ചലച്ചിത്രപഠനം

V SEMESTER

(UG-CCSS-SDE)

OPEN COURSE

(For candidates with core course other than Malayalam)

(2011 Admission)

UNIVERSITY OF CALICUT

SCHOOL OF DISTANCE EDUCATION

CALICUT UNIVERSITY PO, MALAPPURAM, KERALA, INDIA - 673 635

UNIVERSITY OF CALICUT

SCHOOL OF DISTANCE EDUCATION

STUDY MATERIAL

V SEMESTER

OPEN COURSE

(For candidates with core course other than Malayalam)

ചലച്ചിത്രപഠനം

Prepared by: - **ഡോ. ബിജു ജോസഫ്,**
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാള കേരള പഠനവിഭാഗം,
യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് കാലിക്കറ്റ്.

Scruitnised by - **ഡോ. അനിൽകുമാർ. വി,**
പ്രൊഫസർ & ഹെഡ്,
മലയാള കേരള പഠനവിഭാഗം,
യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് കാലിക്കറ്റ്.

Layout: Computer Section, SDE

(c)
Reserved

ചലച്ചിത്രപഠനം

പുതിയ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയായ സിനിമയിൽ നൃത്തവും സംഗീതവും നാടകവും സാഹിത്യവുമൊക്കെ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രവും കലയും സമ്മേളിക്കുന്ന അദ്ഭുതലോകമാണത്. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളുടെ സമ്പന്നതയാണ് സിനിമ. ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ. ആംഗ്യം, മുദ്രകൾ, സിംബലുകൾ എന്നിവയിലൂടെ എന്നപോലെ ദൃശ്യരൂപങ്ങളുടെ ഉചിതവിന്യാസത്തിലൂടെയും ആശയങ്ങൾ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. അപ്പോൾ സൂക്ഷ്മമായി വിന്യസിക്കുന്ന ഇമേജുകളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയെന്ന് വ്യക്തം. അസ്വാദകന്റെ സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയുണർത്തുകയും ഭാവനയെ വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ.

നിഴലുകളുടെ ജ്വാലയാണ് സിനിമ (Cinema is the flame in the shadows) എന്ന് പ്രശസ്ത ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രകാരനായ ആബൽഗാൻസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഷാൻ കോക്തു എന്ന സംവിധായകൻ സിനിമയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് "എന്നും കാണാറുള്ള കാഴ്ചകളേയും അപൂർവാനുഭവങ്ങളേയും പരമമായ പ്രശാന്തിയേയും ഇവയെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്നുണ്ടാക്കുന്ന സ്വപ്ന പ്രതീതിയെയും ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന കവിക്ക് പറ്റിയ ഉപകരണമാണ് ചച്ചിത്രം" എന്നാണ്. മോഹനിദ്രയുടെ കല എന്നാണ് റോളാങ് ബാർത് ചലച്ചിത്രത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചത്. ഷാൻ ലുക് ഗോദാർദിന്റെ 'പിരൊലഫു' എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ സാമുവൽ ഫുള്ളർ നേരിട്ട് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ഫെർഡിന്റിന്റെ എന്താണ് സിനിമയെന്ന ചോദ്യത്തിന് "ഒരു യുദ്ധഭൂമിപോലെയാണ് ചലച്ചിത്രം. പ്രണയം വെറുപ്പ്, ആക്ഷൻ, അക്രമം, മരണം.... ഒറ്റവാക്കിൽ വികാരം" എന്നാണ് മറുപടി പറയുന്നത്.

"നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളുടെ നിയത വേഗത്തിലുള്ള ചലനമാണ് സിനിമ. അതായത് കൃത്രിമമായ ചലനത്തെ നമ്മുടെ ദർശനേന്ദ്രിയങ്ങൾ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നവെന്നർത്ഥം. ഇതാകട്ടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പതിനായിരം ഫ്രെയിമുകൾ വന്ന് പതിയുന്ന സ്ക്രീനിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ വലുപ്പത്തെ കാണിക്കുന്നു." (ഇ.എം. അഷ്റഫ്).

സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്, ഛായാഗ്രാഹകൻ, എഡിറ്റർ, മ്യൂസിക് ഡയറക്ടർ തുടങ്ങി ലൈറ്റ് ബോയ് വരെയുള്ള നിരവധി പ്രവർത്തകരുടെ കൂട്ടായ്മയുടെ ഫലമായാണ് ഒരു സിനിമ രൂപമെടുക്കുന്നത്. സിനിമയ്ക്കു വേണ്ട എല്ലാ ഘടകങ്ങളേയും കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ഉത്തരവാദിത്വം സംവിധായകനുള്ളതാണ്.

പൊതുവെ സിനിമയെ രണ്ടു പ്രധാനഘടകങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേർതിരിക്കാവുന്നതാണ്. അവ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ സാങ്കേതിക (Creative Technique) സാങ്കേതിക സൃഷ്ടിപരത (Technical Creation) എന്നിവയാണ്.

I സൃഷ്ട്യുന്മുഖ സാങ്കേതികത: ഒരു സർഗപ്രവർത്തനം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പ്രധാനമായും താഴെപ്പറയുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

a) കഥ/ഇതിവൃത്തം

b) കഥാപാത്രവൽക്കരണം

c) പ്രേരണ

d) ലൊക്കേഷൻ

e) സിനിമയുടെ അർത്ഥം

II സാങ്കേതിക സൃഷ്ടിപരത: സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുള്ള സാങ്കേതികവശങ്ങളെയാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്തുന്നത്. ഒരു കഥയെ സിനിമ എന്ന സങ്കേതത്തിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനം നടത്താൻ കഴിയുന്നത് എങ്ങനെയാണെന്നതിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി താഴെപറയുന്ന രീതിയിൽ തരം തിരിക്കാവുന്നതാണ്.

a) ശബ്ദം

b) എഡിറ്റിംഗ്

c) പ്രകാശക്രമീകരണം

d) ക്യാമറയുടെ ആംഗിൾ

e) വിവിധതതരം ഷോട്ടുകൾ

f) ലെൻസ്

g) ടോൺ

h) പ്രൊജക്ഷൻ

സിനിമയുടെ ചരിത്രം

സാങ്കേതിക വിദ്യയിൽ വന്ന വികാസം തന്നെയാണ് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെയും പിറവിക്കു കാരണമായത്. ഫോട്ടോഗ്രാഫുകൾ പോലെ എടുക്കാൻ കഴിയുന്ന ചിത്രത്തിലേയ്ക്കുള്ള അന്വേഷണം സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തെ സാധ്യമാക്കി. നിരവധി പേരുടെ നിരന്തര പരിശ്രമം ഇതിനു പിന്നിലുണ്ട്. നീസ്ഫോർ നീപ്സ്, ദ്വാഗിരെ, ജെ..എ.എഫ് പ്ലേറ്റോ, ഫീസ്ഗ്രീനി തുടങ്ങിയവരാണ് ഇവരിൽ പ്രമുഖർ. സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ പിറവിക്കു കാരണമായ പ്രധാന കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും സംഭവങ്ങളും താഴെ ചേർക്കുന്നു.

i) ഡാഗിരിയോടൈപ്പ് (Dagiriotype): 1829 -ൽ ലൂയി ഷാത്ത് മാൻഡേ ഡാഗ്വീർ (Lwie Shak Mande Dagwire) ആണ് ഈ കണ്ടെത്തൽ നടത്തിയത്

ii) കിനിമാറ്റോസ്കോപ്പ് (Kinematoscope): 1860 -ൽ ജെ.എ.എഫ്.പ്ലേറ്റോ (J.A.F Plato) ആണ് ഈ ഉപകരണം കണ്ടുപിടിച്ചത്.

iii) ഫോട്ടോ സീരിയലുകൾ (Photo serials): 1872 -ൽ മെയ്ബ്രിഡ്ജ് (Maibridge) നൽകിയ ഈ പുത്തൻ പ്രവണത, സിനിമ എന്ന സാങ്കേതിക വിദ്യയിലേക്ക് ഏറ്റവും എളുപ്പത്തിൽ അടുക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന ഒന്നായിത്തീർന്നു.

സൂട്രോപ്പ് (Zootrope) , പ്രാക്സിനോസ് കോപ്പ് (Praxino Scope) സൂപ്രാക്സിനോസ് കോപ്പ് (Supraxinoscope) മുതലായ വിവിധ തരത്തിലുള്ള ഷൂട്ടിംഗ് - പ്രോജക്ഷൻ ഉപകരണങ്ങൾക്കു ശേഷം 1887-ൽ ഡോ. മാരി (Marie) കണ്ടുപിടിച്ച ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് റിവോൾവർ (Photographic Revolver) എന്ന സങ്കേതമാണ് പുതിയൊരു കാഴ്ചാരീതിയിലേക്ക് തുടക്കമിട്ടത്. പിന്നീട് 1890-ൽ എഡിസൺ (Thomas Alwa Edison) കണ്ടെത്തിയ കൈനറ്റോസ്കോപ്പോടുകൂടി (Kinetoscope) സാങ്കേതിക വികാസത്തിന്റെ ചരിത്രം ഇന്നു കാണുന്ന സിനിമയിലേയ്ക്കുള്ള ആദ്യചുവട് വെച്ചു

എന്നു പറയാം. ഈ വിദ്യ കൈമാറാൻ എഡിസൺ വിസമ്മതിച്ചതോടുകൂടി ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ സ്വന്തമായി കണ്ടെത്തിയതാണ് സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് (1895). അത് സർവ്വസമ്മതമായ ഒരു സിനിമാ ഉപകരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

(ഡോ.ടി.ജിതേഷ് -സിനിമയുടെ വ്യാകരണം)

ലൂമിയർ ബ്രദേഴ്സ്

ചാൾസ് ആന്റൺ ലൂമിയറിനു പിറന്ന രണ്ട് ആൺകുട്ടികളാണ് ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ എന്ന പേരിൽ ലോക പ്രസിദ്ധരായിത്തീർന്നത്. പാരീസിനടുത്തുള്ള ബിസാൻകോ (Besanco) എന്ന ചെറുപട്ടണത്തിലാണ് ഇവർ ജനിച്ചത്. സഹോദരന്മാരിൽ ജ്യേഷ്ഠൻ അഗസ്റ്റിമേറിലൂയിസ് നിക്കാളാസ് ലൂമിയറും (Augusti Marie Louis Nicholas Lumiere) അനുജൻ ലൂയിസ്ഴാൻ ലൂമിയറും (Louis Jean Lumiere) ആയിരുന്നു.

1895 മാർച്ച് 19-ാം തീയതി പരീക്ഷണാർത്ഥം പ്രദർശിപ്പിച്ച ലോകത്തിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിച്ചത് ലൂയിസ് ലൂമിയർ ആയിരുന്നു. അതിനുള്ള എല്ലാ സാധ്യതകളും അതിന്റെ കോർഡിനേഷനുമെല്ലാം തയ്യാറാക്കിയത് സഹോദരനായ അഗസ്റ്റി ലൂമിയർ ആയിരുന്നു. അതിനുശേഷം 1895 ഡിസംബർ 28-ന് ടിക്കറ്റ് വെച്ച് അവർ സിനിമാ പ്രദർശനം നടത്തുകയും "ലൂമിയർ പ്രൊഡക്ഷൻ" എന്ന പേരിൽ ഒരു സിനിമാക്കമ്പനി രജിസ്റ്റർ ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. അതിന്റെ ലേബലിൽ ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ സിനിമാ പ്രദർശനവും നടത്തി. ലണ്ടൻ, ന്യൂയോർക്ക്, ബോംബെ തുടങ്ങിയ നഗരങ്ങളെല്ലാം ഇതിൽ പെടും.

ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ ആകെ പതിനൊന്ന് ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ടാക്കി. ഇതിൽ കൂടുതലും അവരുടെ സ്വന്തം ജീവിതയഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ യഥാതഥ ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു. ട്രെയിൻ അറ്റ് സിറ്റാറ്റ് മുതൽ കടൽക്കരയിൽ കുളിക്കുന്നവർ വരെയുള്ളതായിരുന്നു അവരുടെ സിനിമകളിലെ പ്രമേയങ്ങൾ.

ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരുടെ വൈയക്തിക പ്രയത്നത്തിന്റെ ഉൽപന്നം എന്ന നില വൈകാതെ മാറി. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യം മുതൽ സിനിമ കലയായും വ്യവസായമായും വളർന്നു തുടങ്ങി. ആദ്യമൊക്കെ മറ്റു കലാപരിപാടികൾ നടക്കുന്ന ഇടങ്ങളിലാണ് സിനിമ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. അമേരിക്കയിൽ ഒരു നിക്കൽ ആയിരുന്നു ടിക്കറ്റ് ചാർജായി ഏർപ്പെടുത്തിയത്. വൈകാതെ സിനിമാ തീയേറ്ററുകൾക്ക് 'നിക്കലോഡിയോൻ' എന്ന പേര് വീണു. ഗുസ്തിമത്സരവും, നൃത്തവും കാറോട്ടങ്ങളുമെല്ലാം കണ്ട് പ്രേക്ഷകർ മടുത്തപ്പോഴാണ് പുതിയ പരീക്ഷണവുമായി ജോർജ് മിലിയേ (George Melies) വന്നത്. 'മന്ദ്രയാത്ര'പോലെ കഥയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹം കൊണ്ടുവന്നു. 1903-ൽ ചിത്രസംയോജനം (Editing) എന്ന വിദ്യയുമായി എത്തിയ എഡിറ്റർ എസ്.പോർട്ടർ 'ചലച്ചിതസന്നിവേശത്തിന്റെ പിതാവ്' എന്ന ബഹുമതിക്കർഹനായി. പോർട്ടറുടെ 'ദ ഗ്രേറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി' ശ്രദ്ധേയമായി.

അമേരിക്കക്കാരനായ ഡേവിഡ് വാർക്ക് ഗ്രിഫിത്താണ്, സിനിമയ്ക്ക് മൗലികമായൊരു ഭാഷയും വ്യാകരണവും ഉണ്ടെന്ന് തെളിയിച്ചത്. ഇന്ന് ഏത് സിനിമയിലും സാധാരണമായ സമീപദൃശ്യം (Close up) മധ്യദൃശ്യം (Mid shot) വിദൂരദൃശ്യം (Long shot) തുടങ്ങിയവ ആദ്യം പരീക്ഷിച്ചത്. അദ്ദേഹമാണ് 1916-ൽ ഗ്രിഫിത്ത് നിർമ്മിച്ച 'ഇൻടോളറൻസ്' ലോകസിനിമയിലെ ക്ലാസിക്കുകളിലൊന്നാണ്.

ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയല്ല ഇതിലുള്ളത്. ചരിത്രത്തിൽ അസഹിഷ്ണുതയ്ക്കു ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടാവുന്ന ഏതാനും സംഭവങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ്. ബർത്ത് ഓഫ് എ നാഷൻ (Birth of a Nation) എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെയാവട്ടെ ഇന്റർ കട്ടിങ്ങ്, ക്രോസ് കട്ടിങ്ങ് തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളുടെ കലാ സാധ്യത വികസിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. 'ഇൻടോളറൻസ്' (1916) റഷ്യയിൽ തുടർച്ചയായി പത്തുവർഷം ഓടിയത് കണ്ട് സിനിമാലോകം അദ്ഭുതപ്പെട്ടു. സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീൻ, പുഡോവ്കിൻ തുടങ്ങിയ റഷ്യക്കാരെ സിനിമയിലേക്കകർഷിക്കാൻ ഇതിന് കഴിഞ്ഞു. ഇരുവരും വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വേരുകൾ ഗ്രിഫിത്ത് ചിത്രങ്ങളിലാണ്. ഗ്രാഫിത്തിന്റെ പരീക്ഷണവ്യഗ്രത ഇവരെ നന്നേ സ്വാധീനിച്ചു. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'ഉയർത്തെഴുന്നേൽപ്പ്' എന്ന നോവലിനെ പത്തുമിനിട്ടു മാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമയാക്കാൻ വരെ ഗ്രിഫിത്ത് തയ്യാറായി.

(ജിനേഷ് കുമാർ എരമം)

പെഴ്സിസ്റ്റൻസ് വിഷൻ

പെർസിസ്റ്റൻസ് ഓഫ് വിഷൻ (Persistance of Vision) സാങ്കേതിക നാമത്താൽ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരു കഴിവുകൊണ്ടാണ് ചലനത്തിന്റെ അവസ്ഥകൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന നിശ്ചല ചിത്രങ്ങൾ അതേ വേഗതയിൽ പ്രോജക്റിലൂടെ ഓടിക്കുമ്പോൾ നമുക്ക് ചലനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ക്യാമറയുടെ ഷട്ടർ തുറന്നിരിക്കുന്ന സമയത്ത് ഒരു സെക്കന്റിൽ 24 ഫ്രെയിമുകളിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വസ്തുവിന്റെ പ്രതിബിംബം പതിയുകയും, അതേ ഒരു സെക്കന്റിൽ മറ്റൊരു 24 ഫ്രെയിം കടന്നു പേകേണ്ട സമയം ഷട്ടർ അടയുകയും ചെയ്തു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതായത് 1/24 ഫ്രെയിം ഷട്ടർ തുറന്നിരിക്കുമ്പോഴും, മറ്റൊരു 1/24 ഫ്രെയിം കടന്നു പോകേണ്ടസമയത്ത് ഷട്ടർ അടഞ്ഞിരിക്കുകയുടം ചെയ്യുന്നു. ഈ അടഞ്ഞിരിക്കുന്ന സമയത്ത് പ്രതിബിംബം പതിഞ്ഞ ഫ്രെയിമിനെ മുന്നോട്ട് വലിച്ചു നീക്കി പുതിയൊരു ഫ്രെയിമിനെ തൽസ്ഥാനത്ത് കൊണ്ടുവരും. ഇതു രണ്ടും കൂട്ടിയാൽ ഒരു സെക്കന്റിൽ 48 ഫ്രെയിം കടന്നുപോകുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ ഒരു സെക്കന്റിൽ 48 ഫ്രെയിം കടന്നുപോകേണ്ട സമയംകൊണ്ട് 24 ഫ്രെയിമിൽ പ്രതിബിംബം പതിയുകയും മറ്റൊരു 24 ഫ്രെയിമിൽ പ്രതിബിംബം പതിയേണ്ട സമയം മറ്റു കാര്യങ്ങൾക്കായി ക്യാമറ എടുക്കുകയും അങ്ങനെ ക്യാമറയുടെ ആകെ ഷട്ടർ സ്പീഡ് 1/48 സെക്കന്റ് അഥവാ 1/50 സെക്കന്റായി സ്ഥിരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

മേൽപ്പറഞ്ഞ സാങ്കേതിക വിദ്യയോട് മനുഷ്യനേത്രങ്ങളുടെ കഴിവായ പെർസിസ്റ്റൻസ് ഓഫ് വിഷനും കൂടിച്ചേരുമ്പോഴാണ് നമുക്ക് ചലനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന 24 നിശ്ചല ദൃശ്യങ്ങളെ ഒരു സെക്കന്റിനുള്ളിൽ പ്രൊജക്ടറിലൂടെ ഓടിക്കുമ്പോൾ നമുക്ക് ആ വസ്തു ചലിക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഒരു വസ്തുവിനെ കണ്ടുകഴിഞ്ഞാൽ ആ ദൃശ്യം അതുപോലെ തന്നെ ഒരു സെക്കന്റിന്റെ പത്തിലൊരംശം സമയം നമ്മുടെ ഓർമ്മയിൽ കാഴ്ചയായിതന്നെ തങ്ങി നിൽക്കും. നമ്മുടെ തലച്ചോറിന്റെ കഴിവാണിത്. ഈ കഴിവിനെയാണ് 'പെർസിസ്റ്റൻസ് ഓഫ് വിഷൻ' എന്നു പറയുന്നത്.

ഒരാൾ കൈ ഉയർത്തുന്ന പ്രവൃത്തിയാണ്ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നിരിക്കട്ടെ. കൈ ഉയർത്തുവാൻ ഒരാൾ ഒരു സെക്കന്റ് എടുത്തുവെന്ന് കരുതുക. ആ പ്രവൃത്തിയുടെ 1/50സെക്കന്റ് ഇടവിട്ടുള്ള 24 വ്യത്യസ്ത അവസ്ഥയുടെ 24 പ്രതിബിംബങ്ങൾ ക്യാമറയിലെ ഫിലിമിൽ പതിയുന്നു. ഇത് പ്രോസസ്സ് ചെയ്തതിനുശേഷം പ്രിന്റ് എടുത്ത് പ്രൊജക്ടറിൽ ഓടിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതേ പ്രവൃത്തി തന്നെ

നമുക്ക് വീണ്ടും കാണാൻ സാധിക്കും. ഇവിടെ 1/50 സെക്കന്റ് നേരം ഇമേജ് കാണുകയും മറ്റൊരു 1/50 സെക്കന്റ് നേരം ഇമേജ് കാണാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവ രണ്ടും കൂടി കണക്കാക്കിയാൽ 1/50 സെക്കന്റ് നേരം കണ്ടുകഴിഞ്ഞ ഒരു ദൃശ്യം 1/10 സെക്കന്റ് നേരം ഓർമ്മയിൽ നിർക്കുന്നതിനാൽ അതു കഴിഞ്ഞു വരുന്ന നിശ്ചല ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക് മുന്നേ കണ്ട ദൃശ്യത്തിലെ നിശ്ചലത ചലനമായി ലയിച്ചു ചേരുന്നു. ഇതാണ് ചലച്ചിത്രമായി മാറുന്നത്. ഇരുട്ടിലുന്ന് വെള്ളിത്തിരയിലെ ഇമേജുകൾ കാണുമ്പോൾ പെർസിസ്റ്റൻസ് ഓഫ് വിഷന്റെ സാധ്യതകൾ വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വിവിധതരം സിനിമകൾ

ഡോക്യുമെന്ററി

സിനിമയെ പല വിധത്തിൽ വിഭജിക്കാറുണ്ട്. കഥാചിത്രങ്ങൾ, ഡോക്യുമെന്ററി, ന്യൂസ്റീൽ, ഹ്രസ്വചിത്രം... എന്നിങ്ങനെ നീണ്ടുപോകുന്നു വിഭജനം.

കഥാസിനിമകളിൽ മിക്കതും വിനോദത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നവയാണ്. ഇത്തരം സിനിമകൾക്ക് വളരെ വേഗത്തിൽ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയും. വിനോദത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലനുസരിച്ച് അഭൗമീകമായ (ഫാന്റസി) അംശങ്ങളുടെ ചേരുവകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കൂടുകയും കുറയുകയും ചെയ്യും. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവും സത്യസന്ധവുമായ ആവിഷ്കരണമാണ് ഡോക്യുമെന്ററി നിർമ്മാതാവും സംവിധായകനും ഗ്രന്ഥകാരനുമായ ജോൺ ഗ്രിയേഴ്സൻ ഡോക്യുമെന്ററിയെ നിർവചിക്കുന്നതിപ്രകാരമണാണ്: "A good documentary film is the creative treatment of actuality. ഈ നിർവചനപ്രകാരം സംവിധായകന് ആക്ച്വലിറ്റിയെ അറിയണം. അതായത് അയാൾ ചിത്രീകരിക്കാൻ പോകുന്ന വസ്തുവിൽ അല്ലെങ്കിൽ പ്രമേയത്തിൽ ലീനമായിട്ടുള്ള സത്യത്തെ യഥാർത്ഥമായി അറിഞ്ഞിരിക്കണം. അതുകൂടാതെ ക്രിയേറ്റീവ് ട്രീറ്റ്മെന്റും ശരിയായിരിക്കണം. ക്രിയേറ്റീവ് ട്രീറ്റ്മെന്റ് എന്നുപറഞ്ഞാൽ സംവിധായകൻ ഗ്രഹിച്ച വസ്തു നിഷ്ഠമായ പ്രതിഭാസത്തെ അല്ലെങ്കിൽ സത്യത്തെ ചലച്ചിത്ര മാധ്യമമുപയോഗിച്ച് എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കണമെന്നറിയണം.

റോബർട്ട് ഫ്ളാഹർട്ടിയുടെ 'നാനൂക് ഓഫ് ദ നോർത്ത്' എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമ ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല നൂറു ക്ലാസിക് ചിത്രങ്ങളിൽപ്പെടുത്തി ലോകം ആദരിച്ചു വരുന്നു.

വടക്ക് ഉത്തരധ്രുവത്തിൽ ആർട്ടിക്ക് ക്യുബെക്ക് എന്ന വലിയൊരു സ്ഥലത്ത് ബഡ്സൺ ഉൾക്കടലിന്റെ തീരത്ത് ഐസ് മാത്രമുള്ള ഭുതലത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട് കഴിയുന്ന ഒരു എക്സിമോ കുടുംബത്തിനെ ആധാരമാക്കി മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ അന്ത:സത്ത കണ്ടെത്തുകയാണ് ഫ്ളാഹർട്ടി. വടക്കെ അമേരിക്കയുടെ വടക്കുഭാഗത്തും സൈബീരിയയുടെ കിഴക്കുഭാഗത്തും വൻ തണുപ്പുള്ള പ്രദേശങ്ങളിൽ ജിവിക്കുന്നവരുടെ ചിരപുരാതന ജീവിതശൈലിയും പാരമ്പര്യവുമാണ് നാനൂക്കിലൂടെ ഈ സിനിമയിൽ കാണുന്നത്. ആദികാലം മുതൽ മനുഷ്യനിൽ സ്ഥായിയായി നിലനില്ക്കുന്ന ഇരതേടൽ കിടക്കാനൊരു ഇടമുണ്ടാക്കൽ, ആഹാരം, നിദ്ര, മൈഥുനം, പ്രജനനം എന്നിങ്ങനെ ഏക്കാലവും നിലനിന്നുവന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തിനടിസ്ഥാനമായ കാര്യങ്ങൾ തന്നെയാണ് നാനൂക് ഓഫ് ദ നോർത്തിലും കാണുന്നത്.

ഡോക്യുമെന്ററിയും ഹ്രസ്വചിത്രവും തമ്മിൽ ഏറെ അകലമില്ല. ഡോക്യുമെന്ററി യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഹ്രസ്വചിത്രമാകട്ടെ, സാങ്കല്പികമായ അംശങ്ങളും ഉൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളൊക്കെ ഹ്രസ്വങ്ങളായിരുന്നു. മുപ്പതു മിനിറ്റിൽ താഴെ ദൈർഘ്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ.

റീൽ/ഫ്രെയിം/ഷോട്ട്

പല രംഗങ്ങൾ ചേരുന്നതാണ് ഒരു റീൽ. തിരക്കഥയിലെ രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ച് ചിത്രസംയോജനം നടത്തി റീലുകളായി തിരിക്കുമ്പോൾ അതിൽ പല രംഗങ്ങൾ കാണും. ഓരോ രംഗത്തിലും ഉപരംഗങ്ങളുണ്ടാകും. ഓരോ ഉപരംഗത്തിലും ധാരാളം ഷോട്ടുകൾ കാണാം. ഓരോ ഷോട്ടിലും നൂറുകണക്കിനു ഫ്രെയിമുകൾ അഥവാ നിശ്ചല ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു വസ്തുവും അതു വ്യാപരിക്കുന്ന പ്രതലവും അതിനുവേണ്ട പശ്ചാത്തലവും കൂടുന്നതാണ് ഒരു ഫ്രെയിം. അതായത് ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലകാലത്തിൽ നടക്കുന്ന ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ ചലനാത്മകമായ ഒരുവസ്ഥയെ ഒരു ഫ്രെയിമെന്ന് നിർവചിക്കാം. ഇതാണ് ഒരു സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റ്. നിരവധി ഫ്രെയിമുകൾ കൂടുമ്പോൾ ഒരു ഷോർട്ട് ഉണ്ടാകുന്നു. ഒരു ഷോട്ടിൽ ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലകാലത്ത് നടക്കുന്ന ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ ആദിമധ്യാന്തരങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. അതായത് ഒരു ഷോട്ടിന് ഒരു പ്രത്യേക തുടക്കവും അതിലുള്ള പ്രവൃത്തിയുടെ ആവേഗമനുസരിച്ചുള്ള ചിത്രീകരണശൈലിയും സമൂർത്തഭാവവും പൂർണതയുമെല്ലാം അതിൽ നടക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ അഥവാ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വപരമായ സ്വഭാവത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഉണ്ടാക്കിയിരിക്കണം. ഡോക്യുമെന്ററിയാവട്ടെ, കഥാസിനിമയാവട്ടെ നിരവധി തരം പ്രവൃത്തികളും പ്രവർത്തനങ്ങളും ഉണ്ടാകുമെന്നിരിക്കെ നിരവധി തരം ഷോട്ടുകളും ഉണ്ട്.

പൊതുവെ ഷോട്ടുകളെ എട്ടുതരമായിതിരിച്ചിരിക്കുന്നു.

1) അതിവിദൂര ദൃശ്യം (Extreme Long Shot)
2) ലോങ് ഷോട്ട് (Long Shot)
3) മീഡിയം ലോങ് ഷോട്ട് (Medium Long Shot)
4) മീഡിയം ഷോട്ട് (Medium Shot)
5) മീഡിയം ക്ലോസ് ഷോട്ട് (Medium Close Shot)
6) ക്ലോസ്സപ്പ് (Close up)
7) എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് (Extreme Close up)
8) മൈക്രോക്ലോസപ്പ് (Micro Close up)

മേൽപ്പറഞ്ഞ ഏതുരതരം ഷോട്ടുകളായാലും തിരക്കഥക്കനുസൃതമായി സംവിധായകന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ ക്യാമറമാൻ ക്യാമറയുടേയും മറ്റ് ഉപകരണങ്ങളുടെയും സഹായത്തോടെ ചിത്രീകരണസമയത്ത് ഓരോന്നായി എടുക്കണം. ഇത്തരം ഷോട്ടുകൾക്കനുസൃതമായിട്ടാണ് ക്യാമറയുടെ മുന്നിലുള്ള വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളേയും പ്രകൃതിയേയുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിനകത്ത് ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതും ഉൾക്കൊള്ളിക്കാതിരിക്കുന്നതുമെല്ലാം.

നിശ്ശബ്ദ സിനിമകൾ

ആദ്യ സിനിമയുടെ പിറവിക്കുശേഷമുള്ള മുപ്പതോളം വർഷം നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലമായിരുന്നു. ഇക്കാലത്തുതന്നെ സിനിമ കലാപരമായി വളരുന്ന കാഴ്ചയും നമുക്കു കാണാൻ സാധിക്കും. എഡിസന്റെ ക്യാമറമാനായിരുന്ന എഡ്വിൻ എസ്.പോർട്ടർ ആണ് എഡിറ്റിംഗിന്റെ പ്രാഥമികതത്വങ്ങൾ ആദ്യം പ്രയോഗിച്ചുനോക്കിയത്. സ്കോട്ട് മാർബിളിന്റെ നാടകത്തെ ആസ്പദമാക്കി അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ച 'ദി ഗ്രേറ്റ് ട്രയിൻ റോബറി (1903), 'ദി ലൈഫ് ഓഫ് ആൻ അമേരിക്കൻ ഫയർമാൻ' എന്നീ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സുപ്രധാനസ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ഫ്രാൻസിലെ ചാൾസ് പാഥേ ചലച്ചിത്രത്തെ വ്യവസായമാക്കി മാറ്റുന്നതിൽ മുഖ്യ പങ്കുവഹിച്ചു. പാഥേ കമ്പനിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്ത ഫെർഡിനന്റ് സെക്കാ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികവികാസത്തിന് ചെയ്ത സംഭാവനകളും വിസ്മരിക്കാത്തതല്ല. സ്വീഡിഷ് സംവിധായകനായ വിക്ടർ സോസ്ട്രോം, ഫിൻലൻഡിലെ ചലച്ചിത്ര സംവിധായകനായ മോറിസ്സ്റ്റില്ലർ എന്നിവർ ആദ്യാകല ചലച്ചിത്ര സംവിധായകരിൽ ശ്രദ്ധേയരാണ്. 1908-ൽ 'ദി അഡ്വഞ്ചേഴിസ് ഓഫ് ഡോളി' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സംവിധായരംഗത്തേക്കുവന്ന ഡേവിഡ് വാർക്ക് ഗ്രിഫിത്ത്, സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തെത്തന്നെ ഉടച്ചുവാർത്തു. ഒരു ദൃശ്യത്തെ പല ഷോട്ടുകളായി വിഭജിച്ച് വൈകാരികോന്നമനം സാധ്യമാക്കാമെന്ന് തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ അദ്ദേഹം തെളിയിച്ചു. ലോംങ്ഷോട്ടുകൾക്കു പുറമേ മീഡിയം ഷോട്ടുകളും ക്ലോസപ്പുകളും ഗ്രിഫിത്ത് ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചു. 1908-ൽ നിർമ്മിച്ച് 'ആഫ്ടർ മെനി ഇയേഴ്സി'ൽ ദൃശ്യങ്ങളെ ഷോട്ടുകളാക്കി വിഭജിക്കുന്നരീതിയും 1912-ലെ 'ദി ന്യൂയോർക്ക് ഹാറ്റി' ൽ ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് സങ്കേതവും ഗ്രിഫിത്ത് പരീക്ഷിച്ചു. 1915-ലെ 'ദി ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ' അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർ പീസായി അറിയപ്പെടുന്നു.

നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ കാലത്താണ് ചാർലി ചാപ്ലിൻ, ബസ്റ്റർ കീറ്റൺ, ഹാരോൾഡ് ലോയിഡ്, ഹാരി ലാംഗ്ഡൻ എന്നീ മഹാരഥന്മാരായ ഹാസ്യനടന്മാർ സിനിമയിലേക്കു രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. സാമൂഹിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാക്കി ഹാസ്യത്തെ ഇവർ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് നമുക്ക് പിന്നീട് കാണുവാൻ സാധിച്ചത്. 1921-ൽ ചാപ്ലിൻ തന്റെ ആദ്യ ഫീച്ചർ ചിത്രമായ 'ദി കിഡ്', നിർമ്മിച്ചു. 'ദി ഗോൾഡ് റഷ്, 'മോഡേൺ ടൈംസ്' എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ചാപ്ലിന്റെ പ്രതിഭയുടെ സൂചകങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നു. ബുദ്ധി പരതയ്ക്കാണ് ബസ്റ്റർ കീറ്റർ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. 1926-ലെ 'ജനറലാ'ണ് അദ്ദേഹത്തെ ശ്രദ്ധേയനാക്കിയത്.

എറിക് ഫോൺ സ്ട്രോഹീമിന്റെ ഗ്രീഡ് (1923), റോബർട്ട് ഫ്ളാഹർട്ടിയുടെ 'നാനൂക് ഓഫ് ദി നോർത്ത്' (1992) എന്നിവ ചിലച്ചിത്ര വിസ്മയങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നവയാണ്. ഡോക്യുമെന്ററി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടക്കം ഫ്ളാഹർട്ടിയിൽനിന്നാണ്. ഫ്രാൻസിൽ രൂപംകൊണ്ട് ഫിലിം ക്ലബുകളുടെ പ്രധാന പചോദകനായി നിലകൊണ്ടത് ലൂയി സെല്ലുക്കാണ്. ആവേൽ ഗാൻസ്, ഷാൻ എപ്സ്റ്റെെൻ, ജർമെയ്ൻ ഡ്യൂലാക്, റെനെക്ലയർ തുടങ്ങിയവർ ഫ്രഞ്ച് സിനിയ്ക്ക് പുതിയ മാനങ്ങൾ നൽകി. ല്യൂയി ബുനുവേലിന്റെ 'അൺതീൻ അൻഡാലു', 'ഗോൾഡൻ ഏജ്' എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ നിശ്ശബ്ദകാലത്തെ ശ്രദ്ധേയസിനിമകളാണ്.

1920-ൽ പുറത്തുവന്ന 'ദി ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ ക്യാലിഗാരി', എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി ഡോക്ടർ റോബർട്ട് വീൻ നടത്തിയ പരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമാണ്. ഏണസ്റ്റ് ലൂബിറ്റ്സ്ച്ച്

എഫ്.ഡബ്ല്യൂ മർനൗ, പോൾവെജനർ തുടങ്ങിയ പ്രതിഭകളുടെ കാലം കൂടിയായിരുന്നു ഇത്. മദാംദൂബാരി (1919), ആൻബൊളീൻ (1920) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ലൂബിറ്റ്സ്ച്ചിനെ ശ്രദ്ധേയനാക്കി. 'നോസ്ഫെറാതി' (1922), 'ദി ലാസ്റ്റ് ലാഫ്' (1924) എന്നിവ മർനൗവിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രമുഖങ്ങളാണ്. പോൾവെജനറുടെ 'ദി ഗോലം (1920) ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു ചിത്രമാണ്.

ചലച്ചിത്രഭാഷയ്ക്ക് പുതിയ ദിശാബോധം പകർന്ന സംവിധായകരായിരുന്നു സെർഗീ ഐൻസ്റ്റീൻ, വി.ഐ.പുഡോഫ്കിൻ എന്നിവർ. 1924-ൽ ഏൻസ്റ്റീൻ തന്റെ പ്രഥമചിത്രമായ 'സ്ട്രൈക്' നിർമ്മിച്ചു. 1925-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊടെംകിൻ' ലോകസിനിമയിലെ ക്ലാസിക്കുകളിലൊന്നാണ് ഐൻസ്റ്റീനിന്റെ മൊണ്ടാഷ് പദ്ധതിയുടെ നിദർശനം കൂടിയാണീ സിനിമ. 1926-ൽ മാക്സിം ഗോർക്കിയുടെ 'അമ്മ' ചലച്ചിത്ര രൂപമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് പുഡോഫ്കിൻ ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്കുവന്നത്.

1927-ൽ പുറത്തിറക്കിയ 'ജാസ് സിംഗർ' ആണ് ആദ്യ ശബ്ദസിനിമ. വാർണർ ബ്രദേഴ്സ് സാങ്കേതികരംഗത്ത് കൈവരിച്ച ഈ വിജയം ആദ്യം അംഗീകരിക്കുവാൻ അന്നത്തെ പല കലാകാരന്മാർക്കും സാധിച്ചില്ല. ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം ശബ്ദവും മറ്റ് സാങ്കേതികമികവുകളും കൂടി ആയപ്പോൾ സിനിമ എന്ന കലാരൂപം എല്ലാത്തരം പ്രേക്ഷകർക്കും ഒരേപോലെ സ്വീകാര്യമായി. കാലാകാലങ്ങളിൽ പല നൂതനസമ്പ്രദായങ്ങളും ചലച്ചിത്രവേദിയിലേക്കു കടന്നുവരികയും നിരന്തരമായ പരിപ്രർത്തനങ്ങൾക്കു വിധേയമായി സിനിമ മികച്ച കലാരൂപവും വ്യവസായവുമായി മാറുകയും ചെയ്തു.

മ്യൂസിക്കൽ ഫിലിംസ്

ദ സൗണ്ട് ഓഫ് മൂസിക് - 1965

റോബർട്ട് വൈസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ദ സൗണ്ട് ഓഫ് മ്യൂസിക് വാണിജ്യസിനിമകളുടെ ചരിത്രത്തിൽ തകർക്കാൻ കഴിയാത്ത റക്കോഡുകൾ നേടി. സംഗീതപ്രധാനമായ ചലച്ചിത്രമാണിത്.

മറിയയാണ് ചിത്രത്തിലെ നായിക. കന്യാസ്ത്രീയാവാൻ പഠിക്കുന്ന നായിക മഠത്തിലെ ജീവിതത്തിനിടയിൽ ജോർജ്ജ് വികടർ വോൺ ട്രാപ്പ് എന്ന കമാന്ററുടെ അമ്മയില്ലാത്ത ഏഴുമക്കളെ നോക്കാൻ നിയുക്തയാക്കുന്നു. കുട്ടികളെ വളർത്തേണ്ട രീതിയിൽ കമാൻഡർക്കും മറിയയ്ക്കും വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. പട്ടാളക്യാമ്പിലെന്നപോലെ കടുത്ത അച്ചടക്കത്തോടെ കുട്ടികളെ വളർത്തണമെന്നായിരുന്നു ക്യാപ്റ്റന്റെ വിശ്വാസം. മറിയയാവട്ടെ കളിച്ചും ചിരിച്ചും ജീവിതം ആസ്വദിച്ച് പോകണമെന്ന നിലപാടുകാരിയുമായിരുന്നു. വികൃതികളായ കുട്ടികളെ സ്നേഹം കൊണ്ട് അവൾ പാട്ടിലാക്കുന്നു. അവരെ സംഗീതത്തിന്റെ വിസ്മയലോകത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നു. കുട്ടികൾക്കുണ്ടായ ഗുണപരമായ മാറ്റം കണ്ട് ക്യാപ്റ്റൻ തന്റെ കാർക്കശ്യം കലർന്ന മുൻകാലനിലപാടിൽ പരിതപിക്കുന്നു. കുട്ടികളെ സംരക്ഷിക്കാൻ അവിടെതന്നെ താമസിക്കണമെന്ന് അയാൾ മറിയയോടാവശ്യപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഒരു പ്രഭ്വിയുമായി വിവാഹം ഉറപ്പിച്ചിരുന്ന ക്യാപ്റ്റനെ താൻ ഉള്ളാലെ പ്രണയിക്കുന്നുണ്ടെന്നു സത്യം മനസ്സിലാക്കിയ അവൾ ആക്ഷണം നിരസിച്ച് മഠത്തിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നു. അവിടെ തന്നെ താമസിച്ചാൽ കാര്യങ്ങൾ കുഴപ്പത്തിലാകുമെന്ന ചിന്തയാണ് അവളെ അതിനു പ്രേരിപ്പിച്ചത്. പ്രഭ്വിയാകട്ടെ ചില തെറ്റിദ്ധാരണകളെത്തുടർന്ന് ക്യാപ്റ്റനുമായുള്ള വിവാഹത്തിൽ നിന്നു പിന്മാറുകയും ചെയ്തു. മറിയയുടെ അഭാവം വരുത്തിയ ശൂന്യത മനസ്സിലാക്കിയ കുട്ടികൾ മഠത്തിലെത്തി അവളെ നിർബന്ധിച്ച് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. ആത്മീയ ജീവിതം ഉപേക്ഷിച്ച് അവൾ ക്യാപ്റ്റനെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് കുടുംബമൊന്നിച്ച് സ്വിറ്റ്സർലണ്ടിലേയ്ക്കു പാലായനം ചെയ്യുന്നു.

നിയോറിയലിസം (ന്യൂവേവ് സിനിമകൾ)

നിയോറിയലിസത്തിന്റെ കാലൊച്ച കാതുകളിൽ മുഴങ്ങിയത് റോബാർട്ടോ റോസ്സല്ലിനി (Roberto Rossellini) യിലൂടെയാണ്. ആയിരത്തി തൊള്ളായിരത്തി നാല്പത്തഞ്ചിൽ റോസ്സല്ലിനിയുടെ 'റോ ഓപ്പൺസിറ്റി' പിറവികൊണ്ടപ്പോൾ ആ ചിത്രം ഇറ്റാലിയൻ സിനിമയിൽ വെട്ടിത്തുറന്ന പുതിയവഴിത്താരയാണ് നിയോറിയലിസം. നിയോറിയലിസത്തിന് പന്ഥാവൊരുക്കുന്നതിന് റോസ്സല്ലിനിക്കു മുമ്പു തന്നെ സിസറേ സാവിത്തിനി എന്ന തിരക്കഥാകൃത്ത് ശ്രമം നടത്തി. ജീവിതത്തിനു വെള്ളിത്തിരയിൽശാപമോക്ഷം കൊടുക്കുകയാണ് നിയോറിയലിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണം. സമകാലീനജീവിതസത്യങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യ സമീപനത്തോടെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തപ്പോൾ ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിലെ നിയോറിയലിസം എന്ന പ്രസ്ഥാനമായി അത് വേരുറപ്പിച്ചു. പാടത്തും പണിശാലകളിലും അദ്ധ്വാനക്കുന്നവരിൽനിന്ന് ക്യാമറകൊണ്ടുഴിഞ്ഞെടുത്ത് ജീവിതദുരിതങ്ങൾ ഫ്രെയ്മിൽ, വിങ്ങിപ്പൊട്ടുന്ന വികാരങ്ങൾക്ക് രൂപം കൊടുത്തു. നിയോറിയലിസത്തിന്റെ വക്താക്കൾ പ്രമേയമായി കണ്ടെത്തിയത് കാല്പനിക കഥകളോ മിത്തുകളോ ആയിരുന്നില്ല. യുദ്ധാന്തരം ഇറ്റലിയുടെ വികാരങ്ങളെ വ്രണപ്പെടുത്തിയതെന്തും തങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ അവർ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചു. മുസ്സോളിനിയുടെ ഭീകരവാഴ്ചയുടെ അന്ത്യനാളുകളിൽ ഇറ്റാലിയൻ സിനിമ നിയോറിയലിസത്തോടു വിടപറഞ്ഞു നോവത്ഥാനഘട്ടത്തിലേക്കു കുതറിമാറി. ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ കനത്തപാട നീങ്ങിയതോടെ നിയോറിയലിസം, ഗതകാലസ്മരണയായി നിലകൊണ്ടു. റോഹർട്ടോറോസ്സല്ലിനിയുടെ ഫെഡറിക്കൊഫെല്ലിനിയും വിത്തോറിയോ ദിസിക്കയും മൈക്കലാഞ്ചലോ അന്റോണിയോണിയും പിയർ പാവ്ലോ പസോളനിയും ലൂഷിനോ വിസ്ക്കോന്തിയും പാത തെളിച്ചവരാണ്. നിയോറിയലിസത്തിന്റെ വീഥിയിൽ അവർ സമർപ്പിച്ച് ശോശന്നപുഷ്പങ്ങൾ പരാഗണത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി ലോകമെമ്പാടും പരിമളം പരത്തുന്നു.

നാൽപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ലോകസിനിമയിൽ രണ്ടുതരം അടിയൊഴുക്കുകൾ പ്രബലമായിത്തീർന്നു. ഒർസൺവെൽസും വില്യംവൈലറും പരിപോഷിപ്പിച്ച ഡീപ് ഫോക്കസ്; കാല്പനികതയെ കൂട്ടുപിടിച്ച വോൺ സ്റ്റെൻബർഗിനെ ധിക്കരിച്ച്, റോസ്സല്ലിനി തിരികൊളുത്തിയ നിയോറിയലിസം. അന്തർദേശീയതലത്തിൽ പ്രതികരണങ്ങൾ ഉളവാക്കിയ ആദ്യത്തെ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രമാണ് 'റോമ സിറ്റ അപ്പർട്ട'/ 'റോ ഓപ്പൺ സിറ്റി' ജർമ്മൻ ആധിപത്യത്തിന്റെ അന്ത്യനാളുകളിൽ ഫാസിസത്തിനെതിരേ റോമിൽ നടന്ന പരോക്ഷമായ ചെറുത്തിനില്പിന്റെ കഥയാണിത്. സർജിയോ അമദയ്യും ഫെല്ലിനിയും സംയുക്തമായി രചിച്ച തിരക്കഥ റോസ്സല്ലിനി അഭ്രപാളിയിലാക്കി. റോസ്സല്ലിനിയുടെ ശൈലിയുടെ ഭാഗമാണ് ഇംപ്രൊവൈസേഷൻ. നാസികൾക്കെതിരേയുള്ള പോരാട്ടത്തിൽ പുരോഹിതൻ ഒളിപ്പോരുകാരന് അഭയം നൽകി. നാസികൾ അവരെ വേട്ടയാടി. കലാപകാരികളെ ഒറ്റുകൊടുത്താൽ അവർക്കു സ്വന്തം ജീവൻ രക്ഷിക്കാം. പുരോഹിതനും ഒളിപ്പോരുകാരനും തങ്ങളുടെ ജീവൻ ബലിയർപ്പിക്കാൻ തന്നെ തീരുമാനിച്ചു. അതികഠിനമായ പീഡനത്തിനു വിധേയനായ ഒളിപ്പോരുകാരൻ മരിച്ചു. പുരോഹിതനും വധിക്കപ്പെട്ടു. ചിത്രത്തിലെ വിധവയുടെ മരണവും പുത്രന്റെ പ്രതികരണവും തികഞ്ഞ തന്മയീഭാവത്തോടെ റോസ്സല്ലിനി പകർത്തി. നാസികളെ ശകാരിക്കുകയും ചൊടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത മറ്റൊരു ചിത്രവും 'ഓപ്പൺസിറ്റി'ക്കുശേഷം പിറവി കൊണ്ടില്ല. ഫാസിസം സംഹാരതാണ്ഡവമാടിയ നാളുകളിലെ ഇറ്റലിക്കാരന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ പരിഛേദം (Cross Section) 'ഓപ്പൺസിറ്റി'യിലൂടെ വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു.

ആരംഭശൂരത്വമായിരുന്നു നിയോറിലിസ്റ്റിക് സംവിധായകരുടെ കൈമുതൽ. 'ല അമോറി' എന്ന ചിത്രത്തോടെ റോസ്സല്ലിനി നിയോറിയലിസത്തോട് വിട പറഞ്ഞു. 'ബൈസിക്കിൾ തീവ്സിലൂടെ നിയോറിയലിസ്റ്റിക് രീതി അവലംബിച്ച ദിസിക്കയും' തിരക്കഥകളിലൂടെ നിയോറിയലിസത്തിനു പിൻബലം നൽകിയ ഫെല്ലിനിയും കാലാന്തരേണ ആ പ്രസ്ഥാനത്തെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞു.

ആളിക്കത്തിയ നിയോറിയലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം കരിന്തിരികത്തിയപ്പോൾ, അതിനു ചൈതന്യത്തിന്റെ ഇന്ധനം പകരാൻ ഓടിയെത്തിയവരിൽ പ്രമുഖനായിരുന്നു മൈക്കാലാഞ്ചലോ അന്റോണിയോണി (Michelangelo Antonioni). എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നതിനേക്കളാൾ എവിടെ സംഭവിക്കുന്നു എന്ന താണ് അന്റോണിയോണിയുടെ ചലച്ചിത്രശൈലിയുടെ അടിസ്ഥാനം. അന്റോണിയോണിച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കോമ്പോസിഷനും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമാഗമവും സംഭാഷണവും കാഴ്ചക്കാരിൽ പ്രതികരണമുണ്ടാക്കുന്നു. സമകാലീനസമൂഹത്തിന്റെ ദു:ഖങ്ങളും വികാരങ്ങളും നിയോറിയലിസ്റ്റിക് ശൈലിയിൽ അന്റോണിയോണി അവതരിപ്പിച്ചു.

മാർക്സിസത്തെ പൂജിക്കുകയും, തൊഴിലാളികൾക്കു വേണ്ടി ശബ്ദിക്കുകയും, ക്രിസ്തുവിന്റെ ഉപദേശങ്ങൾ ചെവിക്കൊള്ളുകയും ചെയ്ത് വൈരുദ്ധ്യാത്മക സ്വഭാവമുള്ള കലാകാരനായിരുന്നു പിയർ പാവ്ലോ പസോളനി (Pier Pavlo Pasolini). പസോളിനിച്ചിത്രങ്ങൾ അവയുടെ ആത്മീയ ഉൾക്കാഴ്ചക്കു പ്രസിദ്ധമാണ്. 'ദി ഗോസ്പൽ അക്കോഡിംഗ് ടു സെയ്ന്റ് മാത്യു' എന്ന ചിത്രം, മുമ്പുപറഞ്ഞ പ്രസ്താവനയെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ആത്മീയവെളിപാടിലേക്കു ക്യാമറ പായിക്കുന്ന ഈ മാർക്സിസ്റ്റു കവി ക്രിസ്തുവിനെ വിപ്ലവകാരിയായി ചിത്രീകരിച്ചു. മാർക്സിസത്തോടുള്ള പ്രതിബദ്ധതയും ക്രിസ്തു മതത്തോടുള്ള അഭിനിവേശവും പസോളിനിച്ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്.

സമ്പത്തിന്റെ കൂമ്പാരത്തിൽ പിറന്നുവീണിട്ടും ഫാസിസ്റ്റ് ഇറ്റലിയിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയഗതിയോടു ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തിയ സംവിധായകനാണ്, ലൂശിനോ വിസ്ക്കോന്തി (Luchino Visconti). റോസ്സല്ലിനിക്കു മുമ്പുതന്നെ 'ഒസ്സസ്സിയോൺ'എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം ഡോക്യുമെന്ററി ആഖ്യാനശൈലി അവതരിപ്പിച്ചു. നിയോറിയലിസത്തിനുള്ള പ്രചോദനം 'ഒസ്സസ്സിയോൺ' ആയിക്കരുതാം. ഫാസിസ്റ്റ് ഇറ്റലിയിൽ ഞെരിഞ്ഞമരുന്ന മനുഷ്യജീവിതമാണ്, ഒസ്സസ്സിയോണിന്റെ പ്രമേയം.

നിയോറിയലിസത്തിന് ആരെല്ലാം തിരികൊളുത്തിയോ അവർ തന്നെ അതു തല്ലിക്കെടുത്തി. വിസ്ക്കോന്തിയും ഇതിനപവാദമായിരുന്നില്ല.

ഒന്നാം ലോകയുദ്ധം ചിറകൊടിച്ചു തളർത്തിയ ചലച്ചിത്രകലയുടെ പുനരുദ്ധാനത്തിനു വേണ്ടി ജർമ്മൻ നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽ ഉയിർകൊണ്ട പ്രസ്ഥാനമാണ് 'എക്സ്പ്രഷനിസം.' കോസ്റ്റ്യൂം സ്പെക്ടാക്കുലർ, ഇന്റിമേറ്റ് തീയേറ്റർ, എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ്, നിയോറിയലിസ്റ്റ് എന്നിങ്ങനെ ജർമ്മിയിലെ നിശ്ശബ്ദ സിനിമ തന്നെ നാലു ദിശകളിലേക്കു പഴിപിരിഞ്ഞു പോകുന്നു. ജർമ്മൻ സിനിമയുടെ ഈ സുവർണ്ണ കാലഘട്ടത്തിലാണ് ക്ലാസ്സിക്കുകൾ പിറവികൊണ്ടത്. സെൻസർഷിപ്പിന്റെ ഇരുമ്പുമറ നീങ്ങിയതോടെ ഓസ്വാൾഡിനെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ വെള്ളിത്തിരയിൽ സെക്സിന്റെ മാദകപുഷ്പങ്ങൾ വിരിയിച്ചു. ഇരുപതുകളിൽ ഉദയംകൊണ്ട് എക്സ്പ്രഷനിസം എന്ന നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനം മുപ്പതുകളുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അസ്തമിച്ചു. ഹിറ്റ്ലറുടെ ഭരണത്തോടെ ജർമ്മൻ സിനിമയിലെ വെണ്ണിലാവും അപ്രത്യക്ഷമായി. എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയുടെ നെടുംതൂണുകളായ പോൾലെനിയുടെ മുർണോയും ഫ്രിറ്റ്സ് ലാങും ഹോളിവുഡിൽ കുടിയേറിയതോടെ ജർമ്മൻ സിനിമ അന്ത്യശാസം വലിച്ചു തുടങ്ങി. എക്സ്പ്രഷനിസത്തിൽ ആരംഭിച്ച ജർമ്മൻ സിനിമ, നിയോറിയലിസത്തിലൂടെ ന്യൂവേവിലേക്ക് മന്ദഗതിയിൽ പ്രയാണമാരംഭിച്ചു. റോബർട്ട് വെയ്ൻ, വാൾട്ടർ റൂട്ട്മാൻ, അലക്സാണ്ടർ ക്ലൂഗ് എന്നിവർ ഈ മൂന്നു പരിണാമ സന്ധികളിൽ ജർമ്മൻ സിനിമയുടെ ചുക്കാൻ പിടിച്ചു. ദി ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി, ബർലിൻ സിംഫണി ഓഫ് ഏ ഗ്രെയ്റ്റ് സിറ്റി, അബ് ചീഡ്

വോൺ ഗസ്റ്റോൺ എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലുടെ മുൻപറഞ്ഞ ത്രിമൂർത്തികൾ ജർമ്മൻ സിനിമയ്ക്ക് അമരത്വം നൽകി. അറുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിൽ നവതരംഗം വീശിയടിച്ചപ്പോൾ സോഗ്, ഫാസ്ബിൻദർ എന്നിവർ നവതരംഗസിനിമയുടെ പ്രയോക്താക്കളായെത്തി. സാഹസികതയുടെ മുൾപ്പടർപ്പിൽ ഇരുന്നു ഹെർസോഗ് തന്റെ സിനിമയിൽ ചരിത്രത്തെ കുടിയിരുത്തുമ്പോൾ ഫാസ്ബിൻദർ നഗര ജീവിതത്തിലെ പുഴുക്കുത്തുകൾ തുടികൊട്ടുന്ന സാമൂഹിക ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു.

സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ ആദ്യത്തെ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയാണു റോബർട്ട് വെയിൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ദി ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി.' ഒരു ചെറിയ ജർമ്മൻ പട്ടണത്തിൽ, തന്റെ പ്രതിയോഗികളെ കൊല ചെയ്യാൻ ഡോക്ടർ കാലിഗരി നിയോഗിക്കുന്ന സ്വപ്നസഞ്ചാരിയാണ് സീസറേ. ഒരു മാനസികാരോഗിയുടെ ഭ്രമാത്മക കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ പ്രമേയം അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഒരേയൊരു യാഥാർത്ഥ്യം, ഡോക്ടർ കാലിഗരി, മാനസികാശുപത്രിയുടെ തലവനാണെന്നതു മാത്രം. ചിത്തരോഗികളിൽ ഒരാളുടെ മാനസിക വിഭ്രാന്തിയാണ് (hallucination) കൊലപാതകവും സ്വപ്നസഞ്ചാരവും. യാഥാർത്ഥ്യവും (Realism) ഭ്രമാത്മകതയും (Fantasy) ചിത്രത്തിൽ ഇടകലർന്നു സമ്മേളിക്കുന്നു. 'ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി'യെ കടന്നു മുന്നേറിയത്, ലൂയി ബുനുവലിന്റെ 'അൺചിൻ അണ്ടലൗ' മാത്രമാണ്. പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമാണ് 'കാലിഗരി'യുടെ സവിശേഷത. ഒന്നാം ലോകയുദ്ധത്തിൽ രാജ്യത്തിനു വേണ്ടി പ്രതിയോഗികളെ കൊന്നൊടുക്കാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട നിരപരാധികളെ സ്വപ്നസഞ്ചാരി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയ്ക്കു കരുത്തു നൽകിയ മറ്റൊരു സംവിധായകനാണ് ഫ്രിറ്റ്സ്ലാങ്. ക്ഷയോത്മുഖമായ ജർമ്മൻ സിനിമയ്ക്ക് ആശയുടെ ദീപനാളം ആയിരുന്നു ലാങിന്റെ 'ഡസ്റ്റിനി'. ജർമ്മൻനിശ്ശബ്ദ സിനിമയിലെ മാസ്റ്റർ പീസായ 'ദി നിബലുംഗ് സാഗ'യിൽ ലാങ്, എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ശൈലി കൊക്കൊണ്ടു. 'നൊസ്ഫെറാതു' എന്ന ഡ്രാക്കുളച്ചിത്രത്തിലൂടെ മൂർണോയും എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റി സിനിമയുടെ വക്താവായി.

'ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി'യുടെ പിറവിക്കുശേഷം ജർമ്മനിയിൽ ആദ്യത്തെ നിയോറിയലിസ്റ്റിക് ചിത്രം ജന്മമെടുക്കാൻ എട്ടുവർഷത്തെ കാത്തിരിപ്പ് വേണ്ടിവന്നു. ജർമ്മനിയിലെ ആദ്യത്തെ നിയോറിയലിസ്റ്റിക് ചിത്രമാണ് ബർലിൻ നഗരത്തിന്റെ തുടിപ്പുകൾ ചിത്രീകരിച്ച വാൾട്ടർ റൂട്ട്മാന്റെ (Walter Ruttman) 'ബർലിൻ സിംഫണി ഓഫ് ഏ ഗ്രെയ്റ്റ് സിറ്റി' വേഗതയിൽ പോകുന്ന തീവണ്ടി-റെയിൽപ്പാളങ്ങൾ-മരത്തലപ്പുകൾ-വൈദ്യുതിക്കമ്പികൾ മുതലായ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുശേഷം ബർലിൻ നഗരത്തിന്റെ തുടിപ്പുകളായ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി വെള്ളിത്തിരയിൽ വന്നുവീഴുന്നു. വിജനമായ തെരുവിന്റെ ഇടനാഴിയിലുടെ നീങ്ങുന്ന പൂച്ച, പട്ടിയുമായി നടക്കാനിറങ്ങുന്ന മനുഷ്യർ, ധാന്യം കൊത്തിപ്പെറുക്കുന്ന അരിപ്രാവുകൾ, നഗരത്തിൽ പരസ്യം പതിക്കുന്നു മനുഷ്യൻ, സൈക്കിൾ ചവിട്ടിപ്പോകുന്ന ബാലൻ, കടയിൽ നിത്യോപയോഗസാധനം വാങ്ങാൻ പോകുന്ന ആളുകൾ, ട്രെയ്ൻ കാത്തുനിൽക്കുന്നവർ; വന്നിറങ്ങുന്നവർ, തോക്കു തോളിലേന്തി ചുവടുവച്ചു നീങ്ങുന്ന സൈനികർ, കൂട്ടമായിപ്പോകുന്ന പശുക്കൾ, ഫാക്ടറിയിൽ ചലിക്കുന്ന കുറ്റൻ യന്ത്രങ്ങൾ - ബർലിൻ നഗരത്തിന്റെ തുടിപ്പകളാണിവ.

സിനിമയുടെ മുഖഛായ മാറ്റിയെടുക്കാൻ കാലാകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങളിൽ ഫ്രാൻസും അതിന്റേതായ പങ്കുവഹിച്ചു. ബ്രിട്ടിനിലെ ഫ്രീസിനിമയും ബ്രസീലിലെ സിനിമാനോവോയും അമേരിക്കയിലെ ആവന്ത് ഗാർഡെയും (Awant Garde) അണ്ടർഗ്രൗണ്ട് സിനിമയും സിനിമയുടെ പരമ്പരാ

ഗത സങ്കല്പങ്ങൾക്കു പരിക്കേല്പിച്ചു. മിസ്. എൻ സീനും നൗവല്ലവേഗും (Nouvellevague) സിനിമാവെരിത്തിയും, സിനിമയെ സംശുദ്ധമാക്കാൻ ഫ്രാൻസിന്റെ മണ്ണിൽ ഉദയംകൊണ്ടപ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ്. ''മിസ് എൻ സീനി നെ പരിപോഷിപ്പിക്കാൻ ഴാങ്റിനോയറും നൗവല്ലവേഗ് അഥവാ നവതരംഗ സിനിമയുടെ പ്രണേതാവായി ഗൊദാർദും, സിനിമാവെരിത്തി (Cinema verite)യുടെ പ്രയോക്താക്കളായി ഴാങ്റൗച്ച്, ക്രിസ്മാർക്കർ എന്നിവരും രംഗത്തുവന്നു. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിന് ക്യാമറ ദൃക്സാക്ഷിയാവുക എന്നതാണ് സിനിമാവെരത്തിയുടെ അടിസ്ഥാന പ്രമാണം. 'കോംപോസിഷൻ ഇൻ ഡെപ്ത്' ആണ് മിസ് എൻ.സീനിന്റെ അടിസ്ഥാനം. നവതരംഗസിനിമയാകട്ടെ, ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനു മുൻതൂക്കം നൽകി. എട്ട്, പതിനാറു മുതലായ ഫോൽമാറ്റിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ലോ ബഡ്ജറ്റ് ചിത്രങ്ങളുമാണ്.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അൻപത്തൊൻപതിലെ കാനെ ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിൽ നവതരംഗ സംവിധായകരുടെ ചിത്രങ്ങൾ പുരസ്കരിക്കപ്പെട്ടു. ഏറ്റവും നല്ല സംവിധായകനായി ഫ്രാങ്കോ ത്രൂഫോ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. നല്ല ചിത്രത്തിനുള്ള ഗ്രാന്റ് പ്രീ മാർഷൽ കാമുവും നിരൂപകനുള്ള അംഗീകാരം അലന്റനെയും നേടി. ലൂയി മല്ലിയും ഗൊദാർദും കരുത്തുറ്റ രചനകൾകൊണ്ടു ശ്രദ്ധേയരായി. നൗവല്ലവേഗ് എന്ന ജേർണലിസ്റ്റ് ഫോൽമുലയുടെ പ്രണേതാക്കളായിരുന്നു മുൻപറഞ്ഞവർ. ഫ്രെഞ്ചുസിനിമയിൽ വീശിയടിച്ച നവതരംഗപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആകൃഷ്ടരായി അറുപത്തേഴു യുവസംവിധായകർ, ഫ്രാൻസിലെ തെരുവികളിൽ നിത്യജീവിതത്തുടിപ്പുകൾ ചിത്രീകരിച്ചു. നവതരംഗസിനിമയുടെ ആദ്യത്തെ കണ്ണിയാണ് അലൻ റെനെയുടെ 'ഹിരോഷിമ മോൺ അമർ'.

ഫ്രാൻസിലെ നൗവല്ലപേഗ് അഥവാ ന്യൂവേവ്സിനിമയ്ക്ക് ആവേശം പകർന്നുകൊടുത്തത് 'കഹേ ദ്യുസിനിമ' എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണവും അതിന്റെ പത്രാധിപർ അന്ദ്രിബസിൻ എന്ന നിരൂപകനും ആയിരുന്നു. ക്ലോഡ് ചാബ്രോൾ, ഫ്രാങ്കോത്രൂഫോ, ഗോദാർദ്, എറിക്റോമർ എന്നിവരും ന്യൂവേവ് സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി കഹേ ദ്യുസിനിയിൽ നിരൂപണങ്ങളെഴുതി. പില്ക്കാലത്ത് അവരെല്ലാം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് നവതരംഗസിനിമയുടെ ബ്യൂഗിൽ മുഴക്കി. ഫ്രാൻസിൽ ഉദയം കൊണ്ട് ന്യൂവേവ് പ്രസ്ഥാനം ലോകസിനിമയിൽ അതിന്റെ അലകളുണ്ടാക്കി. പക്ഷേ ഇന്നു ഫ്രാൻസിൽ ന്യുവേവിന്റെ പഴയ ആവേശമൊന്നുമില്ല. വീര്യമൊടുങ്ങിയ തിരപോലെ അതു നിശ്ചലമാണ്.

ജർമ്മൻ എക്സപ്രഷനിസം

മൗലികത പുലർത്തുന്ന ഏതു കലാസൃഷ്ടിയുടേയും വേരുകൾ കലാകാരന്റെ വ്യക്ത്യനുഭവങ്ങളിലേക്കെന്നപോലെ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ചരിത്രസന്ധികളിലേക്കും ആണ്ടിറങ്ങാറുണ്ട്. ചരിത്രസന്ധികളുടെ തീക്ഷണതയും കലാസൃഷ്ടിയുടെ മൗലികതയും ഏറുന്തോറും ഈ ബന്ധത്തിന്റെ സ്പഷ്ടത ഏറിവരും. എന്നല്ല, ഇവയുടെ പരസ്പരബന്ധത്തിൽ അതിശയനീയമായ ചില അസാധാരണത്വങ്ങളും കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. സാധാരണഗതിയിൽ ചരിത്രസന്ധിയിൽ വേരാഴ്ത്തി നിന്നുകൊണ്ട് കലാസൃഷ്ടി തിളിർത്തുവരാറാണു പതിവെങ്കിൽ, ഇത്തരം അസാധാരണമുഹൂർത്തങ്ങളിൽ കലാസൃഷ്ടി വരാൻ പോകുന്ന ചരിത്രഗതിയുടെ പ്രവചനം നിർവഹിക്കുന്നതായിക്കാണാം. ഇരുപതുകളിലും ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയും ചരിത്രവുമായുള്ള ബന്ധം ഈ അസാധാരണത്വമുൾക്കൊള്ളുന്നു. എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമ ഹിറ്റ്ലറിസത്തിലേക്കു വഴിതെളിച്ചുവെന്ന കുടുംപിടുത്തത്തേക്കാൾ വരാനിരുന്ന സേച്ഛാധിപത്യത്തെ ജർമ്മൻ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ തങ്ങളുടെ കലാസൃഷ്ടികളിലൂടെ പ്രവചിച്ചു എന്നു പറയുന്നതാവും യുക്തം.

ഏതായാലും ഒന്നു സത്യമാണ്: ഹിറ്റ്ലറുടെ വാഴ്ച അക്കാലഘട്ടത്തിനുമുമ്പും പിമ്പുമുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ സ്പഷ്ടമായും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുമ്പുള്ളവർ ഇതേപ്പറ്റി പ്രവചിക്കുകയായിരുന്നുവെങ്കിൽ പിമ്പേവന്നവർ ഇതനുസ്മരിക്കുകയാണ്. നടുവിൽ ഹിറ്റ്ലറിസം ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായിരുന്ന അക്കാലഘട്ടത്തിലാവട്ടെ, സിനിമ നിർജ്ജീവമായി കിടക്കുകയായിരുന്നു. ജീവിതത്തിൽ നിന്നു തന്നെ കല നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു സമൂഹമായിരുന്നല്ലോ അത്. ഈ സമൂഹത്തെ കലാകാരൻ ഈ സമൂഹത്തിൽനിന്ന് എന്തുൾക്കൊണ്ടുവെന്നും മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ ഇരു കാലഘട്ടങ്ങളിലേയും സിനിമകളിലൂടെ കടന്നുപോകുക തന്നെ വേണം.

ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയും ഹിറ്റ്ലറുടെ വാഴ്ചയും തമ്മിൽ വിഭിന്നരീതികളിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈ സിനിമാപ്രസ്ഥാനം ഹിറ്റ്ലർക്ക് വഴിയൊരുക്കി എന്നു സ്ഥാപിക്കാനാണ് സിഗ്ഫ്രൈഡ് ക്രാക്കർ 'ഫ്രം കാലിഗരി ടു ഹിറ്റ്ലർ' എന്ന പുസ്തകമെഴുതിയത്. ചലച്ചിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സാമുഹ്യവിമർശനത്തിനൊരുമ്പെട്ട ആദ്യത്തെ ഗ്രന്ഥമെന്ന ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ ബഹുമതി ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാനാവാത്തതാണെങ്കിലും ഇതിലെ നിഗമനങ്ങൾ പലതും വാസ്തവികതയുമായി ബന്ധമില്ലാത്തതാണെന്ന് ചിലർ വാദിക്കുന്നു. ഇരുപതുകളിലേയും മുപ്പതുകളിലേയും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അവശേഷിച്ചവ മുഴുവൻ കാണുകയും അന്നത്തെ ജർമ്മൻ സാംസ്കാരിക സാഹചര്യങ്ങളെപ്പറ്റി സുചിന്തിമായ പഠനത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്ത ബാരി സാൾട്ട് ''ഫ്രം കാലിഗരി ടു ഹു എന്ന ലേഖനത്തിലൂടെ ക്രാക്കറുടെ എതിർചേരിയിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നു. സാൾട്ടിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമ കുറഞ്ഞൊരു കാലയളവിൽ മാത്രമേ ജർമ്മനിയിൽ പ്രചാരത്തിലിരുന്നുള്ളൂ. അവയാകട്ടെ ജനങ്ങളെ ഒട്ടുംതന്നെ സ്വാധീനിച്ചുമില്ല. എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളിൽ 'ദി കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോ.കാലിഗരി'മാത്രമാണ് പ്രസ്താവ്യമായ സാമ്പത്തികവിജയം നേടിയെടുത്തത്. കൊല്ലത്തിൽ ഇരുന്നൂറോളം ചിത്രങ്ങൾ പുറത്തുവന്നുകൊണ്ടിരുന്നതിൽ കഷ്ടിച്ചു കൈവിരലിലെണ്ണാവുന്നവ മാത്രമേ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ശൈലിയുടെ ഏതെങ്കിലും ഭാവവിശേഷം ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നുള്ളൂ. അവ ജനപ്രീതി നേടിയില്ല എന്നതാണ് അക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം എളുപ്പത്തിൽ കെട്ടടങ്ങാൻ കാരണം.

ഒരു രാജ്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തിലുണ്ടാവുന്ന സമൂലപരിവർത്തനത്തിന് ഏതെങ്കിലുമൊരു കലാപ്രസ്ഥാനത്തെ നിമിത്തമായിക്കാണുന്നത് അതിശയോക്തിയാവും. അല്ലെങ്കിൽ കലാപ്രസ്ഥാനം അർഹിക്കാത്ത ഒരു ബഹുമതിയായിരിക്കുമത്. രാജ്യത്ത് നിലവിലുള്ള സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങളാണ് കലാകാരനാവശ്യമായ ജീവോർജ്ജങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ രാജ്യത്തെ സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങളുടെ ഒരു പ്രതിഫലനം സ്വാഭാവികമായു കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താം. ഈ പ്രതിഫലനത്തെ കലാകാരന്റെ സ്വകീയോല്പന്നമായിക്കണ്ടാൽ അന്വേഷണങ്ങളുടെ വഴി പിഴച്ചുപോകാനിടയുണ്ട്. ജർമ്മൻ സിനിമയുടെ ആ സുവർണ്ണകാലത്തെ കലാസൃഷ്ടികളിൽ അവശേഷിച്ചിട്ടുള്ളവ രക്തദാഹത്തിന്റേയും അധികാരതൃഷ്ണയുടേയും വിഭിന്നചിത്രങ്ങൾ നല്കുന്നു എന്നത് നേരാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ കലാകാരന്റെ പ്രവചനശേഷിയെക്കുറിച്ചോർത്ത് നാം അത്ഭുതാധീനരാവും. ഹിറ്റ്ലറുടെ പ്രതിരൂപങ്ങൾ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കുറേയേറെ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഈ പ്രപഞ്ചത്തിൽ നാം കണ്ടുമുട്ടുന്നു. 'ദി കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോ.കാലിഗരി'യിലെ കാലിഗരിയിൽനിന്നാണ് ഈ കഥാപാത്രപരമ്പര തുടങ്ങുന്നത്. സീസർ എന്നൊരു മാദ്ധ്യമത്തെ ഉപയോഗിച്ച് തന്റെ രക്തദാഹം ശമിപ്പിക്കുന്ന ഡോ.കാലിഗരി ഒരു ഭ്രാന്താശുപത്രിയുടെ ഡയറക്ടറാണെന്ന് അവസാനം കണ്ടെത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിനാശകാരിയായ സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിന്റെ ഒരു പ്രതിരൂപമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് എഴുത്തുകാരായ കാൾമേയറും ഹാൻസ് ജാനോവിറ്റ്സും കാലിഗരിയെക്കാണുന്നത്. ഇതേ ആശയം

വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ കൂടാതെതന്നെ 'കാലിഗരി' അനുഭവപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ കലാകാരന്റെ ആന്തരികപ്രചോദനങ്ങളെപ്പറ്റി വലിയ പിടിപാടൊന്നുമില്ലാത്ത ഇതിന്റെ സംവിധായകൻ റോബർട്ട് വെയ്ൻ ഈ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് കഥയെ 'യുക്തിസഹജ'മാക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലെ ഒരന്തേവാസിയുടെ വിഭ്രാന്തവീക്ഷണം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് വെയ്ൻ ഈ കഥ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ രൂപമാറ്റത്തെ സിഗ്ഫ്രൈഡ് ക്രാക്കർ അതിവിദഗ്ധമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. 'ഒരു വിപ്ലവചിത്രം അങ്ങനെ ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ ചിത്രമായി മാറി. ബുദ്ധിസ്ഥിരതയുള്ള, എന്നാൽ അപകടകാരിയായ ഒരു വ്യക്തിയെ ഭ്രാന്താരോപിച്ച് ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലടയ്ക്കുന്ന ചതിവിന്നനുരോധമായിരുന്നു ഇത്.'

കാലിഗരിക്കുശേഷം നാം കണ്ടുമുട്ടുന്ന ഏറ്റവും ഭീകരമായ ഹിറ്റ്ലർ പ്രതിരൂപം ഡോക്ടർ മെബുസേയാണ്. ഫ്രിട്സ് ലാംഗിന്റെ ഈ മാനസസന്തതി വിവിധ കാലഘട്ടങ്ങളിലായി മൂന്നു ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയുണ്ടായി. 1992-ൽ 'ഡോ.മെബൂസേ, ദി ഗാംബ്ലർ' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ലാംഗ് ഈ കഥാപാത്രത്തെ സഹൃദയലോകത്തിന് പരിചയപ്പെടുത്തി. പത്തുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞ് 'ദി ടെസ്റ്റമെന്റ് ഓഫ് ഡോ. മെബൂസേ'യിലൂടെ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റ് തേർവാഴ്ച തുടരുന്നു. പിന്നീട് തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ അന്ത്യദശയിൽ ഒരിക്കൽകൂടി ലാംഗ് മെബൂസേയെ സിനിമയിലവതരിപ്പുകുകയുണ്ടായി. 'ദി തൗസൻഡ് ഐസ് ഓഫ് ഡോ.മെബൂസേ'യിലൂടെ. കാലിഗരിയെപ്പോലെ ഡോ.മെബൂസേയും ഒരു ഭ്രാന്തനാണ്. അതേസമയം ബുദ്ധയിലും ഹിപ്നോട്ടിക്സിദ്ധികളിവും അയാളുടെ നില അതുല്യമാണ്. ഒരു ഭ്രാന്താലയത്തിൽ നിർജ്ജീവാവസ്ഥയിൽക്കിടന്നുകൊണ്ട് തന്നെ ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടറെയുൾപ്പെടെ പലരേയും അയാൾ ഹിപ്നോട്ടൈസ് ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ പുറംലോകത്തെ മനുഷ്യരിലൂടെ തന്റ ഇച്ഛകൾ അയാൾ നടപ്പിലാക്കുന്നു. അയാൾ ഇച്ഛിക്കുന്നത് ലോകത്തിന്റെ വിനാശമാണ്: പരസ്പരവിദ്വേഷവും അന്തച്ഛിദ്രവുമാണ്. ഈ ആത്യന്തികനാശത്തിന്റെ വിത്തുകളാണ് തന്റെ മാദ്ധ്യമങ്ങളിലൂടെ അയാൾ വിതയ്ക്കുന്നത്. ഹിറ്റ്ലറുടെ ബുദ്ധിമാനായ പ്രചരണമേധാവി ഗീബൽസ് ഡോ. മെബൂസേയുടം സൂക്ഷ്മധ്വനികൾ കണ്ടെത്തുകതന്നെ ചെയ്തു. 'ദി ടെസ്റ്റമെന്റ് ഓഫ് ഡോ.മെബൂസേ' അങ്ങനെ നിരോധിക്കപ്പെട്ടു. ഒരു കലാകാരനെന്ന നിലയിൽ ഫ്രിട്സ്ലാംഗിനോട് മതിപ്പുതോന്നിയ ഗീബൽസ് അദ്ദേഹത്തെ വിളിപ്പിച്ചു ലാംഗിനാറെ 'മെട്രോപോലിസ്' എന്ന ചിത്രം ഹിറ്റ്ലർക്ക് ഇഷ്ടമായിരിക്കയാണെന്നും ജർമ്മൻ ചലച്ചിത്രവ്യവസായത്തിന്റെ മേധാവിയായി അദ്ദേഹത്തെ നിയമിക്കാമെന്നും അയാളറിയിച്ചു. നാസി പാർട്ടിമെമ്പറായിക്കഴിഞ്ഞ എഴുത്തുകാരിയായ ഭാര്യ പിന്നിലുപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രിട് സ്ലാംഗ് ജർമ്മനിയിൽ നിന്നൊളിച്ചോടി.

വിഷയത്തിൽ നിന്നകലുന്നുവെങ്കിലും ലാംഗിന്റെ ചലച്ചിത്രകലയെപ്പറ്റി അല്പമൊന്നു വിശദീകരിക്കാതെ മുന്നോട്ടു പോകാൻ എനിക്ക് മനസ്സുവരുന്നില്ല. ജർമ്മൻ സിനിമയിലെ ആചാര്യസ്ഥാനീയരായ പ്രഗല്ഭന്മാരെ വിലയിടിച്ചു കാണുന്ന ഒരു പ്രവണത ചില ചലച്ചിത്ര ചരിത്രകാരന്മാർ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഫ്രിട്സ് ലാംഗ്, മൂർണോ, പാബ്സ്റ്റ് എന്നീ അതികായന്മാരെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിന് പൂർണ്ണതയില്ല എന്നതാണു സ്ത്യം. വൈവിദ്ധ്യത്തിന്റെ സമഗ്രതകൊണ്ട് ലാംഗ് ഏറെ ശ്രദ്ധേയനാവുന്നു. രണ്ടുതരം ചലച്ചിത്രശൈലികൾ ലാംഗിൽ സമ്മേളിക്കുന്നുണ്ട്. ബെർഗ്മാന്റെ രംഗപ്രവേശത്തിനും എത്രയോ മുന്നേ ബെർഗ് മാൻ പ്രദർശിപ്പിച്ച മാനസികാപഗ്രഥനചാതുരിയിലേറെയും അത്രതന്നെ വൈഭവത്തോടെ ലാംഗ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരുന്നു. മറുവശത്ത്, ഹിച്ച്കോക്കിനെ വെല്ലുന്നതരത്തിൽ ക്രൈംകഥകൾക്ക് രൂപം നല്കാനും ലാംഗിനു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അനന്തര തലമുറകൾക്ക് ലാംഗിനെ പൂർണ്ണമായു കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ ഒരു കാരണം ലാംഗിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്.

മൂർണോവിന്റെ 'നൊസ് ഫെറാതു'വും കാലിഗരിയേയു മെബുസേയേയും പോലം രക്തദാഹീയായ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. ഇയാളും ജനസമൂഹത്തിൽനിന്ന് അകന്നുനിന്നുകൊണ്ട് അവരിലേക്ക് തന്റെ വിഷനഖങ്ങൾ ആഴ്ത്തുന്നു. ഈ നൊസ്ഫെറാതു ഡ്രാക്കുള തന്നെ ഉദ്ധതനായ ജന്മിയുടെ പ്രതിരൂപമാവാൻ ഡ്രാക്കുളയ്ക്കുള്ള കഴിവ് പ്രകടമാണല്ലോ. ജർമ്മൻ സാഹചര്യത്തിൽ ഡ്രാക്കുള കുടിലനായ ഭരണാധികാരിയുടെ പ്രതിരൂപമായി മാറുന്നു. എന്നാൽ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി മൂർണോ ഈ സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ നാശം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. സ്വയം നാശത്തിനു വിധേയയായിക്കൊണ്ട് ലൂസി നൊസ്ഫെറാതുവിനെ നശിപ്പിക്കുന്നു. ഏറെവർഷങ്ങൾക്കുശേഷം മൂൽണോവിന്റെ ഒരന്തരഗാമിയാണ് - വെർണർ ഹെർസോഗ്-നൊസ്ഫെറാതുവിന് അത്യന്തികനാശമില്ലെന്ന് സമർത്ഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ജൊനാതനെ രക്തരക്ഷസ്സാക്കി പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് നൊസ് ഫെറാതു തലമുറകളിലേക്കു പടരുന്നതിന്റെ ഭീതിദമായ ചിത്രം ഹെർസോഗ് നല്കുന്നു.

പോൾ വെഗനറുടെ 'ഗോലെ' മാണ് ഹിറ്റ്ലറുടെ പ്രതിച്ഛായ ആവഹിക്കുന്ന മറ്റൊരു കഥാപാത്രം, സ്വേച്ഛാധിപതി സമൂഹത്തിന്റെ തന്നെ സൃഷ്ടിയാണെന്ന് വെഗനർ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഗോലെം എന്ന ഭീകരരൂപിയെ സൃഷ്ടിച്ചത് മനുഷ്യർ തന്നെയാണ്. അയാൾ സംഹാരക്രിയയാരംഭിക്കുമ്പോൾ നിസ്സഹായരായി നോക്കിനില്ക്കാനെ അവർക്ക് കഴിയുന്നുള്ളൂ. ഏതായാലും മൂർണോയെപ്പോലെ വെഗനറും സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ നാശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന നല്കുന്നു. ഗോലെത്തെ നശിപ്പിക്കാൻ സമർത്ഥനാവുന്നത് ഒരു ചെറിയ ബാലനാണ്. സ്വയം കളങ്കത്തിന്റെ സ്പർശമേല്ക്കാത്ത വ്യക്തിത്വത്തിനു മാത്രമേ തിന്മയെ തോല്പിക്കാൻ ശേഷിയുണ്ടാവൂ എന്നതാണ് ഇതിലൂടെ വെഗനർ മുന്നറിയിപ്പു നല്കുന്നത്.

സവിശേഷമായ ഒരു മാനസികകാലാവസ്ഥ പ്രകടമാക്കുന്ന ഈ ചാത്രങ്ങൾ ഹിറ്റ്ലറെ സ്വീകരിക്കാൻ ജനങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിച്ചു എന്നു വാദിച്ചാൽ അത് എഴുതാപ്പുറം വായിക്കലാവും. അതേസമയം ഈ സിനിമാപ്രസ്ഥാനവും നാസി വാഴ്ചയും തമ്മിൽ ബന്ധമേയില്ലെന്നു നിഷേധിച്ചാൽ അത് വസ്തുതകൾക്കു നിരക്കാതെ പോകുകയും ചെയ്യും. ഏറ്റവും യുക്തിഭദ്രമായ നിലപാട് ജർമ്മനിയിൽ രൂപംകൊള്ളാനിരുന്ന സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തെപ്പറ്റി അവിടത്തെ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർക്കു മുൻകൂട്ടി ദർശിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നു എന്നതാണ്. പ്രവചനസ്വഭാവത്തോടെ അവരത് തങ്ങളുടെ കലാസൃഷ്ടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. പുറത്തുവന്ന കാലത്ത് ജനങ്ങൾ അവയുടെ സാംഗത്യം കണ്ടെത്തുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. വ്യാപകമായ ഒരു സ്വാധീനവും അവ ചെലുത്തിയുമില്ല. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ രാജ്യത്തെ ഗ്രസിക്കാൻ പോകുന്ന കാളരാത്രിയെക്കുറിച്ച് ജനങ്ങൾ ബോധവാന്മാരാവുകയും കൂടുതൽ കരുതലോടെ നീങ്ങുകയുമാണ് അവർ ചെയ്യുമായിരുന്നത്; അല്ലാതെ അതിനെ വീരാളിപ്പട്ടുവിരിച്ചു വരവേല്ക്കുകയായിരുന്നില്ല.

ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം ഉയർത്തിയ പുകപടലം ഒതുങ്ങിയതോടെ ജർമ്മനിയിലെ ബുദ്ധിജീവികൾക്കിടയിൽ കടുത്ത അസ്വാസ്ഥ്യം പരന്നു. ആ രോഷവും നൈരാശ്യവും സിനിമാരംഗത്തും നിഴൽ പരത്തി. ഉടുപ്പു നിർമ്മാതാവായ ഒരു ജൂതൻ-പോൾഡേവിഡ്സൻ-ഡെന്മാർക്കുകാരായ അർബൻ ഗാഡിനേയും ആസ്റ്റാനീൽസനെയും ജർമ്മനിയിൽ കൊണ്ടുവന്ന് 'എഞ്ചലീൻ' എന്നൊരു ചിത്രം നിർമ്മിച്ചു. ഇംപ്രഷണിസ്റ്റ് സിനിമയുടെ തുടക്കം താൻ കുറിക്കുകയായിരുന്നു എന്ന് ഡേവിഡ്സൻ അറിഞ്ഞിരുന്നില്ല. പ്രസിദ്ധ സ്റ്റേജ് പ്രൊഡ്യൂസറായ മാക്സ് റീൻഹോർഡ്റ്റുമായി അദ്ദേഹം ഒരു ഉടമ്പടിയിൽ ഏർപ്പെട്ടതോടെ കൂടുതൽ ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാനുള്ള വിവേശേഷി ലഭിച്ചു. ഇബ്സൻ, (സ്റ്റിൻബർഗ്ഗ് തുടങ്ങിയവരുടെ നാടകങ്ങൾ വ്യാപകമായി അരങ്ങേറിയ പരിചയം റീൻഹാർഡ്റ്റിന്

ആത്മവിശ്വാസം പകരന്നു കൊടുത്തു. സ്റ്റേജിന്റെ നല്ല അംശങ്ങളും സിനിമ എന്ന നൂതന മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ രചനാത്മക സാദ്ധ്യതകളും പൊരുത്തപ്പെടുത്തി ജർമ്മനിയുടെ അതിവീശിഷ്ടമായ സംസ്കാരിക പൈതൃകത്തിനനുയോജ്യമായ ഒരു ശൈലി അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചു. ഏണസ്റ്റ് ലൂബിറ്റ്സ്ച്ചു, എഫ് ഡബ്ലിയു മർനൗ, പോൾ വെജനർ തുടങ്ങിയ ചിരസ്മരണീയരായ പ്രതിഭാശാലികളെ കണ്ടെത്തിയതും വളർത്തിയതും ഈ പുതിയ ധാരയാണ്. പിന്നീട് ഹോളിവുഡിലെത്തി തന്റെ യശസ്സിന്റെ വർണ്ണശബളമായ കൊടിക്കൂറ പറപ്പിച്ച ലൂബിസ്റ്റ്സ്ച്ചു, മദാംദുബാരി, (1919) ആൻബോളീൻ (1920) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ പുതിയൊരു ചലച്ചിത്ര ശൈലിക്ക് രൂപം നൽകി. മദാലസയായ ഒരു മതിമോഹിനി പല കൈകൾ മറിഞ്ഞു രാജാവിന്റെ കിടക്കമുറിവരെ എത്തുകയും പിന്നീട് കയറിയ പടികളിൽ കൂടെത്തന്നെ കയറിയതിനേക്കാൾ വേഗത്തിൽ താഴോട്ടു പതിച്ചു കൊലമരം കയറുകയും ചെയ്യുന്ന മദാം ദുബാരി, അന്നത്തെ യൂറോപ്യൻ സൊസൈറ്റിയുടെ കണ്ണാടിയാണ്. എഫ്.ഡ്ബ്ലിയു മർനൗ സംഭവത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും, പശ്ചാത്തലത്തെയും പരസ്പര ബന്ധത്തിലുറപ്പിക്കുന്ന തികച്ചും നൂതനമായ ഒരു ശൈലി പരീക്ഷിച്ചു നോക്കി. അതിന്റെ ഫലമാണ് ഒരു ഫിലിം ക്ലാസ്സിക്കെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ‘ഒടുക്കത്തെ ചിരി’ (The Last Laugh-1924) ‘ജലപരപ്പിനടിയിലെ ഒരു ബാലേനൃത്തം കാണുന്നതുപോലെയുള്ള അനുഭവമാണ്’ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നതെന്ന് ഒരു നിരൂപകൻ പറയുന്നു. ഗോയ്ഥേയുടെ ‘ഫൗസ്റ്റ്’ ചലച്ചിത്രത്തിലാക്കിയപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശൈലിക്ക് ഐതിഹാസിക ഭാവം കൈവന്നു. വെളിച്ചം, നിഴൽ എന്നിവയിലൂടെ അപൂർവ്വ ലാവണ്യമുള്ള ദർശനമിഥ്യകൾ നെയ്തെടുക്കുന്ന ഈ ചിത്രത്തിൽ, പ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ ഒപ്പിയെടുക്കാനുള്ള ദാഹത്തോടെ ചലിക്കുന്ന ഒരു ക്യാമറയേയും അതിന്റെ പിന്നിലുള്ള ഉദാത്തമായ ഒരു പ്രതിഭയേയും കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കും.

പ്രേഗ് നഗരം കേന്ദ്രമാക്കി പ്രവർത്തിച്ച പോൾവെജെനർ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും നിഗൂഢവിശ്വാസങ്ങളിലും മയങ്ങിക്കിടന്ന ജ്ജൂതത്തെരുവികളിലേക്കാണ് ക്യാമറ തിരിച്ചുപിടിച്ചത്. ‘ദി ഗോലം’ (1920) (The Golem) കല്പനയിലും വിന്യാസത്തിലും ഒരു പുതിയ സരണ വെട്ടിത്തുറന്നു. മദ്ധ്യകാലത്ത് ജീവിച്ചിരുന്ന ജോത്സ്യനും മാന്ത്രികനും ആയ റാബിലോ, നക്ഷത്രങ്ങളുടെ നില ഗണിച്ചശേഷം, ’ഗോലം’ എന്നു അറിയപ്പെടുന്നു ജഗന്നാഥ പ്രതിമ ജീവൻ കൈക്കൊണ്ട് ജൂതത്തെരുവുകളെ തകർത്തു നശിപ്പിക്കുമെന്നും ആ വിനാശത്തിൻനിന്നു താൻ ജൂതരെ രക്ഷിക്കുമെന്നും നടത്തിയ പ്രവചനമാണ് ഇതിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദു. കഴിഞ്ഞുപോയ സുവർണ്ണകാലത്തെ പ്രത്യാനയിക്കുന്ന വാഗ്ദത്തഭൂമി പ്രാപിക്കാനുഴറുന്ന ജൂതവർഗ്ഗത്തിന്റെ ദാഹം ഉചിതമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

വിഭ്രാത്മകമായ ഇമേജുകളിലൂടെ കൃത്രിമായ അന്തരീക്ഷം ജനിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവ് പ്രകടിപ്പിച്ച ഫ്രിറ്റ്സ് ലാംഗ്, ഡിറ്റക്റ്റീവ് കഥകളുടെ മാതൃകയിലുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ് നിർമ്മിച്ചത്.

ബർലിനിൽ സമസ്തവൈജ്ഞാനിക രംഗങ്ങളും അന്ന് തിളച്ചു മറിയുകയായിരുന്നു. ആപേക്ഷിക സിദ്ധാന്തം ഉലയിൽക്കിടന്ന് ജ്വലിക്കുന്നു; വാൾട്ടർ ഗ്രോപിയസ്സ് എന്നൊരു ചിന്തകൻ തുറന്ന മനസ്സോടെ പാരമ്പര്യമുക്തമായി അറിവ് നേടുന്നതിനുദ്ബോധിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് ‘ബൗഹാസ്’ (Bauhaus) പ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങിവച്ചു; അതു ബുദ്ധിജീവികൾക്കിടയിൽ കത്തിപ്പടർന്ന്. ചിത്രകലയിലും പ്രതിമാനിർമ്മാണത്തിലും പുതിയ സങ്കേതങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടു. ഏണസ്റ്റ കാസ്സിയരുടെ ‘സിംബോളിരൂപത്തിന്റെ ദർശനം’ എന്ന ബഹ്യത്തായ പുസ്തകം മാനവചിന്തയെ ഉയർന്ന തലങ്ങളിലേക്ക് ആനയിച്ചു. ഫ്രോയിഡിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രായോഗികവശം മനശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനശാലകളിൽ പരീക്ഷണ വിധേയമായി. സ്വതന്ത്രമായ വീക്ഷണം, തുറന്നമനസ്സ്, ചൈതന്യാത്മകമായ പുതിയ ദർശനങ്ങൾ.

ഇതിന്റെ കൂടെ യവന സംസ്കാരത്തിന്റെ പുനരുത്ഥാനത്തിനുള്ള ഒരു പ്രസ്ഥാനം ജെ.ജെ.വീങ്കൾമാൻ എന്നൊരു ജർമ്മൻ പണ്ഡിതൻ തുടങ്ങി വെച്ചത് വ്യാപകമായി വളർന്നു എല്ലാ തരത്തിലും ആഗോളമേധാവിത്വത്തിന് ജർമ്മനി ശ്രമിക്കുന്ന ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ക്യാമറ കണ്ണടച്ചിരിക്കരുതെന്ന് കവിയും തരിക്കഥാകൃത്തും ആയ കാൾ മേയർ പ്രഖ്യാപിച്ചു. സിനിമ ഒരു തരം 'ഇമേജിസ്റ്റ് കവിത'യാണെന്നു അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു. അങ്ങിനെ സിനിമയുടെ ഭാഷ കാവ്യാത്മകതയുടെ മേഖലയിലേക്ക് ആനയിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഖണ്ഡങ്ങൾ' (scherben) എന്ന ചിത്രം ഈ തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകരൂപമാണ്. മഞ്ഞുമൂടിയ മലയോരപ്രദേശത്തു നടക്കുന്ന ഒരു സംഭവമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ബീജം. അവിടത്തെ വിജനമായ താഴ്വരയിൽ താമസിക്കുന്ന ഒരു റെയിവേ സിഗ്നൽമാന്റെ വീട്ടിൽ റയിൽവേ ഇൻസ്പെക്ടർ ഒരു രാത്രി തങ്ങാനിടയാകുന്നു. സിഗ്നൽമാന്റെ മകളെ ആ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ വശീകരിച്ച് വഴിപിഴപ്പിക്കുന്നു. ഇതിൽ ഹൃദയം തകർന്ന മാതാവ് അടുത്തുള്ള ദേവാലയത്തിലെത്തി മനമുരുകി പ്രാർത്ഥിച്ചു. എന്നാൽ കഠിനമായ തണുപ്പിൽ തുറന്ന പ്രദേശത്തു ഏറെ നേരം ഇരുന്ന ആ സാധു സ്ത്രീ വെറുങ്ങലിച്ച് മരിച്ചു വീഴുകയാണ്. രോഷം ജ്വലിച്ച റെയിലേ സിഗ്നൽകാരൻ, ഇൻസ്പെക്ടറെ കൊന്നിട്ട് ഈ കൊലപാതകം അറിയിക്കുവാൻ, കുതിച്ചു വരുന്ന ട്രെയിൻ തടുത്തു നിറുത്തുന്നു. പക്ഷേ കോട്ടുവായിടുന്ന യാത്രക്കാർക്കറിയേണ്ടത്, വണ്ടി നിറുത്തിയ സ്റ്റേഷനിൽ ഭക്ഷണം കിട്ടുമോ എന്നാണ്! ആ നിർല്ലേപത, ക്രൂരത, ശ്രദ്ധേയമാണ്. യുദ്ധാന്തര ജർമ്മനിയുടെ മരിച്ച മനസ്സ് അവിടെക്കാണാം.

നിയോറിയലിസം

ലോകമഹായുദ്ധം ചവച്ചുതുപ്പിയ ഇറ്റലിയിൽ അമർന്നു കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഭഗ്നമോഹങ്ങളുടെ ചിതാഗ്നിനിയിൽ ഒരു ജനതയുടെ ഭദ്രമായ സാമൂഹ്യ ജീവിതവും സ്പഷ്ടമായ മൂല്യബോധവും ആഹൂതി ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. ഫാസിസത്തിന്റെ ചോരയിൽ കുതിർന്ന ബിംബങ്ങൾ തകർന്നുടഞ്ഞു. യുദ്ധം മനുഷ്യനിലുള്ള മൃഗത്തെ മാന്തിപുറത്തിട്ടപ്പോൾ സ്നേഹം എന്ന മോഹന സങ്കല്പംപോലും ഞെട്ടി വിറച്ചു. റോമൻ കത്തോലിക്കാമതവും, മനുഷ്യ നന്മയെ നെഞ്ചോറ്റി ലാളിച്ച് നടന്ന ദർശനങ്ങളും ഉയർത്തിക്കാണിച്ച 'സഹിഷ്ണുത' എന്ന മാനുഷിക ശീലത്തിലുള്ള വിശ്വാസം പോലും തകർന്നു. ഈ വിശ്വാസ തകർച്ചയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ ജീവിതത്തിന്റെ അപ്രസന്നമായ മുഖം പ്രതീക്ഷയുടെ തിരിനീട്ടി ദീപ്തമാക്കാനുള്ള ചരിത്രപരമായ കർത്തവ്യം കലാകാരനിൽ നിക്ഷിപ്തമായി. ഗിയോവന്നി വെർഗോയെ പോലുള്ള എഴുത്തുകാർ ആ വഴിക്ക് ഗാഢശ്രമം നടത്തി. പുതിയ മൂല്യങ്ങളെയും പുതിയ വിഗ്രഹങ്ങളെയും, പുതിയ ജീവിത ധാരകളെയും അന്വേഷിച്ച സാഹിത്യകാരന്മാർ പുതിയ സങ്കേതങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. ചുറ്റുമുള്ള ജീവിത്തെ കടുത്ത യാഥാർത്ഥ്യ ബോധത്തോടെ അവർ വിശകലനം ചെയ്തു. ആദർശചിന്തയിലും മാനുഷികമൂല്യസങ്കല്പത്തിലും എന്നും മുന്നണിയിൽ നിന്നിട്ടുള്ള ഇറ്റലിയിലെ സിനിമാ സ്രഷ്ടാക്കൾക്കും, അസ്തിത്വം നേടാനുള്ള ഒരു ജനതയുടെ അന്വേഷണത്തിൽ തങ്ങളുടെ പങ്ക് നിർവഹിക്കേണ്ടി വന്നു. ഡിസൈക്കയും, റോസ്സല്ലിനിയും, ഫെല്ലിനിയും, വിസ്ക്കോന്തിയും, മൈക്കലാഞ്ചലോ അന്റോണിയോനിയും സ്വന്തമായ പാത പണിതൊരുക്കി.

എന്നാൽ തുടക്കം മുതൽക്കേ അവരെ ജാഗരൂകമാക്കിയ ഒരു സമസ്യയുണ്ട് അതിതാണ്. ഇരുളിന്റെ ഇടനാഴിയിൽ ആലസ്യത്തിലാണ്ടു അടിയുന്ന ഒരു ജനതയുടെ നൊമ്പരങ്ങളും ആ നൊമ്പരങ്ങൾ തങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അദമ്യമായ സംഘർഷവും ധർമ്മരോഷവും സിനിമാ സ്ക്രീനിൽ പകർത്താൻ ഏതൊരു ശൈലിയാണു സ്വീകരിക്കേണ്ടത്? കേവലം വിനോദം പകരുന്ന

നർമ്മചിത്രങ്ങളുടെ രചനയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സരളശൈലിയാണോ? ചരിത്രകഥകളും മറ്റും പകർത്താൻ കൈക്കൊള്ളുന്ന പകിട്ടാർന്ന ശൈലിയാണോ? അതോ ചിത്രകലയിലും എഴുതിയ സാഹിത്യത്തിലും സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളെ പിറന്ന പടിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കേവലമായ റിയലിസമോ? അതൊന്നും അനുസന്ധേയമായി അവർക്ക് തോന്നിയില്ല. വൈകാരികമായി സത്യസന്ധത പുലർത്തുന്നതും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രസക്തമായ രേഖകൾമാത്രം കലാത്മകമായി പകർത്തുന്നതും ആർദ്രമായ മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ ഇളനീർ തുളുമ്പി നിൽക്കുന്നതുമായ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ശൈലി-ശക്തവും വികാരസുന്ദരവുമായ ശൈലി-അവരുടെ ആത്മവത്തയിൽ അലിഞ്ഞിരിക്കുകയാണെന്നു ക്രമേണ അവർ അറിഞ്ഞു സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും ജീവിതത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ പുനരാഖ്യാനം ക്ലേശകരമാണെന്നു അവർക്കറിയാമായിരുന്നു. ഭാവനാസമ്പന്നമായ ജേർണലിസത്തേയും വികാര സംക്രമണക്ഷമമായ സാഹിത്യസഷ്ടിയേയും നിഷ്കൃഷ്ടമായി വകഞ്ഞു നിർത്താനുള്ള വരമ്പുകളൊന്നുമില്ലല്ലോ. അതുപോലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കാൻ തുനിയുന്ന സിനിമാസ്രഷ്ടാവിന്റെ മുന്നിലും പല സരണികളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. സംഭവങ്ങളെയും മുഖങ്ങളെയും അതേപടി പകർത്തിക്കാട്ടുന്ന ന്യൂസ്റീൽ; കഥാപാത്രങ്ങളെയും സന്ദർഭങ്ങളെയും അവയുടെ തനതായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്വാഭാവികതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാചിത്രങ്ങൾ; ജീവനസംഗീതം ത്രസിച്ചു നിൽക്കുന്ന വ്യാഖ്യാനത്മകമായ ഡോക്കുമെന്ററികൾ; ഈ മാതൃകകളിൽ ഏതാണ് കാമ്യം? ഏതാണ് മെച്ചം? ഇവയെ സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ഭാസുരമായ ഒരു മാർഗ്ഗം കണ്ടെത്തുകയായിരുന്നു നിയോറിയലിസ്റ്റുകളുടെ ലക്ഷ്യം. കൃത്രിമ മോടി കലരാത്ത സ്വച്ഛനിർമ്മലമായ ജീവിത വ്യാഖ്യാനമാകണം തങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളെന്ന് അവർ ആഗ്രഹിച്ചു. വിട്ടോറിയ ഡിസൈക്കയും തിരക്കഥാകാരൻ സീസറേ സാവറ്റീനിയും ചേർന്ന് 1942-ൽ നിർമ്മിച്ച കുട്ടികൾ നമ്മെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. (The children are watching us) എന്നചിത്രത്തിൽ നീയോറിയലിസത്തിന്റെ ആദ്യപൊടിപ്പുകൾ പ്രേക്ഷകലോകം ദർശിച്ചു. ഒരു കുട്ടിയുടെ കറപുരളാത്ത ഋജുവായ വീക്ഷണത്തിലൂടെ മുതിർന്നവരുടെ ലോകവും അവരുടെ ചെയ്തികളും കാണാനുള്ള ശ്രമം ആയിരുന്നു ഇത്. മാതാപിതാക്കളുടെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങൾക്കിടയിൽപെട്ട് ഞെരിയുന്ന പ്രിക്കേ എന്ന കുട്ടിയുടെ നിസ്സഹായതയിലൂടെ സമകാലിക ഇറ്റലിയിലെ തകരുന്നു കുടുംബ ബന്ധങ്ങളെ ഡിസൈക്ക സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഭാര്യക്ക് മറ്റൊരുത്തനുമായി അപഹാസ്യമായ പ്രണയബന്ധമുണ്ടെന്ന് സംശയിക്കുന്ന പ്രിക്കോയുടെ അച്ഛൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ മരിക്കും മുൻപ് അയാൾ അമ്മയുടെ അവിഹിതബന്ധത്തെപ്പറ്റി അറിയാൻ പ്രിക്കോയെ ക്രൂരമായി ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. പീന്നീട് ശപ്തമായ ആ പരിസരത്തിൽ നിന്ന് അകന്ന് പ്രിക്കോ ഒരു ബോർഡിംഗ് സ്കൂളിൽ എത്തി. അവിടത്തെ കൂറ്റൻ മതിലുകൾ അവനെ ഏകാകിയാക്കുന്നു. യൂണിഫോറം അജ്ഞാതമായ യന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കി തന്നെ മാറ്റുന്നതായി പ്രിക്കോക്ക് തോന്നി. അമ്മ അവനോട് വിട പറയുമ്പോൾ അവൻ അമ്മയെ ആലിംഗനം ചെയ്യാൻ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല.

നിയോറിയലിസ്റ്റിക് സിനിമ-വിത്തോറിയോ ദിസിക്കയുടെ ബൈസിക്കൾ തീവ്സ്

നിയോറിയലിസം എന്ന നോവത്ഥാനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഈറ്റില്ലമാണ്, ഇറ്റലി. ഇറ്റാലിയൻ സിനിമയും, നിയോറിയലിസത്തിന്റെ പിറവിയോടെ, ചലച്ചിത്ര ഭൂപടത്തിൽ കുറിക്കപ്പെട്ടു. ഇറ്റാലിയൻ ദേശീയ സിനിമയിൽ, മാറ്റത്തിനു തുടക്കം കുറിച്ച ചലച്ചിത്രകാരനാണ് വിത്തോറിയോ ദിസിക്ക (Vittorio Desica). നിയോറിയലിസത്തിന്റെ ആദ്യനാളുകളിൽ യഥാർത്ഥസിനിമയുടെ പിറവിക്കുവേണ്ടി ദിസിക്ക തന്റെ കരങ്ങളിൽ ക്യാമറയേന്തി. ആഗോളവ്യാപകമായ സിനിമാസ്വാദകർക്ക് ചലച്ചി

ത്രവിരുന്നൊരുക്കിയ ചിത്രമാണ്, ദിസിക്കയുടെ 'ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്'. രണ്ടാംലോകയുദ്ധം പിഴുതെറിഞ്ഞ ഇറ്റാലിയൻ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ, ബൈസിക്കൾ തീവ്സിലൂടെ പുനർജന്മം കൈക്കൊണ്ടു. വിശപ്പിന്റെ വേദനയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന വികാരങ്ങൾ, മൂർത്തമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി ബൈസിക്കിൾ തീവ്സിന്റെ ഫ്രെയ്മിനുള്ളിൽ ഞെരിഞ്ഞമർന്നു. സെല്ലുലോയ്ഡിലെ ഫ്രെയ്മുകൾക്കുള്ളിൽ നടന്ന നിലനില്പിനുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടം, ഇതിഹാസമാനുമുള്ള (Epic Dimension)ചലച്ചിത്രശില്പമായി. അഭ്രപാളിയിൽ ദിസിക്ക വാരിവിതറുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ, പതിതരുടെ പങ്കപ്പാടിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രങ്ങളാണ്. മാനവികതയിൽ മുങ്ങിപ്പൊങ്ങുന്ന പ്രകോപനപരമായദൃശ്യങ്ങളിൽ, ജിവിതസ്പന്ദനം സ്ഫുരിക്കുന്നു. മനസ്സിന്റെ തന്ത്രികളിൽ ഇക്കിളി പാകുകയും ബോധേന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പവിഴങ്ങൾ വിതറികയും ചെയ്യുന്ന കാല്പനികതയെ ദിസിക്ക ബോധപൂർവ്വം ധിക്കരിച്ചു; പകരം അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ച ഡോക്യുമെന്ററി (Documentary)ശൈലി, ചിച്ചിത്രഭാഷയുടെ സൗന്ദര്യ സങ്കല്പത്തിനു മിഴിവേകി. സീലറേ സാവിത്തിനി എന്ന തിരക്കഥാകൃത്ത്, ദിസിക്കയുടെ ഈ കരുത്തുറ്റ ശില്പത്തിനു പിൻബലവും നൽകി.

രണ്ടാം ലോകയുദ്ധം, ഇറ്റലിയിലെ സാധാരണക്കാരന്റെ ജീവിതത്തിലുണ്ടാക്കിയ താളപ്പിഴയുടെ നിത്യസ്മാരകമാണ് 'ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്,'. യുദ്ധാനന്തര റോമിൽ പട്ടിണി വേട്ടയാടിക്കൊണ്ടിരുന്ന, ഒരു കൊച്ചുകുടുംബത്തിന്റെ വിശപ്പിന്റെ വേദനയിൽ നിന്നുണ്ടായ ഉൾത്താപത്തെ ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെ നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ദിസിക്ക. ജീവിതസ്വപ്നങ്ങൾ, അഭിലാഷങ്ങളുടെ ചിതയിൽ വെന്തുരുകി വീണ മോഹഭംഗം, ആ കുടുംബത്തെ നിത്യദു:ഖത്തിലാഴ്ത്തി. സമകാല ഇറ്റലിയുടെ സാമൂഹികവ്യവസ്തിതിയിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്ന 'ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്' മധ്യവർഗ്ഗ ചുഷിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ ജീവിതാനുഭവം തന്നെയാണ്. സിനിമയെ കൈയാളാനുള്ള ദിസിക്കയുടെ നിപൂണത, അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തുന്നത് 'ബൈസിക്കൾ തീവ്സ്'ലാണ്.

ഏതൊരു ചിത്രത്തെയും ശാശ്വതമായി സ്മരണയിൽ കുടിയരുത്തുന്നത്, ജീവിതവുമായുള്ള ആഭിമുഖ്യ (contect with life) മാണ്. നിത്യജീവിതവുമായുള്ള അടുപ്പം ദിസിക്കയുടെ മാസ്റ്റർപീസിനെ, ഹ്യൂമൺ ഡോക്യുമെന്റ് എന്ന തലത്തിലേക്കുയർത്തുന്നു. വരുങ്കാല സിനിമയ്ക്ക് ഇന്ധനശക്തി പകർന്നുകൊടുത്ത സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ നാഴികക്കല്ലാണ് 'ബൈസിക്കൾ തീവ്സ്'. ഈ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം രണ്ടു തലങ്ങളിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഒന്നാമതായി നിയോറിയലിസം ത്വരിതപ്പെടുത്തുവാൻ ഒരു രാസത്വരകം (catalyst) പോലെ അതു പ്രവർത്തിച്ചു. രണ്ടാമതായു ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലിയിലുള്ള ആഖ്യാനം സിനിമയുടെ രൂപശില്പത്തെ വികൃതമാക്കുകയില്ലെന്നു അതു സ്ഥാപിച്ചു.

യുദ്ധത്തിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ, ഇറ്റലിയെ കശക്കി ഞെരിച്ചത് മുസ്സോളീനിയുടെ ഫാസിസ്റ്റ് ഏകാധിപത്യമാണ്. അമ്മയുടെ മുലഞെട്ടു നുണയുന്ന കുഞ്ഞിനെ വിടുവിച്ച്. മുലപ്പാലിനു വേണ്ടിക്കേഴുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ സംഗതമാക്കി, ആ സ്ത്രീയെ ബലാൽസംഗം ചെയ്ത ഭടന്മാരുടെ ക്രൂരത ഇറ്റലിക്കാരെ വേദനിപ്പിച്ചു. രണ്ടാം ലോകയുദ്ധം ജീവിതത്തിന്റെ താളം തെറ്റിച്ച് മർദ്ദിതരും പീഡിതരുമായ ഇറ്റലിക്കാരുടെ ശിഥിലീകരിക്കപ്പെട്ട ഹൃദയബന്ധങ്ങൾ, അഭ്രത്തിലാക്കി ഓർമ്മയിൽ സൂക്ഷിക്കാൻ പതിറ്റാണ്ടിന്റെ കാത്തിരിപ്പു വേണ്ടിവന്നു.

ബ്രൂണോ എന്ന കൊച്ചുകുട്ടിയും അന്റോണിയോ എന്ന പിതാവും ബ്രൂണോയുടെ മാതാവും അടങ്ങുന്ന കൊച്ചു കുടുംബത്തിന്റെ കഥയാണ് ബൈസിക്കൾ തീവ്സ്. രണ്ടാം ലോകയുദ്ധം ഇറ്റലി

യിലെ ഭൂരിഭാഗം ഫാക്ടറിത്തൊഴിലാളികളെയും തൊഴിൽരഹിതരാക്കി. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഒരുവനാണ് അന്റോണിയോ. കാർമേഘാവൃതമായ മാനത്ത് വെള്ളിരേഖ നിഴലിക്കുന്നു. സ്വന്തമായി സൈക്കിളുണ്ടെങ്കിൽ അയാൾക്കു തൊഴിലുകിട്ടും. അന്റോണിയോ പാടുപെട്ട് പണയത്തിലിരിക്കുന്ന തന്റെ സൈക്കിൽ തിരിച്ചെടുക്കുന്നു. പ്രതീക്ഷകളോടെ, ജോലിക്കു പോകാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്നു. സൈക്കിൽ കാണുന്നില്ല: തെരച്ചിലാരംഭിക്കുന്നു. തന്റെ സൈക്കിൽ മോഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു എന്ന ദു:ഖസത്യം അയാളെ തളർത്തി. സ്നേഹനിധിയായ ഭാര്യയും ഓമനപ്പുത്രനും പട്ടിണി കിടന്നു മരിച്ചെങ്കിലോ എന്ന ആശങ്ക നിറഞ്ഞ ഹൃദയവ്യഥ അന്റോണിയോയെ നിഴലുപോലെ പിന്തുടർന്നു. വിവേചനബുദ്ധി അയാളോടു യാത്ര പറഞ്ഞു. നാലുചുറ്റും അന്റോണിയോ ഒന്നു കണ്ണോടിച്ചു. വിശപ്പിന്റെ വേദനയ്ക്കറുതി വരുത്താൻ കണ്ണിൽ കണ്ട സൈക്കിൽ മോഷ്ടിച്ചു. അന്റോണിയോ പിടിക്കപ്പെട്ടു: ക്രൂരമായി ഭേദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു. വ്രണിതഹൃദയനായ അന്റോണിയോ മകനുമൊത്ത് ആൾക്കുട്ടത്തിനിടയിലൂടെ വീട്ടിലേക്കു നടന്നുപോകുന്നു.

