IFFT CHALACHITRAKENDRAM

കൊട്ടക

IFFT-KOTTAKA

VOL. 18 | ISSUE: 02
2022 JAN - FEB

EDITORIAL

വിവിധ ഫോക് സമൂഹങ്ങളുടെ ഫോക്‌ലോറുകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഫോക്‌ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഒരു പുതിയ 'ജനുസ്സായി' പഠിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. കൂട്ടായ്മയായി നിലക്കൊള്ളുന്ന ഒരു ജനസമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പ്രകടനങ്ങളെയെല്ലാം ഫോക്‌ലോറായി മനസ്സിലാക്കാം. മലയാളസിനിമയിൽ വടക്കൻപാട്ട്, തെക്കൻപാട്ട് എന്നിവ ഫോക്‌ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേക്ക് കടന്നു വന്നിട്ടുണ്ട്. നാട്ടുകഥകൾ, നാടൻപാട്ട്, നാട്ടുവിശ്വാസങ്ങൾ, നാടൻകലകൾ എന്നിവയെക്കൂടാതെ ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് പുതിയ തരത്തിലുള്ള ഫോക്‌ലോറും ജന്മമെടുക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഫോക്‌ലോറുകൾ നിരന്തരം പരിണാമിയാണ്. ചരിത്രവും ഭാവനയുമൊക്കെ ഇടകലർന്ന് ഫോക് ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ടാകാറുണ്ട്. സിനിമയിൽ മാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഫോക്‌ലോറാണ് ഫിലിമിക് ഫോക്‌ലോർ. ഫോക്‌ലോർ എന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഫോക്‌ലോറാണിത്. ഫോക്‌ലോറുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ലോകമെമ്പാടും ഷോർട് ഫിലിമുകൾ നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. തൃശൂർ ചലച്ചിത്രകേന്ദ്രം നടത്തുന്ന അഞ്ചാമത് ഫോക്‌ലോർ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ ജനുവരി 1 മുതൽ 5 വരെ മുവാറ്റുപ്പുഴ, തൃശൂർ എന്നീ സ്ഥലങ്ങളിൽ നടക്കുകയാണ്. 75 രാജ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് 12 കാറ്റഗറികളിലായി 275 ഷോർട് ഫിലിമുകളാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്.ചലച്ചിത്ര കേന്ദ്രം നടത്തുന്ന പതിനേഴാമത് ഇൻറർനാഷണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ മാർച്ച് 1 മുതൽ 7 വരെ തൃശൂരിൽ നടക്കുകയാണ്.ഈ ഫെസ്റ്റിവലിലേക്ക് ഏവരേയും സ്നേഹപൂർവ്വം സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നു. കൊട്ടകയുടെ ഈ ലക്കം ഫോക്‌ലോർ ചലച്ചിത്ര പതിപ്പാണ്.

സ്നേഹപൂർവ്വം...

എഡിറ്റർ
ഡോ.രാജേഷ്. എം ആർ

CONTENTS

03 **വടക്കൻപാട്ടുകളും ചലച്ചിത്ര ഫോക്‌ലോറും**
-ഡോ. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ

09 **ഫോക്‌ലോർ പ്രയോഗം കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയിൽ**
-ഡോ. ലനീഷ് കെ. കെ

13 **ഫോക്‌ലോറും ഇളയരാജയും**
-രാകേഷ് നാഥ്

20 **തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്ത് -നാട്ടുകൂട്ടായ്മകളുടെ സാംസ്കാര പഠനം**
-ഡോ. ഷീന ജി

23 **പുലിജന്മം: ഫോക്,സിനിമ**
-ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ.

27 **ഫോക്‌ലോറും ജൻഡർ പ്രശ്നവൽക്കരണവും - ബുൾബുളിലെ പാഠങ്ങൾ**
-ഹരിനാരായണൻ. എസ്

30 **ഇറാൻ നാടോടി ജീവിതങ്ങൾ**
-ഡോ. ശീതൾ വി എസ്

36 **ഫോക് ഷോർട് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ: ഒരു പുനർവായന**
-അഖിലേഷ് പ്രഭാകർ

40 **പരിയേറും പെരുമാൾ B.A., B.L. –ദളിത് മാർഗ്ഗത്തിന്റെ പുതു സഞ്ചാരങ്ങൾ**
-സജിത്ത് സി.പി.

49 **കലാസിനിമയുടെ ചരിത്ര വഴികൾ; ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പരിണാമങ്ങൾ**
-ഡോ. വിഷ്ണുരാജ് പി

54 **പുസ്തക പരിചയം: ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ**

എഡിറ്റർ: ഡോ. രാജേഷ് എം ആർ • **പത്രാധിപസമിതി:** എസ് ഹരിനാരായണൻ, ഡോ. സി ആദർശ്, ഡോ. പി വിഷ്ണുരാജ്, സ്വാതിലേഖ തമ്പി, പി. സലീംരാജ് • **ഉപദേശക സമിതി:** 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

വടക്കൻപാട്ടുകളും ചലച്ചിത്ര ഫോക്‌ലോറും

• ഡോ. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ

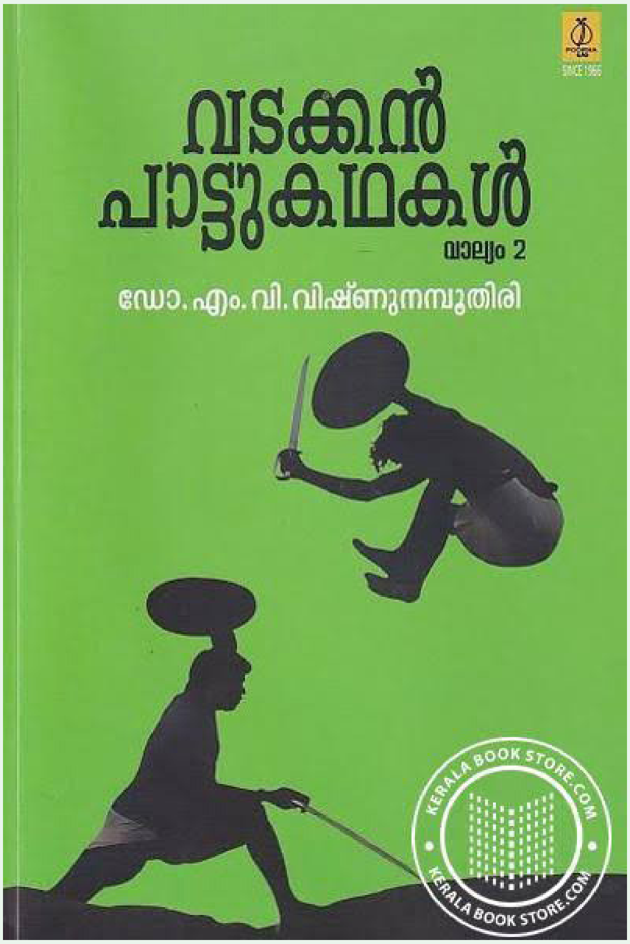
വടക്കൻ മലബാറിലെ വീരകഥാഗാനങ്ങളാണ് വടക്കൻപാട്ടുകൾ. ഉത്തരകേരളത്തിൽ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നതായി കരുതുന്ന വീരാംഗനമാരുടെയും വീരപുരുഷന്മാരുടെയും അപദാനങ്ങൾ വർണിക്കുന്ന പാട്ടുകളെന്ന നിലക്കാണ് പ്രചാരം. കുമ്പളം, നീലേശ്വരം, കോട്ടയം(വടക്കൻ), കടത്തനാട് എന്നീ നാട്ടുരാജ്യങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ടിരുന്ന കോലത്തുനാട്ടിലാണ് പാട്ടുകൾ അധികവും പാടിപ്പതിഞ്ഞത്. ഞാറുനടുമ്പോഴും (നാട്ടിപ്പാട്ട്) കല്ല്യാണയൊരുക്കത്തിനായി കറിക്ക് അരക്കുമ്പോഴും (അരവുപാട്ട്) വടക്കൻപാട്ടുകൾ പാടുന്ന പാരമ്പര്യമുണ്ടായിരുന്നു. വാമൊഴിവഴക്കത്തിലൂടെ തലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടവയാണ് വടക്കൻപാട്ടുകൾ. പാട്ടുകൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കി അവയ്ക്ക് താളവും ഈണവും പകർന്നത് ഏതെങ്കിലുമൊരു വ്യക്തിയല്ല; മറിച്ച് ജനതയുടെ കൂട്ടായ്മയാണ്. ഞാറ്റുപാട്ടിനും അരവ് പാട്ടിനും പതിഞ്ഞ താളമാണെങ്കിൽ തച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾക്ക് ദ്രുതതാളമാണ്. കാലഭേദത്തിനിടെ പാട്ടുകളിൽ ചിലത് കൂടുകയും കുറയുകയും ചെയ്യുക സ്വാഭാവികം. 15-18-ാം ശതകം വരെയുള്ള കാലത്തായിരുന്നു പാട്ടുകളുടെ കാലമെന്നു പൊതുവേ കരുതുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഏറിയോ, കുറഞ്ഞോ ഇതിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടാവാമെന്നാണ് ഗവേഷകരുടെ പക്ഷം. പഠനസൗകര്യത്തിനായി പാട്ടുകളെ മൂന്നായി തിരിക്കാറുണ്ട്. പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ, തച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾ, ഒറ്റപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ എന്നീ മൂന്ന് ഇനങ്ങളിലുമുള്ള പാട്ടുകളാണ് പ്രചാരത്തിലുള്ളത്. ഇവ മൂന്നിൽനിന്നും ആവോളം ഉൾക്കൊണ്ടാണ് മലയാളത്തിലെ വടക്കൻപാട്ട് സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്.

കാലഭേദത്തിനിടെ പാട്ടുകളിൽ ചിലത് കൂടുകയും കുറയുകയും ചെയ്യുക സ്വാഭാവികം. 15-18-ാം ശതകം വരെയുള്ള കാലത്തായിരുന്നു പാട്ടുകളുടെ കാലമെന്നു പൊതുവേ കരുതുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഏറിയോ, കുറഞ്ഞോ ഇതിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടാവാമെന്നാണ് ഗവേഷകരുടെ പക്ഷം

വടക്കൻപാട്ടുസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ജനകീയഭാവനയുടെ സ്വാഭാവികപരിണാമങ്ങളല്ല പരിഗണനയിലുള്ളത്. സംഭവബഹുലമായ കഥാതന്തുവെന്ന നിലക്കാണ് പാട്ടുകളുടെ ഊർജ്ജസ്വലതയെ സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയ ചേരുവ എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഫോക്‌ലോറിനെ പൊതുവേ സമീപിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫോക്‌ലോർ ഒരു നിർമ്മിതിയാണ്. കല്പിത ഫോക്‌ലോറാണ് സിനിമകൾ പൊതുവെ പരിചരിക്കാറുള്ളത്. ((Imaginary Folklore). കഥാസിനിമ (Feature Film) യെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതോ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നതോ ആയ ഫോക്‌ലോർ അഥവാ ഫോക്‌ലോർ പോലൊരു പ്രകടനമാണത്. അതുവഴി ഏതാനും സ്ഥിതരൂപ(Stereotypes)ങ്ങളെ ആശയസംഹിതയെന്ന നിലക്ക് ആരോപിക്കുകയാണ് സിനിമ. ഉദാഹരണത്തിന് മലയാളത്തിലെ വടക്കൻപാട്ടുസിനിമകളുടെ തുടക്കത്തിൽ കഥപ്പാട്ടു

മായി വരുന്ന പാണൻ ഇതിനൊരുദാഹരണമാണ്. ആഖ്യാതാവായി മാത്രമല്ല വേണ്ടപ്പോൾ മാളോരോടും വീട്ടുകാരോടും ചേവകന്മാരുടെയും മറ്റും ജയാപചയങ്ങൾ അറിയിക്കുന്നതും ഇദ്ദേഹമാണ്. ഒതേനന്റെ മകൻ (1970) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ പാണൻ വിദൂഷകവേഷവും കെട്ടുന്നുണ്ട്. വടക്കൻപാട്ടുകളുടെ ആഖ്യാതാവായ പാണന്റെ പ്രാമാണികത ഒരു ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതിയാണ്. നിത്യവൃത്തിക്കായി പാണസമൂഹം ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന വേലകളിൽ വടക്കൻപാട്ടുകൾ കടന്നുവരുന്നില്ല. വടക്കൻപാട്ടുകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഗാതാവായ പാണന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം നാമമാത്രമാണ്. രണ്ടോനാലോ പാട്ടുകളിലായി അത് ചുരുങ്ങുന്നു. എന്നാൽ കടത്തനാടൻ പാട്ടുകളെ അനുവർത്തിച്ച് പോന്ന സിനിമകളിലെല്ലാം തന്നെ ഉടുക്ക് കൊട്ടി പാടി നടക്കുന്ന പാണനെ കാണാം. അയാൾ പാടുന്ന വരികളിൽ കുറച്ച് വടക്കൻപാട്ടും കൂടതൽ വയലാർ- പി.ഭാസ്കരന്മാരുടെ ഗാനനരചനയുമാണ്. കെ. രാഘവൻ-ദേവരാജന്മാരുടെ സംഗീതവുമാണ് പാട്ടുകൾക്ക് അകമ്പടിയാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രാത്മക ഫോക്‌ലോർ എന്ന നിലയ്ക്കത് അവതരിപ്പിക്കുകയും ആവർത്തിച്ച് ഉപയോഗിക്കുകയുമാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. കാണികൾക്ക് പുത്തനുണർവ്വ് പകരുന്നതിനും കഥപ്പാട്ടുകളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരവുമായി സാത്മീകരണം നേടുന്നതിനും ഇതു പ്രേരണയാകുന്നുണ്ട്. ഇതിലൂടെ ഭൂതകാലത്തിലെ നാടോടിക്കൂട്ടായ്മയുടെ വൈകാരികസ്മരണകളെ സാങ്കേതികമായി വീണ്ടെടുക്കുകയാണ് സിനിമ.

ജൂവൻ സാങ് (Juwen Zhang) സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ജനപ്രിയസിനിമയുടെയും ജനകീയകഥാകഥനത്തിന്റെയും കൂട്ടിക്കലർത്തലുള്ളതാണ് ഫിലിമിക് ഫോക്‌ലോർ . അതിനാൽ സിനിമയെ പരിചരിക്കുന്ന വടക്കൻപാട്ടുകഥനവും കഥാപാത്രങ്ങളും അവർ ജീവിക്കുന്ന പ്രദേശവും ആയോധനവൃത്തിയുമൊക്കെ സവിശേഷമായ നിർമ്മിതി(Construct)യാണ്. സാങ്കേതികതയും വിപണിതാത്പര്യവും താരമൂല്യവും ജനപ്രിയസൂത്രവാക്യങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്ന് പാകപ്പെടുത്തുന്ന നിർമ്മിതി. കളരിമുറകളും അതിലെ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ചുരികപ്പോരിന്റെയും കോൽകളിയുടെയുമൊക്കെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം വേറൊരു വിധത്തിലാണ്. ബ്രൂസ് ലീ സിനിമയിൽ പ്രചരിപ്പിച്ച കുങ്ഫൂ ശൈലി പരമ്പരാഗത ആയോധനകലയെ അപകർഷപ്പെടുത്തി എന്ന കടുത്ത വിമർശനം അക്കാലത്ത് തന്നെ പ്രബലമായിരുന്നു. ഹോളിവുഡിനായി കുങ്ഫുവിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ മറ്റുചിലത് കൂട്ടിച്ചേർത്തും ബ്രൂസ് ലീ പുതിയൊരു ആയോധനഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. ഇതൊന്നും



പരിഗണിക്കാതെ കുങ്ഫൂ എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ബ്രൂസ് ലീയുടെ പോരാട്ടമുറകൾ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടത്. ഇത് വടക്കൻപാട്ട് ചിത്രങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. മാത്രവുമല്ല പാട്ട് വ്യവഹാരങ്ങളെ സമകാലീകീകരിക്കുന്ന ഫിലിമിക്ക് ഫോക്‌ലോർ രീതിയും ഇവിടെ കാണാനാകും. നാടുവാഴികളുടെയും ഇടപ്രഭുക്കന്മാരുടെയും പോരാളികളുടെയും ജീവിതമാണ് വിഷയമെങ്കിലും സമകാലികമായ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭങ്ങളെ അതോട് ഇടകലർത്തുവാൻ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്കാവുന്നുണ്ട്. അതുവഴി സമകാലികമായ സാമൂഹിക- രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങളെയും ആന്തരീകരിക്കുവാൻ സിനിമയ്ക്കാവുന്നു. ഫിലിമിക്ക് ഫോക്‌ലോർ ജനാധിപത്യത്തിന്റെയും സോഷ്യലിസത്തിന്റെയും കാലത്തോടായിരുന്നു വടക്കൻപാട്ട് ചിത്രങ്ങൾക്ക് സംവദിക്കേണ്ടിയിരുന്നത്.

മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ വിവിധ ജനുസ്സുകളിലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ഒത്തുചേരൽകൊണ്ട് നിർണ്ണായകമായ വർഷമാണ് 1961. വടക്കൻപാട്ടിന്റെ പുനരാഖ്യാനമായ ഉണ്ണിയാർച്ച, ചരിത്രാനുകൽപ്പനമായ ഉമ്മിണിതങ്ക, ഭക്തിവിഷയകമായ കൃഷ്ണകുചേലയും ഭക്തകുചേലയും, ഇതിഹാസാസ്പദമായ സീതാക

> **സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്ന്, വീരനായകന്മാരുടെയും വീരാംഗനമാരുടെയും കഥകൾ സ്വമാധ്യമത്തിനും വർത്തമാനകാലത്തിനും അനുകൂലമായി ദൃശ്യവത്കരിക്കുകയെന്നതാണ്. അതുവഴി കാലത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളിലേക്കും ആഗ്രഹങ്ങളിലേക്കും ദേശത്തിന്റെ ഈടുവയ്പുകളെ സംക്രമിപ്പിക്കുകയുമാവാം**

ല്യാണം, ആദ്യവർണചിത്രമായ കണ്ടം ബച്ച കോട്ട്, റിയലിസത്തിന്റെ പരുഷതയുള്ള മുടിയനായ പുത്രൻ, പ്രാദേശിക പുരാണത്തിലെ ശബരിമല അയ്യപ്പൻ തുടങ്ങി വിവിധ ജനുസ്സുകളിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ 1961-ന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഉണ്ണിയാർച്ചയും മുടിയനായ പുത്രനും മാത്രമേ തുടർന്നുള്ള സിനിമാചരിത്രത്തിൽ സജീവമാകുന്നുള്ളൂ. 1961-ൽ ഉണ്ണിയാർച്ചയോടെ തുടങ്ങുന്ന വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങളുടെ തേരോട്ടം മുപ്പതു വർഷത്തോളം തുടർന്നു. രണ്ടുവർഷത്തിലൊരു ചിത്രമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഇരുപതോളം ചിത്രങ്ങൾ ഇക്കാലയളവിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ കടത്തനാടൻ അമ്പാടി(1990)യും പുത്തൂരം പുത്രി ഉണ്ണിയാർച്ച(2002)യും ഒഴികെയുള്ളവ പ്രദർശനവിജയങ്ങളായിരുന്നു. പുരാണേതിഹാസങ്ങളെയോ ചരിത്രകഥകളെയോ അപേക്ഷിച്ച് ജനപ്രിയജനുസ്സിൽപ്പെട്ട വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങൾ അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും വലിയൊരാഘോഷമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. സിനിമയ്ക്ക് പുറത്ത് എഴുത്തുകാരെന്ന നിലയ്ക്ക് അത്രയൊന്നും അറിയപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ശാരങ്ഗപാണി, നടനും നാടകകൃത്തുമായിരുന്ന എൻ. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി എന്നിവരായിരുന്നു കടത്തനാടൻ വീരഗാഥകളിൽ മിക്കവയ്ക്കും രചനയും സംഭാഷണവും എഴുതിയത്. എടുത്തുപറയേണ്ട മറ്റൊരു സംഗതി മലയാളത്തിലെ വമ്പൻ നിർമ്മാണകമ്പനികളായ ഉദയയും നവോദയയും സ്വരൂപിച്ചെടുത്ത വിപണിയുടെ ചേരുവയ്ക്കുള്ളിലേയ്ക്ക് പാകപ്പെടേണ്ടി വന്നതാണ് വടക്കൻകഥാഗാനചിത്രങ്ങളുടെ സാധ്യതയും പരിമിതിയുമെന്നതാണ്.

പ്രാദേശികചരിത്രം

പ്രാദേശികചരിത്രകാരൻമാർ സാമൂതിരിയുടെയും കോലത്തിരിയുടെയും കയ്യേറ്റങ്ങളെ അതിജീവിച്ച ഭൂപ്രദേശമായാണ് വടക്കൻപാട്ടുകളുടെ ഉറവിടമായ കടത്തനാടിനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നത്. പുത്തൂരം പാട്ടുകളിലെ ഉള്ളടക്കത്തിൽനിന്നും കടത്തനാട്ടിലെ ദേശ്യാചര്യകളും നാടുവാഴികളുടെ സ്ഥാനമഹിമകളും മനസ്സിലാക്കാനാവും. രണ്ട് നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷമുള്ള തച്ചോളിപ്പാട്ടുകളിലെത്തുമ്പോൾ നാടിന്റെ ഘടനയും വ്യവസ്ഥയുമൊക്കെ കൂടുതൽ ശിഥിലമായതായി കാണാം. ടിപ്പുവിന്റെയും തുടർന്ന് ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെയും അധിനിവേശത്തിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള കടത്തനാട്ടിന്റെ ഏകദേശരൂപം കഥാഗാനങ്ങളിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്. കഥാഗാനങ്ങളിലെ പടക്കുറുപ്പൻമാർ മാടമ്പിവാഴ്ചയിൽ അഭിരമിക്കുന്നവരും കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ വിഭവങ്ങളെ പേടിക്കുന്നവരുമാണ്.വെള്ളക്കാരെയും അവരുടെ യുദ്ധക്കോപ്പുകളായ തോക്കിനെയും പീരങ്കിയെയുമൊക്കെ ശത്രുക്കളായാണ് ഇക്കൂട്ടർ പരിഗണിക്കുന്നത്. വെള്ളക്കാരെ തച്ചുകൊല്ലുന്ന ആഗ്രഹസൂചകമായി ഒതേനന് പാട്ടുകളിൽ സ്ഥാനം കിട്ടിയത് ജനകീയ അബോധത്തിന്റെ സാക്ഷാത്കാരമെന്ന നിലയ്ക്കാണ്. ഇതേ ഒതേനൻ തന്നെയാണ് ജന്മിത്തത്തിന്റെ അവസാനത്തോടെ വെള്ളക്കാർ രാജ്യം പിടിച്ചടക്കുന്ന സാഹചര്യം വന്നാൽ ജീവൻ വെടിയണമെന്ന് മകൻ അമ്പാടിയോട് സ്വപ്നത്തിൽ വന്നു പറയുന്നത്. കാവിലും ചാത്തോത്ത് കുഞ്ഞമ്പാടി, അച്ഛൻ പറഞ്ഞതുപോലെ പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്തു.ഒതേനന്റെ അന്ത്യവും തോക്കിനോടേറ്റായിരുന്നു. കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ അധികാരസൂചകങ്ങളുമായി തച്ചോളിപ്പാട്ടുകളിലെ കഥാപുരുഷൻമാർ നിരന്തരസമരത്തിലായിരുന്നുവെന്നത് വ്യക്തം. ആധുനികനായ പ്രജയായി തിരിച്ചറിയപ്പെടാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന നാട്ടുപൗരന്റെ പിരിമുറുക്കം പാട്ടുകളിൽ ആഴ്ന്നുപതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കടത്തനാടിന്റെ ദേശസ്വത്വം കൂടിയായി ഇതിനെ കാണാം. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രപുനരാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയമായിരുന്നു വടക്കൻ വീരഗാഥകളുടേതെന്ന് വ്യക്തം.

സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്ന്, വീരനായകന്മാരുടെയും വീരാംഗനമാരുടെയും കഥകൾ സ്വമാധ്യമത്തിനും വർത്തമാനകാലത്തിനും അനുകൂലമായി ദൃശ്യവത്കരിക്കുകയെന്നതാണ്. അതുവഴി കാലത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളിലേക്കും ആഗ്രഹങ്ങളിലേക്കും ദേശത്തിന്റെ ഈടുവയ്പ്പുകളെ സംക്രമിപ്പിക്കുകയുമാവാം. ഐക്യകേരളമെന്ന ആവശ്യം രാഷ്ട്രീയമായി രൂപപ്പെടുന്ന അമ്പതുകളിലെ ജനസമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വകാംക്ഷകൾ ഉണ്ണിയാർച്ച (1961) പോലൊരു വടക്കൻപാട്ടുചിത്രത്തിൽ യാദൃച്ഛികമായി വിരുന്നു വന്നതല്ല. സിനിമകളിൽ ദൃശ്യാഖ്യാനമാണ് വസ്തുത

കൾക്ക് രൂപം ചമയ്ക്കുന്നത്. ഓർമ്മകളുടെ കാഴ്ചപ്പെടുത്തലുകൾ ഔദ്യോഗികമായ ചരിത്രനിഷ്കർഷകൾക്ക് വഴങ്ങുന്നതാവണമെന്നില്ല. ഓർമ്മകളിൽനിന്നും ചരിത്രത്തെ വീണ്ടെടുക്കുമ്പോൾ പ്രസക്തമാകുന്നത് വാമൊഴിപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും വരമൊഴി ചരിത്രത്തിന്റെയും സ്രോതസ്സുകളാണെന്ന് ഡോ. കെ.എൻ. പണിക്കർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വാമൊഴിവഴക്കങ്ങളെയും ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളെയും ആനുകാലികമാക്കുകയാണ് പ്രധാനം. വിഭിന്ന പ്രാദേശീയതകളുടെ ഏകീകരണം സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയകാലാവസ്ഥയിലാണ് ഉണ്ണിയാർച്ചയെന്ന ചിത്രം പ്രദർശനത്തിന് തയ്യാറാവുന്നത്. ഐക്യകേരളത്തെ മാനസികയാഥാർത്ഥ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന പ്രക്രിയ അപ്പോഴും പൂർത്തിയായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ സമൂഹമനസ്സിൽ തിരു-കൊച്ചി-മലബാറുകൾ 1956-നു ശേഷവും വ്യത്യസ്തപ്രവിശ്യകളായി തുടരുകയായിരുന്നുവെന്നു പറയാം. നാടകവും കഥാപ്രസംഗവും സിനിമയും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ജനകീയകലാരൂപങ്ങളെല്ലാം ഈ പ്രക്രിയയിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. 1960-കളോടെയാണ് സിനിമയുടെ വിപണി കൂടുതൽ വിപുലമാകുന്നത്. സിനിമയ്ക്ക് സംബോധന ചെയ്യേണ്ടിയിരുന്ന കാണികളുടെ എണ്ണത്തിലും വർദ്ധന വന്നു. നിലനിൽക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭവുമായി സംവദിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ദേശപ്പഴമയെ കാൽപ്പനികവൽക്കരിക്കാനും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മുതിരാറുണ്ട്. അതിനാൽ സംസ്കാരരൂപീകരണത്തിന്റെ സവിശേഷവേളയിൽ വീരാംഗനമാരെയും വീരപുരുഷൻമാരെയും ഓർമ്മയുടെയും കേട്ടുകേൾവിയുടെയും പുരാവസ്തുശേഖരത്തിൽ നിന്നും തേടിയെടുക്കുക സ്വാഭാവികം. എല്ലാ ഉപസംസ്കാരങ്ങളിലും ഇത്തരം വീണ്ടെടുപ്പുകൾ സംഭവിക്കാറുണ്ട്.

സമകാലീനത

ഇവിടെ സമകാലികസന്ദർഭം കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതായുണ്ട്. 1956-ൽ നിന്നും 1961-ൽ എത്തുമ്പോഴേക്കും ജനാവബോധത്തിൽ സമൂലമായ മാറ്റങ്ങൾ വന്നുചേർന്നുവെന്ന് കരുതാനാവില്ല. ഐക്യകേരളത്തിലെ ആദ്യസർക്കാരിന്റെ പതനവും തുടർന്നുണ്ടായ രാഷ്ട്രീയനീക്കങ്ങളുമെല്ലാം ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് വീണ്ടുവിചാരത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു. മന്ത്രിസഭകൾ മാറിമറിയുന്ന അരക്ഷിതകാലത്തിന്റെ കുതിപ്പും കിതപ്പും സമൂഹഘടനയെയും പുനർക്രമീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അസ്ഥിരമായ രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭം ഭാവികാലത്തെക്കുറിച്ച് ദുശ്ശങ്കയുളവാക്കുന്നതായിരുന്നു. ഏതുനിലയ്ക്കും പ്രത്യാശാഭരിതമായ വർത്തമാനമായിരുന്നു അറുപതുകളിലേതെന്ന് സുലളിതമായി പറയാനാവുമായിരുന്നില്ല. ചരിത്രപരമായ അനിവാര്യതകൾ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിനും സ്വന്തം തിരിച്ചറിവുകൾ നിജപ്പെടുത്തുന്നതിനും സമൂഹം ഒരുങ്ങിവരുന്ന സന്ദർഭം കൂടിയായിരുന്നു അക്കാലം. ഈ സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യത്തിലാണ് ഉണ്ണിയാർച്ചയും ആരോമൽ ചേകവരും തച്ചോളി ഒതേനനും പാലാട്ടു കോമനുമൊക്കെ സുസ്ഥിരതയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി വെള്ളിത്തിരയിൽ നിറഞ്ഞാടിയത്. രാഷ്ട്രീയവർത്തമാനം പകർന്ന മോഹഭംഗങ്ങൾക്ക് പകരമായി ഈ ചിത്രങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവച്ചത് കാൽപ്പനികമായ ചരിത്രാനുഭവങ്ങളായിരുന്നു. ആധുനികതയുടെ ഉൽപ്പന്നമായ സിനിമ പ്രാദേശികഭേദങ്ങൾ മറികടന്ന് വിഭിന്നമായിരുന്ന 'കേരളീയത'കളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്ന സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനത്തിലും ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതരദേശങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കേരളത്തിനുള്ള വ്യതിരിക്തത അടയാളപ്പെടുത്തുകയെന്ന ധർമ്മവും വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങളിൽ അന്തർലീനമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രപാഠത്തിനുള്ളിൽ ഉരുത്തിരിയുന്നത് മാനവികതയുടെ കാൽപ്പനികലോകമാണ്; അഭിലാഷസൂചകങ്ങളാണ്. ലിംഗനിഷ്ഠവും ജാതികേന്ദ്രിതവുമായ അധികാരമുഷ്കിനെ ചിത്രങ്ങൾ നേരിടുന്നതും ഇതിനുള്ളിൽ നിന്നാണ്.

കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തെ മാത്രമല്ല നാടുവാഴിത്താധികാരത്തെയും പാട്ടുകഥകളിലെ പെണ്ണുങ്ങൾ വെല്ലുവിളിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം ഇതു മറച്ചുവയ്ക്കുന്നില്ല. അല്ലിമലർക്കാവിൽ കൂത്തുകാണാൻ പോകണമെന്നു ശഠിക്കുന്ന ഉണ്ണിയാർച്ച ഭർത്താവായ കുഞ്ഞിരാമനോട് ചോദിക്കുന്നത് "ആണിന്റെ തുണ

കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തെ മാത്രമല്ല നാടുവാഴിത്താധികാരത്തെയും പാട്ടുകഥകളിലെ പെണ്ണുങ്ങൾ വെല്ലുവിളിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം ഇതു മറച്ചുവയ്ക്കുന്നില്ല. അല്ലിമലർക്കാവിൽ കൂത്തുകാണാൻ പോകണമെന്നു ശഠിക്കുന്ന ഉണ്ണിയാർച്ച ഭർത്താവായ കുഞ്ഞിരാമനോട് ചോദിക്കുന്നത് "ആണിന്റെ തുണയില്ലാതെ പെണ്ണിനു പെരുവഴി നടക്കുന്നതിന് ജീവൻ കളഞ്ഞ ചേകോത്തിയെക്കുറിച്ച് അഭിമാനമില്ലേ?" എന്നാണ്.

യില്ലാതെ പെണ്ണിനു പെരുവഴി നടക്കുന്നതിന് ജീവൻ കളഞ്ഞ ചേകോത്തിയെക്കുറിച്ച് അഭിമാനമില്ലേ?" എന്നാണ്. ഈ സംഭാഷണസന്ദർഭത്തിന്റെ ഒടുക്കത്തിൽ ആർച്ച കയർക്കുന്നത് "പെണ്ണിന് പേറിനും പിറപ്പിനും അപ്പുറമൊന്നുമില്ലേ?" എന്നാണ്. രോഷാകുലയായ ഉണ്ണിയാർച്ചയുടെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ഏറിയവയും ചോദ്യരൂപത്തിലാണ്. സ്ത്രീയുടെ മേലുള്ള സാമൂഹികമായ നിയന്ത്രണത്തെയാണ് ആർച്ച ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. പെണ്ണിനെ കാഴ്ചപ്പണ്ടമാക്കുന്ന നാട്ടുനടപ്പിനെതിരെയാണ് ആർച്ച ഉറുമി വീശുന്നത്. പൊതുസാംസ്കാരികജീവിതത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനുള്ള സ്ത്രീയുടെ ആഗ്രഹമാണ് ഉണ്ണിയാർച്ചയും കാവിലും ചാത്തോത്ത് കുഞ്ഞിച്ചിരുവും തച്ചോളിക്കുമ്പയും കുഞ്ഞിമ്മാതുവുമൊക്കെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

ദേശീയപ്രശ്നമായി ഇപ്പോഴും പ്രസക്തമാകുന്ന ജാതിനിഷ്ഠമായ അസമത്വങ്ങൾക്ക് വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങൾ അവയുടെ ആഖ്യാനപരിധിയിൽനിന്ന് പരിഹാരം തേടുന്നുണ്ട്. സമാന്തരമായി മാനവികതയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകി മതങ്ങൾക്കിടയിലെ സൗഹാർദ്ദത്തെ നിരന്തരം പരിചരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഉണ്ണിയാർച്ചയോടെ തുടങ്ങിയ വഴക്കമാണിത്. കൂത്തുകാണാൻ പോകുന്ന ഉണ്ണിയാർച്ചയുടെ വഴി തടയുന്നതും തട്ടിക്കൊണ്ടുപോകാൻ നോക്കുന്നതും ജോനകരാണെന്നാണ് പാട്ടുകൾ ആവർത്തിക്കുന്നത്. സിനിമയിലാകട്ടെ, അക്കൂട്ടരല്ല അക്രമികൾ. ജോനകേതരരാണവരിൽ അധികവുമെന്നുവരെ പറയാം. തുടർന്നു വന്ന പല വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങളിലും ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രത്യേകസമുദായത്തെ എണ്ണം പറഞ്ഞ പ്രതിനായകരാക്കുന്നതിൽ യാതൊരു തിടുക്കവും കാണുന്നില്ല. എന്നുമാത്രമല്ല, പാട്ടുകളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി വിളുമ്പുകളിലുള്ളവരെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നുമുണ്ട്. തച്ചോളി അമ്പു (1978)എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒതേനന്റെ കൊലപാതകി എന്ന ആരോപിതനായ ചൂണ്ടാപൊയിലിൽ മായൻകുട്ടി എങ്ങനെ നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ ഇരയായി മാറിയെന്ന സന്ദർഭം ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഒതേനന്റെ ഉറുക്കും നൂലും തട്ടിയെടുക്കുന്നതും അങ്കത്തട്ടിൽ വെടിവെച്ചുകൊല്ലുന്നതും അയാളുടെ അളിയൻ തന്നെയാണ്. ഒതേനന്റെ ഭാര്യ കുഞ്ഞിത്തേയിയുടെ ആങ്ങള ഒതേനനെ വെടിവെച്ച തോക്ക് മായൻകുട്ടിയുടെ മകനായ

അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളുടെ ആദ്യപാദത്തിലും സജീവമായിരുന്ന ജനകീയ സാമാന്യബോധത്തിൽ നിന്നാണ് വടക്കൻപാട്ടുസിനിമകൾക്ക് ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരമുണ്ടാകുന്നത്

ബാപ്പുട്ടിയെ ഏൽപ്പിക്കുകയായിരുന്നു.അങ്ങനെ ഒതേനന്റെ ബന്ധുക്കളായ പരുന്തുങ്കൽ കോട്ടക്കാർ ചെയ്ത ചതിക്ക് ആജീവനാന്തം പഴികേൾക്കേണ്ടി വന്നത് മായൻകുട്ടിയും കുടുംബവുമായിരുന്നു. വിപണിതാൽപര്യങ്ങൾക്കപ്പുറമുള്ള വഴിമാറ്റമായി ഇതിനെ കാണേണ്ടതുണ്ട്. നാട്ടിലെ ഏതക്രമത്തിനും എപ്പോഴും പ്രതിസ്ഥാനത്താക്കപ്പെടുന്ന ചില സമുദായങ്ങളെയാണ് തച്ചോളി അമ്പു പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് വീണ്ടെടുക്കുന്നത്. മായൻകുട്ടിയും കുഞ്ഞാലിയുമടങ്ങുന്ന കൂട്ടായ്മയാണ് അമ്പുവിന്റെ പകപോക്കലിന് അവസരം ഒരുക്കുന്നതും തക്ക സമയത്ത് അയാൾക്ക് തുണയാകുന്നതും.

അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളുടെ ആദ്യപാദത്തിലും സജീവമായിരുന്ന ജനകീയസാമാന്യബോധത്തിൽ നിന്നാണ് വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകൾക്ക് ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരമുണ്ടാകുന്നത്. സിനിമയുടെ ജനപ്രിയസൂത്രവാക്യങ്ങൾ കാണികളുടെ പ്രത്യാശയ്ക്കും ആഗ്രഹപൂരണത്തിനും അനുകൂലമായാണ് തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രകഥനത്തിലെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയബന്ധങ്ങൾപോലും ആസൂത്രിതമായ നിർമ്മിതിയാണ്. ഇതേ ബന്ധങ്ങൾ തന്നെയാണ് സിനിമയുടെ ഘടനയെയും ആഖ്യാനത്തെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. തൊണ്ണൂറുകളിലും നവശതാബ്ദത്തിലും വടക്കൻപാട്ടുഗണത്തിൽപ്പെട്ട സിനിമകൾ നാമാവശേഷമായതിന്റെ കാര്യവും കാരണവും മേൽപ്പറഞ്ഞ ബന്ധങ്ങളിലുണ്ട്. വടക്കൻപാട്ടുചിത്രങ്ങൾ ആർക്കൊക്കെയാണോ വെള്ളിത്തിരയിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനം നൽകിയത് അതേ കൂട്ടർ തൊണ്ണൂറുകളോടെ സിനിമയിലും സാഹിത്യത്തിലും വില്ലൻമാരും ദേശദ്രോഹികളുമായെന്നത് സിനിമയുടെ ജാതിമതസമവാക്യങ്ങളിൽ വന്ന മാറ്റത്തിന്റെ സൂചകമാണ്. 16-17 നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ കാലികതയിൽ നിന്നാണ് പാട്ടുകൾ ഉയിർത്തിട്ടുള്ളത്. അതേ പ്രതിനിധാനങ്ങളെ രൂപീകരണദശയിലായിരിക്കുന്ന ദേശത്തിലേക്കും കാലത്തിലേക്കും ആദേശിക്കുകയാണല്ലോ ചലച്ചിത്രം ചെയ്തത്. ആധുനികമായ കാലത്തെയും രാഷ്ട്രത്തെയുമാണ് ചലച്ചിത്രഭാവനകൾ അടയാളപ്പെടുത്തിയത്.സമാന്തരമായി, പ്രാദേശീയവ്യവഹാരങ്ങളുമായുള്ള സംവാദത്തിലൂടെ സിനിമയുടെ സ്ഥല-കാലങ്ങൾ പുനർനിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. പ്രാദേശികവഴക്കങ്ങൾക്ക് മുഖ്യദേശീയതയിൽ സ്ഥാനവും പരിചരണവും ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമാണിത്. അതുവഴി പ്രാദേശികമായ വാമൊഴിപാരമ്പര്യവും ചരിത്രവും രാഷ്ട്രനിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗമായി. ചുരുക്കത്തിൽ, സിനിമയിലെ രാഷ്ട്രസങ്കൽപ്പം ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതിയാണ്. അതേപോലെ, ദേശീയതാവ്യവഹാരങ്ങൾ സിനിമയുടെ ഘടനയെയും ആഖ്യാനത്തെയും മാത്രമല്ല, അവയ്ക്കു പുറത്തുള്ള സാമ്പത്തികബന്ധങ്ങളെപ്പോലും നിർമ്മിക്കുകയോ നിർണ്ണയിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈവിധം നിലനിൽക്കുന്ന പരസ്പരധാരണയുടെയും അന്യോന്യപൂരണത്തിന്റെയും ഉൽപ്പന്നങ്ങളാണ് മലയാളത്തിലെ വടക്കൻപാട്ടു ജനുസ്സിൽപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങൾ.

തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗ്രന്ഥസൂചി

- അച്യുതമേനോൻ, ചേലനാട്ട്. (1935). 2017. ബാലഡ്സ് ഓഫ് നോർത്ത് മലബാർ. മലപ്പുറം: മലയാള സർവ്വകലാശാല.
- അച്യുതാനന്ദൻ കെ.വി. 1988 24 വടക്കൻപാട്ടുകൾ. തൃശൂർ:എച്ച് & സി.
- ആൻറണി പി.(എഡി.) 2003 തച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾ. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബി
- പണിക്കർ കെ.എന്നും മറ്റും. 2007. പ്രദേശം രാഷ്ട്രം: കടത്തനാടിന്റെ സാഹിത്യപാരമ്പര്യം. കടത്തനാട്: ജനസംസ്കാരപഠനകേന്ദ്രം.
- പണിക്കോട്ടി എം.കെ. 1999. വടക്കൻപാട്ടുകളിലൂടെ. കോട്ടയം: എസ്.പി.സി.എസ്.
- രാഘവൻ പയ്യനാട് (എഡി.). 2000. വടക്കൻപാട്ട് പഠനങ്ങൾ. കോഴിക്കോട്: കാലിക്കട്ട് സർവകലാശാല ഗവേഷണപഠനകേന്ദ്രം.
- വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി എം.വി. 2006. വടക്കൻപാട്ടുകൾ ക. കോഴിക്കോട്: പൂർണ.
- വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി എം.വി. 2008 വടക്കൻപാട്ടുകൾ കോഴിക്കോട്: പൂർണ.
- സിനിക്. 1970. മലയാളസിനിമ. തൃശൂർ: കറൻറ് ബുക്സ്.
- ശ്രീകുമാർ കെ.(സമാഹരണം). 2013. വടക്കൻപാട്ടുകൾ. തൃശ്ശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.
- കൂടാതെ, ഉണ്ണിയാർച്ച (1961) - വീരം (2016) വരെയുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ.

ഫോക്‌ലോർ പ്രയോഗം കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയിൽ

• ഡോ. ലനീഷ് കെ.കെ.

നാടൻപാട്ടുകളിൽ പ്രധാനമായും വടക്കൻപാട്ടുകൾ, തെക്കൻപാട്ടുകൾ എന്നീ രണ്ടു വിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ഈ വിഭാഗത്തിൽ വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ നിന്നുള്ള പ്രമേയമാണ് സിനിമകൾക്ക് മുഖ്യമായും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. തെക്കൻപാട്ടുകളിൽ നിന്നും പ്രമേയം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സിനിമകളിൽ പ്രമുഖമായതാണ് കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി. ഐതിഹ്യാധിഷ്ഠിതമായ തെക്കൻഗാനങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യമേറിയതാണ് നീലി എന്ന യക്ഷിയുടെ കഥ. ഒരു ജൻമംകൊണ്ട് അവസാനിക്കുന്നില്ല നീലിക്കഥ, പുനർജൻമവും അനുബന്ധമായ സംഭവപരമ്പരയിലൂടെയും കഥ നീളുന്നു. നാടൻപാട്ടുകളിലെ വീരവനിതകളായ ഉണ്ണിയാർച്ചയും കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയും സ്ത്രീ-ഫോക്‌ലോർ പാഠത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്,അതുകൊണ്ട് തന്നെ അതിനെ അനുവർത്തിച്ച് നിർമ്മിച്ച ചലച്ചിത്രപാഠങ്ങളും. സ്ത്രീ-ഫോക്‌ലോർ എന്നത് ഇന്ന് സ്ത്രീവാദപഠനങ്ങളിലെയും ഫോക് പഠനങ്ങളിലെയും സവിശേഷ സംവർഗ്ഗമാണ്. അതിൽ സ്ത്രീ ഫോക്‌ലോറുകളും സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഫോക്‌ലോറുകളുമുണ്ട്. സ്ത്രീവാദഫോക്‌ലോറുകളുടെ തരംതിരിവും വർഗ്ഗീകരണവും ഈയടുത്തകാലത്താണ് ആരംഭിച്ചത്. സ്ത്രീവാദകാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും ലിംഗപഠനത്തിന്റെയും ആശയങ്ങളിൽ ഊന്നിയാണ് ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നത്.

കഥാഗാനമായ കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി ഫോക്‌ലോറിന്റെ വാങ്മയ സംസ്കാരത്തിൽപെടുന്ന ഒന്നാണ്. സ്ത്രീപുരാവൃത്തത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഇത് ഉണ്ണിയാർച്ചയെപ്പോലെ വീരനായികയുടെതല്ല മറിച്ച് യക്ഷിയുടെതാണ്. വിധി പ്രഭാവത്താൽ കാമുകന്റെ കൈയാൽ കൊല്ലപ്പെടുകയും പുനർജന്മമെടുക്കുകയും യക്ഷിയായി പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നവളുമാണ് കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി. പുരാവൃത്തത്തിൽ യക്ഷിക്കഥകളും പൂതകഥകളും സാധാരണമാണ്. കേരളത്തിൽ വാങ്-ദൃശ്യസംസ്കാരങ്ങളിൽ പ്രാദേശിക വകഭേദങ്ങളോടെയാണ് അവ കാണാവുന്നത്. പലതും സമാന സ്വഭാവമുള്ളതോ വകഭേദങ്ങളോ ആണ്.

നമ്മുടെ യക്ഷിക്കഥകൾ പ്രധാനമായും യക്ഷിയെയും സ്ത്രീയെയും സ്ത്രീകഥയേയുമാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. മരിച്ചയാൾ അരൂപിയായോ രൂപമെടുത്തോ ശാന്തികിട്ടാതെ അലയുന്നതും പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നതുമാണ് യക്ഷിക്കഥകൾക്ക് ആധാരം. കൊല്ലപ്പെടുകയോ, അപമൃത്യുവിന് ഇരയാവുകയോ ദുർമരണം സംഭവിക്കുകയോ ചെയ്തവരാണ് ഇത്തരത്തിൽ അരൂപിയായി അലഞ്ഞുതിരിയുന്നത്. അരൂപിയാണെങ്കിലും ആഗ്രഹിച്ച രൂപമെടുക്കാനും സഞ്ചരിക്കാനും ഇവർക്ക്

കഥാഗാനമായ കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി ഫോക്‌ലോറിന്റെ വാങ്മയ സംസ്കാരത്തിൽപെടുന്ന ഒന്നാണ്. സ്ത്രീപുരാവൃത്തത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഇത് ഉണ്ണിയാർച്ചയെപ്പോലെ വീരനായികയുടെതല്ല മറിച്ച് യക്ഷിയുടെതാണ്

ഒരു ജന്മം കൊണ്ട് നീലിയുടെ ജീവിതമോ കഥയോ അവസാനിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കഥയ്ക്ക് നീലിയുടെ 'ജന്മപുരാണം' എന്ന പേരുണ്ട്. പുനർജന്മവിശ്വാസത്തിന് പ്രാബല്യമുള്ള കഥയാണിത്. ഒരു ജന്മത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കാത്ത ദൗത്യങ്ങളും കർമ്മങ്ങളും അടുത്തജന്മത്തിൽ പൂർത്തിയാക്കാനാവുമെന്ന വിശ്വാസം നീലിക്കഥയുടെ കാതലാണ്.

കഴിയും. പൊതുവെ വെളുത്ത വസ്ത്രത്തിലും അഴിച്ചിട്ട മുടിയിലും വിപരീതപാദത്തിലുമാണ് ഇവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പലപ്പോഴും ഇവരുടെ ആവാസസ്ഥലം പ്രത്യേക മരങ്ങളോ ശവക്കോട്ടകളോ മറ്റുള്ളവരുടെ ശരീരം തന്നെയോ ആയിരിക്കും. ലോകത്തിലെവിടെയും യക്ഷിക്കഥകളുടെ ആഖ്യാനങ്ങൾ മരണത്തിന്റെയും ഭീതിയുടെയുംമേൽ കെട്ടിപ്പടുത്തവയാണ്.

തെക്കൻപാട്ടുകളിലും വില്ലടിച്ചാൻപാട്ടുകളിലും തിരുവിതാംകൂറിലെ നാടോടിക്കഥകളിലും കാണുന്ന കഥാപാത്രമാണ് കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയെന്ന യക്ഷി. മലയാള സാഹിത്യകൃതികളിലും ഈ കഥ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.ഐതിഹ്യാധിഷ്ഠിത തെക്കൻ കഥാഗാനങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യമേറിയതാണ് നീലിയുടെ കഥ. നീലിക്കഥയ്ക്ക് നിരവധി പാഠഭേദങ്ങളുണ്ട്. യക്ഷിക്കഥ, പഴകൈനെല്ലൂർ നീലിക്കഥ, കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിക്കഥ, യക്ഷിയമ്മൻകഥ, പഞ്ചവൻകാട്ടു നീലിക്കഥ എന്നിങ്ങനെയാണവ.

ഒരു ജന്മംകൊണ്ട് നീലിയുടെ ജീവിതമോ കഥയോ അവസാനിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കഥയ്ക്ക് നീലിയുടെ 'ജന്മപുരാണം' എന്ന പേരുണ്ട്. പുനർജന്മവിശ്വാസത്തിന് പ്രാബല്യമുള്ള കഥയാണിത്. ഒരു ജന്മത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കാത്ത ദൗത്യങ്ങളും കർമ്മങ്ങളും അടുത്തജന്മത്തിൽ പൂർത്തിയാക്കാനാവുമെന്ന വിശ്വാസം നീലിക്കഥയുടെ കാതലാണ്. ശരീരം നഷ്ടപ്പെടുമ്പോൾ ചെയ്യാനാവാത്ത കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതീർക്കുവാനാണ് പുതിയ ജന്മം സ്വീകരിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ യക്ഷിയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് പലഭാവങ്ങളുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനമാണ് വൈരാഗ്യബുദ്ധിയോടെ യക്ഷി പ്രതികാരം ചെയ്യുമെന്നുള്ള വിശ്വാസം. കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി'യിൽ തന്നോട് ക്രൂരത കാണിച്ച വേലവനെ വധിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ നീലി സന്ദർഭത്തിനിണങ്ങുന്ന മട്ടിൽ കണ്ടെത്തുന്നു. ആവശ്യത്തിന് രൂപം മാറാനും സ്വാഭാവികമായ രീതിയിൽ വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കാനും യക്ഷിയായ നീലിക്ക് കഴിയുന്നു. ഇതെല്ലാം നീലിയുടെ പ്രതികാരത്തിന്റെ തീവ്രതയാണ് കാണിക്കുന്നത്. യക്ഷി രക്തം കുടിക്കുന്നവളാണെന്നും അവളുടെ പിടിയിലായാൽ രക്ഷപ്പെടാനാവില്ലെന്നുമുള്ള വിശ്വാസം ജനമനസ്സുകളിൽ അടിയുറച്ച് നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

നീലി- ഐതിഹ്യം: I

തമിഴ് നാട്ടിലെ സേലം ജില്ലയിലെ പഴകൈനെല്ലൂർ എന്ന ഗ്രാമപ്രദേശമാണ് നീലിക്കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം. ദേവദാസി കുടുംബത്തിലെ ശിവകാമിക്ക് ലക്ഷ്മിയെന്ന കുട്ടി ജനിച്ചു. ഏഴുവയസ്സുവരെ നടനകല അഭ്യസിച്ച ലക്ഷ്മി ശിവക്ഷേത്രത്തിലെ ദേവദാസിയായി വളർന്നു. ക്ഷേത്രത്തിലെ മുഖ്യപൂജാരിയുടെ മകൻ വേലവൻ ലക്ഷ്മിയെക്കണ്ടു മോഹിക്കുന്നു. അവൾ

വേലവനെ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ക്ഷണിച്ചു. ലക്ഷ്മിക്കും അമ്മയ്ക്കും അയാൾ സമ്പത്ത് നല്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. അതിനായി അയാൾ കുടുംബസമ്പത്തും അപഹരിച്ചു. ധനമില്ലാതെ വന്ന വേലവനെ ലക്ഷ്മിയുടെ അമ്മ നിന്ദിക്കുകയും ഇറക്കിവിടുകയും ചെയ്തു. അമ്മ വേലവനെ ഇറക്കിവിട്ട സംഭവം ലക്ഷ്മി അറിയുന്നില്ല. വേലവനെ തന്റെ ഭർത്താവിനെപ്പോലെ അവൾ സ്നേഹിച്ചു. വേലവന്റെ തിരോധാനം അവളെ ദുഃഖത്തിലാഴ്ത്തി. അവന്റെ കൈവശം പണമില്ലെന്നും ഇനി അവനുമായുള്ള ചങ്ങാത്തം വേണ്ടെന്നും അമ്മ ലക്ഷ്മിയെ ഉപദേശിച്ചു. ഈ ഉപദേശം വകവെക്കാതെ വേലവനെ അന്വേഷിച്ചു കണ്ടെത്തുന്നതിന് വേണ്ടി അവൾ വീടുവിട്ടിറങ്ങി. ലക്ഷ്യമില്ലാതെ അലഞ്ഞുനടന്നിരുന്ന വേലവനെ വനപ്രദേശത്ത് വെച്ച് ലക്ഷ്മി കണ്ടുമുട്ടുന്നു. താൻ ദേവദാസിയാണെങ്കിലും വേലവനെമാത്രമേ സ്നേഹിക്കുന്നുള്ളൂവെന്നും വേർപിരിഞ്ഞിരിക്കാൻ സാധിക്കുകയില്ലെന്നും ലക്ഷ്മി അറിയിക്കുന്നു. യാത്രാക്ഷീണം കൊണ്ട് വേലവന്റെ മടിയിൽ അവൾ തലവെച്ചുറങ്ങി. ഈ അവസരത്തിൽ തന്നെ വഞ്ചിച്ചവളാണ് ലക്ഷ്മിയെന്നും അവളോട് പ്രതികാരം ചെയ്യണമെന്നും വേലവൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. അവളുടെ ആഭരണങ്ങളെല്ലാം അഴിച്ചെടുത്തതിന് ശേഷം അവളെ കൊലപ്പെടുത്തുന്നു. അവിടെയുള്ള കള്ളിച്ചെടി ഈ ദുരന്തത്തിന് സാക്ഷിയാവുന്നു. അവിടെ നിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ട വേലവൻ വഴിയിലെ കിണറ്റിൻ കരയിൽ പാമ്പുകടിയേറ്റ് മരിക്കുന്നു. ലക്ഷ്മിയെ കാണാത്തതിനാൽ കുടുംബാംഗങ്ങൾ വിഷമത്തിലാകുന്നു. അവളെ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങിയ സഹോദരനായ തിരുകണ്ടനട്ടുവൻ വനത്തിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയെ കണ്ടെത്തുന്നു. സഹോദരിയുടെ വേർപാടും ദുരന്തവും സഹിക്കാൻ സാധിക്കാതെ അയാൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. ഇതോടെ നീലിയുടെ ഒന്നാം ജൻമത്തിലെ കഥ പൂർത്തിയാവുന്നു.

നീലി- ഐതിഹ്യം : II

സന്താനഭാഗ്യമില്ലാതിരുന്ന 'ചെമ്പിയൻ' എന്ന ചോള രാജാവിന്റെ ഇരട്ടമക്കളായി ലക്ഷ്മിയും സഹോദരനും പുനർജൻമമെടുക്കുന്നു. ഈ മക്കൾ രാജാവിന് ദുഷ്കീർത്തിയുണ്ടാകുമെന്ന് ജ്യോത്സ്യൻ രാജാവിനെ ഉപദേശിച്ചെങ്കിലും കുട്ടികളെ വാത്സല്യപൂർവ്വം വളർത്തുകയാണ് രാജാവ് ചെയ്തത്. അത്ഭുതസിദ്ധിയുള്ള കുട്ടികൾ പരാക്രമങ്ങൾ കാണിക്കാൻ തുടങ്ങി. നാട്ടിലുണ്ടാവുന്ന സർവ്വനാശത്തിനും കാരണം തന്റെ സന്താനങ്ങളാണെന്ന് രാജാവ് മനസ്സിലാക്കുകയും തുടർന്ന് കുട്ടികളെ കൊടുംകാട്ടിൽ ഉപേക്ഷിക്കാൻ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. രാജസേവകൻമാർ അവരെ കാട്ടിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. വലിയ വേപ്പ് മരത്തിന്റെ ചുവട്ടിലായിരുന്നു കുട്ടികളെ കിടത്തിയിരുന്നത്. കാട്ടിൽ അകപ്പെട്ട ലക്ഷ്മി നീലിയെന്ന യക്ഷിയായി മാറുന്നു. സഹോദരൻ 'നീലൻ' എന്ന പേരിൽ അവളോടൊപ്പം കാട്ടിൽ കഴിയുന്നു. പഴകൈനല്ലൂർ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിനായി വേപ്പുമരം നാട്ടുകാർ മുറിച്ചെടുക്കുന്നു. അപ്പോൾ ആ മരത്തിൽ വസിച്ചിരുന്ന നീലന് അപായം സംഭവിച്ചു. ഈ ചെയ്തിയിൽ രോഷാകുലയായ നീലി അത് ചെയ്തവരെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുമെന്നും പഴകൈനല്ലൂർ ഗ്രാമം നശിപ്പിക്കുമെന്നും പ്രതിജ്ഞയെടുക്കുന്നു.ഇതേ സമയം വേലവൻ കാവേരി പൂമ്പട്ടണത്തിലുള്ള മന്നാകൻ എന്ന ചെട്ടിയാരുടെ മകനായി ജനിക്കുന്നു. ആനന്ദൻ എന്നാണ് അവന്റെ പേര്. 16 വയസ്സുകഴിഞ്ഞാൽ നീലിയെന്ന യക്ഷിയാൽ മകന് അപായമുണ്ടാകുമെന്നും തനിച്ച് യാത്രചെയ്യരുതെന്നും വേപ്പ് മരത്തിൻെ തണലിൽ നിൽക്കരുതെന്നും ജ്യോത്സ്യൻ രാജാവിനെ ഉപദാശിക്കുന്നു. ആനന്ദൻ വളർന്ന് അമ്മാവന്റെ മകളെ വിവാഹം ചെയ്ത് സുഖമായി ജീവിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ വ്യാപാരത്തിനായി ആനന്ദൻ പഞ്ചവൻ കാട് വഴി മുസ്സിരിസ്സിലേക്ക് പോകുന്നു. കൈയിൽ മാന്ത്രിക ദണ്ഡുള്ളത് കൊണ്ട് നീലിക്ക് ആനന്ദനെ തൊടാനായില്ല. അയാൾ ഓടി പഴകൈനല്ലൂർ ഗ്രാമത്തിലെത്തി. നീലി മായാജാലത്താൽ കുട്ടിയോട് കൂടിയ സ്ത്രീരൂപമായി മാറുന്നു. ഭർത്താവുമായി വഴക്കിട്ട് പോരുകയാണെന്ന് ഗ്രാമവാസികളെ ധരിപ്പിച്ച അവൾ അവിടെ കഴിയുന്നു. അവൾ യക്ഷിയാണെന്ന് ആരും വിശ്വസിച്ചില്ല. യക്ഷി എന്തെങ്കിലും ചെയ്താൽ ഗ്രാമത്തിലെ എഴുപത് പേരും അയാളോടൊപ്പം മരിക്കണമെന്ന് അയാൾ സത്യം ചെയ്യിക്കുന്നു. അവസരം പാർത്ത് നീലി ആനന്ദനെ വധിക്കുന്നു. മരിച്ചിരിക്കുന്ന ആനന്ദനെ കണ്ട ഗ്രാമവാസികൾ വാക്കുപാലിക്കാനായി അഗ്നിപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു.അവിടെ കള്ളിപ്പാലയുടെ ചുവട്ടിൽ കുടിയിരുന്ന നീലി ക്രമേണ മാതൃദേവതയായി മാറുകയുണ്ടായി.

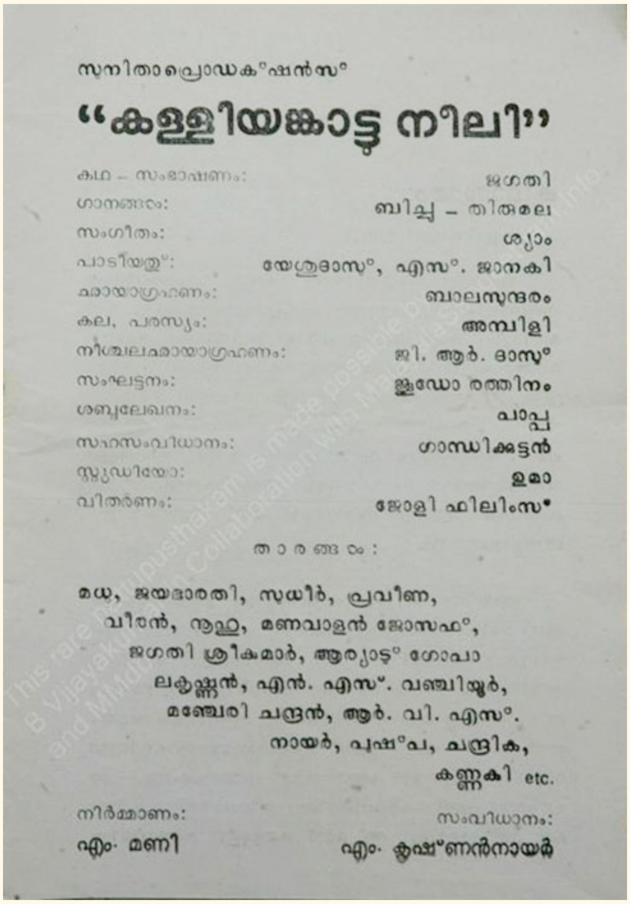
കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി : ദൃശ്യപാഠം

16 വയസ്സുകഴിഞ്ഞാൽ നീലിയെന്ന യക്ഷിയാൽ മകന് അപായമുണ്ടാകുമെന്നും തനിച്ച് യാത്രചെയ്യരുതെന്നും വേപ്പ് മരത്തിൻെ തണലിൽ നിൽക്കരുതെന്നും ജ്യോത്സ്യൻ രാജാവിനെ ഉപദാശിക്കുന്നു. ആനന്ദൻ വളർന്ന് അമ്മാവന്റെ മകളെ വിവാഹം ചെയ്ത് സുഖമായി ജീവിക്കുന്നു.

കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയുടെ ആഖ്യാനപാഠം നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത് കാലികമായൊരു കഥയ്ക്ക് അകത്ത് നീലിയുടെ കഥയെ ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ബഹുതലങ്ങളിലുള്ള സംഭവങ്ങൾ, മരണം, കൊലപാതകം, കുറ്റാന്വേഷണം, പ്രണയം ഇവയൊക്കെയാണ് കാലികകഥയിൽ നടക്കുന്നത്. ഇത് പലപ്പോഴും നീലിക്കഥയുമായി സാദൃശ്യമുള്ളതും നീലിക്കഥയുടെതുപോലുള്ള അന്തരീക്ഷത്തിൽ നടക്കുന്നതുമാണ്. നീലിക്കഥയിലെ ഫോക് പാഠങ്ങളിലെ - കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലി, നീലിയെന്ന യക്ഷിഭാവം, യക്ഷിയുടെ ചെയ്തികൾ, പ്രത്യക്ഷപ്പെടലും അപ്രത്യക്ഷമാകലും (അശരീരരൂപത്തിൽ- വെള്ളസാരിയും അഴിച്ചിട്ട മുടിയുമായി) ഉപയോഗ-പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയാണ് ദൃശ്യപാഠം യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നത്.

കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയിൽ ഫോക്‌ലോർ പ്രേഷണം ചെയ്യുന്നത് ഒരേസമയം കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കും കാണികളിലേക്കുമാണ്. ദൃശ്യപാഠത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന യഥാർത്ഥനീലി, കൊള്ള സംഘത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിലേക്ക് യക്ഷിവേഷമിടുന്നവൾ, യക്ഷി എന്ന് ആരോപിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊന്ന് ഇവ മൂന്നിലേയും യക്ഷിയെന്ന ഫോക് പാഠം അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും പുറത്തെ കാഴ്ചക്കാരെയും ഒരേ സമയം ഉത്കണ്ഠപ്പെടുത്തുകയും ഭയപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നവയാണ്. ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിലൂടെയും ദൃശ്യപാഠത്തിന്റെ സന്നിവേശിപ്പിക്കലിലൂടെയുമാണ് രണ്ടിടങ്ങളിലേക്കുള്ള ഇത്തരമൊരു ഉപയോഗ പ്രയോഗ പ്രക്രിയ നടക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ കഥ നടക്കുന്നത് ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷത്തിലുള്ള വാടകവീട്ടിലാണ്. അവിടെ പ്രേമചന്ദ്രൻ എന്ന കവിയും, കുറച്ച് വിനോദസഞ്ചാരികളും താമസിക്കുന്നുണ്ട്. ടൂർ ഗൈഡ് സഞ്ചാരികൾക്ക് അവിടെയുള്ള സ്ഥലങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിനിടെയാണ് നീലിയെന്ന യക്ഷിയെയും അവളുടെ കഥയെയും കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്നിടത്താണ് യക്ഷിയായ നീലിയുടെ ഭൂതകാല ദൃശ്യവൽക്കരണം നടക്കുന്നത്. അതിൽ വർത്തമാനകാല നീലിക്കഥയും ഭൂതകാലനീലിക്കഥയും ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പ്രേമചന്ദ്രൻ എന്ന കവിയുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ഒരു സ്ത്രീ കടന്നുവരുന്നു. ആത്മഹത്യയിൽനിന്ന് അയാൾ രക്ഷപ്പെടുത്തിയ ലതയെന്ന യുവതിയായിരുന്നു. ആയിടെ ഗ്രാമത്തിൽ ദുരൂഹമരണം നടക്കുന്നു. നീലിയെന്ന യക്ഷിയാണിതിന് കാരണമെന്ന് ജനം വിശ്വസിക്കുന്നു. യക്ഷിയെന്നാരോപിക്കപ്പെട്ട ലതയെന്ന സ്ത്രീ ജയിലിലാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ നീലിയായി വേഷമിട്ട് ഭയപ്പെടുത്തിയിരുന്നത് ലതയുടെ സഹോദരിയായിരുന്നു. പുഴയിൽ ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ച അവളെ കൊള്ളസംഘത്തിന് കിട്ടുകയും കൊള്ളസംഘം ആളുകളെ ഭയപ്പെടുത്താനായി അവളെ നീലിയെന്ന യക്ഷിയായി മാറ്റുകയുമുണ്ടായിരുന്നു. പ്രേമചന്ദ്രൻ എന്നയാൾ കവിയല്ലെന്നും ഒരു ഉയർന്ന പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥനാണെന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ അവസാന സീനിലാണ് തിരിച്ചറിയുന്നത്. പ്രേമചന്ദ്രനും ലതയും ജീവിതത്തിൽ ഒന്നിക്കുന്നതോടെയാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.


സുനിതാ പ്രൊഡക്ഷൻസ്

"കള്ളിയങ്കാട്ട നീലി"

കഥ – സംഭാഷണം: ജഗതി
ഗാനങ്ങൾ: ബിച്ചു – തിരുമല
സംഗീതം: ശ്യാം
പാടിയത്: യേശുദാസ്, എസ്. ജാനകി
ഛായാഗ്രഹണം: ബാലസുന്ദരം
കല, പരസ്യം: അമ്പിളി
നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം: ജി. ആർ. ദാസ്
സംഘട്ടനം: ജൂഡോ രത്തിനം
ശബ്ദലേഖനം: പാപ്പ
സഹസംവിധാനം: ഗാന്ധിക്കുട്ടൻ
സ്റ്റുഡിയോ: ഉമാ
വിതരണം: ജോളി ഫിലിംസ്

താരങ്ങൾ:

മധു, ജയഭാരതി, സുധീർ, പ്രവീണ, വീരൻ, നൂഹു, മണവാളൻ ജോസഫ്, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, ആര്യാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, എൻ. എസ്. വഞ്ചിയൂർ, മഞ്ചേരി ചന്ദ്രൻ, ആർ. വി. എസ്. നായർ, പുഷ്പ, ചന്ദ്രിക, കണ്ണകി etc.

നിർമ്മാണം: എം. മണി
സംവിധാനം: എം. കൃഷ്ണൻനായർ

ടൂറിസ്റ്റ് ഗൈഡിന്റെ കഥ പറച്ചിലിലൂടെയാണ് നീലിയുടെ കഥയ്ക്ക് ജീവൻവെക്കുന്നത്. ഗൈഡിന്റെ ഓർമ്മകളിലുള്ള നീലിയെയാണ് ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നീലിയെ നീലാമ്മ എന്ന പേരിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നീലിയുടെ പുരാവൃത്തത്തിലെ ഒന്നാംഭാഗം പാഠഭേദമോ വ്യതിയാനമോ ഇല്ലാതെയാണ് ദൃശ്യപാഠമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ആനന്ദനെ കൊല്ലുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഗ്രാമത്തിൽ വെച്ചല്ല കാട്ടിൽ വെച്ചാണ്.കള്ളിയങ്കാട്ട് നീലിയുടെ ചലച്ചിത്രപാഠം യക്ഷിമിത്തിനെ അനുവർത്തിക്കുകയും സവിശേഷതകളോടെ പുതിയ സ്ഥലത്തിനകത്ത് സന്നിവേശിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയിൽ കേന്ദ്രവിഷയമായി വരുന്ന യക്ഷിയുടെ മിത്തിനൊപ്പം അതിന്റെ രണ്ടുപാഠഭേദങ്ങളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു കാണാം.

ഫോക്‌ലോറും ഇളയരാജയും

• രാകേഷ് നാഥ്

“ചേലിൽ വയലുകൾ ചൂഴും
കുരുഗൂറിലെ ശടകോപൻ
ഒരായിരം പാട്ടുതീർത്തു
അതിൽപ്പെട്ട പത്തിത്...” (പൊതു 2013. നമ്മാഴ്വാർ)

ഇളയരാജയിൽ നാടൻ ജീവിതസംസ്കൃതിയും സംഗീതവും ജൻമസിദ്ധമായിരുന്നു എന്നു പറയാം. തേനി ജില്ലയിലെ പണ്ണൈപുരത്തിന്റെ ഗ്രാമസംസ്കൃതിയുടെ മനശാസ്ത്രം ഇളയരാജയിൽ നിയതമായ ആഭിജാതകലയായി പിന്തുടർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ആദ്യചലച്ചിത്രസംഗീതം നിർവ്വഹിച്ച അന്നക്കിളി (1975) മുതൽ തെലുങ്കു ചിത്രമായ ഗമനം (2021) വരെ നീളുന്ന ആയിരത്തിലധികം ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സംഗീതം പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് തിരിച്ചറിയുവാൻ സാധിക്കും. ഇളയരാജയുടെ സംഗീതത്തിന്റെ ആദ്യസവിശേഷതയായും ക്രാഫ്റ്റായും സംഗീതനിരൂപകർ അടയാളപ്പെടുത്തിയതുതന്നെ, നാടൻസംഗീതവും പാശ്ചാത്യസംഗീതവും കൂട്ടിക്കലർത്തിയ പ്രതിഭ എന്നതാണെന്നും സ്മരിക്കേണ്ടതാണ്. നാടൻശീലുകളേയും ചൊല്ലുകളേയും ഈണങ്ങളേയും ഇളയരാജ വെസ്റ്റേൺ ഉപകരണങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ സൃഷ്ടിച്ചപ്പോൾ അതുവരെയുള്ള ചലച്ചിത്രസംഗീതശാഖയ്ക്കു തന്നെ പുതുയുഗം പിറക്കുകയായിരുന്നു. എന്നും പറയാം.

ഫോക്‌ലോർ സംഗീതമായാൽപ്പോലും അത് ഒരു വ്യക്തിസൃഷ്ടിയുടെ രാഷ്ട്രീയ തലത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ജനതയുടെ ഗോത്രങ്ങളുടെ അഥവാ ഒരു സമീഹത്തിന്റേതായ ബോധതലത്തിൽ നിന്നും, ഉരുത്തിരിയുന്നതായി കണക്കാക്കാം. സമൂഹത്തിൽ നിന്നും സമൂഹങ്ങളിലേക്ക് പകരുന്ന, പടരുന്ന, പരിണാമ വ്യവസ്ഥ ഫോക്‌ലോറിനുണ്ട്.

ഫോക്‌ലോർ സംഗീതമായാൽ പോലും അത് ഒരു വ്യക്തിസൃഷ്ടിയുടെ രാഷ്ട്രീയ തലത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ജനതയുടെ ഗോത്രങ്ങളുടെ അഥവാ ഒരു സമീഹത്തിന്റേതായ ബോധതലത്തിൽ നിന്നും, ഉരുത്തിരിയുന്നതായി കണക്കാക്കാം

നരവംശശാസ്ത്രം, ഭാഷാശാസ്ത്രം എന്നിവ മുതൽ ടെക്നോളജി വരെ ഫോക്‌ലോറിനെ അതിന്റേതായ വിഷയപരതകൊണ്ട് ഉൾക്കൊള്ളുകയും സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

പാരമ്പര്യ ജനതാശാസ്ത്രം എന്ന നിലയിൽ ഫോക്‌ലോറിനെ നിർവ്വചിക്കുമ്പോൾ പ്രാദേശികപരമായ സംഗീതമേഖലകൾ സംസ്കാരിക പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സൃഷ്ടികൾ തന്നെയാണെന്നു പറയാം. ‘വസ്തുതകൾ’ ആണ് കലയും സംസ്കാരവുമെല്ലാം എന്ന് നരവംശ ശാസ്ത്രജ്ഞർ മുതൽ ഫോക്‌ലോർ ഗവേഷകർ വരെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്. അറുപതുകൾക്കു ശേഷം സംഗീതരംഗത്ത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട മുന്നേറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായി എന്നു പറയാം. ഇളയരാജയുടെ ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിന്റെ ആരംഭദശയിൽ അത് വ്യക്തിപരമായും സൃഷ്ടിപരമായും ഫോക്‌ലോറിന്റെ വിഭാഗീകരണമായിത്തന്നെയാണ് ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംഗീതലോകം നോക്കിക്കണ്ടത്.

പക്ഷെ, ഇളയരാജയിൽ ഫോക്‌ലോറിന്റെ അവലം ബരീതിയാണ് ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽക്കൂടി അവതരണ ത്തിൽ ഫോക്‌ലോറിനെ പൂർണ്ണമായും പ്രതിഫലി പ്പിക്കാത്ത വൈവിധ്യ സ്വഭാവരൂപം സംഗീതത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചു എന്നു വേണം കരുതാൻ.

നാടൻപാട്ടുകൾക്കും അതിന്റേതായ നാടൻ ഉപ കരണസംഗീത രചനകൾക്കുമെല്ലാംതന്നെ, രൂപനി ഷ്ഠതയും പൂർണ്ണതയും ഉള്ളതായി കാണാം. ഇത് നേടിക്കൊടുത്തത് നാടൻസംഗീതചരിത്രം മാത്രമല്ല, പുരാവൃത്തങ്ങളും ഐതിഹ്യങ്ങളും ആരംഭിച്ചുതുട ങ്ങുന്ന പ്രാദേശികതയുടെ മനഃശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്നു മാണ്. അത് സവിശേഷതകളായിട്ടാണ് ഫോക്‌ലോർ പണ്ഡിതർ പലയിടത്തായി വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

നാടോടിസംഗീതത്തിന്റേതായ സാസ്കാരിക ഇടം തമി ഴ്നാടിനെ സംബന്ധിച്ച് വളരെ സമ്പന്നവും, ചരിത്ര, പു രാവൃത്ത കഥകളാൽ പ്രബലവുമാണ്. ഇളയരാജയിൽ 'തേനി'യുടെ നാട്ടുഭാവനയുടെയും നാടോടിക്കഥയു ടേയും നാട്ടുസംഗീതത്തിന്റെയും, വർണ്ണശബളിമയാർ ന്ന കാതലായ കല ഒരു വരസിദ്ധിപോലെ ജന്മനാ തന്നെ ലഭിച്ചിരുന്നു. സംഗീതരചനയിൽ അതെല്ലാം സംഗീതവായനയായും, സംഗീതാവതരണത്തിന്റെ പരിവേഷങ്ങളായി മാറുകയും ചെയ്തു.

വൈദേഹി കാത്തിരുന്താൽ (1984) എന്ന സിനിമ യിലെ 'മേഘം കരിക്കയിലേ' എന്ന ഗാനം എടുക്കു കയാണെങ്കിൽ കമ്പോസിംഗിലും ഓർക്കസ്ട്രേഷനി ലുമൊക്കെ നാടൻ സംഗീതം ചലച്ചിത്രകഥയുടെ സങ്കീർണ്ണതയുടെ ഭാഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുകയും സിനി മയുടെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഒഴുക്കിന്റെ ശക്തി വർദ്ധി പ്പിക്കുന്നതായും കാണാം. 'അനുഭവപ്പെടുത്തുക' എന്നതിനോടൊപ്പംതന്നെ സംഗീതത്തിന്റെ സമ്പ്രദാ യങ്ങൾ എത്രത്തോളം സിനിമയിൽ സാധ്യമാക്കുക എന്നതുകൂടി അർത്ഥമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമസംഗീ തത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ചും പാട്ടുകളുടെ ഉപയോഗ/നിർ മ്മാണ/ആവിഷ്കാര രീതികളിൽ അതുവരെ ഇല്ലാതിരു ന്ന ഒരു പരീക്ഷണരീതി കൊണ്ടുവന്നു. ഫോക്‌ലോറും വെസ്റ്റേൺ സാങ്കേതികതയും അനുക്രമഗതിപോലെ ഒരേ വഴിയിൽ ലയിപ്പിച്ചെടുത്തു ഫോക്‌ലോറിന്റെ പുതിയ സ്വഭാവ/അനുഭവ/തലങ്ങൾ ഇളയരാജയുടെ സംഗീതത്തിൽ അതോടുകൂടി പ്രവേശിച്ചു എന്നുവേ ണം കരുതാൻ.

അതുവരെ കേട്ടിരുന്ന എം.എസ്. വിശ്വനാഥനിൽ നിന്നും കെ.വി. മഹാദേവൻ, എൽ. വൈദ്യനാഥൻ, തുടങ്ങിയ പ്രഗല്ഭരായ സംഗീതരചനകളിൽനിന്നും ഇളയരാജയുടെ സംഗീതത്തെ മാറ്റിനിർത്തപ്പെ ട്ടത് ഈയൊരു കാരണം കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഫോക്‌ലോറിന്റേതായ സവിശേഷമായ ഗോത്രാനു

പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലും പാട്ടുകളുടെ പശ്ചാത്ത ലത്തിലുമൊക്കെയായി ഇളയരാജ ഇത്തരത്തിലുള്ള സങ്കരസംഗീതം പരീക്ഷിച്ചു തുടങ്ങിയിരു ന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പാശ്ചാത്യ ഉപ കരണങ്ങളുടെ മേളക്കൊഴുപ്പ് നാടോടി രാഗങ്ങൾക്കും കർണ്ണാട്ടിക് രാഗങ്ങൾ ക്കും പുതിയ അനുഭവതലം സൃഷ്ടിച്ചു. ഇളയരാജ ഇതിനുപുറമേ കർണ്ണാടകസം ഗീതം പ്രത്യേകരീതിയിലും ക്രാഫ്റ്റിലും ശൈലിയിലും ഉപയോഗിച്ചതോടെ സംഗീതത്തിന്റെ വേലിക്കെട്ടുകളെ ഇളയ രാജയുടെ സംഗീതം പൊളിച്ചുവാർക്കുക യും ഇന്ത്യയിലെമ്പാടും വ്യാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഷ്ഠാനവും ഉർവരതയും, കഥാഗാനതലങ്ങളും വളരെ ആഴത്തിൽ ഇളയരാജയിൽ ലയിച്ചുചേർന്നിരിക്കണം. ദേശത്തിന്റേതായ സംസ്കാരിക പരിണാമങ്ങളും സാം സ്കാരിക ചലനങ്ങളും ചലച്ചിത്രസംഗീതം പോലുള്ള വിശാലമായ ഒരു സംഗീതമേഖലയിൽ ഉപയോഗിക്കു വാനും/ആവിഷ്കരിക്കുവാനും ഇളയരാജയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു.

പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലും പാട്ടുകളുടെ പശ്ചാ ത്തലത്തിലുമൊക്കെയായി ഇളയരാജ ഇത്തരത്തി ലുള്ള സങ്കരസംഗീതം പരീക്ഷിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പാശ്ചാത്യ ഉപകരണങ്ങളുടെ മേളക്കൊഴുപ്പ് നാടോടി രാഗങ്ങൾക്കും കർണ്ണാട്ടിക് രാഗങ്ങൾക്കും പുതിയ അനുഭവതലം സൃഷ്ടിച്ചു. ഇളയരാജ ഇതിനുപുറമേ കർണ്ണാടകസംഗീതം പ്രത്യേകരീതിയിലും ക്രാഫ്റ്റിലും ശൈലിയിലും ഉപ യോഗിച്ചതോടെ സംഗീതത്തിന്റെ വേലിക്കെട്ടുകളെ ഇളയരാജയുടെ സംഗീതം പൊളിച്ചുവാർക്കുകയും ഇന്ത്യയിലെമ്പാടും വ്യാപിക്കുകയും ചെയ്തു. നൗഷാദ്, സലീൽ ചൗധരി, എം.എസ്. വിശ്വനാഥൻ, എൽ. വൈദ്യനാഥൻ തുടങ്ങിയ വമ്പരങ്ങൾ സംഗീതലോക ത്ത് നിൽക്കുന്നിടത്താണ് ഇളയരാജ എല്ലാ തലത്തി ലും പുതുമ കൊണ്ടുവന്നത്. സലിൽ ചൗധരിയുടെ സംഗീത നിർമ്മാണഘട്ടങ്ങളിലുള്ളതുപോലെ ഇളയ രാജയിലും വെസ്റ്റേൺ ആഖ്യാനശൃംഖലകൾ കാണാ മെങ്കിലും മൊത്തത്തിലുള്ള ആന്തരഘടനയിൽ, അനു ഭവത്തിൽ ഇളയരാജയുടെ ഓരോ പാട്ടും പുതിയ ഉത്പന്നമായും പുതിയ ഉദ്ദീപനങ്ങളായും മാറുന്നു.

