IFFT CHALACHITRAKENDRAM
VOL. 18 | ISSUE: 04 | **2022 MAY - JUNE**

കൊട്ടക

IFFT-KOTTAKA

സിനിമ ദ്വൈമാസിക

EDITORIAL

പ്രിയപ്പെട്ടവരേ,

കൊട്ടക ചലച്ചിത്ര ദ്വൈമാസികയുടെ മെയ് - ജൂൺ ലക്കം മലയാളസിനിമയുടെ ഭാവുകത്വപരിണാമത്തിന് കാരണമായ സ്വയംവരം സിനിമയുടെ അമ്പത് വർഷവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. 1972ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത സ്വയംവരം എന്ന സിനിമ അന്നുവരെയുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യ ആസ്വാദനശീലങ്ങളെ പുതുക്കി പണിയുകയായിരുന്നു. അമ്പതുവർഷം പിന്നിട്ട സ്വയംവരം സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ലേഖനം ഇതിലുണ്ട്. സ്വയംവരം പുറത്തിറങ്ങുന്ന കാലത്ത് മലയാളസിനിമയുടെ സാമ്പ്രദായികരീതിയിലുള്ള സിനിമകളുടെ ധാരയും നമുക്ക് കാണാവുന്നതാണ്. അതിന്റെ തുടർച്ചകൾ ഇക്കാലത്തും കാണാം. സ്വയംവരം സിനിമയെ കൂടാതെ അക്കാലത്ത് ഇറങ്ങിയ സിനിമകളായ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം, ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി, മായ, ചെമ്പരത്തി, അച്ഛനും ബാപ്പയും, വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്നീ സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും ഇതിലുണ്ട്. അമ്പതുവർഷം പിന്നിടുമ്പോൾ, ഈ സിനിമകൾ കൊണ്ടുവന്ന സൗന്ദര്യ - രാഷ്ട്രീയ തലങ്ങൾ എപ്രകാരമായിരുന്നുവെന്നാണ് ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. കേരളത്തിലെ അന്താരാഷ്ട്ര ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും ഈ ലക്കത്തിലുണ്ട്.

സ്നേഹപൂർവ്വം,
എഡിറ്റർ
ഡോ. രാജേഷ്. എം.ആർ.

CONTENTS

03 ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം - ഒരു പുനർവായന
-രാകേഷ് നാഥ്

07 വിലയ്ക്കുവാങ്ങാനാവാത്ത ആറടിമണ്ണ്
-പ്രവീൺ പ്രകാശ് ഇ.

13 ഡീസന്റ് ശങ്കരപ്പിള്ളയും ചില സ്ത്രീകളും
-ശ്രീലക്ഷ്മി മങ്ങാട്ട്

19 ചെമ്പരത്തി; ദൃശ്യവിവക്ഷകളും ധ്വനിപാഠങ്ങളും
-അഖിൽ കെ.

23 അച്ഛനും ബാപ്പയും - നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പാട്ടുകൾ
-അനുജ വി.എസ്.

27 ജോണിന്റെ അപഭിന്നവത്കരണം
-രാകേഷ് നാഥ്

30 കലാസിനിമയുടെ ചരിത്രവഴികൾ-4 സ്വയംവരം – നായകസ്വരൂപത്തിന്റെ ആന്തരികപാഠങ്ങൾ
-ഡോ. വിഷ്ണുരാജ് പി.

34 Real to Reel and More: A Short Critical Note on Contemporary South Indian Cinema
-Dr Ajay S. Sekher

37 ക്രിട്ടിക്സ് ഓൺ ഇന്ത്യൻ സിനിമ
-ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ.

എഡിറ്റർ: ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ. ● **പത്രാധിപസമിതി:** എസ്. ഹരിനാരായണൻ, ഡോ. സി. ആദർശ്, ഡോ. പി. വിഷ്ണുരാജ്, സ്വാതിലേഖ തമ്പി, പി. സലിംരാജ് ● **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 ● Mob: +91 9496168654, 9446763855 Email: ifftinfo2@gmail.com | www.ifft.in

ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം - ഒരു പുനർവായന

• രാകേഷ് നാഥ്

'Only the real, rare, true scientif ic minds can endure doubt, which is attached to all our knowledge'.
-Sigmund freud

1972ലെ മുഖ്യധാരാസിനിമകളിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട വിജയം നേടിയ ചിത്രങ്ങളുടെ ശ്രേണിയിൽ എ. വിൻസെന്റിന്റെ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രമുണ്ട്. മധു-ശാരദ താരജോഡി കച്ചവട സിനിമയിലെന്നതുപോലെ കലാപരമായ മൂല്യമുള്ള ചിത്രങ്ങളിലും അടയാളപ്പെടുന്ന വർഷം കൂടിയായിരുന്നു 1972. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ കന്നിച്ചിത്രം സ്വയംവരം എന്ന ചിത്രത്തിലും ഇതേ അഭിനേതാക്കൾ തന്നെയായിരുന്നു നായികാനായകൻമാർ. എ. വിൻസെന്റ് സംവിധാനംചെയ്ത ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രത്തിൽ സാങ്കേതികപരമായും, കച്ചവടപരമായുമൊക്കെ ധാരാളം ചേരുവകൾ, നിർമ്മിതികൾ ചിത്രത്തിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട് എന്നു പറയാം. ഉദയ പോലുള്ള നിർമ്മാണക്കമ്പനിയിൽ നിന്നുള്ള ഫിലിം പ്രൊഡക്റ്റ് എന്ന രീതികളിലുള്ള ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണകലയിൽ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രത്തിന് പ്രത്യേകസ്ഥാനവും രേഖപ്പെടുത്തലും കൈവരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

1965നുശേഷം മലയാളസിനിമ ഏറെക്കുറെ മലയാളസാഹിത്യവുമായുള്ള ഒരു ബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നു എന്നു പറയാം. എഴുപതുകൾ ഏറെക്കുറെ കച്ചവടസിനിമകൾപോലും, സാഹിത്യരചനകളെ അവലംബിച്ച് സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കി. സാഹിത്യകാരൻമാർ തിരക്കഥാകൃത്തുകളായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്തതും 1970കളിൽ തന്നെയാണ്. പിന്നീടത് മലയാളസിനിമയെ ദേശീയനിലവാരത്തിലും അന്തർദേശീയനിലവാരത്തിലുമൊക്കെ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ അടയാളപ്പെടുത്തലായി മാറ്റുകയും ചെയ്തു.

തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ കഥയാണ് ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം സിനിമയ്ക്ക് അവലംബമായത്. തോപ്പിൽ ഭാസിയാണ് തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും രചിച്ചത്. പ്രശസ്തനായ ഭരതൻ ആദ്യമായി സ്വതന്ത്രകലാസംവിധായകനായി മാറുന്നത് ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം എന്ന സിനിമയോടെയാണ്. വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങൾ, ദേവരാജന്റെ സംഗീതം, ആർ.കെ. ശേഖറിന്റെ പശ്ചാത്തലം, സൂര്യപ്രകാശിന്റെ ഛായാ

തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ കഥയാണ് ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം സിനിമയ്ക്ക് അവലംബമായത്. തോപ്പിൽ ഭാസിയാണ് തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും രചിച്ചത്. പ്രശസ്തനായ ഭരതൻ ആദ്യമായി സ്വതന്ത്രകലാസംവിധായകനായി മാറുന്നത് ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം എന്ന സിനിമയോടെയാണ്. വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങൾ ദേവരാജന്റെ സംഗീതം. ആർ.കെ. ശേഖറിന്റെ പശ്ചാത്തലം.

പാട്ടുരംഗങ്ങൾ മാത്രമല്ല, ലൊക്കേഷനുകൾക്കനുസരിച്ചുള്ള പഴയ വീടുകൾ, ഇടവഴികൾ പോലും കലാസംവിധാനം എന്നത് കഥയിൽ ഇഴുകിച്ചേരേണ്ട വസ്തുത കൂടിയാണെന്ന് ഇത് തെളിയിക്കുന്നു

ഗ്രഹണം, എ. വിൻസെന്റിന്റെ സംവിധാനം തുടങ്ങി വലിയ വമ്പൻമാർ ഒത്തുചേർന്ന സിനിമകൂടിയാണ് ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം.

ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം കഥയിൽനിന്നും തിരക്കഥയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ കഥാനായികയായ ലക്ഷ്മിക്ക് (ശാരദ അഭിനയിച്ച കഥാപാത്രം) അനുഭവപ്പെടുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ താളങ്ങളും താളഭംഗങ്ങളുമാണ് കൂടുതൽ ഫോക്കസ് ആവുന്നത്. ഗന്ധർവ്വസങ്കൽപ്പം പലപ്പോഴും ഒരു രൂപകം എന്ന നിലയിൽ സംവിധായകൻ വിൻസെന്റ് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം എന്നതിലുപരി കഥയുടെ ഗതിവിഗതികളിലൂടെ അന്വയിക്കപ്പെടുന്നത് ലക്ഷ്മിയുടെ ജീവിതമാണ്, ജീവിതരേഖകൂടിയാണ്. സംവിധായകന്റെ അത്തരത്തിലുള്ള ഒരു വീക്ഷണകോണാണ് ഈ സിനിമയുടെ മൗലികതയായി എടുത്തുപറയേണ്ടുന്ന ഒന്ന്. ലക്ഷ്മി വിവാഹപ്രായമെത്തുന്ന യുവതിയായും, പത്തുവയസുള്ള കൗമാരക്കാരിയായും, ഗന്ധർവ്വനെ പ്രണയിക്കുന്ന അവിവാഹിതയായും, സഹോദരന്റെ സുഹൃത്തിനെ (മധു അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രം) വിവാഹം കഴിച്ച് കുടുംബിനിയായും, ഒടുവിൽ ഭർത്താവുപേക്ഷിച്ച ഒരു സ്ത്രീയായും മരിച്ചുപോയ കുഞ്ഞിന്റെ അമ്മയായുമൊക്കെ വിവിധ ജീവിതനിലകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ചിത്രത്തിന്റെ ദിശ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. കഥാനായികയുടെ വിവിധ ജീവിതഘട്ടങ്ങൾ തന്നെയാണ് തിരക്കഥയുടെ നട്ടെല്ല്. തോപ്പിൽഭാസിയുടെ തിരക്കഥയ്ക്കും സംഭാഷണത്തിനും ജനപ്രിയ ചേരുവയുടെ ഇമ്പവും ഇഴുകിച്ചേരലും ഉണ്ട്. മുത്തശ്ശിയിൽനിന്ന് ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഗന്ധർവ്വകാമനകൾ ഒരു മിത്തുപോലെ കഥാനായികയുടെ മന:ശാസ്ത്രത്തിൽ മുളപൊട്ടുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെയുള്ള കാവിലെ വിളക്കുവെക്കുന്ന രംഗത്തിൽ വെള്ളിയാഴ്ചയാണെന്ന് പറയുന്നിടത്തുതന്നെ ലക്ഷ്മിയിലെ മാനസികപരമായ മാറ്റങ്ങളും, മറ്റും സംവിധായകൻ സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുന്നുണ്ട്. തകഴിയുടെ കഥയിലാകട്ടെ ഗ്രാമം നഗരമാകുമ്പോഴുള്ള മനുഷ്യന്റെ കൽപ്പനകളും വിശ്വാസധാരകളും മാറിമറിയുന്ന ഒരു തത്ത്വം കൂടി വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ ഇവിടെയത് കാണാൻ സാധിക്കുകയുമില്ല. എന്നാൽ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം സിനിമയിൽ രണ്ടാംപകുതിയോടെ, ലക്ഷ്മി വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് ഭർത്താവിനോടൊപ്പം ജോലി സ്ഥലത്തേക്ക് മാറിക്കഴിഞ്ഞ് നഗരജീവിതത്തിലേക്ക് മാറിക്കഴിയുമ്പോഴുള്ള മാറ്റങ്ങളിൽ ചെറുകഥയിലുള്ള സ്വത്വധാരകൾ കൃത്യമായി ആവിഷ്കരിച്ചുപോന്നിട്ടുമുണ്ട്.

സംഗീതവും കലാസംവിധാനവും

ചിത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരസാധ്യതകളിൽ പ്രമേയത്തെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പിന്താങ്ങുകയും, ജ്വലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇടം സംഗീതവും കലാസംവിധാനവുമാണ്. പ്രത്യേകിച്ച് കലാസംവിധാനം ഗന്ധർവ്വന്റെ വസ്ത്രധാരണരീതിയിലും, ലക്ഷ്മിയെ പിന്തുടരുന്ന ദൃശ്യസംവിധാനങ്ങളിലുമെല്ലാം കലാസംവിധായകന്റെ മികവ് എടുത്തു കാണിക്കുന്നതാണ്. പാട്ടുരംഗങ്ങൾ മാത്രമല്ല, ലൊക്കേഷനുകൾക്കനുസരിച്ചുള്ള പഴയ വീടുകൾ, ഇടവഴികൾ പോലും കലാസംവിധാനം എന്നത് കഥയിൽ ഇഴുകിച്ചേരേണ്ട വസ്തുത കൂടിയാണെന്ന് ഇത് തെളിയിക്കുന്നു. മരി

ച്ചുപോയ കുഞ്ഞിനെ തിരഞ്ഞുപോകുന്ന നായിക നാട്ടുകാരനും പരിചയക്കാരനുമായ ഒരാളുടെ വീട്ടിൽ, അയാളുടെ കുഞ്ഞിന്റെ സാമ്യതയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. അവിടെവെച്ചാണ് ലക്ഷ്മിക്ക് തന്റെ ഭർത്താവുമായി (മധു) ഒരു രണ്ടാംജീവിതം ഉണ്ടാവുന്നതുതന്നെ. ആ വീടും പൂമുഖവും, പരിസരത്തിൽപോലും കലാസംവിധായകന്റെ മികവ് കാണാം. അത്രത്തോളം ഒറിജിനാലിറ്റി അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട് ഭരതന്റെ കലയ്ക്ക്.

ഗന്ധർവ്വസങ്കൽപ്പം

ഓരോ സ്ത്രീജീവിതത്തിലും കടന്നുപോകുന്ന കാമനകളെ, അനുഭവത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ഗൃഹാന്തരീക്ഷത്തിന്റെയും ആചാരത്തിന്റെയും ചുറ്റുപാടിൽ, എല്ലാം വായിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമം ഈ കഥയിലും ഈ സിനിമയിലും കാണാം. ഗന്ധർവ്വന്റെ കഥ ഇവിടെ കേന്ദ്രസൂചകമല്ല എങ്കിൽക്കൂടിയും, സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ മന:ശാസ്ത്രത്തിൽ ഒരു പരീക്ഷണശാലയായി വർത്തിക്കാൻ ഗന്ധർവ്വൻ എന്ന മിത്തിന് ഈ ചിത്രത്തിൽ സ്ഥാനമുണ്ട് എന്ന് തെളിയിക്കുവാൻ സംവിധായകൻ എ. വിൻസെന്റിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ലക്ഷ്മിയിലെ കൗമാരയൗവനത്തിൽ ഗന്ധർവ്വസങ്കൽപ്പം ഒരു പ്രണയവത്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഓരോ വിവാഹാലോചനയും അവൾ നിരസിക്കുന്നതു കാണാം. മറ്റാരോടെങ്കിലും പ്രണയമുണ്ടോ എന്ന ചോദ്യത്തിലും നിരാസം കൈവരുന്നുണ്ട്. അവൾ അദൃശ്യസങ്കൽപ്പമായ ഗന്ധർവ്വനെ പ്രേമിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഫാന്റസി അവളുടെ മന:ശാസ്ത്രത്തിൽ ജനിക്കുന്നുണ്ട്. നമ്പൂതിരി-നായർ സംബന്ധത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന അടൂർ ഭാസിയുടെ നമ്പൂതിരി-വേളി-ആലോചനയെയും തള്ളിക്കളയുന്നു. ഗന്ധർവ്വബാധ ഒരു കാവൽപോലെ ലക്ഷ്മിക്കുണ്ട് എന്നും കാണാം. ചെറുപ്പക്കാരനും സുമുഖനുമായ സഹോദരന്റെ സുഹൃത്ത് കടന്നുവരുമ്പോൾപോലും അവൾ അതിനെ ആദ്യം ഗൗനിക്കുന്നതേയില്ല എന്നും കാണാം. എന്നാൽ ജീവിതത്തിന്റെ മാറ്റങ്ങളിൽ അവൾ ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

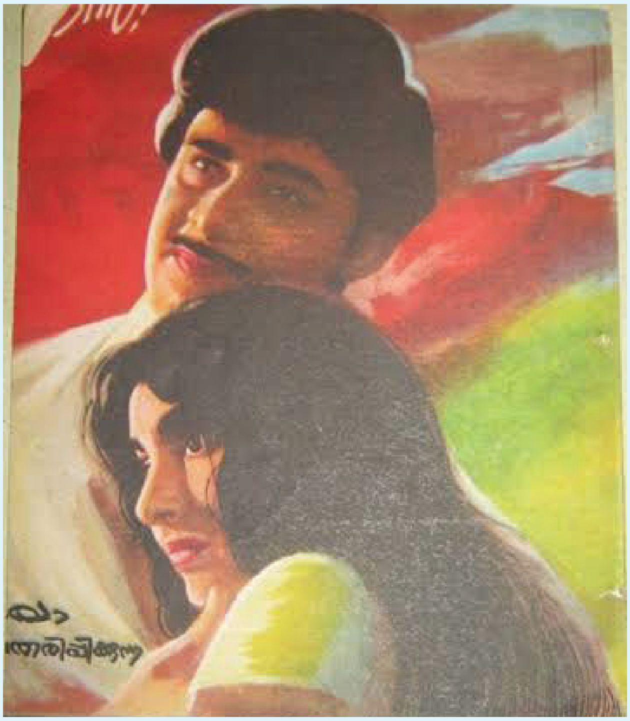
ഗന്ധർവ്വൻതുള്ളൽ ആചാരം, ഗന്ധർവ്വദോഷം തീരാനായി വീട്ടിൽ നടത്തുന്നുണ്ട്. സജീവമായ വിശ്വാസധാരകളെ സമ്മേളിപ്പിക്കുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ നേർപകർപ്പാണ് ആ ദൃശ്യങ്ങൾ. കേരളീയ ജീവിതമാതൃകകളുടെ ഒരാവിഷ്കാരമായും അതിനെ കാണാവുന്നതാണ്. ഇത്തരമൊരു അവസ്ഥയിൽനിന്ന് സഹോദരന്റെ തീരുമാനം വീടിന്റെ അസ്തിത്വത്തെത്തന്നെ ബാധിക്കുന്നു. ആധുനികമായ അനന്യതയുടെ

രാഷ്ട്രീയം സിനിമയിൽ ഉടലെടുക്കുന്നതാണ് രണ്ടാം പകുതി. വീട് വിൽക്കപ്പെടുന്നു, ജാതി മാറി വിവാഹം കഴിക്കുന്നു, മുത്തശ്ശിയുടെ മരണം, ഭർത്താവിനോടൊപ്പമുള്ള നഗരത്തിലേക്കുള്ള ലക്ഷ്മിയുടെ ജീവിതം, വീടുകൾ പൊളിക്കുന്നു, തറവാട് വിൽക്കുന്നു, വ്യവസായശാലകൾ വരുന്നു, ഇതിലൂടെയെല്ലാം, നഗരമുദ്രയേക്കാൾ, അനന്യതയുടെ മുഖ്യപരിസരങ്ങൾ കഥയിലും കഥാപാത്രത്തിലും പടർന്നു പിടിക്കുന്നതുകാണാം.

ലക്ഷ്മിയുടെ മന:ശാസ്ത്രമാണ് പ്രത്യേകമായി നിലനിൽക്കുന്ന മറ്റൊരു ഇടം. ഗന്ധർവസങ്കൽപ്പത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്ത ലക്ഷ്മിയുടെ മനസ് പിന്നീടൊരിക്കൽ അതൊരു പ്രതിസംസ്കാരമായി മാറുന്നുമുണ്ട്. നഗരജീവിതകാലയളവിലെ ഗർഭകാലയളവിലെ ലക്ഷ്മിയിലെ ചിന്തകൾ സംവിധായകൻ പ്രത്യേകം എടുത്തു കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അടുത്ത തലമുറയുടെ ജനനചിന്തയിൽ പൊളിച്ചുമാറ്റപ്പെട്ട കാവും ഗന്ധർവ്വപൂജയും ഒരു ഹേതുവായി മാറുന്നുവെന്ന ഒരു ചിന്ത ലക്ഷ്മിയെ അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു പ്രശ്നമാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭർത്താവിന്റെ ശകാരങ്ങൾക്കും മാനസിക പീഡകൾക്കുമപ്പുറത്ത്, അവൾ കുഞ്ഞിനേയുമെടുത്ത് സ്വന്തം ഗ്രാമം തേടി മടങ്ങുവാൻ ധൈര്യം കാണിക്കുന്നത് കാണാം.

ക്രിയാത്മകമായ ചില വിചാരമാതൃകകൾ സംവിധായകൻ ചില ദൃശ്യങ്ങളിൽ കൊണ്ടുവരുന്നത് കാണാം. പ്രധാനമായും ലക്ഷ്മിയിലെ (ശാരദയിലെ) സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ കൈവരുത്തുന്ന പുതിയ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ വാർപ്പുമാതൃകകൾ തന്നെയാണത്. പുരുഷപക്ഷത്തിൽ നിന്നുള്ള അഭിരുചികളും താത്പര്യങ്ങളും സ്ത്രീയായ ലക്ഷ്മിയിൽ പീഡനപർവങ്ങളായി മാറുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ മനസും ശരീരവും ഒരുപോലെ പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ഇരയാവാൻ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നതായും കാണാം. അത് ഏറെക്കുറെ സുതാര്യമായി പറയുവാൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കച്ചവടസിനിമയെന്ന വട്ടത്തിനുള്ളിലായതുകൊണ്ട് ഓരോ രംഗങ്ങളിലുമുള്ള സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിലേക്ക് സംവിധായകന് പോകാൻ കഴിഞ്ഞതുമില്ല. അങ്ങനെ പോകുവാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെങ്കിൽ മലയാളസിനിമയിലെ മികച്ച സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രത്തിലെ നായികയും ഇടം പിടിച്ചേനേ.

കഥപറച്ചിലിന്റെ പൊതു ഒഴുക്കിന്റെ യുക്തിയിൽ കഥാപാത്രവിശകലനത്തിന് സാധ്യത ഒട്ടും ഉണ്ടാവാനിടയില്ലാത്ത കാലഘട്ടം കൂടിയായിരുന്നുവല്ലോ എഴുപതുകൾ. അടൂരിന്റെ സ്വയംവരം അതേവർഷം തന്നെ ഇറങ്ങിയെങ്കിലും അതിന്റെ തുടർച്ചകൾ സജീവമാകുന്നത് 1974നുശേഷം തന്നെയാണ്.



ഗ്രാമ-നഗരദ്വന്ദ്വം

വ്യാവസായികോത്തര വളർച്ചയുടെ അന്വേഷണങ്ങൾ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രത്തിൽ അങ്ങിങ്ങായി കാണാം. കഥ പറഞ്ഞുപോകുവാനുള്ള ജനപ്രിയ സിനിമ നിർമ്മാണത്തിന്റെ തിരക്കുകളിൽപെട്ട് അത് വേണ്ടവിധം ശ്രദ്ധിക്കാൻ തിരക്കഥാകൃത്തിനും സംവിധായകനും കഴിഞ്ഞിട്ടുമില്ല. എങ്കിലും, വർത്തമാനസമൂഹത്തിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരന്വേഷണം സാധൂകരിക്കുവാൻ തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള ഈ കഥയെഴുതിയ കാലഘട്ടത്തെക്കൂടി പ്രാമുഖ്യം കൽപ്പിക്കാൻ നാം തയ്യാറാവണം. ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം എന്ന സിനിമയെ അൻപതു വർഷം കഴിയുന്ന ഘട്ടത്തിൽ വായിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പ്രത്യേകിച്ചും ഗ്രാമത്തിന്റെ ലാവണ്യവാദങ്ങളെ തള്ളിക്കളയുന്ന ഗ്രാമീണസമൂഹത്തിന് ദുരന്താനുഭവങ്ങൾ നിരന്തരമായി ഉണ്ടാകുന്നു എന്നത് ഈ ചിത്രം തുറന്നുകാട്ടുന്നുണ്ട്. അത് ഒരർത്ഥത്തിൽ വിമർശിക്കപ്പെടാവുന്നതുമാണ്. എന്നാലും, ജീവിതമാറ്റങ്ങളെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ലക്ഷ്മിയെന്ന ഗ്രാമീണ സ്ത്രീയുടെ അനുഭവയോഗത്തിൽ ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം പലപ്പോഴും, അസ്ഥിരതകളുടെ ഒരു ലോകം തുറന്നുവെയ്ക്കുന്നു. ഇന്നും 2022ൽപോലും സ്ത്രീകളുടെ മാനസിക പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുമ്പോൾപോലും, ഗന്ധർവ്വക്ഷേത്രം ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന മണിയടിശബ്ദത്തിന് പ്രാധാന്യം ഏറെയുണ്ട്.

വിലയ്ക്കുവാങ്ങാനാവാത്ത ആറടിമണ്ണ്

• പ്രവീൺ പ്രകാശ് ഇ.

സംവിധായകനായ പി. ഭാസ്കരനേക്കാൾ മലയാളിയ്ക്ക് കൂടുതൽ പരിചയം കവിയും ഗാനരചയിതാവുമായ പി. ഭാസ്കരനെയാണ്. കഥാകൃത്തുക്കളോ നോവലിസ്റ്റുകളോ നാടകരചയിതാക്കളോ ആയ ആളുകൾ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളും സംവിധായകരുമായി ചലച്ചിത്രമേഖലയിലേക്ക് കടന്നുവന്നതിന് മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ കാവ്യരംഗത്തുനിന്ന് സിനിമയിലെത്തി തന്റേതായ ഇടം ഉറപ്പിക്കുന്നതിന് ഭാസ്കരന് മുൻമാതൃകകൾ ഇല്ലായിരുന്നു.

