങൾ സമന്വയിക്കുന്ന ഒരു ഭാഷാപദ്ധതിയുടെ അടിസ്ഥാനം തിരക്കഥയിൽ ദർശിക്കാം. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സൂചക-സൂചിത ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ഗ്രാഹ്യമുള്ളവർക്കേ മികവുറ്റ തിരക്കഥ ഒരുക്കാനാവുകയുള്ളൂ. ''ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഓരോ ഷോട്ടിലും ഓരോ ബിംബത്തിലും സൃഷ്ടിക്കേണ്ട അർത്ഥോൽപാദനപ്രക്രിയയുടെ അഭിവ്യഞ്ജകത്വത്തിന്റെ സൂചനകൾ തിരക്കഥയിൽ രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു'' (ദിവാകരൻ 2003, 267)

മഹത്തായ ആശയങ്ങൾ തിരക്കഥയെ മികവുറ്റതാക്കണമെന്നില്ല. എത്ര ഉൽകൃഷ്ട സാഹിത്യകൃതിയും അനുകല്പനത്തിൽ അങ്ങേയറ്റം മോശമായ തിരക്കഥയായിക്കൂടെന്നില്ല. തിരക്കഥ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു സാഹിത്യകൃതിയുമല്ല. തികച്ചും മറ്റൊരു കലാരൂപത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് തിരക്കഥയുടെ നിലനിൽപ്പ്.

സാഹിത്യരചനയിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ പുറമെടുത്ത് വർണ്ണിക്കുന്ന ഘടക ങ്ങൾപോലും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരു ഷോട്ടിൽ വിനിമയം ചെയ്യാം. മറിച്ച് മാനസിക വ്യാപാരങ്ങളെയും ആന്തരികാവസ്ഥയെയും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ചലച്ചിത്ര ത്തിലെ ബുദ്ധിമുട്ടിനെ ചിലഘട്ടങ്ങളിൽ ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിലൂടെ സാഹിത്യം മറികടക്കുന്നുമുണ്ട്. വാക്കുകൾ ഇവിടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ മുന്നോടി മാത്രമാണ്. കഥ യുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ് തിരക്കഥ ലക്ഷ്യംവെക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥാരചനയെ പുഡോവ്കിൻ സമീപിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരം, ''തിരക്കഥാകൃത്ത് വെള്ളിത്തിരയിൽ കാണാനുദ്ദേശിക്കുന്നത് തന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ചിത്രീകരിക്കാൻപോന്ന വിധത്തിലാക്കുക എന്നതാണ് തിരക്കഥാകൃ ത്തിന്റെ കഴിവായി കണക്കാക്കേണ്ടത്. അതുകൊണ്ട് സംവിധായകന് പ്രയോഗി ക്കാൻവേണ്ടി വിട്ടുകളയാതെ കഴിവതും ദൃശ്യാത്മകമായി എഴുതിവെക്കണം. ചിത്രത്തെ സംവിധായകൻ ഭാവനയിൽ ദർശിക്കുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെ ദൃശ്യഭാവ ങ്ങൾ രചിക്കണം. ഓരോ ഭാഗത്തിന്റെയും വൈവിധ്യമാർന്ന വശങ്ങൾ വിശദമായി ചേരണം. ചിത്രസംയോജനരീതികൾ എഴുതണം. അത് സാധ്യമാക്കുന്നതിനുള്ള സാങ്കേതിക വിദഗ്ദ്ധരുടെ പ്രവർത്തനരീതികൾക്കൂടെ പഠിക്കണം. അത്തരത്തിൽ ആവശ്യമായ പരിശീലനം സിദ്ധിച്ചിട്ടുവേണം തയ്യാറാക്കാൻ'' (ദിവാകരൻ 2005:17). പുഡോവ്കിന്റെ ദർശനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിപ്പറഞ്ഞാൽ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിഭിന്നസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഉൾക്കാഴ്ചയും ചലച്ചിത്രരചനാപദ്ധതിയെക്കുറിച്ച് സമഗ്രാവബോധവുമുള്ള ആളായിരിക്കണം തിരക്കഥാകൃത്ത്.

ലോകചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വ്യവസായകേന്ദ്രമായ ഹോളിവുഡ് അടക്കമുള്ള മുഖ്യധാര തിരക്കഥാരചനയിൽ അനുവർത്തിക്കുന്ന രീതിസമ്പ്രദായമാണ് മൂന്നങ്കഘടന. കഥാശരീരത്തെ ഇതിൽ മൂന്ന് അങ്കങ്ങളായി വിഭജിക്കുന്നു. കഥാ പാത്രങ്ങളെയും കഥാപശ്ചാത്തലത്തെയും പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നാംഭാഗത്തിന്റെ അവസാനത്തോടെ ഒരു പ്രശ്നം ഉടലെടുക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗം ആ പ്രശ്നത്തിന്റെ വളർച്ചയാണ്. മൂന്നാംഭാഗം സംഘർഷപാരമ്യവും പ്രശ്നപരിഹാരത്തോടെയുള്ള

ചലച്ചിത്രാന്ത്യവും. കഥാപര്യവസാനം ശുഭമോ അശുഭമോ ആയാലും കഥാഘടന ഇങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളായി വിഭജിക്കാം. പരമാവധി ആളുകളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുക എന്നതാണ് വിപണിചിത്രങ്ങളുടെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യം. അതിനാൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് ചിരപരിചിതമായ കഥാപരിണാമത്തിന്റെ ഈ ഘടന എളുപ്പം സ്വീകാര്യമാവുന്നു. ലോകചലച്ചിത്രവ്യവസായത്തിൽ ആഖ്യാനനിയമമെന്നനിലയിൽ ഏറ്റവും സ്വീകാര്യതയുള്ളത് ഈ ഘടനയ്ക്കാണ്. മൂന്നങ്കഘടന രേഖീയവളർച്ചയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നത്. അതേസമയം ഈ നിയമാവലി ബാധകമല്ലാത്ത, കഥാപരിണാമക്രമത്തെ പലമട്ടിൽ അട്ടിമറിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളും നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിൽ ഏറിയകൂറും ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളല്ലെന്നതും ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥയെ പലമട്ടിൽ പിന്തുടരുന്ന സംവിധായകരുണ്ട്. ചില മഹത്തായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥ നിർവ്വഹിച്ചത് സംവിധായകരല്ല (സൈക്കോ-ഹിച്ച്കോക്ക്, സ്റ്റോക്കർ-താർക്കോവ്സ്കി) ചിലതിനാകട്ടെ തിരക്കഥാരചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചത് ഒരാൾതന്നെ (പിക്ക്പോക്കറ്റ് - റോബർട്ട് ബ്രസ്സൺ, പൾപ്ഫിക്ഷൻ-ടരാന്റീനോ). അതിൽതന്നെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണേണ്ടത് എഴുതിയും (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ), ചിത്രംവരച്ചും (സത്യജിത്റേ) തയ്യാറാക്കുന്നവരുണ്ട്. തിരക്കഥ സാമ്പ്രദായികരീതിയിൽ തയ്യാറാക്കാതെ ചിത്രമെടുത്ത (ഗൊദാർദ്) വിഖ്യാതരുമുണ്ട്. മൂർത്തമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാലും ഇല്ലെങ്കിലും ഒരാശയത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ രൂപകൽപ്പനയെന്നനിലയിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി പൂർണ്ണമായി തള്ളിക്കളയാനാവില്ല. തിരക്കഥയില്ലാതെതന്നെ നിരവധി പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ ലോകത്ത് പലയിടത്തായി സംഭവിക്കുന്നുവെങ്കിലും തിരക്കഥയെ അവലംബിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ഏറിയകൂറും. മാത്രമല്ല, വിപണിചിത്രങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥ ഇന്നും ഒരനിവാര്യതയാണ്.

1.6.2 ചിത്രീകരണം

ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിഭിന്നതലങ്ങൾ ഉൾച്ചേരുന്നതും നിരവധി സാങ്കേതിക-

കലാവിദഗ്ദ്ധർ പങ്കുകൊള്ളുന്നതുമാണ് ചിത്രീകരണം. ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിലെ ഏറ്റവും സങ്കീർണ്ണമായ പ്രക്രിയയാണ് ഇത്. കഥപറച്ചിലിന്റെ മുഖ്യചുമതലയുള്ള ക്യാമറ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനംതന്നെയാണ് കൈയാളുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബോധകേന്ദ്രംതന്നെയാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ ക്യാമറാഫ്രെയിം. വെറുതെ വസ്തുക്കളുടെയോ വ്യക്തികളുടെയോ പകർപ്പെടുക്കുകയല്ല ക്യാമറ. കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയുമെല്ലാം കൃത്രിമവും കലാപരവുമായി വിന്യസിക്കുകയാണ് ക്യാമറാഫ്രെയിമിൽ. ഫ്രെയിമിൽ സന്നിഹിതമാവുന്നതെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിലും ഭാഗഭാക്കാവുന്നു. അതിനാൽ അഭിനേതാക്കളും പശ്ചാത്തലവും വസ്തുക്കളുമടങ്ങുന്ന ഫ്രെയിം ഒരുക്കാൻ ചിത്രീകരണഘട്ടത്തിൽ സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധ ആവശ്യമാണ്.

ഒരു സീൻതന്നെ പല ഷോട്ടുകളിലായി വിവിധ ആംഗിളുകളിൽ ചിത്രീകരിക്കാം. ക്യാമറാ ആംഗിളുകളും സ്ഥാനങ്ങളും ലെൻസുകളും ചലനങ്ങളും പലമട്ടിൽ അർത്ഥോല്പാദനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകോണുകൾ ഒരുക്കുന്നത് മുതൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവസ്ഥകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻവരെ ക്യാമറാ ആംഗിളുകൾ സഹായകമാവുന്നു. ലോ ആംഗിൾ ഷോട്ടുകൾ താഴെനിന്നും മുകളിലോട്ടുള്ള നോട്ടമാണ്, ഇതു പൊതുവിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അധികാരനിലയെയും മേൽക്കൈയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഹൈ ആംഗിൾ ഷോട്ടാവട്ടെ, മുകളിൽനിന്നും താഴേക്കുള്ള നോട്ടവും. ഇതു കഥാപാത്രം ദുർബലമാവുമ്പോഴും അപ്രധാനമാവുമ്പോഴുമാണ് ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. ഇവയെ സാമ്പ്രദായിക അർത്ഥവിവക്ഷകളെ മറികടന്നും വിനിയോഗിക്കാം. ഐ ലവൽ ഷോട്ടുകൾ, സാധാരണ കാഴ്ചയിലെന്നപോലെ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളാണ്. പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടിൽ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെയാണ്. ക്യാമറാ ആംഗിളുകൾപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് ക്ലോസപ്പ്, ലോംഗ് ഷോട്ട്, മീഡിയം ഷോട്ട് തുടങ്ങിയ ക്യാമറാ പൊസിഷനുകൾ. വസ്തുവിനെ ഏറ്റവും സമീപത്തുനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്നത് ക്ലോസപ്പുകൾ. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖമോ മറ്റു

ശരീരഭാഗങ്ങളോ വസ്തുക്കളോ ഇവിടെ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിനു വിധേയമാകുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആന്തരികാവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഭാവഹാവാദികളെ പിടിച്ചെടുക്കാൻ ക്ലോസപ്പുകൾ ഉപയോഗപ്പെടുന്നു. വസ്തുവിൽനിന്നും അകലംപാലിച്ച് പശ്ചാത്തലം വ്യക്തമാക്കാനോ, അല്ലെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിഹഗവീക്ഷണത്തിനുതന്നെയോ ലോംഗ്ഷോട്ടുകൾ അവശ്യമായി വരാറുണ്ട്. വസ്തുവിൽനിന്ന് സാമാന്യം അകലംപാലിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുവിനും പശ്ചാത്തലത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് മീഡിയം ഷോട്ടുകൾ. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടുകൾ കഥാപാത്ര സംഭാഷണങ്ങൾക്കും ക്രിയകൾക്കും അനുയോജ്യമാണ്.

ക്യാമറാപൊസിഷനുകളിൽനിന്നും ആംഗിളിൽനിന്നും ആഖ്യാനസാധ്യത ഒട്ടും കുറവല്ല ക്യാമറാ ചലനങ്ങൾക്കും. പാനിങ്ങും ടിൽറ്റിങ്ങും ട്രാക്കിങ്ങ് ഷോട്ടുകളും കഥാപാത്രചലനങ്ങളെപ്പോലെ പ്രധാനമാവാറുണ്ട്. ഒരു ട്രൈപ്പോഡിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ക്യാമറയെ വശങ്ങളിലേക്ക് തിരശ്ചീനമായി ചലിപ്പിച്ച് എടുക്കുന്നതിനെ പാനിങ്ങ് എന്നും മുകളിലേക്കോ താഴേക്കോ ചലിപ്പിക്കുന്നതിനെ ടിൽടിങ്ങ് എന്നും പറയുന്നു. കഥാപാത്രപരിസരത്തെക്കുറിച്ച് ബോധം ജനിപ്പിക്കാൻ ഇത് സഹായകമാണ്. ക്യാമറ ഡോളിയിൽ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തി ട്രാക്കിലൂടെ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും നീക്കി വസ്തുവിന്റെ മുന്നും പിന്നും വശങ്ങളും ചിത്രീകരിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ക്യാമറ കൈയ്യിലേന്തി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് രീതിയും ഇന്ന് സാർവ്വത്രികമാണ്. ഉലച്ചിലുള്ള പ്രതിബിംബമാണ് ഹാൻഡ്ഹെൽഡിന്റെ പ്രത്യേകത. ക്യാമറാലെൻസുകളും സവിശേഷാർത്ഥങ്ങൾ നിർമിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളവയാണ്. ഒരു പ്രത്യേക വസ്തുവിനോ കഥാപാത്രത്തിനോ സവിശേഷപ്രാധാന്യം നൽകാൻവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നതാണ് സൂംലെൻസുകൾ. നോർമൽ ലെൻസുകൾ കണ്ണുകൾകൊണ്ട് കാണുന്നപോലെ സാമാന്യപ്രതിബിംബം നൽകുന്നു. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ് വിസ്തൃതവും വിശാലവുമായ ദൃശ്യാനുഭവം നൽകുന്നു. ദൂരെയുള്ള പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ സമീപദൃ

ശ്യത്തിനായാണ് ടെലിഫോട്ടോലൻസുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ ക്യാമറയുടെ വിവിധ ഉപയോഗങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ദൃശ്യപദ്ധതിക്ക് വിഭിന്നതലങ്ങൾ സമ്മാനിക്കുന്നു.

ചിത്രീകരണത്തിൽ സന്നിഹിതമാവുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റൊരു തലമാണ് അഭിനയം. ഷോട്ടുകളുടെ രൂപകല്പനയും വിഭജനങ്ങളും നാടകാഭിനയത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തെ വേറിട്ടതാക്കുന്നു. നാടകാഭിനയത്തിന്റെ ഒഴുക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സാധ്യമല്ല. ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവാനുസൃതമുള്ള പ്രതികരണമോ, ഭാവപ്രകടനമോ ആണ് ഇവിടെ ആവശ്യം. എങ്കിലും കഥാപാത്രക്രിയകളിലൂടെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെയും ആഖ്യാനപ്രക്രിയ സജീവമാകുന്നുമുണ്ട്. കഥയെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയും ക്രിയാ-പെരുമാറ്റങ്ങളിലൂടെയും നയിക്കുകയാണ് അഭിനേതാക്കൾ. അഭിനേതാക്കളുടെ ദൃശ്യതതന്നെയാവാം താരപദവിക്ക് കാരണവും. കഥയുടെ വൈകാരികവളർച്ചാപരിണാമങ്ങൾ അവരിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ആഖ്യാതാവുതന്നെ പ്രധാനകഥാപാത്രമായോ ഉപകഥാപാത്രമായോ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ ചില ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണ് പശ്ചാത്തല/വസ്തുചിത്രീകരണവും. ക്യാമറാ ഫ്രെയിമിലെ പ്രകൃതിയുടെയും മനുഷ്യനിർമ്മിതവസ്തുക്കളുടെയുമെല്ലാം വിശദാംശങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് സ്വാഭാവിക അന്തരീക്ഷം പകർന്നുനൽകുന്നു. അവ വൈകാരിക-വൈചാരികാവസ്ഥകളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സൂക്ഷ്മസംഭാവന നൽകുന്നു.

1.6.3 എഡിറ്റിങ്ങ്

ഇതര ആഖ്യാനകലകളിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമപരമായ വ്യതിരിക്തതക്ക് മുഖ്യകാരണം എഡിറ്റിങ്ങാണ്. തിരക്കഥയ്ക്കും ചിത്രീകരണത്തിനുമൊപ്പം ആഖ്യാനരചനയ്ക്ക് മൂന്നാംമാനം തീർക്കുകയാണ് എഡിറ്റിങ്ങ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും വ്യാകരണത്തെയും ഘടനയെയും കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾ പ്രധാനമായും എഡിറ്റിങ്ങിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അനവധി ഷോട്ടുകളിൽ

ശിഥിലമായിക്കിടക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷ മൂർത്തരൂപംകൊള്ളുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങ് വേള യിലാണ്. ഷോട്ടുകളെ ആശയവിനിമയത്തിനുതകുംവിധം എഡിറ്റിങ്ങ് അർത്ഥബ ദ്ധമാക്കി ക്രമീകരിക്കുന്നു. എഡിറ്റിങ്ങ് വ്യത്യസ്തഷോട്ടുകൾക്ക് സ്ഥലകാലത്തു ടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കുകയും ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കി അർത്ഥോൽപ്പാദന പ്രക്രിയ സജീവമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഷോട്ടുകളെ കേവലം ക്രമത്തിൽ അടുക്കി വെക്കുന്ന യാന്ത്രികവൃത്തിയല്ല എഡിറ്ററുടേത്. രണ്ടു ഷോട്ടുകളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പുതിയ അർത്ഥതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം കൂട്ടിയും കുറച്ചും ദൃശ്യസ്വഭാവത്തെത്തന്നെ രൂപപ്പെടുത്താനും പൊളിച്ചെഴുതാനും സാധി ക്കുന്ന സർഗപ്രക്രിയയാണിത്. തിരക്കഥാരചനാവേളയിലെയും ചിത്രീകര ണത്തിലെയും സൃഷ്ടിപരമായതീരുമാനങ്ങൾ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ഫലപ്രാപ്തിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ഉചിതമായവ തെരഞ്ഞെ ടുത്തും ആവശ്യമില്ലാത്തവ തള്ളിക്കളഞ്ഞും ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യതാളങ്ങൾ സുനിശ്ചിതമാകുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങ് ടേബിളിലാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വേഗതയും വിരസതയും എഡിറ്റിങ്ങിനെ ആശ്രയിച്ചിരി ക്കുന്നു. കട്ടുകൾ കൂടിയ സിനിമയും കുറഞ്ഞ സിനിമയും കാഴ്ചാതലത്തിൽ വ്യത്യസ്ത അനുഭവങ്ങൾ പകരുന്നു. കുറേ കട്ടുകളുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വേഗക്കൂ ടുതൽ അനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. കട്ടുകൾ കുറഞ്ഞവയിൽ പതിഞ്ഞ താളവും. എഡിറ്റ റുടെ ജോലി ഒരേസമയം സങ്കേതബദ്ധവും കലാപരവുമാണ്. ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങ ളെല്ലാം ദൃശ്യഭാഷയായി എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ പുനസംഘടിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്ക ഥയ്ക്കും ചിത്രീകരിച്ച റഷസിനുമുപരിയായി അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ ക്രിയാത്മ ക ഇടപെടൽ നടത്താൻ എഡിറ്റിങ്ങിന് സാധിക്കുന്നു. സ്ഥലകാലസങ്കൽപ്പങ്ങളെ അട്ടിമറിക്കാനും കഥാഗതിയെ പുനർവിന്യസിക്കാനും ഈ ഘട്ടത്തിൽ കഴിയും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരികത്തുടർച്ചയും നാടകീയതയുമെല്ലാം അനുഭവപ്പെടുക എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ക്രിയാത്മകതയ്ക്കനുസരിച്ചാണ്. ചിത്രീകരിച്ച ഷോട്ടുകൾ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനുതകുകയും ചലച്ചിത്രവ്യാകരണം ഈ ഘട്ടത്തിൽ രൂപ

പ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. എഡിറ്റിങ്ങ് അവബോധമുള്ള സംവിധായകർക്കേ ഷോട്ടിന്റെ സ്വഭാവദൈർഘ്യങ്ങളും അകലവും നിശ്ചയിക്കാനാവൂ. എഡിറ്റിങ്ങ് ആഖ്യാനത്തിന് ഘടനാപരമായ മൗലികത നൽകുന്നു. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുള്ള രേഖീയരചനകൾ ക്രമാനുഗതമായ ഒഴുക്ക് അനുഭവപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഇടർച്ചക ളിൽനിന്ന് സങ്കീർണ്ണാർത്ഥങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന എഡിറ്റിങ്ങാവും അരേ ഖീയാഖ്യാനങ്ങളിൽ സ്വീകാര്യം.

ചലച്ചിത്രത്തെ കാലത്തിന്റെ കൊത്തുവേലയാക്കുന്നതിൽ എഡിറ്റിങ്ങിന് അനിഷേധ്യസ്ഥാനമാണുള്ളത്. ചിത്രസന്നിവേശകന്റെ കത്രികയെക്കുറിച്ച് എ.ചന്ദ്ര ശേഖരൻ ഇപ്രകാരം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ''പല ഷോട്ടുകൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത് കഥാഗ തിക്കനുസരിച്ച് ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് യുക്തിസഹമായ തുടർച്ചയോടെ മുറി ച്ചുമാറ്റി കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്ന സന്നിവേശപ്രക്രിയയിൽ കട്ടിനു നിർവചനാതീത സ്ഥാനമുണ്ട്. ഒരു രംഗം മറ്റൊരു രംഗത്തിലേക്ക് വഴിമാറുന്നത് കട്ടിലൂടെയാണ്. സിനിമയിൽ കാലം കാലത്തിനു വഴിമാറുന്നതും കട്ടിലൂടെത്തന്നെ. ഇവിടെ, സിനിമ കാലത്തിൽനിന്നു കട്ടെടുത്ത 'കട്ടു'കളുടെ പുനർവിന്യാസമാകുന്നു'' (2012: 52).

നിരവധി സമ്പ്രദായങ്ങളും തന്ത്രങ്ങളുമുണ്ടെങ്കിലും എഡിറ്റിംങ്ങിൽ പ്രധാ നം പാരലൽ കട്ട്, മാച്ച്കട്ട്, ജമ്പ് കട്ട്, സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ട്, ഗ്രാജുവൽ കട്ട് എന്നിവയാ ണ്. ഒരേകാലത്ത് നടക്കുന്ന ഇരുസംഭവങ്ങളെ ഒന്നിടവിട്ട് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്ന എഡിറ്റിങ്ങ് സമ്പ്രദായമാണ് 'പാരലൽ എഡിറ്റിങ്ങ്'. ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ച ലക്ഷ്യംവെക്കുന്ന കട്ടുകളാണ് 'മാച്ച് കട്ടുകൾ'. ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിൽ മാച്ച്കട്ട് വ്യത്യസ്ത ക്യാമറാആംഗിളുകളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് ദൃശ്യത്തുടർച്ച ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഒരു ദൃശ്യ ത്തിൽനിന്ന് പൊടിക്കൈകളൊന്നും കൂടാതെ നേരെ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കട്ട് ചെയ്ത്കയറുന്ന രീതിയാണ് 'സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ട്'. സിനിമകളിൽ സർവ്വസാധാരണ

മായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്ന രീതിയാണിത്. ഗ്രാജുവൽ കട്ടുകളിൽ പ്രധാനം 'ഫെയ്ഡ് ഇന്നും' 'ഫെയ്ഡ് ഔട്ടു'കളുമാണ്. സ്ക്രീനിലെ മങ്ങിയ പശ്ചാത്തല ത്തിൽനിന്നും കഥാപാത്രം തെളിഞ്ഞുവരുന്നരീതി ഫെയ്ഡ് ഇന്നും, ഫോക്കസിൽ നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രം മങ്ങി അവ്യക്തമാവുന്ന സമ്പ്രദായം ഫെയ്ഡ് ഔട്ടും ആണ്. ദൃശ്യതുടർച്ചയുണ്ടാക്കുന്ന കണ്ടിന്യൂറ്റി എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ലംഘനമാണ് ജമ്പ്കട്ട്. പേര് സൂചിപ്പിക്കുമ്പോലെ കഥാഖ്യാനത്തിനായി സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ മുറി വേൽപ്പിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ ഒരു ചാട്ടം സാധ്യമാക്കുകയാണ് ജമ്പ്കട്ട്. ചലച്ചി ത്രത്തിന്റെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ഘടനാനിർണ്ണയനത്തിൽ മേല്പറഞ്ഞ കട്ടുകളുടെ ഉപയോഗവിന്യാസങ്ങൾ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നു.

സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലശബ്ദം, സംഗീതം ഇവയടങ്ങുന്ന ശബ്ദപഥവും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ആഖ്യാനതലമാണ്. കഥാപാത്രമനോവിചാ രങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താനും കഥയുടെ വൈകാരികവൈചാരികാനുഭൂതികൾ സൃഷ്ടിക്കാനും സംഭാഷണം ഉപയോഗപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യപഥത്തെ കൂടുതൽ സംവേ ദനക്ഷമമാക്കാൻ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു. എന്നാൽ കച്ചവടസിനിമയിലെ സംഭാഷണാതിപ്രസരം ദൃശ്യപഥത്തെ സ്ഥൂലമാക്കാറുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് സങ്കലിതശബ്ദം. തിരശ്ശീ ലയിൽ നടക്കുന്ന ഓരോ പ്രവൃത്തിയുടെയും ശബ്ദപരമായ അടയാളപ്പെടുത്തലാ ണത്. സിനിമയ്ക്ക് ജൈവികാന്തരീക്ഷം ഇവ ഒരുക്കുന്നു. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യവു മായി നേർബന്ധമില്ലാത്ത ശബ്ദവിനിയോഗമാണ് അസങ്കലിതശബ്ദം. വരാൻ പോകുന്ന സീനിന്റെ സൂചന നൽകാനോ ആകാംക്ഷയുണ്ടാക്കാനോ വേറിട്ട അർത്ഥം നൽകാനോ രംഗസ്വഭാവം മാറ്റിമറിക്കാനോ ഇത് ഉപയോഗപ്രദമാണ്. വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളുടെ സംയോജനത്തിലൂടെ പുതിയ ഒരർത്ഥം കൈവരുന്നതു പോലെ അസങ്കലിത ശബ്ദത്തിലൂടെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് പുതിയമാന ങ്ങൾ കൈവരുന്നതായി ഐസൻസ്റ്റീനെപ്പോലുള്ളവർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദൃശ്യ ത്തിന്റെ വൈകാരികാന്തർഗതങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കാനും സന്ദർഭങ്ങളുടെ ഭാവത്തെ

ദ്യോതിപ്പിക്കാനും പശ്ചാത്തലസംഗീതം പ്രയോജനപ്പെടുന്നു. വൈകാരികാവസ്ഥയെ അൽപ്പം ഉച്ചത്തിൽപ്പറയാനും കഥാഗതിയെ നയിക്കാനും ഗാനങ്ങളെയും ശബ്ദപഥത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ദൃശ്യശബ്ദപഥങ്ങളിലെ സ്പെഷൽ എഫക്ടുകളും ആഖ്യാനത്തിന് നിരവധി സാധ്യതകൾ തുറക്കുന്നുണ്ട്.

1.7 ആഖ്യാനഘടനാവർഗീകരണം

രൂപഭാവങ്ങളെയും ഘടനയെയും ആധാരമാക്കി ആഖ്യാനത്തിന് വിഭിന്ന വർഗീകരണങ്ങൾ സാധ്യമാണ്. അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിലും, വൈകാരിക-വൈചാരികതകളിലും ആഖ്യാനഘടനയുടെ ആഴത്തിലുള്ള നിർണ്ണയനം കാണാം. ഏതാണ്ട് എല്ലാ മനുഷ്യപ്രയത്നങ്ങളിലും വിവിധതലങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ഒരു ഘടന പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അർത്ഥം ഉണ്ടാകൂ എന്ന് മാൻഡ്ലർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (ജോർജ് വെറോസിസ്, 2015:7). ആഖ്യാനഘടനയുടെ വൈവിധ്യം കഥനരൂപത്തെയും ജനുസ്സുകളെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. പ്രത്യേക വികാരങ്ങൾ ഉണർത്തുന്നതിനും ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യേകവീക്ഷണം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനുമുള്ള തന്ത്രപരമായ ക്രമത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതകഥകളിൽനിന്നുള്ള ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ് ഘടനയെന്ന് റോബർട്ട് മെക്കേ പറയുന്നു (1997:33).

മാധ്യമങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ആഖ്യാനം തരത്തിലും തലത്തിലും ഘടനയിലും രൂപാന്തരമാർജ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധം, ഏകോപനം എന്നിവയെല്ലാം ധാരണാരൂപീകരണത്തെയും വൈകാരികവും നാടകീയവുമായ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഘടനാപരവും രൂപപരവുമായി രേഖീയമെന്നും അരേഖീയമെന്നുമുള്ള വിഭജനങ്ങൾ ആഖ്യാനവർഗ്ഗീകരണങ്ങളിൽ സുപ്രധാനമാണ്. രേഖീയ-അരേഖീയ ആഖ്യാനങ്ങൾ വ്യതിരിക്തസ്വഭാവസവിശേഷതകൾ പുലർത്തുന്നതും ഭിന്ന കാഴ്ചാരീതികൾ ആവശ്യമുള്ളതുമായ രചനാസമ്പ്രദായങ്ങളാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ബന്ധവും,

ശൃംഖലാസ്വരൂപവുമെല്ലാം ആഖ്യാനഘടനയുടെ നിയാമകതത്വങ്ങൾ ഉൾകൊള്ളുന്നു. ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ ആന്തരികബന്ധത്തിന്റെയും പ്രവർത്തനരീതിയുടെയും വ്യത്യാസങ്ങൾ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ രചനകൾക്ക് രൂപം നൽകുന്നു.

ചലച്ചിത്രമടക്കമുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ (രേഖീയാരേഖീയഭേദങ്ങളില്ലാതെ) സംഭവങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഭൗതികകാലത്തെ കേവലമായി പിന്തുടർന്നുകൊണ്ട് ഒരു സംഭവത്തെ പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കുകയല്ല ആഖ്യാനകലകളൊന്നുംതന്നെ. പ്രാധാന്യമനുസരിച്ച് സംഭവങ്ങളെ കണ്ണിച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണവ. സംഭവങ്ങളെ ഭൗതികകാലക്രമമനുസരിച്ച് വിന്യസിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനകലകൾ. കഥയിലും നോവലിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പുണ്ടാവുന്നുണ്ട്. ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനിടയിൽ അപ്രധാനങ്ങളായ സംഭവങ്ങളുടെ അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ ഭൗതികകാലത്തിന്റെ ഒഴിവാക്കലും നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരമൊരു വിട്ടുകളയൽ ആവിഷ്കാരങ്ങളുടെയെല്ലാം അടിപ്പടവായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്രധാനങ്ങളായ പലതും ഇങ്ങനെ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു, അല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നില്ല. ഭൗതികകാലത്തിന്റെ കേവലത്തുടർച്ച മാത്രമാണ് ഇതിലൂടെ നഷ്ടമാവുന്നത്. പൂർവ്വാപരക്രമത്തിന്റെ ഭൗതികകാലക്രമം അപ്പോഴും പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. അത്തരം വിട്ടുകളയലിനെ രേഖീയതയുടെ ഖണ്ഡനമായി കരുതാനാവില്ല. അവ തീർച്ചയായും ഭൗതികകാലക്രമം പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. കാലത്തിന്റെ ഈ മട്ടിലുള്ള വിട്ടുകളയലിനെ ആധാരമാക്കിയല്ല അരേഖീയരചനകളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. അരേഖീയരചനകളിലും സംഭവശൃംഖലകളിൽ അപ്രധാനങ്ങളായ പല സംഭവങ്ങളും ക്രിയകളുമെല്ലാം ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഘടനാപരവും ആഖ്യാനപരവുമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനക്ഷമതയെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. സംവേദനക്ഷമത ചലച്ചിത്ര

ത്തിന്റെ വിനിമയമൂല്യത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും ചലച്ചിത്രംപോലൊരു മൂലധനകലയിൽ സംവേദനക്ഷമത അനിവാര്യമാണ്. സംവേദനക്ഷമത വർധിപ്പിക്കാൻ കീഴ്വഴക്കങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുകയാണ് എളുപ്പപണി. ചിരപരിചിതഘടനയും ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളും സംവേദനക്ഷമത ഉറപ്പുവരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കീഴ്വഴക്കങ്ങളെയും മാമൂലുകളെയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന, സാക്ഷാത്കാരത്തിന്റെ നൂതനശൈലികൾ അവലംബിക്കുമ്പോൾ സംവേദനതലം വെല്ലുവിളിക്കപ്പെടുന്നു. അവ ചിലപ്പോൾ പുതുമയേറ്റിക്കൊണ്ട് സംവേദനതലം രസകരമാക്കാം. മറ്റുചിലപ്പോൾ ദുർഗ്രഹമാക്കി സങ്കീർണ്ണവുമാക്കാം. ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ കലയിലെ സംവേദനക്ഷമത എന്ന വലിയ ആശയത്തിലേക്കുതന്നെയാണ് നമ്മെ അടുപ്പിക്കുന്നത്. കലാതത്വങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനങ്ങളിലേക്കുതന്നെയുള്ള അന്വേഷണങ്ങളായി ഇത്തരം ആലോചനകൾ മാറുന്നുണ്ട്.

രേഖീയമെന്നോ അരേഖീയമെന്നോ ആഖ്യാനപ്രധാനങ്ങളായ കലാവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിൽ വ്യവച്ഛേദിക്കാനാവില്ല. രേഖീയഘടന പുലർത്തുന്ന ഒരു രചനയിൽത്തന്നെ അരേഖീയാംശങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. അരേഖീയഘടനയിലാവട്ടെ രേഖീയാംശങ്ങളും കാണാം. എന്നിരുന്നാലും ചലച്ചിത്രമടക്കമുള്ള ആഖ്യാനകലകളെല്ലാം രൂപശില്പത്തിന്റെ സമഗ്രതയിൽ രേഖീയമോ അരേഖീയമോ ആയ ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നതായിക്കാണാം. ആവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ഫലപ്രദമായ ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് രേഖീയമോ അരേഖീയമോ ആയ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ അനിവാര്യമാണ്. രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ രചനകളുടെ രീതിശാസ്ത്രവും അർത്ഥോൽപ്പാദനവും വൈകാരികക്ഷമതയും ഭിന്നനിലകളിൽ വർത്തിക്കുന്നു. രീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെ അത്തരം ഭിന്നനിലകളെ സാമാന്യാവലോകനം ചെയ്യുകയാണ് ഇനി വരുന്ന ഭാഗങ്ങൾ.

1.7.1 രേഖീയത

സ്ഥലകാലങ്ങളെ കാര്യകാരണബന്ധാനുസൃതം ക്രമാനുഗതമായി ചിട്ടപ്പെ

ടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള രേഖീയ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് സാഹിത്യവും സിനിമയുമടക്കമുള്ള ആഖ്യാനകലാരൂപങ്ങൾ പൊതുവായി പിന്തുടരുന്നത്. രേഖീയത കലാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്ക് മാത്രമായി വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ചിന്താക്രമമല്ല. ആശയവിനിമയത്തിന്റെയും പ്രായോഗികജീവിതത്തിന്റെയും ചിന്താക്രമങ്ങളിലെല്ലാം രേഖീയതയോടുള്ള വിധേയത്വം കാണാം. രേഖീയചിന്താസ്വരൂപത്തിന് ചരിത്രാതീതകാലത്തോളം പഴക്കമുണ്ട്. ''മൃഗങ്ങളിൽനിന്ന് തങ്ങൾക്ക് വരാൻ പോവുന്ന ആക്രമണങ്ങളെ ചെറുക്കാൻ പദ്ധതികൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചപ്പോൾ അവർ ഭാവിയെ ഭാവന ചെയ്യുകയായിരുന്നു. കൃഷിയിറക്കി നല്ല വിളവുകൾ പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നപ്പോൾ ഭാവി ആഗ്രഹത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ പ്രാകൃതമനുഷ്യന്റെ ബോധത്തിൽ അനുഭവമായിത്തീരുകയായിരുന്നു. ചില നക്ഷത്രങ്ങളുടെ ഉദയം നല്ല കാലാവസ്ഥകൾ കൊണ്ടു വരുമെന്ന ചിന്ത ഭാവിയെ അവരുടെ മനസ്സിൽ സാന്ദ്രമായ അനുഭവമാക്കിത്തീർത്തു. വരാൻപോകുന്ന ചീത്ത ഋതുക്കളിലേക്കുള്ള ധാന്യങ്ങൾ ശേഖരിച്ചുവെയ്ക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഭാവി അവരുടെ മനസ്സിൽ ഉത്കണ്ഠകളുടെ പതഞ്ഞുപൊങ്ങുന്ന അനുഭവമായിത്തീരുന്നു. തീരാത്ത ജോലി അടുത്തദിവസത്തിലേക്ക് മാറ്റിവെക്കുകയും നീണ്ട കാലയളവിലേക്കുള്ള പാർപ്പിടങ്ങൾ പണിയാൻ ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്തപ്പോൾ ഭാവികാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധം രേഖീയസ്വഭാവം കൈക്കൊണ്ടു'' (അപ്പൻ 1996:23).

കാലപ്രവാഹത്തിന്റെ അനന്തതയെ മെരുക്കാനുള്ള മനുഷ്യപരിശ്രമങ്ങൾ സമയക്രമങ്ങൾക്ക് മൂർത്തരൂപം നൽകുകയായി. ഘടികാരം, കലണ്ടർ തുടങ്ങി കാലഗണനാ ഉപാധികൾ ജീവിതപ്രയാണം മുന്നോട്ടാണെന്ന ബോധം ജനിപ്പിച്ചു. യാന്ത്രികരേഖനങ്ങളിലൂടെ ഭൂത-ഭാവി-വർത്തമാനവിഭജനം മൂർത്തമായി. പ്രായോഗികജീവിതവും രേഖീയ ക്രമത്തെ ആശ്രയിച്ചതോടെ ദൈനംദിനപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഈ ചിട്ടക്കനുസരിച്ചായി. ''പ്രപഞ്ചസത്യത്തെ തേടി പുറപ്പെട്ട അന്വേഷണവ്യഗ്രതയാർന്ന മനുഷ്യപ്രജ്ഞക്ക് അതിനുള്ള വഴികാട്ടിയും ഉപകരണവുമായി വർത്തിച്ചതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്ന് യുക്തിചിന്തയാണ്. കാലം എന്ന അമൂർത്തപ്രതിഭാ

സത്തെ പൂർവ്വാപരക്രമത്തിലുള്ള കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെയും, നിരന്തരമാറ്റത്തിൽ അന്തർലീനമായ ചലനത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ നേർരേഖയുടെ രൂപത്തിൽ, ബോധത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചതും യുക്തിചിന്തയാണ്. മനുഷ്യചിന്തയിൽ യുക്തി (logic) ഏതുഘട്ടത്തിൽ രൂപംകൊണ്ടുവോ അപ്പോൾ മുതൽ കാലത്തിന്റെ വളവുകൾ നിവർന്നു എന്നു പറയുന്നതാവും ശരി''. (സോമൻ, 2013:53). ഇങ്ങനെ യുക്തിചിന്തയും രേഖീയകാലക്രമവും പരസ്പരപൂരകമായി വികസിച്ചു.

ജീവിതം ഭാവിയിലേക്ക് അനുക്ഷണം പുരോഗമിക്കുകയാണെന്ന അവബോധം രേഖീയതയെ മനുഷ്യചിന്തയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങളിലൊന്നാക്കി മാറ്റി. മനുഷ്യവിനിമയങ്ങളെയും വ്യവഹാരങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ട് രേഖീയത സംസ്കാരത്തിൽ ഗാഢമുദ്രകൾ പതിപ്പിച്ചു. കാലബോധം സാമൂഹ്യസാംസ്കാരികഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വർത്തുളം, രേഖീയം എന്നിങ്ങനെ പല സമയക്രമങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയെങ്കിലും രേഖീയത സർവ്വവ്യവഹാരങ്ങളിലും അധീശത്വം സ്ഥാപിച്ചു. ''പുരാതനസംസ്കാരങ്ങളിൽ കാലം വർത്തുളാകൃതി(cyclic)യിലായിരുന്നതിനു കാരണം ചുറ്റുപാടുമുള്ള പ്രകൃതിയിൽനിന്നും അവർക്ക് ലഭിച്ച ആവർത്തനസ്വഭാവത്തിന്റെ ചലനാനുഭവമാണ്. ചലനരൂപങ്ങളെ ആശ്രയിച്ച് പുരാതനസംസ്കൃതിയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന കാലരൂപങ്ങളും വളവുള്ള ആകൃതിയെ നിവർത്തി, വളവുകളും ചുളിവുകളുമില്ലാത്ത നേർരേഖയുടെ രൂപത്തിലുള്ള കാലത്തെ പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചത് അരിസ്റ്റോട്ടിലാണ്''(2013:49).

രേഖീയക്രമത്തിന്റെ ആധാരശിലതന്നെ കാര്യകാരണബന്ധമാണ്. യുക്തിചിന്ത വികസിക്കുന്നതും കാര്യകാരണബന്ധത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്. ശാസ്ത്രം എല്ലാ കാര്യങ്ങൾക്കും കാരണം തേടുന്നുണ്ട്. കാര്യകാരണങ്ങൾ കണ്ണിചേർക്കപ്പെട്ട ഘടനയാണ് രേഖീയസ്വരൂപത്തിന്റെയും കാതൽ. ഭൂത-ഭാവി-വർത്തമാന ഗതി കാര്യകാരണബന്ധത്തിൽ മുദ്രിതമാണ്. ''നിരന്തരം ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് പോയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന യഥാർത്ഥജീവിതത്തെ തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ സാധ്യമല്ല.

പ്രപഞ്ചത്തിലെ വസ്തുക്കൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും ഉണ്ടാവുന്ന നിരന്തരപരിണാമ ത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന കാര്യകാരണബന്ധമാണ് ഇതിന് കാരണം. കാര്യകാര ണബന്ധത്തിന്റെ ഫലമായി എല്ലാ സംഭവങ്ങൾക്കും മുമ്പ്-പിമ്പ് എന്ന ക്രമം ഉണ്ടാ കുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധം, സ്വയം, പ്രകൃതിയുടെ വസ്തുനിഷ്ഠതത്വമായിരിക്കു മെന്ന് കാന്റ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പ്രപഞ്ചവസ്തുക്കളുടെ പരിണാമത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്ന വസ്തുക്കൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും ഉണ്ടാകുന്ന നിരന്തരപരിണാമം കാര്യകാരണബന്ധത്തിൽ ആയതുകൊണ്ടാണ് പ്രകൃതിക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ കഴി യില്ല എന്നു പറയുന്നത്. പ്രകൃതിയുടെ വസ്തുനിഷ്ഠസ്വഭാവത്തിൽ കാലത്തിന് ഒരു ഘടനയേയുള്ളൂ. ഭാവിയിൽനിന്ന് വർത്തമാനത്തിലൂടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് എന്ന രേഖീയക്രമം'' (2013:134). ഭൂതവർത്തമാനകാലങ്ങളുടെ പൂർവ്വപരക്രമത്തി ലൂടെ കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രേഖീയഘടന ആവിർഭവിക്കുന്നു. സാമാന്യ രേഖീയ ഘടനകളിൽ ഭൂതകാലം കാരണവും പിൽക്കാലം കാര്യവുമായി വരുന്ന ക്രമമാണ് സന്നിഹിതമാവുക.

ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയഗ്രന്ഥങ്ങളിലാവട്ടെ, തിരക്കഥാരീതിശാസ്ത്രപഠനങ്ങ ളിലാവട്ടെ ആഖ്യാനനിർവചനങ്ങൾ രേഖീയാഖ്യാനക്രമത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. ഘടനാപരമായ ഉൾപ്പിരിവുകളും, വേറിട്ട രചനാരീതികളുമുള്ള ആവി ഷ്കാരങ്ങളെ രേഖീയതയുടെ ഏകീകൃതനിർവചനപരിധിക്കകത്ത് നിർത്തുക സാധ്യമല്ല. സുഘടിതത്വവും കാര്യകാരണശൃംഖലയും ഏകീകൃത ആഖ്യാനരീതി ശാസ്ത്രമായ രേഖീയതയെ നിർവചിക്കുക താരതമ്യേന എളുതാക്കി. അനു ഭവമണ്ഡലത്തിൽ അത്രമേൽ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയുടെ പൊരുളായി രേഖീയതയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിൽ തെറ്റ് പറയാനില്ല. നൂറ്റാണ്ടുകൾ പഴക്കമുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ രേഖീയാഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രവിചിന്തനങ്ങൾതന്നെ യാണ്, കാലദേശഭേദമന്യേ വ്യവസ്ഥാപിതവും ജനപ്രിയവുമായ കഥനങ്ങൾക്ക് ഇന്നും പഥ്യം.

ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകനും ഘടനാവാദ സാഹിത്യ വിമർശകനുമായ തൊദറോവിന്റെ ആശയങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയുടെ ബലതന്ത്രാപഗ്രഥനത്തിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നു. ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ഘടനാവിശകലനത്തിലൂടെ കഥകളിൽ പ്രയോഗസാധ്യമായ ഒരു പൊതുസിദ്ധാന്തം വികസിപ്പിക്കാനാണ് തൊദറോവ് ശ്രമിച്ചത്. ആഖ്യാനങ്ങൾ കാലക്രമത്തിൽ ഒന്നിനു പുറകേ ഒന്നായി മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ആഖ്യാനപ്രക്രിയ അഞ്ചു ഘട്ടങ്ങളിലായി സംഭവിക്കുന്നു. കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഒരു സന്തുലിതാവസ്ഥ നിലവിലുണ്ടാവും. കഥാരംഭഘട്ടത്തിനുപിന്നാലെ ആ സന്തുലിതാവസ്ഥയിൽ തടസ്സം സംഭവിക്കുന്നു. മൂന്നാമത്തേത് ഒരു തടസ്സം സംഭവിച്ചുവെന്ന് നായകനിൽ നിന്നുള്ള തിരിച്ചറിവ്, നാലാമത്തേത് ആ തടസ്സം പരിഹരിക്കാനുള്ള നായകന്റെ ശ്രമം, ഒടുവിൽ തുടർച്ചയായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പരയിലൂടെ പ്രാരംഭസന്തുലിതാവസ്ഥ പുനഃസ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു (1971:39). സന്തുലിതാവസ്ഥയിൽ ആരംഭിച്ച് സന്തുലിതാവസ്ഥയുടെ തകർച്ചയിലൂടെ സന്തുലിതാവസ്ഥയുടെ പുനഃസ്ഥാപനത്തിലേക്കുള്ള ആഖ്യാനവളർച്ച രേഖീയമാണ്. സന്തുലിതാവസ്ഥയുടെ ആദ്യന്തങ്ങൾക്കിടയിൽ അസന്തുലിതാവസ്ഥയുടെ ഒരു ഘട്ടമുണ്ട്. ഈ ഘട്ടം പരിണാമത്തിന്റേതാണ്. കഥാഗതിയിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളും ആഖ്യാനപരിണതിക്ക് വിധേയമാവുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധാധിഷ്ഠിതമായി പടിപടിയായി വളർന്നുവികസിക്കുന്ന രേഖീയകഥനാനുഭവമാണ് തൊദറോവിന്റെ ആഖ്യാനഘടനക്കുള്ളത്.

തിരക്കഥാപഗ്രഥനരംഗത്തെ പ്രധാനികളിലൊരാളായ സിഡ് ഫീൽഡിന്റെ *Screenplay: The Foundations of Screen Writing (1969)* എന്ന പുസ്തകത്തിലെ തിരക്കഥാഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ മൂന്നങ്കഘടനയുടെ നാടകീയശേഷിക്ക് സാക്ഷ്യംനിൽക്കുന്നു. ഒന്നാം അങ്കത്തിൽ, തിരക്കഥാകൃത്ത് കഥയെ സജ്ജമാക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്നു, നാടകീയാമുഖം സമാരംഭിക്കുന്നു, പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ ചുറ്റുപാടും ചുറ്റുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള

ബന്ധവും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആദ്യ അങ്കത്തിനൊടുവിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന് മുമ്പിൽ ഒരു പ്രതിബന്ധം സംഭവിക്കുന്നു. കഥാലക്ഷ്യം നിലവിൽവരികയും അയാളുടെ കഥാപ്രയാണം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാമങ്കത്തിൽ, ആദ്യവഴിത്തിരിവിൽ ആരംഭിച്ച പ്രതിസന്ധി ഘട്ടത്തെ തരണംചെയ്യാനുള്ള മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ പരിശ്രമങ്ങളാണ്. സംഘർഷഭരിതവും സങ്കീർണ്ണവും ദൈർഘ്യമേറിയതുമാണ് ഈ അങ്കം. ഈ ഘട്ടത്തിൽ സംഘർഷം പരിഹരിക്കാനുള്ള ശേഷി മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിനില്ല.

മൂന്നാം അങ്കം, കഥയുടെ ക്ലൈമാക്സ് ആണ്. ഒന്നാം അങ്കത്തിനൊടുവിൽ രൂപപ്പെട്ട ലക്ഷ്യത്തിന്റെ നിർവഹണഘട്ടമാണിത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ പരിഹാരസീൻ അല്ലെങ്കിൽ നാടകീയ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം നൽകുന്ന രംഗമോ ദൃശ്യശ്രേണിയോ കാണാൻ കഴിയും (2005: 23-26). സിഡ്ഫീൽഡിന്റെ ഈ മൂന്നങ്കഘടനയെ ഹോളീവുഡ് ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ സുവിശേഷമായി കണക്കാക്കുന്നതായി ബോർഡ്വെൽ അടക്കമുള്ളവർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിനായി സമർപ്പിക്കപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ ഈ നിയമം പാലിക്കുമെന്ന് നിർമ്മാതാക്കൾ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. ബ്ലേക്ക് സ്നൈഡർ, റോബർട്ട് മെക്കേ, ജോൺട്രൂബി തുടങ്ങി നിരവധി തിരക്കഥാവിശകലനവിദഗ്ധരും രേഖീയാഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രത്തെയാണ് ആഖ്യാനഗതിയുടെ മാതൃകയായി പരിഗണിച്ചുപോരുന്നത്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയരംഗത്ത് ശ്രദ്ധേയരായ ബോർഡ്വെലിന്റെയും തോംപ്സണിന്റെയും വിശകലനത്തിൽ മൂന്നങ്കം നാലങ്കമായി മാറുന്നു. വിശാലാർത്ഥത്തിൽ പങ്കിടുന്നത് മൂന്നങ്കഘടനയുടെ താൽപ്പര്യങ്ങളെങ്കിലും രണ്ടാമത്തെ അങ്കം ഇവിടെ രണ്ടായി വിഭജിക്കുന്നു. രണ്ടാമങ്കത്തിൽ ദൈർഘ്യത്തെ രണ്ടായി വിഭജിച്ച് ഘടനയെ കൂടുതൽ ക്രിയാത്മകമാക്കുകയാണ്. രണ്ടാമങ്കത്തിനും മൂന്നാമങ്കത്തിനും ഇടയിൽ ഒരു മധ്യബിന്ദുവുണ്ട്. ഇവിടെ കഥ സാധാരണഗതിയിൽ വിശാലമാകുന്നു. മൂന്നങ്കഘടനയിൽനിന്നും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വ്യത്യ

സ്തമെങ്കിലും, നാലങ്കഘടനയും മുഖ്യമായും രേഖീയവികാസത്തിന്റെ ആഖ്യാനഗതിതന്നെ പിൻപറ്റുന്നു. എന്നാൽ ഈ മൂന്നങ്കഘടനയും നാലങ്കഘടനയുമൊക്കെ അരേഖീയമായി വിന്യസിക്കാവുന്നതാണ്. വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോർഡ്വെൽ പഠനങ്ങളിൽ കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ ശൃംഖലാരൂപമായ രേഖീയഘടനയ്ക്ക് തന്നെയാണ് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നത്.

എഡ്വാർഡ് ബ്രാനിഗന്റെ ഏഴു ഘടകങ്ങളായി വിന്യസിച്ച സ്കീമാസങ്കൽപ്പവും രേഖീയ ആഖ്യാനബോധ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആമുഖവും കഥയുടെ കാലികവും സ്ഥലപരവുമായ അളവുകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സജ്ജീകരണവും-കഥയുടെ അടിസ്ഥാനനാടകീയചോദ്യം അല്ലെങ്കിൽ എന്തിനെക്കുറിച്ചാണ് എന്നുൾപ്പെടെയുള്ള കാര്യങ്ങളുടെ അവസ്ഥയുടെ വിശദീകരണം - കഥയെ ചലനാത്മകമാക്കുകയും തുടർന്നുള്ള എല്ലാത്തിനും കാരണമായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആദ്യത്തെ പ്രധാന നാടകീയസംഭവം - നാടകീയലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചോ ആവശ്യത്തെക്കുറിച്ചോ ഉള്ള നായകന്റെ വൈകാരികപ്രതികരണം - നാടകീയപ്രശ്നം പരിഹരിക്കുന്നതിനും നാടകീയലക്ഷ്യം നേടുന്നതിനുമുള്ള മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണപ്രവർത്തനങ്ങൾ - നായകന്റെ പോരാട്ടത്തിന്റെ ഫലം - ഈ ഫലത്തോടുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾ (ബ്രാനിഗൻ, 1992:14) എന്നിങ്ങനെ ബ്രാനിഗൻ ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. നാടകീയമായ ഒരു ലക്ഷ്യം ആഖ്യാനപ്രവർത്തനത്തിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. അത് കഥയിൽ ദിശാബോധം, മുന്നോട്ടുള്ള ചലനം, സമയപുരോഗതി എന്നിവ സാധ്യമാക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ബ്രാനിഗന്റെ ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയും രേഖീയതയോട് തന്നെയാണ് പ്രാഥമികമായും കൂറുപുലർത്തുന്നത്.

ഈമട്ടിൽ, ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും തിരക്കഥാപഗ്രഥനത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ ആഖ്യാനനിർവ

ചന-സമീപനങ്ങളുടെ പ്രഥമപരിഗണനയും ആഭിമുഖ്യവും രേഖീയതയോടാണെന്ന് കാണാം.

രേഖീയാഖ്യാനം ചലച്ചിത്രത്തിൽ സാർവ്വകാലികപ്രയോഗക്ഷമതയുള്ളതാവുന്നതിൽ വൈകാരികവും കാര്യകാരണപരവും മാധ്യമീകൃതവുമായ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ കാരണമാണ്. കഥപറച്ചിലിന്റെ രേഖീയ വാമൊഴിക്രമത്തെയാണ് ചലച്ചിത്രംപോലുള്ള മാധ്യമങ്ങളിലും ദൃശ്യതലത്തിൽ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയെ ഉള്ളടക്കത്തിലേക്ക് അടുപ്പിച്ചുനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോർഡ്വെലിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇതുമായി ചേർത്തുവായിക്കാം. സ്യൂഷെറ്റിന്റെയും സ്റ്റൈലിന്റെയും ബന്ധം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ, ക്ലാസ്സിക്കൽ ഫിലിമിന് സ്വഭാവസവിശേഷതകളുള്ളതായി പറയാം. അത് ഒരുകൂട്ടം ബാഹ്യമാനദണ്ഡങ്ങളോടുള്ള അനുസരണമാണ്. ക്ലാസ്സിക്കൽ സിനിമ വ്യത്യസ്തമായ അന്തർലീന മാനദണ്ഡങ്ങളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നില്ല. ശൈലിയും സ്യൂഷെറ്റും ഇവിടെ പ്രാധാന്യം ആസ്വദിക്കുന്നില്ല. (1985: 164). ആഖ്യാനഘടനാപരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്ന, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ നില പരുങ്ങലിലാക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രമല്ല രേഖീയ രചനകളുടേത്.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ പൊരുത്തം രേഖീയഘടനയുടെ അനിവാര്യതകളിലൊന്നാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തുടർച്ച അനുഭവവേദ്യമാവുന്നത് ഈ ഐക്യത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്. 'സ്ഥലം, സമയം, കാര്യകാരണം എന്നിവയിൽ ആഖ്യാനൈക്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് തുടർച്ച എന്ന പദം സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചുപോരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ആഖ്യാനം സമയത്തിനനുസരിച്ച് മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്നു. ഒരു പ്രവൃത്തി അല്ലെങ്കിൽ തീരുമാനം മറ്റൊന്നിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. എല്ലാം ശരിയായി സ്ഥാപിതമായതും പരിപാലിക്കപ്പെടുന്നതുമായ സ്ഥല

ത്തിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്, ഇതെല്ലാം മാധ്യമത്തിന്റെ മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്ന സ്വഭാവത്തിൽ ശക്തിപ്പെടുന്നു (എലിഫ് അക്കാലി, 2013: 55).

മുഖ്യകഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർ, അവൾ അല്ലെങ്കിൽ അവന്റെ വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ പരിണാമപ്രക്രിയയിലാണ് പങ്കുചേരുന്നത്. രേഖീയചിത്രത്തിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഗതിക്കൊത്ത് പ്രേക്ഷകസഞ്ചാരം ആരംഭിച്ചാലേ കഥപറച്ചിൽ വിജയകരമാവുള്ളൂ. കഥനത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ മുഖ്യകഥാപാത്രവുമായി തന്മയീകരണം തുടങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർയാത്ര സുഗമമാവുന്നു. ഈ താദാത്മ്യം പ്രേക്ഷകരെ കാഴ്ചയുടെ തലത്തിൽ കൂടുതൽ ഉയർത്തുകയാണോ അതോ നിഷ്ക്രിയമാക്കുകയാണോ ചെയ്യുക എന്ന ചോദ്യവും ഇവിടെ പ്രസക്തം. രേഖീയ-അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ഘടനാപരവും ആഖ്യാനപരവുമായ സവിശേഷതകൾ, പ്രേക്ഷകരെ ഏതുവിധത്തിലുള്ള കാഴ്ചയിലേക്കാണ് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതെന്നത് ഈ ചോദ്യത്തിന്റെ സാംഗത്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

താദാത്മ്യം പ്രേക്ഷകരെ നിഷ്ക്രിയതയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതായി *Alternative Script Writing* അടക്കമുള്ള രചനകളിൽ നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അത്തരമൊരു സ്വപ്നാവസ്ഥയിൽ കാഴ്ചക്കാർക്ക് തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നേരിടേണ്ടിവരില്ല. ഉയർന്നുവരുന്ന ക്രിയകളിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരൻ തടസ്സങ്ങളും വെല്ലുവിളികളും അനുഭവിച്ച് ശുഭാശുഭാന്ത്യങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നു. കഥാരൂപം മുൻകൂട്ടിനിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ളതും പ്രതീക്ഷകളെ പിന്തുടരുന്നതുമാണ്. കഥാരൂപത്തിന്റെ പ്രവചനാത്മകത ആവേശകരവും എന്നാൽ സുരക്ഷിതവുമായ അനുഭവം ഉറപ്പുനൽകുന്നു. രേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ അനുഭവകേന്ദ്രം കാഴ്ചക്കാരന് തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തേണ്ട സാഹചര്യമുണ്ടാക്കുന്നില്ല (കെൻ ഡൈസർ, ജെഫ്റഷ്, 2007: 155). ഈ നിരീക്ഷണത്തെ സർഗാത്മകമായി അതിജീവിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും, വ്യവ

സ്ഥാപിത ചിത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് സ്വപ്നാവസ്ഥയിലെ നിഷ്ക്രിയത എന്ന വിമർശനത്തെ തീർത്തും ഗൗനിക്കാതിരിക്കാനാവില്ല.

രേഖീയരചനാപദ്ധതിയിൽ വൈകാരികശൃംഖല വിച്ഛേദിക്കപ്പെടുന്നില്ല. കാര്യകാരണശൃംഖലയിൽ വികാരങ്ങൾ തുടർച്ചയായി പ്രവഹിക്കുന്നു. വികാരങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിൽ ഒരു മാനസികവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുകയാണ്. കാഴ്ചക്കാർ കഥയിലെ വൈകാരികസൂചനകളിലൂടെയാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. നിർണ്ണായകമായ ഒരു വൈകാരികദിശ രൂപപ്പെടുന്നതോടുകൂടി, മറ്റു വൈകാരികഘടകങ്ങളും അതിനെ ശക്തിപ്പെടുത്തുമാറ് പ്രവർത്തിക്കും. പുരോഗതി, രേഖീയതയുടെ വൈകാരികഗതിയാവുന്നു. വൈകാരികനിമിഷങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിൽ രേഖീയവ്യവസ്ഥ സ്ഥാപിതമാവുന്നു. മൂന്നങ്കഘടനയും നാലങ്കഘടനയുമെല്ലാം, വികാരസൂചനകളുടെ വൈകാരികവ്യവസ്ഥയിലാണ് കെട്ടിപ്പൊക്കുന്നത്.

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ *കാവ്യശാസ്ത്ര*ത്തിലെ മുഖ്യസങ്കൽപ്പങ്ങളിലൊന്നാണ് കഥാർസിസ്. രേഖീയാഖ്യാനഘടനയുടെ വിജയമന്ത്രങ്ങളിലൊന്നും കഥാർസിസു തന്നെ. പ്രശ്നം, പ്രശ്നത്തിന്റെ വളർച്ച, സംഘർഷത്തിന്റെ മൂർധന്യാവസ്ഥയിലുള്ള പരിഹാരം അല്ലെങ്കിൽ ദുരന്താന്ത്യം എന്നിങ്ങനെയാണല്ലോ രേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ സാമാന്യഗതി. രേഖീയഘടനയുടെ അന്തിമലക്ഷ്യം കഥാർസിസാണ്. കഥനത്തിന്റെ അനുക്രമമായ വൈകാരികപ്രയാണം വികാരവിമലീകരണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. വൈകാരികതയുടെ ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായ ഘടനാരീതിശാസ്ത്രമായി രേഖീയത സാഫല്യംനേടുന്നത് കഥാർസിസോടെയാണ്. കാര്യകാരണബന്ധശൃംഖലയിൽ വളരുന്ന വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ ഉദ്ഗ്രഥനമാണ് കഥാർസിസിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രവും പ്രേക്ഷകരുമായുള്ള തന്മയീകരണം കഥാർസിസിന്റെ അനിവാര്യതകളിലൊന്നാണ്. സഹതാപത്തിന്റെയും ഭയത്തിന്റെയുമൊക്കെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന വികാരങ്ങൾ അന്ത്യത്തിൽ വിമലീകരിക്കപ്പെടുന്നത്, മുഖ്യകഥാപാത്രവു

മായുള്ള പ്രേക്ഷകതാദാത്മ്യത്തിലൂടെയാണ്. പലഘട്ടങ്ങളിലായി വളരുന്ന വൈകാരികസൂചനകൾ ക്ലൈമാക്സിൽ പാരമ്യത്തിലെത്തുന്നു. ഈ പാരമ്യത്തിലാണ് അതുവരെ അമർത്തിവച്ചിരുന്ന വികാരങ്ങളെ പുറന്തള്ളി, വൈകാരിക സന്തുലനാവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകമനസ്സ് പുനസ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. കഥാർസിസ് സങ്കൽപ്പത്തെ മുൻനിർത്തിയാൽ, രേഖീയാഖ്യാനത്തിൽ വൈചാരികതയേക്കാൾ മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നത് വൈകാരികതക്കാണെന്ന നിരീക്ഷണം അർത്ഥവത്താവുന്നു.

കഥാവികസനത്തിന്റെ രേഖീയരീതിശാസ്ത്രത്തിൽ രംഗത്തുടർച്ച അനുപേക്ഷണീയതയാണ്. രംഗങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ തമ്മിൽ കാര്യകാരണബന്ധിതമായി വികാസം പ്രാപിക്കുമ്പോൾ, കഥയിലും കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലുമെല്ലാം പരിണാമത്തിന്റെ കലാതത്വം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പരിണാമതത്വം രേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങളിലൊന്നാണ്. പരിണാമം സംഭവിക്കുന്നതാകട്ടെ തുടർച്ചയുടെ ആവിഷ്കാരതത്വം പാലിച്ചാണ്. കഥയുടെ ആരംഭത്തിനും അന്ത്യത്തിനും ഇടയിലാണ് പരിണാമം സംഭവിക്കുന്നത്. ''ചുരുക്കത്തിൽ എല്ലാ പദാർത്ഥങ്ങളും വസ്തുക്കളും, ജീലജാലങ്ങളും, സാമൂഹികജീവിതവും നിരന്തര മാറ്റത്തിനു വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അനുസ്യൂതമായ ഈ മാറ്റമാണ് ചലനം. മാറ്റത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന ചലനത്തിന്റെ അനുഭവത്തിൽനിന്നാണ് കാലാനുഭവം ലഭ്യമാകുന്നത്'' (സോമൻ, 2013:45). കാര്യകാരണബന്ധിതമായ, പൂർവ്വാപര ക്രമത്തിന്റെ പരിണാമസ്വരൂപം രേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാകുന്നു.

രേഖീയചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ രംഗങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തുടർച്ചക്കായി ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യധാരയിലും ആഖ്യാനത്തുടർച്ച പാലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. രംഗങ്ങൾ തുടർച്ചാസ്വരൂപത്തിൽ വിന്യസിക്കുമ്പോൾ പരിണാമം സ്വാഭാവികമായനുഭവപ്പെടും. ഷോട്ടുകളിൽനിന്ന് ഷോട്ടുകളിലേക്ക് രംഗങ്ങളിൽനിന്ന് രംഗങ്ങളിലേക്ക് രേഖീയവ്യാകരണം നിലനിർത്തുന്നതിന് ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലും തുടർച്ചയുടെ തത്വം

പിന്തുടരേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ഷോട്ടുകൾ പൂർവ്വഷോട്ടിൽ നിന്നൊഴുകുന്നതായി അനുഭവപ്പെടും. ഇത് കഥയിലെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം ശക്തിപ്പെടുത്താനും, പ്രേക്ഷകരെ കാഴ്ചയിൽ മുഴുകിനിർത്താനും സഹായിക്കുന്നു. കഥാഗതിയിലും കഥാപാത്രത്തിലുമായി പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ വ്യതിചലിക്കാതെയുള്ള തന്മയീകരണമാണ് രേഖീയതയുടെ വ്യാകരണം ഉന്നമിടുന്നത്. രംഗങ്ങളിൽ ഉടനീളം ദൃശ്യ-ശബ്ദ വിശദാംശങ്ങൾ സ്ഥിരമായിരിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയും വ്യതിചലിക്കുന്നില്ല. രേഖീയരചനാപദ്ധതി ദൃശ്യ-ശബ്ദട്രാക്കുകളിൽ അനുവർത്തിക്കുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥയുടെ ശൃംഖലാബന്ധം സ്വാഭാവികമാകുന്നത്. ഷോട്ടുകളുടെ രൂപകല്പനയും വിഭജനവുംതൊട്ട് ചിത്രീകരണംമുതൽ രേഖീയസൗന്ദര്യദീക്ഷയ്ക്കുള്ള ജാഗ്രത കൂടിയേതീരൂ. ഷോട്ടുകൾക്കകത്തെ, ഫ്രെയിമിലെ കഥാപാത്ര-വസ്തുവിന്യസനവും, കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളുമെല്ലാം തുടർച്ചയുറപ്പാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. പൂർവ്വാപരക്രമങ്ങളിൽ ഇടർച്ചയനുഭവപ്പെടാതിരിക്കാൻ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ സ്ഥിരത നിലനിർത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തിലെ കാര്യകാരണയുക്തിയെ ദൃശ്യശബ്ദസന്നിവേശവും തുണയ്ക്കുമ്പോൾ രേഖീയത കാഴ്ചക്കാർക്ക് സ്ഥിരതയുള്ള കഥയുടെ മിഥ്യാനുഭവം നൽകുന്നു.

രേഖീയാനുഭവത്തെ മുൻകരുതി ഷോട്ടുകൾ രൂപകല്പന ചെയ്യുമ്പോഴേ എഡിറ്റിംഗിൽ രേഖീയപദ്ധതി വിജയിക്കൂ. എസ്റ്റാബ്ലിഷിങ്ങ് ഷോട്ടുകൾ രംഗങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുമ്പോൾ കാഴ്ചയിൽ സ്ഥലപരമായ സന്നിഗ്ധതകളൊന്നുമുണ്ടാവുന്നില്ല. കഥാപാത്രം എവിടെ വർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് ഇതിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് വ്യക്തമായ ധാരണ ലഭിക്കുന്നു. തുടർന്നുള്ള മീഡിയം ഷോട്ടിന്റെയും ക്ലോസപ്പിന്റെയുമൊക്കെ തുടർച്ചയിൽ കാണികൾക്ക് സ്ഥലകാലൈക്യം നഷ്ടമാവാതെ സംഭവത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ ക്രിയയുടെ രേഖീയാനുസ്യൂതി അനുഭവിക്കാനാവുന്നു.

കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായിക ജ്യാമിതീയബോധത്തെ മാനിച്ചുകൊണ്ടാണ് പരമ്പരാഗതചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഫ്രെയിമുകൾ ഒരുക്കുന്നത്. വസ്തുക്കൾ,

വ്യക്തികൾ, അവരുടെ ക്രിയകൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇങ്ങനെയാണ് ക്രമീകരിക്കുന്നത്. 180 ഡിഗ്രി-30 ഡിഗ്രി നിയമങ്ങൾ തുടർച്ചയുടെ ദൃശ്യജാമിതി ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന ആഖ്യാനമാനദണ്ഡങ്ങളാണ്. ഇവ പാലിക്കുമ്പോഴാണ്, എഡിറ്റിങ്ങിൽ കട്ടുകൾ സുഗമമായ ഒഴുക്കായിമാറുന്നത്. സംഭാഷണരംഗങ്ങളിൽ സർവ്വസാധാരണമായി അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്നതാണ് 180 ഡിഗ്രി മാനദണ്ഡം. സംഭാഷണം നടക്കുന്നതോ ക്രിയാനിഷ്ഠമോ ആയ സ്ഥലത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം 180 ഡിഗ്രി അർധവൃത്തത്തിന്റെ സാങ്കൽപ്പികരേഖക്ക് അകത്തായിരിക്കണം. ഈ സാങ്കൽപ്പിക അർധവൃത്തത്തിന്റെ പരിധിക്കകത്ത് നിന്നാവണം ക്യാമറാസംഭാഷണത്തെ ചിത്രീകരിക്കേണ്ടത്. ഈ പരിധിക്കകത്തു നിലകൊള്ളുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരമായ ബന്ധം സ്ഥിരതയുള്ളതായിരിക്കും. ഒരേ സ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഇരുവരും വർത്തിക്കുന്നതെന്ന് അനുഭവപ്പെടും. 180 ഡിഗ്രിയെ മറികടക്കാൻ ക്യാമറയെ അനുവദിക്കാത്തത് നിശ്ചിതസ്ഥലത്തിനുള്ള ജ്യാമിതീയ ദിശാബോധത്തിന് തകരാറ് സംഭവിക്കാതിരിക്കാനാണ്. ഒരേ കഥാപാത്രത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ ഷോട്ടുകളിൽക്കിടയിൽ 30 ഡിഗ്രി ക്യാമറാ ചലിപ്പിക്കണമെന്ന മാനദണ്ഡമാണ് 30 ഡിഗ്രി നിയമം. എഡിറ്റിങ്ങ് വേളയിൽ ഈ തുടർച്ച ലഭിക്കാൻ ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ 30 ഡിഗ്രി വ്യത്യാസമെങ്കിലും വേണമെന്ന നിബന്ധനയാണ് ഈ നിയമം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നത്. സ്ഥലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിൽ സന്നിഹിതരാവുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ബന്ധത്തിൽ ഇടർച്ചയനുഭവപ്പെടാതിരിക്കാനാണ് ഈ നിയമങ്ങൾ.

ഫ്രെയിമിൽ, കഥാപാത്ര-വസ്തുവിന്യസനവും തുടർച്ചയുടെ രേഖീയനിയമങ്ങളെ അനുകൂലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രക്രിയകളും, വസ്തുവിന്യാസവും ഷോട്ടിൽനിന്ന് ഷോട്ടിലേക്ക് തുടരുമ്പോൾ രേഖീയാഭിമുഖ്യങ്ങൾ നിറവേറുന്നു. ദൃശ്യത്തിലെ വെളിച്ചവിതാനത്തിലും, കളർടോണിലുമെല്ലാം തുടർച്ചയുടെ വ്യാകരണം പാലിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. രംഗങ്ങളുടെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയുടെ നൈരന്തര്യ

ത്തിൽ സ്വാഭാവികവെളിച്ചമായാലും കൃത്രിമവെളിച്ചമായാലും ശ്രദ്ധപുലർത്തേണ്ട തുണ്ട്. കളർടോണിലെ മാറ്റങ്ങളും രേഖീയവ്യാകരണത്തെ ബാധിച്ചേക്കാം.

തുടർച്ചക്കനുകൂലമായ ഷോട്ട്വിഭജനവും ഫ്രെയിമൊരുക്കലും എഡിറ്റിങ്ങ് ടേബിളിൽ രേഖീയരചനാപദ്ധതിയെ ആയാസരഹിതമാക്കുന്നു. രേഖീയരചന യുടെ തുടർച്ചാപദ്ധതിയുടെ തികവിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസങ്കേതങ്ങൾ അദൃശ്യമാ കുകയാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ തന്മയീകരണത്തിനാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനസങ്കേത ങ്ങളെ അദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത്. നേരത്തെ ചിത്രീകരിച്ച ക്രിയാത്തുടർച്ചയുള്ള വേറിട്ട ഷോട്ടുകൾ ഒരു ദൃശ്യപ്രവാഹമായി മാറുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിലാണ്. ഷോട്ടുക ളുടെ തുടർച്ചയില്ലാത്ത രംഗസംക്രമണങ്ങളിലും, ഫെയ്ഡ് ഇൻ ഫെയ്ഡ് ഔട്ട്, ഡിസ്സോൾവ് പോലുള്ള ഉപാധികൾകൊണ്ട് ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടുത്താതെ ദൃശ്യവി ന്യാസം നടത്തുന്നു. മറ്റൊരു കാലത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ അബോധപരമായി തയ്യാറെടുപ്പിക്കുമ്പോൾപ്പോലും ദൃശ്യസംക്രമണത്തിലെ മുറിവിനെ അറിയിക്കാതെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഇത്തരം എഡിറ്റിങ്ങ് തന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ദൃശ്യപഥമെന്നപോലെ ശബ്ദപദവും തുടർച്ചയുടെ രേഖീയസംവേദനതലം നിലനിർത്തേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിലെ പ്രവൃത്തിയുടെയും അന്തരീക്ഷത്തിന്റെയും കഥാനുഗതശബ്ദങ്ങൾ മുതൽ കഥാഭാവത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീ തമടക്കമുള്ള കഥാബാഹ്യഘടകങ്ങളും രേഖീയതയ്ക്ക് തുണയാവാറുണ്ട്. ശബ്ദ പഥം പ്രധാനമായും ദൃശ്യപദ്ധതിയെ, പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നേർശബ്ദങ്ങളാ ണ്. ഒരു സ്ഥലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദം ഒരു രംഗത്തുടനീളം നിലനിർത്തു മ്പോൾത്തന്നെ കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ നൈരന്തര്യം അനുഭവപ്പെടും. രംഗങ്ങ ളിൽനിന്ന് രംഗങ്ങളിലേക്ക് മാറുമ്പോഴും ഭാവനില നിലനിർത്താൻ പശ്ചാത്തലസം ഗീതവും പ്രയോജനമാവുന്നുണ്ട്. വോയിസ് ഓവറിനെയും ഇതിവൃത്തത്തുടർച്ചക്കു തകുംമട്ടിൽ പ്രയോഗക്ഷമമാക്കാം.

ശ്യാം പുഷ്കരന്റെ തിരക്കഥയിൽ ദിലീഷ് പോത്തൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം* (2016) രേഖീയഘടനാസ്വരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഒത്തുചേർന്ന ഒരു ചിത്രമാണ്. ഈ ചിത്രത്തെ സാമാന്യമായി പരിശോധിച്ചാൽ, രേഖീയഘടനയുടെ വൈകാരികവും അവതരണപരവുമായ സാദ്ധ്യതകൾ തെളിഞ്ഞുകിട്ടും. കലാപരവും സാമ്പത്തികവുമായി വിജയം കൈവരിച്ച *മഹേഷിന്റെ പ്രതികാര*ത്തിൽ രേഖീയതയുടെ മേൽപ്പറഞ്ഞ വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനനിർവചനങ്ങൾ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായും അഭിസംബോധനചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇടുക്കി ജില്ലയിലെ പ്രകാശ് എന്ന ചെറുപട്ടണത്തിൽ ഭാവനാ സ്റ്റുഡിയോ നടത്തുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫറായ മഹേഷിന്റെ ജീവിതം (ഫഹദ് ഫാസിൽ) ഒരു വഴക്കിനെത്തുടർന്ന് തകിടംമറിയുകയാണ്. മഹേഷിന്റെ ഉറ്റവരായ ബേബിയും (അലൻസിയർ) ക്രിസ്പിയും (സൗബിൻ ഷാഹിർ) അവരുടെ നാട്ടിലൂടെ കടന്നുപോവുകയായിരുന്ന ഒരു സംഘവുമായി വഴക്കാവുന്നു. ഈ സംഘർഷം തീർക്കാൻ ഇടപ്പെട്ട മഹേഷിനെ അവർ നാട്ടുകാരുടെ മുന്നിലിട്ട് കണക്കിന് തല്ലുന്നു. നാട്ടുകാർക്കുമുന്നിൽ തിരിച്ചടിക്കാനാവാതെ തല്ലേറ്റ് വാങ്ങി അഭിമാനം വൃണപ്പെടുന്ന മഹേഷ്, താൻ ഇനി ചെരുപ്പ് ഇടണമെങ്കിൽ, ജിംസനെ (സുജിത് കുമാർ) തിരിച്ചു തല്ലി അഭിമാനം വീണ്ടെടുത്തശേഷം മാത്രമെന്ന് പരസ്യമായി ശപഥമെടുക്കുന്നു. മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരനിർവ്വഹണമാണ് തുടർന്ന് കഥാപുരോഗതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

ചിത്രത്തെ മൂന്നങ്കമായി തിരിച്ചാൽ, ചിത്രത്തിന്റെ ഒന്നാമങ്കത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലാണ് അതുവരെയുള്ള ചിത്രത്തിന്റെ സന്തുലിതഗതിക്ക് വിഘാതം സംഭവിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ഒരു ലക്ഷ്യം സ്ഥാപിതവുമാവുന്നു. ആദ്യ അങ്കത്തിൽ, ഇടുക്കിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മഹേഷിന്റെയും അയാളുടെ ചുറ്റുമുള്ളവരുടെയും ജീവിതം സൂക്ഷ്മമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ്. സന്തുലിതമായ ഈ ഭാഗത്തിനൊടുവിൽ സംഘർഷാവസ്ഥ ഉടലെടുക്കുന്നു. ഇതോടെ ആഖ്യാനപുരോഗതി നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരു ലക്ഷ്യം ഇതിവൃത്തത്തിന് കൈവരുന്നു. രണ്ടാം അങ്കം, നായ

കന്റെ പരിവർത്തന പ്രയാണമാണ്. തന്റെ പ്രതികാരം നിറവേറ്റി, മുറിവേറ്റ അഭിമാനം തിരികെപ്പിടിക്കേണ്ട ലക്ഷ്യനിർവ്വഹണത്തിന്റെ തയ്യാറെടുപ്പുഘട്ടമാണിത്. അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ നിരവധി മാറ്റങ്ങൾ ഈ ഘട്ടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നു. തന്റെ ജീവനോപാധിയായ ക്യാമറയോടുള്ള അയാളുടെ മനോഭാവംതന്നെ മാറുന്നു. പ്രണയനൈരാശ്യം വിട്ടൊഴിഞ്ഞ് അയാൾ പുതിയൊരു പ്രണയത്തിലേക്ക് പതിയെ വന്നടുക്കുന്നു. അതും തനിക്ക് തല്ലേണ്ട ജിംസന്റെ സഹോദരി ജിംസി (അപർണ്ണ ബാലമുരളി)യുമായി. കുങ്ഫു പഠിച്ച് അയാൾ തന്റെ പ്രതികാരനിർവ്വഹണത്തിനായി സജ്ജനാവുന്നു. ഇങ്ങനെ മോശം ഫോട്ടോഗ്രാഫറിൽനിന്ന് നല്ല ഫോട്ടോ ഗ്രാഫറിലേക്കും, തല്ലേറ്റ് വാങ്ങിയവനിൽനിന്ന് അടിതടവുകൾ പഠിച്ചയാളിലേക്കും, നിരാശാകാമുകനിൽനിന്നും പ്രണയസാഫല്യത്തിലേക്കും പരിവർത്തനവിധേയനാവുകയാണ് രണ്ടാം അങ്കത്തിൽ മഹേഷ്.

രണ്ടാം അങ്കത്തിൽ തയ്യാറെടുപ്പുകളിലൂടെ സജ്ജനായ മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം നിറവേറാനുള്ള അവസരമാണ് മൂന്നാമങ്കത്തിൽ ഒരുങ്ങുന്നത്. ക്ലൈമാക്സിൽ, ഗൾഫിൽനിന്ന് തിരികെ എത്തിയ ജിംസനുമായി നാട്ടുകാരെ സാക്ഷി നിർത്തി തല്ലിനിറങ്ങി പുറപ്പെടുകയാണ് മഹേഷ്. പോരാട്ടത്തിനൊടുവിൽ, ജിംസനെ അടിച്ചുവീഴ്ത്തി, ചെരുപ്പ് കടയിൽചെന്ന് 8 ഇഞ്ച് ലൂണാർ ചെരുപ്പ് വാങ്ങി തന്റെ ഒഴിഞ്ഞ കാലിൽ ഇടുന്നതോടെ മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നു. മുഖ്യലക്ഷ്യമായ പ്രതികാരനിർവ്വഹണത്തോടൊപ്പം ജിംസന്റെ സഹോദരിയുമായുള്ള പ്രണയവും സഫലമാകുന്നതിന്റെ ഇരട്ടിമധുരത്തിൽ മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം അവസാനിക്കുന്നു.

രേഖീയാഖ്യാനഘടനയുടെ സർഗശേഷിയെ ചൂഷണംചെയ്യാൻ *മഹേഷിന്റെ പ്രതികാര*ത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു നായകന്റെ വൈകാരികയാത്ര, അയാളുടെ ജീവിതസന്തുലിതാവസ്ഥയ്ക്ക് വന്നുചേരുന്ന തടസ്സം, സ്ഥാപിതമാവുന്ന ലക്ഷ്യം, അതിന്റെ നിർവഹണത്തിനായി അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ വന്നുചേരുന്ന പരിവർത്തനങ്ങൾ, ലക്ഷ്യനിർവ്വഹണം എന്നിങ്ങനെ രേഖീയപുരോഗതി കൃത്യ

മായി സന്നിവേശിപ്പിച്ച ചിത്രമാണിത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതല ത്തിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധ പുലർത്തുന്നുണ്ട് ദിലീഷ്പോത്തൻ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രാധാന്യ മില്ലാത്ത കഥാഘടകങ്ങളെക്കൂടി കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മങ്ങളായ അട രുകളായി ഇവിടെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാഘടകങ്ങളും മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങ ളെല്ലാംതന്നെ സമഗ്രശിൽപ്പഘടനയിൽ ലയിച്ചുചേർന്നിരിക്കുന്നു. ചെറിയചെറിയ സംഭവങ്ങൾ ഇവിടെ വലിയകാര്യങ്ങളിലേക്കുള്ള ചവിട്ടുപടികളായി ശേഷിയാർജി ക്കുന്നുണ്ട്. ചെറിയകാര്യങ്ങളിൽനിന്ന് വലുതിലേക്കുള്ള ക്രമാനുഗതവളർച്ചയി ലൂടെ രേഖീയഘടനയുടെ പ്രകടനപത്രികയാവാൻ ചിത്രത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ഇതിലെ ആദ്യഷോട്ടുതന്നെ, തന്റെ ലൂണാർചെരുപ്പ് ഉരച്ചുകഴുകുന്ന മഹേഷിനെ യാണ് കാണാൻ കഴിയുക. തുടർസംഭവങ്ങളുടെ സൂചന ഇവിടംമുതൽ ആരംഭി ക്കുന്നു.

കാര്യകാരണശൃംഖല അത്രമേൽ ഇഴയടുപ്പത്തോടെയാണ് ചിത്രത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. മഹേഷിന്റെ അഭിമാനം തകർക്കപ്പെടുന്ന കേന്ദ്രസംഭവം തന്നെ അങ്ങേയറ്റം സാധാരണമായ ഒരു സംഭാഷണത്തിൽനിന്നും ആരംഭി ക്കുന്നതാണ്. ആ സംഭാഷണം മരണവീട്ടിലെ വഴക്കിലേക്കും, അതിന്റെ തുടർച്ച യായി ആകസ്മികമെന്നു തോന്നുന്ന മറ്റൊരു വഴക്കിലേക്കും ഒടുവിൽ മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം അനിവാര്യമാക്കുന്ന മുഖ്യസംഘർഷത്തിലേക്കും എത്തിക്കുന്നു. സാമാ ന്യമായി, ആകസ്മിക വഴക്കുകളെന്ന് പറയാമെങ്കിലും, ഇവിടെ അത് വിന്യസിച്ചി രിക്കുന്നത് കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തിക്കകത്താണ്. ഓരോ ചെറുസംഭവങ്ങളും ഇവിടെ കണ്ണിചേർന്ന് വലുതിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു.

മഹേഷിന്റെ അഭിമാനക്ഷതവും അഭിമാനത്തിലേക്കുള്ള ഉയിർത്തെഴു ന്നേൽപ്പും, പ്രണയവും സൗഹൃദവും അച്ഛനുമായുള്ള ബന്ധവുമെല്ലാം വൈകാരി കതയെ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത് അനുക്രമമായ വളർച്ചയിലൂടെയാണ്. രേഖീയഘടന യുടെ പുരോഗമനവ്യവസ്ഥ വൈകാരികതയ്ക്കും കഥനമികവിനും അത്രമേൽ ഇണങ്ങുന്നുവെന്ന് ഇവിടെ സുവ്യക്തമാവുകയാണ്. പൂർവ്വാപരക്രമത്തിലൂന്നിയ

രംഗങ്ങളുടെ തമ്മിലുള്ള കാര്യകാരണപ്പൊരുത്തംതന്നെയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ക്രാഫ്റ്റിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതും. കഥാപാത്രങ്ങളും മറ്റു കഥാഘടകങ്ങളും ഉൾച്ചേരുന്ന ഇതിവൃത്തരേഖീയതയെ അത്ര ഇഴയടുപ്പത്തോടെയാണ് ദൃശ്യ-ശബ്ദസംവിധാനം കാര്യക്ഷമമാക്കുന്നത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ ദൃശ്യശബ്ദശൃംഖലയെ സൂക്ഷ്മമായി ഇവിടെ രൂപകല്പന ചെയ്യുന്നു. ഷോട്ടുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും വിഭജനത്തിലുമെല്ലാം രേഖീയത്തുടർച്ച ഉറപ്പാക്കുന്നുണ്ട് ദിലീഷ് പോത്തൻ. ഷൈജു ഖാലിദിന്റെ ഛായാഗ്രഹണവും, സൈജു ശ്രീധരന്റെ എഡിറ്റിംഗും രേഖീയകാഴ്ചാനുഭവം സുഗമമാക്കുന്നു. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലും രംഗങ്ങൾ തമ്മിലും ഇടമുറിയാത്ത രേഖീയശൃംഖല തീർക്കുകയാണിവിടെ. ചിത്രത്തിലേക്ക് പൂർണ്ണമായി മുഴുകാൻ, തക്കവണ്ണം വൈചാരികവൈകാരികതലങ്ങളെ സന്നദ്ധമാക്കാൻ ദൃശ്യശബ്ദരൂപകല്പനയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെയും, ഷോട്ട്-റിവേഴ്സ് ഷോട്ടുകളിലൂടെയും മുറിവുകൾ അനുഭവവേദ്യമാവാത്ത എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയും രേഖീയതയുടെ വ്യാകരണം ഇവിടെ വിജയകരമാകുന്നു.

1.7.2 അരേഖീയത

ആഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതുനിർവ്വചനങ്ങളെ ഉല്ലംഘിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന് പുതുനിർവ്വചനങ്ങൾ രചിക്കുകയുമാണ് അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ. സ്ഥലകാലബദ്ധമായ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇടർച്ചകൾ അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്നു. പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിനും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും മറ്റു കഥാഘടകങ്ങൾക്കും ക്രമികവികാസമല്ല അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളിലുള്ളത്. പാഠത്തിന് തുടക്കവും ഒടുക്കവുമുണ്ടെങ്കിലും അത് കഥയുടെ തുടക്കവും ഒടുക്കവുമാവണമെന്നില്ല. ഭൂതകാലത്തുനിന്നും ഭാവിയിലേക്കുള്ള രേഖീയപരിണാമഗതിയെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുകയാണ് ഇവ. പരിണാമം എന്ന ആശയത്തെ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ സന്ദിഗ്ധതയിലാഴ്ത്തുന്നു. കഥാഗതിയെയെന്നപോലെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയെയും ഈ സന്ദിഗ്ധത ബാധിച്ചേക്കാം. ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ കഥാന്ത്യത്തിലോ മധ്യ

ത്തിലോ ആവാം. കഥയുടെ നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളിലേക്ക് പതിയെ പ്രവേശിക്കുന്നതിനുപകരം ആഖ്യാനാരംഭംതന്നെ സംഘർഷനിമിഷങ്ങളിലാവാം.

ആദ്യം സംഭവിച്ചത് ആദ്യവും പിന്നീട് സംഭവിക്കുന്നത് പിന്നീടുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രേഖീയതയുടെ പൂർവ്വാപരക്രമത്തെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ഇതര സർഗസാധ്യതകൾ തേടുകയാണ് അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ. ഇവിടെ സംഭവക്രമത്തിന്റെ പിന്തുടർച്ചയല്ല ആഖ്യാനക്രമത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെയും കഥാകാലത്തിന്റെയും ഐക്യത്തേക്കാൾ അവതമ്മിൽ പലവിധ അകലങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുകയാണ് അരേഖീയരചനകൾ. മുൻ-പിൻക്രമത്തിൽ കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽനിന്നാരംഭിച്ച് മധ്യത്തിൽ വികസിച്ച് അന്ത്യത്തിൽ പൂർത്തിയാവുന്ന ഇതിവൃത്തഘടനയല്ല ഇവയുടേത്. ഏകശിലാത്മകവും പുരോഗാമിയുമായ രേഖീയഘടനയ്ക്ക് ബദലായി ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ ബഹുമുഖസാധ്യതകൾ ആരായുകയാണ് അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ. സംഭവക്രമത്തെ അട്ടിമറിച്ചോ, സംഭവങ്ങളെത്തന്നെ അസ്ഥിരമാക്കിയോ അനിശ്ചിത ഘടനാസ്വരൂപം ഇത്തരം സൃഷ്ടികൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. തുടർച്ചയ്ക്ക് ബദലായി ഇടർച്ചയുടെ സർഗപദ്ധതിയായി ഇവ മാറുന്നു.

രേഖീയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഗോപനംചെയ്യുന്ന കഥാഘടകങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാവാം കഥാരംഭം. രേഖീയത അന്ത്യത്തിലേക്ക് നീട്ടിവെയ്ക്കുന്നത് ചിലപ്പോൾ തുടക്കത്തിലേ തുറന്നുകാട്ടും ഇത്തരം ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ. ക്രമാനുഗതമായ സംഭവശൃംഖലകളുടെ അഭാവത്തിൽ, അന്ത്യം ലക്ഷ്യംവെച്ച് നീളുന്ന ഒറ്റയടിപ്പാതയാവുന്നില്ല അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ. കഥാവസ്തുവിന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ക്രമാനുഗതമല്ലാത്ത പരിണാമവ്യവസ്ഥ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് സവിശേഷസംവേദനതലം അനിവാര്യമാക്കുന്നു. ഋജുമാർഗ്ഗത്തിനു ബദലായി ഈ സമ്പ്രദായം ഒരു കഥയിലേക്ക് നിരവധി വഴികൾ സാധ്യമാക്കിയേക്കാം. രേഖീയതയുടെ നേരായ മാർഗത്തിൽ അതിസാധാരണമായിപ്പോവാനിടയുള്ള

കഥയെപ്പോലും അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂടെ നവ്യാനുഭവമാക്കാൻ ചില അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രമേയത്തിനുമെല്ലാം ബഹുവിധമാനങ്ങളും വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളും ഒരുക്കുന്ന അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളുമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ കഥയുടെയോ ഒരു വശംമാത്രംപറഞ്ഞ് പഴുതടയ്ക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തെ ഈ മാതൃകകൊണ്ട് പൊളിച്ചെഴുതാനാവും.

അരേഖീയാഖ്യാനത്തിലെ കാലസങ്കല്പം സങ്കീർണ്ണമാണ്. കഥയുടെ ഭൂതകാലം ആഖ്യാനകാലത്തിൽ വരാനിരിക്കുന്നതാവാം. ഭാവിയാകട്ടെ കഴിഞ്ഞുപോയതും. ചിലപ്പോൾ ഇടകലർന്നോ റിവേഴ്സ് ക്രമത്തിലോ ആവാം. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ അട്ടിമറിയിലൂടെ ഇത്തരം കൃതികളിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമെന്ന സങ്കല്പംതന്നെ ശിഥിലമാകുന്നു. അരേഖീയകഥനം പലമട്ടിൽ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. രേഖീയവ്യവസ്ഥയിലെ ഇടർച്ചകളെ സർഗവ്യവസ്ഥയാക്കി മാറ്റുകയാണ് അരേഖീയരചനകൾ. കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ ഇടർച്ചയായോ, വ്യത്യസ്തവീക്ഷണകോണുകളുടെ ഭിന്നവ്യാഖ്യാനങ്ങളായോ, ഒന്നിലധികം കഥകളുടെ നൈരന്തര്യമില്ലാത്ത മുറിച്ചുകടക്കലുകളായോ ഒക്കെ അരേഖീയത പലവിധത്തിൽ ആവിഷ്ക്കൃതമാവുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തെ രേഖീയവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് പുനക്രമീകരിക്കാനാവാത്തവിധം അമൂർത്തമായ അരേഖീയചിത്രങ്ങളുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

ആഖ്യാനത്തെ വികേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണ് ചില അരേഖീയസാഹിത്യകൃതികളും ചലച്ചിത്രങ്ങളും. ഒരിടത്ത് നങ്കൂരമിട്ട് ക്രമേണ വികസിക്കുകയല്ല ഇവിടെ ആഖ്യാനം. സങ്കീർണ്ണ ഉള്ളടക്കങ്ങളെ കൈകാര്യംചെയ്യാൻ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും ഇത്തരം അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ അനിവാര്യമാവാറുണ്ട്. നിരവധി ജീവിതങ്ങളും കഥകളും അവതരിപ്പിക്കാനും സങ്കീർണ്ണമനസ്സിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനും ഒരേ കഥയുടെ ബഹുവിതാനങ്ങൾ അനാവരണംചെയ്യാനും വികേന്ദ്രിതമായ അരേഖീയസങ്കേതങ്ങൾക്ക് സാമർത്ഥ്യം കൂടും.

പൊതുവായ കാലബോധത്തിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനമാണ് അരേഖീയാവി ഷ്ക്കാരങ്ങളുടേത്. തനതായ ആഖ്യാനകാലം സൃഷ്ടിക്കുകയാണിവിടെ. സമയ ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രേഖീയകാഴ്ച്ചപ്പാടുകൾ ശാസ്ത്രലോകത്ത് നിശിതവിമർശന ങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിക്കഴിഞ്ഞു. കാലം രേഖീയമല്ലെന്നും കാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണം മാത്രമാണ് രേഖീയമെന്നുള്ള വാദങ്ങൾ അരേഖീയാവിഷ്ക്കാര ങ്ങളുടെ പ്രസക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. കഥയ്ക്കൊപ്പിച്ച് ഇതിവൃത്തത്തെ സുദൃഢമാ ക്കുന്ന ഒരു കാലപദ്ധതിയല്ല ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളുടേത്. കാലത്തെ കഥയുടെ സർഗ്ഗപരമായ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി യഥേഷ്ടം രൂപകല്പന ചെയ്യുകയാണ്. സംഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയോ കാരണമോ ആവണമെന്നില്ല അടുത്തത്. കഥാത്തു ടർച്ചയിലൂടെ സംജാതമാവുന്ന ആഖ്യാനകാലസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് തികച്ചും വേറി ട്ടതാണത്. ഭൂത-ഭാവികാലങ്ങളിലേക്ക് ആവശ്യാനുസരണം സ്വച്ഛന്ദസഞ്ചാരം സാധ്യമാക്കുകയാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ. കലയുടെ കാലപ്രമാണം സ്വാത ന്ത്ര്യത്തിന്റേതെന്ന് അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ പറയാതെ പറയുന്നു.

ഹേതു-ഫലബന്ധങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പൊതുയുക്തി അവതരിപ്പി ക്കുകയല്ല ഇവ. ഹേതു-ഫലബന്ധങ്ങൾ കണ്ണിചേർന്ന് വികസിക്കുന്നതിനു പകരം അവയുടെ ബന്ധത്തെത്തന്നെ വിച്ഛേദിക്കാനോ ആ ബന്ധത്തിൽ പുതിയ സമവാ ക്യങ്ങൾ തീർക്കാനോ ആവാം ശ്രമം. അനേകമടരുകളുള്ള പ്രതിപാദ്യത്തെയോ സങ്കീർണ്ണമനസ്സുകളേയോ രേഖീയയുക്തികൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കാൻ പ്രായേണ പ്രയാസമാണ്. എന്നാൽ ലോകയുക്തിക്ക് നിരക്കാത്ത അനുഭവങ്ങളെപ്പോലും അരേഖീയയുക്തിയിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാം. ജീവിതത്തിന്റെ സ്വപ്നാത്മകവും വിഭ്രാമകവുമായ അയുക്തികതകളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക് അരേ ഖീയവഴി കരുത്ത് പകർന്നിട്ടുണ്ട്. കഥാഘടകങ്ങളുടെ പൊരുത്തത്തിൽനിന്നല്ല ഇവിടെ അർത്ഥോൽപ്പാദനം. കാലപ്രവാഹത്തിന്റെ ഇടർച്ചയിൽനിന്നോ ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളുടെ പൊരുത്തമില്ലായ്മയിൽനിന്നോ സങ്കീർണ്ണാർത്ഥങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പി ക്കാൻ അരേഖീയയുക്തി ശ്രമിക്കുന്നു. അരേഖീയയുക്തിക്ക് കഥാതന്തുവിന്

അനേകം അടരുകൾ സമ്മാനിക്കാൻ കഴിയും. ഇത് ആവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ഏകശിലാത്മകസ്വഭാവത്തെ അസംഗതമാക്കാൻ സഹായകമാവുന്നു. സാമാന്യയുക്തിയിൽനിന്നുള്ള വിടുതൽ കഥയ്ക്ക് വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവുമായ നവീനമാനങ്ങൾ സാധ്യമാക്കാം.

അരേഖീയതയെ ആഖ്യാനമാതൃകയായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രമടക്കമുള്ള കഥനരൂപങ്ങൾക്ക് അപഗ്രഥനസ്വഭാവം കൈവരുന്നതായി കാണാം. ഇടഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കൃതിഘടകങ്ങൾക്കും മുറിഞ്ഞുപോയ രംഗത്തുടർച്ചകൾക്കും രേഖീയതയിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ കാഴ്ച്ചാരീതിയും വായനാരീതിയും ആവശ്യമാണ്. ഈ രീതി ആശയത്തുടർച്ചയ്ക്കുപകരം ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിക്കുക. കേവലാസ്വാദനത്തിനുപകരം വിശകലനാത്മകസമീപനമാണ് കാഴ്ച്ചയ്ക്ക് ആവശ്യം. രേഖീയക്രമത്തിന്റെ നിരാസത്തിലൂടെയുള്ള ഉള്ളടക്കനിർമ്മാണം ഓരോ ഷോട്ടിനും രംഗങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം കൈവരുത്തുന്നു. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ഏതെങ്കിലും പേജെടുത്ത് അല്ലെങ്കിൽ രംഗമെടുത്ത് വായിക്കുമ്പോലെയാണ് അത്. കഥാത്തുടർച്ചയെ പൊട്ടിക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ ഇവിടെ ഓരോ ഷോട്ടിനും അധികച്ചുമതല കൈവരുന്നത് കാണാം. 'അടുത്തതെന്ത്' 'എന്നിട്ട്' എന്നീ പതിവു ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തേടുകയല്ല ഇവിടെ ആവശ്യം. നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രംഗത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവായനയാണ്. മാർഗ്ഗം ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള കൈചൂണ്ടിയായി ചുരുങ്ങുന്നില്ല. ഇവിടെ മാർഗംതന്നെ ലക്ഷ്യവുമാവുന്നു. ഭാവിയിലേക്ക് അഥവാ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് കണ്ണയച്ചിരിക്കുന്നതിനുപകരം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. എന്ത് എന്ന ചോദ്യത്തേക്കാൾ എങ്ങനെ എന്ന ചോദ്യം മേൽക്കൈ നേടുന്നു.

അരേഖീയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ വായനാകേന്ദ്രിതമാണ്. ചിലപ്പോഴാകട്ടെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ പൊരുത്തങ്ങളിൽനിന്ന്, ഹേതുഫലബന്ധങ്ങളിൽനിന്ന് അർത്ഥവൈപുല്യങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയിലേക്കാണ് ഇവ

പ്രേക്ഷകക്കാഴ്ചയെ സ്വതന്ത്രമാക്കുന്നത്. അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന്റെ മാനസികപ്രക്രിയ ഇവിടെ വേറിട്ടതാണ്. ക്രമരഹിത ഇതിവൃത്തത്തെ പുനർവിന്യസിക്കേണ്ട ചുമതലയാണ് പലപ്പോഴും പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുക. തന്റെ കാഴ്ച്ചക്കുമുന്നിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ഒരു വലിയ പസിലിന്റെ കുരുക്കഴിക്കുന്നതിൽ അപഗ്രഥനാത്മക മനസ്സോടെ മുഴുകേണ്ടതുണ്ട് പ്രേക്ഷകർ. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അവ്യവസ്ഥ ഇവിടെ പാരായണത്തെ കൂടുതൽ വിവൃതവും സ്വതന്ത്രവുമാക്കുന്നു. ഉദാസീനതക്കുപകരം ഏതുനിമിഷവും ഉണർന്നിരിക്കേണ്ടുന്നത് കാഴ്ചയുടെതന്നെ അടിസ്ഥാന ആവശ്യമായി വരുന്നു. ഈ ഉണർന്നിരിപ്പ് കലാസൃഷ്ടിയുടെ ജാഗ്രത്തായ വീക്ഷണത്തിനും പ്രചോദനമാവുന്നു. അലസവീക്ഷണം ഇവിടെ ഇതിവൃത്തത്തെ പുനർനിർമ്മിച്ചെടുക്കാനാവാത്തവിധം അവ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒരു ഷോട്ടിന്റെ വഴുതൽപ്പോലും കാഴ്ച്ചയെ ദുർഗ്രഹമാക്കിയേക്കാം. ആസ്വാദകർ ജാഗരൂകരാവാൻ ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുകയാണ്.

അരേഖീയരചനാപദ്ധതികളിലെ പ്രധാന പ്രവണതകളിലൊന്നാണ് ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ. കഥപറച്ചിലിന്റെ രേഖീയഗതിയിൽ സംഭവിയ്ക്കുന്ന തുടർച്ചാഭംഗംതന്നെയാണ് ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തെ അനുസ്മരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് പ്രധാനമായും ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലത്തുനിന്നുകൊണ്ട് കാരണങ്ങളുടെ ഭൂതകാലത്തേക്കുള്ള സഞ്ചാരമായി ഇത് മാറുന്നു. നമ്മുടെ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളെ വിനിയോഗിക്കുന്നത് പലപ്പോഴും രേഖീയസങ്കൽപ്പങ്ങളെ അലോസരപ്പെടുത്താതെയാണ്. ഒറ്റ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥനത്തിന്റെ രേഖീയതതന്നെയാണ് പാലിക്കപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നയിടത്തും അവസാനിക്കുന്നയിടത്തും ഉണ്ടാവുന്ന ഇടർച്ച ഒഴിച്ചാൽ അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ രേഖീയസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ പരിക്കേൽപ്പിക്കുന്നില്ലെന്ന് കാണാം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ, വർത്തമാനകാലത്തെയും ഭൂതകാലത്തെയും വേറിട്ട് നിർത്താൻ ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റ്, സെപിയ തുടങ്ങിയ കളർടോണുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതുപോലെതന്നെ, ഭൂതകാലത്തേക്ക് ആഖ്യാനം സഞ്ചാരം തുടങ്ങുകയാണെന്ന സൂചനയെന്നോണം 'ഡിസോൾവ്' പോലുള്ള തന്ത്രങ്ങളും പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അരേഖീയസങ്കീർണ്ണത ഏറിയ ചിത്രങ്ങൾ, ഒരു സൂചനയുമില്ലാതെ കാലങ്ങളെ പരസ്പരം കൂട്ടിക്കുഴക്കുന്നു. അരേഖീയരചനകളിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ സുലഭമായി കടന്നുവരാറുണ്ട്. രേഖീയഗതിയെ പലവിധത്തിൽ അതു തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. ഈമട്ടിൽ പല തവണ ഒരു ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ അരേഖീയതയുടെ ശൈലീമുദ്രകളിൽ ഒന്നാണ്.

അരേഖീയത ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നത് പ്രധാനമായും തിരക്കഥയുടേയും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും ഘട്ടങ്ങളിലാണ്. മിക്ക അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെയും തിരക്കഥയും അതേ ഘടനാമാതൃകയിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതാവും. രേഖീയക്രമമുള്ള കഥാവസ്തു, ചിതറിയ പസിലുകളുടെ ക്രമരഹിതരൂപംപ്രാപിക്കുന്നത് തിരക്കഥാരചനയിലാവാം. പ്രശ്നം, പ്രശ്നത്തിന്റെ വളർച്ച അതിന്റെ പരിഹാരം എന്നുള്ള ക്ലാസിക് ഘടന ഇത്തരം തിരക്കഥകൾ പിന്തുടരുന്നില്ല. പ്രശ്നപരിഹാരം ആദ്യവും പ്രശ്നം പിന്നീടുമാവാം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ ഇതിനെയൊക്കെ കുഴമറിച്ചുമാവാം തിരക്കഥാഘടന. എഡിറ്റിങ്ങ് വേളയിൽ തിരക്കഥയുടെ സ്വഭാവം അടിമുടിമാറിയ സന്ദർഭങ്ങളും നമുക്ക് മുന്നിലുണ്ട് (21 ഗ്രാംസ്). അരേഖീയഘടനയെ സർഗ്ഗാത്മകവും അർത്ഥപൂർണ്ണവുമാക്കുന്നതിൽ എഡിറ്റിങ്ങിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. ക്രമനിരാസത്തിലൂടെ വിഭിന്നാർത്ഥസാധ്യതകളിലേക്കോ അപഗ്രഥനാത്മതയിലേക്കോ ആഖ്യാനത്തെ നയിക്കാനാണ് ഇവിടെ എഡിറ്റിങ്ങ് ശ്രമിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികസാമ്പത്തികസൗകര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി പലചിത്രങ്ങളും ക്രമം പാലിക്കാതെയാണ് ചിത്രീകരണം നടത്തുക. പിന്നീട് എഡിറ്റിങ്ങിൽ ക്രമപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇവ. രേഖീയഘടന പുലർത്തുന്ന ചിത്രങ്ങ

ളിൽപ്പോലും ചില രംഗങ്ങൾക്ക് ഇഫക്ട് കൂടുതൽ കിട്ടാൻവേണ്ടി എഡിറ്റിങ്ങിൽ ക്രമംമാറ്റുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കുറവല്ല.

സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങളുടെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ചരിത്രത്തിന്റെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽത്തന്നെ രേഖീയതയെ ഭഞ്ജിക്കാനുള്ള അർത്ഥവത്തായ ശ്രമങ്ങൾ കാണാം. നിരവധി കഥകളാൽ സമ്പന്നമായ മഹാഭാരതവും (ബി.സി. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ട്) ഇലിയഡും (ബി.സി. എട്ടാംനൂറ്റാണ്ട്) പോലുള്ള ഇതിഹാസങ്ങൾ ഋജുവായ രീതികളിൽനിന്ന് ആഖ്യാനങ്ങൾ വ്യതിചലിച്ചതിന്റെ സർഗ്ഗസാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. മനുഷ്യമനസ്സിന്റെയും ജീവിതത്തിന്റെയും സങ്കീർണ്ണപ്രതിഫലനങ്ങളാവാൻ ഇതിഹാസങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചത് ഇത്തരമൊരു കഥനരീതി സ്വീകരിച്ചതുകൊണ്ടുകൂടിയുമാവാം. നോവലിന്റെയും ചെറുകഥയുടെയും നോവലെറ്റിന്റെയുമൊക്കെ വിഭിന്നമാതൃകകളിൽ സാഹിത്യം അരേഖീയതയെ പിൽക്കാലത്തും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ശബ്ദിക്കുംമുന്നേതന്നെ അരേഖീയതയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഘടനാമാതൃകയാക്കാൻ ചലച്ചിത്രത്തിനും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

രേഖീയരചനാപദ്ധതിക്കായി ദൃശ്യ-ശബ്ദഘടകങ്ങളിൽ പാലിച്ച തുടർച്ചയുടെ ലാവണ്യത്തെ പലവിധത്തിൽ അപനിർമ്മിക്കുകയാണ് അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലും കല/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലും അരേഖീയരീതിശാസ്ത്രം വേറിട്ടതെങ്കിലും പരമ്പരാഗത ആഖ്യാനരീതികളോട് അവ ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ കലഹത്തിലേർപ്പെടുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരയിൽ വിനിമയസാധ്യത കണക്കിലെടുത്ത്, ദൃശ്യ-ശബ്ദസംവിധാനം പലപ്പോഴും സംവേദനത്തിന് വിഘാതമാവാത്തവിധം അരേഖീയതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കല/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളാവട്ടെ പലപ്പോഴും കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യമെടുക്കുന്നു. മുഖ്യധാരയിൽ അംഗീകൃതമാനദണ്ഡങ്ങളുടെ ലംഘനങ്ങൾ പലപ്പോഴും ചില രംഗങ്ങളിലേക്ക് ചുരുങ്ങാറാണ് പതിവ്. ഇത്തരം ലംഘനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉടനീളമുള്ള രചനാപദ്ധതിയായി മാറുമ്പോൾ വിധ്വംസകമാനങ്ങളാർജ്ജിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗൊദാർദിനെ

പ്പോലെ ചുരുക്കം ചില സംവിധായകരെ ഇടർച്ചയെ, ഉടനീളമുള്ള വ്യാകരണപദ്ധതിയാക്കി മാറ്റാറുള്ളൂ.

രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ കശക്കിയതോ തുടർച്ചയില്ലാത്തതോ ആയ കഥനശൃംഖലയിലെ വിച്ഛേദങ്ങൾ സംവേദനതലത്തിൽ സങ്കീർണ്ണത വർദ്ധിപ്പിക്കാനിടയുണ്ട്. ദൃശ്യശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലെ ശൈലീപരമായ ഇടർച്ചകളെക്കാൾ ഇതിവൃത്തതലത്തിലെ അരേഖീയത അർത്ഥനിർമ്മാണപ്രക്രിയയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചേക്കാം. രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ ബന്ധത്തിലും ദൃശ്യശബ്ദശൈലിയിലും ഒരുപോലെ അരേഖീയരചനാരീതി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ കാഴ്ച തീർത്തും ദുർഗ്രഹമാവാനിടയുണ്ട്. എന്നാൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദപഥങ്ങളിൽ രേഖീയതയ്ക്കനുകൂലമല്ലാത്ത പരീക്ഷണങ്ങൾ നടക്കുമ്പോഴും രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ കഥനത്തുടർച്ചയുണ്ടെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് വിനിമയം സാധ്യമായേക്കും. 30 ഡിഗ്രി - 180 ഡിഗ്രി മാനദണ്ഡങ്ങളുടെ ലംഘനങ്ങൾ ദൃശ്യപ്രവാഹത്തിന് വിഘാതം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാഴ്ചാനുഭവമാണ് നൽകുന്നത്. കഥാപാത്രപെരുമാറ്റത്തിലും ക്രിയകളിലുമുണ്ടാകുന്ന തുടർച്ചാഭംഗങ്ങളും കാഴ്ചയിൽ അസ്ഥിരത സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. ജമ്പ് കട്ടുകളടക്കം എഡിറ്റിങ്ങിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോഴും രേഖീയാനുഭവം അലോസരപ്പെടുന്നുണ്ട്. വോയിസ് ഓവറിലും, രേഖീയതയിൽ വിള്ളലുകൾ വീഴ്ത്തുംവിധം പല പരീക്ഷണങ്ങളും സാധ്യമാണ്. കഥയുടെ രേഖീയതയെ ബാധിക്കാത്തവിധം ചിലർ ഇത്തരം പരീക്ഷണങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നു. മറ്റുചിലരാവട്ടെ, തങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധ്യങ്ങളുടെ ജാഗ്രത്തായ വീക്ഷണം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനാണ് ഈവിധ പരീക്ഷണങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നത്.

അരേഖീയചലച്ചിത്രമാതൃകകളുടെ രീതിശാസ്ത്രങ്ങളും, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചരിത്രത്തിലെ സുപ്രധാന അരേഖീയചിത്രങ്ങളുമാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിലെ ചർച്ച.

അധ്യായം 2

അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രമാതൃകകൾ

കാലസങ്കൽപ്പത്തിൽ വിപുലമായ ആഖ്യാനപരീക്ഷണങ്ങൾക്കുതകുന്ന മാധ്യമമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റേത്. എഡിറ്റിങ്ങുപോലെ സമയത്തിൽ അങ്ങേയറ്റം പരീക്ഷണങ്ങൾ സാധ്യമാവുന്ന സങ്കേതങ്ങൾ മാധ്യമസഹജമെങ്കിലും, കഥനത്തിൽ ഏറിയകൂറും രേഖീയാഭിമുഖ്യമാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പുലർത്തുന്നത്. മാധ്യമസങ്കേതങ്ങൾ അനുദിനം നൂതനപരിഷ്കാരങ്ങളാർജ്ജിക്കുമ്പോഴും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ രേഖീയതയുടെ മേൽക്കൈ പൂർണ്ണമായും നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ല. യഥാർത്ഥത്തിൽ അത്യന്തം മുറിവേൽപ്പിക്കപ്പെട്ട, ഖണ്ഡിക്കപ്പെട്ട രേഖീയതയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളത്. ഒരു സീൻതന്നെ, നിരവധി മുറിവേറ്റ ഷോട്ടുകളുടെ സമാഹാരമാണ്. പൊതുവിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളും സംഭാഷണങ്ങളും പെരുമാറ്റവുമെല്ലാംതന്നെ പല ആംഗിളുകളായി വേറിട്ട അകലങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ വ്യത്യസ്തഷോട്ടുകളുടെ സംഘാടനമാണ്. ഒരു ചെറിയ പ്രവൃത്തിപോലും പലതായി മുറിഞ്ഞ ഷോട്ടുകളുടെ ഏകോപനമാവാം.

ഇടർച്ച എന്നത് ഈ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ സ്വത്വസവിശേഷതകളിലൊന്നാണ്. പ്രവൃത്തികളെയും സംഭാഷണത്തെയുമൊക്കെ ഇങ്ങനെ പലതായി ഖണ്ഡിച്ച് വീണ്ടും കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയാണ്. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ വിരോധാഭാസമെന്ന് തോന്നാവുന്ന ഈ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായംതന്നെയാണ് രേഖീയത്തുടർച്ചയുടെ പ്രവാഹമാതൃക സൃഷ്ടിക്കുന്നതും. ഒരു പ്രവൃത്തിയെ അല്ലെങ്കിൽ രംഗത്തുടർച്ചയെ ഇങ്ങനെ മുറിക്കുന്നത് അരേഖീയതയല്ലേ എന്ന ചോദ്യം ഇവിടെ ന്യായമാണ്. എന്നാൽ ഈ മുറിവുകളെ മുറിവായി അനുഭവപ്പെടുത്താതെ, തുന്നലറിയിക്കാതെ തുന്നുകയാണ് എഡിറ്റിംഗ്. അതായത് ഈ മുറിവുകളെ വിവൃതമാക്കാതെ, ഷോട്ടുകൾക്കുള്ളിലെയും രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെയും വിടവുകളെ ഇടർച്ചയ

നുഭവപ്പെടുത്താതെ തുടർച്ചയുടെ ദൃശ്യപ്രവാഹമാക്കി മാറ്റുകയാണ് എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വ്യാകരണം. മുൻഷോട്ടിൽനിന്നും അടുത്തഷോട്ടിലേക്കുള്ള ഒഴുക്ക് അനുഭവപ്പെടുത്താൻ ഷോട്ടുകളുടെ വിഭജനവും രൂപകല്പനയും രേഖീയധാരണ പുലർത്തണം. ഇങ്ങനെ, തമ്മിൽ ഇണക്കുന്ന ഷോട്ടുകൾ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ ഖണ്ഡിതമാണെങ്കിലും സംവേദനതലത്തിൽ കാണികൾക്കത് ദൃശ്യപ്രവാഹമായനുഭവപ്പെടും. കാര്യകാരണയുക്തിയിൽ വികസിക്കുന്ന കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയും സംഭാഷണങ്ങളും ദൃശ്യ-ശബ്ദവിനിയോഗവുമെല്ലാം ഇടർച്ചയെ മറയ്ക്കുന്ന, ഇടർച്ച അറിയിക്കാത്ത രേഖീയരചനാപദ്ധതിയായി അനുഭവതലത്തിൽ മാറുന്നു. കലാ-പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ ഈ മുറിവുകളെ പലപ്പോഴും കാണിയിൽ ആത്മബോധമുണർത്തുമാറ് തുറന്നുവയ്ക്കുന്നു. അതേസമയം മുറിവറിയിക്കാതെ കഥാലോകവുമായി തന്മയീകരണം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് വ്യവസ്ഥാപിതചലച്ചിത്രങ്ങൾ.

മുഖ്യധാരയിൽ ഇന്നും രേഖീയനിയമത്തിന്റെ പ്രതാപം അവസാനിച്ചിട്ടില്ല. രേഖീയനിയമപാലനം അനിവാര്യതയായി കാണുന്നവർ അരേഖീയതയെ വിപണിയിൽ കൈപൊള്ളാനിടയുള്ള ഒരു പരീക്ഷണമാതൃകയായാണ് കാണുന്നത്. രേഖീയനിയമനിർവചനത്തിൽ വൈവിധ്യങ്ങൾ കുറയും. അരേഖീയതയാവട്ടെ മുഖ്യധാരയിലും കലാചിത്രങ്ങളിലും വൈവിധ്യമാർന്ന മാതൃകകൾ തീർത്തുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനനിർവചനത്തെത്തന്നെ പുതുക്കാൻ പ്രേരകമാവുന്നു. ശിഥിലാനുഭവങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തീർത്തും, ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയെ കുഴമറിച്ചും, കഥാവസ്തുവിന്റെ വിഭിന്ന ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ മുന്നോട്ടുവെച്ചും, ഒരു സംഭവത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകൾ അവതരിപ്പിച്ചും, കഥയെ വിപരീതക്രമത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചും ചലച്ചിത്രഘടനാസ്വരൂപത്തെ അരേഖീയത വൈവിധ്യവത്കരിക്കുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും വേറിട്ട ആഖ്യാനപഥങ്ങളുള്ള ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ അരേഖീയതക്ക് പ്രകാശന സാധ്യത കൂടുതലാണ്. എഡിറ്റിങ്ങ്പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളിലാവട്ടെ ജമ്പ്കട്ട്, പാരലൽ കട്ട് പോലുള്ള നിരവധി തന്ത്ര

ങ്ങളും രേഖീയതയെ ക്രിയാത്മകമായി ഭഞ്ജിക്കാൻ അവസരമൊരുക്കുന്നുണ്ട്. കഥാലോകത്തിലില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെയും (Non diegetical visual insert) ശബ്ദങ്ങളെയും (Non diegetical audio insert) ചേർത്ത്വെച്ചും രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ അതിവർത്തിക്കാം. ഒന്നിൽകൂടുതൽ ഫ്രെയിമുകളെ ഒരുമിച്ച് സ്ക്രീനിൽ കാഴ്ചവെക്കുന്ന സ്പ്ലിറ്റ് സ്ക്രീൻ തന്ത്രം പ്രയോഗിച്ചും രേഖീയതയെ ഖണ്ഡിക്കാവുന്നതാണ്. ഇത്തരം സർഗതന്ത്രങ്ങളെ ഒരു ചിത്രത്തിൽ മുഴുനീളം ഭാഷാഘടനയെന്നോണം പ്രയോഗിക്കുന്നവരും, രേഖീയ ഇതിവൃത്തത്തിന് കോട്ടം തട്ടാതെ ചില രംഗങ്ങളിൽ മാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്ന സംവിധായകരുമുണ്ട്.

പ്രേക്ഷകരുടെ പരമ്പരാഗത രേഖീയാനുമാനങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കാൻ ഫോർത്ത്വാൾ ബ്രേക്കിങ്ങ് പോലുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾക്കും സാധ്യമാണ്. അദൃശ്യമായ നാലാം ചുമർ കാണികൾക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമിടയിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നും അത് തകർക്കുന്നതോടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും മിഥ്യയുടെയും അതിരുകളെ തകർക്കാമെന്നതുമാണ് ഫോർത്ത്വാൾ ബ്രേക്കിങ്ങ് എന്ന നാടകസങ്കൽപ്പം. ഒരു കഥാപാത്രം നാലാംചുമർ തകർക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകസാന്നിദ്ധ്യത്തെ അഭിസംബോധനചെയ്യുകയും കാണിയുടെ നിഷ്ക്രിയത്വം ഇല്ലാതാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് രേഖീയതയിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്താനും, തങ്ങൾ ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുകയാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്താനും സഹായകമാവുന്നു. വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ അട്ടിമറിക്കാനും കാഴ്ചയുടെ ദിശ പുനർനിർണ്ണയിക്കാനും, കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള അനുമാനങ്ങളെ പുനരാലോചിക്കാനും ഇത് പ്രേരണയാവുന്നു.

ചില രംഗങ്ങളിലേക്കുമാത്രം രേഖീയഭഞ്ജനം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന നിരവധി രേഖീയചിത്രങ്ങളുണ്ട്. ഹൊറർ-ആക്ഷൻചിത്രങ്ങളിലുംമറ്റും ചില രംഗങ്ങളിൽ മാത്രം ജമ്പ്കട്ട് അടക്കമുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചും ഇടർച്ചയുടെ സൗന്ദര്യാനുഭവം പകരാറുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലാവട്ടെ, ചലച്ചിത്രഗാനരംഗങ്ങളിൽ

രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങൾ സുലഭവുമാണ്. അതുവരെ ആഖ്യാനം പിന്തുടർന്ന തിൽനിന്നും തികച്ചും വേറിട്ട സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്കുള്ള എടുത്തുചാട്ടങ്ങൾ ഗാന രംഗങ്ങളിൽ പതിവാണ്. ലൊക്കേഷനും, വസ്ത്രവും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപഭാവ ങ്ങൾപോലും ഗാനരംഗങ്ങളിൽ മാറിമറിയുന്നതുകാണാം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളോ, ഫാന്റസികളോ ആയ അവ സംവേദനതലത്തെ ആഴ ത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നതാവാറില്ല. കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ചയിൽ വ്യതിയാനങ്ങൾ ഉൾച്ചേർക്കുമ്പോഴും ഇതിവൃത്തബോധത്തെ അവ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നേയില്ല. കഥാപരമായി അവ ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രവായനയെ പ്രകോപിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കു ന്നില്ല. മാത്രമല്ല പ്രേക്ഷകാഭിരുചിയിൽ അത്രമേൽ പഴകിയതിനാൽ അരേഖീയത യുടെ ഒരു സങ്കീർണ്ണപരിവേഷമോ ചലനമോ അവ സൃഷ്ടിക്കുന്നുമില്ല.

ക്രിയാപ്പൊരുത്തം, വസ്ത്രത്തുടർച്ച, വസ്തുത്തുടർച്ച തുടങ്ങിയവ ചലച്ചി ത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തുടർച്ച അനുഭവപ്പെടുത്താൻ അനിവാര്യമാണ്. എന്നാൽ ഇവ യുടെ നൈരന്തര്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന ചെറിയ പിഴവുകൾ പ്രേക്ഷകാനുഭവത്തെ സ്പർശിക്കാതെ പോവാറുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നിരവധി തുടർച്ചാപ്പിഴവുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീഡിയോകൾ യൂട്യൂബിൽ ലഭ്യമാണ്. ഇവ പലപ്പോഴും കാഴ്ച യിൽ പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയാതെപോയതാണ്. രംഗത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വൈകാരികത്തുടർച്ചയെ അലോസരപ്പെടുത്താത്ത അത്തരം പിഴവുകളിൽ പ്രേക്ഷ കർ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കാനിടയില്ല. പൂർവ്വഷോട്ടിലെ വസ്തുവോ വസ്ത്രമോ മാറു കയോ അകാരണമായി അപ്രത്യക്ഷമാവുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ സൂക്ഷ്മാർത്ഥ ത്തിൽ തുടർച്ചയില്ലാതാവുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വൈകാ രികത്തുടർച്ചയിലും സംഗീതമടക്കമുള്ള സങ്കേതങ്ങളുടെ വിനിയോഗത്താലും ഇത്തരം തുടർച്ചാപിഴവുകൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോവുകയാണ്.

വലിയ മൂലധനം അവശ്യമായ ഒരു കലയാണ് ചലച്ചിത്രം. മുഖ്യധാരാചല ച്ചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ മൂലധനതാൽപ്പര്യങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വിപണിനിയമങ്ങൾക്കകത്താണ് പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രാഖ്യാ

നത്തിന്റെ സ്വഭാവംപോലും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനമാനദണ്ഡങ്ങളും വിപണിനിയമങ്ങളും പരസ്പരപൂരകങ്ങളാണ്. തിരക്കഥാഘടനതൊട്ട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരൂപകൽപ്പനയുടെ സർവ്വതലങ്ങളിലും വിപണിസാന്നിദ്ധ്യം ദൃശ്യ മാണ്. കഴിഞ്ഞ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, കാഴ്ചയിൽ വൈകാരിക ക്ഷമതയേറിയതും, സങ്കീർണ്ണതയും ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളും ലഘൂകരിക്കുന്നതുമാണ് രേഖീയഘടന അതിനാൽത്തന്നെ വിപണികേന്ദ്രീകൃതചിത്രങ്ങൾ ഒട്ടുമുക്കാലിന്റെ ഘടനയും രേഖീയമാണ്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ദുരന്തനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തല ക്ഷണങ്ങളായി പറയുന്ന രേഖീയഘടകങ്ങൾതന്നെയാണ് ഹോളിവുഡ് അടക്കമു ള്ള പ്രധാന ചലച്ചിത്രവ്യവസായങ്ങൾ ഇന്നും പിന്തുടരുന്നത്. വിപണിവിജയത്തി ലുള്ള ഉത്കണ്ഠയോ, ശീലത്തെ കൈവിടാനുള്ള മടിയോ ആവാം ആഖ്യാനസ്വാത ന്ത്ര്യമെടുക്കാൻ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ മുതിരാത്തത്.

രേഖീയചിത്രങ്ങളോട് തുലനം ചെയ്യുമ്പോൾ വൈകാരികമായ ശോഷണം തന്നെയാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാനപരിമിതികളിലൊന്ന്. ചലച്ചിത്രം പോലെ ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർച്ചയായി പ്രവഹിക്കുന്ന ഒരു കലയിൽ രേഖീയതയുടെ വൈകാരികക്ഷമത അവഗണിക്കാനാവില്ല. പലപ്പോഴും മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളി ലൂടെ വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കാമെങ്കിലും ഋജുവായ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ വൈകാ രികവ്യവസ്ഥ അത്രമേൽ സ്വാഭാവികവും കാര്യക്ഷമവുമാണ്. മാത്രമല്ല നേർരേഖ യിൽ ചരിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഓർമ്മകൾ വെല്ലുവിളിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അത്ര മേൽ അനായാസക്കാഴ്ചയാണവ ഒരുക്കുന്നത്. അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനും കഥ ഗ്രഹിക്കാനും വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളെ ഓർക്കേണ്ട സങ്കീർണ്ണബാധ്യതകൾ അരേഖീ യാഖ്യാനങ്ങൾക്കാണ്. രേഖീയഗതിയിൽ വിള്ളൽവീണ് തുടർച്ചയില്ലാതാവുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും വൈകാരികവിച്ഛേദംതന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഇടർച്ചകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിച്ഛേദങ്ങൾതന്നെയാണ് വിപണിയുടെ വിപ്രതിപത്തി ക്കുള്ള കാരണവും. അർത്ഥോൽപ്പാദനപരമായും വൈകാരികമായും ഇവിടെ

സംവേദനം തടസ്സപ്പെടുകയാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ തന്മയീകരണത്തിനും മുഴുകാനുമുള്ള സാധ്യതകളാണ് പ്രേക്ഷകർക്കില്ലാതാവുന്നത്.

അർത്ഥോൽപ്പാദനം സങ്കീർണ്ണമാവുമ്പോൾ, ആയാസപ്പെട്ട് അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കാനല്ല പ്രേക്ഷകർ പലപ്പോഴും ശ്രമിക്കുക. അത്തരം കാഴ്ചകളെ ഉപേക്ഷിക്കാനാണ് സാധ്യത. അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന് ആയാസം കൂട്ടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരയിൽ കുറയുന്നതും അതിനാലാണ്. മാത്രമല്ല പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ അനിവാര്യമായ അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽത്തന്നെയാണ് കാഴ്ച ദിശതെറ്റി അശ്രദ്ധമാവാൻ സാധ്യത കൂടുതലും. ആയാസകരമായി ശ്രദ്ധ ആവശ്യപ്പെടുന്ന രചനകൾ പ്രേക്ഷകപ്രീതി പിടിച്ചുപറ്റാൻ സാധ്യത കുറവാണ്.

കഥക്ക് അല്ലെങ്കിൽ ഉള്ളടക്കത്തിന് അനിവാര്യമാവുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽമാത്രമേ അരേഖീയഘടനാസ്വരൂപം സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ചിലപ്പോഴെങ്കിലും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ ബലഹീനതയെ മറച്ചുവെക്കാനായി രേഖീയതയുടെ ഖണ്ഡനങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്. അവ തീർത്തും കെട്ടിച്ചമയ്ക്കലുകളായി മാറാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ അരേഖീയത തീർത്തും അരോചകമാവാനാണ് സാധ്യത.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദപഥങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിൽ അരേഖീയതയുടെ ആവിഷ്ക്കാരഘടകങ്ങളെ എണ്ണമറ്റവിധം വർഗീകരിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനാസ്വരൂപത്തെ നിർണ്ണയിക്കാൻശേഷിയുള്ള അരേഖീയാഖ്യാനമാതൃകകളെ മാത്രമേ സ്ഥലപരിമിതിമൂലം ഈ പ്രബന്ധം പരിഗണിക്കുന്നുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സുവിദിതവും ശ്രദ്ധേയവുമായ അരേഖീയമാതൃകകളെയും അവ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്രങ്ങളെയും പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. ലോകസിനിമയിലെ അഞ്ച് ശ്രദ്ധേയമാതൃകകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനൊപ്പം മലയാളത്തിലെ അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ സംക്ഷിപ്തചരിത്രവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

2.1 അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ലാവണ്യചരിത്രം

കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തിക്ക് പുറത്തെ അനുഭവതലങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ അദമ്യതാൽപ്പര്യങ്ങളാണ് അരേഖീയ ഉദ്യമങ്ങൾക്ക് ഇന്ധനമേകിയത്. കലാപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വേറിട്ട ആലോചനകൾക്ക് രേഖീയത അസ്വതന്ത്രചട്ടക്കൂടായി മാറിയിരിക്കണം. അതുകൊണ്ടാവാം സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ പുതിയമാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ക്രിയാത്മകമായിത്തുടങ്ങിയത്. അത് പലപ്പോഴും രേഖീയക്രമത്തിനെതിരെയുള്ള കലാപംകൂടിയായി മാറി. ലാവണ്യപരമായ അംഗീകൃതതത്വങ്ങളെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രശ്രമങ്ങൾ 1950-കൾക്ക് മുൻപ് ഒറ്റപ്പെട്ട രീതിയിലും, ശേഷം പ്രസ്ഥാന മാതൃകകളിലും അല്ലാതെയും പ്രത്യക്ഷമായി.

ഹോളിവുഡടക്കമുള്ള സാമ്പ്രദായികചലച്ചിത്രവിപണികളിൽപോലും ഒറ്റപ്പെട്ട അരേഖീയശ്രമങ്ങൾ നിശബ്ദകാലഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ കാണാമായിരുന്നു. 'കണ്ടിന്യൂറ്റി എഡിറ്റി'ങ്ങിനെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥാപിച്ച ഡി.ഡബ്ല്യൂ. ഗ്രിഫിത്തിന്റെതന്നെ 1916-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ നിശബ്ദചിത്രമായ *ഇൻടോളറൻസ്* സമാന്തരമായി നാല് കഥകൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രേഖീയരീതിയിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ആദ്യസംരംഭങ്ങളിലൊന്നാണ്. 2500 വർഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നടക്കുന്ന നാല് കഥകളെ ഇന്റർകട്ട് ചെയ്ത്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. *ഇൻടോളറൻസി*നെപ്പോലുള്ള ഒറ്റപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങൾ ആ കാലഘട്ടത്തിലുണ്ടായെങ്കിലും ഒരു വിഖ്യാത അരേഖീയമാതൃക സംഭവിക്കുന്നത് 1941-ലാണ്. ഓർസൺ വെല്ലസ് സംവിധാനം ചെയ്ത *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ* ഘടനയിലും അവതരണത്തിലും സാങ്കേതികതലത്തിലും മഹത്തായ ഒരു ചലച്ചിത്രാനുഭവം സാധ്യമാക്കി. വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാതാക്കൾ മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപം കയ്യാളുന്ന ആദ്യഹോളീവുഡ് ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ് *സിറ്റിസൺകെയ്ൻ*. ചാൾസ്ഫോസ്റ്റർ കെയ്ൻ എന്ന പത്രമുതലാളിയുടെ ഭിന്നമുഖങ്ങൾ മരണാനന്തരം അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ ഭാഗഭാക്കായി

രുന്നവരുടെ വ്യത്യസ്ത ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലൂടെ അനാവൃതമാവുന്നു. ആറോളം ആഖ്യാതാക്കൾ, അവരുടെ ഭിന്നവീക്ഷണകോണുകൾ, വോയിസ് ഓവറിന്റെ നിരന്തരസാന്നിദ്ധ്യം എന്നിങ്ങനെ ഹോളിവുഡ് സ്റ്റുഡിയോ ചിത്രങ്ങൾക്ക് പഥ്യമല്ലാതിരുന്ന സർഗസാധ്യതകളുടെ രംഗവേദിയായി ഈ ചിത്രം മാറി. വൈരുധ്യംനിറഞ്ഞ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുടെ ഉടമയായ കെയ്നിന്റെ ജീവിതം ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ പരമ്പരയായി അരേഖീയമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. രേഖീയഗതിയെ ലംഘിച്ചാലും കാര്യകാരണശൃംഖലയുടെ സാമ്പ്രദായികരീതികളിൽനിന്ന് വ്യതിചലിച്ചാലും; ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് സർഗാത്മകവും ആസ്വാദ്യവും ആവാമെന്നതിന്റെ മികവുറ്റ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളിലൊന്നായി *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ.*

ഹോളിവുഡ് സ്റ്റുഡിയോ സംവിധാനം പ്രബലമായിത്തുടങ്ങിയ കാലത്തുതന്നെയാണ്, ലൂയി ബുനുവലിന്റെയും സാൽവദോർ ദാലിയുടെയും സർഗപങ്കാളിത്തത്തിൽ ഒരു ഫ്രഞ്ച്-സ്പാനിഷ് ചിത്രമായി *അൺഷീൻ അണ്ടാലു (Andalusian dog)* (1929) പുറത്തിറങ്ങിയത്. സർറിയൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അരേഖീയവിളംബരമായി അത്. “ഞങ്ങളുടെ ഒരേയൊരു നിയമം വളരെ ലളിതമായിരുന്നു. ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള യുക്തിസഹമായ വിശദീകരണത്തിന് വഴങ്ങുന്ന ഒരു ദൃശ്യബിംബമോ ആശയമോ സ്വീകരിക്കില്ല. എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് വിശദീകരിക്കേണ്ടതില്ലാത്ത, യുക്തിരാഹിത്യത്തിലേക്ക് എല്ലാ വാതിലുകളും തുറന്ന് ഞങ്ങളെ ആശ്ചര്യപ്പെടുത്തിയ ദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചു.” (കോർണീലിയ ക്ലക്കർ, 2011: 17) ബുനുവലിന്റെ ഈ വാചകങ്ങൾ രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനു വെളിയിൽ സർഗഭൂമിക കണ്ടെത്താനുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ അന്വേഷണ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്ക് സാക്ഷ്യം നിൽക്കുന്നു. രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന് ഒരുവിധത്തിലും വഴങ്ങാത്ത ആഖ്യാനഭൂമികയാണ് ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നിടുന്നത്. കാര്യകാരണശൃംഖലയായി പുനർവിന്യസിക്കാൻ കഴിയാത്ത, സർറിയലിസ്റ്റിക് ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഒരുപറ്റമാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുള്ളത്. അവയെതമ്മിൽ ബന്ധി

പ്പിച്ച് അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കാൻ തുനിയുന്നത് വൃഥാവ്യായാമമാവുകയേയുള്ളൂ. പിന്നീട് ലോകസിനിമയിൽ സജീവമായ കലാധാരയുടെ വിഖ്യാതമാതൃകകളിലൊന്നായി *അൺഷീൻ അണ്ടാലു* ഗണിക്കപ്പെടുന്നു.

വിപ്ലവാനന്തരം, ആശയപ്രചരണമൂല്യത്തിലും ജനസ്വാധീനത്തിലും സാധ്യതയേറിയ കലാമാധ്യമം ചലച്ചിത്രമാണെന്ന രാഷ്ട്രീയതിരിച്ചറിവിന്റെകൂടി ഉല്പന്നമായിരുന്നു സോവിയറ്റ് സിനിമകൾ. ഹോളീവുഡ് സൗന്ദര്യപദ്ധതിയിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ആവിഷ്കാരസമ്പ്രദായങ്ങൾ പ്രധാനമായും കാണാനാവുക സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളിലാണ്. സെർജി ഐസൻസ്റ്റീൻ, ലെവ്കുളഷോവ്, പുഡോവ്കിൻ, ഡവ്ഷെങ്കോവ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ വിപ്ലവാശയങ്ങളുടെ പ്രചാരകർ മാത്രമായിരുന്നില്ല. ലോകസിനിമയ്ക്ക് നവീനവ്യാകരണസ്വരൂപം സംഭാവനചെയ്തവരുമായിരുന്നു. *ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊതെംകിൻ* (1925), *ഒക്ടോബർ* (1927), *ദി എൻഡ് ഓഫ് സെന്റ് പീറ്റേഴ്സ് ബർഗ്*(1927), *എർത്ത്* (1930) തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ വിപ്ലവമൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്നതിനൊപ്പം ചലച്ചിത്രവ്യാകരണത്തിൽ തങ്ങളുടെ മുഖമുദ്ര പതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സങ്കലനത്തിലൂടെ നവീനാർത്ഥങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കാനുള്ള എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വിധ്വംസകശേഷിയെക്കുറിച്ച് ലോകസിനിമയ്ക്ക് തിരിച്ചറിവുണ്ടായത് സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. സംഭവങ്ങൾക്ക് രേഖീയത്തുടർച്ച ഉണ്ടെങ്കിലും, ഇമേജുകളുടെ വൈരുധ്യാത്മകസങ്കലനത്തിലൂടെ ഈ ചിത്രങ്ങൾക്ക് രേഖീയാർത്ഥത്തിൽ പ്രകോപനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രീകരണത്തിനുപകരം ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ വികേന്ദ്രീകരണത്തിലേക്കാണ് സോവിയറ്റ്ചിത്രങ്ങൾ ക്യാമറ തിരിച്ചത്. വ്യക്തികൾക്ക് പകരം സമൂഹം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കഗതി നിർണ്ണയിച്ചു. രേഖീയത്തുടർച്ചയ്ക്ക് ബദലായി, വ്യത്യസ്തദൃശ്യങ്ങളുടെ സംഘർഷപരമായ സങ്കലനത്തിലൂടെ

മൗലികമായ ഒരു സൗന്ദര്യപദ്ധതി സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളിലൂടെ രൂപംകൊള്ളുകയായി.

യുദ്ധാനന്തരം, 1950 കൾക്കുശേഷം 'കലാസിനിമകൾ' എന്നു വിളിപ്പേരുള്ള ഒരുപറ്റം ചിത്രങ്ങൾപുറത്തുവന്നു. തുടർന്നാണ് കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ രേഖീയശൃംഖല ചലച്ചിത്രകഥനത്തിൽ വ്യാപകമായി ലംഘിക്കപ്പെടുന്നതും ദൃശ്യഭാഷയിൽ നവീനരചനാപദ്ധതികൾ സജീവമാകുന്നതും. ''യുദ്ധാനന്തരകാലഘട്ടത്തിൽ (1940 കളിൽ) ഹോളീവുഡ് സ്റ്റുഡിയോ സംവിധാനം തകരാറിലാവുകയും തൽഫലമായി അമേരിക്കൻ സിനിമകളുടെ ആധിപത്യം ദുർബലമാവുകയും ചെയ്തു. അന്താരാഷ്ട്രവിപണിയുടെ കടന്നുവരവും ടെലിവിഷന്റെ ആവിർഭാവം പോലുള്ള മറ്റു ഘടകങ്ങളോടുമൊപ്പം ഒരുകൂട്ടം സിനിമകളും ഉയർന്നുവന്നു. അത് ആർട്ട് സിനിമയായി തരംതിരിക്കപ്പെട്ടു. നിശബ്ദസിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിലെ ആധുനികതയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സാങ്കേതികമായും ശൈലീപരമായും വ്യാവസായികവുമായി യുദ്ധാനന്തരകാലഘട്ടത്തിൽ സിനിമാറ്റിക്ക് ആധുനികതയുടെ ഒരു പുതിയ ബ്രാന്റ് ഉയർന്നുവന്നതായി മിക്ക വിമർശകരും സമ്മതിക്കുന്നതായും'' റസ്സൽ ജെ.കിൽബേൺ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2011: 10).

കല-അവാങ്ങ്ഗാദ് ചിത്രങ്ങളിൽ മിക്കതും വലിയ മൂലധനത്തിന്റേയോ വലിയ നിർമ്മാണകമ്പനികളുടെയോ പിന്തുണയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നില്ല. ''അവാങ്ങ്ഗാദ് സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കുന്നത് വ്യക്തികളോ വളരെ ചെറിയ കൂട്ടം സഹകാരികളോ ആണ്. ഒന്നുകിൽ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാതാക്കൾ ഒറ്റയ്ക്കോ അല്ലെങ്കിൽ സ്വകാര്യരക്ഷാകർത്തൃത്വവും കലാസ്ഥാപനങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ഗ്രാന്റോ സംയോജിപ്പിച്ചും ധനസഹായം നൽകുന്നു. അത്തരം സിനിമകൾ സാധാരണയായി ഫിലിം കോ-ഓപ്പറേറ്റീവ് വഴി വിതരണംചെയ്യുകയും ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ, മ്യൂസിയങ്ങൾ, സർവ്വകലാശാലകൾ എന്നിവ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയുംചെയ്യുന്നു'' (സ്മിത്ത്, 1998: 395). ഈ നിരീക്ഷണം മലയാളമുൾപ്പെടെ ഇന്ത്യൻ കലാസിനിമകൾക്കും ഒട്ടൊക്കെ ബാധകമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അംഗീകൃതഘടനയിൽനിന്നും ശൈലിയിൽനിന്നുംമാറി അർത്ഥോൽപ്പാദനരീതിയെ നവീകരിക്കുകയായിരുന്നു കലാചിത്രങ്ങൾ. പ്രതീകാത്മകദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെയും, ശിഥിലഘടനയിലൂടെയും അർത്ഥസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ബദൽസാധ്യതകൾ കലാസിനിമകളിലൂടെ തെളിഞ്ഞുവന്നു. രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ പ്രവർത്തനരീതികൾ ഇവയിൽ വ്യാപകമായി അട്ടിമറിക്കപ്പെട്ടു. കാര്യകാരണശൃംഖലയെ അവഗണിച്ചും, അതിൽ വിള്ളലുകൾ വീഴ്ത്തിയും കലാസിനിമകൾ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു. വേറിട്ട ലാവണ്യസാധ്യതകൾക്കാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തത്. രചയിതാവിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനമായിരുന്നു അത്. Auteur Theory പോലുള്ള, രചയിതാവിന്റെ അസ്തിത്വം പ്രബലമാക്കുന്ന സമീപനങ്ങൾ സജീവമായി. തുടർന്ന് ചലച്ചിത്രസംവിധായകർ, രചയിതാവ് (author) എന്ന നില കൈവരിച്ചു. ഹോളീവുഡ് വ്യവസ്ഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി രചയിതാവിന്റെ ആഖ്യാനതീരുമാനങ്ങളും സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്ക-രൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായി പ്രതിഫലിച്ചു. ചിലപ്പോഴൊക്കെ സംവിധായകരുടെതന്നെ വോയിസ് ഓവറുകൾപോലും ആഖ്യാനത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. സംവിധായകരുടെ കലാദർശനങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമായി കലാചിത്രങ്ങൾ വാഴ്ത്തപ്പെട്ടു. ക്യാമറ പേനയാക്കി രചന നടത്തുന്നവരായി ചലച്ചിത്രസംവിധായകർ. 'ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവ്' ഈ വിധത്തിൽ സംവിധായകരെ രചയിതാവ് എന്ന തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു.

