285
DECEMBER 2020

KERALA PRIVATE COLLEGE TEACHER

ISSN 2454-4795

a monthly journal of the all kerala private college teachers' association

285

EDITORIAL BOARD

Editor
Dr. A.S. Sumesh

Special Editors
Harinarayanan S.
Dr. Rajesh M.R.

Managing Editor
Dr. K.R. Kavitha

Assistant Editors
Dr. Sony John
Dr. N. Renuka

Members
Prof. Jogy Alex
Dr. C. Padmanabhan
Dr. M. Sreekumar
Dr. Sheela M. Joseph
Prof. A.G.Oleena
Prof. Pramod Vellachal
Dr. Vidhu Narayan
Dr. Vysakhan Thambi
Shyla Hameed
Dr. Arya Gopi
Dr. Myna Umaiban
Sona P.
Dr. M.R.Rajesh
Abhilash T.
Harinarayanan S.
Subin Varghese
Bineesh E.K.
Dr. Santhosh Kumar Vallikkat
Reeja Jose P
Dr. Seetha Vijayakumar
V H Nishad

Design : **Jwala Creatives**

AKPCTA State Committee Office
Mathrubhumi Road,
Vanchiyoor, Thiruvananthapuram-35
Ph: 0471-2463494
Fax: 0471-2468984
Mobile: 09495425219
collegeteacheredt@gmail.com
www.akpcta.in

Views expressed by individuals in the journal are their own and need not necessarily be taken as policy of the Association.

Edited, Printed and Published by **Dr. C.Padmanabhan**, AKPCTA State Committee Office, Vanchiyoor, TVPM-35.

DECEMBER 2020

- *എഡിറ്റോറിയൽ* — 3
- *നവമാധ്യമകാലത്തെ സംഘടനാ പ്രവർത്തനം*
  ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ — 4
- *നവസിനിമയുടെ യാത്രാമുഖങ്ങൾ*
  ഡോ. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ — 7
- *ഇംത്യാസിന്റെ പ്രണയകഥകൾ*
  ഡോ. ഷീബ എം. കുര്യൻ — 12
- *Lights! Camera! Action: And the Birth of Historical Film*
  Dr. Sebastian Joseph — 16
- *വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനമുണ്ടാക്കുന്ന പെൺശരീരം: മലയാളസിനിമയിലെ ടോംബോയിയുടെ കഥ*
  യാക്കോബ് തോമസ് — 24
- *ചെമ്മീനും മൂന്ന് ദുരൂഹ മരണങ്ങളും*
  കെ.പി. ജയകുമാർ — 34
- *കരി: കറുപ്പിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം*
  രാജേഷ് എം.ആർ. — 40
- *സത്യാനന്തരകാലത്തെ നവദേശീയതയുടെ നിർമിതികൾ*
  റോബിൻ സേവ്യർ — 44
- *Spectacle of Fascism: A Critique of Anand Patwardhan's Reason*
  Dr. Rajesh James — 51
- *Thappad : A Slap on the Face of Patriarchy*
  Dr. Seetha Vijayakumar — 58
- *കോവിഡിനെ അതിജീവിക്കുന്ന സിനിമ*
  ഹരിനാരായണൻ എസ്. — 61
- *സംസ്കാര: രാഷ്ട്രീയചോദ്യങ്ങളുടെ അമ്പതുവർഷങ്ങൾ*
  ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കളമുള്ളതിൽ — 65
- *താന്ത്രികതയുടെ തിരയൊലികൾ*
  വിഷ്ണുരാജ് പി. — 70
- *മൊഹല്ല അസി: ഭക്തിയുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം*
  ഷിബിൻ ബി. — 77
- *ഒരു അവിശ്വാസിയുടെ കൈലാസയാത്ര*
  ജോയ്സ്കുട്ടി ജോസഫ് — 82

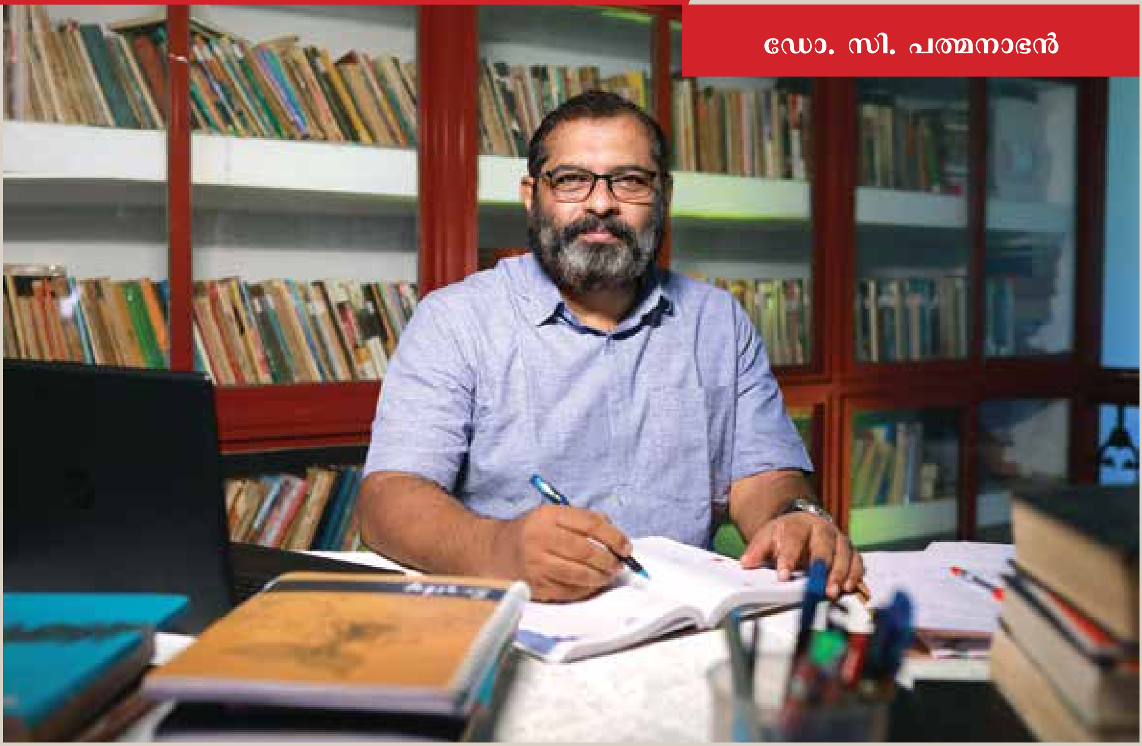
എഡിറ്റോറിയൽ

പ്രമേയപരമായി ഈ ലക്കം സംവദിക്കുന്നത് സിനിമയെ കുറിച്ചാണ്. ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോഴെല്ലാം സിനിമ എന്നത് സമൂഹ നിർമ്മിതിയുടെ, പുത്തൻ ആശയങ്ങളുടെ, പുരോഗമനപരമായ ജീവിത ക്രമങ്ങളുടെ കൂടി ചർച്ച ആവുകയും അങ്ങനെ അത് സമകാല ജീവിതാനുഭവത്തെ കൂടുതൽ വ്യക്തതയുള്ളതാക്കി തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അത് കൊണ്ടാവണം കേരളത്തിലെ ഇടത് പൊതുബോധത്തിന്റെ ചരിത്ര നിർമ്മിതിയിൽ സിനിമ സുപ്രധാനമായ ഒരു ഇടമായി തീരുന്നത്.

കേവല നിരൂപണ യുക്തിക്ക് അപ്പുറം സിനിമ ഇടപെടുന്ന പൊതു ജീവിതത്തെ ആകമാനം വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനാണ് ഒരു മഹാമാരിയുടെ ശിഷ്ട കാലത്തിൽ ഈ ലക്കം ശ്രമിക്കുന്നത്. ദൃശ്യ ആഖ്യാനത്തിന് എഴുത്തിലൂടെ പകരം വയ്ക്കൽ എന്ന നിലയിലല്ല, മറിച്ച് അതിനോട് ചേർന്നു നിൽക്കുകയും കലഹിക്കുകയും നിരന്തര വ്യവഹാരത്തിലൂടെ കൂടുതൽ മനുഷ്യ പക്ഷത്തോട് അടുക്കുകയും ആണ് ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ നവ സാധാരണത്വം നമ്മോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നതും അത് തന്നെയാവാം. അനിശ്ചിതത്വങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഈ പുതിയ കാലത്തെ സിനിമയിലൂടെ വായിക്കാൻ നാം തിരയുന്ന ഒരു വഴി ഇതാവട്ടെ.

എഡിറ്റർ
collegeteacheredt@gmail.com
9744168522

ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ



നവമാധ്യമകാലത്തെ സംഘടനാപ്രവർത്തനം

തന്റെ ജീവിതത്തിൽ ആദ്യമായി സിനിമ കണ്ട് ഇറങ്ങിയ മാക്സിം ഗോർക്കി “നിഴലുകളുടെ രാജ്യത്തിലേക്ക്” ആണ് താൻ അല്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും പ്രവേശിച്ചത് എന്ന് ആ അനുഭവത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ലോകത്തിൽ നിന്ന് വെളിച്ചം കുറഞ്ഞതും അയഥാർത്ഥവുമായ ലോകത്തിലേക്ക് ഉള്ള ആ യാത്ര സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ എക്കാലത്തെയും ഉന്നതശീർഷനായ പ്രയോക്താവിനെ അല്പമെങ്കിലും അന്ധാളിപ്പിച്ചു എന്ന് ചുരുക്കം. അനതിവിദൂരഭാവിയിൽ വെളിച്ചം കുറഞ്ഞ ഈ നിഴലുകൾ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ബഹുദൂരം പിന്നിലാക്കി വെള്ളിവെളിച്ചം ളുകുന്ന അതീതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സാമ്രാജ്യമായി മാറും എന്ന് ഗോർക്കി തീർച്ചയായും കരുതിക്കാണില്ല. മനുഷ്യനും യാഥാർത്ഥ്യത്തിനുമിടയിൽ ആണ് മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്ഥാനം. എന്നാൽ തികച്ചും നിഷ്കളങ്കമായി മനുഷ്യമനസ്സുകളിലേക്ക് സത്യത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിന് പകരം മാധ്യമം സത്യത്തെ വക്രീകരിക്കുന്നു. ഈ വക്രീകരണം പല തലങ്ങളിലായി നടക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയ ആണ്. ഇതിന്റെ പൂർണ ഉത്തരവാദിത്തം മാധ്യമങ്ങളിൽ മാത്രമായി ചാർത്തുന്നതും തികഞ്ഞ ലഘൂകരണമായി പോകും. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ നിരവധി പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നായ മാധ്യമങ്ങൾ അവയിലർപ്പിതമായ ധർമം നിറവേറ്റി മൂലധനതാൽപര്യങ്ങളുടെ സംസ്ഥാപനത്തി

നം തുടർച്ചയും കളമൊരുക്കുന്നു എന്നതാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ആധിപത്യമുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയുടെ എതിർസ്ഥാനത്ത് സ്വയം സ്ഥാനപ്പെടുത്തി തികഞ്ഞ ജാഗ്രതയോടെ നിലയെടുത്ത് നിൽക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങൾക്ക് മാത്രമേ മൂലധനതാൽപര്യങ്ങളുടെ ധ്യതരാഷ്ട്രാലിംഗനത്തിൽ നിന്നും കുതറി മാറാൻ പറ്റു എന്ന് ചുരുക്കം. സിനിമയിൽ നിന്നും ടെലിവിഷനിലേക്കും ഇന്റർനെറ്റ് അധിഷ്ഠിത നവമാധ്യമങ്ങളിലേക്കും ഉള്ള വികാസഘട്ടങ്ങളിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വക്രീകരിച്ച് അലങ്കോലമാക്കി ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള മാധ്യമങ്ങളുടെ ശേഷി പലമടങ്ങ് വർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സത്യാനന്തര കാലഘട്ടം ആയത്കൊണ്ടാണുമല്ല ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത്. മറിച്ച് ഫിനാൻസ് മൂലധനത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള മിഥ്യകൾ നിരന്തരം സൃഷ്ടിച്ച് സത്യാന്വേഷണങ്ങളെ വഴിതെറ്റിക്കേണ്ടത് മൂലധനതാൽപര്യങ്ങളുടെ തന്നെ ആവശ്യം ആയതുകൊണ്ടാണ്. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ചൂഷണോപാധികളും അതിനായി നിർമിക്കപ്പെടുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്ര സാമഗ്രികളും എത്രകണ്ട് സങ്കീർണമാവുന്നുവോ അത്രകണ്ട് തന്നെ സത്യത്തെ മറച്ചുവെയ്ക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ശക്തി പ്രാപിക്കും. നവമാധ്യമങ്ങളുടെ ഒരു സവിശേഷത അത് വലിയ വിഭാഗം ജനങ്ങളെ അതിന്റെ അസത്യകഥനങ്ങളുടെ ഉപകരണങ്ങൾ ആക്കി മാറ്റുന്നു എന്നതാണ്. നിതാന്തജാഗ്രതയോടെ സ്വയം സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയും പ്രതിബോധത്തെ നിരന്തരം നവീകരിക്കുകയും ചെയ്യാത്ത ഏതൊരു വ്യക്തിയും സ്വാഭാവികമായും വ്യവസ്ഥിതിയുടെ കയ്യിലെ ഉപകരണമായി മാറുന്ന ദുരവസ്ഥ വളരെ വ്യാപകമാണ്. അത്തരമൊരു സാഹചര്യം ദേശവ്യാപകമായി നിലവിലുള്ളത് കൊണ്ടാണ് വർഗീയതയെ ഉപയോഗിച്ച് ജനങ്ങളെ വിഭജിച്ച് ഭരിക്കാനും അതിന്റെ മറവിൽ കോർപ്പറേറ്റ് കമ്പനികൾക്ക് ജനങ്ങളെ നിർബാധം കൊള്ളയടിക്കാനുള്ള അവസരം സൃഷ്ടിക്കാനും കേന്ദ്രഭരണാധികാരികൾക്ക് നിഷ്പ്രയാസം സാധിക്കുന്നത്. പൊതുമേഖലാസ്ഥാപനങ്ങളുടെ വിറ്റഴിക്കൽ മേളയും ഇന്ധനവിലവർദ്ധനവും മാധ്യമങ്ങൾക്ക് ചർച്ചാവിഷയം പോലും ആവുന്നില്ല. ഇതെല്ലാം ഒരു ഭാഗത്ത് നടക്കുമ്പോൾ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത മിഥ്യകളുടെ നിർമാണവേദിയായി മാധ്യമങ്ങൾ മാറുന്നു എന്നതാണ് വർത്തമാന കാലത്തെ ഏറ്റവും വലിയ ദുരവസ്ഥ. കേരളത്തിലെ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സമീപകാല ചർച്ചകൾ സാമൂഹ്യമാധ്യമങ്ങൾ എപ്രകാരം അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നവരെ അവരുടെ തന്നെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് എതിരായി തിരിച്ചുനിർത്തുന്നു എന്നതിന് ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ്. കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഇന്നേവരെ നേടിയിട്ടില്ലാത്ത നേട്ടങ്ങളുടെ പട്ടികയുമായാണ് ഇന്ന് എയ്ഡഡ് മേഖല തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്നത്. ഇന്ത്യയിലെ ഇതര സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ എയ്ഡഡ് മേഖല ഘട്ടം ഘട്ടമായി ഇല്ലാതാവുന്ന കാഴ്ചയാണ് നവലിബറൽ നയങ്ങൾ നടപ്പിലായ 1990 കൾ മുതൽ നമ്മൾ കണ്ടുവരുന്നത്. സ്ഥാപനങ്ങൾ ഇല്ലാതായി എന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം. മറിച്ച് നേരത്തെ ഉണ്ടായിരുന്ന പല എയ്ഡഡ് സ്ഥാപനങ്ങളും ഏറെക്കുറേ സമ്പൂർണമായും സ്വകാര്യ സ്വാശ്രയസ്ഥാപനങ്ങൾ ആയി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു എന്നതാണ് വസ്തുത. ഇതുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കി വേണം കേരളത്തിലെ എയ്ഡഡ് മേഖലയ്ക്ക് ഈ അടുത്ത കാലത്ത് ലഭിച്ച എഴുന്നൂറ്റി ഇരുപത്തിയൊന്ന് അദ്ധ്യാപക തസ്തികകളെയും നൂറ്റി തൊണ്ണൂറ്റി ഏഴ് പുതിയ കോഴ്സുകളെയും കാണാൻ. ഇതുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കി തന്നെ വേണം പ്രിൻസിപ്പൽമാർക്ക് നേരിട്ട് ശമ്പള ബിൽ ട്രഷറിയിൽ സമർപ്പിക്കുക വഴി സർക്കാർ കോളജും എയ്ഡഡ് കോളജും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഇല്ലാതാക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെ കാണാൻ. ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയെ കച്ചവടശക്തികളെ ഏൽപ്പിച്ചു കൈകഴുകി ഒഴിയുന്ന കേന്ദ്രനയമാണ് മിക്ക സംസ്ഥാനങ്ങളും സ്വീകരിച്ചത് എങ്കിൽ ഈ മേഖലയുടെ സമഗ്രമായ വികസനത്തിന് സംസ്ഥാന സർക്കാർ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധമാണ് എന്ന ധീരമായ പ്രഖ്യാപനമാണ് സംസ്ഥാന ബജറ്റിലെ പ്രധാന പ്രഖ്യാപനങ്ങൾ നമ്മെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നത്. കോവിഡ് - 19 മഹാമാരി സൃഷ്ടിച്ച വലിയ പ്രതിസന്ധി എല്ലാ മേഖലയെയും എന്നത് പോലെ ഉന്നത വിദ്യാഭ്യാസ രംഗത്തേയും പ്രശ്നസങ്കീർണ്ണമാക്കിയിട്ടുണ്ട് എന്നത് നമുക്കേവർക്കും നല്ല ധാരണയുള്ള കാര്യമാണ്. 2020 മാർച്ച് 20 ന് ശേഷം കോളജുകളിൽ നേരിട്ട് ക്ലാസ്സുകൾ നടത്താൻ സാധിച്ചിരുന്നില്ല. ഓൺലൈൻ ആയാണ് പാതി വഴിയിൽ നിലച്ച മുൻ അക്കാദമിക് വർഷത്തെ ക്ലാസ്സുകൾ നാം അവസാനിപ്പിച്ചതും 2020 ജൂൺ മുതൽ പുതിയ അധ്യയന വർഷത്തെ ഓഡ് സെമസ്റ്റർ ക്ലാസ്സുകൾ ആരംഭിച്ചതും. ഒട്ടേറെ പരിമിതികളും പ്രശ്നങ്ങളും അതിജീവിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് അധ്യാപകർ യാതൊരു അടിസ്ഥാന സൗകര്യവും ഇല്ലാത്ത നമ്മുടെ ഭൂരിഭാഗം കോളജുകളുടെ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഇതുവരെ ക്ലാസ്സുകൾ കൈകാര്യം ചെയ്തത്. അതിനായി കേരളത്തിലെ കോളജ് അദ്ധ്യാപകർ അവലംബിച്ച മാർഗങ്ങൾ അതിന്റെ വൈവിധ്യം കൊണ്ടും സാങ്കേതിക മികവ് കൊണ്ടും സമർപ്പണ ബോധം കൊണ്ടും വളരെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗസ്റ്റ് അദ്ധ്യാപരുടെ അഭാവത്തിൽ രാപ്പകലില്ലാതെ അദ്ധ്വാനിച്ച് തന്നെയാണ് ഭൂരിപക്ഷം അദ്ധ്യാപകരും ഓൺലൈൻ ക്ലാസുകൾ വിജയിപ്പിച്ചത്. പൂർവമാത്യകകളുടെ പൂർണ അഭാവത്തിലും തികച്ചും വ്യക്തിപരമായി വീട്ടുകളിൽ അടക്കം മുഴുവൻ സജ്ജീകരണങ്ങളും ഒരുക്കി ഓൺലൈൻ ക്ലാസുകൾ ഒരു വൻ വിജയമാക്കി തീർക്കാൻ നമുക്ക് സാധിച്ചു. കേരളത്തിന്റെ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയുടെ ഭാവി ഭദ്രമായിരിക്കുന്നത് അദ്ധ്യാപകരുടെ സമർപ്പിത മനോഭാവത്തെ മാത്രം ആശ്രയിച്ചാണ് എന്ന് ഉറപ്പിച്ച് പറയാൻ നമുക്ക് സാധിക്കുന്ന ഒരു ചരിത്രകാലഘട്ട

മാണ് ഇപ്പോൾ നമുക്ക് മുമ്പിലൂടെ കടന്ന് പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ അത്തരം ശ്രമങ്ങളുടെ ഭാഗമായാണ് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസ മേഖലയിൽ ഏറ്റവും മികച്ച രീതിയിൽ ഓൺലൈൻ ക്ലാസുകൾ നടന്ന സംസ്ഥാനമായി കേരളം മാറിയത്.

എന്നാൽ നമ്മുടെ മേഖലയെ ഏറ്റവും പ്രതിലോമകരമായി ബാധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നവലിബറൽ നയങ്ങൾ, അതിന്റെയൊക്കെ ഭാഗമായി വരുന്ന യുജിസി യുടെ വിവിധ തീരുമാനങ്ങൾ, ഇന്ത്യ കണ്ട ഏറ്റവും പ്രതിലോമകരമായ പുത്തൻ ദേശീയവിദ്യാഭ്യാസനയം, ഗവേഷണ ഗ്രാന്റുകളും ഏഴാം ശമ്പളപരിഷ്കരണത്തിന് വേണ്ട തടക്കം സംസ്ഥാനങ്ങൾക്കുള്ള വിവിധ ധനസഹായങ്ങളും മറ്റും വെട്ടിക്കുറയ്ക്കുന്ന കേന്ദ്രനയം, കൃഷി വ്യവസായ/തൊഴിൽ/സേവന മേഖലകളിലെ അത്യന്തം ജനവിരുദ്ധമായ വിവിധ നയസമീപനങ്ങൾ, ഏറ്റവും അവസാനം വന്ന അക്കാദമിക് ബാങ്ക് ഓഫ് ക്രഡിറ്റ് നിയമത്തിന്റെ കരട് എന്നിവ നവമാധ്യമങ്ങളിലെ കോളജ് അദ്ധ്യാപക വേദികളിൽ പോലും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല എന്നത് വലിയ വിരോധാഭാസമാണ്. പിജി വർക്ക് ലോഡ് ആനുകൂല്യം ഇല്ലാതായതിതിന്റെ പിന്നിലുള്ള യഥാർത്ഥ കാരണം യുജിസി നയങ്ങളാണ് എന്ന വിഷയവും വേണ്ടത്ര തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടില്ല. പകരം കോവിഡ് - 19 മഹാമാരി സൃഷ്ടിച്ച വലിയ പ്രതിസന്ധി തരണം ചെയ്യാൻ നടത്തിയ ശ്രമങ്ങൾക്കിടയിൽ സംഭവിച്ച ചെറിയ പിഴവുകൾ പെരുപ്പിച്ച് കാണിച്ച് ചില സാമൂഹ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ ചർച്ച കൊട്ടമ്പിരിക്കൊണ്ടു. യഥാർത്ഥ കാര്യങ്ങളും അതിന്റെ കാരണങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിന് പകരം പ്രത്യക്ഷമായി കാണുന്നത് മാത്രം വിശ്വസിച്ച് വളരെ ഉപരിപ്ലവമായി പ്രതികരിക്കുന്ന ശൈലി നവമാധ്യമചർച്ചകളുടെ സഹജസ്വഭാവമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. ചിന്തകൾ ഉത്ഭവിക്കുന്നത് തലച്ചോറിനുള്ളിൽ ആണ് എന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവർക്ക് ടെലിവിഷനിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ അതിനകത്താണ് സംഭവിക്കുന്നത് എന്ന് കൂടി വിശ്വസിക്കാവുന്നതാണ് എന്ന് പരിഹസിച്ചത് ഹാസ്യസാഹിത്യകാരനായ വാറൻ എല്ലിസ് ആണ്. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തിന് അകത്ത് ഉള്ള സാമൂഹ്യപരത പോയിട്ട് അവനവന്റെ ഇത്തിരി വട്ടത്തിന് അപ്പുറം കാണാൻ കാഴ്ചയില്ലാത്തവർ ചേർന്ന് നവമാധ്യമവിലാസം സംഘടനകൾ അടക്കം ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഉണ്ടാക്കി എന്നതാണ് ഏറ്റവും രസകരമായ വസ്തുത. രാഷ്ട്രീയമില്ലാതെ സ്വതന്ത്രമായി അദ്ധ്യാപകർ ഐക്യപ്പെടണം എന്ന ആഹ്വാനവുമായി ഇന്ത്യ കണ്ട ഏറ്റവും വലിയ വിഭജന/വിഘടനവാദ പ്രസ്ഥാനമായ സംഘപരിവാറിന്റെ പ്രവർത്തകർ വരെ പ്രച്ഛന്നവേഷത്തിൽ രംഗത്തെത്തി.

വിവിധ സാഹചര്യങ്ങളെ ചരിത്രവൽക്കരിച്ച്, വസ്തുനിഷ്ഠമായി വിലയിരുത്തി, അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നയവും പ്രവർത്തനപദ്ധതിയും ആവിഷ്കരിച്ച് മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്ന നമ്മുടെ സംഘടന തീർച്ചയും ഈ നവമാധ്യമസാഹചര്യത്തെയും കൃത്യമായി വിലയിരുത്തി നയസമീപനങ്ങൾ കൈക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട്. നവമുതലാളിത്തം കൂടുതൽ ആപൽക്കരമായ രൂപഭാവങ്ങൾ കൈവരിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ വൈതാളികരും താൽക്കാലികമായി സജീവമായി എന്ന് വരും. അതിനെതിരായ ജാഗ്രതയും അതിനിശിതമായ വിമർശനബോധവും ഓരോ അംഗവും പ്രകടിപ്പിച്ചാൽ മാത്രമേ കേരളത്തിലെ എയ്ഡഡ് മേഖല കേന്ദ്രാവിഷ്കൃത നവലിബറൽ നയങ്ങളുടെ മലവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ ഒലിച്ചുപോകാതെ നിലനിൽക്കുകയുള്ളൂ. ഇത്തരം നയങ്ങൾക്കെതിരെ ഉള്ള പ്രതിരോധം ചമയ്ക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ നവമാധ്യമങ്ങളെ എങ്ങനെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കാം എന്ന കാര്യത്തിൽ വിശദമായ ചർച്ച സംഘടനയ്ക്കകത്ത് നടക്കേണ്ടതുണ്ട്. കേരളത്തിലെ എയ്ഡഡ് മേഖലയുടെ ചരിത്രവും നമ്മുടെ സംഘടനയുടെ ചരിത്രവും ഇഴപിരിച്ച് കാണാൻ കഴിയില്ല എന്നത് നമ്മുടെ എക്കാലത്തെയും വലിയ അവകാശവാദമാണ്. എയ്ഡഡ് മേഖലയുടെ ഭാവിയെ കുറിച്ചും അതേ അവകാശവാദം മൂർത്തമായിതന്നെ നിലനിർത്തുക എന്നതാണ് സമകാലീന ചരിത്രം നമ്മെ ഏൽപ്പിക്കുന്ന ചുമതല.

വീഡിയോ
കാണുവാൻ
ക്യൂആർ കോഡ്
സ്കാൻ ചെയ്യുക.

നവസിനിമയുടെ യാത്രാമുഖങ്ങൾ

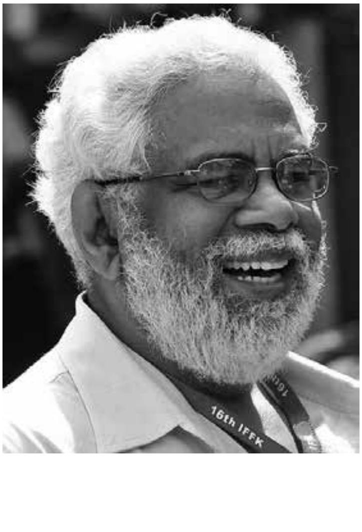
ഡോ. പി എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ
സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്
മഹാത്മഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല

യാത്രയുടെ പൊരുൾ സ്ഥലരാശികൾക്കുള്ളിൽ നിന്ന് ഗണിക്കാവുന്നതല്ല. അറിവിന്റെ പര്യവേഷണമായി യാത്രകൾ അറിയപ്പെടുന്നു. അറിവ് തേടിപ്പോകുമ്പോലെ, അതു പങ്കുവയ്ക്കാനുള്ള കൗതുകവും സഞ്ചാരത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിൽ ഉണ്ട്. അപരിചിതവും അപ്രാപ്യവുമായ സഞ്ചാരസാഹസികതകൾ സേവന താത്പര്യത്തിൽ മാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുന്നതു മാത്രമല്ല. ബൗദ്ധികതയുടെയും അതിവർത്തനത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങളുള്ള വിവരണം യാത്രികർക്ക് പകരുന്നത് ദിവ്യതയുടെ പരിവേഷമാണ്. യാത്രയുടെ പുതിയ വർത്തമാനം വിപണിയുടേതാണ്. ഇപ്പോൾ തീർത്ഥാടനങ്ങൾക്കാണ് 'മാർക്കറ്റ്'. അവയിൽ ഹിമാലയൻ പര്യടനങ്ങൾക്കു പകിട്ടു കൂടും. പലതും ആത്മീയതയുടെ സുവിശേഷങ്ങളായി മാറുന്നതും അപൂർവ്വമല്ല. തപോവനസ്വാമികളും ദയാനന്ദതീർത്ഥയും എഴുതിയ ഹിമാലയ പ്രയാണങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. ആത്മവത്തയുടെ പ്രതിഫലനം അവയിൽ ഏറും. സാധകന്മാരുടെ സഞ്ചാരഭാഷ അസിധാരാനോമ്പുകളാൽ തിടം വച്ചതാണ്. ശരീര'സുഖ'ത്തെ മുൻതലമുറക്കാർ പരിചരിച്ചത് വേറൊരു തരത്തിലാണ്. യാത്രയുടെ അളവിലും ഇളവുകളിലുമാണ് വിനോദവേളകൾക്ക് ജീവിതത്തിലുള്ള സ്ഥാനം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതെന്നതാണ് സമകാലികവിശേഷം. ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവുമായ മാധ്യമങ്ങളുടെ ഇടപെടലുകൾ ഇതിനൊരു കാരണമാണ്. ഒപ്പം, ജീവിതത്തെ പകർത്താനും പൊതുവിടത്തിൽ പരസ്യപ്പെടുത്താനുമുള്ള അഭിലാഷവുമുണ്ട്. യാത്രാമുഖത്തിലേക്കുള്ള നേരവു കാലവും വരെ മാധ്യമങ്ങൾ തീരുമാനിക്കുന്ന സാഹചര്യവും നിലനില്ക്കുന്നു. വി

കൊടിയേറ്റത്തിൽ ഭരത്ഗോപിയും
കെ.പി.എ.സി. ലളിതയും

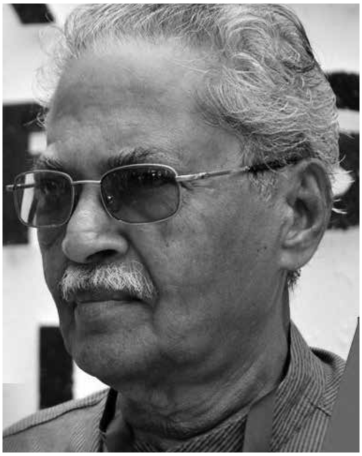
ശ്രമവേളകൾ വിനോദഭരിതമാക്കാനുള്ള ഉപായങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കാണ് യാത്രികതയുടെ പുതുകാലങ്ങൾ പ്രചരിക്കുന്നത്. അന്തർമുഖതയുടെ ആധുനികതയാലും ബഹിർമുഖതയുടെ ആധുനികാനന്തരശീലങ്ങളും മലയാളസിനിമയ്ക്ക് അപരിചിതമായിരുന്നില്ല. സമകാലീന സിനിമയിൽ ഇതു പലപ്പോഴും കാഴ്ച്ചയുടെ ധൂർത്തായി അറിയപ്പെടുന്നു. ചലചിത്രാഖ്യാനവുമായി സമരസപ്പെടാതെ വേറിട്ട ദൃശ്യവിരുന്നൊരുക്കാനുള്ള ശ്രമമാവാം ഇത്തരമൊരു ആരോപണത്തിന് സാധുതയേകിയത്. എന്നാൽ ഡോ. ബിജുവിന്റെ 'വീട്ടിലേക്കുള്ള വഴി 'പോലെ അർത്ഥവത്തായ അപവാദങ്ങളും നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. നവസിനിമ പെയ്തൊടുങ്ങിയ ശേഷം ശൂന്യമായ നടപ്പാതകളിൽ ഇപ്പോൾ വീണ്ടും ആളനക്കം കണ്ടു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പ്രതീക്ഷകളോ പ്രത്യാശകളോ അവശേഷിപ്പിക്കാതെ നഷ്ടകാലത്തെ അടങ്ങാത്ത നൊമ്പരമായി കനപ്പിച്ച് നിർത്തി യാത്രാമൊഴിയോതി വീടു വിട്ടിറങ്ങുന്നവരുടെ അലച്ചിലുകൾ അതേ നിലയ്ക്ക് ഇന്നാവർത്തിക്കാനവില്ല. അവിശ്രാന്തമായ ആന്തരികജീവിതത്തിന്റെ അസ്വസ്ഥതകളാൽ നിബിഡമായിരുന്നു മലയാളനവസിനിമ. അറുപതുകളിലെയും എഴുപതുകളിലെയും സാഹിത്യത്തിലെ യാത്രയുടെ അകപൊരുളുകളുടെ പ്രതിധ്വനനം സിനിമയിലുമുണ്ടായി. ഒരിടത്തു നിന്നും മറ്റൊരിടത്തേക്കുള്ള പ്രയാണമല്ല വിഷയം. വിട്ടുപോകാത്ത ഇടങ്ങളുമായി അന്യമായ ഇടത്തിലേക്ക് പോകേണ്ടതിന്റെ നിസ്സഹായതയാണ് ഇവരെ ബാധിക്കുന്നത്. ഇടം മാറുമ്പോഴും ഇടമേറിയവർക്ക് മാറാനാവാത്ത അവസ്ഥ.

കെ.ആർ. മോഹനൻ



മാറ്റങ്ങൾക്കൊത്ത് മാറാനാവാതെ പോകുന്ന രാഷ്ട്രീയമായ അന്തർഗതങ്ങളുള്ളതാണ് എഴുപതുകളിലെ നവസിനിമ. നഗരത്തിനും ജനപദത്തിനുമിടയിൽ തന്റെ ഇടം നിർവചിക്കാനാവാത്തവരുടെ സന്ദിഗ്ധതയുടെ നിറഭേദങ്ങളുള്ളതാണ് നവസിനിമ. ആഖ്യാനം സംബോധന ചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും ബദൽ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് യാത്ര അന്തര്യാമിയാകുന്നത്. ഇവിടെ യാത്ര പ്രശ്നഭരിതമാണ്. ഗ്രാമം വിട്ട് ആധുനിക ജീവിതസാഹചര്യത്തിലേക്ക് ചേക്കേറുന്നവർ തങ്ങളെ എവിടെ, എങ്ങനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തണമെന്ന സന്ദേഹങ്ങളിലാണ് ആഖ്യാനം പരിചരിക്കപ്പെടുന്നത്. കാഴ്ച്ചയുടെ സമീകരണത്തേക്കാൾ അന്യവത്കരണത്തെയാണ് എഴുപതുകളിലെ നവസിനിമ പ്രസരിപ്പിച്ചത്. ചലനത്തെ പുറം മോടിയാക്കി നിശ്ചലതയെ ഉള്ളിൽ കുരുക്കി നിർത്തുന്ന സമസ്യകൾ കലാസിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ജീവിതവുമായുള്ള ഇടപാടുകളിൽ തങ്ങളെ എവിടെ അടയാളപ്പെടുത്തണമെന്ന് തിരിയാത്തവരാണേ

റെയും. 'സ്വയംവര'ത്തിലെ വിശ്വം -സീത ദമ്പതികളുടെ തുടർയാത്രകളിൽ തെളിയുന്നത് തൊഴിലിടങ്ങളും ആവാസസ്ഥാനങ്ങളും അവർ ജീവിക്കുന്ന കാലവുമായുള്ള പൊരുത്തക്കുറവാണ്. യാത്രയുടെ അകതാരിലുള്ളത് സ്വന്തം ഇടം വിട്ടു വന്നവരുടെ അസ്വസ്ഥതകളാണ്. വിശ്വവും സീതയും സ്വന്തമായൊരിടം തേടിയുള്ള യാത്രയിലാണ്. എന്നാൽ സ്വന്തമായൊരിടം അവർക്കെപ്പോഴും അന്യമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഗർഭസ്ഥാനങ്ങളിൽ നിന്ന് പുറപ്പെട്ടു പോരുമ്പോഴും അവരുടെ യാത്രകൾ സന്ദിഗ്ധതയിലാണ് കലാശിക്കുന്നത്. ദായക്രമത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥകളിൽ നിന്നും അണുകുടുംബത്തിന്റെ ആധുനികകാലാവസ്ഥയിലേക്കുള്ള പരിണതികൂടിയാണ് 'സ്വയംവരം'. യാത്ര ജൈമായ ദൃശ്യരൂപകമായി നവസിനിമാഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ആന്തരികമായ വികാസപരിണാമങ്ങൾ അയാളുടെ നിരന്തരയാത്രകളുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിന്റെ നിശ്ചലതയിൽ

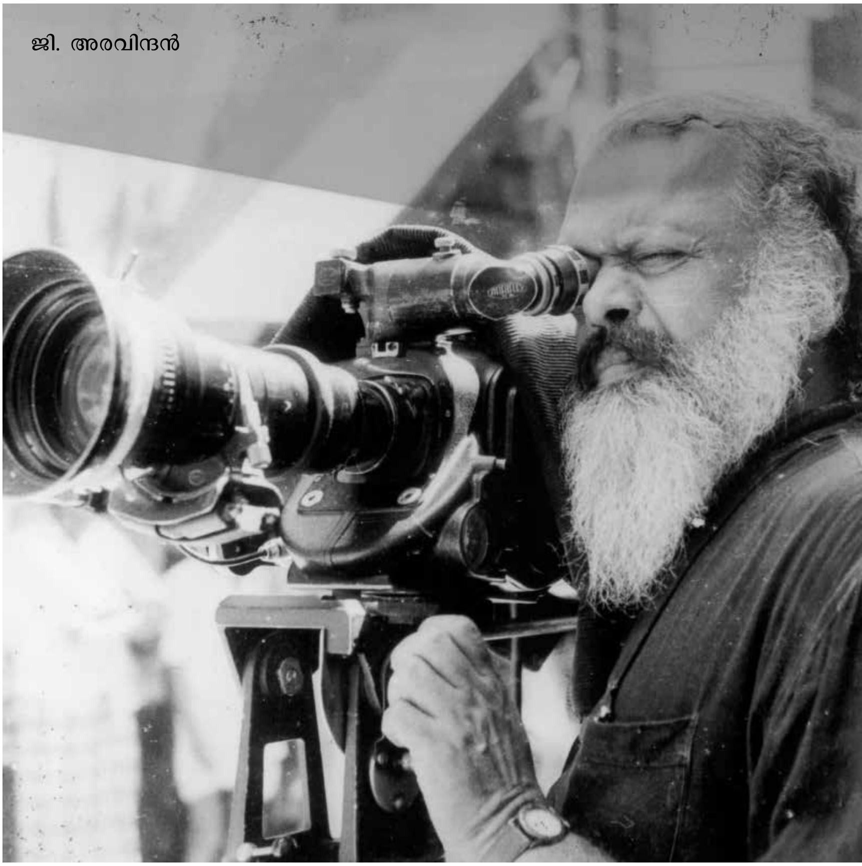

കെ.പി. കുമാരൻ

സ്വയം ആവർത്തിക്കേണ്ടി വരുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയിൽ പ്രകടമായ മാറ്റം അനുഭവപ്പെടുന്നത് ചരക്കു ലോറിയിലെ 'ക്ലീനറാ'കുന്നതോടെയാണ്. സ്ഥിരത്തിൽ നിന്നും ചരത്തിലേക്കുള്ള ഗതിമാറ്റത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടി അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന അനേകം ജീവിതക്കാഴ്ച്ചകൾക്കും പങ്കുണ്ട്. 'സ്വയംവര'ത്തിൽ നവദമ്പതികളുടെ

സന്ദിഗ്ധതയുടെ സൂചകമാണ് യാത്രയെങ്കിൽ 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിൽ പൗരുഷത്തിന്റെ നിദാനമായി അത് മാറുന്നു. അരവിന്ദന്റെ ഉത്തരായനം (1974), എസ്തപ്പാൻ (1979), കുമ്മാട്ടി (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ യാത്രയ്ക്ക് സത്താന്വേഷണത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തതയാണുള്ളത്. ഉത്തരായനത്തിലെ രവിയുടെ വിമോചനകാംക്ഷകളിൽ പലായനവാസനയേറും. അശാന്തിയിൽ നിന്നും വിശ്രാന്തിയിലേക്കുള്ള രവിയുടെ പ്രയാണത്തിന് വിരാമമാവുന്നത് അരയാൽ ചുവട്ടിലാണ്. ഉള്ളിലെ കടലിരമ്പത്തിന് ശാന്തിയാകുന്നത് അരയാൽത്തറയിലേക്കുള്ള പ്രയാണത്തിലാണ്. അരയാൽ സാന്ത്വനസ്വരൂപകമാവുന്നതിന്റെ പ്രതിഫലനം കെ ആർ മോഹനന്റെ അശ്വത്ഥാമാവി(1978)ലുമുണ്ട്. പാരമ്പര്യവുമായി തീവ്രസംഘർഷത്തിലും കുഞ്ഞുണ്ണി പിന്തുടരുന്നത് അയാളിലെ ആസക്തികളെയാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ അഭയസ്ഥാനങ്ങളിൽ നിന്നും ഭ്രഷ്ടനായി അന്തമില്ലാതെ അലയുന്ന അഭിശപ്തന്റെ തേങ്ങൽ 'അശ്വത്ഥാമാവി'ലുണ്ട്.

'അനന്തരം' ചിത്രീകരണവേളയിൽ ശോഭനയും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും

സ്ഥിരവും ചരവുമായ യാത്രാമുഖങ്ങളിൽ തന്നെ എവിടെ ഉൾപ്പെടുത്തണമെന്ന് തിരിയാത്തതാണ് കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ പ്രശ്നം. കെ പി കുമാരന്റെ 'അതിഥി'(1973)യിലെ കാത്തിരിപ്പും വീടുവിട്ടുള്ള യാത്രയിലും യാഥാർഥ്യം കൂടുതൽ പരുഷമാവുകയാണ്. അതിഥിയിലെ രമണി അവളുടെ ഭർതൃഗൃഹം വിട്ടിറങ്ങുന്നതിൽ വിമോചനപരമായ പശ്ചാത്തലമുണ്ട്. ഒരിക്കലും വരാത്ത 'അതിഥി'ക്കായുള്ള നിരന്തരമായ കാത്തിരിപ്പിന്റെ മടുപ്പിൽ നിന്നാണ് വിമോചനകാംക്ഷകൾക്ക് ഉറവിയുണ്ടാകുന്നത്. 'അതിഥി'യുടെ ആന്തരീകരണം തത്ത്വത്തിൽ രമണിയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. തനിക്ക് മേലുള്ള ആചാരപരവും വൈകാരികവുമായ നിയന്ത്രണങ്ങളെയാണ് രമണി അതിവർത്തിക്കുന്നത്. ഗാർഹികമായ നാലതിരുകൾക്ക് പുറത്തേക്കുള്ള ഇറങ്ങിപ്പോക്കിലാണ് തന്റെ ഇടം അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നത്. 'അതിഥി'യിൽ യാത്ര വിമോചനത്തിന്റെയും വീണ്ടെടുപ്പിന്റെയും വിഭാവമാണ്.


ജി. അരവിന്ദൻ

ഫ്യൂഡൽ ആവാസവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നും നാഗരികതയിലേക്ക് പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ സമ്മർദ്ദവും സംഘർഷവും നവസിനിമയ്ക്ക് കേവലസങ്കേതം മാത്രമായിരുന്നില്ല. യുവതലമുറയിൽ വ്യാപകമായിരുന്ന അവിശ്വാസവും ശൂന്യബോധവും സ്വാഭാവികമായി സിനിമയിലും പ്രതിഫലിച്ചു. യാത്രയുടെ വൈകാരികപാതകൾ സ്വാഭാവികമായി പ്രതീകാത്മകവും അന്തർബന്ധമുള്ളതുമായി. സത്താന്വേഷണം പോലെ പാപവിമുക്തികൾ ഭൗതികതയുടെ നിരാസവുമൊക്കെ നവസിനിമാഖ്യാനങ്ങൾ പരിചരിച്ചു. അരവിന്ദന്റെ 'കാഞ്ചനസീത'യിലെ രാമലക്ഷ്മണന്മാരുടെ സീതാന്വേഷണം പ്രതീകാത്മകമാണ്. ഇരുവരുടേയും പ്രയാണം പ്രകൃതിയുമായുള്ള അഭിമുഖീകരണത്തിലൂടെയാണ് ഉടരനുഭവമാക്കുന്നത്. ആന്തരീകരണമാണ് അവരുടെ പര്യവേഷണത്തിലുള്ളത്. 'സീത പ്രകൃതിയാണെ'ന്ന നാടകത്തിന്റെ മർമ്മത്തെ ദൃശ്യഭാഷയിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അരവിന്ദൻ. പ്രകൃതിയിലൂടെ അവർ തിരയുന്നത് പ്രാക്തനമായ അദൃശ്യകാലത്തെയാണ്. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും അന്യമാവാത്ത മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ വേരുപൊട്ടാത്ത ജനസ്സുകളാണ് 'കാഞ്ചനസീത'യുടെ യാത്രാന്തരത്തിൽ തെളിയുന്നത്. യാഥാർഥ്യാവബോധത്തെ അമൂർത്തമാക്കി വിഭ്രാമകതയിൽ

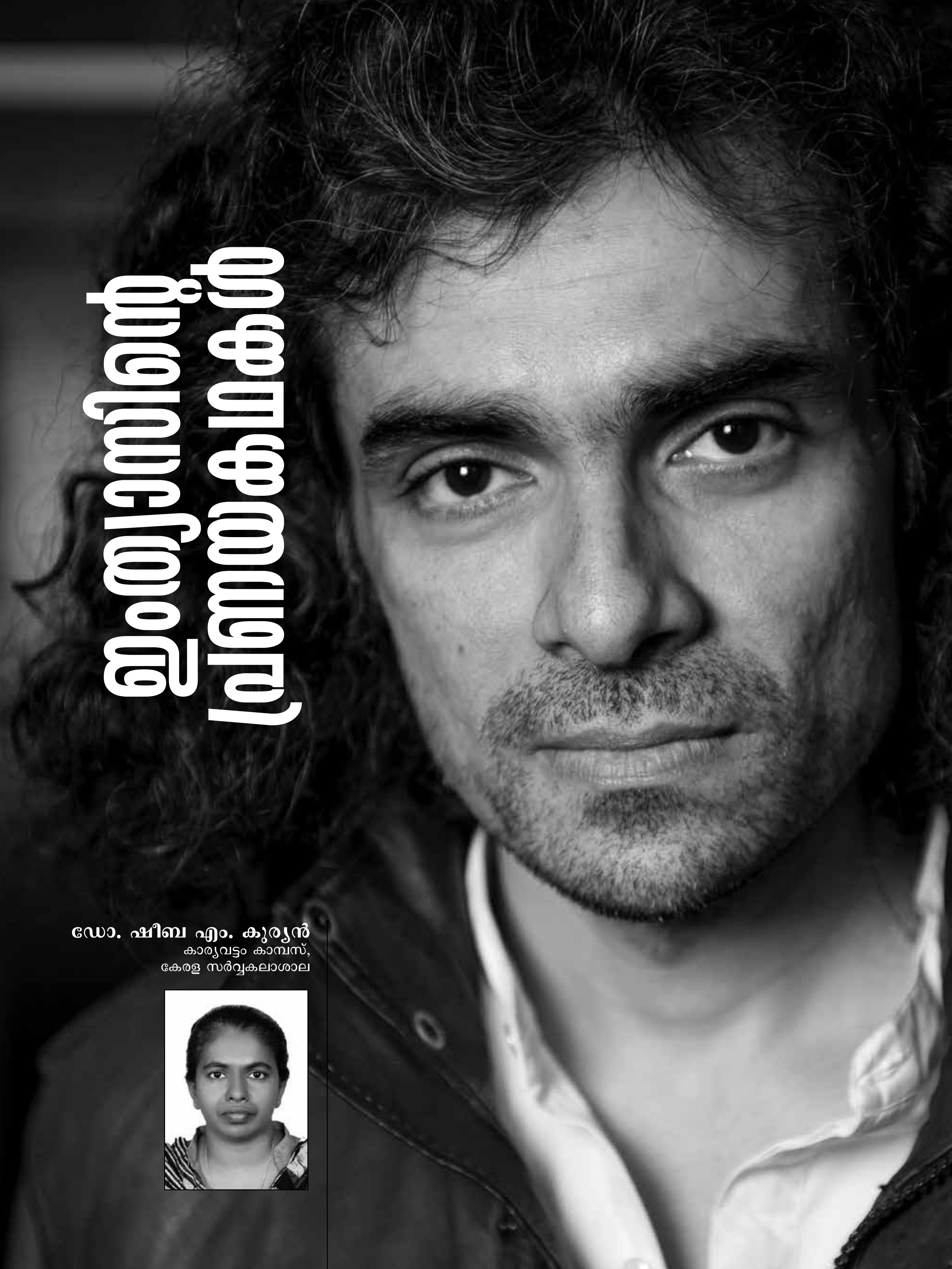
കാഞ്ചനസീതയിൽ നിന്ന്

ചിദംബരത്തിൽ സ്മിതാ പാട്ടീൽ

നിർവചിക്കുന്ന കഥനവഴിയാണ് അരവിന്ദന്റേത്. മൂകതയും നിശ്ചലാത്മകതയും ഇയലുന്ന കാലക്രമമാണ് ചിത്രം അനുവർത്തിക്കുന്നത്. കാടും കടലുടമങ്ങുന്ന ചരാചരപ്രകൃതിയെ മോട്ടിഫാക്കുന്ന പരാവർത്തനം. ദാർശനികമാക്കുന്ന ആഭിമുഖ്യം അരവിന്ദന്റെ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളുടേയും അന്തര്യാമിയായുണ്ട്. സ്വത്വാന്വേഷണവും സ്വത്വാന്തരികതയുടെ വീണ്ടെടുപ്പും വ്യത്യസ്തമായ ദൃശ്യവാങ്മയങ്ങളിലൂടെയാണ് അരവിന്ദൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എസ്തപ്പാനിലും കുമ്മാട്ടിയിലും നിന്ന് ചിദംബരത്തിലെത്തുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന വ്യതിയാനം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ചിദംബര'(1985) ത്തിലെ യാത്രയിൽ പാപവിമുക്തിയുടെ ചോദനകളാണുള്ളത്. തന്റെ യാത്ര തുടങ്ങിയതെങ്ങനെ എന്ന ശങ്കരന്റെ ഏറ്റുപറച്ചലിന്റെ തുടർച്ചകളിലാണ് ചിദംബരത്തിന്റെ ആഖ്യാനം പകുത്തിരിക്കുന്നത്. ശങ്കരന്റെ വിഭ്രാമകമായ സഞ്ചാരങ്ങളാണ്. തീവ്രമായ സ്വത്വാന്വേഷണം പോലെ പലായനവാസനയും അയാളുടെ ഗമനങ്ങളിലുണ്ട്. തന്റെ നിമിത്തപതനത്തിന്റെ കാരണങ്ങളെ നേർക്കുനേർ സന്ധിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാകുന്നിടത്താണ് ശങ്കരന്റെ യാത്ര അവസാനിക്കുന്നത്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും 'അരവിന്ദന്റെ യാത്രകൾ'ക്കുള്ള അന്തരവും പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'സ്വയംവര'ത്തിലെ നീണ്ട ബസ്സ്‌യാത്ര പുതിയൊരു ജീവിതസാധ്യതയുടെ തിരച്ചിൽ കൂടിയാണ്. അരവിന്ദനിൽ യാത്രാകാലങ്ങൾ പ്രാദേശികതയുടെയും നാടോടിത്തത്തിന്റെയും നിറവുള്ളതാണ്. അടൂർ ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവസിനിമാ പ്രവർത്തകരിൽ യാത്ര ആധുനികനാഗരികതയുമായുള്ള അഭിമുഖീകരണത്തിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്നതാണ്. യാത്രാകാലം കൂടുതൽ അമൂർത്തമാണ് അരവിന്ദനിൽ. 'തമ്പ്' മുതൽ 'ചിദംബരം' വരെയുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ അതിന്റെ താനഭേദങ്ങളുണ്ട്. അടൂരിന്റെ 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ മരവിച്ച ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നും ആധുനിക വ്യക്തിയിലേക്കുള്ള പരിണാമം ലോറിയാത്രകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. 'കാര്യപ്രാപ്തി'യുള്ള വ്യക്തിയായി ശങ്കരൻകുട്ടിക്ക് രൂപാന്തരണം വരുന്നത് യാത്രകളിൽ തെളിയുന്ന ജീവിതങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതോടെയാണ്.

മാറുന്ന കാലത്തത്തിനും ലോകത്തിനും അനുക്രമമായി മാറാൻ അഭിലഷിക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ് അടൂരിന്റെയും ജി എസ് പണിക്കരുടെയും (ഏകാകിനി) കെ ആർ മോഹനന്റെയും ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണാനാവുക. ലോകമൊരു മൂർത്ത യാഥാർത്ഥ്യമായി ഇവർക്കു മുന്നിൽ തെളിയുന്നു. അതോട് ചിലർ അനുരഞ്ജനത്തിലാവുന്നു. മറ്റു ചിലർ അതിനോട് പൊരുത്തപ്പെടാനാവാതെ അന്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്നു. അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങളാവട്ടെ കാലത്തെ അമൂർത്തമാക്കിയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വിഭ്രമാത്മകമാക്കിയും യാത്രകളെ ആന്തരികമായ പ്രക്രിയയായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. ആധുനികനാഗരികതയുടെ വിപരീതങ്ങളെയാണ് അരവിന്ദന്റെ ചലചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ കാംക്ഷിക്കുന്നത്. അവിടെ ആധുനികമായ അപമാനവികതയും വ്യക്തിബോധവും നിർവൈയക്തികതയും അഭിസന്ധിക്കുന്നു. നവസിനിമയിലെ യാത്രകൾ ഉണ്മയുടെ വെളിപാടുകളാണ് പ്രത്യാശിക്കുന്നത്.



