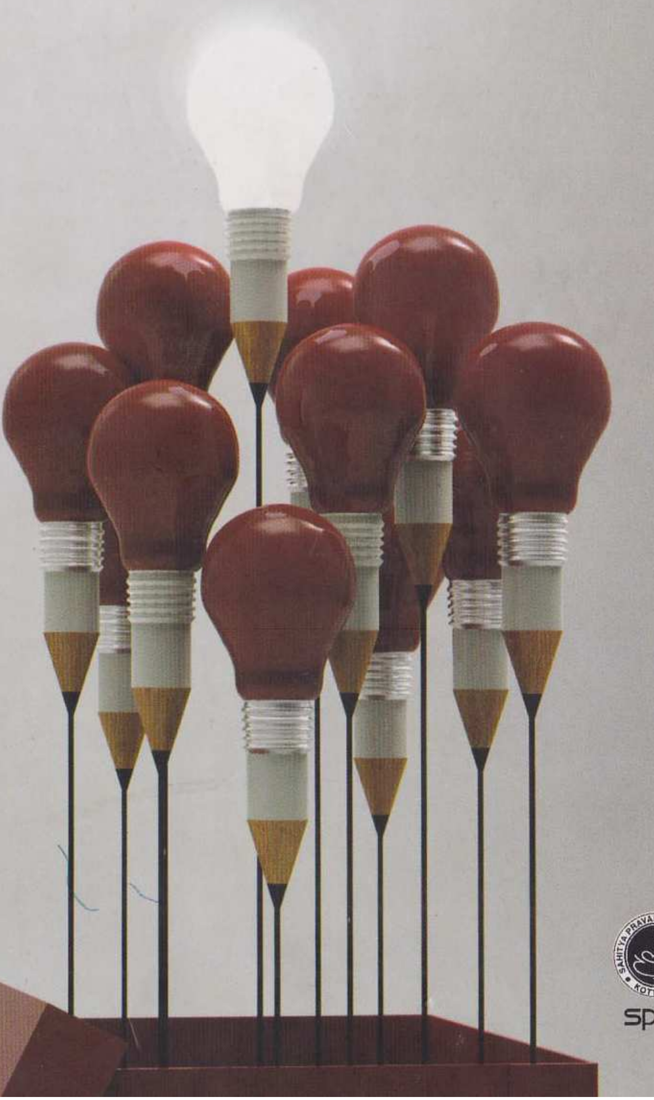
മാറുന്ന മലയാളസിനിമ

ഭാഷ • സംസ്കാരം • സമൂഹം

എഡിറ്റർ: ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ



SPCS

(Malayalam)
Marunna Malayala Cinema
Bhasha Samskaram Samooham
Study
Edited by
Dr. Jose K. Manuel
Cover Design: Rajesh Chalode
First Published November 2015
Printed at M. P. Paul Smaraka
Offset Printing Press (SPCS), Kottayam
Price Rs. 330.00
© Dr. Jose K. Manuel

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

Publishers
Sahithya Pravarthaka Co-operative Society Ltd.,
Kottayam, Kerala State, India

ISBN 978-93-85725-56-2

Email: spcsktm@gmail.com

978000030238

Sales Department
National Book Stall
Thiruvananthapuram-Kollam-Alappuzha
Kottayam - Ernakulam (Marine Drive)
Thrissur- Palakkadu-Kozhikkodu-Kalpatta-Kannur
www.nationalbookstall.com

S 9182 B5645 154/15-16 1-500

മാറുന്ന മലയാളസിനിമ

ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം

(പഠനം)

എഡിറ്റർ

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

SAHITYA PRAVARTHAKA C.S. LTD. KOTTAYAM

SPCS

സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം

നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ

₹ 330.00

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്ക് സ്വദേശി. മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് എം.എ., എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. മഹാത്മാ ഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോഷിപ്പ്. കൃതികൾ: തിരക്കഥാരചന കഥയും സിദ്ധാന്തവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വിശകലനവും വീക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം, നാടകവും സിനിമയും: ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം, കഥയും തിരക്കഥയും, മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാ സാഹിത്യം: സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും, ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ (പഠനങ്ങൾ) അഭിലോഷിക, യഹൂര - ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ (നോവലുകൾ) കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കുമുകളിലൂടെ ഡൈവു ചെയ്ത് കഥാകൃത്ത്, ഹർത്താൽ ഒരു കേരളീ യോത്സവം (ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങൾ). നവമാധ്യമങ്ങൾ: ഭാഷ സാഹിത്യം സംസ്കാരം, ബൈബിളും മലയാളസാഹിത്യവും, മാറുന്ന മലയാള സിനിമ: ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം, അന്വേഷണം പഠനം ഗവേഷണം (എഡിറ്റർ), മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും (2003, 2010) ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും (2003, 2005) ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സഹകരണസമിതിയുടെ മികച്ച വൈജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡ്, തകഴി കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം, ഫോൺ:9446924323. ഇ-മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

പ്രസാധകക്കുറിപ്പ്

നവീനഭാവുകത്വം തേടുന്ന മലയാളസിനിമയുടെ ദൃശ്യാനുഭവ സംസ്കാരത്തിലേക്കും ലാവണ്യാത്മകതയിലേക്കും ജാലകങ്ങൾ തുറന്നിടുന്ന ആധികാരികപഠനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ് ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ എഡിറ്റ് ചെയ്ത 'മാറുന്ന മലയാളസിനിമ—ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം'. സിനിമയുടെ വൈകാരികമായ ആഹാര്യമോടി കളെ മറികടന്ന് സിനിമയുടെ കലയെയും സംസ്കാരത്തെയും ബഹുതലസ്പർശിയായ സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളെയും നവീകരിക്കുന്ന ഈ പഠനസമാഹാരം സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നു. ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവലിന് സംഘത്തിന്റെ നന്ദി.

അവതാരിക

സിനിമ ഒരു സമഗ്രകലാരൂപമാണ്. അതിൽഎന്തൊക്കെ ഉൾപ്പെടുത്താനാവും എന്നല്ല, അതിൽനിന്ന് എന്തെങ്കിലും ഒഴിവാക്കാനാകുമോ എന്നാണു ചിന്തിക്കേണ്ടത്. ആഴവും അകലവുംഉയരവുംമാത്രമല്ല, ഭാവിയും വർത്തമാനവും ഭൂതവും അതിൽ കൈകോർക്കുന്നു. ഇന്ദ്രിയാത്മകവും ഇന്ദ്രിയാതീതവുമായ എന്തും അതിൽ ഐന്ദ്രിയാനുഭവമായി പരിണമിക്കുന്നു. എന്തും കുത്തി നിറയ്ക്കാവുന്ന കീറച്ചാക്ക് എന്നു ദോഷാനുദർശികൾക്കു പരിഹസിക്കാം. എന്നാൽ, എന്തുംഉള്ളിലൊതുക്കാൻ കഴിയുന്ന വിഷ്ണുപ്രഭാവം എന്നാവും ആരാധകർ അഭിമാനം കൊള്ളുക. ഒരേസമയം ഇതു സിനിമയുടെസാധ്യതകളും പരാധീനതകളുമാണ്. ഈ വസ്തുതകളെല്ലാം യുക്തിബദ്ധവും കാലികവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിശാല ചലച്ചിത്ര വിചാരമാണ് ഈ സമാഹാരം.

സിനിമ ആരുടേതാണ് എന്ന്, ഒരിക്കലും അന്തിമ തീരുമാനമാകാൻ ഇടയില്ലാത്ത, സിനിമയോളംതന്നെ പഴക്കമുള്ള, തർക്കവിചാരണയോടെയാണ് ഈ പഠനദൃശ്യങ്ങളുടെ തിരശ്ശീല ഉയരുന്നത്. അതുയർത്തുന്നത് ഇരുത്തം വന്ന സിനിമാ വിചാരിപ്പുകാരനായ ഷണ്മുഖദാസ്. സുചിന്തിതവും യുക്തിദ്രവുമായ വിചാരവഴികളിലൂടെ ഉയരങ്ങളിലേക്കുയരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശകലനം അതീവഹൃദ്യമാണ്. എന്നുകരുതി, സംവിധായകൻ മുതൽ നിർമാതാവും തിരക്കഥാകാരനും അഭിനേതാവും കാമറാമാനും കടന്ന് മേക്കപ്പുമാൻ വരെ നീണ്ടേക്കാവുന്ന അവകാശവാദങ്ങളുടെ മുനയൊടിഞ്ഞു എന്നു തെറ്റിദ്ധരിക്കേണ്ട. അത്തരമൊരു വിരാമമിടൽ ഈ പഠന ത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമല്ലതാനും.

വിവാദങ്ങൾ അരങ്ങു കൊഴുപ്പിക്കും. സംവാദങ്ങൾ അരങ്ങു തളിർപ്പിക്കും. ഇതിലെ പഠനങ്ങളെല്ലാം ക്രിയാത്മകമായസംവാദങ്ങളാണ്. തനിക്കു സ്ഥാപിക്കേണ്ട സിദ്ധാന്തപക്ഷം അനുക്രമം വിശകലനംചെയ്യുമ്പോൾ, പൂർവപക്ഷം ഇടയ്ക്കിടെ അതിൽ മുഖം കാട്ടി ഒടുവിൽ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ഒരു രചനാതന്ത്രമാണ് ഓരോ പ്രബന്ധകാരനും സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് അവയൊന്നും ബഹളം വയ്ക്കുന്ന വിവാദങ്ങളാകാതെ സുതാര്യമായ ആശയപ്രവാഹങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നത്.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെചരിത്രം നിശ്ശബ്ദം വാതിൽതുറക്കുന്നത് 1913ൽ, ദാദാസാഹെബ് ഫാൽക്കെയുടെ രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയ്ക്കു വേണ്ടിയാണ്. മലയാളസിനിമയിലാവട്ടെ, 1928ൽ ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ വിഗതകുമാരനു

വേണ്ടിയും. അവിടെ നിന്നിങ്ങോട്ട്, ശബ്ദവൈവിധ്യവും വർണപ്പൊലിമയും അരങ്ങു നിറച്ചുനില്ക്കെ, നമ്മുടെ സിനിമ നടന്നുകയറിയ വഴികൾ ഐതി ഹാസികമാണ്. ആ ചരിത്രം വളരെ ഒതുക്കിപ്പറഞ്ഞുകൊണ്ടു ചലച്ചിത്രാ സ്വാദനത്തിന്റെയും നിർമ്മിതിയുടെയും പുതുവഴികൾ കലാപ്രേമികൾക്കു പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നവയാണ് ഈ സമാഹാരത്തിലെ പ്രബന്ധ ങ്ങൾ.

നിരങ്കുശമായ സഞ്ചാരപഥങ്ങൾ തുറന്നു കിട്ടിയിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര മെന്ന കലാരൂപം, വാസ്തവത്തിൽ ഒരു സാംസ്കാരികാനുഭവംകൂടിയായി രിക്കേണ്ടതല്ലേ? ജന്തുസഹജമായവാസനകളെ സംസ്കരിച്ചു മാനവികമാ ക്കിയതു ബോധപൂർവകമായ ഒരു പരിവർത്തനപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായി ട്ടാണ്. അതു ജന്തുവിൽനിന്നു മനുഷ്യനിലേക്കുള്ള സ്വാഭാവികമായ ഒരു ജൈവ പരിണാമമായിരുന്നില്ല. എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളും ഈ പരിണാമചരിത്ര ത്തിൽ അവരുടേതായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യകാല സിനിമകൾ വളരെ കരുതലോടെ ഇക്കാര്യം വിസ്മരിക്കാതിരുന്നിട്ടുണ്ടുതാനും. പക്ഷേ, ഇന്ന് അത്രയ്ക്കങ്ങു പറയാൻ കഴിയുമോ?

ഈ ചോദ്യം ഒട്ടുമേ പ്രസക്തമല്ല, കുട്ടികൾക്കു ഗുണപാഠകഥകൾ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന പഞ്ചതന്ത്രങ്ങളല്ല ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നൊക്കെ എളു പ്പത്തിൽ വാദിക്കാൻ കഴിയും. എങ്കിലും, ആസ്വാദകന്റെ സൗന്ദര്യ തൃഷ്ണ കൾക്കു ശമനം നല്കുമ്പോൾ അവന്റെ ഉള്ളിൽ നാവുനീട്ടുന്ന സാംസ്കാ രിക തൃഷ്ണയുടെ കാര്യം വിസ്മരിക്കാൻ പാടുണ്ടോ?

ഒരു തമാശക്കഥയുണ്ടല്ലോ. നായിക കുളിക്കടവിലേക്കിറങ്ങും മുമ്പു വസ്ത്രം മാറാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ തീവണ്ടി കടന്നുപോയി തുടർദൃശ്യം നഷ്ട പ്പെട്ടതിൽ നിരാശനായ ഒരു പ്രേക്ഷകന്റെ കഥ. തീവണ്ടി കടന്നുപോയല്ലൊ, ഇനി ഒരിക്കൽകൂടി കാണാൻ കയറിയാൽ വസ്ത്രം മാറലിനും വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങലിനും ഇടയ്ക്കുള്ള ദൃശ്യം കൂടി നുണയാമല്ലൊ എന്നു കരുതി അയാൾ വീണ്ടും ടിക്കറ്റെടുത്തു പണം നഷ്ടപ്പെടുത്തിയത്രെ! ആ സാധുമനുഷ്യൻ ഒരു കലാസ്വാദകനല്ല. അയാൾക്കു സിനിമ ഒരു കലാരൂപവുമല്ല. പക്ഷേ, ഇത്തരക്കാരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കുത്തി നിറയ്ക്കുന്ന സിനി മകൾ ഒരുകാലത്തു നമ്മുടെ ചലച്ചിത്രലോകത്ത് ഏറെ മാലിന്യം നിറയ്ക്കു കയുണ്ടായില്ലേ?

എന്നാൽ, ഇന്നു സാഹചര്യം മാറിയിരിക്കുന്നു എന്ന് അഭിമാന പൂർവം പറയാം. ലോകത്തോടു ചിലതു പറയാൻ തന്റേടവും ധൈഷണിക സിദ്ധികളുമുള്ള പുതുതലമുറ ഒരിക്കലും തമാശക്കഥകൾ ആസ്വാദകർക്കു കൈമാറുന്നില്ല. ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ വിശകലനങ്ങളാണു നമ്മുടെ യുവചലച്ചിത്ര നിരൂപകർ ഈ സമാഹാരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മലയാള സിനിമയിലെ നവചലനങ്ങളും പരിണാമങ്ങളും അവർ അറിഞ്ഞുൾക്കൊ ള്ളുന്നു; അവയുടെ ബലദൗർബല്യങ്ങൾ യുക്തിസഹമായും ലാവണ്യാത്മകമായും വിലയിരുത്തുകയുംചെയ്യുന്നു.

ഈ മാറ്റങ്ങളിൽ പ്രധാനം, സിനിമാ ഒരു വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് ജീവിതപാഠമായി മാറുന്നു എന്നതാണ്. ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണ വികാരമായ പ്രണയംപോലും അതിന്റെ കാല്പനികമേനികൾ ഉപേക്ഷിച്ച് കേവല ജൈവചോദനകളിലൊന്നായി ഭാവംമാറിയിരിക്കുന്നു. നീയെന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചാൽ ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കില്ലഎന്ന പ്രണയസാക്ഷ്യങ്ങളൊക്കെ പഴങ്കഥകളായിരിക്കുന്നു. അതു ചിലപ്പോൾ എല്ലാ ആർദ്രതയും വെടിഞ്ഞ്, നിന്നെ കൊല്ലും ഞാനും ചാവുംഎന്ന വന്യമായ ആക്രോശമായി വേഷം മാറിയെത്തിയേക്കാം എന്നേയുള്ളൂ.

ഇതിനിടയിൽ, സഗൗരവം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു വസ്തുതയുള്ളതു വിസ്മരിക്കാനാവില്ല. വൈകാരികതയുടെ ആഹാര്യമോടികൾ പാടേവലിച്ചെറിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്നതൊരു യാഥാർത്ഥ്യമാണെങ്കിലും, ആ വിടവു നികത്തിക്കൊണ്ടു സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധത കടന്നുവന്നിരിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രവികസനം, സാമ്പത്തികമാന്ദ്യം, വംശീയത, ദലിത് മുന്നേറ്റം, സാങ്കേതിക നേട്ടങ്ങൾ, സാമൂഹികാതിക്രമങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റി ചർച്ചചെയ്യുകയും ആകുലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന കൗമാര യൗവനങ്ങൾ സമകാലിക സിനിമയുടെ പുതിയമുഖങ്ങളാണ്.

പക്ഷേ, ഈ തിരക്കിനിടയിൽ സിനിമ ഒരു കലാരൂപമാണെന്ന വസ്തുത ചിലരെങ്കിലും വിസ്മരിച്ചു പോകുന്നില്ലേ എന്നു സംശയമുണ്ട്. കലയുടെ അനുപാതം തീരെ കുറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ നഷ്ടപ്പെടുന്നതു ലാവണ്യാംശമാണ്. ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടാൽ ഏതുകലയും ജീവിതത്തിന്റെ വരണ്ട പുനരവതരണങ്ങളായി നിറംകെട്ടുപോകും. കലയെ ആയുധമാക്കാം. പക്ഷേ, അതിന്റെ ലാവണ്യവിഹിതം നഷ്ടപ്പെടുത്തിക്കൂടാ. പഴയ വാളുകളും ഇന്നത്തെ ബോംബുകളുമൊക്കെ വെറും ആയുധങ്ങളാണ്. അവയെക്കാൾ ശക്തമായ ആയുധമായി കലയെ മാറ്റുന്നത് അതിലെ കലാത്മകതയുടെ ഔചിത്യഭദ്രമായ വിനിയോഗംകൊണ്ടാണ്.

പ്രസവമുറിയിലെ മേശയിൽ വേദനയനുഭവിക്കുന്ന ഗർഭിണിയുടെ ദൃശ്യം ഇത്തിരി കഴിയുമ്പോൾ കരയുന്ന കുഞ്ഞിന്റെയും ചിരിക്കുന്ന അമ്മയുടെയും ദൃശ്യത്തിനു വഴിമാറുന്നു. ഈ വഴിമാറ്റത്തിനിടയിൽ, അമ്മയുടെ ഉദരത്തിൽ നിന്നു ശിശു വെളിയിലേക്കുവരുന്ന ചില മുഹൂർത്തങ്ങൾ കൂടിയുണ്ട്. അതുകൂടി ദൃശ്യാനുഭവമാക്കിയാലേ സിനിമ പൂർണമാകൂ എന്നു ശഠിക്കുന്നതു കലാവിരുദ്ധമാണ്. എല്ലാം സ്ക്രീനിൽതെളിഞ്ഞുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ആസ്വാദകന്റെ ഭാവനയ്ക്ക് ആലസ്യം ബാധിക്കില്ലേ? ഏതു കലാരൂപവും ആസ്വാദകമനസ്സിലാണു പൂർണമാകേണ്ടത് എന്നിരിക്കെ, അതു വേണ്ട, എല്ലാം ഞാൻ കാട്ടിത്തരാം, നിങ്ങൾ വെറുതെ ചിരിക്കുകയോ കരയുകയോ കോരിത്തരിക്കുകയോ മാത്രം ചെയ്താൽ മതിഎന്നു സംവിധായകനും നിർമ്മാതാവുമൊക്കെ ഉദാരമനസ്കരാകുന്നതു ലാവണ്യാത്മകതയെയും ആസ്വാദനപ്രക്രിയയെയും കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടു കൂടി

യാണ്. മറിച്ച്, പ്രസവദൃശ്യങ്ങളുടെ മുഴുനീള ചിത്രീകരണം ആവാം എന്നാണു വിധി തീർപ്പെങ്കിൽ അവരും, പണ്ടു കുളിസീനിന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ടു പോയ ഭാഗം കാണാൻ രണ്ടാമതും ടിക്കറ്റെടുത്ത ശുദ്ധാത്മാവും തമ്മിൽ ഏറെ അകലമില്ല എന്നു കൂടി ഓർക്കുക.

സിനിമ ഒരു ജനകീയകലയാണ് എന്ന പൂർവപക്ഷം വിസ്മരിച്ചു കൊണ്ടല്ല ഇങ്ങനെ വാദിക്കുന്നത്. ജനകീയത എന്നതിനു തറനിലവാരം എന്നർത്ഥമില്ലല്ലൊ. അവിടെ നിന്ന് എത്രയോ ദൂരം ക്ലേശിച്ചു നടന്നു കയറിയാണ് ഒരു ജനത സംസ്കാരസമ്പന്നതയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നത്. അവിടേക്കു നടന്നെത്താൻ കഴിയാത്തവരെല്ലാം താഴത്തെ ചെളിക്കുണ്ടിൽ കഴിയാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവരാണ് എന്നുവാദിക്കാനൊക്കുമോ? അവരുടെ ജീവിതം അപ്പാടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണു ജനകീയത എന്നു സിദ്ധാന്തിക്കുന്നവരോടു സഹതപിക്കാനേ കഴിയൂ. മുഖ്യധാരയുടേതല്ലാത്ത ഭാഷയും വേഷവും വ്യാപാരങ്ങളുമെല്ലാം വലിച്ചെറിയണമെന്നും പാർശ്വവത്കക്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ നിന്നു മോചനം നേടണമെന്നും അവർക്കും മോഹമുണ്ട്. സഭ്യേതരമായ സംഭാഷണങ്ങളും അധമവ്യാപാരങ്ങളുംകൊണ്ടു വാമൊഴി ഭംഗിയും പച്ചജീവിതവും ആവിഷ്കരിക്കുകയാണെന്നു മേനി നടിക്കുന്നവർ പരോക്ഷചൂഷകരാണ്. അവരുടെ സഹതാപവും താദാത്മ്യസന്നദ്ധതയും കപടമാണ്. ദൃശ്യകലാശൈലിയിൽ പറഞ്ഞാൽ, വെറും അഭിനയമാണ്.

സാംസ്കാരികമായ ആകുലതയിൽ നിന്നുയർന്ന ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കു ഞാൻ വിരാമമിടുന്നു. ഏതു കലാരൂപത്തിനും സാംസ്കാരിക ബാധ്യത മാത്രമല്ല ഉള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ്, തുടക്കത്തിൽ സിനിമ സമഗ്ര കലാരൂപമാണെന്ന തത്വം ഓർമ്മിപ്പിച്ചത്. ഈ വസ്തുത ഇഴ പിരിക്കുന്ന ബഹുതലവിചിന്തനങ്ങളാണ് ഈ സമാഹാരം ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ചലച്ചിത്ര വിചാരമേഖലയിലെ പുതുമുറക്കാരുടെ ഉൾക്കാഴ്ചയുടെ കരുത്തും പുറം കാഴ്ചയുടെ വിശാലതയും ഓരോ പഠനത്തിലും നമുക്കു തൊട്ടറിയാം. മലയാളത്തിലെ സിനിമാപഠനത്തിന് ആക്കം പകരാൻ ഈ ഗ്രന്ഥം പ്രയോജനപ്പെടും എന്നെനിക്കുറപ്പുണ്ട്.

ഓരോ പ്രബന്ധകാരനെയും പ്രത്യേകിച്ച്, സമാഹാരസംവിധായകൻ ഡോ.ജോസ് കെ. മാനുവലിനെയും അഭിനന്ദിക്കുന്നു.

ഡോ.കുര്യാസ് കുമ്പളക്കുഴി

തിരുവനന്തപുരം
11.07.2014

ആഘോഷവും പഠനവും സമന്വയിക്കുന്ന കല

ജനപ്രിയാഘോഷത്തിന്റെ കലയാണ് സിനിമ. വിപുലമായ പഠന മേഖല ഈ കലയുടെ അസ്തിത്വനിർണയത്തിന്റെയും ശക്തമായ രസസൗന്ദര്യ വിനിമയത്തിന്റെയും പ്രസക്തിയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. ഓരോ ദേശത്തും ഭാഷയിലും സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തിലും രൂപമെടുക്കുന്ന സിനിമ അതിന്റെ ആഖ്യാനസാധ്യത വിസ്തൃതിക്കൊപ്പം സർഗസാധ്യത കൂടിയാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്.

സാങ്കേതികതയുടെ വളർച്ചയും സംസ്കാരവിനിമയത്തിന്റെ രീതിയും അനുദിനം സിനിമയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യവും ചരിത്രവുമുള്ള കലാരൂപങ്ങളെ നിഷ്പ്രഭമാക്കുകയും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് സിനിമ അനിവാര്യമായ വളർച്ചയുടെ ജൈത്രയാത്ര തുടരുകയാണ്.

രൂപീകരണത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും സംഘസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന സിനിമ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ/ സമൂഹത്തിന്റെ കലയാണ്. തിരക്കഥാരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, അഭിനേതാവ്, ഛായാഗ്രാഹകൻ, ചിത്രസംയോജകൻ, ഗാനരചയിതാവ്, ഗായകർ തുടങ്ങി സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സംഘടിക്കുന്നവർ ഏറെയാണ്. കൊച്ചുകുട്ടി മുതൽ വൃദ്ധൻ വരെയും തെരുവിൽ അന്തിയുറങ്ങുന്ന യാചകൻ മുതൽ മണിമന്ദിരങ്ങളിൽ രമിക്കുന്ന സമ്പന്നർ വരെയും സാക്ഷരത കുറവുള്ളവർ മുതൽ വിവിധ മേഖലകളിലെ പണ്ഡിതരും ശാസ്ത്രജ്ഞരുംവരെ ആസ്വാദനത്തിനായി തിരശ്ശീലയ്ക്കു മുന്നിൽ/സ്ക്രീനിനു മുന്നിൽ ആകാംക്ഷയും കൗതുകവുമൊതുക്കി കാത്തിരിക്കുന്നു. സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന രൂപീകരണ സർഗാത്മകതയും ആസ്വാദനരസവും വ്യക്തികളെ തമ്മിൽ വർണത്തിനും വർഗത്തിനും ലിംഗത്തിനും ഭൗതികസാഹചര്യത്തിനും അതീതമായി ഏകോപിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രസംസ്കാരം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സമൂഹമായി സംഘടിപ്പിക്കുന്നു.

കാലം പുരോഗമിച്ചപ്പോൾ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന 'സ്ക്രീൻ' തന്നെ വിപുലമായ ഇടങ്ങളിലേക്ക് വളർന്നു. ടെലിവിഷൻ, കംപ്യൂട്ടർ, മൊബൈൽഫോൺ തുടങ്ങിയ സ്ക്രീനുകളും സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ

പ്രാപ്തമായ ഇടങ്ങളായി. വെബ്സൈറുകൾ ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിൽ സിനിമകൾ എത്തിക്കുമ്പോൾ യൂട്യൂബ്, ചെറു സിനിമകളുടെ കാഴ്ചബംഗ്ലാവ് തന്നെ തീർത്തു. ഏതു ഭാഷയിലേയും സിനിമകൾ ഒരു മൗസ് ക്ലിക്കിന് മുന്നിൽ സാധ്യമാകുന്ന മാധ്യമസംസ്കാരം കാഴ്ചയുടെയും വിശകലനത്തിന്റെയും പുത്തൻ രാഷ്ട്രീയത്തിന് നിദാനമായി. ഈ രാഷ്ട്രീയമാണ് എല്ലാ പ്രദേശത്തെയും സിനിമകളെ കാലികമായി പുതുക്കിയെടുത്തത്. മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലെല്ലാമാണ് സിനിമാപഠനങ്ങൾ ജനപ്രിയവും അക്കാദമികവുമായി പുത്തൻ മേഖലകളിലൂടെ വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

ഇന്ത്യൻ സിനിമ രൂപീകരണത്തിന്റെ നൂറുവർഷം ആഘോഷിച്ചത് രണ്ടായിരത്തി പതിമൂന്നിലാണ്. സിനിമയെ മുൻനിർത്തി ആഗോളമായി നടക്കുന്ന ആഘോഷത്തിലും പഠനത്തിലും സാഹിതീസഖ്യവും ഉത്സാഹത്തോടെ പങ്കുകൊണ്ടു. അതിന്റെ ഭാഗമായി കോഴിക്കോട് ചാവറ കൾച്ചറൽ സെന്ററിൽവെച്ച് ഒരു ദേശീയ ചലച്ചിത്ര സെമിനാർ 2013 ജൂലൈ 13-ാം തീയതി സംഘടിപ്പിച്ചു.

'മലയാള സിനിമ ഭാഷ, സാഹിത്യം, സമൂഹം' എന്നതായിരുന്നു സെമിനാറിന്റെ വിഷയം. സെമിനാറിൽ അവതരിപ്പിച്ച പ്രബന്ധങ്ങൾ സമാഹരിച്ചതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

പ്രബന്ധങ്ങൾ തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത് സർഗധനരായ അധ്യാപകരും ഗവേഷകരും ആണ്. വിഷയവൈവിധ്യം കൊണ്ടും ആധികാരികത കൊണ്ടും ഓരോ പ്രബന്ധവും മികവു പുലർത്തുന്നു.

1942-ൽ യശശ്ശരീനായ എം.പി.പോളിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ കോട്ടയത്ത് രൂപമെടുത്ത സാഹിത്യ കൂട്ടായ്മയാണ് സാഹിതീസഖ്യം. സാഹിതീസഖ്യത്തിന് ഇപ്പോൾ നേതൃത്വം നൽകുന്നത് എഴുത്തുകാരനും വിദ്യാഭ്യാസ വിചക്ഷണനും സംസ്ഥാന വിവരാവകാശ കമ്മീഷണറുമായ ഡോ. കുര്യാസ് കുമ്പളക്കുഴിയാണ്. ഈ പ്രബന്ധസമാഹരത്തിന് ഉചിതമായ അവതാരിക എഴുതി തന്ന കുര്യാസ് സാറിന് സ്നേഹപൂർവമായ നന്ദി. ലേഖനങ്ങൾ സമാഹരിക്കാൻ സഹായിച്ച സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിലെ റിസേർച്ച് ഫെലോ ശ്രീജിത് കുമാറിനും നന്ദി. മലയാള സിനിമയുടെ സജീവമായ വർത്തമാനത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കുവാനും വിലയിരുത്തുവാനും ഈ പ്രബന്ധസമാഹാരം സഹായിക്കുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ് ജോസ് കെ. മാനുവൽ

ഉള്ളടക്കം

1. സിനിമ ആരുടേതാണ്?
- ഐ. ഷൺമുഖദാസ് /17

2. അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളകളിലൂടെ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം
- ഡോ. വി. സി. ഹാരീസ് /29

3. ജനപ്രിയ മുഖമൂടികൾക്കുള്ളിലെ ദേശീയ സിനിമ
- ഡോ. ഉമർതറമേൽ /40

4. തിരശ്ശീലയ്ക്കു തീ പിടിക്കുമ്പോൾ:സിനിമാ തിയറ്ററും കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലവും
- ഷാജി ജേക്കബ് /45

5. ന്യൂ ജനറേഷൻ കാഴ്ച : രണ്ടായിരത്തിപത്തിനുശേഷമുള്ള മലയാള സിനിമ
- ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ /63

6. മലയാള സിനിമ 2000 – 2010
- വിശാൽ ജോൺസൺ /73

7. തൊണ്ണൂറുകളിലെ മലയാള സിനിമ
- ഡോ. ടി. ജിതേഷ് /87

8. മലയാള സിനിമ എൺപതുകളിൽ
- പ്രമോദ് കെ.എസ്. /95

9. എഴുപതുകളിലെ മലയാള സിനിമ
- ഡോ.തോമസ് സ്കറിയ /104

10. വിഗത വസ്തുതകൾ
- ഡോ. എം.ബി. മനോജ്/111

11. സിനിമാപ്പാട്ടിന്റെ മായക്കാഴ്ചകൾ
- ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ /123

12. ചലച്ചിത്രഗാനം: സൂക്ഷ്മചരിത്രത്തിന്റെ അവതാരങ്ങൾ
- കെ. വി. ശശി /134

13. ഇടത്:ഏകപക്ഷീയമോ വിപരീതധ്രുവങ്ങൾ മാത്രുള്ളതോ ആയ ഒരു സംവർഗമല്ല
- അൻവർ അബ്ദുള്ള /173

14. കുട്ടികളുടെ സിനിമ മലയാളത്തിൽ
- സുനിത ടി.വി. /183

15. സ്ഥലനിർമിതി മലയാള സിനിമയിൽ
- ഡോ.എം.എസ്.പോൾ /187

16. സിനിമ സംവദിക്കുന്നത് കാലത്തിന്റെ ചരിത്രം തന്നെയാണ്
- സതീഷ് ചേലാട്ട് /192

17. മലയാള ചലച്ചിത്ര നിരൂപണചരിത്രം: ഒരവലോകനം
- ഡോ. ജി. ശ്രീജിത് /198

18. റോഡ്മൂവി - ആഖ്യാനവും രാഷ്ട്രീയവും
- രാജേഷ് എം.ആർ./212

19. മൂന്നാം ലോകസിനിമയും കാഴ്ചയുടെ ജനാധിപത്യവും
-കെ. പി. ജയകുമാർ /222

20. മലയാളത്തിലെ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയും നായക സങ്കല്പവും
- ഡോ. കവിതാ രാമൻ /228

21. മലയാള സിനിമയിലെ ജനപ്രിയതയുടെ പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ
- ബോബി ചാക്കോ /234

22. മലയാള സിനിമയിലെ പ്രതിനായക പരിണാമത്തെ മുൻനിർത്തി ചില വിചാരങ്ങൾ
- ബാബു ഇടംപാടം /243

23. സിനിമയും നവമാധ്യമ വ്യവഹാരങ്ങളും
- വി.എസ്. ശ്രീജിത്ത് കുമാർ/253

24. ഉടലറിവുകളുടെ ദേശാടനങ്ങൾ
- ബ്ലെയ്സ് ജോണി /260

25. ലിംഗപദവിയുടെ ചലച്ചിത്ര രാഷ്ട്രീയം
- അഥീൻ ഉഴുവത്ത് /266

26. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമ
- തസ്‌ലീമ ടി. /270

27. നവതരംഗ മലയാളസിനിമയിലെ നഗരവത്കരണം
- ജെബിൻ ജെ.ബി. /284

28. മലയാള സിനിമയിലെ ചായക്കടകൾ
- രതീഷ് കുമാർ പി. /289

29. മലയാളസിനിമ : മാറുന്ന ലിംഗപ്രത്യയങ്ങൾ
- അനീറ്റ ഷാജി /303

30. നവതരംഗസിനിമ നന്മയുടെ ഭാഷ മറക്കുന്നു
- ഡോ. ജോജി മാടപ്പാട്ട് /310

31. പോക്കറ്റിലാകുന്ന സിനിമ
- എൻ. മുരാരിശംഭു /315

32. യക്ഷിക്കഥകളുടെ രാഷ്ട്രീയം: മലയാള ഹൊറർ സിനിമകളെ വായിക്കുമ്പോൾ
- ഭാഗ്യലക്ഷ്മി /324

33. മലയാളസിനിമയിലെ നായകൻ/താരം
- സിദ്ധാർത്ഥശിവ /331

34. അനുകല്പനത്തിന്റെ ആദർശപാഠം
- ഡോ. ആർ. ഭദ്രൻ /344

ലേഖക പരിചയം - /358

1. സിനിമ ആരുടേതാണ്?

ഐ. ഷൺമുഖദാസ്

ചോദ്യം ലളിതമാണ്. ഉത്തരവും അതീവ ലളിതം എന്ന് ചിന്തിക്കുന്നവരുടെ എണ്ണം കൂടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ലോകത്തിലാണ് ഇന്ന് നാം ജീവിക്കുന്നത്. വിശേഷിച്ച് പുതിയ കേരളത്തിൽ. 'എന്റെ', 'എന്റെ', 'എന്റെ' എന്ന് മൂന്നുവട്ടം ഉറപ്പിച്ച് വിളിച്ചു പറയാനും ഇപ്പോൾ ആളുകൾ നിരവധിയാണ്. എന്നാൽ, ഈ വിളിച്ചുപറയുന്നവരെല്ലാം ഒരേ കൂട്ടക്കാരാണ് എന്നതാണ് വിചിത്രം. ചലച്ചിത്രസംവിധായകരാണ് ഇവർ. തീർച്ചയായും ഇതൊരു പുതിയ പ്രവണതയൊന്നുമല്ല. സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തോളംതന്നെ അതിന് പഴക്കമില്ല എന്നുമാത്രം.

ചാപ്ലിനെക്കുറിച്ചെന്തോ ചോദിച്ചപ്പോഴാണ്, ഒരു അഭിമുഖത്തിൽ രണ്ടുവർഷം മുമ്പ് സ്വതഃസിദ്ധമായ കുപിത തീക്ഷ്ണതയോടെ നസ്റുദ്ദീൻ ഷാ തന്റെ നിലപാട് വ്യക്തമാക്കിയത്. 'എ ഫിലിം ബൈ' എന്ന് അവകാശപ്പെടാൻ ഒരു സംവിധായകന് മാത്രമേ അർഹതയുള്ളൂ എന്നും അത് ചാർളി ചാപ്ലിനാണെന്നും അനൂപ് കുര്യൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ദ ഹണ്ടി'ൽ അഭിനയിക്കാൻ വാഗമണിലെത്തിയ ഷാ പറഞ്ഞു. "എന്നിട്ടും ചാപ്ലിനത് ചെയ്തില്ല". ആരാണ് കഴിവുകുറഞ്ഞ സംവിധായകർ (Lesser film makers) എന്ന് ഷാ പിന്നീട് വിശദീകരിച്ചതിങ്ങനെ: "കഴിവു കുറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരാണ്" 'എ ഫിലിം ബൈ' എന്ന് തങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. മികച്ച നടനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് രണ്ടുവട്ടവും ഫിലിം ഫെയർ അവാർഡ് മൂന്നു വട്ടവും വെനീസ് ചലച്ചിത്രമേളയിൽനിന്ന് മികച്ച നടനുള്ള വോൽപി കപ്പും നേടിയ നസ്റുദ്ദീൻ ഷാ, 'എന്റെ', 'എന്റെ', 'എന്റെ' എന്ന് അതിരുകടന്ന് അവകാശപ്പെടുന്ന സംവിധായകരെ വീണ്ടും ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. "ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രചയിതാവ് നിങ്ങളല്ല. ഒരു തരത്തിലും നിങ്ങളല്ല രചയിതാവ്, നിങ്ങളൊറ്റയ്ക്കല്ല അതുണ്ടാക്കുന്നത്, ഒരു ക്രൂവിനൊപ്പമാണ്.

അവരുടെ കൂടെ ആ സംഘമില്ല എങ്കിൽ അവർക്കതുണ്ടാക്കാൻ പറ്റില്ല". തങ്ങളോടല്ല നടൻ ഇതെല്ലാം പറയുന്നത് എന്നും കേരളത്തിന് പുറത്തുള്ള സംവിധായകരെയാണ് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് എന്നും ഉത്തമബോധ്യമുള്ള യുവ മലയാള സംവിധായകർ തങ്ങളുടെ സിനിമ സ്വപ്നം കാണുന്നതിനും വളരെമുമ്പുതന്നെ അന്ത്യരംഗം ഇംഗ്ലീഷിൽ എഴുതിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. A film by ...

മലയാള സിനിമയിൽ സംവിധായകന്റെ ഉടമസ്ഥതാബോധത്തിന്റെ അടയാളമായി ആദ്യമായി ഈ പ്രവണത തുടങ്ങിവച്ചത് ഭരതനായിരിക്കും. പിന്നീട് പത്മരാജനും ഈ വഴി പിന്തുടർന്നു. ആംഗലേയത്തിൽ തന്നെ (വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പാത, ഇംഗ്ലീഷുപേക്ഷിക്കുന്നില്ല എങ്കിലും, മലയാള സിനിമയിൽ തുടങ്ങിവച്ചത്, രഞ്ജിത്താണ്. 2001 ൽ ഇറങ്ങിയ രാവണപ്രഭുവിന്റെ അന്ത്യദൃശ്യത്തിൽ A film by Renjith and Crew. സംവിധായകനായ രഞ്ജിത്തിന്റെ ആദ്യചിത്രമായിരുന്നു അത്. ലാൽജോസ് തന്റെ നാലാമത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യദൃശ്യത്തിലാണ് സമാനമായ രീതിയിൽ, ഇംഗ്ലീഷിൽ തന്നെ, സംവിധായകന്റെ മാത്രം സ്വന്തമല്ല സിനിമ എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നത്. മീശമാധവന്റെ (2002) അന്ത്യത്തിൽ (A film by Lal Jose and team) എ ഫിലിം ബൈ എന്നുപയോഗിക്കുന്നതിൽ തെല്ലും തൽപരനല്ലാതിരുന്ന ഒരു ആസ്ട്രേലിയൻ സംവിധായകനുണ്ട്. ഫിലിപ് നോയ്സ്. ആസ്ട്രേലിയയിലെ ആദിവാസി ജനതയുടെ ജീവിതാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'റാബിറ്റ് പ്രൂഫ് ഫെൻസി'ന്റെയും 'ദ ബോൺ കലക്ടർ' തുടങ്ങിയ ഹോളിവുഡ് സിനിമകളുടെയും സംവിധായകനായ നോയിസ് വാദിക്കുന്നത് 'എ ഫിലിം ബൈ' എന്നുവെക്കാൻ, സംവിധായകർക്കെന്നല്ല, താരങ്ങൾക്കും തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്കും എഡിറ്റർമാർക്കും ഛായാഗ്രാഹകർക്കും, ആർക്കും തന്നെ അർഹതയില്ല എന്നാണ്.

സംവിധായകൻ താരപദവിയിലേക്കുയർന്നതിന്റെ ഹോളിവുഡ് ചരിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ആത്മകഥയുണ്ട്. മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ അപൂർണ്ണത തോന്നിപ്പിക്കുംവിധം രസകരമാണ് ശീർഷകം. The Name Above The Title ചലച്ചിത്രശീർഷകത്തിന് മുകളിലെ പേര്. ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളടക്കം അമ്പത്തിനാലു ചിത്രങ്ങളുടെ സംവിധായകനായ ഈ ആത്മകഥാകാരന് മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഓസ്കാർ മൂന്നുവട്ടം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ നാളുകളിൽതന്നെ ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവന്ന ഫ്രാങ്ക് കാപ്രയുടെ 'ഒരു രാത്രിയിലാണത് സംഭവിച്ചത്' എന്ന 1934 ലെ സിനിമ രണ്ടുവട്ടമാണ് വേഷം മാറി ഹിന്ദിയിലെത്തിയത്. രാജ്കപൂറും നർഗീസ് ദത്തും അഭിനയിച്ച 'ചോരി ചോരി' അമീർ ഖാനും പൂജാഭട്ടും അഭിനയിച്ച 'ദിൽ ഹെ കി മാൻതാ നഹിം' എന്നീ ചിത്രങ്ങൾക്കാധാരമായ ഈ ചിത്രത്തിനാണ് ആദ്യമായി ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട അഞ്ച് ഓസ്കാറുകളും ലഭിച്ചത്. സിനിമയിലെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന പദവിയി

ലേക്ക്, സിനിമയുടെ പേരിനു മുകളിൽ തന്റെ പേര് കൊടുക്കാവുന്ന അത്രയും ഉയരത്തിൽ, താൻ എത്തിയത് 1936–ൽ ആണെന്ന് കാപ്ര ആത്മകഥയിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'മിസ്റ്റർ ഡീഡ്സ് പട്ടണത്തിലേക്ക് പോകുന്നു' (Mr. Deeds goes to Town) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പേരിനു മുകളിൽ തന്റെ പേര് കൊടുക്കണമെന്ന് കൊളംബിയ പിക്ചേഴ്സിന്റെ ഉടമസ്ഥനെ നിർബന്ധിക്കാനാകുംവിധം സംവിധായകനെന്ന നിലയിൽ അപ്പോഴേക്കും ഉയരത്തിലെത്തിയിരുന്നു. സംവിധായകന്റെ ആ ഉടമസ്ഥതാവാദം പിന്നീടുള്ള തന്റെ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലും അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു എന്നും അദ്ദേഹം ആത്മകഥയിൽ അവകാശപ്പെടുന്നു. (...*Mr. Deeds* was the first film in which I achieved filmdom's highest status - I had forced Cohn to feature my name above the title: Frank Capra's *Mr. Deeds goes to Town*. All my subsequent films were to bear the same possessive trademark). എമിലി ബ്രോണ്ടിയുടെ സുപ്രസിദ്ധ നോവലിനെ ആധാരമാക്കി 1939 ൽ 'ബെൻഹർ', 'റോമൻ ഹോളിഡേ' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രകാരനായ വില്യം വൈലർ സംവിധാനം ചെയ്ത 'വുതറിങ് ഹൈറ്റ്സ്' പുറത്തിറങ്ങിയപ്പോൾപോലും പോസ്റ്ററിൽ ഏറ്റവും അടിയിലാണ് സംവിധായകന്റെ പേര് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. നിർമ്മാതാവായ സാമുവൽ ഗോൾഡ്വിന്റെയും താരങ്ങളുടെയും പേരാകട്ടെ വലുപ്പത്തിലും അച്ചടിച്ചിരിക്കുന്നു. സംവിധായകന്റെ സ്ഥാനമെന്തെന്ന് നിർവചിക്കുന്ന സാമുവൽ ഗോൾഡ്വിൻ മെയറുടെ പ്രശസ്തമായ ഒരു വാകൃമുള്ളതുതന്നെ ഈ ചിത്രത്തെ മുൻനിർത്തിയാണുള്ളത്. "ഞാനാണ് 'വുതറിങ് ഹൈറ്റ്സ് ഉണ്ടാക്കിയത്'. വൈലർ അത് സംവിധാനം ചെയ്യുക മാത്രമേ ചെയ്തുള്ളു". 'I made 'Wuthering Heights' (Samuel Goldwynis Wyler only directed it)' 1946ൽ 'നമ്മുടെ ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച വർഷങ്ങൾ' (The best years of our life) ഇറങ്ങിയപ്പോൾ, പോസ്റ്ററിൽ കാണുന്നത്, 'സാമുവൽ ഗോൾഡ്വിന്റെ' (The best years of my life) എന്നാണ്. തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയും മറ്റും പേരുകളോടുകൂടി പല പേരുകളിൽ ഒന്നായി മാത്രം സംവിധാനം ചെയ്തതാരാണെന്ന് (Directed by William Wyler) കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ, 1952 ൽ 'റോമൻ ഹോളിഡെ'യും 1959ൽ 'ബെൻഹറും' ഇറങ്ങുന്നതോടെ സംവിധായകന്റെ പേര് ഏറ്റവും വലുപ്പമുള്ളതായിമാറി.

ഇംഗ്ലണ്ടിലായിരുന്നപ്പോൾ ഇല്ലാതിരുന്ന താരപദവി സംവിധായകനായ ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന് ലഭിക്കുന്നത് ഹോളിവുഡിൽ എത്തിയ ശേഷമാണ്, 1942 ൽ. 'സബറ്റേർ' (Seboteur) ഇറങ്ങുന്നതിന് മൂന്നുവർഷം മുമ്പുതന്നെ ഡേവിഡ് സെൽസ്നിക്കുമായി ഏഴുവർഷത്തെ കോൺട്രാക്ട് ഒപ്പിട്ടിരുന്ന ഹിച്ച്കോക്ക് ഹോളിവുഡിലെത്തി. 'ആൽഫ്രെഡ് ദ ഗ്രേറ്റ്' എന്ന് നേരത്തെതന്നെ ബ്രിട്ടനിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നുവെങ്കിലും 'സബറ്റേറി' ലാണ് സിനിമയുടെ പേരിന് മുകളിൽ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ പേര് ആദ്യം പ്രത്യ

ക്ഷപ്പെടുന്നത്. 'സസ്പിഷ്യൻ' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഇതിനുമുമ്പ് ഹോളിവുഡിൽവെച്ച് സംവിധാനം ചെയ്തുവെങ്കിലും ആ ചിത്രങ്ങളിലൊന്നുംതന്നെ ഉടമസ്ഥതാമുദ്ര (Possessive trademark) പതിപ്പിക്കാൻ 'മഹാനായ ആൽഫ്രഡിന്' അവസരം ലഭിച്ചില്ല. സംവിധായകന്റെ സ്ഥാനം കഥാചിത്രങ്ങളെയും ഡോക്യുമെന്ററികളെയും മുൻനിർത്തി ഹിച്ച്കോക്ക് തന്നെ നിർവചിച്ചിട്ടുള്ളതും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. "ഫീച്ചർ ചിത്രങ്ങളിൽ സംവിധായകനാണ് ദൈവം; ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങളിൽ ദൈവമാണ് സംവിധായകൻ.* അഞ്ചുവട്ടം നോമിനേഷൻ ലഭിച്ചുവെങ്കിലും ഒരിക്കൽപ്പോലും മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഓസ്കാറിന് അർഹത ലഭിക്കാതിരുന്ന ചലച്ചിത്ര സംവിധായകനാണ് ഹിച്ച്കോക്ക്.

കഥാചിത്രങ്ങളിലെ ദൈവമായ സംവിധായകൻ 'ഹോളിവുഡ് ലാൻഡി'ൽ എവിടെയായിരുന്നു ഒരു കാലത്ത് എന്ന്, ദൃശ്യതലത്തിലും ശബ്ദപഥത്തിലും വ്യക്തമാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് 2012ൽ പ്രധാനപ്പെട്ട അഞ്ചു ഓസ്കാർ അവാർഡുകൾ നേടിയ ദ ആർട്ടിസ്റ്റ് (ഇന്റർനെറ്റിൽ ഡേവിഡ് ജർമെയ്ൻ എന്ന പത്രപ്രവർത്തകൻ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന വാർത്തയിൽ "ആദ്യമായി ഹോളിവുഡിലെ ഏറ്റവും ഉന്നത അംഗീകാരങ്ങൾ നേടിയ നിശ്ശബ്ദ ചിത്രം" എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ ഏറ്റവും സർഗാത്മകമായി ശബ്ദപഥം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന, നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ പരിചരണരീതി പിന്തുടരുന്ന, ഒരു ചിത്രമാണ് ശബ്ദം സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന കാലം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന 'കലാകാരൻ' എന്ന ശബ്ദസിനിമ. ചലച്ചിത്രകലയിലും ചലച്ചിത്രമെന്ന വ്യവസായത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലും തൽപരരായ എല്ലാവരും തന്നെ കണ്ടിരിക്കേണ്ട ഈ സിനിമയിൽ പ്രൊഡ്യൂസറാണ് ഒരുതരത്തിൽ താരം. താരങ്ങളുടെ ഉദയാസ്തമയ കഥയും പറയുന്ന ഈ സിനിമയിലെ പ്രധാന താരങ്ങൾ തീർച്ചയായും അഭിനേതാക്കൾ തന്നെയാണ്. എന്നാൽ, പ്രൊഡ്യൂസർതൊട്ടു താഴെ ചിത്രത്തിൽ സ്ഥാനംപിടിച്ചിട്ടുണ്ട്. സംവിധായകനാകട്ടെ 1927 മുതൽ 1932 വരെയുള്ള ഹോളിവുഡ് എന്തായിരുന്നു എന്നു ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഈ സിനിമയിൽ തീർത്തും അപ്രധാനമായ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ ചിത്രത്തിൽ ഒഴിഞ്ഞ ഒരു കസേര നാം കാണുന്നുണ്ട്. സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുന്ന രണ്ടു താരങ്ങൾ, ഇരിക്കുന്നതിന് തൊട്ടടുത്തായുള്ള ഈ ഒഴിഞ്ഞ കസേരയിൽ 'ഡയറക്ടർ' എന്ന് എഴുതിവച്ചിരിക്കുന്നു. മറ്റൊരു രംഗത്തിൽ പേരിനുമാത്രമുള്ള ഈ ഡയറക്ടറെ നാം കാണുന്നത് തീർത്തും നിസ്സഹായനായ ഒരു കഥാപാത്രമായാണ്. താരവും പ്രൊഡ്യൂസറും ചേർന്ന് ഒരു എക്സ്ട്രാ നടിയുടെ ഭാവി നിശ്ചയിക്കുന്ന മുഹൂർത്തത്തിൽ പാവം സംവിധായകൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉരിയാ

* In feature films the director is God; in documentary films God is the director.

ടാനൊന്നുമില്ലാതെ, ഉരിയാടാനൊന്നുമാവാതെ, തിരക്കഥയും നെഞ്ചോട് ചേർത്തുവച്ച് നിസ്സഹായനായി നിൽക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തായി ഈ പാവം സംവിധായകന് കൂടുതൽ അഭിനയിക്കാനായി ഒരവസരം ലഭിക്കുന്നു. ശബ്ദസിനിമയിലെ താരമായിത്തീർന്ന യുവതിയുടെ സഹായത്തോടെ ശബ്ദം വന്നതോടുകൂടി അപ്രസക്തനായിപ്പോയ നിശ്ശബ്ദ സിനിമയിലെ താരം നർത്തകനടനായി സിനിമയിലേക്ക് മടങ്ങിയെത്തുന്ന രംഗം. പുതിയ താരത്തിന്റെ നർത്തകജോടിയായി പഴയ താരം ചുവടുവെച്ച് മുന്നേറുന്നതു കണ്ട് പ്രൊഡ്യൂസർ സന്തുഷ്ടനായി. തൊട്ടടുത്ത് കൈയിൽ പഴയ മെഗാഫോണും പിടിച്ച് സംവിധായകൻ വായും പൊളിച്ചിരിക്കുകയാണ്. പ്രൊഡ്യൂസർ തന്റെ കൈകൊണ്ട് സംവിധായകന്റെ കാൽമുട്ടിലൊന്ന് മുട്ടി അടയാളം കൊടുക്കുന്നു. ആദ്യമായി ചിത്രത്തിൽ സംവിധായകൻ വാ തുറക്കുന്നു. ആദ്യമായി ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിൽ ഒരു സംഭാഷണമായിരുന്നു-'കട്ട്'. സംവിധായകൻ സ്റ്റുഡിയോവ്യവസ്ഥയിൽ പ്രൊഡ്യൂസർമാരുടെ വെറും കൂലിവേലക്കാർ മാത്രമായിരുന്ന ഒരു കാലത്തിന്റെ ദയനീയ ചിത്രമാണ് ഇത്.

ആർക്കും സംവിധായകനാകാം എന്ന് സങ്കൽപിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ഡിജിറ്റൽ സുവർണ്ണ യുഗത്തിലാണ് കേരളം ഇന്ന്. സിനിമയുടെ നൂറാം വർഷത്തിൽ, 1995ൽ, ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്നിറങ്ങിയ ബ്രൂവറുടെ ചലച്ചിത്ര നിഘണ്ടുവിലാണ് ഈ ആപ്തവാക്യം വായിച്ചത്: "നിങ്ങൾക്ക് ഒരു കാറോടിക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ ഒരു സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്യാനും കഴിയും" (If you can drive a car, you can direct a movie).

ജോൺ ലാന്റിസ് ആണ് 1983 ൽ ഇറങ്ങിയ പതിനാറു മിനിറ്റിന്റെ മൈക്കൽ ജാക്സൻ ചിത്രമായ 'ത്രില്ലർ' സംവിധാനം ചെയ്തത്. 'നമ്മെപ്പോലുള്ള ചാരന്മാർ' (Spies like us) എന്ന 1985 ലെ ചിത്രത്തിൽ ഈ സംവിധായകൻ ഒമ്പതു സംവിധായകരെ നൈമിഷിക കഥാപാത്രങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ലോകചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച വീഡിയോക്കുള്ള വീഡിയോ വാങ്ങ്ഗാർഡ് ലഭിച്ച 'ത്രില്ലർ' എം.ടി.വിയെയും മ്യൂസിക് വീഡിയോ എന്ന സങ്കല്പത്തെയും വലിയ തോതിൽ സ്വാധീനിച്ചു. എന്നാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. ഈ പതിമൂന്ന് മിനിറ്റ് ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്ത ലാന്റിസ് 1979ലാണ് 'ദ ബ്ലൂസ് ബ്രദേഴ്സ്' എന്ന ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തത്. സ്പീൽബർഗിന്റെ '1941' എന്ന ചിത്രവുമായി മുതൽമുടക്കിന്റെ കാര്യത്തിൽ മത്സരിക്കുകയായിരുന്ന ഈ മുപ്പതുകോടി ഡോളർ ചിത്രത്തിൽ സ്പീൽബർഗും ഒന്ന് മിന്നിമറഞ്ഞ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചെറുതും വലുതും സിനിമകളെടുത്ത ലാന്റിസ് തന്റെ എട്ടാമത്തെ വയസ്സിലായിരുന്നു 'സിൻ ബാദിന്റെ ഏഴാമത്തെ കപ്പൽയാത്ര' എന്ന സിനിമ കണ്ടത്. ആ സിനിമയായിരുന്നു സംവിധായകനാകാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രചോദിപ്പിച്ചത്. വീട്ടിലെത്തിയ കുട്ടി അമ്മയോട് ചോദിച്ചു: "ആരാണത് എടുത്തത്? ആരാണ് സിനിമയുണ്ടാക്കുന്നത്?"

ഇരുപത്തൊന്നാമത്തെ വയസ്സിൽതന്നെ ആദ്യത്തെ സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്ത, പിന്നീട് ബിഗ് ബജറ്റ് സംവിധായകനുമായിത്തീർന്ന ലാന്റീസ്, സംവിധായകന്റെ ജോലിയെക്കുറിച്ച് സരസമായോ അർഥവത്തായോ പറഞ്ഞ ആപ്തവാക്യത്തിനോട് ചേർത്തുവായിക്കാവുന്ന മറ്റൊരു നിരീക്ഷണവും അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് ഒരുപക്ഷേ അപ്രസക്തമായേക്കാവുന്ന ആ വാക്കുകൾ ഇങ്ങനെ. "എന്തുകൊണ്ടോ ആളുകൾ കരുതുന്നത്, എനിക്ക് വേണമെന്ന് തോന്നുന്നതെല്ലാം ചെയ്യാൻ കഴിവുള്ള ഒരാളാണ് ഞാൻ എന്നാണ്. അതങ്ങനെയല്ല. അതിനു പണമിറക്കാൻ കഴിവുള്ള ഒരാളെ എനിക്ക് വേണം".

ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ മുഴുവൻ ക്രെഡിറ്റും തനിക്ക് മാത്രമായി ചുരുക്കിക്കാണുന്ന സംവിധായകരുടെ അതിരുകടന്ന ഉടമസ്ഥതാവാദത്തെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്ന ഒരു പുസ്തകമാണ് 'ഷൂട്ടിങ് നില്ക്കുമ്പോൾ കട്ടിങ് ആരംഭിക്കുന്നു-ഒരു ഫിലിം എഡിറ്ററുടെ കഥ' (When the shooting stops, Cutting Begins) എന്ന ആത്മകഥ. സിഡ്നി ലുമറ്റിന്റെ ആറു ചിത്രങ്ങളും വുഡി അലന്റെ ആറു ചിത്രങ്ങളും അടക്കം മുപ്പത്തഞ്ചിലേറെ സിനിമകൾ എഡിറ്റ് ചെയ്ത റാൽഫ് റോസൻബ്ലൂം (Ralph Rosenblum) ഈ ആത്മകഥയുടെ പതിനാറാം അധ്യായത്തിൽ (സംവിധായകരുമായുള്ള എന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ) അവകാശപ്പെടുന്നത്, 1945 മുതൽ പണി തുടങ്ങിയ താൻ, പരസ്യസിനിമകൾ, ടെലിവിഷൻ, ഫീച്ചർ സിനിമകൾ എന്നീ മേഖലകളിലായി ഇരുന്നൂറിലധികം സംവിധായകരുമൊത്ത് ജോലി ചെയ്തിട്ടുണ്ട് എന്നാണ്. ഒരു നിർമാതാവായിരുന്നു താൻ എങ്കിൽ അവരിലൊരാൾക്കു പോലും ഫൈനൽ കട്ടിന്റെ അവകാശം അനുവദിക്കുകയില്ല എന്നാണ്. സ്വന്തം പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഊതിവീർപ്പിച്ച ഒരു ബോധത്തിന്റെ (Swollen sense of self importance) ഉടമകളാണ് പൊതുവെ സംവിധായകർ എന്നാണ് അദ്ദേഹം കരുതുന്നത്. സംവിധായകർക്ക് അമിതപ്രാധാന്യം വന്നതിനും സ്വന്തമായ ഒരു വിശദീകരണം അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. "ആദ്യം നിർമാതാക്കളുടെ യുഗമായിരുന്നു. അഭിനേതാക്കളുടെ യുഗമായിരുന്നു പിന്നീട്. ചില അസാധാരണ വ്യക്തികളുടെ നേട്ടങ്ങൾകൊണ്ടും അവരെ കൊണ്ടാടുന്ന നിരൂപകരുടെ എഴുത്തുകൊണ്ടും ഇപ്പോളത് സംവിധായകരുടെ യുഗമായി".

ആത്മകഥയുടെ ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ തന്റെ ഒരു ചലച്ചിത്രാനുഭവം എഡിറ്റർ വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഫ്രഞ്ച് കണക്ഷൻ, എക്സോർസിസ്റ്റ്' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ പിന്നീട് പ്രശസ്തനായ വില്യം ഫ്രീഡ്കിന്നിന്റെ 1967 ൽ എടുത്ത ഒരു ചലച്ചിത്രം ('The night they raided minsky's) ഫസ്ററ് കട്ട് സംവിധായകനും നിർമാതാവും എഡിറ്ററും ഒരുമിച്ചിരുന്നു കണ്ടശേഷം നിരാശനായ പ്രൊഡ്യൂസർ സംവിധായകനോട് പറഞ്ഞത് കട്ടിങ് റൂമിൽ എഡിറ്ററുമൊത്ത് ചെന്നിരുന്ന് മൂന്നുദിവസംകൊണ്ട് ചിത്രത്തെ എങ്ങനെയെങ്കിലും രക്ഷിക്കാനാകുമോ എന്നാണ്. സംവിധായ

കന് ഹാരോൾഡ് പിന്ററുടെ 'എ ബർത്ഡെ പാർട്ടി' സിനിമയാക്കാനായി ലണ്ടനിലേക്ക് പോകേണ്ടതുണ്ട്. സംവിധായകനും എഡിറ്ററും ഒന്നോ രണ്ടോ മണിക്കൂർ സംസാരിച്ചശേഷം സംവിധായകൻ ലണ്ടനിലേക്കും എഡിറ്റർ വീട്ടിലേക്കും യാത്രതിരിച്ചു. പിന്നീട് യുനൈറ്റഡ് ആർട്ടിസ്റ്റ്സിലെ ഡേവിഡ് പിക്കർ റഫ് കട്ട് കാണാനാടിവന്നു. "ഇതുവരെ കണ്ടതിൽവെച്ച് ഏറ്റവും മോശപ്പെട്ട റഫ് കട്ട്" എന്നായിരുന്നു പ്രതികരണം. റോസൻബ്ലൂം അവകാശപ്പെടുന്നത്, ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള ക്രെഡിറ്റുകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന 'ഒമ്പതു മിനിറ്റ് ഒരു മാസം' കൊണ്ട് സ്റ്റോക് ഫുട്ടേജും ചേർത്ത് പുതുതായി രൂപപ്പെടുത്തി താൻ ചിത്രത്തെ മൊത്തത്തിൽ രക്ഷിച്ചെടുത്തു എന്നാണ്. ഈ ഒമ്പതു മിനിറ്റിൽ 300 ഫിലിം ഖണ്ഡങ്ങളാണ് എഡിറ്റർ സംയോജിപ്പിച്ചത് (അധ്യായത്തിന്റെ ഉപശീർഷകം ഒമ്പത് മിനിറ്റിന് ഒരു മാസം എന്നാണ്). ന്യൂയോർക്ക് മാഗസിനിൽ നിരൂപണം വന്നപ്പോൾ വാഴ്ത്തപ്പെട്ടത് സംവിധായക പ്രതിഭയുടെ ചലച്ചിത്രബോധമായിരുന്നു എന്ന് റോസൻബ്ലൂം.* ആത്മകഥയുടെ അവസാനത്തെ എട്ടിൽ ടീമിലെ പ്രധാന അംഗം സംവിധായകൻ തന്നെയാണ് എന്ന് എഡിറ്റർ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം, ഒരു പാഠം എല്ലാവരെയും ഓർമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണം ടെന്നീസിനെക്കാൾ ബെയ്സ്ബോളിനെ പോലെയാണ് എന്നും 'അവർക്ക്' ഒറ്റയ്ക്ക് പണിയെടുക്കാനാകില്ല എന്നും ഉള്ള പാഠം സംവിധായകർക്ക്, അവർ നടിക്കുന്നത് എന്തുതന്നെയായാലും, ഇതറിയാവുന്നതാണ് എന്നും അദ്ദഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

കഴിഞ്ഞ വർഷം ജൂൺ മാസത്തിലാണ് ആൻഡ്രു സാറിസ് (Andrew Sarris) എന്ന പ്രശസ്ത അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രനിരൂപകൻ അന്തരിച്ചത്. യൂറോപ്പിലെ രചയിതാ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ (Auteur theory) അമേരിക്കയിലെ പ്രമുഖ വക്താവായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഫെമിനിസ്ററ് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകയായ മോളി ഹാസ്കലിന്റെ ഭർത്താവായിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'അമേരിക്കൻ സിനിമ' (The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968) എന്ന കൃതിയാണ് അമേരിക്കൻ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ സംവിധായകരുടെ സംഭാവന മാത്രമായി ചുരുക്കിയെഴുതിയത് എന്ന് പൊതുവെ വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. അമേരിക്കൻ തിരക്കഥാ രചനയുടെ ഒരു ചിത്രമെഴുതാൻ ഇനി എന്തു സംഭവിക്കുന്നു (What Happens Next) എന്ന പുസ്തകത്തിലൂടെ ശ്രമിച്ച തിരക്കഥാകാരനായ മാർക് നോർമൻ ആരോപിക്കുന്നത്, ഹോളിവുഡിൽ മുമ്പൊരിക്കലും ഉണ്ടാകാതിരുന്ന ഒരു കാനോൻ തന്റെ അമേരിക്കൻ സിനിമാ പുസ്തകത്തിലൂടെ സാരിസ് ഉണ്ടാക്കി എന്നാണ്. എന്നാൽ,

* Director William Friedkin proves his sense of cinema again by remarkable intersplicing of newsreels and striking use of black and white fadens to colour

രസകരമായ ഒരു വസ്തുത, രചയിതാ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ കൊലയാളി (Auteur Killer) എന്നു സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ജോ എസ്റ്റർഹാസിന്റെ തിരക്കഥാകൃത്തിനെ ദൈവമായി വാഴിക്കുന്ന പുസ്തകത്തിൽ, എന്തു കൊണ്ടോ സാരിസിന്റെ പേര് ഒരിടത്തും ഇല്ല (Devil's guide to Hollywood script writer is God). അതേസമയം, അമേരിക്കൻ സിനിമാ നിരൂപകനായ റോജർ എബർട്ട് (Roger Ebert), പോളിൻ കെയ്ൽ (Pauline Karl), ജാനറ്റ് മസ്‌ലിൻ (Janet Maslin) എന്നിവരുടെ പേരുകൾ എടുത്തുപറഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്. അമേരിക്കൻ സംവിധായകരെ പിന്താങ്ങി അവർക്ക് രചയിതാപട്ടം ചാർത്തി ക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു ഈ നിരൂപകർ എന്നാണ് 'അടിസ്ഥാന ചോദന' ('Basic instinct) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളുടെ തിരക്കഥാകാരനായ എസ്റ്റർഹാസ് ആരോപിക്കുന്നത്. സംവിധായകൻ തന്നെയല്ല സിനിമയുടെ എഴുത്തുകാരും എന്നല്ല എങ്കിൽ, രചയിതാ സിദ്ധാന്തം കപടമാണ് എന്നും അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. തിരക്കഥാകാരന്റേതാണ് സർഗാത്മകത എന്നും സംവിധായകന്റേത് വ്യാഖ്യാനം മാത്രമാണ് എന്നും എസ്റ്റർഹോസ് വാദിക്കുന്നു. ('Yours is a creative art, the director's is interpretative).

സംവിധായകന്റെ താരപദവിയെക്കുറിച്ച് ഒരു സംശയവുമില്ലാത്ത ഒരു സംവിധായകനാണ് പോളണ്ടുകാരനായ റോമൻ പൊളാൻസ്കി. 'പിയാനിസ്റ്റി'ന്റെ ചലച്ചിത്രകാരനെന്ന നിലയിൽ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഓസ്കാറും 'ചൈനാ ടൗണി'ന്റെ പേരിൽ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഗോൾഡൻ ഗ്ലോബ്, ബാഫ്റ്റ അവാർഡുകളും നേടിയ പൊളാൻസ്കിയുടെ ആത്മകഥയായ 'റോമൻ' അവസാനിക്കുന്നത്, പതിമൂന്നുവയസ്സുകാരിയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയെ അമേരിക്കയിലായിരിക്കുമ്പോൾ പീഡിപ്പിച്ചതിന്റെ വിവാദകഥ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ്. 'മാക്ബെത്ത്', 'ടെസ്സ്', 'റിപ്പൽഷൻ', 'റോസ്മേരീസ് ബേബി', 'കുൽ ദ സാക്ക്', 'നൈഫ് ഇൻ ദ വാട്ടർ' തുടങ്ങിയ നിരവധി പ്രശസ്ത ചിത്രങ്ങളുടെ സംവിധായകനായ പൊളാൻസ്കി ഉറച്ചുവിശ്വസിക്കുന്നത്, സംവിധായകനാണ് എപ്പോഴും താരം എന്ന ബോധ്യത്തിലാണ്. 16 സംവിധായകരുമായി ജോസഫ് ജെൽമിസ് എന്ന ചലച്ചിത്ര നിരൂപകൻ നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങളുടെ പുസ്തകമാണ് 'ചലച്ചിത്ര സംവിധായകൻ എന്ന സൂപ്പർതാരം' (The Film Director as Superstar). 1970 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ പുസ്തകത്തിൽ നിരൂപകൻ പൊളാൻസ്കിയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്, "കാഫ്കയുടെയും ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും മകൻ" (Child of Kafka and Movies) "പുതിയ സൂപ്പർതാരം സംവിധായകനാണോ?" എന്ന നിരൂപകന്റെ ചോദ്യത്തിന് സംവിധായകൻ സംശയലേശമെന്യേ മറുപടി പറയുന്നു: "സംവിധായകൻ എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എപ്പോഴും ഒരു സൂപ്പർ സ്റ്റാറാണ്. മികച്ച ചിത്രങ്ങൾ മികച്ച ചിത്രങ്ങളാകുന്നതിന്റെ കാരണം സംവിധായകനല്ലാതെ മറ്റാരുമല്ല. 'സിറ്റിസൺ കെയ്നിയെ'ക്കുറിച്ചോ '8 1/2'യെക്കുറിച്ചോ 'സെവൻ സമുറായി'യെക്കുറിച്ചോ നിങ്ങൾ സംസാരിക്കുമ്പോൾ

നിങ്ങൾ നന്ദിപറയേണ്ടത്, അതിന്റെ താരമായ സംവിധായകനോടാണ്. അയാളാണ് സിനിമയുണ്ടാക്കുന്നത്. അയാളാണ് അത് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്''*. അതെ, ഫ്രഞ്ചുകാരനും പോളണ്ടുകാരനും ഇംഗ്ലണ്ടുകാരനും അമേരിക്കക്കാരനും ഇപ്പോൾ സ്വിറ്റ്സർലൻഡുകാരനുമൊക്കയായ പൊളാൻസ്കിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഉദയനാണ് താരം, ഉദയൻ തന്നെയാണ് താരം.

2014 ഏപ്രിൽ മാസത്തിൽ അർബുദബാധിതനായി അന്തരിച്ച റോജർ എബർട്ട് മഹത്തായ സിനിമകളുടെ പട്ടികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയ തന്റെ ഒരു ചിത്രമാണ് 12 കുപിതരായ മനുഷ്യർ (12 Angry men). ഏഴാമത് ബർലിൻ ചലച്ചിത്രമേളയിൽ നിന്ന് മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സ്വർണക്കരടിക്കർഹത നേടി എങ്കിലും തുടക്കത്തിൽ ചിത്രം ഒരു സാമ്പത്തിക പരാജയമായിരുന്നത്രെ. ഈ ആദ്യചിത്രം തന്നെ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഓസ്കാർ നോമിനേഷന് ചലച്ചിത്രകാരനായ സിഡ്നി ലുമറ്റിനെ അർഹനാക്കിയെങ്കിലും പിന്നെയും മൂന്നുവട്ടംകൂടി ഇതേ നോമിനേഷൻ ലഭിച്ചുവെങ്കിലും ഒരിക്കലും അദ്ദേഹത്തിന് ഈ ഓസ്കാർ ചെറുപ്രതിമ നേടാനായില്ല. സിനിമാരംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നവരും സിനിമയെക്കുറിച്ചെഴുതുന്നവരും നിശ്ചയമായും വായിച്ചിരിക്കേണ്ട ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ ഒരു ആത്മകഥ അദ്ദേഹം എഴുതിയിട്ടുണ്ട്–'സിനിമയുണ്ടാക്കുന്നത്' (Making Movies). സംവിധായകരാകാനും 'എ ഫിലിം ബൈ' എന്ന് എഴുതാനും മോഹിച്ചുനടക്കുന്നവരെ ചെറിയതോതിലെങ്കിലും ഉദ്ബുദ്ധരാക്കാൻ വലുതല്ലാത്ത ഈ പുസ്തകം ഉപകരിക്കാനിടയുണ്ട്. 45 ചിത്രങ്ങൾ സംവിധാനംചെയ്ത ലുമറ്റിന്റെ പതിനാറധ്യായങ്ങളുള്ള പുസ്തകം തുടങ്ങുന്നത്, സംവിധായകൻ, ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല ജോലി (The Director:The best job in the World) എന്ന അധ്യായത്തോടു കൂടിയാണ്. ഈ അധ്യായത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തായി ഈ ഹോളിവുഡ് സംവിധായകൻ, ഇന്ത്യക്കാരനായ സത്യജിത് റായിക്കിഷ്ടമില്ലാത്ത തന്റെ ആദ്യചിത്രമായ 'കുപിതമനുഷ്യരു'ടെ നിർമാണക്കഥ വിവരിക്കുന്നത്, താൻ ചിത്രം പത്തൊമ്പത് ദിവസത്തിനുള്ളിൽ, ബജറ്റിൽ നിന്ന് ആയിരം ഡോളർ ചെലവ് കുറച്ച് പൂർത്തിയാക്കി എന്നെഴുതിക്കൊണ്ടാണ്.

ഈ ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചൊരു പാരിസ് അനുഭവവും ഒന്നാം അധ്യായത്തിലുണ്ട്. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായ പാരിസിലെ ഷാൻസെലീസെ (Champs Elysees) തെരുവിലൂടെ ഒരു രാത്രിയിൽ ഒറ്റക്ക് നടക്കുകയായിരുന്നു ലുമെറ്റ്. ഒരു സിനിമാശാലയ്ക്ക് മുന്നിലെത്തിയപ്പോൾ കണ്ടത് തന്റെ ആദ്യ ചിത്രമാണ് അവിടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് എന്നാണ്. നിയോൺ

---

* "To me, the director i always a superstar. The best films are tst because of nobody but the director, you speak of 'Citizen Kanr' or $8^1/_2$ or 'Seven Samurai, its thanks to the director who was the star of it. he makes the film, he creates it".

വെളിച്ചത്തിൽ ഫ്രഞ്ച് ഭാഷയിൽ തന്റെയും തന്റെ ചിത്രത്തിന്റെയും പേരുകൾ. Douze Hommes an Colercum film de Sidney Lumet (12 Angry Men - A film by Sidney Lumet). കപടമായ എളിമകൊണ്ട് പറയുന്നു എന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കരുതെന്ന് അഭ്യർത്ഥിച്ചുകൊണ്ട്, A film by Sidney Lumet എന്ന ഒരു സങ്കൽപത്തിൽ ഒരിക്കലും താൻ വിശ്വസിച്ചിട്ടില്ല എന്ന് ലുമെറ്റ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച ജോലി എന്ന് താൻ കരുതുന്ന സംവിധായകന്റെ ജോലി എന്താണെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്ന ഈ ഒന്നാം അധ്യായത്തിലൊരിടത്ത് ഒരു പരിധിവരെ മാത്രമാണ് താൻ മേധാവിയായിരിക്കുന്നത് എന്നും തനിക്ക് അത്യാവശ്യമായിരിക്കുകയും തന്നെ അത്യാവശ്യമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന് ഒരു സംഘത്തിന്റെ ചുമതലക്കാരനാണ് താൻ എന്ന് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. “എല്ലാവരും പങ്കാളികളാകുന്ന ഒരു അനുഭവത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുക എന്നതാണ് ആനന്ദം”.*

സംവിധായകൻ എന്ന പദത്തിന്റെ വിശദീകരണം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ‘ബ്രൂവേർസ് സിനിമ’ (Brewer’s Cinema) എന്ന ചലച്ചിത്ര നിഘണ്ടുവിൽ ലുമെറ്റിന്റെ ഒരു പ്രസ്താവന കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്, തികഞ്ഞ ഔചിത്യത്തോടുകൂടിത്തന്നെ, സംവിധായകന്റെ സൂപ്പർസ്റ്റാർ പദവിയെക്കുറിച്ചുള്ള പൊളാൻസ്കിയുടെ പ്രസ്താവനയ്ക്ക് തൊട്ടുതാഴെയായാണ്. ഒരേ ഒരു വ്യക്തിയുടെ മാത്രം പ്രവർത്തനഫലമല്ല സിനിമ എന്ന് ലുമെറ്റ് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. നിങ്ങൾതന്നെ തിരക്കഥാകൃത്തായാലും നിങ്ങൾതന്നെ ഛായാഗ്രാഹകനായാലും നിങ്ങൾതന്നെ നായകനായിട്ട് അഭിനയിച്ചാലും നിങ്ങൾതന്നെ സംവിധാനം ചെയ്താലും സ്ഥിതി ഇതുതന്നെയാണ്. ഇത് മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലുള്ളതാണ്.**

ലോകസിനിമയിലെ അതികായനും പോളിഷ് സംവിധായകനുമായ ആന്ദ്രെ വയ്ദയുടെ ആത്മകഥാപരമായ ചലച്ചിത്രകൃതിയായ ‘ഇരട്ടക്കാഴ്ച സിനിമയിൽ എന്റെ ജീവിതവും’ (Double vision-My life in film) അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സമാനമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടാണ്. പുസ്തകം എഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ തന്നോടുതന്നെ പലപ്പോഴും സംവിധായകൻ ചോദിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഒരു ചോദ്യമാണ്, ഒന്നാം അധ്യായത്തിന് തലക്കെട്ടായി കൊടുത്തിരി

---

* I am in charge of a community that I need desperately and that needs me badly. That’s where the joy lies, in the shared experience... The joy is in the give - and - take)

** Film for me is a performing communal art form, and not the work of a single individual. And think this is still the case even if you have written it yourself, you’re shooting it yourself, directing it yourself, and acting inthe reading part. It is in the nature of the medium.

ക്കുന്നത്. 'ആർക്കുവേണ്ടിയാണ് ഈ പുസ്തകം?' തനിക്കുവേണ്ടിത്തന്നെ എന്ന ഉത്തരവും ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ലുമെറ്റിന്റെ കൃതിയെക്കാൾ ചെറുത് എങ്കിലും മുപ്പത്തെട്ട് അധ്യായങ്ങളുണ്ട് വയ്ദയുടെ കൃതിയിൽ. പുസ്തകത്തിലെ പതിനെട്ടാം അധ്യായം ശ്രദ്ധേയമാകുന്നതും ശീർഷകം കൊണ്ടുതന്നെ. 'നമ്മുടെ സിനിമ – എന്റെ സിനിമ' (Our Film - My Film) ഇരുപത്താറുവർഷം മുമ്പിറങ്ങിയ പുസ്തകത്തിലെ ഒന്നര ഏട് മാത്രമുള്ള ഈ ചെറു അധ്യായത്തിൽ കേരളത്തിലെ ഇന്നത്തെ ആംഗല മലയാളി യുവ സംവിധായകരെയല്ല, തന്നെത്തന്നെ അദ്ദേഹം ഓർമിപ്പിക്കുന്നത് താൻ പഠിച്ച ഒരു പാഠമാണ്. സംവിധായകരിൽ നിന്ന് വീണ്ടും വീണ്ടും കേൾക്കാറുള്ള വാക്കുകൾ എടുത്തെഴുതിക്കൊണ്ടാണ് അധ്യായം ആരംഭിക്കുന്നത്. 'എന്റെ ഫിലിം', 'എന്റെ സ്ക്രിപ്റ്റ്', 'മൗലികമായ എന്റെ ഒരു ആശയത്തിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുത്തിയ സ്ക്രിപ്റ്റ്' എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന അവകാശവാദങ്ങളിലെ 'എന്റെ', 'എന്റെ', 'എന്റെ'...

ഏതൊരു ചിത്രവുമെടുക്കുമ്പോഴും ഊന്നേണ്ടുന്നതെന്ത് എന്ന് വയ്ദ പറയുന്നു. കഴിയാവുന്നത്ര 'ഞാൻ' എന്നതിനെ ചുരുക്കുക, കഴിയാവുന്നത്ര 'നമ്മൾ' എന്നതിൽ ഊന്നൽ നൽകുക. മുഴുവൻ പ്രവർത്തകരുടെയും ഐക്യവും സഹകരണവും ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിന് ആവശ്യമാണ്. ഒരുപടികൂടി മുന്നോട്ടുപോയി അദ്ദേഹം പറയുന്ന വസ്തുത സംവിധായകർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. സംവിധായകനായ നിങ്ങൾ നമ്മുടെ ചിത്രം എന്ന് എപ്പോഴും പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നാലും, ചിത്രം വിജയിക്കുകയാണ് എങ്കിൽ പ്രേക്ഷകരും നിരൂപകരും കരുതുക, ചിത്രം സംവിധായകന്റെ തന്നെ എന്നായിരിക്കും. അതൊരു പരജായമായിത്തീർന്നാലോ? പൂർണഉത്തരവാദിത്തം നിങ്ങളിലായിരിക്കും. നിങ്ങൾക്കതിഷ്ടപ്പെട്ടാലും ഇല്ലെങ്കിലും, അത് വീണ്ടും എന്റെ ഫിലിം തന്നെ ആയിത്തീരും.

ആരാണ് സിനിമയുണ്ടാക്കുന്നത്? പതിനേഴാം അധ്യായവും അധ്യായശീർഷകവും ഒരർഥത്തിൽ ഈ ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമാണ് നൽകുന്നത്. "ഒരുകൂട്ടം ചങ്ങാതിമാരാണ് സിനിമയുണ്ടാക്കുന്നത്" (A Group of Friends). നിങ്ങൾക്കിഷ്ടപ്പെട്ടാലുമില്ലെങ്കിലും, വയ്ദ നിർദേശിക്കുന്നു: Make a Film. ക്രൂവിലെ എല്ലാവരുമായും നിങ്ങൾ സൗഹൃദത്തിലായിരിക്കണം. ഈ ചങ്ങാതികളുടെ സംഘത്തിൽ ഛായാഗ്രഹണ സംവിധായകരും രംഗാലങ്കാരവിദഗ്ധരും വസ്ത്രസംവിധായകരും മാത്രമല്ല, ക്രെയിൻ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ഓപ്പറേറ്റർമാരും ക്യാമറ ചുമക്കുകയും നീക്കുകയുംചെയ്യുന്ന ഗ്രിപ്പുകളും എല്ലാം ഉണ്ടായിരിക്കണം. അപ്പോൾ സംവിധായകരുടെ ജോലി എന്താണ്? വയ്ദയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ, എല്ലാത്തിന്റെയും പൂർണമായ ഉത്തരവാദിത്തം, അന്തിമമായ ഉത്തരവാദിത്തം, അത് സംവിധായകരുടേതാണ്. ഒരു പക്ഷേ, 'എന്റെ ഫിലിം' എന്ന് പറയാനുള്ള അവകാശം ഒരുപരിധിവരെ ആദ്യമായി ഉന്നയിക്കാനുള്ള അർഹത സംവിധായകർക്കാണ് എന്ന് വയ്ദയുടെ ഈ കാഴ്ച

പ്പാടിനെ മുൻനിർത്തി വ്യാഖ്യാനിക്കാം. എന്നാൽ, ഈ പതിനേഴാം അധ്യായത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി മറ്റൊരു വസ്തുതയും സംവിധായകർ ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട്. 'വായിക്കുന്ന തൊഴിലാളിയുടെ ചോദ്യങ്ങൾ' എന്ന കവിതയിൽ, അലക്സാണ്ടർ ചക്രവർത്തിയുടെ വിജയങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ബർതോൾഡ് ബ്രെഹ്തിന്റെ തൊഴിലാളി ചോദിച്ച ഒരു ചോദ്യമുണ്ട്. "ഒരു കുശിനിക്കാരൻപോലും കൂടെയുണ്ടായിരുന്നില്ലേ?" നിങ്ങൾ ഒരുകൂട്ടം ചങ്ങാതിമാരൊത്താണ് സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത് എങ്കിൽ അവരുടെയെല്ലാം മാനുഷികമായ സർഗാത്മകതയെയും പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന തരം സർഗാത്മക സംവിധായക പ്രതിഭയാണ് നിങ്ങൾക്കുള്ളത് എങ്കിൽ, നമ്മുടെ ഫിലിം എന്നു പറയാൻ മാത്രമുള്ള പക്വതയും വിനയവും നിങ്ങൾക്ക് വളർത്തിയെടുക്കാൻ സാധിക്കും.

ഫിലിം എഡിറ്റർമാരുമായുള്ള അഭിമുഖങ്ങളുടെ ഒരു പുസ്തകത്തിൽ നിന്ന് ഹങ്കേറിയൻ സംവിധായകനായ ബേലാ താറു (Bela Tarr) മായുള്ള അഭിമുഖം വായിക്കാനിടയായതാണ്, 'എ ഫിലിം ബൈ' എന്ന മലയാള സിനിമയിലെ അവസാനത്തെ അവകാശവാദത്തെക്കുറിച്ചും സിനിമ ആരുടേതാണ് എന്ന ചോദ്യത്തെക്കുറിച്ചും ആലോചിക്കാൻ കാരണമായത്. തന്റെ പാർട്ണറും എഡിറ്ററുമായ ആഗ്നസ് റാനിറ്റ്സ്കിയെ സഹരചയിതാവ് (Co-author) എന്നാണ് അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. അവരുമായി ചർച്ച ചെയ്യാതെ ഒരു തീരുമാനവും താൻ എടുക്കാറില്ല എന്നും അദ്ദേഹം അഭിമുഖത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. "കുടുംബത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാനപ്പെട്ട അംഗം" എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചാണ് തന്റെ സംഗീതസംവിധായകനായ വിഗ് മിഹാലിയെക്കുറിച്ച് സംവിധായകൻ സംസാരിക്കുന്നത്. "അദ്ദേഹം ഷൂട്ടിങ് തുടങ്ങുന്നതിനും ഒരു മാസംമുമ്പ് സ്റ്റുഡിയോയിലേക്ക് പോകുന്നു. സംഗീതം രചിക്കുന്നു, അത് ഞങ്ങൾക്ക് തരുന്നു, ഞങ്ങൾ അത് ഷൂട്ടിങ് സമയത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്, അഭിനേതാക്കൾക്കും സീനുകൾക്കും കഥയ്ക്കും ഉള്ള അതേ പ്രാധാന്യം സംഗീതത്തിനും ഉണ്ടാകുന്നു."

സിനിമ ഒന്നിൽകൂടുതൽ പേരുടേതാണ് എന്ന് അംഗീകരിക്കാൻ മടിയില്ലാത്ത ബേലാതാറിന്റെ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളുടെ ക്രെഡിറ്റ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവസാന ഭാഗവും സംവിധായകന്റെ തന്നെ കലയാണ് എങ്കിലും സിനിമ സംവിധായകന്റെ മാത്രമല്ല എന്ന ചിന്തയെ ദീപ്തമാക്കുകയുണ്ടായി. നൂറ്റമ്പതോളം ഷോട്ടുകളുള്ള ഏഴു മണിക്കൂർ ചിത്രമായ 'സാറ്റാൻ ടാങ്കൊ'യുടെ തുടക്കത്തിലും മുപ്പത് ഷോട്ടുകളുടെ രണ്ടര മണിക്കൂർ ചിത്രമായ 'ടൂറിൻ ഹോഴ്സി'ന്റെ തുടക്കത്തിലും A film by എന്നുപയോഗിക്കുന്നു. ദീർഘ ഷോട്ടുകളുടെ സംവിധായകനായ ബേലാതാർ എങ്കിലും, സ്വന്തം പേരിനോട് ചേർത്ത്, കഥാകാരന്റെ എഡിറ്ററുടെ, സംഗീതസംവിധായകന്റെ പേരുകളെല്ലാം എഴുതി, സിനിമ "എന്റെ" മാത്രമല്ല, "നമ്മുടെ ആണ്" എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

2. അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളകളിലൂടെ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം

ഡോ. വി.സി. ഹാരിസ്

ചെറുകഥയിൽനിന്നും തിരക്കഥയിലേക്കും തിരക്കഥയിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുമുള്ള പരിവർത്തനങ്ങൾ രസകരങ്ങളായ നിരവധി ചോദ്യങ്ങൾക്കു വഴിവയ്ക്കാറുണ്ട്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിനെപ്പോലൊരാളുടെ കാര്യമായാൽ രസം ഏറുകയും ചെയ്യുന്നു. കാരണം (അഥവാ നിരവധി കാരണങ്ങളിലൊന്ന്) നമ്മെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന ഏതോ ഒരു ഘടകം ബഷീറിൽ എപ്പോഴും പ്രവർത്തനക്ഷമമായിരിക്കുന്നു. ഈ അത്ഭുതത്തിൽനിന്നു ബഷീറും മുക്തനല്ലയെന്നത് മറ്റൊരു രസം. 'നീലവെളിച്ചം' എന്ന ചെറുകഥയുടെ തുടക്കം കാണുക.

നീലവെളിച്ചം എന്ന ഈ കഥ എന്റെ ജീവിതത്തിലെ അത്ഭുത സംഭവങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. സംഭവത്തെക്കാൾ നല്ലത് അത്ഭുതത്തിന്റെ ഒരു കുമിള എന്നു പറയുന്നതായിരിക്കും. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൂചികൊണ്ട് ഇതിനെ കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കാൻ ഞാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, എന്നെക്കൊണ്ട് പൊട്ടിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഒരു പക്ഷേ, നിങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞേക്കാം. വിശകലനം ചെയ്ത്, വ്യാഖ്യാനിക്കാനും. ഇതിനെ ഞാൻ അത്ഭുതസംഭവം എന്ന് ആദ്യം പറഞ്ഞത്... അതെ, അങ്ങനെയല്ലാതെ ഞാൻ എന്തു പറയും.[1]

അതെ, അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിള. ഈ കുമിളയെ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൂചികൊണ്ട് കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ അത്ഭുതകരമെന്നു പറയട്ടെ, വിശകലന വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ. അപ്പോൾ വ്യാഖ്യാനം, അഥവാ വിമർശനം, ജീവിതത്തിന്റെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും അത്ഭുതമാകുന്ന കുമിളയെ കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കുന്ന ഒരു പ്രവൃത്തിയായിത്തീരുന്നു. വ്യാഖ്യാനവും

വിമർശനവും മാത്രമല്ല, വിവർത്തനവും. ഇതെങ്ങനെയെന്നറിയണമെങ്കിൽ വി.അബ്ദുള്ള ഈ കഥയ്ക്കു നിർവഹിച്ച ഇംഗ്ലിഷ് വിവർത്തനം, 'The Blue Light' നോക്കിയാൽ മതി. കഥയുടെ ആരംഭം ഇംഗ്ലിഷിൽ ഇപ്രകാരം:

This is the story of one of the amazing incidents of my life. No, not just an incident. It is better to call it something out of the ordinary, something supernatural which took place. I have tried to understand it by using scientific logic. But I have not succeded. Perhaps you may be able to do it- analyse it. I call it an amazing happening.... yes, what else can I call it?[2]

"അത്ഭുതത്തിന്റെ ഒരു കുമിള" ഇവിടെ "Something out of the ordinary" ആയിത്തീരുന്നു: അതുപോരെന്നു തോന്നിയതുകൊണ്ടാവാം, "something supernatural" എന്നുകൂടി വിവർത്തകൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഇത് ഒരുതരം glossing ആണ് - പരത്തിപ്പറച്ചിൽ. ഈ പറച്ചിലിൽ അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിള എന്ന മൂർത്തവും സവിശേഷവുമായ ഇമേജ് നഷ്ടമാകുന്നു. കുമിള യില്ലെങ്കിൽ പിന്നെ അത് കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കാൻ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൂചിയും ആവശ്യമില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ട് വിവർത്തനത്തിൽ അത് "Scientific logic" ആയിത്തീരുന്നു. സൂചിക്കുപകരം യുക്തി. ഇതിന്റെ യുക്തി വ്യാഖ്യാനക്ഷ മമല്ലെന്നു കരുതിയതുകൊണ്ടാവാം, "വിശകലനംചെയ്ത്, വ്യാഖ്യാനിക്കാനും" എന്ന് ബഷീർ എഴുതുമ്പോൾ, വിവർത്തനം analyse it എന്ന ഒറ്റപോയിന്റ് അജ ണ്ടയിലേക്കു സ്വയം ചുരുങ്ങുന്നത്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെയുള്ള നിരവധി കാര ണങ്ങളാൽ, ഈ വിവർത്തനവും (മറ്റെല്ലാ വിവർത്തനങ്ങളെയുംപോലെ) സ്വയം ഒരു വ്യാഖ്യാനമാണെന്നു നാം തിരിച്ചറിയുന്നു. ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ അപ്ര ഖ്യാപിതമെങ്കിലും അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രമാണമായി, ചാലകശക്തിയായി നിലകൊള്ളുന്നതാവട്ടെ, കുമിളയും സൂചിയും മറ്റുമടങ്ങുന്ന ബിംബകല്പ നയുടെ, അഥവാ ഭാഷയുടെ, മൂർത്തവും സൂക്ഷ്മവുമായ സവിശേഷത (specificity) യിൽനിന്ന് "out of the ordinary", "scientific logic" തുടങ്ങിയ വയുടെ സാമാന്യത്വ (generality) ത്തിലേക്കുള്ള ഗതിമാറ്റവുമാണ്.

ഇങ്ങനെയൊരു ഗതിമാറ്റം കഥയിൽനിന്നു തിരക്കഥയിലേക്കും തിര ക്കഥയിൽനിന്നു ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തന പ്രക്രിയകളിലും കാണാൻ കഴിയുമോ?

'നീലവെളിച്ചം' എഴുതിയതും ആദ്യമായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതും ഏതു വർഷത്തിലാണെന്നറിയില്ല, 'പാവപ്പെട്ടവരുടെ വേശ്യ'എന്ന സമാഹാര ത്തിൽ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് 1952ലാണ്. പിന്നെയും പത്തു പന്ത്രണ്ടു വർഷം കഴിഞ്ഞാണ് ബഷീർ ഈ കഥയെ ആധാരമാക്കി ഭാർഗ്ഗ വീനിലയം എന്ന തിരക്കഥ എഴുതുന്നത്. (ആദ്യം കലാകൗമുദിയിൽ ഖണ്ഡ ശ്ശയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചെങ്കിലും ഡി.സി.ബുക്സ് പുസ്തകരൂപത്തിലിറക്കു ന്നത് 1985-ൽ). പന്ത്രണ്ടുപേജുള്ള കഥ, നൂറ്റിയൊന്ന് സീനുകളിലായി

പടർന്നുകിടക്കുന്ന തിരക്കഥയായിത്തീരുന്നു. ഈ പടർപ്പിൽ നേരത്തെ സൂചി പ്പിച്ച മട്ടിലുള്ള ഗതിമാറ്റം കണ്ടെത്താൻ പ്രയാസമില്ല. എന്നാൽ, അതിലേക്കു കടക്കുന്നതിനുമുമ്പ് മറ്റൊരു കാര്യം.

തിരക്കഥയിൽ സീൻ ഒന്ന് ആരംഭിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരം:

നിലാവുള്ള രാത്രി.

നീലാകാശം. വെളിച്ചത്തിന്റെ മഞ്ഞപ്പൊട്ടുകൾപോലെ ഒരു നൂറു നൂറായിരം നക്ഷത്രങ്ങൾ. ജ്വലിക്കുന്ന തൂവെള്ളപ്പൊടിയായി പരിപൂർണ്ണവൃ ത്തത്തിൽ ചന്ദ്രൻ.

പ്രപഞ്ചം അത്ഭുതസ്തബ്ധയായി രൂപരഹിതമായ കിനാവിൽ മുഴു കിനില്ക്കുകയായി. ഭയാനകമായ നിശ്ശബ്ദത. ഒന്നും, ഒരിലപോലും അന ങ്ങുന്നില്ല.

പ്രകാശിക്കുന്ന രണ്ടു പൂച്ചക്കണ്ണുകൾ!

ആ കറുത്തരൂപം ഗേറ്റു ചവിട്ടിക്കയറി മുകളിലൂടെ ചവിട്ടിയിറങ്ങി മതിൽക്കെട്ടിനുള്ളിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു.

നിലാവും നിഴലും മരിച്ച, സ്വപ്നങ്ങൾപോലെ,

എല്ലാം അനക്കമില്ലായ്മയിൽ ലയിച്ചുനില്ക്കുന്നു.

എങ്ങും നിറഞ്ഞ നിശ്ശബ്ദത.3

ചലച്ചിത്രസംവിധായകരെ വട്ടുപിടിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള വിവരണമാ ണിത്! അത്ഭുതസ്തബ്ധമായി രൂപരഹിതമായ കിനാവിൽ മുഴുകിനില്ക്കുന്ന പ്രപഞ്ചത്തെ എങ്ങനെയാണ് അഭ്രപാളികളിൽ പകർത്തുക. “നിലാവും നിഴലും മരിച്ച, സ്വപ്നങ്ങൾപോലെ, എല്ലാം അനക്കമില്ലായ്മയിൽ ലയിച്ചു നില്ക്കുന്നു” എന്ന സാഹിത്യത്തെ എങ്ങനെ ദൃശ്യവത്കരിക്കും! അതിരി ക്കട്ടെ, ഇനിയും നീണ്ടുപോകുന്ന ഈ വിവരണത്തിൽ രണ്ടു സംഗതികൾ തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു: ഒന്ന്, നീലാകാശവും മഞ്ഞപ്പൊട്ടുകൾപോലുള്ള നക്ഷത്രങ്ങളും കറുത്തരൂപവും പൂച്ചക്കണ്ണുകളും വെള്ളവസ്ത്രം ധരിച്ച സ്വപ്നസുന്ദരിയുമൊക്കെച്ചേർന്നൊരുക്കുന്ന സവിശേഷമായ വർണവിന്യാസം. രണ്ട്, ബഷീർ ഊന്നിയൂന്നിപ്പറയുന്ന ഭയാനകമായ നിശ്ശബ്ദതയും അനക്കമില്ലാ യ്മയും. ഈ നിശ്ശബ്ദതയിലാണ് കരിയിലകൾ ഞെരിക്കുന്ന “കിര്‍ര്‍! കിര്‍!” ശബ്ദവും ദുഃഖകരമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതംപോലുള്ള നായ്ക്ക ളുടെ മോങ്ങലും ചിലങ്കകളുടെ “ഖ്ലിം! ഝ്ലിം! ഖ്ലിം!” ശബ്ദവുമൊക്കെ വല്ലാത്തൊരു അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുത്.

ആദ്യത്തെ സംഗതി-വർണവിന്യാസം-ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റ് സിനിമ യുടെ കാലത്തെ ഒരു സവിശേഷപ്രശ്നമായതിനാലും, അതുമായി ബന്ധ പ്പെട്ട ചർച്ച മറ്റൊരു തലത്തിലാണ് നിർവഹിക്കപ്പെടേണ്ടതെന്നതിനാലും, നമുക്ക് തത്ക്കാലം മാറ്റി നിർത്താം. എന്നാൽ ബഷീർ ഊന്നിപ്പറയുന്ന അന ക്കമില്ലായ്മയുടെയും നിശ്ശബ്ദതയുടെയും കാര്യമോ? ചന്ദ്രതാരാ പ്രൊഡ ക്ഷൻസിന്റെ ബാനറിൽ ടി.കെ. പരീക്കുട്ടി നിർമ്മിച്ച് എ.വിൻസന്റ് സംവി

ധാനംചെയ്ത ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (1964) എന്ന സിനിമ കാണുക. (പച്ചക്കുതിര ഒരു മൾട്ടിമീഡിയ പ്ലാറ്റ്ഫോം അല്ലാത്തതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദ്ധരണികൾ ഇവിടെ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ! അതുകൊണ്ട് വിവരണത്തിലൊതുക്കാം. അച്ചടിമാധ്യമത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്ര വിമർശനത്തിന്റെ ഒരു സുപ്രധാന പ്രശ്നമാണിത്.)

ബഷീർ എഴുതിയ സീൻ ഒന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ടൈറ്റിൽ സീക്വൻസായി മാറുന്നു. അതായത്, ഈ രംഗത്തിന്മേലാണ് സിനിമയുടെയും അതിൽ പ്രവർത്തിച്ച ഒട്ടനവധി ആർട്ടിസ്റ്റുകളുടെയും ടെക്നീഷ്യന്മാരുടെയും പേരുകൽ സൂപ്പർ ഇംപോസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇനി, ഒരു സാധാരണ ഹൊറർ സിനിമയുടെ ടൈറ്റിൽ സീക്വൻസ് ആവശ്യപ്പെടുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം സങ്കല്പിക്കുക. (ബഷീറിനോട് ചോദിച്ചാൽ, ഒരുപക്ഷേ, 'പെപ്പപ്പെപ്പപ്പേ' എന്നോ മറ്റോ പറയും!) അതെ, അത്തരം സംഗീതമാണ് ഈ രംഗത്തെ 'കൊഴുപ്പപ്പിക്കുന്നത്. എന്നുവച്ചാൽ, തിരക്കഥ തികഞ്ഞ നിശ്ശബ്ദത ആവശ്യപ്പെടുന്ന സ്ഥലത്ത് ഉച്ചസ്ഥായിലുള്ള, 'ലൗഡ്' എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ വിളിക്കാവുന്ന ഓർക്കസ്ട്രസംഗീതം! കരിയിലകളുടെ 'കിര്ര്ര് കിര്ര്' ശബ്ദവും ചിലങ്കകളുടെ 'ഖ്ലിം ഝ്ലിം' ശബ്ദവുമൊക്കെ അതിഭയങ്കരമായ ഈ നാദപ്രളയത്തിൽ മുങ്ങിപ്പോകുന്നു.

ഇവിടെനിന്ന് അടുത്ത രംഗത്തേക്ക് - സീൻ രണ്ട് - കടക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരു 'അത്ഭുതം' കാണാനാവുന്നു. ഇവിടെയാണ് യഥാർഥത്തിൽ 'കഥ' ആരംഭിക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ 'സാഹിത്യകാരൻ' പെട്ടിയും കെട്ടുമൊക്കെയായി ഭാർഗ്ഗവീനിലയം എന്ന വാടകവീട്ടിൽ താമസിക്കാനായി എത്തുകയാണ്. ബഷീറിന്റെ വിവരണത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗം അല്പം ദീർഘമായിത്തന്നെ ഉദ്ധരിക്കട്ടെ.

ഓടിവരുന്ന രണ്ടു റിക്ഷാവണ്ടികളുടെ മണിയടിക്കുന്ന ശബ്ദം.

ക്ട്ട്ക്ളിം! ക്ട്ക്ളിം!

ഓർത്തു മന്ദഹസിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരൻ മുമ്പിലുള്ള വണ്ടിയിൽ കാലിന്മേൽ കാൽ കയറ്റിവച്ച് ഗമയിൽ ഇരിക്കുന്നു. വായുടെ കോണിൽ പുകയുന്ന സിഗരറ്റ്, വെള്ള ഷർട്ട്, വെള്ളമുണ്ട്, വെള്ള ക്യാൻവാസ് ഷൂ, ഇടതുകൈത്തണ്ടയിൽ റിസ്റ്റ് വാച്ച്, പോക്കറ്റിൽ ഫൗണ്ടൻ പേന. മടിയിൽ ഒരു തുകൽപ്പെട്ടി. അതിന്റെ പുറത്ത് ഫ്രണ്ടുവീൽ ഇല്ലാത്ത ഒരു സൈക്കിൾ, സൈക്കിൾ ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടയിൽ പെട്ടിപ്പുറത്ത് ഒരു പുതിയ ഹറിക്കെയിൻ വിളക്ക്.

സാഹിത്യകാരൻ സൈക്കിൾ ബെല്ലടിക്കുന്നു.

ക്ട്ട്ക്ളിം! ക്ട്ക്ളിം

എന്നിട്ട് സിഗരറ്റ് കളഞ്ഞ് ആലോചനയോടെ വിദൂരതയിൽ നോക്കി എന്നവണ്ണം മന്ദഹസിക്കുന്നു.

പിറകിലത്തെ വണ്ടിയിൽ ഒരു ഗ്രാമഫോൺ, റെക്കോർഡുപെട്ടി, തർമോഫ്ളാസ്ക്, ബുക്ഷെൽഫ്, ഒരു കെട്ടുപുസ്തകങ്ങൾ, ഒരു മടക്കുകസേര, ഒരു ചെറിയ സ്റ്റൂൾ, ഒരു ടൈംപീസ്, കൂടാതെ സൈക്കിളിന്റെ ഫ്രണ്ടുവീലും. അത് ഉരുണ്ടു താഴെവീഴാൻ പാകത്തിനു നില്ക്കയാണ്. അതിനെ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ബെഡ് അങ്ങുമിങ്ങും ഇളകുന്നുണ്ട്. ഭാർഗ്ഗവീനിലയം അടുക്കാറായപ്പോൾ സൈക്കിളിന്റെ ബായ്ക്കു വീൽ പൊള്ളയായ ശബ്ദത്തോടെ താഴെ വീഴുന്നു:

ഫ്ടുങ്ക്!

എന്നിട്ടത് ഉരുണ്ടുമുന്നോട്ടുപോകുകയാണ്.

വണ്ടികൾ രണ്ടും നില്ക്കുന്നു. സാഹിത്യകാരൻ പതുക്കെ താഴെ ഇറങ്ങിവന്നേക്കാൻ ആംഗ്യം കാണിച്ചിട്ട് നടക്കുന്നു... സൈക്കിൾവീൽ ഉരുണ്ടുചെന്ന് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന്റെ ഗേറ്റിനടുത്ത് ചുമരുംചാരി നില്ക്കുകയാണ്![4]

ഒരു കാര്യം പെട്ടെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു: വിശദാംശങ്ങളിലാണ് ബഷീറിന്റെ നോട്ടം-സാഹിത്യകാരന്റെ ഇരിപ്പ്, രണ്ടുറിക്ഷാവണ്ടികളിലുമുള്ള സാധനങ്ങളുടെ പട്ടിക എന്നിങ്ങനെ. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്ന കാര്യം സൈക്കിളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ആദ്യത്തെ റിക്ഷാവണ്ടിയിൽ സാഹിത്യകാരന്റെ മടിയിലുള്ള തുകൽപ്പെട്ടിക്കുപുറത്ത് ഫ്രണ്ട്വീൽ. അത് ഉരുണ്ടുവീഴാൻ പാകത്തിൽ നില്ക്കുകയാണ്. ഇനി സിനിമ കാണുക.

ഗേറ്റിനടുത്തുനിന്നുള്ള ഒരു വിദൂരദൃശ്യ(Long Shot)ത്തിലാണ് രണ്ടു റിക്ഷാവണ്ടികളും ഓടിയടുക്കുന്നത് നാം കാണുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും, വിശദാംശങ്ങളിന്മേലുള്ള ബഷീറിന്റെ നോട്ടം ഇവിടെ തീർത്തും അപ്രസക്തമാകുന്നു. രണ്ടു വണ്ടികളിലുമായി ഏതാണ്ട് കുറേ സാധനങ്ങൾ കുത്തിനിറച്ചിട്ടുണ്ടെന്നല്ലാതെ തിരക്കഥയിൽ ലഭ്യമാകുന്ന വിശദാംശങ്ങളൊന്നും നമുക്ക് കാണാനാവില്ല. എന്നാൽ വണ്ടികൾ ഗേറ്റിനടുത്ത് നിർത്തുമ്പോൾ നമുക്ക് ഒരു കാര്യം കാണാനാവുന്നു. സൈക്കിളിന്റെ ഫ്രണ്ട് വീൽ പുറകിലത്തെ വണ്ടിയിലല്ല. സാഹിത്യകാരൻ ഇരിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ വണ്ടിയിൽത്തന്നെ അയാളുടെ ഇടതുവശത്തായുണ്ട്! ഇത് ഒരത്ഭുതമാവാം. എന്നാൽ ഇതിനേക്കാൾ അത്ഭുതകരമായ ഒരു കാര്യം സാഹിത്യകാരൻ ചെയ്യുന്നു. വണ്ടി നില്ക്കുമ്പോൾ ഇടതുകൈകൊണ്ട് ഫ്രണ്ട് വീൽ ഉരുട്ടി താഴേക്കിടുന്നു. അത് ഉരുണ്ടുചെന്ന് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന്റെ ഗേറ്റിൽ തട്ടി വീഴുന്നു! ഇതെന്തു കഥ എന്ന് അത്ഭുതപ്പെട്ടു തുടങ്ങുമ്പോൾ ഞെട്ടിക്കുന്ന മറ്റൊരു സംഭവം നാം കാണുന്നു. സാഹിത്യകാരൻ വണ്ടിയിൽ നിന്നിറങ്ങി, തുകൽപ്പെട്ടി താഴെവച്ച്, ഗേറ്റ് തള്ളിത്തുറക്കുന്നു (ഇടതുവശത്തുനിന്നുള്ള ഏതാണ്ടൊരു മീഡിയം ലോങ് പ്രൊഫൈൽ ഷോട്ട്). ഇനി ഗേറ്റിനകത്തുനിന്നുള്ള ഏതാണ്ട് അതേ റേയ്ഞ്ചിലുള്ള ഷോട്ടിലൂടെ നാം കാണുന്നതോ? സാഹിത്യകാരൻ കുനിഞ്ഞ് സൈക്കിൾവീലെടുത്ത് വീടിനു നേർക്കു തിരിച്ചുപിടിച്ചു

കൊണ്ട്, കുസൃതിയും സന്തോഷവും കലർന്ന ഭാവത്തോടെ, അതിനെ ഉരുട്ടിവിടുന്നു! (സൈക്കിൾവീൽ കുനിഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനിടയിൽ തള്ളിത്തുറക്കപ്പെട്ട ഗേറ്റിന്റെ ഒരു പാളി തിരിച്ചുവന്ന്) അയാളുടെ ആസനത്തിൽ ബ്ക്ടും! എന്നിടിക്കുന്നുമുണ്ട്..) അടുത്ത ഷോട്ടിൽ സൈക്കിൾവീൽ ഉരുണ്ടുചെന്ന് വീടിന്റെ വരാന്തയിലേക്കുള്ള പടവുകളിൽത്തട്ടി വീഴുന്ന അത്ഭുതസുന്ദരമായ കാഴ്ചയാണ് നാം കാണുക.

"ഭാഗർഗ്ഗവീനിലയം അടുക്കാറായപ്പോൾ സൈക്കിളിന്റെ ബായ്ക്കുവീൽ പൊള്ളയായ ശബ്ദത്തോടെ താഴെ വീഴുന്നു: ഫ്ടുങ്ക്! എന്നിട്ടത് ഉരുണ്ടു മുന്നോട്ടുപോകുകയാണ്. വണ്ടികൾ രണ്ടും നില്ക്കുന്നു... സൈക്കിൾ വീൽ ഉരുണ്ടുചെന്ന് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന്റെ ഗേറ്റിനടുത്ത് ചുമരും ചാരി നില്ക്കുകയാണ്! എന്നൊക്കെ ബഷീർ എഴുതിപ്പിടിപ്പിച്ചത് ചുമ്മാ!

എന്തുകൊണ്ട് വിൻസന്റ് എന്ന സംവിധായകൻ ഇങ്ങനെ ചെയ്തു എന്ന ചോദ്യത്തിനു പ്രസക്തിയില്ല. എന്തായിരുന്നിരിക്കാം ബഷീറിന്റെ പ്രതികരണം എന്നാലോചിക്കുന്നതിലും കാര്യമില്ല. ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന് ബഷീർ എഴുതിയ ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ ഇങ്ങനെ കാണാം. "ഭാർഗ്ഗവീനിലയം പണ്ടെന്നോ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ... ഓർക്കുന്നു. ഞാൻ മൂവിക്യാമറയുടെ തൊട്ടടുത്തുണ്ടായിരുന്നു. ഞാൻ എഴുതിയ രംഗങ്ങളൊക്കെത്തന്നെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. വിൻസന്റ് വളരെ ശ്രദ്ധിച്ചു. ഈ സാക്ഷ്യത്തിന്റെ നാനാർഥങ്ങൾ എന്തൊക്കെയായാലും ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാണ്. സൈക്കിൾവീൽ സ്വയം റിക്ഷാവണ്ടിയിൽനിന്നു താഴേക്കു വീണ് ഉരുണ്ടുചെന്ന് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന്റെ ഗേറ്റിനടുത്ത് ചുമരുംചാരി നില്ക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിള ദൃശ്യവത്കരണത്തിന്റെ സൂചികൊണ്ട് സംവിധായകൻ കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത് വ്യാഖ്യാനവും കൂടിയാണെന്നു "നീലവെളിച്ച'ച്ചത്തിന്റെ വായനയിൽ നാം നേരത്തേ കണ്ടു. മാത്രമല്ല, ചലച്ചിത്രസംവിധാനം എന്ന ക്രിയ തിരക്കഥയുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ (ഒപ്പം സാങ്കേതികശാസ്ത്രപരവുംകൂടിയായ) വ്യാഖ്യാനമാണെന്ന വസ്തുതയും നിലനില്ക്കുന്നു. എന്നാൽ അതേസമയം കഥയുടെയും തിരക്കഥയുടെയും വെളിച്ചത്തിൽ സിനിമ കാണുന്ന ഒരാളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇവിടെ സംവിധായകൻ എന്തുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ ചെയ്തുവെന്ന അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളയുമുണ്ട്. ഒരു കുമിള കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കുന്ന അതേ പ്രക്രിയ തന്നെ മറ്റൊരത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളയെ സാധ്യമാക്കുന്ന അത്ഭുതകരമായ അവസ്ഥാവിശേഷമാണിത്. അങ്ങനെ, വ്യാഖ്യാനവും ചലച്ചിത്രസംവിധാനവും വിമർശവുമൊക്കെ കൂടിച്ചേർന്ന് കുഴഞ്ഞുമറിയുന്നു. ഈ കുഴമറിച്ചിലിലൂടെ നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച ഗതിമാറ്റത്തിലേക്കു വീണ്ടും തിരിച്ചുചെല്ലാം.

ജീവിതത്തിലെ ഒരു അത്ഭുതസംഭവത്തെക്കുറിച്ച് ബഷീർ എഴുതിയ "നീലവെളിച്ചം" ഒതുക്കംകൊണ്ടും ഏകാഗ്രതകൊണ്ടും ശ്രദ്ധാർഹമായ രചനയാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. ഇവിടെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വസ്തുത തനി

ക്കുണ്ടാകുന്ന വിസ്മയാനുഭവത്തെ കഥാകാരൻ, അല്ലെങ്കിൽ 'ഞാൻ' എന്ന ആഖ്യാതാവ്, ഒരു പരിധിക്കപ്പുറം വിശകലനം ചെയ്യുവാനോ വിശദീകരിക്കുവാനോ ശ്രമിക്കുന്നില്ലയെന്നതാണ്. മറിച്ച്, അത്ഭുതത്തെ അത്ഭുതമായിത്തന്നെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് കഥ വിടവാങ്ങുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയ്ക്ക് ഇത്രയും പോരല്ലോ. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥാരചനയുടെ വേളയിൽ വിശകലനവും വിശദീകരണവും കടന്നുവരുന്നു. ഒപ്പം അത്ഭുതത്തിന്റെ സ്രോതസ്സുകളിലേക്കുള്ള കുറ്റാന്വേഷണയാത്രയും. ഇതിനുവേണ്ടി നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളെയും പടച്ചുവിടുന്നു. അങ്ങനെ ചെറുകഥയിൽ അദൃശ്യസാന്നിദ്ധ്യമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഭാർഗ്ഗവിക്കുട്ടി തിരക്കഥയിൽ സജീവ കഥാപാത്രമായി മാറന്നു. അവളുടെ പൂർവകഥ വിശദമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. അദൃശ്യമായതിനെ ദൃശ്യമാക്കുകയും അജ്ഞേയമായതിനെ ജ്ഞേയമാക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രക്രിയ സവിശേഷതയിൽ നിന്നു സാമാന്യത്വത്തിലേക്കുള്ള ഗതിമാറ്റത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന മാത്രമല്ല, അത്ഭുതമെന്ന കുമിളയെ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ (ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ?) സൂചികൊണ്ട് കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനു തുല്യവുമാണ്. ഇതാണ് ഭാർഗ്ഗവീനിലയം തിരക്കഥയിൽ ബഷീർ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ ബഷീറും വ്യാഖ്യാതാവായി മാറുന്നു.

വ്യാഖ്യാതാവെന്ന തിരക്കഥാകൃത്ത് പടച്ചുവിടുന്ന പടർപ്പുകളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ സംവിധായകൻ ഏറെക്കുറെ വിശ്വസ്തത പുലർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാം നേരത്തെ കണ്ട ഉദാഹരണങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് മറ്റു ചില ചെറിയ തോതിലുള്ള ചുവടുമാറ്റവും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിൽ ചില്ലറ മാറ്റങ്ങൾ; ചില സ്വീക്വൻസുകളിലുള്ള മാറ്റം എന്നിങ്ങനെ. ഇവയിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായി തോന്നുന്നത് ഭാർഗ്ഗവിയെ സാഹിത്യകാരൻ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന കാര്യത്തിലാണ്. ബഷീറിന്റെ തിരക്കഥപ്രകാരം "സ്വപ്ന സുന്ദരീ", "പൊൻകിനാവേ" തുടങ്ങിയ പദപ്രയോഗങ്ങളാണ്. സാഹിത്യകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചിത്രത്തിൽ ഇവ്വിധമുള്ള അഭിസംബോധന പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു: പകരം "ഭാർഗ്ഗവിക്കുട്ടി" എന്ന വിളിമാത്രം. ഇത് ചിത്രത്തിന്റെ മായികാന്തരീക്ഷത്തെയും ഭാവഘടനയെയും തിരക്കഥയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പുനർനിർവിചക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇതോടൊപ്പം ചേർത്തു വിശകലനംചെയ്യേണ്ട മറ്റൊരു സംഗതിയാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രകടമാക്കുന്ന ഒരുതരം അന്തർപാഠ്യത (Intertextuality). നീലവെളിച്ചം എന്ന ചെറുകഥ അറുപതുകളുടെ മധ്യത്തിൽ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം എന്ന തിരക്കഥയായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ പടർപ്പുകൾക്കിടയിൽ ബഷീറിന്റെ മറ്റു നിരവധി രചനകളുടെ പ്രതിധ്വനികൾ നമുക്ക് കേൾക്കാനാവുന്നു. പ്രേമലേഖനം, അനർഘനിമിഷം, മതിലുകൾ, അനുരാഗത്തിന്റെ ദിനങ്ങൾ, ഏകാന്തതയുടെ മഹാതീരം തുടങ്ങിയ കൃതികളിൽ

നിന്നുള്ള വരികളോ വരികളുടെ പ്രതിധ്വനികളോ പാഠഭേദങ്ങളോ ധാരാള മായുണ്ട് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിൽ. ഉദാഹരണങ്ങൾ. 1.ആ പൂവ് എന്തു ചെയ്തു?..... രക്തനക്ഷത്രംപോലെ കടുംചെമപ്പായ ആ പൂവ്?... എന്റെ ഹൃദ യമായിരുന്നു അത്. എന്ന ഏകാന്തതയുടെ മഹാതീരത്തിലെ സുപ്രസിദ്ധ വരികൾ ഈ തിരക്കഥയിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. 2.പ്രസംഗത്തിൽ കുറച്ചു തമാശയും വേണം. ആളുകൾക്ക് ചിരിക്കാൻ പറ്റിയത് എന്ന് അനുരാഗ ത്തിന്റെ ദിനങ്ങളിലെ ദേവിയോടൊപ്പം തിരക്കഥയിൽ/സിനിമയിൽ ഭാർഗ്ഗ വിയും പറയുന്നു; 3."അനർഘനിമിഷത്തിലെ സുപ്രധാനവാക്യം, "നീയും ഞാനും എന്നുള്ള യാഥാർഥ്യത്തിൽനിന്ന് അവസാനം നീ മാത്രമായി അവ ശേഷിക്കുവാൻ പോകയാണ്, തിരക്കഥയിൽ/സിനിമയിൽ സാഹിത്യകാരന്റെ അവസാനവാക്കുകളായി മാറുന്നു. ഭാർഗ്ഗവിക്കുട്ടി, എന്റെ സുഹൃത്തേ, വിട തരിക. നീയും ഞാനും എന്നുള്ള യാഥാർഥ്യത്തിൽനിന്നു ഞാൻ മാത്രം അവശേഷിക്കുവാൻ പോകയാണ്. ഞാൻ മാത്രം." ഉദാഹരണങ്ങൾ ദീർഘി പ്പിക്കുന്നില്ല.

ഇവയേക്കാളൊക്കെ ശ്രദ്ധാർഹമായിട്ടുള്ളത്, ഒരുപക്ഷേ, 'മതിലു കൾ' എന്ന കൃതിയുമായുള്ള അന്തർപാഠതലത്തിലുള്ള ബന്ധമാണ്. നീല വെളിച്ചം എഴുതി വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാണ് ബഷീർ മതിലുകൾ എഴുതുന്ന ത്. അതുംകഴിഞ്ഞാണ് 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' എന്ന തിരക്കഥ. തിരക്കഥയിൽ, നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ഭാർഗ്ഗവിയുടെ പൂർവ്വകഥ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു, ഒപ്പം അവളുടെ കാമുകൻ ശശികുമാർ അടക്കമുള്ള നിരവധി പുതിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭാർഗ്ഗവിയും ശശി കുമാറും ഒരു മതിലിന് അപ്പുറത്തും ഇപ്പുറത്തും നിന്നുകൊണ്ട് സംസാരി ക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ ഉടനടി മതിലുകൾ എന്ന കൃതിയെ ഓർമ്മയിലെത്തിക്കും. ഒപ്പം അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മതിലുകൾ എന്ന ചലച്ചിത്രവും. അപ്പോൾ മൗലികമായ ഒരു വ്യത്യാസവും നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നു. അടൂരിന്റെ ചിത്രത്തിൽ, ബഷീറിന്റെ കൃതിയിലെന്നപോലെ, നാരായണി നേരിട്ടു പ്രത്യ ക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. മണമായും ശബ്ദമായും മാത്രമാണ് നാരായണി നിലകൊ ള്ളുന്നത്. ബഷീറിന്റെ നീലവെളിച്ചം ഉൾപ്പെടെയുള്ള നിരവധി കൃതികളിൽ സ്ത്രീ അസന്നിഹിതമായ സാന്നിദ്ധ്യമായി, അഭാവമായി, ആഖ്യാനവത്ക രിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അടൂരിന്റെ ചിത്രം ഇതിനോട് നീതിപുലർത്തുകയും ചെയ്യു ന്നു. എന്നാൽ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം സ്ത്രീയെന്ന അഭാവത്തെസ അസന്നിഹി തസാന്നിധ്യത്തെ ദൃഷ്ടിപഥത്തിലേക്കു കൊണ്ടുവരുന്നു. 'നീലവെളിച്ചം' പോലുള്ള ബഷീർകൃതികളെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ആന്ദ്രേഗ്രീൻ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സൈദ്ധാന്തികസന്ദർഭത്തിൽ നടത്തിയ നിരീക്ഷണ മാണ് ഓർമ്മ വരിക: "Writing fashions (the) dimension of absence while it re-presents, while (in a certain sense) it renders present. In another sense, writing deepens this dimension of absence which endows it with

its specificity"[6]. സന്നിഹിതമായതിനെ/വർത്തമാനത്തെ പുനരവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ എഴുത്ത് അസാന്നിദ്ധ്യത്തെ/അഭാവത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒപ്പം, എഴുത്ത് അസാന്നിദ്ധ്യത്തിന് ആഴം നല്കുകയും അതുവഴി അതിന്റെ കണിശമായ സവിശേഷതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റെയും അപനിർമ്മാണത്തിന്റെയും വെളിച്ചത്തിൽ ആന്ദ്രേഗ്രീൻ നടത്തുന്ന ഈ നിരീക്ഷണത്തോടൊപ്പം തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു സൈദ്ധാന്തികമണ്ഡലത്തിൽ, ബ്രെഷ്റ്റിനെപ്പറ്റിയും ഭൗതികനാടകവേദി (materialist theatre) യെപ്പറ്റിയുമൊക്കെ സംസാരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ലൂയി അൽത്തൂസർ പറയുന്ന, ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ വിരോധാഭാസമെന്നുതോന്നിക്കാവുന്ന ഒരു കാര്യംകൂടി ചേർത്തുവച്ചുവായിച്ചാൽ, ഭാർഗ്ഗവി, നാരായണി തുടങ്ങിയവരുമായുള്ള അതാത് ആഖ്യാതാക്കളുടെ ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും ഈ ബന്ധത്തെ സാധ്യമാക്കുന്ന ആഖ്യാനകലയുടെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങളെപ്പറ്റിയും നമുക്ക് ചില ഉൾക്കാഴ്ചകൾ ലഭിക്കുന്നതാണ്. "The true relationship is constituted precisely by the absence of relations."[7] അതെ, "യഥാർഥ" ബന്ധം രൂപീകൃതമാകുന്നത് ബന്ധങ്ങളുടെ അഭാവത്തിലൂടെ! സൈദ്ധാന്തികമായ മണ്ഡലത്തിൽ ലഭ്യമാകുന്ന അത്ഭുതത്തിന്റെ ഈ കുമിള ബഷീറിനെപ്പോലുള്ള എഴുത്തുകാരിലേക്കു വീണ്ടും വീണ്ടും തിരിച്ചുചെല്ലാൻ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കു ന്നു.

ഇങ്ങനെ തിരിച്ചുചെല്ലുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു 'ചെറിയ' കാര്യത്തെപ്പറ്റിക്കൂടി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിക്കാം. 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയ'ത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ വി.അബ്ദുള്ള സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെ, ചിത്രത്തിന്റെ കഥാതന്തു നീണ്ട ചർച്ചകൾക്കും പരിശോധനകൾക്കും ശേഷമാണ് തിരഞ്ഞെടുത്തത്. 8 ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യ അണിയറ പ്രവർത്തകർ ചേർന്നിരുന്ന് ചർച്ചകളിലൂടെ തിരക്കഥയ്ക്കു രൂപം നല്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും അത് ഒരുതരം ആശയസമന്വയത്തെയാണ്, ഒരു കൂട്ടത്തിന്റെ പൊതുലക്ഷ്യത്തെയാണ്, അടയാളപ്പെടുത്തുക. അപ്പോൾ, നിലനില്ക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കല്പങ്ങളുടെയും മൂല്യങ്ങളുടെയും പ്രതീക്ഷകളുടെയും സംയോജനവും സാക്ഷാത്കാരവുമായിത്തീരുന്നു തിരക്കഥ. ഈ അർഥത്തിൽ 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' എന്ന തിരക്കഥ ബഷീറിന്റെ മാത്രം സൃഷ്ടിയല്ല; മറിച്ച് അറുപതുകളുടെ മധ്യത്തിൽ മലയാളസിനിമയിലെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യമായിരുന്ന നിരവധിപേരുടെ (നിർമ്മാതാവും സംവിധായകനും മറ്റു ടെക്നീഷ്യന്മാരടക്കം) കൂട്ടായ പ്രതീക്ഷയിൽ, പ്രവർത്തനത്തിൽ, ഉരുവം കൊണ്ട ഒരു രചനയാണ്. ഇതിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ് 'മതിലുകൾ' എന്ന സിനിമയുടെ നിർമ്മാണപ്രക്രിയ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ചിത്രം നിലനില്ക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്നും രീതികളിൽനിന്നും ഒരുപരിധിവരെ മാറിനില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയിലും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങളിലും കാണാവുന്ന

പ്രധാനപ്പെട്ട ഇത്തരം വ്യത്യാസങ്ങൾ അന്തിമഫലത്തെ അഥവാ ചലച്ചിത്രോത്പന്നത്തെ മൗലികമായ വിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുമെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ഇതോടൊപ്പം പ്രേക്ഷക സമൂഹങ്ങളിൽ കാണാവുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ കൂടി പരിഗണിക്കുക. അപ്പോൾ ഭാർഗ്ഗവീനിലയവും 'മതിലുകളും' തമ്മിലുള്ള അന്തരം നമുക്ക് കൂടുതൽ ബോധ്യമായിത്തീരുന്നു. തന്റെ കാലത്തെ സാഹിത്യസങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്ന് മൗലികമാംവിധം മാറിനടന്ന ആളാണ് ബഷീർ എന്ന കാര്യംകൂടി ഓർക്കുക. ഈ വഴി മാറിനടപ്പാണ് നീലവെളിച്ചം പോലുള്ള ബഷീർകൃതികളെ അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളകളാക്കി മാറ്റുന്നത്.

അപ്പോഴും ബഷീർ സത്യത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും. ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിനെഴുതിയ ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ, എഴുതിയതിൽ "ഏറിയകൂറും എന്റെ സ്വന്തം അനുഭവങ്ങളാണ്. ഫസ്റ്റ്ഹാൻഡ് എക്സ്പീരിയൻസ്. ഞാൻ എന്നു ഞാൻ എഴുതുമ്പോൾ അത് ഈ എഴുതുന്ന ഞാൻതന്നെ. വേറെ ആരുമല്ല"9 എന്നു കാണാം. മുഴുവൻ സത്യമാണോയെന്ന ചോദ്യം ബഷീർ തന്നെ ഉന്നയിക്കുന്നു. ഉത്തരം ഇങ്ങനെ: അവയിൽ.... അതേപോലെ തന്നെ തനിസത്യമായവയും കാണും. തനി....പിന്നെ.... മുക്കാൽ സത്യം, അരസത്യം, കാൽസത്യം, പൊടിസത്യം... ഇങ്ങനെ പോകുന്നു. ശുദ്ധഭാവന? അതിലും കാണും ചിരിപിടിയോളം സത്യം. ഒട്ടു മിക്കതും, മിക്കതുംതന്നെ അതേപോലെ സത്യമാണ്."10 ഇതു വായിക്കുമ്പോൾ ഓർമ്മയിലെത്തുന്ന ഴാക് ലകാന്റെ ഒരു നിരീക്ഷണം ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് തത്ക്കാലം നിർത്തട്ടെ: "There is no truth that, in passing through awareness, doesnot lie".

പോസ്റ്റ് സ്ക്രിപ്റ്റ് (അഥവാ തിരക്കഥാനന്തരം)

1. ഡി.സി. ബുക്സ് 1985-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച സ്ക്രിപ്റ്റ് തന്നെയായിരുന്നുവോ അതേപടി വിൻസന്റിന്റെ കൈയിൽ നിർമ്മാണവേളയിലുണ്ടായിരുന്നത് എന്നറിയില്ല. പിന്നീടേതെങ്കിലും ഘട്ടത്തിൽ ബഷീർ തിരുത്തിയെഴുതിയതായിരിക്കുമോ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത്?
2. വി.അബ്ദുള്ള നിർവഹിച്ച നീലവെളിച്ചത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ഇത്തരമൊരു പ്രശ്നമുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിനുശേഷം ബഷീർ നീലവെളിച്ചം തിരുത്തിയെഴുതിയിട്ടുണ്ടോ? പുതിയ ഓരോ പതിപ്പും വരുമ്പോൾ ചില്ലറ തിരുത്തലുകൾ നടത്തുക ബഷീറിന്റെ രീതിയായിരുന്നു; 'ശബ്ദങ്ങൾ' പോലുള്ള കൃതികളിൽ വരുത്തിയിട്ടുള്ള ചില മാറ്റങ്ങൾ എനിക്കറിയാം. അതുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരമൊരു ചോദ്യം.
3. കൈരളി ചാനലിൽ സംപ്രേഷണംചെയ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ റിക്കോർഡ് ചെയ്ത സി.ഡിയാണ് 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള എന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് ആധാരം. ഇതും ഒറിജിനൽ റിലീസ്പ്രിന്റും തമ്മിലുണ്ടായേ ക്കാവുന്ന വ്യത്യാസങ്ങളെപ്പറ്റി എനിക്ക് ഒന്നുമറിയില്ല.

4. 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' തിരക്കഥയുടെ സീൻ രണ്ടിൽനിന്നുള്ള ഉദ്ധരണിയിൽ ഒരു തമാശ കാണാം. ഫ്രണ്ട്‌വീൽ ഇല്ലാത്ത സൈക്കിൾ മുമ്പിലത്തെ റിക്ഷാവണ്ടിയിലും ഫ്രണ്ട്‌വീൽ പിറകിലത്തെ റിക്ഷാവണ്ടിയിലുമാണെന്നാണല്ലോ ബഷീർ എഴുതുന്നത്. എന്നാൽ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം അടുക്കാറായപ്പോൾ പിറകിലത്തെ വണ്ടിയിൽനിന്ന് ഉരുണ്ടുവീഴുന്നത് ഫ്രണ്ട്‌വീലല്ല, ബായ്ക്കുവീലാണ്! ഉദ്ധരണി വീണ്ടും ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. ഇത് അച്ചടിത്തെറ്റാണോ? അതോ ബഷീറിനു പറ്റിയ കൈപ്പിഴയോ? അതുമല്ലെങ്കിൽ, പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനായി തിരക്കഥ പകർത്തിയെഴുതാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട കറന്റ്ബുക്സിലെ മാനേജർ ബി. മോഹൻകുമാറിനു പറ്റിയ കൈപ്പിഴയോ? അതെ, അത്ഭുതത്തിന്റെ കുമിളകൾ ഒന്നൊന്നായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു! തിരക്കഥാനന്തരം! മംഗളം!

കുറിപ്പുകൾ

1. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ. സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ, 2 വാല്യങ്ങൾ (കോട്ടയം, ഡി.സി.ബുക്സ്, 1992), പു. 671.
2. Basheer, Vaikom Muhammad. Poovan Banana and other stories. Tr. V. Abdulla, (Hyderbad, 1994) p. 130.
3. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, ഡി. സി. ബുക്സ് 1985) പു.35.
4. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, ഡി.സി.ബുക്സ്1985) പു.36 –37.
5. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, 1985) പു.31.
6. Green, Andre. "The Double and the Absent". Psychoanalysis, Creativity, and Literature. Ed. Alan Roland (New York, 1978), pp. 271-92.
7. Althusser, Louis. "The Piccolo Teatro'; Bertolazzi and Brecht - Notes on Materalist.
8. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, 1985) പു.11
9. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, 1985) പു.16
10. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (കോട്ടയം, 1985) പു.16
11. Lacan, Jacques, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. (Harmondsworth, 1979) p.vii

3. ജനപ്രിയ മുഖമൂടികൾക്കുള്ളിലെ ദേശീയ സിനിമ

ഡോ. ഉമർ തറമേൽ

ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് വെള്ളവും വളവും വലിച്ചെടുത്ത് ബൃഹത്ആഖ്യാനങ്ങൾ വളർന്നുവരുന്ന രീതി ഉത്തരാധുനിക കാലത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണ്. വൻ രാഷ്ട്രനീതിക്ക് അഭിമതമായതൊക്കെ ഒളിച്ചു കടത്താനുള്ള ഇടങ്ങൾ അവ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ജനപ്രിയ വിഡംബനാഖ്യാനങ്ങളെ സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയ രൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുക. യാഥാർത്ഥ്യവും അയഥാർത്ഥ്യവും തിരിച്ചറിയാൻ പറ്റാത്ത രീതിയിൽ ഒരു സിന്തറ്റിക് ഐഡിയോളജിയുടെ രൂപമായിരിക്കും അതിനുണ്ടാവുക. പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ ഫാസ്റ്റ് ഫുഡ് പോലെ മാറി മാറി അതിനുൽപ്പാദിപ്പിക്കാനാവും.

നവോത്ഥാന ആധുനികത അതിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയത് ജനകീയം/ജനപ്രിയം എന്ന തോതിൽ കലകളെ തരംതിരിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു. ഇലക്ട്രോണിക്/സൈബർ അധികാരവ്യവസ്ഥ മുന്തിനിൽക്കുന്ന പുതിയ ലോകക്രമത്തിൽ അപഭ്രംശസ്വത്വങ്ങളുടെ നിരവധി രൂപങ്ങൾ പല രീതിയിൽ ഉയർന്നുവരുന്നതുകാണാം. പ്രാന്തീയമായ സംസ്കാരങ്ങൾ അവയുടെ സ്ഥാനം പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ ഉള്ള വ്യഗ്രതയിലാണ്. ഇത്തരുണത്തിലാണ് ജനപ്രിയം/ജനകീയം എന്ന അതിർത്തി മെല്ലെ മെല്ലേ മാഞ്ഞുപോവുകയും സിന്തറ്റിക് ആഖ്യാന മാതൃകകൾ സംപുഷ്ടമാവുകയും ചെയ്യുന്നത്.

രാമാനന്ദസാഗറിന്റെ രാമായണം മെഗാസീരിയൽ ഒരു മഹാഭാരത (Pan Indian) യാഥാർഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിച്ച രീതി തൊണ്ണൂറുകളിലെ ഭാരത ദേശീയതയെക്കുറിച്ചുള്ള വേറിട്ട ചില ഉൾക്കാഴ്ചകൾ നൽകുന്നു. ബഹുസ്വരാത്മകമായി വായിക്കാവുന്ന നാടോടി വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ഇതിഹാസത്തെ

ആഗോളവത്കൃത ദേശരാഷ്ട്രക്രമത്തിൽ പഴയ മതാത്മകവായനയെ തിരിച്ചുപിടിക്കുകയാണ് രാമാനന്ദസാഗർ ചെയ്തത്. ഭാരതത്തിലെ ഗൃഹാന്തരീക്ഷത്തിൽ സുഘടിതമായ ഒരാശയത്തെ ഈ സീരിയൽ, സ്ഥാപിച്ചു. നല്ലത്/തീയത് എന്ന രണ്ടു പക്ഷങ്ങളെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഇതിഹാസത്തിനകത്തെ മേൽക്കോയ്മാ കർത്തൃത്വത്തെ തിരിച്ചുപിടിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഏറെക്കുറെ വിജയിച്ചു. യാഥാർഥ്യങ്ങളെ ബിംബഭാഷയുടെ ഡിജിറ്റൽ പ്രത്യേകതകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് നിഗൂഢവും അതീതവുമായി അവതരിപ്പിച്ചു. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും അമിതാബ്ബച്ചൻ ഹിന്ദിസിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിച്ച ക്ഷുഭിതയൗവന നായകപ്രകൃതിയെ നവോത്ഥാന ആധുനികത അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയസംസ്ഥാപത്തിന് ഉപയോഗിച്ചപോലെ നവകൊളോണിയൽ കാല ഇതിഹാസത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷം ഇതിലൂടെ സംജാതമായി. നെഹ്റുവിലൂടെയും തുടർന്ന് ഇന്ദിരയിലൂടെയും വളർന്നുവലുതായ ദേശരാഷ്ട്രമാതൃകയുടെ, സുരക്ഷാത്മകവും അതേ അളവിൽ ആസുരവുമായ ആൺകോയ്മയിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു ഫിക്റ്റിഷ്യസ് ദേശീയതയെ കൊണ്ടാടുന്നതിൽ ഈ സീരിയൽ ഒരു പ്രധാനപങ്കുവഹിച്ചു. (തമിഴ്നാട്ടിൽ, ദ്രാവിഡ രാഷ്ട്രീയത്തെ ആര്യവൽകൃതരക്ഷകബിംബം കൊണ്ട് പരിഷ്കരിച്ച എം.ജി.ആറിന്റെ മാതൃകയും ഇതിനു സമാന്തരമായി കാണാവുന്നതാണ്. ഡി.എം.കെ യുടെ പിറവിയോടുകൂടി ദ്രാവിഡ രാഷ്ട്രീയം ചില ആര്യമാതൃകകളെ സ്വീകരിച്ചു തുടങ്ങി. ഇ.വി.ആറിന്റെ ദ്രാവിഡ രാഷ്ട്രീയപദ്ധതികളെ തുരങ്കംവയ്ക്കുന്ന രീതിയിൽ ബ്രാഹ്മിൻ/ബനിയ സവർണജാതികൾ ആശയപരമായും വാണിജ്യപരമായും പിടിമുറുക്കുന്നത് ഇതേ കാലത്താണെന്നു കാണാം.

ഇതിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ പിൽക്കാല തമിഴ് രാഷ്ട്രീയത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും സജീവമായി. പാരമ്പര്യത്തേയും ആധുനികതയേയും ഒട്ടിച്ചുവയ്ക്കുന്ന ഒരു ചലചിത്രരീതി സാങ്കേതിക തികവുകളോടെ അതു മുന്നോട്ടുവച്ചു. തമിഴിലും, തെലുങ്കിലും ചെറിയ തോതിൽ മറ്റു തെന്നിന്ത്യൻ ഭാഷകളിലും നിർമിക്കപ്പെട്ട ഇതിഹാസാസ്പദമായ ചലചിത്രങ്ങൾ ഇക്കാര്യം ഏറെക്കുറെ പാലിച്ചു. ഫ്യൂഡൽ ആശയഗതിയേയും കൊളോണിയൽ ആധുനികതയേയും സമരസത്തോടെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ഫോർമുലാ ചിത്രങ്ങളായി ഇവ മാറി.

ബോളിവുഡ് ചലചിത്രവ്യവസായം മറ്റൊരു രീതിയിൽ തമിഴ് സിനിമാ ലോകത്തെ സ്വാധീനിച്ചു. നഗരവും ദേശരാഷ്ട്രവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പുനർനിർവ്വചിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആധുനിക ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഈ വ്യവസായത്തിന്റെ പുതുമാതൃകകളായി തീർന്നത്. നഗരീക മധ്യവർഗത്തിന്റെ അരക്ഷിതത്വനിലപാടുകളെ മുതലെടുത്തുകൊണ്ട് ഈ സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാനംപിടിച്ചു. ദേശീയതയെ പുനർനിർവ്വചിച്ചുകൊണ്ട് ജനാധിപത്യവിശ്വാസങ്ങളെ വ്യക്തിവൽക്കരിക്കുകയും മധ്യവർഗകാണിയെ സ്വയം

സംതൃപ്തിയിലേക്ക് നയിക്കാവുന്ന ചേരുവകൾ (ഴാനർ) രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്തു.

1992 ഡിസംബർ 6ന് മുൻപേ മണിരത്നത്തിന്റെ റോജ ഗംഭീരപ്രദർശനവിജയം നേടിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഫാസിസ്റ്റുനിലപാടുകളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ആൺകോയ്മാ രാഷ്ട്രീയത്തെ പുതിയ കുപ്പിയിലൊഴിച്ച് അത് പ്രകാശിപ്പിച്ചു. യുക്തമായ ഈ ദേശീയതയെത്തന്നെയാണ് മണിരത്നത്തിന്റെ ബോംബെ, കന്നത്തിൽ മുത്തമിട്ടാൻ എന്നീ ചിത്രങ്ങളും പല രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും, നോവുകളിൽ നിന്ന് തീപിടിച്ച വലുതാകുന്ന സത്യങ്ങളെ ഭീമാകാരമായ ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ കർതൃത്വങ്ങളിലേക്ക് തന്ത്രപരമായി സ്വാംശീകരിക്കാനുള്ള ഇത്തരം അടവുനയ പ്രഖ്യാപനം തമിഴ് ചിത്രങ്ങൾ നന്നായി പരിപാലിച്ചു. തമിഴ് രാഷ്ട്രീയത്തിൽ ദ്രാവിഡ മുന്നേറ്റ കഴകത്തിന്റെ പതനവും, ബ്രാഹ്മിൺലോബിയുടെ കുതിപ്പും സമാന്തരമായൊരു വായനയ്ക്ക് പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ഉദാരസാമ്പത്തിക ആഗോളവ്യവസ്ഥയുമായി സന്ധിചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ ദേശീയതയും തീവ്രവാദവും കൂട്ടിക്കുഴച്ച് അവതരിപ്പിച്ച ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ ജനപ്രിയ സംസ്കാര സാഹചര്യത്തിൽ എളുപ്പം വേരുപിടിച്ച് വലുതായി. ദേശീയ വികാരത്തിലുൾച്ചേർന്ന നാർസിസ്റ്റിക് പ്രവണത അരാഷ്ട്രീയവും കാല്പനികവുമാക്കിയ ഈ ചലച്ചിത്രസമീപനം പുനഃരുത്ഥാന ഭാവനയുടെ പുതുകിനാവുകളെ നെയ്തുണ്ടാക്കി.

മിനിസ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ശക്തിമാൻ സീരിയലുകൾ ജനാധിപത്യ നീതിന്യായ വ്യവസ്ഥിതിയലധിഷ്ഠിതമായ നിഗ്രഹാനുഗ്രഹശക്തിയെ മാറ്റി അതിവ്യക്തിവാദത്തിന്റേയും അരാഷ്ട്രീയ വാദത്തിന്റെയും മുകുളങ്ങളെ ഗാർഹീകാന്തരീക്ഷത്തിൽ ഏറെക്കുറെ സ്ഥാപിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. നവലിബറൽ ദേശീയ സാഹചര്യത്തിൽ, ഫാസിസത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾക്ക്, അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിന് സമൂർത്തമായ ഒരാശയംപോലും വേണ്ട എന്ന യുക്തിയിലേക്ക് കലാതന്ത്രത്തെ മാറ്റി എഴുതിയത് ഉദാഹരണമാണിത്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയും, കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക്സ് വിസാർഡിയും ഉപയോഗിച്ച് അതിമാനുഷദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഒരു മതേതരത്വ പരിവേഷം ചാർത്തിക്കൊടുക്കാൻ എളുപ്പമാണ്.

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേക്ക് ഇതിന്റെ വരവ് ഹിന്ദി, തമിഴ് ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണെന്നും കാണാം. ഏതുതരം വെർചൽ സ്പേയ്സിനേയും മുതലെടുക്കുവാനുള്ള കഴിവ് ഈ സാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്കുണ്ട്. ശങ്കറിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള അതീത ദൃശ്യഫാന്റസികളുടെ ഒരു പാക്കേജ് തന്നെ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നതുകാണാം. അന്യൻ എന്ന ചിത്രത്തിൽ മൾട്ടിപ്പിൾ പേഴ്സണാലിറ്റി ഡിസോർഡർ (എം.പി.ഡി) എന്ന മനോവൈകല്യത്തെയാണ് ഇതിനുവേണ്ടി അദ്ദേഹം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

മൾട്ടിപ്പിൾ പേഴ്സണാലിറ്റി ഡിസ്ഓർഡർ (എം.പി.ഡി.) ഉദാര ജനാധിപത്യ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയിൽ ഏറെ സങ്കീർണ്ണമായ മാനസികപ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. പരസ്പരം സംവേദനം സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയാത്ത വിധം ഒരാളുടെ വ്യക്തിത്വം പലതായി ചിതറുന്ന ഒരു മാനസികാവസ്ഥയാണിത്. ലക്കാന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ ആഗ്രഹങ്ങൾ അന്യരുടെ അഭിലാഷങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് (Desire is the desire of the other) എന്ന തത്വം അബോധം വ്യതിരിക്തമായ സാമൂഹിക സ്വാധീനങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയാണ് എന്ന് വാദിക്കുന്നു.

'അന്യൻ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ ത്രിത്വവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയായ നായകനെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എം.പി.ഡിയുടെ പൊതുരാഷ്ട്രീയ ക്രമത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം. ഒരേ സമയത്ത് അയാൾ പാരമ്പര്യവാദിയും കുടുംബസാമൂഹികബന്ധങ്ങളിൽ അമിതശ്രദ്ധയുള്ളവനും ആയ ഒരു മേൽജാതിക്കാര (ബ്രാഹ്മിൺ)നാണ്. സമൂഹത്തിൽ നടമാടുന്ന അഴിമതിയും അക്രമങ്ങളും അമ്പിരാജ് എന്ന പേരിലുള്ള ഈ വക്കീലിനെ എപ്പോഴും പ്രകോപിപ്പിക്കുന്നു. പഴയ ചലചിത്രങ്ങളിലെ സെക്കുലർ ജനനായകനെ പല കാര്യത്തിലും പിന്നിലാക്കുന്ന ഇദ്ദേഹം. അമ്പിയുടെ മറ്റൊരു അവതാരമായ റെമോ, മൈക്കൾ ജാക്സന്റെ ആട്ടരൂപങ്ങളിലും മറ്റും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുള്ള ഉന്മാദിയായ കാമുകനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. അതേസമയം സ്ത്രീയുടെ മുമ്പിൽ റെമോ വിക്ടോറിയൻ മധ്യവർഗസ്വഭാവമുള്ള മാസ്കുലിനിറ്റിയുടെ വക്താവാണ്. സൈബർ ലോകത്ത് ഒരു പുതിയ വെബ് സൈറ്റ് നിർമ്മിച്ച് അതിലൂടെ സാമൂഹ്യവിരുദ്ധരെ തിരിച്ചറിയുകയും അവർക്ക് ശിക്ഷ സ്വയം നടപ്പിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അന്യൻ ആദ്യത്തെ രണ്ടു മാനസികാവസ്ഥകളേയും വിചിത്രമായ രീതിയിൽ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു.

സംസ്കൃതത്തിലെ ഗരുഡപുരാണമാണ് 'അന്യൻ' നടപ്പിലാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നീതിന്യായശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആധാരപാഠം. പുരാതന/ആര്യാധിഷ്ഠിത സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയിൽ അതിന്റെ നീതിന്യായ ശാസ്ത്രത്തെ പാലിച്ചിരുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥമാണത്. ഓരോ ജാതി മനുഷ്യനും (ജാതി വ്യവസ്ഥാക്രമം പ്രധാനം) അവരവർ ചെയ്യുന്ന കുറ്റങ്ങളുടെ രീതി അനുസരിച്ച് നരകത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന ശിക്ഷാവിധികളാണ് അതിൽ പരമാർശിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ നീതിശാസ്ത്രപാഠം കൂടിയാണത്. അതിമാനുഷ രൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന റെമോയും, അന്യനും (എം.പി.ഡിയുടെ ബലത്തിൽ) ഗരുഡപുരാണത്തിലെ ശിക്ഷാവിധികൾ നടപ്പിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സീരിയലിലെ ശക്തിമാനെപ്പോലെ സാമൂഹ്യ ഉപബോധത്തിലെ ഒരു രാഷ്ട്രീയ ബാധ്യത ഏറ്റെടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നത് എന്ന കണിശമായ ബോധം കാണികളിൽ ഉണർത്താൻ ചിത്രം പരമാവധി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സ്റ്റേറ്റിന്റെ നീതിന്യായ വ്യവസ്ഥയേയും അതിന്റെ ആയുധമായ പൊലീസിനെയും

കബളിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് 'അന്യൻ' സാമൂഹ്യവിരുദ്ധരുടെമേൽ ഗരുഡപുരാണത്തിലെ ശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സീരിയലിലെ ശക്തിമാനെപ്പോലെ സാമൂഹ്യഉപബോധത്തിലെ ഒരു രാഷ്ട്രീയബാധ്യത ഏറ്റെടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നത് എന്ന കണിശമായ ബോധം കാണികളിൽ ഉണർത്താൻ ചിത്രം പരമാവധി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അവസാനം പോലീസിന്റെ പിടിയിലാകുന്ന അന്യൻ, ആധുനിക മനഃശാസ്ത്ര ക്ലിനിക്കിൽ നിന്നും മൾട്ടിപ്പിൾ പേഴ്സണാലിറ്റി ഡിസ്ഓർഡർ ബാധിച്ച ഒരു രോഗിയുടെ/നിരപരാധിയുടെ മെഡിക്കൽ സർട്ടിഫിക്കറ്റ് സമ്പാദിച്ച് പുറത്തുവരികയും നീതിപീഠം അയാളെ ആദരവോടെ വെറുതെ വിടുകയും ചെയ്യുന്നു.

അമ്പി, റെമോ, അന്യൻ എന്നിവർ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് ഉദാരജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിലെ (നവകോളനീകൃത വ്യവസ്ഥയിലെ) മൂന്ന് ഇടങ്ങളെയാണെന്ന് കാണാം. ഉത്തരകാലത്തെ ഉദാര/വാണിജ്യ പ്രണയമാതൃകയുടെ ഉന്മാദത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന റെമോ തീർത്തും ആൺ കോയ്മാ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഒരു പ്രതിനിധിയായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്ന്. അന്യൻ, സൈബർ അധികാര വ്യവസ്ഥയിലൂടെ ലോക ക്രമത്തെ നന്നാക്കിയെടുക്കാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിക്കുന്ന നായകനും, അമ്പി എന്ന മേൽജാതിക്കാരന്റെ (അടയാളം എല്ലായിടത്തും വ്യക്തം) അന്യൻ ബാധയിലൂടെ, യമലോകത്തിലെ ചിത്രഗുപ്തന്റെ മനുഷ്യാവതാരമായി കാണിയുടെ മനസ്സിൽ സ്ഥാനം ഉറപ്പിക്കാൻ അയാൾക്കാകുന്നു.

ശങ്കറിന്റെ മുൻചിത്രങ്ങളിലെന്നപോലെ മതതീവ്രവാദത്തെ ഈ ചിത്രം പരിഗണിച്ചിട്ടില്ല, എന്നത് ബോധപൂർവ്വമത്രെ. അതേസമയം പത്തുവർഷം മുമ്പ് ചിത്രീകരിച്ച 'ഇൻഡ്യൻ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച സാമൂഹികാവസ്ഥ മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നതാണ് ഇവിടെയും അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ജാതിയീവും ലിംഗപരവുമായ നിരവധി മേൽക്കോയ്മാ പ്രശ്നങ്ങളെ ഉദാര ജനാധിപത്യ വ്യവസ്ഥയിൽ വിചിത്രമായി നിലനിർത്താൻ പാകത്തിൽ ഈ സിനിമയെ ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. ദേശീയതയുടെയും, ദേശക്കൂറിന്റെയും വംശീയ/മതകീയ പരിഗണനകളെ മാറ്റി, മതേതരത്വം സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഈ ജനപ്രിയ എം.പി.ഡി. സിനിമ സൈബർ സ്പെയ്സിന്റെ അധികാര വ്യവസ്ഥയിൽ പിടിമുറുക്കുന്ന, നിഗ്രഹാനുഗ്രഹശക്തികളെ നവബ്രാഹ്മണ വ്യവസ്ഥയുടെ വരവിനെ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും ഓർമിപ്പിക്കും. ദേവൻ എന്നും അസുരൻ എന്നും ഉള്ള പഴയ ഇതിഹാസ വിവേചനം ഡിജിറ്റൽ ടെക്നോളജിയുടെ കാലത്ത് മറ്റൊരു രീതിയിൽ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നുണ്ടോ? ജനാധിപത്യഫെഡറൽ ഭരണമാതൃകകൾ, ഊർജ്ജസ്വലമായ പൗരസമൂഹം എന്നിത്യാദി വ്യവസ്ഥകളുടെ തകർച്ചയ്ക്കു മുമ്പിൽ വിധി നടപ്പിലാക്കാൻ നാളെണ്ണി നിൽക്കുന്ന, ചിത്രഗുപ്തനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രാജ്യസ്നേഹിയുടെ റോൾ സമീപഭാവിയിൽ ഇങ്ങനെയായിരിക്കുമോ?

4. തിരശ്ശീലയ്ക്കു തീപിടിക്കുമ്പോൾ: സിനിമാ തിയറ്ററും കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലവും

ഷാജി ജേക്കബ്

"The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people mediated by images" - Guy Debord

യാന്ത്രിക പുനരുത്പാദനത്തിന്റെ മാന്ത്രിക കലയാണ് സിനിമ. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കം തൊട്ടുതന്നെ സാമൂഹ്യ വിതാനത്തിൽ അത് സൃഷ്ടിച്ച ദൃശ്യപ്രതീതിയുടെ സാധ്യതകൾ നാളതുവരെ ഒരു കലയ്ക്കും നൽകാൻ കഴിയാത്തവിധം അനുഭവസമ്പന്നമായിരുന്നു. നാടകവേദികൾ സൃഷ്ടിച്ച പരിമിതമായ 'പൊതു'സ്ഥലങ്ങളെ സിനിമ വിപ്ലവകരമായി വികസിപ്പിച്ചു. പരമ്പരാഗതവും ആധുനികവുമായ ആഖ്യാന പാഠങ്ങളുടെ സങ്കരരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയും പല വിനോദ രൂപങ്ങളുടെ സംഗമസ്ഥാനം എന്ന നിലയിൽ സിനിമാ തിയറ്ററും ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ സാങ്കേതികവും വിപണിപരവും വ്യവസായികവുമായ സാധ്യതകൾ പരമാവധി ഉപയോഗിച്ചു.[1] ക്ലാസിക്കൽ കലാമണ്ഡലങ്ങളും ഫോക് സംസ്കാര വേദികളും നിർമ്മിച്ച മതിൽവരമ്പുകളുടെ ശൈഥില്യം സിനിമയും സിനിമാ തിയറ്ററും സാധ്യമാക്കി. പ്രേക്ഷകരുടെ (ജനങ്ങളുടെ) പങ്കാളിത്തവും പ്രാപ്യതയും അഭിരുചിയും പ്രാഥമിക പരിഗണന ആയതോടെ സിനിമ കലയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ചരിത്രത്തിൽ ജനാധിപത്യവത്കരണത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ വൻ കുതിപ്പായി മാറി. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളെല്ലാം പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ് മിറിയം ഹൻസൻ, 'Babel and Babylon; Spectatorship in American Silent Film' എന്ന തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ (Cambridge, 1991) സിനിമ വ്യാവസായികവും വിപണിപരവുമായ ഒരു പൊതുമണ്ഡലത്തെ നിർമ്മിച്ചു

എന്ന് വാദിക്കുന്നത്. സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ ഇത്തരം ഒരു പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ സ്ഥലപശ്ചാത്തലമാവുകയും ചെയ്തു. തിയറ്ററുകളിൽ അല്ലാതെ സിനിമയുടെ വ്യവസായ, വാണിജ്യ, കലാപ്രതീതികൾ നടപ്പാകാത്ത കാലമായിരുന്നു പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ 1960വരെ (ഇന്ത്യൻ, കേരളീയ സന്ദർഭത്തിൽ 1980കൾ വരെയും) എന്ന വസ്തുതകൂടി കണക്കിലെടുത്താൽ ഈ സങ്കല്പനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാവും.

പൊതുവെ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ പരിഗണിക്കാത്ത ഒരു വിഷയമാണ് ചലച്ചിത്രോപഭോഗത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രങ്ങളെന്ന നിലയിൽ[2] സിനിമാ തിയറ്ററുകളുടെ ഘടനാപരവും സ്ഥാപനപരവും സാമൂഹ്യവുമായ രാഷ്ട്രീയവിതാനങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രപഠനരംഗത്ത് പ്രേക്ഷകരെയും ആസ്വാദന പദ്ധതികളെയും മുൻനിർത്തുന്ന സമീപനങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രമുഖമാണ് ഈ രീതി. പ്രേക്ഷകരെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നത് സിനിമയുടെ ദൃശ്യപാഠം മാത്രമാണെന്ന ധാരണ ഇവിടെ നിരാകരിക്കപ്പെടുകയും പ്രേക്ഷകരുടെ സാന്നിധ്യവും അസാന്നിധ്യവും പ്രാതിനിധ്യവും പ്രതികരണവും മറ്റും സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിരവധിയായ സാധ്യതകൾ കൂടിച്ചേർന്നാണ് ഏതു സിനിമയുടെയും സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം പൂർത്തീകരിക്കുന്നത് എന്ന ധാരണ രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

സാംസ്കാരികരൂപം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുൾപ്പെടെയുള്ള കലാ, മാധ്യമങ്ങളെക്കുറിച്ചു നടത്തുന്ന പഠനങ്ങളിൽ ദൃശ്യപാഠത്തിനുമാത്രം ഊന്നൽ നൽകുന്ന രീതിക്കുപകരം, പ്രേക്ഷകർ അവരുടെ അഭിരുചികൾ, സാംസ്കാരിക ഉപഭോഗമെന്ന നിലയിൽ ആസ്വാദനത്തിൽ നടക്കുന്ന പ്രക്രിയ എന്നിവയൊക്കെ പരിഗണിക്കുന്ന സമീപനങ്ങൾ ജനപ്രിയ സംസ്കാരപഠനരംഗത്ത് സാംസ്കാരിക പഠനങ്ങൾ (Cultural Studies) വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്. സ്റ്റുവർട്ട്ഹാൾ ആവിഷ്കരിച്ച സങ്കേതന-വിസങ്കേതന (encoding-decoding) സങ്കല്പനമുപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന മാധ്യമപഠനങ്ങൾ, ഇയാൻ ആംഗ് ടെലിവിഷൻ പരമ്പരകളെക്കുറിച്ച് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ മുൻനിർത്തി നടത്തിയ അന്വേഷണം, പിയറിബോർദിയുവിന്റെ പഠനങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും പിൻപറ്റി ഡേവിഡ് മോർലി ടെലിവിഷൻ പ്രേക്ഷകരെക്കുറിച്ചു നടത്തുന്ന വിശകലനം, ജോൺഫിസ്കെ ഷോപ്പിംഗ് മാളുകളെയും സൂപ്പർമാർക്കറ്റുകളെയും കുറിച്ച് നടത്തുന്ന പഠനം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഈ രംഗത്ത് ഏറെ പ്രസിദ്ധമായ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ലോറാ മൾവിയുടെ പ്രശസ്തമായ ചലച്ചിത്രപഠനം, Visual Pleasure and Narrative Cinema', സിനിമയുടെ കാഴ്ചയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുമ്പോൾ തിയറ്റർ ഒരു പ്രധാനഘടകമായി മാറുന്നുണ്ട്. 'Scopophilia, voyeurism' എന്നിങ്ങനെയുള്ള അനുഭവങ്ങൾ യാഥാർഥ്യമാകുന്നത് തിയറ്ററിലെ ഇരുട്ടിലും ആൾക്കൂട്ടത്തിനു നടുവിലെ ഏകാന്തതയിലുമാണ്. എന്തായാലും ഭിന്ന ചലച്ചിത്രഗണങ്ങൾക്ക് ലോകമെങ്ങും ഭിന്നതരത്തിലുള്ള പ്രേക്ഷക സ്വീകാര്യതയും തിയറ്റർ

പ്രാതിനിധ്യവും പ്രദർശനക്രമവും നിലവിലുണ്ട്. കണ്ട സിനിമയുടെ പാഠ വിശകലനത്തിനപ്പുറത്ത് സിനിമക്കാഴ്ചയുടെ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഡേവിഡ് മോർലി എഴുതുന്നു: "സിനിമ കാണുന്നതിനെക്കാൾ പ്രധാനമാണ് സിനിമ കാണാൻ പോകുക എന്നത്. രാത്രിയിൽ പുറത്തുപോകുക, വിനോദവിസ്മയങ്ങളുടെയും വിശ്രമത്തിന്റെയും വേളകൾ ഒന്നിച്ചു ലഭിക്കുക എന്നിങ്ങനെ ഈ പോക്കിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ പലതാണ്. ചിത്രക്കൊട്ടാരം (Picture Palace) എന്നായിരുന്നു ഏറെക്കാലം സിനിമാ തിയറ്ററുകളെ വിളിച്ചിരുന്നത്. ഒരു സിനിമയുടെ കേവലമായ കാഴ്ച എന്നതിനപ്പുറത്ത് വലിയൊരു സാമൂഹ്യാനുഭവത്തിന്റെ രൂപീകരണമാണ് അവിടെ നടക്കുന്നത്. ഇവയൊന്നും പരിഗണിക്കാതെയുള്ള ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾ തീർത്തും അപര്യാപ്തമാണ്. പക്ഷെ എന്തുപറയാൻ, പഴയ സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ, സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലം പരിഗണിക്കാതെ കഥാപാഠം മാത്രം പരിഗണിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഈ രംഗത്ത് ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നത്" (Morley quoted in Andy Willis, 1995: 187).

സിനിമാ തിയറ്റർ എന്ന ഇടത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ രൂപപ്പെടലാണ് ഇവിടെ പരിഗണിക്കേണ്ടി വരുന്ന ആദ്യവിഷയം. ജാതി-ജന്മി-നാടുവാഴിത്ത സമൂഹത്തിൽ കലകളും കഠിനമായ തോതിൽ ജാതിവർഗ നിർണീതമായിരുന്നു. വരേണ്യ സവർണ ഭൂവുടമാവിഭാഗങ്ങളുടെ കലാസ്ഥലങ്ങളായി കൂത്തമ്പലങ്ങളും ക്ഷേത്രങ്ങളും കൊട്ടാരങ്ങളും നിലനിന്നപ്പോൾ കീഴാളരുടെയും പണിയാളരുടെയും കലാസ്ഥലങ്ങൾ പാടവും വെളിമ്പുറങ്ങളും പുറമ്പോക്കുകളുമായിരുന്നു. പൊതു(Public) എന്നു വിളിക്കാവുന്ന ഇടങ്ങളോ, സ്ഥലങ്ങളോ, വേദികളോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. പിൽക്കാലത്ത് ക്ലാസിക്ക്, ഫോക് എന്ന വിഭജനം സൃഷ്ടിച്ച് നമ്മുടെ കലാപഠനങ്ങൾ സൗന്ദര്യവൽക്കരിച്ചത് ഈ രണ്ടുവിഭാഗം കലകളെയാണ്. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ യഥാക്രമം ഉടമകളുടെയും അടിമകളുടെയും കലകളുമായിരുന്നു ഇവ. അഥവാ ഉടമശരീരങ്ങളുടെയും അടിമശരീരങ്ങളുടെയും ആവിഷ്കാരങ്ങൾ. മേലാളകലകൾ മിക്കതും കലാശാസ്ത്രപരമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ കീഴാള കലകൾ മിക്കതും ആ വിധം വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടാതെ ജീവിതം തന്നെയായി നിലനിന്നു. അവയ്ക്ക് ശാസ്ത്രീയതയും കലാപരതയും കല്പിക്കപ്പെട്ടതേയില്ല. പിൽക്കാലത്തും ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രമായി തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നത് ജീവിതവും കലയും തമ്മിലുള്ള അതിർവരമ്പുകളുടെ മാഞ്ഞുപോകലാണ്. ആ അർഥത്തിൽ കീഴാള കലകളുടെയും (ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെയും) അടിമശരീരങ്ങളുടെയും വ്യവസായ, യാന്ത്രിക, വിപണി യുഗത്തിലെ സമീകരണമാണ് ജനപ്രിയകലകളുടെ സമവാക്യമായി നിലനിൽക്കുന്നതെന്നു കാണാം.

ജനകീയ ആധുനികതയുടെ കലാസ്ഥലങ്ങളായി നാടക ശാലകളും പൊതുവേദികളായി രൂപംകൊണ്ട അവിടങ്ങളിൽ നാടകപ്രദർശനങ്ങളും ജന്മ

മെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം ഇതാണ്. ജനസംഖ്യയിൽ ന്യൂനപക്ഷമായിരുന്ന മേലാളരെ ലക്ഷ്യമിട്ടും പ്രേക്ഷകരാക്കിയുമല്ല നാടകങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടത്; ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന അടിസ്ഥാന, മധ്യവിഭാഗങ്ങളെ ലക്ഷ്യമിട്ടാണ്. അഥവാ അവരിലേക്ക് 'കല'യെ 'ഇറക്കി'ക്കൊണ്ടുവന്നാണ്. അങ്ങനെ നാടകവേദി എന്നത് ആധുനിക ജനാധിപത്യ കലാസംസ്കാരത്തിന്റെ ആദ്യപൊതുസ്ഥലവും സ്ഥാപനവും അതുവഴി പൊതുമണ്ഡലം തന്നെയുമായി മാറി. സ്വാഭാവികമെന്നോണം നാടകവേദികളുടെ വികാസമാണ് സിനിമ. കമ്പനി നാടകങ്ങൾ, ടൂറിങ് തിയറ്ററുകൾ എന്നിവയെ യഥാക്രമം ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിന്റെയും, രംഗത്തിന്റെയും പൂർവ്വരൂപങ്ങളായി കാണുന്ന പഠനങ്ങൾ ഉണ്ട് (Chidananda Das Gupta, 2008). നാടകത്തേക്കാൾ വ്യാവസായികവും വിപണിപരവും സാങ്കേതികവുമായി സിനിമ. ഒപ്പം കൂടുതൽ ജനാധിപത്യപരവും മതേതരവും ജാത്യേതരവും[5]. നിരക്ഷരർക്കും പ്രാപ്യമായ കല എന്ന നിലയിൽ ആധുനികതയുടെ സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ അത് അച്ചടിയെ അതിവേഗം മറികടക്കുകയുംചെയ്തു. അങ്ങനെ സിനിമ എന്ന കലാരൂപം മാത്രമല്ല അതിന്റെ പ്രദർശനസ്ഥലം എന്ന നിലയിൽ രൂപംകൊണ്ട സഞ്ചരിക്കുന്നവയോ (Touring) താത്ക്കാലികമോ സ്ഥിരമോ ആയ വേദികളും പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായി മാറി. അഥവാ ആധുനികതയുടെയും ജനകീയതയുടെയും ഏറ്റവും പ്രബലമായ സാമൂഹ്യ ചിഹ്നങ്ങളിൽ ഒന്നുതന്നെയായി മാറി. ആഷിഷ് രാജാധ്യക്ഷ, ഇന്ത്യയിൽ 1940–50 കാലത്ത് സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ രൂപംനൽകിയ നവ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ സാംസ്കാരിസാധ്യതകളെ കാണുന്നത്, ഉരുവംകൊണ്ടു തുടങ്ങിയിരുന്ന ദേശരാഷ്ട്രത്തിലേക്ക് സ്വയം ഭാഗഭാക്കാകുന്ന പൗരരെ മുൻനിർത്തിയാണ്. ടിക്കറ്റുവാങ്ങി തിയറ്ററിൽ കയറിയാൽ തങ്ങൾക്ക് അവിടെയുള്ള അവകാശങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കു ബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു. വോട്ടവകാശവും ക്ഷേമാവകാശങ്ങളും മറ്റുംപോലെ അവർ അതിനെ കണ്ടു. ഇന്ത്യയിൽ പലേടങ്ങളിലും ഇക്കാലത്തോടെ ജാതിവിവേചനം മറികടന്ന് പൊതുസമൂഹം ഒത്തുകൂടുന്ന ഇടങ്ങളായി സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ മാറിയിരുന്നുവെന്നും രാജാധ്യക്ഷ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Ravi Vasudevan, 2010: 296). മിഷേൻ ഫൂക്കോവിന്റെ ഹെറ്ററോടോപ്പിയ എന്ന സങ്കല്പനം മുൻനിർത്തി പല സംസ്കാരവിതാനങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളവരുടെ സംഗമസ്ഥാനമായി സിനിമാ തിയറ്ററുകളെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്, ആൻഡ്രൂഡിക്സ് (2010:307).

ഇന്ത്യയിലും ചലച്ചിത്രപഠനം അത്രമേൽ താൽപര്യത്തോടെ ഇടപെടാത്ത മേഖലകളിലൊന്നാണ് സിനിമാ തിയറ്ററുകളുടെ സാംസ്കാരിക വിശകലനം. എങ്കിലും സ്റ്റീഫൻ ഹഗ്സ്, കൗശിക് ഭൗമിക്, റോസി തോമസ്, എസ്.വി.ശ്രീനിവാസ്, ഭൃഗുപതിസിംഗ്, ആനന്ദ് തനേജ തുടങ്ങിയവർ ഈ രംഗത്തുനടത്തിയ പഠനങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ് (Ravi Vasudevan, 2010:296).

ബയോസ്കോപ്പ്, കിനെമാ, കിനെമാസ്കോപ്പ് എന്നീ പേരുകളിൽ 1890 കളുടെ അവസാനവർഷങ്ങളിൽതന്നെ ഇന്ത്യയിൽ സിനിമാപ്രദർശന ങ്ങളാരംഭിച്ചിരുന്നു. മദിരാശി ഉൾപ്പെടെ വിവിധ നഗരങ്ങളിൽ റോഡരുകിലും പാർക്കുകളിലും ടെന്റുകൾകെട്ടി പല കമ്പനികളും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. സമൂഹത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിലുള്ളവരെയാണ് ഇത് ഏറ്റവും ആകർഷിച്ചത്. മുൻപ് കെട്ടുകാഴ്ചകളായി മാറുന്ന കലകൾ കാണാൻ ജാതി യുടെയും വർഗത്തിന്റെയും വിലക്കുകളുണ്ടായിരുന്ന ഇവർ സിനിമയെ തങ്ങളുടെ കലയായി കണ്ടു. അതിനോടുള്ള പ്രതികരണമെന്ന നിലയിൽ വരേണ്യ വിഭാഗങ്ങൾ സിനിമയെ ദുഷിച്ച ജനപ്രിയ കലയായും കണ്ടു. ആദ്യ കാലത്ത് ഏതാനും മിനിറ്റുകൾ മാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമ കാണാൻ മദിരാശിയിൽ കാലണയായിരുന്നു എല്ലാവർക്കും ടിക്കറ്റ് നിരക്ക് എന്നു രേഖപ്പെടുത്തുന്നു, തിയോഡോർ ഭാസ്കരൻ (2009: 44).

തുടർന്ന്, ഒരു മണിക്കൂർവരെ ദൈർഘ്യമുള്ള നാടകീയ സിനിമക ളുടെ വരവായി. കഥാചിത്രങ്ങൾ. അതോടെ സ്ഥിരം സിനിമാതിയറ്ററുകൾ നിലവിൽ വന്നുതുടങ്ങി. വിദേശചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനം അവയിൽ സ്ഥിര മായി നടന്നു. 1913 മുതൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. 1916ൽ ആർ.നടരാജമുതലിയാർ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്ര സ്റ്റുഡിയോ സ്ഥാപിക്കുകയും കീചകവധം എന്ന സിനിമ നിർമിക്കുകയും ചെയ്തു. സ്ഥിരം നാടകശാലകളുണ്ടായിരുന്ന പട്ടണങ്ങളിൽ ദിവസവും നാട കങ്ങൾ കളിക്കപ്പെട്ടിരുന്നതുപോലെ ജനവാസമുള്ളിടങ്ങളിലെല്ലാം, പൊതു സ്ഥലങ്ങളിൽ സിനിമയും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. പല നാടകശാല കളും സിനിമാ കൊട്ടകകളായി മാറി.

മദിരാശിയിലെ തിയറ്ററുകളുടെ കഥ തിയോഡോർ ഭാസ്കരൻ വിവരിക്കുന്നു. 1900ൽ ഇലക്ട്രിക് തിയറ്ററും 1902ൽ. റിക് തിയറ്ററും സ്ഥാപിത മായി. ഗാനമേളകളും നൃത്തപരിപാടികളും ഇത്തരം തിയറ്ററുക ളിൽ നടന്നു. ചെറുപട്ടണങ്ങളിൽ അപ്പോഴും ട്രാവൽ തിയറ്ററുകളുടെ സാന്നിധ്യമാണു ണ്ടായിരുന്നത്. ആയിരം പേർക്കുവരെ ഇരിക്കാവുന്ന ടെന്റുകളിലാണ് സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. അന്ന് മദിരാശിയിൽ സജീവമായിരുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമാണ് ജോസ് ഇലക്ട്രിക് ബയോസ്കോപ്പ് കമ്പനി. എ.വിൻസന്റ് സ്വാമിക്കണ്ണ് എന്ന റയിൽവേ ഡ്രാഫ്റ്റ്സ്മാനാണ് മദിരാശിക്കു പുറത്തേക്ക് ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ സിനിമാപ്രദർശനം വ്യാപിപ്പിച്ചത്. എങ്കിലും ആർ. വെങ്കയ്യ യാണ് ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സിനിമാപ്രദർശനത്തിന്റെ പിതാമഹനായറിയപ്പെടു ന്നത്. അദ്ദേഹമാണ് ഇന്ത്യാക്കാരുടെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമാതിയറ്റർ 1913ൽ നിർമി ക്കുന്നത്. ഇന്നും പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഗെയ്റ്റിയാണ് ഈ തിയറ്റർ. ജാതി, വംശം, വർഗം തുടങ്ങിയ സാമൂഹിക വിഭജനക്രമങ്ങൾ മറികടന്ന് പൊതുസമൂഹം തന്നെ സിനിമാ തിയറ്ററുകളിലെത്തിയിരുന്നുവെന്നും അതാണ് സിനിമാ തിയറ്ററുകളെ

നാളതുവരെയുള്ള കലാവതരണസ്ഥലങ്ങളിൽ നിന്നും ഭിന്നമാക്കിയതെന്നു സ്റ്റീഫൻ പി.ഹഗ്സ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു (Baskaran, Theater, 2009:47). വിദേശസിനിമകളിൽ സ്ത്രീകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ തിയറ്ററിൽ മുൻനിര കളിലിരിക്കുന്ന തദ്ദേശീയരായ പ്രേക്ഷകർ നടത്തിയിരുന്ന പ്രതികരണമാണ് ഫിലിംസെൻസർഷിപ്പിന്റെ പിറവിക്കു പിന്നിലെ കാരണങ്ങളിലൊന്ന് (Ibid:48). എന്തായാലും സിനിമാ തിയറ്ററുകളുടെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും എണ്ണത്തിൽ വർധനവാണ് തുടർന്നുണ്ടായത്. നിശ്ശബ്ദ സിനിമകളുടെ കാലത്ത് ബഹുഭൂരിപക്ഷവും അമേരിക്കൻ, യൂറോപ്യൻ സിനിമകളാണ് പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ ക്കായി ആ സ്ഥാനം. 1934 ൽ ആദ്യത്തെ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സൗണ്ട് സ്റ്റുഡിയോ മദിരാശിയിൽ സ്ഥാപിതമായി. അക്കാലത്തുതന്നെ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ മുഴുവൻ തിയറ്റ റുകളും ശബ്ദസിനിമയുടെ പ്രദർശനത്തിനുവേണ്ട സാങ്കേതികമാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു (Ibid:50).

(1907-ൽ ജോസ് ബയോസ്കോപ്പ് എന്ന പേരിലും പിന്നീട് ജോസ് ഇലക്ട്രിക്സ് ബയോസ്കോപ്പ് എന്ന പേരിലും തുടർന്ന് ജോസ് മൂവീസ് എന്ന പേരിലും പ്രവർത്തിച്ച് ഒടുവിൽ 1936-ൽ ജോസ് ടാക്കീസും പിന്നീട് ജോസ് തിയറ്ററുമായി മാറിയ കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമാ പ്രദർശന ശാലയുടെ (തൃശൂർ) പരിണാമം വിശകലനംചെയ്ത് ഈ സംസ്കാരത്തിന്റെ കേരളീയ സാമൂഹ്യചരിത്രം പഠിക്കുന്നത് കൗതുകകരമായിരിക്കും.)

മലയാളത്തിൽ തുടക്കം തൊട്ടുള്ള സിനിമകളുടെ കണക്കുകൾ ലഭ്യ മാണെങ്കിലും തിയറ്ററുകളുടെ വിശദാംശങ്ങൾ ആ വിധത്തിൽ ലഭ്യമല്ല. തമി ഴ്നാട്ടിലെ ചരിത്രം മറ്റൊന്നാണ്. 1927-ൽ പോലും അവിടെ 46 തിയറ്ററുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും ഒരു ദശകത്തിനുള്ളിൽ അത് 225 ആയി ഉയർന്നു എന്നും രേഖകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ സിനിമയുടെ വ്യവസായ സ്വഭാവങ്ങൾ പഠിച്ച ഉമ.ജെ.നായർ പോലും തിയറ്ററുകളുടെ കണക്കുകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് 1990കളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചു മാത്രമാണ്.

1928 ലാണ് ആദ്യമലയാള സിനിമ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. 1940 കളിൽ പോലും നാല് സിനിമകൾ മാത്രമേ ഇവിടെ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. (തമിഴിൽ വലിയ വ്യത്യാസമുണ്ട്. 1940 എന്ന ഒറ്റവർഷം തന്നെ അവിടെ 40 സിനിമ നിർമിക്കപ്പെട്ടു.) 2011 വരെയുള്ള കണക്കെടുത്താൽ ഏകദേശം 4000 സിനി മകൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായി (2005വരെ 3553 സിനിമകൾ). 1950 കളുടെ തുടക്കം മുതൽ 1980കളുടെ മധ്യംവരെയാണ് മലയാളസിനിമ എണ്ണത്തിൽ വളർച്ച കാണിക്കുന്നത്. 1982-ൽ 134 ഉം 1986-ൽ 121 ഉം സിനിമകൾ. 1987 മുതൽ എണ്ണം കുറഞ്ഞുവരുന്നു. പ്രതിവർഷം ശരാശരി 70-80 സിനിമകൾ. 2000ത്തിനു ശേഷമാകട്ടെ ഹിന്ദി, തെലുഗുപോലുള്ള ഭാഷകളിൽ സിനിമക ളുടെ എണ്ണം കൂടുമ്പോഴും മലയാളത്തിൽ കുറയുകയാണ്. എണ്ണത്തിൽ മാത്രമല്ല പ്രദർശന ലാഭത്തിലും സിനമാരംഗം വൻപ്രതിസന്ധിയാണ് രേഖ

പ്പെടുത്തുന്നത്. (വിശദമായ കണക്കുകൾക്ക് കാണുക:Vanita Kohli Khandekar, 2010)

ഇതോടൊപ്പം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു വസ്തുതയുള്ളത് കല, മാധ്യമം എന്നീ നിലകളിൽ ഇന്ത്യൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഴിഞ്ഞ ദശകത്തിൽ തളർച്ച നേരിട്ട ഏകരൂപവും സിനിമയാണ് എന്നതാണ്. 2000–2010 കാലത്ത് സാക്ഷരതാ നിരക്ക് 12.5 ശതമാനം വർദ്ധിച്ച ഇന്ത്യയിൽ പത്രങ്ങൾ 30 ശതമാനവും ടെലിവിഷൻ 36.7 ശതമാനവും റേഡിയോ 12 ശതമാനവും എഫ്.എം. റേഡിയോ 56 ശതമാനവും ഇന്റർനെറ്റ് 55.9 ശതമാനവും പ്രചാരവളർച്ച നേടിയപ്പോൾ സിനിമയുടെ പ്രചാരം 6 ശതമാനം കുറയുകയാണ് ചെയ്തത്. 30 ശതമാനം ഇന്ത്യക്കാർ പത്രം വായിക്കുകയും 60 ശതമാനം ഇന്ത്യക്കാർ ടി.വി. കാണുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ 10 ശതമാനം ഇന്ത്യക്കാർ മാത്രമേ സിനിമ കാണുന്നുള്ളൂ. കേരളത്തിലെ കണക്കുകൾ കുറേക്കൂടി വിചിത്രമാണ്. 2000–2010 ദശകത്തിൽ പത്രവും ടെലിവിഷനും ഇന്റർനെറ്റും എഫ്.എം. റേഡിയോയും ഉൾപ്പെടെയുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ 100 ശതമാനത്തിലേറെ വളർച്ച നേടിയപ്പോൾ സിനിമ 60 ശതമാനത്തിലധികം തിരിച്ചടി നേരിട്ടു.

നിശ്ചയമായും 1990 കളോടെ വികസിച്ചു വന്ന സാങ്കേതിക വിദ്യകളും (V.C.P, V.C.R, V.C.D, D.V.D) വീഡിയോ പാർലറുകളും സിനിമയുടെ വ്യാജപതിപ്പുകളും ടെലിവിഷൻ പരിപാടികൾ അടക്കമുള്ള വിനോദ പരിപാടികളും ടി.വി. ചാനലുകളിലെ തന്നെ സിനിമാ സംപ്രേഷണവുമൊക്കെ തിയറ്ററിൽപോയി സിനിമ കാണുക എന്ന രീതിക്ക് തിരിച്ചടിയായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ സിനിമയുടെ കാഴ്ച നൽകുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട സാമൂഹ്യാനുഭവം എന്ന നിലയിലും സിനിമയുടെ കാഴ്ച ആവശ്യപ്പെടുന്ന സാങ്കേതികാവശ്യം എന്ന നിലയിലും ചരിത്രപരമായി രൂപപ്പെട്ടുവന്ന തിയറ്ററുകളുടെ പരിണാമം ഈ കണക്കുകളെയൊക്കെ മറികടക്കുന്നു എന്നതാണ് വസ്തുത. കേരളത്തിൽ വിശേഷിച്ചും.

