293
DECEMBER 2021

KERALA PRIVATE COLLEGE TEACHER

ISSN 2454-4795
a monthly journal of the all kerala private college teachers' association

സിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ് ?

KERALA PRIVATE
COLLEGE TEACHER
DEC 2021 293

EDITORIAL BOARD

Editor
Dr. A.S. Sumesh

Managing Editor
Dr. K.R. Kavitha

Assistant Editors
Dr. Shyla Hameed
Dr. Vidhu Narayan

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

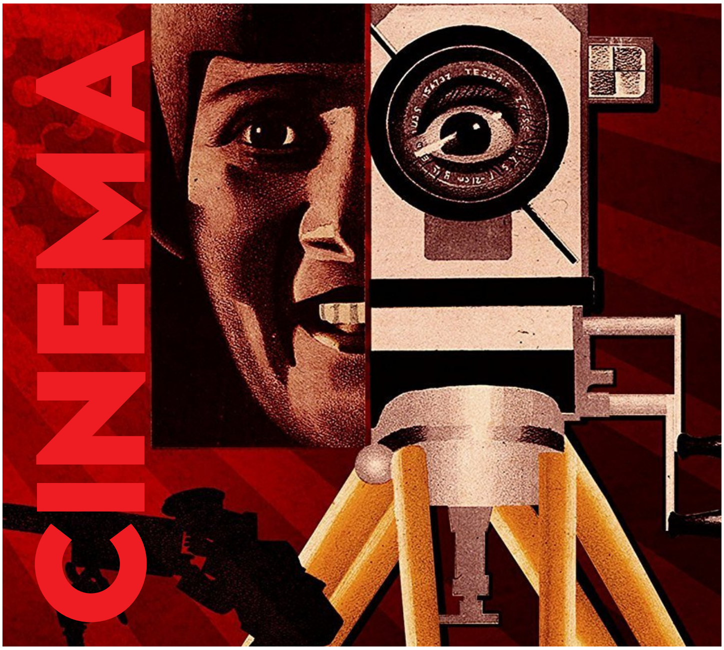
Members
Jogy Alex
Dr. C. Padmanabhan
Dr. C.L. Joshy
Dr. Nisha V
Pramod Vellachal
Dr. Sony John
Dr. M.R. Rajesh
Harinarayanan S.
Dr. Santhosh Kumar Vallikkat
V.H. Nishad
Dr. Sunil Kumar NK
Lijo Sebastian
Dr. Sindhu K.V.
Milon Franz
Dr. Jibin Baby
Dr. Preethakrishna
Dr. Devi K Varma
Kishore Ram

Design : Jwala Creatives

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.

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



■ *എഡിറ്റോറിയൽ* 3

■ *അംഗത്വപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മുഴുകുക*
ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ 4

■ *ദേശീയത ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ - ഒരാമുഖം*
ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ. 6

■ *കൊട്ടക ദേശീയത: സിനിമയുണ്ടോ ഒരു തീയേറ്റർ കാണാൻ?*
ഡോ. സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ് 13

■ *തിരശ്ശീലയും ദേശീയതയുടെ കളിനിയമങ്ങളും*
അനീറ്റ ഷാജി 18

■ *സിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ്?*
കെ.പി. ജയകുമാർ 25

■ *'മദർഇന്ത്യ'യുടെ പെൺമക്കൾ*
ഡോ. സംഗീത ചേനംപുല്ലി 35

■ *ചോദ്യങ്ങളുയരുന്ന താഴ്‌വര*
ഹരിനാരായണൻ എസ്. 44

■ *ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ ജാതിക്കാഴ്ചകൾ*
ഡോ. പ്രിയാവർഗീസ് 47

■ *സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ ദേശീയത ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ*
ശ്രീവ്യാസൻ 54

■ *ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും മലയാളിയുടെ ഉഭയഭാവനയും*
ഡോ. രാകേഷ് ചെറുകോട് 60

■ *ദേശീയതയുടെ ചുരുക്കവും വെള്ളിത്തിരയുടെ വലിപ്പവും*
ജിതിൻ കെ.സി. 73

■ *കട്ട്കൾക്കുള്ളിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്ന സിനിമകൾ*
ഡോ. ശ്രീദേവി പി. അരവിന്ദ് 80

■ *തിരശ്ശീലയുടെ മറവിൽ: ജാൻകി ബായ് അലഹബാദ്*
ഡോ. എൻ. രേണുക 85

എഡിറ്റോറിയൽ

ഡിസംബറിൽ ഒരു സിനിമാ പതിപ്പ് കൂടി പുറത്തിറങ്ങുകയാണ്. കൊട്ടകകളിൽ ദൃശ്യവിസ്മയം തീർത്ത സിനിമ എന്ന കാഴ്ചയുടെ ഉത്സവം ഓടിടിയിലൂടെ വീട്ടകങ്ങളുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് കുടിയേറിയ കാലം കൂടിയാണ് ഇത്. പുതു ജീവിതക്രമത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ മഹാമാരിക്കാലം സാമ്പ്രദായിക സിനിമയുടെ കാഴ്ചയുടെ അനുഭവത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുന്നു. ആദ്യ ഷോയുടെ ആഘോഷങ്ങളും ഫാൻസ് ഷോകളും ഒക്കെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞ തീയറ്റർ എന്ന സാമൂഹിക ഇടം ഒരു മൊബൈൽ സ്ക്രീനിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്ന(?) അനുഭൂതിയുടെ പുതിയ നിറത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഡിജിറ്റൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ വിവിധ മേഖലകളെ പരിചയപ്പെടുന്ന പുത്തൻ ക്ലാസ് മുറികൾ വ്യാപകമായ കോവിഡ് കാലത്ത് ഏതാണ്ട് അതേ മട്ടിൽ തന്നെ സിനിമയും നവീന ആഖ്യാന രീതികൾക്കും പഠന രീതികൾക്കും വേദിയാവുന്ന സന്ദർഭമാണ് ഇത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ അതിജീവനത്തിന്റെ പോരാട്ടങ്ങൾക്ക് ഒട്ടേറെ മാതൃകകൾ അന്വേഷിക്കുന്ന ഈ കാലത്ത് സിനിമയെക്കുറിച്ച് എഴുതുക എന്നതും ഒരു പോരാട്ടമാണ്.

എഡിറ്റർ
collegeteacheredt@gmail.com
9744168522

ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ

അംഗത്വപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മുഴുകുക

ഉയർന്നും താണും കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കോവിഡ് വ്യാപന ഗ്രാഫ് വർത്തമാനകാലസമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടാക്കിയ മാറ്റങ്ങൾ വലുതാണ്. നമ്മുടെ സംഘടനാ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ പതിവ് രീതികളെ തന്നെ അത് മാറ്റിമറിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരിമിതപ്പെടുത്തിയ പങ്കാളിത്തത്തോടെ നടത്തിയ സമ്മേളനം, പ്രവർത്തക ക്യാമ്പുകളുടെ അഭാവം, ഏറെ വൈകാരിക പ്രാധാന്യമുള്ള യാത്രയയപ്പ് സമ്മേളനങ്ങൾ പോലും വിജയകരമായി നടത്തിയെടുക്കാൻ പറ്റാത്ത സാഹചര്യം, ബ്രാഞ്ച് വിസിറ്റുകൾ സമയബന്ധിതമായി പൂർത്തിയാക്കാൻ സാധിക്കാത്ത അവസ്ഥ, സംഘടനാ കമ്മിറ്റികൾ നിരന്തരമായി ഓൺലൈൻ ആയി മാത്രം ചേരേണ്ടിവരുന്ന അവസ്ഥ ഇതെല്ലാം ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ നാം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പലതരം പ്രശ്നങ്ങളാണ്. അദ്ധ്യാപനം തന്നെ പലതരം മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാവുകയും പലതരം സമ്മിശ്ര രീതികൾ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടെ നമ്മുടെ ജോലിയുടെ ഭാഗമായി മാറുകയും ഉണ്ടായി.

എന്നാൽ സംഘടനാ പ്രവർത്തനരംഗത്ത് ഉണ്ടായ ഈ പ്രതിസന്ധി പുത്തൻ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും മുറിച്ചുകടക്കാൻ നമുക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. സംഘടനയ്ക്ക് അകത്ത് തന്നെ ഒരു ഐടി സെൽ രൂപീകരിച്ചുകൊണ്ടും നമ്മുടെ വെബ്സൈറ്റ് കാലാനുസൃതമായി പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടും ഓൺലൈൻ യോഗങ്ങൾക്ക് സംഘടനാപരമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ ഏർപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും മുമ്പ് ഉണ്ടായിരുന്നതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ യോഗങ്ങളും ഒത്തുചേരലുകളും ഈ കാലയളവിൽ നടത്താൻ സാധിച്ചു

എന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ നേരത്തേ അനുവർത്തിച്ചിരുന്ന സംഘടനാ രീതികളുടെ കാലം തെളിയിച്ച ഗുണഫലങ്ങൾക്ക് ബദലില്ല എന്നതും നാം ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഓർക്കേണ്ടതായുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കാലയളവിൽ സംഘടന സ്വീകരിച്ച പുത്തൻ പ്രവർത്തനരീതികൾ വിമർശനാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് വേണം പുതിയ കാലഘട്ടത്തിനു അനുസൃതമായ പുത്തൻ സംഘടനാരീതികൾ ആവിഷ്കരിക്കാൻ .

ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖല രാജ്യമെമ്പാടും വലിയ പ്രതിസന്ധികളെ നേരിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ ഏറ്റവുമധികം ബാധിക്കുന്ന മേഖലയായി ഇന്ത്യയിലെ എയ്ഡഡ് മേഖല മാറിയതിന്റെ നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ നമ്മുടെ മുന്നിൽ ഉണ്ട്. അത്തരം പ്രതികൂലസാഹചര്യങ്ങളുടെ ഉള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് കേരളം ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയിൽ മുന്നേറാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടത്തുന്ന

സംഘടനാ പ്രവർത്തനരംഗത്ത് ഉണ്ടായ ഈ പ്രതിസന്ധി പുത്തൻ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും മുറിച്ചുകടക്കാൻ നമുക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. സംഘടനയ്ക്ക് അകത്ത് തന്നെ ഒരു ഐടി സെൽ രൂപീകരിച്ചുകൊണ്ടും നമ്മുടെ വെബ്സൈറ്റ് കാലാനുസൃതമായി പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടും ഓൺലൈൻ യോഗങ്ങൾക്ക് സംഘടനാപരമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ ഏർപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും മുമ്പ് ഉണ്ടായിരുന്നതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ യോഗങ്ങളും ഒത്തുചേരലുകളും ഈ കാലയളവിൽ നടത്താൻ സാധിച്ചു എന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമാണ്.

ത്. നമ്മുടെ സംഘടന പ്രവർത്തിക്കുന്നതും ധാരാളം പ്രതികൂലസാഹചര്യങ്ങളുടെ ഉള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്. ഇത്തരം സാഹചര്യങ്ങൾ നമ്മുടെ മേഖലയെ വലയം ചെയ്യുമ്പോൾ അവയെ നേരിടാൻ ഉള്ള നമ്മുടെ ശേഷി ഏതാണ്ട് പൂർണമായും നമ്മുടെ അംഗബലത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് നില്ക്കുന്നത്. നമ്മുടെ സംഘടിതമായ വിലപേശൽ ശേഷിയെ നിശ്ചയിക്കുന്നതും നിർണയിക്കുന്നതും നമ്മുടെ അംഗബലം തന്നെയാണ്. കേരളത്തിലെ എയ്ഡഡ് കോളജ് മേഖലയിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം അദ്ധ്യാപകരേയും നമ്മുടെ സംഘടനയിൽ അണിനിരത്തും എന്ന പ്രഖ്യാപനത്തോടെയാണ് നമ്മുടെ അറുപത്തിമൂന്നാം സംസ്ഥാന സമ്മേളനം ഇത്തവണ പര്യവസാനിച്ചത്. ഈ പ്രഖ്യാപനം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാനുള്ള പോരാട്ടങ്ങളിൽ നാമോരോരുത്തരും മുഴുകേണ്ടതുണ്ട്.

ഡോ.രാജേഷ് എം ആർ
ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്

ദേശീയത ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ- ഒരാമുഖം

ആധുനികതയുടെ കാലത്ത് രൂപം കൊണ്ട ദേശ രാഷ്ട്രങ്ങളും ദേശീയത സങ്കല്പനങ്ങളും ചലച്ചിത്ര ശരീരത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ദേശീയതാസങ്കല്പനങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെയും സിനിമകൾ മുൻനിറുത്തി പഠിക്കുന്നത് സമകാലിക ഭരണകൂട വ്യവഹാരങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാൻ സഹായകമാകും. രാഷ്ട്രം അതിലെ ജനവിഭാഗങ്ങളെ പല വിധത്തിലാണ് കാണുന്നത്. ചിലരെ പ്രത്യേകമായി പരിഗണിക്കുകയും ചിലരെ അപരവത്കരിക്കുന്നതായും നമുക്ക് കാണാവുന്നതാണ്. കൊളോണിയൽ പാശ്ചാത്യ ആധുനികതയും ഇതിനെതിരെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന കീഴാള ആധുനികതയും രാഷ്ട്രത്തിന്റെയും ദേശീയതയുടേയും കാലത്ത് സമൂഹത്തിലും കലാസാഹിത്യ സംസ്കാരത്തിലും കാണാവുന്നതാണ്. ഭരണകൂട ദേശീയതാവ്യവഹാരങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കുന്ന കീഴാളവും ജനകീയവുമായ ആധുനികതയും ഉപദേശീയതകളും സിനിമകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.സിനിമയുടെ ആദ്യകാലം മുതലേ ദേശീയതാവ്യവഹാരങ്ങൾ അഭ്രപാളികളിൽ പല രീതികളിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ദാദാ സാഹേബ് ഫാൽക്കേയുടെ പുണ്യപുരാണ സിനിമകളിൽ അബോധതലത്തിൽ ദേശീയ പ്രശ്നങ്ങളും ദേശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളും സൂക്ഷ്മമായി കാണാം. ഭക്തകുചേല, ഭക്തവിദുർ, കാളിയ മർദ്ദൻ,ലങ്കാദഹൻ തുടങ്ങിയ സിനിമകളിൽ കാളിയൻ, കംസൻ,രാവണൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് തടസ്സം നിൽക്കുന്ന ബ്രിട്ടീഷ് സാമ്രാജ്യത്തം തന്നെയാണ്. ദേശത്തെ ഭാവന ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം സിനിമകളിൽ കാണുന്ന ഭാരതം സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ ഇന്ത്യൻ ഭൂമിശാസ്ത്രമാണെന്ന് പറയാം. ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയും ആധുനികതയും കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ സമരങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ആശയങ്ങളിൽ നിന്ന് രൂപപെട്ടവയാണെന്നതിന് ഇത്തരം പുണ്യപുരാണ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

"നിജവും നിഴലും കാമനയും കല്പനയുമൊക്ക കൂടിക്കലരുന്നതാണ് ചലച്ചിത്ര ദേശീയത. സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ സന്ദർഭത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധതയായിരുന്ന ദേശീയതയുടെ ഉള്ളടക്കം. കല്പിതമായ ദേശരാഷ്ട്രത്തെയാണ് അക്കാലത്തെ സിനിമകൾ വിഭാവനം ചെയ്തിരുന്നത്. ദേശീയതകളിലെ ബഹുസ്വരതയെയല്ല; ഏകപക്ഷീയമായ സമാകലനത്തെയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം പ്രത്യാശിക്കുന്നത്. ദേശങ്ങൾക്കുള്ളിലെ പ്രദേശങ്ങളും അതിനുള്ളിൽ സജീവമാകുന്ന പ്രാദേശീയതകളും പലപ്പോഴും പരിഗണനയ്ക്കപ്പുറമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സൂക്ഷ്മത്തിലൂടെ നീങ്ങുന്ന വൈവിധ്യങ്ങളെയോ വൈരുധ്യങ്ങളെയാ സംബോധന ചെയ്യുന്നതിൽ ചലച്ചിത്ര മേഖല വിമുഖത കാട്ടിയിരുന്നു. സാമ്രാജ്യത്വവിമുക്തമായ 'സ്വ'

എൽ.ഒ.സി.

ദേശമാണ് പ്രതീക ഭാഷയിലും പ്രച്ഛന്ന ഭാഷയിലുമായി സിനിമ വിഭാവനം ചെയ്തത്. സ്വദേശീയ മെന്ന് സ്വയം നിർവചിച്ച പോന്ന ചലച്ചിത്ര മേഖല സ്വതന്ത്ര ഇന്ത്യ യിലെ ആദ്യകാല വിനോദ-വ്യ വസായ സംരംഭമായി ക്രമേണ അറിയപ്പെട്ടു. കാല്പനികമായ ദേശരാഷ്ട്രത്തെ നിർമ്മിക്കുകയും ദേശീയ തയെ ഉപഭോഗത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി വിളംബരപ്പെട്ട ത്തുകയുമായിരുന്നു സിനിമ ചെ യ്തതെന്ന്" പി.എസ്.രാധാകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

[പി.എസ്.രാധാകൃഷ്ണൻ : 2021: 73]. ഈ ലേഖനത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സി നിമയിൽ ദേശീയതയുടെ വിവിധ വ്യവഹാരങ്ങൾ എപ്രകാരമൊ ക്കെയാണ് കാണുന്നതെന്നാണ് വിവരിക്കുന്നത്. ദേശീയതയും ഫാസിസവും, ന്യൂനപക്ഷങ്ങളെ അപരരാക്കുന്ന ദേശീയതാ നിർമ്മിതികൾ, ദേശീയതയിൽ നിന്ന് പുറന്തള്ളപ്പെടുന്ന ദലിതർ, ലിംഗപദവി, സെൻസർഷിപ്പ്, പൗരത്വം എന്നിവയും ദേശീയത യും, കളിയിലെ ദേശീയത എന്നി വയെല്ലാം ഇവിടെ വിവരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ദേശീയതയെക്കുറി ച്ചന്വേഷിക്കുന്നതിലേക്കുള്ള ഒരാമു ഖമാണ് ഈ ലേഖനം.

ഫാസിസവും ദേശീയതയും

ദേശീയത ഒരു പ്രശ്നമായി തോ ന്നുന്നത് രാഷ്ട്രത്തിലെ എല്ലാവി ഭാഗങ്ങളേയും അത് ഒരേ പോലെ സ്വീകരിക്കാത്ത സന്ദർഭങ്ങളി ലാണ്. ദേശീയതയെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുമ്പോൾ , ആ വിഷ്ക രിക്കുമ്പോൾ സവർണ്ണ മധ്യവർഗ്ഗ ദേശീയതാചിഹ്നങ്ങളാണ് നമ്മുടെ മുന്നിൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നത്. മുസ്ലിം ന്യൂനപക്ഷങ്ങളേയും ദലിത രേയുമെല്ലാം അപരരാക്കുന്ന സവർ ണ്ണ ഫാസിസ്റ്റ് നയങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിൽ ഇന്നു കാണാം. ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെയും മിത്തുകളിലൂ ടെയുമാണ് ഓരോ രാജ്യങ്ങളിലും ഫാസിസം ജനങ്ങളുടെ മേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്നത്. ഓരോ രാജ്യത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെ യും സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ച് ഫാസിസം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. തങ്ങൾക്കഭിമതരാകുന്ന വംശ ത്തെ, സംഘടനയെ ശത്രുവായി ചിത്രീകരിച്ച് അവരെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യുന്ന, വിദ്വേഷത്തിന്റെ സമവാ ക്യമാണ് ഫാസിസ്റ്റുകൾ പുലർത്തു ന്നത്. ഫാസിസ്റ്റുകൾ തങ്ങളുടെ ആശയമണ്ഡലം രൂപപ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒരു മാധ്യമമാ ണ് സിനിമ. മുസ്സോളിനി തന്റെ ഫാസിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ പ്രചരി പ്പിക്കാനായി തുടങ്ങിയ വെനീസ് അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രമേള പിന്നീ ട് ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ ആശയങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമകൾ പ്ര ദർശിപ്പിക്കാനായി ഉപയോഗിച്ചു വെന്നത് ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തിലെ ഒരു വൈരുദ്ധ്യമാണ്. സിനിമയുടെ ജനസ്വാധീനത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന ഭരണകൂടങ്ങൾ രാഷ്ട്ര വിമർശനം നടത്തുന്ന സിനിമകളെ സെൻ സർഷിപ്പിന്റെ നിയമക്കുരുക്കിൽ

പെടുത്തുന്നു.

ബി ജെ പി യുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ വിമർശിച്ച വിജയ് നായകനായ മെർസൽ എന്ന സിനിമയ്ക്ക് എതിരെ വലിയ പ്രശ്നങ്ങൾ ബി ജെ പി നേതാക്കൾ നടത്തുകയുണ്ടായി. ബിജെപിയുടെ കക്ഷിസ് രാഷ്ട്രീയത്തെ സാധാരണക്കാരന്റെ ഭാഗത്തു നിന്നു വിമർശിച്ച ജോക്കർ എന്ന സിനിമ ഭരണകൂട നയങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിരോധങ്ങളാണ്. ഫാസിസം കോർപ്പറേറ്റുകളുമായി ചങ്ങാത്തം സൃഷ്ടിച്ചാണ് വികസിച്ച് മുന്നേറുന്നത്. അതിനാൽ കോർപ്പറേറ്റ് മൂലധനാധിപത്യത്തിന് തടസ്സം നിൽക്കുന്ന കമ്മ്യൂണിസവും തൊഴിലാളി വർഗ രാഷ്ട്രീയവും സോഷ്യലിസ്റ്റ് ചിന്താഗതികളും ഇവരുടെ ശത്രുക്കളാണ്. കൂടാതെ മുസ്ലീങ്ങളേയും ദലിതരേയുമെല്ലാം അപരമാക്കുന്ന സവർണ്ണ ഫാസിസ്റ്റ് നയങ്ങളാണ് പലപ്പോഴും ജനപ്രിയ സിനിമകളിൽ കൊണ്ടാടുന്നത്.

ന്യൂനപക്ഷവും ദേശീയതയും

ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയിൽ മുസ്ലീം എന്ന അപരത്വത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ട് സവർണ്ണ ഹിന്ദുത്വ ഫാസിസം മുന്നോട്ടു പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ രാജ്യസ്നേഹം തെളിയിക്കേണ്ട മുസ്ലിം കഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ബോർഡർ, പുകാർ, എൽ ഒ സി, ഫിസ, ഫനാ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സിനിമകളിൽ പാകിസ്ഥാൻ അപരത്വവും ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയും വിളങ്ങി നിന്നു. ഇന്ത്യയിലെ മുസ്ലിംങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയ്ക്കു വേണ്ടി നിലക്കൊള്ളുന്നവരാണെന്ന മട്ടിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളുണ്ടായി. ധ്രുവം എന്ന സിനിമയിൽ മുസ്ലിം അപരനെ സൃഷ്ടിച്ച് അയാൾ എല്ലാ തിന്മകളുടേയും കേന്ദ്രമായി ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.ധ്രുവം എന്ന സിനിമയിലെ ക്ഷത്രിയ നായക കഥാപാത്രമായ നരസിംഹ മന്നാടിയാർ നിയമവും നീതിയും നടപ്പിലാക്കാൻ മുന്നോട്ടിറങ്ങിയ ആധുനിക "ഏകാധിപത്യ ഭരണകൂട"മാണ്. എതിരാളിയായ മുസ്ലിമിനെ ത്തുക്കിക്കൊല്ലുന്ന മന്നാടിയാരിലൂടെ തീവ്ര ഹൈന്ദവ ദേശീയതയുടെ മണ്ഡലത്തിലേക്കാണ് സിനിമയുടെ ആശയം ചെന്നെത്തുന്നത്. ഹൈദർ മരക്കാർ എന്ന ദേശവിരുദ്ധനായ മുസ്ലിമിനെ വകവരുത്തുന്ന ക്ഷത്രിയൻ ജന്മിനാടുവാഴിത്ത ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ നവ പതിപ്പാണ്. നവഹൈന്ദവവത്കരണവും ദേശീയതയും മുസ്ലിം ന്യൂനപക്ഷങ്ങളെ അപരരാക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ഇത്തരം സിനിമകളിലൂടെ ചെയ്തു കൊണ്ടിരുന്നത്. മുസ്ലിം കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങൾക്ക് രാജ്യസ്നേഹമുണ്ടെന്ന് വീണ്ടും വീണ്ടും തെളിയിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു. റോജ, ന്യൂയോർക്ക്, കുർബാൻ, ഫിറാക്ക്, മിഷൻ കാശ്മീർ,മൈ നെയിം ഈസ് ഖാൻ, റാസി, നസീർ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സിനിമകളിൽ മുസ്ലിം സ്വത്വത്തിന്റെ അപരത്വം, സംഘർഷങ്ങൾ, പ്രതിരോധങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

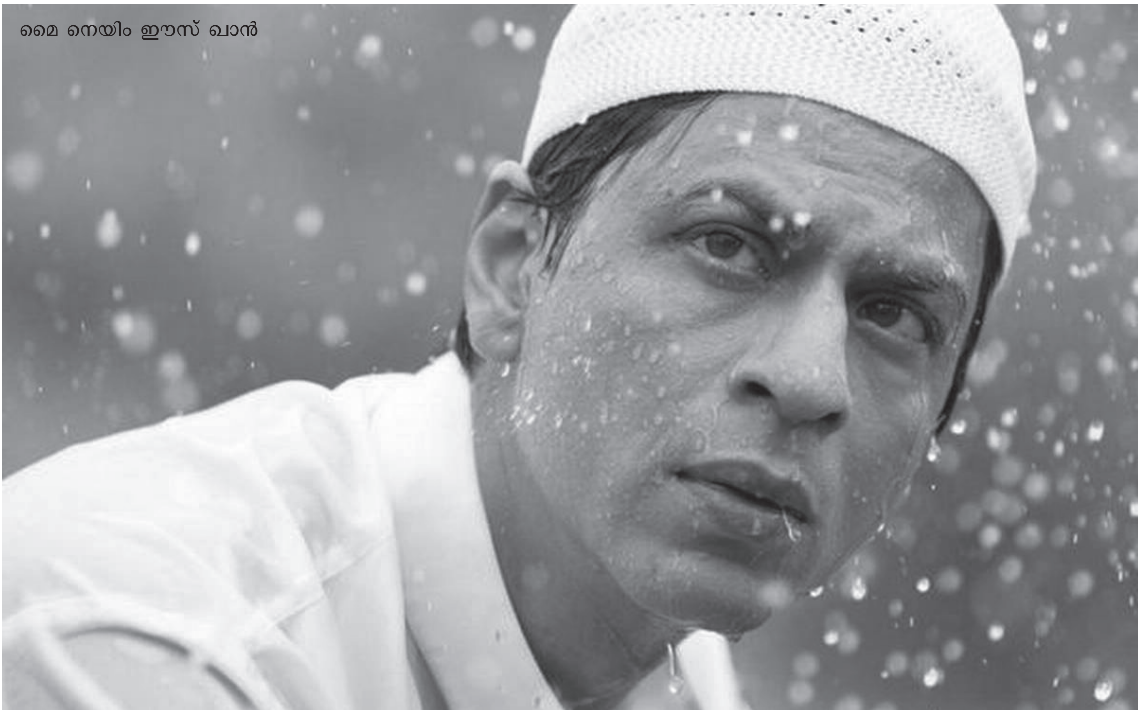
ദേശീയതയിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്ന ദലിതർ

ഏകാത്മക, സവർണ്ണ ദേശീയതയെ താലോലിച്ചിരുന്ന കൊളോണിയൽ / സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര പൊതുബോധം പലപ്പോഴും കീഴാള സംസ്കാരിക അനുഭവലോകങ്ങളെയും ജ്ഞാനമണ്ഡലങ്ങളേയും ബോധപൂർവ്വം തിരസ്കരിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ ആധുനികാനന്തര കലാ സാഹിത്യ മണ്ഡലം ഇത്തരം ഒഴിവാക്കപെട്ട കീഴാളലോകത്തെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാനായി ശമിച്ചുക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കാടു പൂക്കും നേരം, ഉണ്ട, പാപ്പിലിയോ ബുദ്ധ, ബോധി എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി സിനിമകൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള ആക്ടിവിസത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. കേരളത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽ നിന്ന് പുറന്തള്ളപെട്ട് ഉത്തരേന്ത്യയിൽ എത്തിയ ദലിത് കുടുംബം അവിടെ നിന്നും പുറത്താക്കപ്പെടുന്നത്ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് ഡോ.ബിജു സംവിധാനം ചെയ്ത വെയിൽ മരങ്ങൾ.

കേരളത്തിൽ വലിയ കോളിളക്കം സൃഷ്ടിച്ച മുത്തങ്ങ സംഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അമ്പിളി സംവിധാനം ചെയ്ത 'ചാമന്റെ കബനി' എന്ന സിനിമ സെൻസർഷിപ്പിന് ഇരയായതാണ്. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ദലിത് വേട്ടയെ ആവിഷ്ക്കരിച്ച ഈ ചിത്രം സെൻസർ കുരുക്കുകളിൽ പെട്ട് പ്രദർശനത്തിന് തടസ്സപ്പെട്ടു. സംവരണവും ജാതിരാഷ്ട്രീയവും മുഖ്യ പ്രമേയമാകുന്ന മറ്റൊരു സിനിമയാണ് പ്രേം രാജിന്റെ തെലുഗ സിനിമയായ 'ശരണം ഗച്ഛാമി' [2017]. ഈ സിനിമയും സെൻസർ ബോർഡിന്റെ കുരുക്കിലകപ്പെടുകയുണ്ടായി. മാനസ് എന്ന ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥിയുടെ ചെറുത്തു നില്പിന്റെ കഥയാണ് ശരണം ഗച്ഛാമി. മാനസ് ഗവേഷണത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള വിഷയമാണ് 'സംവരണം'. സംവരണത്തിലൂടെ വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യാൻ അവസരം ലഭിച്ച മറ്റൊരു ദലിത് വിദ്യാർത്ഥി, സർക്കാർ ജോലി ലഭിക്കാതെ വന്നതിൽ മനം നൊന്ത് ആത്മഹത്യ ചെയ്ത സംഭവം നേരിട്ടറിയാനിടയായപ്പോഴാണ് സംവരണത്തിന്റെ സാംഗത്യവും പ്രയോഗവും എന്തെന്ന് മാനസിന് ബോധ്യമാകുന്നത്. എങ്കിലും സംവരണത്തിലൂടെ അർഹരായ ചെറിയൊരു വിഭാഗത്തിനു മാത്രമേ അതിന്റെ പ്രയോജനം ലഭിക്കുന്നുള്ളൂവെന്നും വലിയൊരു വിഭാഗം ഇപ്പോഴും അതിന് വെളിയിലാണെന്നും മാനസ് തിരിച്ചറിയുന്നു. ദലിത് പ്രശ്നങ്ങളും സംവരണ വിഷയവുമെല്ലാം സിനിമകൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നത് ഭരണകൂടത്തിന് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ലായെന്നാണ് ഇത് കാണിക്കുന്നത്. ദലിത് പ്രശ്നങ്ങൾ ദേശീയതയുടെ കൂടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്നില്ലായെന്നാണ് വാസ്തവം. ചർച്ച ചെയ്താൽ ഭരണകൂടം കെട്ടിപ്പൊക്കിയ ദേശീയതയെന്തെന്ന് വ്യക്തമാകും.

ദേശീയതയും ലിംഗപദവിയും

ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക വൈവിധ്യങ്ങളെ അപരങ്ങളാക്കി ഒരു സവിശേഷ സംസ്കാരത്തെയോ, പാരമ്പര്യത്തെയോ വിശേഷവൽക്കരിക്കുകയാണ് ദേശീയത ചെയ്യുന്നത്.. സാമൂഹികവും ഭാഷാപരവുമായ

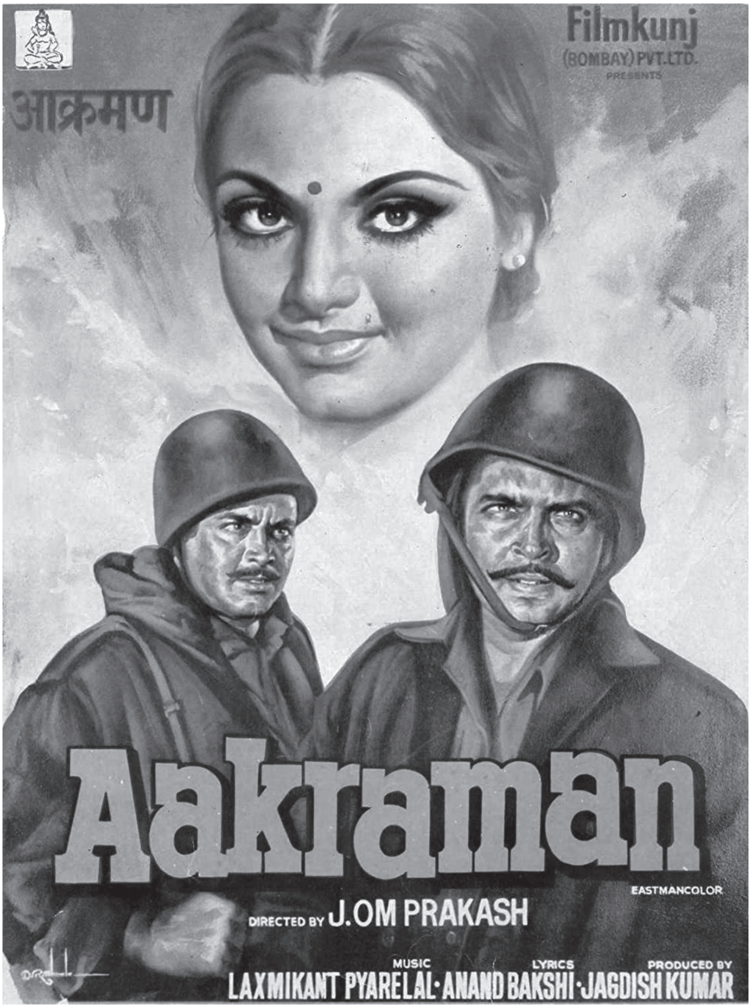

മൈ നെയിം ഈസ് ഖാൻ

വൈവിധ്യങ്ങൾക്ക് മീതെ ഭാവനാത്മകമായി ഉയർത്തപ്പെട്ട ഒരു ആശയ സംഹിതയാണ് ദേശീയത. ഇന്ത്യയിലെ ബഹുസാംസ്കാരികതകൾക്ക് അപരമായി ഹൈന്ദവസംസ്കാരത്തെയും പാരമ്പര്യത്തെയും കണ്ടെടുത്ത് അതിനെ സ്ഥാപനവത്കരിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ദേശീയത.ദേശീയതാ സങ്കല്പം പുരുഷയുക്തിയാണെന്നും ലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ വ്യത്യാസങ്ങൾ നിലനിർത്തുന്നതിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു വ്യവഹാരമാണെന്നും പറയാം. ദേശീയത കുടുംബത്തെ വിശുദ്ധവത്കരിക്കുകയും ആണധികാര സ്ഥാപനമാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്തു.

ആണത്ത അധികാരവും പിതൃമേധാവിത്വ കുടുംബ സങ്കല്പങ്ങളുമാണ് പൊതുവെ ജനപ്രിയ സിനിമകൾ കൊണ്ടാടിയിരുന്നത്. വല്യേട്ടൻ, വാത്സല്യം, ദേവാസുരം എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി സിനിമകൾ ഇത്തരത്തിൽ ആഘോഷിക്കപ്പെട്ടതാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരം ആശയങ്ങളെ വിമർശിച്ചു കൊണ്ട് വർത്തമാനകാലത്ത് മലയാള സിനിമകൾ വരുന്നുണ്ട്. ദ ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചൻ, ഡൊമസ്റ്റിക് ഡയലോഗ്സ്, തിങ്കളാഴ്ച നിശ്ചയം എന്നിവ ഇത്തരം സിനിമകളാണ്. ദേശീയതയുടെ ഒപ്പം രൂപപ്പെട്ട ആധുനിക കുടുംബ വ്യവസ്ഥയുടെ പുരുഷാധിപത്യത്തെയാണ് ഇത്തരം സിനിമകൾ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്.കുടുംബഘടന, മത ആചാരങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, സ്ത്രീകളുടെ കർതൃത്വ പദവി എന്നിവയെല്ലാം ഇത്തരം സിനിമകൾ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. സഞ്ചാരം, കബോഡിസ്കേപ്പ് തുടങ്ങിയ നിരവധി സിനിമകൾ വിമത ലൈംഗിക സ്വത്വജീവിതങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമകളാണ്.വിമതലൈംഗിക സ്വത്വങ്ങളെക്കൂടി സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ടുള്ള മുന്നേറ്റങ്ങളിലൂടെയാണ് ലിംഗ പദവി പുനർ നിർവ്വചിക്കപ്പെടേണ്ടത്.

ദേശീയതയും സെൻസർഷിപ്പും

ദേശീയതയെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് മുമ്പേ ബ്രിട്ടീഷുകാർ സെൻസർ ഏർപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. 1921 ൽ ബ്രിട്ടീഷ് സർക്കാരാണ് കാഞ്ചി ബായി രാത്തോഡിന്റെ ഭക്ത വിദുര എന്ന നിശബ്ദ സിനിമയെ ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യമായി നിരോധിക്കുന്നത്. മഹാഭാരത കഥയാണ് പ്രമേയമെങ്കിലും സിനിമയിലെ കഥാപാത്രമായ വിദുരർക്ക് മഹാത്മാ ഗാന്ധിയുടെ ഛായയുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞാണ് നിരോധനം. ഭരണകൂട ദേശീയതയെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി സിനിമകൾക്കു മേൽ കത്രിക വയ്ക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമായി സെൻസർ ബോർഡുകൾ ആദ്യ കാലം മുതൽ തന്നേ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.1934 – ൽ മഹാത്മാ ഗാന്ധിയുടെ സത്യാഗ്രഹത്തെയും തൊട്ടുകൂടായ്മയ്ക്കെതിരേയുള്ള സമരത്തേയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ധർമ്മാത്മാ എന്ന പേരിൽ ശാന്താറാം ഒരു ചിത്രം നിർമ്മിച്ചു. ആദ്യം ഇതിന് മഹാത്മാ എന്ന പേരാണ് നല്കിയിരുന്നത്. എന്നാൽ പിന്നീട് സെൻസർ ബോർഡിന്റെ അംഗീകാരം കിട്ടാതെ വന്നപ്പോൾ പേര് ധർമ്മാത്മ എന്നാക്കി മാറ്റുകയുണ്ടായി.



സിനിമ മഹാത്മാ ഗാന്ധിയുടെ ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമ്മിച്ചതായിരുന്നതുകൊണ്ട് അന്നത്തെ ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമെന്റ് ഈ പേരിൽ ഇടപ്പെടുകയായിരുന്നു. പട്ടാളത്തെയും കാരാഗൃഹങ്ങളെയും നിയമങ്ങളെയും മുന്നിൽ നിറുത്തി ജനതയെ അടിച്ചമർത്തുന്നതുപ്പോലെ തന്നെയാണ് സിനിമയിലെ സെൻസറിങ്ങിലൂടെയും ഭരണക്കൂടം നടപ്പിലാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.ഭരണകൂട ഫാസിസത്തിനെതിരെ വരുന്ന സിനിമകൾ സെൻസർ കുരുക്കിൽ പെടുന്നത് നാം കണ്ടു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പഞ്ചാബിലെ മയക്കുമരുന്നു ഉപയോഗവും രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉസ്ത പഞ്ചാബ് എന്ന സിനിമയ്ക്ക് 94 കട്ടുകളാണ് സെൻസർ ബോർഡ് വിധിച്ചത്. പാപ്പിലിയോ ബുദ്ധ എന്ന സിനിമ ഭരണകൂടത്തിനെതിരെ ദലിത് പക്ഷത്തു നിന്നുകൊണ്ട് വിമർശനം നടത്തിയപ്പോൾ സെൻസർ ബോർഡിന്റെ നിരവധി കട്ടുകൾക്ക് ഇരയായി. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഫാസിസ്റ്റ് നയങ്ങളാണ് പലപ്പോഴും ദേശീയതയുടെ പേരിൽ പുറത്തു വരുന്നത്

കളിയിലെ ദേശീയത

കളിയിലെ കാര്യങ്ങൾ കളിക്കളത്തിനു വെളിയിലുമാകുമ്പോഴാണ് കളി കാര്യമാകുന്നത്. സിനിമകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കളികൾ അഥവാ സ്പോർട്സ് സിനിമകൾ ദേശീയതയുടെ ദൃശ്യപാഠങ്ങൾ കൂടിയാണ്. 2001 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ലഗാൻ ഒന്നാം സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനു ശേഷമുള്ള നാളുകളിൽ പ്രാദേശികമായ ക്രിക്കറ്റ് കളിയിലൂടെ ബ്രിട്ടീഷ് സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരെ നടക്കുന്ന പ്രതിഷേധത്തെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.ഭാഗ് മിൽഖ ഭാഗ് എന്ന സിനിമയിൽ ട്രാക്കിലെ ദുരന്ത നായകനായി മാറിയ മിൽഖ യുടെ ശ്രദ്ധയിടറിയതിന്റെ കാരണമാണ് സിനിമ അന്വേഷിക്കുന്നത്. ഇന്ത്യ -പാക്ക് വിഭജനത്തെ പുനർവായിക്കുന്ന സിനിമയായി ഭാഗ് മിൽഖ ഭാഗ് മാറുന്നുണ്ട്. പാക്കിസ്ഥാനെ പരാജയപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ ഇന്ത്യനാവൂയെന്ന ബോധം ഈ സിനിമ പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. "രണ്ടായിരത്തിന് ശേഷമിറങ്ങിയ മിക്ക ഇന്ത്യൻ കായിക സിനിമകളും ദേശസ്നേഹ നിർമ്മാണ പദ്ധതികൾക്കായി ദേശ സ്വത്വത്തിന്റെയും ഉപ-ദേശ സ്വത്വത്തിന്റെയും ലൈംഗിക സ്വത്വത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വംശീയവാദത്തിന്റെയും ലൈംഗിക സ്വത്വവാദത്തിന്റെയും ഉണർച്ചകൾ ലക്ഷ്യമിടുന്നത് സുഘടിതമായ രാഷ്ട്ര സംവിധാനത്തിന്റെ അപകേന്ദ്രീകരണമാണ്. ദുർബലമായ രാഷ്ട്ര സംവിധാനങ്ങൾ ധനാധികാര ശക്തികൾക്ക് ചുവടുറപ്പിക്കുന്നതിന് ആവശ്യവുമാണ്. വംശീയ സ്വത്വവാദത്തിന്റെയും ലൈംഗിക സ്വത്വ വാദത്തിന്റെയും വികാരഭരിത വാദങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ദേശീയ ബോധം കച്ചവടകാലമുതലാളിത്തത്തിന്റെ മൂല്യമേറിയ ഉൽപ്പന്നമാണ് എന്ന് സമകാല ഇൻഡ്യൻ കായിക സിനിമകൾ ഭംഗിയായി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്"ന്ന് നൗഷാദ് എസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. [എസ്. നൗഷാദ് : 2018: 126] ചേതൻ ഭാഗത്തിന്റെ 3 mistakes of my life എന്ന നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യമായ 'കൈ പൊ ചെ', ഇർഫാൻ ഖാൻ നായകനായ 'പാൻ സിങ്ങ് തോമർ', മിൽഖാ സിങ്ങിന്റെ ജീവിതം അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'ഭാഗ് മിൽഖാ

ഭാഗ്', നാഗേഷ് കുക്കുനൂറിന്റെ 'ഇഖ്ബാൽ' , മേരി കോമിൻറെ ജീവിതകഥ പ്രമേയമായ 'മേരി കോം', ഷിമിത് അമീന്റെ ചക് ദേ ഇന്ത്യ എന്നിവ സ്പോർട്സും ദേശീയതയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി പഠിക്കാവുന്ന സിനിമ കളാണ്

യുദ്ധ സിനിമയും ദേശീയതയും

ചലച്ചിത്ര ലോകത്തെ വളരെ ജനപ്രിയ ഴാനറായ വാർ ഫിലിംസ് ഇന്ത്യയിൽ ഭരണകൂട ദേശീയ ബോധം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹകീകത്ത് [1964] എന്ന ചേതൻ ആനന്ദിന്റെ സിനിമ ഇന്തോ-ചൈനാ യുദ്ധത്തെ ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ ഭാഗത്തു നിന്നുകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയാണ്. നെഹ്റുവിന്റെ ആഹ്വാനങ്ങൾ, അക്കാലത്തെ യുദ്ധ വാർത്തകൾ എല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളിച്ച ഈ സിനിമ പൗരന്മാർക്ക് ദേശീയ ബോധമുണ്ടാക്കുവാൻ വളരെയധികം ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉപ്കാർ [1967] എന്ന സിനിമ തുടങ്ങുന്നത് തന്നെ അന്നത്തെ പ്രധാനമന്ത്രിയായിരുന്ന ലാൽ ബഹദൂർ ശാസ്ത്രിയുടെ പ്രഭാഷണത്തിന്റെ ശബ്ദരേഖയിലൂടെയാണ്. യുദ്ധസിനിമകൾ ഇന്ത്യയിലെ മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ ജനങ്ങൾ കാണുന്നതു മൂലം അവരിൽ ഇന്ത്യയെന്ന വികാരം കൂടുതലായി രൂപപ്പെട്ടു വന്നിട്ടുണ്ട്. ഓരോ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിലെ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം ഇതിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ നമുക്ക് കാണാവുന്നതാണ്.

1971ലെ യുദ്ധം പശ്ചാത്തലമാക്കി ജെ ഓംപ്രകാശ് സംവിധാനം ചെയ്ത ആക്രമണ (1975) പാകിസ്ഥാനെ പേരെടുത്ത് തന്നെ പരാമർശിക്കുന്ന സിനിമയാണ്. യുദ്ധത്തിന് പ്രോത്സാഹനം നൽകുന്ന ഒരു മുൻ സൈനികൻ, പ്രണയത്തിലായ ഒരു യുവ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ, ദേശഭക്തി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന മുസ്ലീം സൈനികൻ തുടങ്ങി കച്ചവട സിനിമിയുടെ എല്ലാ രാഷ്ട്രീയ സ്വഭാവവും കാണിച്ച ചിത്രമാണിത്. അതിന് മുമ്പ് പുറത്തിറങ്ങിയ,

ചേതൻ ആനന്ദിന്റെ ഹിന്ദുസ്ഥാൻ കി കസം (1973) എന്ന ചിത്രത്തിൽ വ്യോമസേനാ പൈലറ്റായാണ് രാജ് കുമാർ രംഗത്ത് വരുന്നത്. പാക് വ്യോമസേനയുടെ ആക്രമണത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സൈനികൻ കൊല്ലപ്പെടുന്ന രംഗമുണ്ട്. കൊല്ലപ്പെട്ട സഹപ്രവർത്തകന്റെ മൃതദേഹത്തിന് സമീപം നിന്നുകൊണ്ട് പാക് യുദ്ധ വിമാനത്തിന് നേരെ രാജ്കുമാർ മുഷ്ടി ചുരുട്ടി ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നു. നെഹ്റുവിയൻ കാലത്തെ ദേശീയത ചിത്രീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ ആക്രമണോത്സുക ദേശീയതയാണ് ചിത്രത്തെ കൂടുതലും സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നത്. യുദ്ധ സിനിമകളിലൂടെ ഇന്ത്യയെന്ന ദേശവികാരത്തെ ഉണർത്തുവാനാണ് ഇത്തരം സിനിമകൾ ശ്രമിച്ചുക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.ജെപി ദത്തയുടെ ബോർഡർ (1997) എന്ന സിനിമയിൽ നായകനായി ഇന്ത്യൻ സൈന്യത്തേയും വില്ലനായി പാകിസ്ഥാൻ സൈന്യത്തേയും വളരെ വ്യക്തമായി ചിത്രം അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഉദാരവത്കരണ കാലത്തെ പുത്തൻ തീവ്ര ദേശീയതയെയും അന്ധമായ ദേശഭക്തിയേയും കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രമായിരുന്നു ബോർഡർ.കീർത്തിചക്ര, മിഷൻ 90 ഡെയ്സ്, കുരുക്ഷേത്ര, കാണ്ഡഹാർ [സംവിധാനം / മേജർ രവി] എന്നീ സിനിമകൾ ദേശീയോദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ നവദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഹിന്ദുത്വ രാഷ്ട്ര നിർമ്മിതിയിലേക്കുള്ള ഭാവനകളുടെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഇത്തരം സിനിമകളെന്ന് വ്യക്തമാകും. ദേശീയോഗ്രഥന സിനിമകൾക്കുള്ള അവാർഡുകൾ ലഭിച്ച സിനിമകളെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഒന്നു ഓർക്കാവുന്നതാണ്, വിശകലനം ചെയ്യാവുന്നതാണ്.

പൗരത്വ പ്രശ്നവും ദേശീയതയും

പൗരത്വ ഭേദഗതി നിയമം ഇന്ത്യയുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ മതനിരപേക്ഷ ഘടനയേയും ഭരണഘടനാ മൂല്യങ്ങളേയും

അപകടത്തിലാക്കുമ്പോൾ തന്നെ രാഷ്ട്രത്തിൽ ആരൊക്കെ ജീവിക്കണം എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ കൂടി ഉയർത്തുന്നുണ്ട്. പൗരത്വ പ്രശ്നങ്ങൾ ചില ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എം.എസ്. സത്യുവിന്റെ ഗരം ഹവ, ശ്യാം ബെനഗലിന്റെ മാമ്മോ എന്നിവയിൽ ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. 1947 ൽ വർഗീയാടിസ്ഥാനത്തിൽ നടന്ന ഇന്ത്യ പാക്കിസ്ഥാൻ വിഭജനം അഴിച്ചു വിട്ട അസഹിഷ്ണുതകളുടെ ഉഷ്ണകാറ്റ് നമ്മുടെ രാജ്യത്ത് വരുത്തിത്തീർത്ത വിനകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന സിനിമയാണ് ഗരം ഹവ. വിഭജനാനന്തരം പാക്കിസ്ഥാനിലോട്ടു പോകാൻ കൂട്ടാക്കാത്ത സത്യവിശ്വാസിയായ ഒരു മുസൽമാന്റെ ജീവിതം ഏറെ ചർച്ച ചെയ്ത സിനിമയാണ് ഗരം ഹവ. പി.ടി.കുഞ്ഞുമുഹമ്മദിന്റെ പരദേശി എന്ന സിനിമ കേരളത്തിലെ പാക്ക് പൗരന്മാരുടെ ജീവിതം പറഞ്ഞ സിനിമയാണ്. പൗരത്വ പ്രശ്നം മതപരമായ വിഷയമല്ലായെന്നാണ് സിനിമ പറയുന്നത്. ഇസ്ലാമിക രാഷ്ട്രമായ പാകിസ്താനിൽ ജീവിക്കാൻ അവസരമുണ്ടായിട്ടും ഹിന്ദു ഭൂരിപക്ഷമുള്ള ഇന്ത്യയിൽ ജീവിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവരുടെ കഥയാണ് പരദേശി പറയുന്നത്. 1959 - 60 കളിൽ ഇന്ത്യയുടെ പല ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് അഭയാർത്ഥികളായി വന്ന ടിബറ്റൻ ജനതയക്ക് വാസസ്ഥലങ്ങൾ അനുവദിച്ച് സംരക്ഷണം നൽകിയ ഒരു രാജ്യമാണ് ഇന്ത്യ. ദേശീയതയുടെ സങ്കല്പനത്തിൽ ഒഴിവാക്കലിനേക്കാൾ ഉൾക്കൊള്ളാനാണ് അന്ന് ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രം ശ്രമിച്ചത്, എന്നാലിന്ന് ദേശീയതയുടെ നിർവചനങ്ങളിൽ ഒഴിവാക്കലുകൾ കടന്നുവരുന്നതു കാണാം. ഭരണകൂട ദേശീയതയുടെ ഇത്തരം നടപടികളെയാണ് ഗരം ഹവ, മാമ്മോ, പരദേശി എന്നീ സിനിമകൾ വിമർശിക്കുന്നത്.

"ആഗോളവത്കരണത്തിന്റെ കാലത്ത്, അന്താരാഷ്ട്ര സാമ്പത്തിക മൂലധനത്തിന്റെ വാഴ്ചയിൽ, ബൂർഷ്വാ ദേശീയത അന്താരാഷ്ട്ര സാമ്പത്തിക മൂലധനത്തിന്റെ താത്പര്യങ്ങൾ സംരക്ഷിക്കുകയും സാധാരണക്കാർക്ക് കൂടുതൽ കഷ്ടപ്പാടുകൾ വരുത്തിവെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ ഒതുങ്ങുന്ന നിയോ ലിബറൽ ഭരണകൂടങ്ങൾക്ക ലഭിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയസഹായം ഇന്ത്യയെപ്പോലുള്ള രാജ്യങ്ങളെ 'ദേശീയത'യുടെ നാമത്തിൽ ഭീഷണിയുടെ മുനമ്പിൽ നിരത്തുന്നുണ്ട്.

വർത്തമാനകാലത്ത്, ഇന്ത്യയിൽ ഒരു കോർപ്പറേറ്റ് ജാതീയ സഖ്യം ശക്തമായി നിലവിൽവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇത് ദേശീയതയുടെ സിദ്ധാന്തത്തെ മഹത്വവൽക്കരിച്ചു പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും 'രാഷ്ട്രം' എന്നതിനെ മനുഷ്യർക്കു മേലെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ജനങ്ങളെ 'രാഷ്ട്ര'ത്തിന്റെ പേരിൽ അവരുടെ ജനാധിപത്യപരമായ അവകാശങ്ങൾ അടക്കം ത്യജിക്കുവാൻ ഉത്ബോധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുവരുന്നുണ്ട്." [സീതാറാം യെച്ചൂരി: 2018] ആഗോള കുത്തകകളുടെ കീഴിൽ ജോലി ചെയ്യുന്ന നായകർ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ഇന്ന് സർവസാധാരണമാണ്. ആഗോള പൗരനാവുമ്പോഴും ദേശസ്നേഹം രക്തത്തിൽ പ്രകടിപ്പിച്ച നായകരി [DDLJ, K KKG, ABCD, കഭീ അൽവിദ ന കഹ, കൽ ഹോ ന ഹോ, കുർബാൻ, വിശ്വരൂപം] ലൂടെയാണ് ദേശീയത ഇപ്പോൾ നിർമ്മിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ ദേശീയത നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ആശയമാണ്. അതിനിപ്പോൾ രാഷ്ട്രത്തിൽ നിന്ന് പൗരന്മാരെ പുറത്താക്കുന്നതിന്റെയും ദേശവിരുദ്ധരായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന്റെയും സ്വഭാവം കൈവന്നിരിക്കുന്നു. ഭരണകൂട ദേശീയതയുടെ അധികാരത്തിന്റെ വൈവിധ്യ മുഖങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാൻ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളെ പഠിക്കാവുന്നതാണ്. ഉൾക്കൊള്ളലിന്റെ, സാഹോദര്യത്തിന്റെ, ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദേശീയത ഇനി സ്വീകരിക്കപ്പെടേണ്ടത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഡോ.എം.ആർ. മഹേഷ്, 2012, മലയാള നോവലും ദേശീയതയും, കേരള സർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം

ഡോ.പി.എസ്.രാധാകൃഷ്ണൻ ,2020, വടക്കൻ പാട്ടു സിനിമകൾ, കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, തിരുവനന്തപുരം

ഡോ.എസ്. നൗഷാദ്, 2018, കളിക്കളങ്ങളിൽ ചത്തുവീഴുന്ന ഇന്ത്യൻ ജീവിതങ്ങൾ, ദേശീയത, ദളിതിസം എന്നിവയെ പ്രമേയമാക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ, ഡോ.എൽ. അലക്സ് [എഡിറ്റർ],കാഴ്ചയുടെ ജനിതകം, ലോഗോസ് ബുക്സ്, പാലക്കാട്

സീതാറാം യെച്ചൂരി, 2018 ഒക്ടോബർ, നവമലയാളി ഓൺലൈൻ, പ്രീണന ദേശീയത - ഇന്ത്യൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ

ഡോ. സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ്
യു.സി കോളേജ്, ആലുവ

കൊട്ടക ദേശീയത: സിനിമയുണ്ടോ ഒരു തീയേറ്റർ കാണാൻ?

"I love to go to a regular movie theater, especially when the movie is a big crowd-pleaser. It's much better watching a movie with 500 people making noise than with just a dozen."

Steven Spielberg

ദേശീയത, ദേശീയബോധം എന്നീ ആശയങ്ങളും വികാരവും ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ ഗൗരവമേറിയ ചർച്ചകൾക്കും, വാഗ്വാദങ്ങൾക്കും, വഴിയൊരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്താണ് ദേശീയത? ദേശീയബോധം / വികാരം ഏതു സ്ഥലകാലരാശിയിലാണ് രൂപപ്പെട്ടത്? ദേശീയ ചിന്തകളും, മൂല്യവും എങ്ങനെയാണ് പ്രസരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്നൊക്കെയാണ് ഈ മണ്ഡലത്തിലെ പ്രധാന ചോദ്യങ്ങൾ? ഇന്ത്യാദേശ രാഷ്ട്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ചിന്താ വ്യവഹാര മണ്ഡലം അതീവ സങ്കീർണ്ണമായ പ്രശ്നവൽക്കരണത്തിന് വിഷയീഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹ്യ ശാസ്ത്ര പണ്ഡിതർ, രാഷ്ട്രീയ ചിന്തകർ, ചരിത്രകാരന്മാർ എന്നിവർ അതിസങ്കീർണ്ണമായ ഈ പ്രശ്നത്തെ അവരുടെ വീക്ഷണകോണിൽ നിന്നും നോക്കി കണ്ട് വലിയ പ്രബന്ധങ്ങൾ ഗവേഷണ പഠനത്തിലൂടെ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. സാധാരണക്കാരനായ ഒരു ഇന്ത്യൻ പൗരന്റെ ദേശീയബോധം രൂപപ്പെടുന്നത് എങ്ങനെയാണ് എന്ന ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ഒരു ചരിത്രകാരനെന്ന നിലയിൽ എനിക്കു തോന്നിയ ചില ചിന്തകൾ പങ്കുവെയ്ക്കുകയാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ. ഇതിലെ സാമൂഹ്യ പരീക്ഷണശാല സിനിമാശാലകളാണെന്നതിനാൽ ചരിത്രശാസ്ത്രത്തെ, സിനിമാ ചരിത്രം, രാഷ്ട്രീയ മീമാംസ, സംസ്കാരപഠനം എന്നീ വിഷയ മേഖലകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് എന്റെ വാദഗതികൾ രൂപപ്പെട്ടു വന്നത്. ദേശീയതയെന്നത് ഒരേ സമയം ആശയവും, വികാരവുമായതിനാൽ കൊട്ടകകൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത ദേശഭാവനകൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ പാനരീതി ശാസ്ത്രത്തിലൂടെ മാത്രമേ തെളിവാകുകയുള്ളൂ. കൊട്ടക / സിനിമാ തീയേറ്ററുകൾ പ്രേക്ഷക മനസ്സിനെ പരുവപ്പെടുത്തി രണ്ടോ മൂന്നോ മണിക്കൂർ നേരത്തേക്ക് വിപ്ളവകരമായ സാമൂഹിക ലോകത്തിലേക്ക് എല്ലാ വിഭാഗത്തിലുള്ളവരെയും കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുന്ന സിനിമാറ്റിക് പൊതുമണ്ഡലത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. എഴുത്ത് ലോകത്തിനു

സാധിക്കാത്ത ജനാധിപത്യ മൂല്യങ്ങളുടെ രൂപീകരണവും, പകർന്നാട്ടവും അഭ്രപാളികളിൽ നിന്നു പ്രേക്ഷക ഭൂമികയിലെത്തുന്ന അദ്ഭുത സ്ഥല രാശി തന്നെയാണ് കൊട്ടകകൾ. ഇന്ത്യാ മഹാരാജ്യത്ത് എത്രയോ നാളുകളായി, കോളനി - കോളനിയനന്തര കാലഘട്ടങ്ങളിൽ പൊതുബോധത്തെയും സാമൂഹിക മൂല്യങ്ങളേയും കൊട്ടകകൾ സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു, അതിന്റെ പ്രസക്തി നാം അറിയാതെ പോവുന്നുണ്ടെങ്കിലും .

കോവിഡ് മഹാമാരിക്കാലത്ത് അടഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കൊട്ടകകൾ കണ്ട് വളരെയേറെ ദുഖിതരായവർ അനേകമാണ്. ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്നും മാനസിക പിരിമുറുക്കളിൽ നിന്നും ഇന്ത്യയിലെ സാധാരണ പൗരന്മാരെ കുറച്ചു സമയത്തേക്കെങ്കിലും മോചിപ്പിച്ച കൊട്ടകകളുടെ ദേശീയ മൂല്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ സമയമായിരുന്നു കോവിഡ് കാലം. മുഖാവരണം ചെയ്യപ്പെട്ടവരെപ്പോലെ നമ്മെ ആനന്ദിപ്പിച്ച കൊട്ടകകളും മുഖാവരണം ഇട്ടവരെപ്പോലെ അപരിചിതരായി നിലകൊണ്ടു. ഏതു അപരിചിതനാപ്പവും സിനിമ കണ്ട് രസിച്ചിരുന്ന വിനോദ ലോകം തന്നെ നമ്മുക്കപരിചിതമായി മാറി. ഇന്ത്യൻ ദേശ രാഷ്ട്രത്തിലെ സാമൂഹ്യ സമഭാവനയെ ദൈനംദിന സിനിമാറ്റിക് അനുഭവ രസത്തിലൂടെ നിലനിറുത്തിയ കൊട്ടകകൾ സമ്പർക്ക വിലക്കിലായപ്പോൾ, പൊതുബോധ നിർമ്മിതിയിലെ ഏറ്റവും ആനന്ദകരമായ ഇടം നമ്മുക്കു നഷ്ടപ്പെട്ടു. ഈ നഷ്ട ലോകത്ത്, കുറച്ചു കാലത്തേക്ക് കൊട്ടകകൾ അവയുടെ മൂല്യം നമ്മുക്കു കാട്ടിത്തന്നു എന്ന മാത്രമല്ല, ദേശ രാഷ്ട്ര നിർമ്മിതിയിൽ അവയ്ക്കുള്ള പങ്കിനെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുവാനുള്ള ഒരു സന്ദർഭവും ഒരുങ്ങി.

