300
DECEMBER 2022

KERALA PRIVATE COLLEGE TEACHER

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

ആധുനിക രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പതനങ്ങൾ

സിനിമാ പതിപ്പ്

KERALA PRIVATE
COLLEGE TEACHER

DEC 2022 300

EDITORIAL BOARD

Editor
Dr. A.S. Sumesh

Managing Editor
Prof.(Dr.) K. Bijukumar

Assistant Editors
Dr. Vidhu Narayan
Dr. Devi K Varma

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

Members
Jogy Alex
Dr. C. Padmanabhan
Shajitha S
Dr.K.Ajayakumar
Pramod Vellachal
Dr. Sony John
Dr.M.R.Rajesh
Harinarayanan S
Dr. Santhosh Kumar Vallikkat
Lijo Sebastian
Dr.Sindhu K.V
Dr Biju A R.
Bindu mol B
Dr.Preethakrishna
Dr.Kishore Ram
Dr.Libus Jacob Abraham
S.R Sanjeev

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.org

- *എഡിറ്റോറിയൽ* **3**
- *മാധ്യമങ്ങളും അക്കാദമിക് സമൂഹവും*
  ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ **4**
- *ആധുനിക രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പതനങ്ങൾ*
  ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ **6**
- *പൊളിറ്റിക്കലി കറക്റ്റാകണോ സിനിമ?*
  ഹരിനാരായണൻ എസ്. **11**
- *പ്രണയത്തിന്റെ മരണാനന്തരജീവിതം*
  കെ.പി. ജയകുമാർ **14**
- *ആത്മബോധത്തിന്റെ മഹാനഗരങ്ങൾ*
  ഡോ. അനിറ്റ ഷാജി **21**
- *നവോത്ഥാന പ്രണയത്തിനും കുടുംബത്തിനും പുറത്തേക്കുള്ള പാതകൾ*
  യാക്കോബ് തോമസ് **28**
- *എവറസ്റ്റ് ബേസ് ക്യാമ്പ് യാത്ര - 3*
  ഡോ. ജോയിസ് കുട്ടി ജോസഫ് **34**
- *നവസിനിമയിലെ വേഷഭാഷകൾ*
  രാജേഷ് കെ. എരുമേലി **41**
- *ബോളിവുഡിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളും ഹിന്ദുത്വവും*
  ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കളമുള്ളതിൽ **44**
- *'സാമ്പ്രദായിക വ്യവസ്ഥാശീലങ്ങളുടെ ഹോം*
  രാജേഷ് എം.ആർ. **48**
- *നവമലയാള സിനിമയും ഉടയുന്ന ആഭരണങ്ങളും*
  ജിതിൻ കെ.സി. **52**
- *അവധൂതന്റെ സുവിശേഷങ്ങൾ*
  ഡോ. വിഷ്ണുരാജ് പി. **57**
- RRR - Distroting the History of the Freedom Movement
  Dr. Seetha Vijayakumar **64**

എഡിറ്റോറിയൽ

സിനിമയുടെ ഉത്സവകാഴ്ചകൾ കൊണ്ട് സമ്പന്നമായ ഒരു ഡിസംബർ കൂടി. കാഴ്ചയുടെ അനുഭവത്തിന് സ്വകാര്യത യുടെ പുതിയ മാനങ്ങൾ നൽകിയ കോവിഡ് കാലത്തിനു ശേഷം സിനിമ വീണ്ടും സജീവമാകുന്നത് നാം കാണുന്നുണ്ട്. സാധ്യ മാകുന്ന ഇടങ്ങളിലെല്ലാം സിനിമ സംവാദങ്ങൾ തുറന്നിടുന്നു എന്നതാണ് പുതിയ കാലത്തിന്റെ സവിശേഷത. കണ്ടുതീരുന്ന സിനിമകളുടെ അഭ്രപാളികളിലെ അതിരില്ലാത്ത വിസ്മയങ്ങൾക്ക് മുന്നിൽ ആനന്ദിക്കുന്നതോടൊപ്പം ജീവിതത്തോട് സംവദിക്കുന്ന സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ സോഷ്യൽ മീഡിയയിൽ ഉൾപ്പെടെ ചർ ച്ചകളിൽ സജീവമാകുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പലപ്പോഴും ചർച്ചകളിലൂടെ, സംവാദങ്ങളിലൂടെ സിനിമ കൂടുതൽ പേരിലേക്ക് എത്തുന്നു എന്നതും കാണാൻ കഴിയും. സിനിമയുടെ കാഴ്ച- അനുഭ വത്തെ സ്വന്തം നിലയിൽ എഴുതി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വലിയൊരു നിര പ്രേക്ഷകർ ഇന്ന് സജീവമാണ്. കാഴ്ചയുടെ, എഴുത്തിന്റെ നിര ന്തരമായ വ്യക്തി സാക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെ സിനിമ തുടരുകയാണ്.