ഇന്ത്യയിൽ ആകെയുള്ള തിയറ്ററുകളിൽ 60 ശതമാനം നാല് ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിലാണ്, തുടക്കം തൊട്ടുതന്നെ. സിനിമയുടെ എണ്ണത്തിലും സ്ഥിതി ഭിന്നമല്ല. അതിൽതന്നെ ജനസംഖ്യാപരമായ പ്രാതിനിധ്യം കണക്കിലെടുത്താൽ സിനിമയുടെയും തിയറ്ററുകളുടെയും സാന്ദ്രത ഏറ്റവും കൂടുതൽ കേരളത്തിൽ ആയിരുന്നു. 1980–ൽ ഇന്ത്യയിൽ ഒട്ടാകെ, 10,813 തിയറ്ററുകളാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. 1990–ൽ ഇത് 13,151 ഉം 2000–ത്തിൽ 12,500ഉം 2010–ൽ 11,000 ഉം ആയി. കേരളത്തിലാകട്ടെ, 1986–ൽ 1300 തിയറ്ററുകളുണ്ടായിരുന്നത് 1996–ൽ 1600 ആയെങ്കിലും 2004–ൽ 1000 ആയും 2007–ൽ 800 ആയും 2012–ൽ 561 ആയും കുറഞ്ഞു. എ, ബി, സി ക്ലാസ്സുകളായി വിഭജിക്കപ്പെടുന്ന കേരളത്തിലെ തിയറ്ററുകളിൽ 1996–ൽ ഏകദേശം 15 ലക്ഷം സീറ്റുകളുണ്ടായിരുന്നത് 2012 ആകുമ്പോൾ 5 ലക്ഷമായി കുറഞ്ഞു എന്നർഥം.

ഒന്നര ദശകംകൊണ്ട് മൂന്നിലൊന്നായി കുറഞ്ഞ തിയറ്ററുകളുടെയും സീറ്റുകളുടെയും ചരിത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കൗതുകകരമായ ചിലവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുണ്ട്. ആകെയുള്ള 561 തിയറ്ററുകളിൽ 360 എണ്ണം എ,ബി ക്ലാസ്സിലും 200 ഓളം സി ക്ലാസ്സിലും പെടുന്നവയാണ്. (വിതരണക്കമ്പനികളുടെ വിഭജനമാണ് എ, ബി, സി ക്ലാസ്സുകൾ. അല്ലാതെ ഏതെങ്കിലും ഔദ്യോഗികമാനം അതിനില്ല) ഇതിൽ നൂറോളം എ.സി തിയറ്ററുകൾ 1996നുശേഷം നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. എന്നുവെച്ചാൽ ബി, സി ക്ലാസ്സ് തിയറ്ററുകൾ വൻതോതിൽ ഇല്ലാതാകുന്ന കാലത്തും എ ക്ലാസ്സ് തിയറ്ററുകൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നു മാത്രമല്ല മുൻപു തന്നെ നിലവിലുള്ള എ ക്ലാസ്സ് തിയറ്ററുകൾ ഒന്നും തന്നെ പൂട്ടിപ്പോയിട്ടുമില്ല.

2012 ൽ കേരളത്തിലെ ആറു ജില്ലകളിലാണ് 50 ലധികം തിയറ്ററുകളുള്ളത്. പാലക്കാട്-72, തൃശൂർ-68, മലപ്പുറം-62, എറണാകുളം-58, തിരുവനന്തപുരം-57, കോഴിക്കോട്-51 എന്നിങ്ങനെ. മറ്റു ജില്ലകളിലെ കണക്ക് ഇങ്ങനെയാണ്: കൊല്ലം-30, ആലപ്പുഴ-23, പത്തനംതിട്ട-13, ഇടുക്കി-19, കോട്ടയം -29, വയനാട്-18, കണ്ണൂർ-43, കാസർകോട്-18(കേരള സിനി എക്സിബിറ്റേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ നൽകിയ കണക്ക്)

1990 ലെ ഒരു പഠനം പറയുന്നത് ഇന്ത്യയിലെ 13,000 തിയറ്ററുകളിലായി ഒരു ദിവസം ശരാശരി 13 ദശലക്ഷം ടിക്കറ്റുകൾ വിൽക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നാണ്. ശരാശരി ഒരു തിയറ്ററിൽ ആയിരം ടിക്കറ്റ്. 2008ൽ തിയറ്ററിന്റെ എണ്ണത്തിൽ ഉണ്ടായ കുറവിനേക്കാളധികം പ്രേക്ഷകരുടെ എണ്ണത്തിൽ കുറവുണ്ടായി. പ്രതിദിനം 90 ലക്ഷം എന്ന നിലയിലേക്ക്. കേരളത്തിലോ? കൃത്യമായ കണക്കുകൾ ലഭ്യമല്ലെങ്കിലും ദേശീയ ശരാശരി പരിഗണിച്ചാൽ 1996ൽ പ്രതിദിനം പതിനഞ്ചുലക്ഷം മലയാളികൾ തിയറ്ററുകളിലെത്തിയിരുന്നുവെങ്കിൽ 2012ൽ ഇത് അഞ്ചു ലക്ഷമായി കുറഞ്ഞു എന്നു കരുതാം. തീയറ്ററുകളുടെ നഷ്ടനിരക്ക് കണക്കിലെടുത്താൽ ഇത്രയും പ്രേക്ഷകർപോലും എത്തുന്നില്ല എന്നും കരുതേണ്ടിവരും. ജനസംഖ്യാപരമായ പ്രാതിനിധ്യം കണക്കിലെടുക്കുമ്പോഴാകട്ടെ കാര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ സങ്കിർണ്ണമാകും. 90കളിൽ ശരാശരി 7-8 ശതമാനം മലയാളികൾ ദിവസവും തിയറ്ററിൽ എത്തിയിരുന്നുവെങ്കിൽ 2010 നുശേഷം ശരാശരി ഒന്നര ശതമാനം മലയാളികളേ തിയറ്ററിലെത്തുന്നുള്ളൂ. ഓർക്കേണ്ട മറ്റൊരു വസ്തുത, പത്രം പത്തുലക്ഷത്തിൽ താഴെയും ടെലിവിഷൻ നാമമാത്രവുമായിരുന്ന കാലമായിരുന്നു 90 കളുടെ തുടക്കം എന്നതാണ്. ആഗോളവൽക്കരണകാലം, ടെലിവിഷൻകാലം എന്നൊക്കെ അറിയപ്പെടുന്ന കഴിഞ്ഞ ഒന്നരപ്പതിറ്റാണ്ടിനിടയിൽ (1996-2011) കേരളത്തിൽ മറ്റ് മുഴുവൻ ബഹുജന മാധ്യമങ്ങളും വൻവളർച്ച നേടിയപ്പോൾ സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ മൂന്നിലൊന്നായും തിയറ്ററുകളിൽ സിനിമ കാണാനെത്തുന്നവർ അഞ്ചിലൊന്നായും എണ്ണത്തിൽ കുറഞ്ഞു. ആധുനിക മലയാള ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ രാജപദവിയിൽ നിന്ന് സിനിമയ്ക്കും

കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ നായകസ്ഥാനത്ത് നിന്ന് തിയറ്ററുകൾക്കും സംഭവിച്ച വീഴ്ചയ്ക്കു സമാന്തരമായി 2010 ആകുമ്പോഴേക്ക് പത്ര പ്രചാരം നാലിരട്ടിയായി. ടെലിവിഷൻ പ്രാപ്യത 70 ശതമാനവും.

2004-ൽ കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പരിഷത്ത് നടത്തിയ ഒരു സർവ്വേ തെളിയിച്ചത് മൂന്നു മാസത്തിനുള്ളിൽ എപ്പോഴെങ്കിലും സിനിമ കണ്ടിട്ടുള്ളത് ശരാശരി 23 ശതമാനം മലയാളികളാണ് എന്നായിരുന്നു. അതിൽത്തന്നെ പട്ടികജാതി, പട്ടികവർഗക്കാരാണ് ഏറ്റവുമധികം സിനിമ തിയറ്ററിൽപോയി കാണുന്നത്. കാരണം വ്യക്തം-ടെലിവിഷൻ സെറ്റുകൾ ഏറ്റവും കുറവ് അവർക്കാണ്; മറ്റു വിനോദ മാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രാപ്യതയും.

സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ ആധുനികസമൂഹങ്ങളുടെ പൊതുമണ്ഡല നിർമ്മിതിയിൽ പങ്കുചേരുന്നതിനെക്കുറിച്ചും തിയറ്ററുകൾ സ്വയംപൊതുമണ്ഡലമായി മാറുന്നതിനെക്കുറിച്ചും നിരവധി ചർച്ചകൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. അമേരിക്കൻ സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ കറുത്തവർക്ക് വേറെ ഇരിപ്പിടങ്ങളും പ്രവേശനമാർഗങ്ങളും ഏർപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. 19-ാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാന വർഷങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം വ്യാപകമായ അമേരിക്കയിൽ 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽപോലും ഇതായിരുന്നു സ്ഥിതി. ചില തിയറ്ററുകൾ കറുത്തവർക്കു പ്രവേശനം നിഷേധിക്കുകതന്നെ ചെയ്തു. ചില നഗരങ്ങളിലാകട്ടെ കറുത്തവർക്കു മാത്രമായി തിയറ്ററുകൾ നിലവിൽ വന്നു. അമേരിക്കൻ സിനിമാപ്രേക്ഷകരെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ ഐലീൻ ബൗഡർ, മധ്യവർഗത്തിന്റെ വൻതോതിലുള്ള ഇടപെടൽ തിയറ്ററുകളിലുണ്ടായതായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു (Srinivas, 2009:42). ചാൾസ് മൗസറിന്റെ പഠനങ്ങളും ഈ മേഖലയെക്കുറിച്ചുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽതന്നെ, സിനിമ ഏറ്റവും പ്രചാരം നേടിയ സംസ്ഥാനങ്ങളിലൊന്നായ ആന്ധ്രാപ്രദേശിൽ മധ്യ, കീഴാള പ്രേക്ഷകരോട് തിയറ്റർ ജീവനക്കാർ നാനാതരത്തിൽ വിവേചനം പുലർത്തിയിരുന്നുവെന്നും പിൽക്കാലത്ത് ചിരഞ്ജീവി ഫാൻസ് അസോസിയേഷൻ ആക്രമണം തന്നെ അഴിച്ചുവിട്ടിരുന്നുവെന്നും എസ്.വി. ശ്രീനിവാസിന്റെ പഠനങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ആന്ധ്രാപ്രദേശിലെ സിനിമാ തിയറ്ററുകളുടെ ചരിത്രവും ഘടനയും സൂക്ഷ്മമായി വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് ടിക്കറ്റ് നിരക്കുകളുടെ വൈവിധ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പുതിയൊരു വർഗരാഷ്ട്രീയം ശ്രീനിവാസ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ വർഗഘടനയ്ക്ക് നിശ്ചയമായും ജാതിഘടനയോട് വലിയതോതിൽ ബന്ധമുണ്ടെന്ന വസ്തുതകൂടി ഓർത്താൽ ഈ നിരീക്ഷണത്തിന്റെ സാംഗത്യം വെളിപ്പെടും. ഇന്ത്യയിലെങ്ങും ‘തറ’ മുതൽ ‘ബാൽക്കണി’ വരെയുള്ള നാലോ അഞ്ചോ തരം ടിക്കറ്റുകൾ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. പലേടങ്ങളിലും സ്ത്രീ-പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലും സ്ഥലവിഭജനം നിലവിലിരുന്നു (2009: 42). ആന്ധ്രയിൽ സിനിമാതിയറ്ററുകൾ പൊതുമണ്ഡലമായിരുന്നില്ല എന്ന വിമർശനം തന്നെയാണ് ശ്രീനിവാസ് ഉന്നയിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തമിഴ്നാട്ടിൽ സ്ഥിതി

മറിച്ചായിരുന്നുവെന്ന് ശിവതസിയുടെയും (1981) ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്തയുടെയും (2008)തിയോഡോർ ഭാസ്കരന്റെയും (2009) മറ്റും പഠനങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. തമിഴ്സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പഠനത്തിൽ കെ.ശിവ തസി മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങൾ ശ്രീനിവാസ് ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട് (2009: 40-41). ഇന്ത്യയിൽ മുൻപൊരിക്കലും ഇല്ലാതിരുന്ന പൊതുസ്ഥാനമെന്ന നിലയിൽ ജാതി, മത, വർഗ, ലിംഗ ഭേദങ്ങളില്ലാതെ മുഴുവൻ മനുഷ്യർക്കും പ്രവേശനം ലഭിച്ച ഇടമായിരുന്നു സിനിമാതിയറ്റർ. സിനിമ സൃഷ്ടിച്ച ജനാധിപത്യസാധ്യതകളുടെ അടിത്തറതന്നെ ഈ സാമൂഹ്യസമത്വമായിരുന്നു. അച്ചടിമാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രാപ്യതയ്ക്കുപോലും എഴുത്തിന്റെയും വായനയുടെയും സാംസ്കാരിക മൂലധനം ആവശ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിൽ സിനിമ അങ്ങനെയൊന്ന് ആവശ്യപ്പെട്ടതേയില്ല. നാടകസംഘങ്ങൾ പോലും പലേടങ്ങളിലും ദളിതരുൾപ്പെടെയുള്ളവർക്കു പ്രവേശനം നിഷേധിച്ചിരുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ വിശേഷിച്ചും.

കീഴാള, ദളിത്, ഗ്രാമീണജനത ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിൽ പങ്കുചേർന്നും, സാമൂഹിക മാറ്റങ്ങൾക്കായി രംഗത്തുവന്നും സംഘടിതരായ തമിഴ്നാട്ടിൽ സിനിമ ബ്രാഹ്മണവിരുദ്ധതയുടെയും, ദ്രാവിഡ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും, നിരീശ്വരവാദ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയുമൊക്കെ പ്രചാരണമേഖലയായി മാറി. സിനിമ ഏറ്റവും മോശപ്പെട്ട കലയും വാണിജ്യവുമാണെന്നു കുറ്റപ്പെടുത്തിയ മഹാത്മാഗാന്ധിയെ (Robin Jeffrey, 2010) പിൻതുടർന്ന് രാജാജിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ബ്രാഹ്മണർ സിനിമയ്ക്കെതിരെ നിലപാടെടുത്ത തമിഴ്നാട്ടിൽ കാമരാജും അണ്ണാദുരൈയുമുൾപ്പടെയുള്ളവർ സിനിമയെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന സാധാരണക്കാരുടെ കലയും സംസ്കാരവുമായിമാത്രമല്ല, രാഷ്ട്രീയവുമാക്കി വളർത്തി. എന്നാൽ, സിനിമ അതിന്റെ തുടക്കം മുതൽതന്നെ ഒരു ജനപ്രിയസംസ്കാരവും ജനകീയകലയുമാണെന്ന് കരുതിപ്പോരാറുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ത്യയിൽ ഒരു ഘട്ടംവരെ വരേണ്യവിഭാഗം കടുത്ത വിരോധമാണ് സിനിമയോടു പുലർത്തിയിരുന്നത് എന്നുകാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയുടെ കലാമൂല്യത്തെ ഇകഴ്ത്തിക്കാട്ടാൻ വരേണ്യകലയുടെ വക്താക്കൾ നിരന്തരം ശ്രമിച്ചിരുന്നു. വിദ്യാസമ്പന്നരും എഴുത്തുകാരും സിനിമയെ പുച്ഛിച്ചുതള്ളി. സ്റ്റീഫൻ ഹഗ്സിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ തുടക്കത്തിൽ സിനിമ കൊളോണിയൽ-ഉപരിവർഗവിഭാഗങ്ങളുടെ മാത്രം വിനോദരൂപമായിരുന്നു. എങ്കിലും മറിച്ചൊരു ധാരണയാണ് ചലച്ചിത്ര മേഖല സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഹിന്ദി സിനിമയ്ക്ക് സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചും രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും ഒരു ചേരിക്കാഴ്ചതന്നെ(Slum's eye view)യുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ആശിഷ്നന്ദി പറയുന്നത് ഈ വീക്ഷണത്തിലാണ്.

കേരളത്തിലും സിനിമാ തിയറ്ററുകൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കാഴ്ച സംസ്കാരം നവോത്ഥാനാധുനികതയുടെ സാമൂഹിക സമവാക്യങ്ങൾക്ക് അനുകൂലവും, പൂരകവുമായിരുന്നുവെന്നു കരുതാം. വിഗത

കുമാരന്റെ കഥയും ചരിത്രവും മുൻനിർത്തി ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ സാധ്യമാണെങ്കിലും കീഴാള, ദളിത് വിവേചനങ്ങളോ, സ്ത്രീകളുടെ അഭാവമോ തിയറ്ററുകളിൽ അത്രമേൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നുമാത്രമല്ല, അവരുടെ വൻ പങ്കാളിത്തം ഉണ്ടായിരുന്നുതാനും. 1951ൽ പുറത്തുവന്ന 'ജീവിത നൗക' നേടിയ ജനപ്രീതി ഓർമ്മിക്കുക. 80 പ്രിന്റുകളുമായാണ് ഈ ചിത്രം പുറത്തുവന്നതെന്നും അരനൂറ്റാണ്ടുകാലം ആ റെക്കോഡ് ഭേദിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നും റ്റി. ഇ. വാസുദേവൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു (Uma J. Nair, 1999). സിനിമ എക്കാലത്തും ഒരു സാമൂഹിക ജനപ്രിയസംസ്കാരമായാണ് ലോകത്തെവിടെയുമെന്നപോലെ കേരളത്തിലും നിലനിന്നിട്ടുള്ളത് എന്നതിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ തെളിവാണ് 1950-1995 കാലത്ത് ഇവിടെയുണ്ടായിരുന്ന തിയറ്ററുകളുടെ എണ്ണവും അവയിലെ വൻ പ്രേക്ഷകസാന്നിദ്ധ്യവും. പിൽക്കാലത്ത് തിയറ്ററുകൾക്ക് ഉണ്ടായ വൻതകർച്ച തെളിയിക്കുന്നത് അത്തരമൊരു സംസ്കാരത്തിനുവന്ന തകർച്ചയെന്നതുപോലെ, ആ സംസ്കാരത്തിന്റെ സ്ഥലമാധ്യമമായിരുന്ന തിയറ്ററുകളുടെ സാമൂഹികപ്രസക്തിക്കുണ്ടായ ശിഥിലീകരണം കൂടിയാണ്. സിനിമ ഒരു സാമൂഹികമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നിന്ന് ടെലിവിഷനിലൂടെയും ഇതര സാങ്കേതികരൂപങ്ങളിലൂടെയും ഒരു ഗാർഹിക മാധ്യമമായി മാറി. ഒപ്പം പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ കൂടിച്ചേരൽ നടന്നിരുന്ന ആധുനിക സാസ്കാരികരൂപങ്ങൾക്കും ഇടങ്ങൾക്കും ഉണ്ടായ ശൈഥില്യത്തിന്റെ ഭാഗമായി (നാടകം, കഥാപ്രസംഗം, ഗാനമേള, വായനശാലകൾ, സാഹിത്യ-സാംസ്കാരിക സമ്മേളനങ്ങൾ...) സിനിമാതിയറ്ററുകളും തിരോഭവിക്കുകയാണുണ്ടായതെന്നു കാണാം.

തിയറ്ററുകൾ സിനിമാകാഴ്ചയുടെ വെറും ഇടം മാത്രമായിരുന്നില്ല. സിനിമയുടെ സാമൂഹികാനുഭവം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന സ്ഥലം തന്നെയായിരുന്നു. ഒരു പക്ഷേ നല്ല സിനിമ/ചീത്തസിനിമ എന്ന വിവേചനംപോലും അപ്രസക്തമാകും വിധം തിയറ്ററിൽപോയി സിനിമകാണുകയെന്ന അനുഭവം തന്നെ പ്രാഥമിക പരിഗണനയായി മാറുന്ന അവസ്ഥയായിരുന്നു ടെലിവിഷനു മുമ്പുവരെ കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. 1995 മുതലുള്ള കാലത്ത് വർഷം തോറും വിരലിലെണ്ണാവുന്ന സിനിമകൾ മാത്രം വിപണിയിൽ വിജയിച്ചപ്പോൾ (എന്നുവെച്ചാൽ തിയറ്ററുകളിലേക്ക് ജനങ്ങളെ ആകർഷിച്ചപ്പോൾ) അതിനുമുൻപുള്ള കാലത്ത് ഇതായിരുന്നില്ല സ്ഥിതി.

1951-60 ദശകത്തിൽ ആകെ പുറത്തുവന്ന 64 ചിത്രങ്ങളിൽ 23 എണ്ണം വിജയിച്ചു. 41 എണ്ണം പരാജയപ്പെട്ടു. 61-70 ൽ ഇത് യഥാക്രമം 283-136-147 എന്നായി. 71-80 ൽ 761-335-426 എന്നും, 81-90 ൽ 1047-463-584 എന്നും ഈ കണക്കുകൾ മാറുന്നു (കാണുക: Uma J. Nair, 1999). എന്നുവെച്ചാൽ ശരാശരി പകുതിയോളം സിനിമകൾ വിപണിയിൽ വിജയിച്ചവയാണ്. സിനിമയുടെ 'ഗുണനിലവാരം' ആയിരുന്നില്ല, സിനിമയുടെ കാഴ്ചയെന്ന അനുഭവം തന്നെയായിരുന്നു മുഖ്യം എന്ന വസ്തുതയിലേക്കാണ് ഇത്

വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. സിനിമാതിയറ്റർ എന്ന സ്ഥാപനം, മുഴുവൻ സാമൂഹിക വിഭജനങ്ങളും, വിവേചനങ്ങളും മറികടന്ന് കേരളീയർ ഒത്തുചേർന്ന ഒരേയൊരു സാംസ്കാരിക സ്ഥലമായി മാറിയ അവസ്ഥ തൊണ്ണൂറുകളുടെ രണ്ടാം പകുതി മുതൽ എങ്ങനെ ശിഥിലമാകുന്നുവെന്നതാണ് ഇനി നോക്കാനുള്ളത്.

ചലച്ചിത്രവിപണിയുടെ ശിഥിലീകരണം (Fragmentation of the film market) എന്ന ആശയം മുന്നോട്ടുവച്ചുകൊണ്ട് 1990 കൾതൊട്ട് തെലുഗു ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഗണം (genre), പ്രാദേശികത (region), രൂപം (format) എന്നിവയിലുണ്ടായ ഭാവുകത്വപരിണാമങ്ങൾ ശ്രീനിവാസ് അന്വേഷിക്കുന്നു. മുഖ്യമായും മണിരത്നം-രാംഗോപാൽവർമ ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വാധീനം സൃഷ്ടിച്ചതാണ് ഗണപരമായ മാറ്റങ്ങൾ. തെലുങ്കാനയുടെ പ്രാദേശിക വിഭജനരാഷ്ട്രീയമാണ് രണ്ടാമത്തേത്. നക്സൽ സിനിമാപ്രസ്ഥാനം എന്നു വിളിക്കാവുന്ന ഒന്നിന്റെ വളർച്ചയും ഇതോടുചേർത്തു കാണണം. ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയെ വഴിമാറ്റിവിട്ട സാങ്കേതികപരീക്ഷണങ്ങളുടെയും ടെലിവിഷൻ മാധ്യമങ്ങളുടെയും തലമാണ് മൂന്നാമത്തേത്.

ആന്ധ്രാപ്രദേശിൽ 1995നും 2005നുമിടയിൽ 450 തിയറ്ററുകൾ പൂട്ടിപ്പോയി. ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലമന്വേഷിക്കുന്ന ശ്രീനിവാസ് നിരവധി കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുണ്ടായ സാംസ്കാരിക വ്യതിയാനമായി ഈയവസ്ഥയെ വിലയിരുത്തുന്നു (2009: 199–201).

സിനിമയുണ്ടായ കാലംമുതൽ അന്നുവരെ സംഭവിക്കാത്ത ഒരു സാമൂഹിക പ്രതിഭാസമായിരുന്നു, തിയറ്ററുകളുടെ വ്യാപകമായ പൂട്ടിപ്പോകൽ. തെലുഗു ടി.വി.ചാനലുകൾ ദിനംതോറും രണ്ടും മൂന്നും സിനിമകൾ വീതം സംപ്രേഷണംചെയ്തുതുടങ്ങിയത്, തിയറ്ററുകൾ ടിക്കറ്റ്നിരക്ക് കുത്തനെ കൂട്ടിയത്, 1990കളുടെ തുടക്കം മുതൽ തെലുഗു സിനിമയിൽ അശ്ലീലചിത്രങ്ങൾ പെരുകിയത്, കുറഞ്ഞനിരക്കിൽ ടി.വി. റൈറ്റ് നൽകാൻ ചലച്ചിത്രനിർമാതാക്കൾ തയ്യാറായത് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി കാരണങ്ങൾ ശ്രീനിവാസ് കണ്ടെത്തുന്നു. ടെലിവിഷന്റെ പ്രചാരവും അത് സൃഷ്ടിച്ച ഗാർഹികപ്രഭാവവുമാണ് ഒന്നാമത്തെ കാരണം. 1995 മുതൽ മലയാളത്തിൽ സിനിമകളുടെയും തിയറ്ററുകളുടെയും എണ്ണത്തിലും ജനപ്രീതിയിലും മാത്രമല്ല, ടെലിവിഷന്റെ കടന്നുകയറ്റം പ്രത്യാഘാതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. എൺപതുകളുടെ തുടക്കം തൊട്ടുള്ള ഒന്നരപതിറ്റാണ്ടു കാലം സിനിമയ്ക്കൊപ്പം മലയാളിയുടെ ഏറ്റവും ജനപ്രിയമായ സംസ്കാരനിർമ്മിതിയായി മാറിയ 'ജനപ്രിയനോവലുകളും' അവ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച വാരികകളും പ്രചാരത്തിൽ കുത്തനെ താഴോട്ടാകുന്നു. 28-30 ലക്ഷം കോപ്പികൾ വരെ വിറ്റഴിഞ്ഞിരുന്ന മലയാള മനോരമ, മംഗളം വാരികകൾ അഞ്ചിലൊന്നായി കുറയാൻ അഞ്ചുവർഷംപോലും വേണ്ടിവന്നില്ല.സിനിമയേക്കാൾ വേഗത്തിലായിരുന്നു ഈ മാധ്യമത്തിന്റെ തിരോധാനം. ടെലിവിഷൻ പരമ്പരകളുടെ മാത്രം

സ്വാധീനത്തിലല്ല ഇത് സംഭവിച്ചത്. ടെലിവിഷൻ സൃഷ്ടിച്ച കാഴ്ചശീല ത്തിന്റെയും ജനപ്രിയഭാവുകത്വങ്ങളുടെയും പൊതുഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ വേണം സിനിമയ്ക്കും, നോവലിനും സംഭവിച്ച ഈ ക്ഷീണം വിശകലനം ചെയ്യാൻ. സ്ത്രീകളുടെ പങ്കാളിത്തം സിനിമാതിയറ്ററുകളിൽ കുറഞ്ഞുതു ടങ്ങിയതിന്റെ നാനവശങ്ങളാവും ഒരു പക്ഷേ, ഈ വിശകലനത്തിന്റെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ അളവുകോൽ. മറ്റ് മുഴുവൻ സാമൂഹിക ഇടങ്ങളി ലേക്കും സ്ത്രീയുടെ കടന്നുവരവ് വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെയാണ് തിയറ്ററുകളിൽ നിന്ന് അവർ പിൻവാങ്ങുന്നത്. സമാന്തരമായി ഒരു പ്രത്യേ കതരം പുരുഷന്മാർക്ക് മാത്രമുള്ള സിനിമകളും അത്തരം പുരുഷന്മാർ ക്കുമാത്രം 'സഹിക്കാവുന്ന' സ്ഥലങ്ങളായി തിയറ്ററുകളും നിലവിൽ വന്നു. ക്രമേണ വിനോദത്തിനായാലും മികച്ച സൗകര്യങ്ങളാവശ്യപ്പെടുന്ന അവ സ്ഥയിലേക്ക് മലയാളി മാറിത്തുടങ്ങി. എ.സി.തിയറ്ററുകൾ ഇക്കാലത്ത് ധാരാ ളമായി പുതുതായി നിർമ്മിക്കപ്പട്ടതിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞു. പൊതുവെ ഇത്തരം തിയറ്ററുകൾക്ക് പ്രേക്ഷകക്ഷാമം ഏറെ നേരിടേണ്ടിവന്നില്ല. നിരക്കുകൾ കുത്തനെകൂട്ടി അവർ പ്രേക്ഷകരുടെ കുറവ് പരിഹരിക്കാനും ശ്രമിച്ചു. വിശേ ഷിച്ചും മികച്ച സാങ്കേതികസൗകര്യങ്ങൾ, പാർക്കിങ് സ്ഥലം, സൗകര്യപ്രദ മായ സീറ്റിങ്ങ് തുടങ്ങിയവ സജ്ജമാക്കിയ തീയറ്ററുകൾ. റിലീസിങ് സിനി മകളോടുള്ള താല്പര്യം സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരെ ബി, സി ക്ലാസ്സ് തിയറ്ററുകളിൽ. നിന്നകറ്റി. പ്രധാനമായും റിലീസിങ്ങ് രംഗത്ത് ദീർഘ കാലമായി നിലനിന്ന നയം മാറ്റിയാണ് മലയാള സിനിമയും തിയറ്ററുകളും അടുത്തകാലത്തായി അതിജീവനത്തിന് ശ്രമിക്കുന്നത്. 1996ൽ 167 തിയറ്ററു കളാണ് (ആകെ തിയറ്ററുകളുടെ 10 ശതമാനം) റിലീസിങ്ങ് കേന്ദ്രങ്ങളായി രുന്നതെങ്കിൽ 2012 ൽ ഇവയുടെ എണ്ണം 275 ആയി (ആകെ തിയറ്ററുകളുടെ പകുതി) എന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു കേരള സിനി എക്സിബിറ്റേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ പ്രസിഡന്റ് വി.മോഹനൻ.

'വ്യാജ' സി.ഡികളുടെ പ്രചാരം പൊതുവെ ലോകത്തെവിടെയും സിനിമയുടെ തിയറ്റർ കളക്ഷൻ കുറയ്ക്കുന്നതിന്റെ പ്രധാന കാരണങ്ങളി ലൊന്നായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാറുള്ളതാണ്. കേരളത്തിലും സ്ഥിതിഭിന്നമല്ല. അതേ സമയം ഈ വിഷയത്തിന് മറ്റൊരു വശവുമുണ്ട്. 1990കളുടെ തുടക്ക ത്തിൽ തന്നെ അമേരിക്കയിലും മറ്റും സിനിമകളുടെ വരുമാനം തിയറ്ററുക ളിൽ നിന്നെന്നതിനേക്കാൾ വീഡിയോ സി.ഡികളിൽ നിന്നായി മാറിയിരുന്നു. മലയാളത്തിലും ഇന്നിപ്പോൾ സി.ഡികളുടെ വിലകുറഞ്ഞ സാഹചര്യത്തിൽ സിനിമയ്ക്ക് ഈയൊരു വിപണി സാധ്യതയുണ്ട്. തിയറ്ററുകളിൽ റിലീസ് ചെയ്യുന്നതിനുപകരം ഉപഗ്രഹസാങ്കേതികത വഴി വീടുകളിലും മറ്റ് പ്രേക്ഷക സമൂഹങ്ങളിലും സിനിമ നേരിട്ട് എത്തിക്കുന്ന ഡി.റ്റി.എച്ച് രീതിയും നില വിൽ വന്നു കഴിഞ്ഞു. തിയറ്ററിൽ മാത്രം കണ്ടാസ്വദിക്കാവുന്ന ശൈലിയി ലേക്ക് ഒരു വിഭാഗം സിനിമകൾ സാങ്കേതികമായും ആഖ്യാനപരമായും ചുവ

ടുമാറ്റിയതാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ഒരു വഴിമാറി നടപ്പ്. 'ടൈറ്റാനിക്ക്' മുതൽ 'അവതാർ' വരെയുള്ളവയെ മുൻനിർത്തി ഈയൊരു തന്ത്രം സിനിമയുടെ തിയറ്റർ വിജയത്തെ സഹായിക്കുന്നതായി പഠനങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെയും, ഒപ്പം തിയറ്ററുകളുടെയും ജനപ്രീതി കുറയുന്നതിന് മാധ്യമപരവും സാങ്കേതികവുമായ കാരണങ്ങൾ ഉള്ളതുപോലെ സാമ്പത്തികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ കാരണങ്ങളുമുണ്ട്. നഗരങ്ങളിലെങ്കിലും മൾട്ടിപ്ലക്സുകളുടെ വരവോടെ സംഭവിച്ച ടിക്കറ്റ് നിരക്കിലെ വർദ്ധനവ് (100 രൂപ മുതൽ 250 രൂപ വരെയാണ് ഇവിടെ ടിക്കറ്റ് നിരക്ക്) വലിയ വിഭാഗം മലയാളികളുടെ കുടുംബ ബജറ്റിന് താങ്ങാനാവാത്ത നിലവന്നു. ഇതേസമയം തന്നെയാണ് ഒരു സിനിമാ ടിക്കറ്റിന്റെ നിരക്കിൽ ഒരു മാസക്കാലം നൂറിലധികം ടെലിവിഷൻ ചാനലുകൾ വീട്ടിൽ ലഭിക്കുന്ന സ്ഥിതിയും വന്നതെന്നോർക്കുക. കേരളത്തിൽ അത്ര പ്രകടമല്ലെങ്കിലും ഹേബർമാസ് പറയുന്നതുപോലുള്ള ഒരുതരം 'പുനർജന്മിത്തവത്കരണം' ഇന്ത്യൻ നഗരങ്ങളിലെ പുതുനിര തിയറ്ററുകൾ സൃഷ്ടിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

2005-ൽ തുടക്കമിട്ട മൾട്ടിപ്ലക്സ് സംസ്കാരവും ഡിജിറ്റൈസേഷൻ ശൃംഖലകളുമാണ് ഈ അവസ്ഥയ്ക്ക് വഴിവച്ചത്. ഇന്ത്യയിലൊട്ടാകെ തിയറ്ററുകൾ കുറഞ്ഞുവരുന്ന ഇക്കാലത്താണ് UFO 1200 തിയേറ്ററുകളും പിരമിഡ് സായ്മിറ 800 തിയറ്ററുകളും റിലയൻസ് 186 തിയറ്ററുകളും PVR 101 തിയേറ്ററുകളും ഐനോക്സ് 96 തിയറ്ററുകളും ശൃഗാർ 68 തിയറ്ററുകളും സിനിമാക്സ് 65 തീയേറ്ററുകളും ആരംഭിച്ചത്.

ആഗോളതലത്തിൽ തന്നെ സിനിമയുടെ കാഴ്ചയെ വരേണ്യവത്കരിക്കുകയും കുത്തകവത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഉത്തമ ഉദാഹരണമായി 'മൾട്ടിപ്ലക്സ് സംസ്കാരം' പഠിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിസാധാരണക്കാരായ പ്രേക്ഷകർപോലും തങ്ങൾക്ക് പ്രാപ്യമായ ഇടം എന്നു കരുതിയ തിയറ്ററുകളാണ് സാങ്കേതികവും ഉപഭോഗപരവുമായ നിരവധി വിപണി സംവിധാനങ്ങളിലൂടെ ഈ വിധം വരേണ്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. തിയറ്ററുകൾ പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ എന്നല്ല പൊതുസ്ഥലങ്ങൾ തന്നെ അല്ലാതാകുന്നതിന്റെ സൂചനകളാണ് ലോകമെങ്ങുംനിന്ന് ഇവ നൽകുന്നത്. പൊതുസ്ഥലങ്ങളുടെ അമേരിക്കൻവത്കരണം (Americanization of Public spaces) എന്നൊരു വീക്ഷണം തന്നെ ഈ വിഷയത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (Dix Andrew, 2010, 308). ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ച പൊതുസമൂഹ മധ്യത്തിലെ ഒരു പൊതുമണ്ഡല വ്യവഹാരമെന്ന നിലയിൽ നിന്ന് വരേണ്യവത്കരിക്കപ്പെട്ട ഒരു ഉപഭോക്തൃവ്യവഹാരമായി മാറിയിരിക്കുന്നു, ഇവിടങ്ങളിൽ എന്നും ഡിക്സ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു (2010, 310).

ഒപ്പം പ്രകടമായ മറ്റൊരു പ്രവണത മുൻപൊക്കെ തിയറ്റർപ്രദർശനം മാത്രമായിരുന്നു സിനിമയുടെ മുഴുവൻ വരുമാനത്തിന്റെയും സ്രോതസ്സെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ തിയറ്ററുകൾ പല സ്രോതസ്സുകളിൽ ഒന്നായി മാറി എന്ന

താണ്. ഹിന്ദി സിനിമകൾക്കും മറ്റും ഏതാണ്ട് പകുതി വരുമാനം മാത്രമേ തിയറ്ററുകൾ നൽകുന്നുള്ളൂവെന്ന് കണക്കുകൾ ഉദ്ധരിച്ച് വനിതാകോഹ്ലി ഖാണ്ഡേക്കർ വിശദീകരിക്കുന്നു(2010). ടെലിവിഷൻ സംപ്രേഷണാവകാശം, വിദേശപ്രദർശനം, ഹോംവീഡിയോ, പരസ്യം, സംഗീതം, മൊബൈൽറിങ്ങ് ടോൺ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സ്രോതസ്സുകളിൽ നിന്നാണ് മറു പകുതി വരുമാനം നിർമ്മാതാവിന് ലഭിക്കുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ ഇക്കഴിഞ്ഞ ഒന്നര ദശകക്കാലം സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ ഏറ്റവും നിർണ്ണായകമായി സ്വാധീനിച്ച ചില ഘടകങ്ങൾ കൂടി തിയറ്ററുകളെ വിജനമാക്കിയവയാണ് എന്ന് കാണാം. വിദേശ സിനിമകളുടെ വൻ ജനപ്രീതി, ഇന്ത്യൻഭാഷാ സിനിമകളുടെ (ഹിന്ദി, തമിഴ്) ജനപ്രീതി, എത്രയോ മൂവി ചാനലുകൾ വീട്ടിൽതന്നെ ദിവസവും സിനിമ കാണാൻ ഒരുക്കുന്ന അവസരം തുടങ്ങിയവയേക്കാൾ പ്രധാനമാണെന്നു തോന്നുന്നു മലയാള സിനിമയിലെ സൂപ്പർതാര സങ്കല്പങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമയുടെ പ്രതിസന്ധി. സിനിമാ നിർമ്മാണമേഖലയെപ്പോലും കൈയടക്കി കഴിഞ്ഞ താരാധിപത്യം ഇക്കഴിഞ്ഞ ദശകത്തിൽ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് സൃഷ്ടിച്ചു നൽകിയ ദുരന്തം ഏറെ വലുതാണ്. സമാന്തരമായി കാണേണ്ട വസ്തുതകളിലൊന്ന് താരാധിപത്യങ്ങളോ, താരഫോർമുലകളോ ഇല്ലാതെ ആഖ്യാനത്തിൽ പുതുമകൾ ഉള്ള സിനിമകൾ കാണാൻ തിയറ്ററുകളിൽ സാമാന്യമെങ്കിലുമായ ജനത്തിരക്കുണ്ട് എന്നതാണ്. അന്യഭാഷാ ചിത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രേക്ഷകപ്രീതിയും സമാനമാണ്.

അതേസമയം കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ശിഥിലീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി മലയാള സിനിമയിൽ പ്രകടമാകുന്ന ചില പ്രവണതകളും തിയറ്ററിൽനിന്ന് ജനങ്ങളെ അകറ്റുന്നു. ഇതാകട്ടെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെതന്നെ സമീപകാലരാഷ്ട്രീയപ്രവണതകളുടെ ഭാഗമാണ്. ഹിന്ദുത്വദേശീയത, സിനിമയിൽ ആക്രാമകസ്വഭാവമുള്ള പ്രമേയവും, ആഖ്യാനകലയുമായി മാറുന്നതും മുസ്ലീങ്ങളുടെ പിശാചവത്കരണവുമാണ് ഇവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം. മാധവപ്രസാദിനെപ്പോലെയുള്ള നിരൂപകർ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടെ പൊതു പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഈ രാഷ്ട്രീയ മാറ്റത്തെ ആഴത്തിൽ പഠിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലും നിരവധി നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ഒന്നാണ് തൊണ്ണൂറുകളുടെ മധ്യം മുതൽ (ബാബറി മസ്ജിദിനുശേഷം) സിനിമ വൻതോതിൽ ഹിന്ദുത്വവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രവണത. ഇതേ കാലയളവിൽ തന്നെയാണ് കേരളത്തിൽ മുസ്ലിം ജനസംഖ്യയേറെയുള്ള മേഖലകളിൽ തിയറ്ററുകൾ ധാരാളമായി തീവെച്ചു നശിപ്പിച്ചുവെന്ന (ആര്യാടൻ ഷൗക്കത്തിന്റെയും മറ്റും) നിരീക്ഷണങ്ങളും പുറത്തുവരുന്നത്. എന്തായാലും കേരളത്തിലുടനീളം നൂറുകണക്കിന് തിയറ്ററുകൾ ഗോഡൗണുകളും സുപ്പർ മാർക്കറ്റുകളും ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളും കല്യാണമണ്ഡപങ്ങളും മറ്റും മറ്റുമായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടു.

1950കൾ തൊട്ടുള്ള നാലു പതിറ്റാണ്ട് കാലം കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും ജനാധിപത്യ സാമൂഹികഘടനയുടെയും ആദർശാത്മക പൊതുമണ്ഡലമായി നിലനിന്ന സിനിമയും, സിനിമാതിയറ്ററുകളുമാണ് ഈ വിധം ചരിത്രപരമായ തലകീഴ്മറിയലിന് വിധേയമാകുന്നത്. സമാന്തരമായി ആഗോളവൽക്കരണകാലത്തെ മലയാളിക്കുമുമ്പിൽ പുതിയ സാമൂഹിക ഇടങ്ങളും സ്ഥലങ്ങളും സിനിമയേക്കാൾ പ്രലോഭനീയങ്ങളായ ഉപഭോഗത്തിന്റെയും പങ്കാളിത്തത്തിന്റെയും സംസ്കാരം വിതരണം ചെയ്തുകൊണ്ട് നിലവിൽ വരുകയും ചെയ്യുന്നു. സൂപ്പർമാർക്കറ്റുകൾ, മാളുകൾ, തീം പാർക്കുകൾ, തുണിക്കടകൾ, ജ്വല്ലറികൾ, കൺസ്യൂമർ ഫെസ്റ്റുകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ പെരുപ്പവും അവയുടെ ജനപ്രീതിയും കണക്കാക്കിയാൽ ഈ സംസ്കാരം ആർക്കും ബോധ്യപ്പെടും. നിശ്ചയമായും വ്യവസായത്തിന്റെയും വാണിജ്യത്തിന്റെയും സാമൂഹികമാനങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കും, സിനിമാ തിയറ്ററുകൾക്കും എക്കാലത്തുമുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ അവയെ പല തലങ്ങളിൽ വരേണ്യവത്കരിച്ചും കുത്തകവത്കരിച്ചും സിനിമയും തിയറ്ററും മലയാളിക്ക് നിർമ്മിച്ചു നൽകിയ ആധുനികതയുടെ സാസ്കാരികാനുഭവങ്ങൾ റദ്ദു ചെയ്തും പകരം ഇടങ്ങളും, അനുഭവങ്ങളും നിർമ്മിച്ചു നൽകിയും രൂപപ്പെടുന്ന അപൂർവമായ ഒരു ചരിത്രസന്ദർഭത്തിലാണ് കേരളം ഇന്നുള്ളത്. റബേകാ സോൾനിറ്റ്, *ദ്വീപ് റിപ്പബ്ലിക്കുകൾ* (Island Republic) എന്ന് വിളിച്ച പഴയ തിയറ്റർ പ്രതീതികളിൽ നിന്ന് ചാൾസ് അക്‌ലാൻസ്, *ആഗോളസംഘം ചേരലിന്റെ സ്വപ്നം* (Dream of global collectivity) എന്ന് വിളിക്കുന്ന മൾട്ടിപ്ലക്സ് സ്ഥല സാന്നിധ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ വഴിയിൽ.

കുറിപ്പുകൾ

1. സംഗീതം, ഫോട്ടോഗ്രഫി, നാടകം, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയവയുടെ സാന്നിധ്യം മൂലം സിനിമയെ സങ്കരകല (hybrid art) എന്ന് വിളിക്കുന്നതുപോലെ തന്നെയാണ് ആരംഭഘട്ടത്തിൽ സിനിമാതിയറ്ററുകളിൽ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനത്തിന്റെ ഇടവേളകളിൽ നൃത്തം, ഗുസ്തി, പാട്ട്, സർക്കസ് തുടങ്ങിയവ അരങ്ങേറിയ അവസ്ഥയും. (കാണുക (Andrew Dix, 2010) അമേരിക്കയിൽ മാത്രമല്ല ഇന്ത്യയിലും ഇത് ഇങ്ങനെത്തന്നെയായിരുന്നു. തബലയും ഹാർമോണിയവും ബുൾ ബുളും മറ്റും ഉപയോഗിച്ചുള്ള സംഗീതസഭകൾ സിനിമാ പ്രേക്ഷകരെ രസിപ്പിക്കാൻ തിയറ്ററിൽ നടത്തിയിരുന്നുവെന്നും അല്പ വസ്ത്ര ധാരികളായ സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തം മറ്റൊരിനമായിരുന്നു വെന്നും തിയോഡോർ ഭാസ്കരൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (2009:49).
2. Mark Jancovich, Lucy Faire തുടങ്ങിയവർ ചേർന്നെഴുതിയ 'The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption' എന്ന ഗ്രന്ഥം (2003) സൂചിതം.
3. ജനാധിപത്യത്തിന്റെ നടനവേദി (Democracy's theatre) എന്നായിരുന്നു ആദ്യ

കാല പാശ്ചാത്യ ചലച്ചിത്ര പ്രദർശനശാലകളായിരുന്ന നിക്ക്ളഡിയോണുകൾ (Nickelodeons) അറിയപ്പെട്ടിരുന്നതുതന്നെ. (Dix, 2010, 305) ഇന്ത്യൻ സിനിമാ ശാലകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും സമാനമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവ യ്ക്കുന്നു. (കാണുക Bhaskaran Theodore ,2009).

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. അരവിന്ദൻ.കെ.പി., കേരള പഠനം, കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പരിഷത്ത്, 2006
2. Andy Willis, Cultural Studies and Popular Films in Joanne Hollows and Mark Jancovich(edi), Approaches to Popular Film, Manchester University Press, 1995.
3. Barker, Hannah and Simon Burrows (Eds.), Press, Politics and Public Sphere in Europe and North America, 1790 -1820, Cambridge University Press, 2002.
4. Bhaskaran Theodore, Histoy Through the Lens, Orient Blackswan, 2009.
5. Braudy Leo and Marshal Cohen (Eds.) Film Theory and Criticism, Oxford University Press, 1999.
6. Craig, Calhoun (Ed.) Habermas and the Public Sphere, MIT Press Cambridge 1996.
7. Dix, Andrew, Beginning Film Studies, Viva Books, 2010.
8. Durham, Meenakshi, Giji and Douglas.M. Kellner (Eds.) Media and Cultural Studies, Blackwell, 2001.
9. Edgar, Andrew. Habermas, The Key Concepts, Routledge 2006.
10. Gupta, Chidananda Das, Seeing is Believing, Penguin, 2008.
11. Habermas Jurgen, The Structural Transformation of the Public Sphere, MIT Press Cambridge 1991.
12. Jeffrey Robin, Media and Modernity, Permanent Black, 2010.
13. Kohli - Khandekar, Vanita, The Indian Media Business, Response, 2010.
14. Mehta, Nalin, India on Television, Harper collins, 2008.
15. Nair, Uma.J, Economic Aspects of Film Industry in Kerala, C Dit, 1999.
16. Rajagopal, Arvind (Ed.) The Indian Public Sphere,Oxford, 2009.
17. Roberts, John Michel, The Aesthetics of Free Speech, Palgrave, 2003.
18. Srinivas, S.V., Megastar Chiranjeevi and Telugu Cinema after N.T.Rama Rao, Oxford University Press, 2009.
19. Vasudevan Ravi, The Melodramatic Public, Permanent Black 2010

സംഭാഷണം: വി.മോഹനൻ, പ്രസിഡന്റ്, കേരള സിനി എക്സിബിറ്റേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ (2012 മാർച്ച്)

5. ന്യൂജനറേഷൻ കാഴ്ച : രണ്ടായിരത്തി പത്തിനുശേഷമുള്ള മലയാള സിനിമ

ഡോ. ജോസ് കെ.മാനുവൽ

സാങ്കേതിക പിൻബലം ശക്തമായുള്ള സിനിമ ശുദ്ധകലയാണോ എന്ന ചോദ്യത്തിന് എന്ത് ഉത്തരമാണ് നൽകുക?. ആവിഷ്കാരത്തിലെ ബഹുസ്വരതയെ ആവാഹിച്ചെടുത്ത് സംസ്കരിച്ച് സംഘടിത സ്വഭാവത്തോടെ രൂപീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കന്യകാത്വത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സംവാദം ഇന്നും ശക്തമാണ്. പഴമയും പാരമ്പര്യവും സിനിമയുടെ അസ്തിത്വനിർണയത്തിന് ബാധ്യതയാകുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളത്. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിന്റെ സംഭവബഹുലമായ ചരിത്രമുള്ള സിനിമ, നിരന്തരം മാറ്റങ്ങളിലൂടെ പുതുമയിലേക്ക് പ്രയാണം നടത്തുകയാണ്. ഈ അവസ്ഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുവേണം മലയാളത്തിലെ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയെ വിലയിരുത്തുവാൻ.

മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകളെ കേവലം അനുകരണം, അശ്ലീലം, ആഭാസം എന്നെല്ലാം വിശേഷിപ്പിച്ച് അതിന്റെ കലാഖ്യാന സൗന്ദര്യത്തെയും കാലികപ്രസക്തിയെയും തച്ചുടയ്ക്കുന്ന ഒരു വിഭാഗമുണ്ട്. അവർ അതിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള സിനിമകളെ ആത്മഹർഷത്തോടെ ന്യായീകരിക്കുകയും അതിനെ മികച്ച മാതൃകയായി വാഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവരുടെ വാദത്തിൽ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ അഭിസാരികയാണ്. അതിനു മുൻപുള്ള സിനിമ കന്യകയും. കന്യകാത്വവും വേശ്യാനിർണയവും പഴകിയ ലിംഗകോയ്മയുടെയും പാരമ്പര്യചിന്തകളുടെയും ദുർമേദസ്സു പേറുന്ന ശരീരസംബന്ധമായ കല്പനകൾ മാത്രമാണ്. ആഗോള സിനിമയിലെന്നപോലെ മലയാളസിനിമയിലും എക്കാലത്തും സജീവവും ശക്തവുമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് നവോത്ഥാനസിനിമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും അരവിന്ദനും ജോൺ എബ്രഹാമുമെല്ലാം അവർക്കു മുൻപുള്ള ദൃശ്യബോധത്തെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതിയെയും പുനർക്രമീകരിച്ചവരാണ്. എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരും പി.പത്മരാജനും ആ കാലഘട്ടത്തിലെ പുതുസിനിമയുടെ വക്താക്കളായിരുന്നു. ഐ.വി.ശശി, കമൽ, സിബി മലയിൽ, സത്യൻ അന്തിക്കാട് തുടങ്ങിയുള്ള നിരവധി പ്രതിഭകൾ മലയാളത്തിലെ സിനിമയെ കാലാനുസൃതമായി പുതുക്കിയെടുത്തവരാണ്.

ദീർഘകാലം മാറ്റമില്ലാതെ നിന്ന മലയാള സിനിമയിലാണ് പുതുതലമുറ ശക്തമായ മാറ്റം സൃഷ്ടിച്ചത്. രാജേഷ്പിള്ളയുടെ *ട്രാഫിക്*, ആഷിക് അബുവിന്റെ *സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പർ, 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം*, സമീർ താ

ഹിറിന്റെ *ചാപ്പാകുരിശ്,* സുഗീതിന്റെ *ഓർഡിനറി,* വിനീത് ശ്രീനിവാസന്റെ *മലർവാടി ആർട്ട്സ്ക്ലബ്, തട്ടത്തിൻ മറയത്ത്,* അമൽ നീരദിന്റെ *ബാച്ചിലർ പാർട്ടി,* വി.കെ.പ്രകാശിന്റെ *ബ്യൂട്ടിഫുൾ, ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്,* ശ്രീനാഥിന്റെ *സെക്കന്റ്ഷോ,* അരുൺ കുമാറിന്റെ *കോക്ടെയിൽ, ഈ അടുത്തകാലത്ത്,* അൻവർ റഷീദിന്റെ *ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ,* ലാൽ ജോസിന്റെ *ഡയമണ്ട് നെക്ലെയ്സ്,* ലിജിൻ ജോസിന്റെ *ഫ്രൈഡേ,* ജോയി മാത്യുവിന്റെ *ഷട്ടർ* എന്നിങ്ങനെ എത്രയെത്ര പുതിയ സിനിമകളാണ് പുറത്തു വന്നത്. ഈ സിനിമകളെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തിലും ദൃശ്യബോധത്തിലും പുലർത്തുന്ന പുതുമ ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിരക്കഥ, സംവിധാനം, അഭിനയം, ഛായാഗ്രഹണം, ഗാനരചന, ഗാനാലാപനം, ചിത്രസംയോജനം തുടങ്ങിയുള്ള എല്ലാമേഖല കളിലും പുതുതലമുറ കൈവരിച്ച ശ്ലാഘനീയമായ മികവ് ആർക്കാണ് അംഗീ കരിക്കാതിരിക്കാൻ കഴിയുന്നത്?.

മാറ്റത്തിന്റെ അനിവാര്യതയും പ്രസക്തിയും

ആഗോളവിസ്തൃതമായ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ മലയാളസിനിമയുടെ ഇടം വളരെ തുച്ഛമാണ്. ഒരു പതിറ്റാണ്ടിനിപ്പുറം 2012ലാണ് മലയാളസിനിമ നൂറിനുമുകളിൽ റിലീസാകുന്നത്. ഇതിൽ സാമ്പത്തികലാഭം നേടിയ സിനി മകളുടെ എണ്ണം മുൻവർഷങ്ങളിലേതിനേക്കാൾ വളരെക്കൂടുതലാണ്. സാങ്കേ തികവും സാംസ്കാരികവുമായി ആഗോളചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റം മലയാളസിനിമയും ഉൾക്കൊണ്ടതാണ് അതിന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള ഉണർവിന് കാരണം. ഫിലിം ക്യാമറയിൽ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിന്നും വളർന്ന് ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിൽ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥ യിലേക്ക് എത്തിയതോടെ അതിന്റെ രൂപീകരണം ചെലവ് കുറഞ്ഞതും സാങ്കേതിക ക്ലിഷ്ടത ഒരു വലിയ അളവുവരെ ചുരുങ്ങിയതുമായിത്തീർന്നു. തിയറ്ററുകളിലെ ഡിജിറ്റൽ പ്രദർശനരീതിയും സി.ഡി.വ്യാപാരവും സിനിമ യുടെ മാറിയ പരിസരത്തെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. തിയറ്ററുകളിലെ കാണി കളിൽ നിന്നുമാത്രം പണം പിരിഞ്ഞുകിട്ടിയിരുന്ന കാലം ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇന്ന് സിനിമയുടെവിജയം നിർണയിക്കുന്നതിൽ സാറ്റലൈറ്റ് റൈറ്റിന് അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽഫോൺ, ടെലിവിഷൻചാനലുകൾ തുട ങ്ങിയവ പ്രാദേശിക സിനിമകളെപ്പോലും ആഗോളവ്യാപകമായി പ്രദർശി പ്പിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനം, നൃത്തം, വൈകാരികരംഗങ്ങൾ, സംഘർഷാവ തരണം, വിവിധതരം തമാശകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം ശകലങ്ങളായി ആസ്വദിക്കുന്ന രീതി വ്യാപകമായി. യഥാർഥത്തിൽ ഇവ യെല്ലാം സിനിമയെ കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യവും ജനപ്രിയവുമാക്കി. ഈ പശ്ചാ ത്തലത്തിലാണ് മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ സജീവവും ശക്ത വുമാകുന്നത്.

പുതിയസിനിമ: നിർണയവും നിർവചനവും

എന്താണ് ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ? ഇതിന്റെ ഉത്തരം ഒറ്റവാക്കിലല്ല ഒരു സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വെളിവാക്കേണ്ട ഒന്നാണ്. മലയാളികളുടെ സംസ്കാരം മാറി. പോസ്റ്റോഫീസുകളും സർക്കാർ മലയാളം മീഡിയം സ്കൂളുകളും അനുദിനം അടച്ചുപൂട്ടലുകളെ നേരിടുന്നു. ആരാധനാലയങ്ങളും ആശുപത്രികളും സേവനത്തെയും ഇതരപ്രവർത്ത നങ്ങളെയും വ്യവസായവത്കരിച്ചു. മദ്യഷാപ്പുകൾ ആഡംബരത്തിന്റെ ആ ഘോഷങ്ങൾ തീർക്കുന്ന ഇടങ്ങളായി. പഞ്ചനക്ഷത്ര സൗകര്യമുള്ള വീടു കളും വാഹനങ്ങളും പെരുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സാങ്കേതിക സാക്ഷരത വ്യാപകമാകുകയും ഇ-മെയിൽ വിലാസം അസ്തിത്വ നിർണയത്തിന്റെ ഭാഗ മാകുകയും ചെയ്തതോടെ ഓരോ പൗരനും ആഗോളജ്ഞാന/ആശയവി നിമയ വലയത്തിനുള്ളിലായി. മൊബൈൽഫോൺ റെയ്ഞ്ചിനുള്ളിൽ ജീവി ക്കുകയും ഇന്റർനെറ്റ് ശീലമാക്കുകയും ചെയ്തതോടെ മനോഭാവത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാറ്റം സംഭവിച്ചു. പലപ്പോഴും പൊതുഇടമായി സൈബർ സ്പെ യ്സ് കടന്നുവരുന്ന അവസ്ഥ സംജാതമായി. ഇവയെല്ലാം ജീവിതത്തോ ടുള്ള മനോഭാവത്തിലും രീതികളിലും മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തി. ഈ മാറ്റത്തെ യാണ് മലയാളത്തിലെ പല പുതിയ സിനിമകളും തീക്ഷ്ണതയോടെ അവ തരിപ്പിക്കുന്നത്. *ട്രാഫിക്കിൽ* തിരക്കുള്ള പുതുതലമുറയുടെ പ്രണയവും ഇതര വ്യവഹാരങ്ങളുമാണ് ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. *സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പറും ഉസ്താദ് ഹോട്ടലു*മെല്ലാം പുത്തൻ രുചിഭേദങ്ങളെ ജീവിതവ്യവസ്ഥയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകളാണ്. തട്ടത്തിൻ മറയത്തിലെ പ്രണയവും പുതുകാലത്തിന്റെ മനോഭാവവും അവസ്ഥയും സമന്വയിച്ച താണ്. *22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയ*മെന്ന സിനിമയിലെ നായകൻ പിമ്പാണ്. നായിക ചാരിത്രരഹിതയും. അവർ അനുഭവിക്കുന്ന മാനസികപ്രശ്നങ്ങളും ബന്ധപ്പെടുന്ന വ്യക്തികളും ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനസ്വഭാവമു ള്ളവരാണ്.

'മാറുന്ന മലയാള സിനിമ; ചില ന്യായവാദങ്ങൾ' എന്ന ലേഖന ത്തിൽ റിയാസ് കളരിക്കൽ നിരത്തുന്ന വാദങ്ങൾ വിലമതിക്കേണ്ടതാണ്. "എഴുപതുകളിലെ നവതരംഗ സിനിമകൾക്ക് ഊർജം നൽകുന്നവരിൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നൽകിയ സംഭാവനകൾ ചെറുതല്ല. സമകാലിക മലയാളസിനിമയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നതിൽ ഇന്റർനെറ്റ് വ്യാപനവും ഡി.വി.ഡി.വിപ്ലവവും അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രമേളകളും വഴി തെളിച്ചതായികാണാം. ഇവയിൽ നിന്നും ഊർജം ഉൾക്കൊണ്ട് സിനിമയിൽ പുതുമ സൃഷ്ടിക്കുന്നവരാണ് മലയാളത്തിലെ യുവാക്കളായ പുതിയനിര ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ". മുൻപുണ്ടായിരുന്ന കഥാഖ്യാനരീതികളെയും കഥാ പാത്ര രൂപീകരണരീതികളെയും തിരസ്കരിച്ച് നായകൻ, നായിക, വില്ലൻ, ഉപനായകൻ തുടങ്ങിയ സാമ്പ്രദായിക ജനപ്രിയാഖ്യാന രീതികൾ ഒഴി

വാക്കി ലളിതമായ രീതിയിൽ സാധാരണക്കാരുടെ ജീവിതവും പ്രശ്നങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് പുത്തൻ സിനിമ പരിവർത്തനപ്പെട്ടു. ഇവിടെ താരങ്ങളെ പാടെ നിരാകരിക്കുന്നു. അവരുടെ മാനറിസങ്ങളെ വിദൂരമായിപ്പോലും അനുകരിക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. ദീർഘമായ സംഭാഷണങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി. പ്രണയനിർമിതിക്കായി രൂപീകരിക്കുന്ന അനാവശ്യ കാല്പനികതയെ പരിത്യജിച്ചു. ഗാനരചനയിലും ആലാപനത്തിലും പുതുമുഖങ്ങളെക്കൊണ്ട് പുതുരീതികൾ പരീക്ഷിച്ചു. എല്ലാത്തിനുമുപരി സിനിമയുടെ പ്രചരണത്തിന് ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽഫോൺ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളെ സജീവമായി ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങി. നിരൂപകരും ബുദ്ധിജീവികളും പുതിയസിനിമയുടെ മാറിയ അന്തരീക്ഷത്തെ അംഗീകരിച്ചു തുടങ്ങിയതോടെ അവകൂടുതൽ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടാനും ശ്രദ്ധിക്കുവാനും തുടങ്ങി. സിനിമ യുവത്വത്തിന്റെ കലയാണെന്ന് വിളിച്ചറിയിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ അതിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലും യുവാക്കൾ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനം ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമയുടെ സവിശേഷതയാണ്.

പുതുമക്കാരുടെ പ്രസക്തി

ആഷിഖ് അബു, സമീർ താഹിർ, ശ്രീനാഥ്, രാജേഷ് പിള്ള, ലിജോ ജോസ്പല്ലിശ്ശേരി, അരുൺ കുമാർ, വി.കെ.പ്രകാശ്, വിനീത് ശ്രീനിവാസൻ, സുഗീത്, സിദ്ധാർത്ഥ ശിവ തുടങ്ങിയവർ മലയാളത്തിലെ പുതിയസിനിമയുടെ സംവിധാനത്തിലൂടെ ശ്രദ്ധനേടിയവരാണ്. അൻവർ റഷീദ്, ലാൽ ജോസ്, അമൽ നീരദ്, റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ് തുടങ്ങിയവർ മുൻമുറക്കാർക്കിടയിലേക്ക് ഇടിച്ചുകയറി ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ ചെയ്തവരാണ്. തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിലും യുവാക്കൾ അവരുടെ സ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഉണ്ണി. ആർ, അനൂപ് മേനോൻ, മുരളി ഗോപി, ബോബി-സഞ്ജയ്, അഭിലാഷ്, ശ്യാം പുഷ്കർ, ദിലീഷ് നായർ, അഞ്ജലി മേനോൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകൾ കാലികപ്രസക്തമാകുന്നതിനൊപ്പം അനുവാചകരുടെ സാമൂഹികാവബോധവുമായി സംവദിക്കുവാൻ കഴിയുന്നവയുമാണ്.

അഭിനയത്തിന്റെ മേഖലയിലും പുതുനിര ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ഇവരുടെ ശരീരവും ശരീരഭാഷയും പുതുകാലാന്തരീക്ഷത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമയിൽ വിന്യസിക്കുന്ന രീതി ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഫഹദ് ഫാസിൽ, നിവിൻ പോളി, ആസിഫ് അലി, വിനീത് ശ്രീനിവാസൻ, മുരളി ഗോപി, ദുൽക്കർ സൽമാൻ, അനൂപ് മേനോൻ, സൈജു കുറുപ്പ്, സിദ്ധാർത്ഥ ശിവ, ടിനി ടോം, റീമ കല്ലിങ്കൽ, രമ്യാ നമ്പീശൻ, ആൻ അഗസ്റ്റിൻ, ഗൗതമി നായർ, മൈഥിലി, നിത്യാ മേനോൻ, മേഘ്ന രാജ്, ഹണി റോസ്, അമല പോൾ എന്നിങ്ങനെ പോകുന്നു മലയാളത്തിലെ പുതിയ അഭിനേതാക്കളുടെ നിര. സമീർ താഹിർ, ജോമോൻ ടി.ജോൺ, ഷൈജു ഖാലിദ്, പപ്പു, ഫൈസൽ

അലി, ഷഹനാദ് ജലാൽ, സുജിത്ത് വാസുദേവ് തുടങ്ങിയവർ ഛായാഗ്രഹ ണത്തിന്റെ മിഴിവുകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവരാണ്. സംഗീതത്തിലും പശ്ചാ ത്തലസംഗീതത്തിലും പുതുതലമുറക്കാരുടെ സാന്നിധ്യം വിജയകരമായി അറിയിച്ചവരാണ് രാഹുൽ രാജ്, ബിജി ബാൽ, ഗോപി സുന്ദർ, പ്രശാന്ത് പിള്ള, റെക്സ് വിജയ് തുടങ്ങിയവർ.

മലയാളത്തിലെ പലതാരങ്ങളും, സംവിധായകരും തിരക്കഥാ രചയിതാക്കളും ഗായകരും ഛായാഗ്രാഹകരും എത്രയോകാലമാണ് അവർ ബന്ധപ്പെട്ട മേഖലയിൽ കാര്യമായ പുതുമകളൊന്നും സംഭാവന ചെയ്യാതെ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നത്. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ കഴിവുകൊണ്ട് ഉയർന്നുവരുവാൻ സാധ്യതയുള്ള ആരുമില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നവർ തികഞ്ഞ പാരമ്പര്യവാദികളും യാഥാസ്ഥിതികരുമാണ്. ഇവർ തന്നെയാണ് മലയാള ത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകൾ കൊള്ളില്ലാത്തവയും ശുദ്ധിയില്ലാത്ത തുമാണെന്ന് ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും വാദിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ബഹു ഭൂരിപക്ഷം പ്രേക്ഷകരും പുതിയസിനിമകളെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞു. അതു കൊണ്ടു തന്നെയാണ് ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി മികച്ചസിനിമകൾ പുറ ത്തുവരുന്നത്. ഈ സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഏറെ പ്പേരും യുവജനങ്ങളാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയം. സൂപ്പർ താരങ്ങളും മുൻകാല സംവിധായകരും തിരക്കഥാ രചയിതാക്കളും ഗാനരചയിതാക്കളും ഛായാ ഗ്രാഹകരുമെല്ലാം പിടിച്ചുനിൽപ്പിനായി മത്സരിക്കുന്നത് പുതുതലമുറയോ ടാണ്. നല്ലതും പുതുമയുള്ളതുമായ സിനിമകൾ ആരിറക്കിയാലും അംഗീ കരിക്കുന്ന പ്രബുദ്ധരായ പ്രേക്ഷക സമൂഹമാണ് ഇന്നുള്ളത്.

തകർന്നടിഞ്ഞ താരപ്രഭാവം

പണംകൊണ്ടും അധികാരംകൊണ്ടും മലയാളത്തിലെ സൂപ്പർ താര ങ്ങൾ സാമ്രാജ്യങ്ങൾ തീർക്കുകയും ചലച്ചിത്രമേഖലയിലുള്ള പ്രമുഖരെയും രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളെയും ഭരണാധികാരികളെയും മാധ്യമങ്ങളെയും സൗഹൃ ദങ്ങൾകൊണ്ടും സൗഭാഗ്യങ്ങൾകൊണ്ടും പൊതിഞ്ഞ് വരുതിയിലാക്കുകയും ചെയ്തു. തുടർന്ന് മലയാളസിനിമ അവർക്കുചുറ്റും കറങ്ങുന്ന അവസ്ഥ സംജാതമായി. അമാനുഷികശക്തി, ബുദ്ധി, പ്രതിഭ, സൗന്ദര്യം തുടങ്ങിയ വയെല്ലാം താരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഴിവിന്റെ ഭാഗമായി വിലയിരുത്തുന്ന രീതിതന്നെ വന്നുചേർന്നു. ഇതിനെ തട്ടിത്തെറിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പുതുതല മുറയുടെ ചലച്ചിത്രപ്രവേശനം. കോടികൾ മുടക്കി താരത്തെവെച്ച് എടു ക്കുന്ന സിനിമകളേക്കാൾ ലാഭം ലക്ഷങ്ങൾമുടക്കി പുതുനിരക്കാരെ വെച്ചെ ടുക്കുന്ന സിനിമകൾക്ക് ലഭിച്ചുതുടങ്ങി. വൈവിധ്യമുള്ളവയ്ക്കും കഥാപാ ത്രത്തിനും പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചപ്പോൾ പുതുനിരക്കാരുടെ സാന്നിധ്യം ശക്ത മായി. തിരശ്ശീലയിലെ യുവത്വത്തിന്റെ ആഘോഷംകൂടിയാണ് 'ന്യൂ ജനറേ ഷൻ' കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത്.

താരങ്ങളുടെ ആധിപത്യം തകർന്നടിയുന്നതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ പലതാണ്. ടെലിവിഷനിലൂടെ പുതുനിരക്കാരെയും മറ്റും കണ്ടു ശീലിച്ചവരുട മനസ്സിൽ 'വിഗ്രഹമായി' താരങ്ങളുടെ മുഖവും ശരീരഭാഷയുമില്ലായിരുന്നു. പ്രതിഭയുള്ള പുതുനിരക്കാർ സിനിമരൂപീകരിക്കുവാൻ പുതുനിരക്കാരെതന്നെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവന്നു. അന്യഭാഷാ സിനിമകളിലെ യുവത്വത്തിന്റെ പ്രണയം, പ്രതികാരം, തമാശകൾ തുടങ്ങിയവ ഇവിടുത്തെ പ്രേക്ഷകരെയും സ്വാധീനിച്ചു. ഈ സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമായി മലയാളസിനിമയുടെ ആകെയുള്ള ആന്തരീക്ഷം മാറണമെന്ന് അവരും ആഗ്രഹിച്ചു. ചെറിയ മുടക്കിൽ സിനിമയെടുക്കാൻ പല പുതിയനിർമാതാക്കളും തയ്യാറായി. എസ്.എം.എസുകളും ബ്ലോഗെഴുത്തുകളും താരങ്ങളെ പരിഹസിക്കുകയും പുതുനിരക്കാരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. യു ട്യൂബ് എന്നും പുതിയ ചലച്ചിത്രപ്രതിഭകൾക്ക് പ്രോത്സാഹനം നൽകുന്ന ഇടമായിരുന്നു.

കൃഷ്ണനും രാധയുമെന്ന സന്തോഷ് പണ്ഡിറ്റിന്റെ സിനിമ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത് അതിന്റെ ഗുണംകൊണ്ടല്ല, പ്രതിഷേധത്തിന് ഉപയുക്തമായ അന്തരീക്ഷം രൂപപ്പെട്ടതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. തിയറ്ററിൽ ഈ സിനിമ കാണാനെത്തിയവർ കൂവി അതിനെ എതിരേൽക്കുകയായിരുന്നു. താരാധിപത്യത്തിനെതിരെയുള്ള രോഷംകൂടിയാണ് ഈ സിനിമയെ ചർച്ചാവിഷയമാക്കിയത്. താരങ്ങളുടെ ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ അസഹ്യമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചതും അവരോടുള്ള എതിർപ്പിന് ശക്തി വർദ്ധിപ്പിച്ചു. മലയാളസിനിമയിൽ സംഭവിച്ച അനിവാര്യമായമാറ്റത്തെപ്പറ്റി സത്യൻ അന്തിക്കാട് പറയുന്നത് വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. "ഫിലിംമേക്കേഴ്സ് എന്ന നിലയിൽ മലയാളത്തിലെ ചെറുപ്പക്കാർ ആർക്കും പിന്നിലല്ല. ഭരതനും പത്മരാജനും എം.ടിയും ചെയ്തതു പ്രേക്ഷകരെ അവർക്കുപിറകെ നടത്തുകയാണ്. ആഷിഖ് അബു, രാജേഷ് പിള്ള, അരുൺകുമാർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം ചെയ്യുന്നതും അതാണ്. അവർ വീണ്ടും പ്രേക്ഷകരെ അവരുടെ പിറകെ നടത്തിയിരിക്കുന്നു. ഭരതനും പത്മരാജനുമെല്ലാം അതുതുടരാനായി. പുതിയ ചെറുപ്പക്കാർക്കും അതുകഴിയണം. നല്ലവിഷയങ്ങളും നല്ല കഥപറയലിന്റെ രീതിയുമാണ് ഇനി ഭരിക്കുക. ഞങ്ങൾക്ക് താരങ്ങളെയല്ല, നടന്മാരെയാണ് വേണ്ടതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ പ്രഖ്യാപിച്ചതാണ് ഇപ്പോഴത്തെ മാറ്റത്തിനുള്ള കാരണം."

സാങ്കേതികതയുടെ പ്രസക്തി

സിനിമ സാങ്കേതികതയുടെ കലയാണല്ലോ. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും നിന്ന് കളറിലേക്കും ഫിലിമിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിന്ന് ഡിജിറ്റൽ രീതിയിലേക്കുള്ള സിനിമയുടെ പ്രയാണചരിത്രം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയുടെ ശക്തമായ സാങ്കേതികബന്ധം ആ മേഖലയിലേക്ക് യഥാർത്ഥപ്രതിഭകളെ എത്തിക്കുന്നതിൽ വിലങ്ങായി നിന്നിരുന്നു. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിലൂടെ അനായാസമായി ചെലവില്ലാതെ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്താമെന്നതായതോടെ ആ മേഖലയിലേക്ക് നല്ല പ്രതിഭയുള്ളവർ എത്തിത്തുടങ്ങി. ലൈറ്റിങ്ങിലും എഡി

റ്റിങ്ങിലുമെല്ലാം ചെലവുകുറഞ്ഞ പുതിയ സാങ്കേതികരീതി വ്യാപകമായി.

കാനൺ 7ഡി ചെലവുകുറഞ്ഞ ക്യാമറയെന്ന നിലയിൽ മലയാള ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു. ചാപ്പാകുരിശിന്റെ സംവി ധായകൻ സമീർ താഹിറും ക്യാമറാമാൻ ജോമോൻ ടി.ജോണും സംയു ക്തമായാണ് കാനൺ 7 ഡി തിരഞ്ഞെടുത്തുപയോഗിച്ചത്. മുൻപ് പരസ്യ ചിത്രങ്ങൾചെയ്ത അനുഭവജ്ഞാനമാണ് ഇവരെ ഇതിനുപ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഹെലിക്യാം ഉപയോഗിച്ചുള്ള ഷൂട്ടിങ്ങും ഇന്ന് മലയാളത്തിൽ സജീവമായി ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു ചെറിയ ഹെലികോപ്റ്ററിൽ ക്യാമറകൾ ക്രമീകരി ക്കുന്നു. ഈ ഹെലികോപ്റ്റർ പൂർണമായും നിയന്ത്രിക്കുന്നത് റിമോട്ട് കൺട്രോളറാണ്. ഒറിജിനൽ ഹെലികോപ്റ്ററിൽ വളരെ ക്ലേശകരമായി പകർത്തിയിരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഇന്ന് ഹെലിക്യാമറയിലൂടെ ക്ലേശരഹിതമായി പകർത്താൻ കഴിയുന്നു. അനിമേഷനും മോർഫിങ്ങുമെല്ലാം കമ്പ്യൂട്ടറിലൂടെ ലളിതമായി ചെയ്യാമെന്നതും സിനിമ നിർമാണത്തെ സജീവമാക്കി.

കഥയും കാഴ്ചയും മാറിമറിഞ്ഞു

മലയാളത്തിലെ പുതുതലമുറ സിനിമകളുടെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി റിയാസ് കളരിക്കൽ നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. “ആസ്ഥാന കച്ചവടസിനിമക്കാരും കലാസിനിമക്കാരും നമ്മുടെ നൊസ്റ്റാൾജിയകളെ വീണ്ടും വീണ്ടും വേവിക്കുമ്പോൾ മാറിയ ലോകത്തിന്റെയും കാലത്തി ന്റെയും യാഥാർഥ്യങ്ങൾക്കു നേരെയാണ് പുതുസിനിമകൾ കണ്ണുതുറക്കു ന്നത്. ഒറ്റപ്പാലവും ഭാരതപ്പുഴയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് ആവർത്തിക്കപ്പെട്ട അതി കാല്പനികവും സവർണാധിപത്യപരവുമായ സിനിമകൾക്കു പകരം കൊച്ചി കേന്ദ്രീകരിച്ച് രൂപപ്പെട്ട കൂട്ടായ്മകളും സിനിമകളും പുതിയ ദൃശ്യബോധവും ആഖ്യാനരീതികളും തുറന്നിടുന്നതിനോടൊപ്പം താരാധിപത്യത്തെ പ്രതിരോ ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തികച്ചും ജനപ്രിയമെന്നോ കലാപരമെന്നോ മധ്യ വർത്തിയെന്നോ വേർതിരിക്കാനാവാത്ത പുതിയൊരു ശൈലി ഇതിലൂടെ മലയാളത്തിൽ വേരുറച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു”.

ഏറെ ആരോപണങ്ങൾ കേൾക്കേണ്ടിവന്ന സിനിമയാണ് വി.കെ. പ്രകാശിന്റെ *ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്.* യഥാർഥത്തിൽ ഈ സിനിമ വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് അസംതൃപ്ത ലൈംഗികചിന്തകൾ പേറുന്ന കേരളീയ സമൂഹ ത്തെയാണ്. സ്ത്രീശരീരത്തോടും അവസ്ഥകളോടും കൗതുകകരമായ ആകർഷണം പുലർത്തുന്ന ഓരോ പുരുഷനും പുതുസമൂഹത്തിനുമുൻപിൽ അവരുടെ അസ്തിത്വം രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്നത് സ്ത്രീനിഷേധത്തിന്റെ പ്രതി നിധികൾ എന്ന നിലയിലാണ്. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീകൾ പുരുഷന്മാരെ കാ ണുന്ന കാഴ്ചയിലും സംശയത്തിന്റെ തലങ്ങളുണ്ട്. പുരുഷന്മാരുടെ ലൈംഗി കചിന്തയുടെയും പ്രവർത്തനത്തിന്റെയും നിഗൂഢമായ അധോലോകത്തെ അവർക്കുതന്നെ ഈ സിനിമ തുറന്നു കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. പ്രായം കഴി

ഞ്ഞിട്ടും വിവാഹം കഴിക്കാതെനിൽക്കുന്ന വലിയൊരുവിഭാഗം കേരളത്തിലുണ്ട്. അവരുടെ അസ്വസ്ഥതകളും ആഗ്രഹങ്ങളും കലാപരമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയാണ് *സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പർ.* മധ്യവർഗ കുടുംബത്തിലെ ഭർത്താവിന്റെയും അച്ഛന്റെയും കാപട്യം നിറഞ്ഞ മനോഭാവം തുറന്നുകാണിക്കുന്ന സിനിമയാണ് *ഷട്ടർ. 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയ*ത്തിലെ നായകനും നായികയും സാമ്പ്രദായിക വാർപ്പിൽ രൂപപ്പെട്ടവരല്ല. ഇതിലെ നായിക ടെസ്സ കെ.എബ്രഹാം (റിമ കല്ലിങ്കൽ) സുശീലയും ചാരിത്രവതിയുമാണോ? അവൾ കാമുകനോട് ഓപ്പണായി പറയുന്നു, 'ഞാൻ വെർജിൻ അല്ല'. ഇതിലെ നായകൻ സിറിൾ സി.മാത്യു ഒരു കൂട്ടികൊടുപ്പുകാരനാണ്. പ്രണയം, ചതി, പ്രതികാരം തുടങ്ങിയവ ഈ സിനിമയിൽ സ്ഥാനംപിടിക്കുന്നത് മുൻമലയാള സിനിമകളിലേതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായിട്ടാണ്. നായകന്റെ ലിംഗം വിഛേദിച്ച് പ്രതികാരംചെയ്യുന്ന നായിക മലയാളിക്ക് പുതിയൊരറിവും കാഴ്ചയുമാണ്. *ചാപ്പാകുരിശി*ലെ നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം അത്ര ആത്മാർത്ഥമാണോ? അവർ വിവാഹത്തിനുമുൻപ് ആഘോഷകരമായി രതി അനുഭവിക്കുന്നുമുണ്ട്. *ട്രാഫിക്കി*ലെ നായകനായ സുദേവൻ (ശ്രീനിവാസൻ) കൈക്കൂലിവാങ്ങുന്ന പോലീസുകാരനാണ്. കൈക്കൂലി വാങ്ങിയതിന്റെ പേരിൽ സർവ്വീസിൽനിന്നു പുറത്തുനിൽക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ പ്രമുഖപാർട്ടിയുടെ നേതാവിന് കൈക്കൂലി കൊടുത്ത് സർവ്വീസിൽ കയറുന്നു. *ആമേൻ* പോലുള്ള സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം മലയാളിക്ക് പുതുമയുള്ളതാണ്.

കേരളീയന്റെ മാറിയ സാംസ്കാരികപരിസരത്തെയാണ് ചാരുതയാർന്ന ദൃശ്യഭംഗിയോടെ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമ കാഴ്ചയുടെ കലയായതു കൊണ്ടുതന്നെ കാഴ്ചയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ആ കലാരൂപത്തിന്റെ ആകെയുള്ള സ്വഭാവംതന്നെ മാറ്റിമറിക്കുന്നു. *ഓർഡിനറി, ഈ അടുത്തകാലത്ത്, ബാച്ചിലർപാർട്ടി, കോക്ടെയിൽ, ഡയമണ്ട് നെക്ലെസ്, സെക്കൻഡ്ഷോ, ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ, ബാങ്കിങ് അവേഴ്സ്, തത്സമയം ഒരു പെൺകുട്ടി, തട്ടത്തിൻ മറയത്ത്* തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാൽ അതിന്റെ കഥയും ദൃശ്യാവതരണരീതിയും ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ ഊഷ്മളതയോടെ നിൽക്കുന്നതു കാണാം.

മാറുന്ന അന്തരീക്ഷവും സംസ്കാരവും

അനുദിനം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കേരളീയ അന്തരീക്ഷവും സംസ്കാരവും ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായി. പുകവലിക്കുന്നതിനും മദ്യപിക്കുന്നതിനും പ്രണയം ശരീരത്തിലൂടെ ആഘോഷിക്കുന്നതിനും മുൻകാല സദാചാരചിന്തകൾ പുതിയതലമുറയ്ക്ക് വിലങ്ങാകുന്നില്ല. അവർ കാണുന്ന സിനിമകൾ മലയാളം മാത്രമല്ല. ലോകത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ ഇറങ്ങുന്ന സിനിമകൾ കാണുകയും ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള അവരുടെ ചിന്തകൾതന്നെ പുതുമ

യുള്ളതാണ്. ഈ തലമുറയാണ് ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിലും പിന്നിലും ഇന്ന് സ്ഥാനംപിടിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സഭ്യേതരമല്ലാത്ത പദപ്രയോഗങ്ങളും നഗരജീവിതത്തിന്റെ കറുത്ത ഫലിതമുള്ള കഥകളും ശരീരാസക്തികളുടെ അവതരണങ്ങളും മാത്രമാണ് പുതിയ സിനിമകളിൽ ഉള്ളതെന്നു പറയുന്നവർ കണ്ണടച്ച് ഇരുട്ടാക്കുന്നവരാണ്. ഭരതനും പത്മരാജനും അവതരിപ്പിച്ച സിനിമയിൽ ഇന്നുള്ളതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ ലൈംഗികത ഇല്ലായിരുന്നുവോ? സിൽക്ക്സ്മിതയും അനുരാധയും തകർത്ത് നൃത്തമാടിയിരുന്ന കാലവും ഷക്കീലയുടെ ചിത്രങ്ങൾ വൻ പ്രദർശനവിജയം നേടിയകാലവും കണ്ണടച്ച് മറക്കുന്നത് സദാചാര കാപട്യവാദികളാണ്. പുതിയകഥ, അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതി, ദൃശ്യാവതരണം, സംഭാഷണരീതി, ശരീരഭാഷാവതരണം, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലം വർത്തമാനകാല മലയാളസിനിമയെ സജീവമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. മലയാളിക്ക് പണ്ടേതന്നെ ഇംഗ്ലീഷിനോട് അടങ്ങാനാവാത്ത ആസക്തിയുണ്ട്. അത് അണപൊട്ടി പ്രവഹിച്ചത് ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിലൂടെയാണ്. രഞ്ജിനി ഹരിദാസിനെപ്പോലെയുള്ളവർ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത് മലയാളവും ഇംഗ്ലീഷും കലർന്ന സങ്കരഭാഷ, പ്രയോഗംകൊണ്ടാണ്. പുതിയ സിനിമകളിൽ മലയാളവും ഇംഗ്ലീഷും കലർന്ന ഭാഷ ധാരാളമായി കടന്നുവരുന്നു. ഇത് പുതുതലമുറയുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല അവരത് ഇഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സിനിമകൾക്ക് അനുയോജ്യമായ പേര് ഇംഗ്ലീഷിൽനിന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതും ഇന്ന് സാധാരണമാണ്. *ഷട്ടർ, ഓർഡിനറി, ബാച്ചിലർപാർട്ടി, ബ്യൂട്ടിഫുൾ, ത്രില്ലർ, ഫ്രൈഡേ, മാസ്റ്റേഴ്സ്, സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പർ, ഹൺഡ്രഡ് ആന്റ് വൺ വെഡ്ഡിംഗ്* എന്നെല്ലാം പേരുകൊടുക്കുന്നതിനാസ്പദം പുതുതലമുറയുടെ ഭാഷാബോധത്തെ പേരിടുന്നതിലും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയതാണ്.

മൊബൈൽഫോൺ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും സ്വാധീനവും പ്രസക്തവുമായി വരുന്ന സാഹചര്യങ്ങളാണ് പുതുസിനിമയിൽ പലപ്പോഴും ദർശിക്കാനാവുന്നത്. *22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിലെ* നായിക മൊബൈലിന്റെ സിംകാർഡ് നശിപ്പിച്ച് പുതിയ കാർഡിലേക്കും ജീവിതത്തിലേക്കും പ്രവേശിക്കുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. *ചാപ്പാകുരിശി*ലെ നായകൻ നായികയുമായി ശാരീരിക ബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നത് മൊബൈലിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. നായികയ്ക്കും അതിൽ എതിർപ്പില്ലായിരുന്നു. മൊബൈൽ നഷ്ടപ്പെടുന്നതോടെയാണ് സിനിമ സംഘർത്തിലേക്ക് വളരുന്നത്. *ഷട്ടറിലെ* നായകനും മൊബൈൽ ഫോൺ എടുക്കാതിരിക്കുന്നതിന്റെ ഫലം അനുഭവിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. *ട്രാഫിക്കിൽ* മൊബൈൽ ഫോണും ടെലിവിഷനുമെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തെ ശക്തമായിതന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. സാഹചര്യം മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് സിനിമയുടെ ആകെയുള്ള അന്തരീക്ഷവും അതിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീര

ഭാഷയുമെല്ലാം മാറുന്നതായി കാണാം. ഫഹദ് ഫാസിൽ വർത്തമാനകാല യുവത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായി *22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിലും ചാപ്പാ കുരിശിലും* വരുന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിലാണ്. അത്രയ്ക്കൊന്നും ധൈര്യവും പൗരുഷവുമില്ലാത്ത നായകകഥാപാത്രത്തെയാണ് *ആമേനിൽ* ഫഹദ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വിനീത് ശ്രീനിവാസൻ, ആസിഫ് അലി, റിമ കല്ലിങ്കൽ, രമ്യാ നമ്പീശൻ, നിത്യാമേനോൻ തുടങ്ങിയവരുടെ കഥാപാത്രങ്ങളും അവർ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന വൈകാരിക പ്രകടനവുമെല്ലാം പുതിയ അന്തരീക്ഷവും സംസ്കാരവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ മലയാളചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ സജീവവും ശക്തവുമായ നവോത്ഥാനമാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. അതിനെ നിഷേധിക്കുന്നവർ യഥാർഥചരിത്രവും സത്യവും ഗ്രഹിക്കാത്തവരും പഴമയെ താലോലിക്കുന്നവരുമാണ്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലിറങ്ങുന്ന എല്ലാ സിനിമകളും മികച്ചതല്ല. മികച്ചതും അല്ലാത്തതുമായ സിനിമകളുടെ സമ്മേളനം എല്ലാക്കാലത്തും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. അതുതന്നെയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലും സംഭവിക്കുന്നത്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ മലയാളത്തിലെ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ പ്രതീക്ഷയും സ്വപ്നങ്ങളുമായി യൗവനാവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച കന്യകതന്നെയാണ്.

6. മലയാളസിനിമ 2000–2010

വിശാൽ ജോൺസൺ

ശാസ്ത്രസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ മഹത്തായ നേട്ടങ്ങളിലൊന്നാണ് സിനിമയുടെ കണ്ടുപിടുത്തം. 1895-ൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ കണ്ടുപിടിക്കുകയും എഡിസൺ, ഐൻസ്റ്റീൻ, ഡേവിഡ് ഗ്രിഫ്ത്ത്, പുഡോഫ്കിൻ തുടങ്ങിയ നിരവധി പ്രതിഭകൾ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയുംചെയ്ത സിനിമ കലയും ശാസ്ത്രവും തമ്മിലുള്ള നിരന്തരമായ സംസർഗത്തിലൂടെ വികാസം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

പ്രശസ്ത ഇറ്റാലിയൻ നിരൂപകനായ കെനൂഡോ സിനിമയെപ്പറ്റി ഇപ്രകാരം പറയുന്നു: “സിനിമയ്ക്ക് തനതായ അസ്തിത്വമില്ല, ഇതൊരു സങ്കരകലയാണ്. അതായത് ചിത്രകല, ശില്പകല, നൃത്തം, സംഗീതം തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യശ്രവ്യഘടകങ്ങളാണ്. വിവിധ കലകളുടെ സമ്മിശ്രരൂപമാണ് സിനിമ.”

വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങളെ ദൃശ്യപ്രാധാന്യത്തോടുകൂടി ലോക സിനിമ അവതരിപ്പിച്ചു. യൂറോപ്പിലേയും ഏഷ്യയിലേയും ആഫ്രിക്കയിലേയും വിവിധ രാജ്യങ്ങളിൽ സിനിമ കടന്നുവരികയും അത് നല്ല രീതിയിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ഇന്ത്യയിൽ സിനിമ കടന്നുവന്നു. 1913-ൽ ദാദാസാഹിബ് ഫാൽക്കെ സംവിധാനംചെയ്ത ‘രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര’ എന്ന നിശ്ശബ്ദചിത്രമാണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യസിനിമ. ഇന്ത്യയിൽ വിവിധഭാഷകളിൽ സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലൊന്നായ മലയാളത്തിൽ കലാമൂല്യമുള്ളതും ശ്രദ്ധേയവും ജനപ്രിയവുമായ സിനിമകൾ പിറവിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. അത് അനുസ്യൂതം തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. 1928-ൽ ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ ‘വിഗതകുമാരൻ’ എന്ന നിശ്ശബ്ദചിത്രത്തിലൂടെ മലയാളചലച്ചിത്രവേദി പ്രാരംഭം കുറിക്കുകയും തുടർന്ന് ചെറിയ ഇടവേളയ്ക്കുശേഷം 1938-ൽ ‘ബാലൻ’ എന്ന ശബ്ദചിത്രത്തിലൂടെ മലയാള സിനിമയ്ക്ക് പുതുജീവൻ കൈവരികയും തുടർന്നിങ്ങോട്ട് സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പിൻബലത്താൽ മലയാളസിനിമാലോകം അഭിവൃദ്ധി പ്രാപിക്കുകയും ഒരു ജനകീയ കലയായി വികാസംപ്രാപിച്ച് സമകാലീന സാഹചര്യത്തിൽ എത്തിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജനവർഗത്തിന്റെ ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ പരിപൂർണ്ണമായി വിലയം പ്രാപിച്ചിട്ടുള്ള ഒന്നാണ് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ സാമൂഹ്യപരിസരം. പരിശ്രമങ്ങളുടേയും പരീക്ഷണങ്ങളുടേയും ഫലമായി രൂപംകൊണ്ട സിനിമ ഒരു സാംസ്കാരികകല മാത്രമല്ല, ചരിത്രംകൂടിയാണ്. കാഴ്ചയിലൂടെ വ്യത്യസ്തതലത്തിലുള്ള അനുഭവതലങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ കൊണ്ടെത്തിക്കുവാൻ പലപ്പോഴും മലയാളസിനിമയ്ക്ക്

സാധിക്കുന്നു. അപൂർവ്വമായ ദൃശ്യവിരുന്നുകളും അപ്രതീക്ഷിതമായ കാഴ്ച കളുമൊരുക്കി സിനിമ എന്ന കലാരൂപം ജനകീയമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ പ്രവണതകളും പൊതുസവിശേഷതകളും (2000-2010)

2000 മുതൽ 2010 കാലയളവ് വരെ മലയാളത്തിൽ 880 ഓളം ചിത്ര ങ്ങളാണ് വെള്ളിത്തിരയിലെത്തിയത്. ഇതിൽ 2002ലാണ് ഏറ്റവും കൂടുതൽ സിനിമകൾ (108) പ്രദർശനത്തിന് എത്തിയത്. ആക്ഷൻ-മസാല ശ്രേണി യിൽ വരുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് 2000 മുതൽ 2010 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ കൂടുതലായും പുറത്തുവന്നത്. 1993-ലെ ദേവാസുരത്തിന്റെ ചുവടുപറ്റി വന്ന തമ്പുരാൻ ചിത്രങ്ങളും സ്ലാപ്സ്റ്റിക് കോമഡിക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൊടുത്ത മസാലചിത്രങ്ങളും നിരവധിയാണ്. എങ്കിലും രഞ്ജിത്ത്, ബ്ലെസി, ലാൽ ജോസ് തുടങ്ങിയ മികവുതെളിയിച്ച നിരവധി സംവിധായകരും ഈ ദശാ ബ്ദത്തിൽ മാത്രം സംവിധായകരംഗത്തേക്ക് വന്നവരാണ്.

തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മലയാള സിനിമ താരാധിപത്യത്തിന് കീഴിലായതും, ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ സജീ വമായതുമായ കാലയളവാണ്. ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകളുടെ സ്വാധീനം ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ സിനിമകളെ ബാധിച്ചുവെന്ന് പൊതുവെ വിലയിരുത്തപ്പെ ടുന്നു. താരാധിപത്യം മുറ്റിനിന്ന സിനിമാന്തരീക്ഷത്തിൽ പുതുമയുള്ള വിഷ യകേന്ദ്രീകൃതമായ സിനിമകൾ വളരെ ചുരുക്കമായിരുന്നു. നായകപ്രാധാ ന്യമേറിയ പ്രസ്തുത സിനിമകളിൽ നായകന്റെ ഘോരഘോര സംഭാഷണ ങ്ങളും 'വൺമാൻ ഷോ'യും നിറഞ്ഞാടുകയുണ്ടായി. നരസിംഹം, രാവണ പ്രഭു, വല്ല്യേട്ടൻ, മാർക്ക് ആന്റണി, സായ്വർ തിരുമേനി, താണ്ഡവം, പ്രജാ പതി, പ്രജ, ചതുരംഗം എന്നിങ്ങനെ പ്രേക്ഷകർ സ്വീകരിച്ചതും തിരസ്കരി ച്ചതുമായ സിനിമകളിൽ താരങ്ങൾ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷം ഈ ദശാബ്ദത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയായിരുന്നു.

കുടുംബജീവിതത്തെക്കാൾ അധികം നായകന്റെ ജീവിതത്തിനാണ് ഇത്തരം സിനിമകളിൽ പ്രാധാന്യംകൊടുക്കുന്നത്. കഥ, കേന്ദ്രകഥാപാത്ര മായ നായകനെ മുൻനിർത്തിപ്പോകുന്നു. ഇത്തരം സിനിമകളിൽ നായകന്റെ തണലിൽ കഴിയുന്ന, അസ്വതന്ത്രയായ, അബലയായ നായികയെയാണ് പ്രേക്ഷകന് കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കുക. സത്യൻ അന്തിക്കാട് പോലെയുള്ള സംവിധായകരുടെ സിനിമകൾ ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ പ്പോലും അവയെല്ലാം ഒരേ പാതയിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരത്തെ രേഖപ്പെടു ത്തുന്നതിനാൽ പ്രേക്ഷകഹൃദയത്തെ മടുപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം സംജാതമാകുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തുടർച്ച ഏറെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഈ കാലയള വിൽ രാവണപ്രഭു (2001), സേതുരാമയ്യർ സിബിഐ (2004), ഭരത്ചന്ദ്രൻ ഐപിഎസ് (2005), ബൈ ദി പീപ്പിൾ (2005), നേരറിയാൻ സിബിഐ (2005), ബൽറാം VS താരാദാസ് (2006), കിലുക്കം കിലുകിലുക്കം (2006), ഓഫ് ദി

പീപ്പിൾ (2008), കുരുക്ഷേത്ര (2008), ടു ഹരിഹർ നഗർ (2009), സാഗർ ഏലിയാസ് ജാക്കി റീലോഡെഡ് (2009), സീനിയർ മാൻഡ്രേക്ക് (2010), ഇൻ ഗോസ്റ്റ് ഹൗസ് ഇൻ (2010), എഗെയ്ൻ കാസർകോഡ് ഖാദർഭായ് (2010) എന്നിങ്ങനെ പതിനാലോളം ചിത്രങ്ങൾ രണ്ടാം ഭാഗവും മൂന്നാം ഭാഗവും നാലാം ഭാഗവുമൊക്കെയായി പ്രേക്ഷകരുടെ വിമർശനസരണിയിലെത്തി.

സൂപ്പർതാരങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് ഈ ദശാബ്ദം മേന്മകളുടെ കാല ഘട്ടമായിരുന്നു. മലയാളത്തിന്റെ മഹാനടൻ മമ്മൂട്ടി ഒരുപാട് വിജയചിത്ര ങ്ങൾ സമ്മാനിച്ച ദശാബ്ദമാണിത്. അതോടൊപ്പം കൃത്യമായ ഇടവേളക ളിൽ ഇദ്ദേഹത്തിന് സേതുരാമയ്യർ സിബിഐ (2004), രാജമാണിക്യം (2005), മായാവി (2007), പഴശ്ശിരാജ (2009) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ബ്ലോക്ക്ബസ്റ്റർ ചല ച്ചിത്രങ്ങളും മലയാളത്തിന് നൽകാൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ ദശാബ്ദത്തിന്റെ തുടക്കം ദിലീപ് എന്ന നടൻ ജനപ്രിയനായകൻ എന്നനിലയിലേക്ക് വളർന്ന നിമിഷങ്ങളായിരുന്നു. ഇതിന്റെ പകുതിയോടുകൂടി ആ വളർച്ച ശക്തിപ്രാ പിക്കുകയും ചെയ്തു. അതുകൂടാതെ മറ്റൊരു മികച്ച നടനെക്കൂടി ഈ കാല ഘട്ടം വാർത്തെടുത്തു, പൃഥ്വിരാജ്. എന്നാൽ മലയാളസിനിമയുടെ കിരീടം, മോഹൻലാലിന്റെ ഈ ദശാബ്ദത്തിലെ സിനിമാജീവിത്തിന് ആരംഭം നരസിംഹം(2000) എന്ന ബ്ലോക്ക്ബസ്റ്റർ ചലച്ചിത്രത്തിൽകൂടിയാണെ ങ്കിൽപ്പോലും അത് നിലനിർത്തിപ്പോകുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചില്ല. അതേസമയം സുരേഷ്ഗോപി ചെറിയ ചെറിയ വിജയങ്ങളും ഒരു സൂപ്പർ ഹിറ്റും (ഭരത്ചന്ദ്രൻ ഐ പി എസ്, 2005) മാത്രമാണ് സമ്മാനിച്ചത്. എന്നാൽ പകുതിയോടുകൂടി അദ്ദേഹം മലയാളസിനിമയിൽ നിന്നും അപ്രത്യക്ഷനാ യതും നാം കണ്ടു.

ഈ കാലഘട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമയുടെ ഇതിവൃ ത്തമായി നിലനിൽക്കുന്നത് പ്രാകൃതപ്രഹസനഹാസ്യമാണെന്ന് നമുക്ക് കണ്ടെത്താനാകുന്നു. സിഐഡി മൂസ (2003, ജോണി ആന്റണി), മീശമാധ വൻ (2002, ലാൽ ജോസ്), കുഞ്ഞിക്കൂനൻ (2002, ശശി ശങ്കർ) എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. അതോടൊപ്പം തന്നെ ചുരുക്കം ചില സിനിമകൾ വിജ യിക്കുകയുമുണ്ടായി. മാതൃകാപരമായ അത്തരം സിനിമകൾക്ക് ഉദാഹര ണങ്ങളാണ് മേഘമൽഹാർ (2001, കമൽ), മധുരനൊമ്പരക്കാറ്റ് (2000, കമൽ), നന്ദനം (2002, രഞ്ജിത്ത്), കാഴ്ച (2004, ബ്ലെസി), പെരുമഴക്കാലം (2004, കമൽ) എന്നിവ.

2000–ൽ 71 ചിത്രങ്ങൾ തിയറ്ററുകളിൽ എത്തിയതിൽ മൂന്നോ നാലോ സിനിമകൾ മാത്രമാണ് സൂപ്പർഹിറ്റുകളായി മാറിയത്. ഷക്കീലത രംഗം രണ്ടായിരത്തിനെ സാരമായി ബാധിച്ചു. ഷക്കീലയുടെ 'കിന്നാര ത്തുമ്പി', 'തങ്കത്തോണി', 'മഞ്ഞുകാലപ്പക്ഷി' എന്നിവ വിജയംകൊയ്ത തോടെ ഷക്കീലയും സൂപ്പർതാരപദവിയിലേക്ക് ഉയർന്നു.

മമ്മൂട്ടിക്ക് ബഹുഭാഷാചിത്രമായ 'അംബേദ്കറി'ലെ മികച്ച അഭിന

യത്തിന് ദേശീയപുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. ഇത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൂന്നാമത്തെ ദേശീയപുരസ്കാരമായിരുന്നു. മലയാളസിനിമ ഇതുവരെ കണ്ടതിൽ ഏറ്റവും വലിയ വിജയമായിരുന്നു മോഹൻലാലിന്റെ 'നരസിംഹം'.

പ്രമേയപരമായി വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുകയും നിരൂപകലോകത്ത് ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടതുമായ കുറച്ച് സിനിമകൾ ഈ ദശാബ്ദത്തിൽ പിറവിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. 2000–ലെ മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് നേടിയ ആർ. ശരത്തിന്റെ 'സായാഹ്ന'വും, അതേവർഷം പുറത്തിറങ്ങിയ കമലിന്റെ 'മധുരനൊമ്പരക്കാറ്റും', ജയരാജിന്റെ 'ശാന്ത'വുമാണ് ആ വർഷത്തെ മികവു പുലർത്തിയ ചിത്രങ്ങൾ.

92 ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ 2001 പൊതുവെ പ്രേക്ഷകരെ നിരാശപ്പെടുത്തിയ വർഷമായിരുന്നു. ചാനലുകളുടെ കുതിച്ചുകയറ്റവും, വർദ്ധിച്ച ചിത്രനിർമ്മാണച്ചെലവും, അമിതമായ ടിക്കറ്റ്വിലവർദ്ധനവും, സെക്സിന്റെ അതിപ്രസരവും ഒക്കെ മലയാളസിനിമയെ 2001–ൽ തകർച്ചയുടെ വക്കിൽ എത്തിച്ചു.

മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ, സുരേഷ്ഗോപി എന്നീ സൂപ്പർതാരങ്ങളെ നിലനിർത്തിയത് രാക്ഷസരാജാവും രാവണപ്രഭുവും രണ്ടാം ഭാവവുമായിരുന്നു. ഉത്തമൻ, തീർത്ഥാടനം, വക്കാലത്തു നാരായണൻകുട്ടി, നാറാണത്തു തമ്പുരാൻ എന്നീ ചിത്രങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിലൂടെ ജയറാം പ്രേക്ഷകരെ തൃപ്തരാക്കി. ഈ പറക്കും തളികയിലൂടെ ദിലീപും ആസ്വാദകരെ കയ്യിലെടുത്തു. ഈ വിജയം ദിലീപിന് ഒരു നല്ല വഴിത്തിരിവായി മാറി. വ്യത്യസ്തകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കലാഭവൻ മണിയും ലാലും നെടുമുടിയും മുകേഷും കുഞ്ചാക്കോ ബോബനും ജനശ്രദ്ധപിടിച്ചുപറ്റി. ഹാസ്യത്തിൽ ജഗതിയും കൊച്ചിൻ ഹനീഫയും ഹരിശ്രീ അശോകനും തിളങ്ങിനിന്നു.

ദേശീയസംസ്ഥാന ബഹുമതികൾ ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ 'ഡാനി', ജയരാജിന്റെ 'കണ്ണകി', കമലിന്റെ 'മേഘമൽഹാർ' എന്നീ ചിത്രങ്ങളും ഈ വർഷത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടവയാണ്.

2002–ൽ 108 ചിത്രങ്ങളാണ് പ്രദർശനത്തിന് എത്തിയത്. ഇതിൽ അധികവും ഷക്കീലതരംഗത്തിൽപ്പെട്ടവയും ജനങ്ങൾ നിരാകരിച്ചവയും ആയിരുന്നു. ലാൽ ജോസിന്റെ സംവിധാനവും രഞ്ജൻ പ്രമോദിന്റെ തിരക്കഥയും ഗിരീഷ് പുത്തഞ്ചേരി – വിദ്യാസാഗറിന്റെ ഗാനങ്ങളും ദിലീപിന്റേയും കാവ്യാമാധവന്റേയും ജ്യോതിർമയിയുടേയും ജഗതിയുടേയും മികച്ച അഭിനയപ്രകടനവും 'മീശമാധവനെ' സൂപ്പർഹിറ്റാക്കുകയും ജനപ്രിയചിത്രമായി അത് മാറുകയും ചെയ്തു.

നിഷ്കളങ്കയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ ജീവിതകഥ അനാവൃതമാകുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് രഞ്ജിത്തിന്റെ 'നന്ദനം'. മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് സതീഷ്മേനോന്റെ 'ഭവം' കരസ്ഥമാക്കി. ആർ. ശരത്തിന്റെ 'സ്ഥിതി', പ്രിയനന്ദനന്റെ 'നെയ്ത്തുകാരൻ', അടൂർ ഗോപാലകൃ

ഷ്ണന്റെ 'നിഴൽക്കൂത്ത്', ടി.കെ. രാജീവ്കുമാറിന്റെ 'ശേഷം' എന്നീ സിനിമകളും നിരൂപകലോകത്ത് ഏറെ വിശകലനവിധേയമായി.

ഇന്നത്തെ നവതലമുറസിനിമയുടെ നായകനായ ഫഹദ് ഫാസിലിന്റെ ആദ്യചിത്രം ഫാസിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത 'കൈ എത്തും ദൂരത്ത്' 2002-ൽ ഏറെ പ്രതീക്ഷയോടുകൂടി പ്രദർശനത്തിന് എത്തിയെങ്കിലും പ്രസ്തുതചിത്രം പൂർണ്ണ പരാജയമായിരുന്നു എന്നതിനെ ഫഹദ് ഫാൻസുകാർ യാഥാർഥ്യമായി കണക്കാക്കേണ്ടതുണ്ട്. വർഷങ്ങളുടെ ഇടവേളകഴിഞ്ഞുള്ള ഫഹദിന്റെ ശക്തമായ തിരിച്ചുവരവ് പ്രശംസനീയാർഹമാണ്.

ഏകദേശം 63 ചിത്രങ്ങളോളം പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ 2003-ൽ 40% ചിത്രങ്ങളും നിലവാരം കുറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളായി നമ്മുടെ സിനിമാലോകം വിലയിരുത്തുന്നു.

ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ 'പാഠം ഒന്ന്:ഒരു വിലാപം' എന്ന ചിത്രത്തിലെ അഭിനയത്തിന് മികച്ച നടിക്കുള്ള ദേശീയപുരസ്കാരവും സംസ്ഥാനപുരസ്കാരവും നേടിയ അഭിനേത്രിയാകാൻ മീരജാസ്മിന് സാധിച്ചു.

കുടുംബസദസ്സുകളെ ആകർഷിക്കത്തക്ക ഹൃദയസ്പർശിയായ നിരവധി രംഗങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഒരു വിനയൻ ചിത്രമാണ് 'മീരയുടെ ദുഃഖവും മുത്തുവിന്റെ സ്വപ്നവും'. വി.എം.വിനുവിന്റെ 'ബാലേട്ട'നും, സിദ്ദിഖിന്റെ 'ക്രോണിക് ബാച്ചിലറും', ജയരാജിന്റെ 'തിളക്ക'വും സാമ്പത്തികനേട്ടം കൈവരിച്ചു. ഒരു നീണ്ടവിശ്രമത്തിനുശേഷം മലയാളികളുടെ ഹരമായിരുന്ന ഷീല, സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ 'മനസ്സിനക്കരെ'യിലൂടെ ജനഹൃദയങ്ങളിലെത്തി. ഈ വർഷം മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് രാജീവ് വിജയരാഘവന്റെ 'മാർഗം' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനാണ് ലഭിച്ചത്.

77 ചിത്രങ്ങളാണ് 2004-ൽ മലയാളത്തിൽ പിറന്നത്. നിർമ്മാതാക്കളും താരങ്ങളും തമ്മിലുണ്ടായ അഭിപ്രായവ്യത്യാസം ഈ വർഷത്തെ മലയാളസിനിമയെ ഒരു പരിധിവരെ തടസ്സപ്പെടുത്തി. കോടികൾ മുടക്കിയ പല ചിത്രങ്ങളും ബോക്സ് ഓഫീസ് വിജയം കണ്ടെത്തിയില്ല.

ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ 2004-ൽ മമ്മൂട്ടിക്കാണ് മുൻതൂക്കം. 8 സൂപ്പർഹിറ്റുകളിൽ 4 എണ്ണത്തിൽ മമ്മൂട്ടി ശ്രദ്ധേയനായി. 5 ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ച മോഹൻലാലിന്റെ 2 ചിത്രങ്ങളാണ് ഹിറ്റായത്. 6 ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ച ദിലീപിന് 2 ചിത്രങ്ങൾ ഹിറ്റാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. കഴിഞ്ഞവർഷംവരെ താരബലത്തിൽ ചിത്രങ്ങൾ ഓടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. എന്നാൽ 2004-ൽ നവാഗതരായ താരങ്ങളുടെ തള്ളിക്കയറ്റം പുത്തൻസിനിമകളെ സാമ്പത്തിക പരാജയത്തിൽനിന്നും രക്ഷപെടുത്തി.

കോമഡിയും പാട്ടും ഇല്ലാത്ത ചിത്രമാണ് 1988-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ കെ.മധു സംവിധാനംചെയ്ത 'ഒരു സിബിഐ ഡയറിക്കുറിപ്പ്'. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായിവന്ന 1989-ലെ 'ജാഗ്രത'യെയും 2004-ലെ 'സേതുരാമയ്യർ സി ബി ഐ'യെയും 2005-ലെ 'നേരറിയാൻ സിബിഐ' യെയും കേരളത്തിലെ

പ്രേക്ഷകർ രണ്ടുകൈയും നീട്ടി സ്വീകരിച്ചു.

വിനയന്റെ 'ആകാശഗംഗ'(1999)യ്ക്ക് ശേഷം ധാരാളം ഹൊറർചിത്രങ്ങളുണ്ടായെങ്കിലും ഇവയൊന്നും സാമ്പത്തിക നേട്ടം കൊയ്തില്ല. പക്ഷെ, 2004-ലെ വിനയന്റെ ഹൊറർ ചിത്രമായ 'വെള്ളിനക്ഷത്രം' ഒരു വിജയമായിരുന്നു. കഥാശൈലിയിൽവന്ന മാറ്റമാണ് ഈ നേട്ടത്തിന് കാരണം. ബ്ലെസിയുടെ 'കാഴ്ച', ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ 'കഥാവശേഷൻ', കമലിന്റെ 'പെരുമഴക്കാലം', ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ 'അകലെ'എന്നിവ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ഏറ്റുവാങ്ങിയ ഒരുപിടി ചിത്രങ്ങളാണ്.

സൂപ്പർതാരങ്ങളില്ലാതെ പുതുമുഖങ്ങളെ അണിനിരത്തി, അത്ഭുതങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് 'ഫോർ ദി പീപ്പിളി'ലൂടെ വിജയം കൈവരിച്ച ഒരു സംവിധായകനാണ് ജയരാജ്. ജാസി ഗിഫ്റ്റിന്റെ സംഗീതം കൂടിയായപ്പോൾ ജനം തിയറ്ററിൽ ഇളകിമറിഞ്ഞു.

ഏറ്റവും കൂടുതൽ ജനപ്രിയ സിനിമകളും കലാമൂല്യമുള്ള കരുത്തുറ്റ ആശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സിനിമകളും മലയാളത്തിലാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. ജീവിതനൗകയും, നീലക്കുയിലും, ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയിയും, ചെമ്മീനും, ചിത്രവും, ചിദംബരവും എല്ലാം ഇന്നു വെറും സ്വപ്നങ്ങളായി മാറിയിരിക്കുന്നു. 2004 ൽ 75% ചിത്രങ്ങളും പരാജയപ്പെട്ടു.

63 ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ 2005 വിജയവും പരാജയവും ഒരുപോലെ ഏറ്റുവാങ്ങിയ വർഷമാണ്. സാമ്പത്തിക വിജയവും കലാമേന്മയുള്ള ചിത്രങ്ങളും മലയാളക്കരയ്ക്ക് സംഭാവന ചെയ്ത ഒരു ഭാഗ്യവർഷം കൂടിയാണിത്. മോഹൻലാൽ, മമ്മൂട്ടി, സുരേഷ്ഗോപി, ദിലീപ് എന്നിവരെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് 2005 ലെ വിജയ ചിത്രങ്ങളുടെ പോക്ക്. ഈ വർഷത്തിൽ നവാഗതർക്കും അത്ഭുതകരമായ നേട്ടങ്ങൾ കൊയ്യാൻ കഴിഞ്ഞു. 'അനന്തഭദ്രം', 'രാജമാണിക്യം', 'ഭരത് ചന്ദ്രൻ ഐ.പി.എസ്', 'ബംഗ്ലാവിൽ ഔത', 'ഒരിടം', 'ഒരാൾ', 'കണ്ണേ മടങ്ങുക', 'ഉദയനാണ് താരം' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ പ്രതീക്ഷ ഉണർത്തുന്ന നവാഗത പ്രതിഭകളുടെ സംഭാവനകളായിരുന്നു.

മോഹൻലാലിന്റെ ജോഷി ചിത്രമായ 'നരനും', ദിലീപിന്റെ ലാൽ ജോസ് ചിത്രമായ 'ചാന്തുപൊട്ടും', മമ്മൂട്ടിയുടെ കെ. മധു ചിത്രമായ 'നേരറിയാൻ സി.ബി.ഐ'യും മെഗാഹിറ്റിലേക്കുയർന്നു. മമ്മൂട്ടിയും രാജൻ പി. ദേവും മത്സരിച്ചഭിനയിച്ച, ലാൽക്രിയേഷൻസിന്റെ ബാനറിൽ ഷാഫി സംവിധാനം നിർവഹിച്ച 'തൊമ്മനും മക്കളും' 2005 ലെ മറ്റൊരു മെഗാഹിറ്റ് ചിത്രമാണ്.

സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ 'അച്ചുവിന്റെ അമ്മ' അവതരണശൈലിയിൽ മികവു കാട്ടിയ സിനിമയാണ്. സ്നേഹനൊമ്പരങ്ങളുടെ കുടുംബകഥ പറയുന്ന ഈ ചിത്രം സ്ത്രീകളെയാണ് കൂടുതൽ ആകർഷിച്ചത്.

2005 ൽ വിജയം കൈവരിച്ച ചിത്രമാണ് വിനയന്റെ അജയകുമാർ (ഉണ്ടപക്രു) ചിത്രമായ 'അത്ഭുതദ്വീപ്'. ആബാലവൃദ്ധം ജനങ്ങളും ഇഷ്ടപ്പെട്ട വ്യത്യസ്തസ്വഭാവമുള്ള കുറെ കുള്ളന്മാരുടെ കഥ പറയുന്ന ചിത്രമാ

ണിത്. മുഴുനീള കഥാപാത്രം അവതരിപ്പിച്ച ഏറ്റവും പൊക്കം കുറഞ്ഞ നായകൻ എന്ന നിലയിൽ ഗിന്നസ് ബുക്ക് റെക്കോർഡിന് അജയകുമാറിനെ അർഹനാക്കിയ ചിത്രം എന്ന സവിശേഷതയും അത്ഭുതദ്വീപിനുണ്ട്. ഈ വർഷത്തെ മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് ബ്ലെസിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പിറന്ന മോഹൻലാൽ ചിത്രമായ 'തന്മാത്ര' കരസ്ഥമാക്കി. മുൻവർഷങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് 2005 മലയാള സിനിമയ്ക്ക് മറക്കാനാവാത്ത പല നേട്ടങ്ങളും നൽകിയ കാലയളവാണ്.

2006 കുറെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾക്ക് തുടക്കംകുറിച്ചു. ഏകദേശം 66 ചിത്രങ്ങൾ വെള്ളിത്തിരയിലെത്തി. സൂപ്പർ താരങ്ങളുടെ ആധിപത്യം നിലനിൽക്കെത്തന്നെ നവാഗതരും സാധാരണക്കാരും മുൻനിരയിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. പരാജയങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയ പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളും 2006-ൽ ഉണ്ടായിരുന്നു.

മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ, സുരേഷ്ഗോപി, ദിലീപ് എന്നീ സൂപ്പർതാരങ്ങൾ അവരുടെ ആധിപത്യം പരമാവധി നിലനിർത്തി. നാളെയുടെ സൂപ്പർസ്റ്റാറാകാൻ മുന്നോട്ടുവന്ന ഇന്നത്തെ സാധാരണ നടനായ പൃഥ്വിരാജിന്റെ അഭിനയശൈലി എടുത്തു പറയേണ്ടതാണ്. ഇന്നത്തെ സൂപ്പർസ്റ്റാറുകളുടെ ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങളുടെ തുടക്കം എങ്ങനെയായിരുന്നുവെന്ന് ചിന്തിച്ചാൽ പൃഥ്വിരാജ് സൂപ്പർതാരമാകാൻ യോഗ്യനാണ് എന്ന് കണ്ടെത്താനാവും.

മേജർ രവിയുടെ 'കീർത്തിചക്ര', രഞ്ജൻ പ്രമോദിന്റെ 'ഫോട്ടോഗ്രാഫർ', ഡോ.ജനാർദ്ദനന്റെ 'മഹാസമുദ്രം', ലാൽ ജോസിന്റെ 'ക്ലാസ്മേറ്റ്സ്', സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ 'രസതന്ത്രം', കമലിന്റെ 'യെസ് യുവർ ഓണർ', റോഷൻ ആൻഡ്രൂസിന്റെ 'നോട്ട്ബുക്ക്', ബ്ലെസിയുടെ പളുങ്ക് എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ നല്ല നിലവാരം പുലർത്തിയവയാണ്.

2006-ൽ എടുത്തു പറയേണ്ട നേട്ടങ്ങളിലൊന്നാണ് മലയാള സിനിമയിലെ പ്രഥമ ഡിജിറ്റൽ ചിത്രമായ 'മൂന്നാമതൊരാൾ'. വി.കെ. പ്രകാശ് സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച പ്രസ്തുത കുറ്റാന്വേഷണ സിനിമയിൽ ജയറാം ആണ് പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചത്. എം.പി സുകുമാരൻ നായരുടെ 'ദൃഷ്ടാന്തം', ലാൽ ജോസിന്റെ 'അച്ഛനുറങ്ങാത്ത വീട്' എന്നീ ചിത്രങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമായി.

2000-2010 കാലഘട്ടത്തിലെ ആദ്യ ഡബ്ബിങ് ചിത്രമായി പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത് തെലുങ്ക് ചിത്രമായ 'ആര്യ'യാണ്. അല്ലു അർജുൻ എന്ന യുവതാരത്തെ മലയാള പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റെടുത്ത വിജയചിത്രമായിരുന്നു 'ആര്യ'.

2007 നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഡബ്ബിങ് ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ വേരുറപ്പിച്ച കാലയളവായിരുന്നു. പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ 86 ചിത്രങ്ങളിൽ ഇരുപതുചിത്രങ്ങളും ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നവയായിരുന്നു. ഇതിൽ 'ഹാപ്പി', 'ബണ്ണി', 'ഹീറോ ദി റിയൽ ഹീറോ' എന്നീ മൂന്നു ചിത്രങ്ങൾ അല്ലു

അർജുൻ എന്ന തെലുങ്ക് നായകന്റേതായിരുന്നു. അല്ലു അർജുൻ തരംഗം കുട്ടികൾ മുതൽ മുതിർന്നവർ വരെ ഏറ്റെടുത്തതിന്റെ കാരണം ഒരുപരിധി വരെ ഈ കാലയളവിൽ നല്ല മലയാള ചിത്രങ്ങളുടെ ന്യൂനതകൊണ്ടുത ന്നെയാണ്.

പ്രിയദർശൻ വളരെ നീണ്ട വിശ്രമത്തിനുശേഷം മലയാളത്തിൽ രൂപം നൽകിയ ചിത്രമാണ് 'രാക്കിളിപ്പാട്ട്'. 1999 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മറാത്തി ചിത്രമായ 'ബിന്ദാസ്റ്റി' (Bindhaast) നെ അധികരിച്ച് ഉടലെടുത്ത ഈ ചിത്ര ത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം സ്ത്രീകളാണെന്നുള്ളതാണ് രാക്കിളിപ്പാട്ടിന്റെ സവിശേഷത.

ആനിമേഷനിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത അമാനുഷിക കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമ എന്ന വിശേഷണം വിന യന്റെ 'അതിശയൻ' എന്ന ചിത്രത്തിന് അവകാശപ്പെട്ടതാണ്. 2003 ൽ ജന ശ്രദ്ധനേടിയ ഹോളിവുഡ് ചിത്രത്തിലെ സാങ്കല്പിക ഹാസ്യകഥാപാത്രം ഹൾക്കിനെ ആസ്പദമാക്കി നിർമ്മിച്ച ചലച്ചിത്രമാണ് 'അതിശയൻ'. സാങ്കേ തികവിദ്യയ്ക്കുണ്ടായ മാറ്റത്തിന് അനുസൃതമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട മുഴുനീള കഥാപാത്രത്തെ സംവിധായകൻ ധൈര്യപൂർവം പരീക്ഷണവിധേയമാക്കി.

മറ്റൊരു പരീക്ഷണവിജയചിത്രമായിരുന്നു അമൽനീരദിന്റെ മമ്മൂട്ടി നായകവേഷം അഭിനയിച്ച 'ബിഗ്ബി'. സാങ്കേതികതയിലും ദൃശ്യാഖ്യാന ത്തിലും ഹോളിവുഡ് സിനിമകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ലോമോഷൻ പോലെയുള്ള ഘടകങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് മലയാള ത്തിൽ ഒരു നവശൈലിയുള്ള അവതരണരീതിക്ക് ഈ സിനിമ ആരംഭം കുറിച്ചു.

ഇവയെ കൂടാതെ സിനിമാലോകം അതീവശ്രദ്ധയോടെ വീക്ഷിച്ച ചുരുക്കം ചില സിനിമകളും ഈ വർഷത്തിൽ പ്രേക്ഷകനോട് സംവേദനം നടത്തി. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'നാല് പെണ്ണുങ്ങൾ', ബാബു തിരുവ ല്ലയുടെ 'തനിയെ', പി.ടി. കുഞ്ഞുമുഹമ്മദിന്റെ 'പരദേശി', ലാൽ ജോസിന്റെ 'അറബിക്കഥ', രഞ്ജിത്തിന്റെ 'കൈയൊപ്പ്' എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. മറ്റൊരു വ്യത്യസ്ത ചിത്രമാണ് ആ വർഷം മികച്ച രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ട ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ 'ഒരേകടൽ'. ഈ സിനിമ പ്രധാനമായും മുന്നോട്ടു വെക്കുന്നത് ഒരു വീട്ടമ്മയും ഒരു സാമ്പത്തിക ബുദ്ധിജീവിയും തമ്മിലുള്ള വിവാഹേതര ബന്ധത്തെയാണ്. ഇന്ത്യയിൽ വെച്ചുനടന്ന ഇന്റർനാഷണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിൽ ഇന്ത്യൻ പനോരമ വിഭാഗത്തിലെ ഉദ്ഘാടന ചിത്രമായിരുന്നു 'ഒരേ കടൽ'.

84 ചിത്രങ്ങളാണ് 2008 ൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിലെത്തിയത്. ഈ വർഷം 2 ഡബ്ബിങ് ചിത്രങ്ങളേ മലയാളത്തിലെത്തിയുള്ളൂ. 2007 നേക്കാൾ ചിത്രങ്ങൾ കുറവായിരുന്നു 2008 ൽ. സാമ്പത്തിക ലക്ഷ്യം മുന്നിൽകണ്ടു കൊണ്ടുതന്നെയാണ് എല്ലാ നിർമ്മാതാക്കളുടെയും പ്രയാണം. കോടികൾ

മുടക്കി കോടികൾ കൊയ്യുന്ന ലക്ഷ്യം. 2008 ലെ ചിത്രങ്ങളിൽ മികവുറ്റു നിന്നത് സൂപ്പർസ്ററാറുകളുടെ ചിത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ്. മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ ചിത്രങ്ങളാണ് മുൻനിരയിൽ. അങ്ങനെ 2008 സൂപ്പർസ്റ്റാർ തരംഗത്തിൽ മുങ്ങിത്താഴ്ന്നു. ഇതിനിടയിൽ സിനിമാ സംഘടനകൾ തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞ് രണ്ടാവുകയും, തിയറ്റർ ഉടമകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് തിരി തെളിയുകയും ചെയ്തു. എന്നിരുന്നാലും കുറെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾക്ക് ജന്മം നൽകാൻ 2008നു കഴിഞ്ഞു.

രഞ്ജിത്തിന്റെ 'തിരക്കഥ'യും, മധുപാലിന്റെ 'തലപ്പാവും', ജയരാജിന്റെ 'ഗുൽമോഹറും' പ്രേക്ഷകർ ഇഷ്ടപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളാണ്. മലയാള സിനിമയുടെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ കഥപറയുകയാണ് 'തിരക്കഥ'. ശ്രീവിദ്യ എന്ന അതുല്യപ്രതിഭയുടെ ഓർമകൾക്കു മുന്നിലാണ് ഈ ചിത്രം. നക്സൽ വർഗീസിന്റെയും കോൺസ്റ്റബിൾ രാമചന്ദ്രൻപിള്ളയുടെയും കഥയാണ് 'തലപ്പാവ്'.

2008-ൽ മലയാള സിനിമാലോകത്ത് അത്ഭുതം സൃഷ്ടിച്ച സിനിമയായി ജോഷിയുടെ 'ട്വന്റി ട്വന്റി'യെ കണക്കാക്കാം. മലയാളത്തിലെ ഒട്ടനവധി ശ്രേഷ്ഠരായ താരങ്ങൾ അണിനിരന്ന ആദ്യചിത്രമെന്ന വിശേഷണത്തിനും ഈ സിനിമ അർഹമാണ്. ഇത്രയധികം കഥാപാത്രങ്ങളെയും നടീനടന്മാരെയും ഉൾപ്പെടുത്തി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള പ്രസ്തുത ചിത്രത്തെ മലയാള സിനിമാലോകം ഇരുകൈയും നീട്ടി സ്വീകരിച്ചു.

പ്രശസ്ത നോർവീജിയൻ നാടകകൃത്തായ ഹെന്റിക് ഇബ്സന്റെ 'ദ മാസ്റ്റർ ബിൽഡർ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ അനുകല്പനമാണ് കെ.പി. കുമാരന്റെ 'ആകാശഗോപുരം'. പ്രമേയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ചിത്രമാണിത്. എം.ജി. ശശിയുടെ 'അടയാളങ്ങൾ', ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ 'രാത്രിമഴ' എന്നീ ചിത്രങ്ങളും ഈ വർഷത്തെ നല്ല നിലവാരം പുലർത്തുന്ന സിനിമകളാണ്.

69 ചിത്രങ്ങൾ വെള്ളിത്തിരയിലെത്തിയ 2009 ഒരുപിടി നല്ല ചിത്രങ്ങളെ മലയാളത്തിനു സമ്മാനിച്ചു. അന്താരാഷ്ട്ര വേദികളിൽ പ്രദർശനം നടത്തി പ്രശസ്തി പിടിച്ചു പറ്റിയ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'ഒരാണും രണ്ടു പെണ്ണും' പ്രസ്തുത പ്രസ്താവനാഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു.

എം.പി. സുകുമാരൻ നായരുടെ 'രാമാനം', ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ 'വിലാപങ്ങൾക്കപ്പുറം', ബ്ലെസിയുടെ 'ഭ്രമരം', ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ 'ഋതു', ജോഷി മാത്യുവിന്റെ 'പത്താം നിലയിലെ തീവണ്ടി', രഞ്ജിത്ത് ശങ്കറിന്റെ 'പാസഞ്ചർ' എന്നിവ പൊതുജനശ്രദ്ധ നേടിയ ചിത്രങ്ങളാണ്.

ഏറെ നാളുകൾക്കുശേഷം എം.ടി- ഹരിഹരൻ -മമ്മൂട്ടി കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന 'പഴശ്ശിരാജ' ഈ വർഷത്തെ മെഗാഹിറ്റ് ആയിരുന്നു. കോടികൾ മുടക്കി എടുത്ത വൻ ബജറ്റ് ചിത്രമായിരുന്നു ഇത്. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന കോട്ടയം രാജകുടുംബാംഗമായിരുന്ന കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ മലബാറിലെ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെയുള്ള പോരാട്ടവീര്യത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരമാണ് 'പഴശ്ശിരാജ'. ഇളയരാജയുടെ സംഗീതവും

ഓസ്കാർ അവാർഡ് ജേതാവ് റസൂൽ പൂക്കുട്ടിയുടെ ശബ്ദമിശ്രണവും ചിത്രത്തിന്റെ വിജയ ഘടകങ്ങൾക്ക് മാറ്റുകൂട്ടി. സിനിമാലോകം പഴശ്ശിരാജയെ ഒരു ചരിത്ര സിനിമയായി രേഖപ്പെടുത്തി.

ഈ വർഷത്തെ മലയാളസിനിമാ ചരിത്രത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന സംഭവമാണ് പത്ത് സംവിധായകർ ചേർന്ന് രൂപംനൽകിയ 'കേരള കഫേ' എന്ന ചിത്രം. ലാൽ ജോസ്, ഷാജി കൈലാസ്, അൻവർ റഷീദ്, ശ്യാമപ്രസാദ്, രേവതി, ബി.ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ, എം.പത്മകുമാർ, അഞ്ജലി മേനോൻ, ഉദയ് ആനന്ദൻ, ശങ്കർ രാമകൃഷ്ണൻ എന്നീ സംവിധായകരുടെ പരിശ്രമഫലമായാണ് 'കേരള കഫേ' മലയാളത്തിൽ പിറവിയെടുത്തത്.

ഇതിലെ പത്ത് സിനിമകളും പത്ത് യാത്രകളാണ്. ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ഇടം 'കേരളകഫേ' എന്ന നഗരത്തിലെ ഹോട്ടലാണ്. സമകാലിക കേരളത്തിന്റെ സംഭവവികാസങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരമാണ് സംവിധായകർ ഓരോ യാത്രയിലും ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'കേരള കഫേ'യിലൂടെ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളേയും സ്വതന്ത്രമായ ആഖ്യാനശൈലിയിലൂടെ കൂട്ടിയിണക്കുകയും അതുവഴി ചിതറിക്കിടന്ന വിഷയങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ച് അതിനെ ചിന്താപരമായ ഒരു ഇടപെടലിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്തു. പത്ത് ഛായാഗ്രാഹകർ, സംഗീതജ്ഞർ, എഡിറ്റേഴ്സ്, കലാസംവിധായകർ, പ്രമുഖ അഭിനേതാക്കൾ എന്നിവരെല്ലാം ഈ ചരിത്രസിനിമയുടെ ഭാഗമായി.

താരകേന്ദ്രീകൃത സിനിമകൾ കൊണ്ട് ഫ്യൂഡൽ സവർണബോധത്തെ മലയാളികളുടെ ദൃശ്യഭൂപടത്തിൽ അരക്കിട്ടുറപ്പിച്ച സിനിമകളുടെ വക്താവായിരുന്നു രഞ്ജിത്ത്. ആറാം തമ്പുരാനും (1997), വല്ല്യേട്ടനും (2000), നരസിംഹവും (2000), രാവണപ്രഭുവും (2001) പുറപ്പെടുവിച്ച അരാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക ബോധം മലയാള സിനിമയെ താര-പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ മൈതാനത്തിലേക്ക് ഒതുക്കി നിർത്തി. രഞ്ജിത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാമങ്ങളെല്ലാം 'ശിവന്റെ' പര്യായപദങ്ങളായിരുന്നു എന്നുള്ളത് നിലവിലുള്ള താരപ്രഭാന്തരീക്ഷത്തെ തേജസ്സുറ്റതാക്കി. എന്നാൽ 2009-കളുടെ അവസാനമായപ്പോഴേക്കും കാലത്തിന്റെ ഗതിവേഗമനുസരിച്ച് രഞ്ജിത്തും പുതിയ ലാവണത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റിയതായി കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. കുട്ടികളെ പ്രസവിക്കാനും അപമാനപ്പെട്ട് പുരുഷന്റെ നിഴലിൽ പതുങ്ങിനിൽക്കാനും മാത്രമേ ഈ സംവിധായകന്റെ നായികമാർക്ക് ഇതിനുമുൻപ് അവകാശമുണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ഇതിൽ നിന്നു വിപരീതമായി നായികമാർക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള രഞ്ജിത്ത് ചിത്രവും (പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ-മൈഥിലി, ശ്വേതാമേനോൻ) വെള്ളിത്തിരയിലെത്തുകയുണ്ടായി. ടി.പി. രാജീവന്റെ 'പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ' എന്ന നോവലിനെ ആസ്പദമാക്കി രൂപംകൊണ്ട പ്രസ്തുത സിനിമ കേരളത്തിലെ രേഖപ്പെടുത്തിയ ആദ്യത്തെ കൊലപാത

കത്തിന്റെ നേരാവിഷ്കാരമാണ് എന്നതും ഈ സിനിമയെ സവിശേഷതകളുടെ മാനത്തിനർഹമാക്കുന്നു.

ഈ കാലയളവിൽ മലയാള സിനിമയിൽ കാണപ്പെട്ട മറ്റൊരു പ്രവണതയാണ് മലയാളത്തിലുണ്ടായ പഴയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പുനരാവിഷ്കരണം. ഇത്തരത്തിൽ കഥയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സവിശേഷതകൾക്ക് മാറ്റം വരുത്താതെ അഭിനേതാക്കളെയും മറ്റ് പ്രവർത്തകരെയും ഉൾപ്പെടുത്തി രൂപം നല്കിയ പ്രഥമ സംരംഭമാണ് ലാൽ ജോസിന്റെ 'നീലത്താമര'. 1979 ൽ എം.ടി യുടെ തിരക്കഥയിൽ യൂസഫലി കേച്ചേരി സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'നീലത്താമര'യിൽ അംബിക, രവികുമാർ എന്നിവരാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെങ്കിൽ ലാൽ ജോസിന്റെ നീലത്താമരയിൽ തൽസ്ഥാനത്ത് അർച്ചനകവി, കൈലേഷ് എന്നിവർ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. 'നീലത്താമര' 2009 ലെ വിജയ ചിത്രമായിരുന്നു.

ഇതിനെ തുടർന്ന് മലയാളത്തിൽ ഈ പ്രവണത നിലനിർത്തിപ്പോന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ടി.കെ. രാജീവ് കുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത 'രതിനിർവേദം' (2011), സന്തോഷ് സേതുമാധവന്റെ 'ചട്ടക്കാരി' (2012) എന്നിവ.

101 ചിത്രങ്ങളാണ് 2010-ൽ പ്രേക്ഷകർക്കായി സിനിമാലോകം ഒരുക്കിയത്. ഇതിൽ 8 എണ്ണം ഡബ്ബിങ് ചിത്രങ്ങളാണ്. താരാധിപത്യം ഏറെക്കുറെ ഇല്ലാതായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ കാലയളവിൽ കെട്ടുറപ്പുള്ള തിരക്കഥകൾ, വ്യത്യസ്ത പ്രമേയങ്ങൾ എന്നിവ പ്രേക്ഷകർക്ക് അത്തരം നല്ല ചിത്രങ്ങൾ കാണുന്നതിനുള്ള പ്രേരണാഘടകങ്ങളായി.

രാജ് നായർ സംവിധാനം ചെയ്ത 'പുണ്യം അഹം', മോഹൻ രാഘവന്റെ ' TD ദാസൻ Std VI B' എന്നിവ നല്ല നിലവാരം പുലർത്തിയ ചിത്രങ്ങളാണ്. ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ ജീവിതകഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ആർ. സുകുമാരൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'യുഗപുരുഷൻ' 2010-ലെ ചരിത്രസിനിമ എന്ന സവിശേഷതയാൽ ഖ്യാതി നേടി.

പ്രിയനന്ദനന്റെ 'സൂഫി പറഞ്ഞ കഥ' എന്ന ചലച്ചിത്രം കെ.പി.രാമനുണ്ണിയുടെ ഇതേ പേരിലുള്ള മലയാള നോവലിനെ അധികരിച്ച് നിർമ്മിതമായതാണ്. ഉന്നത വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ഒരു മുസ്ലീം യുവാവിന്റെ കഥയാണ് ഇതിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്നത്.

അവതരണമികവുകൊണ്ടും പ്രമേയത്തിന്റെ പുതുമകൊണ്ടും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ചിത്രമാണ് രഞ്ജിത്തിന്റെ മമ്മൂട്ടി ചിത്രമായ 'പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആൻഡ് ദി സെയ്ന്റ്'. സിനിമയിലെ പ്രധാനഘടകം ഭാഷതന്നെയാണ്. തൃശൂർഭാഷയിൽ അധിഷ്ഠിതമായി സി. ഇ. ഫ്രാൻസിസ് എന്ന ഒരു അരിക്കച്ചവടക്കാരനും സെന്റ് ഫ്രാൻസിസ് പുണ്യാളനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരൂപേണയാണ് ഈ ചിത്രം മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്നത്. 2010-ലെ നാഷണൽ ഫിലിം അവാർഡിന് പരിഗണനവിധേയമായ ചിത്രം കൂടിയാണിത്.

സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ട് ലാൽ ജോസ്

ഒരുക്കിയ ചിത്രമാണ് 'എൽസമ്മ എന്ന ആൺകുട്ടി'. ആൻ അഗസ്റ്റിൻ ആണ് ചിത്രത്തിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു നവാഗത എന്ന നിലയിൽ ഈ അഭിനേത്രിക്ക് ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന ശക്തമേറിയ വേഷമാണ് 'എൽസമ്മ'.

ഇത്തരം നിരവധി ചിത്രങ്ങളിലൂടെയുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ പ്രയാണത്തിന് 2010-2011 കാലഘട്ടത്തിലാണ് മാറ്റത്തിന്റെ ധ്വനി ഉയർന്നത്. രാജേഷ് പിള്ള സംവിധാനം നിർവഹിച്ച് 2011-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഏറെ പ്രശംസിക്കപ്പെട്ട 'ട്രാഫിക്' എന്ന ചിത്രത്തോടുകൂടിയാണ് ഈ മാറ്റം എന്നു വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു.

ഈ കാലഘട്ടം മറ്റൊരു പ്രവണതയ്ക്കും സാക്ഷ്യം വഹിച്ചു. പഴയകാലസിനിമകളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതിക്ക് സമാനമായ പഴയകാല പാട്ടുകളുടെ പുതിയരീതിയിലുള്ള തിരിച്ചുവരവായിരുന്നു അത്.

പി.ഭാസ്കരന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 1975-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'സിന്ധു' എന്ന ചിത്രത്തിലെ, മലയാളികൾക്ക് ഏറെ പ്രിയങ്കരമായ "ചെട്ടിക്കുളങ്ങര ഭരണിനാളിൽ..." എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഗാനമായിരുന്നു ഈ കാലയളവിലെ ആദ്യ തിരിച്ചുവരവുഗാനം. ശ്രീകുമാരൻ തമ്പിയുടെ രചനയിൽ എം.കെ. അർജ്ജുനൻ സംഗീതം ചെയ്ത് യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഈ ഗാനം അൻവർ റഷീദിന്റെ 2007-ൽ പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ 'ഛോട്ടാ മുംബൈ' എന്ന മോഹൻലാൽ ചിത്രത്തിലൂടെയാണ് രണ്ടാംവരവ് നടത്തിയത്. 'റീ-മിക്സ്' എന്നറിയപ്പെടുന്ന പുതിയ ഗാനസമ്പ്രദായത്തിന്റെ ഈ കാലയളവിലെ ആദ്യ പരീക്ഷണചലച്ചിത്രഗാനമായിരുന്നു ഇത്. 'സിന്ധു' എന്ന ചിത്രത്തിൽ നായകനായ നസീർ മൈക്കിനുമുന്നിൽ വേദിയിൽ ലളിതമായിനിന്ന് പാടി അഭിനയിച്ച ഗാനമായിരുന്നു ഇതെങ്കിലും ഇന്നത്തെ കാലഘട്ടത്തിൽ അതിനെ പൊളിച്ചുമാറ്റുന്ന കാഴ്ചയാണ് പ്രേക്ഷകന് കാണുവാൻ സാധിച്ചത്. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ഗാനത്തിന്റെ ഈണത്തിനും താളത്തിനും വേഗത വർദ്ധിപ്പിച്ച് ശബ്ദമിശ്രണംവഴി ഇഫക്ട് കൊടുത്ത് വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ എണ്ണത്തിലും പാടുന്ന രീതിയിലും ഗായകന്റെ മാറ്റത്തിലും എത്തപ്പെട്ട ഈ ഗാനം യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയാണെങ്കിൽപ്പോലും പ്രേക്ഷകർക്ക് അലോസരം സൃഷ്ടിക്കുകയാണുണ്ടായത്. മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ സമസ്ത മേഖലകളിലും 'വേഗത' എന്ന ഘടകം ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതിനാൽ ഇത്തരം രൂപസൃഷ്ടികളിലൂടെ വാണിജ്യസിനിമകളും അത് പ്രയോഗിക്കുന്നു.

1965-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ പി.എൻ.മേനോന്റെ 'റോസി' എന്ന ചിത്രത്തിൽ പി.ഭാസ്കരന്റെ രചനയിൽ ജോബ് സംഗീതം ചെയ്ത് യേശുദാസ് ആലപിച്ച "അല്ലിയാമ്പൽ കടവിലന്നരയ്ക്കുവെള്ളം..." എന്ന പ്രശസ്തഗാനം 2009-ൽ ജയരാജിന്റെ മമ്മൂട്ടി ചിത്രമായ ലൗഡ്സ്പീക്കറിലൂടെയാണ് പുതിയ ഭാവത്തിലെത്തിയത്.

ഇതിന്റെ പാത പിൻതുടർന്ന് എത്തിയ മറ്റൊരു പഴയഗാനമാണ്

1975-ൽപുറത്തിറങ്ങിയ ജി.ശശികുമാറിന്റെ 'പിക്നിക്' എന്ന ചിത്രത്തിൽ ശ്രീകുമാരൻ തമ്പിയുടെ രചനയിൽ എം.കെ.അർജ്ജുനൻ സംഗീതം നിർവ്വഹിച്ച് യേശുദാസ് ആലപിച്ച "കസ്തൂരി മണക്കുന്നല്ലോ കാറ്റേ..." എന്നത്. 2010-ൽ വെള്ളിത്തിരയിലെത്തിയ ജയരാജിന്റെ ജയറാം ചിത്രമായ 'നായകനി'ലാണ് പ്രസ്തുത ഗാനം വീണ്ടും പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷമായത്.

അതീവസമ്പന്നമായ നമ്മുടെ മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനശാഖയിലും ഇത്തരം പരീക്ഷണങ്ങൾ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സമകാലിക ചലച്ചിത്രഗാനാലാപനരംഗത്ത് താരങ്ങളുടെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യം ഉണ്ടാകുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഉപസംഹാരം

സാമൂഹികവും സമകാലികവുമായ നേട്ടങ്ങളേയും കോട്ടങ്ങളേയും സാംസ്കാരികവും കലാപരവുമായ മൂല്യങ്ങളേയും മികച്ച കഥകളിലൂടെയും ഉത്തമകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും ഫാന്റസികളുപയോഗിച്ച് പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിലെത്തിക്കുവാൻ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രകലയിൽ ഈ ലോകത്തെമ്പാടുമുണ്ടായ പ്രവണതകളുടേയും പ്രസ്ഥാനവിശേഷങ്ങളുടേയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് തനതായൊരു ഭാഷയും വ്യാകരണവും സൗന്ദര്യദർശനവും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഒരുകൂട്ടം ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളാണ് മലയാളസിനിമയെ മലയാളസിനിമയെന്ന വിശേഷണത്തിന് അർഹമാക്കിയത്.

സിനിമ നമ്മുടെ ഹൃദയത്തെ സ്പർശിക്കുന്നു. കാഴ്ചയെ വിളിച്ചുണർത്തുന്നു. നാം കാര്യങ്ങളെ കാണുന്ന രീതി മാറ്റിയെടുക്കുന്നു. അവ നമ്മെ അറിയാത്ത ദേശങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. വാതിലുകളും മനസ്സും തുറന്നു തരുന്നു. സിനിമ നമ്മുടെ ജീവിതകാലത്തിന്റെ ഓർമ്മകളാണ്. അതിനെ സജീവമായി നിലനിർത്തേണ്ടതുണ്ട്.

നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന സാമ്പ്രദായികരീതികളെ മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ട്, മലയാളസിനിമയുടെ വർത്തമാനം നിരന്തര പരീക്ഷണങ്ങളുടേയും വൈവിധ്യാത്മകതയുടേയും സമ്മിശ്രസാഹചര്യങ്ങളിലൂടെ പുരോഗമിക്കുകയാണ്. ആഗോളവൽക്കരണത്തിനു ശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ വിപണിയുടെ രാഷ്ട്രീയം ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യവും സ്വാധീനവും ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. കച്ചവടം മാത്രം ലാക്കാക്കുന്ന നിരവധിയായ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. എന്നിരുന്നാലും ഇന്ത്യൻ സിനിമ സഞ്ചാരങ്ങളുടെ പത്തുപതിറ്റാണ്ടുകൾ ആഘോഷിക്കുന്ന ഈ വേളയിൽ സമകാലിക മലയാളസിനിമയുടെ നവാന്തരീക്ഷം ഏറെ പ്രതീക്ഷ ജനിപ്പിക്കുന്നതാണ് എന്ന വസ്തുത സിനിമാസ്വാദകരെ സംബന്ധിച്ച് നിർണ്ണായക ഘടകമാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. 1983: *സിനിമയുടെ ലോകം.* കേരളഭാഷാ

ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

2. ജോണി, ഒ.കെ. മലയാളം വാരിക, 14 ഡിസംബർ 2012: *മലയാളസിനിമ: ഒരു കുറിപ്പ്.*
3. ബാലചന്ദ്രൻ നായർ, പെരുന്താന്നി. 2009: *മലയാളസിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്.* യവനിക പബ്ലിക്കേഷൻ ആൻഡ് ഡിസ്ട്രിബ്യൂഷൻ ട്രസ്റ്റ്, തിരുവനന്തപുരം.
4. മാനുവൽ കെ, ജോസ്. 2010: *തിരക്കഥാസാഹിത്യം സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും.* കറന്റ് ബുക്സ്.
5. രാജകൃഷ്ണൻ, വി. 1987: *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി.* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
6. രാമചന്ദ്രൻ, ജി.പി. 1998: *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും.* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ.
7. രാമൻകുട്ടി, കെ.വി. 2010: *ആധുനികസിനിമയുടെ ചരിത്രം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

7. തൊണ്ണൂറുകളിലെ മലയാളസിനിമ

ഡോ. ടി. ജിതേഷ്

ദൃശ്യ-ശബ്ദസമന്വയമെന്ന പ്രത്യേകതയാണ് സിനിമയെ ഏറ്റവുമധികം സംവേദനശേഷിയുള്ള ഒന്നായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് സാമൂഹികാന്തരീക്ഷവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി, പ്രയോജന പരതയെന്ന ആശയം പ്രസക്തമാകുന്നത്. കാലം, സ്ഥലം എന്നീ വിശകലന രീതികൾ സിനിമാപഠനം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ഏകകങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സിനിമയുടെ മാധ്യമസവിശേഷതകളെ അറിയുകയും സമൂഹം ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളോടു ചേർത്തു വിശകലനംചെയ്യു കയും ചെയ്യേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ഒരു പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിലെ സിനിമയെന്ന ആശയത്തിനു പ്രസക്തിയുണ്ടാകുന്നത് ആ കാലഘട്ടം അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന വിനിമയ രീതികളും ശീലങ്ങളും സാങ്കേതികപരിണാമങ്ങളും മറ്റും അടിസ്ഥാനമാക്കി യാണ്. സിനിമ വേർതിരിക്കപ്പെടുന്നത് കച്ചവടസിനിമ, കലാമൂല്യമുള്ളവ, സമാന്തരസിനിമ തുടങ്ങിയ ലേബലുകളിലാണ്. ബോക്സ് ഓഫീസിൽ വിജയംനേടുന്നതിനുവേണ്ട ചേരുവകൾ ചേരുംപടി ചേർത്തെടുക്കുന്നവയെ കച്ചവടസിനിമയെന്നു സാമാന്യമായും വ്യത്യസ്തമായ ആശയ പശ്ചാത്ത ലവും കാഴ്ചാശീലങ്ങളും ലക്ഷ്യമാക്കുന്നവയെ കലാമൂല്യമുള്ളവയായും നിലവിലുള്ളതിനോടു മത്സരിക്കുകയും പുതിയതു ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നവയെ സമാന്തരമെന്നും മറ്റും വ്യവഹരിക്കാറുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള എല്ലാ ചട്ടക്കൂടുകൾക്കും മാമൂലുകൾക്കും അപ്പുറം ഇരുപതുവർഷങ്ങൾ ക്കിപ്പുറം തൊണ്ണൂറുകളിലെ മലയാളസിനിമയെ വിലയിരുത്താൻ ശ്രമി ക്കുമ്പോൾ അവ കൂടുതലും കാഴ്ചാശീലങ്ങളിൽ വന്ന വ്യതിയാനങ്ങളെയും സാങ്കേതികമായി വന്ന മാറ്റങ്ങളെയും ജീവിതരീതികളിൽ കാലികമായി സംഭവിച്ച പരിഷ്കാരങ്ങളെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

വ്യക്തിജീവിതവും സാമൂഹികസംവിധാനങ്ങളും ഇരുപതു വർഷങ്ങൾ കൊണ്ട് ഏറെക്കുറെ മാറിയിരിക്കുന്നു എന്നു വ്യക്തമാകുന്നത് ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ട ജീവിതങ്ങളെയും സംവിധാനങ്ങളെയും നോക്കിക്കാണുമ്പോഴാണ്. ഇങ്ങനെയും ഉണ്ടായിരുന്നു ഒരു കാലം എന്നു പലപ്പോഴും അതു കാഴ്ച ക്കാരെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. കഥയുടെയും പ്രമേയത്തിന്റെയും സംവിധായ കന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഓരോ സിനിമയും വേറിട്ടു നില്ക്കുമ്പോഴും പൊതുവായ ചില സവിശേഷതകൾ അവ അവശേഷി

പ്പിക്കുന്നുവെന്നു സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള പരിശോധന യിലൂടെ വ്യക്തം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വിശദമായ പരിശോധന താഴെപ്പറ യുന്ന കാര്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാവണം.

വ്യക്തി

വ്യക്തിയെന്നത് ആപേക്ഷികങ്ങളായ നിരവധി ബാഹ്യഘടകങ്ങ ളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്ന ഒരു സംവിധാനമാണ്.

കുടുംബം:

കുടുംബസംവിധാനം വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത് മതത്തിന്റെയും ജാതിയുടെയും മറ്റു വിവിധ രീതികളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്.

സമൂഹം

പരമ്പരാഗതമായി തുടർന്നുപോരുന്ന വ്യത്യസ്തതരം കാഴ്ചപ്പാടു കൾ സമൂഹത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. അവ കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് സമൂഹത്തെ ഗ്രസിക്കുന്ന പലതിനെയും ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്നതിനോ നേർവഴി നയിക്കുന്നതിനോ ആയിരിക്കാം. ഏതു വിപ്ലവവും ഇവയുടെ അടിസ്ഥാന ത്തിൽ മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

രാഷ്ട്രീയം

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരസമൂഹം അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ വിഭാവനം ചെയ്ത അധികാരക്കൈമാറ്റം യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും, ജനാധിപത്യസങ്കല്പനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഓരോ പ്രവർത്ത നവും രൂപപ്പെടുന്നത്.

സാമ്പത്തികം

കൂലി/ തൊഴിലാളി/ സേവനമേഖല/ മുതലാളി മുതലായ എല്ലാ ഘടകങ്ങളിലും സാമ്പത്തിക നിലയിലുള്ള മാറ്റം പ്രകടമാണ്. ഒരേ മേഖല യിൽ തൊഴിലെടുക്കുന്നവരുടെ ജീവിതരീതിയിലും പെരുമാറ്റത്തിലും മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടാ യിരിക്കുന്നു. സാമ്പത്തികനിലയെന്നത് ആപേക്ഷികമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്.

സാങ്കേതികവികാസം:

സാങ്കേതികത അടിസ്ഥാനപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ പരിവർത്തന ങ്ങൾ വരുത്തുന്നുണ്ട്. (വണ്ടിയിലെ ഗണപതി, സിനിമയുടെ പൂജ) അടി സ്ഥാനപരമായി ഞങ്ങൾക്കു ചില അന്ധവിശ്വാസങ്ങളുണ്ട്, എന്ന മട്ടിലുള്ള കോംപ്രമൈസ്.

കലാസംവേദനം:

എല്ലാക്കാലത്തും എല്ലാ കലയും ഒരുപോലെ ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു

വെന്നു പറയാനാവില്ല. ലഭ്യതയുടെയും ജീവിതരീതികളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവയ്ക്കു വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. രസിപ്പിക്കുന്നതിലുപരിയായി കലകളുടെ പ്രയോജനങ്ങളെന്തെല്ലാമെന്ന ചർച്ച എല്ലാക്കാലത്തും നടന്നിട്ടുണ്ട്.

വ്യക്തി, സമൂഹം, കുടുംബം, സാങ്കേതികമാറ്റങ്ങൾ തുടങ്ങി എല്ലാ മേഖലയും കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന സിനിമ, ഇവയുടെ മാറ്റം അപഗ്രഥിക്കുന്നതിനു തികച്ചും അനുയോജ്യമായ മാധ്യമമാണ്. ഓരോ കാലത്തും സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയെന്നതിലുപരി ഇവിടെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നത് സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്ന പരിപ്രേക്ഷ്യം എങ്ങനെ സമൂഹത്തെ വായിക്കുന്നു എന്നതു തന്നെയാണ്. *സമൂഹത്തെ പിൻപറ്റി നില്ക്കുന്ന സിനിമയെന്ന* മാധ്യമത്തിനുണ്ടായിരിക്കേണ്ട സവിശേഷഗുണങ്ങളോ പ്രത്യേക രീതികളോ ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിലാണ് കൂടുതൽ ഊന്നൽ നല്കേണ്ടതെന്ന കാര്യം വിസ്മരിക്കുന്നില്ല.

1990 മുതൽ 1999 വരെ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടുന്ന തൊണ്ണൂറുകൾ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വളരെ സമ്പന്നമായിരുന്നു. *ഏതാണ്ട് 613 സിനിമകൾ* ഇക്കാലഘട്ടത്തിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നൂറ്റിമുപ്പതിലധികം സംവിധായകർ, ചിലർ 18(സിബി മലയിൽ)ഉം 17(തുളസീദാസ്, സത്യൻ അന്തിക്കാട്) ഉം സിനിമകൾ വരെ സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. കമൽ (16), ഷാജി കൈലാസ് (15), രാജസേനൻ (15), ഐ. വി. ശശി (13), വിജി തമ്പി (12), പി.ജി. വിശ്വംഭരൻ (12), അനിൽ ബാബു (11), ജയരാജ് (11), പ്രിയദർശൻ (11), ഭരതൻ (10), വിനയൻ (10), ജോഷി (10), ടി.എസ്. സുരേഷ് ബാബു (9) തുടങ്ങി നിരവധി സംവിധായകർ ഇക്കാലയളവിൽ സിനിമകൾ സംഭാവന ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

തൊണ്ണൂറുകളെ സിനിമകളുടെ പൊതുസ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ആദ്യഭാഗം പത്മരാജന്റെ വിയോഗം നിലനിർത്തിയ ചില വിടവുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സൂചിപ്പിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കൊമേഴ്സ്യൽ സിനിമ, ആർട്ട് സിനിമയെന്ന വേർതിരിവിനെ ഇല്ലാതാക്കി, ചില കോംപ്രമൈസുകളോടെ സിനിമയെ സമീപിക്കുകയായിരുന്നു പത്മരാജനിലെ കഥാകാരൻ. തൊണ്ണൂറുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ കണ്ടുതുടങ്ങിയ ഈ പ്രവണത (ഇന്നലെ, 1990) ഏതാണ്ട് അവസാനംവരെ നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്തു. 1991ലാണ് പത്മരാജന്റെ വിയോഗം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ (1991) എന്ന സിനിമയായിരുന്നു അവസാനത്തേത്. ഭരതനെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ മാളൂട്ടി(1990), താഴ്വാരം(1990), അമരം(1991), കേളി(1991), വെങ്കലം(1993), ചമയം(1993), പാഥേയം(1993) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ പരീക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു. മലയാളിയുടെ ആസ്വാദന നിലവാരം മെച്ചപ്പെടുത്തുകയും കഥാബാഹ്യമായ ഒരു സാങ്കേതിക ഇടപെടലുകൾക്കും പ്രസക്തിയില്ലാത്തവിധം അവ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടു

കയും ചെയ്തു. പത്മരാജൻ സ്കൂളിന്റെ പ്രത്യേകതയായിരുന്നു ഇത്. എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്(1991), മണിച്ചിത്രത്താഴ്(1993) തുടങ്ങിയ ഫാസിൽ സിനിമകൾ മാത്രമായിരുന്നു ഇതിൽ വ്യത്യസ്തമായി നിന്നത്.

അരവിന്ദന്റെ വാസ്തുഹാര(1991), ഷാജി എൻ.കരുണിന്റെ സ്വം (1993), വാനപ്രസ്ഥം(1999), അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വിധേയൻ(1993), മതിലുകൾ(1990), ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ പൊന്തൻമാട(1993), ജയരാജിന്റെ ദേശാടനം(1996), ലോഹിതദാസിന്റെ ഭൂതക്കണ്ണാടി(1997), എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ കടവ്(1991), പി.ടി. കുഞ്ഞുമുഹമ്മദിന്റെ മഗ്രിബ്(1993), സിബി മലയിലിന്റെ സദയം(1992), ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ(1992), എം.പി. സുകുമാരൻ നായരുടെ കഴകം(1995), ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ അഗ്നിസാക്ഷി(1998) മുതലായ സിനിമകൾ പ്രമേയത്തിലെയും അവതരണത്തിലെയും വ്യത്യസ്തത കൊണ്ടു ശ്രദ്ധേയമായവയാണ്.

ഹരിഹരന്റെ സർഗ്ഗം (1992) കുട്ടൻതമ്പുരാൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ പ്രകടിപ്പിച്ച സന്ദേശം വികലമായ സാമൂഹികതയുടെ ആഴങ്ങളെ സ്പർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, തിരക്കഥയുടെ കെട്ടുറപ്പുകൊണ്ട് കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ ആർദ്രത സവിശേഷമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. നായകനും പ്രതിനായകനും സമ്മേളിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നിരവധിയുണ്ട് ചിത്രത്തിൽ. അവതരണത്തിലെ വ്യത്യസ്തത ഗാനരംഗങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ പ്രകടമാണ്.

സത്യൻ അന്തിക്കാട് വീണ്ടും ചില വീട്ടുകാര്യങ്ങൾ എന്ന സിനിമയിലൂടെ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പിതാവിന്റെയും പുത്രന്റെയും കഥ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവയെയെല്ലാം ഇവരുടെ പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനുള്ള സംവിധാനങ്ങളായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. കുടുംബ-ഗ്രാമീണപശ്ചാത്തലത്തോടു ചേർന്നു നിന്ന് കഥ പറയുകയെന്ന ശൈലിയാണ് സത്യന്റേത്. പ്രമേയത്തിന്റെ പുതുമയോ പ്രതിപാദനത്തിന്റെ ശൈലികളോ അദ്ദേഹം കാര്യമാക്കുന്നില്ല. സിനിമയുടെ ഭാഷയെന്ന സങ്കല്പനത്തെ കഥപറച്ചിലിനോടു മാത്രം ചേർത്തുനിർത്തുന്ന ശൈലിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്.

സിനിമ കാലത്തെ അതിജീവിക്കുന്നത് അതിന്റെ ഭാഷ ശരിയായി ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴാണ്. വെറുമൊരു കഥയെന്ന തലത്തിൽനിന്ന് ദൃശ്യഭാഷയുടെ സവിശേഷതകളിലേക്കു വികസിക്കുമ്പോഴാണ് ഇതു സാധ്യമാകുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, കഥയിലെ തിരിവുകൾ, ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം, തുടങ്ങിയ കഥപറച്ചിലിന്റെ സവിശേഷതകൾക്കുപരിയായി നില്ക്കുന്ന ഒന്നാണ് ദൃശ്യഭാഷ. ഇതിന്റെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തൽ തൊണ്ണൂറുകളിൽ പ്രകടമല്ല. പതിനെട്ടിലധികം സിനിമകളോടെ മുന്നിൽ നില്ക്കുന്ന സംവിധായകരിൽ ആരുംതന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ ദൃശ്യഭാഷയെന്ന സമീപനത്തോടു ചേർന്നു നില്ക്കുന്നില്ല. അരവിന്ദന്റെ വാസ്തുഹാര, ഷാജിയുടെ

സ്വം, വാനപ്രസ്ഥം, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വിധേയൻ, ലോഹിതദാസിന്റെ ഭൂതക്കണ്ണാടി, എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ കടവ് തുടങ്ങിയവയാണ് ദൃശ്യഭാഷയുടെ വിനിമയരീതിയെ ഏറെക്കുറെയും, ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ, വെങ്കലം, ചമയം എന്നിവ ഭാഗികമായും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്.

ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ ചേരുവകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അവ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയവരെ പരിശോധിക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്. കമൽ, സിബി മലയിൽ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, തുളസീദാസ്, പ്രിയദർശൻ, ഷാജി കൈലാസ് തുടങ്ങിയവർ ഈ ഗണത്തിൽ വരുന്നു. ജനപ്രിയമായവ ഒരിക്കലും മോശപ്പെട്ടവയല്ല, ചില വിട്ടുവീഴ്ചകളോടെ അവതരണം നിർവഹിക്കുന്നുവെന്നു മാത്രമേ അർത്ഥമാക്കേണ്ടതുള്ളൂ. മികച്ച ഫോർമുലകളോടെ വിജയിപ്പിച്ചെടുക്കുകയെന്ന തന്ത്രമാണത്. ആത്യന്തികമായി വിപണനസാധ്യതയുള്ളവയെല്ലാം അങ്ങനെത്തന്നെയാണ് ഉണ്ടാവുന്നതും.

പൊതുജനമെന്നത് ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തിലെ ഒരു വിഭാഗം മാത്രവും, സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവ വ്യവസായമെന്ന തലത്തിലും ആസ്വാദനം വിപണനപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗവുമാകുമ്പോൾ ആസ്വാദനത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന വിപണിയുടെ നിയമങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കു ബാധകമാകുന്നു. ഇതാണ് സിനിമയിലെ ഫോർമുലകൾക്കു കാരണമായിത്തീരുന്നത്. ഉപഭോക്താവിന്റെ സാമൂഹികസാഹചര്യം കൃത്യമായി വിലയിരുത്തുകയാണെന്നു ഭാവിക്കുകയും അവർക്കു വേണ്ടതുമാത്രമാണു നല്കുന്നതെന്നു വരുത്തിത്തീർക്കുകയുമാണ് പലരും ചെയ്യുന്നത്.

ജീവിതത്തെ നേരിടുന്നതിനുപകരം അതിൽ നിന്ന് ഒളിച്ചോടുന്നതിനുള്ള പ്രേരണ നല്കുകയാണ് ജനപ്രിയസാഹിത്യം ചെയ്യുന്നതെന്ന് എഫ്.ആർ.ലെവിസും ഡെനിസ് തോംസണും എഴുതിയ Culture and Environment(1933) എന്ന കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരുതരം ലഹരിബാധ പോലെയാണതു പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പാലിക്കേണ്ട പലതിനെയും മറച്ചുവെയ്ക്കുകയും ഉയർന്ന മൂല്യങ്ങളോടെ ചിന്തിക്കുന്ന പലതിനെയും കളിയാക്കിക്കൊണ്ട് ഒളിച്ചോടുകയുംചെയ്യുക ജനപ്രിയതയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. മസ്തിഷ്കവ്യാപാരത്തെ വിനോദവ്യാപാരത്തിന്റെ ചെറിയ കള്ളിയിലേക്ക് ഒതുക്കിനിർത്തുകയാണ് ഇവ ചെയ്യുന്നത്. ഏറ്റവുമെളുപ്പത്തിൽ വിനോദോപാധിയായി മാറ്റിനിർത്തുന്നതോടെ കലയെ ജനപ്രിയതയുടെ കള്ളിയിലേക്ക് വരച്ചുചേർക്കുന്നതിനു പ്രയാസമില്ല.

ഇതിനു മറുവാദങ്ങളുമുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ജനപ്രിയത സാംസ്കാരിക ഉത്പന്നങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രചരിക്കുന്നത്. സിനിമയും സാഹിത്യവും സാംസ്കാരിക ഉത്പന്നം എന്ന നിലയിൽ കച്ചവടവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നിടത്താണ് ഇതു സംഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നതിനും ചിന്തകൾ രൂപീകരിക്കുന്നതിനും ഇതിനു കഴിയും. സമൂഹത്തിന്റെ അടിത്തറയിലും മേൽപ്പുരയിലും ഒരുപോലെ ജനപ്രിയത ഇടപെട്ടു

തുടങ്ങുമ്പോൾ അതു ജീർണ്ണിച്ചു തുടങ്ങുന്നുവെന്നാണ് അർത്ഥമാക്കേണ്ടത്. സാംസ്കാരികവേദികൾ സ്വന്തമായിത്തീരുമ്പോൾ ജനപ്രിയതയുടെ ഉപജ്ഞാതാക്കൾ പതുക്കെപ്പതുക്കെ അതിന്റെ വേരുകൾ വ്യാപിപ്പിക്കുകയും യഥാർത്ഥചിന്തകളെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ജടിലമെന്നോ കുടിലമെന്നോ ദുർഗ്രഹമെന്നോ പേരിട്ടു കളിയാക്കുകയും ചെയ്യും. ജനപ്രിയനായകരും സിനിമാ-സാസ്കാരികപ്രവർത്തകരും സാധാരണ സമൂഹത്തിലേക്കു കടന്നുവരാതിരിക്കുകയും പ്രത്യേക അകലം സൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്. അതേ അകലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ദുർബ്ബല വികാരങ്ങളെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയും അമാനുഷികമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ആരാധകരെ സൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് അവർ ചെയ്യുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽത്തെളിയുന്ന പലതും മൂഢമായി വിശ്വസിക്കത്തക്ക മാനസിക നിലവാരത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകർ ഒതുങ്ങിയിരിക്കുന്നതാണ് അവർക്കിഷ്ടവും. തിരയെ അകറ്റി നിർത്തി പ്രേക്ഷകന് അടുപ്പമുള്ളവ പറയുകയും ഒരിക്കലും പ്രേക്ഷകന്റെ ചുറ്റുപാടുകളിലേക്കു വരാതെയും അവരെ വരുത്താതെയും നിലനിൽക്കുന്ന രീതി. എന്നാൽ കാന്തത്തിന്റെ വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങൾപോലെ ഒരു വികർഷണത്തിന്റേതായ ബന്ധം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യും. സുഖകരമായ ഒരൊഴുക്കുപോലെ. ഒരിക്കലും സ്പർശിക്കപ്പെടാതെ!

ഈ രീതിയിലുള്ള ജനപ്രിയസംസ്കാരം ചുവടുവെയ്ക്കുന്നതിന്റെ വലിയൊരു കാൻവാസാണ് തൊണ്ണൂറുകളിലെ(എല്ലാക്കാലത്തെയും) മലയാള സിനിമ. ദോഷകരമായ ഒന്നുമില്ല, പതുക്കെപ്പതുക്കെ മാത്രം വ്യാപിക്കുന്ന സാംസ്കാരികാധിനിവേശത്തിന്റെ പ്രകടനം മാത്രം. അതിന്റെ ഫലമാണ് തൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷം, രണ്ടായിരാമാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകത്തിന്റെ അവസാനം കണ്ടുതുടങ്ങിയത്. പ്രേക്ഷകർ മടുത്തുതുടങ്ങിയെന്നും മടുപ്പുകാരണം സിനിമാപ്രവർത്തനം നിർത്തിവയ്ക്കപ്പെടുമെന്നും ഇനി ചെറുപ്പക്കാരിലാണു രക്ഷയെന്നും നേരത്തേ തന്നെ വിളംബരംചെയ്യുന്നതിനും അതുവഴിവേണ്ട ചെറുപ്പക്കാരെ വേദിയിലെത്തിക്കുന്നതിനും അണിയറകൾ അറിയാതെ തന്നെ പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു.

മുതലാളിത്തം പ്രചരിപ്പിക്കുന്ന സാംസ്കാരികമൂലധനത്തിന്റെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തലാണ് ഇവിടെ കാണുക. *സിനിമയെടുക്കുന്നതിനുള്ള ചെലവിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുക, അതിലെ പ്രവർത്തകരുടെ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞുവയ്ക്കുക, കഷ്ടപ്പാടുകളുടെ പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും പ്രചരിപ്പിക്കുക, സാങ്കേതികപുരോഗതി വരുത്തിവയ്ക്കുന്ന സാമ്പത്തിക നഷ്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യുകയും നിയമനിർമ്മാണം നടത്തുകയും ചെയ്യുക* എന്നിവയെല്ലാം തന്നെ രഹസ്യമായി നടത്തുന്ന ചില അജണ്ടകളുടെ ബാക്കിപത്രങ്ങളാണ്. സ്വയം ബുദ്ധിമാന്മാരായി പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുള്ള ചില താരങ്ങളും പ്രവർത്തകരും പലപ്പോഴും പല ഉപജാപങ്ങളിലും പങ്കാളികളാണ്. നേരത്തേ പറഞ്ഞ സിനിമയുടെ ഭാഷ വഴങ്ങുന്നില്ലെങ്കിലും സിനി

മയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതിനുവേണ്ടതെന്താണെന്ന് അവർക്കറിയാം. അതു ജനപ്രിയതയിലൂടെ മാത്രമേ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനു സാധിക്കൂ. അതുകൊണ്ട് ടെലിവിഷൻ വേദികളിൽ നിന്നു വേദികളിലേക്ക് ചർച്ചകളായും ടെലിവിഷൻ തന്നെയായും കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കും.

തൊണ്ണൂറുകൾ മേൽപ്പറഞ്ഞ എല്ലാത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും തുടക്കമിട്ടിരിക്കുന്നു. അതു സാഹിത്യവേദിയിൽ ഉത്തരാധുനികതയുടെ അലകളുയർത്തിയപ്പോൾ, സിനിമ, അതിലെ പരിഹാസത്തെ മാത്രം എടുത്തുകാണിക്കുകയും അതു മറ്റൊരു ബൗദ്ധികതലമായി അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. സാങ്കേതികപുരോഗതി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്തത് യഥാർത്ഥത്തിൽ 9 സിനിമകളെടുത്ത കെ.എസ്.ഗോപാലകൃഷ്ണനെയും 5 സിനിമകളെടുത്ത പി.ചന്ദ്രകുമാറിനെയുമാണ്. 1993 വരെ മാത്രമാണ് ഇവരുടെ സിനിമകൾ പുറത്തുവന്നത്. 90ൽ 5ഉം 91ൽ 4ഉം സിനിമകളാണ് കെ.എസ്.ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എ സർട്ടിഫിക്കറ്റോടുകൂടി പുറത്തിറക്കിയത്. പിന്നീട് 2000ത്തിൽ തരംഗമായി വന്ന ഷക്കീലാച്ചിത്രങ്ങളും(കിന്നാരത്തുമ്പികൾ, 2000) ക്രമേണ അവസാനിച്ചു. തൊണ്ണൂറുകളുടെയും രണ്ടായിരാമാണ്ടിന്റെയും മധ്യത്തോടെ ഇല്ലാതായ ഈ പ്രവണത തിരിച്ചു പിടിച്ചത് ഐറ്റം ഡാൻസുകളുടെ കടന്നുവരവാണ്. എഴുപതുകളിലെ ആദ്യകാലമലയാളസിനിമകൾ അവതരിപ്പിച്ചതും അവിടവിടെയായി തുടർന്നുപോന്നിരുന്നതുമായ കാബറെ നൃത്തച്ചുവടുകളുടെ മറ്റൊരു രീതി. ജനപ്രിയതയത്രേ ഇതിനൊക്കെ കാരണം. നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ച വീണുകിട്ടിയ ഇടവേളയിൽ ഇതു മുതലെടുക്കുകയായിരുന്നു ചില ഡബ്ബിംഗ് സിനിമകൾ. ഏയ് മാഡം, ചിരഞ്ജീവി, ബിഗ് ബോസ് മുതലായവ ഉദാഹരണം മാത്രം.

ഷാജി കൈലാസിന്റെ സിനിമകൾ ഡയലോഗുകളുടെ പെരുപ്പവും ക്യാമറയുടെ വേഗവും കൊണ്ട് അമ്പരപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഇതിനിടെ. ഡോ. പശുപതി, കിലുക്കാംപെട്ടി മുതലായവയ്ക്കു ശേഷം തലസ്ഥാനം (1992), സ്ഥലത്തെ പ്രധാന പയ്യൻസ് (1993) എന്നിവ രാഷ്ട്രീയ കാര്യങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുകയും ഏകലവ്യൻ (1993), കമ്മീഷണർ (1994), ദ കിംഗ് (1995), മഹാത്മ (1996) മുതലായവയിലെത്തുമ്പോൾ നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ച ക്യാമറാവേഗവും ഡയലോഗിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും കൊണ്ടു ശ്രദ്ധേയമായ മാറ്റങ്ങൾക്കു കാരണമായി. ആറാംതമ്പുരാനോ(1997)ടുകൂടി കാര്യങ്ങൾ ക്ലീഷേ മയമുണ്ടായി.

ഉത്സവമേളം, മുഖചിത്രം, പുന്നാരം, മൈ ഡിയർ മുത്തച്ഛൻ, മാലയോഗം, ഇരട്ടക്കുട്ടികളുടെ അച്ഛൻ പോലെയുള്ള സിനിമകൾ വളരെ പതിഞ്ഞതാളത്തിൽ കൊട്ടിക്കേൾപ്പിച്ചപ്പോൾ, ധനം, ചെങ്കോൽ, പല്ലാവൂർ ദേവനാരായണൻ തുടങ്ങിയവ ദ്രുതതാളത്തിലാണ് മുഴങ്ങിയത്. കഥയിലേക്കു കൂട്ടിച്ചേർക്കേണ്ട മറ്റു പലതരം സമ്പ്രദായങ്ങളെയും ഇവ കൈകാര്യം ചെയ്തു.

ഒരു ശരാശരി ആസ്വാദകനെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ കാണാവുന്ന പ്രത്യേകതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഇതു പറയുന്നത്. കമലദളം, ഹിസ് ഹൈനസ് അബ്ദുള്ള, ഭരതം തുടങ്ങിയവ സെമി-ക്ലാസിക്കൽ ഗാനങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെയാണു ഹിറ്റായത്.

ചിരിപ്പടങ്ങളുടെ മറ്റൊരു ധാര കൂടി ഇക്കാലഘട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. എൺപതുകളുടെ അവസാനം പുറത്തിറങ്ങിയ റാംജിറാവു സ്പീക്കിംഗ് (1989), ചിത്രം (1988) മുതലായവ ഇൻ ഹരിഹർ നഗർ (1990) എന്ന ചിത്രത്തിനുള്ള തിരിയിട്ടു. തൊണ്ണൂറുകളിലാണ് കിലുക്കം, ഗോഡ്ഫാദർ, ഫ്രണ്ട്സ്, വിയറ്റ്നാം കോളനി, ഹിറ്റ്ലർ മുതലായവ പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. ഹാസ്യത്തിനു കാര്യമായ പങ്കുണ്ടായിരുന്നു ഇവയുടെ വിജയത്തിൽ.

തിയറ്ററുകളിലും വിസിപികളിലുമായി സിനിമകൾ കുടുംബങ്ങളിൽ പ്രദർശനവിജയം നേടി. സിനിമയുടെ ആസ്വാദനവും വിലയിരുത്തലുകളും കഥയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മാത്രമായി. അവാർഡുകൾ നേടിയ സിനിമകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോഴും ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാണ്. കഥാകൃത്തുക്കളുടെയും സംവിധായകരുടെയും പ്രത്യേകതകളിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടു നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന അവാർഡുകൾ ഒരിക്കലും സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ദൃശ്യബോധത്തെ സാധ്യമാക്കുന്നില്ലെന്നും തൊണ്ണൂറുകൾ കാണിച്ചു തന്നു.

മലയാളസിനിമയുടെ പുതിയ കാലത്തേക്കുള്ള വളർച്ചയിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിച്ചവയാണ് തൊണ്ണൂറുകളിലെ സിനിമകളെന്നു നിസ്സംശയം പറയാവുന്നതാണ്. കുടുംബബന്ധങ്ങൾ, സമൂഹചിത്രം, ഹാസ്യം, വ്യക്തിപരമായ നേട്ടങ്ങൾ, സൗന്ദര്യാരാധന ഇവയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പുതിയൊരു സമവാക്യത്തിനു രൂപം നല്കുന്നതിനുവേണ്ട ചേരുവകൾ ഈ കാലഘട്ടം നല്കി. സാങ്കേതികമായ വളർച്ചയെയും ഈ കാലഘട്ടം അടയാളപ്പെടുത്തി. സിനിമയുടെ നോട്ടം ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യസാധ്യതകളെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്നവ മാത്രമാണെന്നും ആയിരിക്കണമെന്നും തൊണ്ണൂറുകൾ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുവെന്ന് ഇരുപതുവർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറം നിന്നു നോക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും.

8. മലയാള സിനിമ എൺപതുകളിൽ

പ്രമോദ് കെ.എസ്.

കലയും ജനപ്രിയതയും ചേർന്നു സൃഷ്ടിച്ച സാമ്പത്തിക സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രം സിനിമയുടെ പരിണാമം ചലച്ചിത്ര വ്യവസായത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക താൽപര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കഥ, കളർ, സംഗീതം, കാമറ, നായക-നായികാ പ്രാധാന്യം, സംവിധാനം, ആഖ്യാനരീതി എന്നിവയിലെല്ലാം കാലാകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ഈ രീതിയിൽവേണം വായിക്കാൻ. ജനപ്രിയതയുടെ കൊടുമുടിയിലേക്കു സിനിമയെ ഉയർത്തിയ എൺപതുകളിൽ സിനിമയുടെ എല്ലാ മേഖലകളിലും ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ ദൃശ്യമായി. മലയാള സിനിമ ഒരു സാമ്പത്തികവ്യവസായമെന്ന നിലയിലും സാംസ്കാരിക വ്യവസായമെന്ന നിലയിലും ശക്തിയാർജിക്കുന്നത് എൺപതുകളോടെയാണ്.

നാടകവുമായി അടുത്തുനിന്ന അഭിനയ-ആഖ്യാന സവിശേഷതകളെ ഏതാണ്ട് പൂർണമായും ഒഴിവാക്കിയാണ് മലയാളസിനിമ എൺപതുകളിൽ ലോകസിനിമയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന നിർമാണ രീതിശാസ്ത്രം വികസിപ്പിച്ചത്. വീഡിയോ സംസ്കാരം ഇതിനെ ഏറെ സഹായിച്ചതായി വിജയകൃഷ്ണൻ പറയുന്നു. ജോഷി അടക്കമുള്ള സംവിധായകർ കച്ചവടചേരുവകൾ കൃത്യമായി കണ്ടെത്തിയത് വീഡിയോകളിലൂടെയുള്ള വിദേശ സിനിമാ അനുഭവത്തിലൂടെയായിരുന്നു.

ജനപ്രിയതയെ കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾതന്നെ മുതലാളിത്തത്തെ സഹായിക്കുന്നതിനാണെന്ന ചിന്തകൾ ഈ കാലയളവിൽ നരേന്ദ്രപ്രസാദിനെ പോലുള്ള നിരൂപകർ എടുത്തു കാണിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ ജനപ്രിയമായ സിനിമയുടെ കടന്നുകയറ്റത്തെയും വളർച്ചയേയും തടയാൻ ഇത്തരം വിമർശനങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ല. എൺപതുകളിലും തുടർന്നും സിനിമയിൽ ജനപ്രിയത ഒരു മുഖ്യ ഘടകമാവുകയും ഒരു മുഖ്യ പഠനവിഷയമായി ഉയർന്നു വരികയുമുണ്ടായി.

കലാസിനിമകൾ എൺപതുകളിൽ

എന്നാൽ ജനപ്രിയത മാത്രമല്ല ൮൦ കളിലെ മലയാള സിനിമയുടെ മുഖമുദ്ര. ആർട്ട് ഫിലിമുകളെന്ന പൊതുവായ വിശേഷണങ്ങളിലും കലയുടെയും കച്ചവടത്തിന്റേയും ചേരുവകൾ ചേർന്ന മധ്യവർത്തി സിനിമകൾ, ജോൺ ഏബ്രാഹമിന്റെയും രവീന്ദ്രന്റെയും പരീക്ഷണ സിനിമകൾ എന്നിങ്ങനെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ നിരവധിയായ തലങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്തു

കൊണ്ടാണ് മലയാള സിനിമ എൺപതുകളിൽ പ്രേക്ഷകരെ അഭിമുഖീകരിച്ചത്.

എഴുപതുകളിൽ രാഷ്ട്രീയ-സാമ്പത്തിക-സാമുഹ്യ മാറ്റങ്ങളുടെ ഫലമായി ഉണ്ടായ ഫിലിം സൊസൈറ്റികളും, ആർട്ട് സിനിമകളും ചേർന്ന് പുതിയ ഭാവുകത്വത്തെയും പുതിയ ആസ്വാദക സമുഹത്തെയും ഉൽപാദിപ്പിച്ചിരുന്നു. വ്യക്തിയെ സമൂഹജീവി എന്നനിലയിൽനിന്ന് അടർത്തിമാറ്റി ഒറ്റപ്പെട്ടവനായി പരിഗണിക്കുന്ന ആധുനികസാഹിത്യത്തിന്റെ ലോകവീക്ഷണം തന്നെയാണ് ആർട്ട്സിനിമയും കൈക്കൊണ്ടത്. അടൂർ, അരവിന്ദൻ, രവീന്ദ്രൻ, പവിത്രൻ, ബക്കർ തുടങ്ങിയവർ ആർട്ട് സിനിമകളുടെ പ്രയോക്താക്കളായി.