ഇളയരാജയുടെ സംഗീതം വിഖ്യാതരായ അനേകം സംഗീതസംവിധായർക്കുതന്നെ, പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട് എന്നതും മറക്കാനാവാത്തതാണ്. സംഗീതം, അതിന്റേതായ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തേയും മനശാസ്ത്രത്തെയുമൊക്കെ അന്വേഷിക്കുന്നതായ ഒരു പ്രാമുഖ്യം ഇളയരാജയുടെ സംഗീതത്തിനുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് സദാ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ഈയൊരു വാദത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നതുമാണ് വൈരമുത്തു ഒരഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. "എം. എസ്. വിശ്വനാഥൻ ഭാഷയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. ഇളയരാജ സംഗീത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകി. എ.ആർ. റഹ്മാൻ സാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി". (കുങ്കുമം മാസിക, വൈരമുത്തു/അഭിമുഖം, പേജ് നമ്പർ 58) വൈരമുത്തുവിന്റെ നിരീക്ഷണം ഏറെക്കുറെ ശരിയുമാണ്.

ഫോക്‌ലോർ ഒരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ അകൃത്രിമമായ ഒരു പരിണാമസാധ്യതയായി പണ്ഡിതർ വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അത്തരത്തിലുള്ള ഫോക്‌ലോർ പാഠത്തെ സ്വാംശീകരിച്ചാൽ അതിൽ പരീക്ഷണം ചെയ്യുകയും അതൊരു പുതിയ ക്രമനിബദ്ധതയുടെ ഭാഗമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന ഒരു ധർമ്മനിരത ഇളയരാജയിൽ കാണാം. എം.എസ്. വിശ്വനാഥൻ, എൽ. വൈദ്യനാഥൻ, കെ.വി. മഹാദേവൻ തുടങ്ങിയ സീനിയർ സംഗീതജ്ഞന്മാരിൽ അത് കാണുകയില്ല. എന്നാൽ സലിൽ ചൗധരി, ജി.കെ. വെങ്കിടേശ് എന്നിവരുടെ സഹായിയായി പ്രവർത്തിച്ചപ്പോൾ ലഭിച്ച ദീർഘകാലത്തെ അനുഭവസമ്പത്തിൽ നിന്ന് ഇളയരാജക്ക് പുതിയ ഒരു പ്രാക്തനരൂപം സങ്കൽപ്പിക്കുവാനും സംഗീതരചനയിൽ കൊണ്ടുവരുവാനും കഴിഞ്ഞു. വിവിധ ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള ഒരുതരം സമതുലനാവസ്ഥ അവിടെയും ഇളയരാജക്ക് വലിയ ഗുണമായി എന്നുതന്നെ പറയാം. നാടോടി-ഗ്രാമീണ-പാട്ടുകളുടെ താളവും വരികളും ഇളയരാജയിൽ ഉല്പത്തിരഹസ്യം പോലെ കിടക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഈ ഉല്പത്തിയുടെ മേലാണ് മറ്റു സംഗീതശൈലികളും, വർഗീകരണങ്ങളും, ആധിപത്യം സ്ഥാപിച്ചെടുത്തത് എന്നും പറയാം. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇളയരാജയിൽ സംഗീതത്തിന്റെ പുരാവൃത്തം ഈ നാടൻസംഗീതത്തിന്റെ ആന്തരിക ഘടനയിൽനിന്നും ഉടലെടുത്തതാണ്. എന്നുതന്നെ പറയാം.

ഈ ഉല്പത്തിസ്വഭാവത്തിൽത്തന്നെ നിരവധി വർഗീകരണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. മനശാസ്ത്രപരമായും, സാമൂഹികപരമായും, ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായും, നരവംശശാസ്ത്രപരമായും എല്ലാം അതിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഘടകങ്ങളായും, കാരണങ്ങളായും വർത്തിക്കുന്നു.

1. ഐതിഹ്യവത്കരണ സ്വഭാവം
2. പുരാവൃത്ത സ്വഭാവഘടന
3. അലൗകിക ഭാവം
4. പ്രാകൃതരൂപം
5. വാമൊഴിരൂപം
6. സംഗീതാത്മകം

ദൃഢഘടനയും ജനസാമാന്യ സ്വഭാവവും (Folk Characteristics)

സാദൃശ്യരീതിയിലുള്ള ശബ്ദതല ഘടന ഇളയരാജയിൽ പ്രകടമാണ്. നാല്-അഞ്ച് വർഷക്കാലം അതേ അർത്ഥതലഘടനയിൽ ഇളയരാജ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ ഈയൊരു സാദൃശ്യരീതി അനുഷ്ഠിച്ചുപോരുന്നു. മലയാളത്തിൽത്തന്നെ 'മഞ്ഞിൻകുളിരലും' എന്ന ഗാനം, 'അമ്പത്തൊമ്പത് പെൺപക്ഷി', 'വാലിട്ടെഴുതിയ' തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ 1980-1985 വരെയാണ്. ഈയൊരു പശ്ചാത്തലസാദൃശ്യമല്ല 1985-1990 കളിൽ. 1990-1995 കാലയളവിലാകട്ടെ വീണ്ടും മാറുന്നുണ്ട്. നാടൻ സംഗീതരൂപഘടന കൂടുതലായി കടന്നുവരുന്ന സിനിമാകളിലും ഇളയരാജ ഇതേ ശൈലി പിന്തുടർന്നിട്ടുണ്ട്. 'അന്നക്കിളി' മുതൽ 'നിഴൽകൾ' വരെ ആദ്യശൈലിയുണ്ട്. പിന്നീടുള്ള ഈ രണ്ട് വർഷം വെച്ച് ഈയൊരു ഉപയോഗരീതിക്ക് (തമിഴിൽ) ഇളയരാജ മാറ്റം കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. പരീക്ഷണാടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഈ മാറ്റം എന്നും എടുത്തുപറയാം. പഴഞ്ചൊല്ലുകളുടെ സ്വഭാവഘടന പരിശോധിക്കുമ്പോൾ 'ഉപമിതച്ചൊല്ലകൾ' എന്നും നാം പറയാറില്ലേ അതേ രൂപകച്ചൊല്ലുകൾക്കു സമാനമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീത വൈവിധ്യങ്ങളിലും ഇളയരാജയുടെ പ്രയോഗവൈശിഷ്ട്യത്തെ നാം കാണേണ്ടത്, പരിഗണിക്കേണ്ടത്. പഞ്ചു അരുണാചലത്തിന്റെ രചനയിൽ ശൂലമംഗലം മുരളി ആലപിച്ച 'കാതൽ' എന്ന ഗാനത്തിനിടയിൽ ഉപയോഗിച്ച പശ്ചാത്തലസംഗീതം നാടൻ ഗ്രാമീണസംഗീതത്തിന്റെ അലയൊലികൾ തന്നെ. ചിത്രം 'കഴുക്' (1981) അതേ വർഷംതന്നെ പുറത്തിറങ്ങിയ 'നെടിക്കാൻ' സിനിമയിലെ കണ്ണദാസന്റെ വരിയായ ' മാപിളക്കു' എന്ന സിറ്റുവേഷണൽ

പഴഞ്ചൊല്ലുകളുടെ സ്വഭാവഘടന പരിശോധിക്കുമ്പോൾ 'ഉപമിതച്ചൊല്ലകൾ' എന്നും നാം പറയാറില്ലേ അതേ രൂപകച്ചൊല്ലുകൾക്കു സമാനമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീത വൈവിധ്യങ്ങളിലും ഇളയരാജയുടെ പ്രയോഗവൈശിഷ്ട്യത്തെ നാം കാണേണ്ടത്, പരിഗണിക്കേണ്ടത്.

മുള്ളും മലരും ചിത്രത്തിലെ തന്നെ 'സെന്താഴം പൂവിൽ' എന്ന ഹിറ്റ് ഗാനം യേശുദാസിനെക്കൊണ്ടാണ് ഇളയരാജ ആലപിപ്പിച്ചത്. ആ ഗാനത്തിൽ വന്യമായ, ഒരു ഗോത്രസംഗീതത്തിന്റെ അലങ്കാര പ്രയോഗങ്ങൾ കാണാം. അതിൽ ക്ലാസ്സിക്കൽ, വെസ്റ്റേൺ സംഗീതത്തെ മിശ്രരൂപത്തിൽ ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമവും കാണാം.

സോംഗിൽപ്പോലും (ആലാപനം: മലേഷ്യ വാസുദേവൻ, പി. സുശീല) അവാച്യമായ അനുഭൂതി പോലെ ഫോക്‌ലോറിന്റെ/നാടൻപാട്ടിന്റെ സുഖം രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'പുതിയ വാർപ്പുഗൾ' സിനിമയിൽ 'തിഴവിഴക്കൂത്ത്' ഗാനമായി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട് കണ്ണദാസനും മുത്തുലിംഗവുമാണ് ഗാനരചയിതാക്കൾ. 'പൊന്നു ഉരുക്കു പുതുസു' ചിത്രത്തിലും നാടൻ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെ തീർത്തും ബന്ധമില്ലാത്ത സിറ്റുവേഷണൽ സോംഗുകളിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. പി. സുശീല ആലപിച്ച 'ചോക്കുയിലേ', ഇളയരാജയും എസ്.പി. ശൈലജയും ആലപിച്ച 'സാമക്കോഴി കോവുതമ്മ' എന്ന ഗാനമൊക്കെ ഉദാഹരണം. പരീക്ഷണാടിസ്ഥാനത്തിൽ നാടൻ സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിച്ചതിലും ഇളയരാജ ഏറെ മുൻപിലാണ്. 'മുതൽ ഇരവ്' ചിത്രത്തിലെ സൗന്ദർരാജൻ ആലപിച്ച 'ആംപെള' സകലതൈ ചിത്രത്തിൽ ശ്രീരേഖയും എസ്.പി. ശൈലജയും ആലപിച്ച കോഴിമോട്ട, ഇളയരാജ തന്നെ ആലപിച്ച വാടൈ വട്ടാത്തു എന്ന പാട്ട്, എന്നീ ഗാനങ്ങളുടെ ഓർക്കസ്ട്രേഷൻ പഠനാർഹമാണ്. മറ്റൊന്ന് നാടൻശീലുള്ള ചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങൾ അതുവരെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആലപിച്ചിരുന്നത് നാടൻ സംഗീതജ്ഞന്മാരോ കലാകാരന്മാരോ ആയിരുന്നു. പക്ഷെ, ഇളയരാജ യേശുദാസ്, എസ്.പി. ബാലസുബ്രഹ്മണ്യം പോലുള്ള ഗായകരെക്കൊണ്ടുതന്നെ അത്തരം ബീറ്റിലുള്ള പാട്ടുകൾ പാടിപ്പിച്ചു. അത് പിന്നെ മറ്റ് സംഗീതസംവിധായകരെല്ലാം തുടർന്നു എന്നു തന്നെ പറയാം.

മുള്ളും മലരും ചിത്രത്തിലെ തന്നെ 'സെന്താഴം പൂവിൽ' എന്ന ഹിറ്റ് ഗാനം യേശുദാസിനെക്കൊണ്ടാണ് ഇളയരാജ ആലപിപ്പിച്ചത്. ആ ഗാനത്തിൽ വന്യമായ, ഒരു ഗോത്രസംഗീതത്തിന്റെ അലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങൾ കാണാം. അതിൽ ക്ലാസ്സിക്കൽ, വെസ്റ്റേൺ സംഗീതത്തെ മിശ്രരൂപത്തിൽ (blending) ചെയ്യാനു

ള്ള ശ്രമവും കാണാം. ജിൻസി ആന്റണി ആലപിച്ച അടി പെണ്ണെ, അഞ്ജലിയും എസ്.പി. ബാലസുബ്രഹ്മണ്യവും ചേർന്ന് ആലപിച്ച 'രാമൻ ആണ്ടലും' എല്ലാം ഈയൊരു ബ്ലൻഡിംഗ് പാറ്റേൺ പിന്തുടർന്നു വരുന്നവയാണ്. കാരൈക്കുടി നാരായണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'അച്ചാണി'യിലും ഇളയരാജ നാടോടി സംഗീതത്തിന്റെ അന്തർഗതങ്ങളെ അതിമനോഹരമായി ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മനോരമയും മലേഷ്യ വാസുദേവനും ചേർന്ന് ആലപിച്ച അതു മാത്തിരം എന്ന ഗാനം, ത്യാഗത്തിലെ തെൻമല്ലി പൂവേ എന്ന സൗന്ദർരാജനും എസ് ജാനകിയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഗാനം. എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ.

നാടൻഗീതത്തിൽ വെസ്റ്റേൺ ശൈലി അലങ്കാര പ്രയോഗം പോലെ ഉപയോഗിച്ച ആയിരക്കണക്കിന് പാട്ടുകളാണ് ഇളയരാജ വെറും ആറുവർഷങ്ങൾ (1976-82) വരെ ചെയ്തത്. ഉപമാനങ്ങളെക്കൊണ്ട് സംഗീതത്തിന്റെ പ്രത്യേകിച്ച് ഗാനങ്ങളുടെ ഭാവമേഖലയിലാകെ സംവേദനം ചെയ്യിക്കുവാൻ കഴിയുക എന്നത് നിസ്സാരമായ കാര്യമല്ല. ആശയപ്രകടന രീതികൾക്കൊന്നും ഒരു പോറൽ പോലുമേൽക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. പത്മരാജന്റെ മൂന്നാം പക്കത്തിൽ തന്നെ 'താമരക്കിളി' എന്ന ഗാനം, യുവതലമുറയുടെ പ്രണയാഭിനിവേശങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഒരു ഗാനമാണത്. അതിനിടയിൽ അനുപല്ലവിക്ക് മുൻപ് 'തന്താനനനേ' എന്ന ഒരു ബിറ്റ് ഇളയരാജയുടെ തന്നെ ശബ്ദത്തിൽ കേൾക്കാം. തീർത്തും നാടൻ താളാത്മകതയുടെ / പണിപ്പാട്ടിന്റെതായ ജീവിതശക്തി / തുളുമ്പുന്ന നാടൻ ബിറ്റാണിത്. (ഈ ബിറ്റിന്റെ ചുവടു പിടിച്ചുകൊണ്ടു മാത്രം മറ്റൊരു ഗാനം തന്നെ സൃഷ്ടിക്കാം.) വിഷ്വലിൽ ആകട്ടെ ആ ബിറ്റ് രംഗങ്ങൾ വരുമ്പോഴേക്കും പത്മരാജൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ പാടത്തേക്കിറക്കി കണ്ടം പൂട്ടുന്ന രംഗമായി മാറ്റുന്നുമുണ്ട്. സംവിധായകന്റെ സ്ഫുരണവും ഗാനത്തിന് ഇമ്പമേറുന്നു എന്നതിന്റെ ഒരുദാഹരണമാണിത്. ഇളയരാജയല്ലാതെ മറ്റൊരു സംഗീതസംവിധായകനാണ് ആ ഗാനവും, ആ സിറ്റുവേഷനും കേൾക്കുമ്പോൾ ഒരിക്കലും പാട്ടിന്നിടയിൽ അത്തരമൊരു നാടൻ സ്പർശം ഉപയോഗിക്കാൻ സാധ്യതയില്ല. ഇളയരാജയെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു 'ബിറ്റ്' മാത്രമല്ല 'ഫുൾ സോംഗ്' തന്നെ നാടൻ താള സത്വഃസ്ഫുരണമായി മാറ്റുന്ന സംഗീതസംവിധായകനാണ്.

1977 ൽ ഭാരതിരാജയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'പതിനാറ് വയതിനിലെ' ചിത്രം തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മനസ്സിലാക്കാം. മലേഷ്യ വാസുദേവനും ജാനകിയും ആലപിച്ച ആട്ടുകുട്ടി, മലേഷ്യ വാസുദേവനും സുശീലയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച 'ചാവന്തിപൂ' തുടങ്ങിയ ഗാനത്തിൽ താളാത്മകതയ്ക്കാണ് ഇളയരാജ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്. ഞാറ്റുപാട്ടുകൾ പോലെ ഒരു താളത്തെ ആവർത്തിക്കാൻ ഇളയരാജ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുമില്ല. എന്നാൽ നാടോടിക്കളിയിലും പൂരക്കളിയിലുമൊക്കെ ഉപയോഗിക്കുന്ന, താളസഹിതമായ പദസ്വഭാവങ്ങൾ ഇളയരാജയിൽ ആവർത്തിച്ചു കാണാം. എന്നാൽ ഇതേ ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ ജാനകി ആലപിച്ച മഞ്ഞാടി കുളിച്ച, ചെന്ദൂരപ്പൂവേ തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങളിൽ വെസ്റ്റേൺ സ്വഭാവരീതിയോടുള്ള നൊട്ടേഷൻ/ഘടന/ഇളയരാജ അവലംബിച്ചതായി കാണാം. 'ചെന്ദൂരപ്പൂവിൽ' തന്നെ പല്ലവിയുടെയും അനുപല്ലവിയുടെയും ഈണത്തിൽ/നാടൻപാഠഭേദങ്ങളുടെ രൂപം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. 'മനസ്സിനക്കരെ' എന്ന മലയാള ചിത്രത്തിലെ 'മറക്കുടയാൽ' എന്ന കീരവാണി രാഗത്തിലുള്ള ഗാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി കോറസ്/ഘടന ശ്രദ്ധിച്ചാലും ഇത് വേഗത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാം. ചില ചിത്രങ്ങളുടെ തീം മ്യൂസിക്കായി ഇളയരാജ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇത് കൂടുതലായി തുടർന്നു പോവുന്നതായി കാണാം. 'കാവിക്കുയിൽ' എന്ന സിനിമ ഉദാഹരണം. ഉദയം വറുഗിൻഡ്രേ എന്ന ജി.കെ. വെങ്കിടേശും എസ്. ജാനകിയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഗാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തല ഈണം ചിത്രത്തിന്റെ ബീജിയെമ്മായും കാണാം. പിന്നീട് തമിഴിൽ

നാടൻഗീതത്തിൽ വെസ്റ്റേൺ ശൈലി അലങ്കാര പ്രയോഗം പോലെ ഉപയോഗിച്ച ആയിരക്കണക്കിന് പാട്ടുകളാണ് ഇളയരാജ വെറും ആറു വർഷങ്ങൾ (1976-82) വരെ ചെയ്തത്. ഉപമാനങ്ങളെക്കൊണ്ട് സംഗീതത്തിന്റെ പ്രത്യേകിച്ച് ഗാനങ്ങളുടെ ഭാവമേഖലയിലാകെ സംവേദനം ചെയ്യിക്കുവാൻ കഴിയുക എന്നത് നിസ്സാരമായ കാര്യമല്ല. ആശയപ്രകടന രീതികൾക്കൊന്നും ഒരു പോറൽ പോലുമേൽക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. പത്മരാജന്റെ മൂന്നാം പക്കത്തിൽ തന്നെ 'താമരക്കിളി' എന്ന ഗാനം, യുവതലമുറയുടെ പ്രണയാഭിനിവേശങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഒരു ഗാനമാണത്. അതിനിടയിൽ അനുപല്ലവിക്ക് മുൻപ് 'തന്താനനനേ' എന്ന ഒരു ബിറ്റ് ഇളയരാജയുടെ തന്നെ ശബ്ദത്തിൽ കേൾക്കാം

വന്ന നവാഗതരായ സംഗീത സംവിധായകർ പോലും ഓരോ രാഗങ്ങളിലധിഷ്ഠിതമായ ഗാനങ്ങൾ കമ്പോസ് ചെയ്യുമ്പോൾപ്പോലും ഘടനാപരമായ ഇളയരാജ കൊണ്ടുവന്ന നവ വ്യാകരണ ശൈലിയെ സ്പർശിക്കാതെ കടന്നുപോവാനോ, ആരംഭിക്കുവാനോ സാധ്യമല്ല എന്നു തോന്നാം. സുബ്രഹ്മണ്യപുരത്തിലെ ജെയിംസ് വസന്തൻ സംഗീതം നിർവ്വഹിച്ച 'കൺകൾ ഇരണ്ടാൽ' എന്ന ഹിറ്റ് പാട്ടിന്റെ ഫ്ളൂട്ട് ബിറ്റുകൾ 1977-ലെ കാവിക്കുയിലിലെ ഡോ. ബാലമുരളീകൃഷ്ണ ആലപിച്ച 'ചിന്നക്കണ്ണനെ' അനുസ്മരിപ്പിക്കും. 'ഫ്ളൂട്ട്' ഉപകരണവും നാടൻ സംഗീതപശ്ചാത്തലാവിഷ്കാരത്തിൽ ഇളയരാജ സ്ഥിരമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അപൂർവ്വമായി മാത്രം നാഗസ്വരത്തേയും. എന്നാലും 'ഫ്ളൂട്ടി'ൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന നോട്ടുകളിൽ രാജ തന്റേതായ ആഖ്യാന പ്രക്രിയ നടത്തുക തന്നെ ചെയ്യുന്നു. ഫ്ളൂട്ടിസ്റ്റായ നെപ്പോളിയന്റെ ആദ്യകാല ഇന്റർവ്യൂവിൽത്തന്നെ ഇളയരാജയിലെ ആഖ്യാന/പ്രയോഗ/രൂപഭേദങ്ങളെപ്പറ്റി വാചാലനാവുന്നത് കാണാം.

'ഓഡുഗിണ്ണാൽ'എന്ന ശീർകാഴി ഗോവിന്ദൻ ആലപിച്ച ഭക്തിമയമുള്ള ഗാന(ചിത്രം: ഭദ്രകാളി)ത്തിൽ ചരണം ശ്രദ്ധിച്ചാൽത്തന്നെ ഭക്തിഗാന മൂഡിൽ നാടോടി ഗീതത്തിന്റെ രൂപഘടന പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നത് അനുഭവപ്പെടും. ഗാനത്തിന് അതിലുപരി നൃത്തഗാന പശ്ചാത്തലഭംഗി കൂടി വരുന്നുണ്ട് 'ബാലഡ്' മാതൃകയിൽ ഉള്ള താളനിബദ്ധത കൂടി ഇളയരാജ ഈ ഗാനത്തിൽ അകമ്പടി പോലെ കൂട്ടിച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. 'കൊല കൊലയാ മുന്തിരിക്ക' എന്ന കണ്ണദാസൻ രചിച്ച ഗാനം നാടൻപാട്ടിന്റെ സംജ്ഞയെത്തന്നെ ഘടനാത്മകമായി മാറ്റി ഉപയോഗിച്ചു. പല്ലവിയിൽത്തന്നെ അഞ്ചോളം ലെയറിൽ വിവിധ ഈണങ്ങൾ ഈ

> **ഗ്രാമീണാനുഭവങ്ങളിൽ ഇളയരാജ തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെ:'പണ്ണൈപ്പുരം ഗ്രാമത്തിന്റെ ഇടവഴികളിലും തെരുവുകളിലും ഓടകളിലും മാന്തോപ്പുകളിലും പള്ളികളിലുമൊക്കെ ഞാൻ എത്രമാത്രം അലറിവിളിച്ചിട്ടുണ്ട്.**

ഗാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യഘടനയിൽ ഇതൊരു നാടോടി നൃത്തരൂപഘടന പോലെ തോന്നുമെങ്കിലും, ഈ പാട്ടിനുള്ളിലെ ഏകകങ്ങളുടെ ക്രമീകരണരീതി അത്ഭുതകരമാണ്.

'അന്നക്കിളി'യിൽ 'മുത്തുമുത്തു' എന്ന ജാനകിയും കോറസ് ആലപിച്ച ഗാനം ഒന്നു ശ്രദ്ധിക്കുക. വിവിധ ലെയറുകളിൽ വിവിധ താള, ഈണ, ഉപകരണ (പശ്ചാത്തലം) നോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇളയരാജയുടെ ആദ്യ സിനിമയാണ് 'അന്നക്കിളി'യെന്ന് ഓർക്കണം. ഒരു പക്ഷെ ഫോക്‌ലോറിന്റേതായ സവിശേഷതയായി ഗവേഷകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. രാജയിൽ ഈയൊരു സവിശേഷത നാട്ടുജീവിതത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ആർജ്ജിച്ചെടുത്തതാവാം.

ഗ്രാമീണാനുഭവങ്ങളിൽ ഇളയരാജ തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെ: 'പണ്ണൈപ്പുരം ഗ്രാമത്തിന്റെ ഇടവഴികളിലും തെരുവുകളിലും ഓടകളിലും മാന്തോപ്പുകളിലും പള്ളികളിലുമൊക്കെ ഞാൻ എത്രമാത്രം അലറിവിളിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുളങ്കുഴലിൽ ഞാൻ തന്നെ സുഷിരങ്ങളുണ്ടാക്കി, അവ തമ്മിലുള്ള അകലം എത്രത്തോളം ആകാം എന്നു പോലുമറിയാതെ.... പടിഞ്ഞാറൻ മലനിരകളുടെ അടിവാരത്തിലുള്ള ഒരു ചെറിയ പ്രദേശമാണ് പണ്ണൈപ്പുരം ഗ്രാമം. അതിന്റെ ലാളിത്യം തന്നെയായിരുന്നു അതിന്റെ സൗന്ദര്യം. സന്ധ്യാവേളകളിൽ മനസ്സിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ പോക്കിനനുസരിച്ച് തെരുവീഥികളിൽ ഞാൻ ഓരോന്നും പാടിപ്പാടി നടന്നു. അതൊരു മധുരമായ അനുഭവമായിരുന്നു എനിക്ക് ' (പേജ് 13, സംഗീതക്കനവുകൾ, ഇളയരാജ, വിവ: എസ്. രമേശൻനായർ, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008) ഇത്തരത്തിൽ, പാഠഭേദങ്ങളിൽ ഒരു നാടോടി സംസ്കാരത്തെ ഉണർത്തിവിടാനും ഇളയരാജയ്ക്ക് സാധിച്ചു. ഇളയരാജയിലൂടെ നാടോടിഗാനങ്ങളുടെ രൂപഭേദങ്ങളായി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളായി മാറുകയും ചെയ്തു. ഇതിൽത്തന്നെ രീതി (style) നിലയിലേക്കും പ്രക്രിയ/സംഗീതനിർവ്വഹണം/ എന്ന രീതി മാറി. വാലിയെഴുതിയ 'വീട്ടുക്ക് വീട്ടുക്ക് വാസപ്പടി വേണം' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ രൂപഘടനയും താളപ്രയോഗങ്ങളും

ഇളയരാജയുടെ തന്നെ ശബ്ദവും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. വാലി തന്നെയെഴുതിയ ചിന്നതായിലെ യേശുദാസും സ്വർണ്ണലതയും പാടിയ 'നാൻ ഏരിക്കരൈ' എന്ന ഗാനഘടന തന്നെ ശ്രദ്ധിക്കുക. ഫോക്കിനെ/നാടോടിസാഹിത്യത്തെ മെലഡിയുടെ സ്ഥൂലതയിൽ ഇളയരാജ വിന്യസിക്കുന്നത് അതിമനോഹരമാണ്. എന്നാൽ ഫ്ളൂട്ട്, വയലിൻ, തബല എന്നീ ഉപകരണസന്ദർഭങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തെ മെലഡിയുടെ/വൈകാരികാനുഭവത്തിന്റെ ഭാഷയിലേക്ക് ലയിപ്പിക്കുന്നു. രൂപപരിണാമങ്ങൾ സംഗീതവിശകലനങ്ങളുടെ വലിയ ഗവേഷണസാധ്യതകൾ ഇവിടെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഇളയരാജയെ സംബന്ധിച്ച് ഓരോ ഗാനഘടനയ്ക്കും ഈ വിശകലനം ആവശ്യമായി വരുന്നുണ്ട്.

പ്രാകൃതി മൂല്യം (Infantile value)

'കഥാഗാനങ്ങൾ'എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്ര സംഗീതവിഭാഗത്തെ പഠിക്കാം. വസ്തുത എന്ന നിലയിൽ ഫോക്‌ലോർ അവിടെ സംഗീതവുമായി സമ്മേളിപ്പിക്കുന്ന വിഷയമോ ഉപാധിയോ (motif) ആയി മാറുന്നു. സംഗീതം ഉൾക്കാഴ്ച എന്നതിലുപരി അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കൽക്കൂടിയാണ്. നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ ലേഖനം പേരിശോധിക്കുമ്പോൾപോലും, സംസ്കാരപഠനമാണ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്.

1. ക്രമനിബദ്ധമായ ഘടന ആവശ്യപ്പെടുന്ന സംഗീതഘടന തന്റേതായ ശൈലിയിൽ കുരുക്കുന്നു. ഉപവ്യൂഹം പോലെ 'സംഗീതവ്യത്യസ്തത' നിലനിർത്തുന്നു.

- അലൈഗൾ ഒലിവതില്ലൈ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ആയിരം മൊട്ടുകൾ എന്ന ഗാനം - വൈരമുത്തു എഴുതിയ വരികൾ - ഈ ഗാനത്തിൽ ഫോക് സംഗീതത്തിന്റെ ക്രമനിബദ്ധതയെ ഇളയരാജ ബോധപൂർവ്വം മാറ്റുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം ഈ ഗാനം നാടോടിപ്പാട്ടായും, ദുഃഖഗാനമായും, പ്രണയഗാനമായും അനുഭവപ്പെടുന്നു.

കരകാട്ടക്കാരൻ ചിത്രത്തിലെ 'മാങ്കുയിലേ' എന്ന ഗാനത്തിലും ഈ ന്യായീകരണം നടത്താം. ഈ വിശകലനത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഒരുപക്ഷേ ചലച്ചിത്രകലയുടെ ധർമ്മങ്ങൾ (function) കൂടി പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്. സംഗീതം ചലച്ചിത്രസംഗീതം മാത്രമായി വരുന്നതല്ലല്ലോ.

2. 'സംഗീതം' ഒരു മാനസികാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം കൂടിയാണ്. ഭാവനയും, അനുഭവവിചാരങ്ങളും, മാനവികപശ്ചാത്തലങ്ങളും, ഒരു പോയിന്റിൽ ചെന്നെത്താം. ഇത് ബോധപൂർവ്വമാണോ അബോധപൂർവ്വമാണോ എന്ന് നിശ്ചിതമില്ല. എന്നാൽ വികാരം, ചിന്തകൾ, ഇച്ഛ - ഈ ഘടകങ്ങൾ ഒരു സംഗീതകലയിൽ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളായി മാറുന്നുണ്ട്. 'സംഗീതരചന' പലപ്പോഴും സൃഷ്ടി/ഫോക്‌ലോർ ഉത്ഭവപ്രക്ഷേപണം പോലെ/മാറുന്നുണ്ട് എന്നും ചിന്തിക്കാം. സംഗീതം സൃഷ്ടിക്കുന്നവനും, - സംഗീതം കേൾക്കുന്നവനും, അഗമ്യഗമനം ഉണ്ടാകേണം. ഫോക്‌ലോറിന്റെ സാകല്യം തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്ര സംഗീതത്തിന്റെ പ്രക്ഷേപണത്തിനും സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു ചെറിയ വ്യത്യാസം മാത്രം. ചലച്ചിത്രരൂപം ഒരു മാധ്യമം എന്ന നിലയിലേക്കും മാറുന്നു.

3. പ്രതിനിധാനം ചെയ്യൽ - സംഗീതമതത്തിന് ഇവിടെ പരിവർത്തനം ചെയ്യേണ്ടത് എന്താണ്? ഭാഷപോലെ തന്നെ കല്പിക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു പ്രവേശന/മുദ്രയിടൽ സംഗീതകലയ്ക്കും നിഷ്പത്തിയാവേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. പ്രസരിക്കൽ എന്നതാണ് പ്രധാന ഘടകമായി കണക്കാക്കേണ്ടത് അഥവാ പൊതുഘടകം എന്നും പറയാം. പാരമ്പര്യഘടകം ഇവിടെ സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ച് എന്താണ്? 'ഫോക്' എന്നു തന്നെയാണത്. സംഗീതനിർമ്മാണത്തിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തിക്കും അവിടെ ബൊഹീമിയനിസത്തിൽ നിന്നും ഒരു ബിന്ദുവിലേക്കുള്ള ശ്രദ്ധ/സൃഷ്ടി/സമ്മേളനം എന്നതൊക്കെ ആയിത്തീരാം.

'Lore about the folk' എന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തിൽ സംഗീതവൃത്തിക്ക് തത്തുല്യത കൈവരുന്നുണ്ട്. സംഗീതഘടനാ ഉല്പത്തിയിലും, നരവംശ ശാസ്ത്രപരമായ ഫോക്‌ലോർ സങ്കല്പത്തിനുമിടയിലാണ് 'ഇളയരാജ' എന്ന സ്വനിമം 'Phoneme' കുടികൊള്ളുന്നത്. നാടോടി മതത്തിലും 'സംഗീതശാസ്ത്ര'ത്തിലും പുതിയ ഒരു അവഗാഹം മനഃശാസ്ത്ര തത്വമായി രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ മനശാസ്ത്ര തത്വമാണ് കലയുടെ നിർവചനങ്ങളിലൊന്ന് എന്നും പറയാമെന്നു തോന്നുന്നു.

തേന്മാവിൻകൊമ്പത്ത് -നാട്ടുകൂട്ടായ്മകളുടെ സാംസ്കാരപഠനം

• ഡോ. ഷീന ജി

വിവിധ കൂട്ടായ്മകളെ ഇതിവൃത്തമായി സ്വീകരിച്ചാണ് ഓരോ സിനിമയും തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലമായോ കേന്ദ്രബിന്ദുവായോ ഒരു കൂട്ടായ്മ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അന്നുവരെ സമൂഹം പുലർത്തിപ്പോന്ന സങ്കല്പങ്ങളും അതിനൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തൊണ്ണൂറുകൾ വരെയുള്ള മലയാളസിനിമയിൽ നാടോടിക്കൂട്ടായ്മ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഫ്യൂഡൽ കാഴ്ചപ്പാടുകളോടെയാണ്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ സാംസ്കാരികസ്വത്വങ്ങൾ അഥവാ ഗോത്രസ്മൃതികൾ ഭൂമുഖത്തെ ഏതു ജനതയിലുമുണ്ടെന്നും ഭൂപ്രകൃതിയുടെയും ഉൽപ്പാദനത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്തതയ്ക്കായി അവരുടെ സാംസ്കാരികതലവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന വീക്ഷണം അന്നോളം സിനിമയിൽ ശക്തമല്ലായിരുന്നു.

1994ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്ത് എന്ന സിനിമയിൽ നാട്ടുകൂട്ടായ്മ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ നടത്തുന്നത്. തികച്ചും ഗ്രാമീണജീവിത പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ സിനിമയുടെ കഥാവതരണം. ഉപകൂട്ടായ്മകൾ അനവധിയുണ്ടെങ്കിലും പ്രധാനമായും രണ്ട് നാട്ടുകൂട്ടായ്മകളാണ് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. ശ്രീഹള്ളിയെന്ന നാട്ടുകൂട്ടായ്മയും കാട്ടിനുള്ളിൽ ഒറ്റപ്പെടുമ്പോൾ നായികയും നായകനും കാണുന്ന കാട്ടുകൂട്ടായ്മയുമാണ് പരാമർശവിധേയമാകുന്നത്. അവിചാരിതമായി നാട്ടിൽ നിന്നും കാട്ടിലേക്കെത്തിയ നായകന്റെ(മാണിക്യൻ) കാഴ്ചകളിലെല്ലാം നിറയുന്നത് ആധുനികയുക്തിബോധത്തിന്റെ അധികാരപരതയാണ്. നായകൻ കാണുന്ന അത്തരം കാഴ്ചകളിലൊന്നുംതന്നെ നാനാമുഖമായ അറിവും സങ്കല്പനങ്ങളുമാണ് ഓരോ കൂട്ടായ്മയെയും തനതായി നിലനിർത്തുന്നതെന്ന സങ്കല്പനം കാണപ്പെടുന്നില്ല. മറിച്ച് അപരിഷ്കൃതരും അജ്ഞരുമായ ഒരു കൂട്ടം മനുഷ്യരെയാണ് നായകൻ കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ അവരുടെ ഭാഷ കാടൻമാരുടേതായിത്തീരുന്നു. കാട്ടുമനുഷ്യരുടെ ഭാഷ തിരിച്ചറിയുന്ന നായിക(കാർത്തുമ്പി) കാട്ടുജാതിയെന്ന് കളിയാക്കപ്പെടുന്നു.

നാട്-കാട്, നാട്ടുഭാഷ-കാട്ടുഭാഷ, നാട്ടുജാതി- കാട്ടുജാതി ഇത്തരത്തിലൊരു ദ്വന്ദ്വം സിനിമയിലെ നായികനായകസംഭാഷണം വഴി രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കാട്ടിലുള്ളവർ പരിഹസിക്കപ്പെടേണ്ടവരാണെന്നും ഹാസ്യം ജനിക്കുന്നത് കാട്ടു

ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ സാംസ്കാരിക സ്വത്വങ്ങൾ അഥവാ ഗോത്രസ്മൃതികൾ ഭൂമുഖത്തെ ഏതു ജനതയിലുമുണ്ടെന്നും ഭൂപ്രകൃതിയുടെയും ഉൽപ്പാദനത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്തതയ്ക്കായി അവരുടെ സാംസ്കാരികതലവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന വീക്ഷണം അന്നോളം സിനിമയിൽ ശക്തമല്ലായിരുന്നു

മനുഷ്യരുമായുള്ള സമ്പർക്കം വഴിയാണെന്നുമുള്ള പൊതുബോധത്തിലേക്ക് സിനിമ നയിക്കുന്നു. കാട്ടിൽ ജീവിക്കുന്നവർ സംസ്കാരരഹിതരാണെന്നും സ്വന്തം സംസ്കാരം ഉത്കൃഷ്ടമെന്നുമുള്ള നായകന്റെ വീക്ഷണം കാടുമായുള്ള സമ്പർക്കത്തിൽ നിരന്തരം പ്രകടമാകുന്നു.

സാമൂഹികജീവിതവുമായി മനുഷ്യനെ കണ്ണി ചേർക്കുന്ന അടിസ്ഥാനോപാധികളിലൊന്നാണ് ഭാഷ. ഭാഷയും സമൂഹവും പരസ്പരബന്ധിതമാണ്. സ്വന്തം നാട്ടിൽ കീഴാളരാക്കപ്പെട്ടവരിൽ ജന്മിത്വസവർണ്ണനേത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്ന കുറവുകളെല്ലാം അവരുടെ വേഷത്തിലും ഭാഷയിലും ആരോപിക്കുന്നു. നാടിന് അത്ര പരിചിതമല്ലാത്ത നാടോടിവേഷവിധാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നായികയുടെ പേരുപോലും പ്രഥമദൃഷ്ട്യാ നായകന്റെ പരിഹാസത്തിനു വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ആര് കാറിത്തുപ്പിയെന്ന ചോദ്യം നാടോടിത്തത്തിനോടാണ്. പൊരുത്തപ്പെടാത്ത നോട്ടത്തിൽ നിന്നാണ് ചോദ്യം. തനിക്ക് സമരസപ്പെടാനാവാത്ത വേഷവും ഭാഷയും തികച്ചും നിന്ദിക്കപ്പെടേണ്ടതാണെന്നും അവ സംസ്കാരരഹിതമാണെന്നുമുള്ള വൈവിധ്യങ്ങളെ അംഗീകരിക്കാത്ത ആധുനികയുക്തിയുടെ പ്രതിനിധിയാണ് നായകനായ മാണിക്യൻ.

മലയാളസിനിമയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ജന്മിത്വത്തിന്റെയും കോളനീകരണത്തിന്റെയും അവശേഷിപ്പുകളാണ് ഇവിടെയും പ്രകടമാകുന്നത്. സംസ്കാരത്തിന്റെ കുത്തക സ്വയം ഏറ്റെടുത്ത നാടുവാഴിത്തവ്യവസ്ഥയാണ് കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. ജന്മിത്വമേധാവിത്തമാണ് സംസ്കാരത്തെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നതും പെരുമാറ്റചട്ടങ്ങൾ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നതും. അത്തരം നിയമവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് കീഴാളന്റെ ബൗദ്ധികവും സർഗാത്മകവുമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് ഇടമില്ലായിരുന്നു. അത്തരം പരിമിതികൾക്കിടയിലും ജീവിതക്രമവും ലോകവീക്ഷണവും കലാസാഹിത്യരൂപങ്ങളും അവർ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അത്തരം പാരമ്പര്യങ്ങളെ ലഘുവായി കാണുകയാണ് ജന്മിത്വവ്യവസ്ഥ ചെയ്തിരുന്നത്. ജന്മിത്വവ്യവസ്ഥയും കൊളോണിയൽ യുക്തിബോധവുമാണ് സിനിമയിൽ സജീവമായി നിലനിൽക്കുന്നത്. അപ്പക്കാളയോടും അയാളുടെ മുറപ്പെണ്ണിനോടുമുള്ള പെരുമാറ്റത്തിലുടനീളം അത്തരം സമീപനമാണുള്ളത്. അടിമയോടെന്ന പോലെയുള്ള പെരുമാറ്റം, കഠിനമായി പണിയെടുപ്പിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള ശിക്ഷാരീതികൾ ഇവയിലെല്ലാം അത്തരം ബോധമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. അപ്പക്കാളയെന്ന പേരിനർത്ഥം തന്നെ ക്ഷേത്രത്തിൽ നടയ്ക്കിരുത്തിയ കാളയെന്നാണ്. (ശബ്ദതാരാവലി, 135) തമ്പ്രാന്റെ പഴയ കുപ്പായം ചോദിച്ചുവാങ്ങുന്നതിലും തന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ ചെറിയ ബുദ്ധിയായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും(ഞാളെ ചെറിയ പുദ്ധില്) അപ്പക്കാള പലപ്പോഴായി തന്റെ അടിമമനോഭാവം പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമയിലെ ദൃശ്യഭാഷ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന ആസ്വാദനതലം കലാരൂപമെന്നതലത്തിൽ മനുഷ്യരെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് പല തരത്തിലാണ്. ആനന്ദം തരുന്നതി

നായകൻ കാട്ടിൽ നിന്ന് നാട്ടിലേക്ക് എത്തുമ്പോൾ നാടിന്റെ സംസ്കാരം ആഘോഷങ്ങളുടേതാണ്. കൃഷിയും കാളച്ചന്തയും കാളപൂട്ടും പക്ഷിശാസ്ത്രവും നാട്ടുകൂട്ടവും ചേർന്ന ആഘോഷപരതയാണ് നാട്. ജീവിതത്തിന്റെ ആഘോഷാത്മകതയത്രയും നാടുമായി ചേർന്ന് ജീവിക്കുമ്പോഴാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. കാടിനു തനതായ സംസ്കാരമുണ്ടെന്നും കാട്ടിൽ ജീവിതത്തിന്റെതായ ആഘോഷപരതയുണ്ടെന്നുമുള്ള ആശയം സിനിമയുടെ കാഴ്ചവട്ടങ്ങളിൽ നിറയുന്നില്ല.