"വില്ലാളിയാണു, ഞാൻ ജീവിതസൗന്ദര്യ -
വല്ലകി മീട്ടലല്ലെന്റെ ലക്ഷ്യം"

എന്ന പ്രഖ്യാപനത്തോടെ മലയാള മലയാളകവിതാലോകത്തേയ്ക്ക് കടന്നു വന്ന കവിയാണ് പി. ഭാസ്കരൻ എന്ന് ഡോ. എം. ലീലാവതി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. 1. ഇടതുപക്ഷ-വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ഊർജ്ജവും പ്രതിരോധത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും നിലപാടുകളിലെ കണിശതയും പ്രത്യയശാസ്ത്രഭദ്രതയുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാലകവിതകളുടെ മുഖമുദ്ര. വയലാർ ഗർജ്ജിക്കുന്നു, ഓടക്കുഴലും ലാത്തിയും, പാടുന്ന മൺതരികൾ മുതലായവ ഈ ഘട്ടത്തിലെ പ്രധാന കൃതികളാണ്. അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ ഓർക്കുക വല്ലപ്പോഴും, ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു തുടങ്ങി ലളിതവും സംഗീതാർദ്രവുമായ, ഭാവഗീതത്തിനും ലളിതഗാനത്തിനുമിടയിലെവിടെയോ സ്ഥാനം കല്പിക്കാവുന്ന കാവ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് അദ്ദേഹം തിരിഞ്ഞു. വൈയക്തികതയേക്കാൾ, ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ സമഗ്രതയിൽനിന്നും കടഞ്ഞെടുത്തവയായിരുന്നു അവ.

ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിൽ ലളിതമായ പദാവലികൾകൊണ്ടും തനതായ സംഗീതസാന്ദ്രതകൊണ്ടും നിരവധി ജനപ്രിയഗാനങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം ജന്മം നൽകി. കദളിവാഴക്കയ്യിലിരുന്ന്, കായലരികത്തു വലയെറിഞ്ഞപ്പോൾ, കുയിലിനെ തേടി, എല്ലാരും ചൊല്ലണ്, അല്ലിയാമ്പൽ കടവിൽ, പത്തു വെളുപ്പിന് മുറ്റത്ത് നിൽക്കണ, കാട്ടിലെ പാഴ്മുളംതണ്ടിൽനിന്നും... തുടങ്ങി തലമുറകൾ കൈമാറി, മലയാളി ഇന്നും കേൾക്കാൻ കൊതിക്കുന്ന നിരവധി ഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റേതായുണ്ട്. സാധാരണക്കാരന് എളുപ്പത്തിൽ വഴങ്ങുന്ന വാക്കുകളും ഈണവും അവയെ പെട്ടെന്ന് ജനപ്രിയമാക്കി. താമസമെന്തേ വരുവാൻ, ഇന്നലെ മയങ്ങുമ്പോൾ ഒരു മണിക്കിനാവിന്റെ, പ്രാണസഖി ഞാൻ വെറുമൊരു, കരിമുകിൽ കാട്ടിലെ തുടങ്ങി വികാരതീവ്രമായ മെലഡികൾകൊണ്ടും അദ്ദേഹം മലയാളസിനിമാപ്രേമികൾക്ക് പ്രിയങ്കരനായി.

കദളിവാഴക്കയ്യിലിരുന്ന്, കായലരികത്തു വലയെറിഞ്ഞപ്പോൾ, കുയിലിനെ തേടി, എല്ലാരും ചൊല്ലണ്, അല്ലിയാമ്പൽ കടവിൽ, പത്തു വെളുപ്പിന് മുറ്റത്ത് നിൽക്കണ, കാട്ടിലെ പാഴ്മുളം തണ്ടിൽനിന്നും... തുടങ്ങി തലമുറകൾ കൈമാറി, മലയാളി ഇന്നും കേൾക്കാൻ കൊതിക്കുന്ന നിരവധി ഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റേതായുണ്ട്.

വയലാർ രാമവർമ്മയും പി. ഭാസ്കരനും തുല്യശക്തികളായി നിലകൊണ്ട അറുപതുകളും എഴുപതുകളും മലയാളചലച്ചിത്രഗാനശാഖയ്ക്ക് ഒരു സുവർണ്ണകാലഘട്ടം തന്നെ ആയിരുന്നു.

പി. ഭാസ്കരൻ എന്ന കവിയുടെയും ഗാനരചയിതാവിന്റെയും തുടർച്ചയായി തന്നെ അയാളിലെ സംവിധായകനെയും വിലയിരുത്താൻ സാധിക്കും. മികച്ച സിനിമയ്ക്കുള്ള രാഷ്ട്രപതിയുടെ വെള്ളിമെഡൽ നേടി മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ദേശീയതലത്തിൽ ആദ്യമായി ഒരു അടയാളപ്പെടുത്തൽ സാധ്യമാക്കിയ നീലക്കുയിൽ (1954), രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ (1956), ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ് (1967) തുടങ്ങിയ മികച്ച സിനിമകൾ സംവിധായകനെന്ന നിലയിൽ പി ഭാസ്കരൻ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷെ, സംഘർഷങ്ങളും ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളും കുറവായ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതപോലെ തന്നെ സ്വച്ഛപ്രവാഹം നടത്തുന്ന, നന്മനിറഞ്ഞ കേരളീയ ഗ്രാമാന്തരങ്ങളോട് ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്ന, ആർദ്രജീവിതങ്ങളോട് കൂറുപുലർത്തുന്ന, ഹാസ്യരസപ്രധാനമായ സിനിമകളാണ് ആ സിനിമാലോകത്ത് ഭൂരിഭാഗവും.

ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി

കറതീർന്ന കച്ചവടസംവിധായകൻ എന്ന നിലയിൽ പി. ഭാസ്കരൻ കളംമാറിച്ചവിട്ടിയ കാലഘട്ടം എന്ന നിലയിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാജീവിതത്തിൽ 1970-കൾ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്. ബോക്സോഫീസിൽ വിജയം നേടുന്ന കാര്യത്തിൽ അതിൽ പല ശ്രമങ്ങളും സമ്മിശ്രഫലങ്ങളാണ് ഉണ്ടാക്കിയത്. പക്ഷെ, കച്ചവട സിനിമകളുടെ ഫോർമുലകൾ പാലിക്കുന്ന റീമേക്കുകളും 'അടിപിടി പടങ്ങൾ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന നിലക്കുള്ള സിനിമകളുമാണ് പി. ഭാസ്കരന്റേതായി ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയത് എന്ന് മലയാളസിനിമാചരിത്രം പരിശോധിക്കുന്ന ആർക്കും പ്രത്യക്ഷത്തിൽതന്നെ നിരീക്ഷിക്കാം.

2. എന്നാൽ ഈ പൊതുരീതിയ്ക്ക് ഒരു അപവാദമാണ് 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി' എന്ന സിനിമ. 1972-ൽ ജനനി ഫിലിംസിന്റെ ബാനറിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ ചിത്രത്തിന് ശ്രീകുമാരൻതമ്പി തിരക്കഥയും ആർ.കെ. ശേഖർ സംഗീതസംവിധാനവും നിർവഹിച്ചു.

തിരുത്തപ്പെട്ട ഫോർമുല

പ്രേംനസീർ, ഷീല, ജയഭാരതി, അടൂർ ഭാസി, ജോസ് പ്രകാശ്, ശങ്കരാടി, ബഹദൂർ തുടങ്ങി പിൽക്കാലത്ത് മലയാളസിനിമയെ നിർണയിച്ച ഒരു വൻതാരനിര തന്നെ ഈ സിനിമയിൽ വേഷമിട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒരു മൾട്ടിസ്റ്റാർ ചിത്രം എന്നു തോന്നിക്കുമാറുള്ള അഭിനേതാക്കളുടെ ഈ നീണ്ടനിരയും 4 പാട്ടുകളും ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ ഒരു കച്ചവടസിനിമയുടെ പതിവ് ചേരുവകൾക്കൊന്നും നിന്നുകൊടുത്തിട്ടില്ലാത്ത സൃഷ്ടിയാണിത്. ഏതെങ്കിലും ഒരു ഫോർമുലക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് നിർവ്വചിക്കാവുന്ന ഒരു കഥനരീതിയല്ല ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി എന്ന സിനിമയുടേത്. അരേഖീയ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന തിരക്കഥയാണ് ഈ സിനിമയുടേത്. സേതുവിന്റെ രോഗവും അതിന്റെ ഗുരുതരമായ പരിണതിയും സുമതിയുമായുള്ള വിവാഹാലോചനയും മരണവും ഒരു കൈവഴിയായി മുന്നോട്ടുപോവുമ്പോൾ പ്രസാദിന്റെ ഫുട്ബോൾ കരിയറും അയാളുടെ സ്വത്തുക്കൾ കൈക്കലാക്കാനായി ചെറിയമ്മയുടെ മകൻ നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളും വലതുകാൽ മുറിച്ചുമാറ്റുന്നതിലൂടെ അവിചാരിതമായി സംഭവിക്കുന്ന അയാളുടെ കരിയറിന്റെ അന്ത്യവും ഡോ. ജയന്തിയുമായുള്ള പ്രണയവും മറ്റൊരു കൈവഴിയായി മുന്നേറുന്നു. മേനോൻ എന്ന ഡോക്ടറുടെ ഔദ്യോഗികജീവിതവും അച്ഛനെന്ന നിലയിൽ ഗാർഹികജീവിതവും ഇതിനു സമാന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ കൈവഴികളുടെയെല്ലാം സംഗമസ്ഥാനം മേനോന്റെ ഹോസ്പിറ്റലാണ്. അവിടെ ചില സമയത്ത് കെട്ടുപിണഞ്ഞും ചിലസമയത്ത് വേർപിരിഞ്ഞും സേതു, പ്രസാദ്, ജയന്തി, മേനോൻ, ഫിലിപ്പോസ് മുതലാളി, സുമതി തുടങ്ങിയവരുടെ ജീവിതം ഇതൾ വിരിയുന്നു. ഓരോരുത്തരുടെയും ജീവിതവ്യഥകൾക്കും സംഘർഷങ്ങൾക്കും വേണ്ടത്ര ഇടംകൊടുത്തും കഥാഗതി പല ദിക്കിലേയ്ക്ക് ചിതറിപ്പോകാതെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പി. ഭാസ്കരൻ എന്ന സംവിധായകന്റെ ശ്രദ്ധ വേണ്ടുവോളം പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ചിത്രസംയോജനം എന്ന മേഖലയിൽ പുതിയ കാലത്തെ അത്ര വികാസങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ

ആശയവ്യക്തതയോടെ കൂടി അരേഖീയമായ ഒരു ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടുനയിക്കാൻ സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം പരസ്പരം വേണ്ടുവോളം ഇടപഴകാൻ പാകത്തിൽ പൊതുവായ ഒരു പ്ലോട്ടിൽ കഥയെ സ്ഥാപിച്ചു എന്നതാണ് ഇതിനായി പി. ഭാസ്കരൻ സ്വീകരിച്ച ഒരു സുപ്രധാനതന്ത്രം. രോഗികൾ, ഡോക്ടർമാർ, നഴ്സുമാർ, മറ്റ് ആശുപത്രി ജീവനക്കാർ, രോഗികളുടെ ബന്ധുക്കൾ, സുഹൃത്തുക്കൾ എന്ന നിലയിൽ ഇതിൽ നേരിട്ടോ അല്ലാതെയോ മേനോന്റെ ഹോസ്പിറ്റലുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമേ സിനിമയിൽ ഉള്ളൂ. മേനോൻ ഹോസ്പിറ്റലിന് പുറത്ത് കഥ 'സംഭവിക്കുന്നത്, രണ്ടിടങ്ങളിൽ മാത്രമാണ്. ഒന്ന്, ഡോക്ടർ മേനോന്റെ വീട്, രണ്ട്, സ്റ്റോർ കീപ്പർ ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ വീട്. ആ രണ്ട് ഇടങ്ങൾക്കും ഹോസ്പിറ്റലുമായി കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകൾക്ക് സാധ്യത നിലനിർത്തിയാണ് അവ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നും കാണാം. ഹോസ്പിറ്റലിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്ക് അവിടങ്ങളിലേക്കും, തിരിച്ചും തുടർച്ചകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. പ്രസാദും ജയന്തിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും, സേതുവും സുമതിയും തമ്മിലുള്ള വിവാഹാലോചനയും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത് ഇത്തരം തുടർച്ചകളിലൂടെയാണ്.

ഭിന്നശേഷി സൗഹൃദചിന്തകൾ

പാവപ്പെട്ടവരും പ്രാന്തവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് എഴുപതുകളിലെ ആർട് സിനിമകളുടെ ഒരു പ്രധാനഗുണം. ആ അർത്ഥത്തിൽ രോഗാതുരരായവരോ ആശുപത്രിവാസമനുഷ്ഠിക്കത്തക്ക ആരോഗ്യസ്ഥിതി മോശമായവരോ ആയ ആളുകളെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി നിർമ്മിച്ച ഈ സിനിമയ്ക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത മേന്മ അവകാശപ്പെടാം. സാമ്പ്രദായികരീതിയിൽ പൗരുഷം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന, 'ആണത്ത'ത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായ നായകൻ ഈ സിനിമയിലില്ല. അയാൾ ആർക്കും തോൽപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത അമാനുഷിക നായ വ്യക്തിയല്ല. അരോഗദൃഢഗാത്രനായ നായകൻ എന്ന സങ്കല്പം ഇവിടെ പൂർണമായും തകർക്കപ്പെടുന്നു. നായകസ്ഥാനമുള്ള 2 വേഷങ്ങൾ സിനിമയിലുണ്ട് ; പ്രേംനസീർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'സേതു'വും മധു അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'പ്രസാദും'. നെഞ്ചുവേദനമൂലം ആശുപത്രിയിൽ അഡ്മിറ്റ് ആവുകയും പിന്നീട് ശ്വാസകോശാർബുദം സ്ഥിരീകരിച്ച്, അവസാനം മരണത്തിന് കീഴടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ് സേതു. പ്രസാദാകട്ടെ, കാലിന് പരിക്ക് പറ്റി ആശുപത്രിയിൽ വരികയും പിന്നീട് ജീവൻ രക്ഷിക്കാനായി

പാവപ്പെട്ടവരും പ്രാന്തവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് എഴുപതുകളിലെ ആർട് സിനിമകളുടെ ഒരു പ്രധാനഗുണം. ആ അർത്ഥത്തിൽ രോഗാതുരരായവരോ ആശുപത്രിവാസമനുഷ്ഠിക്കത്തക്ക ആരോഗ്യസ്ഥിതി മോശമായവരോ ആയ ആളുകളെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി നിർമ്മിച്ച ഈ സിനിമയ്ക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത മേന്മ അവകാശപ്പെടാം.

വലതുകാൽ മുട്ടിന് താഴെ മുറിച്ച് മാറ്റേണ്ടിവരികയും ചെയ്ത ആളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ കഥയുടെ ആരംഭത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ നായകകഥാപാത്രങ്ങൾ ആരോഗ്യപരമായി ക്ഷയിക്കുന്നതാണ് 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി'യിൽ കാണാനാവുക. എന്നാൽ, അവർ ബന്ധുക്കൾക്കോ ചുറ്റുമുള്ളവർക്കോ ഭാരമാവുന്നവരായോ വെറുക്കപ്പെടേണ്ടവരായോ അല്ല ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. രോഗിയുടെ കൂടെ ഉള്ളവർ കൂടുതൽ അടുക്കുകയും പുതിയ ബന്ധങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നിലയിലാണ് കഥാഗതി മുന്നോട്ടുപോവുന്നത്. സുപ്രസിദ്ധ ഫുട്ബോൾതാരമായ പ്രസാദ് റഷ്യയെ നേരിടാനുള്ള ഇന്ത്യൻ ടീമിന്റെ ക്യാപ്റ്റനായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട ഘട്ടത്തിൽ പരിക്കുപറ്റി ചികിത്സയിൽ ഇരിക്കുമ്പോഴാണ് ഡോ. ജയന്തിയുമായി പ്രണയത്തിലാവുന്നത്. പിന്നീടുണ്ടാവുന്ന അത്യാഹിതത്താൽ കാൽ മുറിച്ചുമാറ്റി, ഇനി ഒരിക്കലും പ്രസാദിന് പഴയ പ്രതാപമോ കായികശേഷിയോ ഉണ്ടാവില്ല എന്നറിഞ്ഞിട്ടും ആ പ്രണയത്തിന് ഒരു ചാഞ്ചാട്ടവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസത്തിനായി അമേരിക്കയിലേയ്ക്ക് പോവാനുള്ള സ്കോളർഷിപ്പ് ആ പ്രണയസാഫല്യത്തിനായി വേണ്ടെന്നുവെയ്ക്കാൻ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ ജയന്തി ഉറച്ച തീരുമാനമെടുക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീടൊരു ഘട്ടത്തിൽ പ്രണയത്തിൽനിന്നും അവർ പിന്മാറുന്നത് പരസ്പരധാരണയോടെ ഒന്നിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു തീരുമാനത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ്. ആ തീരുമാനത്തെ പ്രസാദിന്റെ വൈകല്യം ഒരു തരത്തിലും സ്വാധീനിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് കഥാഗതിയുടെ മേന്മ. ഭിന്നശേഷിസൗഹൃദചിന്തകൾ മുഖ്യധാരാചർച്ചകളിലേയ്ക്ക് വന്നുതുടങ്ങാത്ത ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ, ധീരനും വീരനും സുന്ദരനും അജയ്യനുമായ നായകന്റെ വിജയഫോർമുല കച്ചവടസിനിമ സ്ഥാപിച്ചെടുത്ത ഒരു കാലഘട്ടത്തിലാണ് ഇത്തരമൊരു നായകസൃഷ്ടിയ്ക്ക്

പി. ഭാസ്കരൻ തയ്യാറായത്.

ബ്യൂട്ടിഫുൾ, പ്രണയം, ഹാപ്പി ജേർണി, ആത്മകഥ, ഒപ്പം തുടങ്ങി ഭിന്നശേഷിക്കാരായ വ്യക്തികളെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്ന സിനിമകൾ ന്യൂ ജനറേഷന്റെ കാലത്തുപോലും തുലോം കുറവാണ് എന്ന വസ്തുത തിരിച്ചറിയുമ്പോഴാണ് മുൻമാതൃകകൾ ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടുകൂടി പി. ഭാസ്കരൻ നടത്തിയ ഈ ധീരമായ ശ്രമത്തിന്റെ മൂല്യം നമ്മെ അമ്പരപ്പിക്കുക. 1970-കൾ എന്നത് കച്ചവടസിനിമയുടെ പ്രഭാവത്തിനൊപ്പം താരപദവിയുടെ ഉദയത്തിന്റെ കൂടെ കാലമായിരുന്നു. “എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ സത്യൻ, പ്രേംനസീർ, മധു ത്രയത്തിന്റെ ആധിപത്യത്തിലായിരുന്നു മലയാളസിനിമ” എന്ന് ഡോ. തോമസ് സ്കറിയ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.
3. അത്തരം ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രേംനസീറും മധുവും രോഗഗ്രസ്തമായ അവസ്ഥയിലുള്ളവരും അന്നത്തെ കച്ചവടസിനിമ സൃഷ്ടിച്ച അജയ്യനും അചഞ്ചലനും അമാനുഷികമായ നായകന്റെ വാർപ്പിൽനിന്നും ഭിന്നമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറായി എന്നതും അഭിനന്ദനാർഹം തന്നെയാണ്. ഭിന്നശേഷിക്കാരോ സ്ഥിരമായി ആശുപത്രിവാസം അനുഷ്ഠിക്കുന്നവരോ ആയ ആളുകളുടെ ആത്മവിശ്വാസം തകർക്കുന്ന രീതിയിൽ അവരുടെ ശാരീരികമായ അവശതകളെ പ്രതി അവരെ പരിഹസിക്കുകയും, അതിലൂടെ ഹാസ്യം എന്ന പേരിൽ അവരെ കുത്തിനോവിച്ച് സ്വന്തം പ്രിവിലേജ് ആഘോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവണത ഇന്നും മലയാളസിനിമയിലുണ്ട്. കളിയാക്കലും ഹാസ്യം ജനിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഒരു രീതിയാണെങ്കിലും കളിയാക്കപ്പെടുന്നവർ കൂടി ആസ്വദിക്കുമ്പോഴേ അത് യഥാർത്ഥഹാസ്യം ആവുന്നുള്ളൂ. അല്ലാത്തപക്ഷം അത് കൃത്യമായ വ്യക്തിത്വധ്വംസനവും മനുഷ്യാവകാശലംഘനവുമാണ്. ഇത്തരം പ്രവണതകൾ പുതിയ കാലത്തും സിനിമകളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നത് തെറ്റാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാട്ടാൻ കെൽപ്പുള്ള ഒരു ആസ്വാദകസമൂഹം എണ്ണത്തിൽ കുറവാണെങ്കിലും ഇവിടെ നിലനിൽക്കുന്നു എന്നത് പ്രതീക്ഷയാണെങ്കിലും പല സംവിധായകരെയും അഭിനേതാക്കളെയും 'പൊളിറ്റിക്കൽ കറക്റ്റ്നസി'നെ പറ്റി വീണ്ടും വീണ്ടും ഓർമ്മപ്പെടുത്തേണ്ടിവരുന്നത് ഗതികേട് തന്നെയാണ്. ഇത്തരം പ്രവണതകൾ കാലാകാലങ്ങളായി നമ്മുടെ സിനിമയിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുതിയ കാലത്തും ഇത്തരം പ്രവണതകൾ ശക്തമാണ് എന്നിരിക്കെ തന്റെ രോഗാവസ്ഥയെ കുറിച്ച് സേതു അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'കറുത്ത ഹാസ്യം' കടന്നുവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ, വൈകല്യത്തെയോ രോഗാവസ്ഥയെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഒരു കഥാപാത്രത്തെ പരിഹസിക്കുന്ന ഒരു സീനുപോലും 'ആറടി മണ്ണിന്റെ ജന്മി'യിൽ ഇല്ല എന്നത് പ്രശംസനീയമാണ്.

നായകപ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമകളിൽ നായകന്റെ സന്തതസഹചാരിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സഹനടന് എന്തെങ്കിലും ന്യൂനതകൾ (പൊതുബോധം ന്യൂനതയായി കല്പിക്കുന്ന ശാരീരികാവസ്ഥകൾ) നൽകി അതിലൂടെ നായകന്റെ ഉദാത്തതയെയും പരിപൂർണതയെയും സ്ഥാപിക്കുന്ന ഒരു രീതി നമ്മുടെ സിനിമ പരക്കെ പ്രയോഗിച്ച് വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിറത്തിലോ കൈകാലുകളുടെ പ്രവർത്തനശേഷിയിലോ ഒക്കെ ആവാം ഈ ന്യൂനത. എന്നാൽ, 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി'യിൽ നേരെ തിരിച്ചാണ് കാര്യങ്ങൾ. ഇവിടെ നായകകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ശാരീരികമായി ഏറ്റവും മോശം അവസ്ഥയിൽ നിൽക്കുന്നത്. അതൊരു കുറവായി ആരും കാണുന്നില്ല. ഡോ. മേനോൻ അങ്ങനെയല്ലാതെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ജയന്തി അതിനെ ശക്തമായി എതിർക്കുകയും തിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സമകാലസിനിമയിൽ ഭിന്നശേഷിക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതിനും, അവരുടെ പ്രതിനിധാനം സാധ്യമാകുന്നതിനും, പൊതുഇടങ്ങൾ ഭിന്നശേഷിസൗഹൃദമാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ സർക്കാർതലത്തിൽ നടപ്പിലാക്കുന്ന പദ്ധതികളുടെയും, നിയമനിർമ്മാണത്തിന്റെയുമെല്ലാം വിശാലമായ പശ്ചാത്തലമുണ്ട്. എന്നാൽ, സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവം ഒട്ടുമേ പുരോഗമനപരമല്ലാതിരുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ പാത്രസൃഷ്ടിയിലും കഥാഗതിയിലും ഇതിവൃത്തത്തിലും ഇത്രമേൽ ജാഗ്രവത്തായ ഒരു സമീപനം പി. ഭാസ്കരൻ സ്വീകരിച്ചു എന്നത് അഭിനന്ദനാർഹമാണ്.