'ആധുനിക കല മിക്കപ്പോഴും ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ ആശങ്കളും അങ്കലാപ്പുകളും ഉണ്ടാക്കാറുണ്ട്. നവംനവങ്ങളായ പ്രയോഗങ്ങളും മൗലികമായ രീതികളും അവധാനപൂർവമായ പഠനശീലങ്ങൾക്ക് മിനക്കെടാത്ത ആസ്വാദകനെ സംബന്ധിച്ച് ഗുരുതരമായ സംവേദനപ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇത് ഏതാണ്ട് അനിവാര്യമെന്ന പോലെയാണ്. ആധുനിക സിനിമയുടെ കാര്യത്തിലും സ്ഥിതി ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമല്ല., (സിനിമയുടെ ലോകം, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പേജ് 15)

എൺപതുകളിൽ ഇറങ്ങിയ എലിപ്പത്തായം, ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ, അമ്മ അറിയാൻ, ഇരകൾ, മുഖാമുഖം, അനന്തരം, ഒരിടത്ത്, ചിദംബരം തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ആധുനികമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയ്ക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

രണ്ടാം ലോക മഹായുദ്ധാനന്തരമുള്ള യൂറോപ്യൻ സിനിമ സ്വീകരിച്ച രൂപഘടന, എഴുപതുകളിലെ ആർട്ട് സിനിമയെ ആവേശിച്ചതായി ചില വിമർശകർ പറയുന്നു. ആധുനിക മലയാള സാഹിത്യത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളിലൊന്നായ ദുരുഹതയും ആർട്ട് സിനിമയുടെ പ്രത്യേകതയായി എണ്ണപ്പെട്ടു. ഈ സ്വഭാവവിശേഷംതന്നെ സാമാന്യജീവിതവുമായുണ്ടാകേണ്ട അടുപ്പം ആർട്ട് സിനിമകൾക്ക് നഷ്ടപ്പെടുത്തി. കേരളത്തിലെ സമകാലികപ്രതിസസന്ധികളും വിഹ്വലതകളും ആർട്ട് സിനിമകൾ പങ്കുവയ്ക്കാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും അതിനുപയോഗിച്ച രീതിശാസ്ത്രം സാമാന്യ പ്രേക്ഷകരുമായി സംവദിക്കുന്നതായിരുന്നില്ല.

ആസ്വാദന മണ്ഡലത്തിൽ രൂപപരമായും കലാപരമായും ഉണ്ടായ ഭിന്നതയിൽ നിന്നാണ് മധ്യവർത്തി സിനിമ ഉയർന്നുവന്നത്. പത്മരാജന്റെയും ഭരതന്റെയും കെ.ജി. ജോർജിന്റെയും സിനിമകൾ ആർട്ട്-ജനപ്രിയ സിനിമകൾക്കിടയിൽ നിലനിന്ന വിടവിൽനിന്ന് ഉയർന്നുവന്നവയാണ്. ഒരേസമയം ജനപ്രിയതയും കലാപരതയുംപുലർത്താൻ ഇത്തരം സിനിമകൾക്കു കഴിഞ്ഞു.

മലയാള സിനിമയിൽ എൺപതുകളിൽ ഭാവുകത്വപരമായി ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ സാമുഹികാവസ്ഥയുടെ മാറ്റങ്ങൾക്കനുസരണമായി കടന്നുവന്നവയാണെന്നു കാണാം.

മലയാള സിനിമയിലെ മാറ്റങ്ങളുടെ പ്രയോക്താക്കളിൽ ഒരാളായ സംവിധായകൻ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മലയാളിയുടെ വ്യക്തി ജീവിതത്തിലും അതുവഴി സാമൂഹികജീവിതത്തിലും ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ യഥാതഥമായി സിനിമയിൽ പകർത്താൻ ശ്രമിച്ചു. 1972ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അടൂരിന്റെ ആദ്യചിത്രമായ 'സ്വയംവരം' മുതൽ സാമൂഹികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ യഥാതഥ മനോഭാവം കാണാം. എൺപതുകളിലാണ് അടൂരിന്റെ പ്രതിഭ ഏറ്റവും ഉന്നതിയിലെത്തിയത്. അടൂരിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ചചിത്രമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന 'എലിപ്പത്തായം' പുറത്തിറങ്ങിയത് 1982ലാണ്. എൺപതുകളുടെ സാമൂഹികാവസ്ഥയുടെയും ചരിത്രപരമായ പശ്ചാത്തലത്തിന്റേയും ചുവടുപിടിച്ചാണ് എലിപ്പത്തായത്തിന്റെ പിറവി. സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാത്ത പഴയ മലയാളി ജൻമി പാരമ്പര്യങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടുന്ന ചിത്രമാണിത്. ഫ്യൂഡൽ വ്യവ്സഥയുടെ തകർച്ചയുടെ ദയനീയ ചിത്രമാണ് എലിപ്പത്തായം പറയുന്നത്. ആ തകർച്ച ഉൾക്കൊള്ളാനാവാതെ ഭീതിയിലും പ്രാപ്തിക്കുറവിലും ദുരഭിമാനത്തിലും കഴിഞ്ഞുകൂടുന്ന നായകകഥപാത്രമാണ് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ്. അയാളുടെ നിസ്സഹായതയും ഷണ്ഡത്വവും ഫ്യൂഡൽ തകർച്ചകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതാണ്.

അടൂരിന്റെ മികച്ച രാഷ്ട്രീയ സിനിമയായി വിലയിരുത്തുന്ന 'മുഖാമുഖം'(1984) ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ നഷ്ടമായ വിശ്വാസരാഹിത്യത്തിന്റെ കഥപറയുന്നു. ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഇടതുപക്ഷ ആശയത്തെ പുതിയ തലത്തിലേക്കു തിരിച്ചുവിടാൻ കഴിയാതെ നിൽക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ നേതൃത്വത്തിനെതിരായ വിമർശനംകൂടിയാണ് ഈ ചിത്രം. 'അനന്തരം'(1987) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ തനതായ സാമൂഹിക പ്രാദേശിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ അണിയിച്ചൊരുക്കിയാണ് അടൂർ പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിൽ എത്തിച്ചത്.

'പാരമ്പര്യങ്ങളുടേയും വിശ്വാസങ്ങളുടേയും വെറും വിഭ്രാത്മക ബിംബങ്ങളും കൃത്രിമപ്പകർപ്പുകളും നിർമിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രാദേശിക സംസ്കാരങ്ങൾ അന്തിമമായി നിർമാർജനം ചെയ്യപ്പെടുകയെന്നതാണ് സാംസ്കാരിക തലത്തിൽ ആഗോളവത്കരണം ഉയർത്തുന്ന ഭീഷണി' എന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൺ പറയുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ബദൽ ജീവിതക്രമങ്ങൾക്കും സംസ്കൃതികൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള അരവിന്ദന്റെ സിനിമയിലൂടെയുള്ള കലാപങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. മിത്തുകൾ, നാടോടിക്കഥകൾ, പഴങ്കഥകൾ തുടങ്ങി ഒരു ജനതയുടെ സമ്പന്നമായ ആഖ്യാനപാരമ്പര്യങ്ങളെ തന്റെ സിനിമകളിൽ കൂട്ടികലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് അരവിന്ദൻ ചെയ്തത്. എൺപതുകളിലെ അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങളായ ചിദംബരം (1985), ഒരിടത്ത്, (1986) 'മാറാട്ടം'(1988) തുടങ്ങിയവ നാടൻ പാരമ്പര്യം പിൻതുടർന്നുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

എഴുപതുകളിൽ അക്കാലത്തെ അവസ്ഥവച്ച് സാഹസികമായ ചലച്ചി

ത്ര പരീക്ഷണങ്ങളാണ് അരവിന്ദൻ, അടൂർ, കെ.ജി.ജോർജ്, കെ.പി. കുമാരൻ, പവിത്രൻ, ബക്കർ, രവീന്ദ്രൻ, ജോൺ എബ്രഹാം എന്നിവർ ത ങ്ങളുടെ ആദ്യ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ നടത്തിയത്. മുൻകാലത്തെ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകളെ കുടഞ്ഞെറിയുന്നതിനുള്ള ഒരു ചലച്ചിത്ര യാഥാസ്തികത്വം തന്നെ ഈ സംവിധായകർ പ്രകടിപ്പിച്ചു. ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ ഊന്നൽകൊടുക്കുകയും ഇതിവൃത്തത്തിൽ കാര്യമായ ശ്രദ്ധപുലർത്തുകയും ചെയ്ത സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു.

വിപ്ലവപരതയെ ആവിഷ്കാരത്തിൽതന്നെ പ്രത്യക്ഷമാക്കിയ ജോൺ ഏബ്രഹാമിന്റെ അമ്മ അറിയാൻ(1986) പോലുള്ള സിനിമകളുടെ ദാർശനികമായ അരാജകത്വത്തെയും നിഗൂഢമായ ആധ്യാത്മികതയെയും അടിയുറച്ച ഭൗതിക വിപ്ലവദർശനത്താൽ നേരിട്ടുകൊണ്ടാണ് ഈ സിനിമ മലയാള സിനിമയെ എൺപതുകളിൽ മുന്നോട്ടു നയിച്ചത്. ജനങ്ങളിൽനിന്നു പണം പിരിച്ച് നിർമിച്ച ഈ സിനിമ എൺപതുകളടെ ആദ്യ പകുതിയിൽനിന്നു കൊണ്ട് കേരളത്തിന്റെ എഴുപതുകളും വർത്തമാനകാലവും രാഷ്ട്രീയമായി പരിശോധിക്കുകയാണ്. കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ പ്രതിസന്ധി, തൊഴിലില്ലായ്മ, പരിസ്ഥിതി നാശം, ദേശീയ സ്വത്വപ്രതിസന്ധി, വർഗീയത തുടങ്ങിയ പ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ ചർച്ചചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെ ആധുനികമെന്നും കലാസിനിമയെന്നും പേരിട്ടുവിളിച്ച സിനിമകൾ എക്കാലവും ലോകസിനിമയുടെ നിലവാരത്തിൽ മലയാള സിനിമയെ എത്തിച്ചു. ഈ സിനിമകൾ തന്നെയായിരുന്നു മലയാളിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരിവുമായ യഥാർഥമുഖത്തെ പ്രതിനിധീകരിച്ചിരുന്നതെന്നും കാണാം. അതിഭൗതികമായ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ തള്ളിക്കളഞ്ഞ് തികഞ്ഞ യാഥാർഥ്യബോധത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട ഇത്തരം സിനിമകൾ പിൽക്കാലത്ത് ജനപ്രിയസിനമകളുടെ സ്വഭാവവിശേഷം ആർജിച്ച് അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നതും എൺപതുകളുടെ ഒടുവിൽ കാണാം.

എൺപതുകളിലെ ജനപ്രിയ സിനിമ

വികസിത മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഏറ്റവും വാചാലവും വർണശബളവുമായ മുഖം സാംസ്കാരിക വ്യവസായത്തിന്റേതാണ്. ആഹാരം, വസ്ത്രം, വിനോദം, വിശ്രമം, പ്രണയം, രതി തുടങ്ങിയ സാംസ്കാരിക സംവർഗങ്ങളായി പരിഗണിക്കാവുന്ന മനുഷ്യവ്യവഹാരങ്ങൾ ഈ കാലത്ത് സമ്പദ്വ്യവസ്ഥയിൽ വ്യവസായിക സംവർഗങ്ങളായി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു തുടങ്ങിയതു കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം ഭാവങ്ങളെയും വ്യവഹാരങ്ങളെയും അവലംബിച്ച് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന രചനകൾ സർഗസൃഷ്ടി എന്നതിലുപരി വ്യാവസായിക ഉത്പന്നങ്ങൾ എന്നനിലയിലാണ് പരിഗണിക്കപ്പെടേണ്ടത്. ഈ പരിണാമ പ്രക്രിയകൾക്ക് പൂർണ്ണമായും വിധേയമാകുന്ന ഒരു സാംസ്കാരികോത്പന്നമായി എൺപതുകളിൽ സിനിമ മാറി.

നാഗരികജീവിതവും അവപ്രദാനംചെയ്യുന്ന ആധുനിക സൗകര്യങ്ങളും അതിന്റെ ആഡംബരങ്ങളും പുത്തൻ നാഗരികസമൂഹത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചതായി കാണാം. ഇവ ജനപ്രിയമായ സിനിമകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

നവോത്ഥാന പാരമ്പര്യത്തെ വിസ്മൃതിയിലാഴ്ത്തി, ഉപഭോഗാസക്തി കൊണ്ട് മൂടിയ മധ്യവർഗ പ്രത്യയശാസ്ത്രം കേരളീയ സമൂഹത്തെ വിഴുങ്ങിത്തുടങ്ങിയത് എൺപതുകളിലാണ്. എങ്ങനെയും പണമുണ്ടാക്കുക എന്നതും ആ പണം ധൂർത്തടിച്ച് ചെലവഴിക്കുന്നതുമാണു മാന്യത എന്ന ധാരണ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്ത-രൂപഘടനയെയും വേഷവിധാനം സംഭാഷണം എന്നിവയെ ഒക്കെയും ഭരിച്ചു തുടങ്ങി. സിനിമയിൽ സ്ത്രീക്ക് അമ്മ, ശാലീന കാമുകി, വിധേയഭാര്യ എന്നിങ്ങനെ ഉള്ള പരിവേഷങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പുതിയ മുതലാളിത്ത ചിഹ്നം കൂടി ലഭിച്ചു. നഗ്നത പ്രകടനങ്ങൾ സുലഭമായത് ഇതോടെയാണ്.

സാമാന്യജനതയുടെ പ്രാഥമിക ആവശ്യങ്ങളിലൊന്നായ ആഹ്ളാദത്തിന്റെ ഉപഭോഗമണ്ഡലത്തിലാണു സിനിമ പ്രവർത്തിച്ചു പോരുന്നത്. പ്രേമം, ലൈംഗികത, കാൽപനികത, നായകകേന്ദ്രീകൃതമായ അക്രമ സ്വഭാവം, ഹിംസ എന്നിങ്ങനെ ആഹ്ളാദത്തെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കാനും സംതൃപ്തി പ്പെടുത്താനും ചലച്ചിത്ര സ്ഥാപനത്തിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിലെ സാക്ഷാത്കൃതമാകാത്ത വിദ്യാഭ്യാസചോദനയെ പ്രീണിപ്പിച്ചു കൊണ്ടു കൂടിയാണ് ജനപ്രിയസിനിമ അതിന്റെ പ്രവർത്തന പന്ഥാവ് തെളിയിച്ചെടുക്കുന്നത്.

വ്യവസ്ഥാപിത വിദ്യാഭ്യാസം കടന്നുചെല്ലാത്ത മേഖലകളിൽ സിനിമ അബോധമായി ഇടപെടുകയും മുതലാളിത്ത ദൃശ്യസാക്ഷരത ഇതിനകം കൈവരിച്ചിട്ടുള്ള ജീവിതം അഭ്യസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബം, വ്യക്തി, രാഷ്ട്രീയം, സദാചരം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് സിനിമ പുലർത്തിപ്പോരുന്ന ശക്തമായ അഭിപ്രായത്തിലേക്ക് പൊതുബോധം ചിലപ്പോഴൊക്കെ സങ്കോചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൻ കീഴിൽ എങ്ങനെയാണ് പൗരബോധത്തോടെ ജീവിക്കേണ്ടത് എന്ന് സിനിമ ഓരോവ്യക്തിയേയും പഠിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജനപ്രിയ സിനിമകളിൽ ഇത്തരം സ്വാധീന ഘടകങ്ങൾ സന്നിവേശിച്ചത് എൺപതുകളിലായിരുന്നു.

ഈസ്റ്റ്മാന്റെ കടുംകളറുകളിൽ രതിയും ആക്രമണവും തളംകെട്ടിയ സിനിമകളിലൂടെ ജയൻ തരംഗമായി മാറുന്നത് എഴുപതുകളുടെ അവസാനവും എൺപതുകളുടെ തുടക്കത്തിലുമായാണ്. മേൽപ്പറഞ്ഞ അടിസ്ഥാനവികാരങ്ങളുടെ കച്ചവടവത്കരണം അക്കാലത്തെ കച്ചവട സിനിമകളിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നു. ഐ.വി. ശശിയും, ജോഷിയും ജയന്റെ കരുത്തുറ്റ ശരീരവും സീമയുടേയും ഷീലയുടേയും ജയഭാരതിയുടേയുമൊക്കെ മാദക ശരീരങ്ങളുമായി ചേർത്തുവച്ച് വമ്പൻ ഹിറ്റുകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. സോമനും, സുകുമാരനും നായക വേഷങ്ങളിൽ ഇത്തരം സിനിമകളിൽ തിളങ്ങി. കാമം, വിശപ്പ്,

ഭയം തുടങ്ങിയ മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാന വികാരങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ചായിരുന്നു ഈ കാലത്തെ ഭൂരിപക്ഷം ചിത്രങ്ങളും പുറത്തുവന്നത്. ആധുനിക സിനിമാ സങ്കൽപത്തിനും ജനപ്രിയതയ്ക്കും ഇടയിൽനിന്നുകൊണ്ട് സിനിമകൾ നിർമിക്കാനാണ് പത്മരാജനും കെ.ജി.ജോർജും, ഭരതനും ഒക്കെ ശ്രമിച്ചത്. ഇത് എൺപതുകളിലെ സിനിമയുടെ സർഗാത്മകമായ മറ്റൊരു പിരിവാണ്. രതിയും ആക്രമണവാസയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ചെറിയ ജീവിത സന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്ന് സിനിമൾ സുഷ്ടിക്കാനാണ് ഭരതനും പത്മരാജനും ശ്രമിച്ചത്.

ഫാസിൽ 1980ൽ ഇറക്കിയ 'മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കളി'ൽ മനോഹരമായ പ്രണയം പറയുന്നെങ്കിലും അതിലും രതിയും ആക്രമണവും ഇഴ ചേർന്ന കഥാതന്തുവാണ് കോർത്തിണക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ഗൾഫ് കുടിയേറ്റം, നക്സൽ ആദർശങ്ങളുടെ വിഫലത, തൊഴിലില്ലായ്മ, നിയമവാഴ്ചയിലും ഭരണകൂടത്തിലുമുള്ള വിശ്വാസരാഹിത്യം എന്നിവ ഈ കാലത്ത് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിയെ സ്വാധീനിച്ചു. അക്കാലത്തെ ജനപ്രിയ സിനിമകളിൽനിന്നു നഷ്ടമായ ഇത്തരം പ്രതീക്ഷകളുടെ ചേരുവകൾ വായിച്ചെടുക്കാം. ഐ.വി.ശശിയുടെ അങ്ങാടി(1980), സ്ഫോടനം (1981), ഈ നാട് (1982), പിന്നെ എൺപതുകളുടെ രണ്ടാംപകുതിയിൽ ഇറങ്ങിയ മോഹൻലാൽ ചിത്രങ്ങളായ രാജാവിന്റെ മകൻ (1986), ഭൂമിയിലെ രാജാക്കൻമാർ(1987) എന്നിവ ജനാധിപത്യത്തിലുള്ള വിശ്വാസമില്ലായ്മയും സാമൂഹികാവസ്ഥ മാറേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയും എടുത്തു പറയുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾക്ക് ഇനി നിലനിൽപ്പില്ലെന്ന നിലയിലാണ് ഈ സിനിമകൾ ആശയങ്ങൾ പങ്കുവച്ചത്. ഉത്തരാധുനികതയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ മലയാളസിനിമയിൽ ആവിർഭവിക്കുന്നതും താര ആധിപത്യം ഉദിച്ചുയരുന്നതും എൺപതുകളിലാണ്. ഒന്നിലധികം താരങ്ങളെ ഇറക്കി വിപുലമായ കാൻവാസിൽ ചിത്രങ്ങളിറക്കിയ ഐ.വി. ശശി ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണു മലായാളത്തിൽ മമ്മൂട്ടിയുടേയും മോഹൻലാലിന്റെയും താരരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത്. ആന്റി ഹീറോ പരിവേഷത്തിലൂടെയും കർക്കശക്കാരായ പോലീസ് വേഷങ്ങളിലൂടെയും നിയമപാലനത്തിന്റെയും നിയമനിഷേധത്തിന്റെയും ദ്വന്ദവ്യക്തിത്വങ്ങളണിഞ്ഞും ഇവരുടെ താരസ്വരൂപങ്ങൾ ജനമനസ്സുകൾക്കുള്ളിലേക്കു കയറി. അതിരാത്രം (1984), ആവനാഴി (1986, ഐ.വി.ശശി), ന്യൂഡൽഹി (1987, ജോഷി) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ മമ്മൂട്ടിയും രാജാവിന്റെ മകൻ(20–ാം നൂറ്റാണ്ട്, കെ. മധു), ഭൂമിയിലെ രാജാക്കൻമാർ, മൂന്നാംമുറ(1988, കെ. മധു), തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ മോഹൻലാലും നിയമപാലകരുടേയും നിയമ ലംഘകരുടേയും വേഷങ്ങൾ അണിഞ്ഞ് ജനപ്രിയ താരങ്ങളായി.

എൺപതുകളിൽ രൂപപ്പെട്ട നായക സ്വരൂപത്തിന് പലപ്പോഴും മൂല്യധ്വംസകരുടെ പരിവേഷവുമുണ്ട്. വില്ലൻ-നായക സങ്കൽപങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷ

കൻ എല്ലായ്പ്പോഴും നായകന്റെ പക്ഷംപിടിക്കുന്നതിനാൽ നായകന്റെ മൂല്യ ധ്വംസനങ്ങൾ കാര്യമാക്കാറില്ല. സമൂഹത്തിലെ നിലവിലുള്ള മൂല്യവ്യവസ്ഥകളെ സംരക്ഷിക്കാനായി മാത്രം നിയമലംഘനം നടത്തുന്ന നായകന്റെ നിയമലംഘനങ്ങൾ അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷക സമൂഹം അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഒരേസമയം കുടുംബകഥകളിലും അധോലോക കഥകളിലും നായകരായെത്തുന്ന ഒരേ താരങ്ങൾ മലയാളിയുടെ എല്ലാത്തരത്തിലുള്ള ജീവിതത്തിന്റെയും പ്രതിപുരുഷൻമാരായി മാറുന്നത് ഈ കാലത്താണ്. കുടുംബം സംരക്ഷിക്കാൻ പാടുപെടുന്നവനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ടി.പി.ബാലഗോപാലനായും (ടി.പി.ബാലഗോപാലൻ എം.എ, 1986), ജിവിക്കാൻ തൊഴിൽ തേടി അലയുന്ന ദാസനായും (നാടോടിക്കാറ്റ്(1987, സത്യൻ അന്തിക്കാട്) അലയുമ്പോൾ തന്നെ അധോലോക നായകനായി മാറുകയും ചെയ്യാൻ മോഹൻലാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. മമ്മൂട്ടിയാകട്ടെ തൊഴിലാളി നേതാവായും പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥനായും അധോലോക രാജാവായും ഒരേസമയം തിളങ്ങുന്നു.

കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ കഥ പറയുമ്പോഴും ഒരിക്കലും മാറിനിൽക്കാത്ത ഈ താരസ്വരൂപങ്ങൾ കുടുംബങ്ങളുടെ പുനഃക്രമീകരണത്തിലും പങ്കുവഹിച്ചു.

ജനപ്രിയ സിനിമകളുടെ നിർമാണത്തിൽ കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ കഥ പറയുന്ന ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ ഈ കാലയളവിൽ ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ മുഖ്യ ആഖ്യാനസ്ഥാനത്ത് കുടുംബം പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടാൻ കാരണമായത്. ഫാസിൽ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ശ്രീനിവാസൻ എന്നിവർ മധ്യവർത്തി സിനിമകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കൂടുതൽ ജനപ്രിയമായ രീതിയിൽ കുടുംബസിനിമകൾ അണിയിച്ചൊരുക്കാൻ ശ്രമിച്ച സംവിധായകരാണ്.

ഏറ്റവും ചെറിയ സാമൂഹിക മാറ്റം ബാധിക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹിക സ്ഥാപനമാണ് കുടുംബം. സാമൂഹികഘടനയുടെ അഴിച്ചുപണികളുടേയും അനുബന്ധമായി ഉണ്ടാകുന്ന നാടകീയതയുടേയും കേന്ദ്രത്തിൽ തന്നെ കുടുംബം ഉണ്ട്. ആധുനിക പൗരസമൂഹ നിർമിതിയിൽ സവിഷേശമായ പങ്കുവഹിച്ച സിനിമ കുടുംബത്തെ പുതിയ കാലത്തേക്ക് ഇണക്കുന്നതിലും പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു. കേരളം കൂട്ടുകുംബങ്ങളിൽനിന്നു പിരിഞ്ഞ് അണുകുടുംബങ്ങളായി മാറുന്നത് എൺപതുകളുടെ സാമൂഹികാവസ്ഥയിലാണ് ശക്തമാകുന്നത്. അണുകുടംബത്തിനു യോജിച്ചതരത്തിൽ ദമ്പതികളെയും കുഞ്ഞുങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് പുതിയ കുടംബക്രമത്തിന് എൺപതുകളിൽ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വഴിയൊരുക്കിയത്. ഫാസിലിന്റെ എന്റെ മാമാട്ടിക്കുട്ടിയമ്മയ്ക്ക്(1983), കെ.ജി. ജോർജിന്റെ ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല് (1983), കെ.പി. കുമാരന്റെ രുഗ്മിണി (1988), ബാലു

മഹേന്ദ്രയുടെ ഓളങ്ങൾ(1982), ബാലചന്ദ്രമേനോന്റെ ഏപ്രിൽ 18(1984), ശ്രീനിവാസന്റെ വടക്കുനോക്കിയന്ത്രം(1989), സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ അപ്പുണ്ണി, ടി.പി. ബാലഗോപാലൻ എം.എ.തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ ഈ ധർമങ്ങൾ നിർവഹിച്ചവയാണ്.

ജനപ്രിയ സിനിമ കേരളത്തിലെ ഭൂപ്രകൃതിയെ മനോഹരവും കാൽപനികവുമായ ഒരു സൗന്ദര്യവസ്തുവായി വാഴ്ത്തി ചിത്രീകരിക്കുന്ന പ്രവണതയാണു മലയാള സിനിമയിൽ ഉള്ളത്. പച്ചപിടിച്ചതും കണ്ണിനു കുളിർമയേകുന്നതുമായ കേരളീയപ്രകൃതിയുടെ ഓരോ സൂക്ഷ്മ പ്രദേശവും മലയാള സിനിമയിൽ സൗന്ദര്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. യഥാർഥലോകത്തിലെ യാഥാർഥ്യത്തെ അതേപടി ചിത്രീകിരിക്കുന്നതിനു പകരം വർണങ്ങളുടെ മായക്കാഴ്ചയിലൂടെ, സിനിമയ്ക്ക് സാധ്യമായ മായക്കാഴ്ചയിലൂടെ ഭൂപ്രകൃതിയെ കണ്ണിനിമ്പമുള്ള കെട്ടുകാഴ്ചയാക്കിത്തീർക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്തത്. നാട്ടിൻപുറം നൻമകളാൽ സമൃദ്ധം എന്ന ഉപരിപ്ലവ വീക്ഷണത്തിൽ കേരളീയ പ്രകൃതിയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇത്തരം ജനപ്രിയ സിനിമകൾ.

എം.ടി.യും പത്മരാജനും ഭരതനും മധ്യവർത്തി സിനിമയിലൂടെ എൺപതുകളിൽ പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ഭാവുകത്വം സൃഷ്ടിച്ചു. സാഹിത്യത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അതിന്റേതായ ഭാഷ നൽകാൻ ശ്രമിച്ചു എം.ടി. ഭരതന്റെ തകര, ലോറി, എന്നിവയും പത്മരാജൻ രചനയും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ച ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ, കൂടെവിടെ, തൂവാനത്തുമ്പികൾ, അപരൻ, മൂന്നാംപക്കം, തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളും ഭരതന്റെ ആരവം, നിദ്ര, പാളങ്ങൾ, ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ, കാതോടുകാതോരം, ചിലമ്പ്, വൈശാലി എന്നിവയും കോലങ്ങൾ, യവനിക, പഞ്ചവടിപ്പാലം, ഇരകൾ തുടങ്ങിയവയും കലാമൂല്യവും ജനപ്രിയതയും ഒരുപോലെ കാത്തുസൂക്ഷിച്ച ചിത്രങ്ങളാണ്.

ഇങ്ങനെ എൺപതുകളിൽ മലയാള സിനിമ സർഗാത്മകമായും വ്യവസായികമായും നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങൾ കടന്നു മുന്നേറുകയായിരുന്നെന്നു കാണാം. എൺപതുകളുടെ അവസനത്തോടെ ആർട്ട്-കൊമേഴ്സ്യൽ എന്നിങ്ങനെ ഉണ്ടായിരുന്ന വിടവുകൾ അവസാനിക്കുകയും സിനിമയുടെ കച്ചവട സ്വഭാവം എല്ലാത്തരത്തിലും അംഗീകരിക്കപ്പെടുയും ചെയ്തു. അവാർഡ് പരിഗണനകളിലുൾപ്പെടെ ഇതു കാണാം. ആസ്വാദനത്തിലെ ഈ ഏകീകൃത സ്വഭാവം സിനിമ കച്ചവട താൽപര്യത്തിനു പൂർണമായി വഴങ്ങുകയായിരുന്നെന്നാണു കാണിക്കുന്നത്. ഇത് യഥാതഥമായ സിനിമയുടെ വളർച്ചയെ ബാധിച്ചതായി കാണാം. സിനിമ പുർണമായും ഒരു കച്ചവട കലയായി രൂപമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നതും താരസ്വരൂപങ്ങൾക്കു കീഴടങ്ങുകയും ചെയ്തത് എൺപതുകളിലാണെന്നു പറയാം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ബാലചന്ദ്രൻ നായർ, പെരുന്താനി 2009: മലയാളസിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്. യവനിക, പബ്ലിക്കേഷൻ ആൻഡ് ഡിസ്ട്രിബ്യൂഷൻ ട്രസ്റ്റ്.
2. വിജയകൃഷ്ണൻ, 2004: മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.
3. രവീന്ദ്രൻ, 2007: സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

9. എഴുപതുകളിലെ മലയാള സിനിമ

ഡോ: തോമസ് സ്കറിയ

ഭൂതകാലത്തെ, വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ, അതിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളുടെ പ്രകാശത്തിൽ കാണുന്നതാണ് ചരിത്രമെന്ന് എഡ്വേഡ് ഹാലറ്റ് കാർ നിർവചിക്കുന്നു. അത് അനേകം അർഥങ്ങളോടുകൂടിയ വളരെ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു സൂചകമാണ്. സർവാതിശായിയായ സൂചകം. അത് ഒരിക്കൽ ശൂന്യമായാൽ മറ്റെല്ലാ ചിഹ്നങ്ങളും അർഥശൂന്യമാകും. അതുകൊണ്ട് ചിഹ്നങ്ങൾക്കിടയിലെ ചിഹ്നമല്ല, എല്ലാ ചിഹ്നങ്ങൾക്കും അർഥം നൽകുന്ന ചിഹ്നങ്ങളുടെ ചിഹ്നമാണ് ചരിത്രം. അതിന്റെ അഭാവത്തിൽ സാംസ്കാരിക മൂല്യങ്ങൾക്കും സ്ഥാപനങ്ങൾക്കും നിലനിൽപ്പില്ല. സാംസ്കാരികമായ ബോധം രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നതും ചരിത്രത്തിലൂടെയാണ്. ജീവിത രീതിയും ജനനീതിയും രാഷ്ട്രീയവും പൈതൃകവും വിദ്യയും വിജ്ഞാനവുമെല്ലാം ചേരുന്ന ബഹുവിതാനങ്ങളുള്ള പരിവർത്തന മഹാഗാഥയാണു ചരിത്രം. ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള വിസ്മയകരവും പ്രബലവുമായ ശക്തി ഏറെയുള്ള മാധ്യമമാകയാൽ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിന് സവിശേഷമായ ഒരു സാംസ്കാരിക സ്വരൂപം കല്പിക്കാവുന്നതാണ്. അത് തിരശ്ശീലയിൽ ചരിത്രമെഴുതിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മാത്രം ചരിത്രമായിക്കൂടാ. താരങ്ങളും സാങ്കേതികവിദ്യയും സാങ്കേതിക പ്രവർത്തകരും മാത്രം പരാമർശിക്കപ്പെട്ടാൽ പോരാ. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും, ഉളവാക്കിയ സാംസ്കാരിക പരിവർത്തനങ്ങളും, നൽകിയ സാമ്പത്തിക നേട്ടങ്ങളും ഇടയ്ക്ക് മുടങ്ങിപ്പോയ നിർമ്മാണ പദ്ധതികളും താരവാഴ്ചയും വീഴ്ചയും ഇടർച്ചയും തുടർച്ചയും ഇണക്കങ്ങളും പിണക്കങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരേണ്ടതുണ്ട്. അപ്പോൾ ഒരു ദേശത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രചരിത്രം ആ ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക പൈതൃകത്തിന്റെ മഹാപുരാവൃത്തമായി മാറും. അപ്രകാരമൊരന്വേഷണത്തിന് ഇന്ത്യൻ സിനിമ നൂറു വർഷത്തിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. കാരണം, ഇന്ത്യൻ സിനിമ, പ്രത്യേകിച്ച് മലയാള സിനിമ, നമ്മുടെ പൈതൃക ധാരകളെ മാത്രമല്ല, നമ്മുടെ ലോകബോധത്തിന്റെയും ദർശനത്തിന്റെയും ലോകബന്ധത്തിന്റെയും അനുഭവവിതാനങ്ങളെക്കൂടി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്.

ഭാരതീയരുടെ സാമൂഹികമായ ദീർഘവീക്ഷണത്തെയും ആത്മീയമായ ജീവിത ദർശനത്തെയും കരുപ്പിടിപ്പിക്കുന്നതിൽ സിനിമയ്ക്കു വലിയ

സ്വാധീനമുണ്ട്. ജീവിതവുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെയും വിച്ഛിത്തിയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നമ്മുടെ സിനിമാ സങ്കൽപ്പത്തെപ്പോലും നമ്മൾ പടുത്തുയർത്തിയിരിക്കുന്നത്. സിനിമ നമുക്ക് സാമൂഹ്യ പോരാട്ടങ്ങളിൽ സ്രോതസ്സായും ഊർജ്ജമായും തീർന്നിട്ടുണ്ട്. നമ്മുടെ ആശകളെയും ആശയങ്ങളെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന, നമ്മെ ഉദ്ബുദ്ധരാക്കുന്ന, പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നവയായിരിക്കണം നല്ല സിനിമയെന്നു നമ്മൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയൊക്കെ ചിന്തിക്കുമ്പോഴും വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിൻ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, യാന്ത്രിക പുനരുല്പാദനത്തിന്റെ യുഗത്തിലെ കലാസൃഷ്ടിയാണു സിനിമയെന്നും അതൊരു വ്യവസായമാണെന്നുമുള്ള വസ്തുത നമ്മൾ മറക്കുന്നുമില്ല.

സിനിമയുടെ നൂറുവർഷം ഒരു ജീവിത ചക്രത്തിന്റെ ആകാരം പൂണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നു സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് 1995-ൽ സൂസൻ സൊണ്ടാഗ് എഴുതിയ സിനിമയുടെ ഒരു നൂറ്റാണ്ട്എന്ന പ്രബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നത്. അനിവാര്യമായ ഒരു ജന്മവും മഹത്വങ്ങളുടെ കൃത്യമായ ഒരു സാന്ദ്രീകരണവും ശോചനീയവും തിരിച്ചുപോക്കില്ലാത്തുമായ വിനാശത്തിന്റെ ഒരു ദശകവും അതിൽ ദർശിക്കാമെന്ന് അവർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. സാർവത്രികമായി നിലവിലുള്ളതും വരാനിരിക്കുന്നതുമായ മുതലാളിത്ത ലോകത്തിൽ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തെ ഭരിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥകളുടെയും വഴക്കങ്ങളുടെയും ധീരമായ ലംഘനത്തിനുമുതിരുന്ന അഭിനന്ദനാർഹമായ ചിത്രങ്ങൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഒന്നുപോലും ഉണ്ടായില്ല എന്ന് ഈ പറഞ്ഞതിന് അർത്ഥമില്ല. വിനോദോദ്ദേശ്യത്തിനുവേണ്ടി മാത്രം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന സാധാരണ ചിത്രങ്ങൾ (കച്ചവടചിത്രങ്ങൾ) അത്ഭുതാവഹമാംവണ്ണം ബുദ്ധിശൂന്യമായിത്തന്നെ തുടരുമെന്ന് സൂസൻ സൊണ്ടാഗ് വിശ്വസിച്ചു. അത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ നിർദ്ദയമായ ലക്ഷ്യത്തിന് ശരവ്യമാക്കപ്പെടുന്ന സാധാരണരായ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെയും മനസ്സിൽ മാറ്റൊലി കൊള്ളത്തക്കവിധത്തിലുള്ളതായ ആകർഷണം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിൽ കച്ചവട ചിത്രങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് സൂസൻ സൊണ്ടാഗിന് സിനിമ ഒരു പതനോന്മുഖ കലയാണെന്ന് തിരുത്തിപ്പറയേണ്ടിവന്നത്.

സിനിമയോടുള്ള സവിശേഷമായ ആഭിമുഖ്യത്തെ സൂസൻ സൊണ്ടാഗ് സിനിഫീലിയഎന്നു വിളി ച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ അഭിരമിക്കലാണത്. അതു മായുന്നതോടെ ചലച്ചിത്രവും നാമാവശേഷമാകും. മറ്റുകലകൾക്കും ആസ്വാദകരും കാമുകരും, ഭക്തർപോലും ഉണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ, കവിത, നൃത്തം മുതലായ കലകളുടെ ആസ്വാദകരാരും തന്നെ അതതുകലകളിൽ നിന്ന് വിഭിന്നമായ മറ്റൊരു കലാരൂപം ഇല്ലെന്നു ശഠിച്ചില്ല. എന്നാൽ, ചലച്ചിത്രാഭിരതി പൂണ്ടവർ മനോരഞ്ജകമായി ചലച്ചിത്രമേയുള്ളൂ എന്ന ശാഠ്യം ഉള്ളിൽ പേറിവരായിരുന്നു. കാരണം സിനിമ അവർക്ക് കലയുടെയും ജീവിതത്തിന്റെയും പുസ്തകമായിരുന്നു. കേരളീയരിൽ സിനിഫീലിയഏറെ പ്രക

ടമാകുന്ന ഒരു ദശകം എഴുപതകളാണെന്നു പറയാം. എഴുപതിൽ നാൽപതു ചിത്രങ്ങളാണു പ്രദർശനത്തിനെത്തിയതെങ്കിൽ എഴുപതുകളുടെ ഒടുവിലാകുമ്പോൾ അത് നൂറ്റിമുപ്പതിനുമുകളിൽ എത്തുന്നതായി കാണാം. സിനിമകൾ ആർട്ട് ചിത്രങ്ങളെന്നും കച്ചവടചിത്രങ്ങളെന്നും തരം തിരിക്കപ്പെടുന്നതും എഴുപതുകളിലാണ്. സിനിമയുടെ കലാപരമായ സവിശേഷതകളെയും കച്ചവട പ്രധാനമായ സാദ്ധ്യതകളെയും കുറിച്ച് ചലച്ചിത്രാഭിരതി പൂണ്ട ആസ്വാദകർ അഭിജ്ഞരായിത്തീർന്നതിന്റെ ഫലമായിരുന്നു ഇത്തരമൊരുവിഭജനം.

കച്ചവടചിത്രങ്ങൾ നന്മ-തിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടത്തിന്റെ കഥനങ്ങളായിരുന്നു. അതിനോടുള്ള വൈരസ്യമാണ് ആർട്ടുചിത്രങ്ങൾക്ക് കളമൊരുക്കിയത്. നന്മ സ്വാഭാവികമായും ഒരു യുവാവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കും. അയാൾ സുന്ദരനും ധീരനും വീരനുമായിരിക്കണം. നന്മയുടെ അങ്കുരം നിഷ്കളങ്കതയുടെ മർമ്മ സ്ഥാനമായ ഒരു യുവതിയായിരിക്കും. അവൾ സുന്ദരിയായിരിക്കണം. നിസ്സഹായയും ബുദ്ധിശൂന്യയും കൂടിയായാൽ എല്ലാം പൂർത്തിയായി. തിന്മ മിക്കവാറും പുരുഷനായിരിക്കും. അയാളും വീരനാണ്. ചിലപ്പോൾ സ്ത്രീകളും തിന്മയായി വരാം. എങ്കിൽ അവൾ മാദക സൗന്ദര്യമുള്ളവളായിരിക്കണം. തിന്മയുടെ അങ്കുരം സംശയമാണ്. അതിൽ നിന്നുള്ള മോചനത്തോടെ ചിത്രം അവസാനിക്കും. അനശ്വരമായ സന്തോഷത്തിലേക്ക് നായികാനായകന്മാർ കൈകോർത്ത് പാട്ടും പാടി യാത്രയാകുന്നതോടെ കച്ചവട ചിത്രങ്ങളുടെ കഥ പൂർത്തായികുന്നു. കച്ചവടചിത്രങ്ങളുടെ മുഖ്യസ്വഭാവസവിശേഷതകൾ പലതിന്റെയും അഭാവം പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് ആർട്ടുചിത്രങ്ങളെ നിർവ്വചിക്കാവുന്നതാണ്. അവയിൽ പാട്ടും നൃത്തവുമില്ല. ഇക്കിളിപ്പെടുത്തുന്ന ലൈംഗിക സൂചനകളില്ല. അക്രമത്തിന്റെ സരസമായ അവതരണവുമുണ്ടായിരിക്കില്ല. ഫോർമുലകൾക്കനുസരിച്ച് പ്രവചിക്കാവുന്ന കഥന രീതിയിലായിരിക്കില്ല അവയുടെ ആഖ്യാനം. ശൈലിയിലും ഘടനയിലും സ്വതന്ത്രമായ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് ആർട്ടു സിനിമകൾ അനുകൂലമായി പ്രതികരിച്ചു. അവയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വാർപ്പുമാതൃകകളായിരുന്നില്ല. ഗൗരവമായ സാമൂഹിക വിമർശനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ബൗദ്ധികമായിട്ടുള്ള ഉപഹാസത്തെ ആർട്ട് സിനിമകൾ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിച്ചു. ചലച്ചിത്ര ഭാഷയെ അവർ കൂടുതൽ സർഗ്ഗാത്മകമാക്കിമാറ്റി. മലയാളത്തിലെ ആർട്ടു സിനിമയും കച്ചവട സിനിമയും തമ്മിലുള്ള പ്രധാന വ്യത്യാസം അതിന്റെ സത്തയിലാണു കുടികൊള്ളുന്നത്. കച്ചവടസിനിമകൾ പ്രണയത്തിനും പലയാനപ്രവണതയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകിയപ്പോൾ ആർട്ടു സിനിമകൾ ജനതയുടെ ബൗദ്ധിക താൽപര്യങ്ങളിലാണ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചത്. പാവപ്പെട്ടവരും പ്രാന്തവൽകരിക്കപ്പെട്ടവരുമൊക്കെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതും പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ടതും ആർട്ട് സിനിമകളിലായിരുന്നു. ബഹുമാനത്തോടും അനുകമ്പയോടും കൂടി സമത്വത്തിനുവേണ്ടി പോരാടുന്ന സ്ത്രീകളെ അവ

തരിപ്പിച്ചതും ആർട്ടു സിനിമകളായിരുന്നു. മാത്രമല്ല, മലയാളത്തിലെ ആർട്ടു സിനിമകളിലെ കലാമൂലകങ്ങൾ പലതും കേരളീയവുമായിരുന്നു. വേഷഭൂഷാദികൾ, ഭാഷ, വാസ്തുവിദ്യ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. കേരളീയതയുണ്ടവയ്ക്ക്. പാശ്ചാത്യ രീതിയിലുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച സെലിബ്രിറ്റികളാണ് കച്ചവട ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. അർട്ടുചിത്രങ്ങളിലെ ക്രിയകൾ പൊതുവെ സാവധാനമേ നടക്കൂ. അതുകൊണ്ട് അവ ഇഴഞ്ഞുനീങ്ങുന്നവയാണെന്നു പരാതിയുണ്ടായി. പക്ഷേ, ആ ക്രിയകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സുശക്ത ഫലമാണ് അത്തരം ചിത്രങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സ്വയംവരം (1972), കൊടിയേറ്റം (1978), എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നിർമാല്യം (1973), അരവിന്ദന്റെ ഉത്തരായനം (1973), കുമ്മാട്ടി (1979), പി.എ. ബക്കറിന്റെ കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ (1976), മണിമുഴക്കം (1978), മണ്ണിന്റെ മാറിൽ (1979), ജോൺ എബ്രാഹത്തിന്റെ അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുത (1977) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ അങ്ങനെ വ്യതിരിക്തമായ ഒരു ചലച്ചിത്ര ഭാവുകത്വത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയവയാണ്.

മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ സവിശേഷമായ ഒരദ്ധ്യായം സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള അവിഭക്തബന്ധമാണ്. മറ്റ് ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളുടെ കാര്യത്തിലും ഇതു ബാധകമാണ്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽത്തന്നെ ഇതിഹാസപുരാണാദികളിൽ നിന്നെന്നപോലെ ധാരാളം സാഹിത്യകൃതികളിൽ നിന്നും ലജ്ജാരഹിതമായി പ്രമേയം സ്വീകരിക്കാൻ സിനിമ മടികാണിച്ചില്ല. ഉറുദ്ദു എഴുത്തുകാരായ കിഷൻചന്ദർ, രജീന്ദർ സിങ്ങ് ബേദി, സാദത് ഹസൻ മാന്റോ തുടങ്ങിയവർ മുംബയ് ഫിലിം വ്യവസായ ലോകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചവരാണ്. ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ പദവിയെ സംബന്ധിച്ച് അഭിപ്രായ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടായിരുന്നകാലത്തുതന്നെ ടാഗോറിനെപ്പോലുള്ള എഴുത്തുകാർ സിനിമയെ പുകഴ്ത്താൻ തയ്യാറായി. സിനിമയുടെ പദവി ഉയർത്തുന്നതിലും അനുകൂല സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തെ സജ്ജമാക്കുന്നതിലും സത്യജിത് റായി സഹിച്ച പങ്കും വലുതായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന ചിത്രങ്ങളെല്ലാം സാഹിത്യകൃതികളെ ഉപജീവിച്ചു നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. എഴുപതുകളുടെ പകുതിവരെ മലയാളത്തിലും ഈ പ്രവണത ശക്തമായിത്തുടരുന്നുണ്ട്. പാറപ്പുറത്തിന്റെ അരനാഴികനേരം (1970), ഉറൂബിന്റെ മിണ്ടാപ്പെണ്ണ് (1970), ഉമ്മാച്ചു (1971), തകഴിയുടെ അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ (1971), മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ കരകാണാക്കടൽ (1971), ലോറാ നീയെവിടെ (1971), മയിലാടുംകുന്ന് (1972), അഴകുള്ള സെലീന (1973), വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻനായരുടെ പഞ്ചവൻകാട് (1971), കെ. സുരേന്ദ്രന്റെ മായ (1972), എൻ.പി.മുഹമ്മദിന്റെ മരം (1973), വെട്ടൂർ രാമൻനായരുടെ ജീവിക്കാൻ മറന്നുപോയ സ്ത്രീ (1974), പി. വത്സലയുടെ നെല്ല് (1974) തുടങ്ങിയവ നോവലുകളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങളായിരുന്നു. എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ ക്രോസ് ബെൽറ്റ് (1970), കാപാലിക (1973),

തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി (1970), ശരശയ്യ (1971), പി.ആർ. ചന്ദ്രന്റെ അക്കൽദാമ (1975) തുടങ്ങിയ നിരവധി നാടകങ്ങളും ഇക്കാലഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളാക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി.

കാർട്ടൂണിസ്റ്റ് ടോംസിന്റെ കാർട്ടൂൺ കഥാപാത്രങ്ങളായ ബോബനും മോളിയും അതേപേരിൽ ചലച്ചിത്രത്തിനു പ്രമേയമാകുന്നത് 1971-ൽ ആണ്. ശശികുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിന്റെ കഥ ടോംസിന്റേതു തന്നെയായിരുന്നു. വേളൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയുടെ കൃതികളിലെ ഒരു മുഖ്യ കഥാപാത്രമായ മാസപ്പടി മാതുപിള്ളയുടെ കഥ 1973-ൽ അതേപേരിൽ ത്തന്നെ ചലച്ചിത്രമായി. അടൂർ ഭാസിയായിരുന്നു കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിനു ജീവൻ നൽകിയത്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾ1975-ൽ ചലച്ചിത്രമായി. തോപ്പിൽ ഭാസി സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിൽ ചന്ദ്രാജി, അടൂർ ഭാസി, ബഹദൂർ, റാണിചന്ദ്ര തുടങ്ങിയവരായിരുന്നു അഭിനേതാക്കൾ. മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾ, ആനവാരിയും പൊൻകുരിശും, സ്ഥലത്തെ പ്രധാനദിവ്യൻ എന്നീ കൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കരണമായിരുന്നു മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾ. ഭാർഗവീനിലയത്തിലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും രചിക്കുന്നതിൽ ബഷീറിനുള്ള പ്രാഗൽഭ്യം 1964-ൽത്തന്നെ തെളിയിക്കപ്പെട്ടതാണ്. എന്നാൽ, മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾക്ക് തിരക്കഥയും സംഭാഷണവുമെഴുതിയത് തോപ്പിൽ ഭാസിയായിരുന്നു. ബഷീർ തന്നെ ആ കൃത്യം നിർവഹിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യകരമാകുമായിരുന്നുവെന്നതിന് സംശയമില്ല എന്ന് നരേന്ദ്രേദേവ് പാക്കനാർമാസികയിലെഴുതിയ ചലച്ചിത്ര നിരൂപണത്തിൽ അന്നേ സൂചിപ്പിച്ചു. അതേവർഷം തന്നെ വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ കഥയെ ആധാരമാക്കി ജനറൽ പിക്ചേഴ്സ് മതിലുകൾഎന്നൊരു ചിത്രം നിർമ്മിക്കുവാനുള്ള ശ്രമം ആരംഭിച്ചതായി കാണാം, നസീർ, ലക്ഷ്മി, ഭാസി, ശങ്കരാടി, എന്നിവരെ അഭിനേതാക്കളായി നിശ്ചയിക്കുകയും പി. ഭാസ്കരനെ സംവിധാനച്ചുമതല ഏൽപിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ, അങ്ങനെയൊരു ചിത്രം പ്രദർശനത്തിനെത്തുകയുണ്ടായില്ല. എഴുപതുകളിൽ ഒട്ടേറെ ചിത്രങ്ങൾ അങ്ങനെ നിർമ്മാണം പാതി വഴിയിലുപേക്ഷിച്ചവയായുണ്ട്. അവയുടെ ചരിത്രം ചലച്ചിത്ര നിരൂപകരുടെ പഠന പരിധിയിൽ ഒരിക്കലും വരുകയേയുണ്ടായിട്ടില്ല.

എഴുപതുകളുടെ മധ്യത്തോടെ അമിതാഭ്ബച്ചൻ ഏറ്റവും പ്രശസ്തനായ ഇന്ത്യൻ താരമായിത്തീർന്നു. ഷോലെ, മുഖന്തർക്കാ സിക്കന്തർ, അമർ അക്ബർ ആന്റണി തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ താരമൂല്യം ഉയർത്തി. അവ ക്ഷോഭിക്കുന്ന യുവാവിന്റെ പ്രതിച്ഛായയാണ് അദ്ദേഹത്തിനു നൽകിയത്. കച്ചവട ചിത്രങ്ങളാണ് താരപദവി നിർണ്ണയിക്കുന്നതും നിലനിർത്തുന്നതും മലയാളത്തിൽ താരപ്രഭാവത്താൽ ദീർഘകാലം ശോഭിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞത് പ്രേം നസീറിനായിരുന്നു. എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ

സത്യൻ, നസീർ, മധു ത്രയത്തിന്റെ ആധിപത്യത്തിലായിരുന്നു മലയാള സിനിമ. എസ്. എൽ. പുരത്തിന്റെ രചനയിൽ പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത മൂന്നുപൂക്കൾ (1971) എന്ന ചിത്രത്തിൽ അവർ മൂന്നു പേരും ഒന്നിക്കുന്നുമുണ്ട്.

1971–ൽ സത്യന്റെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് സുധീർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പകരക്കാരനാകാനുള്ള ശ്രമവുമുണ്ടായി. എഴുപതുകളുടെ പകുതിയോടെ മലയാള സിനിമ മറ്റൊരു ത്രയത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലായി–സുധീർ, രാഘവൻ, വിൻസെന്റ്. മല്ലികാർജ്ജുനറാവു സംവിധാനം ചെയ്ത പട്ടാഭിഷേകം (1974), മണി സംവിധാനം ചെയ്ത പെൺപട (1975), ശശികുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത വരദക്ഷിണ (1977) എന്നീ ചിത്രങ്ങളാണ് അവർ മൂവരും ഒരുമിച്ചഭിനയിച്ചവ. എഴുപതുകളുടെ ഒടുവിലാകുമ്പോഴേക്കും സോമൻ, സുകുമാരൻ, ജയൻ എന്നിങ്ങനെ വേറൊരു ത്രയംരൂപംകൊണ്ടു. കല്പവൃക്ഷം (1978), കാത്തിരുന്ന നിമിഷം (1978), ചുവന്ന ചിറകുകൾ (1979), കോളിളക്കം (1981) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ഇവർ ഒരുമിച്ചഭിനയിച്ചവയായിരുന്നു. മലയാളത്തിൽ ക്ഷുബിതയൗവനത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാകാൻ സാധിച്ചത് സോമനും സുകുമാരനുമായിരുന്നു. എയർഫോഴ്സിലെ ഉദ്യോഗം ഉപേക്ഷിച്ച് അഭിനയരംഗത്തേക്കെത്തിയ സോമൻ ആദ്യചിത്രമായ ഗായത്രിയിലെ (1973) രാജാമണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ഇരുത്തം വന്ന നായകനായി അംഗീകാരം നേടി. പത്മരാജന്റെ രചനയിൽ ഐ.വി. ശശി സംവിധാനം ചെയ്ത ഇതാ ഇവിടെ വരെ (1977) യിലെ വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രം സോമനെ മലയാളത്തിലെ ക്ഷോഭിക്കുന്ന യുവാവിന്റെ പ്രതിനിധിയാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്തു. പല്ലവി, ശംഖുപുഷ്പം (1977), അവളുടെ രാവുകൾ, തണൽ നക്ഷത്രങ്ങളേ കാവൽ, മണ്ണ് (1978), ചൂള, മനസ, വാചാ കർമ്മണ (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ സോമന്റെ അഭിനയ മികവിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. ഡയലോഗ് ഡലിവെറിയിലെ അനായാസതയും സ്വഭാവികതയുമാണ് സുകുമാരൻ എന്ന നടനെ ശ്രദ്ധേയനാക്കിത്തീർത്തത്. രണ്ടുപെൺകുട്ടികൾ, ബന്ധനം (1978), വാടകവീട്, രാധ എന്ന പെൺകുട്ടി (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ സുകുമാരനെ നല്ല നടനെന്ന ഖ്യാതിയ്ക്ക് അർഹനാക്കി. എങ്കിലും സോമനും സുകുമാരനും കച്ചവടചിത്രങ്ങളിലെ സ്ഥിരം നായകന്മാരായി മാറുകയാണുണ്ടായത്.

സിനിമയ്ക്ക് സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധം മുറിയുന്നതും സിനിമ ജീവിതഗന്ധിയായ വിഷയങ്ങൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതും എഴുപതുകളുടെ പകുതിയോടെയാണ്. പകയും പ്രതികാരവും കൊള്ളയും കൊലയും കാമവുമായി മാറി സിനിമയുടെ ഇഷ്ട പ്രമേയങ്ങൾ. സ്നാനരംഗങ്ങളും അർദ്ധനഗ്നനൃത്തങ്ങളും അവയുടെ അവിഭാജ്യഘടകവുമായി. ക്രിമിനൽസ് (1975), പുലിവാല് (1975), യുദ്ധ ഭൂമി (1976), പെൺപുലി (1977) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ഐ.വി.ശശിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ 1978–ലാണ് അവളുടെ

രാവുകൾപ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത്. ആ ചിത്രം വമ്പിച്ച പ്രദർശന വിജയം നേടിയതോടുകൂടി മലയാളത്തിൽ ഒരു പുതിയതരംഗം ആവിർഭവിച്ചു. അതേക്കുറിച്ച് സിനിക്കിന്റെ വിലയിരുത്തൽ നോക്കുക: "അമ്മ പെങ്ങമ്മാരോ കുട്ടികളോ ഒത്ത് ഒരു സിനിമ കാണാൻപോകാൻ സത്യത്തിൽ ഭയമായിരിക്കുന്നു. എവിടെ നോക്കിയാലും ലൈംഗികത്വത്തിന്റെ അതിപ്രസരം തന്നെ". കച്ചവട സിനിമ, മുൻകാല വിജയങ്ങളുടെ പുനർനിർമ്മിതിയിൽ കണ്ണുനട്ട്, ആഗിരണം ചെയ്യപ്പെട്ടതും യൗഗികവുമായ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തിൽ, പല ഘടകങ്ങൾ ചേർത്ത് മിനുക്കിയെടുത്തതെന്നോ, പുന:സംഘാടനം നടത്തിയതെന്നോ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു നിർമ്മാണ രീതിയാണ് പൊതുവെ അവലംബിക്കാറുള്ളത്. അങ്ങനെ സൂസൻ സൊണ്ടാഗിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ സമർത്ഥിക്കുന്ന, സിനിമ ഒരു പതനോന്മുഖ കലയാവുന്നതിന്റെ, ലക്ഷണങ്ങൾ എഴുപതുകളുടെ ഒടുവിൽ മലയാള സിനിമ കാണിച്ചു തുടങ്ങുന്നതായി കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. പിൻവാങ്ങലുകളും വ്യതിചലനങ്ങളും നൈരന്തര്യ ഭ്രംശങ്ങളുമില്ലാതെ, ഋജുരേഖയിലൂടെ പുരോഗമിക്കുന്ന ചരിത്രം ഒരു കലയ്ക്കും ഒരിക്കലും അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. അതിരുകടന്ന സാമ്പത്തിക മോഹങ്ങളും താരാധിപത്യവും മൂഢവിശ്വാസങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്ന് സിനിമ പിന്നെയും സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അതിജീവനത്വരയോടെ ഇന്നും സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. E.H. Caar, What is History, Penguin Books, London, 1961.
2. Susan Sontag, Where the Stress Fans, Penguin Books, London, 2009.
3. സിനിക്ക് - കാഴ്ചപ്പാടുകൾ. സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം കോട്ടയം, 1980.
4. പാക്കനാർ, സിനിമാ വിനോദ മാസിക, Vol.I, ചീ. 2, മെയ് 1975.

10. വിഗത വസ്തുതകൾ

ഡോ. എം.ബി. മനോജ്

ഇന്ത്യൻ സിനിമ അതിന്റെ നൂറാംവർഷത്തിലേക്കു കടക്കുകയാണ്. കാര്യമായ ഒരു സംഭാവനയും രാജ്യത്തിനുവേണ്ടി നൽകാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്നതുതന്നെയാണ് അതിന്റെ ഒന്നാമത്തെ അനുഭവം. നമുക്കറിയാവുന്നതുപോലെ അതിഭീതിതമാം വിധം വൈരുധ്യങ്ങൾ പ്രവർത്തിയ്ക്കുന്ന പ്രദേശമാണ് ഇന്ത്യയുടേത്. സാധാരണക്കാരുടെ വോട്ട് വാങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർക്കെതിരെ നിലകൊള്ളുന്നതിലുള്ള താല്പര്യം വളരെ മുമ്പേ നമ്മൾ കണ്ടിട്ടുള്ളതാണ്. സിനിമയുടെ ലാവണ്യശാസ്ത്രവും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഈ നിലയിൽത്തന്നെയാണ്. സാധാരണക്കാരിൽ നിന്നും ലഭിക്കുന്ന സാമ്പത്തികപിൻബലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുകയും സാധാരണക്കാർ ക്കെതിരായ ആശയങ്ങളും അഭിപ്രായങ്ങളും സൗന്ദര്യബോധവും അഴിച്ചുവിടുകയും ചെയ്യുന്ന വിപരീതസ്വഭാവമാണ് സിനിമ എന്ന സമ്പന്ന കലയുടേതും.

പൊതുജനം കഴുതയാണ് എന്ന ഒരു പഴഞ്ചൊല്ല് രാഷ്ട്രീയ ചർച്ചകളിൽ കേൾക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതേ പഴഞ്ചൊല്ല് പ്രേക്ഷകരേ ക്കുറിച്ചും ആവർത്തിക്കാവുന്ന വിധത്തിൽ, അന്ധരും ബധിരരുമാണ്. അവർ മുടക്കുന്ന പണം, കേവലം ആസ്വാദനം എന്ന പേരിൽ ചുരുങ്ങിപ്പോവുന്നു എന്നു തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിനും എത്രയൊ ഭീതിതമാം വിധം ജനവിരുദ്ധവും ജനാധിപത്യവിരുദ്ധവുമായ ഒരു രഹസ്യ അജണ്ടയിലേക്കാണ് തന്റെ പണം ഒഴുകിപ്പോവുന്നത് എന്ന് ഇവർ അറിയുന്നതേയില്ല.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ തുടക്കം തന്നെ ഇന്ത്യൻ വരേണ്യതയുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്കായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു യൂറോപ്യൻ - ഇന്ത്യൻ അധീശ ബന്ധങ്ങളുടേതായിരുന്നു. 'ദേശീയതയെ ബ്രാഹ്മണ വല്കരിക്കുന്ന ആദിമ സംരംഭങ്ങളായിരുന്നു നിലനിന്നിരുന്നത്, (2010:12) എന്ന് പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ വിലയിരുത്തുന്നു. രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര, സത്യവാൻ സാവിത്രി, ലങ്കാദഹൻ, ഗംഗാവതാരൻ, ശ്രൂകൃഷ്ണജന്മ, കാളിയമർദൻ, ഭക്തി പ്രഹ്ളാദ, ഭക്തവിദുർ, ധർമ്മവിജയ് തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല സിനിമകളിലെല്ലാം ഹിന്ദുത്വയുടെ താല്പര്യങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു

ഉപരിതല ബോധം മാത്രമായിരുന്നു സിനിമയുടേത് എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

ദേശകേന്ദ്രിതം എന്ന ബോധത്തിന് ഹിന്ദു കേന്ദ്രിതം എന്നതിന്റെ അപ്പുറത്ത് സഞ്ചരിക്കുവാൻ ഇക്കാലത്ത് കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. യൂറോപ്യൻ കലാരൂപമെന്ന സിനിമയ്ക്ക് വിശാലമായ ലക്ഷ്യബോധത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനുതകുന്ന സാഹചര്യം ലഭ്യമായിരുന്നതുമില്ല. കോളനി ഭരണ സംവിധാനത്തിന്റെ എല്ലാത്തരം സാമൂഹ്യപ്രതിസന്ധികളും ഇന്ത്യയിൽ നിലനിന്നുരുന്നു. അതേസമയം ആഫ്രിക്കൻ കോളനി വാഴ്ചകളുടെ ഏക പക്ഷീയതയ്ക്ക് പകരം മിശ്രപ്രതിഫലനമുള്ള ഒരു ഇന്ത്യൻ സവിശേഷത ഇന്ത്യൻ കോളനി ആധുനികതയിൽ കാണാൻ കഴിയും.

ജനാധിപത്യലോകത്തിന് ചില സംഭാവനകൾ നൽകുവാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുമെന്ന് കരുതിയിരുന്ന യൂറോപ്പിലെ സിനിമ പ്രവർത്തകരായ ഒന്നാം നിരയെ അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഒരു കച്ചവടച്ചരക്ക് മാത്രമാണ് സിനിമ എന്ന നിലയിലേക്ക് അത് അധ:പതിച്ചത്. വംശം, ഹിംസ, പണം എന്നീ മൂന്ന് അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റുകളിലേക്ക് സിനിമ കൂപ്പുക്കുത്തി. മാനുഷികതയുടെ എല്ലാത്തരം ഉദ്ദേശ്യങ്ങളും വലിച്ചെറിയപ്പെട്ടു. പടിപടിയായി വിനോദം എന്ന പ്രക്രിയയുടെ ഓരോ മാധ്യമ രൂപങ്ങളും ഈ നിലയിലേക്ക് അധ:പതിച്ചു. ഹിംസയും വംശവെറിയുമാണ് ആനന്ദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്ന് ഇവർ നിരന്തരം സ്ഥാപിച്ചു. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ആനന്ദ ലോകം അനുഭൂതിയുടെ അടിത്തറയാക്കിയത് മനുഷ്യവിരുദ്ധതയുടെ ഭൂതകാലരൂപങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടെ മനുഷ്യ വിരുദ്ധതയ്ക്കു പിന്നിൽ വർണ്ണ വ്യവസ്ഥയുടെ തുടർച്ചയും മുതലാളിത്തത്തിന്റെ കൈകോർക്കലു മായിരുന്നു. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വലയിൽ പ്രവേശിച്ച ഒരു അടിമ എന്നതിനപ്പുറത്ത് ആരാധകർ എന്ന പദത്തിന് അർഥമുള്ളതായിത്തോന്നു ന്നില്ല. ഇന്ത്യയിൽ മൂലധനകേന്ദ്രങ്ങളായ അർദ്ധമുതലാളിത്ത, അർദ്ധ ഫ്യൂഡൽ അവസ്ഥയും നവമൂലധന കേന്ദ്രീകരണങ്ങളും പ്രവർത്തിക്കുന്ന വയിൽ നിന്നും ഒട്ടും വിഭിന്നമല്ല കേരളവും. ജനാധിപത്യത്തിന്റെ നിരവധി ധാരകളും പൊതുബോധവും കേരളത്തിനുണ്ട് എന്ന പ്രചാരണങ്ങളും വായ്ത്താള ങ്ങളും കാപട്യം നിറഞ്ഞതാണ് എന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്, സമ്പദ്മേഖല കളിൽ ഗൂഢബന്ധം പുലർത്തുന്ന വരേണ്യതയും മുതലാളിത്തവും. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിനുമേൽ കച്ചവട മൂലധനക്കണ്ണ് ഉറപ്പിക്കപ്പെട്ട കേരളവും യാതൊരു വിധ പ്രതിരോധത്തിനുമാവാതെ നിശ്ശബ്ദമായി വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുകയും വഴക്കിക്കൊടുക്കുകയുമായിരുന്നു.

മലയാള സിനിമ കയ്യൊഴിഞ്ഞ അടിസ്ഥാന ജനതകളെക്കുറിച്ചും മലയാള സിനിമാചരിത്രത്തിൽ ബോധപൂർവം തമസ്കരിക്കപ്പെട്ട അടിസ്ഥാന ജനതയുടെ ശ്രമങ്ങളെക്കുറുച്ചും എഴുതുകയും പറയുകയും അന്വേഷിക്കുകയും ചെയ്തവരും കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. മേലങ്ങാട്ട്

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, സി.അഭിമന്യൂ, ജി. ജ്യോതിലാൽ, കുന്നുകുഴി മണി തുടങ്ങിയവരുടെ ശ്രമങ്ങളെ മുഖ്യധാര അവഗണിക്കുകയും മൂടിവയ്ക്കുകയും അവമതിക്കുകയുമായിരുന്നു. രണ്ടായിരത്തിയാറിൽ, കവി കുരിപ്പുഴ ശ്രീകുമാറിന്റെയും, ഇന്നത്തെ സാഹിത്യഅക്കാദമി അംഗം ബേബി തോമസിന്റെയും മുൻകയ്യിൽ മലയാള സിനിമയുടെ വരേണ്യ കാപട്യങ്ങളെ ജനമധ്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരുവാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുകയുണ്ടായി. പി.കെ.റോസിയെ സംബന്ധിച്ച ഒരു ലഘുലേഖ തയ്യാറാക്കി വിതരണം ചെയ്യുകയു ണ്ടായി അവർ. മലയാള ആധുനികത എങ്ങനെയെല്ലാം ദളിതരെ ആട്ടിപ്പുറ ത്താക്കി എന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നതിനുള്ള ഉദാഹരണമെന്ന നിലയിൽ, റോസി യ്ക്കു സംഭവിച്ച ദുരന്തത്തെ പൊതുസമൂഹ ചർച്ചയിലേക്കു കൊണ്ടുവാൻ ഞാനും ശ്രമിച്ചിരുന്നു. (മലയാള ആധുനികതയുടെ സാമൂഹ്യശരീരം, 2007-ജനു, 5, മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്).

2008-ൽ വിനു എബ്രഹാമിന്റെ, 'നഷ്ട നായിക' എന്ന നോവൽ പ്രസിദ്ധീകൃതമായി. പ്രസ്തുത നോവലിന്റെ മുഖവുരയിൽ, കുരിപ്പുഴ ശ്രീകുമാറിന്റെ 'റോസി' എന്ന കവിതയോട് കടപ്പാട് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ നോവൽ മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ കാര്യമായ ചർച്ചയ്ക്ക് ഇടംകൊടുക്കാതെ അവഗണിക്കപ്പെട്ടു. നോവലെഴുതാനുള്ള സാഹചര്യം നോവലിന്റെ ആമുഖം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

'വിഗതകുമാരൻ എന്ന നമ്മുടെ ആദ്യ സിനിമയും റോസിയും സമൂഹത്തിലെ കപടമാന്യന്മാരുടെയും സദാചാര ഭക്തരുടെയും കടുത്ത ആക്രമണത്തിന് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഒരർഥത്തിൽ ഇത് നിലവിലുള്ള ശ്രമത്തിന് നേരെ പുതിയതൊന്ന് കടന്ന് വരുമ്പോൾ എവിടെയും സമൂഹത്തിലൊരു വിഭാഗം വിറളി പിടിക്കുന്നതിന്റെ കൂടി പ്രതിഫലനമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. സിനിമ എന്ന കലാരൂപം അതേവരെ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടു മാത്രം കഴിഞ്ഞിരുന്ന ഒരു കീഴാള പെൺകുട്ടി അതിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം വഹിക്കുന്നു എന്നതും നിലനിൽക്കുന്ന കമത്തെ അട്ടിമറിക്കുകയാണല്ലോ. ഇത്തരമൊരു അട്ടിമറിയും അതിനെതിരെയുള്ള അക്രമാസക്തമായ സാമൂഹ പ്രതികരണവും കാല, ദേശ ഭേദമെന്യേയുള്ള പ്രതിഭാസം തന്നെയാണ്. ഇന്നും പലയിടങ്ങളിലും തുടരുന്ന അവസ്ഥ (2008:XII) എന്ന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സമകാല സിനിമയുടെ മുതലാളിത്ത താല്പര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് അടൂർ വിലയിരുത്തിയിട്ടുള്ളതും പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. (2013:9) ക്രമങ്ങൾക്കുമേലുള്ള അഴിച്ചു പണിക്ക് സാധ്യാമാകാത്തവിധം നിലകൊള്ളുന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥയുടെ പഴയ രൂപങ്ങൾ പരിശോധനാർഹമാണല്ലോ. കീഴാളകലാരൂപങ്ങൾ പ്രതിരോധങ്ങളായിരുന്നുവെങ്കിൽ കൂടിയും അധികാരത്തിന്റെ നിരന്തരമായ നോട്ടപ്പാടിലായിരുന്നു അവയുടെ സ്ഥാനം.

ജോൺസൺ എന്ന, ജെ.സി. ഡാനിയേലിന്റെ സുഹൃത്ത് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നണ്ട്. 'കാക്കരശ്ശി കളിക്കുന്ന പാവങ്ങളും പാണ്ടി നാടകക്കാരും പോലെയൊന്നുമല്ല, ഇത് പട്ടണത്തിലെ നിലയും വിലയുമുള്ള ആൾക്കാരുടെ പരിപാടിയാണ് (2008:20). മേൽജാതിക്കാരുടെ അമ്പലങ്ങളിൽ കാക്കരശ്ശി കളിപ്പിക്കാറില്ലത്രേ. മറുത, കാളി, കൂളി, ചാമുണ്ഡി എന്നിങ്ങനെ പ്രതിഷ്ഠകളുള്ള താഴെക്കിട കോവിലുകളിൽ മാത്രമാണ് കാക്കരശ്ശി കളിക്കുന്നത് (2008:22).

പ്രതിരോധങ്ങളുടെ മറകളായിരുന്നു ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങളിലൂടെ കുറഞ്ഞതോതിൽ വീണു കിട്ടിയിരുന്നത്. സ്വതന്ത്രമായി സംസാരിക്കുന്നതിനും പറയുന്നതിനുമുള്ള വളരെ ചെറിയ ഇടങ്ങൾ, വരേണ്യതയുടെ നിശിതമായ നോട്ടപ്പാടിനിടയിലും പ്രതിഷേധത്തിന്റേതായ ശ്രമങ്ങളുടെ തുടർച്ചകൾ, ക്രൈസ്തവ മതാരോഹണത്തിലുടെയും ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾക്കായിരുന്നു കീഴാളർ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നത്. റോസിയിൽ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് നോവലിസ്റ്റ്. മതാരോഹണം നടത്തിയതിനു ശേഷവും തങ്ങളുടെ ആത്മീയ വേരുകളെ തള്ളിപ്പറയാനാവാത്ത ആത്മീയ-സാംസ്കാരിക അടിത്തറ, മതാരോഹിതരുടെ പ്രത്യേകതയായും സവിശേഷതയായും നില നില്ക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻ ആശാനും, റോസിയുടെ പിതാവ് പത്രോസും തമ്മിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ബന്ധം ഈയർഥത്തിൽ ഒരേ അടിത്തറയുടെ രക്തചംക്രമണത്തെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. അയ്യൻകാളിയെ നേരിട്ടു കാണുവാൻ റോസിക്കു കഴിയുന്നതും (2008:54) ഇതിന്റെ ഭാഗമായാണ്.

അധ:സ്ഥിത വിഭാഗങ്ങൾ ജന്മനാ അടിമകളോ, അയിത്തകാരോ ആയിരുന്നില്ല എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണങ്ങൾ നിരത്തുന്നതിനും നോവലിസ്റ്റ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. കൊക്കോത എന്ന പുലയറാണി ഭരണം നടത്തിയ കൊക്കോതമംഗലത്തെക്കുറിച്ച് (2008:38) കീഴാളർക്കുള്ള അറിവ് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. ജാതീയതയും വർണ്ണവ്യവസ്ഥയും ഇവരെ അടിമകളും അയിത്ത ജാതികളുമാക്കുമ്പോഴും അവരിലെ സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തിന്റെ നീറ്റൊഴുക്ക് അഗാധതയിലെവിടെയൊ തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു എന്ന കാര്യം വരേണ്യത സൗകര്യപൂർവ്വം മറക്കുകയായിരുന്നു.

മറ്റൊന്ന് അനന്തൻ കാടിന്റെ ചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെതാണ്. ദളിതരുടെ സ്വന്തം അധികാരാവശിഷ്ടങ്ങളും ബുദ്ധവിഹാരങ്ങളുമായിരുന്ന പത്മനാഭപുരം കൊട്ടാരമടക്കമുള്ളവയെ തകിടം മറിച്ചതിന്റെയും തുടർന്ന് ദളിതരെ വളരെപ്പെട്ടെന്ന് പുറത്താക്കാനാവാത്തതിനാൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന്റേയും കഥകളുടെ കാപട്യങ്ങൾ പത്മനാഭക്ഷേത്ര വിഗ്രഹം കണ്ടെത്തലുകളിലുമുണ്ടല്ലോ. ദളിതരുടേത് എന്ന് വ്യക്തമാക്കും വിധത്തിലുള്ള ചരിത്രങ്ങളും അതേത്തുടർന്ന് തമസ്കരിക്കുന്ന കൗശലങ്ങളായും ഇത് മാറിത്തീരുന്നു.

ജനതതിക്കുമേൽ മുഖം തിരിച്ചിരുന്ന അധികാരികളുടെ ശുദ്ധത യെന്ന ഭയകൗടില്യതയിലായിരുന്നു പ്രാചീന നാട്ടുരാജ്യങ്ങൾ. മിശ്രജനതയെ ക്കണ്ട് അശുദ്ധരാകുമെന്നു ഭയന്ന ഇന്ത്യൻ വരേണ്യത സിനിമയിലേക്ക് പ്രവേശി ച്ചത് തികച്ചും മതപരമായ ആഭിമുഖ്യങ്ങളിൽ നിന്നു കൊണ്ടുതന്നെയായി രുന്നു. സിനിമയ്ക്ക് നിരന്തരമായി മലീമസപ്പെടേണ്ട ആവശ്യമില്ലായിരുന്നു. ശരീരങ്ങളെ നിരന്തരം അശുദ്ധപ്പെടുത്തേണ്ടതില്ലായിരുന്നു. നാടകത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, പ്രത്യേകിച്ച് സംഗീത നാടകങ്ങളെയും പരദേശി നാടകങ്ങളെ യുമപേക്ഷിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്പർശവും അടുപ്പവും ഒഴിവാക്കാനാവുമായിരുന്നു. ദൂരത്തിൽ നിന്നു കൊണ്ടും അകലംപാലിച്ചു കൊണ്ടും നടിക്കുവാനുള്ള സാധ്യതയും സിനിമ തുറന്നുകൊടുത്തു.

യൂറോപ്യൻ സിനിമാ സംഭാവനയയ്ക്കു മുമ്പുതന്നെ, സിനിമയുടെ ആദ്യരൂപങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ കലാരുപങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്നു എന്നു വിശദീകരിക്കുന്നവരുണ്ട്. തേൽപ്പാവക്കുത്തിനെയാണ് ഇതിനായി ഇവർ ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുട്ടുള്ളത്. ഈ കലാരൂപത്തിനുമേൽ നടത്തിയിട്ടുള്ള കയ്യേറ്റങ്ങളും, രാമയുദ്ധങ്ങളും ഹിന്ദുപുരാണങ്ങളും സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്മേൽ പുലർത്തിയ ആധിപത്യവും പ്രത്യേകം സ്മരണീയമാണ് ഇവിടെ. നിരന്തര ഹിംസയും അവയുടെ ആഘോഷവും അധികാരവും ഇടകലർത്തിയ കലാബോധങ്ങൾ യഥേഷ്ടം ഘോഷിച്ചിരുന്ന വംശീയ വിദ്വേഷങ്ങളും വരേണ്യവിജയപ്രഖ്യാപനങ്ങളും പ്രതി വിപ്ലവങ്ങ ളുടെ ആവർത്തനങ്ങളായിരുന്നു.

യൂറോപ്പിന്റെ സംഭാവനയായ സിനിമ, നിരവധിയാളുകളുടെ അധ്വാനം ഒരേസമയത്ത് ആവശ്യപ്പെടുന്ന കലാരുപമായിരുന്നു. യൂറോപ്പ് അതിന്റെ കോളനി ഭരണകാലത്ത് നടത്തിയ രാഷ്ട്രീയ, സാമൂഹ്യ ഇടപെട ലുകളും സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതികളും വെളുപ്പിന്റെ അധികാരവും കറുത്ത നിറത്തെ നിർബാദം ഒഴിവാക്കിയിരുന്നു. ഇത് ഇന്ത്യൻ സിനിമയ്ക്കും മാതൃകയായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. കറുത്ത ശരീരക്കാരും മുഖത്ത് വെള്ള പൂശുന്നതും വെള്ള പൂശുന്നത് കലാപ്രകടനത്തിന്റെ ആവശ്യമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നതിലും വെളുപ്പ് കറുപ്പ് ദ്വന്ദങ്ങൾ നന്മ തിന്മ ദന്ദ്വങ്ങളാക്കു ന്നതിലും കോളനി സൗന്ദര്യ സങ്കല്പം നിർമ്മിച്ച ബോധ്യങ്ങളും ഇന്ത്യൻ വരേണ്യതയ്ക്ക് സ്വീകാര്യമായതു കൂടിയായിരുന്നു. സിനിമ എന്ന മാധ്യമം നിറം എന്ന അധികാരമണ്ഡലത്തിൽ വെളുപ്പിനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനയോഗ്യത എന്ന നിലയിൽ തറവാടിത്തത്തിനും (അത് എന്താണ് എന്ന് വ്യക്തമല്ല) സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചുകൊടുത്തു.

നോവൽ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. "വോ, നിന്റയൊരു റോസി, എടീ കൊച്ചെ, സിനിമേന്ന് പറയുന്നത് നീ നിരൂപിക്കും പോലെ കുഞ്ഞുകളിയല്ല. അതിലെ നായികാന്ന് ഒക്കെ പറഞ്ഞാ നല്ല മാദാമ്മമാരപോലെ വെളുത്തു തുടുത്ത പെങ്കൊച്ചുങ്ങളാ. അല്ലാതെ പൊലയക്കുടിലെ കിടാത്തിയല്ല (2006:60),

എന്ന് ഗംഗാധര പിള്ള റോസിയുടെ കൂട്ടുകാരി മാലയോടു പറയുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ പ്രതിഫലനം സ്ത്രീ വിരുദ്ധവും ജാതിവിവേചനപരവുമായി രുന്നു."ഓ പിന്നില്ലേ, പൊലക്കിടാത്തി സിനിമയിലെ നായികയൊ, ഇത്തരം പുച്ഛമായി രുന്നു റോസിക്ക് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വന്നിരുന്നത്.

റോസി, ഇന്ത്യനവസ്ഥയ്ക്ക് മാറ്റം ഉണ്ടാകും എന്നു കരുതുന്നുണ്ട്. കാലം മാറുമ്പോൾ ജാതിവ്യവസ്ഥ അവസാനിക്കുമെന്നും, കലാകാരി യുടെ, കലയെയും കഴിവിനെയും ജനം അംഗീകരിക്കുമെന്നും അവൾ സ്വപ്നം കാണുന്നു. തീണ്ടലും തൊടിലും അലിഞ്ഞലിഞ്ഞില്ലാതാകു മെന്നും തനിക്കും സ്വന്തമായി കുറച്ച് ഭൂമി വാങ്ങാൻ കഴിയുമെന്നും അവൾ വിചാരി ക്കുന്നു. (2008:65)

നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ നിരന്തര ശ്രമഫലമായി സംസ്കൃത വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ പിന്നോക്കക്കാരോട് കഥകളി അവതരിപ്പിക്കരുത് എന്ന് വരേണ്യർ വിലക്കുകയും ദിവാനു പരാതി സമർപ്പിക്കുകയും ചെയ്തതും. ഇതിനെ എതിർത്തുകൊണ്ട് ആറാട്ടുപുഴ വേലായുധപ്പണിക്കർ അടക്കമുള്ള വർ നടത്തിയ വരേണ്യ വിരുദ്ധശ്രമങ്ങളും ഇവിടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചരിത്ര സംഭവങ്ങളെ വരച്ചുകാട്ടുന്നു. (2013:8). ശരീരങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളെ യല്ല വേഷപ്പകർച്ച ചെയ്യുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു ഭാരതീയ ബ്രാഹ്മണ സംസ് കൃത പാരമ്പര്യം. ബുദ്ധസംസ്കൃത പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്ത മായി രചനയും അതിന്റെ ഘടനയും അന്തസ്സത്തയും ശരീരവും ആത്മാവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിനു സമാനമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ഇങ്ങനെയൊരു ആസ്വാദന പ്രക്രിയ ഇതരകലകളെ നിഷേധിക്കുകയും വർണ്ണവ്യവസ്ഥക്കു ള്ളിൽ വർത്തിക്കുന്ന കലകളിലേക്ക് മറ്റെല്ലാം സ്വാംശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കു കയും ചെയ്യുന്നു.

റോസി എന്ന അയിത്ത ഉടലിനുമേൽ അഴിച്ചുവിടുന്ന അതിക്രമ ങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനബോധ്യം ഇവിടെ നിന്നും ആരംഭിക്കുന്നു. ഇംഗ്ലീഷു കാരന്റെ നാണയത്തോടും അക്ഷരത്തോടും ചിത്രകല തുടങ്ങിയ ഇതര സംവേദനങ്ങളോടും തോന്നാതിരുന്ന വിയോജിപ്പ് കഥാപാത്രത്തോട് തോന്നുന്നത്, അയിത്തവും വ്യക്തിയും തമ്മിലുള്ള ശ്രേണീകൃത ബന്ധ ത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടായിരുന്നു. ഹിന്ദുവർണ്ണവ്യവസ്ഥയിലെ ഏറ്റവും താഴെ നിൽക്കുന്ന ശൂദ്ര വർണ്ണമോ, അതുമല്ലെങ്കിൽ ശൂദ്രത്തിലേക്ക് പ്രവേശി യ്ക്കുകയോ ചെയ്ത ഉടൽരൂപങ്ങളുടെ ശരീരഅകലങ്ങളെ കഥാപാത്ര രൂപ ത്തിൽ കൂടിയെങ്കിലും അതിലംഘിക്കുകയും സംക്രമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു വെന്നതാണ്, ഹിന്ദുവല്ലാത്ത പഞ്ചമയായ, വർണ്ണവ്യവസ്ഥയ്ക്കു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന ഒരുവൾക്കുമേൽ ഹിംസയഴിച്ചു വിടാൻ വരേണ്യരെ പ്രേരിപ്പി ച്ചത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നാൽ ദിവ്യത്വം നിറഞ്ഞ ദൈവങ്ങളുടെ ഉടൽ രൂപങ്ങളായിരുന്നു എന്ന മധ്യകാല ഇന്ത്യയിൽ നിന്നും കൊളോണിയൽ ഇന്ത്യ മേചിതമായിരുന്നില്ല.

പൊലയാടിയെന്നും, കൂത്തിച്ചിയെന്നും, അറുവാണിച്ചിയെന്നും ദളിത് ഉടലുകൾക്കുമേൽ പുലഭ്യം വീഴുന്നത് ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ അതിസൂക്ഷ്മരൂപങ്ങളിലെ ചെറിയ ഘടനയിൽ നടത്തുന്ന സ്പർശനംപോലും അസഹ്യമായിക്കരുതുന്ന വരേണ്യ ബോധംകൊണ്ടാണ്. വ്യവസ്ഥകളുടെ ഘനീഭവിച്ച ലോകത്തുകൂടി കീഴാളർ മാത്രം ജന്തുസമാനരായി തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കണം എന്ന ദുർമോഹങ്ങളും അതിന്റെ അനിവാര്യമായ ലംഘനങ്ങളിൽ പുറത്തുചാടുന്ന അസഹിഷ്ണതകളുമായിരുന്നു ഇന്ത്യൻ സാമൂഹ്യ സവിശേഷത. തികച്ചും സമകാലികമായിപ്പോലും തോന്നിയേക്കാവുന്ന പുലമ്പലുകൾ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് നോവൽ.

"ഇതിനിടെ കൊട്ടകയിൽ മറ്റൊന്ന് സംഭവിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. റോസി എപ്പോഴൊക്കെ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടോ, അപ്പോഴൊക്കെ ചില പൂച്ചകരച്ചിലുകളും കൂക്കിവിളികളും കൊട്ടകയുടെ പിൻഭാഗത്ത് എവിടെയോ നിന്ന് ഉയർന്നുതുടങ്ങി ....

"ഫ, വടുക പുലയാടി മോളെ, എന്തരാടി നീ അവിടെ പുളത്തുന്നത്. അറുവാണി കൂത്തിച്ചി, നിർത്തടീ, ഒടുക്കെത്തൊരു സിനിമ. യോഗ്യന്മാര് ആണുങ്ങളെ വിളിച്ചുവരുത്തിയിട്ട് നിന്റെയൊക്കെ പൊലയാട്ട് കാണിച്ച് അർമ്മാദിക്കുന്നോടീ. ഉച്ചത്തിൽ കൂവലുകൾ കൂടുതൽ തെറിവിളികൾ. "നീയൊക്കെ അനന്തപദ്മനാഭന്റെ പൊന്ന് പട്ടണം പെഴപ്പിച്ചിട്ടേ അടങ്ങുകൊള്ളു. അല്ലേടാ. അല്ലേടീ. (2008:82)

കീഴാള മനുഷ്യരോടുള്ള പുച്ഛത്തിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യൻ വരേണ്യത മാറിനിൽക്കാൻ തുടങ്ങുന്നത്, കോളനി ഭരണ വ്യവസ്ഥ നിർണ്ണായക മായതുമുതലാണ്. അതുപോലെ, പൊതുബോധത്തിൽ തങ്ങളുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് തലങ്ങനെയും വിലങ്ങനെയും സ്ഥാനം ഉറപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രണ്ടാംഘട്ടം മുതലാണ് അടിത്തട്ടിനെ പുച്ഛത്തോടെയാണെങ്കിലും വരേണ്യത കശാപ്പുചെയ്യുന്നത് ഒന്നവസാനിക്കുന്നത്. കോളനിയാധുനികത തുടങ്ങിവച്ച പൊതുസംവിധാനങ്ങൾ അധികാരം തന്നെയാണെന്നും പ്രസ്തുത അധികാരത്തിനുള്ളിലും അയിത്തം നിലനിർത്താൻ കഴിയും എന്ന ബോധ്യവും കോളനിവിരുദ്ധ ശ്രമങ്ങളിൽനിന്നും ഇന്ത്യൻ വരേണ്യതയെ പിന്തിരിപ്പിക്കുകയും കൊളനിയധികാരത്തോട് അടുത്തു നിൽക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമ നേരിട്ട് ഇന്ത്യൻ വരേണ്യതയെ സ്വീകരിച്ചപ്പോൾ, ജെ.സി.ഡാനിയേൽ അതിൽനിന്നും ഒന്നു മാറി സഞ്ചരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. ഇത് അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന മുഖ്യധാര സാംസ്കാരിക പ്രബലതക്ക് അപരിചിതമായിരുന്നു. കീഴാളരിലെ സാമൂഹ്യ മുന്നേറ്റവും നിരന്തരം പുതുക്കിപ്പണിയുന്നതിനുള്ള ശ്രമവും ഇതിന്റെ പിന്നിലുണ്ട്. ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഇത് വ്യക്തമാക്കു ന്നുണ്ട്. ജോസഫ് ചെല്ലയ്യൻ ഡാനിയേൽ എന്ന ജെ.സി.ഡാനിയേൽ തന്റെ മുൻ തലമുറ നേടിയെടുത്ത

സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. ഇംഗ്ലിഷ് വിദ്യാഭ്യാസവും വിദേശബന്ധങ്ങളും നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷം, ചാന്നാർ ലഹളയിൽ നിന്നും അയ്യാവൈകുണ്ഠ സ്വാമികളിൽ നിന്നും ആരംഭിക്കുന്ന നിരന്തര പരിഷ്കരണങ്ങളുടെയും സ്വാതന്ത്രബോധത്തിന്റെയും തുടർച്ച യാണ്.

ബോംബയിലേക്കും മദ്രാസിലേക്കുമുള്ള യാത്രകളും, ഒരു വിദ്യാർഥിയെപ്പോലെ സിനിമയെ പഠിക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹവും, അതിന് സാമ്പത്തികമായി സഹിക്കേണ്ടി വരുന്ന ത്യാഗങ്ങളുമടക്കം എണ്ണിയാൽ ത്തീരാത്ത സങ്കീർണ്ണതകളിലൂടെയാണ് അദ്ദേഹം സഞ്ചരിച്ചത്. സ്ത്രീ കളായിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി സ്ത്രീകൾ തന്നെ അഭിനയിക്കണം എന്ന തീരുമാനവും ശ്രീലങ്ക അടക്കമുള്ള പ്രദേശങ്ങളിലെ ചിത്രീകരണവും ഒക്കെ അദ്ദേഹത്തിന് സിനിമയോടുണ്ടായിരുന്ന ആത്മാർത്ഥതയെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

കോളനി ഭരണത്തിനും കോളനി ആധുനികതയ്ക്കും മേൽ താൽക്കാലികമായി വരേണ്യത ഫണം മടക്കിയിരുന്നു. എന്നാൽ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മ രൂപങ്ങൾ അതി ഭീതിതമായിരുന്നു. കുറത്തിയാട്ടം, കാക്കരശ്ശി നാടകം, പൊറാട്ടു നാടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിൽ പ്രതിരോധത്തിന്റെ നിരവധി സൂചനകളുണ്ടായിരുന്നു. നാടാർ സമൂഹത്തിന്റെ ആയോധന കലാരൂപങ്ങൾ കീഴാളരിൽ ഉടനീളം പ്രതിരോധമാർജിക്കാൻ കഴിഞ്ഞവയുമായിരുന്നു. ഇന്നത്തെ കേരളത്തിലെ ആയോധന സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രബല അടിത്തറ തെക്കൻ-നാടാർ പാരമ്പര്യവുമാണല്ലൊ. എന്നാൽ ഇത്തരം അടിത്തട്ട് പ്രതിരോധങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങാൻ സാധ്യമാക്കാവുന്ന ഒരു കോളനി യാധുനിക ഇടമായി നഗരങ്ങൾ അന്ന് മാറിത്തീർന്നിരുന്നില്ല. മനുഷ്യർക്ക് ജാതി തിരിച്ച് കല്പിച്ചിരുന്ന അകലങ്ങളും നികുതിയും ജന്മി സാമ്പത്തിക അടിത്തറകളും നിർമ്മിതമായിരുന്ന നഗരഇടങ്ങൾ, പ്രജാസഭയിലെ സഞ്ചാര സ്വാതന്ത്ര്യപ്രമേയങ്ങൾ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. (2005: 484- 502) റോഡു കളുടെ ഉദയം, തോട്ടംമേഖലയുടെ ഉദയം, വ്യവസായ ഫാക്ടറികളുടെ ഉദയം തുടങ്ങിയവ ആരംഭിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും മനുഷ്യർക്ക് തിരിവ് അനു സരിച്ച് നൽകിയിരുന്ന അകലങ്ങളും വരേണ്യ ഭോജ്യത്തിനുശേഷം ഭുജിക്കു കയും ചെയ്തിരുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥയിൽ ജനകീയമായതൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കാൻ കഴിമായിരുന്നില്ല. തുറന്ന ഹിന്ദുത്വമൂല്യങ്ങൾ മാത്രമായി രുന്നു പ്രധാനമായവ. കലാമേന്മയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമേതുമില്ലാതെ, അധിനി വേശത്തിന്റെ തുർച്ചകളായിമാത്രം കൊണ്ടുനടന്നിരുന്ന ചില വരേണ്യ ഇടങ്ങളെയാണ് ജെ.സി.ഡാനിയേൽ, തന്റെ സിനിമയിലൂടെ പരിഷ്കരിയ് ക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്.

അയിത്ത ശരീരങ്ങൾ സവർണ്ണരുടെ കഥാപാത്ര ഉടൽ സംക്രമണം നടത്തുകയും പാരൃമ്പര്യ കാഴ്ചകൾക്കപ്പുറത്ത്, കടൽ കടന്ന് ശ്രീലങ്ക തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളിൽ ചിത്രീകരണം നടത്തുകയും ഇംഗ്ലിഷ് ഭാഷയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടു ടൈറ്റിലുകളും നോട്ടീസും പുതിയ ശീല

ങ്ങളായിരുന്നു. കോളനിയാധുനികത, യൂറോപ്യൻ ബോധം, അയിത്ത ശരീരപ്രവേശം, എന്നിങ്ങനെ അതിനുമുമ്പ് പരിചിതമില്ലാതിരുന്ന ഇടപെടലു കൽ, കേരളീയ വരേണ്യവ്യവസ്ഥാപിത ബോധത്തെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം എതിർത്തു തോല്പിക്കേണ്ടതായി മാറുകയായിരുന്നു. 'വിഗത കുമാരൻ പ്രദർശിപ്പിച്ച ഒരോയിടത്തും അതിനെതിരെയുള്ള വരേണ്യരുടെ കയർക്കലിനു കാരണം അവർക്ക് താങ്ങാനാവുന്നതിനുമപ്പുറത്തേക്കുള്ള, സിനിമയുടെ, സിനിമാ സംവിധായകന്റെ, പിന്നണി പ്രവർത്തകരുടെ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കുതിച്ചുചാട്ടമായിരുന്നു.

വരേണ്യജാതികളുടെ വളർച്ചയ്ക്കുമേലുള്ള കുതിച്ചുചാട്ടമായി ട്ടാണവർ അതിനെക്കണ്ടത്. ഹിന്ദു മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ തകർച്ചയെന്ന നില യിലാണ് വരേണ്യത, വിഗതകുമാരനെ നിരീക്ഷിച്ചത്. അതുകൊണ്ടു് തന്നെ അവർക്ക് സിനിമയെ തകർക്കേണ്ടത് ആവശ്യമായിരുന്നു. ഹിന്ദു വല്ലാത്ത, വർണ്ണവ്യവസ്ഥയ്ക്കു പുറത്തുനിൽക്കുന്ന, നാടാരായ ജെ. സി. ഡാനിയേലി നോടും അവരുടെ സമുദായത്തോടും നിലനിന്നിരുന്ന എതിർപ്പ് എട്ടുവീട്ടിൽ പിള്ളമാരും അനന്തപത്മനാഭനും തമ്മിലുള്ള അധികാര വടംവലിയുടെ ഘട്ടം മുതലുള്ളതായിരുന്നു. അന്ന് നാടാർ പോരാളികൾ രാജകുടുംബത്തെ സഹായിച്ചിരുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച്, മാർത്താണ്ഡവർമ്മ യുടെ സേനാനായകൻ അനന്തപത്മനാഭൻ എന്നു പേരുള്ള നാടാർ സേനാനായകനെക്കുറിച്ച് പ്രൊഫ.ജെ.ഡാർവിൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. (2008:212), രാജാവായ അനന്ത പത്മനാഭനെ പല ദുരന്തസാഹചര്യങ്ങളിലും രക്ഷിച്ചിരുന്നതും അതേ പേര് സ്വീകരിച്ച നാടാർ ആയോധനനാഭ്യാസികളാ യിരുന്നുവെന്നും, ഇതിന്റെ സൂചനയാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ നോവലിലെ 'ഭ്രാന്തൻ ചാന്നാൻ എന്നും പ്രൊഫ.ജെ. ഡാർവിൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്

അതുകൊണ്ടു തന്നെ അധികാര വടം വലിനടത്തിക്കൊണ്ടേയിരുന്ന വരേണ്യതയ്ക്ക് ജെ.സി.ഡാനിയേലിനെ ശിക്ഷിക്കേണ്ടത് ഒരാവശ്യം കൂടിയായിരുന്നു. തിരസ്കരിക്കുക, അവഗണിക്കുക, സാമ്പത്തികമായി തകർക്കുക തുടങ്ങിയ വിവധ രീതിയിൽ അവർ ആ ആഘോഷത്തിൽ വിജയിച്ചു. സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തോടുള്ള അന്ധത മാത്രമായിരുന്നില്ല മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എന്ന രണ്ടാം സിനിമയേയും അനിശ്ചിതത്വത്തിലാക്കി യത് സുന്ദരരാജ് നാടാരോടും അവർ ചെയ്തത് സാംസ്കാരിക ഹിംസ കൂടിയായിരുന്നു.

പി.കെ.റോസി, പെണ്ണായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അഭിസാരിക യെന്ന പ്രചരണം അവൾക്കുമേൽ നടത്തുവാൻ പെട്ടെന്നു കഴിഞ്ഞു. റോസി അയിത്ത സമൂഹത്തിൽപ്പെട്ടവളായിരുന്നു. അയിത്തക്കാരെ വധിക്കുന്ന തിനും കിടപ്പാടം നശിപ്പിച്ച് ഉഴുതുകളയുകയോ, കുളം തോണ്ടുകയോ ചെയ്യുന്നതും തിരുവിതാംകൂർ ജന്മിത്വത്തിന്റെ സ്ഥിര രീതികളുമായിരുന്നു. അവരതു ചെയ്തു. റോസിയുടെ രിക്ഷിതാക്കളെ എന്നന്നേക്കുമായി

തിരസ്കൃതരാക്കി. ഊരുവിലക്കു നടത്തിക്കൊണ്ടാണ് പകവീട്ടിയത്. 1928-ലെ പക രണ്ടായിരത്തിലും അതുപോലെ നിലനിൽക്കുന്നു എന്നിട ത്താണ് ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെയും ഹിന്ദു സവർണ്ണതയുടെയയും വിജയം ഇന്നും ചർച്ചാ വിഷയമാകേണ്ടിയിരിക്കുന്നത്.

റോസിയുടെ വീട് തേടിയെത്തിയ, ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാല കൃഷ്ണന്റെ അനുഭവം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ആപെഴച്ചോളോ?, ആ ഒരുമ്പെ ട്ടോളെപ്പറ്റി എന്തെഴുതാനാ; 'അവളുടെ സ്വഭാവം കാരണം എല്ലാം വിറ്റു പെറുക്കി ഇവിടുന്നുപോയി. നാട്ടുകാര് വെച്ചേക്കില്ലായിരുന്നു ഇവിടെ താമസിച്ചാ; ചത്തൊടുങ്ങിക്കാണും. ആ വൃത്തികെട്ടോൾടെ കാര്യമറിഞ്ഞിട്ട് എന്ത് കിട്ടാനാ (2008:41,42) ഇങ്ങനെ പോകുന്നു ഇന്നും ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവ രുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ.

സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുക എന്നത് അയിത്തജാതിക്കാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇന്നും അംഗീകരിക്കാനാവാത്ത തെറ്റായിട്ടു തന്നെ താണ് പൊതുസമൂഹം കാണുന്നത്. എന്നാൽ ഇന്ന് സ്ത്രീകൾ ഏറെ ആകർഷിക്കുന്ന മാധ്യമ-കാഴ്ചമാധ്യമ-സിനിമ-സംഗീത-കലാ-ഫാഷൻ പരിപാടികളൊക്കെ നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും ദളിത് സ്ത്രീകളോടു പുലർത്തുന്ന ഇത്തരം വംശീയമായ വിദ്വേഷവും ഹിംസാപരമായ കോപാ ന്ധതയും ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ ഇളക്കമില്ലാത്ത കേരളമനസ്സിനെയാണ് തെളിച്ചുകാണിക്കുന്നത്.

കോളനിയാധുനികതയും ആധുനികതയുടെ പ്രഭാതവും പി.കെ. റോസിയെന്ന, ആദ്യ സിനിമാനായികയെയും ജെ.സി.ഡാനിയേൽ എന്ന ആദ്യ മലയാള സിനിമ സംവിധായകനെയും തിരുവിതാംകൂറിൽ നിന്നും നാടുകടത്തുകയായിരുന്നു. മരണഭയംകൊണ്ട് ഓടി രക്ഷപെട്ട്, ഒരു തമിഴ് ലോറി ഡ്രൈവറുടെ വണ്ടിയിൽ തിരുവിതാംകൂർ വിട്ട് രക്ഷപ്പെടേണ്ടി വന്നു റോസിക്ക്, ജെ.സി.ഡാനിയേലാകട്ടെ, തിരുവിതാംകൂർ വിട്ട് അഗസ്തീ ശ്വരത്ത് ബാക്കിജീവിതം തള്ളിനീക്കുകയായിരുന്നു. സഹനടിയായിരുന്ന കമലത്തെ ജാതിവിലക്ക് കല്പിച്ച് പുറന്തള്ളുകയുംചെയ്തു.

1963ൽ തന്നെ, കേരള ഫിലം ചേമ്പറിനോട് ശ്രീ.ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളും പരാജയപ്പെട്ടുപോകുന്നത്, കേരളത്തിലെ സമ്പത്ത് അധികാര-സാംസ്കാരിക വരേണ്യതയുടെ തുടർച്ച കൾ നിലനിൽക്കുന്നതു കൊണ്ടാണ്. കേരളത്തിലെ ജനപ്രതിനിധികളെയും ഭരണാധികാരികളെയും ഉദ്യോഗസ്ഥ വരേണ്യതയെയും വിമർശനത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റി നിർത്താനാവാത്തവരാവുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ് ശ്രീ.ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അതു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്(2008: 65-73)

ഇന്ത്യൻ വരേണ്യതയുടെ കാപട്യം സിനിമയെന്ന ആധുനിക കലയിലൂടെ മലയാളത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. മുതൽ മുടക്കുകൾ ഇന്ന് വൻകിട കമ്പനികളുടെ താല്പര്യമായിട്ടു

മാറിയിരിക്കുന്നു, തിയറ്റർ ഉടമകളുടെ യൂണിയനുകൾക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ടാൽ മാത്രമേ അവ തിയറ്ററുകളിലെത്തൂ. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഇത് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലൊ,(2013:9). ബഹുഭൂരിപക്ഷ ജനതയും വെറും ചണ്ടികളായ കാണികൾക്കു മാത്രമാക്കി അടിമകളാക്കി ജീവിപ്പിക്കണം. ബുദ്ധിശൂന്യരായ കാണികൾക്കു നൽകുന്ന ആസ്വാദന വിഭവം എന്നത് വരേണ്യതയുടെ താല്പര്യങ്ങൾ മാത്രമാണെന്ന് ഗീതയും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.(2012:88)

ഹിന്ദുത്വയുടെയും സവർണ്ണതയുടെയും താല്പര്യങ്ങൾ. കഥകൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, നിരന്തരമാവർത്തിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കണം. സാങ്കേതികതയുടെ മാറ്റങ്ങളനുസരിച്ച് പഴയ വീഞ്ഞ് മാറ്റി മാറ്റി പകർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്ന, ഈ വരേണ്യമുതലാളിത്തത്തിന്റെ മാർക്കറ്റ് ഇക്കണോമിയുടെ പേരുകളിൽ ഒന്നു മാത്രമാണ് ഇന്ന് സിനിമ.

ഇതിനിടയിലേക്കാണ് 'സെല്ലുലോയിഡ്' എന്ന സിനിമ പ്രവേശിക്കുന്നത്. കമൽ എന്ന സംവിധായകനും ചിരപരിചിതരായ ഒരു പിടി കലാകാരന്മാരും ഉള്ളപ്പോൾത്തന്നെ ഈ സിനിമ നിരവധി ഗൃഹപാഠം നടത്തിയിരുന്നു. സംഗീതത്തിലെ പരീക്ഷണം ഗായകരെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിലെ ശ്രദ്ധ, ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ, ഇവയ്ക്ക് ഒപ്പമാണ് ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ, 'ജെ.സി.ഡാനിയലിന്റെ ജീവിതകഥ' എന്ന ജീവചരിത്രകൃതിയും വിനു ഏബ്രഹാമിന്റെ 'നഷ്ടനായിക' എന്ന നോവലിനെയും മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ച വ്യക്തിത്വങ്ങളുമായുള്ള ചർച്ചയും, ഒരു ചരിത്രത്തെ അതിന്റെ എല്ലാപ്രാധാന്യത്തോടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ മുന്നൊരുക്കങ്ങളും ടെക്നോളജിയും ചേർത്തുകൊണ്ട്,'സെല്ലുലോയിഡ് മനോഹരമായ ഒരു സിനിമയായിമാറുന്നത്. ഈ സിനിമ അവഗണിത ചരിത്രത്തെ പുറത്തെടുക്കുകയായിരുന്നു.

മലയാള സിനിമയുടെ വരേണ്യ സ്വഭാവത്തെ ചർച്ചചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതു തന്നെയാണ് ഈ സിനിമയുടെ സവിശേഷത. ഉത്തരാധുനിക ലോകസാഹചര്യത്തിലും ഇന്ത്യനവസ്ഥയിൽ ജാതിവ്യവസ്ഥ ഇപ്പോഴും ഫണം ഒളിപ്പിച്ച് കൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നു എന്ന് ഈ സിനിമയുടെ റിലീസിങ് ഘട്ടത്തിൽ വ്യക്തമാവുകയുണ്ടായി. ഒരു പക്ഷെ കമൽ എന്ന പോപ്പുലർ സംവിധായകനും പൃഥിരാജ് എന്ന നടനും താല്ക്കാലികമയി അതിനെ മാറികടക്കാൻ കഴിഞ്ഞേക്കാം. അത് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു മാറ്റമായിത്തന്നെയാണ് കാണേണ്ടതും. എന്നാൽ സിനിമ വ്യവസായം എന്ന - വംശീയ - ഹിംസാത്മക - പണ കേന്ദ്രീകൃത അടിസ്ഥാനയൂണിറ്റിൽ നിന്ന് നല്ല സിനിമകളും, യഥാർഥ്യബോധമുള്ള സിനിമകളും പ്രതീക്ഷിക്കാനാവില്ല. അടിത്തട്ടിൽ നിന്നുള്ള സിനിമകൾ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന ഇക്കാലത്ത് അവയ്ക്ക് പ്രദർശനാനുമതിയെങ്കിലും ലഭിക്കുന്നതിന് എന്തുചെയ്യണം എന്ന

പ്രാഥമികമായ അന്വേഷണത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലാണ് മലയാളത്തിലെ കീഴാള സിനിമകൾ എന്നു വിലയിരുത്തുന്നതാവും ഇന്ന് കൂടുതൽ ഉത്തമം.

സഹായഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

ഏബ്രഹാം വിനു. 2008: നഷ്ടനായിക, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ

ഗോപാല കൃഷ്ണൻ ചേലങ്ങാട്ട്. 2011: ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ ജീവിതകഥ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.

ഡാർവിൻ.ജെ.(പ്രൊഫ).2008: നാടുണർത്തിയ നാടാർ പോരാട്ടങ്ങൾ, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്.

ഭാസ്കരനുണ്ണി. പി. 2005: കേരളം ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

രാധാകൃഷ്ണൻ പി.എസ്. 2010: ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും ദേശഭാവനയുടെ ഹർഷ മൂല്യങ്ങൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാജേഷ് എം.ആർ.(ഡോ)2012: ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ വർത്തമാനം, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്.

ശശി. കെ.വി. 2012: അതിക്രമങ്ങൾ സിദ്ധാന്തം വിമർശനം സിനിമ, പരിധി പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ആനുകാലികങ്ങൾ

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അടൂർ/വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ്. 2013: ഇന്ത്യനല്ലാത്ത ഇന്ത്യൻ സിനിമ, മാതൃഭൂമി വാർഷികപതിപ്പ്.

ഗോപൻ സി, 2013 ഏപ്രിൽ 7-13: വാക്കുകൾ അപ്രത്യക്ഷമാകുമ്പോൾ, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപതിപ്പ്.

സിനിമ

സെല്ലുലോയിഡ് - സംവിധാനം കമൽ.

11. സിനിമാപ്പാട്ടിന്റെ മായക്കാഴ്ചകൾ

ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ

ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള സിനിമകൾ രൂപഭാവങ്ങളിൽ കാര്യമായ വ്യത്യസ്തതകൾ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. വെസ്റ്റേൺ, മ്യൂസിക്കൽ, ത്രില്ലർ തുടങ്ങിയ ജനുസ്സുകൾക്കപ്പുറം ഓരോ നാടിന്റെയും കലാഭിരുചികൾക്കും ജീവിത വീക്ഷണങ്ങൾക്കും അനുസൃതമായി സിനിമാ സങ്കല്പം മാറിയും മറിഞ്ഞുമിരിക്കുന്നതു കാണാം. ഹോളിവുഡ് സിനിമയെ ഇറാനിയൻ സിനിമയോടോ ജാപ്പനീസ് സിനിമയെ ഫ്രഞ്ച് സിനിമയോടോ താരതമ്യം ചെയ്താൽ ഈ വസ്തുത എളുപ്പം ബോധ്യപ്പെടും. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ കാര്യവും വിഭിന്നമല്ല. ഇന്ത്യയിലെ ഓരോ ഭാഷയിലെയും സിനിമകൾ തമ്മിൽ സാമ്യങ്ങളോടൊപ്പം അന്തരങ്ങളും ധാരാളമുണ്ട്. സമാനതകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവയായി പറയാവുന്നത് കഥയോടുള്ള നിലപാടും പാട്ടുകളുടെ സാന്നിധ്യവുമായിരിക്കും.

രണ്ടുമണിക്കൂറിലേറെ കണ്ടിരിക്കാവുന്ന ഒന്നാവണം സിനിമ എന്ന കാര്യത്തിൽ നമുക്ക് അഭിപ്രായവ്യത്യാസമില്ല. ശുഭമായാലും അശുഭമായാലും ഇനിയൊരു സന്ദേഹത്തിനിടനൽകാത്തവിധമുള്ള നിർവഹണം നമ്മൾ കൊതിക്കുന്നു. വിവാഹം, രാക്ഷസതുല്യരായ നരാധമന്മാരുടെ അറസ്റ്റ്/ മരണം തുടങ്ങി എന്തെങ്കിലും കാര്യമായ ഒരു സംഗതിയില്ലാത്ത നിർവഹണത്തെപ്പറ്റി നമുക്കോർക്കാൻ കൂടി വയ്യ. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം, സംഭവബഹുലത, വർണപ്പകിട്ട് പോലുള്ള സംഗതികൾ ജനപ്രിയതയുടെ പ്രധാന ചേരുവകളാകുന്നത് കഥയോടുള്ള സമീപനത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. കഥാഗതിയെപ്പറ്റിയെന്നല്ല, കഥാനിർവഹണത്തെപ്പറ്റിപ്പോലും കാണികൾക്ക് മുൻകൂട്ടി പിടികിട്ടുന്നത് (premonition) ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ ഒരു സ്വഭാവമാണ്. ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ ഈ പ്രവചനീയതയെ മറികടക്കാനാണ് എല്ലാ സിനിമകളും ശ്രമിക്കുന്നതും ചിലതുമാത്രം വിജയിക്കുന്നതും.

പാട്ടിന്റെ പൊരുൾ

ജനപ്രിയസിനിമയുടെ ആഖ്യാനശില്പം ഒട്ടും മുറുക്കമില്ലാതെ വളരെ അയഞ്ഞുതൂങ്ങിയിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണമായി ചിലർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത് ഗാനരംഗങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യമാണ്. കഥയെ ഒരുതരത്തിലും മുന്നോട്ടുനയിക്കാത്ത ഗാന, നൃത്തരംഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ ധാരാളം കാണാം. ഇവ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിനുപുറത്താണ് വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കൊച്ചി നഗരത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥയിലെ ഗാനരംഗങ്ങൾ സ്വിറ്റ്സർലൻഡിലാവും നടക്കുന്നത്. ഗാനരംഗത്ത് നടീനടന്മാർ അതീവ വർണപ്പൊലിമയാർന്ന വേഷവിധാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യമായികതയിൽ നമ്മൾ പ്രേക്ഷകരും മറ്റൊരു ലോകത്തേക്കു നയിക്കപ്പെടുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ വരികൾക്കോ ഈണത്തിനോ പാട്ടുകാരന്റെ/കാരിയുടെ ശബ്ദത്തിനോ സന്ദർഭവുമായി പൊരുത്തമുണ്ടാവണമെന്ന് നിർബന്ധമേയില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ ഗാനരംഗങ്ങൾ മിക്കപ്പോഴും ആഖ്യാനത്തിനു വെളിയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കഥാഗതിയിൽ കല്ലുകടിയായി നിൽക്കുന്ന പാട്ടുകൾ വെട്ടിമാറ്റി ചിത്രം അവാർഡിനയക്കുന്ന പതിവ് കാണിക്കുന്നത് പാട്ടും ചിത്രവും മോരും മുതിരയുംപോലെ കിടക്കുന്നുവെന്ന കാര്യം സംവിധായകൻതന്നെ സമ്മതിക്കുന്നുവെന്നതാണ്. കഥാഗതിയുടെ വേഗം കൂട്ടി സംഭവങ്ങൾ ശ്ലോകത്തിൽ കഴിക്കാനും മറ്റൊരുതരത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനാവാത്ത വികാരതീവ്രത ലഭ്യമാക്കാനുമൊക്കെയാണ് ഗാനരംഗങ്ങളെങ്കിൽ അവ കഥാശരീരത്തിൻ ഭാഗമാവുമല്ലോ. പാട്ട് പാട്ടിനുവേണ്ടി എന്ന സമീപനം കുഴപ്പംപിടിച്ചതാണ്.

ഗാനമായും പശ്ചാത്തല സംഗീതമായും രണ്ടുതരത്തിൽ സംഗീതം സിനിമയുടെ അവശ്യചേരുവയായി നിൽക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. കലകളിൽ ഏറ്റവും അമൂർത്തമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ അവാച്യമായ ധ്വനനശേഷിയാണ് സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. അന്യഥാ പ്രകടിപ്പിക്കാനാവാത്ത അനുഭൂതികൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സംഗീതത്തിന്റെ ഈ ഹൃദയദ്രവീകരണശേഷി പ്രയോജനപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശബ്ദപഥം വരുന്നതിനുമുമ്പേ, ശബ്ദസിനിമയുടെ വരവിനുമുമ്പേ, ജീവനുള്ള സംഗീതം അതിനകമ്പടിയായുണ്ടായിരുന്നു. പരിപൂർണനിശ്ശബ്ദമായ സിനിമ ഓടിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന, പഴയകാലത്തെ അത്രയൊന്നും സാങ്കേതികത്തികവില്ലാത്ത പ്രൊജക്ടറിന്റെ അസുന്ദരമായ കിരുകിരുപ്പ് കാണികളെ അലോസരപ്പെടുത്താതിരിക്കാനാവാം, സ്ക്രീനിനുസമീപം നിന്ന് ഒരു ഓർക്കസ്ട്രാസംഘം പിയാനോവും മറ്റുപകരണങ്ങളും വായിക്കുമായിരുന്നു. കാണികൾക്ക് തികച്ചും പുത്തനായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് നിഴലും വെളിച്ചവും ചേർന്ന്, പ്രേതങ്ങളുമായി ഏതോ തരത്തിൽ സാധർമ്യം തോന്നിയിരുന്നെന്നും, ഈ പ്രേതഭാവം മാറ്റിയെടുക്കാനും പ്രേതങ്ങളെ സന്തോഷിപ്പിക്കാനും കാണികളുടെ പേടിമാറ്റാനും ആണ് നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽ സംഗീതം ചേർത്തിരുന്നതെന്നും (to exorcise fear or help the spectator absorb the shock) അഡോണോവും മറ്റും പറയുന്നു. ശബ്ദം വന്നപ്പോൾ സംഗീത

ത്തിന്റെ വൈകാരികപ്രഭാവം കണക്കിലെടുത്തു തന്നെയാവണം ശബ്ദ സിനിമയിലും സംഗീതം അവിഭാജ്യഘടകമായത്.

സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ വഴിയേ

സംഭാഷണങ്ങൾക്കിടയിലും, യഥാർഥ ശബ്ദങ്ങളൊന്നും ഇല്ലാത്തപ്പോഴും ചലച്ചിത്ര നൈരന്തര്യത്തിൽവരുന്ന അസ്വാസ്ഥ്യകരമായ വിരസ നിശ്ശബ്ദത ഭഞ്ജിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിന്റെ ധർമമെന്ന് പീറ്റർ കിവി എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിന്റെ വേരുകൾ നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കു മുമ്പേ പ്രചാരത്തിൽവന്ന ഓപ്പറകളിലും മെലോഡ്രാമകളിലുമൊക്കെയാണ് തേടേണ്ടതെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയുള്ള സംസാരനാടകങ്ങളാണ് മെലോഡ്രാമ. നമ്മുടെ സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ വിദേശപ്പകർപ്പ്.

ഈ വാദത്തിന് മലയാള സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രസക്തിയേറെയാണ്. കാരണം നമ്മുടെ സിനിമയുടെ പൂർവരൂപം വെറും നാടകമായിരുന്നില്ല, സംഗീതനാടകങ്ങളായിരുന്നു. മലയാള സിനിമയുടെ തുടക്കക്കാലം മറ്റിന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത് അതിന്റെ പ്രമേയപരമായ സാമൂഹിക അടിത്തറ കൊണ്ടാണെന്ന് വിജയകൃഷ്ണനെപ്പോലുള്ളവർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. മറ്റു ഭാഷക്കാർ പുണ്യപുരാണസിനിമകൾ നിർമിച്ച് ഐശ്വര്യമായി സംഗതി തുടങ്ങിയപ്പോൾ നമ്മൾ മലയാളികൾ സാമൂഹിക സിനിമകളാണ് നിർമിച്ചത്. സാഹിത്യ നാടകാദികളിൽ മുപ്പതുകളിയും നാല്പതുകളിലുമുണ്ടായിരുന്ന ശക്തമായ സാമൂഹികാവബോധം സൃഷ്ടിച്ച ഭാവുകത്വപരിസരത്തെ കച്ചവടകലയായ സിനിമയ്ക്ക് കാണാതിരിക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. പ്രമേയം സാമൂഹികമായിരുന്നപ്പോഴും രൂപപരമായ കാര്യങ്ങളിൽ നമ്മൾ സംഗീതനാടകങ്ങളെയാണ് അനുകരിച്ചത്.

ആദ്യകാലസിനിമയിലെ പാട്ടുകളുടെ എണ്ണം മാത്രം മതി ഇതു മനസ്സിലാക്കാൻ. വികാരപരമായ ഓരോ രംഗവും ഗാനരംഗമാക്കിയാണ് അന്ന് കാര്യം സാധിച്ചിരുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ *ബാലനിൽ*(1938) 23 പാട്ടുകളുണ്ടായിരുന്നു. തിരക്കഥാകൃത്തുതന്നെ ഗാനരചനയും നിർവഹിച്ചു; മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള. ഒരുപാടു രംഗങ്ങൾ അദ്ദേഹം പാട്ടിലൂടെയാണ് പറഞ്ഞതെന്നർഥം. രണ്ടാംചിത്രം *ജ്ഞാനാംബിക*(1940)യിൽ പുത്തൻകാവ് മാത്തൻ തരകനെഴുതിയ 14 ഗാനങ്ങളാണുണ്ടായിരുന്നത്. മൂന്നാമതിറങ്ങിയ *പ്രഹ്ലാദ*(1941)യിൽ കിളിമാനൂർ മാധവവാര്യർ എഴുതി ട്യൂണിട്ട 24 പാട്ടുകൾ. ചിത്രം പുരാണമാണെന്ന് സമാധാനിക്കാം. അടുത്ത പടം *നിർമല*(1948)യിൽ ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ 12 പാട്ടുണ്ടായിരുന്നു. സംഗീതനാടകപ്രസിദ്ധമായ *നല്ലതങ്ക* സിനിമയായപ്പോൾ (1950) അഭയദേവിന്റെ 14 പാട്ടുണ്ടായിരുന്നു. തിക്കുറിശ്ശിയുടെ *സ്ത്രീ*യെന്ന നാടകം അദ്ദേഹം തന്നെ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ (1950) സ്വന്തമായി 14 ഗാനമാണ് ചേർത്തത്. നൃത്തരംഗങ്ങൾ പലതും നടീനടന്മാരല്ല, പ്രൊഫഷണലുകളാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്;

ആനന്ദശിവറാം ആൻഡ് പാർട്ടി. *ജീവിതനൗക*(1951)യെന്ന ആദ്യ ജനപ്രിയ സിനിമയിൽ അഭയദേവ് ദക്ഷിണാമൂർത്തി ടീമിന്റെ 13 പാട്ടുകളുണ്ടായിരുന്നു. മിക്ക സിനിമയിലും പാടിയിരുന്നത് സംഗീതനാടകപരിചയമുള്ള ഭാഗവതർമാരായിരുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധിക്കണം. നൃത്തരംഗങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്യാൻ പ്രത്യേകം വിദഗ്ധരുമുണ്ടായിരുന്നു. പഴയ ചില കലാമാസ്റ്റർമാർ. ജീവിതനൗകയിലെ നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ പാടിയവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഗോപിനാഥൻ ആൻഡ് പാർട്ടിഎന്നുകാണാം ടൈറ്റിൽകാർഡിൽ. പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ *നവലോകം* (1951) സിനിമയായപ്പൊഴും 11 പാട്ടുകൾ ചേർത്തു. ബോധേശ്വരന്റെ കേരളഗാനവും ജി യുടെ ഇന്നുഞാൻ നാളെ നീ എന്ന കവിതയിലെ വരികളും ഉൾപ്പെടെ 16 പാട്ടുണ്ടായിരുന്നു 1951 ലിറങ്ങിയ *യാചകൻ* എന്ന സാമൂഹികസിനിമയിൽ.

സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ ആലാപനരീതിയോടും ആട്ടപ്പദങ്ങളിലെയും കീർത്തനങ്ങളിലെയും നാടൻപാട്ടുകളിലെയും രചനാരീതിയോടും നിരന്നുപോകുന്ന ശൈലിയാണ് ആദ്യകാലപാട്ടുകളിൽ കാണുക. ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ കാണുക.

ശ്രീവാസുദേവ പരനേ
ഗോകുലപാലക ശോകവിനാശക
കമലാപതിവസാഗരഹാരീ
മാധവഭാവുകദായകദേവോ
നിരന്തരം പദം കവ ഗതി മമ (*ബാലൻ,* മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള)

ദുർന്നയജീവിതമേ നാഥാ
വന്നതു വിധിയേ ദേവാ
മാതൃവിയോഗമേ ഈശ്വരാ
ഓരാവതോ ഹാ ഹാ (*ബാലൻ,* മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള)

ക്ഷീരാംബുധി മാനിനി നാഥാ
ജഗന്നാഥ ദേവ ദേവ ശരണം നീയേ (*പ്രഹ്ലാദ* 1941, കെ. മാധവവാര്യർ)

നീരിലെ കുമിളപോലെ ജീവിതം
ചപലം ലോകം
വിധിയുടെ വേല മൃതിയുടെ ലീല
മായുമേ നിഴൽപോലെ
മായികം ക്ഷണികം ലോകം (*നിർമല* 1948, ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പ്)

ആശാഹീനം ശോകദം നിയതം
സ്വാർഥതയാലേ നിഖിലം ലോകം
യാതനയാർന്നിടും സോദരന്മാർ തൻ
വേദനകാണ്മാൻ കനിവില്ലേതും (*വെള്ളിനക്ഷത്രം* 1949, അഭയദേവ്)

ഈ വരികൾക്കു പറ്റിയവിധം നായികാനായകന്മാർ നേരിട്ടു പാടുന്ന മട്ടിലാണ് ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ ഗാനരംഗങ്ങൾ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ ഗാനരംഗങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്ന പരാതിഇതിനും ബാധകമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതു സന്ദർഭത്തിലും പാട്ടുപാടുമെന്നതാണ് ആ പരാതി. ആ കലാരൂപത്തിന്റെ മാധ്യമസവിശേഷതയായി കാണണം ഇതിനെ. സിനിമയ്ക്കും ഇതു ബാധകമാണ്. അപരിചിതവൽക്കരണമാണല്ലോ കല. സംഗീതനാടകത്തിന്റെ അരങ്ങിന്റെ ഒരു തനിമ കാണുക: ഹരിശ്ചന്ദ്രകഥയിൽ മകൻ പാമ്പുകടിയേറ്റ് മരിച്ചുവീഴുന്നതും അതിൽ മനം നൊന്ത് അമ്മ ശോകഗാനം പാടുന്നതും ആസ്വദിക്കുന്ന കാണികൾ വൺസ് മോർ എന്നാവശ്യപ്പെടും. ഉടൻ മകൻ എഴുന്നേറ്റ് പോയി വീണ്ടും മരിക്കും, രംഗം ആവർത്തിക്കും. ഇന്ന് ഇക്കാര്യം നമുക്ക് ചിരിക്കാനുള്ള വകയാണ്. നാടകവേദിയുടെ അന്യവൽക്കരണത്തിന്റെ പഴയ മാതൃകയായി ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കാൻ നമ്മൾ ഒരുക്കമല്ലെന്നത് ചിന്തനീയമാണ്. സിനിമയിൽ പ്രേംനസീറിനും സത്യനും മധുവിനും ജയനും സുകുമാരനും മോഹൻലാലിനും മമ്മൂട്ടിക്കും ദിലീപിനും പ്രൃഥ്വീരാജിനും വേണ്ടി യേശുദാസ് സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ പാടിയതിൽ നമുക്ക് അസ്വാഭാവികത തോന്നുന്നില്ലതാനും. സ്ക്രീനിൽ പാടുന്നതാരത്തിന്റെ ശബ്ദവും പാട്ടുകാരന്റെ ശബ്ദവും രണ്ടാവുന്നത് കാണികളെ അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നേയില്ല. നടന്/നടിക്ക് ഇങ്ങനെയൊരു ഇരട്ടമൊഴിത്തം (diglossia) പ്രേക്ഷകർ അനുവദിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ഇത് ബഹുമൊഴിത്തമായ സന്ദർഭങ്ങളും ധാരാളം. ഒരു പ്രശസ്ത ഉദാഹരണമിതാ: ബൈജു ബാവ്രയെന്ന പഴയ ഗായകനെക്കുറിച്ചുള്ള അതേ പേരുള്ള ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകന്റെ ചില പാട്ടുകൾ മുഹമ്മദ് റഫിയും (ഓ ദുനിയാ കേ രഖ്വാലേ തുടങ്ങിയവ) നായകൻ കച്ചേരി നടത്തുന്ന അവസരങ്ങളിൽ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതജ്ഞൻ ദത്താത്രേയ വിഷ്ണു പലുസ്കാറുമാണ് പാടുന്നത്.

ആഖ്യാനത്തിനു പുറത്ത്

ഇംഗ്ലീഷിലെ *സിങ്ങിങ് ഇൻ ദ റെയ്ൻ* (1951), *ദ സൗണ്ട് ഓഫ് മ്യൂസിക്* (1965) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ പോലെ ഒരു മ്യൂസിക്കൽനമുക്കില്ല. പാട്ടും നൃത്തവുമെല്ലാം കഥാരേഖയിൽ കൊരുക്കപ്പെട്ടിരിക്കുക, താളബദ്ധമായ ചുവടുകളിൽ കഥയാകെയൊരുക്കുക, ആഖ്യാനപരമായ സംഗീതത്തിന്റെയും സംഭാഷണങ്ങളുടെയും ചേരുവയുണ്ടാവുക – ഇതൊക്കെയാണ് മ്യൂസിക്കലിന്റെ രീതി. സൗണ്ട് ഓഫ് മ്യൂസിക്കിൽ നായികയെപ്പറ്റി കന്യാസ്ത്രീകൾ അഭിപ്രായം പറഞ്ഞുപറഞ്ഞ് അത് പാട്ടുപോലെയായിത്തീരുന്ന മനോഹരരംഗമുണ്ട്. ഇത്തരം മ്യൂസിക്കൽ നമ്മുടെ സിനിമാ സങ്കല്പങ്ങളിലില്ല. സംഗീതനാടകത്തിൽ ഇതുണ്ടുതാനും. സിനിമയിൽ എത്ര ഗാനമുണ്ടെങ്കിലും അവയെ ആഖ്യാനത്തിനു വെളിയിൽ നിർത്താനാണ് നമുക്കു താല്പര്യം. സംഗീതമറിയാവുന്ന നായികാനായകന്മാരുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ

പ്പോലും ആഖ്യാനപരമായ ഗാനരംഗത്തിൽ തുടങ്ങി ഫാന്റസിയുടെ അനാഖ്യാനത്തിലേക്കു നീങ്ങാനാണ് സാധ്യത കൂടുതൽ. *കമലദളം* (1992), *ഹിസ് ഹൈനസ് അബ്ദുള്ള* (1990), *ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ* (1991), *സർഗം* (1992) തുടങ്ങി നിരവധി മലയാളസിനിമകളിലെ ഗാനരംഗങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ഞാൻ ഗന്ധർവ്വനിൽ, ദേവാങ്കണങ്ങൾ കയ്യൊഴിഞ്ഞ താരകം എന്ന പാട്ടിന്റെ തുടക്കം വേഷം മാറിയെത്തിയ ഗന്ധർവൻ നേരിട്ടു പാടുന്ന മട്ടിൽ പകുതി യഥാതഥമാണെങ്കിലും (പകുതിയെന്നു പറഞ്ഞത്, രംഗത്തിൽ കാണാത്ത സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദം ശബ്ദപഥത്തിലുണ്ട് എന്നതിനാലാണ്) പതുക്കെ അത് സ്വപ്നമായികതകളിലേക്കു നീങ്ങും. ഇടയ്ക്ക് ഗായകൻ സമചിത്തത വീണ്ടെടുക്കുന്ന, കഥയിലേക്കുണരുന്ന മനോഹരമായ ഷോട്ട് പത്മരാജൻ ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ടിതിൽ.

സംഗീതത്തെ, ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സന്ദർഭ ത്തിനനുസൃതമായി ആഖ്യാനപര(diegetic)മെന്നും അനാഖ്യാനപര(non-diegetic)മെന്നും വിഭജിക്കാം. ആഖ്യാനത്തിന് അകത്തും പുറത്തും സംഗീതമാവാം. നായകൻ വയലിൻ വായിക്കുന്ന രംഗമുണ്ടെങ്കിൽ ആ ശബ്ദം-സംഗീതം-ആഖ്യാനപരമാണ്. രംഗത്തെവിടെയുമില്ലാത്ത, കഥാസന്ദർഭത്തിൽപെടാത്ത വയലിൻശ്രുതി പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്നു ണ്ടെങ്കിൽ അത് അനാഖ്യാനപരവും. രണ്ടിനെയും ഒരുപോലെ റിയൽ ആയി സ്വീകരിക്കാൻ കാണികൾ സന്നദ്ധരാണ്. സിനിമയിലെ നടനെ കഥാപാത്ര മായെണ്ണുന്നതുപോലെ, നായികയുടെ മരണത്തിൽ ദുഃഖിക്കുന്നതുപോലെ അനാഖ്യാനപരസംഗീതത്തെ റിയൽആയി സ്വീകരിക്കാൻ വിഷമമില്ല. (പിൽക്കാലത്ത് സൈക്കോ (1960) പോലുള്ള ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിലും മറ്റും സംഗീതം സമർഥമായുപയോഗിച്ച ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ ലൈഫ് ബോട്ട് (1944) എന്ന ചിത്രത്തിൽ, ഒരു നടുക്കടലിലെ ഉദ്വേഗരംഗങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധാപൂർവം തകർപ്പൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതമൊരുക്കുന്ന ഡേവിഡ് റസ്കിനോട് പരിഹാസത്തോടെ ചോദിച്ചത്രേ: അത്രയൊക്കെ മതി. നടുക്കടലിലെവിടെയാടോ സംഗീതം. റസ്കിന്റെ മറുപടി: നടുക്കടലിലെ വിടുന്നാ സാറേ ക്യാമറ?!സിനിമയെ ചുറ്റിപ്പറ്റി പ്രചരിക്കുന്ന കഥകളി ലൊന്നാവാമിത്. പക്ഷേ റസ്കിന്റെ മറുപടി ചിന്തനീയമാണ്. സിനിമ അതിന്റെ സത്തയിൽത്തന്നെ യാഥാർഥ്യബാഹ്യമാണ്. സിനിമയിലെ റിയലിസം വേഷപ്രച്ഛന്നമായ റിയലിസമാണ്. നടുക്കടലിലെ രംഗങ്ങൾക്ക് കാണി (ക്യാമറ) സാക്ഷിയാവാമെങ്കിൽ പാട്ടുകേൾക്കുകയുമാവാം. ക്യാമറയുടെ സാന്നിധ്യമെന്നപോലെ സംഗീതസാന്നിധ്യവും റിയലിസ ത്തിൽ മറച്ചുവയ്ക്കപ്പെടുന്നു.)

ദൃശ്യപഥത്തിലെ ഷോട്ടുകളുടെ കട്ടുകൾക്കനുസരിച്ച് ശബ്ദപഥ ത്തിലെ സംഗീതം കട്ടുചെയ്യപ്പെടാറില്ല. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആഖ്യാന പരമായ സംഗീതത്തെയും അനാഖ്യാനപരമായിത്തന്നെ പരിഗണി

ക്കേണ്ടിവരും. കാലത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതങ്ങൾ മെരുക്കിയെടുക്കുന്നത് അതിസങ്കീർണ്ണമായ പ്രക്രിയയാണ്. നൂറു ശതമാനം കാലികകല(temporal art)യായ സംഗീതത്തെ എഡിറ്റിങ്ങിലെ കാലവിടവുകൾക്കുമേലെ ഒരു പോളീഷുപോലെ പുരട്ടിവയ്ക്കുന്നു. ഇത് മുഖ്യധാരാ ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ സവിശേഷതയാണ്. വലിയ പ്രത്യയശാസ്ത്ര വിവക്ഷകളുള്ള തന്ത്രമാണ് സ്വാഭാവികീകരണം (naturalisation).

ആഖ്യാനബാഹ്യ(extra-diegetic)മെന്ന സാങ്കേതികസംജ്ഞ സിനിമയുടെ കാണികളെ കുറിക്കാനും ഉപയോഗിക്കാം. ആഖ്യാനപരമായ കാണികളെ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിനകത്തു കാണാം; ക്ലാസ്മേറ്റ്സ് (2006) എന്ന ജനപ്രിയ ചിത്രത്തിലെ 'എന്റെ ഖൽബിലെ'എന്ന ഗാന രംഗത്ത് കാണികളായിരിക്കുന്ന വിദ്യാർഥികൾ ഉദാഹരണം. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരെ ആഖ്യാനബാഹ്യമെന്ന പദവിയിൽനിന്ന് ആഖ്യാനപരമെന്ന നിലയിലേക്കുയർത്താൻ സാധിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ വിജയ ഫോർമുലകളിലൊന്ന്.

ഗാനങ്ങൾ അവ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിനിണങ്ങണമെന്ന നിർബന്ധബുദ്ധി കാണികൾക്കോ സംവിധായകനോ ഇല്ല. കഥാഗതിയിൽനിന്നും പിരിമുറുക്കത്തിൽനിന്നുമുള്ള താല്കാലികമുക്തിയായി പ്രേക്ഷകർ ഗാനരംഗത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നു. നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രണയചേഷ്ടകളെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന സുഖം തിയറ്ററിലെ ഇരുട്ടിൽ പ്രേക്ഷകർ (മറ്റാരും കാണാതെ) അനുഭവിക്കുന്നു. നായികാനായകന്മാരുമായി കാണികൾ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രധാനം ഗാനരംഗങ്ങൾതന്നെ. മനഃശാസ്ത്രവിശകലനം ആവശ്യമായ മേഖലയാണിത്.

പോപ്പുലർ സംഗീതം

സ്വന്തമായി മ്യൂസിക് ഹാളുകളോ സവിശേഷ സംഗീതപരിപാടികളോ ഇല്ലാത്ത ഇന്ത്യാക്കാരന് ഒരു ജനപ്രിയസംഗീതത്തിന്റെ ശൂന്യത നികത്തിക്കൊടുത്തത് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളാണെന്ന് സിനിമാവിമർശകൻ ചിദാനന്ദദാസ്ഗുപ്ത 1960-കളിൽ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ആൽബങ്ങൾ, ടെലിവിഷനിലെ ചലച്ചിത്രസംഗീതേതര സംഗീതപരിപാടികൾ, ഗസലുകൾ, ക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീത സദസ്സുകൾ, മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, ഭജനകൾ, സംഗീതാത്മകമായ കവിതാലാപനങ്ങൾ, ലളിതഗാനങ്ങൾ തുടങ്ങി ചലച്ചിത്രബാഹ്യമായ സംഗീതാലാപന സന്ദർഭങ്ങൾ മുഴുവനെടുത്താലും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ആലാപനസന്ദർഭങ്ങളുടെ അടുത്തെങ്ങും വരില്ല, ഇപ്പോഴും. നമ്മുടെ പോപ്പുലർ മ്യൂസിക് വലിയൊരളവോളം ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ തന്നെയെന്നു ചുരുക്കം. ദാസ്ഗുപ്ത ചലച്ചിത്ര ഗാനാതിപ്രസരത്തെ മനുഷ്യനെ മയക്കുന്ന കറുപ്പ്എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത്.

മലയാളത്തിലെ ഒരുപക്ഷേ, ഏക പോപ്പുലർ സംഗീതജനുസ്സാണ് ചലച്ചിത്രഗാനം. നാടൻപാട്ടുകളോ നാടകപ്പാട്ടുകളോ ഇന്നില്ല. ആൽബങ്ങളാണ് മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയ വിഭാഗം. ഇവ രൂപപരമായി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ഒപ്പം നിൽക്കുന്നു. ലളിതഗാനങ്ങൾ, ഗസലുകൾ തുടങ്ങിയ വിഭാഗങ്ങൾക്കൊന്നിനും സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ ജനപ്രിയത അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയില്ല. സിനിമാപ്പാട്ടുകളുടെ പ്രധാനസവിശേഷത അത് സിനിമയെന്ന സാകല്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ കലാഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നു മാത്രമാണ് എന്നതാണ്. അത് സിനിമയിലെ പെർഫോമൻസുമായി അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നൂറു ശതമാനവും ദൃശ്യപരമാണ് പുതിയഗാനങ്ങൾ. ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ സാങ്കേതികമായും ദൃശ്യപരമായും കടന്നുവന്നിട്ടുള്ള വികാസപരിണാമങ്ങൾ ഗാനശൈലിയെയും സ്വാധീനിക്കാതിരിക്കില്ല. ഇത് തിരിച്ചും സംഭവിക്കാം.

ദൃശ്യപരമായമാറ്റം സങ്കേതബദ്ധമാണ്. പ്രമേയസ്വഭാവം, അഭിനയരീതികൾ, നാടകമുൾപ്പെടെയുള്ള കലകളുമായുള്ള ബന്ധം, ക്യാമറയുടെ സാധ്യതകളിൽ വന്ന മാറ്റം, എഡിറ്റിങ് രീതികളുടെ വികാസം, വർണവിന്യാസശൈലിയിൽ വന്ന മാറ്റം തുടങ്ങി മാധ്യമപരമായ സവിശേഷതകളാണ് ദൃശ്യശൈലീമാറ്റങ്ങൾക്കു ഹേതു. റെക്കോഡിങ് സൗകര്യങ്ങൾ, സൗണ്ട് എൻജിനീയറിങ് തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലെ വികാസവും അന്യഭാഷാഗാനങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവും പാട്ടിന്റെ മട്ടും മാതിരിയും മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. കഥയിൽനിന്ന് അടർത്തിമാറ്റിയാലും നിലനിൽപ്പുള്ള ഗാന, ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സിനിമയുടെ പരസ്യമെന്നനിലയിലും നിലനിൽപ്പുണ്ട് ഇന്ന്.

ഗാനരംഗങ്ങളുടെയും പാട്ടിന്റെതന്നെയും ശൈലീമാറ്റത്തിനു പിന്നിൽ സാങ്കേതികവിദ്യയും സാമൂഹിക പരിതസ്ഥിതിയുമുണ്ട്. ചില പരിണാമ കാരണങ്ങൾ അക്കമിട്ടു പറയാം:

1. കറുപ്പും വെളുപ്പും നിറങ്ങൾക്ക് വഴിമാറി. ദൃശ്യപ്പൊലിമകൂടി. ഗാനരംഗങ്ങളിലൂടെ വേണം ഈ പൊലിമാസാധ്യത മുതലെടുക്കാൻ.
2. ടെക്നോളജി വളർന്നു. മായികദൃശ്യങ്ങൾ നന്നായി കാട്ടാം. പിറകിൽ കർട്ടനോ കാർഡ്ബോർഡ് കട്ടൗട്ടുകളോ വെച്ച് ഒപ്പിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല.
3. എഡിറ്റിങ് സങ്കേതങ്ങൾ വികസിച്ചു. പാട്ടിൽ അർഥയുക്തമായ വരികൾക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യം കട്ടുചെയ്യപ്പെടുന്ന പതിവ് മാറി. ദ്രുതഗതിയിലുള്ള എഡിറ്റിങ് പാറ്റേണിൽ എന്തു വരിയും നിരന്നു പോകും.
4. ദൃശ്യപ്പൊലിമ പ്രധാനമായതോടെ വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് ദൃശ്യമൊരുക്കുക അപ്രധാനമായി. ദൃശ്യത്തെ ശല്യപ്പെടുത്താത്ത കോമളകാന്തപദങ്ങൾ വെറുതേ നിരത്തിയാൽ മതി.
5. വരിക്കൊപ്പിച്ചുള്ള അഭിനയം അപ്രസക്തമായതും ടെക്നോളജിയുടെ കൂടി സംഭാവനയാണ്. സ്ലോമോഷനിലുള്ള ദൃശ്യത്തിന് പാടിയഭിനയിക്കുന്ന ശൈലി പറ്റില്ലല്ലോ.

6. ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചകൾ പ്രധാനമായതോടെ, ഗാനരംഗങ്ങൾക്ക് സിനിമയ്ക്കു പുറത്ത് വിപുലമായ അസ്തിത്വം കൈവന്നു. മുമ്പ് ചാനൽപൂർവകാലത്ത് ടൈറ്റിൽ സോങ്ങായി ഒരുക്കിപ്പോയ സുന്ദരഗാനങ്ങൾ ടെലിവിഷനിൽ ഒരിക്കൽപോയും വരാതെപോയി. റേഡിയോവിന് ഇത് വിഷയമല്ല. *നീയെത്രധന്യ* (1987)യിലെ ഭൂമിയെ സ്നേഹിച്ച ദേവാംഗനയൊരു (മാധുരി) എന്നഗാനം ഉദാഹരണം.

ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ പൊതുവേ, നാടകവേദിയിലെ ചലനങ്ങളെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നതരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്നമട്ടിലാണ് ഗാനങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. ക്യാമറയുടെ ചലനസ്വാതന്ത്ര്യക്കുറവും പുറംകാഴ്ചകൾ കാട്ടാനുള്ള അതിന്റെ ശേഷിക്കുറവുമാണ് ഈ പരാധീനതയ്ക്ക് പ്രധാനകാരണം. മായക്കാഴ്ചകളും ദൃശ്യസമൃദ്ധിയുടെ അമ്പരപ്പുമില്ലാത്ത ഇത്തരം നേർക്കാഴ്ചകൾ വ്യാകരണപരമായി ഋജുവാക്യങ്ങളാണ്. വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം ഷോട്ടുകളിൽ, ഒരു വാക്യത്തിന് ഒരുഷോട്ടെന്ന കണക്കിലാണ് ഗാനരംഗം ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത്. അതുതന്നെ കാണി നേരിട്ടുകാണുന്നതുപോലുള്ള മീഡിയം ഷോട്ടുകളാവുമ്പോൾ. കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ പാടുന്നതായുള്ള ചിത്രീകരണത്തിൽ നേരെചൊവ്വേ ഒരാശയം അവതരിപ്പിക്കാതെ വയ്യല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ആർജവവും വ്യക്തതയും ഗാനഭാഷയ്ക്കും ഉണ്ടായിരുന്നു.

ഗാനങ്ങളോ ഗാനരംഗങ്ങളോ കഥയിൽ ഒരു സംഭവമാകാതെ പോവുന്നുവെന്നും സംഗീതേതര (non-musical) സന്ദർഭങ്ങളിൽ നായികാനായകന്മാരുടെ ഇടപെടൽ നേരത്തേകണ്ട കെട്ടിമറിച്ചിലുകളെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നേയുണ്ടാവില്ലെന്നും പോപ്പുലർ സിനിമയുടെ പ്രത്യേകതയായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പാട്ടുകൾ നറേറ്റീവ് ടൈമിനും പുറത്താണെന്നർഥം. അസംഖ്യം ചലച്ചിത്രാഭാസങ്ങൾ വിസ്മൃതിയുടെ കയങ്ങളിലാഴ്ന്നുപോയിട്ടും അവയിലെ ഗാനങ്ങൾ റെക്കോഡുകളിലൂടെയും റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ പരിപാടികളിലൂടെയും ഓർമിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നത് ഇതിനു തെളിവാണ്. പാട്ടിന് സ്വതന്ത്രാസ്തിത്വമുണ്ടെന്നു ചുരുക്കം. സിനിമയുടെ മധുവിധുക്കാലം കഴിയുന്നതോടെ പാട്ട് കെട്ടുപാടുകളിൽനിന്ന് മുക്തി നേടുകയും അതിജീവനശേഷിയുള്ളവ ആൽബം പോലെ കൊണ്ടാടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ടെലിവിഷനിൽ നിവൃത്തികേടുകൊണ്ട് ഒപ്പം ഗാനദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു; ആ കഷ്ണത്തിനപ്പുറവുമിപ്പുറവുമുണ്ടാ യിരുന്ന പഴയൊരു ചലച്ചിത്രത്തെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്.

ദൃശ്യപ്പൊലിമയുടെ ഇരകൾ

ദൃശ്യസമൃദ്ധമാവുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ചലച്ചിത്രഗാന, നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ വന്ന പരിഷ്കാരങ്ങളിലൊന്നാണ് നായികാനായകന്മാരുടെ ഒപ്പം

തുല്യ എണ്ണം ആണും പെണ്ണും നൃത്തംചെയ്യാനുണ്ടാവുക എന്നത്. പഴയ സിനിമകളിൽ വിശാലമായ അകത്തളങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സെമിക്ലാസിക്കൽ ഗാനനൃത്തരംഗങ്ങൾ അപ്രത്യക്ഷമായി. (ആ നർത്തകികളുടെ സ്ഥാനം പിന്നീട് കിട്ടിയത് ഐറ്റം ഡാൻസിനായി എത്തുന്ന അപരിചിതകൾക്കാണ്.) വാതിൽപ്പുറ ചിത്രീകരണത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ കാരണം വന്ന മാറ്റമാണിത്. നായികാനായകന്മാരെ അപേക്ഷിച്ച് ഗ്ലാമർകുറഞ്ഞവരും അല്പവസ്ത്രധാരികളുമായിരിക്കും ഈ നൃത്തക്കാർ. ഇത് നായികാനായകന്മാരുടെ നൃത്തച്ചുവടുകൾക്കും മെയ്യഴകിനും താരതമ്യാത്മകമായ അധികശോഭനൽകുന്നു. താരമോഹവുമായെത്തി എങ്ങുമെത്താതെ പോയ കുറേ ഭാഗ്യഹീനർക്ക് ആശ്വാസം നൽകുന്നുവെന്നതൊഴിച്ച് ഇത്തരം സഹനൃത്തക്കാർക്ക് (diegetic audience) മറ്റൊരു പ്രസക്തിയുമില്ലെന്ന് സംവിധായകർക്കുമറിയാം. ഇതിലൊരാളെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളിലൊന്നാക്കുന്നുണ്ട് സ്നേഹവീടിൽ (2011). മല്ലിക അഭിനയിച്ച എക്സ്ട്രാ നർത്തകീവേഷം.

ശ്രീനിവാസൻ തിരക്കഥയെഴുതിയ *അയാൾ കഥയെഴുതുകയാണ്* (1998) എന്ന ചിത്രത്തിൽ സാഗർ കോട്ടപ്പുറവും (മോഹൻലാൽ) നായികയും ചേർന്നുള്ള ഒരു സങ്കല്പഗാനരംഗത്ത് ഈ കൂട്ടനൃത്തത്തിന്റെ യുക്തിരാഹിത്യം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. പച്ചവിരിച്ച കുന്നിൻചെരുവിൽ ഇവർ ആടിപ്പാടാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ കയ്യിൽ മൺകലമൊക്കെയേന്തി മുണ്ടും മുലക്കച്ചയും ധരിച്ച എട്ടുപത്തു സ്ത്രീകളും അത്രതന്നെ ആണുങ്ങളും ഒപ്പം ആടാനെത്തുന്നു. സിനിമയിൽ ഇത് തികച്ചും സ്വാഭാവികം. നായകൻ പാട്ടുനിർത്തി അവരെ വിളിച്ചുവരുത്തി ശകാരിക്കുകയാണ്: ഈയൊരുത്തിയെത്തന്നെ സഹിക്കാൻ പെടുന്ന പാട് എനിക്കറിയാം. അതിനിടയിലാണ് വേറെ കുറെയെണ്ണം. ഒരാണും പെണ്ണും എവിടെയെങ്കിലും സ്വൈരമായി ഡാൻസുചെയ്യാൻ തുടങ്ങിയാൽ കേറിവന്നോളും. നിങ്ങൾക്കൊന്നും വീട്ടിൽ ചോദിക്കാനും പറയാനും ആരുമില്ലേ? വീട്ടീപ്പോടീ... (സംഭാഷണം ഓർമയിൽ നിന്ന്)

വെറുമൊരു ചിരിസന്ദർഭമെന്നതിനപ്പുറം വായിക്കപ്പെടേണ്ട രംഗമാണിത്. അനാഖ്യാനപരമായ രംഗങ്ങളെ ആഖ്യാനപരമാക്കാനും ഒരേസമയം അന്യവൽക്കരണം സാധിക്കാനും നിരാകരിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന രംഗമാണിത്. മറ്റൊരു ചിത്രത്തിൽ ശ്രീനിവാസൻ വേഷമിട്ട കഥാപാത്രം നായികയ്ക്കു പിന്നാലെ പാട്ടുംപാടി നടക്കുന്നതിനിടെ ഒരു പുൽനാമ്പെടുത്ത് നായകോചിതമായി സ്വന്തം മുഖത്തു തലോടുന്നതും തുടർന്ന് പാട്ടിനിടയിൽത്തന്നെ മുഖം ചൊറിയുന്നതും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. (*വടക്കുനോക്കിയന്ത്രം* – 1989) ശ്രീനിവാസൻ തന്നെ *ഉദയനാണ്താരം* (2005) എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സിനിമയുടെ റിയാലിറ്റിയെ റിയാലിറ്റിയിലൂടെ പൊളിച്ചെഴുതാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും കാണാം. ജഗതിശ്രീകുമാറിന്റെ പച്ചാളം, നായകനെ (ശ്രീനിവാസൻ)

നൃത്തച്ചുവടുകൾ പഠിപ്പിക്കുന്ന രംഗമോർക്കുക. നേരത്തേ ഈ കാക്കിക്കുപ്പായത്തിനുള്ളിൽ ഒരു കലാകാരനുണ്ട്എന്ന ആഖ്യാനപരമായ സന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ച് നായികയ്ക്കു പിന്നാലെ പവിഴമല്ലി പൂത്തുലഞ്ഞ നീലവാനംഎന്നു പാടിനടന്ന പോലീസുകാരനെ ശ്രീനിവാസൻ അവതരി പ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് (*സന്മനസ്സുള്ളവർക്ക് സമാധാനം* – 1986). നായകൻ പാട്ടിനിടെ മരക്കൊമ്പു പിടിക്കുന്നതും അടിതെറ്റി വീഴുന്നതുമൊക്കെ ഗാനരംഗത്തിന്റെ സ്വപ്നാസ്തിത്വത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന നമ്പരുകളാണ്. സിനിമ യഥാർഥമാണ്, പാട്ടിനാണ് പ്രശ്നമെന്ന വിശേഷസന്ദേശം പകരുന്നു ഈ അടിതെറ്റലുകൾ.

പ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമയോടുള്ള സമീപനങ്ങളിൽവന്ന മാറ്റം ഗാനരംഗങ്ങളിൽ പ്രകടമാണ്. അർഥസമ്പുഷ്ടവും ആലോചനാമൃതവും ദാർശനികവുമായ വരികൾ സിനിമാഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കാതായി. സിനിമ കൂടുതൽ ദൃശ്യപരമായി എന്നർഥം. അർഥസമ്പുഷ്ടതയല്ല, ചടുലതയും ആഹ്ലാദവുമാണ് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ വികാസത്തിനനുസരിച്ച് അവയുടെ ഡമോൺസ്ട്രേഷൻ മാത്രമാവുന്നു പലപ്പോഴും ഗാനരംഗങ്ങൾ. അതിൽക്കവിഞ്ഞ പ്രാധാന്യം ഗാനങ്ങളോ ഗാനരംഗങ്ങളോ അവകാശപ്പെടുന്നില്ല, അർഹിക്കുന്നുമില്ല.

കടപ്പാട്

Adorno, Theodor & Hanns Eisler. 1947. *Composing for the Films*. London: Dennis Jobson

Alan F. Moore (Ed.).2003. Analyzing Popular Music. Cambridge University Press

Chidananda Das Gupta. 1981. *Talking About Films*. New Delhi: Orient Longman

Pamela Robertson Wojcik &Arthur Knight (Eds.).2001. Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music London: Duke University Press

Peter Kivy. 1999. Music in the Movies: A Philosophical Enquiry. *Film Theory and Philosophy.* Richard Allen & Murray Smith. (Eds.) New York: Oxford University Press, pp. 308-28.

Raghavendra. 2003. Convention and Form in Indian Popular Cinema. *Film and Philosophy*. K. Gopinathan (Ed.). Publication Division, Calicut University.

12. ചലച്ചിത്രഗാനം: സൂക്ഷ്മചരിത്രത്തിന്റെ അവതാരങ്ങൾ

കെ.വി. ശശി

ഭവിക്കുന്നത് ഭാവം; ഭവിച്ചതും. പക്ഷെ, എവിടെനിന്ന്, എന്ത്? ശൂന്യതയിൽനിന്നോ? ശൂന്യതതന്നെയും അസാധ്യം, അസംഭവ്യം. അപ്പോൾ, ഇവിടെ ജീവിക്കുന്ന, ജീവിച്ച കോടിക്കണക്കായ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് ഊറിക്കൂടി ഭവിക്കുന്നത് എന്നർത്ഥം. മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്ന ഈ ജീവിതത്തിന്റെ യഥാർഥ പേരാണ് ചരിത്രം. അതിന് സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ രണ്ട് രൂപങ്ങൾ. ഇതിനെ അനുഭൂതി എന്നോ സൗന്ദര്യം എന്നോ വിളിക്കാം. അതുകൊണ്ട് നവോത്ഥാനം എന്നു പൊതുവായും കോളനി ആധുനികത എന്നു സൂക്ഷ്മമായും വിളിക്കുന്ന ചരിത്രമാണ് തൊള്ളായിരത്തമ്പതുകൾ മുതലുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളായി ഭിന്ന രൂപങ്ങളിൽ ഉടൽപൂണ്ടത്. നവോത്ഥാനബലതന്ത്രങ്ങൾ ഘനീഭവിച്ചുരുവായതാണ് അവയുടെ ഉള്ളടക്കം. ശോകം ആയിരുന്നു ഈ ഗാനങ്ങളുടെ മൗലികഭാവം. പ്രണയം, ഭക്തി, വിപ്ലവം, ഹാസ്യം, ആഘോഷം എന്നിങ്ങനെ ഭിന്ന പ്രമേയങ്ങൾ[1] ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും ശോകത്തിന്റെ ഈഷദ്ഭേദങ്ങൾ അവയുടെ ഉയിരായി പ്രവർത്തിച്ചു. ശോകത്തിന്റെ ഇഴചേർത്തുനെയ്ത ഇച്ഛാശബളകംബളങ്ങളായിരുന്നു ആ ഗാനമേഖല. എന്തായിരുന്നു ഈ ശോകം? ആഗോളതയുടെ സന്ദർഭത്തിൽ ഈ ധാര എങ്ങനെ പരിണമിച്ചു? വിപണിയുക്തികൾ അതിന്റെ അബോധമായിത്തീർന്നപ്പോൾ സംഭവിച്ചതെന്ത് എന്ന് വിവേചിച്ചറിയാനാണ് ഈ പ്രബന്ധം ശ്രമിക്കുന്നത്. സിനിമ മൗലികമായി വിപണിയുടെ കലയാണ്. ലാഭം മുഖ്യം. ഈ ലക്ഷ്യത്തിനായി പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ മറ്റുള്ളവയെല്ലാം, വാഴ നനയ്ക്കുമ്പോൾ ചീരയും നനയും എന്നപോലെ അതിന്റെ യാദൃച്ഛിക അനുബന്ധങ്ങൾ.

അബോധം, ചരിത്രം, സ്വപ്നം

അബോധം ഭാഷപോലെ സുദൃഢമാണെന്ന് ലകാൻ. അബോധ രൂപീകരണങ്ങളുടെ ഈ മേഖലയിലാണ് സങ്കേതവിലോഭനീയതയുടെ അതിയാഥാർഥ്യങ്ങൾ(hyper reality)കൊണ്ട് സിനിമയും സിനിമാപാട്ടുകളും ഇട പെടുന്നത്. ഇതരജ്ഞാനമേഖലകളുടെ സ്പർശദൂരത്തുനിന്നകന്നു നിൽക്കുന്ന വിശുദ്ധസ്ഥലികളല്ല അതിന്റെ ചലനമണ്ഡലം. ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയവും സാഹിത്യവും നരവംശശാസ്ത്രവും സാമ്പത്തികശാസ്ത്രവും നാട്ടുവഴക്കങ്ങളും ശാസ്ത്ര,സങ്കേതസൗഭാഗ്യങ്ങളുമെല്ലാം പരസ്പരം തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം കൂടിക്കലർന്നുരുവപ്പെടുന്ന മിശ്രപാഠമാണ് സിനിമ. അങ്ങനെ സിനിമയെ ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ച് നിർവചിക്കുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളെന്ന (discourses)പോലെ സിനിമ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളും സിനിമാ പഠനത്തിൽ ഇന്ന് സംഗതമായിത്തീരുന്നു. സിനിമയുടെ പാഠപരതയും ചരിത്രാത്മകതയും ഇവിടെ കടന്നുവരുന്നു. സാംസ്കാരികപ്രയോഗങ്ങളുടെ സന്ദർഭത്തിൽ സിനിമയും പാട്ടുകളും അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നു. സൈദ്ധാന്തികജാഗ്രതയുടെ ഈ പ്രകരണത്തിലാണ് സിനിമയും സിനിമാഗാനങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും നിരൂപണങ്ങളും പരസ്യങ്ങളുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന വ്യവഹാരം രൂപപ്പെടുത്തുന്ന അധീശ,വിധേയകർതൃത്വങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

അബോധം, തിരസ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ആഗ്രഹങ്ങളുടെയും അനുഭവങ്ങളുടെയും അഭയസ്ഥലമാണ്. അനുഭവങ്ങളെ സ്വീകാര്യ,തിരസ്കാര്യങ്ങളാക്കി വിഭജിക്കുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ ആളത്താന്തരവ്യവഹാരങ്ങളാണ് (intersubjective discourse). സൂക്ഷ്മാധികാരനിയാമകങ്ങളുടെ ഈ സങ്കീർണശൃംഖലയിൽ അബോധം രാഷ്ട്രീയവും രാഷ്ട്രീയം അബോധവുമായിത്തീരുന്നു. അബോധത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നതും അബോധത്തെ നിർണയിക്കുന്നതുമായ സിനിമയും പാട്ടുകളും അതുകൊണ്ടുതന്നെ രാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരമാണെന്നു പറയാം. മറ്റേതൊരു വ്യവഹാരത്തെയുംപോലെ അവ, തീവ്രവും തീക്ഷ്ണവുമായി സംസ്കാരത്തെ അഴിച്ചുനിർമിക്കുന്നു. വംശ, ജാതി, മത, ലിംഗമേൽക്കോയ്മകളുടെ ഭാഷണമണ്ഡലത്തെ രാഷ്ട്രീയമായി അപനിർമിച്ച് പ്രത്യധീശത്വത്തിന്റെ വ്യവഹാരം രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സാംസ്കാരികസംഗരംതന്നെയാണ് സിനിമാപഠനത്തിലെ രാഷ്ട്രീയകാണ്ഡം.

കേരളത്തിന്റെ (ആധുനിക)സംഗീതം

പദ്യം, മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ സുപരിചിതമെങ്കിലും മൂന്നുനാലു നിമിഷങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതും ഏകഭാവകേന്ദ്രിതവുമായ ചലച്ചിത്രഗാനം തികച്ചും നവീനമായ, സംഗീതാത്മകസാഹിത്യവ്യവഹാരമാണ്. ചലച്ചിത്രം തന്നെ കോളനിയുൽപ്പന്നമായിരിക്കെ അത്തരം കലാരൂപത്തോടു ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ധർമങ്ങൾതന്നെയാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ നിർവ

ഹിക്കുന്നതും. രണ്ടർഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെ ഈ കോളനിയുക്തി വിശദീകരിക്കാം. ഒന്ന് രൂപത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, രണ്ട് ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ. പാശ്ചാത്യലിറിക്കുകളോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതാണ് ഗാനങ്ങളുടെ രൂപം. ഉള്ളടക്കമാകട്ടെ ഭാവത്തിൽ ഊന്നുന്നതും. ഏകഭാവത്തിന്റെ ഉന്മീലനമാണ് ഗാനത്തിന്റെ ജീനിയസ്. *മൂന്നോ നാലോ നിമിഷങ്ങളിലൊതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒരു സ്വരശിൽപമാണ് ചലച്ചിത്രഗാനം. തന്ത്രീലയസമന്വിതമായി അൽപം ചില വരികൾ; അവയിലൂടെ ഒരു ഭാവത്തിന്റെ ഉന്മീലനം; വിരൽത്തുമ്പുകൊണ്ടൊന്നു തൊട്ടാലുടനെ പൊട്ടിവിടരുന്ന പൂമൊട്ടുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവിധം അനായാസമധുരമായ ഭാവപ്രകാശനം-പദങ്ങളും ഇമേജുകളുമെല്ലാം അതിനുതകുംവിധമാകണം. ഇതിനൊക്കെ പുറമേ നമ്മുടെ സഞ്ചിതസംസ്കാരത്തിന്റെയോ, സ്മൃതിമേഖലയുടെയോ ഏതോ ചില കോണുകളിൽ വെളിച്ചംവീശുന്ന എന്തോ ചിലതുകൂടി സമന്വയിച്ചുവെങ്കിലോ, അപൂർവസുന്ദരമായ ഒരനുഭവമായി പരിണമിക്കുമത്* എന്ന് ഒ.എൻ.വി.(1995:664) എഴുതുന്നത് ഈയർഥത്തിലാണ്. കവിതയെക്കുറിച്ച് വേർഡ്സ്വർത്തിന്റെ നിർവചനങ്ങൾ ഈ സന്ദർഭത്തോട് ചേർത്തുവായിക്കാം. ശാന്തതയിൽ സമാഹരിക്കപ്പെട്ട ആശയങ്ങളുടെ അനിച്ഛാഗതമായ ഉറന്നൊഴുക്ക് എന്ന ആശയം കാൽപനികതയുടെ കവിതാനിർവചനശ്രമങ്ങളിലൊന്നാണ്. ആഗോളതയിൽ, കാഴ്ചയുടെ ലോകത്ത് അമ്പതുകളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി സിനിമാഗാനം കേവലം സ്വരശിൽപ്പമല്ല. അതിന് മൂന്നു ജീവിതം ഉണ്ട്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനസന്ദർഭം, ഒറ്റയ്ക്കു നിലനിൽപ്പുള്ള ഒരു ദൃശ്യവിഭവം, ശ്രാവ്യകല എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു പ്രകരണങ്ങൾ. ഇതിൽ മൂന്നാംജീവിതത്തിന് സാഹിത്യം, സംഗീതം എന്ന് രണ്ട് ഇരട്ടകൾ. ഈ മൂന്നു മേഖലകളിലൂടെ ഒറ്റയ്ക്കും കൂട്ടായും സവിശേഷതന്മകളുടെ നിർമാണനിർവചനങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്ന വ്യവഹാരമായി പാട്ട് മാറിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

ഭാവമാണ് കവിതയുടെ മർമം എന്നുള്ള കാഴ്ചയും ഒ.എൻ.വിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഭാവത്തിന്റെ ഈ പ്രാഥമ്യമാണ് ചലച്ചിത്രഗാനത്തെ ഭാവകാവ്യത്തോടിണങ്ങിനിൽക്കുന്ന രചനയായി പരിഗണിക്കുവാനുള്ള സൗന്ദര്യയുക്തി. ഈ ഭാവം വ്യക്തിയുടെ കാഴ്ചയാണ് എന്നു വരുമ്പോൾ ഉള്ളടക്കം കോളനിആധുനികതയുടെ സംസ്കാരസന്ദർഭത്തെ എഴുതുന്നു എന്നു തെളിയും. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനം ജ്ഞാനോദയയുക്തിയുടെ നിർമിതിയായ വ്യക്തിയുടെ ആത്മാഖ്യാനമാണ്; തികച്ചും ആധുനികം. മലയാളത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - ചലച്ചിത്രം തന്നെയും - കോളനിആധുനികതയുടെ സംസ്കാരത്തെ എഴുതുന്നതും കോളനിആധുനികത എഴുതുന്നതുമാണെന്നർഥം. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ എഴുതുന്ന കോളനിയുക്തിമണ്ഡലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം വർത്തമാനകേരളീയവ്യവഹാരങ്ങളുടെ അന്വേഷണമായി മാറുന്നു.

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾക്കു മുമ്പും കേരളത്തിൽ സംഗീതങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷെ, എല്ലാ മനുഷ്യർക്കും അവ കേൾക്കാൻ അവകാശമോ അനുവാദമോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. *ഇല്ല നമുക്കായൊരു സന്ധ്യ* എന്ന് കടമ്മനിട്ട എഴുതിയതുപോലെ നമുക്കായ് ഒരു സംഗീതമില്ലായിരുന്നു. അവ നമ്പൂതിരിയുടെയും നായരുടെയും ഈഴവരുടെയും പറയരുടെയും പുലയരുടെയും പാട്ടുകളായിരുന്നു; ജാതിസംഗീതങ്ങൾ. ഓരോ സംഗീതവും ജാതിക്കുള്ളിൽ ജനിച്ചുജീവിച്ചുമരിച്ചു. അവയൊന്നും കേരളത്തിന്റെ (പൊതു)സംഗീതമായിരുന്നില്ല. കേരളം തന്നെയുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഇംഗ്ലിഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ, കോളനീകരണം ഇന്ത്യൻരക്തവും ഇംഗ്ലിഷ് അഭിരുചികളുമുള്ള പ്രജകളെ നിർമിച്ചെടുത്തു.[2] ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കും ഇന്ത്യക്കാർക്കുമിടയിൽ സംസ്കാരദല്ലാളാ(cultural comprador)യാണ് ഈ പ്രജയെ കോളനീകരണം സങ്കൽപ്പിച്ചത്. വാഴ നനയ്ക്കുമ്പോൾ ചീരയും നനയും. കോളനിപ്രജകൾ, അങ്ങനെ ആത്മബോധമുള്ള ആധുനികവ്യക്തികളായി പരുവപ്പെട്ടു. അവരുടെ ഭാവനാസമൂഹമായി കേരളം എന്ന ജനതയും പ്രദേശവും ഉയർന്നുവന്നു. ഈ വ്യക്തിയുടെ ആത്മാഖ്യാനവും ആത്മസാധൂകരണവുമായി പുതുസാംസ്കാരികരൂപങ്ങളും ഉരുവമാർന്നു. നോവൽ, ചെറുകഥ, സിനിമ എന്നിവ ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ടതാണ്. ഈ വ്യക്തിതന്നെയാണ് കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെ ആത്മചൈതന്യമായിത്തീർന്നതും. അങ്ങനെ കോളനിആധുനികത രൂപപ്പെടുത്തിയ രണ്ടു സവിശേഷ വ്യവഹാരങ്ങളാണ് കേരളം എന്ന പ്രദേശവും സിനിമ എന്ന ദൃശ്യകലയും. ഈ ജ്ഞാനമേഖലയിലാണ് ചലച്ചിത്രസംഗീതം എന്ന എല്ലാവർക്കും കേൾക്കാവുന്ന പൊതുസംഗീതം ഉരുവപ്പെട്ടത്. ജനതയുടെ ആത്മബോധത്തെ അത് കെട്ടഴിച്ചുവിട്ടു. ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തെ കേരളത്തിന്റെ സംഗീതം എന്നു വിളിക്കാം. തികച്ചും ആധുനികം. അങ്ങനെ കേരളത്തിന്റെ ഈ (ആധുനിക)സംഗീതം അങ്ങനെ *നീലക്കുയിലിൽ*(1954) തുടങ്ങുന്നു.

ശോകത്തിന്റെ നാനാർഥങ്ങൾ

തൊള്ളായിരത്തമ്പതുകൾ മുതലുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ആഭ്യന്തരഭാവം ശോകമായിരുന്നു എന്നു സൂചിപ്പിച്ചു. എന്തുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ ശോകധാര? അതും, *ആരൊരാളെൻ കുതിരയെക്കെട്ടുവാൻ?* എന്നും *ചക്രവാളത്തിൻ മതിൽക്കെട്ടിന്മേൽക്കയ്യുംകുത്തി/ നിൽക്കും ഞാൻ പ്രപഞ്ചത്തിൻ ഭ്രമണം നിയന്ത്രിക്കാൻ* എന്നും ഉച്ഛൃംഖലമായി പാഞ്ഞ മരണമില്ലാത്ത മനുഷ്യവീര്യം ത്രസിച്ചുനിൽക്കുമ്പോൾ, നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഉഗ്രവൈദ്യുതി നിറഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോൾ? ഇതറിയണമെങ്കിൽ ഈ ശോകം സൂക്ഷ്മത്തിൽ എന്തായിരുന്നുവെന്നറിയണം. എന്തായിരുന്നു ആ ശോകം? നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മൗലികപ്രമാണങ്ങൾ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ ഇതിനുത്തരം കാണാനാവൂ. എന്തെല്ലാമായിരുന്നു ആ പ്രമാണങ്ങൾ? മനു

ഷ്യൻ, യുക്തിബോധം, സ്വാതന്ത്ര്യം, പുരോഗതി എന്നിങ്ങനെ ആ പ്രമാണങ്ങൾ സംക്ഷേപിക്കാം. ജാതി, മതം, ലിംഗം, ധനം എന്നിവ അടിസ്ഥാനമായ ഭേദങ്ങൾക്കതീതമായി മനുഷ്യനെ അവ ഭാവനചെയ്തു. എങ്കിലും പിൽക്കാലത്ത്, സ്വപ്നങ്ങളുടെ നിറവിലും മേൽസൂചിപ്പിച്ച ഭേദങ്ങൾ ഉഗ്രയാഥാർഥ്യങ്ങളായിത്തന്നെ ശേഷിച്ചു. *നീലക്കുയിൽ* (1954) ഈയർഥത്തിൽ നവോത്ഥാനവിമർശനത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രപാഠമായിത്തീരുന്നു. ദളിതരോടും സ്ത്രീയോടും നവോത്ഥാനം ചെയ്തതെന്ത് എന്ന് ആ സിനിമ ആധുനിക കേരളത്തെ വിചാരണചെയ്തു. (ചലച്ചിത്രപ്രമേയത്തിന്റെ ഗാനതർജമകൾ തന്നെയായ *നീലക്കുയി*ലിലെ പാട്ടുകളാണ് പ്രഥമമലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ എന്നതും മറന്നുകൂടാ)

നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ ജീവാംശങ്ങൾ

*മലയാളസംസ്കാരം ഇപ്പോഴും കാൽപനികതയുടെ മണ്ഡലത്തിലാണെന്നു തെളിയിക്കുന്നവയാണ് മലയാളസിനിമാഗാനങ്ങളുടെ പൊതുമണ്ഡല*മെന്ന് (വി.സി.ശ്രീജൻ.1999:23) അഭിപ്രായമുണ്ട്. മലയാളിയുടെ സംസ്കാരചരിത്രത്തിന്റെ നിശ്ചലത സൂചിപ്പിക്കുന്നു ഈ നിരീക്ഷണം. സാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികോത്തരതയുടെ സംസ്കാരസാന്നിധ്യം ആഴത്തിലും സമഗ്രതയിലും അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിലും മലയാളത്തിന്റെ പൊതുബോധം തരളകാൽപനികതയുടെ മണ്ഡലത്തിലാണെന്നത് ഈ സാംസ്കാരികനിശ്ചലതയുടെ കാരണങ്ങൾ അന്വേഷിക്കേണ്ടതിന്റെ അനിവാര്യതയിലേക്കു നയിക്കുന്നു. ഈ നിശ്ചലതയുടെ പ്രധാനകാരണങ്ങളിലൊന്ന് ഫ്യൂഡൽലോകബോധത്തെ ഗൃഹാതുരനിഗൂഢലോകമായി ആധുനികീകരിച്ച കോളനി സംസ്കാരയുക്തികളാണെന്നു ചലച്ചിത്രഗാനചരിത്രം ബോധ്യപ്പെടുത്തും. മനുഷ്യാവസ്ഥകൾ നിശ്ചലമായിരുന്ന നാടുവാഴിത്തലോകബോധത്തിന്റെ ജീവാംശങ്ങളാ(Fossils)ണ് കാൽപനിക തരളരൂപങ്ങളായി ഇവയിൽ സാഘോഷം പുനരെഴുതപ്പെടുന്നത്.

എങ്ങനെ നീ മറക്കും കുയിലേ (നീലക്കുയിൽ, 1954) എന്ന ഗാനം, അങ്ങനെ നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെയും കോളനിആധുനികതയുടെയും സാങ്കര്യത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ പ്രണയവിരഹങ്ങളെ എഴുതുന്നതോടൊപ്പം, സ്വപ്നം കാണാനും പ്രണയിക്കാനും തെരഞ്ഞെടുക്കാനും സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള വ്യക്തിയെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതുമാണ്. അവിടെവരെ മാത്രം. പുലയിപ്പെണ്ണിനെയാണ് ഈ വിധം സ്വപ്നം കാണാൻ അധികാരമുള്ള വ്യക്തിയായി ഗാനം സങ്കൽപ്പിക്കുന്നത്. ഈ വ്യക്തി കോളനിആധുനികതയുടെ യുക്തികൾ നിർവചിച്ച പൗരനുമാണ്. ഇന്ദുലേഖയുടെ തന്മാസ്ഥാപനശ്രമങ്ങൾ ഇതോട് ചേർത്ത് ഓർമിക്കേണ്ടതാണ്. നാരായണഗുരു സൂചിപ്പിച്ച സന്യാസം മാത്രമല്ല, പ്രണയവും കേരളീയകീഴാളന് നൽകിയത് കോളനീകരണമാണെന്നു സാരം. പാരമ്പര്യം അഥവാ നാടുവാഴിത്തഅബോധത്തിന്റെ പിരിമുറുക്കം

ഈ പാട്ടിൽ ചുഴികുത്തുന്നുണ്ട്. അധ്യാപനം എന്ന കോളനിആധുനികതാ വ്യവഹാരങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ജീവിക്കുമ്പോഴും ഫ്യൂഡൽഅബോധം ഒരു പിരി മുറുക്കമായുണ്ട്. ഇന്ത്യയുടെ(കേരളത്തിന്റെയും) ആധുനികത പാരമ്പര്യ ത്തിന്റെയും കോളനിആധുനികതയുടെയും സാങ്കര്യമായിരുന്നു; ഇന്ത്യൻര ക്തമുള്ള ഇംഗ്ലീഷ്പൗരൻ.

ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഈണം, മലയാളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളുടെ സംസ്കാരത്തിൽനിന്ന് രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതാണ്. കീഴാളജീവിതത്തിന്റെ ഈ ഗാന/ താളസംസ്കൃതി സെല്ലുലോയ്ഡിലൂടെ കേരളീയപൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഭാഗ മായി മാറുന്നുവെന്നും പറയാം. കോളനീകരണം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ, നാട്ടു മൊഴിയീണങ്ങളുടെയും താളങ്ങളുടെയും ഈ മഹാമൂലധനം നവമുതലാ ളിത്തത്തിന്റെ കമ്മട്ടത്തിൽ ആഗോളവിപണിയിലേക്ക് തർജമ ചെയ്തപ്പോ ഴാണ് ഓസ്കർ, പാട്ടുമിടുക്കിന്റെ പുഷ്പരഥത്തിൽ ഇന്ത്യയിലേക്കെത്തിയത്. കോളനിപൂർവസന്ദർഭത്തിൽ ഈ പൊതുമണ്ഡലം പെണ്ണിനും കീഴാളനും തീർച്ച യായും അപ്രാപ്യമായിരുന്നുവെന്നും ഓർമിക്കാം. ചുരുക്കത്തിൽ ഗാനത്തിന്റെ ഈണവും സാഹിത്യവും കോളനീകരണം രൂപപ്പെടുത്തിയ വ്യക്തിയുടെ നിർമിതിയും ആ വ്യക്തിയെ നിർവചിക്കുന്നതുമാണ്. സിനിമയുടെ പ്രമേയ സന്ദർഭങ്ങളും ഈ പ്രകരണത്തെ എഴുതിയവയാണെന്നും മറന്നുകൂടാ.

പ്രജയും പൗരനും

കമ്യൂണിസ്റ്റ്, പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം ഈ വ്യക്തിയെ മറ്റൊരുവിധം പുതുക്കിപ്പണിതു. അവിടെയാണ് അടിമമനു ഷ്യൻ, തൊഴിലാളിയായി മാറിയത്. തൊഴിലാളി, പ്രവൃത്തിമൂലധനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പുതുതായി നിർവചിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യനാണ്. നാടുവാഴിത്തം മുതലാളിത്തത്തിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്ന സന്ദർഭം. സ്വന്തം കാര്യങ്ങൾ സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നതോടൊപ്പം ലോകത്തെ സ്വന്തം ഭാവനയിൽ ഉരുക്കിവാർക്കു കകൂടി ചെയ്യുന്ന ആത്മശിൽപിയായ ഈ മനുഷ്യൻ അമ്പതുകൾമുതലുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഉണർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യനിർണയനത്തിന്റെ ഈ യുക്തികൾ കേരളീയസംസ്കാരത്തിൽ പൊതുബോധമായിത്തീർന്നത് ഗാനവ്യവഹാരത്തിന്റെകൂടി പ്രവർത്തനഫലമാണ്. കുതിരപ്പുറമേറി കുതി ച്ചുവരുന്ന മരണമില്ലാത്ത മനുഷ്യൻ മനുഷ്യസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിജൃം ഭിതബിംബമായി കേരളീയസംസ്കാരത്തിൽ വ്യാപിച്ചുനിന്നു.

പ്രേമിച്ചു പ്രേമിച്ചു നിന്നെ
ഞാനൊരു ദേവസ്ത്രീയാക്കും
കാടായ കാടുകൾ മുഴുവൻ ഞാനൊരു
കതിർമണ്ഡപമാക്കും...(തോക്കുകൾ കഥ പറയുന്നു,1968).

പ്രേമം എന്ന ആധുനികവ്യവഹാരത്തിന്റെ ബലം ലോകത്തെ സ്വർഗമാക്കാൻ മനുഷ്യനെ കരുത്തനാക്കുന്നു. ദേശീയതയുടെ സന്ദർഭത്തിൽ ഇത് മറ്റൊരു

വിധം മാറുന്നു. പ്രേമം വ്യക്തിയിൽ നിന്ന് ദേശത്തിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ സ്വകാര്യാനുഭവം ദേശീയാനുഭൂതിയായിത്തീരുന്നു. പൗരന്റെ അപരമായി ദേശം ഉയിർക്കുന്നു. അങ്ങനെ ദേശസ്നേഹം, ദേശീയത എന്നിങ്ങനെ പ്രേമത്തിന് പര്യായങ്ങൾ ജനിക്കുന്നു. *ഗംഗാ യമുനാ....*(ഹോട്ടൽ ഹൈറേഞ്ച്,1968) എന്ന പാട്ട് ശ്രദ്ധിക്കുക.

ഈ യാഗശാലതകർക്കാനെത്തും
സായുധപാണികളേ
കയ്യിലുയർത്തിയ ഗാണ്ഡീവവുമായ്
വരുന്നു ഭാരതപൗരൻ.

പുതിയ രാഷ്ട്രത്തിനുടമയായ പൗരൻ ഉണർന്നുകഴിഞ്ഞു. രാഷ്ട്രംതന്നെ താൻ എന്നു കരുതുന്ന, രാഷ്ട്രത്തിനുവേണ്ടി ആത്മബലിനൽകാൻ സന്നദ്ധനാണ് ഈ പൗരൻ. ആത്മവീര്യവും പരിഹാസവുമായാണ് മറ്റൊരു പാട്ടിൽ ഈ ബോധം ഉയിർക്കുന്നത്. *പരശുരാമൻ മഴുവെറിഞ്ഞുനേടിയതല്ല/ നദികൾ വന്നു തിരുമുൽക്കാഴ്ച നൽകിയതല്ല...ഈ മലയാളം*(1969) എന്ന് ബ്രാഹ്മണമതം നിർമിച്ചുറപ്പിച്ച ഐതിഹ്യങ്ങളെ മനുഷ്യന്റെ നിർമാണശക്തി മുൻനിർത്തി അടിപിളർത്തുന്നു. ബ്രാഹ്മണമതത്തിന്റെ ദാനമല്ല കേരളം എന്ന് ചരിത്രത്തിന്റെ കർതൃത്വങ്ങളെ അത് ഉറപ്പിക്കുന്നു. നവോത്ഥാനം രൂപപ്പെടുത്തിയ മനുഷ്യന്റെ ആത്മബലമാണ് ഇത്. യുക്തി, അതിന് കടന്നെത്താനാവാത്ത ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിലെന്ന് ഉറപ്പിച്ച ലോകബോധം. അങ്ങനെ, ദേശത്തിന്റെ(ലോകത്തിന്റെയും)നിർമാണവീര്യമായി വളർന്ന മനുഷ്യന്റെ ആത്മശക്തി ഇരമ്പുന്ന മറ്റൊരു സന്ദർഭം കാണുക. ബ്രാഹ്മണമതത്തിന്റെയും ജന്മിത്തത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രിമങ്ങ(ideologemes)ളെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നു ഈ ഗാനം.