എഡിറ്റർ
collegeteacheredt@gmail.com
9744168522

ഡോ. സി. പത്മനാഭൻ

മാധ്യമങ്ങളും അക്കാദമിക് സമൂഹവും

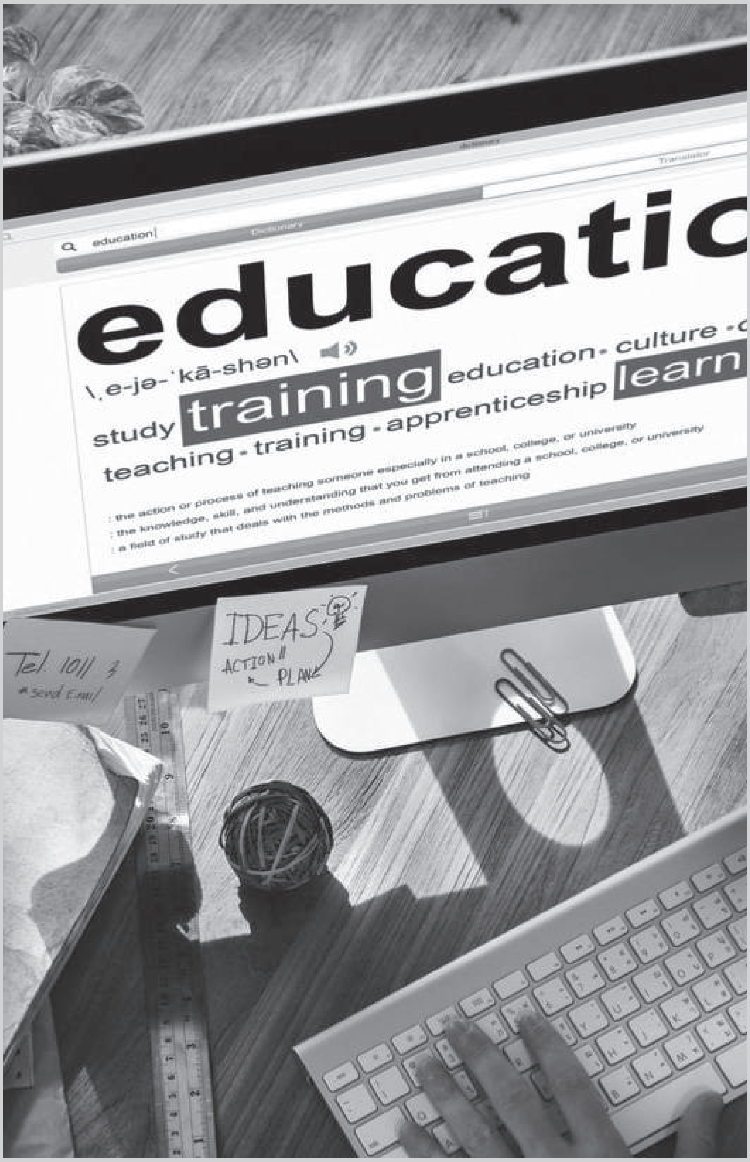
ഇന്ത്യയിലെ മാധ്യമപഠനങ്ങളുടെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ അതിൽ സൈദ്ധാന്തിക ധാര തുലോം കുറവും മാധ്യമ തൊഴിൽ രംഗത്തേക്ക് കടന്നു വരാൻ ഉതകുന്ന തൊഴിൽ പരിശീലനത്തിന്റെ തോത് കൂടുതലും ആണ് എന്ന് കാണാൻ കഴിയും. അത് കൊണ്ട് തന്നെ സൈദ്ധാന്തികമായി സമീപിക്കുന്നതിന് പകരം മാധ്യമസംബന്ധിയായ വിഷയങ്ങളെ വളരെ പ്രായോഗികമായി സമീപിക്കുന്ന ഒരു രീതി വ്യാപകമാണ്. മാധ്യമചർച്ചകൾക്ക് സമൂഹത്തിൽ ഒട്ടാകെ ആധികാരികത ലഭിക്കുന്നതും ഈ സിദ്ധാന്തവിരോധവും പ്രായോഗികക്ഷമതയും കൂടിച്ചേർന്ന വ്യവഹാരവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നാണ് താനും. ടെലിവിഷൻ ചാനലുകൾ നടത്തുന്ന സന്ധ്യാചർച്ചയിൽ എപ്പോഴെങ്കിലും ആഴമുള്ള സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക വിശകലനങ്ങൾ കേട്ടിട്ടുണ്ടോ എന്നത് ആലോചിച്ചാൽ തന്നെ ഈ അവസ്ഥ എളുപ്പം മനസ്സിലാവും.

