VOL. 19
ISSUE
01
2022
NOV-DEC

IFFT CHALACHITRAKENDRAM

കൊട്ടക

IFFT-KOTTAKA

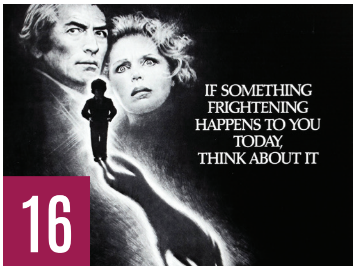
സിനിമ ദ്വൈമാസിക

• ഡോ. അനിറ്റ ഷാജി • സന്ദീപ് ശരവണൻ • ഷീന ജി • ഡോ. രാകേഷ് ചെറുകോട്
• ശങ്കരനാരായണൻ.എം.എ • ഡോ.വിഷ്ണുരാജ് പി • പ്രസാദ് ദാമോദരൻ
• രാജേഷ് എം ആർ • ആൽവിൻ ജേക്കബ്ബ് തട്ടിൽ

04
ആസക്തിയുടെ ദൃശ്യപാഠങ്ങൾ
-ഡോ. അനിറ്റ ഷാജി

അഭ്രപാളിയിൽ മതങ്ങൾ പൊളിയുന്നു
സന്ദീപ് ശരവണൻ-
08

13
അവളുടെ രാവുകളിലെ, അവളുടെ ഇടങ്ങൾ
-ഷീന ജി



16
കാലത്തെ മാറ്റിവരയ്ക്കുന്ന കറുത്തവരകൾ
-ഡോ.രാകേഷ് ചെറുകോട്

26
കാൽകക്ഷ് - കോവിഡ് മഹാമാരി കാലത്തെ പീഢാനുഭവ ദൃശ്യങ്ങൾ
-ശങ്കരനാരായണൻ.എം.എ

28
അട്ടിമറികളുടെ അഭിമുഖങ്ങൾ
ഡോ.വിഷ്ണുരാജ് പി-

33
ഫോക്കസ് സിനിമാ പഠനങ്ങൾ
-പ്രസാദ് ദാമോധരൻ

ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം
-രാജേഷ് എം ആർ
37

EDITORIAL

പ്രിയപ്പെട്ടവരെ,

ഡിജിറ്റൽ ദ്വൈമാസിക രൂപത്തിലേക്ക് കൊട്ടക വന്നിട്ട് ഒരു വർഷമായിരിക്കുന്നു. ഈ നവംബർ - ഡിസംബർ ലക്കത്തിൽ ബയോപിക് സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള അനിറ്റ ഷാജിയുടെ ലേഖനവും സിനിമയിലെ മതേതരത്വം, ജനാധിപത്യം എന്നിവ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന സന്ദീപ് ശരവണന്റെ ലേഖനവും സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നവയാണ്. അവളുടെ രാവുകൾ എന്ന സിനിമയെ മുൻനിറുത്തി ആധുനികതയിലെ കുടുംബം, സദാചാരം, ലൈംഗികത എന്നിവയെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുകയാണ് ഷീന. ജി യുടെ ലേഖനം. എഴുപതുകളിലെ ഹൊറർ സിനിമയായ 'ദ ഒമൻ' ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്ന ക്രൂരതയെ, ഭീതിയെ, നിഗൂഢതകളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് രാകേഷ് ചെറുകോടിന്റെ ലേഖനം. കാൽകക്ഷ് എന്ന ബംഗാളി സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ആസ്വാദനമാണ് ശങ്കരനാരായണൻ എം.എ എഴുതിയ കുറിപ്പ്. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗ സിനിമകളുടെ മാസ്റ്ററായ ഴാക് ലൂക് ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അനുസ്മരണമാണ് വിഷ്ണുരാജ് പി യുടെ ലേഖനം. ഫോക്കസ് സിനിമാപഠനങ്ങൾ, ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം എന്നീ പുസ്തകങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് പ്രസാദ് ദാമോധരൻ, രാജേഷ് എം ആർ എന്നിവർ. ഈ ലക്കത്തിലേക്ക് വായനക്കാരെ സ്നേഹപൂർവ്വം സ്വാഗതം ചെയ്തു കൊണ്ട്

എഡിറ്റർ
ഡോ.രാജേഷ്.എം.ആർ

എഡിറ്റർ: ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ. ● **പത്രാധിപസമിതി:** എസ്. ഹരിനാരായണൻ, ഡോ. സി. ആദർശ്, ഡോ. പി. വിഷ്ണുരാജ്, ശീതൾ വി.എസ്., നിവേദിത കളരിക്കൽ, ആൽവിൻ ജേയ്ക്കബ് തട്ടിൽ, പി. സലീംരാജ് ● **ഉപദേശകസമിതി:** ചെലവൂർ വേണു, ഡോ. ഗോപിനാഥൻ കെ., വി. മുസാഫർ അഹമ്മദ്, ഐ.ഷണ്മുഖദാസ്, ഡോ.അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, പി.എൻ.ഗോപീകൃഷ്ണൻ, ഡോ.സി.എസ്. ബിജു

Printer & Publisher: Cherian Joseph, Executive Director, International Film Festival Thrissur, Kalliath Royal Square 2nd Floor, Palace Road, Thrissur, Kerala, India ● For - International Film Festival Thrissur - IFFT ● Mob: +91 9496168654, 9446763855 Email: ifftinfo2@gmail.com | www.ifft.in

ആസക്തിയുടെ ദൃശ്യപാഠങ്ങൾ

ഡോ. അനിറ്റ ഷാജി

ജീവചരിത്രസിനിമകൾക്ക് (Biopic) സ്വീകാര്യതയേറി വരുന്ന പ്രവണത സമീപകാലത്ത് സജീവമാണ്. ഒരേ സമയം പ്രേക്ഷകസ്വീകാര്യതയും വിപണിവിജയവും നിരൂപകശ്രദ്ധയും ലഭിക്കുന്ന സിനിമാഗണം എന്ന നിലയിലാണ് ആഗോളതലത്തിൽത്തന്നെ ജീവചരിത്രസിനിമകൾ തുടർച്ചയായി രൂപപ്പെടുന്നത്. പ്രകടമായ രാഷ്ട്രീയ ലക്ഷ്യങ്ങളോടെ നിർമിതമാകുന്ന ചിത്രങ്ങളും കുറവല്ല. കലാരംഗത്ത് സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടുള്ളവരുടെ ജീവിതങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപംകൊണ്ട ചിത്രങ്ങൾ ഈ സിനിമാഗണത്തിന്റെ ഒരു ഉപവിഭാഗമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. കമൽ സംവിധാനം ചെയ്ത ആമി (2018) എന്ന മലയാള ചിത്രം ഉദാഹരണമാകുന്നു. സിനിമാചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്നവരെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നിരവധി ചിത്രങ്ങളും പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. കമലിന്റെ തന്നെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സെല്ലുലോയ്ഡ് (2013) ജെ.സി. ഡാനിയേലിന്റെ ജീവിതത്തെയും ചലച്ചിത്ര സംരംഭങ്ങളെയും അടയാളപ്പെടുത്തിയ സിനിമയായിരുന്നു. വാണിജ്യചിത്രങ്ങളുടെ നിർണായക ഘടകമായിരുന്നവരും ജീവിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് വേണ്ടത്ര അംഗീകാരങ്ങൾ ലഭിക്കാതെ പോയവരുമായ ചലച്ചിത്ര താരങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ പ്രകടമായി ഉപജീവിക്കുന്ന സിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് ദ ഡേർട്ടി പിക്ചർ (2011), മഹാനടി (2018) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്നത്. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തെയും ജനപ്രിയതയുടെ നിയാമകങ്ങളെയും വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ അതേ മാധ്യമത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ മാതൃകയെന്ന നിലയിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളെ പ്രാഥമികമായി വിലയിരുത്തുവാനാകും. പുരുഷതാരങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് വനിതാ താരങ്ങളുടെ ജീവിതമാണ് കൂടുതലായി ചലച്ചിത്രവത്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നും കാണാവുന്നതാണ്. സവിശേഷ ചലച്ചിത്രകാലത്തിൽ മുദ്രിതമാ

സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തെയും ജനപ്രിയതയുടെ നിയാമകങ്ങളെയും വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ അതേ മാധ്യമത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ സംഭവിക്കുന്നതിന്റെ മാതൃകയെന്ന നിലയിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളെ പ്രാഥമികമായി വിലയിരുത്തുവാനാകും

യിട്ടുള്ള താരങ്ങളെ പിൽക്കാലത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ കാലങ്ങളായി സിനിമാവ്യവസായവും പ്രേക്ഷക സമൂഹവും പ്രസ്തുത താരത്തെ ഉൾക്കൊണ്ട വിധംകൂടിയാണ് അടയാളപ്പെടുന്നത്. മെർലിൻ മൺറോയുടെ ജീവിതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമിച്ച അമേരിക്കൻ ചിത്രമായ ബ്ലോണ്ട് (2022) അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ കമ്പോളവും താരവും തമ്മിലുള്ള അവിശുദ്ധബന്ധം ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രകടമാണ്.

ആൻഡ്രൂ ഡോമിനിക് സംവിധാനം ചെയ്ത ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രം മെർലിൻ മൺറോയുടെ ജീവിതത്തെ നേരിട്ട് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതല്ല. അതേ പേരിൽ ജോയ്സ് കരോൾ ഓട്സ് രചിച്ച നോവലിനെയാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രം ആശ്രയിക്കുന്നത്. ഭാവനാത്മകമായ പൂരണങ്ങളിലൂടെ മെർലിൻ മൺറോയെ ആവിഷ്കരിച്ച നോവലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ ചിത്രം എന്നതിൽ നിന്നുതന്നെ സിനിമയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള സമീപനം വ്യക്തമാകുന്നു. വസ്തുതാപരമായ അന്വേഷണങ്ങളേക്കാൾ സാങ്കൽപികതയ്ക്കും പ്രചാരം ലഭിച്ച കെട്ടുകഥകൾക്കും ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. നോർമ ജീൻ മോർട്ടെൻസൺ (മെർലിൻ മൺറോയുടെ യഥാർത്ഥ നാമം) എന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ ബാല്യകാലത്തിലാരംഭിച്ച് അവരുടെ മരണത്തിൽ പര്യവസാനിക്കുന്നതും കാലത്തിന്റെ തലത്തിൽ രേഖീയത പുലർത്തുന്നതുമാണ് ബ്ലോണ്ടിന്റെ ആവിഷ്കരണരീതി. മെർലിന്റെ ജീവിതത്തിലെ വ്യക്തികൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും ഊന്നൽ നൽകുന്ന വിധത്തിലാണ് ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. സാമ്പത്തികമായ അരക്ഷിതാവസ്ഥകൾക്കുള്ളിൽ ഭാഗികമായ അനാഥത്വം അനുഭവിക്കുന്ന ബാല്യകാലമാണ് നോർമയ്ക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നത്. ശിഥിലമായ കുടുംബപശ്ചാത്തലവും മാനസിക ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ അനുഭവിക്കുന്ന അമ്മയുടെ വിഭ്രാന്തികളും അവളുടെ തുടർജീവിതം സങ്കീർണമാക്കുന്നു. സംരക്ഷണം കിട്ടേണ്ട ഇടങ്ങളിലെല്ലാം ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കപ്പെടുന്ന നോർമയെയാണ് ലഭ്യമായ ചരിത്രസൂചനകളും നോവലും സിനിമയും അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ക്രമേണ, മെർലിൻ മൺറോ എന്ന താരമായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോഴും സങ്കീർണമായ മാനസിക ഘടനയാണ് അവർക്ക്

> **പിതാവിൽ നിന്ന് ലഭിക്കാതെ പോയ സ്നേഹം പുരുഷന്മാരുടെ സംരക്ഷണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ദാഹമായി അവരിൽ പരിവർത്തിച്ചിരുന്നുവെന്ന ഭാഷ്യത്തിനും ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രം മുതിരുന്നു. വാണിജ്യ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ മെർലിനെ നിർണായകമാക്കിയ കഥാപാത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്ര സന്ദർഭങ്ങളും ഈ ചിത്രത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.**

ഉണ്ടായിരുന്നത്. ജീവിതകാലത്തുടനീളം പിതൃത്വത്തെ സംബന്ധിച്ച ധാരണ അവർക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. പിതാവിന്റെ സ്നേഹവും പരിഗണനയും അമിതമായി ആഗ്രഹിച്ചിരുന്ന വ്യക്തിയായിരുന്നു അവരെന്ന വിധത്തിലുള്ള ആഖ്യാനമാണ് ബ്ലോണ്ടിൽ ക്രമീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പിതാവിൽ നിന്ന് ലഭിക്കാതെ പോയ സ്നേഹം പുരുഷന്മാരുടെ സംരക്ഷണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ദാഹമായി അവരിൽ പരിവർത്തിച്ചിരുന്നുവെന്ന ഭാഷ്യത്തിനും ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രം മുതിരുന്നു. വാണിജ്യസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ മെർലിനെ നിർണായകമാക്കിയ കഥാപാത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്ര സന്ദർഭങ്ങളും ഈ ചിത്രത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല, മെർലിനോടൊപ്പം ചരിക്കുന്നതും അവരുടെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതുമായ പരിചരണരീതി സ്വീകരിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീപക്ഷപരമായി ചലച്ചിത്ര വ്യവസായത്തെ സമീപിക്കുന്ന ചിത്രം എന്ന ധാരണ നിർമിക്കുന്നതിലും ബ്ലോണ്ട് ഭാഗികമായി വിജയിക്കുന്നു.

അമേരിക്കയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾക്ക് മോഷൻ പിക്ചർ അസോസിയേഷൻ (MPA) ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള സർട്ടിഫിക്കേഷനിൽ എൻ.സി. 17 (No One 17 and Under Admitted) വിഭാഗത്തിലാണ് ബ്ലോണ്ട് ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ലൈംഗികാതിപ്രസര രംഗങ്ങളുടെ ആധിക്യമാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രത്തെ ഇത്തരത്തിലുള്ള സ്ഥാനപ്പെടുത്തലി

ന് അർഹമാക്കിയത്. കൗമാരത്തിലും അഭിനയരംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിലും തുടർന്നും മെർലിൻ അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന ശാരീരിക പീഡനങ്ങൾ അതിന്റെ രൂക്ഷതയിലാണ് ബ്ലോണ്ടിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മെർലിൻ മൺറോ എന്ന നടിയെ വാണിജ്യസിനിമ പരിചരിച്ച വിധം അതിന്റെ പരുഷതയിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാനുള്ള ശ്രമം എന്ന നിലയിൽ ഈ ദൃശ്യപരിചരണരീതിയെ ഒരു പക്ഷേ ന്യായീകരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. എന്നിരുന്നാലും, ഇത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങൾ പൂർണമായും ഇരയോട് താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിനുള്ള അവസരം നിർമിക്കുകയാണോ ചെയ്യുന്നതെന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. ഇതിനുള്ള ഉത്തരം, ഏത് വിധത്തിലുള്ള നടികളുടെ ചലച്ചിത്രജീവിതങ്ങളാണ് കൂടുതലായി പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. താരപദവിയിൽ അനേക കാലം നിലനിന്ന നായികമാരെ അപേക്ഷിച്ച് സിൽക്ക് സ്മിത, സാവിത്രി, മെർലിൻ മൺറോ തുടങ്ങിയവരുടെ ജീവിതങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രവത്കരണ തോത് കൂടുതലാണെന്നത് അവരുടെ ജീവിതങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രവ്യവസായങ്ങളിലുണ്ടായ സിനിമകൾ തെളിയിക്കുന്നു.

ദ ഡേർട്ടി പിക്ചർ, മഹാനടി, ബ്ലോണ്ട് എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലെ സമീപനരീതികളുടെ താരതമ്യാത്മക വിശകലനത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്ര വിപണിയിൽ സാർവലൗകികമായി നിലനിൽക്കുന്ന ചില പ്രവണതകൾ വ്യക്തമാകുന്നതാണ്.

സിനിമാവ്യവസായത്തിൽ സജീവമായി നിലനിന്നിരുന്ന കാലയളവിൽ മോഹിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള വേഷങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച താരങ്ങളെന്ന നിലയിൽ മെർലിൻ മൺറോ, സിൽക്ക് സ്മിത എന്നിവർക്ക് ലഭിച്ച സ്വീകാര്യതയിൽ ചില സമാനതകളുണ്ട്. ഇരുവരുടെയും വ്യക്തിജീവിതവും ചലച്ചിത്രജീവിതവും തമ്മിലും സാമ്യങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. താരപ്രഭയിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ തന്നെയാണ് ഇരുവരും ജീവിതത്തിൽനിന്ന് പിന്തിരിയുന്നതും. സാവിത്രി എന്ന താരത്തിന്റെ ചരിത്രവും ഏറെക്കുറെ സമാനമെന്ന് പറയാവുന്ന വിധത്തിൽ ദുരന്തപൂർണമാണെന്ന് കാണാവുന്നതാണ്. മാത്രവുമല്ല, ഇവരുടെ വ്യക്തിജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അപ്രസക്തമാക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള കഥകളും ഗോസിപ്പുകളും പ്രചാരം നേടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ, പ്രേക്ഷകഭൂരിപക്ഷത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിവൃതമായി കാണണമെന്ന് അഭിലഷിക്കാനിടയുള്ളത്ര രഹസ്യാത്മകത ഇവരുടെ ജീവിതങ്ങൾക്ക് മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കൗതുകവും സഹാനുഭൂതിയും ഒരേ സമയം ജനിപ്പിക്കുന്നതും ഒളിഞ്ഞുനോട്ട മനോഭാവത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ് ഇപ്രകാരം രൂപംകൊണ്ടിട്ടുള്ള ചിത്രങ്ങളെന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യപരിചരണരീതിയും പ്രമേയപരിസരവും സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതും ഇതിന് സഹായകരമായ വിധത്തിലാണ്. ഭൗതിക സൗന്ദര്യത്തിനും ശരീരപ്രദർശന സാധ്യതകൾക്കും അവസരം നൽകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുടെ ധാരാളിത്തം ബ്ലോണ്ട്, ദ ഡേർട്ടി പിക്ചർ എന്നിവയിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു. സിൽക്ക് സ്മിതയും മെർലിൻ മൺറോയും അഭിനയിച്ച സിനിമകളിലെ സന്ദർഭങ്ങൾ അവരുടെ വ്യക്തിജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇടകലർത്തുന്നതിലൂടെയാണ് ശരീരപ്രദർശനങ്ങൾ ജീവചരിത്രസിനിമകളിൽ പ്രധാനമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സഹതാരങ്ങളുമായും ഇതര പുരുഷന്മാരുമായും നടികൾ പുലർത്തിയിരുന്നുവെന്ന് പറയപ്പെടുന്ന ബന്ധങ്ങൾക്ക് കടുത്ത ചായങ്ങൾ നൽകുന്ന രീതിയും സമാന്തരമായി ആവർത്തിക്കുന്നു.

അമിത വൈകാരികതയുളവാക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി കേന്ദ്രകഥാപാത്രം അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്ന പീഡനങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങളിലൂടെയുള്ള ചിത്രീകരണ രീതി നാടകീയവും ചെടിപ്പിക്കുന്നതുമായ തലത്തിലേക്ക് ബ്ലോണ്ടിൽ പര്യവസാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മെർലിൻ മൺറോ അഭിനയ രംഗത്തേക്ക് കടക്കുന്ന ആദ്യഘട്ടത്തിൽ അവർക്ക് അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന ക്രൂരമായ പീഡനം പതിഞ്ഞ വേഗത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഇതിന് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുവാനാകും. അമേരിക്കൻ പ്രസിഡൻറ് ജോൺ എഫ് കെന്നഡി, താരമായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞ മെർലിനെ ജുഗുപ്സാവഹമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന രംഗങ്ങളും പ്രതീകാത്മകമായല്ല ബ്ലോണ്ടിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇപ്രകാരം, മെർലിൻ മൺറോയെ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായവും ചൂഷകരും എപ്രകാരം ഉപഭോഗം ചെയ്തുവെന്ന് സംവദിക്കുന്നതിന് ചൂഷണത്തിന്റെ ക്യാമറാക്കാഴ്ചകൾ ഉപയോഗിപ്പെടുത്തിയതിന് ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രം തെളിവാകുന്നു. മെർലിന്റെ പക്ഷം പിടിക്കുന്നുവെന്ന തോന്നൽ പ്രാഥമികമായി ഉളവാക്കുമ്പോഴും അവരുടെ ശരീരത്തെ മാധ്യമങ്ങളും പൊതുസമൂഹവും ഏത് വിധത്തിൽ ഉപഭോഗിച്ചു

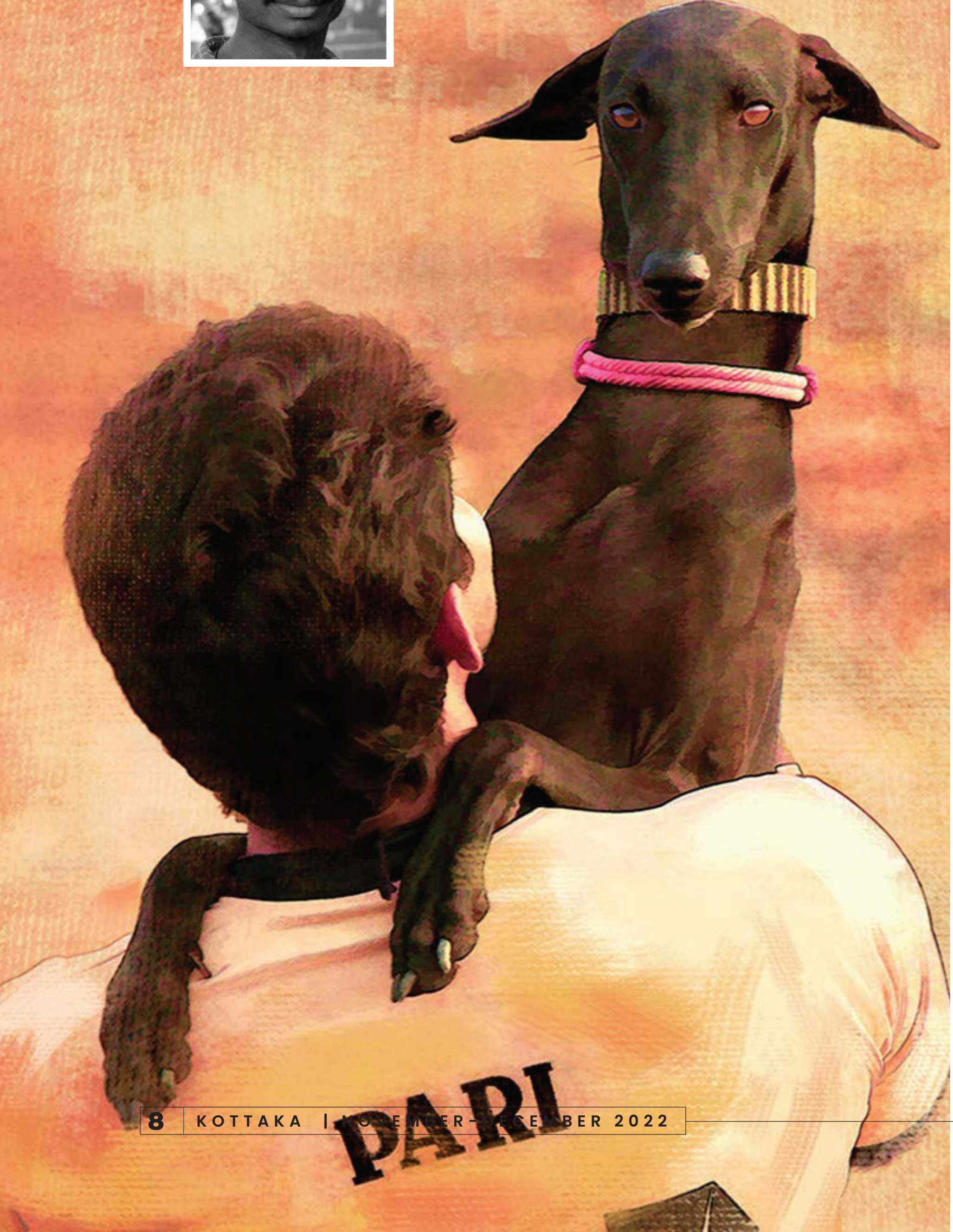
മർലിൻ മൺറോയുടെ ശരീരത്തിന്റെ അഴകളവുകളെ കാഴ്ചയിലൂടെ ആവർത്തിച്ച് ചൂഷണം ചെയ്യുവാനും അപ്രകാരം കാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനുമാണ് ബ്ലോണ്ട് അവസരം നൽകുന്നത്

വോ അതേ മാതൃക പ്രസ്തുത ചിത്രവും അവലംബിക്കുന്നു. മെർലിൻ മൺറോയുടെ ശരീരത്തിന്റെ അഴകളവുകളെ കാഴ്ചയിലൂടെ ആവർത്തിച്ച് ചൂഷണം ചെയ്യുവാനും അപ്രകാരം കാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനുമാണ് ബ്ലോണ്ട് അവസരം നൽകുന്നത്. ലൈംഗികബന്ധങ്ങളുടെയും ഗർഭച്ഛിദ്രങ്ങളുടെയും തുടർച്ചയായുള്ള ചിത്രീകരണം മെർലിനോട് താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിനുള്ള സാധ്യതകളാണ് ഒരുക്കുന്നതെന്ന് പറയാനാവില്ല.

അവരുടെ ശരീരത്തെ അതിന്റെ എല്ലാ പരിധികളിലും ഉത്സവമാക്കുന്നതിലുള്ള അതിരുകടന്ന ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തിന്റെ വെളിപ്പെടലാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച പ്രേക്ഷകരിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മെർലിന്റെ മരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രൂപംകൊണ്ട ദുരൂഹതകളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നതിനോ അവരുടെ അന്തസത്ത വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനോ ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നില്ല. മെർലിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മരണം ചൂഷകരിൽ നിന്നുള്ള മോചനമായിരുന്നുവെന്ന നിഗമനത്തിന് പതിറ്റാണ്ടുകൾക്ക് ശേഷമുണ്ടായ ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പരിചരണരീതിയും ഊന്നൽ നൽകുകയാണ്. ബലാത്സംഗത്തിന് ഇരയാകേണ്ടി വന്ന പെൺകുട്ടിയോട് താദാത്മ്യപ്പെടുക, അവൾക്ക് വേണ്ടി നിലകൊള്ളുക എന്നീ ഉദ്ദേശങ്ങളിൽ പ്രമേയം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള സിനിമ, ബലാത്സംഗത്തെ വിശദാംശങ്ങളിലൂടെയും ശരീരത്തെ പരമാവധി വിവൃതമാക്കിയും ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ അതിലൂടെ സംവദിക്കാനിടയുള്ള അർത്ഥം എന്തായിരിക്കും? മെർലിൻ മൺറോ എന്ന താരത്തെ ഉപഭോഗത്തിന്റെ ധാരാളിത്തമുള്ള രംഗങ്ങളിലൂടെ ബ്ലോണ്ട് എന്ന ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കമ്പോളത്തിന്റെ പുരുഷകേന്ദ്രിത യുക്തികൾക്ക് അതീതമായവ പ്രതീക്ഷിക്കാനാവില്ല. സിൽക്ക് സ്മിതയെ സമാനമായി ചിത്രീകരിച്ച ദ ഡേർട്ടി പിക്ചറും വ്യത്യസ്തമല്ല. കാല-ദേശഭേദങ്ങളില്ലാതെ ആവർത്തിക്കുന്ന ചൂഷണത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തെളിവുകൾ ഇപ്രകാരം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കും.

അഭ്രപാളിയിൽ മതങ്ങൾ പൊളിയുന്നു

സന്ദീപ് ശരവണൻ



ഏത് സമൂഹത്തിലും ഒരുകാലത്തും അംഗീകരിക്കാനാവാത്ത വ്യവസ്ഥിതിയാണ് മതം. മതങ്ങൾ അകാരണമായി മനുഷ്യനെ വേർതിരിയ്ക്കുന്നു.മതങ്ങൾ കൊണ്ട് ചിലപ്പോഴൊക്കെ മാനവിക മൂല്യമായ സ്നേഹത്തിന് പോലും വിള്ളലേൽക്കുന്നു. മതങ്ങളുടെ കെട്ടുപാടുകൾ ഭേദിയ്ക്കവേ മനുഷ്യൻ തന്റെ അനന്തമായ സ്വതന്ത്രവിഹായസ്സിൽ അനുസ്യൂതം ചിറകടിച്ചു പറക്കുന്നു.വർഷങ്ങൾക്ക് മുൻപാണ് മതങ്ങൾ ഭൂമിയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. ഓരോ മതങ്ങളും അതിന്റെ പ്രചാരകരെന്ന നിലയിൽ തങ്ങളുടെ ദൈവങ്ങളെ ബിംബവത്കരിയ്ക്കുകയും പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൈവങ്ങൾ ഉണ്ടായത് മനുഷ്യന്റെ അകാരണമായ ഭയം കൊണ്ടാണ്. ഭയം മനുഷ്യന് അപായസൂചനകൾ നൽകവെ അതിമാനുഷികശക്തിയുള്ള ദൈവങ്ങൾ തങ്ങളെ രക്ഷിച്ചുപോരുമെന്ന് മനുഷ്യൻ വിശ്വസിച്ചു.