മലയാളക്കരകടലിലുയർന്നത്
മഴുവെടുത്തെറിഞ്ഞിട്ടല്ല-രാമൻ
മഴുവെടുത്തെറിഞ്ഞിട്ടല്ല
അല്ല, അല്ലേ അല്ല.
മലയാളത്തിലെ മണ്ണുചുവന്നത്
മുറുക്കിത്തുപ്പീട്ടല്ല -ജന്മികൾ മുറുക്കിത്തുപ്പീട്ടല്ല
അല്ല, അല്ലേ അല്ല.
ഈ മണ്ണു ചുവപ്പിച്ചതാര്? ഈ മുത്തു മുളപ്പിച്ചതാര്?
ആര്?ആര്? ആര്?
പ്രകൃതിയെ രക്തത്തൊടുകുറി
ചാർത്തിയ തൊഴിലാളീ... (ഇങ്കിലാബ് സിന്ദാബാദ്, 1971)

എന്ന് പുതിയ മനുഷ്യന്റെ ഉയിർപ്പാണതിന്റെ ബലം. ആത്മശിൽപ്പിയായ തൊഴിലാളി എന്ന പുതിയ (വർഗ)മനുഷ്യന്റെ ആത്മഗാഥയാണത്. നിഷേധിയുടെ കുതിച്ചുപായുന്ന മനുഷ്യേച്ഛ പാട്ടായിമാറുന്നു. *പ്രളയപയോധിയിൽ...*(മഴക്കാറ്,1973) എന്ന പാട്ട് ശ്രദ്ധിക്കുക.

മന്വന്തരങ്ങൾ ജനിച്ചുമരിക്കുമീ
മൺമതിൽക്കെട്ടിനു മുകളിൽ
ഋതുക്കൾ നിൻപ്രിയമാനസപുത്രികൾ
ഇടംവലം നിൽക്കും തേരിൽ
സൗരയൂഥങ്ങളിൽ നീ വന്നും വിതയ്ക്കും
സൗരഭ്യമെന്തൊരു സൗരഭ്യം!
ഇനിയെത്ര വസന്തങ്ങൾ കൊഴിഞ്ഞാലും
ഈ സൗരഭ്യമെനിക്കുമാത്രം...

മനുഷ്യന്റെ അഭൗതികശരീരമായി പ്രകൃതി നിറസാന്നിധ്യമാകുന്ന ലോകബോധം ഈ പാട്ടിൽ ഊറിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യനെ പ്രകൃതിയുടെ അപരമായി സ്ഥാപിക്കുന്ന പ്രപഞ്ചബോധം പങ്കിടുന്നു. മുതലാളിത്തം രൂപപ്പെടുത്തിയ ഈ അധൃഷ്യമനുഷ്യൻ *ദന്തഗോപുരം തപസ്സിനു തിരയും ഗന്ധർവ കവിയല്ല ഞാൻ...*(ഭൂമിദേവി പുഷ്പിണിയായി,1974) എന്ന പാട്ടിൽ ഇത് മറ്റൊരുവിധം പൂക്കുന്നു.

കാലത്തിൻ കൈനഖക്കല പതിയാത്തൊരു
കവിതയുണ്ടോ വിശ്വകവിതയുണ്ടോ?
മനുഷ്യന്റെ സങ്കൽപ്പഗന്ധമില്ലാത്തൊരു
മന്ത്രമുണ്ടോ വേദമന്ത്രമുണ്ടോ?

എന്ന് ആധുനികത മനുഷ്യനെ ചരിത്രത്തിന്റെ ഏജൻസിയാക്കുന്നു; ലോകത്തിന്റെ ശിൽപ്പി. മനുഷ്യഭാവന തീർത്തതല്ലാതെ ഈ ലോകത്ത് മറ്റൊന്നും-ദൈവം പോലും-ഇല്ലെന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്നു. യാഥാർഥ്യത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ തലങ്ങളിൽ അഴിച്ചുപണിത് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ക്രിയാനിഷ്ഠജീവിതത്തിന്റെ ഉടമയായ മനുഷ്യൻ. *മനുഷ്യൻ മതങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു*(അച്ഛനും ബാപ്പയും,1972) എന്ന പാട്ടും ഇതിനോട് ചേർത്ത് ആലോചിക്കാം. *ഇതിഹാസങ്ങൾ ജനിക്കുംമുമ്പെ...*(ചുവന്ന സന്ധ്യകൾ,1975) തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ ഇതിന്റെ മറുദേശങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

മുതലാളിത്തം ദൈവത്തെ ലോകത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽനിന്ന് പുറത്താക്കി അവിടെ മനുഷ്യനെ സ്ഥാപിച്ചു. ദൈവത്തിന്റെ മരണം; മനുഷ്യന്റെ ജനനം. (*യാന്ത്രികപുനരുൽപ്പാദനയുഗത്തിലെ കല* എന്ന വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിന്റെ പ്രബന്ധം ഓർമിക്കാം) ശാസ്ത്രം, സാങ്കേതികശാസ്ത്രം എന്നിവയുടെ ഉണർച്ച മനുഷ്യനെ ദൃഷ്ടാവിൽനിന്ന് സ്രഷ്ടാവിലേക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിച്ചു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയിൽ വന്ന വ്യവസായവിപ്ലവം നാടുവാഴിത്തഘടനയിലധിഷ്ഠിതമായ ലോകത്തെ അടിമുടി മാറ്റിത്തീർത്തു. തത്വചിന്ത ഈ വിച്ഛേദത്തെ ദൈവത്തിന്റെ മരണം എന്ന് വിളിച്ചു. മാനവികതാവാദം എന്ന ചിന്താപദ്ധതി ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ആഴവേഗങ്ങൾ വർധിപ്പിച്ചു. യന്ത്രയുഗവും ശാസ്ത്രസങ്കേതങ്ങളും ചേർന്ന് മനുഷ്യാവയവങ്ങളെ സൂക്ഷ്മബലിഷ്ഠങ്ങളാക്കി. ഇച്ഛാശക്തികൊണ്ട് ലോകത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്ന ആത്മശിൽപ്പി

യായിത്തീർന്നു മനുഷ്യൻ എന്നു ചുരുക്കം. ദൈവത്തിന്റെ ലോകം കല്ലിന്മേൽ കല്ലവശേഷിക്കാതെ ഭസ്മീകരിക്കപ്പെട്ടു. മുതലാളിത്തം എന്ന ഈ ചരിത്രമാണ് മേൽസൂചിപ്പിച്ച പാട്ടുകളുടെ അനുഭൂതിമേഖല. അധൃഷ്യനായ ഈ മനുഷ്യന്റെ ആത്മകഥയാണ് സാഹിത്യത്തിൽ കാൽപനികത എന്ന അനുഭൂതിമേഖലയായിത്തീർന്നതെന്നർഥം. ഈ പാട്ടുകളിൽ ത്രസിച്ചുണരുന്ന പൊരുൾ ഇതുതന്നെ.

റിക്ഷാവാലാ ഓ റിക്ഷാവാലാ എന്ന (ഓടയിൽനിന്ന്,1965) പാട്ട് ഓർമിക്കുക. *കൊല്ലംവണ്ടിക്ക് കുഞ്ഞാണ്ടിക്കൊരു കോളുകിട്ടി* എന്ന് ആഹ്ലാദത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന പാട്ട്, *അരപ്പണം കാശ്തന്നത് മുഖത്തെറിഞ്ഞു ഞമ്മള് മുഖത്തെറിഞ്ഞു* എന്ന് ആത്മാഭിമാനം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പക്ഷെ, വിഷാദഗ്രസ്തമാണ് ഈ ആത്മാഭിമാനവിളംബരം.

വണ്ടിക്കാളകളല്ല ഞങ്ങൾ വണ്ടിക്കാളകളല്ല;
മരക്കുരിശുമായ് മലകൾ ചവിട്ടും മനുഷ്യപുത്രന്മാർ,
ഞങ്ങൾ മനുഷ്യപുത്രന്മാർ!

എന്ന് പാട്ട് അവസാനിക്കുന്നു. ഈ പാട്ട് മനുഷ്യസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായി രക്തസാക്ഷിയായ പഴയൊരു മനുഷ്യന്റെ തിളയ്ക്കുന്ന ഓർമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഒപ്പം വർത്തമാനത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യബിംബമായ തൊഴിലാളി എന്ന വർഗമനുഷ്യനെ ചരിത്രയുക്തിയായി തെളിയിച്ചുണർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ, സ്വാതന്ത്ര്യസംഗരങ്ങളുടെ ആദിരൂപങ്ങളെ മതത്തിന്റെ നിഗൂഢലോകങ്ങളിൽനിന്ന് മനുഷ്യസാധ്യതകളുടെ ചരിത്രത്തിലേക്ക് വിളിച്ചുണർത്തുന്നു. ദേവലോകത്തിന്റെ അഗ്നി ജനതയ്ക്കായി പിടിച്ചെടുത്ത പ്രൊമിത്യൂസിന്റെ കരൾ ഈ പാട്ടിന് ഊർജമായി നിൽക്കുന്നുവെന്നു പറയാം. ഈ കാഹളനാദത്തിന്റെ സൂചന, ഭൂതകാലത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യബിംബങ്ങളെ വർത്തമാനത്തിന്റെ മുറ്റത്തിരുത്തി വിചാരണ ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം വർഗബോധത്തിന്റെ പുതിയ എടുപ്പുകൾ പടുത്തുയർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യസംഗരങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മവും അസന്നിഹിതവുമായ ചരിത്രം തന്നെയാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ ജീനിയസ്. നമ്മുടെ സഞ്ചിതസംസ്കാരത്തിന്റെയും സ്മൃതിമേഖലകളുടെയും ആദിരൂപങ്ങളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നു ഈ പാട്ടിന്റെ അബോധം. ഉഗ്രദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ നിറവിലും രക്ഷകന്റെ ഓർമ സൂക്ഷിക്കുന്ന മനുഷ്യരാണവർ. രക്ഷകന്റെ വരവ് ഇവിടെ ഒരു സ്വപ്നമാണ്. വാഗ്ദത്തഭൂമി കൈയെത്തുംദൂരത്താണെന്ന പ്രത്യാശ കഠിനദാരിദ്ര്യത്തെയും ചൂഷണത്തെയും ശരീരത്തിൽ സഹിക്കാൻ അവരെ ബലിഷ്ഠരാക്കുന്നു. നവോത്ഥാനയുഗത്തിന്റെ അബോധം അഥവാ മനസ്സാക്ഷിയാണിത്. നിറഞ്ഞിരിക്കിലും ദരിദ്രമീ രാജ്യം. ത്യാഗോന്മാദിയായ ആദർശവും പരിഹരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത യാഥാർഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ഈ കഠിനവൈരുധ്യം, നവോത്ഥാനയുഗത്തിന്റെ മനസ്സാക്ഷി, അത് പാട്ടിൽ ശോകമായി നിറയുന്നു. ഒരു ഇടതുപക്ഷഅബോധം രൂപപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരുന്ന കേരളസമൂഹത്തിൽ, വിമോചന

സമരം(1957), കമ്യൂണിസ്റ്റ്പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പിളർപ്പ്(1964)എന്നിവയെല്ലാം ചേർന്ന് ഏൽപ്പിച്ച കഠിനമായ ആഘാതങ്ങൾ ഈ ശോകത്തെ പ്രവൃദ്ധവുമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സഹജാതരുടെ മൊഴികൾ സംഗീതമാവുന്ന കാലം സ്വപ്നം മാത്രമാണെന്ന ബോധം വിഷാദമായി ഊറിക്കൂടി. നീലക്കുയിൽ പാടുന്നത്, നിന്നോടു ഞാനൊരു കിന്നാരം ചോദിക്കാം എന്നാണ്. ചോദിക്കും എന്ന ആത്മബന്ധത്തിന്റെ ഉറപ്പല്ല, ചോദിക്കാനിടയായേക്കാം എന്ന നീട്ടിവയ്ക്കലാണത്; നവോത്ഥാനം നീട്ടിവയ്പ്പിച്ച പ്രതീക്ഷകൾ. *പ്രവാചകന്മാരേ പറയൂ, പ്രഭാതമകലെയാണോ* (അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ, 1971) എന്ന പാട്ടിലും ഈ നീട്ടിവയ്ക്കലിന്റെ വിഷാദം നിറയുന്നുണ്ട്. കാണുക,

ഭാവിചരിത്രം തിരുത്തിയെഴുതും ഭാരതയുദ്ധഭൂവിൽ
ഇടയൻ തെളിച്ചൊരു ചൈതന്യചക്രരഥം
തകർന്നുവീഴുന്നു, മണ്ണിൽ തകർന്നുവീഴുന്നു
ഈ കുരുക്ഷേത്രത്തിൽ ആയുധമില്ലാതെ
അർജുനൻ നിൽക്കുന്നൂ
തത്വശാസ്ത്രങ്ങൾ
ഏതോ ചിതയിൽ കത്തിയെരിയുന്നൂ...

വാഗ്ദത്തഭൂമിയെന്ന സ്വപ്നം മാത്രമല്ല, സ്വപ്നത്തെ നിർണയിച്ച വ്യവഹാരങ്ങളും ഭസ്മീകരിക്കപ്പെട്ടു. വിശ്വാസങ്ങളുടെയും പ്രത്യാശകളുടെയും ഈ തകർച്ചയുളവാക്കിയ മുറിവുകളുടെ സൂക്ഷ്മചരിത്രമാണ് പാട്ടിലെ അനുഭൂതിമേഖല.

മനുഷ്യൻ മതങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചൂ(1972) എന്ന പാട്ട് ഈ ലോകവും അതിലെ സമസ്തസ്ഥാപനങ്ങളും മനുഷ്യനിർമിതിയാണെന്ന ലോകബോധത്തിന്റെ വിളംബരമാണ്. ദൈവകേന്ദ്രിതമായ ഫ്യൂഡൽലോകത്തെ ഉടച്ച് തകർക്കാൻപോന്ന നവലോകക്രമത്തിന്റെ നിർമാണോർജം അതിൽ ത്രസിക്കുന്നു. തത്വചിന്തകർ പലമട്ട് വ്യാഖ്യാനിച്ചുറപ്പിച്ച ലോകത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കാൻപോന്ന മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയും കർമശേഷിയുമാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ സാംസ്കാരികഅബോധം. അത് അജയ്യനായ മനുഷ്യനെ ചരിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥനാക്കുന്ന വിപ്ലവപ്രവർത്തനമാണ്. അത്, പക്ഷെ, മനുഷ്യഭാവനയുടെ സംഹാരാത്മകത എന്ന വിഷാദത്തിനു വഴിയൊരുക്കുന്നു എന്ന വിപരീതത്തെയും കാണാതെ പോകുന്നില്ല. *ഈ യുഗം കലിയുഗം* (വാഴ്വേമായം, 1970) എന്ന പാട്ടിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു സന്ദർഭമുണ്ട്:

മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ സ്നേഹിക്കുമ്പോൾ
മനസ്സിൽ ദൈവം ജനിക്കുന്നു
മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ വെറുക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ
മനസ്സിൽ ദൈവം മരിക്കുന്നു.

ദൈവം എന്ന പ്രപഞ്ചകേന്ദ്രത്തെ പുനഃസംവിധാനത്തിലൂടെ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളുടെ പുനർനിർമാണം ഭാവനചെയ്യുന്ന ഈ ഗാനം, മനുഷ്യനെയും ദൈവത്തെയും പുതിയ കണ്ണുകൾ കൊണ്ടു കാണുന്നു. അപ

രനെക്കുറിച്ചുള്ള പരിഗണന - ജനായത്തബോധം - ഇതിലുണ്ട്. ഭാരതീയ മായ-ആശയവാദസങ്കൽപത്തിലെ-മനുഷ്യനെ അതു തിരുത്തുന്നു. കർമ ത്തിലൂടെ സ്വയം നിർവചിക്കുന്ന ആത്മശിൽപിയായ മനുഷ്യനെ സങ്കൽപ്പി ക്കുന്നു. ഈ ഗാനത്തിൽ തന്നെ,

നിത്യമാം പകലിനെ നയിക്കും വെളിച്ചമേ
നീയും മനുഷ്യനും ഒന്നു ചേരും,
ഒരുനാൾ ഒന്നു ചേരും... എന്നും കേൾക്കാം.

ഇവിടെ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നിർമാണകവാടങ്ങളിലേക്കു വളർന്നു നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യനെ ഭാവന ചെയ്യുകയാണ് ഗാനം. വെളിച്ചവും മനുഷ്യനും ഒന്നുചേരുന്ന ഈ ലോകം, തത്വാന്വേഷണത്തിന്റെ ചരിത്രവും പുതിയ മനു ഷ്യന്റെ അധൃഷ്യമായ ഇച്ഛാശക്തിയും പണിതെടുക്കുന്ന നവലോകഭൂപടമാ ണ്. അപരന്റെ ശബ്ദം സംഗീതമായാസ്വദിക്കുന്ന പുതിയ ഭൂഭാഗക്കാഴ്ച കൾ ഇതിൽ തുളുമ്പിനിൽക്കുന്നു.

ജനിച്ചുപോയി മനുഷ്യനായ് ഞാൻ
എനിക്കുമിവിടെ ജീവിക്കേണം
ഒരുനാൾ മരിക്കുവോളം...
മരിച്ചുചെന്നാൽ സ്വർഗകവാടം
തുറക്കുമത്രേ ദൈവം പക്ഷേ,
പിറന്ന മണ്ണിൽ മനുഷ്യപുത്രനു
നിറഞ്ഞ ദുഃഖം മാത്രം..
ഗീതയിലുണ്ടോ ബൈബിളിലുണ്ടോ
ഖുറാനിലുണ്ടോ പറയൂ... (കുറ്റവാളി,1970)

ഇത്, മതങ്ങൾ മയക്കിക്കിടത്തിയ മനുഷ്യന്റെ ദീനമെങ്കിലും ഉറച്ചു വരുന്ന ഉയിർപ്പിന്റെ ശബ്ദചരിത്രമാണ്; അജയ്യമനുഷ്യേച്ഛയുടെ ശബ്ദചരിത്രം. മനുഷ്യന്റെ അജയ്യതയും സൃഷ്ടിപരതയും അധൃഷ്യമായ ഇച്ഛാശക്തിയും ഈ പാട്ടിന്റെ ഉപ്പാണ്. മതവിമർശനത്തിണ് എല്ലാ വിമർശനങ്ങളുടെയും ആരംഭം എന്ന് മാർക്സ്. മതവിമർശനം ആധുനിതകയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയ ങ്ങളിൽ പ്രഥമമാണ്. നവോത്ഥാനമായി ഇന്ത്യയിൽ പ്രവർത്തിച്ചതും ഈ വ്യവഹാരങ്ങൾ തന്നെ. പ്രത്യാശയുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾക്കപ്പുറം അന്നമായി ത്തീരാൻ കഴിയാത്തതും ഭരണകൂടസ്ഥാപനമായിത്തീർന്നതുമായ മത ത്തിന്റെ വിമർശനം എന്ന ആധുനികതാമൂല്യം അങ്ങനെ ഈ പാട്ടിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഇതിനോട്, *കാറ്റടിച്ചൂ കൊടുങ്കാറ്റടിച്ചൂ*(തുലാഭാരം,1968) എന്ന പാട്ടുകൂടി ചേർത്തു വായിക്കണം.

മനുഷ്യനെ സൃഷ്ടിച്ചതീശ്വരനാണെങ്കിൽ
ഈശ്വരനോടൊരു ചോദ്യം
കണ്ണുനീർക്കടലിലെ കളിമൺദ്വീപിതു
ഞങ്ങൾക്കെന്തിനു തന്നൂ?

പഴയ ഇയ്യോബിന്റെ ധർമവ്യസനത്തിൽനിന്നുയിർത്ത സംശയമല്ല ഇത്. പ്രത്യുത, മുതലാളിത്തആധുനികത ഉരുവപ്പെടുത്തിയ വ്യക്തിമനുഷ്യന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖതയും യുക്തിബോധവും നടത്തുന്ന നവലോകമിർമാണമാണിത്. ദൈവകേന്ദ്രിതവ്യവഹാരങ്ങളുടെ അടിതകർക്കുന്ന സാമൂഹ്യപ്രയോഗം. അതാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ ആഭ്യന്തരചൈതന്യധാര. നവോത്ഥാനപൂർവലോകം കെട്ടിയുയർത്തിയ മതാധികാരത്തിന്റെ ആശയക്കോട്ടകളെ അത് നിലത്തടിക്കുന്നു. നിസ്വന്റെ തീയെരിയുന്ന സന്ദേഹങ്ങൾകൊണ്ട് ഇഹപരലോകങ്ങളുടെ ശീതളച്ഛായകൾ എറിഞ്ഞുടയ്ക്കുന്നു. മനുഷ്യേച്ഛയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരചരിത്രം.

ആരൊരാളെൻ കുതിരയെക്കെട്ടുവാൻ?
ആരൊരാളതിൻ മാർഗം മുടക്കുവാൻ?
ദിഗ്വിജയത്തിനെൻസർഗശക്തിയാ
മിക്കുതിരയെ വിട്ടയയ്ക്കുന്നു ഞാൻ

എന്ന് കവിത എഴുതിയതും ഇതേ മനുഷ്യനാണ്. അപ്പോൾ, അതൊരു ലോകബോധമായിരുന്നു. കമ്യൂണിസത്തിന്റെ ഇടിമിന്നൽപ്പിണരുകൾ പൂത്തുനിന്ന പുതുലോകം. പുതിയ ആകാശം പുതിയ ഭൂമി.

യുക്തി,സമത്വം,സ്വാതന്ത്ര്യം,ശാസ്ത്രബോധം എന്നിങ്ങനെ നവോത്ഥാനാശയങ്ങൾ ഉഴുതിട്ട മണ്ണും ആകാശവും തന്നെയാണ് ഈ ഗാനങ്ങളായി എഴുതപ്പെടുന്നതും പുതുക്കപ്പെടുന്നതും. വ്യക്തി സാമൂഹികമനുഷ്യനായി സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്നാണിതിനർഥം. തൊഴിലാളി എന്ന വർഗതന്മയ്ക്കുടമയായ ആധുനികമനുഷ്യനെ രൂപപ്പെടുത്തിയ യുക്തികളായി പ്രവർത്തിക്കുകയായിരുന്നു ഭാവനയിൽ ഈ ഗാനങ്ങൾ. ഈ സംക്രമണദശയുടെ വൈരുധ്യങ്ങൾ ആത്മസംഘർഷങ്ങളായി പാട്ടുകളിൽ ഘനീഭവിക്കുന്നു. അതാകട്ടെ പാരമ്പര്യവും ആധുനികതയും തമ്മിലുള്ള വിടവായും ജീവിതവും മരണവും തമ്മിലുള്ള അഭിമുഖമായും സാന്ദ്രീഭവിക്കുന്നു. നെല്ല് പച്ചനോട്ടിനു വഴിമാറുന്നു. അപ്പോൾ, നാം കാണുന്ന സങ്കൽപ്പനാകമല്ലീയുലകം എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഈ ബോധ്യമാണ് ശോകമായി ഭവിച്ചത്.

ഈ വിഷാദത്തിന്റെ അവതാരഭേദങ്ങൾ ആറാടിനിൽക്കുന്ന *താമസമെന്തേ വരുവാൻ* (ഭാർഗവീനിലയം,1964), *അല്ലിയാമ്പൽക്കടവിലിന്നരയ്ക്കു വെള്ളം*(റോസി,1965),*സ്വർണച്ചാമരം വീശിയെത്തുന്ന സ്വപ്നമായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ* (യക്ഷി,1968) തുടങ്ങിയ പ്രണയഗാനങ്ങൾ, ഏകഭാവത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണസൗന്ദര്യമുൽപ്പാദിപ്പിച്ചത് നാലുകെട്ടിലെ മനുഷ്യനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചായിരുന്നില്ല മറിച്ച്, സ്വന്തം മാനസലോകങ്ങളെയും ഇണയെയും സ്വയം നിർണയിക്കാനധികാരവും സ്വാതന്ത്ര്യവും കൈമുതലാക്കിയ ആധുനികവ്യക്തിയെ ആധാരമാക്കിയായിരുന്നു.

യുവജനഹൃദയം സ്വതന്ത്രമാ-
ണവരുടെ കാമ്യപരിഗ്രഹേച്ഛയിൽ

എന്ന് ആശാൻ ഭാവനചെയ്ത കാമ്യപരിഗ്രഹേച്ഛുക്കളായ യുവതീ യുവാക്കൾ ലിബറൽമാനവികതയുടെ ഉൽപ്പന്നങ്ങളാണെന്ന് തായാട്ടുശങ്കരൻ (2000.) ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചത് ഈ സന്ദർഭത്തോട് ഇണക്കിവായിക്കുമ്പോൾ ഗാനങ്ങളുടെ സംസ്കാരസന്ദർഭം കൂടുതൽ തെളിവാർന്നുവരും.

*കല്യാണിക്കുട്ടിയെ പന്നിയെയോ മറ്റോ ഓടിച്ചുപിടിക്കുന്നതു പോലെ പിടിച്ചകത്താക്കി*സംബന്ധം നടത്താൻ കഴിയുന്ന സൂരിനമ്പൂതിരിക്ക് പക്ഷേ ഇന്ദുലേഖയെ ഇങ്ങനെ ഓടിച്ചുപിടിക്കാൻ കഴിയാതെ പോയതിന്റെ സാമൂഹികകാരണം ഈ ലിബറൽമാനവികതയുടെ സംസ്കാരസ സന്ദർഭത്തിലാണ് തെരയേണ്ടത്. ഇത് പഞ്ചുമേനോന്റെയും സൂരിനമ്പൂതിരിയുടെയും കേരളത്തിലല്ല, ബ്രിട്ടീഷിന്ത്യയുടെ ഭാഗമായ മലബാറിലാണ്. ഈ മലബാർ, മെക്കാളെയും വില്യം ബെൻട്രിക്കും ചേർന്ന് പുതിയ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ നിർമിച്ചെടുത്തിയ പ്രത്യയശാസ്ത്രമേഖലയുമാണ്, കോളനിആധുനികതയുടെ പൊതുമണ്ഡലമാണ്. മേൽപ്പറഞ്ഞ ഗാനങ്ങൾ അർഥോൽപ്പാദനവും സൗന്ദര്യോൽപ്പാദനവും സാധിക്കുന്നത് പ്രത്യാശാനിർഭരമായ ഈ പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നിന്ന് ഊർജമാവാഹിച്ചുമാണ്. തിരിച്ചും.

ഏതായാലും മേൽസൂചിപ്പിച്ച ശോകത്തിൽ ഒരു വ്യക്തിയുണ്ടായിരുന്നു; എല്ലാ അർഥത്തിലും ഒരു ആധുനികപൗരൻ. ഈ വ്യക്തിയുടെ ഘടന എന്തായിരുന്നു? പ്രജയിൽ നിന്ന് പൗരനിലേക്ക് പരിണാമം പൂർത്തീകരിച്ച വ്യക്തിയായിരുന്നു ഈ ശോകത്തിന്റെ പ്രഭവവും പ്രാഭവവും. പാട്ടുകളിൽനിന്ന് അറിയുക:

(1) *പ്രകാശഗോപുരവാതിൽ തുറന്നൂ*
പണ്ടു മനുഷ്യൻ വന്നൂ
വിശ്വപ്രകൃതി വെറുംകൈയോടെ
വിരുന്നു നൽകാൻ നിന്നൂ...
മണ്ണിലെ ജീവിതവനികളിൽ മുഴുവൻ
പൊന്നു വിളഞ്ഞതു കാൺകെ
സൂര്യൻ കോപംകൊണ്ടു ജ്വലിച്ചൂ
ശുക്രനു കണ്ണു ചുവന്നൂ
ഭൂമിയെ വന്നു വലംവച്ചൊരുനാൾ
പൂന്തിങ്കൾക്കല പാടീ: പറഞ്ഞയയ്ക്കൂ ദേവീ,
മനുഷ്യനെ ഒരിക്കൽ ഇവിടേക്കൂടി
(തുലാഭാരം,1968).

(2) *പരശുരാമൻ മഴുവെറിഞ്ഞുനേടിയതല്ല...*
നദികൾ വന്നു തിരുമുൽക്കാഴ്ച നൽകിയതല്ല
പേരാറും സഖികളും പെരിയാറും പുഴകളും
മാവേലിപ്പാട്ടുപാടുമീമലയാളം
(കൂട്ടുകുടുംബം,1969),

(3) *രാഷ്ട്രശിൽപ്പികൾ ഞങ്ങൾ*
തോറ്റുപിൻമടങ്ങാത്ത
തൊഴിലാളികൾ (ചലനം,1975)

ഭൂമിയെ വസുന്ധരയാക്കുന്ന നിർമാണശക്തിയായി, ദൈവത്തെപ്പോലും കൊതിപ്പിക്കുംവിധം വളർന്ന മനുഷ്യൻ ഈ പാട്ടുകളിൽ പലതായി അവതരിക്കുന്നു. നവോത്ഥാനയുക്തി, വർഗബോധം, ദേശീയതാബോധം, ബ്രാഹ്മണികപാരമ്പര്യനിഷേധം, ആധുനികശാസ്ത്രബോധത്തിലൂന്നിയുണർന്ന ഭൗതികവാദലോകബോധം, ലോകോത്ഭവസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം, ലോകത്തെ ഭാവനാത്മകം മാറ്റിത്തീർക്കുന്ന ആത്മശിൽപ്പിയായ മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയെയുടെ സാന്നിധ്യം, മനുഷ്യപ്രയത്നത്തിന്റെ മഹിമ എന്നിങ്ങനെ കോളനിആധുനികത നിർമിച്ച സാസ്കാരികഘടനകളാണ് ഈ പാട്ടുകളുടെ അബോധം.

സാമൂഹ്യജനായത്തവൽക്കരണം

ഈ ശോകം പക്ഷെ, നാടുവാഴിഘടനയിലെ ജാതിശരീരങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന ഭാവമേയല്ല. ആധുനികതയുടെ ആത്മപ്രകാശമാണത്. ബൂർഷ്വാനാഗരികത എന്നു സൂക്ഷ്മം. മലയാളകാവ്യപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് കേൾക്കുക:

ഭാവം പകർന്നു വദനം, കവിൾ കാന്തിയാർന്നു
പൂവേ! അതിൽ പുതിയ പുഞ്ചിരി സഞ്ചരിച്ചു.

ഈ പുതിയ പുഞ്ചിരി, പുതിയ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ വ്യവഹാരമാണ്. നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ അധരത്തിലല്ല, കോളനിആധുനികതയുടെ ഹൃദയത്തിലാണ് ഈ പുതിയ പുഞ്ചിരി ഉദിച്ചത്. ഉടൽ ഭാരവും പ്രേമം വിഷവുമായി കരുതപ്പെട്ട നാടുവാഴിത്തഘടന തകർന്ന് ഉടലും പ്രേമവും യാഥാർഥ്യവും സൗന്ദര്യവുമായി കാണുന്ന ആധുനികലോകബോധം ഉദിച്ചുവരുന്ന സംക്രമണസന്ദർഭമാണിത്. മോക്ഷ,പ്രണയ,ത്യാഗങ്ങളുടെ മാധ്യമം ഉടലാണ്. ഉടലും പ്രേമവുമില്ലാതെ ജീവിതമില്ല. ഉടലു വീഴുവോളം വാസനാബന്ധം തുടരുന്നുവെന്ന് ആശാൻ.

ലോകത്തെ സ്വന്തം ഇച്ഛയിൽ ഉടച്ചുവാർക്കാൻപോന്ന ആത്മബലമാർന്ന ബൂർഷ്വാവ്യക്തിയിൽ ഭവിക്കുന്ന ശോകമാണിതെന്നു സാരം. വ്യക്തിയിൽ മാത്രം ഉൽപ്പന്നമാവുന്ന ഈ ഭാവം ബന്ധങ്ങളുടെ ഘടനയിൽ സാമൂഹ്യമനസ്സാക്ഷി അഥവാ സാമൂഹ്യഅബോധമായി സാന്ദ്രീഭവിക്കുന്നു. വ്യക്തിയെയും പൗരസമൂഹത്തെ ആകെയും ഇത് ജനായത്തവൽക്കരിക്കുന്നു. ഈ പ്രകരണത്തിലാണ് ആ പാട്ടുകളുടെ പ്രസക്തിയും സാധ്യതകളും. അവ സൂക്ഷ്മാർഥത്തിൽ, രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗങ്ങളായിത്തീരുന്ന വഴി എന്നും പറയാം. പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ, ഒ.എൻ.വി എന്നിവരുടെ നാടക, സിനിമാപാട്ടുകൾ ഇടതുപക്ഷമനസ്സിന്റെ ഉദയവികാസങ്ങളിൽ സക്രിയമായി ഇടപെട്ടിട്ടുണ്ട്. *ഉഷസ്സിൻ രഥമേ, ചുവന്ന രഥമേ, ഉണരുന്ന യുഗമേ ഇതിലേ*

(ഏഴു രാത്രികൾ,1968)എന്ന പാട്ട് ഓർമിക്കാം. *ഭംഗ്യാപുലർന്നൂ ജഗത്പഥ്യ യാമുഷ/സ്സിങ്ങഞ്ചുജാതിക്കുണർച്ചവരുത്തിനാൾ* എന്ന ഋഗ്വേദമന്ത്രം ഓർമി ക്കുക.

വിഷുസംക്രാന്തിവിളക്കുകൾ കൊളുത്താൻ
ഉഷസ്സെഴുന്നേൽക്കും നേരം പുത്തൻ
ഉഷസ്സെഴുന്നേൽക്കും നേരം... (നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, 1970)

എന്ന് അത് പുത്തൻലോകോദയ-ചുവന്നലോകോദയ-വാഗ്ദത്ത ലോകം-ത്തിന് വഴി തെളിക്കുന്ന ഭാവനാചക്രവാളമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ആശാനിലെ പുതിയ പുഞ്ചിരി ബൂർഷാലോകത്തിന്റേതാണെങ്കിൽ ഇവിടെ അത് കമ്യൂണിസ്റ്റ് ലോകത്തിന്റെ ഉഷസ്സാണ്.

എല്ലാരും പാടത്ത് സ്വർണം വിതച്ചു
ഏനെന്റെ പാടത്ത് സ്വപ്നം വിതച്ചു.
സ്വർണം വിളഞ്ഞതും നൂറുമേനി
സ്വപ്നം വിളഞ്ഞതും നൂറുമേനി (നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി,1970)

ഇങ്ങനെ സ്വർണവും സ്വപ്നവും വിതയ്ക്കാൻ പുലയപ്പെണ്ണിന് അധികാരമുള്ള സംസ്കാരസന്ദർഭം ഈ പാട്ടിന്റെ അബോധമായുണ്ട്. *ഞാൻ* ആയിമാറുവാൻ ശ്വാസംമുട്ടുന്ന ഒരു *ഏൻ* ഇവിടെയുണ്ട്. (നവോത്ഥാനം ദളിതരെ അഭിസംബോധന ചെയ്ത വഴിയും ഇതിൽ കാണാം). സ്വർണവും സ്വപ്നവും ഒരേ അളവിലാണ് - നൂറുമേനിയാണ് - വിളഞ്ഞതെന്ന ബോധ്യം ഈ മണ്ണ്-ലോകം-തനിക്കും തുല്യാവകാശമുള്ളതാണെന്ന തിരിച്ചറിയലിന്റെ യുക്തിയാണ്. രാഷ്ട്രീയ,സാമൂഹ്യമണ്ഡലങ്ങളിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ്പ്രസ്ഥാനങ്ങളും സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളും, സാഹിത്യത്തിൽ തകഴിയും ദേവുമുൾപ്പെടുന്ന സോഷ്യൽറിയലിസ്റ്റ്സാങ്കേതികപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ചേർന്ന് വർഗാധിഷ്ഠിതനവലോകബോധം രൂപപ്പെടുത്തി. *തോട്ടിയുടെ മകനും*(1947) *രണ്ടിടങ്ങഴിയും*(1949) പോലുള്ള നോവലുകൾ ഓർമിക്കുക. കീഴാളസ്ത്രീ വ്യക്തിയായി വളരുന്ന ഈ സംസ്കാരസന്ദർഭത്തെ എഴുതുകയും സംസ്കാരസന്ദർഭത്താൽ എഴുതപ്പെടുകയുമാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ ഗാനമെ ന്നർഥം. മനുഷ്യത്വത്തെയും തന്മയെയും സംബന്ധിച്ച പുതിയ വ്യവഹാര ങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു ഈ ഗാനങ്ങൾ എന്നും പറയാം. ഫ്യൂഡ ലിസത്തിലെ മനുഷ്യൻ ജനാധിപത്യനാഗരികയിലെ വ്യക്തിയായും, വ്യക്തി സമൂഹമനുഷ്യനായും പരിണമിക്കുന്ന സാംസ്കാരികപ്രക്രിയ. സ്വർണവും സ്വപ്നവും, വസ്തുധനവും ഭാവനയെന്ന നിർമാണാത്മകഇച്ഛാശക്തിയും ഒരേ തുലാസിൽവച്ച് തൂക്കിനോക്കുന്നു. വസ്തുധനത്തെ മനുഷ്യഭാവന യെന്ന ഇച്ഛാധനം മാറ്റിത്തീർക്കുമെന്ന നവലോകബോധ്യം ഇതിൽ ഊറി ക്കൂടുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ, ആത്മശിൽപ്പിയായ മനുഷ്യൻ പിറന്ന വഴിയാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ അബോധം. മനുഷ്യസമത്വം, യുക്തിബോധം, അപരനോടുള്ള പരിഗണന, സ്വാതന്ത്ര്യബോധം എന്നിങ്ങനെ നവോത്ഥാനമൂല്യപ്രമാണങ്ങൾ

അങ്ങനെ സമൂഹമനസ്സാക്ഷിയായി ഊറിയുറച്ചു. ജനായത്തം എന്ന പുത്തൻ ജീവിതപ്രക്രിയയും തദനുസാരിയായ ഒരു പൊതുമണ്ഡലവും അതിലൂടെ ഉയിരാർന്നുയർന്നു.

അങ്ങനെ രൂപംകൊണ്ട പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഘടനയെന്തായിരുന്നു? അവിടെ ആരെല്ലാമായിരുന്നു താമസക്കാർ? അവരുടെ പദവികൾ എന്തല്ലാമായിരുന്നു? പെണ്ണിനും കീഴാളനും അതിൽ എവിടെയായിരുന്നു സ്ഥാനം? അവരുടെ തന്മകൾ അവിടെ എങ്ങനെ നിർണയിക്കപ്പെട്ടു? അവിടെ മനുഷ്യർക്കിടയിൽ പാരസ്പര്യത്തിന്റെ ഘടനയെന്തായിരുന്നു? ആ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളുടെ ഫലമായ മനുഷ്യന്റെ സ്വഭാവം എന്തായിരുന്നു? അവിടെ ഉയിരാർന്ന ഈ അജയ്യമനുഷ്യൻ യഥാർഥത്തിൽ ഒരു സവർണപുരുഷൻ ആയിരുന്നു.

സ്ത്രീകളും ദളിതരും

മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ച ജനായത്തം വിമർശനാതീതമായിരുന്നുവെന്നു വിവക്ഷയില്ല. മേൽസൂചിപ്പിച്ച ആധുനികപൗരൻ ഒരു സവർണപുരുഷനായിരുന്നു. അത് സ്ത്രീയോടും ദളിതരോടും പ്രവർത്തിച്ചതെന്ത് എന്ന് *നീലക്കുയിലി*ലെ(1954) പാട്ടുകൾ ബധിരനെപ്പോലും ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

പാടം പച്ചച്ചപാവാടയിട്ടപ്പോൾ
പാവം നീയെത്ര മേലോട്ടുപൊന്തി
....ഒന്നായ് തണ്ണീരിൽ നീന്തിത്തുടിച്ചതും.

വേറെയും വാങ്മയ,ദൃശ്യസാക്ഷ്യങ്ങൾ സുലഭം. പെണ്ണ് അവിടെ എല്ലാ അർഥത്തിലും തറവാട്ടമ്മമാർ. ഇത് പാട്ടിന്റെ മാത്രം പ്രശ്നമല്ല. ആദ്യം സൂചിപ്പിച്ച സാമൂഹ്യമനസ്സാക്ഷിയുടെ പ്രാപ്തഫലമാണ്. കോളനിആധുനികത മൗലികമായി യൂറോകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് മതംമാറിയ ഭാരതീയനാടുവാഴിത്തമായിരുന്നു.

സവർണതയുടെ സൗന്ദര്യവൽകരണമായിരുന്നു കോളനിആധുനികതയുടെ ഒരു ധാര. *മനയ്ക്കലെ തത്തേ* (1975)എന്നും *ഹൃദയത്തറവാടിൻ ഭാഗത്തിനെത്തിയ മധുരപ്പതിനേഴുകാരി* എന്നും അക്കാലം ഗൃഹാതുരമായത് അതുകൊണ്ടാണ്. തറവാട്! അതൊരു വലിയ സാംസ്കാരികമൂലധനമാണ്. *മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിലെ ബോക്സോഫീസ് ഹിറ്റുകളിൽ ഭൂരിഭാഗത്തിന്റെയും സാംസ്കാരികഭൂമിക തറവാടോ തറവാടിത്തമോ ആണ്. വീട്, വേഷം, ചമയങ്ങൾ, ഭാഷ, ശരീരഭാഷ, പരിസരങ്ങൾ, ആചാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ചിഹ്നവ്യൂഹങ്ങളെല്ലാം തന്നെ തറവാടിത്തത്തിന്റേതായിരിക്കണമെന്നതാണ് മലയാള സിനിമയുടെ ജനപ്രിയ സൂത്രവാക്യം. സമ്പന്നമായ തറവാടിത്തം തന്നെ വേണമെന്നില്ല, ക്ഷയിച്ച തറവാടിത്തമായാലും മതി. ദാരിദ്ര്യം പോലും തറവാടിത്തത്തിന്റെ പൊൻതൂവൽകൊണ്ട് അലങ്കരിക്കുമ്പോൾ ജനപ്രിയമായി മാറുന്നു. ദലിതന്റെ ദാരിദ്ര്യത്തിന് ഇല്ലാത്ത മാർക്കറ്റ് വാല്യൂ തറവാടികളുടെ ദാരിദ്ര്യത്തിനുണ്ട് എന്നർഥം*

(വത്സലൻ വാതുശേരി 2012:). അതുകൊണ്ട് മലയാളസിനിമയുടെ അബോധം തെളിഞ്ഞുകത്തുന്ന രൂപകമാണ് തറവാട് എന്നു പറയാം. അത് ലിംഗവർണാധികാരത്തിന്റെ രാജസദിരാണ്. തറവാട് എന്ന ആണരങ്ങിന്റെ ധനവും മാനവും കാക്കുന്ന ദേവതയായി അവൾ ഗാനഭാവനയിൽ പുനർജനിച്ചു. ഇന്ത്യയുടെ ആധ്യാത്മികജീനിയസ് വിവേകാനന്ദൻ, സീതയെ മുൻനിർത്തി ഇന്ത്യൻസ്ത്രീകളുടെ പാരമ്പര്യം സംക്ഷേപിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാണുക വിവേകാനന്ദസാഹിത്യത്തിൽ നിന്ന് ആ സീതാപ്രശംസ: *അവർ സ്വയം അവകാശപ്പെടുകയും മറ്റുള്ളവരെ വിശ്വസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യാറുള്ളതുപോലെ, എല്ലാ സ്ത്രീകളും പരിശുദ്ധകളും നല്ലവരുമാണെങ്കിൽ ലോകത്ത് ഒറ്റ പുരുഷനും വഴിവിട്ട് നടക്കുമായിരുന്നില്ല. ചാരിത്രവതിയായ ഒരു സ്ത്രീ തന്റെ ഭർത്താവൊഴികെയുള്ള എല്ലാ പുരുഷന്മാരെയും അമ്മ കുട്ടിയെ എന്നപോലെ വീക്ഷിക്കുകയാണെങ്കിൽ, പുരുഷന്മാർ എത്ര നികൃഷ്ടരായാലും അവർക്ക് വിശുദ്ധിയുടെ പരിവേഷമേ ഒരു സ്ത്രീയിൽ ദർശിക്കാനാവൂ.* ആ സീതാപ്രശംസ പാട്ടിന്റെ അബോധമായൂറുന്നത് കാണുക. കുറച്ചൊന്നു വിശദീകരിക്കാം.

(1) *വീടിനു പൊൻമണിവിളക്കു നീ*
തറവാടിനു നിധി നീ കുടുംബിനീ,
പതിയെ കൂപ്പും നിൻകരവല്ലികൾ
പതിയുവതെല്ലാം സഫലം (കുടുംബിനി, 1964)

(2) *വീടായാൽ വിളക്കുവേണം*
വിളക്കിനു തിരിവേണം
വാതിൽക്കൽ കൊളുത്തിവയ്ക്കാൻ
വളയിട്ട കൈകൾ വേണം (ചേട്ടത്തി, 1965)

(3) *പട്ടുപോലുള്ളൊരാ പാദങ്ങൾ രണ്ടും*
കെട്ടിപ്പിടിച്ചൊന്നു പൊട്ടിക്കരയാൻ
മുറിവേറ്റും നീറുന്ന വിരിമാറിലെന്റെ
വിരലിനാൽ തഴുകി വെണ്ണ പുരട്ടാൻ (തറവാട്ടമ്മ, 1966)

(4) *അച്ഛന്റെ രൂപത്തിൽ ഗുരുവായൂരപ്പൻ*
വന്നാദ്യം തീർത്തൊരു ശിൽപ്പമല്ലേ (പുനർജന്മം, 1972)

(5) *അമ്മേ അമ്മേ, അവിടുത്തെ മുമ്പിൽ*
ഞാനാര്? ദൈവമാര്? (ചായം, 1973)

ഈ പാട്ടുകൾക്കും പെണ്ണിനും തമ്മിൽ എന്ത്? ധനം, പതിവ്രത, വേലക്കാരി, ഗുരുവായൂരപ്പന് അച്ഛന്റെ ശിൽപ്പം തീർക്കാനുള്ള ഉരു, പുത്രോൽപ്പാദനയന്ത്രം, പരിചാരക അങ്ങനെ പോകുന്നു ആ സഹധർമം! ഇവയെല്ലാം സീതയുടെ കൊച്ചുപതിപ്പുകൾ. പെണ്ണിന്റെ ധർമം പുരുഷന്റേ

തിൽ നിന്ന് അടിമുടി ഭിന്നമാണെന്നും അത് പുരുഷപൂജയാണെന്നും ഈ പൊതുബോധം കരുതുന്നു. ഭർത്താവിനെ കൂപ്പുന്നതുകൊണ്ടാണ് അവളുടെ പ്രവൃത്തികൾ സഫലമായിത്തീരുന്നതെന്ന കാര്യത്തിൽ ആർക്കും സംശയമേയില്ല. അതൊരു പ്രപഞ്ചയാഥാർഥ്യം എന്നേ ആഖ്യാനം കരുതുന്നുള്ളൂ. തിരിച്ച് ഒരു സംശയത്തിനും പഴുതില്ലാത്തവിധം ദൃഢവും അവാച്യവുമാണ് അവിടെ ആൺകോയ്മയുടെ വ്യവഹാരം. പുരുഷൻ ജഗന്നാഥപൗരനായി ചക്രവാളങ്ങളോളം വളർന്നപ്പോഴും പെണ്ണ് കാഴ്ചവസ്തുവും അടുക്കളച്ചക്കിയും വീട്ടടിമയുമായി ഒതുങ്ങി. അവൾ വ്യക്തിയായി പരിണമിച്ചില്ല. പുരുഷൻ സംരക്ഷിക്കേണ്ട സ്വകാര്യധനമായി പെണ്ണ് വാഴ്ത്തപ്പെട്ടു.

മനയ്ക്കലെ തത്തകൾ

സവർണസ്ത്രീകൾ മാത്രമാണ് കേരളത്തിലെ സ്ത്രീകൾ എന്നു വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നു ഈ പാട്ടുകൾ. ആൺകോയ്മായുക്തികൾ സൗന്ദര്യവൽക്കരിക്കുകയാണ് ഇവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രധർമം. പൂജിച്ചൊത(ട)ുക്കുക, പൊട്ടിയാട്ടുക എന്നിങ്ങനെ ഇതിന് രണ്ടു വഴികൾ; ഉദാത്തീകരണത്തിന്റെയും ന്യൂനീകരണത്തിന്റെയും രീതിപദ്ധതികൾ. സിനിമകളും ഗാനങ്ങളും ഭിന്ന രീതികളിൽ ഇത് നിർവഹിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ദേവതയാക്കി പൂജിച്ചും ചേട്ടയാക്കി പൊട്ടിയാട്ടിയും, പിത്രാധികാരത്തിന്റെ മുള്ളുള്ള യുക്തികളെ ഇവ സൗന്ദര്യവൽക്കരിച്ച് പൂക്കളാക്കിമാറ്റുന്നു; സാധൂകരണ വഴി. ദേവത, ഒരുമ്പെട്ടവൾ എന്നിങ്ങനെ പാട്ടുകളിൽ സ്വാഭാവികമട്ടിൽ നിരക്കുന്ന രൂപകങ്ങൾ ഓർമിക്കുക.

(1) *ശിലകൾ താനേ ശിൽപ്പമാകും സൗകുമാര്യം നീ* (ചട്ടക്കാരി, 1974)

(2) *സ്വർണഗോപുരനർത്തകീശിൽപ്പം*
കണ്ണിന് സായൂജ്യം നിൻരൂപം
ഏതൊരു കോവിലും ദേവതയാക്കും
ഏതു പൂജാരിയും പൂജിക്കും നിന്നെ (ദിവ്യദർശനം, 1973)

പുരുഷമിഴികൾക്ക് ഉത്സവവും സിരകൾക്ക് ലഹരിയും പകരുന്ന ഒരു ആനന്ദവസ്തുവാണ് സ്ത്രീ. അതുകൊണ്ടാണ് പുരുഷവ്യവഹാരങ്ങൾ കൊതിക്കുന്ന പൂജാവ്യവഹാരമാണെന്ന് സ്ത്രീ സൗന്ദര്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ദേവതയാക്കി പൂജിച്ചൊതുക്കിയും സാധനമാക്കി പുറത്താക്കിയും നവോത്ഥാനപൂർവകേരളം കോളനിആധുനികതയുടെ സന്ദർഭത്തിൽ സൗന്ദര്യവിഷയമായി പെണ്ണിനെ വസ്തുവൽക്കരിച്ചു. ജ്ഞാനോദയയുക്തിയുടെ ഉയിർപ്പോടെ കേന്ദ്രസ്ഥനായിത്തീർന്ന മനുഷ്യൻ യഥാർഥത്തിൽ സവർണ പുരുഷനായിരുന്നു. അവന്റെ കാഴ്ചയാണ് ഈ പാട്ടുകളുടെ അന്തർധാര. അങ്ങനെ, പെണ്ണിന്റെ അനുവാദത്തോടെ അവളെ മെരുക്കുന്ന ആനപ്പന്തി, ഭാവമേഖലയായി ഒരുങ്ങുന്നു. ഒരിക്കലും ദേഷ്യപ്പെടാത്ത, പുരുഷനെ അനുസരിക്കുകമാത്രം ശീലമാക്കിയ വിധേയകർതൃത്വമായി പെണ്ണ് പാട്ടുകളിൽ

നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതിന്റെ പൊരുൾ ഇതാണ്. നവോത്ഥാനം ആഗ്രഹിച്ച പെണ്ണാണത്. കേൾക്കൂ:

(3) *പിടക്കോഴി കൂകുന്ന നൂറ്റാണ്ട്*
പെണ്ണുങ്ങൾ കലിതുള്ളും നൂറ്റാണ്ട്
ശീലങ്ങൾ മാറിവരും നൂറ്റാണ്ട്
സത്യം ശീർഷാസനത്തിൽ നിൽക്കും നൂറ്റാണ്ട്
(സേതുബന്ധനം,1974),

(4) *ത്രിശങ്കുസ്വർഗത്തെ തമ്പുരാട്ടീ*
തൃശൂലമില്ലാത്ത ഭദ്രകാളീ,
ആണുങ്ങളില്ലാത്ത രാജ്യത്തെ
അല്ലിമലർ പോലത്തെ രാജാത്തീ (തെമ്മാടിവേലപ്പൻ, 1976)

(5) *ശീമയിലെ ശീലകൊണ്ടു കാലുറയാണേ മാറിൽ*
ശീട്ടുപുള്ളി മിന്നുന്ന റൗക്കയാണേ
കണ്ണുപറ്റാതിരിക്കുവാൻ നാട്ടിയതോ ഇവൾ
കണ്ണേറാൽ നമ്മളെ വീഴ്ത്തുകയോ (രണ്ടുലോകം,1977)

എന്നിങ്ങനെ ചേട്ടയാട്ടുന്ന മറ്റൊരു വാരിക്കുഴിയും ഇവയിൽ സാർവത്രികം. ഒരുമ്പെട്ടവൾ തങ്ങളെ വീഴ്ത്തിക്കളയും എന്ന പുരുഷഭീതി ഇവയുടെ അബോധം സൂക്ഷിക്കുന്നു. പുരുഷാധികാരവ്യവഹാരങ്ങളെ സംശയിക്കുന്ന, അവഗണിക്കുന്ന പെണ്ണ് കുലംകുത്തി, ഒരുമ്പെട്ടവൾ, കുലട എന്നിങ്ങനെ നിർവചിക്കപ്പെടുന്നു. ഭാരതീയമഹാഖ്യാനങ്ങളിലെ പഴയ ചേട്ടയുടെ അവതാരഭേദങ്ങൾതന്നെ ഈ പെൺപ്രതിനിധാനങ്ങൾ. ശങ്കരനും ശ്രീനാരായണനും പങ്കിട്ട ഭീതി തന്നെ ഇത്. പുകൾപെറ്റ ഈ ഭാരതീയ(പുരുഷ) പാരമ്പര്യം!

നാരീസ്തനഭരനാഭീദേശം
മാഗാ ദൃഷ്ട്വാ മോഹാവേശം
ഏതൻ മാംസവസാദിവികാരം
മനസിവിചിന്തയ വാരം വാരം എന്ന് ആദിശങ്കരൻ.

മിഴിമുനകൊണ്ടുമയക്കി നാഭിയാകും
കുഴിയിലുരുട്ടിമറിപ്പതിന്നൊരുങ്ങി
കിഴിയുമെടുത്തുവരുന്ന മങ്കമാർതൻ
വഴികളിലിട്ടുവലയ്ക്കൊലാ മഹേശ (ശിവശതകം, 69)

എന്നു നാരായണൻ. നവോത്ഥാനം പാലൂട്ടിവളർത്തിയത് ഈ ലിംഗഭീതിയുടെ പാരമ്പര്യം കൂടിയായിരുന്നുവെന്ന് ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസംഗരങ്ങളുടെ ഉത്സവത്തിമിർപ്പിൽ കാണാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. ഇന്ന് ഈ പാട്ടുകളിൽ ആൺസാമ്രാജ്യങ്ങളുടെ ഭാവശക്തിയായി ഇവ തിമിർത്തുയരുന്നുവെന്ന് കാണാൻ വിഷമമില്ലാതായിരിക്കുന്നു.

(1) *പൊന്നാറ്റിൽ പാടിത്തുടിച്ചുകുളിച്ചോ നീ*
എലക്കുറി ഏഴും ചാലിച്ചണിഞ്ഞോ
ചന്ദനക്കോടിയുടുത്തോ
ശംഖുഞ്ഞൊറിഞ്ഞിട്ടുടുത്തോ
ശ്രീദേവിയെ തൊഴുതോ
ഇളംനീരും തേൻപഴവും നേദിച്ചോ (രാസലീല, 1975)

(2) *അഷ്ടപ്പദിപ്പാട്ടൊഴുകും രാവിൽ*
അല്ലിത്തളിർമഞ്ചം വിരിക്കൂ നീ. (തുലാവർഷം, 1976)

ദശപുഷ്പം ചൂടൽ, ചന്ദനക്കോടി ശംഖുഞ്ഞൊറിഞ്ഞിട്ടുടുക്കൽ, അഷ്ടപദിപ്പാട്ടൊഴുകുന്ന രാവുകൾ-ബ്രാഹ്മണസംസ്കൃതിയുടെ നിത്യനൈമിത്തികാടയാളങ്ങളുടെ ഘോഷയാത്രയിലൂടെ കേരളത്തിലെ മറ്റെല്ലാ സംസ്കാരങ്ങളും കാടത്തമായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്നു. നിറം, ജാതി, ഭാഷ, ശരീരഭാഷ, ജീവിതശൈലി എന്നിവയിലെല്ലാം മേൽജാതിചിഹ്നങ്ങളാൽ നിബിഡമാണ് ഈ പാട്ടുകൾ. സവർണതയുടെ സ്ത്രീരൂപങ്ങൾ. ആ ജീവിതം മാത്രമേ സൗന്ദര്യാത്മകമാവൂ. ജാതീയമായി കീഴൊതുക്കപ്പെട്ട ജനതയുടെ ജീവിതം അവിടെ ഗളഹസ്തം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. അത് അസുന്ദരമാകുന്നത് അവർ അധികാരത്തിന് പുറത്തായതുകൊണ്ടുമാത്രം. സാംസ്കാരികമൂലധനത്തിന്റെ മറ്റൊരു പേരാണ് സൗന്ദര്യം. കേരളീയസ്ത്രീ എന്നാൽ സവർണസ്ത്രീ എന്ന ബോധം സാമാന്യബോധമായി ഊറിക്കൂടുന്ന വഴിയാണിത്. ഇത് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ നിർമിതിയല്ല; ചലച്ചിത്രസംഗീതം ഇതിന്റെ നിർമിതിയാണ്. കോളനിആധുനികത ഉരുവപ്പെടുത്തിയ സാമാന്യബോധം സൂക്ഷ്മാർഥത്തിൽ സവർണജാതിബോധമായിരുന്നു എന്നതാണ് ഇതിന് കാരണം. ബ്രാഹ്മണികവ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക് ഒടിമറയുന്ന പ്രവൃത്തിയാണ് ഇവിടെ ആധുനികീകരണം എന്നറിയപ്പെട്ടത്. സംസ്കൃതവൽക്കരണം എന്ന് എം. എൻ.ശ്രീനിവാസ് വിളിച്ചതും ഇതിനെത്തന്നെ. ആശാന്റെ *ദുരവസ്ഥ* (1922) ഇതിന്റെ സൗന്ദര്യപ്രയോഗമായിരുന്നു. *നിശ്ചയം! ചാത്തനെ ഞാൻ പഠിപ്പിച്ചിടും.../പാരം സമുത്സുകനാക്കുമവനെ ഞാൻ/ചാരുപുരാണകഥകൾ ചൊല്ലി* എന്ന് ബ്രാഹ്മണപ്രത്യയശാസ്ത്രമേഖലയിലേക്കാണ് ചാത്തനെ സാവിത്രി നയിക്കുന്നത്. പുലയനെ ബ്രാഹ്മണനാക്കുന്ന പെൺപൗരോഹിത്യത്തിന്റെ രൂപകമായി സാവിത്രി വർത്തിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ, *ചാരുപുരാണകഥകൾ ചൊല്ലി* ഈഴവനെയും പുലയനെയും-കേരളീയപൊതുമണ്ഡലത്തെ സാകല്യേന-ബ്രാഹ്മണനാക്കുന്ന പ്രക്രിയയുടെ പേരുകൂടിയായിരുന്നു നവോത്ഥാനം. മൃഗങ്ങളേക്കാൾ കഷ്ടം എന്ന് സാവിത്രി തന്നെയും തള്ളിയ നമ്പൂതിരിയുവാക്കളുടെ കുപ്രസിദ്ധസംസ്കൃതിയിലേക്കാണ്, സ്നേഹം, സഹനം, സഹജീവിപരിഗണന, മനുഷ്യത്വം എന്നിവ സാക്ഷാത്കരിച്ച ചാത്തനെ അവൾ കൊണ്ടുപോയത്. മാടനെയും മറുതയെയും മാറ്റി പകരം വിഷ്ണു

വിനെയും ശിവനെയും സ്ഥാപിച്ച് നാരായണഗുരു ആശാന് മാതൃകയായിട്ടുമുണ്ട്. ഇതായിരുന്നു നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പ്രധാനവഴി. സംസ്കാരമെന്നാൽ ബ്രാഹ്മണസംസ്കാരമെന്ന് അതുവഴി ഉറപ്പാക്കപ്പെട്ടു. ഈ സ്ത്രീ അങ്ങനെ കേരളീയസ്ത്രീയായി പൊതുബോധത്തിൽ നിർവചിക്കപ്പെട്ടു. വർണാധികാരത്തിന്റെ ഈ സാമാന്യബോധം ആഖ്യാനങ്ങളിൽ രാഷ്ട്രീയ ബോധമായി വർത്തിച്ചു. ഈ ചരിത്രമാണ് നവോത്ഥാനാനന്തര ഗാനസാഹിത്യത്തിൽ ഭാവമായി പൊട്ടിയമർന്നത്.

കാമനകൾ

ഇനി, കാമനകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പാട്ടുകളുടെ കാര്യമോ? ആരുടെ കാമനകളാണ് ഇവയിൽ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നത്? പുരുഷന്റെ മാത്രം കാമനകൾ. സ്ത്രീയുടേതെന്ന് പുരുഷൻ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന കാമനകൾ. അതുകൊണ്ട് ഇക്കണ്ട വ്യക്തി ലിംഗപരമായി പുരുഷനും വർണപരമായി ബ്രാഹ്മണനുമാണ്. ഇവന്റെ ആനന്ദവിഷയമാണ് അവിടെ സ്ത്രീ. കണ്ണിനാനന്ദം, സിരകൾക്കു ലഹരി. *കണ്ണിനാനന്ദം നൽകും കന്യയാളൊന്നീ പാടത്തുകൊയ്യും* എന്ന് വൈലോപ്പിള്ളിയും. അതായിരുന്നു ഈ പാട്ടുകളിലെ പെണ്ണ്. എല്ലാവരും മനയ്ക്കലെ തത്തകൾ. ആ ജീവിതം മാത്രമേ സൗന്ദര്യമാവൂ. സാവിത്രി ചാത്തനെ സംസ്കാരസമ്പന്നനാക്കിയത് ഓർമിക്കുക. കോളനിആധുനികത ഘനീഭവിച്ച ഇടങ്ങളാണിവ; സൂക്ഷ്മചരിത്രം. ദളിത്, തൊഴിലാളിസ്ത്രീകളെ പോലും ഹൈന്ദവരൂപകങ്ങളിൽ കാണാനേ അതിനു കഴിയൂ. *വിത്തുവിതച്ചാൽ മുളയ്ക്കാത്ത പാടം/വെള്ളിക്കലപ്പകൊണ്ടുഴുതിട്ടു* എന്നേ ആ അബോധം പാടൂ. ഇവരുടെ നിറവും ജാതിയും ജീവിതവും സൗന്ദര്യമണ്ഡലത്തിന് പുറത്താകുന്നതെന്തുകൊണ്ട്? സമൂഹത്തിൽ ആധിപത്യം വഹിക്കുന്ന വർഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ സമൂഹത്തെ ഭരിക്കുന്നുവെന്ന് മാർ ക്സ്. നവോത്ഥാനപ്രയോഗങ്ങളുടെ ഉച്ചവെയിലിലും, കോളനിആധുനികതയാൽ ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെട്ട ഹൈന്ദവ മതാത്മകതയുടെ ദമിതകാമനകൾ അനതിക്രമ്യ ചക്രവാളമായി വർത്തിക്കുന്നു എന്നു സാരം. ജാതി -ജന്മി-നാടുവാഴിബോധത്തിന്റെ ധാര മേൽസൂചിപ്പിച്ച പുരോഗമനങ്ങൾക്കെല്ലാം അടിത്തട്ടിൽ ഊറിക്കൂടിയിരുന്നു എന്ന് ഇത് തെളിയിക്കുന്നു. ഇതാണ് ചരിത്രത്തിന്റെ ഭൂഗുരു ത്വം.

മലയാള ജനപ്രിയസംഗീതത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതരളമുഖമാണ് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ. പൊതുബോധം ആയുരാരോഗ്യസൗഖ്യമാർന്ന് ഇത്രമേൽ ത്രസിച്ചമരുന്ന മറ്റൊരു കലാരൂപം ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. മലയാളിയുടെ ആസക്തിയും ആലസ്യവും പ്രത്യാശകളും പ്രതിസന്ധികളും ഹ്ലാദവിഷാദങ്ങളുമെല്ലാം ഈ നക്ഷത്രരാഗപയോധിയിൽ ഉറങ്ങിയുണർന്ന് പൂത്തിറങ്ങുന്നു. മലയാളിയുടെ കാലം പൂത്തിളകുന്ന പ്രളയപയോധിയെന്ന് ഇവയെ സൂക്ഷ്മീകരിക്കാം. മലയാളിയുടെ സിരാപടലങ്ങൾ ആപാദചൂഡം മഞ്ഞിൽമയങ്ങി മദംകൊണ്ടു നിൽക്കുന്ന ഈ നക്ഷത്രച്ചിമിഴുകൾ, മലയാളി അബോധത്തിൽ ആസക്തനായ ഒരു പുരുഷൻ തന്നെയാണെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസംഗരങ്ങളുടെയും മേഘജ്യോതിസ്സുകൾ തിണർത്തുനിന്ന അന്തരീക്ഷങ്ങളിൽ പോലും മലയാളി ഒളിനോട്ടക്കാരനായിതന്നെ മാറാതെ നിന്നുവെന്ന് ഈ പാട്ടുകൾ പറയുന്നു. നോക്കുക:

(1) *വെണ്ണതോൽക്കുമുടലോടെ*
ഇളംവെണ്ണിലാവിൻ തളിർപോലെ...
മൂടിവന്ന കുളിരോടെ പന്താടിവന്ന മദമോടെ
കാമുകന്നുമാത്രം നൽകും രോമഹർഷത്തോടെ
എന്റെ ദാഹം തീരുംവരെ നീ എന്നിൽ വന്നു പൊതിയൂ
(ഒരു സുന്ദരിയുടെ കഥ, 1972)

(2) *രൂപവതീ രുചിരാംഗീ...*
ഈ മഞ്ഞും മഞ്ഞല്ലാ, ഈയമൃതുമമൃതല്ലാ
ഇണയരയന്നമേ,
നിന്റെ മുത്തണിപ്പന്തലിലെ മുന്തിരിക്കുടുക്കകൾ
മൊത്തിക്കുടിച്ചെങ്കിൽ മെയ്യിൽ ചുറ്റിപ്പടർന്നെങ്കിൽ
നിന്റെ തൂവൽക്കഴുത്തിൽ, അരക്കെട്ടിൽ
ഒരു നീലരത്നമായ് ഞാൻ പതിഞ്ഞെങ്കിൽ
(പൊന്നാപുരം കോട്ട, 1973)

(3) *പുഷ്പദലങ്ങളാൽ നഗ്നത മറയ്ക്കും*
സ്വപ്നസുന്ദരീ പ്രകൃതീ, സർപ്പസുന്ദരീ
നിന്നരക്കെട്ടിൽ കൈചുറ്റിനിൽക്കും
നിലാവിനെന്തൊരു മുഖപ്രസാദം! (വിഷ്ണുവിജയം, 1974)

എന്നിങ്ങനെ പെണ്ണുടലിൽ ആ പുരുഷൻ ആകെ ഉന്മത്തനായിത്തീരുന്നു. ഇനി പുതിയകാലത്തിന്റെ ഒരു പാട്ട് ശ്രദ്ധിക്കുക:

പൊയ്കയിൽ കുളിർപൊയ്കയിൽ
പൊൻവെയിൽ നീരാടും നേരം
പൂക്കണ്ണുമായ് നിൽക്കുന്നുവോ
തീരത്തെ മന്ദാരം? (രാജശിൽപ്പി, 1992)

എന്തൊരു നിൽപാണത്! ആസക്തികൾ മുഴുവൻ അമർത്തിപ്പിടിച്ച ആന്തര ഭീരുവായ ഒരു മലയാളികീഴ്നോട്ടക്കാരനല്ലാതെ ആരാണത്? ഇനിയും എത്രയോ ഉദാഹരണങ്ങൾ.

അങ്ങനെ നവോത്ഥാനസംഗരങ്ങളുടെ പോക്കുവെയിലിലും, പെണ്ണിന്റെ സാമൂഹികധർമങ്ങളും ഉടലഴകും അളവുകളും ആവർത്തിച്ചുറപ്പിച്ച്, സാർവലൗകികവും സാർവകാലികവുമായ സ്ത്രീമാതൃകകൾ ആഘോഷിച്ചു പങ്കിടുകയും നിർമിച്ചുറപ്പിക്കുകയുമാണ് സിനിമാപ്പാട്ടുൾപ്പെടുന്ന ജനപ്രിയവ്യവഹാരങ്ങൾ. *ആദിയിൽ വചനമുണ്ടായി...*(ചേട്ടത്തി,1965), *തീരാത്ത ദുഃഖത്തിൻ...*(ദത്തുപുത്രൻ, 1970), *നീലാംബരമേ...*(ശരശയ്യ,1971)

എന്നിങ്ങനെ ഈ സൗന്ദര്യപ്രയോഗത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന പാട്ടുകളും അപവാദം എന്ന നിലയ്ക്ക് ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

കാമുകി, ഭാര്യ, കുടുംബിനി, ജനനി തുടങ്ങിയ വാർപ്പുമാതൃകകൾ പൊതുബോധത്തിന്റെ ഭാഗമായുറപ്പിക്കുന്ന രീതികളിലൊന്നാണിത്. ഇവ പക്ഷേ, പുരുഷനെ നിർവചിക്കുമ്പോൾ ഇവയുടെ പുല്ലിംഗരൂപങ്ങളല്ല ഉപയോഗിക്കുക. ഇതിനർഥം സ്ത്രീ പുരുഷകേന്ദ്രിതമായി നിർവചിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പുരുഷൻ കേന്ദ്രരഹിതനും സ്വയംകേന്ദ്രവുമായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നാണ്. ദൈവംമാത്രമാണ് കേന്ദ്രരഹിതമായി നിർവചിക്കപ്പെടുക. സംസ്കാരത്തിൽ പുരുഷൻ ദൈവമായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നു സാരം. ദൈവവും പുരുഷനും അങ്ങനെ സംസ്കാരത്തിൽ, സാമാന്യബോധത്തിൽ സമീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീയെ നിർവചിക്കാൻ പുരുഷൻ അധികാരിയായിത്തീരുന്നതിങ്ങനെയാണ്. പൂജിച്ചൊതുക്കിയും പൊട്ടിയാട്ടിയും ആണധികാരം ഇവ്വിധം നിർവചിച്ചുറപ്പിച്ച പെണ്ണാണ് സാമാന്യബോധത്തിൽ മകൾ, കാമുകി, ഭാര്യ, കുടുംബിനി, അമ്മ, എന്നിങ്ങനെ നീളുന്ന സുദീർഘവിസ്തൃതസ്ത്രീബിംബങ്ങൾ.

കുടുംബം, ലൈംഗികത,സമ്പത്ത്

ഈ നിർവചനങ്ങളത്രയും പെണ്ണിന്റെ അടക്കം, ഒതുക്കം, ക്ഷമ, സഹനം, വിനയം, മാതൃത്വം എന്നിങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷവിശേഷതകളിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ഇവയുടെ കേന്ദ്രം, ലൈംഗികതയും സമ്പത്തും ആണും തന്നെ. അടക്കം, ഒതുക്കം,വിനയം,സഹനം എന്നിവ (ആണധികാര) പൊതുമണ്ഡലത്തിലും കുടുംബത്തിലുമുള്ള പെണ്ണിന്റെ ചലനാതിർത്തികൾക്ക് ആൺകോയ്മയാൽ നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട മിനുസപ്പെടുത്തിയ പേരുകൾ തന്നെ. പെണ്ണിന്റെ ലൈംഗികതയും സമ്പത്തും കുടുംബാധികാരമാളുന്ന പുരുഷനിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോൾ അവൾ കുലീനകുടുംബിനിയും പതിവ്രതയുമായി വിഗ്രഹവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ആൺകോയ്മയുടെ ഈ ലക്ഷ്മണരേഖ അതിക്രമിക്കുമ്പോൾ പെണ്ണ് വീട്ടിന് പുറത്താകുന്നു; ഒരുമ്പെട്ടവളും അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരിയുമായി ചാപ്പയടിക്കപ്പെടുന്നു. പുരുഷലൈംഗികതയെ അ/ബോധത്തിൽ കീഴടക്കുമ്പോൾ യക്ഷിയായി ആഭിചാരം ചെയ്യപ്പെടുകയായി. പിത്രാധികാരം അനുസരിക്കുമ്പോൾ ലക്ഷ്മിയും അവഗണിക്കുമ്പോൾ ചേട്ടയുമാക്കി പെണ്ണ് നിർവചിക്കപ്പെടുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ദേവതയുടെയും കുടുംബിനിയുടെയും മറുപുറമാണ് വേശ്യയും ലക്ഷ്മിയും. ആണധികാരം സ്ത്രീയെ നിർവചിച്ചൊതുക്കുന്ന രീതികളിലൊന്ന് എന്നും പറയാം. പൊതുബോധത്തിലെ ഈ ബലതന്ത്രങ്ങൾതന്നെയാണ് കുടുംബസിനിമകളെയും കുടുംബവിരുദ്ധമായ രതിചിത്ര(soft porn)ങ്ങളെയും സാധ്യവും സ്വീകാര്യവുമാക്കുന്നത്. അതായത് കുടുംബസിനിമകളുടെയും കുടുംബവിരുദ്ധസിനിമകളുടെയും ജ്ഞാനമാതൃക(paradigm) പുരുഷലൈംഗികതയുടെ ദമിതലോകം തന്നെയാണെന്നർഥം.

ആണധികാരവ്യവഹാരങ്ങളിലെ വൈരുധ്യങ്ങളിലാണ് ഇവ സ്വയം പെരുകുന്നത്. പെണ്ണിനെയും പെൺലൈംഗികതയെയുംകുറിച്ചുള്ള ആൺകോയ്മാസമൂഹത്തിന്റെ ദമിതകാമനകളും തത്ഫലമായ കാപട്യവും ഈ പാട്ടുകളിലൂടെ ആണധികാരം പുരഃക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നു. കുടുംബ സിനിമകളിൽ ഇവ നിഗൂഹനം ചെയ്യപ്പെട്ട സ്ഥിതിയിലാണ്. ലൈംഗികത ആദർശംകൊണ്ടും സഹനം, ത്യാഗം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങൾകൊണ്ടും നിഗീരണംചെയ്യുന്നു. സംസ്കാരരൂപീകരണത്തിൽ ഈ രണ്ടുതരം സിനിമകളും നിർവഹിക്കുന്ന ധർമം ഒന്നു തന്നെ; ശരീരവും രതിയും ചരക്കുകളായി നിർവചിക്കുന്ന ആർത്തിനാഗരികതായുക്തികളുടെ വികാസത്തിനുവേണ്ട മണ്ണൊരുക്കുന്നു. ഉദാത്തീകരണത്തിന്റെയും അധഃകരണത്തിന്റെയും, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിപരീതമെന്നു തോന്നാവുന്ന വഴികളാണിവയുടേതെന്നുമാത്രം. ലൈംഗികതയുടെ മെരുക്കലും കൂത്താട്ടവുമാണ് ഇവയുടെ പൊതുരീതിശാസ്ത്രം. അമർത്തിവച്ചനുഭവിക്കേണ്ട തിന്മയായി ഒന്ന് രതിയെ നിർവചിക്കുമ്പോൾ, മറ്റൊന്ന് ഒളിഞ്ഞുനോക്കി കട്ടുതിന്നേണ്ടുന്ന വിലക്കപ്പെട്ട കനിയായി അഴുക്കാക്കുന്നു. കുടുംബസിനിമയിൽ രതി കപടമായ ഉദാത്തീകരണത്തിന്റെ വഴിയിലും കുടുംബവിരുദ്ധസിനിമയിൽ അതിയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ കൃത്രിമപച്ചയിലുമാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ രതിയെയും ശരീരത്തെയും ചരക്കുകളാക്കിത്തീർക്കുന്ന പണമുതലാളിത്തത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാധികാരബലതന്ത്രങ്ങളാണ് സമകാലികസിനിമാഗാനപാഠങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നത്. കീഴാളത്തത്തിന്റെ ജനപ്രിയസിനിമാപ്രതിനിധാനങ്ങളും ഈ ആശയാവലികളോട് തോൾചേർന്ന് നിൽക്കുന്നു. നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സഹതാപവും ഭൂതദയയുമാണ് കീഴാളരെ നിർവചിക്കുന്നത്. *വെട്ടാക്കുളമവൻ വെട്ടിച്ചു/കെട്ടാപ്പുരയവൻ കെട്ടിച്ചു* എന്ന് ആ ഉപകാരസ്മരണ പാട്ടായൊഴുകുന്നു; അവരെ കുളവും പുരയുമില്ലാത്ത ജനതയാക്കിയതാരെന്ന് മറച്ചുപിടിക്കുന്നു. ജന്മിത്തം സഹതാപാർദ്രതയാർന്ന് മാനസാന്തരപ്പെട്ട് ദളിതരുടെ(സ്ത്രീകളുടെയും) മിശിഹയായിത്തീരുമെന്ന് ചരിത്രത്തെ വ്യാജപ്രതീക്ഷകളാൽമൂടുന്ന സൗന്ദര്യപ്രയോഗമാണ് ഈ പാട്ട്. കൃഷിഭൂമി കർഷകന്, ഭൂപരിഷ്കരണനയം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ഈ ഭാവനയുടെ പ്രലോഭനങ്ങളായുണ്ട്. അങ്ങനെ വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബൂർഷ്വാ അബോധമാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ സൗന്ദര്യം എന്നു വരുന്നു. സിനിമയിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിൽക്കുമ്പോഴും പാട്ടിൽ ഇത് ഒരു അബോധംതന്നെ.

രണ്ട്

സംസ്കാരവ്യവസായം, വ്യവസായാനന്തരസമൂഹം

സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന പരികൽപന ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് അഡോണോയും ഹോർക്കൈമറും ഒരുമിച്ചുചേർന്നെഴുതിയ *ജ്ഞാനോദയത്തിന്റെ വൈരുധ്യങ്ങൾ* (Dialectic of Enlightenment, 1947)എന്ന വിമർശ

നത്തിലാണ്. പിന്നീട് ഇത് സാധകബാധകപഠനങ്ങൾക്ക് ആധാര മായിത്തീർന്നു. വാസ്തവത്തിൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉൽപാദനം അല്ല, പരി നിഷ്ഠിതവൽകരണ(standardisation)മാണ് ഈ പരികൽപനയുടെ വിവക്ഷ. അത് ജനകീയസംസ്കാരമോ ആൾക്കൂട്ടസംസ്കാരമോ അല്ല. ജനങ്ങളു ടേതോ ജനങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ളതോ ജനങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതോ അല്ല തന്നെ. സൂക്ഷ്മാർഥത്തിൽ അത് സാമൂഹികസാങ്കേതികശാസ്ത്രാധികാര ങ്ങൾ കൈയാളുന്ന ഉപരിവർഗത്തിന്റെ നിർമിതിയാണ്. ഈ ജനവിരുദ്ധ ഉപരിവർഗരാഷ്ട്രീയം വ്യവച്ഛേദിച്ചുകാണിക്കാനാണ് ജനകീയം ജനപ്രിയം എന്ന പരികൽപനകളുപേക്ഷിച്ച് സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന പുതിയ സങ്കൽപനം തന്നെ അവർ രൂപപ്പെടുത്തിയത്. ഭരണം, രാഷ്ട്രീയം, വിദ്യാ ഭ്യാസം, ആരോഗ്യം, സംസ്കാരം, സാമ്പത്തികം എന്നിങ്ങനെ ജീവിത ത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളെയും ആഗോളതയുടെ നവമൂലധനം ആഴത്തിൽ പുതുക്കിപ്പണിതുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. തൊണ്ണൂറുകളോടെ ആരംഭിച്ച ഈ പ്രക്രിയ ഇന്ന് ഒരു സാമാന്യബോധമായി സമൂഹമനസ്സിൽ ഊറിക്കൂടിക്ക ഴിഞ്ഞു. ഇതിനെ ആഗോളതയുടെ സാമൂഹ്യമനഃസാക്ഷി എന്ന് വിളിക്കാം. സംഘാടനവൈദഗ്ധ്യമാണ് രാഷ്ട്രീയമുൾപ്പെടെയുള്ള മേഖലകളിലെ മൂല്യ സംഹിത. ദേശീയമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയ പ്രതിബദ്ധതയോ സംസ്കാരമോ ജനകീയതയോ അല്ല സൈദ്ധാന്തികവും സാങ്കേതികവുമായ വൈദഗ്ധ്യ മാണ് ഭരണത്തിന്റെ ചാലകശക്തി എന്നു വരുന്നു. പ്രധാനമന്ത്രിയുടെ നില മാത്രം പരിശോധിച്ചാൽ ഇക്കാര്യം ബോധ്യപ്പെടും. ഇടതുപക്ഷങ്ങൾ പോലും ഇതിൽനിന്ന് ഭിന്നമല്ല. ഉപയോഗ്യത ആണ് അവിടെ മൂല്യം. പണം കൊണ്ട് പണം നേടുന്ന ഊഹമൂലധനത്തിന്റെ പുത്തൻ സംസ്കാരം രൂപപ്പെടുന്നു. ഉൽപാദനമോ അധ്വാനമോ അനാവശ്യമായിത്തീരുന്നു. പണം തന്നെയാണ് അവിടെ മൂലധനം. പണമുതലാളിത്തം അഥവാ ഊഹമുതലാളിത്തം എന്നു പറയാം. ഭരണം, വിദ്യാഭ്യാസം, ആതുരസേവനം, ഗവേഷണം, മാധ്യമം, വിനോദം, തുടങ്ങി സമസ്തസേവനമണ്ഡലങ്ങളും സാമ്പത്തികോൽപ്പാ ദനമേഖലയായി പരിവർത്തിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഉൽപ്പാദനവ്യവ സ്ഥയിൽനിന്ന് സേവനസമ്പദ്ഘടനയിലേക്കുള്ള ഈ സംക്രമണചരിത്രത്തെ വ്യവസായാനന്തരസമൂഹ(Postindustrial society)മെന്ന് ദാനിയൽ ബൽ വിളി ക്കുന്നു. സമൂഹകേന്ദ്രത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യൻ മാഞ്ഞുതുടങ്ങി. സാമൂഹ്യ ബന്ധം പൊട്ടിച്ചിതറുന്നു. അതോടെ, ആധുനികത നിർമിച്ച ആത്മശിൽപി യും സ്വയംശാസിതനുമായ മനുഷ്യൻ പൊട്ടിച്ചിതറുന്നു. വ്യക്തി അഴിഞ്ഞു ലഞ്ഞ് പ്രകാശപ്പൊടികളായി ചിപ്പുകളിലേക്ക് സംവ്രജിക്കുന്നു. അനാദിയും അജ്ഞാതവും അവർണനീയവുമായ സൈബർലോകം. വസ്തുവൽകരണ ത്തിന്റെ(reification) ക്രമം അങ്ങനെ സ്വാഭാവികമായിത്തീരുന്നു. മനുഷ്യശ ബ്ദങ്ങൾ യാന്ത്രികപരിക്രമണങ്ങളിലൂടെ അപമാനവീകരിക്കപ്പെട്ട ഒച്ചകളായി പാട്ടുകളിൽ തെളിയുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്.

ബിംബാത്മകനാഗരികത

ചെവിയിൽനിന്ന് കണ്ണിലേക്കുള്ള മാറ്റമാണ് ആഗോളതയുടെ അഭിജ്ഞാനം. ഈ ആഗോളതയുടെ സന്ദർഭത്തിൽ മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ച ശോകം പാട്ടുകൾ കൈയൊഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ട്? ഈ ശോകത്തിന്റെ ആധാരമായ വ്യക്തി മഞ്ഞൂഴത്തിൽ മറഞ്ഞ് പ്രകാശപ്പൊടികളായിത്തീർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണതിനു കാരണം. മറ്റു വാക്കുകളിൽ വ്യക്തി ഇച്ഛാരഹിതനായിത്തീരുന്നു. കാഴ്ചവസ്തുവോ ഉൽപ്പന്നമോ കമ്പോളയുക്തികളോ ആയി പരിണമിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ അതിരുകളില്ലാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും വ്യക്തിയുടെ തന്നെ മരണത്തെയും ആഘോഷിക്കുന്ന സൈബർമുതലാളിത്തത്തിന്റെ യുക്തികളാണ് വർത്തമാനമലയാളസിനിമാഗാനങ്ങളെയും എഴുതുന്നത്. വ്യാജബിംബങ്ങളുടെ നാഗരികത. നവോത്ഥാനം നിർവചിച്ച തന്മകളും ആശയസ്ഥാപനങ്ങളും സൈബർ നാഗരികതയുടെ യുക്തികൾകൊണ്ട് പുതുക്കിനിർവചിക്കപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യൻ, സമൂഹം, വ്യക്തി ഇവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ, സൗന്ദര്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അടിപൊളിയിൽ തകർന്നടിയുന്നു. പുതുക്കിയെഴുതപ്പെടുന്നു. വസ്തുവൽകരണം എന്നും പറയാം. വർത്തമാനചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതും ഗാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതും വസ്തുവൽകരണത്തിന്റെ സംസ്കാരയുക്തികളാണെന്നു സാരം. ജീവിതം ഇവിടെ ആലോചനാമൃതമല്ല; ആഘോഷാതിരേകമാണ്. ഉത്സവത്തിമിർപ്പിന്റെ ലോകം. യുവാക്കൾ മാത്രമുള്ള ലോകം. വ്യക്തി പറ്റത്തിലേക്ക് പൊട്ടിയമർന്ന കാലം.

സൈബർമുതലാളിത്തം

സോഫ്റ്റ്വെയർമുതലാളിത്തം ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും വിൽപ്പനച്ചരക്കാക്കി കമ്പോളത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണിന്ന്. അരൂപമായ ഈ രാഷ്ട്രീയകൈയേറ്റങ്ങളുടെ ഗറില്ലായുദ്ധക്കളത്തിൽ, പഴയമട്ടിൽ സിനിമാഗാനങ്ങളെ ഉത്തമം, അധമം എന്ന് വകതിരിച്ച് വിലയിരുത്തുന്നത് ഈ അതിക്രമത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകസാധൂകരണമായിത്തീരും. സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനത്തിലെ കുറ്റകൃത്യം തന്നെയാണിത്. അതുകൊണ്ട് ഗാനങ്ങളെ അവ നിർമിച്ചുവിടുന്ന ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിൽവച്ചുതന്നെ പഠിക്കണം. ആളത്തനിർവചനങ്ങളിലും അതിലൂടെ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ വികസനകാര്യങ്ങളിലും ഗാനങ്ങൾ എങ്ങനെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ ഇടപെടുന്നുവെന്ന് അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ജാഗ്രത്തായ അന്വേഷണത്തിന്റെ രീതിപദ്ധതി.

സാംസ്കാരികഭീകരവാദം

മറ്റെല്ലാമെന്നപോലെ സിനിമയും ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ സംസാരിക്കുന്നു. ചിഹ്നങ്ങൾ യാഥാർഥ്യത്തെ തൊട്ടുകാണിക്കുകയോ സൃഷ്ടിക്കുകയോ അല്ല, നിരന്തരമായ വഴുതിമാറലിലൂടെ അർഥങ്ങളുടെയും യാഥാർഥ്യങ്ങളുടെയും അസാന്നിധ്യം സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. ഈ അസാന്നിധ്യത്തെ സാന്നി

ധ്യമായി വായിക്കുന്നിടത്ത് പാട്ടിന്റെ പാഠങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു. വ്യവഹാരങ്ങളിൽ സവിശേഷ ആളത്തങ്ങൾ രൂപീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ പ്രവർത്തനം. അപരങ്ങളെ നിർമിക്കുന്നത് ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. മറ്റൊന്ന് അമാന്യം, ശ്രേഷ്ഠം, നീചം എന്ന മട്ടിലുള്ള വിഭജനങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഇവയത്രയും പ്രകൃതി പ്രതിഭാസങ്ങൾപോലെ സ്വാഭാവികമെന്നു തോന്നും മട്ട് അരങ്ങേറുന്നു. ബലപ്രയോഗമല്ല, സമ്മതോൽപ്പാദനമാണ് അധികാരത്തിന്റെ യുദ്ധതന്ത്രം. സ്ത്രീക്ക് ഭർത്താവും ഭക്തന് ദൈവവും സ്വാഭാവികമായ അനിവാര്യതയാണെന്ന് അത് വ്യക്തികളെ ധരിപ്പിക്കുന്നു. കാമുകന്റെയോ ഭർത്താവിന്റെയോ നിഴലും നിലാവുമായി വാടിനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പാട്ടിൽ ഉരുവപ്പെടുന്നതിങ്ങനെയാണ്. സ്ത്രീയുടെ താൻപോരിമ പുരുഷന്റെ തോളിൽചായാനുള്ള മുന്നുപാധിയാണെന്ന് ഇവ പറഞ്ഞുറപ്പിക്കുന്നു. ഉന്നതകുലജാതമായ പാരമ്പര്യത്താൽ(അധ്യാപകൻ)നിഷ്ഠുരം കശാപ്പുചെയ്യപ്പെടുന്ന നീലിയും(നീലക്കുയിൽ, 1954) പാതിവ്രത്യലംഘനാപരാധത്തിൽ മണ്ണടിയുന്ന കറുത്തമ്മയും(ചെമ്മീൻ,1965) കമ്യൂണിസ്റ്റ്സഖാവിനെ ആരാധിച്ച് മോഹഭംഗത്തിൽ വീഴുന്ന മാലയും(നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി,1970) മുതൽ ധർമവ്യസനിയായ നായകന്റെ വചനകരങ്ങളിൽ അഹങ്കാരമസ്തമിച്ച് അടക്കവുമൊതുക്കവുമാർന്ന് മാതൃകാവനിതയായിത്തീരുന്ന ജൂനിയർ ഐ.എ.എസുകാരിയും (ദ കിങ്,1994) നായകന്റെ ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതപ്രഭാവത്തിൽ വാടിവീഴുന്ന, *നാവുകൊണ്ട് എം.എ. ക്ലാസിൽ പഠിക്കുന്ന പത്താം ക്ലാസുകാരി*യും(ആറാം തമ്പുരാൻ,1997) അലസനായ ഭർത്താവിന്റെ എല്ലാ അവമതികളും പൊറുത്ത് ഭർതൃകരങ്ങളിൽ സായുജ്യംതേടുന്ന തനിക്കുതാൻപോന്ന ശ്യാമളയും (ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള,1998) ഭർത്താക്കന്മാരെ ധിക്കരിച്ച് അപകടത്തിൽപെടുന്ന *ഇന്നത്തെ ചിന്താവിഷയ* (2008)ത്തിലെ നായികമാരും സ്ത്രീധനമാണ് ഉത്തമസന്തുഷ്ടകുടുംബത്തിന്റെ അടിക്കല്ല് എന്നുറപ്പിക്കുന്ന സർക്കാരുദ്യോഗസ്ഥയും വരെ (ഭാഗ്യദേവത,2009) താൻപോരിമകളുടെ പേരിലല്ല, പുരുഷവിധേയത്വത്തിന്റെ സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് കുലീനകളായി ജ്ഞാനസ്നാനപ്പെടുന്നത്. ഇത് സ്വാഭാവികമായ അവസ്ഥയാണെന്നു പെണ്ണിനെയും പ്രേക്ഷകനെയും സമ്മതിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നിടത്താണ് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയബലം വെളിവാകുക. സ്ത്രീയുടെ മഹത്വീകരിച്ച സഹനവും കണ്ണീരും അബലത്തവും സ്ത്രീധനവും പുരുഷന്റെ രക്ഷാകർതൃഭാവവുമെല്ലാം ചേർത്ത് സ്ത്രീയെ മെരുക്കി കീഴൊതുക്കി അപമാനവീകരിക്കുന്ന കൊടുംകുറ്റകൃത്യങ്ങളാണ് കുടുംബകേന്ദ്രിതചിത്രങ്ങൾ. സ്ത്രീകൾക്കെതിരായ കുറ്റകൃത്യം എന്നു പറയാം. സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ബാലചന്ദ്രമേനോൻ, രാജസേനൻ എന്നിവരിലൂടെ വരുന്ന ഇത്തരം സിനിമകളുടെ വൻസംഘാതം തന്നെ മലയാളത്തിലുണ്ട്. ചലച്ചിത്രകലയിലെ സാംസ്കാരികഭീകരവാദത്തെ നാം കുടുംബചിത്രങ്ങൾ എന്നു വിളിച്ചു സൗന്ദര്യവൽകരിക്കുന്നു. ഇവ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ മർദിച്ചൊതുക്കുന്നില്ല. പകരം

അനുഗ്രഹിച്ചമർത്തി ശിലയാക്കുന്നു. സ്തോത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യലഹരിയിൽ മുക്കി വ്യാമോഹങ്ങളുടെ പുഷ്പപീഠങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണിവയുടെ രീതിപദ്ധതി.[3] ജീവൻ ഇല്ലാതാക്കുന്നതുമാത്രമല്ല, തന്മ ഇല്ലാതാക്കുന്നതും ഭീകരവാദം തന്നെ. ഈ നിലയ്ക്ക് പെണ്ണിനെ തന്മാപരമായി ഉന്മൂലനം ചെയ്യുന്ന സൗന്ദര്യഭീകരവാദമാണ് കുടുംബസിനിമകൾ. ആധുനിക,ആധുനികാനന്തരസന്ദർഭങ്ങളിൽ അതിന്റെ സൗന്ദര്യവൽക്കരണവഴിയായി പാട്ടുകൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

(1) *പൂമുഖവാതിൽക്കൽ സ്നേഹം വിടർത്തുന്ന*
പൂന്തിങ്കളാകുന്നു ഭാര്യ...(രാക്കുയിലിൻ രാഗസദസ്സിൽ, 1986),

(2) *മാൻതുള്ളും മാറത്ത്...*(ചുരം, 1997),

(3) *പൂച്ച പൂച്ച പൂച്ച പെണ്ണേ പുലിയാണു ഞാൻ*
നിന്നെ എലിയാക്കും ഞാൻ...
ചങ്കൂറ്റം ചേട്ടന്റെ സ്വാഭാവമാടി...(പട്ടാഭിഷേകം, 1999)

(4) *ആണല്ലാ പെണ്ണല്ലാ അടിപൊളിവേഷം...*
ഊട്ടിയിൽപോയി പഠിച്ചാലും
നാട്ടുനടപ്പ് മറക്കാമോ...(ഞങ്ങൾ സന്തുഷ്ടരാണ്, 1999),

(5) *പച്ചമാങ്ങ പച്ചമാങ്ങ നീ...*(വെള്ളിത്തിര, 2003)

(6) *പൈനാപ്പിൾപ്പെണ്ണേ ചോക്ലേറ്റ് പീസേ...* (വെള്ളിനക്ഷത്രം, 2004)

പൂജിച്ചുമെരുക്കൽ, ബലപ്രയോഗം, എന്നിങ്ങനെയും സുദീർഘം, വിസ്തൃതം ആ വഴികൾ. എം.എൻ.വിജയൻ പറയുമ്പോലെ, കൂട്ടിലടച്ച് മെരുക്കപ്പെട്ട സിംഹം സിംഹമല്ലാതായിത്തീരുമ്പോലൊരു പ്രവർത്തനമാണിത്. തിയറ്റർ തടവറയും വാരിക്കുഴിയും ആനപ്പന്തിയുമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. സംസ്കാരത്തിലേക്ക് മെരുക്കപ്പെടുന്ന വഴിയുമാണിത്.

ആണധികാരമുൽപാദിപ്പിക്കുന്ന,അനുസരണയും അച്ചടക്കവും പാതിവ്രത്യവുമുള്ള ഈ സ്ത്രീമാതൃകയെ സിനിമയുടെ അബോധം കണ്ടെടുക്കുന്നത് ഇന്ത്യൻസാഹിത്യവുമായുള്ള പാഠാന്തരസൗഹൃദത്തിൽനിന്നാണ്. ചേട്ട/ ലക്ഷ്മി, യക്ഷി/ദേവത എന്നിങ്ങനെ രത്യാസക്തയും രതിരഹിതയുമായി ഇന്ത്യൻഅബോധം നിലനിർത്തുന്നതും ഇതിന്റെ സാഹിത്യപ്രതിനിധാനങ്ങളിൽനിന്ന് നേരിട്ട് സ്വീകരിക്കുന്നതുമാണ് ഈ വാർപ്പുമാതൃകകൾ. ഇവ സ്വാഭാവികമായി ആവർത്തിച്ചെഴുതപ്പെടുന്നതാണ് സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യമണ്ഡലം. അവിടെ പുരുഷൻ ധിഷണയുടെ പേരിൽ മാനിക്കപ്പെടുമ്പോൾ സ്ത്രീ ശരീരമാർദവത്തിന്റയും അവയവസമൃദ്ധിയുടെയും പേരിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു; വിൽക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിഹാസങ്ങളും ക്ലാസിക്കൽസാഹിത്യവും ആണധികാരത്തിന്റെ ഈ ഭാഷണവ്യവസ്ഥ പൊതുവായി പങ്കിടുന്നവയാണ്. നാട്ടുനടപ്പിന്റെയും സാമാന്യബോധത്തിന്റെയും രൂപത്തിൽ നില

നിൽക്കുന്ന ഈ വ്യവഹാരങ്ങൾ തന്നെയാണ് ജ്വലിതാസക്തികളുടെ മധുനിഷ്യന്ദികളായ സൗന്ദര്യോത്സവങ്ങളായി പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നിറയുന്നത്.

സംസ്കാരത്തിലെ പൊങ്ങിക്കളി

ഘനീഭവിച്ച ആഗോളതയുടെ ചലച്ചിത്രജന്മമായിരുന്നു *4 ദ പ്യൂപ്പിൾ* (2004). ശബ്ദപ്രാഥമ്യത്തിൽനിന്ന് ദൃശ്യപ്പെരുമയിലേക്കുള്ള സമഗ്രമാറ്റം ഇവിടെ തുടങ്ങുന്നു. മലയാളചലച്ചിത്രസംഗീതചരിത്രത്തിൽ അത് ഒരു മൗലികവിച്ഛേദമായിരുന്നു; ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തെ അടിമുടി മാറ്റിത്തീർത്ത വിച്ഛേദം. യേശുദാസിലൂടെ രൂഢിയായിത്തീർന്ന മാനകമലയാളിനാദം, സംഗീതത്തിന്റെ ധ്യാനാത്മകത, പാട്ടിന്റെ ഇരട്ടിപ്പിക്കലും വിശദീകരണവുമായ ദൃശ്യം അഥവാ പാട്ടും ദൃശ്യവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തം എന്നിങ്ങനെ ആധുനികതയുടെ ആളത്തങ്ങൾ വേരോടെ പിഴുതെറിയുന്ന ഒരു കളിമട്ട് ആ പാട്ടിന്റെ ജീനിയസ് ആയിരുന്നു. ആഗോളതയുടെ ലോകോദയം. ജനായത്തത്തിന്റെ വ്യാജബിംബം ആയിരുന്നു അതിന്റെ രൂപം. പ്രമേയം, ദൃശ്യങ്ങൾ, ചിത്രസംയോജനം, പാട്ടുകൾ എന്നിവയിൽ ഈ സിനിമ മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ ഒരു വിച്ഛേദസ്ഥാനമായിത്തീർന്നു. *ലജ്ജാവതിയേ*ക്കുമുമ്പും പിമ്പും എന്ന് മലയാളചലച്ചിത്രഗാനചരിത്രം രണ്ടായി തിരിഞ്ഞു. പാട്ടുകളിൽനിന്ന് കാണുക.

ലജ്ജാവതിയേ, നിന്റെ കള്ളക്കടക്കണ്ണിൽ
താഴമ്പൂവോ താമരത്താരോ തേനോ തേൻനിലാവോ?
തൊട്ടുരുമ്മി നിന്നാട്ടേ തൊട്ടാവാടിപ്പെണ്ണാളേ
മാനത്തെ കൊട്ടാരക്കെട്ടിനകത്തെ റോജാരാജറാണി...

അരിമാവിൽ മുക്കിയ അസ്ഥികൂടംപോലെ ഒരു പാട്ട്. പതുക്കനെ ഒന്നിളക്കിയാൽ പൊടിഞ്ഞുവീഴുന്ന വാങ്മയം. പരസ്പരം പോരടിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാൽ തീർത്ത ഒരു ഫ്രീക്ക് ശിൽപം. ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂത്താട്ടം. ഇനി ആരംഭത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ച ജീവിതത്രയം പാട്ടിൽ സൂക്ഷിച്ച് നോക്കുക. സാഹിത്യം ആപാദചൂഡം കാൽപനികം. അറുപതുകൾ വരെയുള്ള മലയാളകാൽപനികകവിതയും പാട്ടുകളും പേർത്തും പേർത്തും പന്താടിവന്ന പദങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും വാരിത്തൂവിയ ഗാനപഞ്ജരം. പക്ഷെ, ഭാവമോ? നേർ വിപരീതവും.

ഇനി, സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവമെന്താണ്? ലജ്ജാവതിയേ എന്ന സംബോധനയിൽത്തന്നെ കാൽപനികതയുടെ പളുങ്കുപാത്രം ഉടഞ്ഞുചിതറുന്നു. ലജ്ജാവതീ എന്ന് *ആത്മാവിൽ മുട്ടിവിളിച്ചതുപോലെ*യല്ല ഈ വിളി. അത്യന്തം പരുഷമാണ്, മദ്യപന്റെ ഏമ്പക്കം പോലുള്ള ആ വിളി. (*ലജ്ജാവതീ, ലജ്ജാവതീ*,1975) എന്ന പാട്ട് ഒരു മരുന്നിന് ഓർമിക്കുക). ആകെ ഒരു കളിമട്ട്; ഒരു പൊങ്ങിക്കളി. പഴയ കാൽപനികപാരമ്പര്യത്തിലെ ധ്യാനാത്മകതയുടെ നാട്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് കേട്ടുകേഴ്വിപോലുമില്ല. അനായാസചടു

ലമായ ആലാപനം. നോക്കുക. കള്ളക്കടക്കണ്ണിൽ എന്നാണ് പദം. എങ്കിലും *ഗള്ളഗ്ഗഡഗ്ഗണ്ണിൽ* എന്ന് പാട്ട് ഉച്ചരിക്കുന്നു. കള്ളക്കടക്കണ്ണ് എന്ന കാൽപനികതയുടെ പളുങ്കുകൊട്ടാരം ആ ഒറ്റ നിമിഷത്തിൽ ആവിയായിപ്പോകുന്നു. ദൃശ്യാഖ്യാനമെന്ന നിലയിലോ? ഭാഷയറിയാത്ത ഒരാൾ താളത്തിൽമാത്രം ഊന്നി തുള്ളുന്നതാണ് അനുഭവം. സാഹിത്യവും ദൃശ്യവും പരസ്പരപൂരകമാകാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. പൊരുത്തമില്ലാത്ത പലവിധദൃശ്യങ്ങളും രൂപങ്ങളും ബിംബങ്ങളും ഒട്ടിച്ചുചേർത്ത് നിർമിച്ച ഒരു പാസ്റ്റിഷ് ആണിത്. ഈ മിശ്രസ്വഭാവം ഒറ്റദൃശ്യവിഭവമായും സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയായും ഇരട്ടധർമങ്ങൾ നിർവഹിക്കാൻ ഈ പാട്ടിനെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നു. പൂർവപാരമ്പര്യങ്ങളുടെ അനുകരണത്തിലൂടെയുള്ള പുതുക്കിപ്പണിയലാണിത്.

ആഴമില്ലായ്മയിലും പരപ്പിലും അനിയന്ത്രിതമായി നീന്തിയും ചാടിയും കളിക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഷാലീല – അതാണ് ഇവിടെ പാട്ട്. സാഹിത്യത്തിലെ ഭൂതകാലം വികാരശൂന്യമായി പാടിക്കളയുന്ന ആട്ടമുണ്ടിവിടെ. ഒന്നിലും നിൽക്കാതെ അനുസ്യൂതം ഒഴുകിച്ചാടിപ്പോകുന്ന ദൃശ്യപരമ്പര. വിശ്ലഥമായ അഭിരുചികൾ അവിടെ ആഴമില്ലായ്മയായി ഉരുവപ്പെടുന്നു. മോഡലുകൾ മാറിമാറി ഉപയോഗിച്ചുവലിച്ചെറിയുന്നതിൽ വിപണി സംസ്കൃതി അഭിരമിക്കുന്നു. വിപണിയെന്ന ഈ അബോധം പാട്ടായൊഴുകുന്നു. പാട്ട്, അങ്ങനെ ആഗോളതയുടെ ചരിത്രത്തെ സൗന്ദര്യാനുഭവമാക്കി പരിവർത്തിക്കുന്നു. പണമുതലാളിത്തം വ്യക്തിയെ വസ്തുവൽകരിച്ച് വിശ്ലഥമാക്കുന്നു. ഫിലിസ്റ്റൈന്മാരുടെ ലോകം എന്നു മാർക്സ്. പണക്കൊതിയരായ പ്രായോഗികവാദികളുടെ ഈ ലോകം മനുഷ്യരുടെ ലോകമല്ല. പ്രയോജനക്ഷമതയാണവിടെ സൗന്ദര്യം. പാട്ടിലെ പൊങ്ങിക്കളിയുടെ അബോധം ഈ വസ്തുവൽകരണസന്ദർഭമാണ്.

പറ്റമനസ്സാക്ഷി

ആഗോളതയുടെ പറ്റമനസ്സാക്ഷിയായിത്തീർന്ന ഈ നിർവികാരത പിന്നീട് പാട്ടുകളായി നാനാവിധം അവതരിക്കുന്നു. ദളിതത്വം വിൽപന മൂല്യമുള്ള വസ്തുവാണെന്ന ബോധ്യം ആഗോളതയ്ക്കുണ്ട്. ദളിതത്വം പാട്ടായിമാറുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

മാനിന്റെ മിഴിയുള്ള പെണ്ണിനെ പ്രേമിച്ച
ചെറുമന്റെ സ്നേഹത്തിൻ കഥ പറയാം

(ഊമപ്പെണ്ണിന് ഉരിയാടാപയ്യൻ, 2001)

എന്ന ഗാനം സൗന്ദര്യം, പ്രണയം ചെറുമത്തം അഥവാ ദളിതത്വം എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് നവോത്ഥാനപൂർവയുക്തികളുടെ മണ്ഡലത്തെയാണ് എഴുതുന്നത്. ചെറുമന്റെ പ്രണയത്തെ ഗാനം ചെയ്യുമ്പോൾ അത് ഒന്നാമത് അഴകെന്നാൽ വെളുപ്പും മാൻമിഴിയുമാണെന്നു പൂർവകൽപനം ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാമത് ചെറുമരിൽ സ്നേഹം അപൂർവമാണെന്നു ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. അപൂർവതകളാണല്ലോ കഥയ്ക്കു വിഷയങ്ങളാവുക. ഈ അപൂർവത, മൗലി

കത, കമ്പോളയുക്തിയുമാണ്. ചെറുമന്റെ നിറം കാക്കക്കറുപ്പാണെന്ന് ഗാനം ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്നു. കാക്കക്കറുമ്പനായ ചെറുമൻ സ്നേഹിക്കാൻ യോഗ്യന ല്ലെന്നും അവൻ വെളുത്ത പെണ്ണിനെ-സമ്പന്ന/സവർണയെ - സ്നേഹി ക്കുന്നത് ചരിത്രപരമായ അപരാധവും അക്ഷരത്തെറ്റുമാണെന്ന് ഗാനം സൂചി പ്പിക്കുന്നു. കറുമ്പനായ ഒഥല്ലോയെ സ്നേഹിച്ച് വധിക്കപ്പെട്ട വെളുത്ത ഡസ്ഡിമോനയെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഓർമിക്കണം. ഡസ്ഡിമോനയെന്ന വെളുത്ത പെണ്ണിനെ കരുത്തും വീര്യവും കൊണ്ട് പ്രലോഭിപ്പിച്ച ഒഥല്ലോ ആംഗലപൊതുബോധത്തിലെ പ്രാകൃതനായ കറുമ്പനാണ്. കറുമ്പനെ വിശ്വ സിച്ചാൽ, പ്രേമിച്ചാൽ മരണമാണ് ഫലമെന്ന് നാടകം വെളുത്ത പെണ്ണി നോട് പറഞ്ഞുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. പ്രാകൃതത്വം,നിഷ്ഠുരത,സംശയരോഗം, വിവേകശൂന്യത എന്നിവയുടെ ഉടൽപൂണ്ട രൂപമാണ് ആംഗലപൊതുബോ ധത്തിൽ ഒഥല്ലോ. കറുപ്പ് മാരകവും നികൃഷ്ടവുമാണെന്ന ആംഗലപൊതു ബോധത്തിലെ വർണവെറിയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര മേഖലയിലാണ് *ഒഥല്ലോ* എന്ന സൗന്ദര്യപാഠമായി തർജമചെയ്യപ്പെട്ടതെന്ന് ഇന്ന് മനസ്സിലാക്കിവരു ന്നു. ദളിതത്വം കറുപ്പും (കറുപ്പുതന്നെ അപകടം, ദുഷ്ടത തുടങ്ങിയവയുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളാണല്ലോ ക്ലാസിക് കലകളിൽ). നീചവുമാണെന്ന നാടു വാഴിത്തയുക്തിയാണ് ഗാനത്തെയും ഗാനം തന്നെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതെ ന്നർഥം. ഇവിടെ ഗാതാവ്, ചെറുമനോട് അനുതാപം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വർണന അധികാരത്തിന്റെ ആളത്തമാണ്. ചെറുമനെ മനുഷ്യവ്യക്തിയായല്ല, തന്റെ കാരുണ്യത്തിന്റെ/നോട്ടത്തിന്റെ ഇരയായി നിർവചിക്കുകയാണ് ഈ ഗാതാവ്/ ആഖ്യാതാവ്. അങ്ങനെ,ഫ്യൂഡൽ അധികാരവും കോളനിവ്യവഹാരങ്ങളു മായുള്ള ഇണക്കത്തിന്റെ സങ്കര(hybrid)സന്തതിയാണ് ഈ പാട്ടുബോധം എന്നു പറയാം. വ്യക്തിയെ ശിഥിലീകരിച്ച് സാമൂഹികതയെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്ത്, അബോധത്തെ നവീകരിക്കുന്ന നവകോളനീകരണമാണ് ഇവയുടെ ജ്ഞാനസന്ദർഭം.

കറുപ്പിനഴക് ഓ ഓ ഓ വെളുപ്പിനഴക് (2001)

എന്ന പാട്ട് കാണുക. പാരമ്പര്യത്തെ അടിതകർക്കുന്നുവെന്ന മിഥ്യാപ്രതീതി ആദ്യകാഴ്ചയിൽ അത് ഉളവാകുന്നു. വ്യാജചിഹ്നങ്ങളുടെ ഈ പരമ്പര (simulcra) വ്യാവസായികാനന്തരസമൂഹത്തിന്റെ ഒടിമറയലാണെന്ന് വില യിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കറുപ്പും വെളുപ്പും അങ്ങനെ സമസ്തവും അഴകാ ണെന്നും അവയത്രയും ആഘോഷിച്ചാഹരിച്ചുതീർക്കാനുള്ള ഉൽപന്നങ്ങളാ ണെന്നുമുള്ള ബോധം പൊതുബോധമായി പരത്തപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കറുപ്പ്, വെളുപ്പ്, മൂന്നാംലോകം, ഒന്നാംലോകം,എന്നു തുടങ്ങി ആധുനികത നിർവചിച്ച എല്ലാ വിപരീതങ്ങളും അതിരുകളിടിഞ്ഞ് പരസ്പരം കലർന്നു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന വ്യാജസംതൃപ്തിയുടെ ബോധം വികസിതമുത ലാളിത്തയുക്തി നിർമിക്കുന്ന ലോകബോധമാണ്; മൂന്നാംലോകങ്ങൾ ഒന്നാംലോകത്തിന്റെ വിപണനകേന്ദ്രങ്ങളാണെന്ന ആഗോളീകരണത്തിന്റെ

സൗന്ദര്യയുക്തി അകളങ്കസൗന്ദര്യബോധമായിസ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് സാരം. ഇത്തരം ഗാനങ്ങളുടെ ഈണവും താളവും യുവത്വത്തിന്റെ മദം കൊണ്ട കൂത്താട്ടങ്ങൾക്ക് ബലിഷ്ഠമായ അടിത്തറയൊരുക്കുന്നവയായി ത്തീരുന്നതങ്ങനെയാണ്. ധ്യാനാത്മകമായ പൗരസ്ത്യസംഗീതത്തേക്കാൾ ഉടലിളക്കത്തിന്റെ പാശ്ചാത്യസംഗീതസംസ്കാരമാണ് ഈ ഗാനം ചിട്ടപ്പെ ടുത്തുന്നത് എന്നതും ഓർമിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നത് മേൽസൂചിപ്പിച്ച, ആഗോളീകരണം വഴിയുള്ള നവകോളനീകരണത്തിന്റെ സൗന്ദര്യയുക്തികളാണ്. ഇവയുൽപാദിപ്പിക്കുന്നത് ഉപഭോഗാസക്തിയും ആഘോഷാർത്തിയും തിമിർക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ഉപരിപ്ലവനാഗരികതയാണ്. ബിംബനാഗരികത എന്നും പറയാം. ഈ ജനം ആര്? അത് പെണ്ണോ? കീഴാ ളരിൽ ആരെങ്കിലുമാണോ? ദരിദ്രനോ വൃദ്ധനോ? അല്ലേയല്ല. വ്യാജസുഭി ക്ഷയുടെ ആഗോളതയിൽ ത്രസിക്കുന്ന യുവത്വമാണത്. ഇവരെ ജനം എന്ന് സാമാന്യവൽക്കരിക്കുമ്പോൾ അത് ആഗോളതയുടെ - വസ്തുവൽകരണ ത്തിന്റെ - മനുഷ്യവിരുദ്ധതയെ സൗന്ദര്യവൽക്കരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗ മായിത്തീരും.

ഏറ്റവുമൊടുവിലെത്തിയ (2012),
കപ്പ കപ്പ കപ്പപ്പുഴുക്ക്
ചക്ക ചക്ക ചക്കരവരട്ടി

എന്ന് ദൃശ്യത്തിൽ സോഫ്റ്റ്പോൺ സ്വഭാവിയായ പാട്ട് ഈ വസ്തുവൽക്ക രണത്തിന്റെ രൂക്ഷരൂപകമാണെന്നു പറയാം. ഇനി, ആഗോളത സ്ത്രീയെയും ദളിതരെയും സ്വതന്ത്രരാക്കുന്നുവെന്ന് വാദമുണ്ട്. ശരി, എപ്പോൾ? എവിടേ ക്കാണ്? വിപണിവരെ. പെണ്ണ് ഒരു ഐറ്റം ആയിത്തീരുന്നു. കൊതിപ്പിക്കുന്ന വിഭവം.സ്വർണക്കനികൾ കാട്ടി കൊതിപ്പിക്കുന്നു വിപണി. കുടുംബസിനിമ കളും നവതലമുറസിനിമകളും ശ്രദ്ധിച്ചാൽ കാര്യം തെളിഞ്ഞുവരും. വിപ ണിയുടെ കീഴാളവിമോചനഭാഷ്യങ്ങളാണ് ഇവ. നവോത്ഥാനം, കേസരി തൊട്ടുകാണിച്ചതുപോലെ, സ്ത്രീയെ അടുക്കളച്ചക്കിയും വീട്ടടിമയുമാക്കി യെങ്കിൽ, ഇന്ന് ആഗോളത അവളെ വ്യാമോഹങ്ങളുടെ പട്ടമഹിഷിയാക്കി പൂജിക്കുന്നു.

അപ്പങ്ങളെമ്പാടും ഒന്നിച്ചുചുട്ടമ്മായി
അമ്മായി ചുട്ടത് മരുമോനിക്കായ്...
കച്ചോടം പൊട്ടിയപ്പോൾ വട്ടായിപ്പോയി...

എന്ന് പാടുമ്പോൾ അവിടെ മനുഷ്യശബ്ദം അപ്രധാനമാണ്. വംശീയസംഗീ തംതന്നെയും അതിലെ മനുഷ്യശബ്ദസ്പർശം ചോർത്തിക്കളഞ്ഞ് യാന്ത്രി കസ്വരവിന്യാസങ്ങളാക്കി ഒരുക്കുന്നു. യന്ത്രസരസ്വതി പാടുന്നു.

ആധുനികതയുടെ ഗന്ധർവനാദം

അധൃഷ്യനും യൂറോപ്യൻപുരുഷനുമായ മനുഷ്യനെ ലോകകേന്ദ്ര മാക്കി സ്ഥാപിച്ചതാണ് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പ്രഥമഫലം. കീഴടക്കലിന്റെ

ഈ ചരിത്ര, സാംസ്കാരികാവസ്ഥ ആധുനികത എന്നറിയപ്പെട്ടു. കോള നീകരണത്തിലൂടെ അത് മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാ രികവുമായി കീഴൊതുക്കി. ഇന്ത്യൻ ദേശീയത അങ്ങനെ കോളനീകരണ ത്തിന്റെ ഫലമാണ്.

കോളനിഭരണം ഇന്ത്യയിൽ നടപ്പിലാക്കിയ വിദ്യാഭ്യാസത്തിൽ നിന്ന് പുതിയൊരു മധ്യവർഗസംസ്കാരം രൂപപ്പെട്ടു. മെക്കാളെയും ബൻട്രിക്കും രൂപപ്പെടുത്തിയതും പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തോടെ വിപുലീകരിക്കപ്പെട്ടതു മായ ഈ വിദ്യാഭ്യാസക്രമം സവിശേഷമായ ഒരു സാംസ്കാരികപൊതു ബോധത്തിന്റെ വിചാരമാതൃകകൾ നിർമിക്കുകയുണ്ടായി. ഘടനയിലും ഉള്ള ടക്കത്തിലും ഇവയാകട്ടെ, അധിനിവേശപൂർവപാരമ്പര്യങ്ങളിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തവുമായിരുന്നു. ചിന്തയിലും ജ്ഞാനപദ്ധതികളിലും ഈ വിഭിന്നത ആഴങ്ങളിൽ അനുഭവപ്പെട്ടു. പുതുസാക്ഷരതയുടെ മറ്റൊരു സവി ശേഷത അതു വിഭാവനം ചെയ്ത സംസ്കാരമേഖലയിലാണ് കാണുക. *കോളനീകരണം മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കാനിരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികമണ്ഡ ലത്തിന്റെ നിർമിതിക്കനുപൂരകമായ വിദ്യാഭ്യാസമാണ് അത് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കു ന്നത്* (കെ.എൻ.പണിക്കർ, 1995:127). ഇന്ത്യക്കാരെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുകയായി രുന്നില്ല; അപരിഷ്കൃതരും അന്ധവിശ്വാസികളുമായ ഇന്ത്യക്കാർക്ക് ശരി യായ അറിവു പകർന്നുകൊടുക്കുകയായിരുന്നു കോളനിഅജണ്ട.[4] *ആധു നികനായ ഒരു കോളനിപ്രജയെ നിർവചിക്കുകയായിരുന്നു സാമ്രാജ്യത്വ ത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. മെക്കാളെയും ബൻട്രിക്കും രൂപപ്പെടുത്തിയ വിദ്യാഭ്യാസ നയം ഈ സംസ്കാരഭൂമികയിലാണ് നിലയുറപ്പിച്ചത്* (പുറം.127) ഇന്ത്യ ക്കാർക്കും ഇംഗ്ലിഷുകാർക്കുമിടയിൽ സംസ്കാരദല്ലാളായി വർത്തിക്കാൻ പോന്ന, ഇംഗ്ലിഷ് അഭിരുചിയുള്ള ഇന്ത്യൻപ്രജകളെ നിർമിച്ചെടുക്കുകയാ യിരുന്നു ഇംഗ്ലിഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇംഗ്ലിഷുകാരുടെ ആവശ്യ ങ്ങൾ അവർ പറയാതെതന്നെ നോക്കിനടത്താൻ ഇംഗ്ലിഷ് സംസ്കാരവും ഇന്ത്യൻരക്തമാംസങ്ങളുമുള്ള വിശ്വസ്തകാര്യസ്ഥന്മാരായിരുന്നു ആവശ്യം. മെക്കാളെയുടെ വിദ്യാഭ്യാസരേഖ(05.02.1835) ഇക്കാര്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.[5]

അധിനിവേശത്തിന്റെ ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ് ഭിന്ന സംസ്കാ രരൂപങ്ങളായി ഭാരതീയ/കേരളീയ വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ഉടൽപൂണ്ടത്. സാഹിത്യം, ചിത്രകല, സിനിമ, വസ്ത്രം, ഭക്ഷണം, മൂല്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ സമസ്തമണ്ഡലങ്ങളും കോളനിമാതൃകകളിൽ നിന്ന് മുൻകൂർ തയ്യാർ ചെയ്യ പ്പെട്ടു. അതുകൊണ്ടാണ്, പുതുവിദ്യാഭ്യാസം ഇന്ത്യയെ കോളനി സാമ്രാ ജ്യത്തിലെ ഒരു പ്രദേശമായും (cultural province) ഇന്ത്യയിലെ പുതുസാ ക്ഷരനെ സംസ്കാരദല്ലാളായും (cultural comprador) പുതുക്കി നിർവചി ക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് കെ.എൻ.പണിക്കർ (1995:128) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.

അച്ചടിമാധ്യമങ്ങളുടെ വികാസം കോളനിസംസ്കാരമേഖലയുടെ വ്യാപനം വർധിപ്പിച്ചു. മസ്തിഷ്കങ്ങളെ കോളനിവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ സാഹി

ത്യവും ചലച്ചിത്രവുമുൾപ്പെടെയുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളുടെ സാധ്യത തിരിച്ചറിഞ്ഞുപയോഗപ്പെടുത്തുവാൻ തുടങ്ങി. പുതിയ സാംസ്കാരികാഭിരുചികളും ഭാവുകത്വവും അതുവഴി നവസാംസ്കാരികതന്മയും ഉയർന്നുവന്നു. അധിനിവേശസംസ്കൃതിയുടെ ആധികാരികത താരതമ്യേന വലിയൊരു സദസ്സിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിക്കുവാനും ഇവ ഊർജകേന്ദ്രങ്ങളായി.

ക്രിസ്ത്യൻ മിഷനറിമാർ, സർക്കാർസ്ഥാപനങ്ങൾ, സന്നദ്ധസംഘടനകൾ, സ്വകാര്യവ്യക്തികൾ എന്നിങ്ങനെ ഭിന്നസ്ഥാപനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻഭാഷകളിൽ കോളനിസംസ്കാരങ്ങളുടെ സമൃദ്ധിയിൽ നിർമിച്ച പാഠപുസ്തകങ്ങളും ഇതരദൃശ്യ,വായനാവിഭവങ്ങളും ചൊട്ടയിലേ പിടികൂടുക എന്ന രീതിശാസ്ത്രം കണിശമായി പിന്തുടരുക തന്നെ ചെയ്തു. കോളനി ആശയാവലികൾ കൊണ്ട് ഊട്ടിവളർത്തപ്പെട്ട തലമുറ വളർന്നുവന്നു. *ഇതു പക്ഷെ സംസ്കാരത്തിലെ പ്രാദേശികമുദ്രകൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തിരസ്കരിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നില്ല: പാശ്ചാത്യസംസ്കാരമാതൃകയിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു. പാഠപുസ്തകങ്ങൾ ഉള്ളടക്കത്തിൽ മാത്രമായിരുന്നില്ല ചിത്രീകരണങ്ങളിൽപ്പോലും പാശ്ചാത്യകേന്ദ്രിതവീക്ഷണം സ്വാഭാവികമെന്നമട്ടിൽ കടന്നുനിറഞ്ഞു.* (കെ.എൻ. പണിക്കർ,1995:129). അച്ചടിച്ച വാക്ക് ആധികാരികമായിത്തീർന്നു. പ്രാദേശികസാഹിത്യങ്ങൾ പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിനു മുമ്പിൽ നിസ്സാരവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടു. *അച്ചടിച്ച ആശയങ്ങൾ അങ്ങനെ വായനക്കാരന്റെ സ്വകാര്യതകളിലേക്ക് ഇടിച്ചുകയറി, വികാരങ്ങളെ ഇളക്കി മറിച്ച് സംസ്കാരത്തെ ഉടച്ചുവാർത്തു* (Roger Chatier 1987:233). വെടിവട്ടങ്ങളുടെ അധിനിവേശപൂർവസംസ്കാരം പുസ്തകങ്ങളുടെ സ്വകാര്യലോകങ്ങളിലേക്ക് പരിഭാഷ ചെയ്യപ്പെട്ടു. പാശ്ചാത്യസംസ്കാരം കേരളീയാവബോധത്തെ അഴിച്ചുപണിയുകതന്നെ ചെയ്തുവെന്നു ചുരുക്കം. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ നോവലും ചെറുകഥയുൾപ്പെടുന്ന ഗദ്യസാഹിത്യസംവർഗം സിനിമ എന്നിവയെല്ലാം ഈ പാശ്ചാത്യാഭിമുഖ്യത്തിന്റെ സദ്ഫലങ്ങളിലൊന്നാണ്. അവയുടെ അനുകരണാത്മകമോ ഔപചാരികമോ ആയ സവിശേഷതകൾ സദാ വിമർശനരഹിതം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു.

ഇവ പക്ഷേ പാശ്ചാത്യനാഗരികതയുടെ കേവലാനുകരണമായി നിൽക്കുകയായിരുന്നില്ല. പുതുതായി ഉയർന്നു വന്ന മധ്യവർഗസംസ്കൃതിയുടെ ലാവണ്യബോധത്തിന്റെയും ധൈഷണികതൃഷ്ണകളുടെയും ആഴങ്ങളിൽ വേരുപിടിച്ചു വളർന്നവതന്നെയായിരുന്നു. കോളനി സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യസംസ്കാരവും മധ്യവർഗജനതയിൽ സൃഷ്ടിച്ച വൈരുധ്യങ്ങളുടെയും ഉദ്വിഗ്നതകളുടെയും സന്ദേഹങ്ങളുടെയും സംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്നാണ് പത്തൊമ്പതാംശതകത്തിലെ സാഹിത്യഭാവുകത്വം ഉയർന്നുവന്നത്. *ഇവരുടെ സാംസ്കാരികവീക്ഷണം കോളനിആധിപത്യത്തിനു പൂർണവിധേയത്വമുള്ളതോ തീർത്തും പരമ്പരാഗതമോ ആയിരുന്നില്ല; ഇവയുടെ സംവാദമണ്ഡലമായിരുന്നു*(കെ.എൻ.പണിക്കർ, 1995:131). ദൃശ്യകലാവ്യവ

ഹാരം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം ഈ പ്രക്രിയകളുടെ സമൂർത്തവൽക്കരണമാണ്.

നാനാഭാവോപസങ്കീർണവും നാനാവസ്ഥാന്തരാത്മകവുമായ പ്രാദേശികജീവിതമണ്ഡലങ്ങളെ ഏകവും ബ്രാഹ്മണികവുമായ അധികാരകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് വലിച്ചടിപ്പിച്ച് ഒതുക്കിക്കെട്ടുന്ന അഭികേന്ദ്രശക്തിയായി കോളനി ആധുനികത പ്രവർത്തിച്ചു. സർവജ്ഞവും സർവശക്തവുമായ ഒരു നിസ്തുലകേന്ദ്രം കോളനീകരണത്തിന് ആവശ്യവുമായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻനിയമസംഹിതയുടെ പ്രഭവമായി മനുസ്മൃതി കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടത് ഓർമിക്കുക. ഉദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ ഈ സൂക്ഷ്മാധികാരബലമേഖലയിലാണ് മറ്റെല്ലാ ശബ്ദങ്ങളെയും അമർത്തിയൊടുക്കി യേശുദാസ് എന്ന നാദം ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെട്ടത്. അത് ആദ്യം *ഗന്ധർവനാദ*വും പിന്നീട് *നൂറ്റാണ്ടിന്റെ സുവർണശബ്ദവുമായി* (golden voice of the century) പീഠവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. കോളനിആധുനികതയുടെ പാരമ്പര്യനിർമാണവഴികൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന രൂപകങ്ങളാണിവ. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വാലിൽ തൂങ്ങുന്ന ആധുനികത. ബ്രാഹ്മണ,കോളനിമതങ്ങളുടെ സാങ്കര്യവിശേഷങ്ങൾ ഈ രൂപകങ്ങൾ ഉള്ളടക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ *ഗന്ധർവൻ* പൂർണാർഥത്തിൽ ഹൈന്ദവമതാത്മകതയുടെ പുരുഷാവതാരമാണെങ്കിൽ *സുവർണനാദം* മുതലാളിത്തആധുനികതയുടെ സമ്പദ്ശാസ്ത്രപുരുഷനാണ്.

സൈബർമുതലാളിത്തത്തിന്റെ കനത്ത അദൃശ്യകരങ്ങൾ ഈ മാനകീകൃതനാദത്തെ ലീലയാലൊന്നു തലോടിയപ്പോൾ ബ്രഹ്മാണ്ഡപാദപപ്പൂക്കൾപോലും തകർന്നുതരിപ്പണമായി. ഒരേ പോലെ വിൽപ്പനമൂല്യമുള്ളവയ്ക്കുമാത്രമേ ഈ ഊഹമുതലാളിത്തത്തിൽ നിലനിൽപ്പുള്ളൂ. വസ്തുവൽക്കരണമാണതിന്റെ മൗലികധർമം. പ്രതീതികളുടെ ആ ലോകത്ത് എല്ലാം നൈമിഷികവും മൂല്യവത്തുമാണ്. സേവനോൽപ്പാദനത്തിന്റെ ഈ ലോകം വ്യാജചിഹ്നങ്ങളുടെ ആകാശഗംഗയാണെന്നു പറയാം. ആഗോളതയുടെ ഈ വിപണിയുക്തികൾ മനുഷ്യനെ-മാർക്സും ഫ്രോയ്ഡുമെല്ലാം പല നിലകളിൽ അഴിച്ചുകെട്ടിയ മനുഷ്യനെ-ആദ്യം വസ്തുക്കളും പിന്നെ പ്രകാശപ്പൊടികളുമാക്കി ചിതറിത്തെറിപ്പിച്ചുകളയുന്നു. ഉപയോഗിച്ചുവലിച്ചെറിയുന്നതിന്റെ ആനന്ദമാണ് അവിടെ ജീവിതമൂല്യം. ആഘോഷം അടിത്തറ. മൂലങ്ങളില്ലാതെ മൂലധനം പ്രവഹിക്കുന്ന ലോകം. ഊഹക്കമ്പോളം. പകർപ്പുകൾ ഇല്ല. അഥവാ എല്ലാം ഒറിജിനലാണ്. ഉൽപ്പാദനമില്ലാത്ത, സേവനോൽപ്പാദനത്തിന്റെ ഈ ലോകത്ത് പീഠവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ഏകഛത്രാധിപത്യം അസ്തമിക്കുന്നു. അവിടേക്ക് വൈവിധ്യങ്ങളും വൈരുധ്യങ്ങളും കൂത്താടിയെത്തുന്നു. സാന്ദർഭികവും യാന്ത്രികവുമായ ശബ്ദങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതങ്ങനെയാണ്. സാഹിത്യം അപ്രസക്തവും ഒച്ച പ്രധാനവുമായിത്തീരുന്നു. സ്കിസോഫ്രേനിക്കുകളുടെ ലോകം പാട്ടിൽ നിറയുന്നു. *അപ്പങ്ങളെമ്പാടും ഒന്നിച്ചുചുട്ടമ്മായി* എന്ന പാട്ട് ഓർമിക്കുക

ഉപസംഹാരം

ആധുനികകേരളത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയ അടിസ്ഥാനവ്യവഹാരങ്ങളിൽ പ്രഥമവും പ്രധാനവുമാണ് കോളനീകരണം. ജാതിശരീരങ്ങളുടെ അറകൾ മാത്രമായി ചുരുങ്ങിക്കഴിഞ്ഞ ഭൂപ്രദേശം കോളനീകരണത്തിലൂടെ കേരളം എന്ന പ്രദേശവും മലയാളി എന്ന ജനതയുമായി പരിണമിച്ചു. കോളനീകരണത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നമായി സിനിമ എന്ന കലാവ്യവഹാരം പുതുതായി രൂപംകൊണ്ടു. ജാതിയുടെ അറകൾക്കതീതമായി കേരളത്തിന് പൊതുമണ്ഡലവും പൊതുസംഗീതവും രൂപപ്പെട്ടു. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ പൊട്ടിയമരുന്ന ഈ വ്യവഹാരം അതിന്റെ ബലമെന്നപോലെ ദൗർബല്യവും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പൊതുമണ്ഡലം രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ, കോളനിആധുനികത മൗലികമായി വർണ്ണ,പുരുഷാധികാരകേന്ദ്രിതമായിരുന്നുവെന്നും മറന്നുകൂടാ.

കോളനീകരണത്തിനുമുമ്പ് കേരളത്തിൽ ധാരാളം സംഗീതങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. ഓരോ ജാതിക്കും ഉപജാതിക്കും അവരവരുടേതായ സംഗീതം, പാട്ടുകൾ. ഇവയെല്ലാം അവർക്കുമാത്രം അവകാശപ്പെട്ടത്. അപ്പോഴും നമുക്ക് ഒരു സംഗീതം ഇല്ലായിരുന്നു. കോളനീകരണം ഒരു പൊതുമണ്ഡലവും കേരളം എന്ന ജനതയും രൂപപ്പെടുത്തി. അവിടെ ചലച്ചിത്രം എന്ന പുത്തൻ വ്യവഹാരവും ഉയിരാർന്നുയർന്നു. അതിന്റെ ഉൽപ്പന്നമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രസംഗീതം എന്ന പുതിയ സംഗീതം ഉരുവപ്പെട്ടു. അത് ജാതിഭേദങ്ങൾക്കതീതമായി ഏവർക്കും പൊതുവായിരുന്നു. അങ്ങനെ *നമുക്ക്* ഒരു പൊതുസംഗീതവും *നാം* തന്നെയും ഉണ്ടായിത്തീർന്നു. അതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തെ കേരളത്തിന്റെ സംഗീതം എന്നു വിളിക്കാം. ഇത് തികച്ചും ആധുനികം. അതുവഴി *നാം* കേരളത്തെയും നമ്മെത്തന്നെയും പലവിധം നിർമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. അത് കേരളസമൂഹത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും ജനായത്തവൽക്കരിച്ചു. അതുകൊണ്ട് കേരളത്തിന്റെ സംഗീതം ആധുനികീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല എന്ന വിഷാദങ്ങളോട് കരുണകാണിക്കേണ്ടതില്ല.

കോളനിആധുനികത നിർമിച്ച സാമൂഹ്യമനുഷ്യനെ ചരിത്രത്തിലൂടെ നവീകരിക്കുകയായിരുന്നു ആദ്യകാലമലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെങ്കിൽ ആഗോളീകരണത്തിന്റെ സാംസ്കാരികയുക്തികളാണ് വർത്തമാനചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ. അതിന്റെ സൗന്ദര്യവൽക്കരണമാണ് അവയുടെ ധർമം. വ്യക്തികളെ പ്രകാശപ്പൊടികളാക്കി നിശൂന്യമാക്കാനും ശരീരങ്ങളെയും നിറങ്ങളെയും ആഘോഷിക്കാനുമുള്ള സൗന്ദര്യയുക്തികളായി ഗാനങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഒരു അർഥമിതാണ്. നവോത്ഥാനത്തെ നിലത്തടിച്ചുകൊല്ലുന്ന നവ മക്കത്തായത്തിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികഅബോധത്തെ പുനർനിർമിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, യുഗത്തിന്റെ ശക്തിപ്പൊരുളായിരുന്ന വ്യക്തിമനുഷ്യനെ ആഗോളതയിൽ സിനിമാഗാനങ്ങൾ വിപണിശരീരങ്ങളും പ്രകാശപ്പൊടികളുമാക്കി സ്ഥൂലീകരി

ക്കുന്നു. അങ്ങനെ, ആഗോളതയുടെ പറ്റമനസ്സാക്ഷി നിർമിക്കുന്ന സൗന്ദര്യ പ്രയോഗങ്ങളാണ് ഈ പുത്തൻപാട്ടുകൾ എന്ന് വകതിരിക്കാം.

കുറിപ്പുകൾ:

യുക്തി

1. *കാറ്റടിച്ചു...* (തുലാഭാരം,1968)
പ്രകാശഗോപുര... (തുലാഭാരം,1968)
പരശുരാമൻ... (കൂട്ടുകുടുംബം,1969)
ഈ കടലും ... (കടൽപ്പാലം,1968)
ശബരിമലയിലും കല്ല്... (ഭരതക്ഷേത്രം)
മലയാളത്തിലെ മണ്ണു ചുവന്നത്... (ഇങ്കിലാബ് സിന്ദാബാദ്,1971)
മനുഷ്യൻ മത... (അച്ഛനും ബാപ്പയും,1972)

പ്രണയം

പ്രാണസഖീ ഞാൻ... (പരീക്ഷ,1967)
കായാമ്പൂ... (നദി,1969)
ഇന്ദ്രവല്ലരി പൂചൂടി വരും... (ഗന്ധർവക്ഷേത്രം,1972)
സാമ്യമകന്നോരുദ്യാനമേ... (ദേവി,1972)
ശ്യാമസുന്ദരപുഷ്പമേ... (യുദ്ധകാണ്ഡം,1977)

ഭക്തി

യരുശലേമിൻ നായകനെ.... (റബേക്ക,1963)
ചെത്തീ മന്ദാരം... (അടിമകൾ,1969)
നിത്യവിശുദ്ധയാം... (നദി,1969)
ശരണമയ്യപ്പാ... (ചെമ്പരത്തി,1972)
റസൂലേ നിൻ കനിവാലേ.. (സഞ്ചാരി,1981)

വിപ്ലവം

സഖാക്കളേ മുന്നോട്ട്... (പുന്നപ്ര വയലാർ,1968)
നഷ്ടപ്പെടുവാൻ വിലങ്ങുകൾ... (തുലാഭാരം,1968)
ഓരോതുള്ളിച്ചോരയിൽ... (മൂലധനം,1969)
പല്ലനയാറിൻ തീരത്ത്.. (നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, 1970)
ഐക്യമുന്നണി... (നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, 1970)
സർവരാജ്യത്തൊഴിലാളികളേ... (അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ,1971)
ഇങ്കിലാബ് സിന്ദാബാദ്... (ഇങ്കിലാബ് സിന്ദാബാദ്,1971)
വിപ്ലവം ജയിക്കട്ടെ.. (നീലക്കണ്ണുകൾ,1974)
മരിക്കാൻ ഞങ്ങൾക്ക് മനസ്സില്ല... (നീലക്കണ്ണുകൾ,1974)
ഇങ്കിലാബിൻ മക്കൾ... (കൊടുമുടികൾ,1981)
നഷ്ടപ്പെടുവാനില്ലൊന്നും ഈ... (സ്ഫോടനം,1981)

ഹാസ്യം

നയാപൈസയില്ല... (നീലിസാലി,1960)

വിരലൊന്നില്ലെങ്കിലും... (വേലുത്തമ്പി ദളവ,1962)
വണ്ടീ പുകവണ്ടീ.. (ഡോക്ടർ,1963)
പൈനാപ്പിൾ പോലൊരു... (മിടുമിടുക്കി,1968)
മരുന്നോ നല്ല... (അഗ്നിമൃഗം,1971)

ഉത്സവം:

പഞ്ചാരപ്പാലുമിട്ടായി... (ഭാര്യ,1962)
കസ്തൂരിത്തൈലമിട്ടു... (കടൽപ്പാലം,1968)
ആയിരം ജന്മങ്ങൾ.... (ആയിരം ജന്മങ്ങൾ,1976)
ഓർക്കാപ്പുറത്തൊരു... (രണ്ട് ലോകം,1977).

2. *We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern, a class of persons Indians in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect*. Selection from Educational Records, Pat I,Culcutta 1920-116.

3. *അഞ്ജനക്കണ്ണെഴുതി...* (തച്ചോളി ഒതേനൻ, 1964),
വെണ്ണക്കല്ലുകൊണ്ടല്ല... (കരിനിഴൽ,1971),
ചന്ദ്രികാചർച്ചിതമാം രാത്രിയോടോ... (പുത്രകാമേഷ്ടി,1972),
വെൺചന്ദ്രലേഖയൊരപ്സരസ്ത്രീ... (ചുക്ക്,1973),
മാനത്തുകണ്ണികൾ... (മാധവിക്കുട്ടി,1973),
നിന്റെ മിഴിയിൽ നീലോൽപ്പലം... (അരക്കള്ളൻ മുക്കാൽക്കള്ളൻ, 1974),

4. Not a way of acquiring knoweldge about the subjected, but of imparting knowledge to them.
(K.N. Panikkar 1995:13)

5. കുറിപ്പ് 2 കാണുക.

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഒ.എൻ.വി, കുറുപ്പ് 1995: ആയിരം പാദസരങ്ങൾ, *വയലാർ കൃതികൾ*, ഡി.സി, കോട്ടയം.
,, 2009: *മാണിക്യവീണ,* ഡി.സി, കോട്ടയം.
കുമാരനാശാൻ, എൻ 1980: *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ,* ഡി.സി,കോട്ടയം.
തങ്കമ്മ,ബി (എഡി.) 1995: *മലയാളസിനിമ 1928-1995*, പബ്ലിക് റിലേഷൻസ് വകുപ്പ്.
ഭാസ്കരൻ, പി 2008: *കൃതികൾ സമ്പൂർണം-കവിതകളും ഗാനങ്ങളും,* ഡി.സി, കോട്ടയം.
രാമവർമ, വയലാർ 1995: *വയലാർകൃതികൾ*, ഡി.സി,കോട്ടയം.
വിജയകൃഷ്ണൻ 2007: *മലയാളസിനിമയുടെ കഥ,* മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്.
ശങ്കരൻ, തായാട്ട് 2000: *ആശാൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ കവി,* എസ്.പി.സി. എസ്, കോട്ടയം.
ശ്രീജൻ, വി.സി 1999: *അർത്ഥാന്തരന്യാസം,* കറന്റ്, തൃശൂർ
Chatier, Roger 1987: *The Cultural Uses of Print in Early Modern France,* Princeton.
Panikkar, K.N. 1995: *Culture, Ideology and Hegemony,* Tulika, New Delhi.

13. ഇടത് ഏകപക്ഷീയമോ വിപരീതധ്രുവങ്ങൾ മാത്രമുള്ളതോ ആയ ഒരു സംവർഗമല്ല

അൻവർ അബ്ദുള്ള

ഇടത് എന്ന വാക്ക് എന്തിനെയാണു സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ലോക രാഷ്ട്രീയ വീക്ഷണങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രയോഗങ്ങളെയും രാഷ്ട്രീയചിന്ത യെയും ഇടതായും വലതായും നാം വിലയിരുത്തുന്നു. സോഷ്യലിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളെയും പ്രയോഗപദ്ധതികളെയും വിലയിരുത്തലുകളെയും ജീവിതരീതിയെയും പൊതുവിലാണ് ഇടതെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാറുള്ളത്. എങ്കിലും കമ്യൂണിസ്റ്റ് രാഷ്ട്രീയദർശനത്തെ പിൻപറ്റി പ്രവർത്തിക്കുന്ന, ഇന്ത്യ പോലൊരു രാജ്യത്താണെങ്കിൽ, ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനും ഭരണ സംവിധാനത്തിനും അകത്തു പ്രവർത്തിക്കുന്ന, മുഖ്യധാരാ കമ്യൂണിസ്റ്റു മാർക് സിസ്റ്റു പാർട്ടികളെ ഇടതുപാർട്ടികളെന്നു വിശേഷിപ്പി ക്കുന്നു. ഇന്ത്യയിലിത് കമ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടി ഓഫ് ഇന്ത്യയാണ്. 1964ലെ പിളർപ്പിനു ശേഷം ഈ മാതൃപാർട്ടി ദുർബലമാകുകയും പിളർന്ന ഘടകമായ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി ഓഫ് ഇന്ത്യ (മാർക്സിസ്റ്റ്) എന്ന പാർട്ടിയും അതിന്റെ പോഷകസംഘടനകളും പ്രാബല്യംനേടുകയും ചെയ്തതോടെ, പ്രധാനപ്പെട്ട മുഖ്യധാരാ ഇടതുപാർട്ടി അതായി. രണ്ടാമത്, സിപിഐയും. ഫോർവേഡ് ബ്ളോക്ക്, സമതാപാർട്ടി, റവല്യൂഷനറി സോഷ്യലിസ്റ്റ് പാർട്ടി, ജനാധിപത്യ സംരക്ഷണസമിതി, കമ്യൂണിസ്റ്റു മാർക്സിസ്റ്റുപാർട്ടി തുടങ്ങി, പ്രാദേശിക തലത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നതും ദേശീയതലത്തിൽ, ചെറുതെ ങ്കിലും പാർലമെന്ററി സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നതുമായ അനേകം ചെറുപാർട്ടി കളെയും മുഖ്യധാരയിലാണു പെടുത്തുന്നത്. ഇതിനു പുറമേ, പാർലമെന്ററി രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗത്തെ പുറന്തള്ളി, ഭരണകൂടവിരുദ്ധമായ പ്രവർത്തന ങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നവയടക്കമുള്ള ഇടതുപാർട്ടികളെ തീവ്രഇടതുപക്ഷം എന്ന പേരിൽ നാം വിളിക്കുന്നു.

ഇതുപോലെ വലതുപക്ഷത്തിനും പല മുഖങ്ങളുണ്ട്. കോൺഗ്രസ് പാർട്ടിയെ പ്രധാനമായും വലതുപക്ഷമെന്നു വിളിക്കുന്നു. ബിജെപി പോലുള്ള ഹൈന്ദവഅജൻഡയുള്ള പാർട്ടികളെ തീവ്രവലതുപക്ഷമെന്നു വിളിക്കുന്നു. സോഷ്യലിസ്റ്റ് ആശയത്തിനു വിരുദ്ധമായി വലതുപാർട്ടികൾ

അടിസ്ഥാനപരമായി സാമുദായികമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റുന്നതാണു കണ്ടുവരുന്നത്. ഒപ്പം കുത്തക മൂലധനാധിഷ്ഠിതമായ ഒരു സാമൂഹിക സാമ്പത്തികക്രമം നടപ്പിൽ വരുത്തുക എന്ന അജൻഡയും വലതുരാഷ്ട്രീയത്തിനുള്ളതായി കണ്ടെടുക്കാം.

ഇവ തമ്മിൽ കലരാറുണ്ട്. കോൺഗ്രസിന്റെയും കോൺഗ്രസ് മന്ത്രിസഭകളുടെയും നേതൃത്വം വഹിച്ചിരുന്ന ജവഹർലാൽ നെഹ്റുവും ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുമൊക്കെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ആശയഗതികളാൽ പ്രചോദിതരായിരുന്നു. അതുപോലെ, ഇടതുപാർട്ടികളുടെ പ്രായോഗിക രാഷ്ട്രീയപദ്ധതികളിലും അവയുടെ ആവിഷ്കരണത്തിലും നടത്തിപ്പിലും സാമുദായിക താല്പര്യങ്ങളും കുത്തകമൂലധനതാല്പര്യങ്ങളും നിഴലിടുകയോ പ്രാമുഖ്യം നേടുകയോ ചെയ്യുന്ന അവസരങ്ങളിൽ വലതുസ്വഭാവമായി അതു കണക്കാക്കപ്പെടും. ഇടതുപക്ഷം ഇന്ത്യയിൽ കഴിഞ്ഞ കാൽനൂറ്റാണ്ടുകാലമായി നേരിടുന്ന വെല്ലുവിളി അതിന്റെ ആന്തരികഘടനയിൽ കടന്നുകൂടുന്ന വലതുതാല്പര്യങ്ങളാണ്. അതു പുറത്തുനിന്നു നേരിടുന്ന വിമർശവും ആക്ഷേപവും അതിൽ കടന്നുകൂടുന്ന വലതുതാല്പര്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ബുദ്ധിജീവിനേതൃത്വത്തിന്റെ നിരന്തരമായ അദ്ധ്വാനം വേണ്ടിവരുന്നത് ഈ വിമർശങ്ങളെയും ആരോപണങ്ങളെയും ആക്ഷേപങ്ങളെയും പരിശോധിക്കുകയും പ്രതിരോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനാണ്. വലതുമൂല്യങ്ങളുടെ കടന്നുവരവെന്ന് ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുതകളെ പരിശോധിച്ച്, അവയെ അങ്ങനെയല്ലെന്നു വിലയിരുത്തി, സമൂഹസമക്ഷം സമർത്ഥിക്കുകയോ തിരിച്ചാണു കണ്ടെത്തുന്നതെങ്കിൽ അതിനുവേണ്ട തിരുത്തലുകൾ വരുത്താൻ പ്രചോദിപ്പിക്കുകയോ ഒക്കെ വേണ്ടിവരുന്നു. ഇ.എം.എസ്. നമ്പൂതിരിപ്പാട്, സി.ഉണ്ണിരാജ, പി.ഗോവിന്ദപ്പിള്ള തുടങ്ങിയ ഇടതു സൈദ്ധാന്തികരെപ്പറ്റി വലതുവീക്ഷണം പുലർത്തുന്നവർക്കുള്ള സ്ഥിരം ആക്ഷേപങ്ങളിലൊന്ന്, ഇവർ എന്തിനെയും നവമാർക്സിസ്റ്റോ ട്രെഡീഷനൽ മാർക്സിസ്റ്റോ ആയ വീക്ഷണങ്ങളിലൂന്നി, തരം പോലെ വ്യാഖ്യാനിക്കും എന്നതായിരുന്നു. ഏതു സൈദ്ധാന്തികക്കെണിയിൽനിന്നും ഇവർ പാർട്ടിയെ രക്ഷിക്കുകയും അണികളെ പാർട്ടിക്കു തെറ്റു പറ്റിയിട്ടില്ലെന്നു ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന്.

ഇവരിൽ ചിലർ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാൻ മാത്രം നിയുക്തരാകുമ്പോൾ ചിലർ അതിനൊപ്പം കലാസാഹിത്യ മേഖലയിലും മാർക്സിസ്റ്റുവീക്ഷണത്തോടെ അപഗ്രഥനം നടത്തുന്നു. പി.ഗോവിന്ദപ്പിള്ള സാഹിത്യത്തെയും കലയെയും സിനിമയെയും മാർക്സിസ്റ്റു വീക്ഷണത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്ന നിരൂപകനായിരുന്നു. സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ വി.കെ.ജോസഫ് മുതൽ ജി.പി.രാമചന്ദ്രൻ വരെയുള്ളവർ ഈ ഗണത്തിൽ വരുന്നു. ചിലർ പാർട്ടിക്കുള്ളിൽ പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടും മറ്റു ചിലർ ഒരു രാഷ്ട്രീയാദർശമെന്ന നിലയിൽ സിദ്ധാന്തത്തോടും അതിന്റെ

പ്രയോക്താക്കൾ എന്ന നിലയിൽ പാർട്ടികളോടും അനുഭാവം പുലർത്തി ക്കൊണ്ടും.

ഇതിനപ്പുറത്ത്, വിശാല വലതുപക്ഷം, വിശാല ഇടതുപക്ഷം എന്നിങ്ങനെ ഈ രാഷ്ട്രീയാദർശങ്ങളെ പിൻപറ്റുകയോ അനുഭാവപ്പെടു കയോ ചെയ്യുന്നവരുടെ വിപുലമായ രാഷ്ട്രീയ ഇടം രൂപപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുണ്ട്. സംഭവങ്ങളോടും പ്രശ്നങ്ങളോടും ഒറ്റയൊറ്റയായ കലാവസ്തുക്കളോടും രാഷ്ട്രീയനീക്കങ്ങളോടും പ്രശ്നാധിഷ്ഠിതമായി, സാഹചര്യാധിഷ്ഠിതമായി പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുന്ന ചിന്തയും പ്രയോഗവും ആണത്. പൊതുവിൽ കലാ നിരൂപകർ വിശാലഇടതുപക്ഷസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നതായാണു കാണുന്നത്. സ്വതന്ത്ര ഇടതുപക്ഷചിന്തയെന്നോ ഉദാര (വിശാല) ഇടതുചിന്തയെന്നോ ഇതിനെ വിളിക്കാം.

നവവിനിമയസങ്കേതങ്ങളുടെ കടന്നുവരവോടെ, അവയുടെ ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കലോടെ ഇക്കാര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ വിശാലമായി തെളിയുന്നുണ്ട്. തീവ്ര ഇടത്, ഇടത്, മൃദു വലത്, തീവ്ര വലത് എന്നീ സംവർഗങ്ങൾക്കപ്പുറം ദലിത്, മുസ്ലിം, സ്ത്രീ ഐഡന്റിറ്റി രാഷ്ട്രീയധാരകളും ഇന്നു സജീവമാണ്. ദലിത്, മുസ്ലിം, സ്ത്രീവാദരാഷ്ട്രീയങ്ങൾ എന്തൊക്കെ, വിപരീതവാദങ്ങളുള്ളപ്പോഴും പൊതുവിൽ ഇടതുധാരയുടെ പാർശ്വധാര കളായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടുപോരുന്നു.

മലയാളസിനിമയും ഇടതുരാഷ്ട്രീയവും

കേരളീയജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനം സൃഷ്ടിച്ചതാണ് ഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയം. പുന്നപ്ര വയലാർ സമര ങ്ങൾ, 57ലെ ഇ.എം.എസ്. മന്ത്രിസഭ, വിമോചനസമരം, മന്ത്രിസഭയെ പിരിച്ചു വിടൽ, മുന്നണിസംവിധാനം എന്നിങ്ങനെ വലിയ കോളിളക്കങ്ങ ളൊക്കെ സൃഷ്ടിച്ച സാമൂഹിക ചലനമാണത്. പ്രസ്ഥാനം, പ്രയോഗം, പ്രത്യയ ശാസ്ത്രം എന്നീ നിലകളിലൊക്കെ ഇടതുരാഷ്ട്രീയം മലയാളിയുടെ ജീവിത ത്തിൽ നിത്യസ്പന്ദമാണ്. ജനപ്രിയകലയായ സിനിമയെയും അത് എല്ലാ നിലയിലും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ഇടതുരാഷ്ട്രീയ സിനിമയുടെ ചരിത്രം അതു വ്യക്തമാക്കുന്നു. മലയാളസിനിമയുടെ ശൈശവകാലത്തു തന്നെ നവലോകം പോലുള്ള സിനിമകളിൽ ഈ രാഷ്ട്രീയധ്വനികൾ കാണാം. എന്നാലും പുന്നപ്ര വയലാർ, ഈങ്കുലാബ് സിന്ദാബാദ് തുടങ്ങിയ സിനിമ കളിലാണ് അതു തെളിഞ്ഞുകാണുന്നത്. നേരിട്ടു രാഷ്ട്രീയ സിനിമയാകു ന്നില്ലെങ്കിലും സമൂഹത്തിലെ പലതരം ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെയും ഇടതുദർശന പരമായി നോക്കിക്കാണുന്ന തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങൾ പലതും സിനിമയായപ്പോൾ, ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്ന നിലയിൽ രാഷ്ട്രീയസിനിമ മലയാള ത്തിൽ ശക്തിപ്രാപിച്ചു. തകഴിയുടെ നോവലുകളുടെ ചലച്ചിത്രാ വിഷ് കാരവും പ്രധാനമാണ്. എഴുപതുകളിൽ പി.എ.ബക്കർ, പവിത്രൻ, രവീന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയ സംവിധായകരുടെ ചിത്രങ്ങളെത്തി. അവ തീവ്ര ഇടതു ധാരയെ

യാണു അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. എൺപതുകളുടെ ആരംഭത്തിലെത്തിയ ടി.ദാമോദരൻ, ഐ.വി. ശശി ചിത്രങ്ങൾ ഇടതുരാഷ്ട്രീയത്തെ വിമർശപരമായി നോക്കിക്കാണുന്ന പുതിയൊരു ധാരയ്ക്കു തുടക്കം കുറിച്ചു. അങ്ങാടി മുതൽ അടിമകൾ ഉടമകൾ വരെയുള്ള സിനിമകൾ പക്ഷേ, ട്രേഡ്‌യൂണിയൻ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ അന്തർനാടകങ്ങളും അപചയങ്ങളുമാണ് പറഞ്ഞത്. ട്രേഡ് യൂണിയൻ കഥ തന്നെയാണു പറയുന്നതെങ്കിലും അതി ലൂടെ പാർട്ടിയുടെ ആത്മാവു നേരിടുന്ന ജീർണതയെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രമായി അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മുഖാമുഖം. ചിത്രത്തെക്കുറിച്ച് പക്ഷേ, പാർട്ടി യുടെ കലാസൈദ്ധാന്തികൻ കൂടിയായ പി.ഗോവിന്ദപ്പിള്ള പറഞ്ഞത് ഇത് ഭഗവാൻ മക്രോണിയുടെ പുനരവതാരമാണ് എന്നാണ്.

എൺപതുകളുടെ അവസാനം വന്ന, വേണു നാഗവള്ളിയുടെ ലാൽ സലാമെന്ന ചിത്രമാണ് ഇടതുരാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രവർത്ത മാന ങ്ങളെ നേരിട്ടു സംബോധനചെയ്തത്. പാർട്ടിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ഇരട്ട മുഖങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിച്ച വർഗീസ് വൈദ്യന്റെ മകൻ ചെറിയാൻ കല്പക വാടിയുടെതായിരുന്നു ലാൽസലാമിന്റെ കഥ. ടി.വി.തോമസ്, കെ.ആർ. ഗൗരിയമ്മ, വർഗീസ് വൈദ്യൻ എന്നീ യഥാർഥ ജീവിതങ്ങളെ ഓർമപ്പെടു ത്തിയ ഡി.കെ., സേതുലക്ഷ്മി, നെട്ടൂർ സ്റ്റീഫൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളി ലൂടെ ലാൽസലാം പാർട്ടിയുടെ അകത്തളങ്ങളിലെ കഥ പറഞ്ഞു. ചിത്രം ഏറെ വിവാദങ്ങളും ക്ഷണിച്ചുവരുത്തി. കെ.ആർ. ഗൗരിയമ്മയുടെ പാർട്ടി വിടലും ജെ.എസ്.എസ്. രൂപീകരണവും കേരളത്തിൽ ഏറെ ചലന മുണ്ടാക്കിയ രാഷ്ട്രീയനീക്കങ്ങളായിരുന്നു. ഈ അവസരത്തിലാണ് ബാബു ചേർത്തല സംവിധാനംചെയ്ത ചീഫ് മിനിസ്റ്റർ കെ.ആർ.ഗൗതമി എന്ന ചിത്രം വരുന്നത്. ലാൽസലാമിൽ സേതുലക്ഷ്മിയെ അവതരിപ്പിച്ച ഗീത തന്നെയാണ് കെ.ആർ. ഗൗതമിയുമായത്. എന്നാൽ, ചിത്രം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല. അക്കാലത്ത് ഗൗരിയമ്മയെക്കുറിച്ച് ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടെഴുതിയ കവിത പോലെ ഈ ചിത്രവും ചരിത്രത്തിന്റെ ചവറ്റുകുട്ട യിൽവീണു. എന്നാൽ, പ്രിയദർശന്റെ അദ്വൈതം എന്ന ചിത്രം ഇടതു പ്രമേയം സ്വീകരിച്ച് വിജയിച്ച ചിത്രമാണ്. ഇടതുരാഷ്ട്രീയം ഇഷ്ടവിഷയ മാക്കിയ ടി.ദാമോദരന്റേതായിരുന്നു തിരക്കഥ. സത്യപ്രതിജ്ഞ, ജനം തുടങ്ങി കുറേയേറെ ചിത്രങ്ങളിൽ അക്കാലത്ത് ഇടതുരാഷ്ട്രീയം സൂചിത മായെങ്കിലും ജനാധിപത്യമെന്ന ചിത്രമാണ് കാര്യമായി ഒരു ഇടതുകഥയെ പ്രമേയമാക്കിയത്. കെ.മധു സംവിധാനംചെയ്ത ചിത്രത്തിൽ സുരേഷ് ഗോപി അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ പേരുതന്നെ നായനാർ എന്നായിരുന്നു. അല്പകാലത്തിനുശേഷം, മമ്മൂട്ടിയുടെ സ്റ്റാലിൻ ശിവദാസ് വന്നെങ്കിലും നായനാർക്കു സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ ചലനം സ്റ്റാലിനു സാധ്യമായില്ല.

ഇതിനിടെ, എടുത്തു പറയേണ്ട ചില ഉദ്യമങ്ങൾ സമാന്തര സിനിമയിൽ നടന്നിരുന്നു. അവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് കയ്യൂർ പ്രമേയ

മാക്കി ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ സംവിധാനം ചെയ്ത മീനമാസത്തിലെ സൂര്യനും പി.എ.ബക്കർ, പി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ജീവിതം പ്രമേയമാക്കി സൃഷ്ടിച്ച സഖാവ് എന്ന ചിത്രവും ഷാജി എൻ കരുൺ എ.കെ.ജിയുടെ ജീവിതം പ്രമേയമാക്കിയൊരുക്കിയ എ.കെ.ജി. എന്ന ചിത്രവുമാണ്. കാനിൽ സമ്മാനിതമായ മുരളീനായരുടെ മരണസിംഹാസനം ഇടതുരാഷ്ട്രീയത്തെ വിമർശിക്കുന്ന ചിത്രമായിരുന്നു. ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ ഓർമകളുണ്ടായിരിക്കണം ആണ് എടുത്തുപറയേണ്ട മറ്റൊരു ചിത്രം. വിമോചനസമരകാലത്തെ വിളംബരം ചെയ്യുന്ന മറ്റു പ്രധാനപ്പെട്ട സിനിമയൊന്നും മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല. ലാൽസലാമിന്റെ പാത പിന്തുടർന്ന് വേണുനാഗവള്ളി ഒരുക്കിയ ചിത്രമാണ് രക്തസാക്ഷികൾ സിന്ദാബാദ്. എന്നാൽ, അത് സിപിഎം, സിപിഐ രാഷ്ട്രീയത്തെയെന്നതിനപ്പുറം, അതിനും ദിശാബോധം പകർന്ന ഇടതുപ്രസ്ഥാനാരംഭത്തെക്കൂടിയാണ് ഇഴചേർക്കുന്നത്. കെ.സി.എസ്. മണി, ദിവാൻ സർ സിപിയെ വധിക്കാൻ ശ്രമിച്ച യഥാർഥ സംഭവത്തെയാണ് വേണു നാഗവള്ളി ഉപജീവിച്ചത്. ചിത്രം പക്ഷേ, പരാജയമായി. കണ്ണൂരിലെ അക്രമരാഷ്ട്രീയത്തെ ചിത്രവൽക്കുന്ന സിനിമകളാണ് കണ്ണൂർ, വീണ്ടും കണ്ണൂർ, ഇരുവട്ടം മണവാട്ടി തുടങ്ങിയവ.

മാധ്യമങ്ങളുടെ വലതുസ്വഭാവം

മലയാളത്തിൽ നവതലമുറസിനിമകളുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ ഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയം പലവിധ വിമർശനങ്ങളെ നേരിടുന്നുണ്ട്. മുൻപ് മുഖാമുഖം, ഓർമകളുണ്ടായിരിക്കണം, കഥാപുരുഷൻ പോലുള്ള സിനിമകളിൽ ഇടതുരാഷ്ട്രീയം സൈദ്ധാന്തികമായ വിമർശനമാണു നേരിട്ടത്. ടി.ദാമോദരൻ തിരക്കഥയെഴുതിയ കമ്പോളസിനിമകൾ സൈദ്ധാന്തികമായും പ്രയോഗപരമായും ഇടതിന്റെ ആന്തരികാപചയത്തെയും അതിൽ കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ള വലതുപ്രവണതകളെയും വിമർശവിധേയമാക്കി. പുതുനിര സിനിമകൾ, സൈദ്ധാന്തികമായോ, വിചാരപരമോ ആയിട്ടല്ല ഇടതുരാഷ്ട്രീയത്തെ വിമർശിക്കുന്നതെന്നതാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട വ്യത്യാസം. അവ അനുഭവപരമായും വൈയക്തികമായും എന്ന ഭാവേന പൊതുമാധ്യമങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന സമീപനത്തെ പിൻപറ്റുകയും അത്തരം മാധ്യമങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പൊതുബോധത്തെ പരിലാളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മലയാളത്തിൽ പലതരത്തിൽപ്പെട്ട ഒന്നരഡസൻ പത്രങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. ഇവയുടെ ഭാഗമായും അല്ലാതെയും പുറത്തിറങ്ങുന്ന നൂറിലധികം മുഖ്യധാരാ ആനുകാലികങ്ങളും ഉണ്ട്. ഇവയ്ക്കു പുറമേ, ഏതാണ്ട് ഒന്നരഡസനോളം ചാനലുകൾ ഉണ്ട്. അവയിൽ അരഡസനിലേറെ വാർത്താചാനലുകളാണ്. ഇവയിൽ പലതും മുഖ്യധാരാപത്രങ്ങളുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവയുമാണ്.

കേരളത്തിലെ മുഖ്യധാരാമാധ്യമങ്ങളിൽ ഏറിയകൂറും വലതു രാഷ്ട്രീയസ്വഭാവത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നവയാണ്. ഇവയെ ഇടതുപക്ഷ വിചാരഗതിക്കാർ കുത്തകമാധ്യമങ്ങളെന്നു വിളിക്കുന്നു. മുൻപ് ഇടതുപാർട്ടി പ്രവർത്തകർ ഇവയെ ബൂർഷ്വാ മാധ്യമങ്ങളെന്നു വിളിച്ചിരുന്നു. ഇപ്പോൾ മാധ്യമ സിൻഡിക്കേറ്റ് എന്ന പേരിലും ഇവർ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ള മനോരമ, മാതൃഭൂമി എന്നീ പത്രങ്ങളും ഏഷ്യാനെറ്റ്, സൂര്യ, മാതൃഭൂമി, മനോരമ ചാനലുകളും വലതു ചായ്വോടെ യാണു പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സിപിഎം, സിപിഐ എന്നീ മുഖ്യധാരാ രാഷ്ട്രീയപാർട്ടികൾ! നേരിട്ടു നേതൃത്വം വഹിക്കുന്ന ദേശാഭിമാനി, ജനയുഗം എന്നീ പത്രങ്ങളും ഇതേ പേരിലുള്ള വാരികകളും കൈരളി, വീ, പീപ്പിൾ എന്നീ ചാനൽസംയുക്തവും മാത്രമാണ് ഇടതുസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നവ യായിട്ടുള്ളത്. മുസ്ലിം പ്രതിനിധാനമുള്ള തേജസ്, വർത്തമാനം, ചന്ദ്രിക, സിറാജ്, മാധ്യമം എന്നീ പത്രങ്ങളും മീഡിയ വൺ എന്ന ചാനലും ഉണ്ടെങ്കിലും ഇവ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ആശയഗതികളെ പിൻപറ്റുന്നവയും മാധ്യമമൊഴിച്ചുള്ളവ വലതുധാരകൾ സജീവമായി കലർന്ന സ്വഭാവം പുലർത്തുന്നതുമാണ്.

ഇങ്ങനെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രചാരമുള്ള മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ നിർണീതമാകുന്ന ഒരു പൊതുബോധമുണ്ട്. ഇത് ഇടതുചിന്തയ്ക്കെതിരായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഇടത്, ഇടതുചിന്ത, ഇടതുപദ്ധതി, ഇടതുപ്രയോഗം എന്നിങ്ങനെയുള്ള എല്ലാ ആശയങ്ങളെയും അവയുടെ വൈഭിന്ന്യം കണക്കിലെടുക്കാതെ, മുഖ്യധാരാ ഇടതുപക്ഷ പ്രായോഗിക രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളിൽ കൊണ്ടുപോയി കെട്ടുന്ന സ്വഭാവവും ഈ മാധ്യമങ്ങൾ പുലർത്തിപ്പോരുന്നു. മതേതരവും ചരിത്രപരവും പുരോഗമനാത്മകവും നവീനസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നതും സമനീതിബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതവും മൂലധനവ്യാപനത്തിനെതിരെ നിലകൊള്ളുന്നതുമായ സ്വതന്ത്രചിന്തകളെ യെല്ലാം തന്നെ മുഖ്യധാരാ ഇടതുപക്ഷത്തിൽക്കൊണ്ടുപോയി കെട്ടി ക്കൊണ്ട് മാധ്യമങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പൊതുബോധം കേരളീയ സാമൂഹിക സാഹചര്യത്തിൽ വളരെ പ്രബലമായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിനുപുറമേ, അരാജകപരമോ നിഷേധാത്മകമോ നിരാസത്തിൽ ഊന്നിയതോ ആയ എന്തുതരം രാഷ്ട്രീയചിന്തയെയും പ്രയോഗശ്രമങ്ങളെയും സിദ്ധാന്തങ്ങ ളെയും പദ്ധതികളെയും ഈ വലതുപക്ഷമാധ്യമങ്ങൾ തീവ്ര ഇടതു പ്രയോഗത്തിന്റെ സ്വഭാവമാരോപിച്ച് രാജ്യദ്രോഹപരവും വിധ്വംസകസ്വഭാവ മുള്ളതും ആക്കി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പോലീസിന്റെയും ഭരണകൂടത്തിന്റെയും ഭാഷ്യങ്ങളെ സ്വന്തം കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവർ ഈ പൊതുബോധനിർമിതിയും അതിന്റെ പരിപാലനവും നടത്തു ന്നത്. ഇങ്ങനെയൊക്കെ സങ്കീർണമായ സാഹചര്യത്തിലാണ് നവസിനിമ കളിലെ ഇടതുരാഷ്ട്രീയവിമർശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയും ചിന്തയും പ്രസക്തവും സംഗതവുമാകുന്നത്.

സമകാലികസിനിമയും ഇടതുവിമർശനവും

ഈയിടെ ഇറങ്ങിയ ധാരാളം ചിത്രങ്ങളിൽ ഇടതുപ്രയോഗവിമർശം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ചിലതിൽ അവതന്നെ പ്രധാനപ്രമേയ പരിസരങ്ങളാകുമ്പോൾ! മറ്റു ചിലതിൽ അവ ഭാഗികമായി ചിത്രശരീരത്തിന്റെ രൂപഭാവഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നു.

അറബിക്കഥ (തിരക്കഥ ഇക്ബാൽ കുറ്റിപ്പുറം, സംവിധാനം ലാൽ ജോസ്) എന്ന ചിത്രത്തോടെയാണ് പുതുസിനിമകളിലെ ഇടതുവിമർശധാര കാര്യമായി തുടങ്ങുന്നതെന്നു നിർണയിക്കാം. അതിനുശേഷം ഈയടുത്ത കാലത്തു റിലീസായ ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ് ലെഫ്റ്റ് (മുരളി ഗോപി അരുൺ കുമാർ അരവിന്ദ്) , ഗോഡ് ഫോർ സെയിൽ (രചന, സംവിധാനം ബാബു ജനാർദ്ദൻ) എന്നീ സിനിമകളിൽ ഇടതുരാഷ്ട്രീയം തന്നെ മുഖ്യമായും ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാക്കുന്നുണ്ട്.

ലിസമ്മയുടെ വീട്, പാലേരി മാണിക്യം ഒരു പാതിരാക്കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ, വീണ്ടും കണ്ണൂർ, എന്നീ സിനിമകളിൽ വളരെ സജീവമായി ഇടതുരാഷ്ട്രീയം വിഷയമാകുന്നു. ഇമ്മാനുവൽ, ട്രാഫിക്, വെനീസിലെ വ്യാപാരി, റെഡ് വൈൻ, ഇന്ത്യൻ റുപ്പി, മണി ബാക്ക് പോളിസി, മലർവാടി ആർട്സ് ക്ളബ് തുടങ്ങിയ പല സിനിമകളിലും ഇടതുരാഷ്ട്രീയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിമർശപാഠങ്ങളും ആക്ഷേപസൂചകങ്ങളും ഉണ്ട്.

ഇടതുപക്ഷകക്ഷികളുടെ ആദ്യകാലവളർച്ചയുടെ പിന്നിലുണ്ടായ അവിഹിതബന്ധങ്ങളുടെ കഥ കൂടിയാണ് രഞ്ജിത്തിന്റെ പാലേരി മാണിക്യം ഒരു പാതിരാക്കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ എന്ന ചിത്രം പറയുന്നത്. ടി.പി.രാജീവന്റെ ഇതേപേരിലുള്ള നോവലിനെ അവലംബിച്ചുണ്ടായ സിനിമ പക്ഷേ, പാർട്ടിവിരുദ്ധതയുടെ പേരിൽ പതിവുപോലെ വിമർശിക്കപ്പെട്ടു. ഐക്യകേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ കൊലപാതകക്കേസ് ആദ്യത്തെ കമ്യൂണിസ്റ്റു മന്ത്രിസഭ അന്വേഷണം നേർവഴിക്കു നടത്താതെ അട്ടിമറിച്ചതിന്റെ കഥയാണ് പാലേരി മാണിക്യം പറയുന്നത്. സ്വകാര്യാവശ്യത്തിനല്ലെങ്കിലും പാർട്ടി ഫണ്ടിലേക്ക് അവിഹിതമായി പണം സമ്പാദിച്ചുകൊണ്ട് ആ കേസ് പാർട്ടിയുടെ പാലേരി പ്രാദേശികനേതൃത്വം പൂഴ്ത്തിക്കളയുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ജനവഞ്ചനയ്ക്കും അഴിമതിക്കും സ്വജനപക്ഷപാത ത്തിനും സുദീർഘ ഭൂതകാലചരിത്രമുണ്ടെന്ന് പാലേരിമാണിക്യം പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു. ആ ചിത്രത്തിൽ അലിഗഡ് സർവകലാശാലയിൽനിന്നു വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയെത്തുന്ന മുസ്ലിം കഥാപാത്രമാണ് മാണിക്യത്തിന്റെ കൊലപാതകി. ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതപ്രിയനും തീവ്രഇടതുചിഹ്നങ്ങൾ ശരീരത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നവനുമായ ആ കൊലപാതകിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതു വഴി ഇന്നത്തെ പൊതുബോധത്തെ, ഭരണകൂടഭാഷ്യങ്ങളെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും ശരിവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് രഞ്ജിത്ത്. അതുതന്നെയാണ് ഇടതുവിമർശത്തിലും കാണാനാകുന്നത്.

മറ്റൊരു നിർണായകസന്ദർഭം ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയിലെ വൻ കാൽവെയ്പ് എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട ട്രാഫിക്കിലാണുള്ളത്. സുദേവൻ എന്ന പോലീസ് കോൺസ്റ്റബിൾ കൈക്കൂലിക്കേസിൽ പുറത്താ കുന്നു. അയാൾ തിരിച്ചു സർവീസിൽ കയറുന്നത് ഭരണകക്ഷിയായ മുഖ്യധാരാ ഇടതുപക്ഷ പ്രാദേശിക നേതൃത്വത്തിനു കൈക്കൂലി നല്കിക്കൊണ്ടാണ്. അതിനുപുറമേ, അയാൾ നായരാണെന്നതും നേതാവു പരിഗണിക്കുന്നു. സാമുദായികപരിഗണനകൾക്കു വഴങ്ങുകയും അഴിമതി നിർവഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നാണ് ഇടതുപാർട്ടിയെന്ന് ഏകപക്ഷീയമായും പൊതുബോധ ത്തിനും മുഖ്യധാരാമാധ്യമനിർമിതിക്കും അനുസൃതമായി ട്രാഫിക്ക് വിധി യെഴുതുന്നതുവെന്ന് ഇക്കാര്യത്തെപ്പറ്റി അസുരന്മാരായ അറബികൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ (പച്ചബ്ളൌസ് പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്) ജി.പി.രാമചന്ദ്രൻ നിരീ ക്ഷിക്കുന്നു. പൊതുവേ നവസിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയ പരിസരവും പദ്ധതിയും ഇടതുവിരുദ്ധവും വലതുകേന്ദ്രിതവുമാണെന്ന് ജി.പി.രാമചന്ദ്രൻ, സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സെബിൻ ഏബ്രഹാം ജേക്കബ്, കെ.പി.ജയകുമാർ, കെ.ആർ.രൺജിത്ത്, ബി.അബുബക്കർ, പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയ നിരൂപകർ വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ഗോഡ് ഫോർ സെയിൽ, ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ് ലെഫ്റ്റ് എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ഇടതുപക്ഷവും തീവ്രവലതു, ഹൈന്ദവ പ്രത്യയശാസ്ത്രപാർട്ടികളും മാത്രമായി കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമണ്ഡലത്തെ പരിമിതപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട്, ഇടതിനെ വിമർശിക്കുന്നു. ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ് ലെഫ്റ്റ് വ്യക്തമായും ഇടതിനെ സമ്പൂർണമായി വിചാരണചെയ്യുകയും ശിക്ഷവിധിക്കുകയും അതു നടപ്പാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭ്രാന്തമായ ഏകപക്ഷീയ ആക്രമണത്തിലൂടെ ഇടതിനെ ഉന്മൂലനംചെയ്യുക എന്നതാണ് അതിന്റെ അജൻഡ. പാർട്ടിയുടെ തൊഴിലാളിയനുകൂലമൂല്യങ്ങളെ പുന:സ്ഥാപിക്കാനെന്ന നാട്യത്തിൽ സിനിമ പകരം വയ്ക്കുന്നത് തീവ്ര വലതുപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും പ്രയോഗത്തെ യുമാണ്. ഗോഡ് ഫോർ സെയിലിൽ രണ്ടും വിമർശവിധേയമാകുന്നെങ്കിലും അവസാനരംഗത്തിൽ വീണ്ടും നായകരൂപം ഹൈന്ദവ ആത്മീയരൂപകത്തി ലേക്ക് മടങ്ങിയെത്തുന്നതു കാട്ടിക്കൊണ്ട് അപായസൂചന നല്കുന്നു. സത്യ ത്തിൽ ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളും കോൺഗ്രസിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ ഏക പക്ഷീയമായി റദ്ദുചെയ്തുകൊണ്ട്, ഇടതല്ലെങ്കിൽ തീവ്രവലത് എന്ന സമ വാക്യത്തെ നിർമിക്കുന്നുണ്ട്.

അറബിക്കഥയിലും ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ് ലെഫ്റ്റിലും ഇടതുപക്ഷത്തെ പ്രധാനനേതാവായ പിണറായി വിജയനു തുല്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ കൊടും അഴിമതിക്കാരും കൊലപാതക പ്രവണരുമാക്കി ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാട്ടുകാരുടെ വിചാരണ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അറബിക്കഥ, വെട്ടിനിരത്തൽ സമരത്തെ വിലക്ഷണമായ ഒരു വിഡ്ഢിത്തമായി അളക്കുന്നു. ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ് ലെഫ്റ്റിൽ അവസാനവിചാരണയിൽ ചെഗുവേര റോയ് കൈതേരി സഹദേവനോട് മകൻ വിദേശത്തു പഠിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ചോദിക്കുന്നു.

ഇമ്മാനുവലിൽ മനുഷ്യച്ചങ്ങലയിലൊക്കെ പങ്കെടുത്ത ഇമ്മാനുവൽ നിത്യജീവിതത്തിൽ പാർട്ടിയുടെ കുട്ടിനേതാക്കളുടെ അഴിമതി കണ്ട് ഞെട്ടുന്നു. മാർക്സിന്റെ ഫോട്ടോ ചുവരിൽ വെച്ചിരുന്ന കാലത്ത് പരാജയ പ്പെട്ട ജോസഫേട്ടൻ ഗുജറാത്തിലെ അഹമ്മദാബാദിൽ പോയി രക്ഷപ്പെട്ട് തിരിച്ചെത്തി നല്ല തോതിൽ സാംസ്കാരികവിപണി കണ്ടെത്തുന്നു. വൈയക്തിമായ നന്മയാണു ബാക്കിയുണ്ടാകുക എന്ന മട്ടിൽ സംഘ ബോധത്തെ തള്ളിപ്പറയുന്നു. കൂടുതൽ നന്മയാർന്ന സംഘബോധം ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകളുടെ മേൽ കെട്ടിവെച്ചാണ് ട്രാഫിക് നിൽക്കുന്നത്. ലെഫ്റ്റ് റൈറ്റ്ലെഫ്റ്റ് ഇടതു നേരിടുന്ന സകല അപചയങ്ങളും അതിനു ള്ളിലെ അധികാരവടംവലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കൊലപാതക രാഷ്ട്രീയം കാരണമാണെന്നു കരുതുന്നു.

റെഡ് വൈനിലും വൈയക്തിക നന്മയുള്ള ഒരു നേതാവിനെ കാട്ടിക്കൊണ്ട്, അയാളെ കൊലപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് എല്ലാം ഇങ്ങനെയൊക്കെ മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഇടതുപക്ഷാദർശത്തെ ക്രിസ്തീയദർശനവുമായി കൂട്ടിയിണക്കി, ആദർശാത്മകവും മതാധിഷ്ഠിത വുമായി പ്രബോധനപാതയാക്കാൻ റെഡ്വൈനും ഇമ്മാനുവലും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. മണി ബാക്ക് പോളിസിയിൽ അറബിക്കഥയിൽ കണ്ട അതേ കോമാളിവേഷത്തിൽ ശ്രീനിവാസനെ കാണാം. കോമാളികൾക്ക് ആരെയും അടിസ്ഥാനമില്ലാതെ വിമർശിക്കാം എന്ന വരേണ്യമായ വിദൂഷകപാരമ്പര്യ ത്തെയാണ് ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ ശ്രീനിവാസനെ ഉപയോഗിച്ച് മലയാള സിനിമ നടത്താറുള്ളത്. മണി ബാക്ക് പോളിസിയിൽ പണക്കാരനാകാൻ സാധിക്കാതെ, അസൂയമൂത്ത പാവപ്പെട്ട വിഡ്ഢികളാണ് സോഷ്യലിസ്റ്റു സരണിയിൽ ചേർന്ന് അക്രമവ്യവസ്ഥയുണ്ടാക്കുന്നതെന്നു പറയുന്നു. അവർ അവസരം കിട്ടിയാൽ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ആസ്വാദകരാകുമെന്ന് അടിവരയിടുന്നു.

ഇടതുപക്ഷം വിമർശനാതീതമാണെന്ന വിഡ്ഢിത്തമല്ല ഇവിടെ പറയുന്നത്. പക്ഷേ, ഇടതുപക്ഷത്തെ പൂർണമായും റദ്ദുചെയ്യുകയോ നിരാ കരിക്കുകയോ ചെയ്യുകയും പകരമായ തീവ്രവലതുപക്ഷത്തെ ഉയർത്തി ക്കാട്ടുകയും ചെയ്യുന്നത് നിഗൂഢമായ സ്ഥാപിതതാല്പര്യത്തിന്റെ, വിപണി പദ്ധതിയുടെ പ്രയോഗമാണെന്നു കാണേണ്ടതുണ്ട്. ഹൈന്ദവ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രം മുസ്ലിംകളെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യുമ്പോൾ, അവരോടൊപ്പം നിൽക്കു ന്നതുപോലെ, സ്വകാര്യകോർപറേറ്റുകൾക്കായി പൊതുമേഖലാ സംവിധാ നങ്ങളെ അടച്ചുപൂട്ടുമ്പോൾ ഒക്കെ, ഇരയാക്കപ്പെടുന്നവരുടെ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരമോ പ്രവർത്തനപരമോ ആയ വീഴ്ചകളെ മറന്നുകൊണ്ട് അവരെ സൈദ്ധാന്തികമായും വൈകാരികമായും പിന്താങ്ങുക എന്ന രാഷ്ട്രീയസാമൂഹികധർമം ബുദ്ധിജീവികളിൽനിന്ന് സമൂഹം ആവശ്യപ്പെടു ന്നുണ്ട്. അതുതന്നെയാണ് ഇവിടെ ഇടതുചിന്താപ്രയോഗ സാധ്യതകളും

ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഇടതുപക്ഷം പലതരം അപചയങ്ങളും ജീർണതകളും സൈദ്ധാന്തികവും പ്രായോഗികവുമായ പാളിച്ചകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, പലപ്പോഴും ഒരു സോഷ്യൽ ഡെമോക്രാറ്റിക് പാർലമെന്ററി പാർട്ടി എന്ന നിലയിൽ സമകാലിക ദേശീയ പ്രാദേശിക രാഷ്ട്രീയമണ്ഡലത്തിൽ അതിന്റെ പങ്കും വേഷവും എന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്ന പുതിയൊരു സമീപനമാണ് ആവശ്യം. അതിനുപകരം, അത്തരമൊരു നേർരേഖിതമായ മനസ്സിലാക്കലിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന മാധ്യമസമീപനങ്ങളും അവ നിർമി ക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന പൊതുബോധവും ചേർന്നുണ്ടാ ക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ, ജന്മനാ തന്നെ, വലതുപ്രകൃതം പേറുന്ന നവതലമുറ മലയാളസിനിമകളുടെ കൊഞ്ഞനംകുത്തലുകൾക്കു വിധേയമാകാൻ പലതരം ധാരകളെ പേറുന്ന വിശാല ഇടതുബോധത്തെ വിട്ടുകൊടുക്കാനാ വില്ല. ഇടത് എന്നത് ഒരു മാനസികാവസ്ഥയാണ്. അതൊരു രാഷ്ട്രീയ ജീവിതവീക്ഷണമാണ്. അല്ലാതെ ഇടത് എന്നത് മുഖ്യധാരാ ഇടതു പാർട്ടി കളും അരാജകവാദികളും മാത്രം രണ്ട് വിപരീതചേരിയിൽ നിൽക്കുന്ന ഏകപക്ഷീയമോ വിപരീതധ്രുവങ്ങൾ മാത്രമുള്ളതോ ആയ ഒരു സംവർഗ മല്ല.