ഇംത്യാസിന്റെ പ്രണയകഥകൾ

ഡോ. ഷീബ എം. കുര്യൻ
കാര്യവട്ടം കാമ്പസ്,
കേരള സർവ്വകലാശാല

കഥ പറഞ്ഞും കേട്ടും ഇനിയും തീരാത്ത ചരിത്രമാണ് മനുഷ്യവംശത്തിന്റേത്. ഇക്കണ്ട നാളുവരെഎണ്ണമറ്റ കലകൾ പിറവിയെടുത്തത് ഈ മടുപ്പില്ലായ്മ കൊണ്ടാണ്. കഥപറച്ചിലിന്റെ ഈ മഹാപ്രയാണത്തിൽ ഇങ്ങേയറ്റത്താണ് സിനിമയെന്ന സാങ്കേതികകല രൂപം കൊണ്ടത്. ദൃശ്യത്തിൽ സംഭാഷണവും സംഗീതവും ചേർത്ത് ഓരോ കഥയുടെയും കാഴ്ചകളും ശബ്ദങ്ങളും വ്യത്യസ്തമാക്കുമ്പോഴാണ് കേൾവിക്കാർ വർദ്ധിക്കുന്നത്. കഥപറച്ചിലിന്റെയും സാങ്കേതികതയുടെയും അനുദിനപരിവർത്തനങ്ങളുടെയും ചരിത്രം മാത്രമല്ലസിനിമയ്ക്കുള്ളത്; മുതൽമുടക്കിന്റെയും കലാമിശ്രണത്തിന്റെയും വലിയ ലോകമാണത്. മനുഷ്യജീവിതാനുഭവങ്ങൾ വർണാഭമായ ദൃശ്യങ്ങളായി അവിടെ പുനർജനിക്കുന്നു. ഓരോ സീനും പുതുമയുള്ളതാക്കി, മനോഭാവവും വൈകാരികാവസ്ഥയും ഫ്രെയിമുകളിൽ അനുഭവിപ്പിച്ച്,പ്രണയമെന്ന സർവസാധാരണ പ്രമേയം വികസിപ്പിക്കുന്നതാണ്ബോളിവുഡ് സംവിധായകനും തിരക്കഥാകൃത്തുമായഇംത്യാസ് അലി(Imtiaz Ali) യുടെ കഥപറച്ചിൽ(storytelling) രീതി. ഒരേ തരം പ്രണയകഥവ്യത്യസ്തരീതിയിൽവിന്യസിപ്പിച്ചാണ് ഇംത്യാസ് ബോളിവുഡ്സിനിമയിൽ ഇടം നേടിയത്.

2005 മുതൽ ബോളിവുഡ് സിനിമാരംഗത്തുള്ള ഇംത്യാസ് അലിയുടെ തമാശ (2015) യാണ് ആദ്യം കണ്ടത്. സാധാരണ ബോളിവുഡ് കച്ചവടസിനിമയെന്ന മുൻധാരണ മാറ്റി, അമ്പരപ്പ് മാറാതെ വീണ്ടും കണ്ടു. കഥപറച്ചി (storytelling)ലിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ രീതി ഭരതനെയും പത്മരാജനെയും ഓർമ്മിപ്പിച്ചു. കോടികളുടെ മുതൽമുടക്ക്, വിദേശത്തും ഇന്ത്യയിലുമായി ലൊക്കേഷൻ, ഉയർന്ന മധ്യവർഗ്ഗകഥാപാത്രങ്ങൾ, ജീവിതരീതികൾ, ഡാൻസ്, പാട്ട്,.. ഹിന്ദിസിനിമയിൽ സാധാരണപ്രതീക്ഷിക്കുന്നതെല്ലാം ഇംത്യാസിന്റെ സിനിമയിലുമുണ്ട്. എന്നാൽ സിനിമ കണ്ടിറങ്ങുന്നത് അമ്പരപ്പോടെയൊ, അത്ഭുതത്തോടെയോ ആണ്.അതന്മെക്കുറിച്ചുതന്നെ ചിന്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ഷോട്ടുകളുടെ ഘടന (mise-en-scene) യുംഅവ തമ്മിൽ സിനിമാറ്റിക്കായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതി (editing)ന്റെ സവിശേഷതയുമാണ് കച്ചവടസിനിമയിൽ ഈ മാറ്റമുണ്ടാക്കുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ ഉള്ളിലുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും പുറമെയുള്ള പ്രകടനങ്ങളെയും പരിശോധിക്കാനാണ് ഇംത്യാസിന്റെ സിനിമ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. സന്തോഷത്തോടെ ജീവിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത അത് ചൂണ്ടികാട്ടുന്നു. കച്ചവടസിനിമയിൽ, സർവസാധാരണമായ യൗവനപ്രണയകഥയിൽമറച്ചുവെയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നമനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ, മനസ്സിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താനാണ് ഇംത്യാസിന്റെ കഥപറച്ചിൽകല ശ്രമിക്കുന്നത്. അത് വ്യക്തിബന്ധത്തിലെ ഉറ്റസൌഹൃദം, അഭിനിവേശം, പ്രതിബദ്ധത തുടങ്ങിയതലങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്ന മികച്ച കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു. അതേസമയം കച്ചവടസിനിമയ്ക്കാവശ്യമായ രസകരവും ലൈംഗികത്വമേറെയുമുള്ള ഷോട്ടുകളും ഹൃദയഹാരിയായ സംഗീതവും ഏറ്റവും മികച്ച പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച് ആകർഷിക്കുകയും ആനന്ദം പകരുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമാചരിത്രത്തിൽ ഇതിനോടകം ദശലക്ഷക്കണക്കിന് ഫ്രെയിമുകൾ പ്രണയഭാവങ്ങൾക്ക് ജീവൻ നൽകിക്കഴിഞ്ഞു. ഒരു കലയ്ക്കും പറഞ്ഞു തീർക്കാനാവാത്ത ഈ സർവസാധാരണവിഷയം ഇംത്യാസ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പ്രധാനം. ആഹാരം, ഭക്ഷണം, പാർപ്പിടം തുടങ്ങി ആധുനികത നിർണ്ണയിച്ച മറ്റു അടിസ്ഥാന ആവശ്യങ്ങളെല്ലാം തികഞ്ഞ മനുഷ്യരാണ് ഇംത്യാസിന്റെ കഥാലോകത്തുള്ളത്. ഭൗതികമായ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണമല്ലമനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പും സന്തോഷവും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്അത് യഥാർത്ഥസ്നേഹമാണെന്ന് ഈ സിനിമകൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.തമാശ, ഹൈവെ (2014), ലവ് ആജ്കൽ (2020, 2009) ജബ് ഹാരി മെറ്റ്സ് സേജൽ (2017),

തമാശയിൽ നിന്ന്

റോക്സ്റ്റാർ (2011), ജെബ് മീ മെറ്റ് (2006) ഇവയെല്ലാം സ്നേഹം തേടിയുള്ള മനുഷ്യരുടെ പ്രയാണമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥസ്നേഹത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലും തിരിച്ചറിയലും വികാസവും ഷോട്ടുകളായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലാണ് ഇംത്യാസിന്റെ കലാവിരുത്. 2009-ൽ പറഞ്ഞ കഥ (ലവ് ആജ്കൽ) 2020-ൽ അതേപേരിൽ തന്നെ റീമേക്ക് ചെയ്ത് യഥാർത്ഥ സ്നേഹത്തെക്കുറിച്ചുള്ളഅന്വേഷണം തന്നെയാണ് തന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് ആണയിടുന്നു.

സംഭാഷണത്തെക്കാൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് ഇംത്യാസ് കഥ പറഞ്ഞത്. ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ, ആത്മാവിൽ തനിച്ചാകുന്ന മനുഷ്യരുടെ ഭാവങ്ങൾ ക്യാമറയിൽ പതിപ്പിക്കുന്നതിലുള്ള നിഷ്ഠയാണ് ആ സിനിമകളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്. അതിസൂക്ഷ്മമായ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ, സംഗീതവുംമനോഹരമായ പാട്ടുകളും ചേർത്ത് കഥാതന്തുക്കളെ ഷോട്ടിൽ നിന്നും ഷോട്ടിലേക്ക്ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു.കാണേണ്ടതെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളിച്ച,സംഭാഷണത്തെക്കാൾ അർത്ഥവത്തായ, താരങ്ങളെക്കാൾ കരുത്തുറ്റ, ഏറ്റവും മികച്ച ഷോട്ടുകളാണ് കഥപറയാനായി അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ചത്. ലവ് ആജ്കൽ ഒന്നും രണ്ടും അതിനുദാഹരണമാണ്. രൺദീപ് ഹുഡയെന്ന നടനെ ഇംത്യാസ് തന്റെ കഥയുടെ ആശയപൂർത്തിക്കു വേണ്ടിപല സിനിമകളിലും ഉപയോഗിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. (ഹൈവെയിലെ നായകനുമാണ് അദ്ദേഹം.) പ്രണയമെന്ന കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിനുള്ളിലാണ് വെളിപ്പെടുന്ന ഓരോ ഷോട്ടും എന്താണ് അർത്ഥമാക്കുന്നതെന്ന്, എന്തിനു വേണ്ടിയാണ് അത് നിർമ്മിക്കുന്നതെന്നത്, ഓരോ കഥാപാത്രവും ചലനവും ഓരോ ഫ്രെയിമും കഥയുടെ രഹസ്യംഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളായി മാറുന്നു. ലൊക്കേഷന്റെ മനോഹാരിതയും ദേശാന്തരക്കാഴ്ചകളുടെ കൗതുകവും അഭിനേതാക്കളുടെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളും ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന ക്യാമറയുടെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് പ്രണയത്തിന്റെ ടോൺ(tone) ഇംത്യാസ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.ജീവിതത്തോടു അത്രമാത്രം സത്യസന്ധമായി ചേർന്നിരിക്കുന്നതു കൊണ്ടാണത് ആകർഷകമാകുന്നത്. പ്രണയത്തിൽ പൂർണ്ണത നേടുന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാവചലനങ്ങളാണ് ക്യാമറയിൽ പതിച്ചത്. പരസ്പരാകർഷണത്തിന്റെ തലം മുതൽ ആകസ്മികതയും നാടകീയതയും സങ്കീർണ്ണതയും കൂട്ടുപിടിച്ച്, ഉള്ളിലെ സത്യത്തെ അന്വേഷിച്ചുള്ള യാത്രയാണ് ഇംത്യാസിന്റെ ഓരോ സിനിമയും. സമീപത്തുണ്ടായാലും തിരിച്ചറിയാനാകാതെ അകലങ്ങ

ജബ് വീ മെറ്റ് (2006)

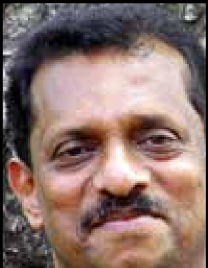
ളിൽ/മറ്റൊന്നിൽ തേടിനടക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ കഥയാണ് ഓരോ സിനിമയും.

കഥയ്ക്കുള്ളിൽ കഥ ചേർത്ത് കാലവും സ്ഥലവും സമാന്തരമാക്കി, ജീവിതപാഠങ്ങളും ഓർമ്മകളും ക്രമം തെറ്റാതെ, മറ്റൊന്നിന്റെ പകർപ്പാകാതെ ഇംത്യാസ് കഥ പറയുന്നു. തമാശയിലേതു പോലെ കഥ പറയാനുള്ളതാണ് തന്റെ ജീവിതമെന്ന തിരിച്ചറിവാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈമുതൽ. സ്നേഹം തേടിയുള്ള അവസാനിക്കാത്ത യാത്രയാണ് മനുഷ്യജീവിതമെന്ന തിരിച്ചറിവാണ് ഓരോ സിനിമയും അവശേഷിപ്പിക്കുന്നതും. അതുകൊണ്ടാണ് സൂഫിസവുമായും മറ്റും ഇംത്യാസിന്റെ സിനിമകൾ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതും. മലമുകളിലെ ഏകാന്തതയിലും സൌന്ദര്യത്തിലും വെച്ച് ആത്മീയതയുടെ ഭൗതീകപരിസരത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന പ്രണയദൃശ്യങ്ങൾ ഇംത്യസ് ഒന്നിലധികം തവണ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.ഓരോ തവണയും അനുഭവത്തിന്റെ തീവ്രത ഭാവത്തിലും ചലനത്തിലും ക്യാമറ കൊണ്ട് ഏറ്റവും മികച്ചതായി അനുഭവിപ്പിക്കാൻ, ദൃശ്യങ്ങൾ കുറേക്കൂടി മെച്ചപ്പെടുത്താൻ ഇംത്യാസ് ശ്രമിക്കുന്നു. എനിക്ക തോന്നാറുള്ളത് ഇംത്യാസ് ലോകത്തെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് പ്രണയത്തിന്റെ വിഭിന്നമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വേണ്ടിയാണെന്നാണ്. അത് കണ്ടെത്തി ഉള്ളിൽ നിറയുമ്പോൾ അദ്ദേഹം പ്രണയം പ്രമേയമാക്കി മറ്റൊരു തിരക്കഥ എഴുതും ;വാക്കുകളും സംഗീതവും പെയിന്റിങ്ങും സാഹിത്യവും നിറങ്ങളും വെളിച്ചവും നിറച്ച്,വീക്ഷണകോണും പൊസിഷനും മാറ്റിമാറ്റി മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ പുതിയ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ക്യാമറയിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നു. 1971-ൽ ജനിച്ച ഇംത്യാസിന് ഇനിയും പ്രണയകഥകൾ ഏറ്റവും മികച്ച ദൃശ്യങ്ങളാക്കി പറയാൻ കഴിയട്ടെ.

LIGHTS! CAMERA! ACTION! AND THE BIRTH OF HISTORICAL FILM

Imagine yourself in front of the Battleship Potemkin, no longer stationed at the end of a telescope but supported by the same air, the same stone, the same crowd: this ideal Potemkin, where you could finally join hands with the insurgents, share the same light, and experience the tragic Odessa Steps in their fullest force, this is what is now possible; the balcony of History is ready. What remains to be seen is what we'll be shown there. ***(Roland Barthes)***

Dr Sebastian Joseph
UC College, Aluva



There is a convention in believing representation of the past, professionally called history, as dead past, unmoving and static in words and phrases and in the form of tangible artefacts, always reiterating positivist notions of objectivity and ultimate truth of historical science. In a post literate world too, many cling to this belief in positivist craftsmanship of history writing, a history that replicate the past , to quote Leopold von Ranke , past as it had exactly happened. Rankean traditionalists who were / are acclaimed professional historians, as a community, cherished the idea of projecting history as factual representation of the past in the light of the critical scrutiny and analysis of sources through a scientific methodology that legitimise the claim of history to the status of being called a science. They consider history as a science of the past that comes under the rubric of social

sciences. Implicit in these notions is the belief in scientism, that would create a truthful knowledge of the past through eliminating the philosophical rumination or imagination of the historian and rejection of historical imagination that make room for accommodating an emotional world. In their desire for regulating the entry of the emotional world, a coercive restraint is recommended for containing imagination that would fictionalise and in effect weaken the claim of scientific history writing. Emerging from this standpoint epistemology, is the pertinent question of a narrative past like a chemical bond or mathematical equation that is born in the laboratory of the historian, the archives. The archives become a sacred space for the historian and therefore the textualised past of the archives is to be carried forward into the narrative of the historian.

Left to the world of imagination and creative representation, history moves closer to a novel, a story or a film that delegitimise scientific nature of the historical science. Unmoving belief in scientism and penchant desire for retaining the status of history as a science, any act of representation other than the stereotyped textual past was considered unscientific, biased, imagined and therefore not worthy of calling as qualified history. Even when showing some respect to literary forms of historical representation in sources like novels, stories and autobiographies with affiliation to certain definite historical context, films were usually regarded as highest forms of fictional representation, as the creation and production of films are basically for entertainment. Entertainment is not the work of the historian and it is the work of those people who create a fantasy world through irresponsible story telling, not history writing, it was argued. A mass popular cultural media, the film caters to all thought and lived worlds and therefore stand poised to impress the spectators through fictionalisation of the real lived spaces, people and events and on most occasions representing the miraculous powers and skills of the human world. How can Gandhi come out from the archives through flesh and blood and Pazhassi cry on the

Roland Barthes

screen leaving the sacred space of the archives? How can colonialism and forms of European power told as stories? How can history be set to rolling with a cast of people that unfold their emotional, psychic and personal world without recourse to the conventional forms and structures of history writing? Most of these concerns were predicated on the grounds of a dislike and distrust of the filmic representation of the past from quarters affiliated with foundational positivist notions of historiography.

History as Film and Film as History

Modes of representation of the past have changed over times often taking cue from the changes happening in the society. Creation of the motion pictures and the immense possibility that developed in representing life and times of the past offered a visual treat for the people and simultaneously created a plethora of sources for the historian to examine the spirited histories, an exposure that was inaccessible for the historian in the fixed world of the text. This is to argue that history writing and its epistemological dimensions are linked to the changes offered by technologies that simulate historical sense through intensely feeling with the past, instead of knowing the past through texts. All films have a history to communicate, as all films are produced at a specific cultural milieu. And, they do have a history to communicate through stories pinned to emotions like pain, agony, joy, happiness, contempt, solidarity, revenge, cruelty, care and kindness. What was considered as subjective is treated by films as subjective but the subjective representation on their count recreate a lost emotional world which was out of reach of the histories of the texts. Before proceeding to the argument, one must have an understanding about the genre , historical film. Representation of history(past) communicated through a script, moving images, acting, and other connected technologies like music, sound, editing and vfx can be broadly defined as a historical film. It can be a bio pic, period film and even a complex problem oriented film drawing source bases from political, social, ideological, gender and event oriented historical evidence. Like a historian select and analyse past evidence from various sources the film makers represent history through visuals and moving images through a selective use of the data available. As post modern film historians like Robert Rosenstone and Natalie Zemon Davies argue, historical films proceed with the past taking a central historical problem as the focus of the cinema and also through adding certain stories, invented for the visual pleasure for the spectator who are not always students of history. This invention of plots and sub plots in no way undermine the historicity of the central problem that the cinema is projecting as a different kind of filmic representation.

The Spectator / Reader Conundrum

All spectators are not readers of history. Historical film produced under the rubric of the film industry focusses on this aspect for the success of the film at the box office as well as its intellectual entertainment value. Films when depict history of an era or a period through shots and definite angles do have a perspective to display on the screen. Film makers as a team prioritise on the top the contentment of the viewer of the film through transmitting a message that can be easily digestible for them without reference to other sources and perspectives. Every shot is filmed bearing in mind of the illiterate spectator belonging to the elite , middle and the subaltern classes whose interest of viewing the historical film is based on aspects more psychological and not intellectual. Every shot is to transmit the meaning immediately to the spectator and any hurdle in

understanding the meaning will take away the entertainment value of the film that portray a historical context in the form of an event or individual. The spectator is the viewer and reader of the film and since the film is a visual engagement for few hours , the spectator has to leave the cinema hall without any doubt. This is a major constrain of the maker of the historical film and usually the author of a history book is not concerned about the realisation of the contentment of the reader as the readers are selective members from the community who have the capacity to interrogate the author at any point of time. Beyond this , the reader enjoys the freedom of completing the book in days an even in months and sometimes make a selective reading of chapters. Film on the contrary, is an engagement with a very limited time scale, for a maximum of three hours in the case of lengthy films that develop only in progression with the history/ story that it unfolds. While the readers can wait, the spectators of a historical film cannot wait for days and months in completing their viewing of the film. On a different angle this is the major problem in making a historical film that caters to the diverse class based spectators of the historical film making the digestive nature of the history as the primary agenda of the film maker.

Films are basically made for seeing. It is a visual pleasure document created through collaboration among directors, writers, artists, technicians and other crew that belongs even to the mess. Films are at the intersection of seeing and reading for while at the time of seeing it is entirely a different document that make you feel at home or thrown open into the emotive world of discharge. Seeing is highly momentary and sensual, enabling the spectator as one with the actors and conditions on the screen. Once the seeing is open it opens immense possibilities for a reading of the film through repeatedly seeing the film from beginning to end or a selective seeing for analysing the film and its method of story telling. The later seeing of the film, takes the spectator of the film into an exercise of reading the film for making certain critical judgment in the case of historical films. Like the textual documents, one has the advantage of even reading the filmic text in print (the script) for making a detailed analysis of the historical representation embedded in it. At the end of seeing, in higher intellectual levels, the question of reading assumes significance, especially in the case of historical films as reading after seeing engages a textual analysis of the script as well as the montages the film use for implicating its historical perspective.The reading of the historical film critically addresses issues connected with the writing of history into the film, an engagement that is markedly different from other representations. Seeing is popular and reading of historical film is intellectual and one must get to know that seeing in the first instance with popular spectators too enable a kind of reading history in their minds but that is

outside the purview of the historian and an essential quality criteria of historical film maker. Seeing and reading are the twin epistemological engagements that the examiner of historical film engages with making inevitable for the person involved acquire competency in excavating meanings out of the reels which is an interdisciplinary act of knowledge creation at the highest cognitive levels. This argument is posited to state that reading the film at the scholar's level is secondary to the reading in the first instance at the spectator's level for the historical film is the primary reading that the film makers are looking forward. Visibility of the historical problem that the film targets is more popular one than intellectual taking the film reading as a different engagement when compared to the reading of a book on history.

The Data as People: 'Mammootty Pazhassi Raja'

On the screen historical data found in the textual format in the archives have to be visually translated into moving images, like individuals, crowd, buildings, landscape and most critically as emotions on the move. A description about Pazhassi attack on Panamaram military camp of the British can be described in a book through a paragraph with citations and even explanatory notes. In reenacting the Dandi March speed and gestures of Gandhi become central in the film than the statistical data like the distance covered and the number of fellow walkers with the leader. In the historical film, the data is invisible and what is visible are the people and places that adapt the data through cinematic imagination of the film maker, primarily a collective effort on the part of the director, script writer, camera man, the sound engineer and the musician. Even the last in the hierarchy , the light boy do have a role to play in making the data visible through the moving shots. Fictionalisation of the data as stories and sub stories is not a sin committed by the film maker in this direction because on the screen history must be fictional to be objective. Realisation of the notion of objectivity differs with the methods through which past is visually translated. When the data becomes popular actors and actresses including the stars, the film maker is again in trouble owing to the popularity of stars and the resultant conviction of the spectator in looking at a particular actor as the hero in a historical movie. At this juncture the film maker makes certain true invention, as Rosenstone phrases it out, through

branding a celestial star to fit into the heroic theme of the film. A suitable example can be drawn from the Malayalam movie Kerala Varma Pazhassi Raja, a film that showcases the struggles of a historical hero, who in archival terms according to the versions of the British administrators, looked like a monkey. To make things difficult, this is the only textual document about the appearance of the rebel king, who was to be identified when found dead or alive by the British. Again the description goes to say that he was wearing only a dhoti with a red cap and a moustache with no ornaments. According to the original colonial sources Pazhassi moved on the top of elephants as the terrain of the forest was demanding. For a positivist, archival trained professional historian, the cinematic portrayal of the rebel king can be problematic owing to the falsification of the primary sources, the sacred sources available in the repositories.

This issue makes a classic case for understanding 'true invention' as Rosenstone argued. Leaving a serious contestation of the veracity of the primary document, a film historian has to look at the popular perceptions of the rebel king whose heroism and valour are enmeshed in the historical memory of the people of Kerala over the centuries. In the mind and memory of the people the data regarding the physical features of Pazhassi is insignificant, where the heroism of Pazhassi Raja stand out like a fossilised relic in the popular memory or collective consciousness. The film therefore, cannot neglect this popular memory and straight away make a cross over from the archives direct to the screen. The screen is different, it is a space where history is to meet the emotional as well as societal understanding about the historical hero. Whereas, the archives do not have a corroborative cluster of evidence, the film maker instead of being on a slippery ground , turn to the act of a true invention in compressing the entire scheme of the film under the emotion of heroism. Pazhassi Raja is brought to the fore front in the celestial stardom of Mammootty and dispel any possible threat of rejection or nullification on the part of the audience. On the screen 'Mammootty Pazhassi Raja'makes sense and go hand in hand with the spirit of the film, heroism and popular perceptions. Similarly elephant is replaced by horse as the symbol of the warrior king, attire is recasted with the look of the Chekovan of the Northern ballad and gold ornaments became an essential cinematic addition for bringing splendour onto the screen. Heroism, revenge, isolationism, grief and contempt became cinematic moods well reflected on the face of Mammootty and the whole audience literally moved along with him in the film. This felt realisation of the documents is sine qua non in historical film and true invention to that realisation is valid stemming from the responsible filmic- historical imagination of the film maker. It is not the super star but a galaxy of stars and other ordinary actors make the historical crowd visible on the screen, because Pazhassi's struggle cannot be visualised on individual terms for his struggle happened on a vast geographic scale moving from the plains to the forest with lot of affiliating people belonging to different classes.

From Events to Processes: Imperialism in Film

Is cinema incapable of presenting complex histories like the texts do? Can such issues be told through stories? Two crucial questions that need attention in understanding the intellectual as well as educational values of historical film remains as a problem for many historians. How can stories by theoretical? In cinema, theories are adapted into stories without disturbing the pleasure of the spectator, motifs including landscapes, material belongings and even gestures and moods are cinematically arranged to explain serious epistemological questions of the historical film. This cannot be a simplification or wrong sensical application of theory, but a story centric theoretical directionality essential for the pleasure effect of the movie. From the western box, Battleship Potemkin belongs to this genre where rebellion and solidarity are well explained in the Odessa steps, the steps that has phenomenal potential for locating similar movements and actions elsewhere in the world. The Odessa steps scene where people affirming their solidarity with the rebels unfolds the thesis of dissent and the collective consciousness of the masses that come out against dictatorial regimes of power. Hegemony, Imperialism, Dissent are conditions that need a touching scene wise depiction for moving history along the lines of theory, the theoretical mise en scene throughcinematic imagination is the only option left for the film maker. In Iyyobinte Pusthakam, a Malayalam movie which can be rightly labelled as a historical movie of complex issues of colonialism, hegemony and protest moves along the screen telling the story of landscape transformation, tea imperialism and exploitation in stories affiliated to individuals whose names may not figure out exactly in the archives. They are invented characters for the film, barring the timber merchant Angoor Rawther, a timber trader who dictated terms of timber business in the hilly regions. A timber trader as usual became a villain in the film, though available records do not have a trace in it to establish his villainy. The encounter with the hero Aloysius towards the end of the film is an invented truth for confirming the defeat at the hands of the hero, celebrated star Fahad Fazil. These inventions in the script do not take away the significance of the film, its historical value in excavating into the deeper layers of the colonial culture that penetrated onto the hills and created images in the self of the native. The European culture on the hills including the culture of a changed ecology is well filmed in sync with the available documents. The hunger for land

, be it the European or the Native and the subjugation of the female body as a just pleasure site is visualised by the film, adding educative value fo locating manifestations of power, hegemony, gender and ecology on the screen. This film comes under the genre of problem oriented historical films that have a flair of bringing deeper concepts and ideologies onto the screen. Films belonging to this genre never uses terms and terminologies like hegemony, imperialism or gendering but put forth them through stories intelligible for the audience and along another plane caters to the need of the serious history researcher. More than that the film used immense material from the archives while conceiving the script that take the film closer to the status of being called a filmic critique of colonialism and the power structure it created.

Real vs the Unreal : Semantics of Historical Film

A major question that confronts the historian or history aspirant is the question of the real past in the films. Real and real pasts are a question of imagination even when one look at the original records from the past. Every document that is classified as the original document on the past is created through imagination and perspectives that dominated the then present in the past. There is a Past/Present context for all documents that are examined through textual analytical tools and methods by the historian and any history that is reconstructed from these documents is a secondary imagination basing on the first and original emotion of the document writer. The sacrosanct nature of the written history draws its instrumental recognition from the rich source base of the archives. Other than this recognition, the written history too is the outcome of imagination at two levels, the first stage when the document is created in the distant past and the second stage when those documents are used for representation by the historian. In both the stages, imagination is at work. It is argued , therefore, that the reality constructed in the written text as well as the filmic representation are the outcome of imagination based on sources in two different modes of representation. Cinema follows the grammar of the visual and imagination at work in cinema is more revealing and spectacular than the imagination conceived in the written text. The real and the unreal are present in the deeper levels of both the engagements, in cinema as well as the text. The structured grammar couched in the definite format of the text makes the real as seemingly closer to the reader, whereas in the film it is dubbed as fantasy or falsification. Both use their own rules of exposition but when cinema does it, it becomes fantasy in the case of historical films. Printed texts too proceed with meaning creation through an emplotment where plots are imagined in the minds of the historian. The same mode of sequential representation is resorted to by the film maker in communicating the historical with all its viewers and a strategy of such a communication is different in cinema. Real and the unreal are knitted together as the unreal is essential for the transmission of historical meaning for the general public. In texts too the unreal appears in the form of conclusions and standpoints taken by the author based on real/unreal documents of the past. Taking all in all , reality is a construct and implicit in it is the question of the presence of the unreal.

On the Use of Films as Source for History

Any film produced in the past become a source base for the historian as it copy from the lifeworld of the real lived spaces. For instance malayalam films produced in the 1970’s depict the milieu of Kerala as it was seen in those times. The landscape including the topography, rivers, trees, animals, attire of people, vehicles, roads, buildings, shops, campuses and all that are part of daily life come along with the humans. Even one could gauge the gender relations and social distinctions of living through a critical analysis of the films. The body and notions of aesthetics are visually transacted in the films that call for more critical studies in the social history of the region. One can ask very curious questions about the advent of technology and the

question of alienation of the worker in the film Odayilninnu, a film that takes into cognisance the deplorable and miserable life of a rickshaw puller in Kerala. It is the arena where the subaltern world and its images are visually reflected on the screen. Here the film portrays not just the subaltern life, but the emotional world of the poor cycle rickshaw puller and the agony and disillusionment that transcends onto the face of the man (donned by Sathyan) which no records and written narratives can transmit. The film moves into the felt realisation of the poor to a greater degree than the novel of Keshav Dev can afford to effect through words. Shots from the sets enter the heart of the audience who sympathise with the poor man on the screen. One cannot think of getting a more stronger evidence in reconstructing the poor man's world than films in this instance. Visuals and moving mages bring life into historical reconstruction and turns out to be the evidence for writing textual histories bringing structural changes in the format of historiography. Movies in these respects make a rich source base for effecting an ideology of emancipatory historiography and democratise columns of social history vital for knowing the region. Films without any direct historical connotation comes closer to Foucault's argument that any kind of history is written from the present and in that sense all histories are presentist in nature. The film maker as in the above case might not have anticipated a turn in historiography but the ideology of post modern history in later times made departures in understanding films as important sources for writing histories. Quite interestingly, such films produced in far of times become historical films through the expanding scope of methodologies in history writing.

Silent Archives and the Noisy Cinema Halls

All records of the past remain in the muted status inside the archives, the laboratory of the historian. Like a science laboratory the historian is attempting the selection of documents that fit into the narrative of his history. Unknowingly imagination creeps into the histories without even the historian knowing of it and in the case of even knowing such an entry , the historian cannot stop imagining a past world as his/her enterprise demand a narrative that people read and think on their own. The historian is helpless in breaking the silence in his narrative and the silence is broken in some cases through the imaginative thought world of the reader. The Historian is dead then. Histories speak out in new directions. Films are reenacted versions of the past brining much noise, celebrations , frustration and joy onto the screens through moving shots. History become a story that moves every second like the life and people of the dead past were doing in their present. Along with lights, camera and action, the histories of the past start rolling for the audience who sit in the dark witnessing to the past. Filmic histories are not just moving histories but they do make rooms for feeling history. That makes a lot for the world of historiography.

Flashback- On the Quote

Roland Barthes commenting on the experiential level of history in Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin, a filmic representation of the rebellion of the ship's crew against their Russian officers in 1905 and the killing of innocent civilians who have come in support for the rebels on the Odessa Steps argues that history as depicted by the movie goes beyond the textual imagination of the event through making the viewer of the film as a witness to the tragic event. So does the Malayalee with Kerala Varma Pazhassi Raja and Parinayam, in witnessing Pazhassi's exile in the forest and the trial and tribulations endured by the heroine in Smartavicharam.

വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനമുണ്ടാക്കുന്ന പെൺശരീരം: മലയാളസിനിമയിലെ ടോംബോയിയുടെ കഥ

യാക്കോബ് തോമസ്
കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ. കോളേജ്,
പുല്ലൂറ്റ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ

'അമ്മയെന്ന കുളിപ്പിക്കും പുത്തനുടുപ്പുകൾ ഇടുവിക്കും....' സ്കൂൾ പാഠമാലയിലൂടെ പ്രഖ്യാതമായ ഈ കവിത അമ്മയെന്ന സ്ത്രീസ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചു പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിലെ ആശയലോകം നിർമിക്കുകയാണെന്നു ഇന്നു പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭൂരിപക്ഷം പേർക്കും ഇതിൽ കുഴപ്പമൊന്നും തോന്നാറില്ല. ഇത് സമൂഹത്തിൽ ആധിപത്യങ്ങളും വിവേചനങ്ങളും 'പ്രകൃതിദത്ത'മാണെന്നുള്ള ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. നമ്മുടെ ചുറ്റുവട്ടത്തുമുള്ള അമ്മമാർ ഇത്തരം പണികളെടുക്കുന്നവരാണെന്ന കാഴ്ച പതിവായി കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനാൽ ഇതൊക്കെ സ്വഭാവികമാണെന്നു കരുതപ്പെടുന്നു. ഈ പാട്ടിൽ കേൾക്കുന്നത് അമ്മയെ പുരുഷാധിപത്യസമൂഹം പ്രത്യേകമായി നിർമിച്ചെടുക്കുകയാണെന്ന ധാരണ വരുന്നത് സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള ചില ചിന്തകൾ ശക്തമാകുമ്പോഴാണ്. അമ്മയ്ക്കു പകരം അച്ഛന് ഇത്തരം ജോലികൾ ചെയ്യാമെന്നു പറയുന്ന ചിന്തകളുയരുന്നതും ആ ബോധം വികസിക്കുമ്പോഴാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സമൂഹത്തിലെ ലിംഗഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനാത്മകമായ ചിന്തകളെയാണ് ലിംഗപദവിചിന്തകളെന്നു (Gender) പറയുന്നത്. അമ്മമാർക്ക്/ സ്ത്രീകൾക്ക് ചില ധർമ്മങ്ങളുണ്ടെന്നും അവരുടെ ശരീരം പുരുഷനെക്കാൾ ദുർബലമാണെന്നും പുരുഷനാകട്ടെ കരുത്തനും പ്രകൃതിദത്തമായി അക്രമവാസനകളുള്ളവനാണെന്നും പറഞ്ഞ് സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും ഭാവനചെയ്യുന്ന ചിന്തകളെങ്ങനെ സമൂഹത്തിൽ രൂപമെടുക്കുന്നുവെന്നു വിശകലനംചെയ്തുകൊണ്ട് ലിംഗത്തെ സംബന്ധിച്ച ഘടനകളെ അഴിച്ചെടുക്കുകയാണ് ലിംഗപദവിചിന്തകൾ ചെയ്യുന്നത്. ലിംഗചിന്തകളിൽ ഏറെ കടന്നുവരു

ന്നതാണ് പ്രകൃതിദത്തം, സഹജം, ജൈവികത, തുടങ്ങിയ വാക്കുകൾ. ശരീരം സ്വഭാവികമായി പ്രകൃതിയുടെ നിയമങ്ങളനുസരിച്ചാണ് സമൂഹത്തിൽ പുലരുന്നതെന്നും അത്തരം കാര്യങ്ങളിൽ മനുഷ്യ ഇടപെടലില്ലെന്നുമാണ് പൊതുബോധം. അങ്ങനെ മനുഷ്യ ഇടപെടലിനു പുറത്തുള്ള പ്രകൃതിയെന്ന ശക്തി പെണ്ണിനെയും ആണിനെയും സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നും അവരുടെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ ഈ പ്രകൃതിശക്തി തന്നെയാണ് ഇടപെടുന്നതെന്നുമാണ് വാദം. അതിനാൽ ആണും പെണ്ണുമല്ലാത്തതെല്ലാം പ്രകൃതിവിരുദ്ധമാണെന്നും ലൈംഗികതയെന്നു പറയുന്നത് ആണും പെണ്ണും തമ്മിലുള്ളതാണെന്നും സ്വവർഗപരമായിട്ടുള്ളത് ശരിയല്ലാത്തതാണെന്നും വാദിക്കുന്നു. ഇത്തരം വാദങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള, അധികാര ശ്രേണികളും സത്യപ്രസ്താവനകളും അടങ്ങുന്ന ലിംഗചിന്തകളിലൂടെയാണ് സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങളെല്ലാം പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. ഇവിടെയാണ് സ്ത്രീവാദംപോലുള്ള ചിന്തകൾ പുതിയ പ്രശ്നങ്ങളുയർത്തുന്നത്.

നിലവിലുള്ള ലിംഗപരമായ ചിന്തകളെ പ്രധാനമായും രണ്ടായി തിരിക്കാം. മുകളിൽപറഞ്ഞപോലെ പ്രകൃതിദത്തമായിട്ടാണ് മനുഷ്യരുടെ സ്വത്വങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന വാദമാണ് ആദ്യത്തേത്. മനുഷ്യരുടെ ഇടപെടലുകൾക്കു പിന്നിൽ മനുഷ്യാതീതമായ ചില സത്തകൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നാണ് ഈ വാദം പറയുന്നത്. അതിനെ പൊതുവായി സത്താവാദം (Essentialism) എന്നുപറയുന്നു[2]. പ്രകൃതിദത്തമായി ജന്മനായുള്ള ലിംഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ലിംഗപരമായ കാര്യങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്നതെന്ന് ഇവ പറയുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ മൂന്നാം തംരഗത്തോടെ ഈ വാദത്തിന് ശക്തമായ ആഘാതമേല്ക്കുന്നതായി ക്കാണാം. സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ അടിച്ചമർത്തൽ അവളുടെ ജൈവികശരീരം കാരണമല്ലെന്നും പുരുഷാധിപത്യപരമായ സാമൂഹികാധികാരങ്ങളിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയാണെന്നും വാദിക്കപ്പെട്ടു. ഫൂക്കോയുടെ ചിന്തകൾ സാമൂഹികാധികാരബന്ധങ്ങളിലെ വ്യവഹാരങ്ങളെങ്ങനെ ശരീരത്തെയും സ്വത്വപരതയെയും നിർണയിക്കുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാക്കി. ജൈവികമായ ശരീരത്തിലെ ലിംഗത്തിനനുസരിച്ച് ലിംഗാവസ്ഥ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുകയല്ലെന്നും ഭിന്നലൈംഗികപരമായ (Hetero sexuality) ലിംഗപദവീവ്യവസ്ഥയാണ് ലിംഗത്തെയും ശരീരത്തെയും നിശ്ചയിക്കുന്നതെന്നും ഈ ലിംഗപദവിക്കനുസരിച്ച് നിശ്ചിത പദവി വ്യക്തി കെട്ടിയാടുകയാണെന്നും സ്ത്രീവാദികൾ വാദിച്ചു. അങ്ങനെ മനുഷ്യശരീരത്തിനു മീതെ ജൈവികമായ സത്തകളില്ലെന്നുള്ള വാദം ശക്തമായി. ഇങ്ങനെ സത്താവിരുദ്ധവാദം(Anti Essentialism) ലിംഗപദവീചിന്തകളിൽ വളർന്നു. സത്താവാദത്തിൽനിന്ന് സത്താവിരുദ്ധവാദത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിലാണ് പെണ്ണിലും ആണിലും മാത്രമുണ്ടായിരുന്ന ലിംഗമാതൃക

ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ബൈസെക്ഷ്വൽ, ഇന്റർസെക്സ്, ട്രാൻസ്ജെന്റർ എന്നിങ്ങനെ വിപുലമായ ലിംഗസ്വതാവസ്ഥകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന വിമതവാദമായി (Queer)മാറിയത് 3 . ചുരുക്കത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ ലിംഗത്തിന്റെ പേരിൽ അധികാരക്രമം രൂപപ്പെടുത്തി ലിംഗവിവേചനമെല്ലാം പ്രകൃതിദത്തമാണെന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവല്ക്കരിക്കുന്ന ആശയങ്ങളോടെല്ലാം കലഹിച്ചുകൊണ്ട് സമൂഹത്തിലെ പ്രാന്തത്തിൽക്കിടക്കുന്ന ലിംഗസ്വത്വങ്ങളുടെയെല്ലാം പ്രകാശനത്തിനായി വഴിവെട്ടുന്ന സമീപനമാണ് ഇന്ന് ലിംഗപദവിചിന്തകളെന്നു പറയുന്നത്. പുരുഷാധിപത്യക്രമം എങ്ങനെയാണ് അസമത്വത്തിലൂടെ പെണ്ണിനെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതെന്ന പ്രശ്നം ഒരു സിനിമയിലൂടെ പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇവിടെച്ചെയ്യുന്നത്.

ടോംബോയിയുടെ കഥ

നായികയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിലും നായകനായ താരം അഭിനയിച്ചു എന്നു പറഞ്ഞ് തുടങ്ങുന്ന മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമയാണ് ഓം ശാന്തി ഓശാന (2014). എൺപതുകളിൽ തുടങ്ങുന്ന സിനിമ ഡോക്ടറായ മത്തായിയുടെയും കോളേജധ്യാപികയായ ആനിയുടെയും മകളായ പൂജയുടെ പ്രണയ, വിവാഹകഥ പറയുന്നു. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ടോംബോയ്സ് സിനിമയെന്നു പറയാവുന്ന ഇതിൽ, എത്ര നന്നായി വളർത്തിയാലും അവസാനം വീട്ടുകാർ പറയുന്ന വിവാഹത്തിനു പെൺകുട്ടിക്കു തലവയ്ക്കേണ്ടിവരുമെന്ന യാഥാർഥ്യം തിരിച്ചറിയുന്ന പൂജ തന്റെ വിവാഹം താൻ നിശ്ചയിക്കുമെന്നു പറയുന്നതാണ് ഇതിലെ ഇതിവൃത്തം. അതിനായി പ്ലസ്ടു കാലം മുതലേ പൂജ ഒരാളെ പ്രണയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ സഹപാഠികളിൽ ഒരാൾ പ്രണയം പറഞ്ഞെങ്കിലും സ്കൂളിൽനിന്ന് ടൂറ് പോയപ്പോളുണ്ടായ അനുഭവത്തിനിടിയിൽ കണ്ട ആളെ അവളിഷ്ടപ്പെടുകയും അവനെ തിരഞ്ഞു നടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാട്ടിലെ പൂവാലന്മാരുടെ ശത്രുവും സാമൂഹികപ്രവർത്തകനും സമരനേതാവുമായ ഗിരിയെന്ന ചെറുപ്പക്കാരന്റെ പ്രണയത്തിനായി അവളലയുന്നതാണ്ഇതിലെഓരോ സംഭവവും. ഗിരിയുടെ പിന്നാലെ അവൾ നടക്കുന്നെങ്കിലും ഗിരിക്കവളോടു താത്പര്യം തോന്നുന്നില്ല. ഗിരിക്ക് വേറെ പ്രണയമുണ്ടെന്ന് അവൾ അറിയുന്നു. എങ്കിലും പ്രതീക്ഷയോടെ അവൾ അവന്റെ പ്രണയത്തിനു മോഹിക്കുന്നു. അതിനിടിയിൽ അവളുടെ പ്ലസ് ടു പഠനം കഴിയുകയും കോഴിക്കോട് മെഡിക്കൽകോളേജിൽ എംബിഎസ് പഠനത്തിന് ചേരുകയും ചെയ്തു. എന്നിരുന്നാലും നാട്ടിലെ

ത്തുകയും ഗിരിയുടെ കാര്യങ്ങൾ വീണ്ടും ശ്രമിക്കുയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിനിടയിൽ ഗിരിയുടെ അമ്മ മെഡിക്കൽ കോളേജൽ അഡ്മിറ്റാകുമ്പോൾ അവൾ താത്പര്യത്തോടെ കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയും എന്നും പുതിയ സാരിയൊക്കെ ചുറ്റി അവിടെ ചെല്ലുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതൊന്നും ഗിരിയിൽ മാറ്റമുണ്ടാക്കുന്നില്ല. അവൻ പ്രണയിച്ച ശ്രീലക്ഷ്മി ഡേവിഡ് കാഞ്ഞാണി എന്ന കഥാപാത്രത്തിനൊപ്പം ഒളിച്ചോടുന്നതോടെ ഗിരിക്ക് മനസ്സമാറ്റം ഉണ്ടാവുകയും ഗിരി പൂജയുടെ സ്നേഹത്തെ തിരിച്ചറിയുകയും അവരുടെ ബന്ധം പൂവിടുകയും വിവാഹം നടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് കുഞ്ഞുമായി പൂജയും ഗിരിയും തന്റെ സഹപാഠിയെ കാണാൻ പോകുന്നിടത്താണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

സാധാരണ മലയാളസിനിമയിൽ കാണുന്നത് കരുത്തനും ആണത്തമുള്ളവനുമായ നായകൻ സ്ത്രൈണതയേറെയുള്ള നായികയെ പ്രണയിക്കുന്നതും വിവാഹം ചെയ്യുന്നതുമായിരിക്കും. പ്രണയം ലൈംഗികത എന്നിവയിൽ പുരുഷനാണ് മുൻകൈയെടുക്കേണ്ടതെന്നും സ്ത്രീയതിന് മുതിരുന്നത് ശരിയെല്ലെന്നുമുള്ള ധാരണ നിരന്തരം ഉറപ്പിക്കുന്നത് മലയാളസിനിമയിൽ കാണാം. സ്ത്രീയെ കേരളീയ സമൂഹം ഉറപ്പിക്കുന്ന, ആണിന്റെ അപരമായ സ്ത്രൈണതയിൽ കെട്ടിയിടുന്നതാണ് സിനിമയിലേറെ കാണുക. സ്വാതന്ത്ര്യബോധവും താൻപോരിമയും കാണിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ അതിൽനിന്നടർത്തി വെറും പെണ്ണാക്കുന്ന കഥകളും ദൃശ്യവല്കരണവുമാണ് സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്ന് നിരന്തരം ഉയരുന്ന വിമർശനമാണ്. സിനിമയിൽ മാത്രമല്ല സീരിയിൽ പോലുയുള്ളവയിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള പരമ്പരാഗത സ്ത്രൈണതയെ പുനരുല്പാദിക്കുന്നത് ഏറെ വിമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്ന കാര്യം ലിംഗപരമായി പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമിതിയുടെ സവിശേഷമായ ആവർത്തനത്തിലൂടെ സ്ത്രൈണയെക്കുറിച്ചുള്ള ബിംബവത്കരണങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയും കലയും സംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ ലിംഗപദവീബന്ധങ്ങളെ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നതിൽ സവിശേഷമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നതുകാണാം.

ടോംബോയ് കഥപാത്രമാണ് പൂജമാത്യു എന്നാണ് സൂചനകൾ. അവളുടെ ജനനംതൊട്ടുള്ള കാഴ്ചകളിലാണ് സിനിമ തുടങ്ങുന്നത്. ഒരു ആൺകുട്ടിയായിരിക്കും ജനിക്കുക എന്ന അപരിചിതന്റെ വാക്കുകൾ തീരുന്നതുനുമുന്നേ ജനിച്ച പെൺകുട്ടിയുമായി നഴ്സ് എത്തുന്നു. പൂജയുടെ കുട്ടിക്കാലം ഫോട്ടോകളിലൂടെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ആ ഫോട്ടോകളെല്ലാം കാണിക്കുന്നത് വീടിനുപുറത്ത് ചിലവഴിക്കുന്ന അവളെയാണ്. അവൾ മരത്തിലിരിക്കുന്നതും മരത്തിൽ കയറാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും മരത്തിന്റെ ഏറ്റവും മുകളിലേക്ക് കയറുന്നതുമൊക്കെയാണ് ഫോട്ടോകളിലുള്ളത്. പിന്നീടുള്ള ചിത്രങ്ങൾ അവൾ അമ്പും വില്ലും ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ്. അത്രയും ചിത്രങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാൽ അവൾ പ്ലസ് ടു വിദ്യാർഥിയായത് കാണിക്കുന്നു. കേരളീയ സാഹചര്യത്തിൽ കുട്ടിക്കാലം മുതലേ പെൺകുട്ടികളെ കർക്കശമായ നിയന്ത്രണത്തിൽ വളർത്തുന്ന ചിത്രവും പൂജയുടെ വളർച്ചയും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ലിംഗപരമായ മെരുക്കലുകളെങ്ങനെ വരുന്നവെന്ന് വ്യക്തമാകും. ഇവിടെ അമേരിക്കയിലൊക്കെ വ്യാപകമായ ടോംബോയ് (Tomboy) എന്ന സങ്കല്പനം ഉപയോഗിക്കാം.

ടോംബോയ്സ് എന്നാൽ പുരുഷാധിപത്യപരമായ ലിംഗപദവീവ്യവസ്ഥകളെ മറികടന്ന് പെൺകുട്ടികൾ ആൺകുട്ടികളെപ്പോലെ ജീവിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്. ആൺകുട്ടികളുടെ വേഷം, അവരുടെ തലമുടി ശൈലി, അവരോടൊപ്പമുള്ള കളികൾ എന്നിങ്ങനെ എല്ലാക്കാര്യത്തിലും ആൺകുട്ടികളായി പെൺകുട്ടികൾ ജീവിക്കുന്നതാണ് ടോംബോയ്സ് സംസ്കാരത്തിന്റെ സവിശഷത. ടീനേജുവരെയുള്ള പെൺകുട്ടികളാണിങ്ങനെ ജീവിക്കുന്നതെന്നാണ് പറയുന്നത്. ലിംഗപരമായ നിയന്ത്രണങ്ങൾ അടിച്ചേല്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് പെൺകുട്ടികളെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതെന്ന് ഇവ പറയുന്നു. അത്തരം നിയന്ത്രണങ്ങളില്ലെങ്കിൽ ആൺകുട്ടികളെപ്പോലെ പെൺകുട്ടികൾ വളരുകയും ലിംഗപരമായ വേർതിരിവുകളില്ലാതാവുകയും ചെയ്യും. ആണത്തം ലിംഗത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ പ്രകടനമല്ലെന്നും ആർജിച്ചെടുക്കുന്നതാണെന്നും വേഷംകെട്ടലിലൂടെയാണത് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ടോംബോയ് സങ്കല്പം.

ആണത്തവും പെണ്ണത്തവും തകരുമ്പോൾ

റൗഡിസ്വഭാവമുള്ള പെൺകുട്ടി, പുരുഷന്മാരെപ്പോലെ വേഷംകെട്ടിയ പെൺകുട്ടി, മറ്റു പെൺകുട്ടികളെക്കാൾ തീവ്രസ്വഭാവവും സജീവതയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവൾ എന്നീ നിർവചനങ്ങളാണ് ടോംബോയ് എന്നതിനുള്ളത് (Abate, 2008:x). പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടുമുതൽ അമേരിക്കയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ടോംബോയ്സിനെ പൊതുബോധവും സാഹിത്യവും അടയാളപ്പെടുത്തിയത് അഹങ്കാരമുള്ള സ്ത്രീ സങ്കല്പമായിട്ടാണ്. അഹങ്കാരവും റൗഡിത്തരവും അടക്കമില്ലായ്മയും കൂടിച്ചേർന്ന സ്വഭാവവിശേഷമാണ് ഇവരുടേതെന്നു വ്യക്തം. ഇവരുടെ സ്വഭാവവിശേഷതകളെ പന്ത്രണ്ട് എണ്ണമായി ക്രമീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ചിലത് ഇവയാണ്. ജീൻസ് പോലെയുള്ള ആൺകുട്ടികളുടെ വേഷവിധാനം ധരിക്കാനുള്ള പ്രവണത, ആൺകുട്ടികളുടെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളായ തോക്കും വാഹനങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുക, മരത്തിൽ കയറുക, പോലീസ് കളിക്കുക തുടങ്ങി പരമ്പരാഗതമായ ആൺകുട്ടികളുടെ കളികളിൽ ഏർപ്പെടുക, ആൺകായിക പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുക, ഫുട്ബോൾ പോലെയുള്ള കളികൾ ആൺകുട്ടികളോടൊപ്പം കളിക്കാനുള്ള പ്രവണത, ബഹളം വച്ച് കളികളിലും വിനോദങ്ങളിലും ഏർപ്പെടുക, ആൺകൂട്ടുകാരോടൊപ്പം മാ ത്രം പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടാനുള്ള ത്വര. മരംകയറൽ ഇവരുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രവർത്തനമായി ചിത്രീകരിക്കാറുണ്ട്. ആൺഗുണം പെൺഗുണം എന്നിവ

സാമൂഹ്യനിർമിതയാണെന്നും ഈ ഗുണങ്ങൾ ശരീര നിരപേക്ഷമായി കൈവശപ്പെടുത്താമെന്നമാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ജൈവികമായി എന്തെങ്കിലും ഗുണങ്ങളോ പെരുമാറ്റങ്ങളോ ശരീരങ്ങൾക്കില്ലെന്നു വ്യക്തം.

പൂജയുടെ സ്വഭാവത്തെ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഇവ വ്യക്തമായി കാണാൻ കഴിയും. കുട്ടിക്കാലത്തെ ടോംബോയ് സ്വഭാവം അവൾ കൗമാരത്തിലും തുടരുന്നുണ്ട്. ആൺകുട്ടികളെപ്പോലെ ഷർട്ടും ജീൻസും ധരിച്ച് അവരെപ്പോലെ ഷർട്ടിന്റെ കൈചുരുട്ടിവച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെയാണ് അവൾ നടക്കുന്നത്. ബൈക്കാണ് അവളുടെ ഇഷ്ട വാഹനം. നിറം സിനിമ കാണാൻ പോയപ്പോൾ എല്ലാരും കുഞ്ചാക്കോ ബോബനെ ശ്രദ്ധിച്ചപ്പോൾ പൂജ ഇഷ്ടപ്പെട്ടത് അവന്റെ ബൈക്കായിരുന്നു എന്നവൾ പറയുന്നുണ്ട്. പെൺകുട്ടികളെ കേരളീയസമൂഹം വളർത്തുന്നത് ആൺകുട്ടികളുടെ ലോകത്തിന് വിരുദ്ധരായിട്ടാണ്. ഇതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ. ശൈശവം മുതലേ നല്കുന്ന കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ ആൺ പെൺ വിഭജനത്തെയും വിവേചനത്തെയും ഉറപ്പിക്കുന്നതാണെന്നു കാണാം. വാഹനങ്ങൾപോലുള്ള കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ ആൺകുട്ടികൾക്കും നല്കുമ്പോൾ പെൺകുട്ടിക്ക് നല്കുക പാവകളും മറ്റുമായിരിക്കും. അതിലൂടെ യന്ത്രങ്ങളുടെ ലോകത്തെ ഭരിക്കാനുള്ള ബുദ്ധി ആൺകുട്ടിക്കാണെന്നും പെൺകുട്ടിക്ക് പാചകംപോലുള്ള കാര്യങ്ങളാണെന്നും പറയുന്നു. 'കിന്റർജോയ്' എന്ന മിഠായി ഇത്തരത്തിൽ പെൺകുട്ടിക്കുള്ള മിഠായിയിൽ പാവകളും ആൺകുട്ടിക്കുള്ളതിൽ യന്ത്രങ്ങളും നല്കി ലിംഗവിവേചനത്തിന്റെ ഉപകരണമാകുന്നത് ഉദാഹരണമാണ്. ധാരാളം ആഭരണങ്ങളും പാവാടപോലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ തടയുന്ന വസ്ത്രങ്ങളും സൌന്ദര്യവർധകവസ്തുക്കളും നല്കി പെൺകുട്ടികളെ സൌന്ദര്യത്തിന്റെ ഉടമകളായും ആൺകുട്ടികളെ കരുത്തിന്റെയും അക്രമത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങളുമായാണ് വളർത്തുന്നത്. എന്നാൽ പൂജ ഇതിനെ മറികടക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ മുറിനിറയെ പുരുഷ സിനിമാ കായികതാരങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളാണ്. അതിൽ അധീശ ആണത്തത്തിന്റെ അടയാളയമായ 'റാംബോ' ചിത്രത്തിലെ നായകനുമുണ്ട്. സൌന്ദര്യത്തിന്റെ ഉടമകളല്ല അവശളുടെ മുറിയെ അലങ്കരിക്കുന്നത് മറിച്ച് കരുത്തിന്റെ ഉടമകളാണ്. ഇഷ്ടംപോലെ പണവും പദവികളുമുള്ള അച്ഛനമ്മമാരുടെ വർഗപദവിയാണ് അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പിന്നിലെ ഒരു കാരണമെന്നു വ്യക്തം.