കൊട്ടകയും കുടുംബ ദേശീയതയും

കുടുംബ ജീവിതത്തിൽ സിനിമാശാലയ്ക്കെന്താണ് പ്രസക്തി? ഭർത്താവിന്റെ ദേശീയതയും ഭാര്യയുടെ ദേശീയതയും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടൽ നമ്മുടെ കുടുംബങ്ങളിൽ ഉണ്ടാകാറുണ്ടോ? ദേശീയത ഒരു ദൈനംദിന സാമൂഹിക അനുഭവമാണെങ്കിൽ ഈ ചോദ്യം പ്രസക്തമാണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ദേശീയതയും ദേശവികാരവും വലിയ സൈദ്ധാന്തിക വിശകലനത്തിനും അപഗ്രഥനത്തിനും വിധേയമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും സാധാരണ ജീവിതങ്ങളിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ദേശീയത, ദേശ വികാരം എന്നിവ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാറുണ്ട്. ഞായറാഴ്ച സിനിമയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോകാമെന്നു പറഞ്ഞിരുന്ന കുടുംബനാഥൻ വാക്കുപാലിക്കാതെ പാർട്ടിക്കു പോകുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏകാധിപത്യ സ്വഭാവം ഭാര്യയുടെയും കുട്ടികളുടെയും വിമർശനത്തിനു വിധേയപ്പെടാറുണ്ട്. ഇതെന്തു ന്യായമെന്നു ചോദിക്കുന്ന ഭാര്യ അയാളുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ തന്നെയാണ് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. നീ വല്ല അമേരിക്കയിലും ജനിക്കേണ്ടതായിരുന്നു എന്ന ഭർത്താവിന്റെ ചോദ്യത്തിൽ പരാജയപ്പെടുന്നത്

ജനാധിപത്യ ദേശ രാഷ്ട്രം തന്നെയാണ്. ഒരു സിനിമ കാണാൻ സാധിക്കാത്ത എനിക്കെന്തു നീതിയാണ് ഈ ദേശത്ത് കിട്ടുന്നത് എന്ന് അടുക്കളയിലും കിടപ്പുമുറിയലും സ്ത്രീകൾ ചിന്തിക്കുന്നത് സിനിമാശാലയിലെ ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾ മാത്രം നീളുന്ന സാമൂഹ്യ സന്തോഷാവസരം നഷ്ടപ്പെടുമ്പോളാണ്. ദേശ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പരാജയമല്ലേ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്ന ചോദ്യം ചോദിക്കേണ്ടതല്ലേ?

ഈ ചോദ്യം സാമ്പത്തിക ദേശീയതയെ സൂചിപ്പിക്കുണ്ട് എന്നെനിക്ക തോന്നുന്നു. ദേശത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ചരിത്ര ത്തുടക്കത്തിൽ കുടുംബത്തിലെ പ്രധാന വരുമാന മാർഗ്ഗം പുരുഷന്റെ തൊഴിലായിരുന്നതിനാൽ കുംബത്തിലെ സ്ത്രീകളും കുട്ടികളും അയാളുടെ പരിഗണനയ്ക്ക് പാത്രമാകേണ്ടവരായിരുന്നു. ഒരു കുടുംബത്തിലെ കുറച്ചു പേർക്ക് സിനിമാശാലയിൽ സിനിമ കാണുന്നതിന്റെയും മറ്റു അനുബന്ധ ചിലവുകളും വഹിക്കുന്ന പുരുഷൻ അധികാരിയാകുന്ന ഇന്ത്യാ മഹാരാജ്യത്ത് ദേശീയതയും രഷ്ട്ര ബോധവും ആൺ നിർമ്മിതിയാണെന്ന തർക്കമില്ല. ഒരു സിനിമ കാണാൻ കൊട്ടകയിൽ പോകേണ്ടതിന്റെ അന്തിമ തീരുമാനം പുരുഷകേന്ദ്രികൃത സാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നും വരുന്നതു തന്നെ ദേശ രാഷ്ട്രത്തിൽ ആണധികാരത്തിന്റെ ദൈനം ദിന ഉറപ്പിക്കലിനെ തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിച്ചത്. വെറുമൊരു സിനിമാകാത്തലിനു പിന്നിലുള്ള ദേശ രാഷ്ട്രീയ ബോധം നമ്മുടെ സൈദ്ധാന്തിക ചിന്തകൾക്കപ്പുറമായിരുന്നു. ദേശഭാവനയെ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത ദേശീയ ചിഹനങ്ങൾക്കും ബിംബങ്ങൾക്കും പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കുമൊപ്പം ഇന്ത്യയിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ദേശ രാഷ്ട്ര ആശയങ്ങൾ കഥകളായി പറഞ്ഞു നിറഞ്ഞാടിയ സിനിമാശാലകളു മുൾപ്പെടുന്നു. ബാൽക്കണിയലും ഫസ്റ്റ് ക്ലാസിലും ബഞ്ചിലുമിരുന്നു സിനിമാകണ്ടവർ വെറും പ്രേക്ഷകരല്ല, ഇന്ത്യാ മഹാരാജ്യത്തിലെ പൗരന്മാരായിരിന്നു, ഇന്നും അവർ തന്നെയാണ്.

കൊട്ടകയിലെ മാന്ത്രിക നിമിഷങ്ങൾ

ജീവിതത്തെ മുമ്പോട്ട് കൊണ്ടു പോയ സാമൂഹിക വിനോദ കേന്ദ്രങ്ങളാണ് കൊട്ടകകൾ. തൊഴിലില്ലായ്മ, കുടുംബ പ്രശ്നങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയ തർക്കങ്ങൾ, കുട്ടികളുടെ മാനസിക പിരിമുറുക്കങ്ങൾ, ഭാര്യാ ഭർതൃ തർക്കങ്ങൾ എന്നിവയിൽ നിന്നെല്ലാം താൽക്കാലിക മുക്തി നേടുവാൻ കൊട്ടകയിലെ മൂന്നു മണിക്കൂർ മതി. ജീവിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ സമ്മാനിക്കുന്ന വേദന / ദുഃഖം എന്നിവയിൽ നിന്നുള്ള മോചനമായിരുന്നു ഭാവനാ ലോകത്തിന്റെ മാസ്മരികത സമ്മാനിച്ച കൊട്ടക അനുഭവം. ദേശ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ മുൻപോട്ടുള്ള കുതിപ്പിൽ കൊട്ടകകൾ സമ്മാനിച്ച മൂന്നു മണിക്കൂർ ആഹ്ളാദം വലിയ പങ്കാണു വഹിച്ചത്. എത്രയോ ആത്മഹത്യകളും, തർക്കങ്ങളും, സമ്മർദ്ദങ്ങളുമാണ് ഈ ഇടം ഇല്ലാതാക്കിയത്. ജീവിതത്തിൽ വിജയിക്കണമെന്ന ആശയം കൊട്ടാകൾ എത്ര തീക്ഷ്ണമായാണ് കഥകളിലൂടെ പ്രസരിപ്പിച്ചത്. വ്യക്തികളും കുടുംബങ്ങളും സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളെ അതിജീവിച്ചാണല്ലോ ദേശ രാഷ്ട്രം ശക്തമായത്. അതിൽ ഈ മൂന്നു മണിക്കൂർ കൊട്ടക അനുഭവത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട് എന്നതവിതർക്കിതമാണ്. കൂട്ടായ കാഴ്ചാ അനുഭവിത്തിലൂടെയാണ് ഈ വിമോചനം കൊട്ടകകൾ സാധ്യമാക്കിയത്. കൂട്ടച്ചിരികളും, കരച്ചിലും ബഹള സന്തോഷങ്ങളും ദേശത്തെ വീണ്ടെടുത്ത പരീക്ഷണശാലയിലെ അദ്ഭുതം തന്നെയാണ്. ഏതെങ്കിലും സിനിമ മൂന്നു മണിക്കൂർ കാണുന്നതിൽ മാത്രമല്ല ഈ സാമൂഹ്യ വിമോചനം സാധ്യമായത്,മറിച്ച്, തങ്ങൾ അറിയുന്നവരോടും യാതൊരു പരിചയമില്ലാത്തവരുമായി ഒരുമിച്ചിരുന്നു സിനിമ കണ്ടതിലാണ് . ഈ കാഴ്ച പുതിയ ബന്ധങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും, പുതിയ സാമൂഹിക അന്തരീക്ഷത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. ജാതി വെറികളെയും സ്വാർത്ഥ താല്പര്യങ്ങളേയും സാമ്പത്തിക അസമത്വങ്ങളേയും ചോദ്യം ചെയ്തു സിനിമാ കഥകൾ കൊട്ടകയുടെ ഇരുട്ടിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് വലിയ വെളിച്ചം വീശിയിട്ടുണ്ട്. പ്രേമനസീറും ,സത്യനും, ജയനും, മത/ ജാതി / വർഗ്ഗ ചിന്തകൾക്ക് അധീധമായി തങ്ങളുടെ റോളുകളിലൂടെ പ്രേക്ഷകനോടു സംസാരിച്ചപ്പോൾ, ജനാധിപത്യ രാജ്യത്തു വേണ്ട സാമൂഹിക മൂല്യങ്ങളെയാണ് തങ്ങളുടെ നായക വേഷങ്ങളിലൂടെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചത്.

കൊട്ടകയിലെ ക്ലാസ്സ്

ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ സാമൂഹിക ശ്രേണീകരണത്തിലെ മാറ്റങ്ങൾ പഠിക്കുവാൻ സാമൂഹ്യ ശാസ്ത്രജ്ഞന് ഒഴിച്ചു നിറുത്താൻ പറ്റാത്ത രൂപകൽപ്പനയാണ് കൊട്ടകകൾ കാട്ടിത്തരുന്നത്. റിസർവ്ഡ്,കസേര, ബഞ്ച്, തറ എന്ന ഇരിപ്പടങ്ങളിൽ നിന്ന് ബാൽക്കണി, ഫസ്റ്റ്, സെക്കൻഡ്, തേർഡ് ക്ലാസ്സുകളിലേക്ക് വന്ന കൊട്ടക അകത്തളങ്ങൾ പിന്നീട് സർക്കിളുകളും, ഗോൾഡും പ്ലാറ്റിനവും ആയി മാറിയത് ജാതീയ ഭാവനകളിൽ നിന്ന് ജനാധിപത്യ ഭാവനകളിലേക്കുള്ള രൂപാന്തരീകരണത്തെയാണ് ഉറപ്പിക്കുന്നത്. ഇന്ന് വലിയ (മൾട്ടിപ്ലക്സ്) സിനിമാശാലകളിൽ സാമ്പത്തിക സ്ഥിതിക്കനുസരിച്ചുള്ള രണ്ട് ക്ലാസ്സുകൾ മാത്രമേ നാം കാണുന്നുള്ളൂ. അതിൽ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു വസ്തുത ഏറ്റവും പിറകിലെ വില കൂടിയ ക്ലാസ്സിൽ വളരെ കുറച്ച് ഇരിപ്പിടങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്നതാണ്. സമൂഹത്തിലെ സാമ്പത്തിക വർഗ്ഗങ്ങളെയാണ് ഇതുസൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സാമ്പത്തികമായി വളരെ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു ചെറിയ ക്ലാസ്സും, വലിയ സാമ്പത്തിക അന്തരമില്ലാതെ നിൽക്കുന്ന മറ്റു വലിയ ക്ലാസ്സും ഇന്നത്തെ സിനിമാശാലകൾ കാട്ടിത്തരുന്നു. ജാതിയെ കടത്തിവെട്ടി സാമ്പത്തിക നിലവാരം കൊട്ടകളിലെ ഇരിപ്പിട സ്ഥാനങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, പ്രബല സാമ്പത്തിക വർഗ്ഗത്തിന്റെ ദേശ രാഷ്ട്രത്തിലെ സ്ഥാനവും ചിഹനശാസ്ത്രപരമായി സിനിമാശാലകളുടെ ഇരിപ്പിട രൂപകൽപ്പന പ്രതിനിദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ബാൽക്കണിയിലും ഒന്നാം ക്ലാസ്സിലും ഇരിക്കുന്നവരെ പണ്ട് ബഞ്ചിലും തറയിലും ഇരിക്കുന്നവർ തിരിഞ്ഞു നോക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. അങ്ങനെ തിരിഞ്ഞു നോക്കിയ വർക്കുടി ഇന്നു മുന്തിയ ഇരിപ്പിടങ്ങളിൽ സ്ഥാനം നേടിയത്, സാമ്പത്തിക ശാക്തീകരണത്തിന്റെയും സാമ്പത്തിക അളവുകോലുകൾ സാമൂഹിക അന്തസ്സിനെ സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഗതി മാറ്റത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

ദേശചരിത്രം കൊട്ടകയിലെത്തുമ്പോൾ

ചരിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ, വീരപുരുഷർ, ദേശസമരങ്ങൾ എല്ലാ കാലത്തും സിനിമയ്ക്ക് ആധാരമാവാറുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള സിനിമകൾ ചരിത്ര സിനിമകളെന്ന ഗണത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. സാധാരണ പഠനത്തിനും ഗവേഷണത്തിനും വിധേയമാകുന്ന ദേശസമര സിനിമകൾ ക്ലാസ് മുറികളിലോ, പുരാരേഖാ സമുച്ചയങ്ങളിലോ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളല്ല, അതു സിനിമയായി കൊട്ടകയിലെത്തുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ഒരുദാഹരണമായി കേരള വർമ്മ പഴശ്ശിരാജയെന്ന സിനിമ തന്നെയെടുക്കാം. പഴശ്ശി രാജാവിന്റെ കമ്പനി വിരുദ്ധ സമരങ്ങളും യുദ്ധങ്ങളും കൊട്ടകയിൽ സിനിമയായി ഒരു പ്രേക്ഷക കൂട്ടത്തോടൊപ്പം കാണുമ്പോൾ ഉണ്ടാവുന്ന കൂട്ടായ്മയുടെ ബോധവും അതിൽ നിന്നും ഊറ്റം കൊള്ളുന്ന ദേശീയ വികാരവും പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ ചരിത്രം വായിക്കുമ്പോൾ അതേ തീവ്രതയിൽരൂപപ്പെടുന്നില്ല. വായനയും പഠനവും പഴശ്ശി സമരങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവു സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നതിനപ്പുറത്ത് ദേശീയ വികാരത്തെ ആളിക്കത്തിക്കുന്നില്ല. ഈസ്റ്റ് ഇന്ത്യാ കമ്പനി വില്ലനും പഴശ്ശി നായകനുമായി മാറുന്ന ചരിത്ര സിനിമ കൊട്ടകയിൽ കാണുമ്പോൾ, പ്രേക്ഷകർ പഴശ്ശിക്കൊപ്പം യുദ്ധം ചെയ്യുന്നവരായി മാറുന്നു. അവസാനം വെടിയേറ്റ് പഴശ്ശി വീഴുമ്പോൾ, അദ്ദേഹത്തിനെ സ്നേഹിച്ച മറ്റു സമര നേതാക്കൾക്കും, കുറിച്ചിയർക്കുമൊപ്പം പ്രേക്ഷകനും ദുഃഖിക്കുന്നു. മലബാറിലെ കർഷകർ നേരിടേണ്ടി വന്ന നികുതി ഭാരവും കമ്പനി ക്രൂരതകളും മൂന്നു മണിക്കൂർ സിനിമ ശാലയിൽ കൊളോണിയൽ ഭരണകൂടത്തിനെതിരെയുള്ള വികാരത്തെ തീവ്രമായി സൃഷ്ടിക്കുകയും, ദേശ ഭാവനയെ ശാക്തീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കേരളത്തിൽ മലയാളികൾക്കൊപ്പം സിനിമ കാണുന്ന അതിഥി തൊഴിലാളികൾക്കും (ബംഗാളികളോ, ഒഡീഷ ക്കാരോ) ഇതേ വികാരം ഉണ്ടാകുന്നു. പഴശ്ശിരാജായെക്കുറിച്ച് യാതൊരു അറിവും ഇല്ലാത്ത മറ്റു ദേശവാസികൾക്കും ഇതേ വികാരം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് കൊട്ടകയിലെ യുദ്ധഭൂമിയിലാണെന്ന വസ്തുത മറക്കരുത്.

ഒരു ചരിത്ര സംഭവമോ, വീരപുരുഷനോ ചരിത്ര സിനിമയിലെ കേന്ദ്ര ബിന്ദു ആകുമ്പോൾത്തന്നെ പല ഉപകഥകളിലൂടെയാണ് ഈ ചരിത്രത്തെ സിനിമ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. വീര ചരിത്ര സിനിമകൾ കൂട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രമാകുമ്പോൾത്തന്നെ, കൊട്ടാകയിൽ കൂട്ടത്തോടെ കാണുന്നതിലാണ് സിനിമയുടെ അനുഭവം തീവ്രമായ വികാരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സമൂഹഓർമ്മയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം ഈ സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷക കൂട്ട കാഴ്ചയിലൂടെത്തന്നെയാണ്,ഇതു സാധ്യമാകുന്നത് സിനിമ ശാലയിൽത്തന്നെയാണ്. ഒഡേസ്സാ പടവുകളിൽ (റോളാങ് ബാർത്ത്) സിനിമയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ എത്തിക്കാൽ സാധിക്കുന്നത് കൊട്ടകയിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന ഭൂത / വർത്തമാനകാലങ്ങളുടെ കൈകോർക്കലിലാണ്. വീര ചരിത്ര സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കളായി പ്രേക്ഷകർ മാറുന്നത് കൊട്ടകയുടെ ഇരുട്ടിൽ നടക്കുന്ന വിഭ്രാന്തിയും മനോവികാരത്തിന്റെ രൂപമാറ്റത്തിലാണ്. ഈ സിനിമ കണ്ടിറങ്ങുന്നവർ പരീക്ഷ എഴുതേണ്ട വരല്ലെങ്കിലും, കൊട്ടക അനുഭവം ചരിത്രകാലത്തെയും വ്യക്തികളെയും കുറിച്ചുള്ള സിനിമാറ്റിക് ഓർമ്മകൾ അവരുടെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു. മണിക്കൂറുകളിൽ ഇന്ത്യയുടെ കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്തിലെ ദേശഭാവനയുടെ പുനരാവിഷ്കാരമാണ് കൊട്ടകയിൽ നടക്കുന്നത്.

കൊട്ടകയും സാമൂഹിക സമഭാവനയും

ഇന്ത്യയുടെ ദേശചരിത്രത്തിലെ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ വിനോദസ്ഥലരാശിയായി കൊട്ടകകൾ മാറുന്നത് പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഘട്ടങ്ങളിലാണ്. ആ കാലത്ത് പാശ്ചാത്യരുടെ, പ്രത്യേകിച്ച് ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണ വർഗ്ഗത്തിന്റെ മാത്രം ഉല്ലാസ കേന്ദ്രങ്ങളായിരുന്നു കൊട്ടകകൾ. അവർക്കു വേണ്ട സിനിമകൾ, അവരുടെ മാനസിക പിരിമുറുക്കങ്ങൾ കുറയ്ക്കുവാനായുള്ള ഇടങ്ങളായിരുന്നു ഈ പ്രദർശന കേന്ദ്രങ്ങൾ. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ഇതിൽ മാറ്റമുണ്ടാകുകയും, ഇന്ത്യാക്കാർക്കും വിനോദത്തിനും വിജ്ഞാനത്തിനുമുള്ള ഇടമായി സിനിമാശാലകൾ പരിണമിച്ചു. ദേശീയതയുടെ വളർച്ചയിൽ ബയോസ കോപ്പകൾക്കുള്ള പങ്കിനെ ടാഗോറിനെപ്പോലെയുള്ള നേതാക്കൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. തുടർന്നങ്ങോട്ടുള്ള സിനിമാശാലകളുടെ അകത്തള രൂപകൽപ്പന മാറുന്ന ദേശത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. തറ ടിക്കറ്റ് (ഗാന്ധി ക്ലാസ്)മുതൽ ക്ലാസ്സുകളിലേക്കും ബാൽക്കണിയിലേക്കും രൂപഘടനയിൽ മാറ്റം വരുത്തിയ സിനിമാശാലകൾ ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്തിലേയും കോളനിയനന്തര കാലഘട്ടത്തിന്റെയും സമൂഹ ശ്രേണീ വൽക്കരണത്തെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ജാതി ബോധം നിറഞ്ഞാടിയ ദേശത്ത്, കുറച്ചെങ്കിലും സാമൂഹ്യ സമഭാവന കൊട്ടകകൾ നിർമ്മിച്ചെടുത്തതാണ്. ജാതിയെ പൂർണ്ണമായി തള്ളാൻ പറ്റിയില്ലെങ്കിലും കൊട്ടകകൾ കാലാന്തരത്തിൽ എല്ലാ ജാതി /വർഗ്ഗങ്ങളെയും സ്വാഗതം ചെയ്തു. തുഛമായ നിരക്കിൽ സമൂഹത്തിന്റെ താഴേതട്ടിലുള്ളവർക്കു കൂടി ടിക്കറ്റുകൾ കൊടുത്ത കൊട്ടകകൾ ക്രമേണ ജനപ്രിയ വിനോദ കേന്ദ്രങ്ങളായി മാറി. എല്ലാവർഗ്ഗ, ജാതി / ലിംഗത്തിൽപ്പെട്ടവർക്കും

തുറന്നുകൊടുക്കപ്പെട്ട സിനിമ ശാലകൾ ദേശീയ ബോധത്തിന്റെയും ജനാധിപത്യ മൂല്യവൽക്കരണത്തിന്റെയും ദൈനംദിന അനുഭവ കേന്ദ്രങ്ങളായി മാറി. കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്ത് ഇതൊരു ചെറിയ കൂട്ടമായിരുന്നുവെങ്കിൽ രാഷ്ട്ര നിർമ്മാണ ഘട്ടത്തിൽ വലിയ പ്രേക്ഷകക്കൂട്ടങ്ങളായി പരിണമിച്ചു.

കൊട്ടകയിലെ പ്രേക്ഷക പൗരന്മാർ

നമ്മുക്കൊരു പടത്തിനു (സിനിമയ്ക്ക്) പോകാമെന്നു പറഞ്ഞിറങ്ങുന്നവർ വിശാലമായ പൊതുമണ്ഡലത്തിലേക്കാണ് വന്നെത്തുന്നത്. സ്വകാര്യ മണ്ഡലം പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ലയിച്ചു ചേരുന്ന രാഷ്ട്രീയ നിമിഷങ്ങതാണ് സിനിമാ കാണൽ എന്ന പ്രവർത്തനത്തിൽ നാം അറിയാതെ നടക്കുന്നത്. ആർപ്പുവിളികൾക്കും കൂക്കുവിളികൾക്കുമിടയിൽ അടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ മാനിക്കുന്ന പരബോധം കൊട്ടകയിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീകളോടും കുട്ടികളോടുമൊപ്പം സിനിമ കാണാൻ വരുന്നവരോട് ബഹുമാനത്തോടു കൂടി പെരുമാറുന്നതിനുള്ള പരീക്ഷണശാലകൂടിയാണ് കൊട്ടാകൾ. പൊതു ഇടങ്ങളിൽ എങ്ങനെയിരിക്കണം, ശാരീരിക നിയന്ത്രണം പാലിക്കണം എന്നൊക്കെ മൂന്നു മണിക്കൂറിൽ പ്രേക്ഷകർ കൊട്ടക സംസ്കാരത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇത് ഒരു വിദ്യാഭ്യാസ പ്രക്രിയ തന്നെയാണ്, കൊട്ടക സ്കൂളിംഗ് എന്നു വേണമെങ്കിൽ വിളിക്കാം. ഒരു പൗരൻ എന്ന നിലയ്ക്ക് നാം നേടേണ സാമൂഹ്യ അച്ചടക്കം, ബഹള സന്തോഷങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രേക്ഷകൻ ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുന്നു. കൊട്ടകയിലെ പ്രേക്ഷകർ ഒരു പൗരസംസ്കാരം തന്നെയാണ് ഫലത്തിൽ നേടിയെടുക്കുന്നത്. പല ജാതി /വർഗ്ഗ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവർ സർവ്വ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും താൽക്കാലികമായി മറന്ന്, പ്രേക്ഷക പൗരക്കൂട്ടങ്ങളായി മാറുന്നതിന്റെ രസതന്ത്രമാണ് കൊട്ടക സംസ്കാരം കാട്ടിത്തരുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ചിലർക്ക് ഒരു കുമിള പോലെ പൊട്ടി പോകുന്ന അനുഭവമാണെങ്കിൽക്കൂടി, അനേകർക്ക് തങ്ങളുടെ വർത്തമാന/ ഭാവി സ്വഭാവത്തെ പരുവപ്പെടുത്തുന്ന / മാനവീകരിക്കുന്ന മണിക്കൂറുകളാണ് കൊട്ടകയിലെ സിനിമ കാണൽ നൽകുന്നത്.

സിനിമയുണ്ടോ, ഒരു തീയേറ്റർ കാണാൻ?

ഒരു സിനിമ കാണാൻ തീയേറ്ററിലെത്തുന്നവർ പ്രേക്ഷകസിനിമാക്കൂട്ടത്തെക്കൂടിയാണ് സിനിമയ്ക്കൊപ്പം കാണുന്നത്. കൊട്ടക ലോകം നമ്മുക്കു മുമ്പിൽ തുറന്നു തരുന്ന ലോകം സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന് നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ദൈനംദിന ഭാവനാ ലോകം കൂടിയാണ്. സ്വാകാര്യ ഇടങ്ങളിൽ നിന്നും പൊതു ഇടങ്ങളിൽ എത്തുന്നവർ, സ്വകാര്യത മറന്ന് മറ്റുള്ളവർക്കൊപ്പം കൂടിച്ചേരുന്ന ലോകമാണ് കൊട്ടകയിൽ കാണുന്നത്. ദേശത്തിലെ അപരിചിതരെ പരിചിതരും സുഹൃത്തുക്കളുമാക്കി മാറ്റുന്ന മായാലോകം കൊട്ടക നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു. മുസ്ളീമായ മമ്മൂട്ടി പഴശ്ശി തമ്പുരാനായി വെള്ളിത്തിരയിൽ നിറഞ്ഞാടുമ്പോൾ, പ്രേക്ഷകരിൽ ഹിന്ദുവും മുസ്ളീമും ക്രിസ്ത്യാനിയും ഇന്ത്യൻ പൗരന്മാരായി ദേശവികാരത്തിന്റെ സിനിമാറ്റിക് ഭാവനാ ലോകത്ത് ആഹ്ളാദിക്കുകയാണ് കൊട്ടകയിൽ. ജാതി ശരീരങ്ങൾ പോലും പ്രേക്ഷക ശരീരങ്ങളായും, പൗര ശരീരങ്ങളായും കൊട്ടക കൂട്ടായ്മയിൽ ഒന്നാകുന്ന മാസ്മരികത രൂപപ്പെടുന്നു. ദേശത്തിന്റെ മുമ്പോട്ടുള്ള കുതിപ്പിന് സിനിമയ്ക്കൊപ്പം അഭിവാജ്യമായ സാമൂഹിക ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൊട്ടകകൾ, സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമ തന്നെയാണ്. മഹാമാരിക്കാലത്ത് സംഭവിക്കുന്ന പ്ലാറ്റ്ഫോം ക്യാപിറ്റലിസത്തിന്റെ കുത്തൊഴുക്കിൽ ഒഴുകിപ്പേക്കേണ്ടതല്ല കൊട്ടകയും സിനിമാറ്റിക് പൊതുമണ്ഡലവും; കൊട്ടക വേണം ഒരു സിനിമ കാണാൻ, സിനിമ വേണം ഒരു കൊട്ടകയും കാണാൻ !

അനിറ്റ ഷാജി
സെന്റ്. ജോർജ് കോളേജ്, അരുവിത്തുറ

തിരശ്ശീലയും ദേശീയതയുടെ കളിനിയമങ്ങളും

1915ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അമേരിക്കൻ നിശബ്ദ ചിത്രമായ ദ ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ സാങ്കേതിക മികവ്, കലാപരത തുടങ്ങിയ അംശങ്ങളിൽ സിനിമാചരിത്രത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. സമാനമായി, ചലച്ചിത്ര പ്രതിനിധാനത്തെ സംബന്ധിച്ചുണ്ടായിട്ടുള്ള ഗൗരവമുള്ള വിശകലനങ്ങളുടെ ചരിത്രം അന്വേഷിക്കുമ്പോഴും ഡി.ഡബ്ല്യൂ. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ഈ ചിത്രം നിർണ്ണായകമാകുന്നു. അമേരിക്കയിലെ വെള്ളക്കാരുടെ മേധാവിത്വവും ദേശീയതയും ഉറപ്പിക്കുക, കുടിയേറ്റക്കാരായ ആഫ്രിക്കൻ- അമേരിക്കൻ ജനതയെയും ഇതര വംശങ്ങളെയും അമേരിക്കയുടെ മണ്ണിൽ നിന്ന് തുടച്ചു നീക്കുക എന്നീ ഉദ്ദേശങ്ങളോടെ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ക്ലു ക്ലക്സ് ക്ലാനെ മഹത്വവത്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര പ്രതിനിധാനം എന്ന നിലയിൽ കൂടിയാണ് ദ ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ സിനിമാചരിത്രത്തിലും സാമൂഹികചരിത്രത്തിലും ഇടം നേടുന്നത്. അമേരിക്കയിലെ ആഭ്യന്തരയുദ്ധങ്ങളെയും പുനർനിർമ്മാണകാലത്തെയും (1865- 1877) മുഖ്യമായി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ചിത്രം കറുത്ത വർഗ്ഗക്കാരെ വികൃതമായി ചിത്രീകരിച്ചതിന്റെ പേരിൽ വ്യാപകമായ വിമർശനം നേരിട്ടു. ദ ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ പ്രദർശിപ്പിച്ചതിനോട് അനുബന്ധമായി പ്രാദേശിക കലാപങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടതായുള്ള ചരിത്രസൂചനകളും ലഭ്യമാണ്. ചരിത്രത്തെ പക്ഷപാതപരമായും മുൻവിധിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലും വ്യാഖ്യാനിക്കുവാനും അപരങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുവാനുമുള്ള ചലച്ചിത്ര ശ്രമം എന്ന നിലയിൽ ഗ്രിഫിത്തിന്റെ പ്രസ്തുത ചിത്രം പ്രസിദ്ധിയോടൊപ്പം കുപ്രസിദ്ധിയും നേടി. അനേകം വികല പ്രതിനിധാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോഴും പ്രസ്തുത ചിത്രം സാമ്പത്തിക വിജയം നേടുകയും അതിന്റെ സ്രഷ്ടാവ് ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തിലെ നാഴികക്കല്ലായിത്തീരുകയും ചെയ്തുവെന്നത് ചിന്തിക്കേണ്ട വിഷയമാണ്. സമാനമായി, ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തിലെ പല മുഹൂർത്തങ്ങളിലും ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച സിനിമകൾ അവയിലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിമർശനവിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ദേശീയത പ്രഘോഷിക്കുകയും അപരത്തെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുക എന്ന ഉദ്ദേശം ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതു സ്വഭാവമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ദേശരാഷ്ട്രസങ്കൽപ്പവും പൗരത്വത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള സാങ്കേതികതകളും സജീവമായ സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിൽ സിനിമയിലെ ദേശീയതാവിചാരങ്ങൾ കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുന്നു.

ബർത്ത് ഓഫ് എ നാഷൻ

തിരശ്ശീലയിൽ ആഘോഷിക്കപ്പെടുന്ന ദേശീയത

ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായത്തെ ഹിന്ദി സിനിമ എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് ചുരുക്കി പ്രതിപാദിച്ചിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്നും സമകാലിക സാഹചര്യം വ്യത്യസ്തമാണ്. തെലുഗ്, തമിഴ്, മലയാളം തുടങ്ങിയവയിലെയും ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലെയും ചലച്ചിത്ര വ്യവസായങ്ങളെ കലാപരമായും സാമ്പത്തികമായും വ്യാവസായികമായും അഭിസംബോധന ചെയ്യാതെ 'ഇന്ത്യൻ സിനിമ' എന്ന വിശാല പരിസരത്തെ ഇന്ന് പരിഗണിക്കുവാനാകില്ല. എന്നിരുന്നാലും, ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിഷയങ്ങൾ സജീവ ചർച്ചാവിഷയമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഹിന്ദി സിനിമാലോകം ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷാ സിനിമകളുടെ മേൽ അധീശത്വം നേടുന്നു. ദേശീയ ഭാഷാ പദവിയുടെ അധികമാനങ്ങൾ ഹിന്ദിക്ക് അവകാശപ്പെടുവാനാകില്ലെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയ താത്പര്യങ്ങൾ പ്രസ്തുത ഭാഷയ്ക്ക് നൽകുന്ന സവിശേഷാനുകൂല്യങ്ങൾ ഇതര ഭാഷാവ്യവഹാരങ്ങളെ പലമട്ടിൽ അരികുവത്കരിക്കുന്നതിന് കാരണമാകുന്നു. ഇത്തരം ഭാഷാധികാര പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ ഹിന്ദി ഭാഷയും അതിന്റെ ഭാഗമായി രൂപമെടുക്കുന്ന സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളും ഇന്ത്യൻ സന്ദർഭത്തിൽ മേധാവിത്വം നേടുന്നു. സമാനമായ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ദേശീയതയുടെ ചലച്ചിത്ര മുഖമാകുവാൻ ഹിന്ദി സിനിമകൾക്ക് സാഹചര്യമൊരുങ്ങുന്നത്.

സ്വാതന്ത്ര്യ സമരം, യുദ്ധം, ജവാന്മാരുടെ ത്യാഗോജ്ജ്വല ജീവിതം, തീവ്രവാദ വിരുദ്ധ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്നിവ ഹിന്ദി സിനിമകളിൽ പലകാലഘട്ടത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളാണ്. ദിലീപ് കുമാറിനെ നായകനാക്കി രമേഷ് സൈഗാൾ സംവിധാനം ചെയ്ത ഷഹീദ് (1948), സ്വാതന്ത്ര്യ സമരത്തെക്കുറിച്ച് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ആദ്യകാല ഹിന്ദി ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ്. മെഹ്ബൂബ് ഖാൻ രൂപപ്പെടുത്തിയ മദർ ഇന്ത്യ (1957) എന്ന ചിത്രവും സമാനമായി ദേശീയതയെ ആഘോഷിച്ച ചിത്രമായിരുന്നു. വാണിജ്യ വിജയം നേടിയ പ്രസ്തുത ചിത്രം, ഭാരതീയ സ്ത്രീകളെ സംബന്ധിച്ച ആദർശാത്മക മൂല്യങ്ങൾക്കൂടി തിരശ്ശീലയിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. ഇപ്രകാരം, മദർ ഇന്ത്യയിലെ രാധ (നർഗ്ഗീസ് ദത്ത്) പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് ചൊരിഞ്ഞ ദേശസ്നേഹം, ത്യാഗം, സഹനം

തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് 'ഭാരതാംബ' എന്ന മിത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം രൂപപ്പെടുന്നത്. തന്റെ മകനെ ദേശത്തിന് വേണ്ടി വധിക്കുവാൻ പോലും സന്നദ്ധയാകുന്ന ത്യാഗമയിയായി മദർ ഇന്ത്യയിലൂടെ ആദർശാത്മക ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീ നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നു. സമാനമായി, 1962ലെ ഇന്ത്യ -ചൈന യുദ്ധം, 1965, 1971, 1999 വർഷങ്ങളിലെ ഇന്ത്യ-പാക്ക് യുദ്ധം എന്നിവയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട പ്രഹാർ (1991), ബോർഡർ (1997) എന്നിവ ദേശസ്നേഹത്തിന്റെയും സൈനികവൃത്തിയുടെയും മഹത്വത്തെ പ്രഘോഷിച്ചവയും വിപണിവിജയം നേടിയവയുമാണ് (മലയാളത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട മേജർ രവി ചിത്രങ്ങളായ കുരുക്ഷേത്ര (2008), 1971: ബിയോണ്ട് ബോർഡേഴ്സ് (2017) എന്നിവയും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നു).

തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനത്തിലും രണ്ടായിരാമാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിലും ഷാറൂഖ് ഖാൻ, ആമിർ ഖാൻ, സൽമാൻ ഖാൻ താരത്രയത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ബോളിവുഡ് ചലച്ചിത്ര വ്യവസായം പുതിയ സമവാക്യങ്ങളിലേക്ക് പരിവർത്തന വിധേയമായി. ഷാറൂഖ് ഖാന്റെ ദിൽസേ (1998), മേ ഹൂ നാ (2004), വീർ സാറ (2004) എന്നിവയിൽ ആരംഭിച്ച് കായിക പരിസരങ്ങളിലെ ദേശീയ വികാരത്തെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുവാനുതകുന്ന മികവുമായി അവതരിപ്പിച്ച ചക് ദേ ഇന്ത്യ (2007) വരെ വലിയ തോതിൽ വിപണി വിജയം നേടിയ ചിത്രങ്ങളാണ്. ഇന്ത്യൻ ദേശീയ ഹോക്കി ടീമിന്റെ പരാജയത്തെ തുടർന്ന് പാക്കിസ്ഥാനുമായുള്ള ഒത്തുകളിവിവാദം ഉയരുകയും കബീർ ഖാൻ (ഷാറൂഖ് ഖാൻ) തന്റെ മതപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സ്വന്തം ദേശത്തിൽ അപരവത്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതായി ചക് ദേ ഇന്ത്യയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലോകകപ്പ് ഹോക്കി മത്സരത്തിലേറ്റ പരാജയം കബീർ ഖാൻ എന്ന ഇന്ത്യൻ ഹോക്കി ടീം നായകന്റെ പരാജയമെന്ന നിലയിലല്ല, മറിച്ച് പാക്കിസ്ഥാനെന്ന ഇസ്ലാമികരാഷ്ട്രത്തോട് നേരിട്ട പരാജയം എന്ന നിലയിലാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇന്ത്യൻ മുസ്ലീം എന്ന അരക്ഷിത സ്വത്വത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരമെന്ന നിലയിലും ദേശീയതയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഇന്ത്യൻ മുസ്ലീം എന്ന പ്രശ്നഭരിതാവസ്ഥയുടെ ചിത്രീകരണം എന്ന നിലയിലുമാണ് കബീർ ഖാൻ എന്ന കഥാപാത്രം പ്രസക്തമാകുന്നത്. പിന്നീട്, ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രതിനിധാനമായി അവരോധിക്കപ്പെടുന്നത് ആമിർ ഖാൻ, സൽമാൻ ഖാൻ എന്നീ ഇസ്ലാമിക നടനശരീരങ്ങളാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഖ്യാനം ക്രമീകരിച്ച ലഗാൻ (2001) എന്ന ആമിർ ഖാൻ ചിത്രത്തിൽ ക്രിക്കറ്റ് എന്ന കായിക വിനോദം ബ്രിട്ടീ

ലഗാൻ

ഷുകാരിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യക്കാർ ഏറ്റു വാങ്ങുന്നത് എപ്രകാരമാണെന്ന് പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ, സ്വാതന്ത്ര്യ സമര പോരാളിയായിരുന്ന മംഗൽ പാണ്ഡേയുടെ ജീവചരിത്ര സിനിമയിലും ആമിർ ഖാൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അതോടൊപ്പം, ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലെ അഴിമതിക്കെതിരെ പോരാടുന്ന ക്ഷുഭിത യൗവ്വനമായി രംഗ് ദേ ബസന്തിയിലും (2006) അദ്ദേഹം വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്നു. മാത്രവുമല്ല, പികെ (2014) യിൽ കപട മതാത്മകതയും ദംഗലിൽ (2016) ഇന്ത്യയിലെ കായിക മേഖലയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അവസരനിഷേധവും ആമിർ ഖാൻ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ നിശിതമായി വിമർശനവിധേയമായി.

എന്നാൽ, ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പരിസരങ്ങളിലാണ് സൽമാൻ ഖാന്റെ ചിത്രങ്ങൾ സ്ഥാനപ്പെടുന്നത്. സമരസപ്പെടലിന്റെ ചലച്ചിത്ര രാഷ്ട്രീയമാണ് സൽമാന്റെ ദേശീയതാ പ്രഘോഷണ ചിത്രങ്ങളുടെ അടിത്തട്ടിലുള്ളത്. മധ്യവർഗ്ഗ ഹൈന്ദവ മൂല്യങ്ങളിൽ അടിയുറച്ച പൊതുബോധ നിർമ്മിതിക്ക് പരിചിതമായ രാഷ്ട്രീയ പരിസരങ്ങൾ മാത്രമാണ് സൽമാൻ ഖാൻ തന്റെ സിനിമകളിലെ വൈകാരിക പ്രകടനങ്ങൾക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. അടിയുറച്ച ഹനുമാൻ ഭക്തനും ഹൈന്ദവ മതാനുയായിയുമായ പവൻ (സൽമാൻ ഖാൻ), പ്രതിസന്ധികളെ അതിജീവിച്ച് പാക്കിസ്ഥാനി പെൺകുട്ടിയായ മുന്നിയെ അവളുടെ നാട്ടിലെത്തിക്കുകയും അതിലൂടെ ആദർശാത്മക ഭാരതീയത പ്രഘോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന നിലയിലാണ് ബജ്റംഗി ഭായ്ജാൻ എന്ന ചിത്രം വിപണി വിജയം നേടുന്നത്. ഗുസ്തിയുടെയും പ്രണയത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിലൊരുങ്ങിയ സുൽത്താൻ (2016), ഇന്ത്യ-പാക്ക് വിഭജനത്തെ മുൻനിർത്തി ആവിഷ്കരിച്ച ഭരത് (2019), ഇന്ത്യ- ചൈന യുദ്ധം അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപംകൊണ്ട ട്യൂബ് ലൈറ്റ് (2017) തുടങ്ങിയവ ആത്യന്തികമായി ഇന്ത്യയിലെ പ്രശ്നഭരിതമായ ഇസ്ലാമിക സ്വത്വത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുക എന്ന തിലുപരി, ഹൈന്ദവ മൂല്യങ്ങളോട് പ്രതിപത്തിയുള്ള കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധ നേടിയത്.

എന്നാൽ, ബി.ജെ.പി. യുടെ രാഷ്ട്രീയ നയങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്ര മുഖം എന്ന നിലയിലേക്ക് ക്രമേണ അക്ഷയ് കുമാർ സ്ഥാനപ്പെട്ട പ്പോൾ ഖാൻ ത്രയത്തിൽ നിന്ന് ഹിന്ദി സിനിമ പരിണമിക്കുന്നു. പരമാണു (2016/ ജോൺ എബ്രഹാം), ഉറി: ദ സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക്ക് (2019/ വിക്കി കൗശൽ), സർദ്ദാർ ഉദ്ദം (2021/ വിക്കി കൗശൽ) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ഇതര താരങ്ങളും ദേശീയതയോടുള്ള തങ്ങളുടെ മാനസികാഭിമുഖ്യം വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോഴും അക്ഷയ് കുമാർ പ്രസരിപ്പിച്ച തീവ്രദേശീയതയുടെ പ്രതിധ്വനിക്ക് മങ്ങലേൽക്കുന്നില്ല. ഹോളിഡേ (2014), ഗബ്ബർ ഈസ് ബാക്ക് (2015) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ ആരംഭിക്കുന്ന ദേശീയതയുടെ അതിവൈകാരിക പ്രതി

ട്യൂബ് ലൈറ്റ്

ഫലനങ്ങൾ എയർ ലിഫ്റ്റ് (2016), ഗോൾഡ് (2018), കേസരി (2018) തുടങ്ങിയ അക്ഷയ് കുമാർ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ സജീവമായി തുടരുന്നു. സ്വച്ഛ് ഭാരത് അഭിയാൻ പോലുള്ള പദ്ധതികളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരുങ്ങിയ ടൊയ്‌ലെറ്റ്: ഏക് പ്രേം കഥ (2017), പാഡ്മാൻ (2018) തുടങ്ങിയവ അക്ഷയ് കുമാറിനെ ഹിന്ദുത്വ രാഷ്ട്രീയ പക്ഷത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ, ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി ധാരകൾ ഹിന്ദി ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ നിലനിൽക്കുന്നു.

എന്നാൽ, ബോളിവുഡിന് പുറമെ, ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിൽ ദേശീയ തലത്തിൽ പ്രസക്തമായ പ്രമേയങ്ങൾ എത്രത്തോളം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് എന്നത് പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഹിന്ദി ഭാഷയെയും ആര്യാധിനിവേശത്തെയും ശക്തമായി ചെറുത്ത തമിഴകത്തുനിന്ന് ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശ ശക്തികളെ രാഷ്ട്രീയമായും നയപരമായും നേരിട്ടവരുടെ ആഖ്യാനങ്ങൾ രൂപം കൊണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, ശിവാജി ഗണേശൻ നായകനായ വീരപാണ്ഡ്യ കട്ടബൊമ്മൻ (1959), വാ.ഉ. ചിദംബരം പിള്ളയുടെ ജീവിതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയൊരുങ്ങിയ കപ്പലോട്ടിയ തമിഴൻ (1961) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ സ്വാതന്ത്ര്യ സമര കാലത്തെ ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധ പോരാട്ടങ്ങളിൽ പങ്കാളികളായവരുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങളാണ്. എന്നാൽ, മുഖ്യധാരാ ഹിന്ദി സിനിമയുടെ വെള്ളിവെളിച്ചത്തിൽ തമിഴകത്തുനിന്ന് ഉയർന്ന പ്രതിഷേധ സ്വരങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങൾ കേവലം പ്രാദേശിക ഇടപെടലുകൾ മാത്രമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു. റോജ (1992), ബോംബെ (1995) എന്നീ മണിരത്നം ചിത്രങ്ങളിലൂടെ തമിഴ് സിനിമയിൽ ദേശീയ വിഷയങ്ങൾ ഉയർന്നുവന്നത് തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആദ്യപകുതിയിലാണ്. സമാനമായി, മലയാളത്തിൽ നിന്ന് രൂപംകൊണ്ട വേലുത്തമ്പി ദളവ (1962), പഴശ്ശിരാജ (1964), 1921 (1988), കാലാപാനി (1996), കേരള വർമ്മ പഴശ്ശി രാജ (2009), ഉറുമി (2011), മരയ്ക്കാർ: അറബിക്കടലിന്റെ സിംഹം (2021) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾക്കും ബോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദേശവ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത ലഭിക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദേശീയതയെയും ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമര ചരിത്രത്തെയും നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന ഹിന്ദിഭാഷാ കേന്ദ്രിത വ്യവഹാരങ്ങളുടെ രീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ തമിഴ്നാട്, കേരളം, ഇതര ഇന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങൾ എന്നിവിടങ്ങളിലെ ദേശവിചാരങ്ങളെ അപ്രസക്തമാക്കുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് ഇന്ത്യൻ ദേശീയത എന്ന ബൃഹദാഖ്യാനം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ദേശീയതകളുടെ പലമയെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നതും ഏകഭാരതമെന്ന ശാക്തീകരിക്കപ്പെട്ട ഏകകത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നതുമാണ് സമകാലിക ഇന്ത്യയിലെ ഹിന്ദി- ഹിന്ദുത്വ ദേശീയത.

ഭാഗ് മിൽഖാ ഭാഗ്

ഇന്ത്യയുടെ സാമൂഹിക മനഃശാസ്ത്രത്തെ അപഗ്രഥിച്ച സുധീർ കാകർ, കാതറീന കാകർ എന്നിവർ ഇപ്രകാരം കുറിക്കുന്നു: 'Indian -ness, then, is about similarities produced by an overarching Indic, pre- eminently Hindu civilization that has contributed the lion's share to what we call the 'cultural gene pool' of india's peoples. In other words, Hindu cultural patterns... have played a very major role in the construction of Indian- ness.. (The Indians: Portrait of a People). ചുരുക്കത്തിൽ, ഭാരതീയത എന്ന് വ്യവ

എം.എസ്. ധോണി – ദി അൺടോൾഡ് സ്റ്റോറി

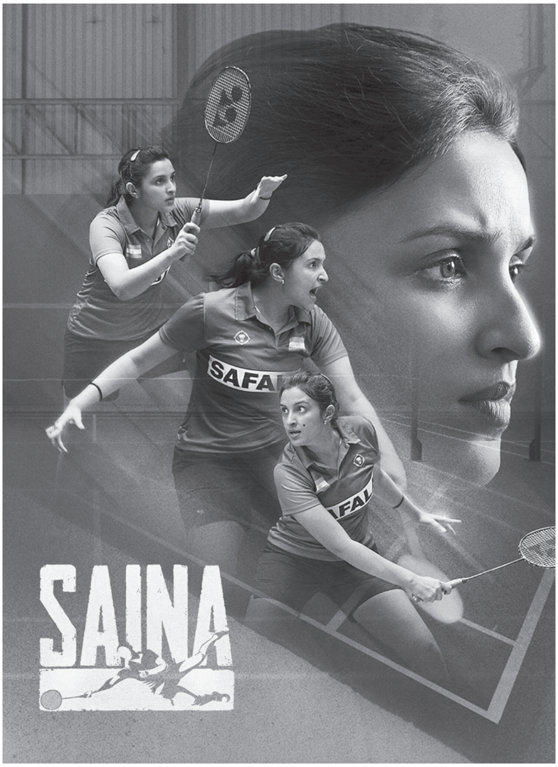
ഹരിക്കുന്ന ഏകീകൃത ദേശീയതാ ബോധം ആത്യന്തികമായി ഹിന്ദുത്വബോധത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണം മാത്രമാകുന്നു.

തിരശ്ശീലയിലെ മാ/കായിക ക്കാഴ്ചകൾ

ദേശീയത എന്ന സാങ്കൽപ്പിക ബോധത്തെ തിരക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്ര ഉദ്യമങ്ങളിൽ കായിക പ്രമേയങ്ങൾ കൂടുതലായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രകടമാണ്. അവയിൽ തന്നെ, ഇന്ത്യൻ കായിക ചരിത്രത്തിലെ നിർണ്ണായക സംഭവങ്ങളെ അധികരിച്ചുള്ളവയും കായിക താരങ്ങളുടെ ജീവചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളും അധിക മാനം നേടുന്നു. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച ചക് ദേ ഇന്ത്യ, ഗോൾഡ്, സുൽത്താൻ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ കായിക മത്സരങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപം കൊണ്ടവയായിരുന്നു. എന്നാൽ, പാൻസിംഗ് തോമർ (2010), ഭാഗ് മിൽഖാ ഭാഗ് (2013), മേരി കോം (2014), ദംഗൽ (2016), ബുധിയാ സിംഗ് ബോൺ ടു റൺ (2016), എം.എസ്. ധോണി: ദ അൺടോൾഡ് സ്റ്റോറി (2016), അസർ (2016), സച്ചിൻ: എ ബില്ല്യൺ ഡ്രീംസ് (2017), സൂർമ്മ (2018), സൈന (2021), രശ്മി റോക്കറ്റ് (2021) തുടങ്ങിയ നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ താരങ്ങളുടെ ആകാംക്ഷാഭരിതമായ കായിക- ജീവിത മുഹൂർത്തങ്ങൾ പകർത്തിയവയാണ്. ഇതിൽ, രശ്മി റോക്കറ്റ് പൂർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ ബയോപിക് എന്ന വിശേഷണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. ഇന്ത്യൻ കായികതാരമായ ദ്യുതി ചന്ദിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ചില നിർണ്ണായക സന്ദർഭങ്ങളെ ഭാവനാത്മകമായി മാറ്റിത്തീർത്തും വിപണിയോട് സന്ധി ചെയ്തുമാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. കായികതാരങ്ങളുടെ സ്വപ്നം, പ്രയത്നം, പ്രതിസന്ധികൾ, അതിജീവനം എന്നിവയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് രാജ്യത്തിന്റെ അഭിമാനം അന്തർദേശീയ തലങ്ങളിൽ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുക എന്ന വാർപ്പുമാതൃക തന്നെയാണ് ആത്യന്തികമായി ഇവയിൽ ഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളും നിറവേറ്റുന്നത്.

~ഒരേ അച്ചിൽ വാർത്തവയെന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുമ്പോഴും ഇത്തരം സ്പോർട്സ് ബയോപിക്കുകൾ നേടുന്ന വിപണി വിജയം വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. പ്രതികൂലമായ സാമ്പത്തിക- കുടുംബ പശ്ചാത്തലം, ഇന്ത്യൻ കായിക മേഖലയിലെ അവസര നിഷേധങ്ങൾ, ലിംഗാസമത്വം, അഴിമതിയുടെ പിന്നാമ്പുറക്കഥകൾ, ശാരീരികമായും മാനസികമായും വനിതാ കായിക താരങ്ങൾക്ക് നേരിടേണ്ടി വരുന്ന പ്രതിസന്ധികൾ തുടങ്ങിയവ ഭൂരിപക്ഷം കായിക താരങ്ങളുടെയും ജീവചരിത്ര ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങളിലെ പതിവ് ചേരുവയാകുന്നു. ക്രിക്കറ്റ്, ഹോക്കി, ഗുസ്തി, ബോക്സിംഗ് തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലെ ഇന്ത്യയുടെ നേട്ടങ്ങളാണ് ഇത്തരം സിനിമകളുടെ മൂലകഥയ്ക്ക് ആധാരം. ഇന്ത്യയിലെ കായിക പ്രേമികൾക്ക് സുപരിചിതമായ സംഭവകഥകളാണ് തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ഉടനീളം നിലനിർത്തുന്ന ഉദ്വേഗത്തിന്റെ തലമാണ് ഈ വിഭാഗം ചിത്രങ്ങളുടെ വിജയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

പ്രാഥമിക തലത്തിൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ വസ്തുതകൾ സ്പോർട്സ് ബയോപിക്കിന്റെ വിപണി വിജയത്തെ സ്വാധീനിക്കുമെങ്കിലും, ആത്യന്തികമായി ഇന്ത്യക്കാരുടെ



അബോധത്തിൽ സ്വാംശീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ദേശീയബോധമെന്ന സ്ഥിതികോർജ്ജത്തെ ഗതികോർജ്ജമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ വിജയിക്കുന്നു. എന്നാൽ, 'പൊതുവായത്' എന്ന വിധത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ദേശീയ ബോധം, അധികാരം കൈവശമുള്ള ഹൈന്ദവ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ നിർമ്മിതികളും വ്യാഖ്യാനങ്ങളും മാത്രമാകുന്നുവെന്ന തരത്തിൽ ന്യൂനീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ആശയ സംഘർഷങ്ങൾ രൂപമെടുക്കുന്നു.

നിയതമായ മാമൂലുകളെ പിന്തുടർന്ന് രൂപംകൊള്ളുന്ന ഏകശിലാത്മകമായ വാദങ്ങൾ പലപ്പോഴും അപരത്വത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഇന്ത്യ-പാക്ക് വിഭജനത്തെ തുടർന്നുണ്ടായ കലാപത്തിൽ തന്റെ മാതാപിതാക്കളെ നഷ്ടപ്പെടുന്ന മിൽഖാ സിംഗിന്റെ കഥ പറയുന്ന ഭാഗ് മിൽഖാ ഭാഗ് എന്ന ചിത്രം ഈ സന്ദർഭത്തിൽ സവിശേഷമായി പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. യഥാർത്ഥ സംഭവങ്ങളോട് ചേർന്ന് നിൽക്കുമ്പോഴും തന്റെ എതിരാളിയായ പാക്കിസ്ഥാനി കായിക താരത്തെ മിൽഖ തോൽപ്പിക്കുമ്പോൾ തിരശ്ശീലയിൽ പടരുന്ന അമിതാവേശം കാണികളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നു. മത്സരത്തിനിടയിൽ വച്ച് മിൽഖാ സിംഗുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനം ക്രമേണ അയാളുടെ മനസ്സിലെ വിഭജനത്തിന്റെ മുറിപ്പാടുകൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. വൈകാരിക തീവ്രത സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തല സംഗീതവും പതിഞ്ഞ മട്ടിലുള്ള ദൃശ്യപരിചരണവും വേദനിപ്പിക്കുന്ന ഭൂതകാല ഓർമ്മകൾ ഉണർത്താൻ പര്യാപ്തമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ, മിൽഖയുടെ മത്സര വിജയം പാക്കിസ്ഥാന് മേൽ നേടുന്ന വിജയമെന്ന തരത്തിൽ ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ പ്രഘോഷണം കൂടിയാകുന്നു. സമാനമായി, ഇന്ത്യ-പാക്ക് ക്രിക്കറ്റ് മത്സരത്തിന് ലഭിക്കുന്ന അമിത പ്രാധാന്യം അപര വിദ്വേഷത്തിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ദേശീയത എന്ന സങ്കൽപ്പത്തെ തന്നെയാണ് ഉറപ്പിക്കുന്നത്.

ആത്യന്തികമായി, വെള്ളിത്തിരയിൽ അടയാളപ്പെടുന്ന ദേശീയ വികാരങ്ങൾ മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥയുടെ നിർമ്മിതിയാണ്. ദേശീയത എന്ന മായിക ബോധത്തിന്റെ പ്രയോഗസാധ്യതയാണ് സ്പോർട്സ് ബയോപിക്കുകളുടെ വിപണി മൂല്യം നിശ്ചയിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ നിന്ന് ക്യാപ്റ്റൻ (2018) പോലുള്ള വിരളമായ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ മാത്രം സംഭവിക്കുമ്പോൾ, ഹൈന്ദവ ദേശീയതയ്ക്ക് ആഴത്തിൽ വേരോട്ടമുള്ള ഹിന്ദി ചലച്ചിത്ര മേഖലയ്ക്ക് ഈ സിനിമാഗണത്തിന്റെ വിപണി സാധ്യത ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. വൈവിധ്യങ്ങളെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് ഏകഭാവമുള്ള ജനസഞ്ചയമായി ഇന്ത്യയെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന തരത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന തീവ്ര ഹിന്ദുത്വ നിലപാടുകൾക്ക് പലമട്ടിലും അനുകൂലമായ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം ക്രമീകരിക്കുവാൻ തിരയിടങ്ങളിലെ കളിക്കളങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന വൈകാരിക പ്രകടനങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുമെന്നത് വാസ്തവമാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. New York: Verso, 2006.

Banaji, Shakuntala. Reading 'Bollywood': The Young Audience and Hindi Films. New York: Palgrave Macmillian, 2006.

Chatterjee, Partha. 'Whose Imagined Community?,' Mapping the Nation, (ed.). Balakrishnan, Gopal. New York: Verso, 1999.

Cheshire, Ellen. Bio- Pics: A Life in Pictures. London and New York: Wallflower, 2015.

Lal, Vinay., Ashish Nandy (ed.). Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema. New Delhi: O.U.P., 2006.

അനിറ്റ ഷാജി. 'തിരശ്ശീലയെഴുതുന്ന ചരിത്രജീവിതങ്ങൾ,' വിജ്ഞാനകൈരളി. പു. 52, ല. 1, 2020 ജനുവരി, പുറം. 34- 42.

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

സിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ്?

എന്താണ് സിനിമ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്? അധ്വാനിക്കുന്നവർക്കും ഭാരം ചുമക്കുന്നവർക്കും വിനോദത്തിന്റെയും ഉല്ലാസത്തിന്റെയും ഒരു ഇടവേള നൽകി അവരെ കഷ്ടപ്പാടുകളുടെ ഓർമ്മകളിൽ നിന്നും അല്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും മോചിപ്പിക്കുക എന്ന ആനന്ദദായകമായ കർമ്മമാണ് സിനിമ അനുഷ്ഠിക്കുന്നതെന്നാണ് പ്രധാന വാദം. അതിലപ്പുറം ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള പ്രബോധനത്തിന് സിനിമ മുതിരുന്നില്ല എന്നർത്ഥം. വിനോദം മാത്രമാണോ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിലിരിപ്പ്? ആഫ്രിക്കൻ ജനതയേയും കറുത്ത വർഗ്ഗക്കാരേയും അപരിഷ്കൃതരായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യ ക്ലാസിക്കൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളും കൗബോയ് ചിത്രങ്ങളും ആത്യന്തികമായി പാശ്ചാത്യരേയും വെളുത്ത മനുഷ്യരെയും അവരുടെ സംസ്കാരത്തെയും സൗന്ദര്യ ബോധത്തെയും ലോകത്തിനുമേൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. ലോക വിനോദ ജനപ്രിയ ചിത്രങ്ങളായ ഹോളിവുഡ് സിനിമ ഏഷ്യൻ ആഫ്രിക്കൻ സംസ്കാരത്തെയും ഭരണകൂടങ്ങളെയും നിരന്തരം അപകീർത്തിപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. കറുത്തവരെയും സ്ത്രീകളെയും, ലൈംഗിക ന്യൂനപക്ഷങ്ങളെയും തൊഴിലാളികളെയും തെറ്റായി നിർവചിക്കുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വിനോദ ചിത്രങ്ങൾ വെളുത്തവരല്ലാത്തവരെയെല്ലാം അപരിഷ്കൃതരും 'കാടൻമാ'രുമായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. കൊടിയ പീഡനത്തിന്റെയും ആത്മത്യാഗത്തിന്റെയും പുരുഷ രൂപങ്ങളിലൂടെ തിന്മയ്ക്കെതിരായി നൻമയുടെ ആത്യന്തിക വിജയം ആഘോഷിക്കുന്ന സിനിമകൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ചരിത്രത്തെ ദുർവ്യാഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സാമ്രാജ്യത്വ താല്പര്യങ്ങൾ ഒളിച്ചു കടത്തുകയായിരുന്നുവെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നിടത്താണ് നാം സിനിമയെ വിനോദത്തിന്റെ വ്യാജ മറനീക്കി രാഷ്ട്രീയമായി കണ്ടു തുടങ്ങുന്നത്. വിയറ്റ്നാമിൽ യാങ്കിപ്പട്ടാളം നടത്തിയ നരഹത്യയുടെ ഭീകരയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മൂടിവയ്ക്കുന്നതിനായി ഹോളിവുഡ് മെനഞ്ഞെടുത്ത പുരുഷ രൂപമായിരുന്നു 'റാംബോ'. വ്യക്തിയുടെ ധാർമ്മിക രോഷത്തിലൂടെയും പ്രതികാര വാഞ്ഛയിലൂടെയും ലോകം കണ്ണടച്ചുപോകുന്ന വിയറ്റ്നാം അനുഭവങ്ങളുടെ തീവ്രയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയാണ് സാമ്രാജ്യത്വം തെറ്റായി വ്യാഖ്യാനിച്ചത്.