അടിസ്ഥാനപരമായി കഥ തികച്ചും ലളിതമാണ്. പക്ഷേ സംഭവങ്ങളുടെ പുറന്തോടുപൊട്ടിത്താൽ, മനുഷ്യന്റെ നിലനില്പിനുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടം (struggle for existence)മൂല്യങ്ങളെ ചവിട്ടിമെതിച്ചു താണ്ഡവനൃത്തമാടുന്നത് കാണാം. അന്റോണിയോയുടെ ദു:ഖം ഒരൊറ്റപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ ദു:ഖമല്ല; തന്നെപ്പോലുള്ള പതിനായിരങ്ങളുടെ പ്രതിനിധിയാണ് അന്റോണിയോ, അ ദു:ഖത്തിന്റെ ആഴവും വ്യാപ്തിയും, കറുപ്പും വെളുപ്പും ചാലിച്ച്, ദിസിക്ക സെല്ലുലോയ്ഡിലെഴുതുമ്പോൾ അതിൽ മനസ്സിനെ നോവിക്കുന്ന എണ്ണമറ്റ അർത്ഥതലങ്ങൾ നാമ്പെടുക്കുന്നു.

വീറ്റോറിയോ ഡിസീക്ക

റോമിനടുത്ത് സോറയിൽ 1902 ജൂലൈ 7ന് ജനിച്ച വിറ്റോറിയോ ഡിസീക്ക 1968-ൽ ഫ്രഞ്ച് പൗരത്വം നേടി. നാടകനടനായിരുന്ന ഇദ്ദേഹം 1918-ൽ ചലച്ചിത്രത്തിലും നടനായെത്തി. മുപ്പതുകളുടെ ആദ്യ പകുതിയോടെ തിരക്കുള്ള നടനായി തീർന്നു. 150 ലേറെ ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1940-ൽ ആദ്യ ചിത്രമായ തെരേസാ പെനർഡി പുറത്തുവന്നു. മറ്റ് പ്രധാന ചിത്രങ്ങൾ ഷൂഷൈൻ (1946), ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ് (1948), ടുഡേ ആന്റ് ടുമാറോ (1963), ദി ഗാർഡ് ഓഫ് ദി ഫിൻസി കോൺടിനന്റ് (1971). ഏറ്റവും മികച്ച വിദേശ സിനിമയ്ക്കുള്ള ഓസ്കാർ നേടിയിട്ടുണ്ട്. നിയോ റിയലിസ്റ്റ് സിനിമയിൽ വമ്പൻ മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. അമേചർ നടന്മാരെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയുള്ള ചെലവുകുറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രരചനകൾ ഡിസീക്കയെ പ്രശസ്തിയിലെത്തിച്ചു. യുറോപ്യൻ സമൂഹത്തിലെ യുദ്ധാനന്തര ദാരിദ്ര്യത്തോടുള്ള സഹതാപവും മെലോഡ്രാമാ സിനിമകൾക്കെതിരായുള്ള ചലച്ചിത്ര സമീപനവും നിയോറിയലിസ്റ്റ് ഘട്ട രചനകളിൽ കാണാം. 1974 നവംബർ 13ന് അന്തരിച്ചു.

സെർഗീവ് ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ'

ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ നിരവധി സിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെട്ട വെറുമൊരു സിനിമയല്ല. ചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച പത്തു ചിത്രങ്ങളിലൊന്നുപോലുമല്ല. അത് എല്ലാക്കാലത്തേക്കും വച്ച് ഏറ്റവും മഹത്തായ സിനിമയാണ്. 1905-ൽ സാറിസ്റ്റ് ജയമാനന്മാർക്കെതിരെ പൊട്ടെംകിൻ യുദ്ധക്കപ്പലിലെ ഭടന്മാർ നടത്തിയ പരായപ്പെട്ട കലാപത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി, സിനിമയിലെ ആദ്യ മാസ്റ്റർമാരിലൊരാളായ സെർഗീവ് ഐസൻസ്റ്റീൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ സിനിമ ഒക്ടോബർ സോഷ്യലിസ്റ്റ് വിപ്ലവത്തിന്റെ സന്ദേശവും ചരിത്രപ്രാധാന്യവും ലോകജനതയുടെ മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുത്തു.

അഞ്ച് അധ്യായങ്ങളാണ് പൊട്ടെകിന്നിനുള്ളത്. ഒന്നാമത്തേത്, മനുഷ്യനും പുഴുക്കളും. പുഴുക്കളിരച്ച മാംസം ആഹാരത്തിലുൾപ്പെട്ടതിനെതുടർന്ന് അതു കഴിച്ച ഭടന്മാർ പ്രതിഷേധിക്കുന്നതാണീ ഭാഗത്തുള്ളത്. അടുത്തത്, തുറമുഖത്തെ നാടകം എന്ന അധ്യായമാണ്. പട്ടാളക്കാരുടെ ലഹളയും അവരുടെ നേതാവ് വാക്കുലിൻചക്ക് കൊല്ലപ്പെടുന്നതുമാണീ ഭാഗത്തിലുള്ളത്. മൂന്നാമത്തെ അധ്യായം ഒരു പരേതൻ നീതി തേടുന്നു എന്നതാണ്. ഒഡേസ തുറമുഖത്തെ ജനതതി രക്തസാക്ഷിയായ നേതാവിന്റെ മരണത്തിൽ അനുശോചിക്കുന്നതാണീ കഥാഭാഗം. ഒഡേസ പടവുകൾ എന്ന നാലാമധ്യായത്തിൽ സാറിന്റെ പട്ടാളം ഒഡേസയിലെ ജനങ്ങളെ കൊന്നൊടുക്കുന്നതാണ് കാണിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവസാനത്തേതിൽ കടലിലൂടെ നീങ്ങിയെത്തുന്ന മറ്റൊരു പടക്കപ്പലിലെ പട്ടാള വ്യൂഹത്തെ പൊട്ടെംകിൻ കപ്പലിലെ പോരാളികൾ നേരിടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും, എന്നാൽ ആ പട്ടാളവ്യൂഹം സമരക്കാരോട് ഐക്യദാർഢ്യം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ എത്തിയവരാണെന്നു തെളിയുന്നതുമായ ഉദ്വേഗജനകമായ രംഗമാണുള്ളത്.

താൻ ആവിഷ്ക്കരിച്ച് മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തം ആദ്യമായി പരീക്ഷിച്ച ഈ സിനിമ വിപ്ലവപ്രചാരണത്തിനുള്ള ഒന്നെന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ വിഭാവനം ചെയ്തത്. കുലെഷോവ് പരീക്ഷിച്ച എഡിറ്റിങ് സമ്പ്രദായങ്ങളെ കാണികളിൽ ഗംഭീരമായ വികാരസ്ഫോടനം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന തരത്തിൽ പുന:ക്രമീകരിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. കാണിക്ക് പൊരുതുന്ന ഭടന്മാരോട് ഐക്യദാർഢ്യവും അവരെ അടിച്ചമർത്തുന്ന മർദ്ദകരോട് രോഷവും ജനിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് അദ്ദേഹം മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗവത്ക്കരിച്ചത്. ഒഡേസ പടവുകളിൽ വച്ച് സാധാരണ ജനങ്ങളെ കൊന്നൊടുക്കുന്ന രംഗമാണ് ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായത്. വെള്ള മേൽക്കുപ്പായമണിഞ്ഞ സാറിസ്റ്റ് കൊസ്സാക്കുകൾ താളാത്മകമായി മാർച്ച് ചെയ്ത് പടികളിറങ്ങുകയും ഓടിരക്ഷപ്പെടുന്ന ജനങ്ങളെ നിസ്സംഗമായി കൊന്നൊടുക്കുകയുമാണ്. ഈ സീക്വൻസിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്തായി, തന്റെ കുട്ടിയെ ഉന്തുവണ്ടിയിലിട്ട് ഉന്തുന്ന അമ്മയെ വെടിവെച്ചിടുന്ന ദൃശ്യം ഹൃദയഭേദകമാണ്. നിലത്തുവീണ് പിടഞ്ഞുമരിക്കുന്ന ആ അമ്മയുടെ കാൽ തട്ടി കുട്ടിയെ കിടത്തിയിരിക്കുന്ന വണ്ടി പടികളിലൂടെ വേഗത്തിൽ താഴോട്ട് കുതിക്കുന്നത് ശ്വാസം അടക്കിപ്പിടിച്ചിരുന്നു മാത്രമേ കണ്ടിരിക്കാനാവൂ. ഒഡേസ പടവുകളിൽ വെച്ച് ഇത്തരത്തിലൊരു കൂട്ടക്കൊല യഥാർത്ഥത്തിൽ നടന്നിട്ടില്ല. നഗരത്തിന്റെ മറ്റുഭാഗങ്ങളിലെവിടെയോ നടന്ന കുട്ടക്കൊലയെ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ദൃശ്യപരത കൂടി കണക്കിലെടുത്ത് ഭാവനാപരമായി പരിഷ്കരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചതിലൂടെ സാർ ഭരണത്തിന്റെ മർദ്ദകസ്വഭാവം കാണിയിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയ എളുപ്പമായിത്തീർന്നു. ഏറ്റവും കൗതുകകരമായ കാര്യം ഈ കൂട്ടക്കൊല നടന്നത് ഒഡേസ പടവുകളിൽ തന്നെയാണെന്ന് പിന്നീട് ഭൂരിപക്ഷം ആളുകളും വിശ്വസിച്ചുപോന്നു എന്നതാണ്. ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യം എന്തൊ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ, ദൃശ്യസ്ഥനത്തിന്റെ ചൈതന്യം അതിനെ അതിവർത്തിച്ചു എന്നു സാരം.

നാസി ജർമ്മനി, ബ്രിട്ടൻ, സ്പെയിൻ, ഫ്രാൻസ് എന്നിങ്ങനെ പല രാജ്യഹ്ങളിലും അക്കാലത്ത് പൊട്ടെംകിന്റെ പ്രദർശനം നിരോധിക്കുകയുണ്ടായി. ലോകത്തെ വാണിജ്യ വിതരണ സംവിധാനത്തിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതെ പോയ ചിത്രം അതു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട ഫിലിം സൊസൈറ്റികളിലൂടെയും തൊഴിലാളിസംഘടനകളിലൂയെുമാണ് വ്യാപകമായി പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ബദൽ സിനിമയുടെ ആദ്യത്തെ അടയാളമായി ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ വാഴ്ത്തപ്പെടുന്നത് ഈ വസ്തുത കൂടി കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടാണ്. ഫാക്ടറികളുടെയും ക്ലബ്ബുകളുടെയും വിദ്യാലയങ്ങളുടെയും മങ്ങിയ ചുമരുകളിലും വലിച്ചുകെട്ടിയ സാറ്റിൻ തുണികളിലുമാണ് പലപ്പോഴും ചിത്രം പ്രൊജക്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടത്.

സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ മഹാനായ ലെനിൻ 1905-ൽ നൽകിയ ഒരു സന്ദേശമാണുള്ളത്. *"വിപ്ലവം ഒരു യുദ്ധമാണ്. ചരിത്രത്തിൽ അറിയപ്പെട്ട എല്ലാ യുദ്ധങ്ങളിലും വെച്ച്, നീതിമത്ക്കരിക്കാവുന്നതും സത്യസന്ധവും യഥാർത്ഥത്തിൽ മഹത്തരവുമായ യുദ്ധമാണത്. റഷ്യയിൽ അത്തരത്തിലുള്ള ഒരു യുദ്ധം പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു, അത് ആരംഭിച്ചും കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു."* ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ പഠനവിധേയമായി ഒറ്റയ്ക്കു നിൽക്കുന്ന ഒരു ടെക്സ്റ്റ് ബുക്കല്ല. അത്, മർദ്ദനം അധികാരബലതന്ത്രത്തിന്റെ അവിഭാജ്യ ഭാഗമായി നടപ്പിലാക്കുന്ന ഭരണകൂടവും അതിനെതിരായ ജനകീയ പ്രതിരോധവും എന്ന വൈരുദ്ധ്യത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യം നിലനിൽക്കുകയും ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നിടത്തോളം കാലം പ്രസക്തമായിരിക്കുന്ന ഒരു സിനിമയാണ്. അതായത്, ചരിത്രപരത മാത്രമല്ല പൊട്ടെംകിന്നിനെ ന്യായീകരിക്കുന്നത്, മറിച്ച് വർത്തമാനകാല സങ്കീർണ്ണതകൾ കൂടിയാണെന്നർത്ഥം.

സെർഗീവ് ഐസൻസ്റ്റീൻ

ആയിരത്തി എണ്ണൂറ്റി തൊണ്ണൂറ്റി എട്ട് ജനുവരി 23 ന് ജനിച്ച സെർഗീവ് ഐസൻസ്റ്റീൻ വിദ്യാർത്ഥിയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ റഷ്യൻ ചെമ്പടയിൽ ചേർന്നു. 1920 മുതൽ പീപ്പിൾസ് തിയറ്ററിലെ (മോസ്കോ) സജീവ പ്രവർത്തകൻ, കബൂക്കി നാടകവേദിയോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം ചലച്ചിത്ര രംഗത്തേക്കാകർഷിച്ചു. ആദ്യം ഗ്ലൂമോവ് ഡയറി (1923) എന്ന ഹ്യസ്വ ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിച്ചു. സ്ട്രൈക്ക് (1924) ആണ് ആദ്യത്തെ സമ്പൂർണ്ണ ചിത്രം. മറ്റു ചിത്രങ്ങൾ: ഒക്ടോബർ അഥവാ ടെൻ ഡെയ്സ് ദാറ്റ് ഷുക്ക് ദ വേൾഡ് (928), ഓൾഡ് ആന്റ് ന്യൂ (1929), അലക്സാണ്ടർ നെവ്സ്കി (1938), ഐവാൻ ദി ടെറിബിൾ-ഒന്ന് (1934), ഐവാൻ ദി ടെറിബിൾ-രണ്ട് (1958), തണ്ടർ ഓവർ മെക്സിക്കോ, ഡെത്ത് ഡോടൈം ഇൻ സൺ. സംവിധായകനെന്നപോലെ തന്നെ സൈദ്ധാന്തികനെന്ന നിലയിലും ശ്രദ്ധേയനാണ് സെർഗീവ് എസൻസ്റ്റീൻ. കൃതികൾ: ദ ഫിലിം സെൻസ് (1942), ഫിലിം ഫോം (1949), നോട്സ് ഓഫ് ഫിലിം ഡയറക്ടർ (1958), ഫിലിം എസ്സെയ്സ് (1958), 1948 ഫെബ്രുവരി 11ന് ഈ ചലച്ചിത്ര പ്രതിഭ അന്തരിച്ചു.

ദ പാഷൻ ഓഫ് ജോവൻ ഓഫ് ആർക്ക്

പതിനെഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ഓർലിയൻസിലെ കന്യകയായ ജോവൻ ഓഫ് ആർക്കിന് പുണ്യവാളപ്പട്ടം നൽകിയത് 1920-ലാണ്. ബർണാഡ് ഷാ രചിച്ച വിരുദ്ധയുക്തികൾ നിറഞ്ഞ നാടകവും അനത്തോൾ ഫ്രാൻസിന്റെ ഗവേഷണപാഠവും ചരിത്രവസ്തുതകളും നിഗൂഢമായ ആത്മീയ വിശ്വാസങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഐതിഹ്യകഥകളും കൂടിക്കുഴഞ്ഞു കിടക്കുന്ന ആ ആട്ടിടയപുത്രിയുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചന്വേഷിക്കാൻ പലരെയും കൂടുതൽ പ്രേരിപ്പിച്ചു. അപ്രകാരമാണ് കാൾ തിയൊഡോർ ഡ്രെയർ എന്ന വിഖ്യാതനായ ഡാനിഷ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ലോക ക്ലാസിക്കുകളിലൊന്നായിത്തീർന്ന 'ദ പാഷൻ ഓഫ് ജോവൻ ഓഫ് ആർക്ക്' സങ്കൽപ്പിക്കാനാരംഭിച്ചത്. ജീവാത്മാവിനു മേൽ പരമാത്മാവ് നേടുന്ന അന്ത്യ വിജയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു സ്ത്രോത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ് താൻ പരിശ്രമിച്ചതെന്ന് ഡ്രെയർ പറയുന്നുണ്ട്. വിചിത്രമായനുഭവപ്പെടുന്നസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകനെ വലിച്ചിഴച്ചത് അതുകൊണ്ടു തന്നെ യാദൃച്ഛികമായിരുന്നില്ല. ജോവൻ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ ജീവിതം സാധ്യമായ സ്ഥലകാലത്തിന്റെ ആത്മാവ് ആ കഥാപാത്രവൽക്കരണത്തിലൂടെ പരിഭാഷപ്പെടുത്താനാണ് സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചത്. ചമയങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം തന്റെ പ്രക്രിയയിൽ ഇടം നൽകിയതേ ഇല്ല. നായികയായി അഭിനയിച്ച റെനി ഫാങ് ഫാൽക്കോനെറ്റിയിൽ നിന്ന് രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ് കണ്ടെത്താനും ചോർത്തിയെടുക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചുതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് പാഷൻ ലോക ക്ലാസ്സിക്കായിത്തീർന്നത്.

ഇംഗ്ലീഷുകാർ തടവിലിട്ടതിനു ശേഷമുള്ള ജോവൻ ഓഫ് ആർക്കിന്റെ അവസാന വിചാരണാ വേളയാണ് സിനിമ വിശദീകരിക്കുന്നത്. വിചാരണയും തടവറയും പീഡനങ്ങളും വധശിക്ഷയും ചേർന്ന കഷ്ടാനുഭവങ്ങളുടെ നേർ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടത്. മുന്നനുഭവങ്ങളില്ലാത്ത വിധത്തിലുള്ള മുഖഭാവ ചിത്രീകരണങ്ങൾ നടത്തുന്നതിനു വേണ്ടി നടിയും ഛായാഗ്രഹകനും പരിശീലിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടതിൽവച്ചേറ്റവും മഹനീയമായിത്തീർന്ന അഭിനയമായി ഫാൽക്കോനെറ്റിയുടെ പ്രകടനം വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷനിസത്തിന്റെയും ഫ്രഞ്ച് അവാങ്ഗാർദ് കലയുടെയും സമ്മേളനമായി ചിത്രത്തെ നിരൂപകൻ സ്ഥാനപ്പെടുത്തി. ഇംഗ്ലീഷ് പട്ടാളക്കാരെ അതിക്രൂരന്മാരായി ചിത്രീകരിച്ചതുകൊണ്ട് ഇറങ്ങിയ കാലത്ത് സിനിമ ബ്രിട്ടനിൽ നിരോധിക്കപ്പെട്ടു. ചിത്രത്തിന്റെ മാസ്റ്റർ നെഗറ്റീവ് കത്തിപ്പോയതിനെ തുടർന്ന് നല്ല പ്രിന്റുകളൊന്നും പിൽക്കാലത്ത് ലഭ്യമാക്കാനായില്ല എന്ന ദു:ഖത്തോടെയാണ് ഡ്രയർ അന്തരിച്ചത്. എന്നാൽ അത്ഭുതകരമെന്നോണം, ഓസ്ലോയിലെ ഒരു മാനസികരോഗാശുപത്രിയിലെ കക്കൂസിൽ നിന്ന് ചിത്രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ പ്രിന്റ് 1981–ൽ കണ്ടെടുത്തു.

നാട്ടിൽപുറത്തുകാരിയായ നായിക ആണായി വേഷം ധരിച്ചാണ് സംഘം നയിച്ച് ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശ ശക്തികളെ നേരിടുന്നത്. അവളുടെ പോരാട്ടം പക്ഷെ പരാജയപ്പെടുകയും ഫ്രഞ്ചുകാരുടെ കൂലിപ്പട്ടാളം അവളെ പിടികൂടി ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് ഏൽപ്പിക്കുകയുമാണ്. വിചാരണ വേളയിലാണ് തനിക്ക് സ്വർഗ്ഗരാജ്യത്തു നിന്നുള്ള ദർശനം ലഭിച്ചുവെന്ന് അവൾ അവകാശപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത്. ദൈവ വിരോധം പറയുന്ന വഞ്ചകിയായിട്ട് ഇതിനെ തുടർന്ന് അവൾ ആക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടു. ഇരുപത്തൊമ്പത് ക്രോസ് വിസ്താരങ്ങൾക്കും വിവരണാതീതമായ പീഢനങ്ങൾക്കും ശേഷമാണ് 1431–ൽ അവളെ തീയിലിച്ചു ചുടുന്നത്. ഡ്രയറുടെ സിനിമയിൽ ജഡ്ജിമാർ അവളുടെ സ്ഥൈര്യത്തിനു മുന്നിൽ ചകിതരാവുന്നതായാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അവർ അട്ടഹസിക്കുകയും അക്ഷേപങ്ങൾ ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി അവൾക്കുമേൽ ചൊരിയുകയും ചെയ്തു.

ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി ഡ്രയർ ഒരുക്കിയ സെറ്റ് പൂർണ്ണരൂപത്തിൽ സിനിമയിൽ ഒരിക്കൽ പോലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ഈ സെറ്റ് മുഴുരൂപത്തിൽ കാണണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ കോപ്പൻഹാഗനിലെ ഡാനിഷ് ഫിലിം മ്യൂസിയം സന്ദർശിക്കുകയേ നിവൃത്തിയുള്ളൂ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖങ്ങൾ അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും മീഡിയം ഷോട്ടുകളിലൂടെയും മാത്രമായി ചിത്രീകരിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. തടവറയുടെയോ വിചാരണമുറിയുടെയോ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ വ്യക്തമായും തെളിയോടെയും ചിത്രീകരിക്കാത്തതിനാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകലം, അവരെവിടെയാണ് നിൽക്കുകയോ ഇരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നത്, അവർ അഭിമുഖമായിട്ടാണോ അതോ പുറന്തിരിഞ്ഞാണോ നിൽക്കുന്നത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിശദാംശങ്ങളൊന്നും കാണിക്ക് വ്യക്തമാകുകയേ ഇല്ല. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ നിരന്നിരിക്കുന്നതായി കരുതാവുന്ന മൂന്നു ജഡ്ജിമാരുടെ തലകൾ ഒന്നിനു മുകളിൽ ഒന്ന് എന്ന നിലയ്ക്കാണ് നാം കാണുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ പ്രതലത്തെയും സാധ്യതകളെയും ദൗർബല്യങ്ങളെയും അതിലൂടെ പ്രകടമാവുന്ന ഭീതിയുടെ അനുഭവത്തെയും ശാശ്വതവൽക്കരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സിനിമ എന്ന ആവിഷ്കാരരൂപം നിലനിൽക്കുന്ന അത്രയും കാലത്തേക്ക് പ്രസക്തമായ ആഖ്യാനമായി ദ പാഷൻ ഓഫ് ജോവൻ ഓഫ് ആർക്ക് പരിണമിക്കുന്നത്.

കാൾ തിയോഡോർ ഡ്രയർ

ഡെൻമാർക്കിലെ കോപ്പൻഹാഗനിൽ 1889 ഫെബ്രൂവരി 3-ന് അനാഥനായി പറിന്ന കാൾ തിയോഡോർ ഡ്രയർ ലോക സിനിമയിലെ തന്നെ പ്രസിദ്ധനായ ഒരു സംവിധായകനായി പരിണമിച്ചത് വിസ്മയാവഹമാണ്. ലൂഥറൻ പ്രചാരകരായ ദമ്പതികളാണ് അവനെ ദത്തെടുത്തത്. അവരുടെ ആശയലോകം ഡ്രയറിനെയും പിന്തുടർന്നു. പത്രപ്രവർത്തകനായി ജോലി ആരംഭിച്ച ഡ്രയർ നിശ്ശബ്ദ സിനിമകളിൽ എഴുതിക്കാണിക്കുന്ന ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ എഴുതിത്തയ്യാറാക്കിക്കൊണ്ടാണ് തിരക്കഥാ രചനയിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെട്ടത്. ആദ്യസംവിധാന സംരംഭങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടതിനെ തുടർന്ന് അദ്ദേഹം ഫ്രാൻസിലേക്ക് പോയി. 1929-ലാണ് പ്രസിദ്ധമായ പാഷൻ ഓഫ് ജോവൻ ഓഫ് ആർക്ക് പൂർത്തിയാക്കിയത്. 1932-ൽ വാംപയർ പൂർത്തീകരിച്ചു. രണ്ടും സാമ്പത്തിക നഷ്ടങ്ങളായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു തന്നെ 1943 വരെ അദ്ദേഹത്തിന് പിന്നീട് സിനിമകൾ സംവിധാനം ചെയ്യാനായില്ല. ആ വർഷം ഡെന്മാർക്ക് നാസി അധീനതയിലായി. ഭീതിയുടെ ആ കാലത്തെക്കുറിച്ചാണ് പ്രസിദ്ധമായ ഡേ ഓഫ് റാത്ത് പൂർത്തീകരിച്ചത്. ശ്രദ്ധയോടുകൂടിയ രംഗസംവിധാനം, കറുപ്പിന്റെയും വെളുപ്പിന്റെയും കൃത്യമായ സങ്കലനം, നീണ്ട ടേക്കുകൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള സവിശേഷതകൾ കൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംവിധാന ശൈലി വ്യതിരിക്തമായി അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. 1968 മാർച്ച് 20ന് അന്തരിച്ചു. മറ്റ് പ്രധാന സിനിമകൾ: ഓർഡറ്റ് (1955), ജെർത്രൂഡ് (1965).

ദ ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ് - വിശദപഠനം

രണ്ടു ലോകമഹായുദ്ധങ്ങളിലുമുള്ള വിനാശകരമായ പങ്കാളിത്തങ്ങളും ഫാസിസത്തിന്റെ നിഷ്ഠൂരമായ അധിനിവേശഘട്ടവും അനുഭവിച്ച്, തകർന്ന് തരിപ്പണമായ ഇറ്റലിയാണ് വിറ്റോറിയെ ഡിസീക്കയുടെ സൈക്കിൾ മോഷ്ടാക്കൾ (ദ ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്/1948/കറുപ്പും വെളുപ്പും/93 മിനുറ്റ്) എന്ന പ്രസിദ്ധമായ സിനിമയുടെ കാലപശ്ചാത്തലം. ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ പ്രതിരോധ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉയർച്ചയെത്തുടർന്ന് രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം അവസാനിച്ചത് പുതി. പ്രതീക്ഷകൾക്ക് വഴിവച്ചു. സ്വാതന്ത്ര്യം, പരിഷ്കാരങ്ങൾ, ജനാധിപത്യ പ്രാതിനിധ്യം എന്നിവയുടേതാണ് പുതിയ കാലം എന്ന തോന്നൽ പൊതു ജീവിതത്തിലുളവായി. പക്ഷേ, പെട്ടെന്നു തന്നെ പ്രതീക്ഷകൾ അസ്തമിച്ചു. വ്യാപകമായ തൊഴിലില്ലായ്മയും ദാരിദ്ര്യവും, അഴിമതിയിൽ കുളിച്ച സർക്കാർ സംവിധാനങ്ങൾ പ്രദേശങ്ങളും വർഗ്ഗങ്ങളും തമ്മിൽ നികത്താനാവാത്ത അന്തരങ്ങൾ, സാമൂഹ്യനീതിയുടെ അഭാവം എന്നിങ്ങനെ സാധാരണക്കാരന്റെ നിത്യജീവിതം അതീവ ദുസ്സഹമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഈ വസ്തുതകളുടെ സുതാര്യവും ഹൃദയസ്പർശിയുമായ അവതരണമാണ്, ലോകസിനിമ നിലനിൽക്കുന്നത്രയും കാലം ആസ്വാദകർ വീണ്ടും വീണ്ടും കാണാൻ താൽപ്പര്യപ്പെടുന്ന ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ് എന്ന സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തത്തെയും ആവിഷ്കരണത്തെയും ആത്മാർത്ഥവും സത്യസന്ധവുമാക്കുന്നത്.

ല്യൂജി ബർത്തോലിനി ഇതേ പേരിലെഴുതിയ നോവലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സെസാറേ സവാട്ടിനി തയാറാക്കിയ തിരക്കഥയാണ് ബൈസിക്കൾ തീവ്സിന്റേത്. മുഖ്യ കഥാപാത്രമായ റിച്ചി അന്തോണിയോക്ക് (ലാംബെർട്ടോ മക്കെയ്യാറാണി) എംപ്ലോയ്മെന്റ് എക്സ്ചേഞ്ചിനു മുന്നിലുള്ള മാസങ്ങളുടെ കാത്തിരിപ്പിനുശേഷം ഒരു താൽക്കാലിക ജോലി ലഭിക്കുന്നു. മതിലുകളിൽ പോസ്റ്റർ പതിക്കുന്ന ആ ജോലിയിൽ ചേരണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ സ്വന്തമായി ഒരു സൈക്കിൾ ഉണ്ടാവേണ്ടതുണ്ട്. അന്തോണിയോവിന്റെ സൈക്കിൾ പണയം വച്ചിരിക്കുകയുമാണ്. അയാളുടെ ഭാര്യ പെട്ടെന്നൊരു പ്രതിവിധി കണ്ടെത്തുന്നു. വീട്ടിലെ കിടക്കവിരികൾ പണയമായി ഏൽപ്പിച്ച് സൈക്കിൾ തിരിച്ചെടുക്കുന്നു. പണയ

ഗോഡൗണിന്റെ ദൃശ്യം തന്നെ ആ കാലഘട്ടം അനുഭവിക്കുന്ന കടുത്ത ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ ആഴം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. സൈക്കിളുമെടുത്ത് ജോലി ആരംഭിച്ച് അധികം താമസിയാതെ സൈക്കിൾ മോഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. അതായത് അയാളുടെ താൽക്കാലിക ജോലിയും കുടുംബത്തിന്റെ ജീവിതവും അരക്ഷിതത്വത്തിലാവുന്നു എന്നർത്ഥം. അയാളുടെയും കുടുംബത്തിന്റെയും ജീവിതത്തിന് അർത്ഥവും അസ്തിത്വവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഏക ഘടകമായ സൈക്കിൾ അയാളുടെ ജീവിതലക്ഷ്യം തന്നെയായി പരിണമിക്കുന്ന സന്ദർഭം സവിശേഷമാണ്.

മകൻ ബ്രൂണോയുമൊത്ത് അയാൾ സൈക്കിൾ തിരഞ്ഞു നടക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഹൃദയഭേദകമാണ്. പൊലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ പരാതി ബോധിപ്പിക്കാനായി പോകുമ്പോൾ അയാൾക്കുണ്ടാകുന്ന അനുഭവം ജീർണ്ണമായിക്കഴിഞ്ഞ ഒരു ഭരണ-ഔദ്യോഗിക സംവിധാനത്തിന്റെ ലക്ഷണമാണ്. തന്റെ സൈക്കിൾ മോഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നയാൾ പറയുമ്പോൾ ക്യാമറ കെട്ടുകെട്ടായി കുട്ടിവച്ചിരിക്കുന്ന അത്തരം നിരവധി പരാതികളിലേക്കാണ് തിരിയുന്നത്. ഈ വ്യായാമത്തിന്റെ നിഷ്ഫലതയാണ് സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അധികാരികളുടെ മനോഭാവമാകട്ടെ കടുത്ത നിസ്സംഗതയോടെയുള്ളതും. ഇത്തരത്തിലുള്ള നിലവധി മിസ്-എൻ-സീനുകൾ (ദൃശ്യത്തിനകത്തു തന്നെയുള്ള നാടകീയ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ), എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കർപ്പ-നിർവഹണ പദ്ധതിയെ അതിജീവിക്കുന്നതായി സൈദ്ധാന്തികർ അക്കാലത്തും പിന്നിടും തർക്കങ്ങളിലേർപ്പെട്ടു..

എല്ലാ പ്രതീക്ഷയും അറ്റുപോയ ഒരു നേരത്ത് കൈയിലുള്ള ചില്ലിക്കാശു കൊണ്ടയാൾ ബ്രൂണോക്ക് ഒരു പീസ്സ വാങ്ങിക്കൊടുക്കാൻ റെസ്റ്റോറണ്ടിലെത്തുന്നു. തൊട്ടടുത്ത മേശയിൽ, മൃഷ്ടാന്ന ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന ഒരു കുടുംബത്തിലേക്ക് കണ്ണുപായിക്കുന്ന മകനോട് റീച്ചി പറയുന്നു. അത്രയും ഭക്ഷണം വാങ്ങണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ ഒരു മാസത്തിൽ പത്തു ലക്ഷം ലിറ (ഇറ്റാലിയൻ കറൻസി)യെങ്കിലും വരുമാനം വേണ്ടിവരും. വർഗ്ഗവൈരുദ്ധ്യത്തെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിലൂടെ രൂക്ഷമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഇത്തരം നിരവധി സീക്വൻസുകൾ ബൈസിക്കിൾ തീവ്സിലുണ്ട്.

മോഷ്ടാവിനെ അവർക്ക് കണ്ടെത്താനാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും പോലീസിനു മുമ്പിൽ വിശ്വസനീയമായ തെളിവുകൾ കാണിച്ചുകൊടുക്കാനാവാത്തതിനാൽ ആ ശ്രമവും വിഫലമാവുന്നു. മാത്രമല്ല, കള്ളനായി സംശയിക്കപ്പെടുന്നവന്റെ വീട്ടുകാരും അൽക്കാരനും അവന് നല്ല സർട്ടിഫിക്കറ്റ് കൊടുക്കുന്നതോടെ കാര്യങ്ങൾ അന്തോണിയോവിനെതിരെ തിരിയുന്നു. ആകെ പ്രതിസന്ധിയിലാവുന്ന അന്തോണിയോ ഫുട്ബോൾ മത്സരം നടക്കുന്ന സ്റ്റേഡിയത്തിനു പുറത്തു നിർത്തിയിട്ടിരിക്കുന്ന നിരവധി സൈക്കിളുകളിലൊന്ന് മോഷ്ടിച്ചു സ്വന്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷെ, ആ കാര്യത്തിലും പ്രാപ്തനല്ലാത്ത അയാൾ പെട്ടെന്നു തന്നെ പിടിക്കപ്പെടുകയും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മർദ്ദനത്തിനും അവഹേളനത്തിനും പാത്രമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. അനിശ്ചിതമായ ഭാവിയുടെ ഇരുളിലേക്ക് നടന്നു നീങ്ങുന്ന നായകന്റെയും കുടുംബത്തിന്റെയും പ്രതീക്ഷാരാഹിത്യത്തിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. ഇറ്റലി ഒരു രാഷ്ട്രമെന്ന നിലയ്ക്കും ഒരു ജനതയെന്ന നിലയ്ക്കും അക്കാലത്ത് അനുഭവിച്ചിരുന്ന പ്രതീക്ഷകൾ നശിച്ച ഭാവിയെത്തന്നെയാണ് ഡിസീക്ക ഈ അന്ത്യരംഗത്തിലൂടെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിച്ചതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയവും സാമ്പത്തികവുമായ മേഖലകളിൽ കടുത്ത തകർച്ചയിലായിരുന്നു അക്കാലത്ത് ഇറ്റലി അസ്വസ്ഥമായ ഭൂതകാലത്തിന്റെയും നിരാശാജനകമായ ഭാവിപ്രതീക്ഷകളുടെയും ബോധ്യങ്ങൾ കൊണ്ട് വലയം ചെയ്യപ്പെട്ട ഇറ്റലിയുടെ സംഘസ്മൃതികൾ തന്നെയാണ് ബൈസിക്കിൾ തീവ്സീലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്.

റാഷോമോൺ

അരികാ കുറോസാവയുടെ *റാഷോമോൺ* അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച സിനിമയായും പാശ്ചാത്യലോകത്തിന് ജപ്പാനീസ് സിനിമയെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്ത ആദ്യ സിനിമയായും പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ കലയായ സിനിമയെ അസാധാരണമായ കഥാഗതികൊണ്ട് തകിടം മറിക്കുകയാണ് കുറോസാവ. ഒരു പ്രത്യേക സംഭവം കണ്ട വ്യത്യസ്ത ദൃക്സാക്ഷികൾ പരസ്പരം പൊരുത്തമില്ലാത്ത തരത്തിൽ ആ സംഭവം വിവരിക്കുമ്പോൾ എന്താണ് യഥാർത്ഥ സത്യം എന്ന് തിരിച്ചറിയാനാവാതെ പ്രേക്ഷകൻ കുഴയുന്നു.

വനാന്തരത്തിലൂടെ യാത്ര ചെയ്യുന്ന നവദമ്പതികളിൽ വരൻ കൊല ചെയ്യപ്പെടുകയും വധു ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അക്രമി, വധു, കൊലപ്പെട്ട ഭർത്താവിന്റെ പ്രേതം, വനത്തിലൂടെ യാത്ര ചെയ്ത മരംവെട്ടുകാരൻ എന്നിവർ ഈ സംഭവം വിശദീകരിക്കുമ്പോഴാണ് നാം കുഴങ്ങുന്നത്. മരം തിരഞ്ഞു നടക്കുമ്പോൾ മൂന്നു ദിവസം മുമ്പാണ് താൻ കൊല ചെയ്യപ്പെട്ടവന്റെ മൃതദേഹം കണ്ടതെന്ന് മരംവെട്ടുകാരൻ പറയുന്നു. മൃതശരീരം കണ്ട ഉടനെ അധികാരികളെ വിവരമറിയിക്കാൻ ഓടിനടക്കുകയാണയാൾ. കൊലയാളിയായ തജോമാറുവിന്റെ വേഷത്തിലഭിനയിക്കുന്നത് അതുല്യനടനും കറോസാവയുടെ അപരസ്വത്വമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നയാളുമായ തൊഷീറോ മിഫൂൺ ആണ്. ഇയാൾ പറയുന്നത്, താൻ സൂത്രത്തിൽ അവരെ വശീകരിച്ചുകൊണ്ടുപോയതിനു ശേഷം പുരുഷനെ മരത്തിൽ കെട്ടിയിടുകയും തുടർന്ന് സ്ത്രീയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്തുവെന്നാണ്. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ എതിർപ്പു പ്രകടിപ്പിച്ച അവൾ ഭർത്താവിനെ ആലോചിച്ച് തുടർന്ന് സഹകരിക്കുകയായിരുന്നു. ബന്ധപ്പെട്ടതിനെ തുടർന്ന് അപമാനം സഹിക്കവയ്യാതെ അവൾ തന്നെയാണത്രെ തന്റെ ഭർത്താവിനെ കൊന്നുകളയുവാൻ തജോമാറുവിനോട് ആവശ്യപ്പെട്ടത്. എന്നിട്ടും ചതിച്ചുകൊല്ലുന്നതിനു പകരം കെട്ടഴിച്ചുവിട്ട് മല്ലയുദ്ധം നടത്തിയതിനു ശേഷമാണ് താൻ അയാളെ കൊന്നതെന്നാണയാൾ പറയുന്നത്. സ്ത്രീ ആണെങ്കിൽ ഓടിപ്പോകുകയും ചെയ്തു.

ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെട്ടവളായ മസാഗോ പറയുന്നതാവട്ടെ അപമാനിതയായ താൻ ഭർത്താവിന്റെ കാൽക്കൽ വീണ് താൻ തെറ്റുകാരിയല്ലെന്നും തന്നോട് ക്ഷമിക്കണമെന്നും അപേക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു എന്നാണ്. എന്നാലയാൾ തണുത്തുറഞ്ഞ മനോഭാവത്തോടെ അവളെ അവഗണിക്കുകയായിരുന്നു. അപ്പോൾ അവൾ അയാളുടെ കെട്ടഴിച്ചുവിടുകയും തന്നെ കൊന്നു കളയാൻ പറയുകയും ചെയ്തു. അയാൾ തുടർന്നും മരവിച്ചതുപോലെ നിന്നപ്പോൾ കയ്യിൽ വാളും പിടിച്ച് താൻ കുഴഞ്ഞു വീഴുകയാണ് ചെയ്തത്. പിന്നീട് ബോധം തെളിഞ്ഞപ്പോഴാണ് വാൾ നെഞ്ചത്തു തറച്ച് ഭർത്താവി മരണപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നതു കണ്ടത്. ഒരുപക്ഷെ, താൻ കുഴഞ്ഞുവീണപ്പോൾ തന്റെ കയ്യിലുള്ള വാൾ ഭർത്താവിന്റെ ദേഹത്ത് തറച്ചതായിരിക്കുമെന്നാണ് അവൾ കരുതുന്നത്.

കൊല്ലപ്പെട്ടവന്റെ പ്രേതം ഒരു 'വിശ്വസ്ത'മാധ്യമത്തിലൂടെ പറയുന്നതാകട്ടെ വിഭിന്നമായ മറ്റൊരു ബാഷ്യമാണ്. ബലാത്സംഗത്തിനുശേഷം തന്നെ കൊല്ലാൻ ഭാര്യ അക്രമിയായ തജോമാറുവിനോട് ആവശ്യപ്പെട്ടു. രണ്ടു പുരുഷന്മാരോടൊത്ത് ശയിച്ചവൾ എന്ന ദുഷ്പ്പേര് ഒഴിവാക്കാനാണവൾ ഇപ്രകാരം ആവശ്യമുന്നയിച്ചത്. ഇതു കേട്ട് ചകിതനായ തജോമാറു അവളെ പിടികൂടി ബന്ധിക്കുകയും തന്നോട് അവളെ വേണമെഹ്കിൽ കൊന്നു കളയുവാനോ അല്ലെങ്കിൽ അവളുടെ പാട്ടിനു പോട്ടെ എന്നനുവദിക്കാനോ പറയുകയും ചെയ്തു. ഇതുകേട്ട താൻ അപ്പോൾ തന്നെ തജോമാറുവിനോട്

ക്ഷമിച്ചു എന്നാണ് അയാളുടെ വ്യാഖ്യാനം. സ്ത്രീ ഓടി രക്ഷപ്പെടുവാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ തജോമാറു വീണ്ടും അവളെ പിടികൂടുകയും തന്നെ കെട്ടഴിച്ചുവിടുകയും ചെയ്തു. അപ്പോൾ താൻ തന്നെ വാളു പയോഗിട്ട് സ്വയം കുത്തി മരിക്കുകയായിരുന്നു.

അപ്പോൾ മരംവെട്ടുകാരൻ വീണ്ടും രംഗത്തെത്തുകയും താൻ മുമ്പു പറഞ്ഞത് നുണായായി രുന്നുവെന്നും യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിച്ചത് ഇപ്രകാരമാണെന്നും വിവരിക്കുന്നു. ബലാത്സംഗത്തിനു ശേഷം തജോമാറു സ്ത്രീയോട് തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കാനാവശ്യപ്പെടുകയായിരുന്നു. അതിനുത്തരം പറയുന്നതിനു പകരം അവൾ കരഞ്ഞുകൊണ്ടു തന്നെ തന്റെ ഭർത്താവിനെ കെട്ടഴിച്ചു വിട്ട് സ്വതന്ത്ര നാക്കി. ഇത്തരം ഒരു സ്ത്രീക്കുവേണ്ടി മരിക്കാൻ തയ്യാറല്ലെന്നും വേണമെങ്കിൽ തന്റെ കുതിരയ്ക്കു വേണ്ടി താൻ മരിക്കാമെന്നുമാണ് ഭർത്താവ് അപ്പോൾ പറഞ്ഞത്. ഇത് കേട്ട് നിരാശനായ തജോമാറു വിന് അവളിലുള്ള താൽപ്പര്യം നശിക്കുന്നു. ഈ മനോഭാവങ്ങൾ അവർ മൂവരും തമ്മിലുള്ള വാക് തർക്കത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. അവളാവശ്യപ്പെട്ടതുപ്രകാരം മല്ലയുദ്ധത്തിലേർപ്പെട്ട അവരിലൊ രാൾകൊല്ലപ്പെടുകയായിരുന്നു. ഭർത്താവണ് കൊല്ലപ്പെട്ടതെന്നറിഞ്ഞ അവൾ നിലവിളിച്ചുകൊണ്ട് ഓടിപ്പോകുകയായിരുന്നു.

രസകരമായ ഒരു അന്ത്യരംഗവും സിനിമയ്ക്കുണ്ട്. ചർച്ചയിലേർപ്പെട്ട ഒരു കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ കേട്ട് അതിനെ എടുക്കാൻ അടുത്തെത്തുന്നു. ഇതും ഒരു തർക്കത്തിന് വഴിവെക്കുന്നു. മരംവെട്ടുകാ രൻ കുട്ടിയെ വളർത്താനായി എടുക്കുന്നു. എന്നാലിത് മോഷണമാണെന്ന് ആദ്യം കരുതുന്ന പുരോ ഹിതൻ പിന്നീട് ആ ധാരണ തിരുത്തുന്നുമുണ്ട്. മഴ തോർന്നപ്പോൾ, കുട്ടിയെയും കൊണ്ട് യാത്രയാ കുന്ന മരംവെട്ടുകാരനോടൊപ്പം സിനിമ സമാപിക്കുന്നു. ജീവിതത്തോടുള്ള വീക്ഷണവും മൂല്യ സങ്കൽപ്പവും ഓരോ വ്യക്തികളിലും എപ്രകാരം മാറിമറിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്ന സങ്കീർണ്ണമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് കുറോസാവ അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്. സൂക്ഷ്മ-സ്ഥൂല ലോകങ്ങളിൽ ഇത്ര മാത്രം വിഭിന്നമായിരിക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകളും പരിഗണനകളും ചേർത്തുവച്ചു കൊണ്ട് എപ്രകാര മാണ് യുക്തിസഹവും ഉചിതവുമായ ഒരു ജിവിതെ സങ്കൽപ്പിക്കാനാവുക എന്ന ദാർശനികമായ പ്രതി സന്ധി ഉത്തരം കിട്ടാതെ അലയുകയും ചെയ്യുന്നു.

അരികാ കുറോസാവ

1910 മാർച്ച് 23ന് ടോക്കിയോവിൽ ജനിച്ച കുറോസാവയുടെ അച്ഛൻ ഒരു പട്ടാളക്കാരനും കായി കാധ്യാപകനുമായിരുന്നു. ചിത്രകലയിൽ ആയിരുന്നു കുറോസാവയുടെ താൽപര്യം. റഷ്യൻ ക്ലാസി ക്കുകൾ പ്രത്യേകിച്ച് ദസ്തവേയ്സ്കിയുടെ കൃതികൾ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തി. വിശാലമായ മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണവും കുറോസാവയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാജീറോ-യാമമോഡോ എന്ന സമവി ധായകനുമൊത്ത് സഹസംവിധായകനായി കുറച്ചുകാലം പ്രവർത്തിച്ചു. ധാരാളം ചിത്രങ്ങൾക്ക് തിര ക്കഥകളെഴുതി. ആദ്യചിത്രമായ സാൻഷിറോ 1943 ൽ പുറത്തു വന്നു. ഏറെ ചിത്രങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്ത് ലോകപ്രശസ്തിയുടെ കൊടുമുടിയിൽ നിൽക്കവെ ആത്മഹത്യക്കു ശ്രമിച്ചു. ഒരു ഇടവേ ളയ്ക്കു ശേഷം ദെർന്നു ഉസാല എന്ന ചിത്രത്തോടുകൂടി ചലച്ചിത്രമേഖലയിലേക്ക് തിരിച്ചു വന്നു. പ്രധാന ചിത്രങ്ങൾ: *സുഗാറ്റാ സാൻഷിറോ* (1943), *റാഷോമോൺ* (19500, *ഇക്കിറു* (1952), *സെവൻ സമുറായ്* (1954), *ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ്* (1957), *റെഡ് ബിയഡ്* 1965), *ദെർസു ഉസാല* (1975), *കാഗിമുഷ* 1980), *റാൻ* (1985), *ഡ്രീംസ്* (1990) *മാദദയോ* 1993). 1998 സെപ്തംബർ 6ന് അന്തരിച്ചു.

ഫെഡറിക്കോഫെല്ലിനിയുടെ ലാസ്ട്രാഡ

സ്നേഹ നിഷേധത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട്, മനുഷ്യ ബന്ധങ്ങളിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വൈകാരിക ഘടകമായ സ്നേഹത്തെ ശാശ്വതവൽക്കരിക്കുകയാണ് ലാസ്ട്രാഡ എന്ന ക്ലാസിക്കിലൂടെ ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി. നിഷ്കളങ്കയും സുന്ദരിയായ ജെൽസോമിന എന്ന പെൺകുട്ടിയെ അവളുടെ അമ്മയിൽനിന്ന് തുച്ഛമായ പണം കൊടുത്ത് സമ്പാനോ എന്ന തെരുവുസർക്കസ്സുകാരൻ വാങ്ങുന്നു. ആകാരം കൊണ്ടും സ്വഭാവം കൊണ്ടും എല്ലാം സമ്പാനോ ജെൽസോമീനയുടെ നേർ വിപരീതമാണ്. ക്രൂരനും കാട്ടാളത്തം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവനുമായ സമ്പാനോ അവളെ അതിക്രൂരമായി കൈകാര്യം ചെയ്തു കൊണ്ടാണ് തന്റെ കലാപരിപാടിക്ക് അനുബന്ധമായി കൊണ്ടു നടക്കുന്നത്. ബലം കൂടി കനത്ത ഒരു ഇരമ്പു ചങ്ങല തന്റെ നെഞ്ചു വീർപ്പിച്ച് പൊട്ടിക്കുന്നതുപോലുള്ള ഭീതിജനകമായ ഇനങ്ങളിലൂടെ സമ്പാനോ കാണികളെ വിഭ്രമിപ്പിക്കുന്നു. ലോകോത്തരനടനായ ആന്റണി ക്വിൻ ആണ് സമ്പാനോ യുടെ വേഷത്തെ അനശ്വരമാക്കിയത്. ഫെല്ലിനിയുടെ പത്നിയായ ജൂലിയറ്റസമ്പാനയാണ് ജെൽസോ മീനയായി അഭിനയിക്കുന്നത്. തുടക്കത്തിലെ ഫ്രെയിം മുതൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതവും നടീനടന്മാ രുടെ അഭിനയവും ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം പുലർത്തിയ ലാളിത്യവം മികച്ച ദൃശ്യാവിഷ്കരണവും എല്ലാം കാണിയെ സിനിമയിലേക്ക് വലിച്ചടിപ്പിക്കുകയും, കാണി അതുപ്രകാരം ആസ്വാദനപ്രക്രിയ യിൽ അറിയതെ ലയിച്ചു ചേരുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ പോലും എഡിറ്റിംഗ്, ഫ്രെയ്മു കളുടെ ക്രമീകരണം, വെളിച്ച-ശബ്ദ നിയന്ത്രണം, ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനങ്ങളും ചലനങ്ങളും എന്നിവ സിനിമയുടെ പൊതുഭാവുകത്വത്തിൽ നിന്ന് കൂടുതൽ മികച്ചു നിൽക്കുന്നതായി തോന്നുന്നുമില്ല. സ്റ്റുഡി യോകളുടെ വിലോഭനീയതയിൽ നിന്ന് ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ യഥാതഥത്വത്തെ വിമോചിപ്പിച്ചെടുത്ത ഇറ്റാലിയൻ നിയോറയലിസത്തിന്റെ പക്വതയും പ്രായപൂർത്തിയും ഫെല്ലിനിയുടെ ലാസ്ട്രാഡയിൽ പ്രകടമാണെന്നാണ് നിരീക്ഷികമതം.

മുഖ്യാധാരാ നാഗരിക സമൂഹത്തിന്റെ അരികുകളിൽ ആർക്കും വേണ്ടാതെ ജീവിതം തള്ളി നീക്കുന്ന തെണ്ടികളും അഭയാർത്ഥികളുമായ മനുഷ്യരുടെ നൂറുങ്ങി മുറിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് *ലാസ്ട്രാഡ* ഏകോപിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം ഇവിടെ പ്രസക്തമാകുന്നതേ ഇല്ല. അതോടൊപ്പം, നീതിരഹിതമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന മുതലാളിത്ത സ്ഥാപനങ്ങളുടെ ഇരകളാണ് ക്രൂരനായ സമ്പാനോയും നിസ്സഹായയായ ജെൽസോമീനയും എന്നു ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള പ്രകടനാത്മകതയും ഫെല്ലിനി അവലംബിക്കുന്നില്ല. സാമൂഹിക സ്ഥാപ നങ്ങളും അവസ്ഥകളുമാണ് വ്യക്തിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ലാളിത്യത്തിന്റെ അടരുകൾക്കകത്ത് കാവ്യാ ത്മകവും ആത്മീയവുമായ ഒരു നിഗൂഢതലവും *ലാസ്ട്രാഡ*ക്കുണ്ടെന്ന നിരീക്ഷണം ഈ പശ്ചാത്തല ത്തിലാണ് പ്രസക്തമാവുന്നത്. വ്യക്തിത്വത്തെയും വ്യക്തിമനസ്സിനെയും അനാവരണം ചെയ്യുകയും കീറിമുറിച്ച് പരിശോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മനശ്ശാസ്ത്ര കഥാഖ്യാനത്തിന് സാധാരണ രീതിയിൽ ഉപാധികളാക്കാറുള്ള മധ്യവർഗ്ഗ-ഉപരിവർഗ്ഗ മനുഷ്യർക്കു പകരം പ്രാന്തവത്കൃതരെ അടിസ്ഥാനപ്പെ ടുത്തുന്ന രീതി യൂറോ കേന്ദ്രിത ആധുനികതയുടെ ചതുരവടിവുകളെ നിഷേധിക്കുന്നു.

കോമാളിയുടെ കഥാപാത്രമാണ് സമ്പാനോക്കും ജെൽസോമീനക്കും അപ്പുറം സിനിമയെ സജീ വമാക്കുന്നത്. തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്തപ്പോഴും വിഫലമാവുമ്പോഴും ജെൽസോമീനയുടെ സ്നേഹത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കാൻ അയാളുടെ തമാശകൾ ഉപയുക്തമാവു ന്നു. കുട്ടികളോടും മരങ്ങളോടും സമസ്ത പ്രാണിവർഗ്ഗത്തോടും അനുകമ്പ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ജെൽസോ

മീനയുടെ ജന്മം വിശുദ്ധമായ ഒന്നാണെന്ന പ്രഖ്യാപനം മതാത്മകമായ ഒന്നായും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു. ജീർണ്ണമായിത്തീരുന്നതിലൂടെ സ്വയം അപ്രസക്തമാകുന്ന സമ്പാനോയുടെ മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തെ പുനർജ്ജനിപ്പിക്കുകയാണ് ആത്മത്യാഗത്തിലൂടെ അവൾ. പിൽക്കാലത്ത് സജീവമായിത്തീർന്ന മാജിക്കൽ റിയലിസത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾപോലും ഈ കഥാഖ്യാനത്തിൽ ആരോപിച്ചവരുണ്ട്. രോഗത്തിനടിമയായി മരിച്ചുകഴിഞ്ഞ ജെൽസോമീനയാണ് ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ജെൽസോമീനയെക്കാൾ കൂടുതൽ, സ്നേഹം എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ സമ്പാനോയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. സർഗ്ഗാത്മക പ്രകടനമാണ് കലാവതരണമെങ്കിൽ സ്നേഹരഹിതമായ ഒരാൾ എപ്രകാരമാണ് കലാകാരനാകുന്നതെന്ന ധാർമിക പ്രതിസന്ധിയും ഫെല്ലിനി ലാസ്ട്രാഡയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സമ്പാനോക്കും സമ്പാനോയോടൊപ്പം ചേർന്നു കഴിഞ്ഞ ജെൽസോമീനക്കും അവരുടെ നിത്യജോലി തന്നെയാണ് കല. കല എന്നത് വിശപ്പും അടിസ്ഥാനപരമായ ശാരീരികാവശ്യങ്ങളും മാറ്റാനുള്ള ഉപാധി മാത്രമാണിവിടെ. അപ്പോൾ അതിന് കലയുടെ മഹത്വം ലഭിക്കില്ലെന്നുണ്ടോ? മുതലാളിത്ത നാഗരികതയുടെ കാലത്ത് പുതിയ വരേണ്യകലാ സങ്കൽപ്പെ രൂപപ്പെടുന്നതെങ്ങനെ എന്ന ആലോചനയ്ക്കും *ലാസ്ട്രഡായി*ലെ കഥാഖ്യാനം പശ്ചാത്തലമാകുന്നു.

ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി

ഇറ്റലിയിലെ റെമ്നി എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ 1029 ജനുവരി 20-ന് ജനിച്ച ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി ഏഴാമത്തെ വയസ്സിൽ തെരുവു സർക്കസ്സുകാരുടെ കൂടെ ഓടിപ്പോയി. പിന്നീട് കാർട്ടൂണിസ്റ്റായും പത്രപ്രവർത്തകനായും ജോലി നോക്കി. നിയോ റിയലിസ്റ്റ് ഘട്ടത്തിലെ ആദ്യ സിനിമയായ റോസല്ലിനിയുടെ *റോം ഓപ്പൺ സിറ്റിക്കു* വേണ്ടി തിരക്കഥ രചിച്ചു കൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്ക് എത്തിയത്. റോസല്ലിനിയുടെ *സെന്റ് ഫ്രാൻസിസ്* എന്ന ചിത്രത്തിൽ അഭിനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. *വെറൈറ്റി ലൈറ്റ്സ്* എന്ന ചിത്രം ആൽബർട്ട് ലറ്റ്യൂഡുമായി ചേർന്ന് നിർമ്മിച്ചു. മറ്റു ചിത്രങ്ങൾ: *ഐവിറ്റലോനി* (1953), *ലാസ്ട്രാഡ* (1954), *ദ നൈറ്റ്സ് ഓപ് കബീരിയ* (1956), *ഇൽബിദാൻ* (1955), *ലാഡോൾസ് വിറ്റ (1965)*, *എയ്റ്റ് ആന്റ് എ ഹാഫ്* (1963), *ജൂലിയറ്റ് ഓഫ് ദ് സ്പിരിറ്റ്സ്* (1965), *ഹിസ്റ്ററീസ് എക്സ്ട്രാ ഓർഡിനറി* (1968), *ഫെല്ലിനി സാറ്റിറിക്കോൺ* (1969), *ക്ലൗൺസ്* (1970), *റോമ* (1972), *അമർകോഡ്* (1973), *സിറ്റി ഓഫ് വുമൺ* (1980), *ജിഞ്ചർ ആന്റ് ഫ്രെഡ്* (1985), *ഇന്റർവ്യൂ* (1988). ആത്മകഥാപരമായ ചിത്രകാരൻ എന്ന് ഫെല്ലിനി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നിയോറിയലിസ്റ്റ് സിനിമയുടെ മാന്ത്രികനായ ചലച്ചിത്രകാരനായും അദ്ദേഹത്തെ ആദരിക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തലം വിട്ട് ഭ്രമാത്മകതയുടെ ലോകത്തിലെത്തുന്നു എന്നതാണ് ആ മാന്ത്രികത. പ്രേക്ഷകന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം മാത്രമല്ല ചിന്തയുടെ പങ്കാളിത്തം കൂടി ആവശ്യപ്പെടുന്ന സിനിമകളാണദ്ദേഹത്തിന്റേത്. 1993 ഒക്ടോബർ 30-ന് അന്തരിച്ചു.

ഇംഗ്മെർബേർഗ്ഗ്മാന്റെ 'വൈൽഡ് സ്ട്രോബറീസ്'

വൈൽഡ് സ്റ്റ്രാബറീസ്: കാട്ടു ഞാവൽപ്പഴങ്ങൾ, ഇബ്സന്റെ പ്രേതങ്ങൾ പോലെ (The Ghosts) സ്മൃതികളിലൂടെ അനുക്രമം വിരിയുന്ന പരുക്കൻ ജീവിതസത്യങ്ങൾ പുറത്തു വലിച്ചിടുന്ന, പുറമേ പ്രശാന്തവും അകമേ വിക്ഷുബ്ധവുമായ ഒരു ബർഗ്മാൻ ചിത്രമാണ്. രസനീയമായ ഒരു ഇഷ്ട പ്രതീകത്തിന്റെ സ്ഥാനമുണ്ട് ഇതിലെ ഞാവൽപ്പഴത്തിന്. മലയാളികൾക്ക് ഇളനീർപോലെയാണ് സ്വീഡിഷുകാർക്ക് ഞാവൽപ്പഴം. ബർഗമാന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഈ പ്രതീകം ആവർത്തിക്കുന്നതു കാണാം. പ്രകൃത്യുപാസകനായ ഈ സംവിധായകന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ വസന്തവും വർഷവും ശിശിരവും ഹേമ

ന്തവും വെയിലും നിലാവും വെറും പശ്ചാത്തലങ്ങളല്ല; ആകാരം പൂണ്ട കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലെ സഞ്ചാരിഭാവങ്ങൾക്ക് അവ സൻർഭാനുസരണം പൊലിമ നൽകുന്നു. ഞാവൽപ്പഴങ്ങളും അത്തരത്തിലുള്ള മിഴിവുറ്റ ഒരു പ്രതീകമാണ്. എന്താണീ പ്രതീകത്തിന്റെ പ്രസക്തി?

വാർദ്ധക്യം ഒരു തരത്തിൽ ഒരു തടവറയാണ്. കടപുഴക്കിയെറിഞ്ഞാലും പറിഞ്ഞുപോകാത്ത ഭൂതകാലസ്മരണകളുടെ തടവറ; ദുർബലമായ ശരീരത്തിന്റെയും ഏകാന്തത കാർന്നുതിന്നുന്ന മനസ്സിന്റെയും തടവറ. അത്തരമൊരു തടവറയിലാണ് എഴുപത്താറുകാരനായ ഉസാക് ബോർഗ്. സംസ്കൃതചിത്തനും, അക്ഷോഭ്യനും പരിചയ സമ്പന്നനുമായ ഡോക്ടർ. കൂടപ്പിറപ്പുകളായി ഉണ്ടായിരുന്ന ഒൻപത് പേരും നേരത്തെ അന്തരിച്ചു. ഭാര്യ മരിച്ചിട്ട് വർഷങ്ങൾ അനവധിയായി സ്വൈരമില്ലാത്ത ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ അസുഖകരമായ സ്മരണകൾ അവശേഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആ സ്ത്രീ മരിച്ചത്. എങ്കിലും അവർ കൂടെയുള്ളപ്പോൾ കൂട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ഏക മകൻ എവാൾഡ് മൈലുകൾക്കപ്പുറത്ത് ലുണ്ട് നഗരത്തിൽ ലക്ച്ചററായി ജോലി നോക്കുന്നു. തമ്മിൽ കാണുന്നത് അപൂർവ്വമായി മാത്രം. കണ്ടാലും കുശലങ്ങൾ പറഞ്ഞ് പിരിയും. മാനസികമായി അടുക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അച്ഛന്റെ കൈയിൽനിന്ന് ഉപരിപഠനത്തിന് വായ്പ വാങ്ങിയ പണം ജോലി കിട്ടിയശേഷം മകൻ കൃത്യമായി മാസാമാസം തിരിച്ചടയ്ക്കുന്നു. അത്രയ്ക്കു കണിശക്കാരനാണ്. പണം തിരിച്ചു വേണ്ടെന്ന് ബോർഗ് പറഞ്ഞതുമില്ല. മകന്റെ വിവാഹ ജീവിതത്തിന്മേലും കറുത്ത നിഴൽ പടർന്നിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഭാര്യ മേരിയൻ എവാൾഡുമായ പിണങ്ങി കുറച്ചു ദിവസമായി ഇസാക്ക് ബോർഗിന്റെ കൂടെവന്ന് പാർക്കുകയാണ്. പിണക്കത്തിന്റെ കാരണം അദ്ദേഹം തെരക്കിയില്ല. തെരക്കാനുള്ള ധൈര്യമുണ്ടായില്ല. ബോർഗിന്റെ നൂറു വയസ്സിനോടടുത്ത അമ്മ ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ട്. നാട്ടിൽ അവർ ഏകയായി കഴിയുന്നു. ആ തള്ളയുമായി സന്ധിക്കുന്നതും വല്ലപ്പോഴുമൊരിക്കൽ മാത്രം. ആകെക്കൂടി തുണയായുള്ളത് പരിചാരികയായ അഗ്ദയാണ്. എത്രയോ വർഷമായി അവർ ബോർഗിനോടൊപ്പമുണ്ട്. വിശ്വസ്തയാണ്. സ്നേഹമുള്ളവളാണ്. തന്നെ ആത്മാർത്ഥമായി ശുശ്രൂഷിക്കുന്നു. അഗ്ദയെ ജീവിതസഖിയാക്കണമെന്ന് പലപ്പോഴും വിചാരിച്ചതാണ്. ദുരഭിമാനം അതിനും തടസ്സമായി നിന്നു. എല്ലാ ബന്ധങ്ങളിലും നിന്നകന്ന് വായനയും പഠനവും ചിന്തയും ആയിക്കഴയുന്ന തന്റെ പെരുമാറ്റവും യാന്ത്രികമായ്ത്തീരുന്നുവെന്ന് പലപ്പോഴും അദ്ദേഹത്തിന് തോന്നി.

ലുണ്ട് നഗരത്തിലേക്ക് യാത്രചെയ്യാനുള്ള ക്ഷണം വന്നപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഉടനെ അത് സ്വീകിരച്ചത് സ്വയം സൃഷ്ടമായ ഏകാന്തതയിൽനിന്ന് താത്ക്കാലിക മോചനമെങ്കിലും കിട്ടുമല്ലോ എന്ന് ആശ്വസിച്ചിട്ടാണ് ലുണ്ട് യൂണിവേഴ്സിറ്റി നൽകാൻ നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ള ജൂബിലി ഡോക്ടർ പദവി ഏറ്റുവാങ്ങുകയാണ് യാത്രോദ്ദേശ്യം. തന്റെ ഹൃദയവികാരങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാറിയിട്ടുള്ള പ്രദേശങ്ങളിലൂടെയാണ് ലുണ്ടിലേക്കുള്ള യാത്ര എന്ന ചിന്തയും ഗൂഢമായ ഉത്തേജനം നൽകുന്നു. കൂട്ടത്തിൽ മകനെയും കാണാമല്ലോ എന്ന ആഗ്രഹവും.

കാർ തനിയെ ഡ്രൈവ് ചെയ്ത് തന്റെ ഓർമ്മകൾക്ക് കുളിരേകുന്ന പ്രദേശങ്ങളിലൂടെ നീങ്ങാനായിരുന്നു ആഗ്രഹം. ലുണ്ട് നഗരംവരെ തനിച്ച് കാറോടിച്ച് പോവുകയോ?

അഗ്ദ ആ തീരുമാനത്തോട് യോജിച്ചില്ല. എന്നാൽ കിഴവൻ ബോർഗ് ഒരു തീരുമാനമെടുത്താൽ ആരെല്ലാം മറുത്തു പറഞ്ഞാലും വഴങ്ങാൻ കൂട്ടാക്കാറില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദാമ്പത്യ ജീവിത്തെ അസുഖകരമാക്കിയത് ഈ വാശിയാണ്. തന്റെ അതേ വാശി മകൻ എവാൾഡിനും പകർന്നു കിട്ടിയിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ദാമ്പത്യം ഉലയുന്നതിനും മൂലകാരണം അതായിരിക്കാം!

ബോർഗിനോടൊപ്പം താനും വരുന്നുണ്ടെന്ന് മരുമകൾ അറിയിച്ചപ്പോൾ അദ്ദേഹം തടസ്സം പറഞ്ഞില്ല. അവളുടെ ഭർത്താവ് താമസിക്കുന്ന നഗരത്തിലേക്ക് അവൾ വരുന്നതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വ്യക്തമാണ്. ഡോടക്ടർക്ക് അത് സന്തോഷകരവുമാണ്. അവളുടെ ശിഥിലമാകാൻ തുടങ്ങുന്ന ദാമ്പത്യം വീണ്ടും ഇണങ്ങി ദൃഢമാകാൻ ഈ സന്ദർശനം ഉപകരിച്ചാലോ? യാത്രാദിവസം കൊച്ചുവെളുപ്പാൻ കാലത്ത് ഒരു ദുസ്വപ്നം കണ്ടാണ് ഡോക്ടർ ഉണർന്നത്. മഞ്ഞുറഞ്ഞ് വിജനയമായ തെരവിലൂടെ ശവമഞ്ചവും ഉന്തിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന ഘോഷയാത്ര. പെട്ടെന്ന് ഘോഷയാത്രയുടെ അണികൾ അപ്രത്യക്ഷമായി. ശവവണ്ടിയുടെ ഒരു ചക്രം ഊരിത്തെറിച്ച് തന്റെ നേർക്കു പാഞ്ഞടുക്കുന്നതുകണ്ട് അദ്ദേഹം തെന്നിമാറി. ഒരു വശത്തേക്ക് ചരിഞ്ഞ വണ്ടിയിൽനിന്ന് ശവപ്പെട്ട് മുന്നിലേക്ക് തെന്നിവീണു. വീഴ്ചയുടെ ആഘാതത്തിൽ പൊളിഞ്ഞ ഒരു വശത്തുകൂടെ മൃതദേഹത്തിന്റെ കൈ പുറത്തു വന്നു. ആ കൈ അനങ്ങുന്നു! അതു നീണ്ടുനീണ്ടു വന്നു ബോർഗിന്റെ കരത്തിൽ അമർത്തിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ട് ശവപ്പെട്ടിയിലെ രൂപം എണീറ്റു. അദ്ദേഹം അമ്പരപ്പോടെ നോക്കി. ഉയർന്നെണീറ്റ ശവം സ്വന്തം രൂപം തന്നെയാണ്! സ്വപ്നം ആ ഘട്ടത്തിലെത്തിയപ്പോൾ നടുങ്ങി ഉണർന്നു. പിന്നീട് ഉറക്കം വന്നില്ല. ആ സ്വപ്നത്തിന് അർത്ഥമുണ്ടോ?

പുലരാറായപ്പോൾ കാർ നരിത്തിലിറങ്ങി. സ്റ്റീയറിംഗിനു പിന്നിൽ ഇസാക്ക്. ബോർഗ് അരികിൽ മരുമകൾ. മേരിയൻ മരുമകളുമായി വന്നിട്ട് വർഷങ്ങൾ അനവധി ആയെങ്കിലും ഇരുവർക്കും പരസ്പരം അറിഞ്ഞുകൂട. സിഗരറ്റ് വലിയുടെ ദൂഷ്യത്തെക്കുറിച്ചും കാലാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും തുടങ്ങിയ നിർദ്ദോഷമായ സംഭാഷണം ക്രമേണ ഇരുവരുടെയം ഗൗരവതരമായ വ്യക്തി കാര്യങ്ങളിലേക്ക് തെന്നിയിറങ്ങിയപ്പോഴാണ് അവർക്ക് ഈ പരിമിതി ബോദ്ധ്യമായത്. അവൾ ഒരിക്കലും തന്നെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്ന് ഇസാക്കിന് അറിയാം. അതദ്ദേഹം തുറന്നടിച്ചപ്പോൾ അവളുടെ പ്രതികരണം ഇതായിരുന്നു. ‘എന്റെ ഭർത്താവിന്റെ അച്ഛനെന്ന നിലയിൽ മാത്രമേ എനിക്കങ്ങയെ അറിയാവൂ.’

തന്നെ മരുമകൾ ഇഷടപ്പെടാത്തതിന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. കാരണമായിരുന്നു വിചിത്രം. ‘ഞാനും എന്റെ മകൻഎവാൾഡും ഒരു പോലെയാണ്. ഞങ്ങൾക്ക് ഞങ്ങളുടതായ ആദർശനിഷ്ഠയുണ്ട്.’ അവൾക്കതു കേട്ടപ്പോൾ ചിരക്കാനാണ് തോന്നിയത്. മകന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു കൊടുത്ത പണം തിരിച്ചു വാങ്ങുന്ന അച്ഛനും കൃത്യമായി തിരിച്ചടക്കുന്ന മകനും. ഈ നിഷ്ഠകൾക്കിടയിൽ കിടന്നുഴലുന്ന തന്നെപോലുള്ളവരുടെ വേദന ആരറിയുന്നു അച്ഛനും മകനും അവരവരയെല്ലാതെ ലോകത്ത് മറ്റാരെയും സ്നേഹിക്കുന്നില്ലെന്നും അവരുടെ ഒറ്റപ്പെടലിനുള്ള കാരണം അതാണെന്നും പറയാൻ മേരിയൻ മടിച്ചില്ല.

കുറെ ദൂരം ചെന്നപ്പോൾ കാർ ഒരു വളവിലെ തണലിൽ ഇസാക്ക് ഒതുക്കിയിട്ടു. ഇരുപതു വർഷക്കാലം താനും തന്റെ മകനും തന്റെ ഒൻപതു സഹോദരങ്ങളും വേനൽക്കാലത്തു പാർത്തിരുന്ന പഴയ വീടും ഏകാന്ത സുന്ദരമായ പരിസരവും കാണുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് അദ്ദേഹം ഇറങ്ങിയത്. കടൽത്തീരത്തെ ആ വാസസ്ഥലം മരുമക്കൾക്കും കാണിച്ചുകൊടുക്കാമല്ലോ. മേരിയൻ അദ്ദേഹത്തെ പിൻതുടർന്നുവെങ്കിലും അവൾക്കതിലൊന്നും താല്പര്യമില്ല. മുങ്ങികുളിക്കാനായി അവൾകടൽക്കരയിലേക്ക് പോയി. ഇസാക്ക് പാഞ്ഞുചെന്നത് കാട്ടു ഞാവൽപ്പഴങ്ങൾ വീണുകിടക്കുന്ന മരത്തണലിലേക്കാണ്. അവ കാണുമ്പോൾ നിറംപിടിച്ച എന്തെന്ത് സ്മരണകളാണ് മനസ്സിലേക്കോടിവരുന്നത്.! കളിത്തോഴിയായ സാറ, അവളെ വശീകരിച്ചെടുത്ത തന്റെ സഹോദരനായ സിഗ്ഫ്രിഡ്, ബഞ്ചമിൻ, അങ്കിൾ ആറോൺ, ചിട്ടക്കാരിയായ അമ്മാവി, അന്ന, ചാർലോട്ട, അച്ഛൻ– എല്ലാം കൺമുന്നിൽ തെളിയുന്നു. (ഇസാക്ക് ബോർഗിന്റെ മനസ്സിൽ ഇളം സങ്കൽപങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ച ആ രംഗങ്ങളെല്ലാം ഇവിടെ

പുന:സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.) തനിക്കൊരിക്കലും പ്രാപിക്കാനാവാത്ത സ്നിഗ്ദലോലമായ സൗന്ദര്യ ത്തിന്റെ ബിംബമായി സാറ മാത്രം എന്നും മനസ്സിൽ തെളിഞ്ഞുനിന്നു. നിഷ്ക്കളങ്കതയുടെ ബിംബം! ആ ബിംബത്തിന്റെ പേലവ സ്മരണകളുമായി കാറിനടുത്ത് തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ മറ്റൊരു സാറ. ആൺകുട്ടികളുടെ ചെക്ക് ഷർട്ടും ഷോർട്ട്സുമിട്ട് നിന്നു പുഞ്ചിരിക്കുന്നു. ഇറ്റലിയിലേക്ക് പോകുന്ന അവളോടൊപ്പം സരസന്മാരായ രണ്ട് ചെറുപ്പക്കാരുമുണ്ട്. സാറയെ മത്സരിച്ച് പ്രണയിക്കുന്ന വിരുത ന്മാർ. അവരെയും ബോർഗ് കാറിൽ കയറ്റി.

യാത്ര തുടർന്നു. ഒരു കൊടുംവളപ്പിൽ എത്തിയ ഉടനെ അതിവേഗതയിൽ ഒരു കറുത്ത കാർ നിയന്ത്രണമില്ലാതെ എതിരെ പാഞ്ഞുവരുന്നതു കണ്ട് മുന്നിലിരുന്ന മേരിയൻ ഞെട്ടി വിളിച്ചു. ബോർഗ് ശ്രദ്ധയോടെ ബ്രേക്ക് ചവുട്ടി കാർ ഒതുക്കിയതിനാൽ രക്ഷപ്പെട്ടു. എതിരേവന്ന കാർ റോഡരികിലുള്ള ഒരു കുഴിലേക്ക് മറിഞ്ഞു. ഭാഗ്യത്തിന് അതിൽ യാത്ര ചെയ്തിരുന്ന മദ്ധ്യവയസ്കനായ പുരുഷനും അയാളുടെ ഭാര്യയ്ക്കും അപകടമൊന്നും പിണഞ്ഞില്ല. കുഴിയിൽ നിന്ന് ജാള്യതയോടെ എണീറ്റ് വരു മ്പോഴേ അവർ തമ്മിലുള്ള രൂക്ഷമായ കശപിശയുടെ ഒച്ചക്കേട്ടു. സ്റ്റോക്ക് ഹോമിലെ എഞ്ചിനീയർ ആൽമനും ഭാര്യബെറ്റിയും ആയിരുന്നു പൊട്ടിത്തെറിച്ച് പുകപരത്തുന്ന യാത്രക്കാർ. കാർ ഡ്രൈവ് ചെയ്തിരുന്ന ബെറ്റിയും ഭർത്താവുമായി വഴക്കുമൂത്ത് ആ വളവിലെത്തിയപ്പോൾ ഭർത്താവിനെ തല്ലാൻ കൈ പൊക്കയപ്പോഴാണത്രേ അപകടം പിണഞ്ഞത്. കുറ്റം ഇരുവരും ഏറ്റു അടുത്തുള്ള വർക്കുഷോ പ്പിൽ ഫോൺ ചെയ് വിവരമറിയിക്കമെല്ലോ. ഫോൺ കാണുന്ന സ്ഥലം വരെ പോകുന്നിന് അവരും ഇസാക്കിന്റെ കാറിൽ കയറിപറ്റികൂടി. അവരുടെ പരസ്പരമമുള്ള കുറ്റപ്പെടുത്തവും തെറിയും എല്ലാ വർക്കും അസഹ്യമായി തോന്നി. അവരുടെ പെരുമാറ്റം എല്ലാ സീമകളെയും അതിലംഘിക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ മേരിയൻ അവരെ വഴിയിൽ ഇറക്കിവിട്ടു.

സാറയെ പ്രേമിക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരുടെ മത്സരവും അതിൽ ഒരുത്തനോട് കാണിക്കുന്ന മമ തയും മറ്റേയാളോട് മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അനുഭാവവും ബോർഗറിന്റെ കൗമാര പ്രായത്തിലെ അനു ഭവത്തിന്റെ പുനസൃഷ്ടിയാണ്. പ്രിയപ്പെട്ട സാറയെ ഒടുവിൽ തന്റെ സഹോദരൻ സിഗ്ഫ്രിഡ് വിവാഹം ചെയ്തു. അപ്പോഴെല്ലാം ബോർഗിനോടുള്ള അനുഭാവം അവളുടെ ഹൃദയത്തിൽ സൂക്ഷിക്കൂന്നുണ്ടാ യിരുന്നു. മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ മനസ്സില്ലാ മനസ്സോടെ വിവാഹം കഴിച്ച് ബോർഗറിന്റെ ദാമ്പത്യ ജീവി തമാകട്ടെ നിറയെ സ്പോടനങ്ങളും സൈ്വരക്കേടുമായിരുന്നു. ആ മുഖമാണ് ബെറ്റി- ആൽമാരുടെ ബന്ധം മുഖേന അർത്ഥാന്തരന്യാസ രൂപത്തിൽ ബർഗ്മാൻ കൊണ്ടുവന്നത്.

വഴിയരികിലെ കുന്നിൽ പുറത്തുള്ള പെട്രോൾ ബങ്കിൽ കാർ നിർത്തുമ്പോൾ അതിന്റെ ഉടമ സ്ഥൻ - അക്കർമാൻ - ബോർഗിനെ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. അദ്ദേഹം ഡോക്ടറായി പണിയെടുത്തിരുന്ന സ്ഥലമാണത്. അക്കർമാന്റെ ഗർഭണിയായ ഭാര്യ ആദരവോടെ വണങ്ങി. അക്കർമാന്റെ അച്ഛനും അമ്മയും ബോർഗിൻളെ സേവനങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയാത്ത നാളുകളില്ലത്രേ. ജീവിതത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖം.

ഒരു ഹോട്ടലിൽ നിന്ന് ആഹാരം കഴിച്ച് അല്പം വിശ്രമിച്ചപ്പോൾ അതിനടുത്തു താസമിക്കുന്ന അമ്മയെ കാണണമെന്ന് തോന്നി. തന്റെ ജീവിതത്തിലെ അവിസ്മരണീയമായ ദിവസമാണല്ലോ ഇത്. മേരിയൻ അവിടെയും തന്റെ കൂടെ വന്നപ്പോൾ അദ്ദേഹം തടസ്സം പറഞ്ഞില്ല. മറ്റ് സുഹൃത്തുക്കൾ ഹോട്ടലിൽ കാത്തിരുന്നു.

നൂറുവയസ്സിനോടടുത്ത ആ കിഴവിത്തള്ള പത്തു പെറ്റതിൽ ഇസ്സാക്ക് മാത്രമേ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നുള്ളൂ. ഇരുപതു കൊച്ചുമക്കളിൽ വല്ലപ്പോഴും തന്നെ വന്നു കാണുന്നത് പൗത്രനായ എവാൾഡ് മാത്രം. മിക്കവരേയും അവർ കണ്ടിട്ടുകൂടിയില്ല. പലർക്കും പിറന്നാൾ സമ്മാനം അയച്ചുകൊടുത്താൽ 'സമ്മാനം കിട്ടി നന്ദി' എന്ന കാര്യം മാത്രമേ മറുപടി കിട്ടൂ. ഈ അവഗണനയിൽ അവർക്ക് പരാതിയില്ല. അവരും വാർദ്ധക്യത്തിന്റെ മോചനമില്ലാത്ത തടവറയിലാണ്. സ്വന്തം മക്കൾ കുട്ടിക്കാലത്തുപയോഗിച്ചിരുന്ന കളിക്കോപ്പുകൾ അവർ സൂക്ഷിച്ചു വച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ എടുത്തു നിരത്തുമ്പോൾ ആ കിഴവിയുടെ മരവിച്ച വികാരങ്ങൾ ഊഷ്മളമാകും. ആ കളിപ്പാട്ടങ്ങളെല്ലാം അവർ മേരിയന് കാണിച്ചുകൊടുത്തു. അമ്മയും മകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ തണുത്ത ഔപചാരികത അവൾ ശ്രദ്ധിച്ചു. ആത്മാർത്ഥത തീണ്ടാത്ത വിരസമായ യാന്ത്രികത്വം ആ മുത്തശ്ശിയിൽ നിന്നാവാം പുത്രനും പൗത്രനും പകർന്നു കിട്ടിയെതെന്ന് അവളോർത്തു.

കാർ, വെയിൽ വീണ് തിളങ്ങുന്ന നിരത്തിലായി പിന്നെയും. മേരിയൻ ശാന്തമായി കാറോടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇളം കാറ്റ് ജാലകത്തിലൂടെ തഴുകി വന്നപ്പോൾ ഇസാക്ക് ബോർഗ് ഉറങ്ങിപ്പോയി, അപ്പോഴും അദ്ദേഹം സ്വപ്നം കണ്ടു. തന്റെ ഉപബോധ മനസ്സിൽ അമർന്നു കിടന്ന അപരാധ ബോധത്തിന്റെയും ദുസ്സഹമായ ഹൃദയ പീഡയുടെയും ഉത്ഥാനമായിരുന്നു ആ സ്വപ്നവും. കാട്ടിന്റെ നടുവിൽ ഒഴുകിപ്പരക്കുന്ന നിലാവത്ത് കാമുകന്റെ കഴുത്തിൽ കഴിയിട്ട് വികാരാവേശത്തോടെ കെട്ടി മറിയുന്ന അസംതൃപ്തയായ ഒരു സ്ത്രീയാണ് സ്വപ്നത്തിലെ നായിക. ആരാണാ സ്ത്രീ? ദുരഭിമാനിയും നിസ്സഹായനുമായ ഡോക്ടർ ഇസാക്കിന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട ഭാര്യ. (ഡോക്ടറുടെ നീറിപ്പുകഞ്ഞ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ പ്രത്യവലോകനം ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നു.) ഞെട്ടി ഉണർന്നപ്പോൾ കാർ നിൽക്കുകയായിരുന്നു. സാറയും കൂട്ടുകാരും പൂക്കൾ പറിച്ച് പൂച്ചെണ്ടു കെട്ടാൻ പോയിരിക്കുന്നു. ബഹുമതി നേടിയ ഡോക്ടർക്ക് നൽകാൻ അവർകണ്ടെത്തിയ പാരിതോഷികം അതായിരുന്നു.

താൻ വിചിത്രമായ സ്വപ്നങ്ങൾ കണുന്നതിനെപ്പറ്റി ബേർഗ് മരുമകളോട് പറഞ്ഞു. എവാൾഡും ഇതുതന്നെ പറായുണ്ടെന്ന് അവൾ അദ്ദേഹത്തെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചു. അച്ഛനും മകനും ഒരേ അച്ചിൽ വാർത്ത വികാരജീവകൾ തന്നെ. താനും എവാൾഡും തമ്മിലുള്ള യഥാർത്ഥ പിണക്കത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ കാരണം വിശദീകരിക്കാൻ പറ്റിയ അവസരമാണിതെന്ന് അവൾ നിശ്ചയിച്ചു. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് കൊല്ലങ്ങൾ പലതായിട്ടും തങ്ങൾക്ക് സന്താനങ്ങളില്ലല്ലോ. അതിനാൽ ഗർഭിണിയായപ്പോൾ അടക്കാനാവാത്ത സന്തോഷമായിരുന്നു, ഒരു ദിവസം കടൽക്കരയിൽ വെച്ച് ഈ സന്തോഷ വർത്തമാനം ഭർത്താവിനെ അറിയിച്ചു. എന്നാൽ എവാൾഡിന്റെ മുഖത്ത് തെളിച്ചമുണ്ടായില്ലെന്നുമാത്രമല്ല ഇരുൾ പരക്കുകയും ചെയ്തു. അദ്ദേഹത്തിന് മക്കൾ വേണ്ടെന്ന് തറപ്പിച്ച് പറഞ്ഞത് നടുക്കത്തോടെ കേട്ടു. മാതൃത്വത്തിൽ ജീവിത സാക്ഷാത്കാരം കാണുന്ന മേരിയന് ഇക്കാര്യത്തിൽ ഭർത്താവിനോട് യോജിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ആ അഭിപ്രായം സ്വാഭാവികമായും അവൾ കടുപ്പിച്ച് പറയുകയും ചെയ്തു. അതോടെ ഉരസൽ ആരംഭിച്ചു. അവൾ എവാൾഡിനെ ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിക്കുന്നു. അയാൾക്കവളെയും ഇഷ്ടമാണ്. എങ്കിലും ആ ബന്ധത്തിൽ വിള്ളലുണ്ടായി. മൃദുല മനസ്കനായ എവാൾഡ് എന്തുകൊണ്ടാണ് കുഞ്ഞുങ്ങളെ വെറുക്കന്നത്., എന്തുകൊണ്ട് അച്ഛനാകാനാഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. അതറിഞ്ഞപ്പോൾ നടുക്കത്തിന്റെ തീക്ഷണത വർദ്ധിച്ചു. തന്റെ ജനനമാണ് അച്ഛന്റെയും അമ്മയുടെയും ജീവിതത്തിൽ ഈർഷ്യയും അവിശ്വാസവും സംശയവും വലിച്ചിട്ടെതെന്ന് എവാൾഡ് കരുതുന്നു. ബോർഗിന്റെയും ഭാര്യയുടെയും ഏക പുത്രനായ തന്റെയും ജീവിതം ഇതുമൂലം ഉലഞ്ഞു. ബോർഗിന്റെ മകനാണോ താൻ എന്നുവരെ സംശയിക്കപ്പെട്ടു. ഈ തിക്താനുഭവമാണ് അച്ഛനാകണെമെന്ന തന്റെ സ്വാഭാവികാഗ്രഹത്തിന്റെ കഴുത്തു ഞെരിക്കുന്നത്., എന്തിനാ രംഗങ്ങൾ തന്റെ ജീവിതത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നു. എന്നാൽ താൻ പ്രസവിക്കുകയും കുഞ്ഞിനെ വളർത്തുകയും ചെയ്യുമെന്ന് മേരിയൻ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഇതാണ് പിണക്കത്തിന്റെ കാരണം.

ആരാണതിന് ഉത്തരവാദി? ബോർഗിനുമില്ലേ ഈ സംഘർഷത്തിൽ പങ്. തലമുറകളുടെ പാപത്തിന് മാളങ്ങളിൽ ഇതിന്റെ വേരുകൾ പുളഞ്ഞു കിടക്കുന്നില്ലേ. ഇസാക്ക് ബോർഗിന് ഇതിനു മറുപടിയില്ല. ലുണ്ട് നഗരത്തിൽ ഇവാൾഡിന്റെ വീട്ടിൽ എത്തിയ ബോർഗിനെ സ്വാഗതം ചെയ്തത് അഗ്ദയായിരുന്നു. ഇത്രയും ദുരം ട്രെയിനിൽ സഞ്ചരിച്ച് അവർ വന്നത് ഡോക്ടർ ബഹുമതി ഏറ്റു വാങ്ങുന്ന രംഗം ആഹ്ലാദിക്കാൻ മാത്രമാണ്. ആ വർഷം ജൂബിലി ഡോക്ടർമാർക്ക് ബഹുമതി നൽകപ്പെട്ടു. വിരസമായ ചടങ്ങ്. അറു മുഷിപ്പൻ പ്രസംഗങ്ങൾ. മടുപ്പിക്കുന്ന ഔപചാരികത. ഉള്ളിൽ തട്ടാത്ത അനുമോദനങ്ങൾ- എല്ലാം കഴിഞ്ഞ് ഡോക്ടർ തളർന്നാണ് വിട്ടിലെത്തിയത്. ഡോകട്ററെ അനുമോദിച്ചുകൊണ്ട് സാറയും ചെറുപ്പക്കാരും നീട്ടിപ്പാടി പൊടിപിടിച്ചാശോഷിച്ചുകൊണ്ട് യാത്ര പറഞ്ഞ് അകന്നുപോയപ്പോൾ മനസ്സിൽ എന്തെന്നില്ലാത്ത നൊമ്പരം. യുവത്വത്തിന്റെ ഊർജ്ജം പതഞ്ഞുപൊങ്ങുന്ന യുവാക്കൾക്കിടയിൽ കഴിഞ്ഞ കുറെ മണിക്കൂറുകളിൽ ബോർഗും ആ ലഹരി അറിയാതെ മോന്തുകയായിരുന്നു.

മകൻ ഇപ്പോഴും ഉള്ളുകൊണ്ട് തന്നിൽ നിന്ന് വളരെ അകലെയാണെന്ന് സ്വല്പനേരത്തെ സംഭാഷണം കൊണ്ട് തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന് ബോദ്ധ്യമായി. ചാറ്റൽ മഴയത്ത് എവാൾഡും മേരിയനും ഡിന്നറിൽ പങ്കെടുക്കാൻ പോയി. ബോർഗ് തനിച്ചായി. ഏകാന്തതയുടെ ശാലീനമായ മഞ്ചിൽക്കയറി ആ വൃദ്ധൻ, ശരൽക്കാലാകാശത്തിനു കീഴിൽ വിട്ടു പറമ്പിൽ ചിതറികിടക്കുന്ന കാട്ടു ഞാവൽപ്പഴം പൊറുക്കാൻ പിന്നെയും പോയി. തന്റെ പ്രിയസഖി സാറ പഴങ്ങൾ പൊറുക്കിക്കൂട്ടി അവിടെ തന്നെ കാത്തു നിൽപ്പുണ്ടാവാം. ആ ചിന്ത ആ ഓർമ്മ മനസ്സിന് ലാഘവം നൽകി.

സ്വപ്നം, സ്മൃതി, യാഥാർത്ഥ്യം എന്നിവ ഒഴുകി ലയിക്കുന്ന കാവ്യമനോഹരമായ ഈ ചലച്ചിത്ര ഭാവഗീതം അവിടെ അവസാനിക്കുകയാണ്. ഓരോ വാക്കും ഓരോ ദൃശ്യവും സൂക്ഷ്മതയോടെ കോർത്താണ് ഈ ഉപഹാരം ഒരുക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകന് ഒരു കഥാപാത്രത്തിനോടും അനിഷ്ടം തോന്നുകയില്ല. ഇവിടെ നായകനോ, നായികയോ, വില്ലനോ ഒന്നുമില്ല. ജീവിതസരിതത്തിൽ നീന്തിതുടിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ചോതോവികാരങ്ങൾ തികഞ്ഞ സ്വാഭാവികതയോടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഒരു നർമ്മകഥയുടെ ബാഹ്യമായ ലാളിത്യം വഹിക്കുന്ന കാട്ടു ഞാവൽപ്പഴങ്ങളുടെ ആന്തരിക സ്തോഭം വിസ്പോടകമാണ്.

ബോർഗിന്റെ ഭാര്യയൊഴിച്ച് ഈ ചിത്രത്തിലെ മറ്റ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ സരള ചിത്തരാണ്. പൊതുവെ ബർഗ്മാൻ ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ ആ വിഭാഗത്തിൽപെടുന്നവരാണ്.

മജീദ് മജീദിയുടെ 'ചിൽഡ്രൻ ഓഫ് ഹെവൻ'

കുട്ടികൾ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളായി ആഭിനയിച്ച സിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ലോകവ്യാപകമായി തുടർച്ചയായി പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടതും കുട്ടികളുടെയും മുതിർന്നവരുടെയും പ്രശംസ ഒരേപോലെ പിടിച്ചുപറ്റിയതുമായ ചിത്രമാണ് മജീദ് മജീദി സംവിധാനം ചെയ്ത 'പറുദീസയിലെ കുട്ടികൾ' കുട്ടികളെ കുട്ടികളായിത്തന്നെ പരിഗണിക്കുകയും അവരെ മുതിർന്നവരുടെ കുട്ടിപ്പതിപ്പുകളായ കോമിക് കഥാപാത്രങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നതാണ് 'ചിൽഡ്രൻ ഓഫ് ഹെവനെ" കൂടുതൽ സത്യസന്ധമാക്കുന്നത്. ഇറാൻപോലുള്ള ഒരു മൂന്നാംലോകരാജ്യം അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന നഗരജീവിതദുരിതങ്ങൾ പ്രകടനാത്മകത ഒട്ടുമില്ലാതെ വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതും ഈ സിനിമയുടെ സവിശേഷതയാണ്.

അനുജത്തി സാറയുടെ ചെരുപ്പു നേരെയാക്കിക്കൊണ്ടുവരുന്നതിനിടെ അലിയുടെ കൈയിൽ നിന്ന് അതു നഷ്ടപ്പെടുന്നു ബാപ്പയുടെ പക്കൽ പുതിയ ഒരു ജോഡി വാങ്ങിക്കാനുള്ള പണം ഇല്ലെന്ന കാര്യം അറിയാവുന്നതുകൊണ്ടും ചെരുപ്പ് നഷ്ടപ്പെടുത്തിയതറിയുമ്പോൾ ലഭിച്ചേക്കാവുന്ന ശിക്ഷഭയന്നും അവരിരുവരും ചേർന്ന് ഈ വിവരം രഹസ്യമാക്കിവയ്ക്കുന്നു. അലിയുടെ ഏക ജോഡി ചെരുപ്പുകൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് രണ്ടുപേർക്കും സ്കൂളിൽ പോകാനാവുന്ന ഒരുപദ്ധതി അവർ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. രാവിലത്തെ ക്ലാസ്സുകളിൽ സാറയും ഉച്ചയ്ക്കുശേഷമുള്ള ക്ലാസ്സുകളിൽ അലിയും ഇതുപ്രകാരം ഹാജരാവുന്നു. മാതാപിതാക്കളെയും അദ്ധ്യാപകരെയും അറിയിക്കാതെയുള്ള ഈ സാഹസികപ്രവൃത്തി അവരെ പല കുഴപ്പങ്ങളിലും ചാടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവരതൊക്കെ അതിജീവിക്കുന്നു.

ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് നഗരത്തിൽ സ്കൂൾക്കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി ഒരു ദീർഘദൂര ഓട്ടമത്സരം പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെടുന്നത്. അലിയെ ഈ മത്സരത്തിലേക്കാർഷിക്കുന്നത് വാഗ്ദാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന മൂന്നാം സമ്മാനമാണ്. ഒരു ജോഡി ചെരുപ്പുകളാണ് മൂന്നാം സമ്മാനം. ഈ ചെരുപ്പകൾ ലഭിച്ചാൽ അതു കടയിൽ പോയി പെൺകുട്ടികളുടെ ഷൂവായി മാറ്റിവാങ്ങി അനിയത്തിക്കു നല്കാമെന്നാണവന്റെ പദ്ധതി. അത്യന്തം ഉദ്വേഗജനകമായ ദൃശ്യഖണ്ഡമാണ് ഓട്ടമത്സരത്തിന്റേത്. നൂറുകണക്കിനു കുട്ടികളെ മറികടന്ന് ഫിനിഷിങ്ങ് പോയിന്റ് അവൻ മുറിച്ചുകടക്കുന്നത് വികാരനിർഭരമായ രംഗമാണ്. സ്ക്കുളിലെ കായികാദ്ധ്യാപകൻ അവനെ കോരിയെടുക്കുമ്പോൾ അവൻ ചോദിക്കുന്നത് എനിക്ക് മൂന്നാം സമ്മാനം ലഭിച്ചില്ലേ എന്നാണ്. എന്തിനു മൂന്നാം സമ്മാനം നീ ഒന്നാമനായിരിക്കുന്നു എന്ന മറുപടി അവനിൽ ആഹ്ലാദത്തിനു പകരം പടർത്തുന്നത് വേദനയാണ്. ട്രോഫി സ്വീകരണവും ഫോട്ടോ സെഷനും കഴിഞ്ഞ് വീട്ടിൽ വെറും കൈയോടെ മടങ്ങിയെത്തുന്ന അവരെ കാത്തിരിക്കുന്ന അനിയത്തി ,സാറയുടെ മുൻപിൽ അവനനുഭവിക്കുന്നതും പങ്കിടുന്നതുമായ നിസ്സഹായത അത്യന്തം ദുസ്സഹമാണ്. കഠിനമായ ഓട്ടത്തെത്തുടർന്ന് അവന്റെ (അവരുടെ) ആകെയുള്ള വെള്ളഷൂസും പൊട്ടിപ്പൊളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. സോക്സ് കൂടി അഴിച്ചെറിഞ്ഞപ്പോൾ അവന്റെ കാലാകെ തിണർത്തും പൊള്ളിയും പരിക്കേറ്റതുകാണാം. വീട്ടുമുറ്റത്തെ ചെറുതടാകത്തിൽ അവൻ തന്റെ കാലുകൾ നീറ്റൽ സഹിച്ചുകൊണ്ട് മുക്കിവയ്ക്കുന്നു. മീനുകൾ ശബ്ദമുണ്ടാക്കിക്കൊണ്ട് ആ കാലിനു ചുറ്റും പൊതിയിന്നു. വിജയം പരാജയമായി മാറുന്ന ആ വിചിത്രനിമിഷത്തിലാണ് സിനിമ സമാപിക്കുന്നത്.

ഇറാനിലെ മാറിവന്ന ഭരണസംവിധാനത്തെയോ പ്രകടമായ ചരിത്രരാഷ്ട്രീയയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയോ 'ചിൽഡ്രൻ ഓഫ് ഹെവൻ' നേരിട്ട് പശ്ചാത്തലമാക്കുന്നില്ല എന്ന് ഉപരിതലത്തിലുള്ള ഒരു കാഴ്ചയിലൂടെ അനുഭവപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നാൽ ശ്രദ്ധിച്ചുനോക്കിയാൽ ഇത്തരമൊരു പരിമിതി ആരോപിക്കാനാവില്ലെന്നു ബോധ്യപ്പെടും. തെഹ്റാൻ നഗരത്തിലെ ധനിക-ദരിദ്ര വിഭജനത്തെ ചിത്രം കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അതീവ ദരിദ്രരായ അലിയുടെ കുടുംബത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ദേശ - കാലവർത്തമാനത്തെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നു. നിസ്സഹായരെങ്കിലും ധാർമ്മികമായ ഉത്തരവാദിത്വംകൊണ്ട് കുടുംബം, അയൽക്കാർ. പള്ളി തുടങ്ങിയ സമൂഹരൂപങ്ങളോട് ബന്ധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണവർ. അടുക്കളയും കിടപ്പുമുറിയും പഠനമുറിയും എല്ലാമായി ഒരൊറ്റ അകം മാത്രമാണവർക്കുള്ളത്. കൊച്ചുകുഞ്ഞ് ഇടയ്ക്കുണർന്നും കരഞ്ഞും പിന്നെയുറങ്ങിയും കിടക്കുന്നതിനിടെ പായാരം പറയുന്ന ബാപ്പ. പാഠം വായിക്കുന്നതിനിടെ ബാപ്പയും ഉമ്മയും കാണാതെ പുസ്തകത്തിൽ കുറിപ്പുകളെഴുതി ചെരുപ്പിന്റെ നഷ്ടം എങ്ങനെ നേരിടാമെന്നു ചർച്ചചെയ്യുന്ന അലിയും സാറയും. ജീവിതത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണമായ തലങ്ങളാണ് ലളിതമായ ആവിഷ്കാരത്തിലൂടെ മജീദ് മജീദി അനാവരണം

ചെയ്യുന്നത്. പള്ളിയിലെ ചടങ്ങിനാവശ്യമുള്ള പഞ്ചസാര ചെറിയ കട്ടകളാക്കി ഉടയ്ക്കുകയാണ് അലിയുടെ ബാപ്പ. അയാൾക്കുള്ള കട്ടൻ ചായ സാറ ഉണ്ടാക്കി ക്കൊടുക്കുന്നു. അതിലിടാനുള്ള പഞ്ചസാരയാകട്ടെ വീട്ടിലില്ല താനും. പഞ്ചസാരയല്ലെ നിറയെ ഇരിക്കുന്നത്. കുറച്ചെടുത്തിട്ടുകൂടെ എന്നവൾ നിഷ്കളങ്കമായി ആരായുന്നു. അങ്ങനെ ചിന്തിക്കാൻ പോലും പാടില്ല. നമ്മളെ വിശ്വസിച്ചേല്പിച്ച മുതലാണിത്. അതു സ്വന്തം ആവശ്യത്തിനുപയോഗിച്ചുകൂടാ എന്നയാൾ അവളെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇത്ര കഠിനമായ ധാർമ്മികനിഷ്ഠ പുലർത്തുന്ന ആ കുടുംബനാഥനും കുടുംബത്തിനും അതനുസരിച്ചുള്ള നീതി ലഭ്യമാവുന്നുണ്ടോ? നഗരത്തിലെ ധനികർ താമസിക്കുന്ന പ്രദേശത്തു തോട്ടപ്പണി തേടിച്ചെല്ലുന്ന അവർക്കു മുൻപിൽ പല ഗേറ്റുകൾപോലും തുറക്കപ്പെടുന്നില്ല. അവസാനം ജോലി കിട്ടിയപ്പോഴാകട്ടെ, കിട്ടിയ കൂലി വേണ്ടവിധം അവർക്ക് അനുഭവിക്കാനുമായില്ല. ആഹ്ലാദഭരിതരായി വീട്ടിലേക്കു സൈക്കിൾ ചവിട്ടുന്നതിനിടെ സൈക്കിളിന്റെ ബ്രേക്ക് നഷ്ടമാവുകയും അപകടത്തിൽ അവർക്കുമുറിവേൽക്കുകയുമാണ്.

ടോംടൈക്വറിന്റെ 'റൺ ലോല റൺ'

വിവധയോഗങ്ങൾപോലുള്ള അതിഭൗതിക പ്രശ്നങ്ങളാണ് ടോം ടൈക് വർ സംവിധാനം ചെയ്ത 'റൺ ലോല റൺ' ചർച്ചക്കെടുക്കുന്നത് അസാധാരണമായ ശിൽപരൂപത്തിൽ ഈ ഭാവനാനിർമിതി സാധ്യമാക്കുന്നതിലൂടെ ഭാഗ്യനിർഭാഗ്യങ്ങളും നിയോഗങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സർഗാത്മകമായി നിർവചിക്കുകയാണ് ടൈക്വർ. സ്ഥലകാലപരിവർത്തനം (space -time permuutation) വെച്ചുകൊണ്ട് അതിവിദ്ഗധമായി മെനഞ്ഞെടുത്ത തിരക്കഥയാണിത്. ഏതാണ്ട് ശരിയായ സമയത്താണ് ഇതിലെ പ്രവൃത്തികൾ നടക്കുന്നത്. ഓരോ നിമിഷത്തിനും തൊട്ടടുത്ത നിമിഷത്തെ മാറ്റിമറിക്കാനുള്ള കഴിവുണ്ടെന്ന് ഈ ചിത്രം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. സമയത്തിനെതിരെ കുതിക്കുന്ന ലോലയോടൊപ്പം മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത യാത്രകൾ നടത്തുകയാണ് നാം. അവസരം, സമയം, നിയോഗം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണിത്. ധൈഷണിക പ്രഹസനം (intellectual slapstick) എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന സിനിമ. ആധുനിക ജർമൻ സമൂഹത്തിലെ ബന്ധനശൈലിഥ്യങ്ങൾ, കുടുംബം എന്ന സാമൂഹിക സ്ഥാപനത്തിന്റെ തകർച്ച എന്നിവയും പ്രമേയത്തിന്റെ ഭാഗമാവുന്നു. ആഖ്യാനരീതി, ബിംബങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, സാങ്കേതികത എന്നിവയുടെ സമർഥമായ സന്നിവേശത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ പ്രക്ഷുബ്ധമാക്കുകയും ധൈഷണികതയെ പ്രകോപിപ്പിക്കകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പരീക്ഷണംചിത്രം ഒരു സാങ്കേതിക മാനസിക ക്രീഡ (Techno mind game) കൂടിയാണ്. നിശ്ചലദൃശ്യൾ, സ്ലോമോഷൻ, ആനിമേഷൻ, ടെക്നോ സൗണ്ട് ട്രാക്ക് എന്നിവയിലൂടെ ലോലയുടെ ഓട്ടം ഒരു മൾട്ടിമീഡിയ കാലിഡോസ്കോപ് ആയി മാറുകയാണ്. അസാധ്യമായ ഒരു ഔന്യത്തിൽ ലോല വിജയിക്കുന്നത് കാട്ടുന്നതിനുപകരം നേരിയ വ്യതിയാനത്തോടുകൂടിയ മൂന്ന് ബദൽസാധ്യതകളാണ് സംവിധായകൻ കാണിക്കുന്നത്. കുറസോവയുടെ 'റാഷമോണി' ൽ ഒരേ സംഭവത്തിന്റെ മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത കാഴ്ചപ്പാടുകൾ നാലുപേർ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. കീസ്ലോവ്സ്കിയുടെ 'ബ്ലൈന്റ് ചാൻസി' ൽ ട്രെയിനിൽ കയറിപ്പറ്റാൻ കഴിയുന്നതും കഴിയാതിരിക്കുന്നതും ഒരു യുവാവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ വരുത്തുന്ന വ്യത്യസ്തതകളാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ആഖ്യാന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായിക കീഴ്വഴക്കങ്ങളെ ധിക്കരിക്കുന്ന ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളുടെയും ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു 'റൺ ലോല റൺ'.

മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾ തകർന്ന് ശിഥിലമായ ആധുനിക ജർമൻ സമൂഹത്തിന്റെ നഖചിത്രം കൂടി പകർന്നു നൽകുന്നുണ്ട് ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ ടൈക് വർ. പിതാവിന്റെ ശിരസ്സിനുനേരെ തോക്കു ചൂണ്ടി ബാങ്ക് കൊള്ളയടിക്കുന്ന ലോല പുതിയ നാഗരികത സൃഷ്ടിച്ച തലമുറയുടെ പ്രതിനിധിയാണ്. കിഴക്കൻ യൂറോപ്യൻ അതിർത്തികളിലേക്ക് വജ്രവും മയക്കുമരുന്നും കള്ളക്കടത്തു നടത്തുന്ന സംഘത്തിലെ അംഗമായ മാന്നി സൂപ്പർ മാർക്കറ്റ് കൊള്ളയടിക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. തൊഴിൽ രഹിതരായ ആധുനിക ജർമൻ യുവാക്കൾ മാഫിയ സംഘങ്ങളിലേക്കാണ് ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന സമകാലിക യാഥാർഥ്യത്തിന് അടിവരയിടുകയാണ് ടൈക്വർ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിലൂടെ.

കഥാസാരം

ഒരേ കഥ മൂന്ന് വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിൽ പറയുകയാണ് ഈ ചിത്രം. ഈ മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളെയും ചേർത്തുള്ള വായനയിലൂടെ മാത്രമേ സംവേദനാനുശീലനങ്ങളെ മാറ്റിപ്പണിയുന്ന സിനിമയുടെ വ്യാകരണം നമുക്ക് വഴങ്ങിക്കിട്ടുകയുള്ളൂ.

ഒന്നാംഖണ്ഡം

ലോലയെ ബോയ്ഫ്രന്റ് മാന്നി ഫോണിൽ വിളിക്കുന്നു, സമയം 11.40. ആകെ അസസ്വസ്ഥനാണ് അയാൾ മയക്കുമരുന്ന് കച്ചവടക്കാരനാണ് മാന്നി. 20 മിനുറ്റുനകം മാഫിയാ തലവൻ റോന്നിക്ക് കൈമാറേണ്ട ഒരു ലക്ഷം ജർമൻ മാർക് അയാളുടെ കൈയിൽനിന്നും നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കൃത്യം 12 മണിക്ക് ആ പണമെടുക്കാനായി അവന്റെ വഴിലൂടെ റോന്നി വരും. അത് കൈമാറുന്ന സ്ഥലത്തേക്ക് മാന്നിയെ നയിക്കേണ്ടത് ലോലയായിരുന്നു. എന്നാൽ അവളുടെ മോട്ടോർ സൈക്കിൾ കഴിഞ്ഞ ദിവസം കളവുപോയി. ലോല പറഞ്ഞ സമയത്ത് എത്താതിരുന്നതിനാൽ മാന്നി റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിലേക്ക് പോയതായിരുന്നു. ഇതിനിടെ സബ്വേ ട്രെയിനിൽ പണം വെച്ചു മറന്നുപോയി, വേവലാതിയിലായ മാന്നി ഉടൻ തന്നെ ലോലയെ വിളിച്ച് കാര്യം പറയുന്നു. 12 മണിക്ക് മാഫിയ തലവൻ റോന്നിയെ കാണുന്ന സമയത്ത് പണം കൈയിലില്ലെങ്കിൽ അവൻ കൊല്ലപ്പെടും. ആ നിർണായകസമയത്തിന് ഇനി 20 മിനിറ്റുകൾ മാത്രം. അതുകൊണ്ട് ലോല വെറും 20 മിനിറ്റു കൊണ്ട് ഒരു ലക്ഷം ജർമൻ മാർക്ക് കണ്ടെത്തണം. എവിടെയാണോ നിൽക്കന്നത് അവിടെ തന്നെ നിൽക്കാൻ ലോല ബോയ്ഫ്രന്റിനോട് പറയുന്നു. 20 മിനിറ്റിനകം താൻ പണവുമായി അവിടെ എത്തിച്ചേരുമെന്ന് അവൾ അവന് ഉറപ്പു നൽകുന്നു. എന്നാൽ തനിക്ക് അതെങ്ങെ കഴിയുമെന്ന് അവൾക്ക് ഒട്ടും നിശ്ചയമില്ല. നഗരത്തിലെ സൂപ്പർ മാർക്കറ്റിൽ സായുധ കവർച്ച നടത്തി മാത്രമേ ഇത്രയും ഭീമമായ തുക പെട്ടന്ന് ഉണ്ടാക്കാനാകൂ എന്ന് മാന്നി പറയുന്നു. ലോല ഉടൻതന്നെ തന്റെ അപ്പാർട്ട്മെന്റിൽ നിന്നും ചാടിയിറങ്ങുന്നു,എന്നാൽ ബാങ്ക് മാനേജരായ പിതാവ് വേറ്റർ തന്നെ സഹായിക്കുമോ എന്ന കാര്യത്തിൽ അവൾക്ക് ഉറപ്പില്ല. പിതാവിനെ കാര്യങ്ങൾ ധരിപ്പിക്കാൻ ലോല തീരുമാനിക്കുന്നു. പിന്നെ ഓടിത്തുടങ്ങുന്നു. അവൾ താമസിക്കുന്ന അപാർട്ട്മെന്റിനും ബാങ്കിനുമിടയിലുള്ള വഴി നിറയെ പ്രതിബന്ധങ്ങളായിരുന്നു. കുരക്കുന്ന നായ്ക്കൾ, ഗോവണികൾ, ബേബികാര്യേജുകൾ, തെരുവിലെ തിരക്കേറിയ ഗതാഗതം, കാൽനടയാത്രക്കാർ, സൈക്കിൾ സവാരിക്കാർ...തടസ്സങ്ങളിൽ മുട്ടിക്കൊണ്ട് സമയത്തിനെതിരെ കുതിക്കുകയാണ് ലോല. പിതാവിന്റെ ബാങ്കിലെത്താൻ ലോല ബെർലിൻ തെരുവിലൂടെ ഓടുന്നു. വേറ്റർ പണം നൽകാൻ വിസമ്മതിക്കുമ്പോൾ മാന്നിയും ലോലയും ഒരു ഗ്രോസറി സ്റ്റോർ കൊള്ളയടിക്ക്കുന്നു. ലോലയെ പോലീസ് ഓഫീസർ വെടിവെച്ചുവീഴ്ത്തുന്നു.

രണ്ടാഖണ്ഡം

ലോല മരിക്കുമ്പോൾ സിനിമ ആദ്യം മുതൽ തുടങ്ങുന്നു. മാന്നിയിൽ നിന്നുള്ള ഫോൺ കോൾ. പിന്നെയും പിതാവിൽ നിന്നും പണം വാങ്ങാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ അവൾ പിതവിനെ തോക്കിൻ മുനയിൽ നിർത്തി ബാങ്ക് കൊള്ളയടിക്കുന്നു. പണം മാന്നിക്ക് എത്തിച്ചു കൊടുക്കുന്നു. എന്നാൽ തെരുവ് മുറിച്ചു കടക്കുമ്പോൾ മാന്നി ആംബുലൻസ് ഇടിച്ചു മരിക്കുന്നു.