ബൈക്കോടിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ പുറലോകത്തിരങ്ങിനടക്കുന്ന അവളുടെ ഇഷ്ട പാനീയങ്ങളിലൊന്ന് ആന്റിയുടെ വൈനാണ്. മണമൊക്കെ ആസ്വദിച്ച് അവൾ വൈൻ നുകരുന്നുണ്ട്. പെൺകുട്ടികളെ വളർത്തുന്നതിൽ കാണാറുള്ള പാചകം പഠിപ്പിക്കൽ ഇവിടെ കാണുന്നില്ല. പൂജയ്ക്ക് പാചകം വെറുപ്പുള്ള കാര്യമാണ്. ഇതെല്ലാം കൂട്ടിവായിക്കുമ്പോൾ പൂജയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലെ 'ആണത്തം' വ്യക്തമാകും. അഥവാ ആണത്തം പെണ്ണത്തം എന്ന അതിർവരമ്പുകൾ തേഞ്ഞുമാഞ്ഞുപോകുന്ന ലിംഗസ്വത്വത്തിലാണ് പൂജ എന്ന പെൺകുട്ടി നില്ക്കുന്നതെന്നു കാണാം. ജീൻസും ഷർട്ടുമിട്ടു നടക്കുന്ന പൂജ പണം സൂക്ഷിക്കുന്നത് ജീൻസിന്റെ പോക്കറ്റിലാണെന്നുള്ളത് എടുത്തു പറയണം. സ്ത്രീകളുടെ വസ്ത്രങ്ങൾക്ക് പണം സൂക്ഷിക്കാനുള്ള പോക്കറ്റില്ല. വാനിറ്റിബാഗുവഴി പണം കരുതാൻ പഠിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ അതിലും പെൺകുട്ടികൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യമില്ലെന്നു പറയുന്നു. ജീൻസിന്റെ പോക്കറ്റിലെ പണം, ബൈക്കിന്റെ താക്കോൽ കറക്കൽ തുടങ്ങി സൂക്ഷ്മമായ വിവരണത്തിലൂടെ പൂജയിലെ പെണ്ണത്തം പെണ്ണത്തമ

ല്ലെന്നു പറയുകയാണ് സിനിമ. ഒരു പെണ്ണിന് ഇങ്ങനെ തോന്നിയപോലൊക്കെ ജീവിക്കാമെന്നു സിനിമ ആഖ്യാനിക്കുന്നു.

കുട്ടിക്കാലത്ത് മരത്തിൽ കയറുന്ന പൂജയിൽ നിന്ന് പ്ലസ്ടു കാരിയായ പൂജയുടെ കഥ പറയുമ്പോൾ ആദ്യം കാണുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. വീടിനകത്ത് സോഫയിൽ കാലകത്തിയിരിക്കുന്ന പൂജയെ കാലടുപ്പിച്ചിരിക്കടീ എന്നു പറഞ്ഞ് അമ്മ ശാസിക്കുന്നതാണ് രംഗം. പെട്ടന്നവൾ കാലടുപ്പിച്ചിട്ട് വീണ്ടും കാലകത്തിയിരിക്കുന്നു[4]. പെൺകുട്ടികളുടെ ശിക്ഷണത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യമാണ് അവരുടെ ശരീരത്തെ തീർത്തും രണ്ടാംകിടയായ ഒന്നാണെന്നു പഠിപ്പിച്ചെടുക്കൽ പ്രക്രിയ. പെൺശരീരത്തിന് ലേശംപോലും സ്വാതന്ത്ര്യമില്ലെന്നു ശീലിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. എല്ലാത്തരം ചലനങ്ങളും നിയന്ത്രിതമാണെങ്കിലും കാലിന്റെ ചലനം പ്രത്യേകമായി സമൂഹം നോക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകളെ കാലകത്തിയിരിക്കാനും കാലിന്മേൽ കാലുവച്ചിരിക്കാനും സമൂഹം അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്നു കാണാം. എന്നല്ല ഉറക്കത്തിൽപോലും സ്ത്രീകളുടെ കാല് നഗ്നമായിക്കണ്ടാൽ കഠിനമായി ശാസിക്കുകയും 'മുളകരച്ചുതേയ്ക്കൽ' പോലുള്ള ശിക്ഷകൾ ചെയ്യുമിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ കസേരയിൽ കാലിന്മേൽ കാലുവച്ചിരിക്കുന്നത് അഹങ്കാരത്തിന്റെ ലക്ഷണമായിട്ടാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ തന്റെ കാലുകൾ ആരും കാണാൻ പാടില്ലാത്തതാണെന്നും പൊതുവിൽ ശരീരം വളരെ ഗോപ്യമായി സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണെന്നും പഠിപ്പിച്ചാണ് സ്ത്രീകളെ വളർത്തുന്നത്. എല്ലാത്തരത്തിലമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ഹനിക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു ശരീരം സ്ത്രൈണമായി മാറുന്നതെന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒരു ശരീരത്തെ സമൂഹം പ്രത്യേകമായി നിലയിൽ കൊത്തുപണിചെയ്തു രൂപപ്പെടുത്തുകയാണെന്നും സ്ത്രീകൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യംനല്കിയാൽ ആൺശരീരംപോലെ അതു സമൂഹത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുമെന്നും വ്യക്തമാകുന്നു. ശരീരം ലിംഗപദവീപരമായി എങ്ങനെ നിർമിച്ചെടുക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് പൂജയുടെ ശരീരം പറയുന്നുണ്ട്.

വിവാഹം ശരീരത്തെ ഭരിക്കുമ്പോൾ

മൂന്നുതട്ടായിട്ടാണ് സിനിമ കഥ പറയുന്നത്. ആദ്യത്തേത് പൂജയുടെ കുട്ടിക്കാലജീവിതമാണെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേത് പ്ലസ് ടു കാലമാണ്. മൂന്നാമത്തെ തട്ട് അവളുടെ ഡോക്ടർ പഠനകാലവും വിവാഹവുമാണ്. ഇതിൽ പ്ലസ് ടു കാലമാണ് സിനിമയുടെ ഏറെയും ഭാഗങ്ങൾ. ആ ഭാഗത്ത് ഏതാണ്ട് രാത്രിയെന്നോ പകലെന്നോ വ്യത്യാസമില്ലാതെ വീടിനുപുറത്ത് ജീവിക്കുകയാണവളെന്നു കാണാം. ബൈക്കും ഓടിച്ച് തനിച്ച് കൂട്ടുകാരികളുടെ വീട്ടിലും നാട്ടിലും അവൾ കറങ്ങുന്നു. ഗിരിയെന്ന പുരുഷൻ എവിടൊക്കെ കാണുമോ അവിടെല്ലാം അവളും പോകുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം നല്കാതെ വളർത്തി ഭയം ജനിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ തനിച്ചൊരു കാര്യവും ചെയ്യാൻ കഴിയാത്തവരായിട്ടാണ് പെൺകുട്ടികളെ വളർത്തുന്നത്. പെൺകുട്ടി വളർന്നാലും അവൾ കൂട്ടുചേർന്നാവും പുറത്തൊക്കെ പോവുകയെന്നാണ് കാണിക്കുക. മീശമാധവനിലെ നായികയ്ക്ക് പുറത്തുപോകാനൊക്കെ എപ്പോഴും മൂന്നോളം കൂട്ടുകാരികളുടെ കൂട്ടുകാണാം. മലയാളത്തിലെ സിനിമകളിൽ തനിച്ചു കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന നിയാകമാർ തീരെക്കുറവായിരിക്കും. അതായത് പെൺകുട്ടി തനിച്ചു നില്ക്കാനും ജീവിക്കാനും ത്രാണിയുള്ള സ്വത്വമല്ലെന്നും പുരുഷനെന്ന ശക്തിയുടെയൊപ്പമേ അവൾക്ക് നിലനില്ക്കാൻ കഴിയൂ എന്നുമാണ് ഇത് പറയുന്നത്.

അത്തരത്തിലുള്ള ബോധ്യങ്ങളെയാണ് പൂജ അട്ടിമറിക്കുന്നത്. പ്ലസ് ടു പഠിക്കുമ്പോൾ അവൾക്ക് പെൺകൂട്ടുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും പിന്നീട് അതു കാണുന്നില്ല. ഗിരിയെ അന്വേഷിച്ചുള്ള എല്ലാ യാത്രകളും അവൾ തനിച്ചാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്. രാത്രിയും പകലും അവൾ നിരന്തരം ഇറങ്ങിനടക്കുകയാണെന്നു വ്യക്തം. സ്വാതന്ത്ര്യബോധവും ഭയരാഹിത്യവുമാണ് പൂജയുടെ സ്വഭാവവിശേഷതകൾ. എന്നാൽ അവൾ കൂടുതൽ വളരുന്നതോടെ ഇത് അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നുവെന്ന് കാണാം. എം.ബി.ബി. എസ് പഠിത്തത്തോടെ അവൾ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നുവെന്നാണ് കഥ പറയുന്നത്. പെൺകുട്ടികളെത്ര സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്താലും അവളവസാനം ഒരാളുടെ ഭാര്യയായിത്തീരുകയേയുള്ളൂവെന്ന 'സന്ദേശ'മാണ് ഇതിലെ ലിംഗപദവീപരമായ സൂചനയുടെ പൊരുൾ.

അവൾ കാണുന്ന ഒരു വിവാഹാലോചനയാണ് അവളുടെ ജീവിതത്തിലെ വഴിത്തിരിവു സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. തനിക്കിഷ്ടമില്ലാത്ത ഒരാളെ വീട്ടുകാരുടെ നിർബന്ധത്തിനു വഴങ്ങി സ്ത്രീകൾക്ക് സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നുവെന്നും എല്ലാ പെൺകുട്ടികളുടെയും വിധി അതാണെന്നും അവളുടെ ആന്റി പറയുമ്പോഴാണ് തനിക്കതിൽനിന്ന് മോചനം വേണമെന്ന് അവൾ കരുതുന്നത്. അങ്ങനെ പറയുമ്പോഴും വിവാഹമാണ് പെൺകുട്ടിയുടെ ജീവിതലക്ഷ്യമെന്ന ബോധ്യത്തെ സിനിമ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുവെന്നു കാണാം. എന്നാൽ വിവാഹത്തിൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പാകാമെന്നു പറയുന്നു. ആ തിരഞ്ഞെടുപ്പെന്ന സാധ്യതയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് പൂജയെ ഒരുക്കുന്നതെന്നു വ്യക്തം. വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനത്തെ അല്പം പരിഹാസത്തോടെ കാണുന്ന ഒരുരംഗമുണ്ട്. പൂജ താനും വീട്ടുകാരും ഗിരിയെ 'ആണുകാണാൻ' പോകുന്ന ചടങ്ങ് ഭാവന ചെയ്യുന്നതാണത്. ഗിരിയുടെ വീട്ടിൽ അയാൾ ചായകൊണ്ടുവന്ന് പെണ്ണിനുമുന്നിൽ വച്ചിട്ട് നാണത്തോടെ നില്ക്കുന്നതൊക്കെ അവിടെക്കാണാം. സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ആണത്ത/പെണ്ണത്ത അട്ടിമറിയുടെ ഒരു ഭാഗമാണിത്തരം സൂചകങ്ങൾ.

പൂജ ഗിരിയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത് അവളെ കമന്റടിക്കുന്നവരെ തന്റേടത്തോടെ ഗിരി നേരിടുന്നതുകണ്ടാണ്. അതിനുമുമ്പ് ഇഷ്ടം പറഞ്ഞ സഹപാഠിയെ ഒഴിവാക്കി അവൾ ഗിരിയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ ഒരു മാറ്റമുള്ളതും പ്രധാനമാണ്. ഡോക്ടറായ പൂജയുടെ കുടുംബത്തിൽ അവൾ സ്നേഹിക്കുന്നത് വെറും കൃഷിക്കാരനായ ഒരാളെയാണെന്നുള്ളതാണ്. ഡോക്ടറായ ആൾ ഡോക്ടറെ വിവാഹംചെയ്യ്ത് ജാതിപോലെ പുലരുന്ന രീതിയെ ഇവിടെ മറികടക്കുന്നത് ദൃശ്യമാകുന്നു. എന്നല്ല ഗുണ്ടയെന്നും തല്ലുകാരനെന്നും സമരക്കാരനെന്നും ദുഷ്പേരുള്ള ഹിന്ദുവായ ഗിരിയെയാണ് അവൾ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. അങ്ങനെയവൾ പ്രണയത്തിനുവേണ്ടി തന്റെ ആണത്തം പണയപ്പെടുത്തുകയും പെണ്ണായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് കഥ. സ്ത്രീകളെ വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനമാണ് സ്ത്രൈണതയിലേക്ക് കൂടുതലായി മെരുക്കിയെടുക്കുന്നത്. പ്രണയവും വിവാഹത്തിന്റെ

അനുബന്ധമെന്ന നിലയിൽ ഈ ധർമ്മം നിർവഹിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഇലവന്നു മുള്ളേ വീണാലും മുള്ളുവന്നു ഇലേ വീണാലും കേട് ഇല'യ്ക്കാണെന്ന പഴഞ്ചൊല്ലുകളും 'വേറൊരാളുടെ വീട്ടിൽപോയി നിലക്കേണ്ടവളാ'ണെന്ന ശാസനകളും പെൺകുട്ടിയെ കുട്ടിക്കാലംമുതലേ അന്യവത്കരണത്തിലൂടെയാണ് കടത്തിവിടുന്നതെന്നു കാണാം. കാമുകനുമുന്നിൽ വിധേയത്വപ്പെട്ട് കൂടുതൽ സ്ത്രൈണവല്ക്കരിക്കപ്പെടാൻ പ്രണയം പെൺകുട്ടികളെ നിർബന്ധിക്കുന്നതായി കാണാം.

മെഡിക്കൽകോളേജിലെ പഠനത്തിനായി പോകുന്നതോടെ അവളുടെ ശരീരഭാഷയിലാകെ മാറ്റംവരുന്നത് ദൃശ്യമാകുന്നു. അവൾ ചുരുദാറിലേക്കും സാരിയിലേക്കും മാറുന്നതാണ് ആദ്യം കാണുന്നത്. അവളുടെ ടോംബോയ് സ്വഭാവം ഒഴിവാക്കി അവൾ പെണ്ണായി മാറുന്നു എന്നതാണ് ഇതിന്റെ പൊരുൾ. ആ മാറ്റത്തിന്റെ നിർണായകമായ രംഗമാണ് അവളുടെ ബൈക്ക് വില്ക്കുന്നത്. ആണുങ്ങളെപ്പോലെ നടന്നിരുന്ന അവൾ ചുരുദാറിന്റെ പെണ്ണത്തത്തിലേക്കു കേറി സ്ത്രൈണത അഭിനയിക്കുന്നു. കോളേജിൽനിന്ന് നാട്ടിലെത്തിയാലും അവൾ പഴയ ആണത്തം വീണ്ടെടുക്കാതെ പെണ്ണായി മാറുന്നു. അതായത് വിവാഹ സംസ്കാരത്തിനു ചേർന്നവിധത്തിൽ സ്ത്രൈണതയുടെ ഉല്പാദനം നിർവഹിക്കുകയാണവളെന്നു സാരം. ഓരോ കാലത്തെയും ലിംഗപദവീശീലങ്ങളാണ് ശരീരത്തെ നിർമിക്കുന്നതെന്നും ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഉദാഹരണം മെഡിക്കൽകോളേജിലെ ഒരു രംഗത്തിൽ കാണാം. ഗിരിയുടെ അമ്മ അവിടെ ചികിത്സയിലായിരിക്കുന്ന സമയത്ത് അവൾ എന്നും ഗിരിയെ കാണാനെത്തുന്നതാണ് സന്ദർഭം. ഗിരിയെ കാണുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ അവളോരോ ദിവസവും മനോഹരമായ സാരിയുടുത്താണ് വരുന്നത്. സാരി ഭംഗിയായി ഉടുക്കാനും അതിലൂടെ പുരുഷനെ സ്ത്രൈണതയിലൂടെ വശീകരിക്കാനുമാണ് അവളുടെ ശ്രമം. സാരിയെന്ന വസ്ത്രമാണ് സ്ത്രീശരീരത്തെ സവിശേഷമായി സ്ത്രൈ

ണവല്ക്കരിക്കുന്നതെന്നു പറയാം. മാതൃത്വം, അധ്യാപനം പോലുള്ള സ്ഥാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയെത്തപ്പെടുന്നതിന്റെ ആദർശാത്മകതയും മാന്യതയും സാരിയെന്ന വസ്ത്രത്തിലൂടെയായിരിക്കുമെന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നു. കേരളത്തിലെ അധ്യാപകർക്ക് ചുരിദാർപോലുള്ള വസ്ത്രം സർക്കാർ അനുവദിച്ചപ്പോൾ പാരമ്പര്യവാദികളെതിർത്തത് സാരിയുടെ സ്ത്രൈണമഹത്വം പറഞ്ഞായിരുന്നുവെന്നത് സ്മരണീയം5. ടോംബോയ് എന്ന സ്വത്വത്തിൽനിന്ന് വിവാഹംകഴിക്കാനുള്ള സ്ത്രീയെന്ന സ്വത്വത്തിലേക്കുള്ള പരിണാമത്തിലാണ് പൂജ സാരിയിലേക്കും ചുരുദാറിലേക്കും പ്രവേശിക്കുന്നതെന്നു വ്യക്തം. പൂജയുടെ സ്ത്രൈണവല്ക്കരണത്തിന്റെ കൊടിയേറ്റമാണ് അവസാനം കാണുന്നത്. ഗിരി അവളുടെ പ്രണയം സ്വീകരിക്കുകയും അവരിരുവരും ഒന്നിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്തതിനുശേഷം ഗിരിയുടെ ബുള്ളറ്റിൽ അവരൊന്നിച്ചു പോകുന്നു. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീകൾ ബൈക്കിലിരിക്കുന്നപോലെ ഒരു വശത്തേക്കു ചരിഞ്ഞിരുന്ന് പുരുഷനെ കെട്ടിപ്പിടിച്ചാണ് അവളുടെ യാത്ര. പുരുഷന്മാർ ബൈക്കിലിരിക്കുന്നത് രണ്ടുവശത്തേക്കും കാലുകളിട്ടാണെങ്കിൽ സ്ത്രീക്കത് വിലക്കാണ്. ബൈക്കോടിച്ചു നടന്ന പൂജ അതൊക്കെ മറക്കുകയും ഒരു പുരുഷന്റെ ഭാര്യയായിമാത്രം തീരാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ കേരളീയമായ സ്ത്രീയായി തന്റെ ശരീരത്തെ മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ ശരീരമെന്നത് ആണത്തത്തെ പാടേ ഇല്ലാതാക്കി, സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളെ റദ്ദാക്കിയ ശരീരമാണ്. കരുത്തിൽനിന്നും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽനിന്നും വിധേയപ്പെടലിന്റെ ഭാഷയിലേക്ക് ശരീരത്തെ വിവർത്തനംചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഒരു ശരീരം സമൂഹം നിശ്ചയിക്കുന്ന സ്ത്രീയായി മാറുകയെന്ന് പൂജയുടെ ജീവിതം പറയുന്നു. അല്ലാതെ ജൈവികമായ പ്രത്യേകതകളല്ല സ്ത്രൈണതയെ നിർമിക്കുന്നത്. പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ഇത്തരം ലിംഗപാചകവിധികളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന സംസ്കാരം മലയാളസിനിമ നേടേണ്ടതുണ്ടെന്നാണ് ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. ചരിത്രപരമായി അധികം പഴക്കമില്ലാത്ത വാക്കാണ് ജെൻഡർ എന്നത്. 1950 കളിൽ മെഡിക്കൽ സയൻസിന്റെ ഭാഗമായി വികസിച്ചതാണ് ഇത്. ഡോ. ജോൺ മോനിയുടെയും റോബർട്ട് സ്റ്റോളറുടെയും ശരീരവിശകലനങ്ങളിൽ സ്ത്രീപുരുഷ ശരീരബന്ധിതമായ മാനസികാവസ്ഥകളെ വിശദീകരിക്കുന്നതായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട പദമാണ് പിന്നീട് സ്ത്രീവാദത്തിലൂടെ 1970കളിൽ പുരുഷാധിപത്യം സ്ത്രീയെ അടിച്ചമർത്തുന്ന സങ്കല്പനമായി മാറിയത്. കേവലമായി പറഞ്ഞാൽ സ്ത്രീ പുരുഷ സ്വത്വങ്ങൾ സമൂഹത്തിലെങ്ങനെ പ്രകടമാകുന്നുവെന്നും പുരുഷത്വം സ്ത്രീത്വത്തെ എങ്ങനെ അടിച്ചമർത്തുന്നുവെന്നും പറയുന്ന വാദമാണിത്. ആദ്യകാലതത്ത് ജെൻഡറെന്നാൽ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ വിഷയമെന്ന മട്ടിലാണ് പറഞ്ഞിരുന്നത്. പിന്നീട് 1980കളിൽ ആണത്തെ വികസിച്ചതോടെ ജെൻഡർ പുതിയതലത്തിലേക്കു കടന്നു. 1990 കളിൽ ജൂഡിത് ബട്ലറുടെയൊക്കെ വാദങ്ങൾ ലിംഗപദവിയുടെ ജൈവികതയെ ആകമാനം പൊളിച്ചെഴുതി.

2. പാശ്ചാത്യതത്വചിന്തയിലെ ദ്വന്ദ്വവാദം (Dualism), ഏകതാവാദം(Monism), പോസിറ്റിവിസം (Positivism) മുതലായ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ നിരാകരിക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനം. മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെ നിർണയിക്കുന്നത് പ്രകൃത്യാതീതശക്തിയാണെന്നും ശരീരമെന്നത് ഒരു യന്ത്രമാണെന്നും ശരീരവും മനസ്സും വേറെയാണെന്നുമൊക്കെ പറയുന്ന ചിന്തകളെ ചോദ്യംചെയ്താണ് പുതിയ ചിന്ത

കൾ രൂപംകൊണ്ടത്. അതിലൂടെ സാമൂഹ്യനിർമിതവാദമെന്ന (Social Construction) ധാരരൂപംകൊണ്ടു. ഓരോ കാലത്തെയും സാമൂഹിക വ്യവഹാരങ്ങളാണ് സ്വത്വങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നതെന്നും ചരിത്രാതീതമായോ കാലാതീതമായോ സ്വത്വങ്ങൾക്ക അർഥമില്ലെന്നും ഇവ വിശദീകരിച്ചു. അർഥങ്ങളുടെ അസ്ഥിരതപോലുള്ള ഉത്തരാധുനിക ചിന്തകൾ ഇത്തരം ചിന്തകളെ വിപുലമാക്കി, ചരിത്രവല്കരിച്ചു. കേരളീയ സാമൂഹികതയിൽ ഇവയെ നന്നായി മനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഉദാഹരണം കേരളനവോത്ഥാനമെന്ന ആശയമാണ്. നവോത്ഥാനത്തിലൂടെയാണ് കേരളത്തിൽ ഫ്യൂഡൽ സ്ത്രീപുരുഷ സങ്കല്പങ്ങൾ മാറ്റുന്നതും ആധുനിക കേരളീയ സ്വത്വങ്ങളുണ്ടാകുന്നതും. ജാതിയൊക്കെ ആചരിച്ച കഴിഞ്ഞവർ ജാതിയില്ലാതെ ജീവിക്കാൻ നിർബന്ധിതമായ ആധുനികസാഹചര്യം സ്വത്വങ്ങളും ശരീരങ്ങളും ചരിത്രപരമാണെന്ന വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

3. ക്വീർ എന്നതിന് വിമതം എന്ന വാക്കാണ് മലയാളത്തിലുപയോഗിക്കുന്നത്. മുഖ്യധാരാ ലൈംഗിക/ശരീരബോധ്യങ്ങളോട് തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞ ചിന്തകളെയാണ് വിമതമെന്ന പറയുന്നത്. ഭിന്നലൈംഗികതയാണ് പ്രകൃതിദത്തമായി സമൂഹം കരുതുന്നത്. അടുത്തകാലംവരെ ശാസ്ത്രവും അതാണ് പറഞ്ഞിരുന്നത്. 1960 കളിൽതന്നെ ഭിന്നലൈംഗികതയാണ് ശരിയെന്നുള്ള വാദങ്ങളെ സെക്സോളജിസ്റ്റുകളും സ്ത്രീവാദികളും ചോദ്യംചെയ്യുകയും സ്വവർഗലൈംഗികതയ്ക്ക് സമൂഹത്തിൽ വലിയപ്രാധാന്യമുണ്ടെന്ന വാദിക്കുകയും ചെയ്തു. അതോടെ ലൈംഗികതയെന്നത് നിശ്ചിതസമൂഹ്യ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വ്യക്തി തീരുമാനിക്കുന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പാണെന്നും ജൈവികമായ ഒന്നല്ലെന്നും വാദിക്കപ്പെട്ടു. മിഷേൽ ഫുക്കോയുടെയും ജൂഡിത് ബട്ലറുടെയും വാദങ്ങൾ ജൈവികമായ ശരീരമെന്ന മിത്തിനെ ഉലച്ചതോടെ ഈ വാദത്തിന് വലിയ പ്രാധാന്യം കിട്ടുകയും അമർത്തപ്പെട്ടുകിടന്നിരുന്ന ഇന്റർസെക്സ്, ബുച്ച് പോലെയുള്ള സ്വത്വങ്ങൾ പ്രാധാന്യം നേടുകയും ചെയ്തു. ഇന്ന് എൽ.ജി. ബി.റ്റി, ക്യൂ. ഐ (LGBTQI) എന്നിങ്ങനെ തിരിച്ചറിയുന്ന വിപുലമായ മഴവിൽ സമൂഹമാണ് വിമതമെന്ന പറയുന്നത്.

4. പെണ്ണിന്റെ ഇരിപ്പുകൾ വലിയ പ്രശ്നമാണെന്ന കാണാം. പുരുഷന് ഇരിപ്പോ നില്പോ പ്രശ്നമല്ല. എന്നാൽ സ്ത്രീകൾക്ക് കസേരയിലും മറ്റും ഇരിക്കുന്നതിന് പ്രത്യകമായ നിയമങ്ങളുണ്ടെന്ന കാണാം. എത്രനന്നായി വസ്ത്രധാരണം ചെയ്താലും കാലകത്തി ഇരിക്കാൻ പാടില്ല. തുകാലിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ കാണിക്കാൻ പാടില്ല, കാലിനു മേൽ കാല് വച്ചിരിക്കാൻ പാടില്ല തുടങ്ങി നിരവധി നിയമങ്ങൾ പാലിച്ചേ സ്ത്രീക്ക് ഇരിക്കാൻ പറ്റൂ. ചുരുക്കത്തിൽ രണ്ടുകാലുകളും ചേർത്തുവച്ച് അധികാരം ഭാവിക്കാതെ കസേരയുടെ മൂലയിൽ ഒതുങ്ങിമാത്രമേ സ്ത്രീക്ക് ഇരിക്കാൻ കഴിയൂ. കാലകത്തി ഇരിക്കുന്നത് ലൈംഗികതയിലേക്കുള്ള ക്ഷണമാണെന്നും വേശ്യകളെപ്പോലുള്ളവരാണ് അങ്ങനെ ഇരിക്കുന്നതെന്നും പഠിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ചെറുപ്പം മുതലുള്ള ശീലങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീയെ ഇങ്ങനെ മെരുക്കിയെടുക്കുന്നതിനാൽ കാലടുപ്പിച്ച് ഇരിക്കുന്നത് ജൈവികമായ പ്രത്യേകതയാണെന്ന പൊതുവിൽ ധരിക്കുന്നു. ഈ ലേഖനം എഴുതുന്ന സമയത്ത് മഴവിൽ മനോരമയിൽ പ്രിഥ്വിരാജിനെയും കൂട്ടരെയും അഭിമുഖം നടത്തിയ അവതാരിക കാലിന്മേൽ കാലെടുത്തുവച്ച് ഇരുന്നത് ശരിയായില്ലെന്ന പറഞ്ഞ് സോഷ്യൽമീഡിയയിൽ പുരുഷന്മാർ അവരെ ആക്രമിക്കുന്നതിന്റെ ചർച്ച നടക്കുകയാണ്. അതിനാൽ പെണ്ണിരുപ്പിന് രാഷ്ട്രീയമുണ്ടെന്ന സാരം. ഇതിനെക്കുറിച്ച് ഈ ലേഖകൻ കാലകത്തിയിരിക്കുന്ന മലമ്പുഴയിലെ യക്ഷി ശില്പത്തെ മുൻനിർത്തി എഴുതിയ ലേഖനം മലയാളം വാരികയിൽ വന്നിട്ടുണ്ട് (യക്ഷിയുടെ സ്ത്രീവിമോചനരാഷ്ട്രീയം, ഓഗസ്റ്റ് 1, 2016 പു. 61-67)

5. 2005ലാണ് കേരളസർക്കാർ സാരിക്കൊപ്പം ചുരുദാർപോലെയുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ അധ്യാപികമാർക്ക് ധരിക്കാൻ അനുമതി നല്കിയത്. എന്നാലീ ഉത്തരവ് പല മാനേജ്മെന്റുകളും നടപ്പാക്കിയിട്ടില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത. ഇതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പരാതികളുണ്ടായപ്പോൾ ആ ഉത്തരവ് വീണ്ടും സർക്കാർ ഇറക്കിയിരുന്നു. എന്നാൽ സാരിയാണ് അധ്യാപികമാരുടെ ശരിയായ വസ്ത്രമെന്ന പറഞ്ഞ് പല മാനേജ്മെന്റുകളും ഇപ്പോഴും അതിനെതിരാണ്. പുരുഷന്മാരായ അധ്യാപകർക്ക് പക്ഷേ ഇത്തരം വസ്ത്രനിയമങ്ങളില്ല. വസ്ത്രമെങ്ങനെ ലിംഗത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതിന് നല്ല ഉദാഹരണമാണ് ഈ സംഭവം. അരയ്ക്കുമേലോട്ട് ഉണിയുടുക്കാൻ മടിച്ചിരുന്ന കേരളീയ സ്ത്രീകളാണ് പിന്നീട് സാരിയൊക്കെ ചുറ്റി ശരീരം മുഴുവൻ മറച്ച് നാണം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതെന്നോർക്കണം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. Abete Ann 2008 Tomboys , A Literary and Cultural History, Temple University Press, Philadelphia

2. Butler, Judith 1999 Gender Trouble, Routledge

3. Halberstam, judith 2006 Female Masculinity, University pressm Durham

4. Holms, Mary 2007 What is Gender? Sage Publications

5. Kimmel, Michael, S 2008 The Gendered Society, Oxford

6. ജാൻസി ജയിംസ് 2000 ഫെമിനിസം I & II കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിട്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

7. ജെനി റോവീന 2011 തെമ്മാടികളും തമ്പുരാക്കന്മാരും മലയാളസിനിമയും ആണത്തങ്ങളും, സബ്ജക്ട് ആൻഡ് ലാംഗ്വേജ് പ്രസ്, കോട്ടയം.

8. രശ്മി ജി., അനിൽകുമാർ കെ. എസ് 2016 ട്രാൻസ്ജെന്റർ- ചരിത്രം സംസ്കാരം പ്രതിനിധാനം, ചിന്തപബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനനന്തപുരം.

9. രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി 2011 ലോകസിനിമ കാഴ്ചയും സ്ഥലകാലങ്ങളും, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ചെമ്മീനും മൂന്ന് ദുരൂഹ മരണങ്ങളും

കെ.പി. ജയകുമാർ
എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജ്,
ചേർത്തല

അമ്പത്തിയഞ്ച് വർഷം പഴക്കമുള്ള ഒരു സംഭവത്തെക്കുറിച്ചാണ് പറഞ്ഞുവരുന്നത്. രണ്ടുപേരുടെ മരണത്തിനും ഒരാളുടെ തിരോധാനത്തിനും ഇടയാക്കിയ ദാരുണമായ സംഭവം. പറഞ്ഞുവരുന്നത് ചെമ്മീനെക്കുറിച്ചാണ്. തകഴിയുടെ നോവലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രാമുകാര്യാട്ട് സംവിധാനം ചെയ്ത ചെമ്മീൻ എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ച്.

കറുത്തമ്മയും പരീക്കുട്ടിയും മരിച്ചു കിടക്കുന്നതാണ് ചെമ്മീനിലെ അന്ത്യരംഗം. ആലിംഗന ബദ്ധരായി തീരത്തടിഞ്ഞ ശരീരങ്ങള്. എന്തൊരു കിടപ്പായിരുന്നു! അങ്ങനെയുണ്ടോ ഒരു കിടപ്പ്? ആ കിടപ്പിൽ അസ്വാഭാവികതയില്ലേ? പ്രണയം, പ്രണയദുരന്തം, ദുരന്ത പര്യവസാനം എന്നൊക്കെ കാവ്യാത്മകമായും സൗന്ദര്യാത്മകമായും വിചാരപ്പെട്ട് നെടുവീർപ്പിട്ട് എഴുന്നേറ്റുപോകാനാവില്ല. കമിതാക്കളുടെ മരണം സംശയിക്ക

പ്പെടാൻ ആ ഒറ്റ ദൃശ്യം മതി.

മാത്രവുമല്ല, പളനി ഇനിയും കരയിൽ എത്തിയിട്ടില്ല. മരിച്ചുവെങ്കിൽ അയാളുടെ ശരീരം തീരത്ത് അടിയേണ്ടതാണ്. ദൃശ്യത്തെളിവുകൾ അനുസരിച്ച് കറുത്തമ്മയുടെയും പരീക്കുട്ടിയുടെയും സ്രാവിന്റെയും ശരീരങ്ങൾ മാത്രമാണ് തീരത്തടിഞ്ഞത്. അപ്പോൾ പരീക്കുട്ടി എവിടെ? ഏതാണ്ട് ഒരേ സമയത്ത് നടന്നിരിക്കാനിടയുള്ള നാല് മരണങ്ങളിൽ ഒരു ശരീരം മാത്രം അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്? പരീക്കുട്ടിയുടെയും കറുത്തമ്മയുടെയും മരണത്തിലെന്നപോലെ പളനിയുടെ ഉടലിന്റെ തിരോധാനത്തിലും ദുരൂഹതയുണ്ട്.

സ്രാവും, അതിനെ ചൂണ്ടയിൽ കൊരുത്തുവലിക്കുന്ന പളനിയും കടൽ ചുഴിയും ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യ രംഗങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് കാണാം. "കറുത്തമ്മാ" എന്ന ഒരു നിലവിളിയുടെ ശബ്ദരേഖയാണ് പളനിയുടേതെന്ന് സംശയിക്കാവുന്ന അവസാന തെളിവ്. ചൂണ്ടയുടെ അറ്റത്ത് പിടഞ്ഞ സ്രാവ് കരയ്ക്കടിഞ്ഞെങ്കിൽ ചൂണ്ടക്കാരൻ എവിടെ? ഇവിടെ, സ്രാവിന്റെ മരണത്തിന് മതിയായ ദൃശ്യത്തെളിവുകളുണ്ട്. എടുത്തുപറയേണ്ടത് ചത്തുകിടക്കുന്ന സ്രാവിന്റെ കിടപ്പിലെ സ്വാഭാവികതയാണ്. എന്നാൽ ആവാസവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കപ്പെട്ട കടൽ ജീവിയുടെ ദൈന്യത ആ കിടപ്പിലില്ല. വായ തുറന്ന് മലച്ചു കിടക്കുന്ന ആ കിടപ്പിൽ മരണത്തിന്റെ ഏകാന്ത ഭീകരതയുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, വേട്ടയാടപ്പെട്ട സ്രാവുടൽ പളനിയുടെ നായാട്ടുവിജയത്തിന്റെയോ മുക്കുവക്കരുത്തിന്റെയോ ആണടയാളമായി മാറുന്നില്ല, മറിച്ച് അയാളുടെ അഭാവത്തെ ആഴത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഹിംസാത്മകമായ ദൃശ്യസാന്നിധ്യമാണത്. ഇത്രമേൽ ജുഗുപ്സാവകമായ കാഴ്ചകൊണ്ട് പളനിയുടെ അസാന്നിധ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സൗന്ദര്യാവിഷ്കാരത്തിന്റെ മനോനില എന്തായിരിക്കും? പ്രാഥമിക നിഗമനത്തിൽ പ്രണയ ദുരന്തങ്ങളുടെ തീരത്തടിഞ്ഞ കാൽപനിക ശരീരങ്ങളല്ല കറുത്തമ്മയും പരീക്കുട്ടിയും. അസ്വാഭാവികമായൊരു ചുഴിയുടെ കാഴ്ചകൊണ്ട് പളനിയുടെ തിരോധാനത്തിന് വിരാമമിടാനും കഴിയില്ല. അതിനാൽ ചെമ്മീൻ നിഗൂഢവും ദുരൂഹവുമായ ഒരു ചലച്ചിത്രമാണ്. ചെമ്മീൻ ഒരു പ്രണയദുരന്ത കാവ്യം മാത്രമല്ല; ദുരന്തത്തിലേയ്ക്കെത്തിച്ചേരുന്ന വഴികളും കാരണങ്ങളും നിർണ്ണായകമാണ്.

ഈ ദുരൂഹതകളെ അഴിച്ചെടുക്കുന്നതിനും നിഗൂഢതകളുടെ അർത്ഥങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നതിനുമുള്ള നിരവധി ശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ലഭ്യമായ അന്വേഷണങ്ങളുടെയും നിഗമനങ്ങളുടെയും വെളിച്ചത്തിൽ ചെമ്മീൻ വീണ്ടും കണേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇന്നോളം നടന്നിട്ടുള്ള അന്വേഷണങ്ങളെ ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ട്, ചേർത്തുവായിച്ചുകൊണ്ടും ചെമ്മീനിലെ മരണങ്ങളും തിരോധാനവും അന്വേഷിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ശരീരത്തിന്റെ കുറ്റവും ശിക്ഷയുമാണ് ചെമ്മീൻ. കുടുംബ-സമുദായ വിലക്കുകളെ അതിലംഘിക്കുന്ന പ്രണയ ശരീരങ്ങളുടെ ദുരന്തദൃശ്യമായി അത് കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നു. എസ് ശാരദക്കുട്ടിയുടെ അന്വേഷണത്തിൽ 'രതിയുടെ എല്ലാക്കാലത്തെയും ഉപാധിയായ ശരീരത്തെ അതിന്റെ മുഴുവൻ സാധ്യതകളോടെയും അതിവിദഗ്ധമായും സൂക്ഷ്മമായും രാമുകാര്യാട്ട് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കറുത്തമ്മയായി രംഗത്തെത്തുന്ന ഷീലയുടെ വെളുവെളുത്ത മാറത്തെ കൃത്രിമമായുണ്ടാക്കിയ മുഴുത്ത കറുത്ത മറുക് നായികയുടെ മുഖത്തേക്കാൾ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നുണ്ട്.'കഥാപാത്രത്തിനും സിനിയുടെ പ്രമേയ ശരീരത്തിനും പുറത്തേയ്ക്ക് വികസിക്കുന്ന പെണ്ശരീരത്തിന്റെ വിപണിസാധ്യതകളിലാണ് ചെമ്മീന്റെ നോട്ടം എന്നർത്ഥം. ഇതൊരു നിർണ്ണായക നിരീക്ഷണമാണ്. കാരണം. 'പരീക്കുട്ടിയുടെ പാട്ടുകേട്ട് ചെവി പൊത്തിയും അയാളുടെ മുന്നിൽ മുട്ടുകുത്തി, കൈ മുന്നോട്ടാഞ്ഞ് കുനിഞ്ഞ് പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നതും 'എന്തൊരു നോട്ടമാ കൊച്ചുമൊതലാളീ ഇതെന്ന് വികാരംകൊള്ളുന്ന ഭാഷയിൽ പറയുന്നതുംകഥാപാത്രമല്ല ഷീലതന്നെ' അപ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിലേയ്ക്കുള്ള താരത്തിന്റെ പരകായപ്രവേശമല്ല, മറിച്ച് കറുത്തമ്മയെ വെളുത്ത ശരീരംകൊണ്ട് മറച്ചുപിടിയ്ക്കുന്ന ഉടൽ മറയായാണ് താരശരീരം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.'സിനിമയിലുടനീളം ഷീല കറുത്തമ്മയല്ല, ഷീലയായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു.' എന്നും 'എടുത്തുപിടിച്ചമട്ടിലുള്ള ആ നടിയുടെ നടത്തം തുറയുടെ ശരീരഭാഷയെയല്ല, സിനിമയുടെ വിപണിസമവാക്യങ്ങളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്' എന്നും ശാരദക്കുട്ടി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. അങ്ങനെയെങ്കിൽ സിനിമയിലെത്തും മുമ്പുതന്നെ കറുത്തമ്മ തിരോഭവിച്ചിരുന്നു എന്ന് അനുമാനിക്കണം. അപ്പോൾ അന്ത്യരംഗത്തിലെ

ആ ആലിംഗനബദ്ധ ശരീരങ്ങളിൽ ഒന്ന് കറുത്തമ്മയോ ഷീലയോ?

കഥാപാത്രത്തിനുമേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തിയ താരശരീരത്തിന്റെ ധർമ്മം എന്തായിരുന്നു? ആണ്നോട്ടത്തെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നതിന് ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതായിരുന്ന ആ ശരീരം. തുടർന്നിങ്ങോട്ട് മലയാളത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട കടൽ (കടലോര) സിനികളിൽ ഈ ശരീരഭാഷയുടെ ആവർത്തനം കാണാം. അമരത്തിൽ മാദകത്വവും പ്രായവും മുറ്റിനില്ക്കുന്ന ചന്ദ്രിയും (ചിത്ര),സ്കൂൾ വിദ്യർത്ഥിനിയായ മാതുവിന്റെ 'മുതിർന്ന' ശരീരവും ചാന്തുപൊട്ടിലെ ഗോപികയുടെ ശരീരഭാഷയും വസ്ത്രാലങ്കാരവും ഇത് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അപ്പോൾ പ്രണയമായിരുന്നില്ല, പ്രണയം പേറുന്ന ശരീരത്തിലായിരുന്നു നോട്ടം. ആ അശരീരങ്ങൾ എല്ലാവിധ അഴകളവുകളോടെയും തീരത്ത് വന്നടിഞ്ഞതാവാൻ സാധ്യതയില്ല. മരിച്ച് കിടന്നതാണ്. അത് വെറും കിടപ്പല്ല. കിടത്തിയതാണ്. മരണത്തിലും മാദകത്വം ചോരാത്ത ഉടൽ നില ചലച്ചിത്രം പുലർത്തുന്ന നിലപാടാണ്. ആലിംഗന ബദ്ധരായ ഷീല-മധു എന്നീ താര ശരീരങ്ങളെയാണ് ആ പ്രഭാതത്തിൽ കടൽ പ്പരപ്പിൽ നാം കണ്ടെത്തിയതെന്ന് സാരം. കടൽക്കരയിൽ കണ്ടുമുട്ടിയ പ്രണയഭരിതരായ കറുത്തമ്മയും പരീക്കുട്ടിയും തിരോഭവിക്കുകയും, നേരം പുലരുമ്പോഴേക്കും ദൃശ്യ-വാണിജ്യ സാധ്യതകളുള്ള താര ശരീരങ്ങളെ പകരം കിടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ട് അപര ശരീരങ്ങളെ, രണ്ട് സാംസ്കാരിക ഉടലുകളെ മരണത്തിലും അഭാവപ്പെടുത്തുന്ന സൗന്ദര്യാവിഷ്കാരം കറുത്തമ്മയെയും പരീക്കുട്ടിയെയും എന്നെന്നേയ്ക്കുമായി മായ്ച്ചുകളയുകയും ഷീലയെയും മധുവിനെയും സ്ഥിരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. പളനിയെ മായ്ച്ചത് ചത്തുമലച്ച സ്രാവിന്റെ ജുഗുപ്സാവഹമായി കാഴ്ചകൊണ്ടാണെങ്കിൽ , കറുത്തമ്മയെയും പരീക്കുട്ടിയെയും മറച്ചത് വരേണ്യമായ ഉടലഴകിന്റെ ‘മനോര’മായ ‘മരണ’ക്കിടപ്പുകൊണ്ടാണ്.

തകഴിയുടെ നോവൽ പുറത്തിറങ്ങിയ കാലത്ത് എഴുതപ്പെട്ട ഡോ. വേലുക്കുട്ടി അരയന്റെ 'ചെമ്മീൻ ഒരു നിരൂപണം' നോവലിൽ അരയ സമുദായം എങ്ങനെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. പരീക്കുട്ടിയുടെയും കറുത്തമ്മയുടെയും പ്രണയം സഫലമാകേണ്ടിയിരുന്നു എന്നൊരാവലാതി വേലുക്കുട്ടി അരയനിൽ വായിക്കാം.'അതായത്, ഈ പ്രണയസാഫല്യം നോവലിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമായിരുന്നുവെങ്കിൽ ചെമ്മീൻ ഒരുവലിയപരിധിവരെ "പുരോഗമനപരം" ആയേനെ എന്ന് വേലുക്കുട്ടി അരയൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. നിലനിൽക്കുന്ന മാമൂലുകളെയും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളെയും ജാതി -വർഗ്ഗ ബന്ധങ്ങളെയും പൊളിച്ചെടുക്കുന്ന വിപ്ലവസന്ദർഭമായി ആ പ്രണയാസാഫല്യം മാറുമായിരുന്നുവെന്ന പ്രതീക്ഷ ഡോ. വേലുക്കുട്ടി അരയന്റെ നിരൂപണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.
അങ്ങനെയൊരു പ്രണയ സാഫല്യം ഉണ്ടാകുമായിരുന്നോ? ഇല്ല, എന്നാണ് എം ടി അൻസാരിയുടെഅന്വേഷണത്തിൽ പറയുന്നത്. "മേത്തൻ മരയ്ക്കാത്തി പെണ്ണിനെ" പ്രേമിച്ച് നിരാശനായി കടാപ്പുറത്തുകൂടി പാടിപ്പാടി നടക്കുന്നതിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ അലിഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ദുരന്തബോധം അതിൽ വായിക്കാം.'കറുത്തമ്മയും പളനിയും ചോരയും നീരുമുള്ള മനുഷ്യരാണ്. എന്നാൽ പരീക്കുട്ടിയാകട്ടെ മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ വെറുമൊരു പ്രതീകം മാത്രമാണ്. അയാൾ മനുഷ്യനായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇങ്ങനെയൊന്നും സംഭവിക്കുമായിരുന്നില്ല എന്നുനമുക്ക് തോന്നിപ്പോകുന്നു. എന്തുചെയ്യാം അയാൾ മുസ്ലിമായിപ്പോയി!' എന്ന് അൻസാരി നെടുവീർപ്പിടുന്നു.

ജാതിയില്ലെന്ന നടിക്കുകയും ജാതിയെ ആന്തരവൽക്കരിക്കുയും ചെയ്ത ആധുനികതയുടെ യുക്തി യാണ് പരീക്കുട്ടിയുടെയും കറുത്ത മ്മയുടെയും പ്രണയസാഫല്യം അസാധ്യമാക്കുന്നത്. ചെമ്പൻ കുഞ്ഞും ചക്കിയും പളനിയെക്കുറി ച്ച് സംസാരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ "അവാന്റെ ജാതി എന്നാ?" എന്ന ചക്കിയുടെ ചോദ്യത്തിന് അവൻ മനഷ്ഷേനാ, കടലീ ജോലിക്കാര നാ" എന്നാണ് ചെമ്പൻ കുഞ്ഞിന്റെ ഉത്തരം. എന്നാൽ പിറവിയിൽ , പേരിൽ മാത്രം മുസ്ലിമായ പരീ ക്കുട്ടിയെ കബളിപ്പിച്ച് ചെമ്പൻ കുഞ്ഞ് കറുത്തമ്മയെ പളിനിക്കു കൊടുക്കുന്നു. കാരണം പളനി മുക്കുവനാണ്. കറുത്തമ്മയുടെയും പരീക്കുട്ടിയുടെയും പ്രണയം വിവാ ഹത്തിലേയ്ക്ക് എത്തുമായിരുന്നില്ല, അതിന് തടസ്സമായിരുന്നത് ജാതി -സമുദായമാണ്. ആത്മഹത്യയുടെ -മരണത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്ത ത്തിൽ നിന്ന് സമുദായത്തിന് മാറിനിൽക്കാനാവില്ല ലന്നു സാരം. എന്നാൽ പ്രണയദുരന്തങ്ങ ളുടെ പരിസമാപ്തിയിൽ അതിന്റെ കാവ്യാത്മകതയിൽ വേദനയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകതയിൽ മത-ജാതി -സമുദായങ്ങൾ കുറ്റവിമുക്തമാക്ക പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

'പേരിൽ മാത്രം മുസ്ലിം ആയ പരീക്കുട്ടി' എന്നാണ് അൻസാരി പറയുന്നത്. പരീക്കുട്ടി എന്ന പേര് എല്ലായിടത്തും മുസ്ലിം നാമമായി തിരിച്ചറിയണമെന്നില്ല എന്നൊരു പ്രശ്നം ഡോ വി സി ഹാരിസ് ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. പേരും രൂപവും കൊണ്ട്, പ്രത്യേകിച്ച് മധുവിന്റെ ശരീരഭാഷകൊണ്ടും ഒരു മുസ്ലിമാ ണെന്ന് ഉറപ്പിക്കുക സാധ്യമല്ല. പരീക്കുട്ടി മുസ്ലിമാണെന്ന് എങ്ങ നെ തിരിച്ചറിയും? 'ഉറുമാൽ '! എന്നാണ് ഹാരിസിന്റെ ഉത്തരം. പരീക്കുട്ടി എപ്പോഴും കഴുത്തിൽ ധരിക്കുന്ന ഉറുമാലാണ് മുസ്ലിം ചി ഹ്നമായി ചലച്ചിത്രം പരീക്കുട്ടിയു ടെ ശരീരത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചുവയ്ക്കു ന്നത്. എല്ലാക്കാലത്തെയും മുസ്ലിം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കഴുത്തിൽ ഒരു ഉറുവാല ചുറ്റിക്കിടക്കുന്നത് പിൽ ക്കാല സിനിമയിലും കാണാം. പരീക്കുട്ടിയുടെ മുസ്ലിം സ്വത്വത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ മറ്റൊരു വഴിയും സിനിമയിലില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേ യമാണ്.

കറുത്തമ്മയ്ക്ക് മതം ഒരു തടസ്സമായി രുന്നോ എന്ന അന്വേഷണം ഡോ. ജി ഉഷാകുമാരി നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. പരീക്കുട്ടിയുമായുള്ള ബന്ധത്തെ ചൊല്ലി അയല്ക്കാരികൾ കളിയാ ക്കിയപ്പോൾ . "എന്നാ ചെയ്യാനാ അങ്ങ് നാലാം വേദം കൂട്ടും" എന്ന് കറുത്തമ്മയുടെ അമ്മ ചക്കി പറയു ന്ന സന്ദർഭവും അതുകേട്ട് തട്ടമിട്ട് കട്ടിമുണ്ടുടുത്ത് കാതിന്റെ തട്ടുമുഴുവ ൻ കുത്തി പൊന്നണിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന സ്വന്തം രൂപം കറുത്തമ്മ കിനാവു കാണുന്ന സന്ദർഭവും നോവലിൽ നിന്ന് ഉദാഹരിച്ച് 'ജാതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കറുത്തമ്മയുടെ ഈ കാമന സിനിമ അപ്പാടെ ഉപേക്ഷി ച്ചിരിക്കുകയാണ്.' എന്ന് ഉഷാകു മാരി കണ്ടെത്തുന്നു. ജാതി-സമുദാ യങ്ങളെ പ്രണയത്തിനു പിറകിൽ

മാത്രം സങ്കൽപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന
കാമനകളുടെയും തൃഷ്ണകളുടെയും
ഒരാന്തരിക ലോകമെങ്കിലും കറുത്ത
മ്മയിലുണ്ടായിരുന്നു. പ്രതിരോധ
ത്തിന്റെ ഈ ആത്മനിഷ്ഠ ലോകം
സിനിമയിലെ കറുത്തമ്മയ്ക്ക് ആവ
ശ്യമില്ല. അതോടെ കറുത്തമ്മയും
പളനിയും തമ്മിലുള്ള വിവാഹം
ഒരേ സമുദായത്തിൽ പ്പെട്ട രണ്ടാ
ളുകൾ തമ്മിലുള്ള കൂടിച്ചേരലായി
സ്വാഭാവികത കൈവരിക്കുന്നു.

കറുത്തമ്മ പളനി വിവാഹത്തിൽ
ജാതിയല്ലാതെ മറ്റൊരു ഘടകവും
പ്രവർത്തിച്ചതായി കാണുന്നില്ല.
ഈ വിവാഹം രണ്ട് കുടുംബങ്ങൾ
തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പോലുമായി
രുന്നില്ല. കാരണം പളനിയ്ക്ക് കുടും
ബമില്ല. അയാൾ അനാഥനാണ്.
മുക്കുവനാണ്, "കടലീ ജോലിക്കാര
നാ" എന്ന യോഗ്യതയാണ് ചെമ്പ
ൻ കുഞ്ഞിന്റെ പരിഗണനാവിഷയ
മായിരുന്നത്. അയാളുടെ അനാഥ
ത്വത്തെ സാന്ത്വനപ്പെടുത്താൻ "നീ
കടലിന്റെ മോനാ" എന്ന് ചെമ്പൻ
കുഞ്ഞ് ആശ്വസിപ്പിക്കുകയോ പ്ര
ശംസിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്.
എന്നാൽ ഈ വിവാഹമോ പ്രശം
സകളോ ഒന്നും പളനിയുടെ അനാ
ഥത്വത്തിന് പരിഹാരമായിരുന്നി
ല്ല. അയാൾ വല്ലാതെ ഒറ്റപ്പെട്ടവനാ
യിരുന്നു. ജാതി-സമുദായങ്ങൾ ക്ക്
പരിഹരിക്കാനോ സ്പർശിക്കാനോ
ആകാത്ത ആന്തരിക ലോകങ്ങൾ
വ്യക്തികൾ ക്കുണ്ട്. നാമ രൂപങ്ങൾ
ക്കപ്പുറം പളനിയും പരീക്കുട്ടിയും
സമുദായ സ്വത്വത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്ക്
പുറത്തോ അകലയോ അധിവസി
ക്കുന്നവരായിരുന്നു. പളനി പരീക്കു
ട്ടിയേക്കാൾ വെറുത്തിരുന്നത് ചെ
മ്പൻ കുഞ്ഞിനെയായിരുന്നല്ലോ.

'പളനിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോ
ളം അനാഥത്വം അയാളുടെ വ്യക്തി
ത്വത്തെയാകെ ചൂഴുന്ന ഒന്നാണ്.'
എന്ന് ഡോ. പി എസ് രാധാകൃഷ്ണ
ൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഈ അനാഥ
ത്വത്തെ മറികടക്കാനുള്ള യത്നമാ
യിരുന്നോ പളനിയ്ക്ക് വിവാഹം?
"നിനക്ക് ഞാനുണ്ട്. എനിക്ക്
കടലും" എന്ന് നാഥനാവാനുള്ള
വിഫല ശ്രമങ്ങളിൽ അയാൾ ഉഴ
ലുന്നതും കാണാം. കറുത്തമ്മയെ
എന്നെന്നേയ്ക്കുമായി നഷ്ടപ്പെടുമോ
എന്ന ആധിമൂലമാണ് നീർക്കുന്ന

രാമു കാര്യാട്ട്

ത്തുനിന്ന് തൃക്കുന്നപ്പുഴയിലേയ്ക്ക്
അവളെ ഒരിക്കലും വിടാതിരുന
ന്നതെന്ന് രാധാകൃഷ്ണൻ പറയുന്നു.
പളനിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന കൂടുത
ൽ കണ്ടെത്തലുകൾ പി എസ് രാ
ധാകൃഷ്ണൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.
'നീർക്കുന്നത്തുപോലും അയാളുടെ
ജീവിതം വിളുമ്പുകളിലാണ്. കട
പ്പുറത്ത് ജീവിക്കുന്നതുകൊണ്ട്
മാത്രം അയാൾ തുറക്കാരുടെ കൂടെ
കടലിൽ പ്പോകുന്നുണ്ട്. അല്ലാതെ
അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്പെട്ടവനായ
തുകൊണ്ടല്ല. സ്വന്തം പ്രായമെത്ര
യെന്നുപോലും അയാൾ ക്കറിയില്ല.
ജനനത്തിലും ജീവിതത്തിലും

തകഴി

അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന പുറത്താ
ക്കപ്പെടലിൽ ദലിതത്വത്തിന്റെ
മുറിപ്പാടുകളുണ്ട്.' ആ മുറിവുകളുടെ
നീറ്റൽ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന സത്യൻ
എന്ന നടൻ താരശരീരത്തെ വെ
ടിഞ്ഞ് പളനിയില്ലയിക്കുന്നതായി
തോന്നും.

പരീക്കുട്ടിയുമായുണ്ടായിരുന്ന പ്രണ
യത്തെക്കുറിച്ച് നോവലിൽ "നിന
ക്കയാളോട് ഇഷ്ടമായിരുന്നോ?"
എന്ന് പളനി ചോദിക്കുന്നതിന്
"ഇഷ്ടമായിരുന്നു." എന്നാണ് കറു
ത്തമ്മ മറുപടി പറയുന്നത്. ഈ
ഭൂതകാല പ്രയോഗത്തെ സിനിമ
കൈകാര്യം ചെയ്തതെങ്ങനെയെന്ന്
പി എസ് രാധാകൃഷ്ണൻ പരിശോധി
ക്കുന്നു. പരീക്കുട്ടിയെ ഇഷ്ടമാണോ
എന്ന ചോദ്യത്തിന് അതെ എന്ന
മറുപടിയാണ് കറുത്തമ്മ നല്കുന്നത്.
'അവളുടെ മറുപടി വർത്തമാനകാല
ത്തിനകത്തുനിന്നാണ്. ചുറ്റുപാടുക
ളെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അതി
ലുപരി ലൈംഗികമായ സ്വാതന്ത്ര്യ
പ്രഖ്യാപനം കൂടിയാണീ സന്ദർഭം.'
പിതൃരൂപത്തോടുള്ള നിഷേധമാ
യും സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനമായും
ഈ സന്ദർഭത്തെ രാധാകൃഷ്ണൻ വി
ലയിരുത്തുന്നു. പക്ഷെ, പളനിയെ
സംബന്ധിച്ച് തന്റെ സനാഥ സ്വപ്ന
ങ്ങൾ ക്കുമേൽ പതിച്ച വൻ പ്രഹര
മായിരുന്നു അത്. താരശരീരം വിട്ട്
പളനി കൂടുതൽ കൂടുതൽ പാത്രശരീ
രമായി പതിയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭം.

ചലച്ചിത്രത്തിന് ഒടുവിൽ സ്രാ
വിനെ വേട്ടയാടുന്ന പളനി വൻ
ചുഴിയിൽ അപ്രത്യക്ഷനാകുന്നു.
"കറുത്തമ്മാ" എന്ന വിളിമാത്രം
കടലിനുമീതെ ഉയരുന്നു. 'വള്ളം
മറിഞ്ഞ് പളനി നടുക്കടലിൽ കട
ലിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ കടലമ്മയുടെ
കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് ചുഴിയിൽ
വട്ടംകറങ്ങിമറയുന്നു. അയാളു
ടേത് ഒരു ദലിത് കഥയാണ്;
അയാളുടെ ദേഹവും ദേഹിയും
ഈ ഭൂമി അർഹിക്കുന്നില്ല!.' എന്ന
അൻസാരിയുടെ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.
അനാഥമായ ഒരു ഉടലിന്റെ അസാ
ന്നിധ്യത്താൽ പളനിയുടെ ജീവിതം
അതിദാരുണമായൊരു ദുരന്ത
കഥയായിത്തീരുന്നു. ചതിയ്ക്കപ്പെട്ട
നിരസ്കരിക്കപ്പെട്ട അവഗണിയ്ക്കപ്പെ
ട്ട പളനിയുടെ ജീവിതവും തിരോ
ധാനവും ഉപകഥയ്ക്കപ്പുറം വളർന്നു

നില്ക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ , ആലിംഗന ബദ്ധരായ ഷീല-മധുമാരുടെ ഉടലിന് സമാന്തരമായി തീരത്തടിഞ്ഞ സ്രാവിന്റെ ഉടലിനുമപ്പുറം പൊരുതിപ്പൊള്ളി നീലിച്ച പളനിയുടെ ശരീരം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അസാധ്യമായിരുന്നു. സത്യൻ എന്ന താരശരീരത്തിന്റെ ശോഭയിൽ നിന്ന് അഴിഞ്ഞുവീഴുക മൂലം പളനി മരണത്തിലും അദൃശ്യമാക്കപ്പെട്ടു.

വി സി ഹാരിസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ ആ ദുരന്തബോധത്തെ മൊത്തം മലയാളി പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചയിൽ ഊഷ്മളമായ ദൃശ്യാനുഭവമാക്കിത്തീർക്കുകയെന്ന വൈരുദ്ധ്യമാണ് ചെമ്മീൻ സിനിമ. 'മധുവിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളിലൂടെ, പട്ടുറുമാലിലൂടെ, മന്നാഡെയുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെ, വയലാറിന്റെ വരികളിലൂടെ, സലിൽ ചൗധരിയുടെ സംഗീതാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ, മാർക്കസ് ബർട്ട്ലിയുടെ ഛായാഗ്രഹണത്തിലൂടെ, ഹൃഷികേശ് മുഖർജിയുടെ ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ, കടലിന്റെ ക്ഷുഭിതാവസ്ഥയിലൂടെ, മാനത്തെ കാറിലൂടെ, തീരത്തെ തെങ്ങോലകളിലൂടെ....പിന്നെ ഷീലയുടെ പട്ടുകുറ്റൻ നെടുവീർപ്പുകളിലൂടെ നമ്മളോരോരുത്തരും ഈ ദുരന്തം ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു.

ഷീലയുടെ നെടുനെടുങ്കൻ നെടുവീർപ്പുകളിൽ മധുവിന്റെ വിഷാദമധുര ഗാനങ്ങളിൽ കറുത്തമ്മ-പരീക്കുട്ടി എന്നീ പാത്ര രൂപങ്ങൾ എന്നേയ്ക്കുമായി അഴിഞ്ഞുപോകുന്നു. സിനിമയിലേയ്ക്ക് വന്ന നോവൽ തിരികെ പോകുമ്പോൾ കറുത്തമ്മയും പരീക്കുട്ടിയും അശരീരികളായി തീർന്നിരിക്കുന്നു. അവരുടെ ഉടലുകൾ ക്ക് അസ്ഥിത്വമില്ലാതായി. ചലച്ചിത്രാനന്തരം നോവൽ വായിക്കുന്ന തലമുറ കറുത്തമ്മയുടെയും പരീക്കുട്ടിയുടെയും സ്ഥാനത്ത് ഷീലയെയും മധുവിനെയും സങ്കല്പ്പിച്ചു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജീവിനോടെയോ മരിച്ച നിലയിലോ ഇനി ആ കഥാപാത്ര ശരീരങ്ങൾ വീണ്ടെടുക്കുക എന്നതു് ഏറെക്കുറെ അസാധ്യമാണ്.

കരി കറുപ്പിന്റെ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രം

രാജേഷ് എം.ആർ.
ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ

ജാതിയുടെയും ദേശത്തിന്റെയും അതിർത്തികൾക്കപ്പുറം കടക്കുവാൻ മടിക്കുന്ന മനുഷ്യമനസ്സുകളുടെ നേരെയുള്ള ചോദ്യമാണ് ഷാനവാസ് നരണിപ്പുഴയുടെ 'കരി' [2015] ഉയർത്തുന്നത്. കറുപ്പിനെ മോശമായി കാണുന്ന സമൂഹത്തിനെതിരെയുള്ള വിമർശനമാണ് സിനിമ മുഖ്യമായി ഉയർത്തുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ തെക്കു നിന്നും വടക്കോട്ടുള്ള ഗോപുവിന്റെയും ബിലാലിന്റെയും യാത്രയും ദിനേശന്റെ വീട്ടുകാരുടെ സ്നേഹവും കരിങ്കാളി അനുഷ്ഠാനം നടത്തുവാനുള്ള ഇവരുടെ ശ്രമങ്ങളുമാണ് സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലം. A black comedy Film എന്ന കരിയുടെ പരസ്യവാചകം പലവിധത്തിൽ സിനിമ പിന്തുടരുന്നതായി കാണാം. കറുപ്പിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള ഒരു 'സോഷ്യൽ സറ്റയറാ'യി ഈ സിനിമയെ കാണാവുന്നതാണ്. ഷാനവാസ് നരണിപ്പുഴ രചനയും

സംവിധാനവും ചെയ്ത ആദ്യ സിനിമയായ 'കരി' ദേശിയ, സംസ്ഥാന അവാർഡുകളിൽ നിന്നും കേരള ഇന്റർനാഷണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിൽ നിന്നുമൊക്കെ പുറന്തള്ളപ്പെട്ട ദലിത് രാഷ്ട്രീയം പറയുന്ന സിനിമയാണ്.

മലപ്പുറത്തെ അതിർത്തിഗ്രാമമായ നരണിപ്പുഴയിൽ നിന്ന് സിനിമയിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച വഴികളെക്കുറിച്ച് ഷാനവാസ് പറയുന്നു: 'കരിങ്കാളിയുടെ വരവ് ഉത്സവങ്ങളുടെ നാടാണ് എന്റേത്. ഓരോ കുടുംബക്കാർ എന്തെങ്കിലും കാര്യസാധ്യത്തിനായി ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് നേരുന്ന വഴിപാടാണ് കരിങ്കാളികെട്ടൽ. പറയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരാണ് കരിങ്കാളികെട്ടുന്നത്. വഴിപാടുകാരുടെ വീട്ടിൽ വെച്ച് വേഷംകെട്ടിച്ച് കരിങ്കാളിയെ മേളത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുല്ലത്തറയിൽ വരെ എത്തിക്കുന്നതാണ് വഴിപാട്. ക്ഷേത്രഭരണവും ഉത്സവനടത്തിപ്പും എല്ലാം നമ്പൂതിരിമുതൽ മേനോൻ സമുദായക്കാർ വരെയുള്ളവർക്കാണ്. എന്നാൽ, ഉത്സവം കൊഴുപ്പിക്കുന്നത് കരിങ്കാളികെട്ടിതുള്ളുന്ന ജാതിഘടനയിലെ താഴേത്തട്ടുകാരാണ്. കരിങ്കാളി കെട്ടിക്കഴിഞ്ഞാൽ ആയാൾ ദൈവമാണ്. കരിങ്കാളിയുടെ വാളിനുമുന്നിൽ നമ്പൂതിരിക്കും നായർക്കും മേനോനുമെല്ലാം ശിരസ്സ് കുനിക്കേണ്ടിവരും. ഒരേസമയം മനുഷ്യനും ദൈവവുമാണ് കരിങ്കാളികെട്ടുന്ന മനുഷ്യൻ. കുട്ടിക്കാലംമുതൽ കണ്ടുവരുന്ന നാട്ടുകാഴ്ചയിൽ ഒരു രാഷ്ട്രീയമുണ്ടെന്ന ചിന്തയാണ് 'കരി' എന്ന സിനിമയിൽ എത്തിയത്.' [ദേശാഭിമാനി ഓൺലൈൻ ,ഒരിക്കലും മായാത്ത കരി, ഡിസംബർ 20, 2015]

നവോത്ഥാനം നടന്നതെന്ന് അഭിമാനം കൊള്ളുന്ന കേരളത്തിൽ മലയാളി ഇപ്പോഴും നമ്പൂതിരിയും നായരും പറയനും പുലയനുമായി തന്നെ ജീവിക്കുകയാണെന്ന യഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് കരി വിളിച്ചു പറയുന്നത്.

കറുപ്പിന്റെ രാഷ്ട്രീയം പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദിനേശന്റെ അമ്മ ഗൾഫുകാരനായ തന്റെ മകന്റെ മുതലാളിയോട് മകനെക്കുറിച്ച് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്.'ദിനേശന് തടി വെച്ചിലെങ്കിലും വേണ്ടില്ല, ഒന്നു വെളുത്തു കിട്ടിയാല് മതിയായിരുന്നു'. വെളുപ്പ് വളരെ പ്രധാനമായും അധികാരമായും നിൽക്കുന്ന സമൂഹമായതിനാലാണ് ഇത്തരം ചിന്തകൾ കടന്നു വരുന്നത്.എസ്.സി വിഭാഗക്കാരാണ് ദിനേശന്റെ കുടുംബമെന്ന് ഇതിൽ പരാമർശമുണ്ട്. ജാതിയുടെയും നിറത്തിന്റെയും പേരിൽ കീഴായ്മ അനുഭവിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ അബോധ ചോദനകളാണ് അമ്മയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ പുറത്തു വരുന്നത്.'നീ വെളുത്ത കാരണമല്ലേ, ഞാൻ പുറത്തായത്' എന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥയ്ക്കെതിരെയുള്ള കറുത്തഹാസ്യം തന്നെയാണ് കരി. വെളുപ്പ് / കറുപ്പ് എന്നിവ വിരുദ്ധ ദ്വന്ദങ്ങളായി സമൂഹത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ യുക്തിയെയാണ് സിനിമ വിശദീകരിക്കുന്നത്. നീ ഒരു ദലിതനാണെന്ന് നിന്റെ മുഖത്തെഴുതി വെച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് പറയുന്ന സവർണ്ണ സാംസ്കാരിക വ്യവസ്ഥയെയാണ് 'കരി' പരിഹസിക്കുന്നത്.

കറുപ്പ് നിറത്തെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്ന മറ്റൊരു സിനിമയാണ് കറുപ്പ് [2019]. വെളുത്ത കുട്ടികൾ മാത്രം പഠിക്കുന്ന സ്കൂളിലേക്ക് കറുത്ത നിറമുള്ള നന്ദൻ എന്ന ആദിവാസി ബാലൻ പഠിക്കാനെത്തുന്നതിനെ തുടർന്നുള്ള സംഭവ വികാസങ്ങളാണ് ദീപേഷ് ടി സംവിധാനം ചെയ്ത കറുപ്പ് എന്ന സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം. പരിസ്ഥിതി രാഷ്ട്രീയവും ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് ആദിവാസി ബാലനായ നന്ദൻ ചന്ദ്രനാണ്.നിറത്തിൻറെ രാഷ്ട്രീയം ചർച്ച ചെയ്യുന്ന 'കറുപ്പി'ൻറെ പ്രമേയം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത് മലയാളികളുടെ മനസിലേക്ക് കുടിയേറുന്ന ജാതിവെറിയെയാണ്. മലയോരഗ്രാമത്തിലെ ആദിവാസി ബാലന് സ്കൂളിൽ നിറത്തിന്റെ പേരിൽ വിവേചനവും ഒറ്റപ്പെടലും നേരിടേണ്ടിവരുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പിന്നീട് അവന്റെ കഴിവുകൾ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതും ശ്രദ്ധേയനാകുന്നതുമാണ് സിനിമ

ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. കണ്ണൂർ ജില്ലയിലെ വേങ്ങാട് ഇ.കെ നായനാർ സ്മാരക ഗവ. ഹയർ സെക്കൻഡറി സ്കൂൾ നാഷണൽ സർവീസ് സ്കീം യൂണിറ്റ് നിർമ്മിച്ച സിനിമ പ്രമേയം കൊണ്ടും വിഷയാവതരണം കൊണ്ടും പൊതുവിദ്യാഭ്യാസ രംഗത്തിന്റെ നേട്ടം വിളിച്ചോതുന്നതാണ്. കുട്ടികൾ പിരിച്ചെടുത്ത 38 ലക്ഷം രൂപ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഈ സിനിമ നിർമ്മിച്ചത്. ദീപേഷ് ടി സംവിധാനം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ സിനിമയുടെ തിരക്കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നത് ഡോ. ജിനേഷ്കുമാർ എരമം. ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യമായാണ് ഒരു സ്കൂളിലെ എൻ.എസ്.എസ് യൂണിറ്റ് ഫീച്ചർ ഫിലിം നിർമിക്കുന്നത് എന്ന പ്രത്യേകതയും ഈ ചിത്രത്തിനുണ്ട്.

കരി സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലുള്ള യാത്രയിൽ 'ജാതി തൈകൾ വില്പനയ്ക്ക്' എന്ന പോസ്റ്റർ കാണുന്നുണ്ട്. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിൽ ഉറച്ച വേരുകളുള്ള ജാതി വ്യവസ്ഥയെയാണ് ഇത് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനമായ കേരള കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ അരിക് പറ്റിയുള്ള ഈ യാത്രയിലാണ് ഈ നോട്ടീസ് കാണുന്നത്. ഭാരതപ്പുഴയുടെ ജീർണ്ണാവസ്ഥയും സിനിമയിൽ കാണുന്നുണ്ട്. നവോത്ഥാനത്തിൽ തുടച്ചു നീക്കാൻ ശ്രമിച്ച ജാതി കോമരങ്ങളാണ് ഇന്നു ഉയർന്നു വന്നിരിക്കുന്നത്.

നവോത്ഥാന കാലഘട്ടത്തിനു

ശേഷം ജാതി ചിന്തകൾ സമൂഹത്തിൽ നിന്നു പോവുകയല്ലാചെയ്തത്.പതിൻമടങ്ങ് ശക്തിയായി തിരിച്ചു വന്നിരിക്കുകയാണ്. ആഗോളീകരണം വ്യക്തികളുടെ സ്വത്വങ്ങളെ ചിതറിക്കുകയും 'ഐ.ടി യും ജാതി മത ചിന്തകളും ' ചേർന്നുള്ള ഒരാളാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. വെള്ളാപ്പള്ളിയുടെ ചാനലിലെ സംഭാഷണം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് തന്നെ ജാതി ഒരു കച്ചവടമായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മത സ്ഥാപന - രാഷ്ട്രീയ വ്യവഹാരത്തെയാണ്. ഏതൊരു ഉല്പന്നവും പോലെ ജാതിയും കച്ചവടം ചെയ്യാമെന്നാണ് ഇത്തരം സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ തെളിയുന്നത്.

ദിനേശന് ഗൾഫിൽ ജോലി സ്ഥിരമാകാൻ വീട്ടുകാർ നടത്തുന്ന കരിങ്കാളിയാട്ടത്തിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കാൻ ഗോപുകേശവ് മേനോനും ബിലാലും കൂടുന്നു. കരിങ്കാളിയെ തേണ്ടേണ്ട ജോലി ഇവരിൽ വന്നു ചേരുന്നു. ഗോപു കേശവമേനോനും ബിലാലും ദിനേശന്റെ വീട്ടിൽ പോകുന്നത് ദിനേശൻ നല്കിയ പണം കൊടുക്കുവാനാണ്. എന്നാൽ ഈ പണമുപയോഗിച്ചാണ് കരിങ്കളിയാട്ടം നടത്തുന്നത്. ജോലി സ്ഥിരമാക്കേണ്ട ഓഫീസർമാർ തന്നെ കരിങ്കാളിയാട്ടത്തിലൂടെ ജോലി സ്ഥിരമാക്കുവാനുള്ള വഴിപാടിന് കൂട്ടുനിൽക്കുന്നു എന്നിടത്താണ് ഇതിലെ വിരോധാഭാസം കിടക്കുന്നത്.

കരിങ്കാളി വഴിപാട് നടത്താൻ കലാകാരനെ തേടിനടന്ന് അവസാനം അയ്യപ്പനെ ശരണം പ്രാപിക്കുകയാണ് ഗോപുവും ബിലാലും. കലയ്ക്ക് വേണ്ടിയാണെങ്കിൽ പറ്റില്ല, പണം കിട്ടിയാൽ കരിങ്കാളി കെട്ടാമെന്ന് അയ്യപ്പൻ സമ്മതിക്കുന്നു. സവർണ്ണബോധവും മുതലാളിത്ത ബോധവും പേറുന്ന ഗോപു കേശവൻ ഗത്യന്തരമില്ലാതെ അയ്യപ്പൻ പറഞ്ഞത് സമ്മതിച്ച് കരിങ്കാളിയാകാൻ കൂടെ കൂട്ടുന്നു. [ഗോപുകേശവന് ദിനേശനോട് അധികാര മനോഭാവമാണുള്ളതെന്ന് സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലുള്ള യാത്രയിലെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്]. ദരിദ്രാവസ്ഥയും നിസ്സഹായതയുമാണ് ജാതീയതയുടെ കോലമിടാൻ അയ്യപ്പനെ നിർബന്ധിതനാക്കുന്നത് തെന്ന് സിനിമയിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്. അയ്യപ്പന്റെ കീഴാളബോധവും നിസ്സഹായതയും പ്രതിരോധവും പ്രതിഷേധവുമെല്ലാം ലഹരിമൂർച്ഛയിൽ പുറത്തു വരുന്നതു കാണാം. കീഴാളന്റെ കല ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന് കേവലം ആസ്വാദനത്തിനുള്ള ഒന്നായി മാറുന്നതിനെയും അയ്യപ്പൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

കരിങ്കാളിയെ ഇവർ തേടി പിടിച്ച് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാമ്പത്തിക-ജാതീയ പ്രശ്നങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന അയാൾ 'കരി'യാവാൻ അവസാനം സമ്മതം മൂളുന്നു. എന്നാൽ കരിങ്കാളിയാട്ടം നടക്കുന്ന വേളയിൽ ആന ഇടഞ്ഞ് ആളുകൾ ഓടുന്നതിനിടയിൽ കരിങ്കാളിയും ജീവനും കൊണ്ട് ഓടി പോകുന്നു. അയാൾ ചെന്നെത്തുന്നത് ഭാരതപ്പുഴയുടെ അനധികൃതമായി മണൽ വാരുന്ന ഒരു ഭാഗത്താണ്. അവിടെ 'പുഴ ഉണ്ടായിരുന്ന സ്ഥല'മാണെന്ന് ഇതിൽ പറയുന്നു.പരിസ്ഥിതിക്ക് നാശം വരുന്നു, പ്രകൃതി കച്ചവടമാകുന്നു. മത-ജാതികൾ അധികാര കച്ചവടത്തിനൊരുങ്ങുന്നു. ഇത്യാദി വിഷയങ്ങളാണ് ഈ സിനിമയിൽ കടന്നു വരുന്നത്. ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ ചേരുവകൾ ഇല്ലാത്തതിനാലും അവർക്ക് ഇഷ്ടമായ

വിഷയങ്ങൾ അല്ലാത്തതിനാലും ഈ സിനിമ തിയറ്ററുകൾ കിട്ടാതെ വരികയും, റിലീസ് ചെയ്ത തിയറ്ററുകളിൽ നിന്നു പെട്ടെന്നും അപ്രത്യക്ഷമായിരുന്നു. സവർണ്ണ ഹൈന്ദവപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെതിരെ ഈ സിനിമ ഉയർത്തുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ ഇനിയും തുടരുക തന്നെ ചെയ്യുമെന്നാണ് സമകാലിക രാഷ്ട്രീയ സംഭവങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

കരിങ്കാളി വേഷമിട്ടുന്നവനിൽ ദൈവസാന്നിധ്യമുണ്ടെന്നാണ് വിശ്വാസം. എങ്കിലും ജാതിയിൽ താഴ്ന്നതായതിനാൽ കരിങ്കാളിയ്ക്ക് ക്ഷേത്രത്തിനകത്തേക്ക് പ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രമെന്ന മതസ്ഥാപനം ബ്രാഹ്മണ്യമുണ്ടാക്കിയ ജാതി നിയമങ്ങളാണ് പിന്തുടരുന്നത്. അതിനാൽ കരി ഇവിടെ നിന്ന് പുറത്താവുന്നു. നമ്മുടെ പാരമ്പര്യവിശ്വാസങ്ങളിലെ ദലിത് വിരുദ്ധതയെയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. വിശ്വാസത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ് ദലിതരെ അക്രമിക്കുകയും കൊലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സമകാലിക ഇന്ത്യയുടെ അവസ്ഥയെയാണ് ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടത്. ഭക്തരെ രക്ഷിക്കുമെന്നു നാമൊക്കെ വിശ്വസിക്കുന്ന കരിങ്കാളി വേഷക്കാരൻ വിരണ്ടോടിയ ആനയ്ക്കു മുന്നിൽ എത്ര നിസാരനാണെന്നും ഹാസ്യരൂപത്തിൽ ഇവിടെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ കരിങ്കാളി വേഷക്കാരൻ പല തവണ ജാതീയധിക്ഷേപങ്ങൾക്കു മുമ്പിലും പണയം വെക്കാൻ കാമുകിയിൽ നിന്നും വാങ്ങിച്ച മോതിരം തിരിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ വരുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾക്കു മുമ്പിലും നിസ്സഹായനാകുന്നതും കാണുന്നുണ്ട്. വിശ്വാസവും ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. കറുത്ത ഹാസ്യത്തിലൂടെയാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

കരിങ്കളിയാട്ടം ഒരു കീഴാള പ്രതികാരം കൂടിയാണ്. കരിയായി മാറുന്ന താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരൻ, ഇതു കെട്ടിയാടുന്ന സമയത്ത് ദൈവത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. അവന് മേലാളന്റെ/സവർണ്ണന്റെ മേൽ അധികാരം വരുന്ന നിമിഷമാണിത്. ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തിൽ ശക്തമായി നിലനിന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനം ഇന്നും തുടരുകയുമാണ്. സമൂഹത്തിൽ സവർണ്ണ സാമ്പത്തിക-അധികാരമേൽക്കോയ്മ ശക്തമായി തുടരുമ്പോൾ ദലിതന് കിട്ടുന്ന ഒരു ആശ്വാസമാണ്, പ്രതീകാത്മക അധികാരമാണ് കരിങ്കളിയാട്ടം.മറ്റൊരു തരത്തിൽ ചിന്തിച്ചാൽ ദലിതന്റെ സവർണ്ണ അധികാരത്തോടുള്ള മുന്നേറ്റത്തെ അടിച്ചമർത്താനുള്ള ഒരു സേഫ്റ്റിവാൽവാണ് ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ. 'കരി' യിലൂടെ കറുത്തവൻ ദൈവമാകുമ്പോഴും സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യമെന്നത് കറുത്തവൻ എപ്പോഴും അടിയാനാണ്, കീഴാളനാണ് എന്നതാണ്. ജാതീയമായ അസഹിഷ്ണുതയുടെ ഇടമായി തൊഴിലിടവും പൊതുമണ്ഡലവും മതവും രാഷ്ട്രീയവുമെല്ലാം മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്ന വർത്തമാന കാലത്തും കരി വിളിച്ചു പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ എല്ലാം വളരെ പ്രസക്തിയുള്ളതാണ്.

സത്യാനന്തര കാലത്തെ നവദേശീയതയുടെ നിർമ്മിതികൾ

റോബിൻ സേവ്യർ
സെന്റ് ജോസഫ്സ് കോളേജ്, ദേവഗിരി

നൂറുവർഷത്തിലേറെ പഴക്കമുള്ള ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ മുഖ്യധാരയായ ബോളിവുഡ് അഥവാ ബോംബെ കേന്ദ്രിതമായ ഹിന്ദിസിനിമ എക്കാലത്തും രാഷ്ട്രീയവുമായി അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്തെ സിനിമ മുതൽ ഭരണകൂടത്തിന്റെ സ്ഥാപിത താല്പര്യങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നതിൽ ബോളിവുഡ് ബദ്ധശ്രദ്ധരായിരുന്നു. 2010ന് ശേഷം ബോളിവുഡിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയ ജീവചരിത്രസിനിമകളുടെയും യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങളെ അധികരിച്ച് പുറത്തിറങ്ങിയ സിനിമകളുടെയും വിശകലനം, ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, പ്രത്യേകം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു.

2016ലെ ഓക്സ്ഫോഡ് ഡിക്ഷനറിയുടെ വർഷത്തെ വാക്കായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടത് Post-Truth എന്ന വാക്കാണ്. മലയാളത്തിൽ സത്യാനന്തരം എന്ന പദമാണ്

ഇതിന്റെ വിവർത്തനമായി പൊതുവിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സത്യാനന്തരലോകവുമായി എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നും അവ എപ്രകാര് സത്യാനന്തരരാഷ്ട്രീയം പ്രസരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതുമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

സത്യാനന്തര രാഷ്ട്രീയം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നത് തീർച്ചയായും ചില സമകാലിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. 2016ലെ അമേരിക്കൻ പ്രസിഡൻഷ്യൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വ്യാപകമായി പ്രചരിപ്പിക്കപ്പെട്ട അർദ്ധസത്യങ്ങളും കള്ളങ്ങളും വളച്ചൊടിച്ച ചരിത്രവസ്തുതകളുമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സംജ്ഞയെ പ്രചാരത്തിലാക്കിയത്. (യഥാർത്ഥത്തിൽ Post truth എന്ന പദം ആദ്യമായി പ്രയോഗിച്ചത് സ്റ്റോജൻസ്റ്റീവ് ടെസിച്ച് എന്ന അമേരിക്കൻ-സെർബിയൻ നാടകകൃത്താണ്. 'A government of lies' എന്ന പേരിൽ The Nation-ൽ 1992ൽ എഴുതിയ ലേഖനത്തിലാണ് അദ്ദേഹം Post-truth എന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നത്) ഇതേ കാലയളവിലാണ് ലിബറൽ ബ്രിട്ടൻ തീവ്രവലതുപക്ഷത്തേക്ക് ചായുന്നതും യൂറോപ്യൻ യൂണിയനിൽ നിന്ന് പിന്മാറാനുള്ള ബ്രെക്സിറ്റ് (Brexit) യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നതും. അധികാരത്തിൽ തുടരാൻ ഏറ്റവും നല്ല മാർഗം അർദ്ധസത്യങ്ങളുടെയും കള്ളങ്ങളുടെയും വിപണനമാണെന്ന് തീവ്രദേശീയതാവാദികൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. 2014ലെ പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പ് മുതൽ ഇന്ത്യയിലും തീവ്രവലതുപക്ഷപാർട്ടിയായ ബിജെപി വളരെ സമർത്ഥമായി ഈ വളച്ചൊടിക്കൽ - വസ്തുതാരാഷ്ട്രീയം പയറ്റുകയും സാംസ്കാരിക ദേശീയത (Cultural Nationalism) എന്ന തികച്ചും പ്രതിലോമകരമായ സങ്കല്പം ജനമനസ്സുകളിലേക്ക് അടിച്ചേല്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ദേശീയത എന്ന ഉത്തേജനൗഷധം ജനങ്ങളിൽ സമർത്ഥമായി കുത്തിവെക്കാൻ നവമാധ്യമങ്ങളെയും വാർത്താവിനിമയ സമ്പ്രദായങ്ങളെയും ചാതുര്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ് സത്യാനന്തര കാലത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെക്കാൾ പൊതുബോധത്തിന്റെ നിർമിതിയിൽ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ വിശ്വാസങ്ങൾക്കും വൈകാരികതയ്ക്കും ശക്തമായ പങ്കുണ്ടെന്നതാണ്

സത്യാനന്തരകാലം തെളിയിക്കുന്നത്. മറ്റു വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ, I think therefore I am എന്ന ആധുനിക തത്വചിന്തയുടെ വിശ്വാസപ്രമാണത്തിനു മേൽ I believe, therefore I am right എന്ന വാദഗതിയാണ് പലപ്പോഴും ശരിതെറ്റുകളുടെ നിർണ്ണയം നടത്തുന്നത് എന്നാണ് ലീ മകിന്റയർ (Lee Mcintyre) Post – Truth എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. യുവാൽ നോഹ് ഹരാരിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഹോമോ സാപിയൻസ് എന്നുവിളിക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യവംശം നിലനിൽക്കുന്നത് തന്നെ കഥകൾ ഭാവന ചെയ്യുന്നതിലൂടെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലൂടെയും സമൂഹത്തിൽ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയുമാണ്. മതങ്ങൾ, രാഷ്ട്രങ്ങൾ, കറൻസി, രാഷ്ട്രീയ വിശ്വാസങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇങ്ങനെ കല്പിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളാണെന്ന് Twenty One Lessons for the 21st Century എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ഹരാരി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ, സമകാലികലോകം എക്കാലവും സത്യാനന്തരജീവിയായ മനുഷ്യനെ ഇഷ്ടവിശ്വാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സത്യംമെനഞ്ഞെടുക്കാൻ പര്യാപ്തനാക്കുന്ന സാങ്കേതികസാധ്യതകളിലാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്.

ദേശീയതയുടെ തിരിച്ചുവരവെന്നോ നവദേശീയതയുടെ ഉദയമെന്നോ ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. ചുറ്റുമുള്ള ലോകം ബഹുസ്വരമാകുന്ന കാലത്ത് അപരദ്വേഷത്തിൽ ഊന്നിയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയാണ് നവദേശീയത രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരത്തിലുള്ള പ്രചരണാത്മകസന്ദേശങ്ങൾ വാട്സാപ്പിലൂടെയും ഫേസ്ബുക്കിലൂടെയും നവമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും വ്യാപകമായി പ്രചരിപ്പിച്ച് വ്യക്തികളുടെ വൈകാരികതയെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിലാണ് ഭരണവർഗത്തിന്റെ നിലനിൽപ്. അയൽക്കാരന്റെ അപരത്വത്തിന്റെ ആഖ്യാനം കലാരൂപങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാകുന്നു. ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നവമാധ്യമങ്ങൾക്കൊപ്പം ചലച്ചിത്രവും ഈ അപരസ്വത്വ നിർമിതിയിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നു എന്നത് നിസ്തർക്കമായ വസ്തുതയാണ്.

ബോളിവുഡ് എല്ലാക്കാലത്തും ഭരിക്കുന്ന കക്ഷികളുടെ, അധികാരത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പ്രത്യയശാസ്ത്രം പങ്കുവെച്ചിരുന്നു വെങ്കിലും ഇക്കാലത്ത് അത് ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഒരു ബിനാമി ആയി മാറിയിരിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ പരസ്പരപൂരകം കൂടിയാണ്. തീവ്രദേശീയത പ്രചരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ കക്ഷിക്ക് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നത് ദേശീയത തുളുമ്പി നിൽക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. ബോർഡർ, ദിൽസേ, ബോംബെ എന്നിവയിലെ ദേശസങ്കല്പം ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം ദശകം ആയപ്പോഴേയ്ക്കും കൂടുതൽ തീവ്രവും അപകടം നിറഞ്ഞതുമായി. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിൽ ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ കാലം മുതൽ പ്രബലമായിരുന്ന ഐക്യവും അഖണ്ഡതയും പോലുള്ള ആശയങ്ങൾ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ മൃദുദേശീയത എന്ന സങ്കല്പത്തെ ആഘോഷിച്ചെങ്കിൽ, സമകാലികലോകത്ത് തീവ്രദേശീയതയാണ് തീയേറ്ററുകളിൽ ആഘോഷിക്കപ്പെട്ടത്.

2014ൽ നരേന്ദ്രമോഡിയുടെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ഒന്നാം എൻഡിഎ സർക്കാർ അധികാരത്തിൽ എത്തിയശേഷം ബോളിവുഡിന്റെ പ്രിയവിഷയം ചരിത്രവും ചരിത്രനായകരുടെ ജീവിതവും ആയിരുന്നു. പത്മാവത് (2018), മണികർണിക (2019), ഉറി: ദ സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക് (2019), കേസരി (2019), റാസ് (2018), കേദാർനാഥ് (2018), ദ ഗാസി അറ്റാക്ക് (2017) എന്നിവ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം. ചരിത്രം എക്കാലത്തും ലോകമെമ്പാടും സിനിമയുടെ പ്രിയവിഷയം ആകുമ്പോഴും ഇവിടെ ഈ ചരിത്രത്തെ നിർമിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന കല്പിതകഥകൾ പ്രസക്തമാകുന്നത് ഏതു കാലത്തിന്റെ നിർമിതി എന്നതിലാ

ണ്. മില്ലേനിയൻസ് എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന പൊതുവേ അരാഷ്ട്രീയരായവർക്കും ചരിത്രബോധം വേണ്ടത്ര ഇല്ലാത്ത ഇന്ത്യയിലെ ഗ്രാമ, നഗര ജനസഞ്ചയത്തിനുമായി പുതിയ നായകരെയും പ്രതിനായകരെയും മുൻനിർത്തി ദേശസ്നേഹവും ദേശവിരുദ്ധതയും നിർമിക്കപ്പെടുന്ന പരീക്ഷണശാലകളായി മാറുന്നു ഈ ചിത്രങ്ങൾ. വ്യക്തിജീവിതങ്ങൾ ആഘോഷിക്കപ്പെട്ട ഭാഗ് മിൽഖാ ഭാഗ് (2013), പാൻസിംഗ് തോമർ (2010), മേരികോം (2014), സച്ചിൻ: എ ബില്ല്യൺ ഡ്രീംസ് (2017), എം.എസ്. ധോണി: ദി അൺടോൾഡ് സ്റ്റോറി (2016) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ രാജ്യത്തിന്റെ വീരപുരുഷന്മാരുടെ ജീവിതം അഭ്രപാളിയിൽ എത്തി എന്നു മാത്രമല്ല, അതിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെ 'രാജ്യസ്നേഹം' എന്ന ആശയം കൃത്യമായി കാശ്മീർ മുതൽ കന്യാകുമാരി വരെ, ഗുജറാത്ത് മുതൽ അരുണാചൽ വരെ, ഏകശിലാരൂപത്തിൽ പ്രചരിപ്പിക്കാനായി. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് ജനിച്ച / ജീവിച്ച മഹാരഥന്മാരുടെ ഈ ബയോപിക്കുകളിലൂടെ തികച്ചും നിഷ്കളങ്കമായി ദേശം എന്ന ഏതൊരു പൗരനെയും ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന വികാരം സിനിമാശാലകളിൽ വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുകയായിരുന്നു.

വിശദമായി ചില ചിത്രങ്ങളെടുത്ത് നമുക്ക് പരിശോധിക്കാം. ആദിത്യ ധർ സംവിധാനം ചെയ്ത ഉറി: ദി സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക്ക് (2019) എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നതുപോലെ 2016ൽ ഇന്ത്യ പാക് അധിനിവേശ കാശ്മീരിലെ ഉറിയിൽ നടത്തിയ സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക്കിനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഒരു ആഖ്യാനമാണ്. ആഖ്യാനങ്ങളെല്ലാം നിർമിതിളാണ്, അഥവാ ഭാവനയിൽ പടച്ചെടുക്കുന്നതാണല്ലോ. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, 2019ലെ ഏറ്റവും മികച്ച സംവിധായകനുള്ള പുരസ്കാരം ധറിനും, ഏറ്റവും മികച്ച നടനുള്ളത് വിക്കി കൗശലിനും നേടിക്കൊടുത്ത ചിത്രം 2019-ലെ പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിന് എത്രയേറെ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടു എന്ന് നിരിക്ഷിക്കുന്നത് ഉചിതമാകും. "ഹൗ ഈസ് ദ ജോഷ്" എന്ന ചിത്രത്തിലെ വരികളാണ് പല വേദികളിലും പ്രവർത്തകരെ ആവേശപുളകിതരാക്കാൻ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പ്രധാനമന്ത്രി തന്നെ ഉപയോഗിച്ചത്. സമകാലിക ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലെ മിക്കവാറും കഥാപാത്രങ്ങൾ (രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും അവരെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ക്ലോണുകൾ) - നരേന്ദ്രമോഡി മുതൽ അജിത് ഡോവൽ വരെ - അണിനിരന്ന ചിത്രം തീവ്രദേശീയവാദികൾക്ക് മാത്രമല്ല, സാധാരണ പ്രേക്ഷകർക്കും ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന മസാലകളുടെ രുചിക്കൂട്ടുകളിലാണ് നിർമിച്ചിരിക്കുന്നത്. വൈകാരികമായി, രാഷ്ട്രം മറ്റെന്തിനും മുകളിലാണെന്ന് പറയുന്നതോടൊപ്പം രാഷ്ട്രവിരുദ്ധർ ആരാണെന്ന് സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെയും അസാന്നിദ്ധത്തിലൂടെയും ചിത്രം നിർവ്വചിക്കുന്നുമുണ്ട്. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന സംഘ്പരിവാർ ശക്തികളുടെ സുശക്തരാഷ്ട്രം എന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ സംസ്കാരിക പ്രത്യയശാസ്ത്രം പരിണമിച്ചതിന് ഇതിലേറെ എന്തു തെളിവാണ് വേണ്ടത്?

2018-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സഞ്ജയ്‌ലീലാ ബൻസാലിയുടെ വിവാദ ചിത്രം 'പത്മാവത്' ചരിത്രവസ്തുതകളെ അധികരിച്ച് നിർമിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു ചിത്രമാണ്. മാലിക മുഹമ്മദ് ജയസിയുടെ പത്മാവത് എന്ന കവിതയെ അവലംബിച്ച് പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഇന്ത്യാചരിത്രമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം പറയുന്നത്. അലാവുദ്ദീൻ ഖിൽജിയായി രൺവീർ സിംഗും മഹർവാൽ അരുൺസിംഗായി ഷാഹിദ് കപൂറും വേഷമിട്ട ചിത്രത്തിൽ ദീപികാ പദുക്കോണാണ് പദ്മാവതി എന്ന നായികയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സംഘപരിവാർ ശക്തികളും കർണിസേന എന്ന രാജസ്ഥാനിലെ സംഘടനയും അതിശക്തമായി റിലീസ് തടയണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ട ചിത്രം ആശ്ചര്യകരമെന്ന് പറയട്ടെ, ആശയപരമായി അവരെയേറെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതാണ്. സിനിമ എന്നത് പാത്രനിർമിതികളുടെ മാന്ത്രികതയാൽ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഉപയോഗത്താൽ സംജാതമാകുന്ന ദർശനസുഖമാണല്ലോ. ക്രൂരനായ അന്യദേശക്കാരനായ ഖിൽജിക്ക് കീഴ്പെടാതെ സതി അനുഷ്ഠിച്ച് ഭർത്താവിനെ മരണത്തിൽ അനുഗമിക്കുന്ന വീരനായികയാണ് പദ്മാവതി. ദുഷ്ടനും കാമവെറിയനും അധികാരഭ്രാന്തനുമായി ചലച്ചിത്രം രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഖിൽജിക്ക് കീഴ്പെടുന്നതിനെക്കാൾ മരണമാണ് ശ്രേഷ്ഠം എന്ന മധ്യകാല സങ്കല്പത്തെ ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പുനരുത്ഥാനവാദത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് തികച്ചും ബഹുസ്വരസമൂഹമായിരിക്കുന്ന ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ എന്തു സന്ദേശമാണ് മുമ്പോട്ടുവെക്കുന്നത്. തീർച്ചയായും ദേശം, വംശം, ഗോത്രം എന്നീ സ്വത്വങ്ങളിലൂന്നി മനുഷ്യമനസ്സുകളെ ഭിന്നിപ്പിക്കുന്നതിനും അപരൻ (വിദേശിയോ സ്വദേശിയോ ആയാലും) അപകടമാണെന്ന് കാണിയോട് വിളിച്ചുപറയുന്നതുമാണ് പദ്മാവതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം.

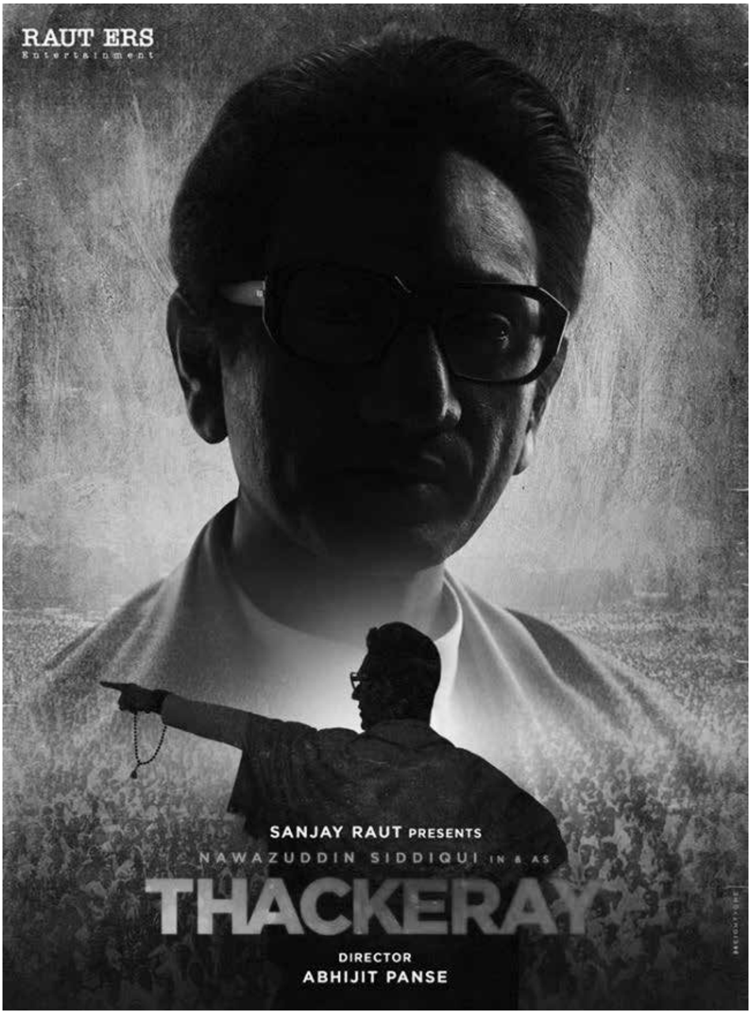
ഈ കാലഘട്ടം ഏറെ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളുടെ ബയോപിക്കുകളാൽ സമ്പന്നംകൂടിയാണ്. 2019ലെ പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിനുള്ള പ്രചരണം എന്ന രീതിയിൽ അതേ ദിവസങ്ങളിൽ തീയേറ്ററുകളിൽ എത്തിക്കാനായി നിർമിച്ചതാണ് നരേന്ദ്രമോഡിയുടെ ജീവചരിത്രം പറയുന്നു എന്നവകാശപ്പെടുന്ന പി.എം. നരേന്ദ്രമോഡി എന്ന ചിത്രം. മറ്റൊരു തീവ്രവലതുപക്ഷ നേതാവായിരുന്ന ബാൽ താക്കറെയുടെ ജീവിതചിത്രീകരണമാണ് താക്കറെ (2019) എന്ന ചിത്രം. (ചിത്രം പുറത്തിറങ്ങുന്ന കാലത്തും തുടർന്ന് നടന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഭാവനയായ ശിവസേന എന്ന മഹാരാഷ്ട്രയിലെ തീവ്രവംശീയ പാർട്ടി ബിജെപി നേതൃത്വം കൊടുത്ത എൻഡിഎയിലായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ അവരുടെ വിമർശകരാണെങ്കിലും യു.പി.എ.യുടെ ഭാഗമാണെങ്കിലും ആശയപരമായി ശിവസേനക്കാർ ഇപ്പോഴും തീവ്രവലതുപക്ഷക്കാരാണ്. ഇക്കാലത്ത് പുറത്തിറങ്ങിയ മുൻ പ്രധാനമന്ത്രി മൻമോഹൻ സിംഗിന്റെ ജീവചരിത്രം 'ദ ആക്സിഡന്റൽ പ്രൈംമിനിസ്റ്റർ (2019) ആദ്യ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സംഘ്പരിവാർ ശക്തികൾ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഇന്ത്യ കണ്ട ദുർബലനായ പ്രധാനമന്ത്രിയായി അദ്ദേഹത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ദി ഇന്ത്യൻ എക്സ്പ്രസ്സിലെ ശുഭ്രഗുപ്ത, ഈ ചിത്രത്തെ ഒരു നൂറുശതമാനം പ്രചരണപ്രകടമായ ചലച്ചിത്രമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം ഇന്ത്യൻ പൊതുബോധത്തിൽ സംഘ്പരിവാർ അദ്ദേഹത്തിന് നൽകിയ ദുർബലൻ, പാവ, നട്ടെല്ലില്ലാത്തവൻ എന്നീ വിശേഷണങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് തുന്നപ്പെട്ട കുപ്പായമാണ് എന്നതിനാലാണ്. ഒരു സംഘ് പ്രചാരകനായ അനുപംഖേറാണ് ചിത്രത്തിൽ മുൻ പ്രധാനമന്ത്രിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ശക്തൻ / ദുർബലൻ എന്ന ദ്വന്ദ സങ്കല്പത്തിനനുസരിച്ച് കുപ്പായം തുന്നുന്ന ബോളിവുഡാണ് മോഡിയെ അമ്പത്താറിഞ്ചിന്റെ വീരപുരുഷനായും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുൻഗാമിയെ ഒരു പാവയായും തീർക്കുന്നത്. ഒരു പൊതു തെരഞ്ഞെടുപ്പിന് തൊട്ടുമുമ്പ് പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ ചിത്രങ്ങൾ സംഘ്പരിവാർ വാട്സ്ആപ്പ് ഗ്രൂപ്പുകളുടെ അതേ ആശയലോകം പ്രകടമാക്കി ലോകമറിയുന്ന സാമ്പത്തിക ശാസ്ത്രജ്ഞനെ കോമാളിയും 'ഡിഗ്രി സർട്ടിഫിക്കറ്റില്ലാത്ത ബിരുദധാരിയായ' പ്രധാനമന്ത്രിയെ ബുദ്ധിമാനുമാക്കുന്നു.

ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ കാലത്ത്, 1975 ജൂൺ 25 മുതൽ 1977 മാർച്ച് 21 വരെ നിലനിന്നിരുന്ന അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള ചിത്രമാണ് മധുർ ഭണ്ഡാർക്കറുടെ ഇന്ദു സർക്കാർ (2017). ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെയും സഞ്ജയ്ഗാന്ധിയുടെയും ചിത്രീകരണത്തിൽ രോഷംപൂണ്ട കോൺഗ്രസ് അനുഭാവികൾ ചിത്രത്തെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുകയും നിരോധിക്കണമെന്ന ആവശ്യം ഉയർത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു. എന്നാൽ ഇതിനുമപ്പുറം, ഈ ചിത്രം സത്യാനന്തര രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രകടമായ ഉദാഹരണമായി മാറുന്നത് അടിയന്തരാവസ്ഥ എന്ന സംഭവത്തിലൂടെ എന്താണ് ഫാസിസം എന്ന ചർച്ചയ്ക്ക് വഴിമരുന്നിടുന്നതിലാണ്. ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെയും സഞ്ജയ്ഗാന്ധിയുടെയും ക്രൂരമായ നയങ്ങളുടെ ഇരയാവുന്ന ഇന്ദുസർക്കാർ എന്ന കൃതി കുൽഹരി അവതരിപ്പിച്ച നായിക കഥാപാത്രത്തിലൂടെ കാണികളുടെ സഹതാപം ഫാസിസ്റ്റ് ശക്തികൾക്കെതിരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ് ഈ സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയമെങ്കിൽ, ചിത്രത്തിന്റെ അപകടം വെളിവാകുന്നത് സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിലെ ഫാസിസ്റ്റുകളെ അത് മറച്ചുപിടിക്കുന്നതിലാണ്. നരേന്ദ്രമോഡിയും ബിജെപിയും ഫാസിസ്റ്റ് എന്ന് വിമർശിക്കപ്പെടുന്ന കാലത്ത്, ചരിത്രത്തിൽ നിന്നും ഫാസിസത്തിന്റെ ഇരയെ തപ്പിയെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം വളരെ സമർത്ഥമായി അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു.

വിവേക് അഗ്നിഹോത്രിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ 2019 ഏപ്രിൽ 12ന് പുറത്തിറങ്ങിയ ദ് താഷ്കന്റ് ഫയൽസ് എന്ന ചിത്രം ഇന്ത്യയുടെ രണ്ടാം പ്രധാനമന്ത്രിയായ ലാൽ ബഹാദൂർ ശാസ്ത്രിയുടെ മരണത്തെ അധികരിച്ചുള്ള ഒരു കുറ്റാന്വേഷണനാടകമാണ്. ഈ ചിത്രം ഒരു

വിവാദമായിരുന്നു. സത്യമാണോ അസത്യമാണോ എന്നറിയാത്ത കുറച്ച് ഭാഗങ്ങൾ ചരിത്രപുസ്തകങ്ങളിൽ നിന്നും അടർത്തിയെടുത്ത് റഷ്യയും ഇന്ദിരാഗാന്ധിയും ഇന്ത്യൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകളും ചേർന്ന് ഇന്ത്യയെ പുരോഗതിയിലേക്ക് നയിക്കാൻ ശക്തനായിരുന്ന ലാൽ ബഹാദൂർ ശാസ്ത്രിയെ ഇല്ലാതാക്കി എന്നതാണ് ചരിത്രമാണോ കൽപിതകഥയാണോ ഡോക്യുഡ്രാമയാണോ എന്നുപോലും തീർച്ചയില്ലാത്ത ഈ ചിത്രം പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. ഒരു പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ കാര്യപരിപാടി (അജണ്ട) തീരുമാനിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ ഭാഗമായി പുറത്തുവന്ന ഈ രാഷ്ട്രീയ വിവാദചിത്രം പൂർണ്ണമായും സത്യാനന്തര കാലത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രചരിത്രത്തിൽ ഏറെയൊന്നും അനുസ്മരിക്കപ്പെടാത്ത ഒരു മുൻ പ്രധാനമന്ത്രിയെ ഇല്ലാതാക്കിയ ഗൂഢാലോചനക്കഥയിലൂടെ രാജ്യത്തെ മുഖ്യപ്രതിപക്ഷകക്ഷികൾ ദേശവിരുദ്ധരാക്കപ്പെടുന്നു. സ്വാഭാവികമായും, രാഷ്ട്രമഹത്വത്തിലും ദേശപ്പെരുമയിലും വിശ്വസിക്കുന്ന സമകാലിക ഭരണകർത്താക്കൾ വാഴ്ത്തപ്പെടുന്നു. വിവേക് അഗ്നിഹോത്രി സംഘ്പരിവാർ പ്രചാരകനും അറിയപ്പെടുന്ന നരേന്ദ്രമോഡി വാത്സല്യകാരനും ആകുമ്പോൾ തന്നെ ഒട്ടും നിഷ്കളങ്കമല്ലാത്ത ഇത്തരം രാഷ്ട്രീയ ദുരുദ്ദേശങ്ങൾ സിനിമയുടെ ഭാഷയിലൂടെ ഒളിച്ചും തെളിച്ചും കടത്തപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെയാണ്, സത്യാനന്തകാലബോളിവുഡിന്റെ അടുക്കളകളിൽ നവദേശീയതയുടെ വിഭവങ്ങൾ തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്നത്.