ഈ സിദ്ധാന്തപരമായ നിസംഗതയെ ഏറെക്കുറേ മറികടന്നത് സിനിമാപഠന മേഖലയിൽ ആണ് എന്നത് വളരെ വ്യക്തമാണ്. അതാകട്ടെ നേരത്തെ ഉണ്ടായിരുന്ന സാഹിത്യവിമർശനപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടര്ച്ചയാകയാൽ സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാങ്കേതികഭാഗം ആദ്യകാലത്ത് വേണ്ടത്ര നിരൂപകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റിയും ഇല്ല. സിനിമയെ സാഹിത്യമായി സമീപിക്കുന്ന – അതിന്റെ മാധ്യമപരമായസവിശേഷത വേണ്ടത്ര ഉൾക്കൊള്ളാതെയുള്ള- പൊതുസമീപനങ്ങൾ അതുകൊണ്ട് തന്നെ വ്യാപകമാണ്.

ഇത്തരത്തിൽ താരതമ്യേന അവികസിതമായ രീതിയിൽ നിലനിന്ന ഒരു മേഖലയിലേക്ക് ആണ് നവലിബറൽ നയങ്ങളുടെ ഭാഗമായ പുത്തൻ മാധ്യമസംസ്കാരം കടന്നുവന്നത്. അതോടെ സിദ്ധാന്തപരമായ എല്ലാ ബാധ്യതകളും കുടഞ്ഞെറിഞ്ഞു കൊണ്ട് ദൃശ്യവിരുന്നൊരുക്കുക എന്ന ഒറ്റ കാര്യപരിപാടിയിലേക്ക് മാധ്യമ

ങ്ങൾ സസന്തോഷം നീങ്ങി. ഈ ദൃശ്യവിരുന്നുകൾ ആകട്ടെ ഒട്ടേറെ ഗൌരവതരമായ സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളെ ദൃശ്യമേഖലയിൽ നിന്നും അകറ്റുകയും പകരമായി “വിരുന്ന്” എന്ന ഒറ്റ പ്രതീകത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിക്കൊണ്ട് തങ്ങളുടെ നിലനിൽപ്പ് കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്തു. സാങ്കേതിക തികവ്, എഡിറ്റിംഗ് മികവ് തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങൾ ഗുണനിലവാരത്തെ വളരെ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചതോടെ സാങ്കേതികവിദ്യ തികച്ചും സാമൂഹ്യവിരുദ്ധം എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന ഒരു തരം പരിപൂർണതയെ പിന്തുടരാൻ ആരംഭിച്ചു.