മൂന്നാം ഖണ്ഡം

പിതാവിന്റെ ബാങ്കിലെത്തുമ്പോഴേക്കും അദ്ദേഹം കാറിൽ മേയർക്കൊപ്പം നീങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അവൾ നഗരത്തിലൂടെ ഓടുന്നു. ഒരു കാസിനോയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. സിംഗിൾ 100 മാർക്ക് ചിപ്പ് കിട്ടുന്നു. റുലറ്റ് ടേബിൾ കണ്ടെത്തുന്നു. 20ൽ വാതുവെച്ച് വിജയിക്കുന്നു. വീണ്ടും അവൾ വിജയം നേടുന്നു. പണം കിട്ടി. ഇനി ഉച്ചക്കു മുമ്പ് മാന്നിയെ കണ്ടെത്തണം. പിതാവിന്റെ ബാങ്കിലെ സെക്യൂരിറ്റി ഓഫീസറെ വഹിച്ചുകൊണ്ടുപോവുന്ന ആംബുലൻസിൽ ലോലക്ക് സൗജന്യ സവാരി തരപ്പെടുന്നു. ഹെർ മേയറും (രണ്ടുതവണ ലോല അയാളെ കടന്നു പോവുന്നുണ്ട്. മൂന്നാം തവണ അയോളോട് സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു) ലോലയുടെ പിതാവ് വേറ്ററും സഞ്ചരിക്കുന്ന കാർ മറ്റൊരു സഞ്ചരിക്കുന്ന കാർ മറ്റൊരു കാറുമായി (ആദ്യ രണ്ടുതവണ മേയർ ആകസ്മികമായി ഇടിച്ചു അതേ കാറുമായി) കൂട്ടിയിടിക്കുന്നു. ആ അപകടത്തിൽ അവളുടെ പിതാവ് വേറ്റർ മരിക്കുന്നു. നഷ്ടപ്പെട്ട ബാഗ് മാന്നിക്ക് യാചകനിൽ നിന്നും തിച്ചുകിട്ടിയ വിവരം അവൾ അറിയുന്നില്ല. വീണ്ടുംകിട്ടിയ ബാഗ് കൃത്യസമയത്തു തന്നെ മാന്നി റോന്നിക്കു നൽകുന്നു. അതോടെ അവസാനഖണ്ഡത്തിൽ അവർ വിജയിക്കുന്നു.

ക്രിസ്റ്റോഫ് കീസ്റ്റോഫ് കീസ്ലോവ്സ്കിയുടെ 'ബൈൻഡ് ചാൻസ്' സാധ്യതകളുടെയും അനിശ്ചിതത്വങ്ങളുടെയും നിർണായകതകൾ ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നു. എഴുപതുകളുടെ അവസാനപാദത്തിലെ പോളണ്ടിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യത്തിൽ വിദ്യാസമ്പന്നനായ ഒരു യുവാവിന്റെ ജീവിതമാണ് കീസ്ലോവ്സ്കി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

മെഡിക്കൽ വിദ്യാർഥിയായ വിറ്റെക് ദ്യൂഗ്ലോഷ് പ്ലാറ്റ്ഫോം വിടുന്ന ഒരു ട്രെയിനിൽ കയറിപ്പറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ട്രെയിൻ കിട്ടിയാലുള്ള അയാളുടെ വിധിനിയോഗങ്ങളും കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ അത് അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് കീസോലോവ്സ്കി. ട്രെയിൻ കിട്ടിയപ്പോൾ കണ്ടുമുട്ടിയ ഒരാൾ വിറ്റെകിനെ കമ്യൂണിസ്റ്റു പാർട്ടിയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നു. തുടർന്ന് വിറ്റെക് വൈദ്യവൃത്തി ഉപേക്ഷിക്കുകയും വിപ്ലവത്തിന്റെ പാതയിലേക്ക് നടന്നടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ട്രെയിൻ കിട്ടാതായപ്പോൾ അവൻ സ്റ്റേഷൻ ഗാർഡുമായി വഴക്കുകൂടുകയും അത് ജീവിതത്തിന്റെ ദിശ മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. പാർട്ടിവിരുദ്ധനായ ഒളിപ്പോരാളിയും ദൈവവിശ്വാസിയുമായി മാറുകയാണ് വിറ്റെക് ദ്യൂഗ്ലോഷ്. മൂന്നാത്തെ സാധ്യത ഇങ്ങനെയാണ്. വിറ്റെക് ദ്യൂഗ്ലോഷിന്റെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവം ഈ മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളിലും മാറുന്നില്ല. തികച്ചും വിശ്വസനീയമായ രീതിയിലാണ് കീസ്ലോവ്സ്കി ഈ സാധ്യതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാല് ദൃക്സാക്ഷികളുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ ഒരു യാഥാർഥ്യം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠ യാഥാർഥ്യം എന്ന ഒന്നില്ലെന്ന് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കയാണ് 'റാഷമോണി' ൽ അകിരാ കുറസോവ.

ആത്നിഷ്ഠമായ ആഖ്യാനം യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠതയെ ബാധിക്കുന്നുവെന്ന് ആദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ബാൽസംഗവും കൊലപാതകവുമാണ് ഇതിലെ സംഭവങ്ങൾ. കഥയുടെ നാല് ഭാഷ്യങ്ങളിൽ ഒന്നാമത്തേതിൽ വനം കൊള്ളക്കാരൻ കൊലപാതകകുറ്റം ഏറ്റെടുക്കുകയും എന്നാൽ ബലാൽസംഗക്കുറ്റം നിഷേധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉഭയസമ്മതത്തോടെയുള്ള വേഴ്ചയായിരുന്നു അതെന്നാണ് അയാളുടെ ഭാഷ്യം. വനം കൊള്ളക്കാരൻ ആക്രമിച്ചതായി സ്ത്രീ പറയുന്നു. എന്നാൽ കൊലപാതകി താൻ ആയിരിക്കുമെന്നാണ് അവർ ബോധിപ്പിക്കുന്നത്. വധിക്കപ്പെട്ട ആൾ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലൂടെ സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. കൊലപാതകവും ബാലാൽസംഗവും നടന്നതായി അയാൾ വിവരണത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. വീക്ഷണങ്ങൾ വ്സതുനിഷ്ഠ യാഥാർഥ്യത്തെ വളച്ചൊടിക്കുന്നുവെന്നും അതുകൊണ്ട്തന്നെ പൂർണമായ സത്യം തിരിച്ചറിയുക അസാധ്യമാണെന്നും ഈ ചിത്രം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

നിമിഷാർധങ്ങളുടെ ഇടവേളകളിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ദിശകൾ മാറുന്നുണ്ടെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഈ ക്ലാസിക് ചിത്രങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് തമിഴിൽ ജീവ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് '12 ബി' (2001) 'സ്ലൈഡിംഗ് ഡോർസ്' എന്ന ഹോളിവുഡ് സിനിമയുമായും ഈ ചിത്രത്തിനു സാമ്യമുണ്ട്. ശക്തി (ശ്യാം) എന്ന യുവാവ് ഇന്റ്ർവ്യൂവിനു പോവുന്നതോടെയാണ് സിനിമ തുടങ്ങുന്നത്. '12 ബി' എന്ന ബസിൽ കയറാൻ പറ്റിയാലും ഇല്ലെങ്കിലും ശക്തിയുടെ ജീവതത്തിൽ സംഭവിച്ചേക്കാവുന്ന ദിശമാറ്റങ്ങളാണ് സമാന്തര കഥകളിലൂടെ ജീവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആദ്യഖണ്ഡത്തിൽ ശക്തി ഇന്റർവ്യൂവിന് വൈകിയെത്തുന്നു. മുമ്പ് കണ്ടുമുട്ടിയ സുന്ദരി (ജ്യോതിക)യുമായി അവൻ അടുക്കുന്നു. രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിൽ കൃത്യത്തിൽ കൃത്യസമയത്ത് ഇന്റ്ർവ്യൂന് ഹാജരായ അയാൾക്ക് ജോലികിട്ടുന്നു. കൂടെ ജോലി ചെയ്യുന്ന പ്രിയ (സിമ്രാൻ)യുമായി അവൻ പ്രണയത്തിലാവുന്നു. ലളിതമെങ്കിലും ചടുലമായ ആഖ്യാന ശൈലിയിലൂടെ ശക്തിയുടെ രണ്ടു ജീവിതഗതികളും സമാന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കകയാണ് ജീവ. തമിഴ് സിനിമയുടെ പതിവു മസാലച്ചേരുവകൾ പലയിങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്. അതിഭാവുകത്വം കലർന്ന ഗാർഹിക നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും അതിമാനുഷ നായക സങ്കൽപത്തിൽനിന്നും സ്വയം വിച്ഛേദിച്ച് വേറിട്ട ഒരസ്തിത്വം നേടിയെടുത്ത ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ശിൽപരൂപത്തിനും പ്രമേയത്തിനും മൗലികത അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. വേറിട്ട ശൈലിയിലൂടെയും ആഖ്യാനഘടനയിലൂടെയും കഥ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് മുഖ്യധാരയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ട സിനിമ എന്ന നിലയിൽ ഈ ചിത്രത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. പീറ്റർ ഹൗവിറ്റ് 1998ൽ സംവിധാനം ചെയ്ത 'സ്ലൈഡിംഗ് ഡോർസ്' നിമിഷാർധങ്ങളിൽ മാറുന്ന മനുഷ്യനിയോഗങ്ങഘളെ ഹാസസ്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ്. ഗ്വിന്നത് പാൾട്രോ ആണ് ഇതിൽ മുഖ്യ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സമാന്തരമായ കഥാഗതികൾ ഒരേസമയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാരനരീതിയാണ് പീറ്റർ ഹൗവിറ്റ് അവലംബിക്കുന്നത്. ജോലി നഷ്ടപ്പെട്ടതിനാൽ താമസസ്ഥലത്തേക്ക് യാത്രതിരിക്കുകയാണ് അഡ്വർടൈസിംഗ് എക്സിക്യൂട്ടീവ് ആയ ഹെലൻ. രാവിലെ പത്തുമണിയുടെ ട്രെയിൻ കിട്ടിയതിനാൽ തന്റെ ഫ്ളാറ്റിൽ വെച്ച് കാമുകൻ മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായി കിടക്ക പങ്കിടുന്നത് അവൾക്ക് നേരിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ഖണ്ഡത്തിൽ ട്രെയിൻ കിട്ടാത്തതിനാൽ കാമുകന്റെ വിശ്വസ്തതയില്ലായ്മ അവൾക്ക് നേരിൽ കണ്ടു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. പ്രണയവും പ്രതീക്ഷയും നിയോഗവും സമാന്തരമായ ആഖ്യാനവഴികളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കകയാണ് പീറ്റർ ഹൗവിറ്റ്.

പ്രതീകാത്മകത

ആഖ്യാനഘടനയിലെ ധീരമായ പരീക്ഷണമാണ് 'റൺ ലോല റൺ' എത്ര വേഗതയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖ്യ സവിശേഷത. വീഡിയോ ഗെയിമുകളുടെ ആഖ്യാനരീതിയെ സർഗാച മതമായി വിളക്കിച്ചേർക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട് ടെക്വർ. സ്പൈലുകൾ ഈ ചിത്രത്തിലെ വിഷൽ മോട്ടീഫുകൾ ആണെന്നു പറയാം. തിരക്കഥക്കുപോലും സർപ്പിള ഘടനയാണുള്ളത്. മുഴങ്ങുന്ന ഘടികാരങ്ങൾ. തകരുന്ന ചില്ലുകൾ, നമ്പർ 20, വർത്തുളാകൃതിയിലുള്ള ഗോവണി എന്നീ ദൃശ്യബിം ബങ്ങളുടെ സംവിധായകൻ നിരവധി അർഥങ്ങൾ വിക്ഷേപിക്കുന്നുണ്ട്. സമയവും സംഭവങ്ങളും ഋജുരേഖയിലല്ല നീങ്ങുന്നതെന്നും അവ സർപ്പിള രൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നുവെന്നുമാണ് ടെക് വർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. 'സപൈറൽ' (സർപ്പിളം) എന്ന പേരുള്ള ബാറിനു മുൻവശത്തെ ബൂത്തിൽ നിന്നാണ് മാന്നി ലോലക്ക് ഫോൺ ചെയ്യുന്നത്. ബാറിന് ആ പേരിട്ടത് തികച്ചും ബോധപൂർവമാണെന്ന് വ്യക്തം. ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള അനിമേഷനിൽ ലോല വർപ്പിളാകൃതിയുള്ള ഗോവണിയിലൂടെ ഓടു ന്നതായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. വർപ്പിളപ്രമേയം ഉപയോഗിച്ച ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ 'വെർട്ടിഗോ' തന്നെ ഇല്ലാതെ ആകർഷിച്ചുവെന്ന ടൈക് വറിന്റെ പ്രസ്താവന കൂടി ഇതോടൊപ്പം ചേർത്തുവായിക്കുക.

'ദ ടിൻഡ്രമി' ലെ ഓസ്കറിന്റെ കരച്ചിൽ വോലെയാണ് ലോലയുടെ നിലവിളി നിരാശയുടെ വന്യവും ഭ്രാന്തവുമായ ആവിഷ്കാരമാണത്. ഭീതിക്കെതിരെ മനസ്സിനെ ഒരുക്കാനുള്ള ശ്രമം കൂടിയാ ണത്. ഓരോ തവണ അവൾ അലറിക്കരയുമ്പോഴും സമീപത്തെ ചില്ലുകൾ പൊട്ടിത്തകരുന്നു. തന്റെ മാനസിക സമ്മർദം ലഘൂകരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഓരോ പ്രതിസന്ധിഘട്ടത്തിലും ലോല കരയുന്ന ത്. തകർന്ന ഒരു കുടുംബത്തിന്ഡ നിന്നാണ് അവൾ വരുന്നത്. മദ്യപയായ അവളുടെ അമ്മയെയും അവളെയും പിതാവ് ഉപേക്ഷിക്കാനിരിക്കുകയാണ്. ജർമനിയിലെ പുതിയ തലമുറയുടെ പ്രതിനിധി യാണവൾ. വിശാലമായ കുടുംബം ലോലയ്ക്ക് സാമ്പത്തിക സുരക്ഷിതത്വം നൽകുന്നില്ല. കുടുംബം അവൾക്ക് സാമൂഹികമായ ബാധ്യതയുമല്ല. അതുകൊണ്ട് തന്നെ സ്വന്തം വഴി നിർണയിക്കുന്നത് അവൾ തന്നെയാണ്. അവൾ അലറുക്കരയുമ്പോൾ ഗ്ലാസുകൾ പൊട്ടിച്ചിതറുന്നു. പാരമ്പര്യത്തെയും മൂല്യങ്ങളെയും തകർക്കാനുള്ള അവളുടെ കഴിവിനെയാണ് അത് കാണിക്കുന്നത്. കാസിനോയിലെ ചൂതാട്ടത്തിലൂടെ സ്വന്തം നിയോഗങ്ങളുടെ ഗതി മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് അവൾ.

അവസാന ഖണ്ഡത്തിലെ ആംബുലൻസിൽ കാണുന്ന രോഗി ബാങ്ക് സെക്യൂരിറ്റി ഗാർഡ് ഹെർ ഷൂസ്റ്റർ ആണ്. അയാൾ ലോലയുടെ യഥാർഥ പിതാവാണെന്ന് ചിലർ ഊഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതിന് ശക്തമായ തെളിവുകളില്ല. എന്നാൽ ലോലയും ഷൂസ്റ്ററും തമ്മിലുള്ള അവ്യക്തമായ ഏതോ ഒരു ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ മൂന്ന് ഖണ്ഡങ്ങളിലും കാണാം. ഷൂസ്റ്റർ ലോലയുമായി നടത്തുന്ന വിചിത്രമായ സംഭാഷണങ്ങളുടെ പൊരുൾ അതാണ്.

ആദ്യ ഖണ്ഡത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കാർട്ടൂൺ കഥാപാത്രം പറയുന്നത് 'ഇനി വാതുവെപ്പി നില്ല' എന്നാണ്. ഒടുവിലത്തെ ഖണ്ഡത്തിൽ കാസസിനോ മാനേജർ ഇതുതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തെ കാസിനോ തൊഴിലാളികൾ യാഥാർഥ തൊഴിലാളികൾ തന്നെയാണ്. ബെർലിനിലെ ഷോൺബെർഗ് ജില്ലയിലെ സിറ്റിഹാളിലാണ് കാസിനോ ഇന്റീരിയർ രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചത്. അവ സാനത്തെ കഥയിലെ ഹെർ മേയറിന്റെ കാറിടിച്ച് മരിക്കുന്ന മോട്ടോർ ബൈക്ക് യാത്രക്കാരൻ ചിത്ര ത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ലോലയുടെ മോപഡ് തട്ടിയെടുക്കുന്ന ആളാണ്. മോഷ്ടിച്ച മോപഡിൽ തന്നെ മരിക്കുന്നതിലൂടെ അയാളെ ശിക്ഷിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രക്കാരൻ.

തുടക്കത്തിലെ സ്വീക്വൻസിൽ ഹാൻസ് പാറ്റ്ഷിന്റെ ശബ്ദം നമ്മൾ കേൾക്കുന്നു. കെട്ടുകഥ കൾ പറയുന്ന ആളാണ് ഹാൻസ് പാറ്റ്ഷ്. കുട്ടിക്കാലത്ത് എല്ലാ ജർമൻകാരും കെട്ടുകഥകളുടെ ശബ്ദ രേഖകളിൽ അദേഹത്തിന്റെ സ്വരം കേട്ട് പരിചയിച്ചിട്ടുണ്ട്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തെയും പരീക്ഷണാത്മകമായ സ്വഭാവത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം കൂടിയാണിത്. ഒരു കെട്ടുകഥ പോലുള്ള കഥയാണ് സിനിമ പറയുന്നതെന്നും തികച്ചും യഥാർത്ഥമാണെന്ന് അത് അവകാശപ്പെടുന്നില്ലെന്നും ഈ സ്വീകൻസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ജർമനിയിലെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തനായ ഫുട്ബോൾ കോച്ച് ജോസഫ് ഹെർബർഗറുടെ നിര വധി ഉദ്ധരണികൾ ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജർമൻ ടീമിനെ പരിശീലിപ്പിച്ച് 1954 ലെ ലോക ചാമ്പ്യൻഷിപ്പിൽ വിജയം നേടിക്കൊടുത്ത ആളാണ് അദ്ദേഹം. 'മിറക്കിൾ ഓഫ് ബേൺ' എന്നാണ് ഈ സംഭവം അറിയപ്പെടുന്നത്. കളിയിൽ ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കാനും ശത്രുക്കളുടെ ശക്തി ഒരിക്കലും കുറച്ചു കാണാതിരിക്കാനും കളിക്കാർക്ക് നൽകിയ വിചിത്രമായ നിർദേശങ്ങൾ പിന്നീട് ഉദ്ധരണി കളായി മാറി. ഇപ്പോൾ അദ്ദേഹം ഓർമിക്കപ്പെടുന്നത് ഇത്തരം ഉദ്ധരണികളിലൂടെയാണ്. 'കളിക്കുശേ ഷമാണ് കളിയുടെ തുടക്കം.'(മാച്ച് കഴിഞ്ഞാൽ അടുത്ത കളിക്ക് തയ്യാറെടുക്കാം.) 'പന്ത് ഉരുണ്ടിട്ടാണ് അതുമാത്രമേ ഉറപ്പുള്ള കാര്യമുള്ളൂ.' (കളിക്കിടയിൽ എന്തും സംഭവിക്കാം.) ഈ ഉദ്ധരണികൾ ചിത്ര ത്തന്റെ തുടക്കത്തിലെ സീക്വൻസുകളിൽ കാണാം. ഷൂസ്റ്റർ എന്ന ബാങ്ക് ഗാർഡ് പറയുന്ന രൂപത്തിൽ.

ക്രിസ്റ്റോഫ് കീസ് ലോവ്സ്കിയുടെ 'ത്രീ കളേഴ്സ് റെഡ്' പോലെ നമ്മെയെല്ലാം ചുറ്റിപ്പി ണഞ്ഞു കിടക്കുന്ന അദൃശ്യമായ ബന്ധങ്ങളുടെ വലക്കണ്ണികൾ ഈ ചിത്രവും കാട്ടിത്തരുന്നു. ലോല തന്റെ വഴിയിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നവരുടെ ജീവിതത്തിൽ പിന്നീട് എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് ചില ഫ്ളാഷ് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സംവിധായകൻ കാട്ടിത്തരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിധിനിയോഗങ്ങ ളിലെ വൈപരീത്യങ്ങളാണ് ഇതിൽ കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിലർ യഥാർഥ പ്രണയം കണ്ടെത്തുമ്പോൾ മറ്റു ചിലർ കാറപകടത്തിൽ ദാരുണമായി മരിക്കുന്നു. ചിലർ ഡ്രഗ് ഓവർഡോസിനാൽ ദുരിതമനു ഭവിക്കുമ്പോൾ മറ്റുചിലർ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. ഒന്നിൽ ലോട്ടറിയടിക്കുന്ന സ്ത്രീ സമ്പന്നയാ വുന്നു. മറ്റൊരു സാഹചര്യത്തിൽ അവൾ പാവപ്പെട്ടവളായിരുന്നു. അവളുടെ കുഞ്ഞിനെ സാമൂ ഹികപ്രവർത്തകർ കൊണ്ടുപോവുന്നു. ലോലയുമായുള്ള ബന്ധം പല രൂപത്തിൽ അവരുടെ നിയോ ഗങ്ങളെ ബാധിക്കുന്നു. ലോലയുടെ വഴികളിലെ ചെറിയ വ്യതിയാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് തിരക്കഥയുടെ മികവ് പ്രകടമാവുന്നത്. ചിലത് മികച്ച കോമിക് ഇഫക്ട് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. റോഡിലൂടെ ഗ്ലാസിന്റെ വലിയ ഷീറ്റ് കൊണ്ടുപോവുന്നതിലെ അപകടം കാണി ക്കുന്ന, പഴയ സിനിമാക്ലീഷേ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സീക്വൻസ് ശ്രദ്ദിക്കുക. ഓരോ ബദൽ സാഹച ര്യങ്ങളുടെയും ഇടയിൽ മാന്നിയും ലോലയും അവരുടെ ബന്ധത്തെയും ഭാവിയെയും കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പിതാവുമായി നടത്തുന്ന ചർച്ചതളിലൂടെയും ലോലയുടെ കഥാപാത്രം വികകാസം പ്രാപിക്കുന്നത് നാം കാണമുന്നു. വഴിയിലെ പ്രതിബന്ധങ്ങളിലെ നേരിയ മാറ്റങ്ങൾ ലോലയുടെ മൂന്ന് ഓട്ടങ്ങളുടെയും ഫലം തന്നെ മാറ്റുന്നു. ചെറിയ സംഭവങ്ങൾ പോലും ആ ഇരുപത് മിനിറ്റിന്റെ ഗതി മാറ്റിമറിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ തവണ ഇടിച്ച് കാർ ഇത്തവണ പ്രശ്നമില്ലാതെ പോകുന്നു. ചിലപ്പോൾ ലോല സ്ട്രോളുമായി നീങ്ങുന്ന സ്ത്രീയുമായി കൂട്ടിമുട്ടുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ അവളുടെ പിതാവ് നല്ല മാനസികാവസ്ഥയിലല്ല. മറ്റുചിലപ്പോൾ അയാളെ നാം കാണുന്നതേയില്ല. ചിലപ്പോൾ ലോല സ്ട്രോള റുമായി നീങ്ങുന്ന സ്ത്രീയെ കൂട്ടിമുട്ടുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ അതു സംഭവിക്കുന്നല്ല. മാന്നി സൂപ്പർ മാർക്കറ്റ് കൊള്ളയടിക്കുന്ന സമയത്തു തന്നെ അവൾ എത്തിച്ചേരുന്നു. മറ്റൊരിക്കൽ അവനെ അതിൽനിന്നും തടയുന്നു. മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത ബദൽ യാഥാർഥ്യങ്ങളാണ് ഇവിടെ കാണിക്കുന്നത്.

തികച്ചും അസാധാരണമായ രീതിയിൽ പാരമ്പര്യപരമായ മൂന്നങ്കഘടനയെ എങ്ങനെയാണ് ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് നോക്കാം. ലോലയുടെ ഓരോ ഓട്ടവും ഓരോ അങ്കങ്ങളാണ്. ആദ്യ ഓട്ടം പ്രശ്നം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ഓട്ടം പ്രശ്നം വഷളാക്കുന്നു. (ലോല തന്നെക്കുറിച്ചു തന്നെ പിതാവിൽനിന്ന് കേട്ടറയുന്നു. മറ്റൊരു തരത്തിൽ അറിയാനിടയില്ലാത്തത്) നേരത്തെയുള്ള തെറ്റുകളിൽ നിന്ന് പാഠമുൾക്കൊണ്ട് മൂന്നാമത്തെ ഓട്ടം. രണ്ടാമങ്കത്തിലെ ഒരു പ്രത്യേകത അതിലെ സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങളാണ്. ലോലയും മാന്നിയും കിടക്കയിൽ കിടന്ന് അവരുടെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഓട്ടത്തിന്റെ അന്തിമഫലമായി ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം രണ്ടാമത്തെയോ മൂന്നാമത്തെയോ കാഴ്ചയിൽ വ്യക്തമാവും. ഓരേ സമയത്ത് നടക്കുന്ന മൂന്ന് അങ്കങ്ങൾ. കഥ പറയാൻ ഉപയോഗിച്ച പ്രതീകങ്ങളും നിറങ്ങളും ശ്രദ്ധിക്കുക. ചുവന്ന ഫോൺ, ചുവന്ന ആംബുലൻസ്, മോഷ്ടിച്ച പണത്തിന്റെ ചുവന്ന ബാഗ്, ലോലയുടെ ചുവന്ന മുടി, ലോലയുടെയും മാന്നിയുടെയും ബന്ധം ചിത്രത്തിലുടനീളം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മാന്നി താൻ പറയും പോലെ അനുസരിക്കില്ലെന്ന് ലോല ഭയക്കുന്നുണ്ട്. അവനെ വിശ്വസിക്കാനാവില്ലെന്നും. ഒടുവിലാണ് അവർ പരസ്പരവിശ്വാസമുള്ളവരായി മാറുന്നത്. പ്രവൃത്തികളിലൂടെയല്ല. ഹ്രസ്വമായ സമയത്തിനുള്ളിൽ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥകളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ ചില ദൃശ്യങ്ങൾ വീഡിയോവിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ലോലയുടെ പിതാവും അയാളുടെ കാമുകിയും സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ. ലോലയുടെയും മാന്നിയുടെയും കഥയോളം യഥാർത്ഥമല്ല അത്. സിനിമ സാധ്യതകളെയും അവസരങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ളതാണ്. മാന്നിയും ലോലയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ അയഥാർഥമെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ കാണിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് അവ വീഡിയോവിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ആഖ്യാന ഘടന

മുഖ്യധാരാ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ ഈ സിനിമ എങ്ങനെയാണ് തകിടം മറിക്കുന്നതെന്നുനോക്കാം. ആദി മധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥരീതിയാണ് മിക്കവാറും ചിത്രങ്ങൾ അവലംബിക്കുന്നത്യ സംഭവങ്ങളുടെയും അനുക്രമമായ പരമ്പര. അവയുടെ വികാസം, വൈകാരിക സംഘർഷങ്ങൾ., ഉദ്വേഗം. ഉച്ചസ്ഥായി എന്നവയിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യാനുശീലനങ്ങളുടെ പതിവുശ്രേണിയെ ഈ ചിത്രം പിൻപറ്റുന്നില്ല. പൊതുവേ സിനിമകൾ തുടക്കത്തിൽ മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ സാധാരണ നില (normality) അഥവാ സമതുലിതാവസ്ഥ (equilibrium) ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പിന്നിട് ഒരു പ്രവൃത്തി/ സംഭവം ആ അവസ്ഥയെ തകർക്കുന്നു. ഇത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികതയുടെ പ്രഹേളിക (enigma) യാണ് ആസ്വാദനത്തെ ചടുലമാക്കി നിർത്തുന്നത്. അത് ആഖ്യാനത്തെ ഘടനയുടെ മധ്യഭാഗത്ത് എത്തിക്കുന്നു. പിന്നാട് സംഭവപരമ്പരയെ സാധാരണനിലയിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുപോവുന്നു. ഇങ്ങനെ സന്തുലിതാവസ്ഥയുടെ പുനഃസ്ഥാപനം ആസ്വാദകരിൽ വൈകാരിക വിവേചനം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തൽസ്ഥിതിയുടെ (statusquo) അപഭ്രംശം വരിത്തിവെക്കുന്ന ഉദ്വേഗങ്ങളെ ശമിപ്പിച്ച് മാനസികമായ വിശ്രാന്തിയും മോഹമുക്തിയും പ്രേഷകന് സമ്മാനിക്കുന്നു.

പൊതുവെ സ്വീകരിച്ചു വരുന്ന ആഖ്യാനമാതൃകയുടെ ഔട്ട് ലൈൻ ഇങ്ങനെ:

ആദി- സാധാരണ നില (Normality)

അഥവാ സമതുലിതാവസ്ഥ (Equilibrium)

ഒരു സംഭവം/പ്രവൃത്തി സാധാരണനിലയെ തകർക്കുന്നു.

പ്രഹേളിക (Enogma)

മധ്യം- അസന്തുലിതാവസ്ഥ (Disequilibrium)

അന്ത്യം (പ്രഹേളികയുടെ പരിഹാരത്തിലൂടെ സമതുലിതാവയിലേക്കുള്ള പിന്മടക്കം)

എന്നാൽ 'റൺ ലോല റൺ' ആദി നിലയിലല്ല തുടങ്ങുന്നത്. മാന്നിയുടെ വോയ്സ് ഓവറിലൂടെയും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് സീക്വൻസിലൂടെയും ആദ്യ ഫ്രെയിമുകളിൽ തന്നെ മുഖ്യ പ്രഹേളികയിലേക്ക് കാഴ്ചക്കാരൻ വലിച്ചെറിയുകയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുചെ സ്വഭാവചിത്രീകരണം നക്കുന്നത് പ്രഹേളികയുടെ ആഖ്യനാനത്തിലാണ് സാധാരണ ആഖ്യാനമാതൃകയിൽ പാത്രാവിഷ്കാരം ആദ്യഘട്ടത്തിൽ തന്നെ പൂർണവുന്നു. മാന്നിക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചുവെന്നിറിയുമ്പോഴാണ് നാം ലോലയെ നന്നായി മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അവളുടെ കാമുകൻ നിയമവിരുദ്ധവൃത്തിയിൽ ഏർപ്പെടുന്ന ആളാണെന്നും അവർക്കിരുവർക്കും ആവശ്യത്തിന് പണമില്ലെന്നും ലോല മാന്നിയേക്കാൾ ശക്തമായ കഥാപാത്രമാണെന്നും കാമുകിയെ ആശ്രയിക്കുന്നിടത്തോളം മാന്നി നിസ്സഹായനാണെന്നും നാം തിരിച്ചറിയുന്നു. പ്രഹേളിക ചുരുളഴിക്കാൻ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലോലയെ മുന്നിട്ടിറങ്ങുക എന്നും നാമറിയുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ തന്നെ.

ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആഖ്യാനഘടന ലളിതമാണ്. 20 മിനിറ്റിനകം ഒരു ലക്ഷം ജർമൻ മാർക്ക് നേടാൻ ലോല ഓടിത്തുടങ്ങുന്നു. സൂപ്പർ മാർക്കറ്റിൽ മാന്നിയെ കാണുന്നതുവരെ ആ ഓട്ടം തുടരുന്നു. പിതാവിൽ നിന്നും അവൾക്ക് പണം കിട്ടുന്നില്ല. ഒടുവിൽ സൂപ്പർ കൊള്ളയടിക്കുന്നു. ലോലയ്ക്ക് പോലീസ് ഓഫീസറിൽ നിന്നി വെടിയേൽക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ പ്രതീക്ഷകൾ ആസ്ഥാനത്താവുന്നു. മുഖ്യ കഥാപാത്രം വിജയിക്കുന്ന പരിണതിയല്ല ഒന്നാംഖണ്ഡത്തിൽ. ഒന്നാംഖണ്ഡം വൈകാരികഘടനയിൽ സംഭവപരമ്പരകളുടെ ശ്രേണി പുനരാംരംഭിക്കുകയാണ്. ലോല വീണ്ടും വാതിൽ തുറന്ന് തെരുവിലൂടെ ഓടുന്നു. ലക്ഷ്യം ആദ്യത്തേതു തന്നെ. സമാനമായ പ്രക്രിയയുടെ പുനരാരംഭം പ്രേക്ഷകരിൽ വീണ്ടും പ്രതീക്ഷ വളർത്തുന്നു. ലോല തന്റെ നിർണായക ദൗത്യത്തിൽ വിജയം കാണുമെന്നു തന്നെ അവർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

മൂന്ന് വിരുദ്ധ അന്ത്യങ്ങളിലൂടെ ചിത്രം പൂർണമാവുന്നു. എന്നാൽ മൂന്നാംഖണ്ഡത്തിന്റെ അവസാനം സമതുലിതാവസ്ഥയിലേക്ക് വൈകാരികാവസ്ഥയെ തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ അനന്തരഫലങ്ങൾക്ക് അനന്ത സാധ്യതകളുണ്ടെന്ന സാമാന്യതത്ത്വത്തെ സർഗാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ടൈക് വർ. അതിനാണ് മൂന്ന് ബദൽ ആഖ്യാനഘടനകൾ പരസ്പര വിരുദ്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ലോലയുട പിതാവിന്റെ കാമുകി ജുറ്റ ഹാൻസൻ ആയി വേഷമിടുന്ന നിനാ പെട്രി ടോം ടൈക്വറിന്റെ 'ഡെഡ്ലി മരിയ' എന്ന ആദ്യ ചിത്രത്തിൽ നായികയായിരുന്നു. റോന്നിയായി വേഷമിടുന്ന ഹെയ്നോ ഫെർച്ച് ടൈക് വറുടെ 'വിന്റർ സ്ലീപ്പേഴ്സിൽ' റെബേക്കയുടെ കാമുകി മാർക്കോ ആയി അഭിനയിക്കുന്നു. ബെർലിനിന്റെ പൂർവപശ്ചിമ ഭാഗങ്ങളിലായാണ് ഈ സിനിമ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ലോലയുടെ അപാർട്ട്മെന്റ് ഹൗസിൽ സിനിമ തുടങ്ങുന്നു. മധ്യബെർലനിലെ സ്പ്രീനദിക്കു സമീപം ആൽബ്രെറ്റ് സ്ട്രാബെ എന്ന അപാർട്ട്മെന്റ് ഹൗസാണ് ഇത്. സിനിമയുടെ ആദ്യവും അവസാനവും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് തെക്കു പടിഞ്ഞാറൻ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ കോൺവാളിലാണ്.

ചാർളി ചാപ്ലിൻ (1889-1977)

ലോകചലച്ചിത്ര പ്രതിഭകളിൽ അഗ്രഗണ്യനായ ചാൾസ് സ്പെൻസർ ചാപ്ലിൻ 1889 ഏപ്രിൽ 16 -ന് ഇംഗ്ലണ്ടിലെ വാൽവർത്തിയിൽ ജനിച്ചു. മാതാപിതാക്കൾ നാടകക്കാരും സംഗീതജ്ഞരുമായിരുന്നു. ദാരിദ്ര്യംനിറഞ്ഞ ബാല്യമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. മാതാപിതാക്കൾ ചാപ്ലിന്റെ ചെറുപ്പത്തിൽത്തന്നെ തമ്മിൽ വേർപിരിഞ്ഞതുകൊണ്ട് ജീവിക്കാനായി സംഗീതശാലകളിലും നാടകക്കമ്പനികളിലുമൊക്കെ ബാല്യത്തിൽത്തന്നെ ജോലിയെടുക്കേണ്ടിവന്നു. എട്ടാമത്തെ വയസ്സിൽ 'ലങ്കാഷെയർലാഡ്സ്' എന്ന നാടകസംഘത്തിൽ ബാലനടനായി ചേർന്ന ചാപ്ലിൻ കൗമാരത്തിലെത്തിയപ്പോഴേക്കും പേരെടുത്ത ഹാസ്യനടനായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ജിം എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രകടനം ചാപ്ലിനെ പ്രശോസ്തനാക്കി. 1913-ൽ കാർണോനൃത്തസംഘത്തോടെപ്പെ അമേരിക്കയിലെത്തിയ ചാപ്ലിൻ അവിടെയും ശ്രദ്ധേയനായി. ചാപ്ലിന്റെ ആദ്യസിനിമ 'മേക്കിങ് എ ലിവിയങ്ങ്' ആയിരുന്നു. 1914-ൽ ചാപ്ലിൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച ആദ്യ ചിത്രം 'കോട്ട് ഇൻ കാബറേ' പുറത്തുവന്നു. 'കിഡ് ഓട്ടോ റേസസ് അറ്റ് വെനീസ്' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ചാപ്ലിൻ അനശ്വരമാക്കിയ 'Tramp' എന്ന കോമാളി വേഷം സിനിമയിൽ വന്നതും ഈ വർഷംതന്നെയാണ്. 1916- ൽ മ്യൂചൽ ഫിലിം കമ്പനിയിൽ ചാപ്ലിൻ പ്രവർത്തിക്കുവാൻ എത്തുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിഫലം ആഴ്ചയിൽ ഒന്നരലക്ഷം ഡോളർവരെ ആയിരുന്നു. പല കമ്പനികളിൽ മാറി മാറി പ്രവർത്തിച്ച ചാപ്ലിൻ 1919- ൽ സ്വന്തമായി 'യുണൈറ്റഡ് ആർട്ടിസ്റ്റ്' എന്ന ചലച്ചിത്ര സ്ഥാപനം തുടങ്ങി. ചാപ്ലിന്റെ വിഖ്യാതസിനിമകൾ പലതും നിർമ്മിച്ചത് ഈ കമ്പനിയാണ്. 1967-ലെ 'എ കൗണ്ട് ഫ്രം ഹോങ്കോങ്ങ്'ആണ് ചാപ്ലിന്റെ അവസാനചിത്രം.

ജന്മസിദ്ധമായ കകഴിവുകളും ജീവിതാനുഭവങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്നാണ് ചാപ്ലിൻ എന്ന കലാകാരൻ ലോകസിനിമയുടെ നെറുകയിലെത്തിയത്. ചിന്തയിലെ മൗലികതയും ദർശനങ്ങളിലെ പുതുമയും ചാപ്ലിന്റെ സിനിമകളെ വേറിട്ടു നിർത്തി. ജീവിതത്തിലും സിനിമയിലും ഒരുപാടു പ്രതിസന്ധികളിലൂടെ കടന്നുപോയ ചാപ്ലിൻ മൂന്നുവിവാഹമോചനത്തിനുശേഷം യൂജിൻ ഒനീലിന്റെ പുത്രി ഊനയെ തന്റെ ജീവിതസഖിയാക്കി. 1952-ൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചാരനെന്ന് മുദ്രകുത്തി അമേരിക്കയിൽ നിന്നും പുറത്താക്കിയ ചാപ്ലിനെ ആ നാടുതന്നെ തിരികെവിളിച്ച് ആദരിക്കുന്ന കാഴ്ച ലോകം കണ്ടു. 1957-ൽ ബ്രിട്ടീഷ് രാജ്ഞി 'സർ' പദവിയും നൽകി. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്ത് സിനിമയിൽ തുടക്കം കുറിച്ച ചാപ്ലിൻ ലോകത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം ആസ്വാദകരുണ്ടായ കലാകാരൻ കൂടിയായിരുന്നു. കെവിന ബ്രാഡെലോയുടെ unknown Chaplin എന്ന ഡോക്യൂമെന്ററിയും റിച്ചാർഡ് അറ്റൻബറോയുടെ 'ചാപ്ലിൻ' എന്ന സിനിമയും ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ വ്യക്തിസത്ത തിരിച്ചറിയാൻ സഹായകമാണ്. 1977 ഡിസംബർ 25-ന് ചാർളി ചാപ്ലിൻ അന്തരിച്ചു.

പ്രധാന സിനിമകൾ

കോട്ട് ഇന് എ കാബറേ (1914)

കോട്ട് ഇൻ ദ റയിൻ (1714)

ലാഫിംഗ് ഗ്യാസ് (1914)

ഹിസ് മ്യൂസിക്കൽ കരിർ (1914)

ടി ട്രാംപ് (1915)
എ നൈറ്റ് ഔട്ട് (1915)

ബൈ ദ സീ (1915)

ദ ബാങ്ക് (1915)

ദ പാൻഷോപ്പ് (1916)

എ ഡോഗ്സ് ലൈഫ് (1918)

സണ്ണി സൈഡ് (1919)

ദി കിഡ് (1920)

ദി ഐഡിൽ ക്ലാസ്സ്(1921)

പേഡെ (1922)

ദി പിൽഗ്രിം (1922)

എ വുമൺ ഓഫ് പാരീസ് (1923)

ദ ഗോൾഡ് റഷ് (1925)

ദ സർക്കസ് (1928)

സിറ്റി ലൈറ്റ്സ് (1931)

മോഡേൺ ടൈംസ് (1936)

ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്ടേറ്റർ (1940)

ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്ടേറ്റർ - വിശദ പഠനം

ഒന്നാം ലോകയുദ്ധത്തിന്റെ കെടുതികൾ ആളുകൾ എത്ര വേഗം മറന്നു. അതുകഴിഞ്ഞ് കാൽ നൂറ്റാണ്ടുപോലുമായില്ല. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ കേളികൊട്ടു കേൾക്കാൻ തുടങ്ങി. എവിടെയും ഒരു യുദ്ധത്തിന്റെ സാധ്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള വർത്തമാനങ്ങൾ മാത്രമേ കേൾക്കാനുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. പതിവുപോലെ യുദ്ധത്തിന് ഒരു പാട് ന്യായീകരണങ്ങളും കണ്ടുപിടിക്കപ്പെട്ടു. ശാസ്ത്ര സാങ്കേതിക രംഗത്ത് യുദ്ധം വൻ കുതിച്ചു ചാട്ടമുണ്ടാക്കുമെന്ന് ചില തത്പര കക്ഷികൾ വാദിച്ചു. ശരിയാണ് യുദ്ധം ശാസ്ത്രത്തിലും സാങ്കേതികവിദ്യയിലും മുന്നേറ്റമുണ്ടാക്കുക തന്നെ ചെയ്തു. അതുപക്ഷേ നശീകരണത്തിന്റെ സാങ്കതികവിദ്യയായിരുന്നു എന്നു മാത്രം. ആയുധങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച് ചിലരെല്ലാം കോടീശ്വരന്മാരായി. ക്ഷാമം മുന്നിൽക്കണ്ട് വ്യാപാരികൾ വൻതോതിൽ ചരക്കുകൾ പൂഴ്ത്തി വച്ചു. സാധനവില വാണം പോലെ കുതിച്ചു കയറി. എന്നാൽ ഓഹരി വിപണികളിൽ കച്ചവടം പൊടിപൊടിച്ചു. ഓഹരി മാർക്കറ്റ് അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ യുദ്ധം ന്യൂനപക്ഷത്തിന്റെ താത്പര്യങ്ങൾക്ക് അനുപേക്ഷണീയമായി മാറി.

1934 ഓടെ ഹിറ്റ്ലർ ജർമ്മനിയിൽ സർവാധിപതിയായി. ഹിറ്റ്ലറുടെ കൊടും ക്രൂരതകൾ സഹിക്കാനാവാതെ ജൂതന്മാർ ജന്മനാട്ടിൽ നിന്ന് ലോകത്തിന്റെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് പാലായനം ചെയ്തു, ആര്യ രക്തം ഇല്ലാത്തവരെല്ലാം ശത്രുക്കളായി മുദ്രകുത്തപ്പെടുകയും അതിക്രൂരമായി പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. മനുഷ്യന് തന്റെ സഹജീവികളോട് എത്രമാത്രം ക്രൂരമാവാൻ കഴിയും എന്ന് തെളിയിക്കപ്പെട്ട നാളുകൾ. ജർമ്മനിയിൽ നിന്ന് എത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന വാർത്തകൾ ചാപ്ലിൻ എന്ന കലാകാ

രനെ ഇരുത്തിച്ചിന്തിപ്പിച്ചു. അധികാര ലഹരിയിൽ മനുഷ്യൻ മൃഗമായി മാറുന്ന കാഴ്ച അദ്ദേഹത്തെ ദുഃഖിപ്പിച്ചു. ഹിറ്റ്ലറെ പരിഹസിച്ചും വിമർശിച്ചും യുദ്ധത്തിന്റെ അന്താസ്സാര ശ്യൂനത ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയും ഒരു ചിത്രമെടുക്കാൻ ഇതെല്ലാം ചാർ ചാപ്ലിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു.

അധികം താമസിയാടെ അത്തരമൊരു യുദ്ധ വിരുദ്ധ ചിത്രം ചാപ്ലിന്റേതായി തിയേറ്ററിലെത്തി. 'ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്റർ'എന്നയിരുന്നു അതിന്റെ പേര്. ഇതിൽ ചാപ്ലിൻ ഹിറ്റ്ലറുടെ പ്രതിരൂപമായും യുദ്ധ വിരോധിയായ ഒരു പാവം ബാർബറായും വേഷമിടുന്നു. ആ കാരണത്താൽ ഹിറ്റ്ലറുംടെ തത്സ്വരൂപം, അയാളുടെ 'ഡബിൾ' തന്നെയാണ്. ചാർലിയുടെ ബാർബർ. ഇതു ധാരാളം ചിരിക്കും ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിനും പരിഹാസത്തിനും അവസരം നൽകുന്നു. വീണു കിട്ടിയ അവസരം ഉപയോഗിച്ച് ചാപ്ലിൻ എല്ലാം ഭംഗിയായി നിർവ്വഹിച്ചു. പൊള്ളുന്ന പരിഹാസം, ചിന്തിപ്പിക്കുന്ന ചിരി, സർവോപരി സമത്വത്തിനും സാഹോദര്യത്തിനും ലോസമാധാനത്തിനും വേണ്ടി ഹൃദയത്തിൽ തട്ടിയുള്ള ആഹ്വാനം. ഒരു മനുഷ്യസ്നേഹിയുടെ മനുഷ്യനന്മയിലുള്ള അടിയുറച്ച വിശ്വാസം ചിത്രത്തിന്റെ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആധുനിക സിനിമയ്ക്ക് ചാർലി ചാപ്ലിൻ നൽകിയ കനത്ത ഒരു സംഭാവനയാണ് 'ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്റർ' എന്ന കലാസൃഷ്ടി. ചാർലി ആദ്യമായി നിർമ്മിച്ച മുഴുനീള ശബ്ദചിത്രവും ഇതു തന്നെ.

ചിത്രം നിർമ്മിക്കാൻ, തിരക്കഥയെഴുതാൻ ഹിറ്റലറുടെ ഭാവരൂപങ്ങൾ അനുകരിക്കാൻ -ചാപ്ലിന് കഠിനമായി അദ്ധ്വാനിക്കേണ്ടി വന്നു. അതിനുവേണ്ടി ഹിറ്റലറെക്കുറിച്ച് കിട്ടാവുന്ന വാർത്തകളെല്ലാം ശേഖരിച്ച് ശ്രദ്ധിച്ചു പഠിച്ചു. ആ സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വാർത്താചിത്രങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചിരിന്നു കണ്ടു. ഹിറ്റ്ലറുടെ ഓരോ ചലനവും ഹൃദിസ്ഥമാക്കി.

ബാർബറായി അഭിനയിക്കാൻ അധികം മെനക്കടേണ്ടി വന്നില്ല. കാര്യമായ പരിശീനമൊന്നും അതിന് ആവശ്യമില്ലായിരുന്നു. ബാലനായിരിക്കെ ബാർബർ ഷാപ്പിൽ പണിയെടുത്ത കാലത്തെ അനുഭവങ്ങൾ, പിന്നെ വർഷങ്ങളായി സ്വന്തം മുടി സ്വയം വെട്ടുന്ന ശീലം - അതൊക്കെ ധാരാളം മതിയായിരുന്നു ബാർബറെ അവതരിപ്പിക്കാൻ, ചിത്രത്തിൽ ഹിറ്റലറെക്കൂടാതെ മുസ്സോളനിയുമുണ്ട്. (സിനിമയിലെ പേര് നെപ്പോളിനി) ഹിങ്കലും (ഹിറ്റ്ലർ) നെപ്പോളിനിയും കണ്ടുമുട്ടുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട് ചിത്രത്തിൽ. ചിരിയുടെ മാലപ്പടക്കം തുടർച്ചയായി പബൊട്ടാൻ സഹായകമായ ഒരു രംഗം. മറ്റൊരു കഥാപാത്രം ഹന്ന എന്ന പെൺകുട്ടിയാണ്. ഹന്നയിലൂടെ സ്വന്തം മാതാവിന്റെ കഷ്ടദിനങ്ങൾ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ചാർലി. ഹന്നയായി , സഹധർമ്മിണ് പൗലറ്റ് ഗൊഡാഡും.

ഹിറ്റലറെക്കുറിച്ച് ചാപ്ലിൻ ചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നതായുള്ള വാർത്ത നാടെങ്ങും പരന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അഭ്യുദയകാംക്ഷികൾ അതിന്റെ പ്രത്യാഘാതം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി ചാർലിയെ പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ഹിറ്റലറെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രം അമേരിക്കക്കാർക്ക് രസിക്കുകയില്ലെന്ന് അവർചൂണ്ടിക്കാട്ടി. സെൻസർബോർഡിലും പ്രശ്നമുണ്ടാകും. 'മോഡേൺ ടൈംസിലെ' തൊഴിലാളി സ്നേഹം ചാപ്ലിൻ ഒരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനാണെന്ന പ്രചരണത്തിന് വഴിവെച്ചിരിന്നു. ഹിറ്റലർ വിരുദ്ധ ചിത്രം അതിന്റെആക്കം കൂട്ടുമെന്നും അവർ വാദിച്ചു. അതിനിടെ ഭീഷണിക്കത്തുകളും വന്നു. നാസികളുടെ ചാരന്മാർ അമേരിക്കയിൽത്തന്നെ വേണ്ടത്രയുണ്ടായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും അവർ പ്രവർത്തിച്ചു. ചലച്ചിത്ര നിർമാണത്തിന്റെ സുഗമമായ പുരോഗതിയിൽ അവർ പല തടസ്സങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കാൻ നോക്കി. എന്നാൽ ഇതൊന്നും ചാപ്ലിനെ ഭയപ്പെടുത്തിയില്ല. ചിത്ര നിർമ്മാണ

വുമായി അദ്ദേഹം മുമ്പോട്ടുപോയി. എന്തുവന്നാലും ചിത്രം പൂർത്തിയാക്കുകതന്നെ ചെയ്യുമെന്ന് അദ്ദേഹം ദൃഢപ്രതിജ്ഞ ചെയ്തു. ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ തിയേറ്റർ കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ പോലും, വൻ നഷ്ടം സംഭവിച്ചാലും ഒരു ആത്മാവിഷ്ക്കാരമെന്ന നിലയിൽ ചിത്രം പൂർത്തിയാക്കി നാലുപേരെ കാട്ടേണ്ടതുണ്ടന്ന് അദ്ദേഹം നിശ്ചയിച്ചു.

ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കാറായപ്പോൾ എതിർപ്പുകൾ അതിശക്തമായി. ഭീഷണിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തുടരെ തുടരെ ഫോൺകോളുകൾ വന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ഏതെങ്കിലും സ്ഥലത്ത് ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ കൊള്ളിവെപ്പും കൊലപാതകമുണ്ടാകുമെന്നും ഭീഷണി മുഴങ്ങി. ചിത്രം പൂർത്തിയായിട്ടും അനിശ്ചിതത്തവം ബാക്കിയായി. ആ നിർണ്ണായക ഘട്ടത്തിൽ സുഹൃത്തുക്കളുടെ ഉപദേശം ചെവിക്കൊള്ളാതെ സ്വയം പ്രവർത്തിക്കുവാനാണ് ചാപ്ലിൻ തീരുമാനിച്ചത്. എങ്ങനെ എല്ലാ എതിർപ്പുകളെയും അവഗണിച്ച് 'ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്റർ' പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. ഒന്നും സംഭവിച്ചില്ലയ തിയേറ്ററിൽ ഒരപസ്വരം പോലും ഉയർന്നില്ല. എന്നുമാത്രമല്ല ധാരാളം പ്രോത്സാഹന ശബ്ദങ്ങൾ ഉയർന്നു പൊങ്ങുകയും ചെയ്തു. അതിലെ മനുഷ്യ സ്നേഹവും യുദ്ധവിരുദ്ധ വികാരവും സാധാരണക്കാരായ പ്രേക്ഷകരുടെ ഹൃദയത്തെ അഗാധമായി സ്പർശിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ചാപ്ലിൻ കണ്ടറിഞ്ഞു. "ഡിക്റ്റേറ്ററുടെ" വിജയം ചാർലിയെ വീണ്ടും അമേരിക്കൻ ജനതയുടെ പ്രിയപ്പെട്ടവനാക്കി. ഒപ്പം വൻ സാമ്പത്തിക നേട്ടവും ഉണ്ടായി.

ഒന്നാംലോകയുദ്ധത്തിന്റെ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നാണ് 'ദ ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററുടെ' കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്യ 'ടൊമാനിയ' എന്ന സാങ്കൽപിക രാഷ്ട്രത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. ടൊമാനിയ ഭരിക്കുന്നത് 'ഹിങ്കൽ' എന്ന നരാധമനാണ്. ഒന്നാം ലോകയുദ്ധത്തിൽ ഹിങ്കൽ പരാജയത്തെ നേരിടുകയാണ്. പരാജയം അയാളസെ ഭ്രാന്തു പിടിപ്പിച്ചു. താൻ യുദ്ധത്തിൽ തോൽക്കാനുള്ള കാരണം ഒരു ജൂത ബാർബറാണെന്ന രഹസ്യം അയാൾ കണ്ടെത്തുന്നു. കൃശാഗാത്രനും കോമാളിയും ദരിദ്രമുമായ ബാറ്ബർ എന്നും യുദ്ധത്തെ എതിർക്കുന്നു. യുദ്ധത്തെ എതിർക്കുകയെന്നാൽ ഹിങ്കലിനെ എതിർക്കുക എന്നാണർത്ഥം അതുകൊണ്ട് ഒന്നാം ലോകയുദ്ധത്തിൽ താൻ പരാജയമടയാനുള്ള മൂലകാരണം ബാർബറാകുന്നു എന്ന് ഹിങ്കൽ വിശ്വസിക്കുന്നു. യുദ്ധം കൊടുമ്പിരിക്കൊള്ളുകയാണ്. യുദ്ധവിരുദ്ധനെങ്കിലും ബാർബറും യആയുധമെടുത്തു കൊള്ളണം. പക്ഷേ തോക്കു പിടിക്കാൻ പോലും പാവത്തിനറിഞ്ഞുകൂട. അതിനിടയിൽ അയാൾ ഷൾട്സ് എന്ന ഭടനെ എങ്ങനെയോ ആപത്തിൽ നിന്നു രക്ഷിക്കാനിട വരുന്നു. ഷൾടിനെ രക്ഷിച്ചശേഷം ബാർബർ അയാളുടെ വിമാനത്തെ ഒരു സുരക്ഷിതമേഖലയിൽ ഇറ്ക്കുന്നു. നിർഭാഗ്യം നോക്കണെ, അപ്പോഴേക്കും ഇന്ധനം തീർന്നു പോയി. വിമാനം ചളിക്കുഴിയിലേക്ക് മൂക്കുക്കുത്തി. ബാർബറുട തലയ്ക്ക് കഠിനമായ പരിക്കുപറ്റി. ബോധം തെളിഞ്ഞപ്പോഴോ, അയാൾക്ക് ഓർമ്മ ശക്തി പൂർണ്ണമായും നഷ്ടപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

വർഷങ്ങളോളം ബാർബർ ആ അവസ്ഥയിൽ കിടന്നു. അതിനിടയിലെ ലോകസംഭവങ്ങളൊന്നും അയാൾ അറിഞ്ഞതേയില്ല, ടൊമാനിയയുടെ പരമാധികാരിയായി അഡ്നോയ്ഡ് ഹിങ്കൽ ഉയർന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. പക്ഷേ ബാർബർ, അതൊന്നും അറിയുന്നില്ല.

"യുദ്ധം കൂടുതൽ യുദ്ധം" എന്നതാണ് ഹിങ്കന്റെ മുദ്രാവാക്യം. ലോകം തന്റെ ചൊൽപ്പടിയാലാവുമെന്ന് അയാൾ സ്വപ്നം കണ്ടു. ജൂത രക്തം ഒഴുക്കി അയാൾ തന്റെ അടങ്ങാത്ത ദാഹം ശമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. പ്രാണനുവേണ്ടിയുള്ള ദൂതന്മാരുടെ നിലവിളിയിൽ ജനങ്ങൾ വിശപ്പിന്റെ കാളൽ വിസ്മരിക്കുന്നു.

അതിനകം ബാർബർ ആശുപത്രി വിട്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. നാട്ടിൽ ഒരു ബാർബർ ഷാപ്പു തുടങ്ങാൻ പോവുകയായാണായാൾ. വഴിയിൽ ഒരനാഥപ്പെൺക്കുട്ടിയെ (ഹന്ന) ഹിങ്കലിന്റെ ഭടന്മാർ ഉദ്രപിക്കുന്നത് അയാൾ കാണുന്നു. അയാൾ അവളെ രക്ഷിച്ച് കൂടെ കൂട്ടുന്നു. നാസി ഭടന്മാർ പിന്തുടരുന്നു. അയാൾ അവരുടെ ബന്ധനത്തിലാവുന്നു. വിചാരണ ചെയ്ത് രാജ്യദ്രോഹ കുറ്റം ചുമത്തി പരസ്യമായി വധിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അത്ഭുതകരമായ രീതിയിൽ ഹന്ന അയാളുടെ ജീവൻ രക്ഷിക്കുന്നു.