രേഖീയവും ഏകശിലാത്മകവുമായ ആഖ്യാനബോധത്തെ കലാചിത്രങ്ങൾ ഉടച്ചുവാർത്തു. വസ്തുനിഷ്ഠമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥാപിതശൈലിയിൽനിന്ന് ആത്മനിഷ്ഠതയുടെ പരകോടിയിലേക്ക് ക്യാമറ തിരിഞ്ഞത് കലാചിത്രങ്ങളുടെ ആഗമനത്തോടെയാണ്. ചിലപ്പോഴാകട്ടെ വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ ആഖ്യാനശൈലികൾ അഭേദം പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടു. സ്വപ്നങ്ങളും ഭ്രമകല്പ

നകളും ബോധധാരാമാതൃകയിൽ ആഖ്യാനത്തിലുൾച്ചേർന്നു. സ്വപ്നങ്ങൾക്കും ഭ്രമകല്പനകൾക്കും പലപ്പോഴും ഘടനാതലത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനബോധത്തെ കൈയ്യേറാനുള്ള അവസരമൊരുങ്ങി. സംഭവങ്ങൾക്കും അതിന്റെ രേഖീയപരിണതിക്കും പകരം കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികലോകം ഖനനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. മാനസികകാലത്തിന്റെ അരേഖീയത ആഖ്യാനത്തിലും പ്രതിഫലിച്ചു.

മിക്കപ്പോഴും ഒരു കാരണത്തിലേക്ക് സംഭവത്തെയോ ക്രിയയെയോ ചുരുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ് മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ പ്രധാന പരിമിതിയായി പറയാവുന്നത്. ഒരു കാരണത്തിലേക്ക് പ്രശ്നത്തെ ചുരുക്കി അതിന്റെ പരിഹാരത്തോടെ ആ പ്രശ്നത്തിന് വിരാമമിടുന്ന രീതിയാണിത്. എന്നാൽ പല കലാചിത്രങ്ങളും മറ്റും ഈ ഒറ്റക്കാരണയുക്തിയിലും അതിന്റെ പരിഹാരത്തിലും വിശ്വാസമർപ്പിക്കുന്നില്ല. പകരം നിരവധി കാരണങ്ങളും യാദൃച്ഛികതകളും ഇടകലർന്ന ഒന്നായാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ പ്രമേയത്തെ രൂപകല്പന ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒറ്റപരിഹാരമാർഗ്ഗത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം വിരൽചൂണ്ടുകയുമില്ല. വേറിട്ട കാര്യകാരണങ്ങളും യാദൃച്ഛികതകളും അടങ്ങുന്ന നിരവധി അടരുകളുള്ള ഒരു ഘടനയായി സംഭവങ്ങളെയും ലോകത്തെയും ഈ ചിത്രങ്ങൾ സമീപിക്കുന്നു. അതിനാലാണ് തുറന്ന അന്ത്യങ്ങൾ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ വിരളമല്ലാതാവുന്നത്.

ഭാവനാത്മകവും ദാർശനികവും വ്യതിരിക്തവുമായ മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ പ്രകാശനത്തിന് കാര്യകാരണശൃംഖലയെ കവിഞ്ഞൊരു ഘടനാതലം അനിവാര്യമായിരുന്നു. അതിന്റെകൂടി അനന്തരഫലമാണ് കലാസിനിമകൾ. ഒരു കഥപറയുക എന്നതിലുപരി ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ കലാപരമായ ധർമ്മങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ ആരായാനാണ് കലാസിനിമകൾ ശ്രമിച്ചത്. മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ ആഴങ്ങളെ സ്പർശിക്കാൻ നവീനമായ ദൃശ്യഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു കലാസിനിമകൾ. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ രേഖീയഘടനയ്ക്കകത്ത് പ്രകാശിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത

വിഭിന്നങ്ങളായ അനുഭവതലങ്ങളെ കലാസിനിമകൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. ഘടനാതലത്തിലെന്നപോലെ ശൈലീപരമായും സാങ്കേതികമായുമൊക്കെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾക്ക് ഒരു ബദൽ തീർത്തു.

കലയിലെ ആധുനികതാവാദസമീപനങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രപ്രാതിനിധ്യമായിരുന്നു കലാചിത്രങ്ങൾ. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലെ ജനപ്രിയ നോവൽ, ചെറുകഥ, നാടകം എന്നിവയിൽ വേരൂന്നിയതാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ ചിത്രമെന്നും, കലാസിനിമ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രചോദനമായിക്കണ്ടത് ആധുനിക സാഹിത്യമായിരുന്നെന്നും ബോർഡ്വെൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (1985: 210). സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതയുടെ ശിഥിലസ്വഭാവവും, ആത്മനിഷ്ഠതയും, സ്ഥല-കാല-മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിന്റെ അപനിർമ്മാണത്വരയും കലാചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. ബുനുവൽ, ബർഗ്മാൻ, അന്റോണിയോണി, ഫെല്ലിനി, ഗൊദാർദ്, താർക്കോവ്സ്കി, അലൻ റെനേ തുടങ്ങിയ വിഖ്യാതചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങൾ ബദൽസൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ഉന്നതമാതൃകകളായി. ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവ്, ന്യൂ ജർമ്മൻ സിനിമ, ചെക്ക് ന്യൂവേവ്, ഹോങ്ങ്കോങ്ങ് ന്യൂവേവ്, ജാപ്പനീസ് ന്യൂവേവ്, തേർഡ് സിനിമ, ഇന്ത്യയിലെ സമാന്തരസിനിമാധാരകൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ചലച്ചിത്രപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ലോകത്തിന്റെ വിവിധയിടങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭാഷയുടെ വ്യവസ്ഥാപിതവ്യാകരണത്തിൽ നവീനപരിവർത്തനങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നു.

1950-കൾക്കു ശേഷമുള്ള ആധുനികതാവാദസമീപനം പുലർത്തിയ എണ്ണപ്പെട്ട ചില രാഷ്ട്രീയചിത്രങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ നൂതനപരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് മുതിർന്നു. രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ സോവിയ്റ്റ് കാലത്ത് നിന്നും ആധുനികതയുടെ രാഷ്ട്രീയഘട്ടത്തിലേക്കെത്തിയപ്പോൾ ഉള്ളടക്കത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും പല മാറ്റങ്ങളും സംഭവിച്ചിരുന്നു. സോവിയറ്റ് വിപ്ലവാനന്തരമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വിപ്ലവസിനിമയുടെ ഒന്നാം തരംഗമെന്നും, ഗൊദാർദ്, ഗ്ലോബർ റോഷ, ഗയ്ദിബോർദ്, ദുസാൻ മക്കവേവ് എന്നീ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന ഭാവുക

ത്വത്തെ വിപ്ലവസിനിമയുടെ രണ്ടാംതരംഗമെന്നും സാറാ ഹംബ്ലിൻ വിഭജിക്കുന്നു. ആദ്യകാലവിപ്ലവസിനിമാനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്ന ലക്ഷ്യവാദപരവും (Teleological) ഉപദേശപരവുമായ രാഷ്ട്രീയസന്ദേശങ്ങൾ നിരസിച്ചാണ് രണ്ടാംതരംഗവിപ്ലവസിനിമകൾ രൂപംകൊണ്ടത്. യാഥാസ്ഥിതികമാർക്സിസത്തിന്റെ നിർണ്ണയനവാദങ്ങൾക്ക് പുറത്ത് വിപ്ലവസിനിമകൾ ഒരുക്കാനായിരുന്നു രണ്ടാംവിപ്ലവതരംഗം ശ്രമിച്ചത്. രണ്ടാംതരംഗം വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം രേഖീയതയെ ലംഘിക്കുന്നതും, വ്യക്തവും നേരിട്ടുള്ളതുമായ ആവിഷ്കാരം നിരസിക്കുന്നതുമായിരുന്നു. പകരം അവ്യക്തവും ബഹുസ്വരതയുള്ളതും വൈരുദ്ധ്യാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവും തുറന്നതുമായ രൂപങ്ങൾ അവ മുന്നോട്ട് വച്ചു(സാറാഹംബ്ലിൻ, 2012: 13 -15).

1990-കൾക്കുശേഷമാണ്, മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളും രേഖീയധാരയിൽ നിന്നു മാറി പ്രകടപരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് താരതമ്യേനെ വ്യാപകമായി മുതിരുന്നത്. സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവും സാങ്കേതികവും രാഷ്ട്രീയവുമായി പല നിർണ്ണായകമാറ്റങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലം തൊണ്ണൂറുകൾക്കുണ്ട്. ആഗോളവത്കരണവും സാങ്കേതികവളർച്ചയും മനുഷ്യന്റെ സർഗസമീപനങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചു തുടങ്ങുകയായി. വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെയും നൂതനങ്ങളായ ആശയവിനിമയമാധ്യമങ്ങളുടെയും കടന്നുവരവ് ദൃശ്യാവബോധത്തിലും മൗലികപരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴിവെച്ചു. ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണംതൊട്ട് പ്രദർശനത്തിൽവരെ ആ മാറ്റങ്ങൾ ദൃശ്യമായി. തിയ്യേറ്ററിലെ ഇരുട്ടിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് നിയന്ത്രണാധികാരമില്ലാത്ത കാഴ്ച, ടി.വി.യിലും മൊബൈലിലും വിരൽത്തുമ്പത്ത് ലഭ്യമായി. തുടർന്ന് പ്രദർശന-കാഴ്ചാസങ്കൽപ്പങ്ങളിലും മൗലികവ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിച്ചു. കാഴ്ചയെ പ്രേക്ഷകർക്ക് നിയന്ത്രിക്കാമെന്നായി. അർദ്ധവിരാമവും, ആവർത്തനവുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയുടെയും സ്വഭാവമായി.

ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികത ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ രൂപകല്പനയിലും എഡിറ്റിങ്ങിലും കാഴ്ചയിലുമടക്കം പരിവർത്തനങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നു. ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമസ്വത്വത്തെ പുനർനിർവചിക്കേണ്ട സാധ്യതകൾക്ക് അരങ്ങൊരുക്കി. ഒരു ചലച്ചിത്രം മുഴുവനായി ഒറ്റഷോട്ടിൽ ചിത്രീകരിക്കാവുന്ന സൗകര്യമുണ്ടായി. പണച്ചിലവു കുറഞ്ഞതും, സ്റ്റോറേജ് കപ്പാസിറ്റി കൂടിയതുമെല്ലാം ഡിജിറ്റൽ ചലച്ചിത്രത്തെ കൂടുതൽ ജനാധിപത്യവത്കരിച്ചു. ഫോൺ അടക്കമുള്ള ഉപാധികളിൽ ചിത്രം നിർമ്മിക്കാമെന്നായതോടെ സമൂഹത്തിലെ നാനാതുറയിലുള്ളവർക്കും ചലച്ചിത്രം പ്രാപ്യമായിത്തുടങ്ങി. കലാപരമായി, ഭാവനയ്ക്കൊത്ത് ഏതുവിധത്തിലുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങളും നിർമ്മിച്ചെടുക്കാമെന്ന സാഹചര്യവും ഉരുത്തിരിഞ്ഞു.

മുഖ്യധാര ഘടനാപരമായി അരേഖീയ അട്ടിമറികൾക്കു കൂടുതൽ മുതിരുന്നത് ഡിജിറ്റൽകാല നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങ് സജീവമാകുന്നതോടെയാണ്. ഡിജിറ്റൽകാല സോഫ്റ്റ്വെയറുകൾ നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങ് കൂടുതൽ കാര്യക്ഷമവും എളുതും ചെലവുകുറഞ്ഞതുമാക്കി. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമ്മകൾക്കും സ്വപ്നങ്ങൾക്കും, ഫാന്റസികൾക്കുമൊക്കെ മാത്രം ഭൂതകാലം സന്നിഹിതമാവുന്ന രീതിക്കുപരിയായി ഘടനാതലത്തിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ വർധിച്ചത് നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങോടുകൂടിയാണ്. സംഭവങ്ങളുടെ രേഖീയക്രമത്തെ ഭഞ്ജിച്ചും, ദൃശ്യശ്രേണിയെ പലവിധത്തിൽ അട്ടിമറിച്ചും ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയിൽ പുതുമയേറ്റാൻ നോൺ ലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങിനു സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഡിജിറ്റൽ സംവിധാനത്തിന്, ക്യാമറ പിടിച്ചെടുക്കുന്ന ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യം എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെകുറിച്ചുള്ള മാധ്യമധാരണയെ അപ്രസക്തമാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് ലെവ് മനോവിച്ച് അടക്കമുള്ള പ്രമുഖപഠിതാക്കൾ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം ഒരു കൃത്രിമയാഥാർത്ഥ്യത്തെത്തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ക്യാമറക്കു മുന്നിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പിടിച്ചെടുക്കുക മാത്രമല്ല ഭാവനാത്മകമായ എന്തിനെയും

നിർമ്മിച്ചെടുക്കാനും കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമ്മിത ഇമേജുകൾക്ക് കഴിയുമെന്ന് തെളിയിക്കുകയായിരുന്നു ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികത. ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലൂന്നിയ ആന്ദ്രേ ബസീൻ തുടങ്ങിയവരുടെ സങ്കൽപ്പനങ്ങളെത്തന്നെ ഡിജിറ്റൽ ദൃശ്യങ്ങൾ വെട്ടിലാക്കുന്നുണ്ട്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയോടുകൂടി ക്യാമറ പിടിച്ചെടുത്ത ദൃശ്യത്തിൽ പലവിധ ഭാവനാവ്യാപാരങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കാമെന്നായി. ആലേഖനം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത പല കാഴ്ചകളും ആലേഖനം ചെയ്തവയ്ക്കൊപ്പം സ്ക്രീനിൽ തെളിഞ്ഞു.

ക്യാമറായാഥാർത്ഥ്യത്തെ കവിയുന്ന കമ്പ്യൂട്ടർനിർമ്മിത ഇമേജുകളിൽ (CGI) മനുഷ്യരും ജീവജാലങ്ങളും വാഹനങ്ങളും കെട്ടിടങ്ങളും ഭാവനാരൂപങ്ങളും സജീവമായിത്തുടങ്ങി. വളരെ റിയലിസ്റ്റിക്ക് എന്നുതോന്നുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽപ്പോലും കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക്സിന്റെ ഇടപെടലുകളുണ്ടായി. ഡേവിഡ് ഫിഞ്ചറിന്റെ *ഗോൺ ഗേൾ* (2014) എന്ന സിനിമയും, *മൈൻഡ് ഹണ്ടർ* (2017) എന്ന സീരീസും ആവിധത്തിൽ കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമ്മിത ഇമേജുകളുടെയും ക്യാമറാദൃശ്യങ്ങളുടെയും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വേർതിരിക്കാനാവാത്ത ദൃശ്യഭാഷയാണ് കാഴ്ചവെക്കുന്നത്. കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക്സിന് മേൽക്കൈയ്യുള്ള ചിത്രങ്ങളും ഏറിവരുകയാണ്. *അവതാർ* (2009), *ഗ്രാവിറ്റി* (2013), *ഇന്റർ സ്റ്റെല്ലർ* (2014) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ കഥപറയുന്നതിന്റെ മേൽക്കൈ കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമ്മിത ഇമേജുകൾക്കായിരുന്നു.

ക്യാമറയുടെ പങ്കാളിത്തമില്ലാതെപോലും ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണം ഇന്ന് സാധ്യമാവും. എന്നാൽ, ഈ കാലത്തും തുടർച്ചയ്ക്കായുള്ള താൽപ്പര്യം കഥപറച്ചിലിലുണ്ടെന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ ഭാവനാവ്യാപാരങ്ങൾക്ക് അങ്ങേയറ്റം പ്രകാശനസാധ്യതയുള്ള ഈ ഘട്ടത്തിൽ അരേഖീയതയുടെ സർഗസാധ്യതകളും വർദ്ധിക്കുകയാണ്. ഏതുതരം ഇമേജുകളെയും സൃഷ്ടിക്കാനും പല കാലങ്ങളിലേക്ക് കശക്കാനും നൂതനസങ്കേതങ്ങൾ - സോഫ്റ്റ്‌വെയറുകൾ ലഭ്യമായ ഈ കാലത്ത് അരേഖീയതയുടെ തന്നെ പലവിധ രൂപകല്പനകൾ സാധ്യമാണ്.

മുഖ്യധാരയിൽ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ എഡിറ്റിങ്ങ് സാങ്കേതിക മായി നവീകരിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളും കാണാം.

ഹൈപ്പർ ലിങ്ക്-നെറ്റ്വർക്ക് സിനിമകൾ, പസിൽസിനിമകൾ, മൈന്റ് ഗെയിം സിനിമകൾ എന്നിങ്ങനെ നവീനജനുസ്സുകൾ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷമാ യി. കഥപറച്ചിലിലെ സങ്കീർണ്ണതയാണ് ഈ മൂന്നു ജനുസ്സും പങ്കിടുന്ന പ്രധാന പ്രത്യേകതയായി പറയാവുന്നത്. രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ സവിശേഷബന്ധം തീർത്തു കൊണ്ട് രേഖീയതയിൽ സർഗാത്മക മുറിവുകൾ തീർക്കാനാണ് ഇവ ശ്രമിക്കുന്ന ത്. നിരവധി കഥാസന്ദർഭങ്ങളെയും അതിലുൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും പല മട്ടിൽ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്ര ങ്ങളുടേത്. ബഹുനായകത്വവും വിവിധ കഥകളും ഇതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ മേളി ക്കുന്നു. പസിൽ സിനിമകളിലാവട്ടെ, രേഖീയകഥയുണ്ടായിരിക്കെത്തന്നെ ആഖ്യാനം പ്രേഷകർക്ക് മുന്നിലേക്ക് ഒരു പസിലെന്നോണം അത് കാലക്രമം തെറ്റിച്ചുവെക്കുകയാണ്. സൂചനകളെ വായിച്ച്, പ്രശ്നപരിഹാരത്തിന്റെ യുക്തി പ്രേക്ഷകർ കാഴ്ചയിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ട ആഖ്യാനരീതിയാണിത്. മൈൻഡ് ഗെയിം ചിത്രങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരിക ജീവിതത്തെയാണ് ആഖ്യാ നഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. വൈയക്തികാനുഭവവും കഥയും വേർതിരിക്കാനാവാത്തവിധം ഇഴ ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്ര ങ്ങൾ.

ബഹുവീക്ഷണകോണുകളും ഫോർക്കിങ്ങ് പാത്ത് സങ്കേതവുമൊക്കെ മുഖ്യധാരയുടെ ഭാഗമാവുന്നതും ഈ കാലയളവിലാണ്. സായ് മിങ്ങ്ലിയാങ്ങ്, വീ രാസെത്കൂൾ അപ്പിച്ചപോങ്ങ്, കാർലോസ് റെയ്ഗഡാസ് തുടങ്ങിയവരിലൂടെ കലാ ധാര സജീവമെങ്കിലും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ, കലാചിത്രങ്ങൾ എന്നീ വേർതിരിവു കൾ ലോകവ്യാപകമായി വെല്ലുവിളികൾ നേരിടുകയാണ്. കാൻഫിലിംമേളയിലും ഓസ്കാറിലും ഒരേ ചിത്രങ്ങൾതന്നെ ഈ കാലയളവിൽ ശ്രദ്ധപിടിച്ചുപറ്റുന്നതു

കാണാം. നമ്മുടെ സംസ്ഥാന ദേശീയ പുരസ്കാരങ്ങളിലും മുഖ്യധാരാ/കലാചിത്ര വേർതിരിവുകൾ അപ്രസക്തമായിത്തുടങ്ങി. സമീപകാലത്ത് മുഖ്യധാരയിൽ സംഭവിച്ച ലാവണ്യപരമായ പരിവർത്തനങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഈ വർഗീകരണംകൊണ്ട് മാത്രം ഇനി സാധ്യമല്ല.

ടൊറന്റുകൾ, ഒ.ടി.ടി പ്ലാറ്റ് ഫോമുകൾ, ടെലഗ്രാം മുതലായവ പ്രാദേശിക സിനിമകളെ ആഗോളകാഴ്ചയ്ക്ക് പര്യാപ്തമാക്കി. സമയ-സ്ഥല-മധ്യസ്ഥതാ ഘടകങ്ങൾ ലീലാപരമായി രൂപകല്പന ചെയ്യപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. കാഴ്ചക്കാരെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ഒരു കളിയിലേക്കെന്നോണം സ്വാഗതം ചെയ്യുന്ന അനവധി ചിത്രങ്ങൾ ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കഴിഞ്ഞ രണ്ട് ദശകങ്ങളിലായി പുറത്തുവന്നു. ഓർമ്മയെയും വീക്ഷണകോണുകളെയും ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കരിച്ചു. 'ടൈം ട്രാവലും' ഇക്കാലചിത്രങ്ങളുടെ ഇഷ്ടവിഷയമായി. കഥപറച്ചിലിലെ അപരിചിതവത്കരണം പ്രേക്ഷകരെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ആകൃഷ്ടരാക്കി. ഇത്തരം പല ചിത്രങ്ങളുടെയും ഡീകോഡിങ്ങ് വീഡിയോ യൂട്യൂബിൽ സുലഭമാണ്. *റിസർവോയർ ഡോഗ്സ്* (1992), *പൾപ്പ് ഫിക്ഷൻ* (1994), *ദി യൂഷ്വൽ സസ്പെക്ട്സ്* (1995), *ലോസ്റ്റ് ഹൈവേ* (1997), *സ്ലൈഡിംഗ് ഡോർസ്* (1998), *റൺ ലോലാറൺ* (1998), *ദി തിൻ റെഡ്ലൈൻ* (1998), *ദി ഫോളോവിംഗ്* (1998), *പെപ്പർ മിന്റ് കാന്റി* (1999), *മെമന്റോ* (2000), *അമോറസ്പെറോസ്* (2000), *മൾഹോളണ്ട് ഡ്രൈവ്* (2001), *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* (2002), *ഇറിവേഴ്സിബിൾ* (2002), *അഡാപ്റ്റേഷൻ* (2002), *കിൽബിൽ* (2003), *21 ഗ്രാംസ്* (2003), *എറ്റേണൽ സൺഷൈൻ ഓഫ് ദി സ്പോട്ട്ലെസ് മൈൻസ്* (2004), *ബാബേൽ* (2006), *ഫൈവ് ഹണ്ട്രഡ് ഡേയ്സ് ഓഫ് സമ്മർ* (2009), *മിസ്റ്റർ നോബഡി* (2009), *ദി ട്രീ ഓഫ് ലൈഫ്* (2011), *ഗോൺഗേൾ* (2014), തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അരേഖീയതയുടെ സർഗാത്മകതയ്ക്ക് വിളംബരമായി.

2.2 അരേഖീയമാതൃകകൾ

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ രേഖീയതയുടെ ഖണ്ഡനങ്ങൾ പലവിധത്തിൽ രൂപകല്പന ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഋജുരേഖയിൽ ചരിക്കുന്ന സാമാന്യ കാലബോധത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സർഗാത്മകമായി പലരീതിയിൽ അപനിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത്തരം ശ്രമങ്ങളിൽ പ്രകടമായി അനുഭവപ്പെട്ട അഞ്ച് മാതൃകകളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ.

2.2.1 കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനം

അരേഖീയാഖ്യാനമാതൃകകളിൽ കൂടുതൽ തവണ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടതും, മുഖ്യധാരാ അരേഖീയതയുടെ സ്വഭാവം ഏറ്റവും പ്രതിഫലിക്കുന്നതും കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനത്തിലാണ്. അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക്കൽ മാതൃകയാണ് ഇത്. അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ സാമാന്യനിർവചനങ്ങളെല്ലാം സാധൂകരിക്കുന്നത് കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനത്തെയാണ്. ഇതിവൃത്തം രേഖീയമായിട്ടുള്ളതും എന്നാൽ അവതരണം അരേഖീയമായിട്ടുള്ളതുമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളാണിവ. രേഖീയരീതിയിൽ പുനക്രമീകരിക്കാനാവുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് ഇവയുടേത്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ക്രമംതെറ്റിയ സമസ്യയെ പൂരിപ്പിക്കാനുള്ള അവസരമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്നത്. പസിൽ പൂരണത്തിന്റെ ലീലാപരതയിൽകൂടി ഉന്നമിട്ടുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ രൂപകല്പന.

രേഖീയകഥനത്തിന്റെ സുഘടിതത്വത്തെ തിരസ്ക്കരിച്ച് ഇതിവൃത്തത്തിന് സങ്കീർണ്ണമായ രൂപഭാവങ്ങൾ പകരുകയാണ് കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനങ്ങൾ. സംഭവശ്രേണി എന്ന ആശയത്തെ ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നു. സംഭവശ്രേണിയിലൂടെ രൂപകൊള്ളുന്ന വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ നൈരന്തര്യത്തെ ഖണ്ഡിക്കുകയാണിവിടെ. കഥയെ വ്യവസ്ഥാപിത ക്രമത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചാലുണ്ടാവുന്ന പരിമിതികളെ അതിവർത്തിക്കാനാണ് ഇവ ശ്രമിക്കുന്നത്. ക്രമത്തെ

അട്ടിമറിക്കുന്നതിലൂടെ അർത്ഥോൽപ്പാദനം ഇതിൽ സങ്കീർണ്ണമാവുന്നു. രേഖീയതയെ അരേഖീയമായി അപരിചിതവത്കരിക്കുന്നതിലൂടെ കിട്ടുന്ന നവീന അർത്ഥവ്യവസ്ഥയിലാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ താൽപ്പര്യമെടുക്കുന്നത്. അരേഖീയദൃശ്യസംയോജനത്തിലൂടെ കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളിൽ വിള്ളലുകൾ വീണ ഒരു ദൃശ്യവ്യവസ്ഥ ഇത് മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധം പൊരുത്തങ്ങ ളഴിഞ്ഞ് നവീനാർത്ഥങ്ങൾ ഇവ നിർമ്മിക്കുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലെ വിള്ള ലുകൾ നികത്തേണ്ടത് പ്രേക്ഷകരാണ്.

അരേഖീയകഥനം രേഖീയകഥയുടെ അടിസ്ഥാനങ്ങളെത്തന്നെ അപനിർമ്മിക്കുന്നു. വൈകാരികവും വൈചാരികവും അർത്ഥപരവുമായി വേറിട്ട കാഴ്ചക്ക് അത് സന്നദ്ധമാക്കും. കാഴ്ചയുടെ സമയസമ്മർദ്ദത്തിനിടയിൽ, രേഖീയ പുനർവിന്യസനം ഭാരമാവാനിടയുണ്ട്. അതിനാലാവാം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളോട് വിപണി പലപ്പോഴും വിമുഖത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സാമാന്യകഥയെ അപരിചിതവത്കരിച്ചുകൊണ്ട് പുതുമനേടാനും കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനങ്ങളെ ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. രേഖീയയുക്തിക്കുപകരം പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ യാദൃശ്ചികതയെയും അവ്യവസ്ഥയെയും പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഈ ആഖ്യാനരീതി. ഒരു സീനിൽനിന്നു അടുത്തതിലേക്കുള്ള രേഖീയകഥനത്തിന്റെ വികാസരീതി, ലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മുൻധാരണകൾക്കും അനുമാനങ്ങൾക്കും പ്രധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കുഴമറിച്ചിലിൽ, അടുത്തതെന്തെന്നുള്ള മുൻധാരണകൾ അസംഗതമാവുന്നു. പകരം തങ്ങൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് എന്തെന്നുള്ളതാണ് പ്രധാനം.

ആഖ്യാനകാലത്തിനും കഥാകാലത്തിനും ഇടയിൽ കാഴ്ചാവബോധം പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ കാലങ്ങൾക്കിടയിലെ അകലത്തിലാണ് കുഴമറിയുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ പന്തയംകെട്ടുന്നത്. ആഖ്യാനകാലവും കഥാകാലവും കാഴ്ചയിൽ ഇടയുന്നു. സാമ്പ്രദായിക ഫ്ളാഷ്ബാക്കായി വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നില്ല ആഖ്യാനം. ഭൂതവർത്തമാനങ്ങൾ ഇവിടെ പിണയുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മയെ

ആശ്രയിച്ചാവണമെന്നില്ല ആഖ്യാനം. മറിച്ച് വർത്തമാനകാലത്തെയും ഭൂതകാല ത്തെയും കശക്കുന്നത് ആഖ്യാനഘടനയുടെതന്നെ സവിശേഷതയാവാം. രേഖീയകേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, അവതരണത്തിന്റെ എല്ലാ സാഹചര്യ ങ്ങളും ജാഗ്രത്തായ വീക്ഷണം ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

ഒരു കഥയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചും, നിരവധി കഥകളെ ഉൾച്ചേർത്തും കുഴമറിച്ചി ലുകൾ സിനിമയിൽ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടുണ്ട്. വൂഡി അലന്റെ *ആനിഹാൾ* (1977), ക്രിസ്റ്റഫർ നോളന്റെ *ഫോളോയിംഗ്* (1998), ഇൻസെപ്ഷൻ (2010), സോഡർബെർഗിന്റെ *ചെ* (2008), ഡേവിഡ് ഫിഞ്ചറിന്റെ *ഗോൺ ഗേൾ* (2014), തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ ഈ ഘടനാശില്പത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ ചൂഷണം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഒന്നിൽ കൂടുതൽ കഥകൾ സഞ്ചയിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ കുഴമറിക ളിൽ ഘടന കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാണ്. കാലക്രമം തെറ്റിക്കുന്നത് ഭിന്ന ഇതിവൃത്ത ങ്ങളിലൂടെയാവുമ്പോൾ അനുഭവശൈഥില്യത്തിന്റെ വ്യാപ്തി കാഴ്ചയിൽ വർദ്ധി ക്കും. ടരാന്റിനോവിന്റെ *പൾപ്പ് ഫിക്ഷൻ* (1994), ഇനാരിതുവിന്റെ *അമറോസ്പെ റോസ്* (2000), *ബാബേൽ* (2006) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ രേഖീയസ്ഥലകാല ബോധം വെടിഞ്ഞ് കഥകൾ പരസ്പരം മുറിച്ചുകടക്കുകയാണ്.

കുഴമറിഞ്ഞ ഘടനയുടെ സങ്കീർണ്ണസാക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്നാണ് മെക്സിക്കൻ സംവിധായകനായ അലജാൻഡ്രോ ഗോൺസാലസ് ഇനാരിതുവിന്റെ *21 ഗ്രാംസ്* (2003). അപരിചിതങ്ങളായ മൂന്നു ജീവിതങ്ങളിൽ ഒരു കാറപകടമുണ്ടാക്കുന്ന വിധിവൈപരീത്യങ്ങളാണ് *21 ഗ്രാംസി*ന്റെ പ്രധാന പ്രതിപാദ്യം. മൂന്നു കഥകളെ സമാന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം ഇടർച്ചകളിലൂടെ അവ്യവസ്ഥ തീർക്കുകയാണിവിടെ. കാലംതെറ്റിയുള്ള ഈ കൂടിക്കലരൽ *21 ഗ്രാംസി*ന്റെ സർഗശേഷിയേറ്റുന്ന വിധത്തിൽ, അനുയോജ്യമായ ആവിഷ്ക്കാരമാർഗ്ഗമാകുന്നു. കുഴമറിച്ചിൽ സ്വഭാവമുള്ള അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ക്രാഫ്റ്റിൽ വൈദഗ്ധ്യം തെളി യിച്ചയാളാണ് ഇനാരിതു. ''ഒരു ശിഥിലദർപ്പണത്തിന്റെ ഭഗ്നബിംബങ്ങളെ സമർത്ഥ

മായി കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് പ്രതിബിംബം കണ്ടെടുക്കുന്ന രചനാത്മകമായ ഒരു ചലച്ചിത്രസങ്കേതമാണ് അദ്ദേഹം അവലംബിക്കുന്നത്. മുറിഞ്ഞുപോയ ജീവിതങ്ങളെ ശകലീകരിക്കപ്പെട്ട അനുഭവങ്ങളെ ആകസ്മികതയുടെ ഒരു ബിന്ദുവിൽ തൊട്ടുകൊണ്ട് അയാൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു" (സജീഷ്, 2009:10).

*21 ഗ്രാംസി*ന്റെ കഥയ്ക്ക് മൂന്നു തലങ്ങളാണുള്ളത്. തന്റെ രണ്ട് കുട്ടികളെയും പങ്കാളിയെയും റോഡപകടത്തിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്ന ക്രിസ്റ്റീനയുടെ കഥയാണ് ഒന്ന്. ആ ദുരന്തത്തിനടിപ്പെട്ടുപോകുന്ന അവരുടെ ജീവിതം പതിയെ സാധാരണനില കൈവരിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ മറ്റൊരു ദുരന്തത്തിനുകൂടി സാക്ഷ്യം വഹിക്കേണ്ടിവരുന്നു. മറ്റൊന്നിൽ, കുറ്റവാളിയായിരുന്ന ജാക്ക് എന്ന കുടുംബസ്ഥൻ തന്റെ കളങ്കിതജീവിതത്തിൽനിന്ന് ആത്മീയതയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനപാതയിലാണ്. എന്നാൽ പരിശ്രമങ്ങളെല്ലാം വൃഥാവിലാക്കുകയാണ് അയാളുടെ അശ്രദ്ധമൂലം സംഭവിക്കുന്ന റോഡപകടം. ജാക്കിന്റെ ട്രക്കാണ് മൈക്കിളിന്റെയും മക്കളുടെയും ജീവനെടുക്കുന്നത്. വേറൊരുഭാഗത്ത് ഹൃദ്രോഗിയായ ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞൻ പോളിന് ക്രിസ്റ്റീനയുടെ ഭർത്താവിന്റെ ഹൃദയം ലഭിക്കുന്നതിലൂടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരികെവരാൻ കഴിയുന്നു. തന്റെ ഹൃദയദാതാവിനെ പോൾ കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അയാൾ ക്രിസ്റ്റീനയുമായി പരിചയപ്പെടുകയും ആ പരിചയം പ്രണയത്തിലേക്കും ലൈംഗികതയിലേക്കും വളരുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാൾ കഥാന്ത്യത്തിൽ മരണത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. കഥയുടെ ഈ ക്രമമല്ല ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ളത്. ക്രിസ്റ്റീനയുടെയും പോളിന്റെയും സംഗമദൃശ്യമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രഥമഷോട്ട്. ഈ രംഗം കാലപരമായി കഥാന്ത്യത്തോടടുത്താണ് സംഭവിക്കുന്നത്. തുടർന്നുള്ള രംഗങ്ങളും സംഭവിച്ചതിന്റെ മുറയ്ക്കല്ല അവതരണം.

യാദൃച്ഛികതയെക്കുറിച്ചും അവ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുമുള്ള ദൃശ്യരചനയായി മാറാൻ *21 ഗ്രാംസി*നെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നത് അരേഖീയഘടനയാണ്. സ്വജീവിതത്തിൽ വിധിയുടെ കടിഞ്ഞാൺ നഷ്ടപ്പെട്ടവരാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ജനനവും മരണവുമെല്ലാം ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ യാദൃശ്ചികത ആസൂത്രണം ചെയ്യു

ന്നു. പോളിന്റെ ഭാര്യ പോളിൽനിന്ന് കുഞ്ഞിനെ ആഗ്രഹിക്കുമ്പോൾ പോളിന്റെ കുഞ്ഞിനെ ഗർഭംധരിക്കുന്നത് ക്രിസ്റ്റീനയാണ്. ജാക്കാകട്ടെ, പശ്ചാത്തപഭാര ത്താൽ തോക്കുമെടുത്ത് ക്രിസ്റ്റീനയുടെയും പോളിന്റെയും അരികിലെത്തുകയും തന്നെ കൊല്ലാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ സ്വയം വെടിവെച്ച് ജീവൻവെടിയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് പോളാണ്. കഥയുടെ രേഖീയഗതിയെ ഖണ്ഡിച്ചു കൊണ്ട് യാദൃശ്ചികതയ്ക്കും അവ്യവസ്ഥയ്ക്കും ദൃശ്യഭാഷയൊരുക്കുകയാണ് *21 ഗ്രാംസ്.* കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളിൽ വിള്ളലുകൾ വീഴ്ത്തിക്കൊണ്ട് ഇമേജുകളുടെ അരേഖീയവിന്യാസത്തിലൂടെ ഇനാരിതുവിന് ധ്വന്യാത്മകമായ ദൃശ്യഭാഷ രൂപപ്പെ ടുത്താൻ കഴിയുന്നു.

രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പൊരുത്തമില്ലെങ്കിലും, വേറിട്ട ദൃശ്യങ്ങ ളുടെ കൂട്ടിയിണക്കൽ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ മുഴക്കം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നേയുള്ളൂ. തന്റെ കുറ്റകരമായ ജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ചുവെന്നും താനിപ്പോൾ പരിശുദ്ധമായ ഒരു ജീവിതമാണ് നയിക്കുന്നതെന്നുമുള്ള ജാക്കിന്റെ ഗോൾഫ് ക്ലബിലെ പ്രഖ്യാപ നത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന രംഗം ജാക്കിന്റെ അശ്രദ്ധ ജീവനപഹരിച്ച കുട്ടികളുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ ക്രിസ്റ്റീന കഴുകുന്നതാണ് (കാമറൂൺ, 2008 : 60). വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങ ളിലെ സംഭവങ്ങളെ ഈ വിധത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ വിധിവൈപരീ ത്യങ്ങളെ ശക്തമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ഇത്തരമൊരു ഘടനാസ്വരൂപം കേവലം ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുക യല്ല. മറിച്ച് ആശയസങ്കീർണ്ണത പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ്. രേഖീയഘടനാശൈഥില്യ ത്തിലൂടെ ഇവിടെ പ്രമേയത്തിന് ഭിന്നമാനങ്ങൾ കൈവരുന്നു. ഋജുവായ കഥാവ ളർച്ച ആയിരുന്നെങ്കിൽ *21 ഗ്രാംസ്* പ്രായേണ പ്രഹരശേഷികുറഞ്ഞ ഒരു രചനയാ യേനെ. ജീവിതത്തിന്റെ നിസ്സാരതയും അയുക്തികതയും യാദൃച്ഛികതയും അവ്യവ സ്ഥയുമെല്ലാം സംബോധന ചെയ്യാൻ സിനിമയെ പര്യാപ്തമാക്കുന്നത് ഇത്തര മൊരു ഘടനാസ്വരൂപമാണ്.

2.2.2 സാധ്യതാഖ്യാനം

കഥയുടെ ബഹുവിധ ആഖ്യാനസാധ്യതകളിൽനിന്ന് ഒന്നിനെ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയാണ് രേഖീയചിത്രങ്ങൾ. ഒരു സാധ്യതയെ ആസ്പദമാക്കി, കാര്യകാരണയുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ രൂപകല്പന ചെയ്യുന്നു. നിരവധിയായ ഇതരസാധ്യതകളെ തഴഞ്ഞുകൊണ്ടാവും ഒരു സാധ്യതയിലേക്ക് രചയിതാക്കൾ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സാധ്യതാഖ്യാനത്തിൽ കഥയുടെ വിഭിന്നങ്ങളായ ആഖ്യാനസാധ്യതകൾ സർഗാന്വേഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തുതന്നെ രണ്ടും മൂന്നും ഇതിവൃത്തങ്ങൾ തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ ഇവിടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയാണ്. ഓരോ കഥാസാധ്യതയും ഇതര സാധ്യതക്ക് വിരുദ്ധമാവാം, അല്ലെങ്കിൽ വ്യതിരിക്തത പുലർത്തുന്നതാവാം. രേഖീയകഥാസങ്കല്പത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽതന്നെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നു. ഒരു കഥയുടെ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നതോടെത്തന്നെ സുദൃഢവും ഏകശിലാത്മകവുമായ രേഖീയ ഇതിവൃത്തസങ്കല്പം തകരുന്നുണ്ട്.

ഭൂത-വർത്തമാനക്രമം തെറ്റിക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രം സംഭവിക്കുന്ന രേഖീയഭഞ്ജനമല്ല സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങളുടേത്. അവ ബദൽസ്ഥല-സമയസങ്കല്പങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവച്ചാണ് രേഖീയതയെ ഖണ്ഡിക്കുന്നത്. ഒരു ഇതിവൃത്തം തനിച്ച് രേഖീയമായാലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രഘടന ഇവിടെ രേഖീയബോധത്തെ അനുകൂലിക്കുന്നില്ല. സമഗ്രഘടനയ്ക്കുള്ളിലെ ഇതിവൃത്തപ്പെരുപ്പവും വൈരുധ്യവും രേഖീയവായനയ്ക്കതീതമായ ശിൽപ്പഘടന സമ്മാനിക്കുന്നു.

സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങളെ അലൻ കാമറൂണടക്കമുള്ള ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'Forking path' ആഖ്യാനങ്ങൾ എന്നാണ്. സമകാലിക ഫോർക്കിങ്ങ് - പാത്ത് ആഖ്യാനങ്ങളെ ജോർജ് ലൂയിസ് ബോർഹെസിന്റെ 'ദി ഗാർഡൻ ഓഫ് ഫോർക്കിങ്ങ് പാത്ത്സ്' എന്ന ചെറുകഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താ

മെന്നും ഇത് ഒന്നിലധികം വിഭജനങ്ങളിലൂടെ നിഗൂഢമായ ഒരു ഇതിവൃത്തം സ്ഥാപിക്കുന്നതായും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (അലൻ കാമറൂൺ, 2008:12).

ഒരു കഥയുടെ വൈവിധ്യസാധ്യതകളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുകയാണ് സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ. ഒരു കഥയുടെതന്നെ വിവിധ താൽപര്യങ്ങളെ, ഗതിവിഗതികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ അവ തയ്യാറാവുന്നു. ഓരോ ഇതിവൃത്തവും വ്യത്യസ്ത പരിണതികളിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നത്. രചനാപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ സുവ്യക്ത സൂചന നൽകുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല, പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം അനിവാര്യമായ ആഖ്യാനരീതിയാണ് ഇവയുടേത്. രചനാവേളയിൽ നടക്കേണ്ടുന്ന തിരഞ്ഞെടുപ്പ് ഇവിടെ അനാവൃതമാക്കുകയാണ്. ഇന്ററാക്ടീവ് ഗെയിമുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവിധമുള്ള പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾ ലക്ഷ്യമിടുന്നു.

സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളാണ്. അതി ആഖ്യാനമെന്ന (‘Meta Narrative’) നിലയിലേക്ക് വളരാൻ ഈ ചിത്രങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നു. ഒരു ഇതിവൃത്തത്തെ പഴുതടച്ച് പറഞ്ഞ്, രചനാപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് യാതൊരു സൂചനയും നൽകാത്തവയാണ് രേഖീയചിത്രങ്ങളെങ്കിൽ, സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകജാഗ്രതയെ ഉണർത്തിനിർത്തുന്നു. ഉള്ളടക്ക-ആഖ്യാനവിശകലനം കൂടിയാണ് ആഖ്യാനത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുൻതലത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്ന സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ. രേഖീയതയുടെയും അരേഖീയതയുടെയും മാനങ്ങൾ ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. ഒരു കഥയുടെ പ്രധാനഘടകങ്ങൾതൊട്ട് സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിൽവരെ മാറ്റംവരുത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനധർമ്മത്തെ ആഘോഷിക്കുകയാണ് ഇവ. ആകെത്തുകയിൽ കഥയുടെ പ്രാഥമികതലത്തിൽത്തന്നെ സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങൾ രേഖീയതയെ നിരാകരിക്കുന്നുണ്ട്. സാധ്യതാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ പ്രധാനങ്ങളാണ് കീസ്ലോവ്സ്കിയുടെ *ബ്ലൈൻഡ് ചാൻസ്* (1987), *ഡബ്ബിൾ ലൈഫ് ഓഫ് വെറോണിക്ക* (1991),

ഹരോൽഡ് റമിസിന്റെ *ഗ്രൗണ്ട്ഹോഗ് ഡേ* (1993), ടോം ടൈക്വറിന്റെ *റൺ ലോല റൺ* (1998), പീറ്റർ ഹോവിറ്റിന്റെ *സ്ലൈഡിങ് ഡോർസ്* (1998) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ.

സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങളുടെ ലാവണ്യശേഷിയെ ഇതിവൃത്തത്തിലും പരിചരണത്തിലും വിളംബരംചെയ്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ് *റൺ ലോല റൺ.* ഒരേ കഥാവസ്തുവിൽനിന്ന് വിവിധ തലങ്ങളിലേക്ക് വളരുന്ന മൂന്ന് ഇതിവൃത്തങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ടോം ടൈക്വർ. ലോലയുടെ ആൺസുഹൃത്തായ മാനിയിൽ നിന്നും അധോലോകനേതാവായ റോണിക്ക് കൈമാറേണ്ട ഒരു ലക്ഷം ജർമ്മൻമാർക്ക് നഷ്ടപ്പെടുന്നു. 12 മണിക്കുള്ളിൽ താൻ പണം എത്തിക്കാമെന്ന് ലോല വാക്കുകൊടുക്കുന്നു. അവശേഷിച്ച ഇരുപതു മിനിറ്റിന്റെ മൂന്നു വ്യത്യസ്ത സാധ്യതകളെയാണ് ഇവിടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഓരോ ഘട്ടത്തിലെയും അപ്രധാന ഘടകങ്ങളോ മുഹൂർത്തങ്ങളോ എന്നു തോന്നുന്നവപോലും ദൂരവ്യാപകവും ഗൗരവതരവുമായ അനന്തരഫലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. യാദൃച്ഛികതകൾ വിധി നിർണ്ണായകമാകുന്നതെങ്ങനെയെന്നതിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം കൂടിയാകുന്നു ഈ മൂന്ന് സാധ്യതകൾ. ഒന്നാം ഖണ്ഡത്തിൽ ലോലയുടെ മരണം, രണ്ടാമത്തേതിൽ മാനിയുടെ മരണം, മൂന്നാം ഖണ്ഡത്തിൽ ലോലയുടെ വിജയം എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത അന്ത്യങ്ങളും അതിനനുസൃതമായ കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളുമാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡവും തനിച്ചുനിൽക്കാൻ പ്രാപ്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രമാതൃകകൾ തന്നെയെങ്കിലും അവ തമ്മിൽ സൂക്ഷ്മബന്ധം പുലർത്തുന്നതും കാണാം.

ഒന്നാം ഖണ്ഡത്തിൽ ലോലയുടെ പ്രയാണം പ്രതിബന്ധങ്ങൾ നിറഞ്ഞതാണ്. തന്റെ പിതാവിൽനിന്നടക്കം ആരിൽനിന്നും പണം സമാഹരിക്കാൻ കഴിയാതെ ഒരു സൂപ്പർ മാർക്കറ്റ് കൊള്ളയടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ലോല പോലീസ് ഓഫീസറുടെ വെടിയേറ്റ് മരിക്കുന്നു. രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങളെ തരണംചെയ്ത് ലോലയ്ക്ക് പണം കണ്ടെത്താനാകുന്നുവെങ്കിലും തെരുവ്

മുറിച്ചുകടക്കുന്ന മാനി ആംബുലൻസിടിച്ച് മരിക്കുന്നു. അവസാനഖണ്ഡത്തിൽ ശുഭമുഹൂർത്തങ്ങളാണ് ഏറെയും. ഒരു കാസിനോയിൽ എത്തുന്ന ലോല വാതുവെപ്പിലൂടെ ധനികയാവുമ്പോൾത്തന്നെ മാനിക്ക് തന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ പണം തിരികെ കിട്ടുന്നുമുണ്ട്. ക്ലൈമാക്സിൽ റോണിക്ക് പണം കൈമാറി അവരുടെ ലക്ഷ്യം വിജയകരമായി പൂർത്തിയാക്കുന്നു. ഇത്തരം മൂന്നു സാധ്യതകളിൽനിന്ന് ഒന്ന് തെരഞ്ഞെടുത്ത് ഒരു മുഴുനീളചിത്രമായി അതിനെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് പൊതുവിൽ സംവിധായകർ ചെയ്യാറുള്ളത്. ദുരന്താന്ത്യങ്ങളെയോ ശുഭാന്ത്യങ്ങളെയോ അവർ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. അതിനൊപ്പിച്ച് കഥാഗതിയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു.

റൺലോലാ റണ്ണിലെ ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലും ലോലയുമായി ബന്ധമുള്ള ആളുകളുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ജീവിതഗതി മാറിമറിയുന്നുണ്ട്. ദരിദ്രയായ ഒരു സ്ത്രീ ലോട്ടറിയടിച്ച് സമ്പന്നയാവുന്നതും ചിലർ കാറപകടത്തിൽ മരിക്കുന്നതും മറ്റു ചിലർ ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നതും കാണാം. ലോലയ്ക്കൊപ്പം ചില കഥാപാത്രങ്ങളും ഇതര ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലും സന്നിഹിതരാവുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമായി ചരിക്കുന്ന മൂന്നു ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ സമഗ്രഘടനയെന്ന ആശയത്തിനു തന്നെ വെല്ലുവിളിയാകുന്നു. ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തെയും വേർതിരിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ സ്ഥലകാലാനുഭവങ്ങളിൽ രേഖീയത കാണാമെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആകെത്തുകയിൽ രേഖീയതയെ അതിവർത്തിക്കുന്ന ഒന്നായി ഈ ഘടന മാറുന്നു.

വീഡിയോഗെയിമുകളുടെ ആഖ്യാനമാതൃകയിലാണ് റൺലോല റണ്ണിന്റെ സാധ്യതാഖ്യാനരീതിയുടെ രൂപകല്പന. ''സ്പൈറലുകൾ കഥയിലെ വിഷ്വൽ മോട്ടീഫുകൾ ആണെന്നു പറയാം. തിരക്കഥക്കുപോലും സർപ്പിളഘടനയാണുള്ളത്. മുഴങ്ങുന്ന ഘടികാരം, തകരുന്ന ചില്ലുകൾ, വർത്തുളാകൃതിയിലുള്ള ഗോവണി എന്നീ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ സംവിധായകൻ നിരവധി അർത്ഥം വിക്ഷേപിക്കു

ന്നുണ്ട്. സമയവും സംഭവങ്ങളും ഋജുരേഖയിലല്ല നീങ്ങുന്നതെന്നും അവ സർപ്പിള രൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നുവെന്നുമാണ് ടൈക്വർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് (സജീഷ്: 2009: 63). വീഡിയോ ഗെയിമുകളിലെന്നപോൽ ലക്ഷ്യം നേടാനായി ഒന്നിൽകൂടുതൽ തവണ കളിക്കാൻ ലോലക്ക് അവസരം ലഭിക്കുന്നു. അതിനാലാണ് മൂന്നാം ഉദ്യമത്തിൽ അവർക്ക് ജയിക്കാനാവുന്നതും. സമയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഴത്തിലുള്ള ദൃശ്യപ്രസ്താവനയാവാൻ *റൺലോലോ റണ്ണിന്* കഴിയുന്നതും മൂന്നു സാധ്യതകൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. ഇവിടെ സമയത്തെ പലമട്ടിൽ അപനിർമ്മിക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന് മൗലികരൂപശിൽപ്പം നൽകാൻ സാധിക്കുന്നു. ഘടികാരത്തിലെ നിമിഷസൂചിയുടെ ശബ്ദത്തെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് സമയാവബോധം ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം നിലനിർത്തുകയും ഉദ്വേഗം വളർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

റൺലോലാറണ്ണിന്റെ നിർമ്മാണകാലത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതല്ലെങ്കിലും കീസ്ലോവ്സ്കിയുടെ *ബ്ലൈൻഡ് ചാൻസ്* (1987) സാധ്യതാഖ്യാനത്തിന്റെ മികവുറ്റ ആദ്യമാതൃകകളിലൊന്നാണ്. പോളണ്ടിന്റെ രാഷ്ട്രീയപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു യുവാവിന്റെ ജീവിതത്തെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഇതിവൃത്തങ്ങളിലേക്കും ആഖ്യാനഘടനയിലേക്കും സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. ഒരു ട്രെയിനിൽ കയറിപ്പറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വിക്ടെക് ദ്യുഗ്ലേഷിന് ട്രെയിൻ കിട്ടിയാലും കിട്ടാതായാലുമുള്ള ജീവിതാവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചിത്രത്തിൽ. ഒന്നിൽ അയാൾ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്കാരനാവുകയും മറ്റൊന്നിൽ ദൈവവിശ്വാസിയാവുന്നതുമാണ് കഥാഭേദങ്ങൾ. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ അസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളെ മറികടക്കാനുള്ള സാധ്യതാന്വേഷണങ്ങളാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ.

2.2.3 ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനം

ഏകവീക്ഷണകോണിൽ ആഖ്യാനം നടത്തുന്ന രേഖീയചിത്രങ്ങൾ കഥയെപ്പറ്റി പ്രേക്ഷകരിൽ ആശയക്കുഴപ്പം സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. ഏക വീക്ഷണകോണിന്റെ

ഏകീകൃതബോധത്തിലൂടെയാണ് കഥപറച്ചിൽ. ആ ബോധത്തെ പ്രേക്ഷകബോധ വുമായി ഇണക്കുന്നതിലൂടെയാണ് രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ അനായാസമായി വിനി മയം സാധിക്കുന്നത്. ഏകവീക്ഷണകോൺ കൂടുതൽ ആസ്വാദനക്ഷമമായതിനാ ലാവാം അത് ഒരു ജനപ്രിയമാതൃകയാവുന്നതും. എന്നാൽ വീക്ഷണകോണിന്റെ എണ്ണം കൂടുന്ന മുറയ്ക്ക് ആഖ്യാനബോധത്തിനും ബഹുതലങ്ങൾ കൈവരുന്നു. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഖ്യാനവീക്ഷണങ്ങളിലേക്ക് ശിഥിലമാവുകയാണ് പ്രേക്ഷക വീക്ഷണവും. ദൃശ്യത്തിന്റെയും ശബ്ദത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്തപഥങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബഹുവീക്ഷണകോണിനെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു.

ഒരു സംഭവമോ വ്യക്തിയോ ഒന്നിൽ കൂടുതൽ ആളുകളുടെ വീക്ഷണകോ ണുകൾക്ക് പാത്രമാവുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഖ്യാനസമീപനങ്ങളും ഉടലെ ടുക്കുന്നു. ഒരേ സംഭവത്തെയും വ്യക്തികളെയും ഭിന്നവീക്ഷണകോണുകളിൽ അവതരിപ്പിച്ച് രേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥപരിമിതികളെ മറികടന്ന സന്ദർഭ ങ്ങളും ലോകസിനിമയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഒരു സംഭവം അതിലുൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവ രുടെ പങ്കാളിത്തധർമ്മമനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത അർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് പരിണമിക്കും. അതുപോലെത്തന്നെയാണ്, മറ്റു വ്യക്തികളിലുണ്ടാക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത പ്രതിഛായ കൾക്കനുസരിച്ച് ഒരു വ്യക്തിക്ക് വ്യതിരിക്തസ്വത്വം കൈവരുന്നതും. വ്യക്തി യെയും സംഭവത്തെയും ഏകവീക്ഷണകോണിൽ കാണുന്ന ചിത്രങ്ങൾ സംവേദന തലങ്ങളെയും മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ പരിമിതപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഒരു സംഭവത്തി ന്റെയോ വ്യക്തിയുടെയോ വിഭിന്നങ്ങളായ അടരുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രമേയത്തെ ഏകശിലാത്മകാനുഭവത്തിൽനിന്നും മോചിപ്പിക്കുന്നു. ഈയൊരു ശൈലിയിലൂടെ ഒരു വിഷയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്ത ഉൾക്കാഴ്ചകളെ ആവിഷ്കരിക്കാം. ഉള്ളടക്കം ഇവിടെ വ്യാഖ്യാനസാ ധ്യതകളുടെ തുറവിയാർജ്ജിക്കുന്നു.

ബഹുവീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ, വ്യത്യസ്ത ബോധകേന്ദ്രങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരു

മായി സംവാദാത്മകബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പൂർണ്ണവിശ്വാസത്തിലെടുക്കാവുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭാവമാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ശൈലീമുദ്ര. സർവ ജ്ഞതയല്ല മറിച്ച് പാർശ്വവീക്ഷണത്തിന്റെ പരിമിതിയാവാം ഒരോ വീക്ഷണകോ ണിലും തെളിയുന്നത്. വ്യാഖ്യാനത്തെയും സത്യത്തെയുംകുറിച്ചുള്ള സംവാദസ്വരൂ പമായി രൂപാന്തരപ്പെടുകയാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ. വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും വൈയക്തികതയുടെയും വാർപ്പുമാതൃകകളെ ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രശ്ന വത്കരിക്കുന്നു. ഒരേ സംഭവത്തിന്റെതന്നെ ആവർത്തനം പലപ്പോഴും ഈ ചിത്ര ങ്ങളിൽ കടന്നുവരാറുണ്ട്. എന്നാൽ വ്യത്യസ്തകാഴ്ചപ്പാടിൽ അതിന് അർത്ഥഭേദം കൈവന്നേക്കാം. സ്ഥലകാലങ്ങൾ മധ്യസ്ഥതാവൈപുല്യത്തിൽ ഭിന്നമാനങ്ങൾ ആർജിക്കാറുണ്ട്. മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാനബോധത്തിലാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് മുതിരുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ, ഓരോ വീക്ഷണകോണുകൾക്കും വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യമാതൃ കകൾ സാധ്യമാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ ഓരോരുത്തരുടെ നോട്ടപാടിലും വ്യതി രിക്ത കഥാസമീപനങ്ങളും ആവിഷ്ക്കരിക്കാം. ഓർസൺ വെല്ലസിന്റെ *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ* (1941), അകിര കുറസോവയുടെ *റാഷമോൺ* (1950) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനത്തിന്റെ മാതൃകകൾ മാത്രമല്ല, ലോക ചലച്ചിത്രരംഗത്തെ ത്തന്നെ മികച്ച കലാസൃഷ്ടികളുമാണ്. ഡഗ്ലീമാന്റെ *ഗോ* (1994), ബ്രയാൻ സിംഗ റുടെ *യൂഷ്വൽ സസ്പെക്ട്സ്* (1995), ടോഡ് ഹെയിൻസിന്റെ *ഐം ആം നോട്ട് ദേർ* (2007), പീറ്റ് ട്രാവിസിന്റെ *വാന്റേജ്പോയിന്റ്* (2008) തുടങ്ങിയവ ബഹുവീ ക്ഷണകോണുകളുടെ ചലച്ചിത്രമാതൃകകളിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്.

ബഹുവീക്ഷണാഖ്യാനത്തിന്റെ ഉദാത്തമാതൃകയായി വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന ചല ച്ചിത്രമാണ് *റാഷമോൺ*. റ്യുനോസുകേ അകുതാഗവയുടെ 'ഇൻ എ ഗ്രൂപ്പ്' എന്ന ചെറുകഥയെ ആസ്പദമാക്കി കുറസോവ സംവിധാനം ചെയ്ത റാഷമോൺ ഒരു കൊലപാതകത്തെയും ബാലാൽകാരത്തെയും വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളിൽ

അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ സങ്കീർണ്ണകഥനമാതൃകയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി 'റാഷ മോൺ ഇഫക്ട്' എന്ന വിശേഷണംപോലും ലോകസിനിമയിലുണ്ടായി. സംഭവ ത്തിൽ പങ്കാളികളായ മൂന്നുപേരുടെയും ദൃക്സാക്ഷിയായ ഒരു മരംവെട്ടുകാര ന്റെയും ദൃഷ്ടികോണുകളിലൂടെയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരൂപകല്പന. ഇതിൽ കൊള്ളക്കാരനായ താജോമാരുവിന്റെ വീക്ഷണമനുസരിച്ച് താൻ സാമുറാ യിയെ കെട്ടിയിട്ട് അയാളുടെ ഭാര്യയെ പ്രാപിക്കാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. ആദ്യം ചെറുത്തു നിൽക്കുന്ന അവൾ ക്രമേണ അയാളിൽ ആകൃഷ്ടയാവുകയും അയാൾക്ക് വഴങ്ങു കയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് ഭർത്താവിന്റെ മുന്നിൽവച്ച് മറ്റൊരാൾക്ക് വഴങ്ങേണ്ടിവ ന്നതിന്റെ അപമാനഭാരത്തിൽനിന്ന് തന്നെ രക്ഷിക്കാൻ അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അവൾക്കുവേണ്ടി ഇരുവരും ദ്വന്ദ്വയുദ്ധത്തിനു ഒരുങ്ങുന്നു. യുദ്ധത്തിൽ താജോമാരു വിജയിക്കുകയും സ്ത്രീ അവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

എന്നാൽ സ്ത്രീയുടെ ആഖ്യാനപ്രകാരം, ബലാൽസംഗശേഷം താജോമാരു അവിടം ഉപേക്ഷിച്ചുപോവുന്നു. ഭർത്താവിനോട് അവൾ മാപ്പപേക്ഷിക്കുകയും അയാളെ കൊല്ലാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ അയാൾ അവളെ വെറുപ്പോടെ തുറിച്ചുനോക്കുന്നേയുള്ളൂ. ആ നോട്ടത്തിന്റെ കാഠിന്യത്തിൽ അവൾ ബോധരഹിതയാവുന്നു. ബോധം തിരികെക്കിട്ടുമ്പോൾ നെഞ്ചിൽ കഠാരയാഴ്ന്ന് മൃതശരീരമായിക്കഴിഞ്ഞ ഭർത്താവിനെയാണ് അവൾ കാണുന്നത്. ശേഷം ആത്മ ഹത്യക്കായി പലവട്ടം ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെട്ടതായി അവൾ പറയുന്നു. കൊല്ലപ്പെട്ട സമുറായിയുടെ ആത്മാവിന്റെ ആഖ്യാനമനുസരിച്ച് ഭാര്യയെ ബലാത്സംഗംചെയ്ത ശേഷം താജോമാരു അവളെ അയാളോടൊപ്പം ചെല്ലാൻ ക്ഷണിക്കുന്നു. അവൾ അയാളോടൊപ്പം പോകാമെന്ന് സമ്മതിച്ചെങ്കിലും താജോമാരുവിനോട് ഭർത്താ വിനെ കൊല്ലാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ താജോമാരു അവളുടെ ആവശ്യം തള്ളിക്കൊണ്ട്, സാമുറായിയോട് അവളെ വിട്ടയയ്ക്കുകയാണോ വധിക്കുക യാണോ വേണ്ടതെന്ന് ചോദിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ അവൾ രക്ഷപ്പെടുന്നു. അവളെ പിടിച്ചുകൊണ്ടുവരാനാവാതെ തിരിച്ചുവരുന്ന താജോമാരു അയാളെ കെട്ട

ഴിച്ചുവിടുന്നു. മുറിവേറ്റ അഭിമാനവുമായി സാമുറായി സ്വയം കുത്തി മരിക്കുന്നു. എന്നാൽ റാഷമോൺ കവാടത്തിൽവച്ച് ഈ മൂന്നുകഥകളും തെറ്റാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തന്റെ സാക്ഷ്യം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് മരംവെട്ടുകാരൻ. അതുപ്രകാരം താജോമാരു തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ അവൾ ഇരുവരെയും ദ്വന്ദ്വയുദ്ധത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുകയും, യുദ്ധാനന്തരം സാമുറായി കൊല്ലപ്പെടുകയാണുണ്ടായതെന്നും പറയുന്നു.

ഇതിലെ ഓരോ വീക്ഷണസമീപനവും പ്രത്യക്ഷത്തിൽതന്നെ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠമെന്നോ ആധികാരികമെന്നോ വിളിക്കാവുന്ന വീക്ഷണകോണുകളുടെ അഭാവം ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെ അനന്യമാക്കുന്നു. വൈയക്തികതയുടെ നേർപ്രതിഫലനങ്ങളാണ് ഓരോ ആഖ്യാനവും. സത്യത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗരവതരമായ അന്വേഷണമാവാൻ റാഷമോണിനെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നത് ബഹുവീക്ഷണകോണുകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്. കേവലസത്യമെന്നൊന്നില്ല ; വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങളേയുള്ളൂ എന്ന ആപ്തവാക്യത്തെ ആഖ്യാനഘടനയായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ് റാഷമോൺ. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തി പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ ഖണ്ഡിക്കപ്പെടുന്നു. ഓരോ ആഖ്യാനവും കാര്യകാരണബന്ധത്തിൽ പുതിയ വിള്ളൽ തീർക്കുകയും മറ്റൊരു ആഖ്യാനമായി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഒരു വീക്ഷണത്തിന് മേൽക്കൈ നൽകാൻ കുറസോവ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ റാഷമോൺ കുരുക്കഴിയാസമസ്യയായി തുടരുന്നു.

2.2.4 വിപരീതക്രമാഖ്യാനം (Reverse Order)

കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽനിന്നാരംഭിച്ച് കഥയുടെ ആദ്യത്തിലേക്ക് നീളുന്ന, അനാവരണത്തിന്റെ വേറിട്ടരീതിശാസ്ത്രം അവലംബിക്കുകയാണ് വിപരീതക്രമാഖ്യാനങ്ങൾ. രേഖീയപരിണാമക്രമത്തിന്റെ നേർവിപരീതദിശയിലേക്കാണ് ഈ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സഞ്ചാരം. ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ കഥാന്ത്യം ഗ്രഹിച്ചുക

ഴിഞ്ഞ പ്രേക്ഷകരെ കഥാലക്ഷ്യത്തിലേക്കല്ല, മടക്കയാത്രയ്ക്കാണ് തയ്യാറെടുപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ലക്ഷ്യത്തെ പുനർനിർവചിക്കുകയാണ് പിൻക്രമാഖ്യാനങ്ങൾ. കഥയുടെ ഭാവി ആഖ്യാനത്തിൽ ഭൂതമായി മാറുകയാണ്. ഭൂതകാലാജ്ഞതയാണ് കഥാഗതിക്കുള്ള തുടർപ്രചോദനം. ആരോഹണത്തിനു പകരം അവരോഹണം ഇവിടെ വൈകാരിക/വൈചാരികഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു.

അന്ത്യമല്ല ഉത്പത്തിയാണ് വിപരീതക്രമാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് വിരാമമിടുന്നത്. രേഖീയതയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായ അന്ത്യസങ്കല്പത്തെയാണ് വിപരീതക്രമാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രധാനമായും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്. കഥാന്ത്യത്തോടെ ആഖ്യാനത്തിന് വിരാമമിടുന്ന ശൈലിക്ക് ബദൽ തീർക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ആഖ്യാനകാലം മുന്നോട്ടും കഥാകാലം പിന്നോട്ടും നടക്കുന്ന വിചിത്രഗതിയാണ് ഇവയുടേത്. രേഖീയതയുടെ ആപ്തവാക്യമായ 'എന്നിട്ട്' എന്നുള്ള ചോദ്യത്തിന് പകരം ഇവിടെ കഴിഞ്ഞതെന്ത് എന്ന ചോദ്യം ഉയർന്നുവരുന്നു. രേഖീയത പുരോഗതിയിലൂടെ കൈവരിച്ച അർത്ഥതലങ്ങളെ അധോഗതികൊണ്ട് അപനിർമ്മിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. കാലസങ്കല്പത്തിന്റെ വിലക്ഷണമാതൃകകളിലൊന്നാണിത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദിമധ്യാന്തങ്ങൾ തലകീഴ്മറിയുന്നതോടെ ഉദ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അർത്ഥവും വികാരവിചാരങ്ങളും മാറിമറിയുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സമയപദ്ധതിയെക്കുറിച്ച് സങ്കീർണ്ണമായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ ഈ ചിത്രങ്ങൾ നൽകുന്നു.

പതിവിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രചനാസമ്പ്രദായമാണ് വിപരീതക്രമാഖ്യാനങ്ങളുടേത്. തമ്മിൽകശക്കിയ രംഗങ്ങളുടെ കുഴമറിച്ചിലിനോ, 1, 2, 3 എന്നിങ്ങനെയുള്ള രേഖീയകഥാവികാസശൈലിക്കോ പകരം 3, 2, 1 എന്നിങ്ങനെ പിൻനടത്തത്തിലൂടെ ആഖ്യാനം നൂതനമാതൃക കണ്ടെത്തുന്നു. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ, ഋജുഘടന പുലർത്തുന്നതായി തോന്നാമെങ്കിലും രേഖീയാർത്ഥസങ്കല്പങ്ങളെ കൈയ്യൊഴിയാൻ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഈ പിന്മടക്കങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. സംഭവശൃംഖലയുടെ സങ്കീർണ്ണമായ പരസ്പരബന്ധത്തിലാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാന

ങ്ങളുടെ രചനാതത്വം പ്രകാശിക്കുന്നത്. കാര്യത്തിൽനിന്ന് കാരണത്തിലേക്കുള്ള ഈ തിരിച്ചുപോക്ക് സാധ്യമാക്കുന്നത്, അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെതന്നെ പരിഷ്കരണമാണ്. ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് സദാ കണ്ണേറിയേണ്ടുന്നവിധം സങ്കീർണ്ണമാണീ ഘടന. പരിണാമത്തെയും പരിണാമഗുപ്തിയെക്കുറിച്ചുമുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഈ ആഖ്യാനഘടനയിലൂടെ പുനർനിർവചിക്കപ്പെടുന്നു. വിത്തിൽനിന്ന് മരത്തിലേക്കല്ല മറിച്ച് മരത്തിൽനിന്ന് വിത്തിലേക്കാണ് പരിണാമക്രമം.

റിവേഴ്സ്ക്രമത്തെ സർഗ്ഗാത്മകരചനാപദ്ധതിയായി സ്വീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രധാനമായും 1990-കളോടെയാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഒരു നഷ്ടസൗഹൃദത്തിന്റെ കഥ പറയുന്ന ലൂയി ഗാരലിന്റെ *ടു ഫ്രെണ്ട്സ്* (1996), പരാജിതബന്ധങ്ങളുടെ ഓർമ്മയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള മാർക്ക് വെബ്ബിന്റെ *ഫൈവ് ഹൺഡ്രഡ് ഡേയ്സ് ഓഫ് സമ്മർ* (2009), വൈവാഹികബന്ധത്തിലെ ശൈഥില്യത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ഫ്രാൻസ് ഓസോണിന്റെ 5X2 (2004), ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ അഞ്ചുതലങ്ങളും അയാളുടെ മരണവും പ്രമേയമാവുന്ന ലീചാങ് ഡോങ്ങിന്റെ *പെപ്പർമിന്റ് കാന്റി* (1993) തുടങ്ങിയവ വിപരീതക്രമം പിന്തുടർന്നവയാണ്. റിച്ചാർഡ് കെല്ലിയുടെ *ഡോണി ഡാർക്കോ* (2001), മിഷേൽ ഗോണ്ട്രിയുടെ *എറ്റേണൽ സൺഷൈൻ ഓഫ് ദി സ്പോട്ട്ലെസ് മൈൻഡ്* (2004) തുടങ്ങിയചിത്രങ്ങൾ ഭാഗികമായാണ് ഈ രീതി ഉപയോഗിച്ചതെങ്കിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഭാഗധേയത്തെത്തന്നെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതായി ഈ ആഖ്യാനരീതി മാറുന്നുണ്ട്.

വിപരീതക്രമാഖ്യാനത്തിന്റെ രചനാസങ്കേതങ്ങളെ ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായി വിനിയോഗിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ് ഗാസ്പർനോ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഇറിവേഴ്സിബിൾ* (2000). ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ശീർഷകത്തിനുതന്നെ വെല്ലുവിളിയുയർത്തുകയാണ് മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനം. 'സമയം സകലതും തകർക്കുന്നു' എന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലെഴുതിക്കാണിക്കുന്നതിന്റെ നേർക്കാഴ്ചയാവുന്നു ഇറിവേഴ്സിബിൾ. ഹിംസയെക്കുറിച്ചും ബലാത്ക്കാരത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം ആഴത്തിലുള്ള

ദൃശ്യാലോചനകൾ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ഇതിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. കഥാഖ്യാനത്തെ പുറകോട്ടടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇത് ഫലവത്താക്കുന്നത്.

ഭാവിയിൽനിന്ന് ഭൂതത്തിലേക്കുള്ള സമയപ്രവാഹം ഇറിവേഴ്സിബിളിനെ സവിശേഷാനുഭവമാക്കിമാറ്റുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ, ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡുകളുടെയും ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെയും നിരന്തരപ്രയോഗമായിക്കാണാം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തെ. അലക്സ് എന്ന നായികാകഥാപാത്രവും അവരുടെ ഇപ്പോഴത്തെ കാമുകനായ മാർക്കസും പഴയ കാമുകനായ പിയറെയും ഒന്നിച്ച് ഒരു നൈറ്റ് ക്ലബ്ബിൽ പോകുന്നു. മർക്കസ് മദ്യപിച്ച് വിവേകശൂന്യമായി പെരുമാറുമ്പോൾ അലക്സ് അവിടെനിന്നും ഇറങ്ങുന്നു. സബ്‌വേയിൽവച്ച് അവൾ ഒരപരിചിതനാൽ ക്രൂരമായി ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. അവളുടെ പ്രതിരോധത്തെ ഹിംസകൊണ്ട് ഇല്ലാതാക്കുകയാണ് അയാൾ. തുടർന്ന് അവൾ അബോധാവസ്ഥയിലാവുന്നു. ഇതിനുപകരം വീട്ടാൻ ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുകയാണ് മാർക്കസും പിയറെയും. എന്നാൽ പിയറെ കൊല്ലുന്നത് യഥാർത്ഥ കുറ്റവാളിയെയല്ല. പ്രതികാരം പരാജയമടയുകയും പിയറെ അറസ്റ്റുചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

കഥയെ ഇങ്ങനെ ഋജുവായി പറയാമെങ്കിലും നേർവിപരീതദിശയിലാണ് ആഖ്യാനസഞ്ചാരം. ജീവിതത്തിലെന്നപോലെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് അജ്ഞരല്ല ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർ. അസ്വാസ്ഥ്യമുണർത്തുന്ന കഥാന്ത്യത്തിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭനിമിഷങ്ങളിൽത്തന്നെ പ്രവേശിക്കുന്നത്. പരിണാമത്തിന്റെ പൊതുവഴിയിൽനിന്ന് മാറി പ്രേക്ഷകർക്ക് വേറിട്ടൊരു ദൃശ്യാനുഭവം ഒരുക്കുകയാണ് വിപരീതക്രമം. ഇറിവേഴ്സ്ബിളിന്റെ അന്ത്യം അലക്സ് ഗർഭിണിയാണെന്ന വാർത്ത കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ആദ്യരംഗങ്ങളിൽത്തന്നെ അലക്സിന്റെ തലേലെഴുത്ത് വായിച്ചവരാണ് പ്രേക്ഷകർ. അലക്സിന്റെ ജീവിതത്തിലെ നല്ല നിമിഷങ്ങളിലേക്കാണ് രണ്ടാംപകുതി നമ്മെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നത്. മൃഗീയഹിംസയിൽനിന്ന് പ്രശാന്തമായ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്കാണ് ചലച്ചിത്രപ്രയാണം. കഥാപാ

ത്രങ്ങൾ എത്തിച്ചേർന്ന വിധിയിൽനിന്ന് അവരുടെ പൂർവ്വാവസ്ഥയെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മറ്റൊരു വെളിച്ചത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നു.

കഥയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഭാവി വായിച്ചുകഴിഞ്ഞ പ്രേക്ഷകരുടെ തുടർവായന ഭൂതത്തിന്റെയും കാരണങ്ങളുടെയുമാണ്. അവസാനപുറം വായിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനാൽ കഥയറിയുക എന്ന ഉദ്വേഗത്തെ ഇവിടെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തേണ്ടതില്ല. മറിച്ച് ഒരപഗ്രഥനാത്മകവീക്ഷണം വിപരീതക്രമാഖ്യാനം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. സാമ്പ്രദായികസമയസങ്കല്പങ്ങളെ അട്ടിമറിക്കുന്നതിലൂടെ മനുഷ്യരുടെ ഇച്ഛാശക്തിയുടെയും ആഗ്രഹങ്ങളുടെയുമെല്ലാം ദുർബ്ബലതയെ തീവ്രമായി സംവദിക്കാൻ ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നു. സങ്കീർണ്ണമായ എഡിറ്റിങ്ങും ക്യാമറാചലനങ്ങളിലെ പുതുമയും അസ്വാസ്ഥ്യമുണർത്തുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതവും റിവേഴ്സ്ഘടനയെ തീക്ഷ്ണമാക്കുന്നുണ്ട്. രേഖീയസമീപനങ്ങളിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ വൈകാരികസമീപനമാണ് ഈ പരിചരണരീതിയുടേത്. പ്രക്ഷുബ്ധതയിൽനിന്നും പ്രശാന്തതയിലേക്ക് പിൻനടത്തുകയാണ് ഇറിവേഴ്സിബിളിന്റെ അരേഖീയാഖ്യാനസ്വരൂപം.

2.2.5 അമൂർത്താഖ്യാനം

കഥപറച്ചിൽ മുഖ്യധാരയുടെമാത്രം കുത്തകയോ രീതിശാസ്ത്രമോ അല്ല. കഥപറച്ചിലിന്റെ മുഖ്യധാരാ ലാവണ്യാനുശീലനങ്ങളിൽനിന്ന് അകന്നുനിൽക്കുമ്പോഴും കഥ പറയുന്നതിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം 'കലാചിത്രങ്ങളി'ലും ദൃശ്യമാണ്. ആഖ്യാനരീതികളിലും സങ്കേതങ്ങളിലും ശൈലിയിലും ഭിന്നത കാണാമെങ്കിലും, കഥയുടെ ചരട് ഉടനീളം അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ നിലനിർത്തുന്നതായി കാണാം. അകിരാകുറസോവയും, സത്യജിത് റേയും, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനുമെല്ലാം കലാസിനിമകളുടെ ആവാസവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് വർത്തിക്കുമ്പോഴും അവരുടെ മിക്കസിനിമകളും കഥ പറയാനുള്ള ചോദനകളെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ

കലാസിനിമയുടെ തമ്പിനകത്തുതന്നെ കഥപറച്ചിലിനെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട്, കലാപരമായ ഇതരസാധ്യതകളെ തേടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

കഥ പറയാനുള്ള മാധ്യമമാണ് ചലച്ചിത്രമെന്ന ബോധ്യത്തെ അമൂർത്താഖ്യാനങ്ങൾ തമസ്കരിക്കുന്നു. ചിത്രകലയുടെയും ശില്പകലയുടെയും തലത്തിൽ ലാവണ്യത്തിന്റെ അമൂർത്തമാനങ്ങൾ പ്രകാശിപ്പിക്കാനാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. വാസ്തവത്തിൽ 'കലാചിത്രങ്ങൾ' എന്ന വിശേഷണത്തെ ഇവ അന്വർത്ഥമാക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തനിഷേധം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നിയതലക്ഷണങ്ങളെല്ലാം ഇവിടെ അമൂർത്തതയിൽ മങ്ങുന്നു. കഥപറച്ചിലിന്റെ ഉപായങ്ങൾ അമൂർത്തചിത്രങ്ങളിൽ ദുർബ്ബലമാവാറുണ്ട്. തൽസ്ഥാനത്ത് കാവ്യങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രൂപശില്പങ്ങളാണ് സജീവമാകുന്നത്. ഇവയിൽ കാര്യകാരണബന്ധങ്ങൾ അസംഗതമാവുന്നു. രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അർത്ഥബന്ധം സങ്കീർണ്ണവുമാവുന്നു. ഇവ ഭിന്നപാഠങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന, വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയേറിയ ആഖ്യാനശൈലി പുലർത്തുന്നു. ഒരു സൂചനയിലേക്കോ വ്യാഖ്യാനത്തിലേക്കോ അർത്ഥപദ്ധതിയെ ചുരുക്കാൻ പറ്റാത്ത ചിത്രങ്ങളാണിവ.

കഥപറച്ചിലിന്റെ അഭാവം അമൂർത്തചിത്രങ്ങൾക്ക് അനാഖ്യാനചിത്രങ്ങൾ (Antinarrative) എന്ന പേരും നേടിക്കൊടുത്തു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികശീലങ്ങൾ പിൻപറ്റാത്തതുകൊണ്ടുമാത്രം അനാഖ്യാനം എന്ന നിർവ്വചനം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾക്കുമേൽ പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിൽ കെട്ടിവയ്ക്കാനാവില്ല. സാമ്പ്രദായികരീതിശാസ്ത്രം പുലർത്താത്തപ്പോഴും ആഖ്യാനത്തിന്റെ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിലും സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ സജീവമാണെന്നു കാണാം. എന്നാൽ കഥപറയുക എന്ന ധർമ്മത്തെകവിയാനുള്ള പ്രേരണ ഇവയിലുണ്ട്. അതിനായി ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ സർഗശേഷിയെ ചൂഷണംചെയ്യാൻ അമൂർത്താഖ്യാനചിത്രങ്ങൾ മുതിരുന്നു. ഇതരകഥാചിത്രങ്ങളുടെ മാതൃകയിൽ എളുപ്പം വാമൊഴിയായി

പകരാനാവുന്ന ഉള്ളടക്കമല്ല ഈ ചിത്രങ്ങളുടേത്. മാധ്യമത്തിൽനിന്നടർത്തി ഒരു കഥപറച്ചിൽ അമൂർത്തചിത്രങ്ങളിൽ സാധ്യമല്ല. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലൂടെമാത്രം കണ്ടെത്താവുന്ന രൂപശിൽപ്പഘടനയാണ് ഇവയുടേത്. അഥവാ രൂപംതന്നെയാണ് ഇവിടെ ഉള്ളടക്കവും. മറ്റ് കഥാചിത്രങ്ങളിലെന്നപോലെ രൂപത്തെയും ഉള്ളടക്കത്തെയും വ്യവച്ഛേദിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യാവുന്ന മാതൃകയല്ല ഈ ചിത്രങ്ങളുടേത്.

ചിന്തകളും, ഭ്രമകല്പനകളും, സ്വപ്നങ്ങളും കഥയുടെ ചട്ടക്കൂടില്ലാതെ അമൂർത്തചിത്രങ്ങളിൽ സജീവമാവുന്നു. അമൂർത്തതയിൽ വിലയിക്കുന്ന കാവ്യാത്മക ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ് ഇവയുടേത്. ചിലപ്പോൾ ഒരു മുഴുനീളബോധധാരാപ്രവാഹമായി, ചിലപ്പോൾ പ്രതീകമൂല്യത്താൽ കനമേറിയ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി ഇവ കടന്നുവരുന്നു. ഓർമ്മകളുടെ വിലക്ഷണസമൃദ്ധിയിൽ, അല്ലെങ്കിൽ സർറിയലിസ്റ്റിക് ബിംബങ്ങളുടെ അരേഖീയവിന്യാസത്തിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ അമൂർത്തത രൂപംകൊള്ളുന്നു. അമൂർത്തദൃശ്യവിന്യാസത്തിലൂടെ സാമാന്യയുക്തിക്കതീതമായ ഒരു ലാവണ്യലോകം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയാണ് ഇവ.

പരമ്പരാഗതദൃശ്യബോധത്തിന് അപ്രാപ്യമായ കലാചിന്തകളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് അമൂർത്തചലച്ചിത്രങ്ങൾ. പരമ്പരാഗതകാഴ്ചാശീലങ്ങളാൽ അഴിച്ചെടുക്കാവുന്ന പ്രഹേളികയല്ല ഇത്. ഇതിൽ അന്വേഷണവിധേയമാക്കുന്ന സമസ്യങ്ങൾ സമസ്യകളായിത്തന്നെ തുടരാം. കാലക്രമത്തിന്റെ അട്ടിതെറ്റിക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രം സംഭവിക്കുന്ന അരേഖീയസമസ്യകളല്ല ഇത്. അതിനാൽത്തന്നെ കാലത്തെ ക്രമാനുഗതമായി പുനർവിന്യസിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാലും ഇതിലെ അമൂർത്തസമസ്യകൾ പിടിതരണമെന്നില്ല. മാത്രമല്ല അവയെ രേഖീയമായി പുനർവിന്യസിക്കാനാവുകയുമില്ല. രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ കാര്യകാരണബന്ധത്തിലൂടെ അർത്ഥോൽപ്പാദനം നടത്തുന്നതിനുപകരം ഇവയിലെ രംഗങ്ങൾ പലപ്പോഴും തനിച്ചുനിന്ന് അമൂർത്തദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വിനിമയംചെയ്യുകയാണ്.

ബോധധാരാസ്വരൂപത്തിൽ രൂപകല്പനചെയ്ത ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ തീർത്തും അമൂർത്തമായ ചിന്തകളുടെയും ഓർമ്മകളുടെയും ഭ്രമകല്പനകളുടെയും പ്രവാഹമാവും കാണാനാവുക. സ്വപ്നമെന്നോ ഭാവനയെന്നോ ഭൂതമെന്നോ ഭാവിയെന്നോ വേറിടാതെ അവ അബോധത്തിലെന്നോണം ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തിൽ കൂടിക്കലരുന്നു. സ്വപ്നങ്ങളും ഓർമ്മകളും ഭ്രമകല്പനകളും ആന്തരികലോകമാതൃകകളായതിനാൽ വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെ യുക്തിക്കനുസരിച്ചല്ല ആഖ്യാനരൂപകല്പന. യുക്തികൊണ്ട് വിശദീകരിക്കാനാവാത്ത, ഭാവനാത്മകമോ ഭ്രമകല്പനാപരമോ ആയ സവിശേഷതലങ്ങളുടെ പ്രകാശനത്തിനായി ഇത്തരം രൂപശില്പങ്ങൾ അനിവാര്യമാവുകയാണ്.

ലൂയി ബുനുവലിന്റെയും സാൽവദോർദാലിയുടെയും *അൺഷീൻ അണ്ടാലു*വാണ് (1929) അമൂർത്തചിത്രങ്ങളുടെ വിഖ്യാതമായ ആദ്യമാതൃകകളിലൊന്ന്. തുടർന്ന് *ലാസ്റ്റ് ഇയർ അറ്റ് മരിയൻ ബാദ്* (1961), *8½* (1963), *കളർ ഓഫ് പോംഗ്രനൈറ്റ്* (1969), *എൽടോപ്പോ* (1970), *ഹോളിമൗണ്ടെയ്ൻ* (1973), *ദി ഫാന്റം ഓഫ് ലിബർട്ടി* (1974), *മിറർ* (1975) അടക്കം ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ നിരവധി അമൂർത്തചിത്രങ്ങൾ ലോകസിനിമയുടെ ഭാഗമായി. രേഖീയതയുടെ മൂർത്തമായ ആവിഷ്കാരതലങ്ങളുടെ അസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളിൽനിന്ന് ചലചിത്രഭാഷയെ മോചിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഈ ചിത്രങ്ങൾ. കാവ്യാത്മകൗന്നത്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കും പ്രാപ്യമാവുമെന്ന് ഇവ തെളിയിച്ചു. മേൽപ്പറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളെ ഇവിടെ അമൂർത്താഖ്യാനത്തിന്റെ ശീർഷകത്തിനടിയിൽ ചേർക്കുന്നത് വിശാലമായ അർത്ഥത്തിലാണ്. ഇവയെല്ലാംതന്നെ അമൂർത്തതയുടെ ഭിന്നഭാവങ്ങളെയാണ് പ്രക്ഷേപിക്കുന്നത്. ഇതിലെല്ലാം ശ്ലഥബിംബങ്ങളുടെ അമൂർത്തതയുണ്ടെങ്കിലും, ഓർമ്മകളുടെയോ ഭ്രമകല്പനകളുടെയോ പ്രതീകങ്ങളുടെയോ സർറിയലിസ്റ്റിക്ക് ദൃശ്യങ്ങളുടെയോ വ്യത്യസ്ത ആവിഷ്ക്കാരതലങ്ങളാണുള്ളത്. നിയതാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് ചുരുങ്ങാത്ത ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഇവിടെ ഭിന്നപാഠോൽപ്പാദനത്തിന് ഉറവിടമാവുകയാണ്.

ലോകചലച്ചിത്രത്തിലെ സുപ്രധാനവ്യക്തിത്വങ്ങളിലൊന്നായ ആന്ദ്രേ താർക്കോവ്സ്കിയുടെ ആത്മകഥാംശം മുറ്റിനിൽക്കുന്ന ചിത്രമാണ് *മിറർ*. ചലച്ചിത്രകാവ്യം എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ ചിത്രത്തിൽ, അജ്ഞാതമായ ഒരു മാരകരോഗത്തോട് പോരാടുന്ന നായകൻ അലക്സിയുടെ ഭൂതകാലമാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. അത് ഓർമ്മകളിലൂടെയും ഭ്രമകല്പനകളിലൂടെയും സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും അമൂർത്തമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വിപ്ലവവാനന്തരസോവിയറ്റ് റഷ്യയാണ് ആഖ്യാനപശ്ചാത്തലം. ഈ ചിത്രത്തിൽ അലക്സിയുടെ അമ്മയും അയാളുടെ ഭാര്യയുമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഒരേ നടി (മാർഗരീറ്റ ടെറക്കോവ)യാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിരവധി ഓർമ്മകളിലൂടെ, രൂപകങ്ങളിലൂടെ, സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെ ഭൂതകാലവും വർത്തമാനവും ലയിച്ചുചേർന്നിരിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സ്വച്ഛന്ദഗമനംതന്നെയാണ് ഈ ദൃശ്യകാവ്യത്തിന്റേത്.

വ്യക്തമായ ഒരു കഥയില്ലാതെ സംഭവങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങളും ഓർമ്മകളുമടങ്ങുന്ന വ്യതിരിക്തകാലപദ്ധതികളെ ഇവിടെ സഞ്ചയിക്കുന്നു. പിതാവ് ആഴ്സനി താർക്കോവ്സ്കിയുടെ കവിതകൾ വോയിസ് ഓവർ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അകമ്പടിയാവുന്നുണ്ട്. ഇതിനൊപ്പം സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങളും ന്യൂസ് റീലുകളുമെല്ലാം കടന്നുവരുന്നു. ''തകർന്ന കണ്ണാടിച്ചില്ലുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പ്രതിബിംബത്തിന് മൂർത്തത കൈവരുത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ വീണ്ടും തകരുന്ന, വീണ്ടും ശ്രമിക്കുമ്പോൾ വീണ്ടും തകരുന്ന അനുഭവമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ സിനിമ പകരുന്നത്. മന്ദതാളത്തിലുള്ള വളരെ ദൈർഘ്യമേറിയ സ്വന്തം കൈയ്യൊപ്പ് പതിഞ്ഞ സ്വപ്നാവസ്ഥയിലുള്ള ഷോട്ടുകൾ അദ്ദേഹം ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതേപോലെ കളറും ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റും മാത്രമല്ല മോണോക്രോമും സെപ്പിയയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളും വസ്തുക്കളും അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഒഴുകിനടക്കുന്നു. ഒരു പാൻഷോട്ടിൽതന്നെ പലകാലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആത്മീയവും അതിഭൗതി

കവുമായ വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തിയ ശൈലികളാണ് ഇതൊക്കെയും'' (സുരേന്ദ്രൻ, 2020:101).

വേറിട്ട അരേഖീയാഖ്യാനമാതൃകകൾക്കൊടുവിൽ, ഇവിടെ ഗൊദാർദിനെയാണ് അടുത്ത ശീർഷകമാക്കുന്നത്. അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തമാതൃകകളുടെ സാകല്യമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളെന്നതിനാലാണ് ഇത്തരമൊരു തെരഞ്ഞെടുപ്പ് അനിവാര്യമാവുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനനിയമങ്ങളുടെ ലംഘനം ചലച്ചിത്രചര്യയാക്കിമാറ്റിയ സംവിധായകനാണദ്ദേഹം. ആഖ്യാനമെന്നോ-ഉള്ളടക്കമെന്നോ ഭേദമില്ലാതെ രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങളെ തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റരീതിയാക്കി മാറ്റാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതിനാലാണ് ഇത്തരമൊരു ഹ്രസ്വാവലോകനത്തിന് ഇവിടെ മുതിരുന്നത്.

2.3 ഗൊദാർദ് : അരേഖീയതയുടെ അപ്പോസ്തലൻ

രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനപ്രക്രിയയെ പരിചരണത്തിന്റെ എല്ലാ വിതാനങ്ങളിലും അട്ടിമറിച്ച വിഖ്യാതചലച്ചിത്രകാരനാണ് ജീൻലുക് ഗൊദാർദ്. 'വിഗ്രഹഭഞ്ജകൻ' എന്ന വിശേഷണം അന്വർത്ഥമാക്കിയ സംവിധായകരിൽ ആദ്യപേരുകാരൻ ഗൊദാർദാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിഗ്രഹഭഞ്ജനചരിത്രത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് വലിയൊരുസ്ഥാനം അവകാശപ്പെടാം. ആദ്യചിത്രമായ *ബ്രത്ത്‌ലെസ്സിൽ*(1960) തുടങ്ങി തന്റെ തൊണ്ണൂറാം വയസ്സിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഇമേജ് ബുക്കി*(2018)ലെത്തിനിൽക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാനനവീകരണത്തോടുള്ള ഗൊദാർദിന്റെ അഭിനിവേശം ശമിച്ചിരുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ നവീകരണം ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും നവീകരണമാണെന്ന തികഞ്ഞബോധ്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നു.

ഉള്ളടക്കത്തിൽ വിപ്ലവമൂല്യങ്ങൾ പുലർത്തുകയും ആഖ്യാനത്തിൽ പഴഞ്ചൻരീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്ന പൊതുരാഷ്ട്രീയസിനിമകളുടെ ലാവണ്യബോധത്തെ ഗൊദാർദ് പൂർണ്ണമായും തിരസ്കരിച്ചു. ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേ

വിന്റെ അഗ്രഗാമികളിലൊരാളായ ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷാപരീക്ഷണങ്ങൾ രേഖീയഖണ്ഡനത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാതൃകകളെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. ഒരു മാതൃക യിലേക്കോ നിർവചനത്തിലേക്കോ ചുരുക്കാനാവാത്തതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലാവ ണ്യപദ്ധതികൾ. നിരന്തരം പുതുക്കപ്പെടാനുള്ള കലാകാരന്റെ നിതാന്താഭിനിവേശ ത്തിന്റെ മാതൃകകളാണവ. നിരവധി കലകളുടെ സമാഹാരമാണ് ചലച്ചിത്രമെന്ന ഗാഢാവബോധം അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരീക്ഷണങ്ങളിൽ പ്രകടമാണ്. ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യസങ്കേതങ്ങളിലെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരീക്ഷണവ്യഗ്രത യുടെ വ്യാപനങ്ങൾ കാണാം. കഥാഘടനയിലേക്കുമാത്രം ചുരുക്കാവുന്ന ഒന്നല്ലത്. ചിത്രത്തിന്റെ ശീർഷകം മുതൽ ശബ്ദദൃശ്യവിന്യാസങ്ങളിലെല്ലാം ഇത് പ്രകടമാ ണ്.

ഇതിവൃത്തനിഷേധം പല ഗൊദാർദ്ചിത്രങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനസ്വഭാവ മാണ്. രേഖീയ ഇതിവൃത്തഗതി അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല ചിത്രങ്ങളിലും സങ്കൽപ്പിക്കാ നാവില്ല. ''ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളിൽ സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ക്യാമറ വെറുതെ കുറച്ചുനേരം നീങ്ങി തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ അതിനിടയ്ക്ക് കണ്ട വിശദാംശങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേക പ്രസക്തിയൊന്നും ഉണ്ടാകണമെന്നില്ല. ഇതിവൃത്ത സിനിമയുടെ സ്വഭാവത്തെ മനഃപൂർവ്വം നിഷേധിക്കുകയോ കളിയാക്കുകയോ ആണ് ഗൊദാർദ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഷൺമുഖദാസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2005 :43) . കഥപറയാൻ മാത്രമുള്ള ഒരു മാധ്യമമല്ല സിനിമയെന്ന തിരിച്ചറിവായിരുന്നു അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ. ബഹുവിധചിന്തകളും കാഴ്ചപ്പാടുകളുമടങ്ങുന്ന പ്രമേ യബഹുലത അവയുടെ മൗലികസ്വഭാവമായിരുന്നു. ''കഥയുടെ വരിഞ്ഞുമുറുകിയ ഇതിവൃത്തഘടനയ്ക്ക് പകരം ഗൊദാർദ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് കുറിപ്പെഴുത്ത് പുസ്തകത്തിന്റെയും ഡയറിയുടെയും മറ്റും തുറന്ന ഘടനയാണ്. കഥയും ഇതിവൃ ത്തവും ഒരുതരം പൂർണ്ണതയെ ലക്ഷ്യംവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഡയറിയുടെയും മറ്റും പൂർത്തിയാകാത്ത, ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന, വർത്തമാനകാലനിബന്ധിതമായ ഒരു ഘടന സ്വീകരിക്കുന്നു'' (2005 :45).

ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശൈലീമുദ്രകളിലൊന്നാണ് ഡോക്യുഫിക്ഷൻ സമ്പ്രദായം. ഒരേസമയം കല്പിതകഥകളുടെ ഭാവനാംശവും ഡോക്യുമെന്ററികളുടെ വസ്തുനിഷ്ഠതയും ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും ആത്മനിഷ്ഠതയുടെയും കേവലതകളിൽ അഭിരമിക്കാതെയുള്ള ശൈലീമിശ്രണങ്ങളാണ് ഇവ. ഈ ശൈലീമിശ്രണം അർത്ഥോൽപ്പാദനം സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. മിഥ്യാ-യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ കേവലാനുഭവതലങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് അവയുടെ സങ്കലനപരമായ ഒരു ദൃശ്യലോകത്ത് വ്യാപരിക്കാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് അവസരമൊരുക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഭിന്നരീതികളെ ഇടകലർത്തി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതദൃശ്യഭാഷയെ വെല്ലുവിളിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന് സാക്ഷ്യംവഹിക്കുകയാണെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനോപായങ്ങൾ നമ്മെ നിരന്തരം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഗൊദാർദിന്റെ ശൈലിയെ ഏതെങ്കിലും ഒരു മൂശയിലേക്ക് നിർവ്വചിച്ചൊതുക്കാനാവില്ല. തന്റെതന്നെ ആഖ്യാനശൈലികളിൽ വരുത്തുന്ന നിരന്തരപരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഗൊദാർദ്ചിത്രങ്ങളെ പൊതുനിർവ്വചനങ്ങൾ സാധ്യമല്ലാതാക്കുന്നു. ‘‘റെന്വോറിന്റെ ലിറിക്കൽ ലാളിത്യവും നിയോറിയലിസ്റ്റിക്ക് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അന്വേഷണപരതയും അപ്രതീക്ഷിതവും ആകസ്മികവുമായ സാഹചര്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന സിനിമാവെരീറ്റാ സംവിധായകരുടെ ശൈലിയും, ഷാൻ കോക്തുവിന്റെയും മറ്റും ശൈലീകൃതവുമായ കാവ്യബിംബങ്ങളും അമേരിക്കൻ ഷാനർ സിനിമകളുടെ ക്രിയാംശസമൃദ്ധിയും എല്ലാം ഒരൊറ്റ ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ ഗൊദാർദ് ഒരുമിച്ചു ചേർക്കുന്നു’’ എന്ന് ഗിയാനിറ്റി എന്ന ചലച്ചിത്രനിരൂപകൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (ഷൺമുഖദാസ്, 2005:16). ഇങ്ങനെ വൈവിധ്യശൈലീമിശ്രണങ്ങളിലൂടെ അർത്ഥവൈപുല്യം സാധ്യമാക്കുകയാണ് ഗൊദാർദ്.

രേഖീയകഥനത്തിന്റെ വൈകാരികഗതിയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഗൊദാർദ്

നിരന്തരം പ്രേക്ഷകകാഴ്ചയെ ഉണർത്തിനിർത്തുന്നു. രാഷ്ട്രീയജാഗ്രതയിലേക്ക്, അർത്ഥസന്ദിഗ്ധതകളിലേക്ക് കാഴ്ചയെ നിബന്ധിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദവിന്യാസ മാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടേത്. ദൃശ്യശബ്ദപഥങ്ങൾ പലപ്പോഴും വൈരു ദ്ധ്യാത്മകബന്ധം പുലർത്തുന്നു. രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന് ബദലായി അർത്ഥപെരുപ്പത്തിലാണ് ദൃശ്യശബ്ദസങ്കലനം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ഷോട്ട്-റി വേഴ്സ്ഷോട്ടുപോലുള്ള സമ്പ്രദായങ്ങളെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാശൈലിയും സമമിതിക്ക് വിരുദ്ധമായ ദൃശ്യപരിചരണവുമാണ് ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയുക. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സങ്കലിതശബ്ദം (Diegetic) പ്രയോഗിക്കുന്ന തിനുപകരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ ആഖ്യാതാവിന്റെയോ ആത്മഗതങ്ങൾ, മറ്റു വിവരണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ദൃശ്യവുമായി അർത്ഥപര മായ നേർചാർച്ചകളില്ലാതെയാവും ശബ്ദരൂപകല്പന. കഥേതരം, കഥാനുഗതം എന്നീ വേർതിരിവുകൾ ദൃശ്യശബ്ദവിന്യാസത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യത്തിൽ റദ്ദാക്കപ്പെ ടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പൂർവ്വനിർണ്ണീതമായ അർത്ഥബോധവുമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ സമീപിക്കാനാവില്ല. അതുവരെ നമ്മൾ പരിചയിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദ പ്രയോഗങ്ങളെത്തന്നെ വിമർശനാത്മകമായി സമീ പിക്കാനാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ നമ്മോട് പറയുന്നത്. സിനിമാഭാഷയിലെ അംഗീകൃ തമൂല്യങ്ങളെ നിരന്തരം വിചാരണചെയ്യുന്ന ഈ സൗന്ദര്യപദ്ധതി രേഖീയക്കാഴ്ചയെ തീർത്തും അസംഗതമാക്കുന്നു.

ബൂർഷ്വാസിനിമകൾ പ്രേക്ഷകരെ നിഷ്ക്രിയരായി പരിഗണിക്കുകയാ ണെന്ന അഭിപ്രായക്കാരനാണ് ഗൊദാർദ്. എന്നാൽ അദ്ദേഹം തന്റെ ചിത്രങ്ങളി ലൂടെ കാഴ്ചയെ സങ്കീർണ്ണവും സന്ദിഗ്ധവുമാക്കിക്കൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ സജീവപങ്കാളികളാക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ''ഗൊദാർദിന്റെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയുടെ കേന്ദ്രാകർഷണം പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള സ്വയം ബോധമുണർത്തുന്ന അഭിസംബോധനയാണ്. ശീർഷകം കാണിക്കുമ്പോൾതന്നെ

ഗൊദാർദിന്റെ ഒരു ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രകടസാന്നിദ്ധ്യം കാണാം. വോയിസ് ഓവറുകൾ, കഥേതരഘടകങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം, ഫ്രണ്ടൽ സ്റ്റേജിങ്ങ്, കളർ ഡിസൈൻ, ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, എഡിറ്റിങ്ങ് സമ്പ്രദായങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിന്റെ നേരിലുള്ള അഭിസംബോധനയായി മാറുന്നു. കലാചിത്രങ്ങളുടെ ഇടയിടെയുള്ള ആഖ്യാനസാന്നിദ്ധ്യത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഗൊദാർദിന്റെ ആത്മബോധമുണർത്തുന്ന ആഖ്യാനസാന്നിദ്ധ്യം നിരന്തരവും വ്യാപകവുമാണ്. എല്ലാ രംഗത്തിലും എന്നല്ല ചിലപ്പോൾ എല്ലാ ഷോട്ടിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രകടമായ ഇടപെടൽ സുവ്യക്തമാണ്.'' (ബോർഡ്‌വൽ, 1985 :322).

പരസ്പരപ്പൊരുത്തമല്ല, തമ്മിൽ വിഘടിച്ചുനിൽക്കുകയാണ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ. പരസ്പരപ്പൊരുത്തത്തിൽനിന്നുളവാകുന്ന ലയനാവസ്ഥക്ക് പകരം അന്യവത്കൃതരീതിശാസ്ത്രമാണ് ഗൊദാർദിന് പഥ്യം. 'കൊളാഷ്' എന്ന പദമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ അല്പമെങ്കിലും പര്യാപ്തമായ ഒരു വാക്ക്. ഇവിടെ കൊളാഷിന്റെ ആഭ്യന്തരലോകങ്ങളാവട്ടെ അങ്ങേയറ്റം വൈരുദ്ധ്യം ഉളവാക്കുന്നതുമാണ്. ''കൊളാഷ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷത അത് അനുവദിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. ഗൊദാർദിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഒരു കേന്ദ്രബിന്ദുവോ ഒരു പ്രമേയമോ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതിനു പകരം ധാരാളം കേന്ദ്രബിന്ദുക്കളും പ്രമേയങ്ങളുമാണ് പതിവ്. ഒരു കേന്ദ്രബിന്ദുവിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പല കേന്ദ്രബിന്ദുക്കളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഗൊദാർദ് പിടിച്ചെടുക്കുന്ന അവ്യാകൃതാവസ്ഥയെ (Chaos) ചിത്രീകരിക്കാൻ ഇത്തരമൊരു സമ്പ്രദായം കൂടുതൽ സഹായകരവുമാണ്'' (ഷൺമുഖദാസ്, 2005 : 55). ബ്രത്‌ലെസ്സ് മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസപര്യയുടെ ആദ്യകാലങ്ങളിലാണ് കഥാംശങ്ങൾ കൂടിയ ചിത്രങ്ങൾ മിക്കതും അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. പിന്നീട് കൂടുതലായും ദൃശ്യോപന്യാസം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന മാതൃകയിലേക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്ര പരിണമിച്ചു. കഥ പറയുന്നതിനേക്കാൾ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിനു ലാവണ്യമായും

രാഷ്ട്രീയമായുമുള്ള വിധ്വംസകശേഷികളുടെ പര്യവേഷണങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു ഗൊദാർദിയൻ ചിത്രങ്ങൾ. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇത്രമേൽ രേഖീയവ്യവസ്ഥയെ സർഗാത്മകമായി താറുമാറാക്കിയ ചലച്ചിത്രകാരൻ മറ്റൊന്നുണ്ടാവില്ല. ദൃശ്യഭാഷ നിരന്തരം പുതുക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ അനുഭവരേഖകളായി ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങൾ മാറുന്നു.

2.4 മലയാളസിനിമയിലെ അരേഖീയത

മലയാളസിനിമയുടെ അമ്പതുകൾ കണ്ണീർക്കഥകൾകൊണ്ടും നാടകീയാഖ്യാനശൈലികൾകൊണ്ടും നിറഞ്ഞതെങ്കിലും *നീലക്കുയിൽ* (1954), *ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്* (1955) തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയചിത്രങ്ങളും അക്കൂട്ടത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. ഉള്ളടക്കങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്ന അക്കാലചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് *ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്* ആഖ്യാനത്തിലും മികവ് പുലർത്തിയിരുന്നു. അമ്പതുകളിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രധാനമായും നാടകപ്രവർത്തകരായിരുന്നു സഹകരിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ, 1960-കളിലെത്തുമ്പോൾ നാടകത്തിൽനിന്ന് കഥാസാഹിത്യത്തിലേക്കുള്ള ചുവടുമാറ്റമായിരുന്നെന്ന് സി.എസ്.വെങ്കിടേശ്വരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2011: 197). കെ.സേതുമാധവനെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ സാഹിത്യകൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രാനുകല്പനങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ സംഭാവനകൾ നൽകി. അക്കാലത്ത് ഉള്ളടക്കത്തിനെന്നെപോലെ ആഖ്യാനത്തിനും പരിഗണന നൽകിയത് എ. വിൻസന്റ്, കെ.സേതുമാധവൻ തുടങ്ങിയ ചുരുക്കംചില സംവിധായകർ മാത്രമാണ്.

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'നീലവെളിച്ചം' എന്ന കഥയെ ആസ്പദമാക്കി എ.വിൻസെന്റ് സംവിധാനം ചെയ്ത *ഭാർഗവീനിലയം* (1964), രേഖീയ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രചനാപദ്ധതി കടന്നുവന്നതിന്റെ മികവുറ്റ മാതൃകകളിൽ ഒന്നാണ്. ഒരു സാഹിത്യകാരനും ഒരു സ്ത്രീയുടെ പ്രേതാത്മാവും തമ്മിലുള്ള രസകരമായ ബന്ധത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കഥപറച്ചിൽ.

സാങ്കേതികമായി ആ കാലത്ത് മികച്ചുനിന്ന ഈ ചിത്രം സുദീർഘമായ ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെയാണ് കഥപറയുന്നത്. കഥയുടെ വർത്തമാനകാലത്ത് വ്യാപരിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരൻ (മധു) പ്രേതബാധയ്ക്ക് കുപ്രസിദ്ധികേട്ട ഭാർഗവീനിലയത്തിൽ താമസിക്കാൻ എത്തുകയാണ്. ഭാർഗവിയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ അയാൾ ഭാർഗവിയുടെ കഥ രചിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. കഥാകാരന്റെ മുൻകയ്യിൽ ഭാർഗവിയുടെ പ്രണയവും കൊലപാതകവുമെല്ലാം ഈ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ കടന്നുവരുന്നു. ചലച്ചിത്രം മധ്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ, വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ താനെഴുതിയ ഭാർഗവിയുടെ കഥ സാഹിത്യകാരൻ വായിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ അവളുടെ ഭൂതകാലം ദൃശ്യമാവുന്നു. കത്തുന്ന വിളക്കിന്റെ വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് പൂർണ്ണചന്ദ്രന്റെ ഭൂതകാലത്തേക്ക് രംഗം ഡിസ്സോൾവ് ചെയ്യുന്നു. സാഹിത്യകാരന്റെ ശബ്ദം ഭാർഗവിയുടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് നീങ്ങി അവസാനിക്കുന്നു. ചിത്രത്തെ അരേഖീയമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാനാവില്ലെങ്കിലും അത്തരമൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവും സാഹിത്യകാരന്റെ കഥയിലെ ഇടപെടലുകളുമെല്ലാം അക്കാലമലയാളചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനങ്ങളിൽനിന്ന് രസകരമായ വ്യതിയാനമായിരുന്നു.

അമ്പതുകളുടെയും അറുപതുകളുടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതാനുഗതിഗത്വത്തിൽനിന്നും മറ്റു സാങ്കേതികപരിമിതികളിൽനിന്നും മലയാളസിനിമ പരിവർത്തനദശയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത് 70-80 കളിലാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ ആധുനികദശയായി ഈ കാലഘട്ടത്തെ നിരൂപകരും ചലച്ചിത്രാസ്വാദകരും വിലയിരുത്തുന്നു. ഇത് ദൃശ്യാവബോധത്തിലും പ്രമേയത്തിലുമെല്ലാം സംഭവിച്ച പ്രകടമായ മാറ്റത്തെ പരിഗണിച്ചാണ്. വിപണിമൂല്യങ്ങൾ നിർണ്ണയിച്ച ലാവണ്യബോധത്തിൽ സുവ്യക്തവിച്ഛേദം സാധ്യമാവുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ദൃശ്യപരിചരണവും ആഖ്യാനഘടനയും പരീക്ഷണോന്മുഖമായപ്പോൾ പല നൂതനപ്രവണതകൾക്കും മലയാളസിനിമ സാക്ഷ്യംവഹിച്ചു. കഥപറച്ചിലിൽ പുതിയ അക്ഷാംശങ്ങൾ

കണ്ടെത്താനും, കഥ പറച്ചിലിനപ്പുറം ചലച്ചിത്രഭാഷ വികസിക്കേണ്ടതിന്റെ അനിവാര്യത ഓർമ്മിപ്പിക്കാനും ചില സിനിമകൾക്കെങ്കിലും സാധിച്ചു.

ഉള്ളടക്കത്തെയും ആഖ്യാനത്തെയും അടിമുടി ഗ്രസിച്ച പുതുഭാവുകത്വത്തിനു തന്നെയാണ് എഴുപതുകൾ തുടക്കമിട്ടത്. ‘‘സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു പുതിയ അവബോധം ഇന്ത്യയിൽ രൂപംകൊണ്ട ഒരു സന്ദർഭം കൂടിയായിരുന്നു അത്. Film and Television Institute of India, National Film Archives of India, Film Finance Corporation തുടങ്ങിയ ദേശീയസ്ഥാപനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ സംരക്ഷിക്കാനും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാനും സാങ്കേതികപരിശീലനം നൽകാനുമായി രൂപം നൽകിയത് ഇക്കാലത്താണ്. ഒരു പുതിയ യഥാതഥാ ലാവണ്യബോധവും ദേശീയസിനിമാസങ്കല്പ്പവുമാണ് ഈ സ്ഥാപനങ്ങൾക്ക് പ്രചോദനമായിത്തീർന്നത്. ’’ (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011 :199). സത്യജിത് റേ, ഋത്വിക് ഘട്ടക്ക്, മൃണാൾസെൻ തുടങ്ങി ഇന്ത്യൻ കലാസിനിമയുടെ അമരത്ത് നിന്നവരുടെ സ്വാധീനവും പുതുതരംഗാവിർഭാവത്തിൽ കാണാം. ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സജീവപ്രവർത്തനം, യൂറോപ്യൻ സിനിമകളടക്കമുള്ള വൈദേശികചിത്രങ്ങളുടെ കടന്നുവരവ്, ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പരിശീലനം ലഭിച്ച പുതുസംവിധായകർ, സാങ്കേതികവിദഗ്ധർ, മറ്റു കലാകൂട്ടായ്മകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം തുടങ്ങി നിരവധി ചരിത്ര പശ്ചാത്തലങ്ങളും മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിലെ ഈ വഴിത്തിരിവ് സാധ്യമാക്കി.

കച്ചവടസിനിമകളിൽനിന്ന് വേറിട്ട അസ്തിത്വസങ്കല്പ്പങ്ങളുമായി കലാസിനിമകളും മധ്യവർത്തിചിത്രങ്ങളും സജീവമായി. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി. അരവിന്ദൻ, ജോൺ അബ്രഹാം, കെ.ആർ മോഹനൻ, പി.എ. ബക്കർ, കെ.പി.കുമാരൻ തുടങ്ങിയ സംവിധായകരിൽ ചിലർ അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിലും ദേശീയതലത്തിലും മലയാളചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കയ്യൊപ്പ് ചാർത്തി. കച്ചവടസിനിമകളുടെ ഫോർമുലകളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു നവീനലാവണ്യപദ്ധതി സക്രിയമായി. ‘‘എഴുപതുകൾക്കുശേഷമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ വ്യക്തിപരമായ വിഹ്വലതകൾക്കും

ആത്മസംഘർഷങ്ങൾക്കുമാണ് മുൻതൂക്കം. മുമ്പ് വർഗ്ഗപരവും ജാതിപരവും മറ്റു മായ താൽപര്യങ്ങളും അധികാരാഭിമുഖ്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള മുഖാമുഖത്തിൽനി ന്നാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടതെങ്കിൽ ഇവിടെ നിറഞ്ഞുനിന്നത് വ്യക്തി യുടെ ആന്തരികതയാണ്. ഒരു കൂട്ടായ കലാസംരംഭം എന്നതിലുപരി സിനിമ ഒരു സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിയാണെന്ന ബോധവും ഇക്കാലത്താണ് പ്രചാരം നേടുന്ന ത്'' (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011:10). ഇതിൽ ഉള്ളടക്കപരമായ വിമർശനം അടങ്ങിയിരി ക്കെത്തന്നെ കച്ചവടചിത്രങ്ങളിലെ ജനപ്രിയഫോർമുലകൾക്കെതിരെ ദൃശ്യപരിചര ണത്തിലടക്കം ഒരു കലാപത്തിന് കലാസിനിമകൾ മുതിർന്നിരുന്നുവെന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. ''പതിഞ്ഞ ദൃശ്യവൽക്കരണരീതികളും ദൈർഘ്യമേറിയ ഷോട്ടു കളും മൗനത്തിന്റെ അതിപ്രസക്തഗൗരവത്തിന്റേതായ ഇരുണ്ട അന്തരീക്ഷവും 'കച്ചവട'സിനിമയുടെ ശബ്ദഘോഷങ്ങളിൽനിന്നും നിറക്കൂട്ടുകളിൽനിന്നും വേറിട്ട വ്യക്തിത്വവും സ്വത്വവും നൽകി'' (2011:202). അംഗീകൃതലാവണ്യശീലങ്ങൾ പലതും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടകൂട്ടത്തിൽ കഥനത്തിന്റെ രേഖീയാധീശത്വം ചില ചിത്രങ്ങളെങ്കിലും കൈവെടിയുകയും ചെയ്തു.

'മധ്യവർത്തി' എന്ന വിശേഷണത്തിന്നർഹമായ ഒരുപറ്റം സിനിമകളും ഒരു പക്ഷേ കലാസിനിമകൾക്കൊപ്പംതന്നെ മലയാളസിനിമയുടെ സർഗഭൂപടത്തിലെ നാഴികക്കല്ലുകളായി മാറി. ''ശരീരത്തിന്റെയും അതിന്റെ അഭിലാഷങ്ങളുടെയും ആനന്ദത്തിന്റെയും മേഖലയായിരുന്നു വാണിജ്യസിനിമ എങ്കിൽ ആർട്ട് സിനിമ വ്യാപരിച്ചത് മനസ്സിന്റെയും ബുദ്ധിയുടെയും അമൂർത്ത ഇടങ്ങളിലാണ്. അവിടെ ശരീരത്തിന്റെ ആധിപത്യം ആഘോഷിച്ച സെക്സും സ്റ്റണ്ടും പാട്ടും കൂത്തും തമാ ശയും എല്ലാം നിഷിദ്ധമായിരുന്നു. കൃത്യമായ ഈ വിഭജനങ്ങളെ മായ്ച്ചും തിരു ത്തിയുംകൊണ്ടാണ് 'മധ്യവർത്തി' സിനിമ കടന്നുവന്നത്. അത് രണ്ടിന്റെയും ശൈലികളെയും പ്രമേയങ്ങളെയും പരിചരണരീതികളെയും നടീനടന്മാരെയും വിപണിയെയും എല്ലാം സ്വീകരിച്ചു. ഫിലീം സൊസൈറ്റികൾ വഴി പ്രചരിച്ച പുതിയ ദൃശ്യാവബോധത്തിന്റെ സ്വാധീനങ്ങളെ/ സാധ്യതകളെ ഈ സിനിമകൾ

അനായാസമായി സ്വാംശീകരിക്കുകയും രതി/ഹിംസ എന്നിവയെ കേന്ദ്രപ്രമേയങ്ങളാക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരിൽ ചിലർ അവയെ സൗന്ദര്യവൽക്കരിക്കുകയും ആഘോഷിക്കുകയും ചെയ്തപ്പോൾ മറ്റുചിലർ സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധങ്ങളിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ഹിംസയുടെയും അധികാരത്തിന്റെയും ഇഴപിരിച്ചു പരിശോധിച്ചു'' (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011:203). കെ.ജി.ജോർജ്, പത്മരാജൻ, ഭരതൻ, മോഹൻ തുടങ്ങിയവർ മധ്യവർത്തിചിത്രങ്ങളുടെ പതാകാവാഹകരായി.

ലോകസിനിമയിലേക്ക് മലയാളത്തിന്റെ വാതിലുകൾ തുറക്കപ്പെടുന്നത് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനിലൂടെയാണ്. കഥയുടെ കേവലാവിഷ്കാരത്തിനുപരിയായി ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സൂക്ഷ്മസാധ്യതകളെ സാക്ഷാത്കരിച്ച സംവിധായകനാണ് അടൂർ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദഘടകങ്ങളോരോന്നിനും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് മാധ്യമബോധത്തിന്റെ മികവുറ്റ സാക്ഷ്യങ്ങളാവാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റുചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നവും, ഒരർത്ഥത്തിൽ സാഹസികവുമായ രചനയാണ് *അനന്തരം* (1987). അരേഖീയശില്പഘടനകൊണ്ടും കാവ്യാത്മകദൃശ്യബിംബങ്ങൾകൊണ്ടും അനന്യമായ ആവിഷ്കാരമാവാൻ കഴിഞ്ഞ അനന്തരം ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ വിശദപഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. *അനന്തര*ത്തിലെ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങൾ വരുംഅധ്യായങ്ങളിൽ വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

മലയാളസിനിമയിൽ ദൃശ്യഭാഷയിലെ മൗലികതകൊണ്ടും പ്രമേയങ്ങളിലെ അസാധാരണത്വംകൊണ്ടും പിൻഗാമികളുമായോ മുൻഗാമികളുമായോ ചാർച്ച കല്പിക്കാനാവാത്ത ചലച്ചിത്രകാരനാണ് ജി.അരവിന്ദൻ. ദൃശ്യഭാഷയിലും ഇതിവൃത്തങ്ങളിലും നവീനാവബോധം പകർന്ന ചിത്രങ്ങളിലൂടെ അരവിന്ദൻ മലയാളനവതരംഗത്തിന്റെ പ്രയോക്താക്കളിൽ പ്രമുഖനായി മാറി. രേഖീയ ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ മുറുക്കത്തിൽനിന്നുമാറി, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാപരവും ദാർശനികവുമായ മാനങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ. ഇതിവൃ

ത്തത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതരീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ വിഗണിച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ ചിത്രങ്ങളെ അരവിന്ദൻ സർഗാത്മകതയുടെ സ്വച്ഛന്ദമാതൃകകളാക്കിമാറ്റി. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അയവിൽ നാനാർത്ഥങ്ങളുടെ തുറവികളെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് അവ.

ദൃശ്യപരിചരണത്തിലെന്നപോലെ ഇതിവൃത്തഘടനയിലും പാരമ്പരാഗത ശീലങ്ങളെ കൈവെടിയുകയാണ് അരവിന്ദൻചിത്രങ്ങൾ. ദാർശനികമാനങ്ങളിലേക്ക് വ്യാഖ്യാനക്ഷമമാകാനാണ് അവ ശ്രമിക്കുന്നത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ കഥാവികാസത്തിൽ അയവുവരുത്തിയോ അത് അവഗണിച്ചോ നൂതനമായ ഒരു ഘടനാശിൽപ്പത്തിന് ഫ്രെയിമുകളൊരുക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ഇതിവൃത്തഘടനയിലെന്നപോലെ, നിയതമായ കഥാപാത്രരൂപീകരണവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല ചിത്രങ്ങളിലും കാണാൻ കഴിയില്ല. കഥാപാത്രകേന്ദ്രിതങ്ങളാണ് *വാസ്തുഹാരയും ചിദംബരവുമെ*ങ്കിൽ, വികേന്ദ്രിതമായി ഒരുപറ്റം മനുഷ്യരുടെ കഥപറയുകയാണ് *തമ്പ്, എസ്തപ്പാൻ, ഒരിടത്ത്* തുടങ്ങിയവ. വേറിട്ട ആഖ്യാന ശൈലികൾ അദ്ദേഹം പരീക്ഷിച്ചു. സംഗീതം, കഥകളി, നാടോടികലകൾ, എന്നിങ്ങനെ നിരവധി കലാരൂപങ്ങളുടെയും, ആവിഷ്കരണസമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും സാന്നിദ്ധ്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രം മൗലികമാകുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായി. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ക്രാഫ്റ്റിൽ ഔപചാരികസമീപനങ്ങളെ കൈവെടിയുന്ന ഈ ആഖ്യാനശൈലിയെ അവാങ്ഗാദെന്ന് വിളിക്കാം.

മലയാളചലച്ചിത്രപാരമ്പര്യത്തിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് *തമ്പ്* (1978). ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരത്തെത്തി കൂടാരമടിച്ച് പ്രദർശനം ആരംഭിക്കുകയാണ് ഒരു സർക്കസ് സംഘം. സർക്കസ്സ് തമ്പിന്റെ ആരവത്തിലേക്ക് പല തുറയിൽപ്പെട്ട, ഒരു ഗ്രാമം മുഴുവൻ ഉണരുകയാണ്. എന്നാൽ പിന്നീട് ഗ്രാമത്തിലെ ക്ഷേത്രത്തിൽ അയ്യപ്പൻ വിളക്കിന്റെ ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുകയും ജനങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധ അങ്ങോട്ടു തിരിയുകയും ചെയ്യുന്നു. സർക്കസ്സിന്റെ ആരവം ഒടുങ്ങുന്നിടത്ത് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തബദ്ധമായ ആഖ്യാനശൈലി പിൻപ

റ്റാത്ത, ഈ ചിത്രം ഡോക്യുഫിക്ഷൻ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദ്യമലയാളമാതൃകകളി ലൊന്നാണ്.

കഥയെ നയിക്കുംവിധം വൈകാരികവും വൈയക്തികവുമായ മേൽക്കയ്യോ, കാര്യകാരണബന്ധത്തിലൂന്നിയ പരിണാമഗതിയോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അവകാശ പ്പെടാനാവില്ല. സർക്കസ്സിന്റെ യാഥാതഥമായ പ്രതിനിധാനംതന്നെയാണ് ചിത്രത്തി ലുള്ളത്. ലൊക്കേഷൻ ഫിലിം എന്ന് അരവിന്ദൻതന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ ചിത്രം അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ തമ്പിനകത്തെയും പുറത്തെയും സ്ഥലത്തെ, അതിൽ ചരിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ കാവ്യാത്മകമായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സാധാരണജീവിതങ്ങൾ ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെ കടന്നുപോവുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന കാവ്യ പരിണാമമാണ് *തമ്പ്*. ക്യാമറയ്ക്ക് പിന്നിൽ വർത്തിക്കുന്ന പ്രതിഭാശാലിയായ സംവിധായകന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അതിൽ കാണാം.

ഇതിവൃത്തം ഒരു വാക്യത്തിൽ പറയാമെങ്കിലും, പ്രമേയത്തിൽനിന്നും നിര വധി അടരുകളെ സാധ്യമാക്കാൻ അരവിന്ദന്റെ ആഖ്യാനത്തിന് കഴിയുന്നു. 'ചിത്രം കാണുന്ന നമ്മൾ, നമ്മൾ കാണുന്നത് സർക്കസ്സ് കാണികളെയാണ്. അതിനും പിന്നിൽ മൂന്നാമതായി സർക്കസ്സ്കാരുടെ ജീവിതം, നാലാമതായി കാണികളുടെ ജീവിതം, അഞ്ചാമതായി ഭൂപ്രദേശം നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിന്റെ ജീവിതം, ആറാ മതായി സംവിധായകന്റെ ദാർശനികതലം' (രാകേഷ്നാഥ്, 2016: 41-42) എന്നി ങ്ങനെ ബഹുതലസാധ്യതകളിലേക്ക് വളരുകയാണ് *തമ്പ്*. കഥാപരമായ ബാധ്യത കളില്ലാതെ ചിതറിയ ദൃശ്യപരമ്പരകളിലൂടെ ചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. നൈസർഗ്ഗികതയിൽ സർഗാത്മകത കണ്ടെത്താനാണ് തമ്പ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

പണ്ഡിറ്റ് ഹരിപ്രസാദ് ചൗരസ്യയുടെ ഓടക്കുഴലിന്റെയും രാജീവ് താരാനാ ഥിന്റെ സരോദിന്റെയും സംഗീതത്തെ ആധാരമാക്കി തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കാതെ ദൃശ്യവത്കരിച്ച ചിത്രമാണ് *പോക്കുവെയിൽ*. ഇതിവൃത്തകേന്ദ്രീകരണമില്ലാത്ത ഈ ചിത്രം കവിയായ മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾക്ക് ശിഥിലമായ

ദൃശ്യപരമ്പര ഒരുക്കുകയാണ്. തന്റെ അച്ഛന്റെ മരണവും പെൺസുഹൃത്തിന്റെ അസാന്നിദ്ധ്യവും അന്തർമുഖനായ നായകന്റെ ജീവിതത്തെ മാനസികരോഗാശുപത്രിയിലെത്തിക്കുന്നു. ദൈർഘ്യമേറിയ ഷോട്ടുകളും സംഗീതവും ചേർന്നുള്ള ആഖ്യാനശില്പം, ഇതിവൃത്തബാന്ധവത്തെ അയവുള്ളതാക്കുന്നു. *തമ്പാ*കട്ടെ, *പോക്കുവെയിലാ*കട്ടെ സാമാന്യാർത്ഥത്തിൽ അരേഖീയചിത്രങ്ങളെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാവില്ല. എങ്കിലും ഇവ രേഖീയതയുടെ ഇതിവൃത്തബദ്ധതയോട് തീർത്തും പുറംതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കഥപറച്ചിലിനോട് യാതൊരു പ്രതിപത്തിയും പുലർത്താത്ത ചിത്രങ്ങളാണിവ. അരവിന്ദൻചിത്രങ്ങളിൽ അരേഖീയശില്പം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് വരുംഅധ്യായങ്ങളിൽ വിശദമായിത്തന്നെ അപഗ്രഥിക്കുന്നുണ്ട്.

പരിചരണശൈലികൊണ്ടും പ്രമേയവൈവിധ്യങ്ങൾകൊണ്ടും മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രതിഭാശാലിയായ സംവിധായകരിലൊരാളാണ് കെ.ജി.ജോർജ്. ഗൗരവതരമായ പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങൾ അവലംബിക്കുമ്പോഴും പ്രേക്ഷകർക്ക് ആസ്വാദ്യവുമാവാറുണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ. പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്നും സംവിധാനം പഠിച്ച ജോർജ്ജിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനവിരുതിന്റെ കാലാതിവർത്തിയായ മാതൃകകളായി നിലകൊള്ളുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ഇറങ്ങിയ കാലത്തേക്കാൾ ചർച്ചകളിലെയും പഠനങ്ങളിലെയും സജീവസാന്നിദ്ധ്യമായി ഇന്ന് മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തരഹിതകലാചിത്രങ്ങളല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. കണിശമായും കഥപറയുന്ന മാതൃകയാണ് അവയുടേത്. എന്നാൽ പരിചരണത്തിലെ സർഗാത്മകതയാൽ ഇതിവൃത്തത്തിന് അധികമാനങ്ങൾ സമ്മാനിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

ഒരേസമയം ജോർജ് ആന്തരികജീവിതത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമാത്രകളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനൊപ്പം വ്യവസ്ഥിതിയെ തന്റെ ധൈഷണിക ജാഗ്രതയാൽ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നുമുണ്ട്. ക്യാമ്പസ് സിനിമയും, സൈക്കോളജിക്കൽ ത്രില്ല

റും, ആക്ഷേപഹാസ്യവും, സ്ത്രീപക്ഷകാഴ്ചകളുമെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർഗ ശേഖരത്തിൽ കാണാം. അദ്ദേഹം പ്രമേയജനുസ്സുകളുടെ ആന്തരികവൈവിധ്യ ങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ആഖ്യാനഘടനയിലും പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നു. ആന്തരികലോകത്തിലേക്ക് ക്യാമറ തിരിയുന്ന *സ്വപ്നാടനവും*, വിഭിന്ന വീക്ഷണ കോണുകളുടെ *യവനികയും*, ബഹുതല ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തിലൂടെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലും* ആഖ്യാനത്തിന്റെ രേഖീയവും പരമ്പരാഗതവുമായ ധാരണകളെ അതിവർത്തിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടനം*തന്നെ അരേ ഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ആദ്യമലയാളമാതൃകകളിലൊന്നാണ്. വരും അധ്യായങ്ങളിൽ *അനന്തര*ത്തിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിൽ *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ കൂടുതൽ വിശദാംശങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മലയാളകുറ്റാന്വേഷണസിനിമകളിൽ ആഖ്യാനഘടനകൊണ്ടും പരിചരണ മികവുകൊണ്ടും ഉന്നതസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നുണ്ട് കെ.ജി.ജോർജ്ജിന്റെ *യവനിക* (1982). കലാമൂല്യവും ജനപ്രിയതയും ഒത്തിണങ്ങിയ ഈ ചിത്രത്തിൽ ഒരു നാടക സംഘത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കുറ്റാന്വേഷണമാണ് പ്രതിപാദ്യം. വക്ക ച്ചന്റെ (തിലകൻ) ഉടമസ്ഥതയിൽ നടത്തുന്ന ഭാവനാതിയേറ്റേഴ്സിൽ നായികാനടി യെ ആവശ്യം വരുമ്പോൾ തൽസ്ഥാനത്തേക്ക് തബലിസ്റ്റായ അയ്യപ്പൻ (ഗോപി) രോഹിണി (ജലജ) എന്ന നർത്തകിയെകൊണ്ടുവരുന്നു. വീട്ടിലെ രണ്ടനിയത്തിമാ രുടെയും അമ്മയുടെയും പ്രാരബ്ധം അവളുടെ ചുമലിലാണ്. രോഹിണിയോട് ദുരുദ്ദേശപരമായ താൽപ്പര്യമുള്ളതിനാലും, അവൾ ആ ട്രൂപ്പിലെ മറ്റുള്ളവരുമായി ഇടപെടുന്നത് ഇഷ്ടമല്ലാത്തതിനാലും അയ്യപ്പൻ അവളെ തന്റെ വീട്ടിൽത്തന്നെ നിർത്തുന്നു. അയ്യപ്പന്റെ പീഡനങ്ങൾ അവൾ സഹിക്കുന്നത് തന്റെ പ്രാരബ്ധ ങ്ങൾക്കൊണ്ട് മാത്രമാണ്. രോഹിണി അനിയത്തിയുടെ കല്യാണത്തിനായി സ്വരൂ പിച്ച പണംകൊണ്ട് വാങ്ങിയ കമ്മലുമെടുത്ത്, തന്റെ മകന് കൊടുക്കാൻ അയ്യപ്പൻ പോവുന്നു. പക്ഷേ അവനെ കാണാതെ അത് വിറ്റുതൊലച്ച് മദ്യപിച്ച് അയാൾ വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നു. രോഹിണിയും അയാളും തമ്മിൽ വഴക്കാവുന്നു.

സംഘർഷത്തിനിടെ രോഹിണിയുടെ കുത്തേറ്റ് അയ്യപ്പൻ മരിക്കുന്നു. അയ്യപ്പന്റെ ശവം മറവുചെയ്യാൻ അവളോട് സഹാനുഭൂതിയുള്ള സഹനടൻ കൊല്ലപ്പള്ളി ജോസഫ് (വേണുനാഗവള്ളി) അവളെ സഹായിക്കുന്നു. തിരോധാനത്തിന്റെ ഒരാഴ്ച പിന്നിട്ടിട്ടും അയ്യപ്പനെക്കുറിച്ച് ഒരു തുമ്പും കിട്ടാഞ്ഞപ്പോൾ വക്കച്ചൻ പോലീസിൽ പരാതി കൊടുക്കുന്നു. ജോർജ് ഈരാളി (മമ്മൂട്ടി) എന്ന ഉദ്യോഗ സ്ഥന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടക്കുന്ന അന്വേഷണത്തിന്റെ മുന ഭാവനാ തിയ്യേ റ്റേഴ്സിലെ എല്ലാവരിലേക്കും നീളുന്നു. ഒടുവിൽ അയ്യപ്പന്റെ ശരീരാവശിഷ്ടങ്ങളും ഒപ്പം ചില തെളിവുകളും കിട്ടുന്നതോടെ അന്വേഷണം ഊർജിതമാവുന്നു. ശവശ രീരത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾക്കൊപ്പം കിട്ടുന്ന താക്കോൽ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടേതെന്ന് പോലീസ് തിരിച്ചറിയുന്നു. കൊല്ലപ്പള്ളി താനാണ് കൊലചെയ്തതെന്ന് ഏറ്റ് രോഹിണിയെ രക്ഷിക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമം നടത്തുന്നു. എന്നാൽ രോഹിണി തന്റെ കുറ്റം ഏറ്റുപറയുകയും അവളുടെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും അറസ്റ്റോടെ കഥ അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് പക്ഷേ അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തോടെയാണ്. ഏതാണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പകുതിതൊട്ട് പലരുടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെ അയ്യ പ്പന്റെ ഭൂതകാലം ഫ്ളാഷ്ബാക്കായി അനാവൃതമാവുന്നു. വക്കച്ചന്റെയും രോഹി ണിയുടെയും ബാലഗോപാലന്റെയും (നെടുമുടിവേണു) കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയു മെല്ലാം ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭൂതവർത്തമാനകാലങ്ങൾ ഇടക ലർന്ന് നീങ്ങുന്നു. ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിനുശേഷം, അതു പറയുന്ന ആളിലേക്ക് എത്തു ന്നവിധം സവിശേഷമായാണ് ഫ്ളാഷ്ബാക്കിന്റെ രൂപകല്പന. രോഹിണിയുടെ അവസാനകുമ്പസാരദൃശ്യങ്ങൾപോലും ഈ വിധത്തിലാണ് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന ത്.

നിരവധി ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലൂടെ കഥപറയുന്ന കെ.ജി.ജോർജിന്റെ, ശ്രദ്ധ ലഭിക്കാതെപോയ ഒരു കുറ്റാന്വേഷണചിത്രമാണ് *'ഈ കണ്ണികൂടി'* (1990). സൂസൻ ഫിലിപ്പ് എന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണത്തോടെയാണ് ഈ ചിത്രം ആരംഭി

ക്കുന്നത്. സൂസന്റെ ഭൂതകാലത്തിലും അന്വേഷണത്തിന്റെ വർത്തമാനത്തിലുമായി ആഖ്യാനം മാറിമാറി സഞ്ചരിക്കുന്നു. സൂസൻ ഫിലിപ്പിന്റെ ജീവിതകഥ വ്യത്യസ്ത ഘട്ടങ്ങളിലായി പലരിലൂടെയും വെളിവാക്കുകയാണ്. നിരവധി പേരുടെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ഇവിടെ ആഖ്യാനവർത്തമാനകാലത്തെ ഖണ്ഡിക്കുന്നു. പോലീസിന്റെ ചോദ്യം ചെയ്യലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, സൂസന്റെ വീട്ടുവേലക്കാരി യുടെ ആഖ്യാനത്തിൽത്തന്നെ ആറുതവണയോളം വർത്തമാനകാലം മുറിപ്പെടുന്ന തുകാണാം. അക്കാലത്തിറങ്ങിയ *ഒരുസി.ബി.ഐ ഡയറിക്കുറിപ്പ്* (1988), *ജാഗ്രത* (1989) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ കാണാം. എന്നാൽ ഇവ യിലൊന്നുംതന്നെ ഇത്രമേൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ വൈവിധ്യോപയോഗമോ അരേഖീയതയുടെ സൂക്ഷ്മപ്രയോഗമോ കാണാനാവില്ല.

മലയാളത്തിലെ പ്രതിഭാധനനായ തിരക്കഥാകൃത്തുകളിലൊരാളും സംവി ധായകനുമായ പി.പത്മരാജന്റെ രണ്ട് ചിത്രങ്ങൾമാത്രമേ (*കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ* (1986), *സീസൺ* (1988)) ഋജുവല്ലാത്ത ആഖ്യാനത്തിന് മുതിർന്നിട്ടുള്ളൂ. *കരിയില ക്കാറ്റുപോലെ*യുടെ ആഖ്യാനഘടനാപരിചരണം ഏറെക്കുറെ മലയാളകുറ്റാന്വേ ഷണചിത്രങ്ങളുടെ സാമാന്യ മാതൃകയിലാണെങ്കിൽ, *സീസൺ* ഘടനാത്മകമായി പത്മരാജൻ ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറ്റവും സങ്കീർണ്ണമാണെന്നു പറയാം.

വിപണിയിൽ പരാജയമേറ്റുവാങ്ങുകയും എന്നാൽ പിന്നീട് കൾട്ട് സ്റ്റാറ്റസ് ലഭിക്കുകയുംചെയ്ത ചിത്രമാണ് *സീസൺ*. കോവളത്തെ ടൂറിസത്തിന്റെ പശ്ചാത്ത ലത്തിൽ ജീവൻ (മോഹൻലാൽ) എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവും അയാളുടെ പ്രതികാരവും ആസ്പദമാക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. കോവളം ബീച്ചിൽ ഒരു റസ്റ്റോ റന്റിനൊപ്പം നികുതിയടയ്ക്കാത്ത വിദേശവസ്തുക്കളുടെ വിൽപ്പനയുമുണ്ട് ജീവ ന്. ജീവന്റെ കടലോരത്തെ സഹായികളാണ് പൊറിഞ്ചുവും (അശോകൻ), കാന്തി (മണിയൻപിള്ള രാജു)യും. ഇവർ വിദേശിയായ ഫാബിയനു (ഗവിൻ പക്കാർഡ്) മായി മയക്കുമരുന്ന് കച്ചവടം ചെയ്യാനുള്ള പദ്ധതി ഉറപ്പിക്കുന്നു. അതിനായി ജീവ

നിൽനിന്ന് ധനസഹായം തേടുന്നു. എന്നാൽ ഫാബിയൻ അവരെയും കൊന്ന് പണവുമായി മുങ്ങുന്നു. ഫാബിയന്റെ പെൺസുഹൃത്ത് മെർലിൻ ജീവന്റെ മുറിയിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. കാന്തിയുടെയും പൊറിഞ്ചുവിന്റെയും മരണത്തിൽ നേരിൽ ബന്ധിപ്പിക്കാനായില്ലെങ്കിലും, മെർലിന്റെ മരണത്തിന് ജീവന് ഏഴ് വർഷം ജയിൽ ശിക്ഷകിട്ടുന്നു. നല്ലനടപ്പ് പ്രമാണിച്ച് അഞ്ചുകൊല്ലമായി ശിക്ഷ ചുരുങ്ങി ജയിൽവിടാൻ ഒരുങ്ങുമ്പോൾ, ഫാബിയൻ മയക്കുമരുന്നുകേസിൽ അകപ്പെട്ട് ജയിലിൽ എത്തുന്നു. മുമ്പ് കണ്ടിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ താൻ തകർത്ത ജീവന്റെ ഭൂതകാലം ഫാബിയന് ആജ്ഞാതമാണ്. ഫാബിയനെ ജയിലിൽനിന്നും രക്ഷിക്കാമെന്ന ഉറപ്പിന്മേൽ ജീവൻ അഞ്ചുലക്ഷത്തിന്റെ ഒരു കരാർ ഫാബിയനുമായി ഉണ്ടാക്കുന്നു. ജീവൻ പിന്നീട് ഒരു നിസ്സാരകേസുണ്ടാക്കി വീണ്ടും ജയിലിലെത്തുകയും, ഫാബിയനൊപ്പം ജയിൽചാടുകയും ചെയ്യുന്നു. യാത്രക്കിടയിൽ ജീവൻ ഫാബിയനെ വധിക്കുകയും അയാൾ നൽകിയ കാശ് പൊറിഞ്ചുവിന്റെയും കാന്തിയുടെയും കുടുംബങ്ങളെ ഏൽപ്പിക്കുന്നു. ജീവൻ പ്രതികാരനിർവഹണത്തിന്റെ നിറവിൽ തിരികെ ജയിലിലേക്ക് മടങ്ങുന്നു.

ആഖ്യാനകാലം ആരംഭിക്കുന്നത് 1988 മെയ് ഒന്ന് എന്ന ശീർഷകത്തിനുപിന്നാലെയാണ്. ജീവന്റെ വോയിസ് ഓവറിൽ, രണ്ട് വർഷത്തെ ജയിൽ ശിക്ഷക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട് അയാൾ രണ്ടാമതും ജയിലിലേക്ക് വരുന്നത് കാണാം. ഫാബിയനെ ജയിലിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്താനുള്ള ഈ വരവിൽ ഫാബിയനുമായി ഒളിച്ചുകടക്കേണ്ട പദ്ധതിയിടുന്നതാണ് പ്രധാനമായുള്ളത്. 1987 സെപ്റ്റംബർ 9 - എന്ന ശീർഷകത്തിനു പിന്നാലെ, ജീവൻ നല്ലനടപ്പിന്റെ ഭാഗമായി ജയിൽമോചിതനാവുന്നതിന്റെ തൊട്ടുമുൻപുള്ള ആഴ്ചയിലേക്ക് ദൃശ്യം പ്രവേശിക്കുന്നു. ഫാബിയൻ ജയിലിൽ എത്തുന്ന കാലമാണിത്. അവരുടെ സൗഹൃദം രൂപപ്പെടുന്നതും ജയിൽചാട്ടത്തിന്റെ പദ്ധതി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതും ഈ കാലത്താണ്. പിന്നീട് 1982 -ലെ കോവളം എന്ന ശീർഷകത്തിനു പിന്നാലെ, ജീവന്റെ പ്രതികാരാസ്പദമായ ഭൂതകാലം അനാവൃതമാവുന്നു. സുദീർഘമായ ഈ കാലയളവിലാണ് ചിത്ര

ത്തിന്റെ കഥ ചുരുളഴിയുന്നത്. കാന്തിയുടെയും പൊറിഞ്ചുവിന്റെയും കൊലയ്ക്കും മെർലിന്റെ ആത്മഹത്യയ്ക്കും പിന്നാലെ ജീവനെ അറസ്റ്റുചെയ്തുകൊണ്ടുപോവുന്നയിടത്ത് ഭൂതകാലാഖ്യാനം അവസാനിക്കുന്നു. 1988 സെപ്റ്റംബർ 24 എന്ന ശീർഷകാനന്തരം ചലച്ചിത്രം അന്ത്യത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു. ശീർഷകങ്ങളിലൂടെയും വോയിസ് ഓവറിലൂടെയും ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളില്ലാതെ അരേഖീയഘടനയെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. വൈകാരികോദ്വേഗങ്ങൾ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ താൽപ്പര്യമുണർത്താൻ സീസണിലെ അരേഖീയസമീപനത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖസാഹിത്യകാരനും തിരക്കഥാകൃത്തുമായ എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ ചില തിരക്കഥകളും തൊണ്ണൂറുകളിൽ അരേഖീയചിത്രങ്ങൾക്ക് ആസ്പദമായിട്ടുണ്ട്. *താഴ്‌വാരം* (1990), *സദയം* (1992), *പരിണയം* (1994) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ എം.ടിയുടെ തിരക്കഥാശേഖരത്തിലുള്ള രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങളാണ്.