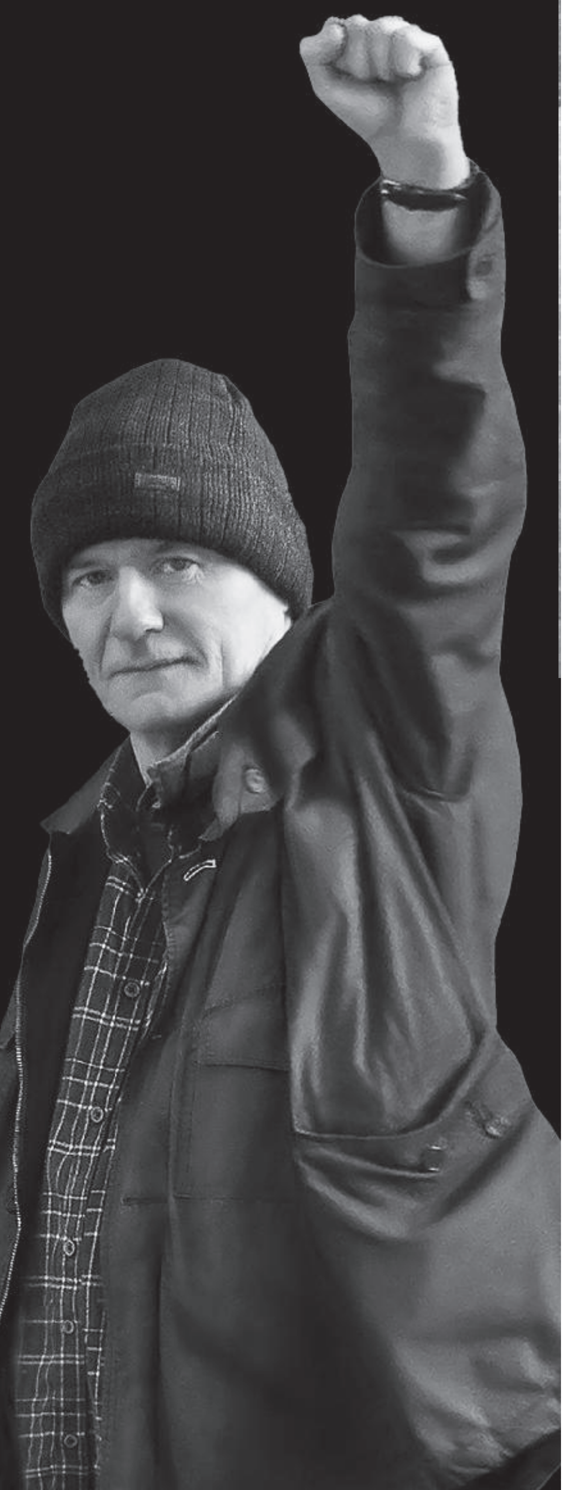
സാമൂഹിക നിസ്സംഗതയും എന്നാൽ സാങ്കേതിക തികവും അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയുന്ന ഇത്തരം സംവിധാനങ്ങൾ ധാരാളമായി കോവിഡ് ലോക്ക്ഡൌൺ കാലത്ത് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയിലേക്ക് ഓൺലൈൻ സംരംഭങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴാകട്ടെ കേന്ദ്രസർക്കാർ പുതുതായി പ്രഖ്യാപിച്ച “കരിക്കുലം & ക്രഡിറ്റ് ഫ്രേംവർക്ക് ഫോർ അണ്ടർഗ്രാജ്യുവെറ്റ് പ്രോഗ്രാംസ്” പോലുള്ള നിർദേശങ്ങൾ അത്തരം സംവിധാനങ്ങളെ വ്യാപകവും ആധികാരികവും ആക്കി മാറ്റുകയാണ്. അതിന്റെ ഭാഗമായി വിദ്യാഭ്യാസവിചക്ഷണരിൽ നിന്നും സാങ്കേതികവിദഗ്ധരിലേക്കും ജൈവബുദ്ധിജീവികളിൽ നിന്നും വിദ്യാഭ്യാസസംഘാടകരിലേക്കും ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയുടെ ബാറ്റൺ കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്ന അക്കാദമിക് ഉത്സവങ്ങൾ നാടുനീളെ നടക്കുകയാണ്. മാധ്യമമായി മാത്രം വർത്തിക്കേണ്ട ഘടകങ്ങൾ അത്തരം പാർശ്വധർമങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് മുഖ്യധാരാ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ തന്നെ ഏറ്റെടുത്തു തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. പുരോഗമനദിശയിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾ വിഭാവനം ചെയ്യുകയും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മാറ്റങ്ങൾക് വേണ്ടി നിലകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നവർ തീർച്ചയായും ഏറ്റവും ആശങ്കയോടെ കാണേണ്ടത് വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്ത് നടക്കുന്ന ഇത്തരം സൂക്ഷ്മ മാറ്റങ്ങളെ തന്നെയാണ്.