അധികാരം ഹിങ്കനെ മദോന്മത്തനാക്കിയിരിക്കുന്നു. മർദ്ദനത്തിനുള്ള എല്ലാ ുപാധികളും അയാൾ സംഭരിച്ചുവെച്ചുട്ടുണ്ട്. ഷൾട്സും ബാർബറും അയാളുടെ നോട്ടപുള്ളികൾ. രണ്ടു പേരും നാസി മേധാവിത്വത്തിന്റെ ശത്രുക്കൾ. പാവപ്പെട്ട മനുഷ്യ ജീവകളോടുള്ള അവരുടെ സഹതാപവും സഹാനുഭൂതിയും രാജ്യദ്രോഹപരമാണ്. രണ്ടുപേരും വേട്ടയാടപ്പെടുന്നു. താമസിയാതെ കുപ്രസിദ്ധമായ കോൺസൻട്രേഷൻ ക്യാംപിൽ (ഹിറ്റലർ ശത്രുക്കൾക്കെതിരെ മൃഗീയമായ പീഡനം അഴിച്ചുവിടാൻ ഉപയോഗിച്ച തടങ്കൽ പാളയങ്ങൾ ഈ പേരിലാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്.) അടയ്ക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ രണ്ടുവിരുതന്മാരും പട്ടാള യൂണിഫോം മോഷ്ടിച്ചെടുത്തണിഞ്ഞ് തടങ്കൽ പാളയത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടുന്നു.

അതിനിടെ ഹിങ്കൽ എറ്റയ്ക്ക് ഒരു വിനോദയാത്രയ്ക്ക് പോകുന്നു. തടാകനടുവിൽ അയാളുടെ ഉല്ലാസനൗക മറിഞ്ഞ് അപകടമുണ്ടാവുന്നു. അവശനും വിവശനുമായി ഹിങ്കൽ ഒരു വിധം കരപറ്റുന്നു. കുറെ ഭടന്മാർ അയാളെ കണ്ടെത്തുന്നു. സാധാരണ വേഷത്തിൽ കിടക്കുന്ന ഹിങ്കലിനെ ബാർബറായി തെറ്റിദ്ധരിച്ച് അറസ്റ്റു ചെയ്യുന്നു. അതേസമയം മറ്റൊരു ഭാഗത്ത് പട്ടാള യൂണിഫോമിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ബാർബറാകട്ടെ ഹിങ്കൽതമ്പുരാനായി വാഴ്ത്തപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് ഹാസ്യത്തിന്റെ ഉദാത്ത നിമിഷങ്ങൾ. പോയിടങ്ങളിലെല്ലാം ജനം ബാർബറെ കാണാൻ തയിച്ചുകൂടുന്നു. തങ്ങളോട് രണ്ടുവാക്കെങ്കിലും സംസാരിക്കാൻ ജനം അപേക്ഷിക്കുന്നു. മടിച്ച് മടിച്ച് ബാർബർ പ്രഭാഷമാരംഭിക്കുന്നു. പിന്നെ തടസ്സങ്ങളില്ലാത്ത ഒരു പ്രവാഹമായി ഒഴുകുന്നു. മാനുഷികതയുടെ ഒരു വൻ പ്രവാഹം നരനായട്ടുകാരനായ ഹിങ്കലിന്റെ വേഷത്തിൽ മനുഷ്യസ്നേഹിയായ ബാർബർ നടത്തിയ ഈ നീണ്ട പ്രസംഗം സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ തന്നെ അവിസ്മരണീയമായ ഒരു ഏടാണ്. ചാപ്ലിൻ എന്ന മഹാപുരുഷന്റെ ലോകവീക്ഷണം മുഴുവൻ ഇതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

“നോക്കൂ എനിക്കൊരു ചക്രവർത്തിയാകണമെന്നൊന്നും ആഗ്രമില്ല.” ബാർബർ പ്രസംഗം ആരംഭിക്കുന്നു. “ഭരണം എന്റെ ജോലിയല്ല. എനിക്ക് ആരെയും തോൽപ്പിക്കുകയും വേണ്ട. കറുത്തവനായാലും വെളുത്തവനായാലും ജൂതനായാലും മനുഷ്യനെ സഹായിക്കണമെന്നേ എനിക്കാഗ്രഹമുള്ളൂ.” മനുഷ്യരെല്ലാം പരസ്പരം സഹായിക്കണമെന്ന് ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു, അന്യന്റെ ആഹ്ലാദം കണ്ടു കണ്ട് നാമോരുത്തർക്കും ജീവിക്കാൻ കഴിയണം. ആരും ആരേയും വെറുക്കരുത്. എല്ലാവർക്കും ജീവിക്കാൻ വേണ്ട സ്ഥലം ഈ ഭൂമിയിലുണ്ട്. ഈ നല്ല ഭൂമി സമ്പന്നമാണ്. മാനവരാശിയെ മുഴുവൻ പരിപാലിക്കാൻ വേണ്ടതെല്ലാം ഭൂമിയിൽത്തന്നെയുണ്ട്.

“ജീവിതത്തന്റെ വഴി സുന്ദരവും സ്വതന്ത്രവുംമാക്കാന്ഡ നാം വിചാരിച്ചാൽ കഴിയും. പക്ഷേ ആ വഴി നമുക്ക് നഷ്ടമായിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ ആത്മാവുകൾ വിഷലിപ്തമായിക്കഴിഞ്ഞു. ഭൂമി നിറയെ വെറുപ്പിന്റെ മതിലുകളാണ്. ദുരിതവും രക്തച്ചൊരിച്ചിലുമാണ് അതിന്റെ പരിണിതഫലങ്ങൾ. വിമാനവും റേഡിയോയും മറ്റും മനുഷ്യരെ തമ്മിൽ കൂടിതൽഅടുപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആഗോള സാഹോദര്യം എല്ലാവരുടെയും കൂട്ടായ്മ ഇന്നിന്റെ ആവശ്യകത്യായിത്തീർന്നിരിക്കുകയാണ്..”

"എന്റെ ഈ വാക്കുകൾ ലോകമെങ്ങുമുള്ളയാളുകൾ കേൾക്കുന്നുണ്ടാവും എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും കുട്ടികളും ഇതു കേൾക്കുന്നുണ്ടാവും. കൂട്ടക്കൊല നടത്താനും നിരപരാധികളെ തടവിലേറ്റാനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരകളാണ് ഈ പാവങ്ങൾ. ഞാൻ നിങ്ങളോടു പറയാനാഗ്രഹിക്കുന്നതെന്തെന്നാൽ, ഒരിക്കലും നമുക്ക് നിരാശയരുത്. നിങ്ങൾ ഇന്നനുഭവിക്കുന്ന ഈ ദുരിതങ്ങളുണ്ടല്ലോ, ദൂര അവസാനിക്കാൻ പോകുന്നതിന്റെ സൂചനകളാണവ. മനുഷ്യപുരോഗതിയെ ഭയപ്പെടുന്നവരുടെ മനസ്സിലെ കയ്പാണ് ഈ ദുരിതങ്ങൾ. മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള വെറുപ്പ് അവസാനിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും കൂട്ടരെയ. സ്വേച്ഛാധിപതികൾ നാടു നീങ്ങും. ജനങ്ങളില്ഡ നിന്ന് അവർ അപഹരിച്ചെടുത്ത അധികാരം ജനങ്ങൾക്കുതന്നെ തിരിച്ചുകിട്ടും. മനുഷ്യർ മരിച്ചു വീഴുന്നേടത്തോളം കാലം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് നാശമില്ല. ഭടന്മാരേ, നിങ്ങൾ ഈ മൃഗങ്ങൾക്ക് കീഴ്പ്പെടരുതേ. നിങ്ങളെ കന്നുകാലികളായി മാത്രം പരിഗണിക്കുന്നവരാണിവർ. ഇവർ നിങ്ങളെ പീരങ്കിയുണ്ട തീറ്റിക്കുന്നു. ജനങ്ങളെ നിങ്ങളിലാണ് അധികാരം വർത്തിക്കുന്നത്."

ഈ ജീവിതത്തെ സ്വതന്ത്രവും സുന്ദരവുമാക്കാൻ വേണ്ട മധികാരം നിങ്ങളുടെ കൈയിലുണ്ട്. ജീവിതത്തെ നമുക്ക് അത്ഭുതകരമായ ഒരു സാഹസികയാത്രയാക്കി മാറ്റേണ്ടതുണ്ട്. അതിനുവേണ്ടി ഒന്നിച്ചു നിൽക്കാം. ഒരു പുതിയ ലോകത്തിന് വേണ്ടി നമുക്ക് പോരാടാം. എല്ലാവർക്കും അധ്വാനിക്കാൻ അവസരം നൽകുന്നു യുവത്വത്തിന് ഭാവി വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്ന വാർധ്യക്യത്ത്ന് സുക്ഷിതത്വം ഉറപ്പാക്കുന്ന ഒരു ലോകത്തിന് വേണ്ടി നമുക്ക് ഒത്തൊരുമിച്ച് ശ്രമിക്കാം.

"ഇതേ വാഗ്ദാനങ്ങൾ നമുക്ക് നൽകി അധികകാരത്തിലേറിയവരാണ് ഈ ജന്തുക്കൾ. പക്ഷേ ആ വാഗ്ദാനങ്ങളൊന്നും അവർ നിറവേറ്റുകയുണ്ടായില്ല. സ്വേച്ഛാധികാരികൾ ആദ്യം സ്വാതന്ത്ര്യം നേടിത്തരുന്നു. പിന്നെ ജനങ്ങളെ അടിമകളാക്കി വയ്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു ലോകത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കാൻ നമുക്ക് പോരാടാം. രാഷ്ട്രങ്ങൾക്കിടയിൽ അതിർത്തികൾ വേണ്ട. വെറുപ്പും ആർത്തിയും അസഹിഷ്ണുതയും വേണ്ട, യുക്തിയുടെ ഒരു ലോകം പടുത്തുയർത്താൻ നമുക്ക് പോരാടാം. ശാസ്ത്രവും പുരോഗതിയും മനുഷ്യത്വും എല്ലാവരേയും ആനന്ദത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഒരു ലോകത്തിനുവേണ്ടി നമുക്ക് പ്രയത്നിക്കാം. ഭടന്മാരേ, ജനാധിപത്യത്തിനുവേണ്ടി നമുക്ക് ഒരുമിച്ച് നിൽക്കാം."

ആ നിമിഷം ക്യാമറ നമുക്ക് മറ്റൊരു ദൃശ്യം കാട്ടിത്തരുന്നു. നാട്ടിൻപുറത്തെ വീട്ടുമുറ്റത്ത്, വെറും നിലത്ത്, നാസിഭടന്മാരുടെ പീഡനമേറ്റ് ഹന്ന തളർന്നു കിടക്കുകയാണ്. പെട്ടെന്ന് റേഡിയോയിൽ അവൾ ബാർബറുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു.

"ഹന്നാ ഞാൻ പറയുന്നത് നീ കേൾക്കുന്നുണ്ടോ? ഇങ്ങോട്ടു നോക്കു ഹന്നാ.." ബാർബർ അവളെ വിളിക്കുകയാണ്.

ഹന്ന പ്രയാസപ്പെട്ടു മുഖമുയർത്തുന്നു. അവളുടെ മുഖം പ്രസന്നമാകുന്നു.അവൾ വേദന മറക്കുന്നു. അവളുടെ കാതുകളിൽ അമൃതവർഷംപോലെ ബാർബറുടെ വാക്കുകൾ പതിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മുഖമുയർത്തി നോക്കൂ ഹന്ന, ഇങ്ങോട്ടു നോക്കു ഹന്ന, കരിമേഘങ്ങൾ പറന്നു മാറുകയാണ്. മേഘക്കീറിനിടയിലൂടെ സൂര്യനെ കാണാം. ഇരുട്ടിൽ നിന്ന് നാം പ്രകാശത്തിലേക്കു നീങ്ങുകയാണ്. മനുഷ്യൻ അവന്റെ വെറുപ്പിനും അത്യാർത്തിക്കും മൃഗീതയ്ക്കുമുപരിയായി വളരുന്ന കൂടുതൽ ദയാമസൃണമായ ഒരു ലോകം. "ഹന്നാ മുഖമുയർത്തി നോക്കു. മനുഷ്യന്റെ ആത്മാവിന് ചിറക് മുളച്ചിരിക്കുന്നു. അവസാനം അവൻ പറക്കാൻ തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു. മഴവില്ലിലേക്ക് അവൻ പറന്നടുക്കുകയാണ്. പ്രതീക്ഷയുടെ പ്രകാശത്തിലേക്ക് അവൻ പറന്നുയരുകയാണ്. മുഖമുയർത്തി നോക്ക് ഹന്ന!" ഹന്ന മുഖമുയർത്തി നിർന്നിമേഷയായി നോക്കുന്നു. വേദനയ്ക്കയടയിലും അവൾ ധീരമായി പുഞ്ചിരിക്കുന്നു.

സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ ശമനമില്ലാത്ത അധികാര തൃഷ്ണയുടെ പ്രതീകമായി ഈ ചിത്രത്തിൽ ഒരിടത്ത് ചിന്താമധുരമായ ഒരു രൂപകം ചാപ്ലിൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഹിങ്കൽ തന്റെ മേശപ്പുറത്തിരിക്കുന്ന ഗ്ലോബു കാണുന്നു. അയാൾ അതിൽ സൂക്ഷിച്ചു നോക്കുകയും അതിനെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ കണ്ണുകൾ തിളങ്ങുന്നു. അയാൾ വാത്സല്യപൂർവ്വം ഗ്ലോബ് കൈയിലെടുക്കുന്നു. ഒറ്റക്കൈയ്യാൽ കറക്കുന്നു. അമ്മാനമാടുന്നു. പന്തുപോലെ തട്ടി രസിക്കുന്നു. രസം ലഹരിയായി അയാളുടെ നാഡീഞരമ്പുകളിൽ പടരുന്നു. ഹിങ്കൽ സ്വയം മറക്കുന്നു. ഈ ഭൂഗോളത്തിന്റെ അധിപനും നെടുനായകനും താനാകുന്നു. ഭൂമിയെ ഒറ്റക്കയ്യിൽ എടുത്തു നിൽക്കുന്ന അതികായനായ അറ്റ്ലസ് ദേവൻ താനാകുന്നു. കൈകൊണ്ടും കാലുംകൊണ്ടും പുറംകൊണ്ടും പൃഷ്ഠം കൊണ്ടും – എന്തിന് ഇളക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരോ ശരീരഭാഗം കൊണ്ടും ഗ്ലോബു തട്ടി രസിക്കുകയാണയാൾ. ഹർഷോന്മാദത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങൾ ഠേ... പെട്ടെന്നു ഗ്ലോബു പൊട്ടി. ഇപ്പോഴത് കീറിയുലഞ്ഞു കൂമ്പിയ ഒരു റബ്ബർ ബലൂൺ .. എന്തൊരു ദയനീയ പതനം! ഹിലങ്കൽ മേശപ്പുറത്ത് തല ചായ്ച്ച് തേങ്ങികരഞ്ഞു പോകുന്നു. പടത്തിന്റെ ഒരു കോപ്പി ഹിറ്റർ ജർമനിയിലേക്ക് വരുത്തി രഹസ്യമായി ഒറ്റയ്ക്കിരുന്നു കാണുകയുണ്ടായെന്ന് പിന്നീട് ചാപ്ലിൻ അറിഞ്ഞു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമ

1896 – ൽ ലൂമിയർ സഹോദന്മാർ ഇന്ത്യയിൽ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. ഇതേ വർഷം തന്നെ മുംബൈയിൽ ഒരു ഫോട്ടോ സ്റ്റുഡിയോ നടത്തിയിരുന്ന ഹരിശ്ചന്ദ്ര സഖാറാം ഭത്വദേക്കർ എന്നൊരു വിദ്വാന്ഡ ലണ്ടനിൽ നിന്ന് ഒരു ചലച്ചിത്ര ക്യാമവരുത്തി, മുംബൈയിൽ നടന്ന ഒരു ഗുസ്തി മത്സരം ക്യാമറയിൽ പകർത്തി. ഫിലിം പ്രോസസ് ചെയ്തത് ലണ്ടനിൽ വെച്ചാണ്. ഇതിനിടയ്ക്ക് ഒരു പ്രൊജക്ടറും പ്രദർശനത്തിനായി കുറെ ചിത്രങ്ങളും അദ്ദേഹം വിദേശത്തുനിന്നും വരുത്തി. 1901-ൽ മറ്റൊരു ലഘുചിത്രവും അദ്ദേഹം തയ്യാറാക്കി. കേംബ്രിഡ്ജ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ നിന്ന് പ്രശസ്ത വിജയം നടിത്തിരിച്ചെത്തിയ ആർ. പി. പരഞ്ച് വൈയ്ക്ക് നൽകപ്പെട്ട ഗംഭീര സ്വീകരണമാണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യന്യൂസ്റിൽ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഹ്രസ്വചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം.

1910 -ൽ ബോംബൈയിൽ വെച്ച് 'ക്രിസ്തുവിന്റെ ജീവിതം' എന്നതും ഇംഗ്ലീഷ് ചിത്രം കാണാനിടയായ ഫോട്ടോഗ്രാഫറും ചിത്രകാരനുമായ ദന്തിരാജ് ഗോവിന്ദഫാൽക്കേ ചലച്ചിത്രമെന്നേ മാധ്യമത്തിൽ ആകൃഷ്ടനാവുകയും അതിന്റെ പഠനത്തിനായി ഇന്ത്യയിലും വിദേശത്തുമുള്ള പല സ്ഥലങ്ങളിൽ അലയുകയും ചെയ്തു. ഒടുവിൽ 1931- മെയ് 8ന് 'രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര' എന്ന ഫാൽക്കേ ചിത്രം പുറത്തുവന്നു. വോംബൈയിലെ കോറനേഷൻ തിയേറ്ററിലാണ് ഈ സിനിമ ആദ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. 1931 മാർച്ചുമാസത്തിൽ ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ ശബ്ദിക്കുന്ന ചിത്രമായ 'ആലം ആര' പുറത്തു വന്നു. ആർദേഷിർ ഇറാനിയായിരുന്നു ഇതിന്റെ നിർമ്മാതാവ്. തുടർന്നുള്ള വർഷങ്ങളിൽ ഇന്ത്യയിലെ പ്രശസ്തങ്ങളായ സ്റ്റുഡിയോക്കളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സജീവമാകുന്നതു കാണാം. ശാന്താറാം, പി.സി. ബറുവസ ദേവകീബോസ്, സൈഗാൾ, ബിമൽ റോയി തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഈ സ്റ്റുഡിയോകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടായിരുന്നു. സാമൂഹിക പ്രാധാന്യമുള്ള വിഷയങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുവൻ ഇക്കാലത്ത് സിനിമ പ്രവർത്തകർ തയ്യാറായി. ഇക്കാലയളവിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട സംവിധായകൻ ശാന്താറാമായിരുന്നു. തികച്ചും ഭാരതീയമായ സിനിമയ്ക്കു വേണ്ടിയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രമം.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ഗതിതന്നെ മാറ്റിമറിച്ച പഥേർ പാഞ്ചാലി 1955- ൽ പുരത്തു വന്നു. സത്യജിത്ത് റായി ആയിരുന്നു സംവിധായകൻ. 'പഥേർ പാഞ്ചാലി', 'അപരാജിത'. 'അപൂര സൻസാർ'എന്നിവ ചേർന്നതാണ് റായിയുടെ 'അപുത്രയം.' ദേവി, ചാരുലത എന്നവയും സത്യജിത്ത് റായിയുടെ പ്രധാന ചിത്രങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഋത്വിക് ഘട്ടക്, മൃണാൾസെൻ, തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുവാൻ പരിശ്രമിച്ചവരാണ്. വിവിധ ഭാരതീയ ഭാഷളിലായി പുറത്തുവന്ന സിനിമകളൊക്കെയും അതാതു കാലങ്ങളിലെ സംവിധായക പ്രതിഭകളുടെ ദർശനത്തിന്റെയും ലോക സിനിമയുമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ ക്കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുള്ള പരിശ്രമത്തിന്റെയും ഭഗമായി രൂപം കൊണ്ടവയായിരുന്നു.

മേഘധക്കതാര - വിശദപഠനം

ഘട്ടക്കിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച ചിത്രമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന 'മേഘേ ധക്കതാര' (മേഘം മറച്ച താരം), നിസ്സാഹായതമൂലം കഷ്ടപ്പെടുന്ന അവിവാഹിതയായ നീതയുടെ ദൗർഭാഗ്യങ്ങളുടെ കഥയാണ്. കൊൽക്കത്തയുടെ ഒരു ഒഴിഞ്ഞകോണിൽ ദാരിദ്രവുമായി മല്ലിട്ട് കഴിയുന്ന ഒരു കുടുംബത്തിലെ ഏക വരുമാനമാർഗ്ഗം നീതയുടെ ജോലി മാത്രം. ശാസ്ത്രീയ സംഗീതത്തിൽ കമ്പമുള്ള മൂത്ത സഹോദരനായ ശങ്കറുടെ പഠിത്തം പൂർത്തിയാകട്ടെ എന്ന് കരുതി, ശാസ്ത്രജ്ഞൻ സനത്തിമായുള്ള തന്റെ വിവാഹം മാറ്റിവെച്ചെ. എന്നാൽ കൈവന്ന ഭാഗ്യം കൈവിടുരുതെന്ന് കരുതി നിതയുചെ അമ്മ മുൻകൈയെടുത്ത് സനത്തിനെക്കൊണ്ട് അനുജത്തി ഗീതയെ വിവാഹം കഴിപ്പിച്ചു. അച്ഛനും, അനുജൻ മോന്റുവിനും അപകടം നേരിട്ടതോടെ നീതയുടെ ഉത്തരവാദിത്തം പിന്നെയും വർദ്ധിച്ചു. കഠിനാദ്ധ്വാനവും മനഃക്ലേശവും അവളെ ക്രമേണ ക്ഷയരോഗിയാക്കി. ഓർമ്മയായ കാലം മുതൽ കുടുംബത്തിന് വേണ്ടി നിശ്ശബ്ദം പണിയെടുത്ത അവൾക്ക് ഇതുവരെ വിശ്രമം കിട്ടിയിട്ടില്ല. ഒടുവിൽ ശങ്കർക്ക് ക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീതഗായകനായി പ്രശസ്തിയും ധനവും കിട്ടിയപ്പോൾ, തനിക്കുവേണ്ടി ത്യാഗംമനുഭവിച്ച അനുജത്തിയെ അയാൾ ഹിമാലയ താഴ്വരയിലെ ഒരു സുഖവാസ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോയി. കാർമേഘങ്ങൾ മറച്ച ആ നക്ഷത്രം, ആ വിജനതയിൽ വെച്ച് , തനിക്കിനി ജീവിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ഉള്ളുരുകി വിളിച്ച് പറഞ്ഞു. അതി വികാരപരത ഈ കഥയുടെ മുഖ്യ സ്വഭാവമാണെങ്കിലും യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിക്ക് ഊനം തട്ടാതെ ഋത്വിക് കഥാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചു. കുടുംബമെന്ന ആശയം ധ്വനിപ്പിക്കാനായി ആൽ വൃക്ഷത്തിന്റെ പ്രതീകം ചിത്രത്തിൽ ആവർത്തിച്ചി വരുന്നുണ്ട്. ഓളമില്ലാത്ത മലിനജലം കെട്ടിക്കിടക്കുന്ന കുളവും, കുറ്റിച്ചെടികൾക്കിടയിലൂടെ വിസിലൂതി തേങ്ങി ഇഴഞ്ഞ് പോകുന്ന ലോക്കൽ ട്രെയിനും ആണ് ഉചിത സന്ദർഭങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന മറ്റ് പ്രതീകങ്ങൾ അദ്ധ്യാപകനായ അച്ഛൻ, അസ്വസ്ഥതയോടെ ഓടി നടക്കുന്ന അമ്മ എന്നിവരുടെ അരക്ഷിതമായ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയിലേക്ക് ഋത്വിക് പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നു. ഹൃദയം കനംകൊണ്ട് വിങ്ങിയ ഒരു രാത്രിയിൽ ശങ്കറും നീതയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച 'ജെ രാത്തേ മോർ ദ്വാർഗുലി ഭാംഗ്ളോ ഝാരേ' (കൊടുങ്കാറ്റ് തന്റെ എല്ലാ വാതിവുകളെയും തള്ളിത്തുറക്കുന്ന രാത്രിയാണ്) എന്ന രവീന്ദ്രഗീതം പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ എന്നും അലച്ച് കൊണ്ടിരിക്കും. ആലംബമറ്റ ഒരു സൂചരിത, ഹിമാലയത്തിന്റെ മടിത്തട്ടിൽ കിടന്ന് ആശാഭംഗത്തോടെ 'എനിക്ക് ജീവിക്കണം!' എന്ന് ഉള്ളുരുകി വിളിച്ച് പറയുന്ന രംഗത്തോടെ അവസാനിക്കുന്ന ഈ ബംഗാളി ചിത്രം ദേശീയവും തുടർന്ന് സാവദേശീയവും ആയ അംഗീകാരം നേടിയതിൽ അദ്ഭുതമില്ല.

അടുത്ത ചിത്രമായ 'കോമൾ ഗന്ധാർ' കൊൽക്കത്തയിലെ പീപ്പിൾസ് തിയേറ്ററുമായും. ചില കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമകാലിക പ്രസക്തിയുമായും, നാടകവേദിയുമായും ഘട്ടക്കിനു

ണ്ടായിരുന്ന അടുപ്പവുമായും, ആശയപരമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. കോമൾ ഗന്ധാർ എന്ന സങ്കൽപം ഇദ്ദേഹം ടാഗുറിൽ നിന്ന് കടംകൊണ്ടതാണ്. കിഴക്കേ ബംഗാളിനെ തങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തിൽ നിന്ന് അറുത്തുമാറ്റിയ ഇന്ത്യാ വിഭജനം ഏല്പിച്ച് മുറിവ് ഇതിലെ ഭൃഗു, അനസൂയ എന്നീ കഥാപാത്ര ങ്ങളെ നിരന്തരം അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നു.

മിസ്റ്റർ ആന്റ് മിസ്സിസ് അയ്യർ (അപർണസെൻ) - വിശദപഠനം

കാലികപ്രാധാന്യമുള്ള ഭീകരാക്രമണമെന്ന സജീവ വിഷയത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അപർണ യൊരുക്കിയ മിസ്റ്റർ ആന്റ് മിസ്സിസ് അയ്യർ 2003- മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് നേടിയ തോടെ ഈ സംവിധായികയുടെ പ്രശസ്തി ഉയർന്നു.

മീനാക്ഷി അയ്യർ എന്ന തമിഴ് ബ്രാഹ്മണ യുവതിയും കൈക്കുഞ്ഞും ബസ്സിൽ കൽക്കത്തയി ലേക്ക് കൂട്ടിനാരുമില്ലാതെ യാത്ര ചെയ്യേണ്ടിവന്നു. ഫോട്ടോഗ്രാഫറായ രാജയ്ക്കു അവളുടെ തൊട്ട ടുത്ത സീറ്റാണ് കിട്ടയത്. കൈക്കുഞ്ഞിന്റെ ഓരോ ആവശ്യങ്ങൾ നിർവഹിക്കാൻ അയാൾ മീനാ ക്ഷിയെ സഹായിച്ചു. അയാൾ കുഞ്ഞിനെ മടിയിരുത്തി കളിപ്പിച്ചതും അവൾക്ക് അശ്വാസമായി.യ ബസ് കുറെ ദൂരം സഞ്ചരിച്ചപ്പോഴാണ് ആയുധധാരികളായ ഹിന്ദു ഭീകരർ പ്രതികാരം ചെയ്യാനായി മുസ്ലീങ്ങളെ തെരഞ്ഞ് ബസ്സിൽ ചാടിക്കയറി പരിശോധന നടത്തിയത്. രാജയെ അവർ നോട്ടമിടു മെന്ന് സംശയം തോന്നിയപ്പോൾ അയാൾ ആരെന്ന അറിഞ്ഞുകൂടെങ്കിലും മിസ്റ്റർ അയ്യരാണെന്ന് അവൾ പറഞ്ഞപ്പോൾ അവർ സംശയിച്ചില്ല. അയാൾ മുസ്ലീം ആണെന്നും ആ ബസ്സിൽ സഞ്ചരിച്ചിരുന്ന രണ്ട് മുസ്ലീങ്ങളെ ഭീകരർ നിർദ്ദയം വധിച്ചുവെന്നും പിന്നാട് അറിഞ്ഞപ്പോഴും അവൾ പ്രതികരിച്ചില്ല. വർഗ്ഗീയ ലഹളയെതേതുടർന്ന് ആ പ്രദേശത്ത് കർഫ്യു പ്രഖ്യാപിച്ചതിനാൽ ബസ്സിന് യാത്ര തുടരാനാവാതെ വന്നു. മീനാക്ഷിയും രാജയും കുഞ്ഞും അവരോട് സഹതാപം തോന്നിയ ഒരു പോലീസ് ഉദ്യോസ്ഥന്റെ സഹായത്തോടെ ഒരു പഴയ ഫോറസ്റ്റ് ലോഡ്ജിൽ രാത്രി അഭയം തേടി. തമ്മിൽ കുറഞ്ഞ സമയത്തെ പരിചയം മാത്രമുള്ള ഭർത്തൃമതിയായ ഒരു ഹിന്ദു യുവതിയും, ഒരു മുസ്ലിം ചെറുപ്പക്കാരനും പ്രലോ ഭിപ്പിക്കുന്ന ഏകാന്തതയിൽ കഴിഞ്ഞ ആ രാത്രിയെ പ്രശംസാർഹമായ നിയന്ത്രണത്തോടെ സംവിധാ യിക കൈകാര്യം ചെയ്തു. ആ സമയത്ത് ഇരുവരുടെയും മനസ്സിലൂടെ ഇരമ്പിത്തള്ളിപ്പോയേക്കാ വുന്ന വികാരങ്ങളെ സങ്കല്പമായും, അന്തസ്സ് വിടാത്ത അഭിജാതമായ പെരുമാറ്റത്തിലൂടെ അവർ കഴിച്ചു കൂട്ടിയ മണിക്കൂറുകളെ വ്സ്തവികതയോടും ഇടകലർത്തി അവതിരപ്പിച്ചതിലാണ് അപർണാ സെന്നിന്റെ കൈവിരുത് ദൃശ്യമാവുന്നത്. പിറ്റേന്ന് റെയിവേ സ്റ്റേഷനിൽ മീനാക്ഷിയെ രാജ വിട്ടുപോവുന്ന രംഗവും വികാരാർദ്രമാണ്. തമിഴ് ബ്രാഹ്മണ യുവതിയുടെ നോട്ടവും, സംസാരവും, നീക്കവും തികഞ്ഞ സ്വാഭാവികതയോടെ അഭിനയത്തിനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. രാഹുൽ ബോസിന്റെ രാജയും പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രീതി നേടി. കുറച്ച് ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമേ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളുവെ ങ്കിലും നല്ല സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച അവബോധം പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ അപർണാ സെൻ വഹി ക്കുന്ന പങ്ക് ചെറുതല്ല.

(സിനിമ കലയും ജീവിതവും - തോട്ടം രാജശേഖരൻ)

മലയാളസിനിമ: ചരിത്രവും വർത്തമാനവും

മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിന്റെ ഒരു ഹ്രസ്വാവലോകനമാണ് ഈ കുറിപ്പ്. സൂക്ഷ്മമായ വിശ കലനമോ വിലയിരുത്തലോ ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ആകെക്കൂടി ഒരകലകാഴ്ച. അത്രമാത്രം.

മലയാളിയുടെ അലസവും വിരസവുമായ വൈകുന്നേരങ്ങളെ ചിരിയും കണ്ണീരുംകൊണ്ടു വിരുന്നൂട്ടാൻ സിനിമ വിരുതുനേടിയത് അൻപതുകളിലാണ്. പുരാണാഖ്യാനങ്ങളുടേയും പാടും കേടും നിറഞ്ഞ നിത്യാനുഭവങ്ങളുടെയും'ഓമനത്തമുള്ള ഒട്ടുപടങ്ങൾ' കാട്ടി അതവനെ ആകർഷിച്ചു. കാണെക്കാണെ അതിന്റെ ജനപ്രിയത ഏറിയേറിവന്നു. സിനിമ മലയാളിയുടെ ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട വിനോദോപാധിയായി. അതവന്റെ മനസ്സിന്റെ ഭാഗമായി. ജീവിതചര്യയുടെയും.

മെല്ലെ മലയാളസിനിമയുടെ കണ്ണും കൈയും തെളിയാൻ തുടങ്ങി. ഈ തെളിച്ചം വിളിച്ചോതിയ ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ് 'ജീവിതനൗക' (1951). അത്യുക്തി കലർന്നതെങ്കിലും ജീവിതത്തോടടുത്തുനിന്ന കഥ, നാടകവേദിയുടെ തനിപ്പകർപ്പായ അവതരണരീതി, പറിച്ചുനട്ടപോലുള്ള പച്ചമലയാള കവിത-ഇതെല്ലാം അതിന്റെ വിജയത്തെ തുണച്ചു. അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ നമ്മുടെ ആദ്യത്തെ ബഹുജന വിനോദിനിയായിരുന്നു 'ജീവിതനൗക'. നാടെങ്ങും പടർന്നുകയറിയ പുരോഗമനാശയങ്ങളും സോദ്ദേശ്യസാഹിത്യപ്രവണതകളും പ്രതിസ്ഫുരിച്ചതത്രേ 'നവലോകം'. പക്ഷെ, പി ഭാസ്കരനും ദക്ഷിണാമൂർത്തിയും ചേർന്നൊരുക്കിയ ഗാനങ്ങളുടെ പേരിലാണ് ഇന്ന് അതോർക്കപ്പെടുന്നത്.

മലയാളസിനിമ സാർത്ഥകമായൊരു സംവേദനശൈലി തേടുകയും ഒട്ടൊക്കെ നേടുകയും ചെയ്തത്. 'നീലക്കുയിലി' ലൂടെയാണ്. നാനാസമൃദ്ധമായ നാടൻ ജീവിതം അതിലൂടെ ചിറകടിച്ചിരിക്കുന്നു. തനിക്കേരളീയമായ ഒരു പശ്ചാത്തലം നാം ആദ്യമായി ദർശിച്ചതും അതിലാണ്. ചൈതന്യവത്തായ ഒരു കഥാലോകത്തിന്റെയും കഥനരീതിയുടെയും ഉടമയായ ഉറൂബ് അനുഭവബോധ്യമായ ആ സർഗ്ഗവൈഭവം തിരക്കഥാരചനയിലൂടെയും പ്രകടിപ്പിച്ചു. രാമുകാര്യാട്ട്, പി. ഭാസ്കരൻ, വിൻസന്റ് തുടങ്ങിയവരുടെ കൂട്ടായ്മ കഥാഖ്യാനത്തിൽ നവീനമായ ഒരു യഥാതഥ രീതിക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. നാടൻ ചിന്തകളുടെ തനിമയും വശ്യതയും കേരളമാകെ കേട്ടുനുണഞ്ഞതും 'നീലക്കുയിലി' ലൂടെയാണ്. നാളിത്രകഴിഞ്ഞിട്ടും അവ നമ്മുടെ മനസ്സ് മൂളുന്നു.

രാമദാസിന്റെ സാരഥ്യത്തിൽ ഒരു സംഘം കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥികൾ നടത്തിയ സാഹസികസമാരംഭം- 'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്'- റിയലിസ്റ്റിക് ചിത്രമെന്ന നിലയിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. പി.ഭാസ്കരന്റെ തിളക്കമാർന്ന രചനകളിലൊന്നായി 'രാരിച്ചൻ' എന്ന അനാഥക്കുട്ടിയുടെ കഥനിലനിൽക്കുന്നു. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലേക്കു നടന്നുകയറിയ തകഴിയുടെ 'രണ്ടിടങ്ങഴി' ചലച്ചിത്രമായപ്പോൾ പാളിപ്പോയതും അറുപതുകളുടെ ബാക്കിപത്രത്തിലുണ്ട്.

അറുപതകൾ മലയാളസിനിമയെസംബന്ധിച്ചു നല്ല കാലമായിരുന്നു. ഏറ്റവും മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയപുരസ്കാരം കേരളത്തിനു നടാടെ നേടിത്തന്ന'ചെമ്മീൻ' നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ദശകം എന്ന നിലയ്ക്കു മാത്രമല്ല ഈ നിരീക്ഷണം. സിനിമയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും പാരസ്പര്യം സാമാന്യേന പരീക്ഷിക്കപ്പെട്ട കാലഘട്ടം കൂടിയാണത്. തത്ഫലമായി നമ്മുടെ പല നോവലുകളും ചെറുകഥകളും ചലച്ചിത്രമാക്കപ്പെട്ടു. ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ ഇവിടെ വേരോടിപ്പടർന്നതും ചുവടുറപ്പിച്ചതും ഈ കാലത്താണ്.

തോപ്പിൽഭാസി ('മുടിയനായ പുത്രൻ', 'അശ്വമേധം' 'തുലാഭാരം') പാറപ്പുറം ('നിണമണിഞ്ഞ കാല്പാടുകൾ'), എം.ടി. ('മുറപ്പെണ്ണ്,' 'പകൽക്കിനാവ്', 'അസുരവിത്ത്') എസ്.എൽ.പുരം ('അഗ്നിപുത്രി), മലയാറ്റൂർ ('യക്ഷക്ഷി) തുടങ്ങിയവരെല്ലാം ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തനത്തിൽ പങ്കാളികളായി. അവരുടെ സാഹിത്യകൃതികളുമായുള്ള സമ്പർക്കം നമ്മുടെ സിനിമയുടെ ഭാവോത്കർഷത്തെ കുറച്ചൊന്നുമല്ല സഹായിച്ചത്. മുൻചൊന്ന രചനകളെല്ലാം കുറ്റമറ്റ ചിത്രങ്ങളായി രൂപാന്തരം നേടി എന്നല്ല വിവക്ഷ. മറിച്ചുള്ള അനുഭവമാണേറെ.

കാരണമുണ്ട്, മികച്ച സാഹിത്യകൃതി മികച്ച സനിമയാകണമെന്നില്ലല്ലോ. മൂലകൃതിയുടെ കാന്തിയും മൂല്യവും മങ്ങലേശാതെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവാഹിക്കുകതന്നെ ദുഷ്കരം. പിന്നെയല്ലേ, മേലെ പൊലിപ്പിക്കുക? പുതിയ മാധ്യമത്തിന്റെ പരിമിതികളും സാദ്ധ്യതകളും ആഴത്തിലുൾക്കൊള്ളാനുള്ള കലാമർമ്മജ്ഞത അതിനു കൂടിയേ തീരൂ. മലയാളസംവിധായകർ പലർക്കും അതു നേടാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. 'നല്ല സാഹിത്യം നന്നാകാത്ത സിനിമ' എന്നതത്രേ നമ്മുടെ അവസ്ഥ.

എന്നിരിക്കലും സാഹിത്യത്തിന്റെ ഇടപെടൽ നമ്മുടെ സിനിമയ്ക്കു ഗുണമേ വരുത്തിയുള്ളൂ. വെള്ളിത്തിരയിലെ എല്ലുറപ്പുള്ളു ഏതാണ്ടെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും 'വെള്ളത്താളിൽ' നിന്ന് അവിടെ എത്തിപ്പെട്ടവരാണ്. കലാബോധമോ കാലബോധമോ തൊട്ടുതീണ്ടാതെ കെട്ടിച്ചമയ്ക്കപ്പെട്ട കഥാവൈകൃതങ്ങൾക്കിടയിൽ കുറെ ചിത്രങ്ങളെങ്കിലും 'മനുഷ്യകഥാനുഗായികളാ' യുട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിനാധാരം നമ്മുടെ മൂല്യവത്തായ സാഹിത്യമാണ്, അതുമായി ഹൃദയബന്ധം പുലർത്തിയ സംവിധായകരാണ്.

അറുപതുകളുടെ വരദാനമായി വാഴ്ത്തപ്പെട്ട ചിത്രം ചെമ്മീനാണ്. പിന്നിട്ട വർഷങ്ങളിലും അതിന്റെ ഖ്യാതി മുന്നിൽത്തന്നെ. കദനമനോഹരമായ ആ കടലോരപ്രണയകഥ സന്നാഹബഹുലതയോടെയാണ് രാമുകാര്യാട്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കു സന്നിവേശിപ്പിച്ചത്. സർഗ്ഗവൈഭവം മുറ്റിയ ഒരു സംഘയത്നത്തിന്റെ പിൻബലവും അതിനുണ്ടായി. അതിലൂടെ ലോകത്തിന്റെ മുന്നിൽ ഉയർത്തിക്കാട്ടാൻ വർണ്ണശബളവും സംഗീതസാന്ദ്രവുമായ ഒരു സൃഷ്ടി നമുക്ക് കിട്ടി. പക്ഷേ, തകഴിയുടെ ചെമ്മിൻ ഇപ്പോഴും ഓർമ്മയുടെ ഓളങ്ങളിൽ ചെമ്മേ നീന്തിത്തുടിക്കുന്നു.

ഒരു കണ്ണീർമുത്തുപോലെ മനസ്സിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന മുറപ്പെണ്ണ് എം.ടിയുടെ കൃതിയാണ്. ഒരു ടർക്കിഷ് ചിത്രത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ചെടുത്ത വിൻസെന്റിന്റെ 'നഗരമേ നന്ദി' യിൽ നാട്ടിൻപുറത്തിന്റേയും നഗരത്തിന്റെയും നാഡിമിടിപ്പുണ്ടായിരുന്നു. ബോധധാരസങ്കേതത്തിൽ മികവുകൊണ്ട് അനുവാചകശ്രദ്ധയാർജ്ജിച്ച 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്' എന്ന ചെറുകഥയുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം മെലോഡ്രാമയുടെ അതിപ്രസരംകൊണ്ടാവാം വികലമായത്.

പി.എൻ. മേനോൻ ('ഓളവും തീരവും', 'കുട്ട്യേടത്തി') മുതൽ പത്മരാജൻ ('പെരുവഴിയമ്പലം') വരെ നിരവധി നവപ്രതിഭകൾ തങ്ങളുടെ സൃഷ്ടികളിലൂടെ പുതിയ വഴിച്ചാലുകൾ തെളിച്ച ദശകങ്ങളാണ് എഴുപതികൾ. സഗൗരവം കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ട ഒരു സങ്കീർണ്ണകലാരൂപമാണ് സിനിമയെന്നും പഠനവും അനുശീലനവും ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് അതിന്റെ ആസ്വാദനമെന്നുമുള്ള അവബോധം മെല്ലെയാണെങ്കിലും ഇക്കാലത്തു പടരാൻ തുടങ്ങിയ ഈ അവബോധവ്യാപനത്തിനു ചുക്കാൻ പിടിച്ചത് ചിത്രലേഖാ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിനും തനതായ രചനാസങ്കേതങ്ങളും രസതന്ത്രവുമുണ്ടെന്നും അവ സാവംശീകരിക്കാതെ അതിനെ ഉള്ളുണർത്തുന്ന കലാനുഭവമാക്കാനാവില്ലെന്നും ചിലരെങ്കിലും തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ഭാരതത്തിൽ നവസിനിമയ്ക്കും നാന്ദികുറിച്ച ബംഗാളിന്റെ സ്വാധീനത അവരുൾക്കൊണ്ടു

ഈ ഉള്ളറിവിൽനിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞതാണ് ചിത്രലേഖ നിർമ്മിച്ച് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച 'സ്വയവരം'. സാങ്കേതികത്വത്തിൽ, സഹായകഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയത്തിൽ, ലോകനിലവാരത്തോടെത്തിനിന്ന ആ ചിത്രം ഒരു നവഭാവുകത്വത്തിനു കുറിമാനം തീർത്തു. 'കൊടിയേറ്റ'വും അതിന്റെ തുടർച്ചതന്നെ. മുനിഞ്ഞിരുന്നു പണിതീർത്ത്, കറതീർത്ത് പുറത്തിയിറക്കിയതാണ് ഓരോ അടൂർ ചിത്രവും. തഞ്ചവും തഴക്കവും കൈവന്ന ഒരു തച്ചന്റെ സൃഷ്ടികൾ. വിശ്വസിനിമ അവയെ ആദരിച്ചതിന് അദ്ഭുതമില്ല.

എഴുത്തുകാരനും സംവിധായകനും ഒരാളാവുക എന്ന അപൂർവധന്യതയാണ് എം.ടി.യുടെ 'നിർമ്മാല്യ'ത്തെ സ്മരണീയമാക്കിയത്. പി.ജെ ആന്റണിയും കൈയും മെയ്യും മറന്നവതരിപ്പിച്ച വെളിച്ചപ്പാടിനെ മറക്കാനാവില്ല. ദേവീവിഗ്രഹത്തിന്റെ നേരെ അറഞ്ഞുതുള്ളിയതും ആഞ്ഞുതുപ്പിയതും ആസ്വാദകർ ഉൾത്തുടിപ്പോടെ കണ്ടിരുന്നു. അഖിലേന്ത്യാതലത്തിൽ ആന്റണിയും എം.ടിയും സമ്മാനിതരുമായി.

അരവിന്ദന്റെ കന്നിച്ചിത്രമായ 'ഉത്തരായണവും' പിന്നെ 'കാഞ്ചനസീതയും' ആ ദശകത്തിലെ ഈടുവെപ്പിൽപ്പെടുന്നു. ക്യാമയേന്തിയ കവി എന്ന വിശേഷണം അന്വർത്ഥമാക്കിയ സംവിധായകനാണദ്ദേഹം. സഹജമായ സർഗഭാവനയുടെ പകർന്നാട്ടമാണ് അരവിന്ദൻചിത്രങ്ങളിൽ. തമ്പിൽ നാമതു കണ്ടു. കുമ്മാട്ടിയിൽ കണ്ടു. 'എസ്തപ്പാൻ,' 'പോക്കുവെയിൽ', 'ചിദംബരം', 'വാസുതുഹര' എന്നിവയിലെല്ലാം ആ മാന്ത്രികസ്പർശം നാം അറിഞ്ഞു.

'നോവൽ മേലെ, സിനിമ താഴെ' എന്ന ചെല്ലിനെ ശരിവയ്ക്കുംപോലെ നമ്മുടെ രണ്ടു വലിയ ആഖ്യായികകൾ - ഉറൂബിന്റെ ഉമ്മാച്ചുവും തകഴുയുടെ ഏണിപ്പടികളും- ചലച്ചിത്രമായി. എഴുപതുകളുടെ നാൾവഴിയിൽ തെളിഞ്ഞു കണ്ട ചില നാമധേയങ്ങൾകൂടി കുറിക്കട്ടെയ കെ.ജി. ജോർജ്, (സ്വപ്നാടനം) പി.എ ബക്കർ (മണുമുഴക്കം, കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ) കെയപി. കുമാരൻ (അതിഥി) കെ.സ് സേതുമാധവൻ (വാഴ്വേമായം, അരനാഴികനേരം), ഭരതൻ (തകര).

എൺപതുകളുടെ ഏടിൽ ഏറെ തിളങ്ങിയ കുറെ ചിത്രങ്ങൾ ഓർത്തു നോക്കട്ടെ. 'ചാമരം', 'വൈശാലി', 'രചന', 'കള്ളൻ പവിത്രൻ', 'കൂടെവിടെ', 'ഓപ്പോൾ', 'യവനിക', 'എലിപ്പത്തായം', 'മുഖാമുഖം', 'അപ്പുണ്ണി', 'ഇഴകൾ', 'മീനമാസത്തിലെ സൂര്യൻ' 'ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ', 'അമ്മ അറിയാൻ', 'പഞ്ചാഗ്നി', 'മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കൾ', 'ഉപ്പ്', '1921','സ്വാതിതിരുനാൾ', 'കിരീടം', 'മഴവിൽക്കാവടി', 'വടക്കുനോക്കിയന്ത്രം','ഒരേ തൂവൽപ്പക്ഷികൾ', 'പുരുഷാർത്ഥം', 'ആലീസിന്റെ അന്വേഷണം','നഖക്ഷതങ്ങൾ', 'അച്ചുവേട്ടന്റെ വീട്'.

നിയതാർത്ഥത്തിലുള്ള ഗ്രന്ഥകാര- സംവിധായകനായിരുന്നു പത്മരാജൻ. സാഹിത്യത്തിന്റെ വികാരവിന്യാസവും സിനിമയുടെ ദൃശ്യാവിതാനവും പരസ്പരപൂരകമായി അദ്ദേഹം പ്രയോഗിച്ചു. മുഖ്യധാരയിൽ മുങ്ങിനിവരാനും ഓളംമുറിച്ചു തുഴഞ്ഞുകയറാനും ഒരേ സമയം തുനിഞ്ഞു. ഒറ്റപ്പെട്ട 'അരപ്പട്ട കെട്ടിയ ഗ്രാമം' പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ മൂർച്ചയും മുഴക്കവും ശ്രദ്ധക്കപ്പെടാതെപോയി.

രുപപ്പൊലിമയും ഭാവചാരുതയിലും ഭരതന്റെ 'വൈശാലി'യെ വെല്ലാൻ അധികം ചിത്രങ്ങളില്ല. ആകസ്മികമെന്നു പറയട്ടെ, ഒരേ വർഷം വെളിച്ചം കണ്ട ഭരതന്റെ 'ആരവ' ത്തിലും അരവിന്ദന്റെ 'തമ്പി'ലും എന്നാണിതിവൃത്തം, സർക്കസ് കൂടാരത്തിലെ ദുരന്തജീവിതം. അതിന്റെ പൊരുൾ

വിടർത്തലും ഏറെകുറെ സമാനം. സംവിധാന രംഗത്ത് അണിതെറ്റിനടന്ന അവരുടെ ഓരോ ചിത്രവും ഒരു തരം ഉത്സവലഹരിയായിരുന്നു. അരവിന്ദൻ മന്ദതാളത്തിൽ പതിഞ്ഞാടി. ഭരതൻ ചടുലവേഗതയിൽ ഉറഞ്ഞാടി. ആടിത്തീരുംമുമ്പ്, ഓർക്കാപ്പുറത്ത്, ഇരവരും അരങ്ങൊഴിഞ്ഞു.

വിക്ഷോഭകരമായ ഒരു സമകാലിക സംഭവത്തെ ആധാരമാക്കി മഴച്ചാർത്തുപോലെ മനസ്സിൽ വിഷാദം പെയ്യിച്ച ഷാജി കരണിന്റെ 'പിറവി' എൺപതുകളെ സമ്പന്നമാക്കി. സാങ്കേതികത്തികവും രചനാകൗശലവും ഇഴചേർന്ന പ്രിയദർശൻ ചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരസിനിമയുടെ മുൻനിരയിൽ സ്ഥാനം നേടിയതും അക്കാലത്താണ്. അന്ത്യശ്വാസം വരെ നിഷേധത്തിന്റെ സ്വരവും സ്വപ്നവും കാത്തുസൂക്ഷിച്ച ജോൺ അബ്രഹാമിന്റെ 'അമ്മ അറിയാൻ' അസാധാരണമായ ഓജ്ഞ സർഗ്ഗദൗത്യത്തിന്റെ ഹംസസഗാനമായി.

ശ്രദ്ധേയമായ ചില ചിത്രങ്ങൾക്കിടയിലും കമ്പോളതാത്പര്യത്തിന്റെ ആഗോളതന്ത്രങ്ങഴ്ക്കു കീഴടങ്ങിയ ഒരു സിനിമാരംഗമാണ് തൊണ്ണൂറുകൾ കാഴ്ചവെക്കുന്നത്. നീണ്ടൊരു കാലംകൊണ്ട് ഉരവം പൂണ്ട നല്ല സിനിമയെന്ന സങ്കല്പം ഇടയ്ക്കെങ്ങോവച്ചു നമുക്കു നഷ്ടമായി. ആ സങ്കല്പത്തിന്റെ സാഫല്യത്തിനായുള്ള സാഹസികശ്രമങ്ങൾക്ക് ഏതാണ്ടു വിരാമമായിരിക്കുന്നു. ചടുലമായ ഒരു ചലച്ചിത്ര സംസ്കൃതിയുടെ അടിത്തറയായി വർത്തിക്കേണ്ട ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനം ഏറെക്കുറെ നിദ്രാവസ്ഥയിലാണ്. മറുവശത്ത്, പ്രതിബദ്ധതയുടെ സ്ഥാനം പ്രതിബാദ്ധ്യതകൾ കൈയടിക്കിയിരിക്കുന്നു.

അന്തർദേശീയതലത്തിൽ തലയുയർത്ത്നില്കക്കാൻപോന്ന അഭിനേതാക്കൾ നമുക്കുണ്ട്. സാങ്കേതികവൈദഗ്ദ്ധ്യത്തിൽ നാം തെല്ലും പിന്നിലല്ല. മറ്റുനുബന്ധഘടകങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും അങ്ങനെത്തന്നെ. എന്നിട്ടുമെന്തേ മലയാളിത്തത്തിന്റെ ഹൃദ.മുദ്ര പതിഞ്ഞ ഒരു മലയാളചതിത്രം നമുക്കില്ലാതെ പോയി? ബാഹ്യാവരണങ്ങളിലും വായ്ത്താരിയിലുമല്ല, കേരളീയജീവതിത്തിന്റെ ശക്തിസൗന്ദര്യങ്ങളിൽ തിളങ്ങിനില്ക്കുന്ന ഒരു ചിത്രം. മലയാളിയുടെ ഹൃദയ-ബുദ്ധിവ്യാപാരങ്ങളുടെ വ്യാകരണം ജീവൻപകർന്ന ഒരു ചിത്രം. ഉൾത്തുടിപ്പിലും ഉജ്ജീവനത്തിലും 'ഇതാ ഒരു മലയാളി ചിത്രം' എന്ന തനിമയോചടെ തന്റേടത്തോടെ, സ്വയം ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന ഒരു സൃഷ്ടി.

(ശ്രീവരാഹം ബാലകൃഷ്ണൻ)

അടൂർഗാപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകൾ

എലിപ്പത്തായം

അടുർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മൂന്നാമത്തെ ഫീച്ചർ ചിത്രമാണ് 'എലിപ്പത്തായം'. ഈ സംവിധായകന്റെ മറ്റു രണ്ടു ചിത്രങ്ങളോടും ഗാഢമായ ജൈവബന്ധം പുലർത്തുന്നുണ്ട് ഇച്ചിത്രം. ഒപ്പമത് ആവിഷ്ക്കരണസ്വഭാവത്തിൽ ഗണ്യമായ അകൽച്ച മുൻചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ദീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇപ്രകാരം ഒരു കലാകാരന്റെ സൃഷ്ടി തന്റെ സൃഷ്ടി തന്റെ മുൻകാലരചനാകളോട് ജൈവബന്ധം പുലർത്തുകയും അതേസമയം ആ രചനകളിൽ നിന്ന് അകന്നു നില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ആ കലാകാരന് വളർച്ചയുണ്ടെന്നർത്ഥം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വളർച്ചയുള്ള കലാകാരനാണന്ന് 'എലിപ്പത്തായം' അർത്ഥശങ്കയില്ലാച്ചെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രസ്വഭാവം അതിന്റെ പൂർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ ഉപലബ്ദമാകുന്ന അനുഭവം 'എലിപ്പത്തായ' ത്തോളം മറ്റൊരു മലയാളചിത്രവും എനിക്കു നൽകിയിട്ടില്ല.

യാഥാർത്ഥ്യമാണ് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മുൻചിത്രങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവം. 'സ്വയംവരം'ത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ കഥാസൂചന നിഗൂഹനം ചെയ്ത ചില ഭ്രമാത്മകദൃശ്യങ്ങൾ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ വിള്ളലുണ്ടാക്കുന്ന യാതൊന്നും തന്നെയില്ല. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ 'എലിപ്പത്തായം' കുടുതലടുത്തു നില്ക്കുന്നത് 'സ്വയവര'ത്തോടാണെന്ന് പറയാം. 'സ്വയവര'ത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തിൽ കൂടുതൽ വികാസമാർജ്ജിക്കുകയും ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ അവസാനങ്ങളിൽ കൂടുതൽ വികാസമാർജ്ജിക്കുകയും ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനങ്ങളിൽ കഥാപാത്രത്തോട് ദൃശ്യബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് വിന്യസിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഈ ആദ്യവസാനങ്ങൾക്കിടയിൽ നാം കാണുന്നത് വാസ്തവത്തിൽ ഒരു യഥാർത്ഥചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾത്തന്നെയാണ്. സൂക്ഷമധ്വനികൾക്കൊണ്ട് സമ്പന്നമായ ദൃശ്യാവലികൾ കോർത്തിണക്കിയ ഈ യഥാർത്ഥരംഗങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്നത് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അത്യന്തികമായി ഒരു യാർത്ഥസംവിധായകനാണ് എന്നത്രേ. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റേയും ഭ്രമാത്മകതയുടേയും ഭിന്നരൂപങ്ങൾ സംശ്ലേഷിച്ചുചേർക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ 'സ്വയംവര'ത്തിന്റെ പാരമ്പര്യം പിന്തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പ്രാധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ഇതിന് 'കൊടിയേറ്റ'ത്തോടാണടുപ്പം. ഭ്രമാത്മകതയുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും അതിരുകളെ ബോധപൂർവ്വം തുടച്ചുനീക്കുമട്ടിൽ നിർബന്ധിക്കപ്പെട്ട ഒരു ദൃശ്യം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുണ്ട്. തുടച്ചു സജ്ജമാക്കിയ എലിപ്പത്തായത്തിൽ തന്റെ കൈപ്പത്തി കടത്തുന്ന ശ്രീദേവിയിൽ നിന്ന് പെട്ടന്ന് കട്ട് ചെയ്യുന്നത് തന്റെ പുറത്ത് എലി വീണുവെന്ന ഉണ്ണിയുടെ രോദനത്തിലേക്കാണ്.