ജഗൻശക്തി എന്ന പുതുമുഖ സംവിധായകന്റെ കാർമികത്വത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മിഷൻ മംഗൾ (2019) എന്ന ചിത്രം രാഷ്ട്രത്തിന്റെ അഭിമാനകരമായ ചൊവ്വാ പര്യവേഷണത്തിന്റെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. ഐഎസ്ആർഒയുടെ അമ്പതാം വാർഷികത്തിന് പുറത്തിറങ്ങിയ ചിത്രം ചരിത്രവസ്തുതകളുടെയും ശാസ്ത്രവിഷയങ്ങളുടെയും തികച്ചും ഭാവനാപൂർണ്ണം മാത്രമായ ആഖ്യാനത്തിലൂടെയാണ് 2014 സെപ്തംബർ 24ന് പൂർത്തിയായ മാർസ് മിഷൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രാകേഷ് ധവാനെന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞനായി അക്ഷയകുമാറും താരാഷിൻഡേ എന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞയായി വിദ്യാബാലനും അഭിനയിക്കുന്ന ചിത്രം ചൊവ്വാ പര്യവേഷണത്തിൽ ചൈനയ്ക്കും നാസയ്ക്കും മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന ഇന്ത്യയെയാണ് കാണികളുടെ വൈകാരിക ഉത്തേജനത്തിനായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ദേശത്തിനായി ജോലിചെയ്യുന്നതിന്റെ മഹത്വം ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന ചിത്രം, രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശാസ്ത്രപുരോഗതിയുടെ ഒരു ഘട്ടത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന



ത്. ചിത്രത്തിന്റെ കഥാഗതിയിൽ വരുന്ന ഏകകഥാപാത്രമായി ഇന്ത്യൻ പ്രധാനമന്ത്രി നരേന്ദ്ര മോഡിയുടെ ടിവിയിലൂടെയുള്ള പ്രസംഗം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് വഴി ചലച്ചിത്രം രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശാസ്ത്ര സാങ്കേതിക കുതിപ്പിന്റെ പിതൃത്വം അദ്ദേഹത്തിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഘടനയിലും കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നു. മംഗളിന്റെ രാഷ്ട്രീയം അന്യദ്വേഷത്തിലും അപരന്റെ വികലനിർമിതികളിലും അധിഷ്ഠിതമാക്കിയതാണെന്നത് ചിത്രം കാണുന്ന ആർക്കും എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഇന്ത്യയുടെ ശാസ്ത്രപുരോഗതിക്ക് നാന്ദികുറിച്ച ജവഹർലാൽ നെഹ്റുവിനെ അവഗണിച്ച്, മുൻ രാഷ്ട്രപതിയായ എ.പി.ജെ. അബ്ദുൾകലാമിനെ ചിത്രത്തിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ചിത്രം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്.

മുകളിൽ പറഞ്ഞവ അല്ലാത്ത സത്യാനന്തരസ്വഭാവമുള്ള കുറേയേറെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പല വിഷയങ്ങളെ അധികരിച്ച് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. സ്ഥലപരിമിതി മൂലം ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ഇഴകീറി പരിശോധിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ, സത്യാനന്തരകാലത്ത് ചലച്ചിത്രത്തിന് വന്ന രൂപപരിണാമം കൂടി വിവരിച്ചാൽ മാത്രമേ, എങ്ങനെയാണ് അധികാരത്തിന്റെ ജിഹ്വയായി ബോളിവുഡ് മാറുന്നത് എന്നത് വ്യക്തമാവുകയുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രം പൊതുവിൽ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് വെളിച്ചത്ത് ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഇരുട്ടിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപം എന്ന രീതിയിലാണ്. ഇന്നും ഒരു ചലച്ചിത്രം, സിനിമ പണ്ഡിറ്റുകളുടെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, തീയറ്ററിലെ ഇരുട്ടിൽ മാത്രം ആസ്വദിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ, ടെലിവിഷൻ മുതൽ സ്മാർട്ട് ഫോൺ വരെയുള്ള സാങ്കേതികസങ്കേതങ്ങളുടെ വളർച്ച ഈ ആസ്വാദനപ്രക്രിയയെ മാറ്റിയെടുത്തിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, വിരൽത്തുമ്പിൽ ലഭ്യമാകുന്ന കാലത്ത്, വ്യക്തിക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള ഭാഗങ്ങൾ എത്രവേണമെങ്കിലും എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും കാണാവുന്നതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ, ഈ സാധ്യതകൾ ആശയപ്രചാരകരായ ആൾക്കാർക്ക് മുമ്പിൽ വലിയ സാധ്യതകൾ തുറന്നിടുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് ലെഫ്റ്റ് ലിബറൽ ആശയങ്ങളെ പരിഹസിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ മാത്രം പല ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് അടർത്തിയെടുത്തവ ചേർത്ത് എഡിറ്റ് ചെയ്ത് ആദി-മദ്ധ്യാന്ത പൊരുത്തമില്ലാത്ത ക്ലിപ്പുകളായി വാട്ട്സാപ്പുകളിൽ പ്രചരിപ്പിക്കാം. സത്യാനന്തരകാലത്ത്, ചരിത്രബദ്ധമല്ലാത്ത, സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിന്ന് അടർത്തിയെടുക്കപ്പെടുന്ന രംഗങ്ങൾ ഏതൊരു ആശയപ്രചാരകനും വൻ മുതൽക്കൂട്ടാണ്. സൈന്യത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യം വിളിച്ചോതുന്ന രംഗങ്ങളും പാറിപ്പറക്കുന്ന ദേശീയ പതാകയുടെ ദൃശ്യങ്ങളും ശത്രുവിനെ നിഗ്രഹിച്ച് ഉയർന്നുവരുന്ന നായകനും ചേരുന്ന രംഗങ്ങൾ തീർക്കുന്ന വിസ്മയലോകമാണ് അരാഷ്ട്രീയമായ ദേശീയതാബോധത്തിന്റെ വിളനിലം.

വ്യക്തികളല്ല, രാഷ്ട്രമാണ് മുഖ്യം എന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിസരത്ത്, ദേശം എന്ന ബൃഹദാഖ്യാനത്തിന് കരുത്തുപകരുന്ന ഇത്തരം സത്യാനന്തരസിനിമകളുടെ ആശയപരിസരം തീവ്രവലതുപക്ഷത്തിന് തികച്ചും സഹായകരമാണ്. ഈ പ്രക്രിയയുടെ രാഷ്ട്രീയം തീർച്ചയായും തുറന്നുകാട്ടപ്പെടേണ്ടതാണ്.

SPECTACLE OF FASCISM: A CRITIQUE OF ANAND PATWARDHAN'S REASON

Dr.Rajesh James
Sacred Heart College, Thevara

Introduction

Deemed as the father of independent documentary films in India, Anand Patwardhan is a distinguished voice in postcolonial Indian cinema. Born in Bombay in 1950, hereceived a scholarship for a BAprogramme at Brandeis University, USA.During that period, he was imprisoned twice for anti-Vietnam war protests. He returned to India to work on a village project and later joined the Bihar Movement which led to the declaration of Emergency in 1975. Having made his first documentary ***Waves of* Revolution,** he had to smuggle it abroad in parts during the Emergency. Anand was able to get a teaching assistantship to do his Masters in Arts from McGill University, Canada, where he put his film back together.

This article has been written in consultation with Anand Patwardhan.

Inspired by the New Latin American cinema, his films since 1970s have concentrated on communalism, socio-political and human rights issues in India. ***Prisoners of Conscience***, one of his early documentaries on the Emergency (from 1975 to 1977) paved the way for the introduction of the independent political documentary films in India. His films boldly explore religious fundamentalism as in ***Ram Ke Naam***, sectarian violence and caste-based discriminations as in ***Jai Bhim Comrade***. As a self-proclaimed secular rationalist, he is one of the fierce critics of Hindutva ideology and its attendant practices in India. In a career spreading over four decades, he has produced several documentary films including ***Father, Son and Holy War*** which was adjudged as one of the 50 most memorable international documentaries of all time by Dox, a European Documentary Magazine. As anopponent of religious extremism, his films are uncompromising cinematic representations of anoppressive nation state and its jingoistic policies. They challenge the injustice, sectarian violence, caste-based discrimination and patriarchal determinism plaguing contemporary India.

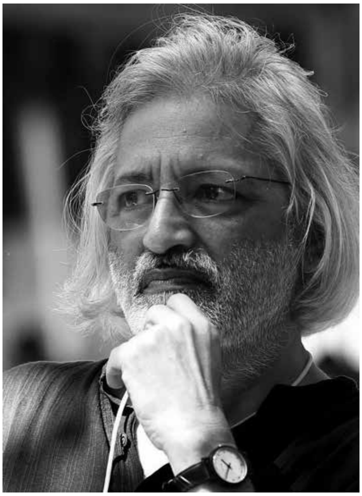
Reason (*Vivek*) (2019), his latest documentary, is an eight-part exploration on Hindutva majoritarianism and its disastrous consequences in India. The episodes in the film focus on the political assassinations of rationalists and the attack on radical intellectuals, the emergence of right wing extremistorganizations like *Sanathan Sanstha* and *Abhinav Bharat*, lynching of Muslims and Dalitsby cow vigilantes, appropriation and rewriting of history, attack on universities and students, saffronization of education, culture and society, and the making of a Hindu nation. As a searing account of the rise of Hindutva militancy in India, *Reason*, stands out as a true account of India today. Although the incidents mentioned in the film is not new to the viewer, it appears as a prompt response to the impending dangers that the country is going through. India, under the ultra-nationalist rightwing government, has seen the resurgence of social evils, revival of caste hierarchy, privileging of superstitions and myths over rationality, aggressive coercions of majoritarian thoughts, increasing intolerance towards dissenting voices and a well schemed assault on the founding principles of the constitution. Patwardhan's *Reason* foregrounds many instances of violence in India which is endemic in fascist regimes.He warns us how lack of reason in both rulers and their followers has led to a volatile and callous atmosphere in India. Most of these incidents filmed in *Reason*point to the emergence of a fascist government in India, one of the formidable representative democracies in the world.

Fascism in the Contemporary Indian Context

Fascism is one of the most debated terms in contemporary political critique. The most popular defini-

tion of a fascist system is that of a dictatorial state, the governance of which is oriented onhyper-nationalism. A fascist government often succeeds in bringing the civilians under a unifyingsingular ideology. It covertly supports and even engineers violence to repress the opposing ideologies and dissenting voices. Fascism mystifies and exploits the concepts of nationalism, patriotism, culture and language to deceive the gullible masses. Demagoguery is the hallmark of every fascist regime. Every dictatorial system of governance like fascismrequires a dictator for the purpose of idolatry by the masses. Umberto Eco, in his essay "Ur-Fascism," identifies some common characteristics of every fascist regimes such as the cult of tradition, the rejection of modernism, fear of difference, contempt for the weak, hero worship, and selective populism. According to Eco, all fascist regimes celebrate an assumed golden past and uses it as a meansto manipulate people's power of reason. It is very evident in the way fascist regimes endorse superstitions as scientific truths and connect them emotionally with place, culture and language. For instance, the promotion of *panchagavya*research in India is a blatant rejection of rational consciousness favoring superstitious beliefsas scientific facts.As Eco argues every fascist regime has different priorities and plan of action. That is why the Indian government endorses building of statues rather than hospitals in states like Gujarat and Maharashtra. The space for dissent is the distinctive feature ofany representative democracy. In order to deny this space, the fascist government appeals against real or imagined intruders. In this process, the government presents any opposition to its policies as treason. It is precisely for the same reason that the activists and leaders of *Sangh Parivar*organizations ask the people who articulate dissent or difference to go to Pakistan. Very often supporters of fascist governments create suitable plots to distract the people from blatant negation of democratic norms. Recent tragic incidents related to cow vigilantism and mob lynchings are actually plots organized by the supporters of the Modi government as manifestation of their intolerance.

The Sangh Parivar organizations and the Modi government have been indulging in several actions which are overtly fascist in nature. Most of the characteristics of fascism which Eco classifies in his essay are manifest in their words and deeds. While the Congress governments invoked nationalism as rhetoric whenever they wanted popular support, the BJP government has stirred up nationalism as hysteria. The Modi government has made national symbols, images and leaders hyperreal. The government has been guided by a massive indifference to truth or reality and has adopted a tendency to accept popular opinions of frenzied followers as truth. According to Eco "fascism is a fuzzy totalitarianism, a collage of different philosophical and political ideas, a beehive of contradictions" (1995). The Maoist conspiracy and the branding of radical intellectuals as "Urban Naxals" areattempts from the ruling regimes in India to cover up the inherent contradictions in their discourses and the violence they propagate through communal riots, Dalitlynchings and other killings. When governments face popular threats and lose their legitimacy, they lose their power over the citizens. As an immediate response to the loss of power, they promote violence to distract people. Violence fills in the void created by the loss of power. In this context, Hannah Arendt remarks: "Politically speaking, the point is that loss of power becomes a temptation to substitute violence for power" (153). The fascist regime presents everyone who disagrees with it as enemies. Generally, opposition parties, neighbouring nations, social thinkers, philosophers and writers are considered enemies of the republic. Since the greatest opposition of every fascist regimeoriginatesfromeducational institutions, the supporters of the fascist governments try to disrupt the peace of the campuses. Recent cases of unrest in Jawaharlal Nehru University (JNU), Hyderabad Central University (HCU) and Jamia Milia Islamia point to this fact. Student leaders from Dalit andworking-class communities have been particularly targeted in India. Thus, Rohit Vemula of HCU was driven to suicide and Kanhaiya Kumar of JNU was booked for sedition charges. It is here at this problematic sociopolitical and cultural period of ours that a documentary like *Reason* becomes quite relevant. What Eco imagined as the characteristics of every fascist government gets exemplified in the incidents Patwardhan discuses in *Reason*. The cases of brutal murders and the ideological manipulations filmed in *Reason* shed light on the looming danger awaiting India.



***Reason* as Spectacle of Fascism**

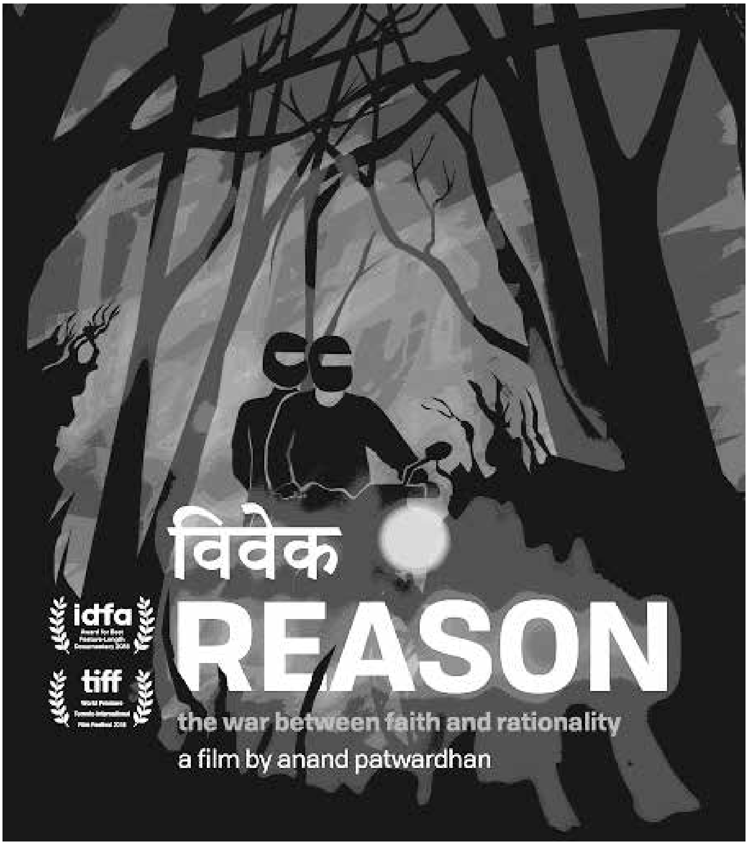
Anand Patwardhan's *Reason* is a bold attempt and a daring filmic venture that traverses through the blood-laden right-wing history of India's contemporary polity. Through his signature style filmmaking which is often poignant andoptimistic, Patwardhan addresses the rising tide of fascist forces in India and the attempt of manufacturing a Hindu nation. As

a documentary in eight chapters, *Reason* begins with the life (and death) of Narender Dabholkar and Govind Pansare who were killed for being rational. Both of them spoke for equality and justice. Narendra Dabholkar was a rationalist who did not believe in the finality of religious truth and embraced science as a pathway to reason and truth. The documentary, in the first chapter, explores Dabholkar's life-long campaign against superstition and his engagement with the *Maharashtra AndhashraddhaNirmoolan Samiti*, an organization dedicated to fighting superstition in India, particularly in Maharashtra. He was shot down during a walk in Pune in 2013 by Hindu fundamentalists. Unlike the objective reportages in the conventional documentaries, *Reason*engages with the indomitable rational spirit ofDabholkarand his murder through newspaper reports, testimonies and the film-maker's own affective and rational deliberations on the issue. The film even recourses to Dabholkar's wife, Shaila to give an account of the murder and the perseverance of Dabholkar's family members against religious fundamentalism: "For hours I did not know what happened… I decided at once that we should raise our voices of conscience."Patwardhan in *Reason*has consciously evoked murderous motives of the ruling regimes using the diverse possibilities of the medium and its vocabularies like the recurring animated images of the motorbike on the move that culminates in the gunshots, cinema verité images of the protest movements captured in hand held camera and rare archival footages. The film uses the animated images of the motorbike on the move that culminates in the gunshots as a leitmotif to suggest the imminent fascist gunshots India awaits if the country does not awake rationally.

The documentary begins with references to the political assassination of Dabholkar, progresses through the assassinations of Pansare and Kalburgi and concludes with the most tragic assassination of Lankesh. In the second chapter which focuses on Govind Pansare who was shot to death, the film uses footages from the public speech of Pansare regarding the killing of Dabholkar which clearly states that "it is the very ideology which assassinated Mahatma Gandhi killed Dabholkar as well."The political assassinations constitute a series of cyclic movements in the documentary which begins with violence, presents the tragic dimension of violence and concludes with condemnation of violence. *Reason* could be seen as a tribute to the martyrdom of these rationalists who spoke for justice and equality. Like the other documentaries of Patwardhan, Reason foregrounds the spirit of resistance and the need of resistance in a dark period where enemies come on a 'motor bike' with pistols in hand. Patwardhan in the documentary makes references to the involvement of organizations like *Sanatan Sanstha* in these killings. In an encounter with *Sanatan Sanstha*, Patwardhan reveals the true nature of the organization. Though the organization may not be directly engaged in violence, its supporters often engage in violence in the presence of passive or castrated state apparatuses. It is in this context what Zizek envisions about violence become relevant. According to Zizek, there are two types of violence: subjective and objective. Subjective violence is easily perceptible. The violence perpetrated by an angry mob is an example of subjective violence. On the other hand,objective violence manifests in two forms: symbolic and systemic. Symbolic violence is manifested in discourses like cultural productions, mass media, art and literature. It is also related to the use of language or the use of particular registers, symbols or images to express certain concepts or ideologies. Systemic violence is in inherent in the control of government and it is subjectively

invisible (11). A fascist regime exercises all these forms of violence using its apparatus. The assassinations of Pansare and Dabholkar by the Hindutva outfits are cases of subjective violence by the fascist regimes. Patwardhan exposes this necropolitical dimension of the Hindutva outfits in one of the documentary sublime moments/scenes by confronting the spokesperson of *Sanatan Sanstha* who made aclarion call for violence during his press conference by emerging from behind the camera and foregrounding his identity as someone who comes in the tradition of Dabholkar and Pansare.

The documentary also foregrounds the rising Dalit resistance movements in India against the atrocities they face. Patwardhan locates this query in the resistance that emerges from the brutal thrashings of Dalit cow skinners in Una. By focusing on the mass Dalit movements and emerging Dalit leaders like Jignesh Mevani, the documentary gives something to hope for the peace lovers and the exploited, irrespective of the looming fascist regimes in the country. Patwardhan also critiques“celebrated” visionaries and oft quoted names in contemporary politics like Chanakya by calling him a “Machiavellian Brahmin,” thereby decrypting the autocratic and fascist dimensions in leaders like him and those who use his name. Patwardhan also contextualizes the infamous episode of the 2016 student unrest which spread like wildfire in universities following the suicide of Rohith Vemula, a research scholar at the University of Hyderabad. Since Vemula was a critic of casteism and a member of Ambedkar Students’ Association (ASA), he was targeted and denied his monthly stipend by the university administration. The film shows how the fascist forces have revived a parallel system of justice based on the institutes of Manu which was part of the colonial jurisprudence. *Reason*shows how Dalits, minorities and women become victims



of violence under Modi’s regime. Under Modi’s governance, the Dalits, minorities and women have suffered the most. The fascist supporters’ intervention in university campuses is part of an attempt to deny education to the marginalized of the marginalized. There have been attempts to prevent certain persons or groups from accessing knowledge. Until the advent of modernity, this was done by creating either certain types of mystique around knowledge or social taboos based on race, class or gender about the persons to whom knowledge could be shared. Thus, certain persons and groups have been driven to the margins of knowledge systems.The construction of new knowledge is an inclusive process wherein marginalized persons or groups previously excluded from the power structures and hence from society, culture and history can be brought to the centre of the power structures.The fascist forces have disrupted the production of knowledge on campuses to retard the emancipatory politics of the marginalized.

Patwardhan foresees deliberate attempts to change the mindset of the people to favour a theocratic state through the saffronization of education that begins with the school curriculum.Though knowledge has remained as an “informational commodity,” the fascist state has moved from its position as “a factor of opacity in the commercialization of knowledge” to an active regulator in the commodification of knowledge (Lyotard 5). The excessive stress on university-industry collaboration points to this change. The untoward incidents that have recently occurred on campuses point to a virtual enactment of the *varna* (caste) system wherein the *sudras* (Dalits) who occupy the low-

est point on the caste hierarchy are denied education and subsequent emancipation.

Reason also details the incidents of the racial politics of meat constituting cow vigilantismand mob lynching of persons who allegedly possessed/ate beef. The film shows how these incidents are direct consequences of cultural elitism promoted by the fascist forces. By exposing the prosperous leather business, the film shows the duplicity of the ideology of cow vigilantism. Many exporters of leather and its value-added products are the sponsors of Sangh Parivar organizations. They engage the Muslim minorities and Dalits to separate, clean and tan the skin of cows and buffaloes. The film shows how Mohammad Akhlaq, a Muslim man, becomes a victim of cow vigilantism in Dadri, Uttar Pradesh. He was killed by a mob on the suspicion of possessing cow meat. The film takes the viewers into the brutality of the incident by recounting the memories ofAkhlaq's relatives. Though cow vigilantes harass/kill minorities for alleged eating of beef, the film evinces how they hardly care to protect the starving, emaciated cows in goshalas of Uttar Pradesh and other such places. Patwardhan emphasizes the tendency in India to overlook majority extremism and highlight minority extremism. There are terrorist groups associated with both communities whose actions are detrimental to national interests and therefore condemnable. But the fascist forces condemn only minority's terrorism. Patwardhan refers to certain dubious cases of deaths or implications of officers related to the investigation of majority terrorism. For example, Hemant Karkare, the chief of the Mumbai Anti-Terrorist Squad, whoinvestigated the role of Hindu extremists in bomb blasts, was killed during the 2008 Mumbai attacks. He was also heading the investigation of the 2006 Malegaon blasts, alleged to have been carried out by the Hindu radical group *Akhand Bharat*, in which the BJP MP Pragya Singh Thakur is a prime accused. Patwardhan speculates whether Karkare's death had any connection with the investigation of Malegaon blasts.

The film also shows how the *Sangh Parivar* organizations have appropriated the history of the Indian nation through saffronization. For this, they have selectively used the genealogical critique of national history of India from the perspective of the RSS.In Michel Foucault's view, genealogy is at once a critique and a resistance (142). The Sangh Parivar has applied a genealogical critique of national history of India from the perspective of the RSS. Patwardhan points to the recent attempts to glorify V.D. Savarkar, the pioneer of Hindu national philosophy, as a hero of national struggle by directly confronting *bhakths* and make them speak their adoration for Savarkar. Although Savarkar was apologetic about his participation in the freedom struggle and was released from prison after submitting a written apology, the film shows the attempts of *Sangh Parivar* to rehabilitate Savarkar with the halo of a nationalist leader. The BJP leaders have frequently made disparaging remarks about Jawaharlal Nehru, who is widely considered the architect of modern India. In the process of revisioning national history, the *Sangh Parivar* has reimaged many historical figures, glorifying some of them while demeaning others.

Patwardhan meticulously discusses the well-planned scheme to establish a nation based on Hindutva ideology. Every fascist regime operates on the principle of hypernationalism where symbols, images, places, figures and events

connected to the making of a nation are overemphasized. According to A.D. Smith, nationalism is the "process of formation, or growth of nations, a sentiment or consciousness of belonging to the nation" (5).Nationalism is constructed through narratives or discourses. In this context, history becomes a hegemonic discourse appropriated by the rulers to the detriment of the subjects.The narratives of nation create both space and identity to represent the histories and subjectivities of the rulers as well as the subjects.But nationalism is often cultivated indirectly through the imposition of the views of the rulers on the subjects. It is in this context that Ernest Gellner regards nationalism as a phenomenon which "invents nation where they do not exist" (48).The frequent invocation of the gendered metaphor of India, Bharat Mata, and unnecessary euphoria created with the excessive use of national symbols substantiate this fact.

The film in its last episodes focuses on Gauri Lankesh's assassination as case of intrusion into the freedom of the press guaranteed by the constitution. Gauri Lankesh was a journalist and political activist who viewed Hinduism not as a religion but as a system of hierarchy and hegemony. Today, journalists and social activists have been intimidated in their work.Their fundamental rights have been threatened by the fascist forces groomed by the ruling political party. There is a method in their threat to freedom of speech and action. They consistently challenge the horizontal resistance offered by the Dalits, students, minorities and women. Social thinkers and media, who do not conform to the Hindu national ideology, have been particularly targeted. In spite of their consistent threats, the resistance to the majoritarian Hindu nationalism is on the rise. Patwardhan seems to convey the optimistic note that despite the tragic sacrifice of the rationalist intellectuals, social thinkers, Dalit activists and students, the unchecked

fascist efforts to transform into a Hindu nation is not yet successful. He calls upon Indians to exercise reason in political choices and cultivate social harmony, embracing the true spirit of the constitution and upholding the great tradition of India.

Conclusion

Patwardhan has introduced multiple episodes of fascist scheming and violence in *Reason*. These episodes portray explicit violations of human rights. Fascism is a type of internal colonialism maintained by physical violence, which is justified by epistemic violence. The planning and execution of fascist violence constitute a paradigm shift in Indian politics. Even the founding principles of the constitution are under threat. The independence of judiciary is under cloud. The opposition parties are ignored even in the parliament. The title "Reason" suggests thus the immediate necessity to cultivate reason and rationality at a moment in Indian history when the word "intellectual" is used as an abuse. As a practitioner of documentary form, Patwardhan emphasizes Levinas's concept of the human as guided by reason which he has imaged in his latest documentary. *Reason* is Patwardhan's desperate warning to the Indian people against the immanence of fascism: 'fascism is at our doorsteps. It is a do or die situation. We have to resist and fight fascism or yield and perish'.

Works Cited

Arendt, Hannah. *On Violence*. Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

- - -. *The Origins of Totalitarianism*. Schocken Books, 1951.

Eco, Umberto. "Ur-Fascism."*The New York Review of Books* (June 22, 1995), pp1-9

www.nybooks.com/articles/1856

Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*: *Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, edited by D.F. Bouchard. Basil Blackwell, 1977.

- - -, *The Order of Things: An Archaelogy of the Human Sciences*. Routledge, 1970.

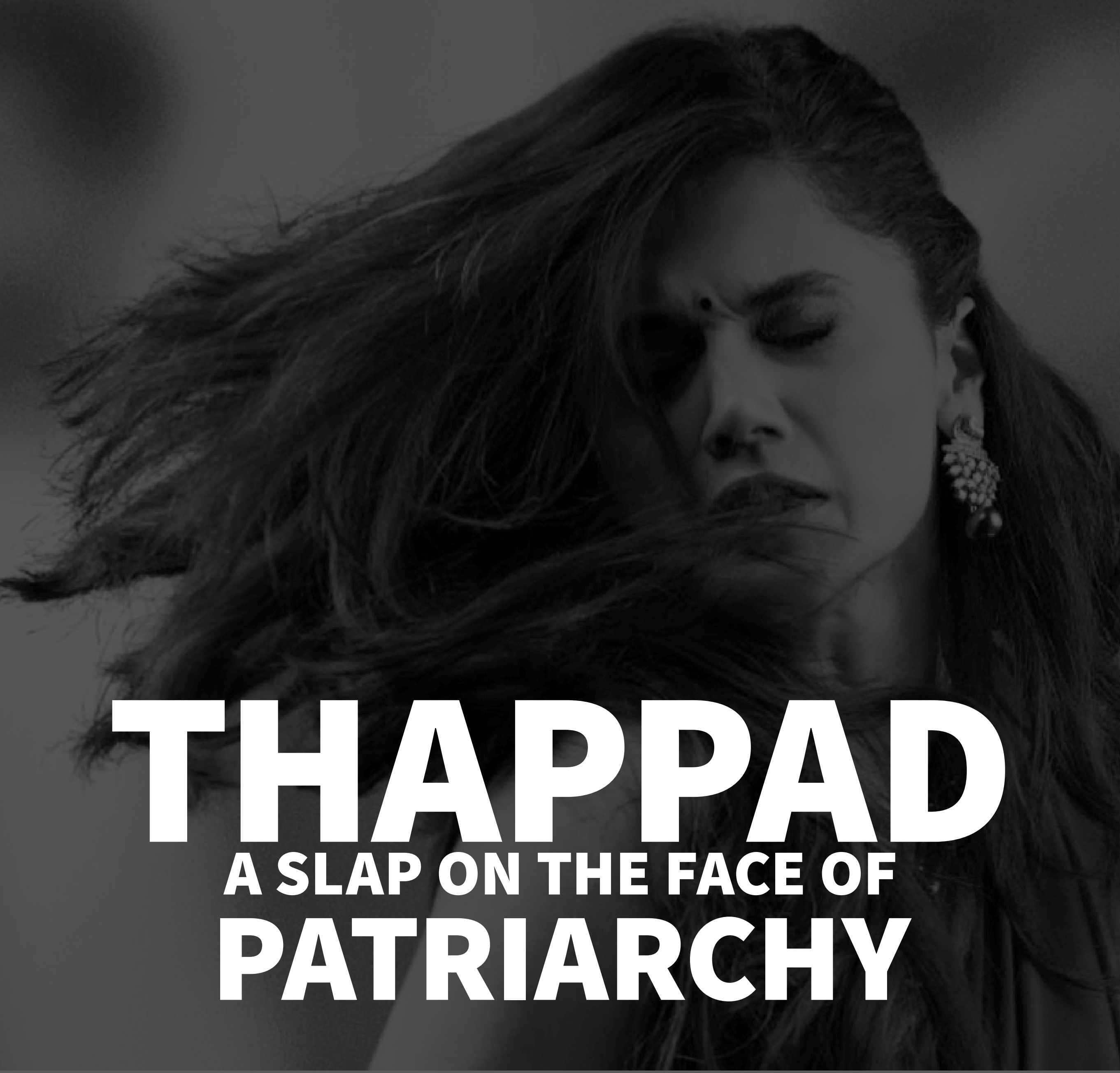
Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. 2ndedn. Blackwell, 2006.

Jenkins, Keith and Alan Munslow. *Rethinking History*. Routledge, 1991.

Levinas, Emmanule. *Entre nous; Thinking-of-the-Other*, translated by Michael B. Smith and Barbara Harshav. Columbia University Press, 1998.

Patwardhan, Anand, director. *Reason (Vivek)*. Documentary, 2018. 240 mts.

Smith, A.D. *Nationalism: Key Concepts*. Polity Press, 2001. Zizek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflection*. Picador, 2008.



THAPPAD
A SLAP ON THE FACE OF PATRIARCHY

Dr. Seetha Vijayakumar
NSS College Pandalam

A report published by *The Times of India* (Oct 5, 2020) explains that it is not rape but domestic violence is the top crime against women in India. Of the total 4.5 lakh crimes against women registered by the national Crime Records Bureau (NCRB) during 2019, 1.26 lakh were that of domestic violence. As the report suggests domestic violence is a silent killer, ubiquitous in all most all Indian families. It is very difficult to pin point it simply because it mostly happens inside the privacy of a home and often go unreported. Zimmerman observes :- “Domestic violence is a burden on numerous sectors of the social system and quietly, yet dramatically, affects the development of a nation… batterers cost nations fortunes in terms of law enforcement, health care, lost labor and general progress in development. These costs do not only affect the present generation; what begins as an assault by one person on another, reverberates through the family and the community into

the future”. (Zimmerman:1994)

It is for this reason that the premise of the 2020 Hindi movie *Thappad* becomes all the more relevant. The movie *Thappad* is a tight slap on the face of patriarchy, which makes it loud and clear that marriage does not entitle husbands or men to slap or abuse women; it does not stop there; it establishes that you cannot expect the woman to ignore it as just another day in her life. More than anybody else Anubhav Sinha’s role as the director cum producer of the movie needs to be appreciated for his relentless vision on the agency of women in our society. Anubhav Sinha along with co-writer Mrunmayee Lagoo Waikul has created a critically acclaimed movie portraying domestic violence from the perspective of a housewife, whose world comes to a standstill after her husband, played by Pavail Gulati, slaps her at a party. About the movie Mrunmayee Lagoo Waikul says “both the protagonists in the film are victims of their own conditioning, but she wanted Taapsee Pannu’’s Amrita, a traditional upper middle-class housewife, to be empowered enough to recognise the wrong”.(Panchamatia, *Outlook*: 2 March 2020) It is exactly this age old conditioning that teaches women to keep silent at the face of abuse or molestation is what is foregrounded in the movie. Sinha’s 2 hour- 21 minutes-long social drama, is tailor- made for the Indian society that rarely talks about the emotional and psychological consequences of domestic violence on women. It is similarly a tight slap on all of us who were complacent all this while on issues related to the bumpy roads of misogyny every woman or wife takes to please everyday!

The story revolves around an upper middle class family settled in Delhi. At a party thrown to celebrate Vikram’s departure to London as part of promotion is the scene of ‘conflict’ in an otherwise monotonous domestic life of Amrita.

Vikram’s (husband) stress-fuelled slap at a party provides an apt platform for discussion for the deep rooted misogyny in Indian family system often thrived upon the notion that the family’s honour rests upon the hands of women, a married woman in this context. Rather than apologising or attempting to realize Amrita’s humiliation or changed state of mind, Vikram and his family justifies his anger and expects Amrita to reassure him on his lost opportunity. This is what the movie brings into perspective, how Indian society demands women to be sexually submissive, all enduring others rather than people of any substance.

Movie takes sides; with a husband and family who justifies the act which he considers as a ‘casual thappad’ because he was angry and woman who stands tall for her rights and agency in times of dilemma. The character Amrita played by Taapsee Pannu is portrayed as a woman whose life revolves around the regular Indian household chores at her husband’s house such as checking mother-in-law’s (Azmi) blood sugar levels, managing the kitchen, escorting her husband Vikram to the car, and as a lovable wife handing over his wallet and packed lunch. It is not right if we accept as true that Amrita has completely embraced her monotonous routine, in fact she cherishes the dream of becoming a dancer and like those uncountable women in our society, marriage made that full stop to her dream. When we hear the word ‘feminism’, the majority of men and equally women feel threatened. “We don’t

mind things like the welfare of women, but feminism is a problem" is a usual comment by many. It is true that feminism makes people uncomfortable because it is a movement which questions the 'sanctity' of the home, questions our own belief, attitude, behaviour patterns, our religion and our values.

The most promising element of the movie is the fact that it brilliantly demonstrates how the institution of patriarchy is handed down from one generation to another, and how women especially mothers are the most ardent devotees of it. In India, marriage and patriarchy go hand in hand. The institution of marriage is considered as the most important in one's life, especially for a woman as if one's existence is void and has no value if they don't get married. It has always been an unavoidable and inevitable stage in a woman's life. For many Indian families, it is more like a social necessity and pride to get married which in most cases end up in cutting short education of women. And when a man turns out incompatible with the woman after marriage, as portrayed in *Thappad*, family simply expects the woman to "adjust" and forces her to see it as her only destiny. It is because concept of marriage in Indian families is always considered sacred. But sadly, as the report mentioned in the beginning points out, we all know that the meaning of marriage in India is so deeply rooted in patriarchy and gender inequality, at different levels and it largely deprives women of both self-esteem and agency.

Other women characters are equally well defined like lawyer (Sarao), Amrita's mother (Ratna Pathak Shah) and mother-in-law (Tanvi Azmi), and brother's girl-friend (Naila Grewal) most importantly, the maid (Geetika Vidya Ohlyan), who is regularly beaten by her drunken husband, has finally learnt to tackle it. All these women characters, complex or otherwise, share their views Amrita on the 'thappad', whether to break away from the institution of marriage or to stay close to it. All these characters are realistic to the core thereby adding to the smooth sail of the narrative to the inevitable; Amrita's father (Kumud Mishra) remains very supportive and extends a complete emotional or psychological support to her whereas it is missing from her husband even when things were going right. About this intense father-daughter duo actor Taapsee Pannu herself has written on her instagram page:- "Being daddy's girl is what made things easy and difficult for Amrita. The fact she always thought her life partner will be someone like her father got her expectations soar high but when they crashed, he was there to hold her from falling".

In the process of negotiating the physical as well as mental trauma, Amrita was 'proven' a mentally sick person in front of the court. Towards the climax, Amrita opens up her inner feelings with her entire family as audience around her. The scene is her baby shower and she's in her husband's house only for ritual ceremony, even as the divorce papers are being filed and in the process. In the climax of the movie, Amrita and her husband moves towards divorce. Vikram tries to convince her that he has quit his offer abroad and wants to get her back. *Thappad* criticizes an age old tradition, the tradition of hitting or abusing women in the name of permanence in marriage. It is not only a movie that is concerned with the position of women in Indian society, it is movie told from the perspective of a wife. *Thappad* questions the existing dominant structures and showcases how it is built upon contradictions. There is no doubt that *Thappad* is a path breaking narrative that offers nothing but hope to hundreds of women trapped in the cycle of violence within marriage.

Works Cited

Zimmerman, C. Plates in a basket will rattle: Domestic violence in Combodia, Phnom Pehn. Combodia: The Asia Foundation; 1994.

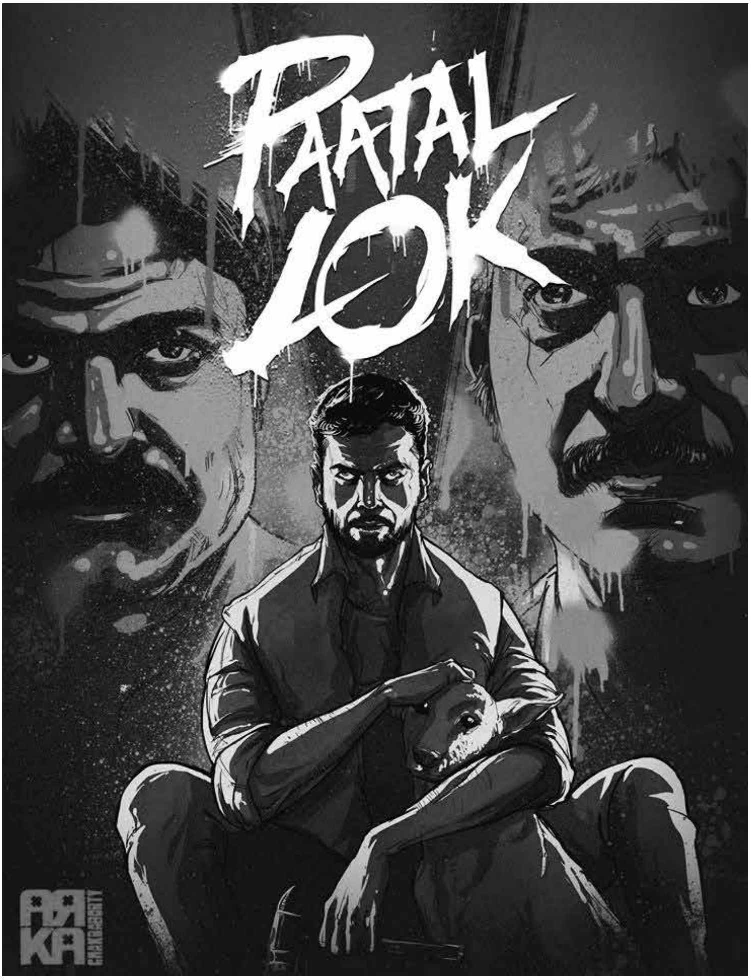
https://www.outlookindia.com/newsscroll/we-are-victims-of-our-own-conditioning-thappad-cowriter-mrunmayee/1751390

https://armchairjournal.com/patriarchy-in-indian-marriages/

കോവിഡിനെ അതിജീവിക്കുന്ന സിനിമ

ഹരിനാരായണൻ എസ്.
എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജ്, ഒറ്റപ്പാലം

ഒരു മഹാമാരിയുടെ കാലത്ത് മനുഷ്യരുടെ പ്രഥമലക്ഷ്യം അതിജീവനമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല. ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി കൂടെക്കൂട്ടിയ ശീലങ്ങളും രീതികളും ആഘോഷങ്ങളും രണ്ടാം സ്ഥാനത്തേക്ക് പിന്തള്ളപ്പെടുകയും രോഗത്തിന് പിടികൊടുക്കാതെ ഓരോ ദിവസവും മുന്നോട്ടു പോവാനുള്ള അതിയായ വാഞ്ഛ മനസ്സിനെ കീഴടക്കുകയും ചെയ്യും. പൂർണ്ണമായും സ്വന്തം വീട്ടകങ്ങളിലെക്ക് ചുരുങ്ങിയ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതരീതി എങ്ങനെയെല്ലാം മാറി മറിഞ്ഞുവെന്ന അന്വേഷണം നിരവധി ശ്രദ്ധേയമായ കണ്ടെത്തലുകളിലേക്ക് നയിക്കുന്നുണ്ട്. മാനസിക പിരിമുറുക്കങ്ങളും ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള സന്ദേഹങ്ങളും ആ നാളുകളെ പ്രക്ഷുബ്ധമാക്കിയിരുന്നു. തീയേറ്ററുകളിൽ ചെന്നുള്ള ആഴ്ച തോറുമുള്ള സിനിമാക്കാഴ്ച മുടക്കം വരാത്ത ഒരാചാരമായി തുടർന്നു പോരാറുള്ള വലിയൊരു ജനസമൂഹത്തെ ഈ അനിതര സാധാരണമായ അവസ്ഥ എങ്ങനെയാവും ബാധിച്ചിരിക്കുക?



വലിയ സ്ക്രീനുകളിൽ നിന്നും ചെറു സ്ക്രീനുകളിലേക്കുള്ള മാറ്റം തികച്ചും സ്വാഭാവികമായ ഒരു പരിണാമമായി മാറിയിരിക്കാൻസാധ്യതയുണ്ടോ? കൊവിഡ് ഭീതിയുടെ ലോക്ക്ഡൌൺനാളുകളിൽ പൊതുവിടങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും അപ്രാപ്യമായപ്പോൾ സിനിമാപ്രേമികൾക്ക് കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ചയ്ക്കായി തങ്ങളുടെ മൊബൈൽ/കമ്പ്യൂട്ടർസ്ക്രീനുകളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടി വരികയായിരുന്നു. തീയേറ്റർഎന്ന പൊതുവിടവും, അവിടുത്തെ സിനിമ കാണലെന്ന അനുഷ്ഠാനവും ജീവിതത്തിൻറെ സുപ്രധാനമായ ഭാഗമായി കണ്ടിരുന്ന വലിയൊരു വിഭാഗത്തിന് തുടക്കത്തിൽ ഈ ചെറുസ്ക്രീനിലെക്കും സ്വന്തം മുറിയുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്കുമുള്ള ചുരുങ്ങൽ സൃഷ്ടിച്ച പ്രതിസന്ധികൾ ചില്ലറയല്ല. എങ്കിലും പുതുവർഷത്തിൽ, കഴിഞ്ഞ കുറച്ചു മാസങ്ങളിലേക്ക് തിരിഞ്ഞു നോക്കുമ്പോൾ സിനിമ പ്രതിസന്ധികൾക്കിടയിൽ സ്വയം അതിജീവിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് തെളിഞ്ഞു വരുന്നത്.

ലോക്ക്ഡൌണിന്റെ ആദ്യ നാളുകളിൽ സിനിമയുടെ സ്ഥിരം പ്രേക്ഷകർ പലരും OTT സീരീസുകളിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റുന്ന പ്രവണത വർദ്ധിച്ചിരുന്നു. സമയക്കുറവു മൂലം സീരീസുകളിലേക്ക് കടക്കാൻ മടിച്ചിരുന്ന പലരും പുതിയ കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ ആഹ്ലാദം അനുഭവിക്കുകയായിരുന്നു. ഇവരിൽ നല്ലൊരു ശതമാനവും ഇന്ത്യൻ സീരീസുകളാണ് കൂടുതലായും തിരഞ്ഞെടുത്തത്. കോവിഡ് കാലത്തിറങ്ങിയ 'പാതാൾ ലോക്', 'സ്കാം 1992' എന്നീ സീരീസുകളുടെ ജനകീയതയും ഇതിനോടൊപ്പം ചേർത്തു വായിക്കണം. കോവിഡിനും മുൻപു തന്നെ ഓൺലൈൻ സിനിമകളും സീരീസുകളും കണ്ടു ശീലിച്ച മറ്റൊരു വിഭാഗം പ്രേക്ഷകരാവട്ടെ, ഒരുമിച്ച് നിരവധി എപ്പിസോഡുകൾ കാണുന്ന binge watch ശൈലി വ്യാപകമായി പിന്തുടരാനാരംഭിക്കുന്നതും ഈ കാലത്താണ്. വൈറസ് വ്യാപനത്തിന്റെ ഭീഷണി സമീപകാലത്തെങ്ങും വിട്ടൊഴിഞ്ഞേക്കില്ല എന്ന ഭീഷണിയാണ് ചില സിനിമാ നിർമ്മാതാക്കളെയെങ്കിലും ഓൺലൈൻ റിലീസുകൾക്ക് പ്രേരിപ്പിച്ചത്. നെറ്റ്ഫ്ലിക്സ്, ആമസോൺപ്രൈം തുടങ്ങിയ OTT വേദികൾക്ക് ചിത്രം വിൽക്കാൻ ചിലരെങ്കിലും നിർബന്ധിതരാവുന്ന കാഴ്ചയും കൊവിഡ് കാലത്ത് കണ്ടു.

മഹാമാരിയും മലയാള സിനിമയും

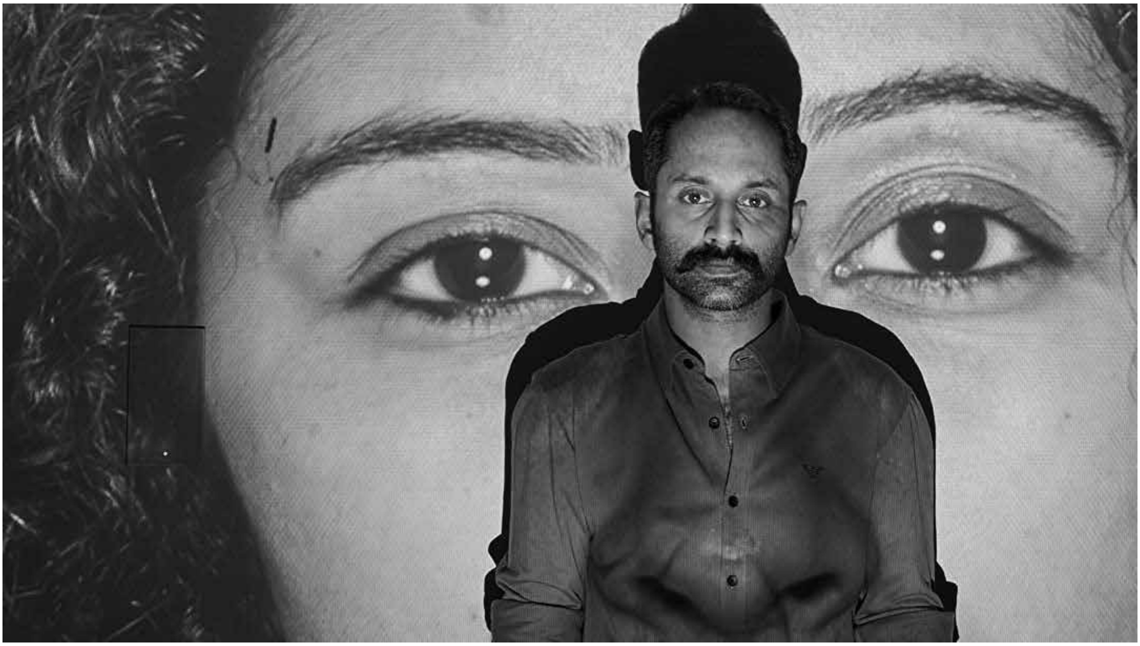
കോവിഡ് വ്യാപനത്തെത്തുടർന്ന് തീയേറ്ററുകൾ അടയ്ക്കേണ്ടി വന്നത് താൽകാലികമായിരിക്കുമെന്ന് തുടക്കത്തിൽ ആശ്വസിച്ചെങ്കിലും, വൈകാതെ തന്നെ സിനിമയുടെ തീയറ്റർ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് ചെറുതല്ലാത്ത ആശങ്കകൾ ഉയരാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. മലയാളി പ്രേക്ഷകർ ഓൺലൈനിൽ റിലീസ് ചെയ്ത അന്യഭാഷാ ചിത്രങ്ങൾക്ക് നൽകിയ പിന്തുണയും, പുതിയ ചിത്രങ്ങൾക്കായുള്ള അകാരണമായ കാത്തിരിപ്പും മലയാളത്തിലും OTT റിലീസ് ഉണ്ടായേക്കുമെന്ന സൂചനകൾക്ക് ബലം നൽകിയിരുന്നു. ഒടുവിൽ കഴിഞ്ഞ വർഷം ജൂലായിൽ അകാലത്തിൽ സിനിമാ ലോകത്തെ വിട്ടു പിരിഞ്ഞ ഷാനവാസ് നരണിപ്പുഴ സംവിധാനം ചെയ്ത 'സൂഫിയും സുജാതയും' ആമസോൺപ്രൈമിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിലെത്തി. സിനിമ നിർമ്മാതാക്കൾക്കിടയിലെ സാമ്പ്രദായിക സംഘടനാ നേതാക്കന്മാർ ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാതാവ് വിജയ്ബാബുവിനെതിരെ രംഗത്ത് വന്നിരുന്നെങ്കിലും, കാലത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ

മാറ്റങ്ങളോട് ഇനിയും മുഖം തിരിക്കുക എന്നത് മലയാള സിനിമയ്ക്ക് അസാധ്യമായിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു. ചിത്രം കാണികൾക്കിടയിൽ നല്ല അഭിപ്രായം സൃഷ്ടിക്കുക കൂടി ചെയ്തതോടെ ഇത്തരം കൂടുതൽ ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ പ്രതീക്ഷിക്കാമെന്ന അവസ്ഥ സംജാതമായി. തുടർന്നെത്തിയ ഒരു പിടി സിനിമകളിൽ മഹേഷ്നാരായണൻസംവിധാനം ചെയ്ത 'സീ യു സൂൺ', സക്കറിയയുടെ 'ഹലാൽ ലവ് സ്റ്റോറി' തുടങ്ങിയവയും പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റി. കോവിഡ് പോലൊരു സമയത്ത് സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിൽ സംഭവിക്കാവുന്ന നൂതനവും ചിലവ് കുറഞ്ഞതുമായ പരീക്ഷണങ്ങളെക്കുറിച്ച് വലിയ പ്രതീക്ഷകൾ നൽകിയ ചിത്രം കൂടിയായിരുന്നു ഐ ഫോണിൽ ചിത്രീകരിച്ച സീ യു സൂൺ. ബോളിവുഡിലുൾപ്പടെ ചർച്ചയായ ചിത്രം നിരവധി അന്യ ഭാഷാ സിനിമാക്കാരുടെയും ശ്രദ്ധ നേടി. തീയറ്റർറിലീസ് സിനിമയ്ക്ക് ഒരു അനിവാര്യതയല്ല എന്ന സത്യം മലയാളിയെ ബോധിപ്പിച്ചു എന്നതാണ് ഈ കാലം സിനിമയിൽ വരുത്തിയ ചെറുതല്ലാത്ത സ്വാധീനങ്ങളിലൊന്ന്. സൂപ്പർതാരം മോഹൻലാലിന്റെ മെഗാ ഹിറ്റ് ചിത്രമായിരുന്ന 'ദൃശ്യ'ത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗം ആമസോൺപ്രൈമിലൂടെയാണ് റിലീസ് എന്ന പുതിയ വാർത്ത കൂടിയാവുമ്പോൾ, ബിഗ്ബജറ്റ് ചിത്രങ്ങൾക്ക് OTT അസാധ്യമാണെന്ന വാദവും പൊളിയുകയാണ്.