14. കുട്ടികളുടെ സിനിമ മലയാളത്തിൽ

സുനിത ടി.വി.

ബാല്യം ഒരു സമാന്തരലോകമായാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. എല്ലാ മനുഷ്യരും ഒരിക്കൽ കടന്നുപോന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അവർക്കൊന്നും തന്നെ പിന്നീട് പ്രവേശനം കിട്ടാത്തൊരിടം എന്നാണതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുള്ളത്. ഇതുപോലെ മാധ്യമങ്ങളും നിയന്ത്രണം സാധ്യമല്ലാത്ത വ്യത്യസ്തമായൊരു ലോകമായാണ് വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ രണ്ടു ലോകങ്ങളെയും ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, കുട്ടികളുടെ നിഷ്കളങ്കത നശിപ്പിക്കുകയും അവരിൽ അക്രമം, വർണ്ണ-വർഗവിവേചനം, ഉപഭോക്തൃതൃഷ്ണ എന്നിവ വളർത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് മാധ്യമങ്ങളാണ്എന്നും അതിനാൽ മാധ്യമങ്ങളിലേക്കുള്ള കുട്ടികളുടെ പ്രവേശനം നിയന്ത്രിക്കേണ്ടതാണ് എന്നും കുട്ടികൾക്കായി മൗലികമായ മാധ്യമസ്ഥലങ്ങൾ നിർമിക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്നും മുതിർന്നവർ കരുതിപ്പോന്നു.

കുട്ടികളുടെ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള ചില അടിസ്ഥാനസങ്കല്പങ്ങൾ നാം കണക്കിലെടുക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. 12 വയസ്സിനു താഴെയുള്ള കുട്ടികളെ പ്രാഥമിക പ്രേക്ഷകരായി അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് കുട്ടികളുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളായി നിർവചിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നത്. ചിക്കാഗോ അന്താരാഷ്ട്ര ബാലചലച്ചിത്ര മേളയുടെ ബാലചലച്ചിത്ര മാനദണ്ഡങ്ങൾ പരിശോധിക്കാം.

1. കലാപരവും സാങ്കേതികവുമായ മേന്മ പുലർത്തണം
2. വ്യത്യസ്തമായ സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലമുള്ള കുട്ടികളോട് പോസിറ്റീവായിസംസാരിക്കുന്നതും ആൺകുട്ടികൾക്കും പെൺകുട്ടികൾക്കും ശക്തമായ മാതൃകകൾ നല്കുന്നതുമായിരിക്കണം.
3. സിനിമയിലെ കഥാഗതി കുട്ടികളെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതും കഥകൾ സാംസ്കാരികമായി ആധികാരികവും സമകാലികവും സാർവലൗകികവും ആയിരിക്കണം.
4. കുട്ടികളെപ്പറ്റി എന്നതിനേക്കാൾ കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി നിർമിക്കപ്പെട്ടതായിരിക്കണം.

ഇതോടൊപ്പം തന്നെ, അമിതമായ അക്രമം, നഗ്നത, അശ്ലീലം എന്നിവ കാണിക്കുന്നതും, ലിംഗപരമോ, വംശപരമോ, സാംസ്കാരികമോ,

മതപരമോ ആയ വിവേചനം പ്രചരിക്കുന്നതുമായ സിനിമകൾ ചിക്കാഗോ അന്താരാഷ്ട്രബാലചലച്ചിത്രമേളയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതല്ല എന്നും അവർ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

കുട്ടികൾ ഒറ്റയ്ക്ക് സിനിമ കാണുക എന്നത് താരതമ്യേന കുറവാണ്. അപ്പോൾ മുതിർന്നവരും കൂടെ കാണുന്നതിനാൽ ഇരുകൂട്ടർക്കും ഒരുപോലെ രസിക്കുന്നതായിരിക്കണം കുട്ടികളുടെ സിനിമ എന്നതാണ് മറ്റൊരു സങ്കല്പനം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ കുട്ടികൾക്ക് എളുപ്പം ആസ്വദിക്കാവുന്ന ഒരു തലവും അതിനപ്പുറത്തുള്ള രൂപകാത്മകമായ മറ്റൊരു തലവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായിരിക്കണം കുട്ടികളുടെ ചിത്രം. ഒപ്പം സ്വന്തം അവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള കുട്ടികളുടെ ധാരണയെ പരിശോധിക്കാനുള്ള അവസരം കുട്ടികൾക്ക് ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുന്നതു കൂടിയാവണം ബാലചലച്ചിത്രം.

മലയാള ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രമേയവും സങ്കേതവും (ഒരു വിശകലനം)

മലയാളത്തിൽ ഇന്നുവരെ പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുള്ള ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ കണ്ണോടിക്കുമ്പോൾ ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാകും - എണ്ണത്തിൽ അവ വളരെ പിന്നിലല്ല. എന്നുമാത്രമല്ല ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിൽ ഏറ്റവുമധികം ബാലചലച്ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്ന ഭാഷയും മലയാളമാണ്. ഒന്നരവർഷത്തിലൊരിക്കൽ ശരാശരി ഒരു ചിത്രം എന്ന കണക്കിന് മലയാളത്തിൽ കുട്ടികളുടെ സിനിമ ഉണ്ടാകുന്നു എന്ന് കഴിഞ്ഞ 75 വർഷത്തെ മലയാള സിനിമാചരിത്രം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ബാലചലച്ചിത്രങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്ത പ്രമേയങ്ങൾ പക്ഷേ വൈവിധ്യമേറിയവയല്ല. ഏതോ ഒരു മുൻവിധി നമ്മുടെ കുട്ടികളുടെ സിനിമാലോകത്തെ ഗ്രസിച്ചിരിക്കുന്നതായിക്കാണാം. അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ അറിയാൻ ഓരോ ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലെയും പ്രമേയങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

ലഭ്യമായ 40 ബാലചലച്ചിത്ര പ്രമേയങ്ങളെ താരതമ്യം ചെയ്തു പഠിച്ചതിലൂടെ താഴെ വിവരിക്കുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളിലാണ് എത്തിച്ചേരാനായിട്ടുള്ളത്.

പടിയിറങ്ങിപ്പോകുന്ന കുട്ടികൾ

കടുത്ത ജീവിതദുരിതങ്ങളിൽ നിന്നോ, സ്വന്തം അഭിലാഷങ്ങളും രക്ഷിതാക്കളുടെ മോഹങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യത്തിൽ നിന്നോ ഒക്കെ വീടുവിട്ടിറങ്ങിപ്പോകുന്ന കുട്ടികൾ 7 ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം.

നഗരത്തിൽ നിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്ക്

നഗരത്തിൽ നിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്ക് ചേക്കേറുന്ന, അതിനു കൊതിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങൾ ഒട്ടുമിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം.പൂമഴഅത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ സാമാന്യസ്വരൂപം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അതിൽ നഗര

ത്തിലെ കുട്ടികൾ അവരുടെ അവിടത്തെ സൗകര്യങ്ങളിൽ സംതൃപ്തരാണ്. പക്ഷേ അനിഷ്ടത്തോടെയാണെങ്കിലും മുത്തച്ഛനോടൊപ്പം ഗ്രാമത്തിലെത്തുകയാണ് അവർ. അവിടെ അവർക്കു മുന്നിൽ ഗ്രാമം മറ്റൊരു ലോകം തുറന്നിടുകയാണ്

ഗുണപാഠപുസ്തകങ്ങൾ

സന്മാർഗോപദേശത്തിന്റെ സജീവസാന്നിധ്യമില്ലെങ്കിൽ കുട്ടികളുടെ ചിത്രത്തിനു പ്രസക്തിയില്ലെന്ന ചിന്ത എങ്ങനെയോ വേരുറച്ചുപോയിട്ടുണ്ട്. ഇതിന്റെ ഏറ്റവും ദയനീയ മാതൃകയാണ് വിടരുന്ന മൊട്ടുകൾ എന്ന ചിത്രം. എങ്കിലും അതിനെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന ഒന്നുണ്ട് - ഇതിഹാസപുരാണാദികളിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെ പുനരവതരണം.

സ്നേഹത്തിന്റെ പുലർവെട്ടങ്ങൾ

സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി അലയുന്ന കുട്ടികൾ ഒട്ടുമിക്ക ചലച്ചിത്രത്തിലെയും പ്രതിപാദ്യവിഷയമാണ്. അവരിലധികം പേർക്കും അത് ലഭിക്കുന്നത് മുത്തശ്ശനിൽ നിന്നോ മുത്തശ്ശിയിൽ നിന്നോ ആണ്. മറ്റു ചിലർക്ക് ഹെഡ്മാസ്റ്റർ, അധ്യാപകൻ, അധ്യാപിക എന്നിവരിൽ ആരെങ്കിലുംനിന്നും. പള്ളിയിലെ അല്ലെങ്കിൽ അനാഥാലയത്തിലെ ഫാദറിൽനിന്നും സ്നേഹകാരുണ്യങ്ങൾ ലഭിക്കുന്ന കുട്ടികളുടെ കഥകളും ചലച്ചിത്രങ്ങളായിട്ടുണ്ട്.

ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടുകൾ കടന്ന്

ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും അനാഥത്വത്തിന്റെയും മതിൽക്കെട്ടുകൾക്കു പുറത്തെത്തി ജീവിതം പച്ചപിടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ബാല്യങ്ങളുടെ കഥകൾ പല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം.

ആത്മബന്ധത്തിന്റെ കഥകൾ

കുട്ടികളെ ശരിക്കും അറിയുന്നത് മുത്തച്ഛനോ മുത്തശ്ശിയോ ആണെന്ന കാര്യം നമ്മുടെ ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന വിഷയമാണ്. ആത്മബന്ധത്തിന്റെ തലം സദാ ഇത്തരത്തിലുള്ളതായിരിക്കും എന്നതാണ് വാസ്തവം. അച്ഛനും അമ്മയുമൊക്കെ പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വില്ലന്മാരായാണ് വരുന്നത്. കഥയെ വീട്ടിനുള്ളിൽ തളച്ചിടാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ നിന്നുമാകാം ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങളിലേക്ക് പലരും എത്തപ്പെടുന്നത്.

ദേശീയോദ്ഗ്രഥന സന്ദേശങ്ങൾ

മിക്ക ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളും ദേശീയോദ്ഗ്രഥന സന്ദേശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. അവ കഥാകഥനത്തിനിടയിലൂടെയുള്ള പ്രസ്താവനകളായോ, ചിലപ്പോൾ ലഘുസംഭവങ്ങളായോ ഇണക്കിച്ചേർക്കാത്ത ചിത്രങ്ങൾ കുറവാണെന്നു തന്നെ പറയാം. എന്നാൽ അതുതന്നെ കേന്ദ്രകഥയാക്കിയ ഒരു ചലച്ചിത്രമാണ് ഭാരതീയം.

നാടോടിക്കഥകളുടെ കെട്ടും മട്ടും

നമ്മുടെ കുട്ടികളുടെ സിനിമകളിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്ന ഒന്ന് ലാളിത്യവും ബാലമനസ്സിനിണങ്ങുന്ന ആഖ്യാനരീതിയുമാണ്. അവ സന്ദേശങ്ങൾ നേരിട്ട് സംവേദിപ്പിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. പലതിന്റെയും കഥാപശ്ചാത്തലവും കഥാഗതിയും യതാതഥമാണ്. കഥയെക്കാളേറെ കാര്യം പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന തരം ചിത്രങ്ങളാണ് ബാലചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന അശാസ്ത്രീയമായ ധാരണയെ ധിക്കരിച്ചുകൊണ്ട് ബാലമനസ്സിനണങ്ങും വിധമുള്ള കഥപറയാനുള്ള അപൂർവം ശ്രമങ്ങളും മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കുമ്മാട്ടി, അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി, കമണ്ഡലു, തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ

മലയാളത്തിലെ ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ സാമാന്യമായി പറയാവുന്ന ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും അനാഥനോ ദരിദ്രനോ ആയ കുട്ടിയുടെ ജീവിത ദുരിതമാണ് വിഷയം. ഇവർ തങ്ങളുടെ ചുറ്റുപാടുകളിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോടുന്നു. ഇത് ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് നഗരത്തിലേക്കോ തിരിച്ചോ ആവാം. അവിടെ കുട്ടിയെ സഹായിക്കാൻ ഒരു മുത്തശ്ശനോ മുത്തശ്ശിയോ അധ്യാപകനോ നല്ലവനായ ഒരു വ്യക്തിയോ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇവരുടെ സഹായത്തോടുകൂടി കുട്ടി ഉന്നതനിലയിൽ എത്തുകയോ അല്ലെങ്കിൽ യാഥാർഥ്യങ്ങളിലേക്ക് തിരിച്ചുപോവുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ വിരസവും ഏകതാനവുമായ ഒരേ പ്രമേയം ചെറിയ ചെറിയ വ്യത്യാസങ്ങളോടെ പലമട്ട് ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

എന്തുകൊണ്ടാണ് മലയാളബാലചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കുട്ടികൾക്കൊപ്പം ആ സിനിമകളും സമകാലികജീവിതയാഥാർഥ്യങ്ങളിൽനിന്നും ഒളിച്ചോടുന്നത്? മലയാളിയുടെ പല മട്ടിലുള്ള ഒളിച്ചോട്ട പ്രവണതയുടെ നിദർശനങ്ങൾ തന്നെയാണോ ഇതും? കൂടാതെ മലയാളിക്കുട്ടികളുടെ അനുഭവലോകത്തിന്റെ സങ്കീർണമായ അവസ്ഥകളെ ഇവ എത്രമാത്രം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്? സബ്സിഡിയും ഗ്രാന്റും കിട്ടുന്നതുകൊണ്ട് എളുപ്പത്തിൽ സിനിമാസംവിധായകനാകാനുള്ള ഒരു വഴിയായി ചിലർക്കെങ്കിലും ബാലചലച്ചിത്രനിർമാണം മാറിയിട്ടുണ്ടോ എന്നും സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

എന്നാൽ മേൽപ്പറഞ്ഞതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചില നല്ല ബാലചലച്ചിത്രങ്ങളും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. കുമ്മാട്ടി, അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി, പുലർവെട്ടം, മൈ ഡിയർ കുട്ടിച്ചാത്തൻ, മിനി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ചില ചിത്രങ്ങൾ എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ്.

15. സ്ഥലനിർമിതി മലയാളസിനിമയിൽ

ഡോ.എം.എസ്.പോൾ

സ്ഥലകാലങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളിലാണ് കലാസാഹിത്യാദി വിഷയങ്ങൾ തത്ത്വചിന്താപരമായ മാനം കൈവരിക്കുന്നത്. സ്ഥലകാല ങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം എന്ന നിലയിലും സംഭവങ്ങൾ സ്ഥലകാലങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നവയെന്ന നിലയിലും പ്രസക്തമാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങളും സംഭവങ്ങളും പരസ്പരം പൂരകമായി വർത്തിക്കുന്നിട ത്താണ് എല്ലാവിധ ആവിഷ്കാരങ്ങളും അർഥപൂർണമാകുന്നത്. സ്ഥല കാലങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രഅസ്തിത്വം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള കലാസൃഷ്ടികളുടെ ശ്രമം മിക്കപ്പോഴും യുക്തിബോധത്തെ വെല്ലുവിളിക്കു ന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലങ്ങളെ നിരാകരിക്കുക എന്നത് ദാർശനിക പദ്ധതികളിലും ആധ്യാത്മിക ചിന്തകളിലും മാത്രം പരാമർശിക്കപ്പെടാറുള്ള വസ്തുത യാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠമായി പറഞ്ഞാൽ കലാസൃഷ്ടികളുടെ അസ്തിത്വം സ്ഥലത്തെയും കാലത്തെയും ആധാരമാക്കി നിലകൊള്ളുന്നതാണെന്ന് കാണാം. പൂർണമായും സാങ്കേതികതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പിറവിയെടുത്ത ചലച്ചിത്രകലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്ഥലകാലങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ദൃശ്യശ്രവ്യ സഹായത്തോടെ സംവേദനംചെയ്യപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രം എന്ന കലാരൂപം സ്ഥലത്തെ എങ്ങനെ നിർമ്മിക്കുന്നുവെന്ന് മലയാളസിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അന്വേഷിക്കുകയാണിവിടെ.

ചലച്ചിത്രകലയിൽ കടന്നുവരുന്ന സ്ഥലം അഥവാ കഥ നടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം ഫോട്ടോഗ്രഫിക്ക് സമാനമായ ഒരു സ്ഥിരകാലത്തേക്ക് ആ സ്ഥലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. പിൽക്കാലങ്ങളിൽ ഏറെ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകാനിടയുള്ള ഒരു സ്ഥലം സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നി ടത്ത് നിശ്ചലമാകുന്നു. മലയാളിയുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം ഈ സ്ഥലനിർമ്മിതികൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ആദ്യകാല മലയാള സിനിമയിൽ വാതിൽപ്പുറ ചിത്രീകരണം താരതമ്യേന കുറവായി രുന്നു. ഉണ്ടായിരുന്നവയാകട്ടെ മിക്കവാറും സ്റ്റുഡിയോകളിലും താൽക്കാലി കമായി നിർമ്മിച്ച സെറ്റുകളിലും ഒതുങ്ങിനിന്നു. മലയാളസിനിമയുടെ ആദ്യമൂന്നുദശകങ്ങളാകട്ടെ ചലച്ചിത്രകലയുടെ പ്രാഥമികപാഠങ്ങളെ

ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് വികസിക്കുകയായിരുന്നു. 1960-കളിൽ മലയാളസിനിമ സാഹിത്യവുമായി ഏറെ അടുത്തുതുടങ്ങി. സിനിമയും സാഹിത്യവും ഒരേപാതയിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന അനുവർത്തനത്തിന്റെ കാലഘട്ടമായിരുന്നു ഇത്. ഈ കാലയളവിൽ സാഹിത്യകൃതികളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലസൂചകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രകലയിലും ആവർത്തിച്ചു. കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ, രാമുകാര്യാട്ട്, പി.ഭാസ്കരൻ, തോപ്പിൽ ഭാസി, വിൻസന്റ് തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സാഹിത്യകൃതികളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലരാശികളെ അതേപടി ചലച്ചിത്രകലയിൽ പുന:സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധരായിരുന്നു. ജനപ്രിയസാഹിത്യകൃതികൾ വായനക്കാരനിൽ നിർമ്മിച്ചുനല്കിയ സ്ഥലങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും അപ്പാടെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ച ഇക്കാലയളവിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളുടെ നേർപകർപ്പായി മാറുകയായിരുന്നു. അനുവർത്തനം കേവലവിവർത്തനങ്ങളായി പരിമിതപ്പെടുകയായിരുന്നു ഇവിടെ.

ഏറെ പ്രസിദ്ധമായ ചെമ്മീൻ എന്ന ചലച്ചിത്രം ഉദാഹരണമായെടുക്കുക. തകഴിയുടെ നോവലിൽ കാണുന്ന സ്ഥലം അതേപടി സിനിമയിൽ കടന്നുവരികയാണ്. കടൽത്തീരം ഈ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഭൂമികയാണ്. ആദിമധ്യാന്തം കടൽത്തീരത്തു നടക്കുന്ന ഒരു കഥയാണിത്. ഈ സ്ഥലാനുഭവം സിനിമയുടെ പ്രധാനഭാഗമായി മാറുന്നു. ഒരേസ്ഥലമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും അത്യന്തം ചലനാത്മകമാണ് ചെമ്മീനിലെ കടൽത്തീരം. ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ അസ്തിത്വത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ കടൽത്തീരം വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നു. കടൽത്തീരത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ചലനാത്മകമാകുന്ന ജീവിതമാണ് ചെമ്മീൻ എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലേത്. സ്ഥലനിഷ്ഠചലനത്തിലൂടെ ഒരേ സ്ഥലത്തിന്റെ തന്നെ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലരൂപങ്ങൾ ഈ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളസിനിമ ഗാർഹിക സമസ്യകളിലേക്ക് കടക്കുന്ന കാലഘട്ടമാണ് ഇനിയുള്ളത്. വ്യക്തിജീവിതം, മാനസികസംഘർഷങ്ങൾ, കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ അസ്വാരസ്യങ്ങൾ എന്നീ വിഷയങ്ങൾ സംഘർഷാത്മകമാകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ഥലം മിക്കവാറും വീട്ടകമായിരിക്കും. ഈ ഏകതാനത ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിൽ ജഡത്വം പിന്നീട് മറികടക്കുന്നുണ്ട്. ബന്ധങ്ങൾ, മാനസികസംഘർഷങ്ങൾ എന്നിവയിലധിഷ്ഠിതമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ഥലനിർമ്മിതി മിക്കപ്പോഴും പ്രേക്ഷകനെ സ്വീധീനിക്കാറില്ല. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികനിലയ്ക്ക്യോജിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഗാനരംഗങ്ങൾ, സവിശേഷ ഇടങ്ങൾ, പ്രത്യേക കാലങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെ ചില സൂക്ഷ്മസ്ഥലങ്ങൾ സിനിമയിൽ കടന്നുവരാറുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും പശ്ചാത്തലങ്ങളെക്കാൾ സംഭാഷണങ്ങളിലും സംഭവങ്ങളിലുമാണ് ഇവിടെ ചലച്ചിത്രം കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്നത്.

സ്ഥലകേന്ദ്രീകരണം

നഗരം, ഗ്രാമം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വേർതിരിവിനപ്പുറം ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേക ഇടങ്ങളിലേക്ക് ആദ്യകാലത്ത് മലയാളസിനിമ കേന്ദ്രീകരിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ സാമുദായിക ജീവിതചിത്രീകരണത്തിനുതകുന്ന സ്ഥലനിർമ്മിതി നടത്തുന്നതിൽ പ്രത്യേകശ്രദ്ധ കൊടുത്തിട്ടുമുണ്ട്. നഗരം, ഗ്രാമം എന്നിങ്ങനെയുള്ള കേന്ദ്രീകരണമാണ് പിന്നീടുണ്ടാകുന്നത് ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങൾ, വള്ളുവനാടിന്റെ പ്രകൃതി, പാലക്കാടൻ ഗ്രാമങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ യിലേക്ക് ലൊക്കേഷനുകൾ ക്രമീകരിച്ചുതുടങ്ങിയ കാലത്ത് മലയാള സിനിമയിൽ സ്ഥലചിത്രീകരണത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നുണ്ട്. എം.ടി.വാസുദേവൻനായരുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു ഈ സവിശേഷ സ്ഥലനിർമ്മിതിയെ ബോധപൂർവം പിന്തുടർന്നത്. പി.പത്മരാജന്റെ സിനിമ കളിൽ ഓണാട്ടുകരയും കുട്ടനാടൻ പ്രകൃതിയും ആലുവാപ്പുഴയ്ക്ക് തെക്കുള്ള ഉൾനാടൻ ജലാശയങ്ങളും പശ്ചാത്തലമായി കടന്നുവന്നു. മലയാളസിനിമയിലെ വാതിൽപ്പുറചിത്രീകരണം ഇത്തരം ചില സവിശേഷ സ്ഥലങ്ങളെ നിരന്തരം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരത്തുള്ള ഗ്രാമങ്ങൾ മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളുടേയും പശ്ചാത്തലമാകുന്ന കാഴ്ചയാണ് പിന്നീട് കാണുന്നത്. വള്ളുവനാട്ടിലെ കോവിലകങ്ങളും തറവാടുകളും ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്ക് ഇന്നും പ്രിയപ്പെട്ട സ്ഥലങ്ങളാണ്. കേരളത്തിനുപുറത്തുള്ള ഇന്ത്യൻ നഗരങ്ങളായ ന്യൂഡൽഹി, മുംബൈ, മദ്രാസ് എന്നീ മഹാനഗരങ്ങളാണ് മലയാളസിനിമയിൽ പിന്നീട് ആവർത്തി ക്കുന്നത്. ഇതുകൂടാതെ വിദേശരാജ്യങ്ങളിൽവച്ചുള്ള ചിത്രീകരണങ്ങളും മലയാള സിനിമയിലുണ്ടായി. യാത്ര അത്ര സാധാരണമല്ലായിരുന്ന മലയാളിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ അവിസ്മരണീയാനുഭ വങ്ങളായിരുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം എന്നിവയൊട്ടാകെ വ്യാപരിച്ചു നിൽക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥല സങ്കല്പം. നാടകത്തിലെ സ്ഥലം പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുമ്പോൾ സിനിമ വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകമനസ്സിനെ പറിച്ചുനടുന്നു. സിനിമ പ്രധാനമായും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന പ്രധാനസ്ഥലത്തിനു പുറമെ അവയുമായി യോജിക്കുന്ന അനുബന്ധസ്ഥലങ്ങളെക്കൂടി ചലച്ചിത്രകാരൻ പിന്തുടരു ന്നുണ്ട്. ഭാവഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും സ്വപ്നങ്ങളി ലേക്കും ഭാവനകളിലേക്കും സഞ്ചരിക്കാൻ അവസരമുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലു മാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രധാനസങ്കല്പങ്ങളുമായി യാതൊരു ബന്ധവു മില്ലാത്ത സ്ഥലങ്ങൾ സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്.

സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്ന സ്ഥൂലസ്ഥലങ്ങളും സൂക്ഷ്മം സ്ഥാന ങ്ങളുമുണ്ട്. ഇതിൽ സ്ഥൂലചിത്രീകരണമാണ് സിനിമയുടെ വ്യക്തിത്വമായി മാറുന്നത്. പ്രയാണം എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയിൽ ഭാരതപ്പുഴയും

അനുബന്ധപ്രദേശങ്ങളും സ്ഥൂലസ്ഥലമായി വികസിക്കുന്നുണ്ട്. ആദിമധ്യാന്തം പുഴയുടെ സാന്നിധ്യം ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്.

"പുഴ വെള്ളിപൊട്ടുമ്പോൾ ചിലങ്ക കെട്ടുന്ന ഭാരതപ്പുഴ, സായാഹ്ന പക്ഷിയുടെ ക്ഷീണിച്ച ചിറകുകളുടെ തളർന്ന നിഴലേറ്റുറങ്ങാൻ വിധിക്ക പ്പെട്ട പുഴ-പുഴവക്കത്ത് സായാഹ്നമാണ് ഒരൊഴിഞ്ഞകോണിൽ വലിയ ഉരുളൻ കല്ലുകൾ തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്ന പുഴയോരത്തെ മണലിൽ ആരെയോ കാത്തിട്ടെന്നപോലെ നിൽക്കുന്ന അപ്പു" (പി.പത്മരാജൻ- പത്മരാജന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ, ഡിസി ബുക്സ്- 2004, പേജ്-15) ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരത്തെ അസ്തമയം, മൂടൽമഞ്ഞിൽ പുതച്ചുറങ്ങുന്ന ഭാരതപ്പുഴയുടെ തീരത്തെ നാട്ടുപാതകൾ, പുൽമേടുകൾ ഇങ്ങനെ നിളാ തീരം ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥൂലസ്ഥലമായി വികസിക്കുന്നു. പത്മരാജൻ, എം.ടി., ഹരിഹരൻ, ലോഹിതദാസ് തുടങ്ങി നിരവധി സംവിധായകർ ഭാരതപ്പുഴയെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥൂലസ്ഥലമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ സമീപനം പിന്നീടുള്ള മിക്ക ചലച്ചിത്രകാരൻമാരും പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. വള്ളുവനാടിന്റെ ഭാഷ, ആചാരവിശേഷം, ഇതര സാംസ്കാരിക സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ സ്ഥലനിർമ്മിതയോടൊപ്പം പിന്നീട് സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. ചിലപ്പോൾ ഭാരതപ്പുഴയും വടക്കൻ കേരളത്തിലെ ഗ്രാമ ങ്ങളും വിട്ട് തമിഴകത്തെ കാർഷികഗ്രാമങ്ങളിലേക്ക് സിനിമ വഴിമാറുന്നു. ചില ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ തങ്ങൾക്കു പ്രിയപ്പെട്ട സ്ഥലങ്ങൾ സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലമാകണമെന്ന് താത്പര്യപ്പെടുകയും അതേപേരിൽത്തന്നെ അത് സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുകാണാം. രഞ്ജിത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന കോഴിക്കോട്, ലാൽജോസ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകരുടെ സിനിമകളിൽ കടന്നുവരുന്ന ഇടുക്കി ജില്ലയിലെ ചിലഭാഗങ്ങൾ, തോപ്രാംകുടി, കുട്ടനാടും പരിസരപ്രദേശങ്ങളും, ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ വീണ്ടും വീണ്ടും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന മട്ടാഞ്ചേരി, കൊച്ചി കായൽത്തുരുത്തുകൾ തുടങ്ങിയവ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്.

ആദ്യകാലമലയാളസിനിമയിലെ സ്ഥലനിർമ്മിതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സമീപനമാണ് ഇന്ന് ചില ചലച്ചിത്രകാരന്മാർക്കുള്ളത്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രാദേശികഭൂമി അതിന്റെ സംസ്കാരം ആചാരവിശേഷ ങ്ങൾ, മനുഷ്യജീവിതം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ സൂക്ഷ്മതയോടെ ആവിഷ് കരിക്കാൻ ഇവർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽവച്ച് ഷൂട്ടിംഗ് നടത്തി കഥ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനപ്പുറം പ്രാദേശിക സംസ്കൃതികളെ സിനിമയി ലേക്കെത്തിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യംകൂടി ഇവർക്കുണ്ട്. 'ഇതാ ഇവിടെവരെ', 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽമാൻ' തുടങ്ങിയ സിനിമകളിൽ ഓണാട്ടുകരയുടെ പ്രാദേശിക സംസ്കൃതി ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, രഞ്ജിത്ത്, ലോഹിതദാസ് എന്നീ ചലച്ചിത്രകാരൻമാർ ഈ സമീപനം പിന്തുടരുന്നവരാണ്. യാഥാർഥ്യത്തിൽ

നിന്ന് വിഭിന്നമായ സ്ഥലനിർമ്മിതിയാണ് മിക്കപ്പോഴും സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. തങ്ങൾക്ക് പ്രിയപ്പെട്ട ഇടങ്ങൾമാത്രം ചിത്രീകരിക്കുകയും അതുവഴി ഏതെങ്കിലും ഒരുസ്ഥലത്തെക്കുറിച്ച് ചില ഇമേജുകൾ നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. എറണാകുളം ജില്ലയിലെ മട്ടാഞ്ചേരി കേരളത്തിലെ അധോലോകമാണെന്നും കേരളത്തിന്റെ ഇതര സ്ഥലങ്ങളിലേക്കുള്ള ഗുണ്ടകളെ സപ്ലൈ ചെയ്യുന്നത് ഇവിടെനിന്നാണെന്നുമുള്ള പ്രതിഛായ സൃഷ്ടിച്ചത് സിനിമകളാണ്. ഛോട്ടാമുംബൈ, ബിഗ്ബീ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലാരംഭിച്ച് ഇന്നും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മട്ടാഞ്ചേരി സിനിമകൾ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളസിനിമയിലെ സ്ഥലനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിലുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് സാധ്യതയുണ്ട്. ഈ വിഷയം അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമാണീ പ്രബന്ധത്തിൽ. സാങ്കേതിക കലാസൃഷ്ടിയായ സിനിമ സർഗാത്മകകലയായും സാംസ്കാരികസൂചകമായും പ്രബോധനകലയായും പരിവർത്തനപ്പെടുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് സ്ഥലനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ച് ഗൗരവമായ അന്വേഷണം തുടങ്ങുന്നത്. കേവലം ഷൂട്ടിംഗ്ലൊക്കേഷൻ എന്നതിലുപരി സ്ഥല പരികൽപ്പന സിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായി പരിവർത്തനപ്പെടുകയാണിന്ന്. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിലും അതുവഴിയുള്ള സംസ്കാര പഠനത്തിലും ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണ് സ്ഥലനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ.

16. സിനിമ സംവദിക്കുന്നതു കാലത്തിന്റെ ചരിത്രംതന്നെയാണ്

സതീഷ് ചേലാട്ട്

ഓരോ രാജ്യത്തെ ഭാഷയും സംസ്കാരവും മനസ്സിന്റെ കണ്ണാടിയിൽ തെളിയുന്നതു ചലച്ചിത്രത്തിലും സാഹിത്യത്തിലുമാണ്. നോവലിലോ കഥയിലോ നാം ഭാവനയിലൂടെ അറിയുകയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ നേരിൽ കാണുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ വിശുദ്ധാനുഭവം. എഴുത്തുകാർക്കും സംവിധായകർക്കും ഛായഗ്രാഹകന്മാർക്കും ഭാവനാപരമായ ഉൾക്കാഴ്ചയുടെ പ്രഭാവമുണ്ട്. ദേശത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും കലയാണ് ചലച്ചിത്രവും സാഹിത്യവുമെന്ന വിചാരം പ്രചുരമാണ്. വിവിധ രാജ്യങ്ങളിൽ നിന്നു വരുന്ന സിനിമകളിലെ ഭാഷയും സംസ്കാരവും നവമാനവികതയുടെ സ്വത്വ നിർമിതിക്കു സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. ഗാവോ സിങ് ജിയാന്റെ (ചൈനീസ് ഭാഷയിൽ നിന്ന് ആദ്യത്തെ നോബേൽ സമ്മാനം ലഭിച്ച എഴുത്തുകാരൻ) 'ആത്മശൈല'വും ലൗ യിയുടെ mystery(1998)യും നല്കുക നവീന ചൈനയുടെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവുമാണ്. മാവോയുടെ കാലത്തെ ചൈനയെയല്ല, ആഗോളവത്കരണ കാലത്തെ ചൈനയെയാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഈ ചരിത്രം സത്യസന്ധമായി സാക്ഷാത്കരിച്ച ലൗ യിയെപ്പോലെ ഞാനും പുതിയ ചൈനയുടെ മാറ്റം കാണുന്നു.പുതിയ ചൈനയെയും കമ്യൂണിസ്റ്റു പാർട്ടിയെയും വിമർശിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമെനിക്കില്ലേ? ഏതെങ്കിലുമൊരു രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രം സൂക്ഷ്മമായിയറിയാൻ ചലച്ചിത്രവും പുസ്തകവും പ്രേക്ഷകരെ/വായനക്കാരെ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. കുറോസവയുടെയും സത്യജിത് റേയുടെയും ഗൊദാർദിന്റെയും ഡിസീക്കയുടെയും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെയും അരവിന്ദന്റെയും അപർണാസെന്നിന്റെയും സിനിമകൾ മനുഷ്യ മനസ്സിനെ സ്ഫുടം ചെയ്തെടുക്കാൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. പുസ്തകങ്ങളും സിനിമകളും ചരിത്രത്തിലെ കറുത്ത നിലങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ വായനക്കാരെ/ പ്രേക്ഷകരെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എഴുത്തുകാരനും ചലച്ചിത്രകാരനും അവരുടെ മനസ്സിലിടം പിടിച്ച വിഷയത്തിൽ നിന്നാണ്;ആ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്നാണു ചരിത്രവും സംസ്കാരവും രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. അവരുടെ സമൃദ്ധമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ,അല്ലെ

ങ്കിൽ പ്രത്യഭിജ്ഞാനത്തിൽ, ദോഷൈകദൃക്കുകളുടെ കടന്നുകയറ്റം അപകടമാണ്. പുസ്തകങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രങ്ങളെയും സ്വീകരിക്കുക-നവസംസ്കാരം സമൃദ്ധമാകുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി കരുതണം.

സ്ത്രീകളെയും ദലിതരെയും ലൈംഗികമായി കൈയേറ്റം നടത്തുകയും കൊല്ലുകയും ചെയ്യുക ഇന്ത്യയിൽ പതിവായിരിക്കുന്നു. ഈ സമൂഹവ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരായ യഥാർഥ സമരം; ജാതിമേധാവിത്വത്തിനും പുരുഷമേധാവിത്വത്തിനുമെതിരായ കലിയിറങ്ങാത്ത സമരം ഇന്ത്യയിൽ രൂപപ്പെടുന്നില്ല:അത്തരമൊരു സമരം ജനതകളിൽനിന്നു കൊടുങ്കാറ്റുപോലെ രൂപപ്പെടണം.ദൽഹിയിൽ, അത്തരം സമരത്തിന്റെ ജ്വലനം കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. ഭരണകൂടത്തിനു യുവതയുടെ തീക്ഷ്ണമായ സമരത്തെ നിശ്ശബ്ദമാക്കാൻ സാധിച്ചതെങ്ങനെയെന്നു നാം പഠിക്കണം. മൂന്നോ നാലോ വാഗ്ദാനങ്ങൾ നല്കി സമരത്തിന്റെ ശക്തി ചോർത്തിക്കളയാൻ ഭരണകൂടത്തിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീ/ദലിത് വിഷയങ്ങളെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന കലാപരമായ സിനിമകൾ ഇന്ത്യയിൽ വിരളമാണ്. 'പാപീലിയോ ബുദ്ധ' (Papilio Budha) എന്ന സിനിമ സവർണ ജനാധിപത്യത്തിന്റെ അസ്പൃശ്യതയുടെ മതിലുകൾ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു. ഭരണകൂടത്തിനു രുചിക്കാത്ത സൃഷ്ടികളെയെങ്ങനെയാണ് തമസ്കരികുന്നതെന്ന് 'പാപീലിയോ ബുദ്ധ'യുടെ പ്രദർശനം തടഞ്ഞുകൊണ്ടുള്ള പ്രഖ്യാപനത്തിലുണ്ട്. (കാമന ലിറ്റിൽ മാഗസിനിലൂടെ കടന്നുവന്ന ജയൻ കെ.സി. എന്ന കവിയാണ് ഈ സിനിമയുടെ സംവിധായകൻ. ഈ അനുഗൃഹീത കലാകാരൻ ജയൻ ചെറിയാൻ എന്ന പേരിൽ പ്രശസ്തനാണ്.) കലാകാരന്മാരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ തിരസ്കരിക്കുക എന്നതിനർഥം ജനാധിപത്യ സംസ്കാരത്തെ മഞ്ഞുവിഴുങ്ങുന്നുവെന്നതാണ്. ഷാജി എൻ. കരുണിന്റെ 'പിറവി 'അതിമനോഹരമായ രാഷ്ട്രീയ സിനിമയാണ്.[1] ജോൺ ടി.വേക്കന്റെയും സിവിക് ചന്ദ്രന്റെയും നാടകം (നിങ്ങളെന്തിനാണ് എന്റെ കുട്ടിയെ പെരുമഴയത്തു നിർത്തിയിരിക്കുന്നത്...?) അടിയന്തരാവസ്ഥയിലെ കറുത്ത ചരിത്രം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. എഴുത്തുകാരുടെയോ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരുടെയോ ജനാധിപത്യ മനസ്സിൽ നിന്നാണ് ഓരോ രചനയും രൂപപ്പെടുന്നത്. എഴുത്തുകാരെയും ചലച്ചിത്രകാരൻമാരെയും അപമാനിക്കുന്ന ചരിത്രം കേരളത്തിൽ വളരെ വർധിച്ചുവരുന്നത് ആപത്കരമാണ്. എഴുത്തുകാരൻ/ എഴുത്തുകാരി ആരുടെയും വിധേയത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമല്ല, പ്രതീകമാവുകയുമില്ല.വിമർശകരായ കെ.പി.അപ്പനും ആഷാ മേനോനും അതിനു മാതൃകയാണ്. Mystry എന്ന സിനിമയിൽ ചൈനയിലെ രാഷ്ട്രീയവും സമ്പദ്ഘടനയും സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തിലെ അസമാനമായ അവസ്ഥയും സാക്ഷാത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ചൈനയിലെ ഇന്നത്തെ സമ്പദ് ശാസ്ത്രവും രാഷ്ട്രീയവും തിരിച്ചറിയുന്ന ചലച്ചിത്രകാരനു മാത്രമേ അവിടത്തെ തിരുത്തൽവാദ വിചാരം ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയൂ. ഉള്ളവരും ഇല്ലാത്തവരും തമ്മിലെ വിപരീതങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ

ചൈനീസ് ഭാഷയിലുണ്ട്. ഏതെങ്കിലുമൊരു എഴുത്തുകാരൻ ചൈനയെ കണ്ടു പഠിക്കൂ എന്നു പറഞ്ഞാൽ, അയാൾക്ക് ആ രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും രാഷ്ട്രീയവുമറിഞ്ഞുകൂടെന്നാണ് അർഥം. എഴുത്തുകാരും ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും ബിഥോവനെ(Beethoven)പ്പോലെ അനർവചനീയമായ സംഗീതം സൃഷ്ടിക്കുന്നവരാണ്. അടൂരും അരവിന്ദനും കുറോസവയും ലോക സിനിമയിൽ നവസംഗീതം സൃഷ്ടിച്ചവരാണ്. അടൂരിന്റെ'നാലു പെണ്ണുങ്ങളിൽ' സ്ത്രീകൾ അനാഥരായിപ്പോകുന്നതിന്റെ കേരളീയ ചരിത്രം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ലോകത്തിന്റെ മഹനീയമായ ചരിത്രമാണ് ചലച്ചിത്രം.

കറുത്ത സിനിമയുടെ തൻമ

ദലിത്/സ്ത്രീ സമൂഹങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖക്കാഴ്ചകളുടെ സാക്ഷാത്കരണം അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെയും Rachid Bouchareb ന്റെയും സിനിമകൾ (നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ, Little Senegal-2001) പ്രവ്യക്ത മാക്കുന്നു.ഓരോ ദേശത്തിന്റെ ചരിത്രവും ആത്മാവും സാമൂഹികമായ അവ സ്ഥയുടെ അധർമവുമാണ് 'നാലു പെണ്ണുങ്ങളി'ൽ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നത്. അചേതനമായ നിയമവ്യവസ്ഥയെയാണ് 'നാലു പെണ്ണുങ്ങളി'ലൂടെ അടൂർ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. കേരളീയ സാമൂഹികാവസ്ഥയിൽ സമ മനോഭാവം നഷ്ടപ്പെട്ട കാലഘട്ടത്തിലെ ചരിത്രമാണ് 'നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ' നല്കുന്ന പാഠം. ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ സിനിമയാണ് 'നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ.' (പുസ്തക ങ്ങളിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും പുതിയ ചരിത്രത്തിന്റെ സിംഫ ണിയുടെ സംഗീതമുയരും.) സിനിമ നവസംസ്കാരത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഒരു കാലഘട്ടത്തെ ചരിത്രപരമായി പഠിക്കാനും മുന്നോട്ടു പോവാനും സിനിമയും പുസ്തകവും മനുഷ്യ സമൂഹത്തെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നു. നമുക്കു ചുറ്റും വളർന്നു വരുന്നതു പീഡകരും പീഡിത രുമായ സമൂഹമാണ്. സ്ത്രീ/പുരുഷ ദ്വന്ദ്വം സമൂഹത്തിൽ നീറിപ്പിടിക്കുന്ന ഉമിത്തീപോലെ വളരുന്നത് സംസ്കാരത്തെ കറുത്ത ചരിത്രഘട്ടങ്ങളിലേക്കു കൊണ്ടു പോകുന്നതിനു സമാനമാണ്. കറുത്ത വർഗക്കാരും സ്ത്രീകളുമ നുഭവിക്കുന്ന Mystification ആണ് ഇരു സിനിമയിലും ആവിഷ്കരിച്ചിരി ക്കുന്നത്. കലയുടെ ഔന്നത്യത്തെക്കുറിച്ചോർമിക്കുമ്പോൾ ആദ്യം വരിക സിനിമതന്നെയാണ്. ദൃശ്യഭാഷയാണെന്നതാണ് ആ കലയുടെ മഹത്ത്വ ത്തിനും അംഗീകാരത്തിനും കാരണമെന്നു കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. പുസ്ത ത്തിന് ഒരു ഭാഷയിൽനിന്നു മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്കു പോവാൻ മൊഴിമാറ്റം അവശ്യമായ ഘടകമാണ്. കമൽ കെ.എമ്മിന്റെ *ഐഡി* എന്ന ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രം മലയാളത്തിലോ ഹിന്ദിയിലോ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനു മുൻപ് അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിൽ ആ സിനിമ ജനതകളോടു സംവദി ക്കുന്നതാണു ചരിത്രം നല്കുന്നത്. മനുഷ്യമനസ്സിൽ സാമൂഹിക ജീവിത ത്തിന്റെയും കലയുടെയും സംസ്കാരം പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുവാൻ ചലച്ചിത്ര ത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. സിനിമ രാജ്യങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന മഹനീയ

മായ കലയാണ്. നമ്മുടെ കണ്ണുകൾക്കു മുൻപിൽ വിടരുന്ന സിനിമ – അതിമനോഹരമായ കാഴ്ചകളുടെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നതാണ്. എഴുത്തും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള അന്തരം സാഹിത്യത്തെ പരിമിതമാക്കുന്നുവെങ്കിൽ അതിനെ മാറ്റി മറിക്കാൻ എഴുത്തുകാർ തന്നെ വിചാരിക്കണം. സിനിമയും സാഹിത്യവും കലയുടെ മഹനീയമായ രണ്ടു വശങ്ങളാണ്.

ദലിതരുടെയും സ്ത്രീകളുടെയും ആദിവാസികളുടെയും ജീവിതത്തിലെ തീക്ഷ്ണമായ അവസ്ഥകളുടെ ചരിത്രം മുൻവാക്യങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ച സിനിമകളിലുണ്ട്. 'ഭാഷയുടെ പ്രശ്നം തീർത്തതു ഭാഷയുടെ അതിരുകൾ ഭേദിക്കുന്ന സിനിമയാണെന്ന്'[2] ഷാജി.എൻ.കരുൺ പറയുന്നു. സിനിമ ജീവിതഖണ്ഡത്തിലെ കാലമാണ്. The Rabbit Proof Fence എന്ന ആസ്ട്രേലിയൻ സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് കാലത്തിന്റെ ഒരു ഖണ്ഡമാണ്.[3] വെളുത്ത വർഗക്കാരുടെ അധികാരത്തിൽ ആസ്ട്രേലിയയിലെ ആദിമനിവാസികൾ അസ്വതന്ത്രരാണെന്നു തെളിയിക്കുന്നതാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം. ആസ്ട്രേലിയൻ ഗവൺമെന്റിന്റെ രൂക്ഷമായ ആക്രമണത്തിലൂടെ കറുത്ത ജനതയെ ശിരശ്ഛേദം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ സിനിമയുടെ കാതൽ. യൂറോപ്യന്മാരും ബ്രിട്ടീഷുകാരും ഭൂഭാഗങ്ങളെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയ ചരിത്രമാണ് ഓരോ ജനതയും നമ്മോടു സംവേദനം ചെയ്യുന്നത്. പിറന്ന മണ്ണിൽ നിന്നും മാതൃഭാഷയിൽ നിന്നും പിഴുതെറിയപ്പെട്ട ജനതയുടെ സത്യസന്ധമായ ജീവിതമാണ് The Rabbit Proof Fence ൽ Phillip Noyce ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

1931ൽ നടന്ന സത്യസന്ധമായ കഥ എന്നാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ആദിവാസി സമൂഹത്തിലെ അമ്മമാരുടെ പക്കൽ നിന്ന് മൂന്നു പെൺകുട്ടികളെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ട് ആയിരത്തി അഞ്ഞൂറു മൈൽ ദൂരെയുള്ള വെള്ളക്കാരുടെ ജനവാസകേന്ദ്രത്തിൽ വേലക്കാരാകാൻ പരിശീലിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതിനു പിന്നിൽ വെളുത്ത സമൂഹ വ്യവസ്ഥയുടെ തന്ത്രമുണ്ട്. സ്വന്തം ഭാഷയിൽനിന്നും മണ്ണിൽനിന്നുമാണ് അവർ വലിച്ചെറിയപ്പെട്ടത്. Molly, Daisy and Grace (two sisters and cousin who are 14,10 and 8). Mollyയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ, ഈ കീഴാൾ പണിയിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടുന്നതാണ് കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രം. വെളുത്ത സമൂഹംചെയ്യുന്ന ക്രൂരതകളുടെ ആവിഷ്കരണമെന്നുതന്നെ പറഞ്ഞാലേ കഥയുടെ അകം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ. ഗവൺമെന്റ് കാമ്പസിലെ ഭീകരമായ തടവറയിൽ നിന്ന് ഒരു ചെറുജീവിക്കുപോലും രക്ഷപ്പെടുക പ്രയാസമാണ്. ക്രിസ്ത്യൻ മതവിഭാഗങ്ങളിലേക്ക് ആദിമനിവാസികളെ മതപരിവർത്തനം നടത്തുക ആസ്ട്രേലിയൻ ഗവൺമെന്റിന്റെ നയമാണ്. ഇത്തരം ക്രൂരതകൾക്ക് ഒരുമ്പെടുന്നതു വൈറ്റു സമൂഹമാണ്. ആദിവാസി സമൂഹങ്ങളെ നിശ്ശേഷം നശിപ്പിക്കുക എന്നതിനർഥം വംശസംസ്കാരത്തെ മാത്രമല്ല, മനുഷ്യസംസ്കാരത്തെ നിഷ്കരുണമായി ഉന്മൂലനം ചെയ്യുകയാണ് -

ഭൂഖണ്ഡങ്ങളെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നവരുടെ ഉദ്ദേശ്യം. ശത്രുക്കളുടെ മുൻപിൽ പ്പെടാതെ രക്ഷപ്പെടുകയും പ്രകൃതിയുടെ സൂചകങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ഈ ചലച്ചിത്രം ചരിത്രത്തിനു നല്കുന്നതു പുതിയ കലാവബോധമാണ്. ജന്മനാ ഉള്ള ഭാഷ സംസാരിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നതിനെ പെൺകുട്ടികൾ പ്രതിഷേധിക്കുന്നുണ്ട്. ആദിവാസി സമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വത്തെ തിരസ്കരിക്കുന്ന സമീപനം വെെറ്റു സമൂഹം തുടർന്നു പോരുന്നു. ആരാണ് നിയമലംഘനം നടത്തുന്നത്- ഗവൺമെന്റോ ജനതയോ? പതിനാലു ദിവസത്തെ ഏകാന്തത്തടവു നല്കുന്നതെന്തടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. അവർ അവിടെ നിന്നു രക്ഷപ്പെടുന്നതിനും വീടു കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനും റാബിറ്റ് പ്രൂഫ് ഫെൻസ് ഉപയോഗിക്കുന്നു. (‘The escape and use the infamous rabbit proof fence to guide their way home, as they are chased by white authorities and a black tracker’). അവർ ആദിവാസി കുടുംബത്തോടു ചേരുന്നത് ഒൻപത് ആഴ്ചകൊണ്ട് ആയിരത്തി അഞ്ഞൂറുമൈൽ താണ്ടിയാണ്. ആസ്ട്രേലിയയിലെ മരുഭൂമിയിലൂടെയും കുറ്റിക്കാടുകളിലൂടെയും ജനങ്ങളിലൂടെയും ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും സഞ്ചരിച്ചാണവർ ആദിവാസികൾ പാർക്കുന്നിടത്തെത്തുന്നത്. കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും സൂചകങ്ങൾ ഈ പെൺകുട്ടികൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വെള്ളക്കാരും ആദിമനിവാസിയായ ഒരുവനും പെൺകുട്ടികളെ പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. തങ്ങളെ പിന്തുടരുന്നവരെ കീഴ്പ്പെടുത്തുവാൻ കാലവും കാലാവസ്ഥയും പെൺകുട്ടികൾക്കു തുണയാകുന്നതാണ് ഈ സിനിമയുടെ ചരിത്രം. Molly Carg എന്ന കഥാപാത്രത്തെ വിസ്മയിപ്പിക്കുന്ന വിധമാണ് Everlyn Sampi അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭീതിദവും വിഭ്രാമകവുമായ മിഴികൾ മനസ്സിനെ സ്പർശിക്കുന്നതാണ്. കാഴ്ചയുടെ വൻ സമുദ്രങ്ങൾ ഈ സിനിമപ്രേക്ഷകർക്കു നല്കുന്നുണ്ട്. റാബിറ്റ് പ്രൂഫ് ഫെൻസിലൂടെ ഫിലിപ്പ് നോയ്സ് സംവിധായകന്റെ കലയാണ് സിനിമയെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കുറ്റിക്കാടുകളിൽ പതുങ്ങിയിരുന്നു ശത്രുക്കളെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന കറുത്ത പെൺകുട്ടി (Molly)യുടെ തിളങ്ങുന്ന കണ്ണുകളുടെ സൗന്ദര്യം കാമറ കാണിച്ചു തരുന്നു. പക്ഷികൾ, മൃഗങ്ങൾ എന്നിവയുടെ ശബ്ദങ്ങൾ, മഴയുടെ മനോഹരമായ ദൃശ്യങ്ങൾ-ഇവ ഹൃദയത്തെ സ്പർശിക്കുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ (Peter Gabriel) മഴവില്ലുകളാണ്. റാബിറ്റ് പ്രൂഫ് ഫെൻസ് എന്ന സിനിമ നല്കുന്നത് മാനവികതയുടെ മഹാനദിയിൽ സ്നാനംചെയ്യുന്ന അനുഭവമാണ്. ആദിവാസികളുടെ വംശം അറ്റുപോകുന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന സിനിമയാണിത്. ഈ മഹത്തായ ജനതയെ ഒറ്റിക്കൊടുക്കുന്നതാരാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് - ഈ സിനിമയുടെ ഒടുവിൽ. ഒറ്റുകാർക്കെതിരായ ഇരകളുടെ ഉണർവിന്റെ ചരിത്രമാണ് ഈ സിനിമയുടെ സംവിധായകൻ (Phillip Noyce) സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നത്. ആസ്ട്രേലിയയിലെ

ആദിമനിവാസികളെ നിശ്ശേഷം നശിപ്പിക്കുന്ന വൈറ്റ് ഗവൺമെന്റിന്റെ ഫാസിസ്റ്റ് സമീപനത്തെയാണ് സംവിധായകൻ ഈ സിനിമയിലൂടെ ലോക ജനതയെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയുള്ള സംവി ധായകൻ കലയെ എങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നുവെന്ന് Rabbit proof fense-ലൂടെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നു. ഈ സിനിമ കറുത്തവംശജരുടെ ലെജൻഡാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. രവീന്ദ്രൻ: മലയാളസിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയാന്തർഗതങ്ങൾ. മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്, പു.173. ആഗസ്ത്(25-31)1985.
2. ഷാജി എൻ. കരുൺ: അന്തരിച്ച വിശ്വവിശ്രുത ചലച്ചിത്ര പ്രതിഭ കുറോ സവയെപ്പറ്റി. കുറോസവ സ്മൃതി (ഒഡേസ ജേണൽ), പു.28 ഡിസംബർ 1998.
3. Hannah Beech: Defining down under ആസ്ട്രേലിയയുടെ പുതിയ ചരിത്രവും സംസ്കാരവുമറിയാൻ ടൈം മാഗസിന്റെ ആഗസ്ത് ലക്കം നോക്കുക. Time Magazine, Vol.182, No.8/2013.

17. മലയാളചലച്ചിത്ര നിരൂപണ ചരിത്രം ഒരവലോകനം

ഡോ. ജി.ശ്രീജിത്

"എന്തോ ചില നിയമങ്ങൾ ഉള്ളതുപോലെയാണ് അവർ (സിനിമാ നിരൂപകർ) വിമർശനങ്ങൾ എഴുതുന്നത്... പാണ്ഡിത്യം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ സങ്കീർണമായ വാക്കുകളാണ് അവർ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഞാൻ അത്തരം യുക്തിവത്കരണത്തിലോ സാങ്കേതികപദങ്ങളിലോ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. സിനിമ മനുഷ്യവികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കണം... ജപ്പാനിലെ പ്രശസ്തകലാനിരൂപകനായ ഹിദിയോ കോബായഷി ഒരിക്കൽ പറഞ്ഞു, 'കലാസൃഷ്ടികളിൽ നല്ല ഗുണങ്ങൾ കണ്ടെത്തി കലാകാരന്മാരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയാണ് നിരൂപകരുടെ ജോലി'. മോശമായ കാര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്തുക വിഡ്ഢിത്തമാണ്. ഒരു കൃതി നിങ്ങൾക്കിഷ്ടമായില്ലെങ്കിൽ അതിനെ അവഗണിക്കുകയാണ് നല്ലത്. നിങ്ങൾ മോശം അഭിപ്രായം പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ആ കൃതി മെച്ചപ്പെടുകയില്ല (ക്യോാകോ ഹിരാനോ അകിര കുറോസാവയുമായി നടത്തിയ സംഭാഷണം)[1]

ആമുഖം

മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിന്റെ ചരിത്രം സാമാന്യമായി അവലോകനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. നിരൂപണം എന്ന ജനുസ്സിന്റെ രീതിശാസ്ത്രപദവി ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾക്ക് ലഭ്യമാകുന്നത് താരതമ്യേന ആധുനികാനന്തരകാലത്താണെങ്കിലും ഈ പഠനത്തിൽ പരിചരണസൗകര്യം പ്രമാണിച്ച് അവയ്ക്ക് നിരൂപണം എന്നുതന്നെ നാമകരണം ചെയ്യുന്നു. 1925-ൽ കോഴിക്കോട്ട് ക്രൗൺ തിയറ്റർ ആരംഭിച്ചതോടെയാണ് കേരളത്തിൽ (മലയാളത്തിൽ) സിനിമാനുഭവം യാഥാർഥ്യമായതെന്നു പറയാം. പിന്നീടുള്ള കാൽ നൂറ്റാണ്ട് മലയാളചലച്ചിത്രമണ്ഡലം അതിജീവനത്തിനുള്ള പരിശ്രമത്തിലായിരുന്നു. ഈ കാലയളവ് സിനിമ കേവലം ഒരു കലാവിഷ്കാരം മാത്രമല്ലെന്നും അത് ശാസ്ത്രസാങ്കേതികവികാസവുമായും

സാമ്പത്തികവ്യവസ്ഥയുമായും നഗരീകരണവുമായുമെല്ലാം ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രകടനരൂപമാണെന്നും ബോധപൂർവമോ അല്ലാതെയോ വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. അത്തരം സ്വയംവിവരണങ്ങളുടെ അവസാനകാണ്ഡത്തിലാണ് മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണം ആരംഭിക്കുന്നത്.

പഠനസൗകര്യത്തിനായി മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണ ചരിത്രത്തെ നാലു കാലയളവുകളായി തിരിക്കാം. ഒന്നാമത്തേത്, സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവിദ്യ പ്രധാനമായും കലാവിദ്യ സാമാന്യമായും പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന അന്വേഷണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കാലമാണ്. അവതരണഘട്ടം എന്ന് ഈ കാലത്തെ വിളിക്കാം. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികാവബോധത്തെ പൊളിച്ചെഴുതിയ ചലച്ചിത്രത്തെ എഴുത്തുകളിലൂടെ പ്രാഥമികമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു അവയുടെ ലക്ഷ്യം. ചലച്ചിത്രപ്രമേയം, കഥ, തിരക്കഥ, നടന്മാർ, അഭിനയത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സൗന്ദര്യാംശങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയും സിനിമയുടെ ചരിത്രം, ആദർശപരത എന്നീ അംശങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നല്കിയും രൂപപ്പെട്ട നിരൂപണങ്ങളുടെ കാലമാണ് രണ്ടാമത്തേത്; അവലോകനകാലം. അതിനെത്തുടർന്ന്, മാധ്യമത്തിനുള്ളിലും പുറത്തുമുള്ളവർ സ്വന്തം ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചോ സമീപനരീതികളെക്കുറിച്ചോ ലോകത്തിലെ മഹത്തായ ചലച്ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചോ പ്രവണതകളെക്കുറിച്ചോ നടത്തിയ സൂക്ഷ്മവിശകലനങ്ങളുടെ സന്ദർഭമാണ്. മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണചരിത്രത്തിലെ ആധുനികകാലമാണിത്. നാലാമതായി അനേകം വിജ്ഞാനശാഖകളുടെ സഹായത്തോടെ നടക്കുന്ന സാംസ്കാരികവിശകലനങ്ങളുടെ കാലവും. ഈ വിഭജനത്തിന് അവാച്യമായൊരു കാലക്കണക്കില്ലെന്നത് ഓർക്കേണ്ടതാണ്.

മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണം - അവതരണഘട്ടം

മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിന്റെ ആരംഭം 1950-കളുടെ തുടക്കത്തിലാണെന്നു പറയാം. അതിനകം, 1928-ൽ ജെ. സി. ഡാനിയലിന്റെ 'വിഗതകുമാരൻ', 1933-ൽ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'[2], 1938-ൽ 'ബാലൻ', 1940-ൽ 'ജ്ഞാനാംബിക', 1941-ൽ 'പ്രഹ്ലാദ', 1949-ൽ കുഞ്ചാക്കോയുടെ ഉദയാ സ്റ്റുഡിയോ നിർമിച്ച 'വെള്ളിനക്ഷത്രം', തുടർന്ന് ആർട്ടിസ്റ്റ് പി. ജെ. ചെറിയാന്റെ കേരള ടാക്കീസ് ലിമിറ്റഡ് നിർമിച്ച 'നിർമ്മല' എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ പുറത്തുവന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നു[3]. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ഹിറ്റ് ചിത്രമായ 'ജീവിതനൗക' പുറത്തുവന്ന 1951-ൽതന്നെയാണ് തിരക്കഥാകൃത്തും നോവലിസ്റ്റും കഥാകാരനുമായ നാഗവള്ളി ആർ.എസ്. കുറുപ്പ് (1917-2003) *ചലച്ചിത്രകല* എന്ന പേരിൽ ഒരു പുസ്തകമെഴുതുന്നത്. ഇരുപത്താറ് മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥ എഴുതിയിട്ടുള്ള ആളാണ് നാഗവള്ളി[4]. 1955-ൽ അദ്ദേഹം മലയാളത്തിലെ ആദ്യ നിയോ റിയലിസ്റ്റ് സിനിമ-'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്'-യ്ക്കുവേണ്ടി സംഭാഷണം എഴുതിയിരുന്നു എന്ന കാര്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

1951-ൽ മൂർക്കോത്തുകുഞ്ഞപ്പയുടെ *സിനിമ* എന്ന പുസ്തകവും പുറത്തുവന്നു. ഈ രണ്ടു പുസ്തകങ്ങളും സിനിമ എന്ന ആധുനികകലാവിദ്യയുടെ സാങ്കേതികാംശങ്ങൾ വിവരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവയായിരുന്നു. 1957-ൽ പുറത്തുവന്ന ദാസ് ചെറായിയുടെ *സിനിമയുടെ ജീവൻ* എന്ന ഗ്രന്ഥവും ഇതേ ശ്രേണിയിൽ വരുന്നു. 1988-ൽ എട്ടു ഭാഗങ്ങളായി ടി.കെ. രാംചന്ദ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികവശങ്ങൾ,* എം.എം. വർക്കിയുടെ *സിനിമയുടെ ഹരിശ്രീ,* അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ രണ്ട് ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ പുഡോവ്കിൻ വിവർത്തനങ്ങൾ - *ഫിലിം ടെക്നിക്, സിനിമാ അഭിനയം* - തുടങ്ങിയ രചനകളും ഈ വിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നവയാണ്.

മറുനാട്ടിൽനിന്നുവന്ന ഒരു ദൃശ്യരൂപത്തെ അതിന്റെ കഴിയാവുന്നത്ര സമഗ്രതയിൽ പരിചയപ്പെടുത്താനാണ് ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളെല്ലാം ശ്രമിച്ചത്. സാങ്കേതികാംശങ്ങളുടെ പരിചയപ്പെടുത്തലിന് പ്രാധാന്യം നല്കിയതുനിമിത്തം അവയൊന്നുംതന്നെ ഗൗരവമുള്ള സംവാദങ്ങളിലേക്കോ വിലയിരുത്തലുകളിലേക്കോ വികസിക്കുകയുമുണ്ടായില്ല.

അവലോകനത്തിന്റെ ചരിത്രമൂല്യം

അമ്പതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽതന്നെ വാരിക/മാസികകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രനിരൂപണം വ്യാപകമായ തോതിൽ പ്രചരിച്ചുതുടങ്ങി. അക്കാലത്ത് തുടങ്ങിയ ഏരൂർ വാസുദേവിന്റെ *സിനിമ* (1951-എറണാകുളം), എം.എം. ചെറിയാന്റെ *സിനിമാദീപം* (1951-കോട്ടയം), *ഫിലിം മെയിൽ* (1953-തിരുവനന്തപുരം), ഫിലിം കേരള തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ സിനിമാനിരൂപണത്തെ ഏറെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോയി.

> '*ഫിലിം സാഗർ*, ചിത്രം, ദീപ്തി, സിനിമാ മാസിക തുടങ്ങിയവ ആദ്യകാല സിനിമാപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളാണ്. മലയാളസിനിമയെ കുറിച്ച് ഒരു ഡയറക്ടറി ആദ്യമായി പുറത്തിറക്കിയത് 1956-ൽ കൊച്ചിയിലെ പിയെക്സ് പ്രസ്സുകാരുടെ ശ്രമഫലമായിട്ടാണെന്നു തോന്നുന്നു. കോട്ടയത്തുനിന്ന് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മലയാളസിനിമാ ഡയറക്ടറിയും ഈ രംഗത്ത് ഒരു കനപ്പെട്ട പ്രസിദ്ധീകരണമത്രേ"[5].

ഇക്കാലത്തുതന്നെ കെ.കെ. മേനോൻ സ്പോർട്സ് (1956-എറണാകുളം) എന്ന പേരിലും ആലുവാഖാൻ ടെലിവിഷൻ (1957-ആലുവ) എന്ന പേരിലും മാസികകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുതുടങ്ങിയ കാര്യം ഇവിടെ സമാന്തരമായി ഓർക്കാം. വായനയുടെ ഔദ്യോഗികമുഖമായി അന്നു കരുതുയിരുന്ന മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിന്റെ സിനിമാ സമീപനമാണ് നിർണായകമായിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രനിരൂപണമേഖലയിലെ അനശ്വരന്മാരായ സിനിക് (എം. വാസുദേവൻനായർ, 1919-1982), നാദിർഷ (ടി. എം. പി. നെടുങ്ങാടി, 1928-1999), കോഴിക്കോടൻ (കെ.അപ്പുക്കുട്ടൻനായർ, 1925-2007), വേലപ്പൻ ആലപ്പാട് (1927-)

തുടങ്ങിയവർ മാതൃഭൂമിയിലാണ് എഴുതിത്തെളിഞ്ഞത്. മലയാളനാട് വാരികയുടെ പത്രാധിപരായിരുന്ന വി. ബി. സി. നായരും (വി. ബാലചന്ദ്രൻനായർ) ആ കാലത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാവബോധത്തെ നിർമിച്ചെടുത്തവരിൽ പ്രമുഖനാണ്. ഇക്കാലത്ത് ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിൽ ഏർപെട്ടിരുന്നവരെല്ലാം സാഹിത്യത്തെ ഭയഭക്തിബഹുമാനങ്ങളോടെയാണ് പരിഗണിച്ചതും പരിചരിച്ചതും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അന്വേഷണങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ച സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം സാഹിതീയമായിരുന്നു.

കോഴിക്കോട്ട് ജനിച്ച സിനിക് കമ്പിത്തപാൽ ഉദ്യോഗത്തിലിരുന്നുകൊണ്ട് ഇംഗ്ലീഷിലും മലയാളത്തിലും ചലച്ചിത്രനിരൂപണങ്ങൾ എഴുതി. *ഫിലിം ഗാലറി*, *മലയാളസിനിമ* (രണ്ടു ഭാഗം), *ചലച്ചിത്രചിന്തകൾ, നിഴലുകൾ പൊയ്മുഖങ്ങൾ, സിനിമ സൗന്ദര്യവും വൈരൂപ്യവും, വാടാമലരുകൾ, കാഴ്ചപ്പാടുകൾ* തുടങ്ങിയവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ രചനകളാണ്. മാധ്യമത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം, ഉള്ളടക്കം എന്നിവയെക്കുറിച്ചെല്ലാം പരിചിന്തിക്കുന്ന ആദർശനിഷ്ഠസമീപനം സിനിക് കാത്തുസൂക്ഷിച്ചിരുന്നു.

സിനിക്കിനോടൊപ്പം മലയാള ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തെ ആദ്യകാലത്തു പുഷ്ടിപ്പെടുത്തിയ മറ്റൊരു ധിഷണാശാലിയായിരുന്നു ടി.എം.പുരുഷോത്തമൻ നെടുങ്ങാടി എന്ന നാദിർഷ. 1951-ൽ എഴുതിത്തുടങ്ങിയ അദ്ദേഹം സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാഹ്യത്തിലും ദർശനത്തിലും തന്റെ സമകാലികരെക്കാൾ മുമ്പിലായിരുന്നു[6]. മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിന്റെ അമ്പതുകളെക്കുറിച്ച് നാദിർഷാ പറയുന്നു;

> "സിനിമയെക്കുറിച്ചൊരു ലേഖനം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയാൽ തങ്ങൾക്ക് സംസ്കാരച്യുതി വന്നുഭവിക്കുമെന്ന് മലയാളസംസ്കാരവാരികകളും മാസികകളും ഭയപ്പെട്ടിരുന്ന ഒരു കാലമുണ്ടായിരുന്നു. വളരെക്കാലം മുമ്പൊന്നുമല്ല; കൂടിയാലൊരു പതിനഞ്ചുകൊല്ലം; അത്രയേ ഉള്ളൂ. അതുമാറി. ഇന്ന് കവിതയെക്കുറിച്ചും കലയെക്കുറിച്ചും മാത്രം ചർച്ചചെയ്യുന്ന ആഢ്യന്മാരുടെ സന്നിധിയിലേക്ക് ചലച്ചിത്രചർച്ചകൾക്കും കയറിച്ചെല്ലാമെന്നായിട്ടുണ്ട്"[7].

യഥാർഥത്തിൽ ഒരു വിജ്ഞാനശാഖയുടെ അതിജീവനചരിത്രത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ വാക്കുകൾ. അതോടൊപ്പം ജനപ്രിയാഖ്യാനങ്ങളോട് സമൂഹത്തിൽ പൊതുവെയുണ്ടായിരുന്ന വിപ്രതിപത്തിയും ഇതിൽനിന്നു വായിച്ചെടുക്കാം. 1973-ൽ അദ്ദേഹം എഴുതിയ 'സിനിമ വിദ്യാർഥികളെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നോ?' എന്ന ലേഖനത്തിൽ നാം ഇങ്ങനെ വായിക്കുന്നു;

> "(വിദ്യാഭ്യാസം സിനിമയിലൂടെ നടത്തുന്നതിന്) അംഗീകാരം ലഭിച്ചാലോ? അതൊരു വിപ്ലവം തന്നെ സൃഷ്ടിക്കും... ചരിത്രവും ഭൂമിശാസ്ത്രവും പഠിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾക്കുപു

> റമേ നമ്മുടെ വിദ്യാലയങ്ങളിൽ കലാകൃതികൾക്കുപാധിയായ സിനിമയും ആവശ്യമാണ്"[8].

ഇന്ന് സിനിമയും തിരക്കഥയുമെല്ലാം പാഠ്യവിഷയങ്ങളായി മാറിയ സാഹചര്യത്തിൽ ഈ പ്രസ്താവത്തിന് ചരിത്രപരമായ മൂല്യം കൈവരുന്നു.

ചലച്ചിത്രസല്ലാപം (1982), ചലച്ചിത്രനിരൂപണം (1984) ചലച്ചിത്രജാലകം (1985), ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം എങ്ങനെ? (1988), സത്യൻ എന്ന നടൻ (1992), മലയാളസിനിമ എന്റെ പ്രേമഭാജനം (1999), *മലയാളസിനിമയിലെ എക്കാലത്തെയും മികച്ച പത്തുചിത്രങ്ങൾ, എം. ടി.യുടെ സിനിമകൾ* തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലൂടെ പ്രസിദ്ധനായ കോഴിക്കോടൻ തന്റെ *ചലച്ചിത്രനിരൂപണം* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സിനിമാനിരൂപണത്തെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നു;

> "ശരിയായ ചലച്ചിത്രനിരൂപണം അത്ര ദുഷ്കരമാണ്; ഗ്രന്ഥവിമർശനത്തെക്കാൾ ദുഷ്കരം... ഇത്രയൊക്കെ ക്ലേശിച്ചെഴുതിയാൽ എത്ര പേർ വായിക്കും? സിനിമ എന്നു പറഞ്ഞാൽ നാരീസ്തനഭരനാഭീദേശവിശേഷങ്ങൾ എന്നു ധരിച്ചുവശായ വായനക്കാരനുണ്ടോ കലാവിമർശനാവേശം! -ക്ലാസിക്കുകളുടെ മധ്യത്തിൽ വിഹരിക്കുകയും ക്ലാസിക്കുകളുടെ സൗന്ദര്യത്തിൽ അഭിരമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മനസ്സിന് മലയാളചിത്രങ്ങളിൽ വളരെ കുറച്ചെണ്ണത്തോടുമാത്രമേ മമത തോന്നുകയുള്ളൂ എന്ന സത്യം അംഗീകരിക്കതന്നെ വേണം"[9].

സിനിമയുടെ വൈശിഷ്ട്യങ്ങൾ മുഴുവൻ ക്ലാസിക്കുകൾക്കും അന്യഭാഷാസിനിമകൾക്കും, വിശേഷിച്ച് ഭാരതീയേതരസിനിമകൾക്കുമാണ് കോഴിക്കോടൻ നല്കുന്നതെന്നും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കോഴിക്കോടനെ സിനിമാക്കമ്പക്കാരനാക്കിയത് നാദിർഷയാണത്രേ[10]. നാദിർഷയിലൂടെ അദ്ദേഹം വായിച്ചതും പരിചയിച്ചതും പിന്തുടർന്നതും എത്തിച്ചേർന്നതും ഒരു ആഗോളവീക്ഷണത്തിലാണ്.

> "ഞങ്ങൾ സിനിമാക്കാർക്ക് ലോകത്തിലെ ഒരു ഭാഷയോടും കലയോടും ശത്രുതയില്ല. എല്ലാ കലകളും ശാസ്ത്രവും ഏറ്റവും പുതിയ ടെക്നോളജിയും ഇതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നുവെന്നത്രേ ഞങ്ങളുടെ നാട്യം. പിന്നെ ഞങ്ങളുടേത്-ദൃശ്യവാങ്മയം-എല്ലാവർക്കും മനസ്സിലാവുന്ന ഭാഷയാണുതാനും. വേറൊന്നുകൂടി: ജാതിമതാദിഭേദമോ വർഗവിദ്വേഷമോ ഒന്നുമില്ല ഞങ്ങൾക്ക്"[11].

നാദിർഷായുടെയും കോഴിക്കോടന്റെയും നിരൂപണങ്ങൾക്ക് പ്രതീതിനിഷ്ഠതയുടെ ആത്മബലമുണ്ടെന്നു കാണാം.

സാങ്കേതികവും ആദർശാത്മകവുമായ നിരൂപണവഴി സ്വീകരിച്ച

മറ്റൊരാൾ വേലപ്പൻ ആലപ്പാടാണ്. സിനിമയെ സാഹിത്യത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമണ്ഡലങ്ങളിൽനിന്ന് മോചിപ്പിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിച്ച ആൾ കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം.

> "ആദ്യകാലനിരൂപകർക്ക് മറ്റൊരു ബലഹീനതകൂടിയുണ്ടായിരുന്നു; അപകർഷബോധം. ഈ അപകർഷബോധം ഇല്ലാതാക്കാൻവേണ്ടി അവർ സാഹിത്യത്തിലെ നിരൂപണശൈലി കൈക്കൊണ്ടു. സാഹിത്യനിരൂപണമെന്നതുപോലെ സിനിമാനിരൂപണവും ഒരു സാഹിത്യശാഖയാണെന്ന് അംഗീകരിച്ചുകിട്ടണമെന്നതായിരുന്നു അവരുടെ പെട്ടെന്നുള്ള ആവശ്യം. ആ യത്നത്തിൽ അവർ സാഹിത്യനിരൂപണശൈലികളാണ് മാതൃകയായി എടുത്തത്"[12].

യഥാർഥത്തിൽ സിനിമയുടേതുമാത്രമായ ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് ആദ്യകാലത്ത് ശക്തമായി പറഞ്ഞത് അദ്ദേഹമായിരുന്നുവെന്ന് കാണാം. *സിനിമ ദൃശ്യവും പഠനവും* (1995) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വേലപ്പൻ സിനിമാസാഹിത്യത്തെ സമഗ്രമായി വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. 1952 മുതൽ 1957 വരെ മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ വേലപ്പൻ ആലപ്പാട് എഴുതിയ ലേഖനങ്ങൾ ക്രോഡീകരിച്ച *ചലച്ചിത്രസ്വാദനം* എന്ന പുസ്തകത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ ഇങ്ങനെ കാണുന്നു;

> "മലയാളികളിൽ ചലച്ചിത്രസ്വാദനശീലം വേണ്ടത്ര വളർന്നിട്ടില്ല. ചലച്ചിത്രനിരൂപണസാഹിത്യം ഇവിടെ തീരെ ശുഷ്കമാണെന്നതാണിതിനു കാരണം. അന്വേഷണകുതുകിയായ ഒരു ചലച്ചിത്രവിദ്യാർഥിയുടെ തൃഷ്ണയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താവുന്ന പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ അധികമില്ല. വേണ്ടത്ര സാങ്കേതികഗ്രന്ഥങ്ങളും ഇല്ല"[13].

സിനിമയെ സാങ്കേതികമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതിന്റെയും നമ്മുടെ അഭിരുചിസംസ്കരണത്തിന്റെയും ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചാണ് ഇവിടെ സൂചന. സിനിമ കലയും കച്ചവടവുമാണെന്നും അതൊരു സാമൂഹ്യശക്തിയാണെന്നും ഊന്നിപ്പറഞ്ഞ ആളാണ് വേലപ്പൻ ആലപ്പാട്.

മംഗലശ്ശേരി, പോൾ വർഗീസ് എന്നീ തൂലികാനാമങ്ങളിൽ പല പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലായി ഒന്നര ദശാബ്ദത്തോളം കാലം, ചലച്ചിത്രനിരൂപണം നിർവഹിച്ച വ്യക്തിയാണ് വ്യക്തിയാണ് വി. ബി. സി. നായർ. 'സിനിമയുടെ സമഗ്രസാങ്കേതികശാസ്ത്രം ആദ്യമായി ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ പുറത്തുകൊണ്ടുവന്നത് പോൾ വർഗീസ് എന്ന തൂലികാനാമത്തിൽ സിനിമയിലെഴുതിയ ദീർഘമായ ലേഖനപരമ്പരയാണ്'[14]. *തിരക്കഥമുതൽ വെള്ളിത്തിര വരെ* അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ രചനയാണ്. അശ്വതി എന്ന പേരിൽ ചലച്ചിത്രനിരൂപണങ്ങൾ എഴുതിയിരുന്ന പത്മനാഭൻ, *ചലച്ചിത്രദർപ്പണം, ചലച്ചിത്രാർത്ഥം-നാട്യശാസ്ത്രം മുതൽ ചിഹ്നശാസ്ത്രംവരെ* എന്നീ പുസ്തക

ങ്ങൾ തയ്യാറാക്കിയ കെ.ആർ. ചെത്തല്ലൂർ, *ചലച്ചിത്രാഭിനയം, ലോകസിനിമയുടെ ചരിത്രം* തുടങ്ങിയ രചനകളുടെ കർത്താവായ ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം* എഴുതിയ മണർകാട് മാത്യു, *ലോക സിനിമ ഒരു മുഖദർശനം* എന്ന പുസ്തകത്തിന്റെ രചയിതാവ് കള്ളിക്കാട് രാമചന്ദ്രൻ, *ആത്മനിന്ദയുടെ പൂക്കൾ, ചലച്ചിത്രപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, സിനിമ ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നം, ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും, ഏഷ്യൻ സിനിമ: ഒരു നവദർശനം* തുടങ്ങിയ രചനകളിലൂടെ പ്രസിദ്ധനായ അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ എന്നിവരെയും ഈ പ്രകരണത്തിൽ ഓർക്കാം.

ചലച്ചിത്രം മനുഷ്യസമൂഹത്തെ ധനാത്മകമായി നവീകരിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണെന്നും അതു സമർപ്പിക്കുന്ന സൗന്ദര്യാവബോധം മറ്റുകലകളുടേതെന്നപോലെ വിശിഷ്ടമാണെന്നും വിശ്വസിച്ച ഒരു തലമുറയായിരുന്നു രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലേത്. നിരൂപണത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാമൂഹികചരിത്രവും അവ ഉന്നയിക്കുന്ന ധർമ-നീതിബോധങ്ങളും ആറ്റിക്കുറുക്കിയെടുക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചതെന്ന് ചുരുക്കം. ഇക്കാലത്തെ നിരൂപകരിൽ പലരും തൂലികാനാമങ്ങളിലൂടെ സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം ഒരു പരിധിവരെ മറച്ചുവച്ചിരുന്നു. സിനിമയെ വിശിഷ്ടകലയായി പരിഗണിക്കുന്നതിന് പൊതുസമൂഹം മടിച്ചിരുന്നതുപോലെ അതിൽ ഇടപെടുന്നവരും തള്ളിയകറ്റപ്പെടും എന്ന ചിന്ത അവരെ ഭരിച്ചിരുന്നിരിക്കണം. ചലച്ചിത്രമണ്ഡലത്തെ നവീകരിക്കുന്നതിനായി 1956-ൽ ദി കേരളാ ഫിലിം ചേമ്പർ ഓഫ് കൊമേഴ്സ് എന്ന ഒരു സ്ഥാപനം എറണാകുളം കേന്ദ്രമാക്കി തുടങ്ങിയത് ഈ കാലയളവിലാണെന്ന് ഓർക്കേണ്ടതാണ്. സിനിമയെ സാങ്കേതികമായും സാമ്പത്തികമായും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും വിലയിരുത്താനുള്ള ഔദ്യോഗികപരിശ്രമങ്ങൾ അമ്പതുകളുടെ പകുതിയിൽത്തന്നെ തുടങ്ങിയിരുന്നു.

ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിലെ ആധുനികകാലം

മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണം സർഗാത്മകമായ പരിവർത്തനത്തിനു വിധേയമാകുന്ന കാലമാണ് 1970-കൾ. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യസാമഗ്രികളിലേക്കും ആന്തരഘടനയിലേക്കും സർവോപരി അതിന്റെ 'ജൈവിക സമഗ്രത'യിലേക്കും ശ്രദ്ധചെന്ന കാലം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, രവീന്ദ്രൻ (ചിന്ത രവി), വിജയകൃഷ്ണൻ, ഒ.കെ.ജോണി, എന്നിങ്ങനെ മാധ്യമത്തിനുള്ളിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നവരും തോട്ടം രാജശേഖരൻ, എം.എഫ്. തോമസ്, ഒ.പി. രാജ്മോഹൻ, ഡോ.വി.രാജകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരും ഇക്കാലത്ത് സിനിമയെ ആഴത്തിൽ സമീപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവരാണ്. ആധുനികതാവാദം ഉന്നയിച്ചുറപ്പിച്ചെടുത്ത കലാവബോധവും രീതിശാസ്ത്രവും മുറുകെപ്പിടിച്ചവരാണ് ഇവർ.

സിനിമയുടെ ലോകം, സിനിമാനുഭവം, സിനിമ സാഹിത്യം ജീവിതം, സിനിമ സംസ്കാരം തുടങ്ങിയ പഠനഗ്രന്ഥങ്ങൾ എഴുതിയ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു;

> "സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യകാലപഠനങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ അതിനെ മറ്റുകലകളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രവണത പരക്കെയുണ്ടായിരുന്നു... ഘടനാസിദ്ധാന്തവും തുടർന്നു വന്ന ലക്ഷണശാസ്ത്രവും മനശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനവും എല്ലാം ചേർന്ന് സിനിമാപഠനത്തെ ഗൗരവവും പ്രാധാന്യവുമുള്ള ഒരു അക്കാദമികവിഷയമായി മാറ്റുകയായിരുന്നു. എന്നു മാത്രമല്ല, സിനിമയെ കേവലവിനോദത്തിനുള്ള ഉപാധിയിൽനിന്ന് തികച്ചും ഉയർന്ന തലത്തിലുള്ള പരിഗണനയ്ക്കും പഠനത്തിനും അർഹതയുള്ള ഒരു പുതുമാധ്യമമായി ഈ നവബന്ധങ്ങൾ ഉയർത്തുകയും ചെയ്തു"[15].

ഗൗരവമുള്ളസമീപനം, കേവലവിനോദമല്ലാത്ത സിനിമ എന്നിങ്ങനെയുള്ള സൂചനകൾ അടൂരിന് ആധുനികതാവാദത്തോയുള്ള അടുപ്പം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു കലാവസ്തുവായി നിരീക്ഷിക്കുകയും അതിന് സ്വകീയമായൊരു അർഥോത്പാദനവ്യവസ്ഥയുണ്ടെന്നു സങ്കല്പിക്കുകയും ദൃശ്യസൂചിതങ്ങളെ ആധാരമാക്കി വികസിക്കുന്ന ഒരു വ്യാഖ്യാനക്രമം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് ഈ കാലയളവിലെ മലയാളസിനിമാനിരൂപണം ചലനാത്മകമായി.

മാർക്സിസ്റ്റ് വായനാപദ്ധതി സജീവമായതോടെ 1980-കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിലും അതിന് സാധ്യതകൾ വികസിച്ചുവന്നു. രവീന്ദ്രൻ ഈ സരണിയിൽ ഏറെ പ്രസിദ്ധനായ ചലച്ചിത്രകാരനാണ്. *സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം, സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം* എന്നീ കൃതികളിൽ അദ്ദേഹം തന്റെ മതം സൂക്ഷ്മവും വിശദവുമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. *കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പേരിൽ രവീന്ദ്രൻ സമാഹരിച്ച പുസ്തകം തന്നെയും അതിലെ സമകാലീനസിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം: നിരൂപണക്കുറിപ്പുകൾ എന്ന സ്വന്തം ലേഖനവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമീപനം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്[16]. ഡോ.ടി.കെ. രാമചന്ദ്രനും ചില പ്രബന്ധങ്ങളിലൂടെ ഈ വഴിയേ സഞ്ചരിച്ചിട്ടുണ്ട്. *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ* എന്ന പുസ്തകത്തിലെ അതേ പേരിലുള്ള ലേഖനത്തിൽ അതിയാഥാസ്ഥിതികതയ്ക്ക് ഊർജം പകർന്ന മൂന്നു പ്രതിഭാസങ്ങളിൽ ഒന്നിനെക്കുറിച്ച് നാം ഇങ്ങനെ വായിക്കുന്നു;

> "അറുപതുകളാകുമ്പോഴേക്കും അതിമന്ദഗതിയിൽ മാത്രം മുന്നേറിയിരുന്ന വ്യവസായവത്കരണവും വാണിജ്യരംഗത്ത് പ്രകടമായിരുന്ന മാന്ദ്യവും രാഷ്ട്രീയരംഗത്തെ അനിശ്ചിതത്വവും മൂലധനത്തെ പത്രസിനിമാമേഖലയിലേക്ക് വൻതോതിൽ വഴിതിരിച്ചുവിട്ടു. അതുവരെയും സംസ്കാരവുമായി വിദൂരബന്ധംപോലുമില്ലാതിരുന്ന കോട്ടയവും കോടമ്പാക്കവും ഈ പുതിയ സാംസ്കാരിക വ്യവസായത്തിന്റെ

ആസ്ഥാനങ്ങളായി ഉയർന്നുവരാൻ തുടങ്ങി... കമ്പോളസിനിമ/ ആർട്ട് സിനിമ എന്ന അതിലളിതവത്കരണത്തിൽ ചുവടുറപ്പിച്ച ആധുനികമലയാള സിനിമാ വിമർശനം പാരമ്പര്യസിദ്ധമായ ഗുണങ്ങളുമായി കെട്ടിമറിയുന്നതിലുപരി കാര്യമായൊന്നും സൈദ്ധാന്തികരംഗത്ത് സൃഷ്ടിക്കുകയുണ്ടായില്ല. പലപ്പോഴും മുൻവിധികളിൽനിന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രചാരണപരങ്ങളായ വ്യാഖ്യാനശ്രമങ്ങളായും ടിപ്പണികളായും അവ ഒതുങ്ങിപ്പോയി. ഉള്ളടക്കവും രൂപവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയെ നിർധാരണം ചെയ്യുന്ന കനപ്പെട്ട ഒരൊറ്റ സംഭാവന പോലും ഇക്കാലത്തുണ്ടായില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മാത്രവുമല്ല ഉള്ളടക്കത്തെ മാത്രം അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള മൂല്യനിർണയങ്ങൾ ഒരു വശത്തും ശൈലിയെ മാത്രം പഠനവിധേയമാക്കുന്ന സങ്കേതപരത മറുവശത്തും ആയി സിനിമാനിരൂപണം വേർതിരിഞ്ഞതോടെ ആ രംഗം നിക്ഷിപ്തതാത്പര്യങ്ങളുടെയും ക്ലിക്കുകളുടെയും തികച്ചും ആത്മനിഷ്ഠമായ ഇഷ്ടാനിഷ്ടപ്രകടനങ്ങളുടെയും വേദിയായി അധഃപതിച്ചു[17]"

ഈ പ്രകരണം ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിലെ മാർക്സിയൻ സമീപനത്തെയും പൊതുവെ ആധുനികമലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

1980-കളിൽ ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ച് സജീവമായി എഴുതുകയും ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്തവരിൽ പ്രമുഖനാണ് വിജയകൃഷ്ണൻ. *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ, മാറുന്ന പ്രതിച്ഛായകൾ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ, ലോക സിനിമ, മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, ചലച്ചിത്രവും യാഥാർഥ്യവും, കാലത്തിൽ കൊത്തിയ ശില്പങ്ങൾ, കറുപ്പും വെളുപ്പും വർണങ്ങളും, ചിത്രശാല* തുടങ്ങിയവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാനരചനകളാണ്. *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വിജയകൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു;

"ചലച്ചിത്രഭാഷയെ അറിയുക എന്നാൽ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെയും ധ്വനികളുടെയും സാധ്യത അറിയുക എന്നതുതന്നെയാണ്... ചലച്ചിത്രം നേരമ്പോക്ക് എന്ന നിലയിലും പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്നതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രസ്വഭാവത്തിൽ ശ്രദ്ധയൂന്നാത്ത പലരും ഈ മാധ്യമം കൈയാളിപ്പോരുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ഹരം പകരുക എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ ലക്ഷ്യബോധമൊന്നും അവർക്കില്ലാത്തതിനാൽ കലയുടെ മൂല്യബോധങ്ങൾ അവരെ അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നില്ല"[18].

ചലച്ചിത്രം നേരമ്പോക്കല്ലെന്ന വിവക്ഷിതവും (അടൂർ അത് കേവലവിനോദമല്ല എന്നാണ് പറഞ്ഞത്) അതിന്റെ 'ധ്വനികൾ' എന്ന പ്രയോഗവും ആധുനികതാവാദപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ഒരു വ്യാഖ്യാ

താവിന്റെ കുപ്പായമാണ് നിരൂപകൻ സ്വീകരിക്കേണ്ടതെന്ന് വിജയകൃഷ്ണൻ കരുതുന്നു.

> "ചലച്ചിത്രകാരനും പ്രേക്ഷകനുമിടയ്ക്കുനിന്നുകൊണ്ട് സംവേദനത്തെ സംബന്ധിച്ച നൂറുനൂറുചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം കണ്ടെത്തുകയാണ് നിരൂപകന്റെ ദൗത്യം. ചലച്ചിത്രകൃതിയുടെ ആത്മാവിലേക്ക് കൂടുതൽ അടുത്തുചെല്ലാൻ അനുവാചകനെ സഹായിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ നിരൂപണം നിഷ്ഫലമായിത്തീരുന്നു"[19].

നിരൂപകന്റെ ചലച്ചിത്രവായന ധ്യാനാത്മകമായൊരു പ്രവർത്തനമാണെന്ന് ഇവിടെ വിജയകൃഷ്ണൻ സൂചിപ്പിക്കുകയാണ്.

സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും എന്ന ഗ്രന്ഥമെഴുതിയ തോട്ടം രാജശേഖരൻ, *അടൂരിന്റെ ലോകം, സിനിമയുടെ ആത്മാവ്, സിനിമയെ കണ്ടെത്തൽ* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കർത്താവായ എം.എഫ്. തോമസ്, *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി* എഴുതിയ ഡോ.വി. രാജകൃഷ്ണൻ, *നിഴലിന്റെ സത്യം, സിനിമയുടെ വർത്തമാനം* തുടങ്ങിവയുടെ രചയിതാവ് ഒ.കെ. ജോണി, *ഫിലിം അവബോധം, കാഴ്ചയിലെ കലാപം* തുടങ്ങിയവ ഒരുക്കിയ ഇ.എം. അഷ്റഫ്, *സിനിമയുടെ ടെക്നിക്* എഴുതിയ മധു വയ്പന ആധുനിക സിനിമ: സങ്കേതവും മൂല്യവും, *ഐസൻസ്റ്റീൻ (മഹച്ചരിതമാല), ചാർലി ചാപ്ലിൻ (മഹച്ചരിതമാല), രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ രചയിതാവായ ഒ. പി. രാജ്മോഹൻ എന്നിങ്ങനെ അനേകരിലൂടെ ആധുനികമലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണം 1980-90കളിൽ ശക്തി പ്രാപിച്ചുനിന്നു.

ചലച്ചിത്രരചനയിൽനിന്ന് ഉദ്ഗ്രഥിച്ചെടുക്കുന്ന ആർഥികമണ്ഡലത്തിനും സൗന്ദര്യവിതാനത്തിനും സർഗസമ്പൂർണമായ കലാമൂല്യത്തിനും പ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ട് ആസ്വാദനത്തെ ആധുനികചലച്ചിത്രനിരൂപകർ ഒരു വിശിഷ്ടക്രിയയായി പരിണമിപ്പിച്ചു.

വിജ്ഞാനാന്തരസമീപനം അല്ലെങ്കിൽ സാംസ്കാരികവിശകലനത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലം

1990-കളുടെ അവസാനത്തോടെ മലയാളത്തിൽ പ്രചരിച്ചുതുടങ്ങിയ സാംസ്കാരികവിശകലനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാടിസ്ഥാനം മാർക്സിയൻ ദർശനങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. പല വിജ്ഞാനമേഖലകളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പൂർവധാരണകളെയെല്ലാം പൊളിച്ചെഴുതാനുള്ള ബോധപൂർവമായ ശ്രമം ഇക്കാലത്ത് പ്രബലമായിത്തീരുന്നതായി നമുക്കു കാണാം. അതുവരെ ഉന്നയിക്കപ്പെടാതിരുന്ന സ്ത്രീ - ദളിത് - പരിസ്ഥിതി - സ്വവർഗ - വംശീയപ്രശ്നങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ട് പുതിയൊരു സംവാദമണ്ഡലം ഒരുക്കുകയാണ് പുതിയ സിനിമാനിരൂപകർ ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തെ സാമൂഹ്യപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായി കാണുകയും അതിലെ ആകസ്മികതകളെ നിസ്സാരമെന്ന് തള്ളിക്കളയാതെ വിചാരണയ്ക്കു വിധേ

യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി ഏറെ പുതുമയുള്ളതാണ്. പുതിയകാലത്തെ സിനിമ തന്നെ അതിന്റെ ഒരംശത്തെയും പ്രേക്ഷകനിൽനിന്ന് അന്യവത്കരിക്കുന്നില്ല. അവനു/അവൾക്കു കൂടി പങ്കെടുക്കാവുന്ന ഒരു സാംസ്കാരികത്തുറസ്സിലേക്ക് സിനിമയുടെ ധാരണകളെയും സാധ്യതകളെയും വികസിപ്പിക്കുകയാണ് പുതിയ നിരൂപകർ ചെയ്യുന്നത്. വിദ്യാഭ്യാസപാഠ്യപദ്ധതിയിൽ ചലച്ചിത്രപഠനത്തിന് സ്ഥാനം ലഭിച്ചതോടെ പലതരം അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ടാവുകയും ചെയ്തു.

ഐ. ഷണ്മുഖദാസ്, വി.കെ. ജോസഫ്, സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ, പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയ എഴുത്തുകാർ പുതിയ മാധ്യമകാലത്തിന്റെ വ്യാകീർണതകൾകൂടി പങ്കുവച്ചുകൊണ്ട് സിനിമാനിരൂപണത്തിൽ സജീവമായി നില്ക്കുന്നവരാണ്. *മലകളിൽ മഞ്ഞുപെയ്യുമ്പോൾ, സഞ്ചാരിയുടെ വീട്* തുടങ്ങിയവയാണ് ഐ.ഷണ്മുഖദാസിന്റെ രചനകൾ. സിനിമയുടെ സ്വകാര്യവും ധ്വനിപ്രധാനവുമായ സൗന്ദര്യലോകങ്ങൾ കൂടുതൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഈ നിരൂപകൻ പുത്തൻപുതുമകളെയും സൗഹൃദത്തോടെ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും* എന്ന പുസ്തകത്തിലൂടെ പ്രസിദ്ധനായ വി.കെ. ജോസഫ് എൺപതുകളിലെ മാർക്സിയൻ പാരായണവഴികളെയും പുതിയ സമീപനരീതികളെയും സമർഥമായി സമന്വയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമയെ പുതിയ പ്രകരണങ്ങളിൽ വിന്യസിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്ന പഠനങ്ങളാണ് സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരന്റേത്. *ഉടലിന്റെ താരസഞ്ചാരങ്ങൾ, മലയാളസിനിമാപാഠങ്ങൾ, സിനിമാടോക്കീസ്, സമാന്തരയാത്രകൾ -കെ.ആർ.മോഹനന്റെ സിനിമ* തുടങ്ങിയ പുസ്തകങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം നമുക്കിടയിൽ സജീവമായി നില്ക്കുന്നു. സമകാലസിനിമാനിരൂപണത്തിന്റെ സന്ധികളെക്കുറിച്ചും പ്രതിസന്ധികളെക്കുറിച്ചും വെങ്കിടേശ്വരൻ ഇങ്ങനെ കുറിക്കുന്നു;

> "മലയാളത്തിലെ സിനിമാവിമർശനം ഇപ്പോഴും ഒന്നുകിൽ കേവലമായ ചില ലാവണ്യമാനങ്ങളിൽ മാത്രമൂന്നുന്നവയോ അല്ലെങ്കിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ചില കടുംപിടിത്തങ്ങളെ തെളിയിക്കാൻ മാത്രമുള്ളവയോ ആണ്. ഇത്തരം ഏകദിശാമുഖമായ വിമർശനരീതികൾ സിനിമ എന്ന സ്ഥാപനത്തെയും ബഹുതലസ്പർശിയായ അതിന്റെ അനുഭവത്തെയും പ്രയോഗത്തിലും പരികല്പനകളിലും കൊണ്ടുവരുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നമ്മുടെ വിമർശനങ്ങളുടെ സംവാദശേഷി പലപ്പോഴും വളരെ വ്യക്തിപരമായ തലത്തിൽതന്നെ ചുരുങ്ങിക്കറങ്ങുന്നു. അത്തരമൊരവസ്ഥയിൽ സിനിമാവിമർശനത്തിനു സമകാലികത നഷ്ടപ്പെടുന്നു"[20].

ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ (*സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും, മലയാളസിനിമ: ദേശം ഭാഷ സംസ്കാരം, ലോകസിനിമ കാഴ്ചയും സ്ഥലകാലങ്ങളും*), പി. എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ (ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും: ദേശീയഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ), കെ. ഗോപിനാഥൻ (*സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ*) എന്നിവർ പുതിയ കാലത്ത് മലയാളസിനിമാനിരൂപണത്തിൽ ശക്തമായി ഇടപെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവരാണ്. മധു ഇറവങ്കര, ജോസ് കെ. മാനുവൽ, ബി. ശ്രീരാജ്, എൻ പി. സജീഷ്, അൻവർ അബ്ദുള്ള, രാജേഷ് എം. ആർ. തുടങ്ങിയവരും ഗവേഷണസ്വഭാവത്തോടെ സിനിമയെ വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമ പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന സൗന്ദര്യാംശങ്ങളെ പ്രാഥമികമായി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം വായിച്ചെടുക്കാനാണ് പുതിയ കാലത്തെ നിരൂപകർ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അത്തരം അന്വേഷണങ്ങൾ ബഹുമണ്ഡലവ്യാപിയായ പരിചരണരീതി സ്വീകരിക്കുന്നു. വിശകലനസാമഗ്രികൾ പലതും പഴയകാലത്ത് ആളുകൾ പറയാൻ മടിച്ചവയും തൊടാനറച്ചവയും ആയിരുന്നു. ഖണ്ഡനമണ്ഡനങ്ങൾക്കപ്പുറം നിരൂപണത്തെ ഒരു സംഭാഷണമായി മാറ്റുകയാണ് പുതിയ എഴുത്തുകാർ ചെയ്യുന്നത്.

ഈ പ്രബന്ധത്തിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ആശയങ്ങൾ ഇങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കാം;

1. 1950-കളിലാരംഭിക്കുന്ന മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണം അതിന്റെ എല്ലാ വളർച്ചാഘട്ടങ്ങളിലും പ്രാദേശികതയിൽനിന്നാരംഭിച്ച് പ്രാദേശികമല്ലാത്ത രചനകളെ മഹാപദവിയിൽ വിന്യസിച്ച്, മാതൃകാപദവി നല്കിയിട്ടുണ്ട്.
2. മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തിന്റെ ഒന്നാം ഘട്ടം സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവിദ്യ പ്രാഥമികമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന രീതി പിന്തുടർന്നു.
3. ചലച്ചിത്രവിചാരത്തെ സാമൂഹികമണ്ഡലത്തിലേക്കും ധാർമികവിതാനത്തിലേക്കും ഉയർത്താനാണ് നിരൂപണചരിത്രത്തിലെ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിൽ എഴുത്തുകാർ ശ്രമിച്ചത്.
4. സർഗാത്മകമായ പൊളിച്ചെഴുത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപാരായണങ്ങളുടെയും കാലമാണ് നിരൂപണചരിത്രത്തിലെ മൂന്നാം ഘട്ടം.
5. പുത്തൻസിനിമയുടെ ബഹുസ്വരതയെത്തന്നെ നിരൂപണത്തിന്റെ ആരൂഢമായി സ്വീകരിക്കുന്നു, നാലാം ഘട്ടം.

കുറിപ്പുകൾ

1 അകിര കുറോസാവ, *ഡ്രീംസ്*, നദീം നൗഷാദ് (എഡി.), പാപ്പിറസ്, കോഴിക്കോട്, 2009, പു. 66-67.

2 http://www.malayalamcinema.com/cinema-history.htm. 1934-ലാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ പുറത്തുവന്നതെന്ന് പി. ഭാസ്കരൻ.

3 പി. ഭാസ്കരൻ, സിനിമ, *കേരളചരിത്രം രണ്ടാം വാല്യം*, കേരള ഹിസ്റ്ററി അസോസിയേഷൻ, എറണാകുളം, 1972, പു. 1073–1079.

4 http://www.malayalamcinemahistory.com/fi/NagavallyRSKurup.htm.

5 പി. ഭാസ്കരൻ, സിനിമ, *കേരളചരിത്രം രണ്ടാം വാല്യം*, കേരള ഹിസ്റ്ററി അസോസിയേഷൻ, എറണാകുളം, 1972, പു. 1089.

6 അഷ്ടമൂർത്തി, ടി. എസ്. മുരളീധരൻ, എ. വേണുഗോപാലൻ, 'ഒരു വാക്ക്' എന്ന ആമുഖക്കുറിപ്പ്, നാദിർഷ, *സിനിമ കളിയും കാര്യവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2002, പു. 10.

7 നാദിർഷാ, 'സിനിക്കിന്റെ *നിഴലുകൾ പൊയ്മുഖങ്ങൾ* അവതാരിക', കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1966, പു. 14.

8 നാദിർഷ, *സിനിമ കളിയും കാര്യവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2002, പു. 75.

9 ഉദ്ധൃതം, സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സിനിമാസാഹിത്യം: മലയാളപാഠങ്ങൾ, *സംസ്കാരപഠനം ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം*, മലയാള പഠന സംഘം, കാലടി (സമ്പാ.), കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പു. 388–389.

10 കോഴിക്കോടൻ, 'മലയാളസിനിമ എന്റെ പ്രേമഭാജനം', *മലയാളസിനിമ എന്റെ പ്രേമഭാജനം*, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1999. പു.10.

11 ടി. പു. 11.

12 ഉദ്ധൃതം, സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സിനിമാസാഹിത്യം: മലയാളപാഠങ്ങൾ, *സംസ്കാരപഠനം ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം*, മലയാളപഠന സംഘം, കാലടി (സമ്പാ.), കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പു. 390.

13 വേലപ്പൻ ആലപ്പാട്, *ചലച്ചിത്രനിരൂപണം*, സഹൃദയവേദി, തൃശൂർ, 1976, പു. 9.

14 വിവർത്തകന്റെ ജീവിതരേഖ, പോൾ മുനി, *അഭിനയശാസ്ത്രം*, വി.ബി.സി. നായർ (വിവ.), ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2009, പു. 4.

15 അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 'സിനിമയും സംസ്കാരവും', *സിനിമ സംസ്കാരം*, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്, 2011, പു. 19–20.

16 രവീന്ദ്രൻ, സമകാലീനസിനിമയുടെ പ്രത്യശാസ്ത്രം: നിരൂപണക്കുറിപ്പുകൾ, കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം, നിള പബ്ലിഷേഴ്സ്, കൊച്ചി, 1983, പു. 341–2.

17 ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, 'കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ', *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്, 2006, പു. 21.

18വിജയകൃഷ്ണൻ, നിരൂപണം, *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ,* കേരള ഭാഷാ

ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1996, പു. 172.
19 ടി. പു. 174.
20 സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, നിരൂപണത്തിലെ ജാരന്മാർ, സിനിമാടോക്കീസ്, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011, പു. 94.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കുറോസാവ, അകിര. 2009 *ഡ്രീംസ്*, നദീം നൗഷാദ് (എഡി.), പാപ്പിറസ്, കോഴിക്കോട്.
കോഴിക്കോടൻ. 1999 *മലയാളസിനിമ എന്റെ പ്രേമഭാജനം*, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.
ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. 2011 *സിനിമ സംസ്കാരം*, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്.
നാദിർഷ, 2002 *സിനിമ കളിയും കാര്യവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.
പോൾ മുനി. 2009 *അഭിനയശാസ്ത്രം*, വി.ബി.സി. നായർ (വിവ.), ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്.
ഭാസ്കരൻ, പി. 197 2സിനിമ, *കേരളചരിത്രം രണ്ടാം വാള്യം*, കേരള ഹിസ്റ്ററി അസോസിയേഷൻ, എറണാകുളം.
മലയാളപഠനസംഘം. 2007 *സംസ്കാരരപഠനം ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം*, കാലടി, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.
രവീന്ദ്രൻ. 1983 *കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം*, നിള പബ്ലിഷേഴ്സ്, കൊച്ചി.
രാജ്മോഹൻ, ഒ. പി. 1997 *രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.
രാമചന്ദ്രൻ, ടി. കെ. 2006 *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്.
വിജയകൃഷ്ണൻ. 1996 *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
'' 2012 *സിനിമയും യാഥാർഥ്യവും,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.
വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ്. 2011 *സിനിമാടോക്കീസ്*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.
'' 2011 *മലയാളസിനിമാപഠനങ്ങൾ*, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
വേലപ്പൻ ആലപ്പാട്. 1976 *ചലച്ചിത്രനിരൂപണം*, സഹൃദയവേദി, തൃശൂർ.
സജീഷ്, എൻ. പി. (എഡി) 2006 *പുരുഷവേഷങ്ങൾ*, ഫേബിയൻബുക്സ്, ആലപ്പുഴ.
സിനിക്. 1966 *നിഴലുകൾ പൊയ്മുഖങ്ങൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.
സുന്ദരേശൻ, വി. 1986 *സിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം.

18. റോഡ്മൂവി – ആഖ്യാനവും രാഷ്ട്രീയവും

രാജേഷ്. എം.ആർ.

സിനിമാചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ആദ്യകാലം മുതൽതന്നെ റോഡ്മൂവികൾ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാവുന്നതാണ്. റോഡ് സിനിമകൾ ഗൗരവമായി തന്നെ സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നതും കാണാം. യാന്ത്രിക പുനരുല്പാദനത്തിന്റെ സംസ്കാരം ഇത്തരം സിനിമകളെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ഥലം, വേഗത, സിനിമ, സാങ്കേതികത എന്നിവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അമേരിക്കൻ സംസ്കാര ത്തിന്റെ ഒരു സ്വഭാവമായി ഇതിനെ ജീൻ ബോർദിലാദ് കാണുന്നുണ്ട്. റോഡ്മൂവികൾ സാധാരണയായി പുരുഷന്റെ ഭ്രമാത്മകമായ രക്ഷപ്പെട ലിനെ, സാങ്കേതികതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ഥലവുമായി പ്രതിരോധിച്ച് രക്ഷപ്പെടാനും സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കാനും ഇത്തരം റോഡ്സിനിമകൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനികശാസ്ത്ര സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ അടയാളമായും, സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ പരിഹരിച്ച ചരിത്ര ത്തിന്റെ നേട്ടമായും ഇത്തരം സിനിമകൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ചലനത്തിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന, ചലനാത്മകമായ ഒരു സിനിമാസങ്കല്പമാണ് റോഡ്മൂവി. ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വാഹനങ്ങൾ, ട്രാക്കിങ് ഷോട്ട്സ്, വിസ്താരമേറിയതും വന്യവുമായ തുറന്ന ഇടങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇത്തരം സിനിമകളുടെ സവിശേഷതകളാണ്. മലയാളസിനിമയിലെ തിരശ്ശീലയിൽ റോഡ്മൂവികൾ അപൂർവമായി മാത്രമാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. പാശ്ചാത്യ സിനിമകളിൽ ചലനാത്മകമായ ലോകം, ഓരോന്നും കീഴടക്കാനുള്ള അധിനിവേശ മനോഭാവം, ആധുനികതയിലെ സ്വത്വസംഘർഷങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം പ്രതിഫലിച്ചിരുന്നു. മലയാളസിനിമയിൽ ഇത്തരമൊരു ഴാനർ സ്വഭാവമുള്ള സിനിമകൾ കുറവാണ്. കണ്ണൂർ ഡീലക്സ്, കൊച്ചിൻ എക്സ്പ്രസ്സ് തുടങ്ങിയ ആക്ഷൻ സിനിമകളും ഒരു യാത്രയുടെ അന്ത്യം തുടങ്ങിയ സിനിമകളുമാണ് മലയാളത്തിലാദ്യമുണ്ടായിരുന്നത്.

ലോക സിനിമയും റോഡ്മൂവിയും

ഹോളിവുഡിൽ റോഡ്മൂവി ഗണത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയവയിൽ വളരെയധികം ചർച്ചയ്ക്ക് വിധേയമായ സിനിമകളാണ് Thelma and Louise (Ridiy Scott), On the road again, Gun Crazy, Bonnie and Clyde, Natural Born Killers, Easu Rider, Paris, Texas, Mad Max trilogy, Rain man, Qulen of the Desert, Boys on the side എന്നിവ. ക്ലിന്റ് ഈസ്റ്റ്വുഡിന്റെ സിനിമകളിൽ പുരുഷത്വം റോഡ്സ്പെയ്സ് ഉണ്ടാക്കുന്നതായി കാണാം. കൂടാതെ ഈ സിനിമകളിൽ ദേശീയത, ലിംഗപദവി, വർഗം, വംശീയത എന്നിവയെല്ലാം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. റിഡ്‌ലി സ്കോട്ടിന്റെ ടെൽമ ആന്റ് ലൂസി എന്ന റോഡ്മൂവിയിൽ ഫെമിനിസവും പുരുഷാധിപത്യവുമെല്ലാം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭാര്യാപീഡനം, ബലാൽസംഗം, സ്വാഭിമാനവും പ്രതി രോധവും, സ്ത്രീകൾക്ക് എതിരെയുള്ള വയലൻസ് സിനിമയിലും സമൂഹ ത്തിലും, ആത്മഹത്യ, സമൂഹത്തിലെ പുരുഷാധിപത്യ സ്വഭാവം എന്നീ നിരവധി വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ഉയർന്നുവരുവാൻ ഈ സിനിമ വഴിവെച്ചു. ലസ്ബിയൻ പ്രശ്നം, എയിഡ്സ്, മിശ്ര വംശീയബന്ധം, അമ്മ-മകൾ ബന്ധം എന്നിവയെക്കുറിച്ചാണ് ബോയ്സ് ഓൺ ദ സൈഡ് എന്ന സിനിമ സംസാരിക്കുന്നത്. ഗൺ കൈസി, ബോണി ആന്റ് ക്ലൈഡേ, നാച്ചുറൽ ബോൺ കില്ലേഴ്സ്എന്നീ സിനിമകളാകട്ടെ മുതലാളിത്തം, സാമ്പ്രദായിക പ്രണയം, യഥാർഥ പ്രണയം എന്നീ വിഷയങ്ങളിലാണ് അഭിരമിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സിനിമകളെല്ലാം റോഡ്മൂവിഗണത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കോമഡി, ട്രാജഡി, ഹ്യൂമർ, ത്രില്ലർ, ഹൊറർ എന്നീ ഴാനറുകളെപ്പോലെ റോഡ് മൂവിയും വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണെന്ന് ഈ സിനിമകൾ ചൂണ്ടികാട്ടുന്നു.

ലോകപ്രശസ്ത ക്ലാസിക് സിനിമകളും റോഡ്മൂവി എന്ന ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇറ്റാലിയൻ നിയോ-റിയലിസ്റ്റ് ഡയറക്ടറായ ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനിയുടെ ലാസ്ട്രാഡ(1954) എന്ന സിനിമ ബ്ളാക്ക് & വൈറ്റ് റോഡ്മൂവിഗണത്തിലുൾപ്പെടുന്നു. ലാസ്ട്രാഡഎന്നാൽ റോഡ് എന്നാണർഥം. സമ്പാനോ എന്ന തെരുവുസർക്കസ്സുകാരന്റെയും അയാൾ വിലകൊടുത്തു വാങ്ങിയ ജെൽസോമിന എന്ന പെൺകുട്ടിയുമായുള്ള അസാധാരണമായ ബന്ധമാണ് ഈ സിനിമ പറയുന്നത്. തെരുവ് ജീവിത ത്തിന്റെ പരുക്കൻ പ്രകൃതവും എന്നാൽ അഗാധതയിൽ ഉറഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സ്നേഹവും ഈ റോഡ്മൂവിയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നു. ഹെന്റിജോർജസ് ക്ലൂസോട്ടിന്റെ വേജസ് ഓഫ് ഫിയർ(1953) ലോകസിനിമയിലെ അവിസ്മര ണീയമായ സസ്പെൻസ് റോഡ്മൂവിയാണ്. എണ്ണക്കിണറിന് തീപിടിക്കു മ്പോൾ അതണയ്ക്കാനായി രണ്ട് ട്രക്ക് നിറയെ നൈട്രോഗ്ലിസറിൻ സ്ഫോടകവസ്തുക്കൾ 300 മൈലുകൾ നീണ്ട മലമ്പാതയിലൂടെ ഓടിച്ച് ഉദ്ദിഷ്ടസ്ഥാനത്തെത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നാലുപേരുടെ കഥയാണ് വേജസ് ഓഫ് ഫിയർ. ജീവിതത്തെ നിർദയമായി നേരിടാനൊരുങ്ങുന്ന ഇവരിലൂടെ

മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ചൂഷണവ്യവസ്ഥയെ പരിഹസിക്കുന്ന ചിത്രമായി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ടേസ്റ്റ് ഓഫ് ചെറി(1997) എന്ന അബ്ബാസ് കിയരോസ്താവിയുടെ ചിത്രം ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനൊരുങ്ങി അതിനൊരു സഹായിയെ തിരഞ്ഞു കാറിൽ യാത്രചെയ്യുന്ന ബാദ്‌ലി എന്ന മധ്യവയസ്കന്റെ ആത്മസംഘർഷ ങ്ങളെയും സാമൂഹ്യ അവസ്ഥകളെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ ഒരുങ്ങി നടക്കുന്ന ഇയാളെ സഹായിക്കാൻ ആരും തയ്യാറാകുന്നില്ല. ആക്രിപെറുക്കുന്നവൻ, കുർദ്ദിഷ് പട്ടാളക്കാരൻ, ഒരു വിദ്യാർഥി, തുർക്കിക്കാരനായ മ്യൂസിയം ജോലിക്കാരൻ എന്നിവരെ യെല്ലാം ബാദ്‌ലി തന്റെ കാർയാത്രയിൽ പരിചയപ്പെടുന്നു. ഇവരിലൂടെ ഇറാനിലെ തന്നെ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളും ആഭ്യന്തരപ്രശ്നങ്ങളുമാണ് സംവിധായകൻ സംവാദത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നത്. യാത്രയിലൂടെ ഇറാനിയൻ സമൂഹത്തിന്റെ വറ്റിവരണ്ട ജീവിതമാണ് ഹരിതഭംഗി ഒട്ടും തന്നെ ഇല്ലാത്ത ഭൂപ്രദേശങ്ങളിലൂടെ സംവിധായകൻ അർഥമാക്കുന്നത്. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ സംവിധായകനായ വാൾട്ടർ സാലസിന്റെ ഫോറിൻ ലാന്റ്, സെൻട്രൽ സ്റ്റേഷൻ, മോട്ടോർസൈക്കിൾ ഡയറീസ്, ഓൺ ദ റോഡ് എന്നീ സിനിമകളെല്ലാം റോഡ്മൂവി എന്ന രീതിയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ വിപ്ലവകാരി ചെഗുവേരയുടെ ഡയറിക്കുറിപ്പുകളെ ആസ്പദമാക്കി നിർമിച്ച സിനിമയാണ് മോട്ടോർസൈക്കിൾ ഡയറീസ്. 23-ാം വയസ്സിൽ മെഡിക്കൽ വിദ്യാർഥിയായിരുന്ന ചെഗുവേരയും അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ സുഹൃത്തായ ആൽബർട്ടോ ഗ്രനേഡോയും ചേർന്ന് മോട്ടോർ ബൈക്കിൽ ലാറ്റിനമേരിക്കൻ രാജ്യങ്ങളിലൂടെ(12000 കിലോമീറ്ററിൽ പരം) നടത്തിയ നീണ്ട യാത്രയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയം. ചെഗുവേര എന്ന വിദ്യാർഥിയെ വിപ്ലവകാരിയാക്കി മാറ്റിയത് ഈ യാത്രയാണ്. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ ജനതയുടെ ദുരിതജീവിതവും സാമ്രാജ്യത്വ ചൂഷണവുമെല്ലാം തിരിച്ചറിഞ്ഞ ചെഗുവേര യ്ക്ക് ഈ യാത്ര ലാറ്റിനമേരിക്കൻ ഭൂഖണ്ഡത്തിന്റെ ചരിത്രസ്ഥലികളെ പകർത്തി കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഭ്രമരം, ട്രാഫിക്, കോക്ക്ടെയിൽ - പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ സംഘർഷ ങ്ങൾ

റോഡ്മൂവി എന്ന ഗണത്തിൽ പെടുത്താവുന്ന സിനിമകളാണ് ഭ്രമരം, ട്രാഫിക്, കോക്ക്ടെയിൽ എന്നിവ. ചലനാത്മകമായ, തിരക്കേറിയ ഒരു ലോകത്തിന്റെയും ജീവിതബന്ധങ്ങളുടെയും സ്വഭാവത്തെ കാണിക്കു ന്നതിനായിരിക്കാം ഇത്തരമൊരു ഴാനർ സ്വഭാവം ഈ സിനിമകൾ കൈ ക്കൊണ്ടത്. സെപ്തംബർ 16 എന്ന ഒരു ദിവസത്തെ ഏതാനും മണിക്കൂറു കളുടെ കഥയാണ് ട്രാഫിക് എന്ന സിനിമ. ഇത്തരം റോഡ്മൂവി ഗണത്തിൽ പ്പെട്ട സിനിമകളിൽ കാലം (Time) ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണ്. ആഖ്യാന ത്തിൽ കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും കാണുന്നുണ്ട്. കഥാകാലമെന്നത്

കഥ നടക്കുന്ന കാലമാണ്. അത് വർത്തമാനകാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ട്രാഫിക് എന്ന സിനിമയിൽ ഒരു പ്രത്യേകസമയത്ത് വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന നാല് വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങളാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഇതിനെ കാലത്തിന്റെ സ്ഥലവത്കരണം എന്നു പറയാം. സിദ്ധാർഥ് ശങ്കർ എന്ന സൂപ്പർസ്റ്റാർ, സുദേവൻ എന്ന ട്രാഫിക് കോൺസ്റ്റബിൾ, ഡോ.ആബേൽ, റൈഹാൻ എന്ന ജേർണലിസ്റ്റ് എന്നിവരുടെ ജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ആദ്യത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു ജംക്ഷനിൽ നടക്കുന്ന ആക്സിഡന്റ് ഇവരുടെ ജീവിതത്തെ എങ്ങനെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു വെന്നാണ് സിനിമയുടെ പ്രധാനവിഷയം. ഈ സിനിമ കൂടുതലായും കഥാ കാലത്തിലാണ് മുന്നോട്ടുനീങ്ങുന്നത്. കോക്ക്ടൈയിൽ എന്ന സിനിമയിലും കഥാകാലം തന്നെയാണ് കാണുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ നേരിട്ടു പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന കാലമാണിത്. എന്നാൽ സിനിമയുടെ അവസാനത്ത് അതുവരെ ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത സസ്പെൻസി നെയും ത്രില്ലറിനെയും പൊളിക്കുവാൻ ആഖ്യാനകാലമാണ് ഉപയോഗി ക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമകളിലൂടെയോ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയോ കടന്നുവരുന്നതാണ് ആഖ്യാനകാലം. വെങ്കിയുടെ ഭാര്യയുമായി ആർക്കി ടെക്റ്റായ, കുടുംബനാഥനായ രവിഎബ്രഹാം പുലർത്തുന്ന രഹസ്യബന്ധ മാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനകാലത്തിൽ, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രൂപേണ കടന്നു വരുന്നത്. ഭ്രമരത്തിലും കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും ഇടകലർന്ന് കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിലെ ശിവൻകുട്ടിയുടെ ദുരൂഹ വ്യക്തിത്വത്തെ അല്പാല്പമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നത് ആഖ്യാനകാലത്തി ലാണ്. ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെ ശിവൻകുട്ടിയും, ഉണ്ണികൃഷ്ണനും, ഡോ. അലക്സും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം തിരിച്ചറിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു. വിവിധ വാഹനങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഇവരുടെ സഞ്ചാരം യഥാർഥത്തിൽ ഭൂതകാലത്തി ലേക്കുള്ള ആഖ്യാനമായി മാറുന്നു.

സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും കുടുംബത്തെയും വ്യക്തിത്വത്തെ യുമെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്ന ബിംബമായി വാഹനം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അജാന്ത്രിക് എന്ന ഋതിക്ഘട്ടകിന്റെ ചിത്രത്തിൽ വ്യക്തി സംഘർഷത്തെ സൂചിപ്പിക്കും വിധത്തിൽ വാഹനം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭ്രമരം സിനിമയിൽ കാറ്, ലോറി, ജീപ്പ് എന്നീ വാഹനത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന നായകനിലൂടെയാണ് കഥാഗതി വികസിക്കുന്നത്. നായകന്റെ പൂർവ കാലവും അയാളുടെ വ്യക്തിത്വവും കുടുംബവും വാഹനങ്ങൾക്കകമേ നിന്ന് രൂപംകൊള്ളുന്നു. വാഹനം സ്ഥലകാലങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. ഇതിലെ വാഹനസഞ്ചാരം നായകന്റെ കുട്ടിക്കാലം, വിവാഹാനന്തര കുടുംബജീവിതം എന്നിവയിലേക്കും കൂടിയുള്ള സഞ്ചാര മായി മാറുന്നു. ജീപ്പ്, ലോറി തുടങ്ങിയ വാഹനങ്ങൾ നായകന്റെ പരുക്കൻ ജീവിതദുരന്തങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ബിംബം കൂടിയാണ്. നഗരത്തിലെ

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ എന്ന കംപ്യൂട്ടർ എൻജിനീയറിന്റെ വേഗതയാർന്ന ജീവിതത്തെയാണ് അയാളുടെ ബെൻസ്കാർ എന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന വാഹനം അടയാളമാക്കുന്നത്. ശിവൻകുട്ടിയുടെയും ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെയും വാഹനങ്ങൾ തന്നെ അവരുടെ വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവത്തേയും ജീവിതശൈലികളേയും ചിഹ്നമാക്കുന്നു.

ആദ്യകാലത്ത് സ്കൂട്ടർ കുടുംബത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി കഥകളിലും മറ്റും വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അണുകുടുംബത്തിനുവേണ്ടിയാണ് മാരുതികാറും വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടത്. മധ്യവർഗ ചെറുകുടുംബങ്ങളെയായിരുന്നു മാരുതികാർ ലക്ഷ്യം വെച്ചിരുന്നത്. ബുള്ളറ്റും വിവിധ ബൈക്കുകളുമെല്ലാം യുവാക്കളെയും യുവത്വമാഗ്രഹിക്കുന്നവരെയും ലക്ഷ്യമാക്കി നിർമിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഇത്തരത്തിൽ വാഹനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും പ്രായം, ലിംഗം, തൊഴിൽ എന്നിവ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ശിവൻകുട്ടിയും ഉണ്ണിയും തമ്മിലുള്ള യാത്രയിലൂടെയാണ് സിനിമയിലെ കഥ വികസിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലത്തിലേക്കും ശിവൻകുട്ടിയുടെ വരവിന്റെ ഉദ്ദേശ്യത്തിലേക്കുമാണ് യാത്ര നടന്നുനീങ്ങുന്നത്. ഉണ്ണിയുടെ കാറിലും അതിനുശേഷം ബസിലും ലോറിയിലും ജീപ്പിലുമായി തുടരുന്ന ഈ യാത്രയിലൂടെ ശിവൻ കുട്ടിയുടെ വ്യക്തിത്വമാണ് വെളിപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നത്. സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളിലും മറ്റും സമ്പന്നനും സാധാരണക്കാരനും എപ്രകാരമാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത് എന്നതിന്റെ സൂചനകളും അവരുടെ ഈ യാത്രയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാം. ശിവൻകുട്ടിയിൽ കാണുന്ന ദുരൂഹതയും അക്രമസ്വഭാവവും ഉണ്ണി തിരിച്ചറിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു. താൻ കുട്ടിക്കാലത്ത് ചെയ്ത തെറ്റിന്റെ ഫലമാണ് ശിവൻകുട്ടി അനുഭവിക്കുന്നതെന്ന് യാത്രയിൽ മനസ്സിലാകുന്നു. ലോറിയിലൂടെയും ജീപ്പിലൂടെയുമുള്ള യാത്രയിൽ മനസ്സിലാക്കിയ ശിവൻകുട്ടിയല്ലായിതെന്ന് ഉണ്ണിയും സുഹൃത്തായ ഡോക്ടറും തിരിച്ചറിയുന്നു. നായകന്റെ വീരത്വത്തിന്റെ അടയാളമായി ലോറിയെ സിനിമ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. നിരവധി മലയാളസിനിമയിൽ ഇത് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുമുണ്ട്.ഭരതന്റെ ലോറി, താഴ്വാരം തുടങ്ങിയവയും വഴിയോരകാഴ്ചകൾ, ചക്രം, കൊടിയേറ്റം എന്നി സിനിമകളിലും ലോറി ഇത്തരം ബിംബമായി കടന്നുവരുന്നു. നഗരത്തിൽ നിന്ന് ഭൂതകാലത്തേക്കുള്ള, അസത്യത്തിൽ നിന്ന് സത്യത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയാണ് ഭ്രമരം എന്ന സിനിമ.

സമയമാണ് ട്രാഫിക് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രം. ഒരേ സമയത്ത് തന്നെ ഒരു നഗരത്തിന്റെ വിവിധയിടങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, അവയെ തമ്മിൽ അടുപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യം എന്നിവയാണ് ട്രാഫിക് സിനിമയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. മെട്രോ സിറ്റിയായ കൊച്ചിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നടക്കുന്ന ഈ സിനിമ കേരളത്തിലെ ഗതാഗതകുരുക്കുകളുടെയും അപകടമരണങ്ങളുടെയും നേർക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. ത്രില്ലർ, സസ്പെൻസ് ഘടനയിൽ ആഖ്യാനംചെയ്യപ്പെടുന്ന ഈ സിനിമയിൽ വേഗതയേറിയ ജീവിതത്തിന്റെ

സൂചകമായി വാഹനം മാറുന്നു. ഒരു നേരത്തെ അശ്രദ്ധ മറ്റൊരാളുടെ ജീവിതമെടുക്കുന്നു എന്ന ട്രാഫിക് നിയമത്തെയാണ് ഇവിടെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നത്. കാലമാണ് സിനിമയുടെ സസ്പെൻസിന്റെയും ത്രില്ലിങ്ങിന്റെയും കാതൽ. ഫിലിംസ്റ്റാറായ സിദ്ധാർഥ് ശങ്കറിന്റെ ഇന്റർവ്യൂ ചെയ്യാനായി തന്റെ കൂട്ടുകാരനായ രാജീവും ഒന്നിച്ച് ബൈക്കിൽ യാത്രചെയ്യുന്നു റൈയ്ഹാൻ. റൈയ്ഹാന്റെ ആദ്യ ഇന്റർവ്യൂ കൂടിയാണിത്. രാജീവ് ഓടിച്ച ഈ ബൈക്ക് ആക്സിഡന്റാകുകയും ആശുപത്രിയിൽ വച്ച് റൈയ്ഹാന്റെ മരണം സ്ഥിരീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പല കഥാസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന സിനിമയിൽ കാലത്തിന്റെ ഒരോ സ്പന്ദനവും രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പാലക്കാട് ഹോസ്പിറ്റലിൽ അഡ്മിറ്റുചെയ്തിരിക്കുന്ന സിദ്ധാർഥ് ശങ്കറിന്റെ മകളുടെ ഹാർട്ട് മാറ്റിവച്ചാൽ, രക്ഷപ്പെടുമെന്ന ഡോക്ടർന്മാരുടെ നിർദേശം സിനിമയിലെ ത്രില്ലിങ്ങിനെ വീണ്ടും ഉണർത്തുന്നു. ഇതോടെ യാത്രാ സമയവും വാഹനത്തിന്റെ വേഗതയും തമ്മിലുള്ള ഒരു സമവാക്യത്തിലേക്ക് കഥാഖ്യാനം ചെന്നെത്തിപ്പെടുന്നു. യാത്രാവേളയിൽ ഉണ്ടാകുന്ന ചില കഥകളാണ് കഥാഗതിയെ മാറ്റിമറിക്കുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും വേഗതയെ വിജയത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതിനാണ് സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നത്. വിദേശ സിനിമകളായ സ്പീഡ് ബുള്ളറ്റ് ട്രെയിൻ എന്നിവയും വേഗതയും വിജയവും അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമിക്കപ്പെട്ടവയാണ്.

നഗരജീവിതത്തിന്റെ വേഗത കുടുംബബന്ധങ്ങളെ കാര്യമായി ബാധിക്കുന്നതായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. പ്രശസ്തിക്കു പിന്നാലെ പോകുന്ന സിദ്ധാർഥിന് തന്റെ മകളുമായി ചെലവഴിക്കാൻ സമയമില്ല. നഗരജീവിതത്തിന്റെ ടിപ്പിക്കൽ കാഴ്ചശീലങ്ങളാണ് ഈ സിനിമയും പിന്തുടരുന്നത്. അടിച്ചുപൊളി ജീവിതം, വേഗത, കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ, കുടുംബബാഹ്യബന്ധം എന്നിവ ഈ സിനിമയിലും കാണാം. കണക്കും സമയവും തമ്മിലുള്ള ഒരു കളിയിലാണ് സിനിമയുടെ ത്രില്ലിംങ് നിലനിൽക്കുന്നത്. ഇത്ര സമയത്തിനുള്ളിൽ ഇത്ര കിലോമീറ്ററിൽ വാഹനം സഞ്ചരിച്ച് ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്തെത്തണമെന്ന നിയമമാണ് ഇവിടെ പാലിക്കേണ്ടത്. വളരെ ചലനാത്മകമായ ഈ ലോകത്ത് ദുരന്തവും നന്മയുമെല്ലാം കൂടികലരുന്നുണ്ടെന്നും മനുഷ്യർ അവരുടെ ചില ദൗർഭല്യങ്ങളിലേക്കും ലൈംഗികാസക്തികളിലേക്കും തെറ്റിവീഴുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന നിശ്ചലതയെയും താളം തെറ്റലുകളെയുമാണ് ട്രാഫിക് സിനിമ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

അരുൺകുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത ആദ്യചിത്രമായ കോക്ക്ടൈൽ കനേഡിയൻ സിനിമയായ ബട്ടർഫ്ളൈ ഓൺ എ വീൽ (മൈക്ക് ബാർക്കർ/ 2007)നെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമിച്ചതാണ്. കേരളീയ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ വ്യാജസ്നേഹബന്ധങ്ങളുടെയും കുടുംബബാഹ്യ ബന്ധങ്ങളുടെയും നേർക്കുള്ള ചിന്തയാണ് ഈ സിനിമ. കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ വ്യാജകുടുംബമുഖംമൂടിയെയാണ് ഈ സിനിമ പൊളിച്ചുകളയുവാൻ

ശ്രമിക്കുന്നത്. മാറിവരുന്ന പുതിയ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങൾ കുടുംബത്തിൽ നിന്ന് പ്രണയത്തെ മാറ്റുകയും കേവലം ഒരു ഘടനയായി, സാമൂഹ്യ ഒത്തുതീർപ്പായി മാത്രം കുടുംബഘടനയെ സ്വീകരിച്ചു പോരുന്നുണ്ട്. പ്രണയത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ കുടുംബഘടന തകരാറിലാകുന്നുവെന്നും മനസ്സിലാക്കാം. എന്നാൽ കോക്ക്ടൈലിലെ വളരെ തിരക്കേറിയ ആർക്കിടെക്റ്റായ രവി എബ്രാഹം ഭാര്യയായ പാർവ്വതിയെയും കുട്ടിയെയും അതിയായി സ്നേഹിക്കുന്നതോടൊപ്പം നിമിഷതാല്പര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി മറ്റൊരാളുടെ ഭാര്യയുമായി ബന്ധം പുലർത്തുന്നവനുമാണ്. ഇവിടെ കുടുംബബന്ധത്തെ വളരെ തന്ത്രപരമായി തന്നെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോവാനും എന്നാൽ കുടുംബബാഹ്യ സ്ത്രീബന്ധങ്ങൾ സമാന്തരമായി തുടർന്നുകൊണ്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്ന വർത്തമാന കേരളീയ ജീവിതത്തെയാണ് സിനിമ ചൂണ്ടികാട്ടുന്നത്. കുടുംബബാഹ്യബന്ധങ്ങൾ തെറ്റായി നിർമിച്ചെടുത്ത ആധുനിക രാഷ്ട്ര-കുടുംബ വ്യവസ്ഥയെയാണ് ചിത്രം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്.

സസ്പെൻസിന്റെയും ത്രില്ലറിന്റെയും ഘടനയിൽ വാർത്തെടുക്കപ്പെട്ട ഈ സിനിമയിലും യാത്രയിലൂടെയാണ് കഥകൾ ഓരോന്നായി കടന്നുവരുന്നത്. തോക്കുമായി രവി എബ്രഹാമിന്റെ വാഹനത്തിൽ കയറികൂടുന്ന വെങ്കിയുടെ ഉദ്ദേശ്യവും രവി എബ്രഹാമിന്റെ സ്വഭാവവും യാത്രയിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. കുടുംബബാഹ്യ ബന്ധത്തിലേർപ്പെട്ട രവി എബ്രഹാമിന് ശിക്ഷയൊന്നും ലഭിക്കാതെ തന്റെ കുടുംബത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനാകുമ്പോൾ വെങ്കിയുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് ഇതിനാകുന്നില്ല. അവൾ മരണതുല്യമായ ഒരു ജീവിതമാണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ ഏറ്റു വാങ്ങുന്നത്. പാപഫലം സ്ത്രീക്ക് മാത്രം ലഭിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് കോക്ക്ടൈലിലും, ട്രാഫിക്കിലും(വേണമെങ്കിൽ ഭ്രമരത്തിലും) കാണുന്നത്.

ചുരുക്കത്തിൽ ഈ മൂന്നു സിനിമകളും സസ്പെൻസും ത്രില്ലിങ്ങും കലർന്ന ഒരു ആഖ്യാനരീതിയാണ് മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ സിനിമകളാണിതെല്ലാംതന്നെ. ചലനാത്മകമായ, ചടുലമായ ഈ ലോകത്തിൽ പുരുഷവ്യവഹാരങ്ങളാണ് ആധിപത്യം നേടുന്നതെന്നും ഇവ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ നിലനിൽപ് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണെന്നും സാങ്കേതികതയും അധികാരവുമെല്ലാം പുരുഷനിൽ നിക്ഷിപ്തമാണെന്നും ഈ സിനിമകൾ വിളിച്ചോതുന്നു. വർത്തമാനകാല കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ പരസ്പരവിശ്വാസത്തിലുണ്ടാകുന്ന പാളിച്ചകൾ പുരുഷാധിപത്യത്തിന് സംഘർഷമുണ്ടാക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഈ മൂന്നു റോഡ്മൂവികളും വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

നീലാകാശം പച്ചക്കടൽ ചുവന്ന ഭൂമി - യാത്രയിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയം

സമീർ താഹിർ സംവിധാനം ചെയ്ത നീലാകാശം പച്ചക്കടൽ ചുവന്ന ഭൂമി(2013) കേരളത്തിൽ നിന്നു തുടങ്ങി നാഗാലൻഡിൽ അവസാനിക്കുന്ന യാത്രയെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന റോഡ്മൂവി വിഭാഗത്തിൽപെടുന്ന സിനിമയാണ്. കേരള, കർണാടക, ആന്ധ്രാപ്രദേശ്, ഒറീസ, ബംഗാൾ, നാഗാലൻഡ് എന്നീ സംസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഈ യാത്രയിൽ വർത്തമാന കാല ഇന്ത്യൻ ജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. തൃശൂർ എഞ്ചിനീയറിംഗ് കോളേജിലെ വിദ്യാർഥിയായ കാസിം നാഗാലാൻഡ് വിദ്യാർഥിനിയായ അസിയെ സ്നേഹിക്കുന്നതും തുടർന്നുള്ള വേർപിരിയലുമാണ് ഈയാത്രയ്ക്ക് കാരണമാകുന്നത്. കാസിയും തന്റെ സഹപാഠിയായ സുനിയും കൂടി നടത്തുന്ന ഈ ബൈക്ക് യാത്രയിൽ സൗഹൃദം, നക്സലിസം, വർഗീയത, വിദ്യാർഥി രാഷ്ട്രീയം, എന്നിവയെല്ലാം കടന്നു വരുന്നു. മതമാണോ മലയാളമാണോ അസി ആദ്യം പഠിക്കേണ്ടത് എന്ന ചോദ്യം കേരളത്തിൽ ഇന്ന് വളരെ പ്രസക്തമാണ്. മത, ജാതി പരിഗണനകൾക്കതീതമായി ഭാഷയുടെ പേരിൽ രൂപംകൊണ്ട കേരള സംസ്ഥാനം ഇന്ന് മാതൃഭാഷയേക്കാൾ മതങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കേരളത്തിലെ പൗരന്മാരെയെല്ലാം ഒന്നിപ്പിക്കുന്നത് മാതൃഭാഷയാണ്. എന്നാൽ മാതൃഭാഷയുടെ സ്ഥാനത്ത് മതത്തിനു ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സമൂഹത്തെ വർഗീയതിയിലേക്കും അരാഷ്ട്രീയതയിലേക്കുമാണ് നയിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിലെ സംസ്ഥാന രൂപീകരണങ്ങൾ ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നടന്നിരുന്നത്. ഭാഷകൾക്ക് അതീതമായി മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള സ്നേഹബന്ധങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം ഉണ്ടെന്നാണ് കാസി, അസി, ഗൗരി എന്നിവരുടെ പ്രണയത്തിലൂടെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മധ്യവർഗ വിദ്യാസമ്പന്നരായയുവത്വത്തിലൂടെഭാഷകളെ ഭൂഭാഗങ്ങളെ മറിക്കടന്നുകൊണ്ട് പ്രണയം മുന്നോട്ട് പോകുമെന്നാണ് സിനിമ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ബൈക്ക് റൈഡിംഗ് സംഘത്തോടൊപ്പം പുരിയിൽ ജീവിതം സാഹസികമാക്കുന്ന കാസിയും സുനിയും തങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള യാത്ര തുടരുന്നു. അവികസിതമായ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ രാത്രയിൽ ചെന്നെത്തുന്ന ഇവരെ ഗ്രാമവാസികൾ പിടിച്ചു കൊണ്ടു പോകുന്നു. പോലീസോ നക്സലുകളോ അല്ലാ ഇവർ എന്ന് ഗ്രാമമുഖ്യനും മനസ്സിലാക്കുന്നു, സുനി ഗ്രാമമുഖ്യന്റെ മകളായ ഗൗരിയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത് അയാളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന ശരീര കേന്ദ്രിതമല്ലാത്ത പ്രണയത്തിന്റെ സൂചനയാണ്. സ്ത്രീശരീരത്തെ കേവലം കാമത്തോടെ കണ്ടിരുന്ന സുനിയിൽ പ്രേമം രൂപപ്പെടുന്നതും ഗ്രാമവാസികൾക്ക് ഉപകാരപ്രദമായ നെല്ലുകുത്തുയന്ത്രം നിർമിക്കപ്പെടുന്നതും ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്. എൻജിനീയറിംഗ് വിദ്യാർഥികളായ ഇവർ ഉണ്ടാക്കിയ ഈ യന്ത്രം അവികസിത ഗ്രാമീണജനതയ്ക്ക് വളരെ ഉപകാരപ്പെട്ടതാണ്. ഇന്ത്യയിൽ അവികസിത ഗ്രാമങ്ങളിൽ ഭരണകൂടസ്ഥാപനങ്ങൾക്ക്

നൽകുന്ന സേവനങ്ങൾ ആജനതയ്ക്ക് പ്രയോജനപ്രദമാക്കാത്തതായും സംഭവിക്കാറുണ്ട്. വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെയും ടെക്നോളജിയുടെയും ആത്യന്തിക ലക്ഷ്യം സാമൂഹ്യസേവനമായിരിക്കണമെന്ന മൂല്യത്തെയാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയബോധമുള്ള വിദ്യാർഥികളായ ഇവർ വിദ്യാഭ്യാസത്തെ മനുഷ്യപുരോഗതിക്ക് വേണ്ടിയും ലാഭാധിഷ്ഠിതമല്ലാത്ത സേവനത്തിനും വേണ്ടിയും ഉപയോഗിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്.

കേരളത്തിൽ നിന്ന് നാടുവിട്ട പലരും അന്യസംസ്ഥാനങ്ങളിൽ ജോലിചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇന്ന് കേരളം അന്യസംസ്ഥാന തെഴിലാളികളെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഒരു നാടാണ് എന്ന യാഥ്യാർഥ്യവും ഇതോടൊപ്പം ഓർക്കാം. രാഘവൻ എന്ന രാഘവ് കേരളത്തിൽ ചെറുപ്പത്തിൽ, ചോരത്തിളപ്പിന്റെ കാലത്ത് നാട്ടിൽ രാഷ്ട്രീയക്കാർക്കുവേണ്ടി കൊലപാതകം ചെയ്ത്, പോലീസ് പിടിക്കുമെന്ന സാഹചര്യം വന്നപ്പോൾ ഒളിച്ചോടിപോന്നതാണ്. മെക്കാനിക്കായ ഇയാളെ പരിചയപ്പെടുന്ന സന്ദർഭം കേരളത്തെ കുറിച്ചുള്ള ഗൃഹാതുരത്വത്തെ ഓർമപ്പെടുത്തുന്നു. അന്യസംസ്ഥാനത്തെ ജീവിതം ഒരു ജയിൽ ജീവിതമാണെന്നും ഓർമപ്പെടുത്തുകയാണ് രാഘവൻ. നാടുവിട്ടവന് നഷ്ടംമാത്രമേയുള്ളൂ എന്ന ഈ സാമാന്യബോധത്തെ കാസിയും അവസാനം മറികടക്കുന്നുണ്ട്. വീടുവിട്ടുള്ള ഏതൊരു യാത്രയുടെയും അവസാന ലക്ഷ്യം വീടുതന്നെയാണെന്ന പൊതുബോധമാണ് സിനിമയും പിന്തുടരുന്നത്.

മതവർഗീയതയുടെയും കലാപത്തിന്റെയും വഴികളിലൂടെ ഇന്ത്യയിലെ പല സംസ്ഥാനങ്ങളും കടന്നുപോകുന്നുണ്ട്. കാസിയുടെയും, സുനിയുടെയും രാത്രിയിലെ യാത്രയിൽ അവർ അത്തരം ഒരു ഭീകരതയെ നേർമുഖം കാണുന്നുണ്ട്. ഈ സമയത്ത് കാസിക്ക് അതിലൊരു സ്ത്രീയെ കണ്ടപ്പോൾ തന്റെ അമ്മയെ ഓർമവരുന്നതും യാദൃച്ഛികമല്ല. കാരണം കേരളത്തിലെ ചില ഇടങ്ങളും ഇത്തരത്തിൽ വർഗീയ കലാപങ്ങൾക്കിരയാകുന്നുണ്ടല്ലോ. വർഗീയതയും കലാപവുമെല്ലാം ഇന്ത്യയിലെ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ രൂക്ഷമാണെന്ന കേരളീയ വ്യാഖ്യാനമാണ് ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ. സാക്ഷരകേരളത്തിന്റെ ഇന്ത്യൻസംസ്ഥാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പൊതു നീരീക്ഷണമായിരിക്കാം ഇതെന്നു തോന്നുന്നു. ഡോ.ബിജുവിന്റെ വീട്ടിലേക്കുള്ള വഴിഎന്ന സിനിമയും റോഡ്മൂവി ഗണത്തിൽപെടുത്താവുന്നതാണ്. ഇന്ത്യൻ ജിഹാദിയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ അവസാന ആഗ്രഹപ്രകാരം കഥാനായകനായ ജയിൽ ഡോക്ടർ ആ സ്ത്രീയുടെ മകനെയുംകൊണ്ട് അച്ഛനെ അന്വേഷിച്ച് യാത്ര പുറപ്പെടുന്നു. അബ്ദുൾ സുബാൻ താരിഖ് എന്ന് ടെററിസ്റ്റ് തലവനാണ് കുട്ടിയുടെ പിതാവ്. ഈ യാത്ര ഇന്ത്യയിലെ മതതീവ്രവാദത്തിന്റെ വേരുകളിലേക്കാണ് കടന്നു ചെല്ലുന്നത്. മതഭീകരവാദം ഇന്ത്യയിലെ പലസംസ്ഥാനങ്ങളിലും പടർന്നുപിടിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇതിൽ കാണാം. ഇന്ത്യൻ ദേശ-രാഷ്ട്രത്തിലെ മുസ്ലീം ഭീകരവാദത്തിന്റെ ദുരന്തവശങ്ങളെ

ഈ സിനിമയിൽ ഓർമപ്പെടുത്തുന്നു. കേരളം മുതൽ ലഡാക്ക് അതിർത്തി പ്രദേശം വരെയുള്ള ഈ യാത്ര ഇന്ത്യൻ മുസ്ലീം തീവ്രവാദത്തിന്റെ വഴികളുടെ വൈവിധ്യങ്ങളെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു ജിഹാദി ബോംബ് സ്ഫോടനത്തിലൂടെ തന്റെ കുടുംബം നഷ്ടപ്പെട്ടതും ഡോക്ടർ ഈയാത്രയിൽ ഓർക്കുന്നുണ്ട്. ഡോക്ടറുടെയും കുട്ടിയുടെയും ഈ യാത്ര സ്നേഹം, സഹനം, മാനവികത എന്നീ മൂല്യങ്ങളെ ഓർമപ്പെടുത്തുകയാണെന്ന് പറയാം.

കാസിയുടെ കാമുകിയായ അസിയുടെ പിതാവ് മിലിട്ടറികാരനായിരുന്നു. നക്സലൈറ്റ്/മാവോയിസ്റ്റുകളുമായി നടത്തിയ ഏറ്റുമുട്ടലിൽ അദ്ദേഹം പ്രധാനിയായിരുന്നു. നക്സലൈറ്റുകൾ പിന്നീട് അസിയുടെ പിതാവിനെയും മാതാവിനെയും കൊല്ലുകയും ചെയ്തു. അസിയെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനേക്കാൾ മുമ്പെ കാസി അവളെ രക്ഷപ്പെടുത്തി നാഗാലൻഡ് വിടുന്നു. നക്സലൈറ്റുകളിൽ നിന്ന് കാമുകിയെ രക്ഷപ്പെടുത്താൻ അങ്ങനെ കേരളത്തിൽ നിന്ന് എത്തിയ കാമുകന് സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. ബംഗാൾ, ഛത്തീസ്ഗഢ്, ആന്ധ്രാപ്രദേശ്, ഒറീസ എന്നീ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ ഇന്നു കൂടുതലായി നക്സലൈറ്റ് ഗ്രൂപ്പുകളെ കാണുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ മണ്ഡലത്തിൽ വർത്തമാനകാലത്ത് നക്സലൈറ്റ് ആക്രമണങ്ങൾ പൊതുവെ കാണുന്നില്ല. കേരളത്തിലെ മറ്റ് ഇടതുപക്ഷ സംഘടനകൾ ജനസമൂഹത്തിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനവും മധ്യവർഗ സമൂഹത്തിന്റെ അവസരവാദവും അരാഷ്ട്രീയവും നക്സലൈറ്റുകളുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് തടസ്സമാകുന്നു. നക്സലൈറ്റുകളേക്കാൾ അപകടകാരികളല്ലോ മതമേധാവിത്വം എന്നൊരു ആശയം സിനിമയിൽ ഉണ്ടോഎന്നും സംശയിച്ചേക്കാം. വേണ മെങ്കിൽ അസി മുസ്ലീം ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പാലിക്കുന്ന ഭാര്യയായി പരിണാമം സംഭവിച്ചേക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ മത ചിഹ്നങ്ങൾ വെടിഞ്ഞ് ആധുനിക സ്ത്രീത്വമായും നീലാകാശം പച്ചക്കടൽ ചുവന്ന ഭൂമിഎന്ന ഈ റോഡ്മൂവീ ഇത്തരത്തിൽ ഇന്ത്യയിലെ സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയാവസ്ഥകളിലേക്കുള്ള യാത്രക്കൂടിയാണിത്.

19. മൂന്നാം ലോകസിനിമയും കാഴ്ചയുടെ ജനാധിപത്യവും

കെ. പി. ജയകുമാർ

സിനിമ നിഷ്കളങ്കമായ ആവിഷ്കാരമല്ല. ലക്ഷ്യങ്ങളിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളിലും നിന്ന് സ്വതന്ത്രമായ ദൃശ്യങ്ങൾ സാധ്യമാവുകയുമില്ല. ബഹുസ്വരവും ഭിന്നവും പലപ്പോഴും പരസ്പര വിരുദ്ധവുമായ സാംസ്കാരിക സമൂഹങ്ങളുടെ സ്വീകാര്യത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനാവശ്യമായ ആവിഷ്കാര, ആഖ്യാന, വിപണന തന്ത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആൾക്കൂട്ടത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ഈ ആൾക്കൂട്ടം എവിടെയുമാകാം. തിയറ്ററിൽ, മൾട്ടിപ്ലക്സുകളിൽ, ചലച്ചിത്രോൽസവങ്ങളിൽ, വീടുകളിൽ, സ്വകാര്യകൂട്ടായ്മകളിൽ. ആഗോളവൽകരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പുതിയ കാഴ്ചകളും അനുഭവങ്ങളും നൽകിയ ബിംബാവലിയും ആഖ്യാനങ്ങളും നമ്മുടെ ശീലങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ച സാഹചര്യത്തിൽ തിയറ്റർ എന്ന സങ്കൽപം ഏറെക്കുറെ അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സിനിമ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ തിയറ്ററുകളിൽ നിന്നും സ്വീകരണമുറിയിലേക്ക് കൊണ്ടുപോയി. സി ഡി/ ഡിവിഡിയുടെ റീട്ടെയിൽ വിപണി സ്വീകരണമുറിയിലെ സിനിമാകാഴ്ചകളെ കൂടുതൽ അനായാസമാക്കി. വ്യാജവും അല്ലാത്തതുമായ ഇന്റർനെറ്റ് ഡൗൺലോഡുകളിലൂടെ ഒരേസമയം വിപണിയെ പിന്തുണച്ചും പ്രതിസന്ധിയിലാഴ്ത്തിയും സമകാലിക സിനിമാക്കാഴ്ചയെ സാഹസികമായി അട്ടിമറിച്ചു. കേരളത്തിൽ ഫിലിംസൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെയും ഗ്രന്ഥശാലാ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെയും വികസിച്ചുവന്ന കാഴ്ചയുടെ ചെറുകൂട്ടങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര മേളകളിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ലോകത്തിന്റെ ഏതുകോണിൽ നിന്നുമുള്ള സിനിമകൾ നമുക്ക് അനായാസമായി ലഭ്യമാകുന്നതിലേക്ക് കാര്യങ്ങൾ മാറിയതോടെ സിനിമയുടെ സാമ്പത്തിക സാമ്രാജ്യത്വ താല്പര്യങ്ങളോട് കാണികൾ കലഹിച്ചുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഹോളിവുഡ്, യൂറോപ്യൻ സിനിമകൾക്ക് വെളിയിൽ ഏഷ്യൻ, ആഫ്രിക്കൻ, ലാറ്റിനമേരിക്കൻ മൂന്നാം ലോക കാഴ്ചകളുടെ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം മാറുന്നു. ഈ വ്യതിയാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമായ ഉള്ളടക്കം സങ്കീർ

ണമാണ്.

കാഴ്ചയുടെ കോളനികൾ

ആഗോളവൽകരണത്തിന്റെ വർത്തമാന അനുഭവത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട സാംസ്കാരിക സംവാദവുമായി ചേർത്തുവച്ചാണ് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയ സമവായത്തെ നേരിടേണ്ടത്. മൂന്നാം ലോക സിനിമ, രാഷ്ട്രീയ സിനിമ തുടങ്ങിയ പരികൽപനകൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ഗാട്ട് കരാർ വ്യവസ്ഥയുടെ പരിധിയിൽനിന്നും സാംസ്കാരിക ഉൽപന്നങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിനിർത്തണമെന്ന് (Cultural exemption) ഉറുഗ്വേ റൗണ്ട് ചർച്ചകളിൽ ഫ്രാൻസാണ് ഏറ്റവും ശക്തമായി ആവശ്യപ്പെട്ടത്. 1993ലെ ഗാട്ട് ചർച്ചകളിൽ അമേരിക്കയുടെ എതിർപ്പിനെ അതിജീവിച്ച് ഫ്രാൻസ് ലക്ഷ്യം കണ്ടു. സിനിമ, സംഗീതം, സാഹിത്യം എന്നിവയടങ്ങുന്ന വൈവിധ്യപൂർണവും വിശാലവുമായ വിപണിയിലേക്ക് അമേരിക്കൻ പോപ് കൾചറിന്റെ കടന്നുകയറ്റത്തിന് തടയിടുക എന്നതായിരുന്നു ഫ്രാൻസിന്റെ ലക്ഷ്യം. യൂറോപ്യൻ വരേണ്യബോധവും പുത്തൻ പണക്കാരായ അമേരിക്കയും തമ്മിൽ സാംസ്കാരിക മേൽക്കോയ്മയ്ക്കായി നടന്നുവന്നതും ഇന്നും തുടരുന്നതുമായ തർക്കങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമായിരുന്നു ഗാട്ട് ചർച്ചകളിൽ ഉയർന്നുവന്നത്. ഗാട്ടിന്റെ പരിധിയിൽ നിന്ന് സാംസ്കാരിക ഉൽപന്നങ്ങളെ സംരക്ഷിക്കണമെന്ന ഫ്രാൻസിന്റെ ആവശ്യത്തിനെതിരെ അമേരിക്കൻ ഗവൺമെന്റിനെക്കൊണ്ട് തീരുമാനമെടുപ്പിക്കാൻ ഹോളിവുഡിനും അമേരിക്കൻ സാംസ്കാരിക വ്യവസായികൾക്കും കഴിഞ്ഞു. സിനിമയടക്കമുള്ള ഉൽപന്നങ്ങളെ സംരക്ഷിത പട്ടികയിൽ പെടുത്താനുള്ള ഫ്രഞ്ച് പരിശ്രമങ്ങൾ പിന്നിൽ അമേരിക്കൻ പൾപ് സംസ്കാരത്തിനോടുള്ള യൂറോപ്യൻ വരേണ്യതയുടെ അവജ്ഞയുടെ പ്രതിഫലനം മാത്രമായിരുന്നില്ലെന്ന് യൂറോപ്യൻ സിനിമയുടെ പീഡിതരൂപം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഫ്രഞ്ച് സിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെ അറുപത്തിയഞ്ച് ശതമാനവും യൂറോപ്യൻ സിനിമയുടെ 90ശതമാനവും അമേരിക്കൻ ഉൽപന്നങ്ങൾ കയ്യടക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കൾച്ചറൽ എക്സെപ്ഷൻ എന്ന വാദവുമായി ഫ്രാൻസ് നിലയുറപ്പിച്ചത്. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ സിനിമാവ്യവസായം പൂർണമായും ഹോളിവുഡ് അധിനിവേശത്തിൽ ഇല്ലാതാക്കപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. മുൻകോളനികളിലെ വ്യവസായ സാധ്യത പ്രയോജനപ്പെടുത്താനും ഫ്രഞ്ച് സംസാരിക്കുന്ന കോളനിരാജ്യങ്ങളിലെ സിനിമകളെ ദേശീയ സിനിമാവ്യവസായവുമായി കൂട്ടിയിണക്കിനിർത്താനുമുള്ള ബോധപൂർവമായ ശ്രമങ്ങൾ ഫ്രാൻസ് നേരത്തെ തന്നെ തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെന്ന ചരിത്രവും കൂടി ഇതോട് ചേർത്തു വായിക്കണം.

ഒന്നാംലോകയുദ്ധത്തിന് ശേഷം രാജ്യത്തെ സിനിമാരംഗം എഴുപത്തിയഞ്ച് ശതമാനവും അമേരിക്കൻ ഉൽപന്നങ്ങൾകൊണ്ട് നിറയുകയും ഫ്രഞ്ച് സിനിമ കടുത്ത പ്രതിസന്ധിയിലാവുകയും ചെയ്തപ്പോഴാണ് വലിയ ഫ്രഞ്ച്-അമേരിക്കൻ സിനിമാ സഹകരണം ഉണ്ടാവുന്നത്. കോളനിരാജ്യ

ങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ആഫ്രിക്കൻ-ഏഷ്യൻ കോളനികളിൽ നിന്ന് പിൻമാറേണ്ടിവരികയും ചെയ്ത സാഹചര്യത്തിൽ 1960കളിൽ ഫ്രാൻസ് മുൻകോളനികളുടെ സിനിമാ വിപണിയിൽ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഇത് വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയനയത്തിന്റെ ഭാഗമായുണ്ടായ നീക്കമായിരുന്നു. സഹകരണത്തിനും വികസനത്തിനും വേണ്ടി 1961ൽ രൂപീകൃതമായ പുതിയ മന്ത്രാലയത്തിന് കീഴിലാണ് ഫ്രഞ്ച് സംസാരിക്കുന്ന മുൻ കോളനി രാജ്യങ്ങളിൽ- പ്രത്യേകിച്ച് ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങളിൽ - കഥാചിത്രങ്ങളുടെ നിർമാണത്തിനുവേണ്ടി പണമൊഴുക്കാൻ ഫ്രാൻസ് ആരംഭിച്ചത്. മുപ്പത്തിയാറ് രാജ്യങ്ങളിലെ സിനിമാ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കായാണ് ഇങ്ങനെ ഫ്രഞ്ച് ഗവൺമെന്റ് സഹായം നൽകിയത്. ഇതിൽ ഫ്രഞ്ച് ഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന പതിനാല് പടിഞ്ഞാറൻ ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങൾക്കായിരുന്നു പ്രത്യേക പരിഗണനന. രണ്ട് വർഷത്തിൽ ശരാശരി പത്ത് ആഫ്രിക്കൻ ചിത്രങ്ങൾ വീതം ഇത്തരത്തിൽ പുറത്തുവന്നു. ചെറുസിനിമകളും ഡോക്യുമെന്ററികളും ഫീച്ചർ ഫിലിമുകളുമടക്കം ആയിരത്തോളം സിനിമകൾ ഫ്രാൻസിന്റെ പിന്തുണയോടെ നിർമിക്കപ്പെട്ടു. എല്ലാ വിദേശ ഫണ്ടുകളേയും പോലെത്തന്നെ ഫ്രാൻസിന്റെ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമാപ്രേമവും നിഷ്കളങ്കമായിരുന്നില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ അധികം മെനക്കെടേണ്ടതില്ല. ആഫ്രിക്കൻ സിനിമയ്ക്ക് ദാനം നൽകിയ പണത്തിൽ വലിയൊരു പങ്കും ഫ്രാൻസിലേക്ക് തന്നെ തിരിച്ചൊഴുക്കാനുള്ള ചാലുകൾ നേരത്തെ തന്നെ തയ്യാറായിരുന്നു. ഫ്രഞ്ച് പ്രൊഡ്യൂസർ വഴിമാത്രമേ പണം നൽകാറുള്ളൂ. സിനിമയുടെ പോസ്റ്റ് പ്രൊഡക്ഷൻ ജോലികൾ ഫ്രാൻസിൽ നടത്തണമെന്നതടക്കമുള്ള നിബന്ധനകൾ വേറെയും. ഫ്രഞ്ച് സിനിമാവ്യവസായത്തെ നിലനിർത്തുകയും ടെക്നീഷ്യൻമാർക്ക് തൊഴിലുറപ്പുവരുത്തുകയും അതുവഴി നൽകുന്ന പണം മറ്റൊരുവഴിക്ക് തിരിച്ച് അവരുടെ കൈകളിൽതന്നെ എത്തുന്നതരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടതായിരുന്നു നിർമാണതന്ത്രം. എന്നാൽ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമാവ്യവസായവും അനുബന്ധ അടിസ്ഥാനസൗകര്യങ്ങളും സ്വയം വികസിക്കുന്നതിൽ നിന്നും തടയപ്പെട്ടു എന്നതാണ് ഈ ഫ്രഞ്ച് സഹായത്തിന്റെ മറുപുറം. ഇങ്ങനെ വിധേയപ്പെടുന്നതിന് പ്രതിഫലമായി വാണിജ്യേതരമായ വിതരണം, പ്രചരണം, എന്നിവ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടി നടത്താൻ ഫ്രാൻസ് സൗകര്യം കൊടുക്കും. ഫെസ്റ്റിവെലുകൾ, മാധ്യമങ്ങൾ വഴിയുള്ള പ്രചരണം അന്താരാഷ്ട്ര വേദികളിൽ- കാൻ ചലച്ചിത്രമേള - സാന്നിധ്യമുറപ്പാക്കൽ എന്നിവ കൂടി ഉൾപ്പെട്ടതാണ് ഫ്രഞ്ച് സഹായ പദ്ധതി. അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങളിൽ ഫ്രഞ്ച് സഹസിനിമാസംരംഭങ്ങളെ കയറ്റിവിടുന്നതിനുള്ള പ്രത്യേക സാംസ്കാരിക ശൃംഖലയും അവർക്കുണ്ട്.[1]

മൂന്നാം ലോക സിനിമ

ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ആഗോളവൽകരണം

സാധ്യമാക്കിയ തുറന്ന സാംസ്കാരിക വിപണിയിലെ സിനിമാക്കാഴ്ചകൾ കണിശമായ രാഷ്ട്രീയ വിശകലനത്തിന് നിർബന്ധിക്കുന്നത്. മൂന്നാം ലോക സിനിമ, ആഫ്രിക്കൻ സിനിമ, ലാറ്റിനമേരിക്കൻ രാഷ്ട്രീയ യാഥാർഥ്യം തുടങ്ങി വിവിധ നാമകരണങ്ങളിലൂടെ നമുക്കുമുന്നിലെത്തുന്ന സിനിമകളുടെ രാഷ്ട്രീയ വിവക്ഷകളും തീർപ്പുകളും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്രഞ്ച് സാമ്രാജ്യത്വ അനുശീലനത്തിന്റെ പോസ്റ്റ്-കൊളോണിയൽ ഇച്ഛകളുടെ കൈകളായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക സഹാനുഭൂതിയുടെ ഉപോൽപന്നങ്ങളായി പുറത്തുവരുന്ന ആഫ്രിക്കൻ സിനിമകളെയാണ് നമ്മൾ ഇവിടെ 'കറുത്തസിനിമ'യെന്നും 'ആഫ്രിക്കൻ യാഥാർഥ്യ'മെന്നുമൊക്കെയുള്ള ശീർഷകങ്ങൾക്കുകീഴിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച ഫ്രാൻസിന്റെ സാംസ്കാരിക താല്പര്യങ്ങളുടെ അകംപൊരുൾ ഇതോടൊപ്പം തന്നെ ചേർത്തുവായിക്കേണ്ടതാണ്. ഫ്രാൻസ് അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിൽ എടുക്കുന്ന തന്ത്രപരമായ വ്യതിയാനങ്ങളും അത് സാംസ്കാരിക സഹകരണത്തിൽ വരുത്തിയിട്ടുള്ള സൂക്ഷ്മവും പ്രകടവുമായ മാറ്റങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർത്തമാന കാലത്ത് ഫ്രാൻസിന്റെ ആഫ്രിക്കൻ താൽപര്യം ക്രമേണ അസ്തമിക്കുകയും യൂറോപ്യൻ യൂണിയൻ രാഷ്ട്രങ്ങളോടും അമേരിക്കയോടുമുള്ള അടുപ്പം വർധിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇത് രാഷ്ട്രത്തിന്റെ നയപരമായ ഊന്നലുകളിൽ വ്യക്തമായ മാറ്റങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കയോട് ഒട്ടിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഫ്രഞ്ച് നവകൊളോണിയൽ താൽപര്യങ്ങൾ വ്യക്തമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതാണ് അവരുടെ പുതിയ സിനിമാസംരംഭങ്ങൾ. ഇറാൻ, ഇറാഖ്, ഇസ്രയേൽ, ഫലസ്തീൻ തുടങ്ങിയ രാജ്യങ്ങളിലേക്കും ഹോങ് കോങ്, ദക്ഷിണകൊറിയ, ഇന്തോനീഷ്യ എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലേക്കും വിശാലമായ യൂറോപ്യൻ സഹസിനിമാസംരംഭങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ഫ്രാൻസ് കടന്നുവരുന്നു. മുൻ ഫ്രഞ്ച് കോളനിരാജ്യങ്ങളിലും ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലും ഫ്രാൻസ് നടത്തുന്ന നിരുപദ്രവകരമായ സാംസ്കാരിക കാരുണ്യ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുപിന്നിൽ രാജ്യത്തിന്റെ സമകാലികമായ രാഷ്ട്രീയ താൽപര്യങ്ങൾ നിഴലിടുന്നുണ്ട് എന്ന് സൂചിപ്പിക്കാൻ മാത്രമാണ് ഉദ്ദേശിച്ചത്. ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയതാൽപര്യങ്ങൾ പോലെ ഇത് പ്രകടമല്ല എന്ന് മാത്രമേയുള്ളൂ. മൂന്നാംലോകസിനിമയെന്ന പേരിൽ നാം പരിഗണിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ എത്രമാത്രം 'മൂന്നാംലോക'മാണ് എന്ന പ്രതിചിന്തയാണ് ആഗോളവൽകരണത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക പാഠം. ആഫ്രിക്കൻ, ഏഷ്യൻ, ലാറ്റിൻ അമേരിക്കൻ എന്നീ തരംതിരിവുകൾക്ക് അതിരുകളുടെയും രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രയാഥാർഥ്യങ്ങളുടെയും വ്യത്യസ്തതകൾ കൽപിച്ചുകൊടുക്കുമ്പോൾ അതിന് പുറകിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മൂലധനത്തിന്റെ സ്രോതസ്സുകൾ കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ലോകസിനിമയുടെ മൂലധനരാഷ്ട്രീയത്തിന് ബദലായി മൂന്നാംസിനിമയ്ക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്ര അടിത്തറയിട്ട ഫ്രാൻസ് ഫാനന്റെ ചിന്തകൾ

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൂടുതൽ അർഥവത്താവുന്നു. ഭാഷ അത് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതുമായ ലോകത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും നിയമങ്ങളും വിശ്വാസസംഹിതകളും സാമ്പത്തിക - സാമൂഹ്യപരിപാടികളും കൂടി ഉൾപ്പെട്ട സംഘാതമാണ്. ദൃശ്യഭാഷയുടെ ഉത്സവങ്ങളെയും ഈ തിരിച്ചറിവിൽ നിന്നുകൊണ്ടുമാത്രമേ സമീപിക്കാനാവൂ. മൂന്നാംലോകത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രാഥമികഘട്ടങ്ങളിൽ കൊളോണിയൽ രാജ്യങ്ങളുടെയും വിദേശമൂലധനശക്തികളുടെയും ഇടപെടലുകൾ അതിന്റെ അവതാരോദ്ദേശ്യം ഇനിയും വെളിപ്പെടുത്താനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ.[2]

ലോകവിപണി ചെറുപ്രദേശങ്ങളിലേക്ക് വേരുകൾ വളർത്തുന്നതിന് ഇംഗ്ലീഷ് അടക്കമുള്ള അധീശഭാഷകളെയും പ്രാദേശികഭാഷകളെയും ഒരുപോലെ ആശ്രയിക്കുന്ന ദ്വിമുഖ തന്ത്രം ആവിഷ്കരിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വെബ്ലോകത്തിലെ കുത്തകകൾ അതിവേഗം പ്രാദേശിക ഭാഷയിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റപ്പെടുന്നതിന്റെ സൂചന ഇതാണ്. ഗൂഗിൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സെർച്ച് എൻജിനുകൾ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിൽ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ നിർമിച്ചുകൊണ്ടാണ് വിവരവിനിമയ വിപണിയുടെ പ്രാദേശിക രക്ഷകർതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. ഭാഷയും ഓർമയും ചരിത്രവും ഏകമാനമായ ലോകത്തിലേക്കുള്ള വിപണിയുടെ പ്രയാണത്തിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങൾ തീർത്തപ്പോഴാണ് ആഗോള കോർപറേറ്റുകൾ പ്രാദേശികവൽകരണം സജീവമാക്കുന്നത്. ഭാഷ തന്നെ വിപണിയും ഉൽപന്നവുമാകുന്ന പുതിയ ലോകയാഥാർഥ്യത്തെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യഭാഷയുടെ വിപണിയും രാഷ്ട്രീയവും പ്രശ്നസങ്കീർണമാവുന്നത്. റിലയൻസ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള വൻകിടനിർമാണ കമ്പനികൾ ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതും വിദേശകമ്പനികൾ പ്രാദേശിക ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിൽ മുതൽ മുടക്കുന്നതുമെല്ലാം പ്രാദേശിക സംസ്കാരത്തിന്റെ ആഗോളവൽക്കരണമായോ ആഗോള സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രാദേശികവൽകരണമായോ ഇരുതലമൂർച്ചയുള്ള പ്രത്യശാസ്ത്രത്തെ വഹിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വൈരുധ്യം തോന്നാമെങ്കിലും സാമ്പത്തിക കൈമാറ്റ വ്യൂഹത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന ഏതൊരു വസ്തുവും പ്രവൃത്തിയും എന്നപോലെ ഇതും ന്യായീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

വിപണിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ശക്തികൾതന്നെ കലയേയും നിയന്ത്രിക്കുമ്പോൾ സാമ്പത്തിക കൈമാറ്റ ക്രമത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ഏതൊരുൽപ്പന്നവും പ്രവൃത്തിയും ന്യായീകരിക്കപ്പെടുന്നു. മൂലധനത്തിന്റെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ ആത്യന്തികമായി അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ കല എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് ഈ മൂലധന താല്പര്യത്തിൽ നിന്നും പുറത്തുകടക്കുക പലപ്പോഴും അസാധ്യമായിരിക്കും. അതിനർഥം അങ്ങനെയുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ലോകത്ത് നടക്കുന്നില്ല എന്നല്ല. മലയാളത്തിൽ തന്നെ ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ അമ്മ അറിയാൻ പോലെയുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വ്യവസ്ഥാപിത ചലച്ചിത്ര നിർമാണ സങ്കൽപത്തെ പൊളിച്ചെഴു

തുന്നുണ്ട്. വ്യവസ്ഥാപിതമായ അർഥത്തിൽ അമ്മ അറിയാൻ തിയറ്ററുകളിൽ പോയിട്ടില്ല. ഒരുപാട് പ്രദേശങ്ങളിൽ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. നാട്ടിൻപുറങ്ങളിലും കോളെജ് കാമ്പസുകളിലും, സ്കൂളുകളിലും വായനശാലകളിലും അമ്മ അറിയാൻ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോന്നിലും ധാരാളം ആളുകൾ സിനിമ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. പണം നേരിട്ട് മുടക്കാതെ തന്നെയാണ് ഈ കാണൽ അധികവും സാധ്യമായത്. അതിനുള്ള പണം പൊതുവിൽ സമാഹരിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു. സിനിമാ കാണലിന്റെ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഇടത്തെ, നിഷേധിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഒരർഥത്തിൽ അമ്മ അറിയാൻ അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം പ്രക്ഷേപണംചെയ്യുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിത ചലച്ചിത്രം പിന്തുടരുന്ന മൂലധന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും കാഴ്ചയുടെ സ്ഥല-കാലങ്ങളെയും പുനർനിർണയിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും അമ്മ അറിയാനിൽ സാധ്യമായിട്ടുണ്ട്. സിനിമ പ്രമേയത്തിനുള്ളിലും പാഠത്തിനുപുറത്തും ഒരു കൂട്ടായ്മ സൃഷ്ടിക്കുന്നു; സാമൂഹികമായ അഭിനയവും സാമൂഹികമായ കാഴ്ചയും. സിനിമാ നിർമാണത്തിനുള്ള മൂലധനവും ജനകീയമായി സമാഹരിക്കപ്പെട്ടു. നിർമാണം മുതൽ പ്രദർശനം വരെയുള്ള ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ജനകീയമായ 'ഇടം' ഈ സിനിമ സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആഗോളവൽകൃത സാംസ്കാരിക വിപണി ഇത്തരം ചെറുത്തുനിൽപുകളുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് വരുതിയിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

കുറിപ്പ്

1, 2 കെ.ആർ. രൺജിത്, മൂന്നാം ലോകസിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ്. മാധ്യമം ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പ്, ഡിസംബർ, 2009.

20. മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമയും നായക സങ്കല്പവും

ഡോ.കവിതാ രാമൻ

സ്ത്രീ പുരുഷൻ തുടങ്ങിയ കർതൃത്വങ്ങളെ നിർവചിക്കുന്നതിനും. സ്ഥാനപ്പെടുത്തി ആർക്കിടൈപ്പുകൾ പോലുമാക്കി വിനിമയം ചെയ്യിക്കുന്നതിനും, സമൂഹം സാംസ്കാരികരൂപങ്ങളെ ചുമതലപ്പെടുത്തുന്നു. എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളിലും എല്ലാ കാലത്തും കർശനമായ മാനദണ്ഡങ്ങളാൽ നിയന്ത്രിതമായ ഒരു രാജവീഥിയുടേയും ജനകീയമായ ഒരു തുറസ്സിന്റേയും രണ്ടു ധാരകളുണ്ട്.

കർക്കശമായ മാനദണ്ഡങ്ങളിലൂടെ, സൈദ്ധാന്തികഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെ ലക്ഷ്മണ രേഖകൾ സാംസ്കാരിക നിർമിതികളിൽ വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്താൻ എല്ലാ നാട്ടിലെയും ക്ലാസിക്കൽ മൂല്യബോധം ഒരുപോലെ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭരതന്റെ 'നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിലും ആചാര്യ ദണ്ഡിയുടെ 'കാവ്യാദർശ'ത്തിലും ഈയൊരു ധാരയുടെ ആർജവം കാണാം. ഉന്നതമൂല്യകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു ലോകബോധമാണ് ഈ കൃതികളിലെ കലാനിർവചനങ്ങളുടെ പൊതുധാര. ധീരൻ, ഉദാത്തൻ, പ്രതാപശാലി, ഉന്നതകുലജാതൻ എന്നീ വിശേഷണങ്ങളിലൂടെ ഉദാത്തമായ ഒരു മൂല്യത്തിന്റെ വസ്തു സംയോജകം (ടിഎസ് എലിയററിന്റെ ഒബ്ജക്ടീവ് കോറിലേറ്റീവ്) എന്ന നിലയിലാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ നായകന്റെ ജീവിതമൂല്യവും പെരുമാറ്റ ശൈലികളും അനുവദിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവരുടെ സ്വാഭാവികമായ പരിണാമം അഭ്യുദയം അല്ലാതെ മറ്റൊന്നല്ല. ക്രമികമായ ഒരു പാറ്റേണിന്റെ പരിസമാപ്തി മാത്രമാണത്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഇതിന് വിരുദ്ധമായി തോന്നാവുന്നത് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ദുരന്ത സങ്കൽപമാണ്. ഇതിന്റെ പേരിൽ കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ പുതിയ ഭൂഖണ്ഡം കണ്ടുപിടിച്ച കൊളമ്പസ് എന്നൊക്കെ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദുരന്ത നായക സങ്കൽപത്തിലും പതിയിരിക്കുന്നത് ഉദാത്തമായ മൂല്യബോധവും വക്രമായ നായക അഭ്യുദയവുമാണ്. കാരണം 'പോയറ്റ്ക്സി'ലെ ക്യാരക്ടറിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിൽ 'ഗുഡ്' എന്ന് നായക സ്വഭാവത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വില്ലനി'ക്ക്

നായകനാകാൻ ട്രാജഡിയിൽ സാധ്യതയുമില്ല. കാരണം ഭയ കരുണങ്ങളെ ഉദ്ദീപ്തമാക്കി കഥാർസിസ് സാധ്യമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

'ഗുഡ്' എന്ന പദത്തെ ദുരന്ത നാടക ഇതിവൃത്തം അനുവദിക്കുന്ന അത്ര 'നോബിൾ' എന്ന് എഫ്. എൽ. ലൂക്കാസ് വ്യാഖ്യാനിക്കുമ്പോൾ ദുരന്ത നായകനിലെ ദുരന്തം ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കുറ്റമാണെന്ന് വരുന്നു. 'ഹമേർഷ്യാ' (missing the mark) 'പെരിപ്പെറ്റിയ' (reversal of fortune) എന്നിവ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നായകനിൽ കൊളുത്തിയിട്ട രക്ഷാകവചങ്ങളാണെന്ന് കാണാം. ഈ കൊളുത്തുകൾ ഭാഗ്യവിപര്യയം എന്ന വലിയ മരക്കുറ്റിയിൽ ബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് നായകന്റെ പതനം പതനമല്ല. അയാളിലെ ദുരന്തത്തിന്റെ എലമെന്റ്കളിൽ നിന്നുള്ള മോചനമാണ്. നായകദുരന്തത്തിനുള്ളിൽ നായകാഭ്യുദയത്തിന്റെ സബ്ടെക്സ്റ്റ്(ധ്വനിപാഠം) അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തിരുകി വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

വാത്മീകിയുടെ ആദ്യശ്ലോകം കാട്ടാളനെ അല്ല അയാളിലെ കാട്ടാളത്തത്തിനുള്ള ശാപമാകുമ്പോൾ രാമൻ എന്ന വ്യക്തിയുടെ ദുരന്തം രാമനെന്ന നായകന്റെ അഭ്യുദയമായി മാറുന്നുണ്ട്. കയ്യടക്കമുള്ള ജീനിയസ്സ് ഇത്തരത്തിൽ ഉദാത്തമായ മൂല്യബോധത്താൽ ക്ലാസിക്കൽ കലയിലെ നായിക നായകസങ്കൽപത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നു. അബോധത്തോട് സംവദിക്കാനുള്ള ത്രാണിയാണ് ആ കാലഘട്ടം കലാ സാഹിത്യ ആവിഷ്കാരത്തിലൂടെ അവശ്യപ്പെട്ടത്. അബോധപ്രബോധനമാണ് കലയുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് കൈ രണ്ടുമുയർത്തി ക്ലാസിക്കൽ കാലം ആവർത്തിച്ചുപറഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്.

ഉന്നത മൂല്യങ്ങളുടെ കാവൽക്കാർ നിറഞ്ഞ രാജവീഥിയിൽ നിന്നു മാറി തുറസ്സിന്റെ കുണ്ടനിടവഴികളിലൂടെ വഴിവെട്ടിസഞ്ചരിക്കുന്ന ജനപ്രിയ മാധ്യമങ്ങൾ വ്യാവസായികവിപ്ലവത്തിന്റെ ഉത്പന്നമാണ്. അതിനാൽ സിനിമ എന്ന മാധ്യമം ഉന്നതമോ ഉദാത്തമോ ആയ മുല്യങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അതൊരു വിനോദ ഉപാധി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമായിരുന്നു അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഈ പ്രവണത ഇന്നുവരെയുള്ള സിനിമാ ചരിത്രത്തിൽ മുഖ്യധാരയായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു ധാര നാല്പതുകളിലെ ഇറ്റാലിയൻ നിയോ റിയലിസവും, പിറകെ വന്ന ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗവും, അമേരിക്കൻ അണ്ടർ ഗ്രൗണ്ട് സിനിമയും സിനിമാ നോവോ പോലെയുള്ള ലാറ്റിനമേരിക്കൻ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും വിനോദത്തിന്റെ തലത്തിൽനിന്ന് ഉന്നമായ ഒരു കലാരൂപത്തിന്റെ ഏറ്റവും എടുപ്പുള്ള ആവിഷ്കാര മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. കേവല വിനോദാശ്രിതവും കലാകേന്ദ്രിതവുമായ ഈ രണ്ടു ധാരകൾ സിനിമാ ചരിത്രത്തിലെ എക്കാലത്തേയും തുടർച്ചകളാണ്.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ മുഖ്യധാരയിൽ (വിനോദാശ്രിതമായ സിനിമ) ക്ലാസ്സിക്കൽ കാവ്യാഭിരുചിയുടെ സാംസ്കാരിക അധിനിവേശം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. 'ധീരോദാത്തൻ അതിപ്രതാവഗുണവാൻ' എന്ന ക്ലാസ്സിക്കൽ കെട്ടുകുറ്റിക്ക് ചുറ്റും കറങ്ങി ആദ്യകാലം മുതൽ ഇന്നേവരെയുള്ള മുഖ്യധാരാ

സിനിമകളിലെ നായക സങ്കൽപം സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തെ എക്കാലത്തും വ്യഭിചരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മലയാള സിനിമാ ചരിത്രത്തിൽ ഈ അപഥ സഞ്ചാരം കൊടികുത്തിവാഴുന്നുമുണ്ട്. നായകാഭ്യുന്നതി എന്ന ക്ലാസിക്കൽ അഭിരുചിയുടെ പോക്കുവരവുകളാണ് മലയാളത്തിലെ മുഖ്യധാരാ സിനിമകളിലെ നായക നിർമിതിയിലും ആസ്വാദനത്തിലുമുള്ളത്. ക്ലാസിക്കൽ നായക സങ്കൽപം സ്ക്രീനിന് വെളിയിലേക്കും കൂടി വളർന്നപ്പോൾ താരകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു സെൻസിബിലിറ്റിയുടെ വിഴുപ്പ് മലയാളസിനിമയ്ക്ക് കഴുതയെപ്പോലെ ഏറ്റിനടക്കേണ്ടിയും വന്നു. ക്ലാസിക്കൽ മാധ്യമത്തിന്റെ മൂല്യബോധം സിനിമ എന്ന ജനകീയ മാധ്യമത്തിലേക്ക് വികലവും അനാശാസ്യവുമായി അധിനിവേശം ചെയ്തതിന്റെ അപചയമാണ് ഇത്തരം ഒരു സ്ഥിതിയെ സൃഷ്ടിച്ചത്.