അച്ചിലൊതുങ്ങാത്ത നായിക

വാർപ്പുമാതൃകകളെ അതിലംഘിക്കുന്ന ഒരു നായിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു എന്നതും ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്ന മേന്മയാണ്. കുടുംബത്തിനും ബന്ധുക്കൾക്കുംവേണ്ടി എല്ലാം ത്യജിക്കുന്ന, എല്ലാം സഹിക്കുന്ന, അക്കാലത്തെ പല വിജയചിത്രങ്ങളും ഭാസ്കരന്റെ തന്നെ മറ്റുചിത്രങ്ങളും പരീക്ഷിച്ചു വിജയിച്ച, ഉത്തമകേരളസ്ത്രീ മാതൃകയെ മറികടക്കാൻ 'ജയന്തി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രസാദ് ഹോസ്പിറ്റലിൽ വരുന്നതിന് മുൻപ് തന്നെ അയാളുടെ ഗ്രൗണ്ടിലെ പ്രകടനത്തിൽ ആകൃഷ്ടയാവുകയും കത്തയക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അത് അയാളുടെ പ്രതിഭയോടുള്ള ആരാധനമാത്രമാണെന്ന് ജയന്തി തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. ഒരു ആരാധിക അയച്ച കത്തിനോട് പ്രതികരിക്കുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു ചർച്ചയ്ക്കിടെ "ജയന്തിയുടെ സംയമനം എല്ലാവർക്കും ഉണ്ടാവില്ലല്ലോ?" എന്ന് പ്രസാദ് ഇതിനെ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷസൗഹൃദങ്ങളെ പക്വതയോടെ നോക്കിക്കാണുന്ന ജയന്തിയെ ഇവിടെ കാണാം. പിന്നീട് ആശുപത്രിയിലെ

പരിചരണത്തിനും പരിചയപ്പെടലിനുംശേഷം പ്രസാദുമായി പ്രണയത്തിലാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ അതിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കാനുള്ള തന്റേടം ജയന്തി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സാമൂഹികപൊതുബോധത്തിന്റെ പുരുഷപ്രതിനിധിയായ അച്ഛന്, ഒരു സ്ത്രീ എന്ന നിലയിൽ തന്റെ വികാരങ്ങൾ മനസിലാക്കാൻ പരിമിതിയുണ്ടെന്ന് അവൾ തുറന്നുപറയുന്നു. അച്ഛൻ എന്ന നിലയിലുള്ള അധികാരബോധംകൊണ്ട് ബലം പ്രയോഗിക്കാൻ മേനോൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ സ്വന്തം ജീവിതപങ്കാളിയെ തെരഞ്ഞെടുക്കാൻ തനിക്കുള്ള ഭരണഘടനാപരമായ അവകാശം തുറന്നുപറയാനും സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനും ജയന്തിയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രസാദിനുവന്ന ഒരു അജ്ഞാതടെലഗ്രാംസന്ദേശത്തിലൂടെ പ്രസാദിന്റെയും ജയന്തിയുടെയും പ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് മനസ്സിലാക്കുന്ന മേനോൻ, ഹോസ്പിറ്റലിൽ ജയന്തിക്ക് സസ്പെൻഷൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഈ വിലക്കിനെ മറികടന്ന് ഹോസ്പിറ്റലിൽ എത്തി പ്രസാദിന്റെ സുഖവിവരം അന്വേഷിക്കുന്ന ജയന്തിയോട് പുറത്തുപോകാൻ മേനോൻ ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ "ഞാൻ ഡോക്ടർ ജയന്തി അല്ലെന്നും, പ്രസാദിന്റെ കാമുകിയായ ജയന്തിക്ക് സസ്പെൻഷൻ ബാധകമല്ലെന്നും" ജയന്തി തുറന്നടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ സ്വന്തം വികാരങ്ങൾ 'നാട്ടുനടപ്പി'ന്റെ പേരിൽ അടിച്ചമർത്തി ജീവിക്കുന്ന, തന്റെ വ്യക്തിത്വം പുരുഷന് അടിയറ വെയ്ക്കുന്ന, പുരുഷാധികാരത്തിനുമുന്നിൽ അടിമുടി വിറയ്ക്കുന്ന സർവ്വംസഹയായ ഉത്തമസ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് മാറി നടക്കാൻ ജയന്തിയ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. സുമതി, മേരിക്കുട്ടി, വിശാലാക്ഷി അമ്മ, നിർമ്മല തുടങ്ങിയ മറ്റ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളൊന്നും ചിത്രത്തിൽ വേണ്ടവിധം അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടുന്നില്ലെന്നും അവർ പൊതുബോധനിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗമാണെന്നും സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുമെങ്കിലും ജയന്തിയുടെ പാത്രസൃഷ്ടിയും അതിന്റെ വികാസവും പരിണാമവും അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമയുടെ പൊതുരുചിയ്ക്ക് ഒരു കല്ലുകടിയായിരുന്നു എന്ന് കാണാതെ പോകാൻ കഴിയില്ല.

നന്മയുള്ള ലോകമേ

നന്മ - തിന്മ പോരാട്ടം കൊണ്ടുവരാനായി തിന്മയുടെ പക്ഷം സൃഷ്ടിച്ച് വീരനായ ഒരു പുരുഷനെയോ മാദകസൗന്ദര്യമുള്ള സ്ത്രീയെയോ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന കച്ചവടസിനിമയുടെ പതിവിനെ 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി' പിന്തുടരുന്നില്ല. ദുഷ്ടരായയുള്ള മൂന്നുകഥാപാത്രങ്ങളേ സിനിമയിലുള്ളൂ. സേതുവിന് പണം കടം കൊടുത്ത ഔസേപ്പ്, പ്രസാദിന്റെ ചെറിയമ്മയുടെ മകനായ മുരളി, മുരളിയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പ്രസാദിനെ കൊല്ലാൻ വരുന്ന വാടകക്കൊലയാളി ഡിക്രൂസ് എന്നിവരാണവർ.

ഇവരിൽ കഥാഗതിയിൽ പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു ഇടം ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത് ഔസേപ്പിന് മാത്രമാണെന്ന് കാണാം. സേതുവിന് കടംകൊടുത്ത 2000 രൂപയും അതിന്റെ പലിശയും കൈപ്പറ്റാനായി പലവട്ടം ആശുപത്രിയിൽ കയറിയിറങ്ങുന്ന ഔസേപ്പിനെയാണ് നാം ആദ്യം കാണുന്നത്. എന്നാൽ കഥാന്ത്യത്തോട് എടുക്കുമ്പോൾ സേതുവിന് ശ്വാസകോശത്തിൽ അർബുദമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതോടെ ഔസേപ്പ് ആ പണം വേണ്ടെന്നുവെയ്ക്കുകയും പലിശയിനത്തിൽ തനിക്ക് കിട്ടിയ കുറച്ചു രൂപ ഡോക്ടർ മേനോന് നൽകി അത് സേതുവിന്റെ ചികിത്സാചെലവിലേയ്ക്ക് തന്റെ പങ്കായി ചേർക്കണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഔസേപ്പിന്റെ ഈ മനംമാറ്റവും പ്രവൃത്തിയും പിന്നീട് പ്രസാദിന്റെയും ജയന്തിയുടെയും കാര്യത്തിൽ ഡോക്ടർ മേനോനെ പുതിയ തിരിച്ചറിവുകളിലേയ്ക്കും വീണ്ടുവിചാരത്തിലേയ്ക്കും നയിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഭാഗികമായെങ്കിലും ഉള്ള ഒരു പാത്രവികാസത്തിന്റെ ഇടം ലഭിക്കുന്നത് ഔസേപ്പിന് മാത്രമാണ്. മുരളിയെയും ഡിക്രൂസിനെയും കഥാഗതിയെ അല്പം സംഘർഷഭരിതമാക്കാവുന്ന രീതിയിലുള്ള ഇടപെടലുകൾക്കായി മാത്രമാണ് കഥാശരീരത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുരളിക്ക് മദ്യപാനവും ചൂതാട്ടവും അടക്കമുള്ള ചില ദുശ്ശീലങ്ങൾ

മലയാളസിനിമയിൽ കൊമേഷ്യൽ ചിത്രങ്ങളെന്നും ആർട്ട് ചിത്രങ്ങളെന്നും കൃത്യമായ ഒരു വിഭജനമുണ്ടായ കാലഘട്ടത്തിൽ, ക്ലാസിക്കൽ കാവ്യങ്ങൾ കണക്കെ പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നായകസങ്കല്പത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും കൃത്യമായ ചട്ടക്കൂടുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് സവർണ്ണ-ആണധികാരപൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ജനപ്രിയചേരുവകളിൽ ചാലിച്ച് സാമ്പത്തികനേട്ടം കൊയ്തവരുടെ പട്ടികയിലേയ്ക്ക് പി. ഭാസ്കരനും കയറിയിരുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി എന്ന സിനിമ പിറന്നുവീഴുന്നത്.

ഉണ്ട് എന്ന് പ്രസാദുമായുള്ള ഒരു സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നതൊഴിച്ചാൽ മുരളി പ്രസാദിനെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് എന്തിനാണെന്നോ, അതിന് അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്നോ, മുരളി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ എന്തൊക്കെയെന്നോ മനസ്സിലാക്കാൻ സിനിമയിൽനിന്ന് വേണ്ടത്ര സൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നില്ല. അഥവാ അത്തരമൊരു നന്മ-തിന്മ ദ്വന്ദ്വത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ അല്ല ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി എന്ന സിനിമയുടെ കേന്ദ്രം. ഒരു ആശുപത്രിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ നിസ്സാരതയും, മനുഷ്യബന്ധത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയും, മനുഷ്യന്റെ ആർദ്രവികാരങ്ങളെ പരിഗണിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയും ബോധ്യപ്പെടുത്തി ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ മാത്സര്യത്തിനും സംഘർഷങ്ങൾക്കും ഒടുവിൽ ഏതൊരു മനുഷ്യനും ആറടിമണ്ണിന്റെ മാത്രം അവകാശിയാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ സിനിമ.

ഇത്തരം സവിശേഷതകളെല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോഴും, പുതിയ കാലത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രവീക്ഷണത്തിൽ ദൃശ്യഭാഷയുടെ പരിമിതിയും സംഭാഷണങ്ങളുടെ അതിനാടകീയതയുമടക്കം വീഴ്ചകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്ന സിനിമതന്നെയാണ് ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി. പക്ഷെ, എഴുപതുകളുടെ ആദ്യപകുതിയിൽ മലയാളസിനിമയുടെ പൊതുവായ കച്ചവടട്രെൻഡിനും പി. ഭാസ്കരന്റെ മറ്റ് സമകാലചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ചേരുവകൾക്കും പിൻതിരിഞ്ഞുനിന്ന കലാമൂല്യമുള്ള സിനിമ എന്ന നിലയിൽ മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തേണ്ട സൃഷ്ടിയാണ് 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി' എന്നത് വസ്തുതയാണ്. മലയാളസിനിമയിൽ കൊമേഷ്യൽ ചിത്രങ്ങളെന്നും ആർട്ട് ചിത്രങ്ങളെന്നും കൃത്യമായ ഒരു വിഭജനമുണ്ടായ കാലഘട്ടത്തിൽ, ക്ലാസിക്കൽ കാവ്യങ്ങൾ കണക്കെ പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നായകസങ്കല്പത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും കൃത്യമായ ചട്ടക്കൂടുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് സവർണ്ണ-ആണധികാരപൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ജനപ്രിയചേരുവകളിൽ ചാലിച്ച് സാമ്പത്തികനേട്ടം കൊയ്തവരുടെ പട്ടികയിലേയ്ക്ക് പി. ഭാസ്കരനും കയറിയിരുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി എന്ന സിനിമ പിറന്നുവീഴുന്നത്. എന്നിട്ടും നടപ്പുശീലത്തിൽനിന്നും മാറിനടക്കാൻ ആ സിനിമയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു എന്നത് ഒരുവേള ആശ്ചര്യജനകമാണ്. എഴുപതുകളിലെ പി. ഭാസ്കരൻ സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഏതുവിധം പഠനത്തിലും 'ആറടിമണ്ണിന്റെ ജന്മി' ഒറ്റഭൂഖണ്ഡമായി നിലനിൽക്കും.

കുറിപ്പുകൾ

- ഡോ. എം. ലീലാവതി, മലയാള കവിതാസാഹിത്യാചരിത്രം, പുറം 321
- വിജയകൃഷ്ണൻ, മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, പുറം 88
- ഡോ. തോമസ് സ്കറിയ, മാറുന്ന മലയാളസിനിമ, പുറം 106

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

- ചന്ദ്രശേഖരൻ എം.കെ. : മലയാളസിനിമ ആദ്യകാലപടവുകൾ, റാസ്പ്ബെറി ബുക്സ്, 2014.
- ജോർജ്ജ് കെ.എം. ഡോ, : ആധുനികമലയാളസാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, ഡി.സി. ബുക്സ്, 2018
- ജോസ് കെ. മാനുവൽ, ഡോ. : മാറുന്ന മലയാളസിനിമ - ഭാഷ, സംസ്കാരം, സമൂഹം, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 2015
- ജോസ് കെ. മാനുവൽ, ഡോ. : ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ, ഡി.സി. ബുക്സ്, 2012
- ലീലാവതി . എം. ഡോ. : മലയാള കവിതാസാഹിത്യാചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2011
- വിജയകൃഷ്ണൻ: മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2004

ഇന്റർനെറ്റ് ലിങ്കുകൾ

- https://en. m. wikipedia. org/wiki/Aaradimanninte_Janmi
- https://en. m. wikipedia. org/wiki/P. _ Bhaskaran
- https://en. msidb. org/movies. php?tag=Search&director=P%20Bhaskaran&limit=47&sortorder=1&sorttype=1
- https://m3db. com/p-bhaskaran
- https://www. malayalachalachithram. com/listsongs. php?l=5

ഡീസന്റ് ശങ്കരപ്പിള്ളയും ചില സ്ത്രീകളും

• ശ്രീലക്ഷ്മി മങ്ങാട്ട്

1972ൽ രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മലയാളസിനിമയാണ് മായ. കെ. സുരേന്ദ്രൻ തിരക്കഥയും സംഭാഷണങ്ങളും രചിച്ച ഈ സിനിമ നിർമ്മിച്ചത് ടി.ഇ. വാസുദേവനാണ്. തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ, അടൂർ ഭാസി, പ്രേംനസീർ, കെ.പി. ഉമ്മർ, ശാരദ തുടങ്ങിയ അന്നത്തെ പ്രതിഭാധനരായ ആർട്ടിസ്റ്റുകളിൽപ്പലരും ഈ സിനിമയിൽ വേഷമിട്ടിട്ടുണ്ട്. എഴുപതുകളുടെ ആരംഭത്തിൽ മലയാളസിനിമ പുതിയൊരു തുറസ്സിലേയ്ക്ക് കാലെടുത്തുവെക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ഉരുവായ ഒരു ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം എന്ന നിലയ്ക്ക് ചില ആശങ്കകളും പരീക്ഷണങ്ങളും എല്ലാം മായയിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നത് കാണാം. ഭൂരിപക്ഷ കുടുംബപ്രേക്ഷകരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ ഒരു കുടുംബകഥയാണ് മായ. അന്തർഗതമെന്നോണം ചില സാമ്പത്തിക- സാമുദായിക വിവേചനങ്ങളുടെ സൂചനകൾ കടന്നുപോകുന്നുണ്ട് എന്നുമാത്രം. ആദ്യകാലസിനിമകളുടെ നൃത്തസംവിധാനത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്ന ഒരാൾ എന്ന നിലയ്ക്ക് ദത്തശേഖരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി അടുത്തിടെ മായ കാണാൻ ഇടയായപ്പോൾ എനിക്കുണ്ടായ ആലോചന, ആശങ്കയും, സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഒരു സ്ഥാപനമെന്ന നിലയ്ക്ക് കുടുംബത്തെപ്പറ്റിയുമുള്ള മലയാളിയുടെ ആലോചനകൾ ഏതാണ്ട് 50 വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറം എവിടെ എത്തിനിൽക്കുന്നു എന്നതാണ്.

ആദ്യകാല കുടുംബചിത്രമാതൃക എന്ന നിലയിൽ മായയെ സാമ്പിൾ ആക്കിയെടുക്കുമ്പോൾ സിനിമ പുറത്തിറങ്ങിയ കാലത്തെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക ചുറ്റുപാടുകളെല്ലാം പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പലതരത്തിലുള്ള അധിനിവേശങ്ങൾക്കും കുടിയേറ്റങ്ങൾക്കും പരിവർത്തനങ്ങൾക്കുംശേഷം മലയാളികൾ ഒരു ഏകതയിലേക്ക് ഉറച്ചുവരുന്ന കാലമാണ് എഴുപതുകൾ. ഭൂപരിഷ്കരണനിയമങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയ വലിയ വിപ്ലവങ്ങളുടെ ശേഷിപ്പുകൾ സമൂഹത്തിൽ ശക്തമായി നിലനിൽക്കുന്ന കാലം. കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന മരുമക്കത്തായവ്യവസ്ഥ ഒരുതരത്തിൽ അവസാനിക്കുകയും ഏതാണ്ട് മുഴുവൻ കുടുംബങ്ങളും പിതൃദായക്രമത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്ത കാലം. ജന്മിത്തവും അടിമത്തവും നിയമം മൂലം നിരോധിക്കപ്പെടുകയും എന്നാൽ ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ ജീർണ്ണത സമൂഹത്തിൽ പരോക്ഷമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാലം.

ഇങ്ങനെ ഒരു കാലത്ത് ജീവിക്കുകയും എന്നാൽ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഒരുപാട് അവശേഷിപ്പുകൾ സ്വയം പേറുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യനാണ് പ്രധാനകഥാ

ആദ്യകാലസിനിമകളുടെ നൃത്തസംവിധാനത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്ന ഒരാൾ എന്ന നിലയ്ക്ക് ദത്തശേഖരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി അടുത്തിടെ മായ കാണാൻ ഇടയായപ്പോൾ എനിക്കുണ്ടായ ആലോചന, ആശങ്കയും, സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഒരു സ്ഥാപനമെന്ന നിലയ്ക്ക് കുടുംബത്തെപ്പറ്റിയുമുള്ള മലയാളിയുടെ ആലോചനകൾ ഏതാണ്ട് 50 വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറം എവിടെ എത്തിനിൽക്കുന്നു എന്നതാണ്.

രണ്ടു ഭാര്യമാരുള്ള പുരുഷനാണയാൾ. നിസാര മായ ഒരു തെറ്റിദ്ധാരണയുടെ പേരിൽ ആദ്യഭാര്യ യെ ഉപേക്ഷിച്ച് വീണ്ടും വിവാഹം കഴിച്ച ശങ്കരപ്പിള്ള, അടൂർ ഭവാനി അവതരിപ്പിച്ച ആ കഥാപാത്രത്തെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷവും അതിന്റെ പേരിൽ പഴി ചാരുന്നത് കാണാം. വാസ്തവം മറ്റൊന്നാണ് എന്ന് എല്ലാവർക്കും അറിയാമെങ്കിലും മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുന്ന തും അപമാനിക്കപ്പെടുന്നതും സ്ത്രീ തന്നെ.

പാത്രമായ ശങ്കരപ്പിള്ള. സവർണ്ണകുടുംബത്തിൽ ജനിച്ചുവെങ്കിലും അതിദരിദ്രമായ ചുറ്റുപാടുകളിൽ വളർന്ന് സ്വന്തം പരിശ്രമം കൊണ്ടുമാത്രം കെട്ടിപ്പ ടുത്ത ഒരു ജീവിതമാണ് അയാൾക്കുള്ളത്. വീടും പറമ്പും ഭൂമിയും എക്കാലത്തെയും അന്നദാതാവായ ഒരു കടയും അയാൾക്ക് സ്വന്തമായുണ്ട്. അതെല്ലാം അയാളുടേത് മാത്രമാണ്. അഥവാ അതുമാത്രമാണ് അയാളുടേതായിട്ടുള്ളത്. താനും താൻ ഉണ്ടാക്കി യെടുത്തവയുമടങ്ങിയ ലോകത്തിന്റെ അകത്തേക്ക് മറ്റാർക്കും ശങ്കരപ്പിള്ള ഒരു സമയത്തും പ്രവേശനം അനുവദിക്കുന്നില്ല. പിൽക്കാലത്ത് ഒരു തിരക്കഥയിൽ ശ്രീനിവാസൻ എഴുതിയത് പോലെ 'ഞാനും എന്റെ ഭർത്താവും മക്കളും പിന്നൊരു സ്വർണ്ണക്കടയും' എന്ന ലൈനാണ് ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെത്. അങ്ങേയറ്റം സ്വാർത്ഥവും അനുകമ്പാരഹിതവും ആധിപത്യകര വും പ്രതിലോമകരവുമായ സ്വഭാവശൈലികളുള്ള ശങ്കരപ്പിള്ളയെ സിനിമ ഒരു ഉദാത്തപുരുഷമാതൃക യാക്കി മാറ്റുന്നതെങ്ങനെ എന്നത് കൗതുകകരമാണ്.

രണ്ടു ഭാര്യമാരുള്ള പുരുഷനാണയാൾ. നിസാര മായ ഒരു തെറ്റിദ്ധാരണയുടെ പേരിൽ ആദ്യഭാര്യയെ ഉപേക്ഷിച്ച് വീണ്ടും വിവാഹം കഴിച്ച ശങ്കരപ്പിള്ള, അടൂർ ഭവാനി അവതരിപ്പിച്ച ആ കഥാപാത്രത്തെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷവും അതിന്റെ പേരിൽ പഴിചാരു ന്നത് കാണാം. വാസ്തവം മറ്റൊന്നാണ് എന്ന് എല്ലാവർ ക്കും അറിയാമെങ്കിലും മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുന്നതും അപ മാനിക്കപ്പെടുന്നതും സ്ത്രീ തന്നെ. ആ ബന്ധത്തിലുള്ള മകളോട് മാത്രമാണ് ശങ്കരപ്പിള്ളയ്ക്ക് ഇത്തിരിയെങ്കിലും സ്നേഹമുള്ളത്. അവളാകട്ടെ ഒരു സ്ത്രീക്ക് പറ്റാവുന്നത്ര വിധേയത്വത്തോടുകൂടി 'എനിക്ക് അച്ഛന്റെ പണം വേണ്ട സ്നേഹം മതി, അവകാശം വേണ്ട കടമ മതി' എന്ന് പറയുന്നവളാണ്. തിയേറ്ററിൽ ആയിരുന്നെ ങ്കിൽ നിറഞ്ഞ കൈയടി ലഭിക്കാൻ സാധ്യതയുള്ള ഒരു സീൻ ആയിരുന്നു ഇത്. കുട്ടിക്കാലം മുതലുള്ള എല്ലാ അവഗണനയുടെയും ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും ക്ഷത ങ്ങളുള്ള ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ് ഇതു പറയുന്നതെന്ന താണ് അത്ഭുതം.

ഗ്രാമത്തിലെ പലചരക്കുസാമാനങ്ങൾ കിട്ടുന്ന ഒരേയൊരു സ്ഥലമായ ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ കടയിൽ വിൽപ്പനയെല്ലാം റൊക്കമാണ്. അടൂർ ഭവാനിയുടെ കഥാപാത്രം ഒരു കുപ്പി എണ്ണയ്ക്ക് കാശില്ലാതെ പാതി നിറച്ച് കൊണ്ടുപോകുന്ന സീൻ ഒന്നിലധികം തവണ സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ദാരിദ്ര്യത്തിൽനിന്നും താൻ പടുത്തുയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന ഈ സാമ്രാജ്യം ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് ആലോചിക്കാൻപോലും കഴിയാത്ത ആളാണ് ശങ്ക രപ്പിള്ള. 'പണമാണ് എല്ലാം' എന്നയാൾ പറയുന്നു മുണ്ട്. അയാളുടെ ആദ്യഭാര്യ -മകൾ(ഓമന), രണ്ടാം ഭാര്യ- മക്കൾ (ഗോമതിയും രഘുവും), അനന്തരവനും മരുമകനും (മാധവൻകുട്ടിയും വാസുക്കുട്ടിയും) എന്നിങ്ങനെ അയാളെ അനുസരിക്കുന്ന, അയാളുടെ അധികാരത്തിനുകീഴിൽ നിൽക്കുന്ന കുറെ ആളുകളു ടെ ഒരു ശൃംഖലയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ കഥാപരിസ രത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. ജി.കെ. പിള്ള അവതരിപ്പിച്ച കാരണവർ കഥാപാത്രം (വാസുക്കുട്ടിയുടെ അമ്മാ വൻ) മാത്രമാണ് ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ശങ്കരപ്പി ള്ളയോട് കിടപിടിക്കുന്നത്. 'ഈ ലോകത്ത് ശങ്കര പ്പിള്ളയെ ഉപദേശിക്കാനും നിയന്ത്രിക്കാനും വേറെ ആരും വേണ്ട. അതിന് ഞാൻ മാത്രം മതി' എന്ന് സദാ ഗർവിഷ്ഠനാവുന്ന, 'പണമാണോ അച്ഛാ എല്ലാം?' എന്ന് നിസ്സഹായതയോടെ ചോദിക്കുന്ന മകളോട് അതെ അതിൽ എന്താണ് സംശയം എന്ന ദൃഢനാവുന്ന കഥാപാത്രം ഒട്ടും നിഷ്കളങ്കനല്ല എന്നത് പറഞ്ഞുവെ യ്ക്കേണ്ടതുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും തന്റെ കുടുംബത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടി രാപ്പകലില്ലാതെ അധ്വാനിക്കു ന്ന ഒരു പുരുഷൻ എന്ന നിലയിലും, മക്കൾക്കായി എന്തു ത്യാഗവും ചെയ്യാൻ സന്നദ്ധനായ പിതാവ് എന്ന നിലയിലും നാട്ടുകാർക്കിടയിൽ സർവ്വസമ്മ തനായ ഒരു കാരണവർ എന്ന നിലയിലും അയാൾ സമൂഹത്തിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയും ബഹുമാനി ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ ധാർഷ്ട്യങ്ങൾ ക്ക് ഇരയാവുകയും സമർത്ഥമായി ഒളിപ്പിച്ചുവെയ്ക്കുന്ന അയാളുടെ പണക്കൊതിമൂലം ഉണ്ടാകുന്ന തീരുമാ നങ്ങളിൽ സ്വന്തം ജീവിതം നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഗോമതിയെയും ഓമനയെയും അവളുടെ അമ്മയെ യും പോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എവിടെയും അട യാളപ്പെടുത്താതെ പോവുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

അനന്തരവനായ മാധവൻകുട്ടിയും തന്റെ മകൾ

ഗോമതിയും ദീർഘകാലമായി പ്രണയത്തിലാണെന്നറിയാവുന്ന, മൗനസമ്മതം നൽകുന്ന ശങ്കരപ്പിള്ള, മാധവൻകുട്ടിയുടെ സുഹൃത്തും ധനികനുമായ വാസുക്കുട്ടിയെ കാണുമ്പോൾ കളം മാറുന്നു. പിന്നീട് താൻ കണ്ട ആഢ്യത്വമെല്ലാം അയാളുടെ അമ്മാവന്റെ പണമായിരുന്നു എന്നറിയുമ്പോൾ വാസുക്കുട്ടിയോടുള്ള ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ബഹുമാനവും കരുതലുമെല്ലാം വിദ്വേഷവും പുച്ഛവും ആയി മാറുന്നുണ്ട്. അക്കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ തന്റെ മകനായ രഘുവും വാസുക്കുട്ടിയുടെ സഹോദരിയും തമ്മിലുള്ള വിവാഹം മുടക്കുകയാണ് ശങ്കരപ്പിള്ള. സ്ത്രീധനമായി തരാമെന്നുപറഞ്ഞ 10,000 രൂപ റൊക്കം ഇപ്പോൾ കയ്യിൽ കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ വിവാഹം വേണ്ട എന്നതാണ് അയാളുടെ നിലപാട്. താൻ വിലയ്ക്കുവാങ്ങിയ മരുമകൻ കാശിനു കൊള്ളാത്തവനായി എന്നതാണ് ആ പ്രവൃത്തിയുടെ വ്യംഗ്യം. പ്രായപൂർത്തിയായ രണ്ടുപേർ തമ്മിലുള്ള ഉടമ്പടി എന്ന നിലയിൽ വിവാഹത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ പങ്ക് എന്താണെന്നുള്ളതും ഇവിടെ ഒരു ചോദ്യമാണ്. തീർത്തും സെക്കുലർ ആയ ഒരു വിവാഹത്തെ ലൗ ജിഹാദായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതരം പൊതുപ്രതിനിധികളുള്ള ഒരു വർത്തമാനകാലത്തു നിന്നുകൊണ്ട് ഈ ചോദ്യം ചോദിക്കൽ പ്രസക്തവുമാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു പുരുഷനിൽനിന്ന് മറ്റൊരു പുരുഷനിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടേണ്ട വസ്തു മാത്രമാണ് സ്ത്രീ. ഇത് എത്ര കാലം പഴക്കമുള്ള ജീർണ്ണിച്ച ആലോചനയാണ് എന്ന്, ഒരു സമൂഹമെന്ന നിലയിൽ നാം മനസ്സിലാക്കുകയും തിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത.