സിനിമയുടെ ജനകീയതയിലുണ്ടായ വളർച്ചയാണ് ഓൺലൈൻകാഴ്ചയിലൂടെ സംഭവിച്ച പ്രതീക്ഷാനിർഭരമായ മാറ്റങ്ങളിലൊന്ന്. എല്ലാ പ്രേക്ഷകരും എല്ലാ ഭാഷയിലുള്ള സിനിമകളും, സീരീസുകളും കാണാനാരംഭിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ മീഡിയം എന്ന നിലയിലെ വളർച്ചയ്ക്ക് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. ഇന്ത്യൻസിനിമയ്ക്കു തന്നെ മാതൃകയാവുന്ന നിലയിൽ നിരവധിയായ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇന്നും കച്ചവട ഫോർമുലകൾ വലിയൊരളവുവരെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന മലയാളത്തിൽ കാണികൾക്കുണ്ടാവുന ഭാവുകത്വപരമായ ഈ പരിണാമം ശുഭോദർക്കമായ പ്രതിഭാസമാണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. OTT വിരോധികൾ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന മറ്റൊരു പ്രധാന വാദഗതികളിലൊന്ന് ടോറൻറ്, ടെലഗ്രാം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ വ്യാജ കോപ്പികൾ പ്രചരിക്കാനുള്ള സാധ്യതയാണ്. വലിയൊരളവു വരെ കാമ്പുള്ള ഈ സന്ദേഹം സിനിമാ നിർമ്മാതാക്കളേയും ചെറുതല്ലാതെ അലട്ടുന്ന ഒരു സമസ്യയാണ്. നിലവാരം കുറഞ്ഞ വ്യാജ പ്രിൻറുകൾക്ക് പകരം ഒറിജിനൽ ചിത്രം തന്നെ കാണേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത കാണിക്ക് മനസ്സിലാവുകയും, സൈബർനിയമങ്ങൾ കൃത്യമായ ഇടപെടൽ നടത്തുകയും ചെയ്താൽ പരിഹരിക്കാവുന്ന പ്രശ്നമാണിതെന്ന് തീർച്ച.

തീയേറ്ററുകൾ തുറക്കുമ്പോൾ...

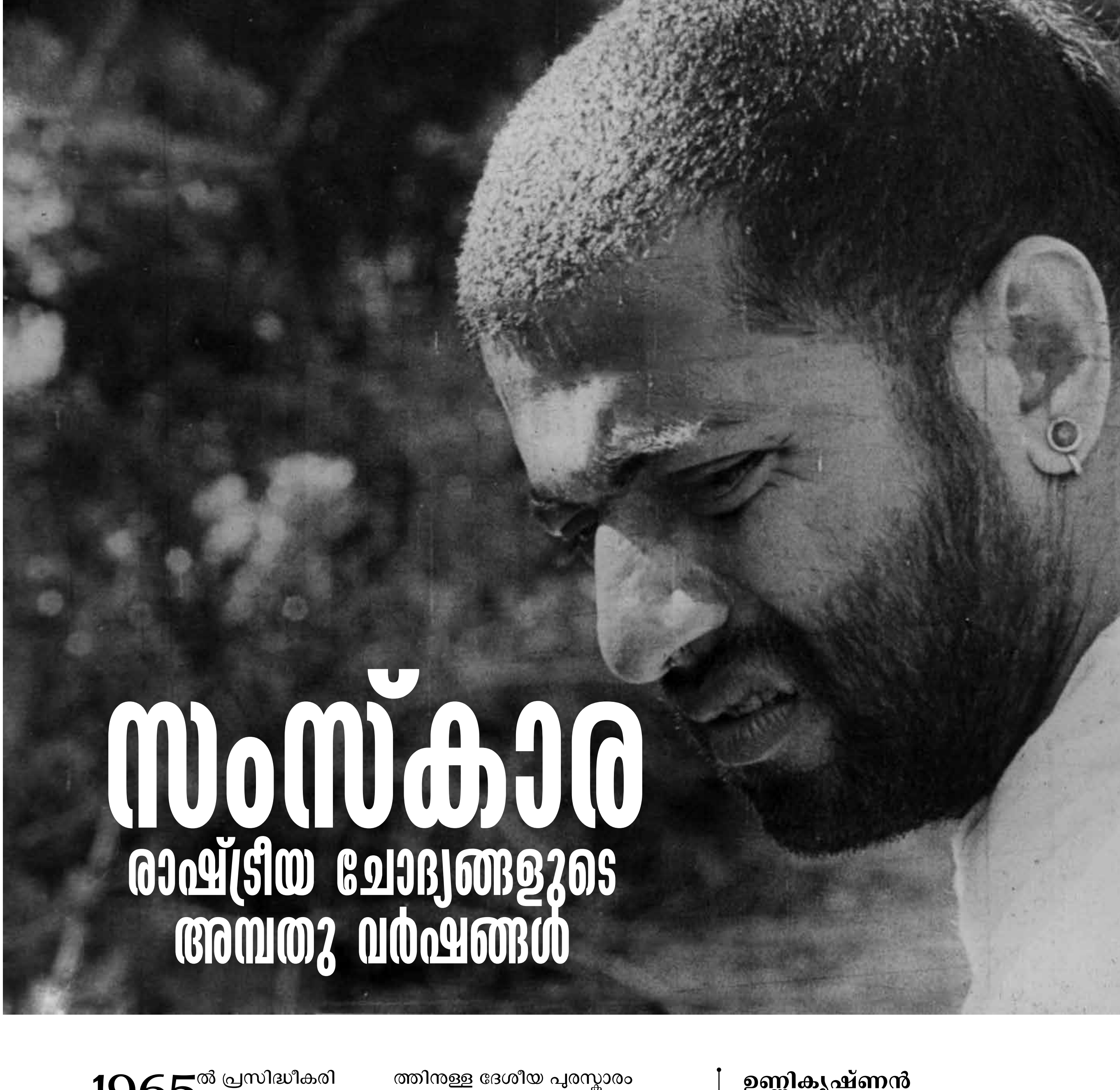
പുതുവർഷത്തിലെ ഏറ്റവും സുപ്രധാനമായ തീരുമാനങ്ങളിലൊന്ന് തീയേറ്റർ തുറക്കാനുള്ള കേരള സർക്കാർ തീരുമാനമാണ്. രോഗവ്യാപനം വലിയ മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്ന ഈ കാലത്ത് തീയേറ്ററിൽ വന്ന് സിനിമ കാണാൻപ്രേക്ഷകർ തയ്യാറാവുമോ എന്ന ചോദ്യം തന്നെയാവും നിർമ്മാതാക്കളെയും, വിതരണക്കാരെയും, തീയേറ്റർ ഉടമകളെയും ഒരേപോലെ അലട്ടുന്നത്. ആദ്യ ഘട്ടത്തിൽ 50% സീറ്റുകളിൽ പ്രവേശനമെന്ന നിബന്ധന വലിയ ബജറ്റിൽ നിർമ്മിച്ച സൂപ്പർതാര ചിത്രങ്ങൾക്ക് ലാഭകരമാവുമോ എന്ന സന്ദേഹമാണ് ഇൻഡസ്ട്രിയിൽ നിന്നുയരുന്നത്. ചെറിയ ബജറ്റിൽ നിർമ്മിച്ച, കലാമൂല്യമുള്ള സിനിമകൾ നിർമിക്കുന്നവർക്ക്



ഈ നിർദ്ദേശങ്ങൾ സ്വാഗതാർഹമാവാനേ വഴിയുള്ളൂ. ഒരേസമയം ഓൺലൈനിന്റെയും തീയേറ്ററിന്റെയും സൗകര്യം തുറന്നു കിട്ടുന്നുവെന്ന സൗകര്യവും ചെറിയ, സ്വതന്ത്ര സിനിമകളെടുക്കുന്ന സംവിധായകർക്ക് അനുഗ്രഹമാവുന്നു. നേരമ്പോക്കിന് സിനിമ കാണുന്നവരേക്കാൾ അൽപം കൂടി ഗൗരവമായും, മുടക്കം വരാതെയും സിനിമ കാണുന്ന ജനവിഭാഗങ്ങൾ തീയേറ്റർതുറന്ന ആദ്യ നാളുകളിൽ കൂടുതലായി എത്തുമെന്ന കണക്കുകൂട്ടലാണ് പൊതുവേയുള്ളത്. ഏതെങ്കിലും സൂപ്പർതാരത്തിനോടുള്ള ഭ്രമം മൂലമോ, കച്ചവട സിനിമ അതിൻറെ കാലപ്പഴക്കം വന്ന രൂപഘടനയാൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രണ്ടു മണിക്കൂർ നേരത്തെ 'എന്റർടൈൻമെന്റ്' നോടുള്ള ആകർഷണമാലോ തീയേറ്ററിലെത്തുന്ന, കലാമൂല്യമുള്ള, പരീക്ഷണാത്മക സിനിമകളോട് മുഖം തിരിക്കുന്ന കാണി സമൂഹം ആദ്യ നാളുകളിൽ തങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുമോയെന്ന സംശയം ന്യായമായും വലിയ ചിത്രങ്ങളുടെ അണിയറപ്രവർത്തകരെ കുഴക്കുന്നുണ്ട്. കൃത്യമായ ഉത്തരങ്ങളില്ലാത്ത സമസ്യയാണ് പുതുവർഷം ഇക്കൂട്ടർക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നിടുന്നത്.

സിനിമാ ചർച്ചകളെ ചൂടുപിടിപ്പിച്ച മറ്റൊരു തീരുമാനമായിരുന്നു കേരളത്തിന്റെ സ്വന്തം ചലച്ചിത്രോൽസവമായ IFFK പല വേദികളിലായി നടത്താനാരംഭിച്ചത്. തലസ്ഥാനത്തു നിന്നും IFFK പറിച്ചു മാറ്റുകയാണെന്ന രീതിയിൽ ചില ജനപ്രതിനിധികളുൾപ്പടെ പ്രതികരിച്ചെങ്കിലും, കേരളീയ സാംസ്കാരിക ലോകവും, പൊതു സമൂഹവും ഈ തീരുമാനത്തെ കയ്യടിച്ചു വരവേറ്റു. IFFK പോലൊരു വലിയ മേള പ്രാദേശികവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതോടെ അതിന്റെ ജനകീയസ്വഭാവം കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ ദൃശ്യപ്പെടുകയും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കപ്പെടുകയുമാണ്. സിനിമാപ്രേമികളായ മലയാളികൾക്ക് കോവിഡിന്റെ നിരാശാജനകമായ ഒറ്റപ്പെടലിൽ നിന്നും നിയന്ത്രിതമെങ്കിലും ആഹ്ലാദപരമായ സാംസ്കാരിക കൂടിച്ചേരലിലേക്കെത്താൻസാധിക്കുന്നത് സിനിമാക്കാഴ്ചയെന്ന ശീലം പുനരാരംഭിക്കുന്നതിനു മുന്നോടിയായുള്ള അവശ്യമായ തുടക്കമാവുമെന്നും പ്രതീക്ഷിക്കാം.

തീയേറ്ററുകൾ തുറന്നു പ്രവർത്തിക്കുകയും സിനിമാലോകം സാധാരണ ഗതിയിലേക്കെത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കാലത്തിനായുള്ള പ്രതീക്ഷയിലാണ് കേരളത്തിലെ സിനിമാപ്രേമികൾ. കലങ്ങിമറിയലുകൾക്കു ശേഷമുള്ള പുതിയ അവസ്ഥയിൽ കഴിഞ്ഞ കാലത്തെ പ്രതിലോമകരമായ നടപ്പുരീതികളിൽ ഒരു മാറ്റം അത്യാവശ്യമാണ്. ജനകീയമായ ഈ കലയിൽ ജനാധിപത്യ ബോധത്തിലുറച്ചതായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടോടു കൂടിയ മാറ്റങ്ങളാണ് കാലം ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. തീയേറ്ററിൽ നിന്നും ചെറുസ്ക്രീനുകളിലേക്കു കൂടി സഞ്ചരിക്കാനുള്ളതാണ് സിനിമയെന്ന ബോധ്യം സംവിധായകരുടെ ക്രിയാത്മകമായ ശീലങ്ങളെ പുതുക്കിപ്പണിഞ്ഞേക്കാം. മാറ്റങ്ങളോട് മുഖം തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത് ഒരു മീഡിയത്തിന്റെ ജനകീയമായ വളർച്ചയ്ക്ക് ഭൂഷണമല്ല എന്ന വലിയ പാഠം കൂടി മലയാള സിനിമയെ പഠിപ്പിക്കാൻ ഈ വൈറസ് ബാധിതമായ കാലത്തിനു സാധിച്ചു. പുതിയ നാളുകൾ പുതിയ കാഴ്ചകളും അനിവാര്യമായ മാറ്റങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുമെന്നും ഉറച്ചു വിശ്വസിക്കാം.



സംസ്കാര

രാഷ്ട്രീയ ചോദ്യങ്ങളുടെ അമ്പതു വർഷങ്ങൾ

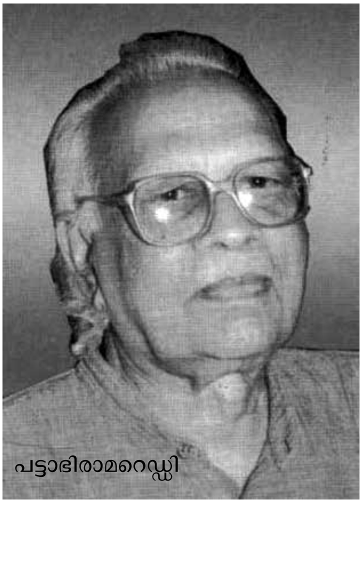
ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കളമുള്ളതിൽ
ശ്രീവ്യാസ എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജ്, വടക്കാഞ്ചേരി

1965ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട യു ആർ അനന്തമൂർത്തിയുടെ നോവലായ 'സംസ്കാര' 1970 ലാണ് തെലുഗു സംവിധായകനായ പട്ടാഭി രാമ റെഡ്ഡി സിനിമയാക്കി മാറ്റിയത്. അതിനിശിതമായ സാമൂഹ്യ വിമർശനം നടത്തുന്ന അനന്തമൂർത്തിയുടെ നോവൽ സിനിമയായി മാറ്റിയപ്പോഴും വലിയ വിവാദങ്ങൾക്കു കാരണമായിത്തീർന്നു. വളരെ ശ്രദ്ധേയമായിത്തീർന്ന ഈ കലാസൃഷ്ടി മികച്ച ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയ പുരസ്കാരം നേടുകയും ചെയ്തു. കന്നടയിലെ സമാന്തര സിനിമയുടെ ആരംഭം കുറിച്ച ചലച്ചിത്രമായി സംസ്കാര കരുതപ്പെടുന്നു. ശക്തമായ ജാതി വിമർശനം നടത്തുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രം സമൂഹത്തിൽ കലാപത്തിനിടയാക്കുമെന്ന കാരണം പറഞ്ഞ് മദ്രാസ് സെൻസർ ബോർഡ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രദർശനം തടഞ്ഞെങ്കിലും പിന്നീട് കേന്ദ്ര വാർത്താ വിതരണ മന്ത്രാലയത്തിന്റെ പ്രത്യേകാനുമതിയോടെയാണ് ചിത്ര

ത്തിന് പ്രദർശനാനുമതി ലഭിച്ചത്. ചിത്രത്തിലെ ബ്രാഹ്മണ സമുദായത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിനെതിരെ പല തരത്തിലുള്ള പ്രതിഷേധങ്ങളും ശക്തമായിരുന്നു. കന്നട സാംസ്കാരിക ലോകത്തെ പ്രഗല്ഭരായ നിരവധി പ്രതിഭകളുടെ സമാഗമം കൂടിയായി ഈ സിനിമയുടെ നിർമ്മാണം മാറി. പട്ടാഭിരാമ റെഡ്ഡി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യയായ സ്നേഹലത റെഡ്ഡി എന്നിവരോടൊപ്പം യു ആർ അനന്തമൂർത്തി, ഗിരീഷ് കർണാട്, എസ് ജി വാസുദേവ്, രാജീവ് താരാനാഥ് സിംഗീതം ശ്രീനിവാസറാവു എന്നീ കലാകാരന്മാർ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ അരങ്ങിലും അണിയറയിലുമായി പ്രവർത്തിച്ചു. ഓസ്ട്രേലിയക്കാരനായ ടോം കോവാനാണ് സംസ്കാരയുടെ ഛായാഗ്രാഹകനായി പ്രവർത്തിച്ചത്.

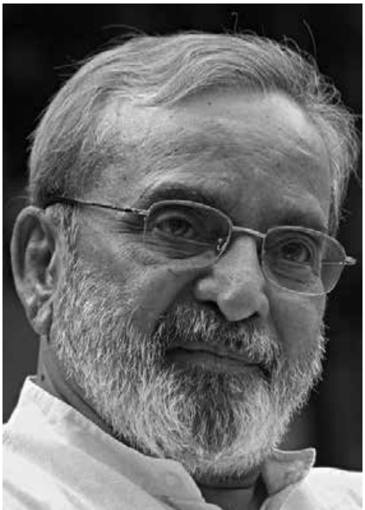
ഗണിതജ്ഞൻ, കവി, നാടക നിർമ്മാതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ കൂടി പ്രസിദ്ധനായ പട്ടാഭിരാമ റെഡ്ഡിയുടെ ആദ്യ കന്നട ചലച്ചിത്രമായിരുന്നു സംസ്കാര . മദ്രാസ് പ്ലേയേഴ്സ് അമേച്വർ തിയേറ്റർ എന്ന നാടക സംഘത്തിന്റെ ഭാഗമായി അദ്ദേഹം നിരവധി നാടകങ്ങളിൽ അഭിനയിക്കുകയും സംവിധാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. ഈ നാടക സംഘത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു പ എഴുത്തുകാരനായ ഗിരീഷ് കർണ്ണാട്ടും. സോഷ്യലിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളോട് അടുത്ത ആഭിമുഖ്യമുണ്ടായിരുന്ന പട്ടാഭിരാമ സംവിധാനം ചെയ്ത സംസ്കാര കന്നട സിനിമാ ലോകത്തു നിന്നും ദേശീയ ശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ച ആദ്യ സിനിമ കൂടിയാണ്. ദേശീയ പുരസ്കാരം ലഭിച്ച 'പെള്ളിനാടി പ്രാമാണാലു' എന്ന തെലുങ്ക് സിനിമയും ചന്ദാ മാരുത, ശൃംഗാര മാസ, ദേവറ കാടു തുടങ്ങി സംസ്ഥാന പുരസ്കാരങ്ങൾ നേടിയ സിനിമകളും അദ്ദേഹം സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ദുർവ്വാസപുര എന്ന അഗ്രഹാരത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. ഏവരാലും ആദരിക്കപ്പെടുന്നവനും വേദപണ്ഡിതനും സന്യാസ തുല്യമായ ജീവിതം നയിക്കുന്നയാളുമായ പ്രണേശാചാര്യയും അഗ്രഹാരവാസികളാൽ വെറുക്കപ്പെടുന്നവനും ബ്രാഹ്മണ സമുദായത്തിന്റെ ആചാരാനാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ധിക്കരിച്ച് ജീവിക്കുന്നവനുമായ നരണപ്പയും ഇതേ അഗ്രഹാരത്തിലെ താമസക്കാരാണ്. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട ഈ ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലെ കറുപ്പും വെളുപ്പുമായി ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തുന്നു. നരണപ്പയുടെ മരണവും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടക്കുന്ന നിരവധി സംഭവ വികാസങ്ങളുമാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. പൂർണ്ണമായും ബ്രാഹ്മണ വിരുദ്ധമായ ജീവിതം നയിച്ചിരുന്ന നരണപ്പയുടെ സംസ്കാര ക്രിയകൾ ആരാണ് നടത്തേണ്ടത് എന്ന ചോദ്യവും തുടർന്നു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും പൂർണ്ണമായും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളിലും അനാചാരങ്ങളിലും മുങ്ങിയാണ്ട ജീവിക്കുന്ന അഗ്രഹാരവാസികളുടെ ജീവിതത്തിലെ ഇരുണ്ട രംഗങ്ങളിലേക്കും അതിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളിലേക്കും പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നു. വൈദിക- അദ്ധ്യാത്മിക മൂല്യങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കുലീനവും വിശുദ്ധവുമെന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന ഒരു സംസ്കാരവും നീചവും ലോകസുഖങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കുന്നതുമായ മറ്റൊരു സംസ്കാരവും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഘർഷമാണ് ദുർവ്വാസപുരയിലെ അഗ്രഹാരത്തിലെ സംഭവ വികാസങ്ങളെന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ നിന്നും മുന്നോട്ടു പോകുന്തോറും വ്യത്യസ്ഥ സംസ്കാര ലോകങ്ങളുടെ മുഖംമൂടികൾ അഴിഞ്ഞു വീഴുന്നതും വ്യത്യാസമൊന്നുമില്ലാത്ത ജീർണ്ണതയുടെ ലോകം രണ്ടു സംസ്കാരങ്ങളും പങ്കു വെക്കുന്നതായി വെളിവാവുകയും ചെയ്യുന്നു.



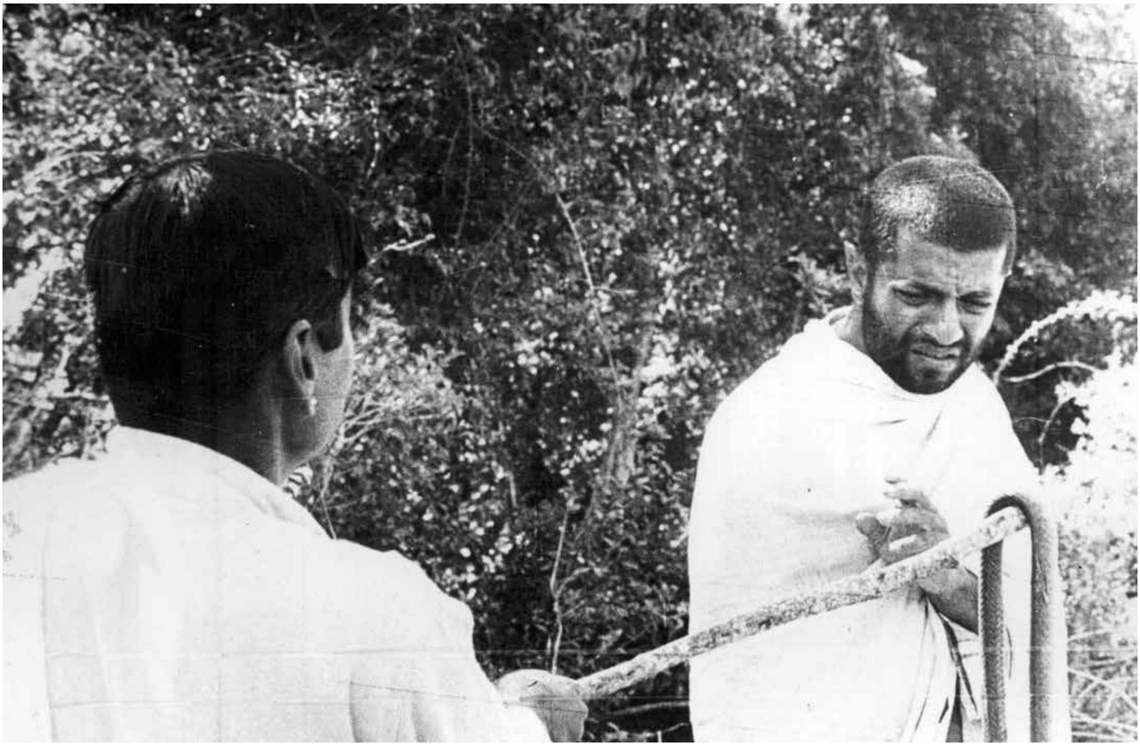
പട്ടാഭിരാമറെഡ്ഡി

അഭിജാതമെന്നു സ്വയം കരുതുന്ന സാംസ്കാരിക മൂല്യങ്ങളുടെ വിചാരണക്കുള്ള അവസരമായി സ്വന്തം മരണത്തെയും അതിന്റെ ഭാഗമായി നടക്കേണ്ട 'സംസ്കാരത്തെയും' മാറ്റിത്തീർക്കാൻ നരണപ്പക്കു സാധിക്കുന്നു. മരണത്തിലൂടെ പോലും വ്യവസ്ഥിതിയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന നരണപ്പയുടെ സാന്നിധ്യം സിനിമയിൽ മുഴുവനായും കാണാം. മദ്യപാനിയും 'ദുർവൃത്ത'നുമായ നരണപ്പയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ


യു.ആർ. അനന്തമൂർത്തി

നേർ വിപരീതമായ സാത്വിക ജീവിതം നയിച്ചിരുന്ന പ്രണേശാചാര്യർ, അതിരൂക്ഷമായാണ് നരണപ്പയുടെ ജീവിത രീതികളെ വിമർശിച്ചിരുന്നത്. പ്രണേശാചാര്യരുമായുള്ള ഒരു സംഭാഷണത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ തന്നെപ്പോലെ ജീവിക്കാൻ നരണപ്പ, ആചാര്യരെ ഉപദേശിക്കുന്നുണ്ട്. പുച്ഛത്തോടെയും നിന്ദയോടെയുമാണ് ആചാര്യൻ നരണപ്പയുടെ വാക്കുകൾ കേൾക്കുന്നത്. നരണപ്പയുടെ മരണാനന്തരം വിഷയസുഖങ്ങളാൽ ആകൃഷ്ടനാകുന്നന്ന പ്രണേശാചാര്യരെ നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയുന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ആശങ്കകളേതുമില്ലാതെ, സുഖങ്ങളിൽ അഭിരമിച്ച് തന്റെ ജീവിതം ജീവിച്ച് തീർക്കുകയാണ് നരണപ്പ ചെയ്തതെങ്കിൽ സ്വയം സൃഷ്ടിച്ച പരിത്യാഗത്തിന്റെ ലോകത്തും അഭിരമിക്കാനിഷ്ടപ്പെടുന്ന കാമനകളുടെ ലോകത്തിനുമിടയിൽപ്പെട്ടുഴറുന്ന പ്രണേശാചാര്യരെയാണ് കാണാൻ കഴിയുക. നരണപ്പയുടെ ലോകം അവസാനിക്കുമ്പോൾ പ്രണേശാചാര്യരുടെ മറ്റൊരു ലോകം ആരംഭിക്കുന്നതായി കാണാം. ആചാര്യരെ ആ ലോകത്തേക്ക് ആനയിക്കുന്നതാവട്ടെ നരണപ്പയുടെ കാമുകിയായിരുന്ന ചന്ദ്രി എന്ന കീഴ്ജാതിക്കാരിയും. നരണപ്പയുടെ സംസ്കാരത്തിനു മുമ്പേ തന്നെ മറ്റൊരു സംസ്കാരക്രിയ നടക്കുന്നു; പ്രണേശാചാര്യരുടെ പഴയ ലോകത്തിന്റെ സംസ്കാരം. അപ്പോഴും തന്റെ പഴയ ജീവിതത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളിൽ നിന്നും പൂർണ്ണമായും മുക്തനാവാൻ പ്രണേശാചാര്യർക്ക് കഴിയുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല നിരന്തരം ഈ മൂല്യവിചാരങ്ങളാൽ അദ്ദേഹം പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. വൈദിക ബ്രാഹ്മണ മതത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളിൽ നിന്നും സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നും സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ സംസ്കാരത്തിലേക്കുള്ള പ്രണേശാചാര്യരുടെ യാത്രയിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളോരോന്നും പ്രാധാന്യത്തോടെ തന്നെ സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ബ്രാഹ്മണ സമുദായത്തിലെ അനാചാരങ്ങളെയും വൈദിക ഹിന്ദു മതത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളെയും അതി നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്ന സംസ്കാര, ജീവിത രീതികളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി മനുഷ്യരെ ശ്രേഷ്ഠം / നീചം തുടങ്ങിയ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലേക്ക് ചുരുക്കുന്ന സമീപനങ്ങളുടെ അപനിർമ്മാണം കൂടിയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അഗ്രഹാരത്തിലെയും ഗ്രാമത്തിവെളിയിലെയും ജീവിതത്തിലേക്ക്



എത്തുന്നതോടെ മറ്റൊരു സംസ്കാരവുമായി പരിചിതമാകുന്ന പ്രണേശാചാര്യർ തിരിച്ചറിയുന്നത് പുറം ലോകത്തെ ജീവിതത്തെ മാത്രമല്ല, തന്റെയുള്ളിലെ ജീവിത കാമനകളെയും തന്നെത്തന്നെയുമാണ്. ആ തിരിച്ചറിവിലേക്ക് ആചാര്യരെ ആദ്യമായി നയിക്കുന്ന വ്യക്തികൾ എന്ന നിലയിൽ നരണപ്പയും ചന്ദ്രിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗുരു സ്ഥാനീയരായി മാറുന്നു. ഈ കീഴ്മേൽ മറിച്ചിലിന്റെ അന്തർ സംഘർഷങ്ങൾ മുഴുവനായും അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട് പ്രണേശാചാര്യർക്ക്. തന്നെ വരിഞ്ഞു മുറുക്കിയിരുന്ന വൈദിക ബ്രാഹ്മണ മതത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടുകളിൽ നിന്നും പുറത്തു വന്ന പ്രണേശാചാര്യർ മനുഷ്യത്വത്തിലേക്കു കൂടിയാണ് പ്രവേശിക്കുന്നതെന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്ക് തിരിച്ചു പോകാനും നരണപ്പയുടെ ശവസംസ്കാരം നടത്താനുമുള്ള അദേഹത്തിന്റെ തീരുമാനം തെളിയിക്കുന്നു. ചന്ദ്രിയുമായുള്ള സമാഗമത്തിനു ശേഷം പുഴയിൽ നീരാടിക്കുളിക്കുന്ന പ്രണേശാചാര്യരുടെ രംഗങ്ങളും വീണ്ടും വീണ്ടും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ തെളിയുന്ന രതിക്രീഡാ രംഗങ്ങളുമെല്ലാം ഭൗതിക ജീവിതത്തോടുള്ള ആചാര്യരുടെ ആഭിമുഖ്യവും അദ്ധ്യാത്മിക ജീവിതത്തിന്റെ മൂടുപടത്തിനുള്ളിൽ ഞെരിഞ്ഞമരുന്ന തൃഷ്ണകളുടെ ലോകത്തെയും മനോഹരമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന രൂപങ്ങളായി സിനിമ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. കിടപ്പുരോഗിയായ സ്വന്തം ഭാര്യയോടുള്ള കർത്തവ്യം പോലും തന്റെ മോക്ഷപ്രാപ്തിയ്ക്കുള്ള മാർഗ്ഗമായാണ് ആചാര്യർ കാണുന്നത്. അവിടെയും

പ്രണേശാചാര്യരുടെ മനസ്സു വായിക്കും പോലെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യ, രണ്ടാമതൊരു വിവാഹം കഴിക്കാനായി ആചാര്യരോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. നിരവധി വ്യാഖ്യാന സാധ്യതകൾക്കു ഇടം നല്കിക്കൊണ്ടാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. രണ്ടു ജീവിതങ്ങളിലേത് തെരഞ്ഞെടുക്കും പ്രണേശാചാര്യർ എന്നു ഊഹിക്കേണ്ട കാര്യം പ്രേക്ഷകർക്കായി വിട്ടു നല്കിയിരിക്കുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചെറുതെങ്കിലും ശ്രദ്ധേയമായ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളം കാണാം. വായ നിറയെ വർത്തമാനവുമായി പ്രണേശാചാര്യർക്കൊപ്പം യാത്രയിൽ കൂട്ടായി വരുന്ന പുട്ട അത്തരമൊരു കഥാപാത്രമാണ്. രണ്ടു ലോകങ്ങൾക്കിടയിൽപ്പെട്ട് ജീവിതത്തിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോടുന്ന ആചാര്യരെ, തിക്കും തിരക്കും തൃഷ്ണകളും നിറഞ്ഞ സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ ലോകത്തേക്ക് ആനയിക്കുന്നത് പുട്ടയാണ്. ഗഹനമായ വേദജ്ഞാനമല്ല, നിത്യജീവിതത്തിൽ കാലൂന്നി നില്ക്കുന്ന ജീവിത പാഠങ്ങളും കടങ്കഥകളുമാണ് പുട്ടയെ നയിക്കുന്നത്. ഭക്ഷണം കഴിക്കാനിരിക്കുമ്പോളും ഗോത്രവും വംശവുമെല്ലാം അന്വേഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വൃദ്ധ ബ്രാഹ്മണൻ, സാമൂഹ്യ ജീവിതത്തിന്റെ മറ്റൊരു നേർക്കാഴ്ചയാണ്. ഇത്തരം നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തെ

ഇന്നും ഏറെ കാലിക പ്രസക്തമാക്കി നിർത്തുന്നു. ചന്ദ്രി, ഭാഗിവതി, വിധവയായ ലക്ഷ്മി ദേവമ്മ, പുട്ടയുടെ ഭാര്യ എന്നീ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വിശദമായ പഠനം അർഹിക്കുന്നു. ജാതി- വർഗ്ഗ ബന്ധങ്ങൾ സംബന്ധിച്ച് സിനിമ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന സമീപനങ്ങളും വിമർശന വിധേയമാക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

അനാചാരങ്ങളാലും ദുഷിച്ച സാമൂഹ്യ മൂല്യങ്ങളാലും ജീർണ്ണതയുടെ പടുകുഴിയിലാണ്ടു കിടക്കുന്ന സാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ചിത്രത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന അഗ്രഹാരങ്ങളിലെങ്ങും ചത്തു വീഴുന്ന എലികളും പിന്നീട് ദേശം മുഴുവൻ പരക്കുന്ന പ്ലേഗ് എന്ന മഹാവ്യാധിയും. ചത്ത എലികളെ കൊത്തിയെടുക്കാനായി അഗ്രഹാരത്തിനു മുകളിൽ വട്ടമിട്ടു പറക്കുന്ന കഴുകന്മാരെ വരാനിരിക്കുന്ന മഹാവ്യാധിയുടെ സൂചനയായി കാണുന്ന അഗ്രഹാര വാസികൾ അവയെ ആട്ടിയകറ്റാനായി ശംഖു വിളിക്കുകയും വാദ്യോപകരണങ്ങൾ കൊട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു രംഗം ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അമ്പതു വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം ഒരു മഹാവ്യാധിയുടെ മുമ്പിൽ പകച്ചു നിന്ന രാഷ്ട്രത്തോട് പാത്രം കൊട്ടിയും വിളക്കു തെളിയിച്ചും പ്രതിരോധം തീർക്കാനായി ആവശ്യപ്പെട്ട ഭരണാധികാരികളും അതു ശിരസ്സാവഹിച്ചു കൊണ്ട് തെരുവുകളിൽ വാദ്യഘോഷ പ്രകമ്പനങ്ങൾ തീർത്ത അനുചരവൃന്ദവും ഒരു രാഷ്ട്രമെന്ന നിലയിൽ നമ്മൾ ആർജ്ജിച്ച സാംസ്കാരിക- വിദ്യാഭ്യാസ മൂല്യങ്ങളുടെ നേരെ ഉയർത്തുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ വളരെ വലുതാണ്. ജീവിത പ്രശ്നങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരങ്ങളെല്ലാം മനുസ്മൃതിയിൽ നിന്നും ലഭിക്കുമെന്നു കരുതിയിരുന്ന പ്രണേശാചാര്യമാരിൽ നിന്നും രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭരണഘടന പോലും മനുസ്മൃതിയാൽ പകരം വെക്കാമെന്നു കരുതുന്ന ആധുനിക 'യോഗി'മാരുടെ കാലത്തേക്കും നീട്ടിയെറിയപ്പെട്ട ചോദ്യങ്ങളാണവ.

മനുസ്മൃതിക്കു മുന്നിൽ ധ്യാനാത്മകനായി ഇരിക്കുന്ന പ്രണേശാചാര്യരുടെ ചിത്രം, അമ്പതു വർഷം കൊണ്ട് കൂടുതലായി തെളിയുക മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പൊതു ബോധമായി അത്തരമൊരു ചിത്രത്തെ സമീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഏറെ ദൂരം മുന്നോട്ടു പോവുകയും നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു വെന്ന് വേദനയോടെ തിരിച്ചറിയുന്ന നിമിഷങ്ങൾ കൂടിയാണ് 'സംസ്കാര'യുടെ അമ്പതു വർഷങ്ങൾ .

കന്നട സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ നിർണ്ണായക പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ സിനിമയുടെ അമ്പതു വർഷത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന, അശ്വതി രാജകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത് പട്ടാഭിരാമ റെഡ്ഡിയുടെ മകളും സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തകയുമായ നന്ദന റെഡ്ഡി നിർമ്മിച്ച 'റീ വിസിറ്റിംഗ് സംസ്കാര ' എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി. കുന്ദാപ്പൂരിലെ വൈകുണ്ഠപുര എന്ന അഗ്രഹാരത്തിലാണ് സിനിമ ചിത്രീകരിച്ചത്. ശൃംഗേരി ശാരദാ പീഠത്തിന്റെ എതിർപ്പുകൾ മറികടന്നും തദ്ദേശവാസികളിൽ നിന്നുമുള്ള സഹകരണം ചിത്രീകരണത്തിനു ലഭിച്ചു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നിശിതമായ സാമൂഹ്യ വിമർശനം നടത്തുന്ന ഇത്തരമൊരു ചലച്ചിത്രം സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യങ്ങളിൽ എത്രമാത്രം സാധ്യമാണെന്ന ചോദ്യവും സംസ്കാരയുടെ അമ്പതാം വർഷത്തിൽ ഉയരുന്നു.

ആധുനിക കാലത്തിന്റെ ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളെയും അതുയർത്തുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ പ്രതിഭാസങ്ങളെയും മതാത്മക യുക്തികൾ കൊണ്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യാമെന്ന കാഴ്ച്ചപ്പാട് കഴിഞ്ഞ മൂന്നു ദശകങ്ങളിലായി ഇന്ത്യയിൽ തിടം വെച്ചു വളരുന്ന മതാധിഷ്ഠിത രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സംഭാവനയാണ്. ജീർണ്ണത കുടിയിരിക്കുന്ന ദുർവ്വാസപുരങ്ങൾ ഇനിയും ഏറെ അവശേഷിക്കുന്ന ഇന്ത്യയുടെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ ഭൂപടത്തിലെന്ന് വ്യക്തമായി തെളിയിക്കുന്ന ജാതി മത വർഗ്ഗീയ ശക്തികൾ നടത്തുന്ന പേക്കൂത്തുകൾ . ആ അർത്ഥത്തിൽ അമ്പതു വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറവും 'സംസ്കാര' ഉന്നയിച്ച രാഷ്ട്രീയ ചോദ്യങ്ങൾ ഇന്നും ഏറെ പ്രസക്തമായിത്തുടരുന്നു.

താന്ത്രികതയുടെ തിരയൊലികൾ

വിഷ്ണുരാജ് പി.
എസ്.എച്ച് കോളേജ്, തേവര.

ബഹുസ്വരമായ ജ്ഞാനധാരകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശാഖയാണ് താന്ത്രികത. ജ്യോതിഷം, വാസ്തുവിദ്യ, തന്ത്രങ്ങൾ, ക്ഷേത്രപ്രതിഷ്ഠകൾ, പൂജാവിധികൾ തുടങ്ങി നാനാമേഖലകളിലേക്കും കടന്നുചെല്ലാൻ ശേഷിയുള്ള വിജ്ഞാനമേഖലയാണിത്. "പാഠം, സിദ്ധാന്തം, വ്യവസ്ഥ, ശൈലി, ഉപകരണം, സാങ്കേതിക എന്നീ അർത്ഥപ്രയോഗങ്ങളിലാണ് വിശാലമായി തന്ത്രമെന്ന പരികല്പന ഭാരതീയ പാരമ്പര്യത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത്" എന്ന് റോൺബാരറ്റ് (2008:12) നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ദേശത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തെ പല നിലകളിൽ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ജ്ഞാനപദ്ധതി കൂടിയാണിത്. എന്നാൽ സംസ്കൃതഭാഷയിൽ വിരചിതമായ ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾ വിശാലമായ വായനാലോകത്തേയ്ക്കോ, ബഹുവിധമായ വ്യവഹാരമണ്ഡലങ്ങളിലേക്കോ ക്രിയാത്മകമായി

കടന്നുവരുന്നില്ല. വൈദികക്രിയകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അനുഷ്ഠാനാത്മകമായ സവർണപാരമ്പര്യത്തോട് ചേർന്ന് നിന്നാണ് അവ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നത്. സിനിമപ്പോലെയുള്ള ജനകീയ കലാരൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനതലങ്ങളിലേക്ക് തന്ത്രവിദ്യപ്രയോഗിക്കപ്പെടുമ്പോൾ താന്ത്രികപദ്ധതിതന്നെ കൂടുതൽ ചർച്ചവിഷയമാകാനുള്ള സന്ദർഭമാണ് സംജാതമാകുന്നത്. ആവിഷ്കാരമാധ്യമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരോ അംശങ്ങളും പ്രധാനമാണ്. വർത്തമാനകാല സാമൂഹിക പഠനങ്ങളുടെ ഊന്നൽ തന്നെ വിഷയങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികമായ വിശകലനമാണ്. ആ നിലയിൽ സാംസ്കാര പഠനത്തിന്റെ അനേകസാധ്യതകൾ സിനിമ തുറന്നുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമ ഒരു സാംസ്കാരിക പ്രയോഗമാണ്. ആവിഷ്കാര വൈവിധ്യത്തിന്റെ മാനങ്ങളിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ പല നിലകളിലുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളെ അത് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ വിശകലനം ചലച്ചിത്രത്തെ ഗൗരവമുള്ള പഠനമേഖലയായി വികസിക്കുന്നു. ചരിത്രം, ജാതി, ലിംഗഭേദങ്ങൾ, അധികാരം, വംശീയത, ദേശം, ദേശീയത തുടങ്ങിയ താക്കോൽ വാക്കുകളെ(സല്യ്മീൃറ)െ ഉപയോഗിച്ചു കൊണ്ടുള്ള സമകാലിക ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. ഇത്തരം വിഷയങ്ങൾ സിനിമയുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെ ജാഗ്രതയോടെ നിലനിർത്തുന്നു. പ്രമേയവും, ആഖ്യാനവും, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും, സാങ്കേതികതയും, കഥാപാത്രവിനിമയങ്ങളും രാഷ്ട്രീയമായ നില്പ സ്ഥാനവുമെല്ലാം മുൻനിർത്തിയുള്ള വിശകലനസമ്പ്രദായമാണ് പൊതുവിൽ ചലച്ചിത്രപഠിതാക്കൾ പിൻതുടരുന്നത്. ഇതിൽ തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും കൂടുതൽ പ്രശ്നവത്കരിക്കപ്പെടുന്നു. അത് സമകാലീക പഠനത്തിൽ സുപ്രധാനവുമാണ്. എന്നാൽ പ്രമേയത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ചില സൂക്ഷ്മാന്വേഷണങ്ങളും പ്രസക്തമാണ്. ആഖ്യാനത്തിലൂടെ വിപുലമാകുന്ന ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ അത് നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ പ്രമേയഘടനയെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അന്തർവൈജ്ഞാനിക സ്വഭാവത്തിലുള്ള പഠനമാണ് പ്രബന്ധം.

ഒന്ന്

മണിച്ചിത്രത്താഴ് (1993) എന്ന സിനിമയാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. ഒരേസമയം കലാ മൂല്യവും ജനപ്രീതിയുമാർജ്ജിച്ച സിനിമയാണിത്. മനോരോഗിയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ഭാവപരിണാമങ്ങളെ ചരിത്രപരമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് സിനിമയുടേത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയിൽ സുപ്രധാനമായ തന്ത്രമന്ത്രവ്യവഹാരങ്ങളെയാണിവിടെ പരിശോധിക്കുന്നത്. വിശ്വാസത്തിന്റെയും മന്ത്രവാദത്തിന്റെയും അടരുകളിൽ ആധാരമായാണ് സിനിമനിലനിൽക്കുന്നത്. ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (1964) എന്ന ചിത്രം മുതൽ സവിശേഷമായി പ്രേതഭാവനയുടെ ആഖ്യാനങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഐതിഹ്യങ്ങളും, മിത്തുകളും, വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുമൊക്കെ പിൻപറ്റുന്ന ചലച്ചിത്രസാക്ഷ്യങ്ങളാണവ. "മലയാളത്തിന്റെ മിത്തുകളിലും ഐതിഹ്യങ്ങളിലുമാണ് പ്രേതഭാവനയുടെ വേരുകൾ പടർന്നുകിടക്കുന്നത്. യുക്തിയും അയുക്തിയും തമ്മിലുള്ള സന്തുലിതാവസ്ഥ നിലനിർത്താൻ മനുഷ്യമനസ്സിനുള്ള സംവിധാനം സംഘർഷത്തിലാകുമ്പോഴാണ് ഭ്രമഭാവനകൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നതെന്ന്" മലയാള സിനിമയിലെ പ്രേതസാന്നിധ്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ എൻ.പി.സജീഷ് (2007:51) വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. പൊതുവെ ജനപ്രിയമായ ചേരുവകളാണ് പ്രേതചിത്രങ്ങൾ പിൻതുടർന്നത്. ലിസ, ശ്രീകൃഷ്ണപരുന്ത്, ആകാശഗംഗ, ഇന്ദ്രിയം, പകൽപ്പൂരം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഗണ(ഴലില്പ)പെരമായ വ്യത്യാസങ്ങളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടാണ് മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ മണിചിത്രത്താഴ് പ്രവർത്തിച്ചത്. അതുകൊണ്ടാണ് സൈക്കോത്രില്ലറായും, ഹൊറർ മൂവിയായുമൊക്കെ ഈ സിനിമയെ സ്വീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. ജനപ്രിയവും കലാമൂല്യമുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഉൾചേർന്ന് രൂപം കൊണ്ട സിനിമയായിട്ടാണ് മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ മണിച്ചിത്രത്താഴ് അടയാളപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. താന്ത്രികക്രിയകളുടെ പ്രതിനിധാനത്തെ പ്രശ്നവത്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അന്വേഷണമാണ് നടത്തുന്നത്. അന്തർ വൈജ്ഞാനികമായി (ശിലേൃറശരശുഹശിമ്യ) സാമൂഹികപഠനങ്ങൾ വിസിച്ചുവരുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സിനിമയിലെ താന്ത്രികക്രിയകളുടെ സൂചനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രവായന പ്രസക്തമായി വരുന്നു.

രണ്ട്

ഗംഗയെന്ന സ്ത്രീയിൽ രൂപം കൊള്ളുന്ന അപരവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാവപരിണിതികളെ വിശ്വാസത്തിന്റെയും മന്ത്രവാദത്തിന്റെയും വഴികളിലൂടെ ചികിത്സിച്ച് മാറ്റുന്ന കഥാരേഖയാണ് മണിച്ചിത്രത്താഴിന്റേത്. അന്യദേശത്തു നിന്ന് മാടമ്പള്ളി മനയിലേക്ക് താമസത്തിനെത്തുന്നതോടുകൂടിയാണ് ഗംഗയിൽ മനോരോഗ ലക്ഷണങ്ങൾകണ്ടു തുടങ്ങുന്നത്. അതായത് കൊട്ടാരസദൃശ്യമായ വീടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഗംഗയിൽ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായി തുടങ്ങുന്നത്. പഴങ്കഥകളുടെയും പൗരാണികമായ ങ്ങൾ ഉണ്ടെന്ന് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ടിലെ ഗവേഷക ഡോ. ബ്രിജിത് ഷൂൾസ് പറയുന്നുണ്ട്. സ്വന്തം ശരീരത്തെ സ്വയം നിയന്ത്രിക്കുകയും സ്വതന്ത്രമായി ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീക്കെതിരെ കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന സാംസ്കാരികാക്രമണത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് സിനിമകളിലെ സ്ത്രീകളുടെ ദ്വന്ദവ്യക്തിത്വമെന്നവർ വാദിക്കുന്നു2. ചുറ്റുപാടുകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള സാമൂഹികശാസ്ത്രപരമായ അപഗ്രഥനമാണിത്. വിശ്വാസസാഹിതകളും, യുക്തിബോധവും തമ്മിലുള്ള വിനിമയങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ആധാരശില. സിനിമയുടെ തുടക്കം ഹാസ്യത്തിന്റെ ഈ വ്യവഹാരത്തിനുള്ളിൽ വിശ്വാസസംഹിതകളുടെ പ്രബലമായ പ്രയോഗം സന്നിഹിതമായിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യജീവന്റെ സുരക്ഷയും അതിനായുള്ള അനുഷ്ഠാനാത്മക കർമ്മവുമാണ് ഈ ക്രിയയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം. ഈ സന്ദർഭം ദീർഘനേരം സ്ക്രീനിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ നർമ്മത്തിന്റെ ജനപ്രിയമായ ശ്രദ്ധക്ഷണിക്കൽ മാത്രമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉപരിപാഠം നിലനിൽക്കുന്നു. ഭയത്തോടെയും കൃത്യതയോടെയും വിശ്വാസങ്ങൾ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതിന്റെ സാഹചര്യം ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നിലവിലെ

വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുടെയും മിത്തുകളുടെയുമൊക്കെ കേന്ദ്രമാണ് മാടമ്പള്ളി താറവാട്ടി. കാലങ്ങളായി അടഞ്ഞുകിടന്ന ഈ തറവാട്ടിൽ പ്രേതബാധകളും യക്ഷി സാന്നിധ്യവുമൊക്കെ ഉണ്ടെന്ന് കുടുംബക്കാർ ഉറച്ചു വിശ്വസിക്കുന്നു. നാഗവല്ലിയെന്ന പഴങ്കഥയിലെ നർത്തകിയോട് ഗംഗക്ക് തോന്നുന്ന സഹതാപം ക്രമേണ ഗംഗയിൽ നാഗവല്ലിയുടെ വ്യക്തിത്വ പ്രഭാവങ്ങൾ രൂപം കൊള്ളുന്നതിന് കാരണമാകുന്നു. അപരവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വിഭിന്ന ഭാവങ്ങളായി സിനിമയിൽ അത് വിപുലമാകുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ ദ്വന്ദവ്യക്തിത്വങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതിന് സാമൂഹികമായ കാരണ മുതൽതന്നെ അന്ധമായ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. മാടമ്പള്ളി മേടയിൽ നിന്ന് ഭയന്നെത്തുന്ന സംബന്ധക്കാരന്റെ പേടി മാറ്റാൻ നിലവിലെ കാരണവരിൽ നിന്ന് ചരടു ജപിച്ചു വാങ്ങാൻ വരുന്ന കുടുംബക്കാരിയിലൂടെ മന്ത്രതന്ത്ര വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഇടപെടൽ സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നു. ഉരിയാടാതെ അരയിൽ ചരടുകെട്ടണമെന്ന നിർദ്ദേശവും അതിനായുള്ള സംബന്ധക്കാരന്റെ ഭാര്യയുടെ ശ്രമങ്ങളുമൊക്കെ സിനിമയിലെ ഹാസ്യപ്രധാനമായ രംഗങ്ങളായാണ് കാഴ്ചപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ കാരണവരാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തൽ കൂടിയാണീ സന്ദർഭം. ഗംഗയുടെയും ഭർത്താവായ നകുലന്റെയുമൊപ്പം മാടമ്പള്ളിയിലേക്ക് കാരണവരുടെ കുടുംബാംഗങ്ങൾ കൂടി പാർക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നുണ്ട്. പുരോഗമന ചിന്താഗതിക്കാരായ നകുലന്റെയും ഗംഗയുടെയും ജീവിത മണ്ഡലത്തിനുള്ളിലേക്ക് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പുനപ്രവേശന സൂചനയാണീത്. അന്ധമായ വിശ്വാസങ്ങൾക്കും, പാരമ്പര്യാഭിമുഖ്യമായ ഇടപെടലുകൾക്കും ഉള്ളിൽ യുക്തിചിന്തയും, പുരോഗമനവാദവും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

അത് പാരമ്പര്യവിശ്വാസത്തിനു മേലുള്ള ആധുനികചിന്തകളുടെ സംസ്ഥാപനമെന്ന നിലയല്ല; മറിച്ച് പ്രേഷകയുക്തിയുടെ കേവല വിശദീകരണം മാത്രമാണ്. ഈ പഴുതിലൂടെ മന്ത്രതന്ത്രവ്യവഹാരങ്ങളെ സിനിമയിൽ പുനരാനയിക്കുന്നുണ്ട്. ലോകപ്രസിദ്ധ മനശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ നിഗമനങ്ങളും, ജ്യോതിഷ-മാന്ത്രികനായ വ്യക്തിയുടെ കണ്ടെത്തലുകളും ഒന്നായിത്തീരുന്നതിന്റെ യുക്തിയിതാണ്. അങ്ങനെ ആധുനികവൈദ്യത്തിന്റെ ചികിത്സപദ്ധതികളുടെ ആധാരവും, മന്ത്രവിദ്യയുടെ വ്യവഹാരവും പലനിലകളിൽ ചേർത്തുവയ്ക്കാവുന്നതാണ് സ്ഥാപിക്കുന്നു.

ജനസംസ്കാരപഠനത്തിൽ മന്ത്രവിദ്യകളുടെ രൂപീകരണവും വ്യവഹാരവും പ്രധാനപ്പെട്ട പഠനശാഖയാണ്. അനുഷ്ഠാനം, ആചാരം, ആരാധന, ചികിത്സാപദ്ധതി, ഔഷധപ്രയോഗം,രോഗപ്രതിരോധം തുടങ്ങി ബഹുസ്വര ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മന്ത്രവാദക്രിയകൾ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. വേദസൂചനകളിൽ മന്ത്രവാദ പ്രയോഗങ്ങളെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. "എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള ഭൂതപ്രേതങ്ങൾ, പിശാചുക്കൾ, അസുരൻമാർ, രാക്ഷസൻമാർ തുടങ്ങിയവരിൽ നിന്ന് രക്ഷനേടാൻ പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന മന്ത്രങ്ങൾ അഥർവവേദത്തിൽ നിരവധിയാണ്. ആവാഹനം, മാരണം, ഉച്ചാടനം, വശീകരണം തുടങ്ങിയവയെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ള മന്ത്രങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ടെന്ന് ഡി. ശ്രീമാൻ നമ്പൂതിരി (2004:07) സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്[3]. ആഭിചാര കർമ്മത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പരാമർശം അഥർവവേദത്തിൽ പല സൂക്തങ്ങളിൽ കാണാം. പഞ്ചമകാണ്ഡം സൂക്തം 100 അതിനു വ്യക്തമായ തെളിവ് നൽകുന്നു. "വൈദികസാഹിത്യത്തിന്റെ അടിമണ്ണ് തന്നെ മാന്ത്രികവീക്ഷണമായിരുന്നു. മനുഷ്യന് തന്റെ യഥാർത്ഥമായ ആന്തരികസത്തയെ തന്നിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ബാഹ്യശക്തികളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ഭൗമങ്ങളായ ആ ശക്തികളെ അഭൗമശക്തികളായി സങ്കല്പിക്കാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്തുവെന്ന്" മന്ത്രവാദത്തെക്കുറിച്ച് കെ. ദാമോദരൻ (1973:21) വിലയിരുത്തുണ്ട്. ഭൗതികമായ കാഴ്ചപ്പാടിലുള്ള ആലോചനയാണിത്. മനുഷ്യനിൽ രൂപം കൊള്ളുന്ന ഭാവമാറ്റങ്ങളെ പിൽക്കാലത്ത് ആധുനിക മന:ശാസ്ത്രം യുക്തിയിലൂടെയും, ചികിത്സയിലൂടെയും പലനിലകളിൽ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയും, വികാസവും അനുയോജ്യമായ പരിഹാരങ്ങൾ മനസ്സിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് നിർദേശിക്കുന്നുമുണ്ട്. വിശ്വാസാധിഷ്ഠിതമായ കർമ്മബന്ധങ്ങൾക്കുള്ള ഭാവസാന്നിധ്യത്തെ ശാസ്ത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിന്റെ ദൃശ്യപാഠമാണ് മണിച്ചിത്രത്താഴ്. സിനിമയിൽ രണ്ട് അറിവ് മേഖലകൾ തമ്മിലുള്ള കൂട്ടിമുട്ടൽ സമന്വയത്തിന്റെ വഴിലേക്ക് മാറുന്നു. ശാസ്ത്രത്തെ വിശ്വാസമോ, വിശ്വാസത്തെശാസ്ത്രമോ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നില്ല. മറിച്ച് യുക്തിപൂർവ്വം സമന്വയിപ്പിക്കുകയാണ്. ശാസ്ത്രവും വിശ്വാസവും സന്ധി (ഈിറ്റ്യൂമാശലൈ) ചെയ്യുന്നതിന്റെ കാഴ്ചയായി സിനിമ നിലകൊള്ളുന്നു. ഈ സന്ധിചേരലിൽ ശാസ്ത്രവും, വിശ്വാസവും ഒരുമിച്ച് അംഗീകാരം കൈവരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതായത് പുരോഗതി പ്രാപിക്കുന്ന സമൂഹത്തിലെ വിശ്വാസസമൂഹത്തെയും, ശാസ്ത്രീയയുക്തി വാദികളെയും സിനിമ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു. രാഷ്ട്രീയപരമായി കച്ചവടാഭിമുഖ്യത്തോട്ടും, ജനപ്രിയതയോടെ ചേർന്ന് നിന്നുള്ള ആഖ്യാന സമീപനയുക്തിയാണിത്. പ്രേക്ഷകന്റെ മനോനിലയെ തന്ത്രപരമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുകയാണിവിടെ. യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പറ്റിയും, വിശ്വാസത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിശകലനമെന്നതിനപ്പുറം എല്ലാതരം വിശ്വാസങ്ങളെയും (പുരോഗമനവും, പാരമ്പര്യവും) ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രീതിയാണിവിടെ സംവിധായകൻ അവലംബിക്കുന്നത്.