ഒന്നിലധികം മതങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ വേരുറച്ചപ്പോൾ മനുഷ്യർ അവരവരുടെ മതങ്ങളും ദൈവങ്ങളും മാത്രമാണ് വലുതെന്ന് വിശ്വസിച്ച് മറ്റ് മതങ്ങളിലെ മനുഷ്യരെ ആക്രമിയ്ക്കാനും തരം താഴ്ത്തുവാനും തുടങ്ങി.എല്ലാ മതങ്ങളിലും ദൈവങ്ങളാണ് മനുഷ്യനെ സൃഷ്ടിച്ചതെന്ന ഒഴുക്കൻ സിദ്ധാന്തം നിലനിന്നിരുന്നു. ഇതിനെ ഊട്ടിനിർത്തുവാനായി മതപുസ്തകങ്ങളും അവയെ കൊട്ടിഘോഷിക്കുവാനായി മതപുരോഹിതരും രംഗത്ത് വന്നു. അങ്ങനെ ദൈവം കമ്പോളവിപണിയിലെ വിളറിയ ഒരു വസ്തുമാത്രമായി തീർന്നു.

ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കടന്നുവരവോടെ ദൈവങ്ങളാണ് മനുഷ്യനെ സൃഷ്ടിച്ചതെന്ന കപടവാദം പൊളിഞ്ഞു. ഡാർവിൻ മനുഷ്യന്റെ പരിണാമ സിദ്ധാന്തം അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അതിനെതിരെ ഏറ്റവും മുറവിളി കൂട്ടിയത് മതപുരോഹിതരും വിശ്വാസികളും ആയിരുന്നു.നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാരംഭത്തോടെ മതങ്ങളുടെ അസ്തമയം പതിയെ പതിയെ തുടങ്ങി.മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെയും തത്വചിന്തകളുടെയും ഇരുപതാം

നൂറ്റാണ്ടിലെ വിപ്ലവകരമായ കണ്ടെത്തലുകൾ മതങ്ങളെ വെല്ലുവിളിയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങി.നീഷേയുടെയും മാർക്സിന്റേയുമൊക്കെ മൂർച്ചയേറിയ ചിന്തകൾ പരമ്പരാഗത മത-സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥയെ പൊളിച്ചെഴുതി. കലയും സാഹിത്യവും മതങ്ങൾക്കെതിരെ തിരിഞ്ഞു.

നവോത്ഥാന കാലഘട്ടത്തിൽ റാഫേലും മൈക്കലാഞ്ചലോയും അടക്കമുള്ള ചിത്രകാരന്മാർ ദൈവീക രൂപങ്ങളെ ഉടച്ചുവാർത്തു.കോപ്പർനിക്കസ്സ്, സോക്രട്ടീസ്, അരിസ്റ്റോട്ടിൽ, ഹപ്പേഷ്യ തുടങ്ങിയ ധാരാളം ചിന്തകർ മതപുരോഹിതരാൽ ആൾക്കൂട്ട വിചാരണചെയ്യപ്പെടുകയും അവരിൽ ചിലരെല്ലാം രക്തസാക്ഷികളാവുകയും ചെയ്തു. പുരോഗമന സമൂഹത്തിൽ മതങ്ങൾ കേവലം വിദൂര സങ്കല്പം മാത്രമായി മാറിത്തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും ഇന്നും ചിലയിടത്തെല്ലാം മത മൗലീകവാദികൾ ഭീകരത സൃഷ്ടിക്കുകയും ആളുകളെ കൊന്നൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ ആത്മാവ് മതേതരത്വമാണ്. മതേതരത്വമാണ് ഭാരതീയ സമൂഹത്തെ മറ്റ് ലോകരാഷ്ട്രങ്ങളിൽ നിന്നും വേർതിരിക്കുന്നത്. ഭാരതം ബഹുവിധ മതങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണെങ്കിലും ഏത് മനുഷ്യനും അയാൾക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള മതത്തിൽ തുടരാനും എല്ലാ മതങ്ങളും സമരസമായി മുന്നോട്ട് പോവാനും ഭാരതത്തിന്റെ ഉദാത്തമായ ഭരണഘടന അതിന്റെ പൗരന്മാരെ ഉദ്ബോധിപ്പിയ്ക്കുന്നുണ്ട്.ഇന്ത്യൻ മതേതരത്വത്തെ ഏറ്റവും സമ്മൂലമായി ജനങ്ങളിലേക്കെത്തിച്ചത് ഇന്ത്യൻ കലാരൂപങ്ങളാണ്. കലകളിലൂടെ സമൂഹം പുരോഗമനത്തിന്റെ പ്രകാശഗോപുരങ്ങൾ പിന്നിട്ടു. ബഹുവിധ സംസ്കാരങ്ങളും രീതികളും നിലവിലുള്ള ഇന്ത്യയിൽ ഒട്ടനേകം അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും നിലനിന്നിരുന്നു. സതി, ശൈശവ വിവാഹം, ഭ്രഷ്ട് തുടങ്ങി നീചവും ക്രൂരവുമായ ഒട്ടനേകം മനുഷ്യത്വഹീനമായ അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾ ഉറഞ്ഞുതുള്ളിയ ഭാരതത്തിൽ മാനവികതയുടെ വെന്നിക്കൊടി പാറിച്ചത് കലാരൂപങ്ങളാണ്.

ശ്രീനാരായണഗുരു, പ്രേം ചന്ദ്, കബീർ ദാസ് തുടങ്ങി ഒട്ടനേകം മഹാരഥന്മാർ തങ്ങളുടെ ചിന്തകളെയും ധൈഷണികതലങ്ങളെയും മതേതര ബോധത്തിന്റെ ഉഴവുനിലങ്ങളാക്കി

ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ ആത്മാവ് മതേതരത്വമാണ്. മതേതരത്വമാണ് ഭാരതീയ സമൂഹത്തെ മറ്റ് ലോകരാഷ്ട്രങ്ങളിൽ നിന്നും വേർതിരിക്കുന്നത്. ഭാരതം ബഹുവിധ മതങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണെങ്കിലും ഏത് മനുഷ്യനും അയാൾക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള മതത്തിൽ തുടരാനും എല്ലാ മതങ്ങളും സമരസമായി മുന്നോട്ട് പോവാനും ഭാരതത്തിന്റെ ഉദാത്തമായ ഭരണഘടന അതിന്റെ പൗരന്മാരെ ഉദ്ബോധിപ്പിയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

സാഹിത്യ രചനകളിലൂടെ സമൂഹത്തിലേക്കെത്തിച്ചു.

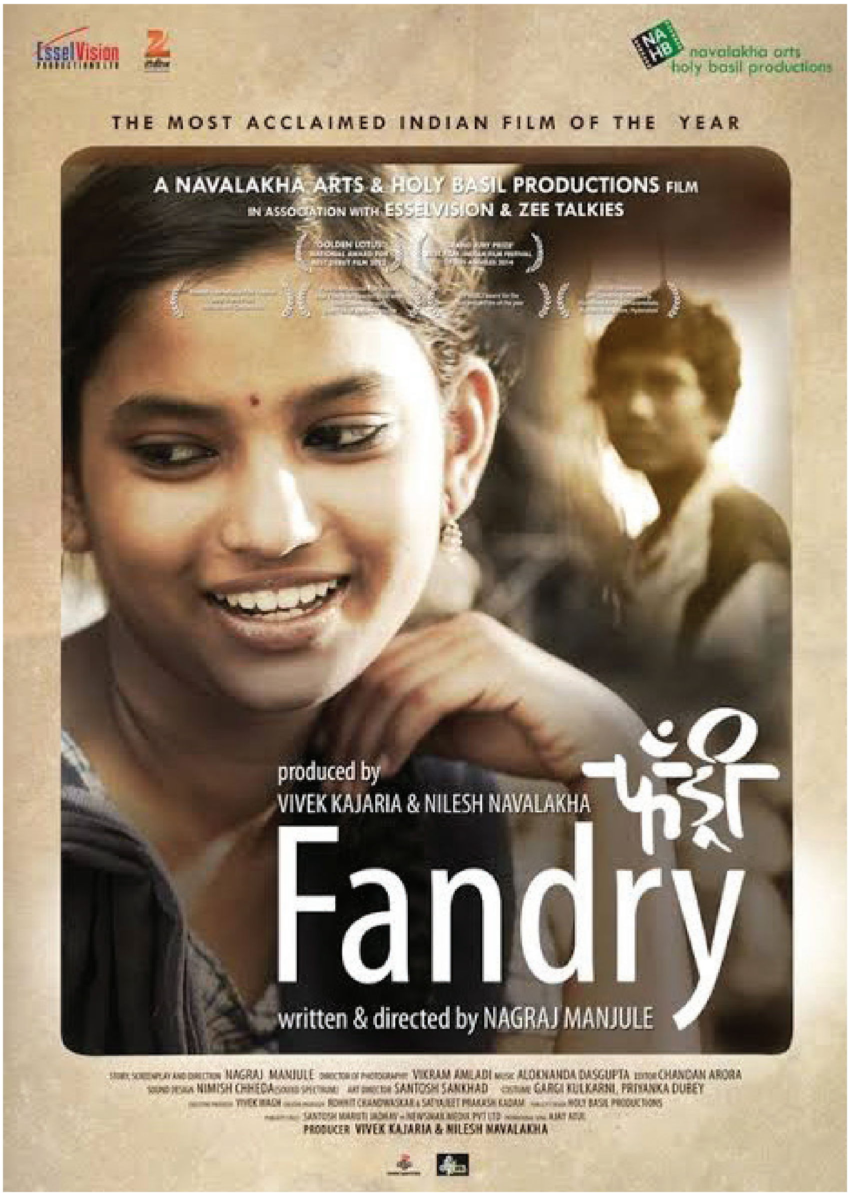
ഇവരുടെയെല്ലാം ഒട്ടാകെയുള്ള സംഭാവനകൾ കൊണ്ട് സമൂഹത്തിന്റെ നവോത്ഥാനരാഷ്ട്രീയത്തിൽ തന്നെ മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. മതേതരത്ത്വത്തിന്റെ വിഹായസ്സുകൾ ജനങ്ങൾക്ക് മുൻപിൽ നിർലോഭം തുറന്നു.മനുഷ്യനാണ് മനുഷ്യനെ തിരിച്ചറിയേണ്ടതെന്നും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും കെടുതികൾ മാത്രമേ ജനങ്ങൾക്ക് നൽകൂ എന്നും പിന്നീട് ജനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കി.

മതേതരത്ത്വത്തിന്റെ അനന്ത സാധ്യതകൾ കലകളിൽ പിന്നീട് പ്രതിഷ്ഠിയ്ക്കപ്പെട്ടത് ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങളുടെ കടന്ന് വരവോടെയാണ്. ഇവയിൽ തന്നെ നാടകങ്ങൾക്ക് വലിയൊരു പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്.ഭാരതീയ നാടകങ്ങളുടെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഒരു കാര്യം, എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളിലുമെന്ന പോലെ ഇന്ത്യൻ നാടകങ്ങളും കേവലം ക്ഷേത്രകലകളായി എവിടെയൊക്കെയോ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങിപ്പോയിട്ടുണ്ട് എന്നാണ്. ബ്രാഹ്മണിക്കലായ മിത്തുകളുടെയും, ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെയും, വേലിക്കെട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ പെട്ടുഴലുകയായിരുന്നു കാളിദാസനും ഭാസനും പോലുള്ള നാടക ആചാര്യന്മാർ.

രാജാക്കന്മാരുടെയും, ദൈവങ്ങളുടെയും,ഗംഭീരവും ഐതീഹാസ്സികവുമായ കഥാരീതികൾ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് വിടുതൽ നേടിയത് പിന്നീട് കുറേകാലം കഴിഞ്ഞായിരുന്നു.

നാടകങ്ങൾ ജനകീയമായത് അതിനുള്ളിൽ മതേതര ബിംബങ്ങൾ കടന്ന് വന്നിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിലാണ്. ഗിരീഷ് കർണാട്, മഹാശ്വേതാ ദേവി തുടങ്ങി അറിയപ്പെടുന്ന നാടകരചയിതാക്കൾ ആധുനിക ഭാരതീയ നാടകങ്ങളിൽ മതേതരത്വത്തിന്റെയും, മാനവികതയുടെയും പൊളിച്ചെഴുത്തുകൾ കൊണ്ട് വന്നു.ഇന്ത്യൻ മതേതരത്വത്തെ ഏറ്റവും സമ്മൂലമായി ജനങ്ങളിലേക്കെത്തിച്ചത് ഇന്ത്യൻ കലാരൂപങ്ങളാണ്. കലകളിലൂടെ സമൂഹം പുരോഗമനത്തിന്റെ പ്രകാശഗോപുരങ്ങൾ പിന്നിട്ടു. ബഹുവിധ സംസ്കാരങ്ങളും രീതികളും നിലവിലുള്ള ഇന്ത്യയിൽ ഒട്ടനേകം അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും നിലനിന്നിരുന്നു. സതി, ശൈശവ വിവാഹം, ഭ്രഷ്ട് തുടങ്ങി നീചവും ക്രൂരവുമായ ഒട്ടനേകം മനുഷ്യത്വഹീനമായ അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾ ഉറഞ്ഞുതുള്ളിയ ഭാരതത്തിൽ മാനവികതയുടെ വെന്നിക്കൊടി പാറിച്ചത് കലാരൂപങ്ങളാണ്.

ഗിരീഷ് കർണാടിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഇവയ്ക്കുള്ള ഏറ്റവും വലിയ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഹയവദന', 'തുഗ്ലക്ക്' പോലുള്ള നാടകങ്ങൾ ഷേക്സ്പീരിയൻ നവോത്ഥാന നാടകങ്ങൾക്ക് സമാനമായ നാടകങ്ങളായിരുന്നു. ഇവയിലെല്ലാം തന്നെ സ്വത്വത്തെ തേടിയുള്ള അന്വേഷണവും, അവനവനിലേക്കുള്ള തിരിഞ്ഞുനോട്ടവും,ബ്രിട്ടീഷ് കോളനിവത്ക്കരണ



കാലത്തിന് ശേഷമുള്ള ആശങ്കകളും, ഉദാത്തമായ സ്വാതന്ത്ര്യബോധവുമെല്ലാം നിലകൊണ്ടിരുന്നു.

കർണാട് മതങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതിയത് മതങ്ങളിലൂടെ തന്നെയായിരുന്നു എന്നതാണ് മറ്റൊരു കാര്യം. ഇതിന് വേണ്ടി അദ്ദേഹം ഇതിഹാസങ്ങൾ, പുരാണങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഉപകരണങ്ങളാക്കിയെടുത്തു. അവയ്ക്കുള്ളിൽ തന്നെ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന സംശയം നിറഞ്ഞ പലവസ്തുതകളെയും ഒരു ചോദ്യമെന്ന രീതിയിൽ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ കർണാട് പറഞ്ഞു. ചെറുകഥകളും നോവലുകളും മറ്റൊന്നായിരുന്നില്ല ചെയ്തത്. കോളനിവത്ക്കരണത്തിന് ശേഷമുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ മതബോധത്തിനെതിരായി അനിഷേധ്യമായ പ്രതിഷേധങ്ങൾ ഇരമ്പി.

യു. ആർ. അനന്തമൂർത്തിയുടെ 'സംസ്കാര', സൽമാൻ റുഷ്ദിയുടെ 'പാതിരാസന്തതികൾ' എന്നീ നോവലുകളിലും, മഹാശ്വേതാ ദേവിയുടെ 'ബായേൻ', സാദത്ത് ഹസ്സൻ മാന്തോയുടെ 'ഖോൽദൊ' എന്നിവ ചെറുകഥകളിലും മതേതരബോധത്തിന്റെ കാതലായ വായനാനുഭവങ്ങളുണ്ടാക്കി.

ദൃശ്യകലകളായിരുന്നു മതേതര സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് മാറ്റ്കൂട്ടിയതെന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. നാടകങ്ങളുടെ ജീർണതയ്ക്ക് ശേഷം ഏറെക്കാലം ഭാരതത്തിൽ ഒരു ഇരുണ്ടകാലഘട്ടം ഉണ്ടായി. എന്നാൽ ഇവ പിന്നീട് തെളിഞ്ഞു വന്നത് സിനിമകളുടെ കടന്ന് വരവോടെയായിരുന്നു.

1913 ൽ അഭ്രപാളിയിൽ ആദ്യമായി ദാദാ സാഹേബ് ഫാൽക്കെ 'രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര 'എന്ന നിശബ്ദദൃശ്യകാവ്യം ചമച്ചു. 1931ൽ ഹിന്ദിയിലെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ 'ആലം ആരാ' ഉടലെടുത്തു. രണ്ടാം ലോക മഹായുദ്ധത്തിലെ സാമ്പത്തിക തകർച്ചയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും വിഭജനത്തിന്റെയും ഉള്ളിൽ പെട്ട് ഏറെ നാൾ സിനിമാകൊട്ടകകൾക്ക് പ്രതിസന്ധി നേരിടേണ്ടി വന്നിരുന്നെങ്കിലും പിന്നീട് സിനിമകൾ വീണ്ടും ഉടലെടുത്തപ്പോൾ സെല്ലുലോയിഡിൽ അത്ഭുതങ്ങൾ ഉടലെടുത്തു. സിനിമകളിലും ബ്രാഹ്മണിക്കലായ ഒരു കഥാസമ്പ്രദായമായിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് ബംഗാളി സിനിമകളുടെ കടന്ന് വരവോടെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ആധുനികതയുടെ മിന്നലാട്ടങ്ങൾ ഉണ്ടായി.

ബംഗാളി സിനിമകളുടെ സുവർണ കാലഘട്ടത്തിൽ മറന്ന് പോവാൻ പാടില്ലാത്ത പ്രതിഭയാണ് സത്യജിത്ത് റേ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എക്കാലത്തെയും പ്രസിദ്ധമായ ദൃശ്യാനുഭവം 'പഥേർ പാഞ്ചാലി ' 1955 ൽ പുറത്തിറങ്ങി. ഭാരതീയ സിനിമകളുടെ ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ ഒരു നാഴികക്കല്ലാണ് റേയുടെ പഥേർപാഞ്ചാലി. മതങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വേരുറച്ച് നിലനിന്നിരുന്ന സിനിമയുടെ പരമ്പരാഗതരീതിയെ 'പഥേർ പാഞ്ചാലി' പൊളിച്ചു മാറ്റി. രാജാക്കന്മാർക്ക് പകരം സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതങ്ങളും വികാരങ്ങളും ഭാരതീയർ കൊട്ടകകളിലെ ബാൽക്കണിയിലിരുന്ന് കാണുവാൻ തുടങ്ങിയത് പഥേർ പാഞ്ചാലി മുതൽക്കായിരുന്നു. ചിത്രത്തിന് പിൽക്കാലത്ത് മികച്ച ഹ്യൂമൻ ഡോക്യുമെന്റിനുള്ള കാൻസ് പുരസ്കാരം ലഭിച്ചു.

ഇറ്റാലിയൻ നവക്ലാസിക്ക് ശൈലി ആയിരുന്നു റേ തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ പുനരാവിഷ്ക്കരിച്ചിരുന്നത്. കേവലം ഏകപക്ഷീയമായ സ്വത്വങ്ങളിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് ഒരു പ്രദേശത്തെ എല്ലാ മനുഷ്യരെയും തിരശീലയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി കൊണ്ട് വരാൻ റേ ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഇത് ഒരു തരം മതേതര ബോധത്തിന്റെ വിളിച്ചു പറയലാണെന്ന് കരുതാം. ബംഗാളി സിനിമകളിൽ തന്നെ പിൽക്കാലത്ത് ഒട്ടനേകം മഹാരഥന്മാരുണ്ടായി. ഇവരിൽ

ചിലരാണ് മൃണാൾ സെൻ, ഋത്വിക്ക് ഘട്ടക്ക് തുടങ്ങിയവർ.ഘട്ടക്കിന്റെ 'മേഘേ ധാക്കാ താരാ', 'നാഗരിക് ' തുടങ്ങിയവ മതേതരത്ത്വത്തിനപ്പുറം മനുഷ്യമൂല്യങ്ങളെ ജ്വലിപ്പിച്ച ചലചിത്ര സൃഷ്ടികളായിരുന്നു.

മൃണാൾ സെന്നിന്റെ 'ഇന്റർവ്യൂ ', 'മൃഗയ ' പോലുള്ള ഭാരതീയ സിനിമാ വിസ്മയങ്ങൾ മതേതരബോധത്തെ സമ്പന്നമാക്കി.സിനിമ ജനകീയവും നവീനവുമായ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ്. അത് കൊണ്ട് തന്നെ മനുഷ്യന്റെ ബോധതലത്തിൽ പ്രാചീനതയിൽ നിന്നും പുരോഗമനത്തിലേക്കുള്ള അദൃശ്യസ്വാധീനങ്ങൾ സിനിമകൾ എല്ലാ കാലവും തീർത്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമകളുടെ കടന്ന് വരവോടെ ഒതുങ്ങി നിന്നിരുന്ന പല കലാരൂപങ്ങളും ബൃഹത്തായ തലങ്ങളിൽ ജനങ്ങളിലേക്ക് ഇടിച്ചു കുത്തി പെയ്തിട്ടുണ്ട്. സംഗീതം, നാടകം, ഛായാഗ്രഹണം, നൃത്തം തുടങ്ങി ഒട്ടനേകം കലാരൂപങ്ങളുടെ ഒന്നിച്ചുള്ള സമ്മേളനമാണ് എല്ലാ സിനിമകളും എന്ന് പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. ആയതിനാൽ തന്നെ ജൈവികമായ മതേതര വേലികൾ എല്ലാ കാലവും സിനിമകൾ പൊളിച്ചു പോന്നിട്ടുണ്ട്.

മതങ്ങളും അവയുടെ സംഘർഷങ്ങളും മനുഷ്യനുള്ളിടത്തോളം കാലം നില നിൽക്കും.കാലം ഇത്രയേറെ പുരോഗമിച്ചിട്ടും ഇന്നും ഇന്ത്യയിൽ പലയിടത്തും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്തരേന്ത്യയിലും ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ ചിലയിടത്തും ഇന്നും മതവെറി നിലനിൽക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ക്രൂരമായ ഉപബോധമനസ്സിൽ നിഴലിച്ച നെറികെട്ട മതബോധം മനുഷ്യന്റെ തന്നെ മാംസത്തിലേയ്ക്ക് തുളച്ചു കയറി ചോര ചിന്തുന്നു. ദൈവങ്ങൾ മുൻപ് പറഞ്ഞത് പോലെ മൂകരായി ശ്രീകോവിലുകളിലും അൾത്താരകളിലും മിനാരങ്ങളിലും ശിലാഫലകങ്ങളായി മാത്രമിരിയ്ക്കുന്നു.

മതത്തിനുള്ളിൽ തന്നെ ജാതിയും വരുന്നുണ്ട്. ജാതികൾ പലതാകവേ ജാതിവെറിയും മതങ്ങൾക്കുള്ളിൽ തന്നെയുണ്ടാവുന്നു. ഇത്തരം ജാതി വെറിയെ എപ്പോഴും തുറന്ന് കാണിക്കുന്നതാണ് സിനിമകൾ. തമിഴ് നാട്ടിലെ ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലെ ജാതികൊലകളെ സംബോധന ചെയ്ത് ഈയടുത്ത കാലത്ത് ഒട്ടനേകം ക്ലാസിക്കുകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അമീറിന്റെ 'പരുത്തി വീരൻ', ശശി കുമാറിന്റെ

ജാതിവെറിക്കുള്ളിൽ തന്നെ ഏറ്റവും പൈശാചികവും പ്രാചീനവുമായ സാമൂഹിക വിപത്താണ് ദുരഭിമാന ക്കൊല. താഴ്ന്ന ജാതിയിൽ പെട്ട ഒരുവനോടോ ഒരുവളോടോ ഉന്നതജാതിയിൽ പെട്ട ഒരുവന് തോന്നിയേക്കാവുന്ന ഈ വെറി ആത്മബന്ധങ്ങൾ അടക്കം പലതിനെയും ഇല്ലാതാക്കുന്നത് അതിന്റെ ആഴത്തിൽ നമുക്ക് കാണിച്ചു തന്നിട്ടുള്ളത് സിനിമകളാണ്

'സുബ്രഹ്മണ്യപുരം ' പാ രഞ്ചിത്തിന്റെ 'പരിയേറും പെരുമാൾ ' വെട്രിമാരന്റെ 'അസുരൻ ' എന്നിവ ഇത്തരം ജാതി കൊലകൾക്കെതിരെയുള്ള സിനിമകളായിരുന്നു.

ജാതിവെറിക്കുള്ളിൽ തന്നെ ഏറ്റവും പൈശാചികവും പ്രാചീനവുമായ സാമൂഹിക വിപത്താണ് ദുരഭിമാനക്കൊല. താഴ്ന്ന ജാതിയിൽ പെട്ട ഒരുവനോടോ ഒരുവളോടോ ഉന്നതജാതിയിൽ പെട്ട ഒരുവന് തോന്നിയേക്കാവുന്ന ഈ വെറി ആത്മബന്ധങ്ങൾ അടക്കം പലതിനെയും ഇല്ലാതാക്കുന്നത് അതിന്റെ ആഴത്തിൽ നമുക്ക് കാണിച്ചു തന്നിട്ടുള്ളത് സിനിമകളാണ്. തമിഴിൽ മാത്രമല്ല മറാഠിയിലും, തെലുങ്കിലും എല്ലാം തന്നെ ജാതിവെറിയ്ക്കെതിരായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.2013 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ നാഗരാജ് മഞ്ജുളെ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഫാൻട്രി ' മഹാരാഷ്ട്രയിലെ അഹമദ് നഗറിനടുത്തുള്ള ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ യുവാവിന്റെയും അവന്റെ പ്രണയശിഥിലതയുടെയും കഥ ജാതിവെറിയുടെ മൂർച്ചയിൽ മുദ്രാവാക്യം കണക്ക് തിരശ്ശീലയിൽ പകർത്തിയിട്ടുണ്ട്.

മതങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങളിലേക്കെത്തവേ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഒന്നാണ് പരമ്പരാഗത സിനിമകളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഇസ്ലാംവിരുദ്ധത. സിനിമകളിൽ ഇസ്ലാം സ്വത്വങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യവേ മുസ്ലീങ്ങളെ ഒട്ടാകെ മണ്ടന്മാരായും തീവ്രവാദികളും രാജ്യദ്രോഹികളും ഒക്കെയായി വൻതോതിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഇതിനെതിരെ തുടരെ തുടരെ സിനിമകൾ ഉടലെടുത്തിട്ടുണ്ട്. തമിഴ് സിനിമകളിൽ കമൽ ഹാസൻ സിനിമകളിൽ പലപ്പോഴും ഇസ്ലാം സ്വത്വത്തിനെ മഹത്വവത്കരിക്കുകയും അവരോടുള്ള കൂറും കാണാം. വിശ്വരൂപം, ദശാവതാരം പോലുള്ള സിനിമകൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. മലയാളത്തിൽ മലപ്പുറം സിനിമകളെ ഒരുകാലത്ത് വളരെ ദയനീയമായ രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചു പോന്നിരുന്നത്. പക്ഷെ മുഹ്സിൻ പരാരിയുടെ കടന്ന് വരവോടു കൂടി മലപ്പുറം പ്രാദേശികത കേവലം ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിനുള്ള ഇടം മാത്രമല്ല പകരം അവിടെയുള്ള മനുഷ്യ ജീവിതങ്ങൾക്കും എന്തെങ്കിലും ഒരു കഥയുണ്ടാവും എന്നത് നമുക്ക് കാണുവാൻ കഴിഞ്ഞത്. മുസ്ലീം സമൂഹത്തോടുള്ള മമത നമുക്കവിടെ തെളിഞ്ഞു കാണാവുന്നതാണ്. പരാരിയുടെ 'സുഡാനി ഫ്രം നൈജീരിയ' അത്തരം ഒരു സിനിമയാണ്. മുസ്ലീങ്ങൾ ഇന്ത്യയിലെ മറ്റ് മതങ്ങൾക്കിടയിൽ സഹോദരതുല്യരാണെന്ന് തെളിയിച്ച മറ്റൊരു സിനിമയാണ് ഹിന്ദിയിലെ 'മൈ നെയിം ഈസ് ഖാൻ '.ഒരാളുടെ പേരിനോടുപോലും മതവെറിയുള്ള നാടിന്റെ ഭീകരത നമുക്ക് മൈ നെയിം ഈസ് ഖാനിൽ കാണാൻ സാധിക്കും.

ഹിന്ദിയിൽ പണ്ടും ഇത്തരം മതേതര സിനിമകൾ വാണിജ്യ വിമർശക വിജയം നേടിയിട്ടുണ്ട്. അമിതാബ് ബച്ചൻ അഭിനയിച്ച 'അമർ അക്ബർ ആന്റണി' അതിനൊരു ഉദാഹരണമാണ്.രാജ്കുമാർ ഹിറാനി സംവിധാനം ചെയ്ത ഏറ്റവും മികച്ച സിനിമയായ 'പി കെ' സമകാലിക മതേതരസിനിമകളിലെ ഒരു ഇതിഹാസമാണ്. മതങ്ങൾ ചോദ്യ ചിഹ്നങ്ങളായി മാറുന്നവിധം പ്രേക്ഷകന് ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിലൂടെ മാനവിക മൂല്യത്തെ ഒരു അന്യഗ്രഹ ജീവിയുടെ ജീവിതയാത്രകളിലൂടെ വരച്ചു കാട്ടി പി കെ.

ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശേരിയുടെ ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളിലും കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യൻ വിഭാഗങ്ങളിലെ കപട മതവാദത്തെ പൊളിച്ചെഴുതിയുള്ള അലിഗറികൾ കാണാം. 'അങ്കമാലി ഡയറീസ് 'ൽ വിൻസന്റ് പെപ്പെയുടെ നായക പ്രവേശം അത്തരമൊരു ഉദാഹരണമാണ്. മതങ്ങൾ അവയുടെ

ആസുര സ്വഭാവത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ നികത്താനാവാത്ത പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു പോരുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ സിനിമകൾ മതങ്ങളുടെ ദൂഷ്യവശങ്ങളെപ്പറ്റിയും മതേതരബോധത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ പറ്റിയും മനുഷ്യരോട് പറഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നു. മതങ്ങൾക്ക് ഇത്രമാത്രം സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള നമ്മുടെ രാജ്യത്ത് ഇത്രയേറെ കലാപങ്ങളും രാഷ്ട്രീയ അരാജകത്വവും ഉണ്ടെന്നത് നമുക്ക് മനസ്സിലാവുന്നത് സമകാലീക സിനിമകളിലൂടെയാണ്. മതേതരത്വം കേവലം ഭരണഘടനയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങേണ്ട ഒന്നല്ലെന്നും അത് മനുഷ്യ മനസ്സിൽ ചിരകാലം നിലനിന്നു പോരേണ്ട ഒരു സങ്കൽപ്പമാണെന്നും സിനിമകൾ നമ്മോട് പറയുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ മതേതര ബോധം മനഃശാസ്ത്രപരമായി വിശകലനം ചെയ്താൽ ഒരു പൊള്ളവാദമായി ഇടയ്ക്ക് തോന്നാമെങ്കിലും അത്തരം കപടമതേതരവാദത്തെ പൊളിച്ചെഴുതിയതും സിനിമകളായിരുന്നു.

വാണിജ്യ സിനിമകളിൽ മാത്രമല്ല. പാരലൽ സിനിമകളിലും ഈ കപട മതേതരവാദത്തെ സംവിധായകർ പൊളിച്ചെഴുതുന്നത് കാണാം. ആനന്ദ് പട് വർദ്ധന്റെ ഡോക്യുമെന്ററികൾ അതിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ ഉദാഹരണമാണ്.മതങ്ങൾ മനുഷ്യനെ ഒട്ടാകെ ഇരുട്ടിലാഴ്ത്തവെ,

മതേതരബോധം നിസാരമായ ഒരു കാര്യമല്ല എന്ന് നമുക്ക് സിനിമകളിലൂടെ മനസ്സിലാവുന്നു. കാലഹരണപ്പെട്ടു പോയ മത സങ്കുചിതത്വത്തിന്റെ ഉൾബോധങ്ങളിൽ നിന്നും മനുഷ്യന് വിടുതൽ നൽകിയ കലകളിൽ ഏറ്റവും പ്രസക്തവുമാണ് സിനിമകൾ. മതേതര സിനിമകൾ മാനവിക നന്മകളുടെ കലാപരമായ ഇന്ധനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. അവ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗമന ഭൂപടം വരയ്ക്കുന്നതിൽ ബൃഹത്തായ ഒരു പങ്ക് വഹിക്കുന്നു. മതേതര സിനിമകളും അവ മനുഷ്യന് പകർന്ന് നൽകിയ ഊർജസ്വലവും യുക്തിതീക്ഷ്ണവുമായ സന്ദേശങ്ങളും ഇല്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇന്ത്യ ഒരു മതേതരരാഷ്ട്രമെന്നത് കടലാസിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിപ്പോവേണ്ട ഒന്നായി മാറിയേനെ. ചരിത്രത്തിന്റെ പഴകിയ അലമാരകളിൽ കിടന്ന് ചിതലുകൾ തിന്നുതീർക്കുന്ന വിസ്മൃതിയുടെ കടലാഴങ്ങളിലേക്ക് ഇന്ത്യയുടെ മതേതരബോധം ആഴ്ന്നുപോയേനെ. അത് കൊണ്ട് തന്നെ പറയട്ടെ മത

ങ്ങളും അവയുടെ കെട്ടുകാഴ്ചകളുടെ പൊള്ളവാദവും പൊളിച്ചെഴുതിയ സിനിമകൾ ഇല്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ മനുഷ്യർ എന്നേ പരസ്പരം പോരടിച്ചു മരിച്ചു പോയേനെ.സിനിമകൾ ഇല്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഉത്തരാധുനിക സത്യാനന്തര സമൂഹത്തിൽ മതേതരം കേവലവാദഗതിയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിപ്പോവുമായിരുന്നേനെ. പശുവിറച്ചി കഴിച്ചതിന്റെ പേരിൽ ആളുകൾ കൊല്ലപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യയിൽ, ദളിതരെ തെരുവിൽ ചുട്ടുകൊല്ലുന്ന ഇന്ത്യയിൽ, സിനിമകൾ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന

മതേതരവാദം ഇത് കൊണ്ടെല്ലാം തന്നെ പ്രസക്തമാവുകയാണ്. ഇനിയും അത്തരം സിനിമകൾ കാണാൻ കലാസ്വാദകനെന്ന നിലയിലുപരി പൗരനെന്ന നിലയിൽ പോലും നാം ബാധ്യസ്ഥരുമാണ്.

അവളുടെ രാവുകളിലെ, അവളുടെ ഇടങ്ങൾ

ഷീന ജി

1978ൽ ഐ വി ശശിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മലയാളചലച്ചിത്രമാണ് അവളുടെ രാവുകൾ. ഒരു ലൈംഗികതൊഴിലാളിയുടെ ജീവിതവും സമൂഹത്തിൽ അവൾ നേരിടേണ്ടി വരുന്ന പ്രശ്നങ്ങളുമാണ് ഇതിവൃത്തം. നിരാലംബയായ ഒരു സ്ത്രീ ശാരീരികമായും മാനസികമായും സാമ്പത്തികമായും ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്ന ജീവിതചിത്രമാണ് സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം. ലൈംഗികത പ്രധാന കഥാതന്തുവായി ആദ്യാവസാനം വരെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികത മുഖ്യവിഷമമായി കടന്നു വരുമ്പോഴും പ്രണയവും ലൈംഗികതയും രണ്ട് തലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രണയം വിശുദ്ധിയുടെ പദവിയിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുന്നു. ലൈംഗികത അതിജീവന ഉപാധിയായും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സമൂഹത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടവരുടെ, താഴേത്തട്ടിലുള്ളവരുടെ കഥ പറയാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും സംവിധായകൻ കൊണ്ടുവരുന്ന മൂല്യസങ്കല്പം സവർണതയുടെ, ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആണധികാരത്തിന്റെ മൂല്യസങ്കല്പമാണ്.

നിരാലംബയായ ഒരു സ്ത്രീ ശാരീരികമായും മാനസികമായും സാമ്പത്തികമായും ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്ന ജീവിതചിത്രമാണ് സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം. ലൈംഗികത പ്രധാന കഥാതന്തുവായി ആദ്യാവസാനം വരെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്

തെരുവിൽ ജീവിക്കുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടിയും അവളുടെ അനുജനുമാണ് മുഖ്യ കഥാപാത്രങ്ങൾ. കുടുംബമെന്ന ചിട്ടയാർന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ കുട്ടിക്കാലം ചിലവഴിച്ചവളാണ് നായിക. അച്ഛനമ്മമാരെ നഷ്ടപ്പെടുകയും തെരുവിലേക്കിറങ്ങാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവളുമായ ദുരന്തകഥാപാത്രം. ഒപ്പം അനുജന്റെ ഉത്തരവാദിത്തവും ഏറ്റെടുക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. ഒരേ സമയം ഉത്തരവാദിത്തവും ആശ്വാസവുമാണ് അവൾക്ക് അനുജൻ. തന്റെ ജീവിത ലക്ഷ്യത്തിൽ നിന്ന് വിധി വശാൽ വഴിമാറി നടക്കേണ്ടി വന്ന പെൺകുട്ടിയാണ് കഥാനായിക. പഠനവും അതുവഴി ഉയർന്ന സാമൂഹിക മാനങ്ങളും കൈവരണമെന്ന കുട്ടിക്കാലത്തെ സ്വപ്നം ജീവിതദുരന്തത്തിലും അവൾ (രാജി) ഓർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്.

അധികാരത്തിന്റെ വിവിധ തലങ്ങളിലുള്ളവരുമായി പൊരുതി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് നടി സീമ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാജിയെന്ന കഥാപാത്രം. ആണധികാരത്തിനോടും ഉപരിവർഗ്ഗ ജീവിതവീക്ഷണങ്ങളോടും പൊരുതി ജീവിതം മുന്നോട്ട് കൊണ്ടു പോകുന്ന പെൺകുട്ടി. അവൾക്ക് സംരക്ഷണം നൽകുന്നു എന്ന ഭാവത്തിൽ കടന്നു

വരുന്ന ഏത് കഥാപാത്രവും ചൂഷണ ബുദ്ധിയോടെ ചിന്തിക്കുന്നവരാണ്. ജീവിതച്ചിലവിനുള്ള തുക പലവിധ ആവശ്യങ്ങൾ പറഞ്ഞ് തട്ടിയെടുക്കുന്ന വീട്ടുടമസ്ഥയായ മറിയച്ചേട്ടത്തിയിലും റിക്ഷാവാലയിലും ഇതു കാണാൻ സാധിക്കും. തന്നെ സംരക്ഷിക്കുന്നവർ എന്ന വ്യാജഭാവം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയും അതിൽ നിന്ന് ഒരു തുക സ്വായത്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തെരുവിലെ ചൂഷണത്തിന്റെ മറ്റൊരു വശം. ഓരോ രാത്രിയ്ക്കു ശേഷവും അവൾ നേടുന്ന സമ്പാദ്യം ജീവിതവൃത്തിയ്ക്കു പോലും തികയ്ക്കാൻ അനുവദിക്കാതെ

കൂടുതൽ ചൂഷണത്തിനിരയാവുന്നു. അവളുടെ ശരീരം എന്റെ അന്നം, അവൾക്കൊരു മാർക്കറ്റുള്ള സമയമായിരുന്നു.. ഇത്തരം ചിന്താഗതി റിക്ഷാവാല ദാമുവിന്റെ ഭാഗത്തു നിന്നുണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

തെരുവിലേക്കെത്തുന്ന മധ്യവർഗ്ഗ ജീവിത നിലവാരത്തിലുള്ള അദ്ധ്യാപകൻ അവളുടെ ജീവിതം കൂടുതൽ ദുസ്സഹമാക്കുന്നതായി കാണാം. രാജിയുടെ അനുജനിൽ മോഷണക്കുറ്റം ആരോപിക്കപ്പെടുന്നതും പോലീസ് മർദ്ദനത്തിൽ അവൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നതും അവളുടെ ജീവിതം കൂടുതൽ ദുരിതപൂർണ്ണമാക്കുന്നു. രണ്ടുതരം ആശയസംഘട്ടനമാണ് ഈ രംഗങ്ങളിൽ കടന്നു വരുന്നത്. ജീവിതമെന്ന വിശാലമായ വീക്ഷണവും മാനുഷികതയും ഇല്ലാത്ത ഒരാൾ എങ്ങനെയാണ് അയാളുടെ തൊഴിലിൽ പൂർണ്ണത നേടുന്നതെന്ന ചോദ്യവും ഉത്തരവും ഈ രംഗങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നു. ജീവിതാനുഭവവും മാനുഷികതയുമേറിയ ലൈംഗിക തൊഴിലാളി പെൺകുട്ടിയിൽ നിന്ന് അയാൾ ജീവിതത്തെ കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുന്നു. സഹജീവികളെ സ്നേഹിക്കാത്ത ഒരറിവും പൂർണ്ണമല്ലെന്നും മാനുഷികതയാണ് മനുഷ്യന് വേണ്ട പരമപ്രധാനമായ ഗുണമെന്നും അദ്ധ്യാപകൻ തിരിച്ചറിയുന്നു, അതിനൊപ്പം അയാൾ തെറ്റുകളോർത്ത് പശ്ചാത്തപിക്കുന്നു. നവോത്ഥാന കേരളം വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു നൽകുന്ന പ്രാധാന്യവും അന്യന്റെ ദുഖങ്ങളിൽ സഹതപിക്കാത്ത അഭ്യസ്തവിദ്യരുടെ പുത്തൻ സാമൂഹികക്രമങ്ങൾക്കു നേരെയുള്ള വിരൽചൂണ്ടലായും ഈ കഥാസന്ദർഭത്തെ മനസ്സിലാക്കാം. ആധുനിക

സ്ത്രീശരീരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നല്ലത്,ചീത്ത എന്ന ദ്വന്ദ്വം ഈ സിനിമയിൽ ആദ്യാവസാനം വരെ കടന്നു വരുന്നു. എന്നാൽ നടൻ സുകുമാരൻ അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നില്ല. കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയും സമ്പന്നനനുമായ ഈ കഥാപാത്രം രാവും പകലും മദ്യത്തിന് അടിമപ്പെട്ടും സ്ത്രീവിഷയങ്ങളിൽ ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നവനുമാണ്.

വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ യുക്തിബോധവും സാമൂഹികതയും തമ്മിലുള്ള എതിരിടലുകളായി ഈ രംഗത്തെ കണക്കാക്കാം.

ശരീരം അവൾക്ക് പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഭാഷയായിത്തീരുന്നു.തന്റെ അനുജന്റെ മരണത്തിന് കാരണക്കാരനായ അദ്ധ്യാപകന്റെ കാമനകളെ നിഷേധിച്ചു കൊണ്ടു പ്രതിഷേധിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പെണ്ണുടലിന്റെ വിവിധ തലങ്ങളാണ് ഈ രംഗങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ആരോപണം, ശിക്ഷണം, പ്രതിഷേധം, കാമന, പരിഹാസം ഇത്തരം വിവിധ തലങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീശരീരം തിരശ്ശീലയിൽ കടന്നു പോകുന്നു. അദ്ധ്യാപകനായ ചന്ദ്രനിലെ കുറ്റബോധം അവളെ വിലക്കെടുക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. സാരിയുടെ രൂപത്തിലും പണമായും അയാളിലെ പശ്ചാത്താപം മോചനം തേടുന്നു. മുറിവേറ്റ പെണ്ണിനെ ആസ്പത്രിയിലെത്തിക്കുന്നതു വരെ അതിനുള്ള സാധ്യതകൾ തേടുകയും ഒടുവിൽ അവളിൽ നിന്ന് മാപ്പ് നേടിയെടുക്കുന്നതു വരെ പശ്ചാത്താപം ചെന്നെത്തി നിൽക്കുന്നു. കുടുംബജീവിതമെന്ന മഹത്വവൽക്കരണത്തിന്റെ സാധ്യത അവൾ അയാളിൽ തേടുകയും അത്തരം അനുഭൂതികൾക്കായി സ്വയം ചമയുകയും ചെയ്യുന്നു.

സാരി കുടുംബ ബന്ധത്തിന്റെ സൂചകമായും വച്ചു വിളമ്പുന്ന ഭക്ഷണം ഭാര്യയുടെ അവകാശമായും അവളിലെ സങ്കല്പങ്ങൾ മാറുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ എച്ചിലില എടുക്കേണ്ട ദൗത്യം സ്ത്രീയുടേതെന്നും രംഗഭാഷ പറഞ്ഞു വയ്ക്കുന്നു. ആധുനിക കേരളത്തിൽ കുടുംബ ഘടന എങ്ങനെയാവണമെന്ന ചിന്ത അദ്ധ്യാപകനും പെൺകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്. വസ്ത്രധാരണം മുതൽ ഭക്ഷണത്തിലും ലൈംഗികതയിലും വരെ കുടുംബബന്ധത്തിന്റെ ആദർശാത്മകത കടന്നു വരുന്നു. എല്ലാത്തിനുമുപരിയായി ഭാര്യയുടെ പരിശുദ്ധിയാണതിൽ പ്രധാനം.

സ്ത്രീശരീരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നല്ലത്, ചീത്ത എന്ന ദ്വന്ദ്വം ഈ സിനിമയിൽ ആദ്യാവസാനം വരെ കടന്നു വരുന്നു. എന്നാൽ നടൻ സുകുമാരൻ അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നില്ല. കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയും സമ്പന്നനനുമായ ഈ കഥാപാത്രം രാവും പകലും മദ്യത്തിന് അടിമപ്പെട്ടും സ്ത്രീവിഷയങ്ങളിൽ ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നവനുമാണ്. രാജി വിശപ്പിനു വേണ്ടിയെങ്കിൽ അയാൾ ജീവിതദു; ഖങ്ങളിൽ നിന്നും അനാഥത്വത്തിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോട്ടമായി മദ്യത്തിലും സ്ത്രീയിലും അഭയം കണ്ടെത്തുന്നു. സ്ത്രീ സമൂഹത്തിൽ ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടുകയും പുരുഷ കഥാപാത്രം ഭോഗതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും നിലകൊള്ളുന്നു. 'നിന്റെ മനസ്സ് നല്ലതാണ് നിന്റെ ശരീരം ചീത്തയാണ്, കാമുകനെ ചീ

ത്തയാക്കിയിട്ടില്ല' ചീത്ത എന്ന വാക്ക് ലൈംഗികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിലകൊള്ളുന്നു. പാപബോധവുമായും ശരീരസങ്കല്പവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കടന്നുവരുന്നത്. അതുതന്നെ സ്ത്രീയിൽ ആരോപണവിധേയമായിത്തീരുന്നു. പുരുഷനെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നവൾ എന്ന തലത്തിലാണ് സമൂഹം ചീത്തഎന്ന വാക്ക് ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. ഇത്തരം ആരോപണങ്ങളെല്ലാം തന്നെ രാജിയെന്ന പെൺകുട്ടി നിഷേധിക്കുന്നതുമില്ല. അവൾ സമൂഹം വിധിക്കുന്ന നീതിബോധവുമായി മുന്നോട്ട് പോകാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രണയവും സൗഹൃദവും അവളിലെ വിധേയതയാണ് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. രാത്രി അഭയം തേടിയെത്തിയ തന്നെ പോലീസിലേൽപ്പിക്കുന്ന പ്രണയനായകനായ ബാബുവിനോട് അവൾ ക്ഷമിക്കുന്നു. സഹനം, ക്ഷമ, ത്യാഗം ഇത്തരം ഗുണങ്ങളിലൂടെ നല്ലവൾ എന്ന പരിവേഷം അവൾക്ക് ചാർത്തികിട്ടുന്നു. ഒരു സ്ത്രീയ്ക്കു വേണ്ട അത്യാവശ്യ ഗുണങ്ങളിലൊന്നായി സഹനം തിരശ്ശീലയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ബാബു ഇറങ്ങിപ്പോകാൻ പറഞ്ഞ പെണ്ണിന്/ രാജിയ്ക്ക് അയാളിൽ ഇടം നേടാൻ സഹനത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. സഹനമാണ് പെണ്ണിന് പ്രണയത്തിൽ ഇടം നേടാനുള്ള വഴിയെന്നു സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം പറഞ്ഞു വയ്ക്കുന്നു.

ആധുനികതയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള മലയാളിയുടെ കുടുംബ സങ്കല്പമാണ് സിനിമയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. കൃഷി ഉപജീവനമാർഗ്ഗമായ തറവാടിത്ത

വിവാഹത്തിന് മുൻപ് ബാബുവിന്റെ അച്ഛന് അത്തരം ബന്ധങ്ങളുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് അച്ഛനമ്മമാരുടെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്. അമ്മ അതു നേരം പോക്കെന്ന മട്ടിലാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

സംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തിയുടെ ഉയർച്ചയും വളർച്ചയും കുടുംബത്തിന്റെ സൽപ്പേരിനെ ബാധിക്കുന്ന തലത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം കാണാൻ സാധിക്കും. വിവാഹത്തിന് മുൻപ് ബാബുവിന്റെ അച്ഛന് അത്തരം ബന്ധങ്ങളുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് അച്ഛനമ്മമാരുടെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്. അമ്മ അതു നേരം പോക്കെന്ന മട്ടിലാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ മകനോടൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടിയെ കാണുന്നത് അയാളിൽ അസഹ്യത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആധുനികത രൂപപ്പെടുത്തിയ കുടുംബബന്ധസങ്കല്പങ്ങളാണ് ഈ അസ്വസ്ഥതയ്ക്ക് കാരണം. മകന്റെ വിദ്യാഭ്യാസം, അതുകഴിഞ്ഞ ശേഷം സുഹൃത്തിന്റെ മകളുമായി വിവാഹം, ഈ വിധത്തിൽ മകന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾ കൃത്യമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും അതിന് ഇളക്കം തട്ടുമ്പോളുണ്ടാകുന്ന അസ്വസ്ഥതകളുമാണ് രംഗങ്ങളിൽ പ്രകടമാകുന്നത്.

തറവാടിത്ത സംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതസംസ്കാരത്തിലേക്ക് മാറുന്ന സമൂഹത്തെ സിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. വിദ്യാഭ്യാസം ,ജോലി, വിവാഹം ഇതെല്ലാം കുടുംബത്തിന്റെ സൽപ്പേര് നിലനിർത്തുന്ന ഘടകങ്ങളായി മാറുന്നു.

ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ സിനിമയും സാഹിത്യവും ലൈംഗിക സദാചാര സങ്കല്പത്തിൽ ഭേദിക്കുന്ന ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നതായി കാണാം. വ്യവസ്ഥകളെ ഭേദിക്കുന്നതും നൂതനചിന്താപദ്ധതി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതുമായ ബോധപൂർവ്വമായ ഇടപെടലുകളായിരുന്നു ഇവ. രാജിയെന്ന ലൈംഗികതൊഴിലാളിയെ കുടിലിൽ നിന്ന് കുടുംബത്തിലെത്തിക്കുന്നതും ആധുനികതയുടെ ഭാഗമാണ്. എന്നാൽ സദാചാരം,സൽപ്പേര് തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ നിലനിർത്തുന്ന കുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ രാജിയെന്ന പെൺകുട്ടി എന്നന്നേയ്ക്കുമുള്ള ചോദ്യമായി അവശേഷിക്കുന്നു. രണ്ട്വ്യക്തികൾ ഒന്ന് ചേരുമ്പോൾ ഇന്നലെകളില്ലാത്ത ഒന്നുചേരലാണ് ഉണ്ടാവേണ്ടതെന്ന സങ്കല്പം ഐവി ശശിയുടെ സിനിമകളിൽ പിന്നെയും ആവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം. വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം സംവിധാനം ചെയ്ത വർണ്ണപ്പകിട്ടിൽ ബിസിനസ്സ് രഹസ്യങ്ങൾ കൈമാറുന്ന നഗരരതിയും പെണ്ണുടലുമാണ് മുഖ്യപ്രമേയം. വിവാഹമെന്ന കർമ്മം പുനർജ്ജനിയിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുമെന്നും അവളെ പവിത്രതയിലേക്ക് നയിക്കുമെന്നും നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ അമ്മ പറയുന്ന ഭാഗമുണ്ട്. നിന്റെ മിന്നു കെട്ടിയ നാൾ മുതൽ ഇവൾ വിശുദ്ധയാണെന്നു ചുരുക്കം.

ആരുടെയൊക്കെയോ കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കനുസരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുന്ന ജീവിതമായി ഈ രണ്ടു നായികമാരും പരിവർത്തനപ്പെടുന്നു. കുടുംബം/ തറവാട് വ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് എത്തിപ്പെടുന്നു. നർത്തകിയായ ഭാനുമതിയും(ദേവാസുരം) അന്തപ്പുരവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് അകപ്പെട്ടതു ഇത്തരം വീക്ഷണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. തന്റെ നായികമാരുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയോ വ്യക്തിത്വമോ വളർത്തുന്ന വിധം ഐവി ശശി സംവിധാനതലം വികസിപ്പിച്ചിട്ടില്ല എന്നു തന്നെ പറയാം. അന്തപ്പുര നായികമാരായും ഔദാര്യത്തിന്റെ പ്രതിരൂപങ്ങളായും നിലനിർത്തുക മാത്രമേ ചെയ്തിട്ടുള്ളൂ.

IF SOMETHING
FRIGHTENING
HAPPENS TO YOU
TODAY,
THINK ABOUT IT
IT MAY BE
THE 666 OMEN
TWENTIETH CENTURY-FOX Presents
GREGORY PECK LEE REMICK
THE OMEN

കാലത്തെ മാറ്റിവരയ്ക്കുന്ന കറുത്തവരകൾ

ഡോ.രാകേഷ് ചെറുകോട്

ഹൃദയം നിലച്ചുപോകുന്നതായും ബുദ്ധി മരവിക്കുന്നതായും നാഡി ക്ഷയിച്ചുപോകുന്നതായും തോന്നുന്ന ചില ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് 'ദ ഒമാൻ'. ഒരു നിമിഷമെങ്കിലും ചിന്തകളെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നതോ വികാരങ്ങളെ നിശ്ചലമാക്കുന്നതോ ആയ ദൃശ്യങ്ങൾ ഭയത്തേക്കാളുപരി ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതാണ്. പള്ളിയുടെ മുന്നിൽ കുന്തത്തിൽ തറച്ച് മരിച്ച് നിൽക്കുന്ന ഫാദറിന്റെ ദൃശ്യം, ചിലപ്പോൾ നിശ്ശബ്ദമായും, മറ്റു ചിലപ്പോൾ കുരച്ച് കൊണ്ട് ചാടി ആക്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കറുത്ത നായകൾ, ഫോട്ടോഗ്രാഫറായ കീത്ത് എടുക്കുന്ന ചില ഫോട്ടോകളിലെ കറുത്തവരകൾ, വണ്ടിയിലെ ഗ്ലാസ് പ്ലേറ്റ് ഇടിച്ച് തലതെറിച്ചുപോകുന്ന കീത്ത്, ക്ലൈമാക്സിലെ നിഗൂഢവും ക്രൂരവുമായ ഡാമിയന്റെ ചിരി തുടങ്ങിയ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെല്ലാം ഒറ്റ വഴിയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് ഒറ്റയായ അർത്ഥങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നവയല്ല. പല വഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് പലതരം അർത്ഥങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുകയാണ്. ഈ അർത്ഥങ്ങളാകട്ടെ മിണ്ടാതെ അടങ്ങിയൊതുങ്ങി ഇരിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല പരസ്പരം സദാ തല്ല് കൂടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കഥയുടെയും ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെയും മാന്ത്രികമായ ഒഴുക്ക് കാരണം ഇത്തരം സംഘർഷങ്ങളിലേക്ക് എത്താതിരിക്കുകയും കഥയോടൊപ്പം സഞ്ചരിച്ച് അതിന്റെ അനുഭൂതി പരമ്പരയിലേക്ക് ലയിച്ച് ചേരുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയുണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള ശേഷിയും ഈ സിനിമയിലെ ദൃശ്യപരമ്പരകൾക്കുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാവണം 'ഒമന്' അപനിർമ്മാണാത്മകമായ കാഴ്ചകൾ കൂടുതൽ ഉണ്ടാകാതിരിക്കുന്നതിന് കാരണം.

ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ കോർത്തെടുക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അനുഭൂതിഘടനയെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞ് മരിച്ചുപോയി എന്നറിയുന്ന ബ്രിട്ടനിലെ അമേരിക്കൻ അംബാസഡറായ റോബർട്ട് തോണിന് ഭാര്യയെ വിഷമിപ്പിക്കാതിരിക്കാൻ കളിക്കേണ്ടി വന്ന ഒരു നാടകമാണ് മറ്റ് പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങുന്നത്.