മലയാളത്തിലെ പ്രതികാരചിത്രങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ് ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *താഴ്‌വാരം.* സുഹൃത്തുക്കളാണ് ബാലനും (മോഹൻലാൽ), രാജുവും (സലീം ഗൗസ്). രാജു ഒരുനാൾ പണത്തിനുവേണ്ടി ഒരാളെ കുത്തുകയും, അയാൾ കൊല്ലപ്പെടുകയുംചെയ്യുന്നു. രാജു പോലീസിന്റെ കണ്ണുവെട്ടിച്ച് ഒളിവിൽ കഴിയവേ, മറ്റൊരു സ്ഥലത്ത് അദ്ധ്വാനിച്ച് ജീവിതം കരകയറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ബാലന്റെ അരികിലെത്തുന്നു. അയാളുടെ നല്ല മനസ്സിനെ ചൂഷണം ചെയ്ത് കൂടെ ജോലിക്ക് കയറുന്നു. എന്നാൽ പണത്തോടുള്ള ആർത്തിയും കുറ്റവാസനയും ബാലന്റെ കല്യാണരാവിലും രാജുവിനെ വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. ബാലന്റെ ഭാര്യയെക്കൊന്ന് ബാലൻ അതുവരെ സ്വരുക്കൂട്ടിയതെല്ലാം മോഷ്ടിച്ച് അയാൾ കടന്നുകളയുന്നു. രാജു രാഘവൻ എന്ന പേരുമാറ്റി ഒരു മലയോരഗ്രാമത്തിൽ, വൃദ്ധനായ നാണു (ശങ്കരാടി) വിന്റെയും കൊച്ചൂട്ടി (സുമലത)യുടെയും സൗമനസ്യത്തിൽ തന്റെ ഭൂത

കാലം ഒളിച്ചുവെച്ച് കഴിയുന്നു. ആ ഗ്രാമത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ബാലൻ രാജുവിനെ കണ്ടെത്തുന്നു. രാജു അവിടെവച്ച് പലവട്ടം ബാലനെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുന്നു. ഒടുവിൽ ബാലൻ കൊച്ചൂട്ടിയുടെയും നാണുവിന്റെയും പണവുമെടുത്ത് കടന്നുകളയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ, ബാലൻ രാജുവിനെ പിടികൂടുകയും തല്ലിവീഴ്ത്തി തോട്ടയെറിഞ്ഞ് കൊലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ബാലന്റെ പ്രതികാരപ്പടപ്പുറപ്പാടിലാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. അതായത് കഥാമധ്യത്തിലാണ് ആഖ്യാനാരംഭം. കൊച്ചൂട്ടിയുടെ കഥാപാത്രം, ഭാര്യ രാജിയുടെ സ്മരണകളിലേക്ക് ബാലനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുന്നതാണ് ആദ്യ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്. ജീവച്ഛവമായ അവസ്ഥയിൽ തുടർന്നും ഉപദ്രവിക്കാതിരിക്കണമെങ്കിൽ തങ്ങളുടെ ഭൂതകാലം പുറത്തുപറയില്ലെന്ന് ഉറപ്പുതരാൻ രാജു ബാലനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് ബാലന്റെ മുഖത്തേക്ക് ക്യാമറയടുക്കുമ്പോൾ അടുത്ത ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നു. രാജുവിന്റെയും ബാലന്റെയും സൗഹൃദവും, തുടർന്ന് രാജു ചെയ്യുന്ന കൊലപാതകവും, അതിന് പോലീസ് ബാലനെ മർദ്ദിക്കുന്നതുവരെയുമാണ് ഈ ഭാഗത്തുള്ളത്. കൊച്ചൂട്ടിയുടെയും നാണുവിന്റെയും സംസാരത്തിനിടയിലൂടെ ബാലന്റെ ഓർമ്മകൾ രാജിയുടെയും ബാലന്റെയും ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് ഹ്രസ്വനേരം മടങ്ങുന്നുണ്ട്. പരിക്കുപറ്റിക്കിടക്കുന്ന ബാലനെ ക്യാമറ ഒരിക്കൽകൂടി സമീപിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് വരുന്നു. അതിൽ രാജു മടങ്ങിവരുന്നതും ബാലന്റെ കാലുപിടിച്ച് ജോലിക്ക് കയറുന്നതുമാണ്. പിന്നീട് ഉത്സവത്തിനു കൊച്ചൂട്ടി പോവുന്നത് ബാലൻ നോക്കിനിൽക്കുമ്പോൾ, അയാളുടെയും രാജിയുടെയും വിവാഹവും, വിവാഹരാത്രിയും കാണാം. രാജിയെ ഓർക്കുന്ന ആദ്യഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ പാതിനിർത്തിയ 'കണ്ണെത്താദൂരം' എന്ന പാട്ടിന്റെ അവസാനഭാഗവും ഇവിടെ കേൾക്കാം. ചിത്രം അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ, രാജുവിന്റെ പണപ്പെട്ടിയിലേക്ക്, ബാലൻ നോക്കുമ്പോൾ പ്രതികാരകാരണത്തിന്റെ മർമ്മത്തിലേക്ക് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് പോകുന്നു. കല്യാണരാത്രി രാജു

രാജിയെ കുത്തിക്കൊല്ലുകയും പണം മോഷ്ടിച്ചു കടന്നുകളയുകയുംചെയ്യുന്നത് കാണാം ഇവിടെ.

ഈ കഥ രേഖീയമായി പറഞ്ഞാൽ കിട്ടുന്നതിനേക്കാൾ ലഭിക്കുന്ന സംവേദനാത്മകതയിലാണ് എം.ടി.യുടെ ഊന്നൽ. പ്രതികാരം പ്രമേയമായ ഒരു ചിത്രത്തിന് ഉചിതഘടനയായി ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ഘടന ഇവിടെ മാറുന്നു. ഭൂതകാലത്തുനിന്നും പ്രതികാരത്തിന്റെ തീ ഇടയ്ക്കിടെ എടുത്ത് ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നു. പ്രതികാരാഗ്നിയുടെ ഇന്ധനത്തിൽ ഭൂതകാലം അനാവൃതമാവുമ്പോൾ താഴ്വാരത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ഉദ്വേഗഭരിതമാവുന്നു.

എം.ടി.ക്ക് തിരക്കഥയ്ക്ക് ദേശീയപുരസ്കാരം ലഭിച്ച, സിബിമലയിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *സദയവും താഴ്വാര*ത്തിന്റെ സമാനഫ്ളാഷ്ബാക്ക്ഘടനാശൈലിയാണ് പിൻപറ്റുന്നത്. അനാഥവും പീഡിതവുമായ ബാല്യത്തിൽ സത്യനാഥൻ (മോഹൻലാൽ) എന്ന ചിത്രകാരന് തുണയേകുന്നത് ഫാദർ ഡൊമനിക്കാ(നെടുമുടിവേണു)ണ്. പെയിന്റിങ്ങിനും ബോർഡെഴുത്തിനുമൊക്കെയായി, സത്യനാഥൻ കോഴിക്കോട് ഒരു വാടകമുറിയെടുക്കുന്നു. അയൽക്കാരായി ഉള്ളത്, ലൈംഗികത്തൊഴിലാളികളായ അമ്മായിമാർക്കൊപ്പം കഴിയുന്ന മൂന്നു പെൺകുട്ടികളാണ്. തന്റെ സമാന അവസ്ഥയിലുള്ള കുട്ടികളോട് അയാൾ പതിയെ അടുപ്പത്തിലാവുകയും അവരെ ജീവിതത്തിൽ ഉയർത്തികൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂത്തവളായ ജയയെ (മാതു) അയാൾ ജോലിയെടുക്കുന്ന കമ്പനിയിൽ ജോലിക്കെടുപ്പിക്കുന്നു. സത്യനാഥന് അവളെ തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കൂട്ടണമെന്നുണ്ടെങ്കിലും, അയാളുടെ ആഗ്രഹം സഫലമാവുന്നില്ല. ജയയ്ക്കും തന്റെ മോഡൽ കരിയറിനിടെ മറ്റുള്ളവർക്ക് വഴങ്ങേണ്ടിവരുന്ന അവസ്ഥയുണ്ടാവുന്നു. ഇതറിഞ്ഞ് സത്യനാഥൻ മനോവിഭ്രാന്തിയിൽ, അവളെ ഇതിനു പ്രേരിപ്പിച്ച വിജയനെ (മഹേഷ്) യും സഹപ്രവർത്തകനെയും നശിച്ചുപോവുമെന്ന ആധിയിൽ ഇളയവരായ രണ്ടു പെൺകുഞ്ഞുങ്ങളെയും കൊല്ലുന്നു. കോടതി വധശിക്ഷ വിധി

ക്കുന്നുവെങ്കിലും, താൽക്കാലിക സ്റ്റേ ലഭിക്കുന്നു. അയാൾ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരാൻ ആശിച്ചുതുടങ്ങുന്ന ഈ ഘട്ടത്തിൽ അയാളുടെ വധശിക്ഷ നടപ്പിലാവുന്നു. രേഖീയമായി പറഞ്ഞാൽ സത്യനാഥന്റെ ശവസംസ്കാരത്തോടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

*സദയ*ത്തിന്റെ ആഖ്യാനകാലം ആരംഭിക്കുന്നത് സത്യനാഥനെ വധശിക്ഷക്ക് വിധിക്കുന്നിടത്ത്, ഘടനാപ്രകാരം കഥാമധ്യത്തിലാണ്. സത്യനാഥന്റെ ജയിൽജീവിതം, അതിനിടയിൽ ഭൂതകാലം എന്നിങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടുപോവുന്നത്. സത്യനാഥൻ പുതുതായി മാറ്റിയ ജയിലിലെ സെല്ലഴികളിലൂടെ നോക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ കുട്ടിക്കാലദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. കണാരൻ (ടി.ജി. രവി) എന്ന കഥാപാത്രവുമായി സംസാരിക്കവേ വരുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ സത്യനാഥൻ പുതിയ വീട്ടിൽ താമസത്തിനെത്തുന്നതും അയാളുടെ അവിടത്തെ ജീവിതവും കാണിക്കുന്നു. അടുത്ത ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ഫാദർ ഡോക്ടറോട് (തിലകൻ) അയാളുടെ മകൻ വിജയനെ സത്യനാഥന് പരിചയപ്പെടുത്തിയത് താനാണെന്ന് പറയുമ്പോഴാണ്. ജയിലിൽ സ്റ്റേ വന്നശേഷം, ഒരു രാത്രി സെല്ലിൽ ഇരിക്കുന്ന സത്യനാഥന്റെ ഓർമ്മകളിൽ അടുത്ത ഭൂതകാലത്തുടർച്ച കാണാം. ഫാദർ ഡൊമനിക്കും അയാളും തമ്മിൽ വിവാഹത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരമാണ് ഈ ഭാഗത്ത്. ജയ ഡോക്ടറുടെ വീട്ടിലെത്തി സംസാരിക്കുമ്പോൾ കൊലപാതകകാരണങ്ങളിലേക്ക് അഥവാ ഭൂതകാലത്തേക്ക് ക്യാമറ തിരിയുന്നു. തുടർന്ന് ആ രംഗത്തോടുകൂടി ഭൂതകാലാഖ്യാനം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സ്മാർത്തവിചാരത്തെ ആസ്പദമാക്കി ഹരിഹരൻ ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *പരിണയം.* ഉണ്ണിമായാ അന്തർജ്ജനത്തെ തന്റെ നാലാം വേളിയാക്കുകയാണ് അറുപത് കഴിഞ്ഞ പാലക്കുന്നത്ത് നമ്പൂതിരി. അങ്ങേയറ്റം യാഥാസ്ഥിതികമായ ആ വീട്ടിൽ നരകതുല്യമായ ജീവിതം നയിക്കേണ്ടിവരികയാണ് ഉണ്ണിമായയ്ക്ക്. നമ്പൂതിരി മരണപ്പെടുന്നതോടെ, എല്ലാത്തിൽനിന്നും മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുന്ന നമ്പൂതിരിസമുദായ

ത്തിലെ വിധവയുടെ ഗതിതന്നെ അവൾക്കും വന്നുചേരുന്നു. അവളോട് കാരുണ്യം കാണിക്കുന്നത്, നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ പരിഷ്കരണത്തിനായി ഇറങ്ങിത്തിരിക്കുന്ന യുവത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായ കുഞ്ചുണ്ണിനമ്പൂതിരി മാത്രമാണ്. പിന്നീട് കഥകളിക്കാരനായ മാധവനുമായി പ്രണയത്തിലാവുന്ന അവൾ ഗർഭിണി യാവുന്നു. യാഥാസ്ഥിതികനമ്പൂതിരിസമുദായം അവളുടെ സ്മാർത്തവിചാരണ യ്ക്കായി ഒരുങ്ങുന്നു. അവൾ പ്രതീക്ഷയർപ്പിക്കുന്നത് മാധവനിലാണെങ്കിലും ഭീരു വായ അയാൾ അവളെ കൈവിടുന്നു. എന്നാൽ കുഞ്ചുണ്ണി ഇല്ലത്തേക്ക് വരുകയും അവളെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. തന്റെ തെറ്റ് തിരിച്ചറിഞ്ഞെത്തുന്ന മാധവനെ അവൾ തിരസ്കരിക്കുന്നു. അവൾ കോൺഗ്രസ്സിൽചേർന്ന് സാമൂ ഹികസേവനത്തിനായി സ്വയം അർപ്പിക്കുന്നു

മുൻപറഞ്ഞ തിരക്കഥകളെപ്പോലെ, സ്മാർത്തവിചാരസന്ദർഭത്തിൽ കഥാമ ധ്യത്തിലാണ് ആഖ്യാനാരംഭം. വീട്ടുതടങ്കലിലായ, ഉണ്ണിമായ ആ വീട്ടിലെ വേല ക്കാരിയുമായി സംസാരിക്കുന്നിടത്ത്, ആദ്യത്തെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നു. അവൾ വിവാഹം ചെയ്ത് ആ വീട്ടിൽ എത്തുന്നതുമുതൽ നമ്പൂതിരി മരിച്ച് വിധവ യാവുന്ന കാലംവരെയുള്ളതാണിത്. അവളുടെ ദുരവസ്ഥയിൽ കരുണാസാന്നിധ്യ മായി കുഞ്ചുണ്ണി എത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് അടുത്ത ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്. അതിൽ നമ്പൂതിരിയുടെ മരണശേഷം കുഞ്ചുണ്ണി എത്തുന്നതും, അയാളുടെ രാഷ്ട്രീയപ്ര വർത്തനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നതും, മാധവനുമായുള്ള അവളുടെ പ്രണയവുംവരെ ഇതിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. മറ്റൊന്ന്, മാധവൻ അയാളുടെ വീട്ടിൽ അസ്വസ്ഥനാ യിരിക്കുമ്പോഴാണ്, മാധവനും അവരും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും ശാരീരികബ ന്ധവും ഉള്ളടക്കമാവുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കാണിത്.

മേൽപ്പറഞ്ഞ എം.ടി. തിരക്കഥകളെല്ലാംതന്നെ ഓർമ്മകേന്ദ്രിതമാണ്. സംവി ധായകർ വ്യത്യസ്തരെങ്കിലും മിക്കതിലും ക്യാമറ മുഖത്തോടടുപ്പിച്ച്, ദൃശ്യ ത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മയാണ് വരാൻപോകുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കു

ന്നുണ്ട് ആഖ്യാനം. മാത്രമല്ല ഈ ഓർമകൾ അവസാനിക്കുന്നത് ഓർമിക്കുന്നയാളിലേക്ക് ക്യാമറ തിരികെയെത്തിക്കൊണ്ടാണ്. കാലസംക്രമണം ഒട്ടും ആയാസമുണ്ടാക്കുന്നില്ല കാഴ്ചയിൽ. മിക്കതും നായിക അല്ലെങ്കിൽ നായകകേന്ദ്രിതവുമാണ്. സാഹിത്യത്തിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് ഓർമ്മയിലൂന്നിയുള്ള അവയുടെ രൂപകല്പന. രേഖീയതയിലെ മുറിവുകൾ ആശയകാലുഷ്യങ്ങൾക്കല്ല പ്രേരകമാവുന്നത്. മറിച്ച് കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യകരമായും തീക്ഷ്ണമായും കഥപറയാനാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചത്.

രേഖീയസങ്കല്പങ്ങളെ അവതരണശൈലികൊണ്ട് പ്രകോപിപ്പിച്ച രണ്ട് ചിത്രങ്ങളാണ് ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ *ഡാനിയും* (2001) *കഥാവശേഷനും* (2005). ഒരു സാക്സോ ഫോൺ വായനക്കാരനായ ഡാനിയേൽ തോംസൺ (മമ്മൂട്ടി) എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് *ഡാനി* എന്ന ചിത്രം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. പ്രത്യേക ജീവിതലക്ഷ്യങ്ങളോ ജീവിതോദ്ദേശ്യങ്ങളോ ഇല്ലാത്ത, വ്യവസ്ഥാപിതസമൂഹം കണക്കിലെടുക്കാത്ത ഒരു പരാജിതജീവിതത്തിനുടമയാണ് ഡാനി. അയാളുടെ കാമുകി മറ്റൊരാളെയാണ് വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്. ആദ്യഭാര്യയാകട്ടെ, അയാളെ ഉപേക്ഷിച്ച് അവരുടെ കുഞ്ഞിനെയും കൊണ്ടുപോകുന്നു. പിന്നീട് ഒരു സമ്പന്നകുടുംബത്തിൽനിന്ന് അയാൾ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. മറ്റൊരു കുഞ്ഞുള്ള അവൾക്ക് പേരിനൊരു ഭർത്താവാണ് അയാൾ. അയാളുടെ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്ക് അവിടം ഒരു പ്രാധാന്യവും കൽപ്പിക്കുന്നില്ല. ഒടുക്കം എല്ലായിടത്തുനിന്നും പുറന്തള്ളപ്പെടുന്ന ഡാനിയുടെ ജീവിതം മറ്റൊരു നഗരത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു.

സംഭവരഹിതവും പരിണാമഗുപ്തിയില്ലാത്തതുമായ ഈ കഥ സാമ്പ്രദായിക ആഖ്യാനയുക്തികൾക്ക് പുറത്താണ്. ആയതിനാൽത്തന്നെ അത് വിശദീകരണം തേടുകയോ നേടുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. ''കാര്യകാരണബന്ധം തിരയുന്ന ചരിത്രാഖ്യാനത്തിനും അർത്ഥവും ഉദ്ദേശ്യവും തിരയുന്ന സത്താവാദങ്ങൾക്കും ആ ജീവിതത്തെ മനുഷ്യാനുഭവത്തെ എന്നപോലെ വിശദീകരിക്കാനാവില്ല എന്ന അറി

വാണ് *ഡാനി* എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ കഥയെയും കഥപറച്ചിലിനെയും സുതാര്യമാക്കുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിതസ്ഥാപനങ്ങൾക്കും രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട/വെളിവാക്കപ്പെട്ട ജീവിതാനുഭവലോകങ്ങൾക്കും പുറത്തുള്ള മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തൽകൂടിയാണിത്. അതിന്റെ ലഘുത്വം ചരിത്രത്തിന്റെയും മഹാഖ്യാനങ്ങളുടെയും സമഗ്രാധിപത്യത്തിനും കേന്ദ്രീകരണത്തിനും പുറത്താണ്'' (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011:36). *ഡാനി*യുടെ ആരംഭംതന്നെ കഥാപാത്രമായി വേഷമിടുന്ന മമ്മൂട്ടി 'താൻ മമ്മൂട്ടിയാണെന്നറിയാമല്ലോ,' എന്ന് പ്രേക്ഷകരോട് ചോദിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഇത്തരമൊരു അന്യവത്കരണശ്രമത്തിനുമുതിരുന്ന സംവിധായകൻ തുടർരംഗങ്ങളിലും പല പരീക്ഷണങ്ങളിലും ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഡാനിയുടെ ജീവിതത്തെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ദേശീയവും ആഭ്യന്തരവുമായ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ഏടുകളെയും ആഖ്യാനം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. അത് ആഖ്യാതാവിന്റെ വോയ്സ് ഓവറിലൂടെയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

ഗോപിനാഥമേനോൻ (ദിലീപ്) എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് കഥാവശേഷന്റെ പ്രമേയം. ഗോപിനാഥനെക്കുറിച്ചുള്ള പലരുടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ഗോപിനാഥമേനോൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്കും അയാളുടെ മരണകാരണത്തിലേക്കും ആഖ്യാനം കടന്നുചെല്ലുന്നത്. ചിതറിയ കുറേ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനസ്വരൂപവും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഗോപിനാഥനെ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള ശിഥിലമായ ഓർമ്മകൾക്ക് പ്രചോദനം രേണുകയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്. അതിലൂടെയാണ് അയാളുടെ മരണകാരണത്തിലേക്കും ആഖ്യാനം പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നത്. രേഖീയമായ ഗതിയല്ല കഥനത്തിലുള്ളത്. ഓരോ ഓർമ്മകളും ഗോപിനാഥന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ഭാഗങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡം കഴിയുമ്പോഴും കഥ തുടങ്ങിയിടത്തുതന്നെ എത്തുകയും പിന്നീട് അടുത്ത ഖണ്ഡം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മാതൃകയിലാണ് കഥനം. ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിൽ കട്ടില്ലാതെതന്നെ ഭൂതകാലത്തേക്ക് പ്രവേ

ശിക്കുന്ന പരീക്ഷണമാതൃകകളും ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ഒരേ ഷോട്ടിന്റെ പാനിങ്ങിലൂടെ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളുടെ അരേഖീയത സാധ്യമാക്കുകയാണിവിടെ.

ബാബുജനാർദ്ദനന്റെ തിരക്കഥയിൽ മധുപാൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *തലപ്പാവ്* (2008) മുഖ്യധാരയിലെ ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്ന ഒരു അരേഖീയചിത്രമാണ്. ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളാൽ സമൃദ്ധമായ ഒരു രചനാപദ്ധതിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. നക്സലൈറ്റായ ജോസഫി (പൃഥ്വിരാജ്)നെ വെടിവെച്ചുകൊന്ന കോൺസ്റ്റബിൾ രവീന്ദ്രൻപിള്ളയുടെ (ലാൽ) കഥയാണ് ചിത്രം പറയുന്നത്. ബോധധാരാരചനാപദ്ധതിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവിധം രവീന്ദ്രൻപിള്ളയുടെ പല അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ ഇടകലർന്നുവരുന്നു. രവീന്ദ്രൻപിള്ളയുടെ ചെറുപ്പംതൊട്ട് അവസാനംവരെയുള്ള ജീവിതഘട്ടങ്ങളെ ക്രമം തെറ്റിച്ചുകൊണ്ട് വിന്യസിക്കുകയാണ് ചിത്രത്തിൽ.

ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭഭാഗത്ത്, ഒളിവിലായിരുന്ന ജോസഫിനെ പോലീസ് അറസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതും പിന്നീട് രവീന്ദ്രൻപിള്ള അയാളെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലുന്നതുവരെയുള്ള രംഗങ്ങളാണുള്ളത്. വൃദ്ധനായ രവീന്ദ്രൻപിള്ളയുമായി ഒരു ടി.വി.ചാനൽ അഭിമുഖം നടത്തുന്നു. വെടിവെച്ചുകൊന്നശേഷമുള്ള മദ്യപാനിയായ രവീന്ദ്രൻ പിള്ളയുടെ ജീവിതമാണ് തുടർന്ന്. ഇടയിൽ ജോസഫിനൊപ്പമുള്ള അയാളുടെ മറ്റൊരു ഭൂതകാലം സന്നിഹിതമാവുന്നുണ്ട്. വാർധക്യജീവിതത്തിന്റെ വർത്തമാനത്തിനൊപ്പം അയാളുടെ കൗമാരവും കടന്നുവരുന്നു. കൗമാരകാലത്തിൽനിന്നും കല്യാണം കഴിഞ്ഞയുടനുള്ള യൗവ്വനകാലം ആവിഷ്കൃതമാവുന്നു. തന്റെ കൗമാരകാലപ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾ തന്റെ ഭാര്യയോട് വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. വീണ്ടും ഭൂതകാലത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ഭൂതകാലത്തേക്ക് ആഖ്യാനം സഞ്ചരിക്കുന്നു. പിന്നീടുവരുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിൽ പ്രധാനമായും രവീന്ദ്രൻപിള്ളയും ജോസഫ്മായുള്ള ബന്ധവും, സായ്വർ (അതുൽ കുൽക്കർണ്ണി) മുതലാളിയുടെ രംഗങ്ങളുമാണ്. സായ്വറുടെ കൊലപാതകവും ജോസഫിന്റെ സ്റ്റേഷനിലെ ജീവി

തവും ഇതിനൊപ്പം കടന്നുവരുന്നു. രവീന്ദ്രൻ പിള്ളയുടെ അന്ത്യത്തോടെ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ഒരുകാലത്തുനിന്ന് മറുകാലത്തേക്ക് ആഖ്യാനം തൊടുത്ത് തൊടുത്ത് പോവുകയാണ്. വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്നും ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്കും, അതേ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽനിന്നും മറ്റൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്കും പോവുന്ന ഘടനാ ശിൽപ്പമാണ് ചിത്രത്തിന്റേത്. ഭൂതകാലത്തിന്റെ അടിക്കടിയുള്ള സന്നിഹിതമാവ ലിൽ ഇവിടെ രേഖീയതയ്ക്ക് മുറിവേറ്റുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനം വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്നും ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് നിരന്തരം മടങ്ങുന്നു. ഒപ്പം ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനുള്ളിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് തീർത്തും മലയാളമുഖ്യധാരയിലെ അരേ ഖീയചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളിൽ *തലപ്പാവ്* പ്രത്യേകപരാമർശം അർഹിക്കുന്നു.

കവിയും നോവലിസ്റ്റുമായ ടി.പി.രാജീവന്റെ ആദ്യ നോവലിനെ ആസ്പദ മാക്കി രഞ്ജിത് സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *പാലേരി മാണിക്യം ഒരു പാതി രാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ* (2009). രേഖീയതാഭഞ്ജനമടക്കം ആഖ്യാനഘടന യിൽ പരീക്ഷണോന്മുഖത പ്രകടിപ്പിച്ച മുഖ്യധാരാചിത്രമാണിത്. സ്വാതന്ത്ര്യാന ന്തരം കേരളത്തിലെ ആദ്യ സ്ത്രീപീഡനകൊലപാതകക്കേസായി രജിസ്റ്റർ ചെയ്ത, മാണിക്യം എന്ന യുവതിയുടെ കൊലപാതകത്തെ പ്രമേയമാക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. അമ്പത് കൊല്ലങ്ങൾക്കുമുമ്പ് നടന്നതും, പരിഹരിക്കപ്പെടാതെ ദുരൂഹ മായിക്കിടന്നതുമായ ഈ കേസിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം സ്വകാര്യരഹസ്യാന്വേഷകനായ ഹരിദാസിന്റെ (മമ്മൂട്ടി) അന്വേഷണത്തിലൂടെ മറനീക്കി പുറത്തുവരുന്നു. വർത്തമാ നകാലത്ത് ഹരിദാസ് സംസാരിക്കുന്ന പലരിലൂടെയും പാലേരി എന്ന ഗ്രാമ ത്തിന്റെ ഭൂതകാലചിത്രണം സംഭവിക്കുന്നു. ആദ്യകമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് മന്ത്രിസഭയുടെ കാലത്ത് സംഭവിച്ച ഈ കൊലപാതകത്തിൽ ആദ്യം മൂന്നുപേർ അറസ്റ്റിലാ വുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കോടതിയിൽ കേസ് പരാജയപ്പെടുന്നു. പാലേരിയിലേക്ക് വിവാഹം ചെയ്തെത്തിയ മാണിക്യത്തിന്റെ കൊലപാതകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്

പാലേരിക്കാരിൽ പലരും സംശയത്തിന്റെ മുൾമുനയിലാവുന്നു. പക്ഷേ കേസ് തേച്ച് മായ്ക്കപ്പെടുകയാണ് ഉണ്ടായത്.

കഥയുടെ ഒരു പങ്ക് ഹരിദാസ് വിവരിക്കുകയും ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടുകയുമാണ്. ബാക്കി പ്രധാനഭാഗങ്ങൾ ഈ കേസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഹരിദാസ് സംസാരിക്കുന്ന പലരിലൂടെയും വെളിവാകുന്നു. പോലീസ് അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി കുന്നുമ്മൽ വോലായുധന്റെയും പൊക്കന്റെയും ചീരുവിന്റെയും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളും കാണാം. അക്കാലസംഭവങ്ങളുടെ നേരറിവുള്ള ബാർബർ കേശവന്റെ (ശ്രീനിവാസൻ) നിരവധിയായ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലൂടെയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ സുപ്രധാനമായ ചില ഭാഗങ്ങൾ വെളിവാകുന്നത്. ബാലൻ (സിദ്ദിഖ്) കേട്ടറിഞ്ഞ പല കാര്യങ്ങളുടെയും ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുമുണ്ട്. ഇത്തരം ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ ബാഹുല്യത്തിലൂടെ, വ്യത്യസ്ത അടരുകൾ നിറഞ്ഞ ഘടനാരൂപകല്പനയിലൂടെ രേഖീയതയിൽ വിള്ളലുകൾ വീഴ്ത്തുകയാണ് ആഖ്യാനം. എന്നാൽ സംവേദനത്തെ ആശയക്കുഴപ്പത്തിലാക്കാതെ കൂടുതൽ ഉദ്വേഗപൂർണ്ണമാക്കാനാണ് അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ ഈ ചിത്രത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്.

ഏറ്റവും മികച്ച ചലച്ചിത്രത്തിനും തിരക്കഥയ്ക്കും (പി.എഫ്.മാത്യൂസ്-ഹരികൃഷ്ണൻ) ദേശീയപുരസ്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ച ഷാജി എൻ.കരുണിന്റെ *കുട്ടിസ്രാങ്ക്* (2010) ന്റേതും ഋജുഘടന പുലർത്തുന്ന ആഖ്യാനമല്ല. ഒരു ദിവസം കടൽത്തീരത്തുവെച്ച് ഒരു ശവശരീരം കണ്ടുകിട്ടുന്നു. ആ ശവശരീരം അന്വേഷിച്ച് മൂന്നു സ്ത്രീകൾ കടൽതീരത്തെത്തുന്നു. അവർ പോലീസിനോട് മൃതദേഹവും തങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഓരോ സ്ത്രീകളുടെയും ഓർമ്മകളെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം. ക്രമത്തിൽ മൂന്നാളുകളുടെയും അനുഭവങ്ങൾ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലൂടെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു കഥയുടെ തുടർച്ചയല്ല അവർ പറയുന്നത്. കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റെ വ്യത്യസ്തമുഖങ്ങളുടെ അനാവരണമാണ് ഈ

ആഖ്യാനങ്ങളിലുള്ളത്. ഓരോരുത്തരുടെയും ആഖ്യാനം അവസാനിക്കുമ്പോൾ മറ്റുള്ളവർ കടന്നുവരുകയും പോലീസിന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് തങ്ങളുടെ അനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആദ്യം വരുന്നത് രേവമ്മ എന്ന ബുദ്ധസന്യാസിനിയാണ്. അവൾ ശരീരം കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റെതാണെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നു. തന്റെ അച്ഛന്റെ കുറ്റകൃത്യ ങ്ങൾക്കെല്ലാം കൂട്ടുനിൽക്കുന്ന കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഒരു പ്രധാനഘട്ടം അവൾ അനുസ്മരിക്കുന്നു. കൊലപാതകമടക്കം തന്റെ അച്ഛനുവേണ്ടി എന്തും ചെയ്യുന്ന ഒരാളെന്നനിലയിൽനിന്ന് മനുഷ്യത്വമുള്ള സ്രാങ്കിലേക്കുള്ള ഒരു പരി ണാമം ഈ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ കാണാം. അടുത്തതായി വരുന്നത് പെമ്മേന എന്ന സ്ത്രീയാണ്. അവളും കുട്ടിസ്രാങ്കിനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അവൾ ചവിട്ടുനാട കത്തിൽ തന്റെ നായകനായി അഭിനയിച്ച കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റെ വേറിട്ട മുഖം അവതരി പ്പിക്കുന്നു. അവസാനം വരുന്നത് കാളിയെന്ന ഊമയായ ആ സ്ത്രീയാണ്. എന്നാൽ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ശരീരം കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റേതല്ലെന്ന് അവൾ പറയുന്നു. അവൾ കുട്ടിസ്രാങ്കിന്റെ കുട്ടിയെ ഗർഭം ധരിച്ചിരിക്കുകയാണ്. നാട്ടിലെ ദുശ്ശകുനമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ട കുട്ടിസ്രാങ്കുമായി അടുപ്പത്തിലായെന്ന കഥയാണ് അവൾക്ക് പറയാനുണ്ടായിരുന്നത്.

ഒരു കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ച് ഭിന്നകാഴ്ചക്കോണുകൾ ഒരുക്കി വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ ചരിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. മൂന്നാംകഥയിൽ അത് കുട്ടിസ്രാ ങ്കിന്റെ മൃതദേഹമല്ലെന്ന് പറയുന്നതോടുകൂടി അതുവരെയുള്ള രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങ ളുടെ നിലനില്പുതന്നെ സംശയത്തിലാവുന്നു. രേഖീയമായ കണ്ണിയിലേക്ക് ഭിന്ന ങ്ങളായ മൂന്നു കഥകളും കോർക്കപ്പെടുന്നില്ല. മൂന്നിലും കേന്ദ്രകഥാപാത്രം കുട്ടി സ്രാങ്കെങ്കിലും, ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ ആഖ്യാനമല്ല ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സ്ഥലകാലപ്രതിനിധാനമാണ് ചിത്രത്തിലേത്.

കേരളത്തിന്റെ തെക്ക്, വടക്ക്, മധ്യപ്രദേശങ്ങളിലായി മൂന്ന് വേറിട്ട പശ്ചാത്തല ത്തിൽ കഥ പറയുന്ന ഈ ചിത്രം വ്യത്യസ്തരൂപഭാവങ്ങൾ കാഴ്ചവെക്കുന്നുണ്ട്.

'വർത്താളി-സൈബർ സ്പേസിൽ ഒരു പ്രണയനാടകം' എന്ന എം.നന്ദകു മാറിന്റെ കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വിപിൻ വിജയ് സംവിധാനം ചെയ്യുകയും റോട്ടർഡാം അടക്കമുള്ള വിദേശഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലുകളിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *ചിത്രസൂത്രം* (2010). അമൂർത്താഖ്യാനം പിന്തുടരുന്ന ചുരുക്കം മലയാള സിനിമകളിൽ പ്രഥമഗണനീയമാണ് *ചിത്രസൂത്രം*. ഐ.ടി.പ്രൊഫസറായ ഹരിയുടെ സൈബർ സ്പേസിലെ രമണിയുമായുള്ള പ്രണയവും, പെണ്ണുടുപ്പുകൾ അണിഞ്ഞ പുരുഷനോടുള്ള ബന്ധവും, അയാളുടെ ആഭിചാരക്കാരനായ മുത്ത ശ്ശന്റെ ഓർമ്മകളും എല്ലാം ഇഴപിണഞ്ഞ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുകയാണ് ഈ ചിത്ര ത്തിൽ. ഹരിയുടെ മോണോലോഗ് ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുംവിധം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ഹരിയുടെയും രമണിയുടെ മുത്തച്ഛന്റെയും വേറിട്ട എപ്പി സോഡുകൾ തമ്മിൽ പിണയുമ്പോലെ ഭൂത-വർത്തമാനകാലങ്ങളും, സൈബറിടവും യഥാർത്ഥസ്ഥലവുമെല്ലാം പിരിക്കാനാവാത്തവിധം ആഖ്യാനത്തിന്റെ അമൂർത്തതയിലേക്ക് കുഴഞ്ഞുചേരുന്നുണ്ട്.

പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ആദ്യമലയാളസാഹിത്യമാതൃകകളിലൊന്നാണ് എം.നന്ദകുമാറിന്റെ 'വർത്താളി'യെന്ന കഥ. ചലച്ചിത്രത്തിലും പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യ ത്തിന്റെ ആദ്യമലയാളമാതൃകകളിലൊന്നായി *ചിത്രസൂത്രം* മാറുന്നു. ഇതിൽ സൈബറിടവും യഥാർത്ഥജീവിതവും ഫാന്റസിയും ഓർമ്മകളുമെല്ലാം രേഖീയഗതിയെത്തന്നെ അപ്രസക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് കണ്ണിചേർക്കപ്പെടുന്നു. വീഡിയോ ഇൻസ്റ്റലേഷന്റെയും വീഡിയോ ഉപന്യാസത്തിന്റെയും മാധ്യമങ്ങളിൽ തന്റെ ആവിഷ്കാരസാധ്യതകളെ വിപുലീകരിക്കുന്ന വിപിൻ വിജയ് *ചിത്രസൂത്ര* ത്തിലും കഥ പറയുക എന്ന മാനങ്ങൾക്കപ്പുറത്തേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരരീതിയാണ് അവലംബിക്കുന്നത്.

2.4.1 സമകാലചിത്രങ്ങൾ

താരകേന്ദ്രിതമായ തൊണ്ണൂറുകളും രണ്ടായിരാമാണ്ടും പിന്നിട്ട്, ഒരു ദശകം കഴിഞ്ഞതിൽപിന്നെയാണ് മലയാളസിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ കെട്ടിലും മട്ടിലും പറയത്തക്കമാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത്. തുടർന്ന് താരാധിപത്യം ഫോർമുലകളിലേക്ക് തളച്ച പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഭാവുകത്വത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ അനുഭവവേദ്യമായി. ലോകസിനിമയിലെന്നപോലെ മുൻകാലങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് മുഖ്യധാരയിലാണ് ഈ മാറ്റം പ്രകടമായത്. ലിജോജോസ് പല്ലിശ്ശേരി, ദിലീഷ് പോത്തൻ, അൻവർ റഷീദ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകരും ശ്യംപുഷ്ക്കരൻ, ഉണ്ണി.ആർ, ബോബി സഞ്ജയ് തുടങ്ങിയ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളും ഷൈജുഖാലിദ്, സമീർതാഹിർ, മധു നീലകണ്ഠൻ തുടങ്ങിയ ഛായാഗ്രാഹകരും, ബി.അജിത്ത്, വിവേക് ഹർഷൻ, മഹേഷ് നാരായണൻ തുടങ്ങിയ ചിത്രസന്നിവേശകരും സജീവമായതോടെ മലയാളസിനിമരംഗം ഒരു നവഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് ചുവടുവച്ചു. ഈ മാറ്റം പ്രകടമായി പ്രതിഫലിച്ചത് സാങ്കേതികമേഖലകളിലാണ്. നിരവധി നടീനടന്മാരും ഈ ഭാവുകത്വവ്യതിയാനത്തിൽ പങ്കാളികളായി. ഈ പുതുഭാവുകത്വത്തിന് ന്യൂജനറേഷൻ എന്ന വിളിപ്പേരും വീണു.

ട്രാഫിക്ക്, ഈ അടുത്തകാലത്ത്, സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് ഈ പുതുതരംഗം ആരംഭിച്ചത്. *മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം, തൊണ്ടിമുതലും ദൃക്സാക്ഷിയും, ഇ.മ.യൗ* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ഈ പാത വളരുകതന്നെയാണ്. താരകേന്ദ്രിതവ്യവസ്ഥയുടെ ദുഷിച്ചുകഴിഞ്ഞ ഭാവുകത്വത്തിൽ നിന്നുള്ള മാറ്റങ്ങളിൽ പലതും വിപണിയിൽ കൈപൊള്ളിച്ചില്ലെന്നതും പ്രധാനമായി. പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിരുചിവ്യതിയാനം ഏതാണ്ട് ആഖ്യാനപരിവർത്തിനൊപ്പമായിരുന്നു. നൂതനപരിചരണമാതൃകകൾ പിന്തുടരുന്ന ഇവയിൽ ചില ചിത്രങ്ങളെങ്കിലും അരേഖീയവുമായിരുന്നു.

തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളായ ബോബി സഞ്ജയ്‌യുടെ തിരക്കഥയിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ* (2012), *മുംബൈ പോലീസ്* (2013), *കാണെക്കാണെ* (2021) എന്നിവ രേഖീയലംഘനങ്ങളിലൂടെ ശ്രദ്ധനേടിയ ചിത്രങ്ങളാണ്. ബന്ധങ്ങളുടെ വൈകാരികതയിൽ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്ന ഈ ചിത്രങ്ങൾ താൽപ്പര്യമുണർത്തുംവിധം കഥപറയാനാണ് രേഖീയതയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്നത്. വൈദ്യരംഗത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ബോബി-സഞ്ജയ് രചിച്ച് ലാൽജോസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ*. രവി തരകൻ (പൃഥ്വിരാജ്) എന്ന കാർഡിയോളജിസ്റ്റിന്റെ ഭൂതകാലവും വർത്തമാനകാലവും ഇടകലർത്തി ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ ചിത്രം. ആത്യാസന്നനിലയിൽ ഒരു ചെറിയ കുഞ്ഞിനെ ആശുപത്രിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നിടത്ത് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നു. അച്ഛന്റെ സമ്മതമില്ലാതെ, കുട്ടിയുടെ ജീവൻ രക്ഷിക്കാനായി രവിതരകന് ശസ്ത്രക്രിയ ചെയ്യേണ്ടിവരുന്നു. പക്ഷേ കുട്ടി മരണപ്പെടുന്നു. രാഷ്ട്രീയബന്ധങ്ങളുള്ള അച്ഛന്റെയും കൂട്ടാളികളുടെയും ആക്രമണത്തിനിടെ, തന്റെ സഹപ്രവർത്തകരുടെ നിർബന്ധംമൂലം രവിക്ക് ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടേണ്ടിവരുന്നു. രവിയുടെ കാറ് ഒരപകടത്തിൽപ്പെടുകയും അയാൾ തിരോധാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. എല്ലാവരാലും അയാൾ വേട്ടയാടപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും, ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കുട്ടിയുടെ അമ്മയുടെ തുറന്നുപറച്ചിലോടെ അയാളുടെ സദുദ്ദേശം വെളിവാകുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ കഥാഗതി ഇതാണെങ്കിൽ, രവിയുടെ ഭൂതകാലത്തിന്റെ പ്രധാന ഏടുകൾ വർത്തമാനഗതിയുടെ ഒഴുക്കിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. രവിതരകന്റെയും അയാളുടെ സുഹൃത്തുക്കളുടെയും മെഡിക്കൽ വിദ്യാഭ്യാസകാലവും, പ്രണയവും, അയാളുടെ ജീവിതാവബോധത്തെത്തന്നെ മാറ്റിമറിച്ച ഡോക്ടറുമായുള്ള ആത്മബന്ധവുമെല്ലാം ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിനിടയിൽത്തന്നെ മറ്റൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്ധാരയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സമീപഭൂതകാലത്തിലായുണ്ട്. രവിതരകൻ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആശുപത്രിയിൽ ചികിത്സയാരംഭിച്ച് രണ്ടു മാസമായതുമുതലുള്ള ചില രംഗങ്ങളാണ് അവയി

ലുള്ളത്. രവിതരകനും ദിയ (റിമ കല്ലിങ്കൽ) യും പ്രാധാന്യം നേടുന്ന രംഗങ്ങൾ. ഒരു മികച്ച ഡോക്ടറിലേക്കുള്ള രവിയുടെ വളർച്ചയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലൂടെ വർത്തമാനകാലദുരന്തത്തിന് തീവ്രതയേറുന്നു.

ബോബി സഞ്ജയ്യുടെതന്നെ തിരക്കഥയിൽ മനു അശോകൻ സംവിധാനം ചെയ്ത് 2021-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ചിത്രമാണ് *കാണെക്കാണെ*. ഒരു ഡ്രാമാ ത്രില്ലർ ജനുസ്സിൽപ്പെടുന്ന ഈ ചിത്രം മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്കുള്ളിലെ സങ്കീർണ്ണതകളെ അടയാളപ്പെടുത്താനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഭൂതകാലത്തിന്റെ തീവ്രസാന്നിദ്ധ്യത്തിനായാണ് ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിന്റെ രേഖീയഗതിയെ ഭഞ്ജിക്കുന്നത്. തഹസീൽദാരായ പോൾ മത്തായി (സുരാജ് വെഞ്ഞാറമൂട്)യുടെ മകളായ ഷെറിനെ (ശ്രുതി രാമചന്ദ്രൻ) വിവാഹം ചെയ്യുന്നത് അലനാ (ടൊവിനോ തോമസ്)ണ്. അവർക്ക് ഒരു കുഞ്ഞ് ജനിക്കുന്നു. അലൻ സ്നേഹ(ഐശ്വര്യലക്ഷ്മി) എന്ന മറ്റൊരു പെൺകുട്ടിയുമായി പ്രണയത്തിലാവുന്നു. വൈകാരികമായി അയാളുമായി വളരെ അടുക്കുന്ന സ്നേഹ അയാളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നു. ആ സമ്മർദ്ദഘട്ടത്തിനിടയിൽ ഷെറിനിന് ഒരു വാഹനാപകടം സംഭവിക്കുന്നു. അലൻ വാഹനാപകടം കണ്ടിട്ടും വണ്ടി നിർത്താതെ തിരികെ പോവുന്നുവെങ്കിലും അയാൾ പശ്ചാത്താപത്തോടെ മടങ്ങിവരുന്നു. പക്ഷെ അവൾ മരണമടയുന്നു. പിന്നീട് അയാൾ സ്നേഹയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നുവെങ്കിലും, പശ്ചാത്താപം അയാളുടെ ജീവിതത്തെ വരിഞ്ഞുമുറുക്കുന്നു. ഷറിന്റെ അച്ഛൻ അവരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നതോടെ അവരുടെ ജീവിതം സംഘർഷഭരിതമാവുകയാണ്. സ്നേഹയെ ഒരു ആപത്ഘട്ടത്തിൽ അച്ഛൻ സഹായിക്കുന്നതും അലന്റെ സത്യസന്ധമായ പശ്ചാത്താപവും സംഘർഷങ്ങളുടെ മഞ്ഞുരുക്കുന്നു.

ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത് ഷെറിന്റെ മരണത്തിന്റെ ആണ്ട് അടുപ്പിച്ച് പോൾ മത്തായി അലന്റെ അരികിലെത്തുമ്പോഴാണ്. തുടർന്ന് ഭൂതകാലം ഇടയിടയായി വെളിവാവുകയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ. പോൾ മത്തായിയുടെ ഓർമ്മയുടെ

ഭാഗമായും, വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് നേരിട്ടുള്ള കട്ടുകളായും ഇതിൽ അരേഖീയത സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അലന്റെ ഭൂതകാലത്തെറ്റിനെ തീക്ഷ്ണമായി സംവേദനം ചെയ്യാൻ ഇവിടെ രേഖീയഗതിയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിചലനം സഹായിക്കുന്നു.

ജനപ്രീതിയും നിരൂപകപ്രശംസയും ഒരുപോലെ നേടിയെടുത്ത അരേഖീയചിത്രമാണ് രാജീവ് രവിയുടെ *കമ്മട്ടിപ്പാടം* (2016). കമ്മട്ടിപ്പാടത്തിൽനിന്നും കൊച്ചിയിലേക്കുള്ള ഒരു നഗരവളർച്ചയുടെ കഥ കൃഷ്ണൻ (ദുൽഖർ സൽമാൻ) എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ട് പറയുകയാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ. കമ്മട്ടിപ്പാടത്ത് വളർന്നുവരുന്ന ഒരു ഗാങ്ങിന്റെ തലവനാണ് ബാലൻ (മണികണ്ഠൻ ആചാരി). ബാലന്റെ സംഘത്തിലെ പ്രധാനികളാണ് ബാലന്റെ സഹോദരനായ ഗംഗ(വിനായകൻ)യും കൃഷ്ണനും. അവരുടെ സംഘം ഭാഗഭാക്കാകുന്ന ഒരു സംഘർഷത്തിനിടെ കൃഷ്ണൻ ഒരു പോലീസുദ്യോഗസ്ഥനെ കുത്തിയതിന് ജയിലിലാവുന്നു. ജയിൽവാസം കഴിഞ്ഞ് കൃഷ്ണൻ തിരികെ എത്തുമ്പോൾ സുരേന്ദ്രൻ മുതലാളിയുടെ കീഴിൽ ബാലനും സംഘവും നടത്തുന്ന സ്പിരിറ്റ് കച്ചവടം കൊഴുക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഇതിനിടയിൽ സ്വകാര്യകമ്പനികൾക്കായി കമ്മട്ടിപ്പാടത്തെ ജനങ്ങളെ കുടിയൊഴിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമവും ബാലനും സംഘവും നടത്തുന്നുണ്ട്. അതിൽ മനംനൊന്ത് ബാലന്റെ മുത്തച്ഛൻ മരണമടയുന്നു. അപ്പോഴേക്കും വിവാഹിതനായ ബാലൻ ഇത്തരംപണികൾ നിർത്തി മറ്റൊരു ജീവിതം ആരംഭിക്കാനായി തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു ലോറി ഇടിച്ച് ബാലൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ബാലന്റെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് ഉറ്റസുഹൃത്തുക്കളായ ഗംഗയും കൃഷ്ണനും വേർപിരിയുന്നു. കൃഷ്ണൻ ഒരു ട്രാവൽസ് ആരംഭിക്കുകയും ഗംഗ തന്റെ ഹിംസാത്മകജീവിതം തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് അവരുടെ സൗഹൃദം വീണ്ടും ആരംഭിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ, സുമേഷ് (സുരാജ് വെഞ്ഞാറമൂട്) എന്ന പഴയ സുഹൃത്തിനെ കാണാനിടവരുന്നു. അയാളിൽനിന്ന് ബാലനെ ജോണി (ഷൈൻ ടോം ചാക്കോ) കൊലപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ജോണിയെ

ജീവച്ഛവമാക്കിക്കൊണ്ട് കൃഷ്ണനും സംഘവും പ്രതികാരംവീട്ടുന്നു. എന്നാൽ അവരുടെ സംഘത്തിലെ അബുവും ഇതിൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് കൃഷ്ണൻ അറസ്റ്റുചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീട് ബോംബെയിലേക്ക് അയാൾ തന്റെ ജീവിതം പറിച്ചുനടുന്നു. ഗംഗയാവട്ടെ തന്റെ മുറപ്പെണ്ണും കൃഷ്ണന്റെ കാമുകികൂടിയുമായ അനിതയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. ബോംബെയിൽ കൃഷ്ണൻ ബോഡീഗാർഡായി ജോലി ചെയ്യുമ്പോൾ ഗംഗ പരിഭ്രാന്തിയോടെ തന്നെ ആരോ കൊലപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്ന് ഫോണിൽ പറയുന്നു. അനിതയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവാനും കൃഷ്ണനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് ഗംഗയുടെ വിവരമൊന്നുമില്ലാതെയാവുമ്പോൾ കൃഷ്ണൻ ബോംബെയിൽനിന്ന് കൊച്ചിയിലെത്തി ഗംഗയെ അന്വേഷിക്കുന്നു. തിരച്ചിലിനൊടുവിൽ ഗംഗ കൊല്ലപ്പെട്ടതാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഗംഗയെ കൊന്ന സുരേന്ദ്രൻ മുതലാളിയെ കൃഷ്ണൻ വധിക്കുന്നതോടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഉപകഥകളുടെയും വൈപുല്യവും ഭൂതവർത്തമാന കാലങ്ങളുടെ കലങ്ങിമറിയലുകളും പല അടരുകളുള്ള ശിൽപ്പഘടനയാണ് ചിത്രത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നത്. കുത്തേറ്റ് ബസ്സിൽ യാത്ര ചെയ്യുന്ന കൃഷ്ണനെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി എടുത്ത് പല കാലഘട്ടങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ വിന്യസിക്കുകയാണ്. കൃഷ്ണന്റെ ബാല്യം, കൗമാരം, യൗവ്വനം, യൗവ്വനത്തിന്റെതന്നെ ഭിന്നതലങ്ങൾ, യൗവ്വനം പടിയിറങ്ങുന്ന വർത്തമാനകാലം എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത ഘട്ടങ്ങളും അതിന്റെതന്നെ ക്രമംതെറ്റിയ വിന്യാസവുമാണ് കമ്മട്ടിപ്പാടത്തിലുള്ളത്. കാലങ്ങൾ പല ഘട്ടങ്ങളിലേക്ക് പടരുമ്പോഴും, ആശയക്കുഴപ്പം കുറയ്ക്കാൻ കുത്തേറ്റ് ബസ്സിൽ യാത്രചെയ്യുന്ന കൃഷ്ണനിലേക്ക് ആഖ്യാനം നിരന്തരം പിൻമടങ്ങുന്നു. ഭൂതകാലത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ ഭൂതകാലത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത അടരുകളും ക്രിയാത്മകമാകുന്നുണ്ട്. കൃഷ്ണന്റെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്ക് പുറമേ ഗംഗയുടെ അച്ഛന്റെയും മജീദിന്റെയും സുമേഷിന്റെയും സുരേന്ദ്രന്റെയും റോസമ്മയുടെയും അടക്കം നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ചിത്രത്തിന്റെ

അരേഖീയഘടനയുടെ രൂപകല്പനയ്ക്കകത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ സ്പോർട്സ് ജീവചരിത്രസിനികളുടെ ആദ്യമാതൃകകളിലൊന്നാണ് പ്രജേഷ്സെൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *ക്യാപ്റ്റൻ* (2018). ഇന്ത്യൻ ഫുട്ബോൾ ക്യാപ്റ്റനായ സത്യന്റെ ജീവിതത്തെ അഭ്രപാളിയിലെത്തിക്കുന്നത് ജയസൂര്യയാണ്. തനിക്കും ഫുട്ബോളിനും നേരിടേണ്ടിവരുന്ന അവഗണനയും, കാലിന്റെ അപകടാവസ്ഥയും സത്യനെ വിഷാദരോഗത്തിലേക്കും പിന്നീട് ആത്മഹത്യയിലേക്കും നയിക്കുകയാണുണ്ടായത്. സത്യന്റെ ജീവിതത്തിലെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളെ രേഖീയഗതിയെ ഖണ്ഡിച്ചുകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ.

സത്യന്റെ അഭിനിവേശവും ആത്മാർപ്പണവും നിറഞ്ഞ കായികജീവിതവും കുടുംബജീവിതവുമെല്ലാം ചിത്രത്തിൽ പ്രമേയമാവുന്നു. സത്യന്റെ ആത്മഹത്യയിലാരംഭിക്കുന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനം പല കാലഘട്ടങ്ങളിലേക്ക് മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും സഞ്ചരിക്കുന്നു. കളിയിൽനിന്ന് വിരമിച്ചുനിൽക്കുന്ന സത്യന്റെ ജീവിതമാണ് ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിലെങ്കിൽ, ഫുട്ബോൾ അഭിനിവേശത്തിന്റെ ബാല്യവും യൗവ്വനവുമെല്ലാം ഭൂതകാലത്തിലാണ്. ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് സത്യന്റെ മരണത്തിലാണ്. അവസാനിക്കുന്നതാവട്ടെ സത്യന്റെ ഫുട്ബോൾ ജീവിതത്തിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളിലൊന്നായ സൗത്ത്കൊറിയക്കെതിരെയുള്ള പെനാൽറ്റി ഗോളിലും. സത്യന്റെ മരണത്തിന് പകരം കഥാഗതിയെ മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ട് അത്തരമൊരു അന്ത്യമാണ് പ്രജേഷ്സെൻ സമ്മാനിക്കുന്നത്. ശീർഷകങ്ങൾ അടക്കമുള്ള കാലസൂചനകൾ നൽകുമ്പോഴും കഥനത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കാൻ രേഖീയതയിൽ വിഘാതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ.

കേരളത്തെ ഭീതിയിലാഴ്ത്തിയ, 2018-ലെ നിപ്പാവൈറസ് രോഗബാധയെ ആസ്പദമാക്കി 2019-ൽ ആഷിഖ് അബുവിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ചിത്രമാണ് *വൈറസ്*. നിപ്പാവൈറസ് രോഗം ബാധിച്ചവർ, അവരുടെ ബന്ധുമിത്രാദികൾ, അവരെ ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടർമാർ, നഴ്സുമാർ, കളക്ടർ, ആരോഗ്യ

മന്ത്രി മറ്റ് ആരോഗ്യപ്രവർത്തകർ തുടങ്ങി നിരവധിപേരുടെ ഔദ്യോഗിക/സ്വകാര്യ ജീവിതങ്ങളുടെ ഉൾപ്പിരിവുകൾ നിറഞ്ഞ ആഖ്യാനമാണ് വൈറസ്. ഒരു കേന്ദ്രക ഥാപാത്രത്തിനുപകരം, കഥയിൽ പ്രാധാന്യംലഭിക്കുന്ന അനവധി കഥാപാത്രങ്ങ ളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ഇത്രയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതമാകട്ടെ കഥാവർത്ത മാനത്തിലും ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലുമായി ഇടകലർന്ന് കിടക്കുന്നു.

യുവാവായ സക്കറിയ മുഹമ്മദിനെ അജ്ഞാതമായ ഒരു വൈറസ് ബാധ യാൽ കോഴിക്കോട് ഗവൺമെന്റ് മെഡിക്കൽ കോളേജിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് ഇത് പലരിലേക്കും സംക്രമിക്കുകയും, ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾക്കൊടുവിൽ ഇത് നിപ്പാവൈറസാണെന്ന് വൈദ്യരംഗം കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആരോഗ്യ പ്രവർത്തകരുടെയും കലക്ടറടക്കമുള്ളവരുടെയും പ്രവർത്തനക്കൂട്ടായ്മയിൽ എത്രപേരിൽ വൈറസ്ബാധയുണ്ടായെന്നും, അപരിചിതർക്കിടയിൽ ഇതെങ്ങനെ വ്യാപിച്ചെന്നും കണ്ടെത്തുന്നു. തുടർന്ന് ഈ കൂട്ടായ്മയുടെ അക്ഷീണപ്രവർത്തന ഫലമായി നിപ്പാവൈറസിനെ പിടിച്ചുകെട്ടുന്നതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം. എന്നാൽ മേൽപ്പറഞ്ഞവിധം രേഖീയമായി വികസിക്കുകയല്ല ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാ നം. ചിത്രം തുടങ്ങുന്നത്, കലക്ടർക്ക് 'ഐ.സി.യു നിറഞ്ഞു' എന്നുള്ള വാർത്ത ഫോണിലൂടെ വരുമ്പോഴാണ്. അതായത് കഥാമധ്യത്തിലോ, മധ്യം പിന്നിട്ടശേ ഷമോ ആണ് ആഖ്യനാരംഭം. ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യമാകട്ടെ സഖറിയ നിപ്പാവൈറ സിന് കാരണമായ വവ്വാലുമായി നേരിട്ട് സമ്പർക്കത്തിൽവരുന്ന രംഗമാണ്. കഥാപ രമായി ആദ്യരംഗമാവേണ്ടതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യഷോട്ട്. ആദ്യന്തങ്ങളുടെ അട്ടിമറികൾക്കിടയിൽ, പ്രധാനകഥയുടെ അനവധിയായുള്ള ഉപകഥകളുണ്ട്. കഥാ പാത്രങ്ങളിലേക്കും നയിക്കുന്ന നിരവധിയായ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുമുണ്ട്. ആശയ ക്കുഴപ്പങ്ങളില്ലാതെയാണ് രേഖീയതയെ ഖണ്ഡിക്കുന്നതെങ്കിലും, കാഴ്ചയിൽ പുതുമയും ഉദ്വേഗവും നിലനിർത്താൻ അരേഖീയഘടനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

2021-ൽ മഹേഷ് നാരായണന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഒരു

രാഷ്ട്രീയത്രില്ലർചിത്രമാണ് *മാലിക്ക്.* ബീമാപ്പള്ളി വെടിവെപ്പിന്റെ പ്രചോദനത്തിൽ ചെയ്ത ഈ ചിത്രം റമദാപ്പള്ളി നിവാസികളുടെയും അവരുടെ നായകനായ സുലൈമാന്റെയും (ഫഹദ് ഫാസിൽ) കഥ പറയുന്നു. സുലൈമാനാണ് കേന്ദ്രമെങ്കിലും നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഉപകഥകളുടെയും ഒരു സഞ്ചയമാണ് ഈ ചിത്രം. വ്യത്യസ്തകാലഘട്ടങ്ങളും കഥാസന്ദർഭങ്ങളും ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നത് അരേഖീയവ്യവസ്ഥയിലൂടെയാണ്. നിരന്തരമുള്ള രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങളല്ലെങ്കിലും, ഭൂതകാലത്തെ ഘട്ടംഘട്ടമായി കഥയുടെ വർത്തമാനകാലത്തിനിടയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനങ്ങളെ ഭൂതകാലാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകരുമായി വിനിമയംചെയ്യുന്നത്.

വാർധക്യത്തോടടുക്കുന്ന, ജരാനരകൾ ബാധിച്ചുതുടങ്ങിയ സുലൈമാൻ ഹജ്ജിന് പോവാനൊരുങ്ങുന്നിടത്താണ് ചിത്രാരംഭം. തീവ്രവാദനിയമത്തിന്റെ പേരിൽ പഴയകേസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് എയർപോർട്ടിൽവെച്ച് സുലൈമാൻ അറസ്റ്റു ചെയ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് മൂന്നുഘട്ടങ്ങളിലായി സുലൈമാന്റെയും റമദാൻപള്ളി നിവാസികളുടെയും ഭൂതകാലജീവിതം, സുലൈമാന്റെ ജയിൽവാസത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലധാരയുമായി ഇടകലർത്തി പറയുന്നു. റമദാൻപള്ളി നിവാസികളുടെ ആത്യന്തികവാക്കായി സുലൈമാൻ മാറുന്നതിന്റെ ചിത്രണമാണ് ഭൂതകാലാഖ്യാനം. സുലൈമാന്റെ സുഹൃത്തും ഭാര്യാസഹോദരനുമായ ഡേവിഡിന്റെ (വിനയ്ഫോർട്ട്) മകനായ ഫ്രഡിയെ അലിയുടെ ഉമ്മ (ജലജ) ആശുപത്രിയിൽ കാണാൻ ചെല്ലുമ്പോളാണ് ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് ആദ്യമായി വാതിൽ തുറക്കുന്നത്. അവരുടെ വോയിസ് ഓവറിനിടെ '1980 അറബിക്കടൽ' എന്ന ശീർഷകത്തിനു പിന്നാലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നു. സുലൈമാന്റെ കൗമാരവും യൗവ്വനവും ഇതിൽ വരുന്നു. ഫ്രഡിയെ കാണാൻ അവന്റെ അച്ഛൻ വരുമ്പോൾ 1990 മിനിക്കോയ് എന്ന ശീർഷകത്തോടെ ആരംഭിക്കുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ, ചന്ദ്രന്റെ കൊലപാതകത്തിൽ മുഖ്യപ്രതിയായ സുലൈമാനും ഡേവിഡും മിനിക്കോയിയിലേക്ക് പോകുന്നതുകാണാം. അവിടെവെച്ച് അലിയും ഡേവിഡും തമ്മിലുള്ള

ബന്ധത്തിൽ സംഘർഷമുടലെടുക്കുകയും ആ ബന്ധം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ‘2002 അറബിക്കടൽ’ എന്ന ശീർഷകത്തിൽ സുലൈമാന്റെ വളർച്ചയും, റമദാൻ പള്ളി നിവാസികളുടെ കാലുഷ്യത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നതും കാണാം. സുലൈമാന്റെ ജയിൽവാസത്തിനിടെയാണ് അവസാനഫ്ളാഷ്ബാക്ക്. അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം റമദാൻപള്ളിക്കലാപവും സുലൈമാന്റെ കുഞ്ഞ് വെടിയേറ്റുമരിക്കുന്നതുമാണ്. ഇങ്ങനെ ഭൂതകാലാഖ്യാനവും വർത്തമാനകാലവും തമ്മിൽ ഇഴചേർത്തുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തെ നാടകീയമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് മഹേഷ്നാരായണന്റെ തിരക്കഥയും എഡിറ്റിങ്ങും.

ഡിജിറ്റൽ ഫിലിം നിർമ്മാണത്തിന്റെ പുതിയ സാധ്യതകളെയും പ്രവണതകളെയും ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വാംശീകരിച്ച ഒരു ചലച്ചിത്രമാണ് ഖാലിദ് റഹ്മാന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *തല്ലുമാല* (2022). മുഹ്സിൻപരാരിയും അഷ്റഫ് ഹംസയും ചേർന്നെഴുതിയ തിരക്കഥയും നിഷാദ് യൂസഫിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങും *തല്ലുമാല*യുടെ അരേഖീയതയ്ക്ക് മലയാളമുഖ്യധാരയിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം അർഹമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒൻപത് അധ്യായങ്ങളായാണ് അരേഖീയാഖ്യാനഘടനയെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. പേരുകളെപ്പോലെ തല്ലുകളുടെ ഒരു മാലയായാണ് ആഖ്യാനം മൊത്തത്തിൽ രൂപകല്പനചെയ്തത്. സിനിമയിലെ ഓരോ സംഭവവും ഒരു വഴക്കിലേക്ക് നയിക്കുന്നതോ വഴക്കിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുന്നതോ ആണ്.

വസിം (ടൊവിനോ തോമസ്) എന്ന ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ജീവിതത്തിലെ തല്ലുകളുടെ ഒരു പരമ്പരയാണ് കഥാഘടനയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. വസീമും സുഹൃത്തുക്കളും കാമുകി ബീപാത്തുവും (കല്യാണി പ്രിയദർശൻ) വസീമിനോടും സംഘത്തിനോടും കോർക്കുന്ന റജി (ഷൈൻ ടോം ചാക്കോ) യും സംഘവുമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കഥയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനികൾ. നിരവധി ഉപകഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ഇതിന്റെ

യൊക്കെ തുടക്കം എവിടെയാണെന്ന് അറിയില്ല എന്ന് വസീം പറയുന്ന അവസ്ഥ യിലേക്കുതന്നെയാണ് ആഖ്യാനം പ്രേക്ഷകരെയും എത്തിക്കുന്നത്.

തീർത്തും ലളിതവും നിസ്സാരവുമായ ഒരു കഥാതന്തുവിനെ അരേഖീയാ ഖ്യാനത്തിലൂടെ രസകരമാക്കി മാറ്റാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. രേഖീയകാ ലത്തെ പലമട്ടിൽ ഇതിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നേരേചൊവ്വേ പറഞ്ഞിരുന്നെ ങ്കിൽ മുഖ്യധാരയിൽ അങ്ങേയറ്റം ആവർത്തിച്ച ഒരു കഥയായേനെ ഇത്. എന്നാൽ കഥയെ പല അധ്യായങ്ങളായി തിരിച്ച്, അതിൽത്തന്നെ പല കാലങ്ങളിലായി ഇവയെ കൂട്ടിക്കലർത്തുകയാണ്. ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് ക്ലൈമാക്സിനോടടു പ്പിച്ചാണ്. തുടർന്നും നിരന്തരം ഭിന്നകാലങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുകയാണ്. വ്യത്യ സ്തകാലങ്ങളിലെ രംഗങ്ങളെ ചേർത്തുവെക്കുന്നതുപോലെ ഒരു രംഗത്തെത്തന്നെ പലതായി മുറിച്ച് പല കാലങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഡിജിറ്റൽ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ അരേഖീയസാധ്യതകളെ മികവുറ്റരീതിയിൽ ചൂഷണംചെയ്ത മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണിത്. അത്രമേൽ കാലങ്ങളെ തമ്മിൽ ഇതിൽ കശക്കുന്നുണ്ട്. കോമിക്ക് ബുക്കിന്റെയും ആനിമേഷന്റെയും വീഡിയോഗെയിമുകളുടെയും സാധ്യതകളെ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വീകരിക്കു ന്നുമുണ്ട്. നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒരു രംഗത്തിൽനിന്ന് അടുത്തരംഗത്തിലേക്ക് മാറുന്നതുപോലും നൂതനശൈലികളെ അവലംബിച്ചാണ്. അതിനായി ഗ്രാഫിക്സിന്റെയും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക് പോവുന്നതിലും അധ്യായങ്ങളായി തിരിക്കുന്നതിലും ഇവിടെ ആഖ്യാനം ലീലാപരമായ സാധ്യതകളെ തേടുന്നു. ആഖ്യാനത്തിലെ അരേഖീയമായ ഈ ലീലകളെല്ലാംതന്നെയാണ് സംവേദനതലത്തെയും ഊർജ്ജ സ്വലമാക്കുന്നത്.

മലയാളമുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രചരിത്രത്തെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അരേഖീ യത അത്രമേൽ പരീക്ഷണാത്മകമായി ഇവിടെ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നില്ലെന്ന് പറയാം.

പൊതുവിൽ കാലസംക്രമണം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളില്ലാതെയാണെന്ന് കാണാം. ഒന്നുകിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മയാണെന്ന് അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു ഭൂതകാലം ആരംഭിക്കുകയാണെന്ന് വ്യക്തമായി ധരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ ഡിസ്സോൾവ് അടക്കമുള്ള എഡിറ്റിങ്ങ് തന്ത്രങ്ങളിലൂടെ അത്തരമൊരു അവബോധമാറ്റത്തിന് പ്രേക്ഷകരെ തയ്യാറെടുപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരമൊരു മുഖവുര ചിത്രീകരണശൈലിയിലോ എഡിറ്റിങ്ങിലോ പുലർത്താത്ത ചിത്രങ്ങൾ ചുരുക്കമാണ്. പൊതുവിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമ്മകളായിട്ടുതന്നെയാണ് ഭൂതകാലം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഓർമ്മയുടെ വ്യാകരണമില്ലാതെ ആഖ്യാനഘടനാതലത്തിൽ ഭൂതകാലസാന്നിദ്ധ്യം കൂടുതലായും കാണാവുന്നത് ഡിജിറ്റൽ കാലത്താണ്. എഡിറ്റിങ്ങിലടക്കം വന്നുചേർന്ന നവീനതകളും കാഴ്ചയിലും മറ്റും സംഭവിച്ചുതുടങ്ങിയ മാറ്റങ്ങളും ഘടനാപരമായ ഇത്തരം ലീലകൾക്ക് സാധ്യത വർദ്ധിപ്പിച്ചു.

അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയതും പിന്നീട് വ്യവസ്ഥാപിതചിത്രങ്ങൾക്കു ബദലായി അവ പലകാലങ്ങളിൽ സാന്നിധ്യമറിയിച്ചതും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ അധ്യായം ആരംഭിച്ചത്. അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ പ്രബലങ്ങളായ അഞ്ചു മാതൃകകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുക, ആ മാതൃക അവലംബിച്ച ഒരു പ്രഖ്യാതചിത്രത്തെയും അതിന്റെ മുഖ്യസവിശേഷതകളെയും അപഗ്രഥിക്കുക തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു ഈ അധ്യായത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗങ്ങൾ. തുടർന്ന് വിഗ്രഹഭഞ്ജകനായ ഗൊദാർദിന്റെ അരേഖീയാഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രത്തെയും സംഗ്രഹിച്ചവതരിപ്പിച്ചു. ഉത്തരഭാഗങ്ങൾ, മലയാളസിനിമയിൽ രേഖീയതയുടെ ഭഞ്ജനത്തിന് ശ്രമിച്ച, മുഖ്യധാരാ/ കലാചിത്രങ്ങളുടെ സംക്ഷിപ്ത ചരിത്രം അവതരിപ്പിക്കുകയായി.

അടുത്ത അധ്യായംമുതൽ, *എസ്തപ്പാൻ*, *അമ്മ അറിയാൻ*, *അനന്തരം*, *സിറ്റിഓഫ് ഗോഡ്*, *മുംബൈപോലീസ്* എന്നീ തെരഞ്ഞെടുത്ത അഞ്ച് ചിത്രങ്ങളെ

മുൻനിർത്തി അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രയോഗമാതൃകകളുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥന ത്തിനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്തജനുസ്സുകളിൽ, പ്രസ്ഥാനദശകളിൽ, രീതിശാ സ്ത്രങ്ങളിൽ അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ പ്രവർത്തനമാതൃകയാക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. വ്യത്യസ്ത ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളടങ്ങുന്ന സംവേദനമണ്ഡലമാണ് ഇവയു ടേത്. കാലം, സ്ഥലം, മധ്യസ്ഥത എന്നീ അടിസ്ഥാന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് തെരഞ്ഞെടുത്ത ഈ ചിത്രങ്ങളെ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ഈ മൂന്നു ശീർഷകങ്ങളെയും മുൻനിർത്തി, ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ അരേ ഖീയത ഏതുവിധത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് പഠിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മുഖ്യശീർഷകത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുംവിധം, ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനഘടകങ്ങ ളെയും അവയുടെ പ്രയോഗരീതികളെയും വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഇനി വരുന്ന അധ്യായങ്ങൾ.

അധ്യായം 3

കാലം

കാലത്തിൽ ശില്പം കൊത്തിയെടുക്കുക എന്നർത്ഥംവരുന്ന Sculpting in time എന്ന തർക്കോവിസ്കിയൻ ശീർഷകം ഒരർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ചർച്ചകൾക്കെല്ലാം മുഖവുരയാവുന്നുണ്ട്. സംഗീതവും ചലച്ചിത്രവുമെല്ലാം, കാലത്തിന്റെ കേവലോൽപ്പാദനത്തിലേർപ്പെടുകയല്ല. അവയുടെ മാധ്യമപരമായ നിലനിൽപ്പിൽപോലും കാലം കുടികൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത്, കാര്യകാരണത്തിലധിഷ്ഠിതമോ ഇതരമോ ആയ ആഖ്യാനയുക്തിക്കകത്ത് കാലം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. സംഭവങ്ങളും ക്രിയകളുമടങ്ങുന്ന കഥാകാലവും അതവതരിപ്പിക്കാനെടുക്കുന്ന ആഖ്യാനകാലവും തമ്മിലുള്ള അകലം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥനിർമ്മാണത്തിൽ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വിധ്വംസകശേഷിയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താനാണ് സോവിയറ്റ് ഫിലിം സ്കൂൾ ശ്രമിച്ചത്. സോവിയറ്റ് സ്കൂളിന്റെ ഭാഗമായ കുളഷോവും പുഡോവ്കിനും, ഐസൻസ്റ്റീനും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ അർത്ഥോല്പാദനശേഷിയെ പലവിധത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രാധ്യാപകനായ കുളഷോവിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടത്തിയ എഡിറ്റിങ്ങ് പരീക്ഷണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയെ ദൂരവ്യാപകമായിത്തന്നെ സ്വാധീനിച്ചു. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ഇൻടോളറൻസ് അടക്കമുള്ള ഫിലിമുകളിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ പലവിധത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത്കൊണ്ട് എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു കുളഷോവ്. കുളഷോവ് ഇഫക്ട് എന്നറിയപ്പെടുന്ന എഡിറ്റിങ്ങ് പരീക്ഷണം, അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ ഏതുവിധത്തിലാണ് ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ക്രമം സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്നതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കൂടി അടിവരയിടുന്നു.

ഒറ്റയൊറ്റയായി നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളേക്കാൾ വേറിട്ട ഷോട്ടുകളുടെ സംയോജനക്രമമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ കൂടുതൽ നിർണ്ണയിക്കുന്ന തെന്നാണ് കുളഷോവ് പരീക്ഷണത്തിലൂടെ തെളിയിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഇവാൻ മസ്ജൂകിൻ എന്ന നടന്റെ ഭാവഭേദങ്ങളില്ലാത്ത മുഖത്തെ ഒരു പിഞ്ഞാണം സൂപ്പ്, ശവപ്പെട്ടിയിലെ കുട്ടി, ഒരു സ്ത്രീ എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളുമായി അദ്ദേഹം ചേർത്തുവെച്ചു. ഇതിലൂടെ കാണികളിൽ ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അർത്ഥാവബോ ധത്തെ പരിശോധിക്കുകയായിരുന്നു കുളഷോവ്. നടന്റെ ഭാവഭേദങ്ങളില്ലാത്ത മുഖത്തെ വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളുമായി ചേർത്തുവെക്കുമ്പോൾ വേറിട്ട അർത്ഥ താൽപ്പര്യങ്ങളാണ് കാണികൾക്കുണ്ടായത്. അടിസ്ഥാന അസംസ്കൃതവസ്തു വായ ഒരു ഷോട്ടിനെക്കാൾ ഇവിടെ വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ സംയോജനമാണ് പ്രാധാന്യം നേടുന്നത്. ഒരു ഷോട്ടിന്റെ സ്വയംപൂർണ്ണതക്കല്ല,മറ്റു ഷോട്ടുകളുമായി ചേർന്ന് സന്ദർഭാനുസരണം അതിനുണ്ടാവുന്ന അർത്ഥപരിണാമത്തിനാണ് ഊന്നൽ. അതായത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ അർത്ഥത്തെ ഒരു ദൃശ്യശ്രേണിയുടെ ക്രമമാണ് നിർണ്ണയിക്കുന്നതെന്നാണ് കുളഷോവിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങ് കലാതത്വ ത്തിന്റെ സാരാംശമായി പറയാവുന്നത്.

ഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന കാലത്തെയും ഷോട്ടുകളിൽ അന്ത സ്ഥിതമായ കാലത്തെയും ആസ്പദമാക്കിയാണ് ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ രണ്ട് പ്രധാന സൈദ്ധാന്തിക സങ്കൽപ്പങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടത്. ഐസൻസ്റ്റീൻ മുന്നോട്ട് വച്ച മൊണ്ടാഷും ആന്ദ്രേബസീനിന്റെ മിസ്- ആൻ- സീൻ സങ്കൽപ്പവും. മൊണ്ടാഷ് സങ്കൽപ്പം, വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ സംയോജനവ്യാകരണത്തിൽ നിന്നുടലെടു ക്കുന്ന കാലസങ്കൽപ്പത്തിലാണ് ഊന്നുന്നത്. ''ഐസൻസ്റ്റീനിനെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം ഒരു ഷോട്ടിലുമില്ല സ്വയം സമ്പൂർണ്ണമായ യാഥാർത്ഥ്യം. ഷോട്ടുകളുടെ സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ ഓരോ ഷോട്ടിനകത്തുമുള്ള പല ഘടകങ്ങൾ തമ്മിൽ പലത ലത്തിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ കാണികളെ വൈകാരികമായി ഉണർത്തുക, അല്ലെങ്കിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ മുൻവിധിയെ തകർത്ത് അയാളെ പുതി

യൊരു യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുക - ഇതാണ് ഐസൻസ്റ്റീന്റെ മൊണ്ടാഷിന്റെ ധർമ്മം'' (നീലൻ, 2005: 134). മൊണ്ടാഷിലുള്ളത് രേഖീയമുൻവിധി കളിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്ന, വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ ഉരുവംകൊള്ളുന്ന ഒരു കാലസങ്കൽപ്പമാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രേഖീയതയിൽ സാമാന്യാർത്ഥത്തിൽ അവ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും അനവധി കട്ടു കൾക്കൊണ്ട് ഷോട്ടുകളിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്ന കാലപദ്ധതിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തിനവലംബം.

ഹോളിവുഡ്സമയപദ്ധതിയിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി, രേഖീയപ്രവാഹത്തിൽ മുറിവുകൾ തീർക്കുന്ന സവിശേഷ കാലബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ. ഇന്റലക്ച്വൽ മൊണ്ടാഷ് പരിശോധിച്ചാലറിയാം, ചലച്ചിത്ര സമയ ദർശനത്തിൽ അദ്ദേഹം കൊണ്ടുവന്ന നവീകരണം തിരിച്ചറിയാൻ. ''ഐസൻസ്റ്റീന്റെ മൊണ്ടാഷ് രീതികളിൽ ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും അസംസ്കൃത മെന്ന് തോന്നാവുന്നതാണിത്. താളങ്ങൾക്കും ശുദ്ധവൈകാരികതയ്ക്കുമപ്പുറം ധൈഷണികമായ ഒരു ചിന്താശലകത്തിലേക്ക് മൊണ്ടാഷ്ധർമ്മം ഇവിടെ ഉയരു ന്നു. സമാന്തരവും സാമാന്യ സദൃശ്യതയിൽ കവിഞ്ഞൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്തതു മായ രണ്ടു ക്രിയാംശങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംഘർഷത്തിലൂടെയാണ് ദൃശ്യതലം ധൈഷണികമായ ഒരവസ്ഥയിലേക്കുയരുന്നത്'' (നീലൻ, 2005 :123–124;).ഷോട്ടു കൾ തമ്മിലുള്ള ഘടനാപരമായ ബന്ധത്തിലാണ് ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ അർത്ഥ നിർണ്ണയസമീപനങ്ങൾ ഊന്നുന്നത്. വ്യത്യസ്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഷോട്ടുക ളുടെ സംഘർഷപരമായ അഭിമുഖീകരണമാണ് ഇത് ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. ഇതിലൂടെ നാടകീയമായ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മൊണ്ടാഷിൽ നിന്നും വേറിട്ട, ഒരു ബദൽസൗന്ദര്യപദ്ധതിയാണ് ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനായ ആന്ദ്രേബസീനിന്റേത്. നിരവധി മുറിവേറ്റ ഷോട്ടു കളുടെ ബന്ധത്തിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന അർത്ഥത്തേക്കാൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാ

ദർശനം സ്വയംപൂർണ്ണമായ ഷോട്ടുകളിലാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. സുദീർഘമായ ഒരൊറ്റ ടേക്കിലൂടെ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലൂടെ ഇമേജിനെ, ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ഇടപെടൽ കൂടാതെ, സ്വയം വികസിച്ചു രൂപംകൊള്ളാനനുവദിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതാണ് മിസ്സെൻസീൻ. ഷോട്ടിനകത്തെ മിസ്സെൻസീൻസ്പേസിൽ ഇമേജ് സ്വയം രൂപംകൊണ്ടുവരുന്നു. അതിനത് അതിന്റേതായ സമയവുമെടുക്കുന്നു. കൊച്ചു കൊച്ചു ഷോട്ടുകളായി മുറിയാത്ത സുദീർഘമായ ലോങ് ടേക്കുകളിലൂടെ മാത്രമേ ഇത് സാധ്യമാവൂ. യഥാർത്ഥ സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കതീതമായ സിനിമാറ്റിക്ക് സ്ഥലകാലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷ് ഇടപെടൽ ഇല്ല ഇവിടെ. യഥാർത്ഥ സ്പേസും സിനിമാറ്റിക്ക് സ്പേസും അതുപോലെ ഒന്നായിത്തീരുന്നു.യഥാർത്ഥസമയത്തിനകത്തു സ്പേസിൽ ഒരു ഇമേജ് സമ്പൂർണ്ണമായി വളർന്നുവരുന്നു (നീലൻ, 2005:138). യുദ്ധാനന്തരകലാസിനിമകളോടാണ് ബസീനിന്റെ ആശയങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ചാർച്ച. ''ദൃഷ്ടിഗോചരമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താനുള്ള ക്യാമറയുടെ പ്രാപ്തിയിലാണ് അദ്ദേഹം സിനിമയുടെ സത്ത കാണുന്നത്. ഇത് ലോംഗ് ടേക്ക്, ഡെപ്ത് ഓഫ് ഫീൽഡ് (ഫ്രെയിമിന് ആഴം കൂട്ടുന്ന രീതി), ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന എല്ലാത്തിന്റെയും, അവയുടെ ക്രമീകരണത്തിലൂടെയുമാണ്- കോമ്പോസിഷൻ, സെറ്റ്, പ്രോപ്പ്സ്, അഭിനേതാക്കൾ, കോസ്റ്റ്യൂം, വെളിച്ചത്തിന്റെ ക്രമീകരണം (മിസ്- എൻ-സീൻ) സാധ്യമാവുക എന്നും അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു''(സുരേന്ദ്രൻ, 2020: 157).

ധ്യാനാത്മകമായ സമയാനുഭവത്തോടാണ് ബസീനിന് താൽപ്പര്യം. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ വ്യാകരണം എഡിറ്റിങ്ങിലാണെങ്കിൽ, ബസീനിന്റെ ചലച്ചിത്രസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അസ്തിവാരം ഫോട്ടോഗ്രാഫിയാണ്. ഈ വിധത്തിൽ ഭിന്നചേരികളിൽ നിലകൊള്ളുന്ന സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങളാണ് ഇരുവരുടേതും. അനേകവട്ടം മുറിഞ്ഞ്, സംഘർഷത്തിലൂടെ സൃഷ്ടികൊള്ളുന്ന മൊണ്ടാഷിലും ധ്യാനാത്മകദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ സർഗാത്മകമാവുന്ന മിസ് - എൻ - സീനിലും കാലത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തമാതൃകകളാണുള്ളത്. രണ്ടു സങ്കൽപ്പങ്ങളും അതത്കാലത്തെ

വ്യവസ്ഥാപിതചലച്ചിത്രധാരണകളെ താലോലിക്കുന്നവയായിരുന്നില്ല. ഒന്ന് വിപ്ലവാത്മകമെങ്കിൽ മറ്റൊന്ന് കലാമൂല്യങ്ങളിലധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു.

ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകനായ ഹെന്റി ബർഗ്സണിന്റെ സമയദർശനങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഫ്രഞ്ച് തത്വചിന്തകരിൽ പ്രമുഖനായ ഗിൽസ് ദല്യൂസിന്റെ ചലച്ചിത്ര ചിന്തകൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആലോചനകൾ പ്രധാനമായും "Movement – Image; Time – Image' എന്നീ ശീർഷകങ്ങളുടെ വിപുലനമാണ്. '' ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങളിലൂടെയും കട്ടിങ്ങുകളിലൂടെയും ആവിഷ്കൃതമാവുന്ന കാലത്തെയാണ് അദ്ദേഹം movement image എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കാലം സ്ഥലസംബന്ധിയാണ്, പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ളതല്ല. ഇവിടെ കാലം ചലനത്തിന്റെ ആജ്ഞാനുവർത്തിയാണ്. ദൃശ്യത്തിൽ അന്തർഹിതമായ കാലത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ടൈം ഇമേജിൽ ഷോട്ടിനകത്തുകൂടെ കടന്നുപോകുന്ന കാലത്തെയാണ് പിടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഇവിടെ ചലനമാണ് കാലത്തിന്റെ ആജ്ഞാനുവർത്തി. കാലമാണ് ചലനത്തിൽ വ്യതിയാനമുണ്ടാക്കുന്നത്. വസ്തുക്കളല്ല മാറ്റത്തിന് കാരണമാകുന്നത്. മറിച്ച് കാലമാണ് അവയിൽ മാറ്റമുണ്ടാക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ രക്തധമനികളിലൂടെ സ്പന്ദിക്കുന്ന കാലം സിനിമയെ ജീവത്താക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഇവിടെ Movement ഇമേജിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സ്വപ്നങ്ങളുടെയും സ്മൃതിയുടെയും സ്വഭാവംകൈവരുന്നു. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകൻ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കും അതീതമായ അനുഭൂതിയുടെതലത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു'' (സുരേന്ദ്രൻ, 2020: 34). ദല്യൂസിന്റെ ചലനചിത്രം എന്ന ആശയം കൂടുതലായും മൊണ്ടാഷ് എന്ന വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താം. സമയചിത്രം എന്ന ആശയത്തിനാവട്ടെ, കലാസിനിമകളുമായാണ് ചാർച്ച.

വസ്തുനിഷ്ഠസമയക്രമത്തിന്റെ രേഖീയസമയപദ്ധതി ലോകത്താകമാനമുള്ള ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. അപ്പോഴും ഈ സ്ഥാപിതസമയക്രമത്തിൽനിന്ന് കുതറാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും സമാന്തരമായി നടക്കുന്നുണ്ടായിരു

ന്നു. ചിലപ്പോൾ ഒറ്റപ്പെട്ട പരീക്ഷണങ്ങളായും, ചിലപ്പോൾ പ്രസ്ഥാനമാതൃക കളായും അത് വളർന്നു. ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിന്റെ ആദ്യപാതി പരമ്പരാഗതവും രേഖീയവുമായ സമയക്രമത്തോടാണ് അനുഭാവം പുലർത്തിയത്. വസ്തുനിഷ്ഠ സമയക്രമാനുഭവം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ അവ ശ്രമിച്ചു. ''ക്ലാസ്സി ക്കൽ ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനം സമയത്തിന്റെ ഒഴുക്കിൽ യുക്തിസഹവും രേഖീയ വുമായ ഒരു പ്രത്യേക പ്രാതിനിധ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. വ്യവസായവൽക്കരണ ത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച സമയത്തിന്റെ മാനകവീക്ഷണത്തെ ഇത് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു''(ഹെലൻ പവൽ, 2012: 2-3). ഹോളിവുഡ് മാത്രമല്ല, ലോക ത്തെമ്പാടുമുള്ള മിക്ക മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളും ഈ സമയക്രമം പിന്തുടരുന്നു.

എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ കാലബോധത്തിൽ സാധ്യമാക്കുന്ന നൈരന്തര്യം കാഴ്ചയ്ക്ക് തുടർച്ചയായ ഒഴുക്ക് സമ്മാനിക്കുന്നു. ''സംഭവങ്ങളുടെ കാരണ -ഫല ശൃംഖലയ്ക്ക് സമയം കീഴ്പ്പെടുകയും കാര്യകാരണ പ്രാധാന്യമുള്ള സംഭവങ്ങൾ മാത്രം കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എല്ലാ മൃതസമയവും വെട്ടികുറയ്ക്കുന്നു. തൽഫലമായി നൈരന്തര്യമുള്ള എഡിറ്റിങ്ങ് സമയത്തിന്റെ പ്രത്യേക മിഥ്യാധാരണ യുടെ നിർമ്മാണത്തിന് സംഭാവനനൽകുന്നു. അതേസമയം പ്രേക്ഷകരുടെ അവി ശ്വാസം കാലികമായി നിർത്തിവെക്കാനുള്ള സാഹചര്യങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതായത് ക്ലാസ്സിക്കൽ ഹോളീവുഡ് ആഖ്യാനമാതൃക സ്വീകരിച്ച സമയത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യം പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ച സമയത്തിന്റെ മാർഗ്ഗത്തെ പിന്തുടരുകയാണ്ചെയ്യുന്നത് (ഹെലൻ പവൽ, 2012: 120).

ഹോളീവുഡ് ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സമയപദ്ധതി മുന്നോട്ട്വയ്ക്കുന്നത് പ്രധാനമായും സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷ് ചിത്രങ്ങളാണ്. ഹോളീവുഡ് ചിത്രങ്ങളെയും സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷ് ചിത്രങ്ങളെയും ബോർഡ്വെൽ താരതമ്യംചെയ്യുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. സോവിയറ്റ് സിനിമകളിൽ

600 മുതൽ 2000 വരെയുള്ള ഷോട്ടുകൾ ആവുമ്പോൾ, അവരുടെ ഹോളീവുഡ് പ്രതിയോഗികൾ, (1917-നും 1928-നും ഇടയിലുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ) 500 മുതൽ 1000 വരെ ഷോട്ടുകളായിരുന്നു. ഹോളീവുഡ് ശരാശരി ഷോട്ട് ദൈർഘ്യം അഞ്ച്മുതൽ ആറ്സെക്കന്റ്വരെ പ്രതിഷ്ഠാപിച്ചിരിക്കുന്നു (Canonize). സോവിയറ്റ് ഫിലിമുക ളിൽ 2 മുതൽ 4 വരെ സെക്കന്റുകളുള്ള ഷോട്ടുകളും ഒരു മണിക്കൂറിൽ 900 - 1500നും ഇടയിൽ ഷോട്ടുകളും ഉണ്ടാവും. കഥാനിർമ്മാണത്തിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചനകൾ ആവശ്യമായതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ മുറിവുകൾ എല്ലായ്പ്പോഴും ഉണ്ട്. ഏറ്റവും ലളിതമായ ആംഗ്യംപോലും നിരവധി ഷോട്ടുകളായി വിഭജിക്കുന്നു (1985: 238 - 239). കട്ടുകളുടെ ആധിക്യത്താൽ ഇടർച്ചയനുഭവപ്പെടുത്തുമ്പോഴും ഇതിവൃ ത്തത്തിന്റെ രേഖീയമായ നാടകീയത്തുടർച്ച നിലനിർത്താൻ സോവിയറ്റ്സിനിമ കൾ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. അതായത് ഇടർച്ചയേറിയ എഡിറ്റിങ്ങുപോലും ഇവിടെ ഉള്ള ടക്കത്തിന്റെ രേഖീയാനുഭവത്തെ അസംഗതമാക്കാനല്ല ശ്രമിച്ചിരുന്നതെന്ന് ചുരു ക്കം.

പ്രമേയാഖ്യാനതലങ്ങളിലെല്ലാം രേഖീയതയുടെ ലംഘനത്തിനു വ്യാപക മായി മുതിർന്നത് ചലച്ചിത്രരംഗത്തെ ആധുനികതയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന യുദ്ധാനന്തരകലാചിത്രങ്ങളാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠസമയക്രമത്തിൽ നിന്ന് പുറത്തുകട ക്കാൻ എണ്ണത്തിൽ കുറവെങ്കിലും (മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കു മ്പോൾ) ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലുമായി 1950 മുതൽ സജീവമായ ആ ധാരയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു. ഫ്രഞ്ച്-ചെക്ക്-ഹംഗേറിയൻ ന്യൂവേവ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളും, നിയോറിയലിസത്തിനുശേഷമുള്ള ഇറ്റാലിയൻചലച്ചിത്രധാരയും, അവാങ്ഗാദ് അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് ചിത്രങ്ങളും, ചില ജാപ്പനീസ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം മുഖ്യധാര യുടെ വ്യവസ്ഥാപിത സമയക്രമത്തിനു ബദലായ ഒരു സമയപദ്ധതി കാഴ്ചവെച്ചു. വസ്തുനിഷ്ഠ സമയക്രമത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിൽനിന്ന് ഒരുകൂട്ടം ചിത്രങ്ങൾ സർഗാത്മകസ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് വിമോചിതമായി. രേഖീയയുക്തിക്കു ബദലായി സ്വപ്നങ്ങളും ഫാന്റസികളും തോന്നലുകളും ആഖ്യാനത്തിൽ സജീവമായി.

വൈയക്തിക കാലത്തിന്റെ പര്യവേഷണം സുശക്തമായ ഒരു രചനാപദ്ധതിയാക്കി മാറ്റുകയായി കലാചിത്രങ്ങൾ.

ലാസ്റ്റ് ഇയർ അറ്റ് മരിയൻബാദ് (1961, അലൻ റെനേ), *എയ്റ്റ് ആന്റ് ഹാഫ്* (1963, ഫെല്ലിനി), *വൈൽഡ് സ്ട്രോബറീസ്* (1957, ബർഗ്മാൻ) തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ അങ്ങേയറ്റം വൈയക്തികവും മാനസികപ്രതിഫലനങ്ങൾ നിറഞ്ഞതുമായ കാലദർശനം അവതരിപ്പിച്ചു. ഭൂത-ഭാവി-വർത്തമാനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതഗതിയിൽനിന്ന് മുക്തമായി. *ലാസ്റ്റ് ഇയർ അറ്റ് മരിയൻബാദ്*, രേഖീയ സമയത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ അങ്ങേയറ്റം വിലക്ഷണമായ ഒരു സൃഷ്ടിയാണ്. രേഖീയസമയബോധത്തെ പൂർണ്ണമായും വെടിഞ്ഞ ഇതിന്റെ ആഖ്യാനം കുരുക്കഴിക്കാനാവാത്ത ഒരു സമസ്യയ്ക്ക് രൂപംനൽകുന്നു. ഏതെങ്കിലും കാലത്തിൽ കാലുറപ്പിച്ച് പരിഹരിക്കാനാവുന്ന ഒന്നല്ല ഈ സമസ്യ.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആധുനികത അവരവരുടെ ഉള്ളിലേക്ക് മാത്രം നോക്കുന്നവയായിരുന്നില്ല. രാഷ്ട്രീയ ആധുനികതയും രേഖീയസമയപഥത്തിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വ്യതിചലിപ്പിച്ചു. ആധുനിക അവാങ്ഗാദ്ചിത്രങ്ങൾ വിഭജിതവും ശകലിതവുമായ രൂപം ഉപയോഗിച്ചത് കൂടുതലും രാഷ്ട്രീയവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായായിരുന്നു. അവ വ്യവസ്ഥാപിത സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങൾക്കെതിരേ ആയിരുന്നു. മഹാമാന്ദ്യത്തിന്റെയും നാസിസത്തിന്റെയും കാലഘട്ടത്തിൽ മുതലാളിത്തത്തിനും ഫാസിസത്തിനും എതിരായ ഒരു കലാപം മാത്രമല്ല, നാടകീയവും അതിഭാവുകത്വപരവുമായ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണസമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും വ്യാപനത്തിനെതിരായിരുന്നു ഇത്''(*എലിഫ് അക്കാലി,* 2013: 254) അവാങ്ഗാദ്, അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് ചലച്ചിത്രകലാപങ്ങളിലെല്ലാം വ്യവസ്ഥാപിതസമയക്രമത്തോടുള്ള നിശിതപ്രതിരോധവും കാണാം.

താരതമ്യേന കാഴ്ചക്കാർ കുറഞ്ഞ കല/രാഷ്ട്രീയ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളുടെ മണ്ഡലത്തിനുള്ളിൽനിന്ന് സമയപരീക്ഷണങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രത്തിലെ മുഖ്യധാ

രയിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്നത് ടെലിവിഷൻ, ഡി.വി.ഡി, കമ്പ്യൂട്ടർ തുടങ്ങിയ നവമാധ്യ മങ്ങളുടെ ആഗമനത്തോടെയാണ്. അത്തരം മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവം സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിലും കാഴ്ചയിലും ബോധരൂപീകരണത്തിലു മെല്ലാം നിഴലിക്കാനാരംഭിച്ചു. ടെലിവിഷൻ കാണുമ്പോൾ വാണിജ്യപരമായ ഇട വേളകൾ, ചാനൽ തിരച്ചിലുകൾ, ഒരേ സമയം ഒന്നിൽകൂടുതൽ പ്രവർത്തികളിൽ ഏർപ്പെടുക എന്നിവയെല്ലാം തടസ്സമില്ലാത്ത കാഴ്ചയുടെ ഏകീകൃത വികാരത്തെ നിരന്തരം തകർക്കുന്നു. കാഴ്ച ആസൂത്രിതവും ആസൂത്രിതമല്ലാത്തതുമായ തടസ്സ ങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ നീങ്ങുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരെന്ന നിലയിൽ, ആഖ്യാനനിർമ്മാണ ത്തിൽ വിടവുകൾ നികത്തിക്കൊണ്ട് നമ്മൾ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ടി. വി. കാണൽ സമ്പ്രദായങ്ങളാൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ട, സമയപരമായി നിർത്താനുള്ള കഴി വിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി കാഴ്ചക്കാരുടെ നിയന്ത്രണശേഷിക്ക് ഇവിടെ മുൻഗണന കൈവരുന്നു. നമ്മുടെ കാഴ്ചാവബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരു സാങ്കേതിക ഉപ കരണം എന്ന നിലയിൽ വി. സി. ആർ പോലുള്ളവ ഇവിടെ വളരെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. (ഹെലൻ പവൽ, 2012, 158). അത്തരം സ്വാധീനങ്ങൾ ആഖ്യാന ത്തിൽ തീർത്ത വിസ്മയങ്ങളായിരുന്നു *പൾപ്പ്ഫിക്ഷൻ* അടക്കമുള്ള ചലച്ചിത്ര ങ്ങൾ.

കമ്പ്യൂട്ടർ, മൊബൈൽഫോൺ തുടങ്ങിയ വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പ്രചാരത്തോടെ, ദൈനംദിനവ്യവഹാരങ്ങളിൽ അരേഖീയസമയത്തിന്റെ പ്രയോഗ സാധ്യതകൾ വർധിതമായി. അതിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലും പ്രകടമായി. വീഡിയോഗെയിമുകളടക്കമുള്ളവയുടെ വ്യാപനവും ആഖ്യാനകാല ത്തിന് പുത്തൻ വിചാരമാതൃകകളും ഭാവുകത്വവും പകർന്നു. ഓർമ്മകളെ കേന്ദ്ര പ്രമേയമാക്കിയും ലീലാപരമായും സമീപിച്ച ചിത്രങ്ങൾ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ അനവ ധിയാണ്. *മെമന്റോ*, (2000, ക്രിസ്റ്റഫർ നോളൻ)*എറ്റേണൽ സൺഷൈൻ ഓഫ് ദ സ്പോട്ട് ലെസ് മൈൻഡ്* (2004, മിഷേൽ ഗോണ്ട്രി)തുടങ്ങിയവ ഓർമ്മകളുടെ വ്യാപ്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നവീനഭാവുകത്വമാതൃകകളായിമാറി.

സാങ്കേതികവിദ്യ വിരൽത്തുമ്പത്തെത്തിയതോടെ സിനിമകാണൽരീതിയെക്കുറിച്ചും, പ്രദർശനത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള മുൻധാരണകൾ തകർന്നു. ഉപഭോക്താക്കളായ പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രസമയത്തിലും ഇടപെടാൻ അവസരമുണ്ടായി. കാലത്തിന്റെ അരേഖീയസ്വഭാവം ദൈനംദിനവ്യവഹാരങ്ങളിൽ സഹജമായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അത് ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിൽ നിഴലിക്കുന്നതും അസ്വാഭാവികമല്ലല്ലോ.

തിരക്കഥാഘടനമുതൽ എഡിറ്റിങ്ങടക്കമുള്ള സാങ്കേതങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ അരേഖീയകാലവിന്യാസത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലാവട്ടെ, അരേഖീയസ്വരൂപത്തിന് വിപണിസൗഹൃദാന്തരീക്ഷം ഒരുക്കേണ്ട അധികച്ചുമതല കൂടിയുണ്ട്. ഒരേസമയം കാര്യ- കാരണബന്ധത്തിന്റെ സാമാന്യയുക്തിയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുമ്പോഴും, കഥനസമഗ്രതയിൽ കാര്യകാരണയുക്തിയെ കൈയ്യൊഴിയാതിരിക്കാൻ മുഖ്യധാരാ അരേഖീയതക്ക് ജാഗ്രത പുലർത്തേണ്ടിവരുന്നു. കലാചിത്രങ്ങളിൽ സ്വപ്നങ്ങളും തോന്നലുകളും ഭ്രമകല്പനകളുമെല്ലാം രേഖീയസമയത്തെ അതിജീവിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പരമ്പരാഗതചിത്രങ്ങൾ മൃതസമയം (ഡെഡ് ടൈം) ആയി കണക്കാക്കുന്നവയെപ്പോലും 'കലാചിത്രങ്ങൾ' ആവിഷ്ക്കരിക്കാറുണ്ട്. പറയത്തക്ക സംഭവങ്ങളോ പ്രക്രിയാകോലാഹലങ്ങളോ ഇല്ലാത്ത നിശബ്ദനിമിഷങ്ങളെ ഈ ചിത്രങ്ങൾ ഉൾകൊള്ളുകയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ജീവിതത്തിലെ വ്യർത്ഥതയെയും യാന്ത്രികതയെയും ഏകാന്തതയെയുമെല്ലാം അഭിസംബോധന ചെയ്യാനും ഈ വിധത്തിലുള്ള ആഖ്യാനരീതി സഹായകമാവുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കാത്ത ഈ ചിത്രങ്ങളാകട്ടെ, പരമ്പരാഗത കാഴ്ചാശീലങ്ങൾക്ക് ദഹനരസം പകരുന്നുമില്ല.

കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാവാം മിക്കപ്പോഴും അരേഖീയതയുടെ സ്രോതസ്സ്. പ്രധാനമായും, മുഖ്യധാരയിൽ ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെയും കഥാകാലത്തിന്റെയും അകലമാണ് അരേഖീയതയുടെ കാതൽ. ഈ അകലം നികത്തുക എന്നതാണ് കാഴ്ചയിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ മുഖ്യകടമ്പ. ഒരു

കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മയുടെ രൂപത്തിലും, കാലസംക്രമണോപാധികൾ ഉപയോഗിക്കാതെയും ഭൂതകാലങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിന്യസിക്കാറുണ്ട്. സംഭവങ്ങളുടെ പൂർവ്വാപരക്രമം തെറ്റിക്കുന്ന മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ കാര്യകാരണബന്ധത്തെ നേർരേഖയിലാക്കി പ്രേക്ഷകർക്ക് സംഭവങ്ങളെ പുനക്രമീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രേഖീയയുക്തികൾ പുനക്രമീകരണത്തിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്നില്ലെന്നർത്ഥം.

ആഖ്യാനകാലം അരേഖീയമാവുമ്പോഴും രേഖീയമായി പുനക്രമീകരിക്കാവുന്ന നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ തൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷം മുഖ്യധാരയിൽ ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ സമയഘടനയിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റത്തിന്റെ സൂചകമായി ഇത് വായിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. സാമ്പത്തികനേട്ടം കൈവരിച്ച മിക്ക അരേഖീയചിത്രങ്ങളും രേഖീയസമയപദ്ധതിയിലേക്ക് പുനർവിന്യസിക്കാൻ കഴിയുന്നവയാണ്. ബോധാധാരാമാതൃകയിലോ, അല്ലെങ്കിൽ അമൂർത്തമായോ ഭൂത-ഭാവി-വർത്തമാനങ്ങൾ കുഴഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരയിൽ അത്യപൂർവ്വമായിരിക്കും. അതായത്, രേഖീയസമയക്രമത്തിലേക്ക് പുനർവിന്യസിക്കാനാവാത്ത, അരേഖീയതയെ ഏറ്റെടുക്കാൻ മുഖ്യധാരാപ്രേക്ഷകർ തൽപരരല്ലെന്ന് ചുരുക്കം.

ഓർമ്മകളായും, ഓർമ്മകളെ അപേക്ഷിച്ച് ആഖ്യാനഘടന തന്നെയായും ഭൂതകാലം അരേഖീയരൂപശിൽപ്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കാറുണ്ട്. ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ വർത്തമാനകാലവുമായുള്ള ബന്ധത്തിലാണ് മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനഘടന ലീലാസാധ്യതകൾ കണ്ടെത്തുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠസമയക്രമം കൂസാത്ത ചില ചിത്രങ്ങളാവട്ടെ, കാര്യകാരണബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ആകുലപ്പെടാറുമില്ല. ആഖ്യാനസംഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള രേഖീയബന്ധത്തിൽനിന്നും വിട്ടുനിൽക്കാൻ കൂടുതൽ ഉത്സാഹം കലാചിത്രങ്ങൾക്കാണ്. പ്രതിസിനിമകളും പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളും മനപൂർവ്വംതന്നെ കാര്യകാരണബന്ധത്തെ അപനിർമ്മിക്കാൻ ഒരുമ്പെടുന്നു.

കലാസിനിമയിലെ കഥാപാത്രചെയ്തികളെ പലപ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളുമൊന്നും നിയന്ത്രിക്കാറില്ല. തുറന്ന അന്ത്യങ്ങൾ സാധ്യമാവുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. മുഖ്യധാരാ അരേഖീയചിത്രങ്ങളിലെ അന്ത്യരംഗം ആഖ്യാനക്രമമനുസരിച്ച് തുറന്ന അന്ത്യമായി അനുഭവപ്പെടാമെങ്കിലും പുനർവിന്യസനത്തിൽ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ തലേലെഴുത്ത് മാറുന്നുണ്ട്.

അരേഖീയകഥനങ്ങളിൽ, കാലത്തിൽ പിളർപ്പുകളുണ്ടാവുന്നത് പ്രധാനമായും രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലാണ്. കാര്യകാരണശൃംഖലയിൽ വിള്ളലുകൾ വീഴ്ത്തിയോ, കാര്യകാരണബന്ധത്തെ നിരാകരിച്ചോ ദൃശ്യശ്രേണി സൃഷ്ടിക്കാം. രേഖീയവികാസത്തെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെയും ഫ്ളാഷ്-ഫോർവേർഡിലൂടെയും ഖണ്ഡിച്ചുകൊണ്ടാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ സാമാന്യമായി വേറിട്ട സർഗക്രമങ്ങൾക്ക് ശ്രമിക്കുന്നത്. കാലപരമായി രംഗങ്ങളെ ഈവിധത്തിൽ അട്ടിമറിക്കുമ്പോൾ അറിവിന്റെ തുടർച്ചയില്ലാത്ത വിതരണമാണ് സംവേദനതലത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ ക്രമവ്യതിയാനം, അറിവിന്റെ വിതരണത്തിലുള്ള ഈ പരീക്ഷണോന്മുഖത അരേഖീയചിത്രത്തെ ഇടർച്ചയുടെ ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയാക്കുന്നു.

രംഗങ്ങളുടെ ബന്ധത്തിലെ ക്രമം തെറ്റിച്ചോ, ഒരേ കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തരീതിയിലുള്ള ആവർത്തനമായോ, വിപരീതക്രമത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചോ ഒക്കെ രംഗങ്ങളുടെ ശൃംഖലാബന്ധത്തെ പലവിധത്തിൽ പുനർനിർവചിക്കാം. അമൂർത്താഖ്യാനരീതി പിന്തുടരുന്നവയിലാവട്ടെ രംഗശൃംഖല രേഖീയക്രമത്തിലേക്ക് പുനർവിന്യാസയോഗ്യവുമാവില്ല. സംഭവശ്രേണിയുടെ വിഘടിതസ്വഭാവം കാലത്തിൽ വിടവുകളാണ് തീർക്കുന്നത്. ദൃശ്യാവലിയിലെ ഇത്തരം പിളർപ്പുകൾ ചിത്രത്തിന്റെ കഥാവായനയിലും സങ്കീർണ്ണതയേറ്റുന്നു. ക്രമാനുഗതമായ രേഖീയസ്വഭാവം നിർമ്മിക്കുന്ന മിഥ്യയിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കാൻ ഈ ഇടർച്ചാസ്വരൂപം പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നു. ദൃശ്യശ്രേണിയിലുണ്ടാകുന്ന അനിശ്ചിതത്വം

ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ വിരോധാഭാസസ്വഭാവത്തെ കൂടുതലായി തുറന്നുകാട്ടുകയാണ് ചെയ്യുക.

രംഗങ്ങൾ തമ്മിലെ പിളർപ്പുകളെ കൂടുതൽ വിവൃതമാക്കുന്നതോ സംവൃതമാക്കുന്നതോ ആയ ദൃശ്യ-ശബ്ദ ശൈലികൾ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ പിന്തുടരാറുണ്ട്. മുഖ്യധാരയിൽ പലപ്പോഴും പിളർപ്പുകളെ മറയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ, കലാപരീക്ഷണ ചിത്രങ്ങൾ പിളർപ്പുകളെ കൂടുതൽ അർത്ഥസങ്കീർണ്ണമായി തുറന്നുവെക്കുന്നു. പിളർപ്പുകളേറിയ ഷോട്ടുകളെ, സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകളിലൂടെ, ആ പിളർപ്പുകളെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ രൂപകല്പനചെയ്യാം. അതേസമയം കാലസംക്രമണത്തെ, ഫെയ്ഡ് ഇൻ, ഡിസ്സോൾവ് തുടങ്ങിയ എഡിറ്റിംഗ് തന്ത്രങ്ങളിലൂടെ മുറിവ് അനുഭവപ്പെടുത്താതെയും അവതരിപ്പിക്കാം.

എഡിറ്റിങ്ങിൽ ഇടർച്ചയുടെ ലാവണ്യോപാധികളായി എടുത്തുപറയാവുന്നത് ജമ്പ് കട്ടും പാരലൽ കട്ടിങ്ങുമാണ്. ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്ന് അടുത്ത ഷോട്ടിലേക്ക്, സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ ആഘാതമേൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ചാട്ടം തന്നെ നടത്തുകയാണ് ജമ്പ്കട്ട്. തുടർച്ചയായ ഷോട്ടുകളിൽനിന്ന് ഫ്രെയിമുകൾ നീക്കം ചെയ്തോ, ദൃശ്യപരമായി യോജിപ്പുള്ളതും എന്നാൽ കാലികമായി വിയോജിപ്പുള്ളതുമായ ഷോട്ടുകൾ ഒരുമിച്ചുചേർക്കുന്നതിലൂടെയോ ഇത് ഒരു സീനിന്റെ തുടർച്ചയെ തകർക്കുന്നു. കാഴ്ചക്കാരുടെ ശ്രദ്ധ തെറ്റിക്കാനും, കാഴ്ചയിൽ ആഘാതം സൃഷ്ടിക്കാനുമൊക്കെ ഇത് ഉപകരിക്കുന്നു. ജമ്പ്കട്ടിന്റെ പിതാവായി പരിഗണിക്കുന്നത് ജോർജ്മെലീസിനെയാണ്.അദ്ദേഹം ഫ്രെയിമിൽ വിസ്മയങ്ങൾ തീർക്കാൻ ഇത് പ്രയോഗിച്ചു. പിന്നീട് പരമ്പരാഗത, രേഖീയഭാഷയുടെ സുഗമക്കാഴ്ചയെ റദ്ദാക്കാനായി ബ്രെത്‌ലസ്സിലൂടെ ഗൊദാർദ് ഇതിനെ ശക്തിയേറിയ രചനോപാധിയാക്കി മാറ്റി. ഇപ്പോൾ സംഗീതവീഡിയോതൊട്ട് പാചകവീഡിയോയിൽവരെ ജമ്പ്കട്ട് സുലഭമാണ്.

പാരലൽ എഡിറ്റിങ്ങ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ദൃശ്യത്തിൽ അരേഖീയോപാധിയായി

അനുഭവപ്പെടുമെങ്കിലും, മുഖ്യധാര രേഖീയ ഇതിവൃത്തത്തെ ഹനിക്കുന്ന വിധത്തിലല്ല ഇത് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒരേ സമയം നടക്കുന്ന പ്രവൃത്തികളെ ഇടവിട്ടുകാണിച്ച് നാടകീയസംഘർഷവും ഉദ്വേഗവും സൃഷ്ടിക്കാനാണവ ശ്രമിച്ചത്. എഡ്വിൻ എസ്. പോർട്ടർ തുടങ്ങിവെച്ച ഈ മാതൃക പിൽക്കാലത്ത് മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ നാടകീയസംഘർഷങ്ങളുടെയും ഉദ്വേഗങ്ങളുടെയും മുഖ്യ ആഖ്യനോപാധിയായി മാറി. ഇവയെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ കൂടുതൽ സർഗാത്മകമാക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചവരുമുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ച് രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ അപനിർമ്മിക്കാൻ പാരലൽ എഡിറ്റിങ്ങിന് സാധിക്കും. പോൾ തോമസ് ആൻഡേഴ്സന്റെ മഗ്നോളിയ (1999) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഭിന്നങ്ങളായ പല കഥകളെ സർഗാത്മകമായി ചേർത്തുവെക്കുന്നതിൽ മികവ് കാട്ടുന്നത് പാരലൽ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ്.

ആഖ്യാന-ഉള്ളടക്കതലങ്ങളിൽ അരേഖീയകാലം പ്രവർത്തിക്കുന്ന വിവിധ രീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത അഞ്ച് ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇനിവരുന്ന ഭാഗങ്ങൾ. തിരക്കഥയും എഡിറ്റിങ്ങുമടങ്ങുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളിൽ അരേഖീയകാലത്തിന്റെ നിർമ്മാണവും അതിന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങളും സംവേദനത്തിൽ അതുകൊണ്ടുവരുന്ന വ്യത്യസ്തതയുമെല്ലാം ഈ പരിശോധനയുടെ ഭാഗമാവുന്നു.

3.1 പുരാവൃത്തകാലത്തിന്റെ അരേഖീയനിർമ്മിതി

മിത്തുകളെ ആസ്പദിച്ച് നാടകത്തിലും സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലുമായി നിരവധി സർഗസൃഷ്ടികൾക്ക് മലയാളം ജന്മമേകിയിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ മിക്കതും ഏതെങ്കിലും ഒരു മിത്തിന്റെ അവതരണമോ വ്യാഖ്യാനഭേദമോ ആയിരുന്നു. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ജി.അരവിന്ദൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *എസ്തപ്പാൻ* അനന്യമാകുന്നത് ഒരു സാങ്കൽപ്പിക മിത്തിന്റെ പേരിലല്ല. മറിച്ച് പുരാവൃത്തനിർമ്മിതിയുടെ ഉറവിടങ്ങൾ തേടുന്നതിലൂടെയാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ ഓർമ്മകൾ, ഭാവനകൾ, അഭിലാ

ഷങ്ങൾ എന്നിവ പല കാലങ്ങളിലായി സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതാണ് മിത്തുകൾ. പല കാലങ്ങളുടെ സംഗമബിന്ദുവായ 'എസ്തപ്പാൻ' അനിതരസാധാരണമായ കാലസങ്കൽപ്പം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എപ്പിസോഡിക്കലായാണ് ആഖ്യാനനിർവ ഹണം.''സാധ്യമായതോ അനിവാര്യമായതോ ആയക്രമത്തിൽ എപ്പിസോഡുകൾ പരസ്പരം പിന്തുടരാത്ത ആഖ്യാനങ്ങളെയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ എപ്പിസോഡിക്ക് ഇതിവൃത്തമെന്ന് വിളിച്ചത്. എല്ലാത്തരം പ്ലോട്ടുകളിലും ഏറ്റവും മോശമെന്നും ഇതിനെ പ്രഖ്യാപിച്ചു. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി ദുർബലപ്പെടുത്തുകയോ പ്രവർത്തനരഹിതമാക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ഘടനകളെയാണ് എപ്പിസോഡിക് എന്ന് പറയുന്നത്.'' (അലൻ മൂർ, 2008:20).ഒരു രംഗം അടുത്ത രംഗത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന, കാര്യകാരണശൃംഖലാമാ തൃകയിൽ വികസിക്കുകയല്ല എപ്പിസോഡിക്ക് ആഖ്യാനങ്ങൾ. തനിച്ചുനിൽക്കാൻ ശേഷിയുള്ള എപ്പിസോഡുകൾ അഥവാ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് ഇവയിലുള്ളത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ പശ ഈ രംഗങ്ങളെ തമ്മിൽ ഒട്ടിക്കുന്നില്ല. എസ്തപ്പാ നെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകൾ തമ്മിൽ (പ്രതികരണകഥയെന്ന നിലയിൽ തമ്മിൽ ബന്ധ മുള്ളവയിൽപ്പോലും) കാര്യകാരണശൃംഖലയുടെ ഒഴുക്കല്ല സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മറിച്ചു തനിച്ചു നിൽക്കാനുള്ള ശേഷിയാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ എസ്തപ്പാനെക്കു റിച്ചുള്ള കഥകൾ പരിണാമയുക്തിയിൽനിന്നും മോചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വേറിട്ടു കിട ക്കുന്നതോ, പരസ്പര വിരുദ്ധങ്ങളോ, പാഠഭേദങ്ങളോ ആയ ഭിന്നകാലസ്വരൂപങ്ങ ളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ആഖ്യാനത്തിലെ കാലബഹുലതയെ, മിത്തെന്ന സമഗ്രത യിലേക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിക്കാൻ ഉതകുംവിധമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശില്പഘടന.

കടലോരത്തെ ഒരു മുക്കുവഗ്രാമത്തിലെ നാട്ടുകാരുടെ ശിഥിലസ്മരണകളി ലൂടെയാണ് എസ്തപ്പാൻ എന്ന കഥാപാത്രം രൂപപ്പെടുന്നത്. നാട്ടുകാരുടെ ആഖ്യാ നങ്ങൾക്കൊടുവിൽ എസ്തപ്പാൻ തിരോഭവിക്കുകയും, അയാൾ ഒരു മിത്തായി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന മട്ടിലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയാവതരണം. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഭാവനാവ്യാപാരത്തിന്റെ അനന്തരഫല

മല്ലല്ലോ മിത്തുകൾ. തൽസ്ഥാനത്ത് ഒരു ജനതതന്നെ ഇവിടെ ആഖ്യാനസ്രോതസ്സാവുന്നു. ജനമനസ്സുകളുടെ ആഖ്യാനമായതിനാൽ മിത്ത്നിർമ്മാണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കലാസൃഷ്ടിക്ക് രേഖീയകാലസങ്കൽപ്പം അനുചിതമാവും. ഒരു ജനതയുടെ ആവിഷ്കാരപ്രക്രിയയുടെ രീതിശാസ്ത്രമായി അരേഖീയകാലദർശനം അനിവാര്യമാവുകയാണിവിടെ.

സമഗ്രാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനകാലം - കഥാകാലം എന്നിങ്ങനെ സാമാന്യമായി വിഭജിക്കാനാവുന്ന ആഖ്യാനസങ്കൽപ്പമല്ല ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. പുർവിന്യസിക്കാനാവുന്ന അരേഖീയ ചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ കഥാകാലക്രമത്തെ ആഖ്യാനം അട്ടിമറിക്കുകയല്ല. മറിച്ച് ആഖ്യാനത്തെ സമഗ്രതലത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരു അടിസ്ഥാനകഥ ഈ ചിത്രത്തിനില്ല എന്നതാണ്. ഒരു രംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയല്ല അടുത്തരംഗം. അരവിന്ദനും, കാവാലവും, ഐസക് തോമസ് കോട്ടുകാപ്പള്ളിയും ചേർന്നെഴുതിയ തിരക്കഥയും രമേശന്റെ എഡിറ്റിങ്ങും അയവുള്ള ഒരു ഘടനാശിൽപ്പമാണ് ഒരുക്കുന്നത്. നാടോടിപുരാവൃത്തം രൂപംകൊള്ളുന്നതിനെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ പല കഥകളെ ചേർത്തുവച്ചിരിക്കുകയാണിവിടെ. ഋജുവായ കാലസമീപനത്തെ അപ്രസക്തമാക്കുന്ന അയവേറിയ അർത്ഥശിൽപ്പമാണ് എസ്തപ്പാന്റേത്.

എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളെ ഒറ്റയൊറ്റയായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ രേഖീയകാലസമീപനം പുലർത്തുന്ന നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടെന്ന് പറയാം. പക്ഷേ സമഗ്രാർത്ഥത്തിൽ സമയത്തോടുള്ള ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഭിമുഖ്യം ആഖ്യാനത്തിനില്ലതാനും. നിരവധി ആഖ്യാതാക്കളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഇവിടെ നിരവധികാലപദ്ധതികളെ കൂടിയാണ് സാധ്യമാക്കുന്നത്. ഓരോ ആഖ്യാനവും വിരമിക്കുന്നിടത്ത് മറ്റൊരുകാലം ആവിർഭവിക്കുന്നു. ആഖ്യാനങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം ഇവിടെ സാമാന്യവും രേഖീയവുമായ കാലദർശനത്തെത്തന്നെ പൂർണമായും നിരാകരിക്കുന്നു. ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ചിലതാവട്ടെ ഒരേ സന്ദർഭത്തിന്റെതന്നെ പാഠ

ഭേദങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലപ്രതിനിധാനവുമാണ്. പരസ്പരം കണ്ണി ചേരുന്ന രേഖീയകാലത്തിന് ബദലായി വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെ ശകലിതമായിക്കിടക്കുകയാണ് *എസ്തപ്പാനി*ലെ കാലസ്വരൂപം.

ഭൂതവർത്തമാനകാലങ്ങളിൽ കാലുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പരമ്പരാഗതചിത്ര ങ്ങൾ ആഖ്യാനരൂപകല്പന ചെയ്യാറുള്ളത്. വർത്തമാനത്തിൽ കാലുറപ്പിച്ച് ഭൂത കാലത്തിലേക്കോ, ഭാവിയിലേക്കോ ചലിക്കുന്നതാണ് ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സാർവ്വ ലൗകികസ്വഭാവം.കാലത്തിൽ കൊത്തുവേല ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രകലയിൽ, ഒരു സുനിശ്ചിത കാലത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ച് മുന്നോട്ടോ, പിന്നോട്ടോ, കാലക്രമം കുഴമ റിച്ചോ, ആഖ്യാനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. *എസ്തപ്പാന്റെ* ആഖ്യാനത്തെ സവിശേഷ മാക്കുന്നത് കാലത്തിലുള്ള കൃത്യമായ ചുവടുറപ്പിക്കലിന്റെ അഭാവമാണ്. കാല ത്തിന് നിയതസ്വരൂപം കൽപ്പിക്കുന്ന ബോധകേന്ദ്രം ഇല്ലാത്തതാവാം ഇങ്ങനെ യൊരു സവിശേഷകാലദർശനത്തിനു പ്രചോദനമായതും.

*എസ്തപ്പാനി*ലെ രണ്ടാംരംഗം, അരേഖീയവും അയവേറിയതുമായ കാല ദർശനത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷസൂചനകൾ നൽകുന്നു. എസ്തപ്പാൻ ബൈബിൾ ചിത്ര ങ്ങൾ കല്ലിൽ വരയ്ക്കുമ്പോൾ, എസ്തപ്പാന്റെ വരകളെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായം പങ്കു വെച്ചുകൊണ്ട് അങ്ങോട്ടു കടന്നുവരുന്ന സ്ക്കൂൾകുട്ടികൾ തങ്ങൾ പരീക്ഷയിൽ വിജയിക്കുമോ, എന്ന് എസ്തപ്പാനോട് ചോദിക്കുന്നു. എസ്തപ്പാൻ കുട്ടികൾക്ക് തൊട്ടുമുന്നിലെ കല്ലിൽ മൂന്ന് വരകൾ വരയ്ക്കുന്നു. എന്നിട്ട് അവ ഒന്നൊന്നായി മായ്ക്കുന്നു. മായുന്ന വരകൾക്കൊപ്പം അയാൾ കുട്ടികളോട് തന്റെ സവിശേഷ മായ രീതിയിൽ പറയുന്നു:

'മൂന്നറിയാത്തോൻ മൂത്താലും നരക്കില്ലല്ലോ
രണ്ടറിയാത്തോന് രാവില്ല പകലില്ലല്ലോ
ഒന്നറിയാത്തോനെ ഒന്നിനും കൊള്ളില്ലല്ലോ

ഒന്നുമില്ലാത്തോന് ഒടുക്കോമില്ല, തൊടക്കോമില്ല

ഭയോമില്ല തോൽവിയുമില്ല'

ഈ വരികൾ എസ്തപ്പാനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിർവ്വചനമായോ, ചലച്ചിത്രഘടനയ്ക്കുനൽകുന്ന ചുരുക്കെഴുത്തായോ വായിക്കാം. എസ്തപ്പാനെന്ന കഥാപാത്രത്തിനോ കഥാഘടനയ്ക്കോതന്നെ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമെന്ന രേഖീയസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ബാധ്യതകളില്ല. ഒരു കഥയ്ക്കോ സംഭവത്തിനോ വ്യക്തിക്കോ ഉണ്ടാവുന്ന പരിണാമമാണ് ആഖ്യാനവുമായി പൊതുവിൽ കാണികളെ അടുപ്പിച്ചുനിർത്തുന്നത്. ഇവിടെ കഥാതന്തുവിന് കൃത്യമായ തുടക്കമോ പടിപടിയായ വളർച്ചയോ സുനിശ്ചിതാന്ത്യമോ ഇല്ല. കഥാതന്തുവിന്റെ വികേന്ദ്രിത സ്വഭാവം ആഖ്യാനകാലത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. *എസ്തപ്പാനി*ലെ കാലസമീപനത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുകയും, അതികഥനമായി ഉയർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തത്തിന്റെ മുറുക്കമുള്ള ഘടനാസമ്പ്രദായം കൈയ്യൊഴിയുന്നതിനാൽ ആഖ്യാനകാലവും ചലച്ചിത്രസ്വരൂപവുംതന്നെ കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രമാവുന്നുവെന്നും കാണാം. ഓരോ കഥപറച്ചിലിലെയും തനത് കാലബോധവും, പ്രമേയാഖ്യാനതലങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യവും പൊരുത്തമഴിഞ്ഞ ശിൽപ്പഘടനയെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

സംസ്കാരത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും സഞ്ചിതസ്മരണകളാണല്ലോ മിത്തുകൾ. ഓർമ്മകളിൽ യാഥാർത്ഥ്യവും ഭാവനയും കലർന്നിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ആഖ്യാനം ഏറിയകൂറും ഭൂതകാലത്തിലാണ്. ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള പിന്മടക്കങ്ങളാണ് ഓരോരുത്തരുടെയും കഥപറച്ചിൽ. എന്നാൽ ഇവിടെ ഭൂതകാലങ്ങളാവട്ടെ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളുമാണ്. ആഖ്യാതാക്കളിലൂടെ സന്നിഹിതമാവുന്ന ഭൂതകാലം വിദൂരഭൂതകാലമല്ല. ആഖ്യാതാക്കളുടെ എസ്തപ്പാനുമായുള്ള വിനിമയങ്ങൾ സമീപഭൂതകാലത്താണ് നടക്കുന്നത്. ഭൂതകാലങ്ങളുടെ വൈപുല്യസമഗ്രതയിലാണ് എസ്തപ്പാൻ മിത്തായി മാറുന്നത്. നിരന്തരം വന്നുകയറുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ,

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്കുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ എന്നിങ്ങനെ ഓർമ്മകളിലൂടെയുള്ള കാലസന്നിവേശത്തിന് നിരവധി ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ ഇവിടെ പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ അവതരണത്തിൽത്തന്നെ ചില നവീന മാതൃകകളും അരവിന്ദൻ അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലെ ആദ്യഷോട്ടുതന്നെ രേഖീയതയുടെ സർഗ്ഗവിച്ഛേദത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. ധൂപക്കുറ്റിയും പുകച്ചുകൊണ്ട് വെള്ളത്തിൽനിന്ന് തീരത്തേക്ക് കയറിവരുന്ന എസ്തപ്പാന്റെ ദൃശ്യം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കാണ്. അത് നമുക്ക് മനസ്സിലാവുക അടുത്ത സീനിൽ വല നന്നാക്കുന്ന മുക്കുവൻ ഈ കഥ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ്. അതായത് ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭംതന്നെ ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നാണ്. അതാകട്ടെ ഒരാളുടെ ഓർമ്മയുടെ ദൃശ്യാവതരണത്തിനുശേഷം ആഖ്യാനം വർത്തമാനകാലത്തിലേക്ക് തിരികെവരികയാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ അവലംബിക്കുന്ന ഈ രീതി മലയാളസിനിമയിൽ മുൻമാതൃകകളില്ലാത്തതാണ് (ചിത്രം 1 a, b).

പൊതുവേ, മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ അവതരണം കൃത്യമായ കാലവിഭജനത്തിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കാറുള്ളത്. ഫ്ളാഷ്ബാക്കാണ് തുടർന്ന് വരാൻ പോകുന്നതെന്ന് പൂർവ്വസൂചനകൾ നൽകികൊണ്ടാണ് ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാറുള്ളത്. ഒരു കഥാപാത്രം ഓർമ്മിക്കുന്ന മട്ടിലോ അല്ലെങ്കിൽ അയാൾ മറ്റൊരാളോട് പറയുന്ന മട്ടിലോ ആണ് ഭൂതകാലത്തെ സാമാന്യമായി അവതരിപ്പിച്ചുപോന്നിട്ടുള്ളത്. *സദയം*പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ ഓർമയിലേക്ക് പോകുന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തേക്ക് ക്യാമറ അടുക്കുന്നതോടെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുകയാണ്. ചില സിനിമകളിലാവട്ടെ ഡിസ്സോൾവ്പോലെ കാലമാറ്റത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷ സിനിമാറ്റിക് സൂചനകളുമുണ്ടാവും. *എസ്തപ്പാനി*ലെ ആദ്യരംഗം കഴിഞ്ഞശേഷമാണ് ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വരത്തിലൂടെ ആ രംഗത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം നമുക്ക് വ്യക്തമാവുന്നത്. ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ദൃശ്യത്തിനുശേഷം ഈ

ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനാധാരമായ വ്യക്തിയുടെ സംഭാഷണത്തിലേക്ക്, അഥവാ ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിലേക്ക് ക്യാമറ തിരിച്ച് ചെല്ലുന്നരീതിയാണിത്. ഇങ്ങനെ സവിശേഷമായ ഒരു കാലദർശനത്തെ കാഴ്ചവെക്കാൻ എഡിറ്റിങ്ങിന് കഴിയുന്നു.

കഥകൾക്കുള്ളിലെ കഥകൾ അതായത് ഫ്ളാഷ് ബാക്കിനുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് കാലദർശനത്തെ ഋജുവല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ട് *എസ്തപ്പാനിൽ* അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പലചരക്കുകടയിൽ സാധനം വാങ്ങാനെത്തുന്ന കോൺട്രാക്ടറുടെ വേലക്കാരി പറയുന്ന കഥക്കകത്ത്തന്നെ അവരുടെ മകൻ പറയുന്ന കഥയുമുണ്ട്. തുടർന്ന് അവരുടെതന്നെ മറ്റൊരു കഥയും കാണാം. ഇവയെല്ലാം തന്നെ അരേഖീയശിൽപ്പഘടനയെ സവിശേഷമാക്കുന്നു.

കടത്തിണ്ണയിലെ എസ്തപ്പാന്റെ ആത്മഹത്യാശ്രമത്തെ മുൻനിർത്തി തനിക്കുണ്ടായ തൊന്തരവുകളെക്കുറിച്ച് പറയുകയാണ് കടക്കാരൻ. വേലക്കാരിയും തൂണുചാരി നിൽക്കുന്ന ഒരാളുമാണ് കേൾവിക്കാർ. ഒരു ദിവസം മുഴുവൻ തൂങ്ങിക്കിടന്നാലും എസ്തപ്പാൻ ചാകില്ലെന്നും അയാൾ അനുഗ്രഹംകിട്ടിയ മനുഷ്യനാണെന്നും തൂണിൽചാരി നിൽക്കുന്നയാൾ കടയുടമയ്ക്ക് മറുപടിയെന്നോണം പറയുന്നു. കടയുടമ അപ്പോഴും എസ്തപ്പാനെ പുച്ഛിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ കോൺട്രാക്ടറുടെ വേലക്കാരി, എസ്തപ്പാനെ കളിയാക്കുന്നത് സൂക്ഷിച്ച് വേണമെന്ന് താക്കീത് ചെയ്യുന്നു. എന്നിട്ട് എസ്തപ്പാനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തന്റെ മകന്റെ ഒരനുഭവം പറയുന്നു. രംഗം നടക്കുന്നത് ഒരു വൈകുന്നേരമാണ്. പാത്രം കഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അവളുടെ അരികിലേക്ക് നടക്കുന്ന മകൻ. അവന്റെ കൈയ്യിൽ കുറേ പലഹാരങ്ങളുണ്ട്. അവർ അത് എവിടെനിന്ന് കിട്ടിയതാണെന്ന് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. അതെല്ലാം എസ്തപ്പാൻ തന്നതാണെന്ന് അവൻ പറയുന്നു. ആ കഥ വിശ്വസിക്കാതെ മകൻ കക്കാനും തുടങ്ങിയോ എന്ന ആശങ്കയിലാണ് അവർ. താൻ കള്ളം പറയുകയില്ലെന്ന് അവൻ ആണയിടുന്നു. ആകാശത്തുനിന്നും മന്നാ വീഴുന്നതുപോലെയാണ് അതെല്ലാം വീണതെന്ന് അവൻ പറയുന്നു. തന്റെ കഥ സത്യമാ

ണെന്ന് തെളിയിക്കാൻ ദൃക്സാക്ഷികളായ ചങ്ങാതികളോട് അന്വേഷിക്കാൻ അവൻ അമ്മയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് 'ഞങ്ങൾ പള്ളിമുറ്റത്ത്നിന്ന് കളിയ്ക്കാരുന്നു'........ എന്ന് പറഞ്ഞ് മകൻ മറ്റൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നു.

അപരാഹ്നത്തിൽ പള്ളിമണിഗോപുരത്തിനടിയിൽ, താൻ വരച്ച ക്രൂശിത രൂപത്തിനുമുന്നിൽ ഇരിക്കുന്ന എസ്തപ്പാൻ. എന്തോ ചിന്തയിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന എസ്തപ്പാന്റെ അരികിലെത്തുന്ന ആഖ്യാതാവടക്കമുള്ള കുട്ടികൾ. എസ്തപ്പാൻ വരച്ചത് ഈശോയുടെ പടമാണെന്നും അയാൾ കണ്ണുതുറന്ന് ഉറങ്ങുകയാണെന്നും പറഞ്ഞ് അയാളുടെ മൗനത്തിലേക്ക് വികൃതിത്തരങ്ങളുമായി കുട്ടികൾ ബഹളം കൂട്ടിയെത്തുന്നു. അവരിൽ ചിലർ അയാളെ കല്ലെടുത്തെറിയുന്നു. ആലോചനയിൽനിന്നും ഞെട്ടിയുണർന്ന എസ്തപ്പാൻ അവരെ സ്നേഹത്തോടെ നോക്കുന്നു. തുടർന്ന് എസ്തപ്പാൻ തന്നെയെറിഞ്ഞ കല്ലുകൊണ്ട് അവരെയും എറിയുന്നു. എന്നാൽ എസ്തപ്പാൻ എറിഞ്ഞത് അച്ചപ്പമായി മാറുന്നു. കുട്ടികൾ വീണ്ടും വീണ്ടും അയാളെ എറിയുകയും, തിരിച്ച് എസ്തപ്പാൻ എറിഞ്ഞ കല്ലുകൾ അച്ചപ്പവും കുഴലപ്പവുമായി മാറുന്നു. കളിമട്ടായി മാറുന്ന ആ അന്തരീക്ഷത്തിൽ എസ്തപ്പാന്റെ മുഖം പെട്ടന്ന് ഗൗരവഭാവത്തിലേക്ക് തെന്നുന്നു. ആലോചനയിൽ അയാൾ ഏകാഗ്രമാവുന്നു. ഉടൻ എസ്തപ്പാൻ എഴുന്നേറ്റ് ഓടുന്നു. കുട്ടികളും അയാൾക്ക് പുറകേ ഓടുന്നു. എസ്തപ്പാൻ മുന്നിലും കുട്ടികൾ പുറകിലുമായി തീരത്തുകൂടെ ആളുകളെയും തോണിയെയും കടന്ന് ഓട്ടം തുടരുന്നു. കടൽത്തീരത്ത്, തിരമാലകൾക്ക് തൊട്ടരികിൽവെച്ച് കടലിലേക്ക് നടക്കുന്ന ഒരു ചെറിയ കുട്ടിയെ എസ്തപ്പാൻ ഓടിയെടുത്ത് കരയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. കുട്ടികൾ അതിശയത്തോടെ ഈ കാഴ്ചകൾ കാണുന്നു.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽനിന്നും ആഖ്യാനം കടയിലേക്ക്തന്നെ തിരികെയെത്തുന്നു. എന്നാൽ പിള്ളേര് പറഞ്ഞ കള്ളക്കഥ വിശ്വസിക്കുന്ന വേലക്കാരിയെ വേണം തല്ലാൻ എന്ന് പറഞ്ഞ് ആ കഥയെ തള്ളിപ്പറയു

കയാണ് കടയുടമ. 'അവളത് നേരിൽ കണ്ടിട്ടില്ലല്ലോ' എന്നുള്ള അയാളുടെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടലിന് മറുപടിയായി അവൾ നേരിട്ടുകണ്ട മറ്റൊരു കഥ പറയുന്നു. ആ സംഭവം നടക്കുന്നത് വൈകുന്നേരമാണ്. കോൺട്രാക്റ്ററുടെ വീട്ടിൽ കുട്ടിയെ രക്ഷിച്ചതിന് എസ്തപ്പാന് കിട്ടുന്ന സ്വീകരണമാണ് ഇതിലെ പ്രമേയം. അവർ എസ്തപ്പാനെ ചേർത്തുനിർത്തി ഫോട്ടോ എടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് സ്കോച്ച് വിസ്കി ഗ്ലാസ്സിലൊഴിച്ച് ചിയേഴ്സ്പറഞ്ഞ് മദ്യപാനം തുടങ്ങുകയാണ് ദമ്പതികൾ. അവരെ അമ്പരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എസ്തപ്പാൻ ആ കുപ്പിയിലെ മദ്യം ഒറ്റയടിക്ക് കുടിച്ചു തീർക്കുന്നു.

എസ്തപ്പാന്റെ അത്ഭുതചെയ്തികളാണ് ഈ രംഗങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രമേയം. വ്യത്യസ്തദിവസങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തസമയങ്ങളിൽ നടക്കുകയാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ. ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് അഥവാ ഭൂതകാലത്തിനുള്ളിലെ മറ്റൊരു ഭൂതകാലംപോലുള്ള രസകരമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് പരിചിതമല്ലെങ്കിലും വിഖ്യാതമായ *റാഷമോൺ* അടക്കമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ ഈ തന്ത്രങ്ങൾ ഫലപ്രദമായി വിനിയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫ്രെയിം-സ്റ്റോറികളുടെ മാതൃകയിലാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്നവരുടെ കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പറയുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയത്തെ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ആഖ്യാനത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാവുന്നു. ആ കടയിൽവച്ച് സ്ത്രീ പറയുന്ന ആദ്യകഥ എസ്തപ്പാന്റെ അത്ഭുതചെയ്തിയെക്കുറിച്ചാണ്. രണ്ടാമത്തേത് തന്റെ ആദ്യകഥ വിശ്വസനീയമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കാനുള്ള കഥാതുടർച്ചയാണ്. നാടോടിമിത്ത് എന്ന കേന്ദ്ര സങ്കൽപ്പംതന്നെയാവാം, ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനുള്ളിൽ മറ്റൊരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് അവതരിപ്പിക്കാൻ അരവിന്ദന് ഇവിടെ പ്രചോദനമേകുന്നതും. രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ എസ്തപ്പാനും കോൺട്രാക്ടറും മകനും ഭാര്യയും അവരുടെ മകളും നടന്നുവരുന്നത് നോക്കിനിൽക്കുന്ന ആ സ്ത്രീയെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത്. താൻ

നേരിട്ടുകണ്ട കാര്യമാണെന്ന് അവർ പറഞ്ഞതിന്റെ ദൃശ്യപരമായ ഊന്നലാവാം ഈ ഷോട്ട്.

കഥകളായി എസ്തപ്പാൻ സജീവമായി നിൽക്കുന്ന കാലവും, എസ്തപ്പാന്റെ തിരോധാനശേഷമുള്ള മറ്റൊരു കാലവും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. എസ്തപ്പാൻ കടലിലേക്കിറങ്ങി അപ്രത്യക്ഷനാവുന്നതോടെ ഒരു കോട്ടയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറ എസ്തപ്പാനെ തിരയുകയാണ്. അതിനെതുടർന്ന് 'എസ്തപ്പാനേ' എന്ന വിളി തിരമാലയിൽ ചെന്നു ചേരുന്നു. അടുത്ത രംഗത്തിൽ പള്ളീലച്ചനോട് എസ്തപ്പാനെ കാണാനില്ലെന്നും തങ്ങൾ ഇനി അന്വേഷിക്കാൻ ഇടം ബാക്കിയില്ലെന്നും ഒരു നാട്ടുകാരൻ പറയുന്നു. എന്നാൽ വികാരിയച്ചൻ എസ്തപ്പാൻ തിരിച്ചു വരുമെന്ന് ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്നു. ഈ രംഗം കഴിയുന്നതോടെ വീണ്ടും എസ്തപ്പാനെ കേന്ദ്രമാക്കി ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കാണ്. ഒരു ബോട്ടുകാരൻ, മുനമ്പ് എത്തിയപ്പോൾ ബോട്ടിലെ യാത്രക്കാരോട് മഴക്കാറും കാറ്റുമുള്ളപ്പോൾ എസ്തപ്പാൻ ഇവിടെയാണ് വരാറുള്ളതെന്നും എസ്തപ്പാൻ പറഞ്ഞാലേ വള്ളക്കാര് മുനമ്പ് കടക്കുള്ളൂ എന്നും പറയുന്നു. ഇങ്ങനെയൊരിക്കൽ എസ്തപ്പാന്റെ മുന്നറിയിപ്പ് അവഗണിച്ച് മുനമ്പ് കടന്നുപോയ വള്ളം തിരിച്ചുവന്നില്ലെന്നും പറയുന്നു. ബോട്ടുകാരന്റെ ആഖ്യാനത്തിനുശേഷം ഒരു വോയിസ് ഓവർ കടന്നുവരുന്നു. അതുവരെയുള്ള ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി ശൈലീകൃതമായ ദൃശ്യപരമ്പര ഇവിടെ തുടങ്ങുന്നു. എസ്തപ്പാനെ ഒരേ സമയത്ത് പല സ്ഥലത്ത് കണ്ടവരുണ്ട് എന്നു പശ്ചാത്തലത്തിൽ പറയുന്ന ഈ ദൃശ്യപരമ്പരയിൽ എസ്തപ്പാന്റെ പല സ്ഥലങ്ങളിലൂടെയുള്ള നടത്തമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അടുത്തരംഗം പള്ളിമുറ്റത്തെ ഉത്സവമാണ്. ഉത്സവരംഗങ്ങൾക്കൊടുവിൽ ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെയും അതുകണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആളുകളുടെയും വിശദമായ ചിത്രീകരണം. അതിനുശേഷം, കടലോരത്തിലെ പാറക്കൽമതിലിന്നു മുകളിൽ കിടന്നുറങ്ങുന്ന എസ്തപ്പാനെക്കാണിച്ചു കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ സിംഹഭാഗവും എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള മറ്റുള്ളവ രുടെ കഥകൾക്കായി മാറ്റിവച്ചിരിക്കുകയാണെങ്കിൽ അവസാനത്തോടെ ഈ കഥാ കാലം ഒരു മിത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായി പരിണമിക്കുന്നു. മറ്റുള്ളവരുടെ കഥനം മിത്തായി മാറുന്നിടത്ത് ചലച്ചിത്രരൂപത്തിലും സൂക്ഷ്മമായ വ്യതിയാനം കാണാം. അതുവരെയുള്ളതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ശൈലീബദ്ധവും ദൈർഘ്യം കൂടിയതുമായ രംഗങ്ങൾ ഈ ഭാഗത്തുണ്ട്. അതുവരെയുള്ള കാലസങ്കല്പം ഉരു ത്തിരിയുന്നത് ആളുകളുടെ കഥപറച്ചിലിനെ ആശ്രയിച്ചാണെങ്കിൽ ഈ ഭാഗത്തെ ത്തുമ്പോൾ സംഭാഷണങ്ങൾ കുറയുകയും ദൃശ്യത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൈവരുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മിത്തിക്കൽ കാലമാണിത്. എസ്തപ്പാന്റെ തിരോധാ നശേഷം ബോട്ടുകാരന്റെ ഓർമ്മയിൽ ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കുണ്ടെങ്കിലും, അതുവരെ യുള്ള ഭൂതകാലത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്ന് ആഖ്യാനം വ്യതിചലിക്കുകയാണ് തുടർന്ന്. ഒരർത്ഥത്തിൽ അതുവരെ സജീവമായ ഭൂതകാലങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കുക യാണ് ഈ പരിണാമകാലം.