മൂന്ന്

പഴയകഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മിത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന തറവാട്ടിൽ നടക്കുന്ന മാന്ത്രിക പൂജകളിൽ സുദർശനഹോമമാണ് സവിശേഷമായി സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ബാധയുടെ ആവാഹനവും ഉച്ചാടനവുമൊക്കെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്തു സുദർശന മന്ത്രവും അതിന്റെ പത്മസമ്പ്രദായവും ദൃശ്യമാകുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ തന്ത്രവിദ്യാപാരമ്പര്യത്തിൽ മാന്ത്രികവിദ്യയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം പ്രശ്നവത്കരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അ.ഉ.12-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതെന്ന് കരുതുന്ന ഈശാനഗുരുദേവപദ്ധതി, 15-16 നൂറ്റാണ്ടിൽ വിരചിതമായ തന്ത്രസാരസംഗ്രഹം എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഔഷധചികിത്സയോടൊപ്പം താന്ത്രിക മന്ത്രവാദ സൂചനകളും കാണാം. മുപ്പത്തിയേഴാം അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രേതബാധ, വിഷം എന്നിവയ്ക്ക് പരിഹാരമായി ഈശാനഗുരുദേവപദ്ധതി സുദർശനചക്രം നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട് (2008:46). നാരായണവിരചിതമായ തന്ത്രസാരസംഗ്രഹത്തിന്റെ പതിനഞ്ചുമുതൽ പതിനേഴാം അദ്ധ്യായംവരെ ശാരീരികമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് താന്ത്രികക്രിയകളാണ് പരിഹാരമായി വിധിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതായത് തന്ത്രവിദ്യാ പാരമ്പര്യത്തിൽ ചെറിയ സൂചനകൾ മാത്രമുള്ള മന്ത്രവിദ്യാപദ്ധതികൾ ആധികാരികമായി താന്ത്രികവിധിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നത്. കാലക്രമത്തിൽ മന്ത്ര- തന്ത്രാദികളിൽ കൂടി ബ്രാഹ്മണ പൗരോഹിത്യത്തിന് ആധികാരികത (വിശ്വാസസമൂഹത്തിന്റെ) കൈവരുന്നുണ്ട്. വൈദികസാസ്കാരവും, അത് ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ച പൗരോഹിത്യാധികാരത്തിന്റെയും സ്വാധീനം ഇവിടെ പ്രകടമാണ്. പലതരം ആരാധനാസംസ്കാരങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ഇത് കേരളീയപരിസരത്തിലെ പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നത്. ശൈവ-വൈഷ്ണവ വിഭാഗീയതകൾ കേരളീയതന്ത്രത്തിൽ കാണുന്നില്ലെന്നുള്ളത് അതിന്റെ സവിശേഷതകളാണ്. ശൈവ-വൈഷ്ണവ ക്രിയാവിധികൾ ഒരൊറ്റഗ്രന്ഥത്തിൽ തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് കേരളീയതന്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ശൈവ-വൈഷ്ണവസമന്വയത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. ഇത്തരമൊരു സമന്വയസംസ്കാരം ഇന്ത്യയിലെ മറ്റ് ഇടങ്ങളിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന താന്ത്രികപദ്ധതികളിൽ

കാണാൻ കഴിയുന്നില്ല. അതായത് താന്ത്രികവിധികളുടെ ആശയവും പാരമ്പര്യവും അനുഷ്ഠാനപദ്ധതികളും പലതരം സാംസ്കാരികസവിശേഷതകളുടെ ചേർച്ചയാണ്. ശാക്തേയ പൂജാസംവിധാനങ്ങളും, വൈഷ്ണവാരാധനക്രമങ്ങളും ചേർത്ത് വച്ചുള്ള മാന്ത്രികവിധികൾ കേരളത്തിൽ പ്രചരിക്കുന്നുണ്ട്. സുദർശനക്രിയകളുടെ ഒപ്പം ഭഗവതിസേവയും, ദേശദേവതയുടെ പൂജയും ശൈവ-സങ്കല്പപൂജയും ചെയ്ത് ബാധസ്വത്വത്തെ ആവാഹിച്ച് പുറക്കളത്തിൽ ഉച്ചാടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് വിഷ്ണുപൂജയിൽ പരേതാത്മാക്കൾക്ക് സായൂജ്യം നൽകുന്ന താന്ത്രികവിധിപ്രയോഗങ്ങളാണ് പൊതുവെ ആചരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ പറഞ്ഞ വിധികൾ ബ്രാഹ്മണപൗരോഹിത്യം നിയന്ത്രിക്കുന്ന തന്ത്രവിദ്യാപാരമ്പര്യമാണ് പ്രബലമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. പ്രസ്തുത താന്ത്രികപദ്ധതിക്കുള്ളിലാണ് സിനിമയിലെ മന്ത്രവാദവ്യവഹാരങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നത്. സവർണാരാധനയുടെയും വിശ്വാസപദ്ധതികളുടെയും ഭാഗം കൂടിയാണിത്. ഈ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ആചാര്യനായി ബ്രാഹ്മണശ്രേഷ്ഠനെയാണ് സിനിമയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. വിശ്വാസികളായ കുടുംബങ്ങൾ മാത്രമല്ല; ആധുനിക വൈദ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയും ആദരിക്കുന്ന ജ്ഞാനിയാണ് അദ്ദേഹം. പ്രേതബാധയുള്ള വ്യക്തിയുടെ ചികിത്സയ്ക്കായി മന്ത്രവാദത്തിന്റെ ക്രിയകളെ പശ്ചാത്തലമാക്കുന്നതും, ബ്രാഹ്മണശ്രേഷ്ഠൻ അനുഗ്രഹത്തോടെ ചികിത്സ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സിനിമയിലെ പ്രധാനഭാഗം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. മന്ത്ര-തന്ത്രവിശ്വാസത്തിന്റെ പുനരാനയിക്കലായി ഇത് മാറുന്നു. പുരോഗതിയുടെ വക്താവിനെ മന്ത്രവാദത്തിന്റെ പ്രധാന ഭാഗത്തിൽ ക്രിയാംശമായി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. ആചാരവിശ്വാസങ്ങളെ യുക്തിപൂർവ്വം വിമർശിച്ച വ്യക്തിയെ തന്നെ അതിന്റെ ഭാഗമാക്കി ചിത്രീകരിക്കുകയാണിവിടെ[4]. ജ്യോതിഷ പണ്ഡിതനും, കാർമ്മികനുമായ തന്ത്രിയാണ് ബാധശരീരത്തോട് സംവദിക്കുകയും, ഒഴിപ്പിക്കൽ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നത്. മനശാസ്ത്രജ്ഞനായ ഡോക്ടർ ബുദ്ധിപരമായ ചില ഇടപെടലുകൾ മാത്രമാണിവിടെ നടത്തുന്നത്. പ്രേതത്തെ നിയന്ത്രിച്ച് ഒഴിവാക്കി എടുക്കുന്നത് ബ്രാഹ്മണപൗരോഹിത്യം തന്നെയാണ്. കേരളത്തിലെ മന്ത്രവാദ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കുലപതിയായി ബ്രാഹ്മണ പൗരോഹിത്യത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത് ചരിത്രവിരുദ്ധമായ കാര്യം കൂടിയാണ്. കാരണം താന്ത്രിക ക്രിയകളുടെ പ്രയോഗചരിത്രത്തിന്റെ ബലതന്ത്രങ്ങളിൽ രൂപപ്പെട്ട സവർണപാരമ്പര്യം മാത്രമാണിത്.

ആദിമഗോത്ര സംസ്കാരത്തിൽ മന്ത്രവിദ്യയുടെ പ്രബലമായ പ്രയോഗം ഉണ്ടായിരുന്നു. കേരളത്തിൽ മാന്ത്രികവിദ്യയുടെ പാരമ്പര്യമുള്ള പല ആദിമസംസ്കാരങ്ങളുമുണ്ട്. പണിയർ, കുറിച്യർ, മലപണിക്കാർ, മലയരയർ, വേട്ടുവർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം മന്ത്രവാദത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ്[5]. മാന്ത്രികരായ വർഗ്ഗതലവൻമാരോ, മന്ത്രിക വൈദ്യൻമാരോ അവർക്കിടയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. "പുള്ളുവർ,പാണർ, മലയരർ, വണ്ണാൻ, മണ്ണാൻ, വേലൻ, കണിയാൻ, ഗണകൻ, പുലയൻ, പറയർ, കോപ്പാളൻ തുടങ്ങിയ പല സമുദായക്കാരും മന്ത്രവാദത്തെ പാരമ്പര്യവഴിക്ക് കുല തൊഴിലായി സ്വീകരിച്ചവരാണ്" എന്ന് ഡോ. എം. വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി (2017:42)

നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ വിശ്വാസവും ആരാധനയും ചികിത്സാരീതിയുമൊക്കെയായി വിപുലമായ ചരിത്രമാണ് കേരളീയ മന്ത്രവാദ പാരമ്പര്യത്തിന്റേത്. സിനിമയിൽ ഈ അംശങ്ങളെല്ലാം റദ്ദുചെയ്യപ്പെട്ടുന്നുണ്ട്. ഇത് ചലച്ചിത്ര പ്രമേയത്തിന്റെ നേർവിഷയമല്ലെങ്കിൽ കൂടി പുനരാലോചിക്കേണ്ടതാണ്. ഗോത്ര സംസ്കാരത്തിന്റെ മാന്ത്രികതയെ വിസ്മരിക്കുന്നതിന്റെ അബോധം ബ്രാഹ്മണിക്കലയായ വ്യവഹാരകർമ്മത്തിന്റെ പുനസ്ഥാപനം തന്നെയാണ്. സൂക്ഷ്മപാരായണത്തിൽ സിനിമയിൽ നിന്ന് തന്നെ ഇതിന് തെളിവ് കാണാം. ഈ ഗോത്രസംസ്കാരമന്ത്രവാദപാരമ്പര്യത്തിൽ പ്രതിനിധാനം സിനിമയിലുണ്ട്. പ്രേതസാന്നിദ്ധ്യമുള്ള മാടമ്പള്ളിയിലെ തെക്കിനിയിൽ കലശം സ്ഥാപിച്ച് രക്ഷകെട്ടാൻ പോകുന്ന നാട്ടിലെ മന്ത്രവാദിയായ 'കാട്ടുപറമ്പ'നാണ് പ്രസ്തുത പ്രതിനിധാനസൂചന. പ്രേതദർശനത്താൽ ഭ്രാന്തനായിമാറുന്ന മന്ത്രവാദിയായി സിനിമയുടെ അവസാനം വരെ ഈ നാട്ടുമാന്ത്രികൻ ഉണ്ട്. അബ്രാഹ്മണനായ അയാൾക്ക് പ്രേതപ്രശ്നത്തെ പരിഹരിക്കാനോ ഇല്ലാതാക്കാനോ കഴിയുന്നില്ല. അതിന് ബ്രാഹ്മണശ്രേഷ്ഠനായ തന്ത്രിതന്നെ വരേണ്ടിവരുന്നുവെന്നാണ് സിനിമ കാണിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ആധുനി മനശാസ്ത്രവിദഗ്ധനായ ഡോക്ടർ നാട്ടിലെ അവർണ്ണ മാന്ത്രികനെ കൂടുതൽ വിഡ്ഢിയായും പരിഹാസകഥാപാത്രവുമൊക്കെയായിട്ടാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. ചെവിയിൽ ചെമ്പരത്തി പൂവെച്ച് ദൃശ്യമാകുന്ന നാട്ടുമന്ത്രവാദിയെ ഹാസ്യോപകരണം മാത്രമായിട്ടാണ് സിനിമ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. അപരമായി നിൽക്കുന്ന ബ്രാഹ്മണതാന്ത്രികന്റെ അധികാരത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ ആധുനികമനോരോഗവിദഗ്ധൻ നടത്തുന്ന അബോധമായ (പ്രേക്ഷകർക്ക് മേൽ) പ്രവർത്തി കൂടിയാണിത്.

രോഗനിർണ്ണയത്തിലും, ചികിത്സയ്ക്കും ഒക്കെ യോഗ്യതയുള്ള ബ്രാഹ്മണശ്രേഷ്ഠനും സവർണ്ണനായ ഡോക്ടറും മുഖ്യകാർമ്മികത്വം വഹിക്കുമ്പോൾ കാട്ടുപറമ്പനെ നാട്ടിലെ അവർണകോമാളിയായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. സിനിമാ പിൻപറ്റുന്ന സവർണമൂല്യ സംസ്ഥാപനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാണിവിടെ വിവക്ഷിക്കപ്പെട്ടുന്നത്. ആധുനികശാസ്ത്രത്തിന്റെ മേലധികാരിയും- തന്ത്രവിദ്യയുടെ ആചാര്യനും അറിവുകളെ അവതരിപ്പിച്ച് വിജയിക്കുന്ന മണ്ഡലമായി മാന്ത്രവാദക്കളം/ ചികിത്സാലയം വിപുലമാകുന്നതിന്റെ ചരിത്രവും പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്. അമേരിക്കയിലെ മന:ശാസ്ത്രപഠന കേന്ദ്രത്തിൽവെച്ചുള്ള പരിചയമാണ് ഇരുവരുടെയും മുതൽക്കൂട്ട്. അറിവിന്റെ കാര്യത്തിലുള്ള പരസ്പരവിശ്വാസവും അംഗീകാരവുമാണ് ഈ സമന്വയധാരയുടെ പിൻബലം. രോഗത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പാരമ്പര്യാഭിമുഖ്യമായ സമീപനരീതിയാണ് ഇരുധാരയുടെയും വക്താക്കൾ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സാഹചര്യസൃഷ്ടിയിലൂടെയും - പദ്ധതിക്രമങ്ങളിലൂടെയും യുക്തിപ്രബലമാകുന്നു. "പാരമ്പര്യമനസ്ഥിതിയിൽ കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഒരേയൊരു നീതികരണം മുമ്പ് അങ്ങനെയാണ് കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നത്" എന്ന്- തത്വചിന്താപരമായ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അർത്ഥമാനങ്ങളെപ്പറ്റി ഒരു സാമൂഹിക കാഴ്ചപ്പാടിൽ എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അനുഷ്ഠിച്ചുവരുന്ന ബാധാവിശ്വാസങ്ങളുടെ ഉച്ചാടന സമ്പ്രദായത്തെതന്നെയാണ് ആധുനിക ശാസ്ത്രപ്രതിനിധിയും പിൻതുടരുന്നത്. താന്ത്രിക വിദ്യയുടെ മന്ത്രവാദപരമായ പ്രയോഗങ്ങളെ സമൂഹമധ്യത്തിൽ അംഗീകരിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യസൂചനയായി കൂടി ക്ലൈമാക്സിലെ ആവാഹനപ്രക്രിയകളെ കാണേണ്ടതാണ്. തന്ത്രവിദ്യയുടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപാഠം കൂടിയാണിവിടെ വെളിവാകുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ ശബരിമലയിൽ നിന്നും പ്രസാദവുമായി വരുന്ന മനോരോഗവിദഗ്ധനും ഫല-ജ്യോതിഷ പൂജാദി കാര്യങ്ങൾ ആചരിച്ച് ജീവിക്കുന്ന താന്ത്രികപ്രമുഖനും മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രം സിനിമയുടെ വിമർശനപാഠമായി തന്നെമാറും.

ഉപസംഹാരം

ഒരു കഥാപാത്രത്തിനുണ്ടാകുന്ന വ്യക്തിത്വസങ്കരപ്രശ്നമെന്നതില്ലുപരിയായി സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പ്രശ്നമണ്ഡലങ്ങളെ ഉപരിപഠനത്തിനായി തുറന്നുവയ്ക്കുകയാണ് പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. സവർണാഭിമുഖ്യമുള്ള പ്രമേയഘടനയിൽ ദമിതമാക്കപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതാണ്. മന്ത്രവിദ്യയുടെ 'നാടൻ കോമാളി രൂപ'ങ്ങളും, തളയ്ക്കപ്പെടേണ്ട ദ്രാവിഡമായ സ്ത്രീസ്വരൂപത്തിന്റെ അഭിലാഷങ്ങളും അറിവധികാരത്തിന്റെ അധീശസ്വരൂപങ്ങളുമൊക്കെ ഇത്തരത്തിൽ സൂക്ഷ്മപാരായണം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ജനപ്രിയമായ ചേരുവകളോടെ, സവർണരൂപങ്ങളെ കോയ്മയോടെ നിലനിർത്തി ചിരിക്കൂട്ടങ്ങളെ ദലിതമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കർതൃത്വാവബോധമാണ് മറ്റൊരു പ്രധാനപ്രശ്നം. ഇവയെല്ലാം ആഴമേറിയ വിശകലനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നവയുമാണ്. തന്ത്രവിദ്യയുടെ സാമൂഹിക ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചിന്തയിൽ സിനിമയിലെ താന്ത്രികവ്യവഹാരങ്ങൾ മുഖ്യമായി വരുന്നു. കേവലപ്രതിനിധാനമെന്നതിനപ്പുറം അത് ഉൾക്കൊള്ളുന്ന താല്പര്യത്തെയും വിചാരണ ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. എങ്കിൽ മാത്രമേ സാമൂഹികക്ഷമതയുള്ള അറിവുരൂപമായി സിനിമയും താന്ത്രികതയുടെ വിചാരലോകങ്ങളും വിപുലമാകുകയുള്ളു. മന്ത്രവാദ വിശ്വാസത്തിന്റെയും ആധുനികമനഃശാസ്ത്രത്തിന്റയും സമന്വയധാരയിലൂടെ ആ മനോരോഗിയെ ചികിത്സിച്ച് ഭേദമാക്കുന്ന കഥാഘടനയിൽ ജ്യോതിഷ-മന്ത്രവിദ്യാസംഹിതകളുടെ സാന്നിധ്യത്തെ സവിശേഷമായി സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് പ്രശ്നവത്കരിക്കേണ്ട വിഷയമാണ്. വൈദ്യശാസ്ത്രപുരോഗതിയുടെ കാലയളവിൽ മന്ത്രവാദ-പ്രയോഗത്തിന്റെയും പ്രശ്നമണ്ഡലം. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ധാരണകളും ആശയാവലികളും വിമർശനാത്മകമായ ഉപരിപഠനത്തിന് സാധ്യതയുള്ളതാണ്. വ്യത്യസ്തമായ ജ്ഞാനമണ്ഡലങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു കൊണ്ടുള്ള ഇത്തരം അന്വേഷണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രപഠനത്തെ തന്നെ കൂടുതൽ ബഹുസ്വരമാക്കിതീർക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഒരു കാലത്ത് മാടമ്പള്ളി തറവാട് ശങ്കരൻതമ്പിയെന്ന ക്രൂരനായ കാരണവരുടേതായിരുന്നു. തഞ്ചാവൂരിൽ നിന്നും വന്ന ഭരതനാട്യനർത്തകി നാഗവല്ലിയെ ഇയാൾ ഇവിടെ പാർപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ നാഗവല്ലിയുടെ താമസസ്ഥലത്തിനോട് ചേർന്നാണ് രാമനാഥൻ എന്ന നർത്തകൻ പാർക്കുന്നത്. രാമനാഥനുമായുള്ള അടുപ്പം അറിയുന്ന കാരണവർ നാഗവല്ലിയെ വെട്ടിക്കൊല്ലുന്നു. പ്രതികാരദാഹിയായ ആത്മാവായി മാറുന്ന നാഗവല്ലിയെ മന്ത്രവാദത്താൽ തെക്കിനിയിൽ ബന്ധിക്കുന്നു. ഇതാണ് നാഗവല്ലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മാടമ്പള്ളിയിലെ പഴങ്കഥ.

2. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന പെൺമനസുകളെ കുടുംബാംഗങ്ങൾ ഭ്രാന്തിന്റെ ലക്ഷണമായാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്. ബാല്യകാലം മുതലുള്ള അനുഭവങ്ങളാണ് ഉന്മാദത്തിലേക്കും വിഷാദത്തിലേക്കും അവളെ എത്തിക്കുന്നതെന്ന് ഷൂൾസിന്റെ ചിന്തകളെ എൻ.പി. സജീഷ് ക്രോഡീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

3.ഡി.ശ്രീമാൻ നമ്പൂതിരിയുടെ അഥർവവേദസംഹിതയുടെ ഗദ്യപരിഭാഷയിൽ ആഭിചാരത്തെപ്പറ്റിയും, ഗന്ധർവ്വസാന്നിധ്യത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പരാമർശങ്ങൾ കാണുന്നു.

4.മനോരോഗിയായ ഗംഗയുടെ ഭർത്താവാണ് നകുലൻ. പുരോഗമനചിന്താഗതിക്കാരനായ ഇയാൾ തറവാട്ടിലെ പഴങ്കഥകളിൽ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. ഭാര്യയുടെ രോഗാവസ്ഥയിൽ അതീവ ദുഃഖിതനായ നകുലൻ ചിത്രാവസാനം മന്ത്രവാദക്രിയകൾക്ക് അനുകൂലമായി നിന്ന് വിശ്വാസിയുടെ പ്രതിരൂപമായി മാറുന്നു.

5.മാന്ത്രികാനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രയോഗങ്ങളെയും സഹതാപമന്ത്രവാദം (Sympthetic magic), ഭവിഷ്യജ്ഞാനം (Denation), അത്ഭുതപ്രയോഗം (Thaumautrgy), ആഭിചാരകർമ്മം (Incantation) എന്നിങ്ങനെ നാലുവിഭാഗമായിത്തിരിക്കാവുന്നതാണ്. ഇത് സാമാന്യമായൊരു വിഭജനക്രമമാണ്. കേരളത്തിലെ മാന്ത്രികവിജ്ഞാനരംഗത്ത് ഈ ഗണങ്ങളൊക്കെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും. കൂടുതൽ ചർച്ചകൾക്ക് (Segupta, Sanker, Folklore of BengalA Projectedts udy Indian Publication, Calcttua, 1976)

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ദേവിപ്രസാദ് ചതോപാധ്യ, ഭാരതീയതത്വചിന്ത, (വിവ: ദാമോദരൻ കെ.), കറന്റ് ബുക്ക്സ് തൃശ്ശൂർ, 1971

2. ശ്രീരാമൻ നമ്പൂതിരി, ഡി., (ഗദ്യപരിഭാഷ), അഥർവ്വവേദസംഹിത, സാമ്രാട്ട് പബ്ലിഷേഴ്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2004

3. വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി, എം.വി., മാന്ത്രികവിജ്ഞാനം, മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2017

4. വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി, എം.വി., പുരാവൃത്തപഠനം, മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014

5. ശർമ്മ, എസ്.എ. എസ്., ടി.എസ്. ശ്യാംകുമാർ, കേരളീയതന്ത്രപാരമ്പര്യം, ഇൻഡോളജിക്കൽ ട്രസ്റ്റ്, കോഴിക്കോട്, 2018

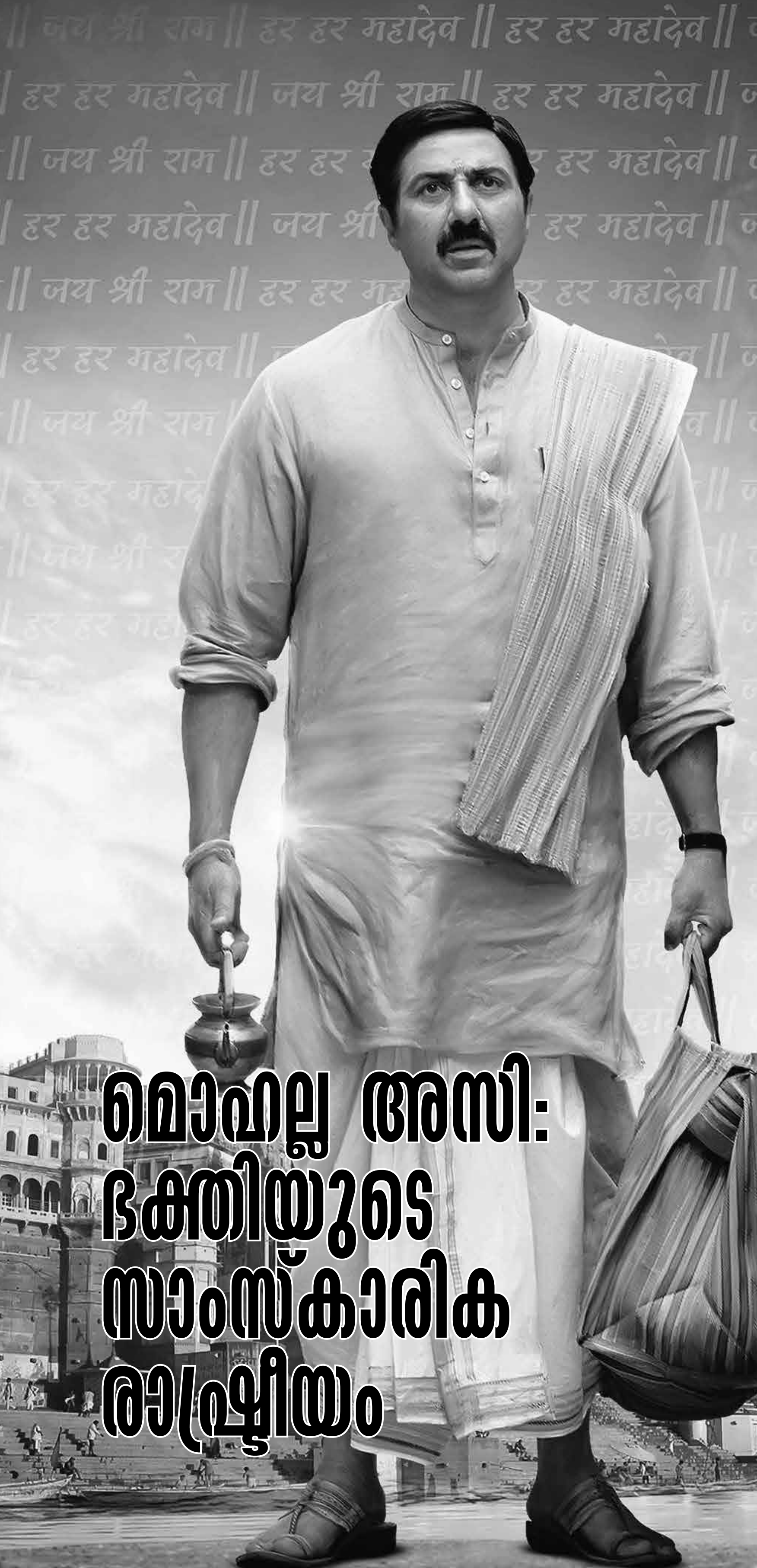
6. സജീഷ്, എൻ.പി., തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2007

7. കേരളവർമ്മ, സി.ആർ, മന്ത്രവാദവും മതവും, കേരളസാഹിത്യക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ,1947

സാമൂഹികകാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഫോർ സോഷ്യൽ ആന്റ് ഇക്കോളജിക്കൽ സ്റ്റഡീസ്, കോഴിക്കോട്, 2012

8. Barrttee Ron, Aghor medicine: Pollution Death and healing in North India, Universtiy of California Press London, 2008

9. Segupta, Sanker, Folklore of Bengal A Projected study Indian Publication, Calcttua, 1976



മൊഹല്ല അസി: ഭക്തിയുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം

ഷിബിൻ ബി.
കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ. കോളേജ്,
പുല്ലൂറ്റ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ

രാഷ്ട്രീയം പ്രസരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമമാണ് സിനിമ. വലിയ ജനക്കൂട്ടം സിനിമ കാണുന്നു. വലിയ ജനക്കൂട്ടത്തിലേക്ക് സിനിമ എത്തിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിന് ഒരു രാജ്യത്തെ ആര് ഭരിക്കണം എന്ന പൗരന്റെ തീരുമാനത്തെ സ്വാധീനിക്കാനാവും. അതുകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയം ചർച്ചചെയ്യുന്ന സിനിമകൾ പലപ്പോഴും വെളിച്ചം കാണാതിരിക്കുകയോ വൈകി വെളിച്ചം കാണുകയോ ചെയ്യാറുണ്ട്. അത്തരം ഒരു ബോളിവുഡ് സിനിമയാണ് മൊഹല്ല അസി. കാശികാ അസി എന്ന നോവലിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ് മോഹാല അസി. ചന്ദ്രപ്രകാശ് ദിവേദിയാണ് ഈ സിനിമക്ക് തിരക്കഥയും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.2014 -ൽ റിലീസ് ആവേണ്ടിയിരുന്ന മോഹാല അസിയുടെ റിലീസ്സി. ബി.എഫ്. സി തടഞ്ഞു. പിന്നീട് കോടതി വിധിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ 2018 ലാണ് ഈ സിനിമ റിലീസ് ആയത്. ഈ സിനിമയുടെ സെൻസറിങ്ങുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ സിനിമയെന്ന കലയെ എങ്ങനെയാണ് ഇന്ത്യൻ ഭരണകൂടം അവരുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുകൂലമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതെന്ന്

കണ്ടെത്താനാകും. മൊഹല്ല അസി എന്ന സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഭക്തിയുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് ഈ ലേഖനം വിശദീകരിക്കുന്നത്.

രീതിശാസ്ത്രം

മൊഹല്ല അസിയുടെ ഷൂട്ടിങ് സമയത്തുതന്നെ പല ഹൈന്ദവ സംഘടനകൾ എതിർപ്പ് പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. സിനിമ നിരോധിക്കാൻ സി.ബിഎഫ്. സി പറയുന്ന ക ാര ണങ്ങൾക്കപ്പുറം ചില രാഷ്ട്രീയകാരണങ്ങൾ ഉണ്ട് എന്നതാണ് ഈലേഖനത്തിന്റെ പ്രധാന ആശയം. 2014-ൽ മൊഹല്ല അസി റിലീസ് ആവേണ്ടതായിരുന്നു. 2014-ൽ ഇന്ത്യയിൽ ലോകസഭ ഇലക്ഷൻ നടന്നു. രാഷ്ട്രീയം ചർച്ച ചെയ്ത ഒരു സിനിമ ഇലക്ഷന് മുൻപ് നിരോധിക്കപ്പെട്ടു എന്നതാണ് ഈ വിഷയത്തിന്റെ പ്രസക്തി. 2018 -ൽ റിലീസ് ആയ മൊഹല്ല അസിയുടെ രാഷ്ട്രീയമെന്തെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. സിനിമയെക്കുറിച്ച് ലഭ്യമായ വിവരങ്ങളുടെയും സിനിമ പരാമർശിക്കുന്ന ആശയത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ബോധത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതി ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുന്നു.

മൊഹാല അസ്സിയെ കുറിച്ച് വന്ന പത്ര റിപ്പോർട്ടുകൾ

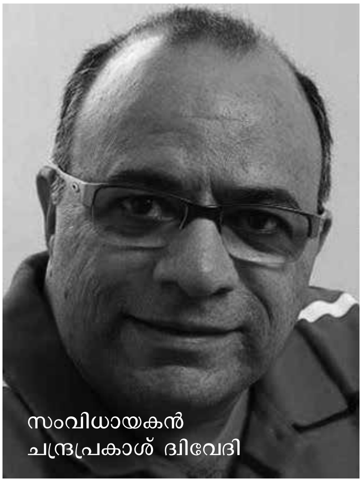
ചന്ദ്രപ്രകാശ് ദിവേദിയുടെ 'മൊഹല്ലഅസി'യുടെ സർട്ടിഫിക്കേഷനെക്കുറിച്ച് സെൻട്രൽ ബോർഡ് ഓഫ് ഫിലിം സർട്ടിഫിക്കേഷൻ (സി. ബി.എഫ്.സി) ചെയർപേഴ്സൺ പ്രസൂൺ ജോഷി "അതൃപ്തി"പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. പുണ്യനഗരമായ വാരണാസിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രകോപനപരമായ പ്രസ്താവനകൾക്കും ഉള്ളടക്കത്തിനും സിബിഎഫ്സി ഈ സിനിമ നിരോധിച്ചു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രസൂൺ, ചിത്രം പാസാക്കുന്നതിനെ എതിർത്തിരുന്നു, കാരണം ഇത് വാരണാസിയുടെ ജനസംഖ്യയുടെ വലിയൊരു ഭാഗമായ വിനോദസഞ്ചാരികളെക്കുറിച്ച് അശ്ലീല അഭിപ്രായങ്ങൾ നൽകുന്നു. ദേവതകളെക്കുറിച്ചും ദൈവഭക്തിയെക്കുറിച്ചും ശരിയല്ലാത്ത അഭിപ്രായങ്ങളുണ്ട്. സിബിഎഫ്സിയിലെ പേര് വെളിപ്പെടുത്താത്ത ഒരു അംഗത്തിന്റെ വാക്കുകൾ"ഞങ്ങളിൽ ഭൂരിഭാഗവും 'മൊഹല്ലഅസി' പാസാകുന്നതിനെ തിരായിരുന്നു. ഇത് വാരണാസിയെയും അവിടത്തെ ജനങ്ങളെയും അവഹേളിക്കുന്ന പരാമർശങ്ങൾ നടത്തുന്നു. തന്റെ കരിയറിൽ മുഴുവൻ സ്ക്രീനിൽ ഒരു തെറിപോലും പറയാത്ത സണ്ണിഡിയോൾ, സിനിമയിൽ ഒരുപാട് അശ്ലീലം പറയുന്നു. സാക്ഷി തൻവാറും ഏറ്റവും ലജ്ജാകരമായ അശ്ലീലങ്ങൾ പറയുന്നു". വളരെയധികം കാലതാമസം നേരിട്ട സിനിമയിൽ വാരണാസിയുടെ പാരിസ്ഥിതികവും ധാർമ്മികവുമായ മലിനീകരണത്തിനെതിരെ പോരാടുന്ന സണ്ണിസ്വയം നീതിമാനായ ഒരു പുരോഹിതനായി വേഷമിടുന്നു.

പ്രസൂണും സിബിഎഫ്സിയിലെ നിരവധി അംഗങ്ങളും ചിത്രം പാസാക്കുന്നതിനെ എതിർത്തിരുന്നു. "എന്നാൽ ഞങ്ങൾക്ക് ഇക്കാര്യത്തിൽ മറ്റൊരു മാർഗവുമില്ല. മൊഹല്ല അസി പാസാക്കാൻ ദില്ലി ഹൈക്കോടതി ഉത്തരവിട്ടു. സിനിമ പാസാകാത്തതിന്റെ പേരിൽ സിബിഎഫ്സിയെ കോ

ടതിയലക്ഷ്യത്തിന് സിനിമയുടെ നിർമ്മാതാക്കൾ ആക്ഷേപിച്ചു. പ്രസൂണിന് അനുസരിക്കുകയല്ലാതെ മറ്റൊരു മാർഗവുമില്ല,.

'മൊഹല്ല അസി'യ്ക്കുള്ള സിബിഎഫ്സി സർട്ടിഫിക്കറ്റ് വ്യക്തമായി പറയുന്നു, "ദില്ലിയിലെ ബഹുമാനപ്പെട്ട ഹൈക്കോടതി ഈ ചിത്രം പരിശോധിച്ചതിനു ശേഷം, ബഹുമാനപ്പെട്ട ഹൈക്കോടതിയുടെ ശുപാർശപ്രകാരം, ബോർഡ് (സിബിഎഫ്സി) ഈസിനിമയ്ക്ക് അനുയോജ്യമാണെന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. പൊതുപ്രദർശനം മുതിർന്നവർക്ക് മാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

എന്നാൽ ഈസിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവന്ന മറുവാദവും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. അവ ഇങ്ങനെയാണ്. മൊഹാല അസി. കാശിയിലെ ടൂറിസത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചത് വിദേശികളെ അപമാനിക്കുന്നതായി കാണാനാവില്ല. സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അമ്പലപരിസരങ്ങളിലെ ജീവിതം യാഥാർഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നു. ദേവിദേവൻമാരെ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന രീതിയിൽ ജനം ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഹിന്ദി സംസാരിക്കുന്നവർ സ്വാഭാവികമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ ആണ് തെറികൾ. അവ സിനിമയിൽ ഉണ്ട്. കോടതിയിൽ സിബിഎഫ്സി മുന്നോട്ടുവച്ച വാദങ്ങൾ തള്ളികളഞ്ഞ സ്ഥിതിക്ക് അവക്ക് പ്രാധാന്യം ഇല്ല. രാമജന്മഭൂമികലാപം, കാശിയിലെ ഹൈന്ദവ ഭക്തികച്ചവടം, ആഗോളവത്കരണം, ഹൈന്ദവ രാഷ്ട്രീയം എന്നിവ സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഈ സിനിമക്ക് എതിരെ ശബ്ദംഉയർത്തിയത് ഹിന്ദു ഐക്യവേദിയാണ്. ബിജെപിയെ പിന്തുണക്കുന്ന സംഘടനയാണത്. 2014 ഇൽറിലീസ് ആവേണ്ട സിനിമ ആയിരുന്നു മോഹാല അസി എന്നോർക്കുക. രാമജന്മഭൂമി പ്രശ്നം ഇലക്ഷന് വിഷയമായി എടുത്തത് ബിജെപി ആണെന്ന് കാണാൻ കഴിയും


സംവിധായകൻ ചന്ദ്രപ്രകാശ് ദ്വിവേദി

ഭക്തിയുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം

മോഹാല അസി എന്ന സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലം കാശിയാണ്. രവികിഷൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കന്നി എന്ന ഗൈഡ് റയിൽവേയിൽ നിന്ന് ഒരു ഇംഗ്ലീഷ്കാരിയെ കൂടെ കൂട്ടുന്നതോടെ സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നു. റിക്ഷ തടുക്കുന്ന പോലീസുകാരന് കൈക്കൂലി കൊടുക്കുമ്പോൾ കന്നി ഉറക്കെ ഹരഹരമ ഹാദേവ് എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് വിദേശീയോടു കാശിയിലെ നാല് പ്രധാനപെട്ട കാര്യങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അവയാണ് കാശിയിലെ ഗംഗാപണ്ടേ (പണ്ഡിതൻമാർ) പാൻജവാൻ (യുവാക്കൾ). വിദേശവനിതയെ ഗംഗ കാണിച്ചു കൊടുത്തു കഴിയുമ്പോൾ സണ്ണിഡിയോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പാണ്ഡെ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് സിനിമ തിരിയുന്നു. മോഹാല അസിയിലെ പ്രമുഖ പണ്ഡിതൻ ആണ 'അയാൾ. ഭാരത സംസ്കാ

രത്തിൽ ഉറച്ചുവിശ്വസിക്കുന്ന അദ്ദേഹം പൂജാരിയാണ്. അയാളുടെ ഭാര്യ സാവിത്രി അയാളോട് വരുമാനം വർധിപ്പിക്കാൻ വീട്ടിൽ വിദേശിയെ താമസിപ്പിക്കാൻ ആവശ്യപെടുന്നുണ്ട്.

അസിയിൽ മാംസം ഭക്ഷിച്ച എന്ന പ്രശ്നത്തിനു വഴക്കുണ്ടാക്കാൻ മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്ന പാണ്ഡെ വിദേശികളെ അസിയിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കില്ല എന്ന വാശിയിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നു. അടുത്ത വീട്ടിൽ വിദേശിവരുകയും അവർ സാമ്പത്തികമായി മുന്നേറുകയും ചെയ്യുന്നു. പാണ്ഡെ രാമജന്മഭൂമി സമരത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു. കാലിൽ വെടിയേറ്റ് തിരിച്ചു വരുന്നു. സാമ്പത്തിക കാരണങ്ങൾ പാണ്ഡെയെ സമ്മർദ്ദത്തിലാക്കുന്നു. ഒടുവിൽ വീട്ടിൽ വിദേശവനിതയെ താമസിപ്പിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. പക്ഷെ വിദേശിക്ക് ഗംഗ ജനലിലൂടെ കാണണം എന്ന ആവശ്യം പാണ്ഡെയെ കുഴക്കുന്ന ഒന്നാവുന്നു. ജനലിന്റെ അടുത്തായി വച്ചിരിക്കുന്ന ശിവലിംഗം പാണ്ഡെ നീക്കം ചെയ്യുന്നു. ഒടുവിൽ ശിവലിംഗം നദിയിൽ ഒഴുക്കുന്നു. മതത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ശിവലിംഗത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്നിടത്ത് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു. മതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും സംരക്ഷിച്ചു നിർത്താനുള്ള പാണ്ഡെയുടെ പങ്കപ്പാടാണ് ഇവിടെ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

കാശിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ആ സംസ്കാരം ടൂറിസ്റ്റ് സംസ്കാരത്തിന്റ കൂടെയാണ് എന്നോർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. കാശിയിലെ പുരോഹിതരുടെയും ടൂറിസ്റ്റുഗൈഡ്കളുടെയും വേദ അധ്യാപകരുടെയും മറ്റുതട്ടിപ്പുകാരുടെയും പൂജാരിമാരുടേയും വാടകക്കുവീടുനൽകുന്ന ആളുകളുടെയും യോഗാചാര്യന്മാരുടെയും ജ്യോതിഷികളുടെയും ബ്രാഹ്മണപൂജാരികളുടെയും കച്ചവടക്കാരുടെയും ആൾദൈവങ്ങളുടെയും ബാബമാരുടെയും വരുമാനമാർഗമാണ് മതവും സംസ്കാരവും. .ഗംഗയിലെ പൂജയും ഗംഗക്ക് സമീപം ഹോളിനടത്തുന്നതിനെപറ്റിയുള്ള ചർച്ചകളും ഗംഗയിലേക്ക് മാലിന്യം തള്ളുന്നതിനെയും ഇവിടെ തുറന്നു കാണിക്കുന്നു. ഗംഗാതീരത്തെ പൂജയും ഭക്തികച്ചവടവും കാണിക്കുന്ന സീനിൽ ബ്യൂട്ടിഫുൾ ഇന്ത്യ

എന്ന ഡയലോഗോടെ കന്നി ച്ച ണ്ടികാണിക്കുന്ന കാലിപിള്ളേരെ ഓടിച്ചുവിടുന്നത് കാണാൻ കഴിയും. ഗംഗയിൽ പാപവും പിന്നാമ്പുറവും ഒന്നിച്ചുകഴുകാൻ ആവില്ല എന്നഡ യലോഗ് ഗംഗയിൽ പോത്തുകളെ കഴുകുകയും ഗംഗാതീരത്ത് മലമൂത്ര വിസർജനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന കാലിപ്പിള്ളേർ ഭക്തികച്ചവടം ഇല്ലാതാക്കും എന്ന ഈർഷ്യ വ്യ ക്തമാക്കുന്നു.

ശിവന്റെ വേഷത്തിൽ ടൂറിസ്റ്റുകൾ ക്ക് ഒപ്പംനിന്ന് ഫോട്ടോ എടുക്കാൻ പൈസ വാങ്ങുന്ന കഥാപാത്രം ഒരേസമയം പരിഹാസവും ദയനീ യഭാവവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. വരു മാനമില്ലായ്മ അയാളെ കെട്ടിച്ച വേ ഷമാണത്. കലണ്ടറിലും മറ്റും കാ ണുന്ന രൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ആ രൂപത്തെ പാണ്ഡെയുടെ ഭാര്യ നമസ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. മതത്തെ സം രക്ഷിക്കാൻ ഉള്ള സാവിത്രിയുടെ ആഗ്രഹം മാത്രം അല്ല അവിടെ ചിത്രീകരിച്ചിരുക്കുന്നത്. സംവി ധായകൻ തന്ത്രംപൂർവ്വം ഒരു ദളിത് ആദിവാസിയുടെ കാലിൽ മേൽ ജാതിക്കാരിയെകൊണ്ട് തൊടിവി ക്കുകയാണ്. വേദപഠനക്ലാസ്സിൽ ഭോഗം മനുഷ്യനെ അന്ധനാക്കും എന്ന് പഠിപ്പിക്കുകയും വൈകി വന്ന വിദ്യാർത്ഥിയോട് പൈസ ലഭിക്കാൻ മന്ത്രംപഠിക്കാൻ ഉപദേ ശം നൽകുകയും ചെയ്യുന്ന പാണ്ഡെ മതപഠനത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനുമുൻപുള്ള സീനിൽ ബാബപറയുന്നത് ഇന്ത്യ അതിന്റെ വേരുകളിൽ നിന്ന് വേർപെടുകയും അല്പം ചിന്തിക്കു കയും അധികം സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യും എന്നാണ്. തുടർന്നുള്ള മന്ത്രോച്ചാരണത്തിന്റെ അർത്ഥരാ ഹിത്യത്തെ അത് ഓർമ്മിപ്പിക്കു ന്നു.

സിനിമയെ ഇന്റർവെലിന് മുൻപും പിൻപും എന്ന് രണ്ടായി തിരിക്കാം. ഇന്റർവെലിന് ശേഷം പാണ്ഡെയുടെ വരുമാനവും ശിവ ലിംഗവും സംബന്ധിച്ച പ്രശ്നവും രാമജന്മഭൂമി പ്രശ്നത്തിലേക്ക് പോകുന്ന ആൾക്കൂട്ടവും ആണ് വിഷയം. പാണ്ഡെ ശിവലിംഗം നീക്കം ചെയ്തത് അറിഞ്ഞ അസി യിലെ എല്ലാകുടുംബവും ശിവലിം ഗം നീക്കംചെയ്യുകയും വരുമാന ത്തിനായി വിദേശികളെ വീട്ടിൽ പാർപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിന്റ അർത്ഥശൂന്യത യും മതത്തോടും പ്രാർത്ഥനയോടും ഉള്ള പൂജാരികളുടെ നിസ്സംഗതയും മോഹാലഅസി ചർച്ചചെയ്യുന്നു .പൂജയും മതചടങ്ങുകളും പൂജാരിക്ക് അന്നത്തിനുള്ള വകയാണെന്ന് സിനിമ പറഞ്ഞു വെക്കുന്നു.

സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യം ഉള്ള മറ്റൊരിടം ഇന്ത്യൻ പാർലമെന്റ് കഴിഞ്ഞാൽ രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യം ഉള്ളസ്ഥലം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്ക പ്പെട്ട പപ്പുവിന്റെ ചായക്കടയാണ്. രാമജന്മഭൂമി പ്രശ്നം അടക്കം പല രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഇടം. പപ്പുവിന്റെ ചായക്കടയിൽ പലപ്പോഴും നടക്കു ന്ന ചർച്ചകൾ ഭാരതീയ സംസ്കാ രത്തെകുറിച്ച് ഉള്ളതാണ്. വിശുദ്ധ തെറികളും പാനും ആ സംസ്കാരം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ലൈസൻസ് ഇല്ലാ തെ പാൻ വിറ്റ പപ്പുവിനെ പിടി ക്കാൻ എത്തുന്ന പോലീസുകാരനെ വിരട്ടാൻ ആ സംസ്കാരത്തിലെ തെറികളും ഹരഹരമഹാദേവ് എന്നവാക്യവുമാണ് സഹായം ആകുന്നത്. സിനിമയിൽ രാമജ ന്മഭൂമി ആവശ്യപ്പെട്ട ജനക്കൂട്ടം നയിക്കപ്പെടുന്നത് ഇതേ മുദ്രാവാ ക്യത്തോടും സംസ്കാരത്തോടും ആണ്.

മാംസം സിനിമയിൽ പ്രശ്നവൽ ക്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആസിയുടെ പവിത്രത നിലനിർത്തേണ്ടത് ഭക്തികച്ചവടത്തിന്റെ ആവശ്യം ആണ്. ഭക്ഷണം ഉണ്ടാക്കുന്ന ത്തിന്റെയും കഴിക്കുന്നതിന്റെയും വിവിധ സീനുകൾ സിനിമയിൽ ഉണ്ട്. അപ്പോഴെല്ലാം വരുമാനം ചർച്ചയാവുന്നുണ്ട്. സംസ്കൃതം പഠിക്കാൻ എത്തിയ മിഥില എന്ന വിദേശിയെ കാൻവാസ് ചെയ്യുന്ന ബ്രാഹ്മണൻ സംസ്കാരം വിറ്റ് കാശാക്കുന്ന രീതി വ്യക്തമാക്കുന്നു. കോണകം ഉണക്കാൻ ഇടുന്ന പാണ്ഡെ പൂജക്ക് ഒരുക്കങ്ങൾ കൂട്ടുന്ന നേരത്തുള്ള പൂജാരിയുടെ സംസാരങ്ങൾ എന്നിവ തീവ്ര വല തുരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൂചനനൽകു ന്നു. വിദേശ സഞ്ചാരികൾ, അസി, കാശി, ആൾക്കൂട്ടം, ക്ഷുരകന്മാർ, കാശിയിലെ തെറികൾ എന്നിവ സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യം അർഹി ക്കുന്നു

മൊഹല്ല അസി ഇന്ത്യൻ സം സ്കാരത്തെയും ഹിന്ദുമതത്തെ യും കച്ചവടത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി അവതരിപ്പിച്ചശേഷം അതിൽ നിന്നും ഉൾകൊണ്ട ആശയങ്ങൾ കലാപത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നത് ചി ത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ സിനിമ രാമജന്മഭൂമി കലാപം ദൃശ്യവത്ക രിക്കുന്നില്ല. കലാപത്തിൽ പങ്കെടു ത്ത വ്യക്തികളുടെ മോഡൽ അവ തരിക്കുന്നു. അവരുടെ ജീവിതം എങ്ങനെ ആയിരുന്നു എന്ന ദൃശ്യ ആവിഷ്കാരമാണ് സിനിമ. മൊഹല്ല അസി ചർച്ചചെയ്യുന്നത് രാമജന്മഭൂമി കലാപത്തിൽ കൊ ല്ലപ്പെട്ടവരുടെ വേദനയല്ല. മറിച്ച് കലാപത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ജനവി ഭാഗത്തെ നയിച്ച ആശയത്തിനെ പറ്റിയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കലാപ ത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ നിർബന്ധിത രായവരെ പറ്റിയാണ്. രാമജന്മഭൂമി കലാപത്തിന്റെ ആശയം ഹിന്ദുത്വ മത രാഷ്ട്രീയം മുന്നോട്ടുവച്ച ആശ യങ്ങൾ തന്നെ ആയിരുന്നു. ആ മതത്തെ ഒരു ആത്മീയ വിഷയം ആയല്ല ഒരു വരുമാന മാർഗമായാ ണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തികച്ചും നിരുപദ്രവമായ ആ വരു മാനമാർഗത്തിന്റ ടൂൾ 'ഭാരതീയ ഹൈന്ദവ സംസ്കാരം' ആണ്. ടൂറിസം, ഭക്തികച്ചവടം എന്നീ രീ തികളിലൂടെ മതത്തെ ഉപയോഗിച്ച് കച്ചവടം നടത്തി ജീവിക്കുന്ന പ്ര ധാന ജനവിഭാഗങ്ങൾ ഹിന്ദുബ്രാ ഹ്മണ വിഭാഗങ്ങളും ടൂറിസംമേഖ ലയിൽ ഉള്ളവരുമാണെന്ന് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അവരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യആവിഷ്കാര മാണ് സിനിമ. രാമജന്മഭൂമി സഫ ലമായാൽ അതൊരു വലിയ കച്ച വടകേന്ദ്രം ആകുമെന്നും സിനിമ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ആത്മീയമൂല്യം ഇല്ലാത്ത കച്ചവടക ണ്ണുള്ളമതത്തിനും പരിഹാസത്തി നു വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിനും പുറ കെപോകുന്ന ഒരുജനതയുടെ മൂല്യ ച്യുതിയെയാണ് മൊഹല്ലഅസി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

യാത്ര

ഒരു അവിശ്വാസിയുടെ കൈലാസയാത്ര

2013 ജൂൺ 16 ഞായറാഴ്ച. പകൽ മുഴുവൻ കൈലാസയാത്രയുടെ ചിത്രങ്ങളോടൊപ്പമാണ് ചിലവഴിച്ചത്. സി.ഡി.കളിലാക്കി പകർത്തി വെച്ചു. കൂടെ സഞ്ചരിച്ച പലരും ആവശ്യക്കാരായുണ്ട്. കമ്പ്യൂട്ടറിൽ വലിയ പരിജ്ഞാനമില്ലാത്ത എനിക്കിത് ഭാരിച്ച പണിയാണ്. ഇനി യാത്രയെക്കുറിച്ച് എഴുതണം. ഒരു യാത്ര കഴിഞ്ഞാൽ അത് എഴുതി തീരുന്നതുവരെ മനസമാധാനം ഉണ്ടാവില്ല. യാത്ര മനസിൽ നിന്ന് ഒഴിവായിത്തരികയുമില്ല. എങ്ങനെ തുടങ്ങണം എന്ന ആലോചനയുമായി ഇരിക്കുമ്പോൾ സുഹൃത്തും എഴുത്തുകാരിയുമായ ഡോ.ബെറ്റിമോൾ മാത്യുവിന്റെ ഫോൺ. എടുത്തപ്പോൾ 'നിങ്ങൾ ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടോ മാഷേ' എന്ന അന്വേഷണം. ഹിമാലയത്തിൽ എവിടെയെല്ലാമോ വലിയ മലയിടിച്ചിലും വെള്ളപ്പൊക്കവുമാണത്രേ. അന്വേഷണത്തിന് നന്ദി പറഞ്ഞ്, സംസാരം പെട്ടെന്നവസാനിപ്പിച്ച് വെള്ളപ്പൊക്കത്തിന്റെ വിവരങ്ങൾക്കായി 'ടി.വി വെച്ചു. ഉത്തരാഖണ്ഡത്തിലാണ് പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നത്. ചാർധാമിൽ തീർത്ഥാടകർ വളരെ ഉണ്ടായിരുന്ന സമയമാണ്. നിരവധിപ്പേർ മരണപ്പെട്ടതായി സംശയമുണ്ട്. കേദാർനാഥിൽ നിരവധി തീർത്ഥാടകർ ഒഴുകിപ്പോയിരിക്കുന്നു. മാന്നാനം കെ.ഇ കോളേജിൽ എന്റെ വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന നിഥിൻ ജോർജ് ബദരിയാത്രയിലാണല്ലോ എന്ന കാര്യം പെട്ടെന്ന് ഒരാന്തലോടെ ഓർത്തു. രണ്ടു ദിവസം മുമ്പ് ഹരിദ്വാറിൽ നിന്ന് വിളിച്ചിരുന്നു. അയ്യപ്പ ക്ഷേത്രത്തിലാണ് തങ്ങുന്നത്. എപ്പോൾ

ജോയ്സ്കുട്ടി ജോസഫ്
കെ.ഇ. കോളേജ്, മാന്നാനം

വിളിച്ചാലും കിട്ടാത്ത നിധിനെ ഭാഗ്യത്തിന് ഒറ്റവിളിക്കുതന്നെ കിട്ടി. കുഴപ്പമില്ല ജോഷിമഠിലാണ് ഇപ്പോൾ. ബദരിയിലെ വിശേഷങ്ങൾ ഒന്നുമറിയില്ല.