സാമൂഹിക നിസ്സംഗതയും എന്നാൽ സാങ്കേതിക തികവും അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയുന്ന സംവിധാനങ്ങൾ ധാരാളമായി കോവിഡ് ലോക്ക്ഡൌൺ കാലത്ത് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമേഖലയിലേക്ക് ഓൺലൈൻ സംരംഭങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴാകട്ടെ കേന്ദ്രസർക്കാർ പുതുതായി പ്രഖ്യാപിച്ച “കരിക്കുലം & ക്രഡിറ്റ് ഫ്രേംവർക്ക് ഫോർ അണ്ടർഗ്രാജ്യുവെറ്റ് പ്രോഗ്രാംസ്” പോലുള്ള നിർദേശങ്ങൾ അത്തരം സംവിധാനങ്ങളെ വ്യാപകവും ആധികാരികവും ആക്കി മാറ്റുകയാണ്.

ജി പി രാമചന്ദ്രൻ

ആധുനിക രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പതനങ്ങൾ



ഞാൻ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്ക്(2016) എന്ന സിനിമയിൽ, തൊഴിലാളിയായ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്ക് അനുഭവിക്കുന്ന മനുഷ്യത്വ വിരുദ്ധമായ അനുഭവങ്ങളാണ് വിവരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഹൃദയാഘാതത്തെ തുടർന്ന് ആരോഗ്യം നശിച്ച ബ്ലേക്ക് എന്ന; ന്യൂകാസിലിൽ നിന്നുള്ള, അമ്പത്തൊമ്പതു വയസ്സുള്ള തൊഴിലാളിയെ സംബന്ധിച്ച വൈദ്യപരിശോധനാ റിപ്പോർട്ട്, പൊടുന്നനെ മാറ്റിയെഴുതപ്പെടുന്നു. പഴയ ബ്രിക്ക്&മോർട്ടർ കാലത്തെ തൊഴിലാളിയായി പണിയെടുത്ത് ശീലിച്ച ബ്ലേക്ക്, ഓൺലൈൻ കാലത്ത് ജോലിക്ക് ഫിറ്റാണെന്ന രൂപത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന വ്യാജമായ മെഡിക്കൽ റിപ്പോർട്ട് അയാളെ വരിഞ്ഞു മുറുക്കുന്നു. തൊഴിലില്ലായ്മ വേതനത്തിനും ശാരീരിക ക്ഷമതാ രാഹിത്യത്തിനുള്ള അലവൻസിനും വരി നിൽക്കുന്നവരുടെ ഇടയിൽ താൻ ഏതു തരക്കാരനാണെന്ന നിശ്ചയമില്ലാതെ കുടുങ്ങുകയാണ് ബ്ലേക്ക്. ഭവനനിർമാണ മേഖലയിലെ മേധാവികളുടെ തീരുമാനപ്രകാരം നഗരത്തിൽ നിന്ന് ഏറെ മാറി വാസസ്ഥലം ലഭിച്ച കാത്തി എന്ന യുവതിക്ക് സമയത്തിന് ജോലിക്ക് എത്താനാകാഞ്ഞതിനാൽ ആനുകൂല്യങ്ങൾ നഷ്ടമാകുന്നതിന് അയാൾ സാക്ഷിയാകുന്നു. ആധുനിക മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ക്രൂരനീതിയുടെയും മനുഷ്യത്വ രാഹിത്യത്തിന്റെയും ബലിയാടുകളായി തീരുന്നവരുടെ പരിദേവനങ്ങളാണ് പരസ്പരം പങ്കു വെക്കപ്പെടുന്നത്. പൊട്ടിപ്പൊളിഞ്ഞ സ്കൂൾ ഷൂ ധരിച്ച കാത്തിയുടെ മകളുടെയും കൈ കൊണ്ടെഴുതിയ ജോലി അപേക്ഷയോടനുബന്ധിച്ചുള്ള ജീവിതചിത്രണ(കരിക്കുലം വീറ്റേ)രേഖയുമായി നിൽക്കുന്ന ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെ, എത്രമാത്രം ആഴത്തിൽ കാര്യങ്ങൾ സംവിധായകൻ ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടുണ്ടെന്നതിന്റെ നിദർശനങ്ങളാണ്. ഭക്ഷണബാങ്കിലുണ്ടാകുന്ന ക്ഷാമം കൊണ്ട് കാത്തി നേരിടുന്ന വിശപ്പ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തപ്പെടുന്നത്, ഒരു ദശലക്ഷം