ഒരു കഥയിലേക്കും കേന്ദ്രീകരിക്കാത്ത ആഖ്യാനം, കാര്യകാരണബന്ധ ത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികദീക്ഷകൾ പുലർത്തുന്നില്ല. കാര്യകാരണബന്ധം അഴിഞ്ഞ് അർത്ഥകല്പനകൾ ഇവിടെ മാറുന്നുണ്ട്. പ്രമേയം അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികപരിധികളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ദാർശനികമാനങ്ങൾ തേടുകയാ ണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ കാര്യങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് ചിത്രത്തിലേറിയകൂറും. എന്നാൽ ഈ കാര്യങ്ങളെല്ലാംതന്നെ എസ്തപ്പാൻ എന്ന പുരാവൃത്തത്തിന്റെ കാര ണമായി മാറുന്ന അപൂർവ്വ ശില്പഘടനയാണ് ചിത്രത്തിന്റേത്. ഇതിലെ ഓരോ ആഖ്യാതാവും എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് ഓരോ ഓർമ്മകളാണ് പങ്കുവെയ്ക്കുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾക്കിടയിൽ കാര്യങ്ങളുടെ കാരണങ്ങൾ തേടിപ്പോവുന്ന അപൂർവ്വം സന്ദർഭങ്ങളേയുള്ളൂ. എസ്തപ്പാൻ വാഴക്കുല കട്ടെന്ന ആരോപണം നേരിടുന്ന സന്ദർഭമൊക്കെ ഈ വിധത്തിലുള്ളതാണ്.'എസ്തപ്പാനെ കളിയാക്കു ന്നത് സൂക്ഷിച്ചുവേണം', 'എസ്തപ്പാന്റെ പോക്കത്ര നല്ലതല്ല' തുടങ്ങിയ കഥാപാത്ര

പ്രസ്താവനകളെ സാധൂകരിക്കാനെന്നോണമാണ് അതിനെത്തുടർന്ന് വരുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് സീനുകൾ. സാമാന്യമായി അവരുടെ പ്രസ്താവനയ്ക്കുള്ള കാരണമായി ഈ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളെ പരിഗണിക്കാമെങ്കിലും എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്ത ചിത്രങ്ങളാണവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ വ്യത്യസ്തകാല ബോധം പുലർത്തുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കാര്യകാരണബന്ധത്തെ അവ്യവസ്ഥിതവും അനിശ്ചിതവുമാക്കുന്നു.

എപ്പിസോഡിക്കലായ ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തെ കാര്യകാരണബന്ധത്തിനുപരി സർഗാത്മകമായി വിന്യസിക്കുന്നതിൽ രമേശന്റെ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ പങ്ക് നിർണ്ണായകമാണ്. എസ്തപ്പാനോർമ്മകളുടെ ശിഥിലമായ അരേഖീയഘടനയെ സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകളിലൂടെ സർഗവ്യവസ്ഥയായി നിലനിർത്തുകയാണ് എഡിറ്റിംഗ്. സ്മരണകളിലൂന്നിക്കൊണ്ട് സമൂഹത്തിന്റെ അബോധഘടനയെത്തന്നെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ ഈ ഘടനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഭൂതവർത്തമാനകാല വിഭജനങ്ങൾക്കുപരിയായി, ഒരു മിത്തിക്കൽ അസ്തിത്വം എസ്തപ്പാന് നൽകാൻ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വ്യാകരണവും സഹായകമാവുന്നു.

നാടോടിമിത്തിന്റെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് വെളിച്ചമേകാനാവാം ഇത്തരത്തിൽ അയഞ്ഞ ഒരു ഘടനാസമ്പ്രദായം ചിത്രം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളിൽ നിറയെ വിള്ളലുകളുള്ള, ഒരുവിധത്തിൽ അതിനെ തീർത്തും അപ്രസക്തമാക്കുന്ന ഒരു രൂപശിൽപ്പമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ പൊരുത്തത്തിലൂന്നി വികസിക്കുന്ന പ്രതിപാദനശൈലിയുടെ അഭാവം തന്നെയാവാം, *എസ്തപ്പാനെ* ബഹുതലവായനയ്ക്ക് കാര്യക്ഷമമാക്കുന്നതും. കാര്യ-കാരണബന്ധത്തിലെ സർഗാത്മകമായ ഈ അസ്ഥിരത നിയതവും പരിമിതവുമായ ഒരർത്ഥത്തിലേക്ക് പ്രമേയത്തെ ചുരുക്കുന്നില്ല. വായനയുടെ ബഹുവിതാനങ്ങളും, അതി ആഖ്യാനസാധ്യതകളും ദാർശികമാനങ്ങളും എസ്തപ്പാന് കൈവ

രിക്കാനായത് സ്വതന്ത്രവും അയവേറിയതുമായ അരേഖീയകാലപദ്ധതിയിലൂടെയാണ്.

3.2 ഭൂതകാലാധീനമായ വർത്തമാനം

അമ്മ അറിയാൻ എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ പേരു തെളിയുമ്പോൾ, 'ഒഡേസ' എന്ന കൂട്ടായ്മയുടെ ഉദ്ദേശലക്ഷ്യങ്ങൾ വോയിസ് ഓവറായി പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. "നല്ല സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള കൂട്ടായ സാഹോദര്യം. എങ്ങനെ സിനിമയിലൂടെ ജനങ്ങളുമായി സംവദിക്കണമെന്നുള്ള യാഥാർത്ഥ്യബോധം; അതിന്റെ പ്രകാശനമാണ് *ഒഡേസ*". ഒപ്പം കച്ചവട-മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളോടുള്ള നിലപാട് ഇങ്ങിനെ വ്യക്തമാക്കുന്നു, 'നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യസാഹചര്യത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ വെറുമൊരു സ്വപ്നംമാത്രമാക്കി, പ്രതികരിക്കാനുള്ള ബോധത്തിൽ നിന്നകറ്റി സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒരു ചൂഷണോപാധി എന്നനിലയിലാണ് ഏതൊരു സിനിമകളും ഇന്ന് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. കലാമാധ്യമം എന്നനിലയിൽ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെട്ട സിനിമയാണ് *അമ്മ അറിയാൻ*'. ഈ വോയിസ് ഓവറിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പരിമിതികളെ അതിവർത്തിക്കുന്ന, കലാപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായി ഒരു നല്ലസിനിമയ്ക്കുള്ള ശ്രമമെന്ന് പ്രാഥമികമായി *അമ്മ അറിയാനി*നെ പറയാം. അത്തരമൊരു ശ്രമം സാർത്ഥകമാവാൻ പ്രമേയാഖ്യാനതലങ്ങളിൽ വ്യവസ്ഥാപിതനിയമങ്ങൾ മാറ്റിയെഴുതേണ്ടതുണ്ട്. അത്തരമൊരു പൊളിച്ചെഴുത്തിന് തന്നെയാണ് *അമ്മ അറിയാൻ* ഒരുമ്പെടുന്നത്.

*അമ്മ അറിയാനി*നെ സംബന്ധിച്ച് ആഖ്യാനത്തെ വകഞ്ഞ് കഥപറയുക സാഹസമാണെങ്കിലും സാമാന്യകഥാതന്തുവിനെ ഏതാണ്ടിങ്ങനെ ചുരുക്കാം. പുരുഷൻ എന്ന കഥാപാത്രം ഗവേഷണാവശ്യങ്ങൾക്കായി, അമ്മയോട് യാത്രപറഞ്ഞ് ദില്ലിയിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ യാത്രയ്ക്കിടയിൽ, വയനാട്ടിൽവച്ച് ഒരു യുവാവിന്റെ ആത്മഹത്യയായി ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന മരണം

അയാളെ മാനസികമായി ഉലയ്ക്കുന്നു. അയാൾക്ക് പരിചയമുള്ള ആളെങ്കിലും പുരുഷന് ആ ചെറുപ്പക്കാരനെ തിരിച്ചറിയാനാവുന്നില്ല. ആ മരണത്തിന്റെ അലട്ട ലിൽ സഹയാത്രികയോടൊപ്പമുള്ള ഡൽഹിയാത്ര അയാൾ വേണ്ടെന്നുവെയ്ക്കു ന്നു. തുടർന്ന് മൃതശരീരം ആരുടേതെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ അയാൾ തന്റെ പല സുഹൃത്തുക്കളെയും സമീപിക്കുന്നു. മൃതദേഹം ഹരിയുടേതാണെന്ന് മനസ്സിലാ വുമ്പോൾ, ഹരിയുടെ സുഹൃത്തുക്കളും പരിചയക്കാരുമായവരുടെ ഒരു സംഘം പുരുഷനൊപ്പം ക്രമേണ രൂപംകൊള്ളുന്നു. അവർ മരണവിവരം അറിയിക്കാനായി ഹരിയുടെ അമ്മയുടെ അരികിലേക്ക് യാത്ര തിരിക്കുകയാണ്. അമ്മയുടെ അരികി ലേക്കുള്ള യാത്രയിൽ ഹരിയുടെ ജീവിതം പലരുടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെ അനാവൃ തമാവുന്നു.

ഈ ഉള്ളടക്കത്തിന് പരീക്ഷണോന്മുഖമായ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിലൂടെ സർഗാത്മകവും രാഷ്ട്രീയവുമായി വലിയ വ്യാപ്തിയാണ് ലഭിക്കുന്നത്. നാനാർത്ഥക്ഷമമായ ഒരു കാവ്യംപോലെ ഉള്ളടക്കത്തിന് ബഹുവിധ അടരുകൾ സമ്മാനിക്കാൻ അരേഖീയഘടനയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു. സമൂഹം, സംസ്കാരം, ചരി ത്രം, രാഷ്ട്രീയം എന്നിങ്ങനെ വിവിധ പ്രമേയങ്ങളുടെ സർഗാന്വേഷണത്തിന് കഥാതന്തുവിനെ പരിവർത്തനസജ്ജമാക്കുകയാണ് അരേഖീയാഖ്യാനം. കേരള ത്തിന്റെ ഒരു പ്രദേശത്ത് നിന്ന് മറ്റൊരു പ്രദേശത്തേക്കുള്ള യാത്രയുടെ ആഖ്യാനചട്ടക്കൂടും ഘടന അയവുള്ളതാക്കുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ ഘടന കഥാതന്തുവിനെ ഏക സൂചകത്തിലേക്ക് പരിമിതപ്പെടുത്താതെ, അനേകസാധ്യത കളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന ഒന്നാക്കിമാറ്റുന്നു.

ബഹുതലസ്പർശിയായ ആഖ്യാനം *അമ്മ അറിയാനി*ന്റെ കാലസ ങ്കൽപ്പത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമായ കാലാനുഭവങ്ങൾ ക്രമമെന്യേ ഉൾച്ചേരുന്ന ഒരു സഞ്ചാരപഥമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റേത്. ഭൂതാവിഷ്ടമായ വർത്ത മാനമാണ് സമയസങ്കല്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ചരിത്രവും വർത്തമാനവും

സദാ സംവദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കാൻ അവസരമൊരുക്കുകയാണ് ആഖ്യാനഘടന. ഹരിയുടെ മരണവിവരവും വഹിച്ചുള്ള യാത്ര കാലത്തിലൂടെ മുന്നോട്ട് നടക്കുമ്പോൾ ഹരിയെയും കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ പ്രതിരോധങ്ങളെയും, ഭരണ കൂടമർദ്ദനങ്ങളെയുംകുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ ആഖ്യാനത്തെ പിൻനടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

വേറിട്ട ഉള്ളടക്കമാതൃകകളുള്ള പല കാലങ്ങളെയാണ് എഡിറ്റിങ്ങിൽ സഞ്ചയിക്കുന്നത്. യാത്രയുടെ ആഖ്യാനവർത്തമാനം, ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ, വസ്തുനിഷ്ഠ സ്ഥലവിവരണം, ഓരോ പ്രദേശത്തെ പ്രതിരോധസമ രങ്ങൾ, പുരുഷന്റെ ഓർമ്മകൾ എന്നിങ്ങനെയാണ് വേറിട്ടകാലങ്ങളെ ഇവിടെ ചേർത്തുവെക്കുന്നത്. രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ബഹുതലസ്പർശിയായ ബന്ധം മുന്നോട്ട്വെക്കുന്നതിലൂടെ അംഗീകൃത അർത്ഥോൽപ്പാദന മാതൃകകളെയാണ് ഇവിടെ തകർക്കുന്നത്. ഓരോ രംഗവും വ്യത്യസ്ത അസ്തിത്വധാരണകളാണ് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. പൂർവ്വസീനും അനന്തരസീനും തമ്മിലുള്ള ശൃംഖലാബന്ധ ത്താൽ മാത്രം നിലനിൽപ്പുള്ള അർത്ഥതാൽപ്പര്യങ്ങളല്ല ആഖ്യാനത്തിന്റേത്. ഘടനയെ പരമാവധി അയവുള്ളതാക്കി രാഷ്ട്രീയബോധ്യങ്ങളെയും ജീവിതദർശ നങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളാൻ ആഖ്യാനത്തിന് കഴിയുന്നു.

ചരിത്രസിനിമയെന്ന സാമാന്യലേബലിലേക്ക് *അമ്മ അറിയാനി*നെ പരിമിത പ്പെടുത്താനാവില്ലെങ്കിലും, നിരന്തര ഇടപെടലും പ്രതിനിധാനവുമായി ചരിത്രാവ ബോധം ഇവിടെ കാലസങ്കൽപ്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹി ക-രാഷ്ട്രീയചരിത്രം നിരന്തരം വേട്ടയാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വർത്തമാനമാണ് ആഖ്യാനത്തിലേത്. വർത്തമാനകാലം ഋജുരേഖയിൽ നീങ്ങുന്ന മറവിയല്ലെന്നും, ഓർമ്മ മറവിക്കെതിരായ പോരാട്ടമാണെന്നും ഘടനാതലത്തിൽത്തന്നെ അരേഖീ യാഖ്യാനം ഉറപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഓർമ്മയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യാകരണംതന്നെ യാക്കി മാറ്റാൻ ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു. നിരവധി ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ചിതറിയ

ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾ അനാവൃതമാവുന്നത്. ചരിത്രനിരപേക്ഷമായ ഒരു വർത്തമാനകാലമില്ലെന്ന് ആഖ്യാനം നിരന്തരം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, വർത്തമാനത്തിന്റെ ഭാവിയിലേക്കുള്ള രേഖീയപ്രയാണത്തെ, ഭൂതകാലസ്മരണകൾകൊണ്ട് ആഖ്യാനം നിരന്തരം ചോദ്യംചെയ്യുകയാണ്.

കേരളത്തിലെ യുവാക്കളിൽ ഒരു പറ്റത്തെ ആവേശിച്ച തീവ്ര ഇടതു രാഷ്ട്രീയമാണ് അമ്മ അറിയാനിലെ ഭൂതകാലസ്രോതസ്സിന്റെ പ്രചോദനകേന്ദ്രം. ''ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യം മുന്നോട്ട്വച്ച സുരക്ഷയും പ്രതീക്ഷയും തകരുകയും കോൺഗ്രസ്സ് ഏകാധിപത്യസ്ഥാപനമായി മാറുകയും ഇടതുവിപ്ലവ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ശിഥിലമാവുകയും ചെയ്ത നിർണ്ണായക സന്ദർഭമായിരുന്നു ഇന്ത്യൻ എഴുപതുകൾ. സാധാരണക്കാരും അസംഘടിതരും സാമൂഹിക-സാമ്പ്രദായിക-സാമ്പത്തിക കാരണങ്ങളാൽ പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരുമായ ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിൽ നിന്നും രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളും നീതിന്യായ സംവിധാനങ്ങളും അകന്നു. ഈ അവസ്ഥകളോടുള്ള അസംതൃപ്തിയും അസ്തിത്വവ്യഥകളുമാണ് രണ്ടാം തലമുറയുടെ തീവ്രചിന്തകളെ സ്വാധീനിച്ചത്'' (ജയകുമാർ, 2011:38). അടിയന്തിരാവസ്ഥക്കാലത്തെ ഭരണകൂടമർദ്ദനങ്ങളും, ഒളിവുജീവിതവും, പ്രത്യാശാനഷ്ടം സംഭവിച്ച് മരണത്തിലേക്കും മറ്റും പലായനംചെയ്ത യുവാക്കളും ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ഭൂതകാലത്തെ നിരന്തരം പുനരാനയിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തെ മറവുചെയ്യാൻ വർത്തമാനകാലത്തെ അനുവദിക്കാത്ത, അരേഖീയപദ്ധതിയാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റേത്.

നക്സലൈറ്റ് ഭൂതകാലം പലകാലങ്ങളിലായി സാഹിത്യത്തിലും നാടകത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിലുമെല്ലാം സർഗസ്രോതസ്സായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. *കബനീ നദി ചുവന്നപ്പോൾ*(1976),*ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ* (1984), *പഞ്ചാഗ്നി* (1986), *ആരണ്യകം* (1988), *പിറവി* (1989), *മാർഗം* (2003), *ഗുൽമോഹർ* (2008) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും *അമ്മ അറിയാനി*നെ വേറിട്ട് നിർത്തുന്നത് ഭൂതാവി

ഷ്ടമായ അരേഖീയ രചനാപദ്ധതിയും, ഭൂതകാലകാഴ്ചപ്പാടിലെ വ്യതിരിക്തതയുമാണ്. മേൽപ്പറഞ്ഞ മിക്ക ചിത്രങ്ങളും നക്സൽ ഭൂതകാലത്തെ ആദർശവത്കരിക്കാനോ കാൽപ്പനികവത്കരിക്കാനോ ആണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ''ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ, പഞ്ചാഗ്നി, ആരണ്യകം തുടങ്ങിയ ജനപ്രിയ സിനിമകളിൽ നക്സലൈറ്റ് ചരിത്രം കാല്പനികമാവുന്നു. സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ അനുഭവമണ്ഡലത്തെ പോലീസും വിപ്ലവകാരികളും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിന്റെ, ശാരീരിക പീഡനത്തിന്റെ, വൈയക്തികാനുഭവത്തിന്റെ അധ്യാരോപിത മൂല്യങ്ങളിലും അതിവൈകാരികതയിലും കൊണ്ടുചെന്നു നിർത്തുന്നു. ഇവിടെ ശരീരം പ്രേക്ഷകാനുഭാവം (Sympathy) പിടിച്ചുപറ്റുന്നതിനുള്ള ചലച്ചിത്രോപകരണമാണ്. ശരീരത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട സാമൂഹിക ചരിത്രം വിസ്മരിക്കപ്പെടുകയോ മാറ്റി നിർത്തപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നു''വെന്ന് കെ.പി. ജയകുമാർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2011:21). വ്യക്തിയുടെ വൈകാരികപ്രപഞ്ചത്തിൽ തളഞ്ഞുനിൽക്കാതെ, വികേന്ദ്രിത ആഖ്യാനരീതിയിലൂടെ ഒരു സാമൂഹചരിത്രം തന്നെ *അമ്മ അറിയാൻ* ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. നക്സലൈറ്റ് ഭൂതകാലത്തെയും അതിന്റെ സാമൂഹിക ഇടപെടലിനെയും ഇവിടെ രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമാക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആഖ്യാനത്തിന് വ്യക്തികേന്ദ്രിതസ്വഭാവം നിലനിൽക്കെതന്നെ, ഇതരരംഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ട്വയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തെ വ്യക്തമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു.

*അമ്മ അറിയാനി*നെയും ഗൊദാർദിന്റെ *ഹിയർ എൽസ് വെയറി*നെയും സാറാ ഹംബ്ലീൻ താരതമ്യവിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിൽ മൃതദേഹം അതുവഴി ഭൂതകാലം ഇരുചിത്രങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനത്തിലിടപെടുന്നതിനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അക്ഷരാർത്ഥത്തിലും രൂപകാത്മകമായും ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലെയും ആഖ്യാനത്തിന് മൃതശരീരത്തെ മറവുചെയ്യാനാവുന്നില്ല. വിപ്ലവവാചാടോപസിനിമകളിലെ പരിചിതരീതികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ മൃതശരീരം ആഖ്യാനത്തെ നിരന്തരം തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. അതിന്റെ പ്രയോജനവാദപരമായ താൽപ്പര്യത്തെ അലോസരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇമേജുകളുടെ ലക്ഷ്യവാദപരവും രേഖീയവുമായ ഐക്യത്തിൽ നിന്നുമാറി പുറകിലേക്ക് നോക്കുന്നതും, ഭിന്നജാതീയവുമായ അരേഖീയഘടന വ്യത്യസ്തമായ ചരിത്രബന്ധങ്ങളും ഭാവിസാധ്യതകളും ഉയർന്നുവരാൻ ഇടയാക്കുന്നു. ഭാവിസാധ്യതകളെപ്പോലും നിർണ്ണയിക്കുന്നതാണ് ചരിത്രത്തിന്റെ ഈ വ്യത്യസ്തമായ ഇടപെടലുകൾ. ഇമേജുകളുടെ വൈരുധ്യാത്മകബന്ധത്തിൽ ഉളവാകുന്ന ബഹുതലസ്പർശിയായ അർത്ഥോൽപ്പാദനസാധ്യതകളെയാണ് ഇവിടെ തേടുന്നത്. ചരിത്രവുമായുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഈ പാരസ്പര്യം വർത്തമാനത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നു. ലക്ഷ്യവാദപരമായ രൂപത്തിന്റെയും പ്രമേയത്തിന്റെയും പിടിയിൽ നിന്ന് മോചിതമായി വ്യത്യസ്ത ഇമേജുകളുടെ സംയോജനത്തിലൂടെ വേറിട്ട കാഴ്ചാനുഭവം പ്രേക്ഷകർക്കു സാധ്യമാവുന്നു (2012: 214).

*അമ്മ അറിയാനി*ലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ, ചരിത്രത്തിലേക്കുള്ള തിരിഞ്ഞുനോട്ടമായും വ്യക്തിഗത ഓർമ്മകളായും വേറിട്ട സ്വഭാവം പുലർത്തുന്നു. എങ്കിലും ആഖ്യാനം അവയെ വിഭജിച്ചുനിർത്താതെ, കലർപ്പുറ്റ ഒരു സൗന്ദര്യപദ്ധതിയാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട്. പുരുഷന്റെയും, ഹരിയെ സ്മരിക്കുന്ന നിരവധി ആഖ്യാതാക്കളുടെയും ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ രേഖീയഗതിയെ നിരന്തരം ശിഥിലമാക്കുന്നു. ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്കുള്ളിൽത്തന്നെ വൈയക്തികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വ്യതിരിക്തതലങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. പലരിലേക്കും കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആഖ്യാനം കഥനപുരോഗതിയെന്ന സങ്കൽപ്പത്തെത്തന്നെ അസംഗതമാക്കുന്നു.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിൽ ഹ്രസ്വവും ദീർഘവുമായ ഓർമ്മകളുടെ മാതൃകകൾ കാണാം ഈ ചിത്രത്തിൽ. സാമാന്യം ദൈർഘ്യമുള്ളവയാണ് മിക്കതും. ഹരിയുടെ മൃതദേഹം കാണാനായി, മൊകേരി രാമചന്ദ്രനെ മോർച്ചറിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ, നൊടിനേരം രേഖീയലംഘനത്തിലൂടെ ഭൂതകാലം പ്രത്യക്ഷമാവുന്നുണ്ട്. ഹരിയുടെ മൃതശരീരംകണ്ട് രാമചന്ദ്രൻ ഇത് തന്റെ നാടകത്തിൽ ഡ്രംസ് വായിച്ച ടോണിയല്ലേ എന്ന് കൂടെയുള്ളവരോട് ആരായുമ്പോൾ പൊടുന്നനെ വർത്തമാന

കാലത്തെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് ഭൂതകാലമാണ് അയാളെ തിരുത്താൻ സന്നദ്ധമാവുന്നത്. ബീനാപോളിന്റെ ദ്രുതമായ കട്ടിലൂടെ രണ്ടോ മൂന്നോ സെക്കന്റ് മാത്രം ആയുസുള്ള ആ ഷോട്ട് ദൃശ്യമാവുന്നു. പുഴയിൽ കുളിക്കുമ്പോൾ മൊകേരി രാമചന്ദ്രന്റെ മുഖത്തേക്ക് വെള്ളം തെറിപ്പിക്കുകയാണ് ഹരി. രാമചന്ദ്രന്റെ ഓർമ്മതെറ്റിനെ സ്നേഹശാസനയോടെ തിരുത്താൻ മുതിരുകയാണ് ഭൂതകാലം. വർത്തമാനത്തിലെ നിർജീവമായ ഹരിയിൽനിന്ന്, ഭൂതകാലത്തിൽ ചിരിയോടെ വന്നു നിൽക്കുന്ന ഹരിയിലേക്ക് പൊടുന്നനെയുള്ള കട്ട് അരേഖീയതയുടെ ഏറ്റവും ഹ്രസ്വവും ശക്തവുമായ പ്രയോഗമായി ആഖ്യാനത്തിൽ മാറുന്നു.

പുരുഷന്റെ വീക്ഷണകോണിലുള്ള ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ തികച്ചും ആത്മനിഷ്ഠസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നവയാണ്. അയാളുടെ അമ്മയെയും കാമുകിയെയും കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകളാണവ. ചിത്രത്തിൽ തീക്ഷ്ണരാഷ്ട്രീയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾക്ക് പിന്നോടിയോ മുന്നോടിയോ ആവും പുരുഷന്റെ ഇത്തരം സ്മരണകൾ കടന്നുവരുന്നത്. ഹരിയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന കൂട്ടായ്മയുടെ മനോഭാവത്തിൽ നിന്ന് തികച്ചും ഒറ്റതിരിഞ്ഞ വ്യക്തിപരമായ ഓർമ്മയിലേക്കാണ് ആഖ്യാനം വഴി മാറുന്നത്. അമ്മയും കാമുകിയും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന രംഗങ്ങളാണ് മുഴുവൻ. അവർ ഒരുമിച്ച് അമ്പലത്തിൽ പോവുന്നതും, അമ്മദേവീസ്തവം ചൊല്ലുന്നതും, അവർ ഒരുമിച്ച് മുണ്ടുപിടിക്കുന്നതും ആയുള്ള രംഗങ്ങൾ. പുരുഷൻ രംഗത്തില്ലെങ്കിലും അയാളുടെ ഓർമ്മ നിഴലിച്ച നോട്ടമാണതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ. അടിമുടി രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമായ ഈ ചിത്രത്തിൽ പുരുഷന്റെ സ്വകാര്യ ഓർമ്മകൾ പിന്തിരിപ്പനായും കല്ലുകടിയായുമൊക്കെ വായിക്കാൻ കഴിയും. എന്നാൽ ഏകശിലാത്മകവും രേഖീയവുമായ ആഖ്യാനരീതി ചിത്രം പിൻപറ്റുന്നില്ലെന്നതിന്റെകൂടി സാക്ഷ്യവുമാണത്. കേരളത്തിലെ നക്സലിസം അഥവാ തീവ്ര-ഇടതുബോധത്തിൽ കലർന്നിരുന്ന ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ വ്യക്തിപരതയുമായും അസ്തിത്വവ്യഥയുമായും ഇതടക്കമുള്ള രംഗങ്ങളെ ചേർത്തുവായിക്കാം.

കേരളീയ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ വൈരുധ്യമാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

രേഖീയവും വ്യവസ്ഥാപിതവുമായ ചിത്രങ്ങളിൽ കഥയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾക്കായിരിക്കും പ്രാധാന്യം. ആഖ്യാനസമയം എന്നത് കഥയുടെ കുറ്റിയിൽ കറങ്ങാനുള്ളതാവും. കഥയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക് ഭാരമാവുകയോ, ആഖ്യാനത്തിന്റെ രസച്ചരട് മുറിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. കഥയുടെ ചലനപരിധിക്കകത്ത് മാത്രം വർത്തിക്കുന്ന രംഗങ്ങളാണ് രേഖീയചിത്രങ്ങളിലുണ്ടാവുക. സാമാന്യകഥാചിത്രമല്ലാത്തതിനാൽത്തന്നെ, അമ്മ അറിയാനിലെ രംഗസമയവിന്യാസം മുഖ്യധാരാകഥാചിത്രമാതൃകയിൽനിന്നും വേറിട്ടതാണ്. ഇതിലെ പല രംഗങ്ങൾക്കുമായി ആഖ്യാനം ചെലവഴിച്ച സമയം രേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തഘടനാതാൽപ്പര്യങ്ങൾക്ക് ഒട്ടും നിരക്കുന്നതല്ല.

ഹരിയുടെ മരണം അമ്മയെ അറിയിക്കുക എന്ന കഥയുടെ സാമാന്യലക്ഷ്യത്തിനു പുറത്താണ് മിക്കപ്പോഴും ആഖ്യാനസമയം നീക്കിവച്ചിരിക്കുന്നത്. രേഖീയവും, കാര്യകാരണബന്ധിതവുമായ സമയപരിധിക്കു പുറത്ത് സർഗസ്വാതന്ത്ര്യം അനുഭവിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. ഉടനീളം ഇങ്ങനെ കഥയുടെ കെട്ടുപാടിൽനിന്ന് ആഖ്യാനം സ്വാതന്ത്ര്യം നേടുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് പുരുഷൻ മെഡിക്കൽ കോളേജ് മോർച്ചറിയിലുള്ള ഹരിയെ കാണാൻ വരുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. പുരുഷൻ താൻ യാത്രയ്ക്കിടെ കണ്ട ഹരിയുടെ മൃതദേഹം വീണ്ടും കാണാനും അത് ആരുടേതെന്നു തിരിച്ചറിയാനുമാണ് മോർച്ചറിയിലെത്തുന്നത്. സാമാന്യ ആഖ്യാനമാണെങ്കിൽ, ഹരിയുടെ മൃതശരീരം കാണുക എന്നതിലാവും രംഗസമയം മാറ്റിവെച്ചിട്ടുണ്ടാവുക. എന്നാൽ ഇതിൽ രംഗസമയം വിനിയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്, മുഖ്യമായും വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ സ്വകാര്യവത്കരണത്തിനെതിരായി, മെഡിക്കൽ കോളേജിൽ നടക്കുന്ന സമരചിത്രീകരണത്തിനാണ്. സമരത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം വ്യക്തമാക്കുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പോസ്റ്ററുകൾ, പ്രേക്ഷകർക്ക് വായിക്കാൻതക്കവണ്ണം സാവ

കാശം നൽകിക്കൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരണം. സമരപ്രസംഗത്തിന്റെ ശബ്ദം പശ്ചാത്തലത്തിലുടനീളമുണ്ട്. സമരത്തെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്കൊതുക്കുന്നതിനു പകരം, കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുകയാണ് ആഖ്യാനം. സാമാന്യചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലധർമ്മം മാത്രം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടുന്ന ആ സമരത്തിന് രംഗസമയത്തിന്റെ മുക്കാൽഭാഗവും മാറ്റിവെച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയാഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഈവിധത്തിൽ, തുടർന്നുള്ള പല രംഗങ്ങളിലും കഥാസങ്കല്പങ്ങളെ കവിഞ്ഞുള്ള വികേന്ദ്രിതയാത്രയാണ് അരേഖീയകാലത്തിന്റേത്.

രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലായാലും, ചിലപ്പോൾ ഒരു രംഗത്തിനകത്തുതന്നെയും കാലത്തിന്റെ അരേഖീയഭാവനക്ക് നിരവധി ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ ആഖ്യാനം സമ്മാനിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരത്തിലൊന്നാണ് ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള രാജൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മ. ഹരിയുടെ അമ്മയ്ക്കരികിലേക്കുള്ള കൊച്ചീയാത്ര തുടരവേ, വാനിനകത്തുള്ള രാജന്റെ മധ്യസമീപദൃശ്യം കാണാം. ആ ഷോട്ട് കട്ടാവുന്നതിനെത്തുടർന്ന് വരുന്നത് രാജന്റെ വീടാണ്. ''രാജേട്ടാ'' എന്ന വിളിയുടെയും വാതിലിന്മേലുള്ള മുട്ടിന്റെയും ശബ്ദപശ്ചാത്തലത്തിൽ രാജനും ഭാര്യയും രാത്രിയിൽ ഉറങ്ങുന്നതു കാണാം. വിളികേട്ട് ഭാര്യ ഉണരുകയും രാജനെ വിളിച്ചെഴുന്നേൽപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രാജൻ വാതിൽ തുറക്കുമ്പോൾ മൃദംഗവുമായി അകത്തേക്ക് വരുന്ന ഹരി. വീണ്ടും ദൃശ്യം കട്ടായി, വാൻ കടന്നുപോവുന്ന കടൽത്തീരത്തിന്റെ ദൃശ്യം കാണാം. മൃദംഗത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദത്തിന്റെ അകമ്പടിയിൽ വീണ്ടും ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക് ദൃശ്യം തിരിച്ചുവരുന്നു. ഇത്തവണ, മറ്റൊരു രാത്രിയിൽ പോലീസ് രാജന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ഹരിയെയും കൊണ്ടുവരുന്നതാണ്. ഹരി പോലീസ് നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് വാതിലിൽമുട്ടി രാജനെ വിളിക്കുന്നു. രാജനെ അറസ്റ്റുചെയ്തുകൊണ്ടുപോയശേഷം, ഹരിയെ വീടിനകത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോവുന്നു. മേലുദ്യോഗസ്ഥൻ ഹരിയെയുംചേർത്ത് രാജന്റെ ഭാര്യയെ അപമാനിക്കുമ്പോൾ, ഹരി ഉദ്യോഗസ്ഥനെ തല്ലുന്നു. ഹരിയെ പോലീസ് സ്റ്റേഷനി

ലേക്ക്തന്നെ തിരികെപ്പിടിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. തുടർന്ന് പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലെ ചോദ്യം ചെയ്യലും കൊടിയമർദ്ദനമുറകളുമാണ്. മർദ്ദനത്തിന്റെ നേർദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. മറ്റു ദൃശ്യങ്ങൾ വിന്യസിക്കുമ്പോഴും അകമ്പടിയായി മർദ്ദനശബ്ദം കേൾക്കാം. ഈ രംഗത്തിന്റെ അവസാനദൃശ്യത്തിലാണ് തബലയും മൃദംഗവും വായിക്കുന്ന ഹരിയുടെ ജീവവായുവായ കൈവിരലുകൾ ചവിട്ടിച്ചതയ്ക്കുന്നതും. വീണ്ടും ദൃശ്യം കട്ടാവുന്നു. തുടർന്ന് കാണിക്കുന്നത്, മറ്റൊരു സാഹചര്യത്തിൽ പകലിൽ ഹരി സംഗീതവാദനത്തിനുതകാത്ത തന്റെ കൈ തിരിച്ചും മറിച്ചും നോക്കുന്നതിന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ്. വീണ്ടും ദൃശ്യം, വാനിൽനിന്നും കാണുന്ന കടലോരപുറംകാഴ്ചകളിലേക്ക് (ചിത്രം 2 a, b, c, d, e).

കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും മധ്യസ്ഥതയുടെയും തലങ്ങളിൽ ഇവിടെ അരേഖീയത സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിനുള്ളിലെത്തന്നെ ഇതര ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ വിന്യസനം, സ്ഥലകാലങ്ങളിലെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചാട്ടങ്ങൾ, രാജന്റെയും ഹരിയുടെയും മധ്യസ്ഥതാ സങ്കല്പത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണത എന്നിവയെല്ലാം ഈ രംഗത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. പകലിലൂടെയുള്ള വാനിന്റെ യാത്ര യ്ക്കിടയിലാണ്, ഹരി രാജന്റെ വീട്ടിലേക്ക് വരുന്നതിന്റെ രാത്രിദൃശ്യം കാണാവു ന്നത്. വീണ്ടും ദൃശ്യം പകലിലേക്കും അഥവാ ആഖ്യാനത്തിൻെറ വർത്തമാനത്തി ലേക്കും തിരിച്ചുവരുന്നു. ആ തിരിച്ചുവരവിലാകട്ടെ, വാഹനത്തിനകത്തുനിന്നുള്ള നോട്ടത്തിന്റെ ഭാഗമായുള്ള പുറംകാഴ്ചയാണ്. കാലം കടന്നുപോവുന്നതിന്റെയോ, ഓർമ്മകളിൽ സംഭവിച്ച അർധവിരാമമായോ ആണ് വീണ്ടും ആഖ്യാനവർത്തമാന ത്തിലേക്കുള്ള തിരിച്ചുവരവ്. വണ്ടിയുടെ കടന്നുപോക്കിന് ഹരിയുടെ മൃദംഗവാദന ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വീണ്ടും ഇരുളിലേക്ക് വരുന്ന ദൃശ്യം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്, ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലെ കാലം അൽപ്പം കടന്നുപോയതിനുശേഷമാണ്. ഒളിവിൽ താമസിക്കാനായി ഹരി യ്ക്ക് സഹായം ചെയ്തുകൊടുത്ത രാജനെയും അറസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതുകൂടി വ്യക്തമാ ക്കുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്നും ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള ആഖ്യാന

ത്തിന്റെ നിരന്തരമായ പിന്മടക്കസ്വഭാവം തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഭാഗം കൂടിയാണീ രംഗം. ഹരിയുടെ ആത്മഹത്യയ്ക്ക് പ്രധാനകാരണമായി പറയാവുന്ന ഭൂതകാല ത്തിന്റെ താക്കോൽ രംഗവുമാണിത്. ഫ്ളാഷ് ബാക്കിനുള്ളിലെ വ്യത്യസ്ത പിരി വുകൾ, ഈയൊരു ഭാഗത്ത് എഡിറ്റിങ്ങിൽ സഞ്ചയിക്കുന്നു. വർത്തമാനകാലത്തി ലേക്കും, വീണ്ടും ഭൂതകാലത്തിന്റെതന്നെ ഭിന്നങ്ങളായ അടരുകളിലേക്കും കാലം സഞ്ചരിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ആദ്യവനിതാ എഡിറ്ററായ ബീനാപോളിന്റെ എഡിറ്റിംഗ് അരേഖീയരചനാപദ്ധതിയിൽ പ്രത്യേക പരാമർശം അർഹിക്കുന്നു. നൈസർഗി കവും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ ഇമേജുകളുൾച്ചേർന്ന ഘടനയാണ് അമ്മ അറിയാ നിന്റേത്. വ്യവസ്ഥാപിതസൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഇമേജുകളെയും ശബ്ദട്രാക്കിനെയും സംവാദാത്മകമായാണ് എഡിറ്റിംഗ് ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭൂത-വർത്തമാനകാലങ്ങളുടെ സംവാദാത്മക ബന്ധത്തിന് അവസരമൊരുക്കാൻ ആഖ്യാനഘടനയിലുടനീളം ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹരിയുടെ മരണം അറിയിക്കുക എന്ന കഥയുടെ ചരട് ഉടനീളം നിലനിർത്തവേതന്നെ, പല വ്യത്യസ്ത എപ്പിസോഡുക ളെയും ഈ ചരടിൽ കോർക്കുന്ന ഘടനയാണ് എഡിറ്റിംഗിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന ത്. തിരക്കഥയെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പതിവുദൃശ്യരചനയല്ലാത്തതിനാൽ അരേ ഖീയഘടനാനിർമ്മിതിയിൽ എഡിറ്റിംഗിന്റെ പങ്ക് അത്രമേൽ നിർണ്ണായകവുമാണ്.

ഭിന്നകാലങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നത് സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകളിലൂടെയാണ്. വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളാണെന്ന വിവേചനബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലല്ല എഡിറ്റിംഗ് ഘടനയെ രൂപകല്പനചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലമാണോ വർത്തമാ നമാണോ എന്ന് വ്യവച്ഛേദിക്കുന്ന സംക്രമണോപാധികളൊന്നുംതന്നെ എഡിറ്റിം ഗിൽ സജീവമല്ല. ഭൂതകാലത്തുനിന്നും വർത്തമാനത്തിലേക്കും തിരിച്ചും സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകളിലൂടെ ആഖ്യാനം ചരിക്കുന്നു. സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകൾ ഇവിടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധ്യങ്ങളുടെ കൂടി പ്രതിഫലനമാവുന്നു. രാഷ്ട്രീയമായി ജാഗ്ര

ത്തായവരെയാണ് ജോൺ തന്റെ പ്രേക്ഷകരായി പരിഗണിക്കുന്നത്. അതിനനുയോജ്യമായാണ് ഇമേജുകളുടെ പരസ്പരസംഘർഷത്തിലൂന്നുന്ന എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ താളവും. വോയിസ് ഓവർ ട്രാക്കിനെയും ദൃശ്യപഥത്തെയും അരേഖീയമായാണ് ഇണക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ രേഖീയകാലബോധത്തിനു ബദലായി വേറിട്ടകാലബോധവും അർത്ഥതലങ്ങളും നിർമ്മിക്കാൻ എഡിറ്റിങ്ങിന് കഴിയുന്നു. നിരവധി പാരലൽ കട്ടിങ്ങുകളും ചിത്രത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. വാസുസഖാവിന്റെ വീട്ടിൽ സത്യജിത്ത് എത്തുമ്പോഴുള്ളതും, സംഘം കുളിക്കാൻ പോവുമ്പോൾ ബാലനും ഡ്രൈവറും മദ്യപിക്കുന്നതുമടക്കവുമുള്ള രംഗങ്ങൾ ഈവിധത്തിലാണ് രേഖീയകാലത്തിന്റെ പരിമിതികളെ മറികടക്കുന്നത്. ഒരേസമയം നടക്കുന്ന പ്രവൃത്തികളെ രസകരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം, എഡിറ്റിംഗ് ഇവിടെ അധികാർത്ഥസാധ്യതകളെ തേടുകയാണ്.

മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ രേഖീയകാലഗണനയോട് ചാർച്ച പ്രകടിപ്പിക്കാത്ത ആഖ്യാനക്രമമാണ് *അമ്മ അറിയാനി*ലേത്. കഥാഘടനയുടെ രേഖീയതയെ പലമട്ടിൽ ഭഞ്ജിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റേയും. അടുത്തടുത്തായി വരുന്ന രംഗങ്ങളിലൂടെ കണ്ണോടിച്ചാൽപോലും അരേഖീയസ്വരൂപം വ്യക്തമാകുന്നതാണ്. ഒരു രംഗത്തിൽ ഹരിയുടെ മരണവിവരവും വഹിച്ചുള്ള യാത്രയാണെങ്കിൽ അടുത്തരംഗത്തിൽ ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മയുടെ ഭൂതാകാലമാവാം. അതിനടുത്തത് പുരുഷന്റെ ആത്മനിഷ്ഠമായ ഓർമ്മയാവാം. ഇങ്ങനെ, രേഖീയക്രമത്തിൽ നിന്നുളവാകുന്ന പുരോഗതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നേയില്ല ആഖ്യാനം. ഇവിടെ കാര്യകാരണശൃംഖലയിലെ പിളർപ്പിൽനിന്ന് ഉരുവാകുന്നത് രാഷ്ട്രീയമായി അങ്ങേയറ്റം സർഗാത്മകമായ ഒരു ആഖ്യാനഘടനയാണ്. രേഖീയകാലത്തിന്റെ പരിമിതികളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേ പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങളിലെ അംഗീകൃതമൂല്യങ്ങളിൽ പരിവർത്തനം സാധ്യമാവൂ എന്ന ബോധ്യമാണ് ഇവിടെ അരേഖീയതക്ക് നിധാനം. രേഖീയവും നിയതവുമായ ഏകശിലാത്മകതയിലേക്ക് പ്രമേ

യത്തെ ചുരുക്കാതെ നിരവധി രാഷ്ട്രീയധ്വനികളും പ്രമേയബഹുലതയും സാധ്യ മാക്കാൻ അരേഖീയവും സ്വച്ഛവുമായ ഈ ആഖ്യാനഘടനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

3.3 കാര്യകാരണബന്ധത്തിലെ അരേഖീയപടവുകൾ

പ്രഹേളികാസമാനമായ മനുഷ്യമനസ്സിനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ മാധ്യമ മെന്നനിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് വെല്ലുവിളികളേറുമെന്ന് ഒരു പൊതുധാരണയുണ്ട്. ഈ ധാരണ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തെ ബാഹ്യപ്രതിനിധാനത്തിന്റെ മാത്രം കലയായി ചുരുക്കിന്നിടത്താണ്. കാണാൻ പറ്റുന്നതിനെയേ ഫ്രെയിമിലാ ക്കാനാവൂ എന്ന സാമാന്യബോധം ഈ ധാരണ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നു. എന്നാൽ ചല ച്ചിത്ര ചരിത്രത്തെ കണ്ടില്ലെന്ന് നടിച്ചാലേ ഈ വാദം അസ്ഥാനത്താകാതിരിക്കു ള്ളൂ. ദൃശ്യശബ്ദഘടകങ്ങളിലെന്തിനെയും സ്വാംശീകരിക്കാനും കൃത്രിമമായി നിർമ്മിക്കാനുമുള്ള മാധ്യമശേഷികൾതന്നെയാണ് മനസ്സിന്റെ ഗഹനതകൾ ആവി ഷ്ക്കരിക്കാനും ചലച്ചിത്രത്തിന് തുണയായത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമസവിശേഷ തകളെ സർഗാത്മകമായി വിനിയോഗിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളവർക്ക് ആന്തരികജീവിത ത്തെയും ആഴത്തിൽ സംവേദനംചെയ്യാൻ സാധിക്കുന്നു. ദൃശ്യ/ശബ്ദധാരകളുടെ കഥേതരവും കഥാനുഗതവുമായ പലവിധപ്രയോഗമുറകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രം ആന്ത രികലോകത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. കമ്പോള/കലാഭേദമന്യേ ലോകമെമ്പാടു മുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ നിഗൂഢതകളെ പ്രമേയമാക്കിയി ട്ടുണ്ട്. *സൈക്കോ* (ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക്, 1960),*റോസ്മേരീസ് ബേബി* (റോമൻപൊളാൻസ്കി, 1968), *വൺഫ്ളൂഓവർദി കുക്കൂസ് നെസ്റ്റ്* (മിലോസ് ഫോർമാൻ, 1976), *ടാക്സി ഡ്രൈവർ* (മാർട്ടിൻ സ്കോർസി, 1976), *ഷൈനിങ്ങ്* (സ്റ്റാൻലി ക്യൂബ്രിക്, 1980), *ഫൈറ്റ് ക്ലബ്* (ഡേവിഡ് ഫിഞ്ചർ, 1999), *എ ബ്യൂട്ടി ഫുൾ മൈൻഡ്* (റോൺഹൊവാർഡ്, 2001), *മൾഹോളണ്ട് ഡ്രൈവ്* (ഡേവിഡ് ലിഞ്ച്, 2001), *ബ്ലാക്ക് സ്വാൻ* (ഡാരൻ അരണോഫ്സ്കി, 2010) തുടങ്ങിയ വിഖ്യാത

ചിത്രങ്ങൾ ആന്തരികപ്രകൃതിയെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമം വരുതിയിലാക്കിയതിന്റെ സർഗസാക്ഷ്യങ്ങളാണ്.

മനസ്സ് കേന്ദ്രപ്രമേയമായ ചിത്രങ്ങൾ മലയാള സിനിമാലോകത്തിനും അന്യമല്ല. *ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്* (പി.ഭാസ്കരൻ, 1966), *യക്ഷി* (കെ.സേതുമാധവൻ, 1968), *സ്വപ്നാടനം* (കെ.ജി.ജോർജ്, 1976), *അനന്തരം* (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1986), *ഭൂതക്കണ്ണാടി* (പി.കെ.ലോഹിതദാസ്, 1997), *എന്റെ സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി* (ഹരിഹരൻ, 1998) തുടങ്ങിയ മികവുറ്റ ഉദാഹരണങ്ങൾ മലയാളത്തിനു സ്വന്തം. *വൺ ഫ്ള്യൂ ഓവർ ദ കുക്കൂസ്* നെസ്റ്റിന്റെ ജനപ്രിയാനുകരണമായ *താളവട്ടം*(പ്രിയദർശൻ, 1986) മലയാളത്തിലെ വൻ സാമ്പത്തിക വിജയങ്ങളിലൊന്നാണ്. എന്നാൽ ഗൗരവതരമായ ഉള്ളടക്കത്തെ അങ്ങേയറ്റം ലളിതവത്കരിച്ച് ക്രമമനസ്സിൽ നിന്നുള്ള വ്യതിചലനത്തെ ഫലിതത്തിനുള്ള വകയാക്കി മാറ്റുകയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ചിത്രം. അത്തരം മാനസികാവസ്ഥകളെ വിവേകത്തോടെ തിരിച്ചറിയുന്നതിനു പകരം ഒരകലത്തിൽ നിർത്തി മെലോഡ്രാമയ്ക്കും പരിഹാസത്തിനുമുള്ള വകയാക്കുന്ന ലോക/മലയാള ചിത്രങ്ങൾ അനവധിയാണ്.

വൈയക്തികവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ അനുഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ മനസ്സ് പ്രമേയമായ ചിത്രങ്ങളുടെ രൂപശില്പത്തെയും സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട് ചിലപ്പോഴെങ്കിലും. മനസ്സിനെ പ്രമേയകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് സ്ഥാപിക്കുകയും ആഖ്യാനഘടനയുടെ അന്തസ്സത്തയായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത വിരളാനുഭവങ്ങളെ മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ളൂ. മേൽപ്പറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ *അനന്തരവും സ്വപ്നാടനവും* മുന്തിനിൽക്കുന്നു.

*സ്വപ്നാടന*വും *അനന്തര*വും സദൃശരചനകളല്ലെങ്കിലും മനസ്സിന്റെ ആഴങ്ങളെ ഘടനാത്മകമായിത്തന്നെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ഇവ താരതമ്യം അർഹിക്കുന്നുണ്ട്. വിശദപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നത് *അനന്തര*മായതിനാൽ സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ് ആരംഭിക്കാം.

വിധവയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ഏകമകനാണ് ഗോപി. അയാൾ തന്റെ ധനികനായ അമ്മാവന്റെ സാമ്പത്തികസഹായത്താൽ മെഡിക്കൽ കോളേജിൽ ഡോക്ടർ വിഭാഗം പഠിക്കുന്നു. ഗോപിയെ ഡോക്ടറാക്കുന്നതിനുപിന്നിൽ തന്റെ മകളെ ഗോപിയെക്കൊണ്ട് വിവാഹം കഴിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യംകൂടിയുണ്ട് അമ്മാവന്. ഗോപി കോളേജിൽ പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് കമലം എന്ന പെൺകുട്ടിയുമായി പ്രണയത്തിലാവുകയും എന്നാൽ അയാളുടെ അമ്മയുടെ ഇടപെടലിനെത്തുടർന്ന് ആ പ്രണയം തകരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗോപി സമ്പന്നയായ തന്റെ അമ്മാവന്റെ മകളെ തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. തികച്ചും വ്യത്യസ്തരെന്നതും, ഗോപി കാമുകിയുടെ ഓർമ്മകളിൽനിന്ന് മുക്തനായില്ലെന്നതും വിവാഹബന്ധം ദുർബലമാക്കുന്നു. വിവാഹത്തകർച്ചയും കാമുകിയുടെ ഓർമ്മകളും അയാളുടെ മാനസികനില തെറ്റിക്കുന്നു. നാടുവിട്ടലയുന്ന ഗോപി തമിഴ്നാട്ടിലെത്തി പരമേശ്വരൻ എന്ന അയഥാർത്ഥസ്വത്വത്തിൽ അഭയംതേടുന്നു. അവിടെവച്ച്, പരമേശ്വരനായി കഴിയുന്ന ഗോപിയെ നാർക്കോ-അനാലിസിസിലൂടെ അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് ആനയിക്കുകയാണ് ഡോക്ടർമാർ. മരുന്ന് ശരീരത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ച് തുടങ്ങിയശേഷം അയാൾ തന്റെ യഥാർത്ഥസ്വത്വത്തിലേക്ക് തിരികെപ്പോകുന്നു. ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലവും വർത്തമാനകാലവും ഇടയിടയായി ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു.

നാർക്കോ-അനാലിസിസിനു വിധേയനായ ഗോപിയിൽനിന്ന് ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം പ്രയാണം തുടങ്ങുന്നു. ഭൂതകാലം രേഖീയതയെ മറികടന്നുകൊണ്ട് ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിൽ സാന്നിദ്ധ്യം അറിയിക്കുന്നു. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനാണ് ചലച്ചിത്രം കൂടുതൽ സമയം നീക്കിവെയ്ക്കുന്നത്. മനോവിശ്ലേഷണപ്രക്രിയയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന അപൂർവ്വമലയാളചിത്രമാവും *സ്വപ്നാടനം*.കെ.എസ്.സേതുമാധവന്റെ *പുനർജന്മം*(1972), *യക്ഷി* (1968) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ മനോവിശ്ലേഷണപ്രക്രിയ സ്വപ്നാടനത്തിന് മുന്നേ കാണാമെങ്കിലും ആഖ്യാനഘടനയുടെ നിയാമകസ്രോതസ്സായി അത് മാറുന്നില്ല.

പുനർജന്മത്തിലെ അരവിന്ദന്റെ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയ്ക്ക് മരിച്ചുപോയ അമ്മയോടുള്ള അയാളുടെ അമിതസ്നേഹമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നത് മനോവിശ്ലേഷണത്തിലൂടെയാണ്. യക്ഷിയിലെ ശ്രീനിവാസൻ മാനസികനിലതെറ്റിചെയ്ത കൊലപാതകത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം അറിയുന്നത് അയാൾ മനോരോഗാശുപത്രിയിലെത്തുന്നതോടെയാണ്. ഇങ്ങനെ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളുടെയും ഉള്ളടക്കത്തിൽ മനോരോഗവും മനോവിശ്ലേഷണവുമെല്ലാം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുവെങ്കിലും രൂപശില്പത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഒന്നായി അത് മാറുന്നില്ല. ഗോപിയുടെ അബോധവുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്ന ഭൂതകാലമാണ് *സ്വപ്നാട*ത്തിന്റെ ഘടനയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ അരേഖീയത ഗോപിയുടെ അബോധവുമായി ആഖ്യാനം സ്ഥാപിക്കുന്ന ബന്ധത്തിലൂടെയാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്.

പറച്ചിലിലൂടെ അനുഭവിക്കാൻകഴിയുന്ന കഥയല്ല *അനന്തര*ത്തിന്റേത്. സങ്കീർണ്ണമനോഘടനയുള്ള ഒരു യുവാവ് ആത്മഭാഷണത്തിലൂടെ തന്റെ ജീവിതവിചാരണനടത്തുകയാണ് *അനന്തര*ത്തിൽ. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ അജയൻ ബാല്യം മുതൽ യൗവ്വനംവരെയുള്ള തന്റെ ജീവിതത്തിലെ പ്രധാന ദശാസന്ധികൾ ഓർത്തെടുക്കുകയാണ്. ജനിച്ചയുടൻ ഒരാശുപത്രിയിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന അജയനെ അതേ ആശുപത്രിയിലെ പ്രധാന ഡോക്ടർ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുപോവുന്നു. ഡോക്ടറുടെയും മകന്റെയും വീട്ടിലെ വൃദ്ധപരിചാരകരുടെയുമൊപ്പമാണ് അജയൻ വളരുന്നത്. തന്റെ കൗമാരത്തിൽ പഠനത്തിലും പാട്ടിലും കായികരംഗത്തും മുൻപന്തിയിലായിരുന്ന അജയൻ വളർച്ചയ്ക്കൊപ്പം അന്തർമുഖനായി മാറുന്നു. ഡോക്ടറും മകനും സ്നേഹവാത്സല്യങ്ങളോടെ പരിഗണിക്കുന്നുവെങ്കിലും അനാഥത്വം അയാളെ തീവ്രമായി പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ഡോക്ടറങ്കിളിന്റെ മരണവും ജ്യേഷ്ഠൻ ബാലുവിന്റെ വിവാഹവും അജയന്റെ യൗവ്വനത്തെ കൂടുതൽ കലുഷവും അവ്യവസ്ഥിതവുമാക്കുന്നു. ബാലു വിവാഹംചെയ്ത സുമംഗലയിൽ അയാൾക്ക് ഒരു ഗൂഢതാൽപ്പര്യം ജനിക്കുന്നു. അതിന്റെ സമ്മർദ്ദത്താൽ അജയൻ വീട്ടിൽനിന്നും ഹോസ്റ്റലിലേക്ക് തിരിച്ചുപോവുകയാണ്. ബാലുവും സുമംഗലയും

അജയന്റെ അവസ്ഥയിൽ ആകുലരാവുന്നു. അജയന്റെ ഹോസ്റ്റൽമുറിയുടെ വാതിലിലും ജനലിലും മറ്റ് അന്തേവാസികൾ മുട്ടിയിട്ടും അജയന്റെ മുറി അടഞ്ഞു കിടക്കുന്നിടത്ത് ആദ്യ ആഖ്യാനം അവസാനിക്കുന്നു.

ഇതേ കഥയുടെ രണ്ടാം ആഖ്യാനം, അവിടംമുതൽ അജയൻ ആരംഭിക്കുന്നു. ഇത്തവണ തന്റെ ജീവിതാവസ്ഥകളുടെയും ഭ്രമകല്പനകളുടെയും തായ്‌വേര് തേടി വീണ്ടും ഓർമ്മകളിലേക്ക് ഇറങ്ങുകയാണ് അയാൾ. വൃദ്ധർക്കൊപ്പമുള്ള, ആ വീട്ടിലെ അജയന്റെ ഏകാന്തമായ ബാല്യാനുഭവങ്ങൾക്ക് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യവും ഭ്രമകല്പനകളും ഇടകലർന്ന് രൂപംകൊള്ളുകയാണ് അജയന്റെ മനോനില. ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തെ പ്രക്ഷുബ്ധമാക്കുന്ന സാന്നിദ്ധ്യമാണ് അജയന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ആകസ്മികമായി കടന്നുവരുന്ന നളിനിയെന്ന കഥാപാത്രം. ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽവച്ചുള്ള അവരുടെ കണ്ടുമുട്ടലുകൾക്കോ പ്രണയപരിണതിക്കോ നളിനി സത്യമാണോ മിഥ്യയാണോ എന്ന സന്ദേഹത്തിന് ഉത്തരം നൽകാൻ കഴിയുന്നില്ല. നളിനിയെ ചൂഴുന്ന ദുരൂഹതകളെ ബാക്കിയാക്കി അവൾ തിരോഭവിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് ഇവ രണ്ടും കുഴമറിയുന്നു. നളിനിയും സുമംഗലയും ഒരാൾതന്നെയെന്ന മനോനിലയിലേക്ക് അജയൻ എത്തിച്ചേരുന്നു. അതിനെത്തുടർന്നുണ്ടാവുന്ന മാനസികസംഘർഷങ്ങൾ അജയനെ സന്ദിഗ്ധതകളുടെയും സന്ദേഹങ്ങളുടെയും ചതുപ്പിലേയ്ക്ക് ആഴ്ത്തുന്നു. കഥാന്ത്യങ്ങളിൽ ഈ രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങൾക്കും പൂർണ്ണതയിലെത്താനായില്ലെന്ന് അജയൻതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. മനോവിഭ്രാന്തിയുടെയും ലഹരിക്കടിപ്പെടുന്നതിന്റെയുമൊക്കെ സൂചനകൾമാത്രം അവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അജയന് എന്തുസംഭവിച്ചുവെന്നോ കഥയുടെ വിരാമമെന്തെന്നോ പറയാതെ ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശില്പഘടനയ്ക്കു മാത്രം വഴക്കിയെടുക്കാവുന്ന ഒരു ആഖ്യാനഘടനയാണ് അനന്തരത്തിന്റേത്. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിൽനിന്ന് അടർത്തി

യെടുത്താൽ അനന്തരത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടന അസംബന്ധമായി കലാശിക്കാനേ ഇടയുള്ളൂ. അനന്തരത്തിന്റെ അരേഖീയഘടന, ഒരർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു സാധ്യത മാത്രമല്ല. ഇതര ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ അസംഗതമാക്കുന്ന അപൂർവ്വതകൂടിയാണ്.

അനന്തരത്തിലെ അവസാനരംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക:

കുത്തനെ അനേകം പടികളോടെയുള്ള ആറ്റുകടവിന്റെ ഹൈ ആംഗിൾ ദൃശ്യം. മേൽപ്പടവിൽനിന്ന് എട്ടു വയസ്സുകാരൻ അജയൻ പടികൾ ഒന്ന്, മൂന്ന്, അഞ്ച് എന്ന ക്രമത്തിൽ എണ്ണി താഴേക്കിറങ്ങുകയാണ്. തുടർന്ന് അജയന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കാം.

'ഓർക്കാത്തതും പറയാത്തതും ഇനിയും ഉണ്ടെന്നുതോന്നുന്നു'. അജയൻ ഇതിനകം താഴെയുള്ള പടികളെ സമീപിക്കുകയാണ്. അവൻ എണ്ണിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

'മുപ്പത്തിമൂന്ന്, മുപ്പത്തിയഞ്ച്, മുപ്പത്തിയേഴ്!' പിന്നെ അവൻ പടികൾ ഓടിക്കയറി മുകളിലെത്തി. വീണ്ടും പടികൾ എണ്ണി താഴേക്ക് ഇറങ്ങുകയായി. 'രണ്ട്, നാല്, ആറ്, എട്ട്' - എന്നിങ്ങനെ. ഒടുവിൽ അവൻ താഴെയറ്റത്തുള്ള പടികളിൽ എത്തുന്നു. 'മുപ്പത്തിനാല്, മുപ്പത്തിയാറ്, മുപ്പത്തിയെട്ട്!'

താഴെയറ്റത്തുള്ള പടിയിലെത്തുമ്പോൾ അവൻ നിൽക്കുന്നു. തിരിഞ്ഞ് മുകളിലേക്ക്തന്നെ വീണ്ടും നോക്കുന്നു (ചിത്രം 3 a, b).

അരേഖീയഘടനാശില്പത്തെ നിർവ്വചിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ അനന്തരത്തിലെ അവസാനഷോട്ടാണിത്. ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം കഥാഘടനയുടെ അരേഖീയസ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രതീകമാവുകയാണ് ഈ ഷോട്ട്. സങ്കീർണ്ണകഥാഘടനയിലേക്ക് വെളിച്ചംപകരാൻ പടവുകളുടെ എണ്ണലിനിടയിലെ അജയന്റെ വിട്ടുകളയൽ സഹായകമാവുന്നു. കുട്ടിക്ക് തുടർച്ചയായി ആ പടവുകളെ മുഴുവനായി എണ്ണാവു

ന്നതാണ്. എന്നാൽ ആദ്യത്തേതിൽ ഒറ്റസംഖ്യകളും രണ്ടാമത്തേതിൽ ഇരട്ടസംഖ്യ കളും മാത്രമായി അവൻ എണ്ണുന്നതിലൂടെ കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ വിചിത്ര മായ ഒരു ഗണിതയുക്തി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് അടൂർ. ചിത്രത്തെ പ്രഥമാഖ്യാ നം, ദ്വിതീയാഖ്യാനം എന്നിങ്ങനെ പകുക്കുന്ന കഥനരീതിയെ ഈ ഗണിത യുക്തികൊണ്ട് അദ്ദേഹം സൂക്ഷ്മമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. ഒറ്റസംഖ്യകളുടെ പ്രഥമാഖ്യാനം പ്രധാനമായും കാര്യങ്ങളുടെയും ഇരട്ടസംഖ്യകളുടെ ദ്വിതീയാ ഖ്യാനം കാരണങ്ങളുടെയും പരമ്പരയാണ്. പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽ അജയൻ താനെ ന്താണെന്ന് പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേതിൽ എന്തുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ ആയെ ന്നും. കാര്യങ്ങളും കാരണങ്ങളും പരസ്പരം കണ്ണിചേർന്നല്ല ഇവിടെ വികസിക്കു ന്നത്. തന്റെ ആന്തരസംഘർഷങ്ങൾക്കും താനെത്തിച്ചേർന്ന അവസ്ഥയ്ക്കും അജ യൻ കാരണംകണ്ടെത്തുന്നത് ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിലാണ്. കാര്യകാരണങ്ങളുടെ വേറിട്ടുകിടക്കുന്ന അസ്തിത്വം അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ കുഴമറിഞ്ഞഘടനയിലേ ക്ക് രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നു.

അജയന്റെ ഇരു ആഖ്യാനങ്ങളും തമ്മിൽ ചേർത്തുവെക്കുമ്പോൾ പസി ലിന്റെ മാതൃകയിൽ വിടവുകൾ നികന്ന് ഒന്നുചേർന്നതായി തോന്നാം. എന്നാൽ ചേർത്തുവെക്കുന്നതിലൂടെ പരിഹരിക്കാവുന്നതല്ല ഈ ആശങ്കകൾ. ഇവയെ ചേർത്തുവെക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാനത്തെ ആകെ ചൂഴ്ന്ന് നിൽക്കുന്ന സന്ദിഗ്ധത അവശേഷിക്കും. സന്ദിഗ്ധതകൾക്ക് വിരാമമില്ലാത്ത ആഖ്യാനശിൽപ്പമാണിത്. സവിശേഷമായ ഘടനാശിൽപ്പം ബാക്കിയാക്കുന്നത് നിരവധി ചോദ്യങ്ങളെയാണ്. ആദ്യ ആഖ്യാനത്തിൽ വിട്ടുകളയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ രണ്ടാം ആഖ്യാനം പൂരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും അവ പൂർണ്ണമായ ഉത്തരങ്ങളിലേക്കോ പരിഹാരങ്ങളി ലേക്കോ സംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്നില്ല.

കാര്യകാരണബന്ധത്തിൽ ആഖ്യാനം ഇത്രമേൽ പരീക്ഷണോന്മുഖത യോടെ ഊന്നൽനൽകിയ ഒരു തിരക്കഥ ലോകസിനിമയിൽത്തന്നെ അപൂർവ്വമായി

രിക്കും. കഥനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അതികഥനമായി മാറാൻ അനന്തരത്തിനു സാധി ക്കുന്നത് ഇതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. കാര്യകാരണശൃംഖലയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള രേഖീയകഥനമാതൃകയെത്തന്നെയാണ് ഇവിടെ പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നത്. കാര്യങ്ങ ളുടെ ഒരു പരമ്പരയിലൂടെ പോയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അജയന് ഒരു പ്രത്യേകഘട്ട ത്തിൽവെച്ച് പുനർവിചിന്തനം ഉണ്ടാവുകയാണ്. തന്റെ ജീവിതംപറച്ചിലിന്റെ തെര ഞ്ഞെടുപ്പിലെ വിടവുകളെക്കുറിച്ച്, കാരണത്തിന്റെ അഭാവത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾ ബോധവാനാകുകയാണ്. കാര്യങ്ങളെയും കാരണങ്ങളെയും ശൃംഖലാരൂപ ത്തിൽനിന്ന് വിടർത്തി വെവ്വേറെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സാമാന്യയുക്തിയെ ആശ്രയിക്കുന്ന അർത്ഥബോധത്തിൽനിന്നുള്ള മോചനംതന്നെയാണ് ഇവിടെ അടൂർ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. പൊരുത്തത്തെക്കാൾ വേർപിരിഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോൾ അത് അർത്ഥത്തിൽ വരുത്തുന്ന പരിവർത്തനത്തിലാണ് ഊന്നൽ. വാഴ്വിന്റെയും മനസ്സി ന്റെയും സന്നിഗ്ദ്ധസ്വരൂപത്തെ ആഖ്യാനത്തിലേക്കും സ്വാംശീകരിക്കാനാണ് ഇത്തരമൊരു ഘടനാശിൽപ്പത്തിലൂടെ അടൂർ മുതിരുന്നത്.

ഒരേ കഥയുടെ ഇരു ആഖ്യാനങ്ങൾ എന്നതുതന്നെ പ്രാഥമികമായി രേഖീ യസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് നിരക്കുന്നതല്ല. കഥാബീജത്തിന് ഒരു ആഖ്യാനമാതൃക തീർത്തുകൊണ്ടാണ് രേഖീയചിത്രങ്ങൾ കഥപറയാറുള്ളത്. ഒരു സംഭവം മറ്റൊന്നി ലേക്കും അത് അതിനടുത്തതിലേക്കും പടരുന്ന രേഖീയസ്വരൂപത്തിന് പകരമായി കാര്യകാരണങ്ങളെ പിരിച്ചുകൊണ്ട് അർത്ഥസങ്കൽപങ്ങളുടെ നവീനസ്ഥലികളി ലേക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു. തമ്മിൽ പിരിയുന്ന കാര്യകാരണ ങ്ങൾ അവസാനത്തോടടുക്കുമ്പോൾ തമ്മിൽ പിണഞ്ഞ് സങ്കീർണ്ണമാകുന്നു. ആദ്യ കഥയിൽ വിട്ടുകളഞ്ഞതിനെ പൂരിപ്പിച്ചോ അതിനെ സങ്കീർണ്ണമാക്കിക്കൊണ്ടോ മറ്റൊരു ആഖ്യാനം സംജാതമാകുമ്പോൾ പുതിയൊരു ശിൽപ്പഘടനകൂടിയാണ് ആവിർഭവിക്കുന്നത്. പ്രഥമാഖ്യാനത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ രേഖീയഘടനയെ ഉലച്ചുകൊണ്ട് അജയൻ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്, 'ഈ കഥ ഇവിടെ അവസാനി ക്കുന്നില്ല. പലതും വിട്ടുപോയെന്ന് തോന്നുന്നു.'

ആഖ്യാനത്തിലെ പരീക്ഷണപ്രവണത ഒരേ സമയം കഥയുടെ വ്യവസ്ഥാപിത സുഘടിതത്വം നിരാകരിക്കുകയും ഋജുവായ ആഖ്യാനത്തെ നിരസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പടവുകൾക്കിടയിൽ നഷ്ടമാവുന്നത് രേഖീയകഥനത്തിന്റെ യുക്തിഭദ്രതയാണ്. പ്രാപ്യമാവുന്നതോ മനുഷ്യമനസ്സിലെ ചുഴികളും കയങ്ങളും. വസ്തുനിഷ്ഠകാലത്തിനുപകരം വൈയക്തികകാലം ഇവിടെ ആഖ്യാനചുമതലയേൽക്കുന്നു. ഒരു കഥയെത്തന്നെ ഇരുവട്ടം ആഖ്യാനംചെയ്തിട്ടും, അജയന്റെ ജീവിതസന്നിഗ്ദ്ധത അപരിഹാര്യമായിത്തുടരുന്നു. ഇരു ആഖ്യാനങ്ങൾ തനിച്ചെടുത്താലും കഥയുടെ സാമ്പ്രദായികവികാസമല്ല കാണാൻ കഴിയുക. അജയന്റെ വേറിട്ട ഭാവങ്ങൾ, ജീവിതഘട്ടങ്ങൾ എപ്പിസോഡുകളെന്നോണം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഒരു കഥയുടെ തുടർച്ചാസ്വരൂപത്തിന് പകരം അജയന്റെ വേറിട്ട അനുഭവതലങ്ങളെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുകയാണ്. അജയന്റെ കഴിവുകളുടെ, ഏകാന്തതയുടെ, വിഭ്രമങ്ങളുടെ, പ്രണയത്തിന്റെ എന്നിങ്ങനെ ഓരോ തലങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടോ മൂന്നോ ഭാഗങ്ങൾ ചേർന്ന എപ്പിസോഡുകളായാണ് ആഖ്യാനം വിഭാവനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഓർമ്മയുടെ അല്ലെങ്കിൽ മനസ്സ് ചരിക്കുന്നതിന്റെ സ്വഭാവക്രമമാണ് ആഖ്യാനശിൽപ്പത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

അജയൻ പടവെണ്ണുന്നത് താഴേക്കിറങ്ങിക്കൊണ്ടാണ്. ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള ഇറങ്ങിച്ചെല്ലലാകുന്നു അയാളുടെ കഥപറച്ചിലും. ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നും ആരംഭിച്ച് വർത്തമാനകാലത്തേക്കെത്തുകയും വീണ്ടും ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്കുതന്നെ മടങ്ങിച്ചെല്ലുകയും ചെയ്യുന്ന സമയപദ്ധതിയാണ് അനന്തരത്തിലേത്. സ്കൂളിലെ ഓട്ടമത്സരത്തിൽ കൂടെയോടുന്നവരേക്കാൾ ബഹുദൂരം മുന്നിലാവുന്ന അജയൻ ഒന്നു പുറകിലേയ്ക്കോടിയശേഷം ഓടി മുന്നിലെത്തുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. എന്നാൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ അപ്പോഴും വിജയിയാവുന്ന അജയനെ ഡ്രിൽമാസ്റ്റർ അയോഗ്യനാക്കുന്നത്, കളിയിലെ നിയമങ്ങൾക്ക് എതിരാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. അപ്പോൾ അജയൻ, നിഷേധിയുടെ സ്വരത്തിൽ ചോദിക്കുന്നു, തിരിച്ചോടിക്കൂടാന്ന് എവിടെ നിയമം? സിനിമയിലെ ഈ രംഗത്തിന് സമാനമായി രേഖീയ

കഥനത്തെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് തിരിച്ചോടുകയാണ് ആഖ്യാനവും. ഓർമ്മകളുടെ ബാറ്റൺ പിടിച്ചുള്ള തിരിച്ചോട്ടം തന്നെയാണ് അനന്തരത്തിന്റെ അരേഖീയാഖ്യാനവും. രേഖീയതയുടെ നിയമങ്ങൾ ലംഘിച്ച് ആഖ്യാനം തിരിഞ്ഞോടി മുന്നേറുകയാണ്.

ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ ഭൂതകാലത്തിന്റെ മറ്ററകളും സജീവമാവുന്നുണ്ട്. ഓർമ്മകളുടെ സ്വച്ഛന്ദവും സ്വതന്ത്രവുമായ അനുഭവക്രമം രേഖീയതയെ മറികടന്നുകൊണ്ട് ആഖ്യാനം തീർക്കുന്നു. അജയന്റെ രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ കൗമാരത്തിൽ എത്തിയശേഷം, ആഖ്യാനം ഓർമ്മകളുടെ സ്വച്ഛതയിൽ വീണ്ടും ബാല്യത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. കൗമാരക്കാരനായ അജയൻ സ്കൂൾ കഴിഞ്ഞ് തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ യോഗിനിയമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണവാർത്ത അറിയിക്കാൻ ആശ്രമത്തിൽ നിന്നെത്തിയ ആളെയും അതിന്റെ നടുക്കത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന ഡോക്ടർ അങ്കിളിനെയുമാണ് കാണാൻകഴിയുക. തുടർന്ന് അജയന്റെ വോയ്സ് ഓവർ ക്രിയാത്മകമാകുമ്പോൾ ഓർമ്മകൾ ബാല്യത്തിലേക്ക് തിരിച്ചിറങ്ങുന്നു. ''ഒരിക്കൽ കണ്ട ഓർമ്മയുണ്ട്. ജ്വരം ബാധിച്ചുകിടക്കുമ്പോൾ എന്റെ കിടക്കയ്ക്കരികിൽ വാത്സല്യപൂർവ്വം എന്നെ നോക്കിനിന്നു കരഞ്ഞ സുന്ദരിയായ യോഗിനിയമ്മ'' ദൃശ്യത്തിൽ തുടർന്ന് കാണുക ബാല്യത്തിലെ അജയനാണ്. പനിച്ചുകിടക്കുന്ന അജയനെയും കരയുന്ന യോഗിനിയമ്മയെയും കാണാം, വീണ്ടും ദൃശ്യം കട്ടായി കൗമാരത്തിലേക്കു വരുന്നു. ജനലരികിലായി പനിച്ചുകിടക്കുന്ന കൗമാരക്കാരനായ അജയൻ. വീണ്ടും അജയന്റെ ആത്മഗതം, ''അവരെ ഒരു പ്രാവശ്യംകൂടി കാണാൻ എത്രനാൾ കാത്തു. ഒരു സ്വപ്നത്തിലെങ്കിലും അവർ മടങ്ങിവരുമെന്ന് കൊതിച്ചു. അതുണ്ടായില്ല......'' എന്നിങ്ങനെ തുടരുന്ന ആത്മഗതത്തിലൂടെ യോഗിനിയമ്മയോട്, അമ്മയോടെന്നപോലുള്ള അജയന്റെസ്നേഹം ഇവിടെ വെളിവാകുന്നു. യോഗിനിയമ്മ തന്റെ അമ്മ തന്നെയോ എന്ന അജയന്റെ സംശയവും ആഖ്യാനത്തിലൊളിപ്പിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. മനസ്സിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന ആലോചനയുടെ സ്വച്ഛന്ദസമയക്രമമാണ് ഈ ഭാഗത്തിന്.

അതിനു തക്കവണ്ണം ദൃശ്യവും വോയിസ് ഓവറും വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. തന്റെ ജീവിതം വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ക്രമം തെറ്റിവരുന്ന ഓർമ്മകളെ വരിക്ക് നിർത്തുകയാണ് അജയൻ. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളെ അരേഖീയമായി കൂട്ടി ച്ചേർക്കുന്നതിലൂടെ അജയനെ വേട്ടയാടുന്ന മാതൃത്വത്തെയും അനാഥത്വത്തെയു മെല്ലാം മനോഹരമായി അടൂർ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

സന്ദേഹിയായ ആഖ്യാതാവ് പറയുന്നതിനാൽത്തന്നെ അനന്തരത്തിന്റെ കഥയും സന്ദേഹപൂർണ്ണമാണ്. ഒന്നിനും ഒരുറപ്പുമില്ലാത്ത കഥാമുഹൂർത്തങ്ങൾ. സന്ദേഹിയായ ആഖ്യാതാവിന് രണ്ടുവട്ടം പറഞ്ഞിട്ടും കഥയെ പൂർണ്ണതയിലേക്കെ ത്തിക്കാനാവുന്നില്ല. പ്രതിപാദനത്തിൽ വ്യത്യസ്തതവരുത്താനായി കൃത്രിമമായി അരേഖീയതയെ അനുവർത്തിക്കുകയല്ല, ഇവിടെ പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങൾ രേഖീയത യുടെ നിയമങ്ങൾക്കുവെളിയിൽ കുഴമറിഞ്ഞ അവസ്ഥയിൽ നൈസർഗികമായി രൂപംകൊള്ളുകയാണ്. അയുക്തികവും യാദൃച്ഛികതകൾ നിറഞ്ഞതുമായ ജീവിത പ്രയാണംതന്നെയായി കഥ മാറുന്നു. ജീവിതത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനും പുനർനിർമ്മിക്കാനുമാണ് അജയൻ ഈ കഥ പറയുന്നത്. ഓർമ്മകളിലൂടെ ജീവി താനുഭവങ്ങളിലേക്കുള്ള അയാളുടെ തിരിച്ചുപോക്ക് അസ്ഥിരകഥാമുഹൂർത്ത ങ്ങൾക്കാണ് ഉറവിടമാകുന്നത്. ഓർമ്മകളുടെയും അനുഭവങ്ങളുടെയും ഭ്രമകല്പ നകളുടെയും മൂന്ന് തലങ്ങൾ ഋജുവായ രചനാപദ്ധതിയെ അസാധുവാക്കുന്നു. അനുഭവങ്ങളും ഭ്രമകല്പനകളും ഇവിടെ ഓർമ്മകളിൽ കൂടിക്കുഴയുകയാണ്.

ആദിമധ്യാന്തസങ്കല്പങ്ങളെ അരേഖീയാഖ്യാനസ്വരൂപം സൂക്ഷ്മാർത്ഥ ത്തിൽത്തന്നെ ഇവിടെ അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. കഥപറച്ചിലിന്റെ ഒന്നാംഘട്ടത്തിന്റെ ആദ്യത്തിൽ തന്റെ പേരും ജീവിതപശ്ചാത്തലവും പറഞ്ഞ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളി ലേക്കും കഥയിലേക്കും നേരിട്ട് പ്രവേശിക്കുകയാണ് അജയൻ. എന്നാൽ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലാവട്ടെ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഏതാണ്ട് മധ്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവരെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ്.

അവരാകട്ടെ പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽത്തന്നെ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി സാന്നിദ്ധ്യമറിയച്ചവരുമാണ്. ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽ കഥയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാപശ്ചാത്തലത്തെയും കുറിച്ച് സംക്ഷിപ്തവിവരണം നൽകുന്ന നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിലിറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കഥയുടെ ഒരു ഘട്ടംവരെ ഭാഗഭാക്കായിരുന്നവരെ കഥാമധ്യത്തിൽ പേരും മറ്റു സ്വഭാവസവിശേഷതകളും അടങ്ങുന്ന വിശദാംശങ്ങൾ പറഞ്ഞ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി മലയാളസിനിമയ്ക്ക് മുൻപരിചയമുള്ളതല്ല. ഈ വിധത്തിൽ കഥയുടെ രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളും അരേഖീയവും വിചിത്രവുമായ കാഴ്ചാനുഭവങ്ങൾ പകരുന്നുണ്ട്.

പരമ്പരാഗത, രേഖീയചിത്രങ്ങൾക്ക് തുറന്ന അന്ത്യങ്ങൾ ഒരു ബാധ്യതയാണ്. 'പരമ്പരാഗത ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ഒരു തന്ത്രം പൂർണ്ണമായ വിവരങ്ങൾ നൽകുക എന്നതാണ്. എന്താണ് സംഭവിച്ചതെന്നും എന്തുകൊണ്ടാണെന്നും മനസ്സിലാക്കിക്കഴിഞ്ഞ ഒരാളുടെ പൂർണ്ണസംതൃപ്തിയോടെയാണ്, കാഴ്ചയുടെയോ വായനയുടെയോ അനുഭവം അവസാനിക്കുന്നത് (സൂസൻ സൊൻടാഗ്, 1967:188). സൂസൻ സൊൻടാഗ് ഇവിടെ പരാമർശിച്ച മുഖ്യധാരാരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ അടച്ചുപൂട്ടിയ അന്ത്യത്തിന് കടകവിരുദ്ധമാണ് *അനന്തര*ത്തിലേത്. അറിവുകളുടെ അപൂർണ്ണത ഇവിടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് പഴുതുകൾ നൽകുകയാണ്. ഇരുഘട്ടങ്ങളിലായി അന്ത്യത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങളെയാണ് അനന്തരം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. അജയന് സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തിന്റെ സൂചനകൾ നൽകിക്കൊണ്ടാണ് പ്രഥമഘട്ടം അവസാനിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ, ബാലു പ്രക്ഷുബ്ധനായി ബഹളം വെയ്ക്കുന്ന അജയനെ മുറിയിലിട്ട് പൂട്ടുകയാണ്. ആദ്യത്തേത് മരണത്തിന്റെയും രണ്ടാമത്തേത് മനോവിഭ്രാന്തിയുടെയും സൂചനകളാണ് നൽകുന്നത്.

സൺസെറ്റ് ബൊളിവാഡ് (ബില്ലി വൈൽഡർ, 1950) എന്ന വിഖ്യാത ചിത്രത്തിൽ മരണാനന്തരമാണ് ആഖ്യാതാവ് തന്റെ കഥ പറയുന്നത്. മരണാനന്തരമോ

അല്ലെങ്കിൽ മനോനിലതെറ്റിയശേഷമോ ആവാം അജയൻ ആഖ്യാനം നിർവഹി ക്കുന്നത്. രേഖീയാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കഥാന്ത്യം രണ്ട് ആഖ്യാന ങ്ങളിലുമായി ചിതറിക്കിടക്കുന്നു. രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊതുപ്രവണതയായ കഥാവിരാമം ഇവിടെയില്ല. അർദ്ധവിരാമമോ ചോദ്യചിഹ്നമോ ഒക്കെയാണ് ഈ അന്ത്യത്തിനുതകുന്ന അടയാളങ്ങൾ. കഥയിലുടനീളമുള്ള സന്ദേഹമാണ് ഇവി ടെയും ആഖ്യാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. പുറത്തിറങ്ങാൻ ഒരു പഴുതുമില്ലാതെ അടച്ചുപൂട്ടിയ ഒരു ശവപ്പെട്ടിയായിട്ടല്ല ഇവിടെ ഇതിവൃത്തത്തെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിനിടയിൽ സന്ദേഹിയായ അജയൻ ഉയർത്തിയ ചോദ്യങ്ങ ളെല്ലാംതന്നെ അപരിഹാര്യമായി തുടരുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ തുറന്ന അന്ത്യസങ്കൽപ്പം ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയേറ്റുന്നു.

*സ്വപ്നാടന*വും *അനന്തര*വും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആന്തരികജീവിതാപഗ്രഥ നങ്ങളാണ്. അപഗ്രഥനരീതികളിലെ വ്യത്യസ്തയാണ് അരേഖീയഘടനയിലെയും വ്യത്യസ്തതയുടെ അടിസ്ഥാനം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഡോക്ടർമാരുടെ പ്രേര ണയ്ക്ക് വഴങ്ങിയാണ് ഗോപി തന്റെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്നതെങ്കിൽ, അജയന്റെ ഭൂതകാലപ്രയാണത്തിന്റെ പ്രേരണ അവ്യക്തമാണ്. മാത്രമല്ല അജയ ന്റേത് കൂടുതൽ വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെയും അപഗ്രഥനത്തിന്റെയും തലങ്ങളിലേക്ക് വള രുമ്പോൾ, ഗോപിയുടേത് കുറേക്കൂടി മൂർത്തമായ ജീവിതവിവരണമാണ്. *സ്വപ്നാ ടനം* ഫ്ളാഷ്ബാക്കും വർത്തമാനകാലവും ഇടകലർന്നുള്ള യാത്രയെങ്കിൽ, *അന ന്തരം* വിഭിന്നമായ ഒരരേഖീയപന്ഥാവിലേക്കാണ് നമ്മെ നയിക്കുന്നത്.

കാര്യകാരണബന്ധത്തിലെ തുടർച്ചാസ്വരൂപത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, രേഖീ യാർത്ഥകല്പനകൾക്ക് വെളിയിൽ സർഗ്ഗാത്മകമാവാൻ ആഖ്യാനത്തിന് സാധിക്കു ന്നത് എം.എസ്.മണിയുടെ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ്. ഒന്ന് മറ്റൊന്നിനോട് കണ്ണിചേ രാത്ത അനുഭവമായതിനാൽത്തന്നെ പ്രഥമ ദ്വിതീയാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് എപ്പിസോ ഡിക്ക് എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന അനുഭവതലമാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് നൽകുന്നത്.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇരുധാരകളും പരമ്പരാസ്വരൂപവും ഭൂതകാലത്തിലൂന്നിയ അവതരണവും അനന്തരത്തിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങിന് വെല്ലുവിളിയുയർത്തുന്നു. കൈക്കുഞ്ഞായതുമുതൽ യൗവ്വനംവരെ അജയന്റെ ജീവിതാഖ്യാനത്തിൽ കാലപരിണാമങ്ങളുടെയും പ്രായമാറ്റങ്ങളുടെയും നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങിൽ സൂത്രപ്പണികളൊന്നും കാണിക്കാതെ, ഒരു കാലത്തിൽനിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്ക് അജയന്റെ ചിന്താക്രമമനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുചെല്ലുകയാണ്. അജയന്റെ ചിന്താക്രമം എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും വ്യാകരണമാവുന്നു. ഷോട്ടുകൾക്ക് സാമാന്യം ദൈർഘ്യം അനുവദിക്കുന്ന പതിഞ്ഞതാളമാണ് എഡിറ്റിങ്ങിൽ മിക്കപ്പോഴുമെങ്കിലും അപവാദങ്ങളും ഇല്ലാതില്ല. ഭ്രമാത്മകരംഗങ്ങളിൽ പ്രത്യേകിച്ച് അജയന്റെയും നളിനിയുടെയും കണ്ടുമുട്ടലുകൾക്ക് മറ്റു രംഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി പ്രത്യേകതാളംതന്നെ കൊടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മാച്ച് കട്ട്, ഡിസ്സോൾവ് അടക്കമുള്ള എഡിറ്റിങ്ങ് മാതൃകകൾ അത്യപൂർവ്വം സന്ദർഭങ്ങളിലെ എഡിറ്റിങ്ങിൽ പ്രയോഗക്ഷമമാക്കിയിട്ടുള്ളൂ. ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ കളിജയിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന അജയനെ അതിന്റെ നടത്തിപ്പുകാരൻ പിടിച്ചു പുറത്താക്കുന്നുണ്ട്, ഇതിനടുത്ത ഷോട്ട് അജയൻ കുളത്തിലേക്ക് ചാടുന്നതാണ്. പിടിച്ചു പുറത്താക്കുന്നതും അജയൻ കുളത്തിലേക്ക് ചാടുന്നതും അടുത്തടുത്ത ഷോട്ടുകളിൽ മാച്ച്കട്ടിന്റെ മാതൃകയിൽ ഇവിടെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. കൗമാരത്തിൽ അജയൻ ഏറ്റവും സജീവമായ രംഗങ്ങളിലൊന്നായതിനാൽ ഇതു ചടുലവും രസകരവുമായി മാറുന്നു. കാലം ഒഴുകിപ്പോവുന്നത് അവതരിപ്പിക്കാൻ അജയൻ ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ വ്യത്യസ്ത ദിവസങ്ങളിലായി കാത്തുനിൽക്കുന്നത് കാണിക്കുമ്പോൾ ഡിസ്സോൾവ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നളിനിയെ കാത്തുനിൽക്കുന്ന ഈ ഘട്ടത്തിൽ മാത്രമാണ് ഡിസ്സോൾവിലൂടെ കാലം ഒഴുകിപ്പോവുന്നതായി കാണിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയം. പൊതുവിൽ, ഷോട്ടുകൾക്കിടയിലെ വിടവുകളെ കട്ടുകളിൽ ഒരു പൊടിക്കൈയ്യും ചേർക്കാതെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിലെ എഡിറ്റിങ്ങ്. അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ അരേഖീയമായ അയുക്തികതയെ അതേമട്ടിൽ ഘടനാതല

ത്തിലും കൊണ്ടുവരാനാണ് എഡിറ്റിങ്ങിലും ശ്രമിക്കുന്നത്. രംഗങ്ങൾക്കിടയിലും, ഇരു ആഖ്യാനങ്ങൾ തമ്മിലും ഉടലെടുക്കുന്ന കാലത്തിലെ സങ്കീർണ്ണതകൾ അജയന്റെ മനസ്സിന്റെയും ഓർമ്മകളുടെയുംതന്നെ അരേഖീയസ്വഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ പ്രചോദനമാവുന്നു.

3.4 കാലത്തിന്റെ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് സഞ്ചാരങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തോടനുബന്ധമായി, ഹൈപ്പർലിങ്ക് എന്ന വിശേഷണം പ്രയോഗക്ഷമമായിട്ട് വർഷങ്ങൾ അധികമായില്ല. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് എന്ന പ്രയോഗം 1965-ൽ തത്വചിന്തകനും സാമൂഹികശാസ്ത്രജ്ഞനുമായ ടെഡ്നെൽസാണ് സംഭാവന ചെയ്തതെങ്കിലും 1990-കൾക്ക് ശേഷമാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ അത് പ്രചാരത്തിൽ വന്നത്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് എന്ന് ആദ്യമായി പ്രയോഗിക്കുന്നത് *ഹാപ്പി എൻഡിങ്ങ്*(ഡോൺ റൂസ്, 2005) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ റിവ്യൂവിൽ ചലച്ചിത്രനിരൂപകയായ അലീസ ക്വാർട്ടാണ്. 2005-ലാണ് അലീസ ക്വാർട്ട് ഈ വിശേഷണം സിനിമയക്ക് ചാർത്തിക്കൊടുത്തത്. എന്നാൽ 1990-നു ശേഷംതന്നെ ആഗോളവത്ക്കരണത്തിന്റെ പ്രാഥമികദശയിൽ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ജനുസ്സിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ സജീവമായിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് എന്ന പദം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് താരതമ്യേന പുതുതാണ്. എന്നാൽ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ ലക്ഷണങ്ങളായി പറയുന്നതിൽ പലതും മുമ്പേതന്നെ സാഹിത്യലോകത്തും ചലച്ചിത്രലോകത്തിലുമൊക്കെ സജീവമായിരുന്ന സമാന്തര ആഖ്യാനധാരയുടേതാണ്.

ഒരു കഥയ്ക്കകത്ത് ഇതരകഥയുടെ ലിങ്കുണ്ടായിരിക്കുക. ആ ലിങ്കിൽനിന്ന് ഇതരകഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാം. ഒരു മൗസ്ക്ലിക്കുപോലെ ഒരു കഥയ്ക്കകത്തെ ഇതരകഥയിലേക്ക് ഇവിടെ ആഖ്യാനം വഴിമാറുന്നു. ഈയൊരു ഘടനാമാതൃക സ്വീകരിക്കുകയാണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങൾ. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുലക്ഷണങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ചാൽ; വ്യത്യസ്തകഥകൾ തമ്മിൽ മുറിച്ചുകട

ക്കുന്ന ആഖ്യാനപാത, ഒന്നിൽകൂടുതൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ, ബഹുവീക്ഷണ കോണുകൾ, വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങളുടെ സമന്വയം, സമയ-സ്ഥലസങ്കല്പത്തിലെ ലീലാപരത, ബഹുവിധ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങൾ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആഖ്യാനപ്രയാണം എന്നിവയാണ്. ഈ ലക്ഷണങ്ങൾ മിക്കതും സമാന്തരകഥന രീതി പിന്തുടരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. ഈ ലക്ഷണങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി, സമാന്തര ആഖ്യാനത്തെയും ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് കഥനത്തെയും എളുപ്പം വർഗീകരിച്ച് വ്യത്യസ്തജനുസ്സുകളായി നിജപ്പെടുത്താനാവില്ലെന്ന് ചുരുക്കം. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ, വിക്കിപീഡിയയിലും മറ്റും വന്നിട്ടുള്ള പട്ടിക പരിശോധിച്ചാൽത്തന്നെ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനങ്ങളെ നിർവചിക്കുന്നതിലുള്ള സങ്കീർണ്ണത മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. പട്ടികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയ ചിത്രങ്ങളാകട്ടെ പലതും ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് എന്ന പദപ്രയോഗം ചലച്ചിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പ്രചാരത്തിൽ വരുന്നതിന് എത്രയോ മുമ്പ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതുമാണ്. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് പട്ടികയിലെ ആദ്യ ചിത്രങ്ങളിലൊന്നായ *കാഞ്ചൻ ജംഗ*(സത്യജിത് റേ) എന്ന ചിത്രം 1975 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയതാണ്. വർഷകണക്കിൽ കാഞ്ചൻ ജംഗ തീർത്തും ഒരപവാദവുമല്ല. പല പട്ടികകളിലെയും ചിത്രങ്ങൾ ഈ വിധത്തിൽ പരികല്പനയുടെ ആവിർഭാവത്തിനു മുന്നേ റിലീസ് ചെയ്തതാണ്. എന്നാൽ ഈ പട്ടികകളുടെ പിൻബലത്തിൽ പരിശോധിച്ചാൽ, ഇവയെല്ലാംതന്നെ സമാന്തരകഥനശൈലിപിൻപറ്റിയതായും കാണാം.

ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ചില പഠനങ്ങളിലും ഇതേ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ ബാക്കിനിൽക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തെയും സമാന്തര ആഖ്യാനത്തെയും വെള്ളം കയറാത്ത അറകളായി വർഗീകരിക്കുന്നത് ഉചിതമാവില്ല. ഹൈപ്പർ ലിങ്ക്പോലുള്ള ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനപരിണാമങ്ങൾ ഇന്റർനെറ്റിന്റെയടക്കമുള്ള സ്വാധീനത്തിൽ രൂപംകൊള്ളുന്നതാണ് എന്ന വാദത്തെ ബോർഡ്‌വെൽ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. സൂക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ അതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആഖ്യാനതത്വങ്ങൾ വളരെക്കാലമായി സിനിമ

യിൽ നിലനിൽക്കുന്ന തത്വങ്ങളുടെ പുതുക്കലുകൾ ആണ് (2008 :29) എന്നാണ് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ, ഈ ഒരു വാദത്തെ ശരിവെച്ചാൽത്തന്നെ, ഒരു ആഖ്യാന ജനുസ്സിനു കാലാനുസൃതമായി സംഭവിച്ച പരിണാമമായി ഇത് പരിഗണിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ലെന്നു പറയാം. അതായത്, സമാന്തര ആഖ്യാന ശൈലിക്ക് ആഗോളവത്കൃത-ഇന്റർനെറ്റ് യുഗത്തിൽ സംഭവിച്ച പരിണാമമാണ്, ഈയർത്ഥത്തിൽ ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനം. സമാന്തര ആഖ്യാനരീതിയിൽ സ്ഥല-കാല-മധ്യസ്ഥതാഘടകങ്ങളിലുരിത്തിരിയുന്ന പുത്തൻപ്രവണതകളുംകൂടി ഉൾച്ചേർന്ന് ഹൈപ്പർലിങ്ക് കഥനത്തിന്റെ ഭാഗമാവുന്നു.

ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് എന്ന പദം സാങ്കേതികമായി, ഒരു രേഖയ്ക്കകത്തെ മറ്റൊരു രേഖയിലേക്ക് തുറക്കുന്ന, അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു രേഖയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ഒരു ലിങ്ക് എന്നാണ്. ഒരു ക്ലിക്കിലൂടെ അത്തരമൊരു ലിങ്ക് സാധ്യമാക്കുന്നു. ഹൈപ്പർ ലിങ്കിന്റെ ഈ സാധ്യതയെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള, അല്ലെങ്കിൽ അതിനു സമാനസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ആഖ്യാനരീതിയെ ചലച്ചിത്രമടക്കമുള്ളവ കൈക്കൊള്ളുമ്പോഴാണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുണ്ടാവുന്നത്. ആഖ്യാനംപോലെ ഉള്ളടക്കത്തിലെ പ്രത്യേകതകൾകൂടി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ നിർവചനങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടത്. ആഗോളവത്ക്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായ ആഗോളഗ്രാമം എന്ന സങ്കല്പം, സാമൂഹിക-സാംസ്കാരികപരിണതികൾ, വിവര സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ കുതിപ്പ്, ആഗോളതലത്തിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിബന്ധങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധിയായ ഘടകങ്ങൾ ഈ ഉള്ളടക്കത്തിനു പശ്ചാത്തലമേകുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ ഹൈപ്പർലിങ്ക് സ്വഭാവം പുലർത്തിയ ചിത്രങ്ങൾ നേരത്തെപറഞ്ഞ പട്ടികയിലും ചുരുങ്ങും. പഴയ മട്ടിലുള്ള സമാന്തര ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക് ആഗോളാനന്തരകാലത്ത് സ്ഥലകാലസങ്കല്പങ്ങളിൽ രൂപപ്പെട്ട അരേഖീയപ്രവണതകളുടെ സമ്മർദ്ദമോ പ്രചോദനമോ ഇല്ലായിരുന്നു. സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങളിലെ സ്ഥല-കാല-മധ്യസ്ഥതാ സങ്കല്പങ്ങളിൽ ആഗോളവത്കൃത-വിവരസാങ്കേ

തികയുഗത്തിൽ വന്നുചേർന്ന മാറ്റങ്ങളെക്കൂടി ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനങ്ങളെന്നു വിളിക്കാമെന്നു ചുരുക്കം.

യാദൃച്ഛികത, ആകസ്മികത, ഒരേസമയത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു ലോകത്ത് രേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ കാരണഘടന ഫലപ്രദമല്ലെന്ന് തെളിയുന്നതായുള്ള ഹെലൻ പവലിന്റെ നിരീക്ഷണം (2012: 135) ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രസക്തിക്ക് തുണനിൽക്കുന്നു. ആഗോളവത്ക്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി വ്യത്യസ്ത ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിൽ വസിക്കുന്നവർക്കിടയിൽപ്പോലും യാദൃച്ഛികബന്ധം ഉടലെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ ഒരേ നഗരത്തിലുള്ളവർക്കിടയിൽ സംഭവിക്കുന്ന യാദൃച്ഛികവിനിമയങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി മൂന്നാം ലോകത്തും യൂറോപ്പിലും ഹോളിവുഡിലുമെല്ലാം നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധേയമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിച്ച ഇനാരിറ്റുവിന്റെ *ബാബേലും അമോറസ്പെറോസു*മെല്ലാം ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. *ബാബേൽ* അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ ഒരു ആഗോളവ്യവസ്ഥയെ വിഭാവനം ചെയ്യുമ്പോൾ, *അമോറസ് പെറോസ്* മെക്സിക്കോയിലെ വ്യത്യസ്ത തുറകളിലുള്ളവരുടെ ജീവിതങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിൽ സമാന്തരകഥനരീതി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങൾ നിരവധി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അതിലേറ്റവും സർഗാത്മകവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഉദ്യമം *ആദാമിന്റെ വാരിയെ*ല്ലാണ് (1983). വ്യത്യസ്ത തുറകളിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീയവസ്ഥകളെ തീവ്രമായി സംവേദനംചെയ്യാൻ സമാന്തര ആഖ്യാനരീതി കെ.ജി. ജോർജ്ജ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ആന്തോളജി ചിത്രങ്ങളിലെന്നപോലെ, ഒറ്റയൊറ്റയായി മൂന്നു സ്ത്രീകളുടെ വ്യത്യസ്ത കഥകൾ പറയുകയല്ല അദ്ദേഹം. പകരം മൂന്നു സ്ത്രീജീവിതങ്ങളും ഇടവിട്ടടവിട്ട് ആഖ്യാനിച്ചരടിൽ കോർക്കപ്പെടുന്നു. ഉപരിമധ്യവർഗജീവിതവും കീഴാളജീവിതവും പ്രത്യക്ഷത്തിൽതന്നെ ബന്ധം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ഘടനയും പരിചരണവും രണ്ടിനും തനിച്ചു

നിൽക്കാനുള്ള വ്യക്തിത്വം പകരുന്നുമുണ്ട് മധ്യവർഗജീവിതം നയിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ കഥയാവട്ടെ ഇതരകഥകളുമായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഒരു നീക്കുപോക്കും നടത്തുന്നുമില്ല. എന്നാൽ പ്രമേയതലത്തിൽ ഈ മൂന്നു ഇതിവൃത്തങ്ങളും സ്ത്രീയവസ്ഥയുടെ ആഴമേറിയ പ്രതിനിധാനങ്ങളാകുന്നു. പുരുഷകേന്ദ്രിതസാമൂഹികഘടനയിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ഗാഢമായി പ്രതിപാദിക്കാനും ശക്തമായ കലാവിഷ്കാരം സാധ്യമാക്കാനും സമാന്തരകഥനരീതി തുണയേകുന്നു. കാലത്തെ അതിശയിച്ച, ഒരു കലാശില്പമായി ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല് നിലനിൽക്കുന്നതിന്റെ ഒരു കാരണം സമാന്തരാഖ്യാനത്തിൽ കാഴ്ചവെയ്ക്കുന്ന മൗലികതയാണ്.

മലയാളമുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ, സമാന്തരകഥനരീതിയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനപരീക്ഷണങ്ങളിൽ കൂടുതലായും ഏർപ്പെട്ടത് ഐ.വി. ശശിയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും കഥകളുടെയും വൈപുല്യത്തെ അദ്ദേഹം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ വിദഗ്ദമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഒരു നായികയെയോ നായകനെയോ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തി, ഉപകഥകൾ ചമയ്ക്കുന്നതിനപ്പുറത്തേക്ക് പോവാറില്ല മലയാളമുഖ്യധാര. അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കഥയെ നയിക്കുന്ന വിഭിന്നകഥാപാത്രങ്ങൾ എന്ന രീതി സജീവമാകുന്നത് ഐ.വി.ശശി ചിത്രങ്ങളിലാണ്. പൂർണ്ണമായും സമാന്തര ആഖ്യാനരീതിയെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാവില്ലെങ്കിലും, ആ ധാരയുടെ സവിശേഷതകളിൽ പലതും ഐ.വി. ശശി ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. *അങ്ങാടി* (1980), *ഈ നാട്* (1982), *കരിമ്പിൻപൂവിനക്കരെ* (1985), *ആയിരത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപത്തിയൊന്ന്* (1988) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ ഒന്നിലേറെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളെ കാണാം.സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ പറയത്തക്ക പരീക്ഷണങ്ങളൊന്നും അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും അവരുടെ കഥകളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒന്നിൽകൂടുതൽ ധ്രുവങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ വന്നുചേരുന്നുണ്ട്. ബഹുനായകത്വത്തിന്റെ ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാണ് *ഈ നാട്*. നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ഒരു നാടിന്റെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹിക അപചയത്തേയും

അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെയും ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരിക പ്രപഞ്ചത്തിന് പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിലും, ഒരു വ്യക്തിയുടെ വൈകാരികലോകത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി രൂപംകൊള്ളുന്ന ഒരു ആഖ്യാനഘടന ഈ ചിത്രത്തിനില്ല. ഒരു നാടിനെ ഈ നാടാക്കുന്ന പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. പേരിനെ അന്വർത്ഥമാക്കിക്കൊണ്ട് അനവധി കഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും ഒന്നുചേരുന്ന ഒരു വലിയ ക്യാൻവാസാണ് ഈ നാട്. നന്മ-തിന്മ എന്നീ സങ്കല്പദ്വന്ദ്വങ്ങൾ വച്ചുപുലർത്തുമ്പോൾത്തന്നെ, ക്യാമറ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതങ്ങളിലേക്കെല്ലാംതന്നെ തുല്യപ്രധാന്യത്തോടെ കടന്നുചെല്ലുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാലത്തും നിരവധി താരങ്ങൾ അഭിനയിച്ച അനേകം ചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരയുടെ ഭാഗമായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ ഐ.വി. ശശിയുടെ ബഹുനായകത്വചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ മലയാളസിനിമ വലിയ ദൂരമൊന്നും താണ്ടിയതായി കാണാൻ സാധിക്കില്ല. പിൽക്കാലത്ത് ബഹുനായകത്വചിത്രങ്ങൾ അനവധി വന്നെങ്കിലും ഒരു കേന്ദ്രകഥയെ ആസ്പദമാക്കിയായിരുന്നു അത്. അല്ലെങ്കിൽ താരപദവിയെ സാമ്പത്തികമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നുഅവയിൽ മിക്കതും. *ട്വന്റി ട്വന്റി* (ജോഷി, 2008), *ചൈനാ ടൗൺ* (മെക്കാർട്ടിൻ, 2011), തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ കൂടുതൽ താരങ്ങളെ ഒരു ചിത്രത്തിനകത്ത് നിരത്തിനിർത്തി പണംകൊയ്യുക എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് ഘടനയിലോ ആഖ്യാനത്തിലോ പരീക്ഷണങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നില്ല.

എന്നാൽ രണ്ടായിരത്തിപ്പത്തിനുശേഷം സമാന്തരകഥനങ്ങളുടെ പലവിധ സങ്കല്പങ്ങളെയും നവീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു പ്രവണത മലയാളചലച്ചിത്രലോകത്ത് പ്രത്യക്ഷമായിത്തുടങ്ങി. *ട്രാഫിക്ക്* (രാജേഷ് പിള്ള, 2011),*സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* (ലിജോ ജോസ് പല്ലിശ്ശേരി, 2011), *ഈ അടുത്തകാലത്ത്* (അരുൺകുമാർ, 2011), *ഫ്രൈഡേ*(ലിജിൻ ജോസ്, 2012) തുടങ്ങിയ നിരവധി ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ഈ ധാര ശ്രദ്ധപിടിച്ചുപറ്റി. ട്രാഫിക്കിൽ വ്യത്യസ്ത ജീവിതപരിസരങ്ങളിലുള്ള കഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളു

മെല്ലാം ഒരു ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് മുന്നേറുന്ന മട്ടിലാണ് ആഖ്യാനം രൂപകല്പന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനപാതയിലേക്ക് വ്യത്യസ്തകഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രവേശിക്കുന്നുവെങ്കിലും ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് ഒരു ലക്ഷ്യം വന്നു ചേരുന്നതോടെ പുരോഗതി എന്ന രേഖീയമാനത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം പരുവപ്പെടുന്നുണ്ട്. പലതരം ആശങ്കങ്ങളും ആശകളും ലക്ഷ്യങ്ങളും നിരാശകളുമടങ്ങുന്ന ബഹുജീവിതങ്ങളുടെ നിയതി ക്ലൈമാക്സിൽവച്ച് ഒരു റൂബിക്സ്ക്യൂബിന്റെ മാതൃകയിൽ രൂപംകൊള്ളുന്നതാണ് *ഈ അടുത്തകാലത്തി*ന്റെ ആഖ്യാനഘടന. ട്രാഫിക്ക്, *ഈ അടുത്തകാലത്ത്* തുടങ്ങിയ മലയാളത്തിലെ മററു ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* സവിശേഷസ്ഥാനം കൈയ്യാളുന്നതായി കാണാം.

ട്രാഫിക്ക്, ഈ അടുത്തകാലത്ത് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് സ്ഥല-സമയ-മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പങ്ങളിൽ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* സങ്കീർണ്ണമാണ്. മാത്രമല്ല, *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*നേക്കാൾ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ കുറഞ്ഞതും സുഗമമായ കാഴ്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നതുമായ ഘടനയാണ് മറ്റ് രണ്ട് ചിത്രങ്ങൾക്കുമുള്ളത്. പ്രമേയ-ഇതിവൃത്തതലങ്ങളിൽ പരീക്ഷണത്തിനു മുതിരുന്ന ഈ രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും ആഖ്യാനതലത്തിൽ ഒരു പരിധിക്കപ്പുറം പരീക്ഷണങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നില്ല. ചില ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തിയിൽ അവ പരിക്കേൽപ്പിക്കുന്നില്ല. ഉള്ളടക്കത്തിൽ മാത്രമല്ല ആഖ്യാനഘടനാസ്വരൂപത്തിലും ഹൈപ്പർലിങ്ക് മാതൃക പിന്തുടരാൻ ശ്രമിച്ച ചിത്രം *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡാണ്.*

*സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലെ കഥകൾക്ക് പ്രധാനമായും നാലടരുകളുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽ കാണുന്ന കാറപകടത്തിൽനിന്നും ഈ നാലു കഥകളും ആരംഭിക്കുന്നു. തമിഴ്നാട്ടിൽനിന്ന് കേരളത്തിലേക്ക് കൂലിപ്പണിക്കായി വന്നവരാണ് സ്വർണ്ണവേലും (ഇന്ദ്രജിത്ത്) മരതകവും (പാർവ്വതി). അവർ തമ്മിൽ തുറന്നുപറയാത്ത പ്രണയമുണ്ടെങ്കിലും മരതകം വിവാഹം കഴിഞ്ഞ്, അഞ്ചുവയസ്സുള്ള ഒരു

കുഞ്ഞിന്റെ അമ്മ കൂടിയാണ്. ഭർത്താവിന്റെ പീഡനം സഹിക്കവയ്യാതെ നാടു വിട്ടുവന്ന മരതകം തൊഴിൽകൂട്ടത്തിലെ എല്ലാവരുടെയും ചേച്ചിയായ ലക്ഷ്മി അക്ക (രോഹിണി)യുടെ നിർബന്ധത്തിന് വഴങ്ങി നാച്ചി മുത്തുവിനെ (സുധീർ കരമന) വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. വിവാഹരാത്രി, ധനികനെന്ന് ചുറ്റിലുമുള്ളവരെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ച മേഷ്ടാവായ നാച്ചിമുത്തുവിനെ പോലീസ് അറസ്റ്റ്ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് മരതകവും സ്വർണ്ണവേലും തങ്ങൾക്കിടയിലെ തെറ്റിദ്ധാരണമാറ്റി, പ്രണയം തുറന്നുപറയുന്നു.ഒന്നിക്കാനുള്ള സാഹചര്യം അവർക്കിടയിൽ തെളിഞ്ഞുവന്ന ആ സമയത്ത് മരതകത്തിന്റെ പോലീസുകാരനായ ഭർത്താവിനെ (ചെമ്പൻ വിനോദ്) നാച്ചിമുത്ത് നാട്ടിൽനിന്ന് കൂട്ടിക്കൊണ്ട് വരുന്നു. മരതകത്തിന്റെ ഭർത്താവ് വേലുവിനെ തല്ലിയൊതുക്കി മരകതത്തെ കൊണ്ടുപോവുന്നു. എന്നാൽ അവർ താമസിക്കുന്ന ലോഡ്ജിലേക്ക് കയറിച്ചെല്ലുന്ന വേലു അവിടെയുണ്ടാവുന്ന സംഘട്ടനത്തിനൊടുവിൽ മരകതകത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുപോവുന്നു. അവർ സ്ഥലംവിടാനൊരുങ്ങുന്ന രാത്രിയിലാണ് റോഡ് അപകടം സംഭവിക്കുന്നത്.

രണ്ടാംകഥയിൽ കൊച്ചിയിലെ ഒരു ബിസ്നസുകാരനായ സോണി വടയാറ്റിലും (രാജീവ് പിള്ള) അയാളുമായി അഗാധ സൗഹൃദബന്ധം പുലർത്തുന്ന ജ്യോതിലാലും (പൃഥിരാജ്) ആണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. സോണിക്ക് തന്റെ പഴയ കാമുകിയോടുള്ള താൽപ്പര്യം നഷ്ടമായിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ അയാൾ ഇപ്പോഴും അവളെ പിന്തുടരുന്നു. സോണിക്ക് ഭൂമി വില്പനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഒരു പ്രവാസി വ്യവസായിയുമായി ഇടയേണ്ടി വരുന്നു. സോണിക്കുവേണ്ടി ജ്യോതിലാലും സംഘവും അയാളെ വധിക്കുന്നു. അതിന്റെ പ്രതികാരമായി ജ്യോതിലാലിനു കുത്തേൽക്കുന്നുവെങ്കിലും, അയാൾ പരിക്കിൽനിന്ന് മോചിതനാവുന്നു. സോണി തന്റെ കാമുകിയുടെ ഭർത്താവിനെ കച്ചവടപങ്കാളിയാക്കുകയും, കെട്ടിടപണിയിൽ അഴിമതി നടത്തി അയാളെ അഴിക്കുള്ളിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവളെ തന്റേതാക്കാൻ സോണി നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളുടെ പരിസമാപ്തിയായി കാറപകടം മാറുന്നു.

മൂന്നാമത്തേത്, സൂര്യപ്രഭ (റിമ കല്ലിങ്കൽ) എന്ന ചലച്ചിത്രതാരത്തിന്റെ കഥയാണ്. വളർന്നുവരുന്ന ചലച്ചിത്രനടിയാണെങ്കിലും ദുരിതപൂർണ്ണമായ ഒരു വിവാഹജീവിതത്തിനുടമയാണവൾ. ഭർത്താവ് മെഹബൂബ് (കിഷോർസത്യ) മദ്യപാനിയും വിവാഹബന്ധത്തിൽ ആത്മാർത്ഥതയില്ലാത്തവനുമാണ്. അയാൾ സൂര്യപ്രഭയുടെ കാമുകനായിരുന്ന സോണിയുമായി കെട്ടിടനിർമ്മാണബിസിനസിൽ പങ്കാളിയാവുകയും കെട്ടിടം പൊളിഞ്ഞ് ജയിലിലാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളെ ജയിലിൽനിന്ന് രക്ഷിക്കാനാവശ്യമായ നടപടിക്രമങ്ങൾക്കായി സൂര്യപ്രഭ സോണിയുടെ ദുരുദ്ദേശങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങണമെന്ന അവസ്ഥയുണ്ടാവുന്നുവെങ്കിലും അവളെ ജ്യോതിലാൽ ആ പ്രതിസന്ധിയിൽനിന്ന് രക്ഷിക്കുന്നു. ജ്യോതിലാൽ കാറോടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, സോണി സൂര്യപ്രഭയോട് വഴിവിട്ടരീതിയിൽ പെരുമാറാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനിടയിൽ കാറ് അപകടത്തിൽപെടുന്നു.

നാലാമത്തെ കഥയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ലിജി പുന്നൂസ് (ശ്വേതാമേനോൻ) കാറപകടരംഗത്ത് നേരിൽ പ്രത്യക്ഷയാകുന്നില്ലെങ്കിലും അവരാണ് കാറപകടത്തെ തുടർന്നുള്ള സംഘട്ടനത്തിന്റെ ചരടുവലിക്കുന്നത്. ഭൂമി വിൽപ്പനയിൽനിന്ന് പിന്മാറുന്ന പുന്നൂസിനെ ജ്യോതിലാലും സംഘവും വധിക്കുന്നു. പുന്നൂസിന്റെ ഭാര്യയായ ലിജി, ജ്യോതിലാലിനെയും സോണിയെയും വധിക്കാനുള്ള പദ്ധതിക്കായി ഷമീം (അരുൺ) എന്ന ബിസിനസ്കാരന്റെ സഹായം തേടുന്നു. കൊല്ലപ്പെട്ട പുന്നൂസുമായി ഭൂമികച്ചവടത്തിനായി വന്ന അയാളും സഹായി പൊടിയാടി സോമനും (അനിൽ മുരളി) ലിജിയുടെ സഹായികളായി മാറുന്നു. അവരയ്ക്കുന്ന ഗുണ്ടാസംഘമാണ് കാർ അപകടത്തിനു പിന്നാലെ ജ്യോതിലാലിനെയും സോണിയെയും ആക്രമിക്കാനെത്തുന്നത്. സോണി കൊല്ലപ്പെടുകയും ജ്യോതിലാലും സൂര്യപ്രഭയും അവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചലച്ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ, സ്വർണ്ണവേലും മരതകവും ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ ഒന്നിച്ചു കഴിയുന്നതായി കാണാം, ജയിലിലാവുന്ന ജ്യോതിലാലും ചലച്ചിത്ര നടിയായ

സൂര്യപ്രഭയും ഒന്നിക്കാനുള്ള ഒരുക്കത്തിലാണ്, ഷമീമിനെ വിവാഹം കഴിച്ചെ ങ്കിലും തന്റെ പകയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിന്റെ കാത്തിരിപ്പിലാണ് ലിജി പുന്നൂസ്.

ഒരു ആന്തോളജി ചിത്രത്തിലെന്നപോലെ ഈ കഥകൾ ഒറ്റതിരിഞ്ഞ് കിട ക്കുകയല്ല. വ്യത്യസ്തമായ ഈ കഥകളെല്ലാം അന്യോന്യം ഇടമുറിഞ്ഞ് വളരുന്നു. ഒരു കഥയുടെ തുടർച്ച മറ്റൊരു കഥ മുറിക്കുകയും അതിന്റെ തുടർച്ച വീണ്ടും അപരകഥ മുറിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥനരീതിയാണിത്. ഒരു കളിയിലെന്നോണം, കഥകളെ യോജിപ്പിച്ച് ഓരോന്നിന്റെയും പൂർണ്ണ ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടേണ്ടതിന്റെ പങ്കാളിത്തത്തിലേക്ക് കാഴ്ചക്കാരെ എത്തിക്കുന്നു. ഓരോന്നും തനിച്ച് വായിച്ചാൽ ഒരു കഥാഘടനയുടെ പൂർണ്ണത കൈവരിക്കാമെങ്കിലും, തമ്മിൽ പിണയുന്ന ആഖ്യാനം അരേഖീയമാക്കുകയാണ് കാഴ്ചയെ. അത്രമേൽ ക്രിയാശം ഏറിയ, സംഭവബഹുലമായ ചിത്രമായതിനാൽ കാഴ്ചയിൽ ശ്രദ്ധ അനിവാര്യവുമാണ്. ഓരോ കഥയുടെയും ഭാവനിലയും വ്യത്യസ്തമാണ്. ഒരു കഥയിലെ രംഗത്തിന്റെ നേർ വിരുദ്ധമനോഘടനയുള്ളതാവാം അടുത്ത കഥയിലെ രംഗം.

*സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ ആഖ്യാനത്തിലെ ഏറ്റവും സവിശേഷമെന്ന് വിശേ ഷിപ്പിക്കാവുന്നതും ഹൈപ്പർലിങ്ക് സ്വഭാവം മൂർത്തമാവുന്നതും രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ്. ഒരു രേഖയ്ക്കുള്ളിലെ മറ്റൊരു ലിങ്ക്, അതിലേക്ക് കടക്കുന്ന ആഖ്യാനം എന്നിങ്ങനെ ഹൈപ്പർലിങ്ക് സ്വഭാവത്തെ മൂർത്തമായി ആവാഹിക്കുന്ന ഘടനയാണ് ഇതിന്റേത്. സ്വർണ്ണവേലിനെയും മരതകത്തെയും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ അപ്രധാനമെന്നു തോന്നിക്കുന്ന സൂര്യപ്രഭ യുടെ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങൾ, പിന്നീട് പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു താളിലെ ലിങ്കിൽ ക്ലിക്ക് ചെയ്യുമ്പോൾ, മറ്റൊരു താൾ കടന്നുവരുന്ന അതേ മാതൃ ക ആഖ്യാനം അവലംബിക്കുന്നു. ഒരു കഥയ്ക്കുള്ളിലെ മറ്റൊരു കഥയിലേക്ക് മൗസ് ക്ലിക്കിലെന്നോണം ആഖ്യാനം പ്രവേശിക്കുന്നു. ഒരു കഥയ്ക്കകത്തെ ഇതര കഥയും പിന്നീട് പ്രാധാന്യം കൈവരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ മറ്റു

ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും സൗന്ദര്യപരമായി *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*നെ മൗലികമാക്കുന്നത് ഈയൊരു ഘടകമാണ്. മലയാളമുഖ്യധാരാ ആഖ്യാനഘടന യുടെ ചരിത്രമെടുത്താൽ ഉടനീളമുള്ള ഇത്തരമൊരു പരീക്ഷണത്തിന് മുൻമാതൃക കളുടെ തുണയില്ലെന്ന് കാണാം.

കഥകളുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വൈപുല്യമെന്നപോലെ എടുത്തുപ റയേണ്ടതാണ് ആഖ്യാനം സമയദർശനത്തിൽ പ്രകടിപ്പിച്ച ലീലാപരത. 'സമയമാം രഥത്തിൽ' ആഖ്യാനം നിരന്തരം മുന്നോട്ടേക്കും പിന്നോട്ടേക്കുമായി നീങ്ങുകയാ ണ്. സമാന്തര ആഖ്യാനരീതി കാലാനുസൃതമായി പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യമായും സമയസങ്കൽപ്പത്തിലെ ഈ ലീലാഭിമുഖ്യത്തെ വായിക്കാം. ഓരോ കഥയുടെയും ഇതരകഥയുമായുള്ള സന്ധിക്കലും, മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടുമുള്ള ഗതി മാറ്റവും ആഖ്യാനഘടനയെ സവിശേഷമാക്കുന്നു. മുന്നിലേക്കും പിന്നിലേക്കു മുള്ള ആഖ്യാനരീതി കഥയെ എന്നപോലെ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചും പ്രേക്ഷകരിൽ ബോധമുണർത്താൻ പ്രേരണയേകുന്നു. ആഖ്യാനരീതിയിലെ ഇത്തരം പുതുപ്രവ ണതകളെ അഭിമുഖീകരിച്ചാലല്ലാതെ കഥയിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങാനാവില്ലെന്ന നില ഇവിടെ സംജാതമാവുന്നു. പ്രേക്ഷകരിൽ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ച് അവബോധമുണർത്തുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ് ഈ ചിത്രം പിൻപറ്റുന്നത്. അത്തരമൊരു അവബോധം ചിത്രത്തിന്റെ അരേഖീയഘടനയെ പുനഃക്രമീകരി ക്കാൻ അനിവാര്യവുമാണ്. ആഖ്യാനത്തെ മുന്നിലേക്ക് നീക്കിനിർത്തുന്ന പരിച രണം ആഖ്യാനത്തിന് പ്രധാന്യമേറ്റുന്ന കാഴ്ചാരീതിയെയും അനിവാര്യമാക്കുന്നു.

കഥയെ കാലാനുസാരിയായി സമീപിച്ചാൽ ക്ലൈമാക്സിനോടടുപ്പിച്ചുള്ള രംഗത്തിലാണ് ചിത്രാരംഭം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിപുലവും സങ്കീർണ്ണവുമായ കഥ കളിലേക്ക് എളുപ്പം പ്രവേശിക്കാവുന്ന ഒരു ചട്ടക്കൂടൊരുക്കാനും, ഇതിവൃത്ത ത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും തക്ക സന്ദർഭമായി ഈ കാർ അപ കടം മാറുന്നു. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ പരിചരണതലത്തിൽ വളരയധികം

സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ *അമോറസ്പെറോസും* സമാനമായ ഒരു കാറപകടത്തി ലാണ് ആരംഭം കുറിയ്ക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത കഥകളെ സഞ്ചയിക്കാനും കഥാപാ ത്രങ്ങളിലേക്ക് എളുപ്പം കയറാനും ആഖ്യാനത്തിന് ഒരു പ്രവേശനകവാടമായി *അമോറസ്പെറോസും* കാറപകടത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. രണ്ടു ചിത്രങ്ങ ളിലും സംഘർഷത്തിന്റെ ഉച്ചസ്ഥായിയിലാണ് ആഖ്യാനാരംഭം. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിൽ* ടൈറ്റിൽ കാർഡ് കാണിക്കുന്നതിനിടയിൽത്തന്നെ ഘടനാസ്വരൂപം വെളിവാകുന്നുണ്ട്. തുടക്കത്തിത്തിൽതന്നെ ചിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും സംഘർഷമു ഹൂർത്തത്തിലേക്ക് എടുത്തെറിയപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷകർ ആഖ്യാനഘടനാസ്വരൂ പത്തെയും ആദ്യരംഗത്ത് തന്നെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതേ രംഗ ത്തിന്റെ ക്ലൈമാക്സിലുള്ള ആവർത്തനമാവുമ്പോഴേക്കും പ്രേക്ഷകർ സംഘർഷ ത്തിന്റെ വിവിധ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയി കഴിഞ്ഞിരിക്കും.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കിന്റെയും ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡിന്റെയും നിരന്തരസാന്നിദ്ധ്യമു ണ്ടെങ്കിലും അവയുടെ വിനിയോഗത്തിൽ ആഖ്യാനം പതിവുശൈലികളെ പിൻപറ്റി യിട്ടില്ല. ഓർമ്മയുടെ വ്യാകരണമില്ലാതെയാണ് ഭൂതകാലങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. കഥയിലെ ഒരു കഥാപാത്രവും ഓർമ്മകളെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് തൊടുക്കുന്നില്ല. ആഖ്യാനം പൊതുവിലെടുക്കുന്ന രൂപകൽപ്പനാപരമായ ഒരു നിലയാണ് സമയ ത്തിലെ ഈ കളികൾ. പുന്നൂസിന്റെ മരണം ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഈ വിധത്തിൽ കാലത്തിന്റെ അരേഖീയമായ ചാട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ്. സൂര്യപ്രഭയും മെഹ്ബൂബും തമ്മിലുള്ള വൈകാരികസംഘർഷം കഴിഞ്ഞയുടൻ കാണിക്കുന്നത് പുന്നൂസും ലിജിയും ഒരു എസ്കലേറ്റർ ഇറങ്ങിവരുന്നതാണ്. അപ്പോൾ ഒരു കാർ വന്നു നിൽക്കുകയും അതിൽനിന്ന് ആളുകൾ ഇറങ്ങിവന്ന് വാളോങ്ങി അയാളെ വളയു കയും ചെയ്യുന്നു. ഉടൻ ഷോട്ട് കട്ടാവുകയും, അപ്പോൾ ഒരു ഇരുമ്പ്പൈപ്പ് ഒരു കുഴിയിൽ ആഴ്ന്നിറങ്ങുന്നതും, തുടർന്ന് ഒരു ബസ് കടന്നുപോവുന്നതും സിഗ്നലും കാണിക്കുന്നു. ശേഷം വരുന്നത് സൂര്യപ്രഭയുടെ ലൊക്കേഷനിലെ നൃത്തമാണ്. പുന്നൂസിനെ കൊല്ലാനൊരുങ്ങുന്നവർ വാളോങ്ങിയ ശേഷം സംഭവി

ക്കുന്നതും അതിലേക്കെത്തിച്ചേരാനുള്ള കാരണവും വരുന്നത് കുറച്ച് രംഗങ്ങൾക്കുശേഷമാണ്. പുന്നൂസും ജ്യോതിലാലും സോണിയും തമ്മിലുള്ള ഹോട്ടലിലെ രംഗവും (ഭൂതകാലം) അതുകഴിഞ്ഞ് പുന്നൂസിനെ വധിക്കാനെടുക്കുന്ന തയ്യാറെടുപ്പുകളും അതിലേക്ക് നയിക്കപ്പെട്ട വഴികളും മറ്റു കഥകൾക്കിടയിലൂടെ അരേഖീയമായി മുറിഞ്ഞ് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനങ്ങളുടെ കേന്ദ്രാകർഷണങ്ങളിലൊന്നാണ് കഥനത്തിലെ യാദൃച്ഛികത. കാര്യകാരണബന്ധങ്ങൾക്കുപരിയായി യാദൃച്ഛികത കഥയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിലുമുണ്ട്. യാദൃച്ഛികതയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ നിയാമകഘടനയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കാൻ ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നു. വേറിട്ട സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥകളെ യാദൃച്ഛികമായി അഭിമുഖീകരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഘടന വികസിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ ആഗോളീകൃതജീവിത സങ്കീർണ്ണതകളെ ശക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു. ആവർത്തനത്തിലൂടെ യാദൃച്ഛികതക്ക് രേഖീയകാലത്തെ ഉലച്ചുകൊണ്ട് പുതിയ മാനങ്ങൾ തീർക്കാനും സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ജ്യോതിലാലിന്റെയും നാച്ചിമുത്തുവിന്റെയും കഥകൾ കുറുകെ ക്കടക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ സ്ഥല-കാല-മധ്യസ്ഥതയുടെ രേഖീയബോധ്യങ്ങളെ നിരാകരിക്കുന്നവയാണ്.

ഉന്നതബന്ധത്താൽ കേസിൽനിന്ന് അനായാസം ഊരിപ്പോവുന്ന ജ്യോതിലാലിനെ പാവമണി എന്ന ഇൻസ്പെക്ടർ തന്റെ ആത്മസംതൃപ്തിക്കുവേണ്ടി ജയിൽ സെല്ലിനകത്തേക്ക് ഒരു നിമിഷം കയറ്റിനിർത്തുകയാണ്. അപ്പോൾ ആ സെല്ലിനകത്തുള്ളത് മോഷണക്കേസിൽ അറസ്റ്റിലായ നാച്ചിമുത്തുവാണ്. നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയുടെ വൈരുദ്ധ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ രംഗം. ഉന്നതബന്ധങ്ങളുള്ള ഒരു ക്രിമിനലും ഒരു സാദാ കള്ളനും തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തെ യാദൃച്ഛികതയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ഘടനയിലൂടെ ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു നിമിഷം കയറ്റി നിർത്തി ജ്യോതിലാലിനെ തുറന്നുവിടുമ്പോൾ നാച്ചിമുത്തു

അഴികൾക്കുള്ളിലാണ്. 'എവൻ നിങ്ങളെപ്പോലെ വലിയ ഹോൾഡുള്ള പാർട്ടിയൊന്നുമല്ല' എന്ന് പാവമണി ജ്യോതിലാലിനോട് പറയുന്നുമുണ്ട്. രണ്ടുതവണ ഈ ദൃശ്യം രണ്ട് വീക്ഷണകോണിൽ, രണ്ടു കഥകളുടെ ഭാഗമായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ രണ്ടു കഥകൾ തമ്മിൽ തീർത്തും യാദൃച്ഛികബന്ധമേ ആരോപിക്കാനുള്ളൂ. കേവലം സംഭാഷണങ്ങളിലും മറ്റുമായി വ്യവസ്ഥയുടെ വൈരുദ്ധ്യത്തെ തളയ്ക്കാതെ ഘടനാപരമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഇത്തരമൊരു ഹൈപ്പർലിങ്ക് കഥനത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലൂടെയും എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയും ഉരുവംകൊള്ളുന്ന അരേഖീയാഖ്യാനഘടന ആ അർത്ഥത്തിൽ സാർത്ഥകമാവുന്നു (ചിത്രം 4 a, b).

ഹൈപ്പർലിങ്കിന്റെ ഉള്ളടക്കസവിശേഷത പങ്കിടുന്ന കഥയായി എടുത്ത് പറയാവുന്നത് സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും മരതകത്തിന്റെയും കഥാഭാഗമാണ്. മറ്റു കഥകളുമായി കാര്യകാരണബദ്ധമായ നേർബന്ധം പുലർത്താത്ത കഥയാണ് അവരുടേത്. എന്നാൽ *ബട്ടർഫ്ളൈ ഇഫക്ട്*പോലെ അവരുടെ കഥ മറ്റുള്ള കഥകളിലേക്കും, മറ്റുള്ളവരുടെ കഥ അവരുടെ കഥയിലേക്കും ഓളങ്ങൾ തീർക്കുന്നു. രേഖീയ കഥനങ്ങളിലെന്നോണം കാര്യകാരണബന്ധമല്ല ഈ കഥയുടെ അസ്തിത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ആഗോളാനന്തരകാലത്ത് രൂപപ്പെടുന്ന യാദൃച്ഛികശൃംഖലകൾക്ക് മാതൃകകൂടിയാണ് ഈ കഥ. സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും സാമ്പത്തികമായും ഇതരകഥകളിൽനിന്നും ഇത് ഭിന്നസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നു. യാദൃച്ഛികതയുടെ മൂർത്തസാന്നിദ്ധ്യമെന്നോണം ഈ തമിഴ്കഥ മലയാളകഥകളിൽ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്നു. യാദൃച്ഛികത എന്നത് ആഗോളവൽകൃതമായ ഒരു ലോകത്തിന്റെ നിയതി തന്നെയാണെന്ന് ആഖ്യാനം തിരിച്ചറിയുന്നു. ഓരോ ഇതിവൃത്തത്തെയും തനിച്ച് എടുക്കുകയാണെങ്കിൽ കാര്യകാരണബദ്ധമാണെങ്കിലും രംഗങ്ങൾക്കിടയിൽ ആഖ്യാനം വിടവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിൽ അവ തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിലെ കഥകളിൽ പ്രധാനമായും

ജ്യോതിലാലിന്റെയും സോണിയുടെയും കഥയ്ക്ക് സൂര്യപ്രഭയുടെ കഥയുമായി നേർബന്ധമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ജ്യോതിലാലിന്റെയും സോണിയുടെയും ജീവിതം ലിജി പൂന്നൂസിന്റെ ജീവിതവുമായി അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നത് ഒരു സംഭവത്തെ തുടർന്നാണ്. ഈ കഥകൾ തമ്മിൽ കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ ശൃംഖലാബന്ധം സജീവമാണ്. ഈ മൂന്നു കഥകളുമായി യാദൃച്ഛികബന്ധം മാത്ര മാണ് സ്വർണ്ണവേലിന്റെ കഥക്കുള്ളത്.

കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനം *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ അരേഖീയഘടനയുടെ പ്രത്യേകതകളിൽ ഒന്നാണ്. സിനിമാറ്റിക്ക് മോഡുലാർ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ സമയ ദൈർഘ്യം കാണിക്കുന്നതിനും, സംഭവങ്ങളുടെ സമയക്രമം സ്ഥാപിക്കാൻ പ്രേക്ഷ കരെ അനുവദിക്കുന്നതിനും അല്ലെങ്കിൽ അത്തരം സമയബന്ധങ്ങളെ സംശയിക്കു ന്നതിനും ആവർത്തനം ഉപയോഗിക്കുന്നു. കഥയുടെ രേഖീയപുരോഗതിക്കും ഐക്യത്തിനും തുരങ്കംവെയ്ക്കുന്നതിനാൽ, ആവർത്തനങ്ങളുടെ അമിതമായ പ്രക ടനങ്ങളെ ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനം എതിർക്കുന്നു (2008: 5) വെന്നുള്ള അലൻ മൂറിന്റെ നിരീക്ഷണം *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ ആഖ്യാനത്തിലെ ആവർത്തനസ്വഭാ വത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമാണ്. ഒരു മുഹൂർത്തത്തിന്റെയോ സന്ദർഭത്തി ന്റെയോ ആവർത്തനം ഇതിലെ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ മുദ്രകളിലൊന്നായിത്തീ രുന്നു. ഭൂതകാലത്തേക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്കിലൂടെ ഭിന്നകാലങ്ങളുടെ സമയസന്ധി ഇവിടെ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്.നിരന്തരമായ തിരിച്ചുപോക്കിലൂടെ മുഖ്യധാരയ്ക്ക് അത്ര പരിചിതമല്ലാത്ത ഒരു ആഖ്യാനവ്യാകരണപദ്ധതി ഇവിടെ ഉയിർക്കൊള്ളുന്നു.

അച്ഛനുറങ്ങാത്ത വീട് (ലാൽജോസ്, 2006), *വാസ്തവം* (എം.പത്മകുമാർ, 2006), *തലപ്പാവ്* (മധുപാൽ, 2008) തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ശ്രദ്ധേയനായ ബാബു ജനാർദ്ദനന്റെ ഏറ്റവും സങ്കീർണ്ണവും മികവുറ്റതുമായ തിരക്കഥ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലേതാണ്. ഇതിവൃത്തവൈപുല്യവും അരേഖീയഘടനയും നിരവധി യായ കഥാപാത്രങ്ങളും ചേർന്ന *സിറ്റി ഓഫി ഗോഡി*ന്റെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആധാ

രശില ബാബുജനാർദ്ദനന്റെ തിരക്കഥയാണ്. ഇത്രയും കഥകളുടെ സമന്വയം എന്ന തുപോലെ വീക്ഷണകോണുകളുടെ വൈപുല്യവും, സമയത്തിന്റെ മുന്നിലേക്കും പിന്നിലേക്കുമുള്ള സഞ്ചാരവുമെല്ലാം ഈ തിരക്കഥയെ സവിശേഷമാക്കുന്നു. അരേഖീയവും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ ഘടകങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഈ ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ബാബു ജനാർദ്ദനന്റെ തിരക്കഥ ഒരു ദൃശ്യരേഖ എന്ന നിലയിൽ വളരെ പ്രധാനമാവുന്നു. അത്രമേൽ ക്രിയാംശം കൂടിയ ചിത്രത്തിന്റെ തിര ക്കഥയും അത്ര തന്നെ വെല്ലുവിളിയേറിയതാണ്. വൈവിധ്യമാർന്ന അരേഖീയഘട കങ്ങളാൽ സമ്പന്നമായ, ചലച്ചിത്രത്തിന് ദുരൂഹതകളൊന്നും അവശേഷിപ്പി ക്കാത്ത ഒരു റൂട്ട് മാപ്പിന്റെ കണിശതയുള്ള തിരക്കഥ ആഖ്യാനത്തിന് ഇവിടെ അനിവാര്യമാണുതാനും.

പ്രത്യേകപരാമർശം അർഹിക്കുന്നതാണ് മനോജിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങും. അരേ ഖീയവും ചടുലവുമായ ആഖ്യാനരീതിയെ പാളിപ്പോവാതെ ഒരുക്കുന്നതിൽ എഡി റ്റിങ്ങ് നിർണ്ണായക പങ്കുവഹിക്കുന്നു. മുഴുനീളം പാരലൽ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ചലച്ചിത്ര ഭാഷ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ചിത്രമാണിത്. സമാന്തരമായി നടക്കുന്ന ഓരോ കഥയും അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായും ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്ന പാരലൽ എഡി റ്റിങ്ങ് കഥനമികവോടെ വിന്യസിക്കാൻ മനോജിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങിന് സാധിക്കുന്നു ണ്ട്. ദൈർഘ്യം വളരെ കുറഞ്ഞതും കൂടിയതുമായ നിരവധി ഷോട്ടുകളുടെ സങ്കല നവും കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനവും ഘടനയിലെ അരേഖീയതയുമെല്ലാം എഡിറ്റി ങ്ങിന് വെല്ലുവിളിയാവുന്നുണ്ട്. കഥയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ബഹുലത യെയും, മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടുമുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ സഞ്ചാരഗതിയെയും കാഴ്ച യുടെ സമഗ്രതയിൽ മികവുള്ള അനുഭവമാക്കാൻ എഡിറ്റിങ്ങിന് കഴിയുന്നു.

ജനപ്രിയചേരുവകൾ ചേരുമ്പോഴും ചിത്രത്തിന്റെ ബോക്സോഫീസ് പരാജയം വിരൽചൂണ്ടുന്നത് അരേഖീയഘടകങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണവ്യവസ്ഥയിലേ ക്കാണെന്നത് ഇന്റർനെറ്റ് റിവ്യൂകളിലൂടെ കണ്ണോടിച്ചാലറിയാം. ''കഥയെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായ ഒരു ധാരണയില്ലെങ്കിൽ ആദ്യതവണത്തെ കാഴ്ച ആശയക്കുഴപ്പമു

ണ്ടാക്കും, അതു തന്നെയാവാം ചിത്രത്തിന് തീയ്യേറ്ററിൽ മികച്ച പ്രകടനം കാഴ്ച വെക്കാനാവാത്തത്''(www.dontcallitybollywood.com). ''കാഴ്ചക്കാർ തങ്ങളുടെ ബുദ്ധിയും അവിഭാജ്യമായ ഏകാഗ്രതയും നിക്ഷേപിച്ചാലെ ഈ ചിത്രത്തിലെ കാര്യങ്ങളെ പിടിച്ചെടുക്കാനാവുള്ളൂ'' (Rediff.com). ഇതുതന്നെ ആവർത്തിക്കു ന്നുണ്ട് www.pardesirveviews.comഎന്ന സെറ്റിൽ, ''എന്താണ് നടക്കുന്നതെന്നറി യാൻ ഒരോ ബിറ്റും ശ്രദ്ധ ആവശ്യമായ ചിത്രം'' എന്ന് 2017-ൽ വന്ന ഈ റിവ്യൂ വിൽ പ്രേക്ഷകർ നവീനമായ ഇത്തരമൊരു ചിത്രത്തിന് അന്ന് പാകപ്പെട്ടിരുന്നി ല്ലെന്നും കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്.

മേൽപ്പറഞ്ഞ റിവ്യൂകളിലെല്ലാം ചിത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണഘടനയെക്കുറിച്ച് വാഴ്ത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും, *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*നെ ബോക്സോഫീസ് വിജയ ത്തിൽനിന്ന് അകറ്റിയതും ഇത്തരം പ്രത്യേകതകളാണെന്ന് പറയുന്നു. മുഖ്യധാ രയിൽ അത്തരം പരീക്ഷണങ്ങൾ സജീവമായിത്തുടങ്ങിയിട്ടില്ലായിരുന്നു. അതിനാ ലാവാം സങ്കീർണ്ണ ആഖ്യാനഘടനകളുമായി പരിചയത്തിലായിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത കാഴ്ചക്കാർ ചിത്രത്തിനെ വരവേൽക്കാഞ്ഞത്. ഇത്രയും വിപുലമായ കഥകൾക്കും കഥാസന്ദർഭങ്ങൾക്കുമിടയിൽ,സമയത്തിലെ ലീലാപരതയെയുംകൂടി അഭിസംബോ ധന ചെയ്യേണ്ടത് കാഴ്ചയെ ദുർഗ്രഹമാക്കുന്നു. അത്തരമൊരു പ്രയത്നത്തിന് അനുശീലനത്തിന്റെ പച്ചക്കൊടിയില്ലാത്തതുമാവാം സാമ്പത്തികവിജയം കൈവരി ക്കാതിരുന്നത്.

3.5 അരേഖീയകാലത്തിന്റെ ഉദ്വേഗമൂല്യം

മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സമയലീലകൾ ഒരു പ്രവണതയാവുന്ന ത് വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെയും വീഡിയോഗെയിമുകളുടെയുമൊക്കെ പശ്ചാ ത്തലത്തിൽ 90-കൾക്കുശേഷമാണ്. പ്രധാന കഥാതന്തുവിനെ ക്രമംതെറ്റിച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയും, കാലംതെറ്റിയ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ കാഴ്ചയിൽ പുനക്രമീ കരിക്കേണ്ടതുമായ സിനിമകൾ ലോകമെമ്പാടുമുണ്ടായി. ക്രിസ്റ്റഫർ നോളന്റെ *മെമ*

ന്റോ(2000), *ഇൻസെപ്ഷൻ* (2010), മാർട്ടിൻ സ്കോർസിയുടെ *ഷട്ടർ ഐലന്റ്* (2010), ഡങ്കൻ ജോൺസന്റെ *സോഴ്സ്ക്കോഡ്* (2011) തുടങ്ങിയ നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ ഈ വിധത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിൽ പസിലുകൾ തീർത്തു. മേൽപ്പറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ദുർഗ്രഹതയും ലീലാപരതയും കുറവെങ്കിലും പസിൽസിനിമാവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്ന ഒരു മലയാളചിത്രമാണ് മുംബൈ പോലീസ്. പസിൽസിനിമകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വിവിധതലങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അതിരുകൾ മങ്ങിക്കുന്നു. വിടവുകളാൽ നിറഞ്ഞതും, വഞ്ചനാത്മകവും, പ്രഹേളികാ സമാനഘടനയുള്ളതും, സന്ദിഗ്ധവും, പ്രത്യക്ഷമായ യാദൃച്ഛികതയുള്ളതുമാണ്. അവ സ്കീസോഫ്രീനിക്കോ, ഓർമ്മ നഷ്ടപ്പെട്ടതോ, വിശ്വസനീയമല്ലാത്തതോ, മരിച്ചതോ ആയ കഥാപാത്രങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. (2009: 6) എന്ന വാറൻ ബക്ക് ലാന്റിന്റെ പസിൽസിനിമകളുടെ പൊതുലക്ഷണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണം മുംബൈപോലീസിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനും ബാധകമാണ്.