1972ൽ ഈ സിനിമ ഇറങ്ങിയതിനു ശേഷം 50 വർഷങ്ങൾ കടന്നുപോയി. ഇപ്പോൾ നമ്മൾ 2022ൽ നിൽക്കുന്നു. ഇത്ര വർഷങ്ങൾക്കുശേഷവും ഇത്തരമൊരു സിനിമയിലേക്ക് തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോൾ മലയാളിയുടെ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലും അടിസ്ഥാനപരമായ ആലോചനകളിലും ഒരുപാട് ശങ്കരപ്പിള്ളമാർ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നത് അപകടകരമായ ഒരു സൂചനയാണ്.

ജാതിയുടെയും മതത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും പേരിൽ മനുഷ്യരെ വേർതിരിക്കുന്ന, അവർക്കിടയിൽ അതിർത്തി കൽപ്പിക്കുന്ന ഒരു അധികാരകേന്ദ്രം 'നാട്ടുകാർ എന്ത് വിചാരിക്കും?' എന്ന നിഷ്കളങ്കമായ ചോദ്യത്തിനു പിന്നിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ട്. 1972 ലെ മലയാളിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശങ്കരപ്പിള്ള 101% ശരിയായിരുന്നു എന്ന് നമുക്കറിയാം. ജീവിതമായാലും അതിജീവനമായാലും പുരുഷനു മാത്രം സാധ്യതയുണ്ടായിരുന്ന, മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന അപൂർവ്വം സ്ത്രീകൾ എല്ലാതരത്തിലും ഒറ്റപ്പെടുകയും തടയപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്ന, പാട്രിയാർക്കി അതിന്റെ എല്ലാ ആസുരതയോടെയും നിലനിന്നിരു

ന്ന ഒരു ഇരുണ്ട സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ് ഈ സിനിമയിൽ നമ്മൾ കണ്ടുമുട്ടുന്നവർ ഏറെയും.

സിനിമയിലെ പെണ്ണുങ്ങൾ

ഗോമതിയാണ് സിനിമ നമുക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ആദ്യത്തെ സ്ത്രീ. അവൾ ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മകളും മാധവൻകുട്ടിയുടെ കാമുകിയുമാണ്. ഉന്നതകുലജാതയും സുന്ദരിയും അച്ചടക്കമുള്ളവളുമായ ഉദാത്തനായികതന്നെയാണ് ഗോമതി. തന്റെ ആശ്രിതത്വത്തെ അച്ഛനിൽനിന്നും മാധവൻകുട്ടിയിലേക്ക് പറിച്ചുനടുന്ന കാലത്തിനായി കാത്തിരിക്കുകമാത്രമാണ് അവൾക്ക് ചെയ്യാനുള്ളത്. അവിചാരിതമായി ഗോമതിയെ കണ്ടുമുട്ടുന്ന വാസുക്കുട്ടിയാകട്ടെ അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത് അവളുടെ ബാഹ്യസൗന്ദര്യത്തിൽ മയങ്ങി മാത്രമാണ്. നേടിയെടുക്കുക അഥവാ വാങ്ങുക എന്ന രീതിയാണത്. പിന്നീടൊരിക്കൽ മാധവൻകുട്ടിയെ കാണുമ്പോൾ അയാൾ അത് തുറന്നു പറയുന്നുണ്ട്. മാധവൻകുട്ടിയുമായി പിരിയേണ്ടി വന്നതിന്റെ കടുത്ത ആഘാതം, തന്റെ ഭാര്യാധർമ്മത്തിനു മുന്നിൽ ഈ വിരഹം ഒന്നുമല്ല എന്ന് തന്റെ സ്വന്തം തോന്നൽകൊണ്ടുതന്നെ ഗോമതി മായ്ച്ചുകളയുന്നുണ്ട്. അടിക്കടി അവൾക്ക് രണ്ട് കുഞ്ഞുങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു. മറ്റൊന്നും ആലോചിക്കാൻ ഇല്ലാത്തവിധം അടഞ്ഞുപോകുകയാണ് അവളുടെ ദിവസങ്ങൾ. ക്രമേണ വാസുക്കുട്ടിയും തന്റെ അച്ഛനും തമ്മിൽ അസ്വാരസ്യങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുകയും രണ്ടിൽ ഒരുപക്ഷം നിൽക്കുകതന്നെ വേണം എന്ന അവസ്ഥ എത്തുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് ഗോമതി തന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഏറ്റവും സംഘർഷഭരിതമായ ഒരു തീരുമാനം എടുക്കേണ്ടതായി വരുന്നത്. ഒടുവിൽ തന്റെ അച്ഛനോട് തന്നെ അവൾ ചോദിക്കുന്നുണ്ട് എന്താണ് ഞാൻ ചെയ്യേണ്ടത് എന്ന്. കല്യാണം കഴിഞ്ഞ സ്ത്രീ ഭർത്താവിനെയും കുട്ടികളെയുമാണ് സ്നേഹിക്കേണ്ടത്, അത് മാത്രമാണ് അവരുടെ ധർമ്മം എന്ന് ശങ്കരപ്പിള്ള അവളോട് പറയുന്നു. ഉടൻതന്നെ വാസുക്കുട്ടിയോടൊപ്പം തന്റെ അച്ഛനെതിരായി അവൾ നിലയുറപ്പിക്കുന്നു. മക്കളുടെ സ്വാർത്ഥതയിലും വഞ്ചനയിലും മനംമടുത്ത ശങ്കരപ്പിള്ള ആത്മഹത്യ ചെയ്തതിനുശേഷം കൈയിൽ കിട്ടിയതെല്ലാം തീയിലേക്ക് വലിച്ചെറിഞ്ഞ് ഭ്രാന്തിയെപ്പോലെ അലറുന്നുണ്ട് ഗോമതി. അവിടെ മാത്രമാണ് തന്റെ ചുറ്റും വരച്ചിട്ടുള്ള കളങ്ങൾക്ക് പുറത്തേക്ക് അവൾ ഒന്ന് കടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ജീവിതകാലം മുഴുവനും അനുഭവിച്ച ഫ്രസ്ട്രേഷനുകളുടെ ആകത്തുകയാണ് അവളുടെ നിലതെറ്റലെന്ന് നമുക്ക് മനസ്സിലാക്കാം.

ഇന്നത്തെ ജനപ്രിയ സീരിയലുകളിലെയും ചില സിനിമകളിലെയും നായികമാരുടെയും പ്രാഗ്‌രൂപമാണ് ഗോമതി. അങ്ങനെ ഒരു സ്വരൂപം കാലങ്ങൾക്ക് ശേഷവും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു എന്നത് ശരിമയല്ല, മറിച്ച് ഉത്തമയായ ഒരു മലയാളിസ്ത്രീ എങ്ങനെ ഇരിക്കണം എന്നതിന്റെ വാർപ്പ് മാതൃക സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ യാതൊരു തരത്തിലും പൊളിച്ചുപണിയപ്പെടുന്നില്ല എന്നതിന്റെ അപകടസൂചനയാണ് . അച്ഛനെ അനുസരിക്കാത്ത, 'യഥാകാലത്ത്' വിവാഹിതയാവാത്ത, സ്വതന്ത്രമായി തീരുമാനങ്ങൾ എടുക്കുന്ന (സ്വതന്ത്രമായി യാത്രചെയ്യുകയും ജോലിയെടുക്കുകയും സമ്പാദിക്കുകയും ഒക്കെ ചെയ്യുന്ന), പങ്കാളിയെ സ്വയം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന, അടക്കവും ഒതുക്കവും ഇല്ലാത്ത, ഗൃഹഭരണത്തിൽ തൽപ്പരരല്ലാത്ത എല്ലാ പെൺകുട്ടികളും ഇന്നും നമ്മുടെ കുടുംബങ്ങളിൽ കരടായി മാറുന്നത് ഈ പ്രാഗ്‌രൂപത്തിന് നമ്മുടെ സമൂഹത്തിലും കുടുംബവ്യവസ്ഥയ്ക്കുമേലുമുള്ള ശക്തമായ സ്വാധീനം മൂലമാണ്. മലയാളമടക്കമുള്ള സംശ്ലിഷ്ട കക്ഷ്യാഭാഷകളുടെ പ്രാഗ്‌രൂപം തിരഞ്ഞു പിന്നോട്ട് സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ നാം മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ടല്ലോ മൂലദ്രാവിഡം എത്രത്തോളം പ്രാക്തനമായിരുന്നുവെന്നും ഏതു കാലത്താണ് പല ഭാഷകളും അതിൽ നിന്ന് വേർപെട്ടുപോയതെന്നും. അതുപോലെ പല കാലങ്ങളിലായി ഒറ്റപ്പെട്ട ചില തുടർച്ചകളും വിട്ടുമാറലുകളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഭൂരിപക്ഷസങ്കല്പത്തിലെ സ്ത്രീ ഇപ്പോഴും ഗോമതി തന്നെയാണ്.

2022ലെ ഏറ്റവും പുതിയ സിനിമയായ സൂപ്പർ ശരണ്യയിൽ വരെ അതെത്തിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമീണയും അതുകൊണ്ട് നിഷ്കളങ്കയും ചുരിദാർധാരിയും ഒട്ടൊക്കെ കുലസ്ത്രീയുമായ ശരണ്യ, പ്രണയിക്കാനും വിവാഹം കഴിക്കാനും ഒത്ത പെൺകുട്ടിയാവുന്നതും എല്ലാ കാര്യത്തിലും സ്വന്തമായി നിലപാടുള്ള, ഉറച്ച ബോധ്യങ്ങളുള്ള, ഒരു പ്രണയത്തകർച്ചയെ സമർഥമായ അതിജീവിച്ച സോന വെറും 'പട്ടി ഷോ' ആകുന്നതും നമ്മൾ കാണുന്നു. അവൾ എന്തിനു കൊള്ളാം എന്ന് പ്രേക്ഷകരുടെ കണ്ണിലൂടെതന്നെ സിനിമ പലതവണ ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അടിസ്ഥാനപരമായ ഈ സങ്കല്പം എവിടെയാണ് മാറാതെ നിൽക്കുന്നത് എന്നതാണ് ചോദ്യം. അതിന്റെ ഉത്തരം മലയാളസിനിമ കടന്നുപോകുന്ന എല്ലാത്തരം വാണിജ്യവൽക്കരണങ്ങളിലേയ്ക്കും ഉൽപ്പന്നം എന്ന നിലയിൽ അത് സ്ഥിരമായി സ്വീകരിക്കുന്ന സമവാക്യങ്ങളിലേയ്ക്കും നീളും. പുരുഷാധിപത്യമനോഭാവവും സങ്കീർണമായ കുടുംബവ്യവസ്ഥകളും സുവ്യക്തമായ ലിംഗവിവേചനവും സ്ത്രീശരീരങ്ങളുടെ വസ്തുവൽക്കരണവും ഒക്കെ നിലനിന്നിരുന്ന സംഘർഷഭരിതമായ ഒരു സാമൂഹികമനോഭാവത്തെ ഒട്ടും പരിഹരിക്കാതെ, പ്രശ്നവൽ

ക്കരിക്കാതെ വിനാശകരമായ അതിന്റെ തുടർസാധ്യതകളെ കണ്ടില്ലെന്ന മട്ടിൽത്തന്നെ വ്യവസായത്തിന് പരമാവധി ലാഭമുണ്ടാകുംവിധം അതിലെ ആൺനോട്ടത്തിനെയും മാറാൻ മടിയുള്ള സാമ്പ്രദായികതയെയും ചിട്ടയായി പരിപാലിച്ചു പോരുകയാണ് ഇത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ചെയ്തിട്ടുള്ളത് എന്ന് കാണാം. ലോറ മുൾവെ പറയുംപോലെ ഒരു active male നെയും passive female നെയും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ ഈ നോട്ടത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. അതിന്റെ ഇങ്ങേത്തലയ്ക്കൽ ആണ് 'സാന്ത്വന'മായും 'കുടുംബവിളക്കാ'യും സ്നേഹസാന്ദ്രമായ 'ഹൃദയ'മായും 'കറുത്ത മുത്താ'യും അനേകം മനുഷ്യസ്ത്രീകൾക്ക് നിരന്നു നിൽക്കേണ്ടിവരുന്നത്. എളുപ്പത്തിലൊന്നും പരിഹരിക്കാനോ മാറ്റം വരുത്താനോ കഴിയാത്ത ഒരു സമസ്യയായി അതു മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നു എന്നത് വസ്തുതയാണ്.

സിനിമയിലെ അമ്മക്കഥാപാത്രങ്ങളായ ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ രണ്ടു ഭാര്യമാരും രണ്ടുതരം വിധേയരൂപങ്ങളാണ്. താനുമായുള്ള ബന്ധം ഉപേക്ഷിച്ചുകഴിഞ്ഞ ശങ്കരപ്പിള്ളയെ വീണ്ടും രക്ഷിതാവായി കാണേണ്ടിവരുന്ന ഗതികേടാണ് ആദ്യത്തെ സ്ത്രീയുടേത്. തന്റെ മകളോടുള്ള വാത്സല്യത്തിന്റെ പേരിൽ അയാൾ ഇടയ്ക്ക് വീട് സന്ദർശിക്കുകയും അവർക്ക് വേണ്ട സാമ്പത്തികസഹായങ്ങൾ ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. മനസ്സോടെ അല്ലെങ്കിലും അത് സ്വീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നതിന്റെ നിവൃത്തികേട് അവരുടെ മുഖത്തുനിന്നും ശരീരഭാഷയിൽനിന്നും വായിച്ചെടുക്കാം.

രണ്ടാം ഭാര്യയും രഘുവിന്റെയും ഗോമതിയുടെയും അമ്മയുമായ ഈശ്വരി എന്ന കഥാപാത്രം തറവാടിത്തത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും ഉയർന്ന സാമൂഹികപദവിയുടെയും പ്രിവിലേജുകൾ അനുഭവിക്കുന്ന ആളാണ്. എന്നിരുന്നാൽക്കൂടി ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ വാക്കിന്റെ വക്കോളമെത്തുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം മാത്രമേ അവർക്കും ഉള്ളൂ. രാപ്പകലില്ലാതെ വീട്ടുപണികൾ ചെയ്യേണ്ടിവരുന്ന സ്ത്രീകളുടെ പ്രതിനിധിയാണ് അവർ. പുതിയൊരു തന്നെ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കലാണ് അവർ ഗോമതിയിലൂടെ ചെയ്യുന്നത് എന്നുള്ളത് വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ സത്യം. ഒടുവിൽ സ്വത്ത് ഭാഗം വയ്ക്കുമ്പോൾ തനിക്കുള്ളതിലൊരു പങ്ക് ആദ്യഭാര്യയിലെ മകളായ ഓമനയ്ക്ക് കൂടി നീക്കിവെക്കണമെന്ന് ശങ്കരപ്പിള്ള പറയുമ്പോളാണ് സിനിമയിൽ ആദ്യമായി ഒരുറച്ച നിലപാടുമായി ഈശ്വരി അമ്മ രംഗത്തുവരുന്നത്. സ്വത്തിന്റെ പങ്ക് അവർക്ക് കൊടുക്കാതിരിക്കാനായി എണ്ണയൊഴിച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ വരെ അവർ തയ്യാറാവുന്നു. സംഘർഷഭരിതമായ സാഹചര്യങ്ങൾക്കൊടുവിൽ ശങ്കരപ്പിള്ള ആത്മഹത്യ ചെയ്തു കഴിയുമ്പോഴേക്കും ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പും

രണ്ടാംഭാര്യയും രഘുവിന്റെയും ഗോമതിയുടെയും അമ്മയുമായ ഈശ്വരി എന്ന കഥാപാത്രം തറവാടിത്തത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും ഉയർന്ന സാമൂഹികപദവിയുടെയും പ്രിവിലേജുകൾ അനുഭവിക്കുന്ന ആളാണ്. എന്നിരുന്നാൽക്കൂടി ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ വാക്കിന്റെ വക്കോളമെത്തുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം മാത്രമേ അവർക്കും ഉള്ളൂ.

നേർത്തുനേർത്ത് ഇല്ലാതാവുന്നത് കാണാം. ഒന്നിലധികം ഭാര്യമാർ ഉണ്ടായിരിക്കുക എന്നത് ഒരു സാമൂഹികപ്രശ്നമല്ലാതിരുന്ന കാലത്തെയാണ് ഈ സിനിമ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. നിയമപരമായും അല്ലാതെയും ഒന്നിലധികം വിവാഹം കഴിക്കുന്ന പുരുഷന്മാർ സാധാരണ കാഴ്ചയായിരുന്ന ഒരുകാലത്ത്, ശങ്കരപ്പിള്ള അവരിൽ ഒരാൾ മാത്രമാണ്. രണ്ടു ഭാര്യമാർ ഉണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവരുടെതായ രണ്ടു കുടുംബങ്ങളും രണ്ട് സാമൂഹികനിലവാരത്തിലാണ് മുൻപോട്ടുപോകുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യമാണ്. അതിനെ നിർണയിക്കുന്നത് സ്ത്രീകളുടെ സാമ്പത്തികാവസ്ഥയും തറവാടിത്തവും സാമൂഹികപദവിയുമാണ് എന്നത് ചിത്രത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. അക്കാലത്തിന്റെ അളവുകോലുകൾവെച്ച് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ താരതമ്യേന ദരിദ്രയും വിരൂപയുമായ ആദ്യഭാര്യ നിഷ്കരുണം തഴയപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് മാധവൻകുട്ടിയാൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന അവരുടെ മകളുടെ കാര്യത്തിൽ ഓമനയുടെ പ്രൊഫഷനും സൗന്ദര്യവും തിരഞ്ഞെടുപ്പുഘടകങ്ങളാണ് എന്ന് പറയാതെ വയ്യ. ബഹുഭാര്യാത്വവും ബഹുഭർതൃത്വവും നിയമപരമായി നിരോധിക്കപ്പെട്ട് (ഹിന്ദു മാരേജ് ആക്ട് 1955) പതിനേഴുവർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം വന്ന സിനിമയാണ് മായ. എന്നിട്ടുപോലും വളരെ സാധാരണമായി ഈ രംഗങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ പിൽക്കാലത്ത് വന്ന കുടുംബ സിനിമകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, ക്രമേണ ബഹുഭാര്യത്വം ഒരു തെറ്റായി ഗണിക്കപ്പെടുന്നത് കാണാം. ബാലേട്ടൻ (2003) പോലുള്ള സിനിമകളിൽ ഇത് കൃത്യമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ബഹുഭർതൃബന്ധങ്ങൾ താരതമ്യേന വളരെ കുറവാണ് എന്നതുകൂടി കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഭാര്യയല്ലാത്ത മറ്റൊരു സ്ത്രീയോട് ബന്ധമുണ്ടെങ്കിൽതന്നെ അതൊരു രഹസ്യമായി സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ് എന്ന തരത്തിലുള്ള ആലോചന

യും പിന്നീട് വന്ന സിനിമകളിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ഉദാ: മീശമാധവൻ (2002). കുടുംബത്തിന്റെ നാഥനായ, പണംകൊണ്ടും കരുത്തുകൊണ്ടും അധികാരിയായ ഒരു പുരുഷനുണ്ടാകുന്ന രഹസ്യബന്ധങ്ങൾ നീതീകരിക്കാനായി നിലവിലുള്ള പങ്കാളിയുടെ മരണം, രോഗം, സ്വഭാവദൂഷ്യങ്ങൾ, സൗന്ദര്യമില്ലായ്മ തുടങ്ങിയ നിരവധി കാരണങ്ങളെ മലയാളസിനിമ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്തു എന്നതും ഓർക്കേണ്ടതാണ്. മായയിൽ തന്നെ ഏറ്റവും സംഘർഷഭരിതമായ രംഗങ്ങളിൽ ഒന്ന് ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ രണ്ടു ഭാര്യമാരും കടയിൽവച്ച് കണ്ടുമുട്ടുന്ന രംഗമാണ്. ഒരുതരത്തിൽ ശങ്കരപ്പിള്ളയോടുള്ള അയാളുടെ സഹജീവികളുടെ പരിപൂർണ്ണമായ ആശ്രിതത്വത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാനുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗം കൂടിയാകാം ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി. മാത്രമല്ല, കഥാതന്തുവിൽ പ്രകടമായ ഗതിമാറ്റം ഉണ്ടാക്കുന്ന സംഗതി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബഹുഭാര്യാത്വവും ഇരട്ടക്കുടുംബങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതുതന്നെയാണ്

വാസുക്കുട്ടിയുടെ സഹോദരിയും രഘുവിന്റെ കാമുകിയുമായ കമലം എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ഗോമതിക്ക് ലഭിക്കുന്നത്രപോലും സ്വാധികാരമോ സ്വാഭിപ്രായാധികാരമോ ഉണ്ടാവുന്നില്ല. തന്റെ സഹോദരനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യാപിതാവായ തന്റെ കാമുകന്റെ അച്ഛനും തമ്മിൽ പണത്തിന്റെ കാര്യം പറഞ്ഞ് തെറ്റിലാവുന്നതോടെ പ്രണയവും ജീവിതവും എല്ലാം വേണ്ടെന്ന് വയ്ക്കേണ്ടിവരികയാണ് അവർക്ക്. ഒരു വിവാഹം മുടങ്ങുന്നതെന്ത് കാരണം കൊണ്ടായാലും പെണ്ണിനാണ് കേട് എന്ന നിയമത്തെ രജിസ്റ്റർ ചെയ്യാൻ സിനിമ മറക്കുന്നില്ല. സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു വ്യക്തിബോധത്തിന്റെ സ്ഫുരണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഓമനയാകട്ടെ സിനിമയുടെ രണ്ടാംപകുതി പുരോഗമിക്കുന്നതോടെ ആദ്യപകുതിയിൽ വിരഹകാമുകനായി മാറിയ മാധവൻകുട്ടിയുടെ സംരക്ഷണത്തിലേക്ക് എത്തിപ്പെടുകയും 'സുരക്ഷിത'യാവുകയും ചെയ്യുന്നതായിക്കാണാം. അതാണ് സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടതും. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും നിരത്തി നിർത്തി നോക്കിയാൽ കുറച്ചെങ്കിലും സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ ഇടപെടൽ നടത്തുന്നത് രഘുവിന്റെ സ്ഥിരം ഉപഭോക്താവായ അംബുജമാണെന്ന് കാണാം. ആ ഒറ്റക്കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ അവൾ ഒരു കെട്ട പെണ്ണായി മാറുന്നുമുണ്ട് .

ചുരുക്കത്തിൽ ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നിഴലിൻകീഴിലല്ലാത്ത മറ്റൊരു ജീവിതവും ഈ സിനിമയിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് ഇല്ലതന്നെ. അരനൂറ്റാണ്ടിനിപ്പുറവും ഇതേ സമവാക്യം ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ത് കാരണം മുൻനിർത്തിയാണെങ്കിലും അത് സമൂലമായി പരിശോധിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. ഇവിടെയാണ് സിനിമ കടന്നുപോകുന്ന വാണിജ്യ - കല ദ്വന്ദ്വത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങളും ഒരു സമൂഹമെന്ന നിലയിൽ നമുക്ക് പരിഹരിച്ചെടുക്കാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത അപകടകരമായ സാമ്പ്രദായിക ഭാവനകളും ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നത്.