ഈ ഹോളിവുഡ് ബോധത്തിന്റെ പ്രാദേശിക രൂപമാണ് നാം കാണുന്ന ജനപ്രിയ വിനോദ സിനിമകളിൽ പലതും. ദൈനംദിന സാമൂഹ്യ ജീവിത പരിസരങ്ങളിൽ നിന്നും അകലം പാലിക്കുകയും ഭരണകൂട അധികാര വ്യവസ്ഥകളെ അസ്വസ്ഥമാക്കാതിരിക്കുകയും സാമൂഹ്യ സദാചാരമൂല്യങ്ങൾക്ക് ഇളക്കമേതും കൂടാതെ നിലനിൽക്കുന്നതിനാവശ്യമായ പ്രചരണോപാദിയായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ വിനോദവേ

റാംബോ

ഒരു ഉപകരണമായി മാറുകയാണ്. ജനതയുടെ ദൈനംദിന ജീവിതക്കാഴ്ചകളെ മറച്ചുപിടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ വിനോദ-വിജ്ഞാന വേളകളെ ഭരണകൂട താല്പര്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചക്കാരാക്കിമാറ്റിയത്. കൃത്യമായും അരാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട കാഴ്ചയുടെ നിർമ്മാണവും വിതരണവുമാണ് നാസി പക്ഷ സിനിമകളെങ്കിൽ പിൽക്കാലത്ത് ജൂത വേട്ടയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പുറത്തുവന്ന നിരവധി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ലോകം ഞെട്ടലോടെയാണ് കണ്ടത്. സംഭവബഹുലമായ വർത്തമാന രാഷ്ട്രീയത്തോട് കൃത്യമായ അകലം പാലിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിലും കാണാനാകും. രാജ്യം അടിയന്തിരാവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നുപോയ ചരിത്ര സന്ദർഭത്തിലാണ് അരവിന്ദന്റെ കാഞ്ചനസീത (1977) പുറത്തുവരുന്നത്. സമാന്തര സിനിമയുടെ എഴുപതുകൾ ഏറ്റവുമധികം ആഘോഷിച്ചത് അരവിന്ദൻ സിനിമകളാണ് എന്നതുകൊണ്ടും ഒരു സവിശേഷ രാഷ്ട്രീയ സന്ദർഭത്തിൽ പുറത്തുവന്ന സിനിമ എന്ന നിലയ്ക്കും കാഞ്ചനസീതയുടെ സൂക്ഷ്മ രാഷ്ട്രീയം പ്രസക്തമാണ്. സമാന്തര സിനിമകൾ ആന്തരവൽക്കരിച്ച അരാഷ്ട്രീയ ബോധത്തിന്റെ ആഴവും ഈ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ പരിശോധിക്കാം. വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യാധികാരത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മ സംഘർഷങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമായിരുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് കാഞ്ചനസീത. ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ അതിന്റെ പ്രമേയഘടനയിൽ മറഞ്ഞുകിടന്നിരുന്നു. എന്നാൽ രാഷ്ട്രം വ്യക്തിയുടെ അസ്തിത്വത്തെ നിസ്സാരവൽക്കരിച്ച വിപരീത കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളെ വിട്ടുകളഞ്ഞ് ആധ്യാത്മികതയുടെ അതീത തലത്തിലേയ്ക്ക് വഴിമാറുന്ന മധ്യവർഗ്ഗ ആത്മീയ ബോധമാണ് കാഞ്ചനസീത പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തത്. വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വനഷ്ടം, ജീവിതം അർത്ഥശൂന്യമാണെന്ന കണ്ടെത്തൽ, നഗരജീവിതത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ധത, സാമ്പ്രദായിക സദാചാരത്തിന്റെ

ളുകളെ ആനന്ദപ്രദമാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ നിർമ്മിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതു സ്വഭാവമായി കാണാമെങ്കിൽ അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നത് അരാഷ്ട്രീയബോധമാണെന്ന് കാണാനാവും. സിനിമ സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിനായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഏറ്റവും സമർത്ഥമായ ഉപകരണമാണ്. ഉല്ലാസവേളകൾ ആനന്ദപ്രദമാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തിനപ്പുറം കൃത്യമായി നിർവചിക്കപ്പെട്ട മൂല്യങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും താര നായക/നായിക സങ്കൽപ്പത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പകരുന്നു.

രാഷ്ട്രീയ മറകൾ, മറവികൾ

വിനോദം മാത്രം ലക്ഷ്യം വെച്ച് പുറത്തിറങ്ങുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആന്തരവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്ന അരാഷ്ട്രീയതയ്ക്ക് ഉദാഹരണങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ലോകത്ത് ഏറ്റവുമധികം രാഷ്ട്രീയ സിനിമകളും അരാഷ്ട്രീയ സിനിമകളും ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത് നാസി ജർമ്മനിയുടെ ജൂത ഹത്യയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണെന്നു കാണാം. നാസി ജർമ്മൻ ഭരണകൂടത്തിന്റെ ജൂത വംശഹത്യയുടെ ഭീകരതയെ മറച്ചുപിടിക്കുന്ന നിരവധി സിനിമകൾ ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഒത്താശയോടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ഇവിടെ സിനിമ

നിരർത്ഥകത, ആദർശവാദിയുടെ സന്ദേഹം, അന്യവൽക്കരണം, മനഷ്യാവസ്ഥയെ പ്രതിയുള്ള വേദന, ആത്യന്തികമായ ഏകാന്തത തുടങ്ങി ആധുനികതയുടെ ഭാവ/ആത്മസംഘർഷങ്ങൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചു. ആധുനികതയുടെ വ്യഥകൾ പേറിനടന്നിരുന്ന യൗവ്വനങ്ങളുടെ ക്ഷോഭവും വേദനയും ആത്മാന്വേഷണവും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടതിലൂടെയാണ് അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങൾ കൊണ്ടാടപ്പെട്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വരേണ്യ മധ്യവർഗ്ഗ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര പരികൽപ്പനകളെ താലോലിക്കുന്നതയാരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അന്തർധാര.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും ഫാന്റസിയിലേക്കും സാമൂഹ്യപരതയിൽ നിന്ന് വ്യക്തിപരതയിലേക്കും, ഭൗതികതയിൽ നിന്ന് ആധ്യാത്മികതയിലേക്കും ആഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന നായകന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളാണ് സമാന്തര സിനിമയിൽ കാഴ്ചപ്പെട്ടതെങ്കിൽ എഴുപതുകളിലെ പ്രത്യേകിച്ച് അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ കാലഘട്ടത്തിലും തുടർന്നും പുറത്തുവന്ന ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വടക്കൻ പാട്ടിന്റെ വീരസാഹസിക ലോകത്തും പുരാണ ഭക്ത കഥനങ്ങളിലും അഭിരമിക്കുകയായിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ കമ്പനികളായിരുന്ന മെരിലാന്റിൽ നിന്നും ഉദയയിൽ നിന്നും അടിക്കടി പുറത്തുവന്ന വടക്കൻപാട്ട്, പുരാണ സിനിമകൾ ഭരണകൂടത്തിന്റെ അശ്ലീലമായ സമഗ്രാധികാരത്തെ മറച്ചുപിടിക്കുന്ന, കാലത്തിന്റെ തീവ്രാനുഭവങ്ങളെ വിട്ടുകളയുന്ന കാഴ്ചകളാണ് പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തത്. അത് മലയാള സിനിമാ ചരിത്രത്തിലെ തലതിരിഞ്ഞ കാലം കൂടിയാണ്. പ്രാചീന നാടകങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് പുരാണ കഥാഖ്യാനങ്ങളായി ആരംഭിച്ച ഇതര ഭാഷാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ മാറ്റിനിർത്തിയ ഘടകം അത് ആദ്യം മുതൽ സ്വീകരിച്ച സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ കഥയും ആഖ്യാനവുമായിരുന്നെങ്കിൽ, അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ സവിശേഷ രാഷ്ട്രീയ സന്ദർഭത്തെ മലയാള സിനിമ അന്തർധാനം ചെയ്തത് വീരാരാധനയുടെയും ഭക്തിയുടെയും ആത്മീയതയുടെയും ആർക്കി ടൈപ്പുകളെ സൃഷ്ടിച്ച് ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അതായത് അധികാരത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മബലതന്ത്രം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സംവേദനവ്യവസ്ഥകൾ നിർണ്ണായകമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി നിരീക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥയിൽ രാഷ്ട്രീയ അധീശത്വം എന്നത് സാമ്പത്തികമായ ചൂഷണത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നതല്ല. നാടുവാഴിവ്യവസ്ഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മുതലാളിത്ത സിവിൽ സമൂഹത്തിൽ അധ്വാനത്തിനും ശക്തിപ്രയോഗത്തിനുമായി വ്യത്യസ്ത കേന്ദ്രങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നു. കർഷകരെ വരുതിയിൽ നിർത്തുക എന്ന പ്രത്യക്ഷ രാഷ്ട്രീയ താല്പര്യമാണ് നാടുവാഴികൾ പ്രകടിപ്പിച്ചതെങ്കിൽ, രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യയശാസ്ത്ര മാധ്യമ സ്ഥാപനങ്ങളിലൂടെയാണ് മുതലാളിത്തം ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നത്. (Antonio Gramsci:1982) ഭരണകൂട അധികാരത്തിന്റെ ശക്തിപ്രയോഗത്തിന്റെ മാധ്യമവും ഉപകരണവുമായി ചലച്ചിത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

സിനിമ ഒരു സാമ്പത്തിക സ്ഥാപനമാണ്, കല എന്ന നിലയിൽ അതൊരു സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനവും. നിലനിൽക്കുന്ന ഭരണകൂട അധികാര വ്യവസ്ഥയുമായി അത് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സാമ്പത്തിക സ്ഥാപനം എന്ന നിലയിൽ

തച്ചോളി ഒതേനൻ

ചലച്ചിത്രം മൂലധനത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ചലച്ചിത്ര വ്യവഹാരത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് മൂലധന ശക്തികളുടെ മൂല്യവിശ്വാസങ്ങൾക്കും ലോക വീക്ഷണത്തിനും സദാചാര സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ രൂപപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കഥ, തിരക്കഥ, ഫോട്ടോഗ്രഫി, സംഗീതം, ഗാനങ്ങൾ, സിനിമാ ചരിത്രം, സിനിമാ നിരൂപണം, സിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ, ചലച്ചിത്ര പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ബഹുമുഖമായ വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ സിനിമ എന്ന സാമ്പത്തിക സ്ഥാപനം സാംസ്കാരികമായി സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നു. മൂലധന വ്യവസ്ഥ സ്ഥിരവും ശാശ്വതവുമാണെന്നും അതിൽ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യ ബന്ധങ്ങളും, അസന്തുലതമായ സാമൂഹ്യ ശ്രേണികളും സ്വാഭാവികമായ അനുഭവങ്ങൾ മാത്രമാണെന്നും വരുത്തിത്തീർക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ അധികാര സ്ഥാപനങ്ങളോട് വിധേയത്വം പുലർത്തുന്ന, അതിന്റെ ക്രിയാപദ്ധതികളോട് വിയോജിപ്പില്ലാത്ത പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ചലച്ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു. സിനിമാ കാണൽ എന്ന പ്രക്രിയ തന്നെ പ്രേക്ഷകരിൽനിന്നും നിരുപാധികമായ വിധേയത്വം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ' പ്രദർശനശാലയ്ക്കുമുൻപിൽ 'ചൊൽപ്പടി'പ്രകാരമുള്ള കാത്തുനിൽപ്പിൽ നിന്നു തുടങ്ങി സ്വന്തം വിവേചനേഷിയെ അടിയറവെച്ചുകൊണ്ട് നായകന്റെ മനോവൃത്തിയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച്, സിനിമയുടെ അന്തിമ നിഗമനത്തെ നിർബാധം അംഗീകരിക്കുന്നതുവരെ അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു വിധേയ്വമാണത്'(രവീന്ദ്രൻ: 2007). സിനിമാ പ്രദർശനവും പ്രദർശന ഇടങ്ങളും രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ ചരിത്രം വിധേയത്വ വൽക്കരണത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര താല്പര്യങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതായാണ് മലയാള സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തെ മുൻ നിർത്തി കാണലിന്റെ രാഷ്ട്രീയം വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ബോധ്യപ്പെടുന്നത്.

കാണിയെ പിന്തുടരുമ്പോൾ

മലയാള സിനിമ കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രത്തെ പുനർ വായിക്കുന്നതിലൂടെ ഒരു വ്യവസായ-സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്ര ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഉൽകണ്ഠകളും താല്പര്യങ്ങളും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ആരായിരുന്നു ആദ്യകാല സിനിമാപ്രേക്ഷകർ? അവരുടെ ജാതീയവും വർഗ്ഗപരവുമായ നില എന്തായിരുന്നു? സഞ്ചരിക്കുന്ന നാടക ട്രൂപ്പുകൾ, മൈം പ്രദർശനങ്ങൾ, സർക്കസ് തുടങ്ങിയ വിനോദ രൂപങ്ങളുടെ വിപുലവും സങ്കീർണ്ണവുമായ സാംസ്കാരിക ചട്ടക്കൂടിന്റെ ഭാഗമായാണ് ആദ്യകാല സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. നാടകത്തിന്റെയും മറ്റ് വിനോദോപാധിക

ളുടെയും പരമ്പരാഗത പ്രേക്ഷകസമൂഹം സിനിമയുടെ കാഴ്ചക്കാരായി പരിണമിക്കുകയായിരുന്നു. കീഴാള ജനവിഭാഗങ്ങളുടെ പ്രിയപ്പെട്ട ഇടമായി സിനിമാപ്രദർശനങ്ങളെയും പ്രദർശന ഇടങ്ങളേയും അക്കാലത്തെ പത്രമാസികകൾ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. കീഴാള സദസ്സുകളുടെ ആരോഗ്യം നശിപ്പിക്കുകയും സമ്പാദ്യം ക്ഷയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അപകടകരമായ വിനോദരൂപമായാണ് പല പത്രമാസികകളും ചലച്ചിത്ര പ്രദർശനത്തെ വിലയിരുത്തിയത്. സാംക്രമിക രോഗങ്ങൾ പരത്തുന്ന 'മലിന' ഇടമായും പ്രദർശന കേന്ദ്രങ്ങൾ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നാൽ യഥാർത്ഥ ആശങ്കകളെ മറച്ചുവെച്ചുകൊണ്ടാണ് 'ഇടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഇത്തരം ഉൽകണ്ഠകൾ' ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടതെന്ന കാണാം. സിനിമാപ്രദർശന ഇടങ്ങൾ ജാതി, വർഗ്ഗ, വർണ്ണ വ്യത്യാസങ്ങളെ സമനിരപ്പാക്കുന്നവയായി മാറുന്നുണ്ടോ എന്ന ഉൽകണ്ഠയായിരുന്നു ഈ വിവരണങ്ങളുടെ അന്തർധാര. അല്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെ മായ്ച്ചുകളയുംവിധം ശരീരങ്ങളുടെ കൂടിക്കലരൽ സാധ്യമായേക്കാവുന്ന ഇടമായിരുന്നു നാടക/സിനിമാ പ്രദർശനശാലകൾ. അതിനെ മലിന ഇടങ്ങളായും സാംക്രമിക രോഗങ്ങൾ പടർത്തുന്ന കേന്ദ്രങ്ങളായും പ്രചരിപ്പിക്കുകവഴി മേൽജാതി സമുദായങ്ങളെ ഇത്തരം പ്രദർശന ഇടങ്ങളിൽനിന്നും മാറ്റിനിർത്താനാവുമായിരുന്നു. എന്നാൽ കാഴ്ചയുടെ പ്രലോഭനത്തെ വരുതിയിലാക്കാൻ മാത്രം ശക്തമായിരുന്നില്ല ഈ പ്രചരണങ്ങൾ. കാഴ്ചയുടെ ഇടങ്ങളെ ജാതിവ്യവസ്ഥക്കനുകൂലമായി ക്രമപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു പിന്നീട്ടുള്ള മാർഗ്ഗം. നാടകചരിത്രവും പത്രമാസികകളും നൽകുന്ന സൂചനകളുമനുസരിച്ച് ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ പാലിക്കുംവിധം ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു ആദ്യകാല നാടകപ്രദർശന ഇടങ്ങൾ. നാടകപ്രദർശന വേദികളുടെ സംഘാടനരീതിയോട് സമാനമായാണ് ആദ്യകാല സിനിമാപ്രദർശന വേദികളും വികസിച്ചുവന്നത്. ഈ സംഘാടനം പ്രദർശന സ്ഥലങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യക്രമത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടതായിരുന്നു. ചിലയിടങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെയും പുരുഷൻമാരേയും വേർതിരിച്ചും, മറ്റുചിലയിടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത ജാതിയിൽ പെട്ടയാളുകളെ ക്രമീകരിച്ചും ജാതിക്രമത്തെ ടിക്കറ്റ് നിരക്കിനോട് ബന്ധിപ്പിച്ചും ഇടങ്ങൾ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. വ്യത്യസ്ത ജാതി വിഭാഗങ്ങളിൽ പെട്ടവർ പ്രേക്ഷകരായിരുന്നുവെങ്കിലും സിനിമയും നാടകവും തൊഴിലാളികളുടെയും താഴ്ന്ന വിഭാഗക്കാരുടെയും വിനോദരൂപമായാണ് മിക്ക പത്രറിപ്പോർട്ടുകളും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് (ബിന്ദു മേനോൻ: 2005).

സിനിമ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സാംസ്കാരിക വിനോദ ഉപാധികളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനും വരുതിയിലാക്കുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾ സ്വാതന്ത്ര്യ പൂർവ്വഘട്ടത്തിൽതന്നെ ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. തിരുവിതാംകൂറിൽ 1927ൽ നിലവിൽ വന്ന സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് റഗുലേഷൻ പ്രദർശന ഇടങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കാനാണ് പ്രധാനമായും ശ്രമിച്ചത്. ജാതി സങ്കലനം, ശുചിത്വം, സുരക്ഷ, ആരോഗ്യം തുടങ്ങി നിരവധി ആശങ്കകൾക്കും സിനിമയുടെ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന പ്രചാരത്തിനുനിടയിലാണ് സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് റഗുലേഷൻ നിലവിൽ വരുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. തുടർന്ന് 1936ൽ തിരുവിതാംകൂറിൽ താല്ക്കാലിക പ്രദർശന ശാലകളിലെ സിനിമാപ്രദർശനങ്ങൾ നിരോധിച്ചു. അതോടെ, കൃത്യമായി നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ട പ്രദർശന ഇടങ്ങളിലേയ്ക്ക് സിനിമ മാറുന്നു. കീഴാള ജനവിഭാഗങ്ങൾക്ക് പ്രാതിനിത്യമുണ്ടായിരുന്ന ഇടങ്ങളെ ഭരണകൂടങ്ങൾക്ക് നിയന്ത്രിത/നിർണ്ണയാവകാശമുള്ള സ്ഥലങ്ങളിലേക്ക് മാറ്റപ്പെടുന്നു. അതായത് കാഴ്ചയും ആസ്വാദനവുമെല്ലാം അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ കീഴിൽ നടക്കേണ്ട സംഗതികളായിത്തീരുന്നു. സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും കൂടുതൽ 'ഉയർന്ന' ആസ്വാദന സൗകര്യം വാഗ്ദാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ തന്നെ അതിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ യുക്തിയാണ്.

പൗരപ്രമുഖർ, വിവിധ സർക്കാർ വകുപ്പുകൾ, ടൂറിംഗ് സിനിമാ മാനേജർമാർ തുടങ്ങിയവർ ഉൾപ്പെട്ട ദീർഘകാല ചർച്ചയെത്തുടർന്ന് 1936മുതൽ തിരുവിതാംകൂറിൽ താല്ക്കാലിക സിനിമാപ്രദർശന ശാലകളിലെ സിനിമാപ്രദർശനം നിരോധിക്കപ്പെട്ടു. സിനിമ നിയന്ത്രിതവും ഭരണകൂടത്തിന്റെ അധികാര പരിധിക്കുള്ളിലും ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടു. ആധുനിക സിനിമാശാലകളുടെ വിശാലമായ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ഉപരിവർഗ്ഗ സദാചാരവഴക്കത്തിലേയ്ക്ക് കാഴ്ചയുടെ ഇടങ്ങളെ നിർവചിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും പ്രകദർശന ഇടങ്ങളെ വിപുലപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വ്യവസായത്തിന്റെ സാധ്യതകളിലേയ്ക്ക് സിനിമ മാറുകയും ചെയ്യുന്ന ഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാം ഭരണകൂട/അധീശ മൂല്യങ്ങളോട് സന്ധിചെയ്യുന്ന കാഴ്ചകളാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. അപ്പോഴും കീഴാള/ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ സമൂഹങ്ങളെ സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റെ പ്രേക്ഷകരായി നിലനിർത്താൻ കഴിഞ്ഞു.

ഒരു ബഹുസ്വര ആവാസവ്യവസ്ഥയിൽ അധിവസിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തതകളെ ഒറ്റസൗന്ദര്യശാസ്ത്ര പദ്ധതിയിലേക്ക് ഏകോപിപ്പിക്കുകയും ക്രമപ്പെടുത്തുകയുമായിരുന്നു ചലച്ചിത്രം. ജാതീയവും സാംസ്കാരികവുമായ വ്യത്യസ്തതകളോട് സന്ധിചെയ്തും സ്വാംശീകരിച്ചും കീഴടക്കിയും കാലത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങളെ മെരുക്കാൻ സിനിമയ്ക്കു കഴിയുന്നു. ബഹുസ്വരവും ഭിന്നവും പലപ്പോഴും പരസ്പര വിരുദ്ധവുമായ സാംസ്കാരിക സമൂഹങ്ങളുടെ സ്വീകാര്യത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനാവശ്യമായ ആവിഷ്കാര, ആഖ്യാന, വിപണന തന്ത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആൾക്കൂട്ടത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്.

കലഹത്തിന്റെ പൊരുൾ

ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പുതിയ കാഴ്ചക

ളും അനുഭവങ്ങളും ആഖ്യാനങ്ങളും നമ്മുടെ ശീലങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ച സാഹചര്യത്തിൽ തിയേറ്റർ എന്ന സങ്കൽപ്പം തന്നെ അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സിനിമ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ തിയേറ്ററുകളിൽ നിന്നും സ്വീകരണമുറിയിലേക്ക് കൊണ്ടുപോയി. സി ഡിയുടെ (വ്യാജവും അല്ലാത്തതുമായ) റീട്ടെയിൽ വിപണി സ്വീകരണമുറിയിലെ സിനിമാ കാഴ്ചകളെ കൂടുതൽ അനായാസമാക്കി. എന്നാൽ എന്തും വാങ്ങാനും വിൽക്കാനും ജനങ്ങൾക്ക് അവകാശമുണ്ടെന്ന സാമ്പത്തിക ജനാധിപത്യ തത്വമാണ് അടിസ്ഥാനപരമായി വിജയം കാണുന്നത്. ജനങ്ങൾ കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രരും സുരക്ഷിതരുമാണെന്ന തോന്നലാണ് ഇതുളവാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആഗോള വിപണി സാധ്യമാക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ വൈവിധ്യത്തെ നിഷേധിക്കാനാവില്ല. ലോകത്തിന്റെ ഏതുകോണിൽനിന്നുമുള്ള സിനിമകൾ നമുക്ക അനായാസമായി ലഭ്യമാകുന്നതിലേക്ക് കാര്യങ്ങൾ മാറിയതോടെ 'ഹോളിവുഡ് പ്രതിലോമ രാഷ്ട്രീയ'ത്തോട് ലോകം കലഹിച്ചു തുടങ്ങുന്നുണ്ട്.

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

ഒന്നാംലോകയുദ്ധത്തിന് ശേഷം രാജ്യത്തെ സിനിമാരംഗം എഴുപത്തിയഞ്ച് ശതമാനവും അമേരിക്കൻ ഉൽപന്നങ്ങൾകൊണ്ട് നിറയുകയും ഫ്രെഞ്ച് സിനിമ കടുത്ത പ്രതിസന്ധിയിലാവുകയും ചെയ്തപ്പോഴാണ് വലിയ ഫ്രെഞ്ച് -അമേരിക്കൻ സിനിമാ സഹകരണം ഉണ്ടാവുന്നത്. കോളനിരാജ്യങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ആഫ്രിക്കന് -ഏഷ്യൻ കോളനികളിൽ നിന്ന് പിൻമാറേണ്ടിവരികയും ചെയ്ത സാഹചര്യത്തിൽ 1960കളിൽ ഫ്രാൻസ് മുൻകോളനികളുടെ സിനിമാ വിപണിയിൽ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഇത് വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയനയത്തിന്റെ ഭാഗമായുണ്ടായ നീക്കമായിരുന്നു. സഹകരണത്തിനും വികസനത്തിനും വേണ്ടി 1961ൽ രൂപീകൃതമായ പുതിയ മന്ത്രാലയത്തിന് കീഴിലാണ് ഫ്രെഞ്ച് സംസാരിക്കുന്ന മുൻ കോളനി രാജ്യങ്ങളിൽ- പ്രത്യേകിച്ച് ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങളിൽ- കഥാചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി പണമൊഴുക്കാൻ ഫ്രാൻസ് ആരംഭിച്ചത്. മുപ്പത്തിയാറ് രാജ്യങ്ങളിലെ സിനിമാ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കായാണ് ഇങ്ങനെ ഫ്രെഞ്ച് ഗവൺമെന്റ് സഹായം നൽകിയത്. ഇതിൽ ഫ്രെഞ്ച് ഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന പതിനാല് പടിഞ്ഞാറൻ ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങൾക്കായിരുന്നു പ്രത്യേക പരിഗണന. രണ്ട് വർഷത്തിൽ ശരാശരി പത്ത് ആഫ്രിക്കൻ ചിത്രങ്ങൾ വീതം ഇത്തരത്തിൽ പുറത്തുവന്നു. ചെറുസിനിമകളും ഡോക്യുമെന്ററികളും ഫീച്ചർ ഫിലിമുകളുമടക്കം ആയിരത്തോളം സിനിമകൾ ഫ്രാൻസിന്റെ പിന്തുണയോടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. എല്ലാ വിദേശ ഫണ്ടുകളേയും പോലെത്തന്നെ ഫ്രാൻസിന്റെ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമാപ്രേമവും നിഷ്കളങ്കമായിരുന്നില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ അധികം മെനക്കെടേണ്ടതില്ല. ആഫ്രിക്കൻ സിനിമയ്ക്ക് ദാനം നൽകിയ പണത്തിൽ വലിയൊരുപങ്കം ഫ്രാൻസിലേക്ക് തന്നെ തിരിച്ചൊഴുക്കാനുള്ള ചാലുകൾ നേരത്തെ തന്നെ തയ്യാറായിരുന്നു. ഫ്രെഞ്ച് പ്രൊഡ്യൂസർ വഴിമാത്രമേ പണം നൽകാറുള്ളൂ. സിനിമയുടെ പോസ്റ്റ് പ്രൊഡക്ഷൻ ജോലികൾ ഫ്രാൻസിൽ നടത്തണമെന്നതടക്കമുള്ള നിബന്ധനകൾ വേറെയും. ഫ്രെഞ്ച് സിനിമാവ്യവസായത്തെ നിലനിർത്തുകയും ടെക്നിഷ്യൻമാർക്ക് തൊഴിലുറപ്പുവരുത്തുകയും അതുവഴി നൽകുന്ന പണം മറ്റൊരുവഴിക്ക് തിരിച്ച്

അവരുടെ കൈകളിൽതന്നെ എത്തുന്നതരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടതായിരുന്നു നിർമ്മാണ തന്ത്രം. എന്നാൽ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമാവ്യവസായവും അനുബന്ധ അടിസ്ഥാനസൗകര്യങ്ങളും സ്വയം വികസിക്കുന്നതിൽ നിന്നും തടയപ്പെട്ടു എന്നതാണ് ഈ ഫ്രെഞ്ച് സഹായത്തിന്റെ മറുപുറം. ഇങ്ങനെ വിധേയപ്പെടുന്നതിന് പ്രതിഫലമായി വാണിജ്യേതരമായ വിതരണം, പ്രചരണം, എന്നിവ ആഫ്രിക്കൻ സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടി നടത്താൻ ഫ്രാൻസ് സൗകര്യം കൊടുക്കും. ഫെസ്റ്റിവെലുകൾ, മാധ്യമങ്ങൾ വഴിയുള്ള പ്രചരണം അന്താരാഷ്ട്ര വേദികളിൽ- കാൻ ചലച്ചിത്രമേള-സാന്നിദ്ധ്യമുറപ്പാക്കൽ എന്നിവ കൂടി ഉൾപ്പെട്ടതാണ് ഫ്രെഞ്ച് സഹായ പദ്ധതി. അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങളിൽ ഫ്രെഞ്ച് സഹസിനിമാസംരംഭങ്ങളെ കയറ്റിവിടുന്നതിനുള്ള പ്രത്യേക സാംസ്കാരികശൃംഖലയും അവർക്കുണ്ട് (കെ ആർ രൺജിത്:2009).

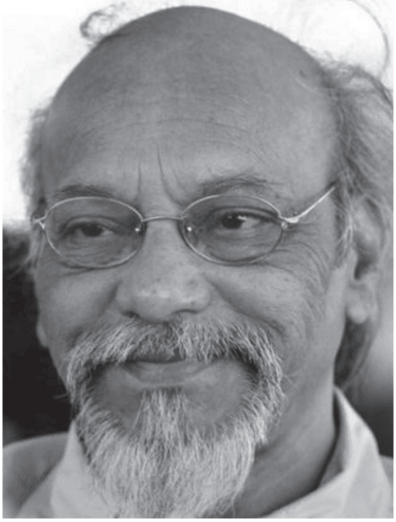
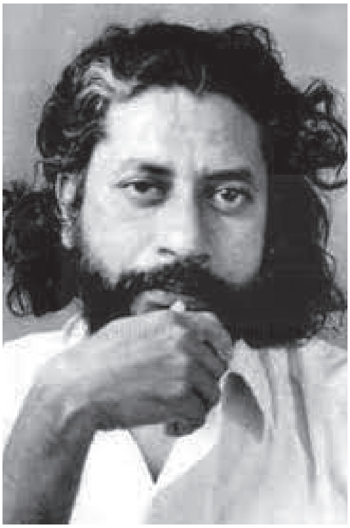
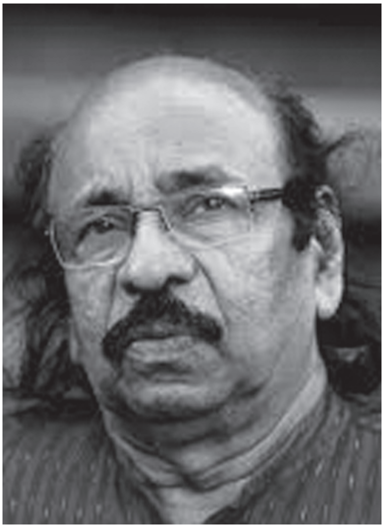
സിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ്

ഫലത്തിൽ സാമ്പത്തിക വ്യവഹാരം സംസ്കാരത്തെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നു. വിപണിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ശക്തികൾ തന്നെ കലയേയും നിയന്ത്രിക്കുമ്പോൾ സാമ്പത്തിക കൈമാറ്റ ക്രമത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ഏതൊരുൽപ്പന്നവും പ്രവൃത്തിയും ന്യായീകരിക്കപ്പെടുന്നു. മൂലധനത്തിന്റെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ ആത്യന്തികമായി അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ കല എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് ഈ മൂലധന താല്പര്യത്തിൽ നിന്നും പുറത്തുകടക്കുക പലപ്പോഴും അസാധ്യമായിരിക്കും. അതിനർത്ഥം അങ്ങനെയുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ലോകത്ത് നടക്കുന്നില്ല എന്നല്ല. മലയാളത്തിൽ തന്നെ ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ അമ്മ അറിയാൻ പോലെയുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വ്യവസ്ഥാപിത ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ സങ്കൽപ്പത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുന്നുണ്ട്. വ്യവസ്ഥാപിതമായ അർത്ഥത്തിൽ അമ്മ അറിയാൻ തിയേറ്ററുകളിൽ പോയിട്ടില്ല. ഒരുപാട് പ്രദേശങ്ങളിൽ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. നാട്ടിൻ പുറങ്ങളിലും കോളെജ് കാമ്പസുകളിലും, സ്കൂളുകളിലും വായനശാലകളിലും അമ്മ അറിയാൻ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോന്നിലും ധാരാളം ആളുകൾ സിനിമ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. പണം നേരിട്ട് മുടക്കാതെ തന്നെയാണ് ഈ കാണൽ അധികവും സാധ്യമായത്. അതിനുള്ള പണം പൊതുവിൽ സമാഹരിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു. സിനിമാ കാണലിന്റെ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഇടത്തെ, നിഷേധിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ അമ്മ അറിയാൻ അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിത ചലച്ചിത്രം പിന്തുടരുന്ന മൂലധന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും കാഴ്ചയുടെ സ്ഥല-കാലങ്ങളെയും പുനർനി

അമ്മ അറിയാൻ ചിത്രീകരണവേളയിൽ ജോൺഎബ്രഹാം, വേണു

ർണയിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും അമ്മ അറിയാനിൽ സാധ്യമായിട്ടുണ്ട്. സിനിമ പ്രമേയത്തിനുള്ളിലും പാഠത്തിനുപുറത്തും ഒരു കൂട്ടായ്മ സൃഷ്ടിക്കുന്നു; സാമൂഹികമായ അഭിനയവും സാമൂഹികമായ കാഴ്ചയും. സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിനുള്ള മൂലധനവും ജനകീയമായി സമാഹരിക്കപെട്ടു. നിർമ്മാണം മുതൽ പ്രദർശനം വരെയുള്ള ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ജനകീയമായ 'ഇടം' ഈ സിനിമ സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. ശിഥിലമായിപ്പോയ സാംസ്കാരിക കൂട്ടായ്മയുടെയും ശകലീകരിക്കപ്പെടുന്ന രാഷ്ട്രീയ ധാരയുടെയും പുനരേകീകരണത്തിന് ഒരർത്ഥത്തിൽ അമ്മ അറിയാൻ കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ഒഡേസാപോലുള്ള ജനകീയ ചലച്ചിത്രവേദികളും കോഴിക്കോട്ടെ മീഡിയ സ്റ്റഡിസെന്റർ പോലെ ഗൗരവമുള്ള കാഴ്ചക്കൂട്ടങ്ങളും ഈ കൂട്ടായ്മകളുടെ തുടർച്ചയാണ്(ജയകുമാർ:2007). ലോകത്താകമാനമുള്ള ചലച്ചിത്ര ശ്രമങ്ങളുടെ പ്രാദേശിക അനുഭവമാണ് അമ്മ അറിയാൻ.

എന്നാൽ ആഗോളവൽകൃത സാംസ്കാരിക വിപണി ഇത്തരം ചെറുത്തുനിൽപ്പുകളുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് വരുതിയിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കല എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രവും അതിനെ താത്വികമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളും പരസ്പരം സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. പുതിയ ചലച്ചിത്ര- സാംസ്കാരിക സിദ്ധാന്തങ്ങളും പാരായണ രീതികളും നവീനമായ ചലച്ചിത്ര പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് പ്രചോദനമായിത്തീരുന്നു. മുൻകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പുതിയ രീതീശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ച് പുനർവായിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പുതിയ നിർദ്ധാരണങ്ങൾക്കും വെളിപ്പെടലുകൾക്കും സാധ്യത തുറന്നിട്ടുന്നു. ഇന്ത്യൻ/മലയാള സിനിമയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന വാണിജ്യ സിനിമ (commercial cinema) കലാ/സമാന്തര സിനിമ (art cinema) എന്ന വിഭജനത്തിന്റെ അർത്ഥ ശൂന്യതയും, അത്തരം ശ്രേണീവൽക്കരണത്തിന്റെ അപകടവും തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ ഈ നവീന പാരായണ രീതികൾ വഴി തെളിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമാന്തര സിനിമയായി ആഘോഷിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന ബോധം ജനം/ ജനകീയതയോടുള്ള പുച്ഛമാണെന്നു കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അത്തരം സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രബോധനത്തിനുള്ളിൽ കുലീനവും വരേണ്യവുമായ ഒരു സാംസ്കാരിക/ കലാസങ്കൽപ്പം മുഴച്ചുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയമായ ഈ തിരിച്ചറിവാണ് സിനിമയും

രവീന്ദ്രൻ, പി.എ. ബക്കർ, സച്ചിദാനന്ദൻ

യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളെ പുനർനിർവചിക്കാനും അധീശത്വത്തിന്റെ സിനിമയും വിമോചനത്തിന്റെ സിനിമയും തമ്മിൽ വേർതിരിച്ചറിയാനും പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തെ ശേഷിയുള്ളവരാക്കിത്തീർക്കുന്നത് (സച്ചിദാനന്ദൻ).

ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ആഗോള വൽക്കരണം സാധ്യമാക്കിയ തുറന്ന സാംസ്കാരിക വിപണിയിലെ സിനിമാക്കാഴ്ചകൾ കണിശമായ രാഷ്ട്രീയ വിശകലനത്തിന് നിർബന്ധിക്കുന്നത്. മൂന്നാം ലോക സിനിമ, ആഫ്രിക്കൻ സിനിമ, ലാറ്റിനമേരിക്കൻ രാഷ്ട്രീയ യാഥാർത്ഥ്യം തുടങ്ങി വിവിധ നാമകരണങ്ങളിലൂടെ നമുക്കുമുന്നിലെത്തുന്ന സിനിമകളുടെ രാഷ്ട്രീയ വിവക്ഷകളും തീർപ്പുകളും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്രെഞ്ച് സാമ്രാജ്യത്വ അനുശീലനത്തിന്റെ പോസ്റ്റ്-കൊളോണിയൽ ഇച്ഛകളുടെ കൈകളായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക സഹാനുഭൂതിയുടെ ഉപോൽപന്നങ്ങളായി പുറത്തുവരുന്ന ആഫ്രിക്കൻ സിനിമകളെയാണ് നമ്മൾ ഇവിടെ 'കറുത്തസിനിമ'യെന്നും 'ആഫ്രിക്കൻ യാഥാർത്ഥ്യ'മെന്നുമൊക്കെയുള്ള ശീർഷകങ്ങൾക്കുകീഴിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച ഫ്രാൻസിന്റെ സാംസ്കാരിക താല്പര്യങ്ങളുടെ അകംപൊരുൾ ഇതോടൊപ്പം തന്നെ ചേർത്തു വായിക്കേണ്ടതാണ്. ഫ്രാൻസ് അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിൽ എടുക്കുന്ന തന്ത്രപരമായ വ്യതിയാനങ്ങളും അത് സാംസ്കാരിക സഹകരണത്തിൽ വരുത്തിയിട്ടുള്ള സൂക്ഷ്മവും പ്രകടവുമായ മാറ്റങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർത്തമാന കാലത്ത് ഫ്രാൻസിന്റെ ആഫ്രിക്കൻ താൽപര്യം ക്രമേണ അസ്തമിക്കുകയും യൂറോപ്യൻ യൂണിയൻ രാഷ്ട്രങ്ങളോടും അമേരിക്കയോടുമുള്ള അടുപ്പം വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇത് രാഷ്ട്രത്തിന്റെ നയപരമായ ഊന്നലുകളിൽ വ്യക്തമായ മാറ്റങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കയോട് ഒട്ടിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഫ്രെഞ്ച് നവകൊളോണിയൽ താൽപര്യങ്ങൾ വ്യക്തമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതാണ് അവരുടെ പുതിയ സിനിമാസംരംഭങ്ങൾ. ഇറാൻ, ഇറാഖ്, ഇസ്റാഈൽ, ഫലസ്തീൻ തുടങ്ങിയ രാജ്യങ്ങളിലേക്കും ഹോങ് കോങ്, ദക്ഷിണകൊറിയ, ഇന്തോനേഷ്യ എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലേക്കും വിശാലമായ യൂറോപ്യൻ സഹസിനിമാസംരംഭങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ഫ്രാൻസ് കടന്നുവരുന്നു. മുൻ ഫ്രെഞ്ച് കോളനിരാജ്യങ്ങളിലും ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലും ഫ്രാൻസ് നടത്തുന്ന നിരുപദ്രവകരമായ സാംസ്കാരിക കാരുണ്യപ്രവർത്തനങ്ങൾക്കു പിന്നിൽ രാജ്യത്തിന്റെ സമകാലികമായ രാഷ്ട്രീയ താൽപര്യങ്ങൾ നിഴലിടുന്നുണ്ട് എന്ന് സൂചിപ്പിക്കാൻ മാത്രമാണ് ഉദ്ദേശിച്ചത്. ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയതാൽപര്യങ്ങൾ പോലെ ഇത് പ്രകടമല്ല എന്ന് മാത്രമേയുള്ളൂ. മൂന്നാംലോകസിനിമയെന്ന പേരിൽ നാം പരിഗണിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ എത്രമാത്രം 'മൂന്നാംലോക'മാണ് എന്ന പ്രതിചിന്തയാണ് ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാംസ്കാരിക പാഠം. ആഫ്രിക്കൻ, ഏഷ്യൻ, ലാറ്റിൻ അമേരിക്കൻ എന്നീ തരംതിരിവുകൾക്ക് അതിരുകളുടെയും രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെയും വ്യത്യസ്തതകൾ കൽപിച്ചുകൊടുക്കുമ്പോൾ അതിന് പുറകിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മൂലധനത്തിന്റെ സ്രോതസ്സുകൾ കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ലോകസിനിമയുടെ മൂലധനരാഷ്ട്രീയത്തിന് ബദലായി മൂന്നാംസിനിമയ്ക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്ര അടിത്തറയിട്ട ഫ്രാൻസ് ഫാനന്റെ ചിന്തകൾ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൂടുതൽ അർത്ഥവത്താവുന്നു. ഭാഷ അത് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതുമായ ലോകത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും നിയമങ്ങളും വിശ്വാസസംഹിതകളും സാമ്പത്തിക-സാമൂ

ക്വാവാഡിസ് ഐഡ?

ഹ്യപരിപാടികളും കൂടി ഉൾപ്പെട്ട സംഘാതമാണ്. ദൃശ്യഭാഷയുടെ ഉത്സവങ്ങളെയും ഈ തിരിച്ചറിവിൽ നിന്നുകൊണ്ടുമാത്രമേ സമീപിക്കാനാവൂ. മൂന്നാംലോകത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രാഥമികഘട്ടങ്ങളിൽ കൊളോണിയൽ രാജ്യങ്ങളുടെയും വിദേശ മൂലധനശക്തികളുടെയും ഇടപെടലുകൾ അതിന്റെ അവതാരോദ്ദേശ്യം ഇനിയും വെളിപ്പെടുത്താനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ (രൺജിത്: 2009).

ലോകവിപണി ചെറുപ്രദേശങ്ങളിലേക്ക് വേരുകൾ വളർത്തുന്നതിന് ഇംഗ്ലീഷ് അടക്കമുള്ള അധീശഭാഷകളെയും പ്രാദേശികഭാഷകളെയും ഒരുപോലെ ആശ്രയിക്കുന്ന ദ്വിമുഖ തന്ത്രം ആവിഷ്കരിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വെബ്‌ലോകത്തിലെ കുത്തകകൾ അതിവേഗം പ്രാദേശിക ഭാഷയിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റപ്പെടുന്നതിന്റെ സൂചന ഇതാണ്. ഗൂഗിൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സെർച്ച് എൻജിനുകൾ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിൽ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ടാണ് വിവരവിനിമയ വിപണിയുടെ പ്രാദേശിക രക്ഷകർതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. ഭാഷയും ഓർമ്മയും ചരിത്രവും ഏകമാനമായ ലോകത്തിലേക്കുള്ള വിപണിയുടെ പ്രയാണത്തിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങൾ തീർത്തപ്പോഴാണ് ആഗോളകോർപ്പറേറ്റുകൾ പ്രാദേശികവൽക്കരണം സജീവമാക്കുന്നത്. ഭാഷ തന്നെ വിപണിയും ഉൽപന്നവുമാകുന്ന പുതിയ ലോകയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യഭാഷയുടെ വിപണിയും രാഷ്ട്രീയവും പ്രശ്നസങ്കീർണമാവുന്നത്. വൻകിട നിർമ്മാണ കമ്പനികൾ ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശിക ഭാഷകളിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നതും വിദേശ കമ്പനികൾ പ്രാദേശിക ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിൽ മുതൽ മുടക്കുന്നതുമെല്ലാം പ്രാദേശിക സംസ്കാരത്തിന്റെ ആഗോളവൽക്കരണമായോ ആഗോള സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രാദേശികവൽക്കരണമായോ ഇരുതലമൂർച്ചയുള്ള പ്രത്യശാസ്ത്രത്തെ വഹിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വൈരുദ്ധ്യം തോന്നാമെങ്കിലും സാമ്പത്തിക കൈമാറ്റ വ്യൂഹത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന ഏതൊരു വസ്തുവും പ്രവൃത്തിയും എന്നപോലെ ഇതും ന്യായീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

റഫറൻസ്

Antonio Gramsci. Selection from Prison Note Books. London, 1982

Benjamin Hamilton. A History of the Movies: 1931

Ben Strass Feld. Infectious Media: Debating the Role of Movie Theatres in Detroit during the Spanish Influenza of 1918.

ബിന്ദു മേനോൻ. സിനിമാകൊട്ടകകളും തിരുവിതാംകൂറും. പച്ചക്കുതിര, ഡിസംബർ, 2005

ജയകുമാർ, കെ പി. ഒരേ മരണത്തിലേക്കുള്ള ഒരുപാട് വഴികൾ (ലേഖനം). മാധ്യമം ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പ്, ജൂൺ, 8, 2007

ജയകുമാർകെ പി. ജാതിവ്യവസ്ഥയും മലയാള സിനിമയും, ഒലിവ് ബുക്ക്സ്. 2014

Lewis Jacobs . The Rise of the American Film: 1939)

മാതൃഭൂമി ദിനപ്പത്രം: കൊച്ചി. 2021ഒക്ടോബർ 24.

രവീന്ദ്രൻ. സിനിമ, സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2007

കെ ആർ രൺജിത്, മൂന്നാം ലോക സിനിമ ആരുടെ തോന്നലാണ്. മാധ്യമം ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പ്, ഡിസംബർ, 2009

രതീഷ്, രാധാകൃഷ്ണൻ. 1970കളിൽ സംഭവിച്ചത് അഥവാ മലയാളിയും മോഹൻലാലും തമ്മിലെന്ത്, പച്ചക്കുതിര, ഡിസംബർ, 2005.

സച്ചിദാനന്ദൻ. സിനിമ മിത്തും യാഥാർത്ഥ്യവും.

ഡോ. സംഗീത ചേനംപുല്ലി
ഗവ. വനിതാ പോളിടെക്നിക്, കോട്ടക്കൽ

'മദർ ഇന്ത്യ'യുടെ പെൺമക്കൾ

Dear Nationalists
Nationalists of any hue
Nationalists of every hue
You are all saffron to me
I would if I could
Have conversations with you
Fill townhalls with arguments
But your words only reach
Through hate mails
Arrive late at night
Through made-up names
and real threats
You asked me
the nationality of my vagina
You fear
In its chasm lies
The key to the community's
Downfall
Of course, you are the true warrior
Anointed by none but yourself
Warrior,
My vagina is my own
Battlefield
My body in every inch,
every darkness is mine
I know logic slips away
from you
For that
I am filled with no anger
But sadness for you.

മണിപ്പൂരിൽ നിന്നുള്ള എഴുത്തുകാരി സൊയ്ബാം ഹരിപ്രിയയുടെ കവിത സ്ത്രീ എന്ന നിലയ്ക്ക് ദേശീയവാദികളോട് കൂർത്ത മുനയുള്ള ചില ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ ചോദ്യങ്ങൾ ദേശരാഷ്ട്രങ്ങളുടെ പിറവി മുതൽക്ക് തന്നെ സ്ത്രീകൾ ഉന്നയിക്കുന്നതോ/അല്ലെങ്കിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടാതെ നിശബ്ദമാക്കപ്പെട്ടതോ തന്നെയാണ്. ആരുടെയാണ് ദേശം? സ്ത്രീയും ദേശവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എന്താണ്? ആരാണ് ആ ബന്ധത്തെ നിർവചിക്കുന്നത്?

സ്ത്രീ ലൈംഗികതയും ദേശീയതയും തമ്മിൽ എങ്ങനെ കൂട്ടിക്കൊരുക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു? തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾ ദേശരാഷ്ട്ര സങ്കൽപ്പം നിലനിൽക്കുന്ന കാലത്തോളം പ്രസക്തവുമാണ്. പലവിധ സംസ്കാരങ്ങളെ തുന്നിച്ചേർത്ത് നിർമ്മിച്ചെടുത്തതും, ഒന്നോ രണ്ടോ നൂറ്റാണ്ടുകൾ മാത്രം പഴക്കമുള്ളതുമായിരുന്നിട്ടും ഇന്ത്യൻ ദേശീയത ഇന്ന് സാംസ്കാരിക ദേശീയതയുടെ സംഹാര രൂപത്തെ എടുത്തണിഞ്ഞ് ഉപസംസ്കാരങ്ങൾക്ക് നേരെ ഭീഷണിയുയർത്തി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ പട്ടാളത്തിന്റെ മുഷ്ടിക്കടിയിൽ ഏറെക്കാലം ഞെരിഞ്ഞമർന്ന മണിപ്പൂരിൽ നിന്നുള്ള ഹരിപ്രിയയുടെ കവിത ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ദേശീയതയുടെ അത്തരമൊരു സങ്കുചിത വശത്തെക്കുറിച്ചാണ്. ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയെ പല തരത്തിൽ നിർവചിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പല കാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നിലവിലെ രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യം അത്തരം ചർച്ചകളുടെ പ്രസക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ ദേശീയതാ നിർവചനങ്ങളിൽ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം എന്താണ് എന്ന അന്വേഷണത്തിന് വലിയ പ്രസക്തിയുണ്ട്. സ്ത്രീജീവിതാവസ്ഥകളെ പരിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ഇന്ത്യൻ നവോത്ഥാനത്തിന് തന്നെ അടിത്തറ പാകിയത് എന്നോർക്കുമ്പോൾ വിശേഷിച്ചും. എന്നാൽ ഇത്തരം പരിഷ്കരണ ശ്രമങ്ങൾ ലിംഗനീതിയിൽ ഊന്നിയ ഒരു സമൂഹത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുകയായിരുന്നോ?

നിലവിലുള്ള വൈവിധ്യങ്ങളെ മായ്ച്ചു കളഞ്ഞ് ഏകതാനമായ ഒരു ഗൃഹദേവതാ സംസ്കാരത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണോ ചെയ്തത്? എന്നീ ചോദ്യങ്ങളും ഉന്നയിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

എന്താണ് ദേശീയത എന്നത് സംബന്ധിച്ച് തന്നെ അസംഖ്യം

ദോ ബീഗാ സമീൻ

ആശയങ്ങളും നിർവചനങ്ങളും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഏണസ്റ്റ് ഗെൽനർ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് പോലെ ദേശീയതകൾ അനാദികാലം മുമ്പ് മുതലേ നിലനിൽക്കുന്നതല്ല, മറിച്ച് രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ കാരണങ്ങളാൽ ഏതാനും ദശകങ്ങളോ അല്ലെങ്കിൽ ചുരുക്കം ചില നൂറ്റാണ്ടുകളോ മുമ്പ് മാത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കപ്പെട്ടതാണ്. ബ്രിട്ടീഷ് ആധിപത്യത്തിന് എതിരായുള്ള സമരത്തിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഇന്ത്യൻ ദേശീയത തന്നെ മികച്ച ഉദാഹരണം. ബെനഡിക്റ്റ് ആൻഡേഴ്സന്റെ സങ്കൽപ്പനമനുസരിച്ച് പൊതുവായ ഒരു സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തെ വിഭാവനം ചെയ്ത് അതിലൂടെ കൂട്ടിച്ചേർത്തെടുക്കുന്ന ഒരു സാങ്കൽപ്പിക സമൂഹമാണ് ദേശീയതക്കകത്ത് നിലനിൽക്കുന്നത്. ദേശ സങ്കൽപ്പത്തെ നിലനിർത്തുക എന്നതിനപ്പുറം പൌരൻ പിന്തുടരേണ്ട സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ നിയമാവലികളെ മുന്നോട്ടുവെക്കുക കൂടിയാണ് ഇതിന്റെ ഉദ്ദേശം. കാരണം ദേശം നിലനിൽക്കണമെങ്കിൽ അതിലെ അടിസ്ഥാന സാമൂഹ്യ യൂണിറ്റുകൾ നിശ്ചിതമായ പെരുമാറ്റ രീതികൾ പിന്തുടരേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്. കുട്ടികളും, യുവാക്കളും, വൃദ്ധരും തുടങ്ങി ഓരോ വിഭാഗം മനുഷ്യരും പിന്തുടരേണ്ട സാമൂഹ്യ രീതികൾ ദേശ നിർവചനത്തിന് അകത്ത് തന്നെ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതിലേറെ പ്രധാനം അത് സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളെ, അവരുടെ വ്യത്യസ്തമായ കടമകളെ, അവർ തമ്മിലുള്ള അധികാര ബന്ധങ്ങളെ ഒക്കെ നിർവചിച്ചു വച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതാണ്. ഇത്തരം സങ്കൽപ്പനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടേയും പുരുഷന്റെയും സാമൂഹ്യ പദവി ഒരിക്കലും സമാനമോ, തുല്യ നിലയിൽ ഉള്ളതോ അല്ല എന്ന് കാണാം. അതായത്, ലിംഗ പദവിയുടെ വേർതിരിച്ചിടലിലൂടെയാണ് ദേശീയതാ സങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അടിത്തറ തന്നെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നർത്ഥം. മാത്രമല്ല ദേശീയതകൾ നിർവചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് തന്നെ പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തിലെ പുരുഷനാൽ, പുരുഷന് അനുകൂലമായിട്ടാണ്. മാസ്കുലിൻ ഓർമ്മകളിൽ നിന്നും, മാസ്കുലിൻ ഗർവ്വഭംഗങ്ങളിൽ നിന്നും, മാസ്കുലിൻ പ്രതീക്ഷകളിൽ നിന്നുമാണ് ദേശീയത രൂപം കൊള്ളുന്നത് എന്ന് സിന്തിയ എൻലോ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

അതേസമയം ദേശം എന്ന ആശയം സ്ത്രീ രൂപത്തിലാണ് വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. മണ്ണും പെണ്ണും കീഴടക്കപ്പെടേണ്ടതും മറ്റുള്ളവരുടെ സ്പർശമേൽക്കാതെ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതുമാണ് എന്ന സങ്കൽപ്പം ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും ശക്തമായിത്തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ദേശം സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ട സ്ത്രീയായി മാറുകയും അവളെ സംരക്ഷിക്കേണ്ട ബാധ്യത ദേശസ്നേഹിയായ പുരുഷനിൽ വന്നുചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. ദേശാഭിമാനം എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിന്റെ തന്നെ ഉറവിടം ഈ സംരക്ഷണ ബോധത്തിൽ

നിന്നാണ്. ദേശത്തേക്കുള്ള വിദേശിയുടെ കടന്നുകയറ്റം അപമാനവും, 'അവന്' മേൽ നേടുന്ന വിജയം അഭിമാനവും ആകുന്നതും അതുകൊണ്ടു തന്നെ. സ്ത്രീ അന്യപുരുഷനാൽ ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിന് തുല്യമായാണ് ദേശത്തിന് മേലുള്ള അധിനിവേശവും വീക്ഷിക്കപ്പെട്ടുന്നത്. ഭാരതാംബ, ഭാരതമാതാവ് എന്നൊക്കെ ഇന്ത്യൻ ദേശീയവാദികൾ ആ സങ്കൽപ്പത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. മനുസ്മൃതി ആധാരമായിക്കാണുന്ന പുതിയ ഭരണാധികാരികൾ "പുത്രോ രക്ഷതി വർദ്ധക്യേ" എന്ന മനുസൂക്തത്തെ ദേശത്തിന് മേലും ബാധകമാക്കുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ല. ഇന്ത്യനല്ലാത്ത മറ്റ് ദേശീയതകളിലും 'മാതൃരാജ്യവും' 'രാഷ്ട്രപിതാവും' തന്നെയാണ് കടന്നുവരുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ അസ്തിത്വം തന്നെ പുരുഷന് യഥേഷ്ടം അധീനതയിൽ വെക്കാവുന്നതും കൈമാറാവുന്നതുമായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. യുദ്ധങ്ങളിലും, ആഭ്യന്തര കലാപങ്ങളിലും നിരവധി സ്ത്രീകൾ ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെടാറുണ്ടല്ലോ. മാത്രമല്ല, പണ്ട് കാലങ്ങളിൽ കീഴടങ്ങുന്ന രാജ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം അവിടത്തെ സ്ത്രീകളും വിജയിയുടെ അവകാശമായി മാറിയിരുന്നു. ഇതെല്ലാം കാണിക്കുന്നത് ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സ്ത്രീയെ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നത് മണ്ണു പോലെ സ്വയം നിർണ്ണയാവകാശവും, ക്രിയാത്മകമായ ഉത്തരവാദിത്വങ്ങളും ഇല്ലാത്ത ആസ്തി എന്ന നിലയ്ക്കാണ് എന്ന് കാണാം. മറ്റ് ലിംഗ-ലൈംഗിക ന്യൂനപക്ഷങ്ങളാകട്ടെ ദേശീയതാസങ്കൽപ്പനങ്ങളിൽ നിന്ന് പാടേ പുറത്താക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്.

ദേശീയതാ വ്യവഹാരങ്ങളിൽ സ്ത്രീ അടയാളപ്പെടുന്നത് അഞ്ച് വിധത്തിലാണെന്ന് Woman, Nation, State എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നിറ യുവാൽ -ഡേവിസും ഫ്ലോറ ആന്തിയാസും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ദേശത്തിന്റെ പുതുതലമുറയുടെ ഉത്പാദകർ, ദേശവ്യതിയാനങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷ ചിഹ്നങ്ങൾ, സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളുടെ സംരക്ഷകരും കൈമാറ്റക്കാരും, ദേശാതിർത്തി സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ സൂക്ഷിപ്പുകാർ (ദേശത്തിനകത്ത് ചുരുക്കപ്പെട്ട വൈവാഹിക, പ്രത്യുൽപ്പാദന ബന്ധങ്ങളിലൂടെ) , ദേശീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെ സജീവ പങ്കാളികൾ എന്നിങ്ങനെയാണത്. ഇതിൽത്തന്നെ സ്ത്രീയുടെ പ്രധാന ചുമതല ദേശത്തിന്റെ അനന്തര തലമുറയെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുക എന്നതാണ്.സാമൂഹ്യവത്കരണ പ്രക്രിയയുടെ അടിസ്ഥാന പാഠങ്ങൾ ഓരോരുത്തരും അഭ്യസിച്ചു തുടങ്ങുന്നത് കുടുംബത്തിൽ നിന്നാണല്ലോ. സ്വാഭാവികമായും സമൂഹത്തിന് ചേർന്ന പൌരനായി അവനെ (സ്ത്രീ പൌരനല്ലല്ലോ) വാർത്തെടുക്കേണ്ട പ്രാഥമിക ഉത്തരവാദിത്വവും അമ്മയിൽ വന്നു ചേരുന്നു. വീര പ്രസുവായ മാതാവ് ആദരിക്കപ്പെടുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. അതേസമയം ദേശത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക അടിത്തറ കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നതിൽ സ്ത്രീക്ക് കാര്യമായ പ്രാധാന്യം കല്പ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നും കാണാം. അവളുടെ തൊഴിൽ കുടുംബത്തിനകത്ത് കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതും പ്രതിഫലം ഇല്ലാത്തതുമാണ്. ദേശത്തെ സംരക്ഷിക്കേണ്ട ബാധ്യതയും അവൾക്കുള്ളതല്ല. പോലീസും പട്ടാളവും പോലെ സംരക്ഷണച്ചുമതലയുള്ള സേനകളിൽ സ്ത്രീകൾ വളരെ കുറവായിരിക്കുന്നതും ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ. ദേശസ്നേഹിയായ പൌരന്റെ ഗുണങ്ങളായി കരുതപ്പെടുന്ന കടുത്ത രാജ്യസ്നേഹം, സ്വാഭിമാനം, ധീരത, നിശ്ചയദാർഢ്യം, അക്രമണോത്സുകത എന്നിവയെല്ലാം പുരുഷഗുണങ്ങളായാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. ഇവയെല്ലാമുള്ളയാൾ ഉത്തമ പൌരനാണ് എന്ന് വരുമ്പോൾ സ്ത്രീകളും മറ്റ് ലൈംഗിക ന്യൂനപക്ഷ വിഭാഗങ്ങളും പൌരത്വത്തിന്റെ നിർവചനങ്ങളിൽ നിന്ന് തന്നെ പുറത്താക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദേശരാഷ്ട്ര സങ്കൽപ്പം രൂപപ്പെട്ട യൂറോപ്പിൽ പോലും സ്ത്രീയുടെ പൌരത്വം പുരുഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കുടുംബത്തിന്റെ ഭാഗം എന്ന നിലയ്ക്ക് മാത്രമായിരുന്നു. സ്ത്രീക്ക് സ്വതന്ത്ര പൌരത്വം സാധ്യമായിരുന്നില്ല, വിവാഹം ചെയ്ത പുരുഷന്റെ നാഷണാലിറ്റി ഏതാണോ അതാണ് സ്ത്രീയുടേയും എന്നാണ് കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്.