ഒമൻ സിനിമ കാണുന്നവരുടെ കാഴ്ചകളെല്ലാം തന്നെ ആന്റിക്രൈസ്റ്റായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഡാമിയനെതിരായാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. അത് കുഞ്ഞാണെന്നോ അവൻ എങ്ങനെയാണ് ആന്റിക്രൈസ്റ്റായി മാറിയതെന്നോ അറിയാതെ തന്നെ കാഴ്ചക്കാർ അവനെതിരെ തിരിയുന്നു. മാസ്മരിക ദൃശ്യങ്ങളും ചടുലമായ ശബ്ദവിന്യാസവും ചലനാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളും ചേർന്ന് നിർമ്മിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾ കാഴ്ചക്കാരുടെ അനുഭൂതികളെ തന്നിലേക്ക് വലിക്കുന്നു. ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ കോർത്തെടുക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അനുഭൂതിഘടനയെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞ് മരിച്ചുപോയി എന്നറിയുന്ന ബ്രിട്ടനിലെ അമേരിക്കൻ അംബാസഡറായ റോബർട്ട് തോണിന് ഭാര്യയെ വിഷമിപ്പിക്കാതിരിക്കാൻ കളിക്കേണ്ടി വന്ന ഒരു നാടകമാണ് മറ്റ് പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങുന്നത്. മരിച്ചുപോയ കുഞ്ഞിന് പകരം ഭാര്യയറിയാതെ മറ്റൊരു ദത്തെടുത്ത (രേഖകളില്ലാതെ) കുഞ്ഞിനെ കൊണ്ടുവരികയും അവൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദീർഘമായ പ്രതിസന്ധികളുമാണ് വിഷയം. ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം ഈ ഓരോ പ്രതിസന്ധികൾക്ക് മുന്നിലും അപ്രതീക്ഷിതമായി ചില ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവെന്നതാണ്. ഈ ചിഹ്നങ്ങളെല്ലാം വരാൻപോകുന്ന പ്രതിസന്ധികളെ പ്രവചനാത്മകമാക്കി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. മിക്കവാറും ഘട്ടങ്ങളിൽ പുരോഹിതന്മാരുടെ

വാക്കുകളോ ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ ഫോട്ടോയിൽ പതിയുന്ന കറുത്ത വരകളോ കറുത്ത പട്ടികളോ ആണ് വരാൻപോകുന്ന ദുരന്തസൂചകങ്ങളുമായി കാഴ്ചയിലേക്ക് കയറിവരുന്നത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ വരാൻപോകുന്ന ദുരന്തത്തെ കാണി പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദുരന്തം സംഭവിക്കുന്ന രീതി വ്യത്യസ്തമാകുന്നതു കൊണ്ട് തന്നെ പാരായണസാധ്യത കൂടുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് പുരോഹിതന്മാരുടെയും പ്രവാചകന്മാരുടെയും ഉപദേശനിർദ്ദേശങ്ങളനുസരിച്ച് റോബർട്ട് തോൺ മകനെ കൊല്ലാനൊരുങ്ങുന്നു. തന്റെ ഭാര്യയുടെ ഗർഭഛിദ്രത്തിനും ഭാര്യയുടെ കൊലയ്ക്കും ഫോട്ടോഗ്രാഫറായ കീത്തിന്റെ മരണത്തിനും പ്രവാചകനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഫാദറിന്റെ ഭീതിജനകമായ അന്ത്യത്തിനും കാരണം താൻ ദത്തെടുത്ത കുഞ്ഞായ ഡാമിയൻ (ആന്റി ക്രൈസ്റ്റ്) ആണെന്നറിയുന്നതോടെയാണ് ബുഗൻഹേഗൻ എന്നൊരു ഭൂതോച്ചാടകന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പലതരം കത്തികളുപയോഗിച്ച് അവനെ അവസാനിപ്പിക്കാൻ റോബർട്ട് തോൺ തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ മകനെ കൊല്ലാനൊരുങ്ങുന്ന തോണിനെ പോലീസുകാർ വെടിവച്ച് കൊല്ലുന്നു. തുടർന്ന് കാണുന്നത് ഒരു പരിപാടിയിൽ വച്ച് തികച്ചും അപ്രതീക്ഷിതമായി ഡാമിയൻ ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കി നിഗൂഢമായി ചിരിക്കുന്നതോടെയാണ് ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ സ്ക്രീൻ തന്നെ മുറിഞ്ഞ് പോകുമെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള തീക്ഷ്ണവും ആഴമുള്ളതുമായ ചിരിയിൽ നിന്നുവേണം ചലച്ചിത്രത്തിലെ മറ്റ് ദൃശ്യബന്ധങ്ങളിലേക്ക് കടക്കാൻ. ആന്റിക്രൈസ്റ്റായ ഡാമിയനെ ഭൂതോച്ചാടകരും പ്രവാചകരും ഫോട്ടോഗ്രാഫറും തോണുമെല്ലാം ചേർന്ന് തളയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥയായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കാഴ്ചകളും പാരായണങ്ങളുമാണ് കൂടുതലും. എന്നാൽ മറുവശത്ത് നിന്ന് വിപരീത ദിശയിൽ നോക്കിയാൽ ഈ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തലകീഴായി മറിയുന്നതും കാണാൻ പറ്റും. അങ്ങനെ ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളുടെ മറുവശം അറിയണമെങ്കിൽ നെഗറ്റീവ് ഷേഡിൽ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ വരയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ നിലയിൽ ഡാമിയൻ, ആയമാർ,

കറുത്ത നായകൾ തുടങ്ങിയവരുടെ കണ്ണുകളിലൂടെ കാഴ്ചകൾ കണ്ടാൽ ഒരു അപരലോകം അദൃശ്യമായി തങ്ങളുടെ ചിഹ്നങ്ങൾ വഴി തങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം ഉറപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും.

വേദനയെ ആവാഹിക്കുന്ന ഭയത്തിന്റെ ബിംബങ്ങൾ

പൊതുവെ പ്രേതസിനിമകൾ ഭയത്തെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്ന മന്ത്രവാദമാണ് നടത്തുന്നത്. സാധാരണ നിലയിൽ സാധാരണ സംഭാഷണങ്ങളും സാധാരണ ദൃശ്യങ്ങളുമായി സഞ്ചരിച്ച് തുടങ്ങുന്ന പ്രേതസിനിമകൾ പെട്ടെന്നാണ് അപ്രതീക്ഷിതമായി പ്രേതസാന്നിധ്യത്തെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നത്. പ്രേതത്തിന്റെ ദൃശ്യമോ അദൃശ്യമോ ആയ സാന്നിധ്യം എത്രമാത്രം അപ്രതീക്ഷിതമായിരിക്കുമോ അത്രമാത്രം ഭീതിജനകമായിരിക്കും. മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങളും മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചകളും തരിച്ച് നിൽക്കുന്ന ഈ നിമിഷമാണ് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ താക്കോൽ നിമിഷം (Key second). ഈ താക്കോൽ നിമിഷത്തിൽത്തന്നെ ഈ

പ്രേതത്തിന്റെ ഭൂതകാലത്തെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകൾ പ്രതീകാത്മകമായി മിത്തുകളിലൂടെ കടന്നുവരുന്നു. ഭൂതകാലമാണ് മിക്ക ഭൂതങ്ങളും ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഭീതിക്ക് ആധാരം. എന്നാൽ ഇത്തരം ഒരു ഭീതിയുടെ ഉത്പാദനത്തിലേക്ക് 'ഒമൻ' നേരിട്ട് കടക്കുന്നില്ല. ദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന വേഗത്തിൽ മാറിമറിയുന്നില്ല. നോക്കിനിൽക്കുമ്പോൾ തന്നെ ബിംബങ്ങൾക്ക് ദിശമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നില്ല. പകരം വളരെ പതിഞ്ഞ താളത്തിൽ സ്വാഭാവികമായ രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ 'ഒമൻ' കോർത്തെടുത്തിരിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങളൊന്നും തന്നെ ഭീതിയെ ശക്തമായി ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നില്ല. പകരം വേദനയെയാണ് ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നത്. 'കുഞ്ഞ് മരിച്ചുപോയി' എന്ന ആദ്യവാചകം മുതൽ വേദനകളെ കണ്ണിചേർത്തെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും നടത്തുന്നത്.

സാധാരണ പ്രേതസിനിമകൾ ഭീതിയെ കോർത്തെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ 'ഒമൻ' വേദനയെയാണ് കോർത്തെടുക്കുന്നത്. ഡാമിയന്റെ ആദ്യ ആയയുടെ ആത്മഹത്യയും ഗർഭിണിയായ അമ്മയെ താഴേക്ക് തള്ളിയിടുന്ന ഡാമിയനും ഇത് വഴി അവൾക്ക് സംഭവിക്കുന്ന അബോർഷനും കുന്തത്തിൽ കുത്തിനിൽക്കുന്ന ഫാദറും തലതെറിച്ച് ഇല്ലാതാകുന്ന കീത്തുമെല്ലാം വേദനയുടെ ചിഹ്നങ്ങളെയാണ് കോർത്തെടുക്കുന്നത്. ഫാദറിന്റെ പ്രവചനപ്രകാരമുള്ള വേദന എപ്പോൾ സംഭവിക്കുമെന്ന ആശങ്കയും ഭീതിയും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മിക്കവാറും സന്ദർഭങ്ങളിൽ വേദന ഭീതിയെ കാർന്നുതിന്നുണ്ട്. അതിന് മറ്റൊരു സവിശേഷകാരണം കൂടിയുണ്ട്. നേരിട്ടൊരു പ്രേതസാന്നിധ്യം ചലച്ചിത്രത്തിലൊരിടത്തും കാണുന്നില്ല എന്നതാണത്. അസാധാരണമായി അപ്രതീക്ഷിത ബിന്ദുവിലേക്ക് കടന്ന് വന്ന് ഭീമാകാരമായി വളർന്ന് അത്ഭുതപ്രവർത്തികൾ ചെയ്യുന്നൊരു പ്രേതമോ/ഭൂതമോ ഈ കഥയിലില്ല. അപ്പോൾ എങ്ങനെ ആശങ്ക/ഭീതി (വേദനയിലൂടെയാണെങ്കിലും) എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാന ചോദ്യം. ഇതിനുള്ള ഉത്തരം തേടിപ്പുറപ്പെട്ടാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യബന്ധങ്ങളുടെ മാന്ത്രികതയിലേക്കായിരിക്കും എത്തിച്ചേരുക. സാധാരണ പ്രേതസിനിമകൾ പ്രേതാനുഭവത്തെ മാന്ത്രികമായി (Magical) ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ 'ഒമൻ' പ്രേതങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തലില്ലാതെ മാന്ത്രികാനുഭവമുണ്ടാക്കുന്നു. കാരണം 'ഒമനി'ലെ പല ദൃശ്യബിംബങ്ങളും കൂർത്തമുനയുള്ളതുപോലെയാണ് കാണികൾക്ക് അനുഭവപ്പെടുക. നേർത്ത ഗ്ലാസ് കഴുത്തിലിടിച്ച് തലയറ്റുപോകുന്ന കീത്തും നെഞ്ചിൽ കുന്തം കയറ്റി മരിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഫാദറും ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം. ഇങ്ങനെ കുറ്റബോധവും വേദനയും ഭീതിയും കലർത്തി മൂർച്ച കൂട്ടിയ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സ്ക്രീനിലേക്കിറങ്ങികളിക്കുമ്പോൾ മറുവശങ്ങൾ പലപ്പോഴും മറഞ്ഞുപോകുന്നു. എന്തുകൊണ്ട് ഒരു കുഞ്ഞ് ആന്റി ക്രൈസ്റ്റായി മാറ്റപ്പെട്ടു? ആയമാരും കറുത്ത പട്ടികളും എന്തുകൊണ്ട് ഇവന്റെ തോഴരായി മാറ്റപ്പെട്ടു? ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങളിലേക്ക് പോകാൻ സാധിക്കാത്ത നിലയിൽ കുന്തമുനയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ തങ്ങളുടെ വലക്കണ്ണികൾ നെയ്തെടുത്തിരിക്കുന്നു. ദുർമരണങ്ങൾ നിരന്തരമായി സ്ക്രീനിലേക്ക് വേദനയായി ആഞ്ഞ് കയറുമ്പോൾ ഇതിനുള്ള കാരണമായി ഡാമിയന്റെ നോട്ടത്തെ പ്രതിസ്ഥാനത്തേക്ക് നിഗൂഢമായി കൊണ്ടുവരുന്നു. അമ്മയെ താഴേക്ക് തള്ളിയിടുന്ന സീനൊഴിച്ചാൽ മറ്റൊരിടത്തും ഡാമിയൻ നേരിട്ട് എത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ ആന്റിക്രൈസ്റ്റായ ഡാമിയന്റെ നോട്ടം ചിരി നിശ്ശബ്ദത എന്നിവയെല്ലാം രാകിമിനുക്കി മൂർച്ചയുള്ളതാക്കാൻ സിനിമാദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. ഡാമിയന്റെ മൂർച്ചയുള്ള നോട്ടങ്ങളാണ് ദുരന്തങ്ങൾക്ക് കാരണമെന്ന തലത്തിലേക്ക് ദൃശ്യബന്ധങ്ങൾ കാണികളെ എത്തിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടാണ് കുഞ്ഞായ ഡാമിയനും അവന്റെ ആയമാരും കറുത്ത നായകളും പ്രതിനായക സ്ഥാനത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു എന്ന ചോദ്യത്തിലേക്കാണ് തുടർന്ന് സഞ്ചരിക്കേണ്ടത്.

ഡാമിയൻ എന്ന പ്രേതാരോപിതൻ

സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഓരോ ദുരന്തദൃശ്യവും അതിന്റെ കാരണക്കാരനായ ഡാമിയനെ പ്രതിസ്ഥാനത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. ഒരു കുഞ്ഞിന് ഇത്തരം വലിയ ദുരന്തങ്ങൾക്ക് കാരണമാകാൻ സാധിക്കുമോ എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള വിദൂരസാധ്യതകളെപ്പോലും മറികടക്കുന്ന തരത്തിലൊരു മാന്ത്രികത ഓരോ ദൃശ്യത്തെയും വലയം ചെയ്ത് കറങ്ങുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് ഒരു അത്ഭുതവും സൃഷ്ടിക്കാത്ത ഡാമിയൻ എന്ന കുഞ്ഞ് നാനാതരം ഭീതികളുടെയും കുടിലതകളുടെയും ഉത്ഭവസ്ഥാനമായിത്തീരുന്നത്. ഇത് തികച്ചും നിഷ്കളങ്കമായൊരു ഉത്ഭവസ്ഥാനമല്ല. അത് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും മിത്തിക്കലുമായൊരു ചുഴിയാണ്. ഫാദർ ബ്രണ്ണന്റെ പ്രവാചകസ്വരങ്ങൾക്കിടയിൽ തന്നെ ഈ ചുഴിയുണ്ട്. ഈ സ്വരങ്ങളെ ആഴത്തിൽ കേട്ടാൽ ഈ ചുഴിയുടെ ആഴങ്ങൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി തന്നെ തുറന്നുവരും. ''സാത്താന്റെ സന്താനം ഉദിക്കുക രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ലോകത്ത് നിന്നാവും'' എന്ന ഫാദർ ബ്രണ്ണന്റെ വാക്കുകൾ ദൃശ്യബന്ധങ്ങളെ വലയം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ദുരന്തത്തിന്റെ കാരണങ്ങളിലേക്ക് തുറക്കുന്ന ഒരു വാതിലാണ്. കോലാഹലവും വിപ്ലവവും മൂലം സദാ കലുഷിതമായ കടലിനെക്കുറിച്ചും ഫാദർ വാചാലനാകുന്നുണ്ട്. വിശുദ്ധമായതിന് ബദലായി എന്തെങ്കിലും അശുദ്ധമായതും ഉണ്ടാകും. പ്രലോഭനങ്ങളുടെ സാരവും അത് തന്നെ എന്നും അയാൾ പറയുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയം വിപ്ലവം സംഘർഷങ്ങളുടെ കടൽ അശുദ്ധത എന്നിവയിലൂടെ ഫാദർ ഏതോ പരസ്പരബന്ധിതമല്ലാത്ത ഭാവനകളെ കോർത്തെടുത്ത് ഭീതിയുണ്ടാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്ന് തോന്നാം. എന്നാൽ അങ്ങനെയല്ല. ലോകത്തിൽ നടക്കുന്ന സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളെ ആഴത്തിൽ മനസ്സിലാക്കി ഈ മാറ്റങ്ങളെ കറുത്ത ഷേഡിലൂടെ തലകീഴാക്കി കാണിക്കാനാണ് ഇതിലെ ദൃശ്യബന്ധങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. നവലോകക്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉയർന്നുവരുന്ന വിപ്ലവത്തെയും രാഷ്ട്രീയബിംബങ്ങളെ 'അവിശുദ്ധ'മായി വരയ്ക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ് ദുരന്തങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങൾ ആഗിരണം ചെയ്യുന്നത് (absorbtion of Tragedy). ഈ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ പ്രവാചക (ഫാദർ ബ്രണ്ണൻ) സ്വരത്തിന് പിന്നാലെ പായുമ്പോൾ രാഷ്ട്രീയ ചിഹ്നങ്ങൾ ഏതൊക്കെയോ നിലയിൽ രഹസ്യമായി കുരുക്കിലാക്കുന്നു. മാറിവരുന്ന രാഷ്ട്രീയ സമവാക്യങ്ങൾ ദുരന്തസ്വരൂപങ്ങളാണെന്ന്

ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രഹസ്യസമവാക്യം അബോധമായി പകർന്നുകൊടുക്കുന്നതിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ മിടുക്ക് കാട്ടുന്നുണ്ട്. ഇത് എന്തുകൊണ്ട് സംഭവിക്കുന്നുവെന്ന് അറിയണമെങ്കിൽ 1960 കൾക്ക് ശേഷമുള്ള രാഷ്ട്രീയ-മത ബന്ധിതങ്ങളിലുണ്ടായ ചില സംഘർഷങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.'' 1960 കളിലെ മതസംഘർഷങ്ങൾ എന്ന പുസ്തകത്തിൽ (The Religious crisis of 1960's Hugh method) ഹഗ് മക്ലിയോഡ് 1960-70 കളിൽ മതജീവിതത്തിന് യൂറോപ്പിലും അമേരിക്കയിലും നേരിട്ട സംഘർഷസ്ഥാനങ്ങളെ അക്കമിട്ട് നിരത്തുന്നുണ്ട്. ദീർഘമായ അറുപതുകൾ (Long 1960)െ എന്ന നിലയിൽ 1958 മുതൽ 1974 വരെയുള്ള പാശ്ചാത്യലോകത്ത് മതജീവിതത്തിൽ ആഴമേറിയ സംഘർഷങ്ങൾ നടന്നതായും പള്ളികളിൽ പോകുന്ന കുടുംബങ്ങളും മാമോദീസയ്ക്ക് വിധേയരാകുന്ന കുഞ്ഞുങ്ങളും പള്ളിയിലെ വിവാഹങ്ങളും കുറഞ്ഞുവരുന്നതായി ഹഗമക്ലിയോഡ് (2007:1-4) രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിന് അഞ്ച് കാരണങ്ങളും ഇദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത വിശ്വാസങ്ങളുടെ വളർച്ച, ബഹുസ്വരതയുടെയും ക്രിസ്തുമതാന്തര അവസ്ഥയെന്നോ മതേതര (Secular) വിളിക്കാവുന്ന സങ്കല്പങ്ങളുടെ വികാസം, മതാത്മക വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്ന് മാറിനടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുടുംബങ്ങൾ, യാഥാസ്ഥിതികരും (conservative)െ, മിതവാദികളും (Moderate)െ ഉദാരവാദികളും (Liberal) തീവ്ര പുരോഗമന വാദികളുമെല്ലാം നടന്ന സംഘർഷങ്ങളെയും ഇതിന് കാരണമായി മക്ലിയോഡ് (2007:1-4) രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. എഴുപതുകളിലെ യു.എസിനെ നിർമ്മിച്ച പന്ത്രണ്ട് പ്രവണതകൾ (12 Trends that shaped U.S. Religion Since the 70's)ഐന്ന ലേഖനത്തിൽ ഫിലിപ്പ് ജെങ്കിസും (2017) ഇതേ നിലയിൽ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ലിംഗപദവിയിലുണ്ടായ വിപ്ലവകരമായ മാറ്റങ്ങൾ (Gender revolution) ലൈംഗികസ്വത്വത്തിൽ വന്ന പരിവർത്തനങ്ങൾ, മതേതര നിയമങ്ങളും, യാഥാസ്ഥിതിക ചിന്തകളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ, കുടുംബഘടനയിലുണ്ടായ വ്യതിയാനങ്ങൾ, ക്രിസ്തുമതത്തിൽ തന്നെയുണ്ടായ സംവിധാനങ്ങൾ എന്നിവ എഴുപതുകളിലെ അമേരിക്കൻ മതജീവിതത്തെ നിർമ്മിച്ച ഘടകങ്ങളായിരുന്നുവെന്ന് ജെങ്കിസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു (2017). ഇതിൽത്തന്നെ ലിംഗപദവിയിലുണ്ടായ ജനകീയമായ മാറ്റങ്ങളും സാമ്പ്രദായിക കുടുംബഘടനയിലുണ്ടായ മുറിവുകളും പുതിയ തലമുറയ്ക്ക്/കുട്ടികൾക്ക് ലഭിച്ച ചില സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളും രഹസ്യമായി ഈ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ഈ ഇടപെടലുകളെയാണ് പ്രേതഭാവനയായി ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ/മുന്നേറ്റങ്ങളെ പ്രതിലോമകരമായി രേഖപ്പെടുത്തിയതിനു ശേഷം സാമ്പ്രദായിക മതരൂപകങ്ങൾ സ്വയം രക്ഷകരൂപങ്ങളായി അരങ്ങ് വാഴാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മായാജാലകമായി 'ഒമൻ' മാറാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. എന്തുകൊണ്ട് കുഞ്ഞായ ഡാമിയൻ ആന്റിക്രൈസ്റ്റായി മാറിയെന്നതിനുള്ള ഉത്തരവും മേൽപ്പറഞ്ഞ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. കുഞ്ഞുങ്ങൾ പുതിയ തലമുറയുടെയും മാറിയ കാലത്തിന്റെയും മക്കളാണ്. ഈ കുഞ്ഞുങ്ങളാണ് ഈ മാറിയ കാലവുമായി സഞ്ചരിക്കേണ്ടത്. ഇങ്ങനെ സഞ്ചരിക്കുന്ന കാലത്തെയോ അല്ലെങ്കിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ഇടത്തെയോ ദുരന്തസ്ഥാനങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു സാധാരണ രീതിയിലുള്ള ആഖ്യാനമാണ്. എന്നാൽ പുതിയ കാലത്തെ തലയിലേറ്റി വരുന്ന പുതിയ തലമുറയുടെ ബിംബങ്ങളെ ഭീതിജനകമായി അവതരിപ്പിച്ച് ആന്റിക്രൈസ്റ്റായി വിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ കാലം തലകീഴായി മാറുന്നു. ഈ രഹസ്യപ്രവർത്തനം മാജിക്കൽ ബിംബങ്ങളിലൂടെ പകർന്നാടുമ്പോൾ ചരിത്രസൂചകങ്ങൾ മാഞ്ഞ് പോകുന്നു. എന്നാൽ പ്രവാചകരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഫാദറിന്റെ വാക്കുകളിലെ ചില കുരുക്കളെ അഴിച്ചെടുത്താൽ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരുക്കുന്ന ചില ചുഴികളെ കാണാൻ സാധിക്കും. സംഘഷങ്ങളിലൂടെ ഒഴുകുന്ന വിപ്ലവകരമായ ലോകസാഹചര്യത്തെ മറികടക്കാൻ മതാത്മകമായ ഭീതിയും വേദനയും കലർത്തി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളെയാണ് പ്രവചനരൂപത്തിൽ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നത്. സാത്താൻ ഉദിക്കുക രാഷ്ട്രീയ രൂപത്തിലായിരിക്കുമെന്ന ഫാദറിന്റെ പ്രവചനം ഇതിന് സാക്ഷ്യം പറയുന്നു.

അതായത് ചരിത്രത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ പേറുന്ന പുതിയ തലമുറയുടെ പ്രതീകമായ ഡാമിയനെ സാത്താനാക്കി വിവർത്തനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇതൊരു പദാനുപദവിവർത്തനമോ ആശയാനുവാദമോ അല്ല. നിലവിലുള്ള സാമ്പ്രദായിക വ്യവസ്ഥയുടെ ധർമ്മസങ്കടങ്ങളെ ബിംബാനുഭൂതിയായി വിവർത്തനം ചെയ്യുന്ന മായാജാലമാണിത്. ദത്തെടുക്കപ്പെട്ട കുഞ്ഞായ ഡാമിയൻ പരമ്പരാഗതമായ സന്തതിപരമ്പരകളെ രഹസ്യമായി പ്രതിരോധിക്കുന്നു. ഡാമിയനിലൂടെ പരമ്പരാഗത യാഥാസ്ഥിതിക കുടുംബബന്ധങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുപോകുകയാണ്. പിതൃരൂപത്തോടും മാതൃരൂപത്തോടും വ്യത്യസ്ത നിലകളിലാണ് ഡാമിയൻ സംഘർഷത്തിലാകുന്നത്. മാതാവിനോടുള്ള സംഘർഷം സാമ്പ്രദായിക കുടുംബഘടനയോടുള്ള പുതിയ കാലത്തിന്റെ എതിർപ്പുകളിൽ നിന്നാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. കുടുംബങ്ങൾ മതാത്മകതയിൽ നിന്നും പള്ളിയെന്ന അധികാരസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നും മറികടക്കാൻ തുടങ്ങിയ കാലമായിരുന്നല്ലോ അത്. തന്നെ സംശയത്തോടെ നോക്കുകയും ഭീതിയോടെ മാറിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അമ്മയോടുള്ള ഡാമിയന്റെ കലഹം സാമ്പ്രദായിക മതാത്മക കുടുംബരൂപങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ളതാണ്. സൈക്കിളിടിച്ച് അമ്മയെ മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്കിട്ട് ഗർഭം അലസിപ്പിക്കുന്ന ഡാമിയൻ ക്രൂരതയുടെ പര്യായമായാണ് കാണികൾക്ക് തോന്നുക. എന്നാൽ തലകീഴായി നോക്കിയാൽ വ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമായ ഇത്തരം സീനുകളുടെ തനിസ്വരൂപം കാണാനാകും. പരമ്പരാഗതമായ ആശയം പേറുന്ന കുടുംബസ്വരൂപത്തിന്റെ പ്രതീകമായി അമ്മയെ ഭാവന ചെയ്താൽ വായന മറ്റു വഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കും. അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അമ്മയുടെ ഗർഭം പരമ്പരാഗതചിഹ്നങ്ങളുടെ ജനനത്തിനുള്ള ശ്രമമായി കാണണം. ഡാമിയൻ എന്ന ദത്തുപുത്രൻ രാഷ്ട്രീയലോകത്തിന്റെ സന്താനമാണെന്ന് പ്രവാചകൻ തന്നെ പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അമ്മയുടെ ഗർഭത്തിൽ വച്ച് തന്നെ ഡാമിയൻ നശിപ്പിക്കുന്ന കുഞ്ഞ് പരമ്പരാഗതചിഹ്നങ്ങളുടെ പ്രതീകമാണ്. ഈ രണ്ട് പ്രതീകസ്ഥാനങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം അക്കാലത്തെ

ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യമായിരുന്നു. കുടുംബങ്ങൾ പരമ്പരാഗത വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്ന് പുറത്ത് വരികയും രാഷ്ട്രീയം മതേതരമാകാനും ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നത്. ഈ ലക്ഷണങ്ങളോടുള്ള പ്രതിപ്രവർത്തനബിംബങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലേറെയും കടന്നുവരുന്നത്. ഡാമിയന്റെ വ്യവഹാരങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ അവൻ ഈ ലക്ഷണങ്ങൾക്കനുകൂലമായിട്ടാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. പള്ളിയെന്ന സ്ഥാപനം കേന്ദ്രസ്ഥാനമായിരുന്ന അവസ്ഥ എഴുപതുകളിൽ മാറിയെന്ന് ഹഗ്ക് ലിയോഡ് പറയുന്നുണ്ട്. പള്ളിയിലെ വിവാഹം (couple marriage in church), പള്ളിയിലേക്കുള്ള പോക്ക് (drop in church going), മാമോദീസ (bapitzam)എന്നിവ വളരെ കുറഞ്ഞുവരുന്നതായും (1958-74 കാലത്ത്) മതേതരബന്ധങ്ങൾ കൂടുന്നതായും ഇദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇത്തരമൊരു മാറിവരുന്ന രാഷ്ട്രശരീരത്തിലേക്കാണ് ഡാമിയൻ വന്ന് ജനിക്കുന്നത്. ജനനത്തിൽ തന്നെ പ്രതിസന്ധികളുണ്ടാക്കുന്ന ഡാമിയൻ പരമ്പരാഗത ചിന്തയുടെ നൂലുകളാണ് പൊട്ടിക്കുന്നത്. ദത്തെടുത്ത മകൻ പരമ്പരയായി തുടർന്നുവരുന്ന സാമ്പ്രദായിക നീതിന്യായരൂപങ്ങളെ പ്രതീകാത്മകമായി തന്നെ പ്രതിരോധിക്കുന്നുവെന്നത് വ്യക്തമാണ്. ഡാമിയൻ പള്ളിയിലേക്ക് എത്തുമ്പോൾ അവൻ ശക്തമായി അസ്വസ്ഥത പുലർത്തുന്നതെന്തുകൊണ്ടാണ്? സാത്താൻ അഥവാ ആന്റിക്രൈസ്റ്റായതുകൊണ്ടാണ് ഡാമിയൻ പള്ളിയിലേക്ക് എത്തുന്നതിന് മുൻപ് ശക്തമായി അസ്വസ്ഥത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം. എന്നാലിത് ചരിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ മറുപുറമാണ്. മതവിശ്വാസത്തിൽ നിന്ന് മാറിനടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അവസ്ഥയെ മതത്തിന്റെ തന്നെ കാഴ്ചയിലൂടെ ഭ്രമാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോഴാണ് ഡാമിയൻ ജനിച്ചത്. മതരഹിതരുടെയും വിമർശകരുടെയും മനസ്സിൽ ഒരു ഡാമിയൻ രഹസ്യമായി ജനിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന അബോധമാണ് പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രസൂചനകൾ നൽകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പള്ളിയിലേക്ക് കാറിലേക്ക് അച്ഛനും അമ്മയും മകനുമായി പോകുന്ന സീനിൽ ഡാമിയനല്ല അസ്വസ്ഥനും അക്രമകാരിയും. പകരം തന്നിലേക്ക് അടുക്കാത്ത പുതിയ തലമുറയിലേക്ക് സാത്താൻ ചിഹ്നങ്ങൾ ആരോപിക്കുന്ന സ്ഥാപനവത്ക്കരിച്ച മതജീവിതമാണ് ഈ സീനിൽ ഇടപെടുന്നത്. ഡാമിയന് അമ്മയോടുള്ള വിരോധവും ഇതുമായി ചേർത്ത് തന്നെ വായിക്കാവുന്നതാണ്. ഡാമിയനെ പള്ളിയിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അമ്മ തന്നെയാണ്. അവൾ സ്വന്തം കുഞ്ഞിന് ജന്മം കൊടുക്കുന്നതും പ്രതീകാത്മകമായി പരമ്പരാഗത ചിഹ്നങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കാനുള്ള സാമ്പ്രദായിക കുടുംബഘടനയുടെ തൃഷ്ണയായി കാണാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഡാമിയൻ അതിനോടു കലഹസന്നദ്ധത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഡാമിയൻ അച്ഛനോട് പുലർത്തുന്നത് മറ്റൊരു സമീപനമാണ്. അമ്മയോടുള്ള വിരോധം അച്ഛനോട് അവൻ കാണിക്കുന്നില്ല. കാരണം അച്ഛൻ ഇവിടെയൊരു പിതൃരൂപമായി മാറുന്നില്ല. ശാസനകൾക്കോ നിബ