1972ലെ ഏറ്റവും മികച്ച നടനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡ് നേടിയ കഥാപാത്രമാണ് മായയിലെ ഡീസന്റ് ശങ്കരപ്പിള്ള. ഒരു നടൻ എന്നനിലയിൽ തിക്കുറിശ്ശി സ്വീകരിച്ച അഭിനയസങ്കേതങ്ങളെ പ്രശംസിക്കാതെ വയ്യ. ആസന്നവൃദ്ധനും കണിശക്കാരനും സ്വാർത്ഥനുമായ ശങ്കരപ്പിള്ളയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം നിസ്സംശയം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേംനസീർ, ശാരദ, അടൂർ ഭാസി, തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ, മുതുകുളം രാഘവൻ പിള്ള, ശങ്കരാടി, ടി.ആർ. ഓമന, പോൾ വെങ്ങോല, അടൂർ ഭവാനി, ജി.കെ. പിള്ള, കെ.പി. ഉമ്മർ, പറവൂർ ഭരതൻ, സാധന, സുജാത, തൊടുപുഴ രാധാകൃഷ്ണൻ, വിജയശ്രീ തുടങ്ങി വലിയൊരു താരനിര തന്നെ ചിത്രത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ചെറുതും വലുതുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം മികച്ച അഭിനയം തന്നെ കാഴ്ചവെച്ചിരുന്നു. വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കാവുന്ന ഒരു പാഠമായി ചലച്ചിത്രം പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല ഒരുകാലത്ത്, പരിമിതമായ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ ഉപയോഗിച്ച് നിർമ്മിച്ച ഒരു സിനിമ എന്ന നിലയ്ക്കും കെ. സുരേന്ദ്രൻ രചിച്ച ഭേദപ്പെട്ടൊരു തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും ഉള്ള ചലച്ചിത്രപാഠം എന്ന നിലയ്ക്കും എല്ലാം മായ സവിശേഷശ്രദ്ധ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രകടനപരമായ അതിന്റെ സവിശേഷതകളെല്ലാം മാനിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിയോജിപ്പിനെ, ഇന്നും തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനപരമായ തെറ്റിനെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു എന്നുമാത്രം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

- അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, ഡോ : മലയാളസിനിമ നാൾവഴികൾ 1928-2018, കേരള ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, 2019
- ചന്ദ്രശേഖരൻ എം.കെ. : മലയാളസിനിമ ആദ്യകാല പടവുകൾ, റാസ്പ്ബെറി ബുക്സ്, 2014
- ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അടൂർ: സിനിമ സാഹിത്യം ജീവിതം, കറന്റ് ബുക്സ്, 2005

ഇന്റർനെറ്റ് ലിങ്കുകൾ:

- https://ml. wikipedia. org/wiki/
- https://youtu. be/JwVTNWyZ2Sk
- https://www. malayalasangeetham. info/m. php?5028
- https://www. malayalachalachithram. com/ movie. php?i=446

ചെമ്പരത്തി; ദൃശ്യവിവക്ഷകളും ധ്വനിപാഠങ്ങളും

• അഖിൽ കെ.

കലാസാഹിത്യാദി വ്യവഹാരങ്ങളിൽ എഴുത്ത് സ്ഥാപിച്ച അനുഭൂതിലോകത്തിനു മേലെ, ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾക്ക് വലിയ സ്വീകാര്യത ഉണ്ടാകുന്നത് സിനിമയുടെ പിറവിയോടെയാണ്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കേവല പ്രതിഫലനം എന്ന നിലയ്ക്കല്ല, മറിച്ച് യാഥാർഥ്യത്തെയും സൃഷ്ടിയേയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പ്രതിനിധാന മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ സാധ്യതകൾ വിപുലപ്പെട്ടു. അതിന്റെ നിർവാഹകത്വ ശേഷിയും, പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ യൂണിറ്റുകളായി നിലനില്ക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ആർജവവും, സംവേദനപരമായ സാധ്യതകളും, സൃഷ്ടിപരമായ വൈവിധ്യങ്ങളും പലപ്രകാരങ്ങളിൽ പ്രയോഗവത്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇത്തരത്തിൽ, വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അനുഭൂതിമണ്ഡലങ്ങളെ ഉള്ളടക്കുന്ന ചരിത്രപ്രക്രിയയായി മാറാനുള്ള ആർജ്ജവം മലയാളസിനിമയും പ്രകടമാക്കി.

മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രാരംഭത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അതിനെ ഇതര ചലച്ചിത്രമേഖലകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാക്കിയത് പ്രമേയസ്വീകരണത്തിൽ കൈക്കൊണ്ട പുതുമകളാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ പിൻകാലചരിത്രം നിർണയിക്കപ്പെട്ടതിൽപോലും ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ട പ്രമേയകേന്ദ്രിതമായ ചലച്ചിത്രവീക്ഷണങ്ങളുടെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. ഗാനം, നൃത്തം, പ്രണയം, ബന്ധങ്ങളിലെ വൈകാരികത, സംഘട്ടനം, ഭക്തി, ഗാർഹികത തുടങ്ങിയ ചേരുവകളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഫോർമുലസിനിമകൾ മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിന്റെ തുടർച്ചയായിരുന്നു. ആ തുടർച്ചയിൽ തന്നെയാണ് പല കാരണങ്ങളാൽ 'ചെമ്പരത്തി'യും സ്ഥാനപ്പെടുന്നത്.

മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രസന്ധികളെയോ സവിശേഷ സ്ഥലികളെയോ അന്വേഷിച്ച് നമുക്ക് ചെമ്പരത്തിയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുക സാധ്യമല്ല. മറിച്ച് മലയാളസിനിമ പലപ്പോഴായി പ്രതിനിധീകരിച്ച അധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകവ്യവസ്ഥയിലോ, അതിന്റെ വിമർശസ്ഥലികളിലോ നാം ചെമ്പരത്തിയെയും കണ്ടുമുട്ടും.

ഒരു സിനിമയ്ക്കായി ഏറ്റവുമധികം പരസ്യം ചെയ്ത് പുറത്തുവന്ന ആദ്യ സിനിമ എന്ന ലേബലിലാണ് ചെമ്പരത്തി ഏറ്റവുമധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. മലയാറ്റൂർ രാമകൃഷ്ണന്റെ 'ലോഡ്ജ്' എന്ന ചെറുകഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പി.എൻ. മേനോൻ സംവിധാനംചെയ്ത് 1972ൽ 'ചെമ്പരത്തി' പുറത്തിറങ്ങി. അക്കാലത്ത് മലയാള സാഹിത്യരംഗത്ത് വളർന്നുവന്ന 'മലയാളനാട്' വാരികയുടെ സ്ഥാപകനും ചീഫ് എഡിറ്ററുമായിരുന്ന എസ്.കെ. നായരായിരുന്നു ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാ

മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രസന്ധികളെയോ സവിശേഷ സ്ഥലികളെയോ അന്വേഷിച്ച് നമുക്ക് ചെമ്പരത്തിയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുക സാധ്യമല്ല. മറിച്ച് മലയാളസിനിമ പലപ്പോഴായി പ്രതിനിധീകരിച്ച അധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകവ്യവസ്ഥയിലോ, അതിന്റെ വിമർശസ്ഥലികളിലോ നാം ചെമ്പരത്തിയെയും കണ്ടുമുട്ടും.

താവ്. തിയേറ്ററിൽ ചിത്രം മികച്ച നിലയിൽ കളക്ഷൻ നേടി വാണിജ്യപരമായി വിജയിച്ചു. സ്റ്റുഡിയോയുടെ കൃത്രിമത്ത്വമില്ലാതെ, പൂർണ്ണമായി വാതിൽപ്പുറത്ത് ചിത്രീകരിച്ച ആദ്യത്തെ മലയാളചിത്രമെന്ന ഖ്യാതി നേടിയ 'ഓളവും തീരവും' മലയാളസിനിമയ്ക്ക് സമ്മാനിച്ച പി.എൻ. മേനോന്റെ ചലച്ചിത്ര ജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാന ഘട്ടങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു ചെമ്പരത്തി. മലയാളിയുടെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യഭാവുകത്വത്തെ പരുവപ്പെടുത്തിയ നവസിനിമയുടെ വക്താക്കളിൽ പ്രധാനിയായിരുന്നു പി.എൻ. മേനോൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റേതായ ആവിഷ്കാരസവിശേഷതകളും, ദൃശ്യഭാഷയിലെ സൂക്ഷ്മതകളും ചെമ്പരത്തി ഉള്ളടക്കുന്നുമുണ്ട്.

ചെമ്പരത്തിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രണ്ടുതരത്തിലുള്ള നോട്ടങ്ങൾ സാധ്യമാണ്. ഒന്ന്, പ്രതിനിധാനപരമായ പരിചരണമാണ്, ഏതെങ്കിലുമൊരു സാമൂഹ്യവീക്ഷണത്തിന്റെയോ പ്രമേയത്തിന്റെയോ പരിഗണനകളിലേക്ക് മാത്രം ചുരുക്കാവുന്ന സംസ്കാര വിമർശനത്തിന്റെ നോട്ടം. മറ്റൊന്ന് ദൃശ്യപാഠത്തിൽ നിന്ന് പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാവുന്ന നോട്ടം. എന്നിരുന്നാലും വർഗ്ഗാധിഷ്ഠിത പുരോഗതിയെയും ലിംഗ സാമൂഹികതയെയും വംശീയ ഉൽപാദന രീതികളെയും പടച്ചു വിടുന്നമുതലാളിത്ത ഘടനയുടെ വിമർശം എന്ന സവിശേഷനില ചെമ്പരത്തിക്കുണ്ട്. മാത്രമല്ല, സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകൾ വളരെ സ്വാഭാവികവും സജീവവും ആയിരുന്ന ഘട്ടത്തെക്കൂടിയാണ് ചെമ്പരത്തി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്.

മേൽസൂചിപ്പിച്ച പ്രമേയപരമായ പരിഗണനകളുടെ ഒരു നോട്ടം, സിനിമയുടെ നന്മ/ തിന്മ ദ്വന്ദ്വത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. ചെമ്പരത്തിയിലെ തിന്മ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് ലൈംഗികത, വർഗ്ഗം, അധികാരം എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. എല്ലായിപ്പോഴും നന്മ/തിന്മ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ആദിപ്രരൂപ ഭാവനകൾ സിനിമയിലുണ്ടെങ്കിലും, ഒരു വീരനായകനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന, ക്ലീഷേ ആവിഷ്കാരത്തോട് സിനിമയ്ക്ക് ലേശവും താല്പര്യമില്ല. ദുർബലനും ദരിദ്രനും വിഭ്രമാത്മകമായ മനസ്സുള്ളവനുമായ നായകൻ (ദിനേശ് - രാഘവൻ), ബാല്യകൗമാരങ്ങളുടെ നിഷ്കളങ്കതയും ഊർജവുമൊക്കെയുള്ള സുന്ദരിയായ നായിക, (ശാന്ത - ശോഭന) നിഷ്കളങ്കയായ നായികയെ ബലാല്ക്കാരം ചെയ്ത് ഗർഭിണിയാക്കുകയും തുടർന്ന് അവളെ കൊന്നുകളയുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രതിനായകൻ (രാജപ്പൻ - സുധീർ), നായകന്റെ അഭ്യുദയകാംക്ഷിയും കോളേജ് അധ്യാപ

കനും നായികയുടെ കൊലക്കുറ്റം ആരോപിക്കപ്പെടുന്നവനുമായ ബാലചന്ദ്രൻ (മധു), മദ്യപനായ നായികയുടെ പിതാവ്, ലോഡ്ജിന്റെ മാനേജർ എന്നിങ്ങനെ പോകുന്നു സിനിമയിലെ കഥാപാത്രനിര.

സമ്പത്തും അധികാരവുമാണ് ഇവിടെ പ്രതിനായകന്റെ ഉറവിടം. അതിന്റെ ബലത്തിൽ, അയാൾ നീതിയെ അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ട് ബാലചന്ദ്രനെ കുറ്റവാളിയാക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുന്നു. നിയമത്തിന്റെയും നീതിയുടെയും അതിർവരമ്പുകളെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ടാണയാൾ പ്രതിനായകത്വം വരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ അയാൾ ഒരു സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് വില്ലനല്ല. നായകനുമായി സംഘട്ടനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽപോലും അയാൾ പലപ്പോഴും നായകന്റെ അഭ്യുദയകാംക്ഷി കൂടിയാണ്. പി.എൻ. മേനോന്റെ, ഓളവും തീരവും, മഴക്കാറ്, പണിമുടക്ക് തുടങ്ങിയ മറ്റു സിനിമകളിലും സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് നായകരോ വില്ലന്മാരോ ഇല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ, തിന്മയ്ക്കെതിരെ നന്മയുടെ വിജയമെന്ന നടപ്പുമാതൃക സിനിമ പിന്തുടരുന്നു. നായികയോടുള്ള പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്താനുള്ള ആർജവംപോലും പ്രകടിപ്പിക്കാത്ത നായകൻ, അവളുടെ ഘാതകനെ വധിക്കുന്നു. മനോനിലയിലുണ്ടായ വിഭ്രാന്തിയാണ് അവനെ അതിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്.

ചെമ്പരത്തിയുടെ സവിശേഷമായ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത, അത് പരമ്പരാഗത നായക കേന്ദ്രിത സ്വഭാവത്തെ വെടിയുന്നു എന്നതാണ്.

അന്ന് മലയാളസിനിമയിലെ മുഖ്യധാരാതാരങ്ങളിൽ പ്രധാനിയായ മധുവിന്റെ സാന്നിധ്യം സിനിമയിൽ ഉണ്ടെങ്കിൽപോലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ താരപ്രഭാവം ഇതിവൃത്തത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന, കീഴടക്കുന്ന നിലയ്ക്ക് പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല. മധുവിന്റെ കഥാപാത്രം ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ മൂലയ്ക്ക് നില്ക്കുന്നു.

ലൈംഗികശരീരമെന്ന നിലയ്ക്കും കാമുകി / ഭാര്യ / അമ്മ തുടങ്ങിയ നിലയ്ക്കും ആണധികാര പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനകത്ത് രൂപപ്പെടുന്നവരാണ് ചെമ്പരത്തിയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം. സിനിമയുടെ ശീർഷകം തന്നെ നായികയെ സൂചിപ്പിക്കും വിധത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടുവെങ്കിലും, പലപ്പോഴും ഒരു നിയന്ത്രണ ശേഷിയായി നായികയുടെ ആർജ്ജവം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും, ആത്യന്തികമായി അവൾക്ക് 'ഒരു പൊട്ടിപ്പെണ്ണ്' ലേബലാണുള്ളത്. സിനിമ തുടങ്ങുന്നത് തന്നെ “തുടങ്ങിയോ പെണ്ണിന്റെ ഇളക്കം” എന്ന സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. 'പൊറുക്കാൻ വരുന്നോ' എന്ന് നായികയോട് സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയിൽ വളരെ സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ശരീരത്തെ ഉപാധിയാക്കാനുള്ള വിപ്ലവമായിരുന്നു പലപ്പോഴും അക്കാലത്തെ നായികമാരുടെ

ലൈംഗിക ശരീരമെന്ന നിലയ്ക്കും കാമുകി / ഭാര്യ / അമ്മ തുടങ്ങിയ നിലയ്ക്കും ആണധികാര പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനകത്ത് രൂപപ്പെടുന്നവരാണ് ചെമ്പരത്തിയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം. സിനിമയുടെ ശീർഷകം തന്നെ നായികയെ സൂചിപ്പിക്കും വിധത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടുവെങ്കിലും, പലപ്പോഴും ഒരു നിയന്ത്രണ ശേഷിയായി നായികയുടെ ആർജ്ജവം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും, ആത്യന്തികമായി അവൾക്ക് "ഒരു പൊട്ടിപ്പെണ്ണ്" ലേബലാണുള്ളത്.

തിരജീവിതം. ശാന്തയുടെ മുഖത്തിന്റെയും ശരീരത്തിന്റേയും ഭാവഭേദങ്ങൾ അതിസൂക്ഷ്മം പകർത്തുന്നതിന് ചെമ്പരത്തിയുടെ സംവിധാനക്രമങ്ങൾക്കും സവിശേഷമായ താല്പര്യങ്ങളുണ്ട്. സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ക്രിയാപരമായ ഏകകങ്ങളിൽ പ്രധാനം ബലാൽക്കാരത്തിന്റേതാണ്. അതിന്റെ നോട്ടം കേവലമായ പുരുഷാധികാരത്തിന്റേതും. ബലാത്കാരത്തിനിരയാകുന്ന നായിക, ഒടുവിൽ പ്രതിനായകന് വശംവദയാകുന്ന വിധത്തിലുള്ള ചിത്രീകരണവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും പ്രേക്ഷകന്റെ (പ്രേക്ഷകയുടേതല്ല) രത്യാദി വികാരങ്ങൾക്കു വേണ്ട വിപണനതന്ത്രങ്ങളായി വേണം മനസ്സിലാക്കപ്പെടേണ്ടത്.

പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച പല വിധത്തിലുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകൾ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അവയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് വർഗ്ഗ കേന്ദ്രിത വിചാരങ്ങളാണുതാനും. ബാലചന്ദ്രനും സാവിത്രിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണൊന്ന്. സാമ്പത്തികമായി ഉയർന്ന ശ്രേണിയിൽപ്പെട്ട അവരുടെ പ്രണയം വിലകൂടിയ സമ്മാനങ്ങളിലും പാർക്കിലെ സല്ലാപങ്ങളിലൂടെയുമാണ് വെളിപ്പെടുന്നത്. വേലക്കാരിയായ അമ്മുവിന്റെയും വാസുവിന്റെയും സ്നേഹത്തിലും ചേർന്ന് ജീവിക്കാനുള്ള തീരുമാനത്തിലും യാതൊരുവിധ നിയന്ത്രണ ശക്തികളും പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല എന്നതും വർഗ്ഗാധിഷ്ഠിത സാമ്പത്തിക വിചാരങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. മറ്റൊന്ന്, ദിനേശിന് ശാന്തയോടുള്ള പ്രണയമാണ്. അത് കവിതയായും വിഭ്രാന്തിയായുമൊക്കെയാണ് പ്രകടമാകുന്നതെന്ന് മാത്രം.

ദൃശ്യപാഠത്തിനപ്പുറത്ത് ചരിത്രത്തിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്ന പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളിലൂടെ ചെമ്പരത്തിയെ സവിശേഷമായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. അക്കാലത്തെ ഇതര ചലച്ചിത്രപാഠങ്ങളുമായി താരത

സിനിമയിലുടനീളം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന, ശീർഷകം കൊണ്ടുപോലും സമർത്ഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്ന ചെമ്പരത്തി എന്ന രൂപകമാണ് ഒരു വ്യതിരിക്ത ഘടകം. ഒരു തരത്തിൽ അത് നായികാകഥാപാത്ര ത്തിന്റെ ജീവിതചക്രത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു

മ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, സവിശേഷമായ വ്യത്യസ്തതകൾ അവകാശപ്പെടാനില്ലാത്ത സിനിമയാണ് ചെമ്പരത്തിയും. മറ്റു സിനിമകളിലെന്നപോലെ മാതൃകകളും, ഇതിവൃത്തഘടനയും പ്രമേയസ്വീകരണവും സംഭാഷണരീതിയും അഭിനയസാഹചര്യങ്ങളും ഒക്കെ മുൻനിർത്തി പരിശോധിച്ചാൽ, തീർച്ചയായും ചെമ്പരത്തി ഒരു ഒറ്റപ്പെട്ട സിനിമയല്ല. പക്ഷേ പാഠാന്തര വീക്ഷണത്തിൽ, അക്കാലത്തെ ഇതര പാഠങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ചെമ്പരത്തിക്ക് ചില വ്യത്യസ്തതകൾ ഉണ്ടെന്ന് കാണാം. പാഠം എന്ന നിലയിലല്ലാതെ, പാഠത്തിന്റെ നിർമ്മാണപരവും പാഠത്തിന്റെ ആസ്വാദനപരവുമായ വശങ്ങളിലൂടെ ചെമ്പരത്തിയുടെ വ്യതിരിക്തത സ്പഷ്ടമാണ്.

സിനിമയിലുടനീളം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന, ശീർഷകം കൊണ്ടുപോലും സമർത്ഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്ന ചെമ്പരത്തി എന്ന രൂപകമാണ് ഒരു വ്യതിരിക്ത ഘടകം. ഒരു തരത്തിൽ അത് നായികാകഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതചക്രത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ, വിഭ്രമാത്മകമായ മനുഷ്യമനസുകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. എന്തു തന്നെയായാലും ഈ രൂപകപരമായ ധർമ്മം സിനിമ ആദ്യവസാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നുമുണ്ട്.

മറ്റൊന്ന്, ലോഡ്ജ് എന്ന സാംസ്കാരികഭൂമികയുടെ ആവിഷ്കരണമാണ്. ഗാർഹികതയും ഗ്രാമീണതയുമായും ഒക്കെ ബന്ധപ്പെട്ട് വികസിച്ചിരുന്ന പശ്ചാത്തലമായിരുന്നു പൊതുവിൽ നമ്മുടെ സിനിമകളുടേത്. ചെമ്പരത്തിയിൽ, ഒരു ലോഡ്ജിന്റേതായ സാമ്പ്രദായികശ്രേണിയെ ഉൾവഹിക്കുന്ന ഘടനയോ, നഗരവുമായുള്ള പാരസ്പര്യമോ ഒന്നും തന്നെ അവകാശപ്പെടാനില്ലാത്ത ഒരു ലോഡ്ജ് ആണ് കഥാനിർവഹണ കേന്ദ്രം. എന്നിരിക്കിലും, അക്കാലത്തെ മലയാളിയുടെ തിരക്കാഴ്ചകളുടെ പതിവ് ഭൂമികയ്ക്ക് ബദലായ ഒരു സ്ഥലനിർമ്മിതി നടത്താൻ 'ചെമ്പരത്തി'ക്ക് സാധിച്ചു. ആ വ്യത്യസ്തതയും അനുഭൂതിയുമായിരിക്കണം ഒരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രഘടകമായി അന്നത്തെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എത്തിയിട്ടുണ്ടാവുക. ഇന്നും ആ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രഘടകം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് തോന്നുന്നു. ലോഡ്ജിന്റെ അനുഭവപരിസരങ്ങൾ തീർത്തും അപരിചിതമായ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുതിയ അനുഭവമേഖലകൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ ഒരു പുതു ആവാസവ്യവസ്ഥയുടെ നിർമ്മിതി ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തിൽ ചെമ്പരത്തി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനശാഖ സവർണാഭിമുഖ്യമാകുന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങൾ, വയലാറും ദേവരാജനും പിന്നണിയിൽ പ്രവർത്തിച്ച, ചക്രവർത്തിനീ നിനക്കു ഞാനെന്റെ...', 'കുണുക്കിട്ട കോഴി...' 'അമ്പാടി തന്നിലൊരുണ്ണി... തുടങ്ങിയ ചെമ്പരത്തിയിലെ ഗാനങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. സുഗമമെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുമെങ്കിലും, സവർണാനുഷ്ഠാനങ്ങളോടുള്ള തുലനവും, അധീശബിംബങ്ങളോടുള്ള വിധേയതയും വരികളിൽ പ്രകടമാണ്. അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും ഉദ്പാദിപ്പിക്കുന്നതുമായ സംസ്കാരം വരേണ്യവും സവർണവുമായ ബിംബങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ്.

സിനിമയെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്ന ഏറ്റവും സവിശേഷമായ ഘടകങ്ങളിലൊന്ന് അതിന്റെ സുശക്തമായ നിർമ്മാണവും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രചരണവുമാണ്. ഏറ്റവുമധികം പ്രചരണം ഉണ്ടായ ചിത്രമാണെന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. അതിനു പുറമേ ചില സൂക്ഷ്മതകൾ കൂടി ചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളനാട് വാരികയിൽ കവിത വന്നതിൽ അത്യധികം ആഹ്ലാദിക്കുന്ന നായകനിലൂടെ, പില്ക്കാല സിനിമകളിൽ അനുവർത്തിക്കപ്പെട്ട പ്രചരണ - റഫറൻസ് സങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രഥമ ബിംബവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാമ്പത്തികമായി മുതലെടുപ്പ് നടത്തി ജീവിക്കുന്ന അടൂർ ഭാസിയുടെ കഥാപാത്രം, ദുരൂഹത നിറഞ്ഞ നോട്ടവുമായി നായികയെ സമീപിക്കുന്ന കഥാപാത്രം എന്നിങ്ങനെ സാമൂഹികശ്രേണിയിലെ പല തട്ടിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചെമ്പരത്തിയെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ, ചെമ്പത്തിയുടെ ആഖ്യാനത്തെ ആകൃതിപ്പെടുത്തുന്നത് സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവുമായ അസഹിഷ്ണുതകളുടെ പ്രകടനാത്മകതയാണ്. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ മുതലാളിത്ത സാമ്പത്തിക വ്യവസ്ഥകൾ നിലനിർത്തുന്ന ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളോടുള്ള പ്രതികരണമാണ് ചെമ്പരത്തിയെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നത്. പക്ഷേ, അത് ചരിത്രഘട്ടത്തിന്റേതായ, ബോധ്യങ്ങളുടേതായ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും പല പ്രകാരങ്ങളിൽ സംവഹിക്കുന്നു. ജനപ്രിയ സമവാക്യങ്ങളിൽപ്പെട്ട് അത് പല വിരുദ്ധ മുഖങ്ങളോടും സമവായപ്പെടുന്നു.