പേർ ബ്രിട്ടനിൽ ഭക്ഷണബാങ്കിനെ ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ടെ ഭീകര യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പരസ്യമായി രേഖപ്പെടുത്തൽ കൂടിയായി. ഞാൻ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്ക്, കാനിൽ പാം ദ ഓർ ലഭിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ കെൻ ലോച്ച് സിനിമയാണ്. ദ വിൻഡ് ദാറ്റ് ഷെയ്ക്ക്സ് ദ ബാർലി(2006)ക്കും പാം ദ ഓർ ലഭിച്ചിരുന്നു.

ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ പ്രതീക്ഷയും നഷ്ടപ്പെട്ടവരും അതിദരിദ്രരുമായ മനുഷ്യരോടാണ് കെൻ ലോച്ചിന്റെ ആഭിമുഖ്യം. ആ ആഭിമുഖ്യമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയശരി (പൊളിറ്റിക്കൽ കറക്ട്നെസ്സ്)യും. എൺപതു വയസ്സു തികഞ്ഞ കെൻ ലോച്ച്, ആഗോളവത്ക്കരണ-ഉദാരവത്ക്കരണ-സ്വകാര്യവത്ക്കരണ (എൽപിജി) കാലഘട്ടത്തെ സാമ്പത്തിക-സാങ്കേതിക യുക്തിയെ സംബന്ധിച്ച് കൃത്യവും വ്യക്തവുമായ ബോധ്യങ്ങളാണ് ഈ ലളിതവും ദൃഢവുമായ സിനിമയിലൂടെ പങ്കു വെക്കുന്നത്. നിസ്സഹായരായ ദരിദ്ര ജനതയോട് അനുതാപം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ പിന്നെ ആധുനിക രാഷ്ട്രത്തിനു തന്നെ എന്തു പ്രസക്തിയാണുള്ളതെന്ന മുഴക്കമുള്ള ചോദ്യമാണ് അദ്ദേഹം ഉന്നയിക്കുന്നത്. ഈ ചോദ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ ഇന്നത്തെ ലോകവ്യവസ്ഥ അനിവാര്യവും മാരകവുമായ വിനാശത്തിലെത്തിച്ചേരുമെന്ന മുന്നറിയിപ്പും അദ്ദേഹം നൽകുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യത്വ വിരുദ്ധവും വരണ്ടതുമായ ഉദ്യോഗസ്ഥ ദുഷ്പ്രഭുത്വത്തിന്റെ ക്രൂര-നിഷ്ഠുരമായ മനോഭാവം സാങ്കേതിക വിന്യാസത്തിന്റെയും ലാഭത്തിൽ മാത്രം അധിഷ്ഠിതമായ മുതലാളിത്ത സാമ്പത്തിക നയത്തിന്റെയും മുഖമായി മാറുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. എന്നാലീ സിനിമ, കേവലം സാമ്പത്തിക-സാങ്കേതിക-ബ്യൂറോക്രാറ്റിക് മാനങ്ങളിൽ മാത്രം വിലയിരുത്തപ്പെടേണ്ട ഒന്നല്ല. മനുഷ്യരാശി തന്നെ വംശനാശത്തിനു വിധേയമായേക്കാവുന്ന അതിഗുരുതരമായ നൈതികതാനാശമാണ് ഐ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിന്റെ അന്തസ്സത്ത.