ദേശ ചരിത്രത്തിന്റെ സംരക്ഷകയാണ് സ്ത്രീ. നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹിക, സാംസ്കാരിക വ്യവസ്ഥകളുടെ നിലനിർത്തലും പരിപാലനവും സ്ത്രീയുടെ ചുമതലയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. നിർദ്ദിഷ്ടമായ മത/ജാതി/ഗോത്രത്തിനകത്ത് മാത്രമുള്ള വൈവാഹിക, ലൈംഗിക ബന്ധങ്ങളിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കേണ്ടത്. ഇത് ലംഘിക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന് അർഹരല്ല എന്ന് വരുന്നു. സ്ത്രീകൾ കീഴ്ജാതിയിൽ നിന്നുള്ള പുരുഷനെ വിവാഹം കഴിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ദുരഭിമാനക്കൊലകളുടെ മനശാസ്ത്രം ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണല്ലോ. മാത്രമല്ല വിശ്വാസങ്ങൾ, ആചാരങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം നിലനിർത്തേണ്ടതും വരും തലമുറയിലേക്ക് പകരേണ്ടതും സ്ത്രീയുടെ ഉത്തരവാദിത്തമായി കരുതപ്പെടുന്നു. ശബരിമല കലാപകാലത്തെ നാമജപ ഘോഷയാത്രകളിൽ സ്ത്രീകൾ തെരുവിലിറങ്ങിയതിനും ഇത് ഒരു കാരണം തന്നെ. അതേസമയം സമൂഹത്തെ മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തം എൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് പുരുഷനിലാണ്. പഴമയെ ലംഘിച്ച് പുതുകാലത്തിലേക്ക് നടക്കാനുള്ള അനുവാദം അവനേയുള്ളൂ. സാമൂഹ്യനിയമങ്ങളിൽ നിന്ന് അവൻ വഴിമാറി നടക്കുമ്പോൾ ആക്രമണങ്ങൾ കുറവാകുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. ഇതിലൂടെ, ചരിത്രത്തിനും ഭാവിക്കും ഇടയ്ക്ക് ഒരു ദേശത്തിന്റെ സന്തുലനം സ്ത്രീയിലൂടെയും പുരുഷനിലൂടെയും സാധ്യമാക്കുകയാണ്.

ദേശം ഒരു കുടുംബമായാണ് പലപ്പോഴും വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെടാറുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ് ദേശത്തിന് രക്ഷകനായ ഒരു പിതാവുണ്ടാകുന്നത്. ഈ ദേശ കുടുംബ സങ്കൽപ്പത്തിന് ദൂരവ്യാപകമായ സാമൂഹ്യ ഫലങ്ങളുണ്ട്. കുടുംബത്തിനകത്ത് സ്ത്രീക്ക് മേൽ പുരുഷന്റെയും കുട്ടികൾക്ക് മേൽ മുതിർന്നവരുടെയും അധികാരം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ദേശം കുടുംബമാണ് എന്ന് വരുമ്പോൾ സമൂഹത്തിൽ ജാതിയുടേയും സമ്പത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ചില വിഭാഗങ്ങൾക്ക് മറ്റുള്ളവരുടെ

മേലുള്ള അധികാരം സ്വാഭാവികവത്കരിക്കപ്പെടുന്നു. കാരണം കുടുംബത്തിനകത്ത് ശ്രേണീകൃതമായ അസമത്വം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലത്ത് അവർ ഇന്ത്യൻ അധിനിവേശത്തെ ന്യായീകരിച്ചതും സമാനമായ പിതൃമനോഭാവത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണല്ലോ. അതേസമയം നിഷ്ക്രിയയും അടിമയും സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടവളും ആണ് സ്ത്രീ/അപരിഷ്കൃത ദേശം.

ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനവും സ്ത്രീകളും

നിലനിൽക്കുന്ന ആചാരങ്ങളുടെ ലംഘനത്തിലൂടെയാണ് ഇന്ത്യൻ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം ശക്തിപ്രാപിച്ചത്. നിലനിൽക്കുന്ന രീതികളോടുള്ള വിമർശനവും, തിരുത്തും, പൊളിച്ചെഴുത്തുമെല്ലാം അതിന് ഊർജ്ജം പകർന്നു. ഇന്ത്യയുടെ സാമൂഹികവും, സാമ്പത്തികവുമായ നീചാവസ്ഥക്ക് കാരണം ഇവിടത്തെ സ്ത്രീകൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസവും സാമൂഹിക അവകാശങ്ങളും ലഭ്യമാകാത്തതാണ് എന്ന വസ്തുത പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ കേന്ദ്ര ആശയമായിരുന്നു. ആധുനിക ഇന്ത്യയുടെ പിതാവ് എന്നറിയപ്പെടുന്ന രാജാറാം മോഹൻ റോയ് പരിഷ്കരണ ശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത് സതി നിർത്തലാക്കാനുള്ള പ്രക്ഷോഭത്തിലൂടെയാണ്. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിലുണ്ടായ ഈ ശ്രമങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ നവോത്ഥാനത്തിന് അടിത്തറ പാകി. മതവിശ്വാസം കഴിഞ്ഞാൽ രണ്ടാമതായി സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസമാണ് പുതിയൊരു ഇന്ത്യയെ രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള മാർഗ്ഗമായി സ്വാമി വിവേകാനന്ദനും കണ്ടത്. ബാല്യവിവാഹ നിരോധനം, വിധവാ പുനർവിവാഹം, പർദ്ദ സമ്പ്രദായ നിരോധനം, ബഹുഭാര്യാത്വ നിരോധനം, സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളെല്ലാം പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഏറ്റെടുത്തു. എങ്കിലും ഈ പരിഷ്കരണ ശ്രമങ്ങൾക്ക് നേതൃത്വം നല്കിയത് പുരുഷന്മാർ, വിശേഷിച്ചും സവർണ്ണ പുരുഷന്മാരായിരുന്നു. അവർണ്ണ ഹിന്ദുക്കൾക്കിടയിൽ വിധവകൾ നേരിടുന്ന വിവേചനങ്ങളോ പുനർവിവാഹമോ ഒരു പ്രശ്നമേ ആയിരുന്നില്ല. സവർണ്ണ മദ്ധ്യവർഗ്ഗ പുരുഷന്മാർ അവരുടെ ജീവിത പരിസരങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ അജണ്ടകൾ രൂപപ്പെടുത്തിയത്.

സമാന്തരമായി കോൺഗ്രസിലേക്കും മറ്റ് സംഘടനകളിലേക്കും സ്ത്രീകളുടെ കടന്നുവരവ് പതുക്കെ പ്പതുക്കെയാണെങ്കിലും സംഭവിച്ചു. പലപ്പോഴും ഇവർക്ക് തുല്യപരിഗണനയും തീരുമാനങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കാനുള്ള അവസരവും ലഭിച്ചില്ല. സരോജിനി നായിഡുവിന്റെയും മറ്റും നേതൃത്വത്തിൽ സ്ത്രീ വോട്ടവകാശത്തിനായുള്ള പ്രക്ഷോഭം ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ആരംഭിച്ചിരുന്നു. 1917 ൽ കോൺഗ്രസ് പ്രസിഡന്റായി ആനി ബസന്റ് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടതോടെ പ്രതീക്ഷകൾക്ക് ആക്കം കൂടി. ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സജീവ കാലത്താണ്, അതായത് ഇരുപതുകൾ മുതൽ നാൽപ്പതുകൾ വരെ, ഏറ്റവും കൂടുതൽ സ്ത്രീകൾ സാമൂഹ്യ രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നതും. ഗാന്ധിജിയുടെ നേതൃത്വത്തിലേക്ക് പ്രക്ഷോഭം മാറുന്നതോടെ രണ്ട് തരത്തിൽ സ്ത്രീ പദവിയെ സംബന്ധിച്ച ആശയങ്ങൾ മാറുന്നുണ്ട്. ഗാന്ധിജി സ്ത്രീയുടേയും പുരുഷന്റെയും സാമൂഹ്യമായ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരമ്പരാഗതമായ ആശയങ്ങൾ തന്നെയാണ് പിൻപറ്റിയിരുന്നത്. അതേസമയം ബാലവിവാഹം, വിധവകളോടുള്ള മോശം സമീപനം തുടങ്ങിയവയ്ക്കെതിരെയും സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് അനുകൂലമായും അദ്ദേഹം നിലപാടെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് ശേഷം സ്ത്രീകൾക്ക് ഭരണഘടനാപരമായ തുല്യാവകാശം നല്കപ്പെട്ടു. പുരോഗമന വാദിയായ നെഹ്റു വിവാഹ, പിന്തുടർച്ച നിയമങ്ങൾ പരിഷ്കരിച്ചു.

ദേശീയ പ്രസ്ഥാന കാലത്തും പരിഷ്കരണ വാദികളുടെ സംഘത്തിന് സമാന്തരമായി മതവാദികളായ ഒരു സംഘം പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. കാലാനസൃതമായ പരിഷ്കരണ ശ്രമങ്ങളെ ഹിന്ദുമതത്തിന് മേലുള്ള കടന്നുകയറ്റമായാണ് ഇവർ കണ്ടത്. ബാല ഗംഗാധര തിലകനെ പോലെയുള്ള നേതാക്കൾ സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസം, വിജാതീയ വിവാഹം എന്നിവയ്ക്കൊക്കെ എതിരായിരുന്നു. പെൺകുട്ടികളുടെ വിവാഹപ്രായം പത്തിൽ നിന്ന് പന്ത്രണ്ടായി ഉയർത്തിയ ഏജ് ഓഫ് കൺസെന്റ് ബില്ലിനെതിരായി തിലകൻ നിലകൊണ്ടത് പ്രശസ്തമാണല്ലോ. സ്ത്രീയുടെ ധർമ്മം ഉത്തമ ഗൃഹനായികയാവുകയാണ് എന്നും, വിദ്യാഭ്യാസം അതിനുള്ള ഉപാധിയാണ് എന്ന ആശയത്തിലേക്ക് പിൽക്കാല വ്യവഹാരങ്ങൾ വഴുതുന്നുണ്ട്. ഇതിന് അനുകൂലമായ വിധത്തിലുള്ള ആശയ പ്രചരണത്തിനായി പത്ര മാധ്യമങ്ങളും വനിതാ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. മതയാഥാസ്ഥിതിക വിഭാഗങ്ങളുമായുള്ള സംഘർഷം ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലും ഭരണ വ്യവസ്ഥയിലും ദൂരവ്യാപകമായ ഫലങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീയുടെ സാക്ഷാത്കാരം കുടുംബത്തിനകത്താണ് എന്ന ആശയത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിച്ചതിൽ അതിന് പ്രധാന പങ്കുണ്ട്. ഇതേ യാഥാസ്ഥിതിക വാദികൾ അധികാരം കൈയേറുന്ന ഇന്ത്യയിലാണ് നാം ഇന്ന് ജീവിക്കുന്നത്.

യാഥാസ്ഥിതികത്വവും ആധുനികതയും തമ്മിലുള്ള ഇടച്ചിലിനിടെ ആധുനികതയ്ക്ക് കിട്ടിയ മുൻതൂക്കത്തിൽ നിന്നാണ് ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ ഉത്ഭവം. ആധുനിക ജനാധിപത്യ, മതേതര മൂല്യങ്ങൾക്കനുഗുണമായി ഇന്ത്യ എന്ന ദേശരാഷ്ട്രത്തെ നിർവചിക്കാൻ അതിലൂടെ സാധിച്ചു. ഇന്ത്യൻ ദേശീയത നിർവചിക്കപ്പെടേണ്ടത് ഭരണഘടനാപരമായ സദാചാരത്തെ മുൻ നിർത്തിയാണ്. കാരണം അത് ലിംഗതുല്യതയും എല്ലാവർക്കും തുല്യഅവകാശങ്ങളും വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു. എല്ലാത്തരം വിവേചനങ്ങളിൽ നിന്നുമുള്ള സംരക്ഷണം, തുല്യ തൊഴിലവസരം, തുല്യവേതനം, പ്രസവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവകാശങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. മാത്രമല്ല ആർട്ടിക്കിൾ 15(3) സ്ത്രീകൾക്കും കുട്ടികൾക്കും അനുകൂലമായി നിയമങ്ങളിൽ മാറ്റം വരുത്താനുള്ള അധികാരം സർക്കാറിന് നല്കുന്നുണ്ട്. തുല്യത വാഗ്ദാനം ചെയ്യുക മാത്രമല്ല ഗുണപരമായ

മദർ ഇന്ത്യ

വിവേചനത്തിനുള്ള അവസരം കൂടി അത് തുറന്നിടുന്നുണ്ട് എന്ന് സാരം. അതേസമയം ഭരണ ഘടന പൂർണ്ണമായും പഴുതുകൾ ഇല്ലാത്ത തല്ല എന്നും വിസ്മരിച്ചു കൂടാ. ഭരണ ഘടനയുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സ്ത്രീ വിരുദ്ധമാകുന്നതായി സമകാലിക കോടതി വിധികൾ തെളിയിക്കുന്നു. കോൺസ്റ്റിറ്റ്യൂഷണൽ മൊറാലി റ്റിക്ക് മുകളിൽ പൊതുബോധം സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നത് ഇത്തരം വിധികളിൽ കാണാം. മാത്രമല്ല സ്ത്രീ കൾ സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടവരാണ്, അവരുടെ സ്ഥാനം കുടുംബത്തിന് അകത്താണ് എന്ന പൊതുബോധം ഇന്ത്യയിലെ മിക്ക നിയമങ്ങളുടെ യും പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകൾക്ക് വൈകുന്നേരം ആറു മണി മുതൽ രാവിലെ ഏഴ് മണി വരെ ജോലി ചെയ്തുകൂടാ എന്ന ഫാക്ടറി ആക്ട് സെക്ഷൻ 66 (1) (b) ചട്ടത്തെ ആധാരമാക്കി സേഫ്റ്റി ഓഫീസർ തസ്തികയിൽ തനിക്ക് അവസരം നിഷേധിച്ചതിനെതി രെ 2021ൽ ട്രീസ ജോസഫൈൻ കേരള ഹൈക്കോടതിയിൽ നല്കിയ കേസ് ഉദാഹരണം. തുടർന്ന് കേരള സർക്കാർ ഈ നിബന്ധനയെ സ്ത്രീകൾക്ക് അനുകൂലമായി പരിഷ്ക്ക രിക്കുകയുണ്ടായി. ഇത്തരത്തിൽ പല നിയമങ്ങളും കാലാനുസൃതമായ പരിഷ്ക്കരണം ആവശ്യമുള്ളതാണ്.

സിനിമയും ഇന്ത്യൻ ദേശീയത യും സ്ത്രീകളും

നിലനിൽക്കുന്ന പൊതുധാരണ കളേയും സാമൂഹ്യ മാറ്റങ്ങളേയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടിയായി സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. സിനിമ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകൻ കഥയിൽ സ്വയം ഇടപെടുന്നതിനൊപ്പം അതി ലന്തർലീനമായ മൂല്യങ്ങളോട് കൂടി സംവദിക്കുന്നുണ്ട്. നിഷ്ക്രിയമായ കാഴ്ചക്കാരിൽ പലപ്പോഴും വിമർശ നാത്മകമായ സ്വീകരണത്തിന് പകരം സിനിമ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെ അബോധമായ സ്വീ കരണമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമ മികച്ച രാഷ്ട്രീയായുധമാണ്. അത്തരത്തിൽ അത് ഇന്ത്യയിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെ ട്ടുന്നുമുണ്ട്. ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തി ന്റെ ശക്തി പ്രാപിക്കലും ഇന്ത്യയി ലേക്ക് സിനിമയുടെ കടന്നുവരവും ഏതാണ്ട് സാമാന കാലത്താണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ദേശീയത ആദ്യം മുതലേ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പ്രധാന വി ഷയങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു. "Great Bengal Partition Movement: Meeting and Procession" (1905), "The Terrible Hyderabad Floods" (1908), "Delhi Durbar and Coronation" (1911), and "Cotton Fire at Bombay" (1912) എന്നിവയൊക്കെ ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മുന്നേറ്റത്തെ ചി ത്രീകരിച്ച ന്യൂസ് റീലുകളാണ്. "The Great Bonfire of Foreign Clothes" (1915) ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഗാന്ധിജിയുടെ പങ്കിനെ ഉയർത്തി ക്കാട്ടിയ ന്യൂസ് റീലായിരുന്നു. കഥാ ചിത്രങ്ങളുടെ ആരംഭത്തോടെ പുതി

യൊരു രീതിക്ക് തുടക്കമായി രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര (1913), Lanka Dahan" (1917), and "Sri Krishna Janam" (1918) എന്നിവയിലൊക്കെ ഹിന്ദു പുരാണങ്ങളിലെ സന്ദർഭങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് മഹത്തായ ഒരു ഭൂതകാല സംസ്കാരത്തിന്റെ ഛായാചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയായിരുന്നു. നെഹ്റുവിന്റെ കാലത്ത് സ്വതന്ത്ര ഇന്ത്യയുടെ വികസനവും സ്വാശ്രയത്വവും മുഖ്യ അജണ്ടയായപ്പോൾ ഏറ്റവും കൂടുതൽ അതിനൊപ്പം നിന്ന മാധ്യമവും സിനിമയാണ്. പുരോഗമന വാദികളായ ഒരു കൂട്ടം എഴുത്തുകാരും സംവിധായകരും ഗ്രാമീണ ഇന്ത്യ നേരിടുന്ന തൊഴിൽ പ്രശ്നങ്ങൾ , വ്യവസായ വത്കരണം, നഗരങ്ങളിലേക്കുള്ള കുടിയേറ്റം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കി ചല ച്ചിത്രങ്ങൾ മെനഞ്ഞെടുത്തു. "Naya Daur" (1957), "Dharti ke Lal" (1946), "Mother India" (1957) and "Do Bigha Zamin" (1953) തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഈ ശ്രേണിയിൽ വരുന്നു. സ്ത്രീകളും അവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളും ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചർച്ചയ്ക്ക് വരുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങളെല്ലാം ദരിദ്രമായ കുടുംബം അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിലാണ് ഊന്നുന്നത്. അതേസമയം മദർ ഇന്ത്യ ദേശീയതയുടെ പ്രതിരൂപമായ ഒരു നായികാ കഥാപാത്രത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയ്ക്ക് സമ്മാനിച്ച ചിത്രമാണ്. ത്യാഗമയിയും, പതിവ്രതയും, ഉത്തരവാദിത്വമുള്ളവളും, നീതി നടപ്പാക്കാൻ സ്വന്തം മകനെപ്പോലും കൊല്ലാൻ തയ്യാറുള്ളവളുമായ ആദർശ സ്ത്രീ രത്നമാണ് മദർ ഇന്ത്യയിലെ നായിക രാധ. ഇന്ത്യ എന്ന രാജ്യത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായാണ് രാധ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്ന് പല നിരൂപകരും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്റെ ത്യാഗങ്ങളുടെ ഫലമായി ഗ്രാമത്തിന്റെ അമ്മ പദവിയാണ് രാധ നേടുന്നത് എന്നോർക്കണം. ഗൃഹനായികയായ ഒരു ആദർശ സ്ത്രീ ബിംബത്തെ സമൂഹം വാർത്തെടുക്കുന്നതിന്റെ നേർ പ്രതിബിംബമായി വേണം മദർ ഇന്ത്യ എന്ന ചിത്രത്തെ കാണാൻ. പിൽക്കാല സമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടായ വീട്ടമ്മ/മാതൃവത്കരണത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക സഹായോപകരണമായി ഈ സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതേ സമയം മറുപുറത്ത് ഗമൻ പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഉപജീവനത്തിനായി ശരീരം അടിയറ വെക്കേണ്ടി വരുന്ന ഗ്രാമീണ ഇന്ത്യയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്.

എണ്പതുകളിലും തൊണ്ണൂറുകളിലും ഹിന്ദുത്വ ദേശീയത കൂടുതൽ ശക്തി പ്രാപിച്ചു. ഈ കാലത്തെ സിനിമകളും സീരിയലുകളും ഹിന്ദുമത കേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു കപട സുവർണ്ണ ഭൂതകാലത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. ഇതരമത വിഭാഗങ്ങളുടെ അപരവത്കരണം സിനിമയിലും സമൂഹത്തിലും ശക്തിപ്പെടുന്നതും ഇതേ കാലത്താണ്. 1992 ൽ ബാബരി മസ്ജിദ് തകർക്കപ്പെട്ടത് ഇന്ത്യയിലെ മതവിഭാഗങ്ങൾക്കിടയിൽ ആഴത്തിലുള്ള വിടവ് സൃഷ്ടിച്ചു. ഹിന്ദുക്കളല്ലാത്ത ഇന്ത്യൻ പൌരന്മാർ അരക്ഷിതവസ്ഥയിലേക്ക് തള്ളിയിടപ്പെട്ടു. കാശ്മീർ പ്രശ്നങ്ങൾ, തീവ്രവാദം എന്നിവയൊക്കെ ഇക്കാലത്ത് സിനിമയുടെ സ്ഥിരം വിഷയങ്ങളായി. മുസ്ലീം എന്നാൽ ദേശ സുരക്ഷക്ക് അപകടകാരിയായ അപരൻ എന്ന ആശയം വ്യാപകമായി പ്രചരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരം വൈവിധ്യങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുന്ന ജനാധിപത്യ നിലപാടിൽ നിന്ന് ഹിന്ദു കേന്ദ്രീകൃത സംസ്കാരത്തിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നത് ഇക്കാലത്തെ സിനിമകളിൽ കാണാം. മണിരത്നത്തിന്റെ സിനിമാ ത്രയം റോജ (1992), ബോംബെ(1995), ദിൽ സേ(1998) ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷത്തെ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതായി അവകാശപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഈ ചിത്രങ്ങൾ രാജ്യസ്നേഹി/തീവ്രവാദി എന്നീ രണ്ട് ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും രാജ്യത്തോടുള്ള കടമ എന്ന ആശയത്തിലൂന്നി ദേശീയതയെ മഹത്വവത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ തീവ്രവാദികളും

ബോംബെ

ഫനാ

അവരെ പ്രണയിക്കുന്ന ദേശീയ ബോധമുള്ള പൌരനും കടന്നുവരുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ബോംബെ, Jaal-The Trap (2003) എന്നിവ. ദേശസ്നേഹവുംപ്രണയവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം Fanaa (2006) യിലും കാണാം. Jaal ലും Fanaa യിലും പ്രണയികളിൽ ഒരാൾ തീവ്രവാദിയാണ്. Jaal ൽ അത് സ്ത്രീയാണെങ്കിൽ Fanaa യിൽ പുരുഷനാണ് എന്ന് മാത്രം. രണ്ട് സിനിമകളിലും ദേശസ്നേഹം പ്രണയത്തിന് മുകളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുമ്പോൾ കുറ്റവാളിയായ പ്രണയിയുടെ മരണത്തിന് മറ്റെയാൾ കാരണമാകുന്നു. രണ്ട് സിനിമകളിലും തീവ്രവാദികൾ കാശ്മീരി മുസ്ലീമുകൾ ആണ്. Jaal ൽ കാശ്മീരി പണ്ഡിറ്റായ അജയ് കൌൾ എന്ന നായകനാണ് തീവ്രവാദിയായ നായികയ്ക്ക് മേൽ ദേശത്തിന്റെ നീതി നടപ്പാക്കുന്നത്. Fanaa യിൽ കജോൾ അവതരിപ്പിച്ച നായിക മുസ്ലീം ആണെങ്കിലും തീവ്രവാദിയായ കാമുകനെ ദേശത്തിന് വേണ്ടി കൈവിടുന്നു. ഇന്ത്യൻ സിനിമ മുസ്ലീമിനെ അപരവത്കരിക്കുന്നു എന്ന പരാതി തീർക്കാൻ എന്നപോലെ നല്ല മുസ്ലീം/ ചീത്ത മുസ്ലീം ദ്വന്ദ്വത്തെ സൃഷ്ടിച്ച് എല്ലാ മുസ്ലീമും നല്ലവനല്ല എന്നും മുസ്ലീമിന്റെ ദേശസ്നേഹം പ്രവർത്തിയിലൂടെ തെളിക്കപ്പെടേണ്ടതാണെന്നും സിനിമ പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നു.

2018 Raazi ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ റാസി കുടുംബസ്നേഹവും ദേശസ്നേഹവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിൽ ദേശസ്നേഹത്തിന്റെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ കഥതന്നെയാണ് വീണ്ടും പറയുന്നത്. ആ അർഥത്തിൽ അത് മറ്റൊരു മദർ ഇന്ത്യയും ഫനയുമാണ്. പാകിസ്ഥാനി പുരുഷന്റെ ചോരയിൽ പിറന്ന മകനെ രാജ്യത്തിന് സംഭാവന ചെയ്ത് ഒരു പടി കൂടി കടന്ന മദർ ഇന്ത്യയാകുന്നുണ്ട് റാസിയിലെ സെഹമത്. ഇരുപത് വയസ് മാത്രമുള്ള ഡൽഹി യൂണിവേഴ്സിറ്റി വിദ്യാർഥിനിയായ മകളെ രഹസ്യ ഏജന്റ് ആക്കാൻ അച്ഛനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് രാജ്യസ്നേഹമാണ്. മകൾക്ക് എന്തായി തീരണം എന്നത് ദേശസ്നേഹിയായ അച്ഛന്റെ അന്ത്യാഭിലാഷത്തോളം പ്രാധാന്യമുള്ളതല്ലല്ലോ. പാകിസ്ഥാൻ പട്ടാള ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ മകനെ വിവാഹം കഴിച്ച് അങ്ങോട്ട് കുടിയേറുന്ന സെഹമത് രാജ്യത്തിനായി ജോലിക്കാരനെയും ഭർത്തൃസഹോദരനെയും കൊല്ലാൻ മടിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല ഭർത്താവിന്റെ മരണത്തിന് കാരണക്കാരിയാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അണ്ണാൻ വണ്ടിക്കടിയിൽ പെട്ടുന്നത് സഹിക്കാൻ കഴിയാത്തയാളാണ് സ്നേഹമുള്ള ഭർത്താവിനെ രാജ്യത്തിനായി ബലി കൊടുക്കുന്നത്. തന്നെ കൊല്ലാനും ആർക്ക് വേണ്ടിയാണോ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് അവർക്ക് മടിയില്ല എന്നറിഞ്ഞിട്ടും മകനെ വീണ്ടും അതേ സേനയിൽ അംഗവുമാക്കുന്നു. വതൻ, മുൽക്ക്, ഹിന്ദുസ്ഥാൻ എന്നീ പദങ്ങൾ സിനിമയിൽ പലവട്ടം ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട് ദേശസ്നേഹം തെളിയിക്കാൻ ഒരു മുസ്ലീം സ്ത്രീക്ക് എത്രത്തോളം പാടുപെടേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് ഫനയും റാസിയും പറയാതെ പറയുന്നു.

സ്പോർട്സ് സിനിമകളും സ്ത്രീയും ദേശീയതയും

കഠിന പ്രയത്നങ്ങൾ, ഉയർച്ചതാഴ്ചകൾ, വീഴ്ചയിൽ നിന്ന് വിജയത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണങ്ങൾ, മെഡൽ നേടി ദേശാഭിമാനം കാത്തു സൂക്ഷിക്കൽ – സ്പോർട്സിലൂടെ ദേശീയതയെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്ന സിനിമകൾ ഒരു ട്രെൻഡ് ആയി മാറുന്നത് 2000 ന ശേഷമാണ്. ദേശീയതയേയും ദേശാഭിമാനത്തേയും പ്രച്ഛന്നമായും സമൂഹത്തിന് സ്വീകാര്യമായ വിധത്തിലും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യത ഇവ നല്കുന്നു. Lagaan: Once Upon a Time in India (2000), Chakde! India (2007) തുടങ്ങി ഫിക്ഷണൽ ആയ പ്രമേയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ചിത്രങ്ങളും Paan Singh Tomar (2012), Bhaag Milkha Bhaag (2013), Mary Kom (2014), M.S. Dhoni: The Untold Story (2016), Dangal (2016), Mukkabaaz (2017) തുടങ്ങി യഥാർഥ സ്പോർട്സ് താരങ്ങളുടെ ജീവിതം പ്രമേയമായ ബയോപിക്കുകളും ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. ദേശീയ പതാക, ദേശീയ ഗാനം തുടങ്ങിയ ബിംബങ്ങളെല്ലാം ഈ സിനിമകളിൽ വളരെ പ്രവാചനാത്മകമായ തരത്തിൽത്തന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ദേശീയ പൊതുവേ സ്ത്രീകൾക്ക് മുൻതൂക്കം കല്പ്പിക്കപ്പെടുന്ന മേഖലയല്ല കായിക രംഗം. ഇവിടേക്ക് കടന്നു വരുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ചെറുത്തുനിൽപ്പിന്റെയും വിജയത്തിന്റെയും കഥയാണ് Chakde! India (2007), Mary Kom (2014), Dangal (2016) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ പറയുന്നത്. ചക് ദെ ഇന്ത്യയിൽ മുസ്ലീമായ നായകന് സ്വന്തം ദേശ സ്നേഹം തെളിയിക്കാൻ വനിതാ ടീമിനെ ഒളിമ്പിക്സിൽ വിജയിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങളിൽ നിന്ന് വരുന്ന സ്ത്രീകളെ ഒരുമിപ്പിക്കുക എന്ന ദൌത്യം പുരുഷനായ കോച്ച് കബീർ ഖാൻ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. ഈ ടീമിൽ ആന്ധ്രാ പ്രദേശ് ഒഴികെ ദക്ഷിണേന്ത്യയുടെ പ്രാതിനിധ്യം ഇല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗുസ്തിയിൽ ദേശീയ അന്തർദേശീയ ജേതാക്കളായ ഫോഗട്ട് സഹോദരിമാരുടെ കഥ പറഞ്ഞ Dangal ൽ ദേശത്തിനായി അച്ഛന് നേടാൻ കഴിയാതെ പോയ മെഡൽ പെണ്മക്കൾ നേടിയെടുക്കുകയാണ്. സ്ത്രീകളുടെ വിജയം ചിത്രീകരിക്കെത്തന്നെ ആ വിജയത്തിന് പിന്നിൽ കർക്കശക്കാരായ പിതൃബിംബങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ചക് ദേ ഇന്ത്യയും ദംഗലും. പ്രായം കൊണ്ടും അനുഭവം കൊണ്ടും മുതിർന്ന പിതാവോ പിതൃസ്ഥാനീയനായ പുരുഷൻ സ്ത്രീക്ക് മേൽ കൊണ്ടുവരുന്ന കർക്കശ നിയന്ത്രണങ്ങൾ അവളെ നന്മയിലേക്കേ നയിക്കൂ എന്ന് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നു. ലോക അമച്വർ

മേരികോം

ബോക്സിംഗ് ചാമ്പ്യൻഷിപ്പിൽ ആറു വട്ടം തുടർച്ചയായി വിജയിയാവുകയും ഒളിമ്പിക്സിൽ മെഡൽ നേടുകയും ചെയ്ത വനിതയാണ് മേരി കോം. 2014 ൽ പ്രിയങ്ക ചോപ്ര നായികയായ സിനിമ പുറത്തിറങ്ങും വരെ മേരി കോം പൊതുജന ശ്രദ്ധ നേടിയിരുന്നില്ല. മണിപ്പൂരിൽ നിന്നുള്ള ഒരു സ്ത്രീ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്നതിൽ നമ്മുടെ പൊതുബോധത്തിനും വലിയ പങ്കുണ്ട്. ഒളിമ്പിക്സിൽ മെഡൽ നേടുന്ന വനിതാ താരങ്ങൾ പുരുഷ താരങ്ങളോളം മാധ്യമ/ പൊതുജന ശ്രദ്ധ നേടുന്നില്ല എന്നതിന് ഇക്കഴിഞ്ഞ ഒളിമ്പിക്സ് തന്നെ ഉദാഹരണം. മേരി കോം എന്ന ചിത്രവും ഇരട്ടക്കുട്ടികളുടെ അമ്മയായിട്ടും കുടുംബത്തിന്റെ പിന്തുണയോടെ വിജയത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന ബോക്സിംഗ് താരത്തിന്റെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. സിനിമയിൽ ദേശീയ പാതകയും ദേശീയ ഗാനവും ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. മേരി കോമിനെപ്പോലെ / വനിതാ അത്ലറ്റുകളെപ്പോലെ മെഡൽ നേടുന്നതാണ് യഥാർഥ സ്ത്രീ ശാക്തീകരണം എന്നൊരു വാദം സോഷ്യൽ മീഡിയയിലും മറ്റു ചർച്ചകൾക്കിടെ പുരുഷന്മാർ ഉയർത്താറുണ്ട്. യഥാർഥത്തിൽ അത്തരമൊരു വാദത്തിന് പിന്നിൽ ഇത്തരം സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുന്ന വൈകാരിക പ്രതികരണങ്ങളും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

ആർട്ടിക്കിൾ 15 : ഇരട്ട വിവേചനത്തിനെതിരെ

ജാതി, മതം, ലിംഗം, നിറം ഒന്നും പരിഗണിക്കാതെ സ്റ്റേറ്റിന് മുന്നിൽ പൌരന്റെ തുല്യത ഉറപ്പാക്കുന്ന ഭരണഘടനാ അനുഛേദമാണ് ആർട്ടിക്കിൾ 15. എന്നാൽ ജാതി, സ്ത്രീ എന്നീ രണ്ട് ഘടകങ്ങളാൽ പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ട പൌരന്മാരോട് ഭരണ സംവിധാനങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് പെരുമാറുന്നത് എന്ന് Article 15 (2019) എന്ന സിനിമ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നു. സിനിമകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദേശാഭിമാന വിജൃംഭിത ഇന്ത്യക്ക് പിന്നിലായി കാമറ കാണാത്ത, കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കാത്ത സാമൂഹ്യ യാഥാർഥ്യങ്ങളുണ്ട്. അവിടേക്കാണ് ഈ സിനിമ കാമറ തിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ നായകൻ അയനെപ്പോലെ നമ്മളിൽപ്പലരും മദ്ധ്യവർഗ്ഗ സുരക്ഷിതത്വത്താൽ ജീവിതത്തിന്റെ ഇരുണ്ട മൂലകളെ അഭിമുഖീകരിക്കാത്തവരാണ്. മൂന്നു രൂപ കൂലിക്കൂടുതൽ ചോദിക്കാൻ മടിക്കാത്ത ബാല്യം വിടാത്ത ദളിത് പെൺകുട്ടികളെ ബലാത്സംഗം ചെയ്ത് കൊന്ന് പരസ്യമായി തൂക്കിയിടാനും മരണത്തിന് അവരുടെ പിതാവിനെ ഉത്തരവാദിയാക്കി മാറ്റാനും സ്റ്റേറ്റിന്റെ എല്ലാ സംവിധാനങ്ങളും കൂട്ട് നിൽക്കുന്ന ഒരു ദേശം കൂടിയാണ് ഇന്ത്യ എന്ന് ആർട്ടിക്കിൾ 15 ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്നവരെയും ഉറക്കം നടിക്കുന്നവരെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ യഥാർഥ അടിത്തറ ഭരണഘടനയാണെന്നും, ദേശസ്നേഹമെന്നാൽ അകമേ നിലനിൽക്കുന്ന പുഴുക്കുത്തുകളെ പറിച്ചെറിഞ്ഞ് കൂടുതൽ ജനാധിപത്യപരമായ ഒരു ദേശത്തെ നിർമ്മിക്കലാണെന്നും ആർട്ടിക്കിൾ 15 പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നു. എങ്കിലും അവിടെയും രക്ഷകനായി അവതരിക്കുന്നത് അധികാരിയായ സവർണ്ണ പുരുഷൻ തന്നെയാണ് എന്ന പരിമിതിയുണ്ട്.

എന്തെല്ലാം പരിമിതികൾ ഉന്നയിക്കാനുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീക്ക് തുല്യപദവിക്കായി സമീപിക്കാവുന്ന ഒരേയൊരിടം ഭരണഘടന തന്നെയാണ്. ഒപ്പം കുടുംബസംവിധാനത്തേയും സാമൂഹ്യസംവിധാനങ്ങളേയും പരിഷ്കരിക്കാനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതുമുണ്ട്. അപ്പോഴേ ഇത് സ്ത്രീയുടെ കൂടി ദേശമായി മാറൂ . എന്നാൽ സമകാലിക ഇന്ത്യയിൽ ഭരണ ഘടനാ സ്ഥാപനങ്ങളെല്ലാം തന്നെ മതരാഷ്ട്രീയത്തിലൂന്നിയ ഭരണ സംവിധാനത്തിന്റെ കാൽക്കീഴിൽ ഞെരിഞ്ഞമരുകയാണ്. തുല്യതക്കായുള്ള പോരാട്ടം ഇന്ത്യ എന്ന ആധുനിക ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ, അതിന്റെ ആധാരശിലയായ ഭരണഘടനയുടെ സംരക്ഷണത്തിനായുള്ള പോരാട്ടമായി മാറേണ്ടതുമുണ്ട്.

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

ചോദ്യങ്ങളുയരുന്ന താഴ്‌വര

ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹിക ഭൂപടത്തിൽ കാശ്മീർ എല്ലാ ക്കാലത്തും അപരിഹാര്യമായ ഒരു സമസ്യയെന്നോണമാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഇന്ത്യയിലെയും പാകിസ്ഥാനിലെയും ഭരണകൂടങ്ങൾ സമാധാനത്തിനായി നടത്തുന്ന എല്ലാ ശ്രമങ്ങളും പരാജയപ്പെടാറുള്ളത് കാശ്മീർ എന്ന അവസാന കടമ്പയിൽ തടഞ്ഞാണ്. കാശ്മീരിന് പ്രത്യേക പദവി നൽകിയിരുന്ന ആർട്ടിക്കിൾ 370 കേന്ദ്രസർക്കാർ യാതൊരു കൂടിയാലോചനകളുമില്ലാതെ എടുത്തു കളഞ്ഞതോടെ വീണ്ടും ആ നാട് രൂക്ഷമായ അരക്ഷിതാവസ്ഥയിലേക്ക് വഴുതി വീഴുകയായിരുന്നു. കാശ്മീരിന്റെ കഥ പറയുന്ന നിരവധി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മണിരത്നത്തിന്റെ 'റോജ', കുനാൽ കോലിയുടെ 'ഫനാ', വിശാൽ ഭരദ്വാജിന്റെ 'ഹൈദർ' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളിൽ, വീക്ഷണകോണുകളിൽ നിന്ന് ഈ വിഷയത്തെ സമീപിച്ചതിലൂടെ ചർച്ചകളിൽ ഇടം പിടിച്ചവയാണ്. അപരരെയെല്ലാം ശത്രുക്കളായി കാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അതിതീവ്രമായ രാജ്യസ്നേഹത്തിന്റേതായ കണ്ണടയിലൂടെ കാശ്മീർ വിഷയത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന സ്ഥിരം ബോളിവുഡ് ശൈലി എല്ലാക്കാലത്തും വിമർശന വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ നിന്നുള്ള മാറി നടത്തങ്ങളെ രാജ്യസ്നേഹത്തിന്റെ "അപ്പോസ്തലന്മാർ" ദേശവിരുദ്ധ ആരോപണങ്ങളുന്നയിച്ച് നേരിട്ടിട്ടുമുണ്ട്. തീവ്രദേശീയതയുടെയും, അപര വിദ്വേഷത്തിന്റെയും, മത വർഗീയതയുടേയും വഴികളിൽ നിന്ന് മാറി നടന്ന കൊണ്ട് കാശ്മീർ വിഷയത്തെ നോക്കിക്കാണാനുള്ള കലാപരമായ ശ്രമങ്ങൾ തുലോം കുറവാണെന്നിടത്താണ് അശ്വിൻ കുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത No Fathers in Kashmir എന്ന ചിത്രം ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സമകാലീന സൃഷ്ടിയായി മാറുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രോൽസവമായ IFFKയിൽ നിറഞ്ഞ സദസ്സുകളിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച ചിത്രം കാണികളുടെ ആവശ്യത്തെത്തുടർന്ന് വീണ്ടും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി .

ഒരു കൂട്ടം രക്തദാഹികളായ തീവ്രവാദികളും, അവരെ തടയാൻ അഹോരാത്രം പ്രയത്നിക്കുന്ന പട്ടാളക്കാരും മാത്രമാണോ കാശ്മീരിലുള്ളത്? തികച്ചും സാധാരണക്കാരായ, ആയുധങ്ങളെ ഭയന്ന ജീവിക്കുന്ന, ജീവിത സാഹചര്യങ്ങളോടു മാത്രം പോരാടാനറിയുന്ന കാശ്മീരികളുടെ ജീവിതം എങ്ങനെയാണ് ഇന്ത്യൻ തിരശ്ശീലയിൽ അടയാളപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്? ആ നാട്ടിലെ സാധാരണക്കാരായ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതവും, പ്രതിസന്ധികളും ഇന്ത്യൻ മുഖ്യധാരാ സിനിമയെ ആവേശഭരിതമാക്കുന്ന ഒന്നല്ല. No Fathers in Kashmir ജീവിതസമരത്തിൽ തികച്ചും ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയ നിസ്സഹായരായ ആ മനുഷ്യരുടെ പക്ഷമാണ് പിടിക്കുന്നത്. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ ജീവിക്കുന്ന നൂർ എന്ന കാശ്മീരി പെൺകുട്ടി സ്വന്തം നാട്ടിലെ രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരികവുമായ ചില യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ നേരിടുന്നതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം. നിഷ്കളങ്കയായ അവൾ അതിർത്തികൾ മനുഷ്യമനസ്സിൽ തീർക്കുന്ന വലിയ പ്രതിബന്ധങ്ങളുടെ ആഴത്തെക്കുറിച്ച് തികച്ചും അജ്ഞയാണ്. സ്വന്തം അച്ഛന് കാശ്മീരിൽ എന്തു സംഭവിച്ചു എന്നറിയാത്ത നൂർ അമ്മയുടെ ഒപ്പം ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്നെത്തുന്നതും, സ്വന്തം അനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഒരു ജനതയുടെ ജീവിതം അടുത്തറിയുന്നതും ഹൃദ്യമായ ചലച്ചിത്ര

ഭാഷയിൽ സംവിധായകൻ വിവരി ച്ചിരിക്കുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ നൂർ തന്റെ മൊബൈൽ ക്യാമറയി ലൊപ്പിയെടുക്കുന്ന കാശ്മീരിന്റെ മൊണ്ടാഷ് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സംഘ ർഷഭരിതമായ ആ ദേശത്തിന്റെ ആന്തരികമായ നീറ്റലുകൾ ആദ്യ ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നു തന്നെ അനു ഭവവേദ്യമാവുന്നു. “വംശഹത്യ അവസാനിപ്പിക്കുക” എന്ന മുദ്രാ വാക്യമുൾപ്പടെയുള്ള ഗ്രാഫിറ്റികളും ഇവിടെ കാണാം. അവളുടെ ക്യാ മറയുടെ തികച്ചും നിഷ്പക്ഷമായ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് സം വിധായകൻ ഈ കാഴ്ചകൾ പ്രേക്ഷ കരിലേക്കെത്തിക്കുന്നത് എന്നതും സുപ്രധാനമാണ്. കാശ്മീരിലേക്ക് പോവുന്നു എന്നറിയുമ്പോൾ ഇം ഗ്ലണ്ടിലെ നൂറിന്റെ ബോയ്ഫ്രണ്ട് അവളോട് ചോദിക്കുന്നത് ഒരു തീ വ്രവാദിയുടെ കൂടെയുള്ള സെൽഫി സംഘടിപ്പിച്ചുകൂടെ എന്നാണ്. കാ ശ്മീർ എന്നാൽ തീവ്രവാദികളുടെ പറുദീസയാണെന്ന തീവ്ര ഹിന്ദുത്വ ആഖ്യാനം തന്നെയാണ് പടി ഞ്ഞാറിലുമുള്ളത് എന്ന് ഈയൊരു രംഗത്തിലൂടെ ചിത്രം മനസ്സിലാ ക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. കാശ്മീരിനെ കേ ന്ദ്രഭരണപ്രദേശമാക്കി മാറ്റിയതിനു ശേഷം ഇന്ത്യക്കാരായ രാഷ്ട്രീയ ക്കാർക്ക് പൂർണ്ണമായ പ്രവേശനം അനുവദിക്കും മുൻപ് യൂറോപ്പിലെ തീവ്ര വലത് രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളു ടെ പ്രതിനിധികളെ അങ്ങോട്ട് ക്ഷ ണിച്ചു വരുത്തിയ കേന്ദ്രസർക്കാർ നടപടി ഈ പടിഞ്ഞാറൻ നറേറ്റി വിന്റെ സമകാലിക അർഥമെന്തെ ന്ന് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. സി നിമയിലെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഒരു മിലിറ്റൻറ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായി പോരാടുമ്പോ ൾ തീവ്രവാദികൾ ക്രിമിനൽ പ്രവ ർത്തനങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നവരാണ്. ഇതേ കഥാപാത്രത്തെ “നിനക്ക് മിലിറ്റൻറ് ആവണോ” എന്നാക്രോ ശിച്ചുകൊണ്ട് മർദിക്കുന്ന പോലീ സുകാരനേയും കാണാം. പട്ടാളവും, ആയുധമെടുത്ത മിലിറ്റണ്ടുകളും, തീവ്രവാദികളും, രാഷ്ട്രീയക്കാരും മുഖ്യ വേഷങ്ങൾ കയ്യാളുന്ന ഈ ജീവിതനാടകത്തിൽ തികച്ചും ഒറ്റ പ്പെട്ടു പോവുന്ന ഒരു വലിയ ജനസ മൂഹത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമം കൂടിയാണ് No Fathers in Kashmir.

കാണാതായ അച്ഛന്മാരെക്കു റിച്ചാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ആരാണ് ഇത്തരം അപ്രത്യക്ഷമാക്കലുകൾ സാധ്യമാക്കുന്നത്? പട്ടാളവും, മിലിറ്റണ്ടുകളും പരസ്പരം ഈ വിഷ യത്തിൽ വിരൽചൂണ്ടുന്നതാണ് താ ഴ്വരയിലെ യാഥാർഥ്യം. ചിത്രത്തി ൽ നൂറിന്റെ അച്ഛൻ ബഷീറിനെ പട്ടാളം കസ്റ്റഡിയിലെടുത്തു എന്നു മാത്രമേ കുടുംബത്തിന് അറിവുള്ളൂ. അച്ഛന്റെ തിരോധാനത്തെക്കുറിച്ച് മകൾക്കും കൃത്യമായ ധാരണകളി ല്ല. ശ്രീലങ്കയിലെ തമിഴ് വംശജ രെ “കാണാതാക്കുന്ന” ലങ്കൻ പട്ടാ ളത്തിന്റെ തന്ത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ലീന മണിമേഖല സംവിധാനം ചെയ്ത White Van Stories എന്ന ഡോക്യു മെൻററി ചില ധാരണകൾ പക ർന്നു നൽകുന്നുണ്ട്. ഈ ചിത്രത്തി ലെ ചില മുഹൂർത്തങ്ങളെങ്കിലും ലീനയുടെ ഡോക്യുമെൻററിയെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു സുപ്രഭാത ത്തിൽ കാണാതാവുന്ന തങ്ങളുടെ ഉറ്റവർ എവിടെയെന്നറിയാത്ത കാശ്മീരികളായ കുട്ടികളുടെ ആന്ത രിക വ്യഥകൾ അശ്വിൻ കുമാറി ന്റെ ഫ്രെയിമുകൾക്ക് കണ്ണീരിന്റെ നനവ് പകരുന്നുണ്ട്. നിരന്തരം രാ ജ്യത്തോടുള്ള കൂറ് തെളിയിക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥരായ ഒരു ജനതയുടെ ജീവിതത്തെ പുറത്തുള്ളവർക്ക് എത്രകണ്ട് മനസ്സിലാവുമെന്നത് വലിയൊരു സമസ്യയാണ്.

ഇന്ത്യയുടെ പല ഭാഗങ്ങളിലുള്ള സർവകലാശാലകളിൽ പഠിക്കുന്ന കാശ്മീരി യുവാക്കൾക്ക് തീവ്രരാജ്യസ്നേഹം നെറ്റിയിലൊട്ടിച്ച നടക്കുന്നവർക്കു മുന്നിൽ തങ്ങളുടെ കൂറ് ഇന്ത്യയോടാണെന്ന് ആവർത്തിച്ച് തെളിയിക്കേണ്ടി വരുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച വാർത്തകൾ ഇപ്പോൾ തെല്ലും പുതുമയോ, അമ്പരപ്പോ ഈ ജനാധിപത്യ മതേതര രാജ്യത്ത് സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

No Fathers in Kashmir വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ചലച്ചിത്രമായി സ്വയം അടയാളപ്പെടുന്നത് അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയ നൈതികത സുവ്യക്തമാക്കുന്ന നിലപാടുകളിലൂടെയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പക്ഷം പിടിക്കാതിരിക്കാൻ ബോധപൂർവമായ ശ്രമം നടത്തുന്ന സംവിധായകനാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യപ്പെടുന്നത്. ആർട്ടിക്കിൾ 370 റദ്ദാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള കേന്ദ്രസർക്കാറിന്റെ "സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക്കി"നും മുൻപാണ് ഈ ചിത്രം പുറത്തു വന്നതെന്ന വസ്തുത പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിൽ തീവ്ര ഇസ്ലാമിക ആശയങ്ങൾ ചെറുപ്പക്കാർക്ക് പകർന്നു നൽകി അവരെ ആയുധമെടുക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അർഷിദ് എന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കാണാം. സംവിധായകൻ അശ്വിൻ കുമാർ തന്നെ അവതരിപ്പിച്ച ആ കഥാപാത്രം സാധാരണക്കാരായ കശ്മീരികളുടെ ജീവിതത്തിന് തീവ്രവാദികളോളം തന്നെ ഭീഷണിയാണ്. സൗദി പോലുള്ള മതരാഷ്ട്രങ്ങളിൽ നിന്നും മതമൗലികവാദം വളർത്താനുള്ള ഫണ്ട് വരുന്നതിനെപ്പറ്റിയും ഇവിടെ പരാമർശമുണ്ട്. തന്റെ ഗതികേടു കൊണ്ടാണ് ഈ വേഷം കെട്ടേണ്ടി വരുന്നതെന്ന കുമ്പസാരം നടത്തുന്ന അർഷിദ്, ആ ഗ്രാമത്തിലെ കുട്ടികളുടെ മാതൃകാബിംബവുമാണ്. നീറിപ്പുകയുന്ന കാശ്മീർ പ്രശ്നത്തിന് ഉത്തരവാദികളായ എല്ലാ കൂട്ടരോടും ഈ ചിത്രം ചില സുപ്രധാനമായ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നുണ്ട്.

സിവിലിയന്മാർക്ക് പ്രവേശനമില്ലാത്ത തന്ത്രപ്രധാനമായ ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ വച്ച് നൂർ എടുത്ത ചില ഫോട്ടോകളാണ് അവളുടെയും കൂട്ടുകാരന്റെയും നില അപകടത്തിലാക്കുന്നത്. മണ്ണിൽ കുഴിച്ചിട്ട നിലയിൽ അവൾ കണ്ടെത്തിയ തലയോട്ടികളും, അസ്ഥിപഞ്ജരങ്ങളും കാണാതായ മനുഷ്യരുടെ അന്തിമവിധിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരമാവുന്നുണ്ട്. സഞ്ചാരികളുടെ പറുദീസയായ, സ്വർഗ്ഗതുല്യമായ താഴ്‌വരയുടെ മറ്റൊരു മുഖമാണ് ഈ ചിത്രം അന്വേഷിക്കുന്നത്. നിയമവും, ഭരണഘടനയും, മനുഷ്യാവകാശവും വെള്ളത്തിൽ വരച്ച വരയായി മാറുന്ന, അതിസങ്കീർണമായ അവസ്ഥാവിശേഷമാണ് കാശ്മീരിലേതെന്ന അസഹ്യമായ സത്യത്തെ അംഗീകരിക്കാൻ അശ്വിൻ കുമാർ പ്രേക്ഷകരെ നിർബന്ധിതരാക്കുകയാണ്. അതിർത്തിക്ക് അപ്പുറവും ഇപ്പുറവുമുള്ള അവകാശവാദങ്ങൾക്കപ്പുറം ഒരു വലിയ ജനസമൂഹത്തിന്റെ അതിജീവനമാണ് No Fathers in Kashmir ന്റെ ക്യാമറ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സത്യം. ഇവിടെ ഉപരിപ്ലവമായ അതിദേശീയ/തീവ്രമത വാചോടാപങ്ങൾക്ക് പുല്ലു വിലയാണ്. മനുഷ്യരെ കാണാതാവുന്ന/കാണാതാക്കുന്ന താഴ്‌വര, ജനാധിപത്യ മൂല്യവ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് ചെറിയ വിലയെങ്കിലും കൽപിക്കുന്ന ഒരു രാജ്യത്തിന് അചിന്തനീയമായ സാമൂഹിക പ്രതിഭാസമാണ്. ഈ തിരോധാനങ്ങളെ സ്വാഭാവികമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ അനിവാര്യതായി കാണാൻ സമൂഹത്തെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ നേതൃത്വത്തോട് നിരന്തരം ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കേണ്ടത് സാമൂഹികബോധമുള്ള കലാകാരിയുടെ/കലാകാരന്റെ ചുമതലയാവുന്നു. ഈ ഉത്തരവാദിത്തമാണ് No Fathers in Kashmir എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ഓരോ ഫ്രെയിമിലും വെളിപ്പെടുന്നത്. താഴ്‌വരയിൽ നിന്നുയരുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ ഉത്തരങ്ങളർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ഡോ. പ്രിയാ വർഗീസ്
അസിസ്റ്റന്റ് ഡയറക്ടർ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്

ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ ജാതിക്കാഴ്ചകൾ

ആധുനികതയുമായുള്ള ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിന്റെ അഭിമുഖങ്ങളിലെല്ലാം ജാതി ഒരു തരത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ തിരനോട്ടം നടത്തുന്നുണ്ട്. ജാതി ഉപേക്ഷിക്കാതെ എങ്ങിനെ ആധുനികരാവും എന്ന് ആധുനികവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യർക്ക് ചിന്തിക്കാതിരിക്കാൻ സാധിക്കുമായിരുന്നില്ല. ജാതിയെ പരിഷ്കരിച്ചു കൂടെ നിർത്തികൊണ്ട് ആധുനികരാകാൻ സാധിക്കുമോ എന്ന ചിന്തയാണ് പൊതുവേ വരേണ്യരിൽ നിന്നുണ്ടായതെങ്കിൽ ജാതിയെ പാടെ ഇല്ലാതാക്കാതെ തങ്ങളുടെ വിമോചനം സാധിക്കുകയേ ഇല്ല എന്ന ബോധ്യം അതിന്റെ ചൂഷണങ്ങളും ഹിംസകളും വലിയ തോതിൽ അനുഭവിച്ചിരുന്ന ജനങ്ങളിൽ നിന്ന് ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിക്കാൻ അവസരം ലഭിച്ചവർക്കെല്ലാം വ്യക്തമായും ഉണ്ടായിരുന്നു. തനിക്ക് സന്യാസം തന്നത് ബ്രിട്ടീഷുകാരാണെന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രഖ്യാപനത്തിൽ ഈ ജാതിക്കാഴ്ച ഉണ്ട്. കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും ജാതിയെ നോക്കാൻ ശ്രമിച്ച നോട്ടങ്ങൾ പലതും തമസ്കരിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു എന്ന് നമുക്കറിയാം. സരസ്വതിവിജയം പോലുള്ള കൃതികൾ ഉദാഹരണം. കുമാരനാശാനെ ജാതിക്കൊല്ലി പ്രസ്ഥാന നായകൻ എന്നൊക്കെ കേസരി വിളിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ആ വിളിക്ക് സാധാരണ മലയാളിവായനക്കാരുടെ ഭാവുകത്വത്തിൽ എത്രമാത്രം ചലനമുണ്ടാക്കാനായി എന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെയും സ്ഥിതി വ്യത്യസ്തമായിരുന്നില്ല.

ഗ്രാമനഗര ദ്വന്ദങ്ങളെയും പട്ടിണിയെയും തൊഴിലില്ലായ്മയേയും ഒക്കെ പ്രമേയവൽക്കരിച്ച ഇന്ത്യൻ സിനിമ ജാതിയെ പ്രമേയവൽക്കരിക്കാൻ അടുത്ത കാലത്ത് മാത്രമേ ധൈര്യം കാട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. ശ്യാം ബെനഗലിന്റെ അങ്കുർ (1974), സാമാർ (1999), സത്യജിത് റേ ദൂരദർശനു വേണ്ടി സംവിധാനം ചെയ്ത സദ്ഗദി (1981) തുടങ്ങിയവ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ ആയിരുന്നുവെങ്കിലും സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ ജനപ്രിയതയുടെ ഓരങ്ങളിൽ പോലും അത്തരം സിനിമകൾക്ക് സ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് കരുതാൻ വയ്യ. ജാതി ചൂഷണങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന ജനങ്ങളെപ്പോലും ഖുശ്ബുവിനെപ്പോലെ വരേണ്യതയുടെ വർണത്തിനും നായകപദവിക്കും അമ്പലങ്ങൾ പണിയുന്നവരായി മാറ്റിതീർക്കാൻ പാകത്തിന് പരുവപ്പെടുത്തുന്നവയായിരുന്നു സിനിമയുടെ മുഖ്യധാര. അത് ഉത്തരേന്ത്യയായാലും ദക്ഷിണേന്ത്യ ആയാലും വലിയ വ്യത്യാസമൊന്നും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സിനിമയിലെ അക്കാദമിക് പരീക്ഷണങ്ങൾ

അങ്കുർ (ശ്യാംബെനഗൽ)

എന്ന നിലയിൽ ജാതി പ്രശ്നത്തെ കൈകാര്യം ചെയ്ത ചില സിനിമകളാവട്ടെ ജനസാമാന്യത്തിന്റെ കാഴ്ചവട്ടത്തിലേക്ക് ഒരിക്കലും എത്തിയതുമില്ല. ഈ പ്രവണതക്ക് അറുതി വരുന്നതിന്റെ ശുഭസൂചനകളാണ് ഹിന്ദി സിനിമയിലും തമിഴ് സിനിയിലും അടുത്ത കാലത്ത് ഇറങ്ങിയ ചില സിനിമകൾ നൽകുന്നത്.

ഗാർഹികതയും പ്രണയവും ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾക്ക് പ്രിയപ്പെട്ട വിഷയമാണ്.എന്നാൽ കീഴാളരായ മനുഷ്യരെ സംബന്ധിച്ച് ഇത് രണ്ടും അസാധ്യമാക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട് വ്യവസ്ഥ.വിഖ്യാത വംശനും അതിപ്രതാപഗുണവാനും ആയ നായകന്മാർക്ക് മാത്രം പ്രവേശനം ലഭിച്ചിരുന്ന അരങ്ങിലേക്കും വെള്ളിത്തിരയിലേക്കുമൊന്നും വളരെക്കാലം പ്രവേശനം തന്നെ ലഭിച്ചിരുന്നവരല്ല കീഴാളർ.പിന്നെ പിന്നെയാണ് മിശ്രവിവാഹങ്ങളും മറ്റും സാമൂഹിക പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ എന്നത് പോലെ സിനിമയിലേക്കും എത്തിനോക്കിതുടങ്ങിയത്. പ്രതിനിധാനപരമായി കീഴാളർക്ക് ഈ രംഗത്ത് പ്രവേശനം ലഭിച്ചുതുടങ്ങിയപ്പോഴും ആ പ്രതിനിധാനത്തിലും ഒട്ടേറെ പ്രശ്നങ്ങൾ

ഉണ്ടായിരുന്നു. ഹാസ്യത്തിനും കരുണക്കുമൊക്കെവേണ്ടിയുള്ള സ്ഥിരം സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പുകൾ അല്ലാതെ ജാതി യഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ തുറന്നു കാട്ടുന്നതോ കീഴാള സ്വത്വത്തിന്റെ കർത്തൃത്വത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നതോ ആയ പ്രിതിനിധാനങ്ങൾ ഉണ്ടായില്ലെന്നു തന്നെ പറയണം. ജാതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളിൽ അംബേദ്കറുടെ പ്രസിദ്ധമായ രചന 'ജാതിനിർമൂലനത്തിന് 1944ൽ ഇറങ്ങിയ മൂന്നാം പതിപ്പിന് മുഖമൊഴിയായി ബുദ്ധന്റെയും എച്. ഡ്രുമ്മണ്ടിന്റെയും ഉദ്ധരണികൾ അച്ചടിച്ചുചേർത്തിട്ടുള്ളത് ഇത്തരം പ്രതിനിധാനങ്ങളെയെല്ലാം സംബന്ധിച്ച് ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. "സത്യത്തെ സത്യമായും അസത്യത്തെ അസത്യമായും തിരിച്ചറിയുക "എന്നതാണ് ബുദ്ധന്റെ വചനം."യുക്തിവിചാരം നടത്താത്തവൻ മതഭ്രാന്തനാണ്. യുക്തി വിചാരത്തിനു കഴിയാത്തവൻ വിഡ്ഢിയാണ്. യുക്തിവിചാരത്തിനു ധൈര്യപ്പെടാത്തവൻ അടിമയാണ് " എന്നതാണ് ഡ്രുമ്മണ്ടിന്റെ വചനം. യുക്തി രഹിതമായ വൈകാരിക അസത്യപ്രസ്താവനകൾ എത്ര വേണമെങ്കിലും ജാതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു വെള്ളിത്തിരയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനായേക്കും. എന്നാൽ ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ശ്രമമായിട്ടു വേണം ആർട്ടിക്കിൾ 15,പരിയേറും പെരുമാൾ, ജയ് ഭീം തുടങ്ങിയ സിനിമകളെ കാണാൻ. ജാതി എന്ന ഇന്ത്യൻ യാഥാർഥ്യത്തെ അത്രമേൽ ആഴത്തിൽ പഠിച്ചിട്ടുള്ള ഒരേയൊരു ചിന്തകൻ ഡോ. അംബേദ്കർ എന്ന ബാബാസാഹിബ് ഭീംറാവു റാംജി അംബേദ്കർ ആണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം .ഈ മൂന്നു സിനിമകളും അദ്ദേഹത്തെ ഓർമിച്ചുകൊണ്ടു തുടങ്ങുന്നത് അതുകൊണ്ട് തന്നെ യാദൃശ്ചികത അല്ല തന്നെ.തൊട്ടുകൂടാത്തവരും തീണ്ടിക്കൂടാത്തവരും മാത്രമല്ല ദൃഷ്ടിയിൽ നിന്ന് തന്നെ അകറ്റി നിർത്തുന്നവരാണ് കീഴാളർ.അതുകൊണ്ട് തന്നെ വരേണ്യരുടെ ലോകത്തിൽ അവർ ഇല്ല. ഇല്ലാത്തവർ യാചിച്ചിട്ട് എന്ത് കാര്യം!തങ്ങളുടെ അസ്തിത്വം രാഷ്ട്രീയമായി തന്നെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയല്ലാതെ അവർക്ക് മറ്റൊരു വൈകാരിക പോംവഴികളും ഇല്ലെന്ന് കൂടി ഈ സിനിമകൾ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.അതിന് ആധുനികമായ സ്ഥാപനങ്ങൾ എങ്ങിനെ തുണയായേക്കാം എന്ന ആലോചനയും .