മുൻകാലങ്ങളിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഉപയോഗിച്ച ചില പ്രതീകങ്ങളുടെ നിസ്സാരത ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടുട്ടുണ്ട്. പ്രതീകങ്ങളോ ഭ്രമാത്മക ദൃശ്യങ്ങളോ പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ കലയിൽ ആഴക്കുറവ് അനുഭവപ്പെടുന്നത് അസാധാരണമല്ല. 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലെ എലിപ്പത്തായവും നാലുകെട്ടും തമ്മിലും, പത്തായത്തിൽ വീണ എലിയും നാലുക്കെട്ടിൽ കുടുങ്ങിയ ഉണ്ണിയും തമ്മിലും ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന ബന്ധത്തിനും ഇത്തമമൊരു നിസ്സാരതയുണ്ട്. പ്രതീകമെന്ന നിലയ്ക്കല്ലാതെ, ചിത്രത്തിന്റെ ജൈവാംശമെന്ന നിലയ്ക്കുകൂടി സാംഗത്യമുള്ളതുകൊണ്ട് ആ നിസ്സാരത വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നുമാത്രം. എങ്കിലും ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പടുത്തുയർത്തിയ ഈ രചനയുടെ സമഗ്രസൗന്ദര്യത്തിന്റെ പോറലേല്പിക്കുന്ന അവസാനദൃശ്യം ഒരു ഫലിതബിന്ദുവായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. മുക്കിത്താഴ്ത്തിയ വെയള്ളത്തിൽനിന്ന് വീണ്ടുംമുയരുകയാണ് ഉണ്ണി. എലിപ്പത്തായത്തിലകപ്പെട്ട എലിയെപ്പോലെ കരുണാഭ്യർത്ഥന ചെയ്യുന്ന കൂപ്പിയ കൈകളോടെ. എന്തിനീ താദാത്മ്യം? ഭവനഭേദകർ (അങ്ങനെതന്നെ അവരെ വിളിക്കുക)നല്കാത്തതും ഉണ്ണി അർഹിക്കാത്തതുമായ സഹതാപം ഏറ്റുവാങ്ങാൻ സംവിധായകന്റെ വക്കാലത്തോ?

ഗോപലകൃഷ്ണന്റെ ചിത്രങ്ങൾ വ്യക്തികളുടെ കഥകളാണ്. സമൂഹം ആ ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരു കഥാപാത്രമേയല്ല. എന്നാൽ ഈ വ്യക്തികളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സൂക്ഷ്മദർശനത്തിനു വിധേയമാവുന്ന വിധത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ട്. ഈ സാന്നിദ്ധ്യം ഏറ്റവും ശക്തമായി അനുഭവപ്പെടുന്നത് 'എലിപ്പത്തായ' ത്തിലത്രേ. ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥയുടെ ജീർണാണാവസ്ഥയെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചിത്രമെന്ന നിലയ്ക്ക നേരിട്ടൊരു സാമൂഹ്യാസാംഗത്യംതന്നെ 'എലിപ്പത്താ'യത്തിനുണ്ട്. നാലു ചുറ്റും സംഭവിക്കുന്ന പരിവർത്തനങ്ങൾ കാണാൻ മടിക്കുന്ന ഒരു മദ്ധ്യവയസ്കനാണ് എലിപ്പത്തായത്തിലെ നായകൻ. തന്റെ പൂർവ്വികന്മാരെപ്പോലെ പരമ്പരയാ ലഭിച്ച സമ്പന്നത മെയ്യനങ്ങാതെ നൊട്ടിനുണഞ്ഞുകൊണ്ട് ഉണ്ണി കാലത്തെ മറക്കുന്നു. പലപ്പോഴും ആത്മരതിയിലേതക്കു നീങ്ങുന്ന ഈ സ്വഭാവവിശേഷം അയാളിൽ നിന്ന് പ്രതികരണക്ഷമത കൂടിയും ചോർത്തികളയുന്നു. അയാളുടെ രോദന

ങ്ങൾ ആ നാലുക്കെട്ടിനകത്ത് അമർന്നൊതുങ്ങുന്നു. അതിന്റെ വിക്ഷേപണം തന്റെ സാഹോദരിമാരിൽ മാത്രമേ സാദ്ധ്യമാകുന്നുള്ളൂ. അടിയാത്തിയോടുപോലും കയർക്കാൻ അയാൾ അശക്തനായിരിക്കുന്നു. കടുത്ത ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങളിൽ അയാൾ വിയർത്തൊലിക്കുന്നു. വീർപ്പുമുട്ടുന്നു. പ്രതികരണക്ഷമത വാർന്നുപോയ ഒരു വിലക്ഷണവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വികാരപ്രകാശനങ്ങൾ ഇവ മാത്രമാണ്.

നാലുകെട്ടിലെ നായകന്റെ സ്വഭാവം സ്വാഭാവികമായും അതിലെ അന്തേവാസികളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു. എന്നാൽ ജീർണ്ണതയുടെ ഈ മടയിൽ കലാപത്തിന്റെ കൊടിക്കൂറ ഉയരുന്നിടത്താണ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തന്റെ ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. തന്നെ എലി കടിച്ചുവെന്ന ഉണ്ണിയുടെ ദുഃസ്വപ്നവും അതിനെ തുടർന്നുള്ള സഹോദരിമാരുടെ സ്വാഭാവികമായ തിരിച്ചിലിലും അസാധാരണമായ ഒരു പരിണാമത്തിലേക്ക് നയിപ്പെടുന്നത് വഴിയാണ് ഈ കലാപം സാധ്യമാകുന്നത്. ഏറ്റവുമിളയവളായ ശ്രീദേവി തട്ടുമ്പുറത്തുനിന്നു പൊടിയണിഞ്ഞ് എലിപ്പത്തായം പുറത്തെക്കുക്കുകയും അതു പൊടിതട്ടി തുടച്ച് എണ്ണപുരട്ടി ഉപയോഗക്ഷമമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ നാലുകെട്ടിലെ അസാധാരണപരിണാമമായി ഞാൻ വീക്ഷിക്കുന്നത്. അനുസരിക്കാൻ മാത്രമറിയുന്ന രാജമ്മയിൽനിന്നു ശ്രീദേവിയെ വ്യത്യസ്തയാക്കുന്ന നിഷേധം ഈ ദൃശ്യത്തിൽ സൂചിക്കപ്പെടുന്നു. ഉണ്ണി സ്വന്തം സുഖം മാത്രം നോക്കുകയും പുറലോകത്തുനിന്ന് മുഖം തിരിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രാജമ്മ സ്വന്തം സുഖത്തെ അവഗണിക്കുകയും പ്രതികരണക്ഷമതെയ അമർത്തിമൂടുകയും യന്ത്രത്തെപ്പോലെ അനുസരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വന്തം സുഖത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ തന്റെ സഹോദരനെ പിന്തുടുന്ന ശ്രീദേവിയാകട്ടെ, പുറംലോകവുമായി നിരന്തരസമ്പർക്കത്തിലാണ്. രാകികൂർപ്പിച്ച പ്രതികരണക്ഷമതയാണവളുടേത്. ശൃംഗാരവാക്യങ്ങളിൽ കോരിത്തരിക്കാനും സ്വപ്നങ്ങൾ നെയ്തടുക്കാനും വേണ്ടപ്പോൾ കയർക്കാനും അവൾക്കു കഴുയുന്നു. മറ്റൊരു വിധത്തിൽപ്പറഞ്ഞാൽ, ഉണ്ണി തമോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണെങ്കിൽ ശ്രീദേവി രജോഭാവത്തേയും രാജമ്മ സാത്വികതയേയും പിരതിനിധീകരിക്കുന്നു. നിഷ്ക്രിയതകൊണ്ട് ഉണ്ണിയും നിസ്സംഗതകൊണ്ട് രാജമ്മയും പലപ്പോഴഉം ഒരേ ശൈലിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

ഇരുസഹോദരിമാരിൽ ഒരുവളിൽനിന്നു വഴുതിപ്പോവുകയും മറ്റവൾ പിടിച്ചടുപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത ജീവിതസുഖത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ഹൃദയഹാരിയായ രണ്ടു ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വീട്ടുമുറ്റത്തുനിന്ന്, വിമാനം പറന്നുപോകുന്നതു കണ്ട ശ്രീദേവി ചേച്ചിയെ വിളിച്ചുക്കാട്ടുന്നു. 'ദാണ്ടെ, വിമാനം' എന്നവൾ വിളിച്ചുപറയുമ്പോൾ ആ വാക്കുകളിൽ പുതിയ കണ്ടെത്തലിന്റെ ആഹ്ലാദവും ഉദ്വേഗവും അമ്പരപ്പുമുണ്ട്. ആ ആഹ്ലാദവും ഉദ്വേഗവും പങ്കിടാനാണ് അവൾ ചേച്ചിയെ ക്ഷണിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രാജമ്മയ്ക്കവ അപ്രാപ്യങ്ങളായിരുന്നു. വിമാനത്തിനുവേണ്ടി പഴുതേ തിരയുന്ന അവളുടെ കണ്ണിൽ ഇരുട്ടുകയറുകയും ചെയ്യുന്നു. കാലം കടന്നുപോയപ്പോൾ, ശ്രീദേവി ഒളിച്ചോടിപ്പൊയ്ക്കഴിഞ്ഞശേഷം, വിണ്ടുമൊരിക്കൽ വിമാനത്തിന്റെ ഇരുമ്പംകേട്ട് രാജമ്മ തത്രപ്പെട്ട് മാനത്തേക്കുനോക്കുന്നു. ഒരിക്കവും വിമാനം കാണാൻ കഴിയുകയില്ലെന്ന അറിവോടൊപ്പം അവളുടെ തകർച്ച പൂർത്തിയാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഉണ്ണി എന്തിനെപ്പറ്റിയെങ്കിലും ശ്രദ്ധിക്കകയും വേവലാതിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് സ്വന്തം ശരീരത്തേക്കുറിച്ചുമാത്രമാണ്. മീശയിലെ നരച്ച മുടിയിഴകൾ കണ്ണാടിയിൽ നോക്കി ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പിഴുതുകളയുന്നു. നഖങ്ങൾ വെട്ടി വിരലുകൾ ഭംഗിയാക്കുന്നു. സമൃദ്ധമായി എണ്ണതേച്ച് ചൂടുവെള്ളത്തിൽ കുളിക്കുന്നു. ഒരു ദിവസം ചൂടുവെള്ളം കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ അയാളാകെ അസ്വസ്ഥനാ

കുന്നു. എഇക്കു പനി പിടിക്കും എന്നു കേഴുന്നു. ശരീരപുഷ്ടിക്കുള്ള രസായനങ്ങളുടെ പരസ്യങ്ങളിലെ വിലാസം കുറിച്ചെടുത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നു. അലക്കിത്തേച്ച വസ്ത്രങ്ങളടുത്തേ അയാൾ പുറത്തിറങ്ങൂ. ചെളിതെറിക്കുമെന്നു തോന്നിയാൽ യാത്രതന്നെ മുടക്കുന്നു.

പുറം ലോകം ഉണ്ണിയെ എങ്ങനെ കാണന്നു.? ഉണ്ണി പുറം ലോകത്തെ എങ്ങനെ കാണുന്നു? ഒരു സന്ധ്യയ്ക്ക് വീട്ടിലേക്കു മടങ്ങുന്ന ഉണ്ണി എതിരേ വരുന്ന ഒരാളിന്റെ മുഖത്ത് ഔദ്ധത്യപൂർവ്വം ടോർച്ചടിക്കുമ്പോൾ അയാൾ ആക്രോശിക്കുന്നു. ഉണ്ണിയാണ് ടോർച്ചടിച്ചകെന്നറിയുമ്പോൾ അയാളുടെ പത്തി താഴുന്നു. 'ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞായിരുന്നോ'? ഇപ്പോൾ അടി വീഴുമായിരുല്ലോ എന്നാൾ പറയുന്നു. വഴിപോക്കന്റെ മുഖത്ത് വെളിച്ചം പാളിക്കുന്ന ഉണ്ണിയുടെ പ്രവൃത്തി ആൾക്കാരെ മുഴുവൻ അടിയാളരെന്നമട്ടിൽ പുച്ഛത്തോടെ കാണുന്ന ഉണ്ണിയുടെ മനോനിലയെയാണു സൂചിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലിൽ വഴിപോക്കന്റെ പ്രതികണം ഉണ്ണിയെപ്പറ്റി നാട്ടുകാരിൽ ബാക്കിനില്ക്കിന്ന മാന്യതയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു., മറ്റൊരിക്കൽ അപഥസഞ്ചാരിണിയായ വേലക്കാരിയുടെ കുടിലിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നില്ക്കുന്ന ഉണ്ണിയെക്കണ്ട് മറ്റൊരെൾ അത്ഭുതപ്പെടുന്നുണ്ട്. സദാചാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഉണ്ണി പുലർത്തിപ്പോന്ന കാർക്കശ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവാവണമല്ലോ അത്തരമൊരു പരിതഃസ്ഥിതിയ്ൽ അത്ഭുതം കൂറാൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ ഈ സദാചാരം ഉണ്ണിയുടെ ഒരു മുഖപടമാണെന്ന് നാമറിയുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണിയുടെ മനസ്സ് ലൈംഗിക തൃഷ്ണകളുടെ ഒരു കേളീരംഗമാണ്. അത് പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ദുരഭിമാനം, മാന്യതാബോധം. ഭീരുത അയാളെ അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്നു മാത്രം. വേലക്കാരിയുടെ മാദകപ്പുളപ്പിൽ അയാൾ പരവേശം കൊള്ളുന്നു. എന്നാൽ അവളെ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കാൻ കൂടി അയാൾ ഭയക്കുന്നു. ചുറ്റുള്ളവർ കണ്ടാലോ എന്നാണയാളുടെ ഭയം. പറമ്പിൽ വച്ചാവട്ടെ, വീട്ടിൽ വച്ചാവട്ടെ , അവൾ തന്നിരികിൽ വന്നു കൊഞ്ചുമ്പോൾ, അദമ്യമായ തൃഷ്ണകൊണ്ട് അവളുടെ ശരീരഭാഗങ്ങളിലേക്ക് കണ്ണയയ്ക്കുമ്പോൾ, അയാൾ ചകിതനായി ചുറ്റും നോക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമുളവാക്കുന്ന പരിഭ്രമത്തിൽ ശരീരം വിയർപ്പണിയുന്നു. നഖം ചെത്തുന്ന പേനാക്കത്തി വിറയലിന്നിടയിൽ വിരലിൽക്കൊണ്ട് രക്തം പൊടിയുന്നു. എന്നിട്ടും അവളോടൊന്ന് വർത്തമാനം പറയാൻ കൂടി അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. തനിക്ക് കഴിയാത്ത കാര്യം പുതിയ തലമുറ അനായാസേന നടപ്പാക്കുന്നത് കണ്ട് അയാൾ അന്തം വിടുന്നുണ്ട്. (ചിത്രത്തിൽ വേലക്കാരിയുടെ ചിരിയും അംഗചലനങ്ങളും അസഹ്യമെന്നേ പറയാവൂ. അഭിനേതാക്കളെ മെരുക്കിയെടുക്കുന്ന ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ പാടവം ഈ കഥാപാത്രത്തിൽ സഫലമാവാത്തതെന്തേ?) സഹോദരിയുടെ പുസ്കതത്തിനുള്ളിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന പ്രേമലേഖനം വായിക്കുമ്പോഴും ഉണ്ണി അത്യന്തം പരവേശം കൊള്ളുന്നു. മാന്യതയുടെ അസ്തിവാരമിയുന്നതുകണ്ടുള്ള പരിഭ്രാന്തിയല്ലത്. പ്രേമലേഖനത്തിലെ വരികളിൽ ഉദ്ദീപ്തമാവുന്ന ഉണ്ണിയുടെ ലൈംഗിക തൃഷ്ണയുടെ സ്വാഭാവിക പ്രകാശനം മാത്രം.

മാറ്റത്തെ പ്രതിരോധിച്ചു നില്ക്കുന്ന ഈ നാലുകൊട്ടിലേക്ക് പുറംലോകത്തിന്റെ പരിവർത്തനങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് പ്രധാനമായും രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഉണ്ണിയുടെ മൂത്ത സഹോദരി ജാനമ്മയുടെ മകനാണിതിലൊരാൾ. ചാരുകസേരയിൽ മയങ്ങുന്ന അമ്മാവനെ നോക്കുമ്പോൾ അവന്റെ കണ്ണുകളിൽ അമർത്തിവച്ച പുച്ഛമുണ്ട്. ശ്രീദേവിയുടെ പൗഡർ ആവോളം തട്ടി മുഖത്തണിയുകയും ആട്ടുകട്ടിൽ ഉരുന്നാടുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പയ്യൻ വീണ്ടും ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അവന്റെ ചെയ്തികൾക്ക് കടന്നുകയത്തിന്റെ ശൈലിയുണ്ട്.യ ശരീരത്തിന്റെ മുഴപ്പു കാട്ടിനട

ക്കുന്നു വേലക്കാരിയെ അവൻ വേണ്ടവിധത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഒളിഞ്ഞിരുന്ന് പുക വലിക്കുന്നു. അമ്മാവന്റെ ടോർച്ച് ലൈറ്റ് നിലത്തിട്ട് പൊട്ടിക്കുന്നു. നാലുകെട്ടിന്റെ കാര്യസ്ഥച നോക്കുന്ന കറിയാച്ചന്റെ മകൻ മത്തായിയാണ് പുറം ലോകത്തിന്റെ തീക്ഷണഗന്ധവുമായി നാലുകെട്ടിലേക്ക് വരുന്ന മറ്റൊരാൾഴ ജാനമ്മയുടെ മകൻ നിഷേധികളായ പുതിയ തലമുറയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ, മത്തായിയെ നാട്ടിലെ ജന്മിത്വത്തെ ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തുന്ന,. കടൽ കടന്നു വന്ന പുത്തൻ പ്രഭുത്വത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. പഴ. വിധേയത്വ നിമിത്തം അയാളുടെ ചലനങ്ങളിൽ കൂടുതലും അടക്കവും ഒതുക്കവുമുണ്ട്. ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളളോട് ഉണ്ണി പ്രതികരിക്കുന്ന രീതിയിൽ നിന്ന് പുറംലോകത്തെ ചലനങ്ങൾ അയാൾ എപ്രകാരം സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നു നമുക്ക് മനസ്സിലാക്കാം. ജാനമ്മയുടെ മകൻ അയാളെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നു. അവനെതിരെ ചെറുവിരലനക്കാൻകൂടി അയാൾ അശക്തനാകുന്നു. ആഢ്യത്വത്തിന്റെ ഭൂതകാലമില്ലാഞ്ഞതിനാൽ മത്തായിയെ കൂടുതൽ എളുപ്പൽ അവഹേളിക്കാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നു. അമ്പേ തകരർന്നടിഞ്ഞതെങ്കിലും തനിക്കുവകാശപ്പെടാവുന്ന ആഢ്യത്തിന്റെ ഹുങ്കോടെ പൂത്തൻ പ്രഭുത്വത്തെ ആട്ടിത്തള്ളുകയാണ് ഉണ്ണി ചെയ്യുന്നത്. ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളോട് ഉണ്ണിയുടെ സഹോദരിമാർ പ്രതികരിക്കുന്ന രീതിയും ശ്രദ്ധേയമാണ് സർവ്വവും തകിടം മറിക്കുന്ന നിഷേധസ്വഭാവവുമായെത്തുന്ന ജാനമ്മയുടെ മകനേയും ഗൾഫ് പണത്തിന്റെ പരിവേഷവുമായെത്തുന്ന മത്തായിയേയും ഒരേ പ്രസാദഭാവത്തോടെ രാജമ്മ സ്വീകരിക്കുന്നു. ശ്രീദേവിയാകട്ടെ, നിഷേധത്തെ നിഷേധം കൊണ്ടുതന്നെ നേരിടുന്നു. ജാനമ്മയുടെ മകനുമായി അവൾ കയർക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. അതേ സമയം മത്തായി അവളേ അമ്പരിപ്പിക്കുകയും ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവൻ കൊണ്ടു വന്ന പെർഫ്യൂം ഒരമൂല്യ നിധിപോലെ അവൾ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു.

ഉണ്ണിയുടെ മൂത്ത സഹോദരി ജാനമ്മയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത് കടുത്ത ചമയങ്ങളാണ്. ജാനമ്മയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമുള്ള രംഗങ്ങളിൽ പലതിലും ഗോപാലകൃഷ്ണന് മിതത്വം കൈമോശം വന്നുപോകുന്നു. ഇടവേളയ്ക്ക് തൊട്ടുമുമ്പുള്ള ആ രംഗംതന്നെ ഉദാഹരണം. ജാനമ്മ രാജമ്മയെ എങ്ങനെ അവഗണിക്കന്നുവെന്നും സ്വാർത്ഥതയെ താലോലിക്കുന്നുവെന്നും വിശദീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ടും ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കി നില്ക്കുന്ന ആ സ്ത്രീയുടെ ക്ലോസപ്പ് ഏറെ നേരം നിലനിരർത്തിയത് ചിത്രത്തിന്റെ താളത്തെ ശിഥിലപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കൂട്ടത്തിൽ പറയട്ടെ, ഈ ചിത്രത്തിൽ പലേടത്തും പ്രകടനപരമായ ഒരു വലിച്ചു നീട്ടൽ അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. നല്ല ചിത്രം ജനപ്രീതികരമാവുന്നതിലും വിരോധമില്ലെന്നുതെളിയിച്ചു കഴിഞ്ഞ നിലയ്ക്ക് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അസ്ഥാനത്തുള്ള മന്ദതാളം ഒഴിവാക്കുകയായിരുന്നു ഭംഗി.

ചിത്രം അവസാനത്തോടടുക്കുമ്പോഴാണ് ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ സജീവശ്രദ്ധയ്ക്ക നാലുകെട്ട് വിധേയമാവുന്നുത്. ശ്രീദേവി ഒളിച്ചോടുന്നതോടെ രാജമ്മ വൈകാരികമായി പ്രതികരിക്കാൻ മുതിരുന്നു. ഈ രണ്ടു സംഭവവികാസങ്ങളും ഉണ്ണിയുടെ ഉൾവലിയിൽ തീവ്രമാക്കുന്നതേയുള്ളു. രാജമ്മ അവശയായിക്കിടക്കുമ്പോൾ പാൽകുപ്പിയുമായി എത്തുന്ന പെൺകുട്ടി അസംബന്ധജഡിലമായ ഒരസ്തിത്വത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ബോധമുണർത്തുന്നു. രാജമ്മ നാലുകെട്ടിൽ നിന്നും മറയുന്നതോടെ ഉണ്ണികൾ ഉൾവലിയൽ പൂർണ്ണമാകുന്നു. വേണമെങ്കിൽ ആദ്യ ദൃശ്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി ഈ അന്ത്യദൃശ്യത്തെ കാണാം. ആദ്യദൃശ്യത്തിലെ എലിയുടെ സ്ഥാനത്ത് അന്ത്യ ദൃശ്യത്തിൽ ഉണ്ണിയാണ്. ഈ ദൃശ്യത്തിൽ അമ്മയുടെ കൈവിട്ട ഒരു കൊച്ചുകുട്ടി നാലുകെട്ടിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിന്നുള്ളിലേക്കു കടക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ഒരു പ്രേതഭവനത്തിൽ നിന്നെന്നപോലെ അമ്മ കുട്ടിയെ കടന്നുപിടിച്ച് തിരികെക്കൊണ്ടു പോകുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം. ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവത്തോടു സമരസപ്പെടാതെ നില്ക്കുന്നതാണ്, നടേ സൂചിപ്പിച്ചപോലെ, ഏറ്റവുമൊടുവിലേ ദൃശ്യം.

'എലിപ്പത്തായ' ത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ ഭൂമികയെ പ്രവിശാലമാക്കാമെങ്കിൽ നിഷ്കക്രിയത ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന നമ്മുടെ ദേശീയജീവിതത്തിന്റെതന്നെ ഒരപഗ്രഥനമായി അതിനെക്കാണാം. എന്നാൽ അത്തരമൊരു സമീപനം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ശക്തികളെക്കാളേറെ ദൗർബല്യങ്ങളെയാവും പ്രകടമാക്കുക എന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു.

'എലിപ്പത്തായമെങ്ങനെ' എന്ന ചോദ്യത്തിന് എന്റെ സുഹൃത്തുക്കൾ 'അതിലെ സംഗിതം ജാറിംഗാണെ'ന്ന മറുപടി പറയുന്നത് കേൾക്കുന്നു. അരിയെത്രെ, പയറഞ്ഞായി എന്നു പറയുന്ന മട്ടിൽ എലിപ്പത്തായത്തിൽ കേവലം നാലോ അഞ്ചോ ഇടങ്ങളിലേ സംഗീതം ഉപയോഗിച്ചുട്ടുള്ളൂ. ആ നിലയ്ക്ക് എലിപ്പത്തായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യത്തിന് അതിന്റെ സംഗീതത്തെ മുൻനിർത്തി മറുപടി പറയുന്നതിൽ സാംഗത്യമില്ല. സംഗീതം എത്രതന്നെ ചീത്തയായാലും അത് ആ ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയെ വലുതായൊന്നും ബാധിക്കുകയില്ല. ഇനിയിപ്പോൾ സംഗീതം ജാറിംഗ് ആണെന്ന് അഭിപ്രായത്തെ മുഖവിലയ്ക്കെടുത്താൽത്തന്നെ ആ അഭിപ്രായപ്രകടനം എലിപ്പത്തായത്തിനുള്ള പ്രശംസയാണ് എന്നതത്രേ വാസ്തവം. ഭൂമാത്മകതയുടെ അടച്ചുകെട്ടിൽ നിന്ന് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സൂര്യവെളിച്ചത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണം ചിത്രീകരിക്കുന്ന രംഗങ്ങളിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന സംഗീതം കർക്കശമാക്കുന്നതിൽ അപാകതയെന്തുള്ളൂ? സംഗീതത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയിൽ നിന്നു വേർപെട്ട ഒന്നായി കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ആസ്വാദനം വഴിതെറ്റിക്കുമെന്നു തീർച്ച. സമീപകാലത്ത് മലയാളചലച്ചിത്രാസ്വാദനം പലപ്പോഴുമിങ്ങനെ വഴിതെറ്റിപ്പോകുന്നില്ലേ എന്നു ഞാൻ സംശയിക്കുന്നു. സിനിമാകൊട്ടയിൽ സംഗീതം കേൾക്കാനോ പെയിന്റിംഗ് കാണാനോ പോകുന്നവരുടെ എണ്ണം ഏറിവരുന്നു. ഒരു ചിത്രത്തിൽ അടിമുടി നിറഞ്ഞിരിക്കുന്ന സംഗിതം ഹൃദയഹാരിയാണെങ്കിൽ ആ സംഗിതത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കുകയാണ് നമ്മുടെ ആസ്വാദകർ ചെയ്യുന്നത്. നമ്മുടെ കണ്ണുകൾ ചെയ്യേണ്ടത് സംഗീതത്തേയും ചിത്രകലയേയുമെല്ലാം വിലയിപ്പിച്ചു ചേർത്ത ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രഘടനയ്ക്കാണ്.

അവസാനമായി പ്രമേയസാജാത്യമുള്ള രണ്ടു ചിത്രമായി എലിപ്പത്താത്തെ താരതമ്യപ്പെടുത്താൻ ഞാനാഗ്രഹിക്കുന്നു. തോമസ് ഗിറ്റിറേസ് അലിയുടെ 'ദി സർഡവൈവേഴ്സ്' എന്ന ക്യൂബൻ ചിത്രവും കെ.പി. കുമാരന്റെ 'അതിഥി' എന്ന മലയാളചിത്രവും ഉപന്യസിക്കുന്നത് ജീർണ്ണതെക്കുറിച്ചാണ്.

ശില്പവൈഭവത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും ബഹുദൂരം മുന്നിൽ നില്ക്കുന്നു. 'എലിപ്പത്തായം'ശക്തമായ രാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലമുള്ള 'സർവൈവേഴ്സി' ൽ കമ്മ്യൂണിസം നടപ്പാക്കിക്കഴിഞ്ഞ് ഒരു രാജ്യത്ത് കാലത്തിനൊപ്പം ചലിക്കാൻ കൂട്ടാക്കാതെ സ്വന്തം കോട്ടയ്ക്കുള്ളിൽ ആത്യന്തികനാശത്തിലേക്ക് നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ബൂർഷ്വാ കുടുംബത്തിന്റെ തകർച്ച ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ ഇതിവൃത്തത്തിന് പരിണാമ സ്വഭാവമുണ്ട്. തുടക്കത്തിൽ സമസ്ത പ്രതാപത്തോടെയും നാം കാണുന്ന കുടുംബം ഒടുക്കം ഏറ്റവും ദാരുണവും കിരാതവുമായ തകർച്ചയിൽ അടിപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നതിന്റെ ചിത്രം നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നു. എന്നാൽ തുടക്കത്തിൽ ഈ ജീർണ്ണതയെ നേരിടാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരുങ്ങുന്നതു നാം കാണുന്നു. ഒരു കൂട്ടൽ ദയനീയപരാജയത്തിൽത്തന്നെ കലാശിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഇത്തരത്തിൽ മാനസികമായ ഒരുതയാറെടുപ്പ് ചിത്രത്തിന് ക്രിയാപരമായ വികാസത്തിന്റെ അഭാവം 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിന് ചിലപ്പോൾ ഏകതാനത നല്കുന്നുണ്ട്. ക്രിയാപരമായ വികാസസാദ്ധ്യതയില്ലാത്ത ഒരു പ്രമേയം കലാകാരന്റെ കർമ്മത്തെ കൂടുതൽ ശ്രമാവാഹമാക്കുന്നു. ക്രിയാപരമായ നിശ്ചലതയിൽ രസനീയതയുടെ ഓളങ്ങളിളക്കി വിടാൻ കഴിയുന്നുവെന്നുതാണ് 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലൂടെ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ കൈവരിച്ചിരിക്കുന്ന ഏറ്റവും വലിയ നേട്ടമെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. പരിണാമസ്വഭാവിയായ ഒരു ഇതിവത്തമല്ല, ഒരു രാവിലെ ദുഃസ്വപ്നത്തിൽ ഒതുങ്ങിക്കൂടിയ സംഭീതയാണ് മൊത്തത്തിൽ 'എലിപ്പത്തായം' എന്ന ചിത്രം.

'കൊടിയേറ്റം'
(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ)

കൊടിയേറ്റം കേരളീയ ജീവിതത്തിന്റെ ഏവർക്കും പരിചിതവും എന്നാൽ ആരും ശ്രദ്ധിക്കാത്തതും ആയ ഒരു മുഖമാണ്. പ്രകൃതിയുടെ അനുഗ്രഹം നമ്മുടെ നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ അദ്ധ്വാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന പല ചെറുപ്പക്കാരെയും അലസരായി മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. പുലർച്ചക്ക് ചായക്കടയിലെത്തി ആരുടെയെങ്കിലും ഔദാര്യത്തിൽ ചായയും ബീഡിയും ആസ്വദിച്ച് അല്പസ്വല്പം നുണകൾ കൈമാറിക്കൊണ്ട് അവരുടെ ദിവസം ആരംഭിക്കുന്നു. ആരു വിളിച്ചാലും കൂടെപ്പോകും. ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിലും മരത്തണലുകളിൽ വട്ടമിട്ടിരിക്കുന്ന ചീട്ടുകളി സംഘത്തിന്റെ ഇടയ്ക്കും, കള്ള് ഷാപ്പിലും, കല്യാണപ്പന്തലുകളിലും ചന്തക്കവലയിലും എല്ലാം അവരെക്കാണാം. മുഖത്തെപ്പോഴും ഒരേ സ്തോഭം: ആരോടും പകയില്ല. വിദ്വേഷമില്ല. അടുപ്പമില്ല. നാളെയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത അവരെ അലട്ടാറില്ല. ആഹാരം കഴിക്കണം, അലഞ്ഞ് നടക്കണം, വിനോദിക്കണം അത്രമാത്രം. ഉറക്കം വരുമ്പോൾ കണ്ട സ്ഥലത്ത് ചുരുണ്ട് കൂടും. കുട്ടികളോടും വൃദ്ധമാരോടും എല്ലാം അവർക്ക് മമതയാണ്. ഈ 'പച്ച വെള്ള പ്രകൃത' ക്കാരുടെ ഉള്ള് വികാരവിധേയമല്ല എന്ന് ചിലപ്പോൾ സംശയിച്ച് പോകും. പരിഹാസ്യമായ നിർമ്മമതയും തികഞ്ഞ ആലസ്യവും പലപ്പോഴും അവർക്കൊരനുഗ്രഹമാണ്. അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചോറു മാത്രമാണ് സനാതന സത്യം. നാട്യം അവർക്ക് അജ്ഞാതമാണ്. ഇത്തരക്കാരെ എല്ലാ നാടുകളിലും കാണാം. നമുക്ക് ഇഷ്ടവും കൗതുകവും തോന്നുന്ന അത്തരം മനുഷ്യരുടെ ഉത്തമ പ്രതിനിധിയാണ് കൊടിയേറ്റത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടി.

സഹോദരി പട്ടണത്തിൽ നിന്ന് വീട്ടുജോലി ചെയ്തുകിട്ടുന്ന വരുമാനത്തിൽ നിന്നയക്കുന്ന തുക പറ്റി ജീവിക്കുന്നതിൽ അയാൾക്കൊരു പുളിപ്പും ഇല്ല. ശങ്കരൻകുട്ടിയില്ലാത്ത ഒരുത്സവപ്പറമ്പും ആ നാട്ടിലില്ല. അമ്പലത്തിൽ കൊടിയേറുമ്പോൾ തന്നെ അയാൾ സ്ഥലത്തെത്തും. ഒരിക്കൽ പോലീസുകാരുടെ കെണിയിൽപ്പെട്ടപ്പോഴും അയാൾ ദു:ഖിച്ചില്ല. ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ വിധവയായ കമലമ്മയെന്ന അയൽക്കാരിയോട് അയാൾക്ക് ബഹുമാനമാണ്. വല്ലപ്പോഴും ആഹാരവും കാശും കൊടുക്കുന്നതു കൊണ്ടു മാത്രമല്ല, അവരുടെ മനസ്സിന്റെ നന്മയാണ് അയാളെ കൂടുതൽ ആകർഷിച്ചത്. ആ സ്ത്രീയും സുകുമാരപിള്ളയെന്ന മാന്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പൊരുൾ അയാൾക്ക് മനസ്സിലായിരുന്നില്ല. ഏക പെങ്ങളായ സരോജിനിയുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചാണ് ശങ്കരൻകുട്ടി ശാന്തമ്മയെ കെട്ടിയത്. വിവാഹമെന്നാൽ ഒരു തരത്തിലുള്ള ബന്ധനമാണെന്ന് അയാൾക്കറിഞ്ഞുകൂടായിരുന്നു. അറിഞ്ഞും അറിയാതെയും ആളുകൾക്ക് ഓരോ ഉതവി ചെയ്ത് അയാൾ പിന്നെയും അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞു. ഭാര്യയ്ക്ക് ജീവിക്കാനുള്ള വക തേടിക്കൊടുക്കാനുള്ള ചുമതല തന്റേതാണെന്ന ബോധം അയാളിൽ ശക്തിപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. ഗർഭിണിയായ അവൾ ഭർത്താവിന്റെ തിരിച്ചുവരവും കാത്തിരുന്നു. പ്രസവം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അമ്മ അവളെ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോയി. ഉത്സവസീസനൊക്കെ കഴിഞ്ഞ് ശങ്കരൻകുട്ടി ഭാര്യയേയും കുട്ടിയേയും കാണാനെത്തിയപ്പോൾ എതിരേറ്റത് അമ്മായിഅമ്മയുടെ വിഷം പുരട്ടിയ കുത്തുവാക്കുകൾ ആയിരുന്നു. അപമാനിതനായി അയാൾ തിരിച്ചുപോന്നു. കുറച്ചുദിവസം ഒരു പാപ്പാന്റെ അസിസ്റ്റന്റായി ജോലി നോക്കി. എന്നാൽ ആ പണി പറ്റിയതല്ലെന്ന് ബോധ്യമായപ്പോൾ ഒരു ലോറി ഡ്രൈവറുടെ കിളിയായി കൂടി. ഈ ഡ്രൈവർ വലിയ ചിട്ടക്കാരനാണ്. ഭാര്യയേയും മക്കളേയും കാര്യമായി അന്വേഷിക്കുന്നവൻ. കൃത്യമായി ജോലി ചെയ്യും. ഇടയ്ക്കിടെ മദ്യപിക്കും. പാതിരാവേളകളിൽ ലോറി പാർക്കു ചെയ്യുന്ന സ്ഥലങ്ങളിൽ നിശാ സുന്ദരികളോടൊത്ത് രമിക്കും. ചലനാത്മകമെങ്കിലും ചിട്ടായായ ജീവിതം. അയാളുമായുയള്ള കുറച്ചു ദിവ

സത്തെ സഹവാസം ആത്മ പരിശോധന നടത്താൻ ശങ്കരൻകുട്ടിയെ പ്രേരിപ്പിച്ചു കാണും. തന്റെ ജീവിതത്തിനും ലക്ഷ്യം വേണ്ടേ? തന്റെ ഉത്തരവാദിത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത ക്രമേണ അയാളുടെ ബോധതലത്തെ പരുവപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങി. പൊതിക്കെട്ടുമായി ഭാര്യയുടെ അടുത്ത് തിരിച്ചെത്തി അയാൾ തൊട്ടിൽ കമ്പിയിൽ പിടിക്കുന്നതോടെ ആ മനം മാറ്റം പ്രഖ്യാപിച്ചു കൊണ്ട് ഉത്സവപറമ്പിലെ ചെണ്ടമേളം ഉച്ചസ്ഥായിയിലെത്തുന്നു.

നിരുത്തരവാദിയായ ഭർത്താവ് കേരളത്തിലെ അപ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു സാമൂഹ്യ പ്രശ്നമാണ്. മരുമക്കത്തായാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള പഴയ കൂട്ടുകുടുംബ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ പ്രേതമാണോ അതെന്നറിഞ്ഞുകൂട. ഏതായലും കേരളീയമായ ഈ പ്രമേയം കേരളീയമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തികഞ്ഞ മിതത്വത്തോടെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ കൊടിയേറ്റത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ എല്ലാത്തരം സ്വാധീനങ്ങളിലും നിന്ന് നിർമുക്തമായി സ്വന്തം ശൈലി കണ്ടെത്താൻ മനഃപൂർവ്വമായ ശ്രമം അദ്ദേഹം നടത്തുന്നു. ഔട്ട്ഡോറിൽ വെച്ചടുത്താൽ ഫിലിമിനു ഓജസ്സും വിശ്വാസ്യതയും തെളിമയും യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയും സീമാതീതമാണെന്ന് രവിവർമ്മയുടെ ക്യാമറ ഒന്നു കൂടെ തെളിയിച്ചിരിക്കുകയാണിതിൽ. ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ റോൾ എടുത്ത ഗോപി സിനിമയിലെ അഭിനയം എന്താണെന്ന് മാതൃകാ പ്രകടന സഹിതം സ്ഥാപിക്കുകയാണ്. കൊമ്പന്മാരായ താരങ്ങളെപ്പിടിച്ച് ഇണങ്ങാത്ത അങ്കികൾ അണിയിച്ച് പണം ധൂർത്തടിക്കുന്ന ഡയറക്ടർമാർക്ക്, ഗോപിയെ ആ റോളിലേക്ക് നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ കാണിച്ച ഔചിത്യം മാതൃകയാവേണ്ടതാണ്. 'സ്വയവരം' വെറും യാദൃച്ഛിക സംഭവമല്ലെന്നും, ഈ സംവിധായകന്റെ ദർശനം അചഞ്ചലമാണെന്നും മലയാള ചലച്ചിത്ര മണ്ഡലത്തിൽ ഉയർന്നു പറക്കുന്ന ഈ കൊടി നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പികക്കുന്നു.

വാസ്തുഹാര

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ 'വാസ്തുഹാര' എന്ന കഥയെ ഉപജീവിച്ച് അരവിന്ദൻ സംവിദാനം ചെയ്ത സിനിമയാണ് വാസ്തുഹാര. 1991 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ സിനിമയിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പ്രവചിക്കാനാവാത്ത നിസ്സാഹയതതന്നെയാണ് വിഷയമാക്കുന്നത്. അഭയാർത്ഥികളായി മാറിയവരുടെ കണ്ണുനീരിന്റെ കഥയാണ് വാസ്തുഹാര. വാസ്തുഹാരകൾ വസ്തു അപഹരിക്കപ്പെട്ടവരാണ്. 1947 -ലെ വിഭജനത്തെത്തുടർന്ന് അഭയാർത്ഥികളായി മാറ്റപ്പെട്ട ഒരു വിഭാഗം പഞ്ചാബികളുടെയും ബംഗാളികളുടെയും ജീവിതദുരന്തങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വാസ്തുഹാര നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത്. വിഭജനത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ ലഹളകളിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെട്ട എല്ലാം വിട്ടെറിഞ്ഞ് പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഓടിപ്പോന്ന നിരവധി അഭയാർത്ഥികളുണ്ട്. തലമുറകളായി ജീവിച്ചിരുന്ന വീടും വസ്തുവുമൊക്കെ ഉപേക്ഷിച്ച് പ്രാണവേദനയോടെ ഓടിപ്പോന്നവരാണിവർ. ആശ്രയം തേടിക്കൊണ്ടുള്ള ഈ പലായനം എല്ലാകാലത്തും എവിടെയെല്ലാമോ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് അരവിന്ദൻ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. 1947 ലെ വിഭജനകാലത്ത് കിഴക്കൻ ബംഗാളിൽ നിന്ന് പടിഞ്ഞാറൻ ബംഗാളിലേക്കായിരുന്നു ഈ ഒഴുക്കെങ്കിൽ എഴുപത്തിഒന്നിലത് ബംഗ്ലാദേശിൽനിന്ന് പശ്ചിമബംഗാളിലേക്കായിരുന്നു. ആദ്യത്തെ സംഭവം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ കാവ്യാരംഭവും രണ്ടാമത്തേത് ഭാരതവാക്യവുമാണെന്ന് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ കോഴിക്കോടൻ അനുസ്മരിക്കുന്നു. ആർക്കൈവിസിൽനിന്നെടുത്ത ക്ലിപ്പിങ്ങുകളുടെയും കഥാനീയകൻ നൽകുന്ന വിവരണത്തിന്റെയും സഹായത്തോടെയാണ് വാസ്തുഹാര ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

ആന്തമാൻ ദ്വീപിലേയ്ക്ക് അഭയാർത്ഥികളെ തിരഞ്ഞെടുക്കാനായി പുനരധിവാസവകുപ്പിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥനായ വേണു കൽക്കത്തയിലെത്തുന്നു. വേണുവിലൂടെയാണ് വാസ്തുഹാര സിനിമയുടെ ചുരുളഴിയുന്നത്. കൽക്കത്തയിലെ അയാളുടെ താമസത്തിനിടയ്ക്ക് ഒരുദിവസം ഒരു സ്ത്രീയെ അയാളെ കാണാനെത്തുന്നു. ബംഗാളിയായ ആ സ്ത്രീയെ കണ്ടപ്പോൾ വേണുവിന് അവരെ പണ്ടെന്നോ കണ്ടു മറന്നതുപോലെ വേണുവിന് തോന്നി. അവരുടെ മുറിഞ്ഞുള്ള മലയാളം പറയലും പേരിന്റെകൂടെ യുള്ള പണിക്കരുമൊക്കെ വേണുവിന് അവരോട് ഒരടുപ്പം കാണിക്കാൻ പ്രേരണയാകുന്നു. ആൻഡമാനി ലേക്ക് അഭയാർത്ഥികളെ കയറ്റി അയയ്ക്കുന്ന വിവരമറിഞ്ഞ്, കൽക്കട്ടയിൽ നിന്ന് പുറത്തുകടക്കാ നുള്ള സഹായംതേടി വന്നതായിരുന്നു ആരതി പണിക്കർ എന്ന ആ സ്ത്രീ. വിഭജനകാലത്ത് കിഴ ക്കൻ ബംഗാളിൽ ജോലി തേടിപ്പോയ കുഞ്ഞുണ്ണി അമ്മാവനെ വേണുവിന് ഓർമ്മവന്നു. അമ്മാവൻ ഒരു ബംഗാളിസ്ത്രീയെ ആയിരുന്നു വിവാഹം കഴിച്ചിരുന്നതെന്നും അയാൾ ഓർമ്മിച്ചു.

ആരതി പണിക്കരുടെ ജീവിതവുമായി കൂടുതൽ ബന്ധപ്പെട്ടപ്പോൾ, അവർ താൻ സംശയിച്ചതു പോലെതന്നെ തന്റെ അമ്മാവൻ കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ ഭാര്യയാണെന്ന് വേണു തിരിച്ചറിയുന്നു. എല്ലാവരാലും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട്, ദാരിദ്ര്യവും ദുരിതങ്ങളുമായി കഴിയുന്ന വൃദ്ധയായ ആ സ്ത്രീയോട് വേണുവിന് കരുണ തോന്നുന്നു. വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജയിൽവാസമനുഭവിക്കു ന്നതിനിടയിൽ പരോളിലിറങ്ങിയ മകൾ ദമയന്തിയും ഒളിച്ചുകഴിയുന്ന മകനുമാണ് ആരതിപണിക്കർക്കു ള്ളത്. വിവരങ്ങൾ കൂടുതൽ അറിയാൻ വേണു തന്റെ അമ്മയ്ക്ക് കത്തയ്ക്കുന്നു. അമ്മയുടെ അമർഷ ത്തിന്റെയും പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും മറുപടികളാണ് വേണുവിനു ലഭിക്കുന്നത്.

നാട്ടിൽ, തറവാട്ടിലെത്തുന്നു വേണു തന്റെ അമ്മയുമായി സംസാരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിയമ്മാ വന്റെ തറവാട്ടുഭാഗം ആരതി പണിക്കർക്കും മക്കൾക്കും കൊടുക്കണമെന്ന് വേണു അമ്മയോട് ആവ ശ്യപ്പെടുന്നു. വേണുവിന്റെ അമ്മയ്ക്ക് സഹതാപം തോന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, കഠിനമായ വെറുപ്പും അവർ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. വീട്ടിലെത്തിയ വേണുവിനോട് തന്നെ വന്നു കാണണമെന്ന് ബന്ധുവായ ഭവാനിയമ്മായി ആവശ്യപ്പെടുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിയമ്മാവന്റെ സ്വത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം അവരുടെ കൈയി ലാണ്. ഭവാനിയമ്മയുടെ മുന്നിലെത്തുന്ന വേണു, അവരുടെ മനസ്സ് എങ്ങോട്ടെല്ലാമോ സഞ്ചരിക്കു ന്നത് തിരിച്ചറിയുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിയേട്ടനറിയാതെ അനന്തേട്ടനും അനന്തേട്ടനറിയാതെ കുഞ്ഞുണ്ണി യേട്ടനും കൊടുക്കാൻ തന്റെ കൈയിൽ പാവാടപ്രായക്കാരിയായ ഭവാനി കത്തു തന്നയച്ചിരുന്ന കാലം വേണുവിന് ഓർമ്മവരുന്നു. ഒരിക്കൽ താൻ സ്നേഹിച്ചിരുന്ന ആളിന്റെ ഭാര്യയെയും മക്കളെയും കുറിച്ചറിയാൻ ഭവാനിയമ്മ താൽപ്പര്യം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവരുടെ ദയനീയാവസ്ഥയിൽ ഭവാനി സഹതപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവർക്ക് ഭൂമിവിട്ടുകൊടുക്കാൻ താൻ തയ്യാറാണെന്ന് വേണുവിനെ അറിയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൽക്കത്തയിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന വേണു താനാരാണെന്ന് ആരതി പണി ക്കർക്കു വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ കുടംബത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാളെ കണ്ടെത്തിയ അവർക്ക് സന്തോഷവും അത്ഭുതവും തോന്നുന്നു. ദമയന്തിക്കും, ആരതിക്കും ജീവിതത്തിന് സുരക്ഷിതത്വ ബോധം അനുഭവപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ ഭർത്താവിന്റെ വീട്ടുകാരുടെ സാമ്പത്തികസഹായം കൈപ്പറ്റാൻ അവർ തയ്യാറാകുന്നില്ല. വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ്, ഒരു നട്ടുച്ചയ്ക്ക് കേരളത്തിൽ ഭർത്താവിന്റെ വീട്ടി ലെത്തിയരംഗം ആരതിക്ക് ഓർമ്മവരുന്നു. അടച്ചിട്ട വലിയ ഗയിറ്റുമുമുന്നിൽ നിസ്സാഹായരായി നോക്കി നിന്നിട്ട് തിരികെപ്പോരേണ്ടിവന്നു. ഡാക്കിയിൽ തിരിച്ചെത്തി ജീവിതം പച്ചപ്പിടിച്ചുവരുന്ന സമയത്താ യിരുന്നു വിഭജനം. അഭയാർത്ഥിക്യാമ്പിൽവച്ച് കോളറ പിടിച്ചു മരിച്ച തന്റെ ഭർത്താവിനെക്കുറി ച്ചോർത്ത് ആ വൃദ്ധ പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു. ഭർത്താവ് മരിക്കുന്ന സമയത്ത് ഗർഭണിയായിരുന്നു അവർ.

രണ്ടുവയസ്സുള്ള ദമയന്തിയെയുംകൂട്ടി വാസ്തുഹാരകളായി കൽക്കത്തയിലെത്തിയ അവർ, ജീവിതം മുന്നോട്ടുനയിക്കാൻ ചെയ്യാത്ത ജോലികളൊന്നുമില്ല.

വേണുവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ആരതിയുടെയും ദമയന്തിയുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് സന്തോഷവും പ്രതീക്ഷകളും കൊണ്ടുവരുന്നു. അഭയാർത്ഥികളെയുംകൊണ്ട് വേണുവിന് ആൻഡമാനിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകേണ്ട സമയമായി. പോകുന്നതിനുമുമ്പായി അയാൽ ആരതി അമ്മായിയുടെ വീട്ടിലെത്തി ഊണുകഴിക്കുന്നു. പരോൾ നീട്ടികിട്ടാനുള്ള ഹർജി തള്ളിയതായി ദമയന്തി അറിയിക്കുന്നു. പോലീസിനെ ഒളിച്ചുകഴിയന്ന ആരതി പണിക്കരുടെ വിപ്ലവകാരിയായ ഇളയമകനെ വേണു സന്ദർശിക്കുന്നുണ്ട്. ആൻഡമാനിലേക്കു പോകാനുള്ള കപ്പലിന്റെ സൈറൺ മുഴങ്ങുമ്പോൾ വേണുവിനെ യാത്രയാക്കാനെത്തിയ അമ്മയും മകളും തുറമുഖത്തുണ്ട്. 'ഞാൻ നിങ്ങളുടെ പ്രിമിറ്റീവ് മുറപ്പെണ്ണല്ലയ യുവർ റിഫൈൻഡ് ബംഗാളി സിസ്റ്റർ' എന്ന് ദമയന്തി പറയുമ്പോൾ. 'റിഫൈൻഡ് സിസ്റ്റർ! ആറ് ക്രിമിനൽ കേസുകളും ഇന്റേൺൽ സെക്യൂരിറ്റ് ആക്റ്റ് സിൽ...' വേണു മറുപടി നൽകുന്നു. ദമയന്തി ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. 'ദാദ എനിക്കെഴുതണേ ദമയന്തി പണിക്കർ, ആലിപ്പൂർ സെൻട്രൽ ജയിൽ കൽക്കട്ട' ഇന്ത്യൻ പ്രോഗ്രസ് എന്ന കപ്പലും ദുർഗ്ഗാപൂജയുടെ ആഘോഷങ്ങളും അഭയാർത്ഥികളുടെ കുരവയീടീലുമൊക്കെ ചിത്രാന്ത്യത്തിലുണ്ട്.

വേരുകൾ നഷ്ടപ്പെടുന്ന മനുഷ്യജീവിതങ്ങളുടെ കഥയാണ് വാസ്തുഹാര. അന്യവല്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ ദുഃഖം അതേ വികാരത്തോടെ ഏറ്റുവാങ്ങാൻ ഈ സിനിമ നമ്മെ പര്യാപ്തമാക്കുന്നു. ഓരോരുത്തരുടെയും മനസ്സിൽ ഒറ്റപ്പെടലിന്റേതായ ഓരോ കോണുകളുണ്ട്. സ്നേഹിക്കുന്നവരുമായുള്ള സഹവാസം താൽക്കാലികമായ സുരക്ഷിതത്വംമാത്രമാണ് നമുക്ക് നൽകുന്നത്. സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥയിലെ അതേവൈകാരികാന്തരീക്ഷം അരവിന്ദന്റെ സിനിമയും നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. അഭയാർത്ഥികളുടെ അവസ്ഥ എല്ലാകാലത്തും വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സിനിമ നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിലെ ആകസ്മികതകളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയും വാസ്തുഹാര നൽകുന്നുണ്ട്. കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെയും വ്യക്തിബന്ധങ്ങളുടെയും മാത്രമല്ല, മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ നിഗൂഢതലങ്ങളുടെയും അപഗ്രഥനംകൂടിയാണീ സിനിമ. ഉള്ളിൽ കരുണവറ്റാത്ത ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ അനുഭവിക്കുന്ന തീവ്രവേദന ആസ്വാദകനിലേക്കും സംക്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

വാസ്തുഹാരയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രമായ വേണുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മോഹൻലാലാണ്. ആരതി പണിക്കാരായത് ബംഗാളിയായ. നീലാഞ്ജന മിത്രയാണ്. നീനാഗുപ്ത ദമയന്തിയായി. ഭവാനിയമ്മയെ പത്മിനി രാമചന്ദ്രനും അവരുടെ ചെറുപ്പമായ കാലം ശോഭനയും അവതരിപ്പിച്ചു. കെ. രവീന്ദ്രനാഥ് നിർമ്മിച്ച ഈ ചിത്രത്തിന്റെ സംഗിതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് സലിൽ ചൗധരിയാണ്. പത്മകുമാർ കലാസംവിധാനവും കൃഷ്ണനുണ്ണി ശബ്ദലേഖനവും നിർവ്വഹിച്ച് വാസ്തുഹാരയുടെ ഛായഗ്രഹണം സണ്ണി ജോസഫിന്റേതായിരുന്നു. ഏറ്റവും നല്ല ചിത്രത്തിനും സംവിധാനത്തിനുമുള്ള പ്രാദേശിക ബഹുമതിക്കു പുറമേ ഏറ്റവും നല്ല ചലച്ചിത്രമെന്ന ദേശീയാംഗീകാരവും വാസ്തുഹാര നേടി.

അരവിന്ദന്റെ സിനിമ

കാർട്ടൂണിസ്റ്റും ചിത്രകാരനുമെന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായിക്കഴിഞ്ഞതിനുശേഷമാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമയിലേക്കു കടന്നുവന്നത്. മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും എന്ന കാർട്ടൂൺ പരമ്പര അരവിന്ദൻ എന്ന കലാകാരന്റെ പ്രതിഭ വെളിപ്പെ

ടുത്തുന്നതായിരുന്നു. സാഹിത്യാദികളകളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയും രാഷ്ട്രീയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആക്ഷേപഹാസ്യവുംകൊണ്ട് ഈ പരമ്പര ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. ഫിലിം സൊസൈറ്റികളുമായി ബന്ധമുണ്ടായിരുന്ന അരവിന്ദൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'കാമുകി'യുടെ നിർമ്മാണപ്രവർത്തനങ്ങലുമായി സഹകരിച്ചിരുന്നു. ആദ്യചിത്രമായ ഉത്തരായണംമുതൽ വാസ്തുഹാരവരെയുള്ള അരവിന്ദന്റെ ചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിഗതമായ വീക്ഷണത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളായിരുന്നു. ഗ്രാമജീവിതവും ചെറുപ്പക്കാരുടെ ഉത്കണ്ഠകളും പുരാണത്തിന്റെ വേറിട്ട വായനകളും ഗോത്രസംസ്കാരവുമെല്ലാം അരവിന്ദന്റെ സിനിമകളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിന്റെ വൈചിത്ര്യങ്ങളിലൂടെ രവി എന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് ഉത്തരായണത്തിൻരെ പ്രമേയം. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ പങ്കാളിയായിരുന്ന കുമാരൻ മാസ്റ്ററുടെ ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ത്യാഗങ്ങളുടെയും വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ മുതലെടുപ്പുകളുടെയും ചിത്രങ്ങൾ തെളിയുന്നു അരവിന്ദന്റെ തനതുകാഴ്പ്പാടുകൾ ഈ ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ പ്രകടമാണ്. ഏറ്റവും നല്ല ചലച്ചിത്രം, സംവിധായകൻ, ഛായാഗ്രഹണം, തിരക്കഥ, കലാസംവിധാനം എന്നിവയ്ക്കുള്ള പുരസ്ക്കാരങ്ങൾ ഉത്തരായണത്തിനു ലഭിച്ചു.