ന്ധനകൾക്കോ അയാൾ തയ്യാറാകുന്നില്ല. മാത്രമല്ല ഭരണാധികാരിയെന്ന നിലയിൽ മതേതര ജനകീയമുഖവും അയാൾക്കുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് പ്രവാചകസ്വരങ്ങൾക്ക് അയാളൊരു പ്രാധാന്യവും കൊടുക്കാതിരുന്നത്. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ പ്രവാചകനെ തന്റെ ഓഫീസ് റൂമിൽ നിന്ന് പുറത്ത് പോകാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഡാമിയൻ ആന്റിക്രൈസ്റ്റാണെന്ന പ്രവാചകന്റെ വെളിപ്പെടുത്തലിനോടും അയാൾ രൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച ഓരോ ബിംബങ്ങളും ഇയാളുടെ കാഴ്ചയെ മറയ്ക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയുള്ളവയായിരുന്നു. തുടർന്ന് വരുന്ന ദുരന്തദൃശ്യങ്ങളോരോന്നും ഇയാളുടെ കാഴ്ചകളെ പ്രവാചകചിഹ്നങ്ങളോട് കണക്ട് ചെയ്തിരുന്നു. പ്രവാചകനായ ഫാദറിന്റെ ഓരോ ശബ്ദങ്ങളെയും ശരിവയ്ക്കുന്നതായിരുന്നു തുടർന്നുള്ള ഓരോ ചലനങ്ങളും. ഈ ചലനങ്ങളോരോന്നും ദുരന്തദൃശ്യങ്ങളായി മാറുന്നതോടെ റോബർട്ട് തോണി (ഡാമിയന്റെ അച്ഛൻ)ന് അതിന് പുറകേ പായേണ്ടിവരുന്നു. ശാസ്ത്രീയമായ സംശയങ്ങളോ മതേതര ആശങ്കകളോ തോന്നുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം തോണിന് മുന്നിലേക്ക് ദുരന്തദൃശ്യങ്ങൾ പ്രവാചകൻ പറഞ്ഞ രൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് തോണിന് ഡാമിയൻ ആന്റിക്രൈസ്റ്റാണെന്ന ഉറപ്പിക്കേണ്ടിവരികയും അവനെ കൊല്ലാനൊരുങ്ങുമ്പോൾ പോലീസുകാർ തോണിനെ വെടിവച്ച് കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്നു. തോണിന്റെ മുന്നിലേക്ക് നിരന്തരമായി ദുരന്തദൃശ്യങ്ങൾ ഉപഗ്രഹങ്ങൾ പോലെ വട്ടമിട്ടു കറങ്ങുന്നതെന്തുകൊണ്ടാണ്? തോണിന്റെ ചലനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുകയെന്നതാണ് ഈ ദുരന്തദൃശ്യങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം. കാരണം തോൺ ഒരു പരിധിവരെ പുതിയ കാലത്തിന്റെ മതേതര ചലനങ്ങളോടൊപ്പം സഞ്ചരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നയാളാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഡാമിയൻ പിതാവിനെയൊരു പ്രതിസന്ധിയായി കാണാതിരുന്നത്. മാത്രമല്ല തോണിന് നിർണായകമായ ക്ലൈമാക്സിൽ മകനെ കൊല്ലാനും (കൊല്ലാൻ സാധിക്കുമായിരുന്നെങ്കിലും മനസ്സ് കൊണ്ട് അവനെ കൊല്ലാൻ അയാൾക്ക് സാധിക്കുന്നില്ല) സാധിക്കുന്നില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ ഡാമിയനെ ആന്റിക്രൈസ്റ്റായി വരച്ച് അതിലൂടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്ന ദുരന്തബിംബങ്ങളും ഇടയ്ക്കിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രവാചകശബ്ദങ്ങളും തോണിന് ചുറ്റുമാണ് വട്ടമിട്ട് പറക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഡാമിയനെ ചരിത്രത്തിലെ സംഘർഷങ്ങളുടെ മധ്യസ്ഥാനത്ത് നിർത്തിയാൽ ഈ വട്ടമിട്ട് പറക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ മിത്തുകളായി പറന്നു പോകുന്നത് കാണാം. അതായത് ഡാമിയൻ പൂർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ ഒരു ആരോപിത പ്രേതമാണ്. പുതിയ കാലത്തിന്റെ മാറുന്ന ചിഹ്നങ്ങളെ ദുരന്തസൂചനകളാക്കി വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ് ഡാമിയൻ എന്ന മാധ്യമത്തെ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ആയമാരുടെ ജീവിതം

എന്തുകൊണ്ടാണ് അമ്മയോടോ

അച്ഛനോടോ മറ്റു കൂട്ടുകാരോടോ അടുപ്പമില്ലാതിരുന്ന ഡാമിയന് ആയമാരോട് ആഴത്തിലുള്ള ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നത്? കാരണം ഡാമിയൻ ജനിച്ചുവീഴുന്നത് പരമ്പരാഗതകുടുംബഘടനയിലേക്കല്ല. പകരം യൂറോപ്പിലെയും അമേരിക്കയിലെയും മറ്റും മാറിയ രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിലേക്കാണ് ഡാമിയൻ ജനിച്ചുവീഴുന്നത്. ഈ മാറിയ രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിന് മതേതരം എന്ന അവസ്ഥയ്ക്കൊപ്പം തന്നെ ജനകീയം എന്നൊരു അവസ്ഥകൂടി പതിയെ പിറന്നുവന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ ചിഹ്നങ്ങൾ കൂടി ചേർന്ന് ഉത്തരാധുനിക ചിന്തകളുമായി ചേരാൻ തുടങ്ങിയ കാലവും ഇത് തന്നെയായിരുന്നു. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവർ തങ്ങളനുഭവിക്കുന്ന സവിശേഷ പ്രതിസന്ധികളെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന കാലം കൂടിയായിരുന്നു ഇത്. ഈയൊരു സൂക്ഷ്മമായ ചലനത്തെ ചലച്ചിത്രം ആഗിരണം ചെയ്ത് ദൃശ്യങ്ങളിലാക്കി പ്രതിസ്ഥാനത്തേക്ക് ചേർത്ത് വയ്ക്കുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകളായി അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന പ്രതിസന്ധികളെ പ്രതിരോധസ്ഥാനത്ത് എത്തിക്കാനുള്ള അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വിഭാഗങ്ങളുടെ പ്രതിഷേധങ്ങളെ പ്രതിസ്ഥാനത്തേക്ക് എത്തിക്കാനുള്ള മാജിക്കൽ വിദ്യ ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഡാമിയന്റെ ഏറ്റവും വേണ്ടപ്പെട്ടവളായി അവന്റെ ആയ മാറുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. ''എല്ലാം നിനക്ക് വേണ്ടിയാണ് ഡാമിയൻ'' എന്ന് പറഞ്ഞ പരസ്യമായി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതും ഒരു ആയതന്നെയാണ്. ഇങ്ങനെ ആയമാരിലൂടെയാണ് ഡാമിയൻ വളരുന്നത്. ആയമാർ തോഴരായി ഡാമിയന് തോന്നുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്? അവിടെയാണ് ഡാമിയന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ രാഷ്ട്രീയവ്യക്തിത്വം (Symbolic Political identtiy) കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഒറ്റ നോട്ടംകൊണ്ടാണ് ആയ ഡാമിയന്റെ മനം കവർന്നെടുക്കുന്നത്. അവളുടെ പരിചരണത്തിൽ അവൻ സ്വസ്ഥനും സന്തോഷവാനുമാണ്. മാത്രമല്ല അവളുടെ നോട്ടത്തിന്റെ ഗതിക്കനുസരിച്ച് സൈക്കിൾ ചവിട്ടി അമ്മയെ താഴെത്തെ നിലയിലേക്ക് തള്ളിയിട്ട് കുഞ്ഞിനെ അബോർട്ട് ചെയ്യിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഡാമിയനെയും ആയയെയും ക്രൂരതയുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തേക്ക് ചേർക്കുന്ന ഒരു സീനാണിത്. ഈ സീനിലെ പ്രതീകങ്ങളെ ഇളക്കിയെടുത്ത് മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ കോർത്തെടുത്താൻ മറ്റൊരു ദൃശ്യമായിരിക്കും ലഭിക്കുക. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട പ്രതീകങ്ങളുമായി (ആയമാർ) ഉയർന്ന് വരുന്ന ദത്ത് പുത്രനായ ഡാമിയൻ പരമ്പരാഗത വിശ്വാസിയും കുടുംബസ്വരൂപമായ അമ്മയ്ക്കെതിരെ നടത്തുന്ന പ്രതീകാത്മക സംഘർഷ (Symbolic conflic) ഇതിനെ വായിച്ചാൽ കിട്ടുന്ന അർത്ഥവും കാണുന്ന കാഴ്ചകളും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അവസാനം ആയ തന്നെ അമ്മയെ കൊലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ പരമ്പരാഗതഘടനയോടുള്ള വെല്ലുവിളിയെ ഇവിടെ പ്രതിസ്ഥാനമാക്കി വരയ്ക്കാൻ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ദത്തുപുത്രൻ എന്നത് വളരെ സൂക്ഷ്മമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രസംഘർഷത്തിന് സാക്ഷ്യം പറയുന്നുമുണ്ട്.

അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ പരമ്പരാഗതഘടനയോടുള്ള വെല്ലുവിളിയെ ഇവിടെ പ്രതിസ്ഥാനമാക്കി വരയ്ക്കാൻ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ദത്തുപുത്രൻ എന്നത് വളരെ സൂക്ഷ്മമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രസംഘർഷത്തിന് സാക്ഷ്യം പറയുന്നുമുണ്ട്. പുറത്ത് നിന്ന് വരുന്ന നെഗറ്റീവ് ബിംബങ്ങൾ കുടുംബത്തിലേക്ക് കയറി അതിന്റെ മതാത്മകഘടനയെ പൊളിക്കുന്നു എന്നൊരർത്ഥത്തിലേക്ക് ദത്തിനെ ഇവിടെ വായിക്കാം. മാത്രമല്ല ദത്തുപുത്രനായ ഡാമിയൻ സ്വാഭാവികമായി ജനിക്കാൻ പോകുന്ന കുഞ്ഞിനെ കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്രൂരതയുടെ മായാവലമുറിച്ച് അകത്തേക്ക് കടന്നാൽ പാരമ്പര്യങ്ങളും നവീനചിന്തകളും തമ്മിൽ സാംസ്കാരിക മൂലധനത്തിന് വേണ്ടി നടത്തുന്ന സംഘർഷത്തെ ഇവിടെ കാണാനാകും.

കാലത്തെ വരയ്ക്കുന്ന കറുത്ത പട്ടികൾ

'ഒമൻ' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പോസ്റ്റർ അസാധാരണമായ നിലയിൽ ചിഹ്നങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

പ്രധാനമായും മൂന്ന് താക്കോൽദൃശ്യങ്ങളാണ് (Key visual)ഈ ചിത്രത്തെ അർത്ഥപൂർണ്ണമാക്കുന്നത്. (1) സ്വന്തമായി നിഴലില്ലാത്ത ഡാമിയൻ (2) ഒരു പട്ടി ഡാമിയന്റെ നിഴലായി നിൽക്കുന്ന അഥവാ ഡാമിയന്റെ നിഴലായി ഒരു നായ മാറുന്നു. (3) ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം വെളുത്ത നിറമായിരിക്കുന്ന ഡാമിയൻ പോസ്റ്ററിൽ കറുത്ത നിറത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അച്ഛനമ്മമാരാകട്ടെ വെളുത്ത നിറത്തിലും.

ഈ മൂന്ന് താക്കോൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ചലച്ചിത്രത്തിലെ നിർണായക സന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നായകളുമായി ഗാഢബന്ധമുണ്ട്. ചില സന്ദർഭങ്ങൾ നായകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട് മാത്രം നിർണായകവുമാകുന്നുണ്ട്. ''നിഴലായി കൂടെയുണ്ടാകു''മെന്ന മലയാളത്തിലെ പ്രയോഗം 'നിഴൽപോലെ' എന്ന അർത്ഥമാണ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ പോസ്റ്ററിന്റെ നിഴൽ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളാണ് പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്. കാരണം പോസ്റ്ററിലെ നിഴൽ-ഡാമിയൻ സംയുക്തത്തിൽ 'ഡാമിയന് നിഴൽപോലെ നായയുണ്ട്' എന്ന ലളിത സമവാക്യമുപയോഗിച്ച് ഉത്തരം കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കില്ല. കാരണം പോസ്റ്ററിൽ ഡാമിയന് നിഴലില്ല എന്ന് മാത്രമല്ല അതേ സ്ഥാനത്തേക്ക് നായയെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ ഉയരുന്ന സങ്കീർണ്ണ പ്രതിസന്ധികൾ രണ്ടാണ്. ഒന്ന് ഡാമിയന്റെ നിഴലെവിടെ? രണ്ട്, നായയുടെ സ്വരൂപം എവിടെയാണ്? ഈ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നതിന് മുമ്പ് ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് നായ കയറുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ദൃശ്യവ്യതിയാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും മൂന്ന് സ്ഥലങ്ങളിലാണ് നായ(കൾ) കടന്നുവരുന്നത്. രണ്ട് സ്ഥലങ്ങളിൽ ഒറ്റയായും മൂന്നാമത്തെയിടത്ത് കൂട്ടമായുമാണ് നായ കടന്നുവരുന്നത്. ഡാമിയന് വേണ്ടി നാട്ടുകാരുടെ മുന്നിൽവച്ച് ആത്മഹത്യചെയ്യുന്ന ആയയുടെ ദുരന്തദൃശ്യത്തിലേക്ക് തുറിച്ചുനോക്കിക്കൊണ്ടാണ് ആദ്യമായി ഒരു കറുത്ത നായ കടന്നുവരുന്നത്. ഒരു കുഞ്ഞിന് വേണ്ടി ഒരു ആയ നാ

ട്ടുകാരുടെ മുന്നിൽ തൂങ്ങിനിൽക്കുന്ന കാഴ്ച ചില സന്ദേശങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. മർദ്ദിതരുടെ വിമോചനചിഹ്നമായി ഡാമിയനെ കണ്ടാൽ ആയയുടെ ത്യാഗത്തിനും കറുത്ത നായയുടെ നോട്ടത്തിനും ചില പ്രതീകാർത്ഥങ്ങൾ കിട്ടുന്നുണ്ട്. തുടർന്നുവരുന്ന മറ്റൊരു ആയയും നായകളുമെല്ലാം ഡാമിയന് വേണ്ടി മരിക്കാനും കൊല്ലാനും തയ്യാറുള്ളവരാണ്. ഈ നിലയിൽ മർദ്ദിതജനതയുടെ മുന്നോട്ട് വരവും വിമോചനത്തിനായുള്ള ത്യാഗസന്നദ്ധതയുമാണ് ഈ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. ഈ പ്രതീകങ്ങളെ ദുരന്തദൃശ്യങ്ങളാക്കി വിവർത്തനം ഭീതിയിലേക്ക് മാറ്റിവരച്ച് പ്രേതസാന്നിധ്യത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്ന മാസ്മരികവിദ്യയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ അദൃശ്യമായി കടന്നുവരുന്നത്. ചലച്ചിത്രാന്തരീക്ഷത്തിൽ കാർമേഘം പോലെ നിറഞ്ഞ് വരുന്ന വേദനയുടെയും അശാന്തിയുടെയും മൂടുപടം വിമോചന ചിഹ്നങ്ങളെ ദുരന്തമാക്കി മാറ്റുന്നതിനുള്ള തന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മതാധികാര ചിഹ്നങ്ങളുടെ കാഴ്ചാകോണുകളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഈ അന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ വിമോചന ചിഹ്നങ്ങളെ പ്രേതാവിശേതരായി നെഗറ്റീവ് ഷേഡിൽ മുദ്രവയ്ക്കുന്നതോടെ വിമോചനബിംബങ്ങൾ പ്രതിസ്ഥാനത്താകുന്നു. ഈ നിലയിൽ പ്രതിരോധസ്ഥാനത്തേക്ക് എത്തേണ്ട കറുത്തനായകൾ പ്രതിനായക സ്വരൂപത്തിലേക്ക് കലരുകയാണ്. അതായത് ഡാമിയനും നായകളുമായുള്ള ബന്ധം രൂപകാത്മകമാണ്. ഡാമിയൻ തന്നെയാണ് നായ. അഥവാ മർദ്ദിതർ നടത്തുന്ന സംഘർഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉണർന്നുവരുന്ന ചിന്തയായി ഡാമിയനെ കാണാം. തങ്ങൾ ജനിപ്പിച്ച ചിന്തയ്ക്ക് കാവൽ നിൽക്കേണ്ടത് മർദ്ദിതരുടെ ആവശ്യം തന്നെയാണ്. നായയുടെ കാവൽ തങ്ങളുടെ ആശയമായ ഡാമിയന് വേണ്ടിയാണ്. അഥവാ മർദ്ദിതരുടെ പ്രതിരൂപമായി വായിക്കാവുന്ന കറുത്ത നായകൾ തങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തെ ഡാമിയൻ എന്ന ആശയത്തിലേക്ക് കലർത്തുകയാണ്. ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ ഈയൊരു കലർപ്പിനെ ഭീതിയായും വേദനയായും ബിംബങ്ങളിലൂടെ പകരാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. കാരണം മർദ്ദിതശക്തികൾ തങ്ങളുടെ ബിംബങ്ങളെ പലതായി കോർത്തെടുത്ത് (നായയായും ആയമാരുമായെല്ലാം) ഒരു പുതിയ ആശയത്തെ പാരമ്പര്യത്തിന് പുറത്ത് നിന്ന് ജനിപ്പിക്കാൻ (ഡാമിയൻ എന്ന ദത്തുപുത്രനെ ഓർക്കുക) ശ്രമിക്കുമ്പോൾ മേൽക്കോയ്മാ ബിംബങ്ങൾക്കുണ്ടാകുന്ന അസ്വസ്ഥതയാണ് ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളിലുമുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷത്തിന് കാരണം.

രണ്ടാമതായി നായ ബിംബം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് തോണിന്റെ വീട്ടിനുള്ളിലാണ്. അപ്രതീക്ഷിതമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ നായയുടെ സാന്നിധ്യം തോണിനെയും ഭാര്യയെയും അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഡാമിയനോ അവന്റെ ആയയ്ക്കോ ഇത് പ്രശ്നമേ ആകുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അവർക്ക് നായയുടെ സാന്നിധ്യം ആശ്വാസം പകരുന്നുമുണ്ട്. ഇവിടെ നായ പ്രതീകം അതിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലേക്ക് എത്തിയിരിക്കുകയാണ്.

രണ്ടാമതായി നായ ബിംബം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് തോണിന്റെ വീട്ടിനുള്ളിലാണ്. അപ്രതീക്ഷിതമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ നായയുടെ സാന്നിധ്യം തോണിനെയും ഭാര്യയെയും അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഡാമിയനോ അവന്റെ ആയയ്ക്കോ ഇത് പ്രശ്നമേ ആകുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അവർക്ക് നായയുടെ സാന്നിധ്യം ആശ്വാസം പകരുന്നുമുണ്ട്. ഇവിടെ നായ പ്രതീകം അതിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലേക്ക് എത്തിയിരിക്കുകയാണ്. ഇവിടെ കാവൽ എന്ന സങ്കല്പത്തിലുപരി വ്യവസ്ഥയിലേക്ക് അതിക്രമിച്ച് കയറുകയാണ് നായ. നിലവിലെ മതാത്മകസ്വഭാവമുള്ള കുടുംബഘടനയിലേക്കാണ് നായ അതിക്രമിച്ച കടക്കുന്നത്. തങ്ങൾ സംരക്ഷിച്ചുപോന്നിരുന്ന ആശയത്തിന് (ഡാമിയൻ) നിലവിലെ പരമ്പരാഗത ഘടനയിൽ നിലയുറപ്പ് കിട്ടാത്തതിനാലാണ് നായകൾ അതിനുള്ളിലേക്ക് കയറുന്നത്. നായകൾ കയറുന്നതോടെ ആയയ്ക്കും ഡാമിയനും കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിക്കുകയും മറുവശത്ത് (തോണിനും കുടുംബത്തിനും) തകർച്ചകൾ ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നായകളെയും ഡാമിയനെയും ആയമാരെയുമെല്ലാം ആന്റിക്രൈസ്റ്റ് ചിഹ്നങ്ങളായി വരയ്ക്കുമ്പോൾ മറുവശത്തുള്ള പരമ്പരാഗത കുടുംബഘടനയും മതാധികാരവും വിശുദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ 'ശുദ്ധത'യെ ഭീതിപ്പെടുത്തുന്ന ആന്റിക്രൈസ്റ്റ് ക്രൂരതകളായി വിമോചന ചിഹ്നങ്ങളെ വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

മൂന്നാമതായി ആക്രമണകാരികളായ നായകളുടെ ഒരു കൂട്ടമാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ദുരാത്മാക്കളുടെ മൃതദേഹം അടക്കം ചെയ്യുന്ന കല്ലറകൾക്കരികിലായാണ് ഇവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഡാമിയന്റെ ഉത്ഭവവും ചരിത്രവും അന്വേഷിച്ചു പോയ തോണിനും ക്യാമറാമാനും നേർക്കാണ് ഈ കറുത്തനായകൾ കുരച്ചുകൊണ്ട് കടന്ന് കയറുന്നത്. ഡാമിയനെ ദത്ത് നൽകിയ ഫാദർ വഴി അവന്റെ അമ്മയിലേക്കെത്തി ഇവന്റെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ച് മനസ്സിലാക്കുകയായിരുന്നു റോബർട്ട് തോണിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഒരു കല്ലറയിൽ ഒരു നായയുടെയും മറ്റൊരു കല്ലറയിൽ ഒരു കുഞ്ഞിന്റെയും അസ്ഥികൂടമാണ് കാണുന്നത്. ഈയൊരു കാഴ്ച നായകളും ഡാമിയനും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധത്തിന്റെ അടയാളമാണ്. പോസ്റ്ററിൽ കാണുന്നതുപോലെ നായ, ഡാമിയന്റെ നിഴലായി മാറിയതിന്റെ കാരണങ്ങൾ ഈ സീനിലുണ്ട്. അതായത് ഡാമിയനും നായയുമെല്ലാം ഏതോ മനുഷ്യരുടെ ശരീരത്തിലേക്ക് കയറി കഴിയുന്ന പ്രേതരൂപങ്ങൾ അല്ലെന്നും അവർ ശരിക്കും ആന്റിക്രൈസ്റ്റുകൾ തന്നെയെന്നുമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നത്. അസ്ഥികൂടത്തിന് കാവൽ നിൽക്കുന്ന നായകൾ കുരച്ചുകൊണ്ട് തോണിനും ക്യാമറാമാനും നേർക്ക് ചാടിക്കയറുകയും ക്രൂരമായി ആക്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രതീകാത്മക സ്വഭാവമുള്ള ഈ സീൻ മർദ്ദിതരുടെ പ്രതിഷേധരൂപങ്ങളെ നിഗൂഢമായി വലയം ചെയ്യുന്നു. അസ്ഥികൂടം തോണ്ടി അവരുടെ ഓർമ്മകളെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാനാണ് തോണും കൂട്ടരും ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇതിനെതിരെ മർദ്ദിത പ്രതിരൂപങ്ങളായ നായകൾ തങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തിനും ഓർമ്മകൾക്കും

ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിനുമാണ് കാവൽ നിൽക്കുന്നത്. ഈ ഭൂമിശാസ്ത്രത്തെ ദുർമരണങ്ങളുടെ താഴ്‌വരയായും ആന്റിക്രൈസ്റ്റിന്റെ സ്വന്തം ദേശമായും വരയ്ക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ മതാധികാര ജ്ഞാനവ്യൂഹത്തിന്റെ ഭഗമാകുകയാണ്.

ഫോട്ടോയെടുപ്പ് എന്ന സത്യാനന്തര കല

ക്യാമറയിൽ പതിയുന്നതും അച്ചടി മഷി പുരളുന്നതുമായ ചിഹ്നങ്ങൾ സത്യമായി മാറുകയാണെന്നത് ഒരു സത്യാനന്തരസവിശേഷതയാണ്. എന്നാൽ കാഴ്ചയുടെ കോണുകൾക്കനുസരിച്ചും ഫോക്കസിന്റെ വ്യത്യാസമനുസരിച്ചുമെല്ലാം മാറുന്ന ഒന്നാണ് ദൃശ്യമെന്ന അടിസ്ഥാനബോധത്തെ 'ഒമൻ' മാജിക്കലായി അട്ടിമറിക്കുന്നു. ദൃശ്യങ്ങളെ മാജിക്കൽ അനുഭവമാക്കിയും ക്യാമറാമാനേ സത്യത്തിന്റെ 'കണ്ണു'കളാക്കി മാറ്റുകയുമാണ് 'ഒമൻ' സത്യാനന്തരകാല ഭാവനയിലേക്ക് കയറുന്നത്. കാരണം 'ഒമനി'ൽ രണ്ട് സത്യസ്ഥാനങ്ങളാണുള്ളത്. ഒന്ന് ഫാദർ നടത്തുന്ന പ്രവചനങ്ങൾ. രണ്ട് ക്യാമറയിൽ പതിയുന്ന കറുത്ത വരകൾ. ഫാദറിന്റെ പ്രവചനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ദുരന്തങ്ങളോരോന്നായി നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഇതിന്റെ മുദ്രകൾ വളരെ വ്യക്തമായി കീത്തിന്റെ ക്യാമറയിലും പതിയുന്നു. കൊല്ലപ്പെടുന്നവരുടെ ചിത്രത്തിന് മേൽ പതിയുന്ന കറുത്ത വരകളിലൂടെയാണ് കീത്ത് ആന്റി ക്രൈസ്റ്റിന് പിന്നാലെ സഞ്ചരിച്ച് തുടങ്ങുന്നത്. വളരെ യാദൃച്ഛികമായി പതിയുന്ന സ്വന്തം ഫോട്ടോയിലും അയാൾ കറുത്ത വരകൾ കാണുകയും ആന്റി ക്രൈസ്റ്റിനായുള്ള അന്വേഷണം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ സത്യത്തിന്റെ വഴികാട്ടിയും കേന്ദ്രവുമായി ക്യാമറക്കണ്ണുകൾ പെരുമാറുന്നു. ചരിത്രത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളെ അഴിച്ച് പരിശോധിച്ചാൽ കീത്തിന്റെ ക്യാമറയിലെ വരകൾ സാമൂഹ്യമാറ്റത്തിന്റേതാണ്. മർദ്ദിതരുടെ വിമോചനസ്വപ്നങ്ങളും സാമ്പ്രദായിക കുടുംബഘടനയുടെയും പരമ്പരാഗത മതചിഹ്നങ്ങളുടെയും തകർച്ചയാണ് കറുത്ത വരകളായി ക്യാമറയിൽ പതിയുന്നത്. അഥവാ അധികാരകേന്ദ്രങ്ങൾ തങ്ങൾക്കെതിരെ വരുന്ന സംഘർഷസ്ഥാനങ്ങളെ ഭീതിയായി

> **ഡാമിയൻ-നായ-ആയ ത്രിത്വത്ത ദുരന്തരൂപങ്ങളായി മാത്സരികമായി ദൃശ്യവത്കരിക്കുമ്പോൾ മറുവശത്ത് നിൽക്കുന്ന ഫാദറിന്റെ പ്രവചനങ്ങളും കീത്തിന്റെ ക്യാമറയും ബുഹൻഹേഗന്റെ ദർശനങ്ങളുമെല്ലാം വിശുദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള വിശുദ്ധവിശുദ്ധ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ മറികടക്കാനുതകുന്ന തരത്തിലുള്ള മാജിക്കൽ ഭാവനയും അതിലൂടെയുള്ള ദുരന്താവിഷ്കാരങ്ങളുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അചരിത്രചിഹ്നങ്ങൾക്ക് കാരണം**

വരച്ചിടുകയാണ് ഈ കറുത്ത വരകളിലൂടെ. എന്നാൽ കീത്തും തോണും ഈ കറുത്ത വരകളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് മർദ്ദിതരുടെ ചരിത്രവും ഭൂമിശാസ്ത്രവും തേടി അവരെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഫോട്ടോയെടുപ്പ് എന്നത് ഇവിടെ സത്യാനന്തരകാലത്തെ മന്ത്രവാദമായി മാറുകയാണ്. കീത്തിന്റെ ക്യാമറയിൽ പതിയുന്ന കറുത്ത വരകൾക്കനുസരിച്ച് ആൾക്കാർ കൊല്ലപ്പെടുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഈ കറുത്ത വരകൾക്ക് സത്യപദവി കൈവരിക്കുകയും അതനുസരിച്ച് കാണി കാഴ്ചകൾ കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ കാഴ്ച അവിടം കൊണ്ട് അവസാനിക്കുന്നില്ലല്ലോ. ഈ കറുത്ത വരകളുടെ കഥയും അതുമൂലമുണ്ടാകുന്ന മരണവും വിശ്വസിച്ചാൽ അത് സൃഷ്ടിക്കുന്നവരായ (എന്ന് ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ പറയുന്ന) ആന്റിക്രൈസ്റ്റിനെയും വിശ്വസിക്കേണ്ടിവരും. അങ്ങനെ വിശ്വസിക്കുമ്പോൾ ചരിത്രത്തിലെ പുരോഗമനചലനങ്ങളും മർദ്ദിതരുടെ വിമോചനസ്വപ്നങ്ങളും താളം തെറ്റുന്നു.