പ്രണയ കലാപങ്ങൾ

ദുരഭിമാനഹത്യകളുടെ സാമൂഹിക പശ്ചാത്തലത്തെയും പ്രണയകലാപങ്ങളെയും ജാതിയഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയാണ് പരിയേറും പെരുമാൾ. മാരി സെൽവരാജ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ തമിഴ് സിനിമ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത് പാ. രഞ്ജിത്തിന്റെ നീലം പ്രൊഡക്ഷൻസാണ്. പരിയന്റെ വളർത്തുനായയായ കറുപ്പിയെ റയിൽവെ ട്രാക്കിൽ കെട്ടിയിട്ട് കൊലപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന സിനിമയുടെ കഥാഗതി പരിയനെയും അതേ റയിൽവെ ട്രാക്കിൽ വാടക ക്കൊലയാളി കെട്ടിയിടുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെ കൂട്ടികൊണ്ടുപോകുന്നത്. ലോ കോളേജിൽ തന്റെ സഹപാഠിയും കാമുകിയുമായ 'ജോ 'യുടെ പിതാവും ബന്ധുവുമായിരുന്ന അത് ഏർപ്പാടാക്കിയത്. ചിലപ്പോൾ മൃഗങ്ങളെക്കാൾ താഴ്ന്ന പരിഗണന ലഭിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൊടിയ ഹിംസയുടെ പേരാണ് ജാതിവ്യവസ്ഥ എന്ന് സിനിമ ഒരിക്കൽ കൂടി അടിവരയിടുന്നു. ലോ കോളേജിലെ ഇംഗ്ലീഷ് മാധ്യമത്തിലുള്ള അധ്യയനം കീഴാളരെ വീണ്ടും വീണ്ടും അരിച്ചു മാറ്റാനുള്ള വ്യവസ്ഥയുടെ അരിപ്പയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ജോയുടെ നിഷ്കളങ്കമായ പ്രണയവും എല്ലാം ജനപ്രിയ ചേരുവകളിൽ തന്നെയാണ് സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മിശ്രവിവാഹം ജാതി നിർമ്മൂലനത്തിനുള്ള ഒരു പ്രധാന ഉപാധിയായി നവോത്ഥാന കാലം മുതൽക്ക് തന്നെ മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നതാണ്. എന്നാൽ ജാതിമേന്മയുള്ള 'ജോ'ക്ക് പ്രണയിക്കാൻ സാധിക്കുന്നത് പോലെ കീഴാളനായ പരിയന് പ്രണയം പോലും അസാധ്യമാക്കുന്നതാണ് നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥ. അത് അവനെ അവന്റെ കീഴാള സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചു നിരന്തരം ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും. ക്ലാസ്സിലെ ഇരിപ്പിടത്തിൽ ജാതി പന്തികൾ രൂപപ്പെടുത്തികൊണ്ടും പരിയന്റെമേലും അവന്റെ അച്ഛന്റെ മേലും വിസർജനം നടത്തിയും വസ്ത്രാക്ഷേപം നടത്തിയും തീർത്തും ഹിംസാത്മകമായിതന്നെ. ദുരഭിമാനക്കൊലകൾ നടപ്പിലാക്കുന്നത് തന്റെ ദൈവിക നിയോഗമായി കാണുന്ന വൃദ്ധനും ഇതേ ഹിംസാത്മക വ്യവസ്ഥയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. ഇവിടെയാണ് ഇന്ത്യൻ ജാതി സമൂഹങ്ങ

പരിയേറും പെരുമാൾ (മാരി സെൽവരാജ്)

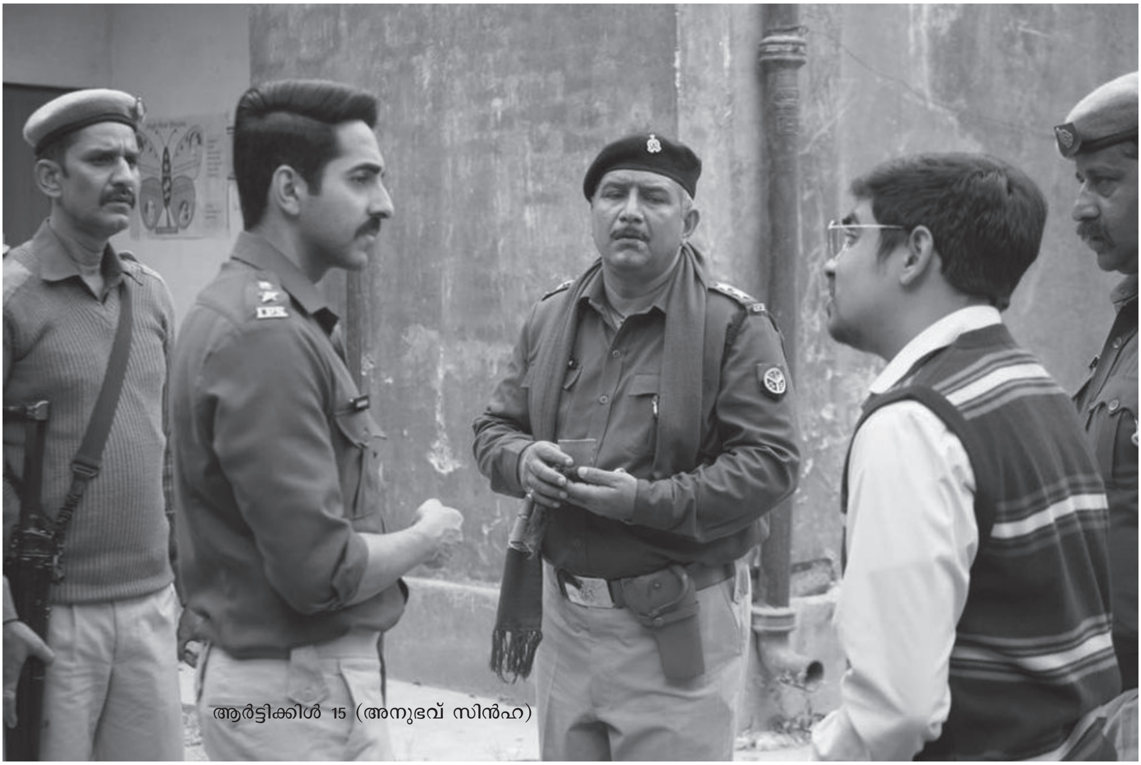
ളുടെ സഹിഷ്ണുത എന്നത് വലിയ നുണയാണെന്ന അംബേദ്കറുടെ നിരീക്ഷണം പ്രസക്തമാകുന്നത്.

ജോയുടെ വ്യക്തിപരമായ നന്മ ഒന്നുകൊണ്ടുമാത്രം ജാതിയുടെ സങ്കീർണതകളെ മറികടക്കാനാവില്ല എന്ന സൂചന തന്നു കൊണ്ടുതന്നെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. ജോയുടെ അച്ഛന്റെ ചോദ്യത്തിന് 'നിങ്ങൾ ഒരു പട്ടിയെ പോലെ എന്നെ കണക്കാക്കുന്നതിന് അറുതി വരാതെ ഒന്നും മാറാൻ പോകുന്നില്ല 'എന്ന പരിയന്റെ മറുപടിയിൽ അതുണ്ട്. സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതക്ക് ഇണങ്ങിയ നായികാ നായകന്മാരുടെ രൂപഭാവങ്ങളും പ്രണയവും ഗാർഹികതയും ഒക്കെ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുമ്പോഴും 'പരിയേറും പെരുമാൾ 'വ്യത്യസ്തമായ സിനിമയാകുന്നത് ഇത്തരം ചില ദൃശ്യങ്ങളിലാണ്. കറുപ്പിയോടുള്ള പരിയന്റെ വാത്സല്യം അസാധ്യമാക്കിയത് വരേണ്യതയുടെ ഹിംസയാണ്. കൊല്ലാനായി കറുപ്പിയെ പിടികൂടാൻ ഓടിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സാമാന്തരമായി വരുന്ന കോളേജിൽ എത്തിയ പരിയന്റെ അച്ഛനെ ജാതി വെറിയും പകയും മൂത്ത വിദ്യാർത്ഥികളുടെ ഗുണ്ടാസംഘം ഓടിച്ച് വിവസ്ത്രനാക്കുന്ന രംഗം. ദുരഭിമാന ഹത്യക്ക് കൊട്ടേഷൻ വാങ്ങിയ വൃദ്ധൻ പരിയനെ റെയിൽവേ ട്രാക്കിൽ കെട്ടിയിട്ടു പോകുന്ന രംഗവും കറുപ്പിയ്ക്കു നേരിട്ട സമാന അനുഭവത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനാകാൻ അനുവദിക്കാത്ത, വിദ്യഭ്യാസം, ഭ്രൂവുടമസ്ഥത, തൊഴിൽ സ്വാതന്ത്ര്യം തുടങ്ങിയവയെ മാത്രമല്ല സ്നേഹം മുതലായ മാനവിക ഭാവങ്ങളെക്കൂടി വലിയൊരു വിഭാഗം ജനങ്ങൾക്ക് നിഷേധിച്ച ജാതി ഹിംസയെ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവമായി പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്നതിൽ പരിയേറും പെരുമാൾ വലിയ അളവ് വരെ വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും വെളുത്ത സ്ത്രീ പുരുഷൻ മാർക്കിടയിൽ മാത്രം സംഭവിക്കുന്ന ഒന്നായി പ്രണയത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന(കറുത്തവർക്കുള്ളത് കാമം മാത്രം മൂക്കും മുലയും അരിയാൻ മറ്റൊരു കാരണം ആവശ്യമില്ലാത്ത കൊടിയ അനാചാരം)സിനിമാ ശീലങ്ങളെ തന്നെ ആശ്രയിക്കുന്നത് ഈ സിനിമയുടെ പരിമിതി തന്നെയാണ്. മാത്രമല്ല പരിയനെ രക്ഷിക്കുന്നത് വലിയൊരളവ് വരെ യാദൃശ്ചികതയും ചെറിയ തോതിൽ ജോയുടെ പ്രണയവുമാണ്. ഇത് രണ്ടും ഇല്ലെങ്കിൽ കറുപ്പിയുടെ ഗതി തന്നെയാകുമായിരുന്നു പരിയന്റേതും.

പരിഷ്കൃത മനുഷ്യരും ആധുനിക സ്ഥാപനങ്ങളും

ജാതി ചൂഷണങ്ങൾ ഗ്രസിച്ച ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തെ വിമോചിപ്പിക്കാൻ പ്രണയവും വിവാഹവും മാത്രമൊന്നും പര്യാപ്തമാവില്ല. ചൂഷണങ്ങളോട് കലഹിക്കുന്ന ആധുനിക സ്ഥാപനങ്ങൾ കൂടി പ്രവർത്തനക്ഷമമായെങ്കിൽ മാത്രമേ ആ വിമോചനം സാധ്യമാകൂ. ഗവണ്മെന്റ്, പോലീസ്, കോടതി ഇവയെല്ലാം ജാതി ചൂഷണങ്ങൾക്കെതിരെ മനുഷ്യത്വപരമായ സമീപനങ്ങൾ കൈക്കൊള്ളാത്തിടത്തോളം കാലം അവയെ ആധുനിക സ്ഥാപനങ്ങൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാൻ തന്നെ പ്രയാസമാകും. ആധുനികതയുടെ ചട്ടക്കൂട് പുറമേക്ക് പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോഴും ഫ്യൂഡൽ ബോധങ്ങളാണ് ഇത്തരം സ്ഥാപനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന പല മനുഷ്യരെയും ഭരിക്കുന്നത്. ഇത് തീർത്തും ദയനീയമായ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായി അവശേഷിക്കുന്നിടത്താണ് കീഴാളരെ

അടക്കി നിർത്താനുള്ള വരേണ്യത യുടെ ആയുധമായി പീഡനങ്ങളും കൊലപാതകങ്ങളും മാറുന്നത്. ആർട്ടിക്കിൾ -15 ഇന്ത്യയിൽ തന്നെ നിലനിൽക്കുന്ന പല ഇന്ത്യകളുടെ ഇരുണ്ട കഥ പറയുന്ന സിനിമയാണ്. രണ്ടാം ലോകയുദ്ധാനന്തരം ഫ്രഞ്ച് സിനിമയിൽ രൂപംകൊണ്ട നോയ്ർ (Noir)അഥവാ ഇരുണ്ട സിനിമ എന്നോ കറുത്ത സിനിമ എന്നോ ഒക്കെ മലയാളത്തിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്താവുന്ന ചലച്ചിത്ര ഴാനറിന്റെ പുതിയ വകഭേദമായ 'നിയോ നോയ്ർ കുറ്റാന്വേഷണ കഥയാണ് ആർട്ടിക്കിൾ -15. അതേ സമയം അഭ്യസ്തവിദ്യനും നാഗരികനുമായ മധ്യവർഗ നായകന്റെ ഇന്ത്യൻ യഥാർഥ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള നോട്ടവും കൂടിയാണത്.മതത്തെയോ ജാതിയെയോ ലിംഗപദവിയെയോ ജന്മദേശത്തെയോ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഏത് വിവേചനത്തിൽ നിന്നും ഇന്ത്യൻ പൗരന്മാർക്ക് സംരക്ഷണം വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നതാണ് ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടന. ആ ഭരണഘടന നടപ്പിലാക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥനായ ഐ. പി. എസ് ഓഫീസറായിട്ടാണ് അയൻ രഞ്ജൻ എന്ന ആയുഷ്മാൻ ഖുരാന അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം ലാൽഗോൺ എന്ന ഉത്തരേന്ത്യൻ ഗ്രാമത്തിലേക്ക് എത്തുന്നത്. അഡീഷണൽ പോലീസ് സൂപ്രണ്ടായി ചുമതല ഏറ്റെടുത്ത ഉടനെ അയൻ രഞ്ജൻ അന്വേഷിക്കേണ്ടി വന്നത് രണ്ടു ദളിത് പെൺകുട്ടികളുടെ ദാരുണാന്ത്യത്തെക്കുറിച്ചാണ്. സ്വവർഗ്ഗ പ്രേമികളായിരുന്നത്കൊണ്ട് പെൺകുട്ടികളെ ബന്ധുക്കൾ തന്നെ ദുരഭിമാനഹത്യക്ക് വിധേയരാക്കിയതാണെന്നായിരുന്നു പ്രാദേശിക പോലീസ് ഭാഷ്യം. കൊല്ലപ്പെട്ട രണ്ടു പെൺകുട്ടികളോടൊപ്പമുണ്ടായിരുന്ന പൂജയെ കാണ്മാനില്ല എന്ന പരാതിയുമായി സഹോദരി ഗൗരയും പോലീസിനെ സമീപിക്കുന്നു.ഗൗരയാണ് നാട്ടിലെ കെട്ടിടനിർമ്മാണ കൊണ്ട്രാക്ടറായ അൻഷു നഹാരിയയുടെ പണിയിടത്തിലെ തൊഴിലാളികളായിരുന്ന പെൺകുട്ടികൾ എന്നും അവർ 3രൂപ കൂലി വർദ്ധനവ് ആവശ്യപ്പെട്ടതിന്റെ പേരിൽ പ്രശ്നങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്നു എന്നും അയൻ രഞ്ജനെ അറിയിച്ചത്.അയന്റെ അന്വേഷണത്തിൽ മുൻപ് പെൺകുട്ടികളുടെ കേസിന്റെ അന്വേഷണചുമതല ഉണ്ടായിരുന്ന പോലീസ് ഓഫീസർ ബ്രഹ്മദത്തും അൻഷുവിന്റെ കൂട്ടാളികളും ചേർന്ന് പെൺകുട്ടികളെ ക്രൂരമായി പീഡിപ്പിച്ചു കൊലപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു എന്ന് വെളിവാകുന്നു. നിയമം പരിപാലിക്കേണ്ട പോലീസ്, കുറ്റവാളികൾക്കൊപ്പം ചേർന്ന് വലിയ കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന കാഴ്ച. തെരുവ് നായ്ക്കൾക്ക് ദിവസവും ബിസ്കറ്റ് സൽക്കരിക്കുന്ന ബ്രഹ്മദത്തനാണ് മൂന്നു രൂപ കൂലി കൂടുതൽ ചോദിച്ച ദളിത് പെൺകുട്ടികളുടെ വായ എന്നേക്കുമായി അടപ്പിക്കാൻ നിഷ്ഠൂരമായ കൊലപാതകം നടപ്പിലാക്കുന്നത്. ജാതീയതയുടെയും മനുഷ്യത്വവിരുദ്ധമായ ആഘോഷങ്ങളുടെയും പങ്കു പറ്റുന്ന യാദവിനെപ്പോലെയുള്ള പോലീസ് ഓഫീസർമാർ , പെൺകുട്ടികളുടെ


ആർട്ടിക്കിൾ 15 (അനുഭവ് സിൻഹ)

ജെയ്ഭീം (ടി.ജി. ജ്ഞാനവേൽ)

പോസ്റ്റ്മോർട്ടം റിപ്പോർട്ട് തയ്യാറാക്കുന്ന ദളിത് കൂടിയായ ഡോ. മാലതി റാം, ഉന്നതനായ സി. ബി. ഐ ഓഫീസറുടെ പദവിയിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ട് അയന്റെ ആത്മാർത്ഥമായ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് തുരങ്കം വെക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പണിക്കർ, അയന്റെ സഹപാഠിയാണെങ്കിലും നിരാശാവാദിയായ സർക്കാർ ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ വേഷത്തിലെത്തുന്ന സത്യേന്ദ്ര റായ് തുടങ്ങി ഇന്ത്യൻ മാധ്യവർഗത്തിന്റെ വിവിധ പ്രതിനിഥാനങ്ങളെ നമുക്ക് ഈ സിനിമയിൽ കണ്ടെത്താം. ദളിത് യുവാക്കളെ സംഘടിപ്പിച്ച് ഗ്രാമത്തിൽ ചെറിയ തോതിലുള്ള ചെറുത്തുനിൽപ്പുകളൊക്കെ നടത്തുന്ന നിഷാദന്റെ സഹായത്തോടെയാണ് അയന് ആക്രമികളിൽ നിന്ന് രക്ഷപെട്ട് പൂജ ഒളിച്ചിരുന്ന ചതുപ്പിൽ നിന്ന് അവളെ കണ്ടെത്താനും കേസിനു തുമ്പുണ്ടാക്കാനും മറ്റും സാധിക്കുന്നത്. എങ്കിലും ഇത് അയന്റെ കഥ തന്നെയാണ്. അയൻ പ്രതിശ്രുതവധുവായ അതിഥിയോട് പറയുന്ന കഥ. അഭ്യസ്ത വിദ്യരായ ഇന്ത്യൻ മധ്യവർഗം "കഷ്ടം എങ്ങിനെ കണ്ണാടി നോക്കും "എന്ന് ചിന്തിച്ച് പോകുന്ന കലാസൃഷ്ടി എന്ന നിലക്ക് പ്രശംസനീയമാണെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ ജാതി യഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ആഴത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങാൻ ആർട്ടിക്കിൾ -15നു സാധിച്ചോ എന്ന് സംശയിക്കണം. ചത്ത പശുക്കളെ ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് നീക്കം ചെയ്യുക എന്ന പാരമ്പരാഗത തൊഴിൽ തങ്ങൾ ഇനി ചെയ്യില്ല എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന നിഷാദന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള പണിമുടക്ക് വിശുദ്ധിയുടെ പേരിൽ നിരവധി മനുഷ്യരെ തീണ്ടി ആകറ്റിയിരുന്നവരുടെ ശുദ്ധിയും വൃത്തിയുമൊക്കെ അങ്ങിനെ അകറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടവരുടെ ചിലവിലായിരുന്നു എന്ന് ഓർമിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളും പീഡനത്തിലേക്കും കൊലയിലേക്കും നയിച്ച ആദ്യ പ്രകോപനം കൂലിക്കൂടുതൽ ചോദിച്ചതാണെന്ന സൂചനയും എല്ലാം നിലനിൽക്കെ തന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ സംശയം പ്രസക്തമാണ്.

ജാതിയും രാഷ്ട്രീയവും

തങ്ങൾ മികച്ചവരാണെന്നും തങ്ങളുടെ കീഴിൽ ഉള്ളവരെല്ലാം അല്ലെങ്കിൽ കീഴിൽ എന്ന് തങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുന്നവരെല്ലാം തങ്ങളെക്കാൾ മോശപ്പെട്ടവരാണെന്നും കരുതി 'മോദസ്ഥിതരായി മല പോലെ' ഇരിക്കാൻ ഓരോ ജാതി വിഭാഗത്തിനും അവസരം നൽകുന്നിടത്താണ് ഇന്ത്യൻ ജാതിക്കോട്ട ഇപ്പോഴും തകരാതെ നിലനിൽക്കുന്നത്. ജാതിയേ ഇല്ലാത്തവരാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ ദളിതരും അദിവാസികളും. അവരുടെ സ്ഥാനം ജാതി ഗ്രാമങ്ങൾക്ക് വെളിയിലെ പുറമ്പോക്കുകളിലാണ്. ഗ്രാമത്തിനുള്ളിലെ ഭദ്രജീവിതങ്ങളല്ല അവരുടേത്. പാമ്പിനോടും എലിയോടും പോലും സഹവർത്തിത്വത്തിൽ കഴിയാൻ സാധിക്കുംവിധം സം

സ്മാര നഗരത്തിന്റെ പ്രാന്തങ്ങളിൽ കഴിയുന്നവർ. പക്ഷേ പട്ടയവും വോട്ടവകാശവും ഒന്നുമില്ലാത്ത അവർ എങ്ങിനെയൊക്കെയാണ് മനുഷ്യാവകാശങ്ങളുടെയും ജനാധിപത്യ അവകാശങ്ങളുടെയും കൂടി പുറമ്പോക്കിൽ പെട്ട് പോകുന്നത് എന്നതിനെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ ജയ് ഭീം എന്ന ചലച്ചിത്രം ഏറെ വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാഗരിക സമൂഹങ്ങളുടേതിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ് അവരുടെ മൂല്യബോധങ്ങളും ജീവിതവീക്ഷണങ്ങളും. വീട്ടിൽ കയറിയ പാമ്പിനെ പിടിച്ചു വനത്തിൽ തുറന്നു വിടുന്ന രാജാകണ്ണിന്റെയും കെണിയിൽ കുടുങ്ങിയ എലിക്കുഞ്ഞിനെ സ്വാതന്ത്രമാക്കികൊണ്ട് ഇതിനെ തിന്ന് വേണോ ഇനി എന്റെ പശിയടങ്ങാൻ എന്ന് പറയുന്ന സെങ്കിണിയിലും എല്ലാം ആ വ്യത്യാസം കാഴ്ചക്കാർ അനുഭവിക്കുന്നു. നമ്മുടെ പരമ്പരാഗത അരങ്ങു സങ്കല്പങ്ങളിലെല്ലാം നായകൻ വിഖ്യാത വംശനും നായിക കുലീന സൗന്ദര്യഅഭിരുചികളെ പോഷിപ്പിക്കുന്നവളുമാണ്. കറുത്ത നായികക്ക് പ്രണയം ഉണ്ടാവില്ലെന്നും കാമം മാത്രമേ ഉണ്ടാകാൻ ഇടയുള്ളൂ എന്നും ആ കാമം മൂക്കും മുലയും ഛേദിക്കപ്പെടാൻ മതിയായ കാരണങ്ങൾ ആണെന്നും ആ അരങ്ങു ശീലങ്ങൾ നമ്മളെ പഠിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവിടെയാണ് രാജാക്കണ്ണിന്റെയും സെങ്കിണിയുടെയും പ്രണയവും കാമനകളും നാഗരിക മനുഷ്യരുടേതിനെക്കാൾ സാന്ദ്രവും തീവ്രവുമാണെന്ന സംവിധായകന്റെ അടയാളപ്പെടുത്തൽ ധീരവും വ്യത്യസ്തവുമാകുന്നത്. അഡ്വ. ചന്ദ്രുവിന്റെ കഥയായിരിക്കുന്ന അതേ അളവിൽ സെങ്കിണിയുടെയും രാജാക്കണ്ണിന്റെയും കൂടി കഥയാണ് ജയ് ഭീം. കോടതിയും പോലീസും പ്രബുദ്ധരായ ഒറ്റപ്പെട്ട വ്യക്തികളും മാത്രമല്ല ജനകീയമായ അവകാശപ്പോരാട്ടങ്ങളെയും ആ പോരാട്ടങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെയും കൂടി ഈ സിനിമ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ അഡ്വ. ചന്ദ്രുവിന്റെ പഠനമേശക്ക് പിന്നിലെ കാറൽ മാർക്സിന്റെ വലിയ ശില്പവും ചെങ്കൊടികളും സ്വാതന്ത്ര്യദിനാഘോഷത്തിൽ എന്തുകൊണ്ട് ബി. ആർ. അംബേദ്കർ ഒഴിഞ്ഞുപോയി എന്ന ചന്ദ്രുവിന്റെ ചോദ്യവും. ദൈവവിഗ്രഹങ്ങളിൽ അണിയിക്കുന്ന പൂമാലകളുമായി മനുഷ്യരെ വിഗ്രഹവൽക്കരിക്കുകയോ പാദരക്ഷകൾ പുറത്ത് അഴിച്ചുവെച്ച് ആധുനിക ഓഫീസുകളെ ക്ഷേത്രവൽക്കരിക്കുകയോ വേണ്ടെന്ന ചന്ദ്രുവിന്റെ വിലക്കും എല്ലാം സവിശേഷമാനങ്ങൾ ആർജ്ജിക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളാകുന്നു.ജാതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളിലെല്ലാം വിദ്യാഭ്യാസഅവകാശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾ കൂടി കടന്നുവരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ് സിനിമയുടെ അവസാനദൃശ്യങ്ങളിൽ ചന്ദ്രുവിനോടൊപ്പമിരുന്നു പത്രം വായിക്കുന്ന രാജാക്കണ്ണിന്റെ മകൾ നിരവധിയായ ജാതിവിരുദ്ധ നവോത്ഥാന പോരാട്ടങ്ങളെ ഒറ്റയടിക്ക് സ്മൃതിപഥങ്ങളിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്നതാണ്.1915 കാലത്ത് പോലും നെയ്യാറ്റിൻകരയിലെ ഊരൂട്ടമ്പലത്തിലെ സ്കൂളിൽ പഠിക്കാനെത്തിയ പുലയപെൺകുട്ടികളെ നായർ, ഈഴവ, മുസ്ലിം പ്രമാണിമമാർ ആക്രമിച്ചോടിച്ചതിനെതിരായി വിവേകോദയത്തിൽ ആശാൻ എഴുതിയ മുഖപ്രസംഗം കുമാരനാശാൻ സമ്പൂർണ കൃതികളിൽ നമുക്ക് വായിക്കാം.വിദ്യാഭ്യാസ അവകാശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച ജാതി എന്ന സാമൂഹിക പ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളിൽ വളരെ പ്രധാനമാണെന്ന ബോധ്യം ഈ മേഖലയിൽ ഗൗരവമായി ഇടപെട്ട എല്ലാവർക്കും ഉണ്ടായിരുന്നു.ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നതിന്റെ സാമൂഹിക സംസ്കാരിക ചരിത്രം ഇത്തരം ഇടപെടലുകളുടെ കൂടി ഭാഗമായി വേണം മനസ്സിലാക്കാൻ .കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസമാധ്യമം ഇംഗ്ലീഷ് ആയിരിക്കുന്നതിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിയേറും പെരുമാളിലും കഥാഗതിയുടെ ഭാഗമാവുന്നത് കാണാം.ഉത്തരേന്ത്യയിൽ നിന്നുള്ള സിനിമകളിൽ അത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ ഉൾപ്പെടാതെ പോകുന്നതിന്റെയും കാരണങ്ങൾ സിനിമക്കകത്ത് മാത്രം തിരിഞ്ഞത്കൊണ്ട് കാര്യമില്ലെന്ന് തോന്നുന്നു.

ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസവും പ്രായപൂർത്തി വോട്ടവകാശവും ജാതി വിരുദ്ധപോരാട്ടങ്ങൾക്ക് എന്നും സഹായകമായിരുന്നു. അഞ്ചു വർഷം കൂടുമ്പോഴെങ്കിലും ഒരാവശ്യവുമായി ജാതിയുടെ ഉച്ചനീചത്തങ്ങളെയും അയിത്തത്തെയും മറികടന്ന് എല്ലാ ഏമാൻമാരും ജനതക്ക് മുൻപിൽ കൈനീട്ടേണ്ടിവരുന്നു എന്നത് എത്രയൊക്കെ തന്നെ പരിമിതികൾ ഉണ്ടെങ്കിലും വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങൾ ചെറുതല്ല. അതുപോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് ഭൂമിയുടെമേലുള്ള അവകാശവും. സ്വന്തമായി പട്ടയം ഇല്ലാത്ത അതുകൊണ്ട് തന്നെ വോട്ടർപട്ടികയിൽ പേരില്ലാത്ത ഇരുള വിഭാഗക്കാരെ വ്യവസ്ഥയും പോലീസും എത്ര മനുഷ്യത്വവിരുദ്ധമായാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത് എന്ന ചിത്രമാണ് ജയ് ഭീമിന്റെ പ്രധാന പ്രമേയം. മനുഷ്യാവകാശം എന്നത് ആരെങ്കിലും ഒക്കെ മാനസാന്തരപ്പെട്ട് സകല മനുഷ്യർക്കുമായി വച്ചുനീട്ടിയ പ്രസാദമല്ല. നിരവധിയായ നല്ല മനുഷ്യർ നടത്തിയ അവകാശപ്പോരാട്ടങ്ങളുടെ സദ്ഫലമാണെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയമാണ് 'ജയ്ഭീം 'എന്ന സിനിമയെ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടെ ചരിത്രത്തിൽ സവിശേഷമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നടന്ന സംഭവങ്ങളെ ഉപജീവിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന നിലക്ക് അതിന്റെ കഥാത്മകതക്ക് സത്യത്തിന്റെ തെളിച്ചമുണ്ട്.രാഷ്ട്രീയ ശരികളെ ആഴത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ എന്നനിലക്ക് സിനിമക്ക് ശരിയുടെ മനോഹാരിതയും ഉണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ സത്യവും സൗന്ദര്യവുമുള്ള രാഷ്ട്രീയ ഇടപെടലുകൾ ആകുമ്പോഴാണ് ഏത് കലാസൃഷ്ടിയുടെയും ജീവിതം സഫലമാകുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1 . ഡോ. അംബേദ്കർ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ, ഭാഗം I, അധ്യായം -2, ജാതിനിർമ്മൂലനം ഒപ്പം മഹാത്മാ ഗാന്ധിക്കൊരു മറുപടിയും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1996

2 . കേസരിയുടെ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ - സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം

3 .കുമാരനാശാന്റെ സമ്പൂർണ കൃതികൾ, ഭാഗം 2, 4 തോന്നക്കൽ ആശാൻ സ്മാരക പ്രസിദ്ധീകരണം

ശ്രീവ്യാസൻ
വിദ്യാർഥി, ഇംഗ്ലീഷ് & ഫോറിൻ ലാംഗ്വേജസ്
യൂണിവേഴ്സിറ്റി, ഹൈദരാബാദ്

സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ ദേശീയത ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ

2021 ഒക്ടോബറിൽ ആണ് ഷൂജിത് സർക്കാർ സംവിധാനം ചെയ്ത സർദാർ ഉദ്ധം (Sardar Udham) ആമസോൺ പ്രൈമിൽ റിലീസായത്. ജാലിയൻ വാലാബാഗ് കൂട്ടക്കൊലയെ തുടർന്നുണ്ടായ ഉദ്ധം സിംഗിന്റെ പ്രതികാരത്തെ പ്രമേയമാക്കുന്ന ചിത്രം സാങ്കേതികത്തികവ് കൊണ്ടും തിരക്കഥ കൊണ്ടും അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രകടനം കൊണ്ടും ആസ്വാദക, നിരൂപക പ്രശംസ നേടുകയും ഇന്ത്യയുടെ ഓസ്കാർ നോമിനേഷൻ പ്രാഥമിക പട്ടികയിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ രാജ്യത്തിന്റെ ഔദ്യോഗിക നോമിനേഷനായി തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടത് തമിഴ് സിനിമ കൂഴങ്കൽ ആണ്. മാനദണ്ഡങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി സ്വതന്ത്ര തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്താനുള്ള അധികാരം ഫിലിം ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഇന്ത്യ (Film Federation of India) ചുമതലപ്പെടുത്തുന്ന കമ്മിറ്റിക്കുള്ളത് കൊണ്ട് തന്നെ അതിൽ അസ്വഭാവികമായി ഒന്നുമില്ല.

എന്ത് കൊണ്ട് സർദാർ ഉദ്ധം തഴയപ്പെട്ടു എന്ന ചോദ്യത്തിന് ജൂറി അംഗമായ ഇന്ദ്രദീപ്ദാസ് ഗുപ്ത നടത്തിയ പ്രതികരണത്തിൽ ആയിരുന്നു അസ്വഭാവികത "The movie projects hatred towards the British in this era of globalisation, it is not fair to hold on to this hatred " എന്നാണ് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞത്.

ജാലിയൻവാലാബാഗിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട മനുഷ്യരുടെ എണ്ണം 1500ലുംമുകളിൽ ആണ്. കൂട്ടക്കൊലക്ക് നൂറുവർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം - 2019ൽ - മാത്രമാണ് ബ്രിട്ടൻ സംഭവിച്ചതിൽ ഖേദം പ്രകടിപ്പിച്ചത്. നാളിന്നോളം ഔദ്യോഗികമായ ഒരു ക്ഷമാപണം ബ്രിട്ടന്റെ ഭാഗത്ത് നിന്ന് ഉണ്ടായിട്ടില്ല. വസ്തുതകൾ ഇങ്ങനെയാണെന്നിരിക്കെ നടത്തിയ കൃത്യത്തിന്റെ സർവ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളിൽ നിന്നും ബ്രിട്ടനെ കുറ്റവിമുക്തമാക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ് ഈ പരാമർശം. കൊളോണിയലിസം രാഷ്ട്രീയ അധികാര കൈമാറ്റത്തിൽ അവസാനിക്കുന്ന ഒന്നാണെന്ന പൊതുധാരണ തിരുത്തപ്പെടുന്നത് ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിലാണ്. അതിന്റെ പരോക്ഷ അധികാരം വർഗീയ ചേരി തിരിവുകളിലൂടെയും, ലിബറൽ ആഗോളവൽകൃത കമ്പോളത്തിലൂടെയും ഇന്നും തുടരുന്നു.

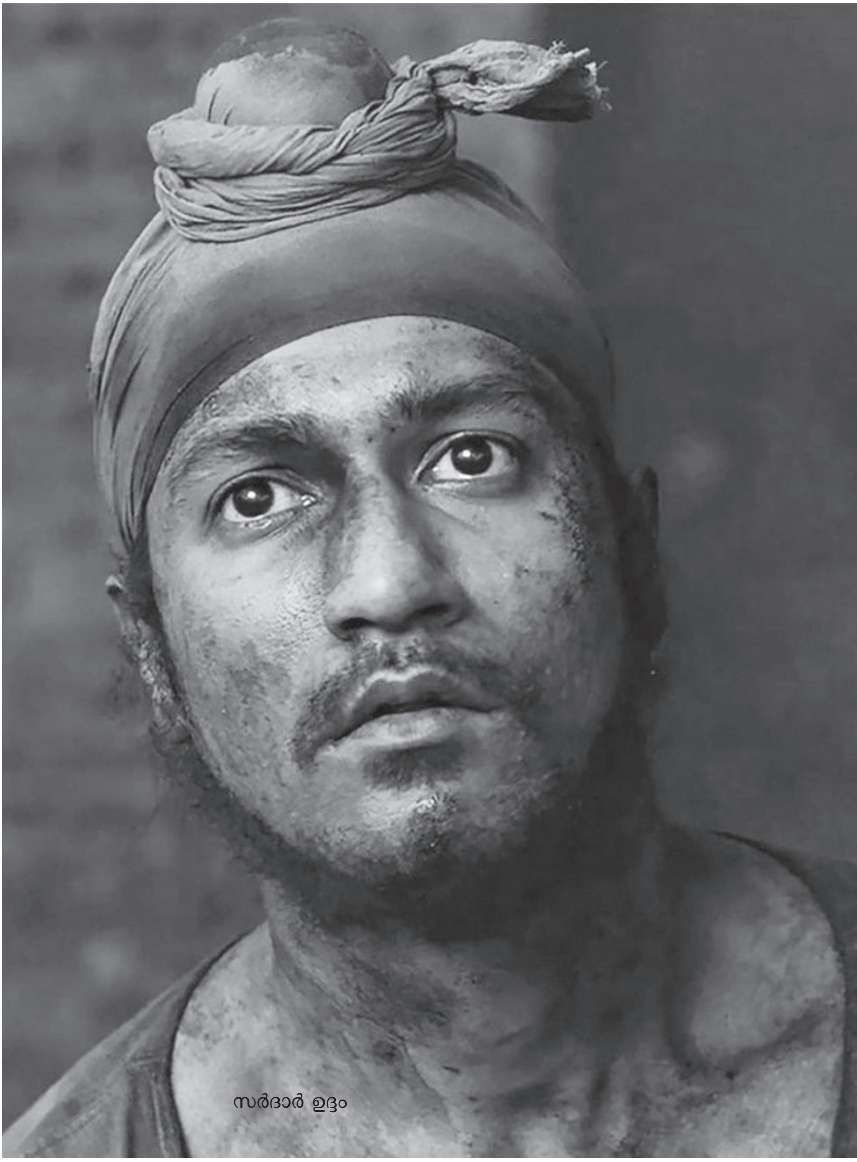
ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വ്യവഹാരങ്ങൾ മുൻപെങ്ങുമില്ലാത്ത വിധം ചർച്ചയാകുന്ന ഒരു സമയത്ത് ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമര പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഒരേട് കാൽപ്പനികതയുടെ അലകുകൾ പിടിപ്പിച്ചാണെങ്കിലും പുനസൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിലെ പ്രധാന ആശയത്തെ തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ ഒരു ജൂറി അംഗം തയ്യാറാകുന്നതിൽ അത്ഭുതമുണ്ട്. . ദേശീയതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ വിമതസ്വരങ്ങളെയും അടിച്ചമർത്തുന്ന ഒരു കാലഘട്ടം കൂടിയാണിതെന്ന് ഓർക്കണം. ഇന്ദ്ര ദീപ് ദാസ് ഗുപ്തയോട് ആരും ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്ക് പോകാനൊന്നും പറയുന്നതായി കേട്ടില്ല!

എന്തായിരിക്കും ഈ വൈരുധ്യ

ത്തിന് കാരണം? ഉപരിതലത്തിലെ ഏറ്റവും ലളിതമായ ഉത്തരം സർദാർ ഉദ്ധം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ദേശീയതയല്ല ഇന്ത്യയിലെ ഭൂരിപക്ഷ ഫാസിസത്തിന്റെ ദേശീയത എന്നതാണ്. എന്നാൽ കൊളോണിയലിസത്തോടുള്ള ഈ വിധേയത്വ മനോഭാവത്തിന്റെ കാരണം കുറച്ചുകൂടി സങ്കീർണമാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യ സമരത്തെ തുടർന്നുള്ള അധികാരകൈമാറ്റത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് ഇത് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നുണ്ട്. ഇതേ വിധേയത്വ മനോഭാവം, അതാത് കാലത്തെ പ്രബല ദേശീയതസങ്കൽപ്പങ്ങളോടൊപ്പം, സാമ്രാജ്യത്വ വിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയം പ്രമേയമായി വരുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലും അവയോടുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നതും കാണാം.

ഓസ്കാറും കൊളോണിയലിസവും

ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധ ഹിംസാത്മകതയാണല്ലോ സർദാർ ഉദ്ധമിനെ പ്രധാനമായും അനഭിമതമാക്കുന്നത്. ഇതേ കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ ഹിംസയുടെ കാലാതിവർത്തിയായ ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരമാണ് ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രമായ ബാറ്റിൽ ഓഫ് അൾജിയേഴ്സ് (Battle of Algiers). ഇതിഹാസ സംവിധായകൻ ആയ ഗില്ലോ പോണ്ടികോർവോയുടെ (Gillo Pontecorvo) മാഗ്നം ഓപ്പസ് എന്നൊക്കെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഈ ചിത്രം റിലീസ് ആയത് 1966 ലാണ്. വടക്കൻ ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യമായ അൾജീരിയയിലെ ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശത്തെയും അതിനോടുള്ള അൾജീരിയൻ നാഷണൽ ലിബറേഷൻ ഫ്രണ്ടിന്റെ (FLN) ഗറില്ല പോരാട്ടത്തെയും എല്ലാമാണ് ചിത്രം പ്രമേയമാക്കുന്നത്. ഹിംസാത്മക രംഗങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ് ഈ സിനിമ. ഫ്രാൻസിലെ കുടിയേറ്റ കോളനിയായ അൾജീരിയയിലെ ഫ്രഞ്ച് ജനവാസകേന്ദ്രങ്ങളിൽ FLN ബോംബ് സ്ഫോടനം നടത്തുന്ന ഏകദേശം 12 മിനിറ്റ് നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഒരു സീക്വൻസ് ഉണ്ട് ചിത്രത്തിൽ. ഈ ഹിംസാത്മകത കൊണ്ടാകണം, റിലീസ് ചെയ്ത്



സർദാർ ഉദ്ദം

ഏറെ താമസിയാതെ ഫ്രാൻസ് പടം നിരോധിച്ചു. ഇന്ന് ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലായി ഒട്ടേറെ ആരാധകരെ ആകർഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ സിനിമ ക്ലാസിക്കാകുന്നത് അതിലെ രാഷ്ട്രീയ ഉള്ളടക്കം കൊണ്ടു കൂടിയാണ്. 3 അക്കാദമി അവാർഡുകൾക്ക് നോമിനേറ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ട ചിത്രം വെനീസ് ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിലെ ഗ്രാൻഡ് പ്രൈസിനും അർഹത നേടി. പ്രമേയപരമായും സാന്ദർഭികമായും ബാറ്റിൽ ഓഫ് അൾജിയേഴ്സിനോട് ചില സാമ്യതകൾ ഉണ്ട് സർദാർ ഉദ്ധമിന്.

കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ ഉള്ളടക്കം ഉണ്ടായിട്ടും അന്താരാഷ്ട്ര പ്രശംസയും അംഗീകാരവും ലഭിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട് എന്ന് ഉദാഹരിക്കാൻ ആണ് ബാറ്റിൽ ഓഫ് അൾജിയേഴ്സിനെ പരാമർശിച്ചത്. സമാനമായ ഉദാഹരണങ്ങളാണ് 2014ലെ ഓസ്കാർ ചിത്രം 12 years

ബാറ്റിൽ ഓഫ് ആൾജിയേഴ്സ്

a slave ഉം, 1996 ലെ ഓസ്കാർ ചിത്രം Brave Heart ഉം. ഈ സിനിമകളെല്ലാം ഇന്ദ്ര ദീപ് ദാസ് ഗുപ്ത സർദാർ ഉദ്ധമിൽ ആരോപിച്ച കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ/ സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ വെറുപ്പ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഓസ്കാറിന്റെ അന്തിമ പട്ടികയിലേക്ക് ഇന്നോളം ഇന്ത്യയിൽ നിന്നുള്ള മൂന്ന ചിത്രങ്ങളെ നോമിനേറ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. അതിലൊന്ന് പ്രത്യക്ഷമായ കൊളോണിയലിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്ന ലഗാൻ (Lagaan)ആണ് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പാശ്ചാത്യ അധിനിവേശത്തെ എത്തരത്തിൽ ഇംഗ്ലീഷ് നോവലുകൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി സാധൂകരിക്കുന്നു എന്ന് നിരീക്ഷിച്ചത് എഡ്വേഡ് സൈദാണ് (Culture & Imperialism). ഈ പ്രവണത കൊളോണിയൽ പൂർവലോകത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും തുടരുന്നുണ്ടെന്നിരിക്കെ, മൂന്നാം ലോക സിനിമയ്ക്ക് മാത്രം എതിർ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്നതിൽ സെൻസർഷിപ്പ് ഉണ്ടാകുന്നത് ദൗർഭാഗ്യകരമാണ്. സാമ്രാജ്യത്വത്തോടുള്ള വിധേയത്വ മനോഭാവമാണ് ഇവിടെ പ്രധാന പ്രതി. അതിന്റെ ഉറവിടമാകട്ടെ അധികാരകൈമാറ്റത്തിലെ ന്യൂനതകളും.

ഇന്ത്യൻ കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ പോരാട്ടവും അധികാരകൈമാറ്റവും.

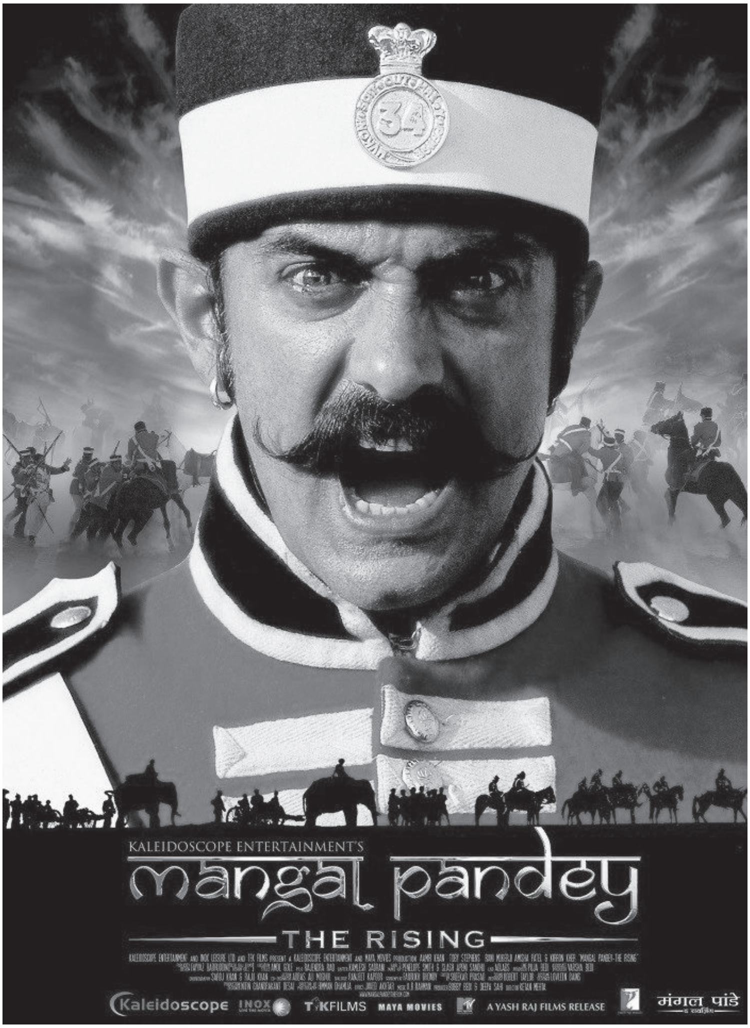
കൊളോണിയൽ ഹിംസക്കെതിരെ തദ്ദേശീയരിൽ രൂപപ്പെട്ട് വരുന്ന പ്രതിഹിംസ ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന് വേണ്ടി ഉപയോഗപ്പെടുത്തണം എന്ന് ആഹ്വാനം ചെയ്തത് അൾജീരിയൻ സ്വാതന്ത്ര്യ പോരാട്ടങ്ങളുടെ പതാകവാഹകരിൽ ഒരാളായിരുന്ന പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ ചിന്തകൻ ഫ്രാൻസ് ഫാനോൺ (Frantz Fanon) ആയിരുന്നു. ഇന്ത്യയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ അധികാരകൈമാറ്റത്തെ വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കാൻ ഫാനോൺന്റെ ആശയങ്ങൾ സഹായകമാണ്. അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ച പ്രതിഹിംസകളുടെ ചുരുക്കം ചില

മാതൃകകളായിരുന്ന ഉദ്ധംസിംഗ് ഉൾപ്പെടെ ഉള്ളവർ.

ഫാനോൺ വിഭാവനം ചെയ്ത തരത്തിലുള്ള ഒരു പ്രതിഹിംസ നടക്കാത്തതു കൊണ്ടാണ് ഇവിടുത്തെ ബ്രിട്ടീഷ് വിധേയത്വം കുടഞ്ഞെറിയാൻ കഴിയാത്തത് എന്ന് വ്യവസ്ഥാപിക്കുക വയ്യ. കാരണം ആ അളവിൽ ഹിംസാത്മകമായ ഒരു പോരാട്ടം ലോകത്ത് എവിടെയും നടന്നിട്ടില്ല. എന്നാൽ ഫാനോൺ എന്തിനാണ് ഹിംസയെ ഒരു പൊളിറ്റിക്കൽ ടൂൾ ആയി ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നത് ഇന്ത്യയുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. അത് മനഃശാസ്ത്രപരമായ അടിമ മനോഭാവത്തെ നശിപ്പിക്കുന്നതിനും, സ്വാതന്ത്ര്യ പൂർവ്വ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക അധികാരത്തിൽ നിന്ന് ബൂർഷ്വാ (Bourgeoisie) വർഗ്ഗത്തെ അകറ്റി നിർത്തുന്നതിനമാണ്. ദേശീയ ബൂർഷ്വാസി (Bourgeoisie) "കൊളോണിയൽ യജമാനന്മാരുടെയും വാർത്തമാന കാല ഭരണകൂടത്തിന്റെയും വഷളൻ സന്തതികളും രാജ്യത്തിന്റെ അവശേഷിക്കുന്ന സ്വത്ത് കൊള്ളയടിക്കുന്നവരുമാണ്" (Wretched of the Earth) എന്ന് ഫാനോൺ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവർ ആഗോള മൂലധന ശക്തികളുടെ താൽപ്പര്യം സംരക്ഷിക്കാൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ്. അത് സ്വഭാവികമായും നവകൊളോണിയലിസത്തിലേക്ക് വഴിവക്കും.

ഇന്ത്യയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം, അധികാരം കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടത് ബൂർഷ്വ ഉപരി വർഗ്ഗത്തിനാണെന്ന വിമർശനം ആദ്യകാലം തൊട്ട് തന്നെ സജീവമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അവിഭക്ത ഇന്ത്യൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വേളയിൽ തന്നെ ഈ വിമർശനം ഉന്നയിച്ചതുമാണ്. കർഷകരും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗവും ഒക്കെ നേതൃത്വം നൽകുന്ന ഒരു കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ പോരാട്ടം ആണ് ഫാനോൺ മുന്നോട്ട് വച്ച മാതൃക, ഇതല്ല ഉറപ്പായും ഇന്ത്യയിൽ നടന്നത്. സ്വഭാവികമായും ബ്രിട്ടീഷ് പരിപ്രേക്ഷ്യത്താൽ രൂപപ്പെട്ട ഒരു അധികാര വർഗ്ഗം ഇവിടെ ഉണ്ടായി. അവർ ബ്രിട്ടീഷ് അളവുകോലുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ലോകത്തെ വീക്ഷിച്ചു. കൊളോണിയൽ ഹാങ്ങ്ഓവറിന്റെ ചരിത്രം ഇവിടം മുതൽക്കാണ് തുടങ്ങുന്നത്. ഫനോൺ മുന്നോട്ട് വച്ച പോരാട്ട പ്രയോഗമാതൃക സ്വത്വബോധങ്ങൾക്ക് അപ്പുറത്തെ ദേശീയതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു ഐക്യം രൂപപ്പെടുത്തി കൊണ്ട് വരാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ്.

ലഗാൻ



അത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ഐക്യവും ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയിൽ മിക്കപ്പോഴും അദൃശ്യമാണ്.

സാമ്രാജ്യത്വ-അധിനിവേശ വിരുദ്ധ സിനിമയും കൊളോണിയൽ സ്വാധീനവും

പ്രസ്തുത വിട്ടുമാറാത്ത കൊളോണിയൽ സ്വാധീനം സാസ്കാരികതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷുകാരോടുള്ള കാരണമൊന്നുമില്ലാത്ത (കൊളോണിയൽ ഹെജിമണിക്കപ്പുറം) അനുകമ്പ, വിധേയത്വം ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന രീതി ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രത്യേകിച്ച് കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യക്ഷമായി ത്തന്നെ സംസാരിക്കുന്ന സിനിമകളിൽ. ഇത്തരം സിനിമകളിൽ ഒരു പ്രത്യേക വാർപ്പുമാതൃകയിൽ ഉള്ള കഥാപാത്ര സൃഷ്ടികളുടെ ആവർത്തനം നിരീക്ഷിക്കാൻ സാധിക്കും.

ഉദാഹരണത്തിന് ഓസ്കർ അവാർഡിനുള്ള അന്തിമ നാമ നിർദ്ദേശ പട്ടികയിൽ ഇടംപിടിച്ച 2001ലെ അശുതോഷ് ഗവരിക്കർ (Ashuthosh Gowariker) ചിത്രം ലഗാൻ എടുക്കാം. ചിത്രത്തിലെ എലിസബത്ത് റസ്സൽ എന്ന കഥാപാത്രം മറ്റ് ബ്രിട്ടീഷുകാരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇന്ത്യക്കാരായ ഗ്രാമവാസികളോട് അനുകമ്പ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. നായകനായ ഭുവനേ (ആമിർ ഖാൻ) അവൾ പ്രണയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ബ്രിട്ടീഷ് ടീമിനെതിരെ കളിക്കാൻ ക്രിക്കറ്റിന്റെ ബാലപാഠങ്ങൾ പോലുമറിയാത്ത ഗ്രാമീണരേ പ്രാപ്തരാക്കുന്നത് എലിസബത്ത് ആണ്. അത്തരത്തിൽ എലിസബത്ത് ഒരു നല്ല ബ്രിട്ടീഷുകാരിയാണ്.

യഥാർത്ഥത്തിൽ ബ്രിട്ടന്റെ അന്യായമായ നികുതി പിരിവിനെതിരെ പോരാടുന്ന ഗ്രാമീണർ ക്രിക്കറ്റ് വിജയത്തിലൂടെ ആവശ്യങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്ന കഥയിൽ അന്യായം പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഇംപീരിയലിസ്റ്റ് ബ്രിട്ടനെ വളരെ ഫലപ്രദമായി നല്ല ബ്രിട്ടീഷുകാരും ഉണ്ട് എന്ന് കാണിച്ച് ബാലൻസ് ചെയ്യുക എന്നതാണ് എലിസബത്ത് എന്ന കഥാപാത്രം നിർവഹിക്കുന്ന ദൗത്യം. ഇത്തരം സിനിമകളിൽ എല്ലാം (സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ പോരാട്ടം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവ) സമാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. 2005 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മംഗൾ പാണ്ഡെ - ദി റൈസിംഗ് (Mangal Pande - The Rising) എന്ന സിനിമയിലെ ക്യാപ്റ്റൻ വില്യം ഗോർഡൻ, സത്യജിത്ത് റേയുടെ ഏക മുഴുനീള ഹിന്ദി സിനിമയായ ഷത്രഞ്ജ് കെ ഖിലാരി (The Chess Players) യിലെ ക്യാപ്റ്റൻ വെസ്റ്റൺ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങൾ. മലയാള സിനിമയിലേക്ക് വന്നാൽ കേരള വർമ്മ പഴശ്ശിരാജയിലും, കാലാപാനിയിലുമൊക്കെ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണാൻ സാധിക്കും.

ഇത്തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രസൃഷ്ടികൾ പാശ്ചാത്യ മേധാവിത്വത്തിന് സാധൂകരണം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഹോളിവുഡ് സിനിമകളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോടാണ് കൂടുതൽ ചേർന്നു നിൽക്കുന്നത്. ഇത് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയ മൂല്യത്തെയൊന്നാകെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രവണതയൊന്നുമല്ലെങ്കിലും ആ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വിടവുകളെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

സാമ്രാജ്യത്വ അധിനിവേഷ വിരുദ്ധസിനിമയും, ഹിന്ദുത്വദേശീയതയും

ആന്റി കൊളോണിയൽ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്ന ഇന്ത്യയിലെ ചില ജനപ്രിയ സിനിമകളാണ് മുകളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടത്. എന്നാൽ അവയിൽ ഒന്നും ആക്രമണോത്സുക ഹിന്ദുത്വ ദേശീയത പ്രകടമായി കാണാൻ കഴിയില്ല. ഇത് ഒട്ടും യാദൃശ്ചികമല്ല. സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാലത്ത് പോലും തീവ്രഹിന്ദുത്വദേശീയത തങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രതിയോഗികളായി ബ്രിട്ടനെ കണ്ടിട്ടില്ല, എന്നു മാത്രമല്ല ബ്രിട്ടീഷ് നിർമ്മിത ചരിത്രവും ഓറിയന്റലിസ്റ്റ് വിശകലനങ്ങളും ആവോളം തങ്ങളുടെ താൽപര്യാർത്ഥം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെ സിൻഡിക്കേറ്റഡ് ഹിന്ദുത്വം തന്നെ പല രീതിയിലും ഒരു കൊളോണിയൽ നിർമ്മിതിയാണ്. അത് കൊണ്ട് തന്നെ സർദാർ ഉദ്ധം അടക്കം മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയം അതിന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്ക് എതിരുമാണ്. തീവ്രഹിന്ദുത്വ ദേശീയതക്കു വേണ്ട സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ സിനിമകൾ ഉണ്ടാകുന്നില്ല എന്നല്ല ഇതിനർത്ഥം

സമീപകാലത്തിറങ്ങിയ സാമ്രാജ്യത്വ അധിനിവേശവിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്ന ജനപ്രിയ സിനിമകളെ എടുത്താൽ അവ ഭൂരിഭാഗവും കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇന്ത്യയുടെ കൊളോണിയൽ പൂർവ്വ കാലഘട്ടത്തിലാണെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും. തൻഹാജി, പാനിപത്ത്, പദ്മാവത്, ബാജിറാവു മസ്താനി, ബാഹുബലി തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളായി എടുക്കാം. മുകളിൽ പരാമർശിച്ച തീവ്രഹിന്ദുത്വ ദേശീയതയുടെ അഭാവം ഈ ശ്രേണിയിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ നികത്തുന്നുണ്ട്. അവയിൽ തന്നെ ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളിലും സാമ്രാജ്യത്വ പ്രതിനിധികൾ ആയി അവതരിക്കുന്നത് മുഗൾ ഭരണാധികാരികൾ ആണെന്നതും സ്പഷ്ടം. ഇവിടെ പക്ഷെ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് ലഭിച്ച അനുകമ്പയുടെ സൗജന്യമൊന്നും മുഗൾ പ്രതിനിധികൾക്ക് ലഭിക്കുന്നില്ല. ഇന്ത്യൻ ദേശീയത സങ്കല്പത്തിന്റെ കുത്തക നിലവിൽ എവിടെയാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് എന്നതിന് അടിവരയിടുന്നുണ്ട് ഈ ട്രെൻഡ്.