കെൻ ലോച്ചിന്റെ സിനിമകളുടെ ഹൃദയത്തിലാണ് അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ അടങ്ങിയിട്ടുള്ളത്. എല്ലാം മനുഷ്യരുടെ കഥകളാണ്, അതിനാൽ തന്നെ അവ അങ്ങേയറ്റം രാഷ്ട്രീയവുമാണ്. മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ അന്തസ്സത്ത തന്നെ രാഷ്ട്രീയമാണെന്നുറപ്പുള്ളതു കൊണ്ടാണ് കെൻ ലോച്ച് സിനിമകളെടുക്കുന്നതു തന്നെ. സോഷ്യൽ റിയലിസ്റ്റ് എന്നറിയപ്പെടുന്ന കെൻ ലോച്ച് ഹോളിവുഡിന്റെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്ക് ഒരു കാലത്തും വഴങ്ങിയില്ല. ബ്രിട്ടനിൽ ഏറെ ആദരവേറ്റു വാങ്ങുന്ന ആദർശവാദിയായ ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്നാണ് അദ്ദേഹം അറിയപ്പെടുന്നത്. നാടകാഭിനയത്തിൽ പഠനം പൂർത്തിയാക്കിയ കെൻ ലോച്ച് കുറച്ചു കാലം ബിബിസിയിൽ ജോലി ചെയ്തു. അക്കാലത്ത് അദ്ദേഹം എടുത്ത ഡോക്കുമെൻററികൾ ബിബിസിയുടെയും നീതിപൂർണമായ മാധ്യമപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും സ്ഥിരം ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. നഗരങ്ങളിൽ രൂക്ഷമായ ഭവനദൗർലഭ്യവും ബ്രിട്ടൻ എന്ന ക്ഷേമരാഷ്ട്ര സങ്കൽപത്തിന്റെ മുഖമറകളിലെ വിള്ളലുകളും തുറന്നു കാണിക്കുന്ന കാത്തി ഹോം കാത്തി(1965),

ബിബിസി യുടെ ചരിത്രത്തിലെ തന്നെ ഏറ്റവും വിവാദജന്യമായ ഡോക്കുമെന്ററിയാണ്. ഈ ഡോക്കുമെന്ററി സൃഷ്ടിച്ച ചർച്ചകൾ, ബ്രിട്ടന്റെ പൊതു ഭവന നിർമാണ/ദൗർലഭ്യ നിയമത്തെ തന്നെ മാറ്റിയെഴുതുന്നതിലെത്തിച്ചു.