കാലക്രമമനുസരിച്ച്, ആര്യൻ ജോൺ ജേക്കബ് (ജയസൂര്യ) കൊച്ചിയിൽ അസിസ്റ്റന്റ് കമ്മീഷണറായി ചാർജ് ഏറ്റെടുക്കുന്ന ദിവസം രാത്രിയാണ്, *മുംബൈ പോലീസി*ന്റെ കഥയാരംഭിക്കുന്നത്. മദ്യപിച്ച് വാഹനമോടിച്ച രണ്ട് നേവി ഉദ്യോഗസ്ഥരുമായി രാത്രി പെട്രോളിങ്ങിനിടെ ആര്യൻ വഴക്കാവുന്നു. നേവി ഉദ്യോഗസ്ഥർ പോലീസ്സ്റ്റേഷൻ ആക്രമിക്കാനിടയുണ്ടെന്ന അറിവിൽ, പോലീസ് കമ്മീഷണറായ ഫർഹാൻ (റഹ്മാൻ) അസിസ്റ്റന്റ് കമ്മീഷണറും തന്റെ ഉറ്റസുഹൃത്തും ഭാര്യാസഹോദരനുമായ ആന്റണിമോസ്സിനെ (പൃഥിരാജ്) അവിടേക്ക് സഹായത്തിനായി അയയ്ക്കുന്നു. ആന്റണി നേവിക്കാരെ തല്ലിയൊതുക്കുന്നു. അതിനെത്തുടർന്ന് ആന്റണി, ആര്യൻ, ഫർഹാൻ എന്നിവരുടെ മുംബൈപോലീസ് എന്ന് മാധ്യമങ്ങൾ വാഴ്ത്തുന്ന സൗഹൃദക്കൂട്ടായ്മ രൂപപ്പെടുന്നു. ഒരു മാവോയിസ്റ്റ് സംഘത്തെ പിടിക്കാനായി ഹൈദരാബാദിലേക്ക് പോവുന്ന ആന്റണിയും ആര്യനും തിരികെവരുന്നത്, പ്രസിഡണ്ടിന്റെ ധീരതയ്ക്കുള്ള ഗ്യാലന്ററി പുരസ്ക്കാരവുമായാണ്. തീവ്രവാദിയെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലുന്നത് ആന്റണിയാണെ

ങ്കിലും, മറ്റുള്ളവരുടെ തെറ്റിദ്ധാരണയിൽ ആ അംഗീകാരം ആര്യനിൽ വന്നുചേരു കയായിരുന്നു. ആര്യന് ഈ ബഹുമതി തന്റെ വീട്ടുകാരുടെ മുന്നിൽ വളരെ പ്രധാ നപ്പെട്ടതായതിനാൽ ആന്റണി തനിക്കർഹതപ്പെട്ട ബഹുമതി അയാൾക്ക് നിരുപാ ധികം വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു. പുരസ്ക്കാര ചടങ്ങിന്റെ രണ്ട് നാൾ മുമ്പ് ആര്യൻ ആന്റ ണിയുടെ ഫ്ളാറ്റിലെത്തുമ്പോൾ കാണുന്നത് ആന്റണി തന്റെ ഗേസുഹൃത്തുമായി പ്രണയലീലയിലേർപ്പെടുന്നതാണ്. ആന്റണിയുടെ ഗേസ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചറിവില്ലാതി രുന്ന ആര്യൻ, ആ നടുക്കത്തെത്തുടർന്ന് ആന്റണിയുമായി വാക്ക് തർക്കത്തി ലേർപ്പെടുന്നു. ഫ്ളാറ്റ് വിട്ടുപോവുമ്പോൾ താനിത് പുറത്തറിയിക്കുമെന്ന രീതി യിൽ ആര്യൻ ഭീഷണി മുഴക്കുന്നു. ആര്യൻ ഇത് പുറത്ത് പറഞ്ഞാൽ ആന്റണിയു ടെയും സഹോദരിയുടെയും തന്റെയും ജീവിതം തകരുമെന്ന് പറഞ്ഞ് പരിഭ്രമിച്ച് നിൽക്കുന്ന ആന്റണിയെ, സമ്മർദ്ദത്തിലാക്കുകയാണ് പ്രണയി. തുടർന്ന് തന്റെ ഫോൺകൊണ്ട് നിയന്ത്രിക്കുന്ന തോക്ക് വച്ച് ആര്യനെ പുരസ്ക്കാരദാനച്ചടങ്ങി നിടെ ആന്റണി വധിക്കുന്നു.

ആര്യന്റെ വധത്തിന്റെ അന്വേഷണച്ചുമതലയേൽക്കുന്ന ആന്റണി തന്നി ലേക്ക് സംശയമുനകൾ നീളാതിരിക്കുന്നമട്ടിൽ അന്വേഷണം അട്ടിമറിക്കുന്നു. വ്യാജ അന്വേഷണത്തിനിടയിൽ ഒരുനാൾ ആര്യന്റെ കാമുകി റബേക്കയെ കാണാ നിടയാവുന്ന ആന്റണി, റബേക്ക ഷൂട്ട് ചെയ്ത ആര്യന്റെ പ്രസംഗറിഹേഴ്സലിന്റെ വീഡിയോ കാണുന്നു. അതിൽ തനിക്ക് ലഭിച്ച പുസ്ക്കാരത്തിന് അർഹൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആന്റണിയാണെന്നും, ഈ പുരസ്ക്കാരം താൻ ആന്റണിക്കായി കൈമാറുകയാണെന്നും ആര്യൻ പറയുന്നു. ആന്റണിയുമായുള്ള സൗഹൃദം തനിക്ക് ഒരിക്കലും നഷ്ടപ്പെടുത്താൻ ആഗ്രഹമില്ലെന്നും അയാൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു ണ്ട്. ഈ വീഡിയോ കണ്ട് പശ്ചാത്താപത്താൽ ആന്റണി കൊലപാതകി താനാ ണെന്ന് ഫർഹാനോട് ഏറ്റുപറയുന്നു. ഈ ഏറ്റുപറച്ചിലിനിടയിൽ ആന്റണിയുടെ കാർ അപകടത്തിൽപ്പെടുന്നു. അപകടത്തെ തുടർന്ന് ഓർമ്മ മുഴുവനായി നഷ്ട പ്പെട്ട ആന്റണിയെത്തന്നെ ഫർഹാൻ അന്വേഷണച്ചുമതല ഏൽപ്പിക്കുന്നു. ആന്റ

ണിയുടെ ഓർമ്മനഷ്ടം മറ്റാരെയും അറിയിക്കാതെ തന്നെ, കൊലപാതകം എന്തിന് ഏങ്ങനെ എന്നിവയുടെ ഉത്തരങ്ങൾ ആന്റണിയിലൂടെത്തന്നെ പുറത്തുവരാൻ സാഹചര്യം ഒരുക്കുകയാണ് ഫർഹാൻ. ഓർമ്മനഷ്ടം കാരണം അന്വേഷണത്തിൽ പതറിപ്പോവുന്ന ആന്റണി ഭൂതകാലത്തിൽ താൻതന്നെ വഴിതിരിച്ചുവിട്ട അന്വേഷണം ക്രമേണ നേരായമാർഗ്ഗത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. തന്റെ അന്വേഷണസംഘത്തിൽനിന്നും, മേലുദ്യോഗസ്ഥരിൽനിന്നും എതിർപ്പുനേരിടുന്ന ആന്റണി, ഫർഹാന്റെ പിന്തുണയിൽ കേസന്വേഷിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ ഒരു ദിവസം അയാളുടെ ഫ്ളാറ്റിലേക്ക് ഗേസുഹൃത്ത് കയറിവരുന്നു. എന്നാൽ ഓർമ്മനഷ്ടം കാരണം അയാൾക്ക് തന്റെ കാമുകനെ തിരിച്ചറിയാനാവുന്നില്ല. പക്ഷേ, അയാൾ പ്രണയകേളിയിലേർപ്പെടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, ആന്റണി തന്റെ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗസ്വത്വം തിരിച്ചറിയുകയും കേസിന്റെ കുരുക്കഴിയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫർഹാന്റെ മുമ്പിൽ ആന്റണി നടത്തുന്ന കുമ്പസാരത്തോടെ കഥ പൂർത്തിയാവുന്നു.

മുംബൈപോലീസിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനാസ്പദമായ കഥയെ ക്രമത്തിൽ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം. എന്നാൽ ഋജുവല്ലാത്ത ഘടനയ്ക്കകത്ത് ഈ ചിത്രം സവിശേഷമായ ഒരു ആഖ്യാനശില്പമായി മാറുകയാണ്. സൂക്ഷ്മതലത്തിലുള്ള നിരവധി ഘടകങ്ങളെ മാറ്റിനിർത്തിയാൽപ്പോലും, ആഖ്യാനഘടനയുടെ ആദിമധ്യാന്തസങ്കല്പം അടിസ്ഥാനതലത്തിൽത്തന്നെ അട്ടിമറിക്കപ്പെട്ടതായി കാണാം. മുംബൈ പോലീസ് സൗഹൃദക്കൂട്ടായ്മ രൂപപ്പെടുന്നതുമുതൽ ആര്യന്റെ കൊലപാതകംവരെയുള്ള ഒരു ഘട്ടം, ആന്റണിയുടെ അന്വേഷണത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടം, സ്മൃതിനാശം സംഭവിച്ച ആന്റണിയുടെ തുടരന്വേഷണം എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തെ മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങൾ പൂർവ്വാപരക്രമങ്ങളെ തെറ്റിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഓർമനഷ്ടപ്പെട്ട ആന്റണിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ആദ്യഘട്ടത്തിലും പിന്നീടും ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടകലർന്നുവരുന്നു. ആര്യന്റെ മരണവും കേസന്വേഷണവുമാണ് രണ്ടാം

ഖണ്ഡത്തിലുള്ളത്. മുംബൈ പോലീസ് കൂട്ടായ്മയുടെ രൂപപ്പെടലും ആര്യന്റെ മരണംവരെയുമാണ് മൂന്നാംഖണ്ഡം. ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്ന ആദ്യഷോട്ടുതന്നെ കാലക്രമപ്രകാരം കഥാമധ്യം പിന്നിടുമ്പോഴാണ് വരേണ്ടത്. കഥയുടെ സുപ്രധാന മുഹൂർത്തത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനാദ്യം പ്രേക്ഷകരെ കൂട്ടിക്കൊണ്ട് പോവുന്നത്. അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോഴാണ് കഥയിലെ ആദ്യഭാഗങ്ങൾ പലതും കടന്നുവരുന്നതും.

വിവിധതരത്തിലുള്ള ഓർമനഷ്ടങ്ങൾ മലയാളസിനിമയുടെ ഭാഗമായിട്ടുണ്ട്. *ഇന്നലെ* (പി.പത്മരാജൻ, 1990), *തന്മാത്ര* (ബ്ലസ്സി, 2005), *ഓർമ്മയുണ്ടോ ഈ മുഖം* (അൻവർ സാദിഖ്, 2014) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഓർമ്മനഷ്ടത്തിന്റെ വൈവിധ്യതലങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. *ഇന്നലെ*യിൽ *മുംബൈ പോലീസി*നു സമാനമായി ഭൂതകാലം ഇല്ലാതാവുമ്പോൾ, *തന്മാത്ര*യിൽ ആൽഷിമേഴ്സ് രോഗമാണ് വില്ലൻ. *ഓർമ്മയുണ്ടോ ഈ മുഖത്തി*ലാവട്ടെ പുതിയ ഓർമ്മകൾ നിർമ്മിക്കാനാവാത്ത ഷോട്ട് ടേം മെമ്മറിപോലുള്ള അവസ്ഥയാണ്. *ഇന്നലെ*യിലും *മുംബൈപോലീസി*ലും *ഓർമ്മയുണ്ടോ ഈ മുഖത്തിലും* റോഡപകടത്തെത്തുടർന്നുള്ള ശാരീരികപരിക്കുകളിലൂടെയാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രം ഈ അവസ്ഥയിലാവുന്നത്. ഈ പട്ടികയിലെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് *മുംബൈപോലീസി*നെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് ഓർമ്മനഷ്ടത്തെ ആഖ്യാനഘടനയുടെ നിയാമകശക്തിയാക്കിപരിവർത്തിപ്പിച്ചു എന്നതാണ്.

മലയാളമുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച്, അന്യാദൃശമായ ഘടനാശില്പമാണ് *മുംബൈപോലീസി*ന്റെ തിരക്കഥയുടേത്. ഓർമ്മശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രധാന കഥാപാത്രം, കേസന്വേഷണത്തിന്റെ ഒടുക്കം താൻതന്നെയാണ് പ്രതിയെന്നു കണ്ടെത്തുന്ന വിചിത്രവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ഒരു കഥാതന്തു. ഈ കഥാതന്തുവിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയെ ആവാഹിക്കാനുതകുന്നതാണ് തിരക്കഥാഘടന. ബോബി-സഞ്ജയ് ഒരുക്കിയ തിരക്കഥ തന്നെയാണ് *മുംബൈപോലീസി*ന്റെ

ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുറുപ്പ്ശീട്ട്. *എന്റെ വീട് അപ്പൂന്റെയും* (സിബി മലയിൽ, 2003), *നോട്ട്ബുക്ക്* (റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്, 2006), *ട്രാഫിക്ക്* (രാജേഷ് പിള്ള, 2011), *അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ* (ലാൽ ജോസ്, 2012) എന്നീ ശ്രദ്ധേയ തിരക്കഥകളൊരുക്കിയ ബോബി-സഞ്ജയ്യുടെ ഏറ്റവും സങ്കീർണ്ണവും മികവുറ്റതുമായ രചനയാണ് മുംബൈ പോലീസിന്റേത്. ഒരേ സമയം തിരക്കഥയുടെ രേഖീയവും വ്യവസ്ഥാപിതവുമായ രീതിശാസ്ത്രത്തെ അപനിർമ്മിക്കാനും 2013-ലെ മലയാളത്തിലെ വലിയ സാമ്പത്തികവിജയങ്ങളിലൊന്നാവാനും ഈ ചിത്രത്തിന് കഴിഞ്ഞു.

വിപണിസമവാക്യങ്ങളെ പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് വിപണി പിടിച്ചെടുക്കുക എന്ന വെല്ലുവിളിയാണ് മുംബൈ പോലീസിന്റെ രചനയ്ക്കുള്ളത്. രേഖീയഘടന പുലർത്താത്ത ഒരു ചിത്രത്തെ ജനപ്രിയമാക്കി മാറ്റാൻ തിരക്കഥയിൽ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമായ ഒരുക്കം നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. സാമ്പ്രദായിക അംശങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉടനീളം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, മൗലികവും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ ഒരു ഘടന മുംബൈ പോലീസ് മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നു. തിരക്കഥാഘടന രേഖീയമായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ഉദ്വേഗമോ കാഴ്ചയിൽ അനിവാര്യമാകുന്ന അപഗ്രഥനാത്മകതയോ ഈ അളവിൽ മുംബൈ പോലീസിന് സാധ്യമാവില്ലായിരുന്നു.

ബോർഡ്വെലിന്റെ ചിന്തകളെ ആധാരമാക്കി ഇന്നത്തെ പരീക്ഷണാത്മക ആഖ്യാനങ്ങൾ പരിഹരിക്കാവുന്ന സമസ്യകളാണെന്ന് ജോർദാൻ ലാവൻഡർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. *ലാസ്റ്റ് ഇയർ അറ്റ് മരിയൻബാദിനേക്കാൾ, ആൻ ഒക്കറൻസ് അറ്റ് ഓൾക്രീക്ക് ബ്രിഡ്ജി*നോടാണ് അവയ്ക്ക് അടുപ്പം. ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് ഇതിവൃത്തം പുനർനിർമ്മിക്കാനാവുന്നു അവയുടേത് (2016: 69). ചിത്രത്തിന്റെ കഥ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന ആര്? എന്തിന്? എങ്ങനെ? എന്നീ പതിവ് ചോദ്യങ്ങൾക്കെല്ലാംതന്നെ തൃപ്തികരമായ ഉത്തരങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ഉത്തരങ്ങളിലേക്ക് രസകരമായ പാതയൊരുക്കുകയാണ് തിരക്കഥ. ചിത്രം രേഖീയമായിരുന്നെങ്കിൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂന്നു ചോദ്യങ്ങൾക്കുമുള്ള ഉത്തരങ്ങൾ ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ

ഖണ്ഡത്തിൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുമായിരുന്നു. ആന്റണിയുടെ ആദ്യ വ്യാജാന്വേഷണവും, ഓർമ്മ നഷ്ടത്തിനുശേഷമുള്ള തുടരന്വേഷണവും അങ്ങേ യറ്റം വിരസമായേനെ. കാഴ്ചയിൽ പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം ആവശ്യവുമാവില്ല.അത്ത രമൊരു സാഹചര്യത്തിൽ ക്ലൈമാക്സിലെ ആകാംക്ഷയുടെ മൂർച്ഛ അനുഭവിക്കാ നാവില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല ക്ലൈമാക്സിന് സാംഗത്യംപോലുമുണ്ടാവില്ല.

ഘടനയുടെ അരേഖീയമാറ്റത്തിലൂടെ ആര്? എന്ത്കൊണ്ട്? എങ്ങനെ? എന്നീ മൂന്നു ചോദ്യങ്ങൾക്കും അവസാനംവരെ സാംഗത്യം നിലനിൽക്കുന്നു. ക്ലൈമാക്സ് ഉദ്വേഗജനകമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ആന്റണി മോസസ് എ-യുടെ ജീവിതവും ആന്റണിമോസസ് ബി-യുടെ ജീവിതവും ഇടകലർത്തിയാണ് തിര ക്കഥാരൂപകല്പന. ക്രമംതെറ്റിച്ചതിലൂടെ ആന്റണിയുടെ ജീവിതത്തിലെ സങ്കീർണ്ണത കൂടുതൽ അനുഭവവേദ്യമാക്കാനാവുന്നു. അയാളുടെ രണ്ടു അന്വേഷ ണങ്ങളും പ്രഹസനമായി മാറാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അരേഖീയഘടനയിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടതുകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ആന്റണിയുടെ അന്വേഷ ണത്തിനൊപ്പം സഞ്ചരിക്കാൻ മനസ്സുവരുന്നത്. ആ അന്വേഷണത്തിൽ സംശയിക്ക പ്പെടുന്ന പ്രതികളെല്ലാം കഥനത്തിലുടനീളം സംശയപരിധിക്കകത്ത്വരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആന്റണിയുടെ തുടരന്വേഷണം താൽപ്പര്യമുണർത്തുന്നതും അയാളുടെ നിസ്സഹായവസ്ഥയോട് പ്രേക്ഷകർക്ക് താദാത്മ്യം സാധ്യമാവുന്നതും ഘടനയുടെ സവിശേഷതയാലാണ്.

ഘടനാതലത്തിലെ പരീക്ഷണാത്മകത കഥയെ സംബന്ധിച്ച് ഈ ചിത്ര ത്തിന് വിപണി സാധ്യത ഏറ്റുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഒരു പസിൽ പൂർത്തിയാ ക്കുന്നതിന്റെ ഉദ്വേഗവും അപഗ്രഥനാത്മകതയുമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. ഒരേസമയം വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ അനുഭൂതിതലങ്ങളെ അലോസര പ്പെടുത്താതെതന്നെ അരേഖീയത ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വിപണി നിയമങ്ങളെ ഒരേസമയം തെറ്റിക്കുകയും പുൽകുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു രചനാപദ്ധ തിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. ഘടനാതലത്തിലെ പരീക്ഷണം തന്നെയാണ്

ക്ലൈമാക്സിലെ ആശയകാലുഷ്യങ്ങൾക്കും പ്രശ്നപരിഹാരങ്ങൾക്കുമെല്ലാം വഴി വെക്കുന്നതും. ദുരൂഹതകളൊന്നും ബാക്കിവെയ്ക്കാതെ ഇതിവൃത്തം ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് കൃത്യമായി രൂപപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാനക്രമം തെറ്റിക്കുന്നതിലൂടെ കിട്ടുന്ന വൈചാരികവും വൈകാരികവുമായ ഉദ്വേഗങ്ങളി ലാണ് തിരക്കഥയുടെ ഊന്നം. വൈകാരികാവസ്ഥയെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുകയും അതേസമയം അപഗ്രഥനതലത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ ഉയർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രചനാരീതിശാസ്ത്രമാണ് തിരക്കഥയുടേത്.

സ്മൃതിനാശംതന്നെ പ്രധാനപ്രമേയമായിവരുന്ന *മെമന്റോ*യുടെ അന്ത്യ ത്തിൽ പല ഉത്തരങ്ങളിലേക്കും തുറക്കാവുന്ന വാതിലുകളാണ് തിരക്കഥ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. ഒരു വ്യാഖ്യാനത്തിലേക്ക് പൂർണ്ണമായി പിടിതരാൻ *മെമ ന്റോ*യുടെ ആഖ്യാനം ഒരുക്കമല്ല. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മക്കാഴ്ചയിൽ പസിൽ പൂർത്തി യാക്കാനുള്ള നിരവധി സൂചനകൾ *മുംബൈ പോലീസ്* ആദ്യം മുതൽക്കേ തരു ന്നുണ്ട്. ആദ്യഖണ്ഡങ്ങളിലെ ചില സീനുകൾ ഒളിച്ചുവെയ്ക്കുന്ന, അന്ത്യത്തിലേ ക്കുള്ള സൂചനകളെ പുനർവായിക്കാമെന്നതാണ് മുംബൈപോലീസിന്റെ രണ്ടാം കാഴ്ച മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന അധികസാധ്യത. അങ്ങനെ രണ്ടാംകാഴ്ച ആദ്യ കാഴ്ചയിൽ സാധാരണമെന്ന് തോന്നിയ രംഗങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറ്റുന്നു.

ദൈനംദിന സംഭവങ്ങളെ ആലേഖനം ചെയ്യാൻ ഫോൺ അടക്കമുള്ള ഉപാ ധികൾ നിലവിൽവന്നതോടെ, ഭൂതകാലത്ത് ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട ദൃശ്യ-ശബ്ദ ങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് പലമട്ടിൽ വിനിയോഗിക്കപ്പെട്ടേക്കാവുന്ന സാധ്യതയുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഓർമ്മയുടെ യാന്ത്രികപതിപ്പായി അവയെ നിരീക്ഷിക്കാമെങ്കിലും, ഓർമ്മയിലെ ഭാവനയുടെ കലർപ്പ് അവയിലുണ്ടാവില്ല. ആര്യന്റെ മരണത്തിന്റെയും ആര്യന്റെ പ്രസംഗ റിഹേഴ്സലിന്റെയുമെല്ലാം ആവർത്തിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ, രേഖീ യബോധത്തെ ഉലച്ച്കൊണ്ട് ചിത്രത്തിൽ പലയിടത്തായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലദർശനങ്ങളുടെ ഘടനാപരവും പരിചരണപരവുമായ സവിശേഷതക

ളാൽ അവ ഉദ്വേഗപൂർണ്ണമായ അനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഓർമ്മ നഷ്ടപ്പെട്ടതിനുശേഷം, ആന്റണി മോസസ് റബേക്കയുടെ ഫോണിൽനിന്ന് അന്വേഷണാവശ്യത്തിനായി ആര്യന്റെ പ്രസംഗ റിഹേഴ്സൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഒരേ സമയം വേറിട്ട കാലങ്ങളുടെ അഭിമുഖീകരണം കാണാം ഈ ഭാഗത്ത്. ഫോണിനകത്ത് മാത്രമായി ചിത്രീകരണത്തെ ഇവിടെ ഒതുക്കുന്നില്ല. ആന്റണി മോസസ് ഫോൺ ദൃശ്യം കാണുമ്പോൾ, യഥാർത്ഥ ദൃശ്യത്തിലേക്കും തുടർന്ന് ദൃശ്യവിന്യാസം മാറുന്നുണ്ട്. വിവാഹനിശ്ചയ വസ്ത്രത്തിൽ വരുന്ന റബേക്കയെ അവളുടെ ഫോണിൽ ഷൂട്ട്ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ആര്യൻ. തുടർന്ന് റബേക്ക ആവശ്യപ്പെട്ടതിൻപ്രകാരം ആര്യൻ തന്റെ പുരസ്കാര പ്രസംഗ ത്തിന്റെ ഒരു മാതൃക അവതരിപ്പിക്കുന്നു. റബേക്ക ഫോണിൽ ഷൂട്ട്ചെയ്തത് തുടർന്ന് ഫോണിൽ ആന്റണി കാണുന്ന വർത്തമാനകാലവും കാണാം. ആര്യന്റെ പ്രസംഗറിഹേഴ്സലും, അതിന്റെ ഫോൺ ദൃശ്യവും വേറിട്ട കാലങ്ങളുടെ പ്രതിനി ധാനമായി ഇടയിടെ കട്ട് ചെയ്ത്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. അരേഖീ യമായ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ ഇവിടെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ നാടകീയമാ ക്കാനും ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്നു. ദൃശ്യപരിചരണത്തിനൊപ്പം മഹേ ഷ്നാരായണന്റെ എഡിറ്റിംഗും കാലങ്ങളുടെ നാടകീയമായ പിണയലിന്റെ മികവേ റ്റുന്നു.

രേഖീയസമയസങ്കല്പം കൂടുതൽ വെല്ലുവിളി നേരിടുന്നത് *മുംബൈപോലീ സി*ന്റെ ക്ലൈമാക്സിലാണ്. വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളുടെ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടുമുള്ള സഞ്ചാരമാണ് ക്ലൈമാക്സ്രംഗങ്ങൾ. അതിന് ഇടയാക്കുന്നതാകട്ടെ ആഖ്യാ നത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിലായി നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെട്ട, അല്ലെങ്കിൽ ഗുപ്തമാക്കപ്പെട്ട കാലങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്. ആഖ്യാനം അതുവരെ ഗുപ്തമാക്കിയ ഭിന്നകാല ങ്ങളെ സഞ്ചയിച്ച് ക്ലൈമാക്സിന് ഉദ്വേഗം തീർക്കുന്നു. ഭിന്നകാലങ്ങളിലായി ചിത റിക്കിടക്കുന്ന കാര്യ-കാരണ ശൃംഖലയിലേക്ക് വെളിച്ചം വീഴുകയാണ് ക്ലൈമാ

ക്സിൽ. ക്ലൈമാക്സ് രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് ഫർഹാന്റെ ഓഫീസിൽവച്ചുള്ള ആന്റണിയുടെയും ഫർഹാന്റെയും സംഭാഷണമധ്യേയാണ്.

ആന്റണിയുടെ ആവശ്യപ്രകാരം ഫർഹാൻ, അപകടത്തിനുമുൻപ് ആന്റണി തന്റെ ഫോണിലേക്ക് അയച്ച ശബ്ദസന്ദേശം പ്രവർത്തിപ്പിക്കാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. ഫർഹാന്റെ ഓഫീസിൽനിന്ന് ദൃശ്യം ആന്റണിയുടെ ഫ്ളാറ്റിലേക്ക് മാറുന്നു. രാത്രിയിൽ ആന്റണിയുടെ ഫ്ളാറ്റിന്റെ വാതിൽ തുറന്ന് വരികയാണ് ഗേസുഹൃത്ത്. അവരുടെ പ്രണയകേളികൾക്ക് ശേഷം ഫ്രിഡ്ജിൽനിന്ന് വെള്ളമെടുക്കാനായി മറ്റൊരു മുറിയിലേക്ക് ആന്റണി പ്രവേശിക്കുന്നു. ഫ്രിഡ്ജ് തുറക്കുമ്പോൾ ഇരുട്ടായ ആ മുറിയിൽനിന്ന് കേൾക്കാം ആര്യന്റെ ശബ്ദം. തുടർന്ന് ആര്യന്റെയും ആന്റണിയുടെയും സംസാരം വാക്കുതർക്കത്തിലേക്ക് എത്തുന്നു. സംഘർഷത്തിനൊടുവിൽ, ആന്റണിയുടെ സ്വവർഗ്ഗാഭിമുഖ്യം താൻ വെളിപ്പെടുത്തുമെന്ന ഭീഷണി മുഴക്കി ആര്യൻ ഫ്ളാറ്റ് വിട്ടുപോവുന്നു. ആര്യൻ, ആന്റണിയുടെയും സഹോദരിയുടെയും തന്റെയും ജീവിതം തകർക്കുമെന്ന് പറഞ്ഞ് ആന്റണിയുടെ മനസ്സിനെ കൂടുതൽ കലുഷവും അരക്ഷിതവുമാക്കുകയാണ് ഗേസുഹൃത്ത്. തകർന്നിരിക്കുന്ന ആന്റണിയുടെ അവസ്ഥ വെളിവാക്കുന്ന ഒരു ഷോട്ടിനിടയിൽ ഫോൺ റിങ്ങിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദം കേൾക്കാം. തുടർന്ന് വരുന്നത് ഒരു പകലാണ്. ഗേസുഹൃത്ത്, ഓർമ നഷ്ടപ്പെട്ട ആന്റണിയോട് അന്നു സംഭവിച്ച കാര്യങ്ങൾ ഓർത്ത് പറയുന്നു. വീണ്ടും ഫ്ളാറ്റിലെ അതേ രംഗത്തിലേക്ക് തന്നെ ദൃശ്യം തിരികെയെത്തുന്നു. തുടർന്ന് ദൃശ്യം വീണ്ടും കട്ടാവുമ്പോൾ ആന്റണി തോക്കിനെ സെൻസർ ഉപയോഗിച്ച് നിയന്ത്രിക്കുന്നതും, ആര്യന്റെ രൂപമാതൃകയിലേക്ക് ഉന്നംവച്ച് പരിശീലിക്കുന്നതും കാണാം. തുടർന്ന് പകൽ, ആര്യന്റെ പ്രസംഗം കാണിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യം വീണ്ടും കട്ടാവുകയും ശേഷം മറ്റൊരു ദിവസം ആര്യന്റെ റിഹേഴ്സൽ പ്രസംഗം റബേക്കയുടെ ഫോണിൽ കാണുന്ന ആന്റണിയുടെ ദൃശ്യമാണ്. ആര്യന്റെ ജീവിതത്തിൽ ആന്റണിയുടെ പ്രാധാന്യം റബേക്ക എടുത്തുപറയുന്നു. അതിനെത്തുടർന്ന് കാറോടിച്ച് വരുന്ന ആന്റണി, ഫർഹാനോട് താൻ പ്രതിയെ കണ്ടെത്തിയെന്ന

ശബ്ദസന്ദേശം അയയ്ക്കാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. വീണ്ടും ഷോട്ട് കട്ടാവുകയും ആര്യന്റെ പ്രസംഗത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം തിരിച്ചുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. പലവട്ടം ആവർത്തിച്ച ആര്യന്റെ പ്രസംഗവീഡിയോയ്ക്കിടയിൽ അതുവരെ ഒളിച്ചുവെച്ച രംഗം തുടർന്ന് വെളിവാക്കപ്പെടുന്നു. മൈതാനിയിൽ പോലീസ് വേഷത്തിൽ നിൽക്കുന്ന ആന്റണി, ഫോൺ ഉപയോഗിച്ച് തോക്കു പ്രവർത്തിപ്പിച്ച് ആര്യനെ വധിക്കുന്ന രംഗം. വീണ്ടും ദൃശ്യം, ആന്റണിയുടെ അപകടത്തിനു മുമ്പുള്ള ശബ്ദ സന്ദേശം പൂർത്തിയാവുന്നതായി കാണാം. താനാണ് പ്രതിയെന്ന് ഫർഹാനോട് കുമ്പസരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ അപകടത്തിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കാം. ശബ്ദ സന്ദേശം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഫോണിന്റെ ദൃശ്യം അതിനുശേഷം മുറിയിലിരി ക്കുന്ന ആന്റണിയെയും ഫർഹാനെയും കാണാം. ഫർഹാൻ മേലുദ്യോഗസ്ഥനെ ഫോൺ വിളിച്ച് ആന്റണിയുടെ അറസ്റ്റ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതായി പറയുന്നു (ചിത്രം 5 a, b, c, d, e, f, g).

കഥാടിസ്ഥാനത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ അന്ത്യരംഗമാണിത്. എന്നാൽ കാല ങ്ങളിൽനിന്ന് കാലങ്ങളിലേക്കുള്ള നിരവധിയായ ചാട്ടങ്ങളാണ് ഇവിടെ സഞ്ചയി ച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫർഹാന്റെ മുറിയിൽനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്ന രംഗം, കട്ട് ചെയ്ത് ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെ അതുവരെ ആഖ്യാനം ഗുപ്തമാക്കിയിരുന്ന ഒരു കാലത്തെ വെളിവാക്കുന്നു. ആന്റണിയുടെ ലൈംഗികസ്വത്വവും ആര്യന്റെ കൊലപാതകകാര ണവും വെളിവാക്കുന്ന ഈ രംഗം യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയുടെ പാതിയിലാണ്. ആ ദൃശ്യം കട്ടായി വരുന്ന അടുത്ത ദൃശ്യത്തിലെ ഗേസുഹൃത്തിന്റെ സംഭാഷണം സമീപ ഭൂതകാലത്തിലേക്കാണ്. ഇവിടെ ആന്റണി സന്നിഹിതനാവുന്നതും ഭൂത വും വർത്തമാനവും ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ടാണ്. തുടർന്ന് വരുന്ന ആര്യന്റെ പ്രസംഗ റിഹേഴ്സലും, പ്രസംഗവും ആന്റണിയുടെ കൊലപാതകവും, കുമ്പസാരവും എല്ലാം ഈ വിധത്തിൽ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലായി ആഖ്യാനം ഗുപ്തമാക്കിയ സന്ദർഭങ്ങളുടെ അരേഖീയപൂരണമായി മാറുന്നു. ത്രില്ലറുകളിൽ പതിവാണ് ചില സംഭവങ്ങളുടെയും കാലത്തിന്റെയും ഗുപ്തമാക്കലെങ്കിൽ, മുംബൈപോലീസ്

വേറിട്ട കാലങ്ങളെ സവിശേഷഘടനയിലൂടെ മറവുചെയ്യുകയാണ്. അവയെല്ലാം തന്നെ ക്ലൈമാക്സിൽ സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിന് വെല്ലുവിളിയാവുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്കുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളും നിരന്തരമുള്ള ഭൂത-വർത്തമാനകാല സങ്കലനവും സമർത്ഥമായി വിന്യസിക്കുന്നതിൽ മഹേഷ് നാരായണന്റെ എഡിറ്റിങ്ങ് സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. കാലത്തിന്റെ അരേഖീയമായ ചാട്ടങ്ങളെ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളുണ്ടാക്കാതെ എഡിറ്റിങ്ങിന് ഉദ്വേഗഭരിതമാക്കാൻ കഴിയുന്നു. അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾക്കെല്ലാം, വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലുരുവംകൊള്ളുന്ന സംഘർഷങ്ങളുടെ സംഗമബിന്ദുവിലാണ് പരിഹാരം സംഭവിക്കുന്നതെന്നതും കൗതുകകരമാണ്. അരേഖീയമായ കാലസഞ്ചയത്തിന്റെ ഇടർച്ചകളനുഭവിപ്പിക്കാതെതന്നെ വൈകാരികവും അപഗ്രഥനാത്മകവുമായ തലങ്ങളിലേക്ക് എഡിറ്റിങ്ങ് കാഴ്ചയെ ഉയർത്തുന്നു.

*മുംബൈ പോലീസി*ലെ ഭൂതകാലങ്ങൾ ഓർമ്മകളാൽ വിരചിതമല്ലെങ്കിലും, ഓർമ്മനഷ്ടത്തെ ഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും അതുവഴി മലയാള മുഖ്യധാരാസിനിമയിൽ അപൂർവ്വമായ ഒരു ആഖ്യാനശില്പം ഒരുക്കാനും കഴിയുന്നു. വ്യക്തിയുടെ ഓർമ്മ എന്ന നേർബന്ധം ഇതിലെ ഭൂതകാലാഖ്യാനങ്ങൾക്കില്ല. ഘടനാപരമായി ഇതിലെ വർത്തമാനകാലത്തിന്മേൽ നാടകീയമായി കനത്തു നിൽക്കുകയാണ് ഭൂതകാലം. *മെമന്റോ*പോലുള്ള ചിത്രത്തിൽ നായകന്റെ മറവിയുടെ മൂർത്താവസ്ഥ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാണ് വിപരീതക്രമാഖ്യാനത്തിന്റെയും അല്ലാതെയുമുള്ള ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളുടെ അരേഖീയമായ വിന്യസനം. അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥയെ ആഴത്തിൽത്തന്നെ അനുഭവിപ്പിക്കാനാണ് ഘടനയെത്തന്നെ ആ വിധത്തിൽ രൂപകല്പന ചെയ്തത്. ഇവിടെയാകട്ടെ ആന്റണിയുടെ അവസ്ഥയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം ഉദ്വേഗനിർമ്മിതിക്കാണ് ഊന്നൽ. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള സാമ്പ്രദായികഭൂതകാലാഖ്യാനമല്ല,

ചിത്രത്തിലുള്ളത്. മറിച്ച് ഘടനാതലത്തിൽ അരേഖീയമായി പ്രവർത്തിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ഭൂതകാലം.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്ക് പുറമേ, മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ അപൂർവ്വമായി ഉപ യോഗിക്കുന്ന ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡും രേഖീയഗതിയെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാന ത്തിൽ പുതമയേറ്റുന്നുണ്ട്. സാധാരണ കാഴ്ചാസാഹചര്യങ്ങളിൽ സ്യൂഷെറ്റിന്റെ മാറ്റാനാവാത്ത മുന്നോട്ടുള്ള ചലനം കാരണം, ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡ് വളരെ ആത്മ ബോധം ഉണർത്തുന്നതും അവ്യക്തമായി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നതുമാണ്. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനസിനിമകളിൽ ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡ് പ്രയോജനപ്പെടുത്താ ത്തത് അതുകൊണ്ടാണെന്നും ബോർഡ്വെൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (1985: 78). കഥാ പരമായി ഏറ്റവും അവസാനരംഗത്തിലേക്കാണ് ചിത്രത്തിന്റെ മധ്യം പിന്നിട്ടുകഴി യുമ്പോൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാവിസഞ്ചാരം. വർത്തമാനത്തിൽ നിന്നുള്ള എടുത്തു ചാട്ടത്തിൽ വളരെ വിദഗ്ദ്ധമായിത്തന്നെയാണ് ആഖ്യാനം നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. പതിനെട്ടാംദിവസം പൂർത്തിയായ കേസ്ഫയൽ തന്റെ മേശപ്പുറത്ത് വേണമെന്ന് ഫർഹാൻ ആന്റണിയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അതിൽ മൂന്നു ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരവും (എങ്ങനെ? എന്തിന്? ആര്?) വേണം. അടുത്ത ഷോട്ടിൽ കാണുന്നത്, പൂർത്തിയായ കേസ്ഫയലാണ്. ''എങ്ങനെ, എന്തിന്, ആര് എന്നീ എല്ലാ ഉത്തര ങ്ങളും അടങ്ങിയ കേസ്ഫയൽ'' എന്ന് കേസ്ഫയലിൽ തൊട്ട്കൊണ്ട് ആന്റണി പറയുന്നു. കൂടെ തന്റെ പേഴ്സണൽ ഡയറിയും അതിനൊപ്പം മേശമേൽ വയ്ക്കു ന്നു. 'രണ്ടും വായിക്കണം, ഇടകലർത്തി വായിക്കണം എന്നിട്ട് എല്ലാ അർത്ഥ ത്തിലും പൂർത്തിയായിക്കഴിഞ്ഞ കേസിന്റെ അവസാനതാൾ ഫർഹാൻ പൂരിപ്പി ക്കണം' എന്നും ആന്റണി മേലുദ്യോഗസ്ഥനായ ഫർഹാനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അടുത്ത ഷോട്ടായി വരുന്നത്, ആദ്യം കഴിഞ്ഞ രംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. കേസ ന്വേഷണം പുനരാരംഭിക്കുകയാണെന്നും പതിനേഴ് ദിവസങ്ങൾക്കുള്ളിൽ കേസ് പൂർത്തിയാക്കണമെന്നും ആന്റണി തന്റെ സഹപ്രവർത്തകരോട് പറയുകയാണ് ഈ രംഗത്തിൽ.

രേഖീയത്തുടർച്ച സംഭവിക്കേണ്ടിയിരുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഈ ഭാഗത്താണ് അരേഖീയമായ ചാട്ടം സംഭവിക്കുന്നത്. ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡിന്റെ തുടർച്ച പിന്നീട് നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയുക ചിത്രാന്ത്യത്തിലാണ്. ആ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് ഫർഹാൻ കേസ്ഫയൽ മറിച്ചുനോക്കുന്നത് കാണിച്ചാണ്. തുടർന്നുവരുന്ന ആന്റണിയുടെ സംഭാഷണത്തിൽനിന്ന് ഇത് ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡ് രംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണെന്ന് വ്യക്തം. ഒരു രംഗത്തെത്തന്നെ രണ്ടായി വിഭജിച്ച് ആദ്യഭാഗം മധ്യത്തിലും അവസാനഭാഗം അന്ത്യത്തിലുമായി വിന്യസിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽകൂടുതൽ താൽപ്പര്യം ഉളവാക്കാനോ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വേഗത്തിൽ വ്യത്യാസം വരുത്താനോ, ഭാവിയെപ്പറ്റി ഉദ്വേഗം വളർത്താനോ അപ്രതീക്ഷിതത്വത്തിന്റെ ഭാരം ലഘൂകരിക്കാനോ ഒക്കെയാണ് സാമാന്യമായി ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡുകൾ രചനയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നത്. ഇതിലും ആഖ്യാനത്തിൽ കൂടുതൽ താൽപ്പര്യമുണർത്താനും ഉദ്വേഗഭരിതമാക്കാനും വേണ്ടി രേഖീയഭഞ്ജനം അവലംബിക്കുകയാണ്. തുടർഭാഗങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകരെ കാഴ്ചയിൽ കൂടുതൽ ജാഗ്രത്താക്കാനും ഇത് പ്രേരിപ്പിച്ചേക്കും. എഡിറ്റിങ്ങ് ഫലപ്രദമായിത്തന്നെ ഈ രംഗത്തെ ഇവിടെ സഞ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥാഘടനയുടെ അരേഖീയസവിശേഷതകൾ തികവുനേടുന്നത് മഹേഷ്നാരായണന്റെ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ്. രംഗങ്ങൾതമ്മിൽ വേറിട്ട കാലപദ്ധതികൾ സഞ്ചയിച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാര സാധ്യതയെയും സംവേദനതലത്തെയും നവീകരിക്കാൻ എഡിറ്റിങ്ങിനു സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ഡിജിറ്റൽകാല നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ, കാലത്തെ കശക്കാനുള്ള ശേഷിയെ സർഗ്ഗപരമായി ചൂഷണം ചെയ്യാൻ മഹേഷ് നാരായണന് കഴിയുന്നുണ്ട്. അത്തരം അട്ടിമറികളുടെ മൂർച്ഛയാണ് ക്ലൈമാക്സ്. ഒരാളുടെ ഓർമ്മയിലൂടെ ഭൂതകാലത്തെ പ്രാപിക്കാനല്ല, ഘടനാതലത്തിൽ ഭൂതകാലത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. ഓർമ്മനഷ്ടത്തെ ഘടനയായിത്തന്നെ പരിവർത്തിപ്പിക്കാനും എഡിറ്റിങ്ങിനു ഇവിടെ കഴിയുന്നുണ്ട്. രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ കാര്യകാരണപിളർപ്പ് നികത്തി

ക്കൊണ്ട് കാലാനുക്രമം കഥയെ പുനർവിന്യസിക്കേണ്ടത് പ്രേക്ഷകരാണ്. രംഗങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന അരേഖീയപദ്ധതിയല്ല, രംഗത്തിനകത്തെ ഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. നൈരന്തര്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യമാണ് ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പലപ്പോഴും ഒരു ചെറിയ ക്രിയയെത്തന്നെ പലതായി മുറിക്കുമ്പോഴും അവ തമ്മിൽ അത്രമേൽ ഒഴുക്കനുഭവപ്പെടുത്താൻ എഡിറ്റിങ്ങിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഇടർച്ചയുടെയും തുടർച്ചയുടെയും ഭിന്നസൗന്ദര്യപദ്ധതികളെ സർഗാത്മകവും സംവേദനാത്മകവുമായി കണ്ണിചേർക്കുകയാണ് മഹേഷ് നാരായണൻ.

മുംബൈപോലീസിൽ പസിൽ സിനിമകളുടെ മാതൃകയിൽ ഉദ്വേഗതാൽപ്പര്യങ്ങൾക്കുകൂടിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ അരേഖീയത അവലംബിക്കുന്നത്. തലകീഴായിക്കിടക്കുന്ന കാലസമസ്യയെ പൂർത്തിയാക്കാൻ ഉദ്വേഗജനകമായ ആഖ്യാനപാത പ്രേക്ഷകർക്ക് മുമ്പിൽ ഈ ചിത്രം തുറന്നിടുന്നു.

കാലത്തിന്റെ രൂപകല്നയിൽ വ്യത്യസ്തരീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ അവലംബിക്കുകയായിരുന്നു ഈ അഞ്ചു ചിത്രങ്ങളും. എസ്തപ്പാനിലും അമ്മ അറിയാനിലും അനന്തരത്തിലും കാര്യകാരണത്താൽ പരസ്പരബന്ധിതമായ രേഖീയയുക്തിയിൽ രൂപകല്പന ചെയ്യപ്പെട്ട രംഗങ്ങളല്ല ഉള്ളത്. അവ വേറിട്ടുനിൽക്കാൻ ശേഷിയുള്ള എപ്പിസോഡിക്കലായ കാലങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന രംഗങ്ങളെയാണ് ഉത്പാദിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. കഥാപരമായും രേഖീയവുമായ പുനക്രമീകരണം വായനയിൽ ഈ ചിത്രങ്ങൾ ലക്ഷ്യമിടുന്നില്ല. ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകൾ, പല ചോദ്യങ്ങളും സംവേദനതലത്തിൽ ഉയർത്താനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ, കാലക്രമത്തിൽ പറഞ്ഞുകൊടുക്കാവുന്ന നാടകീയ സ്വഭാവമുള്ള സംഘർഷഭരിത കഥ ഈ മൂന്നുചിത്രങ്ങൾക്കുമില്ല. മൂന്നു ചിത്രങ്ങളും മൂന്നുവിധത്തിൽ അന്ത്യസങ്കൽപ്പങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയിലേക്ക് തുറന്നുവെക്കുന്നു. സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡും മുംബൈപോലീസുമാകട്ടെ, പുനക്രമീകരിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന കഥയാണ് കാല

ക്രമം മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവയിൽ ഉയർത്തപ്പെടുന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്കെല്ലാം ഏറെക്കുറെ തൃപ്തികരമായ ഉത്തരങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. എസ്ത പ്പാനും, അമ്മ അറിയാനും, അനന്തരവും കഥപറയുന്നതിലുപരിയായി യഥാക്രമം ദാർശനികവും, രാഷ്ട്രീയവും മാനസികവുമായ ആഴങ്ങളെ തേടിക്കൊണ്ട് ചലച്ചി ത്രമാധ്യമത്തിന്റെ സർഗസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡും മുംബൈ പോലീസും കഥപറച്ചിലിനെ രസകരമാക്കാൻ അരേഖീയ കാലരചനക്കായി മുതിരുകയായിരുന്നു. ഹൈപ്പർലിങ്ക് കഥനത്തിനായി സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ് അരേഖീയമായപ്പോൾ മുംബൈ പോലീസ് ഒരു കുറ്റാന്വേഷണ ത്രില്ലറി നായി കാലത്തെ കശക്കുകയായിരുന്നു.

അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ സ്ഥലപരമായി ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ അരേഖീയത പ്രവർത്തിച്ചതെങ്ങനെയാണ് പരിശോധിക്കുന്നു.

അധ്യായം 4

സ്ഥലം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ 'സ്ഥലം' അനേകം അടരുകളുള്ള ഒരു സംജ്ഞയാണ്. അത് ഫ്രെയിമിനകത്ത് വിന്യസിക്കുന്ന മിസ്-ആൻ-സീൻ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വിശാലമായ സംജ്ഞയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ, അങ്ങേയറ്റം കൃത്രിമമായ സ്ഥലനിർമ്മിതിയും, യഥാർത്ഥസ്ഥലത്തിന്റെ ആലേഖനവും സാധ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലനിർമ്മിതിയിൽ ശബ്ദത്തിനും മറ്റു സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾക്കുമെല്ലാം പങ്കുണ്ടെങ്കിലും, പ്രാഥമികമായും ഫ്രെയിമിനകത്തെ ദൃശ്യക്രമീകരണമാണ് സ്ഥലസംജ്ഞയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. സ്റ്റുഡിയോയ്ക്കകത്ത് സൃഷ്ടിച്ച ലോകവും, പുറംലോകക്കാഴ്ചകളും, കമ്പ്യൂട്ടർനിർമ്മിത കൃത്രിമ ഇമേജുകളുമെല്ലാം വേറിട്ട കഥകൾ പറയാൻ ചലച്ചിത്രത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാവുന്നുണ്ട്.

ഒരാളുടെ കൃഷ്ണമണിയുടെ സമീപസ്ഥ കാഴ്ചമുതൽ, നൂറുകണക്കിനു മനുഷ്യരെ ഒരുമിച്ചുനിരത്താൻ ശേഷിയുള്ള ഫ്രെയിമുകൾവരെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സുപരീക്ഷിതമായിക്കഴിഞ്ഞു. ഇങ്ങനെ അർത്ഥബഹുലതകളുടെ വൈവിധ്യസാധ്യതകളുള്ള ഒരു സംജ്ഞയായി സ്ഥലസങ്കൽപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിൽ മാറിയിട്ടുണ്ട്. ഭാവനാലോകവും യഥാർത്ഥലോകവും ഇവ രണ്ടിന്റെയും സാധ്യതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഡോക്യുഫിക്ഷൻ ചിത്രങ്ങളും നമുക്ക് അപരിചിതമല്ല. പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാനും അനേകരിലേക്ക് വികേന്ദ്രീകരിക്കാനും ചലച്ചിത്രഫ്രെയിമുകൾക്ക് കഴിയും. ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷണിസംതൊട്ടേ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ യഥാതഥബോധത്തെ നിരാകരിക്കുന്ന വിചിത്രമാതൃകകൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മാനസികലോകത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന വിചിത്രവും വക്രീകരിച്ചതുമായ ഫ്രെയിമുകൾ അക്കാലംതന്നെ ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. റോബർട്ട് വെയിനിന്റെ *ദി കേബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കലിഗരി (1920),*

ഫ്രിറ്റ്സ് ലാങിന്റെ *ഡസ്റ്റിനി* (1921), എഫ്. ഡബ്ല്യൂ. മർണോയുടെ *നൊസ്ഫറാതു* (1922) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ വൈവിധ്യസാധ്യതകളെ ഉദാഹരിക്കുന്നു. സ്ഥലനിർമ്മിതിയുടെ പ്രതീകാത്മകസാധ്യതകളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സങ്കീർണ്ണരചനകൾ നിർവഹിച്ചവരുമുണ്ട്. പരാജ്നോവയുടെ *കളർ ഓഫ് പൊമോഗ്രനൈറ്റ്* (1969) തർക്കോവ്സ്കിയുടെ *സ്റ്റോക്കർ* (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ തീർത്തും ഭിന്നമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ സ്ഥലസങ്കല്പത്തിന്റെ പ്രതീകമൂല്യങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചവയാണ്.

ദൃശ്യകലാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് കാലബാന്ധവംപോലെ പ്രധാനമാണ് സ്ഥലപരമായ അസ്തിത്വവും. ദൃശ്യകലാഖ്യാനങ്ങളുടെ മാധ്യമപരമായ അസ്തിത്വത്തിൽ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ പ്രാമാണ്യം നിരാകരിക്കാവുന്നതല്ല. ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ സ്ഥലബോധത്തെ നിർണ്ണയിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഓരോ നിമിഷവും അടയാളപ്പെടുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാലത്തിലെ രേഖീയതയും അരേഖീയതയും അനുഭവവേദ്യമാകുന്നതും സ്ഥലത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായ ദീർഘചതുര ഫ്രെയിമിലാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപഥത്തിൽ കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയും കേവലാർത്ഥത്തിൽ വേർതിരിച്ചെടുക്കാനാവില്ല. ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലകാലങ്ങൾ പരസ്പരപൂരകമായി വർത്തിക്കുന്നു. അവയുടെ പാരസ്പര്യവും അവയ്ക്കിടയിലെ സംഘർഷവും ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളുടെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ അസ്തിത്വത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു.

അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭിന്നകാലപ്രയാണങ്ങൾ ഫ്രെയിമുകൾക്കകത്തെ സ്ഥലികമാനത്തിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രംപോലൊരു ദൃശ്യമാധ്യമത്തിൽ രേഖീയതയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിചലനം എളുപ്പം പ്രകടമായേക്കും. അത്തരംവ്യതിയാനങ്ങൾ കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും, അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെയും സ്വാധീനിച്ചേക്കും. കാര്യകാരണബദ്ധമായ രേഖീയാഖ്യാനവും, ഒറ്റയൊറ്റയായി ഭിന്നസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ഇമേജുകളടങ്ങുന്ന ദൃശ്യപഥവും വേറിട്ട കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളാണ്

നൽകുന്നത്. പരമ്പരാഗത ആഖ്യാനസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽനിന്ന് മുക്തമായ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുമായി സവിശേഷമായി സംവദിക്കുകയാണിവിടെ. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ വർണ്ണങ്ങളുടെ വിനിയോഗത്തിൽപോലും കാലത്തിന്റെ പ്രകടമായ ദൃശ്യപരത കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വർണ്ണങ്ങളുടെ പരിവർത്തനം കാലത്തിന്റേതുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെതന്നെ ഭൂതകാലനിറമായ കറുപ്പും വെളുപ്പുമാണ്, വർണ്ണം നിലവിൽവന്നശേഷം ചലച്ചിത്രകഥയുടെ ഭൂതകാലനിറമായും സ്വീകരിച്ചത്. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും സെപിയടോണിലുമൊക്കെ ഭൂതകാലത്തെ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിൽ എളുപ്പം അവരോധിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. കാലസംക്രമണത്തിന്റെ സുവ്യക്തരീതിശാസ്ത്രമായി ഇത് മാറി.

രാഷ്ട്രീയമായും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും സാങ്കേതികമായും ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ പല കാലങ്ങളിലായി ഉയർന്നുവന്ന ഭിന്നമാതൃകകൾ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ വിവിധമാനങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ക്യാമറ നിശ്ചലമായി വീക്ഷിച്ചപ്പോളുണ്ടായ നാടകസദൃശമായ രൂപത്തിൽനിന്നും ഏതുവിധേനയും ചലിക്കുന്ന, ഛായാഗ്രാഹകരുടെ ആവശ്യംപോലുമില്ലാത്ത റോബോട്ട് ക്യാമറകളിലെത്തിനിൽക്കുകയാണ് ദൃശ്യസാങ്കേതികപുരോഗതി. ക്യാമറയുടെ സ്തംഭിച്ച നോട്ടത്തിൽനിന്ന് ക്ലോസപ്പ്, മീഡിയം, ലോംഗ് എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളിലൂടെയും ക്യാമറാ ചലനത്തിലൂടെയും കഥപറച്ചിലിന്റെ വ്യത്യസ്ത സാധ്യതകൾ ഡി. ഡബ്ല്യൂ ഗ്രിഫിത്ത് പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഭാഷ രൂപംകൊണ്ടു. നൈരന്തര്യഎഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ ഇന്നും കാലഹരണപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാപിതരീതിയും സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു.

സംഭവശ്രേണിയുടെ ഇതിവൃത്തത്തുടർച്ചയെ കൈയ്യൊഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽക്കൂടി, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയുംമറ്റും ദൃശ്യഭാഷയിൽ നവീനത കൊണ്ടുവരാൻ സോവിയറ്റ് സ്കൂൾ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഗ്രിഫിത്ത് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുടെ രേഖീയത ഉറപ്പുവരുത്താൻ പല അകലങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ഷോട്ടുകളെ സമന്വയിപ്പിച്ചു. മീഡിയംഷോട്ടു

കളിലൂടെയും ലോംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെയുമെല്ലാം സ്ഥലത്തുടർച്ച അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധപുലർത്തിയിരുന്നു അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികസൂക്ഷ്മതയായ ക്ലോസപ്പുകൾ രംഗത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനു മുൻപ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ പെരുമാറുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ കൃത്യമായ അനുഭവതലം അവയിൽ വിനിമയം ചെയ്യാറുണ്ട്. അതായത് സ്ഥലപരമായ മിഥ്യാനുഭവത്തെ ദൃശ്യസംവിധാനവും തുടർച്ചാ എഡിറ്റിങ്ങും ചേർന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

എന്നാൽ കുളഷോവിന്റെ പരീക്ഷണവും ചില കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളും സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ സ്ഥലത്തിന്റെ ഈ നൈരന്തര്യമിഥ്യാമാതൃകയെ അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ സംവേദനതലത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്ന അനുഭവതലങ്ങൾ സമ്മാനിച്ചു. കുളഷോവിന്റെ പരീക്ഷണംതന്നെ നടന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ് മറ്റു ദൃശ്യങ്ങളുമായി ചേർത്തുവെക്കുന്നതെന്നു കാണാം. നടൻ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന സ്ഥലം ഇവിടെ പ്രധാനമാകുന്നില്ല. അതായത് ഭാവാത്മകമായ അർത്ഥം ലഭിക്കാനാണ് അത്തരമൊരുരീതി പിന്തുടരുന്നതെങ്കിലും, സ്ഥലപരമായി പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ച് അനുമാനങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ഇടംലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരമൊരു സമീപദൃശ്യത്തിൽ, സ്ഥലബോധം പ്രേക്ഷകർ ഭാവനയിൽ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതാണ്. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ഓഫ്സ്ക്രീൻ സ്പെയ്സിന് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം കൂടുമെന്നു പറയാം. ഇതേമട്ടിൽ എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ സ്ഥലവിശദാംശങ്ങൾ പൂർണ്ണമായി നൽകാതെ, ഓഫ്സ്ക്രീനിന്റെ സർഗസാധ്യതകൾ തേടിയത് പ്രധാനമായും പിൽക്കാലകലാചിത്രങ്ങളാണ്.

എഡിറ്റിങ്ങിലെ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ കാലത്തിൽ ഊന്നിയ തന്റെ ചലച്ചിത്രദർശനങ്ങളെ ഐസൻസ്റ്റീൻ പ്രയോഗക്ഷമമാക്കിയത്, സ്ഥലപരമായ അട്ടിമറിയിലൂടെയുമാണ്. വ്യത്യസ്ഥമായ ഷോട്ടുകൾ ചേർത്തുവയ്ക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന നവീനാർത്ഥം ദൃശ്യപരമായാണല്ലോ ഉത്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. വൈചാരികവും വൈകാരികവുമായി കാണികൾ രാഷ്ട്രീയമായി ഉയർത്തപ്പെടുന്ന ഈ അനുഭവം

സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ വിച്ഛേദവും സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിങ്ങ്, മിസ്-എൻ-സീൻ എന്നിങ്ങനെ എല്ലാ നടപടിക്രമങ്ങളും ഇവിടെ ഒരു ഹോളിവുഡ് ബദൽ ശൈലീപരമായ മാതൃകയുൾക്കൊള്ളുന്നു. ഐലൈൻ വൃത്തിയായി മുറിക്കുകയില്ല, കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ അവഗണിക്കുകയില്ല, ഫ്രെയിമിംഗ് സമമിതിയോ കേന്ദ്രീകൃതമോ ആയിരിക്കണമെന്നില്ല. അതുപോലെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച, കാരണവും ഫലവും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന തത്വങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഈ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നില്ല. ക്ലാസ്സിക്കൽ സിനിമകളുടെ മാനദണ്ഡങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യതിചലിച്ചത് കാരണം, കലാസിനിമകളെപ്പോലെ ശൈലി ഇവിടെ പ്രാധാന്യം നേടുന്നു (ബോർഡ്‌വെൽ, 1985 : 242). സ്ഥാപിത ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ശൈലീമുദ്രകളായ തോളിനുമുകളിലൂടെയുള്ള ഷോട്ടുകളോ, എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളുടെ പരമ്പരാഗതരീതിയോ ഇവിടെ മാതൃകയാകുന്നുമില്ല. ഷോട്ട് വിഭജനത്തിൽ കണിശമായ തുടർച്ചയുളവാക്കുന്ന ചിത്രീകരണരീതിയാണല്ലോ ഹോളീവുഡ് അടക്കമുള്ള വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനങ്ങളുടേത്. ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്ന് അടുത്ത ഷോട്ടിലേക്ക് ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടാതിരിക്കാൻ തുടർച്ചാസ്വഭാവമുളവാകുന്ന ചിത്രീകരണത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്.

ശബ്ദത്തിന്റെ വരവോടെ സംഭാഷണത്തെ ആശ്രയിക്കാൻ തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം, സ്റ്റുഡിയോ സിനിമയുടെ ക്ലാസ്സിക്കൽ ശൈലിയിലേക്ക് പരിണമിച്ചു. ദൃശ്യത്തെ മാത്രം ആശ്രയിച്ചുള്ള കഥപറച്ചിലിന് പകരം ചലച്ചിത്രം ശബ്ദിച്ചുതുടങ്ങി. എന്നാൽ അതിനുശേഷം ദൃശ്യഭാഷയെ ആധാരമാക്കിയുള്ള പരീക്ഷണശ്രമങ്ങളും കുറഞ്ഞുവന്നു. ശബ്ദസിനിമ, യഥാതഥ്യവിരുദ്ധമായ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ അപചയത്തിന് വഴിവെച്ചതായി ബസീൻ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഷോട്ട്, റിവേഴ്സ് ഷോട്ട് തുടങ്ങിയ വ്യവസ്ഥാപിത ശൈലികളെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ട് ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ അൽപ്പമാത്രമായി പരീക്ഷണങ്ങൾ ചുരുങ്ങി.

ചലച്ചിത്രം സംവിധായകന്റെ സ്വകാര്യദർശനങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനമാവണമെന്ന ആന്ദ്രേ ബസീന്റെ ആശയങ്ങളോട് ചാർച്ച പുലർത്തിയത് കലാചിത്ര

ങ്ങളാണ്. കലാചിത്രങ്ങൾ അവതരിച്ചതോടുകൂടിയാണ് വ്യാപകമായി പരമ്പരാഗതദൃശ്യപരിചരണം വെല്ലുവിളി നേരിട്ടത്. പ്രധാനമായും യൂറോപ്പിന്റെ പല ഭാഗത്തായി ആരംഭിച്ച ഈ പരിവർത്തനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമപരവും രൂപപരവും ഭാഷാപരവുമായ നവീനദശയ്ക്ക് വഴിതുറന്നു. ക്ലാസ്സിക്കൽ ദൃശ്യഭാഷാപരിചരണത്തിന്റെ പരിമിതിക്കപ്പുറത്തേക്ക് പ്രമേയങ്ങളും ദർശനങ്ങളും വളർന്നു. അതോടുകൂടി പുതിയ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരസമ്പ്രദായങ്ങളും അനിവാര്യതയായി. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശൃംഖലാരൂപത്തിൽനിന്ന് തനിച്ചുനിൽക്കാൻ ശേഷിയുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടായി. സംഭാഷണത്തെ അമിതമായി ആശ്രയിക്കാത്ത ധ്യാനാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ ദൃശ്യഭാഷയും നിലവിൽ വന്നു.

കലാചിത്രങ്ങൾക്കൊപ്പംതന്നെ, ഗൊദാർദടക്കമുള്ളവരുടെ രാഷ്ട്രീയചിത്രങ്ങളും സാമ്പ്രദായികദൃശ്യഭാഷയെ പ്രതിരോധിക്കാൻ സജീവമായി നിലകൊണ്ടു. സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കേന്ദ്രീകൃതവും യാഥാസ്ഥിതികവുമായ ധാരണയെ ഓരോ ഷോട്ടിലും തിരുത്താനുള്ള സന്നദ്ധത ഗൊദാർദിനെപോലുള്ള സംവിധായകർ പ്രകടിപ്പിച്ചു.

ഡിജിറ്റൽകാലത്തോടെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ സാരമായും വ്യാപകമായും വ്യത്യസ്ത സാങ്കേതികോപാധികൾക്ക് വഴിപ്പെടുന്നത്. കമ്പ്യൂട്ടർ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെതന്നെ മാറ്റിമറിക്കുന്നതായി ലെവ് മനോവിച്ച് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ, വ്യാജയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുള്ള പുതിയ സാങ്കേതിക വിദ്യകളൊന്നും കമ്പ്യൂട്ടർ കൊണ്ടുവരുന്നില്ല. ഒരു ഷോട്ടിനുള്ളിൽ വ്യത്യസ്ത ഇമേജുകൾ ഒരുമിച്ച് ചേർക്കാനുള്ള സാധ്യതകൾ അവ വികസിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ട് വീഡിയോ ഉറവിടങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഒരുമിച്ച് ചേർക്കുന്നതിനുപകരം, നമുക്ക് ഇപ്പോൾ പരിധിയില്ലാത്ത ഇമേജ്പാളികൾ സംയോജിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. ഒരു ഷോട്ടിൽ ഡസൻ, നൂറുകണക്കിന് അല്ലെങ്കിൽ ആയിരകണക്കിന് ഇമേജ്ലെയറുകൾ അടങ്ങിയിരിക്കാം. ലൊക്കേഷനിലെ ഫിലിം ഷൂട്ട്, കമ്പ്യൂട്ടർ

സൃഷ്ടിച്ച സെറ്റുകൾ അല്ലെങ്കിൽ വെർച്വൽ അഭിനേതാക്കൾ, ഡിജിറ്റൽ മാറ്റ് പെയിന്റിംഗുകൾ, ആർക്കൈവൽ ഫൂട്ടേജ് അങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത ഉറവിടങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കാം. ഡിജിറ്റൽ കമ്പോസിറ്റിംഗ് നിലവിലില്ലാത്ത ലോകങ്ങളുടെ ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നു. കമ്പ്യൂട്ടർ ജനിതകം സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് യഥാർത്ഥ ഭൂപ്രകൃതിക്കുള്ളിൽ നീങ്ങാൻ കഴിയും. നേരേ മറിച്ച് യഥാർത്ഥ അഭിനേതാക്കൾക്ക് കൃത്രിമ പരിതസ്ഥിതിക്കുള്ളിൽ നീങ്ങാനും പ്രവർത്തിക്കാനും കഴിയും. (മനോവിച്ച്, 2002 : 143) ഡിജിറ്റൽ യുഗത്തിൽ, ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ വൈപുല്യവും സങ്കലനവും സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അരേഖീയ സാധ്യതകൾ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

ഷോട്ടുകൾ അർത്ഥബോധമുളവാക്കുന്നതിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാലങ്ങളായി തുടർന്നുപോരുന്ന ആഖ്യാനരീതികൾ പ്രധാനമാണ്. അർത്ഥോൽപ്പാദനവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുന്നതും വ്യവസ്ഥാപിതമാവുന്നതും അപ്രകാരമാണ്. പ്രധാനമായും ദൃശ്യപരമായി രൂപപ്പെടുന്ന പലവിധ മാനദണ്ഡങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഇത്തരം മാനദണ്ഡങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി വ്യാകരണം ചിട്ടപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഒഴുക്കുള്ളതാവുന്നത്. ഇങ്ങനെ കാഴ്ചക്കാരുടെ മുൻധാരണകളും തൃപ്തിയടയുന്നു. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥാപിതസ്ഥലപരിചരണം കഥയുടെ മിഥ്യാലോകത്തേക്ക് പ്രേക്ഷകക്കാഴ്ചയെ കുരുക്കിയിടുന്നു.

മുഖ്യധാര, ഫ്രെയിമുകൾ തമ്മിൽ പൊരുത്തത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ദൃശ്യഘടകങ്ങളുടെ സംയോജനമാതൃക ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെയും ദൃശ്യപ്പൊരുത്തം കാഴ്ചയുടെ വൈകാരികവും നാടകീയവുമായ അനുഭവനിർമ്മിതിയിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. ദൃശ്യഘടകങ്ങളുടെ സ്ഥലപരമായ ഐക്യം ദൃശ്യരചനയുടെ മൗലികസ്വഭാവം തന്നെയാവുന്നു. ഷോട്ടുകളുടെ വിഭജനത്തിലും, സ്ഥലപരമായ ക്രമീകരണത്തിലും പ്രേക്ഷകർക്ക് സുവ്യ

ക്തധാരണയുളവാകുംവിധം രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ, കഥാപശ്ചാത്തലം വ്യക്തമാക്കുന്ന ലോംഗ്ഷോട്ടിൽ നിന്ന്, കഥാപാത്രങ്ങളോട് കുറച്ചുകൂടി അടുക്കുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടിലേക്കും, കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികഭാവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലം പിടിച്ചെടുക്കുന്ന ക്ലോസപ്പിലേക്കുമായി രംഗവിന്യാസം കാഴ്ചയിൽ രേഖീയാനുമാനതലം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കാഴ്ചക്കാർക്ക് വളരെ എളുപ്പം സ്ഥലവും സ്ഥലത്തിൽ ചരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുമായും ബന്ധം സ്ഥാപിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽ യാതൊരുവിധ ആശയകുഴപ്പങ്ങൾക്കും ഇടനൽകാത്ത, കേന്ദ്രീകൃതമായ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലാണത്.

ദൃശ്യഘടകങ്ങളുടെ ഐക്യത്തെ തകർക്കുന്ന ഒന്നുംതന്നെ മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാറില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് പരമ്പരാഗതസ്ഥലബോധത്തിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളെ ലംഘിക്കുമ്പോൾ അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് വലിയൊരാഘാതമാവുന്നതും. കലാചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും പ്രേക്ഷകർ അകലാൻ കാരണം കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും മാത്രമല്ല. മാമൂൽദൃശ്യമാനദണ്ഡങ്ങളിൽനിന്നുള്ള വ്യതിചലനവും പ്രധാനമാണ്. ഷോട്ട് വിഭജനത്തിലും ഷോട്ട് ക്രമീകരണത്തിലുമുള്ള മൗലികവ്യതിയാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയുടെ രേഖീയവും കേന്ദ്രീകൃതവുമായ അനുശീലങ്ങൾക്ക് രസിക്കണമെന്നില്ല. ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ ''പ്രഗത്ഭനായ കാഴ്ചക്കാരൻ ആഖ്യാനക്രമത്തിലല്ല, ആഖ്യാനത്തിലെ സ്റ്റൈലിസ്റ്റിക്ക് ഒപ്പുകളിലാണ് പ്രതീക്ഷയർപ്പിക്കുന്നത്'' (ബോർഡ്വെൽ, 2008:154). ത്രൂഫോയുടെ ഫ്രീസിംഗ് ഫ്രെയിമുകളും ആന്റോണിയോണിയുടെ പാൻഷോട്ടുമൊക്കെ ദൃശ്യശൈലിയിലെ നവീനതയായി ബോർഡ്വെൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ കലാചിത്രങ്ങളുടെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും അവസ്ഥയും വ്യത്യസ്തമല്ലെന്ന് കാണാം. അടൂരിന്റെയും അരവിന്ദന്റെയുമെല്ലാം തീമുകളിലെ വ്യത്യസ്തയ്ക്കൊപ്പം ദൃശ്യങ്ങളിലെ മൗലികതയും കലാചിത്രങ്ങളുടെ പ്രേക്ഷകാഭിമുഖ്യങ്ങളിൽ പ്രധാനമായിരുന്നു.

വേറിട്ട ആംഗിളുകൾ, പരമ്പരാഗത ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക് നിഷിദ്ധമായ ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, കഥാപാത്രവിന്യാസത്തിലെ വ്യത്യസ്തതകൾ, ലൈറ്റിങ്ങും വർണ്ണങ്ങളുമടക്കമുള്ളവയുടെ സവിശേഷ പ്രയോഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ സാമാന്യധാരണകളെ കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. തുടരെവരുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിനിടയിൽ സ്ഥലപരമായ ഈ വ്യതിയാനങ്ങൾ കാഴ്ചയിൽ അപ്രതീക്ഷിതഫലങ്ങളുളവാക്കും. കാഴ്ചയിൽ ആയാസമനുഭവപ്പെടുകയും, സംവേദനതലത്തിൽ പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം അനിവാര്യമാവുകയും ചെയ്യും. കഥയുടെ ഘടനാപരമായ പ്രാതിനിധ്യമെന്നതുപോലെ, ദൃശ്യരൂപകല്പനയിലും ഈ വിധത്തിൽ രേഖീയകാഴ്ചാനുഭവത്തെ മറികടക്കുന്നുണ്ട് ഇത്തരത്തിലുള്ള ബദൽ ചിത്രങ്ങൾ.

ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനംകൂടിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യരൂപകല്പന. രേഖീയകാലത്തിൽനിന്നുള്ള കുതറലുകളും അട്ടിമറികളും സ്ഥലപരവും ദൃശ്യപരവുമായ, അസ്തിത്വത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാ അരേഖീയചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ, ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ പ്രതിഫലനമാണുണ്ടാവാറുള്ളത്. കഥാകാലത്തിന്റെ അരേഖീയപ്രവണതകൾ സ്ഥലപരമായിക്കൂടി അനുഭവപ്പെടുകയാണ്. കഥയുടെ കാലക്രമത്തിലെ അട്ടിമറി ദൃശ്യബിംബങ്ങളെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. എന്നാൽ, കല - പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലെ അരേഖീയതയെ പലപ്പോഴും സ്ഥലപരവും ദൃശ്യപരവുമായ സവിശേഷതകളും നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്.

സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ അനന്യതയിലൂടെ കാലത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെ പുനർനിർവചിച്ച ശ്രദ്ധേയദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ ലോകസിനിമാഭൂപടത്തിൽ അടയാളപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവുംമുന്തിയ കലാനുഭവങ്ങളിലൊന്നാണ് 2002 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അലക്സാണ്ടർ സുകുറോവിന്റെ *റഷ്യൻ ആർക്ക്*. പരീക്ഷണാത്മക ചരിത്രസിനിമ എന്ന വകുപ്പിൽപ്പെടുത്താവുന്ന ഈ ചിത്രം, സവിശേഷ സ്ഥല

നിർമ്മിതിയിലൂടെ കാലത്തെ വരുതിയിലാക്കുന്ന അസാധാരണ അനുഭവം പകരുന്നു. സെന്റ് പീറ്റേഴ്സ് ബർഗിലെ ഹെർമിറ്റേജ് മ്യൂസിയത്തിലെ ഓരോ മുറിയിലും വരാന്തകളിലുമായി കയറിയിറങ്ങുന്ന ക്യാമറ, നഗരത്തിന്റെ 300 വർഷത്തെ വ്യത്യസ്ത ചരിത്രഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തിലൂടെ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവും ഒരു ഫ്രഞ്ച് സഞ്ചാരസാഹിത്യകാരനും ഈ കാഴ്ചയ്ക്കെല്ലാം സാക്ഷ്യം വഹിച്ച് നമ്മോടു സംവദിക്കുന്നു. സിനിമാചരിത്രത്തിലെ അതുവരെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമേറിയ ഷോട്ടിലൂടെ പല കാലങ്ങളുടെ അവശേഷിപ്പുകൾ ഇവിടെക്കാണാം. സ്റ്റെഡിക്യാം ദൃശ്യം വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ മുറിവില്ലാതെ ഒഴുകിയിറങ്ങുന്നു. വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലെ കലാപ്രവർത്തകരും എഴുത്തുകാരും രാജാക്കന്മാരും സൈന്യാധിപരും ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ രേഖീയകാലത്തെ അപ്രസക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് സന്നിഹിതരാവുന്നു.

96 മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ഒറ്റ ഷോട്ടിലാണ് ചരിത്രത്തിലെ വ്യതിരിക്ത ഘട്ടങ്ങളെ സമന്വയിക്കുന്ന ഒരു സർഗാത്മകസമയപദ്ധതിക്ക് ഇവിടെ രൂപം കൊടുത്തത്. ഇത് *റഷ്യൻ ആർക്കി*ന്റെ സ്ഥലപരിചരണ വൈദഗ്ധ്യത്തിന് അടിവരയിടുന്നു. പല കാലങ്ങളിലായി ചിതറികിടക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ വേറിട്ട സമന്വയ രീതികളാണ് അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ മുഖ്യധാരാപദ്ധതി. ഇവിടെ അത് ഒരു ഷോട്ടിലാണെന്നത് പ്രധാനമാകുന്നു. ഒറ്റഷോട്ടുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനം കാലത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ സാമാന്യനിലക്ക് അത് രേഖീയകാലത്തിനാണ് പ്രചോദനമാവേണ്ടത്. ഇവിടെയാകട്ടെ പ്രധാനമായും കലാസൃഷ്ടികൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ വേഷവിധാനം, ചെയ്തികൾ എന്നിങ്ങനെ ദൃശ്യമാകുന്ന ഘടകങ്ങൾ സ്ഥലദർശനത്തെ അപൂർവ്വമാക്കുകയാണ്. കാലത്തിന്റെ പരമ്പരാഗതസ്വത്വത്തെ സ്ഥലപരിചരണത്തിന്റെ സർഗഭാവുകത്വംകൊണ്ട് അട്ടിമറിക്കാമെന്ന് ഈ ചിത്രം തെളിയിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോൽപ്പാദനവും വിനോദമൂല്യവും ദർശനവുമെല്ലാം സ്ഥലനിർമ്മിതിയെ അഥവാ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലിനെ ആശ്രയിച്ചാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്. ഉള്ളടക്കത്തിലെ ലാവണ്യാത്മകവും ദാർശനികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മാനങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുമ്പോഴേ ചിത്രം സംവേദനപരമായി വിജയിക്കുള്ളൂ. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ കാലത്തുടർച്ച എഡിറ്റിങ്ങിൽ സാധ്യമാവുന്നത് സ്ഥലപരമായി ഐക്യമുള്ള ഷോട്ടുകളുടെ സംഘാടനത്തിലൂന്നിയാണ്. മുൻഷോട്ടിന്റെ അതേ സ്ഥലപരിധിക്കകത്ത് അടുത്ത ഷോട്ട് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തുടർച്ചയുള്ളതായി അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഒരു രംഗത്തിന്റെ ആകെത്തുകയിൽ ഇത്തരം സ്ഥലത്തുടർച്ചകളാവും ഉണ്ടാവുക. ചലനശേഷിയുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തമ്മിൽ ഇണങ്ങുന്ന വിധത്തിലാണ് മുഖ്യധാരയിൽ ഫ്രെയിമുകൾ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. ഒഴുക്കുള്ള, തുടർച്ചയായ ഒരു കാഴ്ചയുളവാകുമ്പോൾ കട്ടുകളെ നമ്മൾ ഗൗനിക്കുകയേ ഇല്ല. അവ നമ്മെ തുടർച്ചാബോധത്തിൽ നിന്ന് ഉണർത്തുകയുമില്ല. തുടർച്ചയുടെ മിഥ്യാധാരണയെ അലസോരപ്പെടുത്താത്ത, സ്ഥലപരിവർത്തനത്തിൽ ഇടർച്ചയുളവാക്കാത്ത ഒരു ദൃശ്യപഥം ഒരുക്കുകയാണ് മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ. പലപ്പോഴും അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്ഥലത്തുടർച്ചയെന്ന മിഥ്യാബോധത്തിൽ തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മുഖ്യധാരാ അരേഖീയത അപ്പോഴും രംഗങ്ങൾക്കകത്ത് ഷോട്ടുകളുടെ പാരസ്പര്യത്തിന് ശ്രമിച്ചേക്കും. അതേസമയം പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളും കലാചിത്രങ്ങളും ഇത്തരമൊരു മിഥ്യയെ ഖണ്ഡിക്കാൻ തയ്യാറാവാറുണ്ട്.

പരമ്പരാഗതസിനിമാഫ്രെയിമുകളിൽ വസ്തുക്കൾ, വ്യക്തികൾ അവരുടെ ക്രിയകൾ എന്നിവയെല്ലാം ക്രമീകരിക്കുന്നത് കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായിക ജ്യാമിതീയബോധത്തെ മാനിച്ചുകൊണ്ടാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരമായ ബന്ധങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കുന്നതിനും പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചാനുഭവം ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളില്ലാതാക്കാനുമാണ് ചിത്രീകരണത്തിൽ '180 ഡിഗ്രി നിയമം' പാലിക്കുന്നത്. രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരംഗത്തിൽ സർവ്വസാധാരണമായി

അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്ന ഒരു നിയമമാണിത്. രണ്ട് അക്ഷങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള ഒരു സാങ്കൽപ്പികരേഖയുടെ ഒരു വശത്ത് ക്യാമറ നിൽക്കണമെന്ന് ഈ നിയമം പറയുന്നു. ക്യാമറ ഈ വരയുടെ ഒരു വശത്ത് തുടരുകയാണെങ്കിൽ, രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരമായ ബന്ധം സ്ഥിരതയുള്ളതായിരിക്കും. പ്രവർത്തന പരിധിയായ 180 ഡിഗ്രിയെ മറികടക്കാൻ ക്യാമറയെ അനുവദിക്കാത്തത്, നിശ്ചിത സ്ഥലത്തിനുള്ളിലെ ജ്യാമിതീയ ദിശാബോധത്തിന് തകരാറ് സംഭവിക്കാതിരിക്കാനാണ്. കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ ജ്യാമിതി പ്രതിസന്ധിയിലായാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ദൃശ്യസ്വാംശീകരണവും ആശയക്കുഴപ്പത്തിലാവും.

കഥാചിത്രങ്ങളുടെ നിയാമകഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. പലപ്പോഴും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ സ്ഥസങ്കൽപ്പം രൂപകല്പനചെയ്യുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചെയ്തികൾക്കും പെരുമാറ്റങ്ങൾക്കും പശ്ചാത്തലമായാണ് സ്ഥലത്തിന്റെ സാമാന്യസങ്കൽപ്പം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപഭാവചെയ്തികൾ, വസ്ത്രം തുടങ്ങി നിരവധി ഘടകങ്ങൾ കഥപറയാൻ ഒപ്പം കൂടുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപഭാവങ്ങളിൽ വരുന്ന പൊടുന്നനെയുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾപോലും ദൃശ്യത്തുടർച്ചയെ ബാധിക്കാം. വസ്ത്രത്തുടർച്ച സഹസംവിധായകന്റെ പ്രധാന ചുമതലകളിലൊന്നാവുന്നത്, ദൃശ്യത്തിൽ സന്നിഹിതമാവുന്ന ചെറുഘടകങ്ങളുടെപോലും സ്വാധീനത്തെ കാണിക്കുന്നു. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപഭാവ ചെയ്തികളിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് എളുപ്പം താദാത്മ്യപ്പെടാനും അപരവത്കരിക്കാനും ഉതകുന്ന ഒരു രൂപകല്പനയിലേക്കാണ് ക്ഷണം ലഭിക്കുന്നത്. താരവ്യവസ്ഥ കൂടിയാവുമ്പോൾ, കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രേക്ഷകാനുമാനം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. മുഖ്യധാരയിൽ താരങ്ങളുടെ പ്രതിച്ഛായയും കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയും തമ്മിൽ ന്യൂനീകരിക്കാനാവാത്തവിധം ബന്ധം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കലാസിനിമകളിലും പരീക്ഷണ ചിത്രങ്ങളിലുമെല്ലാം താരങ്ങളല്ലാത്തവരെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്നു. അഥവാ താരങ്ങളെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയാലും അവരെ പ്രതിച്ഛായാഭാര

ങ്ങളില്ലാതെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. മുഖ്യധാരയിൽ താരവ്യവസ്ഥ മിക്കപ്പോഴും രേഖീയാനുമാനങ്ങളുടെ മുൻധാരണയ്ക്ക് സർവ്വപിന്തുണയും നൽകുന്നുണ്ട്. താര ങ്ങളല്ലാത്തവർ കഥാപാത്രമാവുമ്പോൾ ഈ മുൻവിധിക്ക് വെല്ലുവിളിയേറിയേക്കാം.

വ്യക്തികൾക്കൊപ്പംതന്നെ ഫ്രെയിമിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്ന വസ്തുക്കളും ചല ച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ സജീവമാക്കുന്നുണ്ട്. ചാറ്റ്മാനെ മുൻനിർത്തി ദൃശ്യത്തിലെ വസ്തുക്കളെ സോമനാഥൻ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്, ‘‘സിനിമാഖ്യാനങ്ങളിൽ വസ്തുക്കൾക്ക് വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സ്ക്രീനിൽ കാണിക്കുന്നതെന്തും, കഥാപാത്രവും വീടും പ്രകൃതിയും ആകാശവും എല്ലാം വസ്തുക്കളാണ്. അതിനെല്ലാം നിൽക്കാൻ സ്ക്രീനിൽ ഒരു ഇടം ആവശ്യമാണ്. കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീനിന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ പിക്സലുകൾ വേണം. അത്തരം വസ്തുക്കൾക്ക് അഞ്ചു ഗുണങ്ങളാണ് ചാറ്റ്മാൻ കൽപ്പിക്കുന്നത്. 1. വലുപ്പം അഥവാ സൈസ്, 2. രൂപം, ഭാവം, ദൃശ്യസാന്ദ്രത, 3. സ്ഥാനം, 4. തെളിയുന്ന സ്ഥലം, സ്വഭാവം, തോത് 5. വ്യക്തത. സിനിമയിൽ വസ്തുക്കളുടെ രൂപഭാവ ങ്ങളും സ്ഥാനവും സ്ഥലവുമെല്ലാം പ്രധാനമാകുന്നത് സിനിമയ്ക്ക് വിവരിക്കാനോ വിശദീകരിക്കാനോ കഴിയില്ല എന്നതുകൊണ്ടാണ്. അതിന് കാണിക്കാനേ കഴിയൂ. അതിനാൽ ദൃശ്യമാകുന്ന വസ്തുക്കൾ അതിന്റെ ജീവവായുവാണ്’’ (2006: 147). ആ അർത്ഥത്തിൽ ഫ്രെയിമിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന വസ്തുക്കളെല്ലാം സ്ഥലദർശനത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഓഫ്സ്ക്രീനും പ്രധാ നമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും പ്രേക്ഷകാനുമാനങ്ങൾക്കും വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യ മുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ. ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന കാഴ്ചകൾക്ക് പുറത്തേക്ക് പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുകയാണ് ഓഫ് സ്ക്രീൻ സ്പേയ്സ്. ദൃശ്യവത്കരി ക്കപ്പെടുന്ന ഫ്രെയിമിന്റെ പുറത്ത്, കഥയുടെതന്നെ ഒരു മിഥ്യാലോകത്തെ ശബ്ദം കൊണ്ടും മറ്റും അടയാളപ്പെടുത്താറുണ്ട്. വാഹനങ്ങൾ, കാക്കകൾ മറ്റു ജീവജാല

ങ്ങൾ, മനുഷ്യർ തുടങ്ങി ഒരു അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് ഉതകുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ ഈവിധത്തിൽ ഓഫ് സ്ക്രീനിന്റെ നേർപ്രതിനിധാനമാണ്. മുഖ്യധാരയിൽ ശബ്ദങ്ങളടക്കമുള്ളവയുടെ ഉപയോഗം നമ്മൾക്ക് കാണാവുന്ന ഫ്രെയിമിൽ നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കാനാണ്. മാത്രമല്ല, എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ രംഗത്തിന്റെ സ്ഥലവിശദാംശം ഏറെക്കുറെ സംശയങ്ങൾക്കിടനൽകാതെ അവതരിപ്പിക്കും. എന്നാൽ കലാസിനിമകളിലും പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലും, ഓഫ്സ്ക്രീൻ സ്പെയിസിനെ കൂടുതൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അവ അർത്ഥത്തിനു തീർപ്പുകൽപ്പിക്കാത്തവിധം ഓഫ്സ്ക്രീൻ സ്ഥലത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നു. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകാനുമാനത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കുകയാണ് ഇത്തരം ഫ്രെയിമൊരുക്കൽ.

കഥയുടെ അരേഖീയക്രമീകരണം സ്ഥലപരിചരണത്തിലും പ്രതിഫലിച്ചേക്കാമെന്നപോലെ, ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ തനതായും രേഖീയലംഘനമുറകൾ കാണാവുന്നതാണ്. 30 ഡിഗ്രി അല്ലെങ്കിൽ 180 ഡിഗ്രി തുടങ്ങിയ, കാഴ്ചയിൽ സ്ഥിരത അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങളുടെ ലംഘനങ്ങൾ സംവേദനത്തിലും ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളും ആശയസങ്കീർണ്ണതകളും തീർക്കാറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ചരിക്കുന്ന, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളും ക്രിയകളും നടക്കുന്ന സ്ഥലപരിചരണത്തിന്റെ ഈ മാനദണ്ഡങ്ങളെ തകർക്കുമ്പോൾ രേഖീയതയുടെ സുഗമക്കാഴ്ച അലോസരപ്പെടുന്നുണ്ട്. എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളിലാരംഭിച്ച് മീഡിയം ഷോട്ടിലേക്കും ക്ലോസപ്പിലേക്കുമൊക്കെയുള്ള വളർച്ചയെ നിരാകരിക്കുന്ന ദൃശ്യക്രമീകരണങ്ങളും ചില അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ കാണാവുന്നതാണ്. പലപ്പോഴും ദൃശ്യതലത്തിലെ അംഗീകൃതമൂല്യങ്ങളുടെ നിരാകരണം, കല്പിതലോകത്തിന്റെ മിഥ്യയെക്കുറിച്ച് കാണികളിൽ അവബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അന്യവത്കരണോപാധിയായി ഇത് ഇത്തരം അവസരങ്ങളിൽ മാറുന്നു.

കഥാലോകത്തിലില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ (Non diegetical video insert)

അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്താൻ ആഖ്യാനത്തിൽ ചേർക്കുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനനൈരന്തര്യത്തിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാനുഭവത്തെ കൂടുതൽ തീക്ഷ്ണമായി സംവദിക്കാനോ, പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ രേഖീയാർത്ഥങ്ങളുടെ സങ്കോചങ്ങളെ മറികടക്കാനോ ഈ രീതി ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷുപോലുള്ളവ ഈ രീതിയുടെ സർഗശേഷിയെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നു. ചാർലിചാപ്ളിന്റെ മോഡേൺ ടൈംസിൽ, ഫാക്ടറിയിൽ നിന്നിറങ്ങിവരുന്ന തൊഴിലാളികളുമായി ആടുകളുടെ കൂട്ടത്തെ താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന ഒരു ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ആടുകളുടെ ദൃശ്യം കഥാലോകത്തിലില്ലാത്തതാണ്. ഒരു പാരലൽ കട്ടിലൂടെ അതു ചേർക്കുകയാണ്. തൊഴിലാളികളുടെ അവസ്ഥയെ പ്രതീകാത്മകമായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു. രേഖീയതയെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് അധികാരാർത്ഥം തേടാനാണ് ഇത്തരം ശ്രമങ്ങളിലൂടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്.

മേൽസൂചിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളിൽ ഇടർച്ച വന്നുചേരുമ്പോഴാണ് ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപരമായി അരേഖീയമാവുന്നത്. ഇനി വരുംഭാഗങ്ങൾ എസ്തപ്പാൻ, അമ്മ അറിയാൻ, അനന്തരം, സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്, മുംബൈ പോലീസ് എന്നീ ചിത്രങ്ങളുടെ അരേഖീയ സ്ഥലപരിചരണത്തെ പരിശോധിക്കുന്നു.

4.1 പൊതുവിടത്തെ കഥപറച്ചിൽ

എസ്തപ്പാൻ, മിത്ത് ഉരുവംകൊള്ളുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ചലച്ചിത്രമാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ, മിത്തിന് സ്രോതസ്സായി വർത്തിക്കുന്ന സമൂഹവും അതിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രവും ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രധാനമാവുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിൽ നാം കാണുന്നതെല്ലാം സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്നിരിക്കെത്തന്നെ *എസ്തപ്പാനിൽ* ഭൂപ്രകൃതി സവിശേഷശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചരിക്കുന്ന കേവലസ്ഥലം എന്നതിനേക്കാൾ കഥയെത്തന്നെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒന്നായി ഇതിലെ ഭൂപ്രകൃതി മാറുന്നുണ്ട്. എസ്തപ്പാൻ എന്ന മിത്തിന് പശ്ചാത്തല

മാവുന്നത് കടലോരപ്രദേശത്തെ ഒരു മുക്കുവഗ്രാമമാണ്. ജനമനസ്സുകളുടെ ആന്ത രവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെയും മാനസിക ഏകീകരണങ്ങളുടെയും ഉല്പന്നമാണ് മിത്തു കൾ. ഇതിലൂടെ ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ തനിമയാണ് ആവിഷ്കൃതമാവുന്നത്. *എസ്ത പ്പാനി*ലാകട്ടെ യേശുക്രിസ്തു എന്ന ആഗോളവ്യാപകമിത്തിന്റെ പ്രാദേശികഛായ യിലുള്ള ഒരു മാതൃകയെയാണ് അരവിന്ദൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

അത്തരമൊരു മിത്തിന് അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലമായി കടലിനെ തെര ഞ്ഞെടുത്തിട്ടുണ്ടാവുക, ചലനത്തിന്റെയും അനന്തതയുടെയും സംഗമസ്ഥലി എന്ന നിലയിലാവാം. ഒരേസമയം അനന്തവും ക്ഷണികവുമാവാൻ കടൽദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയും. ഒരു മിത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും മേളനംപോലെ. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാൻ ആഖ്യാതാക്കൾക്കൊപ്പം കടലും കൂടുന്നു ണ്ട്. ചിത്രത്തിലെ നിരവധി ദൃശ്യങ്ങളിൽ കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലമുണ്ട്. മിക്ക ഷോട്ടു കളിലും പശ്ചാത്തലശബ്ദമായും കടൽ കടന്നുവരുന്നു. ആളുകളുടെ സംഭാഷണ ങ്ങൾക്കിടയിൽ സജീവസാന്നിദ്ധ്യമായി അത് മാറുന്നു. കടലിൽനിന്ന് കയറിവരുന്ന എസ്തപ്പാൻ കടലിലേക്ക് തന്നെയാണ് അപ്രത്യക്ഷനാവുന്നതും.

*എസ്തപ്പാനി*ലെ അരേഖീയസ്വരൂപത്തിൽ സ്ഥലപരമായ പങ്കിനെ സവി ശേഷമായി പരാമർശിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആദ്യഷോട്ടുതന്നെ രേഖീയസ്ഥലസ ങ്കൽപ്പത്തെ ഉലച്ചുകൊണ്ടാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. ടൈറ്റിൽ കഴിയുന്നതോടെ, ബ്ളറായ സ്ക്രീൻ തെളിയുന്നത് കടലിൽനിന്ന് കുന്തരിക്കവും പുകച്ചുകൊണ്ട് കയറിവരുന്ന എസ്തപ്പാനെന്ന അത്ഭുതക്കാഴ്ചയിലേക്കാണ്. ജലോപരിതലത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന യേശുവിനെ അനുസ്മരിപ്പിച്ച്കൊണ്ട് യഥാതഥമായ സ്ഥലസ ങ്കൽപ്പത്തെ ഫാന്റസിയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. അത്തരമൊരു വിസ്മയം ഉളവാക്കാൻ അസങ്കലിതശബ്ദവിനിയോഗമാണ് ഈ ഭാഗത്തുള്ളത്. ദൃശ്യത്തിലെ തിരമാലകൾക്കും പള്ളിമണികൾക്കും തമ്മിൽ നേർബന്ധമില്ലെന്നത് സുവ്യക്തമാണ്. എസ്തപ്പാന്റെ ആത്മീയവും ദിവ്യവുമായ പരിവേഷത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ഒരു സൂചന നൽകാൻ ഇങ്ങനെയൊരു സ്ഥല-ശബ്ദസമന്വയത്തി

ലൂടെ സാധിക്കുന്നു. ഈ രംഗം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കായിരുന്നെന്നത് അടുത്ത രംഗത്തിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

പൊതുവിടങ്ങളാണ് എസ്തപ്പാന്റെ ആഖ്യാനപരിസരം. പൊതുവിടത്തെ നാട്ടുകാരുടെ പറച്ചിലുകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മുഖ്യപങ്കും നിർവ്വഹിക്കുന്നു. പൊതുവിടത്തിലെ കൂടിച്ചേരലുകളും അതിൽനിന്നുരുത്തിരിയുന്ന എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളുമാണ് ആഖ്യാനസ്വരൂപത്തിന് അരേഖീയഭാവം നൽകുന്നത്. പൊതുവിടത്തിന്റെ തുറസ്സ് ആഖ്യാനത്തിലുമുണ്ട്. അടഞ്ഞ സ്വഭാവം ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്കുമില്ല. പൊതുവിടങ്ങളിൽ ഉരുവംകൊള്ളുന്നതിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യവും അയവുമാണ് ആഖ്യാനത്തിനുള്ളത്. കടൽത്തീരം, ചായക്കട, പലചരക്കുകട, പള്ളി, കള്ള്ഷാപ്പ് തുടങ്ങി ആളുകൾ ഒത്തുകൂടുന്ന സ്ഥലങ്ങളിലേക്കാണ് കഥനം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനെ പൊതുവിടമാക്കുന്ന നാട്ടുകാരുടെ വിശദചിത്രീകരണം ചിത്രത്തിന്റെ പലഭാഗത്തായുമുണ്ട്.

അവരവരുടേതായ പണികളിൽ ഏർപ്പെടുന്ന ആഖ്യാതാക്കളാണ് എസ്തപ്പാന്റെ കഥകൾ പറയുന്നത്. വീടിന്റെ അകത്തളങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന മധ്യവർഗ്ഗസംഘർഷത്തിന്റെ കഥയല്ല ഇത്. എസ്തപ്പാൻ വ്യാപരിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ പൊതുവിടങ്ങളാണ്. പ്രതിപാദനത്തിന്റെ അകംപുറം ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത് തുറസ്സുകളിലാണ്. എസ്തപ്പാന്റെ വീടിനെയോ കുടുംബത്തെപ്പറ്റിയോ ചിത്രത്തിൽ സൂചനകളില്ല. പൊതുവിടത്തിലെ അയാളുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. അയാളുടെ സ്വകാര്യതകൾ ചിത്രത്തിന്റെ അന്വേഷണപരിധിയിൽ വരുന്നില്ല. എസ്തപ്പാന്റെ ആത്മീയത പൊതുവിടത്തിലാണ് തമ്പടിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വ്യത്യസ്തങ്ങളായ തൊഴിലിടങ്ങളിലാണ് കഥപറച്ചിൽ. മുക്കുവർ എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് കഥ പറയുമ്പോൾ, ദൃശ്യത്തിൽ വല ശരിയാക്കുന്നതാണ് കാണിക്കുന്നത്. എസ്തപ്പാൻ കടലിൽനിന്ന് കയറിവരുന്നതിന് ശേഷമുള്ള രംഗം ആരംഭി

ക്കുന്നത് വലയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കാണ്. സംഭാഷണം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കേ ത്തന്നെ വല നന്നാക്കലിന്റെ അഞ്ചുഷോട്ടുകൾക്ക്ശേഷമാണ് കഥപറയുന്ന മുക്കുവരുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം എത്തുന്നത്. അവരുടെ തൊഴിലും കഥ പറച്ചിലുമായി ഈവിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ നാടോടി ആഖ്യാനങ്ങളിലെ തൊഴിലിന്റെ പ്രാധാന്യം കൂടിക്കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുന്നു. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ദൃശ്യതാൽപ്പര്യമല്ല ഇവിടെ. കഥപറയുന്ന മുക്കുവന്റെ കഥയുമായി വലയുടെ അറ്റകുറ്റപ്പണിക്ക് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ബന്ധമില്ലെങ്കിലും, ദൃശ്യം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് വലയിലും വല നന്നാക്കുന്ന കൈകളിലുമാണ്. രേഖീയമായ അർത്ഥതാൽപര്യങ്ങളെ കവിയുന്ന ഇത്തരമൊരു ദൃശ്യസമീപനത്തിലൂടെ നാടോടി ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സർഗസ്രോതസ്സായി തൊഴിലിടങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാനും കഴിയുന്നു.

അഖ്യാതാക്കൾ മാറുന്നതിനനുസരിച്ച്, ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പവും മാറിമറിയുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ ക്രിയയ്ക്ക് ഇതര ആഖ്യാനത്തിനകത്തും തുടർച്ചയില്ലാത്തതുകൊണ്ട്തന്നെ സ്ഥലദർശനത്തിനും ഇത്തരമൊരു തുടർച്ചയില്ല. നാടോടിയാഖ്യാനത്തിന്റെ പാഠഭേദസ്വഭാവം മുറ്റിനിൽക്കുന്ന രംഗങ്ങളും പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ രേഖീയാവബോധത്തെ മറികടക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ഇതിവൃത്തതലത്തിലെ അരേഖീയതയെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിലും സൂക്ഷ്മമായി പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. എസ്തപ്പാനെ മുൻനിർത്തി, ഒരു കുട്ടിയുടെ അസുഖത്തെച്ചുറ്റിപ്പറ്റിയുള്ള രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽമതി ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലകാലസങ്കൽപ്പത്തിലെ അരേഖീയതയുടെ സങ്കീർണ്ണതയറിയാൻ.

കള്ളുഷാപ്പിൽവെച്ച് ലോറിഡ്രൈവർ, തനിക്ക് അടുപ്പമുണ്ടായിരുന്ന അന്ന എന്ന സ്ത്രീക്ക് തന്റെയടുത്ത് പഴയ അടുപ്പമില്ലെന്നും, എസ്തപ്പാന് അവിടെ ഇപ്പോൾ സ്ഥിരം പറ്റാണെന്നും ക്ലീനറോട് പറയുന്നു. എന്നാൽ ക്ലീനർ, എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് അങ്ങനെയൊന്നും പറയരുതെന്നും അനുഗ്രഹം കിട്ടിയ ആളാണ്

എസ്തപ്പാനെന്നും മറുപടി നൽകുന്നു. എസ്തപ്പാൻ അന്നയുടെ വീട്ടിൽപ്പോയത് അന്നയുടെ കൊച്ചിനെ രക്ഷിക്കാനാണെന്നും, ശവക്കോട്ടയിലേക്കെടുക്കാനിരിക്കുന്ന കൊച്ചായിരുന്നു അതെന്നും അയാൾ പറയുന്നു.

തുടർന്ന് ഫ്‌ളാഷ്ബാക്ക് ആരംഭിക്കുന്നു.

പകൽ - അന്നയുടെ വീട്

ഷോട്ട് ഒന്ന് - സമീപദൃശ്യം

രോഗബാധിതയായ ഒരു കുഞ്ഞുകുട്ടിയുടെ ദൃശ്യം

(തിരകളുടെ ശബ്ദം പശ്ചാത്തലത്തിൽ)

ഷോട്ട് രണ്ട് - മധ്യ ദൃശ്യം

കുട്ടിയെ പരിശോധിക്കുന്ന ഡോക്ടർ (വീടിന്റെ മുൻവശമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ)

ഒക്കത്ത് കുഞ്ഞിനെയും എടുത്ത് ഒരു സ്ത്രീയും മറ്റൊരു കുട്ടിയും അവിടെ ഇതുകണ്ട്കൊണ്ട് നിൽക്കുന്നു.

മൂന്നും നാലും ഷോട്ടുകൾ കാഴ്ചക്കാരായ രണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ സമീപ ദൃശ്യങ്ങൾ.

ഷോട്ട് അഞ്ച്

സമീപദൃശ്യം

അന്ന (അമ്മ)യുടെ മുഖം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഡോക്ടറുടെ ശബ്ദം.

''വളരെ കൂടിപ്പോയി ഇനി എല്ലാം ദൈവനിശ്ചയംപോലെ.''

അന്ന കരയുകയാണ് തുടർന്ന്.

ഷോട്ട് - ആറ് സമീപദൃശ്യം

മുഖത്ത് വിരൽവച്ച് നിൽക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ ദൃശ്യം

ഷോട്ട് - ഏഴ് മധ്യദൃശ്യം

അന്ന മോളേന്ന് വിളിച്ച് കരഞ്ഞ്കൊണ്ട് അവളുടെ മുടിയിഴകളിലൂടെ വിരലോടിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് - എട്ട് സമീപദൃശ്യം

കണ്ണീരൊലിക്കുന്ന മുഖത്തോടെ തന്റെ മുന്നിൽവന്ന് നിൽക്കുന്ന ആരെയോ നോക്കുന്നതുപോലെ മുഖം ഉയർത്തുന്നു.

ഷോട്ട് - ഒൻപത് മധ്യദൃശ്യം

എസ്തപ്പാൻ നിൽക്കുന്നു (ലോ ആംഗിൾ). എതിരേനിന്ന് വരുന്ന വെളിച്ചത്തിൽ എസ്തപ്പാന്റെ നെഞ്ചിനു മുകളിലോട്ട് കൂടുതൽ വ്യക്തമായിക്കാണാം. താനൊന്ന് നോക്കാമെന്ന് എസ്തപ്പാൻ പറയുന്നു.

ഷോട്ട് - പത്ത് സമീപദൃശ്യം

മുഖം താഴ്ത്തി പ്രതീക്ഷകളില്ലാതെ കുഞ്ഞിലേക്ക് നോക്കുന്ന അന്ന.

ഷോട്ട് പതിനൊന്ന് മധ്യദൃശ്യം

കൈയ്യിൽ പുകയുന്ന ധൂപകുറ്റിയുമായി അന്നയുടെ മടിയിൽ കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ അരികിലേക്ക് കുനിഞ്ഞ്കൊണ്ട് കുഞ്ഞിനെ ഉഴിയാൻ തുടങ്ങുന്ന എസ്തപ്പാൻ.

ഷോട്ട് പന്ത്രണ്ട് സമീപമധ്യദൃശ്യം.

കുഞ്ഞിന്റെ നെറ്റിയിലും തലയിലുമായി സ്പർശിക്കുന്ന എസ്തപ്പാൻ. കണ്ണ് തുറന്ന് എഴുന്നേൽക്കുന്ന കുട്ടി.

ഷോട്ട് പതിമൂന്ന് മധ്യദൃശ്യം.

എസ്തപ്പാൻ നിവരുന്നു. എഴുന്നേൽക്കുന്ന കുട്ടി എസ്തപ്പാനെ നോക്കുന്നു. അമ്മയുടെ മുഖത്ത് ചിരി കാണാം.

ഷോട്ട് പതിനാല് - സമീപ ദൃശ്യം.

നന്ദിപൂർവ്വം എസ്തപ്പാനെ നോക്കുന്ന അമ്മ.

ഷോട്ട് പതിനഞ്ച് - സമീപമധ്യദൃശ്യം.

എസ്തപ്പാൻ കുന്തിരിക്കവും പിടിച്ച് താഴേക്ക്

നോക്കി നിൽക്കുന്നു.

ഈ രംഗത്തെ തുടർന്ന് വരുന്ന ഭാഗത്ത്, ഈ കഥ എസ്തപ്പാന്റെ അഭ്യുദയ കാംക്ഷികൾ പറഞ്ഞുപരത്തുന്നതാണെന്ന് ലോറി ഡ്രൈവർ പറയുന്നു. താൻ ഇത് നേരിട്ട് കേട്ടതാണെന്ന് ക്ലീനർ പറയുമ്പോൾ, നേരിട്ട് കേട്ടതല്ലേയുള്ളൂ, താൻ നേരിട്ട് കണ്ടതാണെന്ന് എന്ന് പറഞ്ഞ് കഴിഞ്ഞ കഥയുടെ നേർവിരുദ്ധമായ പാഠാന്തരം പറയുന്നു.

കഴിഞ്ഞ കഥയിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി ഇരുട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഇവിടെ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട് ഒന്ന് സമീപദൃശ്യം

അന്നയുടെ കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം.

(വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് കാണിക്കുന്നത് - അന്നയുടെ മടിയിൽ അവൾ കിടക്കുന്നു)

ഷോട്ട് രണ്ട് സമീപദൃശ്യം

അന്നയുടെ മുഖം. പതിയെ അവൾ മുഖം കുനിക്കുന്നു. (നായയുടെയും ചീവിടിന്റെയും ശബ്ദപശ്ചാത്തലത്തിൽ രാത്രിയുടെ കൃത്യമായ സൂചനയോടെ).

ഷോട്ട് മൂന്ന് മധ്യദൃശ്യം.

വീടിന്റെ മുൻവശത്ത് ഇരിക്കുന്ന അന്നയുടെയും മകളുടെയും അരികിലേക്ക് പുറത്തെ ഇരുട്ടിൽനിന്ന് കയറിവരുന്ന ഒരു രൂപം. വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തേക്ക് എത്തുന്നതോടെ അത് ലോറി ഡ്രൈവറാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. അയാൾ ഇരുന്നശേഷം 'നിന്റെ കൊച്ചിന് നല്ല സുഖമില്ലേ' എന്ന് തിരക്കുന്നു.

അയാൾ സിഗരറ്റ് കത്തിക്കുന്നു. ഒരു പുകയെടുക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ ശ്രദ്ധ എതിർവശത്തേക്ക് മാറുന്നത് കാണാം. 'ആരെടാ അത്' അയാൾ വിളിച്ച് ചോദിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് നാല് സമീപദൃശ്യം.

ലോറി ഡ്രൈവർ എതിർവശത്തേക്ക്തന്നെ സൂക്ഷിച്ച്നോക്കുന്നു. 'ഞാനാ' എന്ന് മറുഭാഗത്ത്നിന്നും ശബ്ദം കേൾക്കാം. 'ഞാനെന്ന് വച്ചാൽ' അൽപ്പം ദേഷ്യത്തോടെ ലോറിഡ്രൈവർ ചോദിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് അഞ്ച് സമീപദൃശ്യം.

അന്ന ആ ശബ്ദം കേട്ട ഭാഗത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. അവളുടെ നോട്ടം ലോറിഡ്രൈവറിലേക്ക് തിരിയുന്നു.

ഷോട്ട് ആറ് മധ്യദൃശ്യം.

ഇരുട്ടിൽ വേലിക്കരികിൽ പതുങ്ങി നിൽക്കുന്ന എസ്തപ്പാൻ. ('ങ്ങാ നീയാണോ, ലോറിഡ്രൈവർ ചോദിക്കുന്നു) ഒരിളിഭ്യൻ ചിരിയോടെ കുന്തിരക്കവുമായി എസ്തപ്പാൻ അവിടേക്ക് കയറാൻ തുടങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട് ഏഴ് മധ്യദൃശ്യം.

ഡ്രൈവറും അന്നയും കുഞ്ഞുമടങ്ങുന്ന ഫ്രെയിമിലേക്ക് കയറിവരുന്ന എസ്തപ്പാൻ.

ഷോട്ട് എട്ട് - സമീപദൃശ്യം.

വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ എസ്തപ്പാന്റെ മുഖം. 'കുട്ടിക്ക് അസുഖമാണെന്ന് കേട്ടു' എന്ന് പറഞ്ഞ് താടിചൊറിഞ്ഞ്, സുഖകരമല്ലാത്തമട്ടിൽ ചിരിക്കുന്ന എസ്തപ്പാൻ. ഒരുവിടന്റെ ഭാവഹാവാദികളാണ് എസ്തപ്പാന്റെ മുഖത്ത്.

ഷോട്ട് ഒൻപത് - മധ്യദൃശ്യം

നാലുപേരും ദൃശ്യത്തിൽ സന്നിഹിതരാവുന്ന ആ ഷോട്ടിൽ 'നീയത് തീർക്കാൻ വന്നതായ്രിക്കും'? ലോറി ഡ്രൈവർ ചോദിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് പത്ത് - സമീപദൃശ്യം.

അന്നയുടെ കരയുന്ന മുഖം, അവൾ മുഖമുയർത്തി എസ്തപ്പാനെ നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട് പതിനൊന്ന് - സമീപദൃശ്യം.

ഒരു മൂളലിലൂടെ എസ്തപ്പാനെ പുച്ഛിക്കുന്ന ലോറിഡ്രൈവർ.

ഷോട്ട് പന്ത്രണ്ട് - മധ്യദൃശ്യം

എസ്തപ്പാൻ കുനിഞ്ഞ് കുഞ്ഞിനെ ഉഴിയുന്നു.

ഷോട്ട് പതിമൂന്ന് - സമീപദൃശ്യം

അന്ന അയാൾ ഉഴിയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് പതിനാല് - മധ്യദൃശ്യം

അയാൾ ഉദ്യമത്തിൽ പരാജിതനായതുപോലെ അന്നയിലേക്കും ഡ്രൈവറിലേക്കും മാറിമാറി നോക്കുന്നു. പരാജയമടഞ്ഞതിന്റെ വല്ലായ്കയിൽ അയാൾ താടി ചൊറിയുകയും ഉഴിയുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട് പതിനഞ്ച് സമീപദൃശ്യം

അന്ന എസ്തപ്പാനെ നോക്കുന്നു. (പശ്ചാത്തലത്തിൽ ലോറി ഡ്രൈവ റിൽനിന്നുയരുന്ന ചിരി).

ഷോട്ട് പതിനാറ് - മധ്യദൃശ്യം

എസ്തപ്പാൻ താടിയും ചൊറിഞ്ഞ് അവിടെനിന്ന് പിൻവാങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട് പതിനേഴ് - ദൂരദൃശ്യം

എസ്തപ്പാൻ അവിടെനിന്നും ഇരുട്ടിലേക്ക് ഓടിമറിയുന്നു (ചിത്രം 6 a, b).

ഈ രണ്ട് സീനുകളും എസ്തപ്പാനെ വിരുദ്ധങ്ങളായ നോട്ടപ്പാടുകളിൽ കാണുന്നവയാണ്. സ്ഥലത്തെ ക്രിയാത്മകമായി വിനിയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തെ ഫലപ്രദമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സ്ഥലവും കാലവും വീക്ഷണസ്ഥാനവും പ്രമേയത്തിന് അരേഖീയമാനങ്ങൾ പകരുന്നു. ഒന്ന് നേരിട്ട് കേട്ടതാണെങ്കിൽ മറ്റൊന്നു നേരിട്ട് കണ്ടതാണ് എന്നതാണ് ഈ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾക്ക് പിന്നിലെ പ്രചോദനം. കേട്ടതിനേക്കാൾ വിശ്വസനീയമാണ് കണ്ടതെന്ന് ഉറപ്പിക്കാനാണ് ഡ്രൈവറുടെ ആഖ്യാനം. ആദ്യത്തേതിൽ എസ്ത പ്പാൻ കുഞ്ഞിന്റെ അസുഖംമാറ്റാൻ ദിവ്യശക്തിയുള്ള അനുഗ്രഹം കിട്ടിയ ആളാ ണ്. പകൽവെളിച്ചത്തിൽ, മറ്റുള്ളവരെ സാക്ഷിനിർത്തിയാണ് അയാളെ ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എസ്തപ്പാനെ കാണിക്കുന്ന ഷോട്ടിൽ, അയാളുടെ കഴുത്തിനു താഴോട്ടുള്ള ഭാഗം നിഴലിലാണെങ്കിലും മുഖം വെയിലിൽ പ്രകാശമാന മാണ്. അയാളുടെ ദിവ്യത്വത്തിന് ഇണങ്ങുംവിധമാണ് ഇവിടെ വെളിച്ചത്തിന്റെ ഉപ യോഗം. ആ ഷോട്ടിൽ അയാളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതാകട്ടെ, ലോ ആംഗിളിൽ കഥാ പാത്രത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ പ്രകടമാക്കിക്കൊണ്ടാണ്. ഈ രംഗത്തെ എസ്ത പ്പാന്റെ ശരീരഭാഷയാകട്ടെ ഒരു അവധൂതന് തികച്ചും അനുയോജ്യവും.

എന്നാൽ ഡ്രൈവറുടെ കഥയിൽ എസ്തപ്പാൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് രാത്രി

ഒരു ഒളിനോട്ടക്കാരനെപ്പോലെ വേലിക്കരികിൽ പമ്മിപ്പതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതായിട്ടാണ്. ഇരുളിൽ അവ്യക്തമായാണ് അയാളെ കാണിക്കുന്നത്. ഇരുളിന്റെ മറവിലെ അയാളുടെ നിൽപ്പ്തന്നെ ഒരു വിടന്റെ നിൽപ്പായാണ് ഡ്രൈവറുടെ വീക്ഷണകോണിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നത്. ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിൽ, വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഒരു വിടന് യോജിച്ച ശരീരഭാഷയിൽ, പ്രത്യേകമട്ടിൽ താടിചൊറിഞ്ഞ് ഇളിഭ്യചിരിയുമായി നിൽക്കുകയാണ് അയാൾ. കുട്ടിയുടെ അസുഖംമാറ്റാനുള്ള ശ്രമം പരാജയപ്പെട്ട്, അയാൾ അവസാനം അവിടെനിന്ന് ഇറങ്ങി ഓടുകയാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഡ്രൈവറുടെ ചിരിയുണ്ട്. ഒരേ സന്ദർഭത്തിന്റെ പാഠാന്തരങ്ങൾ ഇവിടെ വ്യതിരിക്തങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ സമ്മാനിക്കുന്നു. ആംഗിളുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും വെളിച്ചത്തിന്റെ ക്രമീകരണവും കഥാപാത്രവിന്യസനവും, പെരുമാറ്റരീതികളുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന വ്യത്യസ്തദൃശ്യസമീപനങ്ങളിലൂടെ അരേഖീയശിൽപ്പത്തിന് മിഴിവേകുന്നു.

അതുവരെനടന്ന കഥപറച്ചിലുകളെയെല്ലാം ഉദ്ഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ടാണ് എസ്തപ്പാൻ ഒരു മിത്തായി മാറുന്നതിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.രേഖീയാർത്ഥബോധത്തിന്റെ പരിമിതികളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ടാണ് എസ്തപ്പാന്റെ തിരോധാനശേഷമുള്ള കാവ്യാത്മകരംഗങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. വോയിസ് ഓവറിന്റെ അകമ്പടിയിൽ വ്യത്യസ്ത ഭൂപ്രകൃതിയിലൂടെ എസ്തപ്പാന്റെ സുദീർഘമായ നടത്തം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേ സമയത്ത് പലയിടത്തായി കാണപ്പെടുന്ന എസ്തപ്പാൻ എന്ന വോയിസ് ഓവറിന്റെ ദൃശ്യപ്രസ്താവനയാവുകയാണ് ഈ ലോങ്ങ്ഷോട്ടുകൾ. പുഴയുടെയും കടലിന്റെയും തീരങ്ങളിലൂടെ എസ്തപ്പാൻ ധൂപക്കുറ്റിയും പുകച്ചുകൊണ്ട് പള്ളികളും പൊതുമന്ദിരങ്ങളും ചെറുപട്ടണങ്ങളും കടന്നുപോവുകയാണ്. വൈവിധ്യമുള്ള ഭൂഭാഗങ്ങളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം ആദ്യമായി പ്രവേശിക്കുന്നതും ഈ ഭാഗത്താണ്. നടത്തത്തിനൊടുവിൽ, എസ്തപ്പാൻ സൂര്യനു അഭിമുഖമായി കായൽപ്പരപ്പിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നതായി കാണിക്കുന്നതോടെ ഈ രംഗം അവസാനിക്കുന്നു.

തുടർന്നുവരുന്ന രംഗം പള്ളിപ്പെരുന്നാളിന്റേതാണ്. പള്ളിപ്പെരുന്നാളിന്റെ രാത്രിദൃശ്യങ്ങളാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുഷ്ഠാനഘോഷയാത്രയുടെ വിശദമായ ചിത്രണമാണ് ഇവിടെ. ഈ രംഗത്തിലെ ആദ്യഷോട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത് വെടിക്കെട്ടോടെയാണ്. തുടർന്ന് തീവെട്ടികളും, മെഴുകുതിരി പിടിച്ചുകൊണ്ട് ആളുകളും കുഴൽവിളിയും, ദിവ്യരുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളും അടങ്ങുന്ന ഘോഷയാത്ര. ഈ ഘോഷയാത്ര സാവധാനം പള്ളിക്കകത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. പള്ളിയിൽ വികാരിയച്ചന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടത്തുന്ന കൂട്ടപ്രാർത്ഥനയാണ്. ഈ രംഗം എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ യാതൊരു സൂചനയും നൽകുന്നില്ല. എസ്തപ്പാനു പകരം പള്ളിപ്പെരുന്നാളിന്റെ ആഘോഷഛായ മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. ക്രിസ്തുവിന്റെ ജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തി നടത്തപ്പെടുന്ന ഈ പെരുന്നാൾ, ഒരു മിത്തിന്റെ സാത്ക്ഷാത്കാരം കൂടിയാണല്ലോ. പ്രമേയവുമായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽബന്ധമില്ലെങ്കിലും, യേശു എന്ന മിത്തിനെ എസ്തപ്പാനുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷപരിചരണത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു.

തുടർന്ന്, കേവലമനുഷ്യനിൽനിന്നും മിത്തിക്കലായുള്ള എസ്തപ്പാന്റെ പരിണാമത്തെ അടിവരയിടാനാണ് ചവിട്ടുനാടകവും അതുകാണുന്നവരുടെ ഭാവഹാവാദികളും കാണിക്കുന്നത്. അഞ്ചുമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമെടുത്താണ് ഈ രംഗങ്ങൾ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ''പ്രമേയപരമായി, ഈ ചവിട്ടുനാടകം ദൈവീകമായ അത്ഭുതവൃത്തികളാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് നാടകം ഒരർത്ഥത്തിൽ എസ്തപ്പാന്റെ കഥയ്ക്ക് ആലങ്കാരികമായ ഒരു വിരാമമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിലെ സൂത്രധാരന്റെ കർമ്മവും അത്ഭുതവൃത്തിപൂണ്ടരൂപങ്ങളും തമ്മിൽ സമ്മേളിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യം 'മിത്തായി' മാറുകയും 'മിത്ത്' യാഥാർത്ഥ്യമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രതിഭാസം വിവരിക്കപ്പെടുന്നു'' (ജോണി, 2012:44).

സ്ഥലത്തിന്റെ രൂപകാത്മകപ്രതിനിധാനത്തിനാണ്, ദീർഘമായ രംഗാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. അത്ഭുതപ്രവൃത്തികൾ പ്രമേയമാക്കുന്ന, മാലാഖ

യൊക്കെ കടന്നുവരുന്ന ഒരു നാടകമാണിത്. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് കഥ പറയുന്നവരും, കഥയ്ക്ക് കാതോർത്തവരുമെല്ലാം ഈ നാടകം കാണാൻ എത്തുന്നുണ്ട്. എസ്തപ്പാൻ എന്ന വ്യക്തിയിൽനിന്ന് എസ്തപ്പാനെന്ന മിത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ. കാര്യകാരണബന്ധമല്ല രൂപകാത്മകബന്ധമാണ് ഇവയ്ക്കുള്ളത്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രേഖീയഗതിക്ക് ഇത്തരമൊരു കാവ്യാത്മകത അപ്രാപ്യമായതിനാലാവാം സ്ഥലപരിചരണം സർഗസ്വാതന്ത്ര്യമെടുക്കുന്നത്. അവസാനത്തെ നാടകം ചലച്ചിത്രത്തെ ഒരർത്ഥത്തിൽ രൂപകാത്മകമായി സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം.

സ്ഥലദർശനത്തെ സർഗാത്മകമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് എസ്തപ്പാൻ അവസാനിക്കുന്നത്. തുറന്ന അന്ത്യത്തെ ഇവിടെ സ്ഥലപരമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ശാന്തമായ കടലോരത്തിന്റെ കാഴ്ചയെ ക്യാമറ ഒരു മുഴുവൃത്തത്തിൽ പാൻ ചെയ്ത് കാണിക്കുന്നത്. ഷോട്ട് തുടങ്ങുമ്പോൾ വിജനമായി കിടക്കുന്ന കടലോരം, പാനിങ്ങിന്റെ വൃത്തം പൂർത്തിയാക്കുമ്പോൾ, സ്വച്ഛമായി കിടന്നുറങ്ങുന്ന എസ്തപ്പാനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. കഥയുടെ തുടക്കം ഒടുക്കം എന്നീ ബാധ്യതകളില്ലാതെ, മിത്തോ യാഥാർത്ഥ്യമോ എന്നുള്ള വേർതിരിവുകളില്ലാതെ എസ്തപ്പാൻ എന്ന പ്രഹേളിക ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നു.

4.2 സ്ഥലദർശനം പൂർവ്വതലസ്പർശിയാവുമ്പോൾ

മലയാളസിനിമയിലെ സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ സർഗാത്മകദൃഷ്ടാന്തങ്ങളിലൊന്നാണ് ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാൻ*. സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ഭാവനാത്മകവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ വ്യതിരിക്തസാധ്യതകളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാവുന്ന അരേഖീയവും സ്വച്ഛവുമായ ഘടനയാണ്*അമ്മ അറിയാനി*ന്റേത്. കഥാപാത്രങ്ങളെന്നപോലെ, അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളേക്കാൾ ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട് സ്ഥലപശ്ചാത്തലം. കഥ നടക്കാനുള്ള കേവല പശ്ചാത്ത

ലമെന്നതിനേക്കാൾ, സ്ഥലംതന്നെ മുന്നിട്ടിറങ്ങി സംവദിക്കുകയാണ് ഇവിടെ പ്രേക്ഷകരുമായി. ഫ്രെയിമൊരുക്കൽ, ഭൂപ്രദേശങ്ങളുടെ ദൃശ്യവത്ക്കരണം എന്നീ സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ രണ്ടു പ്രധാനചലച്ചിത്രമാതൃകകളും പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നുണ്ട് ഈ ചിത്രത്തിൽ. തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ ഭാവനയുടെയും വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും തലങ്ങൾ സ്ഥലദർശനത്തിൽ ക്രിയാത്മകമാകുന്നുണ്ട്. അരേഖീയമായ ഈ കൂടിക്കലരലിൽ സ്ഥലദർശനം വ്യവസ്ഥാപിതധാരണകളിൽ പലതും കൈയ്യൊഴിയുന്നു.

*അമ്മ അറിയാനി*ന്റെ ഇതിവൃത്തഘടനയുടെ നിയാമകഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് യാത്ര എന്നത്. യാത്രകൾ ജോണിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന രൂപകമാണെന്ന് സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ''വ്യക്തിയിൽ നിന്ന് സമൂഹത്തിലേക്ക്, ആന്തരപ്രകൃതിയിൽ നിന്ന് ബാഹ്യപ്രകൃതിയിലേക്ക്, സൈദ്ധാന്തികതയിൽ നിന്ന് പ്രവൃത്തിയിലേക്ക്, മകനിൽ നിന്ന് അമ്മയിലേക്ക് തിരിച്ചും, കുറ്റബോധത്തിൽ നിന്ന് മോചനത്തിലേക്ക്, ചിലപ്പോൾ കുറ്റബോധത്തിൽ നിന്ന് ഹിംസയിലേക്കും (https://www.sahapedia.org) എന്നിങ്ങനെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സഞ്ചാരങ്ങളാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങൾ. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സഞ്ചാരപാതയാവുന്നത് കോഴിക്കോട് മുതൽ കൊച്ചിവരെയുള്ള കേരളത്തിന്റെ ഭൂമികയാണ്. ഇത് ഓർമ്മകളിലേക്കുള്ള ആന്തരികയാത്രയും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ബാഹ്യസഞ്ചാരവുമാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കേന്ദ്രീകൃതസ്ഥലവിനിയോഗങ്ങളിൽനിന്ന് മാറി, സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയാവബോധം ഉണർത്തുന്ന ബഹുതലസ്പർശിയായ സ്ഥലദർശനമാണ് ക്രിയാത്മകമാക്കുന്നത്. കോഴിക്കോട് മുതൽ കൊച്ചിവരെയുള്ള സ്ഥലങ്ങളുടെ ചരിത്രവും വർത്തമാനവും പകരുന്ന വിഭിന്നാർത്ഥധാരണകളാണ് അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്നത്.

അമ്മ അറിയാൻ ഒരർത്ഥത്തിൽ റോഡ് മൂവികൂടിയാണ്. എന്നാൽ മലയാളത്തിലെ മറ്റു റോഡ് മൂവികളിൽനിന്ന് ഈ ചിത്രത്തെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നത് സ്ഥലപരിചരണത്തിന്റെ മൗലികരീതിശാസ്ത്രമാണ്. വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങുമ്പോൾ ദൽഹിക്കാണ് തന്റെ യാത്രയെന്ന് പുരുഷൻ അമ്മയോട് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അയാളുടെ യാത്രാലക്ഷ്യം പൂർണ്ണമായി മാറിമറിയുകയും കേരളത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തഭൂപ്രദേശങ്ങളിലൂടെയുള്ള ചരിത്രപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ യാത്രയായി അത് പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. *ഭ്രമരം* (ബ്ലസ്സി, 2009), *വീട്ടിലേക്കുള്ള വഴി* (ഡോക്ടർ ബിജു, 2010), *നീലാകാശം, പച്ചക്കടൽ, ചുവന്ന ഭൂമി* (സമീർ താഹിർ, 2013), *നോർത്ത് 24 കാതം* (അനിൽ രാധാകൃഷ്ണമേനോൻ, 2013), *റാണി പത്മിനി* (ആഷിഖ് അബു, 2015) തുടങ്ങിയ സമകാല റോഡുമൂവി ജനുസ്സിൽപ്പെടുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും അമ്മ അറിയാൻ സവിശേഷമാകുന്നത് സ്ഥലത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനപരമായ ദൃശ്യവത്കരണത്തിലൂടെയാണ്.

മലയാളത്തിലെ മിക്ക റോഡുമൂവികളിലും കടന്നുപോവുന്ന ഭൂപ്രദേശത്തെ ഉദ്വേഗം ഉണർത്തുന്ന കഥയുടെ ഭാഗമായോ, മനം കുളിർപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലമായോ, നായകരുടെ ആന്തരികയാത്രയുടെ പ്രചോദനമായോ ആണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്ഥലസങ്കല്പത്തിന് *അമ്മ അറിയാനി*ലുള്ളതുപോലെ സ്വയം ഒരസ്തിത്വം അവകാശപ്പെടാവുന്ന ചിത്രങ്ങൾ അക്കൂട്ടത്തിൽ കുറവാണ്. ഇവിടെ സ്ഥലം അടയാളപ്പെടുന്നതുതന്നെ ഭാവാനാത്മകവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ അതിരുകളെ മായ്ച്ചുകൊണ്ടാണ്. ആഖ്യാനത്തെ പലമട്ടിൽ നിയന്ത്രിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലഭൂപടം. ക്യാമറ കടന്നുപോവുന്ന പ്രദേശങ്ങൾ കഥയുടെ സാമ്പ്രദായികതയെ വകഞ്ഞ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പൂർവ്വതലത്തിലേക്ക് വരുന്നു. ഒറ്റയൊറ്റയായി സ്ഥലങ്ങൾ ആഖ്യാനധ്രുവങ്ങളെ വിപുലമാക്കുന്നു. പല സ്ഥലങ്ങളുടെയും വസ്തുനിഷ്ഠ ചരിത്രവിവരണത്തോടൊപ്പം അവിടങ്ങളിൽ വർത്തമാനകാലത്തും ഭൂതകാലത്തും നടന്ന ജനകീയസമരങ്ങളും പ്രതിപാദനവിഷയമാകുന്നു.

കോഴിക്കോട് മെഡിക്കൽ കോളേജ് സമരം, ബേപ്പൂരിലെ സ്വതന്ത്രമത്സ്യ ത്തൊഴിലാളികളുടെ സമരം, വടകരയിലെ കരിങ്കൽക്വാറി സമരം, കൊടുങ്ങല്ലൂ രിലെ അരി പൂഴ്ത്തിവെപ്പിനെതിരെയുള്ള സമരം, കൊച്ചിയിലെ മത്സ്യത്തൊഴിലാ ളികൾക്കിടയിലെ സംഘർഷം, ഫാക്ടറിയിലെ സ്ത്രീതൊഴിലാളിസമരം എന്നി ങ്ങനെ യഥാർത്ഥത്തിൽ നടന്ന വിവിധ ജനകീയസമരങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗ മാകുന്നുണ്ട്. പലതരം തൊഴിലിടങ്ങൾ, വ്യത്യസ്തതൊഴിലുകളിൽ ഏർപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളികൾ, അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പലവിധ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ തുടങ്ങി സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ കഥയുടെ ഏകീകൃതരേഖീയ-ബോധത്തെ മുറിച്ചുകടന്നുകൊണ്ട് രേഖപ്പെടുന്നു. ഭൂപ്രദേശത്തിന് പ്രധാന്യം കൊടുക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽപ്പോലും കഥനടക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠ പ്രതിനിധാനം ആവശ്യമാവാറില്ല. ഇവിടെയാകട്ടെ സ്ഥലപരിചരണം പ്രമേയ ത്തിന്റെ ഗാഢരാഷ്ട്രീയാവബോധത്തിന്റെ സംവേദനത്തിനു അനിവാര്യമാകുന്നു.

1960-70 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ലാറ്റിനമേരിക്കയിൽ രൂപംകൊണ്ട മൂന്നാംലോക സിനിമാധാരയുടെയും, ഫ്രാൻസിൽ രൂപംകൊണ്ട സിനിമാവെരിറ്റാ പ്രസ്ഥാനത്തി ന്റെയുമെല്ലാം പ്രമേയപരവും സൗന്ദര്യപരവുമായ മൂല്യങ്ങൾ അമ്മ അറിയാനിന്റെ നിർമ്മാണത്തിലും ആവേശിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിയോ കൊളോണിയലിസത്തെയും മുതലാ ളിത്തത്തെയും വിമർശനാത്മകമായി എതിരിട്ട മൂന്നാംലോകരാജ്യസിനിമകൾ, ഹോളിവുഡിന്റെ ആഖ്യാന-പ്രമേയ രീതികളെയും പൊളിച്ചെഴുതാനുള്ള ക്രിയാ ത്മകസംഭാവനകൾ നൽകി. വ്യവസ്ഥയുടെ അധീശത്വമുള്ള ചല ച്ചിത്രസൗന്ദര്യമാതൃകകളെ അപനിർമ്മിക്കാനാണ് ഇത്തരം ചലച്ചിത്ര സംരംഭങ്ങൾ ഒരുമ്പെട്ടത്. മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ആശയത്തിൽ മാത്രമല്ല, അംഗീകൃതസൗന്ദര്യ മൂല്യങ്ങളോടും കലാപം പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. മൂന്നാം സിനിമക ളുടെ മാതൃകയിലാണ് നിർമ്മാണത്തിലും വിതരണത്തിലും പ്രദർശനരീതിയിലു മെല്ലാം *അമ്മ അറിയാൻ* രൂപപ്പെട്ടത്. സൊളാനസിന്റെയും ഗെറ്റിനോയുടെയും *ഹവർ ഓഫ് ഫർണേസ്* (1968), പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനരീതികളാണ്

അമ്മ അറിയാനിനെ മുഖ്യമായും സ്വാധീനിച്ചത്. മൂന്നാം സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങൾ പ്രധാനമായും മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യപദ്ധതിയോട് കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിൽത്തന്നെ ബ്രഹ്തോൾഡ് ബ്രെഹ്റ്റിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടവുമാണ്.

പ്രമേയത്തിലെ രാഷ്ട്രീയാവബോധമെന്നപോലെ പരിചരണത്തിലും മൂന്നാംലോകസിനിമയുടെ പല സവിശേഷതകളും *അമ്മ അറിയാനിൽ* കാണാൻ കഴിയും. ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാരീതിയിലും, സ്ഥലത്തിന്റെയും കഥാപാത്രത്തിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും, ഫോട്ടോ-വീഡിയോ ഫൂട്ടേജുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിലും മൂന്നാം ലോക സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യാഭിമുഖ്യങ്ങൾ തെളിഞ്ഞു കാണാം. അത് അരേഖീയാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്ന് കേവലമായി അവകാശപ്പെടാനാവില്ലെങ്കിലും, ഒരു കഥാപാത്രത്തിലേക്കോ സംഭവത്തിലേക്കോ ഉള്ള കേന്ദ്രീകരണത്തിൽ ദൃശ്യസമീപനം ഊന്നുന്നില്ലെന്നത് പ്രധാനമാണ്. അക്കാലമലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ച്, കലാധാരയിലായാലും മുഖ്യധാരയിലായാലും ഇത്രയും ചലനാത്മകവും ചടുലവുമായ ഒരു ദൃശ്യരചനാരീതി കാണില്ല. വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലാണ് പലപ്പോഴും മലയാളത്തിൽ കലാചിത്രങ്ങളിൽപോലും അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലിന്റെയും ദൃശ്യക്രമീകരണത്തിന്റെയും കാഴ്ചാനുഭവമല്ല ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകളേത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിയതചലനങ്ങളിലും പെരുമാറ്റങ്ങളിലും അതുളവാക്കുന്ന നാടകീയതയിലുമൊന്നും ആകുലപ്പെടുന്നില്ല *അമ്മ അറിയാനി*ലെ ചിത്രീകരണരീതി. ഇത് വികേന്ദ്രിതവും വിശ്ലഥവും അസ്ഥിരവുമായ ഇമേജുകൾക്ക് ജന്മം നൽകുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച്, ഒരു സമൂഹംതന്നെ ആഖ്യാനകർതൃത്വത്തിലേക്ക് വരുമ്പോൾ ഈ രീതി ഉചിതമായിത്തീരുകയാണ്. വളരെ സംസ്കരിക്കപ്പെട്ടതോ പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടതോ ആയ കാഴ്ചയ്ക്കു പകരം പരുഷമായ അനുഭവങ്ങൾക്കാണ് ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് രീതി സാക്ഷ്യമേകുന്നത്.

പുരുഷന്റെ സ്വകാര്യജീവിതം ആസ്പദമാവുന്ന ദൃശ്യപരിചരണം വേറിട്ട

സമീപനമാണ് പുലർത്തുന്നത്. പുരുഷന്റെ സ്വകാര്യജീവിതവും ഓർമ്മകളും രേഖീയതയെ മുറിച്ചുകടക്കുമ്പോൾ ക്യാമറ ഹാൻഡ്ഹെൽഡിന്റെ ചടുലതയിലല്ല ദൃശ്യങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നത്. പുരുഷന്റെ വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങുംവരെ സ്റ്റാറ്റിക്ക് ഷോട്ടുകളിലാണ് അയാളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്യാമറ നോക്കുന്നത്. പിന്നീട് അയാൾ ഓർമ്മകളിലേക്ക് പോവുമ്പോഴും ക്യാമറ മിക്ക ഷോട്ടുകളിലും നിശ്ചലമായിത്തന്നെയാണ് (ഓന്നോ രണ്ടോ ദൃശ്യങ്ങളിൽ പതിയെ പാൻ ചെയ്യുന്നതൊഴിച്ചാൽ) ദൃശ്യം പകർത്തുന്നത്. സ്വകാര്യജീവിതത്തിൽനിന്ന് അയാൾ തന്റെ സാമൂഹികസ്വത്വത്തിലേക്ക്, ചുറ്റുമുള്ളവരിലേക്ക് ഇറങ്ങിവരുമ്പോഴാണ് ക്യാമറ ചടുലമാവുന്നത്. ഇങ്ങനെ സ്വകാര്യജീവിതവും സാമൂഹികജീവിതവും ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ ഭിന്ന രീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ പുലർത്തുകയാണ് ഇവിടെ.

ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയും മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെപ്പോലെ സാമാന്യ കാഴ്ചാശീലത്തിനോ രേഖീയബോധത്തിനോ നിരക്കുന്നതല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മിക്കവരുംതന്നെ ചലച്ചിത്രാഭിനയപശ്ചാത്തലം അവകാശപ്പെടാവുന്നവരല്ല. മിക്കവരും ചിത്രത്തിലെ സമരങ്ങളുമായും സംഭവങ്ങളുമായും നേർബന്ധം പുലർത്തുന്നവരോ ജനകീയസമരങ്ങളിൽ പങ്കാളികളായവരോ ആണ്. ജനകീയ ചിത്രമായ *അമ്മ അറിയാനി*ന്റെ നിർമ്മാണപങ്കാളികൾ കൂടിയാണ് ചിത്രവുമായി ബന്ധം പുലർത്തുന്നവരിൽ പലരും. പിന്നീട് താരമായി മാറിയ ജോയ് മാത്യുവിന്റെ ആദ്യ ചിത്രമാണിത്. നിലമ്പൂർ ബാലനെപ്പോലെ ചലച്ചിത്രാഭിനയരംഗത്ത് മുൻപരിചയമുള്ളവർ മറ്റാരുംതന്നെ ഇല്ലെന്ന് പറയാം. കഥാപാത്രങ്ങളെ തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ തൊഴിലിടങ്ങളിലും വ്യവഹാരസ്ഥലികളിലും തന്നെയാണ് പലപ്പോഴും ക്യാമറ കണ്ടെത്തുന്നതും. മൊകേരി രാമചന്ദ്രനെ നാടകപരിശീലനത്തിനിടയിലും ഒഡേസ സത്യനെ കരാട്ടേ പരിശീലനത്തിനുമിടയിലാണ് കാണാനാവുക. അവരുടെയെല്ലാം സാന്നിധ്യം യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും നിർവ്വചിക്കപ്പെട്ട അതിരുകളെ അപ്രസക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

ഇതിലെ മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വൈകാരിക-വൈചാരികപരിണാമങ്ങളോ, നാടകീയ സംഘർഷങ്ങളോ ഇല്ല. ഒരു കഥാപാത്രത്തിലേക്കും ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നില്ല. കൂട്ടത്തിൽ ഹരിയിലും പുരുഷനിലുമാണ് കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയുടെ നിഴലെങ്കിലും വീണുകിടക്കുന്നത്. ഹരിയും പുരുഷനുമൊഴിച്ചാൽ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ഇടയിടയായി പ്രവേശിക്കുന്നു. അവർക്കൊന്നും തന്നെ വൈകാരികതുടർച്ചയോ കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളോ ഇല്ല. ചിത്രത്തിലെ കലാകാരന്മാരും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകരും തൊഴിലാളികളുമായ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. 'കാലത്തിലും സ്ഥലത്തിലും മാനസികാവസ്ഥയിലുമുള്ള നിരന്തരമായ ഈ തെന്നിത്തെറിക്കലിന്റെ വിരുദ്ധബിന്ദുവായി വർത്തിക്കുന്നത് സ്ത്രീകൾ പ്രത്യേകിച്ച് അമ്മമാരാണ്. കാലവും ലോകവുമായി ജൈവികബന്ധം പുലർത്തുന്നത് അവർ മാത്രമാണ്. പുരുഷന്റെ അമ്മയിൽ തുടങ്ങി ഹരിയുടെ അമ്മയുടെ അടുത്തേക്കുള്ള ഈ നീണ്ട യാത്രയിൽ അനവധി അമ്മമാർ ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്; അവരെല്ലാംതന്നെ ജീവിതത്തിലും, വർത്തമാനകാലത്തിലും ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നവരും ലോകത്തെക്കുറിച്ചും ഭാവിയെക്കുറിച്ചും ആകുലതയുള്ളവരുമാണ്. (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2017:112-113) പുരുഷന്റെ അമ്മയിൽ തുടങ്ങി നിരവധി ചെറുപ്പക്കാരുടെ അമ്മമാരിലൂടെ വളർന്ന് ഹരിയുടെ അമ്മയിൽ അവസാനിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം.'അമ്മ' എന്നത് രൂപകാത്മകവിതാനത്തിലേക്ക് ദൃശ്യപരമായിത്തന്നെ ഉയർത്തപ്പെടുന്നതായി കാണാം.

ഹരി മൃതശരീരമായാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അയാളുടെ ജീവിതം തുടർന്ന് മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. മറ്റുള്ളവരിലൂടെ രൂപംകൊള്ളുന്ന ഹരിയാവട്ടെ വൈരുധ്യങ്ങളാൽ സഞ്ചയിക്കപ്പെട്ട ഒരു സ്വത്വവും. അയാൾ ആരെന്നറിയാനുള്ള അന്വേഷണം ബാലേട്ടനിൽ എത്തുമ്പോൾ, ബാലേട്ടൻ പറയുന്നത് തബലവാദകനെന്നാണ്. തുടർന്ന് ഹരിയോടൊത്ത് ഗിറ്റാർ വായിച്ച സത്യജിത്തിന് അയാൾ മൃദംഗവാദ

കനാണ്. മൊകേരി രാമചന്ദ്രനാവട്ടെ ടോണി എന്ന ഗിറ്റാറിസ്റ്റല്ലേ എന്നാണ് സംശയം. ഇങ്ങനെ ആ കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അടിസ്ഥാനധാരണ തന്നെ അനിശ്ചിതത്വത്തിലായിരിക്കേ, അയാളുടെ സ്വത്വം ഓർമ്മകളിലൂടെ അനാവൃതമാവുമ്പോൾ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അയാളുടെ സംഗീത താൽപര്യവും, നക്സലൈറ്റ് ജീവിതവും ഒളിവുകാലങ്ങളും, ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളുമെല്ലാം വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സംയുക്തമായി ഹരിയെ മാറ്റുന്നു. ഹരിയുടെ കഥാപാത്ര രൂപീകരണത്തിലെ സന്ദിഗ്ധത ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലേക്കും പടരുന്നു. പുരുഷനാകട്ടെ, ഹരിയുടെ മരണത്തിന്റെ അലട്ടലിൽ തന്റെ ദൽഹിയാത്ര തന്നെ മാറ്റിവെച്ചുകൊണ്ട് ഒരു കൂട്ടായ്മയുടെ ഭാഗമാവുകയാണ്. നിരവധി സന്ദേഹങ്ങളും സന്ദിഗ്ധതകളും നിറഞ്ഞ അയാളുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ആ കൂട്ടായ്മയിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ആ വേറിട്ടുനിൽപ്പിന്റെ ഉത്തമ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ ഛേദിച്ചുവരുന്ന പുരുഷന്റെ വ്യക്തിപരതയിലൂന്നുന്ന ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ.

ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ മാറ്റത്തിലൂടെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ കാലമാറ്റം സാധ്യമാക്കുന്ന രംഗങ്ങളും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള വോയിസ് ഓവർ വിവരണം വരുന്ന ഭാഗത്താണ് രേഖീയകാലാവബോധത്തെ അതിലംഘിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണം ഈ വിധത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അയ്യപ്പന്റെ വോയിസ്ഓവർ വിവരണം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ഭൂതകാലത്തെ ഹരിയുടെ മനഃപരിവർത്തനത്തെ ചുമരിലെ ചിത്രങ്ങളുടെ മാറ്റത്തിലൂടെ സാക്ഷാത്കരിക്കുകയാണ്. ക്രിക്കറ്റ്താരങ്ങളുടേയും സിനിമാതാരങ്ങളുടെയും പോസ്റ്ററുകൾക്ക് പകരം കാൾമാർക്സിന്റെയും മാവോസേതൂങ്ങിന്റെയുമൊക്കെ പോസ്റ്ററുകൾ ഇടം പിടിക്കുകയാണ് ഫ്രെയിമിൽ. ഇതിലൂടെ ഹരിയുടെ മനസ്സിന്റെ രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമായ പരിണാമത്തെ ചുരുക്കം ചില ഷോട്ടുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. വോയിസ്ഓവർ വിവരണവും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ദൃശ്യവും അരേഖീയമായി

സന്ധിക്കുന്നിടത്താണ് പരിണാമത്തിന്റെ ഈ സൂക്ഷ്മാഖ്യാനം ഒരുക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രേഖീയമാനങ്ങളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് വിവേകപൂർണ്ണമായ കാഴ്ചയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ സന്നദ്ധമാക്കാൻ ബ്രഹ്റ്റിയൻ സൗന്ദര്യപദ്ധതികളുടെ മാതൃകയിൽ പല ഉപായങ്ങളും ആഖ്യാനം പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിലേക്കും താദാത്മ്യം സാധ്യമാക്കുന്നില്ല ദൃശ്യപരിചരണം. പലപ്പോഴും വികേന്ദ്രിതമായാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ ഫ്രെയിമിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. വ്യക്തി സാമൂഹികപരിതസ്ഥിതികളുടെകൂടി ഉല്പന്നമാണെന്ന ഉൾക്കാഴ്ചയോടെ മധ്യ-ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടാണ് പരിചരണം. കാലത്തിലെന്നപോലെ സ്ഥലത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന അരേഖീയത കാഴ്ചയിലെ ജാഗ്രത അനിവാര്യമാക്കുന്നു. കഥയുടെ വൈകാരികൈക്യത്തേക്കാൾ പ്രാധാന്യം രാഷ്ട്രീയവും സർഗാത്മകവുമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളുടെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിനാണ്.

മലയാളചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിലെ അനിതരസാധാരണ അന്ത്യരംഗങ്ങളിലൊന്നാണ് *അമ്മ അറിയാനി*ലേത്. ബ്രെഹ്റ്റിയൻ സൗന്ദര്യപദ്ധതികളുടെ മാതൃകയിൽ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികധാരണകളെ അപനിർമ്മിക്കുന്ന സ്ഥലപരമായ അട്ടിമറിതന്നെയാണ് അന്ത്യത്തിലേത്. ബ്രെഹ്റ്റിന്റെ 'ഫോർത്ത് വാൾ ബ്രേക്കിങ്ങി'ന്റെ മൂർത്തസാക്ഷാത്കാരമാണ് അമ്മ അറിയാനിന്റെ അന്ത്യരംഗം. മലയാളചലച്ചിത്രരംഗത്ത് ശ്രദ്ധേയമായ 'ഫോർത്ത് വാൾ ബ്രേക്കിങ്ങ്' അതിനുമുൻപ് കാണാൻ കഴിയുക *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി(1983)*ലാണ്.*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മൂന്ന് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽ അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അമ്മിണിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യരംഗത്തിലാണ് ഇത് സംഭവിക്കുന്നത്. റസ്ക്യൂ ഹോമിലെ നിരവധി സ്ത്രീകളുടെ ക്യാമറയിലേക്കുള്ള നോട്ടത്തോടെയാണ് ഈ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത്. തന്റെ കൂടെയുള്ള മറ്റു സ്ത്രീകളെ റസ്ക്യൂഹോമിൽ നിന്നും വിളിച്ചിറക്കി അമ്മിണി പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടു

പോവുകയാണ്. അവളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ പൊടുന്നനെ ഒരു സ്ത്രീസംഘം തന്നെ രൂപപ്പെടുന്നു. അവർ റസ്ക്യൂഹോമിൽനിന്നും പുറത്തേക്ക് കുതിക്കുകയാണ്. ഈ കുതിപ്പിനിടെ അമ്മിണിയും കൂട്ടരും തട്ടിത്തെറിപ്പിക്കുന്നത് സംവിധായകൻ കെ.ജി. ജോർജിനെയും ക്യാമറാമാൻ രാമചന്ദ്രബാബുവിനെയും സംഘത്തെയുമാണ്.

തന്റെ ആഖ്യാനം അതുവരെ ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തിയ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന് അടിവരയിടാനാണ് ഇത്തരമൊരു ഫോർത്ത് വാൾ ബ്രേക്കിങ്ങിലൂടെ ജോർജ് ശ്രമിക്കുന്നത്. പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിന്റെ സിനിമാഅനുശീലനങ്ങളിൽനിന്നുതന്നെയുള്ള പുറത്തുപോക്കാവുന്നു ഈ രംഗം. കഥയുടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും കേവലയാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നുള്ള ഒരു വിച്ഛേദമായും ഇതു മാറുന്നു. കെ.ജി. ജോർജിന്റെ അതുവരെയുള്ള ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലിനെതന്നെ അപനിർമ്മിക്കാനും അമ്മിണിയടക്കമുള്ള അടിസ്ഥാന സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും വിമോചനത്തെയും ശക്തമായിപ്രതിനിധീകരിക്കാനും ഈ രംഗത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ആഖ്യാനം അന്ത്യത്തിലെടുക്കുന്ന ഈ സാഹസം കഥനം പ്രധാനമായ ഇത്തരമൊരു ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് കാഴ്ചയിൽ വലിയ ആഘാതം സൃഷ്ടിക്കാനും കാരണമാവുന്നു.

*അമ്മ അറിയാനി*ലെ, അരേഖീയ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ മൂർത്തവും ഉദ്ഗ്രഥിതവുമായ പരിണാമമാണ് അവസാന രംഗത്ത്. ഫോർട്ട് കൊച്ചിയിലെത്തുന്ന സുഹൃത്തുക്കൾ ഹരിയുടെ മരണവിവരം അമ്മയെ അറിയിക്കുന്നു. ഹ്രസ്വസംഭാഷണത്തിനുശേഷം അമ്മയും സംഘവും ക്യാമറയുടെ സമീപത്തേക്ക് നടന്നുവരുന്നു. ക്യാമറയുമായി വളരെ അടുക്കുമ്പോൾ, ഹരിയുടെ അമ്മ കണ്ണടയൂരി കണ്ണീരൊപ്പുന്നു. അവർ കണ്ണട തിരികെവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഷോട്ട് കട്ടാവുന്നു. ഇതേ രംഗംതന്നെ ഒരു സ്ക്രീനിൽ കാണിക്കുകയാണ് തുടർന്ന്. പ്രൊജക്ടറിന്റെ ശബ്ദം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കാം. തുടർന്ന് ക്യാമറ പാൻ ചെയ്യുമ്പോൾ ഈ ദൃശ്യം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകരെ കാണാം. പ്രൊജക്ടറിനെ കടന്നുപോവുന്ന ക്യാമറ

പ്രേക്ഷകരിലേക്കും അടുക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പുരുഷന്റെ അമ്മയും കാമുകിയുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം കഴിയുന്നതോടെ അതുവരെ ആ ചിത്രത്തിന്റെ പല ഘട്ടങ്ങളിൽ പങ്കാളികളായവരും എഴുന്നേറ്റ് പോവുന്നു (ചിത്രം 7 a, b).

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രേഖീയതയിൽ നിരന്തരം മുറിവുണ്ടാക്കുന്ന ആഖ്യാനം കഥാന്ത്യം എന്ന സങ്കല്പത്തെതന്നെ അസംഗതമാക്കുകയാണ് ഇവിടെ. ഹരിയുടെ മരണം അറിയിക്കുന്നതോടുകൂടി ഇതിവൃത്തഘടന അതിന്റെ സാമ്പ്രദായികാർത്ഥത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ ഇവിടെ നാലാം ചുവർ തകർക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാനം ലക്ഷ്യവാദപരമായ അതിരുകളിൽനിന്ന് കഥാന്ത്യത്തെ മോചിപ്പിക്കുകയും നാനാർത്ഥസാധ്യതകളിലേക്ക് ഉള്ളടക്കത്തെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അടഞ്ഞ വൈകാരികതയിലല്ല ജോൺ ഊന്നുന്നത്. ബ്രെഹ്റ്റിയൻ മാതൃകയിൽ കാണികളെ തങ്ങൾ ഒരു കലാവിഷ്കാരത്തിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുകയാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അവരുടെ പങ്കാളിത്തം അനിവാര്യമാക്കുകയാണ്. ''പ്രതിബിംബം യാഥാർത്ഥ്യമായും യാഥാർത്ഥ്യം പ്രതിബിംബമായും മാറിമറിയുന്ന അസാധാരണമായൊരന്ത്യമാണ് ഈ ഫിലിമിന്റേത്. ഇമേജും റിയാലിറ്റിയും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തിന്റെ തത്വചിന്താപരമായ മാനങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ ഉയർത്താൻ പര്യാപ്തമായ ധ്വന്യാത്മക ചിത്രാന്ത്യമാണിതെന്ന്'' (1993: 212) കെ. വേലപ്പൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

കമേഴ്സ്യൽ സിനിമയെക്കുറിച്ച് ചോദിക്കുമ്പോൾ ജോൺ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. ''കമേഴ്സ്യൽ സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റേതായ പൊളിറ്റിക്സ് ഉണ്ട്. അതു പാവപ്പെട്ടവരെ കൊള്ളയടിക്കുക എന്നതാണ്. കമേഴ്സ്യൽ സിനിമ ജനങ്ങളുടെ വികാരത്തെ രണ്ടു മണിക്കൂർ പിടിച്ചുനിർത്തുന്നു. അവിടെ ചിന്ത കഷ്ടിയാണ്. വികാരങ്ങളെ പർജ് ഔട്ട് ചെയ്യുക എന്നതാണ് കമേഴ്സ്യൽ സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. അതിലൂടെ ജനങ്ങൾക്ക് രണ്ടുമണിക്കൂർ നേരത്തെ വിശ്രമംകിട്ടുന്നു. ഇവിടെ ഞാൻ ബ്രെഹ്റ്റിനെ ഓർക്കുന്നു. എപ്പിക്ക് തിയ്യേറ്റർ കാണികളുടെ വികാരത്തെ ഇളക്കി

വിടുകയല്ല, മറിച്ച് വിവേകത്തെ ഉയർത്തിവിടുകയാണ്'' (1993:116) അമ്മ അറിയാനിലെ അവസാനരംഗത്തെ ആധാരമാക്കി പറഞ്ഞാൽ കേവലമായി ബ്രെഹ്റ്റിനെ ഓർക്കുകയല്ല ജോൺ, ബ്രെഹ്റ്റിന്റെ എപ്പിക്ക് തിയ്യേറ്റർ സങ്കേതങ്ങളെ വിനിയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കുക തന്നെയാണ്. കച്ചവടസിനിമയുടെ അനുശീലനത്തിൽനിന്നും ഉരുവംകൊണ്ട പ്രേക്ഷകാവബോധത്തിനെതിരെയാണ് ജോൺ കലാപത്തിന് മുതിരുന്നത്. ഉള്ളടക്കത്തിന് സാമ്പ്രദായികമായ ഒരു അന്ത്യം നൽകുന്നതിനുപകരം വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളേറുന്ന, വിവേകിയായ ഒരു കാണിയെ ലക്ഷ്യംവെയ്ക്കുന്ന അന്ത്യദൃശ്യമാണ് ഇവിടെ വിഭാവനംചെയ്യുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പരിഹാര നിർദ്ദേശങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെക്കാതെ കാണികളിൽ ആത്മബോധമുണർത്തുന്ന, രാഷ്ട്രീയമായി അവരെ ജാഗ്രത്താക്കുന്ന അന്ത്യമായി ഇതുമാറുന്നു. ഇത് വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളുടെ തുറവി സൃഷ്ടിക്കുന്ന. ഒഡേസ എന്ന ചലച്ചിത്രകൂട്ടായ്മയുടെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തെയും അവരുടെ നിർമ്മാണവിതരണരീതിയെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം സൂചനകൾ നൽകാനും സാധിക്കുന്നു. ഏകാർത്ഥത്തിന്റെ നിയതധാരണകളിലേക്ക് ചുരുക്കുന്നതിനു പകരം ഇങ്ങനെ ബഹുവിധ വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേക്ക് സംവേദനക്ഷമമാക്കുകയാണ് കഥാന്ത്യത്തിലെ ഈ സ്ഥലപരമായ അട്ടിമറി.

ഒരു ഷോട്ടിനകത്തുതന്നെ രേഖീയകാലാവബോധത്തെ മറികടക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണവുമുണ്ട് ഈ ചിത്രത്തിൽ. ഹരിയുടെ ആത്മഹത്യാവിവരവുമായി കൂട്ടായ്മ കൊച്ചിയിലേക്ക് പോകുന്നതിനിടയിൽ, സുഹൃത്തുക്കളുടെ വീട്ടിൽ കയറുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. അതിൽ ഒറ്റഷോട്ടിനകത്തുതന്നെ വേറിട്ടകാലങ്ങൾ സഞ്ചയിക്കുന്നു. ഫ്ളാഷ്ബാക്കായി ആരംഭിക്കുന്ന ഈ ഷോട്ട് 360 ഡിഗ്രിയിൽ ക്യാമറ ദൃശ്യത്തിന്റെ പൂർണ്ണവൃത്തം വരയ്ക്കുകയാണ്. ദൃശ്യാരംഭത്തിൽ കാലം ഭൂതകാലമാണ്. ഹരി ഫ്ളൂട്ടിനൊപ്പം, വീടിന്റെ ടെറസിലിരുന്ന് തബല വായിക്കുകയാണ്. ക്യാമറ പാൻ ചെയ്ത് വൃത്തം പൂർത്തിയാക്കുമ്പോൾ ആ ടെറസ് ഹരിയില്ലാതെ

ശൂന്യമായിക്കഴിഞ്ഞു. ഹരിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെയും അഭാവത്തെയും ഒരേ ഷോട്ടിൽ, വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളുടെ അഭിമുഖീകരണത്തിലൂടെ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

വേണുവിന് ഛായാഗ്രഹണത്തിന് ദേശീയപുരസ്കാരം ലഭിച്ച ചിത്രമാണ് *അമ്മ അറിയാൻ*. മലയാളത്തിലെ കലാ/മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലെ ഛായാഗ്രഹണത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഈ ചിത്രം പുതിയൊരു ദൃശ്യഭാഷ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. ഒരേസമയം ചടുലവും സർഗാത്മകവുമായ ദൃശ്യപദ്ധതിയാണിത്. സമൂഹത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കൂട്ടായ്മയുടെ പ്രാതിനിധ്യം സാധ്യമാക്കുന്ന വികേന്ദ്രീകൃത രൂപകല്പനയാണ് ഫ്രെയിമുകളുടേത്. പതിവുരാഷ്ട്രീയചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ, സംഭാഷണങ്ങൾ ഉരുവിടുന്നത് കേവലമായി പകർത്താൻ ക്യാമറയെ സജ്ജമാക്കുകയല്ല. ഇവിടെ ചിത്രീകരണശൈലിതന്നെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയപ്രഹരശേഷി വർദ്ധിപ്പിക്കാനാണ് ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. മനഃപൂർവ്വമായിത്തന്നെ രേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ അനുവർത്തിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണശൈലിയെ നിരാകരിക്കുന്നുണ്ട് അമ്മ അറിയാൻ. 180 ഡിഗ്രി പോലുള്ള നിയമങ്ങൾ ഒരു ബാധ്യതയാവുന്നേയില്ല ജോണിന്.

സംഭാഷണങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നതുപോലും പലപ്പോഴും ലോങ്ങ്ഷോട്ടിലും നേർദൃശ്യം കാണിക്കാതെയുമൊക്കെയാണ്. പുരുഷൻ വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങുമ്പോൾ ആരംഭിച്ച് അന്ത്യരംഗംവരെ നീളുന്ന ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാപരിചരണം, ഇത്ര വിപുലമായ അളവിൽ മലയാളത്തിൽ മുൻമാതൃകകളില്ലാത്തതാണെന്ന് പറയാം. ചടുലവും പരുഷവും തീക്ഷ്ണവുമായ സൗന്ദര്യബോധം ഇത് ദൃശ്യത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നു. ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലിനെക്കുറിച്ച് കലാസിനിമകൾക്കുപോലുമുള്ള ക്ലാസ്സിക്കൽ അവബോധത്തെ അപനിർമ്മിക്കാൻ ഇവിടെ കഴിയുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ ആലോചനാരീതികളിലെ വാർപ്പ് മാതൃകകളെ കൈവെടിയാനും ദൃശ്യപരിചരണത്തിന് സാധിക്കുന്നു.അക്കാല മുഖ്യധാരാ/ കലാചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി ദൃശ്യത്തിന്റെ

ആഴത്തിനും ആഭിമുഖ്യങ്ങൾക്കും വെല്ലുവിളിയാവുന്ന ഒരു നവീനദൃശ്യഭാഷതന്നെ അമ്മ അറിയാനിലൂടെ രൂപമെടുത്തു.

4.3 ആന്തരികസ്ഥലനിർമ്മിതിയുടെ അരേഖീയപ്രതിഫലനങ്ങൾ

മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രക്രിയകളുടെയും ബാഹ്യപ്രകൃതികളുടെയും അവതരണരീതികളെ ആസ്പദമാക്കി അനന്തരത്തിലെ സ്ഥലപരിചരണത്തെ വിലയിരുത്താനാവില്ല. മൂർത്തസ്വഭാവമേറിയ ചലച്ചിത്രഫ്രെയിമിനെ മനസ്സിന്റെ അമൂർത്തസ്വഭാവത്തിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കാനാണ് *അനന്തര*ത്തിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ആന്തരപ്രകൃതിയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലനിർമ്മിതിയുടെ നിയാമകശക്തിയായി മാറ്റുകയാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ. ക്രിയാംശത്തിലൂടെ രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന കഥനമല്ലാത്തതിനാൽത്തന്നെ സ്ഥലപരിചരണത്തിലും പരമ്പരാഗതരീതികൾ ഇവിടെ അനുവർത്തിക്കുന്നില്ല.

ദല്യൂസിന്റെ 'സമയചിത്രം' എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്ന ദൃശ്യസങ്കൽപ്പം പിന്തുടരുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് അനന്തരം. അദ്ദേഹം 'ചലനചിത്രം' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥാപിതാഖ്യാനങ്ങളിൽ കഥാപാത്രക്രിയകളിലൂടെയാണ് കഥകൾ വളരുന്നതും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും. എന്നാൽ അവയെ അപേക്ഷിച്ച് അനന്തരമടക്കമുള്ള സമയചിത്രമാതൃക ചിന്തയുടെ അല്ലെങ്കിൽ മനസ്സിന്റെ ചിത്രണമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖ്യകഥാപാത്രമായ അജയന്റെ ആന്തരികപ്രകൃതിയുടെ പ്രതിഫലനമാണ് ദൃശ്യപരിചരണത്തിന് അവലംബമാവുന്നത്. അജയന്റെ മനോനിലയിലെ അമൂർത്തസന്ദിഗ്ധതകൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ മൂർത്താസ്തിത്വത്തിലൂടെ തെളിച്ചെടുക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ അമൂർത്ത വ്യാപ്തിയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതുമാണ് ദൃശ്യനിർമ്മിതി. മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ ജീവിതവും ആഖ്യാനത്തിന് ആസ്പദമാവുന്നുണ്ട്. അവയിലും പക്ഷേ അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ നിഴലിക്കുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യസ്ഥലവും കഥാപാത്ര വിനിമയങ്ങളുമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെങ്കിൽക്കൂടി

സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ അജയന്റെ ആന്തരികപ്രകൃതിയുടെ ശേഷിപ്പുകളാണ് അവയെല്ലാംതന്നെ.

അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യരൂപകല്പന, രൂപകാത്മകവിതാനത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ ഉയർത്തുന്നുണ്ട്. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ കേവലവിനിമയത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ബഹുസൂചകങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാനം വളരുന്നു. ധ്വന്യാത്മകമാണ് ഫ്രെയിമുകൾ. പ്രത്യക്ഷാർത്ഥങ്ങളെ കവിയാൻ ഈ ഫ്രെയിമുകൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ക്ലോസപ്പുകളും മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളും നിറഞ്ഞ ദൃശ്യഭാഷ മനസ്സിന്റെ പ്രതിനിധാനമാവാൻ ചിത്രത്തെ തുണയ്ക്കുന്നു. സംഭാഷണം പറയുന്നത് കേവലമായി എടുക്കുന്നതിനേക്കാൾ, രണ്ടുപേർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലും ഫ്രെയിം ഒരുക്കിയത് വരികൾക്കിടയിൽ വായിക്കാൻ സാധ്യതയൊരുക്കുംവിധമാണ്. ബാഹ്യസ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വൈഡ് ആംഗിൾ കാഴ്ചകളേക്കാൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമീപക്കാഴ്ചകൾക്കാണ് ദൃശ്യപരിചരണം പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. കഥാപാത്രപ്രവർത്തനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരമായബന്ധവും വ്യക്തമാക്കുന്ന ഫ്രെയിമുകളേക്കാൾ ഒരാൾമാത്രമുള്ള വ്യക്തിഗതഷോട്ടുകൾക്കാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ മേൽക്കൈ. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ ഷോട്ട്-റിവേഴ്സ് ഷോട്ട് മാതൃകകളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ വേറിട്ടരീതിയിൽ പരിചരിക്കുകയാണിവിടെ. അർത്ഥത്തെ പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിൽ വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിനു പകരം പ്രേക്ഷകവായനയ്ക്കായി വിടുകയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരമായ ബന്ധം വ്യക്തിഗതഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ മുറിയുന്നുണ്ട്. സ്വയം പൂർണ്ണമാവാത്ത ഈ ഷോട്ടുകൾ വരികൾക്കിടയിൽ വായിക്കാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രചോദനമാവുന്നു. ഇന്നതേ വായിക്കാവൂ എന്ന് ശഠിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണമല്ല ഇത്. അർത്ഥങ്ങൾക്ക് തെന്നാനുള്ള പഴുതിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് വായനാവകാശം കൂടുതൽ ലഭിക്കുന്നു. അജയന്റെ ഓർമ്മയുടെ അല്ലെങ്കിൽ മനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനമാവാൻ സമീപസ്ഥമായ വ്യക്തിഗതഫ്രെയിമുകൾ ഇവിടെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു.

യഥാതഥമെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പറയാവുന്ന ദൃശ്യപരിചരണം അയഥാർഥമായ അനുഭവങ്ങൾക്കാണ് സാക്ഷ്യമേകുന്നത്. ഡൈജറ്റിക്കായ ശബ്ദ സന്നിവേശവും മറ്റും യഥാതഥാനുഭവത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അനുകൂലിക്കുന്നുവെന്നുതോന്നാം. എന്നാൽ ദൃശ്യപരിചരണം സമഗ്രാർത്ഥത്തിൽ യഥാതഥാനുഭവത്തെ മറികടക്കുന്നുണ്ട്. ഷോട്ടുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും രൂപകല്പനയുമെല്ലാം ആ വിധത്തിലുള്ള അനുഭവതലത്തെയാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനുപുറത്തേക്ക് സംവേദനതലത്തെ നിരന്തരം ആകർഷിക്കുകയാണ്. ഫ്രെയിമിനകത്തെ പ്രത്യക്ഷതലത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് ചിന്തിക്കാൻ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനം വഴിയൊരുക്കുന്നു. ബ്രസ്സോണിന്റെ 'A Man escaped' (1956) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യപരിചരണത്തെയൊക്കെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവിധത്തിൽ ഓഫ്സ്ക്രീൻ ഇവിടെ അർത്ഥനിർമ്മാണത്തിൽ പ്രാധാനമാവുന്നു.

സംഭാഷണങ്ങൾ കുറഞ്ഞ, മൗനങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ദൃശ്യപരിചരണമാണ് അനന്തരത്തിലേത്. സന്ദേഹവും ആകുലതയും നിറഞ്ഞ അജയന്റെ മനസ്സുതന്നെയാണ് ദൃശ്യത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ഒരു പ്രവൃത്തി അതിന്റെ തുടർപ്രവൃത്തി എന്നിങ്ങനെ കഥാപാത്രവൃത്തികളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള കഥനരീതിയല്ല ദൃശ്യപരിചരണം അവലംബിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾകൊണ്ട്, അർത്ഥങ്ങൾക്കടപ്പിടാതെ, മൗനങ്ങളിലൂടെ ഉള്ളടക്കത്തെ പ്രേക്ഷകവ്യാഖ്യാനത്തിനായി തുറന്നിടുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം.

അമൂർത്തമായ ആന്തരികപ്രകൃതിയെ ബാഹ്യസ്ഥലമാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുക എന്ന വെല്ലുവിളിയാണ് അടൂർ ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. അയുക്തികതകളും അയഥാർത്ഥ്യങ്ങളും നിറഞ്ഞ അജയന്റെ മനസ്സിനെ ബാഹ്യവത്കരിക്കുന്നതിൽ അടൂർ പാടവം തെളിയിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ, അജയന്റെ ആന്തരികപ്രകൃതിക്കകത്ത് ജന്മമെടുത്തതാണ് ചിത്രത്തിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം. അജയന്റെ നോട്ടത്തിനകത്തെ സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യമേ അവരുടെ വൈചാരികവൈയക്തികാനുഭൂതികൾക്കും ക്രിയകൾക്കും അനുവദിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. വാർപ്പ് മാതൃക സ്വഭാവമോ

രേഖീയവികാസമോ കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നില്ല. തന്നിലൂടെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരിലൂടെ തന്നെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഒരാഖ്യാനരീതിയാണത്. അജയന്റെ രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളിലുമായി സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾക്ക് വിധേയരായി അവർ സന്നിഹിതരാവുന്നു.

മുഖ്യധാരാനായകരിൽനിന്ന്, കലാചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രരൂപീകണവും മനോഭാവവും ഏത് വിധത്തിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നുവെന്ന ബോർഡ്വലിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ അനന്തരത്തിന്റെ കഥാപാത്രവ്യവസ്ഥയ്ക്കും ബാധകമാണ്. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനത്തേക്കാൾ കുറവല്ല, മനശാസ്ത്രപരമായ കാരണങ്ങളെ കലാസിനിമകൾ ആശ്രയിക്കുന്നത്. കലാസിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വ്യക്തമായ സവിശേഷതകളോ ലക്ഷ്യങ്ങളോ ഇല്ല. നായകന്മാർ അന്യോന്യവിരുദ്ധമായാവാം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ അവരുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെ അവർതന്നെ സ്വയം ചോദ്യം ചെയ്തേക്കാം. ആഖ്യാനം ചിലപ്പോൾ അവരുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് നിശബ്ദത പാലിക്കാം, അല്ലെങ്കിൽ നിസ്സാരപ്രവൃത്തികൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയേക്കാം. അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അനന്തരഫലത്തെ വെളിപ്പെടുത്തിയില്ലെന്നും വരും. (1985: 207). അജയന്റെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലും മനോഭാവത്തിലും ഈ പൊരുത്തക്കേടുകൾ കാണാം. അയാൾ തന്നെ നിരന്തരം ചോദ്യംചെയ്യുകയോ സംശയിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അയാളെ നയിക്കുന്നത് ഏതെങ്കിലും ലക്ഷ്യങ്ങളോ നേട്ടങ്ങളോ അല്ല. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലെന്നപോലെ കാര്യകാരണബന്ധമുള്ള യുക്തിഭദ്രജീവിതമല്ല അയാളുടേത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാനിഷ്ഠജീവിതത്തേക്കാൾ അടൂർ ഊന്നുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനില ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിനാണ്. മുഖ്യധാരയിലെ കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തിന്റെ എതിർധ്രുവത്തിലാണ് അജയനും ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളും നിലകൊള്ളുന്നത്.

സമൂഹത്തിൽനിന്ന് അന്യവത്കൃതനായി തന്റെ ഭാവനകളുടെയും ആശങ്കകളുടെയും ആകുലതകളുടെയും തടവിൽ കഴിയുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അജയൻ.

അടൂരിന്റെതന്നെ *എലിപ്പത്തായ*ത്തിലെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങൾക്ക് ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തകർച്ചയും സാമൂഹികപരിതസ്ഥിതികളും ഉറവിടമാവുമ്പോൾ അജയൻ തന്റെ ബാല്യകാലാനുഭവങ്ങളുടെയും അനാഥത്വത്തിന്റെയും സന്തതിയാണ്. സ്ത്രീകളുടെ അഭാവത്തിലുള്ള അജയന്റെ യൗവ്വനത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ച, സ്ത്രീകളുമായുള്ള അജയന്റെ ബന്ധത്തിലെ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾക്കും കാരണമാവുന്നുണ്ട്. പ്രസവാനന്തരം തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ച അമ്മയോട് അയാൾക്ക് പകയാണ്. മുതിർന്നവർക്കൊപ്പമാണ് അയാളുടെ സഹവാസം. തന്റെ പ്രായത്തിലുള്ള ആത്മസുഹൃത്തുക്കളൊന്നും അയാൾക്കില്ല. ഓട്ടമത്സരത്തിൽ അയോഗ്യനാക്കപ്പെടുമ്പോഴും, ഉത്സവപ്പറമ്പിലെ ചൂതുകളികേന്ദ്രത്തിൽ തുടരെ ജയിച്ചിട്ടും ആട്ടിപ്പായിക്കപ്പെടുമ്പോഴും, പ്രണയലേഖനം കൊടുത്തെന്ന് പറഞ്ഞ് ആളുകൾ കൈയ്യേറ്റം ചെയ്യുമ്പോഴും അവനുവേണ്ടി പ്രതികരിക്കാൻ ആരുമില്ല. പ്രശംസ ലഭിക്കേണ്ടിടത്ത് അവഹേളനം ലഭിക്കുമ്പോൾ അയാൾ തന്റെ അനാഥത്വവുമായി ചേർത്ത് അത് വായിക്കുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ ദുരന്തസൂചനകളുണ്ടെങ്കിലും മനോവിഭ്രാന്തിയെന്നോ ആത്മഹത്യയെന്നോ, അസന്ദിഗ്ദ്ധ തീർപ്പുകൾ കൽപ്പിക്കാൻ അടൂർ മുതിരുന്നില്ല.

അജയന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെയും ഓർമ്മകളുടെയും ഭ്രമകല്പനകളുടെയും സാകല്യം സ്ഥലദർശനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളിലുമായി മുറിഞ്ഞ് കിടക്കുന്നത് അജയനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളാണ്. ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങൾ അജയനിലേക്കുള്ള ആഖ്യാനമാർഗത്തെയും സങ്കീർണ്ണവും ദുർഘടവുമാക്കുന്നു. അജയന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ മൂന്നു ഘട്ടങ്ങൾ മൂന്നു വ്യത്യസ്ത നടന്മാരാണ് അഭിനയിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്തസത്ത നിലനിർത്താൻ മൂവർക്കും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അശോകനും സുധീഷും അടങ്ങുന്ന അഭിനേതാക്കൾ അജയൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയെ പൂർണ്ണമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രകടനമാണ് കാഴ്ചവെച്ചത്. അജയന്റെ ശൈശവഘട്ടത്തിലാണ് കഥനം ആരംഭിക്കുന്നത്. അജയന്റെ ബാല്യം

ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിലും കൗമാരവും യൗവ്വനവും ഇരു ആഖ്യാനങ്ങളിലും ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

അജയനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ഉയിരുനൽകിയത് മൂന്നു നടന്മാരാണെങ്കിൽ, സുമംഗല - നളിനി എന്നീ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശോഭനയാണ്. രണ്ടുകഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരേ അഭിനേതാവുതന്നെ അവതരിപ്പിച്ച മുന്നനുഭവങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും, ഇതുമായി ചേർത്തുവായിക്കാവുന്ന മനശാസ്ത്രപരമായ ഒരു മലയാള ചലച്ചിത്രാനുഭവം 'പുനർജന്മ'ത്തിലേതാണ്. പ്രേംനസീർ അവതരിപ്പിച്ച അരവിന്ദൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അമ്മയായും ഭാര്യയായും അഭിനയിച്ചത് ജയഭാരതിയാണ്. മരിച്ചുപോയ അമ്മയെ തന്റെ ഭാര്യയിൽ തേടിയ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയും, ജയഭാരതിയുടെ ഇരുസ്വത്വങ്ങളും അർത്ഥശങ്കയ്ക്കിടയില്ലാതെയാണ് സംവിധായകൻ കെ.സേതുമാധവൻ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇവിടെയാവട്ടെ നളിനി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്തിത്വം അജയന്റെ തോന്നലാണോ അല്ലയോ എന്നത് പ്രേക്ഷകവായനയ്ക്ക് വിടുകയാണ് അടൂർ.

അജയനിലെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിനും ഭ്രമകല്പനകൾക്കും ഇടയിൽ മായുന്ന അതിരുകളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുകയാണ് ശോഭനയുടെ ഈ വേഷപ്പകർച്ചകൾ. അജയന്റെ മനസ്സിൽ നളിനിയും സുമംഗലയും ഒരാളായി മാറുന്നുവെങ്കിലും ഇരുവർക്കുമിടയിൽ ദൃശ്യപരിചരണം സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനം നിലനിർത്തുന്നു. ശോഭനയെത്തന്നെ ഇരുകഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമായി തെരഞ്ഞെടുത്തതിലൂടെ അജയന്റെ മാനസിക സങ്കീർണ്ണതകളെ ഫലപ്രദമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. വസ്ത്രധാരണമടക്കമുള്ള രൂപപരവും, അംഗചലനങ്ങളടങ്ങുന്ന ഭാവപരവുമായ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്ത വ്യക്തികളായി മാറാനും ശോഭനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. അജയന്റെ കുഴമറിഞ്ഞ ആന്തരികപ്രകൃതിയുടെ ബാഹ്യപ്രതിഫലനങ്ങൾ ശോഭന അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളിലും കാണാം.

സദാ പ്രസന്നയായ, ആത്മവിശ്വാസത്തോടെ സംസാരിക്കുന്ന, നിഗൂഢതക

ളുള്ള ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ് അജയന്റെ കാമുകിയായ നളിനി. അവൾ ഒരു സ്വപ്നം കണക്കെ അവന്റെ മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷമാവുകയും അപ്രത്യക്ഷമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. മയക്കം വെടിയുമ്പോൾ സ്വപ്നം പിടിച്ചുനിർത്താനാവാത്തപോലെ, അജയന് നളിനിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ കൈപ്പിടിയിലൊതുക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. സഹോദരന്റെ ഭാര്യയായ സുമംഗലയാവട്ടെ, പുരുഷകേന്ദ്രിതമധ്യവർഗ്ഗസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യയായ ഒതുങ്ങിയ പ്രകൃതമുള്ളവളാണ്. നളിനിയെ പൊതുവിടത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ തുറസ്സിൽ അജയൻ കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ, വീടിന്റെ അകത്തളങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലമാണ് സുമംഗലയ്ക്ക്.

നളിനിയും സുമംഗലയും ഒരാളെന്ന അജയന്റെ തോന്നൽ, സഹോദരപത്നിയോട് തോന്നിയ നിഷിദ്ധതാൽപ്പര്യത്തിന് മനസ്സ് കണ്ടെത്തിയ ന്യായീകരണമാവാം. എന്തായാലും അജയന് യാഥാർത്ഥ്യവും കിനാവും തമ്മിലുള്ള വിവേചനബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടതായി ഈ രൂപസാദൃശ്യം ഉറപ്പിക്കുന്നു. പ്രഥമാഖ്യാനവും ദ്വിതീയാഖ്യാനവും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാനാവാത്തവിധം പിണഞ്ഞുചേരുന്നത് ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൂടി കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ്. പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽ സുമംഗലയ്ക്കും ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിൽ നളിനിയ്ക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം. അജയന്റെ കൈ സ്വന്തം കൈക്കുള്ളിലാക്കി നടക്കുന്ന, കാമുകനെന്ന് അയാളെ അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ മടിക്കാത്ത, തന്റെ വികാരങ്ങൾ മറച്ചുവെയ്ക്കാത്ത, ഉറക്കെ സംസാരിക്കുന്ന നളിനിയും, സാമ്പ്രദായിക ഭാര്യാപദവിയുടെ രീതികളെല്ലാം പിന്തുടരുന്ന സുമംഗലയും അജയന്റെ മനസ്സിലെ വ്യത്യസ്ത സ്ത്രീസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനങ്ങളുമാവാം. ഇരുവരുടെയും പെരുമാറ്റവും ആംഗികചലനങ്ങളും ഭാവാഹാവാദികളും വസ്ത്രധാരണവുമെല്ലാം വേറിട്ടതുമാണ്.

അജയനെ ഏറ്റവും ആർദ്രതയോടെ പരിഗണിക്കുകയും, അവന്റെ കഴിവുകളിൽ അഭിമാനിക്കുകയും സ്നേഹപൂർവ്വം ശാസിക്കുകയും അവന്റെ ജീവിതഗതി

യിൽ ആകുലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ബാലുവേട്ടനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് മമ്മൂട്ടിയാണ്. മമ്മൂട്ടി എന്ന താരത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവ നിർമ്മിതിയിൽ നിർണ്ണായകമാവുന്നുണ്ട്. മധ്യവർഗ്ഗമലയാളിപുരുഷന്റെ പ്രതിനിധാനമാവാൻ ഉചിതമാവുകയാണ് മമ്മൂട്ടിയുടെ താരശരീരം. അജയന്റെ വിപരീതഛായയാണ് ബാലുവിന്. ഡോക്ടറാവുക, ഒരു സുന്ദരിയെ വിവാഹം ചെയ്യുക തുടങ്ങിയ മധ്യവർഗസ്വപ്നങ്ങളെ താലോലിക്കുകയും അത് സാക്ഷാത്കരിക്കുകയും ചെയ്തയാളാണയാൾ. ബാലുവിനെ അത്തരത്തിൽ ഒരാദർശബിംബമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട്, അജയന്റെ തോൽവി അടയുന്ന ജീവിതത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. ഇതിലൂടെ വ്യക്തി-സമൂഹസംഘർഷങ്ങളെ ഒട്ടും ഉച്ചത്തിലല്ലാതെ പറഞ്ഞുവയ്ക്കാൻ ആഖ്യാനത്തിന് കഴിയുന്നു. പൊതുബോധനിർമ്മിതിയുടെ, സ്വപ്ന സാക്ഷാത്ക്കാരങ്ങളിൽനിന്നും അജയന്റെ അന്യവത്കരണം കൂടുതൽ സംവേദനീയമാവുന്നത് ബാലുവിന്റെ മാതൃകാപുരുഷത്വത്തെ മമ്മൂട്ടിയിലൂടെ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നതിലൂടെയാണ്.

ആത്മഭാഷണങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാൽ അജയന് തന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഏറ്റവും അടുപ്പമുള്ള ഒരാളാണ് ബാലു. അജയന്റെ കുഞ്ഞുനാൾ മുതൽ യൗവ്വനം വരെ ബാലുവിന്റെ രൂപചിത്രീകരണത്തിൽ പറയത്തക്ക മാറ്റമൊന്നും അനന്തരത്തിൽ കാണാനാവില്ല. ഓർമ്മകളുടെ ആഖ്യാനമായതുകൊണ്ടുമാവാം ബാലുവിന് ഏതാണ്ട് ഒരേ പ്രായം ഒരേ രൂപം. മമ്മൂട്ടി എന്ന താരത്തിനും മലയാളികൾ അനുവദിച്ച് നൽകിയത് സുദീർഘ യൗവ്വനമാണല്ലോ. 'ബാലുവേട്ടന് ഒരു കുട്ടിക്കാലം ഉണ്ടായിരുന്നോ? ഇല്ലെന്നുതന്നെ ഞാൻ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു'. മുടി ചീവലിലൊക്കെ നിസ്സാര വ്യത്യാസങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും, ബാഹ്യരൂപത്തിലോ മാനസികതലത്തിലോ അയാൾ പരിണാമങ്ങൾക്ക് വിധേയനല്ല. രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളിലും സ്ഥിരത പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ബാലു.

അജയൻ ഡോക്ടറങ്കിൾ എന്നു വിളിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചി

രിക്കുന്നത് എൻ.ബി.തമ്പിയാണ്. അനാഥാലയത്തിലേക്കോ പ്രസവശേഷിയില്ലാത്ത ഒരു സ്ത്രീയിലേക്കോ കൈമാറേണ്ട അജയനെ എടുത്ത് തന്റെ മകനെപ്പോലെ വളർത്തുന്നത് ഡോക്ടറാണ്. നഴ്സിന്റെ കൈയ്യിൽനിന്ന് അടികിട്ടി കുഞ്ഞ് കരയുമ്പോൾ ഡോക്ടർ അവനെ കൈയ്യിലെടുത്ത് ''ഇനി അവനെ ആരും അടിക്കില്ല, അവന് അങ്കിളുണ്ടല്ലോ'' എന്നു പറയുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രഖ്യാപനം അജയനെ സനാഥനാക്കാനുള്ളതാണ്. പക്ഷേ, ഡോക്ടറിന്റെ ശ്രമം ഒരിക്കലും ഫലം കാണുന്നില്ല. സർവ്വീസിൽനിന്ന് പിരിയുമ്പോൾ ഡോക്ടർ അജയനെയും വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുപോവുന്നു. ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണത്തിനു കാരണം താനായിരുന്നോ എന്ന് അജയനും ഉള്ളുരുകുന്നുണ്ട്. തന്റെ താളംതെറ്റിയ ജീവിതമാണ് ഡോക്ടറങ്കിളിന്റെ മരണത്തിന് ആക്കം കൂട്ടിയതെന്ന് അജയൻ സംശയിക്കുന്നു. ഡോക്ടറുടെ മരണവിവരം അറിയിക്കാതെ, അവസാന നോക്ക് കാണാനുള്ള അവസരംപോലും നിഷേധിക്കുമ്പോൾ അജയൻ അവഗണനയുടെ മൂർച്ഛയിൽ തീർത്തും അനാഥനായിപ്പോവുന്നുണ്ട്.

പിതൃതുല്യസാന്നിദ്ധ്യമായി പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽ ഡോക്ടർ ഇടയിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിൽ, അദ്ദേഹം എപ്പോഴും യാത്രയിലായിരിക്കുമെന്നാണ് അജയൻ പറയുന്നത്. പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽ അജയൻ നേരിടുന്ന അവഗണനകൾക്കും ഒറ്റപ്പെടലിനും ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭാവം സാധൂകരണമാവുന്നു. ഡോക്ടർക്ക് അജയൻ പ്രതീക്ഷക്കൊത്ത് വളരാത്ത നിരാശയുണ്ടായിരുന്നെന്നും തന്നേക്കാൾ അച്ഛനിഷ്ടം അജയനെയായിരുന്നെന്നും ബാലു പറയുന്നതിന്റെ സൂക്ഷ്മതെളിവുകളാവുന്നുണ്ട് പല ദൃശ്യങ്ങളും.

ഡ്രൈവർ മത്തായിയും (ബഹദൂർ) കമ്പൗണ്ടറും (ബി.കെ.നായർ), കുശിനിക്കാരൻ രാമൻ നായരും (വെമ്പായം തമ്പി) *അനന്തര*ത്തിൽ സുപ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. അജയന്റെ പ്രഥമാഖ്യാനത്തിൽ കേവലസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളായി മാത്രം ഒതുങ്ങിയ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിഹരിക്കുകയാണ് ദ്വീതീയാഖ്യാനത്തിൽ. മിക്ക

പ്പോഴും യാത്രയിലായിരുന്ന ഡോക്ടറുടെ അഭാവത്തിൽ വീട്ടുഭരണം വൃദ്ധപരിചാരകരിലായിരുന്നുവെന്ന് അജയൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സ്വഭാവസവിശേഷതകളും ചെയ്തികളും അജയന്റെ മനോവ്യാപാരങ്ങളെ ഏതുവിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നത് പ്രധാനമാണ്. തങ്ങളുടെ ചില ചെയ്തികൾ മറച്ചുവെയ്ക്കാനും അജയനെ കബളിപ്പിക്കാനുമായി വൃദ്ധർ തട്ടിവിടുന്ന നുണകളും യക്ഷിക്കഥകളും അവന്റെ മനോനിലയെ സാരമായി ബാധിക്കുന്നുണ്ട്. അജയന്റെ ഭ്രമകല്പനങ്ങൾക്കും സന്ദേഹങ്ങൾക്കും അത് ഉറവിടമാവുന്നു.

അജയനെ മാനസികവിഭ്രാന്തിയിലേക്ക് നയിച്ചുവെന്ന കുറ്റം ചാർത്തി വൃദ്ധപരിചാരകരെ ദുഷ്ടരായി മുദ്രകുത്തുകയല്ല അടൂർ. അവരുടെ കള്ളങ്ങൾ അജയന്റെ മാനസികനിലയെ തകർക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള ഗൂഢാലോചനയുടെ ഭാഗവുമല്ല. അവർക്ക് തങ്ങളുടെ ഏകാന്തമായ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിൽനിന്നും ചില പലായനങ്ങൾക്കുള്ള മറ മാത്രമാണ് അത്. പാചകംചെയ്യുന്നതിലധികവും സ്വയം ഭക്ഷിച്ചുപോരുന്ന രാമൻ നായർക്കും ഒരിക്കൽപ്പോലും റോഡിലിറങ്ങി ഓടിച്ചുകണ്ടിട്ടില്ലാത്ത പഴഞ്ചൻ കാർ സ്വന്തമായി റിപ്പയർ നടത്തി കാലം കഴിക്കുന്ന ഡ്രൈവർ മത്തായിക്കും എപ്പോഴും ഉറങ്ങുന്ന കമ്പൗണ്ടർക്കും കാരിക്കേച്ചർ സ്വഭാവമുണ്ട്. എന്നാൽ അജയൻ അവരെ ഉൾക്കൊണ്ടരീതിവെച്ച് അത് ന്യായീകരിക്കത്തക്കതുമാണ്. വൃദ്ധപരിചാരകരുടെ സാന്നിദ്ധ്യം പ്രധാനമായും പ്രഥമാഖ്യാനം വിട്ടുകളഞ്ഞ അജയന്റെ കുട്ടിക്കാലത്തെ ഒരു ഘട്ടം കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ്. കുഞ്ഞായ അജയന്റെ കടിഞ്ഞാൺ അവരുടെ കൈയ്യിലാണ്. വികൃതികാണിക്കുന്ന അജയന് സാമാന്യം കനത്ത ശിക്ഷയും അവർ നൽകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അജയൻ പാട്ടുപഠിക്കുമ്പോഴും അവന് അസുഖം വരുമ്പോഴും അവർ വാത്സല്യത്തോടെ പരിഗണിക്കുന്നതും കാണാം. ഇങ്ങനെ, രേഖീയവും ഏകതാനവുമായ ഒരു വളർച്ചാക്രമമല്ല വൃദ്ധപരിചാരകരുടെ കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തിന്റെ ദൃശ്യാവലംബം. ഡോക്ടറുടെ മരണശേഷം വൃദ്ധർ വീടുവിട്ടിറങ്ങുന്ന ദുഃഖസാന്ദ്രമായ രംഗം കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തിലെ പല അടരുകളുടെ പ്രകാശനമായി മാറുന്നു.

അജയന്റെ ബാല്യത്തിലും പിന്നീട് യൗവ്വനത്തിലും സ്ഥലകാലബോധ ത്തിന്റെ യഥാതഥ്യം ലംഘിക്കുന്നതും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അരേഖീയതാളം പ്രതിധ്വ നിക്കുന്നതുമായ നിരവധി വിഭ്രാത്മകരംഗങ്ങൾ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അജയന്റെ മന സ്സിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭ്രമാത്മകതയുടെയും പാതകൾ വിവേചനരഹിത മായി കൂടിപ്പിണയുന്നത് ബാല്യത്തിലാണ്. യാഥാർത്ഥ്യം, മിഥ്യ എന്നിവയുടെ അതിരുകൾ മാഞ്ഞ് അജയന്റെ കുഴമറിഞ്ഞുള്ള മനോസഞ്ചാരം അവിടം മുതൽ ആരംഭിക്കുന്നു. ചിത്രീകരണത്തിലും അഭിനയത്തിലും ശൈലീകൃതമായ അനു ഭവം തരുന്ന, മൂന്ന് രംഗങ്ങൾ ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിൽ തുടർച്ചയായി വരുന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലപരിചരണത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ ഇവ നിരാകരിക്കുന്നു.

ആദ്യത്തേതിൽ, ഒരു സ്ത്രീയുടെ ചിരികേട്ട് അജയൻ വാതിൽ തുറന്ന് പോവുമ്പോൾ, വീടിനകത്തുനിന്ന് ഒരു സ്ത്രീ ഇറങ്ങിപ്പോവുന്നത് കാണാം. കോരി ച്ചൊരിയുന്ന മഴയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലാണ് നമുക്ക് അജയനെ കാണാൻ കഴിയുക. അവന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ മറുവശത്ത്, നടുമുറ്റത്ത് വീഴുന്ന മഴയുടെ പിന്നിലായി പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന വൃദ്ധരാണ്. അജയൻ അത് ആരാണെന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ, വൃദ്ധർ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട്, യക്ഷി എന്ന് പറയുന്നു. മഴയിലേക്ക് തുറന്നിട്ട ജന ലിനരികിലെ കട്ടിലിൽ അജയൻ ഭയത്തോടെ വന്നു കിടക്കുന്നു. അടുത്ത രംഗ ത്തിലും അതേ മഴജാലകം കാണാം; വെള്ളം കോരുന്നതിനായി കപ്പി വലിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലശബ്ദത്തിൽ വീണ്ടും അതേ ആംഗിളിൽ, അവൻ വാതിലുതു റന്നുപോവുന്നു. മഴയത്ത് വെള്ളം കോരുകയാണ് മത്തായി. ''ഈ മഴയത്തെന്തിനാ മത്തായിച്ചാ വെള്ളം കോരുന്ന''തെന്ന് അജയന്റെ കൗതുകം, ''ആരാ, അജയൻ കുഞ്ഞാണോ? കുഞ്ഞ് എന്തുവാ പറഞ്ഞത്, മഴയോ നല്ല കൂത്തായി', എന്ന് മഴയെ പാടേ നിഷേധിച്ച് മഴയത്തൂടെ വരാന്തയിലേക്ക് മത്തായി കയറിവരുന്നു. ''കുഞ്ഞിന്റെ ഓരോരോ തോന്നലുകൾ, എനിക്കാണെങ്കിൽ വെള്ളം ദാഹിച്ചുപൊ രിയുന്നു'', എന്ന് പറഞ്ഞ് മത്തായി വെള്ളം കുടിക്കുമ്പോൾ, ഒരു ലോംഗ് ഷോട്ടിൽ മഴയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അജയൻ, മത്തായി നനഞ്ഞോ എന്ന് തൊട്ടുനോക്കു

ന്നത് കാണാം. ആ ഷോട്ട് കട്ടാവുമ്പോൾ വീണ്ടും ജനലിനപ്പുറം മഴപെയ്യുന്ന ദൃശ്യമാണ്. ഒരു ചിരിയുടെ ശബ്ദം കേട്ട് അജയൻ പുതപ്പ് മാറ്റി എഴുന്നേൽക്കുന്നു. അജയൻ അതേ വാതിലിലൂടെ ശബ്ദം കേട്ടിടത്തേക്ക് പോവുന്നു. വൃദ്ധപരിചാരകർ മൂവരും മദ്യപിക്കുകയാണ്. എന്താണവർ കഴിക്കുന്നതെന്ന് അജയൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ അവർ ദീനത്തിനുള്ള മരുന്നാണെന്ന് പറയുന്നു. അവനും വേണമെന്ന് പറയുമ്പോൾ, ഇത് മുതിർന്നവരുടെ ദീനത്തിനുള്ളതാണെന്ന് പറയുന്നു. തുടർന്ന് അവരുടെ പൊട്ടിച്ചിരിയാണ്. മുറ്റത്തേക്ക് വീഴുന്ന മഴയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, വൃദ്ധരുടെ പൊട്ടിച്ചിരിയുടെ അകമ്പടിയിൽ, അജയൻ അമ്പരപ്പോടെ പുറകിലേക്ക് പിൻവാങ്ങുന്നത് മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണാം. അജയന്റെ ബാല്യകാലം അവിടെ അവസാനിക്കുന്നു.

അജയൻ ബാലുവിന്റെയടുത്ത് കേട്ടറിവുകളുടെ കഥകെട്ടഴിച്ചശേഷമാണ് കണ്ടറിവുകളുടെ ഈ രംഗങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നത്. ദൃശ്യപരിചരണംതൊട്ട്, അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രകടനവും ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളും പശ്ചാത്തലാന്തരീക്ഷവും വരെ സർറിയലിസ്റ്റിക്കായ സൂക്ഷ്മാനുഭവങ്ങളെ ഇവിടെ നൽകുന്നു. ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം, യക്ഷിയായി പറയപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയുടെയും വൃദ്ധരുടെയും ചിരികൾ, മഴയും ഇടിയും എന്നിവയും ശബ്ദപഥത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നു. മിഥ്യയുടെ പുറത്തുകടക്കാനാവാത്ത രാവണൻകോട്ടയിലേക്കാണ് അജയനെ ഈ രംഗങ്ങൾ നയിക്കുന്നത്. സ്ത്രീസാന്നിദ്ധ്യവും വൃദ്ധരുടെ ചിരിയുമൊക്കെ, അജയനെ മിഥ്യയിലേക്ക് നയിക്കാനുള്ള ബാഹ്യകാരണങ്ങളാണ്. മഴയത്ത്പോയിട്ടും മത്തായി നനയാത്തതിൽ അജയന്റെ അന്തരംഗവും കൂടുതൽ സംഭാവനയിടുന്നുണ്ടാവണം. മഴനനഞ്ഞുവരുന്ന മത്തായി വരാന്തയിലേക്ക് കയറുമ്പോൾ നനവേയില്ല. രണ്ടു ഷോട്ടുകൾക്കിടയിലുള്ള കട്ടെന്നപോലെ അജയന്റെ അബോധതലത്തിലും വ്യതിയാനം സംഭവിക്കുന്നു. ദാഹിച്ചുപൊരിഞ്ഞ മത്തായി വലിയ പാത്രത്തിനുള്ളിൽ നിന്നെടുക്കുന്ന വെള്ളമുള്ള മറ്റൊരു പാത്രം ആ രംഗവൈചിത്ര്യത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ്യമാകുന്നു. അജയനെ ഓരോ തവണയും മുറിയിൽ നിന്നെഴുന്നേൽപ്പിച്ച്,

മിഥ്യയുടെ വാതിൽ തുറപ്പിക്കുന്നത് യഥാക്രമം യക്ഷിയുടെ ചിരി, മത്തായിയുടെ വെള്ളംകോരൽ, വൃദ്ധരുടെ ചിരി എന്നിവയാണ്. അലച്ചുപെയ്യുന്ന മഴയും മിന്നലും അവനെ വിഭ്രാത്മകതയ്ക്ക് ഒറ്റികൊടുക്കാൻ പറ്റിയ പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നു. ആദ്യരണ്ടുവട്ടവും മിഥ്യയിലേക്ക് അജയൻ വാതിൽ തുറന്ന് വരുകയാണെങ്കിൽ മൂന്നാംവട്ടം മിഥ്യയിലേക്കുള്ള വാതിൽ അജയനുമുന്നിൽ തുറന്നുകിടക്കുകയാണ്.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിനും മിഥ്യക്കുമിടയിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന അജയന്റെ സന്ദിഗ്ധ മാനസികലോകത്തിന്റെ പ്രചോദനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ മൂന്നു രംഗങ്ങളും. സവിശേഷദൃശ്യക്രമീകരണം ദീക്ഷിക്കുന്ന ഈ ഭാഗങ്ങളിലെ, സ്ഥലപരിചരണത്തിൽ ശൈലീകൃതവും ആവർത്തിതവുമായ ശില്പവിദ്യ തെളിഞ്ഞുകാണാം. ഡോക്ടറും ബാലുവും തുണയില്ലാത്ത അജയന്റെ ഏകാന്തരാവുകളെ വൃദ്ധരുടെ നേരമ്പോക്കുകൾ വേട്ടയാടുകയാണ്. അജയന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം താറുമാറാവുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരുടെ സാമാന്യബോധവും ഇവിടെ വെല്ലുവിളിക്കപ്പെടുന്നു.

ഇതേമട്ടിൽത്തന്നെ, സ്ഥലദർശനം രേഖീയബോധത്തിന്റെ പിടിവിടുന്ന രംഗങ്ങൾ കൂടുതലായുള്ളത് ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിൽ അജയന്റെ യൗവ്വനത്തിലാണ്. അജയന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിനുമേൽ ഭ്രമാത്മകത നിഴൽവിരിച്ചാടുന്നത് പ്രധാനമായും നളിനിക്കൊപ്പമുള്ള രംഗങ്ങളിലാണ്. നളിനിയും അജയനും കോളേജ് ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽവച്ചു കണ്ടുമുട്ടുന്ന രംഗങ്ങൾ യഥാതഥമായ അവതരണത്തിൽനിന്നു മാറി, ശൈലീകൃതമായ ഒരു രീതി അവലംബിക്കുന്നു. നിരന്തരം കടന്നുപോവുന്ന ബസ്സുകളിലും അജയന്റെ നിൽപ്പിലും, നളിനിയുടെ ബസ്സിലെ വരവിലും, സർഗാത്മകമായ ഒരസ്വാഭാവികത നിഴലിക്കുന്നു. ബസ്സിന്റെ കീഴ്ഭാഗവും, സ്ഥലപ്പേരെഴുതിയ മുകൾഭാഗവും പാർശ്വവുമെല്ലാം പ്രത്യേകവിധത്തിൽ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് വിചിത്രമായ ഒരസ്തിത്വം ആ രംഗങ്ങൾക്ക് നൽകുന്നു. എസ്റ്റാബ്ലിഷിങ്ങ് ഷോട്ടുകളുടെ വ്യക്തതയിലല്ല, അജയന്റെ മനസ്സിലൂടെ ബസ്സുകൾ കട

ന്നുപോകുന്നതുപോലെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. വെറും തോന്നലായിരിക്കാം എന്ന അജയന്റെ ആത്മഗതത്തിനോട് മറ്റൊരുവിധത്തിൽ കൂറു പുലർത്തുകയാണ് അവതരണരീതി. നളിനിയുടെ അവതരണം തന്നെ അലൗകിക സാന്നിദ്ധ്യമെന്നോണമാണ്. ബസ്സിൽനിന്നുള്ള അവളുടെ നോട്ടവും അവളുടെ ഇറങ്ങിവരവും ബസ്സിലേക്കു തന്നെയുള്ള മടങ്ങിപ്പോകലുമെല്ലാം, അജയന്റെ മനസ്സിൽമാത്രമാണോ അവളുടെ അസ്തിത്വം വേരുറപ്പിക്കുന്നതെന്ന സംശയമുണർത്തും. അജയന്റെ വൈയക്തികാഭിലാഷങ്ങളുടെയും വ്യാമോഹങ്ങളുടെയും പ്രതിഫലനമാവുന്നു ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ.

അജയന്റെ മനസ്സിൽ നളിനിയും സുമംഗലിയും കൂടിപ്പിണഞ്ഞ് കാര്യകാരണയുക്തികൾ നഷ്ടമാവുന്നത് ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതകളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. നളിനി അപ്രത്യക്ഷമായശേഷം, രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ സുമംഗലയെ ആദ്യമായി കാണിക്കുന്ന രംഗം അജയന്റെ മാനസികാവസ്ഥ സങ്കീർണ്ണമാവുന്നതിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണംകൂടിയാണ്. അജയൻ ജനലരികിൽനിന്ന് വസ്ത്രങ്ങൾ ആറിയിടുന്ന സുമംഗലയെ നോക്കുമ്പോൾ സുമയുടെ കൈകൾ മാത്രമാണ് വസ്ത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ കാണാവുന്നത്. ശേഷം ക്യാമറ പാൻ ചെയ്യുമ്പോൾ അരയ്ക്ക് കീഴ്പ്പോട്ട് അവളുടെ നീലസാരി മാത്രം കാണാം. തുടർന്ന് അജയന്റെ മുഖത്തേക്ക് ക്യാമറ സൂം ചെയ്യുകയും ശേഷം അജയന്റെ നോട്ടത്തിൽ വസ്ത്രങ്ങളുടെ മറവിൽനിന്ന് സുമംഗല പൂർണ്ണമായി വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് ബക്കറ്റുമായി പോകുന്ന അവളെ ഫ്രെയിമിൽ കാണാം. അവളിട്ട സാരി നളിനിയുടുത്ത സാരിതന്നെയാണ്. ഇവിടെ അജയന്റെ സന്ദിഗ്ധതയേറുന്നു. അയാൾ കൂടുതൽ ആകുലനാവുന്നു.

സാരികൾക്കിടയിൽ സുമംഗല പ്രത്യക്ഷയാവുന്നത് രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ ആദ്യമായാണ്. ആദ്യ ആഖ്യാനത്തിൽ കാണിക്കാതിരുന്ന നളിനി സജീവമായിരുന്നു രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ അതുവരെയെന്നതും പ്രധാനമാണ്. നളിനിയുടെ

അസ്തിത്വത്തിൽനിന്ന് സുമയിലേക്ക് അജയന്റെ മനസ്സ് കുഴമറിയുന്നത് ഈ രംഗം മുതൽ തീവ്രമാവുന്നു. അതിനായാണ് സുമയ്ക്ക് ഇത്തരമൊരു പ്രവേശനഷോട്ട് നൽകിയത്. അജയന്റെ സന്ദേഹങ്ങളും ആകുലതകളും ദൃശ്യപരമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഇവിടെ കഴിയുന്നു. അജയനിലേക്ക് അല്ലെങ്കിൽ അജയന്റെ മനസ്സിലേക്ക് സമാനമായ ഒരു സൂം ഇൻ സംഭവിക്കുന്നത് സുമയുമായുള്ള ബാലുവിന്റെ വിവാഹവേളയിലാണ്. അത് അജയന്റെ ഏട്ടത്തിയമ്മയോടുള്ള താൽപ്പര്യത്തിന്റെ തുടക്കമായി ഗണിക്കാമെങ്കിൽ രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ അതിനു കാരണംകൂടിയായി നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ അജയന്റെ അവ്യവസ്ഥിതമായ ബോധപരിണാമത്തെ ദൃശ്യപരമായിത്തന്നെ അടൂർ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

കഥാന്ത്യത്തിന്റെ വിരാമസ്വഭാവത്തെ അനന്തരത്തിൽ അതിലംഘിക്കുന്നത് രേഖീയയുക്തിയെ ദൃശ്യപരമായി അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ടാണ്. സ്ഥലത്തെ ഗുപ്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ഫ്രെയിമിന്റെ പുറത്തേക്ക് കാണികളെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവാൻ ആഖ്യാനത്തിനിവിടെ കഴിയുന്നുണ്ട്. പ്രഥമ ആഖ്യാനം അവസാനിക്കുന്ന രംഗമാണിത്.

ഒരു മധ്യദൃശ്യത്തിൽ, ഹോസ്റ്റൽ മുറിയുടെ വാതിലിൽ അജയന്റെ കൂടെ താമസിക്കുന്ന തോമസ്കുട്ടി തുടരെ തട്ടുന്നു. അയാൾ കണ്ണാടിപതിച്ച വാതിലിനു പിന്നിൽനിന്ന് എത്തിനോക്കുകയും, തട്ടൽ തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രതികരണമില്ലെന്ന് കണ്ട് അയാൾ അടുത്തുള്ള ജനാലയ്ക്കരികിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു. അതിന്റെ ഗ്ലാസ്സിലൂടെ അയാൾ അകത്തേക്ക് നോക്കുകയും തട്ടലും മുട്ടലും തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. തോമസ്കുട്ടിയുടെ ഒരു സമീപദൃശ്യത്തിനുശേഷം മറ്റൊരു സമീപദൃശ്യത്തിൽ, ഹോസ്റ്റലിലെ ഒരന്തേവാസി വന്ന് ജനലിലൂടെ അകത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. ആളുകൾ അങ്ങോട്ടെത്തിത്തുടങ്ങുന്നു. അവസാനത്തെ മധ്യദൂര ദൃശ്യത്തിൽ വാതിലിനും ജനലിനുപിന്നിൽ ചെറിയ ഒരാൾക്കൂട്ടംതന്നെ നിരന്ന

തായി കാണാം. അവരെല്ലാം അകത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. അകത്തുനിന്ന് പ്രതികരണ ങ്ങളൊന്നുമില്ല (ചിത്രം 8 a, b).

ക്യാമറ അജയൻ താമസിക്കുന്ന ഹോസ്റ്റൽ മുറിയ്ക്കകത്ത് വച്ച് ചിത്രീകരി ക്കുകയാണ് ഈ രംഗം. വാതിലിലും ജനലിലുമൊക്കെയാണ് ക്യാമറയുടെ പുറ ത്തേക്കുള്ള ദൃഷ്ടി. മുഖ്യാധാരാരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ ഈ ദൃഷ്ടി മറിച്ചാവാനാണ് സാധ്യത. ജനാലയ്ക്കലും വാതിൽക്കലും വന്ന് അണിനിരക്കുന്ന തോമസ്കുട്ടി യെയും അന്തേവാസികളെയുമാണ് ക്യാമറ നോക്കുന്നത്. മുറിയിലെന്താണ് സംഭ വിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നതിന്റെ അറിവിലേക്കായി, മുറിക്കുപുറത്തുള്ളവന്റെ അകത്തേ ക്കുള്ള നോട്ടം മാത്രമേ ആശ്രയമായുള്ളൂ. 'ഈ കഥ ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നില്ല, പലതും പറയാൻ വിട്ടുപോയെന്ന് തോന്നുന്നു' എന്നുള്ള വോയിസ് ഓവറാണ് തുടർന്നുവരുന്നത്. അജയന് സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തിന് അപ്പോഴും അത് ഒരു വിശദീ കരണവും നൽകുന്നില്ല. അജയന് സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തെ പറയാതെ പറയാൻ സാധിച്ചത് സ്ഥലാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേക കാഴ്ചകോൺ സ്വീകരിച്ചതു കൊണ്ടാണെന്ന് ഈ രംഗം വ്യക്തമാക്കുന്നു. പുറത്തേക്കുള്ള നോട്ടം സ്വീകരിച്ചതി ലൂടെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമമാവുകയാണ് ഇവിടെ ആശയസന്ദിഗ്ദ്ധത.

അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന, കാവ്യാത്മക മായ ഫ്രെയിമുകളാണ് മങ്കടരവിവർമ്മയുടേത്. ബാഹ്യസ്ഥലചിത്രീകരണംപോലും ചിലപ്പോൾ രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിനുമേൽ അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ ഏങ്കോണി പ്പുകളായി മാറുന്നത് കാണാം. അജയന്റെ ആന്തരികാവസ്ഥയുടെ ക്രമരാഹിത്യ ങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളിലും സൂക്ഷ്മമായി പ്രതിഫലിക്കുന്നു. രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദ നത്തെക്കവിഞ്ഞ് ധ്വന്യാത്മക വിതാനത്തിലേക്ക് വളരാൻ ഫ്രെയിമുകൾക്ക് കഴിയു ന്നുണ്ട്. ഏകസൂചകത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നതിന്റെ അസ്വാതന്ത്ര്യം അനന്തരത്തിലെ ഫ്രെയിമുകൾക്കില്ല. കാര്യകാരണശൃംഖലയുടെ സ്ഥാപിതതാൽപ്പര്യത്തിൽനിന്ന് മോചിതമാവുകയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ. ഇവ വ്യാഖ്യാനക്ഷമവും കാവ്യാത്മകവുമായ

സ്വതന്ത്രരൂപമാർജ്ജിക്കുന്നു. ആഖ്യാനഘടനയുടെ സൂചനയുള്ള കുളപ്പടവിലെ രംഗങ്ങളെപ്പോലെ, ഇമേജുകൾ രേഖീയശൃംഖലാബന്ധത്തെ കവിഞ്ഞ് പ്രേക്ഷക രോട് സംവദിക്കാൻ മുതിരുകയാണ്.

4.4 നഗരഭൂമികയിലെ ഹൈപ്പർലിങ്കുകൾ

മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് - ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ഥലസ ങ്കൽപ്പം സവിശേഷപ്രാധാന്യം നേടാറുണ്ട്. കഥയുടെ ഭൂമിശാസ്ത്രം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ മിക്കപ്പോഴും നഗരകേന്ദ്രിതമാവും. നഗരങ്ങൾപ്പോലെ ബഹുവിധസം സ്കാരങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമേകുന്ന, നാനാജാതി മതസ്തർക്കും നാനാദേശങ്ങളി ലുള്ളവർക്കും വിനിമയം സാധ്യമാവുന്ന ഇടങ്ങൾ നന്നേ ചുരുങ്ങും. നഗരവത്ക്ക രണത്തിന്റെ കൂടി കഥനസമ്പ്രദായമായി ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തെ പരിഗണി ക്കാവുന്നതാണ്. നഗരപാതകൾ കഥകൾക്ക് പരസ്പരം മുറിച്ചുകടക്കാൻ വഴിയൊ രുക്കുന്നു. ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളിൽ, ബൃഹദ്നഗരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഭൂഖണ്ഡാ ന്തരബന്ധങ്ങൾ മുതൽ ഒരു പ്രത്യേകനഗരത്തിലെ വ്യത്യസ്ത പരിസര ങ്ങൾങ്ങൾക്കിടയിലെ വിനിമയങ്ങൾവരെ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടുണ്ട്.

ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ഏറ്റവും വിശാലമാതൃകയാണ് *ബാബേൽ.* നാല് ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിലായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന മൊറോക്കോ, ജപ്പാൻ, മെക്സിക്കോ, അമേരിക്ക എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലെ വ്യത്യസ്ത വ്യക്തികൾക്കിടയിൽ ഒരു ആകസ്മിക സംഭവത്താൽ യാദൃശ്ചികബന്ധം ഉടലെടു ക്കുന്നതാണ് പ്രമേയം. ഇന്നിന്റെ ജീവിതത്തിലെ നെറ്റ്‌വർക്ക് സ്വഭാവത്തെ സംബോധനചെയ്യാൻ സാധിക്കുന്ന ഒരു സർഗാത്മക ആഖ്യാനരീതി വികസിപ്പിച്ചെ ടുക്കാൻ ഇനാരിറ്റു ശ്രമിക്കുന്നു. ആഗോളവത്കൃതജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യപ്രതിഫ ലനമാവാനും, ദൂരങ്ങൾ അപ്രസക്തമാകുന്ന ഇന്നിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രം രചിക്കാനും ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനശൈലി അദ്ദേഹത്തിന് അനിവാര്യമാവുന്നു. *ട്രാഫിക്ക്* (സ്റ്റീവൻ സോഡർബർഗ്, 2000), *ക്രാഷ്* (പോൾ ഹഗ്ഗിസ്, 2005) പോലുള്ള ചിത്ര

ങ്ങൾ, ഒരു നഗരത്തിനകത്തെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. പല കാരണങ്ങളാൽ ബന്ധപ്പെടേണ്ടിവരുന്ന പല തട്ടിലുള്ള ജീവിതങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഇവ. ഇനാരിറ്റുവിന്റെ തന്നെ *അമോറസ്പെറോസിൽ* മെക്സിക്കോ സിറ്റിയും പ്രാന്തപ്രദേശങ്ങളും വേറിട്ട കഥകൾക്ക് ഇടമൊരുക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ, ഈ അടുത്ത കാലത്തിൽ തിരുവനന്തപുരവും ട്രാഫിക്കിൽ കൊച്ചിയും കഥകളുടെ ഹൈപ്പർലിങ്കുകൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാൻ സന്നദ്ധമാവുന്നു.

മലയാളനഗരസിനിമകളുടെ ആസ്ഥാനമായി കൊച്ചി മാറിയിട്ടുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ആദ്യമെട്രോസിറ്റി എന്ന നിലയിലേക്കുള്ള കൊച്ചിയുടെ വളർച്ചയും ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ കേന്ദ്രീകരണവും ഇതിന് കാരണമാവുന്നു. ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനസമ്പ്രദായം പിൻപറ്റുന്നില്ലെങ്കിലും *ബിഗ്ബി* (അമൽ നീരദ്), *അന്നയും റസൂലും* (രാജീവ് രവി, 2013), *കമ്മട്ടിപ്പാടം* (രാജീവ് രവി, 2016) തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ കൊച്ചി നഗരത്തിന്റെ വൈവിധ്യമുഖങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ കൂട്ടത്തിൽ *കമ്മട്ടിപ്പാടം*, കൊച്ചിയെന്ന നഗരത്തിലേക്കുള്ള കമ്മട്ടിപ്പാടം എന്ന ഭൂപ്രദേശത്തിന്റെ വളർച്ചയാണ് അയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. നായകകഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തി കഥപറയുന്നുവെങ്കിലും കഥാപാത്രവൈപുല്യവും നഗരവത്കരണവും ഈ ചിത്രത്തിന്റെ അരേഖീയകഥനത്തിന്റെ ആധാരശിലകളാണ്. അധ്വാനിച്ചുകഴിയുന്ന പ്രദേശവാസികളായ ദളിതരെ പുറംതള്ളിക്കൊണ്ട് കമ്മട്ടിപ്പാടം കൊച്ചിയാവുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ കഥയുടെ കാതൽ.

പുറംകാഴ്ചകൾ താരതമ്യേന കുറവെങ്കിലും, ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് കഥകൾക്ക് ഈറ്റില്ലമാവാനുള്ള കൊച്ചിയുടെ സാധ്യതയെ ചൂഷണം ചെയ്യാൻ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിന്* സാധിക്കുന്നുണ്ട്. കൊച്ചിയെ കേവലം കെട്ടുകാഴ്ചയാക്കുന്നതിനേക്കാൾ, അനുദിനം വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കൊച്ചിയുടെ ദൈനംദിനവ്യവഹാരമാതൃകകളിലാണ് ആഖ്യാനത്തിന് കണ്ണ്. ഭൂമിക്കച്ചവടവും ചലച്ചിത്രമേഖലയും,

ഗുണ്ടാസംഘങ്ങളും, തമിഴ്തൊഴിലാളികളും അടങ്ങുന്ന കൊച്ചിയുടെ വൈവിധ്യമുഖങ്ങൾ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്നു. നഗരത്തിന്റെ മായക്കാഴ്ചകളെ തേടുന്നതിനുപകരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാംശത്തിന് പശ്ചാത്തലമാവുന്ന കൊച്ചിയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കാനാണ് ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശ്ശേരി ശ്രമിക്കുന്നത്. കൊച്ചിയുടെ പൊതുവിടം പ്രധാനമായും വരുന്നത് തമിഴരുടെ പുറമ്പോക്ക് ജീവിതദൃശ്യങ്ങളിലാണ്. കൊച്ചിയുടെ അധികം അന്വേഷിക്കപ്പെടാത്ത പുറമ്പോക്ക് ജീവിതവും അരേഖീയാഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നു.

നായകൻ, വില്ലൻ തുടങ്ങിയ വാർപ്പുമാതൃകകളും അവർക്ക് നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട സ്വഭാവപരിധികളും ഉടച്ച് വാർക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലേത്. നായകനെന്ന നന്മയും പ്രതിനായകനെന്ന തിന്മയും തമ്മിലുള്ള പ്രതീകാത്മക യുദ്ധമല്ല ഈ ചിത്രം. കറുപ്പ് - വെളുപ്പ് ആലോചനാദ്വന്ദ്വത്തിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന വിധി പ്രസ്താവങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചെയ്തികൾക്കും അവസ്ഥകൾക്കും മേൽ നിഴലിക്കുന്നില്ല. അത്തരം വിധിപ്രസ്താവങ്ങളിൽനിന്ന് മോചനം ലഭിക്കുന്നതോടെ കൂടുതൽ ആഴത്തിലും പരപ്പിലും ഇവിടെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതി സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡു*പോലുള്ള അനുഭവങ്ങൾ ഇന്ന് അപൂർവ്വതയൊന്നുമല്ല. നേരത്തെ പരാമർശവിധേയമായ ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങളിൽ പലതിനും ഈയൊരു സവിശേഷത കാണാവുന്നതുമാണ്.

മുഖ്യധാരയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മിക്കപ്പോഴും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ അവരോധിക്കപ്പെട്ടശേഷം പ്രേക്ഷകരുടെ രേഖീയാനുമാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വളരുന്നവയാണ്. നന്മ-തിന്മ ദ്വന്ദങ്ങളിൽ നിലയുറപ്പിച്ച് കഥ പറയുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് തന്മയീകരണം സാധ്യമാവുന്ന ഒരു ചട്ടക്കൂട് രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. തുടർന്നുള്ള ഋജുവായ കഴ്ചാനുഭവം എളുപ്പമാവുന്നു. എന്നാൽ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* നന്മ-തിന്മകളുടെ കേവല പ്രതിനിധാനങ്ങളെയല്ല അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നന്മതിന്മകൾ ഉള്ളടങ്ങുന്ന വിരുദ്ധങ്ങളായ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുടെ കലർപ്പുറ്റ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുള്ളത്. രേഖീയമുൻധാരണക ളിൽനിന്നകന്ന് സങ്കീർണ്ണാനുഭവങ്ങളിലേക്ക് സംവേദനതലം മാറുകയാണിവിടെ.

ചുറുചുറുക്കുള്ള, തന്റേടിയായ ഒരു തമിഴ്നാട്ടുകാരനാണ് ഇന്ദ്രജിത്ത് അവ തരിപ്പിക്കുന്ന സ്വർണ്ണവേൽ. തമിഴ് കുടിയേറ്റത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായ കഠിനാദ്ധ്വാ നിയും, പെട്ടെന്നു പ്രതികരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണയാൾ. ഇന്ദ്ര ജിത്തിന്റെ താരപദവിയുടെ ഗ്ലാമർ അംശങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും പാട്ട്, നൃത്തം, സംഘട്ടനം തുടങ്ങി മലയാള മുഖ്യധാരാനായകന്റെ സാധ്യതകളിലൂടെ യെല്ലാം അയാൾ കടന്നുപോവുന്നുണ്ട്. ഈ ചിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രസന്ന മുഖ ങ്ങളിലൊന്നാണ് സ്വർണ്ണവേലിന്റേത്. മരതകവുമായുള്ള പ്രേമബന്ധത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വേലിന്റെ മിക്ക രംഗങ്ങളും. പാർവ്വതിക്ക് മലയാളത്തിൽ ലഭിച്ച ആദ്യ പക്വതയാർന്ന കഥാപാത്രമാണ് മരതകം. മരതകം തന്റെ ഭർത്താ വിന്റെ അരികിൽനിന്ന് അഭയം തേടി കേരളത്തിലെത്തിയിരിക്കുകയാണ്. മറ്റുള്ളവ രുടെ സ്നേഹനിർബന്ധങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുന്ന മരതകം അവശ്യഘട്ടങ്ങളിൽ ചില കള്ളങ്ങൾ പറയാൻ മടിക്കാത്തവളുമാണ്. സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും മരതകത്തി ന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരുടെ കഥകളിൽ പലവട്ടം യാദൃച്ഛികമായി സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്നുണ്ട്.

പൃഥിരാജ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ജ്യോതിലാൽ എന്ന കഥാപാത്രം ഭിന്നപ്രകൃ തികളുടെ സങ്കലനമാണ്. നന്മ-തിന്മകളുടെയും വിശ്വസ്തതയുടെയും ഹിംസയു ടെയും സങ്കരമാണയാൾ. അയാൾ തന്റെ സുഹൃത്തും ഒരർത്ഥത്തിൽ യജമാന നുമായ സോണിക്ക് വേണ്ടി ഏതറ്റം വരെയും പോകാൻ മടിക്കാത്തയാളാണ്. കൊച്ചിയിലെ വളർന്നുവരുന്ന ഹിംസാത്മകതയുടെ നേർപ്രതിനിധിയാണയാൾ. മൂന്നോളം കൊലപാതകക്കേസുകളിൽ പ്രതിയെന്നു ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന അയാൾ ചെയ്യുന്ന ഒരു കൊലപാതകം ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സോണി വട

യാറ്റിലിന്റെ സകല പ്രശ്നങ്ങൾക്കും പരിഹാരം കാണുന്ന വിശ്വസ്തതയുടെ ആൾരൂപമായ ജ്യോതിലാൽ സൂര്യപ്രഭയുടെ ദുരവസ്ഥ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അവൾക്കും തുണയാവുന്നുണ്ട്. താരതമ്യേന നവാഗതനായ രാജീവ്പിള്ള അവതരിപ്പിക്കുന്ന സോണി വടയാറ്റിൽ എന്ന കഥാപാത്രം രണ്ടു കഥാട്രാക്കുകളിലും തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ജ്യോതിലാലിനൊപ്പമുള്ള രംഗങ്ങളിലും സൂര്യപ്രഭയുടെ കഥാഭാഗങ്ങളിലും അയാളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കാണാം. ഏത് കുടിലതന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചും തന്റെ കാര്യങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാൻ ശേഷിയുള്ള കൊച്ചിയിലെ ഒരു ബിസിനസ്കാരനാണ് അയാൾ. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ താൻ ഉപേക്ഷിച്ച സൂര്യപ്രഭയെ വീണ്ടും തന്റേതാക്കാനായി നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളുടെ പരിസമാപ്തിയാണ് അയാളുടെ മരണത്തിലേക്കും ചലച്ചിത്രത്തിലെ താക്കോൽ രംഗങ്ങളിലൊന്നായ കാറപകടത്തിലേക്കും നയിക്കുന്നത്.

റിമ കല്ലിങ്കലിന്റെ സൂര്യപ്രഭ നിലനിൽപ്പിനായി പലതിനോടും അനുരഞ്ജനം ചെയ്യേണ്ടിവരുന്ന വളർന്നുവരുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രതാരമാണ്. ഭിന്നതലസ്പർശിയായ ഒരു വൈകാരികയാത്രയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റേത്. വ്യക്തിജീവിതത്തിലും തൊഴിലിടത്തിലും ഉണ്ടാവുന്ന പലതരം പീഡകളിലൂടെ കടന്നുപോയാണ് അവൾ വെള്ളി വെളിച്ചത്തിലെ താരമായി മാറുന്നത്. കാസ്റ്റിങ്ങ് കൗച്ച് പോലുള്ള സിനിമയിലെ ദുഷ്പ്രണവണതകൾ സൂര്യപ്രഭയുടെ കഥാപാത്ര പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഈ ചിത്രത്തിൽ ചർച്ചയാവുന്നുണ്ട്. അവളുടെ ഭർത്താവ് മെഹ്ബൂബും കാമുകൻ സോണിയുമെല്ലാം അവൾക്ക് നൽകിയത് മുറിവുകൾ മാത്രമാണ്. ചിത്രീകരണരംഗങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് നൃത്തംപോലെ ആഹ്ലാദകരമായ ചുവടുകളിൽ അവളെ കാണാനാവുള്ളൂ. എന്നാൽ തന്റെ ദുരവസ്ഥകളെ അതിജയിച്ച് അവൾ ശ്രദ്ധേയയാവുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ഇതിവൃത്തം.

ശ്വേതാമേനോൻ അവതരിപ്പിച്ച ലിജി പുന്നൂസ് തന്റെ ജീവിതം കരുപ്പിടിക്കാൻ സഹായിച്ച, ഭർത്താവും സുഹൃത്തുമെല്ലാമായ പുന്നൂസ് കൊല്ലപ്പെടുന്നിടത്ത്നിന്ന് അയാളുടെ ബിസിനസ് ഒറ്റയ്ക്ക് ഏറ്റെടുത്ത് നടത്താൻ പ്രാപ്തയാ

വുന്നിടത്തേക്ക് വളരുന്നു. അടക്കാനാവാത്ത പ്രതികാരബുദ്ധിയോടെ പുന്നൂസിന്റെ കൊലപാതികളെ കൊല്ലാൻ ചരടുവലിക്കുന്ന തലത്തിലേക്ക് ലിജി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇടമുറിഞ്ഞ കഥനത്തിലൂടെ അവരുടെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ലിജിയുടെയും ഷമീമിന്റെയും ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനംതന്നെ അവരുടെ പ്രതികാരദാഹമാണ്. സോണി കൊല്ലപ്പെട്ടെങ്കിലും ജ്യോതിലാലിനോടുള്ള ലിജിയുടെ പക അവശേഷിക്കുന്നതിന്റെ സൂചന അവളുടെ ആത്മഗതത്തിലൂടെ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കാണാനാവും.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും ഈ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിക്ഷിപ്തമാണെങ്കിലും ഇവരുടെയെല്ലാം കഥകളിലെ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളും സജീവമായ വിശദാംശങ്ങളോടുകൂടി ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ജഗദീഷ് അവതരിപ്പിച്ച പാവമണി എന്ന പോലീസ് ഓഫീസർ മൂന്നു കഥകളിലും സന്നിഹിതനാവുന്നുണ്ട്. സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും മരതകത്തിന്റെയും കഥയിലെ ലക്ഷ്മി അക്ക (രോഹിണി), നാച്ചിമുത്ത് (സുധീർ കരമന), പരിമളം തുടങ്ങിയവരും ജ്യോതിലാലിന്റെയും സോണിയുടെയും ഒപ്പമുള്ള ബേബിച്ചനും (ശ്രീഹരി), സൂര്യപ്രഭയുടെ ഭർത്താവ് മെഹബൂബ് (കിഷോർ സത്യ) ലിജി പുന്നൂസിന്റെ കഥയിലെ ഷമീം (അരുൺ നാരായണൻ), പൊടിയാടി സോമൻ (അനിൽ മുരളി) തുടങ്ങിയവരും തനതായ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുള്ളവരാണ്.

സ്വർണ്ണവേലിനും മരതകത്തിനും അക്കയായി തുണനിൽക്കുന്ന, രോഹിണിയുടെ ലക്ഷ്മി എന്ന കഥാപാത്രം മറ്റൊരു ഘട്ടത്തിൽ അവരുടെ പ്രണയം തകർക്കാൻ ഒരുമ്പെടുന്നുണ്ട്. നാച്ചിമുത്ത് എന്ന കഥാപാത്രത്തിനു പോലും ഒരേ സന്ദർഭത്തിന്റെ രണ്ട് വീക്ഷണകോണുകളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. പരിമളം എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതികരണഭാവങ്ങൾക്കടക്കം ലിജോ വലിയ പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പാത്രം തട്ടി മറിയുന്നതും, ചായഗ്ലാസ്സ് വീഴുന്നതുമെല്ലാം, അവളുടെ അവസ്ഥയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻവേണ്ടി ദൃശ്യത്തിൽ വിന്യസിച്ചതാണ്. ഇങ്ങനെ കഥയിലെ ആരെയും ചെറു

താക്കാത്ത, ഉപകഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോനിലയ്ക്കുപോലും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന ഒരു സംവിധാനരീതിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലേക്ക്. പല നിറഭേദങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തനതു വ്യക്തിത്വത്തോടെ ചിത്രത്തിൽ സന്നിഹിതരാവുകയാണ്.

നായകനെയോ നായികയെയോ കേന്ദ്രീകരിച്ച്, ക്രമബദ്ധമായ ഒരു കഥാലോകം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന സാമാന്യകഥനശൈലയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പല കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ പല കഥകളിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണാണ് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിലുള്ളത്. ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ അവ്യവസ്ഥിതമായ ദൃശ്യസമീപനമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റേത്. ക്ലാസ്സിക്കലായ ഫ്രെയിമൊരുക്കലിന്റെ വെടിപ്പേറിയ സുഗമക്കാഴ്ചയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി നിരന്തരം ഇളകിമറിയുകയാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങൾ. വ്യത്യസ്ത ജീവിതപരിസരങ്ങളിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും വേറിട്ട കഥകളും ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ഫ്രെയിമിന്റെ വലിയ ക്യാൻവാസിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്നു. പല കഥകൾ മുറിച്ചുകടക്കുന്ന കലുഷമായ ഒരു ലോകത്തെ പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവ്യവസ്ഥയുടെ വ്യാകരണമായി ഈ ദൃശ്യപരിചരണം മാറുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യശൈലി ഘടനാപരമായിത്തന്നെ ബഹുതലസ്പർശിയായ ഹൈപ്പർലിങ്കുകളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കാൻ ഇവിടെ കാര്യക്ഷമമാവുന്നു.

ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതയാൽ, ഒരു കഥയിൽനിന്ന് ഇതര കഥയിലേക്ക് രേഖീയകാലത്തിന്റെ നിയാമകതത്വങ്ങളെ വെടിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ദൃശ്യ സഞ്ചാരം സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരേ സന്ദർഭത്തിന്റെതന്നെ വ്യത്യസ്തമാനങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യത പകരുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിന്റെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിലുളവാകുന്ന വൈജാത്യം കൂടിയാണ് ചിത്രത്തെ അരേഖീയമാക്കുന്നത്. ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ തന്നെ രണ്ട് ഊഴങ്ങളിലെ നടീനടന്മാരുടെയും മറ്റു വസ്തുക്കളുടെയുമെല്ലാം സ്ഥാനവും ക്യാമറയിൽനിന്നുള്ള അകലവും, വ്യത്യസ്ത സ്ഥലബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഒരേ സന്ദർഭത്തിനകത്തെ വേറിട്ട കഥകൾക്ക് സ്ഥലപരിചരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മതകൊണ്ടാണ് വ്യതിയാനം സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ ഇതര കഥകളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നതിനാൽ, അതിന്റെ തുടർച്ച നില

നിർത്തേണ്ടതുണ്ട്. എന്നാൽ വ്യത്യസ്തമാനങ്ങളിൽ അതിനെ പരിചരിക്കേണ്ട തിന്റെ സർഗപരമായ അധികച്ചുമതലയും ഫ്രെയിമുകൾക്കുണ്ട്. സൂര്യപ്രഭ ഷൂട്ട് കഴിഞ്ഞ് വീട്ടിലെത്തുന്നത്, സൂര്യപ്രഭയുടെ ഉദ്ഘാടനം, ലക്ഷ്മി അക്കയുടെയും പരിമളത്തിന്റെയും മരണം ഇവയെല്ലാം സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അരേഖീയമാന ങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളാണ്.

ദീർഘനേരം ചിത്രീകരണവും കഴിഞ്ഞ് സൂര്യപ്രഭ ഫ്ളാറ്റിലെത്തുന്ന രംഗം രണ്ടുവട്ടം കടന്നുവരുന്നത് സ്ഥലദർശനത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ധാരണകളെ ഉൾക്കൊ ണ്ടുകൊണ്ടാണ്. ആദ്യത്തേതിൽ സൂര്യപ്രഭയുടെ കഥയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകു മ്പോൾ രണ്ടാമൂഴം സോണിയെ മുൻനിർത്തിയാണ് ആഖ്യാനം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ 18-ാം മിനിറ്റിൽ ഫ്ളാറ്റിലെ വാതിൽതുറന്ന് അകത്ത് പ്രവേശിക്കുന്ന സൂര്യപ്രഭ യുടെ ദൃശ്യം അവരുടെ പുറകിൽനിന്നാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭർത്താവ് മെഹ്ബൂബും സോണിയും അയാളുടെ സുഹൃത്തുക്കളുമടങ്ങുന്ന മദ്യപാനസദസ്സി ലേക്കാണ് അവൾ വാതിൽ തുറക്കുന്നത്. ബേബി എന്ന കഥാപാത്രം അവളോട് വഷളൻ രീതിയിൽ സംസാരിക്കുന്നു. അപ്പോഴും മെഹ്ബൂബിന്റെയും സോണിയു ടെയും മുഖങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ, അയാളുടെ സംസാരം അവളിലുണ്ടാക്കിയ അലോ സരത്തിൽത്തന്നെയാണ് ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. അവൾ സദസ്സിന്റെ പുറകി ലൂടെ മുറിയിലേക്ക് കയറിപ്പോവുന്നു. തുടർന്ന് അവൾ കുളിമുറിയിൽ കണ്ണാടിക്ക് മുമ്പിൽ മുഖം കഴുകുമ്പോൾ മെഹ്ബൂബ് കയറിവരുന്നത് കാണാം. അവരുടെ സംസാരം വഴക്കിലെത്തുകയും മെഹ്ബൂബ് അവളെ ഉപദ്രവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുളിമുറിയുടെ ഇടുക്കത്തിലേക്ക്, ആ ഷോട്ടിന്റെ സ്ഥലവിന്യാസം മാറുന്നു. അവർക്കിടയിലെ സംഘർഷാവസ്ഥയെ ബാഹ്യവത്ക്കരിക്കാൻ, അവരിലേക്ക് അത്രമേൽ അടുത്തുകൊണ്ടാണ് ക്യാമറ പെരുമാറുന്നത്. ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ആയ തുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിലെ അകലം ഇവിടെ സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ മാറുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും, ഈ ഭാഗത്തെ ഏഴോളം ഷോട്ടുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ശ്വാസം വിടാ നുള്ള ഇടം ക്യാമറാ ഫ്രെയിം നൽകുന്നില്ല. അവരുടെ വഴക്ക് മൂർച്ഛിച്ച് അടിയേറ്റ്

വീഴുന്ന സൂര്യപ്രഭ പിന്നീട്, വീണുകിടക്കുന്ന മെഹ്ബൂബിനരികിലൂടെ കുളിമുറി വിട്ടിറങ്ങുന്നു. രോഷാകുലയായിവരുന്ന സൂര്യപ്രഭ തന്നെ അനുനയിപ്പിക്കാൻ നോക്കുന്ന ചേച്ചിയെ തട്ടിമാറ്റി നടന്നുനീങ്ങുമ്പോൾ സീൻ അവസാനിക്കുന്നു.

പിന്നീട് ഇതേ സന്ദർഭത്തിന്റെ രണ്ടാമൂഴം വരുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇരുപത്തിയെട്ടാം മിനിറ്റിലാണ്. ആദ്യത്തേതിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ സ്ഥലവിനിയോഗ രീതിയാണ് ഇവിടെ. ജ്യോതിലാലിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്നാരംഭിക്കുന്ന ആ രംഗത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം പ്രധാനമായും ആ മുറിക്കകത്തെ മറ്റു കോണുകളിൽ നിന്നാണ്. ജ്യോതിലാൽ മുറിവിട്ടിറങ്ങുന്നതിൽ പിന്നെ, കാറിലിരിക്കുന്ന ജ്യോതി ലാൽ സൂര്യപ്രഭയെ കാണുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കാറിലിരിക്കുന്ന ജ്യോതി ലാലിന്റെ വീക്ഷണകോണിലാണ് ദൃശ്യം. തുടർന്ന് മദ്യപാനസദസ്സിലെ സംസാ രവും പെരുമാറ്റവും ആദ്യത്തേക്കാൾ വിശദമായിക്കാണിക്കുന്നു. മദ്യപാനസദ സ്സിലെ എല്ലാവരെയും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ഒരു ഷോട്ടാണിത്. മുൻരംഗ ത്തിന്റെ നേർ എതിർവശത്തുനിന്നാണ് ഇത്തവണ സൂര്യപ്രഭ കയറിവരുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുമ്പത്തേതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, ബേബിച്ചായന്റെ പ്രഭയോടുള്ള സംസാരം പാതിയിൽ മുറിയുന്നു. ബേബി മെഹ്ബൂബിനോട്, സോണി വാങ്ങിച്ച പാരിതോഷികം കൊണ്ടുകൊടുക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. സോണി ബേബിയോടും പ്രൊഡ്യൂസറോടും പോയ്ക്കോളാൻ പറയുമ്പോൾ അവർ മുറിവിട്ടുപോവുന്നു. ശേഷം സോണിയുടെ സമീപദൃശ്യം. വീണ്ടും കുളിമുറിയ്ക്ക കത്തെ അവരുടെ വഴക്കിന്റെ ആരംഭം കാണാം. തുടർന്ന് സോണി അത് കേട്ടു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിന്റെയും, കുളിമുറിയിലെയും ഷോട്ടുകൾ സമാന്തരമായി കാണി ക്കുന്നു. ഇത്തവണ വഴക്കിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം നേടുന്നത് സോണി അത് കേൾക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനാണ്. വഴക്കിനെ ശബ്ദപഥത്തിലാണ് കൂടുതലായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സൂര്യപ്രഭ ചേച്ചിയെ തട്ടിമാറ്റി വരുന്ന ഷോട്ട് നേരത്തേതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവിടെ അവസാനിക്കുന്നില്ല. തുടർന്ന് ദൃശ്യത്തിൽ സോണിയെയും സൂര്യപ്രഭയെയും ലോ ആംഗിളിൽ കാണാം. സൂര്യ

പ്രഭയുടെ സംഭാഷണത്തിൽ, അവർക്കിടയിൽ സംഭവിച്ചതിന്റെ ചരിത്രവും കേൾക്കാം. അവളുടെ സംഭാഷണവും ഭാവചലനങ്ങളും, ഒപ്പം മദ്യപിക്കുന്ന സോണിയുടെ സംവേദനക്ഷമത കുറഞ്ഞ മുഖഭാവവും കാണാം. സംഭാഷണാനന്തരം സൂര്യപ്രഭ മുറിയിലേക്ക് പോവുന്നതിന് പിന്നാലെ ആ സീൻ ഉപസംഹരിക്കുന്നത് സോണി ഫ്ളാറ്റിന് താഴേക്ക് ഇറങ്ങിവന്ന് കാറിലേക്ക് കയറിയിരിക്കുമ്പോഴാണ് (ചിത്രം 9 a, b, c, d, e).

സ്ഥലപരിചരണത്തിൽ ഇവിടെ വേറിട്ട സമീപനങ്ങളാണ് ആഖ്യാനം സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഒന്ന്, സൂര്യപ്രഭയിൽ തുടങ്ങി സൂര്യപ്രഭയിൽതന്നെ അവസാനിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് സോണിയിലാണ് ഉപസംഹാരം. സൂര്യപ്രഭ ഫ്ളാറ്റിനകത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്ന രംഗങ്ങളിൽ, ആദ്യത്തേതിൽ അവൾ മദ്യപാനസദസ്സിനെ കാണുന്നതാണ്. രണ്ടാമത്തേതിൽ മദ്യപാനസദസ്സ് അവളെ കാണുന്നതുമാണ്. സൂര്യപ്രഭയുടെ ദുരവസ്ഥയ്ക്കും അവളുടെ അതിനോടുള്ള പ്രതികരണത്തിനുമാണ് ആദ്യ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രധാന്യം. സോണിയുടെ വൈകാരികവൈചാരികാവസ്ഥാന്തരങ്ങൾക്കാണ് രണ്ടാമൂഴത്തിൽ പ്രധാന്യം. ഒന്നാമത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ വിട്ടുകളയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ, രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ പൂരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. രണ്ടിനുമിടയിൽ പല രംഗങ്ങളും കടന്നുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും, രണ്ടിനെയും ചേർത്തുവെച്ചാലെ ഈ രംഗങ്ങൾക്ക് സമഗ്രത കൈവരൂ. സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവർത്തനത്തെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതകൊണ്ട് മറികടക്കുകയാണിവിടെ.

ഇതിവൃത്തത്തിലും ഘടനയിലുമെന്നപോലെ, *അമോറസ് പെറോസി*ന്റെ സ്വാധീനം തെളിഞ്ഞുകാണുന്നത് ചിത്രീകരണരീതിയിലാണ്. *അമോറസ്പെറോസി*നെപ്പോലെ, ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാരീതിയാണ് ചിത്രത്തിലുടനീളമുള്ളത്. ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തത്തിലേക്കുള്ള ചാട്ടം, ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ചാഞ്ചാടുന്ന ക്യാമറാസമ്പ്രദായം ഉപയോഗിച്ചാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മലയാളമുഖ്യധാരാ സിനിമയിൽ ഹാൻഡ്ഹെൻഡ് രീതിയിൽ ചിത്രീകരിച്ച ചിത്രങ്ങൾ

അതിനു മുമ്പുണ്ടാവാമെങ്കിലും, ഹാൻഡ്ഹെൽഡിനെ ഉടനീളം ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യാകരണംതന്നെയാക്കി മാറ്റിയത് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡാണ്. എല്ലാ കഥകളിലേക്കും കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കും ഭേദവിചാരങ്ങളില്ലാതെ സദാ ചലനാത്മകമായി പ്രവേശി ക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ക്രിയാംശം സജീവമായ ഒരു ചിത്രത്തിലെ ഫ്രെയിമിങ്ങും ആ വിധത്തിൽ ചലനാത്മകമാകുന്നത് കാഴ്ചയെ ആദ്യന്തം ചടുലമാക്കുന്നു. പാനിങ്ങും, ടിൽറ്റിങ്ങും, സൂമിങ്ങുമെല്ലാം ഹാൻഡ്ഹെൽഡിന്റെ ചലനാത്മകത യിൽ പിറവികൊള്ളുന്നു. സമീപദൃശ്യമായാലും മധ്യദൂരദൃശ്യമായാലും വ്യവസ്ഥാ പിത അനുഭവമല്ല ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് രീതിയിൽ ദൃശ്യത്തിന് ലഭിക്കുന്നത്. കഥാപാ ത്രങ്ങളിൽനിന്ന് അകലം പാലിക്കാതെ അവരുടെ ജീവിതങ്ങളിലേക്ക് ഇടിച്ചുകയറു കയാണ് ക്യാമറ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ അടുത്തുനിന്ന് കാണുന്ന വൈകാരിക പ്രതീതിയാണ് ഇത് പ്രേക്ഷകരിൽ ഉളവാക്കുക. സങ്കീർണ്ണ കഥന ത്തിൽ, വൈകാരികശോഷണം വരാതിരിക്കാനുള്ള സമീപനമായിക്കൂടി ഈ ദൃശ്യ പരിചരണരീതിയെ കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരികലോകം തീവ്രമായി അനുഭവിപ്പിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും സുജിത്വാസുദേ വന്റെ ഛായാഗ്രഹണം കാഴ്ചയ്ക്ക് സുഖാനുഭവമല്ല തരുന്നത്. പലപ്പോഴും അത് കാഴ്ചയെ വിഷമിപ്പിക്കുമാറ് ചലനം കൂടിയതുമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും സംഘട്ടനരം ഗങ്ങളിലെല്ലാം ക്യാമറ കൈകാര്യം ചെയ്തിരിക്കുന്ന രീതി കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ സുഖം ഇല്ലാതാക്കുന്നുണ്ട്.

കഥകളുടെ സ്വഭാവവ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ച് നിറഭേദങ്ങളിലും ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധപുലർത്തിയതായി കാണാം. രേഖീയതയെ നിറഭേദങ്ങൾ സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ജ്യോതിലാലിന്റെയും സൂര്യപ്രഭയുടെയുമൊക്കെ കഥ കൾക്ക്, മഞ്ഞ കലർന്ന നിറമാണെങ്കിൽ ലിജി പുന്നൂസിന്റെ കഥയ്ക്ക് പച്ചയുടെ ഉപയോഗം കൂടുതൽ കാണാം. എന്നാൽ സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും മരതകത്തിന്റെയും കഥയെ സാമൂഹികസാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് വേറിട്ട നിറ ത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റു കഥകളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായ മങ്ങിയ നീല

കലർന്ന നിറമാണ് ആ കഥയ്ക്ക് ആഖ്യാനം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. നിറപ്പ കിട്ടുകുറഞ്ഞ ജീവിതത്തിനുതകിയ നിറമാണ് ആ കഥയ്ക്ക് നൽകിയത്. മറ്റു കഥ കൾക്ക് പ്രത്യേകിച്ചും സോണിയുടെയും ജ്യോതിലാലിന്റെയും കഥയിൽ കാണാ വുന്ന മഞ്ഞ കലർന്ന നിറത്തോട് തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ഈ വൈരുദ്ധ്യം എടു ത്തുനിൽക്കുന്നു. മരതകത്തിന്റെയും സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും കഥയിൽ കൃത്രിമവെളി ച്ചത്തിന്റെ തുണ അത്ര പ്രകടവുമല്ല. ഓരോ കഥയിലും കടന്നുപോവുന്ന മറ്റു കഥ യിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഈ നിറഭേദത്തിന് വിധേയമാവുന്നുണ്ട് എന്നതും ശ്രദ്ധേ യം.

ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ, മലയാളമുഖ്യധാരയിലെ പ്രധാന പല പ്രവണത കളും സിററി ഓഫ് ഗോഡിൽ കാണാവുന്നതാണ്. നൃത്തം വെയ്ക്കാനും, പ്രണയ ത്തിനു പശ്ചാത്തലമൊരുക്കാനും കഥാഖ്യാനത്തിനായുമൊക്കെ ഗാനചിത്രീകര ണരംഗങ്ങൾ ഇവിടെ വിനിയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, മുഖ്യ ധാരാചിത്രങ്ങൾ ഗാനചിത്രീകരണരംഗങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും രേഖീയതയെ ദൃശ്യത ലത്തിൽ ഖണ്ഡിക്കാറുണ്ട്. കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിത പശ്ചാത്തലവു മായി ബന്ധവുമില്ലാത്ത, സ്ഥലങ്ങൾ ഗാനചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ കടന്നുവരാറു ണ്ട്. കഥ നടക്കുന്നത് കേരളത്തിലെ ഗ്രാമത്തിലാണെങ്കിലും പാട്ട് ചിത്രീകരണം അന്യരാജ്യങ്ങളിലാവുന്നത് അപൂർവ്വതയല്ലല്ലോ. പലപ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വപ്നാടമോ പലായനമോ ഒക്കെയാവാമിത്. ഇത്തരം ഒരു സ്ഥലസൃഷ്ടിയിലൂടെ അരേഖീയമായ ഒരു ചാട്ടം ആഖ്യാനം സാധിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അതുവരെ യുള്ള സ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുള്ള വിടുതലിനെ കവിഞ്ഞ് പലപ്പോഴും ഇത് കഥയുടെ രേഖീയയുക്തിയെ വെല്ലുവിളിക്കാറുമില്ല. ഈ വിധത്തിലുള്ള സ്ഥല ത്തിന്റെ എടുത്തുചാട്ടമോ അട്ടിമറിയോ ഒന്നും*സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലില്ലെങ്കിലും രസകരവും നൂതനവും അരേഖീയസ്വഭാവം പങ്കിടുന്നതുമായ ചില പരീക്ഷണ ങ്ങൾ ഗാനചിത്രീകരണത്തിലുണ്ട്.

മലയാളചലച്ചിത്രഗാനചിത്രീകരണത്തിന്റെ സാമാന്യരീതികളെ അപനിർമ്മിക്കുന്ന ഒരു ഗാനരംഗം ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. 'പ്രായം പതിനേഴായി' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം ഒരു ചലച്ചിത്രഗാനരംഗത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ആ ഗാനരംഘം തുടങ്ങും മുമ്പുള്ള ഷോട്ടുകൾ, ഒരു സിനിമ ഷൂട്ടിങ്ങ് സൈറ്റിന്റെ കൃത്യമായ അടയാളപ്പെടുത്തലാണ്. ചീത്രീകരണത്തിനുള്ള ആളുകൾ, വസ്തുക്കൾ, അണിയറ പ്രവർത്തകർ എന്നിവരെ കാണിക്കുന്നു. ചിത്രീകരണത്തിന്റെ പൂർവ്വഘട്ടമെന്ന് എളുപ്പം മനസ്സിലാവുന്ന ഇത്തരം വിശദാംശങ്ങൾക്കുശേഷമാണ് ഗാനചിത്രീകരണം ആരംഭിക്കുന്നത്. ക്യാമറ ഇരുളിലേക്ക് നീങ്ങിയശേഷം സൂര്യപ്രഭയുടെ അവതരണഷോട്ടുമുതൽ അതൊരു ചലച്ചിത്രഗാനരംഗം തന്നെയായി മാറുന്നു. സൂര്യപ്രഭയെ ആദ്യമായി കാണിക്കുന്ന ആ ഷോട്ട് നായികാ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശനത്തിനുതകുംവിധമുള്ള അവതരണരീതിയാണ് അവലംബിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് സൂര്യപ്രഭയും യുവാക്കളും അടങ്ങുന്ന നൃത്തരംഗം കൊഴുക്കുന്നതിനിടയിൽ വീണ്ടും സംവിധായകൻ മോണിറ്ററിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ വീക്ഷിക്കുന്നതും മറ്റ് അണിയറ ക്രമീകരണങ്ങളും കാണാം. തുടർന്ന് ആഖ്യാനം മറ്റ് കഥാഭാഗങ്ങളിലേക്കു കടക്കുന്നു. കുറച്ചുരംഗങ്ങളുടെ ഇടവേള കഴിഞ്ഞ് ഇതേ ഗാനരംഗത്തിലേക്ക് രണ്ട് തവണയായി വീണ്ടും തിരിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. അതിൽ സൂര്യപ്രഭയുടെയും കൂടെയുള്ള നർത്തകരുടെയും വസ്ത്രമടക്കം എല്ലാം മാറിയിട്ടുണ്ട്. പാട്ട് കഴിഞ്ഞ സൂര്യപ്രഭയും മറ്റും അവരുടെ ദൈനംദിനജീവിതത്തിലേക്ക് മടങ്ങി വരുന്നു. അവസാനമായി ഈ പാട്ട് കാണുന്നത് ആ ചിത്രം തിയ്യേറ്ററിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ്. സ്വർണ്ണവേലും മരതകവുമടക്കമുള്ള കാണികൾ ചിത്രം കാണുന്ന ഭാഗത്ത്, ഈ പാട്ടാണ് വരുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഈ പാട്ടിന്റെ രംഗക്രമീകരണം തൊട്ട്, ചിത്രീകരണവും പിന്നീടത് തിരശ്ശീലയിൽ വരുന്നതുമടക്കം, പല ഘട്ടങ്ങളിലായി ആ പാട്ടിന്റെ മുഴുജീവിതം കാണിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം.

'ബേത്താബി' എന്ന ഹിന്ദിഗാനം, പുന്നൂസിന്റെ കൊലപാതകത്തിനു ശേഷമാണ് ലിജി പുന്നൂസിന്റെ ശോകാകുലമായ അവസ്ഥക്കൊപ്പം തുടങ്ങുന്നത്. മറ്റു കഥകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതവും ഇടകലർത്തി ഇതിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. എല്ലാ കഥകളെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ഈ പാട്ട് രംഗം, ആഖ്യാനസമയത്തെ ചലിപ്പിക്കാനും ഉപയോഗിക്കുന്നു. 'അണ്ണൻതാൻ' എന്ന പാട്ടിൽ കഥാംശങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും, ഒരു മുഴുനീള നൃത്തരംഗത്തിനായാണ് ദൃശ്യം മാറ്റിവെച്ചിരിക്കുന്നത്. രേഖീയമായി അവതരിപ്പിച്ച ഈ ഗാനരംഗത്തിൽ മരതകത്തിന്റെ വിവാഹത്തിന്റെ ആഘോഷരാവാണ്. നീ അകലെയാണോ എന്ന ഗാനം സൂര്യപ്രഭയുടെയും ജ്യോതിലാലിന്റെയും ഇടയിൽ ഉരുവംകൊള്ളുന്ന ബന്ധത്തിന്റെ സൂചനയായാണ് ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാട്ട് മുഴുവൻ കാണിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ചിത്രത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലായി ഇതിന്റെ സംഗീതം പശ്ചാത്തലമായി കടന്നുവരുന്നു. കാലങ്ങൾ എന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും മരതകത്തിന്റെയും പ്രണയമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്ന സ്ഥലപരമായ അരേഖീയതയുടെ സാംഗത്യം വെളിവാക്കുന്നതാണ് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ. ബഹുതലങ്ങളിലുള്ള ജീവിതങ്ങൾ ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറഫ്രെയിമിലെ രേഖീയ സ്ഥലസങ്കല്പങ്ങൾ മുറിച്ച് കടന്ന് ദൃശ്യത്തിൽ സന്നിഹിതമാവുന്നു. കാലം ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളും ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡുകളുമായി ദൃശ്യത്തിനു അരേഖീയഭാവം പകരുന്നു. ഒപ്പം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കഥകളുടെയും വൈപുല്യവും ദൃശ്യപരിചരണത്തിലെ സവിശേഷതകളും ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിന് അരേഖീയഭാവുകത്വം സമ്മാനിക്കുന്നു.

4.5 അരേഖീയഘടനാപ്രതിഫലനം സ്ഥലനിർമ്മിതിയിൽ

വ്യവസ്ഥാപിതദൃശ്യപരിചരണമാതൃക പിന്തുടരുന്ന മുംബൈപോലീസിൽ ഷോട്ടുകളുടെ തുടർച്ചയിലൂന്നുന്ന സ്ഥലനിർമ്മിതിയാണവലംബിക്കുന്നത്. രംഗ

ങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിൽ പരീക്ഷണം നടത്തുമ്പോഴും രംഗത്തിനകത്ത് നിഗൂഢതകളവശേഷിപ്പിക്കാത്ത ഷോട്ടുകളുടെ രൂപകല്പനയാണുള്ളത്. രംഗങ്ങൾ തമ്മിലെ കഥാപിളർപ്പിൽ പ്രേക്ഷകകാനുമാനങ്ങൾ അനിവാര്യമാവുമ്പോൾ, രംഗങ്ങൾക്കകത്തെ ഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ അനിശ്ചിതാവസ്ഥകൾ നിലനിൽക്കുന്നില്ല. ചിട്ടയായ ഫ്രെയിമൊരുക്കലും തുടർച്ചയുളവാക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണവുമാണിതിലേത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ഇടർച്ചയുടേയും, രംഗങ്ങൾക്കകമേ തുടർച്ചയുടെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ് ഈ ചിത്രം പിന്തുടരുന്നതെന്നു പറയാം.

മുംബൈപോലീസിന്റെ ആഖ്യാനം മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്കുള്ളിലുടലെടുക്കുന്ന നാടകീയ പരിണതികളിലാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന രംഗസംവിധാനവും ദൃശ്യപരിചരണവുമാണ് ഇവിടെ അവലംബിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ചരിക്കുന്ന സ്ഥലപശ്ചാത്തലത്തെയുമെല്ലാം സുവ്യക്തമാക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രമാണ് ദൃശ്യത്തിന്റേത്. പല ആംഗിളുകളിലായുള്ള ദൃശ്യവിന്യാസത്തിൽ സ്ഥലനിർമ്മിതിയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. ക്രിയാത്തുടർച്ചയും വസ്തുത്തുടർച്ചയുമെല്ലാം രംഗത്തിന്റെ നാടകീയത്തുടർച്ചയ്ക്കായി ഇവിടെ വിനിയോഗിക്കുന്നു. നിരവധി ഷോട്ടുകൾകൊണ്ട് നിരന്തരം മുറിവേൽപ്പിക്കുമ്പോഴും ക്രിയാത്തുടർച്ച ഉറപ്പുവരുത്തുന്നുണ്ട് ആഖ്യാനം. ഏറ്റവും കൂടുതൽ ആളുകൾ അണിനിരക്കുന്ന, സംഭവബഹുലമായ ആര്യന്റെ മരണരംഗം നിരവധി ഷോട്ടുകളിലായി ദൃശ്യശൃംഖലയെ ഖണ്ഡിക്കുമ്പോഴും തുടർച്ച പരിപാലിക്കുന്നുണ്ട്. പല അകലത്തിലുള്ള ഷോട്ടുകളാണെങ്കിലും, അതിലെ ക്രിയകൾ മുറിയുമ്പോഴും കാഴ്ചയിൽ നൈരന്തര്യം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇത് സ്ഥലപരിചരണത്തിൽ നിലനിർത്തുന്ന തുടർച്ചാരീതിശാസ്ത്രംകൊണ്ടാണ്. ഓരോ രംഗത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളെ നാടകീയധർമ്മാനുസൃതം കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യപരിചരണമാതൃകയിൽ വ്യവസ്ഥാപിതശൈലിയെ മുറുകെ പിടിക്കുകയാണ് മുംബൈപോലീസ്.

മുംബൈപോലീസിന്റെ കഥ നടക്കുന്നത് കൊച്ചിയിലാണ്. എന്നാൽ കൊച്ചിക്ക് കഥയുടെ പശ്ചാത്തലധർമ്മത്തിൽ കവിഞ്ഞ സാംഗത്യമൊന്നും ആഖ്യാനത്തിൽ അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. പേരിലെ മുംബൈ എന്നതാകട്ടെ, മൂന്നു പോലീസുകാരുടെയും ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടാത്ത മുംബൈ ഭൂതകാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. മറ്റേത് നഗരത്തിലേക്ക് പറിച്ചുനട്ടാലും ഈ ചിത്രത്തിന്റെ കഥനത്തിന് പരിക്കൊന്നുമേൽക്കാനിടയില്ല. വ്യക്തികൾക്കിടയിലെ സംഭവവികാസങ്ങളും അതുമൂലമുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷവുമാണ് പ്രതിപാദ്യമെന്നതിനാൽ കഥനടക്കുന്ന നഗരത്തിന് പശ്ചാത്തലഭാഗധേയം മാത്രമേയുള്ളൂ. എന്നാൽ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തൽ എന്ന നിലയിൽ സ്ഥലദർശനം ഇവിടെ അരേഖീയഘടനയുടെ സങ്കീർണ്ണതയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരമൊരു വിപണിചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യരൂപകല്പനയ്ക്ക് അരേഖീയഘടനയെ ദുർഗ്രഹമാക്കാതെ വിനിമയംചെയ്യണം. ഫ്രെയിമിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വസ്തുക്കളുടെയും അതിലെ ക്രിയാംശങ്ങളുടെയും വിന്യാസം ഈ ഉത്തരവാദിത്വത്തെ സാധൂകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥ പ്രധാനമായ ഈ ചിത്രത്തിൽ തിരക്കഥാഘടനയാണ് മുഖ്യമായും അരേഖീയതയെ നിശ്ചയിക്കുന്നതെങ്കിലും ഘടനയുടെ പ്രതിഫലനം ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ഇത്തരമൊരു അരേഖീയഘടന വിപണിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചേക്കാവുന്ന പ്രതിസന്ധിയെക്കൂടി കണക്കിലെടുക്കുന്നുണ്ട് ഇവിടെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരം. അരേഖീയഘടനയെ വൈകാരികശേഷി ചോരാതെ വിനിമയക്ഷമമാക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഘടനയുടെ പരീക്ഷണത്തിൽ കവിഞ്ഞുള്ള സാഹസങ്ങൾക്കൊന്നും ഈ ചിത്രം മുതിരുന്നില്ല. എങ്കിലും, അത്തരമൊരു ഘടനയ്ക്കനുയോജ്യമായവിധത്തിൽ രൂപഭാവശില്പം ഒരുക്കാൻ റോഷൻ ആൻഡ്രൂസും സംഘവും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അരേഖീയഘടനയുടെ അപഗ്രഥനാത്മകതലത്തെ കൈയ്യാളിക്കൊണ്ടുതന്നെ, വൈകാരികക്ഷമതയ്ക്കായി ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യവസ്ഥാപിതസൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുകയാണിവിടെ.

അരേഖീയക്രമം ഇവിടെ ആഖ്യാനം ഫലപ്രദമാക്കുന്നതിനൊപ്പം വിപണിമൂല്യവും ഉന്നമിടുന്നുണ്ട്. ആർ.ദിവാകറിന്റെ ക്യാമറ സാമ്പ്രദായികദൃശ്യപരിചരണ സമ്പ്രദായങ്ങൾത്തന്നെയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. ഷോട്ട്-റിവേഴ്സ് ഷോട്ട് പോലുള്ള ദൃശ്യവിന്യാസങ്ങളിലൂടെ വൈകാരികത്തുടർച്ചകളിലാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനം കണ്ണുവെയ്ക്കുന്നത്. അങ്ങേയറ്റം സങ്കീർണ്ണമായ കാലഗണന പിന്തുടരുന്ന *മെമന്റോയിൽ*, കറുപ്പിലും, വെളുപ്പിലും, വർണ്ണത്തിലുമൊക്കെയായി കഥപറയുന്നതിനായി വ്യത്യസ്തധാരകൾ രൂപകല്പന ചെയ്യുന്നുണ്ട്. *മുംബൈപോലീസിൽ* ദൃശ്യത്തിന്റെ നിറവിന്യാസത്തിൽ അത്തരം പ്രകടമായ ഉപാധികളൊന്നുംതന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. ഘടനയിലെ അരേഖീയതയെ, പരിചരണത്തിന്റെ അംഗീകൃതരീതികളിലൂടെ ത്രില്ലർ ജനുസ്സിനു പാകമാക്കുകയാണിവിടെ.

സങ്കീർണ്ണമായ അരേഖീയഘടനയെ വിൽപ്പനയ്ക്ക് വയ്ക്കുന്നത് സുപരിചിതരായ വലിയൊരു താരനിരയെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിക്കൊണ്ടാണ്. പൃഥ്വിരാജ്, ജയസൂര്യ, റഹ്മാൻ, അപർണ്ണ നായർ, ശ്വേതാമേനോൻ, റിയാസ് ഖാൻ, കുഞ്ചൻ, ക്യാപ്റ്റൻ രാജു തുടങ്ങിയ താരങ്ങളാണ് മുഖ്യ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മുഖം നൽകുന്നത്. തീയ്യേറ്ററിൽ ഇറങ്ങുന്നതിനു മുൻപേതന്നെ ചിത്രത്തിന്റെ മൂലധനത്തിന്റെ മുക്കാൽ പങ്കും സാറ്റ്ലൈറ്റ് അവകാശങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ലഭിച്ചിരുന്നു. ഇത് താരപദവിയുടെ വിപണി സാധ്യതതന്നെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. കഥപറച്ചിലും താരവ്യവസ്ഥയും തമ്മിൽ കൃത്യമായി ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്ന ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ താരവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് പരിഷ്ക്കരണത്തിനു മുതിരുന്നുണ്ടോ എന്നതും ആരായേണ്ടതാണ്.

സൂപ്പർ താരമായ പൃഥ്വിരാജിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം താരവ്യവസ്ഥയെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ താരവ്യവസ്ഥയുടെ മുൻധാരണകൾ നിറഞ്ഞ രേഖീയബോധ സങ്കല്പങ്ങളെ ആന്റണി മോസസ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് നിരാകരിക്കാനും സാധിക്കുന്നുണ്ട്. നായകനും വില്ലനും ഒരാൾതന്നെയാവുന്ന വിചിത്രസന്ധിയിലേ

ക്കാണ് ചിത്രാന്ത്യത്തോടെ ആന്റണി മോസസ് എത്തിച്ചേരുന്നത്. ആന്റണിമോസസിന്റെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിലെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ ചിത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണഘടനയെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഓർമ്മയുള്ളപ്പോഴും നഷ്ടമാവുമ്പോഴും പോലീസ് യൂണിഫോമിൽത്തന്നെയെങ്കിലും, ആന്റണിയുടെ സ്വത്വം ഭിന്നവ്യക്തിത്വങ്ങളായി മാറുന്നുണ്ട്. അന്വേഷണം വഴിതിരിച്ചുവിടുന്ന ആന്റണിയും, താനാണ് കുറ്റവാളിയെന്നറിയാതെ ആത്മാർത്ഥമായി കേസന്വേഷണം നടത്തുന്ന ആന്റണിയും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ട്. തന്റെ മേലുദ്യോഗസ്ഥനും സഹപ്രവർത്തകരുമടങ്ങുന്ന ഒരു കൂടിയിരിപ്പിനുശേഷം ഫർഹാനെ കാണുന്ന ആന്റണി പറയുന്നത് ''അവൻ ആരെയോ രക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു എന്നാണവർ പറയുന്നത്, അവൻ ആന്റണി ജോസഫ്'' ആന്റണിയുടെ വ്യക്തിത്വപരിണാമത്തിന്റെ അടിക്കുറിപ്പാകുന്നു ഈ വാചകം.

ആന്റണി മോസസ് എ യിൽനിന്ന് ബി യിലേക്കുള്ള (ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആന്റണിയുടെ ഡോക്ടർ പറയുന്ന പ്രകാരം) അകലം രേഖീയചിത്രങ്ങളിലെ പതിവുകഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽനിന്നുതന്നെയുള്ള അകലമാണ്. രേഖീയചിത്രങ്ങളിലെന്നോണം ഒരു ലക്ഷ്യമോ കഥാപാത്രവളർച്ചയോ അല്ല ആന്റണിയുടേത്. കേസ് തെളിയിക്കുക എന്നത് കേവലാർത്ഥത്തിൽ ലക്ഷ്യമായി പരിഗണിക്കാമെങ്കിലും, അവസ്ഥാഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കേസന്വേഷണം രണ്ടുവഴിക്കാണ് നീങ്ങുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ കൂടുതലായി അറിയുന്നത് അപകടശേഷമുള്ള ആന്റണിയെയാണ്. ഈ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളും കഥാകാലവും ദൃശ്യപരമായി വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് പ്രധാനമായും ആന്റണിയുടെ നെറ്റിയിലെ അപകടത്തെത്തുടർന്നുള്ള മുറിവാണ്. കഥാടിസ്ഥാനത്തിൽ, ആദ്യത്തെ ആന്റണി കഴിവുള്ള, നിർദ്ദയം പെരുമാറാൻ മടിക്കാത്ത, പൗരുഷം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന റാസ്ക്കൽ മോസസ് ആണ്, ഭൂതകാലത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ നിലനിൽപുതന്നെ അനിശ്ചിതത്തത്തിലായ സന്ദേഹിയും ആകുലനുമാണ് ആന്റണി രണ്ടാമൻ. ചെയ്യുന്ന കാര്യത്തിൽ ഉള്ളുറപ്പുള്ള ചെയ്യാനുറച്ച കാര്യങ്ങളിൽനിന്ന് പിന്മാറാത്ത ആന്റണി മോസസിൽനിന്നും

''പാസ്റ്റും ഫ്യൂച്ചറും അറിയാത്ത ഒരാൾക്ക് എക്സിസ്റ്റ് ചെയ്യാനുള്ള കാരണമാണ് ഈ അന്വേഷണമെന്നും'' പറയുന്ന ആ ആന്റണിയിലേക്കുള്ള അകലം അരേഖീയ തയുടെ ദൃശ്യപ്രകാശനമായി മാറുന്നു.

ആന്റണിമോസസ് പതിവുകഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്നത് ഘടനാപരമായി മാത്രമല്ല, അയാളുടെ സ്വത്വത്തെ മുൻനിർത്തിയുമാണ്. മലയാള മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട ആദ്യസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ നായകൻ കൂടിയാണ് ആന്റണി മോസസ്. സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ നായകകഥാപാത്രത്തെ സൂപ്പർസ്റ്റാർ അവതരിപ്പിച്ചു എന്നത് താരവ്യവസ്ഥയെ സംബന്ധിച്ച് ചില്ലറക്കാര്യമല്ല. ഈ ചിത്രം സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗത്തോട് പുലർത്തുന്ന മനോഭാവം വിമോചനാത്മകമല്ല. എന്നാൽ താരവ്യവസ്ഥയോട് ചെറിയതോതിലെങ്കിലും അത് കലഹിക്കാതിരിക്കുന്നുമില്ല.

ഇതിലെ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗപരിചരണത്തെയും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയിൽ അതുവഹിക്കുന്ന പങ്കിനെയും മുൻനിർത്തി നിരവധി വിമർശനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സ്വവർഗ്ഗനുരാഗത്തെ ഇതിൽ ക്രിമിനലിസത്തോട് ചേർത്തുവായിക്കുന്നു; ഓർമ്മനഷ്ടത്തോടെ തന്റെ സ്വത്വംതന്നെ മറക്കുന്ന സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി; ഹോമോഫോബിക്കാണ് ചിത്രം തുടങ്ങിയ നിരവധി വിമർശനങ്ങളാണ് ഉയർന്നുകേട്ടത്. ഗേ ആക്ടിവിസ്റ്റുകൂടിയായ കിഷോർ കുമാറിന്റെ അത്തരം വിമർശനങ്ങളോടുള്ള മറുപടി ഈ വിധമാണ് 'സിനിമ നായകനെ കൊലപാതകിയായി ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെങ്കിലും ആഘോഷിക്കുന്നില്ല. അത്തരം കൊല നടക്കാനിടയാക്കിയ സാമൂഹ്യമനസ്ഥിതിയെ തുറന്നുകാട്ടുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. സ്വവർഗപ്രേമികളുടെ ദൃശ്യതയുടെയും സാമൂഹിക അംഗീകാരത്തിന്റെയും ആവശ്യകതയിലേക്കാണ് സിനിമ വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ചീത്ത ഗേ നായകൻ ഉള്ള നല്ല ഗേ സിനിമയായി *മുംബൈ പോലീസ്* മാറുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ ഫോമോഫോബിയയാണ് അയാളെ രഹസ്യജീവിതത്തിൽ കുടുക്കി വില്ലനാക്കിയത്.... അപകടം, അമ്നീഷ്യ,

കുറ്റാന്വേഷണം എന്നിവയുടെ സ്ട്രസ്സ് കാരണം നായകന്റെ ലൈംഗികത താൽക്കാലികമായി മരവിയ്ക്കുകയോ, ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ച് ഓർക്കാൻ അയാൾക്ക് സമയം കിട്ടിയില്ലെന്നോ ഒക്കെയുള്ള കാരണങ്ങൾ ഈയൊരു ചിത്രീകരണത്തെ സാധൂകരിക്കാനായി പറയാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ചിലർ ആരോപിക്കുന്നതുപോലെ അപകടത്തോടെ നായകൻ ഹൈട്രോ ആയി മാറി എന്ന് സിനിമ ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല''*(https://www/truecopythink.media.)*

ഈ വിമർശനങ്ങളിലെ ന്യായാന്യായങ്ങൾ പ്രബന്ധത്തിന്റെ താൽപ്പര്യമല്ലെങ്കിലും ഗേ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മലയാള മുഖ്യധാരാസിനിമയിലെ പ്രാതിനിധ്യവും അത് ഘടനയിലും പ്രമേയത്തിലും ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനവും എടുത്ത് പറയേണ്ടതുണ്ട്.

ആന്റണിക്കു സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തെക്കുറിച്ച് അറിവുള്ള ഏകയാൾ, മേലുദ്യോഗസ്ഥൻ, ഉറ്റമിത്രം, ആന്റണിയുടെ സഹോദരീഭർത്താവ് എന്നിങ്ങനെ ചിത്രത്തിലുടനീളം അയാൾക്കൊപ്പമുണ്ട് 'ഫർഹാൻ' (റഹ്മാൻ) എന്ന കഥാപാത്രം. ഫർഹാന്റെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഭേദങ്ങൾ കാണാം. ഭൂതകാലത്തിൽ, ഫർഹാൻ കൂടുതൽ പ്രസന്നനും മുംബൈപോലീസ് എന്ന ഊഷ്മളസൗഹൃദത്തിലെ അവിഭാജ്യഘടകവുമാണ്. ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിലാവട്ടെ ഫർഹാൻ മ്ലാനവദനനും ചിന്താമഗ്നനുമാണ്. അയാളുടെ തണുപ്പൻ മട്ടിനും പ്രതികരണങ്ങൾക്കുമെല്ലാം കൃത്യമായ ന്യായീകരണം കിട്ടത്തക്കവിധത്തിലാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ക്ലൈമാക്സ്. ഒരേസമയം ഒരു സ്വകാര്യദുഃഖം കൊണ്ടുനടക്കുകയും അതേസമയം തന്റെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിനു വേണ്ടി ഔദ്യോഗിക ചുമതലയെ ബലികഴിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഫർഹാൻ. അയാളിൽ നിഗൂഢത തോന്നിക്കുന്നത്, ഘടനയിലെ അരേഖീയതയാലാണ്.

ജയസൂര്യ അഭിനയിച്ച ആര്യൻ കഥയുടെ കാലക്രമമനുസരിച്ച് ഭൂതകാലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. കൊലപാതകം തിരശ്ശീലയിട്ട അയാളുടെ

ജീവിതത്തിന്റെ ചുരുൾ നിവർത്തുകയാണ് ആഖ്യാനം. സംഭാഷണത്തിനിടെ അയാളെ വിക്ടിം എന്ന മാത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്ത പോലീസ് ഓഫീസേർസിനെ ആന്റണി ശാസിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനവും അയാളെ ഇര മാത്രമായല്ല പരിഗണിക്കുന്നത്. ക്യാമറ അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് പ്രാധാന്യത്തോടെയാണ് കടന്നുചെല്ലുന്നത്. അയാളുടെ ഭൂതകാലം ആഖ്യാനവർത്തമാനത്തിനിടയിലേക്ക് അരേഖീയമായി കയറിവരുന്നുണ്ട്. കഥയുടെയും ആന്റണിയുടെയും ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള പാലം ആഖ്യാനമിടുന്നത് ആര്യനിലൂടെയാണ്. ആര്യന്റെ വീട്ടിലെ നിലയും, മുംബൈപോലീസ് എന്ന സൗഹൃദകൂട്ടായ്മയിൽ അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന അംഗീകാരവും, ആന്റണിയുടെ സ്വവർഗ്ഗബന്ധം മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അയാൾക്കുണ്ടാവുന്ന ക്ഷോഭവും, മൊബൈലിലെ അയാളുടെ പശ്ചാത്താപപ്രസംഗവും ആര്യൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലെ ഭിന്നവൈകാരികതകൾക്ക് സാക്ഷ്യം നിൽക്കുന്നു.

ചുരുങ്ങിയ രംഗങ്ങളിൽമാത്രം കടന്നുവരുകയും എന്നാൽ ചിത്രത്തിന്റെ മർമ്മപ്രധാനഭാഗത്ത് സുപ്രധാന സാന്നിദ്ധ്യമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നകഥാപാത്രമാണ് ആന്റണിയുടെ സ്വവർഗ്ഗരാഗിയായ സുഹൃത്ത് (നിഹാൽ പിള്ള). ഓർമ്മനഷ്ടമായ ആന്റണിക്ക് അയാളെ തെരുവിൽവെച്ചു കാണുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അജ്ഞതതന്നെയാണ് പ്രേക്ഷകർക്കും അനുഭവപ്പെടുക. ആന്റണിക്ക് തന്റെ ഭൂതകാലത്തിലേക്കും കൊലപാതകത്തിന്റെ പൊരുളിലേക്കുംതന്നെ വെളിപാടുണ്ടാവുന്നത് അയാളുടെ വരവോടെയാണ്. ആന്റണിയും അയാളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ഗുപ്തമാക്കുന്നത് ചിത്രത്തിന്റെ അരേഖീയഘടനയുടെ സവിശേഷതയാണ്. ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഗുപ്തമാക്കപ്പെട്ട അടരുകൂടി ലഭിക്കുന്നതോടുകൂടിയാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പസിൽ പൂർത്തിയാവുന്നത്.

ആന്റണിമോസസ് ഒന്നാമന്റെയും രണ്ടാമന്റെയും ദൃശ്യസമീപനത്തിൽ സൂക്ഷ്മവ്യത്യാസങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അരേഖീയഘടനയുടെ സ്വാധീന

ത്തിൽ അത് കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാവുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ആന്റണി രണ്ടാമനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അയാളുടെ ദുരവസ്ഥയെ പ്രതിഫലി പ്പിക്കുംവിധമാണ് ദൃശ്യമൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ആശുപത്രിവാസം കഴിഞ്ഞെത്തിയ ആന്റണിയോട് ഫ്ളാറ്റിലെ മറ്റു താമസക്കാർ വന്ന് ഫ്ളാറ്റ് ഒഴിഞ്ഞുപോവാൻ ആവ ശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. കസാരയിലിരിക്കുന്ന ആന്റണിയെ വിചാരണചെയ്യുംവിധമാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. തന്റെ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചും സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും ആന്റണി രണ്ടാമന്റെ അജ്ഞത ക്യാമറനോട്ടത്തിലൂടെ പ്രകടമാകുന്നു. അയാൾക്ക് ചുറ്റും നിൽക്കുന്നവരുടെ ഉയരത്തിൽനിന്നാണ് ഇരിക്കുന്ന അയാളുടെ നിസ്സഹായതയി ലേക്ക് ക്യാമറ നോക്കുന്നത്. പ്രതിയെന്ന് സംശയിക്കുന്ന റോയ്‌യുടെ ഭീഷണിക്കു മുന്നിൽ ബൈക്കിൽ നിസ്സഹായനായി ഇരിക്കുമ്പോഴും, തന്റെ മേലുദ്യോഗസ്ഥ ന്റെയും സഹപ്രവർത്തകരുടെയും ചോദ്യങ്ങൾ നേരിടേണ്ടിവരുമ്പോഴും ആന്റണി രണ്ടാമനെ ഇതേ ശൈലിയിലാണ് ക്യാമറ കാണുന്നത്.

എന്നാൽ ആന്റണി ഒന്നാമനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആകാരത്തിലും മനോഭാവത്തിലുമുള്ള പൗരുഷപ്രകടനത്തെയാണ് ക്യാമറ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെയും അധീശത്വത്തിന്റെയോ നിലയാണ് അയാൾക്കപ്പോൾ. ആന്റണി രണ്ടാമന് കൂടുതൽ മന്ദതാളം നൽകുമ്പോൾ ചടുലമാണ് ആന്റണി ഒന്നാമനെ പിന്തുടരുന്ന ക്യാമറ. അയാളുടെ മനോനിലയിലെ ഔദ്ധത്യവും അക്ര മാസക്തിയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയാണ് ക്യാമറയുടെ പെരുമാറ്റം. ഇങ്ങനെ കരു ത്തും വന്യപൗരുഷവുമുള്ള ആന്റണിയിൽനിന്ന് ഓർമ്മയുടെ അഭാവത്തിൽ നിര ന്തരഭൂതകാലവിചാരണകളാൽ നിസ്സഹായനാവുന്ന ആന്റണിയിലേക്കുള്ള പരി ണാമം പരിചരണത്തിലെ വ്യതിരിക്തതയിൽ മികവേറുന്നു. എന്നാൽ ഈ പരി ണാമം അരേഖീയമാണെന്നത് കാര്യങ്ങളെ കുഴപ്പിക്കുന്നു.

ആര്യന്റെ മരണവും അതിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദാലേഖനവും പലകാലങ്ങളിൽ ചിത്രത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ആവർത്തനവിരസതയെ മറികടന്ന്,

അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ പുതുക്കിക്കൊണ്ട് ഉദ്വേഗമുണർത്താൻ ദൃശ്യപരിചരണത്തിനാവുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ 17-ാം മിനിറ്റിൽ, കാറപകടശേഷം ആന്റണി ആര്യന്റെ കേസ്ഫയൽ കമ്പ്യൂട്ടറിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോഴാണ് ആദ്യമായി ഈ ദൃശ്യം കാണാവുന്നത്. പരേഡ്ഗ്രൗണ്ടിന്റെ കമ്പ്യൂട്ടർ ചിത്രത്തിലേക്ക് സൂം ചെയ്ത്കൊണ്ട്, ഒരു ഡിസ്സോൾവിനുശേഷം ആര്യന്റെ പ്രസംഗവേദിയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ആര്യനു പുരസ്കാരം ലഭിക്കുന്നതും, പ്രസംഗവും പ്രസംഗത്തിനിടയിൽ വെടിയേൽക്കുന്നതും വിശദമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് - മീഡിയം -ക്ലോസപ്പ് തുടങ്ങിയ വേറിട്ട അകലങ്ങളും, പാനിംഗ് സൂമിംഗ് തുടങ്ങിയ പ്രയോഗമുറകളുമായി ഈ രംഗം നിരവധി വിശദാംശങ്ങളോടെ ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥാപരമായി കേന്ദ്രീകരിക്കാനുതകുംവിധത്തിലാണ് ഇവിടെ അവതരണം. കാറപകടത്തിനുമുമ്പ്, കേസന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആന്റണി ആ വീഡിയോ കാണുന്നതാണ് രണ്ടാമൂഴത്തിലുള്ളത്. ഇത്തവണ പ്രസംഗത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തെയാണ് കൂടുതലായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്. ആന്റണിയും സഹപ്രവർത്തകരും ഈ ദൃശ്യം സൂക്ഷ്മമായി കാണുന്ന ഈ ഭാഗത്തിൽ, ആര്യനു വെടിയേൽക്കുന്ന ദൃശ്യം മാത്രമാണുള്ളത്. പിന്നീട് ചിത്രത്തിന്റെ മധ്യഭാഗത്താണ് ഇതേ വീഡിയോ ആന്റണിയും ഫാർഹാനും കാണുന്നതുള്ളത്. ഓർമ്മ നഷ്ടമായ ആന്റണി, താനാണ് കുറ്റവാളിയെന്ന തിരിച്ചറിവില്ലാതെ ഈ ദൃശ്യം വിഹ്വലതയോടെ കാണുകയാണ്. ആന്റണിയുടെ ഭാവപ്രതികരണങ്ങൾ ഫർഹാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതും കാണാം. പിന്നീട് ഈ ദൃശ്യം, ഷാർപ്പ് ഷൂട്ടറായ റിയാസ്ഖാന്റെ കഥാപാത്രം കൊലപാതകം വിശകലനം ചെയ്യുന്നിടത്താണുള്ളത്. കൊലപാതകം എങ്ങനെ എന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരം കണ്ടെത്തുന്നത്, ആര്യൻ സ്റ്റേജിലേക്ക് നടന്നുവന്ന് നിൽക്കുന്ന പൊസിഷന്റെ ദൃശ്യത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്. അവസാനം, ആഖ്യാനം ഗുപ്തമാക്കിയ കൊലപാതകവിശദാംശങ്ങൾ അനാവൃതമാക്കുമ്പോഴാണ് ഇതു വീണ്ടും കാണാനാവുക. ഇത്തവണ കൊലപാതകം നടക്കുന്നതിന്റെയും ആന്റണിയാണ് കൊലപാതകിയെ

ന്നതിന്റെയും നേർദൃശ്യങ്ങളാണ്. ആര്യന്റെ കൊലപാതകത്തിന്റെ അതുവരെ കാണാത്ത ക്യാമറാ ആംഗിളിൽനിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഈ ഭാഗത്ത് കാണാം. ഒരേ ഉള്ളടക്കം തന്നെ വേറിട്ട സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യ-ശബ്ദ സംവിധാനത്തിലെ ജാഗ്രതകൊണ്ട് സംവേദനതലത്തിൽ പുതുമയേറുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ക്ലാസ്സിക്കലായ ദൃശ്യപരിചരണരീതിതന്നെയാണ് *മുംബൈ പോലീസ്* അനുവർത്തിക്കുന്നത്. ഹോളിവുഡ് ചിത്രത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ, രംഗങ്ങൾ ഒരുങ്ങിയിരിക്കുന്നത് ഷോട്ടുകളുടെ വ്യവസ്ഥാപിതദൃശ്യവിന്യാസത്തിനകത്താണ്. 180 ഡിഗ്രി നിയമങ്ങൾ പാലിച്ചുകൊണ്ട്, ഷോട്ട് റിവേഴ്സ് ഷോട്ടിന്റെ മാതൃകകൾ അവലംബിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഇവിടെ തിരക്കഥയുടെയും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും ഘടനയാണ് അരേഖീയദൃശ്യശൃംഖലയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നത്. ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ രേഖീയ, മുഖ്യധാരാനിയമലംഘനങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ താരതമ്യേന കുറവാണ്. എങ്കിലും തിരക്കഥാഘടനയിലെയും എഡിറ്റിങ്ങിലെയും അരേഖീയത, ദൃശ്യപരിചരണത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുവെന്നത് കാണാതിരുന്നുകൂടാ.

ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ വൈവിധ്യതലങ്ങളാണ് ഈ അഞ്ച് ചിത്രങ്ങളും പിന്തുടരുന്നത്. എസ്തപ്പാൻ ഒരു കടലോരഗ്രാമത്തിന്റെ കഥ പറയാൻ പൊതുവിടങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചപ്പോൾ അമ്മ അറിയാൻ ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാ പരിചരണത്തിലൂടെ വികേന്ദ്രിത സ്ഥലസങ്കൽപ്പം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. ഓരോ ഫ്രെയിമിലും വ്യവസ്ഥാപിത ലാവണ്യബോധത്തെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു അമ്മ അറിയാൻ. അന്ത്യരംഗത്തിലെ അന്യവത്കരണപരമായ അട്ടിമറിയടക്കം സ്ഥപരിചരണത്തിലെ സവിശേഷതകൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ നിരവധിയാണ്. എസ്തപ്പാൻ മിത്തിന്റെ പാഠഭേദസവിശേഷതകളെയും പ്രതീകാത്മകസാധ്യതകളെയും ദൃശ്യപരമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. അനന്തരമാവട്ടെ,

സവിശേഷമായ ഫ്രെയിമൊരുക്കലിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യവും ഫാന്റസിയും കലർന്ന അജയന്റെ മാനസികാവസ്ഥകളെ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ, ഓഫ് സ്ക്രീൻ ഇടത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് സ്ഥലപരിചരണത്തിന്റ യഥാതഥാബോധത്തെ കവിയാനാണ് അനന്തരത്തിൽ ശ്രമിച്ചത്. സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ് ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ നഗരഭൂമികയിലെ കഥ - കഥാപാത്ര വൈപുല്യത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു. കഥനത്തിന്റെ ആവർത്തന മാതൃകയെ സ്ഥലപരിചരണത്തിലെ വ്യതിരിക്തതകൊണ്ട് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിൽ പുതുമയേറ്റുന്നു. മുംബൈപോലീസിലാവട്ടെ, രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ കാലപരമായ അരേഖീയതയുണ്ടെങ്കിലും ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ വ്യവസ്ഥാപിത രീതികൾതന്നെയാണ് പിന്തുടർന്നത്.