നൊപ്പം അത് മനസ്സിനെ സംസ്കരിച്ചെടുക്കുന്നു ഒപ്പം സമൂഹജീവിയാക്കുന്നു. ജന്മിത്വവ്യവസ്ഥയും കൊളോണിയൽ വ്യവസ്ഥയും സമൂഹത്തിൽ അപ്രത്യക്ഷമായെന്നു പറഞ്ഞു വയ്ക്കുമ്പോഴും തൊണ്ണൂറുകളിലെ സിനിമകളിൽ അവ ശക്തമായി നിലനിന്നിരുന്നു. ദൃശ്യഭാഷവഴി പൊതുബോധത്തിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു.

കൊളോണിയൽ വ്യവസ്ഥയാൽ രൂപപ്പെട്ട ആശ്രിതത്വം മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളുടെ സാംസ്കാരിക ഘടകങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. വെള്ളക്കാരനു കീഴടങ്ങിയതിന്റെ വൈക്ലബ്യം മാറ്റിയെടുക്കാൻ അകമേ വെള്ളക്കാരനായി. അത്തരം നോട്ടങ്ങളിലൂടെ ഒരു മൂന്നാംലോകം സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ സമൂഹത്തിന്റെയും കൂട്ടായ പ്രവർത്തനത്തിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിയുന്ന സംസ്കാരമാണ് അവിടെ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹികസംസ്കാരം. ഒരിടത്തെ സാമൂഹിക സംസ്കൃതിയ്ക്ക് രൂപം നൽകുന്നത് നാടൻസമ്പ്രദായങ്ങളും നാട്ടുനടപ്പുകളും ദിനചര്യകളും വിശ്വാസങ്ങളുമൊക്കെയാണ്. അനുഷ്ഠാനം, ആരാധന, സാമൂഹിക ആചാരങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, മന്ത്രവാദങ്ങൾ, ഉത്സവങ്ങൾ, ആഘോഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഒരു പ്രദേശത്തെ സാമൂഹികസംസ്കാരത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

നായകൻ കാട്ടിൽനിന്ന് നാട്ടിലേക്ക് എത്തുമ്പോൾ നാടിന്റെ സംസ്കാരം ആഘോഷങ്ങളുടേതാണ്. കൃഷിയും കാളച്ചന്തയും കാളപൂട്ടും പക്ഷിശാസ്ത്രവും നാട്ടുകൂട്ടവും ചേർന്ന ആഘോഷപരതയാണ് നാട്. ജീവിതത്തിന്റെ ആഘോഷാത്മകതയത്രയും നാടുമായി ചേർന്ന് ജീവിക്കുമ്പോഴാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. കാടിനു തനതായ സംസ്കാരമുണ്ടെന്നും കാട്ടിൽ ജീവിതത്തിന്റെതായ ആഘോഷപരതയുണ്ടെന്നുമുള്ള ആശയം സിനിമയുടെ കാഴ്ചവട്ടങ്ങളിൽ നിറയുന്നില്ല. കാട് നായകനുംനായികയ്ക്കും ഇടയിലുള്ള ബന്ധം ഉറപ്പിക്കാനുള്ള ഇടം മാത്രമാകുന്നു. നാട്ടിലെ ജീവിതം അസഹ്യമാകുന്നവർക്കുള്ള താല്ക്കാലിക ഒളിത്താവളമായി സിനിമയിൽ കാടിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കാർത്തുമ്പി ജ്യേഷ്ഠത്തിയുടെ ഭർത്താവിൽനിന്നും മാണിക്യൻ ചന്തയിലെ അടിപിടിയിൽനിന്നും താല്ക്കാലിക രക്ഷപ്പെടലിനുള്ള ഇടമായി കാടിനെ കാണുന്നു. പുറമെനിന്നു വരുന്നവരുടെ സ്വതന്ത്രവിഹാര കേന്ദ്രമായി കാട് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ആധുനിക നാഗരികത നല്കുന്ന യുക്തി ബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സ്വതന്ത്രബോധമാണിത്. ഒരു വിഭാഗം ജനത പൊതുസമൂഹത്തിൽ നിന്നും അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതിന് ദാരിദ്ര്യം മാത്രം കാരണമാകുന്നില്ല. ജന്മിത്വവും കോളനിഭരണവും ബാക്കിവച്ച സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുകൂടിയാണ്. സിനിമ പൊതുസമൂഹത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയ ചെറുതല്ലാത്ത കാഴ്ചകളും അന്യവൽക്കരണത്തിന് കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. കാടിന്റെ തനത് സംസ്കാരം പരിഹസിക്കപ്പെടേണ്ടതല്ലായെന്ന അവബോധം തിരശ്ശീല കാഴ്ചകൾ നല്കിയിരുന്നെങ്കിൽ മുത്തങ്ങയും ആറളവും ആവർത്തിക്കില്ലായിരുന്നു.

കവർ സ്റ്റോറി

പുലിജന്മം: ഫോക്, സിനിമ

• ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ.

സമകാലിക സംസ്കാരത്തിൽ ഏതു ഫോക് കലാരൂപവും സാമൂഹ്യ പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് വിധേയമാണല്ലോ. ഒരു ഫോക് കലാരൂപം അതിന്റെ തനതായ ജനുസ്സിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ ആശയങ്ങളായിരിക്കും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. ഉത്തര കേരളത്തിലെ ഒരു പുലയദൈവം കാരി, കാരിത്തോറ്റം, പുലി മറഞ്ഞ ഗുരുനാഥൻ, പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ എന്നീ പേരുകളിൽ തെയ്യമായി കെട്ടിയാടാറുണ്ട്. കാരിഗുരുക്കളുടെ ഈ കഥയെ പുലിജന്മം(സംവിധാനം-പ്രിയനന്ദൻ) എന്ന സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന സാംസ്കാരികത രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

"ഒരു കൂട്ടായ പ്രവർത്തനമെന്ന നിലയിൽ കല്ലുവെട്ടുകയോ കൊത്തുവേലകൾ ചെയ്യുമ്പോഴോ ഓരോ തൊഴിലിലും ഏർപ്പെടുന്നവർ ഓരോ പ്രത്യേക ചെറു സമൂഹ (ഫോക്) മായി മാറുന്നു. ഭാഷയുടേയോ മത വിശ്വാസങ്ങളുടെയോ തൊഴിലിന്റെയോ മറ്റു പാരമ്പര്യങ്ങളുടെയോ പേരിൽ പൊരുത്തപ്പെട്ട് 'ഫോക്' ഉണ്ടാക്കാം. അങ്ങനെ ഒരു സമൂഹമനസ് ഉണ്ടായിരിക്കുകയെന്നത് ഫോകിന്റെ സവിശേഷതയാണ്". 1 ഒരു കൂട്ടായ്മ നിലനില്ക്കുമ്പോൾ അതിനു ചില പൊതു സവിശേഷതകളും അനുഭവങ്ങളും സ്വന്തമാകുന്നു. ഇങ്ങനെ പൊതുവായി പങ്കുവയ്ക്കുന്ന സാംസ്കാരിക പാശ്ചാത്തലം ഫോക്‌ലോറിന്റെ അനുഭവം കൂടിയാണ്. കൂട്ടായ്മ പല കഥകളും രൂപപ്പെടുത്താറുണ്ടല്ലോ. അത്തരം ഒരു കഥയാണ് 'കാരിത്തോറ്റ'ത്തിന്റേത്. ഫോക്‌ലോറിന്റെ സവിശേഷതകളിൽ പ്രാക് തനത ഉണ്ടാകാം. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കാലമളക്കുന്നതിനേക്കാൾ വർത്തമാനകാലത്ത് അതു നിർവഹിക്കുന്ന സാമൂഹിക ധർമ്മത്തിനാണു പ്രസക്തി കാണേണ്ടത്. ഫോക്‌ലോർ നിലകൊള്ളുന്നത് അതിന്റെ പ്രായോഗികമായ പരിസരത്തിലൂന്നിയാണ്. ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെല്ലാം പ്രയോഗപരമാണ്. സാമൂഹിക മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ് എല്ലാ ഫോക്‌ലോറും . അതിനാൽ വിവിധ മാധ്യമങ്ങളിലേക്ക് ഫോക്‌ലോർ സ്വീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അത് മാറുന്നുണ്ടെന്ന് തീർച്ചയാണ്.

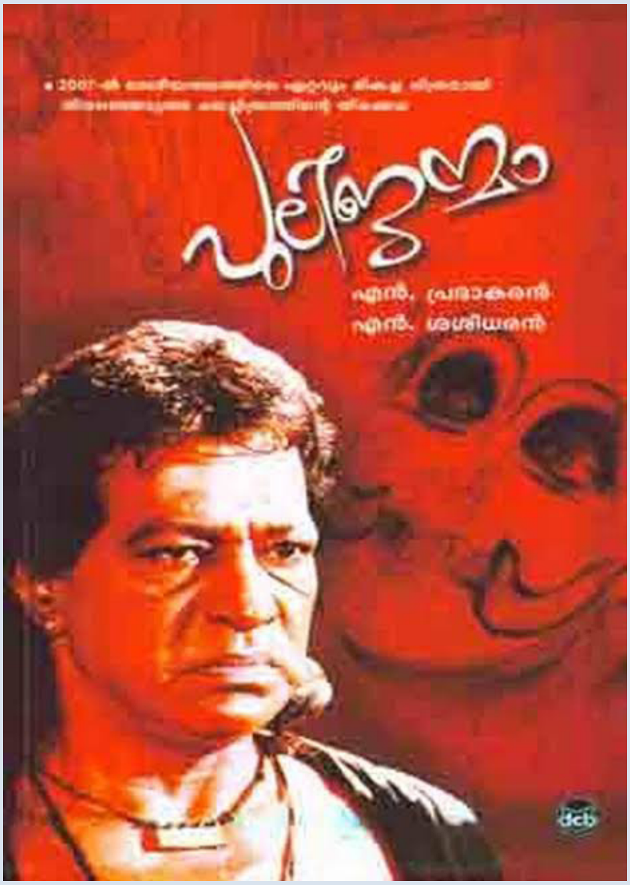
നാടൻ പാട്ടുകൾ, നാടോടികഥകൾ, പുരാവൃത്തങ്ങൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, കടങ്കഥകൾ, പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ, നാടൻശൈലികൾ എന്നിവയെല്ലാം ഫോക്‌ലോറിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണല്ലോ. ഫോക്‌ലോർ പഠനമേഖലയെ വാമൊഴി പാരമ്പര്യം, നാടൻ പ്രകടന കല, വിശ്വാസാചാരങ്ങൾ, ഭൗതികസംസ്കാരം എന്നിങ്ങനെ നാലായി തിരിച്ച് വിപുലമായ പഠനമേഖലയായി റിച്ചാർഡ്. എം. ഡോർസൻ തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹികത, ഭിന്നാത്മകത, വാമൊഴിവഴക്കം, അനുകരണാത്മകത, അജ്ഞാതകർത്തൃത്വം എന്നീ ഘടകങ്ങളും ഫോക്‌ലോർ രൂപത്തെ തിരിച്ചറിയാനുള്ള ഉപാധികളാണ്. സമൂഹത്തിൽ പ്രചാരം നേടിയ ഒരു ഫോക്‌ലോർ രൂപത്തിന്റെ

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കാലമളക്കുന്നതിനേക്കാൾ വർത്തമാനകാലത്ത് അതു നിർവഹിക്കുന്ന സാമൂഹിക ധർമ്മത്തിനാണു പ്രസക്തി കാണേണ്ടത്. ഫോക്‌ലോർ നിലകൊള്ളുന്നത് അതിന്റെ പ്രായോഗികമായ പരിസരത്തിലൂന്നിയാണ്. ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെല്ലാം പ്രയോഗപരമാണ്.

മാതൃകയിൽ പുതിയ ഒന്ന് ബോധപൂർവം സൃഷ്ടിച്ച് ആശയപ്രചാരണം നടത്തുന്നതിനെ പ്രായോഗിക ഫോക്‌ലോർ (Applied Folklore)എന്നു പറയുന്നു. മതമേധാവിത്ത ശക്തികളും രാഷ്ട്രീയക്കാരും ഫോക്‌ലോറിനെ തങ്ങളുടെ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിപ്പോരുന്നു. ഇന്ന് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളും ഫോക്‌ലോറിനെ ഇത്തരത്തിൽ കെട്ടു കാഴ്ചകളായി, ദൃശ്യവിസ്മയം ഉണ്ടാക്കുവാനായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

കാരിത്തോറ്റം ഉൾപ്പെടെയുള്ള തെയ്യങ്ങളെല്ലാം കീഴാളന്റേതാണ്. തെയ്യം കെട്ടുന്നവരെല്ലാം കീഴാളവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. വണ്ണാൻ, മലയൻ, മുന്നൂറ്റാൻ, അഞ്ഞൂറ്റാൻ, കോപ്പാളൻ, പുലയൻ, പാണൻ, വേലൻ, കളനാടികൾ, ചിങ്കത്താൻ, മാവിലൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരാണ് തെയ്യവേഷങ്ങൾ അണിയുന്നത്. "തെയ്യങ്ങളുടെ തോറ്റം പാട്ടുകളിൽ കീഴാളന്റെ നിലവിളി കേൾക്കാം. ക്രൂരമായി പീഡിപ്പിക്കപ്പെട്ട, കൊല്ലപ്പെട്ട ദളിതൻ പിന്നീട് തെയ്യമായി അവതരിക്കുന്നതിന്റെ കഥ 'കുട്ടിച്ചാത്തൻ' പോലുള്ള തെയ്യങ്ങളുടെ തോറ്റമ്പാട്ടുകളിൽ ദൃശ്യമാണ്. പൊട്ടൻ തെയ്യത്തിലാവട്ടെ ഈ നിലവിളിയല്ല, കീഴാളന്റെ മഹാവിജയത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും കലാരേഖയാണ് കാണുന്നത്. " 2 ഇവിടെ കാരിത്തോറ്റത്തിൽ ചെറുപ്പക്കാരനായ ഒരു ദലിതന്റെ പരാജയപ്പെട്ട ജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്തമുഖമാണ് കാണുന്നത്. മേലാളർ കൈയടക്കിവെച്ച അറിവിന്റെയും അധികാരത്തിന്റെയും മേഖലകൾ തന്റെ മനക്കരുത്താലും മെയ്ക്കരുത്താലും സ്വന്തമാക്കിയ കാരിയുടെ ജീവിതം ഒരുതരം ബലിയായി മാറുന്നു. ഈ വീരപുരുഷന്മാർ നാടകത്തിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥോല്പാദനവും നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു.

1980-കളുടെ അവസാനമാണ് കാരിഗുരുക്കളുടെ ജീവിതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി എൻ. പ്രഭാകരൻ 'പുലിജന്മം' എഴുതുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും. സാധാരണ അരങ്ങിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അരങ്ങേറിയ നാടകമാണിത്. കാരി ഗുരുക്കൾ, വാഴ്ന്നോരുടെ പ്രാന്ത് അകറ്റാൻ വേണ്ടി പുലിയൂര് കുന്നിൽ പോയി പുലിവേഷം പൂണ്ട് പുലിയെ കൊന്ന് അതിന്റെ വാലും ജടേം കൊണ്ടു വരുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. പോകുന്നതിനുമുമ്പ് ഭാര്യയായ വെള്ളച്ചിയെ കണ്ട് യാത്ര പറയണം. യാത്രാമധ്യേ പൊട്ടൻ തെയ്യം കാരിഗുരുക്കളോട് ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നു. കാരിഗുരുക്കൾ വാഴ്ന്നോരുടെ മരുന്നിനുവേണ്ടി കാട്ടിൽ പോകുന്നത് ഇവിടെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. "മരുന്നെന്തിന് ഗുരിക്കളെ? വാഴ്ച തന്നൊരുപ്പരാന്തല്ലേ ഗുരിക്കളെ?



ഈ നാട്ടിലും മറുനാട്ടിലും അതങ്ങനെയല്ലേ ഗുരിക്കളെ? വാഴ്ചയുണ്ടെങ്കിൽ പ്രാന്ത് വേണം. വാഴ്ചയുള്ളിടത്തൊക്കെ ആതിയും വേണം. ഗുരിക്കളൊരാൾ വിചാരിച്ചാൽ വേണ്ടുന്നത് വേണ്ടാതെയാവുമോ?" 3 പൊട്ടന്റെ ഈ വാക്കുകൾ നിലവിലുള്ള ജന്മി നാടുവാഴിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയോടുള്ള വിമർശനം കൂടിയാണ്. അധികാരം നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ശക്തികൾക്ക് ആതിയും പ്രാന്തും ഒക്കെ ഉണ്ടാകുമെന്നാണ് പൊട്ടൻ ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക ബോധത്തെയും സമകാലിക നീതിബോധത്തെയും നാട്ടു നടപ്പുകളെയും വിചാരണയ്ക്ക് വിധേയമാക്കുകയാണ് പൊട്ടന്റെ ഇവിടത്തെ പ്രകടനങ്ങൾ.

കാരിഗുരുക്കളുടെ വീട്ടിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രാമധ്യേ കുറത്തി വന്നു മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. "ഇക്കൊല്ലം മലമേലൊരു പുനംകൃഷിയ്ക്ക് പോയ്ക്കൂടെ" എന്ന് കുറത്തി കാരിഗുരുക്കളോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. ആ സമയത്ത് വിത്ത് വിതയ്ക്കൽ തൊട്ടുള്ള കൃഷിയുടെ ഓരോഘട്ടവും നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. സ്വപ്നസദൃശ്യമായ ഒരു രംഗമാണിത്. കീഴാളർ കാർഷിക മേഖലകളിൽ പണിയെടുത്ത് ഐശ്വര്യപൂർണ്ണമായ ഒരു ലോകം നിർമ്മിക്കുന്നതിന്റെ സ്വപ്നമാണിത്. കീഴാളരുടെ ഭൗതികമേഖലകളിലുള്ള പ്രവർത്തനം മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിതം സുഖകരമാക്കാൻ ലക്ഷ്യം വച്ചുള്ളതാണ്.

കാർഷിക മേഖലകളിൽ പണിയെടുക്കുന്നവരിൽ കൂടുതലും താണജാതിയിൽപ്പെട്ട വിഭാഗമാണ്. അടിയാളരുടെ ജീവിതത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കേണ്ട കാരി വാഴ്ന്നോർക്കുവേണ്ടി പുലിക്കുന്നിലേക്കു പോകുന്നതിനെ കുറത്തി തടയുന്നു. ഇവിടെ ഒരർത്ഥത്തിൽ കാരി ഗുരുക്കളുടെ മനസ്സുതന്നെയായി കുറത്തിയെയും പൊട്ടനെയും കാണാം. അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ ആജ്ഞയ്ക്കു മുമ്പിൽ ശിരസുകുനിച്ച് ഉത്തരവ് അനുസരിക്കേണ്ടവനാണ് കാരി. കീഴാളത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് ഇവിടെ കാരി. പതിനെട്ട് കളരിയിൽ അഭ്യസിച്ചവനും നല്ല അറിവുള്ള കാരിയുടെ വളർച്ചയെ മേലാള വർഗം ഭയപ്പെട്ടിരുന്നു. പുലയജാതിയിൽ പിറന്ന ഇത്തരം ആണുങ്ങളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുവാനുള്ള അവരുടെ ഒരുതന്ത്രമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ട് മേലാളരുടെ തന്ത്രത്തിനെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുവാനാണ് കാരിയുടെ അബോധമനസ്സ് പ്രതിരൂപങ്ങളായി കുറത്തിയുടെയും പൊട്ടന്റെയും വേഷത്തെ സൃഷ്ടിച്ച് ഇവിടെ രംഗത്ത് എത്തിച്ചതെന്നും വേണമെങ്കിൽ വാദിക്കാം.

മേൽ സൂചിപ്പിച്ച നാടകത്തിന്റെ അവതരണവും കഥാഗതിയും ആശയവും പ്രിയനന്ദന്റെ 'പുലിജന്മം' സിനിമയിലും കാണാവുന്നതാണ്. എൻ. പ്രഭാകരൻ തന്നെയാണ് സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥയൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ മൂലകൃതിയുടെ ആശയത്തെ അതേപടി സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും തിരക്കഥാകൃത്ത് സമകാലിക കേരളീയ അന്തരീക്ഷത്തെ വിമർശിക്കുവാനും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. പുലിജന്മം എന്ന നാടകം സിനിമയിൽ കഥാനായകനും കൂട്ടുകാരും അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പ്രകാശൻ എന്ന കഥാനായകന്റെ സാമൂഹിക ചുറ്റുപാടുകളുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പരിസരത്തിലൂടെ തന്നെയാണ് കാരിഗുരുക്കളുടെ കഥയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അനുഷ്ഠാന കല, നാടകം എന്നിവയുടെ കൂടിച്ചേരലിലൂടെയാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. നാടകം എന്ന കല തന്നെ ഇവിടെ സാമൂഹ്യ ഇടപെടലിന്റെ ഒരു സൂചകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

കാരിഗുരുക്കളുടെ പുരാവൃത്തത്തെ കാര്യമായ മാറ്റമില്ലാതെയാണ് സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. വെള്ളച്ചി കാരിഗുരുക്കളുടെ ഭാര്യയല്ല. വിവാഹം കഴിക്കാൻ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പെണ്ണാണെന്ന ഒരു പാഠഭേദം ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പാഠഭേദത്തെ സിനിമയിൽ പ്രകാശൻ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഷഹനാസ് എന്ന മുസ്ലിം സ്ത്രീയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാം. വെള്ളച്ചിയെ പോലെ ഷഹനാസും പ്രകാശനെ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. അടിമാച്ചില് കൊണ്ട് അടിച്ച്, അരിക്കാടി വെള്ളം മുഖത്തൊഴിച്ച് വെള്ളച്ചി

കാരിഗുരുക്കളെ പുലിവേഷത്തിൽ നിന്ന് മോചിപ്പിച്ച് മനുഷ്യരൂപത്തിൽ ആക്കണമെന്നായിരുന്നു കാരി പറഞ്ഞിരുന്നത്. കാരിയുടെ വേഷത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ പറ്റാത്ത വിധം, പേടിച്ച് വെള്ളച്ചി അതു ചെയ്യുന്നില്ല. കാരിയുടെ നിലവിളി അവിടെ ഉയരുന്നു. സമൂഹം മതത്തിന്റെ വർഗ്ഗീയതകളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ മതേതരത്വവാദിയായി നിന്ന്, മനുഷ്യത്വമുള്ളവനായി നിൽക്കുമ്പോൾ അത് സ്വീകരിക്കുവാൻ ഷഹനാസും താൽപ്പര്യപ്പെടുന്നില്ല. കാരിയുടെ ദുരന്തത്തെ സിനിമയിലുപയോഗിക്കുമ്പോൾ പ്രകാശന്റെ ജീവിതമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വായിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു. ഒരു ഫോക് പുരാവൃത്തത്തെ സമകാലിക സമൂഹവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം.

കേരളത്തിലെ മാറുന്ന സംസ്കാരത്തെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഗൾഫ് മോഹം പടർന്നു കയറി ജനങ്ങൾ നാടുവിട്ടുപോകുക, ടൂറിസത്തിന്റെ പേരിൽ പ്രകൃതി വിഭവങ്ങൾ കൊള്ളയടിക്കുക, തീരദേശങ്ങൾ മണ്ണിട്ട് നികത്തി വലിയ ഹോട്ടലുകൾ തുടങ്ങുക, ആദ്ധ്യാത്മിക-ധ്യാനകേന്ദ്ര വ്യാപാരത്തിന്റെ വളർച്ച, ഇടതുപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര വ്യതിയാനം, പരിസ്ഥിതി - മതം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളിലെ ഇടതുപക്ഷ നിലപാട്, ഹിന്ദുവും മുസ്ലിമും മതത്തിന്റെ പേരിൽ ചേരി തിരിയുന്ന കാഴ്ച, വർഗ്ഗീയതയും കലാപവും, സ്ത്രീകൾക്കെതിരെയുള്ള മതാധികാരം, ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ ഫലമായി തദ്ദേശ ഉൽ

നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും ആധുനികയുക്തിയും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ഒരു ജനത കേവലം യാന്ത്രികമായ, മാനവികത ഇല്ലാത്ത, സാമ്പത്തികലാഭം മാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള വിദ്യാഭ്യാസ-സാമൂഹിക പരിസരങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവിക്കുമെന്ന് സിനിമയിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. മതമൈത്രിയുടെയും സാമുദായിക ഐക്യത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങൾ കൂടിയാണ് തെയ്യം

പ്പന്നങ്ങൾക്ക് വില കുറയുക, കർഷക ആത്മഹത്യ, പാവപ്പെട്ടവന്റെ മേൽ ബാങ്കുകൾ കടന്നുകയറ്റം നടത്തുക എന്നിങ്ങനെ കേരളീയസമൂഹത്തിലെ നിരവധി പ്രശ്നങ്ങളെ ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

വർത്തമാനകേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ കലാപകലുഷിതവും വിപണികേന്ദ്രിതവും ചൂഷണാധിഷ്ഠിതവുമായ പരിസരത്തിൽ പ്രകാശൻ കാരിഗുരുക്കളുടെ പ്രതിരൂപമാണെന്നും കാണാവുന്നതാണ്. തന്റെ സുഹൃത്തുകളും സ്വന്തം മതത്തിന്റെ വിശ്വാസങ്ങളിലേക്കും മതാധിഷ്ഠിത ജീവിതത്തിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ മതേതരത്വത്തെ മുറുക്കിപ്പിടിച്ചു ജീവിക്കുക വിപ്ലവമായിത്തീരുന്നു. “ജാതിയും മതവും നോക്കി മനുഷ്യർ തമ്മിലടിക്കുമ്പോൾ കണ്ടുനിൽക്കാൻ പറ്റുമോ?” എന്ന പ്രകാശന്റെ ചോദ്യംതന്നെ കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ വ്യാജമതേതരത്വത്തിനു നേരെയാണ് ഉയരുന്നത്. ബോട്ടണിവിദ്യാർത്ഥിയായ പ്രകാശന്റെ അനിയത്തി അനില ഊർദ്ധ്വധ്യാനകേന്ദ്രത്തിലാണ് ജീവിതസുഖം തേടി ചെന്നെത്തുന്നത്. കേരളത്തിലെ യുവതലമുറയെ എപ്രകാരമാണ് മതാധിപത്യവും ആദ്ധ്യാത്മിക വാണിജ്യകേന്ദ്രങ്ങളും സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന് ആലോചിക്കാവുന്നതാണ്. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും ആധുനികയുക്തിയും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ഒരു ജനത കേവലം യാന്ത്രികമായ, മാനവികത ഇല്ലാത്ത, സാമ്പത്തികലാഭം മാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള വിദ്യാഭ്യാസ-സാമൂഹിക പരിസരങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവിക്കുമെന്ന് സിനിമയിൽ നിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. മതമൈത്രിയുടെയും സാമുദായിക ഐക്യത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങൾ കൂടിയാണ് തെയ്യം. ദേവതാസ്ഥാനങ്ങൾ പലപ്പോഴും വിവിധ ജാതിമതസ്ഥർക്ക് ഒത്തുചേരാനും അനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കാനും ദുരിതനിവാരണത്തിനും, ഉല്ലാസത്തിനുമുള്ള കേന്ദ്രങ്ങളായിരുന്നു. തെയ്യങ്ങളോടനുബന്ധിച്ച് വ്യത്യസ്ത മതജാതിക്കാർ ചന്തയൊരുക്കുന്നതും, തെയ്യങ്ങൾ ഗൃഹസന്ദർശനം നടത്തുന്നതും ഇതിലേക്ക് ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ചില ഹൈന്ദവജാതി സമൂഹങ്ങൾക്ക് പള്ളിയറ പണിയാനുള്ള സ്ഥലം മുസ്ലിം ദിവ്യന്മാർ നല്കിയ സൂചനകളുണ്ട്. മാത്രമല്ല തെയ്യക്കോമരങ്ങൾ മുസ്ലിം പള്ളികൾ സന്ദർശിക്കുന്ന പതിവുമുണ്ടായിരുന്നു.4 സംസ്കാരത്തിന്റെ ബഹുസ്വരതയ്ക്കുമേൽ മതമേധാവിത്വങ്ങൾ ആക്രമണം നടത്തുമ്പോൾ കാരിത്തോറ്റം എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ സിനിമാഭാഷ്യത്തിലൂടെ സമകാലികസമൂഹത്തെ സാർവ്വലൗകികത, മതേതരത്വം, മാനവികത, യുക്തിബോധം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുകയാണ് പുലിജന്മം എന്ന സിനിമ.

കാരിത്തോറ്റം എന്ന പുരാവൃത്തം സിനിമയിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതു വഴി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയവായനകളെ ഇങ്ങനെ സൂചിപ്പിക്കാം.

1. ജന്മി-നാടുവാഴിത്ത കാലത്തിന്റെ അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രം ബഹുരാഷ്ട്ര മുതലാളിത്ത കാലഘട്ടത്തിൽ വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ അതിശക്തമായി തുടരുകയാണെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.
2. ജാതിപരമായി കീഴാളരാക്കപ്പെട്ടവരിൽ മാത്രമല്ല അധികാരം പ്രയോഗിക്കുന്നത്, മറിച്ച് അത് സമൂഹത്തിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന ജനതയിലും ഇന്ന് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു.
3. ഭരണകൂടത്തിന്റെ കീഴാളവും പരിസ്ഥിതിവിരുദ്ധവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കാരിഗുരുക്കളുടെയും പ്രകാശന്റെയും ജീവിതത്തിലൂടെ സിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

- വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി. എം.വി, 2011, നാടോടി വിജ്ഞാനീയം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം പുറം-14.
- അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട്, 2011, പഴയകൃതി പുതിയ വായന, തോറ്റം പാട്ടുകളിലെ സൂക്ഷ്മാഖ്യാനങ്ങൾ എഡി. മ്യൂസ് മേരി ജോർജ്, വിദ്വാൻ പിജി നായർ സ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം, യു സി കോളേജ് ആലുവ, പുറം 192-198.
- എൻ. പ്രഭാകരൻ, 1989, പുലിജന്മം, മൾബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്
- ഡോ. എ.എം. ശ്രീധരൻ, 2009, ഫോക്‌ലോർ-സമീപനങ്ങളും സാധ്യതകളും, മലയാളപഠനഗവേഷണ കേന്ദ്രം, തൃശൂർ പുറം-78.

ഫോക്‌ലോറും ജൻഡർ പ്രശ്നവൽക്കരണവും - ബുൾബുളിലെ പാഠങ്ങൾ

- **ഹരിനാരായണൻ എസ്.**

ജനസമൂഹം എന്നർഥം വരുന്ന 'folk' എന്ന വാക്കും, അറിവ് എന്നർഥം വരുന്ന 'lore' എന്ന പദവും കൂടിച്ചേർന്നാണ് ഫോക്‌ലോർ (folklore) എന്ന സംജ്ഞ നിലവിൽ വരുന്നത്. സംസ്കാരപഠനം അതിന്റെ മേഖലകൾ വ്യാപിപ്പിക്കുകയും, മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക കൊടിയടയാളങ്ങളെ ആഴത്തിൽ ഇഴകീറി പരിശോധിച്ചു കൊണ്ട് നവീനമായ അർഥതലങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാരംഭിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ ഫോക്‌ലോർ പഠനങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം കൈവരികയായിരുന്നു. ഇന്നത്തെ അക്കാദമിക് വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ഒഴിച്ചു കൂടാനാവാത്ത വൈജ്ഞാനിക മേഖലകളിലൊന്നായി ഫോക്‌ലോർ മാറിക്കഴിഞ്ഞു. ജനസമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതപ്പഴമയുടെ സാംസ്കാരിക അടരുകൾ പഠിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം തന്നെ, അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന അധികാരബന്ധങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യാനും സമകാലിക ഫോക്‌ലോർ വ്യവഹാരങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയും സാഹിത്യവും എല്ലാക്കാലത്തും പഴമ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന മിത്തുകളുടെ ആഖ്യാനപരിസരത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ഫോക്‌ലോർ സ്വാധീനമുള്ള കഥകൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളാവുകയും പഴയ കാലത്തിന്റെ അധികാര ശ്രേണിയെ തിരശീലയിൽ അപനിർമിക്കുന്നതും ഇന്നിന്റെ കാഴ്ചയാണ്. അൻവിത ദത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത ഹിന്ദി ചിത്രം 'ബുൾബുൾ', ഒരു ബംഗാളി നാടോടിക്കഥയെ അതിന്റെ സാമൂഹിക-അധികാര സമവാക്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അവതരിപ്പിച്ചതിലൂടെ ശ്രദ്ധ നേടിയിരുന്നു. നാടോടിശീലുകളും മിത്തുകളും പുനരവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട്, ജെൻഡർ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഗൗരവതരമായ ഭൂമികയിലേക്ക് ഈ ചിത്രം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുകയാണ്.

നാടോടിശീലുകളും മിത്തുകളും പുനരവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട്, ജെൻഡർ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഗൗരവതരമായ ഭൂമികയിലേക്ക് ഈ ചിത്രം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുകയാണ്

ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശിക മിത്തുകളിലെ യക്ഷി സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഉരുത്തിരിഞ്ഞതിനെക്കുറിച്ച് നിരവധിയായ പഠനങ്ങളും വിലയിരുത്തലുകളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. ആണധികാര മൂല്യവ്യവസ്ഥിതി അടിച്ചേൽപ്പിച്ച നിയമങ്ങളുടെ കുരുക്കിൽ നിന്നും കുതറിമാറാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സ്ത്രീയെ ഭ്രാന്തിയോ യക്ഷിയോ ആക്കിമാറ്റി ഒറ്റപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന നിരവധി മിത്തുകളെ നമ്മുടെ സാസ്കാരിക ചരിത്രത്തിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാം. കേരളത്തിന്റെ സ്വന്തം മിത്തായ കല്ലിയങ്കാട്ടു നീലിയുടെ കഥയിൽ പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥയുടെ ചതിക്കുഴിയിൽ വീഴുകയും

ജിവിതത്തിൽ ആഗ്രഹങ്ങൾ ബാക്കിനിൽക്കെ കൊല്ലപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ യക്ഷീരൂപിയായ ചുദായിൽ ആയി മാറുന്നുവെന്നാണ് നാടോടി വഴക്കങ്ങളും മിത്തിക്കൽ ആഖ്യാനങ്ങളും പറഞ്ഞു വയ്ക്കുന്നത്. ഈ ചിത്രത്തിൽ സംവിധായിക, ചുദായിൽ മിത്തിനെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങൾ നേരിടുന്ന വലിയ അനീതികൾക്ക് പ്രതികാരം ചെയ്യുന്ന പ്രതിരോധത്തിന്റെ ശബ്ദമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

തുടർന്ന് താൻ നേരിട്ട വഞ്ചനകൾക്ക് പ്രതികാരം വീട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന നീലിയെന്ന കഥാപാത്രമാണുള്ളത്. സമൂഹത്തിന്റെ നിർവചനത്തിൽ നീലി ക്രൂരയും രക്തദാഹിയുമായ യക്ഷീരൂപമാണെങ്കിലും, മിത്തുകളുടെ അപനിർമ്മാണ പഠനങ്ങളിൽ നീലിയുടെ സ്വത്വം ലിംഗാധികാരത്തോട് കലഹിക്കുന്ന സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി വായിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര നിരൂപകൻ കെ.പി. ജയകുമാർ 'ജാതിവ്യവസ്ഥയും മലയാള സിനിമയും' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നീലിയെ "സി.വി രാമൻപിള്ളയുടെ ചരിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്ക് തെറിച്ചു നിൽക്കുന്ന അപരശരീര"മായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. നമ്മുടെ വ്യവഹാരലോകത്തിനു പുറത്ത് ഒരു പ്രതിലോകം സൃഷ്ടിച്ച് വിഹരിക്കുന്ന നീലി, ലിംഗപരവും ജാതീയവുമായ കീഴാള പ്രതിനിധാനങ്ങളായും വായിക്കപ്പെടുന്നായി എഴുത്തുകാരൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. നീലിയുടെ മിത്തിനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന, ബംഗാളിലെ ഫോക്‌ലോർ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കാണാറുള്ള ഒരു യക്ഷികഥാപാത്രമാണ് 'ചുദായിൽ'. ബുൾബുൾ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ചുദായിലിന്റെ കഥ പറയുന്നതിലൂടെ, കുടുംബമെന്ന പുരുഷലോകത്ത് അനീതിക്ക് വിധേയയാവേണ്ടി വന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജീവിതമാണ് അൻവിത ദത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

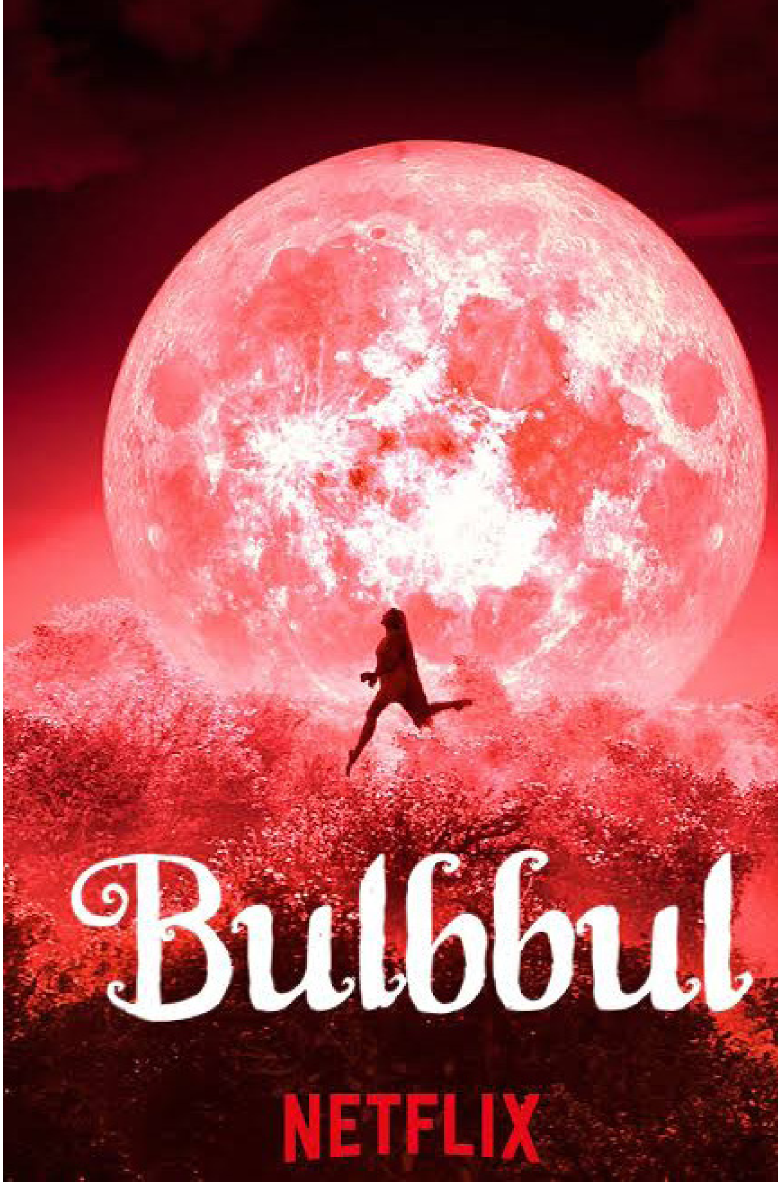
1881ൽ ബംഗാൾ പ്രസിഡൻസിയിൽ നടക്കുന്ന കഥയാണിത്. തന്റെ ബാല്യത്തിൽ തന്നെ വിവാഹിതയാവാൻ നിർബന്ധിതതയാവുന്ന ബുൾബുൾ(തൃപ്തി ദിമ്രി) തെറ്റിദ്ധരിച്ചത് തന്റെ ഭർത്താവ് സമപ്രായക്കാരനായ സത്യ(അവിനാഷ് തിവാരി)യാണെന്നാണ്. തനിക്ക് അമാനുഷിക നിഗൂഢശക്തികളുടെ രക്തം കിനിയുന്ന കഥകൾ പറഞ്ഞുതന്ന സത്യയുമായി പെട്ടെന്നു തന്നെ അടുപ്പത്തിലാവുന്ന അവളെ നിരാശയുടെ പടുകുഴിയിലേക്ക് തള്ളിവിട്ടുകൊണ്ടാണ് സത്യയുടെ മൂത്തസഹോദരനായ ഇന്ദ്രനീലാണ്(രാഹുൽ ബോസ്) തന്റെ ഭർത്താവെന്ന വിവരം അവളറിയുന്നത്. തുടർന്ന് തന്നെക്കാൾ ഇരട്ടിയിലധികം പ്രായമുള്ള ഇന്ദ്രനീലിന്റെ ഭാര്യയായി തുടരുമ്പോഴും, അവൾ സത്യയുമായി അടുക്കുകയാണ്. അവർ കഥകളും കവിതകളുമായി തങ്ങളുടെ ലോകം പണിതുയർത്തുന്നതിനിടയിൽ ഇന്ദ്രനീലിന്റെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യമുള്ള ഇരട്ടസഹോദരനായ മഹേന്ദറിന്റെ ഭാര്യ ബിനോദിനി ഈ വിവരം ഇന്ദ്രനീലിനെ അറിയുക്കുന്നു. ഉടൻതന്നെ അയാൾ സത്യയെ ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്ക് ഉപരിപഠനത്തിനായി പറഞ്ഞുവിടുകയാണ്. തന്നോട് വിശ്വാസ വഞ്ചന കാണിച്ചുവെന്നാരോപിച്ച് ബുൾബുളിനെ അയാൾ ക്രൂരമായി മർദിക്കുകയും, അവശയായി കിടക്കുന്ന അവളെ മഹേന്ദർ ക്രൂരമായി ബലാൽസംഗം ചെയ്യുകയും തുടർന്ന് ബുൾബുൾ ജീവൻ വെടിയുകയുമാണ്. മരിച്ച ബുൾബുൾ പ്രതികാര ദാഹിയായ യക്ഷിയായി ഉണർന്നെഴുന്നെൽക്കുന്നു. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വീട്ടിൽ മടങ്ങിയെത്തുന്ന സത്യ സ്ത്രീകളോട് പാതകം ചെയ്യുന്ന പുരുഷന്മാർ ദുർമരണപ്പെടുന്ന വിവരം ശ്രദ്ധിക്കുകയും തുടർന്ന് അയാൾ തന്റെ അന്വേഷണത്തിലൂടെ ബുൾബുൾ ആരാണെന്ന് കണ്ടെത്തുകയുമാണ്. തന്നെ ബലാൽസംഗം ചെയ്ത മഹേന്ദറിന്റെ ജീവനെടുത്ത അവൾ ഇന്ദ്രനീലിനെ തേടിയെത്തുന്നിടത്ത് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ജീവിതത്തിൽ ആഗ്രഹങ്ങൾ ബാക്കിനിൽക്കെ കൊല്ലപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ യക്ഷീരൂപിയായ ചുദായിൽ ആയി മാറുന്നുവെന്നാണ് നാടോടി വഴക്കങ്ങളും മിത്തിക്കൽ ആഖ്യാനങ്ങളും പറഞ്ഞു വയ്ക്കുന്നത്. ഈ ചിത്രത്തിൽ സംവിധായിക, ചുദായിൽ മിത്തിനെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങൾ നേരിടുന്ന വലിയ അനീതികൾക്ക് പ്രതികാരം ചെയ്യുന്ന പ്രതിരോധത്തിന്റെ ശബ്ദമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ബുൾബുൾ സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതത്തെ ദുരന്തമയമാക്കുന്ന പുരുഷകേസരികളെയാണ് തിരഞ്ഞെടുത്ത് വധിക്കുന്നത്. അവൾ നടപ്പിലാക്കുന്ന ഓരോ ശിക്ഷയും തന്റെ വർഗ്ഗം അനുഭവിക്കുന്ന പീഡകളോടുള്ള ശക്തമായ പ്രതിഷേധവും പൊട്ടിത്തെറിയുമാണ്. അധികാരത്തിൽ നിന്നും എന്നെന്നേക്കുമായി മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടവരുടെ അതിജീവനത്തിനായുള്ള പ്രതിരോധം കൂടിയാണത്. ഒരു രംഗത്തിൽ സത്യയോടു പോലും ബുൾബുൾ നിരാശയോടെ തുറന്നടിക്കുന്നത്, നിങ്ങളും മറ്റു പുരുഷന്മാരിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തനല്ലല്ലോ എന്നാണ്. നീലിയെപ്പോലെ ബുൾബുളും പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത വ്യവഹാരങ്ങളുടെ മൂല്യനിർമ്മി

തിയിൽ തിന്മയുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളായി അടയാളപ്പെടുന്നതിലും, നാടോടിശീലുകളിൽ കൊണ്ടാടപ്പെടുന്നതിലും അത്ഭുതമില്ല.

ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ കുട്ടിയായ ബുൾബുൾ എന്തിനാണ് സ്ത്രീകൾ കാൽമോതിരം ധരിക്കുന്നതെന്ന് സംശയിക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ അമ്മായി അതിനുള്ള മറുപടിയായി പറയുന്നത് ഉയരങ്ങളിലേക്ക് പറക്കുന്നതിൽ നിന്നും സ്ത്രീകളെ തടയാനാണ് ബന്ധനമായി ഇത് ധരിക്കുന്നതെന്നാണ്. ഉയരവും സ്ത്രീയുടെ കാലുകളും ചിത്രത്തിൽ പലപ്പോഴായി മെറ്റഫർ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ബുൾബുളിനെ ആദ്യമായി കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ അവളുടെ കാലുകൾ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. അവളപ്പോൾ ഒരു മരത്തിന്റെ മുകളിലാണെന്നും കാണാം. സത്യയോടുള്ള അവളുടെ താൽപര്യം മനസ്സിലാക്കി ഇന്ദ്രനീൽ ക്രൂരമായി മർദിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ കാലുകൾക്ക് മാരകമായി പരിക്കേൽക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ഡോക്ടറായ സുദീപ് അവളുടെ കാലുകൾ പരിശോധിക്കുകയാണ്. പ്രതികാരദാഹിയായ യക്ഷിയായി ബുൾബുൾ വരുമ്പോൾ, അവൾ മരങ്ങളുടെ മുകളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നതായും, തല കീഴായി തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നതായും ചിത്രത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്ക് എത്തിപ്പിടിക്കാനാവാത്ത(പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത സമൂഹം അനുവദിക്കാത്ത) ഉയരത്തിലേക്ക് അവർ പറന്നെത്തുന്നതിന് മിത്തും ഫോക്‌ലോറും സിനിമയിൽ വഴി തെളിയിക്കുന്നു. നാടിനെ വിറപ്പിക്കുന്ന യക്ഷിയുടെ നാടോടിക്കഥയെ നീതിനിഷേധത്തിന്റെയും അധികാരത്തിനോടുള്ള ചെറുത്തുനിൽപിന്റെയും ആഖ്യാനമായി ഈ ചിത്രം വികസിപ്പിക്കുകയാണ്. നന്മ-തിന്മ ദ്വന്ദത്തിന്റെ പ്രഹേളികയിൽ നിന്ന് അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതികരവാഞ്ചയെ മോചിപ്പിക്കാൻ കൂടിയാവണം, സാക്ഷാൽ കാളീദേവിയുടെ അനുഗ്രഹത്താലാണ് ബുൾബുൾ യക്ഷിയായി മാറുന്നത് എന്ന സൂചന സംവിധായിക നൽകിയത്. ചെറുപ്രായത്തിൽ തന്നെ സ്ത്രീകളെ കുടുംബത്തിന്റെ ലേബറിന്തുകളിൽ തളച്ചിടുന്ന ബാലവിവാഹം പോലുള്ള പരമ്പരാഗതമായ രീതികളെയും സംവിധായിക നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇന്ത്യനവസ്ഥയിലെ സ്ത്രീജീവിതം മാലാഖയ്ക്കും പിശാചിനുമിടയിലുള്ള നിർവചനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമാപിനികളിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. സമൂഹസദാചാരത്തിന്റെ രാവണൻകോട്ടകളിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങാൻ ഭയന്ന് ജീവിക്കുന്നവർ മാലാഖയായോ ദേവിയായോ വാഴ്ത്തപ്പെടുമ്പോൾ, ഈ



കിരാതവ്യവസ്ഥയോട് കലഹിക്കുന്നവരും കുതറിമാറാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരും പിശാചായും യക്ഷിയായും മുദ്രകുത്തപ്പെടുന്നു. അത്തരം യക്ഷിവൽക്കരണങ്ങളെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ അപനിർമിക്കുകയാണ് സംവിധായിക. അതിലൂടെ ബുൾബുൾ ഫോക്‌ലോറിന്റെ ഫെമിനിസ്റ്റ് വായനയായി സ്വയം ദൃശ്യപ്പെടുന്നു. കാലത്തെ അതിജീവിക്കാത്ത ആചാരങ്ങളും പഴമയിലധിഷ്ഠിതമായ ജീവിതരീതികളും സംസ്കാരത്തിന്റെ മൂല്യാവശിഷ്ടങ്ങളാണെന്ന മട്ടിൽ പുനരാനയിക്കാൻ വർഗീയശക്തികൾ ദൃഢപ്രയത്നം നടത്തുന്ന കാലത്ത് ബുൾബുൾ സാമൂഹിക പ്രസക്തിയുള്ള ഒരു ചിത്രമെന്ന നിലയിൽ കാഴ്ചയർഹിക്കുന്നുണ്ട് ആർഷഭാരതസംസ്കാരത്തിന്റെ പേരിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധവും മനുഷ്യവിരുദ്ധവുമായ നയങ്ങൾ കൊണ്ടാടപ്പെടുന്ന കാലത്ത് മിത്തും ഫോക്‌ലോറുകളും പ്രതിരോധത്തിന്റെതായ ഇടങ്ങളിൽ ജൈവിക സാന്നിധ്യമായി സ്വയം അടയാളപ്പെടുമെന്നുറപ്പാണ്.

5TH IFFF 2022

ഇറാൻ നാടോടി ജീവിതങ്ങൾ

• ഡോ. ശീതൾ വി.എസ്.

ഇറാൻ ഗ്രാമീണ ജനതയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതവും സംസ്കാരവും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയാണ് മിക്കവാറും എല്ലാ ഡോക്യുമെൻററികളും. അതിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ ഉണ്ടെന്നുമാത്രം. ഇറാനിയൻ സിനിമകളിലൂടെയാണ് ആരാജ്യത്തിന്റെ ദുഃഖങ്ങളും ആശങ്കകളും വേദനകളുമൊക്കെ പുറംലോകത്തേക്കെത്തിയത്. തനിഗ്രാമങ്ങളും അവരുടെ പ്രകൃതിയോടിണങ്ങിയ ജീവിതവും സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നവയാണ് Beloved, Dance of life, The storyless land എന്നീ ഡോക്യുമെൻററികൾ. മുല്ലപ്പൂവിപ്ലവ (Jasmine Revolution) ത്തിനുമുൻപുതന്നെ ഇറാനിയൻ സംവിധായകർ പ്രേക്ഷകരെ കയ്യിലെടുത്തു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. മജീദ് മജീദി (Majid Majidi)യെപ്പോലെയുള്ള പ്രശസ്തരായ സംവിധായകരുടെ മികച്ച സിനിമകൾ ലോകശ്രദ്ധ നേടിയവയാണ്. ഇറാനിയൻ നാടോടിജീവിതത്തെ (Folk life) സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നവയാണ് ഈ ഡോക്യുമെൻററികൾ.

1. Ava's' Silence, 13.33 minutes, Director: Seyed Gholamreza Nematpour

റോഡിനോട് ചേർന്ന് വിജനമായ ഒരു പ്രദേശത്ത് വർക്ക്ഷോപ്പ് നോക്കിനടത്തുന്ന ആവ എന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ കഥയാണ് 'ആവാസ് സൈലൻസ്' എന്ന ഡോക്യുമെൻററിയിലൂടെ സംവിധായകൻ പറയുന്നത്. ഇറാൻ ജനതയുട സംസ്കാരമനുസരിച്ച് സാധാരണയായി സ്ത്രീകൾ കടന്നുവരാത്ത ഒരു മേഖലയിലാണ് ആവ ജോലി ചെയ്യുന്നത്. വീടിന്റെ മുൻപിൽത്തന്നെയാണ് വർക്ക്ഷോപ്പ്. പ്രായമായ അച്ഛന് വർക്ക്ഷോപ്പിൽ ജോലികൾ ചെയ്യാൻ കഴിയാതായപ്പോഴാണ് ആവ ആ ജോലി ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. അവൾ ആ ജോലിയിൽ മികവുപുലർത്തുന്നവളുമാണ്. എന്നാൽ അവളുടെ പ്രതിശ്രുതവരൻ അബ്ബാസിന് ആവ വർക്ക്ഷോപ്പിൽ ജോലി ചെയ്യുന്നത് തീരെ ഇഷ്ടമല്ല. ഇറാൻ സൈന്യത്തിൽ നിർബന്ധിത സേവനത്തിനുപോയ അവളുടെ സഹോദരൻ മൊഹമ്മദ് എപ്പോഴാണ് തിരിച്ചുവരിക എന്ന് അയാൾ അവളോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. മൊഹമ്മദ് തിരിച്ചുവരുന്നതുവരെയേ നിനക്ക് ഈ കഷ്ടപ്പാടുള്ളൂ എന്ന് അവളുടെ അമ്മയും പറയുന്നുണ്ട്.

സഹോദരന്റെ അവസ്ഥകണ്ട് തന്റെ വിവാഹമോതിരത്തിൽ പിടിച്ച് അവൾ നിശബ്ദയാകുന്നു. തന്റെ കുടുംബത്തിന് താങ്ങാവാൻ ഇനി താൻ മാത്രമേയുള്ളൂ എന്ന തിരിച്ചറിവായിരിക്കാം ആ നിശബ്ദത.

വണ്ടി നന്നാക്കാനായി വന്ന ചെറുപ്പക്കാർ അവളോട് മോശമായി പെരുമാറുന്നത് കണ്ട് അബ്ബാസ് അവരോട് വഴക്കിടുന്നു. പിടിച്ചുമാറ്റാൻ ചെന്ന ആവയുടെ മുഖത്തും അയാൾ അടിക്കുന്നു. എന്നെയോ വർക്ക്ഷോപ്പോ തെരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടിവന്നാൽ നീ ഏത് തെരഞ്ഞെടുക്കും എന്ന അബ്ബാസിന്റെ ചോദ്യത്തിന് നിശ്ശബ്ദതയാണ് ആവയുടെ മറുപടി. യുദ്ധത്തിൽ രണ്ടുകണ്ണിന്റെ കാഴ്ചയും വലതുകയ്യും നഷ്ടപ്പെട്ട് തിരിച്ചെത്തുന്ന സഹോദരൻ മൊഹമ്മദ് ആ കുടുംബത്തിന്റെ

പ്രതീക്ഷകളൊക്കെ തകിടംമറിക്കുന്നു. സഹോദരന്റെ അവസ്ഥ കണ്ട് തന്റെ വിവാഹമോതിരത്തിൽ പിടിച്ച് അവൾ നിശബ്ദയാകുന്നു. തന്റെ കുടുംബത്തിന് താങ്ങാവാൻ ഇനി താൻ മാത്രമേയുള്ളൂ എന്ന തിരിച്ചറിവായിരിക്കാം ആ നിശ്ശബ്ദത.

2. Beloved, 54 minutes, Director: Yaser Talebi

വടക്കൻ ഇറാനിലെ അൽബോസ് പർവ്വതത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിൽ കഴിയുന്ന ഒരു വൃദ്ധയുടെ കഥയാണ് "Beloved" എന്ന ഡോക്യുമെൻററി പറയുന്നത്. പതിനാലാമത്തെ വയസിൽ വിവാഹിതയാവുകയും പതിനൊന്നു മക്കളെ പ്രസവിക്കുകയും ചെയ്ത ആ അമ്മ തന്റെ വയസ്സുകാലത്തും പശുക്കളെ വളർ ത്തുകയും പാലും തൈരുമൊക്കെ വിറ്റ് തന്റെ ഉപജീവനമാർഗ്ഗം കണ്ടെത്തുന്നതുമൊക്കെ ഹൃദയസ്പർശി യായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട് സംവിധായകൻ.

കാട്ടിലും താഴ്വാരത്തുമായി പശുക്കളെ മേയ്ച്ചും കാട്ടുപഴങ്ങൾ കഴിച്ചുമൊക്കെ പ്രകൃതിയുമായി ഇടപഴകി അവരുടെ ജീവിതം മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. പതിനൊന്ന് മക്കളും പതിനൊന്ന് ഇടങ്ങളിൽ. ഗ്രാമത്തിലുള്ള ഒരു യുവാവിന്റെ സഹായത്തോടെ അയാളുടെ ഫോണിൽനിന്നും അവർ മക്കളെ വിളിച്ച് സുഖവിവരങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. തന്നെ കാണാൻ വരാത്തതെന്തെന്ന് പരിഭവം പറയുന്നു.

കാലിവളർത്തലിലൂടെ (Paorstal life) ജീവിതം നയിക്കുന്ന ഇറാനിയൻ ഗ്രാമീണ ജീവിതം മനോഹരമായി ഈ ഡോക്യുമെൻററിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരമ്പരാഗത ഭക്ഷണരീതികളും നാടോടി ജീവിതതത്വങ്ങളുംകൂടി ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. "എനിക്ക് ജീവിതത്തിൽ പ്രയാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും പണത്തിനുവേണ്ടി എന്റെ പശുക്കളെ വിറ്റിട്ടില്ല" എന്നാണ് ഇതിലെ വൃദ്ധ പറയുന്നത്. പശുവിനെയും കിടാവിനെയും വിറ്റുകിട്ടുന്ന ചെക്ക് മകളുടെ പേരിലാണ് അവർ വാങ്ങിക്കുന്നത്. ഒരു ബസ്ഡ്രൈവറുടെ കൈവശം അത് മക്കൾക്കായി കൊടുത്തയയ്ക്കുന്നു. പ്രായമേറെയായിട്ടും മക്കൾ നിർബന്ധിച്ചിട്ടും തന്റെ പശുക്കളെ ഉപേക്ഷിക്കാൻ അവർ തയ്യാറല്ല. തന്റെ കാലശേഷം അവയുടെ അവസ്ഥയെന്താകും എന്ന് അവർ ആകുലപ്പെടുന്നു. തന്റെ അവസാന ആഗ്രഹമായി അവർ മകനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നത് അവരുടെ കാലശേഷം ആ മിണ്ടാപ്രാണികളുടെ സംരക്ഷണം ഏറ്റെടുക്കണം എന്നാണ്. ഇറാന്റെ താഴ്വാരജീവിതവും പ്രകൃതിയും സംസ്കാരവുമൊക്കെ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഹൃദയസ്പർശിയായ ഒരു ഡോക്യുമെൻററിയാണ് Beloved.

3. Buffalo, 14.36 minutes, Director: Alexezo Amini

തലയൊഴികെയുള്ള ശരീരഭാഗങ്ങളെല്ലാം മണ്ണിനടിയിലായ അവസ്ഥയിൽ കുറച്ചുപേർ. ഒരു കൊള്ളസംഘം അവരെ കൊള്ളയടിച്ചശേഷം ആ അവസ്ഥയിലാക്കി കടന്നുകളഞ്ഞു. സന്ധ്യയാകുമ്പോൾ ആവഴി പോത്തുകളുടെ പ്രവാഹം പതിവാണ്. അവയുടെ

കാലിവളർത്തലിലൂടെ ജീവിതം നയിക്കുന്ന ഇറാനിയൻ ഗ്രാമീണജീവിതം മനോഹരമായി ഈ ഡോക്യുമെൻററിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരമ്പരാഗത ഭക്ഷണരീതികളും നാടോടി ജീവിതതത്വങ്ങളുംകൂടി ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. "എനിക്ക് ജീവിതത്തിൽ പ്രയാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും പണത്തിനുവേണ്ടി എന്റെ പശുക്കളെ വിറ്റിട്ടില്ല" എന്നാണ് ഇതിലെ വൃദ്ധ പറയുന്നത്.

മരണത്തെ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ട് മൂന്നുപേർ തങ്ങളുടെ കഴിഞ്ഞകാല ജീവിതത്തെപ്പറ്റി തർക്കിക്കുന്നു. ആ ചർച്ച പൂർത്തീകരിക്കാനാകാതെ അവർ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയെയും സങ്കീർണ്ണതയെയും ബന്ധങ്ങളിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെയുമൊക്കെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതാണ് ഈ ചെറിയ ഡോക്യുമെൻററി.

പാച്ചിലിനിടയിൽ ഈ മനുഷ്യരുടെ തലകൾ ചിന്നിച്ചിതറപ്പെട്ടേക്കാം. നാസിം എന്ന സ്ത്രീ അവർക്കു ബോധം തെളിഞ്ഞപ്പോൾ വേറെ ആരെങ്കിലും ജീവനോടെയുണ്ടോ എന്നറിയാൻ രണ്ടുമൂന്നുപേരുടെ പേരുകൾ ഉറക്കെ വിളിക്കുന്നു. അതിൽ പേമാൻ എന്ന അവളുടെ ആൺസുഹൃത്ത് മാത്രമാണ് വിളിക്ക് മറുപടി കൊടുക്കുന്നത്. അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ മറ്റൊരാളുടെ ശബ്ദംകൂടി അവർ കേൾക്കുന്നു. അവളുടെ മറ്റൊരു സുഹൃത്ത് ഷഹ്റം ആയിരുന്നു അത്. പരസ്പരം കാണാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥയിലാണ് ഈ മൂന്നുപേരെയും മണ്ണിനടിയിലാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തിലൂടെ നാസിം ഷഹ്റമിനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അന്നേരം പേമാൻ അവൾക്ക് എങ്ങനെയാണ് ഷഹ്റമിനെ പരിചയം എന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. താൻ ചില സമയങ്ങളിൽ മയക്കുമരുന്ന് വാങ്ങിച്ചിരുന്നത് അയാളുടെ പക്കൽ നിന്നായിരുന്നുവെന്ന് അവൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. പിന്നെയും ഷഹ്റാം നാസിമിനെക്കുറിച്ച് എന്തൊക്കെയോ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതിന്റെ പേരിൽ നാസിം അയാളോട് കയർക്കുന്നു. പേമാന് അതറിയാനുള്ള അവകാശമുണ്ടെന്നും നീ എത്ര നീചയാണെന്ന് അയാൾ അറിയട്ടെ എന്നും ഷഹ്റാം പറഞ്ഞതിന്റെ പേരിൽ അവർ തമ്മിൽ തർക്കിക്കുന്നു. മൂന്നുപേരുടെയും സംഭാഷണം തുടരവേ ദൂരെനിന്നും പോത്തുകളുടെ കുളമ്പടി ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. അവർ കിടന്നിരുന്ന സ്ഥലത്തുകൂടി പോത്തുകൾ പാഞ്ഞുപോയതിന്റെ സൂചനയായി അന്തരീക്ഷത്തിൽ പൊടിപടലം ഉയർന്നു പൊങ്ങുന്നു.

മരണത്തെ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ട് മൂന്നുപേർ തങ്ങളുടെ കഴിഞ്ഞകാല ജീവിതത്തെപ്പറ്റി തർക്കിക്കുന്നു. ആ ചർച്ച പൂർത്തീകരിക്കാനാകാതെ അവർ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയെയും സങ്കീർണ്ണതയെയും ബന്ധങ്ങളിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെയുമൊക്കെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതാണ് Baffalo എന്ന ഈ ചെറിയ ഡോക്യുമെൻററി.

4. Chapera 4;33 minites, Director : Hadi Manavipour

ഇറാനിയൻ സംഗീതോപകരണമായ ഫിഡിൽ (fiddle) ആസ്വദിക്കുകയും വായിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പെൺകുട്ടി. ഇറാനിയൻ പരമ്പരാഗത സ്ട്രിങ്ങ് വാദ്യമായ കാമാൻജേ (Kamanche) യുടെ മാസ്മരികതയിലേക്ക് ശ്രദ്ധക്ഷണിക്കുന്ന ഡോക്യുമെൻററി.

5. Dance of Life, 70:18 minutes, Director : Peyman Zandi

ഇറാൻ എന്ന രാജ്യത്തിന്റെ പ്രകൃതിയും ജീവിതവും വിശ്വാസവും സംസ്കാരവുമെല്ലാം പ്രതിഫലിപ്പി ക്കുന്ന ഡോക്യുമെൻററിയാണ് 'ഡാൻസ് ഓഫ് ലൈഫ്'. വെള്ളവും ഭൂമിയും വനവും തീയുമെല്ലാം മനുഷ്യനുമായി അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുകയാണ് ഇതിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇറാൻ ജനതയുടെ ജീവിതവും വിശ്വാസവും കലകളും ഏതെങ്കിലുമൊക്കെ രീതിയിൽ ജലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നുവെന്ന് ഡോക്യുമെൻററി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. പ്രകൃതി പലതരത്തിലുള്ള വിസ്മയങ്ങളുടെ കൂടാരമാണ്. കുന്നുകൾ, മലകൾ, പുഴകൾ തടാകങ്ങൾ, യു.എസിലെ Grand Canyon നെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുംവിധമുള്ള മൺശിൽപങ്ങൾ തുടങ്ങി നിരവധിയാണ് കാഴ്ചകൾ. ഈ കാഴ്ചകൾക്കു പുറമെ വേർപാടിന്റെയും ഒത്തുചേരലിന്റെയുമൊക്കെ ദുഃഖവും സന്തോഷവും എല്ലാം പ്രകൃതി പല കാലങ്ങളിലൂടെ (Spring, Aumtn, Winter, Summer) മനുഷ്യന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിത്തരുന്നു. അങ്ങനെ പ്രകൃതിയും ഇറാൻ ഗ്രാമീണ ജീവിതവും തമ്മിൽ അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

6. Dance of love 6.20 minutdes, Director : Mahammad Faraj Zadeh

സിദ്ദിഖ് ഗഫാരി (iddeq, Ghaffari) എന്നയാളുടെ ജീവിതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി എടുത്ത ഡോക്യുമെൻററിയാണ് ഡാൻസ് ഓഫ് ലവ്. അൽഷിമേഴ്സ് രോഗം ബാധിച്ച, നടക്കാൻ കഴിയാത്ത ഭാര്യയുടെ ഏകാന്തത മറികടക്കാൻ അവർക്കുവേണ്ടി ചിത്രകലപോലും അഭ്യസിച്ചയാളാണ് സിദ്ദിഖ് ഗഫാരി. രോഗബാധിതയായ ഭാര്യയെ അസൈലത്തിലാക്കാൻ പലരും

ആവശ്യപ്പെട്ടെങ്കിലും തന്റെയോ അവരുടെയോ അവസാനംവരെ താൻ ഭാര്യയെ നോക്കും എന്നു തീരുമാനിച്ചയാളാണ് സിദ്ദിഖ് ഗഫാരി. പക്ഷേ ചില സമയങ്ങളിൽ ഭാര്യ അയാളെത്തന്നെ മറന്നുപോകുന്നു.

7. Gone men's bride, 5.27 minutes, Director: Robabeh Rouhi

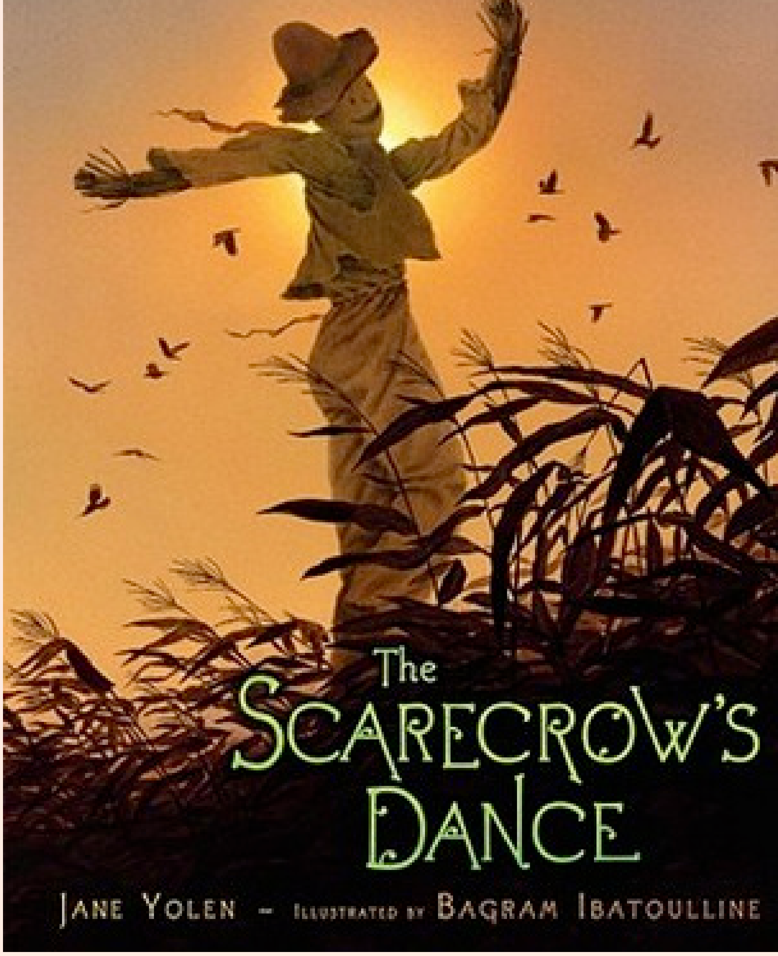
യുദ്ധം മൂലം നിരവധി കഷ്ടതകൾ അനുഭവിക്കുന്ന ജനതയാണ് ഇറാനിലുള്ളത്. സ്ത്രീകളെയും കുട്ടികളെയുമാണ് ഇത്തരം ദുരന്തങ്ങൾ നിരന്തരം വേട്ടയാടുന്നത്. വെള്ളവസ്ത്രം ഒരേസമയം വിവാഹത്തെയും വൈധവ്യത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തങ്ങളുടെ തൂവെള്ള നിറത്തിലുള്ള വിവാഹവസ്ത്രവുംകൊണ്ട് യുദ്ധത്തിനായി പോവുകയും തിരിച്ചുവരാനാകാതെ കൊല്ലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന പുരുഷന്മാരെ ഓർത്ത് ജീവിതം തള്ളിനീക്കുന്ന വിധവകൾ. അവരുടെ കഥയാണ് 'Gone mens & bride' എന്ന ഡോക്യുമെൻററി പറയുന്നത്.

8. I call it home, 2.56 minutes, Director : Zainab Faith/Jebar

രണ്ടുമിനിറ്റ് മാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള ഈ എനിമേഷൻ ചിത്രത്തിലൂടെ വീടിനകത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും അസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും ലളിതമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്വതന്ത്രമായി സഞ്ചരിക്കുന്ന മീനും ഒരു പെട്ടിക്കകത്ത് അകപ്പെട്ട മീനും. ഈ രണ്ട് പ്രതീകങ്ങളാണ് ഈ അനിമേഷൻ ഡോക്യുമെൻററിയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യവും അസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളും ഉള്ളതും അഡ്ജസ്റ്റ്മെൻറുകൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതുമായ ഇടവുമാണ് ഹോം എന്നാണ് ഇതിലൂടെ സംവിധായകൻ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

9. Kani Gomeyan, 1:41 minutes

പ്രായമായ ഒരാൾ പഴയ ഒരു ഫോട്ടോയിൽനിന്നും തന്റെ കുട്ടിക്കാലം ഓർത്തെടുക്കുന്നു. രണ്ട് കുഴലുകളിലൂടെ ഒഴുകിവരുന്നവെള്ളം കൈകൊണ്ട് തട്ടിത്തെറിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടുകുട്ടികളാണ് ആ ചിത്രത്തിൽ. പ്രസ്തുത ചിത്രത്തിൽ കാണുന്ന സ്ഥലത്ത് നഗരവത്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായുള്ള പണികൾ പുരോഗമിക്കുകയാണ്. അയാൾ ആ കമ്പനിയിൽ പോയി സംസാരിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം രണ്ടുപേർ ചേർന്ന് വീണ്ടും ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെ വെള്ളം തെറിപ്പിച്ച് ആ കാലം ആസ്വദിക്കുന്നു. അത്രയും വർഷംകൊണ്ട് ആ പ്രദേശത്തിനുവന്ന മാറ്റങ്ങൾകൂടി ഡോക്യുമെൻററിയിൽ കാണിക്കുന്നു.



10. My yellowness yours, your redness mine, 12.50 minutes, Director: Ahmad Seyed Keshmiri

സ്വതന്ത്രമായി ജീവിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന ഇറാൻ യുവതികളുടെ കഥയാണ് ഈ ഡോക്യുമെൻററി പറയുന്നത്. രാത്രി ബുർക്ക ധരിക്കാതെ ആധുനികവേഷം ധരിച്ച് നടക്കുന്ന യുവതികളോട് പ്രായമായ സ്ത്രീ തർക്കിക്കുന്നു. മാന്യമായ വേഷംധരിച്ച് നടക്കണമെന്നും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. യുവതികൾ തങ്ങൾ ക്കിഷ്ടമുള്ള വേഷം ധരിക്കുമെന്നും അത് നിങ്ങൾ അന്വേഷിക്കേണ്ട കാര്യമില്ലെന്നും പറഞ്ഞ് അവരോട് ദേഷ്യപ്പെടുന്നു. ആ സമയം കോമാളിയോടു സമാനമായ വേഷം ധരിച്ച് മുഖത്ത് കരിതേച്ച ഒരാൾ പ്രായ മായ സ്ത്രീയോട് ചേർന്ന് യുവതികളെ വഴക്കുപറയുന്നു. നല്ല മാതാപിതാക്കൾ ഉണ്ടെങ്കിൽ നല്ലവണ്ണം പെരുമാറാൻ ഇവർ പഠിച്ചേനെ എന്നും അയാൾ പറയുന്നു.

ഒരു ആഘോഷത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷമുണ്ടായിരുന്ന ആ രാത്രിയിൽ ഹൊസൈൻ എന്ന മധ്യവയസ്കനും നസ്റിൻ എന്ന യുവതിയും അവിടെ കാറിൽ വന്നിറങ്ങുന്നു. അവർ ഭക്ഷണം ഓർഡർ ചെയ്തിരിക്കുന്ന സമയം റസ്റ്റോറൻറിൽ അവർക്കഭിമുഖമായി നേരത്തെ യുവതികളെ വഴക്കുപറഞ്ഞ ജോക്കറിനെപ്പോലെ വേഷം ധരിച്ചയാൾ അവരെത്തന്നെ തുറിച്ചുനോക്കി നില്ക്കുന്നു. അവിടെ എത്തിയ സമയംമുതൽ യുവതി

അസ്വസ്ഥയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണവും അത്ര സുഖകരമായിരുന്നില്ല. അതിനിടയിൽ അയാൾ ഏറെനേരമായി തന്നെ തുറിച്ചുനോക്കിനിൽക്കുന്ന ജോക്കർ വേഷം ധരിച്ചയാളെ വിളിച്ച് ആ വേഷം തനിക്ക് അഴിച്ചുതരാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. വീടുപുലർത്താൻ കഷ്ടപ്പെടുന്ന ആ പാവപ്പെട്ട മനുഷ്യനെ എന്തിനാണ് വെറുതെ ഉപദ്രവിക്കുന്നത് എന്നു പറഞ്ഞ് യുവതി അയാളെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നു. വീട്ടിൽനിന്നും ഭാര്യ വിളിക്കുമ്പോൾ ഹൊസെയ്ൻ വളരെ സ്നേഹത്തോടെയും ടീനേജിലെത്തിയ മകളോട് ചെറിയ കുട്ടിയോടെന്നപോലെയും സംസാരിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം യുവതിയുടെ ഫോണിലേക്ക് ഡാഡിയുടെ കോൾ വരുന്നു. അവൾ എവിടെയാണ് എന്ന് അയാൾ ചോദിക്കുന്നു. കൂട്ടുകാരോടൊപ്പം പഠിക്കുകയാണെന്ന കള്ളം പറയുന്ന അവളോട് അവളിപ്പോൾ എവിടെയാണോ അവിടെനിന്നും തിരിച്ചുപോകാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഫോണിൽ സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് തന്നെ തുറിച്ചുനോക്കുന്ന ജോക്കർ വേഷധാരി തന്റെ ഡാഡിയാണെന്ന് അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. പക്ഷേ അപ്പോഴും അവൾ ഹൊസെയ്ന്റെകൂടെ പോകാനാണ് ഒരുങ്ങുന്നത്. പക്ഷേ ആ പിതാവിന്റെ ദുഃഖം മനസ്സിലാക്കിയ ഹൊസെയ്ൻ അവളെ കൂടാതെ തന്നിച്ച് തിരിച്ചുപോകുന്നു. ഹൊസെയ്ൻ എന്ന പിതാവിന് അയാളോടൊപ്പംവന്ന യുവതിയുടെ പിതാവിന്റെ മനഃസംഘർഷം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നു. പുതിയതലമുറയും പഴയതലമുറയും തമ്മിലുള്ള ആശയസംഘർഷങ്ങൾ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന ഡോക്യുമെൻററി എന്ന് ഇതിനെ വിലയിരുത്താം.

11. Scarecrows Dance, 28.19 minutes, Director : Mohsen Shirzaci

ഇറാന്റെ ഭാഗമായ സിസ്താനിൽ (Sistan) അപൂർവമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒരാചാരത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്ന ഡോക്യുമെൻററി ഫിലിമാണ് 'Scarecrosw Dance'. വിവാഹിതയും കന്യകയുമയ സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവ് മരണമടഞ്ഞാൽ പുനർവിവാഹിതയാകുന്നതിനുമുമ്പ് അവൾ ഒരു മരത്തെ വിവാഹം ചെയ്യേണ്ടതായിവരുന്നു. അല്ലാത്തപക്ഷം മുൻഭർത്താവിന്റെ ആത്മാവ് രണ്ടാം ഭർത്താവിന്റെ ശരീരത്തോടുചേരും എന്നൊരു വിശ്വാസം ഇറാന്റെ ചില ഗ്രാമീണപ്രദേശങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്നു. പുനർവിവാഹിതയാകുന്ന സ്ത്രീ ആദ്യം ആരെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിക്കുന്നോ അയാളുടെ ശരീരത്തിലാണ് ആദ്യഭർത്താവിന്റെ ആത്മാവ് പ്രവേശിക്കുക. അതിനാൽ വിധവയെ ആദ്യം ഒരു മരത്തെക്കൊണ്ട് വിവാഹം കഴിപ്പിക്കുന്നു. അപ്പോൾ മരണപ്പെട്ടയാളുടെ ആത്മാവ് ആ വൃക്ഷത്തിൽ ചേരും എന്നാണ് വിശ്വാസം.

എന്നാൽ ഇറാന്റെ ഗ്രാമപ്രദേശങ്ങളിൽ കഴിയുന്ന യുവതലമുറയ്ക്ക് ഇത്തരം ആചാരങ്ങളിൽ വിശ്വാസമില്ല. ഇത് ഇസ്ലാംമതത്തിന്റെ വിശ്വാസമല്ലെന്നും ഇസ്ലാംമതത്തിനു മുൻപേ നിലനിന്നിരുന്നതാണെന്നും ചരിത്രകാരന്മാർ പറയുന്നതായി ഡോക്യുമെൻററിയിൽ തന്നെ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.