അച്ഛനും ബാപ്പയും - നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പാട്ടുകൾ

• **അനുജ വി.എസ്.**

രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ നീലക്കുയിൽ എന്ന ചലച്ചിത്രം മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ഒരു വ്യത്യസ്ത ഭാവമാണ് തന്നത്. അന്ന് വരെ നായകസങ്കൽപ്പങ്ങളിലും, സാങ്കൽപ്പികകഥാപാത്രങ്ങളിലും മിത്തുകളിലും മാത്രം ഒതുങ്ങി നിന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ മാറ്റിമറിച്ച് പുത്തൻ യുഗത്തിന്റെ തുടക്കം എന്ന പോലെയാണ് നീലക്കുയിൽ പ്രചരിച്ചത്. നായകനും മിത്തിനും അപ്പുറം മനുഷ്യനും മനുഷ്യവികാരങ്ങൾക്കും മൂല്യമുണ്ട് എന്ന് ഇത്തരം സിനിമകൾ തെളിയിച്ചു. മാത്രമല്ല നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സ്ഫുരണങ്ങൾ ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിലും എന്ന പോലെ സിനിമയിലും തെളിഞ്ഞു നിന്നു. എം.ടിയുടേയും മുട്ടത്തു വർക്കിയുടേയും എല്ലാം കഥകൾക്ക് സിനിമകൾ ചായമണിയുകയും ചെയ്തു. മാത്രമല്ല സിനിമകളിൽ പാട്ടുകൾ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തി തുടങ്ങി. വയലാറിന്റെയും ഒ.എൻ.വിയുടേയും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ നവോത്ഥാനഗാനങ്ങളായി അരങ്ങിൽ അണിഞ്ഞൊരുങ്ങി. ആ ഗാനങ്ങൾ ഇന്നും മലയാളക്കരയാകെ ഏറ്റു പാടുന്നുമുണ്ട്. 1972ൽ ലോകശ്രദ്ധ പിടിക്കുംവിധമാണ് മലയാളസിനിമ വളർന്നത്. ലോക സിനിമ വികാസത്തോടൊപ്പം മലയാളസിനിമയും വലിയ രീതിയിൽ കുതിച്ചുയർന്നു. ലോകസിനിമയിലേക്ക് ഉയർന്ന മലയാളസിനിമ സ്വയംവരം എന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമയെ ഒരു നാഴികക്കല്ലായി കണ്ടു. എന്നാൽ അതെ വർഷം തന്നെ ഇറങ്ങിയ സേതുമാധവൻ സംവിധാനംചെയ്ത "അച്ഛനും ബാപ്പയും" എന്ന സിനിമയും ദേശീയതലത്തിൽ ഉയർന്നു നിന്നു. ആശയംകൊണ്ടും ഗാനങ്ങൾകൊണ്ടും ഉയർന്നു നിന്ന സിനിമ സമൂഹത്തിൽ ഒരുപാട് ചർച്ചകൾക്ക് വിധേയമായി. ഈ സിനിമ അതെ വർഷം തന്നെ ദേശീയതലത്തിൽ മികച്ച സിനിമയ്ക്ക് കൊടുക്കുന്ന ദേശീയോദ്ഗ്രഥനം എന്ന അവാർഡ് നേടി. മികച്ച ഗാനം, മികച്ച സംവിധാനം തുടങ്ങി മികച്ചതായി മാറിയ സിനിമ 50 വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം ഇന്നും അന്നത്തേതിനേക്കാൾ ആഴത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ പതിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തെ ഉയർത്തി കാണിക്കുന്ന ഈ സിനിമ നിലനിന്നിരുന്ന മതസ്പർദ്ധയെ നിശിതമായി വിമർശിച്ചു പോന്നു. കല ഒരു കാലാനുവർത്തിയാണ് എന്ന പോലെ കഥകളും കാലാനുവർത്തികളാണ്. അത് കൊണ്ട് തന്നെയാവാം വർഷമിത്ര പിന്നിട്ടിട്ടും ഈ സിനിമയെ ഇപ്പോഴും നിരൂപണങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കുന്നത്.

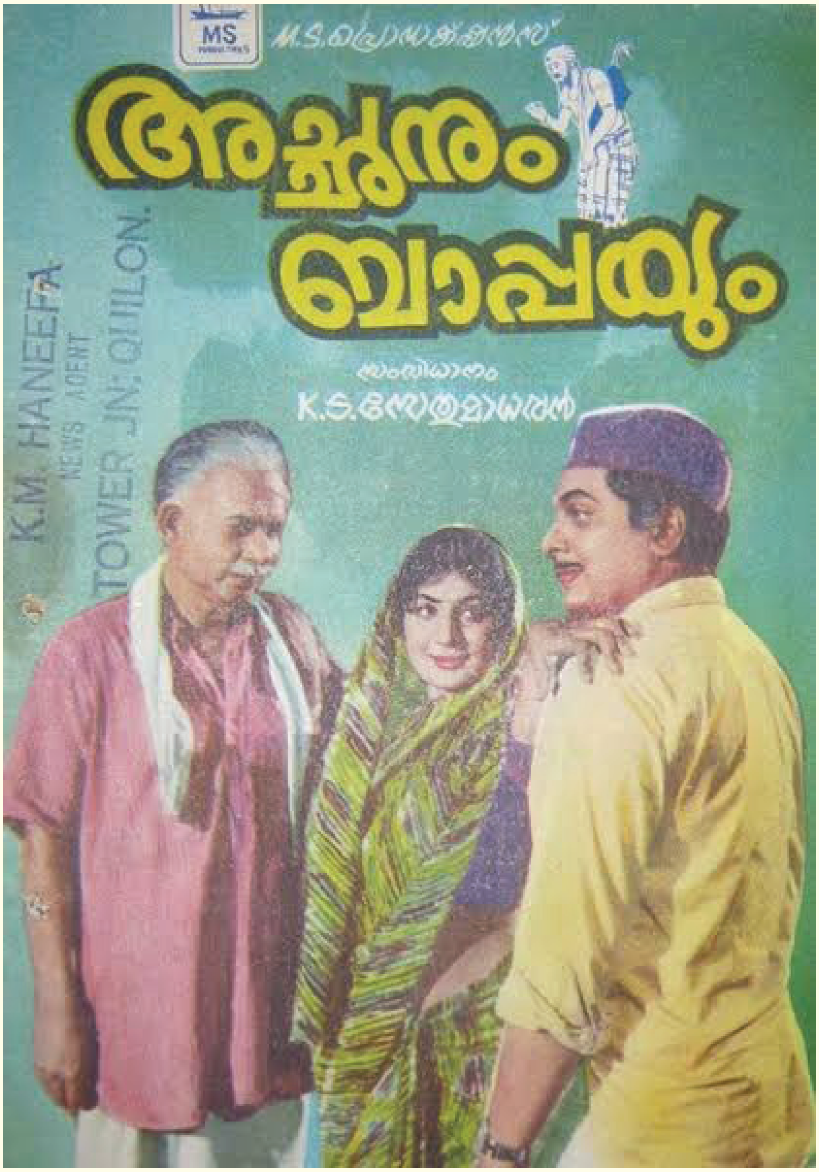
ജാതീയതയുടെ വിഷവിത്തുകൾ ഉഴുതുമറിച്ചിട്ട പാടത്ത് മനുഷ്യനേയും മനുഷ്യത്വത്തേയും വിതച്ചിട്ടാണ് ഗുരുവും, ചട്ടമ്പിസ്വാമികളും, അയ്യങ്കാളി

1972ൽ ലോക ശ്രദ്ധ പിടിക്കും വിധമാണ് മലയാളസിനിമ വളർന്നത്. ലോക സിനിമ വികാസത്തോടൊപ്പം മലയാളസിനിമയും വലിയ രീതിയിൽ കുതിച്ചുയർന്നു. ലോക സിനിമയിലേക്ക് ഉയർന്ന മലയാളസിനിമ സ്വയംവരം എന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമയെ ഒരു നാഴികക്കല്ലായി കണ്ടു.

ആശയങ്ങൾ കൊണ്ട് പുരോഗമനവാദികളാവുകയും വീട്ടിനകത്തളങ്ങളിൽ പ്രാകൃതരാവുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കൂട്ടം പരിഷ്കർത്താക്കൾക്ക് കുറിക്ക് കൊള്ളും വിധം പരിഹസിച്ചു കൂടിയാണ് സിനിമയുടെ അവതരണം അൻപത് വർഷങ്ങൾ പിന്നിട്ടിട്ടും ഈ സിനിമ ഇന്നും കാലികപ്രസക്തിയുള്ളതായി നിൽക്കുന്നത്.

യും, സഹോദരൻ അയ്യപ്പനും, വി.ടി.യും, വക്കം അബ്ദുൾ ഖാദർ മൗലവിയും, ഇ.എം.എസും, എല്ലാം അരങ്ങൊഴിഞ്ഞത്. അരങ്ങിൽ നിലനിന്ന അനാചാരങ്ങൾക്ക് എതിരെ ചൂട്ടുകെട്ടി പൊരുതിയും പോരാട്ടങ്ങളിൽ മനുഷ്യന്, മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാൻ ഇടമൊരുക്കിയുമാണ് അവർ നമ്മെ നയിച്ചത്. സമരസപ്പെടാത്ത പോരാട്ടത്തിന് പുത്തൻ ഉണർവ് നൽകിയ കാലമാണ് നവോത്ഥാനകാലഘട്ടം. ലോകത്താകമാനം ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിലും വന്ന മാറ്റം നൂതനസങ്കൽപ്പമായ സിനിമയ്ക്ക് ജീവനേകി. വിഗതകുമാരനിലൂടെ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചെങ്കിലും ജാതിയുടെ മുനമ്പുകൾ നായികയെ നാടുകടത്തി. എന്നാൽ അതെ സിനിമകളിൽ തന്നെയാണ് വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം ജാതിയേയും മതത്തേയും മുൾമുനയിൽ നിർത്തിയത്. കല പോരാട്ടത്തിന്റെ മറ്റൊരു ആയുധമായി. അങ്ങനെ ജനകീയ കലയായി സിനിമ മാറി. 1928ൽ ആരംഭിച്ച മലയാളസിനിമ ചരിത്രം വ്യത്യസ്തമായ ധാരകളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് നാം ഇന്ന് കാണുന്ന വിധത്തിൽ എത്തിനിൽക്കുന്നു. കേരളീയ ചരിത്രത്തിൽ വളരെ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ കലയാണ് സിനിമ. രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹ്യപരവുമായ ധാരാളം നിലപാടുകൾ സിനിമകളിലും കാണാം. മലയാളസിനിമയുടെ ബാല്യകൗമാരങ്ങളുടെ സുപ്രധാന വഴിത്തിരിവുകൾ ആയിരുന്നു നീലക്കുയിൽ, ഭാർഗവീനിലയം എന്നീ സിനിമകളെല്ലാം. ഒടുവിൽ മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ യൗവ്വനത്തിലേക്ക് ഉള്ള ചുവടുവെപ്പ് എന്ന നിലയിലേക്ക് ഉയർന്നു എന്ന് മലയാളസിനിമാ ചരിത്രം അടയാളപ്പെടുത്തിയ സിനിമയാണ് സ്വയംവരം. ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ വഴി ഒരു സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന ദേശീയതിയറ്റർ സിനിമ സങ്കല്പങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് മലയാളികൾക്ക് മുൻപിൽ "ചിത്രലേഖ" എന്ന മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചലച്ചിത്ര സഹകരണസംഘം നിർമ്മിച്ച് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനംചെയ്ത് മലയാള ചലച്ചിത്രം സിനിമ സങ്കല്പങ്ങളെ തന്നെ പൊളിച്ചെഴുതി. മാത്രവുമല്ല ദേശീയതലത്തിൽ തന്നെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്ന നിലയിലേക്ക് ആ സിനിമ ചെന്നെത്തി. അന്നുവരെ സെറ്റിട്ട മുറികളിലെ പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് വേണ്ട ശബ്ദങ്ങൾ ചേർക്കുകയായിരുന്നെങ്കിൽ അന്നു തൊട്ട് പശ്ചാത്തലങ്ങളിൽനിന്ന് നേരിട്ട് ശബ്ദങ്ങൾ എടുത്തു തുടങ്ങി. 1970കളിൽ തന്നെ മലയാളസിനിമ പുത്തൻ ശൈലികളിലേക്ക് കുതിച്ചുയർന്നു. അന്നുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന നാടകീയ രീതികൾ സിനിമയിൽ നിന്ന് മാറുകയും സാങ്കേതികവും സാംസ്കാരികവുമായി ഉന്നതനിലവാരം കൈവരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതേ കാലത്താണ് ദേശീയ ശ്രദ്ധപിടിച്ചുപറ്റിക്കൊണ്ട് കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത "അച്ഛനും ബാപ്പയും" എന്ന ചലച്ചിത്രം പുറത്തിറങ്ങിയത്. മതങ്ങൾക്കതീതമായി മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്ന കാലത്തെ സ്വപ്നം കാണുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് ഇത്. മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ നസീറും, മധുവും എല്ലാം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോഴാണ് സേതുമാധവൻ ഉമ്മറിനെ നായകനാക്കി ഈ സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്തത്. കോഴിക്കോടൻ അരങ്ങിന്റെ ജീവനായിരുന്ന കെ.ടി. മുഹമ്മദിന്റെ നാടകത്തെ അവലംബമാക്കിയാണ് ഈ സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. "സ്വയംവരം" സൃഷ്ടിച്ച പുത്തൻ സിനിമാലോകത്തിന് വിപരീതമായിരുന്നു "അച്ഛനും ബാപ്പയും". നിലനിന്നിരുന്ന അതേ സിനിമ സമ്പ്രദായത്തിൽ തന്നെയായിരുന്നു "അച്ഛനും ബാപ്പയും" നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പഴയ സിനിമ സങ്കല്പങ്ങൾ പലതും ഈ സിനിമയിൽ കാണാം. നാടകീയതയുടെ അംശങ്ങൾ വേണ്ടുവോളം നിറഞ്ഞതാണ് ഈ സിനിമയുടെ അവതരണം. കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ദാർശനികഗുരുവായ ശ്രീനാരായണഗുരുദേവന്റെ ആശയങ്ങളുടെയും, ജനകീയ ജനാധിപത്യ മതേതരത്വ സോഷ്യലിസ്റ്റ് മാർക്സിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനമായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആശയങ്ങളുടെയും, സോഷ്യലിസ്റ്റ് സോവിയറ്റ് റഷ്യൻ നേതാവ് സ്റ്റാലിന്റെ ആശയങ്ങളും എത്രത്തോളം മനുഷ്യരിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്നു എന്ന് ഈ ചലച്ചിത്രം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ആശയങ്ങൾകൊണ്ട് പുരോഗമനവാദികളാവുകയും വീട്ടിനകത്തളങ്ങളിൽ പ്രാകൃതരാവുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കൂട്ടം പരിഷ്കർത്താക്കൾക്ക് കുറിക്ക് കൊള്ളുംവിധം പരിഹസിച്ചു കൂടിയാണ് സിനിമയുടെ അവതരണം അൻപത് വർഷങ്ങൾ പിന്നിട്ടിട്ടും ഈ സിനിമ ഇന്നും കാലികപ്രസക്തിയുള്ളതായി നിൽക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യ പരിഷ്കരണ പോരാട്ടങ്ങളിലൂടെ നാം നേടിയെടുത്ത പ്രബുദ്ധത കാലങ്ങൾക്കിപ്പുറം



വീണ്ടും ജാതിക്കും മതത്തിനുംവേണ്ടി ചുറ്റി കെട്ടിയ വേലിതളങ്ങളിൽ പിടിച്ചുകെട്ടുകയാണ്. കലാമണ്ഡലം ഹൈദരാലിയെ ലോകം അറിഞ്ഞത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഗീതത്തിലൂടെയാണ്, യേശുദാസിനെ ലോകമ റിഞ്ഞത് ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ കീർത്തനങ്ങളിലൂടെ കൂടിയാണ്, മുഹമ്മദ് കുട്ടി എന്ന നാം എല്ലാവരും സ്നേഹത്തോടെയും ആരാധനയോടെയും വിളിക്കുന്ന നടനെ, മമ്മൂട്ടിയെ ലോകം അറിയുന്നത് അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ അഭിനയമികവിലൂടെയാണ്, ഇവിടങ്ങളിൽ ഒന്നും തന്നെജാതിയോ മതമോ വർഗീകരണത്തിന് മാനദണ്ഡമായിട്ടില്ല. എന്നാൽ നേടിയെടുത്ത സ്വാത ന്ത്ര്യവും പോരാടിയെടുത്ത അവകാശങ്ങളും എല്ലാം നമുക്കുണ്ടെങ്കിലും നാം അന്വേഷിച്ച് ചെല്ലുന്നത് ജാതിയും മതവുമാണ്. ഒരു കുട്ടിയുടെ ജനനം തൊട്ട് തുടങ്ങുകയാണ് ഈ അഭ്യാസം. ജനന സർട്ടിഫിക്കറ്റിൽ തുടങ്ങി സ്കൂളിലെ രജിസ്റ്ററിലും പൊതുപരീക്ഷകളി ലെ അപ്ലിക്കേഷൻ കോളങ്ങളിലും വിവാഹ കമ്പോളത്തിലെ മാർക്കറ്റി ങ്ങിലും, തുടർന്ന് ഒരു മനുഷ്യന്റെ മരണംവരെ ജാതിയുടെയോ മതത്തി ന്റെയോ മാനദണ്ഡത്തിൽ കുടുങ്ങി കിടക്കുകയാണ് ജീവിതം. ആശയ ങ്ങൾകൊണ്ട് പ്രബുദ്ധരാവുമ്പോ ഴും അവനവനിടങ്ങളിൽ മനുഷ്യർ ചുരുങ്ങി പോവുകയാണ്. ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ ആമുഖത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുപോലെ ഇന്ത്യയിലെ ജനങ്ങൾക്ക് മതത്തിൽ വിശ്വസിക്കാ നും വിശ്വസിക്കാതിരിക്കാനും ഉള്ള അവകാശമുണ്ട്. എന്നാൽ സമകാ ലീന ഇന്ത്യ നേരിടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ വെല്ലുവിളിയും ഇതുതന്നെ. മുസ്ലീം ആയതിന്റെ പേരിൽ നാടുകടത്താൻ പോലും തയ്യാറാവുന്ന ഒരു കൂട്ടം ഭരണാധികാരികൾക്കിടയിലാണ് നാം മതേതരത്വവും ജനാധിപത്യവും പറ യുന്നത്. ബീഫ് കഴിച്ചതിന്റെ പേരിൽ തല്ലിക്കൊന്ന മുഹമ്മദ് ഹക്ക്ലാക്കി ന്റെ നാട്ടിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്, സ്വന്തം അഭിപ്രായം തന്റെ പത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയതിന്റെ പേരിൽ മതവെറി പൂണ്ട ഒരു കൂട്ടം വർഗീയ വാദികളുടെ തോക്കിനുമുൻപിൽ പിടഞ്ഞ ഗൗരി ലങ്കേഷിന്റെ നാട്ടിലാ ണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്, സ്വന്തം അഭി പ്രായം പറഞ്ഞതിന്റെ പേരിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട നരേന്ദ്ര ദാബോൽഖറിന്റെയും ഗോവിന്ദ് പാൻസാരയുടെയും വിഗ്രഹാരാധനയെ എതിർത്തതിന്റെ പേരിൽ വെടിവെ ച്ചു കൊന്ന എം.എം. കൽബുർഗിയുടെ നാട്ടിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്. സ്വന്തം അഭിപ്രായങ്ങൾ എഴുതി യതിന്റെ പേരിൽ നാടുകടത്തപ്പെട്ട പെരുമാൾമുരുക ന്റെ നാട്ടിൽ ആണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്. എന്തിനേറെ പറയുന്നു താൻ മുസ്ലിമായതിന്റെ പേരിൽ മാത്രം കൂടൽമാണിക്യത്തിൽ നൃത്തം ചെയ്യാൻ അയോഗ്യ യായ വി.പി. മൻസിയയെ നാം കണ്ടത് ഇന്നലെയാ ണ്. നമുക്ക് കൈയകലത്തിൽ വന്നെത്തി നിൽക്കുക യാണ് മതവെറികൾ. വൈക്കത്തും, ഗുരുവായൂരും സമരം നടന്നത് മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനായി കാണാൻ കൂടി വേണ്ടിയാണ്. എന്നിട്ടും യേശുദാസിന് ഗുരുവാ യൂർ അമ്പലത്തിൽ വിലക്കേർപ്പെടുത്തി. ലോകമറി

യുന്ന ഗസൽ ഗായകൻ ഗുലാം അലി മുസ്ലീം ആയത് കൊണ്ട് മാത്രം രാജ്യത്ത് വിലക്ക് ഏർപ്പെടുത്തി. നാം എന്ത് പറയണം? എന്ത് ചെയ്യണം? എന്ത് കഴിക്കണം? എന്ത് ചിന്തിക്കണം? എന്നെല്ലാം ഒരു കൂട്ടർ തീരുമാനിക്കുന്നിടത്തേക്ക് നീങ്ങുന്ന സ്ഥിതിയിലേക്കാണ് നാം നീങ്ങുന്നത്. ഇങ്ങനെ മതം പറഞ്ഞ് മനുഷ്യനെ മുതലെടുക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടർ മറന്ന് പോയ പോരാട്ട ചരിത്രമാണ് ഈ സിനിമ ഉയർത്തി കാട്ടുന്നത്. മതത്തിന്റെ വേലിക്കെട്ടിനപ്പുറം മനുഷ്യന് ഒരു ലോകമുണ്ട് പുരോഗമനത്തിന്റെയും മനുഷ്യത്വത്തിന്റെയും നവോത്ഥാരേനത്തിന്റെയും ഒരു പുത്തൻ ലോകം.

"മനുഷ്യൻ മതങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു
മതങ്ങൾ ദൈവങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു
മനുഷ്യനും മതങ്ങളും ദൈവങ്ങളുംക്കൂടി
മണ്ണ് പങ്കുവച്ചു"

വയലാർ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ കൂട്ടുകെട്ടിൽ ജനിച്ച കേരളത്തിൽ അലയൊലി സൃഷ്ടിച്ച ഈ വരികൾ കാലങ്ങൾക്കിപ്പുറവും എത്ര അർത്ഥവത്താണ്. കാലത്തിനുള്ളിലെ അർത്ഥമറിഞ്ഞ സമൂഹത്തെ നോക്കി കണ്ട് പാട്ടുകളൊരുക്കിയവരാണ് ഇവർ. റഹ്മാൻ ഹത്വ നേരിടേണ്ടി വന്നപ്പോഴും ഗുലാം അലി പാടാതെ മടങ്ങുമ്പോഴും യേശുദാസിന് വിലക്കേർപ്പെടുത്തുമ്പോഴും എല്ലാം ഓർമ്മിക്കപെടുന്ന ഗാനം. മനുഷ്യനാണ് മതങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചതെന്നും ആ മതങ്ങളിലൂടെ ആണ് ദൈവവും വിഗ്രഹാരാധനയും പിറവികൊണ്ടതെന്നും ഇവർ ചേർന്ന് മണ്ണ് പങ്കിട്ടെടുക്കുകയാണ് എന്നും വയലാർ എഴുതി. പിന്നീട് മനസ്സും പങ്കുവെച്ചു പിന്നെ ഹിന്ദുവും മുസ്ലീമും ക്രിസ്ത്യനുമായി വേലികൾ കെട്ടി. മാനുഷിക ബന്ധങ്ങൾക്കപ്പുറം ജാതി മത വേർതിരുവുകൾ വന്നു. അത് മനുഷ്യനെ മതഭ്രാന്തരാക്കി. കവി ക്രാന്തദർശിയാണ് എന്നതിന് ഏറ്റവും ഉത്തമമാണ് ഈ ഗാനം. ഈ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട മറ്റ് പാട്ടുകളും കാലാനുവർത്തികളാണ്. മലയാളസിനിമ ലോകത്തിന് വയലാറും ദേവരാജൻമാസ്റ്ററും ഒരുമിച്ച് മാറ്റി നിർത്താനാവാത്ത ഒരു പിടി ഗാനങ്ങൾക്ക് പിറവിനൽകി. ആ ഗാനങ്ങളിൽ ഈണത്തിലും ഭാവത്തിലും അർത്ഥതലത്തിലും എക്കാലത്തും മികച്ചുനിൽക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണ് "അച്ഛനും ബാപ്പ"യിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്.

വിമർശനത്തിനും ആസ്വാദനത്തിനും ഒടുവിൽ 'അച്ഛനും ബാപ്പയും' എത്തിനിൽക്കുന്നത് നമ്മുക്കൊരോരുത്തർക്കും ചുറ്റുമാണ്. നമ്മൾ അഴിച്ചിട്ട ചെരുപ്പുകൾ പൊടിതട്ടേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്ന് ഈ സിനിമ വീണ്ടും വീണ്ടും ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ്. പുരോഗമനം വീട്ടുപടിക്കൽ വന്നെത്തുമ്പോഴും നാം ഇന്നും കരുതലിന്റെയും കൂട്ടിവെക്കലിന്റെയും കഥ

പറഞ്ഞ് അവയെ തടഞ്ഞു നിർത്തുന്നു. മാത്രമല്ല മനുഷ്യ നന്മക്കായി മഹായാഗങ്ങൾ നടത്തി മണ്മറഞ്ഞുപോയ ജാതിസമൂഹത്തിലേക്ക് നടന്നുകയറുന്നു. ആർഷഭാരതസംസ്കാരങ്ങളിൽ ഭ്രമിക്കുന്നു. മിത്തുകൾക്കും ഐതിഹ്യങ്ങൾക്കും ജീവനേകുന്നു, ചരിത്രത്തെ ചവിറ്റുകൊട്ടയിലെറിയുന്നു. ശാസ്ത്രത്തെ ബോധപൂർവ്വം വളച്ചൊടിക്കുകയും ഗണപതിയിലൂടെ ആദ്യ പ്ലാസ്റ്റിക്സർജറി നടന്നതായും രാവണനിലൂടെ ആദ്യ വിമാനം പറന്നതായും മനുഷ്യനെ തെറ്റിധരിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മാനുഷികമൂല്യത്തിനപ്പുറം ജനിക്കുന്ന ജാതിയും മതവും മനുഷ്യനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുവായിമാറുന്നു. വയലാർ എഴുതിയ പോലെ,

"ഹിന്ദുവായി മുസൽമാനായി ക്രിസ്ത്യാനിയായി
നമ്മളെ കണ്ടാലറിയാതായി
ഇന്ത്യ ഭ്രാന്താലയമായി
ആയിരം ആയിരം മാനവഹൃദയങ്ങൾ
ആയുധപ്പുരകളായി"

പുരോഗമനകാലത്തിന്റെ പാതയിൽ കല്ലും മുള്ളും നിറച്ചിട്ട് ജാതിയുടെ പതാകാവാഹകരായി മാറുന്ന മനുഷ്യന് നേരെ തീ ആയും തീപ്പന്തമായും അച്ഛനും ബാപ്പയും സിനിമ ഇന്നും ജ്വലിക്കുന്നു.