കൊല്ലുന്ന ചിരി

ഡാമിയൻ-നായ-ആയ ത്രിത്വത്ത ദുരന്തരൂപങ്ങളായി മാത്സരികമായി ദൃശ്യവത്കരിക്കുമ്പോൾ മറുവശത്ത് നിൽക്കുന്ന ഫാദറിന്റെ പ്രവചനങ്ങളും കീത്തിന്റെ ക്യാമറയും ബുഹൻഹേഗന്റെ ദർശനങ്ങളുമെല്ലാം വിശുദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള വിശുദ്ധവിശുദ്ധ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ മറികടക്കാനുതകുന്ന തരത്തിലുള്ള മാജിക്കൽ ഭാവനയും അതിലൂടെയുള്ള ദുരന്താവിഷ്കാരങ്ങളുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അചരിത്രചിഹ്നങ്ങൾക്ക് കാരണം. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരിലൂടെ കടന്നുവരുന്ന സാമൂഹ്യസമ്മർദ്ദങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കാൻ അവയെ ദുരന്തസ്വരൂപങ്ങളായി ഭാവന ചെയ്യുന്നു. മരം കത്തുന്നതും കത്തിയിൽ കുത്തി നിൽക്കുന്ന ഫാദറും തലയറ്റുപോകുന്ന കീത്തുമെല്ലാം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. ഇങ്ങനെ ദുരന്തദൃശ്യങ്ങൾ മറികടക്കാൻ കീത്തിന്റെ ക്യാമറവഴി എത്തിച്ചേരുന്ന സ്ഥലത്തുള്ള ആന്റി ക്രൈസ്റ്റിനെ അവസാനിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാണ് കാര്യങ്ങൾ തലകീഴെ മറിയുന്നത്. ബുഹൻഹേഗൻ പറയുന്ന വിദ്യയനുസരിച്ച് ഡാമിയനെ കൊല്ലാൻ റോബർട്ട് തോണിന് സാധിച്ചില്ല. റോബർട്ട് തോൺ ഡാമിയന്റെ വളർത്തച്ഛൻ മാത്രമല്ല അധികാരരൂപം കൂടിയാണ്. പരമ്പരാഗത ചിഹ്നങ്ങൾക്കോ പിതൃരൂപങ്ങൾക്കോ അധികാരവ്യവസ്ഥയ്ക്കോ കത്തികളുപയോഗിച്ച് കൊല്ലാൻ സാധിക്കാത്ത തരത്തിൽ മർദ്ദിതർ ഉയർത്തുന്ന സംഘർഷം വളർന്നുകഴിഞ്ഞു എന്നാണ് ഈ സീനിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. അവസാന സീനിലെ ഡാമിയന്റെ തീക്ഷ്ണവും മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നതുമായ ചിരി അത് തന്നെയാണ് തെളിയിക്കുന്നത്. സമകാലമാനമായ അധീശാനുഭൂതികളെയും അവർ മന്ത്രതന്ത്രങ്ങളാൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മായാലോകത്തെയും മുറിച്ച് കടക്കാൻ ഒറ്റയൊരു ചിരി മതിയെന്നാണ് ഡാമിയൻ തെളിയിക്കുന്നത്.

Reference

1. Hugh Mcleod - Religious crisis in 1960's, Oxford University Press, Newyork 2007
2. Philip Jen Kis - 12 Trends that shaped us religion since the 70's, Gods fatifh media, January 25, 2017.
3. Harari Yuval Noah - 21 Lessons for the 21st century, Penguin Random House, 2018

കാൽകക്ഷ് - കോവിഡ് മഹാമാരി കാലത്തെ പീഢാനുഭവ ദൃശ്യങ്ങൾ

ശങ്കരനാരായണൻ.എം.എ

നിയതമായ രൂപമില്ലാതെ നിപാറി നടക്കുന്ന അല്പം മേഘശകലങ്ങൾ കിട്ടിയാൽ ഒരു സൗധം നിർമ്മിക്കാനാകുമോ ? അല്ലെങ്കിൽ ഒരു ശില്പം ?പ്രതിഭാശാലിയായ ഒരു കലാകാരൻ അത് ചെയ്തു കാണിച്ചെന്നു വരും. അഥവാ അയാൾക്കു മാത്രമേ അതു സാധിക്കൂ. അമൂർത്തമായ ഒന്നിനെ മൂർത്തമാക്കി കാണിച്ചു തരുകയാണ് ഒരു പ്രതിഭാശാലി ചെയ്യേണ്ടതെങ്കിൽ അതാണ് ശർമ്മിഷ്ഠാ മൈതിയും രാജ്ദീപ് പോളും ചേർന്ന് സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച കാൽകക്ഷ് (KALKOKKHO - HOUSE OF TIME)എന്ന ബംഗാളി സിനിമ. തൃശൂരിൽ നടന്ന ബംഗാളി ഫെസ്റ്റിവലിന്റെ ആറാം ദിവസമായിരുന്നു അപൂർവ്വമായ ഈ ദൃശ്യാനുഭവം.

മനുഷ്യവംശം ഒന്നാകെ നേരിട്ട , ഏറ്റവും വലുതും നീണ്ടതുമായ കോവിഡ് മഹാമാരിക്കാലത്തെ പീഢാനുഭവത്തെയാണ് സിനിമ പിൻപറ്റുന്നത്. വിരസതയും ഏകാന്തതയും ഒറ്റപ്പെടലും ഭീതിയുമല്ലാതെ എന്താണ് ആ കാലത്തെ പറ്റി പകർത്താനാവുക ? മനുഷ്യൻ ആർജ്ജിച്ച സഹവർത്തിത്തത്തിന്റേയും പാരസ്പര്യത്തിന്റേയും ലോകം ആ കാലത്ത് കീഴ്മേൽമറിഞ്ഞു പോയിരുന്നല്ലോ. ആശ്ലേഷങ്ങൾ,എന്തിന് ഹസ്തദാനങ്ങൾ പോലും നിഷിദ്ധമായിരുന്ന ഒരു കാലം.

അടച്ചിട്ട മുറിയിൽ നാലു മനുഷ്യർ. ബന്ധനസ്ഥനായ ഒരു ഡോക്ടർ. ഒരു മദ്ധ്യവയസ്ക .ഒരു യുവതി . ഒരു പെൺകുട്ടി. നാലേ നാലു കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരേയൊരു ലൊക്കേഷൻ. ആവർത്തനങ്ങളുടെ ഘോഷയാത്രയാണ്. സാനിറ്റൈസർ, മുഖാവരണം , കൈകഴുകൽ ... ആഭിചാരക്രിയ പോലെ നടത്തുന്ന കിണ്ണം കൊട്ടൽ...അതിനിടയിൽ കവിത ഉറക്കെ ചൊല്ലിപഠിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ കാവ്യാലാപനം. എത്രയോ വട്ടം ആവർത്തിക്കുന്ന കവിത ചൊല്ലൽ . കവിത ചൊല്ലുന്ന കൊച്ചുകുട്ടികൾ ചെയ്യാറുള്ളതു പോലെ ചില വാക്കുകളിൽ ഊന്നുന്നതും കൊഞ്ചിക്കൊണ്ടുള്ള അതിന്റെ ഈണവും

കുറേ കഴിയുമ്പോൾ നമ്മളെ ആകർഷിക്കും. വിരസമായ ഈ അന്തരീക്ഷത്തിലും അതിലൊരു പുതുമ നമ്മൾ കണ്ടെത്തും. അതു പോലെ ആവർത്തിക്കുന്ന പല ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നും ഏതോ ചില സ്ഫുരണങ്ങൾ നമ്മെ തേടി വരും. അതിനു വേണ്ടി , അതിനു വേണ്ടി മാത്രം പ്രേക്ഷകൻ ആ വിരസതയിൽ അമർന്നിരിക്കും ! ഏതു പോലെയെന്നാൽ,മഹാമാരിക്കാലം നാം അനുഭവിച്ചതു പോലെത്തന്നെ.

രാത്രിയിൽ, നടുക്കടലിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടു പോയ യാത്രികൻ, നക്ഷത്രങ്ങളുടെ പ്രകാശത്തിനായി പ്രതീക്ഷയോടെ മിഴി കൂർപ്പിക്കുന്ന പോലെയാണ് നമ്മൾ തിയ്യറ്ററിൽ ഇരിക്കുന്നുണ്ടാവുക. തിരയിൽ പെട്ട് നമ്മുടെ യാനം ഉലയുന്നുണ്ടാകും. കോവിഡ് കാലത്തേയും ഒന്നാം തിര രണ്ടാം തിര എന്നിങ്ങനെ പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം അപ്പോൾ നമുക്ക് മനസ്സിലാകാൻ തുടങ്ങും !

നായകന്റെ കുട്ടിക്കാലത്തെ ഏകാന്തത അനന്തരത്തിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഭംഗിയായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചുമരിൽ തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭീമാകാരനായ ക്ലോക്കിന്റെ സൂചിക്കൊപ്പം വട്ടംചുറ്റി തലകറങ്ങി വീഴുന്ന കുട്ടിയുടെ കാഴ്ച ആ സിനിമ കണ്ടവർ മറക്കാനിടയില്ല.തടവുപുള്ളിയുടെ വിരസത, മതിലുകളിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. തടവുകാരായ സ്വാതന്ത്ര്യ സമരസേനാനികൾ കൂട്ടത്തോടെ കൂർക്കംവലിച്ചുറങ്ങുന്ന മുറിക്കു പുറത്തെ വരാന്തയിലൂടെ ബഷീർ അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും നടക്കുന്ന ദീർഘദൃശ്യമുണ്ട്. വിരസതയുടെ സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ അലയടിക്കുന്നു. സംഗീതം ഉച്ചസ്ഥായിയിലേക്ക് ക്രമേണ മൂർച്ചിക്കുമ്പോൾ ഏകാന്തതയുടെ കാഠിന്യം നമ്മൾ നേരിട്ട് അനുഭവിക്കും. ആ ദൃശ്യത്തിൽ ഏകാന്തതയുടെ മടുപ്പ് പ്രേക്ഷകനിൽ സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയായി നിറയും !അടൂർ അനന്തരത്തിലും മതിലുകളിലും ചെയ്തതുപോലെ, അത്രയും സൗന്ദര്യാത്മകമായി മഹാമാരിക്കാലത്തെ അന്തരീക്ഷത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനാകുമോ ?അതിനുള്ള ഉത്തരമാണ് കാൽകക്ഷ്.

മതിലുകൾ കണ്ടിട്ട് , അതിനെ തഴഞ്ഞു കൊണ്ട് അന്നത്തെ ദേശീയ ജൂറി അദ്ധ്യക്ഷനായിരുന്ന എം.എസ്. സത്യു പറഞ്ഞത് ഇത് വിശ്വസിക്കാൻ പറ്റുന്നില്ല എന്നാണ്. ഇതിലെ നായകൻ, ജയിൽ ഒരു ടൂറിസ്റ്റ്പ്ലേസ് പോലെ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നും അവിടെയൊക്കെ പൂക്കൾ നട്ടു പിടിപ്പിക്കുന്നു എന്നുമായിരുന്നു സത്യുവിന്റെ പരാതി. പ്രതികൂല സാഹചര്യങ്ങളെ സർഗ്ഗാത്മതയുള്ള ഒരു മനസ്സ് എങ്ങിനെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നു എന്നതാണ് മതിലുകളിലെ പ്രമേയം. നായകൻ,ജയിലിൽ പൂക്കൾ നട്ടുപിടിപ്പിക്കുകയും മരണശിക്ഷക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ടയാൾക്ക് ചായ ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുകയും മരണത്തിന് കാവലിരിക്കുകയുംസഹതടവുകാരുടേയും അധികാരികളുടേയും സ്നേഹിതനാവുകയും മാത്രമല്ലാ, അവിടെ പ്രണയത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. നരകത്തിൽ ഇട്ടിരുന്നെങ്കിൽ ബഷീർ

ഒരു പൂങ്കാവനം സൃഷ്ടിച്ച് നരകത്തെ സ്വർഗ്ഗത്തേക്കാൾ സുന്ദരമാക്കുമായിരുന്നു. ദൈവം പോലും , സർഗ്ഗ വൈഭവമുള്ള കലാകാരന്റെ മുന്നിൽ തോറ്റു പോകും എന്ന സത്യമാണ് സത്യുവിന് മനസ്സിലാകാതെ പോയത്.”കാൽ കക്ഷി “ നും “മതിലുകളു”ടെ ദുർവ്വിധി വരാൻ സാദ്ധ്യതയുണ്ട്. “ കാൽ കക്ഷി “നെ തഴഞ്ഞുകൊണ്ട് ഇതിൽ ആവർത്തനങ്ങളുടെ വിരസതയല്ലാതെ എന്തുണ്ട് എന്ന് സത്യുവിനെ പോലുള്ളവരുടെ ജൂറി ഒരു പക്ഷേ ചോദിച്ചേക്കാൻ ഇടയുണ്ട്.

കലാസിനിമയുടെ ചരിത്രവഴികൾ-7

അട്ടിമറികളുടെ അഭിമുഖങ്ങൾ

ഡോ.വിഷ്ണുരാജ് പി

സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ പരിണാമങ്ങൾ പല നിലകളിലാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. പ്രസ്ഥാനസ്വാഭാവത്തെ പിൻപറ്റി ഉടലെടുക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ, പരീക്ഷണ സ്വഭാവമുള്ള സിനിമകൾ ,ഒറ്റയൊറ്റ ചിത്രങ്ങൾ, ജനപ്രിയതക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്ന സിനിമകൾ, രാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉരുവം കൊള്ളുന്നവ എന്നിങ്ങനെ സമീപനങ്ങളിലെ വ്യതിരിക്തതകൾ നീളുന്നു. ഓരോ ഭാവുകത്വത്തിനും സവിശേഷമായ പ്രയോക്താക്കളോ ദർശനമോ ഉണ്ടാകും. എന്നാൽ ഇത്തരം കംപാർട്മെന്റുകളിലൊന്നും മാർക്ക് ചെയ്യാൻ പറ്റാത്ത മേല്പറഞ്ഞ പദ്ധതികളെ ഗാഢമായി ഉൾകൊണ്ടും പ്രത്യേക തരത്തിൽ നിരാകരിച്ചും സിനിമയിൽ കലാവൈഭവം പ്രകടിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രകാരനാണ് ഴാങ് ലൂക് ഗൊദാർദ്. ഒരു മിനിറ്റ് മുതൽ 4 മണിക്കൂർ 27 മിനിറ്റ് വരെ ദൈർഘ്യമുള്ള നൂറോളം ചിത്രങ്ങളാണ് ഗൊദാർദിന്റെ സാക്ഷാത്കാരത്തിലൂടെ സിനിമാ ലോകത്തിന് ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഹോളിവുഡ് 2010ൽ പ്രഖ്യാപിച്ച ഓണററി ഓസ്കാർ പുരസ്കാരം നിരാകരിച്ചു കൊണ്ട് "it means nothing to me" എന്ന് പ്രതിവചിച്ച കലാകർതൃത്വമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്ന പദത്തിന്റെ മുഴുവൻ അർത്ഥത്തെയും അദ്ദേഹത്തിൻ പ്രവർത്തികൾ അഭിസംബോധന ചെയ്തിരുന്നു.

ഹോളിവുഡ് 2010ൽ പ്രഖ്യാപിച്ച ഓണററി ഓസ്കാർ പുരസ്കാരം നിരാകരിച്ചു കൊണ്ട് "it means nothing to me" എന്ന് പ്രതിവചിച്ച കലാകർതൃത്വമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്.

സിനിമചിന്തകൻ, നിരൂപകൻ, സംവിധായകൻ തുടങ്ങി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ദിശാബോധത്തെ നിർണയിച്ചു കൊണ്ടാണ്

ഗൊദാർദ് സ്വയം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള എഴുത്തുകളിലൂടെയാണ് അദ്ദേഹം ഇടപെടലുകൾ തുടങ്ങുന്നത്. ഗൊദാർദിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമയെഴുത്തിൽ ബസീനുമായുള്ള ആശയപരമായ സംവാദങ്ങൾ പ്രധാനമായിരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നേർചിത്രം എന്ന ബസീന്റെ സിനിമ വ്യാഖ്യാനത്തെ ഗൊദാർദ് വിമർശനാത്മകമായി തന്നെ നേരിട്ടു. തുടർച്ചകളെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്ന ആവിഷ്കാരം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ തത്വചിന്തയെ ഗൊദാർദ് പുതുക്കി. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനം അല്ല; പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യമാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്നായിരുന്നു ഗൊദാർദ്ദിന്റെ പ്രഖ്യാപനം. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുക എന്ന കലയുടെ ആധാരധാരണകളെ അപനിർമിക്കാനുള്ള പ്രവണതയാണിവിടെ വെളിപ്പെടുന്നത്. ഇത് ഗൊദാർദിയൻ ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു സിഗ്നേച്ചറാണ്. സിനിമകളിൽ തന്നെ പല സ്പേസുകളിലും സിനിമയാണിത് എന്ന സൂചന കടത്തിവിടുന്നത് വഴി അദ്ദേഹം കലാപരമായി തന്നെ നടപ്പ് രീതികളെ മാറ്റിമറിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. മാർക്സും ഫ്രോയിഡും ദെറിദയും ലെവിനാസും അടക്കം പല ദാർശനികരുടെയും സാന്നിധ്യം ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളിൽ ഉണ്ട്. കലയും സാഹിത്യവും മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രീയ സംഭവവികാസങ്ങളും സാംസ്കാരിക സൂചനകളും എല്ലാം കലർന്നുകിടക്കുന്ന ആഖ്യാനഭൂമികയാണ് അദ്ദേഹത്തിൻറേത്.

ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുമ്പോൾ ഫ്രാൻസിലെ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെയും ഭാവുകത്വത്തെയും രൂപപ്പെടുത്തിയ സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഈ ചരിത്രസാഹചര്യങ്ങൾ ലോകസിനിമയെയും പലരീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുകയും മാറ്റി തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്താണ് സിനിമ എന്നതിനപ്പുറം എന്തായിരിക്കണം ഒരു സിനിമ എന്ന ആശയത്തിന് പുതിയ ഉത്തരങ്ങൾ കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു ഗൊദാർദ് അടക്കമുള്ള ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ ദൗത്യം. അതായത് ഒരു കൂട്ടം ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരുടെ സിനിമയെ കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത പുതിയ ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഉണ്ടായത്.

സിനിമയെ കൂടുതൽ രാഷ്ട്രീയപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായി പുതുക്കി എടുക്കാൻ ഉള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ഗൊദാർദ് അടക്കമുള്ള നവതരംഗ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ നടത്തിയത്. ഒരു നല്ല സിനിമ ഒരേസമയം ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു സങ്കല്പം എന്നതുപോലെ സിനിമയെ കുറിച്ച് ഒരു സങ്കല്പവും അവതരിപ്പിക്കണം എന്ന ട്രൂഫോയുടെ നിർദ്ദേശത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുള്ള സമീപനയുക്തി ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളിൽ ലീനമാണ്.

ഈ ഭാവുകത്വം ലോകസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ തന്നെ മാറ്റിപ്പണിയുന്നുണ്ട്. സിനിമാ സംബന്ധമായ പ്രഭാഷണങ്ങളും ചർച്ചകളും രചനകളും നടത്തി കലാത്മകമായി ചലച്ചിത്രത്തെ പരിഷ്കരിക്കുകയും സാമൂഹികമായ ഇടപെടൽ ശേഷിയ്ക്ക് സിനിമയെ സജ്ജമാക്കാൻ വിധം കളമൊരുക്കുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യവും ചിത്രകലയും അടക്കമുള്ള കലയുടെ സമീപനങ്ങളിൽ മുൻപന്തിയിൽ സിനിമയെ കൂടി എത്തിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യവും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിൽ പ്രധാനമായി നിന്നു.

സിനിമയെ കൂടുതൽ രാഷ്ട്രീയപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായി പുതുക്കി എടുക്കാൻ ഉള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ഗൊദാർദ് അടക്കമുള്ള നവതരംഗ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ നടത്തിയത്. ഒരു നല്ല സിനിമ ഒരേസമയം ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു സങ്കല്പം എന്നതുപോലെ സിനിമയെ കുറിച്ച് ഒരു സങ്കല്പവും അവതരിപ്പിക്കണം എന്ന ട്രൂഫോയുടെ നിർദ്ദേശത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുള്ള സമീപനയുക്തി ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളിൽ ലീനമാണ്. സിനിമയുടെ ചരിത്രം തന്നെ വിഷയമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംവിധായകർ, ഛായാഗ്രാഹകർ, അഭിനേതാക്കൾ, ചിത്രസന്ദർഭങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ കാഴ്ചയുടെ സ്മരണകളെ സവിശേഷമായി തന്റെ സിനിമയിലേക്ക് കടത്തിയെടുത്ത് പരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം മുന്നേറിയത്. ഇത്തരം കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ സിനിമയുടെ സ്വഭാവത്തെ ഒരേസമയം ഭാവനാത്മകവും യാഥാർത്ഥ്യഭരിതവുമാക്കി തീർക്കുന്നുണ്ട്. ഈ റഫറൻസുകളിൽ ചരിത്രപരമായി നിലകൊള്ളുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമല്ല സമകാലികമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സിനിമകളുടെ സൂചനകളും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

വീക്കെൻഡ് എന്ന ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് സിനിമകളുടെ പേരുകൾ രഹസ്യക്കോഡുകളായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ജോണി ഗിറ്റാർ, പോടെംകിൻ എന്നീ രണ്ട് കോഡുകൾ നിക്കോളാസ് റെ സർജി ഐസൻസ്റ്റിൻ എന്നിവരോടുള്ള ആദരവിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ്. ഐറിസ് ഇൻ, ഐറിസ് ഔട്ട് തുടങ്ങിയ സമകാലീന സിനിമയിൽ നിന്നുമുള്ള സ്മരണകൾ അന്യവൽക്കരണത്തിന്റെ അവബോധത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫ്രഞ്ച് സംവിധായക ഒരു നോവലിസ്റ്റായി ബ്രത്ത് ലസിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ചിത്രത്തിലെ നായകൻ ആവട്ടെ പ്രശസ്ത നടനായ ഹംഫ്രിയെയാണ് അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പിമൊഫുവിൽ സിനിമയുടെ നിർവചനവുമായി കടന്നുവരുന്നത് സാം ഫുള്ളർ എന്ന ഹോളിവുഡ് സംവിധായകനാണ്. ലാ പെറ്റിറ്റ് സോൾഡാറ്റിയിലെ നായകനായ ബ്രൂണോറൗൽ, കോതാർഡ് തന്റെ സുഹൃത്താണെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നു. ഗൊദാർദിന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട ക്യാമറമാനാണ് കോതാർഡ് ഇങ്ങനെ നിരവധി ക്രോസ് റഫറൻസുകൾ സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ തന്നെ അടക്കം ചെയ്തു വച്ചുകൊണ്ടാണ് ഗൊദാർദ് കലാസൃഷ്ടി നടത്തുന്നത്. ഈ ഒരുക്കിയെടുക്കൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും കലർത്തിയെടുക്കൽ കൂടിയാണ്. വുമൺ ഈസ് എ വുമൺ എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ ക്രെഡിറ്റ് ടൈറ്റിലുകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിനിടയ്ക്ക് പെട്ടെന്ന് സിനിമ എന്ന് എഴുതി വരുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ മാത്രമല്ല ആകാംക്ഷാഭരിതമെന്ന് കണക്കാക്കുന്ന പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള ചില ഇടപെടലുകൾ അദ്ദേഹം നടത്താറുണ്ട്. കലയുടെ

ആവിഷ്കാര സന്ദർഭത്തിലെ പ്രധാന നിമിഷത്തിലെ അനുഭൂതിപാഠത്തെ അട്ടിമറിക്കുന്ന കാര്യം കൂടിയാണിത്. ഈ പ്രക്രിയയിലൂടെ സിനിമയുടെ കമ്മ്യൂണിക്കേഷൻ മറ്റൊരു രീതിയിലേക്ക് മാറുന്നു. ഒരേസമയം ധൈഷണികവും ലളിതവുമായ ശൈലികൾ കൊണ്ടാണ് ഗൊദാർദ് സിനിമകളെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്.

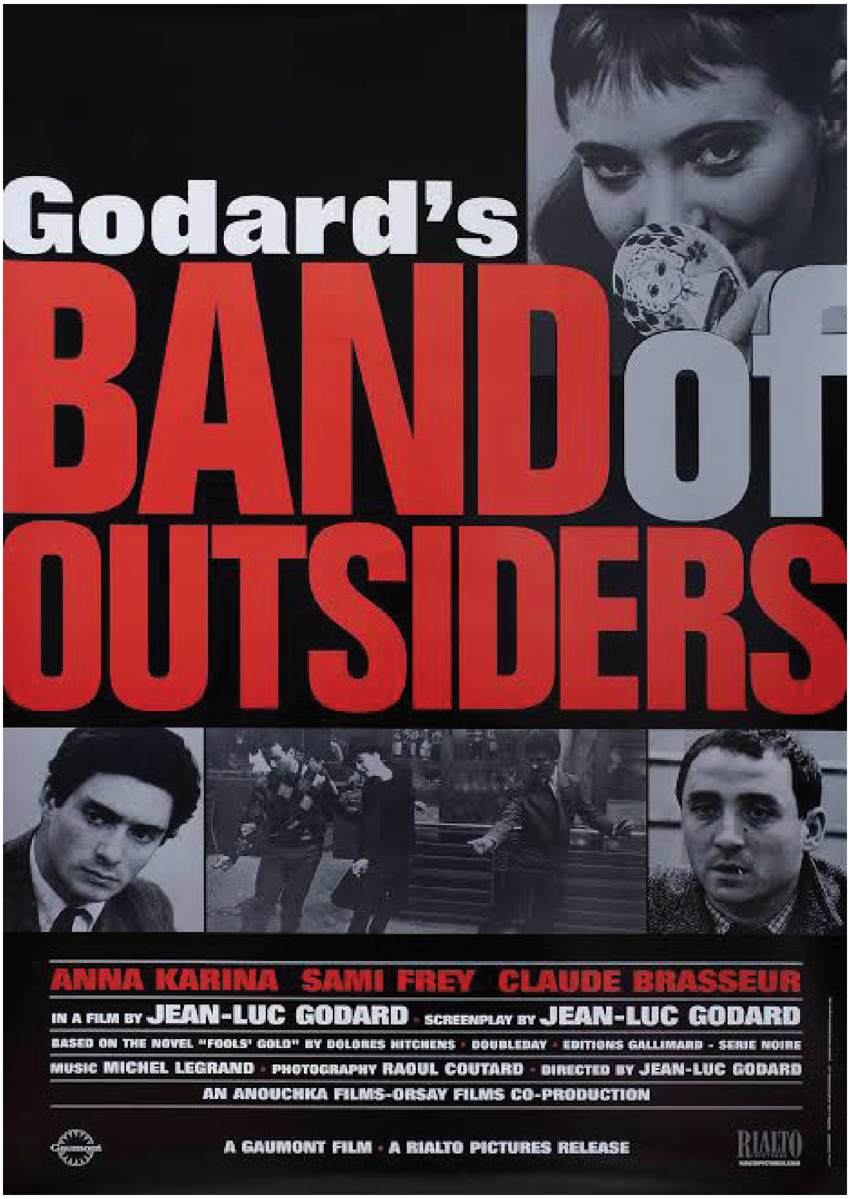
സാങ്കേതികമായി പലതരം പരീക്ഷണങ്ങൾ ഗൊദാർദ് ഓരോ കാലത്തും നടത്തിയിരുന്നു. കട്ടുകളും നിരന്തരമുള്ള ദൃശ്യവിച്ഛേദങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചപ്പോൾ ഹിസ്റ്ററി ദു സിനിമയിൽ ഒരു ഇമേജിനു മുകളിൽ പല ഇമേജുകൾ ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ട് സ്ഥലകാല ബോധങ്ങളെ അട്ടിമറിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഗുഡ് ബൈ റ്റു ലാംഗ്വേജിൽ ത്രീഡി സാങ്കേതികവിദ്യ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം കൂടുതൽ കൂടുതൽ പരീക്ഷണ കുതുകിയായി മാറുന്നുണ്ട്. ബർത്ത് ലെസ് മുതൽ വീക്കെൻഡ് വരെയുള്ള സിനിമകൾക്ക് ശേഷമാണ് രചയിതാവ്(auteur) എന്ന പരിവേഷത്തെ മാറ്റിവെച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയെ രാഷ്ട്രീയ ഉപാധിയാക്കി മാറ്റി തുടങ്ങിയത്. രണ്ടാം ഘട്ടമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന വീക്കെൻഡിന് ശേഷമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവേ പ്രബന്ധസമാനമായ ട്രീറ്റ്മെൻറാണ് അദ്ദേഹം പരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫോട്ടോഗ്രാഫുകൾ, ചുവരെഴുത്തുകൾ ,വാഹനങ്ങൾ ,സിഗരറ്റ്, അജ്ഞാത മുഖങ്ങൾ, ടെലിവിഷൻ സ്ക്രീനിലെ രംഗങ്ങൾ, പത്രക്കടലാസുകളിലെ വാർത്തകൾ, സിനിമ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പല രൂപങ്ങളുടെ കൊളാഷ് സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഗൊദാർദ് പ്രമേയപരമായ സമഗ്രതയ്ക്കുവേണ്ടി ശ്രമിക്കുന്നത്. എട്ടു ഭാഗങ്ങളുള്ള സിനിമ ചരിത്രത്തെ കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീഡിയോ പരമ്പര സിനിമയെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് ചരിത്രത്തെ കുറിച്ചുള്ള വിമർശനാത്മകമായ സമീപനമാണ്. ഈ സമീപനത്തിൽ കലയും മനുഷ്യരും ചുറ്റുപാടുകളും എല്ലാം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രണയരംഗങ്ങൾ അനുഭൂതിപരമായി ലൈംഗികസ്വഭാവം ഉള്ളതല്ല. എന്നാൽ അതിൽ രതിയും അനുബന്ധവിവഹാരങ്ങളും കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. രതിമൂർച്ഛയുടെ നിമിഷങ്ങളിൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരുമിച്ചാടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്ന മട്ടിലാണ്

ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കാഴ്ചക്കാരനിൽ രതിഭാവം ഉണർത്തുക എന്നതല്ല ഇവിടെ സംവിതായകന്റെ പ്രവർത്തി. മറിച്ച് സെക്സിനെ വിധിയുക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഉള്ള താല്പര്യമാണ് പ്രകടമാകുന്നത്. അതേപോലെ കൊലകൾ ഹാസ്യ രസം ചേർത്തു കൊണ്ടാണ് ലാ കരീബിനിയേഴ്സിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പട്ടാളക്കാരുടെ മൃഗയാവിനോദമെന്ന മട്ടിലാണിത് ഉള്ളത്. യുദ്ധവിരുദ്ധ ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖമാണിത്.