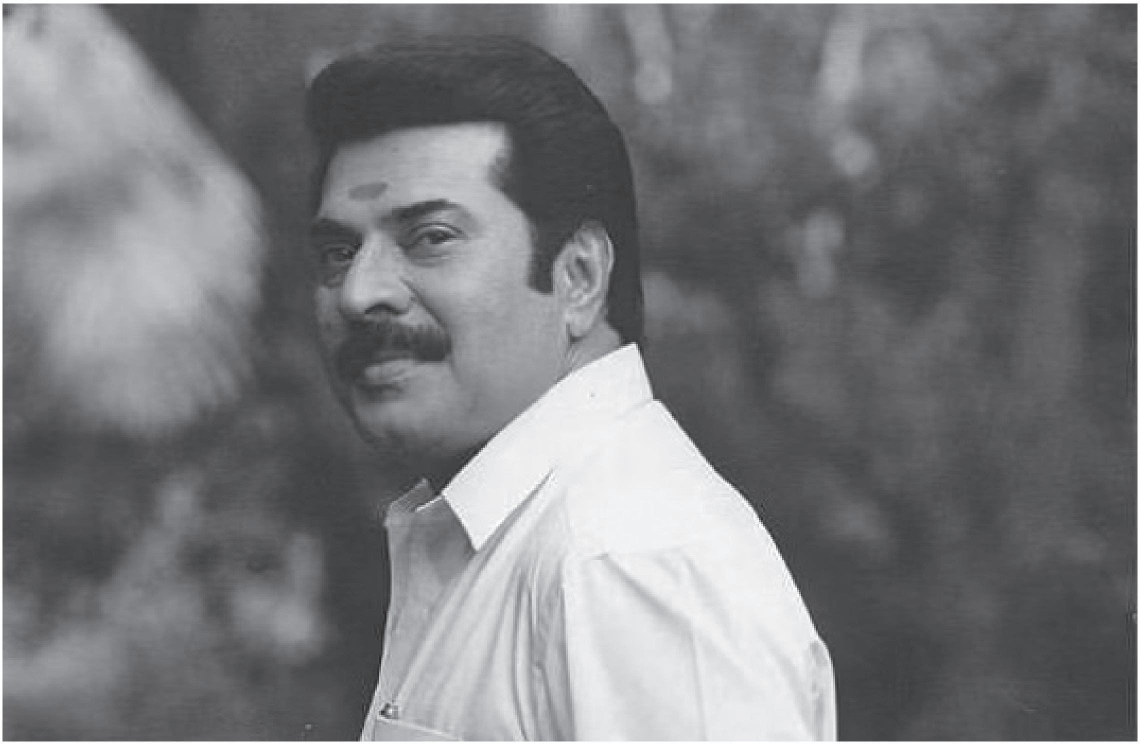
ശത്‌രഞ്ജ് കേ കിലാഡി ചിത്രീകരണവേളയിൽ സത്യജിത് റേ

കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ ദേശീയതയും, തീവ്ര ഹിന്ദുത്വ ദേശീയതയും പ്രകടമായ ഓവർലാപ്പുകൾ ഒന്നും ഇല്ലാത്ത രണ്ട് പ്രതിഭാസങ്ങളാണ്.ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ അവ എതിർ ധ്രുവങ്ങളിൽ പോലുമാണ്. ആദ്യത്തേത് വിട്ടുവീഴ്ചകൾക്ക് തയ്യാറാകാൻ വിധം ദുർബലമാകുന്നതും, രണ്ടാമത്തേത് സന്ധികളില്ലാതെ മുന്നോട്ട് പോകാൻ തക്ക വണ്ണം ശക്തമാകുന്നതും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ തന്നെ തുടങ്ങി ഇപ്പോഴും തുടർന്ന് പോകുന്ന ഒരു പ്രവണതയാണ്. സിനിമ ഈ ഗതി വിഗതികളെ ത്വരിതപ്പെടുത്തുകയും അതിനാൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സ്വാഭാവികം ക്രമത്തിന്, അനുരൂപമല്ലാത്ത ചില വേലിയേറ്റങ്ങൾ ചില സമയത്ത് ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. സർദാർ ഉദ്ധം അത്തരത്തിൽ ഒന്നാണ്. നിർഭാഗ്യവാശാൽ അത്തരം ചില അപൂർവവേലിയേറ്റങ്ങളിൽ പ്രതീക്ഷയർപ്പിക്കുക എന്നത് മാത്രമേ കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധ തീവ്രഹിന്ദുത്വ വിരുദ്ധ പൗരനായ മൂന്നാം ലോകക്കാരന് ചെയ്യാനുള്ളൂ.

ഡോ. രാകേഷ് ചെറുകോട്
സെൻട്രൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജ്സ് മൈസൂർ

ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും മലയാളിയുടെ ഉഭയഭാവനയും

മനുഷ്യമസ്തിഷ്കം നിങ്ങൾക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ശൂന്യമായ മച്ചിൻപുറം പോലെ എനിക്ക് തോന്നുന്നുവെന്ന് ഷേർലക്ഹോംസ് (A study in scarlet - Arthur conan Doyle)1 പറയുന്നുണ്ട്. മൂർച്ചയുള്ളതും തുളച്ചുകയറുന്നതുമായ നോട്ടമുള്ള ഹോംസിന് സ്വന്തം മനസ്സിനെ മാത്രമല്ല മറ്റുള്ളവരുടെ മനസ്സുകളെയും ക്രമീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ശേഷിയുണ്ടായിരുന്നു. അടുത്തകാലത്ത് ഇരുപത് വയസ്സിന് താഴെയുള്ള ബ്രിട്ടീഷുകാരിൽ നടത്തിയ ഒരു സർവെയിൽ പങ്കെടുത്ത 58 ശതമാനം പേരും ഷേർലക് ഹോംസ് ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്നും 28 ശതമാനംപേർ പ്രധാനമന്ത്രിയായിരുന്ന വിൻസന്റ് ചർച്ചിൽ ഒരു മിത്തായിരുന്നുവെന്നും2 കരുതിയതും അതുകൊണ്ട് തന്നെയാണ്. സങ്കല്പ കഥാപാത്രങ്ങളായ കുറ്റാന്വേഷകർക്ക് പോലും ഒരു ജനതയുടെ ഓർമകളെ ക്രമീകരിക്കാനും പുനർനിർമ്മിക്കാനുമുള്ള ശേഷിയുണ്ടെന്നർത്ഥം. കാരണം കാണികളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സത്യത്തിന്റെ താക്കോൽ കുറ്റാന്വേഷകന്റെ കയ്യിലാണ്. ഈ താക്കോൽ കൊണ്ട് അയാൾ തുറന്നെത്തുന്ന സ്ഥലത്താണ് മറച്ച്‌വയ്ക്കപ്പെട്ട കള്ളമിരിക്കുന്നത്. ഈ മറച്ച് വയ്ക്കപ്പെട്ട സ്ഥലത്തേക്ക് കാണികളെ എത്തിക്കുന്നത് കൊണ്ട്തന്നെ അവർ കുറ്റാന്വേഷകരെ സത്യത്തിന്റെ ഉടമകളും ഉറവിടങ്ങളുമായി കാണുന്നു. അതുകൊണ്ട്തന്നെ കാണികൾ സത്യമറിയുന്നതിനായി കുറ്റാന്വേഷകരിലേക്ക് ലയിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കുറ്റാന്വേഷകന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാഴ്ച കാണുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ കാഴ്ചകളെല്ലാം ആത്യന്തിക സത്യങ്ങളാണ്. കുറ്റാന്വേഷകൻ സഹപ്രവർത്തർക്ക് നൽകുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ കാണികൾ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. ഏത് വഴിക്ക് നീങ്ങിയാൽ വഴി തെറ്റുമെന്നും ഏത് വഴിയാണ് ഉണ്മയുടെ ഉറവിടമെന്നും അയാൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. സേതുരാമയ്യർ 'നേരറിയാൻ സി.ബി.ഐ' യിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. "ചിലപ്പോൾ മനസ്സ് ബുദ്ധിയുടെ വേഷമണിയും അത് സൂക്ഷിക്കുക." ഓർമകളുടെയും ഗ്രഹണശക്തിയുടെയും പ്രത്യക്ഷവത്കരണത്തിന്റെയും ചരിത്രാനുഭവങ്ങളുടെയും കേന്ദ്രമായ മനസ്സിൽ നിന്ന് വിമുക്തമായ ഒരു ബുദ്ധിയെ ഭാവന ചെയ്യാൻ സാധിക്കുമോ?. ഒരു കുറ്റാന്വേഷകന് അത് സാധിക്കും. കാരണം അയാളൊരു കുറ്റവാളിയെയാണ് തേടുന്നത്. കുറ്റത്തിന്റെ കാരണത്തെയല്ല. കുറ്റവാളികൾ കുറ്റത്തിന്റെ കാരണമാകണമെന്നില്ല. അത് കൂടുതൽ ആഴമുള്ളതും സാമൂഹികവുമായിരിക്കും. സി.ബി.ഐ. ഡയറിക്കുറിപ്പിന്റെ നാല് ഭാഗങ്ങളിലും കൊല്ലപ്പെടുന്നത് രക്ഷകർതൃപങ്ങളുടെ പിൻതുണയില്ലാത്ത സ്ത്രീകളാണ്. മിക്കവാറുംപേർ ഭർത്താവ് നഷ്ടപ്പെട്ടവരോ 'അനധികൃത'ബന്ധത്തിൽ പിറന്നവരോ ആണ്. മൂന്നാംഭാഗത്തിൽ കൊലയ്ക്ക് കാരണം 'സദാചാരലംഘനം' നടത്തുന്ന സ്ത്രീയും നാലാംഭാഗത്തിൽ കൊലയ്ക്ക് കാരണം താൻ ചെയ്യുന്ന കാര്യം സദാചാരലംഘനമായി മറ്റുള്ളവർക്ക് തോന്നുമോ എന്ന



ഭയവുമാണ്. "വിധവയായ സ്ത്രീ. പ്രായമായ മകൻ. അന്തസ്സും ആഭിജാത്യവുമുള്ള കുടുംബത്തിലെ അംഗമായ താൻ അർദ്ധരാത്രിയിൽ വീട്ടിലെ ജോലിക്കാരനുമായി കാണപ്പെട്ടാൽ ഞാനെത്ര സത്യം പറഞ്ഞാലും അതുകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന അപമാനം തീരില്ല. ആ സമയത്ത് എനിക്ക് മറ്റൊന്നും തോന്നിയില്ല. തിരുവാഭരണം കൈമാറുന്നത് മൈഥിലി കണ്ടുവെന്നതിനേക്കാൾ ഭയന്നത് തെറ്റിദ്ധാരണമൂലമുണ്ടാകുന്ന അപമാനത്തെയാണ്" എന്ന ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയമ്മയുടെ മൊഴി അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന അന്ത്യമാണ് സിനിമയ്ക്ക് നൽകുന്നത്. എന്നാൽ തിരുവാഭരണം കൈമാറ്റം ചെയ്യുന്നുവെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തേക്കാൾ സദാചാരലംഘനം നടക്കുന്നുവെന്ന് മറ്റൊരാൾക്ക് തോന്നുമോ എന്ന ഭയമാണ് ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെ കൊലപാതകിയാക്കിയെങ്കിൽ ആ കൊലയുടെ കാരണം ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയല്ല. നിലവിലെ സദാചാരവ്യവസ്ഥ തന്നെയാണ്. ഈ സദാചാര വ്യവസ്ഥയെ ഇത്തരം കുറ്റാന്വേഷണശ്രമങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെപോലുള്ള ഇരകളെ പ്രതികളാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗത്ത് നിന്നുള്ള കുറ്റാന്വേഷക കാഴ്ചകളാണ് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളെ നയിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ കുറ്റവാളിയെന്ന് സമൂഹം വിളിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ കണ്ണുകളിലൂടെ വ്യവസ്ഥയെ വരച്ചാലോ?. അത്തരം വരകൾ കീഴ്ക്കാംതൂക്കായ ദൃശ്യപരമ്പരകളാകും സൃഷ്ടിക്കുക. കുറ്റാന്വേഷകൻ കണ്ട ചിത്രങ്ങളുടെ തലകീഴായ ദൃശ്യങ്ങൾ നിലവിലെ നോട്ടങ്ങളെ മുറിച്ചുകൊണ്ടാവും കടന്ന് വരിക. ഇങ്ങനെ മുറിവേറ്റ ദൃശ്യങ്ങൾ നൽകുന്ന ഞെട്ടലാണ് ദൃശ്യം (ഒന്നും രണ്ടും) സിനിമകളുടെ ആധാരം.

ദൃശ്യം : വേട്ടയും വേഴ്ചയും

വേട്ടചെയ്യപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അസാധാരണമായ വേഴ്ചയാണ് ദൃശ്യം സിനിമകളെ (ഒന്നും രണ്ടും) ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. ക്യാമറയുമായി സ്ത്രീകളുടെ സ്വകാര്യഇടങ്ങളിലേക്ക് അതിക്രമിച്ച് കയറാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വരുണാണ് കൊല ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. വേട്ടക്കാരന്റെ നോട്ടവും ശരീരഭാഷയും രഹസ്യമായ ചലനങ്ങളുമായി കടന്ന്‌വരുന്ന വരുണിന്റെ മൊബൈൽഫോണിലെ അഞ്ജുവിന്റെ നഗ്നദൃശ്യമാണ് ദൃശ്യവേട്ടയുടെ ആധാരം. അഞ്ജു വരുണിന്റെ തലയ്ക്കടിക്കുമ്പോൾ പൊട്ടിത്തകരുന്നത് വരുണിന്റെ തലമാത്രമല്ല. ഈയൊരു ദൃശ്യത്തിന്റെ തലകൂടിയാണ് തകരുന്നത്. അഞ്ജു വരുണിന്റെ തലയിൽ അടിയ്ക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയുടെ കണ്ണുകൾ വരുണിന്റെ തലയിൽ പതിയാത്തതിന് കാരണമതാണ്. വരുണിന്റെ കയ്യിൽ നിന്ന് തെറിച്ച് പൊട്ടിച്ചിതറുന്ന മൊബൈലിലേക്കാണ് ക്യാമറ തിരിയുന്നത്. ക്യാമറയുടെ ഈ തിരിയലാണ് 'ദൃശ്യ'ത്തിന്റെ സത്ത. ബാറ്ററിയും ഫോണും രണ്ടാകുന്ന കാഴ്ച ഈ സന്ദർഭത്തിൽ വ്യക്തമായി കാട്ടുന്നുണ്ട്. അതായത് വരുണിന്റെ തലയിൽ അടികൊള്ളുന്നതോടെ അയാൾ നിർമ്മിച്ച ദൃശ്യ

ത്തിന്റെ ചാർജ്ജ് കൂടിയാണ് നഷ്ടപ്പെടുന്നത്. ഈ ചാർജ്ജ് പോയ ദൃശ്യത്തെ നിർജീവമാക്കി തന്നെ നിർത്താനാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടി ശ്രമിക്കുന്നത്. ജോർജ്ജുകുട്ടിയെ പിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സഹദേവൻ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഇതേ ദൃശ്യത്തെ സജീവമാക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. കുറ്റവാളിയെ യാന്ത്രികമായി തേടി കുരുക്കിടുമ്പോൾ കുറ്റത്തിന്റെ കാരണം സജീവമായി നിലനിൽക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണല്ലോ. അസാധാരണമായ ഒരു തന്ത്രം വഴിയാണ് സഹദേവൻ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കാഴ്ചകൾക്ക് കുരുക്കിടുന്നത്. ചായക്കടയിൽവച്ച് വരുണിന്റെ കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ജോർജ്ജുകുട്ടിയുടെ മുഖത്തുണ്ടാകുന്ന ഭാവമാറ്റത്തെ ഒരു കണ്ണാടിയിലൂടെയാണ് സഹദേവൻ പിടിക്കുന്നത്. കണ്ണാടിയിലൂടെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ നോക്കിയതിനുശേഷം കാര്യം പറയുന്ന സഹദേവന്റെ തന്ത്രമാണ് കേസിലേക്കുള്ള വഴിത്തിരിവായി മാറിയത്. ജോർജ്ജുകുട്ടിയുടെ അബോധഭീതിയെ കണ്ണാടിയിൽ പതിപ്പിച്ച് കവർന്നെടുക്കുന്ന രീതിയാണിത്. തുടർന്ന് ചായക്കടയിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയതിന് ശേഷം ജോർജ്ജുകുട്ടിയുടെ മനസ്സിൽ കള്ളമുണ്ടെങ്കിൽ തിരിഞ്ഞ് നോക്കുമെന്ന് സഹദേവൻ സഹപോലീസുകാരനോട് പറയുന്നു. നോക്കാനുള്ള പ്രേരണയുണ്ടായിട്ടും തിരിഞ്ഞ് നോക്കാതെ നടക്കുന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടി തുടർന്ന് നടത്തിയതെല്ലാം ഭൂതകാലത്തെ മാറ്റിവരയ്ക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു.

ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് കയറി ജനങ്ങളുടെ ഓർമകളെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും മാറ്റിവരയ്ക്കുകയുമാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടി ചെയ്യുന്നത്. ബസ് കണ്ടക്ടറുടെയും കേബിൾജോലിക്കാരന്റെയും ഹോട്ടൽ മാനേജരുടെയും ലോഡ്ജ് ജീവനക്കാരുടേയും പള്ളിയിലെ അച്ചന്റെയുമെല്ലാം ഓർമകളിലേക്ക് കയറി അവിടെ താനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില സമയങ്ങളെ അഴിച്ചുകളയാനാണ് അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല ഈ അഴിച്ചുകളഞ്ഞ സ്ഥലത്ത് പുതിയ സമയം എഴുതിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വരുൺ മരിച്ച ദിവസം താനും കുടുംബവും ധ്യാനത്തിലായിരുന്നുവെന്ന എഴുതിച്ചേർക്കൽ ഒരു സാധാരണ പ്രക്രിയയല്ല. അത് ചരിത്രത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി പുനർനിർമ്മിക്കുന്ന (Symbolic recreation of past) പ്രക്രിയയാണ്. കാരണം മേൽപ്പറഞ്ഞ വ്യക്തികളുടെ ഓർമയിലുള്ള ഏത് മൊഴി പരിശോധിച്ചാലും അതനുസരിച്ച് അഞ്ജു ജയിലിൽ പോകേണ്ടിവരും. അപ്പോൾ ഭൂതകാലത്തിലെ ഈ മൊഴികളോ സംഭവങ്ങളോ വസ്തുതാപരമാണെങ്കിലും സൂക്ഷ്മയാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നില്ല. ഇരയായ അഞ്ജു ജയിലിൽ പോകേണ്ട സാഹചര്യം ഒഴിവാക്കാനാണ് ജോർജ്ജുകുട്ടി സമൂഹഭൂതകാലത്തിൽ ചില തിരുത്തലുകൾ വരുത്തുന്നത്. വ്യക്തികളുടെ ഓർമകളിൽ നടത്തുന്ന ഈ തിരുത്തൽ പ്രക്രിയ വ്യവസ്ഥയോടൊപ്പം ഒന്നിന് പിറകെ ഒന്നായി അണിനിരക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നിരതെറ്റിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. പോലീസ്, വരുണിന് വേണ്ടി ഇത്തരം ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വസ്തുതാപരമായി

കോർത്തെടുക്കുമ്പോൾ ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഭാവനയുടെ ബലത്തിൽ അവയെ തലകീഴായി അടുക്കുന്നു. കാരണം വസ്തുതകളെന്ന നിലയിൽ ജനങ്ങൾക്ക് ഓർമ്മിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരകളെല്ലാം തന്നെ വരുണിന്റെ കാഴ്ചകളെ ഏതെങ്കിലും നിലയിൽ സാധൂകരിക്കുന്നവയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടി കേവലവസ്തുതകൾക്കെതിരെ ഇരകളുടെ ഭാവനയെ പകരം വയ്ക്കുന്നത്. വരുൺ കൊല്ലപ്പെട്ട ദിവസം ധ്യാനത്തിലായിരുന്നുവെന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടിയൻ ഭാവന വസ്തുകൾക്കെതിരെ കള്ളം നിരത്തുന്ന യാന്ത്രിക വൃത്തിയല്ല. അത് കേവല വസ്തുതകൾക്കെതിരെ ഇരകളുടെ ജീവിതം പകരം വയ്ക്കുന്നു. കേവല വസ്തുകകളെ തുന്നിച്ചേർത്ത് നിർമ്മിക്കുന്ന ഭൂതകാല സൃഷ്ടികളിൽ ഇരകളുടെ ജീവിതം ഉണ്ടാകണമെന്നില്ല. പൊതുബോധത്തെ നിർണയിക്കുന്ന വ്യവഹാരങ്ങൾ സാങ്കേതികമായി വസ്തുതാപരമാണെങ്കിലും സൂക്ഷ്മത്തിൽ ചരിത്രപരമായിരിക്കില്ല. അതിനാൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി മാറ്റിവരയ്ക്കുന്ന ഭൂതകാല ഓർമ്മകൾക്ക് ഇരകൾ തങ്ങളുടെ ഇടത്തിനുവേണ്ടി നടത്തുന്ന അന്വേഷണങ്ങളുടെ പ്രതീകാത്മക ഘടനയുണ്ട്. ചരിത്രം ഇരകൾക്ക് മാറ്റിവരയ്ക്കാൻ സാധിക്കുന്ന ഒരു തുറന്ന രജിസ്റ്ററാണെന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഓർമ്മയ്ക്കെതിരെയാണ് വസ്തുകൾ നിരത്തിയുള്ള സഹദേവന്റെയും കൂട്ടരുടെയും മർദ്ദനമുറകൾ രംഗത്ത് വരുന്നത്. തുടർന്ന് നടക്കുന്ന ശവശരീരത്തെ ചത്തപശുവാക്കുന്ന ദൃശ്യഅട്ടിമറിയിലൂടെ ജോർജ്ജ്കുട്ടി ദൃശ്യകോയ്മകളിൽ നിന്ന് പുറത്ത് കടക്കുകയാണ്. ഈ സമയത്ത് രക്ഷകരൂപമായി കടന്ന് വരുന്ന മാധ്യമബിംബങ്ങൾ കരുണാവിഷ്കാരം ഉയർത്തി ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ പുറത്ത് കടക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

ദൃശ്യമാധ്യമബിംബങ്ങളെ രക്ഷകരൂപങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്ന തന്ത്രം ഒരു താതാകാലിക രക്ഷാമാർഗം മാത്രമായിരുന്നു. അത്കൊണ്ട് ഒന്നാം ഭാഗാവസാനത്തിൽ മാധ്യമബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച കരുണാവിഷ്കാരങ്ങൾ രണ്ടാംഭാഗത്തിലില്ല. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയോടുള്ള സമീപനത്തിലും ആൾക്കാർക്ക് മാറ്റമുണ്ടായി. വരുണും അഞ്ജുവും തമ്മിൽ ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും ഇതറിഞ്ഞ ജോർജ്ജ്കുട്ടി വരുണിനെ തീർത്തതാണെന്നുംവരെയുള്ള കഥകളുണ്ടായി. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പോലീസ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കാഴ്ചയെയും കേൾവിയെയും സംഭാഷണങ്ങളെയുമെല്ലാം കവർന്നെടുക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ രൂപകല്പന ചെയ്തു. ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങൾ രാക്ഷസീയമായി ജോർജ്ജ്കുട്ടിയിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ അയാൾ തന്റെ ഭാവിയെ വരയ്ക്കുകയായിരുന്നു. അതാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ 'തിരക്കഥ'. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി എഴുതുന്ന തിരക്കഥ സിനിമ നിർമ്മിക്കാനല്ല. വരുംകാലത്തെ അയാൾ വരച്ച് നോക്കുകയാണ്. വരയ്ക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന സംശയങ്ങൾക്കും സന്ദിഗ്ദതകൾക്കും സിനിമ എന്ന മാധ്യത്തിലൂടെ തന്നെ ഉത്തരം തേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തുടർന്ന് തിരക്കഥ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന അയാൾ സിനിമാവസാനത്തിൽ അത് പോലീസുകാരിലേക്കെത്തിക്കുന്നു. കാര്യം കോടതിയിലെത്തുമ്പോൾ താൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥയിലൂടെ പോലീസ് തന്നെ വ്യാജമായി തേടിയെത്തുകയായിരുന്നുവെന്ന് കോടതിയെ 'ബോധ്യ'പ്പെടുത്തുന്നു. യഥാർത്ഥ്യത്തിൽ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വർത്തമാനകാലത്തിലും ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഭാവികാലത്തിലുമാണ് ദൃശ്യം രണ്ടിൽ ജീവിക്കുന്നത്. (ദൃശ്യം ഒന്നിൽ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾ വർത്തമാനകാലത്തിലും ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഭൂതകാലത്തിലുമാണ് ജീവിച്ചത്.) രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ എങ്ങനെ ഭാവിയിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കണം എന്നൊരു തീരുമാനം അയാൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. തന്റെ തിരക്കഥയിലൂടെ അവരുടെ വഴികൾ അയാൾ വരച്ചുണ്ടാക്കി.പല വഴികളിലൂടെ എല്ലാവരും ക്ലൈമാക്സിലെത്തിയപ്പോൾ അയാൾ അതിനെ അട്ടിമറിച്ചു. വരുണിന്റെ അസ്ഥിക്ക് പകരം മറ്റൊന്നു വച്ചുള്ള ഈയൊരു കാഴ്ചാശസ്ത്രക്രിയ വേട്ടയാടുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വേഴ്ചയെ മറിച്ചിടുകയാണ്. ഒരാളുടെ അസ്ഥിക്ക് പകരം മറ്റൊന്ന് വച്ച് പോലീസിൽ നിന്ന് തടിയൂരുന്ന കേവലമായൊരു പ്രക്രിയയല്ല ഇത്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ വീട്ടിനുള്ളിലും കിടപ്പറയിലും ചിന്തയിലും ഓർമയിലുമെല്ലാം വ്യവസ്ഥ സ്ഥാപിച്ചിരുന്ന ക്യാമറകളും റെക്കോഡിങ് സിസ്റ്റത്തെയുമാണ് പ്രതീകാത്മകമായി അയാൾ മറിച്ചിടുന്നത്. ക്ലൈമാക്സിലെ അട്ടിമറി വ്യക്തിയിലേക്ക് ചൂഴ്ന്ന് കയറുന്ന മേൽക്കോയ്മാ നോട്ടങ്ങൾക്കെതിരായ ചിരിയും പരിഹാസവുമാണ്. ആദ്യ ഭാഗത്തിൽ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് കയറി ഓർമകളെ ശസ്ത്രക്രിയ ചെയ്യുന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടി രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഭാവികാലത്തിലേക്ക് കയറി മേൽക്കോയ്മാ ദൃശ്യങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി തന്നെ വരച്ചിടുകയും തിരക്കഥയിലെ ക്ലൈമാക്സ് മാറ്റിവരയ്ക്കുന്നതോടെ അവയെ കുഴിയിൽച്ചാടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാവന അസാധാരണമായ ഒന്നാണ്. ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഭൂതകാലത്തിലും ഭാവികാലത്തിലുമായി നടത്തുന്ന ഈ അഴിച്ചുപണിയാണ് (Recreation) വേട്ടയ്ക്കായി ഒരുങ്ങിനിൽക്കുന്ന മേൽക്കോയ്മാ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വേഴ്ചയെ തടയുന്നത്.

മിമിക്രിയും മോക്രിയും

ഒരേ വായു ശ്വസിക്കുകയും ഒരേ ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നവരുമായ ജനതകൾക്കിടയിൽ എങ്ങനെ അനേകം വിഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ടായെന്ന് ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശകാലത്തെ ഇന്ത്യൻ സമൂഹാബോധത്തെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ഗാന്ധി 3 ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. നിലവിലെ വർണവർഗവംശ ബന്ധങ്ങൾക്ക് പൂരകമായിത്തന്നെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഒരു സാമന്തവിഭാഗം സമൂഹത്തെ കൂടുതൽ വിഭജിക്കുന്ന നിലയിലേക്കുയർന്നുവന്നിരുന്നു. കാഴ്ചയിൽ ഇന്ത്യാക്കാരും അവബോധത്തിൽ ഇംഗ്ലണ്ടുകാരുമായ ഇവർ ഇംഗ്ലീഷുകാർക്ക് വേണ്ടി ഭരിച്ചു. യൂറോപ്യൻ കാമനകൾക്ക്

സ്വന്തം മനോഘടന തുറന്ന് കൊടുക്കുന്ന ഇവർ കറുത്ത തൊലിയുള്ള വരാണെങ്കിലും വെളുത്ത മുഖംമൂടി ധരിക്കുന്നവരാണ്. (Black skin and white masks - ഫാനന്റെ പ്രയോഗം)4 വെള്ളക്കാർ നാടൊഴിഞ്ഞ് പോയിട്ടും അവരുടെ അബോധം ഒഴിയാബാധപോലെ ഇവിടെ പിടികൂടിയതിന് കാരണം ഈ മനോഭാവമാണ്. ഈയൊരു പ്രേതബാധ പിൽക്കാല ഭരണസ്വരൂപങ്ങളിലും ആവേശിച്ചു. നിയമപാലകരെന്ന നിലിയിൽ പോലീസിനെ കാണുമ്പോൾ സന്തോഷവും സുരക്ഷയും ഉണ്ടാകുന്നതിന് പകരം എന്തുകൊണ്ടായിരിക്കാം കുറ്റവാളികളല്ലാത്തവർ പോലും ഭയക്കുന്നത്. പ്രജകളുടെ ഉള്ളിലെ വിധേയത്വം ഒരു കാരണമാവാം. എന്നാൽ പ്രധാന കാരണം ഭരണസംവിധാനങ്ങളിൽ അബോധമായി നിൽക്കുന്ന ബ്രിട്ടീഷ് അഭിരുചികളാണ്. സാധാരണപ്രജകളെ കാണുമ്പോൾ ഈ അബോധം അവരറിയാതെ ഉണരുകയും കൊളോണിയൽ പ്രേതബാധ അവരിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുകയും ചെയ്യും. തുടർന്നുള്ള അവരുടെ പെരുമാറ്റം ഒരു മിമിക്രി പോലെ അനുഭവപ്പെടും. ബ്രിട്ടീഷ്കാരെ അബോധമായി മിമിക് ചെയ്യുന്ന ഈ വിദ്യ 'ദൃശ്യം' സിനിമകളിലുടനീളമുണ്ട്. വരുൺ കൊല്ലപ്പെടുന്നത് ബലാത്സംഗശ്രമത്തിനിടിയിലായതുകൊണ്ട് തന്നെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് കാര്യങ്ങൾ തുറന്ന് പറഞ്ഞ് നീതി തേടാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ അയാൾ അങ്ങനെ ചെയ്യാതിരുന്നതിന് കാരണം നിയമങ്ങളുടെ അഭാവമല്ല. ജനകീയമായ നിയമസംവിധാനങ്ങളുടെ അസാന്നിധ്യമാണ്. കുറ്റവാളിയെ യാന്ത്രികമായി വേട്ടയാടുമ്പോൾ കുറ്റത്തിന്റെ കാരണമായ വരുണിന്റെ നോട്ടങ്ങളെ നിർമ്മിക്കുന്ന സമൂഹികാവസ്ഥ ആവിയായി പോകുകയും ചെയ്യും. ഈ നിലിയിൽ വരുണിന്റെ നോട്ടങ്ങളെ ആവിയാക്കി മാറ്റാൻ പര്യാപ്തമായ മർദ്ദക യന്ത്രമാണ് സഹദേവൻ. എന്നാൽ കേവലമൊരു മർദ്ദക സംവിധാനമെന്നതിലുപരിയായ വളർച്ച സഹദേവനുണ്ട്. കാരണം അയാളുടെ നോട്ടത്തിലും ഭാവത്തിലും ചലനത്തിലും ശരീരഭാഷയിലുമെല്ലാം ഒരു അനുകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ട്. തന്നെക്കാൾ പ്രബലമായ ഒരു ശക്തിയെ തന്നിലേക്ക് സ്വാംശീകരിക്കാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പാവപ്പെട്ടവരിൽ നിന്ന് പണം പിരിക്കുന്ന കാര്യത്തിലും 'മോൾ ആശുപത്രിയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ പണമില്ലാതിരിക്കുമോ' എന്ന് ചോദിച്ചുകൊണ്ട് പാവപ്പെട്ട മനുഷ്യരിൽ നിന്ന് പൈസ പിടിച്ച് പറിക്കുന്ന കാര്യത്തിലുമെല്ലാം ഇയാളൊരു വെളുത്ത മുഖംമൂടി ധരിക്കുന്നുണ്ട്. വെള്ളക്കാർ തദ്ദേശീയ സമൂഹങ്ങളോട് ഇടപ്പെട്ട രീതിയെ ഇയാൾ അദൃശ്യമായി അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. സാംസ്കാരികാഭിരുചികൾ സ്ഥാപനങ്ങൾ വേഷം ഭാഷ എന്നല്ല മൂല്യങ്ങളെപ്പോലും പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് മിമിക്രി 5. സ്വന്തം നാട്ടുകാരോട് മറ്റൊരാളായി പെരുമാറാനാണ് സഹദേവൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചൂഷണവും പണം പിരിക്കലും കണ്ണാടിയിൽ നോക്കി തന്ത്രപൂർവം ഇരയെ പിടിക്കുന്ന രീതിയും സർവോപരി അധികാരസ്വരൂപമായി മാറാനുള്ള തൃഷ്ണയും ചേർന്ന് ഇയാളൊരു കൊളോണിയൽ മിമിക്രി നടത്താനൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. ബ്രിട്ടീഷുകാർ മറ്റു നാടുകളിൽ കാണിച്ച അതേ ത്രപഭാവങ്ങളോടെ സ്വന്തം ദേശവാസികൾക്കെതിരെ ആട്ടുകയാണ് ഇയാൾ. താൻ നടത്തിയ ചൂഷണങ്ങൾക്കെതിരെ പ്രതികരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ വേട്ടയാടിപ്പിടിക്കാൻ സഹദേവൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് നടത്തുന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ വ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാം തന്നെ മകളെ രക്ഷിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ഫലത്തിൽ കൊളോണിയൽ മിമിക്രിക്കെതിരായ സൂക്ഷ്മസമരങ്ങളായി മാറുകയായിരുന്നു. "ഹീ ഈസ് മോക്കിങ് ദ എന്റയർ പോലീസ് ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ്" എന്ന് ഗീതാപ്രഭാകർ പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം ഇത് തന്നെയാണ്. ഇതിലെ "മോക്കിങ്" എന്ന വാക്കിന് അസാധാരണമായ സഞ്ചാരക്ഷമതയുണ്ട്. ഈ "മോക്കിങ്"മിമിക്രിയെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കളിയ്ക്കുന്നത്. മോക്രി അഥവാ പരിഹാസമെന്ന ആശയം മിമിക്രി അഥവാ അനുകരണമെന്ന ആശയവുമായി സന്ധിചെയ്യാത്തതുകൊണ്ടാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് സഹദേവനുമായി സന്ധിചെയ്യാൻ സാധിക്കാത്തത്. സഹദേവന് അടികൊണ്ടതിന് ശേഷവും അയാളുടെ അബോധം ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ ഈ ഭാഷണങ്ങളിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി പ്രതിസ്ഥാനത്ത് വരുന്നത്. സദാചാരത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ഈ ഭാഷണങ്ങളിൽ അഞ്ജു വരുണിനെ വീട്ടിലേക്ക് വിളിച്ച് വരുത്തിയപ്പോൾ ജോർജ്ജ്കുട്ടി കൊന്നുവെന്നുള്ള കഥപോലുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെയുള്ള നാനാതരം ഭാഷണങ്ങളിൽ ഒന്നിൽപോലും വരുൺ നിർമ്മിച്ച മൊബൈൽദൃശ്യം പ്രതിസ്ഥാനത്ത് വരുന്നുമില്ല. കാരണം പല കഥാപാത്രങ്ങളും നിലവിലെ വ്യവസ്ഥയെ (ബാസ്റ്റിനും ഗീതാപ്രഭാകരും ചേർന്ന) അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥയാകട്ടെ കൊളോണിയൽ ഭൂതബാധയുടെ അദൃശ്യമായ പിടിയിലുമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഗീതാപ്രഭാകർ ക്രൂരപീഢനങ്ങൾക്ക് കൂട്ടുനിൽക്കുന്നതും വരുൺ നിർമ്മിച്ച ഈ വീഡിയോ പുറത്ത് വരാതിരിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നതും. ഇങ്ങനെ ദേശവാസികളെ അപരത്വത്തിലാക്കുന്ന ഒരു അനുകരണത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങളിൽ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. പത്രം വായിച്ചില്ലെങ്കിലും വാർത്ത കേട്ടില്ലെങ്കിലും നാലാംക്ലാസുകാരനായ ജോർജ്ജുകുട്ടിയ്ക്ക് ഇത്തരം പ്രതിസന്ധികളെകുറിച്ച് സൂക്ഷ്മബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടി സ്വന്തംകുടുംബത്തെ രക്ഷിക്കാൻ നടത്തിയ പ്രവർത്തനം വ്യവസ്ഥാവിരുദ്ധം കൂടിയായി മാറുന്നത്. വ്യവസ്ഥ നടത്തുന്ന മിമിക്രിക്ക് മോക്രിയിലൂടെ അയാൾ മറുപടി നൽകികൊണ്ടിരുന്നു.

ആദ്യഭാഗത്തിലെ ധ്യാനംകൂടലും രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ തിരക്കഥയെഴു

ത്തും മോക്രിയുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ്. അധികാരശാസനകൾക്ക് ഈ മോക്രിയേൽപ്പിക്കുന്ന ദുരന്തം ചെറുതല്ല. ദൃശ്യം ഒന്നാം ഭാഗത്തിന്റെ ക്ലൈമാക്സ് തന്നെയാണ് മികച്ച ഉദാഹരണം. അതിക്രൂരമായ മർദ്ദനമുറകൾക്കൊടുവിൽ ഇളയമകൾ ശവം കുഴിച്ചിട്ടിരിക്കുന്ന സ്ഥലം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. പിന്നെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കാഴ്ചകൾ ആ കുഴിയിലേക്കാണ്. കുഴി വെട്ടുമ്പോൾ വരുണിന്റെ ശവശരീരം അവിടെനിന്ന് ഉയർന്നുവരുമെന്ന് എല്ലാവരും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ കിട്ടുന്നത് പശുവിന്റെ ശവശരീരമാണ്. ഇത് കാണുന്നതോടെ ഗീതാപ്രഭാകറും കൂട്ടരും അത്ഭുതത്തോടെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ മുഖത്തേക്ക് നോക്കുമ്പോഴാണ് മോക്രിയുടെ ആഴം വ്യക്തമാകുന്നത്. ഈ മോക്രി രണ്ട്തരം മേൽക്കോയ്മകളുമായി പോരടിക്കുന്നു. ഒന്ന്. വരുൺ നിർമ്മിച്ച ദൃശ്യം. ഒരു പക്ഷേ കുഴിയിൽ നിന്ന് വരുണിന്റെ ശവശരീരമാണ് കിട്ടിയിരുന്നതെങ്കിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി പ്രതിസ്ഥാനത്ത് വരികയും വരുൺ നിർമ്മിച്ച ദൃശ്യം ആവിയായി തീരുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു. രണ്ട്. അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ കുറ്റവാളിയിലേക്ക് എത്തുന്നതിന് പകരം ക്രൂരമായി മർദ്ധനോപാധികളിലൂടെ പ്രതിയെ കുരുക്കിടുക എന്ന തന്ത്രം. കുഴിയിൽ നിന്ന് ലഭിച്ചത് വരുണിന്റെ ശവശരീരം തന്നെയായിരുന്നെങ്കിൽ മർദ്ധനോപാധികളിലൂടെ എത്തുന്നതാണ് ആത്യന്തികയാഥാർത്ഥ്യം എന്ന സ്ഥിതി വന്നു ചേരുമായിരുന്നു. ഇവ രണ്ടും വേട്ടയുടെ കാഴ്ചാസ്ഥാനങ്ങളും വ്യവസ്ഥയുടെ അനുകരണങ്ങളുമാണ്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ ദൃശ്യം ഒന്നാം ഭാഗത്തിലെ ക്ലൈമാക്സ് ഈ രണ്ട് തരം കാഴ്ചാസ്ഥനങ്ങളെയും മറിച്ചിട്ട് ചിരിക്കുകയാണെന്ന് കാണാം. രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ അസ്ഥികൾ തമ്മിൽ വച്ച് മാറുന്ന ദൃശ്യവും ഇതേ നിലയിലൊരു അട്ടിമറിയാണ്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കിടപ്പുമുറിയിൽ വരെ കണ്ണും ചെവിയുമായി കയറി പാർപ്പുറപ്പിക്കുന്ന നിയമപാലക സംവിധാനങ്ങൾക്ക് കിട്ടുന്നൊരു ഷോക്ട്രീറ്റ്മെന്റാണിത്. തിരക്കഥ എഴുതി അതിലൂടെ എല്ലാവരെയും നയിച്ചതിന് ശേഷം അപ്രതീക്ഷിതമായി ക്ലൈമാക്സ് തലകീഴാക്കി മാറ്റുന്ന 'മോക്രി', മിമിക്രിക്കെതിരെ നടത്തുന്ന പാരഡിയാണ്.

മലയാളിയെന്ന ഉഭയജീവി

കരയിലും വെള്ളത്തിലും ജീവിക്കുന്ന ജീവികളെയാണ് ഉഭയജീവികൾ എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഇതേ നിലയിൽ വ്യവസ്ഥയ്ക്ക് പുറത്തും അകത്തുമായി ജീവിക്കുന്ന മലയാളിയുടേതും ഒരു ഉഭയജീവിതമാണെന്ന് പറയാം. വ്യവസ്ഥയോടൊപ്പം ആടിമറിയുമ്പോഴും അതിനെതിരായ സൈദ്ധാന്തിക ഭാഷണങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്താൻ കേരളസമൂഹത്തിന് മടിയില്ല. ഇതൊരു പരിമിതിയല്ല സംഘർഷാനുഭവമാണ്. വ്യവസ്ഥയോടൊപ്പം അലിഞ്ഞ് ചേരാത്ത എല്ലാ

സമൂഹങ്ങളും ഇത്തരം സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ മാത്രമേ വിമോചനവഴികളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ സാധിക്കൂ; പ്രത്യേകിച്ച് ജന്മിത്വ-കോളനിഭരണം നടന്ന പ്രദേശങ്ങളിൽ ഇത്തരം സംഘർഷം ശക്തമായിരിക്കും. ഭരിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തികൾ കുടുംബത്തിൽ പിതൃരൂപത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിൽ ഒരു രാജാധികാരിയെയും പ്രതീക്ഷിക്കും. മാത്രമല്ല ഇതേ വ്യക്തി തന്നെ ഇത്തരം സ്ഥാനങ്ങളിലെത്തുമ്പോൾ വിധേയത്വം ആധിപത്യത്തിന് വഴിമാറുകയും ചെയ്യും. കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഹോമി കെ. ഭാഭ അവതരിപ്പിച്ച 'ആംബിവാലൻസി'(ഇതിന് ചാഞ്ചല്യം, സന്ദിഗ്ദത, ഉഭയഭാവന എന്നീ വാക്കുകൾ ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്) ന് ഇതുമായി ഗാഢബന്ധമുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിക്ക് ഒരു ആശയത്തിനോടോ വസ്തുവിനോടോ തോന്നുന്ന പരസ്പരം വിരുദ്ധമായ വൈകാരിക നിലപാടാണിത് 6. ഇങ്ങനെ ഒരേ സമയം ആകർഷണവും (Attraction) വികർഷണവും (Repultion) തോന്നുന്ന അനുഭൂതിവിശേഷം ദൃശ്യം സിനിമകളുടെ ആന്തരസവിശേഷതയാണ്. ഇതേ സംഘർഷാനുഭവത്തിലൂടെയാണ് അത് കാണുന്ന മലയാളിയും കടന്ന് പോകുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് കാണികൾക്ക് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയോടും ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് വ്യവസ്ഥയോടും ഒരേസമയം ആകർഷണവും വികർഷണവും ഉണ്ടാകുന്നത്.

ആകർഷണവും വികർഷണവും കലർന്ന ഉഭയഭാവനയാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് വ്യവസ്ഥയോടുള്ളത്. വികർഷണത്തിൽ നിന്ന് അയാളിലെ രക്ഷാപുരുഷനും ആകർഷണത്തിൽ നിന്ന് അയാളിലെ തന്നെ ശിക്ഷാപുരുഷനും ജനിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥയോട് അയാൾക്ക് ദാസ്യവും വെറുപ്പും കലർന്ന ദ്വിമുഖ മാനസികാവസ്ഥയാണ്. 'നാടോടുമ്പോൾ നടുകെയോടണ'മെന്ന് ഭാര്യ പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ നിന്നെ കെട്ടിയപ്പോൾ ഞാൻ സ്ത്രീധനം വാങ്ങണമായിരുന്നു'വെന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടി പ്രതികരിക്കുമ്പോൾ അവരുടെയെല്ലാം മുഖത്ത് അസ്വസ്ഥത പടരുന്നു. പറമ്പിൽ നിന്ന് വാഴക്കുല വെട്ടിയെടുത്ത് കൊണ്ട് വരുന്ന ഭാര്യാപിതാവിന്റേതാണ് അടുത്ത ദൃശ്യം. മാത്രമല്ല തിയേറ്റർ പണിയാൻ തന്റെ സ്ഥലം വിറ്റോളൂ എന്ന് പറയുന്ന അയാളിലൊരു ദുരന്ത ദൃശ്യം കൂടിയുണ്ട്. ഇത് കാണുമ്പോൾ അയാളെ ആശ്വസിക്കാനെന്ന നിലയിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി പറയുന്നത് "ഞാനവളെ തോൽപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി പറഞ്ഞതല്ലേ" എന്നാണ്. സ്ത്രീധനത്തെ പേര് പറഞ്ഞ് സ്ത്രീയെ പറഞ്ഞ് തോൽപ്പിക്കുന്നത് സ്ത്രീധനത്തെക്കാൾ വലിയ ദുരന്തമാണല്ലോ. പുരുഷലോകത്തിന്റെ ആശ്വാസവാക്കുകൾ പോലും സ്ത്രീസമൂഹത്തെ ആഴത്തിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നതാണെന്ന് ഈ ദൃശ്യം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതേ നിലയിൽ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ വ്യവസ്ഥയുടെ ആകർഷണ വലയത്തിനുള്ളിൽ തന്നെയാണ് അയാൾ. രാത്രിയാകുമ്പോൾ വയസ്സായവർ ഇൾപ്പെടെയുള്ളവർ അഡൽസ് ഒൺലി സിനിമകൾക്കായി കേബിൾ ടിവി ഓഫീസിലേക്ക് വിളിക്കാറുണ്ടെന്ന് ജീവക്കാരനായ പയ്യൻ മുതലാളിയായ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയോട് പറയുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ ജോർജ്ജ്കുട്ടി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വ്യവസ്ഥ തന്നെയാണ് വരുണിനെയും നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ ഇതേ ദ്വന്ദ്വമനോനിലയാണ് ചലച്ചിത്രവും പിൻതുടരുന്നത്. കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ സ്ത്രീ ബുദ്ധിയില്ലാത്തവളാണെന്നും (ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ ഭാര്യ) ബുദ്ധി

കൂടിയ സ്ത്രീ അധികാരോന്മാദം (ഗീതാപ്രഭാകർ) കാണിക്കുമെന്നും അവളെ ശാന്തനാക്കാൻ നല്ലവനായ ഭർത്താവ് ഉണ്ടെന്നും (പ്രഭാകർ) ഗീതാപ്രഭാകറിന്റെ അമിതമായ പുത്രവാത്സല്യമാണ് വരുണിനെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നതെന്നും (പ്രഭാകർ മകനെ ശാസിക്കണമെന്ന് പറയുന്നത് ഓർക്കുക.) മാത്രമല്ല സ്വത്വസ്ഥാനങ്ങളില്ലാത്ത പോലീസുകാരിയെയും (ദൃശ്യം രണ്ടിലെ പോലീസ്കാരി കാരുണ്യമില്ലാതെ രഹസ്യം ചോർത്തിയെടുക്കുന്നുണ്ട്.) ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനിടയിലൂടെ സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭാവിക ജീവിതവും പ്രതിഷേധങ്ങളുമാണ് ചോർന്നു പോകുന്നത്. ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യം ദൃശ്യത്തെ വരിഞ്ഞ് മുറുക്കുന്ന നിർണായക താക്കോൽ സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം സ്ത്രീകളാണ് കാരണം. ഒന്ന്: ഗീതാപ്രഭാകറിന്റെ ലാളിത്യംകലർന്ന പെരുമാറ്റമാണ് വരുണിന്റെ വഴിതെറ്റലിന് കാരണമെന്ന ആഖ്യാനം. രണ്ട്: വരുണിന്റെ തലയ്ക്കടിക്കുന്ന അഞ്ജു. ഇത് തെറ്റാണെന്ന നിലയിലാണ് തുടർന്നുള്ള ആഖ്യാനം. മൂന്ന്: പോലീസുകാരുടെ മുന്നിൽ നിർണായകമായ അബദ്ധം വിളമ്പുന്ന ഭാര്യ. നാല്: ഗതിയില്ലാതെ സത്യം പറയേണ്ടിവന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ ചെറിയ മകൾ. അഞ്ച്: ജോർജ്ജുകുട്ടിയുടെയും കുടുംബത്തിന്റെയും രഹസ്യങ്ങൾ ചോർത്തിയെടുക്കുന്ന പോലീസുകാരി. ആറ്: വരുൺ നിർമ്മിച്ച ദൃശ്യം പുറത്ത് വരാതെ നോക്കണമെന്ന് പറയുന്ന ഗീതാ പ്രഭാകർ. ദൃശ്യം രണ്ടിൽ അവസാനമെത്തുന്ന വക്കീലൊഴിച്ച് ബാക്കിയെല്ലാം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും നിലവിലെ പ്രതിസന്ധികൾക്ക് കാരണമായോ പ്രലോഭനമായോ ആയുധമായോ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ്. മറുവശത്ത് ഈ വരിഞ്ഞ് മുറുകുന്ന എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളെയും അഴിച്ചെടുക്കുന്നതോ അയവ് വരുത്തുന്നതോ ആയ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം പുരുഷന്മാരാണ്. ഒന്ന് : ഗീതാപ്രഭാകറിന് നിയന്ത്രിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഭർത്താവ്. രണ്ട് : ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും കുടുംബവും പോലീസ് കസ്റ്റഡിയിലായിരുന്ന സംഘർഷ ഘട്ടത്തിൽ നിർണായകമായി ഇടപെടുന്ന അയാളുടെ ഭാര്യാസഹോദരൻ. മൂന്ന് : ഒന്നാം ദൃശ്യത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക്വേണ്ടി ഇടപെടുന്ന ആൾ(ൺ)ക്കൂട്ടം. നാല് : പോലീസ് സ്റ്റേഷന്റെ പുറകിലെ മതിലിന് പിന്നിലിരുന്ന് മദ്യപിക്കുന്നവരിൽ നിന്ന് പടരുന്ന രഹസ്യം. പോലീസ് സ്റ്റേഷൻ നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തിനുള്ളിലാണ് ശവശരീരം മറവ് ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്നും പോലീസ് അവിടെ കുഴിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന വിവരം ഇവരിലൂടെയാണ് പടരുന്നത്. ഇത് വഴി തന്നെയാണ് പോലീസ് ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്ത് എത്തിയെന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും തിരിച്ചറിയുന്നത്. ഇതൊഴിച്ചാൽ മറ്റുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെയെല്ലാം കുരുക്കുകൾ അഴിച്ചെടുക്കാനുള്ള താക്കോൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കൈയ്യിൽ തന്നെയായിരുന്നു. ഈ നിലയിൽ പെൺകുട്ടങ്ങൾ കുരുക്കുകൾ മുറുക്കുന്നവരായും ആൺകൂട്ടങ്ങളും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും ഈ കുരുക്കുകളെ അഴിക്കുന്നവരായുമുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽ ഒരു ഉഭയജീവിതമുണ്ട്. ജോർജ്ജ്കുട്ടി അഞ്ജുവിന് വേണ്ടി നടത്തുന്ന ദൃശ്യസമരങ്ങളുടെ കുറുകെയാണ് ഇവ ജീവിക്കുന്നത്.

ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ മനസ്സും സിനിമാശരീരവും രണ്ടായി പിളർന്ന് നിൽക്കുന്നത് പോലെ (വ്യവസ്ഥയോടുള്ള ആകർഷണം ഒരു വശത്തും വികർഷണം മറുവശത്തുമായി) തന്നെ ഇത് കാണുന്ന മലയാളിയുടെ വികാരങ്ങളും ഉഭയഭാവനയാൽ രണ്ടായി പിളർന്ന് നിൽക്കുന്നു. അതിൽ ഒരു വശം ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്കും മറുവശം എതിർപക്ഷത്തിനുമായി നൽകിയിക്കുന്നു. തിയേറ്ററിൽ പോലീസുകാർ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്കും കുടുംബത്തിനും നേർക്ക് നടത്തിയ അക്രമങ്ങൾ തനിക്ക് നേരേ വരുന്നത് പോലെ തോന്നിയ മലയാളി ശ്വാസമടക്കി പിടിച്ചിരിക്കുകയും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ ചലനങ്ങളോടൊപ്പം തങ്ങളുടെ ഹൃദയത്തെ ചലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. തുടർന്ന് അയാളോടൊപ്പം പടർന്ന് പതിയെ പതിയെ കയറിയ മലയാളിയുടെ വികാരങ്ങൾ പശുവിന്റെ ശവശരീരം കണ്ടതോടെ ഉന്മാദത്തിലാറാടി. സഹദേവനെ മനസ്സ്കൊണ്ട് ക്രൂരമായി മർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ ഒരു സ്വാസ്ഥ്യത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച മലയാളി മനസ്സ് തിയേറ്ററിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയതോടെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് ഉപദേശനിർദേശങ്ങൾ നൽകാൻ തുടങ്ങി. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ തന്ത്രങ്ങൾ നിയമവ്യവസ്ഥയെ ദുർബലപ്പെടുത്തുമെന്നും ദൃശ്യം മോഡൽ കൊലപാതകങ്ങൾക്ക് അത് വഴിപെടുമെന്നും ക്രിമിനലിസത്തെ അത് പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമെന്നും വിമർശനങ്ങളുണ്ടായി (കെ.എൻ. ഗണേഷ്)7. ഇതിനോടൊപ്പം മെഡിക്കൽ രംഗത്തുള്ളവരുടെ വിയോജിപ്പുകളുമുണ്ട്. കലാപരമായി നല്ലതാണെങ്കിലും ദൃശ്യത്തിൽ നായകൻ ജയിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ ആഹ്ളാദ ചിത്തരാകുന്നവെങ്കിൽ അതിനെ ഭയക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് പ്രൊഫ. രജനിഗോപാൽ8 പറയുന്നു. നാർസിസവും ഒബ്സെഷണൽ ലൗവും ചേർന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ ക്ലാസിക് ക്രിമിനലാക്കുന്നുവെന്ന് മനഃശാസ്ത്രരീതിയിൽ ഡോ. രാജേഷ്കുമാർ 9 വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ദൃശ്യം ഒന്നിലെ യഥാർത്ഥ ഹീറോ സഹദേവനും രണ്ടാമത്തേതിലേത് ബാസ്റ്റിനും ആണെന്നും അവരോടൊപ്പം നയിക്കാതെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയോടൊപ്പം സംസാരിക്കുന്നത് തിരക്കഥയുടെ കഴിവാണെങ്കിലും സമൂഹത്തിന് അപകടമാണെന്നും രാജേഷ് കുമാർ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ നിലയിൽ വ്യത്യസ്ത ദിശകളിൽ നിന്ന് വരുന്ന വിമർശനങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ മലയാളിയുടെ ഉഭയ ഭാവനയുടെ സൂചകങ്ങളുണ്ട്. ഓരോ അഭിപ്രായങ്ങളായി പരിഗണിച്ചാൽ ഇത് മനസ്സിലാകും. പ്രധാന വിമർശനം ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ നിയമവ്യവസ്ഥക്കെതിരാണ് എന്നതാണ്. ഈ നിമിഷം വരെ നിയമവിരുദ്ധമായിട്ടൊന്നും ചെയ്തിട്ടില്ലെന്നും ഇനി ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ലെന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഒന്നാം ദൃശ്യത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. അയാളു

ടെ വ്യവഹാരങ്ങളും ആ നിലയിൽ തന്നെയാണ് മുന്നേറുന്നത്. ഈ രീതിയിലൊരു മനുഷ്യനെ തുടർന്ന് കണ്ട വഴികളിലേക്കെത്തിച്ചത് നീതിനിർവഹവ്യവസ്ഥയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന മേൽക്കോയ്മകളാണ്. ബലാത്സംഗശ്രമത്തിനിടെ കൊല്ലപ്പെടുന്ന വരുണിനൊടൊപ്പമാണ് ഈ വ്യവസ്ഥ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. സ്വരക്ഷക്ക് വേണ്ടിയാണെങ്കിൽ കൂടി അറിയാതെ ചെയ്തു പോയതുമാണ്. എന്നാൽ ഇതിന്റെ പേരിൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും കുടുംബവും ക്രൂരമായി വേട്ടയാടപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. ഈ വേട്ടയെ മുറിച്ച് കടക്കാനുള്ള ശ്രമം മാത്രമാണ് അയാൾ നടത്തിയത്. അത് പരിക്കേൽപ്പിക്കുന്നത് നീതിനിർവഹണ സംവിധാനത്തിലെ മേൽക്കോയ്മാബോധങ്ങളെയാണ്. ക്രിമിനലിസത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമെന്നാണ് മറ്റൊരു വിമർശനം. അധോലോക നായകന്മാർ ആടിത്തിമിർത്ത ദേശം കൂടിയാണ് മലയാളിസിനിമ. കള്ളക്കടത്തലും ചേരി ഒഴിപ്പിക്കലും ഉദാത്തീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്. കാണികൾ നന്മതിന്മകൾ നോക്കാതെ ആ താരശരീരങ്ങൾക്കൊപ്പം ആടിത്തിമിർത്തിട്ടുമുണ്ട്. എന്നാൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയിൽ ഈ താരശരീരത്തിന്റെ തിളക്കങ്ങളില്ല. എന്നാലും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ സാധാരണ മനുഷ്യൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അയാളും കുടുംബവും ഇരയാക്കപ്പെട്ടതുകൊണ്ടാണ്. ക്രിമിനൽബുദ്ധി മാത്രമുള്ള അയാളെ ഒരിക്കലും പൊതുബോധത്തിന് ചേർത്ത് പിടിക്കാനാവില്ല. അപ്പോൾ ക്രിമിനൽ ബുദ്ധിയല്ല വ്യവസ്ഥാവിരുദ്ധതയാണ് അയാളുടെ ആകർഷണം എന്ന് വ്യക്തമാണ്. ദൃശ്യത്തിൽ നായകൻ ജയിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ആഹ്ലാദം ഭയപ്പെടുത്തുന്നതാണെന്നാണ് മറ്റൊരു അഭിപ്രായം. അപ്പോൾ സഹദേവനും ഗീതാപ്രഭാകറും അടങ്ങുന്ന അധികാരസംയുക്തമാണോ ജയിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കേണ്ടത്?. അതല്ലേ പ്രശ്നം. തെളിവുകൾ മറച്ച്വയ്ക്കുകയും ഒരു കുടുംബത്തെ ക്രൂരമായി വേട്ടയാടിപ്പിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും സാധാരണ വ്യക്തികളിൽ നിന്ന് പോലും പണം പിടിച്ചു പറിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും (സഹദേവൻ) വരുൺ പിടിച്ച ദൃശ്യം മറച്ച് വച്ച് അഞ്ചു വിളിച്ചു വരുത്തിയതാണ് എന്ന് പറയുകയും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ വീടിനുള്ളിൽ പോലും ക്യാമറയും ഓഡിയോ റെക്കോഡിങ്ങുമായി കഴിയുകയും പോലീസുകാരിയെ വീട്ടിനടുത്ത് താമസിപ്പിച്ച് രഹസ്യങ്ങൾ ചോർത്തുകയുംഇളയമകളുടെ ഒരു സുഹൃത്ത് വഴി രഹസ്യങ്ങൾ തേടാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഈ അധികാര സംയുക്തം. ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഗതികേട് കൊണ്ടാണ് ഈ അധികാരസംയുക്തത്തിനെതിരെ തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്നത്. അപ്പോഴും കാണികൾ ഈ തന്ത്രങ്ങളുടെ പേരിലല്ല ഗതികേടിന്റെ പേരിലാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ സ്വീകരിച്ചത്. മാത്രമല്ല കാണി സ്ക്രീനുള്ളിലായിരിക്കുമ്പോൾ ജോർജ്ജുകുട്ടിയോടൊപ്പവും പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ (സിനിമ തീരുമ്പോൾ) അയാൾ ശരിയല്ല എന്ന് പറയുന്നതിൽ ഒരു ഉഭയജീ

വിതമുണ്ട്. ഇനി അതല്ല സ്ക്രീനിനുള്ളിലും പുറത്തും വരുണിനും ബാസ്റ്റിനുമോടൊപ്പമെങ്കിൽ അതാണ് ഭയപ്പെടേണ്ട പ്രതിസന്ധി. മറ്റൊരു വിമർശനം യാഥാർത്ഥ ഹീറോ സഹദേവനും ബാസ്റ്റിനുമാണെന്നും നാർസിസസവും ഒബ്സെഷണൽ ലൗവും ചേർന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ ക്ലാസിക് ക്രിമിനലാക്കുന്നുവെന്നുമാണ്. മേൽപറഞ്ഞ അഭിപ്രായങ്ങളെ അദൃശ്യമായി പിടികൂടിയിരിക്കുന്ന ഉഭയജീവിത പ്രതിസന്ധി ഈ അഭിപ്രായത്തിൽ നേരിട്ട് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ പ്രതിസ്ഥാനത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ മറുവശത്തെ അധികാരോന്മാദങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായി ഉയർന്നുവരുന്നത് ഈ അഭിപ്രായത്തിൽ കാണാം. മാത്രമല്ല നാർസിസം ഏനൽ ഇറോട്ടിക് ഭാവന തുടങ്ങിയ മനഃശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങൾ നേരിട്ട് ജീവിതത്തിൽ ഇടപെടുന്നത് പോലെയല്ല കലാവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നത്. അവിടെ അതെല്ലാം സർഗാത്മകതയുടെ ആധാരവും അധികാരാസക്തിയുടെ അന്തകരുമായി മാറാം. വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയിൽ ഏനൽ ഇറോട്ടിക് ഭാവന, നാർസിസം, ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സ് എന്നിവയെ കുറിച്ചുള്ള എം.എൻ. വിജയന്റെ പഠനങ്ങൾ ഓർക്കാവുന്നതാണ്.