കലാ കേന്ദ്രീകൃതമായ രണ്ടാം ധാരയുടെ ചുവടുപിടിച്ച് ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ ആധുനീകരിച്ചത് റായി-ഘട്ടക്-സെൻ ത്രയങ്ങളും അവരെ പിൻപറ്റിവന്ന പിൽക്കാല തലമുറയുമാണ്. ഉന്നതമായ കലാവിഷ്കരണമെന്ന ശ്രേണിയിലേക്ക് അവർ സിനിമയെ ഉയർത്തി. അതിന്റെ ശക്തമായ മുദ്രകൾ അടൂരിലൂടെയും ജോണിലൂടെയും അരവിന്ദനിലൂടെയും ബക്കറിലൂടെയും ജോർജിലൂടെയുമൊക്കെ മലയാളിയും തിരിച്ചറിഞ്ഞു.

മലയാളത്തിലെ ട്രാഫിക് മുതലുള്ള സിനിമകളിലെ നായികാ നായകന്മാർ ഇന്റർവൽ വരെ ധീരോദാത്ത സങ്കൽപത്തിൽ വരുന്നവരല്ല. ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ് എന്ന ചിത്രത്തിൽ നായിക നായകനോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട് ‘നീ ശരിക്കും ആരാണ്? ഒന്നുകിൽ നീയൊരു സെക്സ് മാനിയാക് അല്ലെങ്കിൽ സീരിയൽ കില്ലർ’ 22 എഫ് കെയിൽ നായിക നായകനോട് പറയുന്നത് ‘നിന്റെ മുഖത്ത് നോക്കിയാൽ നിന്റെ മനസ്സിലെന്താണെന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല’ ‘എനിക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ടവരെ യൂസ് ചെയ്യും അതിനുശേഷം വിൽക്കും’ അതെന്റെ ബിസ്നസ്സാണെന്നും താൻ ഈ നിലയിൽ വളർന്നത് അങ്ങനെയാണെന്നും 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിലെ നായകൻ പറയുന്നുമുണ്ട്. ‘ചാറ്റിൽ മൊഴിയും കിളികൾ ഉടലോടെ വന്നണയുമ്പോൾ’ ഒരു സെക്സ് മാനിയാക് ആയിതന്നെ പെരുമാറുന്നവനാണ് ഡൈമണ്ട് നെക്ലേസിലെ നായകൻ. ചാപ്പാകുരിശിൽ തന്റെ കാര്യസാധ്യത്തിനായി സഹപ്രവർത്തകയെ ഉപയോഗിക്കുകയും സെക്സ് മൊബൈലിൽ പകർത്തുകയും ചെയ്യുന്നവനാണ് നായകൻ. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം സെക്സ് മാനിയാക്, സീരിയൽ കില്ലർ, തുടങ്ങിയ വിശേഷണങ്ങൾ നായികാ നായകന്മാർക്ക് ഒരുപോലെചേരും. അത് മുംബൈ പോലീസിലെത്തുമ്പോൾ നായകനും പോലീസൊഫീസറുമായവനെ ഗേയാക്കി മാറ്റുന്ന തലംവരെ വിജയിച്ചു. പുതിയ സിനിമകളിലെ ഈയൊരു എലമെന്റിനെയാണ് ന്യൂജനറേഷൻ എന്നു വിളിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഒരു പരിധിവരെ അതു ശരിയാണ്.

ഡയമണ്ട് നെക്ലേസിൽ ധൂർത്തനും വിടനുമായ അരുൺകുമാറെന്ന നായക കഥാപാത്രത്തെ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്ന സഹപ്രവത്തകനോടുള്ള മറുപ

ടിയായി 'പുതിയ ജനറേഷനല്ലേ, അവർക്ക് അവരുടെ വഴി'യെന്ന് ലാൽജോസ് കരുതിക്കൂട്ടിപ്പറയിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈയൊരു ഘട്ടത്തിൽ സിനിമ ക്ലാസിക്കൽ മൂല്യഭാരങ്ങൾ വിട്ടൊഴിയുന്നത് കാണാം. ഇതിനൊരു സൈദ്ധാന്തിക ന്യായീകരണം ആവശ്യമാണെങ്കിൽ സൂചകങ്ങളെല്ലാം നിയതമായ സൂചിതത്തിലേക്കെത്തുന്നുവെന്ന സൊസ്യൂറിയിൻ ചിന്തയുടെ കടയ്ക്കൽ കത്തിവച്ചുകൊണ്ട്, സൂചകത്തിൽ നിന്ന് സൂചകത്തിലേക്ക് അനിശ്ചിതമായി പാഠങ്ങളെ നിർമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രക്രിയ മൂല്യനിർമിതിയുടേതല്ല എന്ന ദറീദിയൻ ചിന്തയെ കൂട്ടുപിടിക്കാം. ദറീദയുടെ പാഠനിർമിതികളായി മലയാള ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമയിലെ നായികാ നായകന്മാർ സിനിമയുടെ പകുതിവരെ സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമയുടെ രണ്ടാംപകുതി മറ്റൊരു വഴിയിലൂടെയാണ് കൂറുമാറി സഞ്ചരിക്കുന്നത്. എല്ലാം കച്ചവടത്തിന് വയ്ക്കുന്ന ആഗോളവത്കരണത്തിന്റെ കാലത്ത് സിനിമയുടെ വ്യാപാരഅംശത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള കോംപ്രമൈസിന് ട്രാഫിക് ചാപ്പാകുരിശ്, 22എഫ്കെ, കോക്ടെയിൽ ഈ അടുത്ത കാലത്ത്, ഡൈമണ്ട് നെക്ലേസ്, മുബൈ പോലീസ്, തുടങ്ങി ന്യൂ ജനറേഷൻ എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ട എല്ലാ സിനിമകളുടേയും സംവിധായകന്മാർ തയ്യാറാകുന്നത് കാണാം. നിയോ ലിബറൽ സമ്പദ്‌വ്യവസ്ഥയുടെ ചരക്കുവത്കരണ പ്രത്യയശാസ്ത്രവും വിരൽത്തുമ്പിലെ ലഭ്യതയും ആവശ്യപ്പെടുന്നിടത്തേക്കാണ് സംവിധായകരുടെ ഈ കീഴടങ്ങൽ.

പൊതു ചന്തയിൽ ചരക്കുവിൽക്കപ്പെടണമെങ്കിൽ വ്യവസ്ഥാപിത സങ്കൽപ്പങ്ങളോട് കോംപ്രമൈസ് ചെയ്യണം. അല്ലെങ്കിൽ ആവശ്യക്കാരന്റെ ആവശ്യാനുസരണം മുതൽമുടക്കിനെ പാകപ്പെടുത്തണം. ഗേ ആയ വഷളനായ നായകൻ ഇന്നും പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ചന്തയിൽ നല്ല മുതലല്ല. അറവപ്പശുവിനെ കാരമിട്ട് നന്നായി വെള്ളം കൊടുത്ത് കാലി ചന്തയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കന്നാലിക്കച്ചവടക്കാരനിലേക്ക് മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സംവിധായകർ ഊർന്നുപോകുന്നതിന്റെ തെളിവാണ് ഈ സിനിമകളിലെ രണ്ടാം പകുതിയിലെ നായികാ നായകന്മാരുടെ നിറംമാറ്റം. ഈ നിറംമാറ്റം വ്യവസ്ഥാപിത മൂല്യങ്ങളുടെ വിപണമൂല്യമുള്ള സേഫ് സോണിലേക്കാണ്. തന്നെ സ്നേഹിച്ചവളെ വിറ്റു തിന്ന നായകനോട് അവളാൽ മെയിൽ ഓർഗൻ' ഛേദിക്കപ്പെട്ട് കിടക്കുന്ന കിടപ്പിൽ മാനസാന്തരപ്പെട്ട് പെണ്ണെന്തെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. അമ്മയെന്ന സാമ്പ്രദായിക മാതൃകയ്ക്ക് സമാന്തരമായി കാമുകി എന്ന ഇതര ദ്വന്ദ്വത്തെ(നേഴ്സായ സിറിലിന്റെ അമ്മ/ നേഴ്സായ ടെസ്സാ കെ. എബ്രഹാം) മുൻ നിർത്തിയാണ് ആഷിക് അബു ഇത് സാധിച്ചത്.

ധൂർത്തനായ നായകൻ അടിക്കടിയുള്ള തിരിച്ചറിവിലൂടെ നന്മ നിറഞ്ഞ നാട്ടുമ്പുറത്തുകാരനായി പരിണമിച്ച് ഭാര്യയെ പുണർന്ന് നിൽക്കു

ന്നിടത്തേ ലാൽജോസ് ഡൈമണ്ട് നെക്ലേസ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നുള്ളു. ഭർത്താവിനൊപ്പം ഭർത്താവിന്റെ സുഹൃത്തിനെ തന്നെ ജാരനായി വച്ച ട്രാഫിക്കിലെ നായിക ക്രൂരമായ ദുരന്തത്തിലൂടെ കുമ്പസാരിച്ച് ചില്ലുപേട കത്തിലേക്ക് കുടിയേറുന്നുണ്ട്. തന്റെ വിവാഹേതര/വിവാഹപൂർവ രതി ഭാഗ്യ വിപര്യയം കൊണ്ട് ഇന്റർനെറ്റിലെത്തുമ്പോൾ കോപത്തിന്റെയും നിസ്സഹാ യതയുടേയും എരിതീയിൽ ദഹിച്ച്, യൂസ് ചെയ്ത് ഉപേക്ഷിച്ചവളെ സ്വ ജീവി തത്തിലേക്ക് കൂട്ടികൊണ്ടുവരുന്നു ചാപ്പാ കുരിശ്.

മുംബൈ പോലീസിലെത്തുമ്പോൾ നായകനുതന്നെ ഒരപര വ്യക്തിത്വം നൽകുന്നുണ്ട്. ആന്റണി മോസസ് എ, ആന്റണി മോസസ് ബി. എ കുടിയനും വിടനും തെമ്മാടിയും ഗേയും കൊലയാളിയുമാണ്. ബി കുറ്റാ ന്വേഷകനും മദ്യപിക്കാത്തവനും ഗേ അല്ലാത്തവനുമാണ്. സിനിമയുടെ ആദ്യ പകുതിയിൽ ആന്റണി മോസസ്സ് എയും രണ്ടാം പകുതിയിൽ നന്മനിറഞ്ഞ ആന്റണി മോസസ്സ് ബിയുമാണ് പെരുമാറുന്നത്. ഇതിനൊരു അപവാദമായി ടിസ്സ കെ. എബ്രഹാത്തെ തോന്നിയേക്കാം. കാരണം തന്നെ വിറ്റു തിന്ന വന്റെ 'അവിടുത്തെ സുഖം' ലിംഗഛേദനത്തിലൂടെ മാറ്റുന്നത് ഈ രണ്ടാം പകുതിയിലാണ്. എന്നാൽ ഈ വാദത്തെ നിസ്സഹായമാക്കുന്ന ഒരു തിരു കൽ പ്രക്രിയ സംവിധായകൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. ശസ്ത്രക്രിയയ്ക്കുശേഷം കിടക്കുന്ന സിറിലിനു പിന്തിരിഞ്ഞിരുന്ന് കുമ്പസാരിക്കുന്ന സ്വരത്തിൽ ടിസ്സ പറയുന്നുണ്ട്. 'ഞാൻ ഇങ്ങനൊന്നുമല്ല. നീയാണ് നിന്റെ മുന്നിലിരിക്കുന്ന ഈ എന്നെ ഉണ്ടാക്കിയതെന്ന്."

അനൂപ്മേനോന്റെ നായകന്മാർ ആദ്യാവസാനം പ്രത്യക്ഷത്തിലി ത്തരമൊരു പരകായപ്രവേശം നടത്തുന്നില്ല. പക്ഷേ ഡമോക്ലസിന്റെ വാൾ പോലെ സദാചാരത്തിന്റെയും നന്മയുടേയും ഒരു ദിവ്യതുരുത്തായി, സിനി മയിലെ ഒരു പ്രധാന കഥാപാത്രമായി അനൂപ് മേനോൻ പ്ലോട്ടിന്റെ കേന്ദ്ര നാഭിയിൽ തന്നെ തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്.

ഈയൊരു ഇരട്ടത്താപ്പ് ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ വന്നത് രണ്ട് കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ്. ഒന്ന് മേൽ സൂചിപ്പിച്ച നിയോ ലിബറൽ സമ്പദ് വ്യവസ്ഥയുടെ ചരക്കുവത്കരണ പ്രത്യയശാസ്ത്രം അതിന്റെ പ്രായോഗി കതയിൽ കൺസ്യൂമറുടെ സദാചാര ബോധത്തിനനുസൃതമായി സംസ്കാര വ്യവസായം നടത്തുകമ്പോൾ വിപണിക്കനുസൃതമായി സ്വയം പാകപ്പെ ടുത്തേണ്ടിവരുന്നു. ഈ പാകപ്പെടുത്തലിനെ ലളിതമാക്കുന്നതാണ് രണ്ടാ മത്തെ കാരണം. അത് പ്രതിഭയുടെ കരുത്തില്ലായ്മയാണ്. ലോകസിനിമ കളുടെ നിരന്തര അനുശീലനത്തിലൂടെ പ്രതിബിംബിത പ്രതിഭകളായി നമ്മുടെ സംവിധായകർ മാറുന്നുണ്ട്. മലയാള നവതരംഗ വക്താക്കൾ മല യാളിയുടെ കപട സദാചാരത്തിന്റെ മുകളിലൂടെ അയത്ന ലളിതമായി നട ന്നുപോയത് പ്രതിഭയുടെ ചങ്കൂറ്റം ഒന്നുകൊണ്ടുമാത്രമാണ്. പത്മരാജന്റെ തൂവാനത്തുമ്പികൾ, ദേശാടന കിളികൾ കരയാറില്ല, കെ.ജി, ജോർജിന്റെ

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്, ഇരകൾ, ജോണിന്റെ അമ്മ അറിയാൻ, തുടങ്ങി എത്രവേണമെങ്കിലും ഇത്തരത്തിൽ ഉദാഹരിക്കാം .

നവതരംഗ സിനിമയുടെ പ്രതിഭാധനരും നിഷേധികളുമായ സംവിധായകർ നടന്ന വഴികളിൽ സെൽഫ്മാർക്കറ്റിങ് തൊഴിലാക്കിയെടുത്ത സ്യൂഡോ ബുദ്ധിജീവികൾ ചില സിനിമാപ്രതീതി ശ്രമങ്ങൾ നടത്തി പരാജയപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന നവതരംഗ സിനിമയുടെ ബാൽക്കണിയിൽ സിനിമയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ കാണാം.

ന്യൂജനറേഷൻ എന്നത് തന്നെ ഒരു വിളിപ്പേരാണ്. അത് ഷാനർ (genre) ആയി തീർന്നിട്ടില്ല. നവതരംഗത്തിന്റെ കലാപരിപ്രേക്ഷ്യവും ഹോളിവുഡിന്റെ ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാന മാതൃകയും സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമമാണ് ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയും അതിലെ നായികനായക സങ്കൽപങ്ങളും.

സിനിമാ ഒരു സോഫ്റ്റ് വെയർ ഉൽപന്നമാകുന്ന ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് മൾട്ടിപ്ലക്സുകൾ, സാറ്റലൈറ്റ്, ടീവി ശൃംഖലകൾ തുടങ്ങിയ വിനോദ വ്യവസായ സാധ്യതകൾ മൾട്ടീ നാഷനലുകൾ സ്വ നിയന്ത്രണത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നത് പരിഗണിച്ച് ടോബി മില്ലർ, റിച്ചാർഡ് മാക്സ് മില്ലർ സിലിക്കോൺ വാലി + ഹോളിവുഡ് എന്ന അർഥത്തിൽ സില്ലിവുഡ് എന്ന പദം പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരമൊരു സാധ്യതയുടെ പ്രായോഗിക അന്വേഷണം മലയാളത്തിൽ നടക്കുന്നതിനെയാണ് ന്യൂ ജനറേഷൻ എന്ന് വിളിക്കുന്നതെങ്കിൽ അത് ആശകളും അതിലേറെ ആശങ്കകളും നൽകുന്നുണ്ട്.

മൃണാൾ സെന്നിന്റെ ഭുവൻ ഷോം എന്ന ചലചിത്രത്തെ പ്രശംസിക്കുന്ന ലേഖനത്തിൽ (our films their films, 1976) റായി പറയുന്ന ഒരു വാചകത്തിന് പ്രവചനാത്മക സ്വഭാവമുണ്ടെന്ന് സമ്മതിക്കാതെ തരമില്ല 'പഴഞ്ചൻ രീതിയിൽ നിർമിക്കുന്ന ചവറ് സിനിമകൾ ചിലപ്പോൾ വിജയിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ ഓഫ് ബീറ്റുകളുടെ പേരിൽ പടച്ചുവിടുന്ന ചവറുകൾക്ക് ഒരു രക്ഷയുമില്ല'.

21. മലയാള സിനിമയിലെ ജനപ്രിയതയുടെ പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ

ബോബി ചാക്കോ

സിനിമ ഒരു ജനപ്രിയമാധ്യമമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അത് ജനകീയസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗവുമാണ്. സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ സംസ്കാരത്തിന്റെ പരിധിയിൽ ഇന്ന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന വിഷയമാണ്.

ജനപ്രിയസിനിമകളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ അധീശത്വം യാഥാർഥ്യ പ്രതീതിയിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരിൽ അനുകൂലമനോഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും അഭിരുചികളുടെ ആശ്രിതരാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം വിപണി താൽപര്യങ്ങളുമായാണ് സിനിമയുടെ നിലനിൽപ്പെങ്കിലും വ്യവസായമെന്ന നിലയിലും കലാരൂപമെന്ന നിലയിലും സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുകയും നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വിനോദവ്യവസായത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് ജനപ്രിയ സിനിമകൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. വലിയൊരു സാമൂഹ്യഗണം വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനാൽ സാംസ്കാരികമായ അനുഷ്ഠാനമെന്ന നിലയിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ വൈകാരികതലങ്ങളെ ജനപ്രിയസിനിമകൾ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും വിപുലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂലധനത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥകളാണ് യഥാർഥത്തിൽ ജനപ്രിയ സിനിമകളുടെ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളെ നിർണയിക്കാറുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജനപ്രിയതയുടെ അളവുകോൽ പ്രത്യേകതരം കാഴ്ചക്കാരെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സാമ്പത്തികനേട്ടത്തിന്റേതാണ്. ജനപ്രിയ സിനിമ അതാതുകാലത്തേയും സ്ഥലത്തേയും കാഴ്ചക്കാരുടെ അഭിരുചികൾക്കും ഇച്ഛകൾക്കും അനുസരിച്ച് നിർമിക്കപ്പെടുന്നവയാണ്. ചരിത്ര രചയിതാക്കളുടെ സജീവചിന്തയിൽപ്പെടാത്ത വിവിധ സ്ഥലകാലങ്ങളിലെ ജനകീയാഭിരുചികളേയും ജനപ്രിയതാല്പര്യങ്ങളേയും വകതിരിച്ചെടുക്കാൻ ജനപ്രിയ സിനിമകളുടെ സൂക്ഷ്മ പഠനങ്ങൾക്കു സാധിക്കും.

മലയാളജനപ്രിയസിനിമ - പരമ്പരാഗതധാരയും സമകാലിക രാഷ്ട്രീയവും

സിനിമ എന്ന പൊതുഗണത്തിൽ നിന്നുമാറി ജനപ്രിയ സിനിമ എന്ന പ്രത്യേകവിഭാഗം മലയാളത്തിൽ ചർച്ചയാകുന്നത് 1970-കളിലെ കലാസിനിമയുടെ വരവിനുശേഷമാണ്. അതുവരെ സിനിമ ഒറ്റ ഗണമായാണ് മലയാളത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഘടനയിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും നവീനമായ ഒരു രീതി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനംചെയ്ത *സ്വയംവര*(1972)ത്തോടു കൂടിയാണ് കലാ-കച്ചവട വിഭജനം മലയാളസിനിമയിൽ ആരംഭിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിലെ കലാസിനിമയുടെ പരിണാമമായിട്ടാണ് മധ്യവർത്തി സിനിമകൾ രംഗത്തുവന്നത്. കലാപരതകൊണ്ടും ജനപ്രിയ ചേരുവകൾകൊണ്ടും ഇവ കലാ, കച്ചവട സിനിമകളുടെ മധ്യത്തിൽ നില്ക്കുന്നു. ജനപ്രിയസിനിമയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് മധ്യവർത്തിസിനിമകൾ എന്ന്വാദങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ ലാവണ്യ നിയമങ്ങൾ തന്നെയാണ് മധ്യവർത്തി സിനിമകളേയും സ്വാധീനിച്ചത്.

മാധ്യമങ്ങളും കലകളുമൊക്കെ ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിലേക്കാണ് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. മൂലധന വ്യവസ്ഥയും മാധ്യമങ്ങളും ചേർന്നാണ് ജനപ്രിയ മാധ്യമമെന്നനിലയിലുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ രൂപപ്പെടലിനെ പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. *ജീവിതനൗക* (1951)യുടെ സാമ്പത്തിക വിജയത്തോടെ മലയാളസിനിമയ്ക്കാവശ്യമായ ജനപ്രിയ ഘടകങ്ങളെ സിനിമാവ്യവസായം തിരിച്ചറിഞ്ഞു തുടങ്ങിയിരുന്നു. ജാതിമത പ്രായലിംഗഭേദമന്യേ എല്ലാ ജനവിഭാഗങ്ങളുടേയും അഭിരുചിയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതായിരിക്കണം സിനിമ എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കി നിലനിർത്തുന്നു. ഒരു സമൂഹത്തിലെ വലിയൊരു വിഭാഗത്തെ പ്രീതിപ്പെടുത്താനാകുമ്പോഴാണ് ആ സമൂഹത്തിന്റെ പരിധിയിൽ ഒരു സിനിമ ജനപ്രിയമാകുന്നത്. സാമ്പത്തികലാഭം ലക്ഷ്യമിട്ടുകൊണ്ട് നിർമിക്കുകവഴി ജനപ്രിയ ഘടകങ്ങൾ കണ്ടെത്താനും ആവിഷ്കരിക്കാനും ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർ ബാധ്യസ്ഥരായി. അത് സിനിമയുടെ ജനപ്രിയ സാധ്യതയെ വർധിപ്പിച്ചു.

ജനപ്രിയത താരാധിപത്യത്തിനും ഫോർമുലചിത്രങ്ങളുടെ ആധിക്യത്തിനും കാരണമായിത്തീർന്നു. സത്യൻ, നസീർ, ജയൻ, മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ, സുരേഷ്ഗോപി എന്നിങ്ങനെ മലയാളസിനിമയിൽ എന്നും സൂപ്പർ താരസാന്നിധ്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിൽ ഈ താരങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. ജനപ്രീതി നേടിയെടുത്ത നാടകങ്ങൾ, നോവലുകൾ, കഥകൾ എന്നിവ അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമാവുകയും അത് സിനിമ കൂടുതൽ ജനപ്രീതി കൈവരിക്കുന്നതിന് സാഹചര്യമൊരുക്കുകയും ചെയ്തു. ജനപ്രിയഘടകങ്ങളെ സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിന്റെ പ്രീതി നേടിയെടു

ക്കുന്നതിന് സംവിധായകർ വഹിച്ച പങ്കും തള്ളിക്കളയാനാകില്ല. എം. കൃഷ്ണൻനായരും, ശശികുമാറും, സേതുമാധവനും, ഐ.വി.ശശിയും, ജോഷിയുമൊക്കെ സിനിമയെ ജനകീയവത്കരിച്ച സംവിധായകരാണ്. സിനിമയെ പാട്ട്, നൃത്തം, സംഘട്ടനം, ഹാസ്യം, യുദ്ധം, വേഷപ്പകർച്ച, വേഷസംവിധാനം, ചമയം, ഛായാഗ്രഹണം, തിരക്കഥ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നാണ് ജനപ്രിയമാക്കുന്നത്.

ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകൾ പ്രമേയ സ്വീകരണത്തിൽ സാഹിത്യവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധം പുലർത്തിയിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ നിശ്ശബ്ദചിത്രമായ *വിഗതകുമാരനിൽ* (1928) കളരിപ്പയറ്റിനു നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തിൽ നിന്നും ആയോധന കലകളുടെ ജനപ്രിയത അക്കാലത്തു സിനിമയിൽ നടത്തിയ കുടിയേറ്റം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. തമിഴ് സിനിമ കളോട് ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകൾക്ക് മത്സരിക്കേണ്ടി വന്ന സാഹചര്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. ശക്തി ചിഹ്നങ്ങളോടുള്ള മലയാളമനസ്സിന്റെ ആരാധന ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതിന് *ബാലൻ* (1938) പോലുള്ള സിനിമകൾ തെളിവാണ്. വനചിത്രങ്ങളും വടക്കൻപാട്ടു ചിത്ര ങ്ങളും ദൃശ്യശബളമായ സിനിമാ സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിക്കുകയു ണ്ടായി. കുറ്റാന്വേഷണ ചിത്രങ്ങളുടെ വരവ് താരനിർമിതിക്കും താരാരാ ധനയ്ക്കും ആരംഭമിട്ടു(സി.എസ്.വെങ്കിടേശ്വരൻ,2009). കലാചിത്രങ്ങളും, സെക്സ് ചിത്രങ്ങളും, മധ്യവർത്തി ചിത്രങ്ങളും, ന്യൂജനറേഷൻ ചിത്രങ്ങളും അതാതുകാലത്തിനനുസരിച്ച് ജനപ്രിയതയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. മലയാളസിനിമയിൽ ആദ്യകാലം മുതൽ നിലനിന്നുപോന്നിരുന്ന നായിക, നായകൻ, വില്ലൻ എന്ന ഘടനയിലുള്ള ജനപ്രിയപ്രമേയം ന്യൂജനറേഷൻ തരംഗത്തോടെയാണ് ശ്രദ്ധേയമായ ചോദ്യം ചെയ്യലെങ്കിലും നേരിടുന്നത്. മലയാള ജനപ്രിയസിനിമയെ കുടുംബ ചിത്രങ്ങൾ, സാഹസിക സംഘട്ടന ചിത്രങ്ങൾ, അർധനീല ചിത്രങ്ങൾ, കുറ്റാന്വേഷണ കുറ്റനിവൃത്തി ചിത്രങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പൊതുവായി വിഭജിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യാവുന്നതാണ്.

പുരുഷാധിപത്യവീക്ഷണത്തിലുള്ള ഏകപത്നി - ഏകപതീ കുടുംബവ്യവസ്ഥയുടെ മൂല്യങ്ങളാണ് മലയാള കുടുംബചിത്രങ്ങളിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. അതേ സമയം തന്നെ സ്ത്രീകളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിനായി സ്ത്രീ കഥാപാത്ര ങ്ങളെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തേക്കു കൊണ്ടുവരുന്ന രീതിയും ഇത്തരം ചിത്രങ്ങ ളിൽ കാണാം. (തുലാഭാരം 1968, ആകാശദൂത് 1993). വ്യവസ്ഥാപിതമായ ക്രമീകരണങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള കുടുംബവും ദാമ്പത്യവും പ്രണയവുമാണ് ഇവയുടെ ആഖ്യാനവിഷയം. സാമൂഹ്യപദവികളും ജാതിമതവർഗ പരിഗണനകളുമൊക്കെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. സാംസ്കാരികമായ ഇടപെടലുകൾ,

നിയമനീതി വ്യവസ്ഥ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഇവയുടെ കഥാവസ്തുക്കളെ സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട്. രോഗദുരന്തങ്ങളും കഷ്ടപ്പാടുകളും സഹതാപാർഹ മായ രീതിയിൽ ഇത്തരം സിനിമകൾ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

നായകൻ തന്നെ നിയമവ്യവസ്ഥയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സാഹസികസംഘടന ചിത്രങ്ങളും ജനപ്രിയതയുടെ സ്വാധീനഘടകങ്ങളി ലൊന്നാണ്. പ്രധാനമായും യുവജനങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം സിനിമകൾ നായക കേന്ദ്രീകൃതവും കരുത്ത്, ധൈര്യം, ത്യാഗം എന്നിവയ്ക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്നവയും ആണത്ത - അതിമാനുഷ നായക സങ്കൽപങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതുമാണ് (ജയൻ സിനിമകൾ). സിനിമയുടെ പ്രതിനിധിയായ നായകൻ തിന്മയുടെ വക്താവായ വില്ലനെ സംഘർഷത്തിലൂടെ തകർത്ത് നന്മയെ പുന:സ്ഥാപിക്കുന്നതായ പൊതുഘടനയാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ പുലർത്തുന്നത്. വില്ലനെപ്പോലെ സദാചാരനിയമങ്ങൾക്ക് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള നായകരും (ദേവാസുരം,1993) (രാവണപ്രഭു,2001) ഇത്തരം സിനിമകളിൽ കാണാം. സമൂഹത്തിലെ ഉന്നതരായ പ്രതിയോഗികളെ, പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടെ പക്ഷത്തെന്ന ധാരണ പരത്തുന്ന നായകൻ അടിച്ചൊതുക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷ കരിൽ വികാരവിരേചനം സംഭവിക്കുന്നു. സാഹസികമായി ജീവിക്കുകയും, സംഘട്ടനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുകയും പ്രണയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ് മലയാളത്തിലെ ഇത്തരം നായകന്മാർ. 1970 കളിൽ ഉന്നതശ്രേണിയിലെ ചൂഷകരോടും, 1980- കൾ ബ്യൂറോക്രസി, രാഷ്ട്രീയം, പോലീസ്, കോടതി, എന്നിവയോടും 1990- കൾ രാഷ്ട്രീയ ക്രിമിനൽവത്ക്കരണത്തോടും പിന്നീട് സമൂഹത്തിലെ അനീതികളോടും രണവർഗനിസ്സംഗതകളോടും ഇത്തരം നായകന്മാർ സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെട്ടു (തലസ്ഥാനം, സ്ഥലത്തെ പ്രധാന പയ്യൻസ്, ജനം, ജനാധിപത്യം, ദി കിംഗ്, ഏകലവ്യൻ). ക്ലൈമാക്സിൽ വച്ച് എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും പരിഹരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന പ്രതീതി പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇത്തരം സിനിമകൾ (ദി കിംഗ്, കമ്മീഷണർ) ചെയ്യാറുള്ളത്.

ശരീരപ്രകൃതം, ശരീരചലനങ്ങൾ, സംഭാഷണം, സന്ദർഭം, വൈരുധ്യം, വിരുദ്ധോക്തി തുടങ്ങിയവയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ഹാസ്യ ങ്ങൾ ജീവിതപിരിമുറുക്കത്തിൽനിന്നും പാലായന തൃഷ്ണയുമായി വരുന്ന പ്രേക്ഷകന് സിനിമയെ പ്രിയമുള്ളതാക്കി. ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകൾ കുറഞ്ഞ സാമൂഹികനിലവാരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിഡ്ഢിത്ത ങ്ങളും വീഴ്ചകളുമാണ് ഹാസ്യത്തിന് ഉപയുക്തമാക്കിയത്. ഹാസ്യം സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയവുമായി ബന്ധമുള്ളവയായിരുന്നുമില്ല. ഇതിൽ നിന്നുമാറി മുഴുനീള ഹാസ്യം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സിനിമകളും, നായകൻ തന്നെ ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സിനിമകളും

പിൽക്കാലത്തുണ്ടായി. കോമഡിയും, ആക്ഷേപഹാസ്യവും, പാരഡിയും ചേരുവകളായി ചേർത്ത് ജനപ്രിയസിനിമകളും ധാരാളമുണ്ടായി.

മലയാളികൾക്ക് കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരിലൂടെയും സഞ്ജയനിലൂടെയും, വി.കെ.എന്നിലൂടെയും കാർട്ടൂണിസ്റ്റുകളിലൂടെയും വികസിച്ച ഹാസ്യ പാരമ്പര്യങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും ഇവിടെ സിനിമയുണ്ടായി അരനൂറ്റാണ്ടിനു ശേഷമാണ് മുഴുനീള ഹാസ്യചിത്രമുണ്ടാവുന്നത്. ആദ്യകാല സിനിമയിൽ അടൂർഭാസി, ബഹദൂർ, എസ്.പി.പിള്ള തുടങ്ങിയവരുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിനു പുറത്തായിരുന്നു. എൺപതുകളുടെ തുടക്കത്തിലാണ് ധാരാളമായി കോമഡിപടങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങിയത്. തൊണ്ണൂറുകളുടെ 2-ാം പകുതിയിൽ നിലവാരം കുറഞ്ഞ മിമിക്രി ചിത്രങ്ങൾ വിരസതകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. *മണ്ടൻമാർ ലണ്ടനിൽ, ഓടരുതമ്മാവാ ആളറിയാം, പപ്പൻ പ്രിയപ്പെട്ട പപ്പൻ, അയൽവാസി ഒരു ദരിദ്രവാസി, മഴപെയ്യുന്നു മദ്ദളം കൊട്ടുന്നു, ഗാന്ധിനഗർ സെക്കന്റ് സ്ട്രീറ്റ്, ധിം തരികിട ധോം, സന്മനസുള്ളവർക്ക് സമാധാനം, റാംജിറാവ് സ്പീക്കിംഗ്, അന്നക്കുട്ടീ കോടമ്പാക്കം വിളിക്കുന്നു* തുടങ്ങിയുള്ള ഹാസ്യചിത്രങ്ങളിലൂടെ പപ്പു, മാള, ജഗതി എന്നിവർ പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധനേടി. പ്രിയദർശന്റെ ഹാസ്യസിനിമകളിൽ സ്ളാപ്സ്റ്റിക് കോമഡിയായിരുന്നെങ്കിൽ ഹാസ്യസിനിമകൾക്ക് ലാവണ്യ പരമായ തിരുത്തു നൽകിയത് ശ്രീനിവാസനാണ്. മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ തുടങ്ങിയ സൂപ്പർതാരങ്ങൾ നേരിട്ടു ഹാസ്യം പറയുന്ന സിനിമകളും പിന്നീടുണ്ടായി.

കുറ്റാന്വേഷണ-കുറ്റനിവൃത്തി ചിത്രങ്ങളും കേരളത്തിൽ ജനപ്രിയ മായ സിനിമാ വിഭാഗമാണ്. നായകനായിരിക്കും ഇതിലെ പ്രധാന കുറ്റാന്വേഷകൻ. പ്രേക്ഷകരിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിച്ച് കുറ്റം തെളിയിക്കുന്ന ആഖ്യാനശൈലിയാണ് ഇത്തരം സിനിമകളുടേത്. കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ വൈകാരികത കൂടി ഇവ കണക്കിലെടുക്കാറുണ്ട്. നായകന്റെ ബുദ്ധി, ധൈര്യം, കൃത്യനിഷ്ഠത, നിസ്വാർഥത, ഉദ്ദേശശുദ്ധി തുടങ്ങിയ ഗുണങ്ങൾക്ക് ഇത്തരം സിനിമകൾ ഊന്നൽ നൽകുന്നു. കൊച്ചിൻ എക്സ്പ്രസ്, സി.ഐ.ഡി. നസീർ, തുടങ്ങിയ പഴയകാല ത്രില്ലർ സിനിമകളിൽനിന്ന് എൺപതുകളിൽ മലയാളസിനിമ വളർച്ച പ്രകടമാക്കി (യവനിക, 1982) 1988-ലെ *ഒരു സി.ബി.ഐ. ഡയറിക്കുറിപ്പാണ്* ത്രില്ലർ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ മെഗാഹിറ്റ് ചിത്രം. *ജാഗ്രതൈ, നേരറിയാൻ സി.ബി.ഐ, മൂന്നാംമുറ, ക്രൈം ഫയൽ, ചിന്താമണി കൊലക്കേസ്, എഫ്.ഐ.ആർ* തുടങ്ങിയവ പ്രേക്ഷകരിൽ ഉദ്വേഗമുണർത്തിയ ജനപ്രിയ സിനിമകളാണ്. ഐ.വി. ശശിയുടെ *ഈ നാട്* എന്ന ചിത്രത്തോടെ പൊളിറ്റിക്കൽ ആക്ഷൻ ത്രില്ലറുകൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായി. *തലസ്ഥാനം, കമ്മീഷണർ, പത്രം, ലേലം, ഭരത്ചന്ദ്രൻ ഐ.പി.എസ്.* (രൺജി പണിക്കർ) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ചരിത്രത്തിൽ സ്വയം സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയ ജനപ്രിയ സിനിമകളായി മാറി.

അതാതുകാലങ്ങളിലെ വിവാദങ്ങളെ അവ പരാമർശിച്ചുവെച്ചു. സൈനിക രംഗത്തെ അനുഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ത്രില്ലർ സിനിമകൾ എൺപതുകൾക്കുശേഷമാണ് മലയാളത്തിലുണ്ടായത്. *നായർ സാബ്* (ജോഷി), *ദൗത്യം* (അനിൽ), *കീർത്തിചക്ര, മിഷൻ 90 ഡെയ്സ്* (മേജർ രവി), സൈന്യം തുടങ്ങിയ മിലിട്ടറി ത്രില്ലറുകൾ മലയാളത്തിൽ ജനപ്രിയമായവയാണ്. ഒരു അഭിഭാഷകന്റെ ഡയറിക്കുറിപ്പ് നൈയാമിക കുറ്റാന്വേഷണ വിഭാഗത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും *കോടതി, സന്ധ്യമയങ്ങും നേരം, വിചാരണ, താളം തെറ്റിയ താരാട്ട്* തുടങ്ങി ഈ വിഭാഗത്തിലെ മറ്റ് സിനിമകൾ അത്ര ജനപ്രിയമായില്ല.

മലയാള സിനിമയിൽ ലൈംഗികത പ്രമേയമാക്കിയ ജനപ്രിയ സിനിമകളും പ്രമേയത്തിനിടയിൽ ലൈംഗികത കടന്നുവരുന്ന ജനപ്രിയ സിനിമകളുമുണ്ട്. സ്ത്രീ ശരീരത്തെ വെച്ച് പുരുഷ പ്രേക്ഷകരെയാണിവർ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ലൈംഗീകതയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കും വിധം ശരീരഭാഗങ്ങളുടെ പ്രദർശനം, ബലാത്സംഗരംഗങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, കിടപ്പറ രംഗങ്ങൾ, നൃത്തഗാനരംഗങ്ങൾ എന്നിവ ഇവയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ലൈംഗികതയിലെ സ്വകാര്യ ഇടം ഇത്തരം സിനിമകൾ പൊതു ഇടങ്ങളിലേക്ക് മാറ്റുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ ലൈംഗീകവത്കരണം ഇത്തരം സിനിമകൾ നിർവഹിച്ചുപോരുന്നു. മലയാളസിനിമയിൽ കൃത്യമായ ഇടവേളകളിൽ നീലതരംഗം ആവർത്തിക്കാറുണ്ട്. അർധചിത്രങ്ങളാണ് മലയാളത്തിൽ ജനപ്രിയമായത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ലൈംഗികതയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണങ്ങളായിരുന്നു ഇത്തരം സിനിമകൾ. *അവളുടെ രാവുകളാ*ണ് കാമോദ്ദീപന ചിത്രങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചത്. തൊണ്ണൂറുകൾ വരെ കെ.എസ്. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പി.കെ. കൃഷ്ണൻ, പി.ചന്ദ്രകുമാർ എന്നിവരും തൊണ്ണൂറുകൾക്ക് ശേഷം എം.ടി. ജോയ്, ജയദേവൻ, സാജൻ, യു.സി.റോഷൻ എന്നിവരും നിരവധി അർധചിത്രങ്ങൾ നിർമിച്ചു. കാഴ്ചയിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന ഇത്തരം ആനന്ദങ്ങളെ ഒളിഞ്ഞു നോട്ടത്തി ലൂടെ കിട്ടുന്ന ആനന്ദമായി മെറ്റ്സ് ക്രിസ്ത്യൻ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. (Mets Cristian, 1982,06)

സൈക്കോളജിക്കൽ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ത്രില്ലർ സിനിമകളും മലയാളത്തിൽ ജനപ്രിയമായിട്ടുണ്ട്. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *സ്വപ്നാടനം* (1975) ഇത്തരത്തിലുള്ള ആദ്യ സിനിമയാണ്. ദാമ്പത്യജീവിതത്തിലെ സങ്കീർണതകളെയാണ് ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമയ്ക്ക് അപരിചിതമായ പരിണാമഗുപ്തിയിലൂടെ *മണിച്ചിത്രത്താഴ്* ശ്രദ്ധേയമായി. പര പുരുഷനെ അബോധതലത്തിൽ ആഗ്രഹിക്കുന്ന നായികയുടെ ദ്വന്ദ്വ വ്യക്തിത്വ മാണിതിനെ വേറിട്ട ദൃശ്യാനുഭവമാക്കി മാറ്റിയത്. വാണിജ്യ സിനിമകൾ ഭ്രാന്തിനെ കോമഡി ട്രാക്കിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. പൊതു സമീപനത്തിൽ നിന്നാണ് *തനിയാവർത്തനം* നിർവഹിക്കപ്പെട്ടത്. *ഭൂതക്കണ്ണാടി*യി (1997)ലൂടെ കേരളീയ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ പേടിക്കാഴ്ച

കളായി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. ഉള്ളുലയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഇതു ജനപ്രിയമായി മാറി. പ്രിയദർശന്റെ *താളവട്ട*വും (1975) ഈ വിഭാഗത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ചിത്രമാണ്.

ചടുലതയും സംഭവബഹുലതയുമാണ് ആക്ഷൻ സിനിമകളുടെ പ്രത്യേകതകൾ 1982-ലിറങ്ങിയ ഫസ്റ്റ് ബ്ലഡ് (സിൽവസ്റ്റർ സ്റ്റാലൺ) ആധുനിക ആക്ഷൻ സിനിമയുടെ ആവിർഭാവത്തിന് തുടക്കംകുറിച്ചു. ഹോളിവുഡ് ആക്ഷൻ സിനിമകൾ സാങ്കേതിക മികവുകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ ഹോങ്കോങ് ചിത്രങ്ങൾ നായകന്റെ അഭ്യാസമികവു കൊണ്ട് ശ്രദ്ധനേടി. ശരീരത്തിന്റെ അഭ്യാസക്കാഴ്ചകൾക്ക് മലയാളസിനിമയിൽ വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ടായില്ല. വടക്കൻപാട്ടുസിനിമകളിൽ കളരിപ്പയറ്റിന്റെ സാധ്യതകൾ കാണാമെങ്കിലും തമിഴ്, തെലുങ്ക് രീതികളിലുള്ള കൊറിയോഗ്രാഫി ഇവിടെ സാധാരണമായില്ല. നാടകീയ പ്രമേയത്തെ സംഘർഷരിതമായ പശ്ചാത്തലത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ആക്ഷൻ ഡ്രാമകൾ ഇവിടെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. (കിരീടം, ന്യൂദൽഹി, കൗരവർ). ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ അവിഭാജ്യമായ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയവരിൽ ശ്രദ്ധേയനായ വ്യക്തിയാണ് ത്യാഗരാജൻ, അറുപതുകളിലാണ് മലയാളസിനിമയിൽ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ സർവസാധാരണമായി ത്തുടങ്ങിയത്. പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ നായക സങ്കൽപം ജയന്റെ സിനിമകളിലൂടെയാണ് ശക്തമായത് (മൂർഖൻ, കരിമ്പന, ഇടിമുഴക്കം, ഇരുമ്പഴികൾ, ജയിക്കാനായി ജനിച്ചവൻ).

ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ശൈശവത്തിൽ മിത്തോളജിക്കൽ സിനിമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ഇതിന്റെ ആദ്യകാലരൂപം *കുമാരസംഭവ*മാണ് (1969). മലയാളത്തിലുണ്ടായ വൈശാലി (എം.ടി. ഭരതൻ) ഈ വിഭാഗത്തിൽ ജനപ്രിയതനേടിയ സിനിമയാണ്. പാശ്ചാത്യ ബൈബിൾ സിനിമാ മാതൃകകളിൽ നിന്നാണ് ഇവ പ്രചോദനംനേടിയത്.

മാർത്താണ്ഡവർമ്മയിൽ (1933) തുടക്കമിട്ട സിനിമകൾ ചരിത്ര സിനിമകൾ ഇടവിട്ട കാലങ്ങളിൽ ജനപ്രിയമുള്ളവയായി പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്, വളർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന നവലോകം (1951), പുന്നപ്ര-വയലാർ (കുഞ്ചാക്കോ) തുടങ്ങിയവയും ചരിത്രപ്രമേയങ്ങളിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയത നേടിയ ചരിത്രസിനിമകൾ പിന്നീടും മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. (കുഞ്ഞാലിമരയ്ക്കാർ, വേലുതമ്പി ദളവ, 1921, പഴശ്ശിരാജ, കാലാപാനി) കേരളാ ചരിത്രത്തിലെ സംഭവ വികാസങ്ങൾ ജനപ്രിയ സിനിമകൾക്ക് കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നതിനുദാഹരണമാണ് പരിണയം (സ്മാത്തവിചാരം 1994) അഗ്നിസാക്ഷി (സ്വാതന്ത്ര്യ സമരവും സാമൂഹ്യവിമോചനവും 1998), മീനമാസത്തിലെ സൂര്യൻ (കയ്യൂർ സമരം) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ.

ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിലെ ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ പ്രധാന പ്രമേയം പ്രണയമാണെങ്കിലും മലയാളത്തിൽ പ്രണയചിത്രങ്ങൾ കുറവാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് മലയാളത്തിൽ പ്രണയം പ്രകടമാകുന്നത്. പ്രശസ്തമായ കലാസിനിമകൾപോലും പ്രണയം, പ്രതികാരം, ലൈംഗികത, സംഘർഷം തുടങ്ങിയവ മാറ്റി നിർത്തിയപ്പോൾ അടിസ്ഥാന വികാരങ്ങളുടെ സർഗാത്മക ആവിഷ്കാരം സാധിച്ചെടുക്കാൻ ഭരതനും, പത്മരാജനും കഴിഞ്ഞു (*തകര*, 1979), (*മർമരം* 1982), (*ലോറി 1980), (പറങ്കിമല 1981), (പാളങ്ങൾ 1980).* എൺപതുകളിലും ശേഷവുമാണ് പ്രണയചിത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രമായി വരുന്നത്. (മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കൾ 1980), (മർമരം 1982), (ഡെയ്സി, ലവ്സ്റ്റോറി, നിറം, പ്രണയകാലം, അനിയത്തിപ്രാവ്, തട്ടത്തിൻ മറയത്ത്).

കടലിന്റേയും (ചെമ്മീൻ, അമരം, തുമ്പോളിക്കടപ്പുറം, ചമയം) കാമ്പസിന്റെയും (നിറം, ക്ലാസ്മേറ്റ്സ്, സർവകലാശാല, ചോക്ലേറ്റ്സ്) പ്രവാസത്തിന്റേയും (അക്കരെ, ഈ നാട്, ഗർഷോം, വരവേല്പ്പ്, അറബിക്കഥ), സർക്കസിന്റേയും (നായരുപിടിച്ച പുലിവാല്, വളർത്തു മൃഗങ്ങൾ, തമ്പ്, വിഷ്ണുലോകം, ജോക്കർ, കാർണിവൽ) പശ്ചാത്തലത്തി ലുള്ള സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ ജനപ്രിയങ്ങളായിട്ടുണ്ട്. സംഗീതത്തിനും നൃത്തത്തിനും പ്രാധാന്യമുള്ള നിരവധി ജനപ്രിയ സിനിമകൾ മലയാളത്തി ലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സംഗീത സജ്ജീകരണത്തെ മലയാള ജനപ്രിയ സിനിമകൾ അതിരു കവിഞ്ഞ് ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ പൊതുവെ ആശയതലത്തിൽ അമൂർത്തമായ ഉള്ളടക്കം പേറുന്നവയാണ്. പ്രണയം, ശോകം, ആനന്ദം തുടങ്ങിയ വികാരങ്ങളെ സ്പർശിച്ചുപോകുന്ന റെഡിമെയ്ഡ് ഗാനങ്ങളാണ് ഭൂരിഭാഗവും. അപൂർവമായി ഗാനങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നതരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

വിവിധ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സങ്കലനമാണ് മലയാള ജനപ്രിയസിനിമകൾ. ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണരീതിയിലും ഈ കൂടിക്കലരൽ കാണാം. ജനപ്രിയസിനിമകൾ സാധാരണയായി പാരമ്പര്യ മൂല്യങ്ങളേയും ധാർമിക സദാചാരങ്ങളേയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതിനു പകരം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാറാണുള്ളത്. വാക്കുകളിൽ സമ്പന്നവും ദൃശ്യങ്ങളിൽ ദരിദ്രവുമാണ് മലയാളസിനിമകൾ. ദൃശ്യശബ്ദ ക്ലീഷേകളും സർവ സാധാരണമാണ്. മിക്ക ജനപ്രിയസിനിമകൾക്കും ശിഥില ഘടനയാണു ള്ളത്. ഈ ശകലീകൃത ഘടന ഗാനം, നൃത്തം, സംഘട്ടനം, ഹാസ്യ സന്ദർഭം തുടങ്ങി ഓരോന്നിനേയും വേറിട്ട ആകർഷണങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നു. പ്രണയം ജനപ്രിയ സിനിമകളുടെ അഭിവാജ്യഘടകമായി കാണപ്പെടു ന്നുണ്ട്. ജനപ്രിയ സിനിമകൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ചിന്തകളേക്കാൾ വികാര ങ്ങളെയാണ് ചൂഷണം ചെയ്യുന്നത്. ജനപ്രിയ ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയം

കാലാകാലങ്ങളിൽ മാറിവരും. പുതുതലമുറ സിനിമകൾ കഥാസ്വീകരണത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലുമെല്ലാം പുതുമകൾ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട് (ട്രാഫിക്, സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പർ, 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം, ചാപ്പാകുരിശ്, ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്). അന്യഭാഷാ സിനിമകളെപ്പറ്റി അറിവുള്ള വലിയൊരു വിഭാഗം മലയാളികളുടെ അഭിരുചികളെ ഇന്ന് മലയാള സിനിമയ്ക്ക് തൃപ്തിപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. കലയേയും കച്ചവടത്തേയും പുതുമകൾ ചേർത്ത് പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ ആഘോഷമാക്കി മാറ്റുന്ന സിനിമകളും, അതാതു കാലത്തെ പൊതുജനത്തിന്റെ അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകളുമാണ് ജനപ്രിയമെന്ന ലേബലിൽ അറിയപ്പെടുന്നത്.

സഹായഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. കുട്ബുദ്ധീൻ (1993), സിനിമയിലെ നവചാരുതകൾ, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.
2. ഗോപിനാഥൻ, കെ. (2005), സിനിമയും സംസ്കാരവും, കറന്റ്ബുക്സ്, തൃശൂർ.
3. ഭരത് ഗോപി പത്മശ്രീ (1994), അഭിനയം അനുഭവം, പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്.
4. രവീന്ദ്രൻ, പി. പി. (2002), സംസ്കാര പഠനം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.
5. രാമചന്ദ്രൻ, ടി. കെ. (2008), കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.
6. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ് (2009), സ്മിത എന്ന കാലം, പച്ചക്കുതിര, കോട്ടയം.
7. ശ്രീകുമാർ, പി. എൻ. (1998), ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം, പരിധി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം.
8. സജീഷ്, എൻ. പി. (2007), തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ, കേരളാ ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
9. Arnold Mathew (1867), Culture and Anarchy, Oxford University Press, Oxford, New York.
10. Bazin Andre (1967), What is Cinema, University of California Press, Brekely.
11. Mets Cristian (1982), Psycho Analysis and Cinema: The imaginary signifier, Macmillan, London.
12. Storey John (2009), Cultural Theory and Popular Cultural: An Introduction, Pearson Longman, London.

22. മലയാള സിനിമയിലെ പ്രതിനായക പരിണാമത്തെ മുൻനിർത്തി ചില വിചാരങ്ങൾ

ബാബു ഇടംപാടം

ജീവിതത്തിലെ വ്യത്യസ്ത സന്ദർഭങ്ങളെയും അവസ്ഥകളെയുമാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ അത് സാമൂഹികജീവിതത്തെ കാണികൾക്കുമുൻപിൽ അവതരിപ്പക്കുന്നു. സമൂഹവും ജനതയടക്കമുള്ള അതിലെ വ്യവഹാരരൂപങ്ങളുമാണ് സിനിമയുടെ അസംസ്കൃത വസ്തു. നായകനായ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തി ജീവിതത്തിന്റെ വിവിധതലങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയിലെ ഓരോകഥാപാത്രവും അതാതു കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. കാലികമായ പ്രശ്നങ്ങളെ ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിച്ച് അതിന് പരിഹാരമാർഗം തേടലാണ് ജനപ്രിയസിനിമ സാധ്യമാക്കുന്നത്. മുഖ്യമായും കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ കർത്തവ്യമാണ് പ്രതിസന്ധിയെ തരണംചെയ്യുക എന്നത്. അനുശീലിച്ചുപോന്ന വിശ്വാസങ്ങളുടെയും രീതികളുടെയും പിൻബലത്തിലാണ് കേന്ദ്രകഥാപാത്രം (നായകൻ) ഇതു സാധിച്ചെടുക്കുന്നത്. വ്യവസ്ഥിതിയെ നിലനിർത്തുകയയാണ് അതിലൂടെ നായകൻ ചെയ്യുന്നത്. സമൂഹം അയാളിൽ നിന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നതും അതുതന്നെയാണ്. അയാളെ അതിലേക്കു നയിക്കുവാനുതകുന്ന സംഭവപരമ്പരകളാണ് ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. നിലനില്ക്കുന്ന അധീശ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ താൽപര്യങ്ങളാണ് സമൂഹത്തിന്റേതായി പ്രചരിക്കുന്നതെന്നും, അത് ഒരു ചെറിയ വിഭാഗത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലാണെന്നതും സാമൂഹ്യയാഥാർഥ്യമാണ്.

ജനപ്രിയ സിനിമ അനുശാസിക്കുന്നത് കമ്പോളവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മുതലാളിത്ത പ്രത്യയശാസ്ത്ര

ത്തിന് അനുപൂരകമായി ചരിക്കുന്നവരാണ് ജനപ്രിയസിനിമയിലെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രമായ നായകർ. അധികാരവും സമ്പത്തും കയ്യടക്കിവയ്ക്കുന്ന പ്രബലവിഭാഗത്തിന്റെ പതാകവാഹകനായിത്തീരുകയാണ് നായകൻ. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കപടമായ മാർഗനിർദേശങ്ങളാൽ കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിലെ സമകാലിക സന്ദിഗ്ധതകളെ ചരിത്രവല്ക്കരിക്കുകയാണ് മലയാള ജനപ്രിയസിനിമ ചെയ്യുന്നത്. ഓരോ കാലഘട്ടവും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന അധീശവ്യവസ്ഥിതിയെയാണ് നായകനിലൂടെ ചലച്ചിത്രം നിലനിർത്തുന്നതും ന്യായീകരിക്കുന്നതും. സമൂഹത്തിന്റെ സരളമായ ജീവിതക്രമത്തെയാണ് നായകൻ കാംക്ഷിക്കുന്നത്. അതിനു വിഘാതമായി നിൽക്കുന്നതെന്തും അയാളുടെ/സമൂഹത്തിന്റെ എതിർചേരിയിലാണ്. ഇങ്ങനെ രക്ഷകഭാവത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നായകന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിനായാണ് പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലം/ജീവിതം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും പ്രതിനായകനിലൂടെ തകർക്കപ്പെടുകയും അയാൾ പൊതുസമൂഹത്തിന് അപ്രിയനായിത്തീരുകയും ചെയ്യുമ്പോളാണ് പ്രതിനായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ദേശരാഷ്ട്രം വിഭാവനം ചെയ്ത സാംസ്കാരിക/സദാചാര/മൂല്യബോധത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായ നായകന് അതിന്റെ നിലനില്പിന് പ്രതിനായകനെ/വില്ലനെ എതിർക്കേണ്ടിവരുന്നു. നീതിനിർവഹണമാണ് അയാളുടെ കടമ, അത് കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനത്തിലായാലും അതുവഴി സമൂഹമെന്ന വിശാല പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിയാലും. അനീതി നിറയുന്ന/മൂല്യബോധം നഷ്ടമാകുന്ന ഭരണതലംവരെയുള്ള ഏതവസ്ഥയായാലും പ്രതിരോധിക്കുകയാണ് കേന്ദ്ര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കർത്തവ്യം. ജനതയ്ക്ക് കുടുംബത്തിനകത്തും പുറത്തുമുള്ള സുരക്ഷ പ്രദാനംചെയ്യുക എന്ന കടമയാണ് നായകന്റേത്. സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളെ പ്രശ്നരഹിതമാക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് പ്രതിനായകരുടെ പരാജയത്തോടെ സാധ്യമാകുന്നത്/സാധ്യമാക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനംചെയ്യുന്ന കേന്ദ്ര/നായക കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തി നായകത്വം എന്ന പരികല്പന എപ്രകാരം സംസ്കാരത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു എന്നുതിരിച്ചറിയുവാൻ സാധിക്കും. എല്ലാ സംസ്കാരങ്ങളിലും അതിന്റെ സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളെ പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന നായക കഥാപാത്രങ്ങളോ രൂപങ്ങളോ കാണും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സംസ്കാരമെന്ന സംപ്രത്യയം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകളെയും കാലാനുസൃതമായി സമൂഹത്തിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളെയും തിരിച്ചറിയുന്നതിനും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനും നായക-പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിശകലനം സഹായകമാകുന്നു. സിനിമ ആധുനികകാലത്തെ ജനങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വിനോദമാധ്യമമെന്നനിലയിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ ആശയഗതികൾ അതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രമേയമാകുന്നു എന്നുള്ളതാണ്

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള അന്വേഷണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത്. നായകൻ, പ്രതിനായകൻ, ഇവ രണ്ടിലുമുൾപ്പെടാത്തവർ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതരം കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സിനിമാഖ്യാനത്തിലുള്ളത്. നായകപ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളോടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ മറ്റു വ്യക്തിത്വങ്ങളെ താരതമ്യം ചെച്ചുന്നത്. നായകനുപരിയായി പ്രതിനായക/വില്ലൻ കഥാപാത്രവും സമൂഹത്തിന്റെ/സംസ്കാരത്തിന്റെതന്നെ പ്രതിനിധിയാണ്. നായകന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾക്കു ദൃഢതകൈവരുന്നത് പ്രതിനായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലൂടെയാണ്. നായകത്വത്തിനു വിപരീതമാകുകയെന്നതാണ് പ്രതിനായകന്റെ ധർമം. നായകനെ നിർമിക്കുന്ന/നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെതന്നെ മൂല്യങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളുമാകുമ്പോൾ അതിനു വിരുദ്ധമാകുകയാണ് പ്രതിനായകൻ ചെയ്യുന്നത്. പ്രതിനായകനാണ് ഇതിവൃത്തത്തിലെ പ്രക്ഷോഭകനായ കഥാപാത്രം. പരമ്പരാഗത നായകനെ അപേക്ഷിച്ച് വീരത്വവും ധർമനിഷ്ഠയും പ്രതിനായകന്/വില്ലന് കുറവായിരിക്കും. നായകന്റെ വ്യവഹാരസന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് പുറത്തുനിന്നും എത്തുന്നയാൾ എന്നനിലയിലാണ് പ്രതിനായകരുടെ സ്ഥാനം.

ജനപ്രിയ മലയാളസിനിമയിൽ നായകൻ സമൂഹത്തിലെ എല്ലാവിധ തിന്മകളോടും പോരാടുന്നവനും, പ്രതിബന്ധങ്ങളെ തരണംചെയ്തു നായികയെ രക്ഷിക്കുന്നവനും, ഭരണകൂടസ്ഥാപനങ്ങളെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്നവനും, ബലപരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്നും ആക്രമണങ്ങളിൽനിന്നും കുടുംബത്തെയും രാജ്യത്തെത്തന്നെയും രക്ഷിക്കുന്നവനുമാണ്. എന്നാൽ സദാചാരവിരുദ്ധ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്നു സമൂഹം കല്പിക്കുന്നതിന്റെയൊക്കെയും വക്താവ് പ്രതിനായകനാണ്. നായകന്റെ സ്വഭാവഗുണങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അസ്ഥിരത, ആവേശം, പലായനപ്രവണത, സങ്കുചിത താത്പര്യങ്ങൾ, ആത്മരതി തുടങ്ങിയവയാൽ രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായിരിക്കും പ്രതിനായകന്റെ/വില്ലന്റെ സ്വഭാവം. സാഹചര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാനസിക സമ്മർദങ്ങൾക്ക് അടിമപ്പെട്ട പ്രതിനായകൻ(ർ) മിക്കവാറും മാനസികഘടനയുടെ താളപരിമിതികൾക്കപ്പുറം പ്രവർത്തിക്കുന്നവനാ(രാ)യിരിക്കും. പ്രതിനായകന്റെ ലക്ഷ്യം സ്വന്തം ആവശ്യങ്ങളും ആഗ്രഹങ്ങളും സ്വാർഥമോഹങ്ങളും നേടിയെടുക്കുക എന്നതാണ്. അധികാരമുപയോഗിച്ച് അവയെ തന്നിലേക്കടുപ്പിക്കുകയും അതിന്റെ നിയന്ത്രണം വരുതിയിലാക്കുകയും അതിലൂടെ തന്റെ സുരക്ഷയും സമ്പത്തും അധീശത്വവും പദവിയും പരിപാലിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആധുനികയുഗത്തിൽ പണം, അധികാരം, ലൈംഗികത മുതലായവയാണ് ജനതയുടെ ആസക്തിയെയും ആഗ്രഹങ്ങളെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നതും നിർണയിക്കുന്നതും. ഇവ മൂന്നുമാണ് സ്വത്വബോധത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിലേക്കെത്തിക്കുന്നതും. പ്രതിനായകന്റെ സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നതും അയാളെ സാമൂഹികമായ വൈരുധ്യനിലപാടുകൾക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും ഇവയുടെ

ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളാണ്. ആത്മരതി, ചിത്തഭ്രമം കുടിലത തുടങ്ങിയ മാനസികഭാവങ്ങളാണ് പ്രതിനായകനെ നയിക്കുന്നത്.

നായകൻ സർവസംഗപരിത്യാഗിയായി ദേശരക്ഷകനോളം ഉയരുമ്പോൾ പ്രതിനായകൻ ആത്മരതി, മാനസിക വൈകല്യം, രാക്ഷസീയത/തിന്മ തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടിച്ച വൈകാരിക അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങളാൽ അതിനുതടയിടുകയാണ്. സമൂഹം പരമ്പരാഗതമായി കല്പിച്ചുപോരുന്ന അധീശ അധികാരഘടനയാണ് പ്രതിനായകനെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നതും നായകന് സഹായകമാകുന്നതും. *സിനിമയിൽ അധികാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ജനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനമണ്ഡലങ്ങളെ ചില ലക്ഷ്യങ്ങളോടെ സംഘടിപ്പിക്കുകയെന്ന പൊതു സമ്പ്രദായത്തിനകത്തുനിന്നുകൊണ്ടാണ്.* (സച്ചിദാനന്ദൻ, 1992, 36). അധികാരമെന്നത് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ വക്താക്കളായ കമ്പോള/മുതലാളിവർഗം പ്രാവർത്തികമാക്കുന്നതാണ്. തങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ജനങ്ങളെ അനുഭവിപ്പിക്കാനും അവരുടേതായി അതിനെ സ്വീകരിക്കാനുമാണ് ജനപ്രിയ സിനിമയിലൂടെ അധീശവ്യവഹാരങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇതിനു സഹായകമാകുന്ന രീതിയിലുള്ള ഇതിവൃത്തത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ജനപ്രിയസിനിമ ചെയ്യുന്നത്.

യാഥാർഥ്യത്തെ വിവക്ഷിതാർഥത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിൽനിന്നും അകറ്റുകയാണ് ജനപ്രിയ സിനിമകൾ. വിവക്ഷിതാർഥങ്ങളെ സാമാന്യവല്കരിക്കുകയും അതിലൂടെ സ്വാഭാവിക പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നന്മയെയും മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ ഉദാത്ത സങ്കല്പങ്ങളും, സാമൂഹ്യവിരുദ്ധതയെയും അനൈക്യത്തെയും ജനദ്രോഹനടപടികളെക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കയും ആവലാതിയുമാണ് ജനപ്രിയ സിനിമയിലെ നായക-പ്രതിനായകരൂപീകരണത്തിനു പിന്നിൽ. ആദർശവല്ക്കരണമാണ് നായകനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സമൂഹം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന മൂല്യബോധത്തെ ന്യായീകരിക്കാനും സ്ഥിരപ്പെടുത്താനുമാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രതിനായകരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവരുടെ തോൽവികൾ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥയുടെ പരിപാലനത്തെയാണ് ഒരർഥത്തിൽ സാധ്യമാക്കുന്നത്.

1961-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അരപ്പവൻ (കെ.ശങ്കർ) കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ കേരളത്തിലെ വളർച്ചയും അതിലൂടെ കൈവരിച്ച പുരോഗമന കാഴ്ചപ്പാടുകളെയും അവതരിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രമാണ്. ജന്മികുടിയാൻ, തൊഴിലാളി മുതലാളി സംഘർഷങ്ങളും കമ്യൂണിസ്റ്റാശയങ്ങളുടെ പ്രചരണവും ഈ ചലച്ചിത്രം ചർച്ചചെയ്യുന്നു. സമൂഹത്തിൽ വിപത്തായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീധനത്തിന്റെ പ്രശ്നമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയം. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനവും സ്വാതന്ത്ര്യവും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട് ചിത്രത്തിൽ. അടിസ്ഥാനവർഗ പ്രതിനിധിയായ ചെത്തുകാരൻ രാമുവിന്റെയും കുടുംബത്തിന്റെയും കഥപറയുന്ന സിനിമയിൽ പ്രതിനായകസ്ഥാനത്ത് നാട്ടിലെ മുതലാളിയാണ് വരുന്നത്. മാറിയ

സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളോടു പൊരുത്തപ്പെടാനാകാത്ത അധികാരവർഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണയാൾ. തൊഴിലാളികളെയും അടിസ്ഥാനവർഗത്തെയും നികൃഷ്ടരായി കാണുന്ന ഈകഥാപാത്രം തന്റെ ഭാര്യയെപ്പോലും അവഗണിച്ച് ഭൂരിപക്ഷം കാംക്ഷിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾക്കു വിഘാതമായി നിൽക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ സ്വൈര്യജീവിതത്തിനു വിഘാതം നിൽക്കുന്ന ജാതിചിന്തകളെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന, പുരോഗമനത്തിനെതിരായി നിൽക്കുന്ന മുതലാളി അന്നത്തെ കേരളീയ സാമൂഹ്യാവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രമാണ്. അറുപതുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അടുത്തദശാബ്ദം ഇന്ത്യൻ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ രംഗത്ത് പ്രകടമായ വീഴ്ചകൾ സംഭവിച്ച കാലഘട്ടമാണ്. അരക്ഷിതമായ ജനജീവിതം സൃഷ്ടിച്ച തകർന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ വ്യക്തിസംഘർഷങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കഥാപാത്രങ്ങളെ മലയാളസിനിമ അവതരിപ്പിച്ചു. ജീവിതപ്രതിസന്ധികൾ മനുഷ്യനെ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിക്കെതിരെ പോരാടുന്ന വിഭാഗമാക്കി മാറ്റുന്നു. സ്വന്തം അസ്തിത്വം അന്വേഷിക്കുന്ന യൗവനങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ച സിനിമയിൽ സമൂഹംതന്നെ/വ്യവസ്ഥിതി തന്നെ ജനജീവിതത്തിനു തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇതാ ഇവിടെവരെ (1977, പത്മരാജൻ) എന്ന സിനിമയിൽ നായകനായ വിശ്വനാഥൻ ഒരേസമയം പ്രതിനായകനായും മാറുന്നു. അതിയായ ആത്മസംഘർഷങ്ങളിൽ വിരാജിക്കുന്ന അയാൾ ആത്യന്തികപരാജയം ഏറ്റുവാങ്ങി എങ്ങോട്ടെന്നില്ലാതെ യാത്രയാകുന്നു. പകയും പ്രണയവും രതിയുമെല്ലാം വ്യർഥമാണെന്നും അവനവന്റെ അസ്തിത്വമാണ് വ്യക്തിമനസ്സിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്നുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ് *ഇതാ ഇവിടെവരെ* സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യനിയമങ്ങൾക്കുമേൽ വ്യക്തികൾ മാനസികമായി സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾതന്നെ മാറിയകാലത്ത് ജീവിതത്തിന്റെ നിരർഥകത അവരെ തോൽവിയിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്നു.

നെഹ്രുവിയൻ ദേശരാഷ്ട്രസങ്കൽപനങ്ങളുടെ പരാജയം തീർത്ത അരക്ഷിതാവസ്ഥയിൽ തൊഴിലാളി പൂർണമായും തൊഴിലാളി മാത്രമായി മാറുകയും സമ്പത്ത് ഒരുകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് മാത്രം ക്രമീകരിക്കപ്പെടുകയും പുരോഗമന ആശയങ്ങളും മൂല്യങ്ങളും തകരുകയും ചെയ്തകാലഘട്ടത്തിൽ നായകർ പൊരുതുന്നത് സാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥയോടാണ്. *അങ്ങാടി* (ഐ.വി ശശി, 1980) എന്ന സിനിമയിൽ അധികാരവും പണവും ഒരുപോലെ ഇടകലരുന്നു. ജീവിക്കാനായി നെട്ടോട്ടമോടുന്ന സാധാരണ മനുഷ്യന് സാമൂഹ്യ നിലപാടുകളോടുതന്നെ വിദ്വേഷം ജനിക്കുന്നു. അധികാരവും രാഷ്ട്രീയവും ഇടകലരുന്ന അവിശുദ്ധ കൂട്ടുകെട്ടാണ് എൺപതുകളിലെ സിനിമകളിൽ പ്രതിനായകരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. രാജാവിന്റെ മകൻ (1986, തമ്പി കണ്ണന്താനം), ന്യൂഡൽഹി (1987, ജോഷി) തുടങ്ങിയ ജനപ്രിയസിനിമകളിലെ പ്രതിനായകരെ ഇത്തരത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതാണെന്ന് കാണാം. വ്യവസ്ഥാപിത നിയമസ്ഥാപനങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുമ്പോൾ അധികാരം/ഭരണകൂടം നടത്തുന്ന ഔദ്യോഗിക അടിച്ചമർത്തലുകളിൽ നിന്ന് ജനതയെ സംരക്ഷിക്കാൻ

സമരോത്സുകത കാണിക്കുന്ന നായകൻ വേഗത്തിൽതന്നെ ജനപ്രിയനാകുന്നു. ഈ സിനിമകളിലെ പ്രതിനായകർ സമൂഹത്തിന്റെ നിയമാനുസൃതമായ നിലനിൽപ്പിനെ എതിർക്കുന്നവരാണ്. ഇവർ പണവും അധികാരവും തന്ത്രങ്ങളുമായി തങ്ങളുടെ സാമ്രാജ്യം വിപുലപ്പെടുത്തുകയും ചൂഷിതരായ ജനതയെ ജീവിതപ്രതിസന്ധിയിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ നായകൻ നേരിടുന്നത് സമൂഹത്തിന്റ ചലന വൈകൃതങ്ങളല്ല, മറിച്ച് സ്ഥാപനവല്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതും അധികാരഘടന കയ്യാളുന്നതുമായ അവയുടെ നടപ്പുമാതൃകകളുടെ വ്യക്തിവൈകല്യങ്ങളെയാണ്.

സവർണ ഹൈന്ദവതയും ഹിന്ദുദേശീയതയും ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രകടമായ തൊണ്ണൂറുകളിലെ സിനിമകളിലെ പ്രതിനായകർ രാഷ്ട്രീയവും ആത്മീയതയും ഒരുപോലെ കൈകോർക്കുന്നവരാണ്. അധീശമതത്തിന്റ പ്രാമാണികത സുസ്ഥിരമാക്കാൻതക്കവണ്ണമുള്ള സാഹചര്യത്തിലാണ് *ആറാം തമ്പുരാൻ* (ഷാജി കൈലാസ്, 2000) പോലുള്ള സിനിമകളിലെ കൊളപ്പിള്ളി അപ്പൻ അവതരിക്കുന്നത്. ആധുനികാനന്തര നഗരജീവിതം ക്രിമിനൽവല്ക്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അവയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നടേശൻ (ഛോട്ടാ മുംബൈ, അൻവർ റഷീദ്,2007) ഡേവിഡ് കാർലോസ് പടവീടൻ (ബ്ലാക്ക്, രഞ്ജിത്ത്,2004) തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രതിനായകരായി എത്തുന്നത്. നായകൻതന്നെ വില്ലനായി എത്തുന്ന സാഹചര്യം പുതിയ നൂറ്റാണ്ടിലെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ട്. നായകപാത്രം ആരായാലും അയാളുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവമായ നന്മയും സ്നേഹവും (പുറമെ പ്രകടിപ്പിക്കാത്തത്) പരസഹായ താല്പര്യവും (കഥാഗതിയുടെ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിലാണ് നായകൻ ഇത് നേടിയെടുക്കുന്നത്) മുൻനിർത്തി അയാളിലെ പ്രതിനായക ക്രൂരതകളെ ന്യായീകരിക്കുന്നുണ്ട് മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ സിനിമകൾ. ബാബറി മസ്ജിദ് അനന്തര ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ മുസ്ലീം കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രതിനായകസ്ഥാനത്ത് വരുന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം ആർഷഭാരതത്തിൽ പ്രകടമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മതപ്രീണനത്തിന്റെയും മതതീവ്രവാദത്തിന്റെയും മറ്റൊരുവശമാണ് കാണിക്കുന്നത്. ദൈവനാമത്തിൽ (ജയരാജ്, 2005), ഉസ്താദ് (സിബി മലയിൽ, 1999), ബാബ കല്യാണി (ഷാജി കൈലാസ്, 2006) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾ മുസ്ലീം ജനവിഭാഗത്തിൽ നിന്നാണെന്നത് സമൂഹത്തിലെ അധീശരൂപങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരത്തിന്റെ പരിപാലനത്തെ സമാന്യവല്കരിക്കുന്നതിന്റെ മറ്റൊരുതെളിവാണ്. ജനപ്രിയസിനിമയിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യവസ്ഥിതിയുടെതന്നെ ഇരകളാണ്. ഇവർ ഏറ്റുമുട്ടുന്നത് വ്യവസ്ഥിതിയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടനയോടല്ല, ഈ വ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാകുന്ന ചില വ്യക്തികളോടൊ സ്ഥാപനങ്ങളോടൊ മാത്രമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രതിനായകർ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന യഥാർഥ പ്രശ്നങ്ങൾ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാതെ പോകുകയാണ്. ശാശ്വതമായ പരിഹാരം ഈ ആഖ്യാനങ്ങളൊന്നുംതന്നെ നിർദേശിക്കുന്നില്ല.

ഒരു സിനിമയും അതിന്റെ പ്രമേയവും കഥാപാത്രങ്ങളും അത് നിർമി ക്കപ്പെടുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ ഘടനയേയും ആശയാഭിലാഷങ്ങളെയും മൂല്യ ബോധത്തെയുമാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. *സമൂഹമനസ്സിൽ അന്തർലീന മായിരിക്കുന്ന ഏതൊക്കെയോ ഉദ്വേഗങ്ങളുമായി സംവദിക്കുന്നതുകൊണ്ടു തന്നെ കാലാകാലങ്ങളിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ ജനപ്രി യസിനിമകളുടെ പ്രമേയങ്ങളായിമാറുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഒരുകാലത്ത് നമ്മുടെ സിനിമാഖ്യാനങ്ങളിൽ ജാതിവിരുദ്ധതയും വർഗവൈരുധ്യങ്ങളും മറ്റും നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നുവെങ്കിൽ പിന്നീടത് രാഷ്ട്രീയ അപചയവും വർഗീ യപ്രശ്നങ്ങളുമായി പരിണമിച്ചു. അങ്ങനെ സ്ഥൂലമാണെങ്കിലും ജനകൂട്ട ത്തിന്റെ നാഡിമിടിപ്പുകൾക്ക് കാതോർക്കുന്ന സിനിമകൾ സൂക്ഷ്മമായ രീതീ യിൽ സമകാലികവും സമൂഹമനസ്സിന്റെ മാപിനികളും ആയി നിലകൊ ള്ളുന്നു* (സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011 43,44). കേരളീയ പൊതുമണ്ഡല ത്തിന്റെ ഭൗതികജീവിതസാഹചര്യങ്ങൾക്ക് തടസ്സമാകുന്ന റോളിലാണ് നമ്മുടെ സിനിമകളിലെ പ്രതിനായകരെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുടുംബം, നാട്, തൊഴിലിടം, അധികാരകേന്ദ്രം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഇടങ്ങളിൽ തന്റേ തായ നിയന്ത്രണങ്ങളും ചലനങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് പ്രതിനായകൻ(ർ). വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിൽ മലയാളസിനിമ രൂപപ്പെടുത്തിയ പ്രതിനായക കഥാ പാത്രങ്ങൾ പ്രസ്തുത കാലത്തെ സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങളുമായി ബന്ധ പ്പെട്ടാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു മുമ്പിൽ അവതരിച്ചത്/പ്പിച്ചത്. ആദ്യകാലങ്ങളിലെ നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സർവഗുണസമ്പന്നനെന്ന വിശേഷണത്തിനു നേർവിപരീതമായിരുന്നു അന്നത്തെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾ. എല്ലാ നന്മകളോടുംകൂടിയ നായകനുപകരമായി ശുദ്ധതെമ്മാടിയായ പ്രതിനായ കനെ/രെയാണ് അന്നത്തെ സിനിമകൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. സാധാരണ ജനതയെ ചൂക്ഷണം ചെയ്ത് കൊള്ളലാഭംനേടുന്ന വ്യാപാരി/മുതലാളി, സ്വസ്ഥമായ കുടുബജിവിതത്തിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കുടുംബ ത്തിലെത്തന്നെ ഒരംഗം, നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രണയത്തിനു ഭംഗം വരു ത്തുന്ന വ്യക്തി, കള്ളൻ, കൊള്ളക്കാരൻ മുതലായവരായിരുന്നു ആദ്യകാല സിനിമകളിലെ വില്ലന്മാർ,പ്രതിനായകർ. അറുപതുകളായപ്പോൾ സമൂഹം തന്നെ വില്ലൻ സ്ഥാനം കൈക്കൊണ്ടു. വർണവർഗവൈരുധ്യങ്ങൾ, തൊഴി ലാളി-മുതലാളി സംഘർഷങ്ങൾ, വൈദേശികാക്രമണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവ തുടങ്ങിയവയിൽനിന്നു സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട നായക പ്രതിനായക രൂപങ്ങളാണ് മലയാളസിനിമയിൽ ഉണ്ടായത്. തുടർന്ന് കള്ളക്കടത്ത്, കൊള്ളസംഘം, കൊലപാതകം തുടങ്ങിയവയാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട പ്രതിനായകരൂപങ്ങൾ മല യാള സിനിമയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സമ്പദ്വ്യവസ്ഥ, കൂട്ടുകുടുംബ/തറവാടിന്റെ തകർച്ച, പണാധിപത്യം, സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധം എന്നിവയൊക്കെ വിഷയമായപ്പോൾത്തന്നെ നവോത്ഥാന മുന്നേറ്റങ്ങളും സാമ്രാജ്യത്വ, ജന്മിത്വ, ജാതിവിരുദ്ധ സമരങ്ങൾ പ്രദാനം

ചെയ്ത പൊതുബോധവും അതിന്റെ നിരാസവും മലയാളസിനിമ ചർച്ച ചെയ്തു.

പൊതുബോധത്തിൽ ആശയമേൽക്കോയ്മ നേടിയിരുന്ന നവോത്ഥാന/പുരോഗമനപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ വീഴ്ചകൾ പുതിയ വിഭാഗത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയും സാമൂഹ്യതലത്തിൽത്തന്നെ പ്രകടമായ മാറ്റം രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തു. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ഇന്ത്യൻ ജനത സ്വപ്നജീവിതത്തിന്റെ തകർച്ച, വിപ്ളവാശയങ്ങളുടെ ജീർണത മുതലായവ വ്യാവസായിക/മുതലാളി/സമ്പന്നവർഗ പ്രബലതയ്ക്കു കാരണമാകുകയും മുതലാളി-അധികാരവർഗം പ്രതിനായകപക്ഷത്തു അവരോധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യവസ്ഥാപിത മൂല്യങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയാശയങ്ങളിൽനിന്നു വേർപെടുകയും രാഷ്ട്രീയപക്ഷങ്ങൾ അഴിമതിയുടെയും സ്വാർഥതയുടെയും വക്താക്കളായി മാറുകയും വിഭിന്നങ്ങളായ മാഫിയസംഘങ്ങൾ ഭരണതലത്തിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്ത എൺപതുകൾ ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന സാധാരണക്കാരെ അധികാരസ്ഥാപനങ്ങൾ അവഗണിക്കുന്നതിൽനിന്നുണ്ടായ പ്രതിഷേധങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ അധീശവിഭാഗത്തെ പ്രതിസ്ഥാനത്തുനിർത്തുന്നു. പുത്തൻ സമ്പന്നതയുടെ ആവിർഭാവം, രാഷ്ട്രീയത്തിലും സമൂഹത്തിലും രൂപപ്പെട്ട ക്രിമിനൽവല്കരണം, കുടുംബവ്യവസ്ഥയുടെ തകർച്ച ഇവയിൽനിന്നൊക്കെ വ്യക്തിയെയും സമൂഹത്തെയും രക്ഷിക്കുകയെന്നതാണ് ഈഘട്ടത്തിലെ നായകന്റെ കടമ.

ദേശരാഷ്ട്രമെന്ന സങ്കല്പവും ദേശീയതയും ഇടകലർന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽ രാഷ്ട്രത്തിനുംഅതിന്റെ മൂല്യസമ്പത്തിനുമെതിരെ ഉയർന്ന പ്രതിഷേധങ്ങൾ പ്രതിനായകസ്ഥാനം കൈയടക്കുന്നുണ്ട് തൊണ്ണൂറുകളിൽ. രാഷ്ട്രീയാശയങ്ങൾ പൊള്ളയായി മാറിയ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ രാഷ്ട്രിയക്കാർതന്നെ പ്രതിനായകരായി മാറുന്നു. നവഹൈന്ദവത ഉദയം ചെയ്ത തൊണ്ണൂറുകളിൽ ഹൈന്ദവേതര, വിശേഷിച്ച് മുസ്ളീം കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രതിനായകപക്ഷത്തുവരുന്നു. *ഉപഭോഗസംസ്കാരം, ആഗോളവല്കരണം, ഉദാരവല്കരണം തുടങ്ങിയവയാൽ അരാഷ്ട്രിയവല്കരിച്ച ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷം രാഷ്ട്രിയ ഉന്മുഖതയെ നിരാകരിക്കുന്നതും യാഥാസ്ഥിതിക വംശ-ലിംഗ ആധിപത്യവ്യവസ്ഥകളെ പുനരാനയിക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ് മലയാളസിനിമ കാഴ്ച്ചവയ്ക്കുന്നത്. സർവസംഹാരിയായ നായകന്റെ ഉദയം പ്രതിനായകന് പ്രസക്തിയില്ലാതാക്കി ഈ ഘട്ടത്തിൽ. ദുഷിച്ചുനാറിയ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ അവസ്ഥയ്ക്കെതിരെയുള്ള ജനരോഷത്തെ അരാഷ്ട്രവല്കരിക്കുകയും വ്യക്തിഗതമായ ഒരുതലത്തിലേക്ക് അതിനെ ഫോക്കസ് ചെയ്തുകൊണ്ടുമാണ് സാമൂഹികവിഭാഗങ്ങളിൽ ഒന്നിന്റെപോലും അപ്രിയം സമ്പാദിക്കാതെ, മുഴുവൻപേരുടെയും കൈയടി സൂപ്പർ ഹീറോ ഉറപ്പാക്കുന്നത്* (കെ ഗോപിനാഥൻ, 2012, 100). രാഷ്ട്രീയ/അധോലോക/മാഫിയാത്തലവനോ അതിലുൾപ്പെടുന്നവനോ പ്രതിനായകസ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന

ആഖ്യാനങ്ങളിൽനിന്നും, കഥയുടെ അവസാനം മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വില്ലനിൽനിന്നും പരിണാമം സംഭവിച്ച് കഥയിലുടനീളം സാന്നിധ്യമായിത്തീരുന്ന വില്ലനാണ്, പ്രതിനായകനാണ് ഇന്നത്തെ സിനിമകളിൽ. അതിൽ രഹസ്യസങ്കേതങ്ങളില്ലാത്ത, പരസ്യനീക്കങ്ങൾതന്നെ (പ്രത്യക്ഷത്തിൽ) നടത്തുന്നവനാണ് വില്ലൻ. സമൂഹത്തിലെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിൽ വിവിധരീതിയിൽ ഇടപെടുന്ന മാന്യവ്യക്തിത്വങ്ങളാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രതിനായകർ. സാമൂഹിക ജീവിതവ്യവസ്ഥയിൽത്തന്നെ സ്ഥാനപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഇവർ സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ ആനുകൂല്യങ്ങളും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യയാഥാർഥ്യങ്ങൾക്കുമേൽ തന്റെ/തങ്ങളുടെ അധീശത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഇവർക്കെതിരെയാണ് നായകന്റെ പോരാട്ടം നടക്കുന്നത്.

പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലെ സിനിമയിൽ നായകനോ പ്രതിനായകനോ വേർതിരിവു കാണാനാകില്ല. ആധുനികാനന്തര കേരളീയ സന്ദർഭത്തിൽ രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങൾക്കും ഭരണകൂടത്തിനും ജനതയ്ക്കുതന്നെയും സംഭവിച്ച മൂല്യശോഷണങ്ങൾ നായക-പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അപ്രസക്തിക്കു കാരണമാകുന്നു എന്നുകരുതാം. നവസാമ്പത്തികക്രമവും ആധുനികാനന്തര ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളും സഷ്ടിച്ച ആസക്തികളും വർത്തമാനകാലസന്ദർഭത്തിൽ അതിന്റെ പൂർണരൂപത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. മൂല്യബോധങ്ങളിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രവീക്ഷണങ്ങളിലും സംഭവിച്ച തകർച്ചകൾ വ്യക്തി സംഘർഷങ്ങളിലേക്ക് നയിച്ച എഴുപതുകൾക്കു വിരുദ്ധമായി നിലനില്ക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയോടു ഒരേസമയം അർപ്പിതമനോഭാവത്തോടും അതൃപ്തിയോടും കഴിയന്ന ഒരു സമൂഹമാണിന്നുള്ളത്. വർത്തമാനത്തോടുള്ള നിഷേധവും ഭാവിയോടുള്ള ആശങ്കയും സമൂഹം പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലിക ജനപ്രിയ മലയാള സിനിമകൾ ഈ അവസ്ഥയുടെ സംഘർഷങ്ങളെല്ലാം ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും ദൃശ്യവല്കരിക്കുന്നുണ്ട്. തൃപ്തികരമാകാത്ത ജീവിതാഭിലാഷങ്ങൾ, നിരന്തരം അതിർത്തികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭരണകൂട/സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങൾ, അന്യന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനെതിരെ സദാചാരസേനയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന പൊതുസമൂഹം, ഇതിനെയെല്ലാം തരണംചെയ്തു ജനതയെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകുന്ന ആസക്തികളും തൃഷ്ണകളും ഇവയെല്ലാം ചേർന്നു രൂപപ്പെടുത്തിയ സങ്കീർണമായ മധ്യവർഗത്തിന്റെ മലയാളി ജീവിതവ്യവസ്ഥയാണ് മലയാളസിനിമ ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നത്. കലാരൂപങ്ങൾ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ പരിച്ഛേദം തന്നെയാകുമ്പോൾ അതിലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയിൽ സമൂഹികമാറ്റത്തിന്റെ സ്വാധീനം സ്വാഭാവികമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമ്പ്രദായിക സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ ഉയരുന്ന വിവിധകാലഘട്ടങ്ങളിലെ പ്രതിഷേധങ്ങളുടെയും നിഷേധങ്ങളുടെയും മാതൃകകളാകുന്നു ജനപ്രിയ മലയാളസിനിമയിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾ. അധീശവ്യവസ്ഥയുടെ താല്പര്യാർഥം നിലനിർത്തപ്പെടുന്ന സാമൂഹികവ്യ

വസ്ഥയുടെ സുഗമമായ പരിപാലനത്തെ ന്യായീകരിക്കാനും സ്വാഭാവികവ ല്കരിക്കുവാനുമാണ് നായക പ്രതിനായക ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ ജനപ്രിയ മാധ്യമ മായ സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതെന്നു സാമാന്യമായി പറയാവുന്നതാണ്. കേരളീയ സമൂഹത്തെയും കാലത്തെയും എങ്ങനെയാണ് ജനപ്രിയസിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന് വിവിധ കാലഘട്ടത്തിലെ നായക പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഒപ്പം തന്നെ അത് സമൂഹത്തിന്റെ സ്വാധീനം എങ്ങനെയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ങ്ങളിൽ, അവയിലെ പ്രമേയങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നു എന്നുള്ളതിന്റെ വിശകല നവുമാകുന്നുണ്ട്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദേശീയ പ്രതിസന്ധികൾ, (എഡി.) സേനൻ, വി.കെ ജോസഫ്, 1992, ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് ഓഫ് ഇന്ത്യ, തിരുവനന്തപുരം.

തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ, എൻ. പി സജീഷ്, 2007, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം.

സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ, കെ. ഗോപിനാഥൻ, 2012, മാതൃഭൂമി ബുക്സ് കോഴി ക്കോട്.

മലയാള സിനിമാപഠനങ്ങൾ, സി. എസ് വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011, ഡി. സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം, രവീന്ദ്രൻ, 2007, മാതൃഭൂമി ബുക്സ് കോഴിക്കോട്.

സിനിമാ ടോക്കീസ്, സി.എസ് വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011, ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

23. സിനിമയും നവമാധ്യമ വ്യവഹാരങ്ങളും

വി.എസ്. ശ്രീജിത്ത് കുമാർ

സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ ഉത്പന്നമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ അതാത് കാലഘട്ടത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഈ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ ആധുനികാനന്തര സമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തെ എപ്രകാരം സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് സമകാലിക മലയാളസിനിമയെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ആധുനികാനന്തര സമൂഹം നവമാധ്യമങ്ങളുടെ അതിപ്രസരത്താൽ നിയന്ത്രിതവും അതിനോട് നിരന്തരം സംവദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ ഒന്നാണ്. മൊബൈൽ ഫോൺ, കമ്പ്യൂട്ടർ എന്നീ ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണങ്ങളും ഇന്റർനെറ്റ്[1] എന്ന ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക വിദ്യയുമാണ് നവമാധ്യമങ്ങൾ എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. സൈബർ മാധ്യമങ്ങൾ ആധുനികാനന്തര മാധ്യമങ്ങൾ എന്നെല്ലാം അറിയപ്പെടുന്ന ഇവ ആശയവിനിമയത്തിന്റെ രീതികളെയും സാമൂഹിക പ്രയോഗങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. വിവിധ മാധ്യമങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളുടെ കേന്ദ്രീകരണമാണ് നവമാധ്യമങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട സവിശേഷത. ഏതുസമയത്തും എവിടെവെച്ചും നവമാധ്യമങ്ങൾ വഴി ഉള്ളടക്ക നിർമിതി സാധ്യമാക്കുകയും അവയ്ക്ക് പങ്കാളിത്ത വിനിമയം, മാധ്യമ സമൂഹനിർമിതി തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാംസ്കാരിക അന്തരീക്ഷമാണ് നവമാധ്യമങ്ങളെ ത്തന്നെ സാധ്യമാക്കുന്നത്.

---

1. *സ്വയം പ്രസാധനസംരംഭങ്ങളായ ബ്ലോഗുകൾ, ഉള്ളടക്കം പങ്കുവയ്ക്കാവുന്ന യു ട്യൂബ് പോലുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ, ഓർക്കുട്ട്, ഫേസ് ബുക്ക്, ടിറ്റർ തുടങ്ങിയ സൗഹൃദക്കൂട്ടായ്മകൾ*

ഇടപെടൽശേഷി (interating), ബഹുമാധ്യമപരത (multimedia), സത്വരത (immediacy), പ്രതീതിപരത (virtuality), സാമൂഹിക മാധ്യമങ്ങൾ (social media) എന്നിവയെല്ലാം നവമാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകളാണ്. അവ ഒരേ സമയം ഒരു മാധ്യമവും ആവിഷ്കാരവും പ്രതികരണവും അത്തരത്തിൽ സാമൂഹിക ജീവിതവും ചേർന്ന ഇടമാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കും ദേശവർഗ താൽപര്യങ്ങൾക്കും അപ്പുറം ആൾക്കൂട്ടത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ അതിലൂടാകുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം (freedom), സഹകരണം (Co operation), പങ്കിടൽ (Sharing) എന്നിവ അതിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. പരസ്യങ്ങൾ, സ്വകാര്യ സന്ദേശങ്ങൾ, ചാറ്റിങ് എന്നിങ്ങനെ നവമാധ്യമങ്ങളിലെ ആശയ സംവേദനമാർഗങ്ങൾ വൈവിധ്യമുള്ളതാണ്. നവമാധ്യമങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ എല്ലാത്തരത്തിലുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നത് വസ്തുതാപരമാണ്. ഭാഷ, സാഹിത്യം, സമൂഹം, സംസ്കാരം, കല തുട ങ്ങിയ സംവർഗങ്ങളിലെല്ലാം നവമാധ്യമ കേന്ദ്രീകൃതമായ സവിശേഷ വ്യവ ഹാരങ്ങൾ ഇന്ന് കാണാനാകും. സാങ്കേതികതയുടെ ഉൽപന്നങ്ങളാണ് നവമാധ്യമങ്ങൾ.

നിരവധി സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടെ രൂപപ്പെട്ട ഒന്നാണ് സിനിമ. ക്യാമറ, റിക്കോർഡിങ്, ലൈറ്റിങ്, എഡിറ്റിങ് തുടങ്ങി വിത രണത്തിൽ വരെ സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ സിനിമയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു കാര്യത്തിന് സംഭവിച്ച മാറ്റമല്ല, ഒട്ടനേകം സാങ്കേതിക മേഖലയിൽ ഉണ്ടായ വളർച്ചയാണ് സിനിമയെ ഇന്നുകാണുന്ന രീതിയിലാക്കിയത്. ചരിത്ര പരത യിൽ വിശകലനംചെയ്താൽ സാങ്കേതികത മനുഷ്യന്റെ ഇതര സർഗാത്മക വ്യവഹാരങ്ങളെയും എന്നതുപോലെ[2] സിനിമയുടെ നിർമാണത്തിലും വളർച്ച യിലും വികാസത്തിലും നിർണായകമാവുകയും അതിനെ ഭാവുകത്വ പര മായി പുതിയ ഇടങ്ങളിലേക്ക് സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം.[3]

നവമാധ്യമ കേന്ദ്രീകൃതവും നിയന്ത്രിതവുമായ വർത്തമാന കാല സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിലും ഇത്തരം സ്വാധീനങ്ങൾക്കും സാമൂഹിക വഴക്കങ്ങൾക്കും സിനിമ വിധേയമാകുന്നു. പ്രമേയത്തിൽ മാത്രമല്ല, നിർമാ ണത്തിലും വിതരണത്തിലും പ്രതികരണത്തിലും കാഴ്ചയിലും അനു ഭവത്തിലും ഈ മാറ്റങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്. ഇത്തരം സ്വാധീനങ്ങളെ നവമാധ്യമങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ആധുനികാനന്തര സമൂഹത്തിൽ സിനിമ എന്ന മാധ്യമം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന സാമൂഹികാനുഭവം, മാധ്യമസംസ്കാരം എന്നിവ തുടർന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു.

---

2. അച്ചടി സാങ്കേതികത എഴുത്തിനെയും വായനയെയും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയതുപോലെ

3. ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റിൽ നിന്നും കളറിലേക്കും, ത്രി.ഡി. ഇഫക്ടും, ഡി.റ്റി.എസ്. സൗണ്ടും ആനിമേഷനും എല്ലാം പ്രത്യക്ഷ ഉദാഹരണങ്ങൾ.

കാഴ്ചയും കാണിയുംമാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ

ഒരു കാലത്ത് സിനിമ സമം തിയറ്റർ അല്ലെങ്കിൽ ടെലിവിഷൻ എന്നായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നതിനെ മൊബൈൽ ഫോണിനോടും ഇന്റർനെറ്റിനോടും കൂടി ബന്ധപ്പെടുത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. തുടർന്നുവന്ന കാഴ്ചയെയും അനുഭവത്തെയും റദ്ദുചെയ്തുകൊണ്ടാണ് നവമാധ്യമങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഇടപെട്ടുതുടങ്ങിയത്. തിയറ്ററുകളിലോ ടെലിവിഷന്റെ മുൻപിലോ ഇരുന്ന് കാണുന്ന അനുഭവത്തെ മൊബൈൽഫോണും ഇന്റർനെറ്റും അപ്രസക്തമാക്കി. ഇരുണ്ടമുറിയിൽ ഒരുകൂട്ടം ആളുകൾക്കൊപ്പം വലിയ സ്ക്രീനിൽകാണുന്ന കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളല്ല മൊബൈലിലൂടെയും ഇന്റർനെറ്റിലെ യൂട്യൂബിലൂടെയും ഇരുന്നും കിടന്നും കാണുന്ന സിനിമ നമുക്ക് നൽകുന്നത്. മറ്റുള്ളവർ കാണിക്കുന്നത് കാണുന്ന പ്രേക്ഷകനുമല്ല ഇന്നത്തേത്. സ്വന്തം ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് തിരഞ്ഞെടുക്കാനും കാണാനും ഇന്നവന് സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. ഉത്പാദനകേന്ദ്രീകൃതമായ അവസ്ഥയിൽ നിന്നും ഉപഭോക്തൃകേന്ദ്രീകൃതമായി സിനിമയും പാകപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ സിനിമയുടെ പരിചരണം മുൻപ് മൂലധനം കൈയാളുന്നവരിൽ മാത്രമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നതിൽ പ്രേക്ഷകനും പങ്കാളിത്തമുണ്ടായിരിക്കുന്നു. കേവലം കാഴ്ച്ചക്കാരനല്ല മറിച്ച്, സിനിമ തിരഞ്ഞെടുക്കാനും സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്താനും പ്രേക്ഷകന് സാധിക്കുന്നു. ഇന്ന് സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അഭിപ്രായരൂപീകരണവും സംവാദങ്ങളും ഏറ്റവും നടക്കുന്നത് നവമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഒരു സിനിമ തുടങ്ങി ഇടവേളയ്ക്ക് മുൻപുതന്നെ അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരിൽ എത്തിക്കാൻ നമുക്ക് ആകുന്നു. മൊബൈലിലൂടെയോ സോഷ്യൽ മീഡിയയിലൂടെയോ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള സ്വന്തം അഭിപ്രായങ്ങൾ തുറന്നുപറയുവാനും അത് പൊതുമധ്യത്തിലെത്തിക്കുവാനും സാധിക്കുന്നു എന്നത് നവമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ പ്രാപ്യമായ ഒന്നാണ്. സൗഹൃദം ഉള്ളവർ കാര്യങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കുക എന്ന പഴയ മെക്കാനിസം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും ഉള്ളത്. മൊബൈൽ ഫോൺ സർവസാധാരണവും അതിൽ ഇന്റർനെറ്റ് സൗകര്യം ലഭ്യമാകുകയും ചെയ്തതോടെ പൂർണമായല്ലെങ്കിലും ജനപങ്കാളിത്തം സിനിമയുടെ ബാഹ്യമായ കോട്ടകളെ തകർത്തു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അഭിപ്രായങ്ങളും അഭിമതങ്ങളും സ്വയം സൃഷ്ടിക്കുകയും ജനങ്ങളെക്കൊണ്ട് അത് സമ്മതിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന 'സമ്മതിനിർമാണ' (manufacturing consent)ത്തിന്റെ കാലം പോയിരിക്കുന്നു. നിഷ്ക്രിയരായ കാണികൾ അല്ല ഇന്നുള്ളത് എന്ന് ചുരുക്കം. സിനിമയും സൈബർ ബൂത്തുകളിൽ ജനവിധി തേടുന്നു.

പ്രതീതിയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ലോകത്ത് നടക്കുന്ന സൈബർ ആക്ടിവിസത്തിന്റെ ഈ അനുരണനങ്ങൾ യഥാർഥലോകത്താണ് പ്രത്യാഘാതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.[4] ഇത് ഒരുതരത്തിൽ നവമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ മാത്രം സാധ്യമായ ഒരു ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിലേക്ക്, അധികാര വികേ

ന്ദ്രീകരണത്തിലേക്ക് സിനിമയെ കൊണ്ടെത്തിച്ചു. യുട്യൂബിൽ സിനിമ കാണുമ്പോൾ തന്നെ ഫേസ്ബുക്കിൽ അഭിപ്രായവും ബ്ലോഗിൽ അതിന്റെ നിരൂപണവും[5] എഴുതാൻ സാധിക്കുന്നുവെന്നത് മാധ്യമം തന്നെ സന്ദേശ മായിത്തീരുന്ന നവമാധ്യമങ്ങളുടെ സാധ്യതയാണ്.

ഇളകുന്ന താരപദവികളും വളരുന്ന താരങ്ങളും

ഇന്ന് മലയാളസിനിമയിൽ താരപരിവേഷങ്ങൾ ഇല്ലാതായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയുടെ കാലമാണ്. സിനിമയിൽ ഇടപെടലുകൾ നടത്തിയ പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തമാണ് ഇതിനൊരുകാരണം. താരങ്ങളില്ലാതെയും വിജയിക്കുന്നത് പതിവായപ്പോൾ ക്രമേണ സ്റ്റാർഡം പദവികൾ സിനിമയിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമായി. അഭിപ്രായങ്ങൾ തുറന്നുപറയുന്നതിനും നല്ല സിനിമയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിനും സിനിമയെ ഗൗരവത്തോടെ കാണുന്ന യുവതലമുറയ്ക്ക് ഇടംകിട്ടിയത് മൊബൈൽ ഫോണും ഇന്റർനെറ്റും പ്രാപ്യമായതോടെയാണ്.സിനിമയെ വിലയിരുത്തുവാനും അഭിപ്രായരൂപീകരണം നടത്തുവാനും ചർച്ച ചെയ്യുവാനും സോഷ്യൽ നെറ്റുവർക്കുകളിലെ സൗഹൃദവേദികൾക്കായി. സാമാന്യമലയാളിയുടെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയബോധം രൂപപ്പെടുന്നത് ചായക്കടകളിലെയും ആൽത്തറകളിലെയും ബാർബർ ഷോപ്പുകളിലെയും വർത്തമാനങ്ങളിലൂടെയാണ്. അത്തരം വർത്തമാനങ്ങളുടെ ഇടമായി ഇന്റർനെറ്റിലെ കൂട്ടായ്മകൾ മാറി. കണ്ടുമടുത്ത നായക/നായിക സങ്കൽപ്പങ്ങളും പ്രമേയങ്ങളും നിരന്തരമായപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ മാറ്റത്തിനായി ആഗ്രഹിക്കുകയും തങ്ങളുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും ആവശ്യങ്ങളും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഇടമായി സൈബർസ്ഥലങ്ങളെ മാറ്റുകയും ചെയ്തു. സൈബറിൽ നടന്ന ഇത്തരം ജനപക്ഷ ഇടപെടലുകൾ മലയാള സിനിമയിലെ താരസങ്കല്പങ്ങളെയും പദവികളെയും ഇല്ലാതാക്കുന്നതിനു കാരണമായിട്ടുണ്ട്. പുതുമുഖ നടന്മാരുടെ ചെറുതെങ്കിലും മികച്ച അഭിനയത്തെ വാഴ്ത്തിയും അവരുടെ അഭിനയമികവ് കാണിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ പങ്കുവെച്ചും ചെറുതാരങ്ങളെ വളർത്തുന്നതിനും ഇന്റർനെറ്റിനായി.

മാറിയ വിപണിയും മാറുന്ന വിതരണവിനിമയരീതികളും

സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന് ബദലല്ലെങ്കിലും അതിന് സമാന്തരമായി നിലനിൽക്കുന്ന ബഹുജനവും ജനപ്രിയവും ഇടപെടൽ ശേഷിയുള്ളതുമായ മാധ്യമമാണ് ഇന്റർനെറ്റ്. ഇന്റർനെറ്റിലെ യുട്യൂബിലും ഇതര വീഡിയോ ഷെയറിംഗ് സൈറ്റുകളിലും നിത്യസന്ദർശകർ ഇന്ന് ഏറെയുണ്ട്.

---

4. സിനിമ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ അറബ് വസന്തത്തിലും അമേരിക്കൻ വാൾസ്ട്രീറ്റ് പ്രക്ഷോഭത്തിലും സൈബർ കാറ്റിന്റെ ഗതി വിസ്മരിക്കാവുന്നതല്ല.

5. മലയാള സിനിമാനിരൂപണം (www.malayalacinemaniroopanam.com) ചിത്രവിശേഷം (www.chithravisesham.com), റിവേഴ്സ് ക്ലാപ്പ് (www.reverseclap.com) എന്നിവ മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമ നിരൂപണ സൈറ്റുകളാണ്.

'നിങ്ങൾക്ക് തന്നെ സംപ്രേക്ഷണംചെയ്യാം' (boradcast yourself) എന്ന അവകാശവാദവുമായി യൂട്യൂബ് എത്തിയതോടെ കാഴ്ച തേടിപോകേണ്ട ആവശ്യം ഇന്നില്ല. എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും ലഭ്യമാകുന്ന തരത്തിൽ കാഴ്ചയുടെ വിസ്മയം തീർക്കാൻ യൂട്യൂബിനായി. വ്യക്തതയുള്ള ചിത്രവും ശബ്ദവും കൈമാറ്റം ചെയ്യുന്ന ഉയർന്ന വേഗത്തിലുള്ള ഇന്റർനെറ്റ് സംവിധാനം നിലവിൽ വന്നതോടെ യൂട്യൂബിലേക്ക് കൂടുതൽപേർ ആകർഷിക്കപ്പെട്ടു. മലയാളത്തിലെയും അന്യഭാഷയിലെയും പഴയതും പുതിയതുമായ ചിത്രങ്ങൾ ജനങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് കണ്ടുതുടങ്ങി. സി.ഡി. വ്യവസായത്തെ കാര്യമായും ടെലിവിഷനെ അല്പമായും ഇത് ബാധിച്ചു എന്നത് നിസ്തർക്കമാണ്. വിപണിയുടെ സാഹചര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സിനിമയുടെ വിതരണവും വിനിമയവും മാറുകയുണ്ടായി. ട്രെയിലറുകൾ, ഗാനങ്ങൾ, ചില സ്വീക്വൻസുകൾ, ഹിറ്റ് ഡയലോഗുകൾ എന്നിവ തുടരെ പ്രദർശിപ്പിക്കുകവഴി 'വൈറൽ മാർക്കറ്റിങ്' (Viral Marketing) എന്ന വഴിയിലേക്ക് സിനിമയും കടന്നു. തുടക്കത്തിൽ സംഗീത ആൽബങ്ങളും പരസ്യങ്ങളുമായിരുന്നു വൈറൽ മാർക്കറ്റിങ്ങിലൂടെ പ്രചരിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ ഇന്നത് സിനിമയുടെ പ്രചരണത്തിനും ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് മലയാളത്തിലെ പുതുസിനിമകൾ എല്ലാംതന്നെ പ്രദർശനത്തിനു മുൻപായി യുട്യൂബിലൂടെയും ഫെയ്സ്ബുക്കിലൂടെയും അതിന്റെ പ്രൊമോകൾ കാണിക്കുകയും ജനശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പുതുതലമുറ സിനിമയിലെ നവമാധ്യമസാന്നിധ്യങ്ങൾ

പുതുതലമുറയുടെ സിനിമകളിൽ പുതുമാധ്യമവ്യവഹാരങ്ങൾ സ്ഥാനംപിടിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് മലയാളത്തിലെ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമയെ കേസ് സ്റ്റഡിയായെടുത്താൽ മതിയാകും. സമീർ താഹിറിന്റെ *ചാപ്പാക്കുരിശിൽ* മൊബൈൽ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. മൊബൈൽ ഫോൺ കൗതുകവും ശീലവുമാക്കിയ ഒരു തലമുറയുടെ കഥയാണ് *ചാപ്പാക്കുരിശ്*. ശാരീരികബന്ധം ആഘോഷിക്കുന്നത് മൊബൈൽഫോണിൽ പകർത്തുന്ന യുവാവ് അതുണ്ടാക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് *ചാപ്പാകുരിശി*ന്റെ കഥ വികസിക്കുന്നത്. *ട്രാഫിക്കി*ൽ ഭാര്യയും ആത്മസുഹൃത്തുമായുള്ള അടുപ്പം തിരിച്ചറിയുന്ന ഉപകരണമാണ് മൊബൈൽഫോൺ. *22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയ*ത്തിൽ മൊബൈൽ സിംകാർഡ് വലിച്ചെറിയുന്നതിലൂടെ ടെസ്സ എന്ന കഥാപാത്രം പുതിയ ലോകത്തേക്കും അവസ്ഥയിലേക്കും ബന്ധങ്ങളിലേക്കും മാറുന്നു. അവിടെ അസ്തിത്വനിർണയത്തിന്റെ ഭാഗമായി മൊബൈൽ വരുന്നു. *സോൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പറിൽ* രണ്ടുമധ്യവയസ്ക്കർക്കിടയിൽ ആകസ്മിക പ്രണയത്തിന് കാരണമാകുന്ന പ്രണയവിനിമയ ഉപകരണമാണ് മൊബൈൽ. ജോയി മാത്യുവിന്റെ *ഷട്ടറി*ൽ മനുഷ്യ ബന്ധങ്ങളുടെ ഇടയിലെ നിത്യസാന്നിധ്യമായി അത് വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ മലയാളത്തിലെ സമകാലിക സിനിമ മാധ്യമസംസ്കാരം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത

ജീവിതാവസ്ഥകളെയും സാമൂഹികാവസ്ഥകളെയും ആണ് പ്രമേയവത്ക്കരിക്കുന്നത്. പരസ്യം, മൾട്ടി നാഷണൽ കമ്പനി, സൂപ്പർ മാർക്കറ്റുകൾ, വൻ നഗരങ്ങൾ, ശരീരത്തിന്റെയും യുവത്വത്തിന്റെയും ആഘോഷം, രതിയിലൂടെ ആഘോഷിക്കുന്ന പ്രണയം, അധോലോകം എന്നിവയെല്ലാംതന്നെ ഉത്തരാധുനികതയുടെ സവിശേഷവും ഭിന്നവുമായ സാമൂഹിക അവസ്ഥകളാണ്. ഈ സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക സൂചകങ്ങളെയാണ് മലയാളത്തിലെ പുതുതലമുറ സിനിമ നിരന്തരം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതും വിനിമയംചെയ്യുന്നതും. ആഗോളീയതയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് വിനിമയംചെയ്യപ്പെടുന്ന പ്രാദേശികത, യൂറോ സെൻട്രിക് മനോഭാവം തുടങ്ങിയ സാംസ്കാരികാധിനിവേശത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മ രാഷ്ട്രീയങ്ങൾ ഇത്തരം സിനിമകളിൽ കണ്ടെത്താനാകും. ഉത്തരാധുനിക വ്യക്തി സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഭാഗമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അയാളുടെ കർത്തൃത്വത്തിലും വ്യവഹാരങ്ങളിലും സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ബോധമോ അബോധമോ ആയ സ്വാധീനം ഉണ്ട്. അവയുടെ പ്രശ്നപരിസരങ്ങളെയോ ഒരു പക്ഷേ ഭീതികളെയോ ആണ് മുൻപറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

നവമാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വാധീനവും ഉത്തരാധുനിക കാലത്തിലെ നിയോലിബറൽ അന്തരീക്ഷവും സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും പുനർനിർമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അനധികൃത ഡൗൺലോഡിങ്ങും റെക്കോർഡിങ്ങും സാമൂഹ്യമാധ്യമങ്ങൾവഴിയുള്ള വ്യാജപ്രചരണങ്ങളും സിനിമയെ പ്രതിലോമപരമായി ബാധിക്കുന്നു എന്നത് ശാസ്ത്രത്തിന്റെ മറുവശം. ആധുനികാനന്തര സമൂഹത്തിൽ സിനിമയ്ക്ക് സംഭവിച്ച ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സ്വാധീനങ്ങൾ, വഴക്കങ്ങൾ എന്നിവയെ കണ്ടെത്താനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിച്ചത്. മലയാള സിനിമയിൽ മാത്രമല്ല ലോകസിനിമയിൽ നടക്കുന്ന പ്രതിഭാസമായി വേണം ഇതിനെ കാണാൻ, പ്രമേയത്തിൽ മാത്രം സംഭവിച്ച മാറ്റമായിരുന്നില്ല നവമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ സംഭവിച്ചത്. കാഴ്ചയിലും കാണിയിലും വിനിമയത്തിലും വാർപ്പുമാതൃകകളെ അപനിർമിക്കാനോ പുതിയ ഇടങ്ങളിലേക്ക് സ്ഥാനപ്പെടുത്താനോ പുതുമാധ്യമാന്തരീക്ഷത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ സാങ്കേതികത എന്ത് മാറ്റമാണ് വരുത്തുന്നതെന്നും അത് എപ്രകാരമാണ് നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തെയും സർഗാത്മക വ്യാപാരങ്ങളെയും പുനർനിർമിക്കുന്നത് എന്ന നിലയ്ക്കുള്ള അന്വേഷണമാണ് സിനിമയുടെ പഠനത്തിൽ സമകാലികമായി ഉണ്ടാകേണ്ടത്. ഡിജിറ്റൽ മൊഡേണിറ്റിയുടെ കാലത്ത് സിനിമ അടിമപ്പെടുകയാണോ അതിജീവിക്കുകയാണോ എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. മാധ്യമ കേന്ദ്രീകൃതമായ പുതുപൊതുമണ്ഡലത്തിൽ (New Publicsphere) സിനിമയെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലൂടെയേ അവ മനസ്സിലാക്കാനാകൂ. എന്തായാലും ഒരു കാര്യം ഉറപ്പാണ് 1928ലെ വിഗതകുമാരന് സംഭവിച്ചതുപോലെ ഒരു പകർപ്പുപോലും

ഇല്ലാത്ത അവസ്ഥ 2013ലെ സെല്ലുലോയിഡിന് ഉണ്ടാവില്ല. ആയിരം വർഷം കഴിഞ്ഞാലും ലോകത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു കോണിൽ ആരെങ്കിലും അതു ഡൗൺലോഡ് ചെയ്യുന്നുണ്ടാകും.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. മാനുവൽ, കെ. ജോസ്. 2012: ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ. ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
2. വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്. 2012: സിനിമ ടോക്കീസ്. ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.
3. സുനിത, ടി. വി. 2012 : ഇ-മലയാളം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
4. ബിമിനിത്, ബി.എസ്. 'വൈറൽ മാർക്കറ്റിങ് കളിയും കെണിയും' (2013 മെയ്) മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. 91:9

24. ഉടലറിവുകളുടെ ദേശാടനങ്ങൾ

ബ്ലെയ്സ് ജോണി

സിനിമ എന്ന ബഹുജനമാധ്യമം ഒരു സാമൂഹ്യനിർമിതിയാണ്. ഒരു സമൂഹം പാലിച്ചുപോരുന്നതും പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തുവരുന്നതുമായ പൊതു ബോധത്തെ ഏകീകരിക്കുവാനും പുതിയൊരു പൊതുബോധത്തെ നിർമി ക്കുവാനും സിനിമയ്ക്കുള്ള കഴിവ് ഇതര ദൃശ്യശ്രാവ്യ മാധ്യമങ്ങൾ ക്കുണ്ടോ എന്നത് സംശയകരമാണ്. അതിനാൽതന്നെ സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അറിവധികാരങ്ങളെ അതിലംഘിക്കുന്ന സിനിമകളുടെ നിലനിൽപ്പ് ദുഷ്ക രമാണ്. സിനിമ വാണിജ്യ-വിപണിമൂല്യമുള്ള കലാരൂപമായതിനാൽതന്നെ അതിന്റെ വ്യാവസായിക നിലനിൽപ്പ് ഈ പൊതുബോധത്തെ തഴുകി തലോ ടി നിർത്തുന്നതിലാണ്.

സംസ്കാരത്തിലും സാക്ഷരതയിലും മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്നവരാണ് തങ്ങളെന്ന് ഊറ്റം കൊള്ളുന്ന സമൂഹമാണ് കേരളം. അതിനാൽ തന്നെ സദാചാര പ്രതിഫലനം സിനിമയുടെ മുഖ്യഅജണ്ടകളിലൊന്നാണ്. ലൈംഗികത എന്ന വിഷയംപോലും നെറ്റി ചുളിയാതെ ചർച്ച ചെയ്യാവുന്ന സമൂഹമായി കേരളം ഇന്നും മാറിയിട്ടില്ല. സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണത്തിൽ ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ സവിശേഷ പരിഗണന നേടുന്നു. ഇതര ലൈംഗികത പ്രാന്തവത് കരിച്ചു നിർത്തുന്ന പ്രവണത ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു എന്നത് ഒരു വസ്തുതയാണ്.

മലയാള സിനിമയിൽ പൊതുവിൽ കൈകാര്യംചെയ്യുവാൻ വിമുഖത യുള്ള വിഷയമാണ് സ്വവർഗാനുരാഗം. അങ്ങിങ്ങായ് ഇത്തരം വിഷയങ്ങൾ ചർച്ചക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പൊതുവിലിത് ഭ്രഷ്ട് കൽപിക്കപ്പെട്ട താണ്. എന്നാൽ 2013-ൽ റിലീസ് ചെയ്ത ചില ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം വിഷ യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. (മുംബൈ പോലീസ്, ഇംഗ്ലീഷ്) ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ കടന്നു വരവ് വലിയ ചർച്ചകൾക്കു വഴിതുറന്നു. മലയാളിയുടെ ഇടു ങ്ങിയ സദാചാരചിന്തകൾക്ക് മാറ്റമുണ്ടായെന്നും സ്വവർഗ/ഇതരലൈംഗികത താത്പര്യമുള്ളവരെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ പാകത്തിൽ സമൂഹം വിശാല മായി എന്നുമുള്ള വാദങ്ങൾക്ക് വൻ പ്രചാരം ലഭിച്ചു. ഈ വാദത്തിന്റെ സാധ്യ

തയും മൂപ്പെത്തും മുൻപ് നടത്തിയ നിരീക്ഷണമാണോയിതെന്നുമുള്ള പരിശോധനയ്ക്കാണ് ഇവിടെ ഒരുമ്പെടുന്നത്.

ഉടലറിവുകളുടെ സാമൂഹ്യവീക്ഷണം

ഇന്ത്യൻ നിയമവ്യവസ്ഥയിൽ സ്വവർഗ/ഇതര ലൈംഗികത താത്പര്യമുള്ളവരെ ക്രിമിനൽ സ്വഭാവമുള്ളവരായാണ് സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. IPC 377 വകുപ്പുപ്രകാരം ഇത് ശിക്ഷാർഹമായ കുറ്റമായാണ് പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. ഇത്തരം ലൈംഗികാഭിമുഖ്യമുള്ളവരെ 'against the order of nature' - 'പ്രകൃതി വിരുദ്ധർ'എന്ന ലേബലിലാണ് നിയമം വ്യവഹരിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ 2009-ൽ ഡൽഹി ഹൈക്കോടതി ഇതിനെ മൗലികാവകാശങ്ങളുടെ ലംഘനമായി പരിഗണിക്കുകയും സ്വവർഗ/ഇതര ലൈംഗികത താത്പര്യമുള്ളവർക്ക് അനുകൂലമായ വിധി പുറപ്പെടുവിക്കുകയുംചെയ്തു. 2012-ഫെബ്രുവരി 16-ന് സുപ്രീംകോടതിയും ഈ വിഷയത്തിൽ സമാനമായ ഉത്തരവ് പുറപ്പെടുവിച്ചു. കേന്ദ്രസർക്കാർ ഇതിനെ നിശിതമായി എതിർത്തെങ്കിലും പിന്നീട് അനുകൂല നിലപാട് സ്വീകരിച്ചു. LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) വിഭാഗങ്ങളിൽപെടുന്നവർക്കു കൂടി നിയമത്തിന്റെ സംരക്ഷണം നൽകുവാൻ സർക്കാർ തയ്യാറായി. എന്നാൽ രാജ്യത്തെ മതസംഘടനകൾ നൽകിയ കേസിൽ 2013 ജനുവരി 11നു സുപ്രീംകോടതി ഡൽഹി ഹൈക്കോടതി വിധിയെ അസാധുവാക്കി. സ്വവർഗ / ഇതര ലൈംഗികതയെ ശിക്ഷാർഹമായ കുറ്റമായ് പ്രഖ്യാപിച്ചു. കാലകാലങ്ങളിൽ നടപ്പിലാവുന്ന നിയമ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ അസ്ഥിരപ്പെടുത്തുന്ന ജീവിതമാണ് ഇവരുടേതെന്നു. ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച ഇന്ത്യൻ നിയമത്തിന്റെ വ്യവഹാരത്തിൽ 'പ്രകൃതിവിരുദ്ധത' എന്ന ആശയം ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇത് എപ്രകാരമാണ് നിർമിക്കപ്പെട്ടതെന്നും എപ്രകാരമാണ് പൊതുബോധം അതിനെ ഏറ്റെടുത്തതെന്നുമുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യശാസ്ത്ര അവലോകനത്തിനു പ്രസക്തിയുണ്ട്. ക്രിസ് ഇൻഗ്രഹാം (Chrys Ingraham) 'Hetero Sexuality: It's Just Not Natural' എന്ന പഠനത്തിൽ എപ്രകാരമാണ് ഉഭയലൈംഗികതയെയും (Hetero sexuality) സ്വവർഗ ലൈംഗികതയെയും സമൂഹം നിർമിച്ചെടുത്തത് എന്ന് പരിശോധിക്കുന്നു. Heteronormativity എന്ന മാനദണ്ഡത്തിലൂന്നിയാണ് സ്ത്രീ-പുരുഷ ലൈംഗികതയെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നത് എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

Heterosexuality is just not natural! It is socially organised and controlled. To understand how we give meaning to one of our major institutions is to participate as a critical consumer and citizen actively engaged in the production of culture and the social order. Heteronormativity - those practices that construct hetero sexuality as the standard for legitimate and expected social and sexual relations - has

enormous consequences for all members of a democratic social order, particularly in relation to the distribution of human and economic resources that affect the daily lives of millions of people. When the expectation is that all are equal under law and that all citizens in a democracy can participate fully in the ruling of that society, rendering one form of socio - sexual relations as dominent by constructing it as 'natural' is both contradictory/ and violent.

ഒരു മനുഷ്യസമൂഹത്തിൽ അറിവുകൾ എപ്രകാരം നിർമിക്കപ്പെടുന്നു എന്നു ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അധികാരം അറിവിന്റെ നിർമിതിയിലും പ്രക്ഷേപണത്തിലും ഗണ്യമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു. എപ്രകാരമാണ് ഒരു നിശ്ചിത ചരിത്രഘട്ടത്തിൽ ഒരു വ്യവഹാരം രൂപമെടുക്കുന്നത് എന്ന് ഫൂക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ ഒരിക്കൽ നിലനിന്നിരുന്നുവെന്നു കരുതപ്പെടുന്ന സ്വവർഗാനുരാഗം (ഖജുരാഹോ ശിൽപങ്ങളിലും മറ്റും ഇതിന്റെ സൂചനകൾ കാണാം. ഇതിനെപ്പറ്റി 2012- ഫെബ്രുവരിയിൽ സുപ്രീംകോടതി നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുമുണ്ട്) എപ്രകാരമാണ് അധിനിവേശ വിക്ടോറിയൻ മൂല്യങ്ങളുടെ കടന്നു വരവിൽ സദാചാരവിരുദ്ധമായത് എന്നതു പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. Disciple and Punishment എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പരസ്യമായ ശിക്ഷാരീതികളിൽ നിന്ന് ജയിലുകൾപോലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളിലേക്കുള്ള പരിഷ്കൃത സമൂഹത്തിന്റെ ചുവടുമാറ്റം കാണാവുന്നതാണ്. അധികാരത്തിന്റെ നിരീക്ഷണ വലയത്തിൽ (Panopticon View) നിന്നു മോചനമില്ലാത്ത മനുഷ്യശരീരത്തെ ഫൂക്കോ വിഭാവനംചെയ്യുന്നു. ശരീരത്തെ അധികാരപ്രയോഗത്തിനുള്ള പ്രതലമായാണ് ഫൂക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിന് അനുയോജ്യമായ രീതിയിലേക്ക് അധികാരം അതിനെ മെരുക്കിയെടുക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ശരീരത്തെ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപയുക്തമാവുന്ന ചില സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങളാണ് (Agencies) വിവാഹം, ജയിൽ, സ്കൂൾ, ആശുപത്രി, കുടുംബം തുടങ്ങിയവ. ഇതിലൂടെ മെരുക്കപ്പെടാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന ശരീരങ്ങളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുകയോ, ഒറ്റപ്പെടുത്തുകയോ(Ostracism)ചെയ്യുന്നു. അധികാരം അറിവ് രൂപപ്പെടുത്തുവാൻ തുടർന്നു പോരുന്ന സാമാന്യരീതികളാണിവ.

സ്വവർഗാനുരാഗവും ചലച്ചിത്രഭാഷ്യവും

അമാനുഷിക സ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും കുടുംബ പശ്ചാത്തലത്തിലൊതുക്കപ്പെടുന്ന ചിത്രങ്ങളും മുഖ്യധാരയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ലൈംഗികത വിഷയമായിട്ടുള്ള സിനിമകൾ എന്നും സംശയത്തിന്റെ മുനയിലായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷാ ചിത്രങ്ങളായ ദീപാ മേത്തയുടെ 'ദി ഫയർ', ഋതുപർണ ഘോഷിന്റെ 'ചിത്രാംഗദ' എന്നിവ ഏറെ ആരോഗ്യകരമായ സംവാദങ്ങൾക്കു വഴി വയ്ക്കുകയും ചെയ്തു.

മറ്റ് ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളെ അപേക്ഷിച്ച് മലയാളത്തിൽ സ്വവർഗാനുരാഗം പ്രമേയമായ ചിത്രങ്ങൾ തുലോം കുറവായിരുന്നു. രണ്ട് പെൺകുട്ടികൾ (1978, മോഹൻ), ദേശാടനക്കിളി കരയാറില്ല (1986, പത്മരാജൻ) സഞ്ചാരം (2004, ലിജി. ജെ. പുലാപ്പള്ളി), ഋതു (2009, ശ്യാമപ്രസാദ്) സൂഫി പറഞ്ഞ കഥ (2010, പ്രിയനന്ദനൻ), മുംബൈ പോലീസ് (2013, റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്), ഇംഗ്ലീഷ് (2013, ശ്യാമപ്രസാദ്) എന്നിവയാണ് ഇത്തരം വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്ത മലയാള ചിത്രങ്ങളായി പൊതുവിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രസ്തുത സിനിമകൾ രൂപം കൊണ്ട കാലവും അവ വിനിമയംചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രീയവും ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നതാണ്.

സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി സംവിധായകന്റെ കലയാണ്. അതിനാൽ തന്നെ സംവിധായകന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളും രാഷ്ട്രീയവും സിനിമയെ ഗണ്യമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. സാമൂഹ്യ നിയമങ്ങൾക്കതീതമായി ലൈംഗിക താത്പര്യങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവർ ആത്യന്തികമായി അതിനുള്ള ശിക്ഷ ഏറ്റു വാങ്ങുന്നുവെന്ന കാഴ്ചയാണ് ഇവയിൽ ഏറിയ പങ്കും ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാവുക. പരസ്യമായി സമൂഹത്തോട് മാപ്പു പറഞ്ഞ് സാമൂഹ്യനിയന്ത്രണരേഖയ്ക്ക് ഉള്ളിലേക്ക് മടങ്ങി വരിക അല്ലെങ്കിൽ മരണത്തിന് കീഴടങ്ങുക എന്നീ സാധ്യതകൾ മാത്രമേ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിപുരുഷനായ സംവിധായകൻ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൽകുന്നുള്ളൂ.

സ്വവർഗാനുരാഗം പ്രമേയമായ ആദ്യകാല മലയാള ചിത്രങ്ങളായ 'രണ്ട് പെൺകുട്ടികൾ' 'ദേശാടനക്കിളി കരയാറില്ല' എന്നിവ ഒരു സൂക്ഷ്മ വായനയ്ക്ക് വിധേയമാക്കാം. മോഹൻ ചിത്രമായ 'രണ്ട് പെൺകുട്ടികളി'ലെ കഥാപാത്രങ്ങളായ കോകിലയും ഗിരിജയും തമ്മിലുള്ള സൗഹൃദം സമൂഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുമ്പോൾ അവർക്ക് സമൂഹം നൽകുന്ന വിധി പുരുഷനുമായുള്ള വിവാഹവും കുടുംബജീവിതവുമാണ്. 'ദേശാടനക്കിളി കരയാറില്ല' എന്ന പത്മരാജൻ ചിത്രത്തിലാകട്ടെ സാലിക്കും ദേവിക്കും തങ്ങളുടെ സൗഹൃദം തുടർന്നു പോകാനാവാത്ത അവസ്ഥയിൽ ആത്മഹത്യ എന്ന പോംവഴി മാത്രമേ സംവിധായകൻ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നുള്ളൂ. തുടർന്നും മലയാളത്തിൽ നാളിതുവരെ പുറത്തു വന്ന ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ സ്വവർഗാനുരാഗികൾ സമൂഹത്തിന്റെ ശിക്ഷയ്ക്കും അപമാനത്തിനും പാത്രമാവുന്ന കാഴ്ചകളാണുള്ളത്. ഇതിനൊരപവാദമെന്നു പറയാവുന്നത് ലിജി. ജെ. പുലാപ്പള്ളിയുടെ 'സഞ്ചാരം' എന്ന ചിത്രമാണ്. കിരൺ-ദെലീല ബന്ധം സമൂഹം വിലക്കുമ്പോഴും ക്ലിപ്തമായ സമവാക്യങ്ങളിലൊതുക്കാതെ സംവിധായിക ചിത്രം ഒരു open-ending ആയിട്ടാണ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ 2013-ൽ റിലീസ് ചെയ്ത ചിത്രങ്ങളായ 'മുംബൈ പോലീസ്', 'ഇംഗ്ലീഷ്' എന്നിവയിലും സംവിധായകൻ ഒരു വിധി കർത്താവിന്റെ വേഷത്തിൽ അവതരിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണുള്ളത്. റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്-പൃഥിരാജ് കൂട്ടുകെട്ടിന്റെ ചിത്രമായ 'മുംബൈ പോലീസ്'നായകനെ സ്വവർഗാനുരാഗിയാക്കി ശ്രദ്ധ നേടി. പൃഥിരാജ് എന്ന നടന്റെ താരശരീരം ഇത്തരം കഥാപാത്രം

ചെയ്തതിന്റെ പേരിൽ ഏറെ പ്രശംസ പിടിച്ചുപറ്റി. എന്നാൽ ആന്റണി മോസസ് എ, ബി എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച നായകൻ, ആന്റണി മോസസ് എ. എന്ന സ്വവർഗപ്രേമിയുടെ 'തെറ്റുകൾ'ക്ക് അപരനിലൂടെ പ്രായശ്ചിത്തം ചെയ്ത് താരപദവിക്ക് കോട്ടം തട്ടാതെ സംരക്ഷിച്ചു. ആന്റണി മോസസ് ബി എന്ന ഓർമ നഷ്ടപ്പെട്ട 'ഉപനായകന്' പക്ഷേ സ്വവർഗാനുരാഗം തെറ്റാണ് എന്ന ബോധം മാത്രം സംവിധായകൻ നൽകുന്നതിലെ യുക്തി പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്. 'ഇംഗ്ലീഷ്' എന്ന ശ്യാമപ്രസാദ് ചിത്രവും വ്യത്യസ്തമല്ല. റാം (മുരളി മേനോൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം) ഇന്ത്യക്കാരനും ബ്രാഹ്മണനുമായ ഒരു ഡോക്ടറാണ്. ഇയാളുടെ സ്വവർഗാനുരാഗം ഭാര്യ കണ്ടെത്തുമ്പോൾ അവിടെ പ്രശ്നവത്കരിക്കപ്പെടുന്നത് ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിന്റെ മേന്മയാണ്. സിനിമയുടെ കഥാപശ്ചാത്തലം ബ്രിട്ടനാണെങ്കിലും ഇതിൽ ഉപയുക്തമായിരിക്കുന്ന സദാചാരബോധം ഭാരതീയമാണ്.

അന്തരിച്ച പ്രശസ്ത സംവിധായകനായ ഋതുപർണഘോഷുമായി കൗസ്തവ് ബക്ഷി നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ ഉന്നയിച്ച ഒരു ചോദ്യം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണെന്ന് കരുതുന്നു. (മാതൃഭൂമി, 2013 ജൂൺ 30)

ചോദ്യം: സ്വവർഗപ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു ചിത്രം 'അനന്തരം അവർ സുഖമായ് ജീവിച്ചു' എന്ന തരത്തിൽ അവസാനിക്കില്ലേ? മിക്കവാറും സ്വവർഗ സിനിമകൾ നിരാശയിലും ഹൃദയത്തകർച്ചയിലുമാണ് അവസാനിക്കുന്നത്.

ഉത്തരം: അത് സാധ്യമാകുമെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ അത് യാഥാർഥ്യത്തോട് വിട്ടു വീഴ്ച ചെയ്യുകയാവും. ചുരുങ്ങിയത് ഇന്നത്തെ കാലത്തെങ്കിലും.

സ്വവർഗപ്രണയം വിഷയമാക്കി നിരവധി ചിത്രങ്ങളൊരുക്കിയ ഘോഷിന്റെ ഈ പ്രസ്താവന ഇതര ലൈംഗിക താത്പര്യമുള്ളവരോടുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതികരണത്തിൽ ഇന്നും മാറ്റമില്ല എന്നതിന്റെ തെളിവാണ്. സ്ത്രീ-പുരുഷൻ എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് ലിംഗനിർണയത്തിന്റെ അതിരുകൾ ഇല്ലാതാവുന്ന ലിംഗദ്രവത്വം (Gender fluidity) എന്ന അവസ്ഥ സംജാതമാകണം എന്ന് ഘോഷ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

നിയമത്തിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും സ്വവർഗാനുരാഗികൾക്ക് അനുകൂലമായ നിലപാടുകൾ ലഭിച്ചാലും ഇല്ലെങ്കിലും പൊതുസമൂഹവും അതിനെ നയിക്കുന്ന പൊതുബോധവും ഇവരെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ തയ്യാറാകുന്നില്ല. ഇതിന്റെ ഒരു ബഹിർസ്ഫുരണം മാത്രമാണ് സിനിമയിലും കാണുന്നത്. സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തുന്ന സാമ്പ്രദായിക കാഴ്ചപ്പാടുകളും സാംസ്കാരിക ചിഹ്നങ്ങളും മാത്രമേ ബഹുഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. ഒരു സാംസ്കാരിക ഉൽപന്നം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ അതിരുകൾ ഇനിയുമേറെ വികസിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്നത് നിസ്തർക്കമാണ്.

റഫറൻസ്

1. 'എന്റെ നഗരം എന്നെ ഒറ്റു കൊടുക്കില്ല' - ഋതുപർണഘോഷ് - കൗസ്തവ് ബക്ഷി അഭിമുഖം: മാതൃഭൂമി, 2013 ജൂൺ 30.
2. 'Heterosexuality : It's Just Not Natural' : Chrys Ingraham.
3. 'ഫൂക്കോ: വർത്തമാനത്തിന്റെ ചരിത്രം':ഡോ.പി.പി. രവീന്ദ്രൻ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
4. 'മിഥ്യകൾക്കപ്പുറം സ്വവർഗ ലൈംഗികത കേരളത്തിൽ'. എഡി: രേഷ്മാ ഭരദ്വാജ്, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

25. ലിംഗപദവിയുടെ ചലച്ചിത്ര രാഷ്ട്രീയം- 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം

അഥീൻ ഉഴുവത്ത്

ചലച്ചിത്ര പാഠം എന്നത് ഒരു പ്രതിനിധാന പ്രക്രിയ ആണ്. സമൂഹത്തിലെ മുഴുവൻ അംഗങ്ങളുടെയും താത്പര്യങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഒരു ആദർശരൂപമായാണ് സിനിമ നമുക്ക് മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. എന്നാൽ ഫിലിം സ്റ്റഡീസ് ഒരു വൈജ്ഞാനിക മേഖലയായി ഉയർന്നു വന്ന തോടുകൂടി സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള ഇത്തരം മുൻധാരണകൾ തിരുത്തുവാൻ നാം നിർബന്ധിതരായി. സാമൂഹ്യാധികാരത്തിന്റെ hierarchyയെ നില നിർത്തുന്ന ഒരു പ്രബല പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണമായാണ് ഇന്ന് പണ്ഡിതന്മാർ സിനിമയെ അടയാളപ്പെടുത്തുക. സമൂഹത്തിലെ വൈരുധ്യങ്ങൾ, ബഹുസ്വരതകൾ, എതിർപ്പുകൾ ഒക്കെ ഒരുതരം ഏകാധിപത്യപരമായ അധികാര പ്രയോഗത്തിലൂടെ സിനിമ നിശ്ശബ്ദമാക്കും. അവയൊക്കെ ആ സിനിമയുടെ അധീശവ്യവഹാരത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലേക്ക് ചുരുക്കും. സിനിമയെ ഒരു പാഠമായി കണ്ട് ഭാഷാപരവും ദൃശ്യപരവുമായ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ അർഥങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഘടനയെ വിശകലനംചെയ്യേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്കാണ് ഇതെല്ലാം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

മലയാള സിനിമയിൽ സംഭവിച്ച ന്യൂജനറേഷൻ വിപ്ലവത്തിൽ വളരെയധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ചിത്രമാണ് 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം. മറ്റ് ന്യൂജന റേഷൻ സിനിമകളെപോലെ ആഖ്യാനത്തിലും അവതരണത്തിലും ഉള്ള പുതുമ, പുതിയ ഭാവുകത്വം, പുതിയ ശീലങ്ങൾ ഒക്കെക്കൊണ്ട് 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം വളരെയധികം ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു. മലയാള സിനിമ പരമ്പരാഗതമായ കഥാഖ്യാന ശൈലിയും പറഞ്ഞ കഥകളുടെ ആവർത്തന വിരസതകളിലൂടെയുമൊക്കെ കടന്നുപോയ ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് ഒരു പറ്റം

യുവാക്കളായ സംവിധായകരും, (സൂപ്പർസ്റ്റാറുകളല്ലാത്ത) നടൻമാരും, ടെക്നീഷ്യൻമാരും ഒക്കെ ചേർന്ന് മലയാള സിനിമയ്ക്ക് പുതിയൊരു മുഖം നൽകിയത്. വ്യവസായം എന്ന നിലയിലും അവയിൽ പലതും നല്ല ഫലം കണ്ടു. ഒരു ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ എന്ന നിലയിൽ 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിന്റെ പ്രസക്തിയോ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ പൊതുവായി സൃഷ്ടിച്ച ഭാവുകത്വ വ്യതിയാനത്തെ പഠിക്കുകയോ അല്ല ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം മുന്നോട്ടുവെച്ച, അല്ലെങ്കിൽ അങ്ങനെ തോന്നിപ്പിച്ച സ്ത്രീ ആഭിമുഖ്യമാണ് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ സ്ത്രീപക്ഷ സിനിമകളുടെ ഒരു വലിയ പാരമ്പര്യമൊന്നും നമുക്ക് അവകാശപ്പെടാനില്ല. മാത്രമല്ല മലയാളികളെ പോലെ സദാചാരവാദികൾ എന്ന് സ്വയം വിശ്വസിക്കുന്ന ഒരു പറ്റം പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ച ഉത്സവങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും സ്ത്രീയും അവളുടെ പ്രതിനിധാനവും ദുർബലമായിപ്പോകുന്നത് സ്വാഭാവികവുമാണ്. മലയാളത്തിലെ പ്രതിഭാധനൻമാരായ സംവിധായകർ സൃഷ്ടിച്ച ഒരുപിടി ശക്തരായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമാണിതിനൊരപവാദം. എന്നിരുന്നാലും സ്ത്രീവിമോചനത്തിനോ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനോ ഒന്നും അവ സഹായിച്ചു എന്നും പറയാനാവില്ല. ഒരു പക്ഷെ 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിലെ റീമ കല്ലിങ്കൽ അവതരിപ്പിച്ച ടെസ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ന്യൂജനറേഷൻ പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റെടുത്തത് ഇത്തരമൊരു വിപ്ലവാത്മകമായ ധർമം അത് നിർവഹിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന ധാരണയിൽ നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെയാണ്. ഒരുപരിധിവരെ അത് ശരിയുമാണ്. പുരുഷനോട്ടത്തിന്റെ കേളീരംഗമായ മലയാളസിനിമയെ ഒരർഥത്തിൽ ഞെട്ടിച്ചു കളഞ്ഞു ടെസ എന്ന കഥാപാത്രം. ചിത്രം പ്രദർശനത്തിനെത്തിയതു മുതൽ വലിയ പ്രേക്ഷകസമ്മതിയാണ് നേടിയത്. പരമാവധി ജനങ്ങളിലേക്ക് സിനിമയെത്തിക്കാൻ അതിന്റെ അണിയറ പ്രവർത്തകർക്കായി എന്നതിൽ തർക്കമില്ല.

22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം എന്ന സിനിമയ്ക്ക് യക്ഷിക്കഥകളുടെ ആഖ്യാനവുമായുള്ള സാദൃശ്യമാണ് സിനിമ കണ്ടുകഴിയുമ്പോൾ ആദ്യം മനസ്സിൽ വരിക. ഒരു യക്ഷിക്കഥയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ് ഈ സിനിമ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിപ്പോകും. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു സമൂഹത്തിൽ പുരുഷന്മാരുടെ atrocities ഏൽക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി, സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ privileges ഉം (സമ്പത്ത്, socially upper class) അനുഭവിക്കുകയും തങ്ങളുടെ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിനായി ആരെയും എന്തും ചെയ്യാനും തയാറായി പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ, പെൺകുട്ടിക്കുമേൽ നടക്കുന്ന ബലം/ അധികാരം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള atrocity (mostly sexual), പെൺകുട്ടിയുടെ മരണം, അവളുടെ പുനരവതാരം/ പുനർജൻമം, അവളുടെ പ്രതികാരം എന്നിങ്ങനെ ഒരു യക്ഷിക്കഥയുടെ ആഖ്യാന ശൈലിക്കകത്തു നിന്നാണ് ഈ സിനിമ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്.

ഇവിടെ നായിക ഒരു യക്ഷിയല്ല, അല്ലെങ്കിൽ അവൾ യക്ഷിയായി മാറുന്നില്ല എന്നത് വളരെ വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ ജീവിതകാലത്ത് അതിക്രമങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന നായിക മരണത്തിലൂടെ യക്ഷിയാകുന്ന പോലെ ഒരു പ്രക്രിയയിലൂടെ ടെസ കടന്നുപോകുന്നുണ്ട്. പുരുഷൻമാരുടെ പീഡനത്തിനിരയായി തന്റെ സാമൂഹ്യവ്യക്തിത്വം നഷ്ടമാകുന്ന ടെസ, ജയിൽ ജീവിതമെന്ന പ്രോസസിലൂടെ കടന്നുപോയി പുതിയൊരു ടെസയായി മാറുന്നുണ്ട് സിനിമയിൽ. സിനിമയുടെ ദൃശ്യശ്രാവ്യ സൂചകനകളിലൂടെ ഒരു പുതിയ വ്യക്തിയാണ് നിങ്ങൾ ഇപ്പോൾ കാണുന്ന ടെസ എന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട് ഈ സിനിമ.

യക്ഷിക്കഥകൾ അല്ലെങ്കിൽ യക്ഷിക്കഥാപാത്രങ്ങൾ അത്ര നിർദോഷമായ ഒരു ആശയമല്ല. യക്ഷി എന്ന ആശയം എങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ടു എന്നത് പ്രസക്തമാണ്. സ്ത്രീയക്ഷികൾ മാത്രമെ മലയാളികളെ ഭയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സ്വൈര്യവിഹാരം നടത്തുന്നുള്ളു.

യക്ഷികളെപ്പറ്റിയും അവരുടെ ചരിത്രത്തെപ്പറ്റിയും മിത്തുകളെപ്പറ്റിയുമൊക്കെ ഒരുപാട് പഠനങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ടാകാം. എന്നാൽ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത സമൂഹത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയിൽ യക്ഷിസങ്കൽപത്തിന്റെ പ്രസക്തി എന്താണെന്ന ചോദ്യം പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. പ്രതികാരം നിർവഹിക്കുന്ന സ്ത്രീ, അല്ലെങ്കിൽ അതിനു പ്രാപ്തയായ സ്ത്രീ എന്ന ആശയത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിലേക്കാണ് യക്ഷിസങ്കൽപം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ത്രീക്ക് പ്രതികാരം നിർവഹിക്കാൻ ഉള്ള വകുപ്പ് ഇല്ലാത്ത ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് ആ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയിൽ യക്ഷിസങ്കൽപമുണ്ടായത്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യചരിത്രത്തിൽ കുറേ വർഷങ്ങൾ പിന്നിലേക്ക് പോയാൽ തന്നെ ഉദ്രവിച്ച/പീഡിപ്പിച്ച പുരുഷനെതിരെ എന്ത് ആയുധമുപയോഗിച്ചാണ്, അല്ലെങ്കിൽ എന്തു ചെയ്താണ് ഒരു സ്ത്രീക്ക് പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നത്? അല്ലെങ്കിൽ അത്തരമൊരു ആശയത്തെ നമ്മുടെ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത സമൂഹം നിർമിച്ചിരുന്നില്ല എന്നത് വ്യക്തം. പ്രതികാരം നിർവഹിക്കുന്ന ജീവനുള്ള സ്ത്രീ എന്ന ആശയത്തിന്റെ വിടവിലേക്കാണ് യക്ഷിസങ്കൽപം ജനിക്കുന്നത്. അതുതന്നെയാണ് ഒരു തരത്തിൽ പുരുഷ യക്ഷികളില്ലാത്തതിന്റെ കാരണവുമെന്നും പറയാം. കാരണം പുരുഷന് പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ യക്ഷിയാകേണ്ട കാര്യമില്ല, അല്ലാതെ തന്നെ അവനതിന് കഴിയും. പ്രതികാരം നിർവഹിക്കാനും അതിനുവേണ്ടി പുരുഷനെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായി കീഴ്പ്പെടുത്താനും സ്വാഭാവികമായും ഒരു സ്ത്രീക്ക് കഴിയില്ല എന്ന ധാരണയാണ് ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ആ വിടവ് നികത്താൻ സമൂഹമനസ്സ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആശയമാണ് യക്ഷി എന്നത്. പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീക്ക് പ്രതികാരം നിർവഹിക്കണമെങ്കിൽ യഥാർഥ ലോകത്ത് നടക്കില്ല, അതിന് supernatural ആയ യക്ഷി ആയേ മതിയാകൂ.

22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം ഒരു സ്ത്രീപക്ഷ സിനിമയാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്നത് ഇവിടെയാണ്. ടെസ എന്ന കഥാപാത്രം നിർവഹിക്കുന്ന പ്രതികാരത്തിൽ തനിക്ക് നേരിട്ട sexual harassmentനെ ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ പ്രതികാരം നിർവഹിക്കാൻ അവൾ പ്രാപ്തയാണ്. മുമ്പ് സ്ത്രീപ്രതികാരത്തിന്റെ കഥ പറഞ്ഞ മറ്റ് സിനിമകളുമായി 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം ചേർത്തുവായിക്കപ്പെടുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. പഞ്ചാഗ്നിയിൽ ഗീത അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രവും, നവംബറിന്റെ നഷ്ടത്തിലും, ഗാന്ധാരത്തിലും മാധവി അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രവുമെല്ലാം പക്ഷെ ഒരു തരത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ സാധാരണ സ്ത്രീ എന്നതിനപ്പുറം മറ്റ് പരിവേഷങ്ങൾ കൂടി എടുത്തണിഞ്ഞിരുന്നു (നക്സലൈറ്റ്, അല്ലെങ്കിൽ അധോലോക നായിക) എന്നത് മറക്കാനുമാവില്ല.

22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയത്തിലെ വളരെ interesting ആയ മറ്റൊരു ഘടകം അതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്ന വനിതാ ജയിൽ ആണ്. ജയിലിന്റെ നാലു ചുവരുകൾക്കുള്ളിൽ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ ഒന്നുമില്ല എന്നുതന്നെ പറയാം. സിനിമയുടെ ദൈർഘ്യത്തിന്റെ നല്ലൊരു ശതമാനം ഈ ജയിലിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. ആ ജയിലിൽ ടെസ കണ്ടുമുട്ടുകയും ഇടപഴകുകയും ചെയ്യുന്നവരിൽ കൊലപാതകികളും അസാൻമാർഗികളും ഒക്കെ ഉൾപ്പെടുമെങ്കിലും അടിസ്ഥാനപരമായി അവരെല്ലാം നല്ലവരാണെന്നാണ് സിനിമ സമർഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിലെ പുരുഷൻമാരുടെ അതിക്രമങ്ങളാണ് അവരെയൊക്കെ ഈ അവസ്ഥയിലെത്തിച്ചത് എന്ന ന്യായമാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. എന്താണീ വനിതാ ജയിൽ symbolise ചെയ്യുന്നത്? A planet without men - പുരുഷൻമാരില്ലാത്ത ഒരു ലോകം വളരെ സുന്ദരവും നീതിയുക്തവുമായിരിക്കുമെന്ന പഴയ വാദമാണ് ഇവിടെ സിനിമ ഉന്നയിക്കുന്നത്.

നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ടെസയുടെ പ്രതികാരം സിനിമ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന സ്ത്രീപക്ഷവാദമാകുമ്പോൾ തന്നെ അതിൽ ചില പ്രശ്നങ്ങളുമുണ്ട്. ടെസ പ്രതികാരം ചെയ്യാനുപയോഗിച്ച രീതി അത്ര ലളിതമായി കണ്ടുപോകാൻ കഴിയില്ല. പുരുഷലിംഗം ഛേദിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആത്യന്തികമായി ടെസ തന്റെ പ്രതികാരം നിർവഹിക്കുന്നത്. വളരെ എളുപ്പത്തിൽ കണ്ടുപോകാവുന്ന ഈ സീൻ പക്ഷെ ചില വാദങ്ങൾ പരോക്ഷമായി ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീത്വം എന്നത് പുരുഷലിംഗത്തിന്റെ അഭാവമാണെന്ന പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത സമൂഹത്തിന്റെ ആശയത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുകയാണ് ഈ സീൻ. സിനിമ പറയാൻ ശ്രമിച്ച എല്ലാ സ്ത്രീവാദങ്ങൾക്കുമപ്പുറം ഒരു പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃത സമൂഹം സൃഷ്ടിച്ച സിനിമ അതിന്റെ യഥാർഥ പ്രതിപത്തിയിലേക്ക് തിരികെ പോവുകയാണ് ഈ സീനിൽ എന്നു പറയേണ്ടിവരും.

26. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമ

തസ്‌ലീമ ടി.

'Talking about dreams is like talking about movies,since the cinema uses the language of dreams; years can pass in a second and you can hope from one place to another. It's a language made of image. And in the real cinema,every object and every light means something, as in adream'

Federicco Felini

വിസ്മയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവന്ന സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തെ അടുത്തറിയാനുള്ള ജനങ്ങളുടെ ആകാംക്ഷയാവാം അതിന്റെ പിന്നണി പ്രവർത്തനങ്ങൾ സിനിമയിലുൾപ്പെടുത്തി ആവിഷ്കരിക്കാൻ സംവിധായ കരെ പ്രേരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാവുക. നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ കാലത്തുതന്നെ സിനി മയെപ്പറ്റി പറയാൻ സംവിധായകർ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ബസ്റ്റർ കീറ്റണിന്റെ *ദ ക്യാമറാമാൻ (1928),* സീഗാ വെർത്തോവിന്റെ *മാൻ വിത്ത് എ മൂവി ക്യാമറ (1929)* പോലെയുള്ള സിനിമകൾ ഇതിനുദാഹരണം. ഒരു ക്യാമറാമാൻ നഗ രത്തിലെ ഒരു ദിവസം ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്നതിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമയാണ് *മാൻ വിത്ത് എ മൂവി ക്യാമറ. ഹണ്ട്രഡ് ഫിലിംസ് ആൻഡ് എ ഫ്യൂണറൽ, അനദർ റൊമാൻസ് ഓഫ് സെല്ലുലോയ്ഡ്,* ദ *പ്രൈവറ്റ് ലൈഫ് ഓഫ് സിനിമ* തുടങ്ങിയ സിനിമാസംബന്ധിയായ ഒട്ടേറെ ഡോക്യു മെന്ററികൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

നോവൽ, കഥ, നാടകം തുടങ്ങിയ സർഗാത്മകസാഹിത്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളിലൂടെ കടന്നുവന്ന സമൂഹത്തിന് സിനിമയുടെ കഥാ ഖ്യാനരീതി നന്നെ ബോധിച്ചുവെന്നു വേണം കരുതാൻ. സിനിമയാകട്ടെ, അവയെ നേരിട്ടുകാണാൻ പാകത്തിൽ തിരശ്ശീലയിലവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അത്

പെട്ടെന്ന് ജനപ്രിയമായി. അതിന്റെ നിർമാണരീതികൾ ഗൂഢമാക്കിവെച്ചു കൊണ്ട് തിരശ്ശീലയിലെ വിസ്മയക്കാഴ്ചകളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരെ മായാലോകത്തിലെത്തിച്ചു. കാലക്രമേണ സിനിമ സ്വന്തം കഥയും പറഞ്ഞുതുടങ്ങിയതോടെ സിനിമതന്നെ സിനിമയുടെ ഒരു പ്രമേയമായി. അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ജൈവ, അജൈവ ഘടങ്ങളെപ്പറ്റി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അതിലെ അഭിനേതാക്കളെ, സംവിധായകരെ, പിന്നണി പ്രവർത്തകരെ, സാങ്കേതികതയെ, സിനിമയെന്ന അനുഭവത്തെ, പ്രേക്ഷകരെ എല്ലാം സിനിമതന്നെ ആവിഷ്കരിച്ചു. അതുവഴി സിനിമ സ്വയംവിലയിരുത്തലിനൊരുങ്ങി. സ്വയംപ്രമേയവും പ്രതിപാദനവും വിലയിരുത്തലുമായിത്തീർന്നു സിനിയെക്കുറിച്ചുള്ള സിനിമകൾ (meta films). കാസെറ്റിയുടെ വാക്കുകൾ കടമെടുത്ത്പറയുകയാണെങ്കിൽ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള സിനിമകൾ സ്വയം പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നു (self advertisement).

സിനിമ ലോകസിനിമയിൽ

ഒരുപക്ഷേ, സംവിധായകന്റെ സർഗാത്മക പ്രശ്നങ്ങളും ആന്തര, ബാഹ്യസംഘർഷങ്ങളും സർഗാത്മകമായി തിരശ്ശീലയിലവതരിപ്പിച്ച ആദ്യ സംവിധായകൻ എന്നു ഫെല്ലിനിയെ രേഖപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. സിനിമയെ സ്വപ്നത്തോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ചലച്ചിത്രകാരനാണ് ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *എട്ടര*(1968) എന്ന ചിത്രം സിനിമാസംവിധായകനായ ഗിഡോ ആൻസെൽമി ജീവിതത്തിൽ അനുഭവിക്കുന്ന സർഗാത്മക പ്രശ്നങ്ങൾ യാഥാർഥ്യവും ഭ്രമാത്മകതയും ഇടകലരുന്ന ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു സംവിധായകൻ എങ്ങനെ സിനിമയെ, അഭിനേതാക്കളെ, നിരൂപകനെ, നിർമാതാവിനെ, സ്വന്തം ജീവിതത്തെത്തന്നെ നോക്കിക്കാണുന്നുവെന്ന് സിനിമപറയുന്നു. സിനിമയിലെ ഒരു രംഗത്തിൽ സംവിധായകനായ ഗിഡോ ആൻസെൽമിയും നിർമാണ സഹായിയായ കൊണോഷ്യയും തമ്മിൽ വാഗ്വാദം നടക്കുന്നുണ്ട്. കൊണോഷ്യ തന്നെ ഇരുട്ടത്ത് മാത്രം നിർത്തുന്ന, എപ്പോൾ സംസാരിക്കണം, എപ്പോൾ വായടയ്ക്കണം, എന്തു ചെയ്യണമെന്നുപോലും കലഹിക്കുന്ന, സിനിമയെ തന്നിൽനിന്ന് രഹസ്യമാക്കി വയ്ക്കുന്ന, ആവശ്യത്തിന് മാത്രം തന്നോട് തഞ്ചത്തിൽ നിൽക്കുന്ന ആളാണ് ഗിഡോയെന്നാക്ഷേപിക്കുന്നു. തന്നെ വയസ്സൻ വവ്വാലെന്ന് അപഹസിച്ചതിനാൽ പുതിയ ആൾക്കാരെ കണ്ടെത്തിക്കോളൂ എന്ന് അസഹിഷ്ണുവായി പ്രസ്താവനകളിറക്കുന്ന കൊണോഷ്യയിലൂടെ *ഫെല്ലിനി* ചെയ്യുന്നത് യഥാർഥത്തിൽ ആത്മ വിമർശനം തന്നെയാണ്. ഫെല്ലിനിയുടെ *ഇന്റർവിസ്റ്റ*(1987)*യും* ഡോക്യുമെന്ററി സ്വഭാവം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് ആത്മസ്പർശത്തോടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രജീവിതം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയെപ്പറ്റിയും റോമിലെ സിനിസിറ്റാ സ്റ്റുഡിയോയെപ്പറ്റിയും തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുംഭാവിസിനിമകളെപ്പറ്റിയുമുള്ള ഫെല്ലിനി

യുടെ വീക്ഷണങ്ങൾ ഈ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *റോമ*(1972)യും ഇതേ പാതപിന്തുടരുന്ന ചിത്രമാണ്.

റോമിലെ സിനിസിറ്റ സ്റ്റുഡിയോകളെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെ സമീപിക്കുന്ന സിനിമയാണ് ഇറ്റാലിയൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ ലൂഷിനോ വിസ്ക്കോന്തിയുടെ *ബെല്ലിസീമ*(1951). പ്രസ്റ്റൺ സ്റ്റർഗസിന്റെ *ഗള്ളിവൻസ് ട്രാവൽസ്*(1941), ഗൊദാർദിന്റെ *കണ്ടംപ്റ്റ്*(1961), ഒഷിമോയുടെ *ദ സ്റ്റോറി ഓഫ് എ മാൻ ഹു ലെഫ്റ്റ് ഹിസ് വിൽ ഓൺ ഫിലിം*(1970), വുഡി അലന്റെ *സ്റ്റാർഡസ്റ്റ് ആൻഡ് മെമ്മറീസ്*(1980), *ദ പർപ്പിൾ റോസ് ഓഫ് കെയ്റോ* (1985), റോബർട്ട് ആൾട്മാന്റെ *ദ പ്ലേയർ*(1992), ടിംബർടന്റെ *എഡ്‌വുഡ്*(1994), അന്റോണിയോണിയുടെ *ബിയോണ്ട് ദ ക്ലൗഡ്സ്*(1995) തുടങ്ങിയവ സംവിധായകരുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്.

അഭിനേതാക്കളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാവാം ലോകത്ത് വളരെയധികം സിനിമകൾ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പ്രേക്ഷകർ കണ്ടനുഭവിക്കുന്നവരും വളരെ അടുത്ത് നിൽക്കുന്നവരുമായതിനാലാവാം ഇത്. 1952ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അമേരിക്കൻ മ്യൂസിക്കൽ കോമഡിയായ *സിങ്ങിങ് ഇൻ ദി റെയിൻ* എന്ന ചിത്രം അഭിനേതാക്കളെപ്പറ്റിയുള്ള സിനിമ ആയിരിക്കുന്നതോടൊപ്പം സിനിമാ ചരിത്രത്തിലെ സുപ്രധാന കാലഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. *ജാസ് സിങ്ങർ* എന്ന ശബ്ദചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തെത്തുടർന്ന് ശബ്ദത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുള്ള സിനിമക്കാരുടെ തത്രപ്പാടും സ്പോട്ട് റെക്കോർഡിങ്ങിലെ പ്രശ്നങ്ങളും മറ്റും വളരെ ഹാസ്യാത്മകമായി ഈ സിനിമയിലവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല, ഡബ്ബിങ്ങിന്റെ സാധ്യതയെപ്പറ്റിയും സിനിമയിൽ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്.ഒരുപക്ഷെ *സിങ്ങിങ് ഇൻ ദ റെയിൻ* ആവാം ലോകത്താദ്യമായി ഒരു ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ അസ്തിത്വം അടയാളപ്പെടുത്തിയ സിനിമ.

ശബ്ദം സിനിമയിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ മറ്റൊരു സിനിമ മൈക്കൽ ഹസാനാവിഷ്യസ് സംവിധാനം നിർവഹിച്ച *ദ ആർട്ടിസ്റ്റ്*(2011)ആണ്. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തെ ജോർജ് വാലന്റെൻ എന്ന നടന്റെ ഒറ്റപ്പെട്ട ജിവിതം മാത്രമല്ല 1927 കാലഘട്ടങ്ങളിലെ നടന്മാരും സംവിധായകരും അനുഭവിച്ച മാനസികസംഘർഷങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരവും കൂടിയാണ് സിനിമ. 2011ലും തീർത്തും ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റിൽ ചിത്രീകരിച്ച സിനിമയിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ കടന്നുവരവ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത് വളരെ വിദഗ്ധമായിട്ടാണ്. മേക്കപ്പ് മുറിയിൽ മദ്യപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വാലന്റെൻ മദ്യഗ്ലാസ് താഴെ വയ്ക്കുമ്പോൾ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. ഞെട്ടുന്ന വാലന്റെൻ മറ്റു സാധനങ്ങൾ തൊട്ടും ചലിപ്പിച്ചും ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അറിയുന്നു. (അപ്പോൾ മാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകരും ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം അറിയുന്നത്). പട്ടിയുടെ കുര, ഫോണിന്റെ മണിയടി തുടങ്ങി പലതും ശബ്ദമായി മുഴങ്ങിയെങ്കിലും തനിക്കുമാത്രം ശബ്ദിക്കാൻ

കഴിയുന്നില്ല. അതു തിരിച്ചറിയുന്നതോടെ അയാൾ പരിഭ്രാന്തനായി പുറത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോൾ കാണുന്നത് പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നു വരുന്ന സഹനടി പെപ്പിമില്ലറെയാണ്. ആകാശത്തിൽ നിന്ന് പതിയെ ഊർന്നുവീഴുന്ന കിളിത്തൂവൽ നിലത്തുമുട്ടുമ്പോൾ അതിശക്തമായ സ്ഫോടനശബ്ദമാണ് നാം കേൾക്കുന്നത്. ചെവിപൊത്തുന്ന വാലന്റൈനോടൊപ്പം അതെല്ലാം സ്വപ്നമായിരുന്നെന്ന് പ്രേക്ഷകരും തിരിച്ചറിയുന്നു. തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ശബ്ദപ്രപഞ്ചം സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിൽ കടന്നുവന്ന് സ്വാധീനം ഉറപ്പിക്കുന്നത് വിളിച്ചറിയിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ ശബ്ദസാന്നിധ്യം അംഗീകരിക്കാനാവാതെ വാലന്റൈൻ സ്റ്റുഡിയോ വിടുകയും പിന്നീട് നിശ്ശബ്ദസിനിമകൾ നിർമിക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ വരവിൽ ഹതാശനായ വാലന്റൈൻ ആത്മഹത്യയ്ക്ക് പോലും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

തങ്ങളുടെ മാധ്യമത്തിലുണ്ടായ ഒരു സാങ്കേതികവികാസം കലാകാരന്മാരെ ഇത്രമാത്രം പരിഭ്രാന്തരാക്കിയിട്ടുള്ള സംഭവം മറ്റൊരു കലയുടെ ചരിത്രത്തിലും കാണാൻ കഴിഞ്ഞെന്നുവരില്ല. ദൃശ്യമാധ്യമമായ സിനിമയിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ വരവിനെ ലോകപ്രസിദ്ധരായ ചാപ്ലിൻ, ഐസൻസ്റ്റീൻ, പുഡോവ്ക്കിൻ തുടങ്ങിയ സൈദ്ധാന്തികർ സംശയദൃഷ്ട്യാ വീക്ഷിച്ചിരുന്നു. ദൃശ്യത്തിന്റെ സാർവലൗകിക സ്വഭാവത്തെ അത് ഭാഷയുടെ പരിമിതിയിലേക്ക് ചുരുക്കിക്കൊണ്ട് തകർത്തുകളയുമെന്നവർ വിശ്വസിച്ചു. പിന്നെപ്പിന്നെ അവരും ആ മാറ്റത്തെ അംഗീകരിക്കുകയുണ്ടായി. (ഏറെക്കാലം നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുമായി മുന്നോട്ടുപോയ ചാപ്ലിൻ *ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററോടു* കൂടി ശബ്ദത്തിന് വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുകയുണ്ടായി.) ഇങ്ങനെ സംഭവബഹുലമായ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ സൈദ്ധാന്തിക ചർച്ചകളെക്കൂടി ഓർമിപ്പിക്കുന്നു *ആർട്ടിസ്റ്റ്.*

സിനിമയിലെ മാറ്റങ്ങൾക്ക് സാക്ഷ്യം വഹിച്ച അതിന്റെ പ്രയോക്താക്കളെ തിരശ്ശീലയിലൂടെ ഓർമിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഓർസൻ വെൽസിനെപ്പറ്റിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർപീസായ *സിറ്റിസൺ കെയ്നി*നെപ്പറ്റിയുമുള്ള ധാരാളം സിനിമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് (*ദ ബാറ്റിൽ ഓവർ സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ, ക്രാഡിൽ വിൽ റോക്ക്, ആർ ഒ കെ 281).* ബസ്റ്റർ കീറ്റണിന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വായിക്കാവുന്ന കാൾ റെമ്പാറിന്റെ *ദി കോമിക്*, റോബർട്ടോ റോസല്ലിനിയുടെ *റോം ഓപ്പൺസിറ്റി*യുടെ നിർമാണപ്രവർത്തനത്തിൽ സംവിധായകനെന്ന നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബുദ്ധിമുട്ടുകളും മറ്റും വിശദീകരിക്കുന്ന കാൾ ലിസാനിയുടെ *സെല്ലുലോയ്ഡ്(1996)* തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. *മാർട്ടിൻ സ്കോർസി*ന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 2011 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഹ്യൂഗോ മെലീസി*ന്റെ കഥ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഓസ്ക്കാർ നേടി. ആരാലും കണ്ടുപിടിക്കപ്പെടാതെ, നഷ്ടങ്ങൾ മാത്രം സമ്മാനിച്ച സിനിമയോട് അസഹിഷ്ണുവായി പാരീസിലെ ഒരു പാവക്കട നടത്തിപ്പുകാരനായി കഴിഞ്ഞു വരുന്ന മെലീസിനെ ഹ്യൂഗോ എന്ന

അനാഥബാലനും മെലീസിന്റെ പേരക്കുട്ടിയായ ഇസബെല്ലയും കൂടി കണ്ടെത്തുന്നു. മെലീസായി വേഷമിട്ട ബെൻ കിങ്സ്ലി മെലീസിനെ അനശ്വരമാക്കിയിരിക്കുന്നു. മെലീസിന്റെ സിനിമകളുടെ ഫൂട്ടേജുകളും (*ട്രിപ് റ്റു മൂൺ, ദ ഹോണ്ടഡ് കാസിൽ, ദ വാനിഷിങ് ലേഡി*) അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്റ്റുഡിയോയെക്കുറിച്ചും ഷൂട്ടിങ്ങിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വിശദാംശങ്ങളും മറ്റും ഫ്രെയിമിൽ വളരെ വിദഗ്ധമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ മാസ്റ്റർപ്പീസായ *സൈക്കോ* രൂപം കൊണ്ടതിനെപ്പറ്റിയും സംവിധായകനെന്ന നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാനസിക സഞ്ചാരങ്ങളും മറ്റും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് സച്ചാ ജെർവസിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഹിച്ച്കോക്ക്(2012).*

സിനിമയെന്ന തിയറ്റർ അനുഭവവും അനുഭൂതിയും സിനിമയ്ക്ക് വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. *ഗിസപ്പോ ടൊർണാറ്റോറി*ന്റെ *സിനിമാ പാരഡീസോ(1988)*, ഗണ്ണർ വിക്കേയ്നിന്റെ *സിനിമാ ടിക്കറ്റ്* (1995) എന്ന ഷോട്ട് ഫിലിം, മുപ്പത്തിനാല് സംവിധായകരുടെ മുപ്പത്തിനാല് സിനിമകളടങ്ങിയ *റ്റു ഈച്ച് ഹിസ് ഓൺ സിനിമ (2007)* തുടങ്ങിയവ ഇതിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവയാണ്. *സിനിമാ പാരഡീസോ*യിൽ തിയറ്റർ സിലിസി (ജിയാൻകൾടോ)എന്ന നാടിന്റെ നിത്യജീവിതത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഭാഗമാകുന്നു. മുലയൂട്ടുന്ന അമ്മ, മിഠായി വിൽപ്പനക്കാരൻ, തിയറ്റർ മുറിയോടുചേർന്ന് വേശ്യാവൃത്തിയിലേർപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ, സിനിമയ്ക്കിടയിൽ ആകസ്മികമായി മരിക്കുന്ന വൃദ്ധൻ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ജനനത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും വിരഹത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയും സാക്ഷിയായി തിയറ്റർ മാറുന്നു. ഇരുട്ടിൽ തുടങ്ങുന്ന, ഉള്ളറയിലൊതുങ്ങുന്ന സിനിമയെ തിയറ്ററിന് പുറത്ത് സാധാരണ ജനങ്ങളിലേക്കെത്തിക്കുന്ന പ്രൊജക്ഷനിസ്റ്റ് ആൽഫ്രഡോ മഹത്തായ സിനിമാസംസ്കാരത്തിന്റെ പതാകാവാഹകനാണ്. 1980കളിൽ ഇറ്റലിയിൽ തുടർച്ചയായി തിയറ്ററുകൾ അടച്ചുപൂട്ടിയതിന്റെ പ്രത്യേകപശ്ചാത്തലത്തിൽ *സിനിമാ പാരഡീസോ* അത്യന്തം പ്രസക്തമാണ്. *സിനിമാ ടിക്കറ്റിലാ*കട്ടെ സിനിമയുടെ തിയറ്ററനുഭവത്തിന് വേണ്ടി കഷ്ടപ്പെടുന്ന കുട്ടിയെയാണ് കാണാൻ കഴിയുക. കാനിന്റെ അറുപതാം പിറന്നാളാഘോഷത്തോടനുബന്ധിച്ച് പ്രദർശിപ്പിച്ച മുപ്പത്തിനാല് സംവിധായകരുടെ മൂന്നുമിനിറ്റ് വീതം ദൈർഘ്യമുള്ള മുപ്പത്തിനാല് സിനിമകളുടെ സമാഹാരമാണ് *റ്റു ഈച്ച് ഹിസ് ഓൺ സിനിമ*. റൊമാൻ പൊളൻസ്കി, അബ്ബാസ് കിരസ്താമി, ഇനാരിതു, അകി കൗരസ്മാക്കി, വാൾട്ടർ സാലസ്, ലാർസ് വോൺടയർ, ആന്ദ്രെ കൊഞ്ചലോവ്സ്ക്കി, തിയോ ആഞ്ചലോ പൗലോസ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ തങ്ങളുടെ സിനിമാനുഭവം സിനിമയിലൂടെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഹെൽസാപോപ്പിൻ (1941), ഡാൻസിങ് ഇൻ ദ ഡാർക്ക് (1949), ലാ സൈനോര സെൻസ കാമലെ (1952), പീപ്പിങ് ടോം (1960), ദ സ്റ്റോറി ഓഫ്

എ മാൻ ഹു ലെഫ്റ്റ് ഹിസ് വിൽ ഓൺ ഫിലിം(1970), ഡേ ആൻഡ് നൈറ്റ്(1973), ബൂഗി നൈറ്റ്സ്(1997), ദ പർപ്പിൾ റോസ് ഓഫ് കെയ്റോ(1985), മൾഹോളണ്ട് ഡ്രൈവ്(2011), ഹോളി മോട്ടോഴ്സ്(2012) തുടങ്ങി സിനിമാവിഷയകമായി ഒട്ടനവധി സിനിമകൾ വേറെയുമുണ്ട്.

സിനിമ ഇന്ത്യയിൽ സിനിമയിൽ

നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തു തന്നെ ഇന്ത്യൻ സിനിമ സിനിമയെപ്പറ്റി ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നു. ദാദാ സാഹെബ് ഫാൽക്കെ *രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*യോടൊപ്പം അതിന്റെ നിർമാണരംഗങ്ങൾ കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് *ചിത്രപട് കേസേ തയ്യാർ കർതത് (ഹൗ ഫിലിംസ് ആർ മെയ്ഡ്)*എന്ന പേരിൽ 1917 ൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു സംവിധായകന്റെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങൾ ക്രിയാത്മകമായി ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചത് *ഗുരുദത്തിന്റെ കാഗസ് കാ ഫൂൽ(1959)* ആണ്. സുരേഷ് സിൻഹ എന്ന സംവിധായകനും ശാന്തി എന്ന നടിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണ് സിനിമയിൽ. സംവിധായകന്റെ ജീവിതത്തെ മാത്രമല്ലാതെ നടിയുടെ ജീവിതത്തെയും സിനിമ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. സത്യജിത്റേയുടെ *നായക് (1966)* എന്ന ചിത്രത്തിൽ പുരസ്കാരം ഏറ്റുവാങ്ങുന്നതിനായി തലസ്ഥാനനഗരിയിലേക്ക് തിരിക്കുന്ന അരിന്ദം എന്ന നടനും ആ സമയം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിമുഖം രേഖപ്പെടു ത്തുന്ന വനിതാ മാസികയിലെ ലേഖിക അതിഥിയുമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. നടൻ ലേഖികയോട് തന്റെ സ്ഥിതിയെപ്പറ്റി വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാ യാണ് സിനിമ. അരിന്ദത്തിന്റെ സ്വപ്നങ്ങളും ഭൂതകാലസ്മരണകളും വർത്തമാനകാലജീവിതവും ഇടകലർന്ന് സിനിമയുടെ ഘടനയെ നിശ്ചയിക്കുന്നു.

1970ലെ മൃണാൾ സെൻ ചിത്രം *ഇന്റർവ്യൂ*, ഇന്റർവ്യൂവിന് ഹാജരാകുവാൻ പോകുമ്പോൾ ധരിക്കേണ്ട വിദേശവസ്ത്രം അന്വേഷിച്ച് നടക്കുന്ന യുവാവിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. നടനായ രഞ്ജിത് മല്ലിക് അയാളായിത്തന്നെ വേഷമിടുന്നതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ട്രാമിൽ യാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ മാസികയിൽ നായകന്റെ മുഖചിത്രം കണ്ട് അയാളെത്തന്നെ ഉറ്റുനോക്കുന്ന യുവതിയോട് അയാൾ കാര്യം വിശദമാക്കുന്നു. ആ യുവതിയോടു മാത്രമല്ല സിനിമ കാണാൻ തിയറ്ററിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരോടും അത് വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഫലത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഇത് ബ്രഹ്തിയൻ അന്യവൽകരണത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു സാധാരണ ജീവിതം നയിക്കുന്ന ആളാണ് താനെന്നും മൃണാൾ സെൻ എന്ന സംവിധായകൻ തന്റെ ഒരു ദിവസത്തെ ജീവിതം സിനിമയാക്കുകയാണെന്നും തന്റെ പുറകിലുള്ളയാൾ കെ.കെ. മഹാജനാണെന്നും വിശദീകരിക്കുന്നതിനിടയ്ക്ക് മഹാജൻ കട്ട് പറയുന്നു. തുടർന്ന് മഹാജനും കൂടെയുള്ളവരും ട്രാമിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നു. അപ്പോൾ നായകൻ പറയുന്നു, നിങ്ങൾ കാണുന്നതൊന്നും യഥാർഥമല്ല. നിങ്ങൾ കണ്ട ഫോട്ടോ യഥാർഥമാണ്. ഈ ഇന്റർവ്യു പൂർണമായും

യഥാർഥമാണ്. എന്റെ അമ്മയെക്കാണുന്നില്ലെ, അവർ യഥാർഥത്തിൽ എന്റെ അമ്മയല്ല,ഒരു നടിയാണ്. തുടർന്ന് കാണുന്നത് ദുർഗയുടെ മരണശേഷം ദുർഗയുടെ അച്ഛൻ, ഹരിഹർ വീട്ടിലെത്തുന്നതും സർബ്ബജയ കരയുന്നതുമായ പഥേർ പാഞ്ചാലിയിലെ രംഗമാണ്. തിരിച്ച് നായകനിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ട്രാമിലെ ഒരു യാത്രക്കാരൻ ഇങ്ങനെ വിളിച്ച് പറയുന്നു എന്താണിത്? ഇതാണോ സിനിമ? ഇത് എന്റെ കഥയാണ്! നിങ്ങളുടെ കഥയാണ്!. ഇവിടെ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള സിനിമയുടെ വീക്ഷണവും പ്രേക്ഷകന്റെ വീക്ഷണവും ഇഴ ചേരുന്നു. മൃണാൾ സെന്നിന്റെ തന്നെ *അകലേർ സന്ധാനേ (1984)* ബംഗാളിലെ ക്ഷാമത്തെക്കുറിച്ച് ചിത്രീകരിക്കാനായി ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്ന സിനിമാസംഘത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി മുന്നേറുന്നസിനിമയാണ്. നാട്ടുകാരുടെ സഹായസഹകരണങ്ങളോടെ ഷൂട്ടിങ് തുടങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും ക്രമേണ പല കാരണങ്ങളാൽ തടസ്സപ്പെടുന്നു. വേശ്യയായി അഭിനയിക്കേണ്ട നടിയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്ക്, ഭക്ഷണത്തിനായി സിനിമാസംഘവും ഗ്രാമത്തെത്തന്നെ ആശ്രയിക്കുന്നതിനാൽ അത് മറ്റൊരു ക്ഷാമത്തിലേക്ക് നയിച്ചേക്കുമോ എന്ന ഗ്രാമവാസികളുടെ പേടി തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ സിനിമയുടെ നിർമാണത്തെ സംഘർഷഭരിതമാക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയിൽ സ്മിതാപാട്ടീൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവും ഗ്രാമത്തിലെ ദുർഗ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സമാനത യൂണിറ്റിലെ ആർക്കുംതന്നെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല എന്നതു യാഥാർഥ്യം ഗ്രഹിക്കാനുള്ള അവരുടെ കഴിവില്ലായ്മയെ ചൂണ്ടുന്നു. മാത്രമല്ല, സിനിമയിലെ ഒരു രംഗത്തിൽ സ്മിതാപാട്ടീൽ ക്ഷാമകാലചിത്രങ്ങൾ കാണിച്ച് സഹപ്രവർത്തകരോട് കാലം നിർണയിക്കാനാവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. 1943ലേതു മാത്രമല്ലാതെ 59ലേയും 71ലേയും ചിത്രങ്ങൾ അവർ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലികക്ഷാമത്തിന്റെ ചിത്രം കാണിക്കുമ്പോഴും അവർ സംശയലേശമന്യേ പറയുന്നത് അത് 43ലേതുതന്നെ എന്നാണ്. ഭൂതവും വർത്തമാനവും ഭാവിയും ഇരുട്ടിലാണ്ട ഒരു ജനതയെക്കുറിച്ച്, യാഥാർഥ്യത്തെക്കുറിച്ച് അവർ എത്രമാത്രം അജ്ഞരാണെന്ന് ചിത്രം വിളിച്ചു പറയുന്നു. ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചറിയാത്തവർ ഗ്രാമത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതും യാഥാർഥ്യമറിയാതെ സ്വയം നിർമിച്ചൊരു യാഥാർഥ്യത്തെ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതുമായ സിനിമാനിർമാണത്തിലെ വിരോധാഭാസം ശ്രദ്ധേയവും ആത്മവിമർശനപരവുമാണ്.

ശ്യാം ബെനഗൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഭൂമിക(1977)* 1940കളിലെ മറാത്തി നടി ഹൻസാവഡേക്കറുടെ ജീവിതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളതാണ്. ഗായികയായി സിനിമാ ലോകത്തെത്തിയ ഉഷ നായികയായി ക്യാമറയ്ക്ക് മുമ്പിലെത്തുന്നതും വ്യവസ്ഥാപിത ചട്ടക്കൂടുകൾ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ *സുബൈദ(2001)* നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ

കാലത്തെ നടിയായ സുബൈദാബീഗത്തിന്റെ ജീവിതകഥയാണ്. *കർസ് (1958)* എന്ന സുഭാഷ് ഗൈ ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലകാലസന്ദർഭങ്ങൾ മാറ്റി പുറത്തിറക്കിയ *ഫറാഖാൻ* ചിത്രം *ഓം ശാന്തി ഓം*(2007) വെള്ളിത്തിരയിൽ തിളങ്ങി നിൽക്കുന്ന നടിയുടെയും ജൂനിയർ ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെയും പ്രണയവും ജന്മാന്തരബന്ധവുമാണ് പ്രമേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഷാരൂഖ് ഖാന്റെ താര മൂല്യവും ദീപിക പദുക്കോണിന്റെ ഗ്ലാമർമൂല്യവും ചൂഷണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന സിനിമ അതിഥി താരങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ടും കൂടി കാശ് വാരി. *ഇതി മൃണാളിനി* (2010) എന്ന അപർണസെൻ ചിത്രമാകട്ടെ ബംഗാളി മുഖ്യധാരാസിനിമയിലെ നടി അനുഭവിക്കുന്ന സർഗാത്മക പ്രശ്നങ്ങളും വ്യക്തിജീവിത പ്രശ്നങ്ങളുമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സിൽക്ക് സ്മിത യുടെ ജീവിത കഥ എന്ന ലേബലിൽ പുറത്ത് വന്ന മിലൻ ലൂട്ടീരിയയുടെ *ദ ഡേർട്ടി പിക്ചർ (2011)* സിൽക്ക് സ്മിതയുടെ കലാജീവിതത്തിന്റെ ഒരുവശം മാത്രം കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാരമായിപ്പോയി. അവരുടെ കെട്ടുറപ്പുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ വിശകലനംചെയ്യുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു.