"ഒരു വിമർശകനായിരുന്ന കാലത്ത് ഞാനൊരു ചലചിത്രകാരനാണെന്നാണ് ഞാൻ വിചാരിച്ചിരുന്നത്. ഇപ്പോൾ, ചലച്ചിത്രകാരനായി കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഞാൻ ഒരു വിമർശകനാണെന്ന് എനിക്കുറപ്പായി. എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും. വിമർശനം എഴുതുന്നതിന് പകരം, വിമർശനം ഉൾപ്പെടുത്തി സിനിമ എടുക്കുകയാണ് ഞാൻ ചെയ്യുന്നത്. എന്നെ ഒരു ഉപന്യാസകാരനായിട്ടാണ് ഞാൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. നോവലിന്റെ രൂപത്തിൽ ഉപന്യാസങ്ങൾ എഴുതുകയും ഉപന്യാസത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ നോവലുകൾ എഴുതുകയും ചെയ്യുന്നതിന് പകരം സിനിമയുടെ രൂപത്തിൽ എഴുതുകയാണ് ഞാൻ ചെയ്യുന്നത്. സിനിമ എന്ന ആഖ്യാന രൂപം അപ്രത്യക്ഷമായാൽ ഉടനെ തന്നെ ഞാൻ ടെലിവിഷനിലേക്ക് മാറും. ടെലിവിഷനും അപ്രത്യക്ഷമായാൽ പിന്നെ പെൻസിലും കടലാസിലേക്കും തിരിച്ചുവരും. എല്ലാം തമ്മിൽ എപ്പോഴും തുടർച്ചയുണ്ടെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം" എന്ന ഗൊദാർദിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ (2021:22) ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

ലോകത്തെ കമ്മ്യൂണിസത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കുവാനായി അമേരിക്ക വിയറ്റ്നാമിൽ സൈനികമായി ഇടപെട്ടപ്പോൾ തന്റെ എല്ലാ സിനിമകളിലും വിയറ്റ്നാം പരാമർശിക്കപ്പെടും എന്ന് ഗൊദാർദ് ഉറപ്പിച്ചിരുന്നു. അമേരിക്കൻ ഇന്ത്യക്കാർക്ക് അനുകൂലമായും ഇതേ നിലപാട് സിനിമകളിൽ അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. രാഷ്ട്രീയപരമായി സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ നിലപാടിന് അദ്ദേഹം ഊന്നൽ നൽകിയിരുന്നു. ഹോളിവുഡ് സിനിമകൾക്ക് അപരമായി ഫ്രാൻസിലെ ചരിത്രത്തെ രൂപപെടുത്തിയതിന് പിന്നിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവും മറ്റൊന്നല്ല.

അമേരിക്കൻ സിനിമയുടെ അപ്രമാദിത്വത്തെ തുറന്ന് കാട്ടികൊണ്ടുള്ള നിലപാടുകളുമായി സിനിമ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൂടെ നവസിനിമയുടെ ആശയലോകം ഒരു ഭാഗത്ത് വിപുലമാകുന്നു. കയേ ദു സിനിമാ വിമർശനങ്ങളിലൂടെ ഹിച്ച്കോക്ക് ഉൾപ്പെടെയുള്ള സംവിധാ യകരെ ഗൊദാർദ് പുനർവായിക്കുന്നുണ്ട്. ഗൊദാർദ് എഴുതിയ ചലച്ചിത്ര സംബന്ധമായ ലേഖനങ്ങളിലൂടെ ജോൺ ഫ്രോഡ്, ഹോവാർഡ് ഹോക്കൻസ് തുടങ്ങിയ ഹോളിവുഡ് സംവിധായകർ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാൻ കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര മാസികകളിലൂടെ വികസിച്ച സിനിമ ചർച്ചകൾ ഗൊദാർദ് അടക്കമുള്ള സിനിമാക്കാരുടെ വ്യാപനശേഷി വർദ്ധിപ്പിച്ചു.



ഹോളിവുഡ് സംവിധായകരുടെ തിരക്കഥയിൽ കലാപരമായ നിക്ഷേപങ്ങളുടെ അഭാവം ഉണ്ട് എന്നതായിരുന്നു ബ്രിട്ടീഷ് ജേണലായ സീക്വൻസ്, പോസിറ്റീവ്, മൂവി, തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്ര ജേണലുകളിലെ അവലോകനങ്ങളുടെ പ്രധാന വാദഗതി. കലാസൃഷ്ടിയുടെ ചട്ടക്കൂട്, പ്രമേയം, രീതി മാതൃകകൾ, ആഖ്യാനരീതികൾ എന്ന ഘടകങ്ങളുടെ വിശദീകരണത്തിലൂടെയാണ് അവരിത് സ്ഥാപിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ഗാഢപാരായണത്തിൽ മൂവി നിരൂപകർ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തി. വെളിച്ച ക്രമീകരണങ്ങൾ, ക്യാമറചിത്രീകരണം, സാമൂഹികത, അഭിനയം തുടങ്ങിയ പല അനുബന്ധ ഘടകങ്ങളും വിശകലനത്തിനായി നിരൂപകർ

ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമയെ അവലോകനം ചെയ്തത്. അതായത്, ഒരു സംവിധായകൻ പുതിയ തരത്തിൽ ഒരു സിനിമ ഉണ്ടാക്കുക എന്നതിൽ ഉപരിയായി സിനിമയെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മാറ്റി തീർക്കാനായിരുന്നു ശ്രമിച്ചത്. സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവും അനുഭൂതിപരവുമായ എല്ലാ ഘടകങ്ങളെയും അപനിർമ്മിക്കുക വഴിയാണ് ഇത് ഗൊദാർദ് സാധ്യമാക്കിയത്. തൂഫ്രോ, ഗൊദാർദ്, ചബ്രോൾ, റിവെറ്റെ,റോമർ തുടങ്ങിയവരായിരുന്നു ഫ്രാൻസിലെ ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരത്തിലെ വഴിത്തിരിവിന്റെ മുഖ്യപ്രയോക്താക്കൾ.

നവതരംഗ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വക്താക്കളായ സംവിധായകർ അനുകല്പന സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും സാഹിത്യ കൃതികളോടുള്ള വിധേയത്വത്തെക്കാൾ ഉപരി ചലച്ചിത്രഭാഷയോടുള്ള വിശ്വസ്തതയാണ് അവരെ നയിച്ചത്. ആന്ദ്രേ ബാസിന്റെ ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങളും കയ്യേ ദു സിനിമയുടെ വിവിധ പദ്ധതികളുമാണ് നവതരംഗ പ്രസ്ഥാനത്തെ നയിച്ചത്. മൈക്കൽ മാരി (2003:44) ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തെ കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ നവസിനിമയുടെ സവിശേഷതകൾ അക്കമിട്ട് പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്."ചലച്ചിത്രകർത്താവായ സംവിധായകൻ തന്നെ യാവണം തിരക്കഥയും തയ്യാറാക്കേണ്ടത്. ചെറിയ മുതൽ മുടക്കിൽ സർഗാത്മസൃഷ്ടിക്കുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടത്തുക. രംഗചിത്രീകരണങ്ങളിലും സംഭാഷണങ്ങളിലും അഭിനയത്തിലുമെല്ലാം മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കിയ തിരക്കഥ അതേപോലെ അനുസരിക്കുകയല്ല സംവിധായകനും ചെയ്യേണ്ടത്. ഇവയെല്ലാം നിരന്തരം പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടാവണം ചിത്ര നിർമ്മാണം. ചിത്രീകരണം സ്റ്റുഡിയോകളിലെ കൃത്രിമസെറ്റുകളിൽ നിന്നും വാതിൽപ്പുറം പശ്ചാത്തലങ്ങളിലേക്ക് മാറ്റണം. ശബ്ദങ്ങൾ ചിത്രീകരണ സമയത്ത് തന്നെ നേരിട്ട് റെക്കോർഡ് ചെയ്യുന്ന രീതി അനുവർത്തിക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ പരിചയസമ്പന്നരായവരെ പരമാവധി ഒഴിവാക്കണം" എന്നിങ്ങനെ വിവിധ ആശയങ്ങൾ നവതരംഗത്തിൽ പ്രബലമായിട്ടുണ്ട്. ഗൊദാർദിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ആശയങ്ങൾ എല്ലാം അനുവർത്തിച്ചുകൊണ്ടല്ല സംവിധാനത്തിലേക്ക് കടന്നത്. മറിച്ച് നവതരംഗത്തിലെ പരികല്പനകളെ ഉൾക്കൊണ്ടും ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിരാകരിച്ചും വിച്ഛേദിച്ചും സിനിമകൾ അദ്ദേഹം ഉണ്ടാക്കിയത്. ചുരുക്കത്തിൽ, ലോകത്തിലെ വിവിധഭാഷകളിലെ സംവിധായകരെ പ്രകോപിപ്പിച്ചും ദിശാബോധം നൽകിയുമാണ് ഗൊദാർദ് തന്റെ കലാജീവിതം സഫലമാക്കിയത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലും പടർന്ന നവതരംഗത്തിന്റെ അലകളിൽ ഗൊദാർദിയൻ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും ദൃശ്യമാണ്. അത് സിനിമ യിലേക്ക് ആഞ്ഞടിക്കുന്ന രൂപത്തിൽ മാത്രമല്ല; ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയസ്വരൂപത്തെ നിർണയിക്കുന്ന തരത്തിൽ കൂടിയാണെന്ന് ഇന്ന് ചരിത്രത്തിലേക്ക് നോക്കുമ്പോൾ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നു.

അവലംബം

- രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., 2021, ഗൊദാർദ് പല യാത്രകൾ, കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാഡമി, തിരുവനന്തപുരം.
- ഷണ്മുഖദാസ് ഐ., 2005, ഗൊദാർദ് കോളക്കും മാർക്സിനും നടുവിൽ, സൈൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

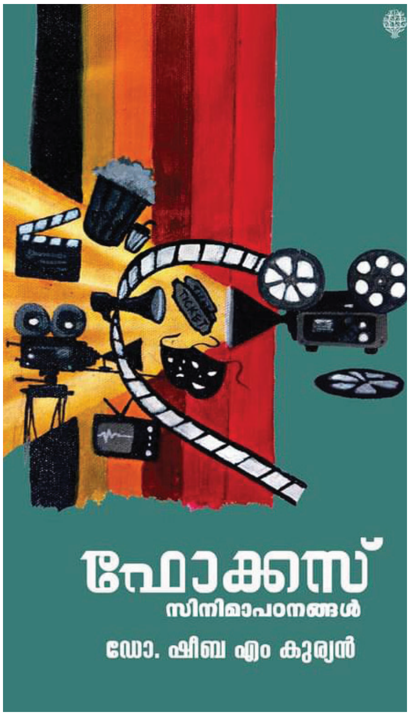
ഫോക്കസ് സിനിമാ പഠനങ്ങൾ

പ്രസാദ് ദാമോദരൻ

സിനിമ എന്ന ദൃശ്യകല ഉണ്ടായ കാലം മുതൽ അതിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കൊപ്പം സമൂഹത്തിൽ അതിന്റെ സ്വാധീനവും വളർന്നുകൊണ്ടു തന്നെയിരിക്കുന്നു.

സിനിമ ഒരു കലയാണ് അതിലുപരി അത് ശാസസാങ്കേതികതയുടെ ഭാഗവുമാണ്. സാങ്കേതികതയുടെ പുരോഗതിയനുസരിച്ച് സിനിമ എന്ന കലയും ഊർജ്ജിതമായ മാറ്റങ്ങളാൽ വികസനം പ്രാപിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ചരിത്ര സാമൂഹിക സാംസ്കാരികതയുടെ ഭാഗമെന്നിരിക്കിലും ഒരു വിനോദാപാധി എന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയും അത് സമൂഹത്തിലുണ്ടാക്കുന്ന സ്വാധീനവും വമ്പിച്ച മുതൽ മുടക്കും സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തെ വലിയൊരു കച്ചവട ചരക്കാക്കി മാറ്റുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരു നിശ്ചിത പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിൽ ഒതുങ്ങാത്ത സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ അതിപ്രധാനമായ ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് ഫോക്കസ് ചെയ്യുകയും അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അന്തർധാരകളെ സൂക്ഷ്മമായും വിമർശനാത്മകമായും വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് "ഫോക്കസ് സിനിമാ പഠനങ്ങൾ" എന്ന കൃതി. കേരള സർവ്വകലാശാല മലയാളം അദ്ധ്യാപികയായ ഡോ: ഷീബ എം കുര്യൻ തന്റെ അക്കാദമിക് നിരീക്ഷണങ്ങളാൽ മികച്ചതാക്കിയ പഠനങ്ങളാണ് കൃതിയുടെ ഉള്ളടക്കം. സിനിമയുടെ വിപണിമൂല്യം, ആഗോളീകരണകാലത്തെ ഗൃഹാതുരത്വ കച്ചവടം, ഫ്രെയിം വിശകലനം, അനുവർത്തന പഠനം, സ്ത്രീ സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, സ്ത്രീ നിർമ്മിതിയുടെ ദൃശ്യ പാഠങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പത്ത് ലേഖനങ്ങളടങ്ങിയതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

പുസ്തക പരിചയം



സിനിമ ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ കലയുടെ ധാർമ്മികതയിലൂടെയും കച്ചവട ഉൽപാദന ചരക്ക് എന്ന നിലയിൽ അധാർമ്മിക നിലപാടുകളിലൂടെയും സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള സിനിമയുടെ വിനിമയ സഞ്ചാരങ്ങളിൽ സമൂഹത്തിൽ ചെലുത്തുന്ന സാംസ്കാരിക അന്തർധാരകളെ വിമർശന സ്വഭാവത്തോടെ ഉദാഹരണ സഹിതം നിരീക്ഷണ വിധേയമാക്കുകയാണ് എഴുത്തുകാരി. സിനിമയുടെ ഉൽഭവവും ഇന്ത്യയിൽ അതിന്റെ തുടക്കവും വളർച്ചയും വ്യക്തമായി തുടക്കത്തിൽ ഗ്രന്ഥം വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അതോടൊപ്പം വിവിധ ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നായി ക്ലാസിക് എന്ന വിശേഷണത്തിനർഹമായ നാലു വിശേഷ സിനിമകളെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. അതിർവരമ്പുകൾ ലംഘിച്ച സ്നേഹത്തിന്റെ കഥപറഞ്ഞ കാബൂളിവാല - (ഹിന്ദി-1961), ബ്രാഹ്മണ യുവാവ് പ്രണയിച്ച കീഴ്ജാതിയിൽപ്പെട്ട യുവതിയുടെയും മേൽജാതിക്കാരുടെ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിൽ അവൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെയും ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച സുജാത - (1959) വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന്റേതായ സംസ്കരമാണ് ഉയർന്ന സംസ്കാരമെന്ന പൊതു ധാരണയെ ചോദ്യം ചെയ്തും താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരുടെ സംസ്കാരവും ഉന്നതമാണെന്ന് പ്രസ്താവിച്ച ചിത്രം സംസ്കാര (1970 - കന്നഡ) അടൂരിന് ശേഷം ലോകസിനിമാ മേഖലയിൽ നിരവധി പുരസ്കാരം നേടിയ പിറവി തുടങ്ങിയ സിനിമകളെയും സിനിമാ മേഖലയിൽ അവയുണ്ടാക്കിയ പുരോഗമനാശയങ്ങളെയും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ആദ്യ അദ്ധ്യായത്തിൽ .

പുരാണ കഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള സിനിമകളുടെ ആധിപത്യം നിലനിന്നിരുന്ന തുടക്കകാലത്ത് സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ പ്രസക്തിയുള്ള സിനിമകളായിരുന്നു അവ എന്നു മാത്രമല്ല അന്നത്തെ സാമൂഹിക അരാജകത്വങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്തവ കൂടിയായിരുന്നു.

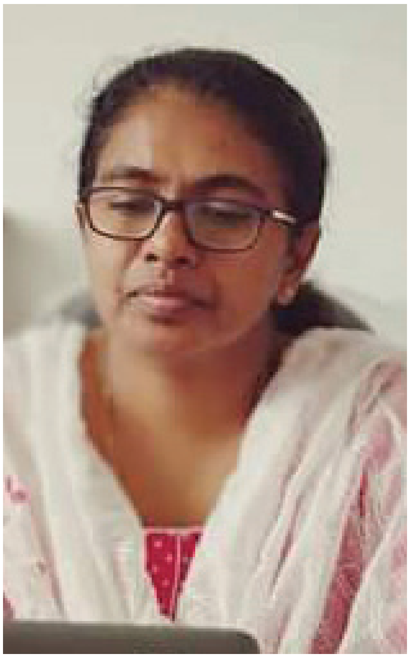
സിനിമ (കച്ചവട സിനിമ) യിൽ ഒളിച്ചുകടത്തപ്പെടുന്ന ഘടകങ്ങൾ, അതായത് ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെയും പിൽക്കാല മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും സാംസ്കാരിക യുക്തികൾ സിനിമ പോലുള്ള സാംസ്കാരിക കലാരൂപത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ രീതികൾ വളരെ ഗൗരവപൂർണ്ണമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് തുടർന്നു

ള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ.

ഗൃഹാതുരത്വ പരമായ പ്രമേയം എങ്ങനെ വിജയ സിനിമയുടെ ഭാഗമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ പഠനമാണ് ആഗോളീകരണകാലത്തെ ഗൃഹാതുര സിനിമകൾ എന്ന അദ്ധ്യായം. ഫെഡറിക് ജെയിംസന്റെ ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെയും പിൽക്കാല മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും ചിന്തകളെ പ്രധാനമായും ആധാരമാക്കി പ്രസ്തുത വിഷയത്തെ മുൻനിർത്തി ആറാം തമ്പുരാൻ എന്ന സിനിമയെ ശാസ്ത്രീയമായി ഇഴകീറി പരിശോധിക്കുകയാണ് ഗ്രന്ഥകാരി.

ഉപഭോഗ സംസ്കാരത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും പോപ്പുലർ കൾച്ചറിന്റെ ഭാഗമായ സിനിമയെയും ലോകം മുഴുവൻ കയറ്റി അയച്ചത് ആഗോളീകരണമാണ്. ഉപഭോഗ സംസ്കാരം സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ ഊടുംപാവുമാണ്. ആകാശത്തിന് കീഴിൽ പണം കൊണ്ട് കിട്ടുന്നതെന്തും ഞാൻ നിനക്ക് വാങ്ങിത്തരും എന്നതാണ് നന്ദന്റെ വാഗ്ദാനം. കോടികളുടെ ലാഭത്തിലാണ് അയാളുടെ ആഹ്ലാദം ലോകത്തെവിടെയും പോകാം എന്തും തിന്നാം കുടിക്കാം രസിക്കാം എല്ലാം ഉപഭോഗ സാമഗ്രികൾ മാത്രം. (Page 39) എന്താണ് ഈ ഗൃഹാതുരത്വം എന്നതിന് സിനിമയിലെ തന്നെ ഒരു സംഭാഷണം ഉദാഹരണമായി നൽകിയിരിക്കുന്നത് കാണാം.എന്താണീ പഴഞ്ചൻ കോവിലകത്തോടുള്ള ബന്ധം എന്ന നന്ദന്റെ ചോദ്യത്തിന് ഒരു മോഹം, കിറുക്ക്, അല്ലെങ്കിൽ പുരാവസ്തുക്കളോടുള്ള പോയ കാലത്തോടുള്ള അഫക്ഷൻ, ക്രേസ് എന്തും വിളിക്കാം (Page-43) ലോകം മുഴുവൻ ചുറ്റിനടന്നവർക്ക് സമ്പന്നതയുടെ മടിത്തട്ടിൽ ജീവിക്കുന്നവർക്ക് വയറു നിറച്ച് ഭക്ഷണം കഴിച്ചവർക്ക് തോന്നുന്ന മോഹം അഥവാ നഷ്ടബോധം അവരെ ആ കാലത്തിലേക്ക് പോകാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

എഴുപതുകളിലാരംഭിച്ച് തൊണ്ണൂറുകളിൽ ശക്തമായ ആഗോളീകരണ കാലം തന്നെയാണ് മലയാളികളുടെ പ്രവാസകാലവും തുടങ്ങുന്നത്. ഗൾഫിലും മദ്രാസിലും ബോംബെയിലും ബാംഗ്ലൂരും ലോകത്താകമാനം പ്രവാസ കുടിയേറ്റത്തിന്റെ കാൽപ്പാടുകൾ പതിഞ്ഞകാലം. സിനിമ ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമാകുമ്പോൾ ഇത്തരമൊരു വലിയ സമൂഹത്തിന്റെ



ഗൃഹാതുര വികാരങ്ങളുടെ വിനിമയ സാധ്യതയാണ് ഇവിടെ തുറക്കുന്നതെന്ന് ആധികാരിക പൂർവ്വം പ്രസ്ഥാവിക്കുകയാണിവിടെ.1985 ൽ കെ.ജി ജോർജ്ജിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സിനിമയായ ഇരകളിലെ വിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തെ വളരെ സൂക്ഷ്മതയോടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ലേഖനമാണ് "ഇരകളിലെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടരുകൾ " എന്ന അദ്ധ്യായം. കൊലയാളിയുടെയും കൊലപാതകങ്ങളുടെയും കഥകൾ ലോകമെമ്പാടുമുള്ള നിരവധി വിജയ സിനിമകൾക്ക് മുഖ്യ പ്രമേയമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥ ദൃശ്യഭാഷയിലൂടെ എങ്ങനെ പറയപ്പെടുന്നു എന്നത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. ദൃശ്യഭാഷയിൽ പുതുമയുടെ ആഖ്യാന തന്ത്രം കൊണ്ടുവന്ന ചിത്രമാണ് ഇരകൾ . കുടിയേറ്റ ക്രിസ്ത്യൻ മുതലാളിത്ത കുടുംബ പശ്ചാത്തത്തിൽ ഒരു സൈക്കോ കില്ലറുടെ കഥപറഞ്ഞ സിനിമയിൽ പ്രകൃതി ദൃശ്യങ്ങളും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനങ്ങളും ഇരുളും വെളിച്ചവും ആവർത്തന സ്വഭാവമുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതവും പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തി ഭയത്തിൽ നിന്നും വൈകാരികതയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ എത്തിക്കുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ ചിത്രത്തിൽ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ഇർവിംഗ് ഗോഫ്മാൻ അവതരിപ്പിച്ച ഫ്രെയിമിംഗ് സിദ്ധാന്തങ്ങളിലെ ആശയങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഒരു കുടുംബത്തിൽ നടക്കാനിടയുള്ള സൈക്കോ പ്രശ്നങ്ങളും കുറ്റകൃത്യങ്ങളും കെ ജി ജോർജ്ജ് എങ്ങനെ വിജയകരമായി അവതരിപ്പിച്ചു എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുകയാണിവിടെ.

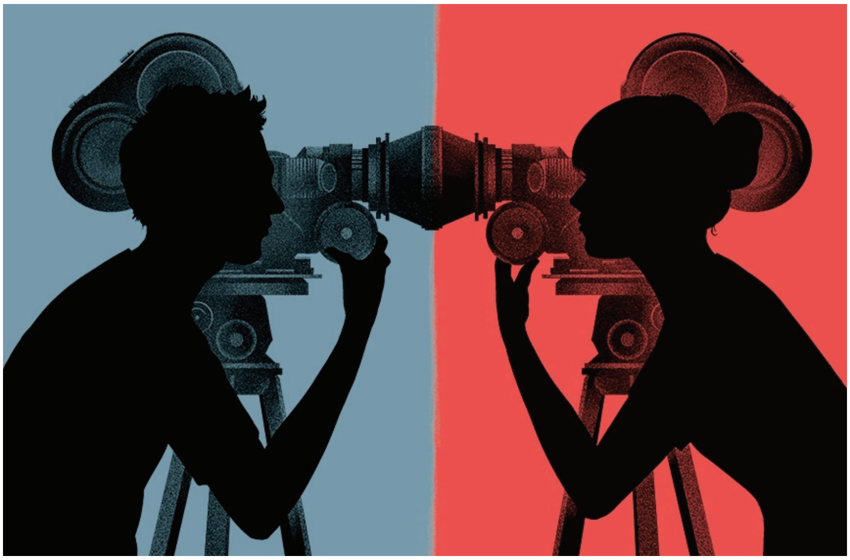
1997 ൽ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ കുലം എന്ന സിനിമയുടെ അനുവർത്തനത്തിന്റെ ആഖ്യാന ശൈലിയെ നിരീക്ഷണ വിധേയമാക്കുകയാണ് "അനുവർത്തനത്തിന്റെ കുലമഹിമകൾ " എന്ന ഭാഗം. മലയാളികൾക്ക് ഏറെ സുപരിചിതമായ സി.വി രാമൻ പിള്ളയുടെ മാർത്താണ്ഡ വർമ്മ എന്ന നോവലുതന്നെയാണ് സിനിമയ്ക്കാധാരം. നോവലിൽ മൂന്നു കഥാസരിത്തുകളിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ് സുഭദ്ര. ആ സുഭദ്ര എന്ന കഥാപാത്രത്തെ നോവലിൽ നിന്ന് അടർത്തിയെടുത്ത് അതിന് മറ്റൊരു പരിവേഷം നൽകി വികസിപ്പിക്കുകയാണ് ലെനിൻ. തിരുവിതാംകൂർ ചരിത്ര പശ്ചാത്തലത്തിൽ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ തന്നെ സ്വാതി തിരുനാൾ എന്ന ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തിരുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകൾ പഴക്കമുള്ള ഒരു രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലൂടെ കടന്നുപോയ സാഹിത്യാദി കലകൾ, സംസ്കാരം, ശിൽപകല ചിത്രകല, വാമൊഴി കഥ, വാസ്തു നിർമ്മിതി, തുടങ്ങി നിരവധി സാംസ്കാരിക രൂപങ്ങളെ സിനിമയുടെ ഫ്രെയിമുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി പ്രത്യേകം വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. രൂപം, വെളിച്ചം, വർണ്ണം, തുടങ്ങിയവയുടെ ബോധപൂർവ്വമായ വിന്യാസ ക്രമങ്ങൾ കൊണ്ട് ഭാവവും വികാരവും നിർമ്മിക്കുന്നതിന് കുലത്തിലെ ഓരോ ഫ്രയിമുകളെയും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള സൂക്ഷ്മമായ വിവരണങ്ങൾ ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ കാണാം.

കഥപറച്ചിലിന്റെ മറ്റൊരു വ്യത്യസ്ത അനുഭവമായി ഇംത്യസ് അലിയുടെ സിനിമകളുടെ പ്രത്യേക പഠനം നൽകിയിരിക്കുന്നു.

ജനപ്രിയ സിനിമ വഹിക്കുന്ന സമൂഹത്തിലെ ചില പിതൃകേന്ദ്രീകൃതമായ ആശയങ്ങൾ ദുരന്ത നാടകത്തിന്റെ യുക്തി ഭദ്രതയോടെ പവിത്രം (രാജീവ് കുമാർ 1994), ഉള്ളടക്കം (കമൽ 1991) എന്നീ സിനിമകൾ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്ന അന്വേഷമാണ് രാഗദ്വേഷങ്ങളുടെ അതിർവരമ്പുകൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ. ഒരു യാഥാസ്ഥിക മലയാളി സമൂഹത്തിന്റെ ചിന്താഗതിയിൽ കുടുംബം എന്ന വ്യവഹാരം സിനിമയുടെ സങ്കീർണ്ണ

മായ കഥാഘടനയിൽ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടാൻ പാകത്തിൽ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്നുള്ളതിന് ഉദാഹരണ സഹിതമുള്ള മികച്ച പഠനം തന്നെയാണ് ഈ ലേഖനം.