ഇതുമായി ചേർത്ത് വായിക്കാവുന്ന വിമർശനമാണ് ദൃശ്യം മോഡൽ കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു ആഖ്യാനത്തിന് അതേ നിലയിൽ മനുഷ്യമനസ്സിനെ സ്വാധീനിക്കാൻ പറ്റുമോ?. എങ്കിൽ നന്മയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ലോകത്തെ നന്മയുള്ളതാക്കി മാറ്റാൻ പറ്റുമോ?. കെ.പി. അപ്പൻ ചോദിച്ചതുപോലെ മാമ്പഴം വായിച്ചതിന്ശേഷവും അമ്മമാർ കുഞ്ഞുങ്ങളെ അടിച്ചില്ലല്ലോ. അതായത് ഒരു രചന അതേ നിലയിലല്ല ജനതയെ സ്വാധീനിക്കുക. ചിലപ്പോൾ രചനാസാരാംശം പല നിലയിൽ സമൂഹാബോധത്തെ നിർണയിക്കാം. നോക്കുന്ന രീതിക്കനുസരിച്ച് കൃതി മാറാം. ചിലപ്പോൾ കൃതി നോട്ടത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തെയും മാറ്റാവുന്നതാണ്. ഇത് വളരെ സൂക്ഷ്മമായും ബഹുരൂപിയായും നടക്കുന്ന പ്രവർത്തനമാണ്. ഈ നിലയിൽ നിന്ന് നോക്കിയാൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടി നേരിയരീതിയിലെങ്കിലും അധികാരോന്മാദങ്ങൾക്ക് പോറലുകൾ ഏൽപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന് പറയാവുന്നതാണ്. കാരണം ഗതികെട്ടവന്റെ അവസാനായുധം എന്ന നിലക്കാണ് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ തന്ത്രങ്ങളെ പൊതുസമൂഹം ആഗീരണം ചെയ്തത്. സ്ക്രീനിന് പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ തനിക്കു വേദനയുണ്ടാകുന്നുവെന്ന് തോന്നുന്ന കാഴ്ചക്കാർ ഉഭയഭാവന നൽകുന്ന ദ്വന്ദ്വ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പിടിയിലാണ്.

ഈ നിലയിൽ കാണിയുടെ മനസ്സ് രണ്ടാക്കി മുറിക്കാൻ കാരണം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദ്വിമുഖ ഘടന തന്നെയാണ്. ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വ്യവസ്ഥയോട് ആകർഷണവും വികർഷവുമുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ ഒരേ സമയം തന്നെ ചലച്ചിത്രഘടന സ്വീകരിക്കുകയും പുറന്തള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ അയാൾക്ക് കേന്ദ്രസ്ഥാനവും ആകർഷണവും ഉണ്ടാകുന്നു. വർജ്ജിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ അയാളോടുള്ള വികർഷവും ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. രണ്ടാം ദൃശ്യത്തിലെ ബാസ്റ്റിനോടുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ആസക്തി ജോർജ്ജ്കുട്ടിയോടുള്ള വികർഷണവുമായി മാറുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തല സംഗീതവും നോട്ടത്തിലെ രീതികളും നടപ്പിന്റെ സവിശേഷതകളും സംസാരത്തിലെ ഊന്നലുകളും ലക്ഷ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ഉറപ്പുകളും ചേർന്ന് ബാസ്റ്റിനെ ഒരു ആധികാരികതയുടെ രൂപകമാക്കുന്നതിന് ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് വളരെ ക്രൂരമായ തന്ത്രങ്ങൾ ഒരുക്കിയിട്ടും വലവിരിച്ച് വേട്ടയാടാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടും സഹദേവനോട് തോന്നിയ വെറുപ്പ് ബാസ്റ്റിനോട് കാണികൾക്ക് തോന്നാതിരിക്കുന്നത്. സഹദേവൻ നേരിട്ടുള്ള മർദ്ദനോപാധി (Repressive state Apparatus) യാകുമ്പോൾ ബാസ്റ്റിൻ പ്രത്യശാസ്ത്രഭരണയന്ത്രം (Ideological state apparatus) പോലെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പ്രണയം, സൗഹൃദം, നന്മ, വാക്ക് തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളിലിടപെട്ട് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ കുരുക്കിട്ട് പിടിക്കാനാണ് അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ മനസ്സിലെ നന്മ തന്നെയാണ് അയാളെ അടുത്ത വീട്ടിലെ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്കെത്തിക്കുന്നത്. മദ്യപിച്ചെത്തുന്ന ഭർത്താവ് ഭാര്യയെ അടിക്കുകയെന്ന പ്രശ്നത്തിലേക്കിറങ്ങുമ്പോൾ പോലീസുകാരായ അവർ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കുടുംബത്തിലേക്ക് ചൂഴ്ന്നിറങ്ങുകയായിരുന്നു. ഇതേ നിലയിൽ തന്നെ ബാസ്റ്റിൻബുദ്ധി ഇളയമകളിലൂടെ ആ കുടുംബത്തിലേക്ക് നുഴഞ്ഞ് കയറാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഒരു സുഹൃത്തിന്റെ മകൻ വഴി ഇളയമകളുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഭ്രമാത്മക കഥാഖ്യാനം വഴിയാണ് ബാസ്റ്റിൻ അവളുടെ മനസ്സിലേക്ക് കയറാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതായത് രണ്ടാം ദൃശ്യത്തിൽ ജോർജ്ജുകുട്ടിക്കെതിരായി നടക്കുന്ന എല്ലാ ദൃശ്യബന്ധങ്ങളിലും ബാസ്റ്റിന്റെ അദൃശ്യ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ സ്വകാര്യ സംഭാഷണങ്ങളുൾപ്പെടെ പകർത്തുന്നതിനും സാക്ഷിയിൽ നിന്ന് വാക്ക് വിലയ്ക്ക് വാങ്ങുന്നതിനും ബാസ്റ്റിന്റെ നിർണായക ഇടപെടലുണ്ട്. "സാറിനോട് അഭ്യാസം കാണിക്കാൻ മാത്രം ഞാനൊരു മണ്ടനാണോ" എന്ന സാക്ഷിയുടെ ചോദ്യവും ബാസ്റ്റിന്റെ അതിനോടുള്ള സവിശേഷമായ തലകുലുക്കലും ചേർന്ന് അയാൾക്ക് ഒരു ദൃഢതയും കരുത്തും നൽകുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല അയാളൊരു ഭാഷണവ്യവസ്ഥ കൂടിയായി മാറുന്നു. അയാളുടെ ഭാഷണങ്ങൾക്ക് കൈവരുന്ന മേൽക്കൈ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് അനുകൂലമായി തിരിയുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാഴ്ചകൾ രണ്ടായി പിളരുന്നു. വ്യവസ്ഥ നൽകുന്ന എല്ലാ തന്ത്രങ്ങളും സാധ്യതകളും ഉപയോഗിച്ച ബാസ്റ്റിൻ ജഡ്ജിയുടെ മുന്നിലിരുന്ന് ഈ സിസ്റ്റം ശരിയല്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് കയർക്കുന്നു. ഈ ഭാഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ രണ്ട് കുടുംബങ്ങളും നീതി അർഹി

ക്കുന്നവരാണെന്ന പ്രസ്താവനയും
ജഡ്ജി വ്യക്തിപരമായി നടത്തു
ന്നു. ഈ നിലയിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങ
ളിലും പുറത്തും കാഴ്ചകൾ തമ്മി
ലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾക്ക് മൂർച്ച
കൂട്ടാൻ ബാസ്റ്റിന്റെ സാന്നിധ്യം
ഏറെ പ്രധാനമാണ്. മാത്രമല്ല ബാ
സ്റ്റിൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉഭയജീ
വിതവും കാഴ്ചക്കാരുടെ ഉഭയഭാവന
യുമാണ്. സ്ക്രീനിലുള്ളിൽ ജോർ
ജ്ജ്കുട്ടിയോടൊപ്പം തന്മയീഭവിച്ച്
ഉച്ചസ്ഥായിലെത്തുകയും സ്ക്രീൻ
വിടുമ്പോൾ അത് ബാസ്റ്റിനോടുള്ള
ആരാധന കൂടിയായി മാറുന്നതിന്
കാരണം ഈ ഉഭയഭാവനയാണ്.
ബാസ്റ്റിന്റെ വാക്കുകളിലും ജോർ
ജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കണ്ണുകളിലുമാണ്
ദൃശ്യം രണ്ട് അവസാനിക്കുന്നതെ
ന്നത് മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയമായ കാ
ര്യമാണ്. "എനിക്കുറപ്പാണ്. ഈ
നിമിഷം മുതൽ നമ്മുടെ അടുത്ത
വരവിനെ പ്രതിരോധിക്കാനുള്ള
തയ്യാറെടുപ്പിലാണ് അയാൾ. ഒരു
തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ അത്
തന്നെയല്ലേ അയാൾക്കുള്ള ശിക്ഷ"
എന്ന ബാസ്റ്റിന്റെ വാക്കുകളോടുള്ള
സമ്മതസൂചനയും നിസംഗതയും
ചേർന്ന ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ
കണ്ണുകളിലാണ് രണ്ടാം ദൃശ്യം
അവസാനിക്കുന്നത്. രക്ഷകരൂ
പമായ ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്ക് മേൽ
ശിക്ഷാനടപടി പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന
ബാസ്റ്റിൻ ആധികാരികതയുടെ
ഭാഷാ സ്വരൂപമായി മാറുകയാണ്.
പരാജയപ്പെട്ടിട്ടും ശിക്ഷാവിധി
പ്രഖ്യാപിക്കാൻ തക്കവിധത്തിൽ
കരുത്തുള്ള അയാളുടെ വാക്കുകൾ
കാണിയുടെ ഉഭയഭാവനാ തൃഷ്ണയെ
തൃസിപ്പിക്കുന്നു. തോറ്റിട്ടും തലയ
റ്റുപോകാതെ നിൽക്കുന്ന അയാൾ
അറുത്തിട്ടാലും ഉടിയ്ക്കുന്ന സൂക്ഷ്മാ
ധികാര പ്രയോഗത്തിന് സാക്ഷ്യം
പറയുന്നു.

ദൃശ്യമോക്ഷം

ദൃശ്യം സിനിമയുടെ വൈകാരിക
ഭൂപടത്തെ വരയ്ക്കുന്നത് ചില
വ്യക്തികളോ ഒരു സമൂഹമോ കൂ
ട്ടായ്മകളോ രാഷ്ട്രാനുഭവമോ അല്ല.
കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനമാണ് ദൃ
ശ്യമെന്ന വൈകാരികാനുഭവത്തെ
വരയ്ക്കുന്നത്. കുടുംബമെന്ന ചരടിലാ
ണ് മിത്തുകളും വിശ്വാസപ്രമാണ
ങ്ങളുമെല്ലാം കോർത്തിരിക്കുന്നത്.
അതുകൊണ്ടാണ് മിത്തുകൾ
മുത്തുകൾ പോലെ കോർത്തെടു
ത്ത അനുഭവം ചലച്ചിത്രം കാണു
മ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. കൃത്യമായി
പറഞ്ഞാൽ സമൂഹം എന്ന
ഘടനയിലല്ല കുടുംബത്തെ കോർ
ത്തെടുത്തിരിക്കുന്നത്. കുടുംബം
എന്ന ഘടനയിലെ ഒരു യൂണിറ്റ്
മാത്രമായാണ് സമൂഹത്തെ ചല
ച്ചിത്രം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.
സമൂഹമെന്നത് കുടുംബത്തിന്റെ ച

ത്തക്കെഴുത്ത് മാത്രമാണെന്ന അവ ബോധത്തിലേക്കാണ് ഇത് നയിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ശരിയായ പ്രതിസന്ധികളും ഉഭയജീവിതമാതൃകകളും ഇവിടെ നിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നു. "സ്വന്തം കുടുംബത്തെ സംരക്ഷിക്കാനായി ശപഥമെടുത്ത മനസ്സാണത്. നമുക്ക് ജയിക്കാനാവില്ല" എന്ന് ബാസ്റ്റിൻ ജോർജ്ജുകുട്ടിയെകുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ എന്തൊക്കെപ്പറഞ്ഞാലും അയാളുടെ മാതാപിതാക്കൾക്ക് മുന്നിലൂടെ തലയുയർത്തി നടക്കാനാവില്ലെന്ന് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും പറയുന്നു. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ ചതിയ്ക്കുന്ന സാക്ഷി പറയുന്നതും 'തകർന്ന കുടുംബത്തെ തിരിച്ച് പിടിക്കാൻ അഞ്ച്ലക്ഷം രൂപ വേണം' എന്നാണ്. പ്രച്ഛന്ന വേഷം ധരിച്ച് ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ വീടിനടുത്ത് സ്നേഹത്തിന്റെ മറവിൽ രഹസ്യങ്ങൾ ചോർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന പോലീസുകാരൻ പറയുന്നത് "എന്റെ കുടുംബത്തിൽ കയറി ചൊറിഞ്ഞാൽ നിന്റെ കുടുംബത്തിൽ കയറി ചൊറിയും" എന്നാണ്. അതായത് ഓരോരുത്തരും അവരവരുടെ കുടുംബത്തെ രക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ആ നിലയിൽ നിന്ന് നോക്കിയാൽ ഭരണകൂടം സഹായിക്കുന്ന കുടുംബമായ ഗീതാപ്രഭാകറും അതിന്റെ സഹായമില്ലാത്ത ജോർജ്ജുകുട്ടിയും ഭരണകൂടത്തിന്റെ ആയുധമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാക്ഷിയും ഭരണകൂടായുധമാകേണ്ടി വന്നതിൽ വേദനയോടെ നിൽക്കുന്ന പോലീസ് കുടുംബവും ഒരു പോലെയാണ്. ഇങ്ങനെയൊരു സമീകരണത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം എത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് അതിലെ സാമൂഹിക വിഷയത്തിന് പ്രസക്തിയില്ലാതാകുന്നത്. ജോർജ്ജ്കുട്ടിയുടെ കുടുംബത്തോട് പ്രതികാരം ചെയ്യണമെന്ന് പറയുന്ന ഗീതാപ്രഭാകർ അതേ സന്ദർഭത്തിൽ തന്നെ വരുൺ പിടിച്ച ദൃശ്യം തെളിവായി വരരുതെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. "അത് ആൾറെഡി ഒഴിവായി. അയാളുടെ കഥയിലും അതില്ല" എന്ന് ബാസ്റ്റിൻ മറുപടിയും നൽകുന്നുണ്ട്. രണ്ട് കുടുംബങ്ങളുടെയും കഥയിലില്ലാത്ത ഈ ദൃശ്യമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സാമൂഹികാനുഭവം. ഈയൊരു ദൃശ്യം കഥയിലില്ലാതാകുമ്പോൾ വരുൺ മാത്രമല്ല വരുണിനെ നിർമ്മിച്ച സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയും ആവിയായിപോകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ഈ രണ്ട് കുടുംബങ്ങളും നീതിക്കർഹരാണ് എന്ന് ജഡ്ജിക്ക് തന്നെ പറയേണ്ടി വരുന്നത്. കുടുംബം എന്ന കണ്ണാടിയിലൂടെ കാഴ്ചകൾ കാണുമ്പോൾ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയും ഗീതാപ്രഭാകറും അവരെ സഹായിക്കുന്ന ബാസ്റ്റിനുമെല്ലാം ഒരു പോലെയാണ്. അവിടെ അഞ്ജു എന്ന ഇരയോ വരുൺ നടത്തുന്ന വേട്ടയോ പ്രശ്നവിഷയമല്ലാതാകുന്നു. ഇത് വേട്ടയോടൊപ്പം നിൽക്കുന്ന ഭരണകൂട സ്വരൂപത്തോട് കാണിയുടെ ഉഭയഭാവനാതൃഷ്ണയെ ഉണർത്തുന്നു. ബാസ്റ്റിന്റെ സ്വപ്നതുല്യമായ ആവിഷ്കാരം കൂടിയാകുമ്പോൾ ഈ ഉഭയഭാവനാതൃഷ്ണ ഉയർന്ന് ഭരണകൂടാനുകൂല മനസ്സ് രൂപമെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിനനുകൂലമായാണ് രണ്ടാം ദൃശ്യത്തിലെ ടെയ്ൽ എൻഡ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ക്ലൈമാക്സിനു ശേഷം എന്തുകൊണ്ടാകും വാൽക്കഷ്ണം രൂപമെടുത്തത്?. അത് ഒന്നുകിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ മൊത്തം ശിൽപ്പഘടനയെ വളർത്തുകയോ തളർത്തുകയോ ചെയ്യാം. എന്നാൽ ഘടന തന്നെ രണ്ടായി പിളർന്ന് നിൽക്കുന്ന ആവിഷ്കാരങ്ങളിലോ?. ദൃശ്യം പോലുള്ള അത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ വാൽക്കഷ്ണം അസാധാരണമായി സംവദിക്കും. അലഞ്ഞ് തിരിഞ്ഞ് നടക്കുന്ന വരുണിന്റെ ആത്മാവിന് ശാന്തി വേണമെന്നും അതിന് വേണ്ടി അസ്ഥി നിമഞ്ജനം ചെയ്യാൻ സഹായിക്കണമെന്നും ആവശ്യപ്പെട്ട് പ്രഭാകർ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ കാണുന്നതോടെയാണ് രണ്ടാം ദൃശ്യത്തിലെ സംഘർഷം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഈ അലഞ്ഞ് തിരിയുന്ന വരുണിന്റെ ആത്മാവിന് വരുൺ പിടിച്ച ദൃശ്യത്തോട് പ്രതീകാത്മക സാമ്യമുണ്ട്. സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ വരുൺ പിടിച്ച ദൃശ്യം തന്നെയാണ് വരുണിന്റെ ആത്മാവ്. കാരണം ഈ ദൃശ്യം തന്നെയാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞു നടക്കുന്നത്. ഈ ആത്മാവും ദൃശ്യവും നടന്ന് കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളുടെ കാരണങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഓർമ്മ രണ്ട് കുടുംബങ്ങൾക്കും അസ്വസ്ഥതയുണ്ടാക്കുന്നു. രണ്ടുപേരും ഈ ഓർമ്മയെ കുടിയൊഴിപ്പിച്ച് വിടാനാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ഈ ഓർമ്മ കൂടുതൽ ഉയർന്ന് വന്നാൽ ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതൊരു സദാചാരപ്രശ്നവും ഗീതാപ്രഭാകറിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതൊരു അധികാരോന്മാദത്തിന്റെ തകർച്ചയുമാവാം. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആ ദൃശ്യം ചലച്ചിത്രദേശത്തേക്ക് വീണ്ടും കടന്നുവരുന്നില്ല. പിന്നെയുള്ളത് ആത്മാവാണ്. അലഞ്ഞ് തിരിയുന്ന ആത്മാവും ഒരു അസ്വസ്ഥപ്പെടുത്തുന്ന ഓർമ്മയാണ്. ഓർമ്മയെ വിളിച്ചുവരുത്തുന്ന ഈ ആത്മാവിനെയും കുടിയൊഴിപ്പിക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്. അതാണ് അസ്ഥിനിമജ്ഞനം. അസ്ഥി ഒഴുക്കി വിടുന്നതോടെ വരുണിന് മോക്ഷം കിട്ടുമെന്നാണ് കുടുംബം വിശ്വസിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അസ്ഥി ഒഴുക്കി വിട്ടുന്നതോടെ ഗീതാപ്രഭാകറിന്റെ കുടുംബത്തിനും അവരെ പിൻതുണച്ച ഭരണകൂടത്തിനും കിട്ടുന്നത് താത്കാലിക സ്വാസ്ഥ്യമാണ്. ഇത് ജോർജ്ജ്കുട്ടി അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഉയർത്തിക്കൊണ്ട് വന്ന വ്യവ്സ്ഥാവിരുദ്ധ പ്രതിക്രിയാ പദ്ധതിയെ മരവിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കുടുംബം എന്ന വ്യവസ്ഥയിലെ രക്ഷാരൂപമെന്ന നിലയിൽ അയാൾക്ക് താത്കാലിക സ്വാസ്ഥ്യം നൽകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഒഴുകിപ്പോകുന്ന ഈ അസ്ഥികൾ ഇരുകുടുംബങ്ങൾക്കും സ്വാസ്ഥ്യം നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും സമൂഹശരീരത്തിന് പറ്റിയ പരുക്കിന് കൂടുതൽ വേദനയുണ്ടാക്കും.

ദൃശ്യം കണ്ട് മടങ്ങിയെത്തിയ മലയാളികളിൽ പലരും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ പിടിക്കാൻ സേതുരാമയ്യർ എത്തണമെന്ന് വിചാരിക്കുന്നു. വികാരം ജോർജ്ജ്കുട്ടിക്കും ചിന്ത സേതുരാമയ്യർക്കുമായി പകുത്ത്

നൽകുന്ന ഉഭയഭാവനയാണിത്. കുറ്റാന്വേഷകർ തേടിയിട്ടും കാണാനാകാത്തെ കുറ്റത്തിന്റെ കാരണങ്ങളെ ഒഴിപ്പിക്കാനുള്ള പ്രതിക്രിയാ പദ്ധതിയാണല്ലോ ജോർജ്ജ്കുട്ടി നടത്തിയത്. എത്ര പരിമിതിയുണ്ടെങ്കിലും അയാളുടെ കാഴ്ചകൾക്ക് വ്യവസ്ഥയെ മുറിച്ച് കടക്കാനുള്ള ശേഷിയുണ്ടായിരുന്നു. ഇരയുടെ വിമോചനാഭിലാഷങ്ങളുടെ താളം അതിലുണ്ടായിരുന്നത് കൊണ്ടാണ് മലയാളി അതിനോടൊപ്പം ലയിച്ച് ചേർന്നത്. എന്നാൽ സ്ക്രീനിന് പുറത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോൾ ഇയാളെ സേതുരാമയ്യർ പിടികൂടണമെന്നാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നതെങ്കിൽ അയ്യർ ദ ഗ്രേറ്റ് എന്നേ പറയാൻ സാധിക്കൂ.

കുറിപ്പുകൾ

1. Lessons from sherlockholms : Maria Konni Kova, Blogs scientific american.com

   Aug 26, 2011
2. Many Britons think Gandhi never existed and Churchill was a fictional charecter.

   mieconomictimes.com, Feb 4, 2008
3. ഹരിജൻ, ഗാന്ധി, 1949, പുറം 88
4. Black skin and white masks, Fanon F,
5. Key concepts in post colonial studies, Routiedge, P-139
6. Of Mimicry and man, the ambivalence of colonical discource, 1994
7. ക്രിമിനാലിറ്റിയെ ന്യായീകരിക്കുന്ന മലയാള സിനിമയുടെ മുഖം - കെ.എൻ. ഗണേഷ്,

   reporterlive.com, Feb 22, 2021
8. ദൃശ്യം 2 ന് കയ്യടിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. - പ്രൊഫ. രജനി ഗോപാൽ,

   muzirizpost.com
9. ജോർജ്ജ്കുട്ടി ഒരു ക്ലാസിക് ക്രിമിനലായി മാറിയതെങ്ങനെ - ഡോ. രാജേഷ് കുമാർ,

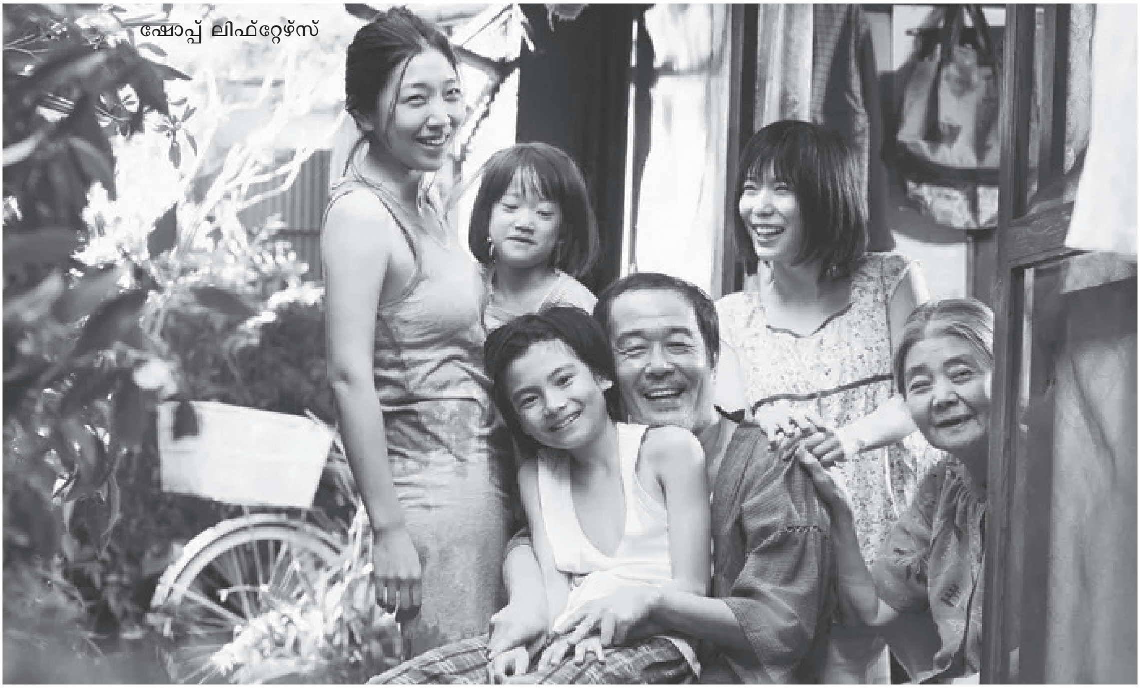
   https://youtube/srggzxyscso, Feb 21, 2021

ജിതിൻ കെ.സി.
ചലച്ചിത്ര നിരൂപകൻ

ദേശീയതയുടെ ചുരുക്കവും വെള്ളിത്തിരയുടെ വലിപ്പവും

പ്രമുഖ സൈദ്ധാന്തികനും എഴുത്തുകാരനുമായ കെ ഇ എൻ സമീപകാലത്ത് നടത്തിയ ഒരു പ്രഭാഷണത്തിനിടെ ഇങ്ങനെ പറയുകയുണ്ടായി, ഒരു രാഷ്ട്രം അതിന്റെ ജനതയോട് ചെയ്യുന്ന ഏറ്റവും വലിയ ക്രൂരത പൗരത്വനിഷേധമാണ് എന്ന്. കലുഷിതവും സംഘർഷഭരിതവുമായ വർത്തമാനകാല പ്രതിസന്ധിയിൽ എല്ലാ ജനാധിപത്യ വിശ്വാസികളുടെയും മനസിൽ കെട്ടിക്കിടക്കുന്ന ഒരു സംശയത്തിനെ വാക്കുകൾ കൊണ്ട് പൂരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു കെ ഇ എൻ. സ്റ്റീവൻ സ്പിൽബർഗ് സംവിധാനം ചെയ്ത് ടോം ഹാങ്ക്സ് മുഖ്യവേഷത്തിലെത്തി 2004 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ദി ടെർമിനൽ' എന്ന ചിത്രത്തിലേതു പോലെ, ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ ജനാധിപത്യ രാഷ്ട്രമായ ഇന്ത്യയിൽ ദേശമേതെന്നറിയാതെ, അകത്തോ പുറത്തോ എന്നറിയാതെ ഒരു കൂട്ടം ജനത അതിജീവിക്കുന്നു. നോക്കൂ, നമ്മുടെ സങ്കീർണമായൊരു സാമൂഹികാവസ്ഥയെ, 2020 ൽ നടന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്നൊരു സന്ദർഭത്തെ നമുക്ക് എളുപ്പം തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും വിധം ഒരു ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ നമുക്ക് സാധിക്കുന്നു. അതും, നമ്മുടെ രാജ്യാതിർത്തികൾക്ക് എത്രയോ അകലെ, ഈ സംഭവങ്ങൾക്കെത്രയോ കാലം മുൻപ് പ്രവചന സ്വഭാവമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നമുക്ക് എണ്ണിയെടുക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. അതിരുകളില്ലാതേവണ്ട ഒരു കാലത്തെ പറ്റിയും വെടിയൊച്ചകൾ കേൾക്കാത്ത അതിർത്തികളെക്കുറിച്ചും വിശ്വമാനവിതയുടെ വിത്തുകൾ മുളക്കുന്ന, സ്നേഹത്തിന്റെ പൂക്കളാൽ നിറയുന്ന ഭൂമിയെ പറ്റിയും സ്വപ്നം കാണാൻ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നമുക്ക് പ്രേരണയായിട്ടുണ്ട്. അതിർത്തിയിൽ മരിച്ചു വീഴുന്ന പട്ടാളക്കാരുടെ അതിർത്തികളില്ലാത്ത രാജ്യമെന്ന അസാധ്യ സ്വപ്നത്തെ പറ്റി കവി സച്ചിദാനന്ദൻ കവിതയെഴുതുമ്പോൾ, എത്രയോ മഹത്തരമായ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ ആ സ്വപ്നങ്ങൾ നമുക്കു മുന്നിൽ വരച്ചിട്ടു തന്നിട്ടുണ്ട്.

ഇന്ത്യയിൽ നടപ്പിലാക്കിയ പൗരത്വ ഭേദഗതി നിയമത്തിനെതിരെ മറ്റെല്ലാ ആവിഷ്കാര മേഖലകളിൽ നിന്നെന്ന പോലെയും, ചലച്ചിത്ര രംഗത്തു നിന്ന്, ചലച്ചിത്ര പ്രേമികളിൽ നിന്ന് വലിയ തോതിൽ പ്രതിഷേധം ഉണ്ടാവുന്നത് അടിസ്ഥാനപരമായി സിനിമയ്ക്ക് ഒരു രാഷ്ട്രം എന്ന സങ്കൽപ്പമേ ഇല്ലാത്തതിനാലാണ്. ഒരു ജനതയുടെ



ഷോപ്പ് ലിഫ്റ്റേഴ്സ്

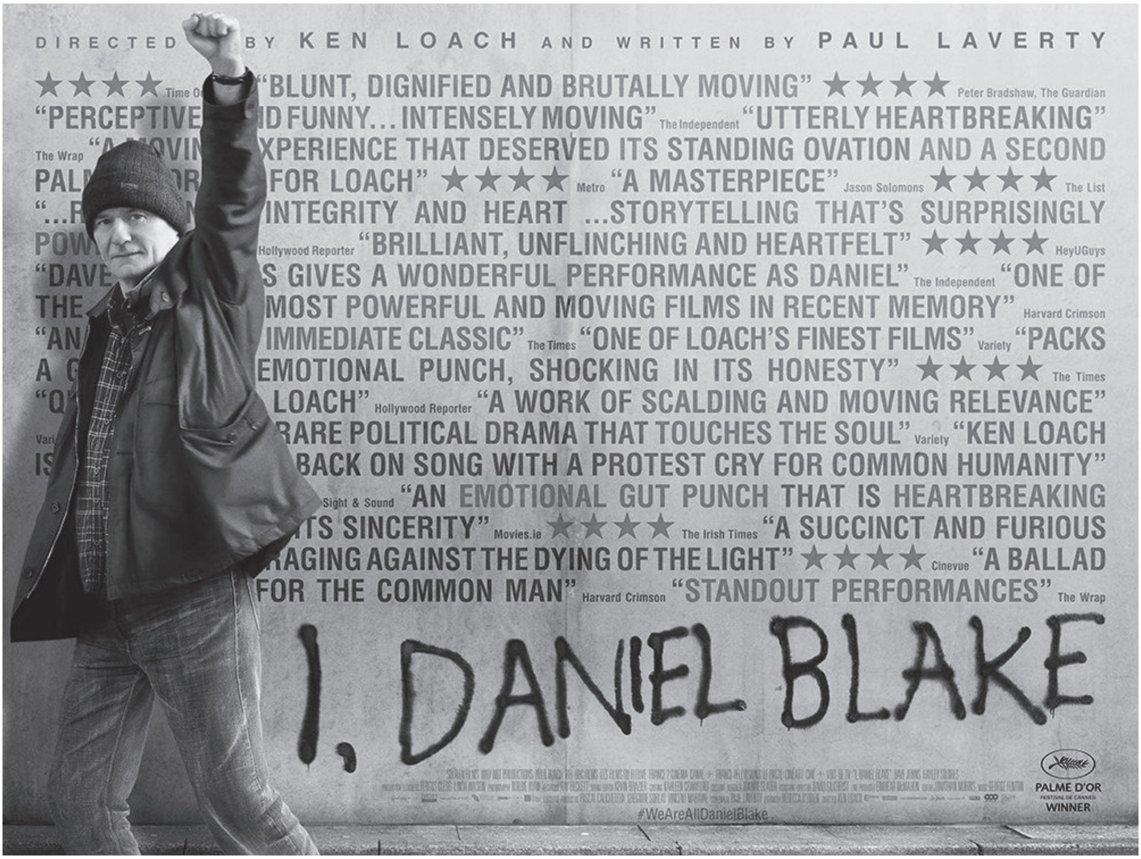
പലമട്ടിലുള്ള സമരങ്ങളുടെ ഭാഗമായി രൂപപ്പെടുന്ന ദേശം, അത് നിർമിക്കുന്ന ദേശരാഷ്ട്രം എല്ലാവരെയും ചേർത്തുപിടിക്കുന്നതാവണമെന്ന വിശാലമായ ജനാധിപത്യ ബോധം ഉള്ളതു കൊണ്ടാണ്. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തന്നെ സമസ്യയായ അഭയാർത്ഥിത്വത്തിന്റെ ഉള്ളു നീറുന്ന അനുഭവങ്ങൾ തിരശീലക്കകത്തും പുറത്തും അതിന്റെ ആഴത്തിൽ അനുഭവിക്കാൻ സാധിച്ചതു കൊണ്ടാണ്. മെക്സിക്കൻ അതിർത്തികൾ കടന്ന് യുഎസിൽ ഒരു ജീവിതം സ്വപ്നം കണ്ട സിൻ നോം ബ്രേയിലെ കൗമാരക്കാരനെയും അതു പോലൊരു ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരത്തെയും തിയറ്ററിൽ ഉപേക്ഷിക്കാൻ സാധിക്കാത്തതു കൊണ്ടാണ്. ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥകളെ, ഈ ജനത ഇന്ന് അനുഭവിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ കണ്ണി ചേർക്കാൻ ഈ രാജ്യത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തന്നെ വേണമെന്ന ദുർവാശി പോലും ഇല്ലാതാക്കുന്നത് തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പൊളിറ്റിക്കൽ അതിർത്തികളിൽ നിന്നും മോചിപ്പിക്കുന്നത്. അത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ നമ്മളും ഒരു അതിർത്തിയിൽ മാത്രം കുടുങ്ങിക്കിടക്കാത്തതും.

കലുഷിതമോ സംഘർഷഭരിതമോ അല്ലാത്ത സാഹചര്യങ്ങളിൽ പോലും ചലച്ചിത്രം എത്ര സൂക്ഷ്മമായാണ് അതിരുകളെ ഇല്ലാതാക്കുന്നത് എന്നതിന് നിരവധി ചലച്ചിത്ര സന്ദർഭങ്ങൾ കാണാം. 2018 ൽ പാം ദി ഓർ ലഭിച്ച കൊറീദയുടെ 'ഷോപ്പ് ലീഫ്റ്റേഴ്സ്' എന്ന ചിത്രത്തിലൊരു രംഗമുണ്ട്, ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ പല്ല് ഇളകി പോരുന്നു, അത് പറിച്ചെടുത്തയുടൻ പ്രായമായ ഒരു സ്ത്രീ അത് ഇറയത്തേക്ക്/ഓടിൻ പുറത്തേക്ക് വലിച്ചെറിയുന്നു. ഇത് കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമക്കാഴ്ചയല്ല. ജപ്പാനിലെ നഗരങ്ങളുടെ നടുക്ക് ഒരു കൊച്ചു വീട്ടിലെ വൈകുന്നേരക്കാഴ്ചയാണ്. പറിഞ്ഞു വീണ പല്ല് ഓട്ടിൻ പുറത്തേക്കെറിയുന്നത് നമ്മുടെ ആചാരമാണെന്ന് കരുതുന്നവർക്ക് കാണാവുന്ന ഒരു രംഗമാണിത്. നമ്മുടേതെന്ന് കരുതുന്ന ഇങ്ങനെയുള്ള പലതും നമ്മളുമായി പൊളിറ്റിക്കൽ അതിർത്തികൾക്കപ്പുറത്ത് സംഭവിക്കുന്നവയാണ്. നാറാണത്ത് ഭ്രാന്തനെ പോലെ പകലു മുഴുവൻ കല്ലുകൾ ഉരുട്ടി കയറ്റുന്ന ഒരു ഭ്രാന്തൻ ഗ്രീസിന്റെ മിത്തിൽ ഉള്ളതു പോലെ, ഇങ്ങനെ പരസ്പരം കലർന്നു പോയ എത്രയെത്ര നിത്യ സന്ദർഭങ്ങൾ നമ്മുടെ ജീവിതത്തിലുണ്ട്. ഷോപ് ലിഫ്റ്റേഴ്സിന് പ്രമേയപരമായി ആചാരങ്ങളുമായി ബന്ധമൊന്നുമില്ല, മറിച്ചത് കുടുംബത്തിന്റെ തിരുത്ത് ഒരു കള്ളന്റെ ജീവിത പാഠങ്ങൾ കൊണ്ട് കാണിച്ചു തരുന്നു. പക്ഷേ കൊറീദ എടുത്തെറിഞ്ഞ ആ പല്ല് ചെന്ന് വീഴുന്നത് നമ്മുടെ ഓട്ടിൻ പുറങ്ങളിലാണ്. അത് അനുഭവിക്കുന്ന ആർക്കും ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പൗരനായതിന്റെ പേരിൽ ഊറ്റം കൊള്ളാൻ സാധിക്കുകയില്ല. അനേകം കലർപ്പുകളിൽ ലയനങ്ങളിൽ ദൂരെ സംഭവിക്കുന്ന അനീതികളോട് ഐക്യപ്പെടാൻ മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ.

മനുഷ്യ വംശത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ എല്ലായിടത്തും ഒരുപോലെയെന്ന് സാപ്പിയൻസിന്റെ മുഖം കൊണ്ട് പറഞ്ഞ ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രം ഹ്യുമൻ(2015, സംവിധാനം: യാൻ അർതസ് ബെട്രാൻഡ്) നോക്കുക. അസമത്വത്തിന്റെ സന്ദർഭങ്ങൾ പല രാജ്യങ്ങളിൽ

പലതായിരിക്കാം. പക്ഷേ മനുഷ്യൻ പങ്കിടുന്ന വേദനകൾക്ക് അതിർത്തികളില്ലെന്ന് ആ തെളിവെടുപ്പുകൾ വിളിച്ച് പറയുന്നു. ഒറ്റയ്ക്കും കൂട്ടമായും ഉള്ള പലായനങ്ങളുടെ, അഭയാർത്ഥി പ്രവാഹത്തിന്റെ, എന്തിനെന്നറിയാതെ മരിച്ചു വീണ മഹായുദ്ധങ്ങളിലെ മനുഷ്യരുടെ, ഒരു ഭ്രാന്തന്റെ കൂട്ടക്കുരുതിക്കിരയായ ജീവിതങ്ങളുടെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത ചരിത്ര ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങളും ഡോക്യുമെന്ററികളും നമുക്കറിയാവുന്നതാണ്. ആ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുക എന്നാൽ അവരോട് ഐക്യ പെടുക എന്ന വിചാരത്തിൽ നിന്ന്, ഇത് നമുക്കും സംഭവിച്ചേക്കാം എന്ന തോന്നലിൽ നിന്ന് ഇന്ന് അത്തരം പ്രാക്ടീസുകളിലേക്ക് നമ്മുടെ രാഷ്ട്രവും കടക്കുന്ന എന്ന യാഥാർത്ഥ്യമായി ആ ചലച്ചിത്രാനുഭൂതികൾ മാറിയിരിക്കുന്നു. ടോണി ഗാറ്റ്ലിഫിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ നാം കാണുന്ന നാടോടിക്കൂട്ടങ്ങൾ നാം തന്നെയാവുന്നു. പേരറിയാത്തവരും ദേശമേതെന്നറിയാത്തവരും പുറത്താക്കപ്പെട്ടവരുമായി നാം മാറിയിരിക്കുന്നു. ജാം(2017) എന്ന ചിത്രത്തിലേതു പോലെ ഒരു നെരിപ്പോടിനു ചുറ്റിൽ റെയിൽവേ ട്രാക്കിൽ, നഷ്ടപെട്ട വിളനിലങ്ങളെ പറ്റിയും, കന്നുകാലികളെ പറ്റിയും പാടുന്ന ഒരു ജനത നാം തന്നെയാവുന്നു.

ഇൻഡിഗ്നോഡോസിൽ ബെറ്റി കാണുന്ന സമരങ്ങൾ നമ്മുടെ ജാമിയ മിലിയയിലേയും ജെ എൻ യുവിലേയും വിദ്യാർത്ഥികളുടെ സമരങ്ങൾ തന്നെയാവുന്നു. മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധരെ തുരത്തിയോടിക്കാനുള്ളതാവുമ്പോൾ ഭാഷയിൽ മാത്രം മാറ്റമുണ്ടാവുന്നു. പ്ലക്കാർഡുകളിൽ ബാനറുകളിൽ പടരുന്ന ചുവപ്പു നിറമുള്ള അക്ഷരങ്ങൾ നമുക്ക് ഭാഷയറിയില്ലെങ്കിലും വായിച്ചെടുക്കാനാവുന്നു. ഫ്രഞ്ച് വിദ്യാർത്ഥി വിപ്ലവത്തിന് നേരിട്ടിറങ്ങിയ മഹാനായ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഗൊദാർദിനെ പോലെ തെരുവുകളിൽ നാം ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ കാണുന്നു. സമരം നടക്കുമ്പോൾ കാൻസ് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ നിർത്തിവെപ്പിച്ച, 'കുട്ടികൾക്ക് നീതി വാങ്ങിക്കൊടുക്കു, എന്നിട്ടാവാം സിനിമ' എന്ന നിലപാടുറപ്പ് നമ്മുടെ തെരുവുകളിലും നമുക്ക് കാണാനാവുന്നു. 2017 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഗൊദാർദിന്റെ ജീവിതം വരച്ച ചിത്രമായ 'Redoutable' ൽ കേട്ട ഗൊദാർദിയൻ വാചകം ഇങ്ങനെയാണ്, അത് ഫ്രഞ്ച് വിദ്യാർത്ഥി വിപ്ലവ സമയത്ത് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതാണ്. "Politics is like a footwear; it protects you whether left or right. And you are choosing to go barefoot" ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ നിക്ഷ്പക്ഷത



ചമയുന്ന എല്ലാ അധികാര വിധേയരോട്ടുമായി മഹാനായ ഗൊദാർദ് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞതായി നമുക്ക് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന കാലത്താണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്.

ഇന്ത്യയിൽ നിന്നാണ്, രാജസ്ഥാനിൽ നിന്നാണ് ജിപ്സികളുടെ യാത്ര ആരംഭിക്കുന്നത് എന്ന് ചരിത്രമുണ്ട്. തുർക്കിയിലേക്ക് റൊമാനിയയിലേക്ക് സ്പെയിനിലേക്ക് യൂറോപ്പിലാകമാനവും പടരുന്ന നാടോടി യാത്രകളുടെ വേരുകൾ ഇന്ത്യയിൽ നിന്നാണ്. 'ലാച്ചോ ഡ്രോം' എന്ന ഡോക്യുഫിക്ഷൻ ചിത്രത്തിൽ ടോണി ഗാറ്റ്ലിഫ് അത് പ്രദിപാദിക്കുന്നു. അതിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിന്റെ പടിവാതിലാണ് നമുക്ക് മുന്നിൽ തുറക്കാൻ പോകുന്നത്. പൗരത്വമില്ലാത്ത ജനതയായി മുമ്പും നിങ്ങൾ നാടുകടത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന് പുരാണ പ്രേമികളായ ഭരണകൂടം പറയുവാൻ പോകുന്ന കാലം.

പൗരത്വ നിഷേധത്തോട് അത് നിർമ്മിക്കുന്ന അഭയാർത്ഥിത്വത്തോട് കണ്ണി ചേരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമല്ല, സമീപകാല ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥകളുമായി കൂട്ടി വായിക്കാൻ സാധ്യമാവുന്ന എത്രയോ ഇന്ത്യനിതര ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. പൗരത്വ നിയമ ഭേദഗതിക്ക് പ്രാപ്തമായൊരു ജനതയാണ് നാമെന്ന് ഭരണം കൂടം കരുതാനിടയായ ടെസ്റ്റ് ഡോസായിരുന്നു നോട്ടു നിരോധനം. നോട്ടു നിരോധനത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ നരേറ്റീവായി മാറിയത് ഡിജിറ്റൽ ഇന്ത്യയാണ്. അന്ന് ജനാധിപത്യവാദികളെല്ലാം പറഞ്ഞ ഒരു കാര്യം ഡിജിറ്റൽ ഇന്ത്യയിൽ നിന്ന് പുറത്താവുന്ന ഒരു ജനതയെ പറ്റിയാണ്. അങ്ങനെ രാജ്യദ്രോഹി പട്ടം കിട്ടിയ കാലത്താണ് 2016 ൽ പാം ദി ഓർ ലഭിച്ച കെൻ ലോച്ചിന്റെ 'ഐ ഡാനിയൽ ബ്ലേക്ക്' വരുന്നത്.

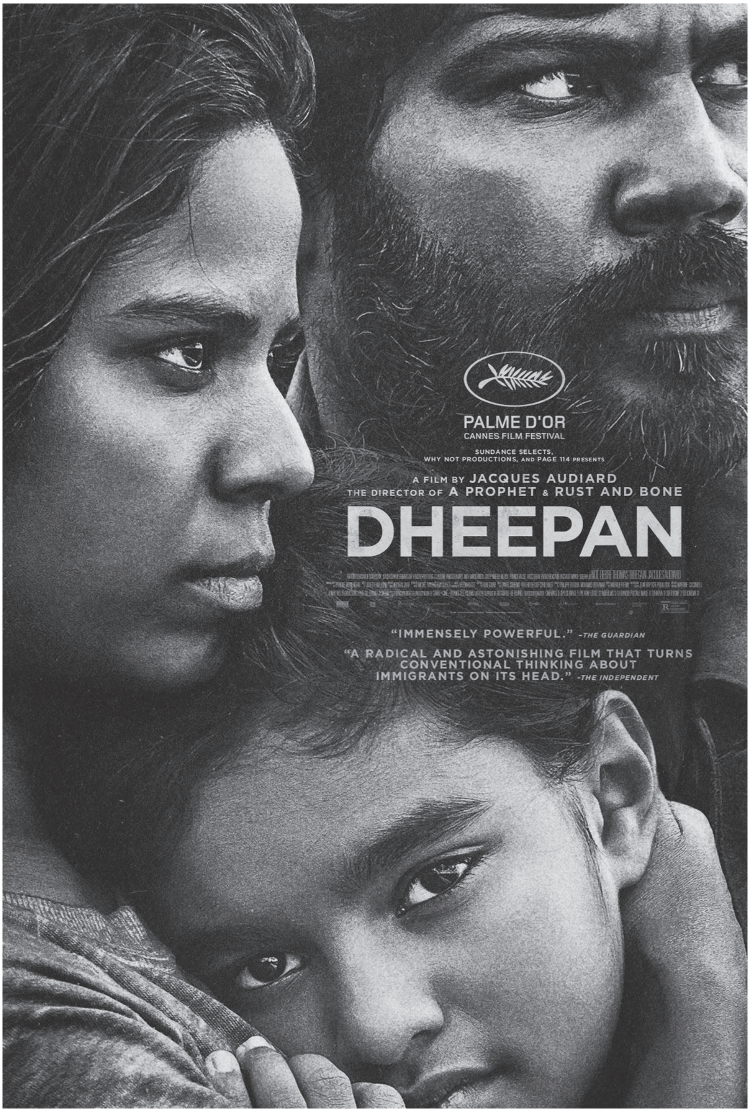
യു കെ പോലൊരു വികസിത രാജ്യത്ത് അടിസ്ഥാന വർഗ ജനവിഭാഗം നിലനിൽപ്പിനു വേണ്ടി നടത്തുന്ന ജീവിത സമരങ്ങളാണ് കെൻ ലോച്ചിന്റെ ഐ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക് എന്ന ചിത്രം. വലിയ രാജ്യങ്ങളുടെ മധ്യവർഗ-അപ്പർ മിഡിൽ ക്ളാസ് ജീവിത രീതികൾക്കും നിലവാരങ്ങൾക്കുമിടയിൽ ആ രേഖകൾക്കു താഴെയാക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യർക്ക് എത്തിപിടിക്കാനാവാത്ത സാമൂഹികാവസ്ഥയും അതിൽ പുറത്താക്കപ്പെടുകയും ആ പുറത്താക്കലുകളുടെ പിടിയിൽ നിന്നും കുതറിമാറാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിൻറ്റെയും കാറ്റിയുടെയും അതിജീവനമാണ് സിനിമ.
മുതലാളിത്തം ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പൗരന്മാരെ രേഖീയമായി രണ്ടായി വിഭജിക്കുന്നത് ഈ ചിത്രത്തിൽ കാണാം. ഫുഡ് ബാങ്ക്, തൊഴിൽ രഹിത പെൻഷനുകൾ തുടങ്ങിയ ക്ഷേമ പദ്ധതികൾ ഈ വ്യവസ്ഥിതി എത്ര മാത്രം ദുഷ്കരമാക്കിയാണ് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നതെന്ന വിമർശനമാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്നത്. ഗ്ലോബൽ സ്റ്റാൻഡേർഡ് എന്ന ആശയത്തിലേക്ക് കുതിക്കുമ്പോൾ ഏറ്റവും താഴെ തട്ടിലുള്ള ജനം വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നോർമപെടുത്തുന്നിടത്താണ് ഡാനിയേൽ ബ്ലേക് ഞാനുമൊരു മനുഷ്യനാണ് എന്നെഴുതി വെക്കുന്നത്. ആ ചുമരെഴുത്ത് ലോകത്തോടുള്ള നിരവധി മനുഷ്യരുടെ ചോദ്യമാണ്. ഡിജിറ്റൽ വ്യവസ്ഥ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുമ്പോൾ, നോട്ടു നിരോധിച്ച ഭരണകൂട താല്പര്യങ്ങളിൽ ഒരു ക്യൂ പോലും സ്വയം സമരമാവാതിരുന്ന കാലത്ത് ആവർത്തിച്ചു ചോദിക്കേണ്ട ചോദ്യം.

സ്പെയിനിൽ ഫ്രാങ്കോ വിരുദ്ധ സമരം നടക്കുമ്പോൾ ഇന്ത്യ ആ ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ സമരത്തോട് ഐക്യ പെടുന്ന ചരിത്രമുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെ ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ ബ്രിഗേഡിന്റെ തലവനായിരുന്നത് നമ്മുടെ ആദ്യ പ്രധാനമന്ത്രിയായിരുന്ന ജവഹർലാൽ നെഹ്റുവായിരുന്നു. സ്പെയിനിൽ നടക്കുന്ന അങ്ങനെയൊരു ചരിത്ര സമരത്തിന് നമ്മുടെ ഏറ്റവും വലിയ നേതാക്കളിലൊരാൾ പങ്കെടുത്തുകയും നേതൃപരമായ പങ്ക് വഹിക്കുകയും ചെയ്ത ചരിത്രമുള്ള രാജ്യത്താണ് പുറത്താക്കൽ നടക്കുന്നതെന്നതാണ് വൈരുദ്ധ്യം. സ്പെയിനിൽ, ഫ്രാങ്കോയുടെ ഫാസിസ്റ്റ് പോരാട്ടങ്ങളെ ചെറുത്തു തോൽപ്പിക്കാനായി ലണ്ടനിൽ നിന്നും ബാഴ്സയിലേക്ക് വണ്ടി കയറുന്ന ഡേവിഡ്കാർ എന്നയാൾ സ്പെയിനിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ഐക്യ സംഘടനയായ POUM ൽ അണി ചേരുന്നു. യുദ്ധം വിജയിക്കുന്നവന്റെ വീരനായക പരിവേഷമല്ല ഡേവിഡ് കാറിന്റെ നായകത്വം. ജീവിതാന്ത്യം നിസാരനായി മരണത്തിനു കീഴടങ്ങുമ്പോഴും, താനടക്കമുള്ള സഖാക്കൾ സ്വപ്നം കണ്ടവരുടെ രാജ്യത്തിലേക്ക്(His deeds shall prevail) ത ന്റെ ജനത ഉയർത്തുന്ന പോരാട്ടങ്ങൾ നിലക്കാതിരിക്കണമെന്ന നിശ്ചയം മാത്രം. ഈ ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രം പുറപ്പെട്ടു പോരുന്നത് ലണ്ടനിൽ നിന്നാണ്. ദേശത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടങ്ങളിൽ അണിനിരന്നത് ദേശത്ത് നിന്നുള്ളവർ മാത്രമല്ല എന്നത് ദേശീയതാവാദികൾ ഓർക്കേണ്ട കാര്യമാണ്. നെഹ്റുവിനെ പോലെ, POUM ലെ അനേകം സഖാക്കളെ പോലുള്ളവർ ലോകമെമ്പാടും രൂപപെടുത്തിയെടുത്തതാണ് ദേശരാഷ്ട്രമെന്ന സങ്കൽപം. കെൻ ലോച്ച് പറയുന്ന ഒരു കാര്യം, സ്പെയിൻ സമരത്തിന് ഊർജമായത് ഒക്ടോബർ വിപ്ലവമാണ് എന്നതാണ്. ഈ ചരിത്രം ചലച്ചിത്രമാക്കിയവരും അത് കണ്ടവരുമായ ഒരു ജനതക്ക് കേവല പൗരത്വത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങാൻ സാധിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ്. സാദത്ത് ഹസൻ മാന്റോയുടെ കഥകൾ വായിച്ച്, ആ ചരിത്രം വായിച്ചതോ, നന്ദിതാ ദാസിന്റെ ചലച്ചിത്രം കണ്ടവർക്കോ കേവല പൗരത്വത്തിനായി വാദിക്കാൻ സാധിക്കുന്നതെങ്ങനെ. ആഞ്ജലോ പൗലോയുടെ The suspended step of the stork(1991) അനുഭവിച്ച ഒരാൾക്ക് കേവല പൗരത്വാനുഭൂതിയിൽ ലയിക്കാനാവുന്നതെങ്ങനെ?

ജാക്വസ് ഓദിയാർഡ് സംവിധാനം ചെയ്ത് 2015ൽ പുറത്തിറങ്ങി പാം ദി ഓർ ലഭിച്ച 'ദീപൻ' എന്ന ചിത്രം ശ്രീലങ്കൻ

അഭയാർത്ഥികളുടെ ഫ്രഞ്ച് കുടിയേറ്റത്തെക്കുറിച്ചും അവരുടെ അതിജീവനത്തെക്കുറിച്ചുമാണ്. അതിലെ മുഖ്യ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ച ശോഭാ ശക്തി സ്വയം ഒരു അഭയാർത്ഥിയാണ്. ലീന മണിമേഖലയുടെ സെങ്കടലിൽ ശോഭാ ശക്തി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദീപൻ കാണുകയും ശോഭാ ശക്തിയെ കേൾക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പൗരത്വത്തിന്റെ പേരിൽ എത്ര വലിയ ചതിക്കുഴിയാണ് ഭരണകൂടം ഒരുക്കി വെച്ചിട്ടുള്ളത് എന്ന് നമുക്ക് മനസിലാവുന്നു.

ഒന്നാം ലോക മഹായുദ്ധാനന്തരം നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും തൊണ്ണൂറുകളിലെ രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യങ്ങളിൽ ശിഥിലമാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത രാഷ്ട്രമാണ് യൂഗോസ്ലാവിയ. സെർബിയ, ക്രൊയേഷ്യ, മാസിഡോണിയ, സ്ലൊവേന്യ തുടങ്ങി പലതായി പിരിഞ്ഞു പോയ രാജ്യം. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിൽ തന്നെ രൂപപ്പെടുകയും അതേ നൂറ്റാണ്ടിൽ തന്നെ തകർന്നു പോവുകയും ചെയ്ത ഒരു രാഷ്ട്രത്തിലെ സോഷ്യോ പൊളിറ്റിക്കൽ അന്തരീക്ഷം തീർത്തും സങ്കീർണമായിരിക്കും. സ്വാതന്ത്ര്യം, ജനാധിപത്യം, ലിംഗബോധം, ലിംഗ സമത്വം എന്നീ വിഷയങ്ങളിൽ പൂർണമായും ജനാധിപത്യവത്കരിക്കാത്ത പ്രശ്നം സ്വാഭാവികമായി ഉയർന്നു വരും. 70 വർഷത്തിലധികമായി റിപ്പബ്ളിക്കായി തുടരുന്ന ,ഏറ്റവും ബൃഹത്തായ ഭരണഘടനയുള്ള ഇന്ത്യയിൽ തന്നെ ഭരണഘടന വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന സമത്വത്തോടുള്ള പൊതുബോധം എത്തരത്തിലാണെന്നുള്ളത് ശബരിമലയിലെ യുവതീ പ്രവേശനവിധിയെത്തുടർന്നുണ്ടായ ബഹളങ്ങളിൽ നമ്മൾ മനസിലാക്കിയതാണല്ലോ. ട്രാൻസ്ജെന്ററുകൾ, വിമത ലൈംഗിക വിഭാഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവരോടുള്ള ഇന്ത്യൻ പൊതുബോധവും അക്രമോത്സുകമാണ്. ലോകത്തിലെ തന്നെ ഏറ്റവും വലിയ ജനാധിപത്യ രാജ്യം ആൾക്കൂട്ട കൊലപാതകങ്ങൾക്കും പോലീസ് കൊലകൾക്കും കയ്യടിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ യൂഗോസ്ലാവ്യയിൽ നിന്ന്



പലതായി പിരിഞ്ഞു പോയി പുതിയ അസ്ഥിത്വം ലഭിക്കുന്ന ജനതയുടെ ജനാധിപത്യ ബോധ്യങ്ങൾ എന്തായിരിക്കും എന്ന് ഊഹിക്കാവുന്നതല്ലേ?

അങ്ങനെയാവുമ്പോൾ തന്നെയും, പരിമിതമായ ജനാധിപത്യ വികാസ ചുറ്റുപാടുകളിലും, ഇതിൽ നിന്നെല്ലാം കുതറിയോടുന്ന മനുഷ്യരുടെ വൈകാരികതകളേയും അസ്ഥിത്വ പ്രശ്നങ്ങളെയും മാനുഷികമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ പോസ്റ്റ് യൂഗോസ്ലാവ്യൻ സിനിമക്കും ചലച്ചിത്രകാരൻമാർക്കും കഴിയുന്നു എന്നുള്ളതാണ് വാസ്തവം.

മുൻവർഷങ്ങളിൽ കേരളത്തെയാകെ ഉലച്ച ഒരു കാര്യമായിരുന്നു ശബരിമലയിലെ യുവതീ പ്രവേശന വിധിയും അതേ തുടർന്നുണ്ടായ സംഘർഷങ്ങളും. ആർത്തവം അശുദ്ധിയാണെന്നും സ്ത്രീകളുടെ പ്രവേശനം അയിത്തമാണെന്നും ഭരണഘടന വിശ്വാസത്തിലിടപെടേണ്ടെന്നും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് വലിയ പ്രക്ഷോഭങ്ങൾ നടമാടപ്പെട്ടു. സാംസ്കാരികമായി

ദി മാൻ ഹൂ സോൾഡ് ഹിസ് സ്കിൻ

അതിനെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ആവും വിധമെല്ലാം പുരോഗമന സമൂഹം ശ്രമിച്ചെങ്കിലും അത്രമേൽ ശക്തമായ ഒരു പൊതുബോധം നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഭരണഘടന, ജെന്റർ, സമത്വം എന്നീ സംജ്ഞകൾക്ക് യാതൊരുവിധ മുന്നേറ്റവും നടത്താനായില്ല. ഇതിന് സമാനമായൊരു പശ്ചാത്തലത്തെ ഗംഭീരമായി കയ്യടിയോടെ അവതരിപ്പിച്ച ചിത്രമാണ് മിറ്റേവ്സ്കയുടെ 'God Exists Her Name is Petrunya'. സ്റ്റേറ്റ്, മതം, വിശ്വാസം, വ്യക്തി ഇവർ തമ്മിലുള്ള, നീതിയുടെ വ്യാഖ്യാനത്തിന്മേലുള്ള പോരാട്ടമാണീ ചിത്രം . ഇത് നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നടക്കുന്നതാണോ എന്ന് അത്ഭുതപ്പെടും വിധം അതിരുകളില്ലാതാവുന്ന മാന്ത്രികതയാണ് സിനിമയുടേത്. സെർബിയക്കാരനായ പ്രൊഫസർ ക്രൊയേഷ്യൻ കോൺസ്റ്റിറ്റ്യൂഷൻ ക്രൊയേഷ്യൻ പോലീസുകാരന് പഠിപ്പിച്ചു കൊടുക്കുന്ന The Constitution (2014) എന്ന ചിത്രത്തിൽ നമുക്ക് അതിരുകൾ കാണാനാവുന്നതെങ്ങനെ?

സിറിയൻ യുദ്ധം മൂലം അഭയാർത്ഥിയായി തീർന്ന സാമിന്റെ അതിജീവനത്തെയാണ് 'ദി മാൻ ഹൂ സോൾഡ് ഹിസ് സ്കിൻ' പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. സിറിയൻ യുദ്ധസാഹചര്യങ്ങൾ മൂലം തന്റെ കാമുകിയായ അബീറിനെയും തന്റെ അമ്മയേയും പിരിഞ്ഞ് സാം അലിക്ക് ലെബനനിൽ രക്ഷ തേടേണ്ടി വരുന്നു. ഇന്ത്യയിലടക്കം വലിയ പൗരത്വ പ്രശ്നങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലത്ത് അഭയാർത്ഥികളും അവരുടെ സഞ്ചാര സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളെയും രസകരമായി, എന്നാൽ ഗൗരവത്തോടെയും അവതരിപ്പിച്ച ചിത്രം കൂടിയാണ് ഇത്. പൗരത്വം പലപ്പോഴും ഒരു രാജ്യത്തിന്റെ പൗരർ എന്ന സ്വത്വാവസ്ഥയെ മാത്രമല്ല പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും സഞ്ചാരത്തിനും ഉള്ള രേഖകൂടിയാവുന്നു. എന്നാലിത് ചില രാഷ്ട്രങ്ങൾക്ക് ബാധ്യതയാണ്. ഒരു സിറിയൻ അഭയാർത്ഥി, ഒരു പലസ്തീനകാരി/കാരൻ, പാക്കിസ്ഥാൻ പൗരർ, ക്യൂബക്കാർ ഇങ്ങനെ അനേകം പേർക്ക് ഈ സ്വത്വം പലപ്പോഴും പല സ്ഥലങ്ങളിലേക്കും പോകുവാൻ കഴിയാത്ത നിഷേധ രേഖകൂടിയാവുന്നു.