ജോണിന്റെ അപഭിന്നവത്കരണം

● രാകേഷ് നാഥ്

പൂന ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്നും സ്വർണ്ണമെഡലോടെ ഡിപ്ലോമ പാസായി ജോൺ എബ്രഹാം നേരെ പോയത് തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ സിനിമനഗരം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മദിരാശിയിലാണ്. ഇന്നത്തെ ചെന്നൈ. കെ. ജി. ജോർജ് ഉൾപ്പെട്ട ഒരു വലിയ സൗഹൃദവലയം അപ്പോൾത്തന്നെ മദ്രാസ് നഗരത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ പ്രഥമചിത്രം വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രം 1972 മെയ് മാസത്തിലാണ് പൂർത്തിയായത്. ആസാദ് ആയിരുന്നു സംവിധാനസഹായി. തിരക്കഥയും ആസാദിന്റെ തന്നെ. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ സംവിധാനം ചെയ്ത നിർമ്മാല്യത്തിന്റെയും സംവിധാനസഹായി ആസാദായിരുന്നു. ആസാദിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ സഹകരണം ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ ആദ്യസംവിധാന സംരംഭത്തിന് പിറകിലായുണ്ട്. ജോൺ എബ്രഹാം പിന്നീട് സംവിധാനം ചെയ്ത മൂന്നു ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുമുണ്ടായ ദർശനമോ ക്രാഫ്റ്റോ ആദ്യചിത്രമായ വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രത്തിൽ കാണുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല.

ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ പ്രഥമചിത്രം വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രം 1972 മെയ് മാസത്തിലാണ് പൂർത്തിയായത്. ആസാദ് ആയിരുന്നു സംവിധാന സഹായി. തിരക്കഥയും ആസാദിന്റെ തന്നെ. എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ സംവിധാനം ചെയ്ത നിർമ്മാല്യത്തിന്റെയും സംവിധാനസഹായി ആസാദായിരുന്നു.

നിർമ്മാണം

ഉദുഹുമൻ മൊഹിയുദ്ദീൻ എന്ന മിന്നൽ ആണ് വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രം നിർമ്മിച്ചത്. ജനശക്തി എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണത്തിൽ സിനിമാനിരൂപണപംക്തി എഴുതിയ കോളമിസ്റ്റ് കൂടിയായിരുന്നു മിന്നൽ. കൈനിറയേ കാശ് എന്ന തമിഴ് സിനിമയുടേയും നിർമ്മാതാവാണ് മിന്നൽ. മദ്രാസ് ഫിലിം സൊസൈറ്റിയിൽ സജീവപ്രവർത്തകനായിരുന്ന കാലത്താണ് ജോൺ എബ്രഹാമുമായി മിന്നൽ ബന്ധപ്പെടുന്നത്.

വയലാർ രാമവർമ്മ

വയലാറാണ് വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ ചിത്രത്തിൽ ഗാനങ്ങൾ എഴുതിയത്. ഗാനങ്ങളെല്ലാം അന്ന് സൂപ്പർഹിറ്റായി മാറുകയും ചെയ്തു. നളന്ദ തക്ഷശില എന്ന ഗാനം ഇന്നും ഓർക്കപ്പെടുന്ന ഗാനമാണ്.

ഇളയരാജയും എം.ബി.എസും

നിർമ്മാതാവ് മിന്നൽ ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ നവാഗതനായ ഒരു സംഗീതസംവിധായകനെ കൊണ്ടുവരാനായി പദ്ധതിയിട്ടു. ഇളയരാജയെ. നിരവധി സംഗീതസംവി

> ആശയങ്ങൾകൊണ്ട് പുരോഗമനവാദികളാവുകയും വീട്ടിനകത്തളങ്ങളിൽ പ്രാകൃതരാവുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കൂട്ടം പരിഷ്കർത്താക്കൾക്ക് കുറിക്ക് കൊള്ളും വിധം പരിഹസിച്ച കൂടിയാണ് സിനിമയുടെ അവതരണം അൻപത് വർഷങ്ങൾ പിന്നിട്ടിട്ടും ഈ സിനിമ ഇന്നും കാലികപ്രസക്തിയുള്ളതായി നിൽക്കുന്നത്

ധായകർക്ക് അസിസ്റ്റൻഡ് ആയി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ഇളയരാജ ഈ ചിത്രം ചെയ്തിരുന്നെങ്കിൽ കുറച്ചുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുമായിരുന്നു. വീണ്ടും മൂന്നുവർഷംകൂടി കഴിഞ്ഞാണ് അന്നക്കിളിയിലൂടെ ഇളയരാജ സംഗീത സംവിധായകനായത്. ജോൺ എബ്രഹാം പക്ഷേ എം. ബി. ശ്രീനിവാസനെയാണ് ആദ്യചിത്രത്തിന്റെ സംഗീത സംവിധായകനാക്കിയത്. ഡൽഹി ചലച്ചിത്രമേളയിൽ മികച്ച പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനുള്ള പുരസ്കാരം ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ എം.ബി. ശ്രീനിവാസന് ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു.

രാമചന്ദ്രബാബു

പൂന ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്ന് 1971ൽ ഛായാഗ്രഹണത്തിൽ ഡിപ്ലോമ നേടിയ രാമചന്ദ്രബാബുവിന്റെ ആദ്യത്തെ ചിത്രം വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ ആണ്. ക്ലോസ് മിഡ് ഷോട്ടുകൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ഛായാഗ്രഹണരീതി ആദ്യചലച്ചിത്രം മുതൽക്കുതന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നു തെളിയിക്കുവാൻ ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ രാമചന്ദ്രബാബുവിന് കഴിഞ്ഞു.

ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ പ്രബുദ്ധത

തിരക്കഥയിലുപരി കഥയിലുണ്ടാകുന്ന, പ്രമേയത്തിരഞ്ഞെടുപ്പിലുണ്ടാകുന്ന വ്യത്യസ്തതയിൽ മാത്രമാണ് ജോൺ എബ്രഹാം എന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റേതായ ധ്വനിമർമ്മം നമുക്ക് അനുഭവിക്കാനാവുക. പിന്നീടുവന്ന ചലച്ചിത്രരേഖകളിലൂടെ നാം കടന്നുപോവുമ്പോൾ വിദ്യാർത്ഥികൾ, വിഗ്രഹം, വിഗ്രഹഭഞ്ജനം, ഈ മൂന്നു ബിംബങ്ങളുടെ ആവർത്തനങ്ങൾ ധാരാളമായി കടന്നുവരുന്നതു കാണാം.

1. നിലവിലുള്ള രീതികൾ തകർക്കപ്പെടുകയും അത് പുനർനിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലുള്ള സാംഗത്യം.

2. പുനർനിർമ്മാണത്തിൽ സാമ്പത്തികപ്രശ്നം വലിയ ഒരു ഇടമാണ്. സാമ്പത്തിക/ദാരിദ്ര്യം കഥാപാത്രങ്ങളെ വല്ലാതെ അലട്ടുന്നു. ദാരിദ്ര്യം എന്നത് അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന വിഷയമാകുന്നു.
3. സമൂഹത്തിന്റേതായ പ്രശ്നവത്കരണസ്വഭാവം കടന്നുവരുന്നു. കൂട്ടം എന്നതിന്റെ രൂപം, ഘടന, മന:ശാസ്ത്രം - ഇതു കൂടിച്ചേരുന്ന ഫോർമാറ്റിൽ സംവിധായകന്റെ പ്രേമം കാണാം. (ഇത് അവസാന ചിത്രമായ അമ്മ അറിയാനിൽ(1986)വരെ കാണാം. അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈയിൽ(1978) സുബ്രഹ്മണ്യഭാരതിയുടെ വരികൾ ഏറ്റുപാടി ഒരു കൂട്ടം മനുഷ്യരുടെ നൃത്തം കാണാം, ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങളിൽ (1980) ചെറിയാച്ചന്റെ മരിക്കുന്നിടത്തും ഗ്രാമീണരായ ആളുകൾ പള്ളീലച്ചനേയും കൂട്ടി ശവത്തിന്റെയടുത്ത് എത്തുന്നത് കാണാം. അമ്മ അറിയാനിൽ ഹരിയുടെ കൂട്ടുകാർ അവന്റെ അമ്മയെ കണ്ടുകഴിഞ്ഞ് ഒരുമിച്ച് നടന്നടുക്കുന്ന രംഗവും കാണാം.
4. ആവർത്തനത്തിൽനിന്നും, പുനർചിന്തനത്തിനും

ശേഷം വീണ്ടും ജീവിതത്തിന്റെ നാടകീയത ജീവിതത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ കലരുന്നു എന്നതും ജോൺ എബ്രഹാം തന്റെ സിനിമയിൽ കൊണ്ടു വരുന്നത് കാണാം. (പുനർനിർമ്മിക്കപ്പെട്ട പ്രതിമ വീണ്ടും മറ്റൊരു പന്തുകളിയിൽ വീണ്ടും തകർക്കപ്പെടുന്ന രംഗം വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രത്തിൽ കാണാം.)

5. വിദ്യാർത്ഥികൾ, അധ്യാപകർ, സ്കൂൾ, മാതാപിതാക്കൾ, വിനോദം, സ്പോർട്സ് എന്നീ പരിസര മേഖലകൾ തന്റെ ആദ്യചിത്രത്തിന്റെ പരിസരമേഖലയായി തിരഞ്ഞെടുത്തതിലും ഒരു പുതുമ കാണാം. (വിദ്യാർത്ഥികൾ/അഥവാ കുട്ടികൾ കുറച്ചുകൂടി മുതിർന്ന പക്വമായ രീതിയിൽ കാര്യങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നതായി കാണാം. കുട്ടികളുടെ ഇത്തരം സമീപനദൃശ്യങ്ങളെ അഥവാ കുട്ടികൾ പഠിക്കുന്ന ജീവിതപാഠങ്ങളെ വളരെ റിയാലിറ്റിയോടെത്തന്നെ ജോൺ എബ്രഹാം ഈ ചിത്രത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. കുട്ടിയുടെ സിനിമ എന്ന കാറ്റഗറിയിൽ ഭാഗികമായി പെടുത്താവുന്ന ഒരു സിനിമയായിരുന്നു. എങ്കിലും അത്തരമൊരു കാറ്റഗറിയിൽ, തിരക്കഥയിൽ പ്രാമുഖ്യം കാണിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ മികച്ച കുട്ടികളുടെ സിനിമ എന്ന ഒരു ഖ്യാതി നേടാമായിരുന്നു. വെറും കുട്ടിക്കഥകൾ അല്ല, ഉദ്ഗ്രഥനാർഹമായ ഒരു പ്രബുദ്ധത ഈ ചിത്രത്തിൽ ഒരു ലഘുസന്ദേശമായി സംവിധായകനായ ജോൺ എബ്രഹാം തിരുകിയിട്ടുണ്ട്.
6. ജോൺ എബ്രഹാം എന്ന സംവിധായകന്റേതായ ദൃശ്യഭാഷയും ദൃശ്യവത്കരണരീതികളും രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ചില രംഗങ്ങൾ അങ്ങിങ്ങായി വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രത്തിലുണ്ട്.
7. സിനിമയിൽ ജോൺ എബ്രഹാം തന്റേതായ ക്രാഫ്റ്റിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ ഊന്നുന്നില്ല എന്നതാണ് വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ എന്ന ചിത്രത്തെ മറ്റു ജോൺ എബ്രഹാം സൃഷ്ടികളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന കാര്യം. എന്നാൽ തിരക്കഥക്കപ്പുറമുള്ള സംഘാടനതത്ത്വങ്ങൾക്കപ്പുറം ആശയപരമായ ഒരുതരം ദൃശ്യത്തിന്റെ മുദ്ര ചാർത്തുന്നതിൽ/ചാർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ അപഭിന്നവത്കരണ (de-differentiation) ത്തിന് ജോണിലെ സംവിധായകൻ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നതായും ഈ ചിത്രം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കലാസിനിമയുടെ ചരിത്രവഴികൾ-4

സ്വയംവരം – നായകസ്വരൂപ ത്തിന്റെ ആന്തരികപാഠങ്ങൾ

• ഡോ. വിഷ്ണുരാജ് പി.

കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ നിർണായകമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ 1970കളിലെ മലയാളസിനിമയിൽ ഉണ്ടായി. പ്രമേയപരവും ആഖ്യാനപരവുമായ ധാരണകൾ തിരുത്തി എഴുതപ്പെട്ടു. നവതരംഗം/ നവസിനിമ എന്ന തരത്തിലൊക്കെ വ്യാപരിച്ച ഈ ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വം സമാന്തരമായ ഒരു ചലച്ചിത്രസംസ്കാരം തന്നെ മലയാളസിനിമയിൽ രൂപപ്പെടുത്തി. ഈ വഴിത്തിരിവിന് മുന്നോടിയായത് 1970ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഓളവും തീരവും എന്ന ചിത്രമാണ്. പി.എൻ. മേനോൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രം സിനിമയുടെ ദൃശ്യസാധ്യതകളെ പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വാതിൽപുറചിത്രീകരണം, ഗ്രാമീണവും മലയാളിത്തം നിറഞ്ഞതുമായ ഭാഷയും ശൈലിയും ഇതിവൃത്തവും, ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ നവീകരണം തുടങ്ങി നിരവധി സവിശേഷതകൾകൊണ്ട് പക്വവും ധീരവുമായ വഴിത്തിരിവ് സിനിമയായി ഓളവും തീരവും ചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു (ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ, 2009:34). ഈ സിനിമയോടുകൂടി മലയാളത്തിൽ സംഭവിച്ച നൂതനമായ ചലച്ചിത്രസമീപനങ്ങൾ അടൂരിലൂടെയും ജോൺ എബ്രഹാമിലൂടെയും അരവിന്ദനിലൂടെയുമൊക്കെ വിപുലമായി.

മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ പല നിലകളിൽ വഴിത്തിരിവ് സൃഷ്ടിച്ച ചിത്രമാണ് സ്വയംവരം (1972). ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും പല പ്രത്യേകതകൾ കാണാം. ഈ സവിശേഷതകൾ പുതിയ ഒരു ഭാവുകത്വത്തിന്റെ തന്നെ അടയാളങ്ങളായി മാറി. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച സ്വയംവരം ദേശീയതലത്തിൽ നിരവധി അംഗീകാരങ്ങൾ നേടിയിട്ടുണ്ട്. വാതിൽപുറചിത്രീകരണം, തൽസമയ ശബ്ദലേഖനം എന്നീ രീതികൾ ഒന്നും അന്ന് കേരളത്തിൽ കേട്ടറിവ് പോലുമില്ലായിരുന്നു. ചിത്രത്തിലെ സാങ്കേതിക കാര്യങ്ങൾ മാത്രമല്ല; കലാപരമായ വശങ്ങളും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മാറ്റി പണിതു. സംഭാഷണത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കഥ പറയാൻ ശ്രമിക്കുക, ഉചിതമായ തരത്തിൽ പ്രതീകങ്ങളെ പ്രയോഗിക്കുക, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികജീവിതത്തിലെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങൾപോലും ആവിഷ്കരിക്കുക തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി കർതൃഭാവങ്ങൾ കലർന്നതാണ് അടൂരിന്റെ ശൈലി. സാങ്കേതികവശങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല ചിത്രത്തിന്റെ പോസ്റ്ററുകളുടെ രൂപീകരണത്തിൽപോലും അടൂർ ഈ ജാഗ്രത പുലർത്തിയിരുന്നു. ചിത്രകാരന്മാരായ

മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ പല നിലകളിൽ വഴിത്തിരിവ് സൃഷ്ടിച്ച ചിത്രമാണ് സ്വയംവരം (1972). ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും പല പ്രത്യേകതകൾ കാണാം. ഈ സവിശേഷതകൾ പുതിയ ഒരു ഭാവുകത്വത്തിന്റെ തന്നെ അടയാളങ്ങളായി മാറി.

തന്റെ സുഹൃത്തുക്കളെ കൊണ്ടാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പോസ്റ്റുകൾപോലും അടൂർ തയ്യാറാക്കിയിരുന്നത്.

സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം മുതൽതന്നെ ഈ പരിവർത്തനസ്വഭാവം വ്യക്തമായിരിക്കുന്നു. സ്വന്തം ആഗ്രഹപ്രകാരം ഒരുമിച്ച് ജീവിക്കാൻ തീരുമാനമെടുത്ത സീതയുടെയും വിശ്വനാഥന്റെയും ജീവിതകഥയാണ് സ്വയംവരം. സ്ഥിരമായ വരുമാനം ലഭിക്കാതെ ആകുമ്പോൾ ഇരുവരുടെയും ജീവിതസാഹചര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ കഷ്ടതകൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഉപജീവനത്തിന് വക സമ്പാദിക്കാൻ ഗതിയില്ലാത്തവന്റെ കുറ്റബോധംകൊണ്ട് വിശ്വനാഥൻ ഒടുവിൽ പനി ബാധിച്ച് മരിക്കുന്നു. കൈക്കുഞ്ഞുമായി അവശേഷിച്ച സീതയുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഉള്ള ചിന്തകൾ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ കഥാരേഖയുടെ ചുരുക്കം ഇതാണ്. സാമൂഹികമായ അരക്ഷിതാവസ്ഥ, വൈയക്തികമായ സംഘർഷങ്ങൾ, വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ഭിന്നതകൾ, തൊഴിലില്ലായ്മ, വർഗ്ഗസമരങ്ങൾ, പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ അപചയം തുടങ്ങിയ നിരവധി വിഷയങ്ങൾ ഈ പ്രമേയത്തിനുള്ളിൽ അടൂർ നെയ്തെടുക്കുന്നുണ്ട്.

സ്വയംവരം എന്ന ചിത്രത്തിലെ വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിശകലനമാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ നടത്തുന്നത്. ഒരു സാഹിത്യകാരനാകാൻ ആഗ്രഹിച്ചു നടക്കുന്ന വിശ്വത്തിന്റെ നോവൽ പത്രാധിപർ പല കാരണങ്ങൾ പറഞ്ഞ് തള്ളിക്കളയുന്നു. തുടർന്ന് ട്യൂട്ടോറിയൽ അധ്യാപകനായും മില്ലിലെ കണക്കെഴുത്തുകാരനായുമൊക്കെ പല തൊഴിലുകളിൽ അയാൾ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ജോലിസ്ഥലങ്ങളിൽ ഒന്നും വിശ്വനാഥന് പുരോഗതി ഉണ്ടാകുന്നില്ല. മധ്യവർഗ്ഗ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമുള്ള നിത്യസാധാരണസംഭവങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നത്. ദൈനംദിനപ്രതിസന്ധികളാണ് സിനിമയിലെ നായികാനായകന്മാരെ അലട്ടി കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. അടിയന്തര പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരം കാണുക എന്നത് മാത്രമാണ് വിശ്വത്തിന്റെ ചിന്ത. അതായത് നായകന്റെ തൊഴിൽ അന്വേഷണം, ലഭിക്കുന്ന തൊഴിലിലെ അസ്ഥിരത തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ചലച്ചിത്ര പാഠത്തിൽ പ്രധാനമായി വരുന്നു. 1970കളിലെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയ അന്തരീക്ഷം അക്കാലഘട്ടത്തിലെ കലാവിഷ്കാരങ്ങളിൽ പ്രബലമായിരുന്നു. ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളും നവോത്ഥാന ആശയങ്ങളും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവും തീവ്ര ഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങളും യുവാക്കളിൽ ആവേശിച്ച ഘട്ടം കൂടിയായിരുന്നു അത്. യോഗ്യത ഉണ്ടായിട്ടും തൊഴിൽ ലഭിക്കാത്ത അവസ്ഥയും സ്വത്വത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ആത്മസംഘർഷങ്ങളും സാമൂഹികമായും ദാർശനികമായും യുവതയെ

നിർവ്വചിച്ചു. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ സവിശേഷമായി മധ്യവർഗത്തിന്റെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനമായി സ്വയംവരം നിലനിൽക്കുന്നു. “തനിക്കു പറയാനുള്ള കാര്യങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കാൻ ഉപാധി മാത്രമായാണ് അടൂർ പലപ്പോഴും കഥയെ കാണുന്നത്. ഓരോ ഷോട്ടുകളിലെ വസ്തുക്കളിൽ ആയാലും കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലായാലും അവയുടെ വിതാനത്തിൽ ആയാലും എല്ലാം അടൂർ അത്യധികം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ദൃശ്യപരവും ഭൗതികവുമായ അംശങ്ങളിൽ ഉള്ള ശ്രദ്ധ പ്രകടമാണ്. അടൂർ സിനിമ വ്യക്തികളെ സംബന്ധിക്കുന്നതാണ്” എന്ന കെ.വി. രാമൻകുട്ടി (1989:52)യുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

സഞ്ചരിക്കുന്ന ബസ്സിനുള്ളിലെ യാത്രികരുടെ ദൃശ്യത്തിലാണ് സിനിമ തുടങ്ങുന്നത്. അഞ്ച് മിനിറ്റിൽ കൂടുതൽ വരുന്ന ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ കാണിച്ച് പോകുന്ന ഭാഗമാണിത്. സുദീർഘമായ ഈ ബസ് സീക്വൻസിന്റെ അവസാനം മാത്രമാണ് നായികാനായകൻമാർ ദൃശ്യമാകുന്നത്. പിന്നിൽ നിന്നുള്ള ക്യാമറ കാഴ്ചയിലാണ് ഇരുവരുടെയും ആദ്യ ഷോട്ട്. വിശ്വനാഥനെയും സീതയെയും വിടാതെ പിന്തുടരുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ നോട്ടമായി (gaze) തന്നെ ക്യാമറ കാഴ്ചയെ വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്. ചിന്താകുലനായ വിശ്വത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിനു ശേഷമാണ് സീതയിലേക്ക് ക്യാമറ തിരിയുന്നത്. സ്വപ്നസമാനമായ അനുഭൂതിയിൽ ലയിച്ചിരിക്കുന്ന സീതയെയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. രണ്ടുപേരുടെയും മുഖഭാവത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്തർഗതങ്ങൾ കൃത്യമായി അടൂർ വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. കാൽപനികമായ സീതയുടെ ഭാവമല്ല വിശ്വനാഥനിലുള്ളത്. സങ്കോചവും സംഘർഷവും നിറഞ്ഞ മനോഭാവത്തെ പുഞ്ചിരിയിൽ പൊതിഞ്ഞു പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് വിശ്വനാഥൻ ചെയ്യുന്നത്. “വേണ്ടിയിരുന്നില്ല എന്ന് തോന്നുന്നുണ്ടോ” എന്ന വിശ്വത്തിന്റെ ചോദ്യത്തോടെയാണ് സ്വയംവരത്തിലെ സംഭാഷണം ആരംഭിക്കുന്നത്. തന്നോടൊപ്പം ജീവിക്കാൻ നാടുവിട്ടു വന്ന സീതയോടുള്ള ഈ ചോദ്യം ഒരുപക്ഷേ സിനിമയിലെ ആന്തരികമുഴക്കങ്ങൾ അവശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്റ്റേറ്റ്മെൻറ് കൂടിയാണ്. സ്വയംവരത്തിന്റെ അവസാന രംഗത്തെ സീതയുടെ ഒറ്റപ്പെടൽ വരെ അവരെ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു ചിന്തയായി ഇതു വളരുന്നുണ്ട്. വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് ഉള്ള താക്കോൽ പഴുത് കൂടിയാണിത്. കടുത്ത നിരാശയും ആത്മവിശ്വാസമില്ലായ്മയും പ്രകടമാകുന്ന ഒരു സംഭാഷണശ്രമമാണിവിടെ കാണുന്നത്. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ സിനിമയിലെ നായകസ്ഥാനത്തുള്ള വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികനിലയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സൂചന ആദ്യം മുതൽ തന്നെ സിനിമ നൽകുന്നുണ്ട്.

പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള ഓരോ സീനുകളിലും വിശ്വനാഥന്റെ നരേഷനുകളിൽ ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മധ്വനികൾ കാണാൻ കഴിയും. ഒന്നിലും ഉറച്ചു നിൽക്കാനാവാത്ത തൃപ്തനാവാത്ത ഉൾക്കരുത്തില്ലാത്ത വ്യക്തിസ്ഥാനമായി അയാൾ മാറുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉപരിമണ്ഡലത്തിൽ ഒരു പക്ഷേ ജീവിതവിധിയുടെ നൈരാശ്യമെന്ന് തോന്നാമെങ്കിലും വിശ്വനാഥനെന്ന പാത്രസ്വരൂപത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത് ആന്തരികമായ വ്യഥയാണ്. കഥകളിയിലും മറ്റും തന്റേടാട്ടത്തിലൂടെ ഇതൾ വിരിഞ്ഞ് വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അടരുകൾ പോലെയാണിത്. ചഞ്ചലമായ മനോഗതിയുടെയും സ്വാർത്ഥതയുടെയും ആത്മരതിയുടെയും പാഠങ്ങളാണ് വിശ്വനാഥനെ നിർമ്മിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

സീതയുടെയും വിശ്വത്തിന്റെയും അനുരാഗനിമിഷങ്ങളെ കലാപരമായി തന്നെ അടൂർ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭം സിനിമയിലുണ്ട്. തന്റെ പ്രിയതമയെ ആകുലപ്പെടുത്തി കൊണ്ടുള്ള കളിതമാശകളുടെ രൂപത്തിലാണ് ഇരുവരുടെയും മധുവിധു സന്ദർഭങ്ങളെ സംവിധായകൻ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. സംഗീതാത്മകമായ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ കാണുന്നത്. പാറക്കെട്ടുകൾക്കിടയിൽ ഇരമ്പിയെത്തുന്ന കടൽ വെള്ളത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുക, തീവണ്ടിപ്പാളത്തിൽ തലവെച്ച് കിടക്കുക, അജ്ഞാതമായ വനത്തിലേക്ക് കയറി പോവുക തുടങ്ങിയ പല ചെയ്തികളും നടത്തിക്കൊണ്ട് വിശ്വനാഥൻ സീതയെ വിഷമിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം. കളിതമാശ എന്നമട്ടിലാണ് അയാൾ ഇത് ചെയ്യുന്നത്. കടൽ, തീവണ്ടി, വനം തുടങ്ങിയ വന്യവും തീവ്രവുമായ ഇടങ്ങളാണ് ഇതിനായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. വിശ്വനാഥന്റെ മരണാഭിമുഖ്യത്തിന്റെ ഇത്തരം ദൃശ്യപ്പെടുത്തലുകൾ അയാളുടെ ജീവിതാസക്തി തന്നെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. അപകടങ്ങളിൽനിന്ന് എല്ലാം സ്വയം രക്ഷ നേടാൻ തനിക്ക് ആകുമെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തൽ കൂടിയായി ഈ സന്ദർഭത്തെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ ഈ പ്രകടനങ്ങൾ അയാളുടെ പലതരം ദൗർബല്യത്തെ കൂടിയാണ് കാണിക്കുന്നത്. പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒന്നുംതന്നെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെ പരിഹരിക്കാനോ അതിജീവനം നടത്താനോ അയാൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. വിശ്വനാഥനെക്കാൾ ഒരുപടി മുമ്പിൽനിന്നുകൊണ്ട് പ്രായോഗികമായും തൻമയത്വത്തോടും കൂടി ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെ നേരിടാൻ സീത തയ്യാറാകുന്നത് കാണാം.

തൊഴിലാളി സമരങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കാതെ കടന്നുപോകുന്ന വിശ്വനാഥനെ സിനിമയിൽ കാണാം.

നിലനിൽപ്പിന് ഒരു ജോലി എന്ന ലക്ഷ്യത്തിനു മുൻപിൽ തന്നെ പോലെ ഗതിയില്ലാതെ നട്ടം തിരിയുന്ന തൊഴിലാളി വർഗ്ഗത്തിന്റെ സമരങ്ങളെ അവഗണിക്കുകയാണ് വിശ്വനാഥൻ ചെയ്യുന്നത്. ഇത് മോസ്കോ ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിൽ ഒരു ചർച്ചാവിഷയം ആയിരുന്നു. എന്തുകൊണ്ടാണ് വിശ്വനാഥൻ പ്രതിഷേധ പ്രകടനത്തിൽ പങ്കെടുക്കാതിരുന്നത് സോവിയറ്റ് പ്രേക്ഷകർക്കും മനസ്സിലായില്ല. പിന്നീട് ചിത്രത്തിനെതിരെ ഔദ്യോഗിക വിമർശനമായിത് മാറി (ഗൗതമൻ ഭാസ്കരൻ 2011:124). അക്കാലത്ത് കേരള ജനതയിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന വൈകാരിക പ്രതിസന്ധികളും ചിന്തകളും ആകുലതകളും ഈ ചിത്രം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

തൊഴിലില്ലായ്മ നേരിടുന്ന അഭ്യസ്തവിദ്യനായ വ്യക്തി എന്നതിലുപരിയായി വിശ്വനാഥനിൽ അലസതയുടെ അനുരണനങ്ങൾ ആരൂഢമായിട്ടുണ്ട്. എഴുത്തിലൂടെ ഉപജീവനം നടത്താമെന്ന വ്യാമോഹവും വൈറ്റ് കോളർ ജോലി മാത്രം ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനോഭാവവും എല്ലാം വിശ്വനാഥന്റെ സ്വത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. വിശ്വനാഥൻ എഴുതിയ നോവലിന്റെ തലക്കെട്ട് നിർവൃതി എന്നാണ്. ഈ നോവലിന്റെ പ്രമേയത്തെ സംബന്ധിച്ച് സീതയുമായി നടത്തുന്ന ചർച്ചയിൽ കഥയുടെ അവസാനം നായികയ്ക്ക് ഉണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് സീത വിമർശനം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. അത് അയാൾ ചിരിച്ചു തള്ളുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നിർവൃതി എന്ന പേരുതന്നെ അതി കാൽപ്പനികമാണ്. ഈ ശീർഷകം എഴുത്തുകാരനായ വിശ്വനാഥന്റെ മനോഭാവത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

സാമ്പത്തികപ്രതിസന്ധികളെ കുറിച്ചുള്ള ഒരു ചിന്തയും വിശ്വം സീതയുമായി പങ്കുവയ്ക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നില്ല. തന്നെ കൊണ്ടാവുംവിധം സീതയാണ് അതെല്ലാം പരിപാലിക്കുന്നത്. തനിക്ക് ലഭിച്ച അധ്യാപക ഉദ്യോഗത്തിൽ ആനന്ദിക്കുകയും പട്ടിണിയും സാമ്പത്തികവുമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോട് നിസംഗത പുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാവമാണ് വിശ്വത്തിനുള്ളത്. യഥാസമയങ്ങളിൽ സീത തയ്യാറാക്കി കൊടുക്കുന്ന കാപ്പിയും ചായയും കട്ടിലിൽ കിടന്ന് തന്നെ കുടിക്കുകയും പച്ചക്കറികൾ അടക്കം ഉപജീവനത്തിനുള്ള പ്രാഥമികകാര്യങ്ങളിൽപോലും ശ്രദ്ധിക്കാതെ കഴിയുകയും ചെയ്യുന്ന മനോഭാവമാണ് അയാൾക്കുള്ളത്. പ്രതികൂല സാഹചര്യങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും നിസ്സംഗനായിട്ടാണ് അയാൾ പെരുമാറുന്നത്. മഴ പെയ്തു തുടങ്ങുമ്പോൾ മുറ്റത്തുള്ള തുണികൾ എടുക്കാതിരിക്കുക (അടൂരിന്റെ തന്നെ എലിപ്പത്തായത്തിലെ ഉണ്ണി കുഞ്ഞിന്റെ മനോഭാവം ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. മുറ്റത്തെ തൈ തെങ്ങ് കടിച്ചു തി

ന്നുന്ന പശുവിനെ ഓടിക്കാതെ ഉമ്മറത്തിരുന്ന് പത്രം വായിക്കുന്ന ജീർണതയുടെ ക്ലാസിക് ഉദാഹരണമായിരുന്നു ഉണ്ണി കുഞ്ഞ്.) സീത ഗർഭിണിയായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽപോലും സഹായമോ പരിഗണനയോ ചെയ്യാതിരിക്കുക തുടങ്ങിയ നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾ വിശ്വമെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മാനുരാഗമനോഗതി കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ സീതയുടെ സ്വയംവരിക്കൽ എന്ന മട്ടിൽ പ്രബലമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഈ സിനിമയിൽ വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരിക വിനിമയങ്ങൾകൂടി പ്രസക്തമാണ്. തൊഴിലില്ലായ്മയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, പുരുഷാധികാര മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനം എന്നതിനപ്പുറം പല മാനങ്ങളിലേക്കും വിശകലനം നടത്താൻ ഉള്ള സാധ്യതകളെ തുറന്നു വെക്കുക മാത്രമാണ് ഈ കുറിപ്പ്. സിനിമയുടെ സാംസ്കാരികവിശകലനത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അദൃശ്യമായ ജീവിതങ്ങളെ കൂടി ഗാഢമായി പാരായണം ചെയ്യേണ്ടതാണ്. വിശ്വനാഥൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവങ്ങളും ചലനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും എല്ലാം കൂടുതൽ പരിശോധിച്ചാൽ പുതിയ ചില ചോദ്യങ്ങൾ അവ നൽകും എന്നതിൽ സംശയമില്ല. ഒരുപക്ഷേ അതുതന്നെയാവാം കലാസൃഷ്ടിയുടെ ബഹുസ്വരതക്ക് ഹേതുവായി തീരുന്നത്.

അവലംബം

- രാമൻകുട്ടി കെ.വി. , 1989 ആധുനിക മലയാളസിനിമ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം.
- രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി. , 2009, മലയാളസിനിമ ദേശം ഭാഷ സംസ്കാരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം.
- ഭാസ്കരൻ ഗൗതമൻ. , 2011, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമയിൽ ഒരു ജീവിതം (പരിഭാഷ എൻ.പി സജീഷ്), മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ് കോഴിക്കോട്.

Real to Reel and More: A Short Critical Note on Contemporary South Indian Cinema

• **Dr Ajay S. Sekher**

Critically intervene in a way that challenges and changes.
-bell hooks, Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies

Cinema is often seen as a playful fantasy and a visual product of human imagination. It is often mistaken as an escape from reality. On the contrary the evolutionary social history of cinema in concrete contexts or cultural locations and the contemporary practice of cinema prove that it is often wedded to reality and history inextricably. Illusionism and escape from socio-cultural and political realities have been the traditional dominant narrative tropes in Indian cinema for decades. The late M S S Pandian has written a lot on the precarious scramble of politics and cinema in South India. The South Indian and Kerala films are now showing a remarkable sense of reality, after spells of amnesia and evasions.

There is hope in this transition. As cultural critic and film theorist of the oppositional gaze, Bell hooks, who passed away recently, observed that the people are watching cinema and there is a power in the gaze that is enabling. The films from the South address crucial human and ecological issues in myriad ways now. As hooks exhorts intervention is a possibility of alterity and change at large. Films like Avasa Viewham or Amphibian Hunt by Krishand represent the complex predicament of the human in intersectional ways. The frog like human who is shot down at the end is an image of the vanishing life and the equilibrium of our society and environment at large. In Avanovilona by Cherry Govind and Deepesh T, the trans people and sex-workers are juxtaposed with the social space of religious minorities and the history of evangelism in Kerala in precarious and paradoxical ways. Avanovilona is the Greek goddess of trans-

The films from the South address crucial human and ecological issues in myriad ways now. As hooks exhorts intervention is a possibility of alterity and change at large. Films like Avasa Viewham or Amphibian Hunt by Krishand represent the complex predicament of the human in intersectional ways.

M S S Pandian

Many films in South India today are addressing the long-evaded issue of graded inequality and the caste question in various ways. Kannada films like Pedro by Natesh Hegde that make an artful difference in this precarious politics of representation; falls back to the stale aesthetics of reiterative or Sanatana status quo and a consensual sort of apology for exclusions and violent erasures or genocide while appropriating and monopolizing speech and the critical representations on caste and its killing rage in India.

sexuality; according to the authors; though Aphrodite is commonly held as the god of inter-sex people.

Experimental films on play making and film making itself as a metaphorical social act in our political contexts are making sense and winning audiences in Kerala festivals like Chavittu/Stomp by Rahman Brothers. Shinos and Sajad Rahmans have created this allegory of theatre to talk about the world and the country in particular in suggestive but unprecedented ways. The film premiered at Rotterdam festival also pulled the crowds at Trivandrum IFFK 2022 in March 2022. The development of the third space in theatre and cinema and in multiple intersectional ways, seems to be promising and apt for the times. The resurgence of theatre post Covid is a coincidental reality in Kerala today. Amateur festivals and performances are revolutionising the visual performance space hopefully in liberating ways after many regressions and counter revolutions in the last few years as the ones happened at Sabarimala in 2018.

Many films in South India today are addressing the long-evaded issue of graded inequality and the caste question in various ways. Kannada films like Pedro by Natesh Hegde that make an artful difference in this precarious politics of representation; falls back to the stale aesthetics of reiterative or Sanatana status quo and a consensual sort of apology for exclusions and violent erasures or genocide while appropriating and monopolizing speech and the critical representations on caste and its killing rage in India. When the economic determinists are arguing against the critique of representations, they expel the notion of political representation which is the foundation of democracy. But in mainstream cinema there is an increased discussion and mention of the Constitution and the book of law now.

The potentials and possibilities of a new South Indian cinema of survival in centralised repressive times are imminent as the mainstream commercial cinema itself is showing new liberative trends of addressing the graded inequality in multiple ways as in new Tamil cinema. Kevin Joseph's murder for an inter-caste marriage and many other hegemonic realities of the present including the Bishop episode are now being bravely represented on the silver screen in hit movies across Kerala. The complicit role of academia, media and cultural institutions of the state must also be critically represented in film in

hindsight and farsightednesses in democratic and enabling ways.

Some Malayalam films applauded by the central institutions and at state level too, are playing the melodramatic game of lyrical fables while the Constitutional sabotages and crises are on the rise; as many academics who rendered and replayed the Purana recitals when the violent riots were on in Kerala a few years back. Such Mavarata and Ramayana recitals called Mavarata Pattatanam by doyen's of Kerala history like Elamkulam; have created the groundwork for the consolidation of a Hindu commonsense and consensus in Kerala and led to the Sudra riots that suspended the rule of law and destroyed the Constitution in 2018. Over representation for historically advantaged Savarna groups was hijacked through pressure tactics in Kerala. This hegemonic textuality of Hindu epic narrations could be addressed and deconstructed in theatre and cinema hopefully.

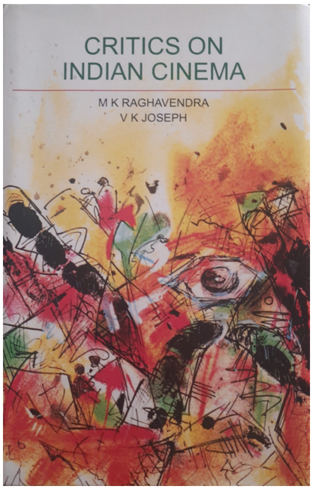
The festival circuits and circles must also wakeup and change to the stark realities of growing inequality especially after the riotous sabotage of the Indian Constitution and its social justice foundation in Kerala through the Viswasi Lahala or "Sudra Lahala" of 2018. Over representation and monopoly must be checked and equity and proportionate representation must be achieved in every realm lacking adequate representation of the people or the subaltern. The complicit role of academia, media and cultural institutions of the state must also be critically represented in film in hindsight and farsightedness in democratic and enabling ways. The politics and culture of representation is key to all these efforts towards survival and rescue. Let us watch the representations of the films and the world at large through it and critically engage with it all, for alterity and posterity.

ക്രിട്ടിക്സ് ഓൺ ഇന്ത്യൻ സിനിമ

• **ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ.**

എം.കെ. രാഘവേന്ദ്രയും വി.കെ. ജോസഫും ചേർന്ന് എഡിറ്റ് ചെയ്ത പുസ്തകമായ 'ക്രിട്ടിക്സ് ഓൺ ഇന്ത്യൻ സിനിമ' ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ വൈവിധ്യങ്ങളായ നിരവധി സൗന്ദര്യാത്മക, രാഷ്ട്രീയ തലങ്ങളെ സ്പർശിക്കുന്നവയാണ്. അക്കാദമിക് വിമർശനസ്വഭാവങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നിരവധി ലേഖനങ്ങളും പ്രബന്ധങ്ങളും ഇതിൽ കാണാം. ഈ പുസ്തകത്തെ മൂന്നു ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഒന്നാംഭാഗം, സിനിമാസംവിധായകരും അവരുടെ സൃഷ്ടികളും എന്നതാണ്. അതിലെ ഒന്നാമത്തെ ലേഖനം സോമേശ്വർ ബൗമിക് എഴുതിയതാണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ഫിലിം സെൻസർഷിപ്പിനെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയ സോമേശ്വർ ബൗമിക് എഴുതിയ ലേഖനം സത്യജിത് റേയുടെ സിനിമാപ്രവേശനത്തിനു മുമ്പുള്ള ജീവിതകാല ഘട്ടത്തെ വിവരിക്കുന്നു. സായന്തൻ ദത്ത എഴുതിയ 'ദ സൗണ്ട് ട്രാക്സ് ഇൻ ഋത്വിക് ഘട്ടക്സ് ഫിലിംസ്' എന്ന ലേഖനം മേഘ ധാക്കധാര, സുബർണ രേഖ എന്നീ സിനിമകളിലെ ശബ്ദപഥങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. സുബർണരേഖ എന്ന സിനിമയിൽ ഗാന്ധിജിയുടെ കൊലപാതകത്തെ വെടിയൊച്ചയിലൂടെയും 'ഹേ റാം' എന്ന മന്ത്രധ്വനിയിലൂടെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ കടന്നു വരുന്ന ഘട്ടക്കിന്റെ സിനിമകളിലെ ശബ്ദവിന്യാസത്തെ ഈ ലേഖനം വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നു. സത്യജിത് റേയുടെ സിനിമയായ മഹാനഗറിലെ പുരുഷാധിപത്യ കുടുംബ വ്യവസ്ഥയേയും അതിന്റെ പതനത്തേയും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് തന്റെ ലേഖനത്തിലൂടെ ദേവപ്രിയ സന്യാൽ. 'ഋഷികേശ് മുഖർജിയുടെ മധ്യ വർഗ്ഗപാത' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ദേബ് കമൽ ഗാംഗുലി അനുരാധ (1960), ആനന്ദ് (1971), ഗുഡ്ഡി [1971], നൗക്രി [1978] എന്നീ സിനിമകളെ വിശദമായി പഠിക്കുന്നുണ്ട്. മൃണാൾ സെന്നിനെ അനുസ്മരിക്കുന്നു എന്ന ജോൺ ഡബ്ല്യു ഹുഡ് എഴുതിയ ലേഖനത്തിൽ കൽക്കത്ത 71, ഏക് ദിൻ പ്രതിദിൻ, ഖരീജ് എന്നീ സിനിമകളെക്കുറിച്ച് അനുസ്മരിക്കുന്നു.



അണ്ടർസ്റ്റാൻറിംഗ് ഇന്ത്യൻ സിനിമ എന്ന രണ്ടാംഭാഗത്തിലെ ആദ്യ ലേഖനത്തിൽ, ദേബ്ജനി ഹാൾഡർ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ മാതൃത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലങ്കാരിക നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചാണ് അന്വേഷിക്കുന്നത്. വന്ദേമാതരം (1946), ധർത്തി കേ ലാൽ (1946), ശൃംഖൽ (1946). ദേശേർ ദാബി (1948) എന്നീ സിനിമകളിൽ ഇന്ത്യയിലെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഭാഗമായി സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചു. ഹേമൻ ഗുപ്തയുടെ ഭുലിനൈ (1948), 42' (1950) എന്നീ സിനിമകളിൽ സംവിധായകൻ ഹേമൻ ഗുപ്ത തന്റെ ദേശീയ അഭിലാഷങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനായി സ്ത്രീചിത്രീകരണങ്ങളെ 'ദേശമാതൃക' അല്ലെങ്കിൽ 'ഭാരത്മാതാവ്' ആയി അവതരിപ്പിച്ചു. എന്നിരുന്നാലും, എങ്ങനെയെങ്കിലും ആ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ പുരുഷ ഫാന്റസികൾക്കും പുരുഷാധിപത്യമൂല്യങ്ങൾക്കും അനുയോജ്യമായ വശങ്ങൾകൊണ്ട് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ജാതി പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചാണ് റിത ദത്ത എഴുതുന്നത്. അച്യുത് കന്യാ, അങ്കുർ, നിഷാന്ത്, മന്ദൻ, ആരോഹൻ, ആക്രോശ്, മസാൻ, സൈരത് എന്നീ സിനിമകളെ വരെ ഈ ലേഖനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെ എല്ലാ മേഖലകളിലും പ്രാതിനിധ്യം സ്പർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അജണ്ട എല്ലായ്പ്പോഴും നിയന്ത്രണമായിരുന്നു; സ്ത്രീവിമോചനത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഭയം ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ഈ ലേഖനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അപരാജിത പൂജാരി എഴുതിയ ലേഖനമാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ഫെമിനിസ്റ്റ് നിഗൂഡവൽക്കരണത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ എന്നത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ രണ്ടു വിധത്തിലുള്ള റിയലിസം എന്ന അഭിഷേക് തലുക്ധർ എഴുതിയ ലേഖനത്തിൽ പ്രതിദ്വന്തി [സത്യജിത് റേ], ചലച്ചിത്ര [മൃണാൾ സെൻ] എന്നീ സിനിമകളെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ജാതിപ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചാണ് റിത ദത്ത എഴുതുന്നത്. അച്യുത് കന്യാ, അങ്കുർ, നിഷാന്ത്, മന്ദൻ, ആരോഹൻ, ആക്രോശ്, മസാൻ, സൈരത് എന്നീ സിനിമകളെ വരെ ഈ ലേഖനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. മിലിന്ദ് ദാംലേയുടെ ലേഖനത്തിൽ ഹിന്ദി സിനിമയിലെ ആക്ടറുടേയും സ്റ്റാറിന്റെയും റോളിനെക്കുറിച്ചാണ് സംസാരിക്കുന്നത്.

ജനപ്രിയ മലയാളസിനിമയിൽ വികസിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ഭാവന എന്ന വിഷയത്തെയാണ് വി.കെ. ജോസഫ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ബാബ്റി മസ്ജിദ് തകർക്കപ്പെട്ട കാലത്ത് പുറത്തിറങ്ങിയ ധ്രുവം എന്ന മലയാളസിനിമയിൽ മുസ്ലിം അപരത്വം എങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടതെന്നും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമെന്തെന്നും ഈ ലേഖനം വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഹൈന്ദവ മൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്ന അപര വിദ്വേഷം ജനിപ്പിക്കുന്ന നിരവധി ജനപ്രിയ സിനിമകളെ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. സവർണ്ണ ജാതി മൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്ന സിനിമകളിൽ നിന്നുള്ള വഴി മാറി നടത്തമാണ് ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകൾ ചെയ്യുന്നതെന്ന് ലേഖനം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ സയൻസ് ഫിക്ഷന്റെ അഭാവം എന്ന എം.കെ. രാഘവേന്ദ്രയുടെ ലേഖനം എന്തിരൻ, പി.കെ, കോയി മിൽ ഗയ എന്നീ സിനിമകളെ മുൻനിറുത്തി പരിശോധിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ആർട് സിനിമകൾ എന്തുകൊണ്ടാണ് സയൻസ് ഫിക്ഷൻ ജോണർ പ്രയോജനപ്പെടുത്താതെന്നും അദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അയ്ഷ ഇഖ്ബാൽ വിശ്വമോഹൻ, അനുരാധ കുന്ദ, മോനിയ അക്യാരി എന്നിവർ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളും രണ്ടാം ഭാഗത്ത് കാണാം.

വടക്ക് - കിഴക്ക് സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം എന്ന മൂന്നാം ഭാഗത്തെ ആദ്യ ലേഖനം മേഘചന്ദ്ര കോങ് ബാമിന്റെ മണിപ്പൂരി സിനിമകളെക്കുറിച്ചാണ്. മണിപ്പൂരിലെ പ്രശസ്തങ്ങളായ ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമകളും അന്തർദേശീയ തലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട സിനിമകളും ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ആസ്സാമീസ് സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാനങ്ങൾ: മാറുന്ന ഭൂഭാഗചിത്രം എന്ന ഭാരതി ഭാരളിയുടെ ലേഖനം ആസ്സാമീസ് സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ ഘട്ടം ഘട്ടമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. വില്ലേജ് റോക്ക് സ്റ്റാർസ്, ബുൾബുൾ, കോത്താനോദി, ആമിസ് തുടങ്ങിയ സമകാലിക ആസ്സാമീസ് സിനിമകൾ വളരെയധികം ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടവയാണ്. ലീനിയർ ആഖ്യാനരീതികളിൽ ആരംഭിച്ച ആസ്സാമീസ് സിനിമകൾ ഇന്നിപ്പോൾ നോൺ ലീനിയർ, ഹൈപ്പർ നരേറ്റീവ് തുടങ്ങിയ നിരവധി സിനിമാസാങ്കേതികതകളിലൂടെ മുന്നോട്ടു പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കൂടാതെ പാർത്ഥ ജിത്ത്ബറുവ, ടിയാസ് മൈറ്റി, മനോജ് ബർ പൂജാരി എന്നിവർ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളും മൂന്നാം ഭാഗത്തുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ എം.കെ. രാഘവേന്ദ്രയും വി.കെ. ജോസഫും ചേർന്ന് എഡിറ്റ് ചെയ്ത പുസ്തകമായ 'ക്രിട്ടിക്സ് ഓൺ ഇന്ത്യൻ സിനിമ' ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലേക്കും വർത്തമാനത്തിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുന്ന മികച്ച കൃതിയാണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ഈ വൈവിധ്യം സാംസ്കാരിക, രാഷ്ട്രീയ വൈവിധ്യം കൂടിയാണെന്ന് ഈ പുസ്തകം നമ്മെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ ഭരണകൂട അധീശത്വരാഷ്ട്രീയത്തേയും സവർണ്ണ മൂല്യങ്ങളേയും വിമർശിക്കുകയും അപരത്വങ്ങളെ നിർമ്മിക്കുന്ന, വൈവിധ്യങ്ങളെ തകർക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ തുറന്നു കാണിക്കുകയുമാണ് ഈ പുസ്തകം ചെയ്യുന്നത്.

IFFT CHALACHITRAKENDRAM

കൊട്ടക

IFFT-KOTTAKA

സിനിമ ദ്വൈമാസിക

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