12. Sky sun, Tile Sun, 6.14, Director : Ziba Arzhang

ഒരു വൃദ്ധയായ സ്ത്രീ സൂര്യന്റെ ചിത്രമുള്ള ടൈൽ ചുവരിൽ പതിക്കുന്നു. രാവിലെ ടൈലിലെ സൂര്യനും ചുവരിലെ സൂര്യനും ഒരുപോലെ തോന്നിച്ചു. എന്നാൽ ചൂടുകൂടാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ മനുഷ്യരും മൃഗങ്ങളുമെല്ലാം വല്ലാതെ അവശരായി മാറുന്നു. എന്നാൽ ടൈലിലെ സൂര്യൻ മാറ്റമില്ലാതെ നിൽക്കുന്നു. പിറ്റേദിവസം വൃദ്ധ തന്റെ ടൈലിലെ സൂര്യനെ എടുത്ത് കഷണങ്ങളാക്കി ചിന്നലുകളോടുകൂടി തിരിച്ച് ഒട്ടിക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യമായ ഒന്നും ചിത്രവും

തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തിലൂടെ തഥ്യ-മിഥ്യ എന്നതിലേയ്ക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്ന ഡോക്യുമെൻററി. ചിത്രത്തിന് ബാഹ്യമായ സൗന്ദര്യംമാത്രം. യഥാർത്ഥമായ ഒന്നിന് പ്രകൃതിയെയും മനുഷ്യനെയുമൊക്കെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

13. The black way, 15.56 minutes, Director : Leila Notoozi

ഡുമാൻ (Doman), അലിഡ (Alida) എന്നീ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ നിഗൂഢതകളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്ന ഡോക്യുമെൻററിയാണ് 'The black way'. അലിഡ തന്റെ പിതാവിന്റെ ശവസംസ്കാരച്ചടങ്ങിൽ പങ്കെടുക്കാനായി മഞ്ഞുപുതച്ചുകിടക്കുന്ന വഴിയിലൂടെ യാത്രചെയ്യുകയാണ്. ബ്ലാക്ക് വേയിലൂടെയാണ് ആ യാത്ര. യാത്രയ്ക്കിടയിൽ ഒരു ടീ ഷോപ്പിൽ വച്ചാണ് ഡുമാൻ അലിഡയെ പരിചയപ്പെടുന്നത്. അതിനുമുൻപുതന്നെ അവളുടെ സാഹിത്യരചനകൾ അയാൾക്ക് പരിചിതമായിരുന്നു. എഴുത്തുകാരായ അവർ പരിചയപ്പെടുന്നു. താനൊരു സ്ഥലം കണ്ടുവച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും അവിടെ താൻ അപ്രത്യക്ഷമാകുമെന്നും അതാർക്കും കണ്ടെത്താനാവാത്ത ഓരിടമായിരിക്കുമെന്നും ഡുമാൻ അലിഡയോട് പറയുന്നു. അതിനുശേഷം അയാളെ ആരും കണ്ടിട്ടില്ല. അയാൾ അവസാനമായി കണ്ടതും സംസാരിച്ചതും അലിഡയോടാണ് മഞ്ഞുപുതച്ച മലമുകളിൽ അലിഡ ഡുമാനെ വിളിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്നു. അവിടെ അയാളുടെ കുതിരയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതായി അവൾക്കു തോന്നുന്നു. ഡുമാൻ എന്ന് വിളിച്ചുകൊണ്ട് ഭ്രാന്തമായി അവൾ ആ മഞ്ഞുമലയിലൂടെ അലയുന്നു. കറുത്ത കുതിരയും മഞ്ഞുറഞ്ഞ പ്രദേശവുമെല്ലാം നിർവചിക്കാനാവാത്ത മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ പ്രതീകങ്ങളായി ഡോക്യുമെൻററിയിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു.

14. The other, 9.7 minutes, Director : Zahra Torkamanlou

മനസ്സുകൊണ്ടും ശരീരംകൊണ്ടും സ്ത്രീയായി മാറാൻ കൊതിക്കുന്ന ഒരു യുവാവിന്റെ കഥയാണ് 'The other' എന്ന ഡോക്യുമെൻററി പറയുന്നത്. മുറിയ്ക്കുത്ത് അടച്ചിരുന്ന് അവൻ 'അവൾ' ആകാനുള്ള പരിശ്രമത്തിലാണ്. മുടി നീട്ടിവളർത്തി നഖങ്ങളിൽ നെയിൽ പോളിഷ് ഇട്ട് പെൺകുട്ടികൾ ധരിക്കുന്ന മാലയിട്ട് അവന്റെയുള്ളിലെ സ്ത്രീയെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. കല്ലിൽ ഒരു പെൺമുഖം കൊത്തിയെടുക്കാൻ ശ്രമുക്കുന്നുമുണ്ട്. പക്ഷേ അത് പൂർത്തിയാക്കാനാകുന്നില്ല. അപ്പോഴേക്കും ഉളികൊണ്ട് കൈമുറിയുന്നു. അതുപോലെതന്നെ അവന്റെ സ്ത്രീത്വത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയും പാതിവഴിയിൽ നിർത്തേണ്ടിവരുന്നു. അടച്ചിട്ടിരിക്കുന്ന അവന്റെ മുറി തട്ടിത്തുറന്ന് അവനിൽ നിന്ന് അവളിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ സൂചനയായി വളർത്തിയ മുടി മുറിച്ച് ആണുങ്ങളുടേതുപോലെ വെട്ടിയൊരുക്കുന്നു. ഒരു ട്രാൻസ്ജൻഡറിന്റെ ശാരീരിക മാനസിക സംഘർഷങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന ഡോക്യുമെൻററിയാണ് 'ദ അദർ'.

15. The storyless land, 35.25 minutes, Director : Mitra Roohimanesh(Golmah)

ഇറാനിലെ ഹാജി അബാദ് (Haji Abad) എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ താമസിക്കുന്ന ജനങ്ങളുടെ ദുരിതജീവിതമാണ് ഈ ഡോക്യുമെൻററിയുടെ പ്രമേയം. അന്ധരും ശാരീരിക, മാനസിക വെല്ലുവിളികൾ നേരിടുന്നവരുമായ നിരവധിയാളുകൾ അധിവസിക്കുന്ന ഗ്രാമമാണ് 'ഹാജി അബാദ്'. വരണ്ടുണങ്ങിയും മഞ്ഞുമൂടിയും കിടക്കുന്ന പ്രദേശം. അധികാരികൾ തദ്ദേശവാസികളെ മാറ്റിപാർപ്പിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തങ്ങൾ ജനിച്ചുവളർന്ന പ്രദേശത്തുതന്നെ സൗകര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതന്നാൽ മതി എന്നാണ് ഗ്രാമവാസികൾ പറയുന്നത്. പൂർവികർ താമസിച്ചുമരിച്ച മണ്ണിൽതന്നെ അവർക്കും കഴിയണമെന്നാണ് അവർ പറയുന്നത്. വരണ്ടുണങ്ങിയ പ്രദേശം പോലെതന്നെ കഥയില്ലാത്ത, നല്ല ജീവിതം സ്വപ്നംപോലും കാണാൻ കഴിയാത്ത കുറേ മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്ന ഒരിടം മാത്രമായി നിലനിൽക്കുകയാണ് ഹാജി അബാദ്. ഗോൾമാ (Golmah) എന്ന സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തിലൂടെ ആ ഗ്രാമത്തിന്റെ കഥകൂടി പറയുകയാണ് ഈ ഡോക്യുമെൻററി.

നഗരപ്രദേശത്തുനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതവും സംസ്കാരവും നിലനിൽക്കുന്ന ഇറാൻ ജനതയുടെ പച്ചയായ ഗ്രാമീണജീവിതങ്ങൾ ഒപ്പിയെടുത്തവയാണ് ഇതിലെ ഭൂരിഭാഗം ഡോക്യുമെൻററികളും. ഗ്രാമീണരുടെ ദുഃഖവും ആശങ്കകളും പ്രതീക്ഷകളും നിരാശകളുമൊക്കെ ഇവയിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

വരണ്ടുണങ്ങിയും മഞ്ഞുമൂടിയും കിടക്കുന്ന പ്രദേശം. അധികാരികൾ തദ്ദേശവാസികളെ മാറ്റിപാർപ്പിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തങ്ങൾ ജനിച്ചുവളർന്ന പ്രദേശത്തുതന്നെ സൗകര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതന്നാൽ മതി എന്നാണ് ഗ്രാമവാസികൾ പറയുന്നത്.

5TH IFFF 2022

ഫോക് ഷോർട് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ: ഒരു പുനർവായന

• **അഖിലേഷ് പ്രഭാകർ**

മലയാള ചലച്ചിത്ര ലോകത്ത് വേറിട്ട സാന്നിധ്യമാവുകയാണ് പെരുമീൻ ഫോക് ഷോർട് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ. സിനിമാ മോഹികൾക്കു സിനിമയുടെ മായിക ലോകത്തേക്കുള്ള ചവിട്ടു പടിയാണ് ഹൃസ്വ ചിത്രങ്ങൾ. പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കുന്ന ഒട്ടനേകം ചിത്രങ്ങൾ വർഷം തോറും പിറവിയെടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വളരെ കുറഞ്ഞ മുതൽ മുടക്കിൽ പ്രേക്ഷക സമക്ഷം ഒരു വിഷയം അവതരിപ്പിക്കാം എന്നതാണ് കൂടുതൽ പേരെ ഈ മേഖലയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികമായി മികച്ച സൃഷ്ടികൾ ഹൃസ്വ ചിത്രങ്ങളായി വരികയും പിന്നീട് അതിന്റെ പിന്നണി പ്രവർത്തകർക്കു സിനിമാ മേഖലയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതിനുള്ള അവസരമൊരുങ്ങുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. ഹൃസ്വ ചിത്രങ്ങൾക്ക് മാത്രമായി വിവിധ മേളകളും കാലങ്ങളായി നടന്നു വരുന്നു. ആ ഒരു കൂട്ടത്തിലേക്കാണ് മലയാള ചരിത്രത്തിൽ ആദ്യമായി ഫോക് അധിഷ്ഠിത ഹൃസ്വ ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമായി ഒരു മേള കടന്നു വരുന്നത്. അതാണ് പെരുമീൻ ഫോക് ഷോർട് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ.

രണ്ടായിരത്തി ഇരുപത് ജൂലായിലാണ് പെരുമീൻ എന്ന കലാ മേളയ്ക്ക് തുടക്കമാകുന്നത്. കേരളത്തിലെ നാടൻ കലാപ്രവർത്തകരുടെ സംഘടനയായ നാട്ടുകാലാകാരക്കൂട്ടമാണ് പെരുമീൻ സംഘടിപ്പിക്കുന്നത്. നാട്ടുകലാകാരക്കൂട്ടത്തെക്കുറിച്ചു പറയാതെ പെരുമീൻ വിവരണം പൂർണ്ണമാകില്ല. കേരളത്തിന് സമൃദ്ധമായ ഒരു ഫോക് പശ്ചാത്തലമുണ്ട്. നിർഭാഗ്യവശാൽ അതിൽ ഭൂരിപക്ഷവും ഇന്ന് നാശോന്മുഖമാണ്. പാരമ്പര്യമായി കൈമാറി വന്നിരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ വിദ്യാസമ്പന്നരായ പുതു തലമുറ ഏറ്റെടുക്കാതെ വന്നതും കലാ രൂപങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള വരുമാനം തുച്ഛമായി തീർന്നതും സാമൂഹിക മാറ്റങ്ങളുമെല്ലാം അതിനു കാരണമാണ്. എന്നിരുന്നാലും ആചാരത്തിന്റെ ഭാഗമായും കലയോടുള്ള അഭിനിവേശം കൊണ്ടും ഒരു സ്റ്റേജിനമായുമെല്ലാം ഈ കലാ രൂപങ്ങൾ തലമുറ കൈമാറി അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്ന ഒരു കൂട്ടം കലാകാരന്മാർ ഇപ്പോഴുമുണ്ട്. അത്തരം കലാകാരന്മാരുടെ ക്ഷേമത്തിനും കലാ രൂപങ്ങളുടെയും നാട്ടറിവുകളുടെയും സംരക്ഷണത്തിനുമായി പ്രവർത്തിയ്ക്കുന്ന സംഘടനയാണ് നാട്ടുകലാകാരക്കൂട്ടം. നാട്ടറിവുകളും കലകളും കൈകാര്യം ചെയ്തുവരുന്ന കേരളത്തിലെമ്പാടുമുള്ള ആയിരക്കണക്കിന് കലാകാരന്മാർ നാട്ടുകലാകാരക്കൂട്ടം അംഗങ്ങളായി സംഘടനയിൽ പ്രവർത്തിച്ചു വരുന്നു.

നാട്ടുകലാകാരക്കൂട്ടം നാട്ടുകലകളുടെയും നാട്ടറിവുകളുടെയും പ്രചാരണ

രണ്ടായിരത്തി ഇരുപത് ജൂലായിലാണ് പെരുമീൻ എന്ന കലാ മേളയ്ക്ക് തുടക്കമാകുന്നത്. കേരളത്തിലെ നാടൻ കലാപ്രവർത്തകരുടെ സംഘടനയായ നാട്ടുകാലാകാരക്കൂട്ടമാണ് പെരുമീൻ സംഘടിപ്പിക്കുന്നത്

NKK
Indigenous and Folk Arts Science and Crafts Organisation
നാട്ടു കലാകാര ക്കൂട്ടം
അവതരിപ്പിക്കുന്നു
2nd Chapter
PERUMEEN
FOLK SHORT FILM FESTIVAL
PFSFF
2021

വും സംരക്ഷണവും ലക്ഷ്യമാക്കി വിവിധ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തി വരുന്നു. മീഡിയ മേഖലയിൽ തങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം വിപുലീകരിക്കുന്നതിലേക്കായി മിളിന്തി എന്നപേരിൽ ഒരു മീഡിയ ഗ്രൂപ്പും പ്രവർത്തിച്ച് വരുന്നുണ്ട്. മിളിന്തിയുടെ നേതൃത്വത്തിലാണ് പെരുമീൻ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. കേരളാ ഫോക് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അടയാളമാണ് മിളിന്തി. ഒരുകാലത്തു വളരെ പ്രചാരത്തിൽ നിന്നിരുന്ന പറയ വിഭാഗത്തിൽപെട്ടവരുടെ സംസാര ഭാഷയിൽ നിന്നാണ് മിളിന്തി എന്ന വാക്ക് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.. 'കണ്ണ്' എന്നർത്ഥമുള്ള മിളിന്തി, പെരുമീനിലൂടെ അക്ഷരാത്ഥത്തിൽത്തന്നെ ഫോക് ഇടങ്ങളിലേക്കു തിരിച്ചുവച്ച കണ്ണാവുകയായിരുന്നു.

ജനങ്ങളോട് ഏറ്റവും ലളിതമായി സംവദിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു കലാ രൂപം എന്ന നിലയിൽ ഫോക്‌ലോർ വിഷയങ്ങളുടെ പ്രചാരണത്തിന് സിനിമകൾ ശക്തമായ ഒരു മാധ്യമം തന്നെയാണ്. ആ മധ്യമത്തിന്റെ കൃത്യമായ വിനിയോഗമാണ് പെരുമീനിലൂടെ സാധ്യമായത്. "ചമയങ്ങളില്ലാതെ - അടച്ചിടൽ കാലത്തെ കലാ കേരളം " എന്നതായിരുന്നു ആദ്യ പെരുമീൻ ഫോക് ഷോർട് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിന്റെ വിഷയം. കലാകാരന്റെ കഥകൾ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് 14 ചിത്രങ്ങൾ ആദ്യമേളയിൽ മാറ്റുരയ്ക്കാനെത്തി. സിനിമാ - ഫോക്‌ലോർ രംഗത്തെ പ്രമുഖർ വിധികർത്താക്കളായ മത്സരത്തിൽ ഒരു ഷോർട് ഫിലിമിന്റെ പരിധികൾ എന്ന മുൻ ധാരണകളെ തച്ചുടച്ചുകൊണ്ടു മികവാർന്ന ഫ്രെയിമുകളാൽ നമ്മളെ ആവേശഭരിതരാക്കിയ 'കോമരം' ഒന്നാമതെത്തി.ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിൽ ഒട്ടനേകം കാര്യങ്ങൾ അതി മനോഹരമായി പറയാം എന്ന് കാണിച്ച 'മുച്ചി' രണ്ടാമത്തേതും അടച്ചിടൽ കാലം അതിജീവനത്തിന്റേതു കൂടിയാണ് എന്ന് പറഞ്ഞ 'മോതിരവള്ളി' മൂന്നാമത്തേയും മികച്ച ചിത്രങ്ങളായി തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടു.

വിഷയാസ്പദമായ മത്സരമാകയാൽ മത്സരത്തിനായി ലഭിച്ച ചിത്രങ്ങളിൽ ബഹുഭൂരിപക്ഷവും പെരുമീനിനായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. ഒരു ഫോക് അധിഷ്ഠിത ഫെസ്റ്റിവൽ മുന്നിൽകണ്ട് നിർമ്മിച്ചതുകൊണ്ടുതന്നെ ചിത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഫോക് അടയാളങ്ങൾ കുറെയൊക്കെ അതിന്റെ ശരിയായ അവതരണത്തോടു നീതി പുലർത്തുന്നതായിരുന്നു. ഫോക് കലാ രൂപങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവർ തന്നെ പിന്നണിയിൽ അണിനിരന്നപ്പോൾ ചിത്രങ്ങളിലുടെ പ്രമേയമായ ഓരോ കലാ രൂപവും വസ്തു നിഷ്ഠമായി തിരശീലയിൽ എത്തിക്കുവാൻ അവർക്കായി. കലാരൂപങ്ങളെ അതിന്റെ ശരിയായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പിന്നണിപ്രവർത്തകർ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ കൊടുക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളിൽ, പലപ്പോഴും ഗാന രംഗത്തിനു പശ്ചാത്തലമായി മാത്രം പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന തെയ്യവും തിറയുമടക്കമുള്ള കലാ രൂപങ്ങൾ അതിന്റെ തനതു രീതിയിൽ പെരുമീൻ ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന് പറയാവുന്നതാണ്.

ഫോക്‌ലോർ എന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾ നാടൻ പാട്ടും കലാരൂപങ്ങളുമെല്ലാം ആണ് നമുക്കു മനസ്സിൽ ആദ്യം വരുന്നത്. കുറച്ചുകൂടി വിശാലമാണ് ഫോക്‌ലോർ പഠന മേഖല. നാട്ടറിവുകളും കഥകളും കൈവേലകളുമെല്ലാം ഫോക്‌ലോർ പഠന ശാഖയുടെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായി കൈമാറി വന്ന അറിവുകൾ ഓരോന്നും ഫോക് തന്നെയാണ്. മോതിരവള്ളികളാൽ ജീവിതം നെയ്തു ചേർക്കുന്ന പാരമ്പര്യ കലാകാരന്റെ ജീവിതം പറഞ്ഞ 'മോതിരവള്ളികൾ' എന്ന ചിത്രം നമ്മളോട് പറയുന്നത് പാരമ്പര്യ കൈവേല സംബന്ധിച്ച അറിവുകളെ കുറിച്ചാണ്

മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങൾ സാധാരണ രീതിയിൽ കാമറ ചലിപ്പിക്കാത്ത കഥാ പരിസരത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചു എന്നതും മേളയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. കേരളത്തിലെ കാർഷിക വൃത്തിയുമായി ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന പുലയ വിഭാഗത്തിന്റെ കലാ രൂപമാണ് കൊട്ടും കളി . അതുപോലെ പറയ വിഭാഗത്തിന്റെ കലാ രൂപമാണ് മലവാഴിയും വട്ടമുടിയുമെല്ലാം. അത്തരം കലാ രൂപങ്ങളോ അല്ലെങ്കിൽ ആ കലാ കാരന്റെ ജീവിത സാഹചര്യങ്ങളോ മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടു പരിചയമില്ലാത്തതാണ്. കാരണം എന്ത് തന്നെ ആയാലും അക്കാര്യത്തിലും പെരുമീൻ ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. പാക്കനാരുടെ മുല്ലത്തറ ചിത്രീകരിച്ച '31 മണികളും' കരിങ്കാളിയും വട്ടമുടിയുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളായ 'കെടുതിചാറ്റുമെല്ലാം ഒരു തരത്തിൽ ഒരു ചരിത്രം രചിക്കുകയായിരുന്നു.

ഫോക്‌ലോർ എന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾ നാടൻ പാട്ടും കലാ രൂപങ്ങളുമെല്ലാം ആണ് നമുക്കു മനസ്സിൽ ആദ്യം വരുന്നത്. കുറച്ചുകൂടി വിശാലമാണ് ഫോക്‌ലോർ പഠന മേഖല. നാട്ടറിവുകളും

കഥകളും കൈവേലകളുമെല്ലാം ഫോക്‌ലോർ പഠന ശാഖയുടെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായി കൈമാറി വന്ന അറിവുകൾ ഓരോന്നും ഫോക് തന്നെയാണ്. മോതിര വള്ളികളാൽ ജീവിതം നെയ്തു ചേർക്കുന്ന പാരമ്പര്യ കലാകാരന്റെ ജീവിതം പറഞ്ഞ 'മോതിരവള്ളികൾ' എന്ന ചിത്രം നമ്മളോട് പറയുന്നത് പാരമ്പര്യ കൈവേല സംബന്ധിച്ച അറിവുകളെ കുറിച്ചാണ് .

ഒരു ദൃശ്യ വിസ്മയം എന്നതിലുപരി പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലും ഫോക് സാധ്യതാകൾ വിനിയോഗിക്കുവാൻ കൂടുതൽ പേരും ശ്രമിച്ചു എന്നതും പെരുമീനിന്റെ പെരുമയാണ്. എണ്ണമറ്റ വാദ്യ ഉപകരണങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ് നമ്മുടെ ഇന്നലെകൾ. തുടിയും, വലന്തല ചെണ്ടയും , മരവുമെല്ലാം പെരുമീൻ ഫെസ്റ്റിലെ സിനിമകൾക്ക് പശ്ചാത്തല സംഗീതമൊരുക്കുന്നതിനായി വേണ്ട പ്രാധാന്യത്തോടു കൂടി വിനിയോഗിക്കപ്പെട്ടു.. 'ചെണ്ട' കഥാപാത്രമായി 'നാൾ വഴികൾ'എന്ന ചിത്രം കഥപറച്ചിലിൽ വേറിട്ടൊരു ആഖ്യാന രീതിയായി.

സാമൂഹികമായ ഒരു പരിവർത്തനവും പെരുമീൻ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഫോക് കലാ രൂപങ്ങൾ ഏറെയും അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നത് സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹ്യമായും പിന്നോക്കം നിൽക്കുന്ന കലാകാരൻമാരാണ്. അവരിൽ പലരും പാരമ്പര്യമായി ചെയ്തുവരുന്ന ഒരു കർത്തവ്യമായി കണ്ടുകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നത്. എന്നാൽ ഈ കലാ രൂപങ്ങൾക്ക് തങ്ങളുടെ ചുറ്റുവത്തിനുമപ്പുറം പ്രേക്ഷർ ഉണ്ടെന്നും അവരിലേക്ക് നവ മാധ്യമങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് കൊണ്ട് തങ്ങൾക്കും എത്തിച്ചേരാം എന്നൊരു ആത്മവിശ്വസം ഉരുവാക്കുവാൻ പെരുമീൻ ഫെസ്റ്റിവൽ കൊണ്ട് സാധ്യമായി. ഒരു തരത്തിൽ തുടിയും മരവും പിടിച്ചു തൊണ്ടപൊട്ടി പാടിയ കൂട്ടർക്ക് ഒരു മൈക്കും കാമറായുമാവുകയായിരുന്നു പെരുമീൻ. പെരുമീൻ മത്സത്തിൽ വന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ ഭൂരിപക്ഷം ചിത്രങ്ങളും ഫോക് കലാകാരന്മാരാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നതും അവരുടെ ആദ്യ ചലച്ചിത്ര സംരംഭമായിരുന്നു എന്നതും അതിനടിവരായിരുന്നു. കലയോടുള്ള അഭിനിവേശം ഒന്നുകൊണ്ടു മാത്രം കൈവിടാതെ കൊണ്ടു നടന്ന ഈ നാട്ടറിവുകളെ കൂടുതൽ പേരിലേയ്ക്ക് എത്തിക്കുന്നതിനും കുറച്ചുകൂടി മെച്ചപ്പെട്ട വേതനം അതിൽ നിന്നും കണ്ടെത്തുവാനും ഈ കലാകാരന്മാർക്കു പെരുമീൻ പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട്.

കോവിഡ് സമയത്താണ് പെരുമീൻ ആരംഭിക്കുന്നത്. പൊതുജനത്തിന്റെ ജീവിതമാർഗ്ഗങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ വളരെയേറെ ബാധിക്കപ്പെട്ട സമയം. പൂരങ്ങളും പെരുന്നാളുകളും മറ്റു ആഘോഷ വേളകളും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടതോടുകൂടി അതുമായിബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചുവന്നിരുന്ന മേളക്കാരും സ്റ്റേജ്ആർട്ടിസ്റ്റുകളുമായി ആയിരക്കണക്കിന് കലാകാരന്മാരാണ് സീസൺ നഷ്ടപ്പെട്ട് വീട്ടിലിരിക്കേണ്ടിവന്നത്. പാരമ്പര്യ കലാ രൂപങ്ങളുടെ തനതു അവതരണ ഇടങ്ങൾ നഷ്ടമായ കലാകാരന്മാർക്കു പുതു അവതരണ മേഖലകൾ കാണിച്ചു കൊടുക്കുവാനും ഈ ഒരു ചലച്ചിത്ര മേള കൊണ്ട് സാധിച്ചു.

എല്ലാത്തിലും ഉപരിയായി സിനിമയുമായി പറയത്തക്ക ബന്ധം ഒന്നും ഇല്ലാതിരുന്ന കുറച്ച് പേർക്ക് സിനിമയുടെ മായിക ലോകം കയ്യെത്തും ദൂരത്താണ് എന്ന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാനും കഴിഞ്ഞു എന്നത് ഈ മേളയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. പെരുമീൻ ഒന്നാം ഘട്ടത്തിൽ സിനിമാ മേഖലയിൽ പ്രവേശിച്ച കുറെ പേർക്ക് മുഖ്യധാരാ ചിത്രങ്ങളിൽ അവസരം ലഭിച്ചു എന്നതും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്ത് വായിക്കാം.

പെരുമീൻ രണ്ടാം പതിപ്പിന് രണ്ടായിരത്തി ഇരുപത്തിയൊന്ന് സെപ്റ്റംബർ മാസം എറണാകുളത്തു വച്ച് പ്രൗഢ ഗംഭീരമായ രീതിയിൽ തുടക്കം കുറിച്ചു. 34 ചിത്രങ്ങളാണ് ഇത്തവണ മത്സരത്തിനായി രജിസ്റ്റർ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. സമകാലിക പ്രസക്തമായ 'അവൾ' എന്ന വിഷയമാണ് മത്സരത്തിനായി നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനം ഡിസംബറിൽ നടക്കും.

പെരുമീൻ ഒരു ഒറ്റയായ പ്രതിഭാസമല്ല. അതൊരു തുടക്കമാണ്, തുടർച്ചയാണ്. പ്രഭാത നക്ഷത്രമാണ് പെരുമീൻ. നമ്മുടെ ഫോക് പാരമ്പര്യമായി ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന ഒരടയാളം. മണ്ണിൽ പണിയെടുക്കുന്ന പണിയാളാർക്ക് ഉദയം സൂര്യനുദിക്കുന്നതല്ല. അതിനുമേറെ മുന്നേ കിഴക്കുദിക്കുന്ന ഒരു നക്ഷത്രം അവർക്കു വഴിതെളിച്ചു, പെരുമീൻ. അത് കണ്ടുകൊണ്ടാണവർ പാടത്തിറങ്ങിയത്. അത് കണ്ടുകൊണ്ടാണവർ വിത്തെറിഞ്ഞത്, ഞാറു നട്ടത്, നിലമുഴുതത്... അതെ പെരുമീൻ ഉദയമാണ്. നാട്ടു കലകൾക്കു ഒരുദയകാലം, പഴയകാല പെരുമയുടെ പെരുമീനുദയം.

പെരുമീൻ രണ്ടാം പതിപ്പിന് രണ്ടായിരത്തി ഇരുപത്തിയൊന്ന് സെപ്റ്റംബർ മാസം എറണാകുളത്തു വച്ച് പ്രൗഢ ഗംഭീരമായ രീതിയിൽ തുടക്കം കുറിച്ചു. 34 ചിത്രങ്ങളാണ് ഇത്തവണ മത്സരത്തിനായി രജിസ്റ്റർ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്

പരിയേറും പെരുമാൾ B.A., B.L. –ദളിത് മാർഗ്ഗത്തിന്റെ പുതുസഞ്ചാരങ്ങൾ

• സജിത്ത് സി.പി.

ജാതീയതയുടെ തീവ്രത ഇത്രയും ആഴത്തിൽ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ മുറിവേൽപ്പിച്ച മറ്റൊരു സിനിമ സമീപകാല ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നു പറയാം. 2018ൽ പാ. രഞ്ജിത്തിന്റെ നിർമ്മാണത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സിനിമ നവാഗതനായ മാരി സെൽവരാജ് തന്റെ നാടായ തൂത്തുക്കുടി ഗ്രാമത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ അവസ്ഥയാണ് ചിത്രീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടെ തന്റെ നാടിന്റെ സ്വാഭാവികതയെ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ കൈവന്ന അസാമാന്യ പ്രകടനം വ്യക്തമാക്കുന്നതും ആ സ്വാഭാവികത തന്നെയാണ്. ദളിത് ജനത കൊണ്ടാടുന്ന കലയെയും സംഗീതത്തെയും ഉൾച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിച്ച സന്തോഷ് നാരായണന്റെ സംഗീതം സിനിമയുടെ ജീവൻ നിലനിർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. ദളിത് ജീവിതത്തിന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക ജീവിതത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഛായാഗ്രഹണവും വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

> ദളിത് ജനത കൊണ്ടാടുന്ന കലയെയും സംഗീതത്തെയും ഉൾച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിച്ച സന്തോഷ് നാരായണന്റെ സംഗീതം സിനിമയുടെ ജീവൻ നിലനിർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. ദളിത് ജീവിതത്തിന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക ജീവിതത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഛായാഗ്രഹണവും വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിരിക്കുന്നു

ജാതിരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ദളിത് തിരിച്ചറിവുകൾ

ജാതി പോലുള്ള സാമൂഹിക പ്രശ്നം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സിനിമകൾ വാണിജ്യപരമായി വിജയം കൈവരിക്കുന്നത് അപൂർവമാണെന്നിരിക്കെ പരിയേറും പെരുമാളിന്റെ വിജയം പുതിയ കാലത്തെ മാറ്റത്തിന്റെ തുടക്കം തന്നെയാണ്. പരിയൻ (പരിയേറും പെരുമാൾ) എന്ന ദളിത് നിയമവിദ്യാർത്ഥിയുടെ ജീവിതത്തിലൂടെ സിനിമ സഞ്ചരിക്കുന്നത് സമത്വവും സ്വാതന്ത്ര്യവുമെന്ന സാമാന്യ സങ്കല്പം എത്രമേൽ വെല്ലുവിളിനേരിടുന്നു എന്ന അവസ്ഥ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ്. സിനിമ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ കാണുന്ന ‘2005’ എന്നത്, സിനിമ സംസാരിക്കുന്ന വർത്തമാന ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യമാണെന്ന സംവിധായകന്റെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലാണ്. തമിഴ്നാട്ടിലെ പുളിയംകുളം എന്ന ഒരു ഉൾഗ്രാമത്തിന്റെ ജീവിതമാണ് സിനിമ. അതേസമയം പുളിയംകുളത്തിന് തൊട്ടടുത്ത ഗ്രാമം സവർണ്ണ ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരുടേതാണെന്ന് പറഞ്ഞുവെക്കുന്ന സംവിധായകൻ വ്യക്തമാക്കുന്നത് ഇന്ത്യയുടെ ജാതിയടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള സാമൂഹിക ചുറ്റുപാടാണ്. വ്യത്യസ്ത സാമൂഹിക ചുറ്റുപാടിൽ ജീവിക്കുന്നവർ അവരുടേതായ സാമൂഹിക ആചാരങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നവർ കൂടിയാണ്. അത്തരത്തിൽ പ്രാചീനമായ രീതി ഇപ്പോഴും തുടരുന്ന

ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥയിൽ 'അധഃസ്ഥിത' സമൂഹത്തെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ നിന്ന് അടിച്ചമർത്തി അവർക്കു മേൽ അധികാരം സ്ഥാപിച്ചും താഴ്ന്നവരായി അരികുവൽക്കരിക്കുന്നതും ജാതീയത തന്നെയാണ്. ഈ യാഥാർത്ഥ്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾ സിനിമയിൽ കാണാം. സിനിമ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ പുളിയംകുളത്തുകാർ പാടുന്ന നാടോടിഗാനത്തിൽ നിലം അപഹരിക്കപ്പെട്ട ദളിതരുടെ ഇന്നത്തെ അവസ്ഥ കൂടിവ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. 'ഞങ്ങളുടെ നാട്' എന്ന് അഭിമാനത്തോടെ പാടുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്വത്വം നഷ്ടപ്പെട്ടവരായാണ് പുളിയംകുളത്തുകാർ ഇന്ന് നിലവിലുള്ളതെന്ന് സനിമയിൽ മുഴുവൻ പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. പൊതു കുളത്തിലേക്ക് മീൻ പിടിക്കാൻ വന്ന പരിയനും കൂട്ടുകാരും സവർണ്ണ ജാതിക്കാർ വരുമ്പോൾ ഒഴിഞ്ഞു മാറേണ്ടി വരുന്നതും ദളിതരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു മേലുള്ള സവർണ്ണരുടെ ജാതി അധികാരബോധമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

"നമ്മൾ അവിടെനിന്നും പോന്നില്ലെങ്കിൽ അതുപിന്നീട് പോലീസ് കേസ് ആകും; നമ്മൾ കുറ്റക്കാരും ആകും" എന്ന് പരിയന്റെ കൂട്ടുകാരൻ പറയുന്നതിൽ ദളിതർ സമൂഹത്തിൽ ഏതെല്ലാം തരത്തിൽ ജാതീയമായ നിയന്ത്രണങ്ങളിൽ അകപ്പെട്ട് ജീവിക്കാൻ നിർബന്ധിതരാകുന്നു എന്നും അതിനപ്പുറത്തേക്ക് ദളിതരോടുള്ള നിയമപാലകരുടെ ക്രൂരമായ വിവേചനബുദ്ധിയെ കൂടിയും വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുകുളം ഉപയോഗിക്കുന്നത് അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി സവർണ്ണർ പരിയന്റെ വളർത്തുനായ 'കറുപ്പി'യെ റെയിൽവേ ട്രാക്കിൽ കെട്ടിയിട്ട് ക്രൂരമായി കൊല ചെയ്യുന്ന ആദ്യരംഗം ജാതീയതയുടെ തീവ്രത ഏറ്റവും ആഴത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ജാതീയതയെക്കുറിച്ച് അജ്ഞയായ നിഷ്കളങ്കമായ ഒരു ജീവൻ ഇവിടെ നഷ്ടപ്പെട്ടത് മറ്റുജീവികളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി മനുഷ്യരിൽ നിലനിൽക്കുന്ന മാനുഷിക മൂല്യങ്ങൾക്കും നൻമകൾക്കും മുകളിലായി ജാതീയത അത്യയധികം ക്രൂരമായി സമൂഹത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന ബോധ്യമാണ് സംവിധായകൻ പങ്കുവെക്കുന്നത്. സവർണ്ണർ ദളിതരെ താഴ്ന്നവരായും നായകളോട് ഉപമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹചര്യം നിലനിൽക്കെ പുളിയൻകുളത്തുകാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തങ്ങളിലെ ഒരംഗമാണ് കറുപ്പി. മനുഷ്യമൃതശരീരത്തിനു നൽകുന്ന ആദരവോടെ തങ്ങളുടെ പ്രാകൃത ആചാരങ്ങളോടും ഒപ്പാരിഗാനം ആലപിച്ചും ആഘോഷപൂർവം കറുപ്പിയെ സംസ്കരിച്ചത് അന്നുവരെ കണ്ടുവന്ന സിനിമാകാഴ്ച്ചകളിൽ ഏറ്റവും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യ അനുഭവമായിരുന്നു.

ആർ.കെ.ആർ. രാജ എന്ന മധ്യവയസ്കൻ കാരണമായിരുന്നു പരിയൻ നിയമവിദ്യാർത്ഥിയാകുന്നത്. പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ പരിയനുൾപ്പെടുന്ന ദളിത് യുവാക്കളെ മോഷണക്കുറ്റമാരോപിച്ച് അറസ്റ്റു ചെയ്തപ്പോൾ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന രാജയെ മർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട് പോലീസ്. "വന്നു കൈകൂപ്പി കെഞ്ചിപ്പറയുകയാണെങ്കിൽ വെറുതെവിടാമായിരുന്നു. അല്ലാതെ

> **തിരുനെൽവേലിയിലെ ലോ കോളേജിലെ ആദ്യദിനം മുതൽ പരിയൻ നേരിടേണ്ടി വരുന്ന ജാതിവിവേചനങ്ങൾ സിനിമയിൽ സൂക്ഷ്മമായി കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. ഗാന്ധിയനായ പ്രിൻസിപ്പാൾ അഡ്മിഷൻ സമയത്ത് പരിയനോട് അച്ഛന്റെ ജോലിയെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുകയും കാളവണ്ടി ഓടിക്കുന്ന ആളാണെന്ന് പരിയൻ കളവ് പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ "കാളവണ്ടി ഓടിക്കുന്നത് വലിയ കാര്യമാണല്ലോ മോനെ..." (മികച്ച തൊഴിൽ ആണല്ലോ) എന്ന് വിലയിരുത്തുന്ന പ്രിൻസിപ്പാളിനെ കാണാം.**

എതിർത്തു സംസാരിക്കാൻ അവനാര്" എന്നു പറയുന്ന പോലീസുകാരൻ വർത്തമാനകാലത്തെ അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ നേർപകർപ്പാണ്. സമൂഹത്തിലെ ഏതു പ്രശ്നത്തിന്റേയും ഉത്തരവാദിത്തം ദളിതരിലേക്കടിച്ചേൽപ്പിക്കാനുള്ള ഉത്സാഹത്തിനു പിന്നിൽ അധസ്ഥിതവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടവർ തങ്ങൾക്കു നേരിടുന്ന അനീതികളെ ഒരിക്കലും ചോദ്യംചെയ്യില്ലെന്ന അധികാരികളുടെ പൊതുധാരണയാണ്. കാലങ്ങളായി ദളിതരെ അടിച്ചമർത്തി അവർക്കുമേൽ ആധിപത്യം സ്ഥാപിച്ച് അടിമകളാക്കിയ ബ്രാഹ്മണ്യജാതിബോധമാണ് ഇന്നത്തെ പോലീസ് വ്യവസ്ഥയിലും തുടരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിയമവിദ്യാർത്ഥി എന്ന നിലയിൽ പരിയൻ ആ നാടിന്റെ പ്രതീക്ഷയായി മാറുന്നു.

തിരുനെൽവേലിയിലെ ലോ കോളേജിലെ ആദ്യദിനം മുതൽ പരിയൻ നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ജാതിവിവേചനങ്ങൾ സിനിമയിൽ സൂക്ഷ്മമായി കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. ഗാന്ധിയനായ പ്രിൻസിപ്പാൾ അഡ്മിഷൻ സമയത്ത് പരിയനോട് അച്ഛന്റെ ജോലിയെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുകയും കാളവണ്ടി ഓടിക്കുന്ന ആളാണെന്ന് പരിയൻ കളവ് പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ "കാളവണ്ടി ഓടിക്കുന്നത് വലിയ കാര്യമാണല്ലോ മോനെ..." (മികച്ച തൊഴിൽ ആണല്ലോ) എന്ന് വിലയിരുത്തുന്ന പ്രിൻസിപ്പാളിനെ കാണാം. അധസ്ഥിതവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ സമൂഹത്തിലുള്ള മികച്ച ഉന്നമനമായി ഇത്തരം തൊഴിലുകളെ പരാമർശിക്കുന്ന പ്രിൻസിപ്പൾ "നിന്നെപ്പോലുള്ള കുട്ടികൾക്ക് ഇവിടെ സീറ്റ് കിട്ടുന്നതുതന്നെ വലിയ കാര്യമാണ്" എന്ന് വിലയിരുത്തുന്നുമുണ്ട്. തൊഴിൽപരമായും വിദ്യാഭ്യാസപരമായും അധസ്ഥിതവർഗ്ഗം നേരിടേണ്ടിവരുന്ന സാമൂഹികപിന്നോക്കാവസ്ഥയ്ക്കു കാരണം ഇത്തരത്തിൽ അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ പിൻതിരിപ്പൻചിന്തകൾ തന്നെയാണ്. പ്രിൻസിപ്പാൾ പരിയനോടുള്ള ഉപദേശം തുടരുന്നത് "ഇവിടെ ജാതി, മതം, രാഷ്ട്രീയം അങ്ങനെ പലതരം പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടാകും. അതിലൊന്നും തലയിടാതെ നന്നായി പഠിക്കണം" എന്നാണ്. ജാതീയമായി താഴേക്കിടയിലുള്ളവരാണെന്നുള്ള ഓർമ്മപ്പെടുത്തലും, അതുകൊണ്ട് തങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ അവകാശമില്ലാത്തവരാണ് എന്നും തങ്ങൾക്കു നേരിടേണ്ടിവരുന്ന അനീതികളെ ചോദ്യംചെയ്യാൻ സ്വാതന്ത്ര്യം ഇല്ലാത്തവരുമാണ് എന്നു മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടുവേണം ദളിതുവിദ്യാർത്ഥികൾ പെരുമാറേണ്ടത് എന്നുമാണ് പ്രിൻസിപ്പാൾ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നതിന്റെ അബോധം. അതുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ഉപദേശങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും ദളിതർ മാത്രം നേരിടേണ്ടിവരുന്നതും ദളിതരൊഴികെയുള്ളവരെ ബാധിക്കാത്തതും.