1960 കളിൽ സജീവമായ സ്ത്രീവാദം അതിന്റെ വികസന പാതയിൽ സമകാലിക ജ്ഞാന മണ്ഡലങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് വളർന്നു വന്ന അന്വേഷണങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് സ്ത്രീവാദ സിനിമാ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം. പാശ്ചാത്യ സ്ത്രീ സിനിമാ സിദ്ധാന്തകരുടെ വാദമുഖങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്ത് പരിശോധിക്കുകയാണ് "സ്ത്രീ സിനിമ സിദ്ധാന്തം " എന്ന അദ്ധ്യായം. "പ്രതിനിധാനവും(Representation) ലിംഗപദവിയുമായി (Gender) ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങൾ നിരന്തരം ഉയർത്തിക്കൊണ്ടാണ് സ്ത്രീവാദസിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ രംഗത്തുവന്നത്. മനോവിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സ്വാധീനം സ്ത്രീവാദസിനിമാ പഠനങ്ങൾക്ക് പുത്തൻ ഉണർവ് നൽകി. യൂറോപ്പിൽ സ്ത്രീകളുടെ സിനിമയും മെലോഡ്രാമയും പുതിയ തലത്തിൽ പഠനവിധേയമായി. പുരുഷനാൽ നിർവ്വചിക്കപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങളുടെ ആധിപത്യമാണ് സിനിമാഖ്യാനത്തിലുള്ളത്. പുരുഷന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനും ഇഷ്ടത്തിനുമനുസരിച്ചുള്ള സൃഷ്ടിമാത്രമാണ് സ്ത്രീയുടെത്. പുരുഷകർതൃത്വത്തെയും ആശീർവാദത്തെയും മറയ്ക്കാതെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന മുഖ്യധാരാ സിനിമയിലെ ലിംഗവ്യത്യാസത്തിന്റെ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിൽ, നിലവിലിരിക്കുന്ന നിലപാടുകൾക്കെതിരെയുള്ള വായനയും സ്ത്രീവാദ സിനിമാപാഠാപഗ്രഥനം ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നു ". (Page : 97) അൽത്തൂസറിന്റെയും, സൂസൻ ലൂറിയുടെയും ലക്കാന്റേയും മോഡ് ലെസ്കിയുടെയും റൂബി റിച്ചിന്റെയും തുടങ്ങി നിരവധി പാശ്ചാത്യ ചിന്തകരുടെ ഉത്തരാധുനിക ഘടനാ/നന്തര വാദങ്ങളെയും എതിർവാദങ്ങളെയും സ്ത്രീവാദ സിനിമകൾ ഓരോ രാജ്യത്തും കൈ കൊണ്ട വഴികളെയും സമീപനങ്ങളെയും അത് സമൂഹത്തിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തെയും സമഗ്രമായി വിശകലനം ചെയ്തു കൊണ്ട് ലേഖനം മലയാള സിനിമാ ലോകത്തെ സ്ത്രീ നിർമ്മിതി സിനിമകളെയും ജനപ്രിയ സിനിമകളിലെ സ്ത്രീ സാമീപ്യങ്ങളെയും തുടർന്ന് അന്വേഷണ വിധേയമാക്കുന്നു. "ഭൗതിക



ഘടനകളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ കർതൃത്വം സിനിമ കാണുമ്പോൾ നിർമ്മിത രൂപത്തിലാണ് (constituted subject) അതായത് സാമൂഹിക, സാംസ്കാരിക, രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രതലങ്ങളുടെ പൊതുബോധം അയാളിൽ മുന്നസ്തിത്വമായി നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഈ നിലയിൽ നിന്നാണ് സിനിമാ ചിഹ്നങ്ങൾ അർത്ഥ നിർണ്ണയനം സധ്യമാക്കുന്നത്.ചിഹ്നം എന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീബിംബത്തെ വായിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മനഃശാസ്ത്രതലത്തിനും സിനിമ എന്ന അനുഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം വഹിക്കുന്ന പങ്കിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട് " (Page : 109)സിനിമാറ്റിക് ഉപകരണങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീ കാഴ്ചകൾ ഒരു കാണിയുടെ ഉൾക്കാഴ്ചയിലെ സ്ത്രീ കാഴ്ചയോട് താതാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു എന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്ര ബന്ധിയായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം മുഖ്യധാരാ മലയാള സിനിമയിലെ സ്ത്രീ ബിംബവൽക്കരണത്തെ ഉദാഹരണ സഹിതം വിശദീകരിക്കുന്നു.

മലയാള സിനിമ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന കേരളീയ കുടുംബത്തെയും കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീ ആവിഷ്കാരങ്ങളിലേക്കുള്ള അന്വേഷണങ്ങളിലേക്ക് പിന്നീട് കടന്നു ചെല്ലുന്നു. സിനിമയെന്ന സാംസ്കാരിക വിനിമയത്തിലെ കുടുബമെന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീ നിർമ്മിതികൾ പുരുഷന്റെ സങ്കൽപ്പത്തിനൊത്ത് വർത്തിക്കുന്നു. അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക് സ്ത്രീ പുരോഗമനമായി മുന്നേറിയെങ്കിലും അരങ്ങിനപ്പുറത്തെ സിനിമാകാഴ്ചകളിൽ സ്ത്രീ കുടുംബത്തിലെ അടുക്കളയുടെ പ്രതിനിധാനമായി തന്നെ ഒതുങ്ങുന്നത് കാണാം. പാരമ്പര്യ സിനിമകളിൽ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ ഭൂരിഭാഗവും കാഴ്ചയ്ക്ക് ആനന്ദത്തിനും കാമറയുടെ പ്രത്യേക ആംഗിളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നോട്ടവും ആസക്തിയുളവാക്കുന്ന സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ ആൺ കാഴ്ചകളിലും ഒതുങ്ങിയിരുന്നു.

കേരളത്തിലെ പുതുതലമുറയിലെ ആൺ സംവിധായകരുടെ പുതിയ സിനിമകളിലെ പുത്തൻ ആശയങ്ങളും പാരമ്പര്യ സ്ത്രീ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ അവഗണിച്ചുള്ള മികച്ച സിനിമകളെയും ഇവിടെ വിലയിരുത്തുന്നു. മലയാളത്തിലെ സ്ത്രീപക്ഷ സിനിമകളെയും രാജീവ് കുമാറിന്റെ സ്ത്രീ പ്രധാന കഥാപാത്രമായി വരുന്ന കണ്ണെഴുതിപ്പൊട്ടുംതൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലെ ഭദ്ര എന്ന കഥാപാത്രത്തെയും അവസാന ഭാഗത്ത് പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. സിനിമ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സാമൂഹ്യ സാംസ്കാരിക ശാസ്ത്ര സാങ്കേതിക പരമായ വലിയ ഒരു ഭൂമികയിൽ നിന്ന് കൃത്യമായി പ്രധാനപ്പെട്ട വിഷയങ്ങളിലേക്ക് അതീവ ഗൗരവപരമായി നടത്തിയ പഠനങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം. ഓരോ അധ്യായത്തിലും കൈകാര്യം ചെയ്ത ഓരോ വിഷയത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി വിശദീകരണം നൽകുന്നതിനാൽ ഓരോ ലേഖനവും ആധികാരിത നൽകുന്നു. 2021 ലെ മികച്ച ചലച്ചിത്ര നിരൂപണത്തിനുള്ള പുരസ്കാരം നേടിയ ഈ പുസ്തകം ബഹുമുഖ വായന നൽകുന്ന കൃതി എന്നതിനപ്പുറം സാംസ്കാരിക ചലച്ചിത്ര ഗവേഷകർക്ക് മികച്ച മുതൽക്കൂട്ടാണ്.

ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം

രാജേഷ് എം ആർ

പുസ്തക
പരിചയം

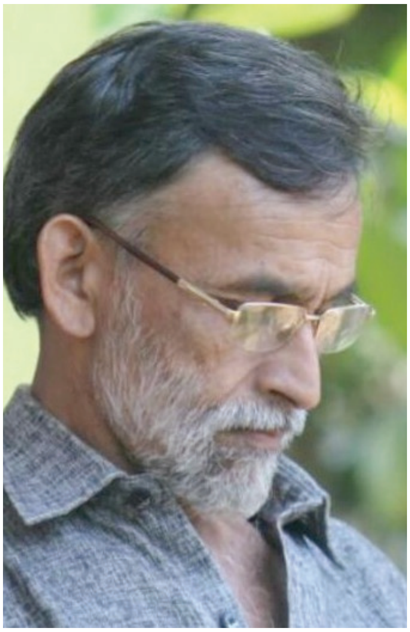
ഇ. ജെ ജോസഫ് എഴുതിയ ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം എന്ന പുസ്തകം ലോക്കൽ ചരിത്രത്തെയും സാംസ്കാരിക ഓർമ്മകളെയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ഇടുക്കി ജില്ലയിലെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും നാടക അവതരണ ത്തിന്റെയും ഒരു കാലം ഇതിൽ നമുക്ക് കാണാം. ചലച്ചിത്ര കലയോടുള്ള അടങ്ങാത്ത പ്രണയത്തിൽ നിന്നും ക്ലാസിക് സിനിമകളോടുള്ള അഭിനിവേശത്തിൽ നിന്നുമാണ് ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ രൂപംകൊള്ളുന്നത്. അത്തരം താൽപര്യങ്ങൾ ഉള്ള ഒരു കൂട്ടം ചെറുപ്പക്കാരാണ് ഇടുക്കി ഹൈറേഞ്ച് ദേശത്തെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി ചരിത്രത്തിൽ മുഖ്യ പങ്കുവഹിച്ചത്. ആ കാലഘട്ടത്തെ ഓർത്തെടുക്കുകയാണ് ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം എന്ന പുസ്തകത്തിലൂടെ ഇ. ജെ ജോസഫ്. കട്ടപ്പനയിലെ ദർശന ഫിലിം സൊസൈറ്റിയാണ് ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പ്രസാധകർ.

ആനകേറാമലമേൽ
ആളുകേറാമലമേൽ
ആയിരം കാന്താരി
പൂത്തിറങ്ങിയതുപോലെയായിരുന്നു ദർശനയുടെ പ്രവർത്തനം. അസാദ്ധ്യമെന്ന് കരുതിയിടത്ത് വിടർത്തിയ അത്ഭുതം എന്നാണ് പ്രശസ്ത കവിയായ കുരീപ്പുഴ ശ്രീകുമാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.

ഒരു സാഹിത്യകാരന്റെ അളന്നു തൂക്കിയ വാക്കുകളിലല്ല ജോസഫ് എഴുതുന്നത്, ഒരു സംഘടനാ പ്രവർത്തകന്റെ ഹൃദയഭാഷയിലാണ്.

കേരളത്തിലെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കൈവഴികളെപ്പറ്റിയുള്ള ആധികാരിക രേഖകൾ നന്നേ അപൂർവ്വമാണ്. അക്കൂട്ടത്തിലൊന്നാണ് ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം എന്ന ഇ.ജെ. ജോസഫിന്റെ പുസ്തകമെന്ന് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ വിജയകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തനത്തിന് അനിവാര്യമായ ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങൾ ഒന്നുമില്ലാത്ത ഇടുക്കി ഹൈറേഞ്ചിൽ അടങ്ങാത്ത ചലച്ചിത്ര ദാഹവുമായി ദുർഘട പാതകൾ മുറിച്ചുകടക്കാൻ ദർശനയെപ്പോലുള്ള സൊസൈറ്റികൾ സഹിച്ച ക്ലേശം ഇന്ന് സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതിലപ്പുറമാണ്. ആ അതിജീവന യാത്രയുടെ രേഖപ്പെടുത്തലാണ് ഈ പുസ്തകം. അതോടൊപ്പം കേരളത്തിലെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രം കൂടി ഇതിൽ കാണാം, കൂടാതെ ഹൈറേഞ്ചിലെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രവും.

കിഴക്കുപോയവർ എന്ന ആദ്യ ഭാഗത്ത് ഇടുക്കി ഹൈറേഞ്ചിലെ പഴയകാല അനുഭവങ്ങളെ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നുണ്ട്. “പഠിക്കാൻ ഏതാനും സ്കൂളുകൾ മാത്രം. സ്കൂളിലെത്താൻ എട്ടോ, പത്തോ കിലോമീറ്റർ നടപ്പ്. പത്താം ക്ലാസ് കഴിഞ്ഞാൽ പഠനമവസാനിക്കുന്നു. തൂമ്പയുമെടുത്ത് പറമ്പിലേക്കിറങ്ങുന്നു. നരിയമ്പാറ കുന്നിൻ മുകളിലെ ദേവസ്വം ബോർഡ് കോളജ് ചിലരെ പ്രീഡിഗ്രി വരെ പഠിപ്പിച്ചു. അപൂർവ്വം ഭാഗ്യവാൻമാർക്ക് പഠിപ്പിച്ചു. അപൂർവ്വം കാഞ്ഞിരപ്പള്ളിയിലോ, കോട്ടയത്തോ പോയി പ്രീഡിഗ്രിക്ക് ശേഷവും പഠിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. അവിടവിടെയുണ്ടായിരുന്ന ഏതാനും ഗ്രാമീണ വായനശാലകളായിരുന്നു ഏകാശ്രയം. മിക്ക പുസ്തകങ്ങൾക്കും ആദിയും അന്തവുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും ആ പുസ്തകങ്ങൾ ഭക്ഷിച്ചു. ചിലരുടെ മനസ്സിൽ എഴുത്തു മുളപൊട്ടി. ഒറ്റവരബുക്കിന്റെ താളുകീറി അവർ തോന്നിയത് കുത്തിക്കുറിച്ചു. വായനശാലയിൽ കണ്ട നാടകപുസ്തകം പഠിച്ച് വല്ലപ്പോഴും നാടകം കളിച്ചു. ചിലരൊക്കെ സ്വന്തമായി നാടകമെഴുതി കളിക്കാനും ധൈര്യം കാണിച്ചു. ഓണത്തിനോ, ഉത്സവത്തിനോ ചിലർക്കൊക്കെ സിനിമ കാണാനുള്ള ഭാഗ്യമുണ്ടായി. നല്ല കാശൊള്ളവർക്ക് വല്ലപ്പോഴും ധനശേഖരണാർത്ഥം



നടത്തിയിരുന്ന പ്രഫഷണൽ നാടകങ്ങൾ കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. എൻ എൻ പിള്ളയും തോപ്പിൽ ഭാസിയും ആരാധ്യ പുരുഷന്മാരായി. പു. ക. സയും ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്തും വല്ലപ്പോഴും സാംസ്കാരിക ജാലകത്തിൽ എത്തിനോക്കി.

നഗരങ്ങളിൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ ഉണ്ടാകുന്ന വാർത്തവായിച്ചും ഫിലിം മാഗസിനുകളിൽ വന്നിരുന്ന സിനിമ വാർത്തകൾ കണ്ടും ആവേശം കൊണ്ട് അപൂർവ്വം പേർ നല്ല സിനിമകൾ കാണണമെങ്കിൽ ഇവിടെയും ഫിലിം സൊസൈറ്റി ഉണ്ടായേ പറ്റൂ എന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ രൂപപ്പെടലിലേക്ക് നയിച്ചത് ഇത്തരം അനുഭവങ്ങളാണ്.

1978 ഒക്ടോബറിലാണ് കുമളിയിൽ ആദ്യത്തെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി, ചൈതന്യ ഉണ്ടാകുന്നത്. കട്ടപ്പന കൾച്ചറൽ ക്ലബ്ബ് എന്ന പേരിൽ ഒരു കൂട്ടായ്മ കട്ടപ്പനയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. കൾച്ചറൽ ക്ലബ് ചർച്ചകൾ വരണ്ടു തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ് അതിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയെക്കുറിച്ച് ഞങ്ങൾ ആലോചിച്ചത്.1980 ലാണ് ദർശന ഫിലിം സൊസൈറ്റി രൂപം കൊള്ളുന്നത്. അകിര കുറസോവയുടെ ദർസു ഉസാല എന്ന സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള കാര്യങ്ങൾ അടക്കം ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുതൈ കേരളമൊട്ടുക്ക് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. ജനശക്തി ആണ് അതിന്റെ വിതരണം നടത്തുന്നത്. അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുതൈ എന്ന സിനിമയുടെ പ്രദർശനത്തിനു ശേഷം ചോമന തുടി പ്രദർശിപ്പിച്ചു. 1981 മാർച്ചുവരെ 13 മാസം 13 സിനിമകൾ ഞങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തകനായ വർഗീസിന്റെ അജ്ഞാതമായ ആരോഗ്യപ്രശ്നങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തനത്തെ സാരമായി ബാധിച്ചിരുന്നു. 1981 മധ്യത്തോടെ നിശബ്ദതയിൽ ആയ ദർശന പ്രവർത്തനം വീണ്ടും ഞങ്ങൾ പച്ച പിടിപ്പിച്ചു. എലിപ്പത്തായം, പോക്കുവെയിൽ,ഒരിടത്തൊരു ഫയൽമാൻ, ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ലാഷ് ബാക്ക്, ചെറിയച്ഛൻ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ അങ്ങനെ മികച്ച സിനിമകൾ ഞങ്ങളുടെ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. കുമളിയിൽ ചൈതന്യ നന്നായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സമയത്ത് അവിടെ ചലച്ചിത്ര സെമിനാറിൽ വിജയകൃഷ്ണൻ വന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രസമീക്ഷ എന്ന കൃതിക്ക് മികച്ച ചലച്ചിത്ര ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് നേടി തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന സമയമായിരുന്നു അത്. അതിന്റെ ആവേശത്തിൽ ഇടുക്കി ജില്ലയിലെ ആദ്യത്തെ ഫിലിംഫെസ്റ്റിവൽ പ്ലാൻ ചെയ്തു 1984 ജനുവരിയിലെ 5 ഞായറാഴ്ചകളിൽ ഞങ്ങൾ സിനിമ പ്രദർശനം നടത്തി.

ഇരുവട്ടം മണവാട്ടി, പൊറനാടി, ഹയവദന [നാടകം], സുകുമാർ അഴിക്കോടിന്റെ പ്രഭാഷണം, കുരീപ്പുഴ ശ്രീകുമാറിന്റെ പ്രഭാഷണം എന്നിവയൊക്കെ ഇതിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ചെറിയാൻ ജോസഫ്, പ്രകാശ് ശ്രീധർ, പി.സി ജോസ്, എൻ.രവീന്ദ്രൻ, മഞ്ജുഹാസൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തകർ ഇടുക്കിയിലെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തനത്തിന്റെ നാൽപ്പതാം വർഷംആഘോഷിക്കുന്നതിൽ പങ്കെടുത്തിരുന്നു. ദർശനയും ചൈതന്യയും ചേർന്നു നടത്തിയ ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് ഇടുക്കിയിലെ സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിനെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടു പോയത്.ഇ.ജെ ജോസഫിന്റെ ഒരു ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതം എന്ന ഈ ഗ്രന്ഥം വരാനിരിക്കുന്ന ഒരു പാട് ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തിന്റെ മുന്നോടിയാണെന്നു പറയാം.

ബംഗാളി ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ

വംഗനാടിന്റെ പുത്തൻ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമായി ബംഗാളി ചലച്ചിത്രോത്സവം

ആൽവിൻ ജേക്കബ്ബ് തട്ടിൽ

തൃശ്ശൂർ ജനസംസ്കാര ചലച്ചിത്രകേന്ദ്രവും, ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യയും തൃശ്ശൂർ കോർപറേഷന്റെയും സാംസ്കാരിക വകുപ്പിന്റെയും പിന്തുണയോടെ സംഘടിപ്പിച്ച ബംഗാളി ചലച്ചിത്രോത്സവം വംഗനാടിന്റെ പുത്തൻ ദൃശ്യവിരുന്നായി. പത്തുദിവസം നീണ്ട ബംഗാളി ചലച്ചിത്രോത്സവം ശ്രീ. പി. ബാലചന്ദ്രൻ എം.എൽഎ ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തു. ഡെപ്യൂട്ടി മേയർ രാജശ്രീ ഗോപൻ അദ്ധ്യക്ഷപദം അലങ്കരിച്ചു. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമിപുരസ്കാര ജേതാവ് ശ്രീ സുനിൽ ഞാളിയത്ത് മുഖ്യാതിഥിയായിരുന്നു. പലവട്ടം ശബ്ദലേഖനത്തിനുള്ള ദേശീയ ചലച്ചിത്ര പുരസ്കാരം നേടിയ ടി. കൃഷ്ണനുണ്ണി, ചലച്ചിത്ര മേള ഗ്രന്ഥം, സിനിമ കൊട്ടക, കോർഡിനേറ്റർ ജോസ് പുതുക്കാടിന് നൽകി പ്രകാശനം ചെയ്തു കവി പി. എൻ. ഗോപികൃഷ്ണൻ, എ.എഫ്.എഫ്.ടി ഡയറക്ടർ നിവേദിത കളരിക്കൽ, എ. രാധാകൃഷ്ണൻ, ചെറിയാൻ ജോസഫ്, ആൽവിൻ ജെയ്ക്കബ് തട്ടിൽ എന്നിവർ സദസ്സിനെ അലങ്കരിച്ചു.

ബംഗാളി ചലച്ചിത്രമേളയുടെ ഉദ്ഘാടന ചലച്ചിത്രം, അടമിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ജനതയുടെ അഭിമാനം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാൻ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രീയ സിനിമ സൗരിഷ് ദേയുടെ "ബാഗ് ദി ടൈഗർ'' ആയിരുന്നു. വിവാഹേതര ലൈംഗീക ബന്ധങ്ങളുടെ കഥ പറയുന്ന സുബ്രതോസെൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച "തൊബോ നന്ദിനി'' യായിരുന്നു ചലച്ചിത്രമേളയിൽ രണ്ടാം ദിവസം പ്രദർശിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രം. മൂന്നാം ദിവസം ഒന്നുമില്ലാത്തവനായ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തി ജീവിതത്തിന്റെ പൊരുൾ തേടുന്ന സൗമേന്ദു ഭട്ടാചാര്യയുടെ "നേ മുഷേർ കിസ്സ'' പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു.

തുടർന്നുള്ള ദിവസം ഒരു മ്യൂസിയത്തെ ആധാരമാക്കി അവിടെ വരുന്ന സന്ദർശകരുടെ സ്വത്വ ബോധത്തിലൂടെയും, രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യയശാസ്ത്ര പ്രത്യേകതകളിലൂടെയും വികസിക്കുന്ന ബിപ്ലബ് ബന്ദോപദ്ധ്യായ സംവിധാനം ചെയ്ത "ദുല്ലു ബാലി കഥ - ദി മ്യൂസിയം ഓഫ് റിലേഷൻഷിപ്പ്'' പ്രദർശിപ്പിച്ചു. മറ്റൊരു ദിവസം കൊൽക്കത്ത നഗരത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട ജീവിതം നയിക്കുന്ന രണ്ടുപേർക്കിടയിൽ ഉടലെടുക്കുന്ന സൗഹൃദവും അതിന്റെ പരിണിതിയും പശ്ചാത്തലമാക്കി അമിതാഭ് ചാറ്റർജി സംവിധാനം ചെയ്ത "മനോഹർ ആൻഡ് എ'' പ്രദർശിപ്പിച്ചു.

ജ്ഞാനപീഠം ജേതാവായ ബംഗാളി സാഹിത്യകാരി മഹേശ്വേത ദേവിയുടെ എതിഹാസിക ജീവിതകഥ പറയുന്ന, അരിന്ദം സിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത "മഹാനന്ദ'' യായിരുന്നു അടുത്ത ദിവസത്തെ ചിത്രം. അത് കഴിഞ്ഞ ദിവസം കോവിഡ് മഹാമാരി ലോക്ഡൗൺ കാലത്ത് തട്ടികൊണ്ടു പോകപ്പെട്ട ഒരു ഡോക്ടറുടെ കഥ പറഞ്ഞ "കൽകക്ഷ്'' പ്രദർശിപ്പിച്ചു. ഇരട്ട സംവിധായകരായ രജ്ദീപ്പാൽ, ശർമിഷ്ഠ മൈതി എന്നിവരായിരുന്നു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധാനം.

സെപ്റ്റംബർ 23-ാം തിയ്യതിയിലെ ചലച്ചിത്രം ഹർത്താൽ മൂലം 27-ാം തിയ്യതിയാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഒരു വിനോദയാത്രയുടെ കഥപറയുന്ന "അബ്ബർ കാഞ്ചൻജംഗ'' സംവിധാനം ചെയ്തത് രാജശ്രീ ഡേയായിരുന്നു ഛായഗ്രഹണ സൗന്ദര്യം കൊണ്ട് ഈ ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു.

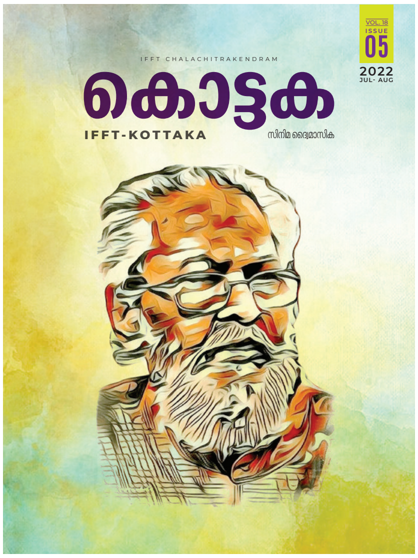
തുടർന്നുള്ള ദിവസം സത്യജിത്ത് റായിയുടെ ജീവിതകഥപറയുന്ന "അപരാജിതോ-ദി അൺഡിഫീറ്റഡ്'' പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അനിക്ദത്ത സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രമാണ് ചലച്ചിത്രമേളയിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്.

1st
PRESENTS
Bengali
Film
Festival
THRISSUR, KERALA

സമാപന ദിവസമായ 26ന് ഇന്ദ്രാണി റോയ് ചൗധരിയുടെ മണിക് ബന്ദോപദ്ധ്യായയുടെ 2 ചെറുകഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള "മേയർ ജോൺജൽ-ഡെബ്രിസ് ഓഫ് ഡിസയറും'', ബംഗ്ലാദേശിൽ നിന്നുള്ള ആന്തോളജി ചലച്ചിത്രം "സിൻസിയേർലി യുവേഴ്സ് ധാക്ക'' എന്നീ ചലച്ചിത്രങ്ങളും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു.

സമാപന സമ്മേളനത്തിൽ വനമിത്ര പുരസ്കാര ജേതാവ് ശ്രീ. വി. കെ. ശ്രീധരൻ അദ്ധ്യക്ഷത വഹിച്ചു. ഉദ്ഘാടനം തൃശ്ശൂർ ജില്ലാ പഞ്ചായത്ത് പ്രസിഡന്റ് ശ്രീ. പി. കെ. ഡേവിഡ്മാസ്റ്റർ നിർവഹിച്ചു. എ. ഷൺമുഖദാസ്, കോർഡിനേറ്റർ ജോസ് പുതുക്കാടൻ, ചെറിയാൻ ജോസഫ്, ടി. കെ നാരായണൻ തുടങ്ങിയവർ സംസാരിച്ചു.

അങ്ങനെ സെപ്റ്റംബർ മാസം രണ്ടാം പാദത്തിൽ തുടങ്ങി 10 ദിവസം നീണ്ട ബംഗാളി ചലച്ചിത്ര മേള സമാപിച്ചു. വംഗനാടിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് മാത്രമായുള്ള തൃശ്ശൂരിന്റെ ആദ്യ സമകാലിക ചലച്ചിത്രമേളയായിരുന്നു ഇത്. തൃശ്ശൂരിന്റെ ചലച്ചിത്ര ചരിത്രതാളുകളിൽ ഈ ചലച്ചിത്രമേള തങ്കലിപികളിൽ എഴുതപ്പെടുമെന്ന കാര്യം നിസ്തർക്കമായ വസ്തുതയാണ്.



ഡിജിറ്റൽ ദ്വൈമാസിക രൂപത്തിലേക്ക് കൊട്ടക വന്നിട്ട് ഒരു വർഷം

ജനുവരി - ഫെബ്രുവരി ലക്കത്തിലേക്കുള്ള സിനിമ ലേഖനങ്ങൾ ക്ഷണിക്കുന്നു

- ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരുമായുള്ള അഭിമുഖങ്ങൾ
- ക്ലാസിക് സിനിമകൾ, സമകാലിക വിദേശ സിനിമകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനങ്ങൾ
- സമകാലിന ഇന്ത്യൻ സിനിമ, മലയാള സിനിമ പഠനങ്ങൾ
- സിനിമയുടെ ആഖ്യാന, സാങ്കേതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങൾ

സൃഷ്ടികൾ ഡിസംബർ 15 നുള്ളിൽ ഇമെയിൽ ചെയ്യുക - kottakaifft@gmail.com

18TH IFFT@KERALA

2023 MARCH 03-12 Thrissur, Ravikrishna Theatre

WORLD Contemporary Cinema

Indian Panorama

Malayalam Cinema now

18TH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL OF THRISSUR
2023 MARCH 03-12

- FIPRESCI Award for International Debut Films
- KW JOSEPH Film Award for Indian Debut Films
- Film Award for Malayalam Debut
- FFSI - VIJAYAMULAY Lifetime Achievment Award

THRISSUR JANUARY 1-5

6TH IFFF 2023@INDIA -KERALA

International Folklore Film Festival - 6th edition

- 72 Countries
- 225+ Movies
- Indian Panorama
- Short -Docu & Feature
- Country Focus:BRAZIL-TURKEY
- MASTERS &CLASSICS

- Seminar- Talk
- Performances
- Festival Book
- IFFT Newsletter
- Kottaka Special

OFFICIAL SELECTION
6th INTERNATIONAL FOLKLORE FILM FESTIVAL
2023 @INDIA,KERALA
JANUARY 1-5

3 VENUES | INAUGURAL - CLOSING FUNCTIONS

Organized by IFFT

In association with THRISSUR CORPORATION