അധ്യായം 5

മധ്യസ്ഥത

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെസംബന്ധിച്ച് മധ്യസ്ഥത (Mediacy) സങ്കീർണ്ണതയേറിയ ഒരു സങ്കൽപ്പമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമപരമായ ബഹുസ്വരതയും സാങ്കേതികസവിശേഷതകളും മധ്യസ്ഥതയെ ഒരൊറ്റ നിർവചനത്തിലേക്കോ ഒരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലേക്കോ ഒതുക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നില്ല. ക്യാമറാനോട്ടവും വോയിസ് ഓവറുമെല്ലാം മധ്യസ്ഥതയുടെ മുഖ്യ ചലച്ചിത്രോപായങ്ങളാണ്. "ആഖ്യാതാവിനെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത് പറയുന്ന ആളെയല്ല കാഴ്ചക്കോൺ (Point of View) ആണ്. ആരാണ് ഈ കാഴ്ചകളെ തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു എന്നതാണവിടെ ഉന്നയിക്കേണ്ട ചോദ്യം. ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളാണ് പരിശോധിക്കേണ്ടത്. കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളെ പകർത്താൻ ഉപയോഗിച്ച കോൺ മാത്രമല്ലെന്നർത്ഥം. സിനിമയിലെ സ്വീക്വൻസുകളെ അപ്പാടെയും നോക്കിക്കാണുന്ന ഒന്നാണത്" (സോമനാഥൻ, 2016:154). ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യ/ശ്രാവ്യ ഘടകങ്ങളടങ്ങുന്ന വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെയാണ് ഇവിടെ മധ്യസ്ഥതയായി പരിഗണിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് സ്ഥലപരവും സമയപരവുമായ ഘടകങ്ങൾ വിന്യസിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ ബോധകേന്ദ്രത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്ന വിധമനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യശൈലിയും സംവേദനക്ഷമതയും ആഖ്യാനജനുസ്സുമെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനബോധസ്വരൂപത്തിന്റെ ശൈഥില്യവും സ്ഥിരതയും പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യഘടകങ്ങളുടെ ഐകരൂപ്യമുള്ള ഒരു സുസ്ഥിരബോധത്തെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് സ്ഥാപിക്കുമ്പോൾമുതൽ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവദിശയും ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തോട് തങ്ങളുടെ ബോധ

ത്തെയും ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടവും ക്യാമറാനോട്ടവും തമ്മിൽ അകലങ്ങളില്ലാതാവുന്നു. മിക്ക മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെയും വിജയത്തിന് ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽ സുസ്ഥിരബോധസന്നിവേശം അനിവാര്യമാണ്. ഈ ബോധപ്രവാഹത്തിനിടെ അന്ത്യരംഗംവരെ കാണികളെയും ആത്മബോധമുണർത്തുന്ന ഷോട്ടുകൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ പൊതുവിൽ ശ്രമിക്കാറില്ല.

ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനം, പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം, മധ്യമപുരുഷാഖ്യാനം എന്നിങ്ങനെ വീക്ഷണസ്ഥാനങ്ങൾ ചിത്രത്തിന്റെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ഘടനാസത്തയെക്കൂടി നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യശബ്ദധാരകളെ ആസ്പദമാക്കി ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനം, പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം എന്നൊക്കെ വിഭജിക്കുന്നതിൽ പല സങ്കീർണ്ണതകളുമുണ്ട്. ''ഉത്തമപുരുഷനിലുള്ള ആഖ്യാനം സിനിമയിലപ്പാടെയില്ല, സിനിമയിലെ ശബ്ദപഥത്തിലെ ഭാഷയിൽ മാത്രമാണുള്ളത്. ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളിൽ ഒരിടത്തും അതില്ല. ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളെ മുൻനിർത്തി നോക്കിയാൽ അതിന് മറ്റു സിനിമകളിൽനിന്ന് ആഖ്യാനപരമായി എന്തെങ്കിലും വ്യത്യാസം കാണാൻ കഴിയില്ല'' (സോമനാഥൻ, 2016: 155). അത്തരം സാമാന്യ വിഭജനങ്ങൾ ഈ വിധം അസംഗതമെങ്കിലും, ദൃശ്യശബ്ദധാരകളുടെ സങ്കലനത്തിൽ മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ നമുക്ക് കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കാനാവില്ല.

ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനത്തിൽ കഥ പറയുന്ന ചിത്രങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാതാവിന്റെ ആന്തരികചിന്തകളെക്കൂടി സംവദിക്കാനാവുന്നു. ഞാനിലൂടെ കടന്നുപോവുന്ന കാഴ്ചകളാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യാവലംബം. ഈ ആഖ്യാനശൈലിയിലൂടെ പ്രേക്ഷകരെ നേരിട്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യാം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലെ സങ്കീർണ്ണത സംവേദനം ചെയ്യാനും ഇത് ഉപകരിക്കുന്നു. ദൃശ്യപഥത്തിലെ പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടുകൾ മറ്റൊരുവിധത്തിൽ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാന

രീതിയാണ് പിൻപറ്റുന്നത്. ശാരീരിക-മാനസികാവസ്ഥകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടുകളെ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനത്തിന്റെ ദൃശ്യമാതൃകയായി പരിഗണിക്കാം. ശബ്ദപഥത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഉത്തമപുരുഷ വോയിസ് ഓവറുകൾ ദൃശ്യങ്ങളോട് ഇടയുന്നവിധത്തിൽ അർത്ഥസങ്കീർണ്ണത വർധിപ്പിക്കാനും ഉപയോഗപ്പെട്ടേക്കാം. വിശ്വാസയോഗ്യമല്ലാത്ത (Unreliable Narrator) മധ്യസ്ഥതാസമ്പ്രദായം കണ്ടുവരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. സങ്കീർണ്ണസ്വരൂപമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ, വോയിസ് ഓവറിലൂടെ ആത്മഗതങ്ങൾ ഒരു ഘടനയായിത്തന്നെ രേഖീയാർത്ഥങ്ങളെ ഉല്ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് പ്രവർത്തിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ടാവാറുണ്ട്.

സാഹിത്യകൃതികളിലെന്നപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലും സർവ്വസാധാരണവും, വ്യാപകവുമായ ആഖ്യാനരീതിയാണ് പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനരീതി. ക്യാമറക്ക് സവിശേഷമായ ഒരു അസ്തിത്വധാരണ വിഭാവനം ചെയ്യാത്തതും, ദൃക്സാക്ഷിത്വമാതൃക പിൻപറ്റുന്നതുമായ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായമാണിത്. മിക്ക മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെയും ക്യാമറാനോട്ടം നാട്ടിയിരിക്കുന്നത് പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിലാണ്. പ്രേക്ഷകരെ മുന്നിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്ക് കേവലസാക്ഷിയാക്കുന്ന, അവബോധനിർമ്മിതിയാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടേത്. അവൾ/അവൻ എന്ന് അഭിസംബോധന ചെയ്യാനാവുന്ന രീതിയിൽ സാക്ഷിയാവുകയാണ് ഇവിടെ ക്യാമറയും. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിലൂടെ കഥയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുംകുറിച്ചുള്ള സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണം അവതരിപ്പിക്കാം.

മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തെ ആഴത്തിൽ വിശകലനംചെയ്ത ഫ്രഞ്ച് ആഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികനാണ് ജെറാർഡ് ജെനറ്റ്. 'ഫോക്കലൈസേഷൻ' എന്ന പരികല്പന ആഖ്യാതാവ് എന്ന ബോധസങ്കല്പത്തിന് അദ്ദേഹം നൽകിയ പ്രധാന സംഭാവനയാണ്. അദ്ദേഹം ബാഹ്യഫോക്കലൈസേഷൻ, ആന്തരിക ഫോക്കലൈസേഷൻ, സീറോ ഫോക്കലൈസേഷൻ എന്നിങ്ങനെയാണ് ഫോക്കലൈസേഷനെ

പ്രധാനമായും വർഗ്ഗീകരിച്ചത്. സീറോഫോക്കലൈസേഷനിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിനെ ഒരു കഥാപാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. സാങ്കൽപ്പികലോക ത്തെയും അതിലെ ആളുകളെക്കുറിച്ചും പരിധികളില്ലാത്ത ഈ അറിവ് ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സ്വഭാവമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളേക്കാൾ കഥാലോകത്തെക്കുറി ച്ചുള്ള അറിവ് ഇവിടെ ആഖ്യാതാവിനാണ്. ബാഹ്യഫോക്കലൈസേഷൻ ഉപയോ ഗിച്ച് കഥാകൃത്ത് ഒരു പ്രത്യേക കഥാപാത്രം കാണുന്നതിലും കേൾക്കുന്നതിലും ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. പക്ഷേ അവരുടെ മനസ്സിലേക്ക് നോട്ടമയയ്ക്കുന്നില്ല. ആന്തരിക ഫോക്കലൈസേഷനിൽ, കഥാകാരന് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരിക ലോകാനുഭവങ്ങളിലേക്ക് പ്രവേശനമുണ്ട്. അവരുടെ ആന്തരികലോകത്ത് കടന്നുവ രുന്ന ചിന്തകൾ, സ്വപ്നങ്ങൾ ഭാവനകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇവയെ വസ്തുനിഷ്ഠമാക്കി ആഖ്യാതാവ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിലേക്ക് അക ലംപാലിച്ച് നോക്കുകയല്ല. മറിച്ച് ആ ആന്തരികലോകം ആഖ്യാനംതന്നെ ഏറ്റെടു ക്കുകയാണ് (1983:189- 194).

സാഹിത്യത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ജെനറ്റിന്റെ ചിന്തകളെ ചല ച്ചിത്രാഖ്യാനവിശകലനത്തിലും സ്വീകരിച്ചവരുണ്ട്. ഫോക്കലൈസേഷനെ പ്രയോ ജനപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിശകലനം നടത്തിയവരിൽ പ്രമുഖൻ എഡ്വാർഡ് ബ്രാനിഗനാണ്. ബ്രാനിഗൻ ആന്തരിക ഫോക്കലൈസേഷനിലും ബാഹ്യഫോക്ക ലൈസേഷനിലുമാണ് ഊന്നലുകൊടുത്തത്. ബാഹ്യഫോക്കലൈസേഷൻ കഥാ പാത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യ/ശ്രാവ്യാവബോധനിർമ്മിതിയിലൂന്നുന്ന കഥകളെ പ്രതിനിധീക രിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം എന്താണ് കാണുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകൻ സാമാന്യമായി കാണുന്നു. ആന്തരിക ഫോക്കലൈസേഷനിൽ ആത്മനിഷ്ഠ/സ്വകാര്യ അനുഭവ ങ്ങളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. ജെനറ്റയുടെ വർഗ്ഗീകരണങ്ങളിൽ രണ്ടെണ്ണ മേ സ്വീകരിക്കുന്നുള്ളൂവെങ്കിലും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ അറിവിന്റെ വിതര ണത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ബ്രാനിഗന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പ്രയോജനപ്രദ മാണ്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപഠനങ്ങളിൽ മധ്യസ്ഥത അല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാതാവ് എന്ന ആശയം പലവിധ ചിന്താസമീപനങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാന സംഭ വങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെ, എപ്പോൾ നേടുന്നു എന്നു നിർണ്ണയിക്കുന്ന അറിവിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള നിയന്ത്രണവും വിതരണവു മായാണ് ബ്രാനിഗൻ മധ്യസ്ഥതയെ പരിഗണിക്കുന്നത് (1992: 76). എന്നാൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വത്വത്തെത്തന്നെ നിരാകരിക്കുന്നതാണ് ബോർഡ്‌വെലിന്റെ സമീപനം. ആശയവിനിമയരൂപത്തെ, ആഖ്യാനത്തിൽ അദ്ദേഹം അംഗീകരിക്കുന്നി ല്ല. ആഖ്യാനം ഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരാളെയല്ലാതെ അയയ്ക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വത്വത്തെ വകവെക്കുന്നുമില്ല. ആഖ്യാനത്തിൽനിന്നും അർത്ഥം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരാണ്, ആ അർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെത്തന്നെയാണ് ബോർഡ്‌വെൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയിലേക്ക് പരിഗണിക്കുന്നത്.

ബോർഡ്‌വെലിന്റെ ആശയത്തെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ട് ചാറ്റ്മാൻ മധ്യ സ്ഥതാ സങ്കൽപ്പത്തെ അനുകൂലിക്കുന്നു. ചാറ്റ്മാനെ സംബന്ധിച്ച്, ആഖ്യാനനിർമ്മാണത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ സജീവമായി പങ്കെടുക്കുന്നുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നത് വ്യത്യാസമില്ല. സിനിമയും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിലുള്ള വിനിമയത്തിന് ഉത്ത രവാദിത്തമുള്ള ഒരു ഏജന്റ് ഉണ്ടായിരിക്കണം. ചാറ്റ്മാൻ വാദിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകർ ആഖ്യാനം നിർമ്മിക്കുന്നുവെന്നതിനേക്കാൾ പുനർനിർമ്മിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്ന താണ് കൂടുതൽ അർത്ഥവത്തായത് എന്നാണ് (ചാറ്റ്മാൻ, 1980:108). എല്ലാ കാഴ്ച ക്കാരും ഒരേ രീതിയിൽ ആഖ്യാനം പുനർനിർമ്മിക്കാൻ പോകുന്നുവെന്ന് ഇത് അർത്ഥമാക്കുന്നില്ല, വാസ്തവത്തിൽ ഓരോ പ്രേക്ഷകയും /പ്രേക്ഷകനും ഒരേ സംഭവത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത വായന നടത്താൻ ഇടയുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും ചാറ്റ്മാനെ സംബന്ധിച്ച്, ഒരു ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ എല്ലായ്പ്പോഴും ഉള്ളടക്കം അയയ്ക്കുന്ന ആളുണ്ടാകും. ആഖ്യാനം എന്നത് ഒരു ആശയവിനിമയമാണ്. ആശയം അയച്ച ആൾ, അതിന്റെ സ്വീകർത്താവ് എന്നീ രണ്ട് കക്ഷികളെ അതി

നാൽ ആഖ്യാനം മുൻനിശ്ചയിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന സൈമർ ചാറ്റ്മാന്റെ വാദം ആഖ്യാതാവിന്റെ അസ്തിത്വത്തെ മാനിക്കുന്നുവെന്ന് കാണാം.

ക്ലാസ്സിക്കൽ, രേഖീയാഖ്യാനചിത്രങ്ങൾ, സർവ്വജ്ഞാനിയായ വീക്ഷണ സ്ഥാനം കൈക്കൊള്ളുന്നത് പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥ എല്ലാ അറിവും പകരുന്നു എന്ന ധാരണ സൃഷ്ടിക്കാനാണ്. അറിവിന്റെ നിറവിലാണ് പ്രേക്ഷകർ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നത്. ചില അറിവുകൾ ലഭ്യമാക്കുന്ന സമയം അൽപ്പം നീട്ടിവെച്ചാലും അത് ചിത്രാന്ത്യത്തിലെങ്കിലും വെളിപ്പെടുത്താൻ ഇവ മടിക്കില്ല. ''ക്ലാസ്സിക്കൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമയിൽ, അറിവിന്റെ വ്യാപ്തി സർവജ്ഞതയാണ്. അതിന്റെ ആത്മബോധം മിതമാണ്. കാഴ്ചക്കാരനുമായുള്ള ആശയവിനിമയം ഉയർന്നതാണ്. ആഖ്യാതാവ് അദൃശ്യനാണ്. രചയിതാവ് അപ്രത്യക്ഷനാണ്'' (1985:59) എന്ന ബോർഡ്‌വെലിന്റെ വാക്യങ്ങളെ അന്വർത്ഥമാക്കുന്നുണ്ട്, ചുരുങ്ങിയത് 90-കൾവരെയുള്ള മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളെങ്കിലും.

ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക്, പൊതുവിൽ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രത്യക്ഷസാന്നിദ്ധ്യം അഭികാമ്യമല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാവും കഥപറച്ചിൽ. ''കഥാപാത്രങ്ങൾ വിശാലാർത്ഥത്തിൽ നമ്മോട് കഥപറഞ്ഞേക്കാം, പക്ഷേ അവരുടെ ലോകത്ത് ജീവിക്കുന്നതിലൂടെയും മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുമായി സംസാരിക്കുന്നതിലൂടെയുമാണത്. ഈ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിൽ നമ്മുടെ അറിവ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതിലും പറയുന്നതിലും പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഈ പരിമിത സാഹചര്യത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രം പ്രവർത്തനങ്ങളാൽ നിർവചിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ഏജന്റാണ്'' (https://djaballahcomps.files.wordpress.com) എന്ന സ്റ്റീഫൻ ഹീത്തിന്റെ നിരീക്ഷണം വ്യവസ്ഥാപിത ആഖ്യാനബോധവും കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധത്തെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ മായ്ക്കാനോ മറയ്ക്കാനോ മുഖ്യധാര ശ്രമിക്കുമ്പോൾ പല കലാസിനിമകളും പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളും വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രത്യക്ഷീകരിക്കാൻ ഊറ്റം കാണിക്കാറുണ്ട്. മധ്യസ്ഥതാബോധത്തെ മുഴുവ നായും കഥാലോകത്തിനകത്ത് പണയംവെയ്ക്കാതെ പ്രേക്ഷകരെ നേരിൽ അഭി സംബോധന ചെയ്യാൻ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ തയ്യാറാവുന്നു. ആഖ്യാതാക്കളുടെ വിപുലസാന്നിദ്ധ്യമായോ, കമന്ററിയായോ, ആത്മഗതങ്ങളുടെ നിരന്തര ഇടപെടലു കളായോ നാലാം ചുവർ തകർത്തുകൊണ്ടോ ഇവ കാഴ്ചക്കാരെ ദൃശ്യനിദ്ര യിൽനിന്നുണർത്തുന്നു. പ്രേക്ഷകരെ ആത്മബോധത്തിലേക്ക് ഉണർത്താൻ, അല്ലെ ങ്കിൽ അന്യവത്കരിക്കാൻ ഫലപ്രദമാണ് ആഖ്യാനബോധത്തിലെ സർഗപരീക്ഷ ണങ്ങൾ. ആഖ്യാനബോധത്തിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ കാഴ്ചയെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ മുൻനിർത്തി മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ പരീക്ഷണത്തിനു മുതിരാത്തത്, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെയും സംവേദനത്തെയും അത് ബാധിക്കുമെന്നതിനാലാണ്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതവും രേഖീയ വുമായ ചിത്രങ്ങൾ എഡിറ്റിങ്ങിലും ക്യാമറാപരിചരണത്തിലുമൊന്നും പ്രേക്ഷ കബോധത്തെ തട്ടിയുണർത്തുന്ന ഉപായങ്ങൾകൊണ്ട് കൈപൊള്ളാതിരിക്കാൻ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. തീയ്യേറ്ററുകളിലെ ഇരുട്ടിലെ സ്വപ്നസമാനമായ അന്തരീക്ഷത്തി ലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ തളയ്ക്കാനാണ് അവ ശ്രമിക്കുക. കാഴ്ചാന്ത്യംവരെ ആഖ്യാന ത്തിന്റെ ഒഴുക്കിൽ ആത്മബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടവരായി തുടരുകയാണ് പ്രേക്ഷകർ. സ്വപ്നത്തിൽ മനപൂർവ്വം ഇടപെടാൻ പറ്റാത്തതുപോലെ, ഏറെക്കുറേ നിഷ്ക്രിയ രായ പ്രേക്ഷകരെയാണ് ഇവിടെ ആവശ്യം. എന്നാൽ ആഖ്യാനബോധത്തിൽ നിര ന്തരം മുറിവുകളോ വ്യതിയാനമോ സംഭവിക്കുമ്പോൾ സംവേദനരീതിതന്നെ മാറു കയും ചെയ്യുന്നു.

സംവേദനം അങ്ങേയറ്റം സുതാര്യമായ ഒഴുക്കാവാൻ ഹോളിവുഡടക്കമുള്ള മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നു. കലാചിത്രങ്ങളാവട്ടെ ബോധകേന്ദ്രത്തിൽ സർഗ്ഗവിച്ഛേദങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് സംവേദനം അതാര്യമാക്കുന്നു. ഏകബോധകേന്ദ്രം

എന്ന സങ്കൽപ്പം മുഖ്യധാരയ്ക്ക് അനിവാര്യതയാവാറുണ്ട്. ഒറ്റബോധത്തിന്റെ ചരടാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുക, തുടക്കംമുതൽ ഒടുക്കംവരെ അതിന്റെ നൈരന്തര്യം നിലനിർത്തുക എന്നിവ വ്യവസ്ഥാപിതചിത്രങ്ങളുടെ പ്രതിപാദനത്തിന് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതാണ്. ആഖ്യാനബോധവും പ്രേക്ഷകബോധവും സമീകരിക്കപ്പെടുന്നതോടെ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളില്ലാതാവുകയും രേഖീയദിശയിൽ പ്രേക്ഷകമനോഭാവം ചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൊതുവിൽ കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലാണ്, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും അതിരുകൾ മാഞ്ഞ് ആഖ്യാനപരിപ്രേക്ഷ്യം രേഖീയബോധത്തിൽനിന്നും വിടുതൽ നേടുന്നത്. എതിർ ധ്രുവങ്ങളിൽ നിൽക്കേണ്ട വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യവും വൈയക്തിക ആത്മനിഷ്ഠബോധവും തമ്മിൽ കലരുന്ന അനുഭവങ്ങൾ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിലാണുണ്ടാവുക. പരമ്പരാഗതമായ അർത്ഥതാൽപ്പര്യങ്ങളും അനുമാനങ്ങളുമെല്ലാം ഈ കൂടിക്കലരലിൽ അപ്രസക്തമാവുന്നു. മിഥ്യാ-യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ വേർതിരിച്ച് വ്യാഖ്യാനിച്ചേക്കില്ല ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠതലത്തെ ആഖ്യാനബോധവുമായി കൂട്ടിക്കലർത്താതെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് പലപ്പോഴും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടേത്.

വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യത്തോട് ചേർന്നുനിന്ന് വൈയക്തിക അനുഭവതലങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന രീതിയാണ് മുഖ്യധാര പൊതുവിൽ പിന്തുടരുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠതലത്തെ ആത്മനിഷ്ഠബോധതലം കയ്യേറുന്ന മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങൾ കൂടുതലായി വരുന്നത് തൊണ്ണൂറുകൾക്ക് (1990) ശേഷമാണ്. *ഫൈറ്റ് ക്ലബ്* (ഡേവിഡ് ഫിഞ്ചർ, 1999), *ഷട്ടർ ഐലന്റ്* (മാർട്ടിൻ സ്കോർസി, 2010) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ അതിരുകളെ അതിലംഘിച്ച് പെരുമ നേടിയവയാണ്. യാഥാർത്ഥ്യവും മിഥ്യയും ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തിൽ കൂടിക്കലരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അനുഭവരാശിയാണ് *ഫൈറ്റ്ക്ലബ്ബി*ന്റേത്. എഡ്വേർഡ് നോർട്ടൺ അവതരിപ്പിച്ച മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ മിഥ്യാവബോധത്തിൽനിന്നും

ഉരുവാകുകയാണ് ടെയ്‌ലർ ഡർഡൻ എന്ന ബ്രാഡ്പിറ്റിന്റെ കഥാപാത്രം. ചിത്രാന്ത്യംവരെ ടെയ്‌ലർ ഡർഡന്റെ മിഥ്യാസ്തിത്വം ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല. അന്തർമുഖനായ മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ ആൾട്ടർ ഈഗോ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഈ കഥാപാത്രം ചിത്രത്തിൽ ഉടനീളം തുടരുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ മിഥ്യാസ്തിത്വത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽമാത്രം വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ബോധമണ്ഡലത്തിലുണ്ടാവുന്ന ആഘാതം വലുതാണ്. അതുവരെയുള്ള ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥതാൽപ്പര്യങ്ങളെപ്പോലും ഇത് ആശയക്കുഴപ്പത്തിലാക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യമെന്നോണം പ്രേക്ഷകർ അതുവരെ സ്വാംശീകരിച്ച ദൃശ്യങ്ങൾ വൈയക്തിക മിഥ്യാബോധത്തിന്റേതായിരുന്നെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ, പ്രമേയാഖ്യാനങ്ങൾ പുനർവായനക്ക് വിധേയമാക്കേണ്ടിവരുന്നു.

വീക്ഷണകോണിലെ ബാഹുല്യം, പ്രാഥമികാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു. ഒരു ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത കഥകളെ പല പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഒരേ കഥയുടെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളായും കാഴ്ചക്കോണിലെ ബഹുലത കാണാം. നോട്ടത്തിലെ ബാഹുല്യം രേഖീയതയുടെ കേന്ദ്രീകൃതവ്യവസ്ഥയെ അസ്ഥിരമാക്കും. കാഴ്ചക്കോണിലെ വൈപുല്യം പ്രമേയത്തെ അപനിർമ്മിക്കാനോ വേറിട്ട വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് ഊർജമേകാനോ സഹായകമാവുന്നു.

ബോധകേന്ദ്രം ഒരു കർതൃത്വത്തിൽനിന്നും ഇതരകർതൃത്വത്തിലേക്ക് കൂടുമാറുമ്പോൾ അതുവരെ കണ്ട ആഖ്യാനത്തെത്തന്നെ റദ്ദാക്കുന്നതോ നിശിതമായി പ്രതിരോധിക്കുന്നതോ ആയി മാറാം. അത്തരം ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ വരുത്തുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾപോലും കാഴ്ചയിൽ ആഘാതമേൽപ്പിക്കുന്നതാവാറുണ്ട്. കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യപഥത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്ന വീക്ഷണകോണുകളുടെ ബാഹുല്യംപോലെ ശബ്ദാഖ്യാനത്തിലും ഒന്നിലേറെ ബോധകേന്ദ്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങളുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പലപ്പോഴും

പ്രേക്ഷകരിൽ ആത്മബോധമുണർത്തുംവിധം സംവേദനത്തെ സർഗാത്മകമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആക്കാനാവും ഈ ശ്രമങ്ങൾ.

ദൃശ്യമാധ്യമമെന്നനിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് വോയിസ് ഓവർ ഒരു ബലഹീനതയാണെന്ന് പറയാറുണ്ടെങ്കിലും, അതിന്റെ സർഗവിനിയോഗം ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനക്ഷമതയുടെ ആഴം വർദ്ധിപ്പിച്ച സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെ വോയിസ് ഓവറും സംഭാവനകൾ നൽകുമ്പോൾ, അതിന്റെ വിനിയോഗം സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നു. അർത്ഥനിർമ്മിതിയിൽ സങ്കീർണ്ണമാനങ്ങൾ സാധ്യമാവുമ്പോൾ വോയിസ്ഓവറുകൾ സർഗാത്മകവിനിമയോപാധിയായി മാറുന്നു.''സ്ക്രീനിലെ ആരുടെയും അധരങ്ങൾ ചലിക്കാത്തപ്പോൾത്തന്നെ നമ്മൾ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കേൾക്കാത്ത ചിന്തകൾ കേൾക്കുന്നു''(ചാറ്റ്മാൻ, 1980: 159). വ്യവസ്ഥാപിതചിത്രങ്ങൾ വോയിസ് ഓവറിനെ കഥാസംഗ്രഹത്തിനും, ഭൂതകാലസംക്ഷേപത്തിനും, ചില സന്ദർഭങ്ങളെ എളുപ്പം വിനിമയം ചെയ്യാനുമൊക്കെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ദൃശ്യവിനിമയത്തിന്റെ ചുമതലാലഘൂകരണത്തിനും, ഒരു വിഷയത്തിൽ കേന്ദ്രീകരികരിക്കാനുമൊക്കെ ഇത് സഹായകമാവുന്നു.

മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ കഥയുടെ ഫലപ്രദമായ വിനിമയത്തിനാണ് വോയിസ് ഓവർ വിനിയോഗിക്കുന്നത്. കഥയ്ക്ക് പുറത്ത് വർത്തിക്കുന്ന, ദൈവനോട്ടമുള്ള ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദത്തിലാണ് വോയിസ് ഓവർ മിക്കപ്പോഴും ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ ഭാഗമാവുക. വൈകാരികാടുപ്പത്തിന് മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദത്തെയും മുഖ്യധാര ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. ചിലപ്പോഴാകട്ടെ, കഥയിലെത്തന്നെ ഉപകഥാപാത്രം സാക്ഷിയുടെ രൂപത്തിലും കഥ പറയാറുണ്ട്. എങ്കിലും പ്രേക്ഷകരെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അന്യവത്കരിക്കുന്ന മട്ടിൽ, ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ അർത്ഥോൽപ്പാദനോപായമായി സ്വീകരികരിക്കാറില്ല. മുഖ്യധാരാ അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ, കാലത്തിന്റെ ആശയക്കുഴപ്പം ലഘൂകരിക്കാൻ വോയിസ് ഓവർ പ്രയോജനപ്പെടുത്താം. ദൃശ്യത്തിന്റെ കേവല ശബ്ദപ്രതിനിധാന

മായി വോയിസ് ഓവർ പരിമിതപ്പെടാറുള്ളത് പലപ്പോഴും മുഖ്യധാരാരേഖീയചിത്ര ങ്ങളിലാണ്.

എന്നാൽ കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ വോയിസ് ഓവറിന്റെ കൂടുതൽ സർഗാത്മകവും സങ്കീർണ്ണവുമായ വിനിമയമാതൃകകൾ അവലംബിക്കാറുണ്ട്. ദൃശ്യവുമായി ഇടഞ്ഞോ ഭിന്നസ്വത്വങ്ങൾ പുലർത്തിയോ അർത്ഥോൽപ്പാദന ത്തിന്റെ അംഗീകൃതതാൽപ്പര്യങ്ങളെ ഇവ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. കലാചിത്രങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും ആഖ്യാതാവിന്റെ മനസ്സിലൂടെ കടന്നുപോവുന്ന വിചാരങ്ങളാവാറുണ്ട് വോയിസ് ഓവറുകൾ. വസ്തുനിഷ്ഠയുക്തിയെ നിരാകരിക്കുന്ന ഇത്തരം വോയിസ് ഓവറുകൾ ദൃശ്യത്തോട് ചേരുമ്പോൾ രേഖീയാർത്ഥധാരണകൾ വെട്ടി ലായേക്കാം. പലപ്പോഴും സ്വത്വശൈഥില്യത്തിന്റെയോ വ്യക്തി/സമൂഹസംഘർഷ ത്തിന്റെയോ പ്രതിനിധാനമാവുന്ന ഈ വോയിസ് ഓവറുകൾ രേഖീയയുക്തിയെ പാടേ നിരാകരിക്കാറുമുണ്ട്.

സ്വതന്ത്രസിനിമകളിൽ തങ്ങളുടെ ആഖ്യാനപരമായ ഇടപെടലിനെ പ്രത്യ ക്ഷീകരിക്കാനും സംവിധായകർ വോയിസ് ഓവറുകളെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചിന്ത കൾ, കവിതാശകലങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ കഥപറച്ചിലിന്റെ രേഖീയതാല്പര്യ ങ്ങൾക്കുപരിയായി ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത് കഥാലോക ത്തിന് പുറത്തുള്ള സൃഷ്ടാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെത്തന്നെയാണ് അടയാളപ്പെടു ത്തുന്നത്. സ്വതന്ത്ര/രാഷ്ട്രീയ/പരീക്ഷണ ചിത്രങ്ങളിൽ നാലാം ചുവർ തകർക്ക ലിന്റെ ഉപാധികളിലൊന്നായി ഇത്തരം ശബ്ദസന്നിവേശങ്ങൾ മാറാറുണ്ട്. ക്യാമറ യിലേക്ക്, അഥവാ പ്രേക്ഷകരെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന നേരിട്ടുള്ള നോട്ട ങ്ങൾപോലെ, ശബ്ദത്തിലും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രേഖീയോദ്ദേശ്യങ്ങളെ കവിഞ്ഞ് ഇവിടെ ആഖ്യാതാക്കൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ രേഖീയബോ ധത്തെ പല മട്ടിൽ ഉലച്ചേക്കാം. വസ്തുനിഷ്ഠ/ആത്മനിഷ്ഠ വീക്ഷണകോണുക

ളിലെ അസ്ഥിരതയായും, ആഖ്യാതാക്കളുടെ വൈപുല്യമായും, വോയിസ് ഓവർ പരീക്ഷണങ്ങളായും കഥനരേഖീയത മധ്യസ്ഥതയുടെ തലത്തിൽ ലംഘിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിലെ അരേഖീയ പ്രകൃതങ്ങളെ വിലയിരുത്തുകയാണ് ഇനിവരുന്ന ഭാഗങ്ങൾ.

5.1 ഒരു നാടുതന്നെ കഥപറയുമ്പോൾ

കഥപറച്ചിൽ മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരതാൽപര്യങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ ഒന്നാണ്. വാമൊഴികഥനം ഏറ്റവും ലളിതവും നൈസർഗികവുമായ ആഖ്യാനമാർഗമാണ്. ആലേഖനശേഷിയുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ നിലവിൽ വരുന്നതിനുമുൻപ് കഥപറച്ചിലിന് ആശ്രയം വാമൊഴിതന്നെയായിരുന്നു. അച്ചടി, റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ് മുതലായ മാധ്യമങ്ങൾ, കഥ പറച്ചിലിനെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണവും വിനിമയക്ഷമവുമാക്കിയെങ്കിലും വാമൊഴിയാഖ്യാനം ഇന്നും അപ്രസക്തമായിട്ടില്ല. വാമൊഴി ആഖ്യാനങ്ങൾ കഥ പറയുന്നയാളും ശ്രോതാവും തമ്മിലുള്ള നേർവിനിമയമാണ്. പറഞ്ഞു കഴിയുമ്പോൾ വാക്കുകൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഇല്ലാതാവുമെങ്കിലും 'നാലാള്' കൂടുന്നിടത്തെല്ലാം വാമൊഴി അന്നുമിന്നും കഥനദൗത്യം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. കഥപറച്ചിലിന്റെ സാർവ്വകാലികവും സാർവ്വലൗകികവുമായ ഒരു പ്രതിഭാസമായി വാമൊഴി ആഖ്യാനങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു. സംസ്കാരത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും സുദീർഘചരിത്രമുള്ള വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിന് ജി. അരവിന്ദൻ ദൃശ്യമാധ്യമത്തിലൂടെ നൽകുന്ന ആദരവാണ് *എസ്തപ്പാൻ.*

രണ്ട് വ്യത്യസ്ത മാധ്യമങ്ങളിലെ കഥപറച്ചിൽരീതികളുടെ സങ്കലനം എസ്തപ്പാനിലെ മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ സവിശേഷതകളിലൊന്നാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വാമൊഴിയുടെ പതിവുസാന്നിദ്ധ്യം സംഭാഷണരൂപത്തിൽമാത്രമാണെങ്കിൽ ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അന്തസത്തയായി അത് രൂപാന്തരമാർജ്ജിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വാമൊഴി ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് അരവിന്ദൻ.

ഒരർത്ഥത്തിൽ വാമൊഴി ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യവ്യാഖ്യാനമായി മാറുകയാണ് ഈ ചിത്രം. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള വേറിട്ട കഥകളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ് നാം കാണുന്നത്. ആളുകളുടെ സംഭാഷണശകലങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ ദൃശ്യങ്ങളെ വിന്യസിച്ചും, ദൃശ്യങ്ങളെ മുന്നേ പറഞ്ഞയച്ച് കഥപറച്ചിലുകാരെ പിന്നീട് കാണിക്കുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനം അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്.

വാമൊഴിയുടെയും ദൃശ്യത്തിന്റെയും ഭിന്നമാധ്യമസങ്കലനം സംഭവിക്കുന്നത് സാമ്പ്രദായിക മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ തിരസ്ക്കാരത്തിലൂടെയാണ്. ആഖ്യാതാക്കളുടെ വിപുലമായ നിര ആഖ്യാനബോധത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ശകലിതമാക്കുന്നു. ലോറി ഡ്രൈവർ, ബീഡിതെറുപ്പുകാരൻ, കടയിലെ സ്ത്രീ, മീൻവിൽപ്പനക്കാരി, പോലീസുകാരൻ, ക്ലീനർ, കുശിനിക്കാരൻ, വീട്ടിലെ സഹായി, ബോട്ടുജീവനക്കാരൻ, കഥ പറയുന്ന മുക്കുവർ തുടങ്ങി പന്ത്രണ്ടോളം കഥപറച്ചിലുകാർ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷ ആഖ്യാനത്തിൽ പങ്കാളികളാവുന്നു. എസ്തപ്പാൻ എന്ന മിത്തിന്റെ രചനാപ്രക്രിയയിൽ ഏർപ്പെടുകയാണ് ഇവരെല്ലാവരുംതന്നെ. പുരാവൃത്തനിർമ്മാണത്തിലെ സാമൂഹികപ്രക്രിയയുടെ ഉള്ളറകളാണ് ഇവിടെ അനാവൃതമാകുന്നത്. മിത്തിന്റെ കേവലാവതരണത്തേക്കാൾ അതിന്റെ നിർമ്മാണവേളയെക്കുറിച്ചുള്ള സർഗാന്വേഷണമായതിനാലാണ് കഥപറച്ചിലുകാരുടെ വൈപുല്യം പ്രസക്തമാവുന്നത്. മിത്ത് - സമൂഹം എന്നിവയെ കുറിച്ചുള്ള കേവലസങ്കൽപ്പങ്ങൾ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിൽ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. കഥ പറച്ചിലുകാർ കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയെങ്കിലും, ഏതെങ്കിലും ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ ആഖ്യാനത്തിന് മേൽക്കൈ ലഭിക്കുന്നില്ല. അവർ സമൂഹത്തിന്റെതന്നെ പരിച്ഛേദമായി മിത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ ഏർപ്പെടുകയാണ് ഇവിടെ.

ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ശിഥിലസ്മൃതികളിലാണ് എസ്തപ്പാന്റെ അസ്തിത്വം കുടികൊള്ളുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ അബോധഘടനയെത്തന്നെ പ്രതിപാദനത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ രേഖീയശില്പം അനുചിതമാവുകയാണ്. ‘‘ഋജുരേഖ

യിൽ നീങ്ങുന്ന കഥാകഥനത്തിന്റെ സരളനൈരന്ത്യമല്ല; മിത്തുനിർമ്മാണത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകസംഘർഷമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ശില്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.'' (ജോണി, 2010:9). വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മക സംഘർഷത്തെ ക്രിയാത്മകമായി വെളിവാക്കാൻ അരേഖീയരചനാപദ്ധതി അനിവാര്യമായി മാറുന്നു.

ഏകകർതൃത്വം മുൻനിർത്തി മിത്തിന്റെ നിർമ്മാണരഹസ്യത്തിലേക്കുള്ള അന്വേഷണം സാധ്യമല്ലാത്തതിനാലാവാം ആഖ്യാനത്തിനും ഏകശിലാത്മകസ്വഭാവം ഇല്ലാതാവുന്നത്. പ്രമേയത്തിന്റെ മുക്കും മൂലയും അറിയാവുന്ന, ദൈവതുല്യനായ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭാവം ആഖ്യാനത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. ഓരോ വീക്ഷണവും ഇവിടെ പാർശ്വവീക്ഷണമാണ്. ഒരേ സമയം വൈയക്തികമെന്ന തോന്നിക്കുന്ന എന്നാൽ സമൂഹത്തിന്റെ അബോധഘടനയെത്തന്നെ വെളിവാക്കുന്ന വീക്ഷണസ്ഥാനങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ് കഥപറച്ചിൽ. പ്രേക്ഷകർക്ക് പൂർണ്ണമായി നമ്പാൻ പറ്റുന്ന ഒരു ആഖ്യാതാവും കഥ പറയുന്നില്ല. അല്ലെങ്കിൽ ആ വിധത്തിലുള്ള ഒരു നോട്ടപ്പാട് നാടോടിമിത്തിന്റെ രചനാവേളയെ അനാവൃതമാക്കുമ്പോൾ അപര്യാപ്തമാണെന്നും പറയാം. ഏകപാഠത്തിന്റെ ആധികാരിക സ്വരൂപം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയാവിഷ്ക്കരണത്തിന് സഹായകമാവില്ല.

2015-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ചാർലി എന്ന ചിത്രവുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ മധ്യസ്ഥതയടക്കമുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഏതുവിധത്തിൽ എസ്തപ്പാനെ സവിശേഷ പരിഗണനയ്ക്ക് അർഹമാക്കുന്നു എന്ന് സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കാവുന്നതാണ്. കല-മുഖ്യധാരചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനരഹസ്യങ്ങളെയും ഇതോടൊപ്പം പുറത്ത് ചാടിക്കാം. സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ എസ്തപ്പാൻ എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയ അവതാരമാവാൻ ചാർലി എന്തെല്ലാം തന്ത്രങ്ങളാണ് മധ്യസ്ഥതയിലടക്കം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് നമുക്ക് നോക്കാം.

പേരുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് കഥ പറയുന്നത്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വം രൂപംകൊള്ളുന്നതാവട്ടെ നിരവധി ആഖ്യാതാക്കളുടെ പറച്ചിലിലൂടെയും. സൂപ്പർതാരചിത്രങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമാംവണ്ണം ചാർലിയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നവരെല്ലാം നന്മകളുടെ വിളനിലമാക്കി മാറ്റുകയാണ് അയാളെ. എസ്തപ്പാനാവട്ടെ നന്മതിന്മകളുടെ പരസ്പരവിരുദ്ധവും വ്യത്യസ്തവുമായ അടരുകൾ ഉൾച്ചേർന്ന കഥാപാത്രവും. എസ്തപ്പാനെയപേക്ഷിച്ച് ചാർലിയുടെ ചെയ്തികൾ മതവ്യവസ്ഥിതിക്കനുയോജ്യമല്ലാത്തതാണെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ യാഥാസ്ഥിതികവഴി പിന്തുടരുന്നത് *ചാർലി*യാണ്. നായികാനായകൻ സങ്കൽപ്പം, താരങ്ങൾ, പാട്ടുകൾ, കഥയുടെ രേഖീയവികാസം, ക്ലൈമാക്സിലെ ആകാംക്ഷ മുതലായ വിജയഘടകങ്ങളെ *ചാർലി*യിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. *എസ്തപ്പാനിൽ* ഇത്തരം ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം ആഖ്യാനം പുറത്തുനിർത്തുന്നു.

മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോൾ ചാർലിയിലെയും *എസ്തപ്പാനി*ലെയും ആഖ്യാനവ്യത്യാസം മൂർത്തമാവുന്നു. *ചാർലി, എസ്തപ്പാനിൽ*നിന്ന് ഭിന്നമായി ജനപ്രിയവും വ്യവസ്ഥാപിതവുമാവുന്നത് പ്രധാനമായും ആഖ്യാനം ബോധകേന്ദ്രത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെയാണ്. 'ടെസ്സ' എന്ന പാർവ്വതിയുടെ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ബോധകേന്ദ്രം കൈവരുകയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്. അതോടുകൂടി പ്രേക്ഷകരുമായുള്ള വിനിമയം സുഗമമായിത്തീരുന്നു. പലരുടെയും ആഖ്യാനങ്ങളെ ക്രോഡീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രമായി ടെസ്സ മാറുന്നു. തന്റെ മുറിയിൽ മുമ്പ് താമസിച്ചിരുന്ന ചാർലിയെക്കുറിച്ചുള്ള ടെസ്സയുടെ കൗതുകം, ചിത്രാന്ത്യംവരെ നീളുന്ന അന്വേഷണമാവുകയും അത് പ്രണയമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. പതിവുതെറ്റിക്കാതെ ക്ലൈമാക്സിൽ അവരുടെ സമാഗമവും പ്രണയസാഫല്യവുമാണ്. ടെസ്സയെ സിരാകേന്ദ്രമാക്കുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകരിലെ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളെല്ലാം തീർക്കുന്നു. ചാർലിയെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളെയെല്ലാം സഞ്ചയിക്കുന്ന യുക്തിയാണ് യഥാർത്ഥ

ത്തിൽ ടെസ്സ എന്ന കഥാപാത്രം. ആഖ്യാനത്തിൽ ഉയരുന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്കും ഉത്തരങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ടെസ്സയുടെ അന്വേഷണം ആസ്പദമാവുന്നു. ഓരോ കഥകളെയും ടെസ്സ സഞ്ചയിക്കുന്നതിലൂടെ രേഖീയത്തുടർച്ച കഥനത്തിന് സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലുള്ള വിള്ളലുകൾക്ക് ടെസ്സ പരിഹാരമാവുന്നു. അങ്ങനെ ആഖ്യാനമാമൂലുകളെയെല്ലാം അഭിസംബോധന ചെയ്ത് ചിത്രം സൂപ്പർഹിറ്റുമാവുന്നു.

നേരെമറിച്ച് *എസ്തപ്പാനി*ന്റെ ബോധകേന്ദ്രമായി ഒരു കർതൃത്വവും ചുമതലയേൽക്കുന്നില്ല. നാടോടി മിത്തിന്റെ നിർമ്മാണത്തെ സാധൂകരിക്കുംവിധം ഒരു സമൂഹംതന്നെയാണ് ഇവിടെ കഥ പറയുന്നത്. ഒരു ദൃഷ്ടികോണിലേക്ക് പല ദൃഷ്ടികോണിൽനിന്നുമുള്ള കഥകൾ സഞ്ചയിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ആധികാരിക സ്വത്വത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ കഥകളെല്ലാം അയഞ്ഞ മട്ടിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു. രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ അഭാവം പ്രമേയത്തെ സർഗാത്മകമാക്കാൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. *ചാർലിയി*ലെ കഥ ഏകശിലാത്മകവും ഏകാർത്ഥസൂചകത്തിലേക്ക് തളയ്ക്കപ്പെട്ടതുമാണ്. *എസ്തപ്പാനി*ലെ അയഞ്ഞ ഘടന പ്രമേയത്തിന് കാവ്യാത്മകമാനങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്നു. നാടോടിമിത്തിന്റെ രൂപവത്ക്കരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അതികഥനമായും അത് മാറുന്നു. മിത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ അന്തർഭവിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ കൂടിയാവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രം എന്ന പതിവുശീലത്തെ കയ്യൊഴിഞ്ഞതും.

പുരാവൃത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ ആഖ്യാനഘടനയായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാനസ്വരൂപം അരേഖീയമാവുന്ന സന്ദർങ്ങളും ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. നാടോടിപുരാവൃത്തങ്ങളുടെ സ്വഭാവമുദ്രകളിലൊന്നാണല്ലോ പാഠഭേദങ്ങൾ. പാഠഭേദസ്വഭാവത്തെ ചലച്ചിത്രഘടനയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാനും അരവിന്ദൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പലരിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച് കഥയ്ക്ക് സംഭവിക്കുന്ന രൂപാർത്ഥപരിണാമങ്ങൾ മൂലകഥ എന്ന സങ്കൽപ്പത്തെത്തന്നെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ആധികാരികപാഠം എന്ന മധ്യസ്ഥതയുടെ പ്രാമാണ്യത ഇവിടെ നഷ്ടമാവുകയും രേഖീയസങ്കൽപ്പം അനിവാര്യമല്ലാതാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയിൽനിന്ന് മറ്റൊരു വ്യക്തിയിലേക്ക് കഥ പറച്ചിലിന്റെ ബാറ്റൺ കൈമാറുമ്പോൾത്തന്നെ ആ വ്യക്തിയുടെ ആർജിതജീവിതത്തിന്റെയും വൈകാരികതയുടെയും ഭാവനയുടെയുമെല്ലാം മൂലകങ്ങൾ ചേർന്ന് കഥക്ക് പല മട്ടിൽ പ്രമേയ-രൂപവ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. വാമൊഴിയാഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രധാനമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് കേൾവിയാണെന്നതും ഓർക്കാം. ഒരു കഥ ഒരാൾതന്നെ രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളിൽ പറയുമ്പോൾ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളിൽ വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കാനുമിടയുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വീക്ഷണസ്ഥാനം അസ്ഥിരമായിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുണ്ട് ഈ ചിത്രത്തിൽ.

ഒരു കഥ വ്യത്യസ്ത സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒരാൾതന്നെ പറയുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന വൈജാത്യങ്ങൾ പള്ളിയിലെ കുശിനിക്കാരൻ പൈലിയുടെ കഥ പറച്ചിലിൽ കാണാവുന്നതാണ്. സെമിത്തേരിയിലെ ഇരുളിൽ താൻ എസ്തപ്പാനെ കണ്ട കഥ രണ്ട് വിധത്തിൽ വിവരിക്കുകയാണ് പൈലി. ആദ്യത്തേത്, വികാരിയച്ചൻ ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ ഒരു പരാതി രൂപത്തിലാണ് പൈലി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വികാരിയച്ചന് കുടിക്കാൻ കഞ്ഞി മേശയിൽവെച്ച് കൊടുത്ത്കൊണ്ട് പൈലി 'നമ്മുടെ എസ്തപ്പാന്റെ പോക്ക് അത്ര ശരിയല്ല' എന്നു പറയുന്നു. വികാരിയച്ചൻ കാര്യം തിരക്കുമ്പോൾ, 'ഇന്നലെ പള്ളിയടച്ചുവരുമ്പോഴുണ്ട്, എസ്തപ്പാൻ സെമിത്തേരിയുടെ അതിലെ പരുങ്ങി പരുങ്ങി . . എന്നു പൈലി പറയുന്നതിന്റെ പിന്നാലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്കും ആരംഭിക്കുന്നു. ഇരുളിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സെമിത്തേരിയിലെ പുറംമതിലിനരികെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന എസ്തപ്പാനും അയാളുടെ അനുയായികളായി കുറച്ചു ചെറുപ്പക്കാരും. അവർ ശ്മശാനത്തിലേക്കിറങ്ങുകയും, ഒരു കുഴിമാടത്തിലെ മണ്ണുമാന്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മതിലിനടുത്ത് എസ്തപ്പാനും കൂട്ടാളികളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് തലയോട്ടിയും അസ്ഥിക്കഷണങ്ങളുമായാണ്. ശേഷം അവർ മതിൽ ചാടി പുറത്തെ ഇരുളിലേക്ക് മായുന്നു.

പൈലിയുടെ രണ്ടാം ആഖ്യാനം ഒരു കള്ളുഷാപ്പിൽവച്ചാണ്. ഷാപ്പിലിരിക്കുന്ന ലോറി ഡ്രൈവർ 'നിന്റെ എസ്തപ്പാനെ ഞാനൊരൂസം ഒരെടുപ്പെടുക്കും' എന്നു പൈലിയോട് പറയുന്നു. 'അതിനുമാത്രം നീ വളർന്നിട്ടില്ല' എന്നു പറയുന്ന പൈലി തുടർന്ന് ഇന്നലെ രാത്രീലവൻ സെമിത്തേരിടതിലേ പരുങ്ങി, പരുങ്ങി . . . എന്ന കഥയാരംഭിക്കുന്നു. ഇരുൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽത്തന്നെ എസ്തപ്പാൻ മതിലിനരികിൽ പ്രത്യക്ഷനാവുന്നു. എസ്തപ്പാന്റെ കൈക്കൊട്ടി വിളിയുടെ ഫലമായി ചെകുത്താൻ ചമയങ്ങളിൽ എത്തുകയാണ് കൂട്ടാളികൾ. കഴിഞ്ഞ ആഖ്യാനത്തിലെന്നപോലെ കുഴിമാടത്തിലെ മണ്ണുമാന്തുകയും കൈകളിൽ തലയോട്ടിയും അസ്ഥികളുമായി അവർ മതിലുചാടിവരികയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ആദ്യകഥയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവർ ഒരു നൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നു. അവരുടെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന ഒച്ചകളും അന്തരീക്ഷവും ദൃശ്യത്തെ ഭീതിതമാക്കുന്നു.

ഈ രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളും ഒരേ ബീജത്തിൽനിന്ന് മുളപ്പെട്ടുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ ആഖ്യാനങ്ങളെ വേറിട്ടതാക്കുന്നു. ആദ്യത്തേത് വികാരിയച്ചനോടാണ് പറയുന്നതെന്നതും അത് പരാതി രൂപേണയാണെന്നതിനാലും താരതമ്യേന യഥാതഥാരീതിയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. ഇതിലെ എസ്തപ്പാന്റെയും കൂട്ടാളികളുടെയും നീക്കങ്ങൾ പതിഞ്ഞ മട്ടിലുള്ളതാണ്. എന്നാൽ രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിൽ, ആഖ്യാനസാഹചര്യം തന്നെ വ്യത്യസ്തമാണ്. ആദ്യത്തേതിൽ പൈലി സ്വമേധയാ പറയുകയാണെങ്കിൽ, രണ്ടാമത്തേതിൽ ലോറി ഡ്രൈവർ കഥ പറയാനുള്ള പ്രകോപനം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. എസ്തപ്പാനെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടാനുള്ള ലോറി ഡ്രൈവറുടെ ശ്രമത്തെ ചെറുക്കുകയാണ് പൈലി ഈ കഥയിലൂടെ. കഥയെ പൊലിപ്പിക്കാൻ മദ്യവും കേൾവിക്കാരായി നാലാളെയും കിട്ടുന്നത് പൈലിക്ക് എസ്തപ്പാന്റെ ചെയ്തികളിൽ വിഭ്രാമകത ഏറ്റാൻ പ്രചോദനമാവുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ആഖ്യാനത്തിന് രംഗസമയം കൂടുതലാണ്. ആദ്യആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവും ഭയപ്പെടുത്തുമെങ്കിലും രണ്ടാമത്തേത് അതിനെ കൂടുതൽ ഭീതിതമാക്കുന്നുണ്ട്. അവരുടെ പൈശാചികനൃത്തവും അതിന്റെ അന്തരീക്ഷനിർമ്മിതിയു

മെല്ലാം എസ്തപ്പാന്റെ പ്രതിച്ഛായ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. ആദ്യകഥയുടെ അവസാനത്തിൽ ശ്രോതാവിന്റെ പ്രതികരണം കാണിക്കാതെയിരിക്കുമ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതിൽ കേൾവിക്കാർ പൈലിക്കൊപ്പം അന്ധാളിച്ചിരിപ്പാണ്. ഈ അന്ധാളിപ്പിലേക്ക് പൈലി അവരെ എത്തിക്കുന്നത് കഥയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഒന്നാം ആഖ്യാനത്തിന്റെയും രണ്ടാം ആഖ്യാനത്തിന്റെയും പരിചരണത്തിൽ അരവിന്ദൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾ എസ്തപ്പാൻ എന്ന വ്യക്തിയെ ഒരു സമസ്യയാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട്. വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിലെ ഈ പരീക്ഷണം നാടോടികഥാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലേക്കും രൂപത്തിലേക്കും വെളിച്ചം വീഴ്ത്താനും സഹായകമാവുന്നു.

എസ്തപ്പാൻ അന്നയുടെ വീട്ടിൽപ്പോവുന്ന രംഗം സ്ഥലപരമായി വിശകലനം ചെയ്തെങ്കിലും പുരാവൃത്തം ഉരുവംകൊള്ളുന്നതിൽ വീക്ഷണസ്ഥാനങ്ങളുടെ ഭേദം ഇവിടെ എടുത്തുപറയേണ്ടതുണ്ട്. കേട്ടവന്റെ കഥയും, കണ്ടവന്റെ കഥയും മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിൽ സന്നിവേശിക്കുമ്പോൾ തീർത്തും വേറിട്ട അനുഭവതലങ്ങളായി അത് മാറുന്നുണ്ട്. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് താൻ കേട്ടറിഞ്ഞ ഒരു കഥ പറയുകയാണ് ലോറിയിലെ കിളി. അയാളുടെ ശ്രോതാവായ ലോറിഡ്രൈവർ എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് ഇതിന് നേർവിരുദ്ധമായ കഥ പറയുന്നു. താൻ നേരിൽക്കണ്ടതെന്ന വിശ്വാസ്യതയുടെ അവകാശവാദം ഉന്നയിച്ചാണ് ഈ കഥയുടെ ആധികാരികത അയാൾ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. കേട്ടകഥയിൽ എസ്തപ്പാൻ ഒരവധൂതനാണെങ്കിൽ, കണ്ടകഥയിൽ ഒരു വിടനാണ്. എസ്തപ്പാനിലേക്കുള്ള വേറിട്ട നോട്ടങ്ങളാണ് ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾക്ക് കാരണം. ആദ്യകഥയിൽ അവധൂതപരിവേഷത്തിന് അനുയോജ്യമായാണ് ക്യാമറാ ആംഗിളുകൾ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ, വിടനാവാൻ ഉചിതമാക്കുകയാണ് രണ്ടാമത്തേതിൽ. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തവീക്ഷണകോണുകളിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യവത്കരണം എസ്തപ്പാനെന്ന സമസ്യയെ രേഖീയയുക്തിക്ക് വഴങ്ങാത്തവിധം സങ്കീർണ്ണമാക്കുകയാണ്.

ഫ്രെയിം സ്റ്റോറികളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളും *എസ്തപ്പാനി*ലെ അരേഖീയസ്വരൂപമുള്ള വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന് ദൃഷ്ടാന്തമാകുന്നു. ഇവിടെ മധ്യ സ്ഥതാബോധം, ആഖ്യാതാവിനെയും ശ്രോതാവിനെയും പ്രതിപാദനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. കാന്റർബറി കഥകളിലും, ഡക്കമറൺ കഥകളിലും കേൾവിക്കാ രനും/കേൾവിക്കാരിയും ആഖ്യാതാക്കളായിത്തീരുന്നു. കാരണം ഫ്രെയിം സ്റ്റോറി യിൽ ശ്രോതാക്കളും സംഭാവന ചെയ്യുന്നുണ്ട് (1980: 258). എന്ന ചാറ്റ്മാന്റെ നിരീ ക്ഷണം *എസ്തപ്പാനി*ന്റെ ആഖ്യാനത്തിനും ബാധകമാണ്. കഥകേൾക്കുന്നവർ കേവല ശ്രോതാക്കളല്ല, അവരുടെ ഹ്രസ്വപ്രതികരണങ്ങളോ മൂളലുകളോ മാത്രമല്ല ചിത്രത്തിലുള്ളതും. ഇവിടെ ഫ്രെയിം സ്റ്റോറി മാതൃകയിൽ, ചിത്രത്തിന്റെ അരേ ഖീയഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുമാറ്, ആഖ്യാതാവിൽനിന്ന് ശ്രോതാവിലേക്ക് മധ്യസ്ഥ താബോധം കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഏകശിലാത്മകവും ഋജുവുമായ പ്രക്രിയയായി കാണാതെ ആശയവിനിമയ ത്തിന്റെ വിശാലമായ തലത്തിൽ ആഖ്യാനത്തെ ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നു. ശ്രോതാവ് ആഖ്യാതാവാവുമ്പോൾ അയാളുടെ വീക്ഷണകോണും ആഖ്യാന ത്തിൽ സജീവമാകുന്നുണ്ട്. അതോടുകൂടി ആഖ്യാനം പ്രാഥമികാർത്ഥ ത്തിൽത്തന്നെ രേഖീയമല്ലാതാവുന്നു. ഇവിടെ ശ്രോതാവിന്റെ പദവിയിൽനിന്ന് ആഖ്യാതാവിന്റെ പദവിയിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉയർത്തപ്പെടുന്നു. എസ്തപ്പാ നെക്കുറിച്ച് തങ്ങൾ കേട്ട കഥയെ ഖണ്ഡിക്കാനോ അല്ലെങ്കിൽ വിരുദ്ധ വീക്ഷണ കോൺ സ്ഥാപിക്കാനോ അതുമല്ലെങ്കിൽ എസ്തപ്പാന്റെ ചെയ്തികളെക്കുറിച്ചുള്ള തങ്ങളുടെ അനുഭവലോകംകൂടി പങ്കുവെയ്ക്കാനോ ആണ് ശ്രോതാക്കൾ ശ്രമിക്കു ന്നത്. തൊഴിലാളികളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് പ്രതികരണമായാണ് ലോറി ഡ്രൈവർ കഥപറയുന്നത്. കടയിലെ സ്ത്രീയുടെ സംഭാഷണത്തിനുള്ള മറുപടി യാണ് പോലീസുകാരന്റെ കഥ. അയാളുടെ കഥ പിൻപറ്റി ബീഡിതെറുപ്പുകാരന്റെ കഥയും വരുന്നു. അങ്ങനെ എസ്തപ്പാന്റെ സ്വത്വം ശ്രോതാക്കളിൽനിന്ന് ശ്രോതാ ക്കളിലേക്ക് തൊടുത്ത് തൊടുത്ത് രൂപപ്പെടുന്നു. ഫ്രെയിം സ്റ്റോറി മാതൃകയിലുള്ള,

ശ്രോതാക്കൾ ആഖ്യാതാവാവുന്ന കഥപറച്ചിൽ, ഏകപാഠത്തിന്റെ രേഖീയമാനങ്ങളിൽനിന്നും എസ്തപ്പാന്റെ ആഖ്യാനത്തെ ഭിന്നപാഠങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളിലേക്ക് തുറന്നിടുന്നു.

കടലിലേക്കിറങ്ങിപ്പോയശേഷം എസ്തപ്പാന്റെ തിരോധാനത്തെക്കുറിക്കുന്ന രംഗം മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിന്റെ മറ്റൊരു തലത്തെക്കൂടി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കടൽത്തീരത്തുള്ള, കോട്ടക്കു സമാനമായ ഒരിടത്ത് എസ്തപ്പാനെ തിരയുകയാണ് ക്യാമറ. അതുവരെ കാണാത്തവിധം ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് മാതൃകയിലാണ് ഈ ഭാഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ആദ്യം അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ പാൻചെയ്യുന്ന ക്യാമറ തുടർന്നും എസ്തപ്പാനെ അന്വേഷിക്കുകയാണ്. തിരയുന്നയാളുടെ കാഴ്ചപ്പാടായി ദൃശ്യങ്ങൾ മാറുകയാണിവിടെ. അവിടെ മതിലിലും ചുറ്റുപാടുമെല്ലാം എസ്തപ്പാനെ തിരയുന്ന ക്യാമറ നോട്ടം അവസാനം കടലിലേക്ക് ചെന്നുചേരുകയാണ്. എസ്തപ്പാനേ എന്നൊരു വിളിയും നോട്ടത്തിനൊപ്പിച്ച് വോയിസ്ഓവർ ആയി വരുന്നുണ്ട്. എസ്തപ്പാന്റെ അഭാവത്തെ കുറിക്കുന്ന ഈ രംഗത്തിന്റെ മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപം അജ്ഞാതമാണ്. മറ്റു കഥപറച്ചിലുകാരെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ എസ്തപ്പാനെ തിരയുന്ന കർതൃത്വം അവ്യക്തമാണ്. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന അനേകം ആഖ്യാതാക്കളിൽനിന്നും ഈ ഭാഗത്തുള്ള വ്യത്യാസവും അതാണ്. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകൾക്ക് താൽക്കാലികവും അരേഖീയവുമായ ഒരു വിരാമസന്ധി രൂപപ്പെടുകയാണിവിടെ. എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളെ സഞ്ചയിക്കാനോ മൂർത്തസാക്ഷ്യങ്ങൾ നൽകാനോ ഈ രംഗത്തിലെ ആഖ്യാതാവും മുതിരുന്നില്ല. എസ്തപ്പാന്റെ മിത്തിക്കലായ അസ്തിത്വത്തെ പ്രേക്ഷകരുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കായി തുറന്നിട്ടുകൊണ്ട് ഈ ആഖ്യാതാവും പിൻവാങ്ങുകയാണ്.

മധ്യസ്ഥതാബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ആഖ്യാതാക്കളുടെ വൈപുല്യത്താൽ രേഖീയമായ ഒരു കഥാചരടേ ആഖ്യാനത്തിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല. അരികുവത്കരിക്കപ്പെട്ട ഒരു സമൂഹംതന്നെ മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിലേക്ക് വരുന്നതോടെ

ഇതിവൃത്തത്തെതമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന രേഖീയചരട് ഇല്ലാതാവുന്നു. എസ്തപ്പാനെന്നത് ഒരു സമൂഹസ്മരണതന്നെയാവുന്നു. അയാളുടെ സ്വത്വം പ്രകാശിക്കുന്നത് വിരുദ്ധങ്ങളായ സമൂഹസ്മരണകളുടെ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിനകത്താണ്. ഓരോ രംഗവും വ്യത്യസ്ത എപ്പിസോഡാവുന്നത് വീക്ഷണസ്ഥാനത്ത് ഒരു സമൂഹംതന്നെ അവരോധിക്കപ്പെടുന്നതിനാലാണ്. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഈ കഥകളെ സഞ്ചയിക്കുന്ന ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തിന്റെ അഭാവം, രേഖീയാനുമാനങ്ങൾ അപ്രാപ്യമാക്കുന്ന ഒരു ഘടനാശില്പമാക്കി *എസ്തപ്പാ*നെ മാറ്റുന്നു.

5.2 വികേന്ദ്രിത മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപം

ഡോക്യുഫിക്ഷന്റെ രചനാസാദ്ധ്യതകളെ വലിയ അളവിൽ വിനിയോഗക്ഷമമാക്കിയ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് *അമ്മ അറിയാനി*ന്റേത്. ഈ ചിത്രത്തിൽ ഡോക്യുമെന്ററികളുടെയും കലാ-കച്ചവടചിത്രങ്ങളുടെയും നിയതമായ ഭാഷാപരിമിതികളെ മറികടന്നുകൊണ്ടുള്ള ഒരു രചനാസാദ്ധ്യതയെയാണ് ജോൺ തേടുന്നത്. ഡോക്യുമെന്ററികളുടെയും കലാചിത്രങ്ങളുടെയും സങ്കേതങ്ങളെ സർഗാത്മകമായി ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഇവിടെ അരേഖീയാഖ്യാനശില്പം രൂപകല്പന ചെയ്യുന്നത്. ഇതിലെ പ്രമേയപരവും രൂപപരവുമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ ഭാവനയുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും നിയതമായ അതിരുകൾ മായ്ക്കുന്ന ഒരു സർഗപ്രക്രിയതന്നെയായി മാറുന്നു. ഡോക്യുഫിക്ഷന്റെ മൂശയിൽ മലയാളസിനിമ അതുവരെ പരിചയിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരു ദൃശ്യഭാഷതന്നെ *അമ്മ അറിയാനി*ലൂടെ രൂപംകൊണ്ടു.

മലയാളത്തിൽ *തമ്പ്* പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഡോക്യുഫിക്ഷന്റെ രചനാസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പടുത്തിയിരുന്നെങ്കിലും അതിനെ രാഷ്ട്രീയവത്ക്കരിച്ചത് *അമ്മ അറിയാനാ*ണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമാചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും *അമ്മ അറിയാനി*ന്റെ ഡോക്യുഫിക്ഷൻ സ്വരൂപം മൗലികമായ ഒന്നായി

നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. 'ഡോക്യുമെന്ററിയിലെയും കല്പിതചിത്രങ്ങളിലെയും സിനിമാറ്റിക്ക് റിയലിസം അല്ലെങ്കിൽ സംഭവങ്ങളുടെ രേഖപ്പെടുത്തൽ എന്നത് ഇന്ത്യൻ സിനിമയെസംബന്ധിച്ച് ഈ ചിത്രംവരെ തികച്ചും വേറിട്ട ധാരകളായിരുന്നു. 1970-കളോടെ ആനന്ദ് പട്‌വർധനനെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ രാഷ്ടീയസിനിമ എന്ന ആശയത്തെ ഡോക്യുമെന്ററി തലത്തിൽ സജീവമാക്കിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിലും അത് ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ അകത്തെ പരിധി മറികടന്നിരുന്നില്ല. നിർണ്ണായകമായ ആ ഒരു വിഭജനം അമ്മ അറിയാൻ മറികടന്നു' (സിബൽ, https://www.eupublishing.com). വെള്ളം കയറാത്ത അറകളെന്നോണം വിഭജിതമായിരുന്ന ഡോക്യുമെന്ററിയുടെയും കല്പിതചിത്രത്തിന്റെയും ആഖ്യാന ശൈലികളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വേറിട്ട ഒരു പരിചരണരീതിക്ക് രൂപംകൊടുക്കുകയായിരുന്നു ജോൺ.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രേഖീയ അതിരുകൾക്ക് നിരന്തരം വെല്ലുവിളിയാവുകയാണ് *അമ്മ അറിയാനി*ലെ ഡോക്യുഫിക്ഷൻ രചനാശൈലി. ചില ശൈലികളെ പുറത്തും ചിലതിനെ അകത്തും നിർത്തുന്ന പതിവുമാതൃകകൾ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നില്ല. മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമായ ക്യാമറയുടെ വികേന്ദ്രിതദൃഷ്ടികോണും, വോയിസ് ഓവർ കമന്ററിയുമെല്ലാം കല്പിതചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിനകത്ത് കയറ്റാൻ മടിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ തെളിവുകൾ അവശേഷിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയും സ്ക്രീനിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ ക്യാമറ റെക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന ബോധം ജനിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയുമാണ് മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ പൊതുവിൽ അനുവർത്തിക്കുന്ന ഒരു രീതി (ഡെയ്സർ, ജെഫ്റഷ്, 2007: 36). വസ്തുനിഷ്ഠമോ വൈയക്തികമോ ആയ വീക്ഷണകോണുകളിൽ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിൽ നിലയുറപ്പിച്ചാണ് അത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭാഷ രൂപംകൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ വസ്തുനിഷ്ഠവും വൈയക്തികവുമായ വീക്ഷണകോണുകൾ കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയു

ടെയും രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഇടകലർന്നുവരിക യാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുടനീളം.

കൊച്ചിയിൽ നാല് മത്സ്യത്തൊഴിലാളികൾ കുത്തേറ്റ് മരിച്ച യഥാർത്ഥസംഭ വത്തെ ആസ്പദമാക്കിയ ഒരു രംഗമുണ്ട് *അമ്മ അറിയാനിൽ*. വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചതിന്റെ സർഗാത്മക ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളിലൊന്നാണ് ഇത്. വസ്തുനിഷ്ഠസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന കമന്ററി യാണ് ഈ രംഗത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിലുള്ളത്. ദൃശ്യമാവട്ടെ കുത്തേൽക്കുന്ന, ഇരയായ വ്യക്തിയുടെ വീക്ഷണകോണിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൊല്ലപ്പെ ടുന്നയാളുടെ മരണത്തിലേക്കുള്ള അവസാന ഓട്ടം ദൃശ്യവത്കരിച്ചത് പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടിലാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയം. ഫോർട്ട്കൊച്ചിയിൽ നടന്ന ആ കൊല പാതകത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളാണ് വസ്തുനിഷ്ഠ കമന്ററിയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ത്. എന്നാൽ ശബ്ദപഥത്തിലെ വസ്തുനിഷ്ഠഭാഷയിലല്ല കൊലപാതകരംഗം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. കൊലപാതകത്തെ ഇവിടെ പുറത്തുനിന്ന് നോക്കിക്കാ ണുകയല്ല. കൊല്ലപ്പെടുന്നയാളിന്റെ അവസ്ഥയെ, അയാളുടെതന്നെ നോട്ടത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. കൊല്ലപ്പെടുന്നയാളുടെ മുഖം ഇവിടെ കാണിക്കുന്നില്ല. അയാളുടെ ചോരപുരണ്ട കൈ, ചുവരിൽ പതിപ്പിക്കുന്നത് പ്രബലമായ രാഷ്ട്രീയപാർട്ടിയുടെ ചിഹ്നത്തിനരികിലാണ്. ഇങ്ങനെ അവരുടെ പങ്കിനെകൂടി വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനം പിൻവാങ്ങുന്നു. കമന്ററിയുടെ വസ്തുനിഷ്ഠസ്വഭാ വവും ദൃശ്യപരിചരണത്തിലെ വൈയക്തികതയും സംവേദനത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണത ലങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോവുന്നു. ഇത്തരമൊരു സങ്കീർണ്ണ ദൃശ്യ-ശബ്ദ പരിചരണത്തിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന് ഒരേസമയം വസ്തുനിഷ്ഠമായി സംഭ വത്തെ രേഖപ്പെടുത്താനും എന്നാൽ വൈകാരികതീഷ്ണത നിലനിർത്താനും സാധിക്കുന്നു. ഈ വിധത്തിൽ ഡോക്യുമെന്ററിയുടെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ഭിന്നപരിചരണശൈലികളെ കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ട് അർത്ഥോൽപാദനത്തെ നവീക രിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന്റെ രണ്ട് രീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ

മുഖാമുഖം നിർത്തി രേഖീയാർത്ഥോൽപാദനത്തിന്റെ പരിമിതികളെ അതിവർത്തിക്കുകയാണിവിടെ (ചിത്രം 10).

ഡോക്യുഫിക്ഷൻ സാധ്യതകളെ ഈവിധം സമന്വയിപ്പിച്ച, രേഖീയബോധത്തെ നിരന്തരം പ്രകോപിപ്പിക്കുന്ന നിരവധി രംഗങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. വോയിസ് ഓവറിലെയും, ദൃശ്യത്തിലെയും വസ്തുനിഷ്ഠവും വൈയക്തികവുമായ സമന്വയവും ചില രംഗങ്ങളെ ചിത്രത്തിൽ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നുണ്ട്. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രേഖീയതയിൽനിന്ന് സ്വതന്ത്രാസ്തിത്വം കൈയാളാൻ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾക്കാവുന്നു. ഇരിങ്ങൽപ്പാറയിലെ കരിങ്കൽക്വാറിയിൽ കറുപ്പുസ്വാമി എന്ന തമിഴ് തൊഴിലാളിക്ക് സംഭവിച്ച അപകടവും അതിനോട് മുതലാളിമാർ കാണിച്ച അനാസ്ഥയുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിൽ തനിച്ച് നിൽക്കാൻ ശേഷിയുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡമാണ്. രേഖീയചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാനനിയമങ്ങളെ തിരസ്ക്കരിച്ചുകൊണ്ട് ഡോക്യുമെന്ററി പരിചരണരീതി അവലംബിക്കുകയാണിവിടെ. എന്നാൽത്തന്നെ ഡോക്യുമെന്ററിയുടെ യഥാതഥ്യശൈലിയുടെ പരിമിതികളെ മറികടക്കാനും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ദൃശ്യം ആരംഭിക്കുന്നത് കരിങ്കൽക്വാറിയിലെ പാറകളുടെ ക്ലോസപ്പ്ഷോട്ടുകളിലൂടെയാണ്. ഈ രംഗത്തുടനീളമുള്ള ഒരു വ്യക്തിയുടെ സംഭാഷണ രൂപേണയുള്ള വോയിസ് ഓവറും ആരംഭിക്കുന്നു. ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ ഉടമയ്ക്ക് ദൃശ്യത്തിൽ പ്രാധാന്യമില്ല. അയാൾ പ്രേക്ഷകരോടുതന്നെയാണ് സംഭാഷണം നടത്തുന്നതെന്ന മട്ടിലാണ് വോയിസ് ഓവർ രൂപകല്പന. ദൃശ്യത്തിൽ കാലു നഷ്ടപ്പെട്ട കറുപ്പുസ്വാമിയെ കാണാം. കറുപ്പുസ്വാമിക്ക് സംഭവിച്ച അപകടത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത് വോയിസ് ഓവറാണ്. പാറമടമുതലാളിമാർ കറുപ്പ്സ്വാമിയെ പരിഗണിച്ചില്ലെന്നും പാർട്ടിനേതാക്കൾ അയാളെ കൈയ്യൊഴിഞ്ഞെന്നും അവസാനം മനുഷ്യസ്നേഹികളായ കുറച്ചു ചെറുപ്പക്കാർ ആ വിഷയം ഏറ്റെടുത്തതോടെ തൊഴിലാളികളും കുട്ടികളും അടങ്ങുന്ന ഒരു ജനകീയസമരം ഉയർന്നുവരികയും അത് വിജയമായെന്നും വോയിസ് ഓവറിൽ പറയുന്നു. പുരുഷനും സംഘവും പാറമടയി

ലൂടെ നടന്ന് കറുപ്പുസ്വാമിയുടെ അരികിലെത്തുന്നതും അയാളുടെ സംസാരം കേൾക്കുന്നതും ദൃശ്യത്തിൽ കാണാം. പാറമടയിൽ നടന്ന സമരത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ വിജയത്തെക്കുറിച്ചും, വോയിസ് ഓവർ സംഭാഷണത്തിൽ പറയുമ്പോൾ, അന്ന് നടന്ന ആ സമരത്തിന്റെ പുനരാഖ്യാനമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ. കറുപ്പുസ്വാമിയോട് പുരുഷനും സംഘവും സംസാരിക്കുമ്പോൾ ആ സമരത്തിന്റെ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ രേഖീയകാലബോധത്തിനതീതമായി ദൃശ്യത്തിനുമേൽ മുഴങ്ങുന്നു. കറുപ്പുസ്വാമിയ്ക്ക് സംഭവിച്ച ദുരന്തവും അതിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവിവരണമായാണ് വോയിസ് ഓവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കറുപ്പുസ്വാമിയുടെ ചിത്രീകരണവും യഥാതഥമായ ദൃശ്യസമീപനം പുലർത്തുന്നു. എന്നാൽ ആ സമരവും അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങളും രേഖീയകാലത്തെ മറികടന്നുകൊണ്ട് ഇതിനിടയിൽ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഇന്റർകട്ട് ചെയ്തുകൊണ്ട് ഭൂതവർത്തമാനകാലങ്ങളെ മാറിമാറി കാണിക്കുന്നുണ്ട് ഇവിടെ. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂട് വച്ച് നോക്കിയാലും ആ രംഗത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളെ സവിശേഷമായി പരിഗണിച്ചാലും രേഖീയത സ്ഥല-കാല-മധ്യസ്ഥതാതലങ്ങളിൽ ഭഞ്ജിക്കപ്പെട്ടതായി കാണാം.

വോയിസ് ഓവർ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈപുല്യത്തെ ഇത്രമേൽ കാര്യക്ഷമമായി വിനിയോഗിച്ച മലയാളസിനിമ മറ്റൊന്നുണ്ടാവാനിടയില്ല. ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണകോണെന്നപോലെ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തെ പലപ്പോഴും സജീവമാക്കുന്നുണ്ട് വോയിസ് ഓവറുകളും. വോയിസ് ഓവറുകളെ ഒരു ശബ്ദത്തിലേക്കോ ഒരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലേക്കോ ഇവിടെ ചുരുക്കുന്നുമില്ല. ആത്മഗതങ്ങളും, വസ്തുനിഷ്ഠ കമന്ററിയും, സംഭാഷണവുമെല്ലാം സർഗസ്വച്ഛതയോടെ ആഖ്യാനത്തെ ക്രിയാത്മകമാക്കുന്നു. വോയിസ് ഓവറുകളെ കഥപറയാനും, ആശയക്കുഴപ്പമുണ്ടാക്കാത്ത ഒരു വീക്ഷണകോൺ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥാപിക്കാനുമൊക്കെയാണ് ഒട്ടുമുക്കാൽ മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളും വിനിയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. കഥാസന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കാനും, കഥ സംഗ്രഹിക്കാനും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ

അവസ്ഥ വെളിപ്പെടുത്താനുമൊക്കെയാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ വോയിസ് ഓവ റുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിനും പ്രമേയത്തിനും നാനാർത്ഥ ങ്ങൾ പകരാനും, ഏകശിലാത്മകതയെ ചെറുക്കാനും വോയിസ് ഓവറിന്റെ വിപുലധ്രുവങ്ങൾ *അമ്മ അറിയാൻ* പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. പുരുഷന്റെ വോയിസ് ഓവറുകളാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രാഥമികധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ആത്മഗത മായി ആരംഭിക്കുന്ന അത് അമ്മയോടുള്ള കത്തെന്ന മട്ടിൽ ആഖ്യാനഘടനയായി ത്തന്നെ പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷൻ ദൽഹിയിലേക്ക് പോകാനിറങ്ങുമ്പോൾ ആത്മഗതസ്വഭാവമുള്ള 'ഞാൻ എന്തിനു പോകണം? വിട്ടുപോവാൻ എനിക്ക് മടി യുണ്ട്....... എന്നിങ്ങനെ ആരംഭിക്കുന്ന വോയിസ് ഓവർ അയാളുടെ സന്ദിഗ്ധവും ആശയകലുഷവുമായ മനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ്. ഇത്തരം വ്യക്തിപരമായ ആകുലതകളിൽനിന്ന്, വ്യത്യസ്തമായി അമ്മയെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന വോയിസ് ഓവറുകൾ രാഷ്ട്രീയബോധം പങ്കിടുന്നവയാണ്.

പുരുഷന്റെ വോയിസ് ഓവർ പ്രധാനമായും അമ്മയെത്തന്നെ അഭിസംബോ ധന ചെയ്യുന്നതിൽ, ഈ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയതലത്തിൽ ജോൺ പുലർത്തിയ അമ്മ എന്ന സങ്കല്പത്തോടുള്ള താൽപ്പര്യവും കാണാം. 'അമ്മ എന്നും ജോണിനെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു ജീവശക്തിയുടെ ഉറവിടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശ്വാസ മായിരുന്നു. നാട്ടിലെ ഏതു പ്രശ്നങ്ങളും അമ്മമാരറിഞ്ഞ് പരിഹരിക്കാൻ പറ്റും എന്നത് ജോൺ കൊണ്ടുനടന്ന ഒരു സങ്കല്പമാണ് (ഉമർ, 2021:63). ഇതിൽ പ്രതി പാദിക്കുന്ന ജനകീയ സമരങ്ങളും അന്നത്തെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ അവസ്ഥ കളും അമ്മമാരെയാണ് അറിയിക്കേണ്ടതെന്ന വ്യക്തമായ തിരിച്ചറിവുകൂടിയാണ് ഇത്തരമൊരു ഘടനയ്ക്ക് പ്രചോദനമാവുന്നത്. പുരുഷൻ യാത്രയ്ക്കിറങ്ങുമ്പോൾ കത്തയയ്ക്കാൻ അമ്മ ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കഥയ്ക്കൊപ്പം അരേഖീ യവും, രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒരു ഘടനയായിത്തന്നെ കത്തിന്റെ രൂപത്തെ പരിവർത്തി പ്പിക്കുകയാണ് ജോൺ. യഥാർത്ഥ ചരിത്രാനുഭവങ്ങളെപ്പോലും ഈവിധത്തിലുള്ള ഘടനയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ഭാവനയുടെയോ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയോ

ഏകപക്ഷീയനോട്ടങ്ങളിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തിന് വിടുതൽ നൽകാൻ സാധിക്കുന്നു. ജനകീയസമരങ്ങളുടെയും അന്നത്തെ ഭരണകൂടഭീകരതയുടെയുമെല്ലാം ബഹുമുഖങ്ങൾ അനാവൃതമാക്കുന്നതും ഇത്തരം വോയിസ് ഓവറുകളിലൂടെയാണ്. പുരുഷന്റെ സംഘത്തിലെ വ്യത്യസ്തനിലയെ പ്രകാശിപ്പിക്കാനും വോയ്സ് ഓവറുകൾ ഉപകരിക്കുന്നുണ്ട്.

പുരുഷന്റെ വൈയക്തിക ദൃഷ്ടികോൺ മധ്യസ്ഥതാബോധത്തെ നിർണ്ണയിച്ചുകൊണ്ട് ഇടവേളകളോടെ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം കടന്നുവരുന്നു. മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിൽ ആവർത്തനസാന്നിദ്ധ്യം ലഭിക്കുന്നതും പുരുഷന്റെ ദൃഷ്ടികോണിനു മാത്രമാണ്. സംഘത്തിൽനിന്നും ഒറ്റതിരിഞ്ഞുള്ള പുരുഷന്റെ മനോഭാവത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാഴ്ചപ്പാടിനകത്തെ സങ്കീർണ്ണവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾക്ക് പ്രത്യക്ഷസാക്ഷ്യങ്ങളാണ് ഇവ. രാഷ്ട്രീയമുദ്രകൾ പതിയാത്ത ഈ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ, രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകബന്ധത്തെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അമ്മയെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന പുരുഷന്റെ വോയിസ് ഓവറുകൾ രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമാണെങ്കിൽ ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ സ്വകാര്യതയെ അടിവരയിടുന്നു. ഈവിധത്തിൽ വേറിട്ട ബോധചേർപ്പുകൾ നിരന്തരം മധ്യസ്ഥതയുടെ രേഖീയകേന്ദ്രീകരണത്തെ പ്രതിരോധിക്കുന്നു.

സ്ഥലപരമായ വസ്തുനിഷ്ഠവിവരണവും, സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയകാഴ്ചപ്പാടുകൾ വെളിവാക്കുന്ന വോയിസ് ഓവറുകളും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഋജു പ്രയാണത്തെ ഉലച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ശബ്ദമാകട്ടെ അത്തരം ഭാഗങ്ങളിൽ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും പുരുഷന്റേതുമല്ല. സംവിധായകന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിന്മേലുള്ള പ്രകടമായ ഇടപെടലായി ഇതു മാറുന്നുണ്ട്. പുരുഷന്റെ ശബ്ദത്തിലൂടെയുള്ള, ആത്മവിചാരത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെത്തന്നെ സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട് ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ. ജോൺ എബ്രഹാംതന്നെ ശബ്ദം കൊടുക്കുന്ന ചില ഭാഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ

സ്വത്വത്തെ നേരിട്ട് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാംതന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വികേന്ദ്രിതസ്വഭാവത്തെ അടിവരയിടുന്നു.

ഈ വിധത്തിൽ വോയിസ് ഓവറുകൾ *അമ്മ അറിയാനിൽ* വസ്തുനിഷ്ഠതലത്തിൽനിന്ന് ആത്മനിഷ്ഠതലത്തിലേക്കും തിരിച്ചും കൂടുമാറുന്നുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണകോണുകളിലെ വസ്തുനിഷ്ഠതയെയും ആത്മനിഷ്ഠതയെയും പോലെ വോയിസ് ഓവറിലും ഭിന്ന സ്വരങ്ങൾ കേൾക്കാം. പല ശബ്ദങ്ങളെ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനം, പ്രഥമ പുരുഷാഖ്യാനം എന്നീ ഭിന്നനിലകളിൽ ഈ ചിത്രത്തിൽ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഫ്ളാഷ്ബാക്കെന്നപോലെ ആത്മഗതങ്ങളും പുരുഷന്റെ വോയിസ് ഓവറുകളിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സ്ഥല-സാംസ്കാരി-ചരിത്രവിവരണമാകട്ടെ വേറിട്ട ശബ്ദത്തിലാണ് വോയിസ് ഓവറിന്റെ ഭാഗമാകുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠസ്വഭാവത്തിലേക്ക് കൂടുതൽ അടുക്കുന്ന ഒന്നായി ഈ ഭാഗങ്ങളിൽ ആഖ്യാനം മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ വോയിസ് ഓവറുകൾക്കുള്ളിൽത്തന്നെ ഭിന്നധ്രുവങ്ങൾ (ഉത്തമ പുരുഷ, പ്രഥമപുരുഷ) നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഇവ ആഖ്യാനത്തെ അരേഖീയമാക്കുന്നതിനൊപ്പം ബഹുദിശകളിലേക്ക് ചരിക്കാൻ പ്രാപ്തവുമാക്കുന്നു.

മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമായ കൊളാഷ് (ദൃശ്യ-ശബ്ദ) സ്വഭാവം ആഖ്യാനത്തിന് രേഖീയപ്പൊരുത്തങ്ങളേക്കാൾ വിഭിന്നാർത്ഥ സാധ്യതകളാണൊരുക്കുന്നത്. ''സിനിമ ഒരു തുറന്ന മാധ്യമമാണ്. എന്തും അതിനുൾക്കൊള്ളാൻ സാധിക്കും. ശിൽപ്പകലപോലും അതിനകത്ത് വരാം. അതേസമയം വെറുമൊരു ഏകീകരണം (synthesis) അല്ല മാധ്യമം. എല്ലാ കലകളും സാഹിത്യവും ചിത്രകലയും, സംഗീതവും കൂടിച്ചേർന്ന ഒരു സംഭവമാണത്. ഇതിനെയൊക്കെ അതിനുൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയും'' (1993:102) എന്ന് ജോൺ പറയുന്നതിന്റെ സാക്ഷാത്ക്കാരം കൂടിയായി കാണാം *അമ്മ അറിയാനി*നെ. പ്രമേയം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രതിദ്ധ്വനിയുണർത്താൻ ചിത്രവും ശില്പവും ഫോട്ടോയും

നാടകപരിശീലനവും പ്രസംഗവുമെല്ലാം ഉപാധികളാവുന്നു. കാലത്തിലും സ്ഥല ത്തിലും മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തിലുമെല്ലാം രേഖീയബോധത്തെ കവിഞ്ഞുപോ വാൻ ഇത്തരം ഉപാധികൾ സഹായിക്കുന്നു. ഉത്തരാധുനികരചനകളുടെ പ്രത്യേക തകളിലൊന്നായ കൊളാഷ് സ്വഭാവം അനന്യമായ മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പവും ചിത്ര ത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നു.

ഗിറ്റാറിസ്റ്റ് സത്യജിത്ത് വാസുസഖാവിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്ന രംഗം, സ്ഥല -കാല-മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പങ്ങളിലെ പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യത്തിനും കൊളാഷ് സാധ്യതകൾക്കും ഉത്തമ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. സഖാവ് വാസുവിനെ കാണാൻ സത്യ ജിത്ത് എത്തുമ്പോൾ, വാസുവിന്റെ അമ്മ കൈനോട്ടക്കാരിയിൽനിന്ന് ഭാവിഫലം കേൾക്കുകയാണ്. വാസുവിനെ കാത്തിരിക്കുന്ന സത്യജിത്ത് തിണ്ണയിൽവച്ച ഒരു പുസ്തകമെടുത്ത് മറിച്ചുനോക്കുന്നു. ഹിരോഷിമാ അണുബോംബ് സ്ഫോടന ത്തിൽ മൃതരായവരുടെ ഫോട്ടോകൾ, ഫിലിപ്പൈൻസിലെയും വിയറ്റ്നാമിലെയും യുദ്ധം, ഹിറ്റ്ലറിന്റെ വേഷത്തിൽ ചാപ്ലിൻ, പട്ടിണികൊണ്ട് മരിച്ച കുഞ്ഞുങ്ങൾ, മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളിലെ ദാരിദ്ര്യം, ഹോചിമിൻ അടക്കമുള്ള വിപ്ലവനേതാക്കൾ, യുദ്ധത്തിന്റെ കെടുതികൾ, ബംഗ്ലാദേശിലെ അഭയാർത്ഥികൾ, പ്രസിദ്ധ ശിൽപ്പ ങ്ങൾ എന്നിവയടങ്ങുന്ന ചിത്രങ്ങളും ഫോട്ടോകളുമാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ വരു ന്നത്. സാമ്രാജ്യത്വ അധിനിവേശങ്ങളും, യുദ്ധക്കെടുതികളും, പട്ടിണിയും, മൂന്നാം ലോക രാജ്യങ്ങളിലെ ദയനീയജീവിതവും പ്രമേയമായിവരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമേൽ വരുന്ന ശബ്ദം കൈനോട്ടക്കാരിയുടേതാണ്. ആ വീട്ടിലെ മകന്റെ ഭൂതകാലപ്രശ്ന ങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇനി വരാൻപോകുന്ന ശോഭന ഭാവിയെക്കുറിച്ചുമാണ് അവർ പറ യുന്നത്. മകന്റെ ശോഭനഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രവചനങ്ങൾ ചെന്നുവീഴുന്നത് ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും ദുരിതമയമായ കാഴ്ചകളിലേക്കാണ്. കൈനോക്കി ഭാവി പറയുന്നതിന്റെ നേർദൃശ്യത്തെ ഒഴിവാക്കുകയാണിവിടെ. ആ പുസ്തകത്തിലെ ചിത്രങ്ങളെ കൈനോട്ടക്കാരിയുടെ ശബ്ദത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിച്ച് രേഖീയമായ

അർത്ഥോൽപ്പാദനരീതിയുടെ പരിമിതികളെ മറികടക്കാനാണ് ആഖ്യാനം ശ്രമിക്കുന്നത്.

പാരലൽ കട്ടിങ്ങ് സാമാന്യമായുണ്ടാക്കുന്ന ഫലത്തിലല്ല ഇവിടെ ഉന്നം. ഒരേ സമയത്ത് നടക്കുന്ന ഭിന്നപ്രക്രിയകളെ ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതിലൂടെ ലഭ്യമാകുന്ന മൂന്നാമതൊരർത്ഥത്തെയാണ് ഇവിടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്.

സംഭാഷണത്തെ ദൃശ്യത്തിനുമേൽ പുതിയൊരർത്ഥം ജനിപ്പിക്കുംവിധം വോയിസ് ഓവറാക്കി പ്രയോഗിക്കുകയാണിവിടെ. ദൃശ്യത്തെ രേഖീയകാലത്തിൽനിന്ന് സ്വതന്ത്രമാക്കിക്കൊണ്ട് സങ്കീർണ്ണമായ അർത്ഥോൽപ്പാദനം സാധിക്കുന്നു. ലോകയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ദൃശ്യത്തിലൂടെയും വിശ്വാസത്തിന്റെ തടവിൽക്കഴിയുന്നവരുടെ അവസ്ഥയെ ശബ്ദത്തിലൂടെയും സമന്വയിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ വിരുദ്ധപ്രകൃതിയെയും, അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന വിരോധാഭാസത്തെയും ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ജോണിന് കഴിയുന്നു. ദൃശ്യത്തിന്റെയും ശബ്ദത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്ത അടരുകളെ സമന്വയിച്ചുള്ള അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ ബീനാപോളിന്റെ എഡിറ്റിങ്ങും നിർണായകമാവുന്നു.

രേഖീയാർത്ഥനിർമ്മിതിയുടെ പരിമിതികളെ അതിജീവിക്കാൻ ആഖ്യാനം വോയിസ് ഓവറിൽ നവീനശൈലികൾ പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. കാലത്തിന്റെ രേഖീയഗതിക്ക് കുറുകെ സഞ്ചരിക്കാൻ ചില രംഗങ്ങൾ ഈവിധത്തിൽ ഒരുമ്പെടുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള സ്മരണയടക്കമുള്ള രംഗങ്ങൾ രേഖീയകാലഭേദിയായ വോയിസ് ഓവർ മാതൃകകളാണ്. വാനിലിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിനൊപ്പം, പുരുഷന്റെ ശബ്ദത്തിൽ 'നിന്റെ കൂടെയല്ലേ ഹരി പഠിച്ചത്', എന്ന ചോദ്യം വോയിസ് ഓവറായി കേൾക്കാം. തുടർന്ന് ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക് രംഗം കട്ടുചെയ്യുമ്പോൾ, ഹരിയുടെയും അയ്യപ്പന്റെയും ഒരു മുറിയിലെ സഹവാസത്തിന്റെ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. ഹരിയുടെ സന്ദേഹിയായ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വിവരണമാണ് കേൾക്കാവുന്നത്.

വോയിസ്ഓവറിനകമ്പടിയായി പാശ്ചാത്യസംഗീതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദം ഉയർന്നസ്ഥായിയിലേക്ക് ക്രമേണ വരുന്നുണ്ട്. മാവോയുടെയും മാർക്സിന്റെയും ചിത്രങ്ങൾ പതിച്ച ചുമരുകളുള്ള ആ മുറിയിലിരുന്ന് അവർ സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യ ങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും അയ്യപ്പൻ വാനിലിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നതാണ് വോയിസ് ഓവറിലുള്ളത്. മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിൽ നടത്തിയ ഈ പരീക്ഷണം, യഥാ തഥമായ ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പരിമിതികളെ മറികടന്നുകൊണ്ട്, ഭൂതവർത്തമാന കാലങ്ങൾക്ക് സംവാദാത്മകമായി അഭിമുഖീകരിക്കാൻ അവസരമൊരുക്കുന്നു.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും വിന്യസനത്തിലും അംഗീകൃത സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളെ തകർത്തുകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമായി പ്രേക്ഷകവീക്ഷ ണത്തെ ജാഗ്രത്താക്കുക എന്ന ജോണിന്റെ താൽപ്പര്യം പ്രകടമായി പ്രതിഫലിക്കു ന്നുണ്ട് മധ്യസ്ഥതയിലും. ഏകാവബോധം എന്ന കേന്ദ്രീകൃത കഥനസങ്കൽപ്പ ത്തിനു ബദലായി അനേകം ബോധധ്രുവങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ സജീവമാ ക്കുകയാണ് ജോൺ. ഇങ്ങനെ സംവേദനതലത്തിൽ ഒരു കലാപത്തിനുതന്നെ ആദ്യന്തം അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നു. വീക്ഷണസ്ഥാനത്തേക്ക് സമൂഹത്തിന്റെ കൂട്ടായ അവബോധത്തെയും, വൈയക്തികബോധതലത്തെയും, സംവിധായകന്റെ ശബ്ദ സാന്നിദ്ധ്യത്തെയും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഏകശിലാത്മകമായ അനുഭാവരാശി യിൽനിന്നും, കേവലവൈകാരികാഭിമുഖ്യങ്ങളിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തത്തിന് ഇത് ബഹുസ്വരവിമോചനം സാധ്യമാക്കുന്നു.

കവിതകളും ഇതേമട്ടിൽ, ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നിയതവ്യാകരണങ്ങളെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നുണ്ട്. കഥാഘടനയെ അയവുള്ള താക്കുന്ന, ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന പ്രമേയത്തോടാണ് ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നത്. പാബ്ലോനെരുദയുടെ 'നത്തിംഗ് ഡത്ത്' ഓട്ടോ റെനെ കാസ്റ്റിലോയുടെ 'അപ്പൊളിറ്റിക്കൽ ഇന്റലക്ചൽസ്' എന്നീ കവിതകൾ ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കഥനത്തിന്റെ കേവല ഉപാധികളായേ അല്ല. ഇവിടെ

നെരൂദയുടെ കവിതയെ നോൺ ഡൈജറ്റിക് ആയും ഓട്ടോ റെനെ കാസ്റ്റിലോ യുടെ കവിതയെ ഡൈജറ്റിക് ആയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഇത്തരം രംഗങ്ങളിൽ ചല ച്ചിത്രകാരന്റെ ജീവിതദർശനവും രാഷ്ട്രീയബോധ്യവുമെല്ലാം മധ്യസ്ഥതാബോധ ത്തിൽ പ്രകടസാന്നിധ്യമാകുന്നുണ്ട്.

ഹരി ആത്മഹത്യ ചെയ്ത മലയിൽ, ഒരു പാറപ്പുറത്ത് പുരുഷൻ ഇരിക്കു മ്പോഴാണ് ഒരു വോയിസ് ഓവറായി നെരൂദക്കവിത കടന്നുവരുന്നത്. ഹരിയുടെ മരണത്തെത്തുടർന്നുള്ള പുരുഷന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുക യാണ് ആ കവിത. എന്നാൽ അപ്പൊളിറ്റിക്കൽ ഇന്റലക്ച്വൽസ് എന്ന കവിത, അയ്യ പ്പൻ, രാമചന്ദ്രൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ വായിക്കുന്നതായാണ് സിനിമയിൽ അവ തരിപ്പിക്കുന്നത്. അരാഷ്ട്രീയബുദ്ധിജീവികളെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്ന ഈ രംഗം കഥാഗതിയെ ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കുന്നില്ല. സാമൂഹിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അരാഷ്ട്രീയ ബുദ്ധിജീവികളെ വിചാരണ ചെയ്യുന്ന രംഗം, അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന രീതിയും വേറിട്ടതാണ്. വാനിനകത്തിരുന്ന് കവിതയുടെ ആദ്യഭാഗം അയ്യപ്പനും, പുറത്തുനിന്ന് രാമചന്ദ്രൻ രണ്ടാംഭാഗവും ഉറക്കെ വായിക്കുകയാണ്. സത്യജിത്ത് മാത്രമാണ് കേൾവിക്കാരനായി ഉള്ളത്. കവിതാവായന ഇവിടെ ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയദർശനങ്ങളുടെ പ്രകാശനമായി മാറുന്നു. ഈ വിധത്തിൽ ഏതുകലാരൂപത്തെയും ഉൾക്കൊള്ളാ നുള്ള ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഇതിവൃ ത്തത്തിന്റെ രേഖീയഗതിയിൽനിന്നുള്ള വിമോചനത്തെക്കൂടി കുറിക്കുന്നു ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ.

ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യപരിചരണം മധ്യസ്ഥതാബോധ ത്തിന്റെ അസ്ഥിരതയ്ക്കും അതുവഴി രേഖീയാവബോധത്തിന്റെ ഉലച്ചിലിനും കാര ണമാകുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറ വികേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ കലാ തത്വമായി മാറുകയാണ്. അരേഖീയഘടനാമാതൃകയ്ക്കുതകുംവിധം വികേന്ദ്രി തവും ശിഥിലവുമായ ഭാഷയെ നിർമ്മിക്കുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. അപൂർവ്വ

മായി മാത്രമേ ഒരു വ്യക്തിയിലേക്ക് ദൃശ്യം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നുള്ളൂ. പുരുഷൻ വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങിയശേഷം, പലരിലേക്കും ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറയുടെ നോട്ടം ശിഥിലമാവുകയാണ്. മധ്യസ്ഥതാബോധത്തെ ശകലീകരിക്കാൻ ഈവിധമുള്ള വികേന്ദ്രീകരണത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. മധ്യസ്ഥതാബോധം പലരിലേക്കും കൈമാറിക്കൊണ്ട്, ദൃശ്യപരിചരണം അരേഖീയഭാഷയെ സസൂക്ഷ്മം നിർമ്മിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിലെ പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം ശബ്ദപഥത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലശബ്ദത്തിനു പുറമേ, പലവിധത്തിലുള്ള സംഗീതശാഖകളിലെ ആവിഷ്കാരങ്ങളും ശബ്ദപഥത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആകെത്തുകയിലുള്ള കൊളാഷ് സ്വഭാവംതന്നെയാണ് ശബ്ദപഥത്തിലുമുള്ളത്. 'നിശബ്ദതയ്ക്കുമേൽ ശബ്ദനുറുങ്ങുകൾകൊണ്ട് കീറിയിടുന്നതാണ് ഇതിലെ സംഗീതം. ഇടയ്ക്കയും ചെണ്ടയും ജാസ്ബാൻഡും തബലയുമെല്ലാം അതിലുണ്ട്. ഞരളത്ത് രാമപ്പൊതുവാളിന്റെ സംഗീതം, മൊസാർട്ട്, ബാഹ്, കർണ്ണാടക സംഗീതം, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഇന്റർനാഷണൽ, പഴയ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ, ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതം - സംഗീതത്തിന്റെ കേരളീയവുമായ മാനസികതലങ്ങൾ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികമായ ആസ്വാദനക്ഷമതയേകുന്നു' (വേലപ്പൻ, 1993: 213). ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വൈകാരികത്തുടർച്ചയിൽ ഊന്നാത്ത ഈ ശബ്ദപഥം സംഗീതത്തിലെ വ്യത്യസ്താഭിരുചികളുടെ പ്രകാശനമായും മാറുന്നു.

അമ്മ അറിയാനിലെ വോയിസ് ഓവറുകൾ വ്യതിരിക്തസ്വത്വങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങളാണ്. അവ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമേൽ പടർന്ന് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ആത്മബോധമുണർത്തുന്ന സാന്നിദ്ധ്യമാവുന്നു. സംഭാഷണം രണ്ടുപേർ തമ്മിലായാലും ഒരു സംഘത്തിനകത്തുള്ളതായാലും, അതിനെ നേർദൃശ്യങ്ങളായി പലപ്പോഴും ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല. ഇവയെ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുമേൽ വർത്തമാനത്തിന്റെ വോയിസ് ഓവറായി പടർത്തുന്നു. ഈ

ആഖ്യാനശൈലി രേഖീയരീതിശാസ്ത്രത്തെ നിരന്തരം ഉലച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു ഘടനാശില്പം ചലച്ചിത്രത്തിന് സമ്മാനിക്കുന്നു.

വ്യത്യസ്ത വോയിസ് ഓവറുകളും മധ്യസ്ഥതയുടെ തന്നെ ബഹുത ലങ്ങളും ചിത്രത്തിന് അരേഖീയസ്വരൂപം സാധ്യമാക്കുന്നു. ചിത്രത്തിലെ വോയിസ് ഓവറുകളെ ഇതിവൃത്ത കേന്ദ്രീകരണത്തെ ചെറുക്കുംവിധമാണ് വിന്യസിച്ചിരിക്കു ന്നത്. പ്രമേയത്തിന്റെ ബഹുവിധ അടരുകളെ അതിന് അഭിസംബോധന ചെയ്യാനും സാധിക്കുന്നു. സ്ഥല-സാംസ്കാരികവിവരണത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠ ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലിയും, പുരുഷന്റെ ആത്മഗതസ്വഭാവമുള്ള മധ്യസ്ഥതയും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭിന്നവീക്ഷണകോണുകളും ചിത്രത്തിന്റെ രേഖീയഗതിക്ക് സർഗാത്മകമായി തുരങ്കംവെയ്ക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിതമായ ആഖ്യാനമുറകളെ ലംഘിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ കലാസൃഷ്ടിയുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും വിപ്ലവം സാധ്യ മാവൂ എന്നതിന്റെ സർഗസാക്ഷ്യമായി *അമ്മ അറിയാൻ* മാറുന്നു.

5.3 ആത്മഭാഷണത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ധാനുഭവം

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബോധകേന്ദ്രം വൈയക്തികവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ അച്ചുതണ്ടിൽ സ്ഥാപിതമാവുമ്പോൾ പരമ്പരാഗത ചലച്ചിത്രസംവേദനമല്ല സംഭവി ക്കുക. ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽ സ്ഥാപിതമാവുന്നത് അസ്ഥിരവും സന്ദിഗ്ധവുമായ വൈയക്തികാനുഭവമാണെങ്കിൽ ഈ അവസ്ഥ അങ്ങേയറ്റം സങ്കീർണ്ണമാവും. ബോധധാരാസമീപനം പിന്തുടരുന്ന കൃതികൾ ഈ വിധത്തിൽ സന്ദിഗ്ധവും അനിശ്ചിതവുമായ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പൂർണ്ണത പ്രാപിച്ച ആശയങ്ങളെ യുക്തിഭദ്രമായ ഭാഷയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സമ്പ്രദായമല്ല ബോധധാരയുടേത്. ''മനസ്സിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ അപൂർണ്ണരൂപത്തിൽ, അയുക്തിക മായി ആകസ്മികബന്ധങ്ങളോടെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആശയങ്ങളുടെ പ്രവാഹമാണ് ബോധധാര. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ബോധധാരയെ ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ യുക്തിഭദ്രമായ വിനിമയഭാഷ അപര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു.

യുക്തിനിഷ്ഠമായ ഭാഷയുടെ ഘടനയെ ഉടച്ച്, കുത്തും കോമയുമില്ലാത്ത, അടുക്കും ചിട്ടയുമില്ലാത്ത, തെന്നിമായുന്ന അവ്യവസ്ഥയിലൂടെയേ ബോധപ്രവാഹത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കഴിയൂ" (സോമൻ, 2013: 236). അനന്തരത്തെ ഈ വിധത്തിൽ ലാക്ഷണികാർത്ഥത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയിൽ ബോധധാരയെന്ന് വിളിക്കാനാവില്ല. എന്നാൽ ഈ ചിത്രത്തിൽ ബോധധാരാസമീപനത്തിന്റെ നിഴലുകൾ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം കാണാൻ കഴിയും.

ഒരു പരിധിവിട്ടുള്ള മാനസികവ്യാപാരങ്ങളിൽ മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങൾ താൽപ്പര്യം കാണിക്കാറില്ല. വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളുടെ ചൂഴ്ന്നുനിൽപ്പ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തർമുഖത്വത്തെ ജനപ്രിയതാൽപ്പര്യങ്ങൾക്ക് വകവച്ചുകൊടുക്കാനാവില്ല. ക്രിയാംശത്തേക്കാൾ ഫാന്റസികളും ചിന്തകളും നൈരാശ്യങ്ങളും അടങ്ങുന്ന മാനസികലോകം വീക്ഷണസ്ഥാനത്ത് വരുമ്പോൾ സംവേദനം സങ്കീർണ്ണമാവും. പ്രേക്ഷകരിൽ ഇടയിടെ ആത്മബോധമുണർത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ അനുവദിക്കാൻ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾ മുതിരാറില്ല. ഒരേസമയം വൈയക്തികവും എന്നാൽ പ്രേക്ഷകരിൽ ആത്മബോധമുണർത്തുന്നതുമായ മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പമാണ് അജയനിലൂടെ *അനന്തര*ത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

ജറാർഡ് ജെനറ്റ് ആന്തരിക ഫോക്കലൈസേഷൻ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മാതൃകയിലാണ് ഇവിടെ വീക്ഷണസ്ഥാനം രൂപപ്പെടുത്തിയത്. വസ്തുനിഷ്ഠമായ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അകലമെടുക്കാത്തതിനാൽത്തന്നെ അജയന്റെ ആന്തരികലോകത്തിന്റെ നിഴൽവീഴാത്ത ഒരു മുഹൂർത്തവും ചിത്രത്തിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല. അജയന്റെ ആന്തരപ്രകൃതിയാവട്ടെ അങ്ങേയറ്റം സന്ദിഗ്ധവും അനിശ്ചിതത്വം നിറഞ്ഞതുമാണ്. മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ കൂടിക്കലർന്ന് മനോവിഭ്രാന്തിക്കടിപ്പെട്ട അജയന്റെ സ്വത്വം അജയനിലൂടെതന്നെ ഉരുക്കഴിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് അരേഖീയത പ്രസക്തമാവുന്നത്. അയാളുടെ മാനസികലോകം വസ്തുനിഷ്ഠ അകലത്തിൽ

പ്രഥമവീക്ഷണകോണിലാണ് ആവിഷ്കൃതമാവുന്നതെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് മറ്റൊരു ചിത്രവും അജയനെയുമാവും കാണാനാവുക.

മേശപ്പുറത്ത് കിടക്കുന്ന ഫ്രോയിഡിന്റെ 'സൈക്കോ അനാലിസിസി'നെ അജയന്റെ ആത്മഭാഷണത്തിനുള്ള മുഖവുരയായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. അജയന്റെ ശ്ലഥവ്യക്തിത്വം അനന്തരത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെയും ആഖ്യാനത്തെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നു. അജയനിൽ സന്നിഹിതമായ ഈ നിത്യ സന്ദിഗ്ദ്ധതയെ അടൂർ വിലയിരുത്തുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. ''കഥാനായകനായ അജയന്റെ ജീവിതത്തിൽ അയാൾ ഏർപ്പെടുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളിലും വ്യക്തിബന്ധങ്ങളിലുമെല്ലാം ഒരുതരം സന്ദിഗ്ദ്ധത മൂടിക്കിടക്കുകയാണ്. സ്വന്തം ജനനത്തെപ്പറ്റിയുള്ളതാണ് ആദ്യത്തേത്. അച്ഛൻ മാത്രമല്ല അമ്മപോലും ആരെന്നറിയാതെ ആശുപത്രിയിൽ കണ്ടെടുത്ത കുട്ടി കുറേയേറെ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളുമായാണ് വളരുന്നത്. അവനെ സ്നേഹപൂർവ്വം എടുത്ത് വളർത്തുന്ന ഡോക്ടർ അച്ഛനല്ല, അച്ഛനെപ്പോലെയാണ്. രോഗക്കിടക്കയിൽ പരിചരിക്കാനെത്തുന്ന സന്യാസിനി അവന്റെ അമ്മയല്ല, അവർ അവന് അമ്മയെപ്പോലെയാണ്. കലവറയില്ലാതെ സ്നേഹവും ശാസനയുമൊക്കെ നൽകുന്ന ഡോക്ടറുടെ മകൻ ബാലു ജ്യേഷ്ഠനല്ല, ജ്യേഷ്ഠനെപ്പോലെയാണ്. ജ്യേഷ്ഠന്റെ നവവധുവിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഈ ദ്വിത്വം ഇഴപിരിഞ്ഞ് ചേർന്ന് ഒന്നായി അവനെ വരിയുന്നു. മുറുക്കുന്നു. അവൾ ഒരേസമയം ജ്യേഷ്ഠന്റെ ഭാര്യയായ സുമയും തന്റെ കാമുകിയായ നളിനിയും ആവുകയാണ്' (2012:6) ഇത്തരമൊരു മാനസികാവസ്ഥ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തേക്ക് വരികയാണ് *അനന്തര*ത്തിൽ. അന്തർമുഖത്വവും ബഹിർമുഖത്വവും പലവിതാനങ്ങളിൽ എല്ലാ മനുഷ്യരിലും കുടികൊള്ളുന്ന മാനസികാവസ്ഥകളാണ്. അത്തരം മാനസികാവസ്ഥകളുടെ കുഴമറിച്ചിലാവുമ്പോൾ ഉള്ളടക്കംതന്നെ ഒരർത്ഥത്തിൽ അരേഖീയമാവാതെ തരമില്ലല്ലോ. ആധുനികതയുടെ സവിശേഷതകളിലൊന്നായ ശ്ലഥവ്യക്തിത്വത്തെ അജയന്റെ ആത്മഭാഷണത്തോട് ചേർത്ത് വായിക്കാവുന്നതാണ്. ആധുനികതയുടെ പ്രതിഷ്ഠാപിത കൃതിക

ളിലൊന്നായ ആൽബേർ കാമുവിന്റെ *ഔട്ട്സൈഡർ* അജയന്റെ മേശപ്പുറത്ത് കിടക്കുന്നത് യാദൃച്ഛികവുമല്ല.

പ്രധാന കഥാപാത്രവുമായുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ തന്മയീകരണത്തിന് ആത്മനിഷ്ഠത, കൂടുതൽ അവസരം നൽകുമെന്ന സാധ്യതയെ *അനന്തരത്തി*ലെ മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പം തിരസ്കരിക്കുകയാണ്. സന്ദേഹിയായ അജയന്റെ ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോൺ കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തിയെത്തന്നെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നുണ്ടിവിടെ. അർത്ഥോൽപ്പാദനം ദുർഗ്രഹവുമാകുന്നു. അത്തരമൊരു വ്യക്തിയുടെ സന്ദിഗ്ധ കാഴ്ചപ്പാടുകളും, സാമാന്യക്രമം വിട്ടുള്ള ചിന്താരീതിയും ആഖ്യാനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെ പരമ്പരാഗത രീതിശാസ്ത്രത്തിനു വഴങ്ങാത്ത മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിലെ അവ്യവസ്ഥയും അസ്ഥിരതയും ഇവിടെ കഥയുടെ പുനസംഘാടനം സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു.

അജയനെ അജയനിലൂടെത്തന്നെ പറയുക എന്ന മാർഗം ഉപേക്ഷിച്ച് ബാഹ്യവീക്ഷണകോൺ സ്വീകരിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ മുൻവിധികളടങ്ങിയ ഒരു ചിത്രത്തിനാവും കൂടുതൽ സാധ്യത. അജയന്റെ ദൃഷ്ടികോണിലുള്ള കാഴ്ചകളേ നമുക്ക് കാണാൻ പറ്റു, അല്ലെങ്കിൽ കഥയുടെ ഒരു വശമേ നമുക്ക് വെളിവാകുള്ളൂ തുടങ്ങിയവ പരിമിതികളെന്ന് വകവെച്ചുകൊടുത്താലും, അജയനെ അജയനിലൂടെത്തന്നെ പറയുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഈ ചിത്രം സർഗാത്മകമായി ഒരു സമർത്ഥരചനയാവുന്നതെന്നത് പറയാതിരിക്കാനാവില്ല. അജയന്റെ ആന്തരികലോകത്തിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ ചിന്താലോകത്തെയും അടുപ്പിക്കുന്നത്. അജയന്റെ സന്ദേഹങ്ങളും സന്ദിഗ്ധതകളും നിറഞ്ഞ മാനസികലോകത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനാണ് മധ്യസ്ഥതാ സങ്കൽപ്പത്തെയും ഈ വിധത്തിൽ അനിശ്ചിതത്വത്തിന്റെ നിഴലിലാക്കിയത്.

ദൃശ്യത്തിലെ കഥാപാത്രമായ അജയന് ശബ്ദത്തിലൂടെയുള്ള അകമ്പടിയായി ചിത്രത്തിലുടനീളം ആഖ്യാതാവായ അജയനെ നമുക്ക് കേൾക്കാം. ചില

പ്പോൾ സാക്ഷിയായി, ചിലപ്പോൾ ഇടപ്പെട്ടുകൊണ്ട് അജയന്റെ കൈയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചരട്. അതു പക്ഷേ മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ രസച്ചരടല്ലെന്ന് മാത്രം. അനന്തരം ആത്മഗതങ്ങളുടെ ഒരു സമാഹാരമായതിനാലാവാം, അടൂർ ഇംഗ്ലീഷിലാക്കുമ്പോൾ അനന്തരത്തിന്റെ വിവർത്തനമായ 'there after' എന്നതിനു പകരം മോണോലോഗ് എന്നാക്കിയത്. ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം തന്നെ അജയന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനത്തിന് ചിത്രത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യം അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇംഗ്ലീഷ് ശീർഷകം.

ഒന്നര വയസ്സുള്ള കുട്ടിക്കാലത്തിനൊപ്പം (സമീപദൃശ്യം) മുതിർന്ന അജയന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനം ആരംഭിക്കുകയാണ്. 'എന്റെ പേര് അജയൻ. അജയകുമാറെന്നും വിളിക്കാറുണ്ട്. എന്റെ അച്ഛനോ അമ്മയോ ഇട്ട പേരല്ലിത്. കാരണം അറിയപ്പെടുന്ന അച്ഛനോ അമ്മയോ എനിക്കില്ല'. ശിശുവായ അജയന്റെ ഉറക്കെയുള്ള നിലവിളിക്ക് മീതെയാണ് യുവാവായ അജയന്റെ- മുതിർന്ന- ശബ്ദം വരുന്നത്. അനാഥത്വത്താൽ കരയുന്ന കുട്ടി അയാളുടെ മുതിർന്ന ശബ്ദത്തെയും വേട്ടയാടുന്നു. ഇങ്ങനെ ആത്മഭാഷണവും ദൃശ്യവും തമ്മിൽ പിണഞ്ഞ് പടരുകയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ. ദൃശ്യത്തിലെ അജയൻ ശൈശവവും ബാല്യകൗമാരങ്ങളും പിന്നിടുമ്പോഴും ആഖ്യാതാവായ അജയന്റെ ശബ്ദം യുവാവിന്റേതാണ്. അശോകന്റെ ശബ്ദമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉടനീളം ഉള്ളത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രമായ അജയനും ആഖ്യാതാവായ അജയനും തമ്മിൽ അകലം ആരോപിക്കാവുന്നതാണ്. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ ആ അകലം ആഖ്യാതാവായ അജയനെ വ്യാഖ്യാതാവാക്കി ഉയർത്തുന്നുമുണ്ട്.

നേരത്തെ പരാമർശിച്ച സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത് കഥയെക്കുറിച്ച് ദൃശ്യത്തിൽ വ്യക്തമായി എഴുതിക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ്. 'കേരളത്തിലെ തെക്കൻജില്ലയിൽവെച്ച് ഒരാളെ കാണാതായെന്നും അയാൾ കുറേനാൾ എവിടെ കഴിഞ്ഞുവെന്ന് അറിയില്ല. പിന്നീട് മദിരാശി പട്ടണത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു'

എന്നാണ് അതിൽ എഴുതിക്കാണിക്കുന്നത്. ഈ വിധത്തിൽ ആരംഭത്തിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായ അകലം പാലിക്കുകയും, എന്നാൽ നാർക്കോ അനാലിസ് തുടങ്ങുമ്പോൾ ആത്മനിഷ്ഠതലത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതേ സമയം അനന്തരത്തിലെ ആഖ്യാനബോധം കുറെകൂടി അമൂർത്തമാണ്. അജയൻ എവിടെയായിരുന്നു, ഏതുനിലയിൽ ആരോട് (കാണികളോട്?) നടത്തുന്ന ആത്മവിചാരമാണ് ഇതെന്ന് ചിത്രത്തിലൊരിടത്തും അടൂർ തെളിവുനൽകുന്നില്ല. ആ അവ്യക്തഛായയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉടനീളമുള്ള രൂപകല്പന. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ആദ്യത്തെ ടൈറ്റിലുകളിലടക്കം എടുക്കുന്ന വസ്തുനിഷ്ഠഅകലം മധ്യസ്ഥതയെക്കുറിച്ചും കഥാഗതിയെക്കുറിച്ചും മൂർത്തമായ അറിവുനൽകുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥാസ്വീകരണത്തിലും പുനസംഘടനത്തിലുമൊന്നും അനന്തരത്തിന്റെ അവ്യക്തത സ്വപ്നാടനത്തിലുണ്ടാവില്ല. അനന്തരത്തിലെ വീക്ഷണസ്ഥാനം ഉരുവപ്പെടുന്നതിന്റെ കാരണം അജ്ഞാതമാണ്. അയാളുടെ ആഖ്യാനമാകട്ടെ അമൂർത്തവും.

വോയ്സ് ഓവറുകളുടെ ഉപയോഗം ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒട്ടേറെ ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിലുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സമീപകാലചരിത്രത്തിലാവട്ടെ നിരവധി വോയ്സ് ഓവർ ആഖ്യാനങ്ങൾ മലയാളമുഖ്യധാരസിനിമയുടെ ഭാഗമായി. *ഡാ തടിയാ* (2012), *ആമേൻ* (2013), *ഓം ശാന്തി ഓശാന* (2014), *ചിറകൊടിഞ്ഞ കിനാവുകൾ* (2015) തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയചിത്രങ്ങൾ വോയ്സ് ഓവറിനെ ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിച്ചവയാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ വോയ്സ് ഓവറുകൾ പ്രധാനമായും കഥ പറയാനും ദൃശ്യത്തിലെ രംഗങ്ങളുടെ നർമ്മബോധത്തിൽ ഊന്നാനുമാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്.

പലപ്പോഴും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ വോയ്സ് ഓവർ ഉപയോഗങ്ങൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ വ്യഞ്ജനാശേഷിയെ ദുർബലപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വോയ്സ് ഓവറിന്റെ സാമാന്യപ്രയോഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ നിയതാർത്ഥങ്ങളുടെയും നിയത വ്യാകരണങ്ങളുടെയും സീമക്കകത്ത് വ്യാപരിക്കാൻ നിർബ

ന്ധിതമാക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ വിഭിന്നാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് വഴിതെറ്റാതിരിക്കാനുള്ള അതിരിടൽപോലും ആവുന്നു. അത്തരം സാഹചര്യങ്ങളിൽ വോയ്സ് ഓവറുകൾ ദൃശ്യങ്ങളിലെ ക്രിയാംശങ്ങളുടെ കേവലവിവരണം മാത്രമാവുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങളുടെ മേലുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ബലാൽക്കാരമായിമാറും പലപ്പോഴും അത്തരം വിവരണങ്ങൾ. എന്നാൽ ദൃശ്യങ്ങളെ ധ്വന്യാത്മകതലത്തിലേക്ക് ഉയർത്താനും നിയതാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് വിമോചിപ്പിക്കാനും അവയ്ക്കു കഴിയും. വോയ്സ് ഓവറിനെ ഈ വിധത്തിൽ സർഗാത്മക രചനാപദ്ധതിയാക്കി മാറ്റുക യാണ് *അനന്തര*ത്തിലൂടെ അടൂർ. വിനിമയം എളുതാക്കുന്നതിനു പകരം ദൃശ്യസങ്കീർണ്ണതയുടെ ആഴം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ് ഇവിടെ വോയിസ് ഓവർ ആഖ്യാനം. അജയന്റെ സന്ദിഗ്ധമനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളായ വോയിസ് ഓവറു കൾ കഥാഘടനയെ തുറന്നുവെക്കാനാണ് സഹായിക്കുന്നത്. ദൃശ്യത്തെപ്പോലെ അർത്ഥവിവക്ഷകൾക്ക് അടിവരയിടുന്നില്ല വോയ്സ് ഓവറും. അനിശ്ചിതത്വമേറിയ ദൃശ്യഭാഷക്കുമേൽ സന്ദേഹിയുടെ ശബ്ദംകൂടി വരുമ്പോൾ വ്യാഖ്യാനത്തിന് പഴു തുകളേറുകയാണ്.

അജയന്റെ ആത്മഭാഷണം ദൃശ്യത്തിലെ അരേഖീയഘടനയെ സങ്കീർണ്ണ മാക്കുന്നതിനൊപ്പം ചിന്തയുടെ പ്രകാശനമായും വ്യാഖ്യാനമായും മാറുന്നു. പല പ്പോഴും ദൃശ്യത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിനുമേൽ സന്ദിഗ്ദ്ധത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സ്വഗതാ ഖ്യാനം ദൃശ്യത്തിന്റെ നേർവിവരണമോ, കേവലവിശദീകരണമോ ആയി ചുരുങ്ങു ന്നില്ല. ദൃശ്യത്തിനും അജയന്റെ സ്വരത്തിനുമിടയിൽ അഥവാ വരികൾക്കിടയിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ എപ്പോഴും അവസരമുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിന്റെയും വോയിസ് ഓവറിന്റെയും ചാർച്ച രൂപകാത്മകതയിലാണ് ഊന്നുന്നത്. ദൃശ്യ ത്തിന്റെ അമൂർത്തതയെയും സന്ദിഗ്ദ്ധതയെയും വിനിമയം ചെയ്യാനും പ്രമേ യത്തെ അർത്ഥസങ്കീർണ്ണമാക്കാനുമാണ് വോയിസ് ഓവർ ശ്രമിക്കുന്നത്.

വിശ്വാസയോഗ്യമല്ലാത്ത ആഖ്യാതാവ് എന്നനില ആഖ്യാനത്തെ

രേഖീയപാതയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിൽ അതുവരെ കാണിച്ച ഉള്ളടക്കത്തിൽ ആശങ്കയുണർത്താനും ചിലപ്പോൾ അത് റദ്ദു ചെയ്യാനുംവരെ ആഖ്യാനത്തിലെ അവിശ്വസനീയത ഇടയാക്കുന്നു. ഒരു ആഖ്യാതാവ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ അപൂർണ്ണമായോ അയഥാർത്ഥമായോ അസത്യമായോ പറയുന്നുവെന്ന് ബോധ്യപ്പെട്ടാൽ നമുക്ക് വിവരണത്തിൽ അവിശ്വാസം വന്നുചേരും (കാതറിൻ തോംപ്സൺ, 2008:80). മനോനിലയുടെ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ട് അത്തരമൊരു അവിശ്വസനീയനിലയിലേക്കാണ് ഈ ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനവും രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നത്. ദൃശ്യാനുഭവവും വാക്കാലുള്ള ആഖ്യാനവും സങ്കീർണ്ണമായി കുഴഞ്ഞ് തഥ്യയേത് മിഥ്യയേത് എന്ന് വേർതിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം പ്രേക്ഷകരെ കുഴപ്പിക്കുന്ന നിരവധി രംഗങ്ങൾ *അനന്തര*ത്തിലുണ്ട്.

അജയൻ ബാലുവേട്ടന് കത്തെഴുതുന്ന സന്ദർഭം മുഖ്യധാരാരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ ഉണ്ടാവാനിടയില്ലാത്തവിധം സന്ദേഹജടിലമായ രംഗമാണ്. അജയൻ തന്റെ ജ്യേഷ്ഠസഹോദരിയുടെ കൈയ്യിൽ ഉമ്മ വയ്ക്കുകയും പിന്നീട് ഹോസ്ററലിലേക്ക് മടങ്ങുകയും ചെയ്തതിനുശേഷമാണ് ഈ രംഗം. 'പ്രിയപ്പെട്ട ബാലുവേട്ടന്, എന്നോട് ക്ഷമിക്കണം....... എന്നിങ്ങനെ തുടങ്ങുന്ന ഈ കത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം തന്റെ ജേഷ്ഠത്തിയമ്മയോട് അജയന് തോന്നുന്ന നിഷിദ്ധമായ താൽപര്യത്തിന്റെ തുറന്നുപറച്ചിലാണ്. തന്നോട് ബാലുവിന് സ്നേഹവാത്സല്യങ്ങളില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ, തനിക്ക് കുറ്റബോധത്തിൽ നീറേണ്ടിവരികയില്ലായിരുന്നെന്ന് അജയൻ പറയുന്നു. കത്ത് വായിക്കപ്പെടുന്നത് അജയന്റെ ശബ്ദത്തിലാണ്. അജയൻ കസേരയിലിരിക്കുന്നത് കാണാമെങ്കിലും, തുടർന്ന് മേശമേൽ വച്ച ഒഴിഞ്ഞ കടലാസിലേക്കും പേനയിലേക്കും ദൃശ്യം സൂം ചെയ്യുകയാണ്.

ഒരു മധ്യദൂരദൃശ്യമായി തുടങ്ങുന്ന ആ ഷോട്ട് സൂം ഇൻ ചെയ്ത് കത്തിലേക്കെത്തുന്നു. ശബ്ദപഥത്തിൽ അജയന്റെ ശബ്ദത്തിൽ ആ കത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവും കേൾക്കാം. അടുത്ത ഷോട്ടിൽ കത്തിന്റെ പ്രതികരണമായി ബാലുവിന്റെയും സുമ

യുടെയും ദൃശ്യം വരുന്നു. ആ കത്തിന്റെ ആഘാതത്തിൽ സുമംഗല കട്ടിലിൽ കിടന്ന് കരയുകയാണ്. ബാലു ആ കത്ത് തനിക്ക് തരാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. സുമംഗല അജയന്റെ കത്ത് കീറിക്കളയുന്നു. അസ്വസ്ഥനായ ബാലുവിനെ കാണിച്ച് ആ ഷോട്ട് അവസാനിക്കുന്നു. 'അങ്ങനെയൊരു കത്തുണ്ടാക്കുമായിരുന്ന വിപത്തിനെപ്പറ്റി തനിക്ക് നന്നെ നിശ്ചയമുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ ഒരു വരിപോലും എഴുതുവാൻ തനിക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല'. വീണ്ടും ആ രംഗം തുടങ്ങിയ ഷോട്ടിന്റെ ആവർത്തനം. അജയൻ എഴുതപ്പെടാത്ത, താളിനുമുന്നിൽ ഇരിക്കുന്നു. ഇത്തവണ അജയന്റെ ആ ഇരിപ്പ് വാതിൽക്കൽ ബാലുവിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതോടെ അവസാനിക്കുന്നു (ചിത്രം 11 a, b, c).

ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തിന്റെ അസ്ഥിരവും വിശ്വാസയോഗ്യവുമല്ലാത്ത മനോഭാവത്തിലാണ് ഈ ഭാഗത്തിന്റെ ഊന്നൽ. അജയൻ താൻ ഒരിക്കലും എഴുതാത്ത കത്താണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. എഴുതാനിരുന്ന കത്തിന്റെ പൂർണ്ണഭാഗങ്ങൾ അജയന്റെ ശബ്ദത്തിൽ കേൾക്കാം. അടുത്ത രംഗമാവട്ടെ, ഇതിന്റെ പ്രതികരണമാണ്. ബാലുവിന്റെയും സുമംഗലയുടെയും ഇടയിൽ ആ കത്തുണ്ടാക്കിയ പ്രതികരണത്തിനു പിന്നാലെ, വീണ്ടും അജയനിലേക്കും ഒഴിഞ്ഞതാളിലേക്കും ക്യാമറ തിരികെവരുന്നു. പക്ഷേ ഇവിടെ ആ കത്തിനെ അജയൻ തന്നെ തള്ളിപ്പറയുകയാണ്. തന്റെ തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ അയാൾക്ക് വിശ്വാസമില്ല. ഇത്തരം ഒരു രംഗം മുഖ്യധാരാചിത്രത്തിൽ പ്രതീക്ഷിക്കാനേ കഴിയില്ല. ഒരാൾ നടന്നേക്കാമായിരുന്ന ഒരു കാര്യത്തെ നടന്നവിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും പിന്നീടത് പാടേ കൈയൊഴിയുകയുംചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനരീതികൾ മുഖ്യധാരാരേഖീയചിത്രങ്ങൾ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാറില്ല.

ബാലുവും സുമംഗലയും സന്നിഹതരാവുന്ന രംഗം അജയന്റെ ദൃശ്യസാന്നിധ്യമില്ലാത്ത ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരേ ഒരു രംഗമാണിത്. അപ്പോഴും അജയന്റെ സങ്കല്പത്തിനകത്തു (വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിനകത്ത്) തന്നെയാണ് അവർക്ക്

അസ്തിത്വമുള്ളത്. തന്റെ കത്ത് ബാലുവിന്റെയും സുമയുടെയും ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാക്കിയേക്കാവുന്ന പ്രതികരണത്തെ അജയൻ സങ്കല്പിക്കുകയാണ്. ഈ സങ്കല്പം കാരണമാണ് അയാൾ കത്ത് ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യപഥവും ശബ്ദപഥവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്ന രംഗം കൂടിയാണിത്. അജയന്റെ തോന്നലുകളെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുമ്പോഴുണ്ടാക്കുന്ന അരേഖീയ അനുഭവമാണിത്. കഥയുടെ രേഖീയവ്യവസ്ഥയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ.

രേഖീയവും അസന്ദിഗ്ദ്ധവുമായ ഒരു തീർപ്പിലേക്കെത്താത്ത ഇത്തരം നിരവധി രംഗങ്ങൾ അജയനിലെ അവിശ്വസനീയ ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രതിഫലനമായി കാണാം. അജയനും നളിനിയും തമ്മിലുള്ള രംഗങ്ങൾക്കെല്ലാം മധ്യസ്ഥതാ സങ്കല്പത്തിന്റെ ഈവിധത്തിലുള്ള അനിശ്ചിതാവസ്ഥയുണ്ട്. നളിനിയുടെ അച്ഛൻ ഹോസ്റ്റലിലേക്ക് വരുന്നതിലും അതിനെത്തുടർന്ന് നളിനിയും അജയനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലും, അവളെ തിരക്കി അജയൻ വീട്ടിലെത്തുന്നതിലും, നളിനി അജയനെ കാണാൻ ഹോസ്റ്റലിലേക്ക് വരുന്നതിലുമെല്ലാം ഈ അനിശ്ചിതത്വം നിഴലിക്കുന്നു. നളിനി മുറിയിൽ വന്നതിന്റെ തെളിവായുള്ളത് ചുവന്ന ഒരു റോസാപ്പൂവ് മാത്രമാണ്. ഉറക്കമുണർന്നിട്ടും അവശേഷിക്കുന്ന സ്വപ്നത്തിന്റെ അവശിഷ്ടമായി അതുമാത്രം. അത് തന്റെ സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നോ അതോ വാസ്തവമായിരുന്നോ എന്നുറപ്പിക്കാൻ അജയന് കഴിയുന്നില്ല. പിന്നീട് ഒപ്പം താമസിക്കുന്ന തോമസുകുട്ടി, പൂവ് ഉയർത്തിക്കാട്ടി ചോദിക്കുന്നുണ്ട് മുറിയിൽ ആരെങ്കിലും വന്നുപോയിരുന്നോ എന്ന്. ആ ചുവന്ന പൂവിനെപ്പോലെ മിഥ്യ-യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ ഭേദം കല്പിക്കാത്ത ക്യാമറാനോട്ടങ്ങളും ശബ്ദപഥവുമാണ് *അനന്തര*ത്തിന്റെ വീക്ഷണബോധത്തിന്റെയും മുഖമുദ്ര. അത് പ്രേക്ഷകരെ സന്ദിഗ്ധതയിലാഴ്ത്തുന്നു.

5.4 മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിന്റെ സ്ഥാനാന്തരണങ്ങൾ

മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും ആഖ്യാനശില്പമെന്ന നിലയിൽ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* സവിശേഷമാകുന്നത് മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പരീക്ഷണാത്മകതയാലാണ്. ''അതിവേഗം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലവും നമ്മുടെ (ആഗോളവത്കരിക്കപ്പെട്ട) ലോകത്തിലെ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ പരിണാമവും സ്വാധീനിക്കുന്ന സമകാലിക ആഖ്യാനങ്ങൾ, ഏകനായകമാതൃകക്ക് ഒരു ബദൽ ബഹുമുഖകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കണ്ടെത്തിയതായി'' വാറൻ ബക്ക്ലന്റ് പറയുന്നുണ്ട് (2009:17). ആ നിരീക്ഷണത്തെ ശരിവയ്ക്കുകയാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡും*. ചിത്രത്തിന്റെ അരേഖീയ ഘടനയ്ക്കും ഹൈപ്പർലിങ്ക് സ്വഭാവസവിശേഷതകൾക്കും മുഖ്യഹേതു ആഖ്യാനത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളുന്ന വീക്ഷണകോണുകളുടെ വൈപുല്യമാണ്. അമ്മ അറിയാനിലും എസ്തപ്പാനിലുമൊക്കെ മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തിൽ വൈപുല്യം കാണാമെങ്കിലും കഥനം *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിനെ*പ്പോലെ മുഖ്യ അജണ്ടയല്ലെന്നത് പ്രധാനമാണ്. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിലാ*കട്ടെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളുടെ ഇടമുറിഞ്ഞ നൈരന്തര്യം ആഖ്യാനം തീരുവോളമുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത നോട്ടപ്പാടുകൾ ഇവിടെ ഇതിവൃത്തബാഹുല്യം സമ്മാനിക്കുന്നു. ഒരോ കഥയുടെയും ആഖ്യാനത്തിന് തനത് വീക്ഷണകോണുകൾ ക്രിയാത്മകമാവുന്നു. ഒരു കഥയുടെ മുറിവിൽ വന്നുചേരുന്ന അടുത്ത കഥയിൽ മറ്റൊരു വീക്ഷണകോൺ സജീവമാവുന്നു. ഒരു കഥയിലൂടെ അപ്രധാനമായി കടന്നുപോവുന്ന ഇതരകഥകൾ, അവയുടെ വീക്ഷണകോണുകൾ സക്രിയമാവുമ്പോൾ പ്രധാന്യത്തോടെ ചുരുളഴിയുകയാണ്.

വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളിൽ സത്യത്തെ പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്ന *റാഷമോണിൽ*നിന്ന് ഭിന്നമായി, *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലെ ആഖ്യാനം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന രംഗങ്ങളുടെ അസ്തിത്വത്തെ അനിശ്ചിതത്തിലാഴ്ത്തുന്നില്ല. പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞ രംഗങ്ങളെ സംശയിക്കാനോ വക്രീകരിക്കാനോ ഇവിടെ പഴുതി

ല്ല. ഒരു കഥാസന്ദർഭത്തിൽ അഭിസംബോധനചെയ്യപ്പെടാത്ത ഇതരകഥകൾ കൂടിയുണ്ടെന്നുള്ള തിരിച്ചറിവാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ ആഖ്യാനം. ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ സന്നിഹിതരാവുന്ന ഭിന്നവ്യക്തികളെപ്പോലെ, വേറിട്ട വീക്ഷണകോണുകളിൽനിന്നുള്ള കഥകളെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതായത് സാധ്യതാഖ്യാനങ്ങളിലെപ്പോലെ ഒരു കഥയുടെതന്നെ ഇതരസാധ്യതയല്ല ഇവിടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയെത്തന്നെ ബഹുവീക്ഷണകോണിൽ പ്രശ്നവത്കരിക്കുകയുമല്ല. ഇവിടെ വ്യത്യസ്തകഥകളെ ഭിന്നവീക്ഷണകോണിൽ മുഖാമുഖം നിർത്തുകയാണ്. യാദൃച്ഛികതയുടെ സംഗമബിന്ദുവിൽ പരസ്പരം അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന വേറിട്ട വീക്ഷണകോണുകളുള്ള വ്യത്യസ്ത കഥകളാണവ. ഒരു മുഹൂർത്തം/സന്ദർഭം ആ വിധത്തിൽ തൊടുക്കുന്നത് നിരവധി ഇതര കഥാസന്ദർഭങ്ങളെക്കൂടിയാണ്. ഇതിലെ രംഗങ്ങളുടെ ആവർത്തനത്തിൽ പഴയതിനെ പുതിയത് തള്ളിക്കളയുകയോ പകരംവെയ്ക്കുകയോ അല്ല ചെയ്യുന്നത്. വിശ്വസിക്കാൻ കൊള്ളാത്ത ഒരു ദൃഷ്ടികോണിനെ ഈ ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനം കൈയാളുന്നുമില്ല. *റാഷമോണി*ലെ മധ്യസ്ഥതാബോധം സംവേദനത്തെ നിരന്തരം അനിശ്ചിതത്വത്തിലാഴ്ത്തും. പരസ്പരം വൈരുധ്യം പുലർത്തുന്ന വീക്ഷണകോണുകളിൽ ഒരു കഥ സ്വീകരിക്കുക എന്നത് കാണികളെ സംബന്ധിച്ച് ഒട്ടൊക്കെ അസാധ്യമായ ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇത്തരത്തിൽ, വിശ്വാസത്തിലെടുക്കാനാവാത്ത ഒരു ആഖ്യാതാവിനെ സംശയിക്കേണ്ട സങ്കീർണ്ണപരിതസ്ഥിതി *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ പ്രേക്ഷകർക്കില്ല. ഇത്രയും വീക്ഷണകോണുകളുടെ ഇടമുറിഞ്ഞ ആഖ്യാനങ്ങളിൽനിന്ന് നൈരന്തര്യം സമന്വയിച്ച് ഓരോ ഇതിവൃത്തവും പൂരിപ്പിക്കേണ്ടുന്ന വെല്ലുവിളിയാണ് അവർക്കുള്ളത്.

ഒരു നോട്ടപ്പാടിൽ കഥപറയുമ്പോൾ നഷ്ടപ്രായമാവുന്ന നിരവധി കഥാസാധ്യതകളുണ്ടാവും. അതിനെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലെ ബഹുവീക്ഷണകോണുകൾ. ഒന്നിൽകൂടുതൽ നോട്ടങ്ങളിലൂടെ ഹൈപ്പർലിങ്ക് ഭൂമികയിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത കഥകളുടെ സങ്കലനസാധ്യത

യാണ് ആഖ്യാനം ഇവിടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. ഒരു സമയത്ത്, ഒരേ സ്ഥലപരിധിക്കകത്തുതന്നെ ഉണ്ടാകുന്ന സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കാൻ കഴിയുന്നത് വീക്ഷണകോണുകളുടെ വൈപുല്യത്താലാണ്. പ്രേക്ഷകർ കാഴ്ചയിൽ ഊന്നൽകൊടുക്കാനിടയില്ലാത്തമട്ടിൽ രൂപകല്പനചെയ്ത പാർശ്വക്കാഴ്ചകൾ ഹൈപ്പർലിങ്കിന്റെ മൂർത്തസ്വഭാവം പ്രകടമാവുന്നവിധം പിന്നീട് പ്രാധാന്യം നേടുകയാണ്. അങ്ങനെ പാർശ്വവീക്ഷണത്തിൽനിന്നുരുവാകുന്ന അപ്രധാനക്കാഴ്ച മറ്റൊരു രംഗത്തിലേക്ക് നീട്ടപ്പെട്ട് പ്രധാന കാഴ്ചയാവുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ് ഇതിലേത്. ഇങ്ങനെ സന്ദർഭങ്ങളെ പ്രധാനവും അപ്രധാനവുമാക്കുന്ന വീക്ഷണവൈവിധ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന് അരേഖീയകാഴ്ചാനുഭവം പകരുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിലെ കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനം എന്നത് ഇവിടെപറഞ്ഞ കഥയെ ഊന്നിപ്പറയാൻ വേണ്ടിയുള്ളതല്ല. ഊന്നിപ്പറഞ്ഞുണ്ടാകുന്ന ഉള്ളടക്കവ്യക്തതയിലല്ല ഇവിടെ ഊന്നം. കുരുക്കഴിക്കേണ്ട ഒന്നിന്റെ ആവർത്തനക്കാഴ്ചയുമല്ല. ഇവിടെ ആവർത്തനത്തെ നവീനമായ ഒരു സർഗസാധ്യതയാക്കാനാണ് ആഖ്യാനം ശ്രമിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയുടെ ഏകപക്ഷീയ കാഴ്ചയാണല്ലോ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ മിക്ക രേഖീയചിത്രങ്ങളും. അത്തരം ഏകമുഖമായ അവതരണരീതിയുടെ പരിമിതികളെ ഉല്ലംഖിക്കുകയാണ് ബഹുമുഖമായ ഈ ആഖ്യാനരീതിയിലൂടെ. ഒരു സന്ദർഭത്തിനകത്തുതന്നെ സന്നിഹിതമാവുന്ന ഇതര അനുഭവങ്ങളിൽ താൽപര്യം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. ആവർത്തനമെങ്കിലും കഥയിലേക്ക് പുതുതായി വിശദാംശങ്ങൾ ചേർക്കപ്പെടുന്നു. കഥ വികസിക്കുന്നു. സ്വഭാവികമായും സന്ദർഭത്തിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും ആവർത്തനം പുതിയ ഒരു വ്യാകരണത്തിന് ഇവിടെ രൂപംകൊടുക്കുകയാണ്. മാത്രമല്ല പാർശ്വവീക്ഷണത്തിൽ കഴിഞ്ഞുപോയ രംഗത്തിന് ആവർത്തനക്കാഴ്ചയിൽ തെളിമയേറുന്നുമുണ്ട്. സംഭവബഹുലവും അരേഖീയവുമായ ഘടനയിൽ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ കുറയ്ക്കാനും അതു സഹായകമാവുന്നു.

പ്രധാനകഥാപാത്രത്തോട് വൈകാരിക താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക അല്ലെങ്കിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളിൽ മുഴുകുക തുടങ്ങിയ രേഖീയ ചിത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചരീതിയല്ല *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഓരോ കഥയിലും സജീവമാകുന്ന ഓരോ വീക്ഷണകോണിലേക്കും പ്രേക്ഷകർ സ്ഥാനാന്തരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. തന്മയീകരണത്തിന് പകരം നിരീക്ഷണം സംവേദനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമാകുന്നു. അന്യോന്യം മുറിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കഥയുടെ വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ പുനഃസംഘാടനം ഇവിടെ ആവശ്യമാണ്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇതിവൃത്തത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സൂത്രവാക്യങ്ങളെ തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. വിഭിന്നങ്ങളായ വീക്ഷണകോണുകളുമായി സന്ധിയാവുമ്പോഴേ ഇവിടെ കഥകൾ സുഗ്രഹമാവുള്ളൂ.