ഭാഷയിലെ അന്യവൽക്കരണം

ഇംഗ്ലീഷ് വിഷയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതിലുള്ള അജ്ഞാനക്കുറവ് പരിയനെ ക്ലാസിൽ പലപ്പോഴായി പരിഹാസങ്ങൾ നേരിടേണ്ടി വരുന്നതിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ്ഭാഷ കേട്ടെഴുതാൻ അറിയാതെ വന്ന പരിയൻ പുസ്തകത്തിൽ മുട്ടമുട്ടമുട്ട (OOOO) എന്നെഴുതിവെക്കുന്നുണ്ട്. ക്ലാസിലെ മറ്റു പല വിദ്യാർത്ഥികളും ഇത്തരത്തിൽ എഴുതിയെടുക്കുന്നതുപോലെ കാണിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പരിയനോട് മാത്രമായി ചെയ്യുന്നത് ക്രൂരമായ ജാതീയ അവഹേളനങ്ങളായിരുന്നു. "നിനക്കൊക്കെ കിട്ടിയല്ലൊ കോളേജ് സീറ്റ്. നിയമം പഠിച്ച് നീ എന്താവാൻ പോകുന്നു? കോട്ടും സ്യൂട്ടുമിട്ട് മാട് മേക്കാൻ പോകുമോ? കോട്ടയിൽ(സംവരണം) വന്ന കോഴിക്കുഞ്ഞ്"എന്നു പരാമർശിക്കുന്ന അദ്ധ്യാപകനെതിരെ സംസാരിക്കുന്ന പരിയൻ തന്റെ ലഭ്യമായ ഇടത്തിൽനിന്നു ശബ്ദമുയർത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സംവരണത്തെയും അതു തരുന്ന വിശാലമായ സമത്വമെന്ന ആശയത്തെയും അധിക്ഷേപിക്കാൻ തയ്യാറായ അദ്ധ്യാപകൻ ദളിത് വിദ്യാർത്ഥികൾ പഠിക്കുന്നതും അവരെ പഠിപ്പിക്കുന്നതും സമയനഷ്ടമാണെന്നു ധരിക്കുന്ന സമൂഹത്തിലെ പല അധ്യാപകരുടേയും പ്രതിനിധിമാത്രമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ദളിത് വിദ്യാർത്ഥികളുടെ സംശയങ്ങളെ വെറും പരിഹാസത്തോടെ പല അദ്ധ്യാപകരും സമീ

പിച്ചു പോരുന്നത്.

ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷ പഠിക്കാൻ പരിയനെ സഹായിക്കുന്ന ജോയെ (ജ്യോതി മഹാലക്ഷ്മി) ദേവതയായി കാണുന്ന പരിയന്റെ നിഷ്കളങ്കമായ സ്നേഹം എന്നത് ഒരു ദളിത് വിദ്യാർത്ഥിക്ക് ക്ലാസ്സിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന പരിഗണന യോടുള്ള ബഹുമാനം കൂടിയായിരുന്നു. ജോയോട് പ്രണയമുണ്ടെങ്കിലും അതിനപ്പുറത്ത് പരിയന്റെ ജീവിതത്തിൽ ആത്മധൈര്യവും പ്രതീക്ഷയും പ്രചോദ നവുമായി ജോ മാറുന്നുണ്ട്. കോളേജിൽ പരിയനോട് ഇടപഴകുന്ന അപൂർവ്വം ആളുകളിലൊരാൾ കൂടിയാ യിരുന്ന ജോയുടെ സൗഹൃദത്തിനും സ്നേഹത്തിനും അത്യധികം വിലകൽപ്പിച്ചിരുന്നു പരിയൻ. പരിയൻ ജോക്കു ലഭ്യമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ താൻ (തന്റെ ജാതി) കാരണം നഷ്ടപ്പെടരുതെന്ന് അതിയായി ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ കൂടി ആയിരുന്നു തന്റെ പ്രണയം തുറന്നു പറയാൻ പരിയൻ തയ്യാറാ കാതിരിക്കുന്നത്. പ്രണയത്തിനും അതു പകരുന്ന സമത്വമെന്ന ആശയത്തിനും മേൽജാതീയത കൊ ണ്ടുവരുന്ന വിവേചനമാണ് പരിയന്റെ പ്രണയത്തെ തടഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. തനിക്കു ചുറ്റും നിലനിൽക്കുന്ന ജാതീയമേൽക്കോയ്മയെക്കുറിച്ച് ധാരണയില്ലാത്ത ഒരാളായിരുന്നു ജോ. അതുകൊണ്ടുതന്ന പരിയനോ ടുള്ള ആത്മാർത്ഥമായ സ്നേഹത്തിനപ്പുറത്ത് തങ്ങളി ലെ ജാതീയഭിന്നതകളെക്കുറിച്ച് അജ്ഞയായിരുന്നു അവൾ. സഹോദരിയുടെ വിവാഹത്തിന് കോളേജിൽ നിന്ന് പരിയനെ മാത്രമായി ക്ഷണിച്ചപ്പോഴും അതിനു പിന്നിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ജാതീയതയെക്കുറിച്ച് (ദളിതർ സവർണ്ണരുടെ കൂടെ ഇടപഴകാൻ യോഗ്യര ല്ലാത്തവരാണെന്ന സവർണ്ണരിലെ പൊതുബോധം) അവൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നില്ല. സമൂഹത്തിലെ തന്റെ ജാതീയമായ സ്ഥിതിഗതികളെയോ സവർണ്ണർ കൽപ്പി ക്കുന്ന നിയന്ത്രണങ്ങളെയോ വകവെക്കാതെ എല്ലാവ രോടും ഇടപഴകാനുള്ള ആഗ്രഹത്തോടുകൂടി കല്ല്യാ ണമണ്ഡപത്തിലേക്കുപോയ പരിയനെ തനിച്ചുകിട്ടിയ ജോയുടെ അച്ഛനും സഹോദരങ്ങളും മുറിയിൽ പൂട്ടിയിട്ട് തല്ലിയും മുഖത്ത് മൂത്രമൊഴിച്ചും ക്രൂരമായി ആക്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ദളിതരെ തനിച്ചുകിട്ടിയാൽ എത്ര ക്രൂരമായും അക്രമിക്കാനുള്ള അവകാശമുള്ളവരായി സവർണ്ണരിലെ ജാതിബോധം നിലനിൽക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണ് ഈ രംഗം. സമാനമായ സംഭവം കേര ളത്തിൽ ആദിവാസിയുവാവായ മധുവിന് സംഭവിച്ച ദാരുണ അന്ത്യമാണ്. ജാതിയുടെ ദുരഭിമാനം പേറി നടക്കുന്നവർക്ക് ദളിതരെയും ആദിവാസികളേയും കാണുമ്പോൾ കൈതരിക്കുന്ന ഈ അവസ്ഥ വർത്ത മാനകാല ഇന്ത്യയിലെ യാഥാർഥ്യ ദുരന്തമുഖത്തേക്കാ ണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. ആക്രമിക്കപ്പെട്ട പരിയനോട്

ജോയുടെ അച്ഛൻ പറയുന്നുണ്ട്. “ഒരുമിച്ചു പഠിച്ചാൽ നീയും എന്റെ മകളും ഒന്നാകുമോ” - എന്ന്. ജാതി എങ്ങനെയാണ് രക്ഷിതാക്കൾ മക്കളിലേക്ക് പകർന്നു നൽകുന്നതെന്ന് അവർ പോലുമറിയുന്നില്ല എന്ന നിജസ്ഥിതി ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ജോ അറിയാതെ അവൾക്കുചുറ്റും ജാതീയമേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിച്ചെടു ക്കുകയാണ് അച്ഛൻ ചെയ്യുന്നത്. തനിക്കു നേരിടേണ്ടി വന്ന ജാതീയ അപമാനങ്ങൾ ഒരിക്കലും ജോയോട് പറയാൻ പരിയൻ തയ്യാറാകാതിരുന്നത് ജോയ്ക്ക് അവളുടെ അച്ഛനോടുള്ള വിശ്വാസത്തെയും സ്നേഹ ത്തേയും സംരക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടിയായിരുന്നു.

കല്ല്യാണമണ്ഡപത്തിലെ അക്രമണത്തിനുശേഷം ജോയിൽനിന്ന് അകലാൻ ശ്രമിച്ച പരിയൻ തു ടർന്നും നിരന്തരമായി ജോയുടെ ബന്ധുക്കളാൽ അക്രമണങ്ങൾക്കിരയാകേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. ജോയുടെ ബന്ധുവും സഹപാഠിയുമായ ലിംഗേശൻ പരിയനെ തുടർച്ചയായി കോളേജിൽവെച്ച് ആക്രമിക്കുന്നത്

കാണുന്നതിലൂടെയാണ് പരിയൻ നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ജാതീയമായ വിവേചനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ജോ തിരിച്ചറിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നത്. താൻ നേരിടുന്ന മാനസികപ്രശ്നങ്ങളെ തരണം ചെയ്ത് തന്റെ ലക്ഷ്യത്തിനുവേണ്ടി മുന്നോട്ടുപോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഓരോ സന്ദർഭത്തിലും പരിയന് പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ട അവസ്ഥ തുടരുകയാണുണ്ടായത്. ക്ലാസിൽ പതിവിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി മുന്നിലെ ബെഞ്ചിലിരുന്ന പരിയനെ ലിംഗേശൻ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും പുറകിലിരിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തപ്പോൾ പരിയൻ ആത്മധൈര്യത്തോടുകൂടി അതിനെ എതിർക്കുന്നുണ്ട്. അതിന് ലിംഗന്റെ മറുപടി “നീപറഞ്ഞത് ഞാൻ അനുസരിക്കണോ?”-എന്ന മറുചോദ്യമായിരുന്നു. ഇവിടെ ദളിതരുടെ വാക്കുകൾ അനുസരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലാത്തവരും തങ്ങളുടെ ആജ്ഞകളെ നിർബന്ധമായും ദളിതർ അനുസരിക്കണമെന്ന സവർണ്ണന്റെ ജാതീയമായ സ്വയംപ്രഖ്യാപിത അധികാരമനോഭാവവുമാണ് വ്യക്തമാവുന്നത്. ഇനിയും പരിശോധിച്ചാൽ ഒരു ദളിതൻ ഒരിക്കലും സവർണ്ണനു മുന്നിൽ ഗൗരവത്തോടും ആത്മവിശ്വാസത്തോടും സംസാരിക്കാൻ യോഗ്യരല്ലാത്തവരും സവർണ്ണർക്കുമുന്നിൽ തലതാഴ്ത്തി മാത്രം നിൽക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവരുമാണെന്ന സവർണ്ണബോധം കൂടിവ്യക്തമാകുന്നു. ദളിതനുമേലുള്ള അധികാരം നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയത്തിൽ നിന്നുമായിരുന്നു പരിയനെതിരെ പ്രകോപിതനാകാൻ ലിംഗനെ പ്രേരിപ്പിച്ചതും. ഈ രംഗത്തിലെ രണ്ടു പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ എന്തെന്നാൽ പരിയൻ ക്ലാസിൽ മുൻബെഞ്ചിലിരുന്നതും ലിംഗനോട് ഗൗരവത്തോടുകൂടെ സംസാരിച്ചതുമാണ്. ഇവിടെ രണ്ടിടത്തും ദളിതുമുന്നേറ്റങ്ങളെ സംവിധായകൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ക്ലാസിൽ മുന്നിലെ ബെഞ്ചിലിരിക്കാൻ ഏതൊരു വിദ്യാർത്ഥിയെപ്പോലെതന്നെ ദളിതർക്കും അവകശമുണ്ടെന്നും തന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യവും വ്യക്തിത്വവും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ തങ്ങൾക്ക് അവകാശമുണ്ടെന്നുമുള്ള ആത്മധൈര്യം സംവിധായകൻ പങ്കുവെക്കുന്നു. പരിയൻ ലിംഗനോടു പറയുന്ന സംഭാഷണം വ്യക്തമാക്കുന്നത് അതുതന്നെയാണ്. “എന്നോട് പുറകിലിരിക്കാൻ പറയാൻ നീ ആരെടാ? ഞാൻ എന്തിന് പുറകിലിരിക്കണം? ഇനി മുതൽ മുന്നിലേ ഇരിക്കൂ”- ഈ സന്ദർഭത്തെ സിനിമയിൽ മറ്റൊരിടത്ത് അധ്യാപികയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മുന്നിലെ ബെഞ്ചിലിരുന്ന പരിയനോട് പരിയന്റെയും ജോയുടേയും പ്രിയപ്പെട്ട അധ്യാപിക “എന്താ പരിയാ! അതിശയമായി സെക്കന്റ് ബഞ്ചിലെല്ലാം ഇരിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ”-എന്നു വളരെ സൗഹാർദ്ദപരമായി ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. എന്തുകൊണ്ടായിരിക്കാം ഇത്തരത്തിൽ ചില അധ്യാപകർക്ക് ഇത്തരം ഒരു പ്രവൃത്തിയെ അതിശയമായി തോന്നുന്നതും, സ്വാഭാവികമായ ഒരു കാര്യമായി വിലയിരുത്താൻ കഴിയാത്തതും? ദളിത് വിദ്യാർത്ഥികളെയും അവരുടെ പ്രവർത്തികളെയും പ്രത്യേകമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നതിനു പിന്നിൽ ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ ആയി അധ്യാപകരിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ജാതിബോ

ധത്തിന്റെ ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മമായ നിരീക്ഷണമാണ് സംവിധായകൻ ഇവിടെ അവതരിപ്പിച്ചത്. ക്ലാസിൽ മുൻ ബെഞ്ചിലിരിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടതുപോലെ ഒരു വിഭാഗം കുട്ടികൾ മാറുമ്പോൾ ദളിത് വിദ്യാർത്ഥികൾ മറ്റുള്ള വിദ്യാർത്ഥികളേക്കാൾ അധികമായി നേരിടേണ്ടിവരുന്ന അധ്യാപകരുടെ ഇത്തരം നിരന്തരമായുള്ള ഇടപെടലുകളും ശാസനകളും കാരണം സ്വയം പുറകിലേക്ക് പോകാൻ മാനസികമായി തയ്യാറെടുക്കേണ്ടിവരുന്നു എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം ഈ രംഗത്തിലൂടെ കണ്ടെത്താനാകും.

പരിയനുമായുണ്ടായ അടിയുടെ പേരിൽ പ്രിൻസിപ്പാളിന് പരാതി കൊടുക്കാതിരുന്ന ലിംഗൻ “അവൻ (ഒരുദളിതൻ) അടിച്ചതിന് താൻ പരാതിപ്പെട്ടാൽ എന്റെ മീശയ്ക്ക് എന്ത് ഗൗരവമാണുള്ളത്”-എന്നു പറയുന്നതിലൂടെ ജാതിയെ തങ്ങളുടെ ആണത്തമായും അധികാരമായും കൊണ്ടുനടക്കുന്ന സവർണരുടെ ജാതിബോധത്തെയാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

ലിംഗവിവേചനം

തുടർന്നും നിരന്തരമായി ലിംഗനാൽ ആക്രമിക്കപ്പെടുന്ന പരിയൻ തന്റെ ദളിതു സ്വത്വബോധത്തിലൂടെയാണ് പിന്നീട് ശബ്ദിക്കുന്നത്. പൊതുസമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ തന്റെ അച്ഛനെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ധൈര്യപ്പെടുന്ന തരത്തിലേക്ക് അവൻ നേരിടേണ്ടിവന്ന ജാതിക്രൂരതകൾ അവനെ പാകപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. മറ്റുള്ളവരോട് ധൈര്യശാലിയും, ഗൗരവക്കാരനും, കാളവണ്ടി ഓടിക്കുന്ന ജോലിക്കാരനും എന്ന് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന പരിയന്റെ അച്ഛൻ സെൽവരാജ് ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ പെൺവേഷം കെട്ടിയാടുന്ന കുമ്മാട്ടികലാകാരനായ ട്രാൻസ്ജെന്റർ വ്യക്തിയായിരുന്നു. പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഇന്ന് LGBT സമൂഹം നേരിടുന്ന ക്രൂരതകൾ പോലെയായിരുന്നില്ല പുളിയംകുളത്തെ സെൽവരാജ്. തങ്ങളിലെ ഒരാളായി ജീവിക്കുന്ന അവരുടെ സമൂഹത്തിലെ കലാകാരനായ അച്ഛന് ഇന്നത്തെ പൊതുസമൂഹം കൽപ്പിക്കുന്ന യാതൊരു വിവേചനങ്ങളും നേരിടേണ്ടിവരുന്നില്ല. പുളിയംകുളത്തുകാർക്ക് ഇന്നത്തെ പാഠ്യവിഷയങ്ങളിലെ ലിംഗസമത്വത്തെ പുതുതായി പരിചയപ്പെടുത്തേണ്ടതില്ലെന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ് സെൽവരാജ് എന്ന കഥാപാത്രം. പരിയന്റെ അമ്മയ്ക്കു പോലും ഒരു തരത്തിലുമുള്ള ലിംഗഭേദം കണ്ടെത്തേണ്ട സാഹചര്യം വരാതിരുന്നത് സെൽവരാജിനെപ്പോലുള്ള ഒരുപാടുപേർ തങ്ങളുടെ സമൂഹത്തിൽ സ്വാഭാവിക ജീവിതം നയിക്കുന്നവരാണെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം അംഗീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ഇത്തരത്തിൽ നിരവധിപേർ ഇന്ത്യയിലെ ദളിത് സമൂഹത്തിനിടയിലെ കലാകാരൻമാരായി ജീവിക്കുന്നു എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കാണ് സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകുന്നത്.

പുതുതായിവന്ന പ്രിൻസിപ്പാളിന് പരിയൻ നേരിടുന്ന ജാതീയമായ പ്രശ്നങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിഞ്ഞത് അദ്ദേഹം ഒരു ദളിതനും അംബേദ്ക്കറൈറ്റും കൂടി ആയിരുന്നതുകൊണ്ടായിരുന്നു. പരിയനോട് താൻ നേരിടേണ്ടിവന്ന കഷ്ടതകളെ പങ്കുവെക്കുന്ന പ്രിൻസിപ്പാൾ “നിന്നെ ചുറ്റിയിരിക്കുന്ന എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളേയും മറികടന്ന് നീയും എന്നെപ്പോലെ ജയിച്ചുവരും എന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു”-എന്നുപറയുന്നിടത്ത് ദളിത് വിദ്യാർത്ഥികൾ വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്ത് മാനസികമായും ശാരീരികമായും നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ജാതിപീഡനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള രണ്ട് തലമുറകളിലായി തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ്. ജാതിയാൽ നിരന്തരമായ ആക്രമണങ്ങളും മാനസികപീഡനങ്ങളും അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നതിനു ശേഷം പരിയൻ നേരിടുന്നത് തന്റെ അച്ഛനു നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ലൈംഗികന്യൂനപക്ഷങ്ങൾക്കു നേരെയുള്ള അതിക്രമങ്ങളാണ്.

ജോയ്ക്ക് പരിയനോടുള്ള പ്രണയം അംഗീകരിക്കേണ്ട സാഹചര്യം വന്നാൽ തങ്ങളുടെ അഭിമാനം (ജാതീയ മേൽക്കോയ്മ) നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയത്താൽ പരിയനെ കൊലചെയ്യുന്നതിലൂടെ തങ്ങളുടെ അഭിമാനത്തെ സംരക്ഷിക്കാനാണ് ജോയുടെ അച്ഛനും ബന്ധുക്കളും തീരുമാനിക്കുന്നത്. ജാതീയദുരഭിമാനം മൂലം സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിലും തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അനവധി ദുരഭിമാനക്കൊലകൾക്കു പിന്നിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കാണ് സിനിമ കാഴ്ചക്കാരെ കൊണ്ടുപോകുന്നത്. പരിയനെ ആക്രമിച്ച് റെയിൽവേ ട്രാക്കിൽ കൊണ്ടിടുന്ന രംഗത്തിൽ അവിടേക്ക് ഓടി

ജാതീയതയെ അതിജീവിച്ച് ലിംഗനും പരിയനും കൈകൊടുക്കുന്നതിലൂടെ സമത്വത്തിന്റെ വരാനിരിക്കുന്ന കാലത്തെ പ്രതീക്ഷ സംവിധായകൻ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ ഉള്ളിലെ ജാതിമനോഭാവങ്ങളെ തിരുത്തി തെറ്റുകളെ ഏറ്റു പറഞ്ഞ അച്ഛൻ “നോക്കാം. നാളെ എന്തും എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും മാറാലോ... ആർക്കറിയാം...”- എന്ന പ്രത്യാശയിലേക്ക് പരിയനെ എത്തിക്കുമ്പോൾ അതിനു പിന്നിലെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ പരിയൻ അതിനെ തിരുത്തുന്നുണ്ട്.

ജാതി വ്യക്തിയെ അധികാരത്തിന്റെ രണ്ടു തട്ടുകളിലാക്കുന്നു. കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽ ഇത് സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെ ആരെയും വില്ലനോ മോശക്കാരനോ ആയിട്ടല്ലായിരുന്നു അവതരിപ്പിച്ചത്. തങ്ങളിൽ കാലങ്ങളായി നിലനിൽക്കുന്ന ജാതീയബോധം എപ്രകാരമാണ് പൊതുസമൂഹത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നതെന്നാണ് സിനിമ സംസാരിക്കുന്നത്.

യെത്തുന്ന കറുപ്പിയെ സംവിധായകൻ മാജിക്കൽ റിയലിസത്തിന്റെ സാധ്യതയെ ഏറ്റവും ഉചിതമായ രീതിയിൽ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ജാതിക്കൊലയിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെട്ട് തിരിച്ചടിക്കുന്ന പരിയൻ ഉയിർത്തെഴുന്നേറ്റ ദളിത് സ്വത്വബോധത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. “കലപ്പപിടിച്ച കൈകൊണ്ട് ഞങ്ങളും വാൾ പിടിച്ചവർ തന്നെയാണ് "- എന്ന് വെല്ലുവിളിക്കുന്ന പരിയൻ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലത്തോളം തിരിച്ചടിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ള പാരമ്പര്യമുള്ളവർ തന്നെയാണ് തങ്ങളെന്ന സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനം കൂടിയാണ് സംവിധായകൻ പങ്കുവെക്കുന്നരാഷ്ട്രീയം.

ക്ലൈമാക്സ്: രണ്ടു സാധ്യതകൾ

സിനിമയിലെ രണ്ടു ക്ലൈമാക്സുകൾ ഉള്ളതായി കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്. രണ്ടും പങ്കുവെക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയം ആഴത്തിലുള്ള ദളിത് പഠനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ്. സവർണ്ണരോട് നേർക്കുനിന്നു പോരാടാൻ കെൽപ്പുള്ളവരാണെന്നുള്ള പുതിയകാലത്തെ ദളിതുവീക്ഷണം ഏറ്റവും ശക്തമായതാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ ക്ലൈമാക്സ്. ജോയുടെ അച്ഛൻ വരുന്ന കാറിന്റെ ചില്ലിനു നേരെ കല്ലെറിയുന്ന പരിയൻ സവർണ്ണരുടെ ജാതീയതക്കും അധികാരത്തിനുമെതിരെയാണ് പോരാടുന്നത്. സമാനമായി ‘ഫാൻഡ്രി’ എന്ന 2013ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മറാഠി ചലച്ചിത്രത്തിലെയും അവസാനരംഗം ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. സവർണ്ണനും ദളിതനും ഇടയിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയാത്ത അദൃശ്യശക്തിയാണ് ജാതി. പരിയൻ എറിഞ്ഞുടക്കുന്ന ഈ ചില്ലാണ് ദളിതന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുമേൽ അദൃശ്യശക്തിയായി നിലനിൽക്കുന്ന സവർണ്ണരുടെ ജാതിബോധം. ജാതി ദളിതരെ സംബന്ധിച്ച് അടിമത്തമാണ്. അത് ഉടക്കേണ്ടത് സ്വാതന്ത്ര്യം കൊതിക്കുന്ന ദളിതർ തന്നെയാണ്.

ജാതീയതയെ അതിജീവിച്ച് ലിംഗനും പരിയനും കൈകൊടുക്കുന്നതിലൂടെ സമത്വത്തിന്റെ വരാനിരിക്കുന്ന കാലത്തെ പ്രതീക്ഷ സംവിധായകൻ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ ഉള്ളിലെ ജാതിമനോഭാവങ്ങളെ തിരുത്തി തെറ്റുകളെ ഏറ്റുപറഞ്ഞ അച്ഛൻ “നോക്കാം. നാളെ എന്തും എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും മാറാലോ... ആർക്കറിയാം...”- എന്ന പ്രത്യാശയിലേക്ക് പരിയനെ എത്തിക്കുമ്പോൾ അതിനു പിന്നിലെ യാഥാർഥ്യബോധത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ പരിയൻ അതിനെതിരുത്തുന്നുണ്ട്. “എനിക്കറിയാം സാർ, നിങ്ങൾ നിങ്ങളായി ജീവിക്കുന്നതുവരെയും ഞാൻ നായയായി ജീവിക്കണമെന്ന് നിങ്ങൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നതു വരെയും ഇവിടെ ഒന്നും മാറാൻ പോകുന്നില്ല... ഇങ്ങനെ തന്നെയേ നിലനിൽക്കൂ”-സിനിമ അവസാനിക്കുമ്പോൾ സംവിധായകൻ ഉന്നയിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങളും തിരിച്ചറിവുകളും കണ്ടുകഴിഞ്ഞ പ്രേക്ഷകരെ തങ്ങളുടെ സ്വത്വബോധത്തിലേക്ക് തിരിഞ്ഞുനോക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കും. അധികാരവും സമ്പത്തും സവർണ്ണരിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നിടത്തോളം, അതിന് ജാതി കാരണമാവുന്നിടത്തോളം, അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ദളിതുവിഭാഗം സമൂഹത്തിൽ അരികുവൽക്കപ്പെട്ടു കൊണ്ടുതന്നെയിരിക്കും. ദളിതരെ അടിമകളാക്കി സവർണ്ണർക്ക് സേവചെയ്യേണ്ടിവരുമ്പോൾ തുടരുന്നത് ജാതിവ്യവസ്ഥതന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ടായിരുന്നു ജാതിയെക്കുറിച്ച് ഒരുസവർണനോട് തന്നെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ സംവിധായകനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

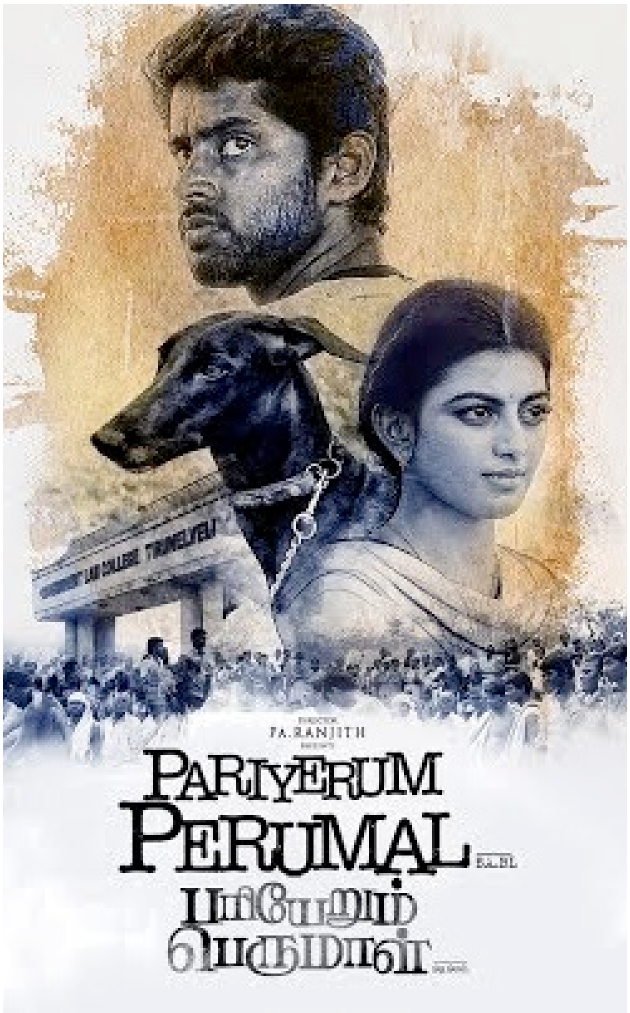
ഈരംഗത്തിനു ചരിത്രസംബന്ധിയായ ഒരുനിരീക്ഷണം കൂടി കണ്ടെത്താം. 1936ൽ ലാഹോറിൽവെച്ച് സവർണ ഹിന്ദുത്വ സംഘടനയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന ഹിന്ദുമതപരിഷ്കരണപരിപാടിക്ക് മുഖപ്രസംഗത്തിനായി ഡോ.ബി.ആർ.അംബേദ്ക്കറെ ക്ഷണിച്ചിരുന്നു. ‘ജാതിഉന്മൂലനം’ എന്ന പ്രസിദ്ധപ്രഭാഷണം തയ്യാറാക്കിയ അംബേദ്ക്കർ ഹിന്ദുമതപരിഷ്കരണം എന്ന സാധ്യതയെ തള്ളിക്കളഞ്ഞത് ഹിന്ദുമതം എന്നത് ജാതീയത മാത്രമാണെന്ന നിജസ്ഥിതി ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. ബ്രാഹ്മണരാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട വേദങ്ങളും ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളും അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന ജാതീയതയുടെ തുറന്ന വിമർശനത്തിനു വേണ്ടി അംബേദ്ക്കർ തിരഞ്ഞെടുത്തത് സവർണസദസായിരുന്നു. ഇതേ ആശയമാണ് ‘പരിയേറും പെരുമാളിലും’ കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കുന്നത്. ജാതീയതയെക്കുറിച്ച് ബോധ്യപ്പെടുത്തേണ്ടത് സവർണ്ണരിലാണ്. സവർണ്ണരെ സംബന്ധിച്ച് തങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന

ശ്രേഷ്ഠതയ്ക്കും ആഢ്യത്വത്തിനും ജാതി കാരണമാവുമ്പോൾ ദളിതരെ സംബന്ധിച്ച് അത് ഏറ്റവും മ്ലേച്ഛമായി അവരെ പിൻതുടരുന്ന ഒരു ദുരന്തമാണ്. ഇവിടെ ജാതി എല്ലായ്പ്പോഴും മോശമായി ബാധിക്കുന്നത് ദളിതരിലേക്ക് മാത്രമാണ്. കേരളമുൾപ്പടെ ജാതീയത ഇല്ലെന്നു വാദിക്കുന്നത് ദളിത് പീഡനങ്ങളെയോ ദളിതർനേരിടുന്ന ആക്രമണങ്ങളേയോ പുറംലോകത്തിനു മുന്നിൽ മറച്ചുവെച്ചുകൊണ്ടാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് സമകാലിക സമൂഹം അംബേദ്ക്കറെ വീണ്ടും ഗൗരവപരമായി ഏറ്റെടുക്കേണ്ടതിനെക്കുറിച്ച് ജാഗ്രതപ്പെടുന്നത്. ഈ സിനിമയും അതിന്റെ ഭാഗമായി വേണം കാണാൻ.

സിനിമയിലെ അവസാനഷോട്ടിൽ പരിയനും ജോയുടെ അച്ഛനും കുടിച്ച ചായഗ്ലാസുകൾ സമാന്തരമായി വെച്ചുകൊണ്ടും അവയ്ക്ക് നടുവിലായി ഒരുപൂവ് വെച്ചിരിക്കുന്നതും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു ഗ്ലാസുകൾ രണ്ടു വിഭാഗത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്കു നടുവിലെ പൂവ് ജോ ആയിരുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ രണ്ടു കോണിലുള്ളവരെ ഒരേ ദിശയിലിരുത്തി സംസാരിപ്പിച്ചത് ജോയുടെ പ്രണയമായിരുന്നു. ജാതീയത നിലനിർത്തുന്നതിനു പിന്നിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനഘടകമാണ് സ്വസമുദായവിവാഹം. അതിനാൽ ആദ്യം തകർക്കപ്പെടേണ്ടതും അതുതന്നെയാണ്. വിശ്വജനീനമായ പ്രണയത്തിന് സമൂഹത്തെ സമത്വസുന്ദരമായൊരു വിശാലലോകത്തേക്ക് നയിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നും സിനിമയിൽ പ്രകടമാകുന്നു. സിനിമ സംസാരിച്ച സമത്വം എന്ന ആശയത്തിനെ മുഴുവനായും തന്നെ ഈ ഒരു ഷോട്ടിലൂടെ സംവിധായകൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ജാതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉത്കൃഷ്ട/അധമബോധം

ജാതി വ്യക്തിയെ അധികാരത്തിന്റെ രണ്ടു തട്ടുകളിലാക്കുന്നു. കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽ ഇത് സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെ ആരെയും വില്ലനോ മോശക്കാരനോ ആയിട്ടല്ലായിരുന്നു അവതരിപ്പിച്ചത്. തങ്ങളിൽ കാലങ്ങളായി നിലനിൽക്കുന്ന ജാതീയബോധം എപ്രകാരമാണ് പൊതുസമൂഹത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതെന്നാണ് സിനിമ സംസാരിക്കുന്നത്. നിരന്തരമായ ജാതിക്കൊലകൾ നടത്തുന്ന മധ്യവയസ്കൻ തന്റെ കുലദൈവത്തിനുള്ള അർച്ചനയായി ഇത്തരം അരുംകൊലകൾ ചെയ്തുപോരുന്നതിന്റെ മൂലകാരണം ജാതിചിന്തയാണ്. ജോയുടെ അച്ഛനും ബന്ധുക്കളും തങ്ങളിലെ ജാതിഅധികാരത്തെ സംരക്ഷിക്കാനാണ് പരിയനെ കൊല ചെയ്യാൻ വരെ നിർബന്ധിതരാക്കുന്നത്. അധ്യാപകർക്ക് പരിയനെ അധിക്ഷേപിക്കുന്നതിലും അപഹാസ്യനാക്കുന്നതിലും ജാതിതന്നെയായിരുന്നു വിഷയം. പരിയൻ ജോയെക്കുറിച്ച് അവളുടെ അച്ഛനോട് പറയുന്നുണ്ട്, “നിങ്ങളുടെ മകൾ ഭാഗ്യം ചെയ്തവളാണ്. അവൾക്ക് ചിന്തിക്കുന്ന കാര്യം വിചാരിച്ചസമയത്ത് പറയാൻകഴിയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ എന്നെ നോക്കൂ, ഞാൻ എന്താണ് വിചാരിക്കുന്നതെന്നു പറയാൻ ചത്തുജീവിക്കേണ്ട അവസ്ഥയാണ്”- ജാതി പൊതുസ്ഥലത്ത് ദളിതന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുമേൽ എപ്രകാരമാണ് അടിമത്തം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന്, അധമബോധം ഉണ്ടാക്കുന്നതെന്ന് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.



പരിയേറും പെരുമാൾ എന്ന പേരിനൊപ്പം ചേർത്തപ്പെട്ട B.A. B.L. എന്നത് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം വ്യക്തമാക്കുന്നതും കൂടിയാണ്. വിദ്യാഭ്യാസം ദളിത് ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച് എത്രത്തോളം പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കേണ്ടതാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് സിനിമ പങ്കുവെക്കുന്നു. ദളിതർ നേരിടുന്ന അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കെതിരെയുള്ള ദളിതരുടെ ആയുധം എന്നത് വിദ്യാഭ്യാസമാണ്. അസുരൻ എന്ന വെട്രിമാരൻ ചിത്രം

അവസാനിക്കുന്നതും ദളിതു വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം പങ്കുവെച്ചുകൊണ്ടാണ്. സിനിമയുടെ അവസാനത്തിൽ ജോയുടെ അച്ഛനോട് "ഞാൻ ഇവിടെത്തന്നെയേ ജീവിക്കൂ, എനിക്കിഷ്ടമുള്ളതുതന്നെപഠിക്കും."- എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിലൂടെ മാറുന്നകാലത്തിന്റെ ദളിത് രാഷ്ട്രീയത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ ഏറ്റവും ഗൗരവത്തോടെ ചർച്ചചെയ്യുന്ന സംവിധായകനെ കാണാം. ദളിതരെ സംബന്ധിച്ച് വിദ്യാഭ്യാസം എന്നത് അവരുടെ സ്വത്വബോധത്തിലേക്കുള്ള വീണ്ടെടുപ്പുകൂടിയാണ്. സമൂഹത്തിൽ ദളിതർ അനുഭവിക്കുന്ന ജാതിപീഡനങ്ങളെ മറികടക്കാൻ വിദ്യാഭ്യാസം കൊണ്ടുമാത്രമേ സാധ്യമാകൂ.

തുടരുന്ന ദുരഭിമാനക്കൊലകൾ

സിനിമയിൽ കൃത്യമായ ഇടവേളകളിലായി നടക്കുന്ന ദുരഭിമാനക്കൊലകൾ എല്ലാംതന്നെ വർത്തമാനകാലത്തെ ദളിത് ചരിത്രത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. നിരന്തരമായ ജാതിപീഡനങ്ങൾക്കും ആക്രമണങ്ങൾക്കും ഇരയാക്കപ്പെടുന്ന ദളിത് സമൂഹത്തെ വേണ്ടവിധം മാധ്യമ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കപ്പെടാത്ത ഇന്ത്യൻസാഹചര്യത്തിനുമുന്നിൽ സിനിമ ഏറ്റെടുക്കുന്ന ദൗത്യം ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടേണ്ടതുതന്നെയാണ്. നാൻ യാർ' എന്ന ഗാനത്തിൽ കാണിക്കുന്ന കൊലചെയ്യപ്പെട്ടവരെല്ലാം തന്നെ ഇന്ത്യയിലെ ദുരഭിമാനക്കൊലകൾക്കിരയാക്കപ്പെട്ട ദളിത് യുവജനതയാണ്. തന്റെ കുലദൈവപ്രീതിക്കെന്ന മുറയ്ക്ക് മേസ്തിരി നടത്തിവന്നിരുന്ന ജാതിക്കൊലകളിൽ ആദ്യമായി പരാജയപ്പെട്ടത് പരിയനുമുന്നിലായിരുന്നു. മേസ്തിരി തന്റെ ലക്ഷ്യം പരാജയപ്പെട്ട് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ദളിതനുമേൽ കൈയാളുന്ന സവർണ അധികാരമാണ് അവസാനിക്കപ്പെടേണ്ടതെന്ന് സംവിധായകൻ കരുതിയിരിക്കണം. ജാതിമേൽക്കോയ്മക്കെതിരെയുള്ള ഏതു പരാജയവും സവർണർക്ക് ആത്മഹത്യചെയ്യാൻ വേണ്ടുന്ന കാരണവുമായിത്തീരുന്നു എന്നത് ജാതിയുടെ ആഴത്തിലുള്ള വേരുകളെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

പാട്ടുകളിലെ രാഷ്ട്രീയം

ആദ്യരംഗത്തിൽ ജാതി ദുരഭിമാനക്കൊലയ്ക്കിരയാക്കപ്പെട്ട കറുപ്പിയിലൂടെയാണ് സിനിമ മുന്നോട്ട് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. "അടികറുപ്പീ..." എന്ന ഗാനം ശബ്ദിക്കുന്നത് ഒരു ജീവന്റെ മൂല്യത്തെ കൂടിയാണ്. സമൂഹത്തിൽ ദളിതന്റേയും നായയുടേയും ജീവിതത്തിൽ പുലർത്തുന്ന സമാനതകളെ അവതരിപ്പിച്ചത് ഏറ്റവും ആഴമേറിയ കണ്ടെത്തലുകളിലൂടെയാണ്. കറുപ്പിയോടു പരിയൻ പറയുന്ന ഓരോ വരികളിലും സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന വിഭാഗീയതയെയും പൊതുസമൂഹത്തിലെ ദളിതരുടെ ജീവിതസാഹചര്യത്തെക്കൂടിയാണ് ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. "കാണുന്ന ദൈവവും മറക്കുന്ന ജീവൻ, ചിരിക്കുന്ന മനുഷ്യനും വെറുത്തിടും ജീവൻ, പെയ്യുന്ന മഴയിലും എരിയുന്ന ജീവൻ, തേടിവരുന്ന മരണത്തെ പൊറുക്കുന്ന ജീവൻ-ഞാൻ ആര്?" എന്നു ചോദിക്കുന്ന "നാൻ യാർ" എന്ന ഗാനം ദളിതരുടെ സ്വത്വമന്വേഷിച്ചുള്ള യാത്രയാണ്. പൊട്ടക്കാട്ടിലെ സുഗന്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പരിയന്റെ പ്രണയഗാനം അന്നുവരെ ശീലിക്കാത്ത സൗന്ദര്യബോധമാണ്. സിനിമ അവസാനിക്കുന്ന "വാറെയിൽ വിടപോലാമാ" എന്ന ഗാനം പ്രതീക്ഷയിലേക്കാണ് സിനിമയെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. നീയും ഞാനും വേറെയെന്ന് പഠിപ്പിച്ച മാതപിതാക്കളിൽനിന്ന് ഓടിവരുന്ന പുതിയ തലമുറയാണ് സംവിധാകൻ പ്രതീക്ഷയോടെ ഈ ഗാനത്തിൽ ഓർക്കുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

വാണിജ്യസിനിമകളിലൂടെ ജാതീയത അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ തമിഴ് സിനിമകളോളം ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമായി മാറാൻ മറ്റുള്ളവയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞുവെന്നു തോന്നുന്നില്ല. നിലവിലെ ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിൽ തങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം സംസാരിക്കുന്നതും തുറന്ന വേദിയായി കലയെയും സിനിമയെയും ഇത്രയും ഉത്സാഹത്തോടെ ഏറ്റെടുക്കുന്നതും തമിഴ് സമൂഹമാണ് എന്നുപറയാം.