കാഗസ് കാ ഫൂൽ, നായക്, ഭൂമിക തുടങ്ങിയവ അഭിനേതാക്കളെ പ്പറ്റിയുള്ള സിനിമകളായിരുന്നുവെങ്കിലും അവ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല. ഒരുപക്ഷെ, ഇതിലെ താരകഥാപാത്രങ്ങൾ താരങ്ങളെന്നതിലുപരി സാധാരണമനുഷ്യ രായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കൊണ്ടായിരിക്കാം.

പരേഷ് മൊകാഷി സംവിധാനം ചെയ്ത *ഹരിശ്ചന്ദ്രാച്ചി ഫാക്ടറി (2008)* എന്ന മറാത്തി ചിത്രം ആദ്യ ഫീച്ചർ ചിത്രമായ *രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*യുടെ നിർമാണം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഫാൽക്കെയുടെ ജീവിതത്തെ അടയാളപ്പെടു ത്തുന്നു. സിനിമ ഫാൽക്കെയുടെ ജീവിതത്തിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനവും *രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*യുടെ നിർമാണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവവികാസങ്ങളും മറ്റും നർമത്തിൽ പൊതിഞ്ഞവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഫാൽക്കേയ്ക്ക് നേരിട്ട ബുദ്ധി മുട്ടുകളെ കാൽപനികവത്കരിക്കുകയോ അതിശയീകരിപ്പിച്ച് വൈകാരിക വത്കരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. തുടർച്ചയായി സിനിമാപ്രദർശനം കാണു കവഴി കാഴ്ച്ചയ്ക്ക് ബുദ്ധിമുട്ട് നേരിട്ട ഫാൽക്കെയെ നർമത്തിന്റെ മേമ്പൊടി ചേർത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗം രസകരമാണ്. ഫാൽക്കെയുടെ കാലത്ത് സിനി മയിൽ ക്യാമറാചലനങ്ങൾ കാണാൻകഴിയുന്നില്ല എന്നത് പരിഗണിച്ച് കൊണ്ട് മൊകാഷി ഫാൽക്കെയെപ്പറ്റിയുള്ള ചിത്രത്തിലും ക്യാമറാചലന ങ്ങൾ കുറച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് മാത്രമല്ല *8 എംഎം* ലും *ആൽബൈറ്റ് കളറി*ലും ചിത്രീകരിച്ച് കാലത്തോട് അധികമാനമായ നീതി പുലർത്തുന്നു.

മലയാളത്തിന്റെ വഴി

മലയാളത്തിൽ സിനിമയെ അതിന്റെ സാങ്കേതിക വശങ്ങളോടുകൂടി പരിചയപ്പെടുത്തിയത് കെ.ജി.ജോർജാണെന്ന് പറയാം. നടി ശോഭയുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അദ്ദേഹം സംവിധാനംചെയ്ത ചിത്രമാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* (1983). ലേഖ എന്ന നടിയുടെ

ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയും തളർച്ചയുമാണ് സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നിർധനരായ ഒരു മലയാളികുടുംബം മകളുടെ സിനിമയിലുള്ള ഭാവി പരീക്ഷിക്കുന്നതിനായി മദ്രാസിലെത്തുകയും ബുദ്ധിമുട്ടുകൾക്കൊടുവിൽ അവൾ സിനിമയിൽ കയറിപ്പറ്റുകയും പ്രശസ്തിയുടെ ഉച്ചത്തിൽ ആത്മഹത്യചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. നടിയുടെ ആത്മഹത്യയുടെ പശ്ചാത്തലമാണ് സിനിമ അന്വേഷിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ തലക്കെട്ടിൽത്തന്നെ കൊരുത്തുവെച്ച ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്ന പദം ഇതൊരു സിനിമയാണെന്ന തോന്നൽ ഉണർത്തുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ കലാത്മകഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും നിർമാണപ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റിയും പല രംഗങ്ങളിലൂടെയും സിനിമ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ ഒരു ഗാനചിത്രീകരണം ശ്രദ്ധിക്കുക. റെക്കോർഡിങ് സ്റ്റുഡിയോയിൽ ഗായകൻ ജയചന്ദ്രൻ പാടി റെക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു. ആ ദൃശ്യം ഷൂട്ടിങ് സ്ഥലത്തേക്ക് കട്ട്ചെയ്യുന്നു. ഇപ്പോൾ ഗാനം ടേപ്പ് റെക്കോർഡറിലാണ് പാടുന്നത്. ഷൂട്ടിങിൽ കട്ട് പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഗാനവും നിലയ്ക്കുന്നു. ചിത്രീകരണം പുനരാരംഭിക്കുമ്പോൾ റെക്കോർഡ് ചെയ്ത ഗാനം വീണ്ടും തുടങ്ങുന്നു. ഗാനം മുറിക്കാതെ തന്നെ ഒറ്റ ഒഴുക്കിൽ ഗാനവും റെക്കോർഡിങ്ങും ഷൂട്ടിങ്ങും കാണിക്കാമെന്നിരിക്കെ അതിന് പകരം അവ എങ്ങനെയാണോ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത് അങ്ങനെതന്നെ കാണിക്കുന്നതിലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് പുറകിലെ തന്ത്രങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഗാനവും ചിത്രീകരണവും വേറെ വേറെയാണെന്നും അവ പിന്നീട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതുമാണെന്നും ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ബോധപൂർവമാണ്. എന്നാൽ പ്രേക്ഷകന്റെ തന്മയീഭാവം വേണ്ടിടത്ത് ഗാനം ഒഴുക്കോടെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. മറ്റൊരു രംഗത്തിൽ, ലേഖയുടെ അഭിനയം ചിത്രീകരിക്കുന്ന വേളയിൽ, നടീനടന്മാർ ട്രോളിയിൽ ഒരു ബെഞ്ചിലിരുന്ന് തുഴയുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നു. അരികിൽ ഒരു ബക്കറ്റിൽ വെള്ളവും. നായിക അത് ഇടയ്ക്കിടെ എടുത്ത് തെറിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇത് വള്ളത്തിൽ തുഴയുകയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകനെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു രംഗം എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന് മറനീക്കി കാണിച്ച് തരുന്നു. ഈ രംഗം ചിത്രീകരണം കഴിഞ്ഞ് തിരശ്ശീലയിലെത്തുമ്പോൾ വസ്തുവകകളെല്ലാം ഒഴിവാക്കപ്പെട്ട ഒരു മീഡിയം ഷോട്ടാവാനേ തരമുള്ളൂ. *റാഫി മെക്കാർട്ടിൻ* സംവിധാനംചെയ്ത *ചതിക്കാത്ത ചന്തു (2004)* എന്ന സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലും ഇത്തരത്തിൽ സാങ്കേതികതയെ മറനീക്കിക്കാണിക്കുന്ന രംഗം ഉണ്ട്. വെള്ളത്തിൽ തുഴയുന്ന സ്ത്രീയെയും അവളെ ഒരാൾ വെള്ളത്തിൽ വെച്ച് തന്നെ കൊലപ്പെടുത്തുന്നതുമായ രംഗം കാണിക്കുന്നു. ക്രമേണ ക്യാമറ സൂം ബാക്ക് ആവുമ്പോൾ സംഭവം നടക്കുന്നത് ഒരു ഗ്ലാസ് ചേമ്പറിലാണെന്നും ഫ്രെയിമിൽ ക്യാമറയും സംവിധായകനും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതോടുകൂടി അതൊരു ഷൂട്ടിങ്ങാണെന്നുമുള്ള ബോധം പ്രബലമാവുന്നു. ഈ സിനിമയിൽത്തന്നെ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ പ്രേതസമാനമാക്കുന്നതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

കെ.ജി. ജോർജിന്റെ തന്നെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി(1983)*ലെ അവസാന രംഗത്തിൽ അതുവരെ പറഞ്ഞുവന്ന കഥയും സംവിധായകൻ തീർത്ത ഫ്രെയിമും സംവിധായകനെത്തന്നെയും കടന്ന് മുന്നോട്ട് പോകുന്ന കഥാപാത്രത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ ഈ ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകന്റെ സിനിമയ്ക്കകത്തെ തന്മയീഭാവം തടസ്സപ്പെടുത്താൻ കൂടി ഉദ്ദേശിച്ചാണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ സിനിമയ്ക്കകത്തെ തന്മയീഭാവം തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഞാൻ മമ്മൂട്ടിഎന്ന രീതിയിൽ തുടങ്ങുന്ന ടി.വി. ചന്ദ്രന്റെ *ഡാനി(2001)*യാകട്ടെ കഥാഖ്യാനരീതിയിലെ വ്യത്യസ്തത കൊണ്ട് തന്മയീഭാവം തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. *നമ്പർ 20 മദ്രാസ് മെയിൽ (1990)* എന്ന ജോഷിചിത്രത്തിലാകട്ടെ മമ്മൂട്ടി എന്ന താരരാജാവിനെ താരപരിവേഷം കളഞ്ഞ് ഒരു സാധാരണ ട്രെയിൻ യാത്രക്കാരനായി ചിത്രീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവസാനമാകുമ്പോഴേക്കും താരപരിവേഷം വീണ്ടുമെടുത്തണിഞ്ഞു കൊണ്ട് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൂടി അപ്രസക്തമാക്കുന്ന അഭിനയം കാഴ്ച്ചവയ്ക്കുന്നു. (ചുമരിലൊരു തോക്കുണ്ടായിരിക്കെ കഥാന്ത്യത്തിനുമുമ്പ് വെടിവയ്ക്കാതിരിക്കുന്നതെങ്ങനെ?)

പ്രേം നസീറിന്റെ തട്ടിക്കൊണ്ട് പോകലും അതിനെത്തുടർന്നുണ്ടാകുന്ന സംഭവ വികാസങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ ചിത്രത്തിൽ (*പ്രേം നസീറിനെ കാണ്മാനില്ല,1983)* നസീറിത്തം കാണിക്കാതെ തന്നെ നസീറിന് തിരിച്ച് വരാനാകുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ, ഒരു സൂപ്പർതാരം എത്തരത്തിൽ കേരളസമൂഹത്തിലും രാഷ്ട്രീയത്തിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു എന്നും സിനിമ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു. സൂപ്പർതാരത്തിന്റെ സുഹൃത്തായത് കൊണ്ട് മാത്രം സൗകര്യങ്ങൾ ലഭിക്കുകയും അത് തെളിയിക്കാനാവാത്ത ഘട്ടത്തിൽ സൗകര്യങ്ങൾ തിരിച്ചെടുക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ബാർബറിന്റെ ജീവിതകഥയാണ് *കഥപറയുമ്പോൾ(2007)* എന്ന എം. മോഹൻചിത്രം. ചിത്രത്തിൽ സൂപ്പർതാരം താരപ്രഭാവം കളഞ്ഞ് വ്യത്യസ്തനായ ബാർബറിന്റെ സുഹൃത്തായി മണ്ണിലേക്കിറങ്ങി വന്ന് വിനയാന്വിതനാവുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ താരങ്ങൾ താരങ്ങളായിത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സിനിമകളിൽ അവർ ആവശ്യത്തിലധികം അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ടോ വിനയാന്വിതരായോ ആണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. 2011ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ട്രാഫിക്* (സംവി:രാജേഷ് പിള്ള) എന്ന ചിത്രം ഒരു സൂപ്പർതാരത്തിന്റെ മകളുടെ വിലപ്പെട്ട ജീവൻ രക്ഷിക്കാനുള്ള തത്രപ്പാടിന്റെ കഥ പറയുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തിയ ഈ ചിത്രം ശസ്ത്രക്രിയയ്ക്കുപയുക്തമാക്കേണ്ട ഹൃദയവുമായി തിരക്കേറിയ ട്രാഫിക്, പോലീസ് വൃന്ദം, ഡോക്ടർമാർ തുടങ്ങിയവരുടെ സഹായത്തോടെ രണ്ട് മണിക്കൂർകൊണ്ട് അതിസാഹസികമായി 150 കി.മീ.പിന്നിട്ട് ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നതായാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. സൂപ്പർതാരത്തിന്റെ പ്രഭാവംകൊണ്ട് ലഭിക്കാവുന്ന പരിഗണനകളാണ് സിനിമയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നത്.

രഞ്ജിത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത *തിരക്കഥ (2000)* മാളവിക എന്ന നടിയുടെയും അജയൻ എന്ന നടന്റെയും പ്രണയകഥ പറയുന്നു. സംവിധായകൻ രഞ്ജിത്ത് സിനിമയിൽ എബികുരുവിള എന്ന സംവിധായകന്റെ വേഷത്തിലെത്തുന്നു. അയാളുടെ ഡയറിക്കുറിപ്പുകളിലൂടെയാണ് സിനിമ മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്. മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകുന്നതാകട്ടെ സിനിമയിലെ മറ്റൊരു സംവിധായകനായ അക്ബർ അഹമ്മദാണ്. ഗാനരംഗ ചിത്രീകരണവും പോസ്റ്റ്പ്രൊഡക്ഷൻ വിശദാംശങ്ങളും സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയിലും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയിൽ നടനായ അജയ്കുമാർ(അനൂപ് മേനോൻ) വിഗ് വെച്ച് ഷൂട്ടിങ്ങിന് തയ്യാറാവുന്നത് കാണിക്കുന്ന രംഗം അജയ്കുമാർ സിനിമയിൽ വന്ന കാലം നേരത്തേ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നതിനാൽ കാലവും പ്രായവും ഏറിയിട്ടും ചോക്ലേറ്റ് നായകനായി തുടരുന്ന അജയ്കുമാർ എന്ന നടനെയും അതുവഴി അത്തരത്തിൽ അരങ്ങുവാഴുന്ന നടന്മാരെയും പരോക്ഷമായി പരിഹസിക്കുന്നു. *നായിക(2011)* എന്ന *ജയരാജ്* ചിത്രമാകട്ടെ, വെള്ളിത്തിരയിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷയായ ഗ്രേസി എന്ന നടിയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണവും ചുരുൾ നിവരുന്ന അവരുടെ ജീവിത കഥയുമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സിനിമാമേഖലയിലുള്ള ഉപജാപങ്ങളും കച്ചവടതന്ത്രങ്ങളും പാരവെയ്ക്കലുകളും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന മറ്റൊരു സിനിമ കൂടി.

സംവിധായകർ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ കുറവാണ്. വന്ന സിനിമകളിലധികവും താരങ്ങളെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് മുന്നേറുന്നത്. സംവിധായകന്റെ കൊലപാതകം പ്രമേയമാക്കി വന്ന പത്മരാജൻചിത്രമായ *കരിയിലക്കാറ്റു പോലെ* (*1986*) കാര്യമാത്ര പ്രസക്തമായി സിനിമാലോകത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നില്ല. വ്യക്തിജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് സിനിമ പുരോഗമിക്കുന്നത്. റോഷൻ ആൻഡ്രൂസിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 2005ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഉദയനാണ് താരം* ഒരു സംവിധായകന് നേരിടേണ്ടി വരുന്ന പലവിധമായ ബുദ്ധിമുട്ടുകളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സ്വന്തമായൊരു കഥയുമായി സിനിമ സംവിധാനംചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഉദയനിൽനിന്നും തിരക്കഥ മോഷ്ടിച്ച് സിനിമയിലെത്തുന്ന രാജപ്പൻ എന്ന സുഹൃത്ത് ക്രമേണ സൂപ്പർതാരമായുയരുന്നു. പിന്നീട് മറ്റൊരു കഥയുമായി സിനിമയെടുക്കാനെത്തുന്ന ഉദയന്റെ നായകനായെത്തുന്നതാകട്ടെ രാജപ്പനും. തുടർന്ന് അവർക്കിടയിലുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷങ്ങളും മറ്റും ഹാസ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു സംവിധായകന് നേരിടേണ്ടി വരുന്ന ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ, ചെയ്യേണ്ടി വരുന്ന കോംപ്രമൈസുകൾ തുടങ്ങിയവ വിശകലനംചെയ്യുന്ന സിനിമ ക്ലൈമാക്സ് രംഗങ്ങളിൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമയായ *ബൗഫിങ്കറിനെ* ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ആ ഘട്ടത്തിൽ ഉദയന് *ബൗഫിങ്കറി*ന്റെയും രാജപ്പന് കിറ്റ് റാംസിയുടെയും ഛായ പ്രേക്ഷകന് തോന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല. ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ

ത്തന്നെ പുനരവതരിപ്പിച്ച് കൊണ്ട് 2012ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *പത്മശ്രീ ഭരത് ഡോക്ടർ സരോജ്കുമാർ* എന്ന ചിത്രമാകട്ടെ, സൂപ്പർതാരങ്ങളെ കണക്കറ്റ് പരിഹസിക്കുന്നതിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നതു വഴി സ്വയം പരിഹാസ്യമാവുക കൂടി ചെയ്യുന്നു. 2012ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഷട്ടർ* (സംവി:ജോയ് മാത്യു) എന്ന ത്രില്ലർ ചിത്രം, ഒരു സംവിധായകൻ അനുഭവിക്കുന്ന സർഗാത്മക പ്രശ്നങ്ങളെ ഹൃദ്യമായവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ജെ.*സി.ഡാനിയേലിന്റെ ജീവിത കഥ*, വിനു എബ്രഹാമിന്റെ *നഷ്ടനായിക* എന്നീ പുസ്തകങ്ങളെ ആധാരമാക്കി നിശ്ശബ്ദ മലയാളസിനിമയുടെ പ്രയോക്താക്കളിലൊരാളായ ജെ.സി. ഡാനിയേലിന്റെ ജീവിതത്തെപ്പറ്റിയും മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമയുടെ നിർമാണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അദ്ദേഹത്തിന് നേരിട്ട ബുദ്ധിമുട്ടുകളെപ്പറ്റിയും മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യനടി റോസിയെപ്പറ്റിയുമുള്ള സിനിമയാണ് കമലിന്റെ *സെല്ലുലോയ്ഡ് (2013).* മലയാളസിനിമയുടെ പിതാവ് ജെ.സി. ഡാനിയേൽ എന്ന് വാ തൊടാതെ വിഴുങ്ങുന്നവർക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തി എന്ന മഹത്തായൊരു കാര്യം കമൽ ചെയ്തുവെങ്കിലും സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തോടും ജെ.സി.ഡാനിയേലിനോട് തന്നെയും എത്രത്തോളം നീതി പുലർത്തി എന്നത് സംശയിക്കത്തക്കതാകുന്നു. ആധാരമാക്കിയ പുസ്തകങ്ങളെ പകർത്താൻ ശ്രമിച്ചു എന്നതിലുപരി കാര്യമാത്രപ്രസക്തമായ സംവിധായക സംഭാവനകൾ കാണുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, ചില രംഗങ്ങൾ പരേഷ് മൊകാഷിയുടെ *ഹരിശ്ചന്ദ്രാച്ചി ഫാക്ടറി*യെ ഓർമിപ്പിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നു. എല്ലാം വിറ്റ് തുലച്ചും വളരെയധികം ക്ലേശം സഹിച്ചും നിർമിച്ചെടുത്ത പടം ഡാനിയേൽ കാണാനിരിക്കുന്നത് യാതൊരു തരത്തിലുള്ള പിരിമുറുക്കവും കൂടാതെയാണെന്നാണ് സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നത്. അത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മവിശ്വാസത്തെ കുറിക്കുന്നതിനാണെങ്കിൽ അവിദഗ്ധമായിപ്പോയി എന്ന് പറയാതിരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഒരു പുലയിപ്പെണ്ണാണ് നായികയെന്നറിയുന്ന ഡാനിയേൽ പ്രദർശനസമയത്ത് അതുണ്ടാക്കിയേക്കാവുന്ന ഒച്ചപ്പാടുകളെക്കുറിച്ച് ബോധവാനാണെന്നതിനോ അത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ സിനിമയാണെന്നതിനോ ഉള്ള യാതൊരുവിധ മാനസിക സംഘർഷങ്ങളും കമലിന്റെ ഡാനിയേൽ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമയേതെന്നും മലയാളസിനിമയുടെ പിതാവാരെന്നുമുള്ള ഒച്ചപ്പാടുകൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അഗസ്തീശ്വരത്ത് ഇതെല്ലാം കണ്ടും കേട്ടും ഡാനിയേൽ ജീവിച്ചിരുന്നിരുന്നു എന്ന ആത്യന്തികമായ അനുഭവം നൽകാൻ കമലിന്റെ *സെല്ലുലോയ്ഡി*ന് കഴിഞ്ഞില്ലയെന്നത് ഒരു വസ്തുതയാണ്. മലയാളത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ നടിയുടെ ദുരന്തമാകട്ടെ ശ്ലോകത്തിൽ കഴിക്കുകയും ചെയ്തു.

സിനിമയെ തിയറ്റർ അനുഭവമാക്കി ചിത്രീകരിച്ച സിനിമകളും മലയാളത്തിൽ നന്നെ കുറവാണ്. മിക്ക സിനിമകളിലും സിനിമാ തിയറ്ററിന്റെ

സാന്നിധ്യം കാണാമെങ്കിലും അനുഭവമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ കാണുന്നില്ല. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാൻ*(1986) ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ക്ലൈമാക്സിൽ തിരശ്ശീലയുടെ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടു കൊണ്ടു തന്നെ അതുവരെ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളെ മൊത്തമായി ഒരു പ്രേക്ഷകാനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നു. മാത്രമല്ല, സിനിമ കണ്ടിറങ്ങുന്നതിന് തൊട്ടു മുൻപു തന്നെ പ്രേക്ഷകന്റെ സിനിമയുമായുള്ള താദാത്മ്യം ഇവിടെ വിച്ഛേദിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. 2012ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *വെള്ളരിപ്രാവിന്റെ ചങ്ങാതി* എന്ന അക്കു അക്ബർ ചിത്രം, 1973 ൽ ചിത്രീകരിച്ച് പ്രദർശനത്തിനെത്താതെ പെട്ടിക്കുള്ളിലായ അച്ഛന്റെ സിനിമയെ മകൻ പൊടിതട്ടിയെടുത്ത് 35 വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം പ്രദർശിപ്പിച്ച് കൈയടി നേടുന്ന കഥ പറയുന്നു. തിയറ്റർ അനുഭവമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമയും സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയും യാദൃച്ഛികതകൾ കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു വരുന്ന മറ്റു കലാകാരന്മാർ, സാങ്കേതിക ഘടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ ക്രിയാത്മകമായി വിലയിരുത്തുന്ന സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ താരതമ്യേന കുറവാണ്. *അഴകിയ രാവണനി*ൽ പൊങ്ങച്ചക്കാരനായ സിനിമാ നിർമാതാവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ വിഷയമാകുന്ന മിക്ക സിനിമകളിലും സിനിമാ നിർമാതാവിനെയും കാണാം. *ഉദയനാണ് താരം, പത്മശ്രീ ഭരത് ഡോക്ടർ സരോജ്കുമാർ, തിരക്കഥ* തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ഉദാഹരണം. സിനിമാമേഖലയിൽ അഭിനയം പരീക്ഷിക്കാനെത്തുന്നവരെപ്പറ്റിയും സിനിമ അവർക്കെങ്ങനെ അനുഭവപ്പെടുന്നു എന്നും മറ്റും *ബെസ്റ്റ് ആക്ടർ* (മാർട്ടിൻ പ്രക്കാട്ട്, 2010), *മേയ്ക്കപ്പ് മാൻ* (ഷാഫി, 2011), *മാറ്റിനി* (അനീഷ് ഉപാസന, 2012) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സംഘട്ടന സഹായികളായെത്തുന്നവരുടെ കഥകൾ പറയുന്ന ഹീറോ (സംവി:ദീപൻ, 2012), ജോസേട്ടന്റെ *ഹീറോ* (കെ.കെ.ഹരിദാസ്, 2012), *ഫാന്റം* (ബിജുവർക്കി, 2002), സിനിമാ സംഗീതമേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവരുടെ ജീവിതത്തെ കാണിക്കുന്ന *കിഴക്കുണരും പക്ഷി* (സംവി: വേണു നാഗവള്ളി,1991), *റോക്ക് എൻ റോൾ* (രഞ്ജിത്ത്, 2007), ജൂനിയർ ആർട്ടിസ്റ്റുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട *പച്ചക്കുതിര* (കമൽ, 2006), ഡബ്ബിംഗ് ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ കഥ പറഞ്ഞുതുടങ്ങിക്കൊണ്ട് തട്ടിൽക്കുട്ടിദോശയിലൂടെ മുന്നേറിയ *സാൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ* (ആഷിക്ക് അബു, 2011), ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും സൂപ്പർതാരങ്ങളെ ആരാധിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചും വന്ന *രസികൻ* (ലാൽജോസ്, 2004), *വൺവേ ടിക്കറ്റ്* (ബിപിൻ പ്രഭാകർ, 2008) തുടങ്ങി സിനിമയെ സ്പർശിക്കാത്ത മലയാളസിനിമകൾ കുറവാണ്. എന്നാൽ ഛായാഗ്രാഹകൻ ഷൂട്ടിങ് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ മാത്രം കാണാൻ കഴിയുന്ന ജീവിയായാണ് സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. എഡിറ്ററുടെ സാധ്യത അത്ര പോലുമില്ല (ടി.കെ. രാജീവ് കുമാറിന്റെ *ശേഷം*,2002, ഒഴികെ) എന്നത് സങ്കടകരമായ വസ്തുതയാകുന്നു.

ക്യാമറയും സംവിധായകനും പ്രൊഡ്യൂസറും നടീനടന്മാരും തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു എന്നല്ലാതെ അവരുടെ സർഗാത്മക സംഭാവനകളെ, അവരനുഭവിക്കുന്ന ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങളെ, സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെ ഒക്കെ തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾ നന്നെ കുറവാണ്. മാത്രമല്ല, വരുന്ന സിനിമകളിലധികവും സിനിമയെ കേവലമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയോ വ്യക്തിജീവിതങ്ങളെ മസാലവത്കരിച്ചവതരിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.

സിനിമ അതുമായി തന്മയീഭവിക്കാൻ പ്രേക്ഷകനെ സജ്ജമാക്കുന്നു. എഡിറ്റിങ്, കട്ടുകൾ, സംഗീതം തുടങ്ങിയവ ഉപയോഗിച്ച് ആഖ്യാനത്തെ പോഷിപ്പിക്കുകയും ഷോട്ടുകളെ തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത തുന്നൽ അറിയിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിന്റെ നൂതനമായ സാങ്കേതിക സാധ്യതകൾ കൊണ്ടും വ്യത്യസ്തമായ ഭാഷ കൊണ്ടും സ്വപ്നസദൃശമായ അനുഭൂതി പകരുന്നു. ഫെല്ലിനി പറയുന്നത് പോലെ അവ സ്വപ്നത്തിന്റെ ഭാഷ സ്വീകരിക്കുന്നു. സ്വപ്നത്തിന് മാത്രം സാധ്യമായ സമയത്തിനും കാലത്തിനും അതീതമായ സഞ്ചാരം സിനിമയ്ക്കും സാധ്യമാണ്. സ്വപ്നം പോലെതന്നെ നാം സിനിമ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് അറിയുന്നില്ല. അത് അറിയിക്കാതിരിക്കാനുള്ള സിനിമയുടെ ഉപായങ്ങളെ അറിയുന്നില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. സിനിമയെ ഇത്തരത്തിൽ പൊതിഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് വെള്ളത്തിനുള്ളിൽ വെച്ച് ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ക്യാമറവെള്ളത്തിൽ ചാടിക്കൊണ്ടാണെന്ന് പ്രേക്ഷകൻ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നതും. നൂതനമായ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ കൊണ്ടും സ്വന്തമായ ഭാഷകൊണ്ടും സ്വപ്നസദൃശമായ നിഗൂഢവത്കരണം നടത്തുന്ന, പുതിയ സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്തി സ്വയം നവീകരണത്തിന് വിധേയമാകുന്ന സിനിമയ്ക്ക് സ്വയം നിഗൂഢവത്കരണത്തിന് വിധേയമാകാതെ തരമില്ല എന്നത് മറ്റൊരു വസ്തുതയാണ്. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമകൾ (meta cinema) ഈ നിഗൂഢവത്കരണത്തെ വെളിപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആ ശ്രമം സിനിമ നിഗൂഢവത്കരണത്തിന് സ്വീകരിക്കുന്ന മാർഗങ്ങൾതന്നെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണെന്നത് കൗതുകകരമാണ്.

27. നവതരംഗ മലയാള സിനിമയിലെ നഗരവത്കരണം

ജെബിൻ. ജെ.ബി.

ദേശത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും അതീതമാണ് സിനിമ. സിനിമയെന്നാൽ പ്രാദേശികതയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല. മലയാളത്തിൽ നവതരംഗ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുമ്പോൾ നാം നിരീക്ഷിക്കേണ്ടുന്ന പ്രധാന വസ്തുത ഈ മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളിൽ എത്രമാത്രം പ്രാദേശിക ഘടകങ്ങൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നുണ്ട് എന്നതാണ്. ചുരുക്കം ചില ചിത്രങ്ങളെ ഒഴിവാക്കി പരിശോധിച്ചാൽ ജീവിതഭാഷയിൽനിന്നും വേറിട്ട് പുതിയ സംസ്കാ രവും ഫാന്റസിയും ഇടകലർന്ന ഒരു ന്യൂജനറേഷൻ മലയാള സിനിമയാണ് ഇക്കാലഘട്ടത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നത് എന്ന വസ്തുതയാണ്.

മലയാള സിനിമയെ മാറ്റി നിർത്തി പരിശോധിച്ചാൽ പഞ്ചാബി, ബംഗാളി, തമിഴ് ഭാഷാചിത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം തന്നെ മറ്റെന്തിലുമുപരിയായി ഒരു സവിശേഷതയുണ്ട്. അത് പ്രാദേശികതയോടുള്ള അനന്യതയാണ്. കഥാതന്തുവിലും സംഭാഷണങ്ങളിലും ദൃശ്യങ്ങളിലുമെല്ലാം ഇതു ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. ബോളിവുഡ് സിനിമകളെപ്പോലെയുള്ള ഹോളിവുഡിന്റെ പകർപ്പ് പ്രാദേശിക ചിത്രങ്ങളായ പഞ്ചാബി, ബംഗാളി, മറാത്തി, തമിഴ് ചിത്രങ്ങളിൽ അധികമൊന്നും കാണാൻ സാധ്യമല്ല. ഇതു തന്നെ നല്ല ഒരു കാഴ്ചയെ കുറിക്കുന്നതാണ്. ഹോളിവുഡിന്റെ പകർപ്പല്ലാത്ത പ്രാദേശിക സിനിമകളുടെ നിർമാണം സാധ്യമാണ് എന്ന ഈ ഭാഷകളിലെ സംവിധായകർ നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. മുഖ്യധാര സിനിമകൾ ആകർഷകമായിരിക്കുന്ന ഈ സമയത്ത് തങ്ങൾ ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന സമൂഹത്തോട് നീതി പുലർത്താതെ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവശ്യകതകൾക്കു നേരെ മുഖം തിരിക്കാതെ പ്രാദേശികതയുടെ നിറഞ്ഞ നന്മ താന്താങ്ങളുടെ സിനിമകളിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ അവർ പരമാവധി ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മലയാള ഭാഷാ ചിത്രങ്ങളിൽ അന്യമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണ പ്രകൃതിയും സംസ്കാരവും പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ നിറവുകൊണ്ട് അന്യഭാഷാ ചിത്രങ്ങൾ മനോഹരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ബംഗാളി ഫോക് കലാരൂപമായ ബാവുളിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഗൗതംഘോഷ് സംവി ധാനംചെയ്ത മനേർമാനുഷ് നാടിന്റെ മഹത്തായ കലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ്. രവിജാദവ് സംവിധാനംചെയ്ത മറാത്തിചിത്രമായ നട്റങ് മഹാരാഷ്ട്രയിലെ ഫോക് കലാരൂപമായ തമാഷയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതാണ്. തമി

ഴ്ചിത്രമായ പ്രിയദർശൻ സംവിധാനം ചെയ്ത കാഞ്ചീവരം ഒരു തരി പട്ടിനായി വേദനിക്കുന്ന നെയ്ത്തുകാരന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ നേർക്കാഴ്ചയാണ്. ഇത്തരം സിനിമകൾ അന്യഭാഷാചിത്രങ്ങൾ കൈവിടാത്ത പ്രാദേശിക ചിത്രങ്ങൾക്കുദാഹരണങ്ങളാണ്. മലയാളിക്ക് അന്യമാകുന്ന ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിന്റെ പച്ചയായ ആവിഷ്കാരമായിരുന്നു പി.കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ ജീവിതത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന പി. ബാലചന്ദ്രൻ സംവിധാനംചെയ്ത ഇവൻ മേഘരൂപൻഎന്ന മലയാളി ചലച്ചിത്രം. ഈ മനോഹര ചിത്രത്തിനു പ്രേക്ഷകർ വിധിയെഴുതിയത് ബോക്സോഫീസ് പരാജയമാണ്. കച്ചവട സിനിമാലോകത്തിനു ബദലായി ഒരു സമാന്തര സിനിമാ സങ്കൽപം ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ആരംഭിക്കുന്നത് 1946 കളോടെയായിരുന്നു. 1913-ൽ ഫാൽക്കയുടെ രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയിൽ തുടങ്ങിയ ഇന്ത്യൻ സിനിമ റിയലിസത്തിലേക്കെത്തുന്നത് ശാന്താറാമിന്റെ കാലത്താണ്. 1946കളിൽ ശാന്താറാമിനെപ്പോലുള്ളവർ തുടങ്ങിവച്ച റിയലിസം സമാന്തര സിനിമാ സങ്കല്പത്തിലേക്ക് അധിക വർഷങ്ങൾ കഴിയും മുൻപേ തന്നെ വികസിച്ചു. ജീവിതക്കാഴ്ചയുടെ ചിത്രണമായിരുന്നു. സത്യജിത്റേ, ഋതിക്ഘട്ടക്, ബിമൽറായ്, മൃണാൾസെൻ, ചേതൽ ആനന്ദ് തുടങ്ങിയ പ്രതിഭകൾ കാഴ്ചവെച്ചത്. സമകാലിക ജീവിതവുമായി ഏറെ അടുപ്പമുണ്ടായിരുന്ന അക്കാലഘട്ടത്തിലെ ചിത്രങ്ങൾ സംവേദനംചെയ്തിരുന്നത് അന്നത്തെ ജീവിതരാഷ്ട്രീയ പരിസരമായിരുന്നു.

മലയാള സിനിമയുടെ സുവർണകാലമാവട്ടെ 75-90 കാലഘട്ടമാണ്. അടൂർ, അരവിന്ദൻ, പത്മരാജൻ, ജോൺ തുടങ്ങിയ പ്രതിഭാധനർ നൽകിയ സംഭാവനകൾ അനവധിയാണ്. സ്വയംവരം, ചിദംബരം, അമ്മ അറിയാൻ, തൂവാനത്തുമ്പികൾ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ നമുക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളായി പറയാം. തൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷം വള്ളുവനാടും, തറവാടും കേന്ദ്രീകരിച്ചു ഹൈന്ദവ ആഖ്യാനങ്ങളും വല്യേട്ടൻ കുടുംബകഥകളും, ഷക്കീലരതിചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം അരങ്ങുവാണിരുന്ന കാലഘട്ടവും മലയാളസിനിമ അറിഞ്ഞ താണ്. ഇപ്പോഴാകട്ടെ പുതിയ പ്രമേയവും പുതിയ ആളുകളും പുതിയ ആഖ്യാനരീതികളും കൊണ്ടു സമ്പന്നമായ ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളുടെ കാഴ്ചയാണ് നാം കാണുന്നത്.

ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ കടന്നുവരുന്നത് പല തിയറ്ററുകളും ആളൊഴിഞ്ഞ് കല്യാണമണ്ഡപങ്ങളായി മാറ്റപ്പെടുന്ന സമയത്താണ്. സൂപ്പർതാര സിംഹാസനങ്ങൾ തച്ചുടച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ചയുടെ ഒരു പുതിയ ലോകം ഇവ മലയാളിക്കു സമ്മാനിക്കുകയായിരുന്നു. സിനിമയുടെ ഉള്ളിൽ വരുന്ന നായക നിർമിതിയിലടക്കം കാഴ്ചപ്പാടുകൾ മാറിവന്നു. ചാനലുകളുടെ മത്സരം മുറുകിയതോടെ വർധിച്ച സാറ്റലൈറ്റ് റേറ്റ് സിനിമകളെ സംരക്ഷിച്ചു തുടങ്ങി. ഒരേ കെട്ട കാഴ്ചകൾ കണ്ടു മടുത്ത് തിയറ്റർ വിട്ടോടിയ പ്രേക്ഷകർ ഭാഗികമായെങ്കിലും തിരിച്ചുവന്നു. സിനിമയുടെ നല്ലകാലം.

ഓരോഘട്ടങ്ങളിലും സിനിമ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിച്ചിരുന്നത് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ തന്നെയാണ്. കണ്ടു പഴകി പരിചയിച്ച കാഴ്ചാനുഭവത്തിന് വ്യത്യസ്തത വരുന്നതും ഏറെ ഗുണകരമാണ്. പ്രമേയത്തിലെ

പുതുമ നവ സിനിമയുടെ ആവശ്യമാണെങ്കിലും പുതുമയ്ക്കുവേണ്ടി ഇതര രാജ്യങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും കടംകൊള്ളുന്ന സ്ഥിതി വിശേഷം കൊട്ടി ഘോഷിക്കപ്പെടുന്ന മിക്ക ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ബിഗ്ബി, ചാപ്പാക്കുരിശ്, ആമേൻ, ബ്യൂട്ടിഫുൾ, കോക്ടെയിൽ എന്നീ സിനിമ കൾ യഥാക്രമം ഫോർ ബ്രദേഴ്സ് ഹാൻഡ്ഫോൺ, ഗോച്ചാ ഡിസ്റ്റൻന്റ് ട്രംപെ റ്റ്, ഇൻടച്ചബിൾസ്, ബട്ടർഫ്ളൈ ഓൺ ദ വീൽ തുടങ്ങിയവയുടെ അനുകര ണമാണെന്ന ആക്ഷേപങ്ങൾ നേരിടേണ്ടി വന്നവയാണ്. ഇത്തരം സിനിമകൾ പ്രധാനമായും നേരിടുന്നത് സംസ്കാരങ്ങളുടെ വൈരുധ്യവും സാമൂഹ്യജീവിതപ്രശ്നങ്ങളും ഓരോ രാജ്യത്തും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും എന്ന വസ്തുതയാണ്. ലോകസിനിമകൾ മലയാളത്തിലേക്ക് പകർത്തപ്പെടുമ്പോൾ നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ മൂശയിൽ വാർത്തെടുക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. പ്രഗ ത്ഭരായ പല സംവിധായകരും ഈ ഉദ്യമത്തിൽ വിജയിക്കുന്നുമുണ്ട്.

നാം കണ്ടു പരിചയിച്ചുശീലിച്ച ആഖ്യാനശൈലിയിൽ നിന്നും വ്യത്യ സ്തമായി പുതിയൊരു കാഴ്ചാശീലം വളർത്തുവാൻ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ കൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. നിസ്സാരമായ വസ്തുതകളെ പരിചിതമല്ലാത്തൊരു കാഴ്ച യിലൂടെ നിരീക്ഷിക്കുക, നാം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരുന്നവയെ നിസ്സാരവത്കരിക്കുക എന്തിനേറെ പശ്ചാത്തല സംഗീതംപോലും മുൻപേ പരിചയിച്ചിട്ടുള്ളവയല്ലേ എന്നതാണ് ഈ സിനിമകൾ നമുക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകളുടെ വരവോടെ സൂപ്പർതാരങ്ങൾ വരെ താരജാഡയിലുള്ള സിനിമ കൾ ഉപേക്ഷിച്ച മട്ടാണ്.

കാഴ്ചയിൽ ഏറെ ഗുണകരമായ മാറ്റം വരുത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും യൂറോ പ്യൻ സംസ്കാരത്തെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന വിപണിലക്ഷ്യം വച്ചുള്ള സിനിമകൾ ധാരാളമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഗോപ്യമായ ലോഡ്ജ് പോലുള്ള സിനിമകൾ മലയാളിയുടെ സദാചാരത്തിനു നേരെയുള്ള ആക്രമണമാണ്. റീമേക്കു ചിത്ര ങ്ങളാവട്ടെ ലൈംഗികതയെ കച്ചവടവൽകരിക്കുന്നു. ചട്ടക്കാരി, രതിനിർവേദം തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഈ ഗണത്തിൽ പ്പെടുന്നവയാണ്. താഴെക്കിടയിലുള്ള വന്റെ മദ്യാസക്തിയെ നിശിതമായി വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് ഉപരിവർഗ മദ്യപാനി കേമനാണെന്ന വിഷയംചർച്ച ചെയ്ത സ്പിരിറ്റ് എന്ന ചിത്രവും, ഇന്റർകാസ്റ്റ്മാ രേജ് അപകടകരമാണെന്ന സന്ദേശം വിളിച്ചോതിയ അന്നയും റസൂലും, മല യാളിയുടെ കപടസദാചാര സങ്കല്പങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതിയ ഷട്ടർ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ കാലാകാലങ്ങളായി പുലർത്തിപ്പോരുന്ന വിക്ടോറിയൻ സദാചാര ബോധം സമൂഹത്തിലും സിനിമയിലും ശക്തമാണ് എന്നു തെളിയിക്കുന്ന ചിത്ര ങ്ങളാണ്. ആഖ്യാനത്തിലെ സങ്കല്പങ്ങൾ മാറിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പഴയ വീഞ്ഞ് പുതിയ കുപ്പിയിലാണെന്ന് ഇത്തരം ചില ചിത്രങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നുമുണ്ട്.

വിറ്റഴിക്കപ്പെടാനുള്ള വിപണന കേന്ദ്രീകൃതമായ ഉൽപന്നങ്ങളായി സിനിമകൾ മാറ്റപ്പെടുന്നത് അപകടകരമായ വസ്തുതയാണ്. കൊട്ടിഘോഷി ക്കപ്പെടുന്ന ചില സിനിമകളിൽ നഗരവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന മലയാളി ജീവിതം ഗ്രാമങ്ങളെ അപ്പാടെ തമസ്കരിക്കുകയും കമ്പോളവത്കരണത്തിന്റെ ബിംബ ങ്ങൾ സിനിമകളിൽ കുത്തിനിറയ്ക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് പ്രാദേശികതയെ

കയ്യൊഴിയുന്നു; പോരേ?. ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളുടെ ലൊക്കേഷനുകൾ പ്രധാനമായും മട്ടാഞ്ചേരി, ഫോർട്ട്കൊച്ചി എന്നിവിടങ്ങളാണ്. നഗരത്തിന്റെ കാഴ്ചകളും ഒരു ക്രോസ് കൾച്ചറൽ സംസ്കാരവും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതിന് അനുയോജ്യങ്ങളായ സ്ഥലങ്ങളാണ് ഇവിടം. കമ്പോളത്തിന്റെ സ്വഭാവം സിനിമയിൽ ശക്തി പ്രാപിച്ചുവരുന്നു. ഇതുവഴി രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ വിപണികേന്ദ്രീകൃതമായി സ്വത്വത്തെയും അസ്തിത്വത്തെയും അപ്രസക്തമാക്കുന്നു. യൂറോ അമേരിക്കൻ സ്വത്വ സങ്കല്പം ഇവിടെ വേരൂന്നുകയും പിന്തിരിപ്പനായിട്ടുള്ള രാഷ്ട്രീയം സിനിമകളിൽ ചേക്കേറുകയും ചെയ്യുന്നു. സംസ്കാരം എന്നത് പ്രതിരോധചിഹ്നമായി മാറുന്നതുപോലെ പ്രാദേശികതയും പ്രതിരോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പ്രാദേശികത എന്നത് നഗരമാണോ ഗ്രാമമാണോ എന്നത് വിഷയമല്ല എന്നിരുന്നാലും ഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളും നഗരജീവിതം മാത്രം ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന കാഴ്ചയാണ് നാം കാണുന്നത്. ഫ്ളാറ്റുകൾ, മാളുകൾ തുടങ്ങിയവ പശ്ചാത്തലമായി മലയാള ജീവിതം ഇതാണ് എന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുവാനുള്ള ശ്രമം നടത്തപ്പെടുന്നു.

2006-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ബാബേൽഎന്ന മെക്സിക്കൻ ചിത്രത്തി ന്റെ ആഖ്യാശൈലി ഇപ്പോഴത്തെ ചില ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇനാരത്തുസംവിധാനം നിർവഹിച്ച ബാബേൽ കാഴ്ചയുടെ രസതന്ത്രം മാത്രമല്ല ഉണർത്തിവിട്ടത്/ഒട്ടേറെ ചിന്തനങ്ങളായിരുന്നു. എന്നാൽ ബാബേലിന്റെ ഘടനയിൽ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലെ കൗശലം മാത്രമാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. ലാറ്റിനമേരിക്കയും ആഫ്രിക്കയും വരച്ചുചേർത്ത ഒരു സിനിമാ സങ്കല്പം നമുക്കന്യമാണ്/ഇതിനെതിരെയുള്ള വിമർശനത്തിലൂടെയേ യഥാർഥ സിനിമ നമുക്ക് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

തമിഴ് സിനിമകളിലെപ്പോലെ കറുത്തവനും പൊക്കം കുറഞ്ഞവനും പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവനും. (കലാഭവൻ മണിയും ശ്രീനിവാസനും നായകന്മാരായി വരുന്ന ചുരുക്കം ചില ചിത്രങ്ങളെ ഒഴിവാക്കി നിർത്തിയാൽ ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന സിനിമകൾ താരതമ്യേന കുറവാണ്.) നായകൻമാരായി വരുന്ന ഒരു വിപ്ലവം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ മലയാള ദൃശ്യഭാഷയുടെ നിലവാരം ഉയർത്തുന്നതിനോടൊപ്പംതന്നെ സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവേണം നമ്മുടെ സിനിമകൾ നിർമിക്കപ്പെടാൻ. ലോകസിനിമ പുത്തൻ പരീക്ഷണങ്ങളുമായും നൂതന കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളുമായും മുന്നേറുമ്പോൾ സംസ്കാരിക വിനിമയത്തിനും നമ്മുടേതായ സിനിമയ്ക്കും വേണ്ട ഗുണകരമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി ശ്രമിക്കേണ്ടതാണ്. കാരണം സിനിമയെന്നത് ഒരു ജനതയുടെ സ്വത്വപ്രകാശനം കൂടിയാണ്.

28. മലയാളസിനിമയിലെ ചായക്കടകൾ

രതീഷ് കുമാർ പി.

മലയാളികളുടെ പ്രാഥമികമായ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയാവബോധം രൂപപ്പെടുന്നതും വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നതുമായ ഇടങ്ങളാണ് ചായക്കടകൾ, ബാർബർഷോപ്പുകൾ, കള്ളുഷാപ്പുകൾ, ആൽത്തറകൾ, കുളിക്കടവുകൾ, പൊതുകിണറുകൾ തുടങ്ങിയവ.പൊതുജനാഭിപ്രായങ്ങളും സംവാദങ്ങളും ഉണ്ടാകുന്ന ഇടമെന്ന നിലയിൽ നമ്മുടെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക പരിസരങ്ങളിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ സ്വാധീനിക്കുകയും ഇടപെടലുകൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ ഒരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ ചായക്കടകളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സംസ്കാരികതലം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. അതിനാൽ ജനങ്ങളെ ഏറ്റവും അധികം സ്വാധീനിക്കുന്ന കലയെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ജനജീവിതത്തിന്റെ പൊതുസംസ്കാരത്തെയും പൊതുമണ്ഡലത്തെയും രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ ചായക്കടകൾ വഹിക്കുന്ന പങ്കിനെ പഠനവിധേയമാക്കുകയാണിവിടെ.

മലയാളിയുടെ ജിവിതത്തിൽ പ്രഭാതംമുതൽ പ്രദോഷംവരെയുള്ള ഏതെങ്കിലും നിമിഷത്തിൽ ചായ സജീവസാന്നിധ്യമാകുന്നു. ചായ, അടുക്കളയിൽനിന്നും അരങ്ങത്താവുന്നതിന്റെ ചുവടുവയ്പുകളാണ് നാട്ടിൻപുറത്തെ ചായക്കടകളും ആധുനികതയുടെ മുഖപടമണിയുന്ന ടീ-ഷോപ്പുകളും കോഫി ഹൗസുകളുമെല്ലാം. സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യവും കുടിച്ചേരുന്ന നാടൻ തട്ടുകളിലുടെയുള്ള യാത്രകൾ ചാനലുകൾ വില്പനച്ചരക്കാക്കുമ്പോൾ, മലയാളികളുടെ അനുശീലനായ ചായസംസ്കാരത്തെ ദൃശ്യവത്കരിച്ചുകൊണ്ട് ഒട്ടേറെ മലയാള സിനിമകൾ ഉടലെടുത്തു.

ഭാഷാഭേദങ്ങൾ, സംസ്കാരഭേദങ്ങൾ, കാഴ്ചപ്പാടുകൾ, ചിന്താരീതി, ജിവിതരീതി എന്നീ ഭിന്നതലങ്ങളുടെ കുടിച്ചേരലാണ് ഓരോ പൊതുമണ്ഡലവും അത്തരത്തിലുള്ള ഒരുപൊതുമണ്ഡലമാണ് മലയാളികൾക്ക് ചായക്കട. ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ മലയാളികളുടെ ജീവിതത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ നാട്ടിൻപുറത്തെ ചായക്കടകൾക്ക് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണ് ഉണ്ടാ

യിരുന്നത്. നാല് മുളങ്കമ്പുകൾ നാട്ടി അതിനു മുകളിലും വശങ്ങളിലും ഓല മേഞ്ഞതും, എണ്ണമെഴുക്കുപറ്റിയ പലഹാരപ്പെട്ടിയും, തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന വാഴക്കുലകളും, ഉള്ളിലും മുൻവശത്തും നിരത്തിയിട്ടരിക്കുന്ന നീളൻ ബഞ്ചുകളും ഡെസ്ക്കുകളും, അതിനുമേൽ വച്ചിരിക്കുന്ന പത്രങ്ങളും നോട്ടീസുകളും, വർണവൈവിധ്യമാർന്ന നാടകപോസ്റ്ററുകൾ ഒട്ടിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്ന ചുവരുകളും, എണ്ണമെഴുക്കുപറ്റിയ രൂപാനോട്ടുകളും, ബോണ്ടയുടെയും പരിപ്പുവടയുടെയും മണംപിടിച്ച ചില്ലറകളും ഇട്ടുവെച്ചിരിക്കുന്ന തടികൊണ്ടുള്ള ഡ്രോമേശയും അതിനു സമീപം അല്പം ഉയരത്തിൽ വെച്ചിരിക്കുന്ന കസേരയും അടങ്ങുന്ന ഒരു കെട്ടിടം. മലയാളികളുടെ ചായക്കടയുടെ പൊതുവായ ഒരു ചിത്രമാണിത്.

കയ്യിൽ ഓരോ കുപ്പി പാലുമായി വരുന്ന പാൽക്കാരൻ, പത്രവുമായി എത്തുന്ന പത്രക്കാരൻ, തലയിൽ ഒരു തോർത്തും ചുറ്റി തെറുപ്പുബീഡിയും വലിച്ച് വരുന്ന അപ്പാപ്പന്മാർ, കക്ഷത്തിൽ ഒരു ഡയറിയും തോളിൽ ഒരു തുണിസഞ്ചിയും തൂക്കി എത്തുന്ന രാഷ്ട്രീക്കാർ, സാഹിത്യകാരന്മാർ,യാതൊരുപണിക്കുംപോകാതെ പൊങ്ങച്ചം പറയുന്ന പ്രമാണിമാർ, അതിർത്തിയിലെ സാഹസിക കഥകൾ പറയുന്ന പട്ടാളക്കാരൻ തുങ്ങിയവരെല്ലാം ഒരു ചായക്കടയുടെ പ്രധാനഘടങ്ങളാണ്. ഇവരുടെ സാന്നിധ്യമാണ് എക്കാലവും ചായക്കടയെ സജീവമാക്കുന്നത്. ഒപ്പം ഒരു നാടും പുതിയ വിശേഷങ്ങളും ഇഴചേരുമ്പോൾ ചായക്കട ഒരു കേന്ദ്രസ്ഥാനവും ഗ്രാമം അതിന് ചുറ്റുമുള്ള പ്രാന്തപ്രദേശവുമായി മാറുന്നു.

കൊച്ചുമക്കളുടെ കയ്യും പിടിച്ച് അതിരാവിലെ വല്യച്ഛന്മാർ ചായപ്പീടികയിലേക്ക് പോകുന്ന കാഴ്ചകൾ കൂട്ടുകുടുംബങ്ങളിൽ സർവസാധാരണമായിരുന്നു. ചില്ലുകൂട്ടിലെ വർണവൈവിധ്യമാർന്ന് മധുരപലഹാരങ്ങളുടെ രുചിയോടുള്ള താല്പര്യത്തിനൊപ്പം ചായപ്പീടികയിലേക്കുള്ള മലയാളിയുടെ (പ്രത്യേകിച്ച് കുട്ടികളുടെ) ഓരോ യാത്രയും കഥകളും, നാടൻ പാട്ടുകളുടെയും, നാട്ടിവിശേഷങ്ങളുടെയും രുചി ആസ്വദിക്കാനുമായിരുന്നു. അറിവിന്റെയും വിജ്ഞാനത്തിന്റെയും, ബന്ധങ്ങളുടെയും ഒത്തുചേരലിന്റെയും, പരസ്പര സഹവർത്തിത്വത്തിന്റെയും രുചിയറിവുകളുടെയും ലോകമായി ചായക്കടകൾ മാറ്റപ്പെട്ടു. ചുരുക്കത്തിൽ ഒന്നിലേറെ കുടുംബങ്ങളും വ്യക്തികളും കൂടിച്ചേരുന്ന മറ്റൊരു കൂട്ടുകുടുംബമായി ചായക്കടകൾ മാറി.

ദേശീയതയുടെയും പ്രാദേശികതയുടെയും ചലനങ്ങൾ ബാധിക്കുന്ന പ്രാഥമികകേന്ദ്രങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് മലയാളികളുടെ ചായക്കടകൾ. പ്രാദേശിക യാഥാസ്ഥിതിയെ നിരാകരിക്കുവാനും ദേശീയാധുനികതയെ സ്വീകരിക്കുവാനും ചായക്കടകൾ സന്നദ്ധമായിരുന്നു. പന്തിഭോജനം എന്ന സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രകടനമാണ് യാഥാസ്ഥിതകത്വത്തിനെതിരെ ചായക്കടകൾ തുറന്നുകാണിച്ചത്. ചായക്കടകളിൽ ഒരിക്കലും ആളുകൾ ജാതിയോ മതമോ അനുസരിച്ച് തരംതിരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. പണമുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിൽ ആർക്കും ചായയും കടിയും കിട്ടുമായിരുന്നു. എല്ലാവരോടും

ഒരേ വിലയേ ഈടാക്കുയിരുന്നുള്ളു. ഉന്നത കുലജാതരിൽ ചിലരുമാത്രം ചായക്കടകളിൽ നിന്നും അകലം പാലിച്ചുനിന്നിരുന്നു. സ്വന്തം കുടുംബങ്ങളിൽ വിലയില്ലാത്തവരായോ, അപ്രധാനികളായോ കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന വ്യക്തികൾക്ക് ചായക്കടയിൽ ഇടം ലഭിച്ചു.

ഭക്ഷണം കഴിക്കുക എന്നതിനപ്പുറത്ത് വൈകാരികമായ ബന്ധമാണ് ചായക്കടകളോട് മലയാളികൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്. ഒന്നിച്ചുകുടുവാനും വിവിധ വിഷയങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുവാനും, സംവാദങ്ങൾ നടത്തുവാനുള്ള പൊതുവേദിയായി ചായക്കടകൾ മാറി. എഴുത്തും വായനയും അറിയാവുന്ന ആളുകൾ ചായക്കടയിലെ സജീവ സാന്നിധ്യമാകുമ്പോൾ പുറംലോകത്തിന്റെ വാർത്തകൾ ചൂടാറാതെ ചായയോടെപ്പം സ്വായത്തമാക്കുന്ന ജനത, ചില്ലുകൂട്ടിലെ മൊരിഞ്ഞ പപ്പടബോളി കടിച്ചു തകർക്കുന്നതുപോലെ പുതിയ വിഷയങ്ങൾ വിശകലനത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നു.അയൽപക്കക്കാരന്റെ കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ചൂടുചായ പകരുന്ന ഉന്മേഷത്തോടെ നാട്ടുവാർത്തകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. ഉത്സവം, പെരുനാൾ, നാടകം, സാഹിത്യം, സിനിമ, രഷ്ട്രീയം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾ ചർച്ചക്കു വിധേയമാകുന്നു. ചർച്ചകൾ മുറുകി അത് അന്താരാഷ്ട്ര തലങ്ങളിലേക്കും വ്യാപിക്കുന്നു. ഉത്സവത്തോട് അനുബന്ധിച്ച് ഉത്സവക്കമ്മറ്റിയും, പെരുനാളിനോടനുബന്ധിച്ച് ഇടവകക്കമ്മറ്റിയായും, സാഹിത്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് സാഹിത്യ അക്കാദമിയായും, നാടകം-സിനിമ എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് സെൻസർ ബോർഡായും, രാഷ്ട്രീയത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിയമസഭയായും ചായക്കടകൾ മാറ്റപ്പെടുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ചായക്കട വിഷയാനുഗതമായി പരിണമിക്കുന്നു. ഇത്തരം വിഷയങ്ങളിൾ ചില കക്ഷികൾ ഉണ്ടാകും. ചിലപ്പോൾ വിഷയനുസൃതമായ കക്ഷി ചേരലും കാണും. ഇത്തരം കക്ഷിചേരലിലുടെ ചർച്ചകൾ മുറുകുമ്പോൾ അതിനെ കൊഴുപ്പിക്കുന്നത് ചുറ്റുമുള്ളവരാണ്. ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും പലപ്പോഴും പന്തയം വരെ എത്തിച്ചേരുന്നു. പന്തയം കൊണ്ടും അവസാനിക്കാത്ത പക്ഷം ചർച്ചകൾ വാക്കേറ്റം, കയ്യാങ്കളി തുടങ്ങിയ സംഘടനാ കലാപരിപാടികളിലേക്കും നീങ്ങുന്നു. ഇരുകക്ഷികളുടെയും വാദങ്ങൾ തെളിയിക്കുവാനും പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കുവാനുമായി ഇവിടെ അന്വേഷണക്കമ്മിറ്റിയും പരിഹാരക്കമ്മറ്റിയും രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നു. രാഷ്ട്രീയമായിരുന്നു ചായക്കടകളിലെ സ്ഥിരം ചർച്ചാവിഷയം എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇവിടെ രാഷ്ട്രീയം പറയരുത്എന്ന ബോർഡോ, ച ുവരെഴുത്തോ ചായക്കടകളിലെ സർവസാധാരണമായ കാഴ്ചയായിരുന്നു.

വാർത്താവിനിമയത്തിനുശേഷം ഉപാധിയായി ചായക്കടകൾ വർത്തിക്കുന്നു. പത്രം വായിക്കുവാനായി ചായക്കടയിലേക്ക് എത്തിയിരുന്ന ആളുകൾ തുടർന്ന് മരക്കാലിൽ തൂക്കിയിട്ടിരുന്ന റേഡിയോ കേൾക്കുവാനായി കടന്നുവന്നു. ടി.വി യുടെ കടന്നുവരവോടുകുടി ചായക്കടിയിലേക്കുളല വരവ് ടി.വി കാണുവാനുമായി. ഇവിടെ വായനയിൽ നിന്നും കേൾവിയിലേക്കും

അവിടെ നിന്ന് കണ്ടും കേട്ടും അറിയുന്നതിലേക്കായി പൊതുജനസമൂഹ ത്തിന്റെ ശ്രദ്ധ. നാടിന്റെ ഓരോ പരിണാമത്തോടൊപ്പവും ചായക്കടകളും ചുവടുവയ്ക്കുകയായിരുന്നു. ദേശഭേദം, ജാതിഭേദം എന്നിവയനുസരിച്ച് ചായ ക്കടകൾക്കും അവിടുത്തെ വിഭവങ്ങൾക്കും, രുചിക്കുട്ടുകൾക്കും, പേരു കൾക്കും വ്യത്യാസമുണ്ടായിരുന്നു. രുചികരമായ ആഹാരത്തോടെപ്പം ഓരോ ചായക്കടയും ആരോഗ്യമുള്ള മനസ്സും നമുക്ക് തിരിച്ചുതരുന്നു. ഇത് ചായക്കടകൾക്കുമാത്രം എടുത്തുപറയാവുന്ന പ്രത്യേകതകുടിയാണ്. അതു കൊണ്ടുകുടിയാണ് എക്കാലത്തും മലയാളികൾക്ക് ചായക്കടകൾ പ്രിയങ്കര മാകുന്നത്.

1. നീലക്കുയിൽ

നീലക്കുയിൽ മുതലാണ് മലയാള സിനിമയിൽ ചായക്കടകളുടെ പ്രാധാന്യം എത്തിനോക്കുന്നത്. നിലനിന്നിരുന്ന സംസ്കാരത്തിന്റെ പൊളി ച്ചെഴുത്തലാണ് നീലക്കുയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നത്. കഥാഗതിയെ മുൻ നിർത്തി സിനിമ അയിത്താചാരത്തയും, ജാതിഭ്രമങ്ങളെയും,നായർ തറവാ ടുകളുടെ ശൈഥില്യം, ജീർണത, നമ്പൂതിരി സംബന്ധങ്ങളുടെ ഹൃദയരാ ഹിത്യം തുടങ്ങിയ സാമൂഹ്യവൈരുധ്യങ്ങളേയും വിമർശനവിധേയമാക്കു കയാണ്. നിലനിന്നിരുന്ന ഇത്തരത്തിലുള്ള സംസ്കാരരാഹിത്യത്തെ പൊളി ച്ചെഴുതുവാനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് നാണുനായരുടെ ഭഗവതിവിലാസം ചായ ക്കടയാണ്. സിനിമയിൽ രണ്ട് വിരുദ്ധമായ സാമൂഹ്യഅവസ്ഥകളെ സംവി ധായകൻ പി.ഭാസ്ക്കാരൻ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇടുങ്ങിയ ചിന്താ ഗതിക്കാരനും താൻകുടി ബാധ്യസ്ഥനായ യാഥാർഥ്യങ്ങളുടെ നേർക്ക് എപ്പോഴും തിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നവനും മുഖ്യകഥാപാത്രവുമായ ശ്രീധരൻ നായർ (സത്യൻ) ചായക്കടയിലേക്ക് വരുന്നതേയില്ല. അതേസമയം പോസ്റ്റു മാനായ ശങ്കരൻനായർ (പി.ഭാസ്ക്കരൻ) ചായക്കടയിൽ സ്ഥിരംവരികയും ചെയ്യുന്നു ശങ്കരൻനായർ സംസ്കാരിക നവോത്ഥാനത്തിനായി (തന്റെ ആശയ പ്രചരണത്തിനായി) ഈ ചായക്കടയെത്തന്നെയാണ് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഭഗവതിവിലാസംചായക്കട ഒരേസമയം പൊളിച്ചെഴുത്തുകാർക്കും നിർമി തികൾക്കും പാത്രമാകുന്നു. സാമൂഹ്യ-സംസ്കാരിക അരാജകത്വത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുമ്പോൾ മറുവശത്ത് പുതിയൊരു മാതൃകാസംസ്കാരം രൂപ പ്പെടുന്നതും കാണാം.

നീലക്കുയിൽ ജാതിമതഭേദമില്ലാതെ എല്ലാവരും ഒത്തുചേരുന്നതും ആശയവിനിമയങ്ങൾ നടത്തുന്നതുമായികാണിക്കുന്ന ഒരേയൊരു ഇടം ഭഗവതി വിലാസംചായക്കടയിലാണ്. ഒപ്പം ഈയൊരു ചായക്കട പലർക്കും പല വ്യവാഹാരങ്ങൾക്കുകുടിയുള്ള വേദിയാണ്. ക്ഷയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നായർ തറവാട്ടിലെ ഒരു അംഗമായ കുട്ടൻനായർക്ക് തന്റെ വസ്തുവകകൾ വിൽക്കുവാനുള്ള ഇടമായും, മൊയ്തു എന്ന മുക്കുവന് വല നെയ്യുവാനുള്ള ഇട

മായും, ചാത്തപ്പൻ എന്ന കീഴാള കർഷകന് പാടത്ത് പണിതു കിട്ടുന്ന കൂലിക്കു ഭക്ഷണം കഴിക്കാനുള്ള ഇടമായും ഭഗവതിവിലാസംചായക്കട വർത്തിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ നാല്പ്പത്തിരണ്ടാം സീനിൽ ചായക്കടയെ മുഴുനീള ഗാനചിത്രീകരണത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. കായലരികത്ത് വലയെറിഞ്ഞപ്പോൾ...എന്നു തുടങ്ങുന്ന മനോഹരമായ ഗാനമാണ് ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചായക്കടയുടെ മുൻഭാഗത്തെ ബഞ്ചിലിരുന്ന് വലനെയ്യുന്നതിനിടെ മൊയ്തുവാണ് ഈ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്. ചായക്കടയിൽ ചിത്രീകരിച്ച മലയാള സിനിമയിലെ ആദ്യഗാനവും, മലയാളസിനിമയിലെ മാപ്പിളപ്പാട്ടും കായലരികത്തു തന്നെയാണ്. (www.teashopinmalayalamcinema)

2. രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ

ചായക്കടയും അതിനോട് അനുബന്ധിച്ചുള്ള സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയും രണ്ട് മതങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്നേഹത്തിലുടെ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുകയാണ് രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനിലുടെ സംവിധായകൻ പി.ഭാസ്ക്കരൻ. രാരിച്ചൻ എന്ന കഥാപാത്രം (മാസ്റ്റർ ലത്തീഫ്) മതത്തേക്കാൾ ഉപരി ഒരു വിശ്വാസത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ഖദീജയും (വിലാസിനി) അവരുടെ ഉമ്മയായ ബീയാത്തുമ്മയും(മിസിസ്സ്.കെ.പി.രാമൻ നായർ) കൂടി നടത്തുന്ന ചായക്കട ഗ്രാമത്തിന്റെയും പട്ടണത്തിന്റെയും ഇടയിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. സിനിമയുടെ അച്ചുതണ്ടായി വർത്തിക്കുന്നത് ചായക്കടയാണ്. ഖദീജായും ബീയാത്തുമ്മയും അനുഭവിക്കുന്ന സാമ്പത്തിക ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ ഈ ചായക്കടയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതിരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ചായക്കടതന്നെയാണ് ഇവരുടെ വീട്. നഗരത്തിലേക്ക് ഒളിച്ചോടി വരുന്ന രാരിച്ചൻ എന്ന അനാഥബാലനെഈ വീട്ടിലേക്കാണ് (ചായക്കടയിലേക്കാണ്) ബീയാത്തുമ്മ ഏറ്റെടുത്തു കൊണ്ടുവരുന്നത്.

ഒരു സ്ത്രീ ചായക്കട നടത്തുന്നതായി കാണിക്കുന്ന മലയാള സിനിമയാണ് രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ. ചായക്കടകളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിത്യം വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന സിനിമകുടിയാണിത്. കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ, മഹായാനം, ഗുരു, ഗൂരുശിഷ്യൻ, നാടകമേ ഉലകം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ മലയാളസിനിമകൾ ചായക്കടയിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

3. നായരു പിടിച്ച പുലിവാൽ

പി.ഭാസ്ക്കരൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച മറ്റൊരു ചിത്രമാണ് നായരു പിടിച്ച പുലിവാൽ.സർക്കസ്സിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ച ഈ സിനിമ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ രണ്ട് ചായക്കടകൾ തമ്മിലുള്ള ശത്രുതയും കിടമത്സരങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പൈതൽ നായരും കുട്ടപ്പക്കുറുപ്പുമാണ് ചായക്കടകൾ നടത്തുന്നത്. കുറുപ്പും നായരും തമ്മിൽ സർക്കസ്സുകാർക്ക് ഭക്ഷണം കൊടുക്കുന്നതിനുള്ള കരാറിനായി ഇവിടെ മത്സരിക്കുന്നു. ഇരു ചായക്കടകളും തമ്മിലുള്ള ഇത്തരം മത്സരങ്ങൾ കഥയെ മുന്നോട്ടു നയി

ക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വളർച്ച രണ്ട് കേന്ദ്രങ്ങളിൽ ഊന്നിയാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഒന്ന് സർക്കസ്സിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയും രണ്ട്, ചായക്കടകളെ ചുറ്റിപറ്റിയും, സിനിമയിൽ എടുത്തുപറയേണ്ട വ്യത്യാസം ഒരു ചായക്കട ഒരു കുടുംബവും മറ്റൊരു ചായക്കട അച്ഛനും മകനും തമ്മിലുള്ള അലോസരപ്പെടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുമാണ് നടത്തപ്പെടുന്നത്.

മൂത്താരംകുന്ന് പി.ഒ (1985) എന്ന സിനിമയിൽ ഒരേസമയത്ത് രണ്ടു ചായക്കടകൾ നടത്തുന്ന സഹോദരന്മാരായ എം.കെ.സഹദേവനും (വി.ടി. രാജപ്പനും), എം.കെ.നകുലനും(ജഗതി ശ്രീകുമാറും) തമ്മിലുള്ള വഴക്കും നായരു പിടിച്ച പുലിവാലിനോട് ചേർത്ത് വായിക്കാവുന്നതാണ്. ഇരുവരും അമ്മയുടെ സ്വത്ത് തട്ടിയെടുത്തു എന്ന് പരസ്പരം പഴിചാരി വഴക്കുണ്ടാക്കുന്നു. സ്വന്തം ചായക്കടയിൽ കച്ചവടം കൂട്ടാനും സഹോദരന്റെ ചായക്കടയെ തകർക്കുവാനുമായി ആഹാരത്തിൽ പരസ്പരം ഉപ്പും വിമ്മും കലർത്തുകയും കലഹം ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഹോട്ടലിന്റെ മുൻപിൽ സെപ്ഷ്യൽ ആഹാരത്തിന്റെ പേര് എഴുതിവെച്ച് ആൾക്കാരെ കടയിലേക്ക് ആകർഷിപ്പിക്കുന്ന കച്ചവടതന്ത്രവുമെല്ലാം ഗ്രാമീണരുടെ നിഷ്കളങ്കഭാവത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തമാശയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള അവതരണമാണെങ്കിൽക്കൂടിയും അതിജീവനത്തിനായുള്ള പോരാട്ടം ഇവിടെ നിഴലിക്കുന്നു.

4. ഭാർഗവീനിലയം

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ നീലവെളിച്ചം എന്ന ചെറുകഥയുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ് എ.വിൻസന്റ് സംവിധാനംചെയ്ത ഭാർഗവീനിലയം (1964). മലയാള സിനിമയിലെ അക്കാലത്തെ അത്ഭുതങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു ഈ സിനിമ. സ്വസ്ഥമായി ഇരുന്നെഴുതുവാനായി ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്ന നായകനായ സാഹിത്യകാരൻ (മധു) കണ്ടെത്തുന്ന ഇടം (താമസിക്കുവാനെത്തുന്ന ഇടം) ഭാർഗവീനിലയംഎന്ന വലിയ മാളികയാണ്. കാടുപിടിച്ചുകിടക്കുന്ന ആ മാളികയിൽ പണ്ട് ഭാർഗവി എന്ന പെൺകുട്ടി കിണറ്റിൽ ചാടി ആത്മഹത്യ ചെയ്തുവെന്നും അവളുടെ ആത്മാവ് അവിടെ അലഞ്ഞു നടക്കുന്നുവെന്നും അവിടുത്തെ നാട്ടുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിൽ എത്തിയ നായകൻ ആദ്യം വരുന്നത് ഒരു ചായക്കടയിലേക്കാണ്. ഭാർഗവിയുടെ കഥയും ഭാർഗവീനിലയത്തിന്റെ ദോഷങ്ങളും ചായക്കടക്കാരിൽ നിന്നുമാണ് സാഹിത്യകാരൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

ഭാർഗവീനിലയംനിഗൂഢതയേയും അന്ധകാരത്തേയും സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ ചായക്കട സാധാരണജിവിതത്തെ കാണിക്കുന്നു. ഭാർഗവീനിലയത്തിലെ നിഗൂഢതകൾ നീക്കുവാനുള്ള വഴികൾ തുറന്നുകിട്ടുന്നത് ചായക്കടയിൽ നിന്നുതന്നെയാണ്. സാഹിത്യകാരൻ ഭാർഗവിയുടെ ഘാതകനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത് ഈ ചായക്കടയിൽ വെച്ചാണ്. ഭാർഗവീനിലയത്തിൽ ഒറ്റയ്ക്കു താമസിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരന്റെ ധൈര്യത്തെ അഭിനന്ദിക്കുന്നതും കഥയുടെ ഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും ചായക്കടയിൽവെച്ചാണ്. ചുരുക്ക

ത്തിൽ ഭാർഗവീനിലയം എന്ന സിനിമ നടക്കുന്നത് അവിടുത്തെ ചായക്കട യിലാണ്. അറുപതോളം സീനുകളുള്ള ഭാർഗവീനിലയത്തിൽ കേവലം നാല് സീനുകളിൽ മാത്രമേ ചായക്കട പശ്ചാത്തലമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുള്ളു. പക്ഷെ സിനിമയിൽ ഉടനീളം ചായക്കടയുടെ സ്വാധീനം പ്രകടമായി കാണുന്നു. കഥയുടെ സുപ്രധാന സംഭവങ്ങളാണ് ചായക്കടയിലൂടെ സിനിമ യിൽ ആദ്യാവസാനത്തോളം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

ചായക്കടകളുടെ പ്രാധാന്യം മുൻകാല സിനിമകളിലെന്നതു പോലെ എഴുപതുകളിലും ഏറിവന്നു. തുറക്കാത്ത വാതിൽ, ഓളവും തീരവുംചില ചൂണ്ടിക്കാട്ടലുകൾ മാത്രം. സുപ്രധാനമായ ചില സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരി ക്കുവാനും, കഥാഗതിയെ നിർണയിക്കുവാനും, കേവലം ഹാസ്യാവതരണ ത്തിനുമായും ചായക്കടകൾ സിനിമയ്ക്ക് പാത്രമായിത്തീരുന്നു.

5. കൊടിയേറ്റം

ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ യഥാർഥ ചരിത്രം വരച്ചുകാട്ടുന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമയാണ് കൊടിയേറ്റം (1977). ഒരു ഉത്സവത്തിന്റെ ഘടനയാണ് കൊടിയേറ്റത്തിനുള്ളത്. ശങ്കരൻകുട്ടി (ഭരത്ഗോപി) എന്ന സാധാരണക്കാരാനായ ഒരാളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ കൊടിയേറ്റമാണ് ഈ സിനിമയിൽ അടൂർ ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നത്. പറക്കുന്ന പട്ടങ്ങളൾക്കു പിറകേ ഓടുന്നതിലും ഗ്രാമത്തിലെ അമ്പലങ്ങളിലുള്ള ഉത്സവങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന തിലും മറ്റും ഭ്രമിച്ചു നടക്കുന്ന കുട്ടികളുടെ സ്വഭാവമുള്ള അയാൾ കുട്ടികൾ ക്കൊപ്പം സമയംപോക്കുന്നു. ഭക്ഷണംകഴിക്കുക, ഉറങ്ങുക, കറങ്ങി നടക്കുക എന്നീ കൃത്യങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. സിനിമയുടെ രണ്ടാംസീനിൽ വേലുക്കുട്ടിയുടെ ചായക്കട യാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഭക്ഷണത്തിന്റെ പ്രധാന്യം ഇവിടെ ശങ്കരൻ കുട്ടി യിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തിരുവനന്തപുരത്ത് വീട്ടുജോലിക്കു നിൽക്കുന്ന സഹോദരി അയച്ചുകൊടുക്കുന്ന കാശുകൊണ്ടാണ് ശങ്കരൻകുട്ടി ചായക്കട യിൽ എത്തുന്നത്. പണമില്ലാത്തപ്പോൾ തേങ്ങയും മറ്റും കൊണ്ടുവന്ന് ദോശയും ചായയും കഴിക്കുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയേയും ചായക്കടയിൽ കാണാം. സമൂഹത്തിന്റെ അംഗീകരിക്കപ്പെടാത്ത ശങ്കരൻകുട്ടി വേലുക്കുട്ടിയുടെ ചായക്കടയിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നു. കൊടിയേറ്റത്തിൽ ചായക്കടയോ ടൊപ്പം തന്നെ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ മറ്റൊരു വശമായ കള്ളുഷാപ്പും അതിന്റെ അന്തരീക്ഷവും അടൂർ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അടൂരിന്റെ തന്നെ മുഖാമുഖം(1984) എന്ന സിനിമയിലെ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകൻ രക്ഷ നേടു ന്നത് ഒരു ചായക്കടയിലാണ്.

6. പൊൻമുട്ടയിടുന്ന താറാവ്

സത്യൻ അന്തിക്കാടും ശ്രീനിവാസനും ഒന്നിച്ച തനി ഗ്രാമീണ പശ്ചാത്തലത്തിലില്ള സിനിമയാണ് പൊൻമുട്ടയിടുന്ന താറാവ്(1988). ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഇവിടെ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. പുഴ, വയലു

കൾ, ക്ഷേത്രം, വെളിച്ചപ്പാട്, മൺപാതയോരം, അതിനുസമീപം നില നിൽക്കുന്ന ഒരു പഴഞ്ചൻകെട്ടിടം, അവിടെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ചായക്കട, ഡാൻസ് സ്കൂൾ, സ്വർണക്കട, സാധാരണക്കാരായ ആളുകൾ തുടങ്ങിയവ യെല്ലാം പൊൻമുട്ടയിടുന്ന താറാവിലെ നിറഞ്ഞ സാന്നിധ്യമാണ്. ഹാജ്യാർ എന്ന പ്രമാണിയുടെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള പഴഞ്ചൻ കെട്ടിടത്തിൽ പ്രവർത്തി ക്കുന്ന സ്വർണക്കടയും, ചായക്കടയും, അതിനുമുകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഡാൻസ് സ്കൂളുമാണ് സിനിമയിലെ പ്രധാന ഇടങ്ങൾ. നായക കഥാപാത്ര മായ തട്ടാൻ ഭാസ്കര(ശ്രീനിവാസൻ)ന്റെ സ്വർണക്കട ചായക്കടയോടു ചേർന്നാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ചായക്കടക്കാരനായ അബൂബക്കർ (മാമുക്കോയ) പരദൂഷണത്തിന്റെയും ഏഷണിയുടെയും വക്താവാണ്. തട്ടാൻ ഭാസ്കരനും പഞ്ചായത്ത് മെമ്പറായ മാധവൻനായരും (ശങ്കരാടി), പശു കച്ചവടക്കാരനായ പാപ്പിയും (ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ) വെളിച്ചപ്പാടും (ജഗതി ശ്രീകുമാറും) ചായക്കടയിലെ നിത്യ സന്ദർശകരാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ സകലവിവരങ്ങളുടെയും അറിയിപ്പുകേന്ദ്രം, ചർച്ചാകേന്ദ്രവും അബുബ ക്കറിന്റെ ചായക്കടതന്നെയാണ്. ചായക്കടയുടെ മേൽത്തട്ടിൽ പ്രവർത്തി ക്കുന്ന ഡാൻസ് സ്കൂളിലെ നൃത്തച്ചുവടുകൾക്കൊപ്പം ചാക്കടയിലെ ഗ്ലാസു കൾ കുലുങ്ങുകയും വാഴക്കുലകൾ ആടുകയും ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന രംഗം ഹാസ്യാത്മകമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഡാൻസ് സ്കൂൾ ഒഴിപ്പിക്കുവാ നായി അബൂബക്കറും, മെമ്പറും, പാപ്പിയും ചേന്ന് ചായക്കടയുടെ അടുപ്പിൽ നനഞ്ഞ ചകിരി പുകച്ച് ഡാൻസ് സ്കൂളിലേക്ക് കടത്തിവിടുന്ന രംഗം നാട്ടിൽപുറത്തുകാരുടെ തനിമ നിറഞ്ഞ കുടില പ്രവർത്തിയിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. മറ്റൊരവസരത്തിൽ കാമുകിക്ക് രഹസ്യമായി പണിതു നൽകിയ പത്തുപവൻ സ്വർണമാല തട്ടാന്റെ മുന്നിൽ വച്ചുതന്നെ കാമുകിയുടെ പിതാവ് പണിക്കർ (ഇന്നസെന്റ്) താൻ പണിയിപ്പിച്ചതാണെന്ന് പൊതു ജനത്തെ അറിയിക്കുന്നതും തട്ടാന്റെ പ്രണയപരാജയത്തെ സംസാരവിഷയ മാക്കുന്നതും ചായക്കടയിൽ വച്ചുതന്നെയാണ്. സിനിമയുടെ അവസാനം തട്ടാൻ സ്വർണത്തിനു പകരം ചെമ്പുചേർത്ത മാലയാണ് നൽകിയതെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന സമൂഹം തട്ടാൻ തട്ടിയേഎന്നു പറഞ്ഞ് അയാളുടെ വിജയത്തെ അറിയിക്കുന്നതും തുടർന്നുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് വഴി തെളിക്കു ന്നതും ചായക്കടയിൽ വച്ചുതന്നെയാണ്.

7. പെരുവണ്ണാപുരത്തെ വിശേഷങ്ങൾ

കമൽ സംവിധാനവും രഞ്ജിത്ത് തിരക്കഥയും രചിച്ച പെരുവണ്ണാ പുരത്തെ വിശേഷങ്ങളിലെ (1989) ചായക്കട ഗൂഢാലോചനകളുടെ യുദ്ധ തന്ത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിന്റെയും കേന്ദ്രമാണ്. നാട്ടിൽ പുറത്തെ കോളെജിൽ പ്യൂൺ ജോലിക്കായെത്തുന്ന നായകൻ (ജയറാം) താമസിക്കു

വാനായി കണ്ടെത്തുന്ന ഇടം ഒരു ചായക്കടയുടെ മേൽത്തട്ടിലുള്ള മുറിയാണ്. ചായക്കടക്കാരനായ ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണനും, തൊഴിൽരഹിതനായ ചെറുപ്പക്കാരൻ (ജഗതിശ്രീകുമാർ) ലോക്കൽ രാഷ്ടിയ പ്രവർത്തകൻ (മാമുക്കോയ) തുടങ്ങിയ വ്യക്തികൾ സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ചായക്കടയാണ് എല്ലാവരുടെയും ഒത്തുചേരൽ കേന്ദ്രം. ഒരു പ്രണയം ഉണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള മുഖ്യ ഇടമായി ഈ ചായക്കടയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തിതൊണ്ണൂറുകൾ മുതൽ നവീന കാലഘട്ടംവരെ ഏകദേശം ഇരുന്നൂറിലധികം മലയാള സിനിമകളിൽ ചായക്കട പ്രധാന പശ്ചാത്തലമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഗ്രാമീണതയിലൂന്നി നിൽക്കുന്ന സിനിമകളാണ് ഇവയിലേറിയപങ്കും. കാലത്തിനൊപ്പം മാറ്റത്തിനു കൊതിക്കാത്ത, കെട്ടിയിരിക്കുന്ന കുറ്റിക്കുചുറ്റും കറങ്ങുന്ന മലയാള സിനിമയുടെ അവസ്ഥ ഇവിടെ കാണാൻ സാധിക്കുന്നു. മലയാള സിനിമയെ പ്രതിസന്ധിയുടെ പടുകുഴിയിലേക്ക് തള്ളിയിട്ടത് ഇത്തരം മാറ്റമില്ലായ്മയാണ്. കാലഘട്ടത്തിന്റെ മാറ്റത്തേയും അഭിരുചികളെയും ഉൾക്കൊണ്ടുവേണം മുന്നോട്ടുപോകുവാൻ എന്ന ബോധത്തിൽനിന്നും നവീന സിനിമകൾ മലയാള സിനിമയ്ക്ക് പുതുജീവനും നവഭാവുകത്വവും നൽകി.

മാലയോഗം, അപ്പു, അമരം, വിഷ്ണുലോകം, ജോർജുകുട്ടി c/o ജോർജുകുട്ടി, സൂര്യമാനസം, കിഴക്കൻ പത്രോസ്, കാവടിയാട്ടം, അദ്വൈതം, മിഥുനം, ദേവാസുരം, മേലേപറമ്പിൽ ആൺവീട്, കാബൂളിവാല, തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്ത്, മലപ്പുറം ഹാജി മഹാനായ ജോജി, ഭാഗ്യവാൻ, നീവരുവോളം, CID ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, കിന്നരിപ്പുഴയോരം, ആലഞ്ചേരി തമ്പ്രാക്കൾ, പ്രായിക്കര പാപ്പാൻ, ദില്ലിവാലാ രാജകുമാരൻ, ചൂരം, ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം, കൊട്ടാരം വീട്ടിൽ അപ്പൂട്ടൻ, ഒരു മറവത്തൂർ കനവ്, ഉദയപുരം സുൽത്താൻ, നാടൻ പെണ്ണും നാട്ടുപ്രമാണിയും, വാസന്തിയും ലക്ഷ്മിയും പിന്നെ ഞാനും, കരുമാടിക്കുട്ടൻ, നരേന്ദ്രൻ മകൻ ജയകാന്തൻ വക, ഉത്തമൻ, കുഞ്ഞിക്കൂനൻ, മീശമാധവൻ, സദാനന്ദന്റെ സമയം, ബെൻജോൺസൺ, പട്ടാളം, അമൃതം, കാഴ്ച, സ്വലേ, നരൻ, കുട്ടിസ്രാങ്ക്, കീർത്തിചക്ര, അറബിക്കഥ, മലർവാടി ആർട്ട്സ്ക്ലബ്ബ്, പളുങ്ക്, കേരളകഫേ, ഭ്രമരം, ശിക്കാർ, നാടകമേ ഉലകം, മേരിക്കുണ്ടൊരുകുഞ്ഞാട്, ഇൻഗോസ്റ്റ് ഹൗസ് ഇൻ, എൽസമ്മ എന്ന ആൺകുട്ടി, ആദാമിന്റെ മകൻ അബു, കഥപറയുമ്പോൾ, സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ, ചാപ്പക്കുരിശ്, ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ, ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്, കോബ്ര, സ്പാനിഷ് മസാല, ദൃശ്യം തുടങ്ങിയ സിനിമകളെല്ലാമാണ് ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തിതൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമയിലെ ഗതിയെ നിർണയിക്കുകയും, രൂപീകരിക്കുകയും, പശ്ചാത്തലവിഷയമായി മാറുകയും ചെയ്ത പ്രധാന ചായക്കടസിനിമകൾ.

ചായക്കടയിൽനിന്നും സിനിമ തട്ടുകടയിലേക്ക്

ചായക്കടയിൽ നിന്നും മലയാളികൾ തട്ടുകടകളിലേക്ക് ചേക്കേറുന്ന കാഴ്ചാവിശേഷമാണ് ഇന്നുള്ളത്. മലയാളികളുടെ രുചി തേടിയുള്ള യാത്ര യാണ് തട്ടുകടകളുടെ എണ്ണത്തിന് ഇന്ന് ആക്കംകൂട്ടുന്നത്. പെട്രോമാക്സി ന്റെയും വഴിവിളക്കിന്റെയും വെളിച്ചത്തിൽ രാത്രികാലങ്ങളിൽ വഴിയോരത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്ന താല്കാലിക ഭക്ഷണശാലയാണ് തട്ടുകട. സമീപത്തുള്ള തണൽമരങ്ങളിൽ പടുത വലിച്ചുകെട്ടി അതിനുകീഴിൽ ഉന്തുവണ്ടിയിലോ, നിലത്തോ, അടുപ്പുകൾകൂട്ടി, ഭക്ഷണം ഉണ്ടാക്കുന്നതോടുകൂടി തട്ടുകടകൾ ഉണരുകയായി. ഇന്ന് വൈദ്യുതീകരിച്ച തട്ടുകടകളും മൊബൈൽ തട്ടുകട കളും പ്രബലമാണ്. രാത്രി സഞ്ചാരികൾക്ക് വിശപ്പ് മാറ്റുവാനുള്ള ഇടം എന്നതിനപ്പുറത്ത് ആളുകൾക്ക് തട്ടുകടയോട് ആത്മബന്ധമോ വൈകാരിക ബന്ധമോ കുറവാണ്. ഇവിടെയാണ് ചായക്കടകളുടെ പ്രസക്തി. ഒരേ രുചിയുള്ള ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നു എന്നതിനപ്പുറത്ത് കഴിക്കുന്നവർ ഓരോരു ത്തരും അപരിചിതരോ ഒറ്റപ്പെട്ട തുരുത്തുകളോ ആയിരിക്കും. ഓട്ടോ തൊഴിലാളികളോ, ലോറിതൊഴിലാളികളോ മാത്രമാണ് തട്ടുകടകളിലെ നിത്യസന്ദർശകർ.

സിനിമകളിൽ തട്ടുകട ഏറിയകൂറും സംഘട്ടനങ്ങളുടെ ചിത്രീ കരണത്തിനോ ഗാനചിത്രീകരണത്തിനോ ആണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. ബെൻ ജോൺസൺ, റൺവേ, ആഗതൻ, ലോലിപോപ്പ് തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ചില ചൂണ്ടിക്കാട്ടലുകൾ മാത്രം. സ്പാനിഷ് മസാല, ഷട്ടർ, ABCD എന്നീ നവീനസിനിമകളിൽ തട്ടുകടയുടെ സ്വീകാര്യതയേയും സാംസ്കാ രികതലത്തേയും ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ തട്ടുകടകൾ മുഴുനീളം പ്രമേയമാക്കിയും, ജീവിതതലങ്ങളെ ചിത്രീകരിച്ചും ആര്യൻ, തുറുപ്പുഗുലാൻ എന്നീ മുൻകാല സിനിമകൾ സമാന്തരമായി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചായക്കടകൾ നവീന സിനിമയിൽ

കാലം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ആധുനികതയിലേക്ക് സമൂഹം പരിവർത്തിതമാകുമ്പോൾ ഗ്രാമത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾ നഗരത്തിൽ പുതിയ ഭാവുകത്വ പരിസരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിന്റെ ലാളിത്യത്തിൽനിന്നും നഗരത്തിന്റെ ആഡംബരത്തിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരത്തിൽ ചായക്കടകൾ പുതിയ ഇടം കണ്ടെത്തുകയാണ്. നവീനസിനിമകൾ ഏറിയപങ്കും നഗര കേന്ദ്രീകൃതമായ ചിത്രീകരണമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. നാഗരികതയുടെ സാധ്യതകളും മുഖഭാവങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ കഥയാണ് ഇവിടെ വിഷയമാകുന്നത്. നാഗരികതയെ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കു മ്പോൾപോലും ഗ്രാമീണതയെ കൈവിടാതിരിക്കാൻ നവീന സിനിമകൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്നത്തെ ചായക്കടകൾ ഏറിയ കൂറും ഒറ്റപ്പെട്ട തുരുത്തു കളായി മാറിയിരിക്കുന്നു. ഗ്രാമീണ ചായക്കടയിൽ നിന്നും നഗരവത്കൃത മായ ചായക്കടകളുടെ പൊതുസ്വഭാവമാണിത്. ഇത്തരത്തിൽ നാഗരിക

ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ജീവിതപരിസരത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന സിനിമകളാണ് ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ, സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ, ചാപ്പാക്കുരിശ്, ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്.

സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ

സമൂഹം അനുദിനം മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ്. മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ സ്വഭാവവും അഭിരുചികളുമെല്ലാം കാലിക പ്രസക്തിയോടെ കാണിക്കുന്ന സിനിമയാണ് സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ. സമൂഹം ജീവിക്കാൻ വേണ്ടി ഭക്ഷണം കഴിക്കുക എന്നതിനപ്പുറത്ത് ആസ്വദിക്കുവാനും ആനന്ദിക്കുവാനുമുള്ള ഉപാധിയായി കണ്ടുതുടങ്ങി. മലയാളികളുടെ സവിശേഷമായി ഈ മാറ്റത്തെയും ഇഷ്ടത്തെയും മുൻനിർത്തിയാണ് സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പറിന്റെ ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. ഈ വികാസത്തിനിടയിൽ എപ്പോഴോ മറന്നുപോയ പ്രണയം, വിവാഹം തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റി കാളിദാസനും (ലാൽ) മായയും (ശ്വേതാ മേനോൻ) ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഇവരുടെ പ്രണയ സാക്ഷാത്കാരത്തിന്റെ കഥയാണ് സോൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പറിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. രുചി വൈവിധ്യമാർന്ന ഭക്ഷണക്കൂട്ടങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ അവസ്ഥകളെ പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു. കൈമൾസ് ദോശക്കടയിലേക്ക് തട്ടിൽപുട്ടുദോശ ആവശ്യപ്പെട്ടു കൊണ്ട് മായ വിളിക്കുന്ന ഫോൺകോൾ നമ്പർ മാറി യാദൃച്ഛികമായി കാളിദാസൻ എടുക്കുന്നതോടകൂടിയാണ് ഇരുവരും ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുന്നത്. തുടർന്ന് തട്ടിൽപുട്ടുദോശ കഴിക്കുവാനായി കൈമൾസ് ദോശക്കടയിൽ വച്ച് കാളിദാസൻ മായയുടെ രുചിബോധത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നു. കാളിദാസന്റെയും മായയുടെയും പ്രണയത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് കൈമൾസ് ദോശക്കട പാത്രമാകുന്നു. സിനിമയിൽ ഈ ഒരു സീനിൽ മാത്രമേ ചായക്കട ചിത്രീകരിക്കുന്നുള്ളു. എങ്കിൽപോലും കഥയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിന് ആക്കം നൽകുന്നതിൽ പ്രാഥമിക ചലനം ഉളവാക്കിയത് ചായക്കട തന്നെയാണ്.

ചാപ്പാക്കുരിശ്

മലയാളികളുടെ വർത്തമാനകാല ജീവിതാവസ്ഥയേയും സംസ്കാരത്തേയും അവർക്കു തന്നെ കാണിച്ചുകൊടുക്കാൻ പാകത്തിന് തയ്യാറാക്കിയ സിനിമയാണ് ചാപ്പാക്കുരിശ്. പ്രണയംതന്നെയാണ് ഈ സിനിമയിലേയും പ്രധാന വിഷയം. എന്നാൽ ഈ പ്രണയത്തിന്റെ രീതികൾ പുതുകാലത്തിന്റെ സാധ്യതകളും അവസ്ഥകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്.

പരസ്യം, മൾട്ടിനാഷണൽ കമ്പനി, പണത്തിന്റെ ധാരാളിത്തം, ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ അനുകമ്പ അർഹിക്കുന്ന മുഖം, പ്രണയത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക ബലതന്ത്രം, മൊബൈൽഫോണുകളുടെ സ്ഥാനം, ആഘോഷം, സാമൂഹ്യജിവിതം, സംഗീതം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം

ഓരോ രീതിയിൽ ചാപ്പാകുരിശിന്റെ ആഖ്യാനനിർമിതിയെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

നഗരത്തിൽ താമസിക്കുന്ന വിരുദ്ധതലങ്ങളിലുള്ള അർജുനന്റെയും (ഫഗദ് ഫാസിൽ) അൻസാരിയുടെയും (വിനീത് ശ്രീനിവാസൻ) കഥയാണ് ചാപ്പാകുരിശിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നഗരജീവിയായ അർജുൻ അധികാരി യുടെയും ഗ്രാമജീവിയായ അൻസാരി എന്ന കുടിയേറ്റക്കാരൻ ഇരയുടെയും ജീവിതങ്ങളെ പരസ്പരം വെച്ചുമാറുന്ന ഒരു പരീക്ഷണാവസ്ഥയെയാണ് സിനിമ ഉന്നം വയ്ക്കുന്നത് സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലും ഒടുക്കത്തിലുമാണ് ചായക്കട ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു പൊറോട്ടയും പച്ചവെള്ളവും കുടിച്ച് പ്രാതൽ തള്ളിനീക്കുന്ന തുച്ഛവരുമാനക്കാരനായ അൻസാരിക്ക് അപ മാനവും അവഗണനയും ലഭ്യമാകുന്ന ഇടമാണ് ചായക്കട. ഇന്നെ ങ്കിലും നീ പോയി ബിരിയാണി വാങ്ങി കഴിക്കെടാഎന്ന ചായക്കടക്കാരന്റെ കുത്തു വാക്കുകൾ അൻസാരിയുടെ വംശീയതയേയും, ദൗർബല്യങ്ങളെയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. പ്രതികരണശേഷിയില്ലാതെ ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്ന അൻസാരി അർജുന്റെ മൊബൈൽഫോൺ കളഞ്ഞുകിട്ടിയതോടുകൂടി ആത്മധൈര്യ ത്തെയും സ്വത്വത്തെയും തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു. ഇതിന്റെ പരിണിതഫലമാണ് സിനിമയുടെ ഒടുക്കത്തിൽ അൻസാരി ചായക്കടക്കാരനെ വെല്ലുവിളിച്ച് ബിരിയാണി ക്കുള്ള കാശു സമ്പാദിക്കുന്നത്

> അൻസാരിക്ക് അവന്റെ തൊഴിലും കാമുകിയും നഷ്ടമാകുന്നു. അർജുന് അവയെല്ലാം തിരികെ ലഭിക്കുന്നു. അൻസാരി ചായക്കട ക്കാരനോട് ജയിച്ച് ബിരിയാണി വാങ്ങിതിന്നാൽ പോകുന്നതായി സിനിമ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പ്രശ്നങ്ങളെ നിസ്സാരവത്കരിക്കുകയും ഐഡന്റിറ്റി പൊളിറ്റിക്സിനെ ലളിതവത്കതിക്കുകയും ചെയ്തു കൊണ്ട് സിനിമ സമകാലികതയോട്, കാലികമായ നീതിനിഷേധ ത്തോട് രഞ്ജിപ്പിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു (അൻവർ അബ്ദുള്ള. 2013:303)

ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്

മലയാള സിനിമയിൽ മറകളുടെ തടസ്സമില്ലാതെ അകംപുറം കാഴ്ചകളെ ചിത്രീകരിക്കുകയും തുറന്നുപറച്ചിലുകളെ ആവിഷ്കരിക്കു കയുംചെയ്ത നവീന സിനിമകളിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ഒന്നായിരുന്നു ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്.സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രവും ബിസിനസ്സു കാരനുമായ രവിശങ്കർ (അനൂപ് മേനോൻ)ന്റെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള ഒരു സ്ഥാപനമാണ് ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്. രവിശങ്കറിന്റെ അമ്മ ഇഷ്ടദാനമായി നൽകിയ വസ്തുവകകളിൽ ഒന്നായിരുന്ന ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്ഭാര്യ യുടെ ഓർമയ്ക്കായി സൂക്ഷിക്കുന്ന സ്മാരകം കൂടിയായിരുന്നു. സിനിമയിൽ രണ്ട് ചായക്കടകളാണ് ഉള്ളത്. ഒന്ന് ലോഡ്ജിന്റെ മേൽത്തട്ടിൽ അഭയാർഥി

കളിൽ ഒരാളയ പെക്ഷിയാന്റി (സുകുമാരി) നടത്തുന്ന കാന്റീൻ ആണ്. ലോഡ്ജിലെ അഭയാർഥികളുടെ ഭക്ഷണകേന്ദ്രവും ഒത്തുചേരലുകൾക്കുള്ള ഇടവുമാണ് പെക്ഷിയാന്റിയുടെ കാന്റീൻ. ലോഡ്ജിലെ ആളുകളല്ലാതെ പുറത്തുനിന്ന് ആരും തന്നെ ഇവിടെ എത്തിച്ചേരുന്നില്ല. രണ്ട്, രവിശങ്കറിന്റെ പിതാവ് നാരായണൻ (പി.ജയചന്ദ്രൻ) നടത്തുന്ന ഒരു ഗ്രാമീണ ചായക്കട യാണ്. രാത്രിയിൽ അച്ഛനും മകനും കൂടി മദ്യപിക്കുന്ന രംഗമാണ് ഇവിടെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. രവിശങ്കറിന്റെ അമ്മയെക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരമാണ് പ്രതിപാദ്യവിഷയം. അമ്മ വേശ്യയാണെന്നും അമ്മയുടെ ചെയ്തികളെ ക്കുറിച്ച് പിതാവ് സാധാരണ മട്ടിൽ സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അമ്മ യുടെ വേശ്യാവൃത്തിയേയും, വേശ്യാവൃത്തിക്ക് പിന്നിലുള്ള പൊതുവായ വശങ്ങളെയും അനുകൂലിച്ച് സംസാരിക്കുകയാണ് രവിശങ്കർ. ഒപ്പം അച്ഛനും മകനും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെ ഊഷ്മളതകളും ഇവിടെ പ്രകടമാ കുന്നുണ്ട്. ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജിന്റെ നിലനിൽപ് പിതാവ് നാരായണൻ നടത്തുന്ന പോറ്റി ഹോട്ടലിലാണ്. കൈവിട്ടുപോകുമെന്ന് ഉറപ്പായ ലോഡ്ജിന്റെ ആധാരവുമായി പിതാവ് നാരായണൻ കടന്നുവരുന്നത് തന്റെ ഹോട്ടലിൽ നിന്നുമാണ്. ഇവിടെ നാരായണന് ഭാര്യയോടുള്ള സ്നേഹം വെളിപ്പെടുന്നു. തുണി സഞ്ചിയിൽ പൊതിഞ്ഞാണ് അദ്ദേഹം ആധാരം കൊണ്ടുവരുന്നത്. ഇത്തരം സൂചകങ്ങളും, നാരായണന്റെ സംഭാഷണവും, ചായക്കടയുടെ രൂപവുമെല്ലാം നവീന സിനിമ ഗ്രാമീണതയെ കൈവിടാതിരി ക്കുന്നു എന്ന തിനുള്ള സൂചനകളാണ്.

ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ

പണത്തിനും പ്രതാപങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തെ മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ ആഴം തേടിയുള്ള യാത്രയാണ് അൻവർ റഷീദിന്റെ ഉസ്താദ്ഹോട്ടൽ എന്ന സിനിമ. തികച്ചും നന്മയുള്ള സിനിമ എന്ന് മലയാളികൾ ഒന്നടങ്കം വിളിച്ചു പറഞ്ഞ സിനിമയാണ് ഉസ്താദ്ഹോട്ടൽ. സിനിമയുടെ പേരുതന്നെ ചായ ക്കടയുടെ പ്രധാന്യത്തെ വിളിച്ചോതുന്നു.

പാരമ്പര്യത്തിനും വിശ്വാസത്തിനും ധാർമികതയ്ക്കും മൂല്യങ്ങ ൾക്കും വില കൽപിക്കുന്ന ചായക്കടയാണ് ഉസ്താദ്ഹോട്ടൽ. കോഴിക്കട് ബീച്ചിന് സമീപം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ നാഗരികതയുടെ തിരയടിച്ചിലിൽ ഗ്രാമീണതയുടെ പ്രതീകമായി നിൽക്കുന്നു. കരിംക്ക (തിലകൻ) എന്ന മുസ്ലീം മതസ്ഥനായ വ്യദ്ധനാണ് ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ നടത്തുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ധാർമികതയുടെയും, മൂല്യങ്ങളുടെയും, വിശ്വാസങ്ങളുടെയും പ്രതീകമാണ് ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ. വിശക്കുന്നവന്റെ വയറ് നിറയ്ക്കുകയല്ല മനസ്സ് നിറക്കുകയാണ് വേണ്ടത് എന്ന പാചക ക്കാരന്റെയും ചായക്കടയുടെയും ധാർമികത കരീംക്ക പഠിപ്പിച്ചുതരുന്നു.

നിരന്തരമായ ചലനങ്ങളുടെ പ്രവാഹമാണ് ഉസ്താദ് ഹോട്ടലിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഹോട്ടലിനെപ്പോലെ തന്നെ ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള

മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാണ് കടലും. ഹോട്ടലിനെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതും ഗതി വിഗതികളെ നിർണയിക്കുന്നതും കടലുതന്നെയാണ്. ഒപ്പം, എല്ലാത്തിന്റെ സാക്ഷിയും. കടലിന് ദൈവികപരിവേഷം കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഹോട്ടൽ ആ ദൈവികതയിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിയുന്ന വിശ്വാസങ്ങളുടെയും, മൂല്യങ്ങളു ടെയും, ധാർമികതയുടെയും, നന്മയുടെയും പ്രതീകവും, കടലിനേയും ഹോട്ടലിന്റേയും മധ്യേയുള്ള പൊളിഞ്ഞകടൽപ്പാലത്തിലിരുന്ന് സ്വയം സുലൈമാനി (കട്ടൻചായ) ഉണ്ടാക്കി കടലിലേക്ക് നോക്കിയിരിക്കുന്ന കരീംക്കയെ സിനിമയിൽ ഉടനീളം കാണാം. സുലൈമാനിഭൂതകാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തിവയ്ക്കുന്ന രേഖയാണ്. ഓരോ സുലൈമാനിയും വീണ്ടും വീണ്ടുമുള്ള ചരിത്രാപഗ്രഥനമാണ്.

തിരകൾ കരയിലേക്കെന്നപോലെ ഓരോ സംഭവങ്ങളും ഹോട്ടലി ലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയാണ്. കരീംക്കയും, മകൻ അബ്ദുൾ റസാഖും, കൊച്ചുമകൻ ഫൈസിയും മൂന്ന് തിരമാലകളോടൊപ്പം കരയിൽ അടിഞ്ഞ പാരമ്പര്യങ്ങളാണ്. ഈ പാരമ്പര്യത്തെ നിഷേധിച്ച് കരീംക്കയിൽനിന്നും മകൻ അബ്ദുൾ റസാഖ് യാത്രയാവുകയും അവിടെനിന്നും കൊച്ചുമകൻ ഫൈസി പാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് (കരീംക്കയിലേക്ക്) തിരിച്ചെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫൈസിക്ക് ഉപ്പൂപ്പ അഭയം കൊടുക്കുന്നത് തന്റെ വിശ്വാസങ്ങ ളുടെയും, മൂല്യങ്ങളുടെയും മടിത്തട്ടിലാണ് (ഹോട്ടലിലാണ്). സിനിമയിൽ ഒരിക്കൽപോലും കരിംക്ക നിസ്കരിക്കുന്നതോ, ഒരു നിസ്കാരപള്ളിയേയോ കാണിക്കുന്നില്ല. കരീംക്കയ്ക്ക് നിസ്കാരപള്ളി ഹോട്ടൽതന്നെയാണ്. അതിനുള്ളിലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങളാണ് നിസ്കാരവും. ഇസ്ലാമിന്റെ ധർമമെന്തെന്ന് കരീംക്ക ഉസ്താദ് ഹോട്ടലിലുടെ ഫൈസി യേയും പ്രേക്ഷകരേയും പഠിപ്പിക്കുകയാണ്. വിശ്വാസങ്ങളെ തകർക്കു വാനുള്ള ബാഹ്യമായ ഇടപെടലുകളുടെ പ്രതീകമാണ് ഉസ്താദ്ഹോട്ടലിനു സമീപമുള്ള മൾട്ടിനാഷണൽ ഹോട്ടൽ. ഇവരുടെ പ്രേരണയ്ക്കുവഴങ്ങി ഉസ്താദ്ഹോട്ടൽ റെയിഡുചെയ്യിക്കുന്നത് വിശ്വാസത്തെ തകർക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെങ്ങനെയെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിതരികയാണ്. ഒരു കൈകൊണ്ട് ഉസ്താദ്ഹോട്ടലിന്റെ വിഭവങ്ങളെ (മൂല്യങ്ങളെ) സ്വീകരിക്കുകയും മറുകൈ കൊണ്ട് ആ ഹോട്ടലിനെതന്നെ ഇല്ലാതാക്കുവാനുമുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് സമീപത്തുള്ള മൾട്ടിനാഷണൽ ഹോട്ടൽ എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. അദൃശ്യ മായ ചലനങ്ങളാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്. ഇതെല്ലാം ഉസ്താദ് ഹോട്ടലിലേക്ക് തിരമാലകൾ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്ന ഓരോ സംഭവങ്ങളാണ്. അതെല്ലാം കേവലംമാത്രമാണെന്ന് തെളിയിച്ചുകൊണ്ട് കടലോരത്ത് കൂടുതൽ ഉറപ്പോടുകൂടിതന്നെ ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ നിലനിൽകുന്നു.

29. മലയാളസിനിമ : മാറുന്ന ലിംഗപ്രത്യയങ്ങൾ

അനിറ്റ ഷാജി

സമകാലിക മലയാള സിനിമ ഉടലുകളെ പ്രശ്നവൽകരിക്കുന്നത് കാലാകാലങ്ങളായി സംസ്കാരത്തിൽ പതിഞ്ഞുപോയ ലിംഗക്രമങ്ങളെ വെല്ലുവിളിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ആൺ, പെൺ എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾക്ക് അപ്പുറമുള്ള സാധ്യതകളും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇന്നിന്റെ മലയാളസിനിമയുടെ ലിംഗഭാവുകത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ 'പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസം' എന്നു വിളിക്കാവുന്ന ഒരു കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഈ ലിംഗാവബോധത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയും. സ്ത്രീവാദത്തിനുശേഷം ഉയർന്നുവന്നതെന്ന് പരിഗണിക്കാമെങ്കിലും സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ മാറിയ സാഹചര്യങ്ങളും അനുഭവ മേഖലകളുമാണ് പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസം എന്ന ചിന്തയ്ക്ക് പ്രസക്തി നൽകുന്നത്. സ്ത്രീവാദവും അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ആൺ/പെൺ അവസ്ഥകളെ ദ്വന്ദ്വങ്ങളായി പരിഗണിക്കുകയും പുരുഷാഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകർത്തൃത്വങ്ങളെ പുരുഷക്കാഴ്ചയായിക്കണ്ട് പ്രതിസ്ഥാനത്തു നിർത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ആണിനെയും പെണ്ണിനെയും ഇര/വേട്ടക്കാരൻ എന്ന വിപരീതങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സ്ഥാപിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം സ്ത്രീവാദപരമായ സമീപനങ്ങളുടെ അടിയൊഴുക്കായി വർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്താം. എന്നാൽ ഇതിൽ നിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നമായ, ലിംഗപദവിയെ സംബന്ധിച്ച് കൂടുതൽ വിശാലമായ കാഴ്ചപ്പാടാണ് പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസം എന്ന ചിന്താപദ്ധതിയുൾക്കൊള്ളുന്നത്. ആൺ/പെൺ എന്നിവയെ നിശ്ചയിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥകൾ വ്യത്യസ്തമാവുകയും ഉഭയലിംഗകർത്തൃത്വങ്ങളും ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ട്രാൻസ്ജെൻഡർ സ്വത്വങ്ങളും അവരുടെ ലോകങ്ങളും ഈ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ഭാഗമായാണ് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്.

സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയുന്ന, ആണിനെയും പെണ്ണിനെയും ഇര/വേട്ടക്കാരൻ എന്ന ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ

ലളിത യുക്തിക്കുള്ളിൽ തളച്ചിടുന്ന നിരവധി സിനിമാ പ്രമേയങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ട്. 'ശക്തമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രം' എന്ന ബിരുദം നൽകി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്ന പല പെൺകഥാപാത്രങ്ങളും പുരുഷനെയും പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തെയും എതിർക്കാൻ തന്റേടം കാണിച്ചവയാണ്. ഇത്തരം വ്യവഹാരങ്ങളിലെല്ലാം പെണ്ണിനെ ഇര എന്ന പുനർനിർവചന സാധ്യതകളടഞ്ഞ വിധേയത്വനിലയിൽ തന്നെയാണ് പ്രതിഷ്ഠിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രതിരോധവും പ്രതികാരവുമാണ് ഇത്തരം സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാന ബോധം. 'ഒരു പെണ്ണിന്റെ കഥ' (1971), 'പഞ്ചാഗ്നി' (1986), 'രുക്മിണി' (1988), 'കന്മദം' (1998) മുതലായ സിനിമകളിൽ പുരുഷ വിദ്വേഷവും പുരുഷകേന്ദ്രിത സമൂഹത്തോടുള്ള പ്രതികാരവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന 'പെണ്ണിര' കർത്തൃത്വങ്ങളാണുള്ളത്. രണ്ടായിരത്തിനുശേഷം പുറത്തുവന്ന ചിത്രങ്ങളിലും ഇതേ സമീപനങ്ങൾ തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. 2012 ൽ ആഷിഖ് അബുവിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തുവന്ന '22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം', ബ്ലെസി സംവിധാനം നിർവഹിച്ച 'കളിമണ്ണ്' (2013) എന്നിവയിലും സ്ത്രീവാദപരമായ അടയാളപ്പെടുത്തലുകളാണുള്ളത്. പുരുഷന്റെ ലിംഗം ഛേദിക്കുക, സ്ത്രീപീഡനം നടത്തുന്നവർക്ക് പ്രസവത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ശക്തമായ തിരിച്ചടി നൽകുക എന്നിങ്ങനെ പ്രതികാരത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും തീപ്പൊരികളാകുന്ന പെണ്ണവസ്ഥകളാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്നത്.

ലൈംഗികത, നഗ്നത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സമൂഹത്തിന്റേതായ ആഗ്രഹങ്ങൾ സാഹിത്യവും സിനിമയുമുൾക്കൊള്ളുന്ന മേഖലകളിൽ ഭാവനാപരമായ നിലകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വേശ്യ എന്ന സാമൂഹ്യ യാഥാർഥ്യത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങാത്ത കാമനകളാണ് യക്ഷി എന്ന ഭാവനാസൃഷ്ടിയിലേക്ക് നയിച്ചിട്ടുള്ളത്. പുരുഷ കാമനയുടെ പൂർത്തിയാവാത്ത അംശങ്ങളാണ് യക്ഷിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. 'മണിച്ചിത്രത്താഴ്' എന്ന സിനിമ പുരുഷലൈംഗിക ഭാവനയെ സംതൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന നാഗവല്ലിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതേ സമയം ഗംഗ എന്ന ബുദ്ധിമതിയായ സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികത യക്ഷിബാധയായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. മറ്റൊരു പുരുഷനിൽ പൂർണത കണ്ടെത്താനുള്ള ഗംഗയുടെ തീവ്രാനുഭൂതികളാണ് ഭ്രാന്തായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. പരപുരുഷനിലേക്കുള്ള പെൺലൈംഗികതയുടെ തുറവി മണിച്ചിത്രത്താഴുപയോഗിച്ച് പൂട്ടിവയ്ക്കുന്നിടത്താണ് നാഗവല്ലിയും ഗംഗയും പ്രതികാരമാഗ്രഹിക്കുന്നത്. അധികാരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിധേയത്വ സൃഷ്ടികളാണ് ഇവിടെ നായികമാർ. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ വഴികളിൽ സ്ത്രീകളുടെ ലൈംഗികാഭിരുചികളുടെ തുറവി എപ്പോഴും പുരുഷാധികാര സ്ഥാപനങ്ങളുടെ മുന്നിലുള്ള അവളുടെ മുട്ടുമടക്കലിലേക്കാണ് എത്തിച്ചേരുന്നത്. ഒരു പെണ്ണിന്റെ കഥ, കന്മദം, മണിച്ചിത്രത്താഴ് എന്നിവയിലെല്ലാം മാപ്പുപറയുന്ന, പുരുഷനിർമിത വ്യവസ്ഥകളിലേക്ക് തിരികെ വരുന്ന പെണ്ണു

ങ്ങളെയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. പെൺ ലൈംഗികത തുറവിയില്ലാത്തതും പുരുഷലൈംഗികതയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന കമ്പോളച്ചരക്കായി വിനിമയം ചെയ്യേണ്ടതുമാണെന്ന നിലപാടാണ് മിക്ക സിനിമകളും മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. ലൈംഗിക ഭാവനകളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്ന ഉൽപന്നമായി പെണ്ണുടലുകളുടെ നഗ്നത ഇവിടെ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ നഗ്നത പുരുഷകാമനയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന കമ്പോളച്ചരക്ക് എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് സ്ത്രീസ്വത്വത്തിന്റെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും ഭാഗമായി കാണാനുള്ള ശ്രമം സമകാലിക സിനിമകളിൽ കണ്ടെത്താം. 2013ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അനീഷ് അൻവർ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ, ബ്ലെസ്സിയുടെ കളിമണ്ണ് എന്നിവ ലൈംഗികത, നഗ്നത മുതലായ ഘടകങ്ങളിൽ ഒരു പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നുണ്ട്, മൂടി വയ്ക്കപ്പെടേണ്ടതല്ലാത്ത സ്ത്രീ അവസ്ഥകൾ ഇതിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

'നീ എത്ര മൂടിക്കെട്ടിവെച്ചാലും നിന്റെ ശരീരം അതു മറയ്ക്കാൻ വിസമ്മതിക്കും' എന്ന സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികളിലെ പുരുഷ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനം ഇത്തരത്തിൽ മൂടിക്കെട്ടിയാലും വെളിപ്പെടുന്ന ഗർഭം, ലൈംഗികാഭിരുചികൾ, അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങൾ മുതലായവയെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ, കളിമണ്ണ് എന്നീ സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന സ്ത്രൈണാവിഷ്കാരവും പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ സമൂഹത്തിന്റെ വിനിമയ ഇടമായ കമ്പോളത്തോട് സംവിധായകന് നടത്തേണ്ടിവരുന്ന സന്ധികളും ചർച്ച ചെയ്യുകയാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ.

കളിമണ്ണ് എന്ന സിനിമയിൽ നഗ്നത രണ്ടു തരത്തിൽ പ്രശ്നവൽകരിക്കപ്പെടുന്നു. ബാർ ഡാൻസറായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന ശ്വേതാമേനോന്റെ മീര എന്ന കഥാപാത്രം തന്റെ നഗ്നതയെ പുരുഷ വികാരങ്ങളെ ഉണർത്തുകയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിലാണ് ആദ്യം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. മലയാളത്തിലെ മുൻകാല സിനിമകളിൽ സിൽക്ക് സ്മിത, അനുരാധ, ഷക്കീല മുതലായ നടികൾ നടത്തിയ മേനിപ്രദർശനങ്ങളും നഗ്നതയുടെ ഈ ആദ്യഘട്ടത്തോടു ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ 'കളിമണ്ണി'ൽ ഗർഭിണിയായ അവസ്ഥയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നഗ്നത പെണ്ണവസ്ഥയുടെ തുറന്നുകാട്ടലാണ്/ സ്വത്വാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ലൈംഗിക ചോദനകളല്ല രണ്ടാമതു പറഞ്ഞ നഗ്നത പ്രേക്ഷകനിൽ ഉളവാക്കുക. നിറഞ്ഞ വയറിനെ സ്ക്രീനിൽ നഗ്നമായി മലയാളി ആദ്യമായി അഭിമുഖീകരിച്ചതും ഇവിടെയായിരിക്കാം. ഇവിടെ നഗ്നത സ്വത്വപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ ഭാഗമായി പരിണമിക്കുകയാണ്. കമ്പോളച്ചരക്ക് എന്ന ആദ്യഘട്ടത്തിൽ നിന്ന് സ്വത്വം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലേക്കുള്ള വഴിയിലാണ് കളിമണ്ണ്, സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ എന്നീ സിനിമകൾ അടയാളപ്പെടുക. ഈ രണ്ടു സിനിമകളെയും ഒരുമിച്ച് പരിഗണിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം, രണ്ടും പെണ്ണവസ്ഥകളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു എന്നതാണ്.

ഗർഭം എന്ന അവസ്ഥയെ രണ്ടു സിനിമകളും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കളിമണ്ണിൽ പെൺ ശരീരം പടയോട്ടഭൂമിയാകുന്ന പഴയ സമീപനം തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ബാറും ഡാൻസും ഒക്കെയായി ബന്ധപ്പെട്ട ജീവിത പശ്ചാത്തലവും അനുഭവങ്ങളും ഇത്തരമൊരു വിഷയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'ഒരു പെണ്ണിനു മാത്രമേ അമ്മയാവാൻ കഴിയൂ' എന്ന വിലാപം കളിമണ്ണിലുണ്ട്. സ്ത്രീ സ്വത്വവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആവിഷ്കരണത്തിന്റെ തീവ്രത ആദർശവൽക്കരണത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന മാതൃത്വമാണ് കളിമണ്ണിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ എന്ന സിനിമ പശ്ചാത്തലമാക്കുന്നത് ഏറെക്കുറെ സ്വാഭാവിക മധ്യവർഗ ജീവിതത്തെയാണ്. ഗർഭം ആദർശവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട അവസ്ഥയിൽ നിന്നു മാറി സ്വാഭാവികാവസ്ഥ കൈവരിക്കുന്നു എന്നതാണ് സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികളുടെ പ്രധാന സവിശേഷത. ശരീരത്തെ സ്വാഭാവികമാക്കി ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ സ്വഭാവികതയോടും പുതിയ സാമൂഹിക ക്രമത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്കു കൈവന്ന ചലന സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടും ബന്ധപ്പെടുത്തി വേണം ഈ സിനിമകളിലെ സ്ത്രീകളുടെ വേഷവിധാനത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാൻ. സാരിയിൽനിന്നും വിടുതി നേടിയ പെണ്ണുടലുകളാണ് അധികവും. ചലനസ്വാതന്ത്ര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് വേഷങ്ങളിൽ പുതുമകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. രണ്ടു കാലുകൾ തങ്ങൾക്കുണ്ടെന്നു തിരിച്ചറിഞ്ഞതിന്റെ ഫലമായാണ് പാന്റ്സുകൾ സ്ത്രീ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായത്. സ്ത്രീ സ്വന്തം ശരീരത്തിന്റെ ആവിഷ്കാര സാധ്യതകൾ ഈ വേഷവിധാനത്തിൽ കണ്ടെത്തി. വ്യക്തി എന്ന നിലയിലുള്ള ഇച്ഛാകർത്തൃത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായും സ്വത്വം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായും ഈ സിനിമയിൽ സ്വാഭാവികമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വേഷവിധാനത്തെ പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

നാലു ഗർഭിണികളിലൂടെ പുരോഗമിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികളുടേത്. ഇരുപത്തിയഞ്ചുവർഷത്തെ കുറ്റമില്ലാത്ത ചികിൽസാ പാരമ്പര്യമുള്ള സക്കറിയ എന്ന ഗൈനക്കോളജി ഡോക്ടറുടെ പരിഗണനയിലുള്ളവരാണ് ഈ നാലു ഗർഭിണികൾ. ഈ നാലു ഗർഭങ്ങൾ ഡോക്ടറെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച നാലു പ്രശ്നങ്ങളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ മരണവും ജാരന്റെ ഗർഭവും കാക്കുന്ന അനുരാധയാണ് സക്കറിയയുടെ ഒന്നാമത്തെ പ്രശ്നം. മുപ്പത്തിയഞ്ചുവർഷത്തെ കന്യാസ്ത്രീ ജീവിതത്തിനുശേഷം തിരുവസ്ത്രമുപേക്ഷിച്ച് കൃത്രിമ ഗർഭധാരണത്തിലൂടെ ഏഴുമാസം ഗർഭിണിയായ സി.ജാസ്മിൻ ജെന്നിഫറുടെ ക്യാമറക്കണ്ണുകൾ ഏറ്റെടുത്തു വിവാദമായ ജീവിതമാണ് സക്കറിയയുടെ രണ്ടാമത്തെ പ്രശ്നം. മൂന്നുമാസത്തെ ഗർഭംപേറുന്ന പതിനേഴുകാരിയും അവിവാഹിതയുമായ സൈറ, ഉത്തരവാദിയാരെന്നു വെളിപ്പെടാത്ത അവളുടെ ഗർഭമാണ് ഡോക്ടറുടെ മൂന്നാമത്തെ പ്രശ്നം. ഗർഭത്തെ നിസ്സാരമായിക്കാണുന്ന ഇല്ലാത്ത ഗർഭം ഉണ്ടെന്നു ഭാവിക്കുന്ന സക്കറിയയുടെ ആശു

പത്രിയിലെ നേഴ്സായ ഫാത്തിമയാണ് സക്കറിയയുടെ നാലാമത്തെ പ്രശ്നം. ഈ നാലു പ്രശ്നങ്ങൾക്കു പുറമേ ഒരു കടങ്കഥയായി അവശേഷിക്കുന്ന മക്കളില്ലാത്ത ഗൈനക്കോളജി ഡോക്ടറായ സക്കറിയയുടെ സ്വന്തം പ്രശ്നവും സിനിമ പ്രമേയവൽക്കരിക്കുന്ന അഞ്ചാമത്തെ പ്രശ്നമാണ്. മുക ളിലുദ്ധരിച്ച നാലു പ്രശ്നങ്ങളുടെ 'ഗർഭസന്ധി'യിലൂടെയാണ് സിനിമ പുരോ ഗമിക്കുന്നത്. ഇതിനു സമാന്തരമായി കളിമണ്ണ് എന്ന സിനിമയുടെ പ്രമേയ ത്തെയും പരിഗണിക്കാം. മസ്തിഷ്ക മരണം സംഭവിച്ച ഭർത്താവിൽ നിന്ന് ബീജം സ്വീകരിച്ച് ഗർഭസന്ധിയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ശ്വേതാമേനോന്റേത്.

സിനിമയുടെ ഭാഗമായ മുകളിലുദ്ധരിച്ച ഗർഭാവസ്ഥകളെയും അവ യുടെ പശ്ചാത്തലത്തെയും പഠനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ ചില സമാനതകൾ ഇവയ്ക്കു പിന്നിൽ കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കും. വ്യക്തമായ പിതൃത്വത്തോട് അഥവാ പിതൃപാരമ്പര്യത്തിന്റേതായി നിലനിൽക്കുന്ന ലിംഗക്രമത്തോടുള്ള നിഷേധമാണ് അതിലൊന്ന്. ഇവിടെ ഗർഭത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വ സ്ഥാനത്തു പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന പുരുഷാവസ്ഥകളാണ് പ്രശ്നവൽകരിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്വാഭാവികമായ ഒരു ഗർഭം രണ്ടു സിനിമകളും പ്രമേയമാക്കുന്നില്ല എന്നിട ത്താണ് ലിംഗബോധത്തെ സംബന്ധിച്ച മാറുന്ന വ്യവസ്ഥയുടെ അതിർത്തി തിരിച്ചറിയുന്നത്. സൈറ എന്ന കൗമാരക്കാരിയുടെ ഗർഭം അവളുടെ പിതാ വിൽനിന്നു ലഭിച്ചതാണ്. സിസ്റ്റർജെന്നിഫർ, കളിമണ്ണിലെ മീര എന്നിവരു ടേത് കൃത്രിമ ഗർഭധാരണം. അനുരാധയുടേത് ശേഷിയില്ലാത്ത ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിച്ച് കാമുകനെ തേടിയതിന്റെ ഫലവും. യഥാർഥത്തിൽ ഫാത്തിമ യുടെ പഞ്ഞിഗർഭംപോലെ ഇതര ഗർഭങ്ങളും പിതൃത്വത്തിന്റെ കോളത്തിൽ ശൂന്യത അവശേഷിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ഇവിടെ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച പുരു ഷൻ എന്ന ലിംഗാവസ്ഥയാണ് ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്.

സ്വച്ഛന്ദ സാമൂഹിക ലൈംഗികതയുടെ കാലം അവസാനിച്ചതിനു ശേഷം കടന്നുവന്ന ഏക ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ഘടന കുട്ടികളുടെ പിതൃത്വത്തെ തർക്കമില്ലാത്തവിധം നിർണയിക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നു. ഇതിൽനിന്നും വിഭി ന്നമായ, പിതൃത്വം തർക്കവിഷയമാകുന്ന പുതിയ സാമൂഹികഘടനയാണ് സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ എന്ന സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. ആരു ണ്ടാക്കി എന്നതിനപ്പുറം ഉൽപന്നത്തിനു പ്രാധാന്യം വരുന്ന ഈ വ്യവസ്ഥ യാണ് ഒരേസമയം ഗേ ലെസ്ബിയൻ എന്നീ അവസ്ഥകളെ അംഗീകരി ക്കുന്നതും ഫലോന്മുഖമല്ല എന്നതിനാൽ എതിർക്കുന്നതും. തന്റെ ലൈംഗി കതയെ സ്വതന്ത്രമായി തുറന്നു വിടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അനുരാധയുടേത്. ജാരന്റെ ഗർഭം പേറുന്ന അനുരാധ ഭർത്താവിന്റെ മരണം ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ഏകഭർതൃ വ്യവസ്ഥയുടെ നിയമാവലികൾക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്. ഏക ദാമ്പത്യത്തിന്റേതായ നിയമാവലികളിലേക്ക് ഇത്തരം പിതൃബിംബങ്ങളെ ഏച്ചുകെട്ടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും വ്യവസ്ഥകൾക്കതീതമായി മുഴച്ചുനിൽക്കുന്ന

അവസ്ഥ ഈ പ്രതിസന്ധിയുടെ ഫലമാണ്.

സംസ്കാരത്തിൽ പതിഞ്ഞുപോയ ലിംഗക്രമങ്ങളെയപ്പാടെ ഈ സിനിമ വെല്ലുവിളിക്കുന്നുണ്ട്. ഷണ്ഡീകരിക്കപ്പെട്ട പുരുഷ കർത്തൃത്വങ്ങൾ നിരവധിയാകുന്നു. അനുരാധയുടെ ഭർത്താവ് ഹരി, സക്കറിയ എന്നിവർ ഷണ്ഡത്വം പേറുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ആണാണെന്നു തെളിയിക്കുന്നതിന്റെ അളവുകോലുകൾക്ക് അപ്പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് വ്യക്തിത്വമുള്ളവരായി ഈ സിനിമകളിൽ അവരോധിക്കപ്പെടുന്നത്. അന്യന്റെ ഗർഭം സ്വന്തമായി അംഗീകരിക്കാൻ മനസ്സുകാണിക്കുന്ന ഹരിയും അജുവും അന്യന്റെ കുഞ്ഞിനെ സ്വന്തമാക്കി വളർത്തുന്ന സക്കറിയയും ഇവിടെ വ്യക്തിത്വമുള്ള/ആണത്തമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ആണത്തത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്ന നിലവിലുള്ള അളവുകോലുകൾക്ക് ഇളക്കം തട്ടി എന്നിടത്താണ് ലിംഗപദവിയെ നിശ്ചയിക്കുന്ന പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് അവതരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ആദർശപുരുഷ സങ്കൽപ്പം അപ്രത്യക്ഷമാവുകയും മനുഷ്യന്റെ സ്വാഭാവിക ജൈവികതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം വരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിലെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സാങ്കൽപ്പികമല്ല. മറിച്ച് യഥാർഥമാണ് എന്ന് അനുരാധയുടെ കഥയ്ക്കൊടുവിൽ നൽകുന്ന വിശദീകരണം ഇത്തരത്തിൽ ശരീര സാധ്യതകളുടെ സമകാലിക ജീവിതത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചതിനു തെളിവാണ്.

'എന്റെ ഫ്യൂച്ചറിനെയും എജ്യൂക്കേഷനെയും ബാധിക്കാതെ എനിക്കു പ്രസവിക്കണം' എന്ന സൈറയുടെ പ്രസ്താവനയിൽ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പുതിയ സമർഥനമുണ്ട്. ചെറുത്തുനിൽപ്പിനെ പുതിയ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതോടൊപ്പം വ്യക്തി എന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ഇച്ഛാകർത്തൃത്വത്തെ ഉണർത്തുകയും ഉറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു അത്. ഇര എന്ന ബോധത്തെയെയും അനുതാപ സമീപനങ്ങളെയും കുടഞ്ഞെറിയുന്ന സ്വത്വപ്രഖ്യാപനമാണിവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. പുരുഷനെ പ്രതിസ്ഥാനത്തു നിറുത്തി കരിതേച്ചു കാണിക്കാൻ ബദ്ധപ്പെടാത്ത പ്രതിബോധമാണത്. സ്വന്തം ശരീരത്തിൽ അനുവാദമില്ലാതെ വളരുന്ന ട്യൂമറിനെ കുട്ടിയായി പ്രസവിക്കുന്ന സൈറയുടെ ഈ പ്രതിബോധം അമ്മയാവുക എന്ന സ്ത്രീയുടെ പാവന ധർമത്തെയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു.

ചില തുറവികളിലേക്ക്, ഇര/വേട്ടക്കാരൻ ദ്വന്ദ്വത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് ഉടലവസ്ഥകളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സക്കറിയയുടെ ഗർഭിണികൾ എന്ന സിനിമയ്ക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ വിപണി കേന്ദ്രീകൃതമായ വ്യവസ്ഥയോട് സംവിധായകൻ സന്ധി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വിപണിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന നിലവിലുള്ള പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥകളോട് പൂർണമായും കലഹിക്കാൻ സംവിധായകനിലെ ഉൽപ്പാദകനു സാധിക്കുന്നില്ല. ഒരിക്കൽ ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിച്ച അനുരാധ എന്ന സ്ത്രീയെ കരയാനും ഭർത്താവിന്റെ സംരക്ഷണത്തിലേക്ക് ഒതുക്കപ്പെടാനും വിധേയയാക്കുന്നതുവഴി സംവിധായകൻ വിപണിയോടും നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയോടും അനുരഞ്ജനം പ്രഖ്യാ

പിക്കുകയാണ്. ഇവിടെ അനുരാധ അനുരഞ്ജനം നടത്തുന്നത് അവളിലെ ജൈവികമായ ലൈംഗിക ചോദനകളോടാണ്. മണിച്ചിത്രത്താഴിലെ ഗംഗ യെപ്പോലെ അനുരാധയും ലൈംഗികത എന്ന അവിശുദ്ധ യക്ഷിയിൽ നിന്നും വിടുതൽ നേടുകയാണ്. ജാസ്മിൻ ജെന്നിഫർ എന്ന കന്യാസ്ത്രീയും സാമൂ ഹികക്രമത്തോട് കലഹിച്ചതിന്റെ പിഴ ഒടുക്കേണ്ടിവരുന്ന കഥാപാത്രമാ യാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നൊന്തു പ്രസവിച്ച കുഞ്ഞിനെ മര ണത്തിനു വിട്ടുകൊടുക്കുന്നതും അനേകം കുഞ്ഞുങ്ങൾക്ക് അമ്മയാവു ന്നതും പഴയ കന്യാസ്ത്രീ സങ്കൽപത്തിനുള്ളിലേക്കു നടത്തേണ്ടി വരുന്ന തിരിച്ചുപോക്കിന്റെ അനിവാര്യതയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ ആഖ്യാ നവും സാമൂഹിക ക്രമങ്ങളോടു കലഹിച്ചതിന്റെ ദുരന്ത ബാക്കിപത്രമായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

പെണ്ണിനെ വീണ്ടും നഷ്ടപ്പെടുന്നവളും തിരിച്ചുവരവ് വേണ്ടിവരു ന്നുവളുമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ ഒരു പൊളി ച്ചെഴുത്തിന് തന്റേടം നഷ്ടപ്പെടുമ്പോഴാണ്. വ്യവസ്ഥകൾക്കുള്ളിലേക്ക് ചുരു ങ്ങേണ്ടി വരുമ്പോഴും തന്റേടമുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെ ടുന്നു. ഇവിടെ തന്റേടം എന്ന വാക്കിന് സ്ത്രീവാദം മുന്നോട്ടുവച്ച പ്രതി ബോധചിന്തയിലൂന്നിയ അർഥമല്ല ഉള്ളത്. മറിച്ച് തന്റേതായ ഇടം എന്ന അർഥമാണ്. സ്ത്രീ അവസ്ഥകൾ സ്വാഭാവികതയോടെ അംഗീകരിച്ച്, അവയെ പെൺവഴികളിലെ പ്രതിബന്ധമായി കരുതാതെ മുന്നോട്ടുപോകുന്ന സ്വത്വമുള്ള സ്ത്രീകൾ സമകാലിക മലയാളസിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടു ന്നുണ്ട്. പെണ്ണ് എന്ന പാർശ്വവൽകൃതാവസ്ഥയിൽനിന്നും വ്യക്തി എന്ന സ്വത്വപ്രഖ്യാപനത്തിലേക്കുള്ള വഴിയിടങ്ങളായി ഇവിടെ ചർച്ചചെയ്ത സിനി മകളെ അടയാളപ്പെടുത്താം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ഉഷാകുമാരി, ജി. ഉടൽ ഒരു നെയ്ത്ത്; സംസ്കാരത്തിന്റെ സ്ത്രീവായന, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം; എൻ.ബി.എസ്, 2013.
2. ജോണി, ഒ.കെ. സിനിമയുടെ വർത്തമാനം, ഒലിവ് പബ്ലക്കേഷൻസ്, 2005.
3. ഉഷാകുമാരി, ജി. പുതുകവിതയിലെ ഉടൽ വിനിമയങ്ങൾ (ലേഖനം), ഭാഷാപോഷിണി, ജനുവരി 2014.

30.നവതരംഗ സിനിമ നന്മയുടെ ഭാഷ മറക്കുന്നു

ഡോ. ജോജി മാടപ്പാട്ട്

മലയാളസിനിമയുടെ വർത്തമാനകാലത്തെയും സമീപഭൂതകാലത്തെയും പൊതുപ്രവണത പരിശോധിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണീ പഠനം. മലയാളസിനിമ അപ്പാടെ വെടക്കാണെന്ന മുൻവിധിയോടെയല്ല പരിശോധന. മലയാളത്തിലെ പുതുസിനിമ നന്മയുടെ ഭാഷ മറക്കുന്നു എന്ന വീക്ഷണകോണിലുള്ള അന്വേഷണമാണ്. തന്മൂലം മലയാള സിനിമയെ അടച്ചാക്ഷേപിക്കുകയാണെന്നു തോന്നിയേക്കാം. എന്നാൽ ലക്ഷ്യമതല്ല. ഒരു മുൻകൂർ ജാമ്യം എടുക്കുന്നു എന്നുമാത്രം.

സിനിമ ഒരു കലയാണെന്ന വിശ്വാസത്തിലും കാഴ്ചപ്പാടിലുമാണ് സമീപനം. ഏതു കലയായാലും അത് ഉല്ലാസവും ഉൽകർഷവും ഉണ്ടാക്കണമെന്നത് പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ ദർശനമാണ്. രസിപ്പിക്കൽ, ഉല്ലസിപ്പിക്കൽ, അർമാദിപ്പിക്കൽ മാത്രം കലചെയ്യുന്നത് അല്ലെങ്കിൽ കലയുടെ പ്രയോജനമായി കരുതുന്നത് അപകടകരമാണ്. ആഹാരം കഴിക്കുന്നതിന്റെ പ്രയോജനം നാക്കിന്റെ രസമാണെന്നു പറയുന്നത് അസംബന്ധമാണ്. നാക്കിനു രസം കൊടുക്കുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം ഒന്നും ഉത്തമാഹാരമാകുന്നില്ല. ആനന്ദവിമാനത്തിലേറ്റുന്നു എന്നതുമാത്രം മഹത്വത്തിനാസ്പദമല്ല.

ആനന്ദിപ്പിക്കുകയും രമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന് കൂടുതൽ പ്രേക്ഷകരുണ്ടാകാം. അതിന്റെ പേരിൽ സിനിമയ്ക്ക് പേരും പ്രചാരവും വന്നേക്കാം. ടാക്കീസിനു മുമ്പിലെ ക്യൂവിനു നീളം കൂടുന്നുണ്ടാവാം. പക്ഷേ ഇതൊന്നും മേന്മയുടെ ലക്ഷണമല്ല. വിദേശമദ്യശാലയ്ക്കു മുമ്പിലെ ക്യൂ വില്ക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ മഹിമയുടെ സൂചനയല്ല. നീണ്ട ക്യൂ എപ്പോഴും മഹത്വത്തിന്റെയോ ഉദാത്തതയുടെയോ ഉദാഹരണമല്ല. പ്രചാരത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി മേന്മ നിശ്ചയിക്കുന്നത് വങ്കത്തരമാണെന്നർഥം. കള്ളും കറപ്പും കഞ്ചാവും വിറ്റഴിയുന്നത് ഗുണമോ മൂല്യമോ ഉള്ളതുകൊണ്ടാണെന്ന് ആരും

പറയില്ല.

മനുഷ്യനെ രസിപ്പിക്കാനും ഇന്ദ്രിയപ്രീണനസുഖം നല്കാനും ഇന്നു മലയാള സിനിമ യത്നിക്കുന്നു, മത്സരിക്കുന്നു. ലക്ഷ്യം കച്ചവടമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ഭോഗാസക്തി ജ്വലിപ്പിച്ച് ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ അനിയന്ത്രിതമാക്കുന്നതരം സിനിമകൾ വർധിച്ചുവരുന്നു. ജീവിതോൽകർഷത്തിന് ആത്മനിയന്ത്രണം-വ്യക്തിതലത്തിലും സമൂഹതലത്തിലും-അനിവാര്യമെന്ന് നാം കരുതുന്നു. മനുഷ്യവാസനയെ ദുഷിപ്പിക്കുന്നവയും ദുർമാർഗത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നവയുമാണ് ഇന്നു മലയാളസിനിമയിൽ അധികപങ്കും. മലയാളസിനിമയെ ഇന്നു ഭരിക്കുന്നത് കലാസ്നേഹമോ സാമൂഹികപ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയോ അല്ല. പണവും പ്രശസ്തിയും എങ്ങനെ നേടാമെന്ന ചിന്തയാണ്. ഇത്തരം ലാക്കോടെയുള്ള ദുഷിച്ച വ്യാപാരമായി സിനിമ മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രം മനുഷ്യമനസ്സിനെ എങ്ങനെ ബാധിക്കുന്നുവെന്നോ സമൂഹത്തെ എങ്ങനെ സ്പർശിക്കുന്നുവെന്നോ ചിന്തിക്കുന്നവർ കുറയുകയും കച്ചവടമാർഗങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നവർ കൂടുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനിലെ കാമക്രോധാദികൾ തീവ്രമായാലും മൃഗീയത ശക്തമായാലും മനുഷ്യത്വം മൃതമായാലും ധനേച്ഛ സാധിക്കണം എന്ന ചിന്തയാണ് പൊതുവിൽ.

പണമുണ്ടാക്കാൻ പടച്ചുവിടുന്ന വികൃതസൃഷ്ടികൾ വിറ്റഴിക്കാനുള്ള കമ്പോളമായി ഇന്നു സമൂഹത്തെ കാണുന്നു. നാണംകെട്ടു പണമുണ്ടാക്കിയാൽ പണം നാണക്കേടു മാറ്റുമെന്ന ചിന്തയാണ് പലർക്കും. ബാങ്കിൽ നിന്നു ലോണെടുത്താണ് പലരുടെയും സിനിമപിടിത്തം. കടം തീരാൻ ജനം ടാക്കീസിൽ ഇരച്ചു കയറണം. അതിനുള്ള ചേരുവകൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം. മനുഷ്യമനസ്സിലെ സാംസ്കാരികമൃദുലതകൾ തകർന്നാലും മാനുഷികമൂല്യങ്ങൾ നഷ്ടമായാലും കച്ചവടം വിജയിക്കണമെന്ന ചിന്തമാത്രം. സിനിമാക്കാർക്കിടയിൽ അനാരോഗ്യകരമായ മത്സരബുദ്ധിയും വളർന്നു വരുന്നു. തങ്ങളുടെ സിനിമ കൂടുതൽ ഓടുന്നു, അതുവഴി പലരെയും തോല്പിക്കാനാവുന്നു എന്ന സന്തോഷം ചിലർക്ക്. കൂടുതൽ ഓടാൻതക്ക ചേരുവകൾ അനിയന്ത്രിതമായി ചേർക്കുന്നതിൽ മത്സരിക്കുന്നു. സിനിമക്കാർക്കിടയിലെ തീണ്ടിക്കൂടായ്മയും കോക്കസുമൊക്കെ മത്സരത്തെ കൊഴുപ്പിക്കുന്നു.

ടെലിവിഷൻ യുഗത്തിൽ തിയറ്ററുകളിലേക്ക് പരമാവധി പേരെ ആകർഷിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഇന്നു കാണുന്നു. ഭിന്നരുചിക്കാരുടെ അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമവും കാണാം. കച്ചവട സിനിമയുടെ പ്രണേതാക്കൾക്ക് സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തോട് അവജ്ഞയാണ്. കച്ചവട മൂല്യങ്ങളാണ് പ്രധാനം; അപ്പോൾ പിന്നെ കലാമൂല്യങ്ങളെ പുച്ഛിക്കണം. ഏറ്റവും ബുദ്ധിപൂർവവും തന്ത്രപൂർവവും എടുക്കുന്ന സിനിമകളാണ് കച്ചവട സിനിമകൾ. കച്ചവടഇനങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ നല്ല ബുദ്ധിയും ഉദ്യമവും അനിവാര്യമാണ്. നവസിനിമക്കാർ കച്ചവടത്തിന് എടുത്തുപയോഗിക്കുന്നത് രണ്ടു കാര്യങ്ങളാണ്; രതിയും ഹിംസയും.

സ്ത്രീശരീരം

ഇന്ന് കച്ചവടത്തിന് മുഖ്യ ഉപാധി സ്ത്രീശരീരമാണ്. സെക്സിന്റെ അതിപ്രസരം സിനിമയുടെ മുഖമുദ്രയായിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ നയനസുഖത്തെ മുതലാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണിത്. സിനിമയുടെ കഥാഗതിക്കനുസരിച്ച് സെക്സ് വന്നുപോകുന്നതിനെപ്പറ്റിയല്ല പറയുന്നത്. സെക്സിന് ജീവിതത്തിൽ സ്ഥാനമുണ്ട്. പക്ഷേ സെക്സ് മാത്രമാണ് ജീവിതം എന്ന രീതിയിലാണ് ഇന്നു സിനിമകൾ പൊതുവെ. പ്രേക്ഷകനെ ലൈംഗികമായി ആവേശം കൊള്ളിക്കാനും കഥയെ ലൈംഗിക പ്രദർശനമാക്കാനും നവസിനിമക്കാർ ശ്രമിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ ജന്മംകൊണ്ട് എത്രയോ കാലത്തിനുശേഷമാണ് വസ്ത്രം കണ്ടുപിടിച്ചത്. നഗ്നത മറച്ചുവയ്ക്കുന്നത് അടുത്തുനില്ക്കുന്നവനെ ബഹുമാനിക്കലാണ്. അത് ആവശ്യമില്ലാതെ വേണ്ടെന്നു വയ്ക്കുന്ന ഭാഷ കാലാകാരന്റേതല്ല. ഇതിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കൾ സമൂഹത്തെ വിഴുങ്ങുന്ന ക്യാൻസർ വൈറസുകളാണ് എന്ന് ഷാജി എൻ.കരുൺ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

പുതുസിനിമകൾ പലതിലും സ്ത്രീയെ കാമക്കണ്ണോടെയല്ലാതെ നോക്കാത്ത ഒരു പുരുഷ കഥാപാത്രവും ഇല്ലെന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. പ്രായമോ അവസ്ഥയോ ഒന്നും പ്രശ്നമല്ല; ആബാലവൃദ്ധം പേരെയും അത്തരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുക. കാമസല്ലാപത്തിനും കാമക്കൂത്തിനും വഴിയൊരുക്കുന്ന ഉദ്യമമായി സിനിമ മാറുന്നു. അഗമ്യഗമനക്കാരും കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരുമാണ് പലതിലും അരങ്ങു തകർക്കുക. പെണ്ണ് ആണിനോടു പറയുന്ന ആഭാസവും അശ്ലീലവും കേൾക്കാൻ ജനം ടാക്കീസിൽ ഇരമ്പിക്കയറുന്ന അവസ്ഥ. വിത്തുകാളകളെപ്പോലെ നടക്കുന്ന പുരുഷന്മാരും അവന്റെ ചാട്ടുളിപോലെ തുളച്ചുകയറുന്ന നോട്ടങ്ങളും ദീർഘചുംബനങ്ങളും മറ്റുമാണ് പലതിന്റെയും മുഖമുദ്ര. സ്ത്രീ നോക്കപ്പെടേണ്ടവളും ഉപഭോഗം ചെയ്യപ്പെടേണ്ടവളുമാണെന്ന സന്ദേശം രോഗാതുരമായ രീതിയിൽ പ്രേക്ഷകർക്കു കൈമാറുന്നു. പുരുഷനു നോക്കാനും അഴകളവുകൾ ആഘോഷിക്കാനുമുള്ള വസ്തുവായി സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ദുരവസ്ഥ. രതിമൂർത്തികളായി സ്ത്രീകളെ കാണണം എന്ന സന്ദേശമാണ് പലതും പകരുക. പണം ലാക്കാക്കി ഏതു വേഷം കെട്ടാനും സ്ത്രീകൾ സന്നദ്ധരാണ്. അതിനെ മുതലാക്കാൻ കലയെപ്പറ്റി അജ്ഞത നടിക്കുന്ന നിർമാതാക്കളും. ലളിതവും സാധാരണവുമായ സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധം ഇന്നു ചിത്രീകരിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്നു. ലൈംഗികവും കാമപരവുമായതിനപ്പുറമുള്ള ഒരു സ്ത്രീപുരുഷബന്ധവുമില്ലേ? ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ ഒരുതലം സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളിലൊന്നുമില്ലേ? സ്ത്രീപുരുഷ ചിത്രീകരണത്തിൽ അപമാനവീകരണത്തിന്റെ മുഖമാണ് ഇന്നു നിഴലിക്കുന്നത്.

ഗാനം, നൃത്തം

വാണിജ്യതാത്പര്യം കണക്കിലെടുത്തുള്ള ഗാനചിത്രീകരണം മലയാളസിനിമയുടെ മുഖമുദ്രയായിക്കഴിഞ്ഞു. സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിനോ ശൈലിക്കോ ഇണങ്ങുന്നതല്ല ഭൂരിപക്ഷം ഗാനങ്ങളും നൃത്തങ്ങളും. ഗാനങ്ങളുടെ ആഭാസവൽക്കരണം ജനത്തെ ആകർഷിക്കുകയും തദ്വാരാ സിനിമയുടെ പ്രചാരഹേതുവായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. സിനിമയുടെ സമഗ്രഘടനയുമായി ജൈവബന്ധമില്ലാത്ത നൃത്തങ്ങളാണെന്നു മാത്രമല്ല അതിർവരമ്പുകൾ ഭേദിക്കുന്ന ആഭാസത്തിലാണ് അവ അവസാനിക്കുക. കാഴ്ചക്കാരന്റെ ചപലവാസനകൾക്ക് വിരുന്നൂട്ടാനുള്ളതൊക്കെ നൃത്തഭാഗമായി വിന്യസിച്ചിരിക്കും. ഗാനംകൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും ലൈംഗികത ചുരമാന്തിയൊഴുകുംവിധം അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നിർവഹിക്കാനാണ് ശ്രമം. നായികമാർ പരമാവധി വസ്ത്രാക്ഷേപ സന്നദ്ധരാണ്. തീരെ നിവൃത്തിയില്ലാതെ വന്നാൽ കൂലികളെ എടുത്ത് നഗ്നഭാഗങ്ങൾ ചേർക്കും. മാറിടവും ഉദരവും ഊരുക്കളും എടുത്തുകാണിക്കുംവിധമാണ് ചിത്രീകരണം. ഗ്ലാമർ കൂട്ടുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ചിലപ്പോൾ മദാമ്മമാരെ ഇറക്കും. നൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചൂടൻ ചുംബനരംഗങ്ങളും ഒരുക്കിയിരിക്കും. ചുംബനത്തിന് നീളവും എണ്ണവും ബാധകമല്ലെന്ന നിലയിലേക്ക് കാര്യങ്ങൾ മാറുന്നു. പ്രണയ ഭാവങ്ങൾക്കു സംഭവിച്ച അധോഗതിയുടെ സൂചനയായിരിക്കുന്നു നവസിനിമയിലെ പാട്ടുകളും നൃത്തങ്ങളും.

സംഘട്ടനം, അക്രമം

അതിഭാവുകത്വം കലർന്ന ഊതിവീർപ്പിച്ച സംഘട്ടനങ്ങളാണ് ഇന്നു മലയാളസിനിമയിൽ കാണുന്നത്. വയലൻസിന്റെ പൊള്ളുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ മലയാള സിനിമയുടെ മുഖമുദ്രയായിക്കഴിഞ്ഞു. അക്രമത്തോടുള്ള മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സഹജവാസന മുതലെടുക്കുകയാണിവർ. അക്രമവും ഹിംസയും ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണഭാവത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ മത്സരമാണ്. പണ്ട് നായകന്മാർ പരാജയപ്പെടുത്തുന്ന വില്ലന്മാരെ പോലീസിലേല്പിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്ന് സ്വയം വകവരുത്തുകയാണ്. വീരനായകന്മാരുടെ ഹിംസതന്നെ നീതിന്യായപ്രവർത്തനമാകുന്ന അവസ്ഥ. ശത്രുവിന്റെ കൈപ്പിടിയിലമർന്ന് നൊമ്പരപ്പെട്ടു ഞരങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, ചോര വാർന്നൊലിച്ചു കിടക്കുന്ന ബീഭത്സ ശവങ്ങൾ, രക്തം കുതിച്ചു ചാടുന്ന മുറിവുകളുടെ ക്ലോസപ് ദൃശ്യങ്ങൾ, പീഡനത്തിന്റെ കാതടപ്പിക്കുന്ന ഒച്ചകൾ - ഇതൊക്കെയാണ് മലയാളസിനിമയിലെ നേർക്കാഴ്ചകൾ. ഇതൊന്നും ഹിംസയുടെ കലാപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളല്ല. കലയുടെ വിതാനത്തിലേക്ക് ഉയരാത്ത ഇത്തരം ഹിംസയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമൂഹത്തെ അധർമത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതിൽ പങ്കുണ്ട്. നിസ്സാരകാര്യത്തിന് കലാപവും കൊലയും ചിത്രീകരിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ സമാനസാഹചര്യത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് ക്രുദ്ധരാകാനും ഘോര

പ്രതിഷേധത്തിനും കാരണമാകാം. നിസ്സാരകാര്യത്തിനുപോലും കയ്യാങ്കളി നടത്തലാണ് പൗരുഷമെന്ന വിചാരം നായകകഥാപാത്രങ്ങൾ പുതുതലമുറയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതിക്രമത്തിനും ഹിംസയ്ക്കും സമ്മാന്യത സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും ഇന്നിന്റെ സിനിമ വഴിയൊരുക്കുന്നു.

തിന്മയെ വിശുദ്ധീകരിക്കുന്ന പ്രവണത പ്രകടമാക്കുന്നവയാണ് നവതംരംഗ സിനിമകളിൽ പലതും. കൂടുതൽ പെണ്ണുങ്ങളെ പ്രാപിക്കുന്നത് പൗരുഷത്തിന്റെ മുദ്രയായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന അവസ്ഥ. വിവാഹമോചനം നേടൽ ജീവിതത്തിൽ സർവസ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടലായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന നായികമാർ. താൻ ചാരിത്രവതിയല്ലെന്നും സ്കൂളിൽവച്ചുതന്നെ അതൊക്കെ ഇല്ലാതായെന്നും നായകനോടു പറയുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. നായകനൊപ്പം ബാറിലിരുന്നു മദ്യപിക്കുന്ന നായികമാർ. ഇതൊക്കെ പുതു തലമുറയ്ക്ക് നൽകുന്ന മൂല്യവിചാരവും ദർശനവും ആപത്കരമല്ലേ? പവിത്രമായി കണ്ടിരുന്ന ബന്ധങ്ങളെയെല്ലാം കച്ചവട സിനിമക്കാർ മാറ്റിമറിക്കുന്നു. പിതാവും പുത്രനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിൽ ലൈംഗിക ചുവയും ആഭാസവും കലർത്താനാണ് ഇവർക്കു വെമ്പൽ.

നന്മ തിന്മയുടെമേൽ അവസാനം വിജയം നേടുന്നുണ്ടല്ലോ എന്നാണ് സിനിമക്കാരുടെ വാദം. അവസാനഭാഗത്തെ ഉപദേശമല്ല ആദ്യഭാഗത്തെ ഉപഭോഗമാണ് ജനഹൃദയങ്ങളിൽ സ്ഥാനം നേടുന്നത്. രാമൻ രാവണനെ വകവരുത്തുന്നുണ്ടാവാം. പക്ഷേ സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ ഇന്നു രാമനല്ല, രാവണനാണെന്നു വരുന്നു. സിനിമയിലെ മദ്യത്തിന്റെയും മറ്റും ആഘോഷമുഖം പ്രേക്ഷകരെ ഗണ്യമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ദോഷമുഖം എവിടെയെങ്കിലും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടാവാം. പക്ഷേ അതൊന്നും സ്വാധീനമാകുന്നില്ല. അങ്ങനെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ നമ്മുടെ മദ്യഷാപ്പുകളൊക്കെ പൂട്ടപ്പെടുമായിരുന്നല്ലോ.

നവതരംഗം എന്ന ബാനറിൽ വരുന്ന പല സിനിമകളും വിദേശ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അനുകരണമാണെന്ന വസ്തുതയുമുണ്ട്. തന്മൂലം മലയാളിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ തൊലിപ്പുറത്തെഴുതുന്ന ചുട്ടികുത്തലാണ് പലതും. കൊച്ചിപോലുള്ള മെട്രോസിറ്റികളിൽ താമസിക്കുന്ന ആൾക്കൂട്ട സമൂഹത്തെയാണ് നവതരംഗക്കാർക്ക് ഇഷ്ടം. പ്രൈവറ്റ് സെക്റ്ററിനോടുള്ള താത്പര്യം, കോർപറേറ്റ് സ്ഥാപനങ്ങളിലെ ഉദ്യോഗം ഇതൊക്കെയാണ് ഇവരെ നിർണയിക്കുന്നത്. ഈ വർഗത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യങ്ങളിലും ജീവിതക്രമങ്ങളിലുമാണ് ഫോക്കസ്സ്. കൊച്ചിപോലുള്ള നഗരത്തിലെ പുഴുക്കുത്തുകളും രാത്രി ജീവിതത്തിലെ നിഴലുകളും ചിത്രീകരിച്ചു തൃപ്തിയടയുന്നു മലയാളത്തിലെ നവതരംഗസിനിമ.

31. പോക്കറ്റിലാകുന്ന സിനിമ

എൻ. മുരാരിശംഭു

സിനിമ നവമാധ്യമമെന്നനിലയിൽ

ഗുട്ടൻബർഗും മാർക്കോണിയും സമന്വയിക്കുന്ന ഇന്റർനെറ്റ് നമ്മുടെ നവമാധ്യമങ്ങളുടെ ആണിക്കല്ലായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വർത്തമാനപ്പത്രങ്ങളിൽ നിന്നു തുടങ്ങി ഇന്നുവരെ എത്തിനിൽക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങൾ വരെ അതാതുകാലത്തിന്റെ സമൂഹത്തെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഗതി വിഗതികളെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നത് നിസ്തർക്കമായ വസ്തുതയാണ്. വംശീയവും സാമൂഹികവുമായ നിരവധി കാരണങ്ങളാൽ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ അനുഭവിച്ച ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്ന് നമ്മെ ഇന്നത്തെ ഏറ്റവും വലിയ ജനാധിപത്യ രാഷ്ട്രമെന്ന നിലയിലേക്കെത്തിക്കുന്നതിൽ മാധ്യമങ്ങൾ വഹിച്ച പങ്ക് വളരെ വലുതാണ്. അവ ഇന്നും ആ ധർമം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആഗോളീകരണകാലത്തെ മലയാളിക്കും മലയാളത്തിനും ഈ പുതിയ മാധ്യമ സംസ്കാരത്തിന്റെ പരിസരത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാതെ കടന്നുപോകാൻ സാധിക്കില്ല.

വെബ്സൈറ്റുകൾ, ബ്ലോഗുകൾ, മൊബൈൽ നെറ്റ് വർക്ക്, സോഷ്യൽ നെറ്റുവർക്കുകൾ, വീഡിയോ ഷെയറിങ് സൈറ്റുകൾ, സിഡി, ഡിവിഡി, ഓൺലൈൻ വിജ്ഞാന കോശങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ആശയ-വിനിമയ-വിതരണരംഗത്തെ വ്യവഹാരശൃംഖലയാണ് പൊതുവെ നവമാധ്യമരംഗമായി അറിയപ്പെടുന്നത്.

കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിലെ ഏറ്റവും ശക്തിയേറിയ ബഹുജന മാധ്യമമായിരുന്നു സിനിമ. സാഹിത്യ-നാടക-സംഗീതാദികലകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വളർച്ചപ്രാപിച്ച ദൃശ്യപ്രധാനമായ ഈ കലാരൂപം വിനോദം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഒരു മാധ്യമമായിട്ടാണ് പുതിയകാലത്ത് ഏറെയും കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. വെളിച്ചത്ത് ചിത്രീകരിച്ച് ഇരുട്ടത്ത് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ കലാരൂപം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത് ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരായിരുന്നു.

ചരിത്രത്തിന്റെ അനിവാര്യതയെന്നോണം ഈ 'മഹത്തായ കല'

(ലെനിൻ) നമ്മുടെ നാട്ടിലും അവതരിക്കപ്പെട്ടു. നിശ്ശബ്ദതയിൽ നിന്ന് ശബ്ദതയിലേക്കും ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റിൽ നിന്ന് ഈസ്റ്റുമാൻ കളറിലേക്കും പിന്നെപ്പിന്നെ സിനിമാസ്കോപ്പ്, 3ഡി തുടങ്ങിയ വേഷപ്പകർച്ചകൾക്കൊടുവിൽ ന്യൂജനറേഷൻ ടെക്നിക്കുകളിൽ വരെ എത്തിനിൽക്കുന്നു നമ്മുടെ സിനിമ.

മലയാളിയുടെ സ്വത്വപരിണാമത്തിനും സാമൂഹിക ഇടപെടലുകളിലും വലിയ സ്വാധീനം സൃഷ്ടിച്ച ഈ കലാരൂപം നാടകത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്നോണമാണ് ഇവിടെ അവതരിക്കപ്പെട്ടത്. ജാതി മത ചിന്തകൾ വേരോടിയിരുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടായ തിയറ്റർ സങ്കല്പം ആഭിജാത വർഗത്തെ തെല്ലൊന്നുമല്ല പരിഭ്രമത്തിലാഴ്ത്തിയത്. വിഭാഗീയചിന്തകൾക്ക് അതീതമായ കൊച്ചു സമൂഹങ്ങൾ തിയറ്ററുകളിൽ നിന്ന് രൂപപ്പെടുമെന്ന് അവർ ഭയന്നിരിക്കണം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചരിത്രത്തിൽ, വർണവെറിയുടെ കറുത്ത പാടുകൾ തീർത്ത സംഭവങ്ങൾ നമ്മുടെ സിനിമ ചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടപ്പുണ്ട്. തിയറ്ററുകൾ അടച്ചു പൂട്ടിക്കാനും നശിപ്പിക്കാനും ഉള്ള ശ്രമങ്ങളും 'വിഗതകുമാരൻ' സിനിമയും ഒക്കെ ചില അറിയപ്പെടുന്ന ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ മാത്രം. തിയറ്ററിൽ പോയി സിനിമ കാണുന്നതുതന്നെ അധമസഞ്ചാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് നമ്മെ നോക്കി ആക്രോശിച്ച ഒരു കാലമുണ്ടായിരുന്നല്ലോ.

സാഹിത്യം, സംഗീതം, ചിത്രമെഴുത്ത്, ശിൽപ്പകല, നൃത്തം, നാടകം എന്നിങ്ങനെ വിവിധ കലകളുടെ സ്വാധീനവും സംയോജനവും സിനിമയിലുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. സമൂഹത്തിന് നൽകാനുള്ള സന്ദേശത്തെ വ്യക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന മാധ്യമമാണ് സിനിമ. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യ മാധ്യമങ്ങളുടെ ജനാധിപത്യവത്ക്കരണം നമ്മുടെ സിനിമയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും ഏറെ സഹായകമായി. പിന്നീട് സിനിമ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാകുകയും ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ അതിന്റെ സമ്പൂർണാധിപത്യം സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്തു

ചലനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജീവൻ. വസ്തുക്കളുടെ (objects) ചലനത്തെയും ക്യാമറയുടെ ചലനത്തേയും അർഥവത്തായി ഉപയോഗിച്ച് സർഗധനരായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ വ്യത്യസ്ത ഭാവതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിനെ നമ്മുടെ കാഴ്ചയുടെ പുതിയ ശീലങ്ങളായി രൂപപ്പെടുത്തി.

1990 മുതൽ മലയാളിയുടെ ജീവിതം ടെലിവിഷനനുസരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങി. തുടക്കത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസ കാർഷികരംഗങ്ങളുമായി വന്ന വാർത്താധിഷ്ഠിത പരിപാടികളിൽ നിന്ന് ക്രമേണ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനായി കോമഡികൾ, സിനിമാഗാനങ്ങൾ, പരമ്പരകൾ തുടങ്ങിയ വിനോദപ്രദമായ പരിപാടികളിലേക്ക് ടെലിവിഷൻ മുഖം തിരിച്ചതോടെ വായനശാലകൾപോലുള്ള പൊതു ഇടങ്ങളിൽ നിന്ന് ഒരു ഗാർഹിക ഉപഭോഗവസ്തുവായി ടിവി. സ്ഥാനം പിടിച്ചു. ആദ്യകാലത്ത് നഗരകേന്ദ്രീകൃ

തമായ ഒരു പ്രേക്ഷക സമൂഹമായിരുന്നെങ്കിൽ പിന്നീട് നാടിന്റെയും നഗരത്തിന്റെയും വിനോദപ്രസരണകേന്ദ്രമായി. ടെലിവിഷൻ ഇന്ന് ഓരോ കുടുംബവും വ്യത്യസ്ത അഭിരുചികളുടെ കാഴ്ച്ചക്കാരായുള്ള ഓരോ ചെറിയ പ്രേക്ഷകസമൂഹമാണ്. സ്വകാര്യചാനലുകൾ കൂടി എത്തിയതോടെ കുടുംബങ്ങളിൽത്തന്നെ ഏകാംഗ സമൂഹങ്ങളും രൂപപ്പെട്ടു.

നവമാധ്യമങ്ങളുടെ നെടുംതൂണായ ഇന്റർനെറ്റ് ഇവയെയെല്ലാം കീഴടക്കി പുതിയൊരു ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ചാലകശക്തിയായി മാറുന്ന കാഴ്ചയാണിന്ന് നാം കാണുന്നത്.

ലക്ഷങ്ങളോ കോടികളോ മുടക്കിയാൽ മാത്രമേ ഒരു സിനിമ എന്ന സങ്കല്പം യാഥാർഥ്യമാകൂ എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് കാര്യങ്ങൾ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സിനിമയുടേതായ പരമ്പരാഗത സങ്കല്പങ്ങളും മാറ്റിമറിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രഗത്ഭരായ സംവിധായകനും താരമൂല്യമുള്ള നടീനടന്മാരും മറ്റു സാങ്കേതികവിദഗ്ധരും അടങ്ങിയ ഒരു സംഘം തന്നെ സിനിമ ചെയ്താലേ അത് പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തു എന്നതായിരുന്നല്ലോ ഇന്നലെവരെയുണ്ടായിരുന്ന സിനിമയുടെ തത്വം. എന്നാൽ ഇന്നാകട്ടെ നവ മാധ്യമങ്ങൾ സിനിമയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന നിലയിലെത്തിയിരിക്കുന്നു കാര്യങ്ങൾ.

സോഷ്യൽ മീഡിയയും സിനിമയും

സിനിമാ നിർമാണത്തിനും പ്രചരണത്തിനും ഫേസ് ബുക്ക്, ട്വിറ്റർ, യുട്യൂബ്, ബ്ലിപ് ടിവി. തുടങ്ങിയ സോഷ്യൽമീഡിയകളിൽ വൻസാധ്യതകളാണുള്ളത്. സോഷ്യൽ മീഡിയ വഴി സിനിമയുടെ മാർക്കറ്റിങ്ങും നടക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. യൂറോപ്പിൽ സാമ്പത്തികപ്രസിസന്ധി നേരിട്ടപ്പോൾ സിനിമയെടുക്കുന്നതിന് സോഷ്യൽ മീഡിയയിലൂടെ പണം കണ്ടെത്തിയ വാർത്തകൾ നാം വായിച്ചിരുന്നല്ലോ.

ലോകത്തോട് സംവദിക്കാൻ നമ്മെ സഹായികകുന്ന ഇന്റർനെറ്റിലെ ബഹുമുഖ സംവിധാനമായ വെബ്സൈറ്റുകൾ സിനിമയെന്ന ബിഗ് സ്ക്രീൻ കലാരൂപത്തെ തങ്ങളുടെ ചൊൽപ്പടിയിലാക്കിയിരിക്കുന്നു എന്നുവേണമെങ്കിൽ പറയാം.

നമ്മുടെ സിനിമയുടെ പുതിയ പരിപ്രേക്ഷ്യം രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ വീഡിയോ ഷെയറിങ് നെറ്റുവർക്കുകൾക്ക് അഗണ്യമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇന്റർനെറ്റിലേക്ക് വീഡിയോ ചിത്രീകരണങ്ങൾ ചേർക്കാനും മറ്റുള്ളവർക്കായി അത് പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനും അവസരം നൽകുന്ന സംവിധാനമാണ് വീഡിയോ ഷെയറിങ് വെബ്സൈറ്റുകൾ. 2005ൽ രൂപംകൊണ്ട യൂട്യൂബാണ് ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായതും ജനപ്രീതി സമ്പാദിച്ചതും. 'പൊതുജന സമ്പർക്കത്തിനുള്ള ഫലപ്രദമായ പ്ളാറ്റ്ഫോമായി യൂട്യൂബ് മാറിക്കഴിഞ്ഞു. നവകാഴ്ചകളുടെ ഋതുഭേദങ്ങൾ വിരിയിക്കുന്ന ഓൺലൈൻ തിയറ്ററാണ് യൂട്യൂബ്.

സൃഷ്ടിപരത കൈമുതലാക്കിയവർക്കും ജനപ്രീതി ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന

വർക്കും തങ്ങളുടെ വീഡിയോകൾ ഡൗൺലോഡ് ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നതിലൂടെ സന്ദേശങ്ങൾ പുതിയൊരു മാധ്യമത്തിൽക്കൂടി പുറംലോകത്തെത്തിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു എന്നതാണിതിന്റെ നേട്ടം.

മൊബൈൽ ഫോൺ അഥവാ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ചെടുക്കുന്ന ഹ്രസ്വചിത്രീകരണങ്ങളാണ് യൂട്യൂബിൽ ചേർക്കാൻ കഴിയുക. ഇതിന് പ്രത്യേക നിയന്ത്രണങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെ സേവനദാതാക്കൾ ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. 'Broadcast yourself' എന്നാണ് യൂട്യൂബിന്റെ പരസ്യവാചകം തന്നെ. ബ്ലോഗുകൾ നമ്മെ എഴുത്തുകാരനും പ്രസാധകനുമാക്കുന്നുവെങ്കിൽ യൂട്യൂബ് ക്യാമറാമാനും സംവിധായകനും ഒപ്പം സംപ്രേക്ഷകനുമാക്കുന്നു.

ഏതാണ്ട് 400 കോടി വീഡിയോകൾ യൂട്യൂബിലൂടെ ദിനംപ്രതി പ്രേക്ഷകർ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് റോയിട്ടേഴ്സ് ഈയടുത്ത കാലത്ത് റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുകയുണ്ടായി. പഴ്സണൽ കമ്പ്യൂട്ടറിൽ നിന്ന് സ്മാർട്ട് ഫോണിലേക്കും ഇന്റർനെറ്റ് സംവിധാനമുള്ള ടിവികളിലേക്കും കുടിയേറിയതും കൂടുതൽ വ്യക്തിപരമാക്കത്തക്കവിധം സോഷ്യൽ മീഡിയയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന തുമാണ് ഇതിന് കാരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നത്.

ഉയർന്ന വേഗത്തിലുള്ള ഇന്റർനെറ്റ് സംവിധാനം (Broadband) നിലവിൽ വന്നതോടെയാണ് യൂട്യൂബിന്റെ സാധ്യതകൾ വർധിച്ചത്. ആദ്യകാലത്ത് 10 മിനിറ്റു മാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള വീഡിയോകൾ മാത്രമേ യൂട്യൂബിൽ ചേർക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളൂവെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ മണിക്കൂറുകൾ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന വീഡിയോകൾ അപ്ലോഡു ചെയ്യാനും കാണാനും സാധിക്കുന്നു. ഓൺലൈൻ എഡിറ്റിങ്ങും സാധ്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഇതാണ് 'യൂട്യൂബ്' കാഴ്ചയുടെ പുതിയൊരു സംസ്കാരത്തിന് കാരണമായി എന്ന് പറയുന്നത്. ഡിവിഡിയെയും, ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചകളെയും പാർശ്വവൽകരിച്ചുകൊണ്ട് എപ്പോൾ എവിടെവെച്ച് വേണമെങ്കിലും ദൃശ്യമൊരുക്കുന്ന ഓൺലൈൻ തിയറ്ററായി യൂട്യൂബ് മാറി.

വെറും വീഡിയോഷെയറിങ് വെബ് സൈറ്റ് എന്നതിലുപരി ഒരു ഇന്റർനെറ്റ് ചാനൽ എന്ന നിലയിലേക്ക് മാറിക്കഴിഞ്ഞു യുട്യൂബ്. സിനിമാകാഴ്ച്ചയുടെ സാധ്യതകൾ യൂട്യൂബ് വിപുലമാക്കിയപ്പോൾ സിനിമയുടെ വാണിജ്യസ്വഭാവം യൂട്യൂബിന്റെ ജനപ്രീതിയെ ചൂഷണംചെയ്യാനാരംഭിച്ചു. ഇന്ന് റിലീസിനു മുമ്പ് ചിത്രങ്ങളുടെ ക്ലിപ്പിങ്ങുകൾ, ഗാനചിത്രീകരണ രംഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ യുട്യൂബിലേക്ക് അപ് ലോഡ് ചെയ്ത് വലിയ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ തിയറ്ററുകളിലേക്ക് ആകർഷിക്കാനും അതുവഴി മുടക്കുമുതൽ ഭദ്രമാക്കാനും സിനിമാപ്രവർത്തകർ തുനിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മ്യൂസിക് ആൽബങ്ങൾ, ടിവി പരിപാടികൾ, പരസ്യങ്ങൾ, ടെലിഫിലിമുകൾ തുടങ്ങി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ലക്ഷക്കണക്കിന് നുറുങ്ങുകളാണ് ഇതുവഴി പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തുന്നത്.

ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളുടെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത ശേഖരമാണ് യുട്യൂ

ബിലൂടെ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിലെത്തുന്നത്. ജീവിതവുമയി ബന്ധപ്പെട്ട മഹത്തായ ആശയങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന അനേകം ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ യൂട്യൂബ് വെബ്സൈറ്റിൽ ഹിറ്റായി മാറിയിരിക്കുന്നു. കോൺസ്റ്റാന്റിൽ പ്ലാവിയോസ് എന്ന ഗ്രീക്കിലെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഗ്രീക്ക് ബ്ലോഗൻമാരുടെ സൃഷ്ടികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ നിർമിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്റെ പിതാവായ നിക്കോസ് പ്ലാവിയോസിൻരെ ഒരു ബ്ലോഗ് പോസ്റ്റിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ചിത്രീകരിച്ച വാട്ട് ഈസ് ദാറ്റ് (What is that-youtube.com) എന്ന ഹ്രസ്വചിത്രം നൽകുന്നത് സ്നേഹത്തിന്റെ എത്രയോ ഉദാരമായ അനുഭൂതികളാണ്. മലയാളത്തിൽ അടുത്ത കാലത്ത് സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽ ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട ഹ്രസ്വചിത്രമാണ് നിഥുന നെവിൽ ദിനേശിന്റെ മീൽസ് റെഡി (meals ready). ഒരുവാക്കുപോലും മിണ്ടാതെ ലക്ഷക്കണക്കിന് ആരാധകരെ നേടിയ ഒരു മികച്ച ഷോർട്ട്ഫിലിമാണിത്.

അഴിമതി, സ്വജനപക്ഷപാതം, മദ്യ മയക്കുമരുന്ന് തുടങ്ങിയ ദുഷ്പ്രവണതകൾക്കെതിരെ വിരൽചൂണ്ടാനും അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരെ പൊരുതാനും പുത്തൻ അറിവുകൾ പകർന്നുനൽകാനും ഈ ദൃശ്യമാധ്യമത്തെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കാം. ഇത്തരം ആശയങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന അനേകം ചെറുസിനിമകൾ യൂട്യൂബിലുണ്ട്. സാങ്കേതികമികവും മിഴിവും എല്ലാത്തിനും അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയില്ല എന്നുമാത്രം. കലാമൂല്യമുള്ളതും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടതുമായ വിഷയങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കുവാൻ ഈ മാധ്യമത്തിലൂടെ കഴിയും.

റിലീസ് ചെയ്ത പുതിയ സിനിമകൾ തിയറ്ററുകളിൽ നിന്ന് പകർത്തി ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രവണതയേറിയിരിക്കുന്നു ഇപ്പോൾ. സൈബർ കുറ്റകൃത്യത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്ന ഈ ദുഷ്കൃത്യം അഭംഗുരം തുടരുന്നു എന്നാണ് ആന്റിപൈറസി സെൽ നിരത്തുന്ന കേസുകളുടെ കണക്കുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമാനിർമാണമേഖല നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധികളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു വസ്തുതയാണിത്. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമ ബിസിനസ്സിലും കാര്യമായ മാറ്റങ്ങൾ വരാൻപോകുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ലഭ്യമായിക്കഴിഞ്ഞു.

റിലീസ് ചെയ്ത സിനിമകൾ പണം കൊടുത്തു കാണാനുള്ള സംവിധാനം യുട്യൂബ് അമേരിക്കയിൽ ആരംഭിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് ലോകത്താകമാനം ലഭ്യമാകുന്ന കാലം വിദൂരമല്ല. വീഡിയോ അവകാശം വിൽക്കുന്നതോടൊപ്പം ഇന്റർനെറ്റ് പ്രദർശനാവകാശവും പണം വാങ്ങി വിൽക്കാനുള്ള ഏർപ്പാടുകൾ വരുന്ന കാലം അകലെയല്ല.

സാമ്പത്തികനേട്ടമുണ്ടാക്കാനുള്ള ഇടമായും യുട്യൂബ് മാറിക്കഴിഞ്ഞു. അപ്ലോഡുചെയ്യുന്ന വീഡിയോയ്ക്ക് കാഴ്ച്ചക്കാർ കൂടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പരസ്യം നൽകി വരുമാനമുണ്ടാക്കാം. സൈറ്റുകൾ സന്ദർശിക്കുന്നവരുടെ എണ്ണം കൂടുന്നതിനനുസരിച്ച് വരുമാനവും കൂടും.

കാഴ്ചയിലൂടെയും പ്രശസ്തിയിലൂടെയും പണസമ്പാദനത്തിന്റെയുമൊക്കെ പുതിയ പാഠങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന 'യുട്യൂബ്' പുതിയ തലമുറയുടെ തരംഗമാകുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ലല്ലോ.

സിനിമ പോക്കറ്ററിലേക്ക്

മഴവില്ലുതിർക്കുന്ന മൗസിൽ നിന്ന് കാര്യങ്ങൾ ഏറെ മുന്നോട്ടു പോയിരിക്കുന്നു. യൂട്യൂബ് വീഡിയോയിലൂടെ സ്റ്റാർ ആയി മാറിയ വീട്ടമ്മയുടെ കഥ ഈയടുത്തകാലത്ത് നാമറിഞ്ഞതാണല്ലോ. ഇതിനുകാരണമായതോ ഒരു മൊബൈൽഫോണും. പരസ്പരം ആശയവിനിമയം നടത്താനുള്ള ഒരു മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് മൊബൈൽ ഫോൺ ഇന്ന് ഏറെ സാങ്കേതിക സാധ്യതകൾ നിറവേറുന്ന ഒരു വസ്തുവായി മാറിയിരിക്കുന്നു. സ്മാർട്ട് ഫോണുകളുടെ ആഗമനത്തോടെ വലിയ കമ്പ്യൂട്ടറുകളിൽ നിന്നകന്ന് മറ്റെല്ലാ മാധ്യമങ്ങളേയും നാം മൊബൈൽ ഫോണുകളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണല്ലോ. ക്യാമറയുള്ള ഒരു മൈബൈലിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ബ്ലൂ ടൂത്ത്, ഇൻഫ്രാറെഡ് എന്നീ വയർലെസ് സംവിധാനങ്ങളുപയോഗിച്ച് മറ്റ് ഫോണുകളിലേക്കോ കമ്പ്യൂട്ടറിലേക്കോ പകർത്തുന്നതുപോലെ യൂട്യൂബ്, ബ്ലിപ് ടിവി എന്നിവയിലൂടെ വീഡിയോ ചിത്രങ്ങളും കൈമാറുന്നവരുടെ സമൂഹം രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ജനജീവിതത്തിൽ അനിവാര്യമായിമാറിയ മൊബൈൽ ഫോൺപോലുള്ള സാങ്കേതിക ഉപകരണങ്ങൾ എങ്ങനെ സാംസ്കാരിക വിനിമയ ഉപാധികളാക്കാം എന്ന അന്വേഷണത്തിലാണ് പുതിയ തലമുറയിലെ സർഗധനരായ ചെറുപ്പക്കാർ. ഭാവാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള വേദികളായിക്കൂടി മൊബൈൽ മാറിയിരിക്കുന്നു. ഭാവിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ പലതും നാമിനി കാണുന്നതും ഇത്തിരിപ്പോന്ന ഈ മൊബൈൽ ഫോണിലായിരിക്കും. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ നിർമാണോപകരണമായി മൊബൈലിനെ മാറ്റിയെടുക്കാനുള്ള ഉദ്യമങ്ങൾ ലോകത്തെവിടെയും നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. 2005 ൽ പാരീസിലെ 'Forum Desm images' എന്ന സംഘടന നൂറുപേർക്ക് വിലയുള്ള ക്യാമറ ഫോണുകൾ നൽകിയിട്ട് ഇഷ്ടമുള്ള വീഡിയോ ചിത്രങ്ങൾ എടുത്തുകൊണ്ടുവരുവാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഒരു മിനിറ്റു മുതൽ 90 മിനിറ്റുവരെയുള്ള ചിത്രങ്ങളുമായി അവർ മടങ്ങിയെത്തി. അതിൽ നിന്നും തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനവും നടത്തി. ഇതായിരുന്നു ആദ്യത്തെ പോക്കറ്റ് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ. ഇന്ന് ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ പോക്കറ്റ് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ സംഘടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

മൊബൈൽ ഫോണിൽ കാണിക്കാനായി മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിച്ചുനിർമിക്കുന്ന ഷോർട്ട് ഫിലിമുകളെയാണ് പോക്കറ്റ് ഫിലിം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. പോക്കറ്റ് സിനിമ, പോക്കറ്റ് മൂവി എന്നിങ്ങനെയും ഇവ അറിയപ്പെടുന്നു. വൻ മുതൽമുടക്ക് ആവശ്യമായ സിനിമാമേഖലയിൽ കടക്കാൻ പ്രയാസമായ പ്രതിഭാശാലികളായ കലാകാരൻമാർക്ക് തങ്ങളുടെ

കഴിവ് തെളിയിക്കാൻ ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന പുതിയ ഒരിടമായി ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടേതായ ഈ മേഖലയെ കണക്കാക്കാം. വളരെ കുറഞ്ഞ ചെലവിൽ കൊച്ചുകൊച്ചു വലിയ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളെ ആഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന മൊബൈൽ സിനിമകൾ കലാഭിരുചിയുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ അരികുകളിൽ കഴിയുന്ന സർഗധനരായ വ്യക്തികൾക്ക് പ്രേക്ഷകസമൂഹവുമായി അടുക്കാൻ അവസരം നൽകുന്നു.