അതിജീവിക്കുന്ന ഒരുരാഷ്ട്രത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടു തന്നെ, അതിന്നകത്തും അതിർത്തികളും മുൾവേലികളും ഈ മനുഷ്യർക്കു ചുറ്റും ഉയരുന്നു. അവർക്ക് ചെന്നെത്താൻ പറ്റാത്ത സ്ഥലങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നു. അധികാരത്തിന്റെ ബാരിക്കേഡുകൾ അവർക്കു ചുറ്റും എല്ലായ്പ്പോഴും ഉയർന്നു നിൽക്കുന്നു. ആർട്ട് എക്സിബിഷൻ നടക്കുന്ന ഓഡിറ്റോറിയത്തിലേക്ക് സാം അലി കയറിച്ചെല്ലുമ്പോൾ സൊറയ അയാളെ തടയുന്നതിനു പിന്നിൽ ഒരു കാരണമേ ഉള്ളൂ. അയാൾ ഒരു അഭയാർത്ഥിയാണ് എന്നതു മാത്രം. ആ എക്സിബിഷനിൽ വച്ചാണ് വിഖ്യാതനായ ആർട്ടിസ്റ്റ് ജെഫ്രിയെ സാം പരിചയപ്പെടുന്നത്. തന്റെ അവസ്ഥ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ ജെഫ്രി സാമിന് സഹായം അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു. ആ ഘട്ടത്തിൽ സാം ചോദിക്കുന്ന വളരെ പ്രസക്തമായൊരു ചോദ്യമുണ്ട്, 'നിങ്ങൾ എവിടെയാണ് ജനിച്ചത്' എന്ന്. അമേരിക്ക എന്ന ഉത്തരം ലഭിക്കുമ്പോൾ സാം മറുപടിയായി പറയുന്നത് എങ്കിൽ നിങ്ങൾ ലോകത്തിന്റെ ഏറ്റവും സുരക്ഷിതമായ സ്ഥലത്താണ് ജനിച്ചത് എന്നാണ്. ഇത് സൂക്ഷ്മമായ ഒരു വിമർശനമാണ്. ലോകമെമ്പാടും അഭയാർത്ഥിത്വത്തിന് ഇത്രമേൽ അരക്ഷിതാവസ്ഥ നൽകിയ മറ്റൊരു അധികാരവും ലോകത്തിലില്ല. തങ്ങളുടെ സുഖലോലുപതയിൽ, അധികാരത്തണലിൽ ഏറ്റവും സുരക്ഷിതമായ ഒരു രാഷ്ട്ര പൗരത്വത്തെ അവർ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മറ്റുള്ളവരെ മുഴുവൻ പുറത്താക്കുന്നു.

ബെൽജിയത്തിലേക്കു വിവാഹം ചെയ്തു വിട്ട തന്റെ കാമുകിയെ മോചിപ്പിക്കുക എന്നത് മാത്രമാണ് സാം അലിയുടെ ലക്ഷ്യം. പക്ഷേ അഭയാർത്ഥിയായതിനാൽ അയാൾക്കതിനു സാധ്യമല്ല. അതീവ കൗശലക്കാരൻ കൂടിയായ ആർട്ടിസ്റ്റ് ജെഫ്രി ചോദിക്കുന്നത്, 'സാം, എനിക്ക് നിങ്ങളുടെ പുറം തരൂ.. നിങ്ങളെ നാടുകടത്താൻ

ഞാൻ സമ്മതിക്കാം' എന്നാണ്. ഏതു വിധേനയും തന്റെ കാമുകിയായ അബീറിന്റെ അടുക്കലെത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യമേ സാമിനുള്ളൂ. അയാൾ അതിനാൽ തന്റെ പുറം തൊലി ജെഫ്രിക്ക് വിൽക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നു.അഭയാർത്ഥിത്വവും പൗരത്വവും നിരവധി ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. പലപ്പോഴും അവ അഭയാർത്ഥികളുടെ നിസഹായതയും സങ്കടങ്ങളും വിൽപ്പനക്ക് വെക്കുന്ന കച്ചവടങ്ങളായി മാത്രം പരിണമിക്കാറുണ്ട്. ദി മാൻ ഹു സോൾഡ് ഹിസ് സ്കിൻ അത് ചെയ്യുന്നില്ല എന്ന് മാത്രമല്ല സർഗാത്മകമായി അഭയാർത്ഥിത്വത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ പുറം ഒരു ചിത്രത്തിന് ടാറ്റൂ ചെയ്യാൻ വിട്ടു കൊടുക്കുന്നതിലൂടെ സാം അലി എന്ന സിറിയൻ അഭയാർത്ഥി, മജ്ജയും മാംസവുമുള്ള മനുഷ്യൻ ഒരു 'കലാവസ്തു'വായി പരിണമിക്കപ്പെടുന്നു. ഇനിമേൽ അയാളൊരു മനുഷ്യനല്ല. മനുഷ്യനുമേൽ ചാർത്തപ്പെടുന്ന ഒരു രേഖകളും അയാൾക്കിനിയില്ല. അയാൾ തന്റെ തൊലി വിൽക്കുകയും ഒരു വസ്തുവായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. സാം അലി എന്ന കലാവസ്തുവിന്, മ്യൂസിയം പീസിന് മുന്നിൽ ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ വാതിലുകളും തുറക്കപ്പെടുന്നു. അഭയം തേടിയ രാഷ്ട്രത്തിനകത്തു പോലും നിരന്തരം സഞ്ചാര സ്വാതന്ത്ര്യം ഹനിയ്ക്കപ്പെട്ട സാം അലിയെന്ന അഭയാർത്ഥിക്കു മുന്നിൽ ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ അതിരുകളും അപ്രത്യക്ഷമാവുന്നു. കാരണം അയാളിപ്പോൾ ഒരു മനുഷ്യനല്ല, ഒരു വസ്തുവാണ്.

സാം അലിയുടെ പുറം തൊലിയിൽ ജെഫ്രി ടാറ്റൂ ചെയ്യുന്നത് ഷെൻഗൺ വിസയാണ്. വൈൻ നിർമാണത്തിന് പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ച ലക്സംബർഗിലെ ഒരു പ്രവിശ്യയാണ് ഷെൻഗൺ. 1985 ലെ ഷെൻഗൺ കരാർ പ്രകാരം 26 യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങൾക്കും അതിർത്തികളും രേഖകളും ബാധ്യതയല്ലാതായിത്തീരും. വിസയില്ലാതെ തന്നെ ഷെൻഗണിലെത്താനും

നൈറ്റ് ആന്റ് ഫോഗ്

90 ദിവസം വരെ അയർലണ്ട് ഒഴികെയുള്ള യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിൽ തങ്ങാനും ഈ പോളിസി കൊണ്ട് സാധ്യമാവുന്നു. വിസ എന്ന വ്യവഹാരത്തെ തന്നെ അപ്രസക്തമാക്കുന്നതിനാലാണ് ജെഫ്രി ഷെൻഗൺ വിസ തന്നെ സാം അലിക്കു മേൽ പതിക്കുന്നത്. ലോകത്തെവിടെയും എല്ലാവർക്കും സഞ്ചാര സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭ്യമാവണമെന്ന വിശാല ലക്ഷ്യവും തന്റെ കലാവിഷ്കാരത്തിന് ഉണ്ടാവേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് ജെഫ്രി കരുതുന്നു. സാം അലിയാവട്ടെ വ്യക്തിപരമായ ഒരാവശ്യത്തിനു വേണ്ടി അവനവനെ തന്നെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സ്വയം വിട്ടു നൽകിയിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ അമേരിക്കയിൽ എല്ലാ സൗകര്യത്തോടു കൂടിയും ജനിച്ച കലാകാരനായ ജെഫ്രിക്കും അഭയാർത്ഥി ജീവിതം നയിക്കുന്ന സാം അലിക്കും ലക്ഷ്യം ഒന്നേയുള്ളൂ.. അതിരുകൾ അപ്രത്യക്ഷമാവുന്ന പുതിയ ലോകം. പക്ഷെ അവർക്കു തമ്മിൽ ഉള്ള വ്യത്യാസം അവരവർക്കു ലഭിക്കുന്ന പരിഗണന തന്നെയാണ്.

ഇത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടും നടക്കുമ്പോൾ ഉറി പോലെയും ഭാരത് മാതാ കീ ജയ് വിളിക്കുന്ന കുരുക്ഷേത്രയും പോലുള്ള യുദ്ധം ത്രില്ലറാണെന്നും രാജ്യ സ്നേഹം ഇന്ധനമാണെന്നും തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ദേശീയോദ്ഗ്രഥന ചിത്രങ്ങളായി ഉണ്ടാവുന്നതും മേജർ രവിയെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ ഗോവയിലെ അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രമേളകളിലും ദേശീയ ചലച്ചിത്ര പുരസ്കാരത്തിലും ജൂറികളാവുന്നതും കൂടിയാണ് ഇന്ത്യയുടെ അവസ്ഥ. അതിനെയെല്ലാം വെല്ലുവിളിച്ചു കൊണ്ട് ഉദ്ധം സിങ് പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഇറങ്ങുന്നത് പ്രതീക്ഷയാണ്.

തന്റെ ആദ്യ ശബ്ദ ചിത്രമായ 'ദി ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററി'ൽ ശബ്ദം ഉപയോഗിച്ചത് ജൂതരെ കൊന്നൊടുക്കുന്ന സർവാധികാരത്തിനായി യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന ഹിറ്റ്ലറിനെതിരെ ശബ്ദമാവാനായിരുന്നു. പ്രൊപഗാണ്ട ചിത്രമായി റീഫൻസ്റ്റാൾ ഉപയോഗിച്ച ഫ്രെയ്മുകൾ അലൻ റെനെ ഫാസിസത്തിന്റെ ഭീകരമുഖം കാണിച്ചു തരുവാൻ ഉപയോഗിച്ചു. നൈറ്റ് ഫോഗ് അവസാനിക്കുന്ന വാചകം നാമെല്ലാം ഇന്ന് കരുതലോടെ ജാഗ്രതയോടെ സദാ ഓർക്കേണ്ട ഒന്നാണ്.

"നാം മറവിയിലാണ്ടുപോവുമ്പോഴും യുദ്ധം അതിന്റെ ഒരു കണ്ണ് എപ്പോഴും തുറന്നു പിടിക്കുന്നു"

ഡോ.ശ്രീദേവി പി അരവിന്ദ്
തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവ്വകലാശാല, തിരൂർ

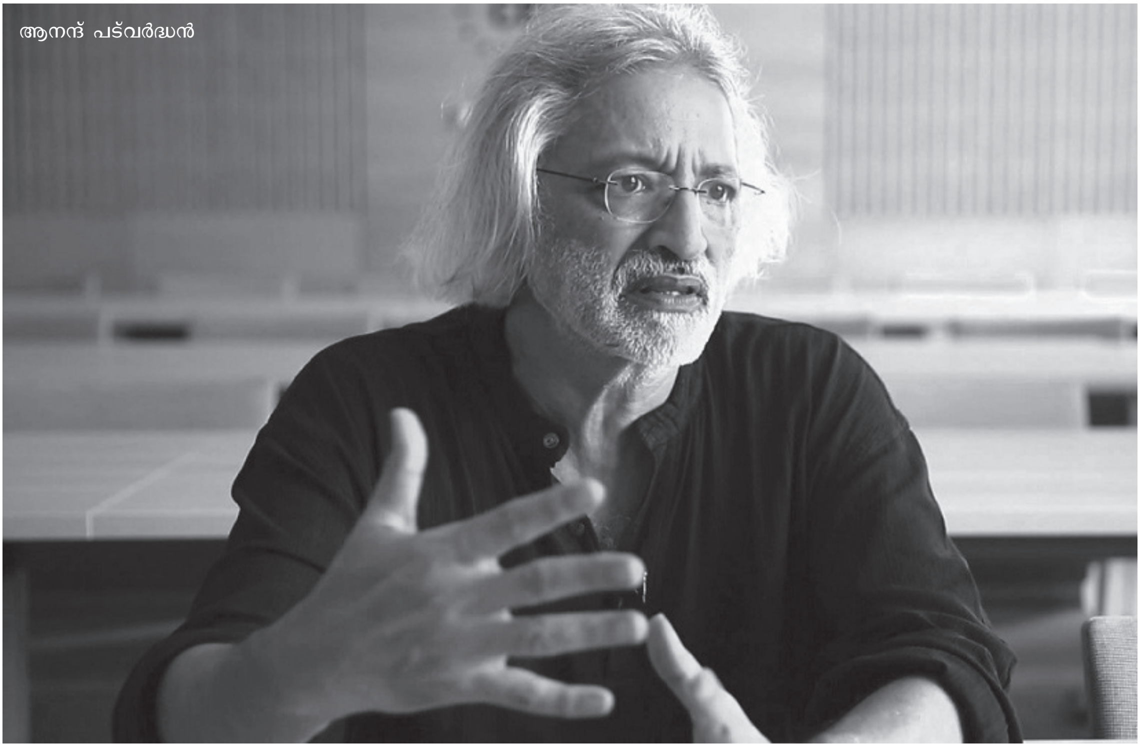
കട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്ന സിനിമകൾ

"എപ്പോൾ കലാകാരന്റെ സർഗ്ഗശേഷിക്കുമേൽ ബാഹ്യശക്തികൾ ആധിപത്യം നേടുന്നുവോ അപ്പോൾ അവനിലെ കല വെറും പ്രചാരണം മാത്രമായ് ഒതുങ്ങുന്നു"
- സീവ് എന്ഗേൽമയെർ

സിനിമയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ആദ്യകാല ഭക്തിനിർഭര സിനിമകളിൽ അന്നത്തെ സ്വതന്ത്ര സമരത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി പിൻതാങ്ങുന്നവയായിരുന്നു. സ്വതന്ത്ര്യാനന്തര സിനിമകളിൽ ഇന്ത്യ എന്ന രാഷ്ട്ര ഭാവനയുടെ ഉദാഹരണങ്ങൾ ധാരാളം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. രാജ്യ സ്നേഹികൾ, രാജ്യത്തെ പ്രതി അഭിമാനം കൊള്ളുന്ന കഥാപാത്രങ്ങള കാണാമായിരുന്നു. സി എസ് വെങ്കിടേശ്വരന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ " മദർ ഇന്ത്യ എന്ന സിനിമയിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നത് ഒരു ജനതയുടെ മാതൃ രൂപമായിരുന്നു എന്നാൽ നമ്മുടെ രാജ്യം ഇന്ന് എത്തി നിൽക്കുന്നത് പൗരുഷമുള്ള രാമൻറെ രൂപത്തിലേക്കാണ്.

സി.എസ് വെങ്കിടേശ്വരന്റെ വാക്കുകളിൽ "ലോകത്ത് എല്ലായിടത്തുമുള്ള സിനിമകളിൽ അവിടെയുള്ള ജനങ്ങളുടെയും ദേശത്തിന്റെയും കഥ പറയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ജനത, ദേശം, ദേശീയസംസ്കാരം എന്ന സങ്കല്പങ്ങൾ എല്ലാ ദേശീയ സിനിമകളിലും പ്രകടമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷം പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ ആയിട്ടുള്ള ഒരു പാട് രാജ്യങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടും സ്വതന്ത്രമായപ്പോൾ ദേശ രാഷ്ട്രം എന്ന ആശയം, അതിൻറെ നിർമ്മാണം, രാജ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിമാനം എന്നിവ ഒരു ദേശരാഷ്ട്ര ഭാവനയിലേക്ക് വളർന്നത് ലോകത്തിലെ എല്ലാ സിനിമകളിലും പ്രതിഫലിച്ചു കണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലും അത് തന്നെ സംഭവിച്ചു സ്വന്തം നാടിൻറെ സംസ്കാരം ദൈവങ്ങൾ ഇവയൊക്കെ സിനിമയിലൂടെ കാണാൻ ആളുകൾ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. "

സ്വതന്ത്രാനന്തര ഇന്ത്യയിൽ രാഷ്ട്ര ബോധം ഉണർത്തുന്ന മദർ ഇന്ത്യ പോലുള്ള ധാരാളം സിനിമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ നാനാതരം ഐഡിയോളജിലൂടെ കടന്നു പോയ പോയ ഇന്ത്യൻ സിനിമ ഇന്ന് എത്തിച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത് അന്ധമായ, ഭയപ്പെടുത്തുന്ന ദേശാഭിമാനത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ ആണ്. അവ കഴിഞ്ഞു പോയ കാലത്തെ മഹത്വവത്കരിച്ച് കൊണ്ടുള്ള ഉള്ള സിനിമകളായി ആയി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു പത്മാവത്, മറാത്ത, കേസരി, സിക്ക്, രാജ് പൂത്ത് തുടങ്ങി ആഘോഷ സിനിമകൾക്ക് വലിയ രീതിയിൽ പ്രചരണം ലഭിക്കുകയും പുതിയ രാഷ്ട്ര ഭാവനയുടെയുടെ ചിന്തകളിൽ ഹിന്ദുത്വവൽക്കരണവും ന്യൂനപക്ഷ അപരത്വവൽകരണവും വലിയതോതിൽ



ആനന്ദ് പട്‌വർദ്ധൻ

വർദ്ധിച്ചുവരുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആധുനിക ഇന്ത്യയെ വിമർശിക്കുകയോ സ്വതന്ത്രമായ ആയ ആവിഷ്കാരം നടത്തുകയോ ചെയ്യുന്ന കലാകാരന്മാരെ കടുത്ത രീതിയിൽ അക്രമിക്കുന്നത് നമ്മൾ നിത്യേന കണ്ടു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആവിഷ്കാര സ്വതന്ത്ര്യം ജനാധിപത്യത്തിന്റെ കാവലാണ്. ആവിഷ്കാര സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വേണ്ടി ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടി വന്ന ധാബോൽക്കറെയും, പൻസാരയെയും, കൽബുർഗിയെയും, ഗൗരി ലക്കേഷിനേയും രാജ്യം വിടേണ്ടി വന്ന എം.എഫ് ഹുസൈനെയും, പാടാൻ വേദി നിഷേധിക്കപ്പെട്ട ഗുലാം അലിയേയും, എഴുത്ത് നിർത്തേണ്ടി വന്ന പെരുമാൾ മുരുകനേയും, എഴുതിയതു കൊണ്ട് ക്രൂശിക്കപ്പെട്ട എസ്. ഹരീഷിനേയും ചലച്ചിത്ര കാരനായ കമൽ ഉൾപ്പെട്ട ഉള്ളവർ നേരിടേണ്ടി വന്ന ഭീഷണികളേയും നമ്മൾ അനുഭവിച്ചതാണ്. അസാഹിഷ്ണുതയുടെ കരങ്ങൾ അവിഷ്കരത്തിനുമേൽ പ്രഹരമേൽപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ജനപ്രിയത വലിയതോതിൽ പ്രചരണോപാദിയാക്കുകയും അതേ സമയം ബദൽ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്ന സിനിമകളെ നിരോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ജെ.എൻ യു വിലെ രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷം ആഖ്യാന ഭൂമികയാവുന്ന വർത്തമാനം എന്ന മലയാള സിനിമ സെൻസർ ബോർഡ് ഓഫ് ഫിലിം സർട്ടിഫിക്കേഷന്റെ കേരള റീജണൽ പ്രദർശനാനുമതി നിരസിച്ചിരുന്നു. സിദ്ധാർത്ഥ ശിവ സംവിധാനം ചെയ്ത പാർവതി അഭിനയിച്ച ചിത്രം ദേശവിരുദ്ധരെ പ്രകീർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സിബിഎഫ്സി അംഗം ആരോപിച്ചു. പ്രതിരോധത്തിന് ആയുധമായി സ്വതന്ത്ര സിനിമകൾ ബദർ ചരിത്രം പറയുന്നവ നിരോധിക്കുന്നത് കലയുടെ വിപ്ലവാത്മകയെ ഭയപ്പെടുന്നത് കൊണ്ടാണ്.അമർത്യാസെന്നിനെ കുറിച് സുമൻ ഘോഷ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഡോക്യുമെന്ററിക്ക് വിലക്കേറ്റു. ആനന്ദ് പട് വർദ്ധന്റെ വിവേക് (reason) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി idsfk യിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനു വിലക്ക് കല്പ്പിച്ചു. ഹിന്ദുത്വ തീവ്രവാദികൾ സ്വതന്ത്ര ചിന്തകർക്കും മതേതരത്വത്തിന് നേരെയും നടത്തുന്ന ആക്രമണമാണ് നാല് മണിക്കൂർ നീളുന്ന ഡോക്യുമെന്ററിയുടെ പ്രമേയം. സിനിമ പ്രതിരോധ ആയുധം ആക്കുന്നവരെ ഭരണകൂടം പ്രതികൂട്ടിലാക്കി കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ചരിത്രാതീത കാലം മുതൽ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ താത്പര്യങ്ങളുടേയും അധികാര ബന്ധങ്ങളുടേയും സ്ഥാപനവത്കരണത്തിനുള്ള ജനപ്രിയ മാധ്യമമായാണ് കലയെ കണക്കാക്കുന്നത്. കലയെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതിച്ഛായ എന്നോ പരിച്ഛേദനമെന്നോ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് കൊണ്ട് തന്നെ സമൂഹത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികൾ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അതിനുള്ള പങ്കു വളരെ വലുതാണ് . ലോകത്തെ മാറ്റിമറിച്ച പല വിപ്ലവങ്ങളിലും ഒരു സുപ്രധാന ആയുധം കലയിലൂടെ സംവദിച്ച ആശയങ്ങൾ ആയിരുന്നു.

നവോത്ഥാനപരമായ ആശയങ്ങൾക്ക് ജനഹൃദയങ്ങളിലേക്കു സുഗമമായി കടന്നു ചെല്ലാൻ കല ഒരുക്കുന്ന തന്മയത്വമാർന്ന അന്തരീക്ഷം ഏറെ സഹായകമായി. ആസ്വാദക ഹൃദയങ്ങളിലേക്ക് ആശയങ്ങൾ ആഴത്തിൽ പതിപ്പിക്കാൻ ഉള്ള കലയുടെ അനതിസാധാരണമായ പ്രാപ്തി കൊണ്ട് തന്നെ, പലപ്പോഴും കലാകാരന് പൂർണ സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നതിന് ഭരണകൂടങ്ങൾ ഭയപ്പെട്ടിരുന്നു .

ഫിലിം സെൻസർഷിപ്പ് സാധാരണയായി നടത്തുന്നത് 1952 ലെ (നമ്പർ 37) സിനിമാറ്റോഗ്രാഫ് ആക്ട് പ്രകാരമാണ്. ഈ ചട്ടപ്രകാരം ഫിലിം സെൻസർ ബോർഡ് സ്ഥാപിച്ചു, പിന്നീടത് ഫിലിം സർട്ടിഫിക്കേഷൻ ബോർഡായി (ഫിലിം ബോർഡ്) ആയി മാറി. സെക്ഷൻ 4 (1) പ്രകാരം പൊതു പ്രദർശനത്തിനായി ഷെഡ്യൂൾ ചെയ്തിരിക്കുന്ന എല്ലാ സിനിമകൾക്കും ഫിലിം ബോർഡിൽ നിന്ന് സർട്ടിഫിക്കറ്റ് ലഭിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചില വ്യവസ്ഥകൾ ലംഘിക്കുന്ന സിനിമകൾക്ക് സർട്ടിഫിക്കറ്റ് ലഭിക്കില്ലെന്ന് സെക്ഷൻ 5 (b) പറയുന്നു. ഈ വ്യവസ്ഥകൾ ആർട്ടിക്കിൾ 19(2) പ്രകാരം നിയന്ത്രണങ്ങളോടെയുള്ള അഭിപ്രായ സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. എന്നാൽ തമിഴ് നാട്ടിലെ വിശ്വരൂപം (കമലഹാസൻ) കേസ് പറ്റം പശ്ചിമ ബംഗാളിലെ കങ്കൽ മൽസത് (സുമൻ മുഖോപാദ്യായ) കേസ് എന്നിവ വിമർശനാത്മക സിനിമകൾ നേരിടുന്ന രാഷ്ട്രീയ അസഹിഷ്ണുതക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

സെൻട്രൽ ബോർഡ് ഓഫ് ഫിലിം സർട്ടിഫിക്കേഷന്റെ (സിബിഎഫ്സി) നടത്തിയ അനാവശ്യമായ വെട്ടിച്ചുരുക്കൽ, വിലക്കുകൾ, സർട്ടിഫിക്കേഷൻ നിഷേധിക്കൽ എന്നിവയെച്ചൊല്ലി 2017-ൽ ഇന്ത്യയുടെ ദേശീയ ചലച്ചിത്ര രംഗം നിരവധി വിവാദങ്ങളാൽ ആടിയുലഞ്ഞു. 1952ലെ സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് ആക്ട് അനുസരിച്ച്, പൊതു പ്രദർശനത്തിനായി സിനിമകൾക്ക് സർട്ടിഫൈ ചെയ്യാനുള്ള ചുമതലയാണ് സിബിഎഫ്സിക്ക് നൽകുന്നത്. സിനിമകൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുകയാണ് സിബിഎഫ്സിയുടെ ഉത്തരവാദിത്വത്തിൽ നിന്ന് , ഒരു ധാർമ്മിക സംരക്ഷക നടപടി കൂടി ഈ സംവിധാനം കൈ കൊള്ളുകയും അതിരുകടന്നിരിക്കുന്ന നിയന്ത്രണങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങുകയും, സാംസ്കാരികത്തിന്റെ ഏകപക്ഷീയമായ ആശയങ്ങൾ വളർത്തിയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു..

2016 ൽ ഇറങ്ങിയ ഉഡ്ത്ത പഞ്ചാബ് (അഭിഷേക് ചോബേ) യുടെ സിനിമ പഞ്ചാബ് യുവത

കാ ബോഡിസ്കേപ്സ്

ചുരുളി .

മയക്കമരുന്ന് ഉപയോഗിക്കുന്നവരായി കാണിക്കുന്നു എന്ന പേരിൽ 13 സജഷസൻസ് ആണ് സെൻസർ ബോർഡ് മുന്നോട്ട് വെച്ചത്. അതിനെത്തും 94 കട്ടുകൾ എന്നായിരുന്നു.' കെ.എ അബ്ബാസിന്റെ " എ ടെയിൽ ഓഫ് ഫോർ സിറ്റീസ് " എന്ന ഡോക്യുമെന്ററിക്ക് ഏറ്റ അനിയന്ത്രിതമായ പ്രദർശനം ഫിലിം ബോർഡ് നിരസിച്ചു , കാരണം അതിൽ ബോംബെ റെഡ് ലൈറ്റ് സിസ്ട്രിക്റ്റിൽ നിന്നുള്ള രംഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തി എന്നതായിരുന്നു. 'വിശ്വരൂപം ' , 'പദ്മാവത് ', ' യെഹ് ദിൽ ഹേ മുഷ്കിൽ ', തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ നമുക്ക് കാണുവാൻ സാധിക്കും

കാ ബോഡിസ്കേപ്സ് (dir. ജയൻ കെ. ചെറിയാൻ, 2016), ഉഡ്താ പഞ്ചാബ് (dir, അഭിഷേക് ചൗബേ, 2016), ലിപ്സ്റ്റിക് അണ്ടർ മൈ ബുർഖ (dir. അലംകൃത ശ്രീവാസ്തവ, 2017) എന്നിവയെല്ലാം സെൻസർ സർട്ടിഫിക്കേഷൻ നിഷേധിച്ച സിനിമകൾ ആണ്. രാഷ്ട്ര വിമർശമോ, ലൈംഗികതയോ, ലിംഗഭേദമോ, വർഗ്ഗമോ, ജാതിയോ പോലുള്ള വിഷയങ്ങൾക്ക് കത്രിക വെക്കുന്ന സമീപനം ആണ് സിബി എഫ് സി സ്വീകരിച്ചു വരുന്നത്. സ്ക്രീനിൽ കാണുന്നതിനെ അക്രമത്തിന്റെയും അഭിനിവേശത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ദുർബലരായ "ജനങ്ങളെ" സംരക്ഷിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയാണ് സെൻസർഷിപ്പിന് അനുകൂലമായ കാരണമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമാറ്റോഗ്രാഫ് കമ്മിറ്റി ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയത്.

Between the Blade and the Reel എന്നാ ലേഖനത്തിൽ ദർശന ശ്രീധരൻ മിനി ഇങ്ങനെ എഴുതി "2016-17 കാലയളവിൽ 125 സിനിമകൾക്ക് സെൻസർ ബോർഡ് സർട്ടിഫിക്കേഷൻ നിഷേധിച്ചു, അതിൽ 78 എണ്ണം ഇന്ത്യൻ സിനിമകളും ബാക്കി വിദേശ ചിത്രങ്ങളുമാണ്. കാ ബോഡിസ്കേപ്സിലെ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗ പ്രതിനിധാനമാണ്, സിനിമയ്ക്കുള്ള സർട്ടിഫിക്കേഷൻ നിരസിക്കാൻ ഉപദേശക സമിതി ഉന്നയിച്ച ആരോപണം. ഹിന്ദു ദൈവങ്ങളെ മോശമായി ചിത്രീകരിച്ച് ഹിന്ദു മതത്തെ പരിഹസിച്ചു എന്നതായിരുന്നു കാ ബോഡിസ്കേപ്പിനെതിരെ ഉയർന്ന മറ്റൊരു പ്രധാന ആരോപണം. "

ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയിൽ ആർട്ടിക്കിൾ 19 പ്രകാരം ഒരു ഇന്ത്യൻ പൗരന് ആവിഷ്കാര സ്വാതന്ത്ര്യം ഉറപ്പു വരുത്തുന്നുണ്ട് .രാജ്യരക്ഷ,തീവ്രവാദ പ്രചാരണം ,അധിക്ഷേപിക്കൽ മുതലായ ചില പ്രത്യേക സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഈ അവകാശത്തിനു പരിമിതി ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.എന്നാൽ പലപ്പോഴും ഈ സാഹചര്യങ്ങളെ വളച്ചൊടിച്ചു കലാകാരന്റെ സൃഷ്ടിയെ നിരോധിക്കാനോ വികലമാക്കുന്ന തരത്തിൽ വെട്ടി ചുരുക്കാനോ ഉള്ള പ്രവണതയാണ് കാണുന്നത്. ഇതിനെ ആവിഷ്കാര സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന മൗലികാവകാശത്തിനു മേലുള്ള കടന്നുകയറ്റം ആയി മാത്രമേ കാണുവാൻ സാധിക്കു .

1945 ൽ സ്റ്റാലിന്റെ സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിനു എതിരെ ശബ്ദം ഉയർത്താൻ ധൈര്യപ്പെട്ട റഷ്യൻ നോവലിസ്റ്റ് അലക്സാണ്ടർ സോൾഹെനിസ്റ്റിനെ (നോബെൽ പുരസ്കാര ജേതാവ്) വര്ഷങ്ങളോളം നീണ്ട ലേബർ ക്യാമ്പുകളിലെ

ലിപ്സ്റ്റിക് അർ മൈ ബുർഖ

പീഡനത്തിന് ശേഷം നാടുകടത്തുകയുണ്ടായി.നാസി ഗവണ്മെന്റ് നിരവധി അന്താരാഷ്ട്ര പ്രശസ്തരായ കലാകാരന്മാരുടെ സൃഷ്ടികൾ 'ജർമൻ വികാരത്തെ അധിക്ഷേപിച്ചു ' എന്ന പേരിൽ നിരോധിച്ചു .'വെർണകുലർ പ്രസ് ആക്ട് ' എന്ന പേരിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഈസ്റ്റ് ഇന്ത്യ കമ്പനിക്ക് എതിരെ ശബ്ദിച്ച പത്രങ്ങളെയും ലേഖനങ്ങളും വെളിച്ചം കാണാൻ അനുവദിക്കാതിരുന്ന ചരിത്രം നമുക്ക് അറിയാവുന്നതു ആണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഭരണകൂടങ്ങൾക്കും സ്വേച്ഛാധിപതികൾക്കും എതിരായി ആശയങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ച കലാ സൃഷ്ടികളും അവയുടെ ഉപജ്ഞാതാതകളും എക്കാലത്തും ക്രൂശിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്ന് വേണം മനസിലാക്കാൻ .

ലോകത്തിൽ ഉടനീളം സിനിമകൾക്ക് മേലുള്ള നിയന്ത്രണങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഈയിടെ ആയി ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള നിയന്ത്രണങ്ങൾ വളരെ അധികം നേരിടുന്നതായി നമുക്ക് കാണാൻ സാധിക്കും.

Censor Board എന്നാൽ സിനിമയിൽ എവിടെയും വെട്ടലും ചുരുക്കലും നടത്താനുള്ള അധികാര കേന്ദ്രമാണെന്നാണ് നമ്മുടെ കാഴ്ചപാട്. പലപ്പോഴും വെട്ടി വിലകാലമാക്കപ്പെട്ട തന്റെ സൃഷ്ടി മാത്രമാണ് ഒരു സംവിധായകന് പ്രേക്ഷകർക്ക് മുൻപിൽ എത്തിക്കാൻ സാധിക്കുന്നതും. സാഹിത്യവും സിനിമയും മാത്രമല്ല ആവിഷ്കാര സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വെല്ലുവിളി നേരിടുന്ന മേഖലകൾ.കാനായി കുഞ്ഞിരാമന്റെ യക്ഷിയും എം ഫ് ഹുസൈൻ ന്ടെ ചിത്രവും അടക്കം നിരവധി മേഖലകളിൽ അനവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ നമുക്ക് കണ്ടെത്താനാകും.

ചുരുളി എന്ന സിനിമയ്ക്കെതിരെ ഉയർന്നുവന്ന വ്യാപകമായ ഒരു പ്രതിഷേധം " ഇവിടെ എന്താ സെൻസർ ബോർഡില്ലേ' എന്നതായിരുന്നു. തെറി സെൻസർ ചെയ്യേണ്ടതാണ് എന്ന ബോധ്യം പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് എത്തിക്കാൻ ആധുനികകാല രാഷ്ട്രീയത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന് വേണം മനസ്സിലാക്കാൻ . ഇന്ന് ഇന്ത്യ ഭരിക്കുന്ന വലതുപക്ഷ ശക്തികൾക്ക് ദേശീയത, സ്വേച്ഛാധിപത്യം, യാഥാസ്ഥിതികത എന്നീ ആശയങ്ങളെ ചേർത്ത് അത് സിനിമയിലൂടെയും മറ്റു മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതിന് ഉത്തമോദാഹരണമാണ് ആണ് കാണിയിൽ നിന്നു തന്നെ ഉയർന്നു വരുന്ന ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങൾ. സെൻസറിങ്ങിന്റെ കത്രിക പ്രേക്ഷകനു തന്നെ നൽകുക എന്ന് ദൗത്യമാണ് വലതുപക്ഷ സിനിമകൾ ബ്രഹ്മാണ്ഡ സിനിമകളിലൂടെ ചെയ്തു വെച്ചത് എന്ന് പറയാം.

സാംസ്കാരികം

ഡോ.എൻ.രേണുക
എൻ എസ് എസ് കോളേജ് ചേർത്തല

തിരശ്ശീലയുടെ മറവിൽ; ജാൻകി ബായ് അലഹബാദ്

നഗരങ്ങൾ വികസിക്കുമ്പോൾ അതോടൊപ്പം വിസ്മൃതചരിത്രത്തിന്റെ കനത്ത ഒരു ധാര കൂടി സമാന്തരമായി മുന്നേറുന്നുണ്ട്. എന്നെങ്കിലും വീണ്ടെടുക്കപ്പെടും എന്ന തീവ്രമായ ഇച്ഛാശക്തി ഉൾവഹിച്ചുകൊണ്ട്.അങ്ങനെയാണ് അലഹബാദിൻ്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം അന്വേഷിച്ച് പോകുന്നവർക്ക് മുൻപിൽ ജാൻകി ബായ് എന്ന ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതജ്ഞയുടെ സംഗീതവും മുറിവേറ്റതെങ്കിലും അതിജീവനശേഷിയുള്ള ജീവിതവും അനാവൃതമാകുന്നത്. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ അലഹബാദ് നഗരത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന പ്രസിദ്ധയായ ഒരു സംഗീതജ്ഞ പിൽക്കാല തലമുറകളുടെ ഓർമ്മകളിലോ നഗരത്തിൻ്റെ ബോധത്തിലോ തീർത്തും അപ്രസക്തയായി മാറുന്നതിന് ചരിത്രപരമായ കാരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. സംഗീതസംബന്ധിയായ ശൈലീ പരിണാമങ്ങൾ,ഭരണകൂടമാറ്റങ്ങൾ, സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലം,അഭിരുചികളിൽ വന്നുചേർന്ന മാറ്റങ്ങൾ, സ്ത്രീയവസ്ഥകൾ,സ്ത്രീ പദവികൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങൾ പ്രധാനമാണ്.കലയുടെ അനുഭൂതിസാന്ദ്രമായ ലോകങ്ങളിലൂടെ, വന്യമായ ശാബ്ദികമണ്ഡലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോഴും ഒരു ഗായികഭൂമിയുടെ ഊഷരതകളിൽനിന്നോ ജീവിതത്തിന്റെ കെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്നോ ഒരിക്കലും മുക്തയാകുന്നില്ല എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അംഗീകരിച്ച സംഗീതജ്ഞയായിരുന്നു ജാൻകി ബായ്.

തവായഫുകളുടെ പരമ്പരയിൽ ജനിച്ച ഗായികയായിരുന്നില്ല ജാൻകി ബായ്.1880 ൽ വാരണാസിയിലെ ഒരു കായികാഭ്യാസിയുടെ മകളായി ജനിച്ച ജാൻകി ബായ് പിന്നീട് അലഹബാദിലെ തവായഫ് സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറുകയായിരുന്നു.പിതാവിനാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുകയും വിൽക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത കലാകാരിയാണവർ.അമ്മയായ മൻകി ബായിയെയും ജാൻകി ബായിയെയും അലഹബാദിൽ 'കോഠാ'(തവായഫ് മാളിക) നടത്തിയിരുന്ന ഒരു വ്യക്തിയ്ക്ക് വിൽക്കുകയായിരുന്നു. പിന്നീട് അവരുടെ ജീവിതവും സ്വത്വവും തവായഫ് സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറി.കോഠായുടെ ഉടമസ്ഥൻ്റെ മരണശേഷം അമ്മയായ

മൻകി ബായ് കോഠ ഏറ്റെടുത്തു നടത്തി.ഒരു ഗായികയിലേയ്ക്കുള്ള ജാൻകി ബായിയുടെ പരിണാമത്തിൽ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്.

ജാൻകി ബായിയുടെ സംഗീതാഭിരുചി മനസ്സിലാക്കിയ അമ്മ തൻ്റെ അധികാരവും സാമ്പത്തിക സ്ഥിതിയും ഉപയോഗിച്ച് മകളെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതം അഭ്യസിപ്പിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ലഖ്നൗവിൽ ഉള്ള ഹസ്സു ഖാനെ ഗുരുവായി നിശ്ചയിക്കുകയും ചെയ്തു.അക്കാലത്തെ വലിയ ഫീസ് നൽകിയാണ് ജാൻകി ബായിയെ സംഗീതം പഠിപ്പിച്ചത്. സംഗീതം മാത്രമായിരുന്നില്ല ജാൻകി ബായ് പരിശീലിച്ചത്. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ച പെൺകുട്ടി കൂടിയാണ് ജാൻകി ബായ്.പേർഷ്യൻ, ഉറുദു, സംസ്കൃതം, ഇംഗ്ലീഷ് എന്നീ ഭാഷകളിൽ വൈദഗ്ധ്യം നേടി.പിൽക്കാലത്ത് തവായഫ് സംസ്കാരം അപചയം നേരിട്ടപ്പോൾ ഗ്രാമഫോൺ റെക്കോർഡുകളിലൂടെ ശബ്ദം കൊണ്ട് അതിജീവിച്ച ജാൻകി ബായിയുടെ കരുത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും ഭാഷാപരിശീലനങ്ങൾക്കും ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുണ്ട്.ജാൻകി ബായിയുടെ സംഗീതത്തിന്റെ ഉൾപ്പടർപ്പുകളെയും കനത്തെയും നിർണ്ണയിച്ച മുഖ്യഘടകമായി ഇത് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസവും ഇതര കലകളിലും ഭാഷകളിലുമുള്ള പ്രാവീണ്യവും അക്കാലത്തെ തവായഫുകളുടെ ജീവിതരീതിയുടെ ഭാഗമായിരുന്നു. ജാൻകി ബായ് ഗായികയും കവിയുമായിരുന്നു.ഒരേ സമയം അനന്യയായ സംഗീതജ്ഞയും എഴുത്തുകാരിയുമായി അറിയപ്പെട്ട ജാൻകി ബായ് അവരുടെ ശബ്ദശക്തിയിലൂടെ,വിചിത്രതാനങ്ങളിലൂടെ മാത്രം അതിജീവിക്കുകയായിരുന്നു. തവായഫ്,കൊട്ടാരനർത്തകി തുടങ്ങിയ പേരുകളെല്ലാം ഉൾവഹിക്കുന്ന ചില പരിവേഷങ്ങളും പൊതുധാരണകളുമുണ്ട്.സ്ത്രീയുടെ 'അലംകൃതശരീരം' അതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്.വർണ്ണം, ആകാരം,ആകർഷണീയത തുടങ്ങിയ ശരീരനിഷ്ഠമായ ഘടകങ്ങൾ സ്ത്രൈണസത്തയെ നിർണ്ണയിച്ചിരുന്ന ഒരു കാലത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇത്തരം സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് പുറത്ത് നിന്നിരുന്ന ജാൻകി ബായിയുടെ നിലനില്പ് ശബ്ദസത്തയെ ആസ്പദമാക്കിയായിരുന്നു.അവർ തൻ്റെ മുഖം കാണണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെട്ട ഒരു പ്രഭുവിനോട് ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മുഖത്ത് അൻപത്തിയാറ് മുറിപ്പാടുകളോടു ജീവിച്ച ജാൻകി ബായ് "Chahappanchhurivali" (56 വടുക്കളോടു കൂടിയ സ്ത്രീ) എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ആണ് ജാൻകി ബായിയുടെ വിശേഷണം.നിരവധി അഭ്യൂഹങ്ങൾ ജാൻകി ബായിയുടെ മുഖത്ത് ചെറുകത്തികൊണ്ട് ഏറ്റ മുറിവുകളെക്കുറിച്ചുണ്ട്. യഥാർത്ഥ സംഭവം ഏതായാലും ഒരു സ്ത്രീയുടെ,കലാകാരിയുടെ ജീവിതത്തിൽ പല തരത്തിലുള്ള അപകർഷതകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഇത് കാരണമാകും.ഗാർഹികവും സാമൂഹികവുമായ ചൂഷണങ്ങളുടെ ശ്രേണിയിൽ നിന്ന് ഒരു കലാകാരിയും മുക്തരല്ല.കലയുടെ ലോകം മാനസികമായി അവരെ സ്വതന്ത്രരാക്കുമെങ്കിലും ആ അനുഭൂതി ലോകം അവസാനിച്ചാൽ വേദിയ്ക്ക് അപ്പുറം അവർ എവിടേയ്ക്ക് പോകുന്നു?എന്തുതരത്തിലുള്ള ചൂഷണങ്ങളാണ് അവരെ കാത്തിരിക്കുന്നത്? പന്ത്രണ്ടാം വയസ്സിൽ ലൈംഗിക ചൂഷണത്തിന് വിധേയമാക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ എതിർത്തുനിന്നതിൻ്റെ പേരിൽ രഘുനന്ദൻ എന്ന

പോലീസ് ഓഫീസർ ചെറുകത്തി കൊണ്ട് ജാൻകിബായിയുടെ മുഖത്ത് 56 മുറിവുകൾ ഏല്പിച്ചിരുന്നു. ജീവിതം മുഴുവൻ ഈ മുറിപ്പാടുകളോടൊപ്പമാണ് ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതലോകത്തെ അനിഷേധ്യ ശബ്ദമായി ജാൻകി ബായ് ജീവിച്ചത്.മുറിപ്പാടുകൾ മറയ്ക്കുവാൻ ഒരു തിരശ്ശീലയുടെ സഹായം എപ്പോഴും കൂട്ടുണ്ടായിരുന്നു.ശബ്ദത്തെ പ്രണയിച്ചവർക്കു മുൻപിൽ അല്ലാതെ എവിടെയും മുഖം പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ അവർ സന്നദ്ധയായിരുന്നില്ല.ഒരു ദർബാറിൽ പാടാനെത്തിയപ്പോൾ ജാൻകി ബായിയുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ മാസ്മരികതയിൽ ഭ്രമിച്ചുപോയ മഹാരാജാവ് ഒരു മറയ്ക്കപ്പുറം പാടുന്ന ജാൻകി ബായിയെ കാണുവാൻ ആഗ്രഹിച്ചു.കാണുവാൻ നിർബന്ധം കാണിച്ചാൽ പാട്ട് അവസാനിപ്പിക്കുമെന്ന മുന്നറിയിപ്പ് രാജാവിന് ലഭിച്ചു. ശരീരം കൊണ്ടല്ല ശബ്ദം കൊണ്ടാണ് ഒരു സംഗീതജ്ഞ വെളിപ്പെടേണ്ടത് എന്ന് പരിപാടിയ്ക്ക് ശേഷം ജാൻകി ബായ് രാജാവിനോട് പറയുന്നുണ്ട്.ശരീരം പെൺകുട്ടികൾക്കും സ്ത്രീകൾക്കും എന്നും തടവറയാണെന്ന ധ്വനി ജാൻകി ബായിയുടെ പേരിനൊപ്പം ചേർത്തിട്ടുള്ള വിശേഷണത്തിലുണ്ട്. ഒരു പെൺകുട്ടി സ്ത്രീയായി പരിണമിക്കുമ്പോഴും അവരുടെ സ്ത്രീപദവികളിൽ മുറിവേറ്റ ഓർമ്മകൾ കൂടി എഴുതിച്ചേർക്കപ്പെടും.എന്നിട്ടും ജീവിതത്തെ ജീവിതവ്യമാക്കി തീർക്കുന്ന കാമനകളിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതെങ്ങനെ? ജാൻകി ബായിയുടെ ജീവിതവഴികളിൽ ഈ കയറ്റിറക്കങ്ങളുണ്ട്. എന്നിട്ടും ജാൻകി ബായ് തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ ബാധ്യതകളെ അതിജീവിച്ചു.ശബ്ദമാണ് ഒരു സംഗീതജ്ഞയുടെ ഐഡന്റിറ്റി എന്ന ബോധ്യത്തോടെ.സ്വന്തം സ്വകാര്യതയും ഇടവും സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ജാൻകി ബായ് ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ശബ്ദമായി മാറി. വാഗ്ഗേയകാരി എന്ന നിലയിലും പ്രസിദ്ധയായിത്തീർന്നു.

ഗ്രാമഫോൺ റെക്കോഡിങ് രംഗത്ത് വിപ്ലവകരമായ ആധിപത്യം നേടിയ ഗായികയായിരുന്നു അവർ.തവായഫുകളുടെ പരമ്പരാഗത രീതികളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി അതിജീവനത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തന്നെ ആധുനിക സാങ്കേതിക വിദ്യയെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ അപൂർവ്വം ഗായികമാരിൽ ഒരാൾ.1907 മാർച്ചിലാണ് ഡൽഹിയിൽ ആദ്യമായി ജാൻകി ബായിയുടെ ശബ്ദാലേഖനം നടന്നത്.'RumjhumBadarvaBarse' എന്ന കജ്രിയിലൂടെ പ്രണയാതുരമായ കാത്തിരിപ്പിന്റെ തീവ്രതകളും അസഹ്യതകളും മേഘാവൃതമായ ആകാശത്തിലെന്ന പോലെ ശബ്ദത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചു.1910 ആയപ്പോഴേക്കും ഗ്രാമഫോൺ കമ്പനി ജാൻകി ബായിയുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ താരമൂല്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞു.സവിശേഷമായ ഉടമ്പടികൾ വച്ചു.ഒരു ചെറിയ വിഭാഗം കലാപകാരികൾക്ക് മാത്രം അർഹതപ്പെട്ട വയലറ്റ് കളേർഡ് ഗ്രാമഫോൺ കച്ചേരികൾ 1913 ൽ ജാൻകി ബായ് എത്തിച്ചേർന്നു.ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപതുകളിൽ 2000 രൂപ പ്രതിഫലം കൈപ്പറ്റുന്ന ഗായികയായി ജാൻകി ബായ് മാറി.റെക്കോർഡിംഗ് രംഗത്തേക്ക് വരുമ്പോഴുള്ള എക്കൗസ്റ്റിക് റെക്കോർഡിംഗ് ടെക്നോളജിയിലും

പിന്നീടുള്ള ഇലക്ട്രിക്കൽ റെക്കോഡിങ് ടെക്നോളജിയിലും ജാൻകി ബായിയുടെ പാട്ടുകൾ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടു.സെമിക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീതരൂപങ്ങളായ ഭജൻ,കാജ്രി,ചൈതി,ഹോറി എന്നിവയിൽ ജാൻകി ബായ് വിദഗ്ധയായിരുന്നു. ഉത്തർപ്രദേശിലെ കിഴക്കൻ പ്രവിശ്യകളുടെ ഭൗമികവും വൈകാരികവുമായ ഓർമ്മകൾ ജാൻകി ബായിയുടെ ശബ്ദത്തിൽ കണ്ടെത്തുന്നവരുണ്ട്.ഈ ഛായകൾ, പ്രതിഫലനങ്ങൾ യാദൃച്ഛികമല്ല.

ഉറുദു ഭാഷയിൽ ജാൻകി ബായിയ്ക്കുണ്ടായിരുന്ന അഗാധ ജ്ഞാനമാണ് അവരുടെ റെക്കോർഡുകളിലും ഗസലുകളിലും പ്രതിഫലിച്ചത് എന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ട്.തൻ്റെ സമകാലികയായിരുന്ന ഗൗഹർ ജാനോടൊപ്പം 1911 ൽ ജോർജ് അഞ്ചാമൻ്റെ ദൽഹിയിലെ ദർബാറിൽ പാടാനായി ജാൻകി ബായിയും ക്ഷണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ജാൻകി ബായിയുടെ ഇരുപത്തയ്യായിരത്തിലധികം റെക്കോർഡുകൾ വിറ്റുപോയതായി പറയപ്പെട്ടുന്നു.1907 നും 1929 നും ഇടയിലാണ് ഒരു സംഗീതജ്ഞ എന്ന നിലയിൽ ജാൻകി ബായിയുടെ അധികം പാട്ടുകളും റെക്കോർഡ് ചെയ്യപ്പെട്ടത്.പലതും നഷ്ടമാകുകയോ വിസ്മൃതമാകുകയോ ചെയ്തു. ഉറുദു കവിതകളുടെ സമാഹാരവും ജാൻകി ബായിയുടേതായുണ്ട്.

അലഹബാദിലെ വക്കീലായിരുന്ന ഷെയ്ഖ് അബ്ദുൽ ഹഖിനെയാണ് വിവാഹം ചെയ്തതെങ്കിലും കുറച്ചു വർഷങ്ങൾക്കിടയിൽത്തന്നെ അയാളുടെ വഞ്ചന തിരിച്ചറിഞ്ഞ് വിവാഹമോചനം നേടി.പിന്നീട് ജാൻകി ബായിയുടെ ജീവിതത്തിലെ മറ്റൊരു ഘട്ടം ആരംഭിക്കുകയാണ്.ഇത്രയും വർഷങ്ങൾ റെക്കോർഡിംഗിലൂടെ സമ്പാദിച്ച ധനവും സൗഭാഗ്യങ്ങളും എല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ച് സാമൂഹിക ക്ഷേമ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മുഴുകി.ജാൻകി ബായ് രൂപീകരിച്ച ട്രസ്റ്റ് 'പ്രയാഗ് രാജ്' എന്ന പേരിൽ അലഹബാദിൽ ഉണ്ട്.ജാൻകി ബായിയുടെ സമ്പാദ്യം മുഴുവൻ ഈ ട്രസ്റ്റിനാണ് നൽകിയത്.ദരിദ്രരായ കുട്ടികളെ

വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യിക്കുന്നതിനും ഹ്രീകിച്ചനകൾക്കും പള്ളികൾക്കും ക്ഷേത്രങ്ങൾക്കുമായി സ്വത്തുക്കൾ വിതരണം ചെയ്തു.ജാൻകി ബായിയുടെ സംഗീതജീവിതം അവസ്ഥാന്തരങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയി.

ജാൻകി ബായ് അലഹബാദി എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതജ്ഞയിൽ ദേശവും കാലവും ലയിച്ചു ചേർന്നിരുന്നു. ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസവും കലാസങ്കല്പങ്ങളും സാങ്കേതിക ബോധ്യവും ലയിച്ചു ചേർന്ന ഇന്ത്യയുടെ നവോത്ഥാന കാലത്ത് ജീവിച്ചിരുന്ന ജാൻകി ബായ് എന്ന ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതജ്ഞ എങ്ങനെ വിസ്മൃതിയിലായി? അവരുടെ സംഗീതത്തെക്കുറിച്ചും ശൈലികളെക്കുറിച്ചും ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഗൗരവമുള്ള പഠനങ്ങൾ വരാതിരുന്നത് എന്തുകൊണ്ട്?ഏറെ വിദൂരമല്ലാത്ത ഒരു കാലത്ത് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ ജീവിച്ച സംഗീതജ്ഞയെക്കുറിച്ച് മിത്തുകൾ രൂപപ്പെടുന്നത് എന്തുകൊണ്ട്?അലഹബാദിലെ ജാൻകി ബായിയുടെ വീട്ടുപരിസരങ്ങളിൽ

ദുരൂഹതയുള്ള കഥകൾ പ്രചരിക്കുന്നതായുള്ള റിപ്പോർട്ടുകൾ വന്നിട്ടുണ്ട്.രാത്രിയുടെ നിശ്ശബ്ദതകളിൽ ചിലങ്കകളുടെ ശബ്ദവും ഭാവസാന്ദ്രമായ സ്ത്രീ ശബ്ദവും കേൾക്കുന്നതായുള്ള കഥകൾ.അലംകൃതയായ സംഗീതജ്ഞയല്ലാതിരുന്നിട്ടും ജാൻകി ബായ് നിഗൂഢമായ ഓർമ്മകളുടെ ഭാഗമാകുന്നു. വലിയ വൈരുദ്ധ്യമാണത്.ഇന്ത്യൻ കലാകാരികളുടെ ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച് സ്വാഭാവികവും.ഒറ്റയ്ക്ക് അതിജീവിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ ഗൂഢകാമനകളുടെ ഭാഗമായി കാണുവാനുള്ള ഒരു സമൂഹത്തിൻ്റെ ഇച്ഛ.

അതേസമയം Neelum Saran Gourഎന്ന എഴുത്തുകാരി ജാൻകി ബായിയെ കണ്ടെത്തുന്നത് മറ്റൊരു രീതിയിലാണ്.അത് അവഗണിക്കപ്പെട്ട, സംഘർഷങ്ങൾ അനുഭവിച്ച ഒരു സ്ത്രീ,സംഗീതജ്ഞ എന്ന നിലയിൽ തന്നെയാണ്.'Requiem in Rasa Janki' എന്ന നോവലിൽ അവർ ജാൻകി ബായിയുടെ ജീവിതത്തെ ഭാവാത്മകമായി പുന:സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് തുമ്രിയിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നത്.മെഹ്ഫിലുകളിലും ദർബാറുകളിലും പ്രഭുമന്ദിരങ്ങളിലും പാടാനെത്തുമ്പോൾ വെള്ളിനാണയങ്ങൾ അവരുടെ കാലടികളിൽ വന്നുവീഴുന്ന അനുഭവങ്ങൾ ഗൗർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.ആന്തരികമായി വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച സ്ത്രീയായാണ് ജാൻകി ബായ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.ആരാധകരാൽ അഗാധമായി സ്നേഹിക്കപ്പെട്ടു, എല്ലാവരാലും സ്നേഹിക്കപ്പെടാൻ തീവ്രമായി ആഗ്രഹിച്ചു.എന്നിട്ടും ഏകാകിനിയായി കടന്നുപോയി.കലാചരിത്രവും ദേശചരിത്രവും ജാൻകി ബായ് എന്ന സംഗീതജ്ഞയോട് നീതി പുലർത്തിയില്ല എന്ന് ഗൗർ സംഭാഷണത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു.അത്രത്തോളം കയങ്ങളുള്ള ജീവിതം.ഒരു സ്ത്രീയുടെ കലാജീവിതവും ഭൗതിക ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള എക്കാലത്തെയും അന്തരം ജാൻകി ബായ് അലഹബാദ് എന്ന് ഉറപ്പിച്ചുള്ള പ്രഖ്യാപനത്തിലും മാഞ്ഞുപോകുന്നില്ല.

GOVERNMENT OF KERALA

Abstract

Finance Department – Special Leave for Covid-19 – Clarification – Orders issued.

FINANCE (RULES-B) DEPARTMENT

G.O. (P) No. 179/2021/Fin **Dated, Thiruvananthapuram, 30/12/2021**

Read: 1. G.O. (Rt) No.1247/2020/GAD dt. 20.03.2020
2. G.O. (Ms) No.112/2020/GAD dt. 07.06.2020
3. G.O. (Ms) No.117/2020/GAD dt. 18.06.2020
4. G.O. (Ms) No. 128/2020/GAD dt. 02.07.2020
5. Circular No. DMA2/1021/2020/DMD dt. 23.03.2021
6. G.O. (Rt) No. 634/2021/DMD dt. 15.09.2021
7. G.O. (Rt) No. 662/2021/DMD dt. 28.09.2021

ORDER

As per the Government Orders and the Circular read above, officers have been granted Special Casual Leave for management of Covid-19 infection and related issues. Now, several doubts have been raised regarding combination of this leave with other kinds of leave and also as to whether this leave period will be considered as duty for probation.

Considering the various orders regarding functioning of Government offices during the period of Covid-19 pandemic and the special circumstances that necessitated the sanctioning of this leave, Government have examined the matter in detail and are pleased to issue the following orders in continuation of the orders read above:

(i). Special Casual Leave sanctioned for Covid-19 is renamed as 'Special Leave for Covid-19.'

(ii). Such leave will be combined with Casual Leave and/or any other kind of leave due and admissible. It is permissible to allow public holidays or vacation to intervene between two kinds of leave. Similarly, public holidays or vacation may be prefixed or suffixed to leave or both prefixed and suffixed.

(iii). Employees on Leave without Allowance under Appendix XII-A, XII-B, XII-C, Part I, the Kerala Service Rules will not be eligible for Special Leave for Covid-19 during the currency of or in continuation of LWA under those rules.

(iv). The period of Special Leave for Covid-19 will be treated as duty for probation as a special case.

(v). The leave salary will be as under Rule 92, Part I, the Kerala Service Rules.

(vi). Appointing Authority/Controlling Authority will be competent to sanction the leave subject to these conditions and those specified in the Government Orders and the Circular read above.

By order of the Governor,

GEETHA M.
ADDITIONAL SECRETARY (FINANCE)

സാംസ്കാരികവേദിക്ക് ഉചിതമായ പേര് ക്ഷണിക്കുന്നു

സംഘടന
പുതിയതായി രൂപീകരിച്ച
കൾച്ചറൽ ഫോറത്തിന്
(സാംസ്കാരിക വേദി)
ഉചിതമായ പേരുകൾ
ക്ഷണിക്കുന്നു.
പേരുകൾ താഴെ കാണുന്ന
ഇമെയിൽ വിലാസത്തിൽ
അയയ്ക്കണം.
നിർദേശിക്കുന്ന പേരിന്റെ ഒപ്പം
അയക്കുന്ന ആളുടെ പേര്,
ഔദ്യോഗിക മേൽവിലാസം,
ഇമെയിൽ വിലാസം,
ഫോൺ നമ്പർ എന്നിവ
നിർബന്ധമായും ചേർക്കണം.

renu9renu@gmail.com

ആദരാഞ്ജലി

പ്രൊഫ. രവീന്ദ്രനാഥ്

എകെപിസിടിഎ മുൻ സംസ്ഥാന പ്രസിഡന്റും ദേശാഭിമാനി സ്റ്റഡിസർക്കിളിന്റെ സ്ഥാപകനേതാവും, സാമ്പത്തിക ശാസ്ത്രമേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ധാരാളം കൃതികളുടെ രചയിതാവും, പ്രഭാഷകനും, വിവിധ NSS കോളേജുകളിൽ അദ്ധ്യാപകനമായിരുന്നു.

പ്രൊഫ. രാജശേഖരൻ നായർ

മുൻ എ.കെ.പി.സി.റ്റി.എ നേതാവും, വിവിധ എൻ എസ് എസ് കോളേജുകളിൽ അധ്യാപകനമായിരുന്നു. എ.കെ.പി.സി.റ്റി.എ പത്തനംതിട്ട ജില്ല ജോയിന്റ് സെക്രട്ടറി ഡോ. റാണി ആർ നായറുടെ പിതാവാണ്.

KERALA PRIVATE COLLEGE TEACHER
R.No. 36025/81 No.293
ISSN 2454-4795
Rs.11/-DECEMBER - 2021

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