ഭക്തരല്ലാത്ത ചിലരുടെ പ്രവൃത്തികൾ മൂലമുള്ള ദൈവകോപമാണ് കേദാർനാഥിലുണ്ടായതെന്ന ചിലരുടെ പ്രസ്താവന കണ്ട രോഷമായിരുന്നു ഇന്ന് മനസ്സ് നിറയെ. കേദാർ പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിലിന്റെ കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾ കിട്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തി അയ്യായിരത്തോളം മനുഷ്യർ മരിച്ചതായി പറയപ്പെടുന്നു. കേദാർനാഥിൽ തന്നെ അയ്യായിരത്തിലേറെപ്പേർ മരിച്ചുവത്രേ. കൈലാസയാത്രയ്ക്കിടെ മാൽപ്പയിൽ വെച്ച് നർത്തകി പ്രൊതിമാബേദിയും സംഘവും മലയിടിച്ചിലിൽ മരിച്ചപ്പോഴും ഇങ്ങനെ ദൈവകോപ തിയറിയുമായി ചിലരെത്തിയിരുന്നല്ലോ. ഭക്തന്മാർ മാത്രം ഹിമാലയത്തിലേക്ക് പോയാൽ മതിയെന്നാണോ ഇവരുടെ പക്ഷം? ചില ആരാധനാലയങ്ങളിലെന്നപോലെ ചില ചില പ്രത്യേക മതക്കാർക്കും ജാതികൾക്കും മാത്രമേ പ്രവേശനമുള്ളൂ എന്ന ബോർഡ് ഹിമാലയത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കാലം അത്ര വിദൂരത്തിലല്ലെന്ന് തോന്നുന്നു.

കഴിഞ്ഞ ഇരുപത് വർഷംകൊണ്ട് ഹിമാലയത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പല പുണ്യ(?)ധാമങ്ങളും ഒരു യുക്തിവാദിയായ ഞാൻ സന്ദർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിശുദ്ധ(?)നാടും റോമുമുൾപ്പെടെ ക്രിസ്ത്യൻ ആരാധനാകേന്ദ്രങ്ങളും ലോകത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പല ബുദ്ധ, ജൈന, സിക്ക് ആരാധനാകേന്ദ്രങ്ങളും സന്ദർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതുവരെ എനിക്കോ ഞാനൾപ്പെട്ട സംഘങ്ങൾക്കോ ഒരു അപകടവും ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല മറ്റുള്ളവർ ദൈവാനുഗ്രഹമെന്നും ഞാൻ ഭാഗ്യമെന്നും കരുതുന്ന പലതും ഇത്തരം യാത്രകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടുതാനും. പുരാതനകാലം മുതൽ ഹിന്ദുക്കൾ ഏറ്റവും മഹത്തായ പുണ്യകർമ്മമെന്നു കരുതുന്ന കൈലാസ മാനസസരസ് സന്ദർശനവും നടന്നുള്ള പരിക്രമണവും എന്റെ ജീവിത പങ്കാളിയോടൊപ്പം പൂർത്തിയാക്കി വന്നിരിക്കുന്ന ഞാൻ മേൽപറഞ്ഞ സാഹചര്യത്തിൽ അതിനെക്കുറിച്ച് എഴുതേണ്ടതുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നു.

എന്നാണ് കൈലാസ സ്വപ്നങ്ങൾ മനസ്സിൽ കയറിക്കൂടിയതെന്ന് വ്യക്തമായി പറയാൻ കഴിയുന്നില്ല. കോട്ടയത്തെ ഒരു ബുക്ക് ഫെയറിൽ നിന്ന് പത്തുരൂപയ്ക്കോ മറ്റോ വാങ്ങിയ, ഞാൻ അമൂല്യനിധിയായി ഇന്നും സൂക്ഷിച്ചുവെയ്ക്കുന്ന, ചിന്മയാമിഷൻ പ്രസിദ്ധകരിച്ച സ്വാമിതപോവനത്തിന്റെ 'ഹിമഗിരിവിഹാരം' വായിച്ചപ്പോഴാണ് കൈലാസവും മാനസസരസും സങ്കല്പങ്ങളല്ല നമുക്ക് ചെന്നെത്താവുന്ന സ്ഥലങ്ങളാണ് എന്നറിയുന്നത്. പിന്നീട് എനിക്ക് നേരിട്ട് പരിചയമുള്ള കെ.വി. സുരേന്ദ്രനാഥിന്റെ 'ഹിമാലയത്തിന്റെ മുകൾത്തട്ടിലൂടെ' എന്ന കൈലാസയാത്രാനുഭവം വായിച്ച് മതവിശ്വാസികളല്ലാത്തവർക്കും ഈ യാത്ര നടത്താമെന്ന് മനസ്സിലാക്കി. ഇന്ത്യൻ ഓവർസീസ് ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥനും എന്റെ സുഹൃത്തുമായ സുരേഷ്ബാബു 1996 ൽ നടത്തുന്ന കൈലാസയാത്രയും അതിനുവേണ്ടി നടത്തിയ ഒരുക്കങ്ങളും എനിക്ക് വിശദമായി അറിയാം. യാത്രയ്ക്കുശേഷം നിരവധി തവണ സുരേഷ് ബാബുവുമായി യാത്രയെക്കുറിച്ച് സംസാരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാന്നാനം കെ.ഇ കോളേജിലെ കുട്ടികളോട് അദ്ദേഹം കൈലാസ-മാനസസരസ് യാത്രാനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവെച്ചത് സാകൂതം കേട്ടിരുന്നിട്ടുണ്ട്. കൈലാസയാത്ര ചെയ്തേ മതിയാവൂ എന്നൊരു ചിന്ത എന്നിലുണ്ടാക്കിയത് സുരേഷ്ബാബുവാണെന്ന് തോന്നുന്നു.

സഞ്ചാര എഴുത്തുകാരനും കവിയും മാന്നാനം കെ.ഇ.കോളേജിലെ പൂർവ്വ വിദ്യാർത്ഥിയുമായ കെ.ബി. പ്രസന്നകുമാറിന്റെ യാത്രാനുഭവങ്ങളും 'ഒരു ടിബറ്റൻനാടോടി മരത്തെ കാണുന്നു' എന്ന കവിതയും എന്നെ ടിബറ്റിനോട് അടുപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നമ്മുടെ മനസ് പല മനസ്സുകളുടെ ഒരു സംഘാതമാണെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. അല്പം സാഹസികത ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഒരു മനസാണ് എന്നിൽ പ്രാമുഖ്യം നേടിയിരിക്കുന്നത്. മലകയറാനുള്ള ഒരു ചാൻസും ഞാൻ വേണ്ടെന്നു വെക്കില്ല. കൈലാസത്തെ കാണുക എന്നതിനേക്കാൾ കൈലാസ പരിക്രമണം എന്ന ഹൈ ഓൾറ്റിറ്റിയൂഡ് ട്രെക്കിംഗ് ആണ് എന്നെ കൂടുതലും ആകർഷിച്ചത്.

2013 മെയ്മാസം 13 ന് കാഠ്മണ്ടുവിൽ നിന്ന് ആരംഭിച്ച് 25 ന് അവസാനിക്കുന്ന, അഹമ്മദാബാദിലുള്ള സർവ്വ എന്ന ടൂർ കമ്പനി നടത്തുന്ന 13 ദിവസ യാത്രയിലാണ് ഞാൻ പങ്കാളിയായത്. ഈ യാത്രയിൽ ഞാൻ തനിച്ചായിരുന്നില്ല. എന്റെ ജീവിത പങ്കാളിയും ഇന്ത്യൻ ഓവർസീസ് ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥയുമായ ലിജി ഫ്രാൻസിസ്, ഐഫെക്ടോ ദേശീയ പ്രസിഡന്റും എ.കെ.പി.സി.ടി.എ സംസ്ഥാന പ്രസിഡന്റുമായിരുന്ന തോമസ് ജോസഫ്, (ഞാൻ റ്റി.ജെ എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്)അദ്ദേഹത്തന്റെ ജീവിത പങ്കാളിയും അമലഗിരി ബി.കെ. കോളേജ് അധ്യാപികയും സഞ്ചാരിയുമായ മേഴ്സി ടീച്ചർ, കവിയും കെ.ഇ കോളേജ് അധ്യാപകനുമായ വി.എം.ജോസ്, സഞ്ചാരിയും കെ.ഇ.കോളേജ് അധ്യാപകനുമായ പി.ജെ. ജോയി ഇങ്ങനെ 6 മലയാളികൾ. ഞങ്ങളെല്ലാവരും ഹിമാലയത്തിലൂടെ സാമാന്യം നന്നായി സഞ്ചരിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ്. 1995 ൽ ഞങ്ങൾ നടത്തിയ ചാർധാം, ഗോമുഖ്, ചന്ദ്രശിലാ യാത്രകളെക്കുറിച്ച് 1997-ൽ 'നല്ല ഹൈമവതഭുവിൽ' എന്ന പേരിൽ ഞാനൊരു പുസ്തകം ചെയ്തിരുന്നു. 2003- ൽ കോഴിക്കോട് പാപ്പിറസ് ബുക്സ് അത് പുനഃപ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയുണ്ടായി. അതിനുശേഷമാണ് അതേ പേരിൽ എം.പി. വീരേന്ദ്രകുമാറിന്റെ ഹിമാലയൻ യാത്രകളുടെ പുസ്തകമിറങ്ങുന്നത്.

ടൂർ കമ്പനി ഗുജറാത്തിൽ നിന്നായതുകൊണ്ടാവാം മുപ്പതോളം ഗുജറാത്തികൾ സംഘത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. പിന്നെ വിവിധ ഉത്തരേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളവരും ഞങ്ങളും ചേർന്ന് ആകെ 44 പേർ. ഞങ്ങൾ മലയാളികളൊഴികെ ബാക്കി എല്ലാവരും ഹിന്ദുക്കൾ. രൂപ, ഭാവ, ഹാവാദികൾ നോക്കിയിട്ട് സവർണ്ണർ. രണ്ട് പേർ പൂജാരി വേഷത്തിൽ. അതിലൊരാളെ കമ്പനി ഏർപ്പാടാക്കിയത്. ടിബറ്റിൽ കയറുന്നതുവരെയാണ് പൂജാരിവേഷം. അത് കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ പല അടുക്ക് കമ്പിളി വസ്ത്രങ്ങളും ജാക്കറ്റുമിട്ട് എല്ലാവരും വസ്ത്രകാര്യത്തിൽ സമത്വം പ്രഖ്യാപിക്കും.

'മനസിലു' എന്ന ഹിമാലയൻ കൊടുമുടിയുടെ പേരുള്ള ഫോർസ്റ്റാർ ഹോട്ടലിലായിരുന്നു താമസം. വൈകുന്നേരം കൈലാസ യാത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള സ്റ്റഡിക്ലാസ്. മുമ്പ് പോയിട്ടുള്ള ആരുടെയോ അനുഭവ വിവരണം. പൂജാരിമാരുടെ കൈലാസ മാഹാത്മ്യവർണ്ണനകൾ. ഭക്തസംഘം ഭജന തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഞങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങി കാഠ്മണ്ടു തെരുവിലൂടെ വെറുതെ അലഞ്ഞു നടന്നു. വി.എം.ജോസിന്റെ ഭാഷയിൽ സ്ട്രീറ്റിംഗ്.

തീർത്ഥയാത്രാരംഭം

പശുപതീനാഥനെ ദർശിച്ചിട്ടാവണം കൈലാസയാത്ര തുടങ്ങേണ്ടത് എന്ന കീഴ്‌വഴക്കം ഇപ്പോൾ കാഠ്മണ്ടുവിൽ നിന്നുള്ള തീർത്ഥാടകർ മാത്രം കർക്കശമായി പുലർത്താറുണ്ട്. തപോവനം സ്വാമികൾ 1925 - ൽ ആദ്യ കൈലാസയാത്ര തുടങ്ങുന്നതിനായി നൂറുകണക്കിന് കിലോമീറ്ററുകൾ നടന്ന് പശുപതീനാഥ ക്ഷേത്രദർശനം നടത്തുന്നുണ്ട്. ഞങ്ങളുടെ ഭക്തസംഘത്തിന്റെ നേതൃത്വം ക്ഷേത്രത്തിലെത്തിയതോടെ പൂജാരിമാർക്കായി. മേൽവസ്ത്രങ്ങളെല്ലാം ഊരിക്കളഞ്ഞ് പൂണൂൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച്, മുണ്ട് തറ്റുടുത്ത് അവർ ടിപ്പിക്കൽ പൂജാരിമാരായി. ഇങ്ങനെയുള്ള സ്ഥലങ്ങളിലെത്തുമ്പോൾ പൂജാരിമാർക്ക് പെട്ടെന്നുണ്ടാകുന്ന ട്രാൻസ്, മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ അത്ഭുതകരമാണ്. ആത്മീയത അവരിലേക്ക് വരുന്നതായി ചിലർ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും എനിക്ക് തോന്നുന്നത് മതം നല്കുന്ന അധികാരമാണ് അവരെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതെന്നാണ്.

ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രമുഖ ഹിന്ദുക്ഷേത്രമാണിത്. എല്ലാ സമയത്തും ഭക്തരുടെ തിരക്കാണിവിടെ. ആൾക്കൂട്ടം പൊതുവെ എനിക്ക് ഇഷ്ടമില്ലാത്തതിനാലും മുമ്പൊരിക്കൽ ക്ഷേത്രം കണ്ടിട്ടുള്ളതിനാലും ഞാൻ ക്ഷേത്രത്തിന് പിന്നിലൂടെ ഒഴുകുന്ന ബാഗ്മതിയുടെ തീരത്തേക്ക് നടന്നു. നമുക്ക് ഗംഗ പോലെയാണ് നേപ്പാൾകാർക്ക് ഈ നദി. അവിടെയും സാമാന്യം തിരക്കാണ്. ഘട്ടങ്ങളിൽ നിരവധി ചിതകൾ എരിയുന്നുണ്ട്. ചിതയുടെ ഗന്ധവും പുകയും കാരണം അവിടെയും കൂടുതൽ നേരം നിൽക്കാൻ തോന്നിയില്ല. ചെമ്പോ സ്വർണ്ണമോ പൊതിഞ്ഞ മേൽക്കൂരയോടുകൂടി രണ്ടു നിലകളിലാണ് ഈ ക്ഷേത്രം. ശങ്കരാചാര്യരാണ് ഈ ക്ഷേത്രവും പുനഃപ്രതിഷ്ഠിച്ചതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. കർണാടകത്തിൽ നിന്നുള്ള ബ്രാഹ്മണരാണ് ഇപ്പോഴും ഇവിടുത്തെ പൂജാരിമാർ.

ഞാൻ നോക്കിയിട്ട് മനുഷ്യനിരീക്ഷണത്തിന് പറ്റിയ സ്ഥലമാണിവിടം. ഏതെല്ലാം തരത്തിലുള്ള മനുഷ്യരാണ് ഇവിടെ തിരക്കിയാർക്കുന്നത്. പലതരം സന്യാസി വേഷക്കാർ, ടൂറിസ്റ്റ് ഗൈഡുമാർ, ടാക്സി ഡ്രൈവർമാർ, പലതരം പൂജാസാധനങ്ങൾ കൊണ്ടുനടന്ന് വിൽക്കുന്ന കച്ചവടക്കാർ, വിദേശികളും വളരെയധികമുണ്ട്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ റെഡ്‌വോളന്റീയർ മാർച്ചിൽ പങ്കെടുക്കാനെത്തിയവരെ പോലെ കടുംചുവപ്പ് സാരിയും ബ്ലൗസും ധരിച്ച നേപ്പാളി സ്ത്രീകൾ ധാരാളമുണ്ടിവിടെ. എത്രമാത്രം യാചകരും സാധുക്കളുമാണിവിടെ. ദേവസന്നിധിയിൽ നിരന്തരം കഴിഞ്ഞിട്ടും ഇവരുടെ പ്രാർത്ഥനകൾ കേൾക്കപ്പെടാതെ പോവുന്നതിനും യാതനകൾ മാറാതിരിക്കുന്നതിനും കാരണമെന്താവും? രാജാധിപത്യ

വും ജനാധിപത്യവും ഒക്കെ മാറി മാറി വന്നിട്ടും ഈ മതരാജ്യത്തിന്റെ ദാരിദ്ര്യവും കഷ്ടപ്പാടുകളും ഇവരുടെ മുഖത്തെ ദൈന്യവും മാറാത്തതെന്തേ?

പുഴകളും മലകളും താണ്ടി കൊഡാരിയിലേക്ക്

ഉച്ചഭക്ഷണത്തിന് ശേഷം കാഠ്മണ്ടുവിൽ നിന്ന് യാത്ര തിരിക്കുകയാണ്. സർവ്വ കമ്പനിക്കാർ തന്ന ഡഫിൾ ബാഗിലേക്കും (സാധനങ്ങൾ കുത്തിനിറക്കാവുന്ന ബാഗ്) റക്ക്സാക്കിലേക്കും (തോൾബാഗ്) ഇനിയുള്ള യാത്രയ്ക്കാവശ്യമായ സാധനങ്ങൾ മാറ്റി. നമ്മുടെ നമ്പരെഴുതിയ വലിയ ബാഗുകൾ ഷെർപ്പാ പോർട്ടർമാർ ട്രക്കിലെത്തിച്ച് ഓരോ ദിവസവും വൈകുന്നേരം നമ്മുടെ ക്യാമ്പിലെത്തിച്ചുതരും. തോൾബാഗ് അത്യാവശ്യ സാധനങ്ങളുമായി കൈയിൽ കരുതാം.

ശബരിമല തീർത്ഥാടകരുടേതുപോലെ അലങ്കരിച്ചൊരുക്കിയ രണ്ട് മിനിബസുകളിലായാണ് യാത്ര. പൂജാരിമാരുടെ എന്തൊക്കെയോ ക്രിയകളും തേങ്ങയുടയ്ക്കലും. ശരണം വിളികൾ. പൂജാരിമാരിലൊരാൾ ബോലോ എന്നു വിളിക്കുമ്പോൾ ഭക്തർ ബംബം എന്ന് വിളിക്കും. ഭോലാനാഥ് എന്ന് വിളിക്കുമ്പോൾ ജയ് വിളിക്കും. നഗരത്തിൽ നിന്ന് പെട്ടെന്ന് നമ്മൾ പുറത്തെത്തും. നഗരം പോലെയേയല്ല ഗ്രാമങ്ങൾ. കൃഷിയിടങ്ങളും പുഴകളും ഒക്കെയുള്ള നേപ്പാൾ ഗ്രാമങ്ങൾ അതിമനോഹരങ്ങളാണ്. ലോകത്തിലെ അപകടം നിറഞ്ഞ ഹൈവേകളിലൊന്നായി അറിയപ്പെടുന്ന, നേപ്പാൾ- ചൈന ഫ്രണ്ട്ഷിപ്പ് ഹൈവേയിലൂടെയാണ് യാത്ര. കാഠ്മണ്ടുവിനെ ടിബറ്റൻ തലസ്ഥാനമായ ലാസയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഈ ഹൈവേയുടെ മുതൽമുടക്ക് ചൈനയുടേതാണ്. ഹൈവേയെന്നാണ് പേരെങ്കിലും നമ്മുടെ നാട്ടുമ്പുറത്തെ ഒരു സാധാരണ റോഡ് പോലെ കരുതിയാൽ മതി. മഴക്കാലം തുടങ്ങിയാൽ നേപ്പാളിലെ മിക്കവാറും വഴികളിലൂടെയുള്ള യാത്ര അത്ര സുരക്ഷിതമല്ല. മനുഷ്യരോട് മിണ്ടീം പറഞ്ഞും ഇരിക്കാനുള്ള കൊതി കൊണ്ടാവാം മലമുകളിൽ നിന്ന് കല്ലും മണ്ണുമൊക്കെ ഉരുണ്ടുചാടി റോഡിലെത്തും. അതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് ഞങ്ങൾ യാത്ര മെയ് മാസമാക്കിയത്. ടിപ്പിക്കൽ ഹിമാലയൻ ഭൂപ്രകൃതിയിലൂടെയാണ് യാത്ര. പൈൻ മരക്കാടുകൾ, വലിയ പർവ്വതങ്ങൾ, അടികാണാത്ത കൊക്കകൾ, അരുവികൾ, വെള്ളച്ചാട്ടങ്ങൾ, വിതയ്ക്കാനായി ഒരുക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന നെൽപാടങ്ങൾ, ഹിമാലയത്തിലെ സ്ലേറ്റ് കല്ലുകളോ ഷീറ്റോ മേഞ്ഞ വീടുകൾ. വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞ ഹിമാലയൻ വഴികളിലൂടെ പൊടിപറത്തി നീണ്ട ഹോൺ മുഴക്കിപ്പായുന്ന ഞങ്ങളുടെ 'പറക്കുംതളിക'. ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് പോലീസുകാരുടെ കൈനീട്ടലും കാശുവാങ്ങലും.

കാഠ്മണ്ടുവിൽ നിന്ന് 115 കിലോമീറ്റർ അകലെ നേപ്പാൾ -ചൈന ബോഡറിലുള്ള കൊഡാരിയിൽ ഞങ്ങളുടെ ഇന്നത്തെ യാത്ര അവസാനിക്കുന്നു. നദീതീരത്തുള്ള ലോഡ്ജ് പാലാക്കാരുടെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ തരക്കേടില്ലാത്തതുതന്നെ. പിന്നിലെ വരാന്തയിൽ നിന്നാൽ അത്യപാര ശക്തിയിലൊ

ഴുകുന്ന ബോട്ടീകോശീ നദി നമ്മെ ഹരം കൊള്ളിക്കും. ചിലപ്പോൾ പേടിപ്പിക്കും. ടിബറ്റൻ പീഠഭൂമിയുടെ ഊർജ്ജസ്വലമായി മലയിറങ്ങിവരുന്ന താണീപ്പുഴ.

സംഘാംഗങ്ങളിൽ മിക്കവരും തതോപാനിയിലെ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കും ഉഷ്ണ നീരുറവയിലേക്കും പോയപ്പോൾ ഞങ്ങൾ ആ ഗ്രാമത്തിലൂടെ ചുറ്റിക്കറങ്ങുകയാണ് ചെയ്തത്. മലമ്പള്ളകളിൽ അടക്കട്ടക്കായി നിർമ്മിച്ച നീലച്ചായമടിച്ച തീപ്പെട്ടി പോലുള്ള കുഞ്ഞുവീടുകൾ, കോഴിയും പട്ടിയും പൂച്ചയും കമ്പിളിയിൽ മൂടിയ മനുഷ്യനും വിഹരിക്കുന്ന പൊട്ടിപ്പൊളിഞ്ഞ റോഡ്, നമ്മളെ കാണുമ്പോഴേ കൈനീട്ടുന്ന മൂക്കട്ട ഒലിപ്പിക്കുന്ന ഓമനത്തമുള്ള കുട്ടികൾ, പലതരം ബജികളും പലഹാരങ്ങളും വിൽക്കുന്ന ചായക്കടകൾ, കമ്പിളി വസ്ത്രങ്ങളും തൊപ്പികളും കയ്യുറകളും തൂക്കിയിട്ട് വിൽക്കുന്ന പെട്ടിക്കടകൾ, പോർട്ടറായി കൂടെക്കൂട്ടാമോ എന്ന് കെഞ്ചുന്ന ഷെർപ്പകൾ, വരാന്തകളിൽ കുത്തിയിരുന്ന് കൈപൊള്ളുന്ന വരെ സിഗരറ്റ് പുകയ്ക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാർ, ചായം തേച്ച ചുണ്ടുകളും കവിൾത്തടങ്ങളുമായി കടുംനിറ വസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ പെണ്ണുങ്ങൾ, ആകാശത്തേയ്ക്ക് മിഴിയയച്ച് നിൽക്കുന്ന നിൽക്കുന്ന സ്തൂപികാഗ്രവൃക്ഷങ്ങൾ, ഒരുടക്ക് കമ്പിളി വസ്ത്രത്താൽ തടയാവുന്ന സുഖകരമായ തണുപ്പ്, ബോട്ടി കോശിനദിയുടെ ഇരമ്പൽ. മനുഷ്യരുടെ ദൈന്യത്തിന്റെ ചില കാഴ്ചകളൊഴികെ ബാക്കിയെല്ലാം മനോഹരമാണ്. സംഘാംഗങ്ങൾ ഭജനയും പൂജയും നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കേ, രാത്രി ഞങ്ങൾ പുറത്ത് സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ കൈലാസത്തിൽ നിന്ന് മടങ്ങിവരുന്ന ഒരു തമിഴ്നാട് സംഘത്തെ കണ്ടുമുട്ടി. വഴികൾ ഹിമം മുടിക്കിടക്കുന്നതിനാൽ കൈലാസ പരിക്രമണം സാധിച്ചില്ല എന്ന അവർ നൽകിയ വിവരം ഞങ്ങളുടെ ഉന്മേഷത്തെ അല്പം കെടുത്തിയെന്ന് സമ്മതിച്ചേ തീരൂ.

സൗഹൃദപ്പാലം

അതിർത്തിയിൽ ബോട്ടികോശി നദിയിലെ സൗഹൃദപ്പാലം കടന്ന് ചൈനയുടെ എമിഗ്രേഷൻ ഓഫീസ് തുറക്കുന്നതിന് വളരെ മുമ്പുതന്നെ ഞങ്ങൾ ആദ്യ ക്യൂവിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. സഞ്ചാരികൾ കുറവായതുകൊണ്ടോ, ട്രാവൽ ഏജൻസിയുടെ പിടിപാടുകൊണ്ടോ അധികനേരം കാത്തുനിൽക്കേണ്ടിവന്നില്ല. തോക്കുമായി ചുറ്റിനടക്കുന്ന ഇവിടുത്തെ ആൺപെൺ പട്ടാളക്കാർ മിക്കവാറും കുട്ടിത്തം വിടാത്തവരാണ്. ഇതിനുമുമ്പ് ഇസ്രായേലിൽ വെച്ചും ഇതുപോലെ കുട്ടിപ്പട്ടാളക്കാരെ കണ്ടിരുന്നു. ഇവരുടെ മുഖത്ത് പുഞ്ചിരി കഷ്ടിയാണന്നേ ഉള്ളൂ. പെരുമാറ്റം അത്ര മോശമായി തോന്നിയില്ല. പുറത്ത് മണി എക്സചേഞ്ച് പെണ്ണുങ്ങളുടെ തിരക്കാണ്. കാശിന്റെ കൈവശാധികാരികൾ ആണുങ്ങളായതിനാലാവാം ഈ നേപ്പാളിപെണ്ണുങ്ങൾക്ക് ആണുങ്ങളോടുള്ള കൊഞ്ചികുഴയൽ അല്പം കൂടുതലാണ്. ഞങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലുള്ള ചില ഭക്തരെ അത് ചൊടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഏതു കറൻസിയും ചൈനീസ് യുവാനാക്കി ഇവർ മാറ്റിത്തരും. എമിഗ്രേഷൻ ക്ലിയറൻസിന് നാലഞ്ചു മണിക്കൂറെങ്കിലും എടുക്കും എന്ന മുന്നറിയിപ്പ് പലരും തന്നിരുന്നുവെങ്കിലും ഓഫീസ് തുറക്കുന്നതിന് മുമ്പ് രണ്ട് മണിക്കൂർ ക്യൂ നിന്നതടക്കം മൂന്നുമണിക്കൂറിൽ താഴെ മാത്രമാണ് എടുത്തത്. പുറത്ത് മറ്റുള്ളവരെ കാത്തുനിൽക്കാൻ പട്ടാളക്കാർ സമ്മതിക്കില്ല. ടിബറ്റിൽ ഞങ്ങൾക്ക് സഞ്ചരിക്കേണ്ട വാഹനം പാർക്കു ചെയ്തിരിക്കുന്നത് കാൽ കിലോമീറ്ററെങ്കിലും അകലെയാണ്. നല്ല കുത്തനെയുള്ള കയറ്റമാണങ്ങോട്ട്. കാഠ്മണ്ഡുവിൽ നിന്ന് ലാസയിലേക്കുള്ള ഫ്രണ്ട്ഷിപ്പ് ഹൈവേ തന്നെയെങ്കിലും നേപ്പാളിലേതിനേക്കൾ വളരെ മെച്ചമാണ് റോഡ്. ഞങ്ങൾക്ക് സഞ്ചരിക്കാനുള്ള ബസാകട്ടെ അടിപൊളി. തൊട്ടുതലേ വർഷം വരെ ലാൻഡ് ക്രൂയിസർ പോലുള്ള ചെറിയവാഹനങ്ങളിലായിരുന്നു സഞ്ചാരം. ഈ വർഷം മുതൽ മുഴുവൻ പാതകളും മെച്ചപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതിനാലാണ് ഇങ്ങനെയെന്ന് ടൂർ മാനേജർ നേപ്പാളിയായ വിവേക് പറഞ്ഞു.

ടിബറ്റിലൂടെ

സൗഹൃദപ്പാലം കടന്ന് നാലഞ്ചു കിലോമീറ്റർ കഴിഞ്ഞാൽ സാങ്മു എന്ന ചെറിയ ടിബറ്റൻ ടൗണായി. കൈലാസ തീർത്ഥാടകർക്കുള്ള എന്തോ ചില പേപ്പറുകൾ ഇവിടെ നിന്ന് കിട്ടണം. കാത്തിരിക്കുകതന്നെ. ഞങ്ങൾ ബസിന് പുറത്തിറങ്ങിനിന്നു. റോഡിന്റെ ഒരു വശം വലിയ കുന്നുകളും മറുവശം നദിവരെ താഴ്ന്നുകിടക്കുന്ന കൊക്കകളുമാണ്. കുത്തനെയുള്ള മലഞ്ചെരിവിലെല്ലാം വീടുകൾ കാണാം. പലതും ഒരേ രീതിയിൽ നിർമ്മിച്ചവ. ഒരുപക്ഷേ ജീവനക്കാരുടെ ക്വാർട്ടേഴ്സുകളാവാം. ഇവരുടെയെല്ലാം വാഹനങ്ങൾ പാർക്കു ചെയ്തിരിക്കുന്നത് റോഡരികിലാണ്. റോഡിൽ അതുകൊണ്ട് നല്ല ഞെരുക്കമാണ്. ഒരു മണിക്കൂറിനുശേഷം രണ്ടുമൂന്നു പട്ടാള ഉദ്യോഗസ്ഥർ വന്ന് ബസ് കയറി നോക്കി പോകാൻ അനുമതി തന്നു.

ഇന്ന് താമസിക്കേണ്ടത് ന്യാലം എന്ന ചെറിയ പട്ടണത്തിലാണ്. പതിമൂവായിരം അടി ഉയരത്തിലാണ് ന്യാലം. മുപ്പതിലേറെ കിലോമീറ്ററാണ് ഇവിടെ നിന്നുള്ളത്. ഈ ദൂരം കൊണ്ട് അയ്യായിരത്തിലേറെ അടി ഉയരം താണ്ടണം. റോഡിൽ പലയിടത്തും പണികൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. ക്രാഷ്ബാരിയർ പിടിപ്പിക്കൽ പോലുള്ള പണികളായതിനാൽ റോഡിൽ കാര്യമായ തടസ്സമില്ല. എങ്കിലും ഞങ്ങളുടെ ബസ് വലുതായതിനാൽ വളരെ സാവധാനമാണ് യാത്ര.

ഇതുവരെ കണ്ടതിനേക്കാൾ വലിയ മലകളും താഴ്ചകളുമാണ് ഇപ്പോൾ. മലമുടികൾ ചിലതെല്ലാം മഞ്ഞിന്റെ തൊപ്പി വെച്ചിട്ടുണ്ട്. വാഹനം ചിലയിടത്ത് കൊക്കയുടെ അരിക് വരെയെത്തും. സൈഡിലിരുന്ന് താഴേക്ക് നോക്കിയാൽ ശരിക്കും പേടിയാവും. ഞങ്ങളുടെ സംഘത്തിലെ ഭക്തർ ബസിൽ കയറിയപ്പോൾ മുതൽ ഗുജറാത്തിയിൽ ഭജനപ്പാട്ടുകൾ പാടിത്തുടങ്ങിയതാണ്. അർത്ഥമൊന്നും അറിയാത്തതിനാൽ കേട്ടിരിക്കാൻ സുഖമാണ്. കുറ്റം പറയരുതല്ലോ നന്നായി പാടുന്ന ചിലർ കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. പൂജാരിമാരിലൊരാൾ പാട്ടിന് കേമനാ

ണ്. റോഡ് മോശമാവുകയോ ആർക്കെങ്കിലും എന്തെങ്കിലും ആപത് ശങ്കയുണ്ടാവുകയോ ചെയ്താൽ പെട്ടെന്ന് ശരണം വിളിയിലേക്ക് ഗിയർ മാറും. വലിയ കൊക്കകളുടെ അരിക് ചേർന്നാണ് പോവുന്നതെങ്കിൽ 'ഓം നമ:ശിവായ' എന്ന പ്രാർത്ഥനയാണ് പതിവ്. വഴി നല്ലതാവുമ്പോൾ കീർത്തനങ്ങളിലേക്ക് തിരിച്ചുവരും. പിന്നെ ഞങ്ങളൊരു ഉപായമാക്കി. 'നമശിവായ' കേട്ടാൽ പുറത്ത് അസാധാരണ കാഴ്ചകൾ ഉറപ്പ്. നേപ്പാളിൽ റോഡ് മോശമായിരുന്നതിനാൽ ഇതിനേക്കാൾ തീവ്രമായിരുന്നു അവിടെ 'നമശിവായ'.

ഉയരത്തിലേക്ക് ചെല്ലുന്തോറും കാടുകളുടെ സ്വഭാവം മാറി വരുന്നുണ്ട്. മരങ്ങൾക്ക് ഉയരം കുറഞ്ഞുകുറഞ്ഞു വരുന്നു. മരങ്ങൾ തീരെയില്ലാത്ത നഗ്നമായ മലകളും കണ്ടുതുടങ്ങുന്നു. നേരത്തെ ദൂരെക്കണ്ട ഹിമാവൃത മലനിരകൾ ഇപ്പോൾ കൂടുതൽ അടുത്തേക്ക് വരുന്നു. ചിലയിടത്ത് മല തുരന്നെടുത്ത വഴികളാണ്. ചിലയിടത്ത് പാതി തുരങ്കങ്ങൾ. മലമുകളിൽ നിന്ന് കല്ല് ഉരുണ്ടുചാടി ചിലയിടങ്ങളിൽ റോഡ് തകർന്നിട്ടുണ്ട്. ഇടയ്ക്ക് എവറസ്റ്റ് ബേസ് ക്യാമ്പ് എന്ന ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് ബോർഡും വലതുവശത്തേക്ക് ആരോമാർക്കും കണ്ടു. ടിബറ്റിന്റെയും നേപ്പാളിന്റെയും അതിരിലാണല്ലോ എവറസ്റ്റ്. ടിബറ്റിലൂടെയും നേപ്പാളിലൂടെയും എവറസ്റ്റ് കയറാം. രണ്ടിടത്തും ബേസ് ക്യാമ്പുകളുണ്ട്. ഇവിടെ നിന്ന് നൂറിനടുത്ത് കിലോമീറ്റർ ചൈനീസ് സർക്കാർ പുതുതായി നിർമ്മിച്ച റോഡിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാൽ ബേസ് ക്യാമ്പിലെത്തിച്ചേരാം. നേപ്പാൾ വശത്താകട്ടെ നൂറിനടുത്ത് കിലോമീറ്റർ നടന്നുവേണം ബേസ് ക്യാമ്പിലെത്താൻ. ഇവിടെയും ആൾക്കാർ കൂടുതലും ഓൾഡ് ടിൻഗ്രി എന്ന സ്ഥലംവരെ വാഹനത്തിലെത്തി അവിടെ നിന്ന് 4 ദിവസം നടന്നാണ് ബേസ് ക്യാമ്പിലെത്തിച്ചേരുന്നത്. സാഹസികത ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന സഞ്ചാരികളുടെ ഇഷ്ടകേന്ദ്രമാണിവിടം. ഇരുപതിനായിരം അടി ഉയരത്തിലുള്ള ടിബറ്റിലെ ബേസ് ക്യാമ്പിൽ നിന്നാൽ എവറസ്റ്റിന്റെ ഒരു മറവുമില്ലാത്ത മനോഹര കാഴ്ച കാണാനാവും എന്നാണ് കേട്ടിട്ടുള്ളത്.

കയറ്റങ്ങളുടെ തീവ്രത കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞുവരുന്നു. ഏകദേശം സമതലങ്ങളാണിപ്പോൾ. ചെറിയ മരങ്ങൾ പോലും ഇവിടെ കാണാനില്ല. ജനവാസത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ കണ്ടു തുടങ്ങുന്നു. കൃഷിയിടങ്ങൾ, മേഞ്ഞുനടക്കുന്ന ചമ്മരിയാട്ടിൻപറ്റങ്ങൾ, യാക്കുകൾ.

ന്യാലം- പീഠഭൂമിയുടെ ആരംഭം

മരവും കല്ലും മണ്ണും കൊണ്ട് പരമ്പരാഗത രീതിയിൽ തീർത്ത് ചുവന്ന ചായംപൂശിയ റോഡരികിലെ ഒരു ടിബറ്റൻ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിനുമുന്നിൽ വണ്ടി നിറുത്തി. വണ്ടിയിൽ നിന്നിറങ്ങുമ്പോഴാണ് തണുപ്പിന്റെ രൂക്ഷത ശരിക്കും അറിയുന്നത്. ഉത്തരേന്ത്യൻ തീർത്ഥാടകരിൽ ചിലർ തിരിച്ച് ബസിലേക്കു തന്നെ ചാടിക്കേറി, കമ്പിളി വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിക്കുന്ന തിരക്കിലായി. തീരെ ചെറുതല്ലാത്ത ഒരു പട്ടണമാണ് ന്യാലം. റോഡിന്റെ ഇരുവശത്തും ഒന്നും രണ്ടും നില കെട്ടിടങ്ങൾ. പടിഞ്ഞാറുവശത്ത് അല്പം മാറി നിൽക്കുന്ന ഒരു മല മുഴുവനായും ഹിമം മൂടി നിൽക്കുന്നു. റോഡിന്റെ വലതുവശത്തുള്ള ഒരു നിരക്കെട്ടിടങ്ങളുടെ അപ്പുറം വയലാണ്. ഉദ്യാനച്ചെടികളും കുറ്റിച്ചെടികളുമല്ലാതെ വേറൊന്നും കാണാനില്ല. പേരിനുപോലും പച്ചപ്പ് ഒരിടത്തുമില്ല. കരിനീലാകാശത്ത് വെള്ള മേഘക്കൂട്ടങ്ങൾ പാഞ്ഞു നടക്കുന്നു.

നല്ല കട്ടിത്തണുപ്പാണ്. റോഡിലേക്ക് തുറന്നിരിക്കുന്ന പൊത്തുപോലുള്ള വാതിൽ കടന്ന് ഗസ്റ്റ് ഹൗസിലേക്ക് കയറി. ഉയർന്ന പ്രദേശങ്ങളിലുണ്ടാവുന്ന തലചുറ്റലും ഛർദിയും പലർക്കും തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ആകപ്പാടെ ഒരസ്വസ്ഥത നമുക്കും അനുഭവപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പതിമൂവായിരം അടി ഉയരത്തിലാണ് ഇപ്പോ

ളെന്നും ഈ അന്തരീക്ഷത്തിലെ പ്രാണവായുവിന്റെ കുറവും മർദ്ദ വ്യത്യാസവുമാണ് അസ്വസ്ഥതകളുടെ കാരണമെന്നും ആരും പരിഭ്രാന്തരാകേണ്ടതില്ലെന്നും വിവേക് നേപ്പാളി കലർന്ന ഹിന്ദിയിലും പിന്നെ ഇംഗ്ലീഷിലും അറിയിച്ചു. ഈ കാലാവസ്ഥയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാൻ മറ്റന്നാളുവരെ ഇവിടെത്തന്നെയാണ് കഴിയുകയെന്നും പറഞ്ഞു.

അല്പം താമസിച്ചാണ് കിട്ടിയതെങ്കിലും ചോറും പരിപ്പുകറിയും റൊട്ടിയുമടങ്ങിയ ഉച്ചഭക്ഷണം അത്രമോശമായി തോന്നിയില്ല. രണ്ടുപേർക്ക് ഒരു മുറി വീതം കിട്ടി. രണ്ടു ചെറിയ കട്ടിലും, കട്ടിലിൽ മടക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന സ്ലീപ്പിംഗ്ബാഗും കരിമ്പടവുമാണ് മുറിയിലെ ആകെ വസ്തുക്കൾ. നുണപറയരുതല്ലോ മുനിഞ്ഞുകത്തുന്ന ഒരു ബൾബ് ആഡംബരമായുണ്ട്. തീർത്ഥാടകർക്ക് ടിബറ്റിൽ കിട്ടുന്ന സൗകര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഒരു ഏദേശം ധാരണ ഉള്ളതിനാൽ ഇതിലൊന്നും ഒരു വിഷമവുമുണ്ടായില്ല. പുറത്തെ ഭീകരമായ തണുപ്പ് അകത്തില്ലെന്നതും പ്രതീക്ഷിച്ചതിനേക്കാൾ വൃത്തിയുണ്ടെന്നതും ബോണസായി തോന്നി.

ചെറിയ വിശ്രമത്തിനുശേഷം, രണ്ടു മൂന്നടുക്ക് കമ്പിളി വസ്ത്രങ്ങളും ജാക്കറ്റും ഷൂസും ഗ്ലൗസും ഒക്കെ ധരിച്ച് ഫുൾ സെറ്റപ്പിൽ നടക്കാനിറങ്ങി. പുറത്ത് വന്ന് അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ലിജിയെ കാണാനില്ല. മുറിയിൽ നിന്ന് ഞങ്ങൾ ഒരുമിച്ചാണല്ലോ പോന്നത്. തിരിച്ച് മുറിയിലെത്തി അവിടെയും ലോഞ്ചിലും നോക്കിയിട്ട് അവിടെയെങ്ങും കാണാനില്ല. വീണ്ടും പുറത്തെത്തിയപ്പോൾ അവിടെ നിൽക്കുന്നു. എവിടെ പോയിരുന്നു എന്ന് ചോദിച്ചപ്പോൾ ഒരിടത്തും പോയില്ലെന്നും അവിടെത്തന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നെന്നും ലിജി. അബദ്ധം പറ്റിയത് എനിക്കാണ്. പല പല വസ്ത്രത്താൽ വീർത്ത് പൊടിയടിക്കാതിരിക്കാൻ ഫെയ്സ് മാസ്കും സൺഗ്ലാസും മങ്കിക്യാപ്പും വച്ച് നിൽക്കുന്ന ആളെ എങ്ങനെ തിരിച്ചറിയാനാണ്. കണ്ണാടിയിൽ നോക്കിയാൽ ചിലപ്പോൾ നമ്മൾ നമ്മളെത്തന്നെ തിരിച്ചറിഞ്ഞില്ലെന്ന് വരും.

ഒരു ദിവസം കൂടി ന്യാലത്ത് തങ്ങുന്നതിനാൽ ഇന്നേ ദിവസം വലിയ അലച്ചിലൊന്നും വേണ്ടെന്ന് ആദ്യമേ തീരുമാനിച്ചു. വൈകുന്നേരത്തെ അന്തരീക്ഷം വളരെ പ്രസന്നമാണ്. ന്യാലത്തിന് അതിരിടുന്ന ഹിമമുടികൾ അസ്തമായ പ്രകാശത്തിൽ തിളങ്ങി നിൽക്കുകയാണ്. റോഡിൽ രോമം നീണ്ട ഹിമാലയൻ യാക്കുകൾ മനുഷ്യരെക്കാൾ അധികമുണ്ട്. ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ നിന്ന് അമ്പതു മീറ്റർ മാറി റോഡരികിൽ ചെറിയ ഒരു ടിബറ്റൻ വീടുണ്ട്. ഉരുളൻ കമ്പുകളിൽ മണ്ണ് തേച്ച് ഭിത്തി തീർത്ത് മുകളിൽ വിലകുറഞ്ഞ എന്തോ ഷീറ്റ് മേഞ്ഞതാണ് ആ വീട്. ഇവിടുത്തെ ദരിദ്രരുടെ വീട് നിർമ്മണ രീതി ഇതാണെന്ന് തോന്നുന്നു. മുറ്റത്തും റോഡിലുമായി ഓമനത്തമുള്ള അഞ്ചാറ് കുട്ടികളും അതിലേറെ പട്ടികളും കളിക്കുന്നു. നടയിൽ കമ്പിളിയിൽ മൂടിപ്പൊതിഞ്ഞ മൂന്നാല് വൃദ്ധ സ്ത്രീകളുണ്ട്. കൂടുതൽ സമയം വിദൂരതയിലേക്ക് കണ്ണയച്ച് നിൽക്കുകകയും ഇടയ്ക്ക് മുറ്റത്തുനിന്ന് എന്തോ തപ്പിപ്പെറുക്കി ചവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന യാക്കുകൾ. ഒരു വശത്ത് കലപ്പയും മറ്റുചില കാർഷികോപകരണങ്ങളും. മുൻവശത്തെ ഭിത്തി നിറയെ തീ കത്തിക്കാനുള്ള ചാണകവറളികൾ ഉണങ്ങാനായി പതിപ്പിച്ച് വച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ടിപ്പിക്കൽ ടിബറ്റൻ ഗ്രാമീണ ഭവനമാണിത്.

തണുപ്പിന് കനം കൂടി വരുന്നുണ്ട്. സമീപത്തു കണ്ട ഒരു ചായക്കടയിൽ കയറി. മാംസമില്ലാത്ത ഒരു പലഹാരങ്ങളും അവിടില്ല. മാസം തല്ക്കാലം കഴിക്കേണ്ടെന്ന് ഞങ്ങൾ തീരുമാനിച്ചിരുന്നു. അതിനു പിന്നിൽ ഒരു കഥയുണ്ട്. ഗുജറാത്തിൽ നിന്നുള്ള ബ്രാഹ്മണരാണ് ഞങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ കൂടുതലുമെന്ന് പറഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. പശുവിനെ തിന്നുന്ന ക്രിസ്ത്യാനികളെ കൂടെ കൂട്ടിയത് അവരിൽ ചിലർക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അതവർ വിവേകിനെ അറിയിച്ചുവത്രേ. അതുകൊണ്ട് പരസ്യമായി അത്തരം കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യാതിരിക്കാമോ എന്ന വിവേകിന്റെ അഭ്യർത്ഥനയ്ക്ക് ഞങ്ങൾ കൊടുത്ത ഉറപ്പാണത്. ഒരു ടിബറ്റൻ ചായ കുടിച്ചുകളയാം എന്നായി. യാക്കിന്റെ വെണ്ണയും ഉപ്പും ചേർത്ത ആ കട്ടൻ ചായ നമ്മുടെ പതിവ് രുചികളിൽ നിന്ന് മാറി നിൽക്കുന്നുവെങ്കിലും മോശമായില്ല. തണുപ്പിനെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളതാണത്രേ ഈ ചായ. കടയുടെ പുറത്തെ വരാന്തയിലിരുന്ന് നാലഞ്ച് ടിബറ്റർ മദ്യപിക്കുന്നുണ്ട്. അടുത്ത് അവർ കാലിയാക്കിയ ബിയർ കുപ്പികൾ കുറെയെണ്ണമുണ്ട്. തുരുതുരാ പുകവലിക്കുകയും പൊട്ടിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവർ റോഡിലൂടെ പോകുന്ന ചില മനുഷ്യരോട് തമാശകൾ പറയുന്നുണ്ട്. അതിൽ പെണ്ണുങ്ങളുമുണ്ട്. നമ്മുട നാട്ടിലേതുപോലെ മദ്യപാനം ഇവിടെ ഒളിഞ്ഞ് നടത്തേണ്ട ഒന്നാണെന്ന് തോന്നുന്നില്ല.

(തുടരും)

കർഷകസമരത്തിന് കോളേജുകൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് എ.കെ.പി.സി.ടി.എ. ഐക്യദാർഢ്യ സദസ്സുകൾ

കേരളത്തിലെ എയ്ഡഡ് കോളേജ് അധ്യാപകരുടെ സമര സംഘടനയായ എകെപിസിടിഎയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഐതിഹാസികമായ കർഷക സമരത്തിന് പിന്തുണയുമായി സംഘടിപ്പിക്കുന്ന ഐക്യദാർഢ്യ സദസ്സുകൾക്ക് തുടക്കമായി. ജനാധിപത്യവിരുദ്ധവും ഭരണഘടനാ വിരുദ്ധവുമായ കേന്ദ്ര സർക്കാരിൻറെ ജനവിരുദ്ധ കാർഷിക നിയമങ്ങൾക്കെതിരെ ഇന്ത്യയിലെ കർഷകർ ഒന്നടങ്കം നടത്തുന്ന ഐതിഹാസിക സമരം ലോകശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചതും സമാനതകളില്ലാത്ത തുമായ പോരാട്ടമാണ്. എല്ലാത്തരം അടിച്ചമർത്തലുകളും നേരിട്ടുകൊണ്ട് ഉജ്ജ്വലമായ ഈ കർഷകസമരം വിജയിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും എന്ന് ഐക്യദാർഢ്യ സദസ്സിന്റെ സംസ്ഥാനതല ഉദ്ഘാടനം ഓൺലൈനായി നിർവഹിച്ചുകൊണ്ട് മുൻമന്ത്രിയും കേരള നിയമസഭ മുൻ സ്പീക്കറുമായ എം. വിജയകുമാർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു.

കർഷക -അധ്യാപക ഐക്യവും സഹവർത്തിത്വവും അനിവാര്യമാണ് എന്ന ബോധ്യത്തെ മുറുകെപ്പിടിച്ചു കൊണ്ട് അന്നദാതാക്കൾക്കൊപ്പം അധ്യാപകരും എന്ന സമരസന്ദേശം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് കേരളത്തിലെ മുഴുവൻ എയ്ഡഡ് കോളേജുകളെയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഈ മാസം 13 മുതൽ 19 വരെ നടത്തുന്ന ഐക്യദാർഢ്യ സദസ്സുകൾക്ക് ഇതോടെ തുടക്കമായി.

കർഷകർക്കെതിരെ ഉള്ള കേന്ദ്ര സർക്കാരിനെ നടപടികൾ നീചവും പൈശാചികവും ആണെന്നും കർഷകരുടെ ഈ ഐതിഹാസിക സമരം ഇന്ത്യയുടെ സമ്പദ്ഘടനയെ രക്ഷിക്കുവാനും ഭക്ഷ്യസുരക്ഷ ഉറപ്പുവരുത്താനും ആണെന്ന് ഐക്യദാർഢ്യ സദസ്സിനെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ട് സംസാരിച്ച ഡോ. തോമസ് മാർ അത്താനാസിയോസ് മെത്രപൊലീത്ത അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. എ കെ പി സി ടി എ വൈസ് പ്രസിഡൻറ് ഡോ. എം ശ്രീകുമാർ അധ്യക്ഷതവഹിച്ച ചടങ്ങിൽ എ കെ പി സി ടി എ സംസ്ഥാന സെക്രട്ടറി ഡോ. വി പി മാർക്കോസ് പ്രമേയ അവതരണം നടത്തി. എ കെ പി സി ടി എ മുൻ പ്രസിഡണ്ടും AIFUCTO ദക്ഷിണമേഖലാ മുൻ സെക്രട്ടറിയുമായ പ്രൊഫ. എ ജി ഒലീന, എം ജി സർവകലാശാല മുൻ സിൻഡിക്കേറ്റ് അംഗം മേജർ കെ മാത്യു, KNTEO സംസ്ഥാന പ്രസിഡൻറ് ജേക്കബ് സി നൈനാൻ, സംസ്ഥാന യുവ കർഷക അവാർഡ് ജേതാവ് ടിംസ് ജോസഫ് പോത്തൻ നെടുമ്പുറം, SFI കോട്ടയം ജില്ലാ പ്രസിഡൻറ് ജസ്റ്റിൻ ജോസഫ്, KSC സംസ്ഥാന പ്രസിഡൻറ് അബേഷ് അലോഷ്യസ്, കോട്ടയം ബസേലിയസ് കോളേജ് എ കെ പി സി ടി എ ബ്രാഞ്ച് സെക്രട്ടറി ആരഭി പി എന്നിവർ ആശംസകൾ അർപ്പിച്ച് സംസാരിച്ചു. എ കെ പി സി ടി എ ജനറൽ സെക്രട്ടറി ഡോ. സി പത്മനാഭൻ സ്വാഗതവും എ കെ പി സി ടി എ കോട്ടയം-ഇടുക്കി ജില്ലാ സെക്രട്ടറി ഡോ.ടോമി ജോസഫ് നന്ദിയും പറഞ്ഞു.

KERALA PRIVATE
COLLEGE TEACHER
R.No. 36025/81 No.285
ISSN 2454-4795
Rs.11/- DECEMBER - 2020

എയ്ഡഡ് കോളജ് പ്രിൻസിപ്പൽമാർക്ക് സെൽഫ് ഡ്രോയിങ് ഓഫീസർ പദവി

എൽ ഡി എഫ് സർക്കാരിന്

അഭിവാദ്യങ്ങൾ

AKPCTA

എ കെ പി സി ടി എ
സംസ്ഥാന കമ്മിറ്റി

ഉത്തരവ്
കാണുന്നതിന്
QR Code
സ്കാൻ ചെയ്യുക

സ്പാർക്കിൽ വരുത്തേണ്ട
മാറ്റങ്ങൾ സംബന്ധിച്ച
മാർഗ്ഗ നിർദ്ദേശങ്ങൾ
ക്കായി QR Code
സ്കാൻ ചെയ്യുക

Printed and Published by Dr.C.Padmanabhan, AKPCTA State Committee Office, Vanchiyoor, Thiruvananthapuram-35
Ph: 2463494, Fax: 0471-2468984 E-mail: akpctatvm@gmail.com www.akpcta.in
Editor : Dr. A.S. Sumesh