മൊബൈൽഫോൺ മക്കളെവഴിതെറ്റിക്കുന്നു എന്ന് വ്യാകുലപ്പെടുമ്പോൾതന്നെ ഇത് സർഗാത്മകതയുടെ ലോകത്തേക്ക് വഴിതെളിക്കാനും സഹായിക്കുന്ന ഒന്നാണ് എന്ന് തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ദുരുപയോഗം വ്യാപകമാകുന്ന ഈക്കാലത്ത് മൊബൈൽ ഫോൺ ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ച് സിനിമ നിർമിക്കാനും ഡബ്ബിംങ് അടക്കമുള്ള കാര്യങ്ങൾ ഫോൺ ഉപയോഗിച്ചുതന്നെ ചെയ്യാമെന്നും പുതിയ തലമുറ തെളിയിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

മൊബൈൽ ഫോണുകളിൽചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകൾ യുട്യൂബ് വഴിയാണ് കൂടുതൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ബിഗ് സ്ക്രീനുകളിലും പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന സാങ്കേതികത മിക്ക പോക്കറ്റ് ഫിലിമുകൾക്കുമുണ്ട്. സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽകൂടി പ്രക്ഷേപിക്കുകയും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം സിനിമകൾ ഒട്ടേറെയുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ തന്നെ ലൈക്കുകളുടെയും ഷെയറിങ്ങുകളുടെയും അപ്ലോഡുകളുടെയും സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കുകൾവെച്ച് ഇവയിൽ മികച്ചവയേതെന്ന് നമുക്ക് അറിയാനാകും.

മൊബൈൽ രാമായണം, മൊബൈൽ തിരുക്കുറൾ, ഫോൺ നോവൽ, മൊബൈൽ മാഗസിൻ എന്നിങ്ങനെ വിവരസാങ്കേതിക വിദ്യയിൽ ക്രിയാത്മകമായ അടയാളങ്ങൾ ചേർക്കുന്ന ശ്രീ.പി.ആർ.ഹരികുമാറിന്റെ എബോയ്, ഇൻ ഹിസ് ഓൺ ടൈം, മലയാളത്തിലെ പോക്കറ്റ് ഫിലിം സാധ്യതകളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടിയ ചിത്രമാണ്. ചിത്രീകരണവും എഡിറ്റിങ്ങും ശബ്ദസന്നിവേശവും എല്ലാം മൊബൈൽ സെറ്റിൽത്തന്നെ നിർവഹിച്ച ചിത്രമെന്ന നിലയിലാവണം മലയാളത്തിലെ ആദ്യ പോക്കറ്റ് ഫിലിം എന്ന അവകാശം സംവിധായകൻ ഉന്നയിക്കുന്നത്. പത്ത് മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ഈ പോക്കറ്റ് ഫിലിമിൽ ഒരാൺകുട്ടിയുടെ ഏകാന്തജീവിതത്തിന്റെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സാരള്യംമൂലം സംഭാഷണങ്ങളൊന്നുമില്ലെങ്കിലും ഈ ചിത്രം പ്രേക്ഷകരുമായി സംവദിക്കുന്നു.

കമ്പ്യൂട്ടറിൽ എഡിറ്റുചെയ്യപ്പെടുന്ന രീതിയാണ് സാധാരണയായി പോക്കറ്റ് ഫിലിമുകളിൽ അനുവർത്തിച്ചുവരുന്നത്. മിക്ക രാജ്യങ്ങളിലെ പോക്കറ്റ് ഫിലിമുകളും ഇങ്ങനെയുള്ളതുതന്നെ.

മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ മൊബൈൽ ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമയായ 'തോറ' (പി.ഐ. സിദ്ധിക്ക്) എന്ന ജൂതചിത്രം രാജ്യാന്തര തലത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായി മാള ഗ്രാമത്തിന്റെ ജൂതസംസ്കാരമായിരുന്നു പ്രമേയം. ഇതി

നെക്കുറിച്ചറിഞ്ഞ ഇസ്രായേൽ പത്രപ്രവർത്തകർ കേരളത്തിന്റെ മൊത്തം ജൂതസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ച് രണ്ടാം ഭാഗമെടുക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയുണ്ടായി.

സ്വന്തം കുഞ്ഞിനെ കട്ടിൽകാലിനോട് ചേർത്തുബന്ധിച്ച് അവന്റെ കണ്ണുകളെ മൂടിക്കെട്ടി, അവന്റെ വിശപ്പടക്കാൻ വേണ്ടി ഏതോ ഒരു വഴിപോക്കന് സ്വന്തം ശരീരം വിൽക്കുന്ന ഒരമ്മയുടെ ചിത്രം – അതും ഏതാനും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'റോപ്പ്' ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലുകളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ചിത്രമാണ്. ഫ്യൂച്ചർ സിനിമയുടെബാനറിൽ ഋത്വിക് ബൈജു ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന ഈ ചിത്രം സംഭാഷണമൊട്ടുമേ ഇല്ലാതെ കഥ പറച്ചിലിന്റെ തീവ്രത അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു.

വെറുമൊരു സാധാരണ മനുഷ്യനായ അബ്ദുൾ അസ്സീസിന്റെ (ഓട്ടോ റിക്ഷാ ഡ്രൈവർ) മൈ ഹീറോ ബട്ട് ബിഗ് സീറോ, സതീഷ് കളത്തിലിന്റെ ജലച്ഛായം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ 'യൂട്യൂബ്' വഴി പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഇടം നേടിയ ചിത്രങ്ങൾതന്നെ.

സിനിമയെന്ന വലിയ സ്വപ്നലോകത്തിലേക്ക് പെട്ടെന്നൊരു ക്രെയിൻ ഷോട്ടിലൂടെ കയറിപ്പോകാനാകില്ല എന്ന തിരിച്ചറിവാകണം ഇളമുറക്കാരെ ഇത്തരം സിനിമാനിർമാണത്തിലേക്കടുപ്പിക്കുന്നത്. കോടികൾ ചെലവഴിച്ച് കാഴ്ചയുടെയും അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെയും നിറം ചാലിച്ച സിനിമകൾ പ്രേക്ഷകനെ കെണിയിൽ കുരുക്കിയിടുമ്പോൾ ഏതാനും നിമിഷങ്ങൾ മാത്രമുള്ള ആവിഷ്കരണത്തിലൂടെ സമൂഹത്തിലെത്തിക്കാനുള്ള സന്ദേശത്തെ വ്യക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും പുറംലോകത്തെത്തിക്കാനും പോക്കറ്റ് സിനിമകൾക്ക് കഴിയുന്നു.

മൊബൈൽ ഫോണുകളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ നമ്മിലേക്കും നമ്മുടെ ചുറ്റുപാടുകളിലേക്കും സത്യസന്ധമായി സിനിമ കടന്നുചെല്ലുന്നു എന്ന് ഇവ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഓൺലൈൻ തിയറ്ററായ യൂട്യൂബിലെ പ്രേക്ഷകരുടെ എണ്ണം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമൊക്കെ കലാലയ മാഗസിനുകൾ സൃഷ്ടിച്ച സർഗതരംഗത്തിന് സമാനമാണ് ഇന്നത്തെ ഷോർട്ട്സിനിമാനിർമാണവും (പോക്കറ്റ് ഫിലിംസ്) പ്രദർശനമായും നമ്മുടെ കലാലയങ്ങളിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ആനിമേഷൻ, കാമ്പസ് ഫിലിം, ഷോർട്ട് ഡോക്യുമെന്ററി, ഷോർട്ട് ഫിക്ഷൻ, മ്യൂസിക് വീഡിയോ എന്നിങ്ങനെ അവാന്തര വിഭാഗങ്ങളിലും പോക്കറ്റ് ഫിലിമുകൾ നിർമിക്കുന്നു. യുട്യൂബ് വഴി ലക്ഷക്കണക്കിന് പ്രേക്ഷകർ ഇത് കാണുന്നു. ലോകപ്രശസ്ത ഫിലിം ഫെസ്റ്റുകളിൽ തെരഞ്ഞെടുത്ത പോക്കറ്റ് ഫിലിമുകളുടെ പ്രദർശനങ്ങളും നടന്നുവരുന്നു.

നമ്മുടെ മുഖ്യധാരാ സിനിമയിൽ പ്രചാരണപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മൊബൈൽ ആപ്ലിക്കേഷൻ സംവിധാനവും പരീക്ഷിച്ചുതുടങ്ങി.

ട്രെയിലർ, പാട്ടുകൾ, പോസ്റ്ററുകൾ, ഫോട്ടോ ഗാലറി എന്നിവയൊക്കെ ആപ്ലിക്കേഷനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആൻഡ്രോയ്ഡ് ഫോൺ സംവിധാനമുള്ള എല്ലാ മൊബൈലുകളിലും ഇതു ലഭ്യമാവും.

16 മെഗാ പിക്സൽ ക്യാമറയും നാലോ എട്ടോ ജിബി മെമ്മറികാർഡുമുള്ള ഒരു മൊബൈലിൽ രണ്ടര മണിക്കൂർ സിനിമ വ്യക്തമായി പകർത്താമെന്നിരിക്കെ ഒരർഥത്തിൽ നമ്മുടെ സിനിമയാകെത്തന്നെ മൊബൈലിൽ ആയിക്കഴിഞ്ഞു. ആ വിധത്തിൽചിന്തിക്കുമ്പോൾ 'പോക്കറ്റ് ഫിലിം' എന്ന സംജ്ഞ നാനാർഥങ്ങൾ തേടുന്നു. തിയറ്ററിൽ നിന്ന് സിനിമ പോക്കറ്റിലേക്ക് കുടിയേറുന്നു.

നമ്മുടെ മുഖ്യധാരാസിനിമ നേരിടുന്ന വലിയൊരു വെല്ലുവിളിയാണ് പുതിയ ചിത്രങ്ങൾ മൊബൈൽ വഴി ഇന്റർനെറ്റിലേക്ക് അപ്‌ലോഡുചെയ്യുന്ന ദുഷ്പ്രവണത. വ്യക്തിജീവിതത്തെയും സമൂഹത്തെയും ഒക്കെ വ്രണപ്പെടുത്തുന്ന വിധം മൊബൈൽഫോൺ ദുരുപയോഗം ഒരു വശത്ത് നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനെതിരെ നാം കരുതിയിരിക്കുകതന്നെവേണം.

പോക്കറ്റു കാലിയാക്കിയിരുന്ന സിനിമാക്കാലത്തെ മറികടന്ന് പോക്കറ്റ് നിറയെ സിനിമയുമായി നടക്കുന്ന കാലത്തിലൂടെയാണ് നാമിന്ന് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

റഫറൻസ്

1. ആദർശ് വി.കെ. : www.blogbhoomi.com
2. ബൈജു രാജ് : ന്യൂജനറേഷൻസിനിമകൾ എം.വാർത്ത. കോം
3. ഹരികുമാർ പി.കെ. : prharikumar.net
4. ജയകുമാർ കെ.പി. : കാഴ്ചയുടെ ഇടങ്ങൾ – www.indiavision.com
6. വിക്കിപീഡിയ
7. സുരേഷ് കീഴില്ലം : പുഴ.കോം.

32. യക്ഷിക്കഥകളുടെ രാഷ്ട്രീയം:

മലയാള ഹൊറർ സിനിമകളെ വായിക്കുമ്പോൾ

ഭാഗ്യലക്ഷ്മി

എല്ലാ ദേശസംസ്കാരത്തിനും അവരുടേതായ പുരാവൃത്തങ്ങളുണ്ട്. മിത്തുകൾ സജീവമായി തുടരുന്ന ഗ്രാമീണ സർഗാത്മകതയുടെ ഭാഗം കൂടിയാണതെന്ന് സി.ആർ.രാജഗോപാലൻ പറയുന്നുണ്ട്. കേരളവും നമ്മെ ഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന മിത്തുകൾകൊണ്ട് അനുഗൃഹീതമാണ്. കേരള സംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായി മാറിയവയാണ് യക്ഷി-ഗന്ധർവ സങ്കൽപം.

കൊച്ചുകുട്ടികളായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുകയോ/ പതിച്ചെടുക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന കുറേ കഥകളുണ്ട്. പല മാർഗനിർദേശ കഥകളും മിത്തുകളായിട്ടാണ് നമ്മുടെ തലയിൽ തളച്ചിടുന്നത്. അങ്ങനെ ഭൂതത്തെയും പ്രേതത്തെയുംപോലെ നമ്മുടെയൊക്കെ മനസ്സിന്റെ ഏതോ കോണിൽ ഉണർന്നു നിൽക്കുന്ന രൂപങ്ങളാണ് യക്ഷിയും ഗന്ധർവനും.

യക്ഷിസങ്കൽപത്തിന് മലയാളിയുടെ അമ്മ സങ്കൽപവുമായി വളരെയധികം ബന്ധമുണ്ടെന്നാണ് ചരിത്രകാരന്മാർ പറയുന്നത്. പക്ഷേ നാം കേൾക്കുന്ന യക്ഷിക്കഥകൾ വളരെ ഭീതിയുണർത്തുന്നതാണ്. *വേണാട്ടുയക്ഷികളുടെ* അവതാരികയിൽ ഡോ.പി.സേതുനാഥൻ കേരളത്തിലെ യക്ഷിസങ്കൽപത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.

ചരിത്രത്തിന്റെ താളുകളിൽ പഠനങ്ങൾക്ക് പല മാനങ്ങളാണുള്ളതെങ്കിലും അലഞ്ഞുനടക്കുന്ന ദുർദേവതകളായിട്ടാണ് കേരളീയർ യക്ഷികളെ സങ്കൽപിക്കുന്നത്. കരിമ്പനയിലും ഇലഞ്ഞിയിലും ഏഴിലംപാലയിലും അധിവസിക്കുന്ന ഈ സുന്ദരിമാർ വഴിപോക്കരെ ആകർഷിച്ച് വലവീശിപ്പിടിച്ച് കൊന്നുതിന്നുന്നതാണ് മിക്ക യക്ഷിക്കഥകളുടേയും ഇതിവൃത്തം. ഈ കഥകൾ പ്രചരിപ്പിച്ചത് ബ്രാഹ്മണരിലെ മാന്ത്രികൻമാരാണെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു.

ഐതിഹ്യമാലയിൽ വഴിതെറ്റി നടക്കുന്ന ബ്രാഹ്മണരെ ആകർഷിച്ചു കൊണ്ടുപോയി. ഭക്ഷിക്കുന്ന സുന്ദരികളായ യക്ഷികളുടെ കഥകളുണ്ട്. രാത്രികളിൽ പൂരപ്പറമ്പും ശൂദ്രവനങ്ങളും അന്വേഷിച്ചു നടക്കുന്ന നമ്പൂതിരിമാരെയാണ് ചുണ്ണാമ്പു ചോദിച്ചുകൊണ്ട് യക്ഷികൾ പിടികൂടുന്നത്. ഇത്

ഒരുപക്ഷേ മാതൃദായക ക്രമത്തെയും സംബന്ധ സമ്പ്രദായത്തെയും നായർ സ്ത്രീകളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും ചോദ്യംചെയ്യാൻ വേണ്ടി കൊണ്ടു വന്ന മിത്തുകളാകാം.

അങ്ങനെ ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന യക്ഷിക്കഥകളുടെ ചരിത്രം നോക്കിയാൽ തന്നെ സ്ത്രീ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ചോദ്യംചെയ്യാനായി കൊണ്ടുവന്നതാണെന്നു കാണാം. സ്ത്രീകളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ഹനിക്കാനും അവരെ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടെ ഉള്ളിൽ കൊണ്ടു വരുവാനുമായിരിക്കണം ഇങ്ങനെ ഒരു മിത്ത്. ചലനസ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള, സ്വകാര്യ/ പൊതുസ്ഥല വിഭജനമില്ലാതെ ഏതു സ്ഥലത്തും ഏതു സമയത്തും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന, സ്വന്തമായി ഒരു പുരുഷനെ കണ്ടെത്തുന്ന, അവളുടെ രതികാമനകളെ പുറത്തു വിടുന്ന സ്ത്രീ സമൂഹത്തിന് എന്നും യക്ഷിയാണ്. കാരണം സമൂഹം എന്നും അവളെ ഭയക്കുന്നു.

ഇത്തരം മിത്തുകൾ വളരെയധികം സിനിമകൾക്ക് ജന്മം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമ എല്ലാവരിലും എത്തുന്ന മാധ്യമമായതു കൊണ്ട് ഇതിൽ ഒരു മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതി നിലനില്ക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. അതുകൊണ്ട് സമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹികവും, സാംസ്കാരികവും, രാഷ്ട്രീയപരവുമായ പശ്ചാത്തലത്തിന് സിനിമാ നിർമാണത്തിൽ വലിയ പങ്കുണ്ട്.

കാഴ്ചക്കാരന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ രൂപീകരിക്കുന്നതിനും സിനിമ വലിയ പങ്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത രീതിയിൽ കഥകൾ പറയുന്ന സിനിമകൾ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നത് പലപ്പോഴും കാഴ്ചക്കാരൻ പോലും അറിയുന്നില്ല. ഇത്തരം ഇടപെടലുകളും വ്യത്യസ്തമായ കഥപറച്ചിലുമാണ് സിനിമയെ രൂപീകരിക്കുന്നത്. ഹൊറർ, പ്രണയം എന്നിങ്ങനെ എല്ലാ രീതിയിലുമുള്ള കഥാരീതികളും ഇങ്ങനെ സിനിമയിൽ കടന്നു വരുന്നു. മലയാളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഹൊറർ സിനിമകളാണ് *ഭാർഗവീനിലയം (1964), യക്ഷി (1967), മൂടൽമഞ്ഞ് (1970), യക്ഷഗാനം (1976), വനദേവത (1976), വയനാടൻ തമ്പാൻ (1978), ലിസ (1978), ശക്തി (1980), കരിമ്പൂച്ച (1981), വിശ്വസിച്ചാലും ഇല്ലെങ്കിലും (1983), ശ്രീകൃഷ്ണപരുന്ത് (1984), പച്ചവെളിച്ചം (1985), വീണ്ടും ലിസ (1987), അഥർവ്വം (1989), കൽപ്പനാഹൗസ് (1989), നിദ്രയിൽ ഒരു രാത്രി (1990), ആയുഷ്ക്കാലം (1992), മണിച്ചിത്രത്താഴ് (1993), മയിൽപ്പീലിക്കാവ് (1998), ആകാശഗംഗ (1999), ദേവദൂതൻ (2000), സമ്മർപാലസ് (2000), ഇന്ദ്രിയം (2000), മേഘസന്ദേശം (2001), ഭദ്ര (2001), ഈ ഭാർഗവീനിലയം (2002), പകൽപ്പൂരം (2002), അഗ്നിനക്ഷത്രം (2004), അപരിചിതൻ (2004), വെള്ളിനക്ഷത്രം (2004), വിസ്മയത്തുമ്പത്ത് (2004), അനന്തഭദ്രം (2005), തന്ത്ര (2006), മൂന്നാമതൊരാൾ (2006), സൂര്യകിരീടം (2007), വിന്റർ (2009), കെമിസ്ട്രി (2009), ദ്രോണ (2010), ഇൻ ഗോസ്റ്റ് ഹൗസ് ഇൻ (2010), യക്ഷിയും ഞാനും (2010), മാന്ത്രികൻ (2012), ഡ്രാക്കുള (2012), ഗീതാഞ്ജലി (2013)* മുതലായവ.

ഭീതി പടർത്തുന്ന യക്ഷികൾ മലയാളിയുടെ മനസ്സിനെയെന്ന പോലെ മലയാളസിനിമയെയും കീഴടക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നും മലയാള സിനിമ യുടെ കാഴ്ചക്കാരെ ഉണർത്തുന്നവയാണ് യക്ഷിക്കഥകൾ എന്ന് മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ വ്യക്തമാകും. *ഭാർഗവീനിലയം* (1964), *യക്ഷി* (1967), *ശ്രീകൃഷ്ണപ്പരുന്ത്* (1984), *ആകാശഗംഗ* (1999), *ഇന്ദ്രിയം* (2000), *പകൽപ്പൂരം* (2002), *യക്ഷിയും ഞാനും* (2010) മുതലായവ അവയിൽ ചിലതാണ്.

സ്ത്രീ പ്രേതങ്ങൾ നിറഞ്ഞഭിനയിക്കുന്ന ചില ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് *ലിസ* (1978), *വീണ്ടും ലിസ* (1987), *വെള്ളി നക്ഷത്രം* (2004), *മൂന്നാമതൊരാൾ* (2006) മുതലായവ. അതുപോലെ മാനസികമായി കുഴപ്പമുള്ളസ്ത്രീകളെ പുരുഷന്റെ അധികാര മാണ്ഡലത്തിലേക്കു തിരിച്ചുകൊണ്ടു വരുന്ന കുറച്ചു സിനിമകളുണ്ട്. *മണിച്ചിത്രത്താഴ് (1993), ഗീതാഞ്ജലി (2013)* മുതലായ സിനിമകൾ ആ കൂട്ടത്തിൽ പെടുന്നു.

കാഴ്ചക്കാരനെ ആകർഷിക്കാൻ കച്ചവട സിനിമ സാംസ്കാരിക മായ പല ബിംബങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഹൈന്ദവ സവർണതയുടെ സജീവ സാന്നിധ്യം ഇതുപോലെയുള്ള സിനിമകളുടെ ഒരു പ്രത്യേകത യാണ്. അതുപോലെ കാഴ്ചക്കാരനെ ആസക്ത നേത്രങ്ങളോടെ (oyeuristic eyes) യക്ഷി സിനിമകൾക്കു മുൻപിൽ പിടിച്ചിരുത്താനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരാസിനിമകളുടെ കൈയിലുണ്ട്. വെള്ള സാരിയും ധരിച്ച് ശരീര ത്തിന്റെ വടിവുകളെ എടുത്തു കാണിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള വസ്ത്രധാരണ ങ്ങളാണ് മലയാളസിനിമകളിലെ യക്ഷികൾക്ക്. അശ്ലീലസിനിമകളെ വെല്ലുന്ന രീതിയിലുള്ള ചൂടൻ പ്രണയരംഗങ്ങളും യക്ഷി സിനിമകളുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്. *ഇന്ദ്രിയം, വീണ്ടും ലിസ, യക്ഷിയും ഞാനും* മുതലായ സിനിമകൾ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. കാരണം യക്ഷി പുരുഷ സമൂഹത്തിന്റെ നിയമങ്ങളനുസരിച്ച് ജീവിക്കുന്ന വികാരങ്ങളില്ലാത്ത മനുഷ്യ സ്ത്രീയുടെ അപര(other) ആണല്ലോ.

ഈ സിനിമകളുടെ രാഷ്ട്രീയം പരിശോധിച്ചാൽ ഇവയെല്ലാം സ്ത്രീ വിരുദ്ധ സിനിമകൾ ആണെന്ന് വ്യക്തമാകും. സ്ത്രീകളെ ഉപഭോഗവസ്തുവായി കാണുകയും സ്ത്രീകൾ സമൂഹത്തിൽ എങ്ങനെ പെരുമാറണമെന്ന് കൃത്യമായി നിർവചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഇത്തരം സിനിമകളുടെ പ്രവണതയാണ്. മലയാള ഹൊറർ സിനിമകളിലെ ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന (horrific) കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ത്രീകളായിരിക്കും. പ്രേതങ്ങളായാലും യക്ഷികളാ യാലും അവർ മുഖ്യധാരാ സമൂഹത്തിലെ കുലസ്ത്രീഎന്ന സങ്കല്പ ത്തിന് ഒരിക്കലും യോജിക്കാത്ത കാര്യങ്ങളായിരിക്കും ചെയ്യുന്നത്.

ചില മലയാള സിനിമകളായ *കല്പനാ ഹൗസ്* (1989), *ഡ്രാക്കുള* (2012) മുതലായവ പാശ്ചാത്യരുടെ മിത്തായ ഡ്രാക്കുളയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള വയാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരം സിനിമകളിൽപോലും സ്വഭാവഗുണം ഇല്ലാത്ത സ്ത്രീകളായിരിക്കും ഡ്രാക്കുളയുടെ വലയത്തിൽ ചെന്നു ചാടി മരണത്തെ നേരിടുന്നത്. എന്നാൽ കുലസ്ത്രീകൾഎന്നും കഥാനായകനാൽ സംരക്ഷി ക്കപ്പെടുകയും രക്ഷിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

എന്നാൽ യക്ഷിയെപ്പോലെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു മിത്തല്ല ഗന്ധർ വൻ. കഥകളിൽ സുന്ദരികളായ സ്ത്രീകളെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഗന്ധർവൻ ദൃശ്യ രൂപത്തിലെത്തുന്നത് മലയാളിയുടെ പ്രണയനായകനാണ്. പത്മരാജന്റെ ആഖ്യാന തന്ത്രങ്ങൾ ഗന്ധർവനെ പ്രണയത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉദാത്തമായ ഭാവമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. യക്ഷിയെപ്പോലെ രുധിരപാനവും ഹിംസയും കാമവുംകൊണ്ട് അന്ധനായ ഒരു ഭീകരരൂപിയല്ല *ഞാൻ ഗന്ധർവനിലെ* (1991) ഗന്ധർവൻ. അദ്ദേഹം ദേവൻ എന്ന പേരിൽ തന്റെ പ്രണയിനിക്കുവേണ്ടി എന്തു പീഡനവും സഹിക്കുന്ന, അവളോടു സംസാരിച്ചില്ലെങ്കിൽ ശബ്ദംപോലും വേണ്ടെന്നു വയ്ക്കുന്ന, മനുഷ്യനാ വാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കാല്പനിക കാമുകനാണ്. ഇപ്പോഴും മലയാളി പ്രേക്ഷകന്റെ ഉള്ളിൽ നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്നതാണ് ഗന്ധർവൻ തന്റെ നായിക യായ ഭാമയോടു പറയുന്ന ഈ വാക്കുകൾ.

ഞാൻ ഗന്ധർവൻ ചിത്രശലഭമാകാനും മേഘമാലകളാകാനും പാവയാകാനും പറവയാകാനും മാനാവാനും മനുഷ്യനാവാനും നിന്റെ ചുണ്ടിന്റെ മുത്തമാവാനും നിമിഷാർധംപോലും ആവശ്യമില്ലാത്ത ഗഗന ചാരി. ഈ ഭൂമുഖത്തെ പൂക്കളും ഈ ഭൂമിയുടെ തേനും മാത്രം നുകർന്നു കഴിയാൻ അനുമതികിട്ടിയ അരൂപിയായ ഒരു വർണശലഭം.

സ്ത്രീയെ അടിമയാക്കുന്നതിനു പകരം അവളുടെ അടിമയാകുന്ന, മാംസ നിബദ്ധമല്ല രാഗം എന്നു ചിന്തിക്കുന്ന കാല്പനിക കാമുകനായ ഒരു ഗന്ധർവനെയാണ് ഈ ചിത്രം വരച്ചു കാണിക്കുന്നത്. അയാളെ ശാപ ത്തിൽ നിന്നു രക്ഷിക്കാനാണു ഭാമ തന്റെ കന്യകാത്വം അയാൾക്കു സമർപ്പിക്കുന്നത്. ഗന്ധർവന്റെ മിത്തിനു തന്നെ പുതിയ മാനങ്ങൾ നൽകിയ പത്മാരാജൻ മലയാളിയുടെ മനസ്സിൽ ഗന്ധർവനു പ്രണയദേവന്റെ തന്നെ സ്ഥാനം നൽകി.

എന്നാൽ മലയാള സിനിമയിലെ യക്ഷികൾ പ്രതികാരദാഹികളും ഭീകരരൂപിണികളും സവർണനായകന്റെ രക്തം ദാഹിച്ചു നടക്കുന്നവരു മാണ്. പകയാണ് അവരുടെ മുഖമുദ്ര. അവരെ ആവാഹിച്ച് ആണിയിൽ തറച്ചോ അഗ്നിയിൽ ഹോമിച്ചോ നശിപ്പിച്ചുകളയാൻ വരേണ്യവർഗക്കാര നായ മാന്ത്രികന്റെ കഥാപാത്രവും വരുന്നു.

വരേണ്യവർഗക്കാരനായ മാന്ത്രികൻ അശുദ്ധിയുള്ള ആത്മാ വിനെ ശുദ്ധീകരിച്ച് മോക്ഷംകൊടുക്കുന്നതോടെ യക്ഷിക്കും പ്രേതത്തിനും ആത്മാശാന്തി ലഭിക്കുകയും ബാധ കയറിയ സ്ത്രീയുടെ ശരീരം ശുദ്ധീ കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതായിട്ടാണ് എല്ലാ യക്ഷിക്കഥകളും അവസാനി ക്കുന്നത്. ജാതിചിന്തയുടെ മേൽക്കോയ്മ ഇതിനകത്ത് കാണാം. സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയിൽ പുരുഷനു സ്ത്രീയെ തിരിച്ചു കൊണ്ടുവരാനാണ് അവൻ തന്നെ മുൻകൈയെടുത്ത് ഈ ശുദ്ധീകരണ പ്രക്രിയ നടത്തുന്നത്.

മണിച്ചിത്രത്താഴും ഗീതാഞ്ജലിയും പോലുള്ള സിനിമകൾ സ്ത്രീ യുടെ സ്വത്വത്തെ തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവയാണ്. മാടമ്പിത്തറവാട്ടിലെ വിലക്കുകൾ മറികടക്കുകയും, അയൽവാസിയും കാവൂട്ട്എന്ന കവിതാ സമാഹാരത്തിലൂടെ

തന്റെ ഏകാന്തത പങ്കു വയ്ക്കുന്ന മഹാദേവൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ഇഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന മണിച്ചിത്രത്താഴിലെ നായികാ കഥാപാത്രമാണ് ഗംഗ. നാഗവല്ലി എന്ന പ്രേതാത്മാവ് ആവേശിച്ചിട്ടാണ് ഗംഗ ഇങ്ങനെയെല്ലാം കാണിക്കുന്നതെന്ന് ബന്ധുജനങ്ങളും, ഇരട്ട വ്യക്തിത്വമാ ണെന്ന് സൈക്കോളജിസ്റ്റും കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. മന്ത്രതന്ത്രങ്ങളും മനഃ ശാസ്ത്രവും യോജിപ്പിച്ച് ഗംഗയെ ശുദ്ധീകരിച്ച്സമൂഹത്തിന്റെ വരുതിയി ലേക്കു തിരിച്ചു കൊണ്ടു വരുന്നതാണ് കഥ. ഒരു സ്ത്രീക്ക് അവളുടേതായ വ്യക്തിത്വം പാടില്ലെന്നും അവൾ കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽ തളച്ചിടപ്പെടണ മെന്നുമായിരിക്കും ഈ ചലച്ചിത്രം ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

സ്ത്രീകളല്ല പുരുഷന്മാരാണ് സമൂഹത്തിന്റെ നീതിയും നിയമവും നിർണയിക്കുന്നത് എന്നോർമിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് *ഗീതാഞ്ജലി.* അനൂപിനെ ഗീതയിൽ നിന്നു രക്ഷിക്കുകയാണ് ഡോ. സണ്ണിയുടെ ലക്ഷ്യം. ഈ സിനിമയിൽ സ്വന്തം വ്യക്തിത്വവും ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളുമുള്ള ഗീത മാനസികരോഗം ബാധിച്ചവളും യക്ഷിയെപ്പോലെ ക്രൂരയുമാണ്. പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുപോലെ ഒരു പുരുഷനെ തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ സ്ത്രീക്ക് ഒരിക്കലും അവകാശമില്ലെന്നും, കാമാന്ധയായ സ്ത്രീ ഏതു ക്രൂര കൃത്യവും ചെയ്യുന്നവളുമാണ് എന്നൊക്കെയാണ് ഈ ചിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇന്ദ്രിയം (2000) എന്ന സിനിമയിലെ യക്ഷി നീലി എന്ന കീഴാള സ്ത്രീയാണ്. അവളോടുള്ള ആസക്തിയിൽ നീലിയെയും അവളുടെ കാമുകനായ ഉദയനെയും വധിച്ച രാജാവിനോടും അയാളുടെ കുടുംബ ത്തോടുമുള്ള ഒടുങ്ങാത്ത പകയിലാണ് നീലി. ആണിയടിച്ച് തളയ്ക്കപ്പെട്ടെ ങ്കിലും കാലങ്ങൾക്കുശേഷം രക്ഷപ്പെടുന്ന നീലി വീണ്ടും പ്രതികാര നടപടികൾക്ക് ഒരുങ്ങുന്നു. എന്നാൽ വടക്കേടത്ത് നമ്പൂതിരി നീലിയോടു പറയുന്നതിൽ നിന്ന് ഈ സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം മനസ്സിലാക്കാം.

"നീലി ഇത്രയും കോപം നിനക്കുപാടില്ല.നീ സ്ത്രീയാണ്.സ്ത്രീ അമ്മയാണ്.അമ്മ ക്ഷമയാണ്.ക്ഷമ ഭൂമിയാണ്.ഭൂമിക്ക് ചാഞ്ചല്യം പാടില്ല. ചാഞ്ചല്യം വന്നാൽ ഈ പ്രപഞ്ചം നശിക്കും. അതു ഞാൻ തടയും."

അങ്ങനെ *ഇന്ദ്രിയം* കൃത്യമായിട്ട് പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ സമൂഹ ത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനത്തെ നിർവചിക്കുന്നു.

എന്തു പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടായാലും അതെല്ലാം സഹിച്ച് വീടിന്റെ വിളക്കായി ആദ്ധ്യാത്മികതയുടെ ഏറ്റവും ഉയരത്തിൽ നിൽക്കുന്ന ഭൗതിക മായ ആഗ്രഹങ്ങൾ തൊട്ടുതീണ്ടാത്ത, പുരുഷന്റെ അധികാര പരിധിയിൽ അവനാഗ്രഹിക്കുന്നതുപോലെ ജീവിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെയാണ് സമൂഹ ത്തിനാവശ്യം. സ്ത്രീകൾക്ക് സമൂഹം കല്പിച്ചു നൽകിയിട്ടുള്ള ചില റോളു കളുണ്ട്. അവയിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കുന്നവളെ ചീത്ത സ്ത്രീകളായിട്ടാണ് സമൂഹം കണക്കാക്കുന്നത്. അതിന്റെ പ്രതിഫലനം സിനിമയിലും കാണാം. കെ.ഗോപിനാഥൻ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു: "ഏതു കലാസൃഷ്ടിയെയും പോലെ ചലച്ചിത്രവും ഒരു സാംസ്കാരികപ്രയോഗമാണ്. ചിഹ്നങ്ങളുടെ സർഗാത്മക

വിന്യാസത്തിലൂടെ ഒരു സംസ്കാരികലോകമാണ് സിനിമയും മെടഞ്ഞി ടുന്നത്. സാംസ്കാരിക യാഥാർഥ്യത്തിലേക്ക് വേരുകളും ചില്ല കളും പടർത്തി നിൽക്കുന്ന ഒരു ജൈവഘടനയാണ് ഓരോ സിനിമയും.”

പുരുഷന്റെ അധീനതയിൽനിന്നും പുറത്തു പോകാതെ അവന്റെ നിലനിൽപ്പിന് തടസ്സമാകാത്ത സ്ത്രീകളെയാണ് സമൂഹത്തിനാവശ്യം. മാധവപ്രസാദ് പറയുന്നതുപോലെ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനു തകുന്ന രീതിയിലാണ് മുഖ്യധാര സിനിമകൾ സ്ത്രീകളെ രൂപപ്പെടുത്തു ന്നത്. തങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥിതിയെ തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനെ പരിഹസിച്ചും വേണമെങ്കിൽ അടിവരെ കൊടുത്തും നിശ്ചിത റോളുകളിലേക്ക് തിരിച്ചുപിടിക്കുന്നത് മുഖ്യധാരാസിനിമകളിൽ ആവർത്തിച്ചു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുകാണാം.

ഇതിന്റെ ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ടാണ് അലൗകികകഥാപാത്രങ്ങൾ നിറയുന്ന സിനിമകൾ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളെ നോർമൽഅല്ലാത്ത രീതിയിൽ ചിത്രീകരി ക്കാനും, അവരെ ആണിയിലടിച്ചോ മറ്റുമാർഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു മെരുക്കി യെടുക്കാനോ ഉള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഈ സിനിമകളിലെല്ലാം കാണാം. ഈ യക്ഷി കഥാപാത്രത്തിനു നേരെ വിപരീതമായി ശാലീനസുന്ദരിയും നിഷ്കളങ്കയു മായ പുരുഷന്റെ അധികാരത്തിന്റെ തണലിൽ ജീവിക്കുന്ന നോർമൽആയ മറ്റൊരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രവും കാണും. *മേഘസന്ദേശം, വീണ്ടും ലിസ, ഇന്ദ്രിയം* മുതലായ സിനിമകൾ ഇതിനുദാഹരണ ങ്ങളാണ്. കാഴ്ചക്കാരി കളായ സ്ത്രീകൾ ഈ പുരുഷനിർമിതമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച് (Identification) ആ മാതൃകയിൽ ജീവിച്ച് മരിക്കേണ്ട വരാണെന്ന രീതിയിലാണ് ഇത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സ്വാതന്ത്ര്യകാംക്ഷികളായ സ്ത്രീകൾക്ക് ചലനനിയന്ത്രണം ഏർപ്പെടുത്തി അവരെ ആണിയിൽ തളയ്ക്കാനുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ ആഗ്രഹ ങ്ങളാണ് ഓരോ യക്ഷിക്കഥകൾ എന്നു പറയാം. എന്നാൽ സമൂഹം തറയ്ക്കുന്ന പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ആണികൾ ഊരിക്കളഞ്ഞു സ്വതന്ത്ര രായി നടക്കാറുള്ള സ്ത്രീകളെ ഇവർ ഭയക്കുന്നതുകൊണ്ടു ചിത്രീകരി ക്കുന്ന കഥകളായും, അവരെ അന്യവത്കരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി (othering) ചിത്രീകരിക്കുന്ന കഥകളായും ഇവയെ കാണാം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

രാജഗോപാലൻ, സി.ആർ. ഫോക്‌ലോർ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2007.

രാജരാജവർമ്മ, എരമല്ലൂർ. ഐതിഹ്യങ്ങളും സാഹിത്യ വിമർശനവും. തിരുവനന്തപുരം: വിജ്ഞാനമുദ്രണം പ്രസ്സ്, 2000.

രമേശൻനായർ കെ. വേണാട്ട് യക്ഷികൾ. കോട്ടയം:കറന്റ് ബുക്സ്, 2004.

ശങ്കുണ്ണി, കൊട്ടാരത്തിൽ. ഐതിഹ്യമാല. കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്സ്, 1991.

പ്രസാദ്, മാധവ്. എം. ദി ഐഡിയോളജി ഓഫ് ഹിന്ദി ഫിലിം. ന്യൂഡൽഹി: ഓക്സ്ഫോർഡ് യു.പി, 1998.

33. മലയാളസിനിമയിലെ നായകൻ/താരം

സിദ്ധാർത്ഥ ശിവ

സിനിമ ജീവിതത്തിന്റെ തുടർച്ച ആയതിനാലാവം കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ പൊതുമണ്ഡലങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്ന പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത വ്യവസ്ഥിതി മലയാളസിനിമയേയും സ്വാധീനിച്ചത്. മലയാള സിനിമയുടെ ഉയർച്ച താഴ്ചകളെയും വളർച്ചയേയും ഏകോപിപ്പിക്കുന്നത് നായക/താര സാന്നിധ്യമാണെന്നത് നിഷേധാർഹമായ സത്യമാണ്.

മലയാളത്തിലെന്നല്ല, ആഗോളസിനിമയെ കമ്പോള ഉപഭോഗവസ്തുവായി പരിഗണിച്ചാലും, മൂല്യാധിഷ്ഠിത കലാശാഖയായി പരിഗണിച്ചാലും നായകന്റെ അസാന്നിധ്യം അസംഭവ്യമാണ്. ഒരു പുരുഷന്റെ നായകത്വം ആശ്രയിക്കുന്ന സ്ത്രൈണ സമൂഹമായി പ്രേക്ഷകർ പണ്ടേ മാറി കഴിഞ്ഞു. ലോകസിനിമാ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ നായകന്റെ തണൽ പറ്റി നിൽക്കുന്ന ആശ്രിത സ്വഭാവം കൈമുതലായുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമായി ചുരുങ്ങി പോകുന്നത് കാണാം. സ്ത്രീത്വത്തിന് മുകളിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന അബലത്വം സിനിമയിലും മാറ്റിയെഴുതാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. ഇവിടെ നായികയോടൊപ്പം എവിടെയും, എന്നും സിനിമയും നായകനെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതിന്നപവാദമായി നിൽക്കുന്ന നായികാ പ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമകൾ ചരിത്രത്തിൽ വിരലിലെണ്ണാവുന്നവ മാത്രം. പ്രേക്ഷകർ നായകനിൽ അർപ്പിക്കുന്ന വിശ്വാസവും പ്രതീക്ഷയും ഒരു കടമയായി കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വളർന്ന് നടൻ എന്ന സാങ്കേതികപദത്തിനപ്പുറം താരം എന്ന അനന്തതയിലേക്ക് അഭിനേതാവിനെ എത്തിക്കുന്നു. സിനിമ ഇന്ന് കലയ്ക്കപ്പുറം കച്ചവട കുടിലതകൾ നിറഞ്ഞ വ്യവസായ മേഖലയായി മാറിയതിന് ഇതേ താരാധിപത്യം തന്നെയാണ്.

നായകൻ - ചരിത്രം, സിദ്ധാന്തം

ആരാണ് നായകൻ? ശബ്ദതാരാവലിയിൽ നായകന് പ്രഭുത്വമുള്ളവൻ നയിക്കുന്നവൻ, കൊണ്ട് നടക്കുന്നവൻ, സൈന്യാധിപൻ, നാടകങ്ങളിലേയും കാവ്യങ്ങളിലേയും പ്രധാന പുരുഷൻ എന്നെല്ലാമാണ് അർത്ഥം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ധീരോദാത്തനതിപ്രതാപഗുണവാൻ
വിഖ്യാത വംശൻ ധരാ-
പാലൻ നായക, നഞ്ചു സന്ധികളിതി
ഖ്യാതം കഥാവസ്തുവും
നാലഞ്ചാളുകളഞ്ചധികമോ
ശൃംഗാരമോ വീരമോ
മുഖ്യം, നിർവഹണത്തിലത്ഭുതരസം,
നാഥോദയം നാടകം

എന്ന നാടകലക്ഷണത്തിലെ പ്രഥമപാദം വിവക്ഷിക്കുന്നത് നായക ലക്ഷണമാണ്. ഒന്നിലധികം ആളുകളു(കഥാപാത്രങ്ങൾ)ണ്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ നായകത്വം അർഥവത്താകൂ. അതിൽതന്നെ ശൃംഗാരമോ വീരമോ മുഖ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും വേണം. ഇംഗ്ലീഷിൽ ഹീറോ എന്ന പദത്തിന് വീരൻ എന്നതാണ് പ്രുചുരപ്രചാരമായ അർഥം (Hero worship വീരാരാധന). എന്നാൽ പ്രൊട്ടഗോണിസ്റ്റും ഹീറോയും തമ്മിൽ ബന്ധിതമാണ്, പ്രോട്ടഗോണിസ്റ്റ് കഥയെ നയിക്കുന്ന ആൾ. അത് സ്ത്രീകഥാപാത്രമോ പുരുഷ കഥാപാത്രമോ ആവാം. ഹീറോ പുല്ലിംഗവും ഹീറോയിൻ സ്ത്രീലിംഗവുമാണ്.

എന്നാൽ പിന്നീട് പ്രൊട്ടോഗോണിസ്റ്റ് തന്നെ കഥയെ നയിക്കുന്ന രീതി എല്ലാ സാഹിത്യ കഥാസൃഷ്ടികളിലും ഉടലെടുത്തു. പുരുഷന് ശൃംഗാരത്തിനപ്പുറം വീരം, രസം എന്നിവ അനുഭവയോഗ്യമാക്കാൻ സാധിക്കും എന്ന തോന്നലിൽ നിന്നാവാം നായകൻ (പുരുഷൻ) കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നവനായി മാറിയത്.

പൗരസ്ത്യ സിദ്ധാന്തങ്ങളനുസരിച്ച് നായകന്മാരെ പ്രധാനമായും നാലായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ധീരോദാത്തൻ, ധീരോദ്ധതൻ, ധീരലളിതൻ, ധീരശാന്തൻ എന്നിങ്ങനെയാണ് അവ.

ദാനം, വീരം, സൗന്ദര്യം, യൗവനം, ഉത്സാഹം, കുലീനത്വം, ദക്ഷത്വം, രഞ്ജനശീലം, തേജസ്സ് എന്നീ ഗുണങ്ങളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് നായകന്മാർ. ആത്മപ്രശംസ ചെയ്യാത്തവനും, ഗംഭീരനും, മഹാസത്യം, ദൃഢവ്രതം, സ്ഥൈര്യം, ക്ഷമ, വിനീതത്വം എന്നിവയാണ് ധീരോദാത്തന്റെ പ്രത്യേകതകൾ. ആത്മശ്ലാഘ, ചാപല്യം, മായാവത്വം, പ്രചണ്ഡത്വം, ദർപ്പം, അഹങ്കാരം ഇവയെല്ലാം ധീരോദാത്തന്റെ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു.

സാഹിത്യസംഗീതാദി കലാവാസന, നിശ്ചിന്തത, സൗമ്യത ഇവയുള്ളവനാണ് ധീര ലളിതൻ. മലയാളസിനിമകളിൽ ധീരലളിതൻ പലപ്പോഴും ധീരോദ്ധതയിൽ അന്തർധാനംചെയ്യാറുണ്ട്. നായകന്മാരുടെ പൊതുഗുണങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ തികഞ്ഞവനും ബ്രാഹ്മണാദി വർഗത്തിൽപ്പെട്ടവനുമായിരിക്കും ധീരശാന്തൻ.

ഇനി ഓരോ രസമനുസരിച്ചും നായകന്മാരുടെ സ്വഭാവം വിചിത്രമാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രേമകഥകളിൽ പലപ്പോഴും നായകന്മാർ ശൃംഗാരരസ

പ്രധാനികളായിരിക്കും. ശൃംഗാര നായകന്മാരെത്തന്നെ നാലായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. അനുകൂലൻ, ദക്ഷിണൻ, ധൃഷ്ടൻ, ശഠൻ എന്നിവയാണ് അത്.

ഒരു പ്രണയിനിക്കു മാത്രം അധീനനാണ് അനുകൂലൻ. അനേകം യുവതികളിൽ സമഭാവനയോടെ വർത്തിക്കുന്നവൻ ദക്ഷിണൻ ആകുന്നു. അന്യസ്ത്രീ സംഗമംകൊണ്ട് വ്യക്തിപരാധനെങ്കിലും ഗതഭയനായ നായകനാണ് ധൃഷ്ടൻ. നായികയ്ക്ക് ഗൂഢമായി ചെയ്യുന്നവനാണ് ശഠൻ.

കഥാംശവ്യാപാരത്തെയെല്ലാം ഫലത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നവൻ എന്ന അർഥത്തിൽ അധികാരിയെന്നും ഫലസ്വാമിയെന്നും നായകനെപ്പറ്റി പരമാർശിക്കുന്നുണ്ട്. പൗരുഷവും കർമവീര്യവും ധീരപദത്തിന് നിദാനമായി നിലകൊള്ളുന്നതിനാൽ നായകന്മാർ പുരുഷാകാരത്തിന്റെ പ്രതീകമാകുന്നു. (ക്രിയാത്മകജീവിതത്തിന്റെ വൈകാരിക പുനർജനികത മാറുന്നു). മനുഷ്യേച്ഛ പ്രതിബന്ധങ്ങളോട് തളരാതെ മല്ലിടുന്നതും വിജയിക്കുന്നതും സദസ്യരുടെ മനസ്സിനെ സമുന്മേഷിതമാക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഉദാത്തനും ശുദ്ധതനും ലളിതനും ശാന്തനും ഒക്കെയായി മാറുന്നത് കഥാവസ്ഥയുടെ പ്രത്യേകതയാലാണ്. ഭാരതീയ സങ്കൽപ്പം അനുസരിച്ച് ക്യാരക്ടറിന് - സ്വഭാവം, പ്രകൃതി എന്നൊക്കെയാണ് അർഥം വിവക്ഷിക്കുന്നത്. മറിച്ച് കഥാപാത്രം എന്നല്ല. പാത്രം നടനാണ്. സഹൃദയന് രസാമൃതം കുടിക്കുവാനുള്ള പാനപാത്രമാണ് നടൻ എന്നൊരു വ്യാഖ്യാനം നാട്യശാസ്ത്രവ്യാഖ്യാതാക്കളിലുണ്ട്. അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ തത്വം അനുസരിച്ച് പാത്രത്തിന് രസാനുഭൂതി അറിയില്ല. അതായത് നടന് രസാനുഭൂതി ഇല്ല. പഴയ മലയാളത്തിൽ നടി എന്നത് ആടും പാത്രംഎന്നായിരുന്നു വിളിച്ചിരുന്നത്. അഭിനേതാവിനെ നാട്യ വിദ്യാദാനപാത്രം എന്നർഥത്തിൽ കാളിദാസൻ തന്റെ കൃതികളിൽ കണ്ടിരുന്നു. സംസ്കൃത നാടകസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽകഥാപാത്രംഎന്ന പ്രയോഗം കാണാവുന്നതാണ്. ഉത്തമ പ്രകൃതി, മധ്യമ പ്രകൃതി എന്നീ ക്രമപ്രകാരം നായകകഥാപാത്രങ്ങൾ വിഭജിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഒരു വ്യക്തി സ്വപ്രകൃതിയിൽ നിന്ന് പ്രകൃത്യാന്തരത്തിലേക്ക് മാറുന്ന രീതിയിൽ കഥാഖ്യാനം രൂപകല്പന ചെയ്യാറില്ല. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കൺസിസ്റ്റൻസി നിലനിർത്തിയായിരുന്നു കഥാഖ്യാനം.

മലയാളസിനിമയിലെ നായകൻ/താരം

ലോകസിനിമയുടെയും അതിലുപരി ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെയും ചുവടുകൾ പിന്തുടരുക തന്നെയാണ് മലയാളസിനിമയും ചെയ്തത്. നായകന്മാർ അരങ്ങു വാണിരുന്ന ഭാരതീയ നാടകശാഖയിൽ ഒരു കാലംവരെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സ്ത്രീകൾ രംഗത്ത് വന്നിരുന്നില്ല. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചെയ്തിരുന്നത് സ്ത്രീ വേഷധാരികളായ പുരുഷന്മാരാണ്.

ആദ്യകാല നാടകങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ ഇല്ലാതിരുന്നതുകൊണ്ട് മാത്രമല്ല സ്ത്രീ പ്രാധാന്യം സിനിമകളിലും കുറഞ്ഞുപോയത്. സ്ത്രീ പുരുഷനുപിന്നിൽ അണിയറയിൽ ഒളിക്കേണ്ടവളാണെന്ന സാമാന്യസിദ്ധാന്ത

ത്തിൽ അടിയുറച്ചായിരുന്നു സിനിമയുടെ സഞ്ചാരവും. സ്ത്രീകൾ കുലീന വതികളും പുരുഷന്റെ പിന്തുണയും സംരക്ഷണവും ആശ്രയിക്കുന്നവളും ആയിരിക്കണമെന്ന അലിഖിത നിയമം ഇതരഭാഷാ സിനിമകളെന്ന പോലെ മലയാള സിനിമയും പിന്തുടർന്നു. അവിടെ നായകൻ/താരം ജനിക്കുകയു ണ്ടായി.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപത്തി ഒൻപതിൽ മലയാളത്തിൽ സിനിമ ചലിച്ചു തുടങ്ങിയത് തന്നെ വിഗതകുമാരനിലൂടെയാണ്. തുടർന്ന് വന്ന മാർത്താണ്ഡവർമ്മയും ബാലനും നായകസങ്കൽപ്പത്തെ വാർത്തെ ടുത്തു തുടങ്ങി. ഇടയിലെവിടെയോ കുടുങ്ങിയ നിർമ്മല മാത്രമാണ് ശീർഷ കത്തിലെങ്കിലും സ്ത്രീ സ്വത്വം പ്രകടമാക്കിയത്. നായകവത്ക്കരണം വിഗ തകുമാരൻ മുതൽ തുടങ്ങിയതായി കാണാൻ സാധിക്കും. വിഗതകുമാര നിൽ കുടുംബസദസ്സിനും സമൂഹത്തിനും അംഗീകരിക്കാവുന്ന വീരനായ ഒരു പ്രൊട്ടഗോണിസ്റ്റിനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഇവിടെ നായ കൻ ഹീറോ ആയി മാറുകയാണ്. തുടർന്നു വന്ന മാർത്താണ്ഡവർമ്മയിലാ വട്ടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ അത്ഭുതകരമായ സ്ഥൈര്യവും ധൈര്യവും സങ്കർഷഭരിതമായ ജീവിതവും സി.വി.രാമൻപിള്ള വിവരിച്ചവണ്ണം യഥാർഥ ഹീറോയിക് ആക്ടിവിറ്റീസിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

ആദ്യത്തെ സൂപ്പർഹിറ്റ് സിനിമയായ ജീവിതനൗകയിലൂടെ മലയാ ളത്തിലെ ആദ്യത്തെ താരം ജനിച്ചു, തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ. നടൻ, നായകൻ എന്നീ നിലകൾക്കപ്പുറം ജീവിതനൗകതിക്കുറിശ്ശിയെ താരാപ ഥത്തിലേക്കാണ് ഉയർത്തിയത്. ഇതിന് സഹായകമായത് ജീവിതനൗക യിലെ കഥാപാത്ര നായകത്വമാണ്. സാധാരണത്വത്തിൽ നിന്ന് അസാധാര ണത്വത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയാണ് മനുഷ്യനെ നായകനായും നടനെ താര മായും മാറ്റുന്നത്. അന്നുവരെ സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന രീതി ശാസ്ത്ര ങ്ങളെയും ജാതി വ്യവസ്ഥിതിയെയും വെല്ലുവിളിച്ചുകൊണ്ടാണ് ജീവിത നൗക മലയാള പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ നങ്കൂരമിട്ടത്. ജീവിതനൗകയിലെ നായ കൻ ആദർശസമ്പന്നനായ ഒരു അഭ്യസ്തവിദ്യനാണ്. അയാൾ പാണസമു ദായത്തിൽപ്പെട്ട ഒരു ദരിദ്രബാലികയെ പ്രണയിക്കുന്നു. സവർണനായ അയാൾ പ്രതിസന്ധികളെ അതിജീവിച്ച് അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. എങ്കിൽ സ്വന്തം വീട്ടുകാരോ ഭവനമോ അവളെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. എല്ലാ പ്രതിസന്ധികളെയും തരണംചെയ്തു ധീരോദാത്ത നായകനായി തിക്കുറിശ്ശി മാറുകയാണ്. ഇതിന്റെ വിചിത്രമായ പുനർനിർമിതികൾ തന്നെ യായിരുന്നു പിന്നീട് പുറത്തുവന്ന ചിത്രങ്ങൾ ഏറെയും. ശശിധരൻ, ശരിയോ തെറ്റോ? തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലും ഉദാരമനസ്കരായ ആദർശ സമ്പന്നരായ നായകന്മാരായിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നത്. പ്രൗഢമായ ഭാഷയിൽ സാമൂഹിക അനാചാരങ്ങൾക്കെതിരെ ശക്തമായ ഭാഷയിൽ, പ്രസംഗങ്ങൾ നടത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായിരുന്നു ഈ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ നിറഞ്ഞുനിന്നിരു ന്നത്. മലയാള സിനിമ എന്നും താരങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്തി

രുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ് പിന്നീട് അവർക്കുവേണ്ടി നിരവധി രചനകളും ഉണ്ടായി എന്നത്. തിക്കുറിശ്ശിയുടെ വാഗ്മിത്വം ഉപയുക്തമാക്കാൻ പറ്റിയ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളും നായകന്മാരും കുറെയേറെ കാലം മലയാള സിനിമ കീഴടക്കി.

പിന്നീട് നായകന്മാരുടെയും അതിലൂടെ താരങ്ങളുടെയും വർണാഭ മായ പറുദീസയായിമാറി മലയാളസിനിമ. സത്യൻ, നസീർ, മധു തുടങ്ങിയ നായകന്മാർ മലയാള സിനിമയെ തങ്ങളുടെ പിന്നാലെ നടത്തുകയായിരുന്നു എന്ന് പറയുന്നതാവും ശരി. സത്യന്റെയും പ്രേംനസീറിന്റെയും ഒക്കെ വര വോടുകൂടിയാണ് മലയാളസിനിമയുടെ മുഖഛായയിൽ കാതലായ മാറ്റം സംഭവിച്ചത്. കുടുംബസദസ്സുകൾക്ക് ആസ്വദിക്കാൻ പറ്റിയ കഥാഘടനയും കഥാപാത്രങ്ങളും. നടീ നടന്മാർ ഒക്കെ നമ്മുടെ ആരൊക്കെയോ ആണെന്ന തോന്നൽ. നീലക്കുയിൽ, ആദ്യകിരണങ്ങൾ, നിണമണിഞ്ഞ കാൽപ്പാടുകൾ, മറിയക്കുട്ടി, പാടാത്ത പൈങ്കിളി തുടങ്ങിയ നിരവധി ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയ കൂറും നോവലുകളെയോ പ്രശസ്തങ്ങളായ നാടകങ്ങളെയോ ചെറുകഥ കളെയോ അവലംബിച്ചുള്ളതായിരുന്നു. വായിച്ചാസ്വദിച്ച് മനസ്സിൽ രൂപം കൊടുത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിൽ വരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന സാക്ഷാത് കാരം പല പ്രേക്ഷകരും ഒരു അനുഭൂതിപോലെ കണ്ടിരുന്നു. Configuration ന്റെ വിലയിരുത്തൽ, തകഴിയുടെ വിഖ്യാതനോവൽ ചെമ്മീൻ ചലച്ചിത്രമായ പ്പോൾ ഒരു അർഥവത്തായ ആസ്വാദനത്തിന് കളമൊരുക്കി.

എഴുപതുകൾ ആയപ്പോഴേക്കും സിനിമയുടെ സ്വഭാവം മാറിക്ക ഴിഞ്ഞു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സ്വയംവരംഅരവിന്ദന്റെ ഉത്തരായനം തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തസിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ അതുവരെയുണ്ടായി രുന്ന നായകസങ്കൽപ്പത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തരായിരുന്നു. സൂപ്പർസ്റ്റാർ മധു സ്വയംവരത്തിൽ നായകനായിരുന്നു. എങ്കിലും താരപരിവേഷം ഉണ്ടായിരു ന്നില്ല. എന്നാൽ, കൊടിയേറ്റത്തിലൂടെ ഗോപിയുടെ അസാമാന്യമായ അഭി നയത്തികവ് നമുക്ക് മനസ്സിലായിത്തന്നു. തുടർന്ന്, ഗോപി, നെടുമുടി വേണു തുടങ്ങിയവർ ധാരാളം സിനിമകളിലൂടെ നായകവേഷം പകർന്നാടി. അവ രോടൊപ്പം വിദൂഷക വേഷവുമായി ജഗതി ശ്രീകുമാറും കൂടി. മുമ്പ് നായ കനും നായികയ്ക്കും വില്ലനും ഒപ്പം തന്നെ അനുവാചകനെ രസിപ്പിക്കാ നായി വിദൂഷക കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെയുണ്ടായിരുന്നു. ആദ്യകാലത്ത് മാത്തപ്പൻ, മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള, മുത്തയ്യ, എസ്.പി.പിള്ള തുടങ്ങിയ വർ നിർവഹിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടർന്ന് അടൂർ ഭാസിയും ബഹദൂറുമായി മാറി. പിന്നീട് കുതിരവട്ടം പപ്പു, ജഗതി, മാള തുടങ്ങിയവരും ഹരിശ്രീ അശോ കനും, സുരാജ് വെഞ്ഞാറമൂടും കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു.

മലയാളസിനിമയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ശാപം നടീ-നടന്മാരെകണ്ട് കഥ എഴുതുന്ന രചയിതാക്കളാണ്. ഒരു നായകന്റെ കഴിവുകളെയും കഴിവു കേടുകളെയും മനസ്സിലാക്കി അവർക്കു പാകത്തിനുള്ള വീരകഥകൾ രചിച്ച് സൂപ്പർസ്റ്റാറുകളെ സൃഷ്ടിച്ചു. അതിമാനുഷിക പ്രവൃത്തികളിലൂടെ അലൗ

കിക ശക്തിനേടിയ സൂപ്പർസ്റ്റാറുകൾക്കായി സ്ഥിരം രചയിതാക്കളും സംവിധായകരും സ്തുതി പാടകരായി മാറി. നായകനും വില്ലനും ഒരേസമയം ഇവർ തന്നെയായിമാറി. അങ്ങനെ പണ്ടുണ്ടായിരുന്ന സാത്വികനായക സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ നിന്നും മാറി ദുഷ്കർമങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന അതിനെ ആരാധനയോടെ നോക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ഇപ്പോഴും അരങ്ങ് വാഴുകയാണ്; ഈ ദുഃസ്ഥിതിയ്ക്ക് മാറ്റം വരുവാൻ എത്രനാൾ കാത്തിരിക്കണം എന്നറിയില്ല.

എഴുപതുകളിൽ തന്നെ സുകുമാരൻ, സോമൻ, ജയൻ കൂട്ടുകെട്ടുകളായി നിരവധി സിനിമകൾ ഇറങ്ങി. അവരുടെ താരപരിവേഷത്തിന് അനുയോജ്യമായ സംഭാഷണങ്ങളും ആംഗിക ചലനങ്ങളും രചയിതാക്കളും സംവിധായകരും തരപ്പെടുത്തികൊടുത്തു. തുടർന്ന് എൺപതുകളുടെ ആരംഭം മുതൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന മോഹൻലാൽ, മമ്മൂട്ടി എന്നീ താരരാജാക്കന്മാർ അരങ്ങ് വാഴുന്ന കാഴ്ചയും കാണാവുന്നതാണ്.

മോഹൻലാലിനും, മമ്മൂട്ടിക്കും ശേഷമെന്നോ അവർക്കൊപ്പമെന്നോ ഉള്ള രീതിയിൽ പല പുതിയ നായകന്മാരും വെള്ളിത്തിരയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ കൈയടികൾക്കൊപ്പമെത്തി. പൃഥിരാജ്, ജയസൂര്യ തുടങ്ങി ദുൽഖർസൽമാൻ, ഫഹദ് ഫാസിൽവരെ എത്തി നിൽക്കുന്നു മലയാള നായകനിര.

ചില പൊതുനായക കാഴ്ചപ്പാടുകൾ

സമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മലയാള സിനിമയിലെ നായകന്മാരുടെ പൊതുസ്വഭാവവും മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നായകന്റെ കുടുംബപശ്ചാത്തലം, മാതാപിതാക്കൾ, ജോലി, നായകൻ ചെന്നുപെടുന്ന പ്രതിസന്ധി, അതിൽനിന്ന് കരകയറാനുള്ള മാർഗങ്ങൾ, ജീവിത ചുറ്റുപാട് എന്നിങ്ങനെ കാലഗതിക്കനുസരിച്ച് പാടേ മാറുന്ന ഘടകങ്ങൾ ഏറെയാണ്. പ്രണയവും പ്രണയചേഷ്ടകളും വരെ കാലത്തിനൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുന്നു. ജോലിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തരം തിരിച്ചാൽ, പൊലീസ് ഓഫീസറായിട്ടുള്ള നായകനെയാണ് മലയാളി പ്രേക്ഷകർ കൂടുതലും അഭിമുഖീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രേംനസീർ, സത്യൻ, മധു, കെ.പി.ഉമ്മർ, ജയൻ, സുകുമാരൻ, സോമൻ, മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ, ജയറാം, ദിലീപ്, പൃഥിരാജ് തുടങ്ങി മലയാള സിനിമയുടെ നാഡീഞരമ്പുകളായി വർത്തിച്ചിട്ടുള്ള ഒട്ടുമുക്കാലും നായകന്മാരും പൊലീസ് തൊപ്പി അണിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സി.ഐ.ഡി.യായും, സബ്ബ് ഇൻസ്പെക്ടറായും, കമ്മീഷണറായും നായകന്മാർ പൊലീസ് വേഷങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞാടി. ഇതിൽ പ്രക്ഷുബ്ധ വിസ്ഫോടനങ്ങളായ സംഭാഷണങ്ങൾ കൊണ്ട് ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത് സുരേഷ്ഗോപിയാണ്. എങ്കിലും പൊലീസ് അനീതിയുടെ പ്രതിരോധ സേനയും സംരക്ഷണത്തിന്റെയും സേവനത്തിന്റെയും കാവൽക്കാരും ആയതിനാലാവാം ഇതേ പ്രത്യേകതകൾ ഉണ്ടായിരിക്കണം നായകന്മാർക്ക് എന്ന വാശി അടിച്ചേൽപ്പിക്കപ്പെട്ട് ഇത്രയധികം പൊലീസ് നായകന്മാർ മലയാളവെള്ളിത്തിരയിലെത്തിയത്.

പൊതുവെ നായകന്മാരുടെ കർമമേഖലയിൽ ഡോക്ടർന്മാരും എൻജിനീയർമാരും അധികം കാണുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത്തരം വൈറ്റ് കോളർ ജോലിക്കാർ സാധാരണക്കാരുടെ പ്രതിനിധികൾ ആവാൻ കാണിക്കുന്ന സാമൂഹിക വിമുഖത തന്നെയാകാം ഇതിനു പിന്നിൽ. അതു കൂടാതെ സൗമ്യതയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും മുഖമുദ്രകളായി കണക്കാക്കുന്ന ഇത്തരം ജോലികൾ നായകന്മാരുടെ ശരീരത്തിൽ ഇറക്കിവെച്ച് നായകനുണ്ടാവേണ്ട അവശ്യം വീരത്വവും പ്രക്ഷുബ്ധതയും കൈയാംകളിയും സ്ക്രീനിൽ നഷ്ടപ്പെടുത്തേണ്ട എന്ന ചിന്തയും ഇതിന് പിന്നിലുണ്ടാകാം.

ഓടയിൽനിന്ന്എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സത്യൻ എടുത്തണിഞ്ഞ റിക്ഷാക്കാരന്റെ കുപ്പായം സാധാരണക്കാരന്റെ കൈയടിക്കു പിന്നിലെ വിജയ നായകമന്ത്രമായി. ഓട്ടോ റിക്ഷാക്കാരായ നായകന്മാരും ബസ് തൊഴിലാളികളായ നായകന്മാരും മലയാള മണ്ണിൽ വേരോടിച്ചു. ലോറി (ബാലൻ കെ.നായർ) ഏയ് ഓട്ടോ (മോഹൻലാൽ), ബസ് കണ്ടക്ടർ (മമ്മൂട്ടി), കൊച്ചിരാജാവ് (ദിലീപ്) തുടങ്ങിയവ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. പട്ടാളക്കാരായ നായകന്മാർ പ്രേക്ഷകരുടെ ദേശബോധത്തെ വളർത്തുകയും ദേശാഭിമാന ചിന്ത പരിപോഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. നായർസാബിലെ മമ്മൂട്ടിയും, കുരുക്ഷേത്ര, കീർത്തിചക്ര, തുടങ്ങിയ ദേശഭക്തി സിനിമകളിലൂടെ മോഹൻലാലും യൂണിഫോമിട്ട നായകനെ താരാരാധനയുടെ ഉയരങ്ങളിൽ എത്തിച്ചു.

ഇത്തരം ജോലികൾ ചെയ്യുന്ന നായകന്മാർക്കൊപ്പം തന്നെ പണ്ടുമുതലേ പ്രേക്ഷകൻ കണ്ടു വരുന്ന മറ്റൊരു തരം നായകൻ, തൊഴിൽ രഹിതനാണ്. എന്തും ചെയ്യുന്ന അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നും ചെയ്യാത്ത നായകൻ കേരള സമൂഹത്തോടടുത്തുനിന്നും കുടുംബപ്രാരാബ്ധം, കെട്ടുപ്രായം തികഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സഹോദരിമാർ, രോഗിണിയായ അമ്മ, തന്നെ കാത്തിരിക്കുന്ന മുറപ്പെണ്ണ്, തുടങ്ങി ഇത്തരം സാഹചര്യങ്ങളെ സഹായിക്കുന്ന നിരവധി ഘടകങ്ങൾ നായകനോടൊപ്പം നിന്നു. ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലൂടെ കരയ്ക്കെത്തുവാൻ കഷ്ടപ്പെടുന്ന നായകന് സഹാനുഭൂതിയുടെ വിജയ സൂത്രമാണ് അന്നുണ്ടായിരുന്നത്. ഈ തരത്തിൽ സഹാനുഭൂതി പ്രവർത്തനക്ഷമമാക്കാൻ കാരണം ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ യുവാക്കൾ അഭിമുഖീകരിച്ച തൊഴിലില്ലായ്മയാണ്. തൊഴിൽ രഹിതരായ നായകന്മാരെ പോലെ തന്നെ ഇടക്കാലത്ത് ശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചതാണ് വിഷാദരോഗിയായ നായകൻ. കൂടുതലും വേണു നാഗവള്ളി എന്ന അഭിനേതാവിലൂടെയാണ് ഈ രീതിയിലുള്ള നായകനെ മലയാളിക്ക് സുപരിചതമായത്. 1960 കളിലും 70 കളിലും മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അസ്തിത്വഭാരം തന്നെയാണ് ഇത്തരം വിഷാദരോഗികളായ നായക കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചത്.

ഇനി ഒരുതരം നായകന്മാർ കള്ളന്മാരും കൊള്ളക്കാരുമാണ്. ഉള്ളിൽ നന്മ സൂക്ഷിക്കുന്ന ഇത്തരം നായകന്മാർ മലയാള സിനിമയുടെ ആദ്യദശ

യിൽ തന്നെ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റി. ജംബുലിംഗം, ഇത്തിക്കരപക്കി, മുളമൂട്ടിൽ അടിമ തുടങ്ങി ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടും, അതിരാത്രവും, മീശമാധവനും, റോബിൻഹുഡും ഇത്തരം കള്ളന്മാരും അതേ സമയം നല്ലവരുമായ നായകന്മാരുടെ സാന്നിധ്യം നിലനിർത്തിയ സിനിമകളാണ്. മറ്റ് സിനിമകളെക്കാൾ കള്ളന്മാരോ കൊള്ളക്കാരോ ആയ നായകന്മാരുടെ സിനിമകൾ പ്രേക്ഷകരെ കൂടുതൽ ത്രില്ലടിപ്പിക്കുന്നു എന്ന് കാണാവുന്നതാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ വിജയ ഫോർമുല ആവർത്തിക്കാനുള്ള ശ്രമവും ഇതേ കാരണം കൊണ്ടുതന്നെയാണ്.

പൊലീസുകാരും പട്ടാളക്കാരും ഡോക്ടർമാരും തൊഴിൽ രഹിതരും വിഷാദരോഗികളും കള്ളന്മാരും തുടങ്ങി സമൂഹത്തിൽ നാനാതുറകളിൽ നിന്നും കഥാപാത്രങ്ങൾ നായകനെ തേടി എത്തി. കഥാപാത്രവൈവിധ്യങ്ങൾക്കായി പലതരം പ്രത്യേകതകളുള്ള നായകന്മാരുണ്ടായി. ഇതിൽ നായകന്മാരുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവങ്ങളിൽ ഒന്നായ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തെപ്പോലും വെല്ലുവിളിച്ച് വികൃത ഭാവങ്ങൾ പകർന്നാടിയ നായക കഥാപാത്രങ്ങളും മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായുണ്ട്. സൂര്യമാനസം, കുഞ്ഞിക്കൂനൻ, തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. കോളജ് വിദ്യാർഥികളായ നായകന്മാരും അവരുടെ പ്രേമസംഭാഷണങ്ങളും കുഞ്ചാക്കോബോബനെപോലെയുള്ള നടന്മാരെ നായകതാരങ്ങളാക്കി മാറ്റി.

ഇന്ന് മലയാളസിനിമ ന്യൂജനറേഷൻ എന്ന പുതപ്പിനുള്ളിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ നായകന്മാർക്ക് അതിഭാവുകത്വം കൽപ്പിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും നായക സാന്നിധ്യം അവിടെയും അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. പക്ഷേ, ഇന്ന് നായകന് പഴയ മൂല്യബോധമോ സാമൂഹിക ഉത്തരവാദിത്വമോ വേണമെന്നില്ല. ലഹരിക്കും പരസ്ത്രീ ഗമനത്തിനും ഉന്മത്തനായ നായകൻ ഇന്ന് പിമ്പുകൂടിയാണ്.

നായകനും വില്ലനും ഒടുവിൽ പ്രേക്ഷകൻ കല്പിച്ചു നൽകിയ സദാചാരത്തിന്റെ രേഖ ന്യൂജനറേഷനിൽ മാഞ്ഞില്ലാതെയായിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് വില്ലൻ എന്നത് ഒരു സാങ്കേതികസംജ്ഞയ്ക്കപ്പുറം ഒന്നുമല്ല. നായകൻ തന്നെ വില്ലനാകുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷവും മലയാളി കണ്ടുകഴിഞ്ഞു.

നായക/താര ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ

മലയാള സിനിമാ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ എന്നും രണ്ട് പ്രധാന വ്യക്തികളുടെ തുല്യമായ പങ്ക് കാണാവുന്നതാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും നായകന്മാരിൽ. രണ്ട് കോണുകളിൽ നിന്ന് മലയാള സിനിമയെ താങ്ങി നിർത്തുന്നത് ഈ നായക ദ്വന്ദ്വങ്ങളാണ്. മലയാള സിനിമ ആദ്യ സുവർണകാലം ആഘോഷിച്ചത് സത്യൻ-നസീർ താരസാന്നിധ്യത്തിലൂടെയാണ്. മലയാള സിനിമയിലെ ആദ്യ താരദ്വന്ദ്വങ്ങൾ സത്യനും നസീറുമാണ്. പ്രേക്ഷകൻ സിനിമയെ കലയ്ക്കപ്പുറമായി വിലയിരുത്തുകയും നായകനെ അഭിനേതാവെന്ന യാഥാർഥ്യത്തിനുപരി ആരാധനാപാത്രമാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്തു. സിനിമ ആഡംബരത്തിന്റെയും കാല്പനികതയുടെയും തുറസ്സുഭൂമിയായി മാറുന്നത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. പൗരുഷമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ

സത്യൻ ജനഹൃദയങ്ങളിൽ ചേക്കേറിയപ്പോൾ ലാളിത്യവും അതി കാൽപ നിക ഭാവങ്ങളും കൊണ്ട് പ്രേംനസീർ സിനിമയുടെ ഗ്ലാമറിന്റെ വാതിൽ മലർക്കെ തുറന്നു. സിനിമാ സംവിധായകരും രചയിതാക്കളും നിർമാതാ ക്കളും സത്യനേയും നസീറിനെയും വച്ച് സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ മത്സ രിച്ചു. സത്യന്റെയും പ്രേംനസീറിന്റെയും ശരീരഭാഷയിൽ ആകൃഷ്ടരായ ജനത തുടർന്ന് വന്ന സിനിമകളെ കണ്ട് കൈനീട്ടി സ്വീകരിച്ചു. ഇവിടെ താരം ജനിക്കുകയുണ്ടായി. താരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അവനെ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകനും സമൂഹവും നിർമ്മാതാക്കളും സംവിധായകും രചയിതാക്കളും അടങ്ങിയ ഒരു കൂട്ടം ആളുകളാണ്. താരത്തിന് വളരാനുള്ള വളക്കൂറുള്ള മണ്ണായി അഭിനേതാവിന്റെ സംസ്കാരം, ശരീരം, സൗന്ദര്യം, ജാതി തുട ങ്ങിയവ മാറി.

മലയാള സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ പല തരത്തിലും, സ്വഭാവ ത്തിലുമുള്ള നായകന്മാർ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും സിനിമയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിരുന്ന നായക/താരങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായി തുല്യപ്രാധാന്യം വഹിക്കുന്ന ഒരു (സഹ)നായകൻ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് കാണാം. അതിന്റെ ആദ്യ തെളിവാണ് സത്യൻ നസീർ നായക ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ. മധു, വിൻസെന്റ്, രാഘവൻ തുടങ്ങിയ നായകനടന്മാർ അവരുടെ സാന്നിധ്യം അറിയിച്ചിരുന്നപ്പോഴും സൂപ്പർസ്റ്റാർപദവി കൈയാളിയിരുന്നത് സത്യനും നസീറുമായിരുന്നു. പരുക്കൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ സത്യനിൽ സുരക്ഷിതമാ യിരുന്നപ്പോൾ തന്നെ പ്രണയാതുരനായ നായകനായി നസീർ വിലസി. സത്യൻ പൗരുഷത്തിന്റെയും നസീർ സ്ത്രൈണതയുടെയും അപ്രഖ്യാപിത വക്താക്കളായി.

മലയാള സിനിമയുടെ തുടർന്നുള്ള ഒഴുക്കിലും ഈ ദ്വന്ദ്വസ്വാധീനം വ്യക്തമാകുന്നു. അതിപ്രധാനമല്ലെങ്കിലും സോമൻ-സുകുമാരൻ, നെടുമു ടിവേണു-ഭരത് ഗോപി തുടങ്ങിയ താരദ്വന്ദ്വങ്ങളും മലയാള സിനിമയെ ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ കാലയളവിൽ തന്നെ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ പെടാതെ മുന്നോട്ട് പോയ ചില നായക/താര സാന്നിധ്യങ്ങളായിരുന്നു ജയൻ, രതീഷ്, രവീന്ദ്രൻ, ജോസ്, മോഹൻ തുടങ്ങിയവർ.

എൺപതുകളുടെ അവസാനവും, തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആദ്യവും സാക്ഷ്യം വഹിച്ചത് മമ്മൂട്ടി-മോഹൻലാൽ താരദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ ഉദയത്തിനാണ്. നിഷേധിക്കാൻ ആവാത്ത ചേരുവയായി മമ്മൂട്ടി-മോഹൻലാൽ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ മലയാള സിനിമയെ കീഴ്പ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു എന്നതാണ് സത്യം. മൂന്നു പതിറ്റാണ്ടിലേറെയായി ഈ കുത്തക ഇരുവരും സൂക്ഷിക്കുന്നു എന്നത് തന്നെ അവരുടെ സാന്നിധ്യം മലയാളസിനിമയെ എത്രമാത്രം പിടിച്ചു നിർത്തുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ്. സുരേഷ്ഗോപി, ദിലീപ്, ജയറാം, പൃഥ്വി രാജ്, ജയസൂര്യ തുടങ്ങി ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ പെട്ടും പെടാതെയുമുള്ള നായക ന്മാർ മലയാളത്തിൽ നിറസാന്നിധ്യമാണെങ്കിലും മമ്മൂട്ടി - മോഹൻ ലാൽ താരരാജാക്കന്മാർക്ക്ഒരുപടി പിന്നിലായി മാത്രമാണ് ഇവരുടെ സ്ഥാനം.

അമിതാഭ് ബച്ചൻ-ധർമേന്ദ്ര, എം.ജി.ആർ-ശിവാജി ഗണേശൻ, രജനികാന്ത്-കമലാഹാസൻ, ചിരഞ്ജീവി-നാഗാർജ്ജുന തുടങ്ങിയ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ അതാത് പ്രാദേശിക, ദേശീയസിനിമയെ രണ്ടുകോണുകളിൽ നിന്ന് നിലനിർത്തുന്നവസ്തുതയും ഇതുമായി കൂട്ടി വായിക്കാവുന്നതാണ്.

ന്യൂജനറേഷൻ നായകൻ

വർത്തമാനകാലസിനിമ സഞ്ചരിക്കുന്നത് ശരിതെറ്റുകളുടെ നിയതമായ നേർരേഖയിലൂടെ അല്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയ്ക്കും നായകനും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട ധാർമ്മികബോധവും നൻമയും ഇന്ന് നിർബന്ധമല്ല. അനീതിക്കെതിരെ പോരാടുന്ന നായകൻ ഇന്ന് ഒരു തലത്തിൽ അപഹാസ്യൻ കൂടിയാണ്. കാരണം ന്യൂജനറേഷൻ എന്ന സംജ്ഞാപ്രയോഗവും പണ്ട് മുതൽക്ക് നായകനേയും വില്ലനേയും വേർതിരിച്ചിരുന്ന ധാർമികബോധത്തിന്റെ അതിരുകൾ ഇന്ന് നേർത്ത് നേർത്ത് വരുന്നു. കൃത്യമായ വില്ലനിസവും ഹീറോയിസവും രണ്ട് തട്ടുകളിൽ സിനിമയെ താങ്ങി നിർത്തിയിരുന്ന കാലത്തിൽ നിന്നും അവസ്ഥാ വിശേഷത്തിലേക്ക് നാം എത്തിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

ആര്യൻ, മഹാനഗരം, ഇന്ദ്രജാലം തുടങ്ങിയ സിനിമകളിൽ നായകൻ അസൻമാർഗിയും, ഗുണ്ടയും ഒക്കെയായി മാറുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് വ്യക്തമായ സാഹചര്യങ്ങളുടെ സമ്മർദം ഉണ്ടായിരുന്നു. തന്നെയുമല്ല ഉള്ളിൽ നന്മ സൂക്ഷിക്കുന്ന ഇത്തരം നായകന്മാർ സ്ത്രീകളെയും കുട്ടികളെയും സാധുക്കളെയും സ്നേഹിക്കുന്നവനും സംരക്ഷിക്കുന്നവനും പൊതുവായി ഒരു പ്രധാന വില്ലനെ ചലച്ചിത്രാന്ത്യം നശിപ്പിക്കുന്നവനുമായിരുന്നു. എന്നാൽ ന്യൂജനറേഷൻ പരിരക്ഷ ഉള്ള ആനുകാലിക നായകന്മാർ ഇത്തരം ധാർമ്മിക വശങ്ങളെപ്പറ്റി ബോധമില്ലാത്തവരും ന്യൂജനറേഷൻ ആശ്രിതത്വത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കാൻ മനഃപൂർവ്വം ധാർമ്മികത മറക്കുന്നവനോ മാറ്റി വയ്ക്കുന്നവനോ ആണ്.

ഗ്രാമങ്ങളിൽ നിന്ന് കഥാപശ്ചാത്തലം നഗരങ്ങളിൽ എത്തുന്നതോടെ വിഷയോന്മുഖമായ ന്യൂജനറേഷൻ കൂട്ടായ്മ ആരംഭിക്കുകയായി. മദ്യപാനിയും, ലഹരിസേവയും, സ്ത്രീ വിഷയ സംപുഷ്ടനുമാകണം ന്യൂജനറേഷൻ നായകന്മാർ. കൂടാതെ, ബ്രോ, മച്ചാൻ, സീൻ, കോൺട്രാ തുടങ്ങിയ വിളികളും, ഇടവിട്ടുള്ള അശ്ലീലമോ തെറിയോ മേമ്പൊടിയുമാണ്. ഇവിടെയും പ്രേക്ഷകർ താരവത്കരണത്തിലൂടെ അധമനായകനെ സാധൂകരിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവേശമായി കണ്ട് കയ്യടിക്കുന്നു. ഫഹദ് ഫാസിൽ, ആസിഫ് അലി, നിവിൻ പോളി, ശ്രീനാഥ് ഭാസി തുടങ്ങിയ ന്യൂജനറേഷൻ നടന്മാർ അങ്ങനെ പുതിയ താരങ്ങളായി മാറി.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പൊതുവെ മലയാളസിനിമയിൽ താരം ഒഴിവാക്കി നിർത്താൻ പറ്റുന്ന ഒരു ഘടകമല്ല. താരംആവശ്യവും അനിവാര്യവുമാണ് സിനിമയുടെ നിർമ്മിതിക്കും നിലനിൽപ്പിനും. നടൻ അവന്റെ അഭിനയ മികവുകൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയനാകുന്നതെങ്കിലും അറിഞ്ഞോ അറിയാ

തെയോ ഒരു വലിയ ജനതയുടെ പ്രതീക്ഷയും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വികാരങ്ങളുടെ അണപൊട്ടലുമായി മാറ്റപ്പെടുന്നു. നടൻ താരമായി മാറുന്നു. പിന്നീട് നടൻ എന്ന വ്യക്തിയുടെ ചിന്തയ്ക്കും സ്വത്വത്തിനുമപ്പുറം ഒരു പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിന്റെ മുഴുവൻ പ്രതിനിധിയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. സ്വയം തൃപ്തിപ്പെടുന്ന കഥകൾക്കപ്പുറം തന്നെ വിശ്വസിക്കുന്ന ആരാധകസമൂഹത്തിനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന അമാനുഷികതലങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ താനും തേടുന്നു. തന്റെ യുക്തിക്ക് നിരക്കുന്നതല്ലെങ്കിലും ഈ സമൂഹത്തിനായി യുക്ത്യേതര പ്രവൃത്തികൾ സിനിമയിൽ കാഴ്ചവയ്ക്കാൻ താരം ബാധ്യസ്ഥനാകുന്നു.

മലയാള സിനിമയിൽ താരാധിപത്യം മാറുന്നു എന്ന മുറവിളി അടുത്തിടയായി കേൾക്കുന്നു. മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ താരദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ സിനിമകൾ തുടർച്ചയായി പരാജയപ്പെടുന്നതും ഫഹദ് ഫാസിൽ, നിവിൻ പോളി തുടങ്ങിയ പുതുതലമുറക്കാരുടെ സിനിമകൾ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നതും ആകാം ഇതിനുപിന്നിൽ. ഫഹദ് ഫാസിൽ ചാപ്പാകുരിശ്, 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം, തുടങ്ങിയ സിനിമകളിൽ വന്നപ്പോൾ താരാധിപത്യം മാറുന്ന പുതിയ ആളുകളെ പ്രേക്ഷകസമൂഹം സ്വീകരിക്കുന്നു എന്ന മിഥ്യാധാരണ വന്നുവെങ്കിലും യഥാർഥത്തിൽ ഫഹദ് ഫാസിൽ പുതിയ താരമായി മാറുകയാണുണ്ടായത്. ഇത്തരത്തിൽ ഒരു നടനിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു നടനിലേക്കോ നടന്മാരിൽ നിന്ന് സംവിധായകരിലേക്കോ താരപരിവേഷം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതല്ലാതെ താരാധിപത്യം മലയാളസിനിമയിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കാനോ, പറിച്ചെറിയാനോ കഴിയുന്ന ഒന്നല്ല. അൻവർ റഷീദ്, അമൽ നീരദ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകന്മാരുടെ താരപരിവേഷം ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

താരങ്ങൾ മലയാള സിനിമയുടെ സാമ്പത്തികമായ ഘടനാ വളർച്ചയെ സഹായിക്കുന്ന അനിഷേധ്യഘടകമാണ്. എന്നാൽ ഒരു കലാസൃഷ്ടി എന്ന നിലയിൽ അതിന്റെ മൗലികതയെ അതെങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു എന്നത് സംശയകരമാണ്. ഒരേസമയം തളർത്തുകയും വളർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന പൊതു സങ്കല്പനമാകുകയാണ് ഇവിടെ താരം.

സാറ്റലൈറ്റ് റൈറ്റും താരമൂല്യവും

സാറ്റലൈറ്റ്, ചാനൽ സംപ്രേക്ഷണാവകാശത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്ന ഔദ്യോഗിക മാനം തന്നെ നോക്കൂ. അടുത്തകാലത്തായി സിനിമാ നിർമ്മാണ വിപണനമേഖലയെ പിടിച്ച് നിർത്തുന്നത് സാറ്റലൈറ്റ് അവകാശമാണെന്ന് പറയാം. ഇന്ന് സിനിമാ വരുമാനത്തിന്റെ പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നത് ചാനലുകളാണ്. സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നതു തന്നെ ചാനലുകളിൽ സംപ്രേഷണം ചെയ്യാനാണോ എന്ന് തോന്നിപ്പിക്കും വിധമായിരുന്നു സാറ്റലൈറ്റ് അവകാശം സിനിമയെ സ്വാധീനിച്ചത്.

സാറ്റലൈറ്റ് അവകാശത്തിന്റെ പ്രധാന വിപണനമൂല്യം താരങ്ങൾ തന്നെയാണ്. നടന്മാരുടെയും സംവിധായകരുടെയും താരമൂല്യത്തെയാണ് സാറ്റലൈറ്റ് അവകാശമായി വിൽക്കുന്നത്. മമ്മൂട്ടി–മോഹൻലാൽ ചിത്രങ്ങൾ

കഥയുടെ അടിത്തറയേക്കാളും, ചലച്ചിത്ര അനുഭവത്തെക്കാളുമേറെ താര മൂല്യത്തിന്റെ പേരിൽ വിറ്റുപോകുന്ന കാഴ്ച നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിന് ചെലവായതിന്റെ നല്ലൊരു ശതമാനമോ അല്ലെങ്കിൽ, അതു തന്നെയോ, അതുമല്ലെങ്കിൽ അതിലുമേറെയോ സാറ്റലൈറ്റ് മൂല്യമായി കിട്ടാൻ തുടങ്ങി. ഇത് ഒരു പരിധിവരെ സിനിമയുടെ വിജയത്തിന് കാരണ മായി.

സിനിമയുടെ കലാമൂല്യത്തേക്കാളേറെ താരങ്ങളെ കുത്തിനിറച്ചുള്ള പ്രഹസനങ്ങൾ മാത്രമായി സിനിമ മാറി. ഈ അവസ്ഥാവിശേഷം സിനിമ യുടെ മൂല്യശോഷണത്തിനുമാത്രമല്ല വഴിയൊരുക്കിയത്. താരമൂല്യത്തിന്റെ കമ്പോളവത്കരണത്തിനു കൂടിയാണ്. ഇവിടെ നടന്മാർ താരങ്ങളാകുകയും ഈ താരങ്ങളെ/മൂല്യത്തെ ചാനൽ ചന്തയിൽ ലേലം വിളിച്ചു വിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശോചനീയമായ അവസ്ഥയിലൂടെയാണ് മലയാള സിനിമ കട ന്നുപോകുന്നത്. സാറ്റലൈറ്റ് വിപണി നടനെ താരം എന്ന ഉന്നത (വിപണി) നിലവാരത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു.

ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ

താരമൂല്യവും കച്ചവടസാധ്യതകളും കൂടിയതോടെ ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകളും മലയാള സിനിമയുടെ ഭാഗമായി. പുതിയ നായ കന്മാർക്ക് വരെ ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ മുളച്ചുവന്നു. ഒരു കാലത്ത് തമിഴ് സിനിമാ പ്രേമികളുടെ കടുത്ത താരാരാധനയെ പുച്ഛിച്ച് നടന്ന മല യാളി അതേ കാൽവയ്പുതന്നെയാണ് പിന്നീട് നടത്തിയത്. മമ്മൂട്ടി - മോഹൻലാൽ താരരാജാക്കന്മാർക്ക് മാത്രമല്ല അസോസിയേഷനുകൾ ഉണ്ടാ യിട്ടുള്ളത്. ഇവിടെയും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു വസ്തുത മലയാളത്തിലെ നായികമാർക്ക് ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ ഇല്ല എന്നതാണ്.

ഇത്തരം കൂട്ടായ്മകൾ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതും ഒരു പരിധിവരെ സാമ്പത്തിക സഹായങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും നിലനിർത്തുന്നതും താരങ്ങൾ തന്നെയാണ്. അവരവരുടെ സിനിമകൾ വിജയമാക്കാൻ പരസ്യങ്ങൾ തൊട്ട് തിയറ്ററിൽ ആളുകളെ പിടിച്ച് കയറ്റുന്നത് വരെയുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഇത്തരം ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ നിർവഹിച്ചുകൊള്ളും. ഇതു കൂടാതെ മറ്റ് താരങ്ങളുടെ സിനിമകൾ കൂവിയും, മോശം അഭിപ്രായം പ്രകടിപ്പിച്ചും പരാ ജയപ്പെടുത്താനും ഇത്തരം സംഘങ്ങളെ താരങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ താരങ്ങളുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീ നിക്കുന്ന വലിയൊരു ഘടകമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് സത്യം.

34. അനുകല്പനത്തിന്റെ ആദർശപാഠം

ഡോ.ആർ.ഭദ്രൻ

മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചരിത്രത്തോളം പഴക്കം അനുകല്പന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട്. കാരണം ലോകത്തിലെ എല്ലാ രാജ്യങ്ങളുടെയും ചലച്ചിത്രങ്ങളെപോലെ മലയാളചലച്ചിത്രവും സാഹിത്യകൃതികളെ അനുകല്പനംചെയ്തുകൊണ്ടാണ് മുന്നോട്ടുപോയിട്ടുള്ളത്. ഒരു കലാമാധ്യമം മറ്റൊരു കലാമാധ്യമത്തെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മക്ലുഹൻ എന്ന ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികൻ കൃത്യമായി നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇതാണ് സാഹിത്യ മാധ്യമത്തെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന് കൈയൊഴിയാൻ കഴിയാതിരിക്കുന്ന സാഹചര്യം. മാറുന്ന മലയാള ചലചിത്രലോകത്ത് അനുവർത്തന ചലചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച വിപ്ലവവും നമുക്ക് കാണാതിരിക്കാൻ കഴിയില്ല. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെയും അരവിന്ദന്റെയും ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെയും ശ്യാമപ്രസാദിന്റെയും വി.കെ.പ്രകാശിന്റെയും അനുകല്പന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കലാവിപ്ലവങ്ങളായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ നാം പ്രത്യേകം ഊന്നൽ കൊടുത്ത് പഠിക്കേണ്ടതാണ് ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ".

ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ-നോവൽ എന്ന നിലയിൽ

മലയാളത്തിലെ മികച്ച നോവലിസ്റ്റുകളിൽ ഒരാളായ എം.മുകുന്ദന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ നോവലാണ് "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ". 1992ലെ സാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനായിരുന്നു. 1989 ആഗസ്റ്റിലാണ് പുസ്തകത്തിന്റെ ആദ്യപതിപ്പ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത്.

കോൺഗ്രസ്സിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യപ്രക്ഷോഭണത്തിന്റെ ഫലമായി ഫ്രഞ്ചുകാർക്ക് മയ്യഴി വിടേണ്ടിവന്നു. എന്നാൽ അൽഫോൺസച്ചന് മയ്യഴി വിടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മയ്യഴിയുടെ മണ്ണും മനുഷ്യനുമായുള്ള തീവ്രമായ അടുപ്പം പറിച്ചെറിയാൻ ശുദ്ധനും മാജിക് കലാകാരനുമായ അൽഫോൺസച്ചന് കഴിഞ്ഞില്ല. മഗ്ഗി ഫ്രാൻസിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ കൊതിച്ചു. മക്കളായ മൈക്കൽ, എൽസി എന്നിവരോടൊപ്പം ആ നാടുമായുള്ള കാൽപനിക മമതാബന്ധം നിലനിർത്തി അവർ അവിടെ തന്നെ കഴിഞ്ഞുകൂടി. ഒരു കലാകാരന്റെ ആന്തരിക ശുദ്ധിയോടെ നാടിനെയും നാട്ടാ

രെയും അകമഴിഞ്ഞ് സ്നേഹിച്ച ശുദ്ധനായ ആ മനുഷ്യന് നേരിടേണ്ടിവന്ന അപമാനത്തിന്റെയും നിരാകരണത്തിന്റെയും പാർശ്വവൽകരണത്തിന്റെയും ദുരന്താത്മകത നോവലിന്റെ ആന്തരികശ്രുതിയായി നിലനിർത്തി മയ്യഴിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ-ഐശ്വര്യത്തിന്റെയും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും സഹനത്തിന്റെയും ചൂഷണത്തിന്റെയും പാർശ്വവത്കരണത്തിന്റെയും-സമഗ്രമായ അനുഭവ സഞ്ചയങ്ങൾ അസാധാരണമായ ചിത്രണപാടവത്തോടെ “ദൈവത്തിന്റെ വികൃതി”കളിൽ മുകുന്ദൻ പകർത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നു.

വംശം, മതം, ദേശം തുടങ്ങിയ സങ്കുചിതത്വങ്ങൾക്കതീതമായി നോവലിൽ അൽഫോൺസച്ചനും കുമാരൻ വൈദ്യർക്കും മനുഷ്യൻ എന്ന യാഥാർഥ്യത്തെയായിരുന്നു ഹൃദയത്തോടടുപ്പിച്ചു നിർത്താനുണ്ടായിരുന്നത്. ശുദ്ധാത്മാക്കളെ കാത്തിരിക്കുന്ന ദുരന്തം രണ്ടുപേർക്കും ഒരുപോലെ നേരിടേണ്ടി വന്നു. അൽഫോൺസച്ചന്റെ മക്കളായ മൈക്കലും എൽസിയും കുമാരന്റെ മക്കളായ ശശിയും ശിവനും ജീവിതായോധനത്തിൽ പരാജയപ്പെടുകയാണ്. നോവലിന്റെ അവസാനം മയ്യഴിയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന പത്രപ്രവർത്തകനായ കുഞ്ഞിക്കണ്ണനും ഭാര്യ കല്യാണിയും കുമാരന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കയറിയതിനെ എം.മുകുന്ദൻ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.[1] “അങ്ങനെ നടന്ന് അവർ കുമാരൻ വൈദ്യരുടെ വീടിനുമുമ്പിലെത്തി. വെള്ള വലിക്കാത്ത ചുമരുകളിൽ പൂപ്പൽ പിടിച്ചിരുന്നു. കോലായുടെ ഒരു വശം ചോർന്നൊലിച്ച് ഇടിഞ്ഞിരുന്നു. അത് ആൾപ്പാർപ്പില്ലാത്ത ഒരു പുരപോലെ ഉണ്ടായിരുന്നു..................അവർ ഒരു ക്ഷേത്രത്തിൽ എന്നപോലെ കുമാരൻ വൈദ്യരുടെ വീട്ടിലേക്ക് കയറി”. ആദിതീയനോടെന്നപോലെ ആരാധനയാണ് മയ്യഴിക്കാർക്ക് കുമാരനോട് എന്ന് നോവലിൽ ഒരിടത്ത് കുഞ്ചിരിത പറയുന്നുണ്ട്. നോവലിൽ മയ്യഴിയുടെ ജീവിതത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഒരു ഉജ്ജ്വല വിശ്വാസകേന്ദ്രമായാണ് ആദി തീയ്യക്ഷേത്രം നിലകൊള്ളുന്നത്. അതായത് ആദിതീയ്യ ക്ഷേത്രം നോവലിൽ ആകമാനം വ്യാപിച്ചു നില്ക്കുന്ന ഒരുമിത്തായി (Myth) പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് അർഥം.

അസാധാരണമായ ഒരു കഥാപാത്ര സങ്കല്പത്തിലേക്ക് കുമാരനെ എം.മുകുന്ദൻ വളർത്തിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. മയ്യഴിയിലൂടെയുള്ള അയാളുടെ അനന്തമായ നടത്തം വായനയിൽ നമ്മെ അസ്വസ്ഥചിത്തരാക്കുന്ന ഒരനുഭവ വിശേഷമാണ്. മയ്യഴിപ്രകൃതിയേയും ജീവിതത്തേയും ആവാഹിച്ച് തലയിൽ മയ്യഴി ചിന്തകളുമായി നടക്കുന്നതിന്റെ ഒരു ആനന്ദം അയാൾ ഏറെ അനുഭവിച്ചു. പരോപകാരത്തിന്റെയും മനുഷ്യനന്മയുടെയും ആൾരൂപമാണ് കുമാരൻ വൈദ്യർ. കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ അസാമാന്യമായ വ്യക്തിത്വം ആർജിച്ച ആ മനുഷ്യൻ സ്വന്തം കാര്യങ്ങൾ പോലും അവഗണിച്ച് മറ്റ് മനുഷ്യർക്കുവേണ്ടി ജീവിച്ചു. മയ്യഴിയിലൂടെയുള്ള അനന്തമായ അയാളുടെ യാത്ര സേവനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള തീർഥയാത്ര തന്നെയായിരുന്നു. കുമാ

രൻ വൈശ്യർ ഭാര്യ കമലയുടെ കണ്ണട വച്ച് മരിച്ചുപോയ അവളുടെ ആത്മാവുമായി സംസാരിക്കുന്നതിന്റെ ചിത്രീകരണം നോവലിന് പ്രത്യക്ഷ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കപ്പുറമുള്ള മാനങ്ങൾ നൽകുന്നു. മയ്യഴിയിലെ സാന്ത്വനക്കാരനാണ് കുമാരൻ. എവിടെ മയ്യഴിയിൽ മനുഷ്യർക്ക് ആകുലതകളുണ്ടോ അവിടെ കുമാരൻ ഓടി എത്തുന്നു. കുമാരൻ മറ്റുള്ളവരുടെ ദയനീയാവസ്ഥകളിൽ അനുതപിക്കുകയും ആകുംവണ്ണം സഹായങ്ങൾ നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[2] "അൽഫോൺസച്ചനെപ്പോലെ അയാൾക്ക് മാന്ത്രിക ശക്തിയുണ്ടെങ്കിൽ മയ്യഴിക്കാരുടെ മുഴുവൻ ദാരിദ്ര്യവും ഒരു കരചലനത്താൽ മായിച്ചുകളയുമായിരുന്നു". അയാൾ ആത്യന്തികമായി ഒരു സോഷ്യലിസ്റ്റ് മനോഭാവക്കാരനാണ്. ദാരിദ്ര്യം സമ്പത്തിന്റെ തെറ്റായ ഉപയോഗം കൊണ്ടാണെന്നും ജനങ്ങൾക്ക് സമത്വബോധം ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് ദാരിദ്ര്യം ഉണ്ടാകുന്നതെന്നും അയാൾ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നോവലിലെ ചില സന്ദർഭങ്ങളിലും കുമാരൻ വൈശ്യരുടെ അനുതാപാർദ്രമായ മനസ്സ് നോവലിസ്റ്റ് ഇതൾ വിടർത്തികാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അൽഫോൺസച്ചൻ വലിയ ജാലവിദ്യക്കാരനാണ്. എന്നാൽ തന്നെക്കാൾ വലിയ ഒരു ജാലവിദ്യക്കാരൻ മുകളിലുണ്ടെന്ന് അയാൾ അറിയുന്നു. ഇത് അൽഫോൺസച്ചന്റെ അസ്തിത്വദർശനമായി എം. മുകുന്ദൻ നോവലിൽ വളർത്തിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. അയാളുടെ നിസ്സഹായതയുടെ നിമിഷങ്ങളാണ് നോവലിസ്റ്റ് ഇതിനുവേണ്ടി ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അൽഫോൺസച്ചന്റെ നിസ്സംഗതയും കാരുണ്യവും, നിസ്സഹായതയും ആകാശമെന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലൂടെയുള്ള ഉയർന്നുപറന്നുള്ള സ്വച്ഛന്ദവിഹാരങ്ങളുമെല്ലാം നോവലിന് ഒരു ദാർശനിക ഛായതന്നെ നൽകുന്നുണ്ട്. വലിയൊരു മായാജാലക്കാരന്റെ ഓർമകൾ ഉണർത്തിക്കൊണ്ട് അയാൾ നോവലിൽ നിറഞ്ഞുവാഴുന്നു. ചരൽവാരി മിഠായികളാക്കി മാറ്റുന്ന അൽഫോൺസച്ചൻ കുട്ടികളെ സ്നേഹിക്കുന്ന ദൈവം കൂടിയാണ്.[3] "കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരിയിൽ മയ്യഴിക്ക് മുകളിൽ ഒരു വലിയ വാവലിനെപ്പോലെ ചിറകടിച്ചു പറക്കുന്ന അൽഫോൺസച്ചൻ" മലയാള നോവൽസാഹിത്യത്തിൽ തന്നെ ഒരവിസ്മരണീയ കഥാപാത്രമായി മാറുന്നു.

ഫ്രഞ്ചുകാർ മയ്യഴി വിട്ടപ്പോൾ അവിടുത്തെ ജനജീവിതത്തിനുണ്ടായ അസന്തുലിതാവസ്ഥ നോവൽ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. ഫ്രാൻസുകാർ എല്ലാവരും തന്നെ മയ്യഴി വിട്ടു. (അൽഫോൺസച്ചനൊഴികെ) മയ്യഴിക്കാരായ പലരും ഫ്രാൻസിലേക്കു പോയി. പലരും ഫ്രാൻസിലേക്കു പോകുവാൻ കൊതിച്ചു. ഫ്രാൻസിലേക്കും ഗൾഫിലേക്കും പോയവർ പണക്കാരായി മടങ്ങി. അവർ മയ്യഴിയിലെ പുതിയ സമ്പന്നവർഗവുമായി.

കറുത്ത കണ്ണന്റെ മകൻ ഫൽഗുനൻ, പേറ്റിച്ചി കുഞ്ചിരതയുടെ മകൻ മാധവൻ, ആടിനെപ്പോറ്റുന്ന ചാത്തുവിന്റെ മകൻ ധർമ്പാലൻ, അസനാരുടെ മകൻ മൂസ എന്നിവർ ഇങ്ങനെ മയ്യഴിയിൽ പുതിയതായി സമ്പന്ന

രായി മാറിയവരാണ്.

വെള്ളക്കാർ മയ്യഴി ജീവിതത്തിൽ വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളുടെ ഒരുപാടു ഭിന്നചിത്രങ്ങൾ നോവലിലുണ്ട്. ആയുർവേദം അലോപ്പതിക്ക് വഴിമാറുന്നു. കുമാരൻ വൈദ്യരെ പുതിയ തലമുറ കൈയൊഴിയുന്നു. വെള്ളക്കാരുടെ കാലത്തെ പരന്ത്രീസ് പള്ളിക്കൂടത്തിൽ കുട്ടികൾ കുറഞ്ഞുവന്നു. തലശേരിയിലെ കോൺവെന്റിലാണ് മയ്യഴിയിലെ സമ്പന്നവർഗം ഇപ്പോൾ അവരുടെ കുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കുന്നത്. പുതിയകാലം പഴയകാലത്തെ വിഴുങ്ങുന്നതിന്റെ രേഖാചിത്രങ്ങളായി അത് മാറുന്നു.

തീയനായ കുഞ്ഞാമൻ വക്കീലും ഭാര്യ ദമയന്തിയും വെള്ളക്കാർ മയ്യഴി വിട്ടതിൽ ദു:ഖിക്കുന്നു. വെള്ളക്കാർ പോയതോടെ അയാളിൽ അനാഥത്വം വളർന്നു. കുഞ്ഞാമൻ ഒറ്റപ്പെട്ടവനായി തീർന്നു. വെള്ളക്കാരുടെ കൂടെ കളിച്ചും ചിരിച്ചും കഴിഞ്ഞ കുഞ്ഞാമൻ അവർ മയ്യഴി വിട്ടതോടെ സാമൂഹ്യ ജീവിതം നഷ്ടപ്പെട്ടവനായിതീരുകയായിരുന്നു. വെള്ളക്കാരൻ പോയതോടെ തണുത്ത കണ്ണാടി ജാലകങ്ങളിരുളുമ്പോൾ ദമയന്തിക്ക് കുഞ്ഞാമൻ നൽകിയിരുന്ന ആനന്ദവും അപഹരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന സൂചനയാണ് നോവലിസ്റ്റ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങൻ മയ്യഴിയിലെ ജന്മിത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. മയ്യഴിയിലെ തീയ്യാഫോക്കിന്റെ ബലവത്തായ ഒരു കണ്ണിയുമാണ് അയാൾ. ആദിതീയ്യ ക്ഷേത്രത്തിന് മയ്യഴിജീവിതത്തിലുള്ള ഈടുറ്റ ബന്ധം പ്രകാശവത്തായ രീതിയിൽ നോവലിസ്റ്റ് കൃതിയിൽ കൊണ്ടുവന്നിട്ടുമുണ്ട്. ഞരമ്പുകളിൽ ആദിതീയ്യ ചോരയൊഴുകുന്ന ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങന്റെയും അയാളുടെ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെയും ചിത്രം നോവലിൽ കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. പണം പലിശയ്ക്ക് കൊടുത്തും, തേങ്ങകച്ചവടം നടത്തിയും സമ്പന്നനാകുന്ന കടുങ്ങൻ ഒരുപാടു ഭൂമിയുടെയും ഉടമയാണ്. അയാൾ അവസാനം വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ ധാരയിലേക്കു വന്ന കുമാരൻ വൈദ്യരുടെ മകൻ ശിവനാൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ചൈതന്യമുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമായി ആറുപുര യിൽ കടുങ്ങനെയും മുകുന്ദൻ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനുശേഷമുള്ള മയ്യഴിയിലെ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതവും ചലനങ്ങളും നോവലിന്റെ ആന്തരിക ലോകത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മയ്യഴിയിലെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് ഇത് കടന്നുവരുന്നത്. കൃഷ്ണേട്ടൻ, മാധവൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ നോവലിലെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി തീരുന്നതും ഇങ്ങനെയാണ്.

ഒട്ടനവധി സവിശേഷതയാർന്ന മനുഷ്യർ "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികളി"ലെ ജീവിതത്തിൽ വന്നു നിറയുന്നു. ചെറിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ പോലും നോവലിൽ അവിസ്മരണീയ സ്വത്വമാർജിക്കുകയാണ്. വണ്ണാത്തിക്കല്ലുവും

സദാ രസീതുബുക്കുമായി മയ്യഴിയിൽ ഓടിനടക്കുന്ന ഇന്ദ്രനും പേറ്റിച്ചി കുഞ്ചിരിത, തോട്ടിച്ചി മാരിയമ്മ, തോട്ടിരാമൻ, കമ്പൗണ്ടർ കണ്ണയ്യൻ, ആടിനെപോറ്റുന്ന ചാത്തു, അസ്സനാർ, എൽസിയുടെ ക്ലാസ്സ് ടീച്ചർ ദേവൂ എഴുത്തമ്മ, കപ്പിയാർ, ചന്തുആശാരി, ആശാരിച്ചി മാക്കം, കുമാരന്റെ അമ്മ മന്ദിയമ്മ, സഹായിയായ മൊകയത്തിപെണ്ണ് മാമ്പി, മയ്യഴിയെക്കുറിച്ച് ഫീച്ചർ തയ്യാറാക്കാൻ വന്ന ബുദ്ധിജീവിയായ കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ (ഇയാൾ നോവലിസ്റ്റ് തന്നെയാണ്), ചെറിയ പെൺകുട്ടികളെപോലെ പാവാടയും ബ്ലൗസും ധരിക്കുന്ന നന്നേ പ്രായമായ ചെമ്പൂട്ടിച്ചി. അസനാരുടെ മക്കളായ അക്ബർ, മൂസ്സ, മക്കിയ, സൂലൈമാൻ, സുഹറ, കുഞ്ഞാമൻ വക്കീലിന്റെ കുശിനിക്കാരനായ ഒതേനൻ, ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങന്റെ മാളികയിൽ ആദിതീയ്യന് പയങ്കുറ്റി വയ്ക്കുന്ന കുടനന്നാക്കുന്ന ചോയിച്ചൻ, വണ്ണാൻ ഇന്ദ്രന്റെ കാമുകി കാവുതീയൻ രാമന്റെ മകൾ മല്ലിക, മയ്യഴിയിലെ ഡോക്ടർ ശങ്കരൻ ദരസ്സർ, മുസ്സാ ഗൾഫിൽ നിന്നും കൊടുത്തയച്ച റ്റു-ഇൻ-വൺ കുമാരൻ വൈദ്യർക്കെത്തിക്കുന്ന അന്ത്രമാൻ, അൽഫോൺസച്ചൻ, കഞ്ചാവ് മേടിക്കുന്ന കടയിലെ പാറക്കൽപെരേര. മയ്യഴിയിലെ ശവത്തിന് മുകളിൽ ഇടുന്ന പട്ടിന്റെ അവകാശിയായ കാവുതീയൻ രാമൻ, പോസ്റ്റ്മാൻ ഉത്തമൻ, മഹിള ടീച്ചർ, മരുന്നും മന്ത്രവുമായി നടക്കുന്ന തീയൻ കുഞ്ഞിക്കോരൻ, തേവിടിച്ചി മാത ഇങ്ങനെ ഒട്ടനവധി ചെറിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ നോവലിൽ മുകുന്ദന്റെ കരവിരുതിനാൽ (craftsmanship) അനശ്വരരായിത്തീരുന്നു. മയ്യഴിയെ പശ്ചാത്തലമാക്കികൊണ്ട് മനുഷ്യപ്രകൃതം അന്വേഷിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഇത്രയും പാത്രസഞ്ചയത്തെ കൃതിയിൽ മുകുന്ദൻ അണിനിരത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിലൂടെ വൈവിധ്യമാർന്ന മനുഷ്യ പ്രകൃതത്തിന് നാം സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നവരായിതീരുന്നു.

മയ്യഴിയിലെ മനുഷ്യജീവിത ചിത്രീകരണത്തിൽ നോവലിസ്റ്റ് പുലർത്തിയിരിക്കുന്ന ലാളിത്യം ശ്ലാഘിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[4] “സങ്കീർണഭാവങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ എന്നാൽ പ്രത്യേക പരിഗണന അർഹിക്കുന്ന നൈർമല്യത്തോടെയാണ് എം.മുകുന്ദൻ നോവൽ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്”. നോവലിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന മയ്യഴി ജീവിതം ഒരു മിത്ത്പോലെ അനുഭവസാന്ദ്രമായി വായനക്കാരിലേക്ക് പടർന്നുകയറുകയാണ്.[5] “ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശ മയ്യഴിയുടെ ജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും ചലനങ്ങളും സമാഹരിക്കപ്പെടുന്നത് മിത്തുപോലെ മനോഹരമായ സമൂഹപ്രതിച്ഛായകളുടെ മാതൃകകളിലാണ്. ലംബമായും സമാന്തരമായും ലഘുപാത്ര സൃഷ്ടിയിൽ ആധുനിക ജീവിതം വന്നെത്തുമ്പോഴും മനുഷ്യരെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകൾ, സ്ഥലം, സംഭവങ്ങൾ ഇവ ഒരു ത്രിമാന വായനയിലൂടെ ആസ്വാദകനിൽ സംഗീതശില്പംപോലെ സ്വാതന്ത്രഅവസ്ഥ ഈ കൃതിയിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.”

എവിടുത്തെ ജീവിതംപോലെയും മയ്യഴിയിലെ ജീവിതവും ഈശ്വരൻ എന്ന മായാജാലക്കാരന്റെ ലീലകളാണെന്ന് നമ്മെ ബോധ്യപ്പെ

ടുത്തുകയാണ് ചൈതന്യനിർഭരമായ "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ". ഈ വികൃതികളാണ് മനുഷ്യരുടെ ജീവിത പരാജയങ്ങളുടെ പിന്നിലെ ചാലക ശക്തി. നല്ലവർക്ക് പരാജയങ്ങളുണ്ടാകുന്നതും ഈ വികൃതിയുടെ ഭാഗമാ യാണ് (അൽഫോൺസച്ചന്റെയും കുമാരൻ വൈദ്യരുടെയും ജീവിത ദുര ന്തങ്ങളോർക്കുക) പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെടുവാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടുപോയ നല്ല മനുഷ്യരുടെ തേജോമയമായ രേഖപ്പെടുത്തൽ കൂടിയാണിത്. നോവലിന്റെ പേരുപോലും "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" നമ്മെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ചിന്താലോകത്തിലേക്കാണ് പ്രക്ഷേപിപ്പിക്കുന്നത്.

ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ -അനുവർത്തനം

"ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എന്ന എം. മുകുന്ദന്റെ നോവൽ അതേ പോലെ ചലച്ചിത്രമാക്കുവാനാണ് ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. നോവ ലിൽനിന്നും അദ്ദേഹം ഒരു സിനിമ കണ്ടെത്തി എന്നു പറയുന്നതാണ് ഏറ്റവും വലിയ ശരി. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതി"പോലുള്ള ഒരു വലിയ നോവലിൽ നിന്നും ഒരു ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുമ്പോൾ പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും പല സംഭവങ്ങളേയും ഒഴിവാക്കിയെടുക്കുക എന്നത് അനിവാര്യമായിത്തീരും. തന്റെ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലാതായിത്തീർന്ന സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാ ത്രങ്ങളെയും വളരെ മൗലികതയോടെ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ ഒഴിവാക്കുകയാ ണ്. നോവലിൽ നിന്നും സംഭവങ്ങളേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തെരഞ്ഞെ ടുക്കുന്ന കാര്യത്തിലും ചലചിത്രകാരൻ കലാത്മകതയുടെ ഔചിത്യപാഠ ങ്ങൾ പാലിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നോവലിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അൽഫോൺസച്ചനേയും കുടും ബത്തെയും കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു സിനിമയാണ് ചലചിത്രകാരൻ രൂപപ്പെടുത്തി എടുത്തിട്ടുള്ളത്. നിഷ്കളങ്കതയുടെയും ആത്മാർഥതയുടേയും ആ മനുഷ്യനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ പീഡിതമായ അവ സ്ഥയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രരൂപം കൊടുക്കുകയാണ്. ലെനിൻ മുകുന്ദന്റെ നോവ ലിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന കഥാപാത്രമായ കുമാരൻ വൈദ്യരെപോലും അൽഫോൺസച്ചന്റെ ജീവിത ചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാത്രമേ സിനിമ കണ്ടെത്തിയിട്ടുള്ളു.[6] "എം.മുകുന്ദന്റെ "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എന്ന നോവലിൽ സമാന്തരമായി വികസിക്കുന്ന അൽഫോൺസച്ചന്റെ ലോക മാണ് ലെനിൻ നമുക്ക് കാണിച്ചുതരുന്നത്. അൽഫോൺസച്ചന്റെ കഥപറ യുമ്പോൾ കഥപൂർത്തിയാക്കുവാൻ ആവശ്യമായ രീതിയിലെ കുമാരൻ വൈദ്യരെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് അസ്തിത്വമുള്ളു". അൽഫോൺസച്ചന് സിനിമയിൽ കേന്ദ്രീകരണം നൽകിയതിനെക്കുറിച്ചും കുമാരൻ വൈദ്യരെ താരതമ്യേന അപ്രധാന കഥാപാത്രമാക്കിയതിനെക്കുറിച്ചും ഉള്ള ലെനിന്റെ വിശദീകരണം ഇപ്രകാരമാണ്. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എന്ന നോവ ലിൽ സമാന്തരമായി വികസിക്കുന്ന രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളാണ് കുമാരൻ വൈദ്യരും അൽഫോൺസച്ചനും. സിനിമയിൽ പക്ഷേ അൽഫോൺസച്ചന്റെ

കഥപറയുമ്പോൾ കഥപൂർത്തിയാക്കുവാനാവശ്യമായ രീതിയിലെ കുമാരൻ വൈദ്യരെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് അസ്തിത്വമുള്ളു. അൽഫോൺസച്ചന് സിനിമയിൽ കേന്ദ്രീകരണം നൽകിയതിനെക്കുറിച്ചും കുമാരൻ വൈദ്യരുടെ അപ്രധാന കഥാപാത്രമാക്കിയതിനെക്കുറിച്ചും ഉള്ള ലെനിന്റെ വിശദീകരണം ഇപ്രകാരമാണ്.[7] "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എന്ന നോവലിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമല്ല കുമാരൻ വൈദ്യർ. അദ്ദേഹം ഒരു കഥപറച്ചിലുകാരൻ മാത്രമാണ്. പത്രപ്രവർത്തകനും മയ്യഴിയുടെ ആരാധകനുമായ കുഞ്ഞിക്കണ്ണനും കഥപറച്ചിലുകാരനാണ്. എന്നാൽ അൽഫോൺസച്ചൻ ഏലിനേറ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടവനാണ്. മാറിവന്ന മയ്യഴിയിൽ ആയാൾ ഒറ്റപ്പെടുന്നു. അയാളുടെ സൗഹൃദം കുട്ടികളുമായി മാത്രം ചുരുക്കപ്പെടുന്നു. സാമൂഹികമായ യാഥാർഥ്യത്തിൽ അങ്ങനെ ആകുകയേ നിവൃത്തിയുള്ളു. ഒരുതരത്തിൽ സാമൂഹികമായ ഒറ്റപ്പെടൽ. അനേകം പ്രത്യേകതകളോടുകൂടിയാണ് നോവലിസ്റ്റ് ആ കഥാപാത്രത്തിന് മിഴിവ് നൽകിയത്. അതിൽ വലിയയൊരുൾക്കാഴ്ചയുണ്ട്".

കുമാരൻ വൈദ്യർ മലയാളസാഹിത്യത്തിനും സിനിമയ്ക്കും സുപരിചിതനാണ്. എപ്പോഴും മൂല്യങ്ങളെ മുറുകെ പിടിക്കുകയും സ്വയം പീഡനങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങുകയും പിന്നീട് അതോർത്ത് നെടുവീർപ്പിടുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം നമ്മുടെ സംവേദനക്ഷമതയുടെ വട്ടത്തിനുള്ളിൽ തന്നെയാണ്. അൽഫോൺസച്ചൻ സംവേദന ക്ഷമതയുടെ വട്ടത്തിൽ നിന്നും പുറത്തേക്കു കൊണ്ടുപോകുന്ന ജാലവിദ്യക്കാരനാണ്. ആ ജാലവിദ്യ ജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കാനുള്ളതാണ്. വാഗ്ദത്ത ഭൂമിയിലേക്കുപോകാതെ സ്വന്തം വേരുകൾ തേടുക. പക്ഷേ ഒരുക്കലും താനാരെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. മയ്യഴിയിലെ മണൽതരികൾ ഫ്രാൻസിലെ മണൽതരികളേക്കാൾ സുന്ദരമാണെന്നും മയ്യഴിയിലെ തിരമാലകളുടെ അത്രയും ശക്തി ഫ്രാൻസിലെ തിരമാലകൾക്കില്ലെന്നും വിശ്വസിച്ചവനായിരുന്നു അൽഫോൺസച്ചൻ. പക്ഷേ മയ്യഴി മക്കൾ അച്ഛനെ തിരിച്ചറിയുന്നില്ല. കഴിഞ്ഞുപോയ കാലത്തിന്റെ പ്രതിബിംബം മാത്രമാണയാൾ. തന്നെ കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമത്തിൽ അയാൾ മുഴുവൻ അന്യവത്കരിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അയാൾക്ക് വേണമെങ്കിൽ ഫ്രാൻസിൽ പോയി മദ്യചഷകങ്ങളിൽ പതഞ്ഞു പൊങ്ങാമായിരുന്നു. താനാരെന്ന് കണ്ടെത്താനും കഴിഞ്ഞേനെ. അതിനു പകരം അയാൾ ആൾകൂട്ടത്തിനിടയിൽ തിരിച്ചറിയപ്പെടാനാകാതെ ഉഴറുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തിന് യൂണിവേഴ്സൽ സ്വഭാവമല്ല ഉള്ളത്. നോവൽ എഴുതുമ്പോൾ മുകുന്ദന്റെയും മനസ്സിൽ അൽഫോൺസച്ചൻ തന്നെയാവും നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്നത്. ആരെയെങ്കിലും ഇതിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി പറയാമെങ്കിൽ അത് അൽഫോൺസച്ചൻ മാത്രമാണ്. സ്വീകരിക്കപ്പെട്ട കഥയെ സിനിമയുടെ കഥാപരമായ തുടർച്ചയ്ക്കും സാന്ദ്രതയ്ക്കും വേണ്ടി പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

അൽഫോൺസച്ചൻ, മഗ്ഗി, മൈക്കൽ, എൽസി, കുമാരൻ വൈശ്യർ,

മന്ദിയമ്മ, ശിവൻ, ശശി, ചാത്തു, ഫൽഗുനൻ, ധർമ്മപാലൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമേ സിനിമ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളൂ. നോവലിലെ അസംഖ്യം കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നർഥം. നോവലിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനവഴികളുമാണ് ഏറെ സന്ദർഭങ്ങളിലും സിനിമ പിന്തുടരുന്നത്. നോവലിനെ സിനിമാപോലെ കേവലം ഒരവലംബം മാത്രമാക്കിയിരിക്കുന്നു എന്നുപറയാം. ഇത് ലെനിന്റെ യഥാർഥമായ ക്രിയാശേഷിയെയാണ് എടുത്തുകാട്ടുന്നത്.

നിഷ്കളങ്കതയുടെയും ആത്മാർഥതയുടെയും ഒരു പാവം മനുഷ്യനായിരുന്നു അൽഫോൺസച്ചൻ. അയാൾ കലാകാരനും സ്വപ്നജീവിയുമായിരുന്നു. ഫ്രാൻസുകാരെല്ലാം മയ്യഴി വിട്ടപ്പോഴും അൽഫോൺസച്ചന് മയ്യഴി വിടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മയ്യഴി വിട്ട അവസാന കപ്പലിന്റെ സൈറൺ മുഴങ്ങുമ്പോഴും മയ്യഴി ഉപേക്ഷിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് അൽഫോൺസച്ചന് ചിന്തിക്കാൻ കൂടികഴിഞ്ഞില്ല. അൽഫോൺസച്ചന്റെ കൂറ് മയ്യഴി മണ്ണിനോടും പ്രകൃതിയോടും ആകാശത്തോടും മനുഷ്യരോടും ലയിച്ചുചേർന്നിരിക്കുന്നു. ഇത് കലാപരമായി പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് സിനിമയുടെ തുടക്കം തന്നെ.[8] "ഉയർന്ന മണൽതിട്ടയുടെ താഴെനിന്ന് കടലിൽനിന്നും ഉയർന്നുവരുന്നതുപോലെ അൽഫോൺസച്ചനും നിരവധി കുട്ടികളും വർണ്ണക്കുടകളുയർത്തി തിരമാലപോലെ കയറിവരുന്നതാണ് ആദ്യ ദൃശ്യം". മയ്യഴിയിൽ കോൺഗ്രസിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെയും ഫ്രഞ്ചുകാർ മയ്യഴി വിട്ടുപോകുന്നതിന്റെയും ചിത്രീകരണം സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലുണ്ട്. സൗണ്ട് ട്രാക്ക് ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിവരണങ്ങളിലൂടെയും സ്കെച്ചുകളിലൂടെയും വളരെ സമർഥമായി ചുരുക്കി ഇതവതരിപ്പിക്കുവാൻ ലെനിൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ യത്നം കലാപരമായിരുന്നു. പിന്നീടു വരുന്ന ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളുമായി ഇത് ഇണങ്ങിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മയ്യഴി അൽഫോൺസച്ചനു സമ്മാനിച്ചത് ദുരന്താത്മകതയായിരുന്നു. കുമാരൻ വൈദ്യർക്കെന്നപോലെ അൽഫോൺസച്ചന് മകൻ മൈക്കൽ ഉതകാതെപോയി. മകൾ എൽസിക്ക് കുമാരൻ വൈദ്യരുടെ മകൻ ശശിയാൽ അവിഹിതഗർഭം ധരിക്കേണ്ടിവന്നു. അവളുടെ പിന്നീടുള്ള പരിണാമം വേശ്യാവൃത്തിയിലേക്കുമായിരുന്നു.[9] "വേഷം, ദേശം, മതം എന്നിവയുടെ വിലക്കുകളെ ലംഘിച്ചു വളരുന്ന കലാകാരന്റെ – മായാജാലക്കാരൻ അൽഫോൺസച്ചന്റെ–കഥയാണിത്. മയ്യഴിയെ സ്വന്തം നാടിനേക്കൾ സ്നേഹിച്ച മയ്യഴിയിലെ കറുത്തവനായ പ്രിയസുഹൃത്തിന്റെ മക്കളെ സ്വന്തം മക്കളായിട്ടെണ്ണിയ ഫ്രഞ്ചുകാരൻ സായ്പ്. മയ്യഴിയിലെ തീയ്യരെ സ്നേഹിച്ച ഫ്രഞ്ചുകാരൻ ക്രിസ്ത്യാനി, കലാകാരന്റെ കണിശനിലപാടുകളിലൂടെ മായാജാലവിദ്യയെ മറ്റെല്ലാറ്റിനെയുംകാൾ പ്രണയിച്ച സ്വപ്നജീവി– ഇതെല്ലാമാണ് അൽഫോൺസച്ചൻ. ഒപ്പം താനെല്ലാം മറന്ന് സ്നേഹിക്കുന്ന സമൂഹത്താൽ തന്നെ നിരാകരിക്കപ്പെടുന്ന കലാകാരന്റെ ജൈവപ്രകൃതി കൂടിയാകുന്നു". ആത്യന്തിക

മായി ചലച്ചിത്രം അൽഫോൺസച്ചന്റെ ദുരന്തചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് ലെനിൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. അത് വ്യഥിതമായ മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ പീഡിതാവസ്ഥയുടെ ചലച്ചിത്രരൂപമായിത്തീരുകയായിരുന്നു.

മാജിക് കലാകാരനായ അൽഫോൺസച്ചനെ മാജിക്കിന്റെ മാസ്മരികതയോടെതന്നെയാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അയാളുടെ മാനസിക ചലനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാജിക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. അൽഫോൺസച്ചനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യഥിതവും ദാർശനികതുല്യവുമായ ഭാവങ്ങളുമായി മാജിക്കലയെ ബന്ധപ്പെടുത്താനുള്ള വലിയ ശ്രമം എം. മുകുന്ദൻ നോവലിൽ തന്നെ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. അത് ചലച്ചിത്രം സ്വാംശീകരിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.[10] "മാജിക്കെന്ന ആരാധനാസമാനമായ അയഥാർഥ ചലനത്തെ അൽഫോൺസച്ചന്റെ അസ്തിത്വദർശന ഭാവമായി കണ്ടെത്തുകയാണ് ഇവിടെ". സൂക്ഷ്മതയോടും ശ്രദ്ധയോടുംകൂടിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ അഭ്രപാളിയിലെ വിന്യസനത്തെ ദർശനമായിത്തന്നെ വികസ്വരമാക്കിയിരിക്കുകയാണ് ലെനിൻ.

കഥയിലെ സാഹചര്യങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ശക്തമായ അർഥോത്പാദനം നടക്കുന്നതിനുചിതമായി ഉപയോഗപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതിന്റെ മാതൃകകൾ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ഇത് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു വഴിയാണ്. സൂസൻ ഹെയ്വാർഡ് ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്ന ബിംബാത്മകമായ ആഖ്യാനത്തിനെക്കാൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശക്തി കിട്ടുന്നതും ഇതിനാണ്. മറ്റൊരുതരത്തിൽ ചിന്തിച്ചാൽ ഇതും അപൂർവതയുള്ള ഒരു ബിംബാഖ്യാനമാണ്. ഒരു ഉദാഹരണം നോക്കുക.[11] "ചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും ഭാവപ്രധാനമായ കാര്യത്തിന് തൊട്ടുമുമ്പ് ഈ മാജിക് പ്രകടനം ഉണ്ട്. നോവലിലും ഇത് സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അനേക കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒഴിവാക്കി കിട്ടിയ ചലച്ചിത്രാന്തരീക്ഷത്തിൽ മാജിക് ഒരു താളമായി, വ്യഥയായി, പ്രതീകാത്മക ഭാവമായി കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. മകൾ ഗർഭിണിയാണെന്ന യാഥാർഥ്യം അറിയുന്നതിന് തൊട്ട് മുമ്പുള്ള മറ്റൊരു ഉദാഹരണംകൂടി പരിശോധിക്കാം.[12] "കഞ്ചാവ് ലഹരിയിൽ മയങ്ങുന്ന അൽഫോൺസച്ചന്റെ സ്വപ്നത്തിൽ ചുറ്റിലും പറന്ന് നടക്കുന്ന വിവിധ നിറങ്ങളിലുള്ള മായാജാലതൊപ്പികളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിനുള്ളിൽ വരുന്ന ഇമേജുകളായി മാറുന്നു. യാഥാർഥ്യവും ഫാന്റസിയും വേർതിരിക്കാനാവാതെ കലർന്നുപോയ അൽഫോൺസച്ചന്റെ ജീവിതംതന്നെയാണത്. ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനവും പ്രതീകാത്മകമായ ആഖ്യാനംകൊണ്ട് ധന്യമാണ്. കടലിലെ ഓളങ്ങൾ വന്ന് നനയ്ക്കുന്ന അൽഫോൺസച്ചന്റെ തൊപ്പിയുടെ അടുത്തേക്ക് കുട്ടികൾ ഓടി അടുക്കുന്ന ദൃശ്യമാണത്. അയാളുടെ നനയുന്ന തൊപ്പിക്ക് ഒരുപാട് അർഥങ്ങൾ തരുവാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഓടിയെത്തുന്ന നിഷ്കളങ്കതയുടെ പ്രതീകങ്ങളായ കുട്ടികളും അർഥങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ രണ്ടിന്റെയും ചേർച്ച ധ്വന്യാത്മകതയുടെ ശക്തി ഇരട്ടിപ്പിക്കുകയും

ചെയ്യുന്നു. നോവലിന്റെ സംവേദനത്തിൽനിന്നും സിനിമയുടെ സംവേദന ത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തിൽ ബിംബാത്മകമായ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരമമായ പ്രാധാന്യം സൂസൻഹെയ്‌വാർഡ് ഊന്നിപറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ ചല ച്ചിത്രം ബിംബാത്മകമായ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് സിനി മയുടെ സാഹിത്യാനുവർത്തനത്തെ മികച്ചതാക്കി മാറ്റുന്നതിന് ഏറെ സഹാ യിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ കിട്ടുന്ന വിനിമയത്തിന്റെ ശക്തിചാരുതകളാണ് “ദൈവത്തിന്റെ വികൃതി”യെ ശ്രേഷ്ഠമായ അനുക ല്പന പാഠമാക്കി വളർത്തുന്നത്.

ദൃശ്യങ്ങളെ കലാത്മകമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് അർഥോത്പാദനവും ഭാവോത്പാദനവും നടത്താൻ ലെനിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇത് എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ കൂടി വിജയമാണ്. ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധയോടെ കാണുമ്പോൾ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ മഹിമകൾ നമുക്ക് ഇന്ദ്രിയക്ഷമമാകുന്നു. എഡിറ്റിങ് നിർവഹിച്ച എൻ. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വളരെ അഭിനന്ദനം അർഹിക്കുന്നു. സൗണ്ട് ട്രാക്കി നെയും അനുവർത്ത പ്രക്രിയയിൽ ബുദ്ധിപരമായും സൗന്ദര്യപരമായും ഉപ യോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. അൽഫോൺസച്ചന്റെ മയ്യഴിയിലെ പീഡിതമായ ജീവിതത്തെ സൗണ്ട് ട്രാക്ക് എല്ലാ അർഥത്തിലും ശബ്ദാനുഭവമാക്കിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. പശ്ചാത്തല സംഗീതവും കവിതയും (പ്രൊഫ.വി.മധുസൂദനൻ നായരുടെ കവിത അദ്ദേഹം തന്നെ ആലപിക്കുന്നു). പ്രകൃതിയുടെ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാം ലെനിൻ സിനിമയിൽ ഉചിതമാംവണ്ണം തന്നെയാണ് സന്നി വേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മോഹൻസിത്താരയുടെ സംഗീതം സിനിമയുടെ എടു ത്തുപറയത്തക്ക ഒരു നേട്ടം തന്നെ. ഛായാഗ്രഹണവും മേൽപറഞ്ഞ ലക്ഷ്യത്തെ സഫലമാക്കുംവണ്ണമാണ് പ്രയോഗിക്കുന്നത്.[13] “കൈയടക്കമുള്ള ഒരു മായാജാലക്കാരനെപ്പോലെ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് ഒരു മനുഷ്യന്റെ, കലാ കാരന്റെ ദുരന്തചിത്രം വരച്ചിടുകയാണ്. ഒരു ജാലവിദ്യക്കാരന്റെ ജീവിതപ രിസരം അതിനനുയോജ്യമായ നിറങ്ങളുടെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും പാറ്റേണു കൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വർണ്ണ ങ്ങളുടെ മുറിഞ്ഞുപോകാത്ത ഒരു താളം ചിത്രഘടനയുടെ താളവുമായി ഇടയാതെയാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്. പ്രത്യേകിച്ചും അൽഫോൺസച്ചനേയും അയാളുടെ വീടിനേയും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലൊക്കെ ഉപയോഗി ക്കുന്ന നിറങ്ങളും അതിന്റെ സാന്ദ്രതയും ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം കളർ ടോണും ഓരോ ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള വസ്തുക്കളുടെ നിറങ്ങളും ഒരു ജാല വിദ്യക്കാരന്റെ ജീവിതത്തിലേക്കും അനുഭവങ്ങളിലേക്കുമുള്ള വാതിലുകൾ തുറന്നു തരികയാണ്”.

മയ്യഴിയിലെ അൽഫോണൺസച്ചന്റെ ജീവിത പരിണാമങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് സാന്ദ്രമായി കൈമാറ്റം ചെയ്തുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നി നുമേൽ മറ്റൊന്നായി അഭ്രപാളിയിൽ വന്നുനിറയുകയും അർഥോത്പാദനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അത് പ്രേക്ഷകരിൽ അക്ഷരാർഥത്തിൽ തന്നെ

ഭാവസ്ഫോടനം നിർവഹിക്കുന്നു.

"ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികളുടെ" ആഖ്യാനം മൗലികമായി റിയലിസത്തിന്റേതാണ്. എന്നാൽ റിയലിസത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് രചിക്കാവുന്ന ഒരു കാല്പനികത ചലച്ചിത്രത്തെ ധന്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. വിശ്വാസ്യതയോടും യഥാതഥനിഷ്ഠയോടും പരിണാമിയായ ജീവിതത്തെ പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കുക വഴി സഫലമാകുന്ന ഭാവാത്മകതയാണ് ഈ കാല്പനികതയുടെ അടിസ്ഥാനസ്രോതസ്സ്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണുന്ന അൽഫോൺസച്ചൻ നോവലിസ്റ്റിന്റെ അൽഫോൺസച്ചനുമായി രൂപതലത്തിൽ ഒരുപാടകന്നാണ് നിൽക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാവതലത്തിൽ സാമ്യം ശക്തമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രഘുവരൻ എന്ന, മലയാളിക്ക് തികച്ചും അപരിചിതനായ ഒരു നടനെ കൊണ്ടുവരികവഴി അൽഫോൺസച്ചനെന്ന കഥാപാത്രത്തെ മൗലികത ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഉജ്ജ്വലമാക്കി എടുക്കുവാൻ ലെനിന് കഴിയുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.[14] "എം.മുകുന്ദൻ വരികളിൽ ആവർത്തിച്ച അൽഫോൺസച്ചന്റെ രൂപത്തിലും നമ്പൂതിരി വരച്ച രേഖയ്ക്കും അപ്പുറത്ത് സ്വാതന്ത്രത്തിന്റെ വായു ശ്വസിക്കുന്ന അഭിനയമൊരുക്കുകയാണ് രഘുവരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്". തടിച്ചു വീർത്ത കൺപോളകളും ചുവന്നു വീങ്ങിയ കവിളുകളുമുള്ള തടിയനു പകരം രഘുവരനെ കാസ്റ്റു ചെയ്തതെന്തുകൊണ്ട് എന്ന ചോദ്യത്തിന് അർഥസമ്പൂർണമായ മറുപടി നൽകിയിട്ടുണ്ട്.[15] "തടിച്ച ഒരു പൊങ്ങനെകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരന്വേഷണം നടത്താൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. ഒരു പൊങ്ങനെ ഉൾക്കാഴ്ചയിൽ പ്രേക്ഷകനു സംശയം തോന്നാം. അതുപോലെ നിഷ്കളങ്കത ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ മുഖം തടിച്ചു വീർത്ത ഒരാളെക്കൊണ്ട് ദൃശ്യവൽകരിച്ചാൽ അതിൽ അവിശ്വസനീയത ഉണ്ടാകും. കാറ്റിൽ നടക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം എപ്പോഴും വിഷ്വൽ മീഡിയത്തിൽ മെലിഞ്ഞുതന്നെയിരിക്കണം. ചിരിക്കുമ്പോഴും, ദു:ഖം ഉള്ളിലൊതുക്കാൻ അവനേ കഴിയൂ. അൽഫോൺസച്ചൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവസംഘർഷങ്ങൾ രഘുവരൻ അഭ്രപാളികളിൽ നന്നേ ഏറ്റെടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഇത് അനുവർത്തനത്തെ വിജയിപ്പിച്ച പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. സിനിമയിൽ മഗ്ഗിയുടെ വേഷമിട്ട ശ്രീവിദ്യയും അഭിനയകലയുടെ ഉന്നത ശൃംഗങ്ങൾ കീഴടക്കിയിട്ടുണ്ട്.

നോവലിൽ കുമാരൻ വൈദ്യർക്ക് ലഭിച്ച കേന്ദ്രീകരണം ചലച്ചിത്രത്തിനില്ല. അൽഫോൺസച്ചന്റെ ജീവിത ചിത്രീകരണത്തിന് വേണ്ടുന്ന അളവിലേ കുമാരൻ വൈദ്യരെ ചലച്ചിത്രം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളു. നോവൽ മനസ്സിൽ കൊണ്ടുനടക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന് കുമാരൻ വൈദ്യർക്ക് സിനിമയിൽ വന്ന അപ്രാധാന്യം ആസ്വാദനപരമായ ചില പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. അഭ്രപാളികളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉപയോഗപ്പെട്ടിട്ടില്ലെങ്കിലും തിലകൻ കുമാരൻവൈദ്യരെ നന്നായി യാഥാർഥ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങനായി രാജൻ പി. ദേവ് വളരെ മികച്ച അഭിനയമാണ് കാഴ്ചവെച്ചിരിക്കു

ന്നത്. ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന പുതുമുഖം മാളവിക എൽസിയെ അനശ്വര യാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ശിവൻ (വിനീത്), ശശി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളേയും അതാതു നട ന്മാർ നന്നായി ഉൾക്കൊണ്ടു. കുറച്ചു സമയം മാത്രമേ സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടു ന്നുള്ളുവെങ്കിലും മന്ദിയമ്മ, ചാത്തു, ധർമ്മപാലൻ (സിദ്ദിഖ്) മൈക്കൽ (റിസബാ വ), ഫൽഗുനൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളേയും നടീനടന്മാർ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ചല നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുമാറ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നടീനടന്മാർ അവരുടെ ക്രിയാംശങ്ങ ളിലും ശബ്ദവിന്യാസക്രമങ്ങളിലും യാഥാതഥബോധം ജനിപ്പിക്കുമാറ് ഏറെ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നടീനടന്മാർ കാണിച്ച ഉയർന്ന നില “ദൈവത്തിന്റെ വികൃതിക”ളുടെ അനുവർത്തനത്തെയും വലിയ അളവിൽ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നോവലിന്റെ സംവേദനമാർഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദന മാർഗ ത്തിൽ എങ്ങനെ ഭേദപ്പെട്ടുവരുന്നു എന്ന് നിഷ്കൃഷ്ടമായി പഠിപ്പിക്കുന്നതിന് സാധ്യ തകൾ ഏറെയുള്ള ചലച്ചിത്രമാണിത്. Marcus, Monk, Christian Metzs എന്നിവർ മുന്നോട്ടുവച്ച ചിഹ്നശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതമായ പഠനങ്ങൾ ഇതിന് പ്രയോജനപ്പെടുത്താ വുന്നതുമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ജീവിതത്തിന് സ്ഥലങ്ങൾ യുക്തി പൂർവം നിർണയിച്ചെടുക്കുന്നതിന് സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അൽഫോൺസ ച്ചന്റെ ബംഗ്ലാവും കടുങ്ങന്റെ വീടും കുമാരൻവൈദ്യരുടെ വീടും ആദിതീയ്യ ക്ഷേത്രവും പള്ളിയും മയ്യഴിയിലെ കടവും ഭൂമിയും പ്രകൃതിയും എല്ലാം സിനിമ യിലെ ജീവിതത്തിന് ഉചിതമാംവണ്ണം സംവിധായകൻ തെരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുണ്ട്. വിശ്വ ാസ്യതയോടുള്ള അനുവർത്തനത്തിന് ഇത് സഹായിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. കാലം കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന വിഷയത്തിലും സംവിധായകൻ നോവലിനെ പിന്തുടരുക യാണ്. നോവലിൽനിന്ന് എത്ര വ്യത്യസ്തമായ സിനിമയാണെങ്കിലും നേരത്തെ തന്നെഗ്രന്ഥവൽകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരു കൃതിയുടെ അനുവർത്തനത്തിൽ പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥത്തെ സമ്പൂർണമായും ഒഴിവാക്കുക അസാധ്യവും അനുചിതവു മാണല്ലോ. അതുകൊണ്ട് ഗ്രന്ഥവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സാമ്യവ്യത്യാസപഠന ങ്ങൾക്ക് എന്നും പ്രസക്തിയുണ്ട്.

നോവലിന്റെ അന്ത:ചൈതന്യത്തിന് തെല്ലുമേ പോറൽ സംഭവിക്കാതെ നോവലിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സിനിമ നിർമിച്ചെടുക്കുവാൻ സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞു. ഇതാണ് ലെനിന്റെ അനുവർത്തനത്തിന്റെ മഹിമ. അനുവർത്തനത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉദാത്തമായ വിഭാഗത്തിലേക്ക്-സാക്ഷാത് കാരം-“ദൈവത്തിന്റെ വികൃ തി”യെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ഘടകവും ഇതാണ്. “ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ” എന്ന നോവലിൽ നിന്ന് ലെനിൻ ഒരു ചലചിത്രം നിർമിച്ചെടുത്തപ്പോൾ അത് ട്രാൻസ്ക്രിയേഷന്റെ (Transcreation) നിലയെ കാംക്ഷിച്ചുനിൽക്കുന്നു എന്നുകൂടി പറയാവുന്നതാണ്.

സൂസൻഹെയ്വാർഡ് മികച്ച അനുവർത്തനത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമായി എടുത്തുകാണിച്ചിട്ടുള്ള മികച്ച എഡിറ്റിങ്, സൗൺട്രാക്കിന്റെ അർഥപൂർണമായ വിനി യോഗം, ബിംബാത്മകമായ ആഖ്യാനം Mis-en-scene കളുടെ ഉപയോഗം എല്ലാം

"ദൈവത്തിന്റെ വികൃതിക"ളിൽ ഒത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. നോവലിന്റെ സംവേദനത്തിൽ നിന്നും സിനിമയുടെ സംവേദനത്തിലേക്കുള്ള യഥാർഥ വഴികളാണ് സൂസൺഹെഡ് വാർഡ് സൈദ്ധാന്തികമായി തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നോവലിൽനിന്നും സിനിമ നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതിനുള്ള തന്റെ ആദർശാത്മകമാർഗം ലെനിൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.[16] "നോവലിന്റെ രംഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. അതിന്റെ ഫീൽ(Feel) എടുത്ത് പുന:സൃഷ്ടി നടത്തുകയാണ്. നോവലിന്റെ ഫോട്ടോകോപ്പിയല്ല ചലച്ചിത്രം അങ്ങനെ വേണമെന്നു നമ്മൾ പറയുന്നത് കണ്ടുപഴകിയ ശീലംമൂലമാണ്. നോവലിനെ അതേപടി സൃഷ്ടിക്കുമ്പോഴാണ് സിനിമ ദുർബലപ്പെടുത്തുന്നതും അതിൽ ചലച്ചിത്രകല ഇല്ലാതാകുന്നതും". ഈ ഉദ്ധരണിയിൽ നയം വ്യക്തമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതുപോലെ ലെനിൻ നോവലിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സിനിമ നിർമിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു–"ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ". ഇത് മലയാള ചലചിത്രലോകത്തിലെ അനുകല്പന ചരിത്രത്തിലെ അനന്യസാധാരണമായ ഒരു നിർമാണസപര്യതന്നെയാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റെ ആദർശപാഠമായി കണക്കാക്കപ്പെടേണ്ട ചലച്ചിത്രവുമാണിത്. മാറുന്ന മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ലോകത്ത് അതുകൊണ്ട് നിർണായകമായി ത്തീരുകയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എം.മുകുന്ദൻ, ഡി.സി.ബുക്സ് 1994 പേജ് 252.
2. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ"എം.മുകുന്ദൻ, ഡി.സി.ബുക്സ് 1994.
3. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എം.മുകുന്ദൻ, ഡി.സി.ബുക്സ് 1994 പേജ്27.
4. "രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും"ഒ.പി.രാജ്മോഹൻ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, പേജ് 88.
5. 'രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും" ഒ.പി.രാജ്മോഹൻ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, പേജ് 89.
6. "സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും" വി.കെ.ജോസഫ്, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, കേരളസർക്കാർ 1997 പേജ് 127.
7. "നോവലിന്റെ ഫോട്ടോകോപ്പിയല്ല ചലചിത്രം" ലെനിൻ രാജേന്ദ്രനുമായി അഭിമുഖം-മനോജ് ജനപഥം ഫിലിം പതിപ്പ്, മെയ് 1993 പേജ് 16.
8. "സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും" വി.കെ.ജോസഫ് സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, കേരളസർക്കാർ 1997, പേജ് 129.
9. "സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും" വി.കെ.ജോസഫ് സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, കേരളസർക്കാർ 1997, പേജ് 127.
10. "രാത്രിയും മൂടൽ മഞ്ഞും ഒ.പി.രാജ്മോഹൻ കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, പേജ് 90.
11. "രാത്രിയും മൂടൽ മഞ്ഞും" ഒ.പി.രാജ്മോഹൻ കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം പേജ് 90–91.
12. "സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും" വി.കെ.ജോസഫ് സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, കേരളസർക്കാർ 1997, പേജ് 129.
13. "സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും" വി.കെ.ജോസഫ് സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, കേരളസർക്കാർ 1997, പേജ് 128.
14. "രാത്രിയും മൂടൽ മഞ്ഞും" ഒ.പി.രാജ്മോഹൻ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, പേജ് 97.
15. "നോവലിന്റെ ഫോട്ടോകോപ്പിയല്ല ചലചിത്രം" ലെനിൻ രാജേന്ദ്രനുമായി അഭിമുഖം മനോജ് ജനപഥം ഫിലിം പതിപ്പ്, മെയ് 1994 പേജ് 17.

ലേഖക പരിചയം

1. ഐ. ഷൺമുഖദാസ്

സി. അച്യുതമേനോൻ ഗവൺമെന്റ് കോളെജ്, തൃശൂരിൽ നിന്നും അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ ആയി റിട്ടയർ ചെയ്തു. സാഹിത്യവിമർശനത്തിലും സിനിമയിലുമായി എട്ടോളം പുസ്തകങ്ങൾ. മികച്ച ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനുള്ള നാഷണൽ അവാർഡ് (1999), മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരള സ്റ്റേറ്റ് ഫിലിം അവാർഡ് (1996), മികച്ച ചലച്ചിത്രഗന്ഥത്തിനുള്ള കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അസോസിയേഷൻ അവാർഡ് (1996, 2005), കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമിയുടെ വിലാസിനി പുരസ്കാരം (2013), കോഴിക്കോടൻ പുരസ്കാരം (2013)

2. ഡോ. വി. സി. ഹാരിസ്

1958-ൽ മയ്യഴിയിൽ ജനനം. കണ്ണൂർ എസ്. എൻ. കോളെജ്, കോഴിക്കോട് സർവകലാശാലയുടെ തലശേരി സെന്റർ, കേരള സർവകലാശാലയുടെ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇംഗ്ലിഷ് എന്നിവിടങ്ങളിൽ വിദ്യാഭ്യാസം. ഡോ. കെ. അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ പിഎച്ച്.ഡി. 1985-ൽ ഫറൂഖ് കോളെജിൽ അധ്യാപകനായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. 1991 മുതൽ മഹാത്മാഗാന്ധി യൂണിവേഴ്സിറ്റി സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ. വകുപ്പധ്യക്ഷനായും ഡീനായും സെനറ്റ്, അക്കാദമിക് കൗൺസിൽ തുടങ്ങിയ സർവകലാശാല സമിതികളിലെ അംഗമായും പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീ, സ്ത്രീനീതി (വിവർത്തനം), സമകാലീന മലയാള ചെറുകഥ (എഡിറ്റർ), എഴുത്തും വായനയും, ആത്മകഥ, ഖലീൽ ജിബ്രാന്റെ ഭ്രാന്തൻ (വിവർത്തനം), തിയറ്റർ തെറാപ്പി (നാടക വിവർത്തനം), ബെർറ്റോൾട്ട് ബ്രഷ്റ്റിന്റെ രംഗവേദിക്കായി ഒരു ചെറിയ ഓർഗാനം (വിവർത്തനം) എന്നീ പുസ്തകങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ. നവസിദ്ധാന്തങ്ങൾ എന്ന പുസ്തക പരമ്പരയുടെ ജനറൽ എഡിറ്ററായിരുന്നു. (ബി.ഉണ്ണികൃഷ്ണനോടൊപ്പം). മാധവിക്കുട്ടി, മേതിൽ രാധാകൃഷ്ണൻ, ആർ.നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി.ബാലചന്ദ്രൻ, പി.റ്റി.നരേന്ദ്രനാഥ് തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികളുടെ വിവർത്തനങ്ങൾ ഇംഗ്ലിഷിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, കേന്ദ്ര സാഹിത്യ അക്കാദമിയുടെ മലയാളഭാഷാ ഉപദേശകസമിതി എന്നിവയിൽ അംഗമായിരുന്നു. മൈസൂറിലെ സെൻട്രൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജസിലെ മലയാളം ഉപദേഷ്ടാവായി സേവനമനുഷ്ഠിച്ചിട്ടുണ്ട്. 2002

– 03ൽ ജർമനിയിലെ ട്രിയർ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ വിസിറ്റിംഗ് പ്രൊഫസറായിരുന്നു. വിലാസം: പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, എം.ജി. സർവകലാശാല, കോട്ടയം, പിൻ: 686560, Email: vcharris@gmail.com

3. ഡോ. ഉമർ തറമേൽ

മലപ്പുറം ജില്ലയിൽ തിരൂരങ്ങാടി താലൂക്കിലെ പുതുപ്പറമ്പിൽ 1961–ൽ ജനനം. സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസാനന്തരം തിരൂരങ്ങാടി പി.എസ്.എം.ഒ. കോളെജ്, പട്ടാമ്പി നീലകണ്ഠ ഗവ. സംസ്കൃത കോളെജ് എന്നീ കലാലയങ്ങളിൽ ഉപരിപഠനം. അലിഗഢ് മുസ്ലീം സർവകലാശാലയിലെ ആധുനിക ഭാഷാ വിഭാഗം, ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാല (കൊയിലാണ്ടി കേന്ദ്രം), തളിപ്പറമ്പ് സർസയ്യദ് കോളെജ് എന്നീ കലാലയങ്ങളിൽ അധ്യാപകനായി ജോലി നോക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോൾ കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിലെ മലയാള പഠന കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രൊഫസർ.
കൃതികൾ: വരയും മൊഴിയും നോവൽ ഹരിതകം (വിമർശനം) മാപ്പിളപ്പാട്ട് പാഠവും പഠനവും – ബാലകൃഷ്ണൻ വള്ളിക്കുന്ന് – സഹഗ്രന്ഥകാരൻ, ഇശലുകളുടെ ഉദ്യാനം (സമ്പാദനവും പഠനവും), നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും (ഇംഗ്മർ ബർഗ്മെൻ), അവധൂതന്റെ മൊഴി, പ്രവാചകൻ, സാത്താൻ (ഖലിൽ ജിബ്രാൻ) ദുബാഇയ്യാത്ത് (ഉമർ ഖയ്യാം) എന്നീ പരിഭാഷകൾ, പരദേശി – സിനിമയും രാഷ്ട്രീയവും (ചലച്ചിത്രപഠനം) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സഹധർമിണി: സുബൈദ. മക്കൾ: ഷഹർസാദ്, ഷിറിൻ മേസിയാദ, ഷമിതാഫർസിൻ, സിബാ റൂസി, ബിൻയാമിൻ തൻഹാ.

4. ഡോ. ഷാജി ജേക്കബ്

1967–ൽ ജനിച്ചു. കേരളസർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് എം.എ, എം.ഫിൽ, പിഎച്ച്.ഡി. 1995 മുതൽ മൂന്നരവർഷക്കാലം ഇന്ത്യാ ടുഡേയിൽ സബ് എഡിറ്റർ. 1998 മുതൽ കാലടി സംസ്കൃത സർവകലാശാലയിൽ അധ്യാപകൻ. ചരിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം: ആനന്ദിന്റെ ദർശനം (1997), നോവൽ: ചരിത്രത്തിന്റെ പാഠഭേദം (2003), ടെലിവിഷൻ: കാഴ്ചയും സംസ്കാരവും (2004), ജനപ്രിയസംസ്കാരം: ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവും (2008), വിപരീതങ്ങൾ: മലയാളിയുടെ മാധ്യമജീവിതം (2012) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. സാഹിത്യഅക്കാദമിക്കുവേണ്ടി മലയാളനോവൽ ദേശഭാവനയും രാഷ്ട്രീയഭൂപടങ്ങളും (2010) എഡിറ്റു ചെയ്തു. ശശി തരൂരിന്റെ ഇന്ത്യയെ കണ്ടെത്തൽ (2008) വിവർത്തനം ചെയ്തു. സംസ്കാരപഠനം: ചരിത്രം, സിദ്ധാന്തം, പ്രയോഗം (2007) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ എഡിറ്റർമാരിലൊരാൾ. shajijacob67@yahoo.co.in, shaijacob67@gmail.com

5. ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ജനിച്ചു. മദിരാശി സർവ കലാശാലയിൽനിന്ന് എം.എ., എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽ പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോ. കൃതി കൾ: തിരക്കഥാരചന കഥയും സിദ്ധാന്തവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വിശകലനവും വീക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം, നാടകവും സിനിമയും: ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം, കഥയും തിരക്കഥയും, മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാ സാഹിത്യം: സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും, ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ (പഠനങ്ങൾ) അഭിലോഷിക, യഹൂര-ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ (നോവലുകൾ) കാലത്തി നൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കുമുകളിലൂടെ ഡൈവു ചെയ്ത് കഥാ കൃത്ത്, ഹർത്താൽ ഒരു കേരളീയോത്സവം (ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങൾ). മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും (2003, 2010) ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും (2003, 2005) ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സഹകരണസമിതിയുടെ മികച്ച വൈജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡ്, തകഴി കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫ സർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം, ഫോൺ:9446924323
ഇ-മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

6. വിശാൽ ജോൺസൺ

എറണാകുളം ജില്ലയിൽ തിരുവാങ്കുളത്ത് ജനനം. സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ എം.എ, എം.ഫിൽ ബിരു ദങ്ങൾ. വിലാസം: വേലിപറമ്പിൽ, മീമ്പാറ പി.ഒ., എറണാകുളം 682308 ഫോൺ: 9447704513, vj10391@gmail.com

7. ഡോ. ടി. ജിതേഷ്

പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ കടുക്കാംകുന്നത്ത് ജനനം. പട്ടാമ്പി ഗവ. സംസ്കൃത കോളെജിൽ നിന്നും മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദം. കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ നിന്നും പിഎച്ച്.ഡി. സിനിമയുടെ വ്യാകരണം, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനകം എന്നീ പുസ്തകങ്ങൾ പ്രസി ദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, മധുര കാമരാജ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി. ഇ-മെയിൽ- githesht@gmail.com, ഫോൺ: 09025782282.

8. കെ.എസ്. പ്രമോദ്

പാലാ ഇടമറ്റം സ്വദേശി. മലയാളത്തിൽ എം.എ., എം.ഫിൽ ബിരുദ

ങ്ങൾ. മംഗളം ദിനപത്രത്തിൽ സബ് എഡിറ്റർ. എം.ജി. സർവകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഗവേഷകൻ. വിലാസം: കളമ്പുകാട്ട്, ഇടമറ്റം പി.ഒ., പാലാ. ഫോൺ: 9496323121.

9. ഡോ. തോമസ് സ്കറിയ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ കുറിച്ചിത്താനത്തു ജനിച്ചു. എറണാകുളം മഹാരാജാസ് കോളെജിൽ നിന്നും മലയാളത്തിൽ എം.എ. ബിരുദം നേടി. കാലടി ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയിൽനിന്നും എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. പാലാ സെന്റ് തോമസ് കോളെജ് മലയാളവിഭാഗത്തിൽ അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ. വിലാസം:പാലമറ്റം, കുറിച്ചിത്താനം, ഉഴവൂർ-686634.

10. ഡോ. എം.ബി. മനോജ്

1972-ൽ ഇടുക്കി ജില്ലയിലെ ഇരട്ടയാറിൽ ജനനം. പിതാവ് എസ്. ബാബു. മാതാവ് ടി.കെ. തങ്കമ്മ. കൂട്ടാന്തതയുടെ എഴുപതു വർഷങ്ങൾ, എന്റെ കൂട്ടരെ ഇത് മൂകമാണ്, കാണുന്നീലൊരക്ഷരവും, Writing in the Dark, ദളിത് പഠനങ്ങൾ, പി.ജെ. സഭാരാജ്, ഓർമ, രാഷ്ട്രീയം, അടയാളം,, ആദർശം, എഴുത്ത്, അവസ്ഥ, മുൻകാലുകൾ കൂട്ടിക്കെട്ടിയ നടത്തക്കാർ തുടങ്ങിയവ കൃതികൾ. കഥയ്ക്ക് 2005-ലെ പുഴ ഡോട്ട് കോം പുരസ്കാരം. 2005-ലെ കാരവൻ കൾച്ചറൽ പുരസ്കാരം, 2009-ലെ കനകശ്രീ പുരസ്കാരം, എം.ജി.യൂണിവേഴ്സിറ്റി, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ ഡോക്ടറേറ്റ്. ഇപ്പോൾ കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ. ഇ-മെയിൽ: mbmanojmb@gmail.com ഫോൺ: 9961327429, 8547727339

11. ഡോ. അർ.വി.എം. ദിവാകരൻ

കണ്ണൂർ ജില്ലയിലെ അതിയടത്ത് ജനനം. മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദവും തിരക്കഥാപഠനത്തിന് കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് പിഎച്ച്.ഡി ബിരുദവും ജേണലിസത്തിൽ കേരളപ്രസ് അക്കാദമിയിൽ നിന്ന് ഒന്നാം റാങ്കോടെ ബിരുദാനന്തര ബിരുദവും നേടി. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല സെനറ്റ് അംഗം ആയിരുന്നു. 1995 മുതൽ 2006 വരെ മാതൃഭൂമിയിൽ പത്രപ്രവർത്തനം. ഇപ്പോൾ കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല മലയാള പഠന വിഭാഗത്തിൽ അധ്യാപകൻ. വിലാസം. അഭയം, കൃഷ്ണൻ നായർ റോഡ്, കോഴിക്കോട് - 10, rvmdivakaran@gmail.com

12. കെ.വി. ശശി

1972-ൽ എറണാകുളം ജില്ലയിലെ മണ്ണന്നൂരിൽ ജനിച്ചു. അത്താനിക്കൽ ഗവ.ഹൈസ്കൂൾ, മണിമലക്കുന്ന്, എറണാകുളം മഹാരാജാസ്

കോളെജ്, സംസ്കൃത സർവകലാശാല എന്നിവിടങ്ങളിൽ പഠനം. മലയാളത്തിൽ എം.എ., എം.ഫിൽ ബിരുദങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവകലാശാലയിൽ അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ. വിലാസം: തോന്നിപ്പാട്ട്, മൂവാറ്റുപുഴ - 686 661, kvsimpa@gmail.com

13. അൻവർ അബ്ദുള്ള

കുത്സിത നീക്കങ്ങളിൽ ദൈവം, ഡ്രാക്കുള, ഒന്നാം സാക്ഷി, സേതുരാമയ്യർ എന്നീ നോവലുകളും അലിഗഡിൽ ഒരു പശു എന്ന കഥാസമാഹാരവും പുസ്തകങ്ങളായുണ്ട്. കോട്ടയത്തു താമസിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവ്വകലാശാലയിൽ അസി. പ്രൊഫസർ, വിലാസം: മുബാറക് മൻസിൽ, മരിയാതുരുത്ത് പി.ഒ., കോട്ടയം 686027. anvar.abdullah@gmail.com

14. സുനിത ടി.വി.

കോഴിക്കോട് മാമ്പറ്റയിൽ ജനനം. എം.എ. മലയാളം ബി.എഡ്., സയൻസ് ആൻഡ് ഡെവലപ്മെന്റ് കമ്മ്യൂണിക്കേഷനിൽ പി.ജി. ഡിപ്ലോമ. ഏഷ്യാനെറ്റിലും അമൃതയിലും പ്രോഗ്രാം പ്രൊഡ്യൂസറായിരുന്നു. അകത്തളം, ഹരിതം, സമാന്തരം, വായനശാല, നാട്ടരങ്ങ്, സുപ്രഭാതം തുടങ്ങിയ പരിപാടികൾ സംവിധാനം ചെയ്തു. 1992-ൽ മികച്ച ഡോക്യുമെന്ററിക്കുള്ള സംസ്ഥാനടെലിവിഷൻ പുരസ്കാരം. 2003-ൽ ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി ഫെലോഷിപ്പ് എന്നിവ ലഭിച്ചു. മലയാളവും ഇന്റർനെറ്റും, സൈബർമലയാളം തുടങ്ങിയ പുസ്തകങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ കോഴിക്കോട് സാമൂതിരി ഗുരുവായൂരപ്പൻ കോളെജിൽ അസി.പ്രൊഫസർ. ദ്രാവീഡിയൻ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ സൈബർ മലയാളത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നു. വിലാസം. അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സാമൂതിരി ഗുരുവായുരപ്പൻ കോളെജ്, ഗുരുവായൂരപ്പൻ കോളെജ് പി.ഒ., കോഴിക്കോട് - 14, suneethatv@gmail.com.

15. ഡോ. എം.എസ്.പോൾ

കൊട്ടാരക്കരയിലെ ഓടനാവട്ടത്ത് ജനിച്ചു. കേരളസർവകലാശാലയിൽ നിന്നു രാഷ്ട്രതന്ത്രത്തിൽ ബിരുദം. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദം. മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽനിന്നും എം.ഫിൽ. കേരള സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് സാഹിത്യനിരൂപണപഠനത്തിൽ പിഎച്ച്.ഡി കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമിക്കുവേണ്ടി കെ.ടി.യുടെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചു പഠനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. 'ഉത്തരാധുനിക കവിതാ പഠനങ്ങൾ' എന്ന പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പത്തനംതിട്ട കാതോലിക്കേറ്റ് കോളെജ് മലയാളവിഭാഗത്തിൽ അധ്യാപകനാണ്. വിലാസം: മാവിള, ഓടനാവട്ടം പി.ഒ., കൊട്ടാരക്കര, കൊല്ലം-691512.

16. സതീഷ് ചേലാട്ട്

1953 ൽ ജനുവരി 30നു ജനിച്ചു. അച്ഛൻ: സി.കെ. നാരായണൻ. അമ്മ: പി.എ. കാർത്ത്യായനി. വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ നാളുകൾ തൊട്ടേ സാമൂഹിക, രാഷ്ട്രീയരംഗങ്ങളിൽ സജീവം. 1970കളിൽ കൂത്താട്ടുകുളത്തു നിന്ന് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കാമന ലിറ്റിൽ മാഗസിന്റെ എഡിറ്ററായിരുന്നു. 'നവയുഗം' രാഷ്ട്രീയവാരികയിൽ എഡിറ്ററുടെ അസിസ്റ്റന്റായി ജോലി നോക്കിയിരുന്നു. സി.അച്യുതമേനോനായിരുന്നു 'നവയുഗ'ത്തിൽ നിയമിച്ചത്. യുവകലാസാഹിതി, കുത്തക വിരുദ്ധസമിതി എന്നിവയുടെ സംസ്ഥാന കമ്മിറ്റിയിൽ അംഗമായിരുന്നിട്ടുണ്ട്. 2000-ൽ അമർഷത്തിന്റെ ഉപ്പളങ്ങൾ (കഥാസമാഹാരം), 2008-ൽ പ്രതിബോധത്തിന്റെ സുവിശേഷം (വിമർശനം), 2012-ൽ വാക്കുകളുടെ ഖനിജം (വിമർശനം) എന്നിവ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ആധുനികോത്തരകഥ, പുതിയകഥ, കഥയുടെ മുഖങ്ങൾ, തിരഞ്ഞെടുത്ത കഥകൾ എന്നിവയുടെ എഡിറ്റർ. സാംസ്കാരിക വകുപ്പിൽ നിന്ന് 'പ്രതിബോധത്തിന്റെ സുവിശേഷം' എന്ന വിമർശനഗ്രന്ഥത്തിനു സ്കോളർ ഷിപ്പു ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'സംവേദനം' പബ്ളിഷേഴ്സിന്റെയും 'നിഗമനം' ത്രൈമാസികത്തിന്റെയും എഡിറ്റർ. ഇന്ത്യൻ പ്രോഗ്രസ്സീവ് റൈറ്റേഴ്സ് ഫോറം, ദേശീയ കൺവീനർ, വിമർശകൻ, ബദൽമാധ്യമ പ്രവർത്തകൻ, മാർക്സിയൻ നിരീക്ഷകൻ, കവി, കഥാകാരൻ എന്നീ നിലകളിൽ ശ്രദ്ധേയനാണ്. ഭാര്യ: കുമാരി. മക്കൾ: അശ്വതി, അനുജ, അഖില.

17. ഡോ. ശ്രീജിത് ജി.

എറണാകുളം ജില്ലയിൽ കൂത്താട്ടുകുളത്ത് ജനനം. എം. എ. മലയാളം ഒന്നാം റാങ്കോടെ പാസ്സായി. എം. ജി. യൂണിവേഴ്സ്റ്റിയിൽനിന്ന് യു. ജി. സി.യുടെ ധനസഹായത്തോടെ പിഎച്ച്.ഡി. നേടി. ഇപ്പോൾ കോഴിക്കോട് മലബാർ ക്രിസ്ത്യൻ കോളെജിൽ അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ. *ഫോക്‌ലോർ വായനകൾ*, *മലയാളനോവൽ നഗരഭാവനയുടെ ഒരു നൂറ്റാണ്ട്* എന്നീ പുസ്തകങ്ങൾ എഡിറ്റ് ചെയ്തു. വിലാസം:ഡോ. ശ്രീജിത് ജി., വിദ്യാമന്ദിരം, കോഴിപ്പിള്ളി, കാരമല തപാൽ, കൂത്താട്ടുകുളം, എറണാകുളം, പിൻ 686662, ഫോൺ: 9446208930, email: drsreejitg@gmail.com

18. ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ.

എറണാകുളം ജില്ലയിൽ കുറുമശ്ശേരിയിൽ ജനനം. കാലടി ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയിൽ നിന്നും മലയാളത്തിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദം. സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും എം.ഫിൽ, പിച്ച്.ഡി ബിരുദങ്ങൾ, വിമർശനത്തിന്റെ വഴികൾ, മലയാള സിനിമ പോസ്റ്റർ: സൗന്ദ

ര്യവും രാഷ്ട്രീയവും, ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ വർത്തമാനം എന്നിവ പുസ്തകങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ കുന്നംകുളം, ശ്രീ വിവേകാനന്ദ കോളെജിൽ അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, വിലാസം - മാളിയേക്കൽ വീട്, കുറുമശ്ശേരി പി.ഒ, 683579, ഫോൺ: 9605733752, rajeshmr6@gmail.com

19. കെ.പി. ജയകുമാർ

ഇടുക്കി ജില്ലയിൽ നെടുങ്കണ്ടത്തിനടുത്ത് താന്നിമൂട്ടിൽ ജനിച്ചു. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും എം. ഫിൽ. ബിരുദം. ചലച്ചിത്ര ഗവേഷണ പഠനത്തിന് 2004-05ൽ കേരള ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി ഫെലോഷിപ്പ് ലഭിച്ചു. മികച്ച ചലച്ചിത്രലേഖനത്തിന് 2007-ലും 2009-ലും സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ് ലഭിച്ചു. ഉടലിൽ കൊത്തിയ ചരിത്രസ്മാരകങ്ങൾ പുസ്തകം. ഫോൺ: 9447480470 kpjayakumar@gmail.com

20. ഡോ. കവിത രാമൻ

1979 മേയ് 20-ന് കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മുണ്ടക്കയത്ത് ജനിച്ചു. പിതാവ്: പാലൂർ രാമൻ, മാതാവ്: രമണി. ചങ്ങനാശേരി അസംപ്ഷൻ കോളെജിൽ നിന്ന് ബിരുദം. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിലെ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്ന് ഒന്നാം റാങ്കോടെ എം.എ ബിരുദവും അവിടെ നിന്നു തന്നെ പിഎച്ച്.ഡി.യും നേടി. ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതാറുണ്ട്. ദൂൾ എന്ന വെബ് പോർട്ടലിൽ സാഹിത്യസംബന്ധമായ കോളം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഇപ്പോൾ കോഴിക്കോട് ഗുരുവായൂരപ്പൻ കോളെജിൽ അസി.പ്രൊഫസർ. ഭർത്താവ്: നിതാന്ത് എൽ. രാജ്, വിലാസം; നന്ദനം പി.ഒ., പുതിയങ്ങാടി, കോഴിക്കോട്-673 021, ഫോൺ: 9048588851

21. ബോബി ചാക്കോ

കാസർകോട് ജില്ലയിൽ കോളിച്ചാലിൽ ജനനം. മലയാളത്തിൽ എം.എ, എം.ഫിൽ ബിരുദങ്ങൾ. നിലവിൽ മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഗവേഷകൻ. വിലാസം: മണലേൽ, കോളിച്ചാൽ പി.ഒ. പലത്തടി, കാസർകോട്, 671532, ഫോൺ: 9447604411
bobychacho1978@gmail.com

22. ബാബു ഇടംപാടം

എറണാകുളം ജില്ലയിൽ കുലയറ്റിക്കരയിൽ ജനിച്ചു. എം.ജി. യൂണിവേഴ്സിറ്റി സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും മലയാളത്തിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദം, 2013-ൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഡോ. ജോസ്. കെ മാനുവലിനു കീഴിൽ മലയാളത്തിൽ പിഎച്ച്.ഡി. പൂർത്തിയാക്കി. *കാഴ്ചയുടെ*

പകർന്നാട്ടങ്ങൾ: പി. ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകവും സിനിമയും എന്ന പുസ്തകം യാക്കോബ് തോമസുമൊന്നിച്ച് എഡിറ്റ് ചെയ്തു. babuedam@gmail.com ബാബു ഇടംപാടം, ഇടംപാടം വീട്, കുലയറ്റിക്കര പി.ഒ. എറണാകുളം.

23. വി.എസ്. ശ്രീജിത്ത് കുമാർ

ആലപ്പുഴ ജില്ലയിൽ മാന്നാർ സ്വദേശി. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ എം.എ., ബി.എഡ്., എം.ഫിൽ. ബിരുദങ്ങൾ. നിലവിൽ മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ പ്രോജക്ട് അസിസ്റ്റന്റ്. നവമാധ്യമങ്ങളും കേരളീയപൊതുമണ്ഡലവും എന്ന വിഷയത്തിൽ യൂജിസി ഫെലോഷിപ്പോടെ ഗവേഷണംചെയ്യുന്നു. ഇ-മെയിൽ:sreejithkmr87@ gmail.com, ഫോൺ: 9446731370

24. ബ്ലെയ്സ് ജോണി

കോട്ടയം ജില്ലയിൽ രാമപുരം സ്വദേശി. സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും ഇംഗ്ലീഷിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദം. ഇപ്പോൾ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദ വിദ്യാർഥി. ഫോൺ: 9447766602.

25. അഥീൻ ഉഴുവത്ത്

പത്തനംതിട്ട ജില്ലയിലെ പ്രക്കാനത്ത് ജനനം. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്ന് ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ എം.എ., എം.ഫിൽ ബിരുദങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഗവേഷകൻ. ഇ-മെയിൽ - atheenuzhuvathu@gmail.com

26. തസ്‌ലീമ ടി.

1989-ൽ പാലക്കാട് ജില്ലയിലെ കൊല്ലങ്കോട്ട് ജനിച്ചു. ഗവ. വിക്ടോറിയ കോളെജിൽ നിന്ന് മലയാളം ബിരുദം. കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ നിന്ന് എം.എ, എം.ഫിൽ ബിരുദങ്ങൾ. ഇപ്പോൾ കേരള പ്രസ് അക്കാദമിയിൽ വീഡിയോ എഡിറ്റിങ് വിദ്യാർഥിനി.

27. ജെബിൻ ജെ.ബി.

1981 ൽ കാഞ്ഞിരമറ്റത്ത് ജനനം. ആലുവ യു.സി. കോളെജ്, ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാല, എം.ജി. സർവകലാശാല എന്നിവിടങ്ങളിൽ നാടകത്തിൽ ഉപരിപഠനം. ഇപ്പോൾ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിൽ ഗവേഷണ വിദ്യാർഥി. നിരവധി ദേശീയ അന്തർദേശീയ നാടകോത്സവങ്ങളിൽ പങ്കെടുത്തിട്ടുണ്ട്. വിലാസം:ജെബീസ് മൻസിൽ, കാഞ്ഞിരമറ്റം 682315. jebinjesmes@gmail.com, 9895130062.

28. രതീഷ് കുമാർ പി.

പാല അരുണാപുരത്ത് ജനനം. സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ നിന്നും മലയാളത്തിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദം. ratheeshkumarp89@gmail.com ഫോൺ: 9744162637

29. അനീറ്റ ഷാജി

ഇടുക്കി ജില്ലയിവെ തടിയമ്പാട് സ്വദേശിനി, തൃശൂർ വിമലകോളെജിൽ നിന്നും ഒന്നാം റാങ്കോടെ മലയാളത്തിൽ ബിരുദം. ഇപ്പോൾ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദ വിദ്യാർഥിനി. anittashajimgu@gmail.com, ഫോൺ: 8281461548

30. ഡോ. ജോജി മാടപ്പാട്ട്

കോട്ടയം ജില്ലയിൽ കുളത്തൂർമൂഴിയിൽ ജനിച്ചു. പിതാവ്: ചെറിയാൻ, മാതാവ്: റോസമ്മ. ചങ്ങനാശേരി എസ്.ബി.കോളെജിൽനിന്ന് എം.എ.യും മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽ നിന്നു പിഎച്ച്.ഡി.യും നേടി. 1990 ൽ ഹൈസ്കൂൾ അധ്യാപകനായി ഔദ്യോഗികജീവിതം ആരംഭിച്ചു. ഇപ്പോൾ ചങ്ങനാശേരി എസ്.ബി. കോളെജിൽ അസി.പ്രൊഫസർ. കൃതികൾ: അഴീക്കോട് എന്ന ടോട്ടൽ ക്രിട്ടിക്, വിമർശനത്തിലെ ആദ്യകിരണങ്ങൾ, നോട്ടം, കത്തോലിക്കാ വിദ്യാലയങ്ങളുടെ വിദ്യാഭ്യാസധർമം, അല്മായവിശ്വാസികൾ(എഡി.), റേരും നൊവാരും മുതൽ ചെന്തേസീമൂസ് അന്നൂസ് വരെ (എഡി.) 'രൂപീകരണഭാഷ്യം' ത്രൈമാസികത്തിന്റെ എഡിറ്ററായും പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഭാര്യ: ജോയ്സ്. മക്കൾ:എമിൽ, ഇമ്മാനുവേൽ. വിലാസം: മാടപ്പാട്ടുവീട്, പി.ഒ.കുളത്തൂർ, പ്രയാർ, കങ്ങഴ വഴി.

31. എൻ. മുരാരിശംഭു

മാന്നാർ കുട്ടമ്പേരൂർ സ്വദേശി. മസ്ക്കറ്റിൽ ഇന്ത്യൻ സ്കൂളിൽ അധ്യാപകനായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ പത്തിയൂർ ഗവ. ഹൈസ്കൂളിൽ മലയാളം അധ്യാപകൻ. നാഗർകോവിൽ എസ്.റ്റി. ഹിന്ദു കോളെജ്, മലയാളം ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റ് & റിസർച്ച് സെന്ററിൽ (എം.എസ്. യൂണിവേഴ്സിറ്റി, തിരുനെൽവേലി) പാർട്ട് ടൈം ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നു. ആനുകാലികങ്ങളിലും ബ്ലോഗിലും എഴുതുന്നു. ഇമെയിൽ murarisambhu@yahoo.com, മൊബൈൽ : 9747059572

32. ഭാഗ്യലക്ഷ്മി മോഹൻ

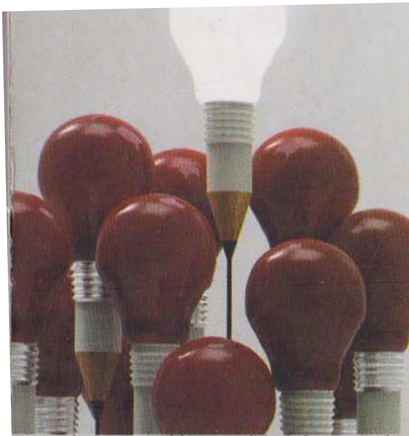
വാഴൂർ സ്വദേശിനി. മാവേലിക്കര ബിഷപ്പ് മൂർ കോളെജ് ഇംഗ്ലിഷ് വിഭാഗം അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ. എം.ജി. യൂണിവേഴ്സിറ്റി സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഗവേഷക.

33. സിദ്ധാർത്ഥ ശിവ

തിരുവല്ലാ കവിയൂരിൽ ജനനം, ഇംഗ്ലിഷ് സാഹിത്യത്തിൽ എം.എ, മലയാളത്തിൽ എം.എ., എംഫിൽ ബിരുദങ്ങൾ. നിലവിൽ മഹാത്മാഗാന്ധി യുണിവേഴ്സിറ്റി സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ ഗവേഷകൻ. അഭിനേതാവ്, സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാ രചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ പ്രശസ്തൻ. നൂറ്റിയൊന്ന് ചോദ്യങ്ങൾ, സഹീർ എന്നീ സിനിമകൾ സംവിധാനം ചെയ്തു. 2013ൽ മികച്ച നവാഗത സംവിധാകയനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. ഫോൺ: 9847945778

34. ഡോ. ആർ. ഭദ്രൻ

മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ എം.എ., പി.എച്ച്.ഡി ബിരുദം. ആനുകാലികങ്ങളിൽ സാഹിത്യ വിമർശന ലേഖനങ്ങൾ എഴുതാറുണ്ട്. 1992ൽ കോട്ടയത്ത് തമ്പുരാന്റെ "കാലകേയവധം ആട്ടക്കഥയുടെ പഠനവും വ്യാഖ്യാനവും" പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. 2009 മാർച്ചിൽ "ചിന്തയുടെ വർണ്ണങ്ങൾ", 2011 മാർച്ചിൽ വിമർശനത്തിന്റെ "ജാഗരൂകതകൾ" തുടങ്ങിയ സാഹിത്യവിമർശന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. യു.ജി.സി. ധനസഹായത്തോടെ "ലിറ്റററി അഡാപ്റ്റേഷൻ ഇൻ മോഡേൺ മലയാളം ഫിലിംസ്" എന്ന വിഷയത്തെക്കുറിച്ച് മൈനർ, മേജർ റിസർച്ച് പ്രോജക്ടുകൾ പൂർത്തീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കോട്ടയം ബസേലിയോസ് കോളെജിൽ അധ്യാപകനായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ പത്തനംതിട്ട കാതോലിക്കേറ്റ് കോളെജിൽ മലയാളം ബിരുദാനന്തര ബിരുദ ഗവേഷണ വിഭാഗത്തിൽ അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസറും റിസർച്ച് ഗൈഡുമാണ്. കലാമണ്ഡലം ഡീംഡ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെയും റിസർച്ച് ഗൈഡാണ്. എം.ജി.യൂണിവേഴ്സിറ്റിയുടെ മലയാളം എക്സ്പേർട്ട് പാനലിൽ അംഗമായിരുന്നു. കടമ്മനിട്ട രാമകൃഷ്ണൻ ഫൗണ്ടേഷൻ അംഗം. കേളികൊട്ട് ബ്ലോഗ് മാഗസിനിൽ 'സംസ്കാര ജാലകം' എന്ന സ്ഥിരം കോളം എഴുതുന്നു. (kelikottumagazineblogspot.com)



മാറുന്ന മലയാളസിനിമ

ഭാഷ • സംസ്കാരം • സമൂഹം

എഡിറ്റർ:

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

cover photo: everything possible / shutterstock

ലാവണ്യസംസ്കാരത്തിലും ദൃശ്യ വിസ്മയത്തിലും നവീനഭാവുകത്വം തേടുന്ന മലയാളസിനിമയുടെ ബഹുതലസ്പർശിയായ ആസ്വാദ നാനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കുന്ന മുപ്പ ത്തിനാല് ആധികാരികപഠനങ്ങൾ.

SPCS നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ

പഠനം/₹330

ISBN 978-93-85725-56-2

Sahithya Pravarthaka Co-operative Society Ltd.
No. 2458. Kottayam, Kerala State, India

Sales Department
National Book Stall
Thiruvananthapuram-Kollam-Alappuzha-
Kottayam- Ernakulam -Thrissur-Palakkadu-
Kozhikodu-Kalpatta-Kannur.
www.nationalbookstall.com