ഉത്തരരാമചരിതത്തിന് അരവിന്ദൻ ചമച്ച വ്യാഖ്യാനമാണ് കാഞ്ചസീത (1977) സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കാഞ്ചനസീത എന്ന നാടകമാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമയ്ക്ക് ആധരമാക്കിയതെങ്കിലും അതിൽ കുറേ മാറ്റങ്ങൾ അദ്ദേഹം വരുത്തുകയുണ്ടായി, വ്യക്തിയും അധികാരവുമായുള്ള സംഘർഷം ഈ സിനിമ വിഷയമാക്കുന്നു. ഏറ്റവും നല്ല സംവിധായകനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ അരവിന്ദനു ലഭിച്ചു. ഒരു സർക്കസ് കൂടാരത്തിലെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അടുത്ത ചിത്രമായ തമ്പ് (1978) അരവിന്ദൻ നിർമ്മിച്ചത്. ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരത്തുള്ള ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ തമ്പടിച്ച് അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുന്ന ഒരു സർക്കസ് സംഘം ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളാണ് തമ്പിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സംവിധാനത്തിനും ഛായാഗ്രഹണത്തിനും നല്ല പ്രാദേശികചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയാംഗീകാരം തമ്പ് നേടി

നാടൻകലകളുടെയും പാട്ടിന്റെയും ആരാധകനായിരുന്നു അരവിന്ദൻ, നാട്ടിൻപുറത്തുകാരെ വിസ്മയിപ്പിച്ച ഒരു മിത്തിനെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു 'കുമ്മാട്ടി' എന്ന സിനിമയിലൂടെ നാടോടിയായ കുമ്മാട്ടി, ചിണ്ടൻ എന്ന കുട്ടിയെ നായയാക്കി മാറ്റുമ്പോൾ ഗ്രാമത്തിലുണ്ടാകുന്ന അസ്വസ്ഥതകളും അവൻ പഴയ രൂപം പ്രാപിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ആഹ്ലാദവുമാണ് കുമ്മാട്ടിയുടെ കേന്ദ്രബിന്ദു. 1979 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ ചിത്രം മികച്ച ബാലചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് നേടി.

ക്രിസ്ത്യൻ മിത്തോശജിയുടെ ബന്ധപ്പെടുത്തി അരവിന്ദൻ ആവിഷ്കരിച്ച ചിത്രമാണ് എസ്തപ്പാൻ. കടലിൽ നിന്ന് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നായകൻ, ചുമരുകളിലും കല്ലുകളിലും കടൽത്തീരത്തുള്ള തോണികളിലും ബൈബിളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ ഛായയുള്ള ഈ കഥാപാത്രം ക്രിസ്തുവിനെപ്പോലെ പലപ്പോഴും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ചിത്രത്തിനും നിരവധിപുരസ്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ചു. താളംതെറ്റിയ ഒരു യുവമനസ്സിന്റെ ഏകാന്തജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നു ചെല്ലുവാനും അശാന്തമായ ചുറ്റുപാടുകൾ ഏല്പിച്ച ആഘാതത്തിൽ നിന്ന് അയാളെ മോചിപ്പിക്കുവാനുമുള്ള ശ്രമമാണ് പോക്കുവെയിൽ (1981) എന്ന സിനിമ. ഹരിപ്രസാദ് ചൗരസ്യയുടെ സംഗീതം ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുണ്ട്. മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള പ്രാദേശികബഹുമതിയും രണ്ടാമത്തെ നല്ല ചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയയാംഗീകാരവും ഈ ചിത്രത്തിനു ലഭിച്ചു.

അരവിന്ദന്റെ 'ചിദംബരം' സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ അതേപേരിലുള്ള കഥയെ അവലംബമാക്കി നിർമ്മിച്ച സിനിമയാണ്. സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധവും വിശ്വാസവഞ്ചനയും പുണ്യപാപങ്ങളും മനുഷ്യ മനസ്സിന്റെ നിഗൂഢതകളുമെല്ലാം വിഷയമാകുന്ന സിനിമയാണിത്. പാപബോധവും ആത്മീയതയു മൊക്കെ ഈ സിനിമയിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നു. നാഗരികതയുടെ കടന്നുവരവ് ഗ്രാമജീവിതത്തിന്റെ സ്വച്ഛ ന്ദതയിലുണ്ടാക്കുന്ന അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു 'ഒരിടത്ത്' (1986) എന്ന സിനിമ. ഒരു കൊലപാതകത്തിന്റെ മൂന്നുപാഠഭേദങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് 'മാറാട്ടം' (1988). ഒരു വിദേശവനിതയുടെ മറുദേശത്തെ പഠനവും അവിടെവച്ചു നടക്കുന്ന പ്രണയവുമാണ് ഉണ്ണി(1989) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിഷയം.

പന്ത്രണ്ടോളം ഡോക്യുമെന്ററികളും അരവിന്ദന്റേതായുണ്ട്. സീയർ ഹുവാക്ക്സ് എലോൺ, വി.ടി. ബ്രൗൺലാൻഡ് സ്കേപ്പ്, എ ഹോം എവേ ഫ്രം ഹോം തുടങ്ങിയ. അരവിന്ദന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ഡോക്യുമെന്ററികളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു വ്യവസ്ഥാപിതമായ സിനിമാസങ്കല്പങ്ങളിൽ നിന്ന് കുതറിമാറി വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ അനുഭവമായി സിനിമയെ പനഃസൃ.ഷ്ടിച്ച സംവിധായകനാണ് അരവിന്ദൻ. ദാർശ നികവ്യഥയുടെ നൊമ്പരം പേറുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം അരവിന്ദന്റെ സിനിമാലോകത്ത് എപ്പോഴുമുണ്ട്. എന്നാൽ തന്റെ ഓരോ സിനിമയും മറ്റുള്ളവയിൽ നിന്ന് തികച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കാൻ അരവിന്ദൻ ശ്രമി ച്ചിരുന്നു. പ്രമുഖസിനിമാനിരൂപകനായ വിജയകൃഷ്ണൻ അരവിന്ദന്റെ സിനിമയിൽ ചെറിയ മനു ഷ്യർമാത്രമല്ല, വലിയ. ലോകവുമുണ്ട്. ലോകം ഒരു സമതലമല്ല. കാടും കടവും പുഴയും പാടശേഖ രങ്ങളും കദളീവദനങ്ങളും നന്ദനോദ്യാനങ്ങളും എല്ലാം നിറഞ്ഞ മഹിതോദാരമായ ഒരു ആവാസവ്യ വസ്ഥയാണത്. അവിടെ കിളികളുടെ കളകൂജനമുണ്ട് മന്ദമാരുതന്റെ മൂളിപ്പാട്ടുണ്ട്, വ്യാഘ്രഗർജ്ജന ങ്ങളുണ്. ഒപ്പം കഴുതപ്പുലിയുടെ ചിരിയുമുണ്ട്. (സമകാലിക മലയാളം)

തിരക്കഥയും അനുകല്പനവും

ഒരു സാഹിത്യകൃതി ചലച്ചിത്രമാക്കി പരിവർത്തിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് അനു കല്പനം (Adaptation). അനുകല്പനത്തിന് സിനിമയുടെ ആരംഭത്തോളംതന്നെ പഴക്കമുണ്ട്യ സാഹിത്യകൃതി യുടെ ജനപ്രിയതതന്നെയാണ് അനുകല്പനത്തിന് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. വിശ്വപ്ര സിദ്ധരായ എഴുത്തുകാരുടെ രചനകൾ ഏക്കാലത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തിന് പ്രേരകമായിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയും നമ്മുടെ നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തെ ഏറെ ആശ്രയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രരംഗത്തെ അതികായനായ സത്യജിത് റായിയുടെ പല സിനിമകളും വിഖ്യാതങ്ങളായ സാഹിത്യകൃതികളെ അവ ലംബമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഋത്വിക് ഘട്ടര്, മൃണാൾസെൻ, ശ്യാംബെനഗൽ, ബുദ്ധദേവ് ദാസ് ഗുപ്ത എന്നി വരൊക്കെ സാഹിത്യകൃതികളെ തങ്ങളുടെ സിനിമകൾക്കുവേണ്ടി ആശ്രയിച്ചിട്ടുണ്ട്

മലയാളത്തിലെ മികച്ച് സാഹിത്യരചനകളെ ചലച്ചിത്രമാക്കാനുള്ള പ്രവണത മലയാളസിനിമ യുടെ ആരംഭകാലംമുതൽ പ്രകടമായിരുന്നു. 1950-കൾക്കും 70-കൾക്കും മിടയ്ക്ക് പുറത്തുവന്ന ചിത്ര ങ്ങളധികവും മികച്ച സാഹിത്യകൃതികളെ അവലംബമാക്കിയുള്ളവയായിരുന്നു. ഉറൂബ്, മുട്ടത്തുവർക്കി, തകഴി, കേശവദേവ്, മലയാറ്റൂർ രാകൃഷ്ണൻ, കെ.ടി. മുഹമ്മദ്, തോപ്പിൽ ഭാസി, വെട്ടൂർ രാമൻനായർ തുടങ്ങിയവരുടെയൊക്കെ കൃതികൾ ചലച്ചിത്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സ്വന്തം രചനകൾതന്നെ സിനിമയാ ക്കിയ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും ധാരളമുണ്ട്. സ്വന്തം രചനകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രമേഖലയുമായി സഹകരിച്ച വരാണ് നമ്മുടെ സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ ഏറെയും . നോവൽ, കഥ, നാടകം, എന്നിവയ്ക്കുപുറമേ അപൂർവ്വം ചില മലയാളകാവ്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രരൂപം കൈക്കൊണ്ടിട്ടുണ്ട്.

സാഹിത്യകൃതിയുടെ ചലച്ചിത്രസാദ്ധ്യതയാണ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ അന്വേഷിക്കുന്നത്. മൂല കൃതിയോട് സത്യസന്ധത പുലർത്തുമ്പോൾതന്നെ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകത നഷ്ടപ്പെടാതെ സംരക്ഷിക്കുക എന്നതും അയാളുടെ ഒരു കൃതിയെ അവലംബിച്ച് ചലച്ചിത്രമെടുക്കുമ്പോൾ, ഈ രചനയ്ക്ക് ആസ്പദമായ ഘടകങ്ങൾ ഓരോന്നും ചലച്ചിത്രകാരൻ കണ്ടെത്തുകയും കൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ സംരക്ഷിക്കുകയും വേണം. അതേസമയംതന്നെ പുതിയൊരു സൃഷ്ടിയാക്കി അതിനെ പരിവരിവർത്തിക്കുകയും വേണം.

സാങ്കേതിക പദങ്ങൾ

ചിലസാങ്കേതിക പ്രയോഗങ്ങൾ

ഫ്രെയിം - സാധാരണഗതിയിൽ സെക്കണ്ടിൽ ഇരുപത്തിനാല് ദൃശ്യങ്ങൾ വീതമാണ് 35 മീറ്റർ ക്യാമറ പുകർത്തിയെടുക്കന്നത്. അതിലെ ഒരു ഖണ്ഡം.

ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം- ഒരേ ഫ്രെയിം തന്നെ തുർച്ചയായി ആവർത്തിക്കുക.

ക്യാമറ ആംഗിൾ-വസ്തുവിനെ പകർത്തുന്നതിന് ക്യാമറ സ്വീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണ കോണുകൾ

ക്ലോസപ്പ്, ബിഗ്ക്ലോസപ്പ്, ലോംഗ് ഷോട്ട്. മീഡിയം ഷോട്ട്, ക്ലോസ് മീഡിയം ഷോട്ട്- പകർത്തേണ്ട ഇമേജിന്റെ വലിപ്പവും വ്യാപ്തിയും അനുസരിച്ച് ഷോട്ടിൽ വരുത്തേണ്ട് വ്യത്യാസങ്ങളെ ഇവ കുറിക്കുന്നു.

പാൻ - തിരശ്ചീനമായ (horizontal) ദൃശ്യങ്ങൾ പിടിച്ചെടുക്കാനുള്ള ക്യാമറയുടെ ചംക്രമണം.

റ്റിൽറ്റിംഗ് - ലംബമായി ക്യാമറ ചലിപ്പിക്കുന്ന വിദ്യ. ഉയരമുള്ള കെട്ടിടം ചിത്രീകരിക്കാൻ ആ സങ്കേതം ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ട് - ചക്രങ്ങളിൽ ഉറപ്പിച്ച് പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽ ക്യാറ ഘടിപ്പിച്ച് പ്ലാറ്റ് ഫോം ചലപ്പിച്ച് എടുക്കുന്ന ഷോട്ടുകൾ

സ്വിഷ്പാൻ- രംഗസംക്രമണം ദ്യോതിപ്പിക്കാൻ കൈക്കൊള്ളുന്ന ക്യാമറ വിദ്യ. ക്യാമറയുടെ ചലനം ദ്രുതഗതിലാക്കുമ്പോൾ ഛായ വ്യക്തമാകാത്ത പ്രതിരൂപങ്ങൾ കിട്ടുന്നു. എഡിറ്റിംഗിൽ ഈ ദൃശ്യത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന ഷോട്ടുകളുമായി കട്ട് ചെയ്ത് ചേർത്താൽ ദൃശ്യം ഒരു രംഗത്ത് നിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് തെന്നിനീങ്ങുന്നതായി തോന്നും.

വൈപ്പ്- ഒരു ഷോട്ടിൽ നിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള മാറ്റം കുറിക്കാൻ ഒരുഷോട്ട് അവസാനിച്ച് മറ്റൊന്ന് തുടങ്ങുന്നത്വരെ ലോലമായ ഒരു രേഖ സ്ക്രീനിൽ പതിഞ്ഞ് മായുന്നു.

സ്ലോമോഷൻ- ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലന വേഗത കൃത്രിമമായി ചുരുക്കുക.

സ്റ്റിൽ- പ്ലബിസിറ്റി ആവശ്യങ്ങൾക്കും, 'കണ്ടിന്യൂയിറ്റി' പരിശോധിക്കുന്നതിലേക്കും ആയി ചിത്രത്തിന്റെ നിർമ്മാണവേളയിൽ എടുക്കുന്ന നിശ്ചലഫോട്ടോ.

സൂം-ഒരു ഇമേജിലെ ഏതെങ്കിലും ഭാഗം പൊലിപ്പിച്ച് കാണിക്കാൻ സ്വീകരിക്കുന്ന തന്ത്രം.

ക്രാബ്- ക്യാമറയെ ഡോളിയിൽ വച്ച് ക്യാമറാമാന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം ചലിപ്പിക്കാനുള്ള വിദ്യ

ബൂം- മൈക്രോഫോണിന്റെ 'കരം' നീട്ടിക്കൊടുക്കാനുള്ള ഉപകരണം

ബ്രിഡ്ജിംഗ് ഷോട്ട്- ഇമേജുകളുടെ തുടർച്ചയിൽ ഉണ്ടാകുന്ന വിടവ് നികത്തുന്നതിനുവേണ്ടി എടുക്കുന്ന ഷോട്ട്.

മാര്യേട് പ്രിന്റ്- ശബ്ദവും ദൃശ്യവും ഉള്ള ഫിലിമിന്റെ പോസിറ്റീവ് പ്രിന്റ്.

ഡിസ്സോൾവ്- ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ അവസാനം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിന്റെ തുടക്കവുമായി മെല്ലെ ലയിച്ച് ചേരുക. 'ഫേഡ് ഇൻ', 'ഫേഡ് ഔട്ട്' തുടങ്ങിയ സമ്പ്രദായങ്ങളോലോ ഒരു ദൃശ്യത്തിനുമേൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം സൂപ്പർ ഇംപോസ് ചെയ്തോ ഇത് സാധിക്കാം

ഫേഡ് ഇൻ- ഇരുളിൽ തുടങ്ങി മെല്ലെ വെളിച്ചം പ്രസരിപ്പിച്ച് ദൃശ്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന സമ്പ്രദായം

ഫേഡ് ഔട്ട്- അതിന്റെ നേരെ തിരിച്ചുള്ള പ്രക്രിയ

ഫ്ളാഷ് ബാക്ക്- കഴിഞ്ഞകാല സംഭവങ്ങളിലേക്ക് തിരിഞ്ഞ് നോട്ടം

ബാക്ക് ലൈറ്റിംഗ്- വ്സതുവിന്റെ പിറകിൽ നിന്ന് ലൈറ്റ് പ്രകാശിപ്പിക്കുക. വസ്തുക്കളെ പ്രകാശ പശ്ചാത്തലത്തിലെ നിഴൽ പോലെ (Silhoutre)തോന്നിപ്പിക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം

സിമന്റ്- ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള ഫിലിം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന സെല്ലുലോയിഡ് സോൾവെന്റ്.ലോയ്ഡ് സോൾവന്റ്.

ചെയിഞ്ച് ഓവർ- റീൽ മാറ്റം

മൂവിയോള - സൗണ്ടും ഇമേജും ക്രമീകരിക്കുന്നതിനും സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിനും ഉള്ള ഉപകരണം.

ഡബ്ബിംഗ്- ഡയലോഗിന്റെ പുനർ ശബ്ദ ലേഖനം

ക്ലാപ്പർ- രണ്ട് പലക ബോർഡുകൾ വിജാഗിരി വച്ച് മുറക്കി തയ്യാറാക്കുന്ന ഈ ഉപകരണം ഷൂട്ടിഗ് വേളയിൽ ക്യാമറ മുൻപിൽ കൂട്ടിയടിച്ച ശബ്ദത്തോടെ തുറന്ന് പിടിക്കുന്നു. സീനിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കറിച്ച ഈ ബോർഡ് എഡിറ്റിംഗ് വേളയിൽ ഷോട്ടിന്റെ സന്ദർഭവും അതുൾക്കൊള്ളുന്ന രംഗവും സൗണ്ടും തിരിച്ചറിയിയാൻ സഹായിക്കുന്നു.

ആക്ഷൻ - ചലനം, പ്രകൃതമാറ്റം, മറ്റ് 'എന്തോ' 'ആരോ' ആയിത്തീരുക

സസ്പെൻസ്- ഉത്കണ്ഠ വളർത്താൻ വേണ്ടി ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ ചിത്രീകരണ സമയം നിഗൂഢത വിടാതെ നീട്ടികൊണ്ടുപോവുക.

സ്പ്ലേയ്സ് (splice) - ഫിലിം വെട്ടി ചേർക്കൽ

സൗണ്ട് ട്രാക്ക്- സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് സൗണ്ട് ഫിലിമിന്റ ഫ്രെയിമുകളുടെ വക്കുകളിലുള്ള നേർത്ത രേഖ യിൽ ശബ്ദം സന്നിവേശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ലൈറ്റ് ട്രാൻസ്മിഷന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളുനുസരിച്ച് ഈ ട്രാക്കിൽ പ്രകാശ രൂപേണ ശബ്ദം റെക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു.

ഐറിസ്- (IRIS) - സ്ക്രീനിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഒരു വൃത്താകൃതി അത് അതിന്റ അനുക്രമം ചുരു ങ്ങിവരുന്നു.

മിക്സ്- പല സൗണ്ടുകളും ട്രാക്കിലെ ശബ്ദവും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ഒറ്റ ട്രാക്കിലേക്ക് റെക്കോർഡ് ചെയ്യുക.

ഡ്യൂപ്പ്- നെഗറ്റീവ് ഡ്യൂപ്ലിക്കേറ്റ്

ഡ്യൂപ്പിംഗ് പ്രിന്റ്- സ്പെഷൽ സോഫ്ട്ട് പ്രിന്റ്.

എഡിറ്റിങ്ങ്

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ഘടകമാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് അഥവാ ചിത്രസംയോജ നം. ചിത്രസംയോജനത്തിൽ എന്താണു സംഭവിക്കുന്നത്? ക്യാമറ പകർത്തിയെടുക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യ ത്തിന്റെ ഒരു ഖണ്ഡമാണ്. ഈ യാഥാർത്ഥ്യം പലപ്പോഴും അവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കുണം എന്നില്ല. ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ തന്റെ കഥയുടെ ഒരു ഭാഗംത്തിനു വേണ്ടി ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ ക്രമപ്പെടുത്തി വയ്ക്കുന്ന വസ്തുക്കളും നടീനട്ന്മാരും ചേരുന്ന ഒരു അർദ്ധയാഥാർത്ഥ്യമാവാം അത്. എന്തുതന്നെ ആയാവും ക്യാമറ, ചലച്ചിത്രകാരുനുവേണ്ട വീക്ഷണകോണിൽ നിന്ന് അതു പകർത്തുന്നു. ഒറ്റയ ടിക്ക് ഇങ്ങനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രഖണ്ഡമാണ് ഒരു ഷോട്ട് എന്നു പറയുന്നത്. അതായത് ക്യാമറ ഒരു പ്രാവശ്യം ഓൺ ചെയ്ത് ഓഫ് ചെയ്യുന്നത് വരെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന തുടർച്ചയായ ഒരു ദൃശ്യം. ഈ ഷോട്ടിന്, അതിലടങ്ങുന്ന വസ്തുക്കളും നടീനടന്മാരുടെ പ്രകടനവും എല്ലാം ചേർന്നു നില്ക്കുന്ന ഒരർത്ഥമമുണ്ട്. ഇത് പറയാൻ പോകുന്ന കഥയുടെ ഒരു ഭാഗം മാത്രമാണ്, ഇത്തരത്തി ലുള്ള ഒന്നിലധികം ഷോട്ടുകൾ ചേർത്തുവെച്ചാണ് സാധാരണഗതിയിൽ ഒരു ചലച്ചിത്രമുണ്ടാകുന്നത്. ഷോട്ടുകളെ ഇങ്ങനെ സംയോജിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

ഏതു തരത്തിലുള്ള ഷോട്ടുകളെ ഏതു ക്രമത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്നു എന്നതും ഓരോ ഷോട്ടും എത്ര സമയം സ്ക്രീനിൽ നില്ക്കണം എന്നതുമാണ് എഡിറ്ററുടെ മുന്നിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ. ഇതിനു നിയതമായ ഒരു വ്യവസ്ഥയും ഇല്ല എന്നു തന്നെ പറയാം. എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ വ്യാകരണത്തെപ്പറ്റി പറ യുക ബുദ്ധുമുട്ടാണ്. കാഴ്ചയുടെ മാറിമാറിവരുന്ന ശീലങ്ങളെയും സിനിമയുടെ ആവിഷ്കാരരീതിക ളുടെ പാരമ്പര്യങ്ങളെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു അത്. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമയുടെ എഡി റ്റിങ്ങ് രീതിയെ പലപ്പോഴും നാം ഒരു മാനദ്ണ്ഡമായി കരുതാറുണ്ട്.

എത്രമാത്രം വിശദാംശങ്ങൾ ഏതുക്രമത്തിൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പകരണം എന്നതാണ് പ്രധാന പ്രശ്നം. ക്ലാസിക്കൽ രീതിയിൽ ഒരു രംഗം വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങുന്നു. രംഗത്തിന്റെ കിടപ്പും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനവും അതിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പിന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളെ കൂടുതൽ അടു ത്തുകാണിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളിലേക്കു വരുന്നു. അവരുടെ പ്രവൃത്തികളുടേയും സംഭാഷണങ്ങളുടേയും നാടകീയപ്രാധാന്യമനുസരിച്ച് അവരെട സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. മറ്റു സംഭവഗതി കൾ ഉണ്ടാവുന്നതനുസരിച്ച് വീണ്ടും ക്യാമറ പല ദൂരങ്ങളിലേക്കും വീക്ഷണകോണുകളിലേക്കും മാറു

ന്നു. രംഗത്തിന്റെ നാടകീയതും കഥയുടെ ഗതിയുമനുസരിച്ച് വിവിധ ഷോട്ടുകൾ ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ ചലച്ചിത്രകാരൻ ചില വസ്തുതകൾ കാണിക്കുന്നു. ചിലതു കാണിക്കാതിരിക്കുന്നു. ചില കാര്യങ്ങൾ കാണിക്കാതെവെച്ചു താമസപ്പിച്ച ശേഷം കാണിക്കുന്നു. ഈ തിരിഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെയും ക്രമനിർണ്ണയർണ്ണയത്തിലൂടെയും തനിക്കു വേണ്ട രീതിയിലുള്ള ഒരു യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അയാൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. രംഗം പുരോഗമിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ വിവധ വികാരവിചാരങ്ങളിലൂടെ നയിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രകലയുടെ മർമ്മം.

ഒരു ഷോട്ട് എത്രസമയം വേണം എന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ പ്രശ്നം. ഒരു ഷോട്ടിനു കൊടുക്കുന്ന ദൈർഘ്യം അനവധി ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഷോട്ടിന്റെ ഉള്ളടക്കമാണ് ഒന്ന്. കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയും അനുസരിച്ച് അതു കൂടുതൽനേരം അല്ലെങ്കിൽ കുറച്ചുനേരം കാണിക്കേണ്ടിവരുന്നു. കാണികൾക്ക് ദൃശ്യം വേണ്ടത്ര മനസ്സിൽ പതിയാനാവശ്യമായ സമയം കൊടുക്കണം. അതിൽക്കൂടുതൽ ആ ദൃശ്യം നിന്നാൽ പെട്ടന്ന് അതു വിരസമായി മാറുകയും പ്രേക്ഷകൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്നും പുറത്തുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൃശ്യത്തിന്റെ സമയദൈർഘ്യം അതുകൊണ്ടുതന്നെ വളരെ കരുതലോടെ തീരുമാനിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു കാര്യമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ അതിലെ ഒരു രംഗംത്തിന്റെ വേഗം/കാലം ആണ് എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന മറ്റൊരു സുപ്രധാന ഘടകം. ചില രംഗങ്ങൾ വളരെ വേഗത്തിൽ കടന്നുപോകുന്നു. ചിലതാകട്ടെ വളരെ പതുക്കെയും. ഒരു രംഗത്തിന്റെ മൂഡ് അല്ലെങ്കിൽ ഭാവം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ വേഗത്തിനു വലിയ പങ്കുണ്ട്. ആഹ്ലാദകരമായ അനുഭവങ്ങൾ ചടുലമായ ചലനങ്ങളിലൂടെയും പെട്ടെന്നു മാറിമാറിവരുന്ന ഷോട്ടുകളിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കാം. എന്നാൽ ദുഃഖഭരിതമോ ശാന്തമോ ആയ അവസ്ഥകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ വേഗം കുറഞ്ഞ ദൃശ്യസംയോജനരീതിയാകും കൂടതലുപകരിക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരിക സംഘർഷങ്ങൾ കാണിക്കുമ്പോൾ ഷോട്ടുകൾ കൂടുതൽനേരം സ്ക്രീനിൽ നില്ക്കേണ്ടിവരും. നേരെമറിച്ച് സംഭവങ്ങൾക്കു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം വരുമ്പോൾ – ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു യുദ്ധരംഗത്തിന്റെ സംത്രാസവും ഭീതിയും പിരിമുറക്കവുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ നമുക്കുവേണ്ടത് അതിവേഗം മാറിമാറിവരുന്ന അനവധി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പരയായിരിക്കും.

സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാലം, സ്ഥലം തുടങ്ങിയവയും ഒരു രംഗത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വേഗം തീരുമാനിക്കുമ്പോൾ കണക്കിലെടുക്കാറുണ്ട് മാത്രമല്ല, സിനിമയുടെ Genre കളും അവ ഏതു തരം കാണികൾക്കുവേണ്ടി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതും പ്രധാനമാണ്. സമയം ചെലവഴിച്ച് ഒരു കലാസൃഷ്ടി ഉൾക്കൊള്ളണം എന്ന മനഃസ്ഥിതിയോടെ വരുന്ന അഭിജ്ഞാസ്വാദകരായ കാണികൾക്ക് വളരെ സാവധാനത്തിലുള്ള ഒരു ചിത്രം ഇഷ്ടപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നാൽ തിരക്കിട്ട ജോലികൾക്കിടയിൽ അല്പം ലഘുവിനോദം ആഗ്രഹിച്ചെത്തുന്നവർക്ക് ദ്രുതവും ചടുലവുമായ ആഖ്യാനരീതി കൂടുതൽ രസിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇതിനെല്ലാമുപരി, ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന് തന്റെ മാധ്യമത്തോടും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തോടുമുള്ള സമീപനം തന്നെ ഒരു സിനിമയുടെ വേഗത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും മുന്നിൽ നിലക്കുന്നതാണ്. കേവലമായ വേഗം മാത്രമല്ല, ഒരു സിനിമയ്ക്ക് താളനിബദ്ധമായ ഗതിയും ഉണ്ടായിരിക്കണം. മനുഷ്യന്റെ സകലപ്രവൃത്തികൾക്കും ഒരു താളവമുണ്ട്. മാത്രമല്ല, പ്രപഞ്ചത്തിൽ താളങ്ങളും രീതികളും കണ്ടെത്താനുള്ള ഒരു വാസനയും മനുഷ്യനുണ്ട്.

അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയടക്കമുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾക്കും താളം കൂടിയോ തീരു. സംഗീതം പോലെ, സമയത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു കലാരൂപമാണ് സിനിമയും. ഷോട്ടുകൾക്കുള്ളിലെ ജീവിതത്തിന്റെ താളവും ഷോട്ടുകൾ ഒന്നൊന്നായി വരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ താളവും ഒരുമിച്ചുചേർന്ന് അബോധതലങ്ങളിൽ കാണിക്കുന്ന വികാരങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

എഡിറ്റിങ്ങിലെ ഓരോ ചെറിയ തീരുമാനവും ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തുമുള്ള ഒട്ടനവധി ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ അതിനു നിയതമായ വ്യാകരണമോ ശൈവീശാസ്ത്രമോ ഉണ്ടെന്നു പറയാനാവില്ല, ഓരോ ചലച്ചിത്രകാരനും സർഗ്ഗാത്മകമാ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ തങ്ങളുടേതായ ശൈലി കണ്ടെത്തുന്നു എന്നുപറയുന്നതാവും കൂടുതൽ ശരി. എഡിറ്റിങ്ങിലും ഷോട്ടുകളിലും ഘടനയിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ ബോധപൂർവ്വം എടുക്കുന്ന തീരുമാന ങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ അറിയുന്നുണ്ടാവില്ല. അവ കണിശമായി നിർവഹിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകനും എഡിറ്റർക്കുമുണ്ടാകുന്ന വിജയപരാജയങ്ങൾ കാണികൾ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചില്ലെന്നും വരാം. എങ്കിലും ഒരു സിനിമയുടെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഫലപ്രാപ്തി ഈ സൂക്ഷ്മമായ തീരുമാനങ്ങളുടെ വിജയത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ഷോട്ട് ഒരു നിമിഷം കൂടിയാലോ കുറഞ്ഞലോപോലും ഒരു രംഗത്തിന്റെ സംവേദനക്ഷമതയെ അതു ബാധിക്കും എന്നതാണു വസ്തുത.

നിശ്ചിതമായ വ്യാകരണത്തോടുകൂടി ഒരു ഭാഷ എന്നതിനേക്കാൾ ചലച്ചിത്രം സ്വപ്നസമാനമായ ഒരനുഭവമാണ്. ഭാഷയ്ക്കതീതവും ഭാഷയ്ക്കു പൂർവ്വവുമായ ധ്വനികളെ ഉണർത്തുവാൻ പര്യാപ്തമാണ് ഉത്തമചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികൾ. സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവും ജീവശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങളിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സമസ്ത മേഖലകളിൽ നിന്നും അർത്ഥവും സന്ദർഭവും (contexty) ഉൾക്കൊള്ളാനും ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാനും കഴിവുള്ള ഒരു മാധ്യമമായി സിനിമ നിലനില്ക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. ബോധതലത്തിലും അബോധതലത്തിലും സിനിമയിലൂടെ നടക്കുന്ന സംവേദനത്തിന്റെ കാര്യക്ഷമത വലിയൊരളവുവരെ ചിത്രസംയോജനത്തിലെ മികവിനെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു.

എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ സാംഗത്യത്തെപ്പറ്റി ഈ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ പക്വത പ്രാപിച്ച ചലച്ചിത്ര സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ളതായിരുന്നു. എന്നാൽ ആധുനിക ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക വിദ്യ സമകാലിക സിനിമയുടെ കെട്ടും മട്ടും മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയും ഇലക്ട്രോണിക്ക് മാധ്യമങ്ങളും ഗ്രാഫിക് ആർട്ടും ഇന്റ്ർനെറ്റ് കലയും എല്ലാം തമ്മിൽ അടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നവമാധ്യമം എന്ന് ഈ മാധ്യമസങ്കനത്തെ വിളിക്കാനും തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഈ പുതിയ പ്രവണതകൾ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ സാംഗത്വത്തെയും കൂടുതൽ വിപുലമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

മുൻപു പറഞ്ഞ ചിത്രസയോജനം സമയത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ഷോട്ടുകളുടെ കാലദൈർഘ്യവും ക്രമവുമായിരുന്നു എഡിറ്റർക്കു നിയന്ത്രിക്കാൻ ആവുമായിരുന്നത്. ക്യാമറ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കടന്ന് അതിനെ പുനഃക്രമീകരിക്കുക ക്ഷിപ്രസാദ്ധ്യമായിരുന്നില്ല. ക്യാമറയുടെ ലെൻസിനാകട്ടെ, ചില പിരമിതികൾ ഉണ്ടുതാനും. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു ചിത്രകാരൻ തന്റെ ക്യാൻവാസിൽ വരകളിലൂടെ നിർമ്മിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിനതീതമായ സ്ഥലഘടന ക്യാമറയുടെ ലെൻസിനു നിർമ്മിക്കാനാവുമായിരുന്നില്ല.

ലെൻസ് പതിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം ഒരാൾ ഒരു ജനലിനുള്ളിൽക്കൂടി നോക്കിക്കാണുന്നതുപോലെ വ്യക്തിധിഷ്ഠിതവും യാഥാർത്ഥ്യവുമായ ഒന്നാണ്. നൂറ്റാണ്ടുകളായി ചിത്രകലയിലും മറ്റും കലാകാ

രന്മാർ ഒരു സ്വാതന്ത്ര്യം പുലർത്തിപ്പോന്നിരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനഃക്രമീകരിക്കാനും കേവലയുക്തിക്കതീതമായ മാനങ്ങളിലേക്ക് അതിനെ ഉയർത്തുകവഴി ഉപരിപ്ലവമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനപ്പുറത്തുള്ള സത്യങ്ങളിലേക്ക് ആസ്വാദകരെ നയിക്കാനുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം. ദൃശ്യബിംബത്തിന്റെ ഘടനയുടെ തലത്തിലെങ്കിലും സിനിമയ്ക്കു ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം വേണ്ടത്ര ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. തന്റെ ഫ്രെയിമിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റി ഒരു ചലച്ചിത്രസംവിധായകൻ സങ്കല്പിച്ചിരുന്നതുപോലും ലെൻസ് എന്ന സാങ്കേതികതയുടെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടായിരുന്നു. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ലെൻസിന്റെ തടവറയിലായിരുന്നു സിനിമ.

എന്നാൽ ആധുനിക ഡിജിറ്റൽ സാങ്കതികവിദ്യ ഈ തടവറയ്ക്കു പുറത്തേക്കു സിനിമയെ നയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമമുകൾക്കുള്ളിൽ വര്യ്ക്കാനും ഫ്രെയിമുകളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കാനും വിചിത്രങ്ങളായ സ്ഥലഘടനകളെ നിർമ്മിക്കാനും സാധാരണത്വത്തിനപ്പുറത്തുള്ള അനുഭവമേഘലകളെ ആവിഷ്കരിക്കാനും ഇന്നു സിനിമയ്ക്കു കഴിയും. കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക്സ് ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിച്ച ചില സമകാലിക ചിത്രങ്ങൾ - ഉദാഹരണത്തിന്- സിൻസിയറ്റി- സിനിമയുടെ വരുംകാല സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി ചില സൂചനകൾ നല്കുന്നുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങ് എന്ന പുനഃക്രമീകരണപ്രക്രിയ ഷോട്ടുകളുടെ തലത്തിൽ നിന്നും ഷോട്ടുകളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലേക്കു വ്യാപിക്കുന്ന ഈ പ്രതിഭാസം ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ആവിഷ്കാര സാദ്ധ്യകളുടെ സീമകളെ അനന്തമാക്കുന്നു. പ്രതിഭാപരമായ ഈ വെല്ലവിളിയെ നമ്മുടെ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ എങ്ങനെ നേരിടും എന്നതാണ് നാം കാത്തിരുന്ന് കാണേണ്ടിയിരിക്കുന്നത്.

മൊണ്ടാഷ്

എ+ബി+=സി എന്ന ലളിതസമവാക്യത്തിൽ നിന്നാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ ആരംഭിക്കുന്നത്. ‘എ’ എന്നൊരു ഷോട്ടും ‘ബി’ എന്നൊരു ഷോട്ടും ചേരുമ്പോൾ അവ തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യ സംഘർഷത്തിലൂടെ ‘സി’ എന്നൊരാത്മഭാവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഒന്നും രണ്ടും ചേർന്നാൽ രണ്ടല്ല, അതിധികമെന്തോ ആണ്. രണ്ടു ഷോട്ടുകളുടെ ആകെത്തുകയല്ല അവ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നത്. അതിലേറെ വലിയൊരാത്മഭാവമാണ്.

ചലച്ചിത്രമപ്രമേയത്തെത്തന്നെയാണ് ഈ ആത്മഭാവത്തിന്റെ വലിയൊരു ബിംബമായി (ഇമേജ്) ചലച്ചിത്രകാരൻ കാണുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിൽ ഒരു വാക്കോ ഒരു കവിതാശകലമോ ഒരു പേരോ മനസ്സിലുണർത്തുന്ന ഇമേജിനുമുണ്ട് ഇത്തരം പ്രതിനിധ്യാച്ഛായകൾ. പക്ഷേ, ഈ കൊച്ചുഛായകൾ ഒന്നിക്കുകയും അവ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെ ഒരു സമ്പൂർണ ബിംബം രൂപംകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന മാനസികപ്രക്രിയ ദ്രുതഗതിയിലുള്ളതും അവ്യക്തവുമാണ്. കലാകാരൻ അവലംബിക്കുന്ന രീതി ഇതിനെതിർദിശയിലാണ്. പ്രമേയം അയാളുടെ മനസ്സിലുണർത്തുന്ന സമ്പൂർണ്ണ ബിംബത്തെ അയാൾ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളാക്കി വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്നു. പിന്നീട് ഈ പ്രാതിനിധ്യാച്ഛായകളുടെ സംഘർഷസങ്കലനത്തിലൂടെ പ്രമേയത്തിന്റെ ആത്മഭാവസ്വരൂപമായ ഇമേജിനെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു. ഈ ഇമേജ് അപ്രകാരം റെഡിമെയ്ഡ് ഇമേജല്ലാതാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓരോ തവണ ചിത്രം കാണുമ്പോഴും ഈ ബിംബം പ്രാതിനിധ്യാച്ഛായകളുടെ സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ വീണ്ടും വീണ്ടും അവതരിക്കുകയാണ്. പ്രേക്ഷകമനസ്സിന്റെ വൈകാരികബോധതലങ്ങളിലാണ് ഈ ഇമേജ് വീണ്ടും വീണ്ടും അവതരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കാണികൂടി ഈ സർഗാത്മക ക്രിയയിൽ പങ്കാളിയാവുന്നു. അയാളുടെ വ്യക്തിത്വം സംവിധായകവ്യക്തിത്വത്തിന് അടിമപ്പെടുന്നില്ല. ഓരോ കാണിയും അവന്റെ മനസ്സിന്റെ വ്യക്തിത്വാവസ്ഥയനുസരിച്ചു ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകുന്ന ഛായാസൂചനകളിലൂടെ ഒരു ബിംബത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയും ചലച്ചിത്ര പ്രമേയത്തെ അത്തരം ബിംബങ്ങളിലൂടെ അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരൻ പ്ലാൻ ചെയ്തതും സൃഷ്ടിച്ചതുമായ ബിംബങ്ങൾതന്നെയാണ്. അതേസമയം കാണി സ്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളുമാണിവ.

മൊണ്ടാഷ് ഇമേജിനെ ഇത്തരമൊരു സമ്പൂർണർത്ഥത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുമ്പോഴാണ് നടേ പറഞ്ഞ ലളിതവാക്യത്തിലെ 'എ' യും 'ബി' യും എന്താണെന്നു വ്യക്തമാകുന്നത്. സമ്പൂർണബിംബത്തിന്റെ ലളിതച്ഛായകളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു 'എ' യും 'ബി' യും. തുടർന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ ഈ ലളിത സമവാക്യത്തിന്നപ്പുറം പോകുന്നു. മൊണ്ടാഷിന്റെ വൈരുധ്യസംഘർഷസാധ്യതകൾ തേടിപ്പോകുന്ന അദ്ദേഹം അഞ്ചുതരത്തിലുള്ള മൊണ്ടാഷ് സാധ്യതകളിലെത്തിച്ചേരുന്നു.

മെട്രിക് മൊണ്ടാഷ്

ഇവിടെ ഫിലിംഘടനയുടെ മുഖ്യവൈരുധ്യാത്മകഘടകം സംവിധായകൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഫിലിംകഷ്ണങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യമാണ്. സംഗീതത്തിലെ ഒരു മാത്രയ്ക്കു തുല്യമായ ഒരു സാങ്കേതിക വ്യവസ്ഥയനുസരിച്ചു ഫിലിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിൽ കണിശമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തി അവയെ കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കാം. സംഗീതമാത്രകളാവർത്തിക്കുംപോലെ, ദൃശ്യതലത്തിലും ഫിലിമിന്റെ ദൈർഘ്യവ്യത്യാസമനനുസരിച്ചുള്ള നിയതമായ മാത്രകൾ ആവർത്തിക്കുന്നു. സ്ക്രീനിൽ ദൃശ്യതാളം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.

താളം മുറുകുമ്പോൾ വൈകാരികതീക്ഷണത വർധിക്കുന്നു. പഴയ സംഗീതവ്യവസ്ഥയ്ക്കത്തുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ഫിലിമിന്റെ ദൈർഘ്യം കുറച്ചുകുറച്ചു കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ താളം മുറുകുന്നു. ഈ മാത്രകളുടെ നിർണയത്തിൽ ഫ്രെയിമിന്നകത്തെ പ്രമേയഘടകൾക്കു നിർണായക സ്ഥാനം നൽകുമ്പോൾ പ്രമേയവളർച്ചയ്ക്കനുസൃതമാകുന്നു ഈ ദൃശ്യതാളം. പ്രമേയഘടങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ഒന്നിലധികം മാത്രകളെ ഒരേസമയത്തുപയോഗിച്ചു സ്ക്രീനിൽ സങ്കീർണമായ മെട്രിക്മൊണ്ടാഷ് ഘടനതന്നെ സൃഷ്ടിക്കാം, പോപ്പ് സംഗീതമേളകളുടെ ടെലിവിഷൻ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ലളിതമായ മെട്രിക് മൊണ്ടാഷ്പ്രയോഗം കാണാം. സംഗീതതാളത്തിനൊത്ത ശുദ്ധദൃശ്യതാളം.

റിഥമിക് മൊണ്ടാഷ്

കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഫിലിമിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിലുള്ള വൈരുധ്യമായിരുന്നു മെട്രിക് മൊണ്ടാഷിലെ മുഖ്യവൈരുധ്യം. റിഥമിക് മൊണ്ടാഷ് ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. ഫ്രെയിമിന്നകത്തെ ദൃശ്യത്തിനാകുന്നു ഇവിടെ മുഖ്യവൈരുധ്യനിർണയത്തിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം.

മെട്രിക് മൊണ്ടാഷിൽ ഫിലിംദൈർഘ്യനിർണയത്തിൽ സംഗിതസദൃശമായ ഒരു ലളിതഗണിതം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്നു. ഫ്രെയിമുകൾക്കകത്തെ ദൃശ്യപ്രത്യേകതകളും ഒരു സ്വീകൻസിന്റെ ഘടനയുമാണ് റിഥമിക്മൊണ്ടാഷിൽ ദൈർഘ്യനിർണയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമുകളിലെ ചലനവൈരുധ്യമാണ് റിഥമിക് മൊണ്ടാഷിലെ താളാത്മകതയ്ക്കാധാരം. ഫ്രെയ്മിന്നകത്തെ ചലനാത്മകത ചലിക്കുന്ന വസ്തുക്കളാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടാം. നിശ്ചലവസ്തുക്കളിലൂടെ കാണികളുടെ ദൃഷ്ടികോണിനെ ചലപ്പിച്ചുകൊണ്ടു കൂടുതൽ നിഗൂഢമായ ചലനാത്മകതയും സൃഷ്ടിക്കാം.

'പൊടെംകി' നിലെ ഒഡേസ്സസ്വീക്വൻസാണ് ഈ മൊണ്ടാഷ് പ്രയോഗത്തിനൊരുദാഹരണം. പടവുകളിറങ്ങുന്ന പട്ടാളക്കാരുടെ കാലുകളുടെ ചലനത്തിന്റെ താളം ഫിലിംദൈർഘ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന താളമല്ല. സംഗീതത്തിലെ ഓഫ്ബിറ്റുപോലെ ഈ താളം മെട്രിക് താളത്തെ തെറ്റിത്തുവരുന്ന ഒന്നത്രെ. കാലടികളുടെ ഈ കണിശതാളം പിന്നീട് ഇതേ സ്വീകൻസിൽ പെട്ടന്നു മുറുകുന്നു. കാലടികൾ താഴോട്ടുള്ള മറ്റൊരു ചലനത്തിനു വഴിമാറുമ്പോൾ, കുട്ടിയെ കിടത്തിയ ആ വണ്ടിയുടെ താഴോട്ടുള്ള ഓടിയിറക്കം വരുമ്പോൾ.

മാർച്ചിങ്ങ് താളങ്ങൾക്കേ യോജിക്കുവെന്നാണ് റിഥമിക് മൊണ്ടാഷിന്റെ പരിമിതി. കൂടുതൽ സങ്കീർണമായ ദൃശ്യതാളം റിഥമിക് മൊണ്ടാഷിന്റെ തനിപ്രയോഗത്തിലൂടെ മാത്രം അസാധ്യമാകുന്നു.

ടോണൽ മൊണ്ടാഷ്

മെട്രിക്മൊണ്ടാഷിന്റെ മറ്റൊരു രൂപഭേദം. അതേ സമയം റിഥമിക്മൊണ്ടാഷിനേക്കാൾ ഉയർന്നൊരു മൊണ്ടാഷ് രൂപം. ഫ്രെയിമിന്നകത്തെ ചലനം ഇവിടെ കൂടുതൽ വ്യാപകമായ് രൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നു. ഫ്രെയിമിന്നകത്തെ ദൃശ്യവൈകാരികത – വിഷൽടോൺ മൊണ്ടാഷ് വൈരുധ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്ന മുഖ്യഘടകമായി മാറുന്നു. ഈ ദൃശ്യവൈകാരികത നിഴലും വെളിച്ചവും ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതാകാം. ഗ്രാഫിക് വൈരുധ്യങ്ങളാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതുമാകാം, മൊണ്ടാഷ് വൈരുധ്യത്തിൽ ഇതിനു പ്രാധാന്യം എന്നു നിർണയിച്ചുള്ള ചിത്രസംയോജനമാണ് ടോണൽ മൊണ്ടാഷ്.

'പൊടെംകിനി' ലെ പ്രസിദ്ധമായ മൂടൽമഞ്ഞു സ്വീകൻസ് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഒഡേസ്സാ തുരമുഖത്തു വാക്കുലിൻ ചുക്കന് അന്ത്യോപചാരമർപ്പിക്കാനായി ജനങ്ങൾ എത്തുന്നതിനുമുമ്പുള്ള സ്വീകൻസ്. മൂടൽ മഞ്ഞിനുവരെ ചുവുപ്പുനിറം, പായ്ക്കപ്പലുകളുടെ കറുപ്പ്. വെള്ളത്തിന്റെ തിളങ്ങുന്ന വെളുപ്പ് ഈ വർണസംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികതയ്ക്കൊരു താളംകൊടുക്കാൻ മാത്രമേ ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചലനങ്ങളുതകുന്നുള്ളു. കടലിന്റെ മന്ദചലനം, നങ്കൂരമിട്ട കപ്പലുകളിൽ മന്ദമായി തട്ടിത്തെറിക്കുന്ന തിരകകൾ, പതുക്കെ പൊങ്ങുന്ന മൂടൽമഞ്ഞ്, വെള്ളത്തിൽ പതുക്കെ വന്നിറങ്ങുന്ന കടൽകാക്കൾ– കളർടോണുകളുടെ വൈകാരികത ഈ ചലനങ്ങളിലൂടെ ഒരു താളം കണ്ടെത്തുന്നു. ഈ വൈകാരികതാളിത്തിനൊത്ത് അതിനെ നിലനിർത്തും വിധത്തിലാകുന്നു ഇവിടെ ചിത്രസംയോജനം.

ഓവർടോണൽ മൊണ്ടാഷ്

സിനിമയുടെ നാലാംമാനം എന്നതിനെ ഐസൻസ്റ്റീൻ വിളിക്കുന്നു. മെട്രിക് മൊണ്ടാഷിൽ നിന്നു റിഥമിക് മൊണ്ടാഷിലേക്കുള്ള പരിണാമം ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യവും ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ടോണൽ മൊണ്ടാഷാകട്ടെ, ഷോട്ടിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിലെ കളർടോണും ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനതാളവും ചേർന്നുള്ള വൈരുധ്യത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഓവർടോണിൽ മൊണ്ടാഷിൽ ദൃശ്യത്തിലെ കളർടോണും ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനതാളവും ചേർന്നുള്ള വൈരുധ്യത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഓവർടോണൽ മൊണ്ടാഷിൽ ദൃശ്യതലത്തിലെ പ്രമുഖമായ ടോണും ഗ്രാഫിക് തലത്തിലും മറ്റുമുള്ള ഓവർടോണുകളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണുള്ളത്.

ഓരോ ഷോട്ടിന്റെയും ഒരു മുഖ്യസവിശേഷതയാണ് ഇതുവരെ മൊണ്ടാഷ് വൈരുധ്യത്തെ നിർണയിച്ചത്. മെട്രിക് മൊണ്ടാഷിൽ ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യം, റിഥമിക് മൊണ്ടാഷിൽ ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനതാളങ്ങൾ, ടോണൽ മൊണ്ടാഷിൽ വൈകാരികമായ ടോൺ. 1925–ലെത്തുമ്പോഴേക്കും ഓരോ ഷോട്ടിനകത്തും ഇത്തരത്തിലൊരു മുഖ്യവൈരുധ്യം മാത്രമല്ല. നിരവധി ഉപവൈരുധ്യങ്ങളും ഉണ്ടെന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ കണ്ടെത്തുന്നു. ഷോട്ടുകൾക്കും സ്വീകൻസുകൾക്കുമപ്പുറം ഒരു ഫിലിമിന്റെ സമ്പൂർണമായ ബിംബഘടന പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മുഖ്യവൈരുധ്യങ്ങൾക്കു തുല്യമായ സ്ഥാനം ഉപവൈരുധ്യങ്ങളും നേടുന്നതായി കാണാം.

'ശ്രുതിയുടെ കാര്യത്തിൽ -വിശേഷിച്ച് ഉപകരണ സംഗീതത്തിൽ- സംഭവിക്കുന്നതെന്തോ അതിനു സദൃശ്യമാണിത്. അവിടെ അടിസ്ഥാനപരവും പ്രമുഖവുമായ ടോണിനോടൊപ്പം തന്നെ പ്രകമ്പനങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പര തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇവയെ ഓവർടോണുകളെന്നോ അണ്ടർടോണുകളെന്നോ വിളിക്കുന്നു. ഇവ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം , ഇവയും മുഖ്യടോണുമായുള്ള സംഘർഷം, ഇതെല്ലാം ചേരുമ്പോൾ അടിസ്ഥാനടോൺ ഇവയാൽ ആവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സ്ഥിതിയാകുന്നു,' എന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ വിശദീകരിക്കുന്നു.

സാധാരണനിലയ്ക്ക് ശ്രുതിക്ക് അലോസരം സൃഷ്ടിക്കേണ്ട ഈ ഓവർ ടോണുകളെ സംഗീതത്തിന്റെ സമഗ്രാനുഭവത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിമാറ്റിയ ഇംപ്രഷണിസ്റ്റ് സംഗീതജ്ഞരെപ്പോലെ, ഓവർടോണൽമൊണ്ടാഷ്. 1924 ൽ നിർമ്മിച്ച 'ഓൾഡ് ആന്റ് ന്യൂ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ പല സ്വീകൻസുകളും ഇത്തരത്തിൽ ഓവർടോണൽ മൊണ്ടാഷ് സാധ്യതകളെ വിനിയോഗിച്ചു ചിത്രസംയോജനം സാധിച്ചവയാണ്.

ഇന്റലക്ചൽ മൊണ്ടാഷ്

ഐസൻസ്റ്റീൻ മൊണ്ടാഷ് രീതികളിൽ ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും അസംസ്കൃതമെന്നു തോന്നാവുന്നതാണിത്. താളങ്ങൾക്കും ശുദ്ധവൈകാരികതയ്ക്കുമപ്പുറം ധൈഷണികമായ ഒരു ചിന്താശകലത്തിലേക്കു മൊണ്ടാഷ് ധർമം ഇവിടെ ഉയരുന്നു. സമാന്തരവും സാമാന്യദൃശ്യതയിൽ കവിഞ്ഞൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്തതുമായ രണ്ടു ക്രിയാംശങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംഘർഷത്തിലവുടെയാണ് ദൃശ്യതലം ധൈഷണികമായ ഒരവസ്ഥയിലേക്കുയരുന്നത്.

ഒഡേസ്സാസ്വീകൻസിന്റെ അന്ത്യത്തിലെ ആ സിംഹങ്ങൾ തന്നെ ഉദാഹരണം. മൂന്നു സിംഹപ്രതിമകളുടെ മൂന്നു സ്വതന്ത്രദൃശ്യങ്ങൾ - ഉറങ്ങുന്ന സിംഹം, ഉണരുന്ന സിംഹം, ഉണർന്നലറുന്ന സിംഹം- ചേർത്ത് ആ മൂന്നു ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഒരു മൊണ്ടാഷ് ഘടന സൃഷ്ടിക്കുന്നതോടെപ്പം പടവുകളിൽ വേട്ടയാടപ്പെടുന്ന ജനങ്ങളുടെ ദൃശ്യവുമായി ഇതിനെച്ചേർത്തു സാധിക്കുന്ന ദൃശ്യസംഘർഷത്തിലൂടെ മർദ്ദിതജനത ഉണരുന്നൂവെന്ന ധൈഷണികാശയം ധ്വനിപ്പിക്കാൻ ഐസൻസ്റ്റീനു കഴിയുന്നു, ഇത്രതന്നെ കലാമേന്മ അവകാശപ്പെടാനാകാത്തവിധത്തിൽ വളരെ അസംസ്കൃതരീതിയിൽ ഈ മൊണ്ടാഷ് ശൈലി ഐസ്ൻസ്ററീൻ പലേടത്തും പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'സ്ട്രൈക്കി'ൽ തൊഴിലാളികളെ പോലീസ് വെടിവെച്ചുവീഴ്ത്തുന്ന ദൃശ്യവുമായി അറവുശാലയുടെ ദൃശ്യം ചേർക്കുമ്പോഴത് അസംസ്കൃതമായ ഇന്റലക്ചൽ മൊണ്ടാഷഷായി ഭവിക്കുന്നു.

താനവലംഭവിക്കുന്ന കലാസങ്കേതങ്ങളെ സംവിധായകൻ കാണികളിൽ നിന്നും മറച്ചുവെക്കുന്നില്ല എന്നാതാണിവിടെ പ്രധാനം. ധൈഷണികമായ മൊണ്ടാഷ്പ്രയോഗം തൊട്ടുമുമ്പുള്ള വൈകാരികതിയിൽനിന്നു കാണികളെ അന്യവത്കരിച്ച് ഉണർത്തുന്നു. കൂടെ സംവിധായക സാന്നിധ്യത്തെക്കുറിച്ച് അവരെ ഓർമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു,

വിവധതലത്തിലുള്ള മൊണ്ടാഷ് സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ കൊച്ചുകൊച്ചു പ്രാതിനിധ്യാച്ഛായകൾ ഇമേജുകളായും അതിലും വലിയ പ്രമേയബിംബവും പ്രമേയദർശനവുമായും മാറുന്നു. ഒരു പോളിഫോണിക് ഓർക്കസ്ട്രയിലെന്നപോലെ ചലച്ചിത്രമൊരു പോളിഫോണിക് മൊണ്ടാഷനുഭവമായി മാറുന്നു. ഇതിലൂടെ ചലനങ്ങൾ പുത്തനൊരു ചലനാത്മകത നേടുന്നു. ദൃയാഥാർത്ഥ്യം പുതിയൊരു ദൃശ്യബോധമായി വളരുന്നു. ഇതാണ് ചലച്ചിത്രതത്തിന്റെ വൈരുധ്യാത്മക ഘടന.

പഠിതാക്കൾ വിശദപഠനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളോടൊപ്പം സിലബസിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്യണം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഒരു സിനിമ എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു	-	കെ.കെ ചന്ദ്രൻ
ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
സിനിമയുടെ ലോകം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
സഞ്ചാരിയുടെ വീട് റായ് സിനിമ ഒരു പഠനം	-	ഐ. ഷണ്മുഖദാസ്
കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി	-	വി. രാജകൃഷ്ണൻ
കാഴ്ചയിലെ കലാപം	-	ഇ.എം. അഷ്റഫ്
25 ലോകസിനിമകൾ	-	ജി. പി. രാമചന്ദ്രൻ
തിരക്കഥാസാഹിത്യം	-	ഡോ. ജോസ്. കെ. മാനുവൽ
തിരക്കഥ- സിനിമയുടെ ദൃശ്യപ്രകാശം	-	ഡോ. ഡൊമിനിക് ജെ. കാട്ടൂർ
കഥയും തിരക്കഥയും	-	ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ
മലയാളസിനിമയുടെ കഥ	-	വിജയകൃഷ്ണൻ
100 ക്ലാസിക് സിനിമകൾ	-	സാജൻ തെരുപ്പുഴ
വിശ്വപ്രസിദ്ധ സംവിധായകൻ	-	എഡി: എം.ഡി. മനോജ്
സിനിമ ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ	-	ഷാനവാസ് ഖാൻ
സിനിമ കലയും ജീവിതവും	-	തോട്ടം രാജശേഖരൻ
മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും മികച്ച പത്ത് ചിത്രങ്ങൾ	-	കോഴിക്കോടൻ
തിരക്കഥ സിനിമയുടെ ബ്ലൂപ്രിന്റ്	-	അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ.

****