മൂന്നു കഥകളും മേളിക്കുന്ന, മൂന്നു വീക്ഷണകോണുകൾ നേർക്കുനേർ വരുന്ന ഒരു സന്ദർഭത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഇതിലെ അരേഖീയ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണത മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. തീയ്യേറ്ററിൽ വെച്ച് മരതകത്തെ അപമാനിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവരും സ്വർണ്ണവേലും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ തെരുവിലുണ്ടാവുന്ന തുടർച്ച മൂന്നു വീക്ഷണകോണുകൾ സന്നിഹിതമാവുന്ന ഒരു സന്ദർഭമാണ്. സ്വർണ്ണവേലും മരതകവും കടയിൽനിന്ന് ചായ കുടിച്ചിറങ്ങുന്നതിനെത്തുടർന്ന്, ഉറങ്ങുന്ന ജ്യോതിലാലിന് സോണിയുടെ ഫോൺ വരുന്നു. സൂര്യപ്രഭയെ ജയമോഹന്റെ കാറിൽനിന്നിറക്കി വീട്ടിൽ കൊണ്ടുചെന്നാക്കാൻ സോണി ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അതേസമയം സൂര്യ കാറിൽ ജയമോഹനനോടൊപ്പം തീയ്യേറ്ററിൽപോയി അന്ന് റിലീസ് ചെയ്ത തങ്ങളുടെ സിനിമ കണ്ടിറങ്ങുകയാണ്. സൂര്യപ്രഭ ജയമോഹന്റെ കാറിലിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സ്വർണ്ണവേലും മരതകവും അതുവഴി കടന്നുപോവുന്നതിന്റെ പാർശ്വവീക്ഷണവും കാണാം. തുടർന്ന് ജ്യോതിലാലിന്റെ കൂട്ടാളികൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതനുസരിച്ച് സൂര്യപ്രഭ ജ്യോതിലാലിന്റെ കാറിൽ കയറുന്നു. ആ കാറിന്റെ യാത്രതുടരവേ, സ്വർണ്ണവേലും മരതകവും നിരത്തിലൂടെ നടന്നുവരുമ്പോൾ ഒരു ഓട്ടോ ഇടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആ ഓട്ടോയിലു

ള്ളവർ തീയ്യേറ്ററിൽവെച്ച് മരതകത്തെ അപമാനിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവർ തന്നെയാണ്. അവർ സംഘമായി സ്വർണ്ണവേലിനെ ആക്രമിക്കാൻ തുനിയുന്നു. അയാൾ ഒറ്റയ്ക്കുതന്നെ അവരോട് ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. സ്വർണ്ണവേൽ അവരെ തല്ലി നിലം പരിശാക്കുന്നതിനിടയിൽ ഗതാഗത തടസ്സത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദം കേൾക്കാം. അതേസമയം അവിടെ കാറിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ജ്യോതിലാൽ തല്ലുണ്ടാക്കുന്നവരെ പിടിച്ചുമാറ്റുന്നു. ഇതേ സമയത്ത് മറ്റൊരു വാഹനത്തിൽ ഗതാഗതതടസ്സത്തിനിടയിൽ വന്നുപെടുന്ന ലിജി പുന്നൂസുമുണ്ട്. ജ്യോതിലാൽ ഗതാഗതതടസ്സം ഒഴിവാക്കുമ്പോൾ ലിജി പുന്നൂസ് ക്യാമറയിൽ അയാളുടെ ദൃശ്യം പകർത്തുന്ന പാർശ്വകാഴ്ചയും കാണാം (ചിത്രം 12 a, b, c).

രണ്ട് വീക്ഷണകോണുകൾ വരുന്ന ഈ ഭാഗത്ത് പ്രധാനമായും പാരലൽ കട്ടിങ്ങിന്റെ സാധ്യതകളെയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്. അൽപ്പംകൂടികഴിഞ്ഞ് ഈ സന്ദർഭം വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുന്നത് ലിജി പുന്നൂസിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ്. ലിജി പുന്നൂസിന്റെ കഥയിലൂന്നുന്നതായതിനാൽത്തന്നെ, അവരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രംഗങ്ങളാണ് ഈ ഭാഗത്തുള്ളത്. ഷമീം, പൊടിയാടി സോമൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ലിജി പുന്നൂസ് ഒരു ഭൂമികച്ചവടത്തെക്കുറിച്ച് നേരിട്ടും ഫോണിലും സംസാരിക്കുന്നു. ലിജിയുടെ കാറിനകത്തുനിന്നാണ് പ്രധാനമായും ഈ രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ലിജി ഫോൺ സംഭാഷണത്തിനിടെ, പെട്ടെന്ന് കാറിൽ ബ്രേക്ക് വീഴുമ്പോഴാണ് ഈ കാഴ്ച കാണുന്നത്. ഈ ഭാഗത്ത്, ജ്യോതിലാൽ ആളുകളെ വിരട്ടിയോടിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ ലിജി ഫോണിൽ പകർത്തുന്നതിൽ ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു.

സ്വർണ്ണവേലിന്റെയും സൂര്യപ്രഭയുടെയും ലിജി പുന്നൂസിന്റെയും വീക്ഷണകോണുകളിൽ ഒരേ സന്ദർഭംതന്നെ മൂന്നു സംഭവങ്ങളായി ഇവിടെ പരിണമിക്കുന്നു. സ്വർണ്ണവേലിന് കാമുകിയെയും തന്നെയും ഉപദ്രവിക്കാൻ വരുന്നവരോടുള്ള ചെറുത്ത് നിൽപ്പ് തന്നെയാണ് ആ ഭാഗം. സൂര്യപ്രഭയാകട്ടെ തന്നെ അപമാനിച്ച

ജയമോഹന്റെ കാറിൽനിന്ന് അവളുടെ ജീവിതത്തിൽ തീരാമുറിവുകളേല്പിച്ച സോണി പറഞ്ഞുവിട്ട കാറിലേക്കാണ് കയറുന്നത്. അവളുടെ സിനിമ ഇറങ്ങിയ ദിവസമാണെങ്കിലും സുഖകരമല്ലാത്ത അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോവുകയാണ് അവൾ. അവളുടെ അസ്വസ്ഥത നീണ്ടുപോകുന്നത് സൂര്യയുടെ ഭാവപ്രതികരണ ത്തിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ലിജി പുന്നൂസിനാകട്ടെ, തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ കൊല യാളിയെ വീണ്ടും കാണാനും, അയാളുടെ ദൃശ്യം ഫോണിൽ പകർത്തി അയാളെ തിരിച്ചറിയാനുമുള്ള സാധ്യതയാണ് അവിടെ തുറന്നുകിട്ടുന്നത്. മൂന്നു വീക്ഷണ കോണുകളുടെ ഫ്രെയിം ചിട്ടപ്പെടുത്തലിലും ഈയൊരു വ്യത്യാസം വ്യക്തമായി കാണാം. ഒന്ന് തുറസ്സിൽവെച്ചാണെങ്കിൽ മറ്റ് രണ്ട് വീക്ഷണകോണും സജീവ മാകുന്നത് കാറിനകത്തുവച്ചാണ്. ഒരേ സന്ദർഭംതന്നെ ഭിന്നവ്യക്തികൾക്ക് വൈവിധ്യമാർന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് നൽകുന്നതെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ. മൂന്നു വീക്ഷണകോണുകളും സന്നിഹിതമാവുന്ന അരേഖീയാഖ്യാന രീതി ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ ഏകപക്ഷീയസ്വഭാവത്തെ തകർക്കുന്നു. പാരലൽ കട്ടി ങ്ങിലൂടെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ച്, ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വരൂപഘടന വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് ഈ രംഗങ്ങൾ.

വീക്ഷണകോണുകളുടെ വൈപുല്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഇത്തരം അരേഖീയ സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ നിരവധിയാണ്. സ്വർണ്ണവേലും മരതകവും സൂര്യ പ്രഭയുമായി ഒരേ സ്ഥലപരിധി പങ്കിടുന്ന അഞ്ചോളം സന്ദർഭങ്ങൾ ചിത്രത്തി ലുണ്ട്. ഉദ്ഘാടനത്തിനെത്തുന്ന സൂര്യപ്രഭയെ ബസ്സിൽനിന്ന് കാണുകയാണ് സ്വർണ്ണവേലും സംഘവും. ഈ സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവർത്തനം വ്യത്യസ്ത വീക്ഷ ണകോണുകളുടെ വിവിധ മാനങ്ങളെ കാട്ടിത്തരുന്നു. ഉദ്ഘാടനം കഴിഞ്ഞിറ ങ്ങുന്ന ചലച്ചിത്രനടിയായ സൂര്യപ്രഭയെ കാണാൻ നിൽക്കുകയാണ് ആൾക്കൂട്ടം. താഴെനിന്ന് ബസ്സിലേക്കുള്ള നോട്ടവും ബസ്സിൽനിന്ന് താഴേക്കുള്ള നോട്ടവുമാണ് വിവിധ സന്ദർഭങ്ങളിൽ ക്യാമറ നടത്തുന്നത്. അതിലെ കടന്നുപോവുന്ന ബസ്സിൽ, യാത്രക്കാർക്കിടയിൽ സ്വർണ്ണവേലും കൂട്ടരുമുണ്ട്. സൂര്യപ്രഭയെ അവരും കൈവീ

ശിക്കാണിച്ച് സ്നേഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. സൂര്യപ്രഭയുടെ കഥയിൽ വരുന്ന ആ സന്ദർഭത്തിൽ, സ്വർണ്ണവേലും സംഘവും ആൾക്കൂട്ടത്തിലുള്ളവർ മാത്രമാണ്. കാണികൾക്ക് അവരെ പ്രത്യേകം തിരിച്ചറിയാം എന്നു മാത്രം. എന്നാൽ സ്വർണ്ണ വേലിന്റെ കഥയിലാവട്ടെ അവർ കണ്ട പടത്തിലെ നായികയാണ് സൂര്യപ്രഭ. 'പാറ് നമ്മ ഹീറോയിൻ' എന്നാണ് സ്വർണ്ണവേൽ മരതകത്തോടും കൂടെയുള്ളവരോടും പറയുന്നത്. അവരോട് സൂര്യപ്രഭ കൈവീശുന്നത് ആദ്യസന്ദർഭത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇവിടെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ അഴകിനെപ്പറ്റി സംസാരി ക്കുന്ന അവർ, സൂര്യപ്രഭ റൗക്ക ഇട്ടിട്ടില്ലേ എന്നുവരെ സംശയം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേ സന്ദർഭത്തിലെ രണ്ടുനോട്ടങ്ങളുടെ അങ്ങേയറ്റമുള്ള അന്തരം വെളിവാക്കുന്ന ഭാഗമാണിത്. യാദൃച്ഛികതയെ ആഖ്യാനഘടനയായിത്തന്നെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്താൻ വേറിട്ട നോട്ടങ്ങൾക്ക് ഇവിടെ സാധിക്കുന്നു.

ലക്ഷ്മിയുടെയും പരിമളത്തിന്റെയും മരണവും ഇതേ മട്ടിൽ പല വീക്ഷണ കോണുകളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ലിജി പുന്നൂസും ഷമീമും സംസാരിക്കുന്നതിനിടയിലാണ് കൊച്ചിയിൽ ഫ്ളാറ്റ് കെട്ടിടം തകർന്നതിനെത്തുടർന്ന് തൊഴിലാളികൾക്ക് അപകടം സംഭവിച്ച വാർത്ത ടെലിവി ഷനിൽ കാണിക്കുന്നത്. മരതകവും സ്വർണ്ണവേലും നിലവിളിക്കുന്നതും ടെലിവി ഷൻ ദൃശ്യത്തിൽ കാണാം. തുടർന്ന് ഇതേ ദൃശ്യത്തിന്റെ ആവർത്തനം, അഥവാ നേർദൃശ്യം വരുന്നു. കെട്ടിടംപണിയിലെ അഴിമതിയെക്കുറിച്ചും തുടർന്നുള്ള അറസ്റ്റ് നടപടിയെക്കുറിച്ചും മാധ്യമപ്രവർത്തകരോട് പറയുന്ന പോലീസ് ഉദ്യോഗ സ്ഥനെയും കാണിക്കുന്നു. പിന്നീട് ഇതിന്റെ തുടർദൃശ്യം കാണാൻ കഴിയുക, സൂര്യപ്രഭയും ജ്യോതിലാലും കാറിൽ സഞ്ചരിക്കുമ്പോഴാണ്. കാറിനകത്തു നിന്നുള്ള വീക്ഷണകോണിൽ നിരത്തിലൂടെപോവുന്ന ശവഘോഷയാത്രയുടെ പാർശ്വവീക്ഷണമാണുള്ളത്. അടുത്ത ഷോട്ടായിത്തന്നെ, സ്വർണ്ണവേലും ആണ്ടിയും ശവശരീരവും ചുമന്ന് നിരത്തിലൂടെ നടക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ്. ആ ദൃശ്യ ത്തിൽ, കടന്നുപോവുന്ന കാറിൽ ജ്യോതിലാലിനെയും സൂര്യപ്രഭയേയും കാണാം.

ഈമട്ടിൽ വേറിട്ട വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ വ്യത്യസ്ത സന്ദർഭങ്ങളിലായി കഥയുടെ തുടർച്ചയും വിശദാംശങ്ങളും കാണിക്കുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനത്തെ ആകർഷകമാക്കുന്നു. ഒരു സംഭവത്തിലെ നേർപങ്കാളികളും, അതിൽ ഇരയാവുന്നവരും, അതിന്റെ കേവലകാഴ്ചക്കാരുമൊക്കെ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകളെ മുൻനിർത്തി ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനം നിരന്തരം ചിന്തിക്കുന്നു. ഏകവീക്ഷണകോണിന്റെ ആധികാരികതയെ തകർത്ത്, അതേസന്ദർഭത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്ന മറ്റു കഥപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണുകളെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്ന ഈ രീതി വ്യത്യസ്ത വൈകാരികതലങ്ങളെ പ്രേക്ഷകർക്ക് സമ്മാനിക്കുന്നു. ഏകവീക്ഷണകോണിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ ഈ പരീക്ഷണം, ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടങ്ങളിലൊന്നായ വീക്ഷണകോൺ എന്ന ആശയത്തെത്തന്നെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നു. ഈ മട്ടിൽ വീക്ഷണകോണുകളിൽ പുലർത്തുന്ന പരീക്ഷണോന്മുഖത തന്നെയാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ന്റെ അരേഖീയപദ്ധതിയെ സമാനതകളില്ലാതാക്കുന്നതും.

വീക്ഷണകോണുകളെന്നോണം വോയിസ് ഓവറുകൾ ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് അപൂർവ്വസന്ദർഭങ്ങളിലാണ്. തുടക്കത്തിൽ സ്വർണ്ണവേലിനുമാത്രമാണ് വോയിസ് ഓവറുള്ളത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ സൂര്യപ്രഭയും ലിജി പുന്നൂസ്സും സ്വർണ്ണവേലുമടങ്ങുന്ന മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ വോയിസ് ഓവർ കടന്നുവരുന്നു. മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് ക്യാമറാ ഫ്രെയിം നേരിട്ട് കടന്നുചെല്ലുകയാണെങ്കിൽ, സ്വർണ്ണവേലിന്റെ കഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നത് തന്റെ ശബ്ദത്തിലൂടെ സ്വർണ്ണവേൽ തന്നെയാണ്. മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ഭാഷാപരമായ വ്യത്യസ്തതകൊണ്ടുകൂടിയാവാം സ്വർണ്ണവേലിന് വോയിസ് ഓവറിലൂടെ പ്രവേശനം നൽകുന്നത്. 'നീങ്ക'(നിങ്ങൾ) എന്ന് പറഞ്ഞ് വേൽ പ്രേക്ഷകരെ നേരിട്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്വർണ്ണവേൽ കൊച്ചിയിലൂടെ സൈക്കിളോടിച്ച് വരുമ്പോളാണ് ഈ വോയിസ് ഓവർ ശബ്ദപഥത്തിൽ വരുന്നത്. തമിഴ് ഭാഷയിലെ തന്റെ അസ്തിത്വത്തെ അയാൾ വോയിസ് ഓവറിലൂടെ ഉറപ്പിച്ചെ

ടുക്കുന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തെകുറിച്ചും, തമിഴരുടെ കേരളത്തിലേക്കുള്ള വരവിനെക്കുറിച്ചും അയാൾ സംക്ഷിപ്തമായി വിവരിക്കുന്നു. നാല് വർഷത്തോളമായി കൊച്ചിയിൽ കഴിയുന്ന സ്വർണ്ണവേൽ, തന്റെ ഗൾഫാണ് കൊച്ചിയെന്ന് പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്ന വോയിസ് ഓവർ പ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നിടത്ത് അവസാനിക്കുന്നു. വോയിസ് ഓവർ പിന്നീട് വരുന്നത് ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ, പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ജീവിതം എത്തിച്ചേർന്ന അവസ്ഥയെ പ്രേക്ഷകർക്കായി വിവരിക്കുമ്പോഴാണ്. ഇതു പറയുന്നതാകട്ടെ, അതുവരെ പ്രേക്ഷകർ വീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കിക്കൊണ്ട്, പ്രേക്ഷകരെ നേരിൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന മട്ടിലാണ്. അവരുടെ കഥകൾക്ക് സംഭവിച്ച പരിണാമത്തിന്റെ സംഗ്രഹമാണ് ഈ വോയിസ് ഓവറുകളുടെ ആകെത്തുക.

വൈവിധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഒരു ശബ്ദപഥമാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലേത്. സംഭാഷണത്തിലും ശബ്ദരൂപ കല്പനയിലും സംഗീതത്തിലുമെല്ലാം ഈ വൈവിധ്യസമന്വയം കാണാം. ബാബു ജനാർദ്ദനൻ എഴുതിയ സംഭാഷണങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിനുമേൽ മുഴച്ചുനിൽക്കാതെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിനു തുണയായി നിൽക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിൽ മലയാളത്തിനൊപ്പം തമിഴും പ്രാധാന്യം നേടുന്നു.

ലിജോയുടെ മിക്കചിത്രങ്ങളിലെയും സംഗീത സംവിധായകനായ പ്രശാന്ത് പിള്ളയുടെ സംഗീതത്തിൽ പിറന്ന പാട്ടുകളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ചിത്രത്തിന്റെ ഭാവനിലയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാവുന്നു. ഏ.ആർ. റഹ്മാന്റെ സംഗീതവിദ്യാലയത്തിലെ വിദ്യാർത്ഥിയായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ആമേൻ*, *ഡബിൾബാരൽ*,*അങ്കമാലി ഡയറീസ്*, *ഈ.മ.യൗ* തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മുഖ്യധാരയിൽ നിന്ന് വേറിട്ട സംഗീതാഭിരുചി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിലെയും ആഖ്യാനത്തിലെയും സംസ്കാരവൈവിധ്യം സംഗീതത്തിലും പ്രകടമാണ്. ബഹുഭാഷാപ്രാതിനിധ്യത്തിന്റെ വൈവിധ്യം രചനയിലെന്നപോലെ സംഗീതത്തിലും കാണാം. ഏ.

ആർ. റഹ്മാനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവണ്ണം വ്യത്യസ്തജനുസ്സിലുള്ള സംഗീതശൈലികളുടെ മിശ്രണമാണ് ചിത്രത്തിലേത്.

രണ്ട് തമിഴ് പാട്ടും രണ്ട് മലയാളം പാട്ടും ഒരു ഹിന്ദിപ്പാട്ടുമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിലുള്ളത്. 'കാലങ്കൾ', 'നീ അകലെയാണോ' തുടങ്ങിയ പാട്ടുകൾ യഥാക്രമം കാതൽ അടിമൈ, പ്രണയം എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലേതാണെന്ന് പറഞ്ഞാണ് എഫ്.എം. റേഡിയോവിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും, ഈ രണ്ടു പാട്ടുകളും സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിനുവേണ്ടി പ്രശാന്ത് പിള്ള ഈണം പകർന്നതാണ്. 'ബേത്താബി' എന്ന ഹിന്ദിപ്പാട്ട് ശബ്ദപഥത്തിൽ വരുന്നതിന് പറയത്തക്ക ഭാഷാപരമായ കാരണമോ പശ്ചാത്തലമോ അവകാശപ്പെടാനാവില്ലെങ്കിലും, മൂഡിനിണങ്ങുംവിധം ശബ്ദപഥത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. രണ്ടു മുഴുനീളഗാനങ്ങൾ ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് തമിഴിലുള്ളതാണ്. പ്രണയഗാനമായ 'കാലങ്കളും' നൃത്തഗാനമായ 'അണ്ണൻതാൻ' എന്ന ഗാനവും തമിഴുതന്നെ.

വീക്ഷണകോണിലെ സ്ഥാനാന്തരണത്തിലൂടെ മലയാളമുഖ്യധാരയ്ക്ക് അരേഖീയതയുടെ പുതുമാനങ്ങൾ സമ്മാനിക്കുകയാണ് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്. കഥയിലെ ഒരേ സന്ദർഭങ്ങൾതന്നെ രേഖീയതയെ ഖണ്ഡിച്ചുകൊണ്ട് വ്യതിരിക്ത വീക്ഷണകോണുകളിൽ പലപ്പോഴായി കടന്നുവരുന്നു. ഒരു പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിനു പകരം അഞ്ചോളം പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിക്കപ്പെടുകയാണ്. ഇങ്ങനെ ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം രേഖീയതയുടെ ഏകമുഖീയാനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അനേകം മുനകളുള്ള ഒന്നായി ത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു.

5.5 അസ്ഥിരമാകുന്ന വീക്ഷണസ്ഥാനം

ആഖ്യാനധ്രുവങ്ങളുടെ വൈപുല്യമടക്കമുള്ള പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സജീവമല്ലെങ്കിലും ഘടനാശില്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വത *മുംബൈപോലീസി*ന്റെ മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തെയും സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാനഘടനയിൽ വർത്തമാനകാലത്തെത്തുടർന്നാണ് ഭൂതകാലം വരുന്നത്. ചില ഭാഗങ്ങളിലാവട്ടെ പൂർവ്വാപരക്രമങ്ങളെ തെറ്റിച്ചുകൊണ്ട് കാലങ്ങൾ ഇടകലരുന്നുമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാംതന്നെ വീക്ഷണസ്ഥാനം രേഖീയബോധത്തിൽനിന്ന് വഴിമാറാൻ കാരണമാകുന്നു. കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തെയും ഉലയ്ക്കുന്നു. സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ, ക്യാമറയുടെ നോട്ടത്തിൽപ്പോലും ഈ ബോധവ്യതിയാനം കാണാം.

ആന്റണിമോസസിന്റെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലെ സങ്കീർണ്ണതയാണ് മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിലെ അരേഖീയതയുടെയും കാതൽ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സാമാന്യ രേഖീയചിത്രങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും ക്യാമറ സംഭവങ്ങളുടെ ദൃക്സാക്ഷിത്വം വഹിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിലെ രണ്ടുഘട്ടവും, ഘടനയിലുൾച്ചേർന്ന അരേഖീയതയും വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന് വേറിട്ട ഭാവുകത്വം പകരുന്നു. അരേഖീയത ഇവിടെ വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും വൈയക്തികതയുടെയും ഭിന്നതലങ്ങളിലേക്ക് കാഴ്ചയെ കൊണ്ടുപോവുന്നു. പ്രധാനകഥാപാത്രവുമായുള്ള ബോധകേന്ദ്രത്തിന്റെയും, അതുവഴി പ്രേക്ഷകരുടെയും അകലം മാറിമറിയുന്നുണ്ട്. കഥയെക്കുറിച്ച് കഥാപാത്രത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ അറിവ് പ്രേക്ഷകർക്കില്ല.

ആന്റണി മോസസിന്റെ ജീവിതഘട്ടങ്ങളിൽ, രണ്ടാംഘട്ടമായ ദുരന്തകാലത്തെയാണ് പ്രേക്ഷകർ ആദ്യം അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്. ദുരന്തത്തെത്തുടർന്ന്, തന്റെ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആന്റണിയുടെ അജ്ഞതയാണ് ബോധകേന്ദ്രത്തിന്റെ നിലയെയും പരുങ്ങലിലാക്കുന്നത്. 'ഒരു വശത്ത് ആരൊക്കെയോ ആക്രമിക്കാൻ വരുന്നു, വേറെ ചിലർ ഫ്ളാറ്റിൽ നിന്നിറങ്ങിപ്പോവാൻ പറയുന്നു, കള്ളുകുടിയനാണെന്നു പറയുന്നു. നിങ്ങളാണെങ്കിൽ വഴിവക്കിൽചെന്നുനിന്ന് ആരെങ്കിലും എന്തെങ്കിലും പറയുമ്പോൾ അത് വന്ന് റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യാൻ പറയുന്നു. ഐ ഫീൽ ലൈക്ക് എ പപ്പറ്റ്. മുന്നിൽ വന്നുനിൽക്കുന്നത് ശത്രുവാണോ കൂട്ടുകാരനാണോ

എന്നുപോലും എനിക്കറിയില്ല, നിങ്ങളടക്കം' ആന്റണിയുടെ ഫർഹാനോടുള്ള ഈ സംഭാഷണം പ്രേക്ഷകരും ചെന്നുപെടുന്ന അവസ്ഥയുടെകൂടി പ്രതിഫലനമാവുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്കും ദൃശ്യത്തിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ച് മുന്നറിവുകളില്ല. അരേഖീയ ആഖ്യാനമാകയാൽ, ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടല്ല കഥ പറയുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ആന്റണിയുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് മുൻധാരണകൾക്കിടംനൽകാതെയാണ് വന്നുപോകുന്നത്. ആൻണിയെപ്പോലെ പ്രേക്ഷകർക്കും, വരുന്നത് ആന്റണിയുടെ ശത്രുവാണോ മിത്രമാണോ എന്നറിയില്ല. ആഖ്യാനബോധത്തിന് സംഭവിക്കുന്ന അനിശ്ചിതാവസ്ഥ പ്രേക്ഷകവീക്ഷണത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. നേരെമറിച്ച് ക്രമാനുഗതമായി പ്രതിപാദിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ, വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന്റെ അസ്ഥിരവും അനിശ്ചിതവുമായ അവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരും എത്തില്ലായിരുന്നു.

സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ, ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തിൽനിന്ന് ആൻണിമോസസിലേക്ക് രണ്ടുവിധത്തിലുള്ള അകലമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുക. വ്യത്യസ്ത കാലസഞ്ചയത്തിനിടയിൽ ഗുപ്തമാക്കിയ സന്ദർഭങ്ങളും ആന്റണിയുടെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിലെ സങ്കീർണ്ണതയും മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തെ കുഴപ്പിക്കുന്നു. ആന്റണിയുടെ ഭൂതകാലത്തിൽനിന്ന് ആരംഭിച്ച് ഋജുവായി കഥപറഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ, ക്യാമറയുടെ ദൃക്സാക്ഷിത്വവുമായി പ്രേക്ഷകർക്ക് മറ്റൊരു തലത്തിലുള്ള വിനിമയബന്ധമായിരുന്നു രൂപപ്പെടുക. ആന്റണിയുടെ ആകുലതയും സന്ദേഹവുമെല്ലാം അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് വിരസവും അരോചകവുമാവാനാണ് സാധ്യത കൂടുതൽ. ഘടനാമാറ്റത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന മധ്യസ്ഥതാ സങ്കല്പത്തിലെ അവസ്ഥാഭേദങ്ങൾ രംഗങ്ങളുടെ കാഴ്ചാമൂല്യം വർധിപ്പിക്കുകയും ഉദ്വേഗഭരിതമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ, ആന്റണിമോസസിന് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന എല്ലാ അനിശ്ചിതത്വങ്ങളും പ്രേക്ഷകർ കാണുക അത്തരം മുഹൂർത്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കൃത്യമായ മുന്നറിവിന്റെ ബാധ്യതയിലായിരിക്കും. ആന്റണിയുടെ രണ്ടാം ഭാവത്തിൽ, ആഖ്യാനം കടന്നുപോവുന്ന

അനിശ്ചിതവഴികൾ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ആകസ്മികവും അപ്രവചനീയവുമാവുന്നത്.

കാറപകടത്തിന് മുമ്പുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ ആന്റണി മോസസിന്റെ സാന്നിധ്യമില്ലാത്തതോ, അയാളുടെ വീക്ഷണകോൺ വരാത്തതോ ആയ രംഗങ്ങളും ഷോട്ടുകളുമുണ്ട്. ആര്യന്റെ അവതരണരംഗമടക്കമുള്ളത് ആ വിധത്തിൽ ആന്റണിയെ ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാത്തവയാണ്. എന്നാൽ സ്മൃതിനാശത്തിന് ശേഷമുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ആന്റണിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമോ വീക്ഷണകോണോ സജീവമാവാത്ത ഷോട്ടുകളേയില്ല. ആ വിധത്തിലാണ് ഘടനയിലെ അരേഖീയത സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ പരിചരണത്തിലും വ്യാപിക്കുന്നത്. അരേഖീയഘടനയുടെ ഒത്താശയിൽ ഇത്തരം ഭാഗങ്ങളിൽ ആന്റണിയും ബോധകേന്ദ്രവുമായുള്ള അകലം നേർത്തതാവുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്കും അയാളുടെ ഭൂതകാലാജ്ഞത പങ്കിടേണ്ടി വരുന്നു. അങ്ങനെയാണ് കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും അപ്രവചനീയമാവുന്നത്. ഉത്തമപുരുഷനിലെന്നോണം ആരംഭിക്കുന്ന കഥനരീതി താരതമ്യേന വസ്തുനിഷ്ഠാവസ്ഥയിലേക്ക് പിന്നീട് പരിണമിക്കുകയാണ്.

ആന്റണിയുടെ ദുരവസ്ഥയിലേക്ക് ക്യാമറ കൂടുതലടുക്കുന്ന അഥവാ മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പം കേവല ദൃക്സാക്ഷിത്വത്തിൽനിന്ന് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധതലവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ കാണാം. ഓർമ്മനഷ്ടത്തിന് ശേഷം, ആന്റണി ആദ്യമായി ഓഫീസിലേക്ക് തിരികെ വരുന്ന സന്ദർഭം ആഖ്യാനബോധകേന്ദ്രവും കഥാപാത്രവുമായുള്ള അകലം കുറയുന്നതിന്റെ ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. ആന്റണിയുടെ അധികാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുവരവിനെ ഘോഷിക്കാനല്ല ദൃശ്യവത്കരണം ശ്രമിക്കുന്നത്. പാറാവുകാരനിൽനിന്ന് സല്യൂട്ട് സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും, അയാളുടെ അധികാരനിലയെ ക്യാമറ മഹത്വവത്കരിക്കുന്നില്ല. തുടർന്ന് മുകളിലെ നിലയിലെ തന്റെ മുറി ലക്ഷ്യംവച്ച്

നടന്നുവരുന്ന ആന്റണിയുടെ ആകുലതകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ ചഞ്ചല വീക്ഷണകോണാണ് ഇവിടെ ക്യാമറയ്ക്ക്. ആന്റണിയുടെ അവസ്ഥയെ വസ്തുവത്കരിക്കുന്നതിനുപകരം ക്യാമറ അയാൾത്തന്നെയായി മാറുകയാണ്. പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടിന്റെ മാതൃകയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുകളിലേക്ക് പടി കയറിവരുന്ന അയാൾ തന്റെ പേരുവച്ച ബോർഡിലേക്കാണ് നോട്ടമയയ്ക്കുന്നത്. ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് മാതൃകയിലാണ് അയാളുടെ സന്ദേഹമനസ്സിനെ ഇവിടെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുകളിലത്തെ നിലയിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ സല്യൂട്ടും സ്വീകരിച്ച് തന്റെ മുറിയിലേക്ക് കയറുംവരെയുള്ള ആന്റണിയുടെ സന്ദിഗ്ധാവസ്ഥയെ ചുരുങ്ങിയ ഷോട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ വിനിമയംചെയ്യാൻ സാധിക്കുന്നു.

ദൃശ്യപരിചരണത്തിന് ദൃക്സാക്ഷിത്വസ്വഭാവമുണ്ടെങ്കിലും, സർവ്വജ്ഞതയുടെ പ്രാമാണികവും ആധികാരികവുമായ അവസ്ഥയിലേക്ക് പരിണമിക്കാൻ തിരക്കഥാഘടന മധ്യസ്ഥതാബോധത്തെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. രേഖീയകാലക്രമം അട്ടിമറിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ, ഇവിടെ മധ്യസ്ഥതാബോധവും വെട്ടിലാവുന്നു. മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിന് ആഖ്യാനത്തെ സർവ്വഥാ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൈവമാവാൻ കഴിയുന്നില്ല. പൂർണ്ണവിശ്വാസത്തിലെടുക്കാൻ കഴിയാത്ത വീക്ഷണസ്ഥാനമാണ് അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നത്. സ്മൃതിനാശം സംഭവിക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ആന്റണിയുടെ വ്യാജാന്വേഷണം ഫലത്തിൽ കാഴ്ചക്കാരെ വഞ്ചിക്കുകയാണെങ്കിൽ, ഓർമ്മ നഷ്ടപ്പെട്ട ആന്റണിയുടെ അന്വേഷണത്തിന് ഭൂതകാലാജ്ഞത വിലങ്ങുതടിയാവുകയാണ്. രേഖീയക്രമത്തെ ലംഘിക്കുന്നതിലൂടെ ഈ രണ്ട് അവസ്ഥയും കൂടിക്കുഴഞ്ഞ് മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തെ അവ്യവസ്ഥിതമാക്കുന്നു. അസ്ഥിരവും അനിശ്ചിതവുമായ വീക്ഷണസ്ഥാനം കാഴ്ചയെ അപഗ്രഥനാത്മകതലത്തിലേക്ക് നിബന്ധിക്കുകയാണ്. ആഖ്യാതാവിനെ പൂർണ്ണ വിശ്വാസത്തിലെടുക്കാനാവാത്തതിനാൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവം അപഗ്രഥനതലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുന്നു.

കാവ്യാത്മകമെന്നോ, ഭിന്ന വ്യാഖ്യാനക്ഷമമെന്നോ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു സന്ദിഗ്ദ്ധതയല്ല വീക്ഷണസ്ഥാനത്ത് ഇവിടെ കാണാവുന്നത്. രേഖീയ ഇതിവൃത്തത്തെ അരേഖീയ ഘടനയിലൂടെ പറയാൻ ശ്രമിച്ചതിന്റെ ഭാഗമായാണ് മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പം അസ്ഥിരവും സന്ദിഗ്ധവുമാവുന്നത്. ആര്? എന്തുകൊണ്ട്? എങ്ങനെ? എന്നീ മൂന്നു ചോദ്യങ്ങൾക്കും ഉത്തരം നൽകാൻ പ്രേരണയാവുകയാണ് ഈ സന്ദിഗ്ധത. മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിൽ അരേഖീയമായി ഈ സന്ദിഗ്ധത പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നില്ലെങ്കിൽ, മൂന്നു ചോദ്യങ്ങളും അസംഗതമാണ്. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ സാമ്പ്രദായിക ആഖ്യാനമൂലകങ്ങളെല്ലാം പ്രവർത്തനക്ഷമമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് മധ്യസ്ഥാതാസങ്കൽപ്പത്തിലെ സന്ദേഹത്തെയും ഉദ്വേഗത്തിനുള്ള മൂലധനമാക്കി മാറ്റുന്നത്. മധ്യസ്ഥതാസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ രണ്ട് ഭാവങ്ങളാണ് ആന്റണിയുടെ വ്യാജാന്വേഷണത്തിലും, ഓർമ്മ നഷ്ടമായതിനുശേഷമുള്ള അന്വേഷണത്തിലും നിഴലിക്കുന്നത്. ഈ രണ്ട് ഭാവങ്ങളും അരേഖീയമായി ചുറ്റിപ്പിണഞ്ഞ് ഉദ്വേഗത്തിനുള്ള ഇന്ധനമായി മാറുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബോധകേന്ദ്രമായി പ്രാധാന്യം നേടുന്നില്ലെങ്കിലും, ചില സന്ദർഭങ്ങളിലെങ്കിലും ആന്റണിയുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെ ഫർഹാന് ആഖ്യാതാവിന്റെ ചുമതല കൈവരുന്നുണ്ട്. ആന്റണിയുടെ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചും കേസന്വേഷണത്തെക്കുറിച്ചും അറിവുള്ള ഫർഹാൻ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭൂതകാല പ്രയാണത്തിന് പാലമായി മാറുന്നുണ്ട്. ഭൂതകാലം അജ്ഞാതമായ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഫർഹാന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം കാഴ്ചയിൽ സഹായകമാവുന്നു. അപകടം കഴിഞ്ഞ് ആന്റണിയെ ആദ്യം കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽത്തന്നെ ഫർഹാന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നു. അരേഖീയസന്ദർഭങ്ങളിലും ഫർഹാന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം വിനിമയക്ഷമതക്ക് മുതൽക്കൂട്ടാവുന്നുണ്ട്.

വൈകുന്നേരം കാണാമെന്ന് പറഞ്ഞ് ആന്റണിയെ ഫർഹാൻ ഫോൺ വിളിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്ത് നടന്ന ആ ഫോൺകോളിനെത്തുടർന്ന് വരുന്ന രംഗം വർത്ത

മാനകാലത്ത് ആന്റണിയും ഫർഹാനും ഒരു ബാറിൽ നിൽക്കുന്നതാണ്. ആ ഫോൺകോളിനെത്തുടർന്ന ഭൂതകാലത്ത് സംഭവിച്ചതെന്തെന്നതിന്റെ ആഖ്യാനച്ചു മതലയേൽക്കുകയാണ് ഫർഹാൻ. അന്നു തങ്ങൾ ആ ബാറിൽ വച്ച് കണ്ടുമുട്ടിയ തായി പറയുന്ന ഫർഹാൻ അവർ ഇരുന്നിരുന്ന മേശയിലേക്ക് കൈ ചൂണ്ടുകയാ ണ്, അതിനെത്തുടർന്ന് ഭൂതകാലത്തേക്ക് ദൃശ്യം വീണ്ടും പിന്മടങ്ങുന്നു. ബാറിൽവ ച്ച്, കേസന്വേഷണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവരുടെ സംസാരമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ. 'അവി ടെനിന്ന് പിരിഞ്ഞശേഷം ഏതാണ്ട് മുക്കാൽ മണിക്കൂർ കഴിഞ്ഞായിരുന്നു ആ ഫോൺകോൾ' എന്ന് ഫർഹാന്റെ വോയിസ് ഓവർ കേൾക്കാം. ദൃശ്യത്തിൽ ആന്റണി ഫർഹാനോട് താൻ പ്രതിയെ കണ്ടെത്തി എന്നു പറയുന്നതും തുടർന്ന് നിയന്ത്രണംവിട്ട് കാർ അപകടത്തിൽപ്പെടുന്നതും കാണാം. ദൃശ്യം വീണ്ടും വർത്ത മാനകാലത്തിലേക്ക് തിരികെവരുന്നു, അവരുടെ സംഭാഷണം തുടരുന്നു. ഇങ്ങനെ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്കും ഭൂതകാലത്തിലേക്കുമുള്ള ദൃശ്യത്തിന്റെ അരേ ഖീയസഞ്ചാരത്തെ ദുർഗ്രഹമാക്കാതിരിക്കാനാണ് ഫർഹാന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം സഹാ യകമാവുന്നത്. അരേഖീയഘടനയുടെ വിനിമയമൂല്യം ഉയർത്താൻ ഫർഹാൻ അടക്കമുള്ള ഉപാധികൾ ആഖ്യാനം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ അപൂർവ്വം ചില ഭാഗങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് വോയിസ് ഓവറും ആഖ്യാനോപാധിയാവുന്നത്. ആന്റണിയുടെ ശബ്ദത്തിൽ വോയിസ് ഓവർ പ്രയോഗക്ഷമമാവുന്നത് കാറപകടത്തിനുശേഷമാണ്. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ, ഊർജസ്വലനായ ആന്റണിക്ക് വോയിസ് ഓവറിന്റെ ഊന്നുവടിയാവശ്യമില്ല. എന്നാൽ ഭൂതകാലം മറവുചെയ്യപ്പെട്ട, ആന്റണിയുടെ വർത്തമാനകാല സന്ദിഗ്ധ തയെ പ്രേക്ഷകരുമായി വിനിമയം ചെയ്യാൻ വോയിസ് ഓവർ അനിവാര്യമാവുന്നു. 'ഇപ്പോൾ എന്റെ മുന്നിൽ ചോദ്യങ്ങൾ മാത്രമേയുള്ളൂ, അതിനെല്ലാം ഉത്തരം കിട്ടി യാലേ എന്നെ തിരിച്ചറിയാൻ പറ്റൂ'. ഇങ്ങനെ താൻ ആരാണെന്ന ആന്റണിയുടെ അന്വേഷണം, ഒരു കൊലപാതകത്തിന്റെ ഉദ്വേഗപൂർണ്ണമായ അന്വേഷണത്തിന്റെ പരിസമാപ്തിയിലേക്കും വഴിയൊരുക്കുന്നു. ഈ വോയിസ് ഓവർ കഥയുടെ

അരേഖീയമായ ഒരു ആഖ്യാനസന്ധിയെ തിരിച്ചറിയാൻ പ്രേക്ഷകർക്കും സഹായകമാവുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യരംഗം മറ്റൊരു വോയിസ് ഓവറോടുകൂടി അവസാനിക്കുന്നു. കുറ്റവാളി താൻതന്നെയെന്ന് അന്വേഷണത്തിലൂടെ തിരിച്ചറിയുന്ന ആന്റണി ഫർഹാൻ എന്ന മേലുദ്യോഗസ്ഥനോട് നടത്തുന്ന കുറ്റസമ്മതത്തെതുടർന്ന് ശബ്ദപഥത്തിൽ ഒരു വോയിസ് ഓവർ കേൾക്കാം. ആന്റണിമോസസ് പോലീസ് ഉദ്യോഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ ചൊല്ലുന്ന പ്രതിജ്ഞയാണിത്. ചിത്രത്തിൽ മുമ്പേതന്നെ, കുഞ്ചൻ അവതരിപ്പിച്ച സുധാകരൻനായർ എന്ന കഥാപാത്രം, താൻ ജോലിയിൽ വരുത്തുന്ന വീഴ്ചയുടെ പരിഹാരമെന്നോണം ആന്റണിയുടെയും സഹപ്രവർത്തകരുടെയും മുന്നിൽവെച്ച് ഈ പ്രതിജ്ഞ എടുക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യമുണ്ട്. ആ രംഗത്തിൽ, പ്രതിജ്ഞ അക്ഷരം തെറ്റാതെ ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ പറഞ്ഞ് സുധാകരൻ തന്റെ ആത്മാഭിമാനം വീണ്ടെടുക്കുകയാണ്. ഇവിടെ ആകട്ടെ ആന്റണിയുടെ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിന് ദുരന്തപൂർണ്ണമായി തിരശ്ശീല വീഴ്ത്തുകയാണ് വോയ്സ് ഓവർ.

ആന്റണി സ്വയം കുറ്റവാളിയായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതോടുകൂടി ശബ്ദപഥത്തിൽ അസങ്കലിതമായി ആന്റണിയുടെ പ്രതിജ്ഞ മുഴങ്ങുകയാണ്. ഔദ്യോഗിക ജീവിതത്തിന് ആരംഭം കുറിക്കുന്ന ശബ്ദം അരേഖീയമായി അതിന്റെ അന്ത്യത്തിന് നൽകിക്കൊണ്ട് ആന്റണിയുടെ ദുരന്തത്തെ തീവ്രമായി സംവദിക്കാൻ ആഖ്യാനത്തിന് കഴിയുന്നു. ഈ വോയിസ് ഓവറാകട്ടെ, അസങ്കലിത ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ അരേഖീയമാതൃകയാണ്. ഇവിടെ ശബ്ദം ഭൂതകാലത്തേതും, ദൃശ്യം വർത്തമാനകാലത്തേതുമാണ്. ആന്റണിയാണ് ആര്യന്റെ കൊലപാതകിയെന്ന് മേലുദ്യോഗസ്ഥനോട് ഫർഹാൻ ഫോണിലൂടെ സ്ഥിരീകരിക്കുന്നു. ഫർഹാനും ആന്റണിയും മുഖാമുഖമിരിക്കുന്ന അന്ത്യഷോട്ടിൽ, ക്യാമറ സൂംബാക്ക് ചെയ്യുമ്പോഴാണ് വോയിസ്ഓവർ ആരംഭിക്കുന്നത്. ആ രംഗത്ത് നടക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെയോ, രംഗപശ്ചാത്തലത്തിന്റെയോ ശബ്ദത്തിനുപകരം അസങ്കലിതശബ്ദ

ത്തിലൂടെ രംഗത്തിന്റെ അധികാർത്ഥസാധ്യകളെയാണ് ഇവിടെ തേടുന്നത്. അസങ്ക ലിതശബ്ദവിന്യാസത്തിലൂടെ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളുടെ അഭിമുഖീകരണമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇതുവഴി രേഖീയതയുടെ അർത്ഥപരിമിതികളെ മറികടക്കാനും ആന്റണിയുടെ ഓദ്യോഗികജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്താന്ത്യം തീവ്രമാക്കാനും കഴിയു ന്നു.

മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിൽ വേറിട്ട അനുഭവങ്ങൾ തീർക്കുകയാണ് ഈ അഞ്ചുചിത്രങ്ങളും. ഒരു വീക്ഷണകോണിലേക്കും സഞ്ചയിക്കാതെ ബഹുവീക്ഷ ണകോണിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് എസ്തപ്പാനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകൾ. ആന്ത രിക വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ എസ്തപ്പാനെന്ന മിത്തിന്റെ നിർമ്മാണത്തിൽ ഒരു നാടുതന്നെ മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിന്റെ ഭാഗമാവുന്നു. വികേന്ദ്രിത വീക്ഷണകോ ണുകളും വോയിസ് ഓവർ വൈപുല്യവുമാണ് ഡോക്യുഫിക്ഷൻ ആഖ്യാനമാതൃക പിന്തുടരുന്ന അമ്മ അറിയാനിന്റെ മധ്യസ്ഥതയുടെ സവിശേഷത. ആത്മനി ഷ്ഠതയുടെയും വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും കലർപ്പുറ്റ മധ്യസ്ഥതാ സ്വരൂപത്തിലൂടെ ഏകശിലാത്മകവും രേഖീയവുമായ അനുഭവതലങ്ങളെ ചെറുക്കുകയാണിവിടെ. പൂർണ്ണമായും വിശ്വാസത്തിലെടുക്കാനാവാത്ത, സന്ദേഹങ്ങളും സന്ദിഗ്ധതകളും നിറഞ്ഞ ബോധകേന്ദ്രമാണ് അനന്തരത്തിലേത്. മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ കൂടിപ്പിണഞ്ഞുപോയ അജയനിലൂടെ ആഖ്യാനതലം സങ്കീർണ്ണമായി മാറുകയാ ണ്. വേറിട്ട വീക്ഷണകോണുകൾ പ്രധാനക്കാഴ്ചകൾക്കും പാർശ്വക്കാഴ്ചകൾക്കും അടിസ്ഥാനമാകുകയാണ് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിൽ. ഒരേ രംഗത്തിന്റെ ആവർത്തന ങ്ങൾ പുതിയ വീക്ഷണകോണിൽ മറുകഥയിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തരണം ചെയ്യുന്നു. ആന്റണിമോസസിന്റെ ജീവിതക്രമത്തിന്റെ കാലം തെറ്റിക്കുന്നതിലൂടെ മധ്യസ്ഥത യിലും അനിശ്ചിതത്വം രൂപപ്പെടുകയാണ് മുംബൈപോലീസിൽ. സംവേദനതല ത്തിലും ഉദ്വേഗമേറ്റിക്കൊണ്ട് ഈ അനിശ്ചിതത്വം പരിണമിക്കുന്നു.

അധ്യായം 6

തുടർപഠനസാധ്യതകളും പഠനപരിമിതിയും

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ അരേഖീയമാനങ്ങളെ മുൻനിർത്തി പഠിക്കുകയായിരുന്നു ഈ പ്രബന്ധം. അരേഖീയത വിശാലമാനങ്ങളുള്ള ഒരു വിഷയമാണ്. സാങ്കേതികവും സാംസ്കാരികവും ചരിത്രപരവുമായ നിരവധി കാരണങ്ങൾ ഘടനയുടെയും ഇതര ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാവുകത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഇത്തരം പശ്ചാത്തലങ്ങളെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവയിലേക്ക് ഈ പ്രബന്ധം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നില്ല. ഇവയിലൊന്നിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിച്ചും ആഴത്തിൽ പഠനം സാധ്യമാണ്. ഇങ്ങനെ വിവിധങ്ങളായ തലങ്ങളിലേക്ക് വളർത്താൻ പറ്റുന്ന പഠനസാധ്യതകൾ ഈ വിഷയം മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ രേഖീയതയുടെ ലംഘനങ്ങൾ പലമട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കാം. മാത്രമല്ല, രേഖീയചിത്രങ്ങളിൽപ്പോലും അരേഖീയതയുടെ സൂക്ഷ്മപ്രയോഗങ്ങളും കാണാം. അത്തരം മാതൃകകളെയൊക്കെ ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നേയുള്ളൂ ഈ പ്രബന്ധം. തുടർച്ചയുടെയും ഇടർച്ചയുടെയും ആഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ അത്രമേൽ വിപുലമാണ്. അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രകടമാതൃകകളെയാണ് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. അല്ലാത്തവയും സൂക്ഷ്മവിശകലനം അർഹിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ചലച്ചിത്രംപോലൊരു കമ്പോളകലയിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ നിർണ്ണായകമാണ്. ഇവിടെ സമഗ്രതലത്തിൽ ആഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നവയെ മാത്രമേ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കിയിട്ടുള്ളൂ.

സമയത്തെക്കുറിച്ച് ശാസ്ത്രീയമായ അനേകം പഠനങ്ങൾ ഇന്ന് ലഭ്യമാണ്. ആഖ്യാനത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച്, പ്രത്യേകിച്ചും ചലച്ചിത്രംപോലൊരു സമയകലയിൽ

അത്തരം പഠനങ്ങൾ നിരവധി സാധ്യതകളാണ് തുറക്കുന്നത്. അത്തരം ശാസ്ത്രീയമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളെ വിശാലാർത്ഥത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ ഈ പ്രബന്ധത്തിന് സാധിച്ചിട്ടില്ല. അരേഖീയതയുടെ പഠനത്തിന് മികച്ച അടിത്തറയിടാനും, വ്യാപ്തി വർദ്ധിപ്പിക്കാനും ഈ പഠനങ്ങൾ സഹായകമായേക്കും. സാങ്കേതികമായ അർത്ഥത്തിലും ഈ പ്രബന്ധത്തിന് പല പരിമിതികളും ഉണ്ട്. സാങ്കേതികതയിലേക്ക് ശ്രദ്ധകൊടുത്ത് എഡിറ്റിങ്ങ്പോലുള്ള സാങ്കേതങ്ങളെ മാത്രം സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ മുൻനിർത്തി ഈ വിഷയത്തെ പഠിക്കാവുന്നതാണ്.

വിപണികലകൂടിയായതിനാൽ, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനതെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ അതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന സൗന്ദര്യതാൽപ്പര്യങ്ങൾ സാംസ്കാരികവിശകലനങ്ങൾക്കും പഠനസാധ്യതകൾ തുറന്നിടുന്നുണ്ട്. വിപണിതാൽപ്പര്യങ്ങളെയും സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളെയും അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ മുൻനിർത്തി സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ അപഗ്രഥനോപാധികളെ സജീവമാക്കാൻ അവസരങ്ങളേറെയാണ്. ഈ പ്രബന്ധം ചില നിരീക്ഷണങ്ങളും മറ്റുമായി എളിയതോതിൽ അതിനുശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ അത്തരമൊരു താൽപ്പര്യം പങ്കിടുന്നില്ല.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനതലത്തെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ആഖ്യാനതെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ പലവിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യമനസ്സ് ദൃശ്യങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുന്നതിലും അതിലെ ഇടർച്ചയുടെയും തുടർച്ചയുടെയും സൗന്ദര്യരീതികളും സംവേദനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എപ്രകാരമെന്നത് പ്രധാനമാണ്. സൗന്ദര്യപരവും വൈകാരികവൈചാരികവും വിപണിപരവുമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ സംവേദനതലത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. കൊഗ്നീറ്റീവ് സയൻസിന്റെയും മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെയും പഠനമേഖലകളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകക്കാഴ്ചയെ, ദൃശ്യസ്വാംശീകരണത്തെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ രചനകൾ ഏതുവിധത്തിൽ ബാധിക്കുന്നുവെന്ന് ഈ പഠനമേഖലകളിൽ സമീപകാല

ത്തായി അന്വേഷണം നടക്കുന്നുണ്ട്. ഈ മേഖലകളിലേക്കും അന്വേഷണം വ്യാപി പ്പിക്കാവുന്നതാണ്.

മുഖ്യധാരയിൽ, അരേഖീയത സമീപകാലത്തായി വർദ്ധിച്ചുവരുന്നത് ഇത്തരം പഠനങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയേറുന്നതിന്റെ സൂചനയുമാണ്. അനുദിനം വികസിക്കുന്ന സാങ്കേതികപുരോഗതി പുതിയൊരു ദൃശ്യനാഗരികതതന്നെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പുതിയ പല പരീക്ഷണങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഋജുവായ ക്രമ ത്തെയും അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ററാക്ടീവ് തലത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വർദ്ധിക്കുന്നതും ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഇഷ്ടാനുസൃതം ചലച്ചിത്രം കാണാവുന്ന ആഖ്യാനരൂപകല്പനയുള്ള സിനിമകൾ നെറ്റ്ഫ്ളിക്സ് അടക്കമുള്ള ഒ.ടി.ടി. പ്ലാ റ്റ്ഫോമുകളിൽ കാണാം. ആ അർത്ഥത്തിൽ അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മ തലവായനകൾക്ക് സാംഗത്യമേറുന്ന കാലാവസ്ഥയാണ് രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന് പറ യാം.

ഇങ്ങനെ ശാസ്ത്രീയമോ സാംസ്കാരികമോ സാങ്കേതികമോ ചരിത്രപ രമോ ആയ പല വിജ്ഞാനമണ്ഡലങ്ങളെയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഈ വിഷയത്തിൽ പഠനം സാധ്യമാണ്. ഏതെങ്കിലും അന്തിമതീർപ്പിലേക്കോ വിധി പ്രസ്താവത്തിലേക്കോ പഠനവിഷയത്തെ എത്തിക്കാനല്ല ഇവിടെ ശ്രമിച്ചത്. കൂടു തൽ പുതിയ വായനകളിലേക്കും അന്വേഷണവഴികളിലേക്കും വഴിതുറക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം മാത്രമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന് മുന്നോട്ടുവെക്കാനുള്ളത്.

ഉപസംഹാരം

ചലച്ചിത്രത്തെസംബന്ധിച്ച് രേഖീയം-അരേഖീയം എന്ന വർഗീകരണം പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിൽ സാധ്യമല്ല. രേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ അരേഖീയവും അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ രേഖീയവുമായ കഥനാംശങ്ങൾ കാണാം. എന്നിരുന്നാലും, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയുടെ വിന്യസനതാൽപ്പര്യങ്ങളിലും ആഖ്യാനരീതികളിലുമെല്ലാം രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ആഭിമുഖ്യങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിൽ തുടങ്ങി വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ സംവേദന മണ്ഡലങ്ങളിൽവരെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു.

ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയകൂറും പിൻതുടരുന്നത് രേഖീയാഖ്യാനവ്യവസ്ഥയാണ്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രകൃതികളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയങ്ങളും തിരക്കഥാശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളും പൊതുവിൽ ആഖ്യാനനിർവചനങ്ങളായി, വിശകലനമാതൃകകളായി സാധൂകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളെയാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ നിയമക്രമങ്ങളിൽ പ്രബലമായ രേഖീയതയെ അട്ടിമറിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രംപോലൊരു കമ്പോളാധിഷ്ഠിതകലയിൽ വലിയ സാഹസമാണ്. സംവേദനപരമായും വിപണിപരമായും അത്തരമൊരു സാഹസത്തിന് മുതിരുകയാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ. ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയുടെ നിയമാവലിയെക്കുറിച്ച് പുനർവിചിന്തനങ്ങൾക്ക് പ്രചോദനമാവുന്ന, അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ വിവിധ മാനങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുൻനിർത്തി അന്വേഷിക്കുകയായിരുന്നു ഈ പ്രബന്ധം. ആറ് അധ്യായങ്ങളിലൂടെയുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെയും അപഗ്രഥനത്തിന്റെയും വെളിച്ചത്തിൽ ഈ പ്രബന്ധം എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളെ താഴെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ്.

- സമയത്തിൽ പലവിധ അട്ടിമറികൾക്കുതകുന്ന എഡിറ്റിങ്ങുപോലുള്ള ഉപാധികളുണ്ടെങ്കിലും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം കൂടുതലായും രേഖീയതയോടാണ് ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തിയത്. രേഖീയതയുടെ സാർവ്വലൗകികവ്യാകരണമായി അറിയപ്പെടുന്ന മൂന്നങ്കഘടനയെയാണ് (Three Act Structure) ആഖ്യാനരീതിശാസ്ത്രമായി മിക്ക മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളും പിന്തുടരുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിതതിരക്കഥാഘടനയായ മൂന്നങ്കഘടനയുടെ, പ്രശ്നം-പ്രശ്നത്തിന്റെ വികാസം - പ്രശ്നപരിഹാരം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ക്രമികവികാസം രേഖീയതയെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ഏറ്റവും വൈകാരികക്ഷമമെന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നതും രേഖീയഘടനതന്നെ. മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിനോട് എളുപ്പം താദാത്മ്യം സാധ്യമാവുന്ന, വൈകാരിക സൂചനകളിലൂടെ വളരുന്ന, ഏറെക്കുറെ പ്രവചനീയമണ്ഡലത്തിനുള്ളിൽ അനുമാനങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്ന ആഖ്യാനഗതിയാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടേത്.

- രേഖീയതയുടെ പൂർവ്വാപരക്രമത്തെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ഇതര സർഗസാധ്യതകൾ തേടുകയാണ് അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ. ഒന്ന്, രണ്ട്, മൂന്ന് എന്നിങ്ങനെ നൂറോ അതിലധികമോ രംഗങ്ങൾ തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കുകയല്ല ഇവിടെ. പകരം, കഥയുടെ കാലഗണനപ്രകാരം ചിലപ്പോൾ നൂറാമത്തെ രംഗത്തിൽ ആരംഭിച്ച് അടുത്തത് എട്ടാമത്തേതോ ശേഷം നാല്പതിലേക്കോ ഒക്കെ ആവശ്യാനുസരണം ആഖ്യാനസ്വാതന്ത്ര്യമെടുക്കുകയാണ് അരേഖീയ ചിത്രങ്ങൾ. കാലങ്ങളെ ഇങ്ങനെ പലവിധത്തിൽ കശക്കാറുണ്ട്. ഉദ്വേഗം ലഭിക്കാനോ, ദാർശനിക മാനങ്ങളാർജിക്കാനോ, മനസ്സിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനോ ഒക്കെയാവാം ഇത്. പടിപടിയായുള്ള രേഖീയവികാസത്തെ പലമട്ടിൽ തകിടംമറിച്ചുകൊണ്ട് സാങ്കൽപ്പികലോകത്ത് അവ്യവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുകയാണിവ. ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെയും കഥാകാലത്തിന്റെയും ഐക്യപ്പൊരുത്തങ്ങൾക്ക് ബദലായി അവ തമ്മിൽ

പലവിധ അകലങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുകയാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ. വേറിട്ടകാലങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന രംഗങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ച് ഇടർച്ചയുടെ സൗന്ദര്യപദ്ധതി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവ. കഥാപരമായി വ്യത്യസ്തകാല ങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അടുത്തടുത്തരംഗങ്ങൾ ദൃശ്യശ്രേണിയുടെ തുടർച്ചയിൽനിന്നും അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കുന്ന സാമാന്യസംവേദനതലത്തെ അസാധുവാക്കുന്നു. അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ സാമാന്യനില ഇവിടെ റദ്ദാ വുന്നതോടെ അർത്ഥസ്വാംശീകരണത്തിന് പുതിയ മാനസികപ്രക്രിയകൾ സജീവമാകേണ്ടിവരുന്നു.

- രേഖീയത ഏകീകൃതസ്വരൂപം പുലർത്തുമ്പോൾ, രേഖീയതയുടെ ഭഞ്ജന ങ്ങൾ പലമട്ടിലാവാം. കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനം, സാധ്യതാഖ്യാനം, ബഹുവീ ക്ഷണാഖ്യാനം, വിപരീതക്രമാഖ്യാനം, അമൂർത്താഖ്യാനം എന്നിങ്ങനെ സുവിദിതമായ അഞ്ച് അരേഖീയതമാതൃകകളെ ഈ പ്രബന്ധം അവതരി പ്പിച്ചു. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയെ കുഴമറിച്ചും, കഥാതന്തുവിന്റെ ഭിന്ന ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ മുന്നോട്ടുവച്ചും, ഒരു സംഭവത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകൾ അവതരിപ്പിച്ചും, ഇതിവൃത്തത്തെ വിപരീ തക്രമത്തിലാവിഷ്കരിച്ചും, ശിഥിലാനുഭവങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തീർത്തും അരേഖീയതയുടെ വ്യതിരിക്തഘടനാസ്വരൂപങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ അടയാളപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

- രേഖീയഘടനയുടെ ഋജുവായ പ്രശ്നപരിഹാരമാതൃകയെക്കാൾ സങ്കീർണ്ണ മായ പ്രമേയേതിവൃത്തങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുമ്പോൾ മൂന്നങ്കഘടന അപര്യാ പ്തമാവുന്നു. വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയേറിയ, പല മുനകളുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങ ളിൽ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും രേഖീയക്രമത്തെ അതിലംഘിക്കേണ്ടത് അനിവാ ര്യമാവാറുണ്ട്. സങ്കീർണ്ണപ്രതിപാദ്യങ്ങളെയോ സാമാന്യയുക്തിക്ക് നിര ക്കാത്ത അനുഭവങ്ങളെയോ ആവിഷ്കരിക്കാനാവാം അത്. ചിലപ്പോൾ

അനവധി അടരുകൾ കഥക്ക് സമ്മാനിക്കാനാവാം. അല്ലെങ്കിൽ ഘടനയുടെ അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂടെ ഉള്ളടക്കത്തിന് പുതുമ നൽകാനോ ആവാം അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടെ ശ്രമം.

- അരേഖീയതയുടെ സങ്കീർണ്ണത വർദ്ധിക്കുംതോറും വൈകാരികവും വൈചാരികവും അർത്ഥോൽപ്പാദനപരവുമായ സംവേദനതലങ്ങളും സങ്കീർണ്ണമാവുന്നു. പ്രവചനീയമായ അനുമാനങ്ങൾക്കകത്ത് വർത്തിക്കുന്ന രേഖീയസംവേദനതലം, മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളിൽ കാഴ്ചയെ നിഷ്ക്രിയാവസ്ഥയിലേക്ക് കുരുക്കിയിടുന്നതായി ലോറാ മൾവിയടക്കമുള്ള പല വിമർശകരും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. താദാത്മ്യത്തിന്റെ സ്വപ്നാവസ്ഥയാണ് കാണികളിൽനിന്ന് മുഖ്യധാരാ/ജനപ്രിയചിത്രം ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനക്രമത്തിന്റെ വ്യതിയാനത്തിലൂടെ ഓരോ ഷോട്ടിനും പ്രാധാന്യം കൈവരുന്ന അരേഖീയവ്യവസ്ഥയിൽ ജാഗ്രത്തായ വീക്ഷണം അനിവാര്യമാവുന്നു. വൈകാരികപ്രവാഹത്തിൽ ഇടർച്ചകളുണ്ടാക്കുന്ന അന്യവത്കരണം മാറിനിന്നുള്ള നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും അപഗ്രഥനത്തിന്റെയും സാധ്യതകളാണ് പ്രേക്ഷകർക്കായി തുറന്നിടുന്നത്.

- ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്ന കാഴ്ചാരീതിശാസ്ത്രമാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങളുടേത്. രേഖീയാഖ്യാനം പിന്തുടരുന്ന മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയെ അദൃശ്യവത്കരിച്ചുകൊണ്ട് ഉള്ളടക്കത്തിലേക്ക് ശ്രദ്ധക്ഷണിക്കുകയാണ്. സാങ്കേതികവും ശൈലീപരവുമായ ഘടകങ്ങൾ ഈ അദൃശ്യഭാവുകത്വത്തെ തുണയ്ക്കുന്നു. അരേഖീയത കലാ-കച്ചവട ചിത്രങ്ങളിൽ ഭിന്നരീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ പുലർത്തുന്നു. മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിൽ അരേഖീയത പ്രവർത്തിക്കുമ്പോഴും രംഗങ്ങൾക്കകത്തെ ദൃശ്യ-ശബ്ദ വിന്യാസത്തിൽ തുടർച്ചാതത്ത്വം പാലിക്കാൻ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തുടർച്ച പാലിക്കുന്ന

ഷോട്ടുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും ക്രിയാത്തുടർച്ചകളും അതിനെ അനുകൂലിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലശബ്ദവും സംഗീതവുമെല്ലാം ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലെ അരേഖീയത രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ ബന്ധത്തിലെന്നപോലെ ദൃശ്യശബ്ദ വിന്യാസത്തിലും പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ദൃശ്യശബ്ദശൈലിയിൽ പരീക്ഷണോന്മുഖമല്ലാത്ത അരേഖീയചിത്രങ്ങൾപ്പോലും രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ പിളർപ്പിനാൽ ആഖ്യാനത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ഓരോ ഷോട്ടിനെയും സശ്രദ്ധം വീക്ഷിക്കേണ്ട സാഹചര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ അഴിച്ചെടുക്കലിനും അർത്ഥഗ്രഹണത്തിനും അത് അനിവാര്യതയാവുന്നുണ്ട്. കേവലാസ്വാദനത്തിൽനിന്ന് നിരീക്ഷണത്തിലേക്ക് വളരുകയാണ് ഇവിടെ സംവേദനതലം.

- വൈകാരികശോഷണമാണ് അരേഖീയതയുടെ പരിമിതികളിൽ പ്രധാനമായി പറയാവുന്നത്. വൈകാരികവും അർത്ഥപരവുമായ ഇടർച്ചകളിലൂടെ, സംവേദനത്തിനുതന്നെയാണ് വിച്ഛേദം സംഭവിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രംപോലൊരു മാധ്യമത്തിൽ ഈ വിച്ഛേദം വൈകാരികമായി പ്രേക്ഷകരെ കലാസൃഷ്ടിയിൽനിന്ന് അകറ്റിയേക്കാം. മാത്രമല്ല ഓർമ്മകളെ സദാ ജാഗ്രത്താക്കേണ്ട ബാധ്യതയും അർത്ഥഗ്രഹണത്തിനുള്ള ആയാസവും കാഴ്ചയെ ശ്രമകരമാക്കുന്നുണ്ട്. കലാചിത്രങ്ങളിൽ അരേഖീയത സംവേദനത്തെ കൂടുതൽ ആയാസകരമാക്കുന്നു. കലാചിത്രങ്ങളുടെ അനുശീലനപരിചയം ഇവിടെ അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന് അനിവാര്യമാവുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ ചുരുക്കംചിലർ മാത്രമാവുന്നു അതിന്റെ പ്രേക്ഷകർ. മുഖ്യധാരാ അരേഖീയ ചിത്രങ്ങളിൽ കഥ മിക്കപ്പോഴും കാഴ്ചക്കാർക്ക് പുനക്രമീകരിക്കാനാവുന്നതാണ്. പുനർവിന്യസിക്കാനാവാത്ത അരേഖീയതയ്ക്ക് വിപണിയുടെ അസ്പൃശ്യത അതിജീവിക്കാനായിട്ടില്ലെന്ന് ചുരുക്കം.

- ലോകസിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ചലച്ചിത്രം ശബ്ദിക്കുംമുമ്പേതന്നെ അരേഖീയശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ആദ്യ അഞ്ചു ദശകങ്ങൾക്കിടയിൽ ഹോളിവുഡ്-മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ* (1941) പോലുള്ള ചില അപവാദങ്ങളെ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളൂ. വ്യവസ്ഥാപിത ലാവണ്യനിയമങ്ങളുടെ ബദൽസിനിമാചരിത്രത്തിൽ നാഴികക്കല്ലായ അരേഖീയചിത്രമാണ് ലൂയിബുനുവലും സാൽവദോർദാലിയും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്ത *ആൻഡലൂഷൻ ഡോഗ്* (1929). ഇത്തരം ഒറ്റപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ബദൽസിനിമകൾ വ്യാപകമാവുന്നത് പിന്നീട് യുദ്ധാനന്തര കലാ/പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. ആവർത്തിക്കപ്പെട്ട ദൃശ്യഭാഷയിൽനിന്നും ഘടനാസ്വരൂപങ്ങളിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന് വിമോചനം അനിവാര്യമായിരുന്നു. അതിനാലാണ് ലാവണ്യനിയമങ്ങളിൽ പൊളിച്ചെഴുത്ത് ആവശ്യമായത്. ഫ്രഞ്ച്-ചെക്ക്-ഹംഗറി ന്യൂവേവ് ചിത്രങ്ങളും, അവാങ്ഗാദ് അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് ചിത്രങ്ങളും, ജാപ്പനീസ് അടക്കമുള്ള ഏഷ്യൻ ചിത്രങ്ങളും വ്യവസ്ഥാപിതലാവണ്യശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഒരു ബദൽ ലാവണ്യക്രമം തന്നെ സജീവമാക്കി. ഇത്തരം ലാവണ്യകലാപങ്ങളിൽ രേഖീയലാവണ്യബോധവും വെല്ലുവിളിക്കപ്പെട്ടു. ബുനുവൽ, ബർഗ്മാൻ, ഫെല്ലിനി, അലൻറെനേ, തർക്കോവിസ്കി, ഗൊദാർദ് തുടങ്ങിയ പ്രഖ്യാത ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലും വിഖ്യാത രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠക്രമത്തിനു ബദലായി, തുടർന്ന് പ്രതീകാത്മകതയ്ക്കൊപ്പം സ്വപ്നങ്ങളും ഫാന്റസികളും തോന്നലുകളുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന മാനസികകാലക്രമം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സജീവമായി. ഒപ്പം വ്യവസ്ഥയുടെ ആന്തരികവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ചില രാഷ്ട്രീയ ചിത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് നൂതനസ്വരൂപങ്ങളെ സമ്മാനിച്ചു. വസ്തുനിഷ്ഠ സമയക്രമത്തിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങളിൽനിന്ന് സർഗാത്മകമായി മോചിതമായ ഈ ചിത്രങ്ങൾ നവീനദൃശ്യഭാഷയുടെ വിളംബരമായി മാറി.

- 1990-കൾക്ക് ശേഷം, ആഗോളവത്കരണത്തിന്റെയും വീഡിയോഗെയിംസ്, ഡി.വി.ഡി.-സി.ഡി., ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ എന്നിങ്ങനെ വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ കുതിപ്പിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് മുഖ്യധാരയിൽ രേഖീയഭഞ്ജനങ്ങൾ താരതമ്യേന വ്യാപകമാവുന്നത്. ടെലിവിഷൻ, മൊബൈൽ അനന്തരകാലം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വിരൽത്തുമ്പിലേക്ക് വന്നതോടുകൂടി കാഴ്ചയെ ഇഷ്ടാനുസരണം നിയന്ത്രിക്കാമെന്നായി. കാഴ്ചാസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽത്തന്നെ മൗലികവ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിച്ചു. കാഴ്ചയിലെ പരിവർത്തനം സർഗസമീപനങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചു. സിനിമയിലെ സമീപകാലമാറ്റങ്ങളിൽ ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയുടെ സ്വാധീനവും പ്രകടമാണ്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികത നിർമ്മാണത്തെയും, രൂപത്തെയും, പ്രദർശനത്തെയുമെല്ലാം അടിമുടി നവീകരിച്ചു. ഭാവനാവ്യാപാരങ്ങൾക്കൊത്ത് കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമ്മിത ദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാമെന്നായി. എഡിറ്റിങ്ങിൽ സമയപരീക്ഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ വർദ്ധിച്ചുവെന്നതും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യാപ്തി വിശാലമാക്കുകയുണ്ടായി. ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചിത്രങ്ങൾ, പസിൽ സിനിമകൾ, മൈന്റ് ഗെയിം സിനിമകൾ എന്നിങ്ങനെ പല ജനുസ്സുകൾ രൂപംകൊള്ളുകയും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിൽ ലീലാപരത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ശിഥിലഘടനയെ കാഴ്ചയിൽ പുനർവിന്യസിക്കാവുന്ന അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളായിരുന്നു ഇവ. സമയലീലകൾ ജീവിതത്തിൽ അനുശീലിച്ചുതുടങ്ങിയ പ്രേക്ഷകർ (ഡി.വി.ഡി., വീഡിയോ ഗെയിമുകൾ, മൊബൈൽ...) അരേഖീയചിത്രങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചുതുടങ്ങുകയായി. അങ്ങനെ വിപണിയുടെ അസ്പൃശ്യത മുഖ്യധാരാ അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ ഒരുവിധത്തിൽ മറികടന്നുതുടങ്ങി എന്നു പറയാം.

- ശക്തമായ ഉള്ളടക്കങ്ങളുള്ള ചില ചിത്രങ്ങളുണ്ടായെങ്കിലും 1950-കളെയും അറുപതുകളെയും അപേക്ഷിച്ച് എഴുപതുകൾ മുതലാണ് മലയാളത്തിൽ ആഖ്യാനപരീക്ഷണങ്ങൾ സജീവമാവുന്നത്. ഫിലിംസൊസൈറ്റികളുടെ

വ്യാപനത്തെത്തുടർന്നുള്ള ലോകസിനിമാപരിചയവും, ഫിലിം ഇൻസ്റ്റി റ്റ്യൂട്ടിൽനിന്ന് ലോകസിനിമാനുശീലനം സിദ്ധിച്ച സംവിധായകരുടെ വരവു മെല്ലാം 1970-80-കളുടെ ആഖ്യാനപരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമേകി. പുതിയൊരു ഭാവുകത്വം സാധ്യമാക്കിയ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി.അ രവിന്ദൻ, ജോൺ എബ്രഹാം, കെ.ജി.ജോർജ് എന്നിവരുടെ ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലും മികവുറ്റ അരേഖീയ സാക്ഷ്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. 1990-കൾ വരെ സജീവമായ ഈ ധാര പിന്നീട് താരതമ്യേന ക്ഷയോന്മുഖമായി. താരകേന്ദ്രിതമായ തൊണ്ണൂറുകളിൽ രേഖീയതയുടെ ഭഞ്ജനങ്ങളുണ്ടെ ങ്കിലും പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പൂർവ്വദശകത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കുറവായിരു ന്നു. 90-കൾ തൊട്ട് ഹോളീവുഡിലടക്കമുണ്ടായ മാറ്റക്കാറ്റ് കേരളത്തിൽ വീശിത്തുടങ്ങുന്നത് ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകം പിന്നിടു മ്പോഴാണ്. ഈ ഭാവുകത്വവ്യതിയാനത്തിന് 'ന്യൂജനറേഷൻ' എന്ന് വിളി പ്പേരും കിട്ടി. 1990-2000 കാലത്തെ അപേക്ഷിച്ച് മുഖ്യധാരയിൽ ഉള്ളടക്ക ത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും പുതുപ്രവണതകൾ സജീവമായി. അരേഖീയ ഇതിവൃത്തത്തെ രേഖീയമായി പുനർവിന്യസിക്കാവുന്ന മലയാളചിത്രങ്ങൾ താരതമ്യേന ഏറുന്നത് ഈ കാലത്താണ്.

- മലയാളസിനിമാചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ മികവുറ്റ അരേഖീയചിത്രങ്ങളു ണ്ടെങ്കിലും സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ പൊതുവിൽ കുറ വാണെന്നു കാണാം. ലോകസിനിമകളിലെന്നപോലെ അരേഖീയത കലാ സിനിമകളിലാണ് കൂടുതലായി പരീക്ഷണോന്മുഖമായത്. മുഖ്യധാരയ്ക്ക് കഥനത്തിന്റെ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട അതിരുകൾ താണ്ടാൻ ഉത്സാഹം കുറവാ യിരുന്നു. കഥനം രസകരമാക്കാനും അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂടെ പുതുമയേറ്റാനുമാണ് മലയാളമുഖ്യധാര അരേഖീയതയെ പ്രയോജനപ്പെടു ത്തിയത്. ഭിന്നകാലങ്ങളെ അരേഖീയമായി ഏകോപിപ്പിക്കുമ്പോൾ, ഇതിവൃ ത്തത്തിൽ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ സംഭവിക്കാതിരിക്കാൻ മലയാളസിനിമകൾ

ആഖ്യാനത്തിൽ മിക്കപ്പോഴും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. ലോകസിനിമയിലെന്നപോലെ, പരിഹരിക്കാനാവാത്ത സമസ്യകളെ മലയാള മുഖ്യധാരയും ആഖ്യാനത്തിൽനിന്നും മാറ്റിനിർത്തി. പൊതുവിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമകളായിട്ടുതന്നെയാണ് മലയാളത്തിൽ ഭൂതകാലം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഓർമയുടെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് വ്യാകരണമില്ലാതെ, ആഖ്യാനഘടനാതലത്തിൽ ഭൂതകാലസാന്നിധ്യം കൂടുതലായും കാണാവുന്നത് നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങ് സജീവമായ ഡിജിറ്റൽകാലംതൊട്ടാണ്. ഡിജിറ്റൽകാല സോഫ്റ്റ്വെയറുകൾ നോൺലീനിയർ എഡിറ്റിങ്ങിനെ കൂടുതൽ കാര്യക്ഷമവും എളുതും ചെലവുകുറഞ്ഞതുമാക്കി. ഇത് ഘടനാതലത്തിൽ കാലത്തെ കശക്കുന്ന പരീക്ഷണങ്ങൾ വർദ്ധിക്കാനിടയാക്കി.

- തെരഞ്ഞെടുത്ത അഞ്ചുചിത്രങ്ങളെ *(എസ്തപ്പാൻ, അമ്മ അറിയാൻ, അനന്തരം, സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്, മുംബൈ പോലീസ്)* ആസ്പദമാക്കി കാലം, സ്ഥലം, മധ്യസ്ഥത എന്നീ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രങ്ങളെയും രൂപപരമായ സാധ്യതകളെയും, ഉള്ളടക്കത്തിലെ പ്രഭാവത്തെയും വിനിമയസംവേദനതലങ്ങളിലെ സ്വാധീനത്തെയും പരിശോധിക്കുകയായിരുന്നു ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ഉത്തരഭാഗങ്ങൾ. *എസ്തപ്പാൻ* മിത്തിന്റെ നിർമ്മാണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് പറയാനും, *അമ്മ അറിയാൻ* കഥാതന്തുവിനെക്കവിഞ്ഞ് കേരളീയ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയാന്തർഗതങ്ങളെ വിനിമയം ചെയ്യാനും, അനന്തരം സങ്കീർണ്ണമനസ്സിന്റെ ആഴങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനും, *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* ഒരു നഗരത്തിലെ വൈവിധ്യജീവിതങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താനും, *മുംബൈ പോലീസ്* കുറ്റാന്വേഷണത്തെ ഉദ്വേഗഭരിതമാക്കാനും അരേഖീയത പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

- കാലസങ്കൽപ്പത്തെ ആസ്പദമാക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഈ അഞ്ചുചിത്രങ്ങളും വേറിട്ട അരേഖീയമാതൃകകളെയാണ് അവലംബിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. കാര്യകാരണബന്ധത്തിലൂന്നിയ രേഖീയവികാസത്തിനുപകരം വ്യത്യസ്ത കഥാസമീപനങ്ങളുൾച്ചേർന്ന പലകാലങ്ങളുടെ, എപ്പിസോഡിക്കലായ ഘട നയാണ് എസ്തപ്പാനുള്ളത്. എസ്തപ്പാൻ എന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെക്കു റിച്ചുള്ള വേറിട്ടതും വൈരുദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നതുമായ ഓർമ്മകളെ മിത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിക്കുകയാണ് അരേഖീയാഖ്യാനഘടന. രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന അയഞ്ഞഘടനാസ്വ രൂപം കാര്യകാരണബന്ധത്തിലെ പിളർപ്പുകളിൽനിന്ന് അധികാർത്ഥ സാധ്യ തകളെയാണ് തേടുന്നത്. ഫ്രെയിംസ്റ്റോറികളുടെ മാതൃകയിൽ ഫ്ളാഷ്ബാ ക്കിനുള്ളിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്പോലെ രേഖീയതയെ അത്യന്തം ഖണ്ഡി ക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചു. ഒപ്പം ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് അവതരണരീ തിയിൽത്തന്നെ പൂർവ്വാപരക്രമം തെറ്റിച്ച് പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പുലർത്തു ന്നുമുണ്ട്. അമ്മ അറിയാനിലാകട്ടെ, ചരിത്രവും വർത്തമാനവും സദാ സംവ ദിക്കാനുതകുന്നവിധത്തിൽ ഭൂതകാലഗുരുത്വമുള്ള അരേഖീയഘടനയാണ് മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. കാര്യകാരണബന്ധ ശൃംഖലയിൽ പിളർപ്പുതീർക്കാ നുതകുംവിധം സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ടുകൾ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് എഡിറ്റിംങ്ങ് അങ്ങേയറ്റം രാഷ്ട്രീയോന്മുഖമായ ആഖ്യാനഘടന മുന്നോട്ടുവെക്കുകയാ ണിവിടെ. ആഖ്യാനം വികേന്ദ്രിതമായ സമയപദ്ധതികൾ ഇവിടെ അവതരി പ്പിക്കുന്നു. പ്രഥമാഖ്യാനം, ദ്വിതീയാഖ്യാനം എന്നിങ്ങനെ കാര്യകാരണബ ന്ധത്തെ പകുത്തുകൊണ്ട് വിചിത്രമായ ആഖ്യാനയുക്തി കാലത്തിൽ പരീ ക്ഷിക്കുകയാണ് അനന്തരം. രേഖീയകഥനത്തെത്തന്നെ പ്രശ്നവത്കരി ക്കുന്ന കാലഘടനയാണിതിലുള്ളത്. രംഗങ്ങളുടെ ബന്ധത്തിലും, സമഗ്ര ഘടനയിലും അർത്ഥസന്ദിഗ്ധതകൾ തീർക്കുകയാണ് ആഖ്യാനം. ഇങ്ങനെ അർത്ഥവൈപുല്യം ആർജിക്കാനാണ് അനന്തരം ശ്രമിക്കുന്നത്. കഥാബീജ

ത്തിന് ഒരു ആഖ്യാനമാതൃക തീർക്കുന്ന രേഖീയപദ്ധതിക്കു ബദലായി കാര്യകാരണബന്ധത്തെ പിരിച്ചുകൊണ്ട് കഥ ഇരുവട്ടം പറഞ്ഞുകൊണ്ട് അർത്ഥസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് പുതുവ്യവസ്ഥ തീർക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങളിലും കഥാന്ത്യങ്ങളിൽ, വിരാമസമീപനങ്ങൾക്ക് പകരം സന്ദിഗ്ധത ചൂഴുന്ന തുറന്ന അന്ത്യങ്ങളാണുള്ളത്. ഒരു നഗര പശ്ചാത്തല ത്തിൽ, നാലടരുകളുള്ള ബഹുതലസ്പർശിയായ ഇതിവൃത്തങ്ങളെ അവത രിപ്പിക്കുകയാണ് സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്. ഒരു ലിങ്കിൽനിന്ന് അടുത്ത ലിങ്കിലേ ക്കെന്നോണം കഥകളിൽനിന്ന് കഥകളിലേക്ക് ആഖ്യാനം കൂടുമാറുന്ന അരേഖീയ വ്യവസ്ഥയാണിത്. ഒരു കഥയ്ക്കകത്ത് ഇതര കഥ പാർശ്വക്കാ ഴ്ചയായി കടന്നുപോവുകയും പിന്നീട് അത് പ്രധാനക്കാഴ്ചയായി മാറുക യുമാണ് ഈ ഹൈപ്പർലിങ്ക് കഥനത്തിൽ. ഒരേ സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവർത്തന ങ്ങളെ, നിരന്തരം മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും ചരിക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടനയിലൂ ടെയാണ് എഡിറ്റിംങ്ങ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപരമായി അന്ത്യ ത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങുകയും, രേഖീയപുരോഗതിക്ക് നിരന്തരം തുരങ്കംവെക്കു കയും ചെയ്യുന്ന ലീലാപരമായ ഘടനാരൂപകല്പനയാണ് ഈ ചിത്രത്തി ന്റേത്. കഥാതന്തുവിനെ ക്രമംതെറ്റിച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ പസിൽ പൂരണത്തിന്റെ ആഖ്യാനമാതൃകയവലംബിക്കുകയാണ് *മുംബൈപോലീസ്*. കഥയുടെ ആദിമധ്യാന്തത്തെ കാഴ്ചയിൽ പുനക്രമീകരിച്ച്കൊണ്ട് ആ പസിൽ പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടത് പ്രേക്ഷകരാണ്. ഓർമ്മശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രധാനകഥാപാത്രം കേസന്വേഷണത്തിന്റെ ഒടുക്കം താൻ തന്നെയാണ് കുറ്റവാളിയെന്ന് കണ്ടെത്തുന്ന വിചിത്രസങ്കീർണ്ണമായ കഥ, പൂർവ്വാപര ക്രമം തെറ്റിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. തിരക്കഥാഘടനയിലെ സങ്കീർണ്ണതയാണ് അരേഖീകാലത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഓർമ്മന ഷ്ടത്തെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ അരേഖീയകാല പദ്ധതിക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ക്രമപരമായ അട്ടിമറിയെ, അപഗ്രഥനാത്മകമായ

കാഴ്ചയ്ക്കുതകുംവിധം രൂപകല്പനചെയ്യുന്ന എഡിറ്റിംങ്ങ് ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡടക്കമുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളും കാഴ്ചവെക്കുന്നുണ്ട്. ആര്? എന്തിന്? എങ്ങനെ? എന്നീ ചോദ്യങ്ങളെ പ്രസക്തമാക്കിക്കൊണ്ട്, സംവേദനതലത്തിൽ പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം അനിവാര്യമാക്കുന്നത് അരേഖീയഘടനയാണ്.

- പൊതുവിടത്തിൽ വികേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണ് എസ്തപ്പാനിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പം. നാടോടിയാഖ്യാനങ്ങളുടെ പാഠഭേദസ്വഭാവം മുറ്റിനിൽക്കുംവിധത്തിൽ രേഖീയാവബോധത്തെ കൈയ്യൊഴിയുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. വേറിട്ട സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒരേ വ്യക്തിതന്നെ കഥ പറയുമ്പോഴും വ്യത്യസ്ത വ്യക്തികൾ ഒരേ കഥയുടെ പാഠാന്തരങ്ങൾ പറയുമ്പോഴുമെല്ലാം ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ സൂക്ഷ്മഭേദങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകാണാം. രേഖീയാർത്ഥോൽപ്പാദനത്തെ മറികടക്കുംവിധത്തിൽ പ്രതീകാത്മക ദൃശ്യപരിചരണമാണ് എസ്തപ്പാന്റെ മിത്തിലേക്കുള്ള പരിണതിയിലും അന്ത്യഷോട്ടിലുമെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. ഫ്രെയിം കോമ്പോസിഷന്റെയും സ്ഥലചിത്രീകരണത്തിന്റെയും നിലകളിൽ പരീക്ഷണാഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്ന ചിത്രമാണ് *അമ്മ അറിയാൻ*. കോഴിക്കോട് മുതൽ കൊച്ചിവരെയുള്ള യാത്ര സ്ഥലചരിത്രങ്ങളുടെ വിഭിന്നാർത്ഥങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. ഹാൻഡ്ഹെൽഡിന്റെ ചടുലതീക്ഷ്ണതയിൽ, വ്യക്തികളിലേക്ക് ചുരുങ്ങാതെ വികേന്ദ്രിതമായ ദൃശ്യാവബോധമാണ് ഈ ചിത്രം പുലർത്തുന്നത്. പതിവുശൈലികളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയബോധത്തിലേക്ക് സംവേദനതലത്തെ ഉണർത്തിനിർത്തുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. അന്ത്യരംഗത്തിലെ നാലാംചുവർ തകർക്കുന്നതടക്കമുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ കഥയുടെ നിയതമായ അതിരുകളിൽനിന്ന് ദൃശ്യങ്ങളെ വിമോചിപ്പിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. ബാഹ്യസ്ഥല വിശദാംശങ്ങളേക്കാൾ മനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാവുകയാണ് അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ. സുനിശ്ചിതമായ അർത്ഥ

വിവക്ഷകളേക്കാൾ വ്യാഖ്യാനത്തിന് പഴുതേറ്റുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. യഥാതഥാശൈലിയിൽനിന്നുമാറി ശൈലീകൃതവും വിഭ്രാമകവുമായ പരിചരണരീതി അജയന്റെ ബാല്യത്തിലും, നളിനിയുമൊത്തുള്ള യൗവ്വനരംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം പ്രകടമാണ്. കഥാന്ത്യത്തിലടക്കം വ്യാഖ്യാനക്ഷമതയേറ്റും വിധം അർത്ഥസന്ദിഗ്ധതക്കിടനൽകിക്കൊണ്ടാണ് ക്യാമറ വച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. കഥാപരവും കഥാപാത്രപരവുമായ ദൃശ്യവൈപുല്യമാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡിൽ* രേഖീയതയ്ക്ക് പ്രധാനമായും വെല്ലുവിളിയാവുന്നത്. വേറിട്ട ആംഗിളുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ കാലപരമായ ആവർത്തനത്തിൽ പുതുമയേറ്റുകയാണ് ദൃശ്യപരിചരണം. ഉടനീളം ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് മാതൃകയിൽ, രേഖീയാവബോധത്തിന് കുറുകെ സഞ്ചരിക്കാനാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത കഥാട്രാക്കുകൾക്ക് കളർടോണിലും കാണാം സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾ. പാർശ്വക്കാഴ്ച പ്രധാനക്കാഴ്ചയാവുന്നതും പ്രധാനക്കാഴ്ച പാർശ്വവർത്തിയാവുന്നതും ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകളാലാണ്. ഇതിവൃത്തഘടന അരേഖീയമെങ്കിലും മുഖ്യധാരാ ദൃശ്യപരിചരണരീതിശാസ്ത്രത്തെ ആശ്ലേഷിക്കാനാണ് മുംബൈപോലീസിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഷോട്ട് തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും കഥാപാത്രവിന്യസനത്തിലുമെല്ലാം വ്യവസ്ഥാപിത സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുകയാണ് ഈ ചിത്രം. അർത്ഥവിനിമയങ്ങളെ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നതിനേക്കാൾ ഉദ്വേഗമുണർത്താനാണ് ദൃശ്യപരിചരണം ഇവിടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്.

- ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബോധസ്വരൂപംതന്നെയായ മധ്യസ്ഥതാസങ്കല്പത്തിൽ വേറിട്ട സമീപനങ്ങളാണ് അഞ്ചുചിത്രങ്ങളും സ്വീകരിക്കുന്നത്. എസ്തപ്പാനെന്ന മിത്തിന്റെ രചനാപ്രക്രിയയിൽ ഏർപ്പെടുന്ന ഒരു നാടുതന്നെ മധ്യസ്ഥതാബോധത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിക്കുകയാണ് *എസ്തപ്പാനിൽ*. മിത്തുനിർമ്മാണത്തിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ആന്തരികവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയാണ് വികേന്ദ്രിതമായ മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപം. ഒരു ദൃഷ്ടികോണിലേ

ക്ക്, ഈ കഥകൾ സഞ്ചയിക്കപ്പെടുന്നേയില്ല. പുരാവൃത്തത്തിന്റെ പാഠഭേദ സവിശേഷതകൾ ഇവിടെ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തേക്കും സംക്രമിക്കുന്നു. ഫ്രെയിംസ്റ്റോറികളിലെന്നപോലെ, കഥപറയുന്നവരിൽനിന്ന് കഥനച്ചുമതല ശ്രോതാക്കളും ഏറ്റെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ബോധകേന്ദ്രത്തിന്റെ അഭാവ ത്തിൽ, രേഖീയവികാസം സാധ്യമല്ലാത്തവിധം ശകലിതമാവുകയാണ് ഇവിടെ മധ്യസ്ഥത. വികേന്ദ്രിത ദൃഷ്ടികോണുകളും വോയിസ് ഓവർ വൈപുല്യവും മധ്യസ്ഥതയ്ക്ക് ഭിന്നങ്ങളായ അടരുകൾ സമ്മാനിക്കുക യാണ് *അമ്മ അറിയാനിൽ*. വസ്തുനിഷ്ഠതയുടെയും ആത്മനിഷ്ഠതയു ടെയും കേവലമാതൃകകളെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് അവയുടെ കലർപ്പുറ്റ രചനാ പദ്ധതിയാണ് മധ്യസ്ഥതയെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വസ്തുനിഷ്ഠ വോയിസ് ഓവർ നൽകികൊണ്ട് രേഖീയാനുഭ വത്തിന് കുറുകെ നടത്തുന്ന അർത്ഥസഞ്ചാരങ്ങളും കാണാം. വേറിട്ട ശബ്ദങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ച്, ആത്മനിഷ്ഠവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ പരിപ്രേ ക്ഷ്യങ്ങൾ ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ട്, ഏകശിലാത്മകാനുഭവത്തെ ചെറുത്തു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുണ്ട് അരേഖീയാഖ്യാനം. ഇത്രമേൽ വൈവിധ്യമേറിയ വോയിസ് ഓവർ രചനാപദ്ധതി മലയാളത്തിൽ മറ്റൊന്നുണ്ടായിട്ടില്ലെന്നു പറയാം. ആത്മഗതങ്ങളെയും, വസ്തുനിഷ്ഠചരിത്രവിവരണങ്ങളെയും ചിലപ്പോൾ സംഭാഷണങ്ങളെത്തന്നെയും ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുമേൽ പടർത്തി ബോധസ്വരൂപത്തിന് പലവിധ ധ്രുവങ്ങൾ പ്രാപ്യമാക്കുകയാണി വിടെ. സന്ദേഹിയായ ആഖ്യാതാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന അർത്ഥസന്ദിഗ്ധതക ളാണ് അനന്തരത്തിലേത്. മിഥ്യാ-യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ കൂടിക്കലർന്ന ബോധ കേന്ദ്രം ദൃശ്യങ്ങളെ നിയതാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് മോചിപ്പിക്കുകയും അസ്ഥി രാനുഭവങ്ങൾക്ക് രൂപംനൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. മധ്യസ്ഥതാസ്വരൂപത്തിൽ കുടികൊള്ളുന്ന അവിശ്വസനീയതയാണ് പ്രേക്ഷകക്കാഴ്ചയെയും അനി ശ്ചിതത്വത്തിലാഴ്ത്തുന്നത്. മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ വിവേചനം സാധ്യമ

ല്ലാത്തവിധത്തിൽ കൂടിപ്പിണയുകയാണ് സംവേദനതലത്തിൽ. തന്റെതന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് വിശ്വാസമർപ്പിക്കുന്നില്ല. ചിലപ്പോൾ അതിനെ റദ്ദുചെയ്യാൻപോലും അയാൾ മടിക്കുന്നുമില്ല. വ്യത്യസ്ത വീക്ഷ ണകോണുകളുടെ ഇടമുറിഞ്ഞ തുടർച്ചയാണ് *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡി*ലേത്. രേഖീയാവബോധത്തെ മുറിച്ചുകടക്കുന്ന ഒരേ രംഗത്തിന്റെ ആവർത്തന ങ്ങൾ പുതിയ വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ മറുകഥയിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തര ണം ചെയ്യുന്നു. വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോണുകൾ, ഇതര കഥാസാധ്യതക ളെക്കൂടി അഭിസംബോധനചെയ്യുന്നു. ഒരേ സംഭവത്തിലെ നേർപങ്കാളികൾ, ഇരകൾ, കാഴ്ചക്കാർ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തപ്രതിനിധാനങ്ങളെ, വേറിട്ട വീക്ഷണകോണുകളെ മുൻനിർത്തി നിരന്തരം ചിന്തിക്കുകയാണ് അരേഖീ യാഖ്യാനം. ആഖ്യാനഘടനയുടെ സ്വാധീനമാണ് മുംബൈപോലീസിന്റെ മധ്യസ്ഥതാസങ്കീർണ്ണതയുടെയും കാതൽ. കഥയുടെ പൂർവ്വാപരക്രമം അട്ടി മറിക്കുന്നതിലൂടെ, അപകടത്തെത്തുടർന്ന് തന്റെ ഭൂതകാലം അജ്ഞാതമാ യിക്കഴിഞ്ഞ ആന്റണിയുടെ അവസ്ഥയിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകാവബോധ ത്തെയും എത്തിക്കുന്നത്. ബോധകേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്ന ഈ അനിശ്ചിതാവ സ്ഥയാണ് ഉദ്വേഗത്തിന് ഹേതുവാകുന്നതും.

- തെരെഞ്ഞെടുത്ത അഞ്ചു ചിത്രങ്ങളിലും രേഖീയതയുടെ ഭഞ്ജനം ശിൽപ്പഘടനയിൽ അനിവാര്യതയായിരുന്നുവെന്ന് കാണാം. പരീക്ഷണ ത്തിനായുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളായിരുന്നില്ല ഇവ. എസ്തപ്പാൻ, അമ്മ അറി യാൻ, അനന്തരം എന്നീ മൂന്നു ചിത്രങ്ങളിലും രേഖീയമായി പറയാവുന്ന ഒരു കഥയേക്കാൾ, കവിഞ്ഞ സാംഗത്യമാണ് ഇവയുടെ ആഖ്യാനഘട നയ്ക്കും ആഖ്യാനശൈലിക്കുമുള്ളത്. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തത്തിലൂ ന്നിയ കഥാവളർച്ചയിലോ, കഥാഘടകങ്ങളുടെ ഐക്യത്തിലോ, രംഗവി ന്യാസത്തിലോ ഒന്നും വ്യവസ്ഥാപിതമായ രേഖീയവ്യവസ്ഥയെ ഇവ പിന്തുടരുന്നില്ല. രംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അരേഖീയബന്ധംപോലെ ദൃശ്യ

-ശബ്ദ പരിചരണത്തിലും രേഖീയാവബോധത്തെ പ്രകോപിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ദൃശ്യപരിചരണത്തിലും, വോയിസ് ഓവറിലും, സംഗീതത്തിന്റെ പ്രയോഗങ്ങളിലും അർത്ഥവിവക്ഷകൾക്ക് അടിവരയിടാനല്ല ഇവ ശ്രമിക്കുന്നത്. നിയതമായ ഒരു കഥ ഈ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങൾക്കുമില്ല. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ കഥപറയുന്നതിലുപരിയായ വിമോചന സാധ്യതകളെ ഈ മൂന്നു ചിത്രങ്ങളും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പ്രമേയത്തിന്റെ അതിരുകളെ കവിയുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദപരിചരണത്തിലൂടെ സംവിധായകരുടെ സർഗസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സ്മാരകങ്ങളായി ഈ ചിത്രങ്ങൾ മാറുന്നു. കഥാതന്തുവിനുപരിയായി അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ധ്വനികളുമേറ്റിക്കൊണ്ട് ചിത്രത്തെ വ്യാഖ്യാനക്ഷമമാക്കുന്നതിൽ അരേഖീയാഖ്യാനഘടന സഹായകമാവുന്നു.

- *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡും മുംബൈ പോലീസും* കമ്പോളാധിഷ്ഠിത ചിത്രങ്ങളായതിനാൽ വ്യവസ്ഥാപിതരേഖീയവ്യവസ്ഥയെ ലംഘിക്കുമ്പോഴും കഥപറച്ചിലിനെ കൂടുതൽ രസകരമാക്കാനാണ് അരേഖീയത പിൻപറ്റുന്നത്. അർത്ഥവിവക്ഷകളിൽ സന്ദിഗ്ധതകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. കാര്യകാരണബന്ധത്തിൽ സമയലീലകളോട് ആഭിമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോഴും കഥക്ക് നിയതമായ അതിരുകൾ ഇവയിൽ കാണാം. അവതരണം അരേഖീയമായിരിക്കെത്തന്നെ കഥയെ രേഖീയമായി പുനഃക്രമീകരിക്കാൻ ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ കഴിയും.*മുംബൈപോലീസി*നെ അപേക്ഷിച്ച് സമയ-സ്ഥല-മധ്യസ്ഥതാഘടകങ്ങളിൽ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* പരീക്ഷണപരത കൂടുതൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. അതേസമയം സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ് വിപണിയിൽ കാലിടറിയപ്പോൾ മുംബൈ പോലീസ് വിജയിക്കുകയാണുണ്ടായത്. ദൃശ്യശബ്ദ സന്നിവേശത്തിൽ സ്ഥാപിതലാവണ്യം പുലർത്തുന്ന മുംബൈ പോലീസിന്റെ അരേഖീയത പ്രവൃത്തിക്കുന്നത് പ്രധാനമായും രംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ ഘടനാതലത്തിലാണ്.

- രേഖീയചിത്രങ്ങളേക്കാൾ കലാപരമായി മേന്മയവകാശപ്പെടാവുന്ന ചരിത്ര മാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾക്കെന്നു പറഞ്ഞുവെക്കാനല്ല ഇവിടെ ശ്രമിച്ചത്. മികച്ച ചിത്രങ്ങളുടെ എണ്ണത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ രേഖീയധാര അത്രമേൽ സമ്പന്നമാണുതാനും. എന്നിരുന്നാലും അധികാർത്ഥങ്ങൾക്കോ സർഗസ്വാ തന്ത്ര്യത്തിനോ പുതുരൂപശിൽപ്പത്തിനോ വേണ്ടിയുള്ള ഒരു സവി ശേഷശ്രമം അരേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവിൽ കാണാവുന്നതാണ്. വൈകാരിക ക്ഷമതയേക്കാൾ വൈചാരിക ക്ഷമത അരേഖീയചിത്രങ്ങൾക്ക് കൂടുമെന്നു പറയാം.തന്മയീകരണത്തിന്റെ അലസക്കാഴ്ചയല്ല, ശ്രദ്ധാപൂർവ്വ മുള്ള വായനയാണ് അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. വ്യവസ്ഥാ പിത രേഖീയചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അരേഖീയചിത്രങ്ങ ളുടെ അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന് വ്യതിരിക്തമായ മാനസിക പ്രക്രിയകൾ ആവ ശ്യമാണ്. കാഴ്ചാശീലങ്ങളെ പ്രകോപിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ അരേഖീയതയെ വിപണി ഒരു ഭൂഷണമായി ഇപ്പോഴും പരിഗണിക്കുന്നില്ല. എന്നിരുന്നാൽ തന്നെ സമീപകാലങ്ങളിലായി വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന അരേഖീയാവിഷ്കാരങ്ങൾ വിപണിക്ക് അരേഖീയതയോടുള്ള വൈമുഖ്യം കുറഞ്ഞുവരുന്നതിന്റെ ലക്ഷണമായും വായിക്കാം.

- ഉള്ളടക്കത്തിലേക്ക് ശ്രദ്ധക്ഷണിക്കുന്ന പരമ്പരാഗതദൃശ്യരചനകളെ അപേ ക്ഷിച്ച് ആഖ്യാന-രൂപസാംഗത്യത്തിന് അടിവരയിടുകയാണ് അരേഖീയാ ഖ്യാനങ്ങൾ. അർത്ഥോൽപാദനവ്യവസ്ഥയെ പരിഷ്കരിക്കുന്ന ഈ ചിത്ര ങ്ങൾക്ക് പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചാശീലത്തിലും അവബോധസൃഷ്ടിയിലും ചലനങ്ങൾ തീർക്കാൻ സാധിക്കും. തുടർച്ചാനിയമങ്ങളുടെ ലംഘനങ്ങൾ സർഗാത്മകതയുടെ അനിവാര്യതയാണെന്ന് തെളിയിക്കുകയായിരുന്നു അരേഖീയചലച്ചിത്രങ്ങൾ. കലാനിയമങ്ങൾ പാലിക്കാൻ മാത്രമുള്ളതല്ല ലംഘിക്കാനും കൂടിയുള്ളതാണെന്ന് ഇവ കാണിച്ചുതരുന്നു. ഈ ലംഘന

ങ്ങൾ സർഗകലാപങ്ങളായോ നവീനക്രമങ്ങളുടെ ആവിർഭാവങ്ങളായോ മാറുന്നു. തുടർച്ചകൾ നഷ്ടമാവുമ്പോഴേ ഒരർത്ഥത്തിൽ നവീനസർഗക്രമങ്ങളും ഉരുവംകൊള്ളുന്നുള്ളൂ. കലയുടെ ക്രമം സ്വാതന്ത്ര്യമാണെന്ന് ഇവ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ആഖ്യാനം കേവലം ഉള്ളടക്കാനുസാരിയല്ലെന്നും, അവ ഉള്ളടക്കസ്വത്വത്തെത്തന്നെ പുനർനിർണ്ണയിക്കുന്നുവെന്നും അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ പറയാതെ പറയുന്നു. രൂപശില്പങ്ങൾ പുതുക്കാനുള്ള, കഥപറച്ചിൽ നവീകരിക്കാനുള്ള മനുഷ്യസർഗ്ഗാത്മകതയുടെ നിതാന്തമായ അഭിനിവേശത്തിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ് ഇവ. എന്ത് എന്നതിലുപരി എങ്ങനെ എന്ന കലയുടെ അടിസ്ഥാനചോദ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് അരേഖീയചിത്രങ്ങൾ.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അടൂർ, ഗോപാലകൃഷ്ണൻ 2011. *സിനിമ സംസ്കാരം*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

– – –. 2012. *അനന്തരം*. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

– – –. 2014. *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ലേഖനങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട്: ഹരിത ബുക്സ്.

അനിൽ, കെ.എം. 2015. *നാടോടിക്കഥ ഉടലും ഉയിരും*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

അപ്പൻ, കെ.പി. 1996. *സമയപ്രവാഹവും സാഹിത്യകലയും*. കോട്ടയം: ഡിസി ബുക്സ്.

– – –. 2006. *കെ.പി.അപ്പന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ലേഖനങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട്: ഹരിത ബുക്സ്.

അയ്യപ്പപണിക്കർ, കെ. 1999.*ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം പ്രസക്തിയും സാധ്യതയും*. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

അരവിന്ദൻ, ജി. 2010. *എസ്തപ്പാൻ*. കോഴിക്കോട്: പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ആനന്ദ്ബാബു, ആർ. 2014. *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, കെ.എം. 1991. *അരവിന്ദൻ: ജീവിതവും കലയും*. കോഴിക്കോട്: സോളാർബുക്സ്.

ഒരു സംഘം ലേഖകർ. 1998. *ജോൺസ്മൃതി*. വടകര: ഒഡേസ ജേണൽ.

ഗോപിനാഥൻ, കെ. 2012. *സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

ഗൗതമൻ, ഭാസ്കരൻ 2011. *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ: സിനിമയിലൊരു ജീവിതം.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ. 2012. *ബോധതീരങ്ങളിൽ കാലം മിടിക്കുമ്പോൾ.* തിരുവനന്തപുരം: സൈൻ ബുക്സ്.

– – –. 2016. *സിനിമ: അതിമാധ്യമത്തിന്റെ ദൃശ്യലാവണ്യം.* കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

ചേലങ്ങാട്ട്, ഗോപാലകൃഷ്ണൻ 2013. *ലോകസിനിമയുടെ ചരിത്രം.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

ജിതേഷ്, ടി. 2014. *ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

– – –. 2011. *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം.* കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ജോൺ, എബ്രഹാം 2017. *അമ്മ അറിയാൻ.* കോഴിക്കോട്: പുസ്തക പ്രസാധകസംഘം.

ജെയിംസ്, ജി.ജെ. 2009. *സാഹിത്യവും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം.* തിരിവനന്തപുരം: സൈൻ ബുക്സ്.

ദിവാകരൻ, ആർ.വി.എം. 2005. *കഥയും തിരക്കഥയും.* കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

– – –. 2008. *മലയാള തിരക്കഥ വളർച്ചയും വർത്തമാനവും.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

നീലൻ 2005. *മൊണ്ടാഷ് പാഠവും പഠനവും.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

– – –. 2016. *സിനിമ സ്വപ്നം ജീവിതം*. തൃശ്ശൂർ: ഗ്രീൻ ബുക്സ്.

മാത്യു, മണർക്കാട് 1997. *കാലത്തിൽ കൊത്തിയെടുത്ത ദർശനം.* കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

രാകേഷ്നാഥ് 2016. *അരവിന്ദൻ: കലയും ദർശനവും*. കോഴിക്കോട്: ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി. 2001. *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി.* തിരിവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്

രാജശേഖരൻ, തോട്ടം 1981. *സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും*. തിരിവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ഡി. 2000. *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം*. തിരുവന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രൂപേഷ്, പോൾ 2005. *ഗൊദാർദ്*. കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

വിജയകൃഷ്ണൻ 1990. *ചലച്ചിത്രസമീക്ഷ*. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

– – –. 1996. *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

– – –. 2007. *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

– – –. 2012. *ചിത്രശാല*. തിരുവനന്തപുരം: ദേശാഭിമാനി.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്.2011. *മലയാളസിനിമാപഠനങ്ങൾ.* കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

– – –. 2011. *സിനിമാ ടോക്കീസ്*. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

വെസ്‌ലോവ് പുഡോവ്കിൻ, എം.എം.വർക്കി (വിവ.) 2009. *സിനിമാഭിനയം സിനിമാസങ്കേതം*. കോഴിക്കോട്: പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

വേലപ്പൻ, കെ. 1994. *സിനിമയും സമൂഹവും*. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപിള്ള, ജി. 2003. *ശബ്ദതാരാവലി.* കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരമസംഘം.

ശ്രീധരൻ, എ.എം.2012.*ആഖ്യാനം കാലം കഥ.* കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ

ഷാജി, കെ.എൻ. (എഡി.) 2002, *ടി.ആർ വാക്കും വാഴ്‌വും.* കൊച്ചി: വചനം ബുക്സ്.

ഷീബ, എം. കുര്യൻ (എഡി.) 2016.*സിനിമ സാങ്കേതികതയും സംസ്കാരവും*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള സർവ്വകലാശാല.

സജീഷ്, എൻ.പി. 2009. *ദൃശ്യദേശങ്ങളുടെ ഭൂപടം*. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

സുരേന്ദ്രൻ, പി.കെ. 2019. *സിനിമാപാതി പ്രേക്ഷകൻ ബാക്കി.* കണ്ണൂർ: പായൽ ബുക്സ്.

സുരേന്ദ്രൻ, പി.കെ. 2020. *ആഖ്യാനങ്ങളുടെ പിരിയൻ ഗോവണി.* എറണാകുളം: പ്രണത ബുക്സ്.

സോമനാഥൻ, പി. 2016.*കഥ, ആഖ്യാനം, ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

സോമൻ നെല്ലിവിള 2013.*സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ.* കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്.

English Books

Abbott Porter, H. 2002. *The Cambridge Introduction to Narration.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bal, Mieke. 1985. *Narratology: Introduction to the theory of Narrative*. Tovonto: University of Torovto Press.

Barry, Peter. 2009. *Beginning theory*. Manchester: Manchester University Press.

Bazin, Andre. 1967. *What is Cinema*. University of California Press: London.

Booker, Keith.M. 2007.*Postmodern Hollywood*. New York: Praeger Publishers.

Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

– – –. 1991. *Making meaning Inference and the Rhetoric in the Interpretation of cinema*. Harvard: Harvard University Press.

Bord well, David and Kristin Thumpson. 1996.*Film Art: An Introduction*. New York: McGrwa-Hill Education.

– – –. 2006. *The way Hollywood Tells It: Story and style in modern Movies*. California: University of California Press.

– – –. 2008. *Poetics of Cinema*. Newyork: Routledge.

Branigan Edward. 1984. *Point of view in the cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in classical Film*. New York: Mouton Publishers.

– – –. 1992. *Narrative comprehension and Film*. New York: Routledge.

Brown, Larry, A. 2018. *How Film's Tell Stories, The Narratology of Cinema*. Nashville: Creative Arts Press.

Buckland, Warren. 2009. *Puzzle Films*. West Sussex: Blackwell Publishing Limited.

– – –. 2014. *Hollywood Puzzle Films*. New York: Routledge.

Cameron, Allan. 2008. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan

Chatman, Seymour, 1980. *Story and discourse, Narrative strucure in Fiction and Film*. U.S.A: Cerrell University Press.

Cobley, Paul. 2001. *Narrative*. New York: Routedge.

Dycer, Ken and Rush Jeff. 2007. *Alternative Script writing, Successfully breaking the rules*. Oxfor: Focal Press.

Fabe, Marilyn. 2004. *Closely Watched Films*. University of California Press: London.

Field, Syd. 2005. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* London: Delta Publishing.

Galt, Rosalind and Schoonover, Karl. 2010. *Global Art Cinema*. New York: Oxford University Press.

Genette, Gerard. 1983. *Narrative Discourse, An Essay on Method*. Cornell University: Cornell University Press.

Hven, Steffen. 2017. *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam: Amsterday University Press.

Kilbaurn, Russell J.A. 2011. *Cinema, Memory, Modernity*. New York: Routledge.

Manovich, Lev, 2002. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Monaco, James. 2000. *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press.

Onega, Susan and landa Garcia. 1996. *Narratology an introduction.* New York: Routledge.

O'Pray, Michael. 2003.*Avant Garde Film Forms*, Themes and Passions. New York: Wall Flower.

Powell, Helen. 2012. *Stop the Clocks! Time and Narrative Cinema.* New York: I.B Tauris & Co. Lt.

Prince, Gerald 1987. *A Dictionary of Narratology.* Nebraska: University of Nebraska Press.

Smith, Greg M. 2003.*Film Structure and the Emotion System.* Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, Murray and Allen Richard. 1997. *Film theory and Philosophy.* Oxford: Clarendon Press.

Snyder, Blake.2005.Save the Cat; The Last Book on Screen Writing You will Ever Need. Michigan: Michael Wiese Productions.

Thomson, Katherine. 2008.*Aesthetics and Film.* London: Bloomshursy.

Turin, Maureen. 1989. *Flash backs in Film.* New York: routledge.

Varotsis, George. 2015. *Screenplay and Narrative theory.* London: Lexington book.

Verstraten, Peter. 2009. *Film Narratology.* Canada: University of Toronto Press.

Voggler, Christopher. 2007. *The Writer's Journey Mythic Structure for writers.* Michigan: Micheael Wiege production.

ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങൾ

Cho, Taehyun. 2014. *A study of Hyper Narrative in Fiction Film: Alternative Narrative in American Film* (1989-2012). The University of Texas at Austin.

Eenoo Cedric, van. 2018. *Story telling: Times, Space,* Intervals. University of Technology Sydney.

Elif, Ackali. 2013. *Discontinuity in Narrative Cinema.* Royal Holloway: University of London.

Humblin, Sarah. 2012. *Screening the Impossible the Politics of Form and Feeling in Second Wave Revolutionary Cinema.* Michigam State University.

Issacs, Bruce. 2006. *Film Cool*: *Towards a New Aesthetic.* Unviersity of Sydney.

ആനുകാലികങ്ങൾ

ഉമർ തറമേൽ 2021 ഫെബ്രുവരി 22. 'ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ സിനിമാസമരങ്ങൾ'. മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. പുസ്തകം 24, ലക്കം 199.

പ്രവീൺ ചന്ദ്രൻ 2020 ജൂലൈ 26. 'കുറ്റപത്രത്തിന്റെ മൂന്നുമുഖങ്ങൾ'. ദേശാഭിമാനി. ലക്കം 11 പുസ്തകം 51.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്. 2017 ആഗസ്റ്റ്. 'മറ്റൊരു സിനിമ സാധ്യമോ?' ദൃശ്യതാളം. വോളിയം 1 ലക്കം 3.

– – –. 2022 ജൂലൈ 17. 'ഡിജിറ്റൽ കാലത്തെ സിനിമകൾ ശേഷം ഭാഗം ഇനി സ്ക്രീനിൽ മാത്രമല്ല!' മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. പുസ്തകം 100 ലക്കം 18.

ശരത്ചന്ദ്രൻ,ആർ. 2021 മാർച്ച് 1. 'അമ്മ അറിയാൻ ആഖ്യാനംതന്നെ രാഷ്ട്രീയമാവുമ്പോൾ'. വിജ്ഞാനകൈരളി. വാല്യം 53 ലക്കം 3.

ശ്രീകുമാർ, പി.എൻ. 2017 ജൂൺ. 'അരവിന്ദൻ സിനിമക്ക് ആധുനിക കാലത്ത് എന്തുചെയ്യാൻ കഴിയും.' ഗ്രന്ഥാലയം. വാല്യം 67 ലക്കം 6.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 2022 ഒക്ടോബർ 2. 'അപൂർണ്ണമായ ഈ ഗൊദാർദ് ലേഖന ത്തിൽനിന്ന്. ദേശാഭിമാനി. ലക്കം 21 പുസ്തകം 53.

സഞ്ജു സുരേന്ദ്രൻ, സുരേന്ദ്രൻ, പി.കെ. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്. (സംവാദം) 2020 ആഗസ്റ്റ് 24. ആർട്ട് സിനിമകൾ മുതൽ ന്യൂജെൻ സിനിമകൾ വരെ. സമകാലിക മലയാളം. പുസ്തകം 24. ലക്കം 15.

സുരേന്ദ്രൻ, പി.കെ. 2022 നവംബർ 27. 'കാണാൻ സമ്മതിക്കാത്ത സിനിമകൾ', മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. പുസ്തകം 100 ലക്കം 37.

വെബ്സൂചി

കിഷോർകുമാർ. 2020. മുംബൈപോലീസ്: നല്ല ഗേ സിനിമ, ചീത്ത ഗേ നായകൻ. https.//www.truecopythink.media

Barthes, Roland. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. https.//www.jstor.org.pdf.

Bharagava Simran. 2016. *anataram*.Lttps://www.malayalavalyam.wordpress. com.

Bordwell, David. 2008. *Categorical Coherence: A Closer Look At Character Subjecttivity*.https://www.daridordwell.net.

Cherian, V.K. 2019. G. *Aravindan: The Poet – Philosopher of Contemplative Cinema.* https://www.sahapedia.org.

Cuttin, James E. 2016. *Narrative Theory and The Dynamics of Popular Movies.* https//www.researchgate.net.

Cybil, K.V. 2016. *Cinema and The Political:Deleuze and The Desire of Documentation In the Third World.* https://www,eupublishing.com.

Heath, Stephen. 2013. *Narrative Space.* https://djaballahcomps.files.wordpress.com.

Hellerman, Jason. 2020. *What is contiunity Editing?* https://nofilmschool.com.

Klecker, Cornelia. 2011. *Chronology Casuality... confusion: When Avant Garde Goes Classic.* https://www.researchgate.net.

Kovacs, Andras B. and Zippernovsky, Soly Papp A. *Casual understanding in Film Viewing: The Effect of Narrative Structure and personality.* https://www/segepub.com.

Krishnan, Anantha. 2019. *Adoor Gopalakrishnan: Giant of Malayalam Cinema.* https://the cenemaholic.com

Krishnan, Kurai Rajan. 2011. *John Abraham: Cinema and the Idea of Collective.* https://jmionline.org

Magliano, Joseph.P. and Jeffrey, Zakes M. 2012. *The Impact of continuity Editing In Narrative Film on Event Segmentation.* https://www/ncbi.nlm.nih.gov.

Mambrol, Nasrullah. 2016. *Gerard Genette and Structural Narratology.* https://literariness.org.

Pearlman, Karen. 2017. *Editing and Cognition Beyond Contuity.* https://womenfilmeditors.princeton.edu.

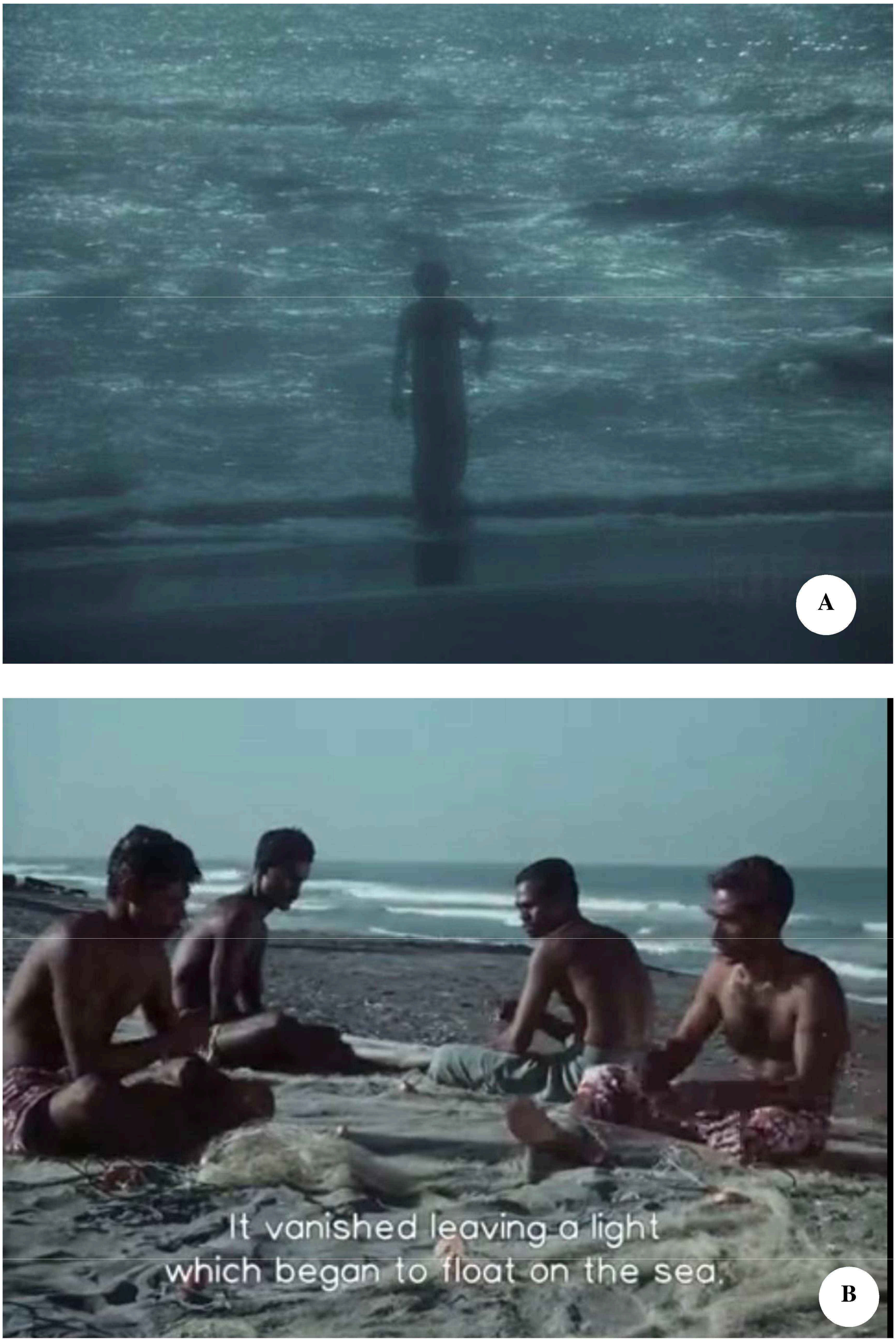
Raveedran, Chirag. 2020. *Anantaram Movie review.* https://screeing lobbr.com.

Shklovsky, Viktor. *Art as Technique.* https://warwick.ac.uk.pdf.

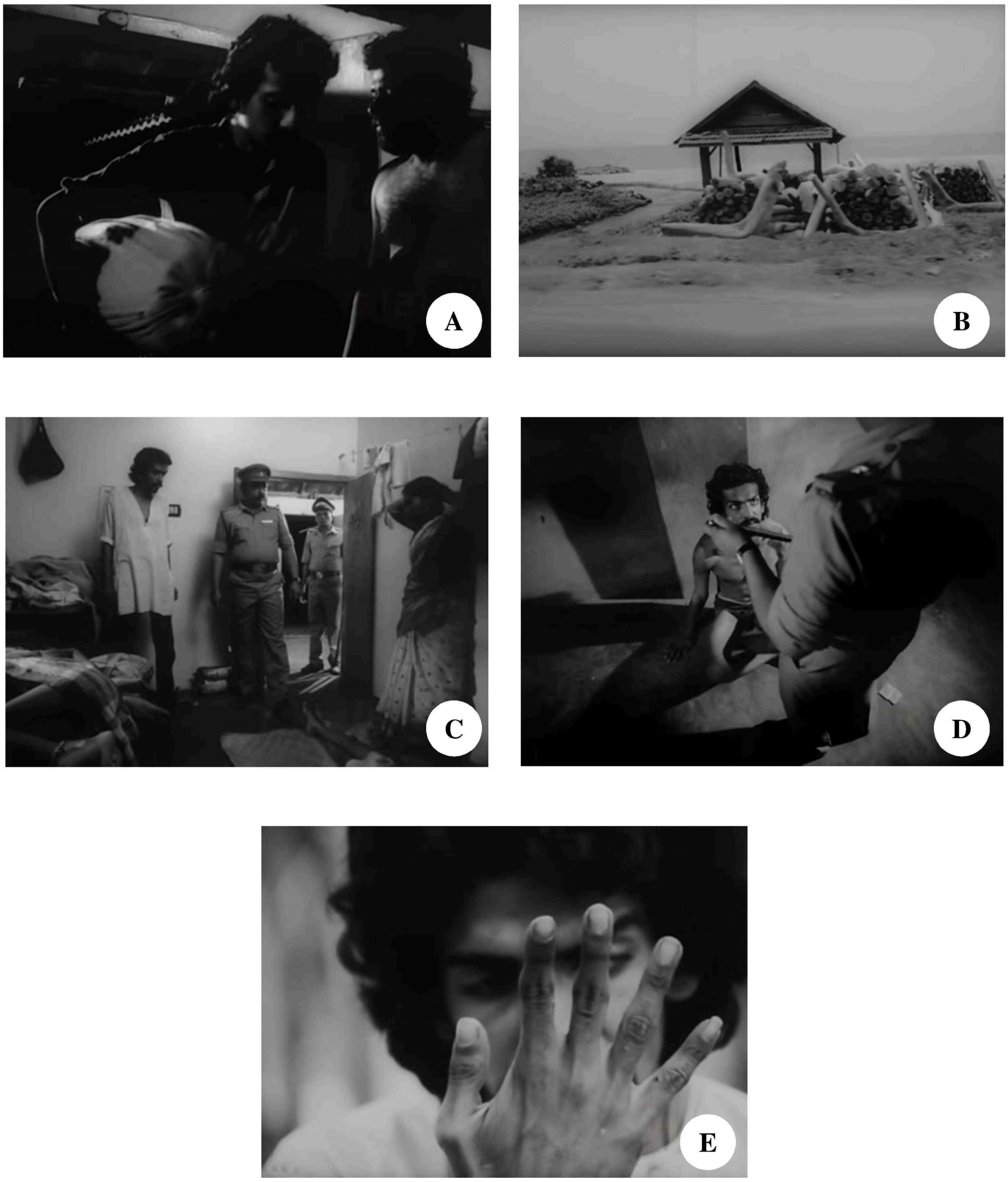
Thanouli, eleftheria. *Artcinema Narration: Breaking down a A Wayward Paradigm.* https://www/nottingham.ac.uk.pdf.

Venkiteswaran, C. S. 2018. *The Many Legacies of John Abraham.* https://www/sahapedia.org.

ചിത്രം 1

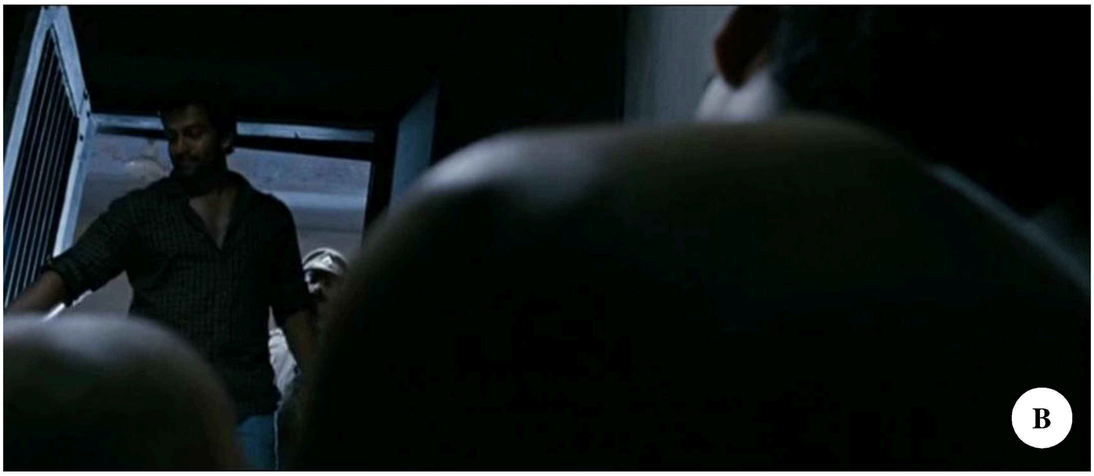

A
It vanished leaving a light
which began to float on the sea.
B

ചിത്രം 2

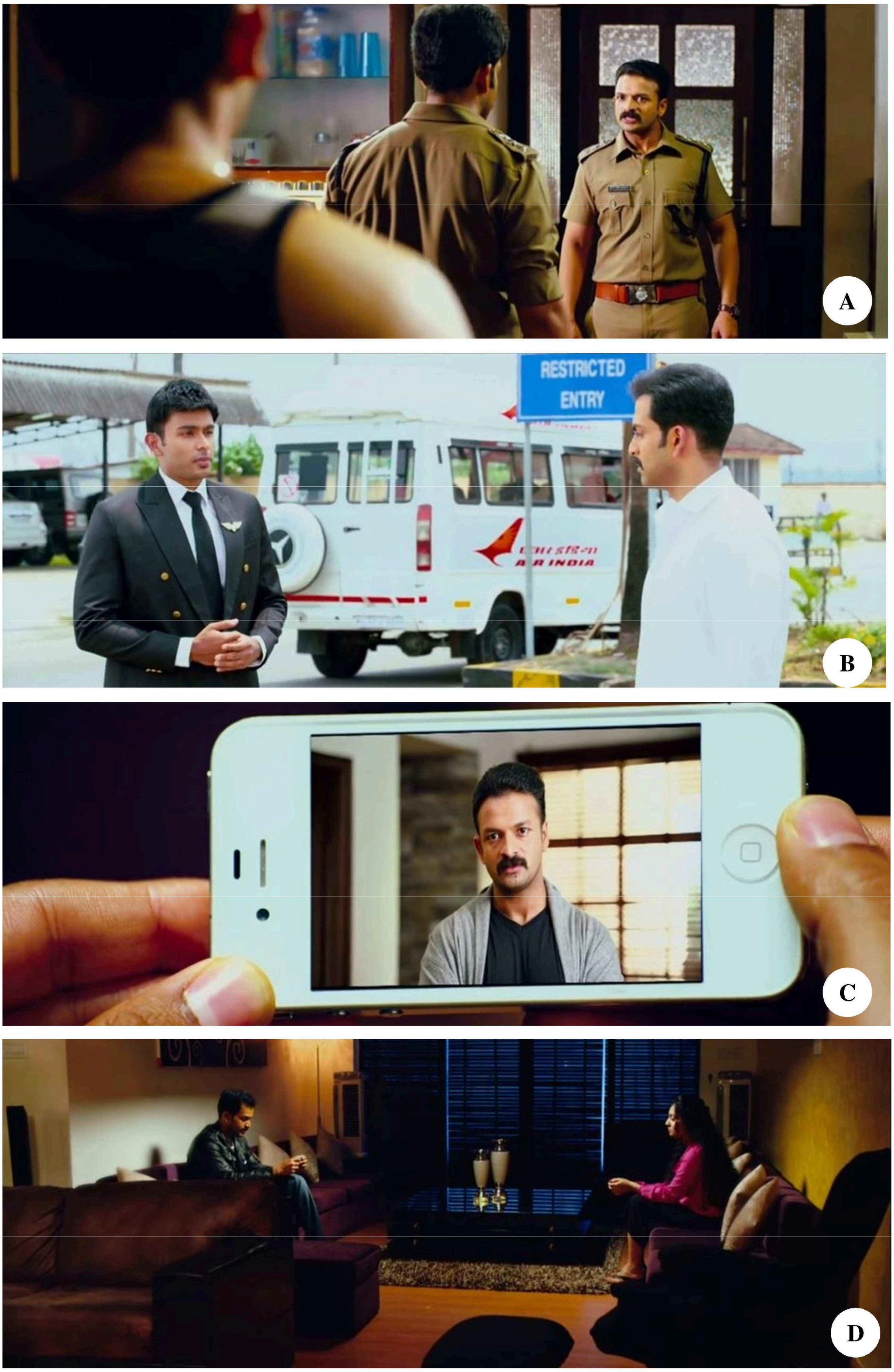


ചിത്രം 3

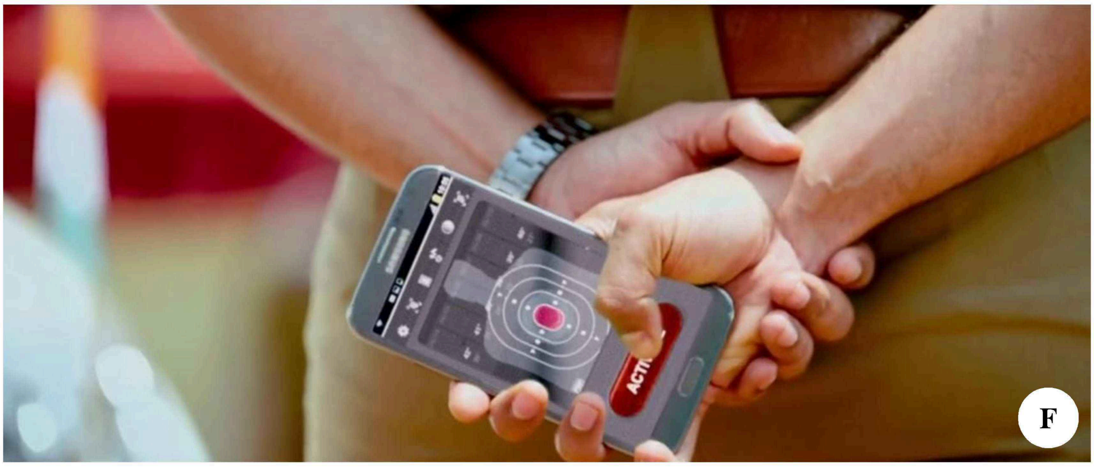
ചിത്രം 4



ചിത്രം 5



E


F

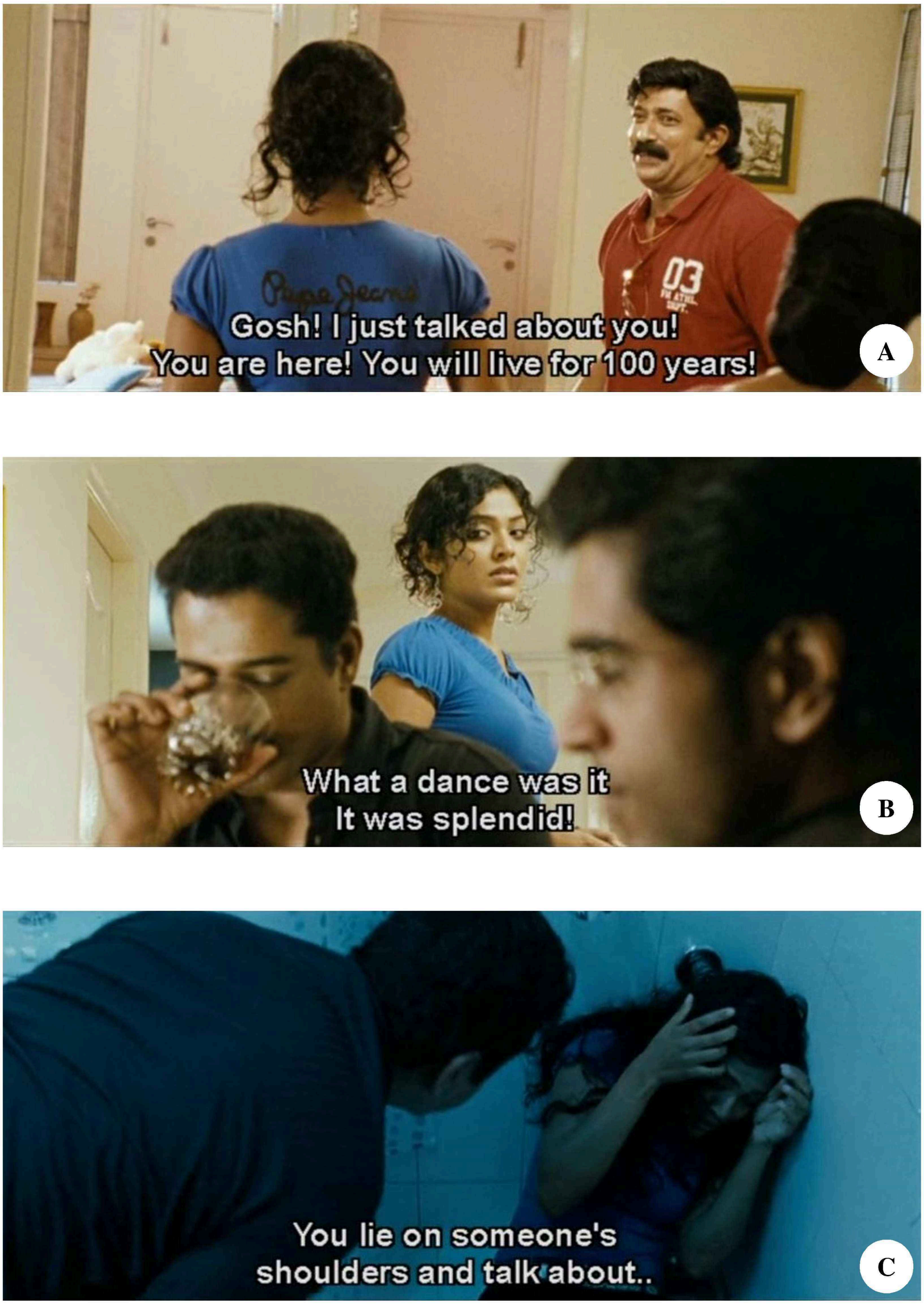
G

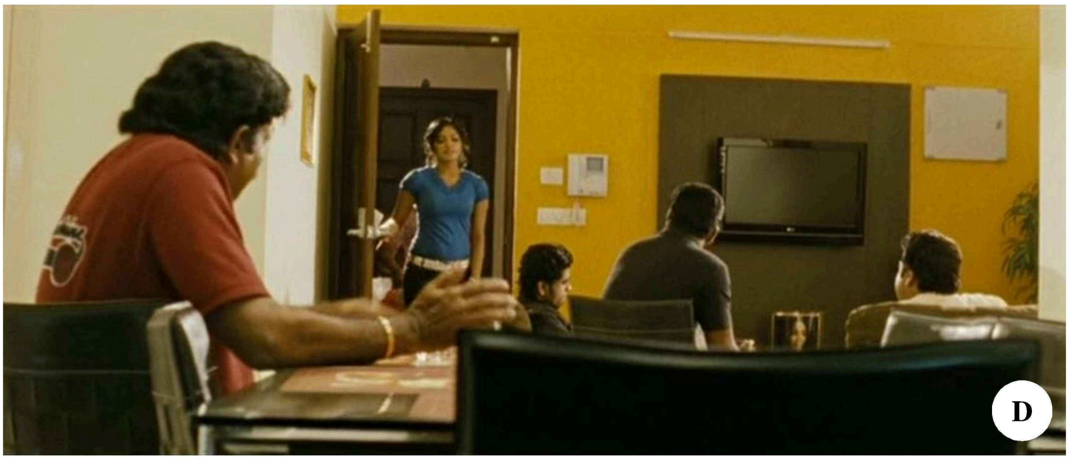
ചിത്രം 6

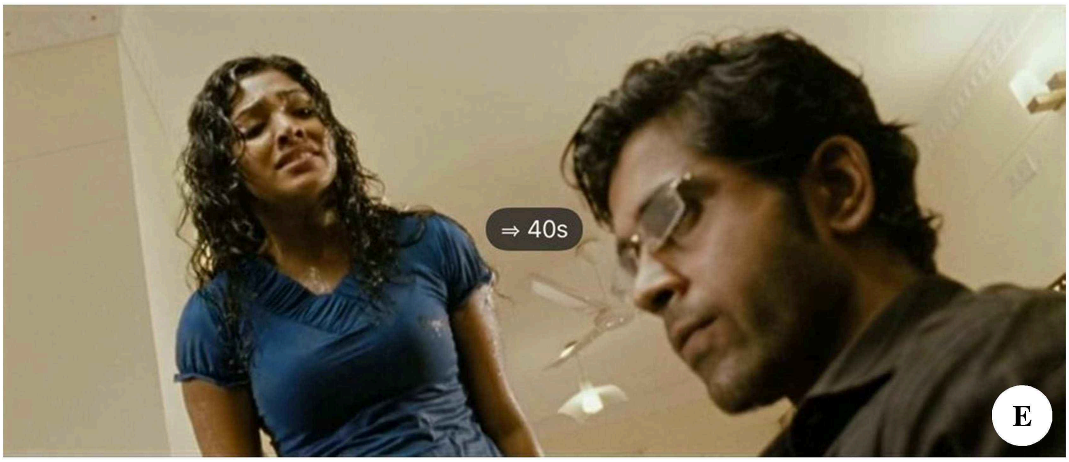
ചിത്രം 7

ചിത്രം 8

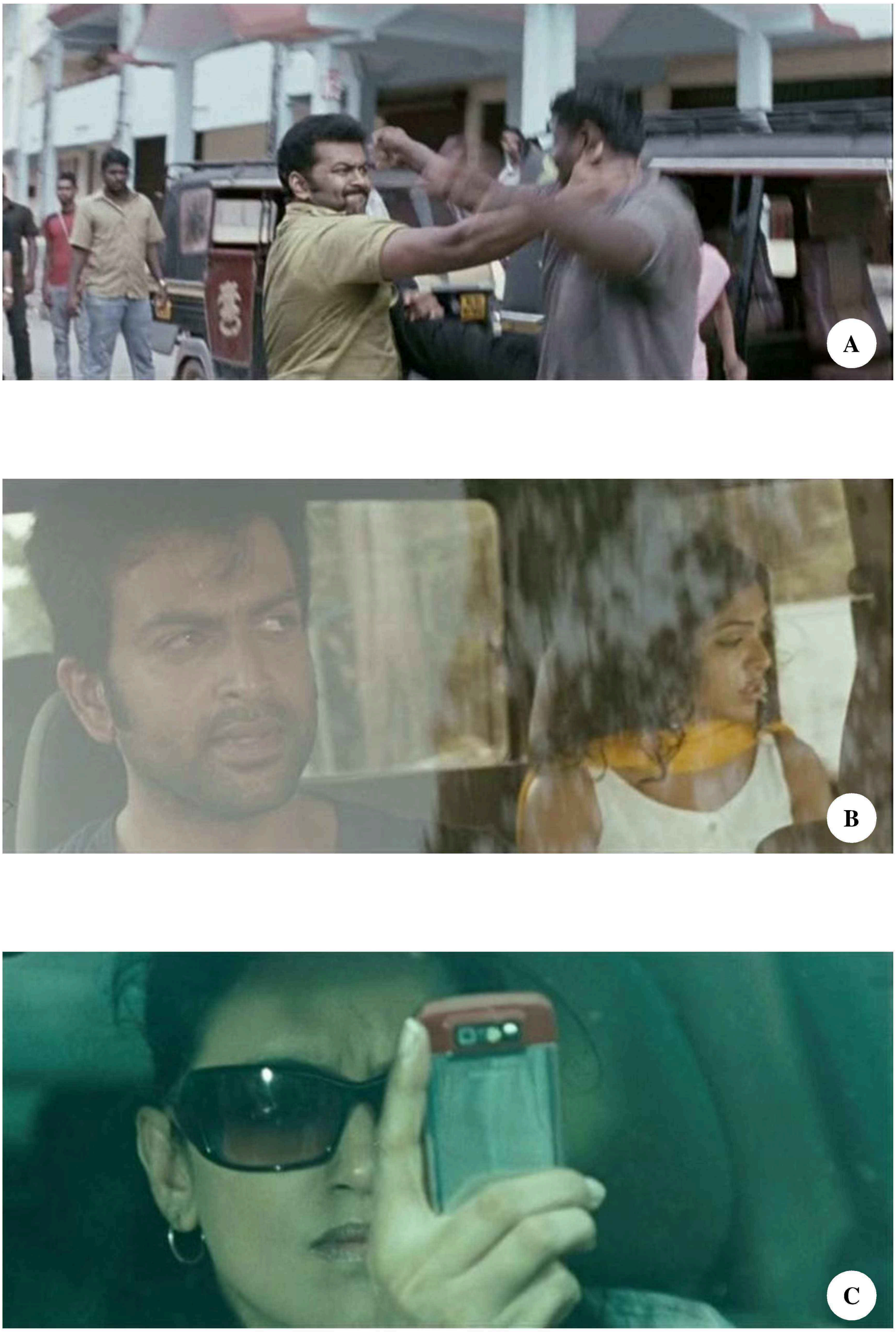
ചിത്രം 9


Gosh! I just talked about you!
You are here! You will live for 100 years!
A
What a dance was it
It was splendid!
B
You lie on someone's
shoulders and talk about..
C


D


E

ചിത്രം 10

ചിത്രം 11

ചിത്രം 12