നിലവിലുള്ള സൗന്ദര്യബോധത്തെ അട്ടിമറിക്കാനുള്ള കാഴ്ചാശീലം പങ്കുവെയ്ക്കാൻ, 'പരിയേറും പെരുമാളിനും' കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽ പല ഭാഷകളിലായി ജാതി ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകൾ പിറവിയെടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാഹചര്യംനിലവിലുണ്ട്. മറാഠിസിനിമകളായ ഫാൻഡ്രി (2013), കോർട്ട് (2014), മലയാളചിത്രം കള (2021) തുടങ്ങിയ സിനിമകളൊക്കെ ശക്തമായി ദളിത് രാഷ്ട്രീയം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നുണ്ട്. തമിഴിൽ ജനപ്രിയസിനിമയിൽ ഈ വിഷയം ശക്തമായി കടന്നുവരുന്നു എന്നത് വലിയ നേട്ടമായി വേണം കരുതാൻ. അതേ സമയം 'നായാട്ട്' പോലുള്ള സിനിമകൾ ദളിതുവിരുദ്ധസമീപനം കൂടെ കാഴ്ചവെക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. മറ്റു സിനിമ മേഖലകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ജാതി ഉന്മൂലനത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെ ഏറ്റവും ആഴത്തിൽ പഠിച്ച അംബേദ്ക്കറെയും പെരിയാറിനേയും തമിഴ് സിനിമ കൊണ്ടാടുന്നത് പുതിയകാലത്തിന്റെ മാറുന്നകാഴ്ചപ്പാടുകളെന്ന് മനസിലാക്കാം. പാ.രഞ്ജിത്തും, മാരിസെൽവരാജും വെട്രിമാരനും കീഴാളസൗന്ദര്യബോധങ്ങൾ ഗൗരവമായി ഏറ്റെടുത്തവരാണ്. കലയിലൂടെ അവർ സാധ്യമാക്കുന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യം തേടിയുള്ള ദളിത് സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതമാണ്.

കലാസിനിമയുടെ ചരിത്ര വഴികൾ; ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പരിണാമങ്ങൾ

• ഡോ. വിഷ്ണുരാജ് പി.

ദൃശ്യഭാഷയിലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് കലാത്മകമായ ധാര സിനിമയിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നിട്ടുള്ളത്. ഓരോ ദേശങ്ങളിലെയും രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമയുടെ സ്വരൂപത്തിനും മാറ്റങ്ങൾ വരുന്നു. ആഖ്യാനതലത്തിലുള്ള പുതുമകളും ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. റഷ്യ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് കലാപരതയുടെ വ്യാകരണനിയമങ്ങൾ രൂപം പ്രാപിക്കുന്നത്. ദൃശ്യഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിലെ പ്രധാന വഴിത്തിരിവായിരുന്നു മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തം (Montague Theory). പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത ഏതാനും ഷോട്ടുകൾ ബുദ്ധിപൂർവ്വം വിളക്കി ചേർക്കുമ്പോൾ ഉരുത്തിരിയുന്ന അർത്ഥതലം ക്രമാനുക്രമമായി നിരവധി ഷോട്ടുകൾ ഘടിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉരുത്തിരിയുന്ന അർത്ഥത്തേക്കാൾ ശക്തമായിരിക്കുമെന്ന് സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് ഐസൻസ്റ്റീനാണ് ഈ സമീപനത്തെ സൈദ്ധാന്തികമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. അതേവരെ അപരിചിതമായ ഒരു മണ്ഡലത്തിൽ ആയിരുന്ന; കലയുടെ രംഗവുമായി ബന്ധം ഇല്ലാതിരുന്ന എൻജിനീയറിംഗിന്റെയും വൈദ്യുത ഉപകരണങ്ങളുടെയും രംഗത്തെ പരിചിതമായ ഒരു സംഗതി സിനിമാട്ടോഗ്രഫി എന്ന കലയുടെ ഏറ്റവും പുരോഗമിച്ച വിഭാഗം സ്പർശിക്കുകയായിരുന്നു. ഈ മണ്ഡലം ഈ രീതി ബിൽഡിംഗിന്റെയും കൺസ്ട്രക്ഷന്റെയും ഈ തത്വം ഇതാണ് മൊണ്ടാഷെന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ (1949:36) കുറിക്കുന്നു. കഥാഖ്യാനത്തിൽ എഡിറ്റിങ്ങിനുള്ള ക്രിയാത്മകമായ പങ്ക് ഇതോടെ വ്യക്തമാകുന്നു.

മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഉല്പത്തി ഗ്രിഫിത്തിന്റെ പേരുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. സമാന്തരമായി പല ക്രിയകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ ശൈലിയാണ് ഗ്രിഫിത്തിനെ ആകർഷിച്ചത്. ക്ലോസപ്പ്, ഡിസോൾവ്, ക്രോസ് കട്ടിങ്, ഫ്ലാഷ്ബാക്ക് എന്നിവയുടെയൊക്കെ പൂർവ്വമാതൃകകൾ സാഹിത്യത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പരിണാമത്തിലും ഇത്തരം സമാന്തരക്രിയകളുടെ പ്രവർത്തനം മൊണ്ടാഷിലേക്ക് നയിക്കുന്നതായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. ഒരു ഷോട്ടിനും സ്വതന്ത്രമായ അർത്ഥമോ അസ്തിത്വമോ ഇല്ലെന്ന ധാരണ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ഇടപെടലുകൾ.

എ പ്ലസ് ബി എന്ന സമവാക്യത്തിലൂടെയാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ മൊണ്ടാഷിനെ വിഭാവന ചെയ്യുന്നത്. ജാപ്പനീസ് ചിത്രലിപിയിൽ കണ്ണ് +വെള്ളം = കരയുക, കിളി + വായ= പാടുക എന്നിങ്ങനെയാണ് അർത്ഥം. സദൃശ്യമായ കാരണങ്ങളാണ് സിനിമയിലും സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം സമർത്ഥിച്ചു. സിനിമയിൽ

മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഉല്പത്തി ഗ്രിഫിത്തിന്റെ പേരുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. സമാന്തരമായി പല ക്രിയകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ ശൈലിയാണ് ഗ്രിഫിത്തിനെ ആകർഷിച്ചത്.

‘എ’ എന്ന ദൃശ്യവും ‘ബി’ എന്ന മറ്റൊരു ദൃശ്യവും തമ്മിൽ കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന സംഘർഷത്തിൽനിന്നും 'സി' യെന്ന ഭിന്നമായ ഒരു അർത്ഥം ഉണ്ടാകുന്നു. മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തത്തെ സാമാന്യേന ഇങ്ങനെ നിർവ്വചിക്കാവുന്നതാണ്. പലരീതി ഭേദങ്ങളോടെ ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ ഈ സിദ്ധാന്തം വിപുലമാക്കുന്നുണ്ട് സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പരിണാമത്തിൽ നിർണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ മൊണ്ടാഷിലേക്കുള്ള ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ ആലോചനകൾ വരുന്നത്. ചാൾസ് ഡിക്കൻസിന്റെ വിക്ടോറിയൻ നോവൽഘടനയ്ക്ക് അകത്തു നിന്നാണ് ഗ്രിഫിത്ത് സമാന്തരങ്ങൾ ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന മൊണ്ടാഷിന്റെ പൂർവ്വമാതൃകകൾ കണ്ടെത്തിയതെന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ വ്യാഖ്യാനിച്ചു. മൊണ്ടാഷ് എന്ന പ്രക്രിയയെ സംബന്ധിച്ച് പുഡോവ്ക്കിനുമായി നിരന്തരം സംവാദങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് ഐസെൻസ്റ്റീൻ തന്റെ ബോധ്യങ്ങളെ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരെ വെറും ചിത്രം കാണുന്ന കാണികളായി കണക്കാക്കാതെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചേർച്ചയിൽ നിന്നും കൂടുതൽ അർത്ഥങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രേക്ഷകരെ പ്രാപ്തിയുള്ളവരാക്കിമാറ്റാനുള്ള ശ്രമം കൂടിയായിരുന്നു ഇത്.

മൊണ്ടാഷിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ പല ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലാത്മകമായ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ വഴിത്തിരിവായ ചലച്ചിത്രങ്ങളും സമീപനങ്ങളും ഒക്കെ രൂപംകൊള്ളാൻ ഇത് കാരണമായി. ഷോട്ടുകളെ കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്ന ബുദ്ധിപരമായ മൊണ്ടാഷ് (Intellectual Montague) കഥാഖ്യാനം സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വിശദമാക്കപ്പെടുന്ന രചനാത്മകമായ മൊണ്ടാഷ് (Constructive Montague), സംഭവങ്ങളെ സമാന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമാന്തര മൊണ്ടാഷ് (Parallel Montague) എന്നിങ്ങനെ പല നിലകളിൽ മൊണ്ടാഷിന്റെ പ്രയോഗരീതികൾ കാണാം. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ഇൻടോളറൻസ് (1916) എന്ന സിനിമ സമാന്തരമൊണ്ടാഷിന് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്നതാണ്. മനുഷ്യർക്ക് പരസ്പരമുള്ള അസഹിഷ്ണുതകൾ വെളിവാക്കാനായി നാല് കഥകളെ സമാന്തരമായി ഗ്രിഫിത്ത് ഈ ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പുഡ്വോക്കിന്റെ അമ്മ (1926) എൻഡ് ഓഫ് സെൻ പീറ്റേഴ്സ് ബർഗ് (1927) ഡോവ് ഷെങ്കെയുടെ എർത്ത് (1930) എന്ന കലാസൃഷ്ടികൾ സംയോജനത്തിലൂന്നിയ മൊണ്ടാഷിനെ പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ഐസൻസ്റ്റീൻ വൈരുദ്ധ്യാത്മക മൊണ്ടാഷ് എന്ന ആശയം “ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോം ടെംകിനിൽ” (1925) സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒക്ടോബർ (1927) ഇവാൻ ടെറിബിൾ (1944) തുടങ്ങിയ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ കാണുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ഇതരകലകളുടെ ശൈലിയിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രഭാഷ വിഭിന്നമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കപ്പെടുകയും ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സ്വകീയമായ രചനാശൈലികൾ അവലംബിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതോടൊപ്പംതന്നെ സംവിധായക പദവിയുടെ പ്രാധാന്യവും വർദ്ധിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രഭാഷയും രാഷ്ട്രീയചരിത്രവും

ചരിത്രപ്രാധാന്യമുള്ള സംഭാവനകൾ സിനിമാഭാഷയെ സ്വാധീനിച്ചതാണ് കലാസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ഘട്ടം . 1914ലെ ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധവും റഷ്യയിലെ ബോൾഷെവിക്ക് റവല്യൂഷനും സിനിമാഭാഷയുടെ ദിശ നിർണ്ണയിച്ചു. സോവിയറ്റ് യൂണിയനിൽ ചലച്ചിത്രമെന്ന കല സമ്പൂർണ്ണ രാഷ്ട്രീയകലയായി വികസിച്ചു . 1917 ഒക്ടോബറിൽ നടന്ന ബോൾഷെവിക്ക് വിപ്ലവത്തോടെ സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായി അന്നുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന എല്ലാ ബന്ധങ്ങളും പൊളിച്ചെഴുതപ്പെട്ടു. സിനിമയെന്ന പുതിയ കലയോടുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ സമീപനങ്ങളും ഇതോടെ മാറുന്നുണ്ട്. ലെനിനടക്കമുള്ള ബോൾഷെവിക്ക് നേതാക്കൾ പ്രധാനപ്പെട്ട

കലയായി സിനിമയെ വിലയിരുത്തി. " മറ്റ് ആശയവി നിമയോപാധികളായ തപാൽ, റെയിൽവേ ,പത്രങ്ങൾ, ടെലിഫോൺ, റേഡിയോ, ടെലിഗ്രാഫ് എന്നിവയും കലാരൂപങ്ങളായ സാഹിത്യം, ചിത്രകല, നാടകം എന്നിവയും നമ്മോടൊപ്പം ഉണ്ടെങ്കിലും സിനിമയി ലൂടെയുള്ള ആശയവിനിമയത്തിന് കൊടുംകാറ്റിന്റെ വിപ്ലവാത്മകമായ ശക്തിയുണ്ടെന്ന് ലെനിൻ പ്രഖ്യാപി ക്കുന്നുണ്ട് (കെ.കെ. ചന്ദ്രൻ 2012:37).

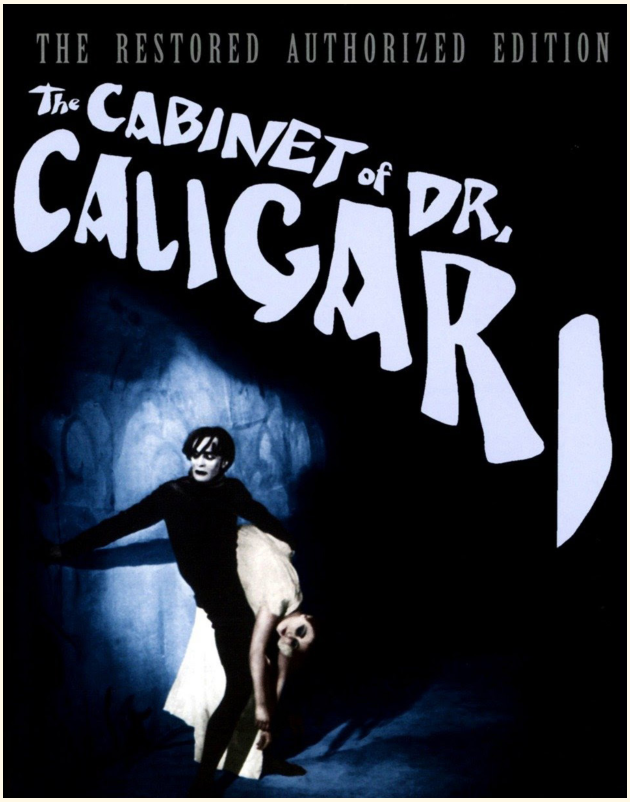
സിനിമയുടെ ജനപ്രിയസാധ്യതകളെയും അതുവഴി ആ കലയ്ക്ക് കൈവരുന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണശേഷി യെയും ലെനിൻ തിരിച്ചറിയുണ്ട്. ഈ കാലയളവിൽ സിനിമയുടെ സാങ്കേതിക പഠനത്തിനുവേണ്ടി റഷ്യ യിൽ സ്ഥാപനങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നുണ്ട്. മോസ്കോയി ലെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് (1917) ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. ലോകം കണ്ട മികച്ച ചലച്ചിത്ര ആചാര്യൻമാരായ അധ്യാപകർ മോസ്കോ ഫിലിം സ്കൂളിൽ ഉണ്ടായിരു ന്നു. ലെവ് കുളഷോവിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ഈ സംഘത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റീൻ, പുഡോവ്കിൻ, ഡോ വ്ഷെങ്കോ തുടങ്ങിയവർ ഇതിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. ചർച്ചകളിലൂടെയും തർക്കങ്ങളിലൂടെയും ചലച്ചിത്ര സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം തന്നെ ഇവിടെ നവീകരിക്കപ്പെട്ടു. സോവിയറ്റ് യൂണിയനിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് സിനിമ രൂപ പരമായ നവീകരണമാണ് സാധ്യമാക്കിയത്. ഭരണ കൂടത്തിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നു നോക്കുമ്പോൾ ബോധ പൂർവ്വമായ ഒരു നിലപാടിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു ഇത്. എന്നാൽ സോവിയറ്റ് മാർക്സിസ്റ്റ് സിനിമയുടെ അടി ത്തറ രൂപപ്പെടുത്തിയ ലെവ് കുളഷോവ്, സേവ് ലോദ് പുഡോവ്കിൻ, സീഗവെർത്തോവ്, ഐസൻസ്റ്റീൻ, ഡോവ്ഷെങ്കോ ഇവരൊക്കെ തന്നെ സിനിമയുടെ കലാപരമായ മൂല്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയവരാ യിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രബോധനപരമായ ആവശ്യങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം മാത്രം നിവർത്തിക്കുന്ന സിനിമകളായി അവ ചുരുങ്ങിയിരു ന്നില്ല. മറിച്ച് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര പരവുമായ സാധ്യതകളെ അവ വിപുലമാക്കി.

കുളഷോവിനെപ്പോലെയുള്ള അധ്യാപകർ ചല ച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രയോഗശാസ്ത്രത്തിലെ അർത്ഥപരി ണാമങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള സംവാദവേദികൾ തുറന്നു. ഐസൻസ്റ്റീനെപ്പോലെയുള്ള സഹപ്രവർത്തകർ രാഷ്ട്രീയധാരണയോടെ സിനിമയുടെ തത്വബോധത്തെ വിശകലന വിധേയമാക്കി. അങ്ങനെ ലോകസിനിമയ്ക്കു തന്നെ പുതിയ രാഷ്ട്രീയരീതിശാസ്ത്രം കൈവന്നു. ഇതേ കാലയളവിൽ ജർമനിയിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് രീതിയി ലുള്ള സിനിമകൾ ആവിർഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് ചല ച്ചിത്രത്തിലെ കലാപരമായ സാധ്യതകളെ കൂടുതൽ വിപുലമാക്കി.

ഇരുപതുകളിലും മുപ്പതു കളിലും പുറത്തു വന്ന അനേകം സിനിമകൾ ലോകരാഷ്ട്രീയ ഗതികളെ പ്ര വചിച്ചിരുന്നു. ജർമ്മൻ രാഷ്ട്രീയ അവസ്ഥ യെയും ജർമ്മൻ ജനതയുടെ സാമൂഹിക ബോധങ്ങളെയും ആഴത്തിലും പ്രതിലോ മകരമായി സ്വാധീനിച്ച ആര്യനിസത്തി ന്റെയും വരാൻപോകുന്ന ഹിറ്റ്ലറി ന്റെ ഭ്രാന്തൻ ഭരണകൂടത്തിന്റെ സാംസ്കാ രിക പ്രവചനമായിട്ടാണ് പിൽക്കാലത്ത് ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് കലിഗരി വായിക്കപ്പെട്ടത്

എക്സ്പ്രഷനിസവും കലാസിനിമയും അമേരിക്കൻ സിനിമയും റഷ്യൻസിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഭിന്നമാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ യഥാർത്ഥപ്രതീതി ജനിപ്പി ക്കുന്ന രീതിയിൽ കലാസൃഷ്ടികൾ നടത്തിയപ്പോൾ ജർമ്മൻസിനിമ ഭ്രമാത്മകകഥയുടെ സരണിയിലൂടെ യാണ് നീങ്ങിയത്. ജർമൻസിനിമയുടെ പ്രതിരൂപമായ ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് കലിഗരി (1920) വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. സ്റ്റേജിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്നും പൂർണമായി വിട്ടു നിൽക്കുന്നില്ലെങ്കിലും പുതിയ ക്യാമറടിക്കുകൾ ഉപയോഗിച്ച് നവീനമായ ദൃശ്യാനുഭൂതി ഉണ്ടാക്കു വാൻ ജർമൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു. റോബർട്ട് വീൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിൽ സിനിമയ്ക്ക് അന്യ മായ സൈറ്റുകളിലാണ് സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്നത്. വിചിത്രമായ രീതിയിൽ ചായങ്ങൾ പൂശി അൺ റിയലി സ്റ്റിക് ആക്കിയ സെറ്റുകളും നാടകശൈലിയും അഭിന യവുമൊക്കെ ചേർന്ന് കലാത്മകതയുടെ സവിശേഷ ഭാവുകത്വമാണ് മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. ദി ഗോലെം (1920), ദ ഗ്ലാബെർ (1922) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ എക്സ്പ്രഷനി സ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിലെ മറ്റ് പ്രധാന രചനകളാണ്.

ഈ കാലത്തിറങ്ങിയ പല ജർമ്മൻ നിശ്ശബ്ദസിനി മകളും വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയധ്വനികൾ ഉള്ളവയായി രുന്നു. ഇരുപതുകളിലും മുപ്പതുകളിലും പുറത്തു വന്ന അനേകം സിനിമകൾ ലോകരാഷ്ട്രീയ ഗതികളെ പ്രവചിച്ചിരുന്നു. ജർമ്മൻ രാഷ്ട്രീയ അവസ്ഥയെയും ജർമ്മൻ ജനതയുടെ സാമൂഹിക ബോധങ്ങളെയും ആഴത്തിലും പ്രതിലോമകരമായി സ്വാധീനിച്ച ആര്യനി സത്തിന്റെയും വരാൻപോകുന്ന ഹിറ്റ്ലറിന്റെ ഭ്രാന്തൻ ഭരണകൂടത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പ്രവചനമായിട്ടാണ് പിൽക്കാലത്ത് ക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് കലിഗരി വായിക്ക പ്പെട്ടത്. ജർമ്മൻ സിനിമയിൽ രൂപംകൊണ്ട എക്സ്പ്ര



ഷനിസ്റ്റ് സിനിമാ സമ്പ്രദായത്തെ സോവിയറ്റ് സിനിമ സ്വീകരിച്ചിരുന്നില്ല. വിചിത്രമായ ഫാന്റെസികളായിട്ടാണ് അവയെ റഷ്യൻ സിനിമാലോകം വിലയിരുത്തിയത്.

എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സമ്പ്രദായത്തിലൂടെയും റഷ്യ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഉണ്ടായ ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വ്യാപനത്തിലൂടെയും മറ്റും സിനിമയ്ക്ക് കലാപരമായ മേന്മ കൈവരുന്നു. ക്രോസ് കട്ടിങ്, ഫ്ലാഷ് ബാക്ക് തുടങ്ങിയ സാങ്കേതിക വിദ്യകളിലൂടെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇമേജിന്റെ കലാപരമായ സാധ്യതകൾ വിപുലമായി. അതോടൊപ്പം തന്നെ സ്റ്റുഡിയോ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതിയും ഈ ഘട്ടത്തിൽ വൻതോതിൽ നടന്നിരുന്നു.

1930 കളിൽ ഹോളിവുഡിൽ സ്റ്റുഡിയോയുടെ പ്രഭാവകാലമായിരുന്നു. വർഷത്തിൽ ശരാശരി 500 ചിത്രങ്ങൾ അവിടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഒരേസമയം ജനപ്രിയവും കലാപരവുമായ സമീപനങ്ങൾ ഹോളിവുഡിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചിരുന്നു. എം.ജി.എം., പാരമൗണ്ട് തുടങ്ങിയ ഹോളിവുഡ് സ്റ്റുഡിയോകൾ 1930 കളിൽ അധീശത്വം പുലർത്തി നിലനിന്നിരുന്നു. എംജിഎം സ്റ്റുഡിയോയിൽ താരങ്ങൾക്കായിരുന്നു പ്രാധാന്യം. പാരമൗണ്ടിലാകട്ടെ എഴുത്തുകാർക്കും സംവിധായകർക്കുമായിരുന്നു മുൻതൂക്കം. ബില്ലി വൈഡർ, സെസിൽ ബി.ഡി. മില്ലി തുടങ്ങിയ ചിത്രകാരന്മാർ പാരമൗണ്ടിനോട് ചേർന്നു പ്രവർത്തിച്ചപ്പോൾ ക്ലാർക്ക് ഗേബിൾ, ഗ്രെറ്റാ ഗാർബോ, കാതറീൻ ഹെപ്ബേൺ തുടങ്ങിയ നിരവധി താരങ്ങൾ അഭിനേതാക്കളായി എം.ജി.എമ്മിന്റെ സ്റ്റുഡിയോകളിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നു.

ഓരോ സ്റ്റുഡിയോയും സവിശേഷസ്വഭാവത്തിലുള്ള സിനിമകളാണ് പുറത്തിറക്കിയത്. ചരിത്ര ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു ടൊന്റയിയത്ത് സെഞ്ച്വറി ഫോക്സിന്റെ സംഭാവന. ഗാങ്സ്റ്റർ ചിത്രങ്ങളും ജീവചരിത്രചിത്രങ്ങളും സംഗീതചിത്രങ്ങളുമായിരുന്നു വാർണർ ബ്രദേഴ്സിലൂടെ പുറത്തുവന്നത്. ഡ്രാക്കുള ചിത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു യൂണിവേഴ്സലിന്റെ മുഖമുദ്ര. ചുരുക്കത്തിൽ വ്യത്യസ്തഗണത്തിൽപ്പെട്ട നിരവധി സിനിമകൾ പല സ്റ്റുഡിയോകളിലൂടെ ഇക്കാലയളവിൽ പുറത്തു വന്നു. ഇവയൊക്കെ സിനിമയുടെ ആസ്വാദനമണ്ഡലത്തിൽ വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന ഇടപെടലുകൾ നടത്തി.

ഹോളിവുഡിന്റെ കലാപരമായ പ്രസക്തിക്ക് മുൻതൂക്കം ലഭിച്ച കാലം കൂടിയാണിത്. ജോൺ ഫോർഡ്, ഓർസൺ വെൽസ് തുടങ്ങിയ പല സംവിധായകരും ഈ ഘട്ടത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കൻ ചരിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു രചനയായ സിറ്റിസൺ കെയിൻ (1941) ജോൺ ഫോർഡിന്റെ ചിത്രമാണ്. 1930കളിൽ നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്ത മറ്റൊരു മുഖ്യ സംവിധായകനാണ് ഹൊവാർഡ് ഹൗകിൻസ്. സ്റ്റുഡിയോകളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ധാരാളം പണം ആവശ്യമായിരുന്നു. അതിനു സാധിക്കാത്ത സംവിധായകർ തുച്ഛമായ പണം കൊണ്ട് സിനിമ നിർമ്മിക്കാൻ മുന്നോട്ടുവന്നു. ഇത് നവീനമായ ഒരു ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ചു.

കലാപരമായ പരിണാമങ്ങളോടൊപ്പംതന്നെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹികമാറ്റങ്ങളും ലോകസിനിമയെ ഭാവുകത്വപരമായി മാറ്റിമറിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തോടെ ആഗോളതലത്തിൽതന്നെ സിനിമയ്ക്ക് വലിയ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. യുദ്ധത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിനായി സാങ്കേതികമേൻമയുള്ള ക്യാമറകളും വെളിച്ചം നന്നായി ലഭിക്കാത്ത സ്ഥലങ്ങളിൽ പോലും ചിത്രീകരണത്തിനു പറ്റിയ ഫിലിമുകളും നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രചാരണത്തിനായി പല രാജ്യങ്ങളിലും സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി. ചിത്രങ്ങളും ഡോക്യുമെൻററികളും വൻതോതിൽ യുദ്ധാവശ്യത്തിനായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. രാജ്യങ്ങൾ കടുത്ത സാമ്പത്തികപ്രശ്നങ്ങൾ നേരിടുന്നതോടെ സിനിമയുടെ സമീപനങ്ങളിലും മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. അതായത് യുദ്ധാനന്തരകാലഘട്ടത്തിലെ ദൃശ്യകലാരംഗങ്ങളിൽ ചില നൂതന പ്രവണതകൾ ഉദയം ചെയ്യുന്നതിന് യുദ്ധം വരുത്തി വെച്ച നാശങ്ങളും കഷ്ടതകളും പ്രേരകമായി. ഈ പ്രവണതകളുടെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രം

ഗത്തും ഉണ്ടായി. ഇങ്ങനെ വികസിച്ചുവന്ന ചലച്ചിത്ര സമീപനം 1940കളോടെ സജീവമായി. ഇക്കാലയളവിൽ പ്രസ്ഥാനരൂപം ആർജിച്ച നിയോറിയലിസം നവതരംഗവും കലാസിനിമയുടെ സവിശേഷതകളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

സമകാലീന ജീവിതസത്യങ്ങൾ യാഥാർഥ്യത്തോടെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സമീപന രീതിയാണ് നിയോറിയലിസം. റോബർട്ടോ റോസല്ലിനിയുടെ റോം ഓപ്പൺ സിറ്റി എന്ന ചിത്രമാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ട ആദ്യ രചന. ജർമ്മൻ സേന റോമിൽ നിന്നും പിൻവാങ്ങിയ ഉടനെ നിർമ്മിച്ച സിനിമയാണിത്. ഫാസിസ്റ്റ് പീഡനങ്ങളുടെ ക്രൂരത ഈ ചിത്രം തുറന്നുകാട്ടി. കഥയുടെ ഭൂരിഭാഗവും നടക്കുന്നത് സങ്കേതങ്ങളിലാകയാൽ ക്യാമറ അധികമൊന്നും പുറത്തുപോകുന്നില്ല. പ്രശസ്തരായ താരങ്ങളും സിനിമയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. യഥാതഥമായി സാമൂഹികാവസ്ഥയെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതിലൂടെ നിയോറിയലിസത്തിന്റെ സൂചനകൾ വെളിവാകുന്നു.

1948 ൽ പുറത്തുവന്ന വിക്ലോറിയോ ഡിസീക്കയുടെ ബൈസിക്കിൾ തീവ്സാണ് നിയോറിയലിസ്റ്റ് സമ്പ്രദായത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിൽ അധികനേരവും ക്യാമറ തെരുവിലാണ്. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനു ശേഷമുള്ള ഇറ്റലിയിലെ പട്ടിണിക്കാരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയാണ് പ്രമേയം. ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും തൊഴിലില്ലായ്മയുടെയുമൊക്കെ നേർചിത്രങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ നിയോറിയലിസ്റ്റിക് ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കാണാം. ബൈ സൈക്കിൾ തീവ്സിനെക്കുറിച്ച് ആന്ദ്രേ ബസാൻ" (1967 :62) എഴുതുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "ശുദ്ധസിനിമയുടെ ഉദാഹരണങ്ങളിൽ ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൊന്നായി ബൈസൈക്കിൾ തീവ്സിനെ കാണാവുന്നതാണ്. അഭിനേതാക്കളില്ലാത്ത, കഥയില്ലാത്ത, സെറ്റുകളില്ലാത്ത, എന്തിനധികം പറയണം യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഉദാത്തവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ മായികത ഇതിനപ്പുറം ഒരു സിനിമയിലും ഇല്ല." യഥാതഥമായ കലാനുഭവത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ് ഈ നിരീക്ഷണത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

ഡോക്യുമെൻററി ശൈലിയിലുള്ള അപഗ്രഥന ശ്രമമാണ് നിയോറിയലിസത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയെന്ന് സിസറെ സാവിട്ടിനി വിലയിരുത്തുന്നു (1983:26). കഥയേക്കാൾ ഉപരി യഥാർത്ഥമായ സംഭവവികാസങ്ങളിലൂടെ സിനിമ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. ഹോളിവുഡ് സംസ്കാരത്തെ മറികടന്ന് കലാത്മകമായ സിനിമയെ തിരിച്ചുപിടിക്കുന്നതിന്റെ ദൗത്യം കൂടി നിയോറിയലിസ്റ്റിക് സമീപനങ്ങൾ സാധ്യമാക്കി. ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെ പിറവിയോടെയാണ് സിനിമ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംവിധായകന്റെ കല യായതെന്നും നിർമ്മാണകമ്പനികളിൽ നിന്നും താരങ്ങളിൽ നിന്നും സിനിമയുടെ കർതൃത്വം സംവിധായകൻ പിടിച്ചെടുക്കുന്നത് ഇവിടെ വെച്ചാണെന്നും പീറ്റർ വൂളൻ (1933:542) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക നൈതിക മൂല്യങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യുകയും സാമ്പ്രദായിക രചനാരീതിയിൽ അട്ടിമറി നടത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് നിയോറിയലിസ്റ്റിക് രചനാസങ്കല്പങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. വമ്പൻ സെറ്റുകളിൽ നിന്നും ലൊക്കേഷനുകളിലേക്കുള്ള മാറ്റവും പ്രൊഫഷണൽ താരങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അഭിനേതാക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുമെല്ലാം സിനിമയുടെ കലാ സ്വഭാവങ്ങൾ കൂടി മാറ്റിമറിച്ചു. കലാകാരന്റെ കലാപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ സിനിമയുടെ കലാപരത വിപുലമായി. കാലക്രമേണ കലാ സിനിമയുടെ തത്വമായി കൂടി ഇത് പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്. ഉള്ളടക്കത്തോടൊപ്പം ശൈലിയും രൂപവും എല്ലാം മൗലികമായി നവീകരിച്ചുകൊണ്ട് നിയോറിയലിസ്റ്റിക് സിനിമകൾ കലാപരമായ ചലച്ചിത്ര ഭാവുകത്വത്തെ വ്യക്തമായി അടയാളപ്പെടുത്തി. ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ മൗലിക രചനകളായിട്ടാണ് ഇവ വിലയിരുത്തപ്പെട്ടത്. ഇത് ക്രമേണ കലാസിനിമയുടെ പ്രബലമായ ആശയാവലിയായി മാറി .

തെരെഞ്ഞെടുത്ത ഗ്രന്ഥസൂചി

- Eisenstein Sergie, 1949, Methods of Montage, Film From Harvest Book, Haecourt Inc, NewYork.
- Hayward Susan 1996 cinema studies the key concepts Routledge London.
- ചന്ദ്രൻ കെ.കെ. ഒരു സിനിമ എങ്ങനെ ഉണ്ടാകുന്നു, 2012, ചിന്ത പബ്ലികേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം
- നീലൻ, സിനിമ സ്വപ്നം ജീവിതം, ഗ്രീൻ ബുക്സ് തൃശൂർ.
- സാജൻ തെരുവപ്പുഴ, 2015, ജർമ്മൻ സിനിമ, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക നൈതിക മൂല്യങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും സാമ്പ്രദായിക രചനാരീതിയിൽ അട്ടിമറി നടത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് നിയോറിയലിസ്റ്റിക് രചനാസങ്കൽപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്

പുസ്തക പരിചയം

ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ

പി കെ സുരേന്ദ്രൻ രചിച്ച 'ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ' എന്ന പുസ്തകം സിനിമകളിലെ വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഖ്യാനരീതികളെ കുറിച്ചാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. പ്രതിഫലനങ്ങളുടെ ലീല എന്ന ലേഖനത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന പുസ്തകം ലോറാ മൽവിയും സിനിമയിലെ ആൺ നോട്ടവും എന്ന ലേഖനത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു. ആർത്താഡ് ഡബിൾ ബിൽ എന്ന 3 മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യം മാത്രമുള്ള സിനിമയെ കുറിച്ചുള്ള ഒരു ലേഖനമാണ് പ്രതിഫലനങ്ങളുടെ ലീല. ലോറാ മൽവിയും സിനിമയിലെ ആൺനോട്ടവും എന്ന ലേഖനം സിനിമയിലെ പുരുഷനോട്ടത്തെ കുറിച്ചുള്ള ലോറ മൾവിയുടെ ചിന്തകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

വ്യവസ്ഥാപിത തത്വങ്ങളിൽനിന്ന് കുതറി മാറുന്ന സിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രത്തെയും ഈ പുസ്തകത്തിലെ ലേഖനം പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ ലാവണ്യപരമായും രാഷ്ട്രീയപരമായും സമീപിക്കുന്ന പുസ്തകമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ. സത്യജിത്ത് റേ യുടെ ദേവി എന്ന സിനിമയെ മുൻനിർത്തി അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിലെ രാഷ്ട്രീയം പരിശോധിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനമാണ് 'റായ്, ദേവി, രാഷ്ട്രീയം'. ദാദാസാഹിബ് ഫാൽക്കെയെ കുറിച്ച് പരേഷ് മൊകാഷി സംവിധാനം ചെയ്ത് ഹരിചന്ദ്ര ഫാക്ടറിയെ കുറിച്ചുള്ള ലേഖനവും ഇതിൽ കാണാം. ലാജ് വന്തി, അശ്വാത്ഥാമാ എന്നീ രണ്ടു സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദമായ ചർച്ചയാണ് ഒരു ജനപ്രിയ സിനിമ സ്റ്റൈൽ എന്ന ലേഖനം. ഭവായ് എന്ന നാടോടികലാരൂപത്തിലൂടെ കഥപറയുന്ന കേതൻ മേത്തയുടെ ഭാവ്നി ഭവായ് എന്ന സിനിമയെ കുറിച്ചുള്ള ലേഖനവും ഇതിൽ കാണാം. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തെ വിരിയിച്ചെടുക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള എഴുത്താണ് പി കെ സുരേന്ദ്രൻ ഇവിടെ നടത്തുന്നത്.

വിഖ്യാത ഇറാനിയൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ അബ്ബാസ് കിയരോസ്തമിയുടെ അവസാനചിത്രമായ '24 ഫ്രെയിംസ്' എന്ന സിനിമയെ കുറിച്ചുള്ള ലേഖനമാണ് ധ്യാനലോകത്തേക്ക് 24 ഫ്രെയിംസ്. ഒരു പ്രതിഷ്ഠാപനം പോലെയോ വീഡിയോ ആർട്ട് പോലെയോ ഉള്ള ഒരു കലാസൃഷ്ടിയായി 24 ഫ്രെയിംസ് എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ കാണാം. 24 ഫ്രെയിമുകളായി ഖണ്ഡങ്ങളായി അധ്യായങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രമാണ് ഇത്.

2016 ജൂലൈയിൽ അന്തരിക്കുമ്പോൾ കിയരോസ്തമിയുടെ ഈ പദ്ധതി പാതിവഴിയിൽ ആയിരുന്നു. പിന്നീട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൻ അഹമ്മദ് കിയ

വ്യവസ്ഥാപിത തത്വങ്ങളിൽനിന്ന് കുതറി മാറുന്ന സിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയും ഈ പുസ്തകത്തിലെ ലേഖനം പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ ലാവണ്യപരമായും രാഷ്ട്രീയപരമായും സമീപിക്കുന്ന പുസ്തകമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ.

നിലവിലുള്ള ആർട്ട് സിനിമകളുടെയും മാർക്കറ്റ് ഇന്ത്യയും സൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് പുറത്തു നിൽക്കുന്ന നൈൻസുഖ് എന്ന അമിത് ദത്തയുടെ ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനമാണ് മേളങ്ങളുടെ സിനിമ. ബയോപിക് സിനിമയ്ക്ക് ആധാരമായ വ്യക്തിയെ തന്നെ ഒരിടത്തും കാണിക്കാത്ത ഒരു സിനിമയാണ് പീറ്റർ ക്രൂഗർ എന്ന ബെൽജിയം ചലച്ചിത്രക്കാരന്റെ എൻ: ദി മാഡ്നസ് ഓഫ് റീസൺ എന്ന സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള പണി തീരാത്ത പുസ്തകം എന്ന ലേഖനം

രോസ്റ്റ്മിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ആണ് ഈ ചിത്രം പൂർത്തിയാക്കിയത്. സിനിമയെ ഫിക്ഷൻ, ഡോക്യുമെൻററി തുടങ്ങിയ തരംതിരിവുകൾക്കപ്പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോയി നവീന അനുഭൂതി പകരുന്ന ഒരു ചിത്രമാണ് ഇത്.

നിലവിലുള്ള ആർട്ട് സിനിമകളുടെയും മാർക്കറ്റ് ഇന്ത്യയും സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് പുറത്തു നിൽക്കുന്ന നൈൻസുഖ് എന്ന അമിത് ദത്തയുടെ ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനമാണ് മേളങ്ങളുടെ സിനിമ. ബയോപിക് സിനിമയ്ക്ക് ആധാരമായ വ്യക്തിയെ തന്നെ ഒരിടത്തും കാണിക്കാത്ത ഒരു സിനിമയാണ് പീറ്റർ ക്രൂഗർ എന്ന ബെൽജിയം ചലച്ചിത്രക്കാരന്റെ എൻ: ദി മാഡ്നസ് ഓഫ് റീസൺ എന്ന സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള പണി തീരാത്ത പുസ്തകം എന്ന ലേഖനം. വാക്കുകളും നരേഷനും കൊണ്ടാണ് സിനിമ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ ശബ്ദത്തിൽ ഉള്ള ഒരു നരേഷനും പുരുഷ ശബ്ദത്തിലുള്ള മറ്റൊരു നരേഷനും നമുക്കിതിൽ കാണാം. പുരുഷശബ്ദം വർത്തമാനത്തിൽ ആണ്.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ കോവണികൾ എന്ന ലേഖനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിവിധ രീതികൾ ഉപയോഗിച്ച് എഴുതപ്പെട്ടതാണ്. ടോം ടൈക്കർ സംവിധാനം ചെയ്ത റൺ ലോല റൺ, കുറസോവയുടെ റാഷമോൺ, കൂടാതെ അൺ ഷ്യൻ അനോളു, മിറർ, സൈലൻസ്, ലാസ്റ്റ് ഇയർ അറ്റ് മറിയൻ ബാദ്, ചിത്രസൂത്രം, സ്ലിപ് ലസ്ലി യുവേഴ്സ് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സിനിമകൾ ഇതിൽ വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ വിവിധ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ ഭാവുകത്വ പരിണാമം ഈ ലേഖനം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. സിനിമകളുടെ ആഖ്യാനത്തേയും സാങ്കേതികതയേയും ഭാവുകത്വപരമായ സൗന്ദര്യ രാഷ്ട്രീയ തലങ്ങളേയും വിമർശന വിധേയമാക്കുന്ന ഒരു പ്രധാന കൃതിയാണിത്. 2020 ലെ മികച്ച ചലച്ചിത്ര ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി അവാർഡ് ഈ പുസ്തകത്തിനായിരുന്നു.

പുസ്തകങ്ങൾ ക്ഷണിക്കുന്നു

കൊട്ടക ചലച്ചിത്ര ദ്വൈമാസികയിലെ 'പുസ്തക പരിചയ 'ത്തിലേക്ക് എഴുത്തുകാരിൽ നിന്നും പ്രസാധകരിൽനിന്നും പുസ്തകങ്ങൾ ക്ഷണിക്കുന്നു. സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകത്തിന്റെ ഒരു കോപ്പി ഈ കൊട്ടകക്ക് അയക്കുക.

I F F T - KOTTAKA
Thrissur Chalachitra Kendram, 2nd Floor, Room 24, Kalliyath Royal Square Palace Road, Thrissur -20

IFFT CHALACHITRAKENDRAM

കൊട്ടക

IFFT-KOTTAKA സിനിമ ദ്വൈ മാസിക

KOTTAKA OFFICE
Executive Director, international Film Festival Thrissur, Kalliath Royal Square 2nd Floor, Palace Road, Thrissur, Kerala, India
Ph: 9496168654, 9605733752. Mail: kottakaifft@gmail.com