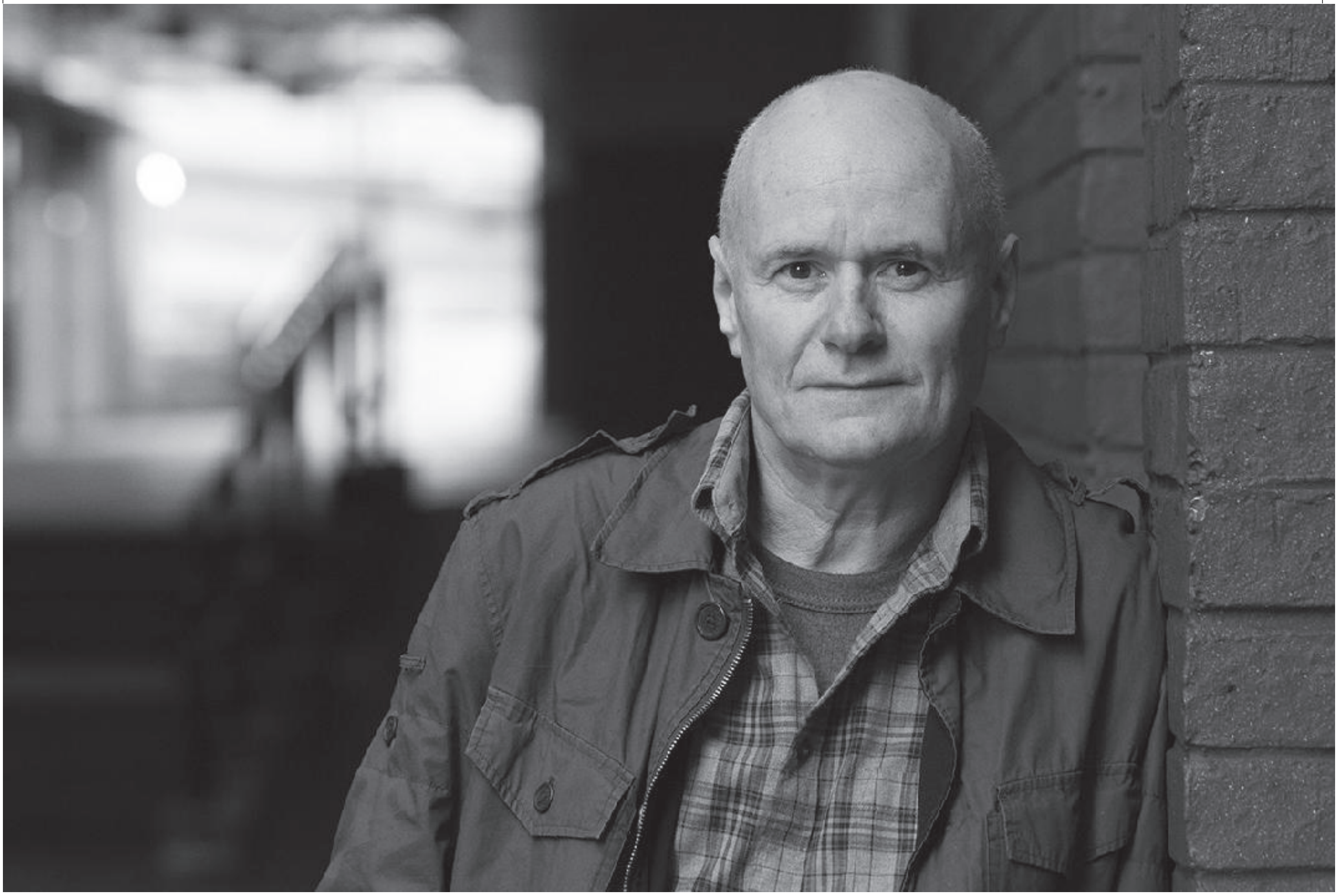
തന്റെ സിനിമകളിൽ സഹകരിക്കുന്ന ഓരോ അഭിനേതാവിൽ നിന്നും അവരുടെ വിലോഭനീയ വത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട മികവല്ല കെൻ ലോച്ച് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. അവരുടെ ചരിത്രബോധത്തിന്റെയും ശരീരഭാഷയുടെയും സത്യാത്മകതകളാണ്. അതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര ഭാവുകത്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനവും. സ്കൂൾ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ടോറി(യാഥാസ്ഥിതിക കക്ഷി)കളെ അനുകൂലിച്ചതും, ചലച്ചിത്ര ജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യകാലത്ത് മക്ഡൊണാൾഡ്സിനും നെസ്‌ലെക്കും വേണ്ടി പരസ്യചിത്രങ്ങളെടുത്തതും അടക്കം തിരുത്താനാവാത്ത അബദ്ധങ്ങളും തെറ്റുകളും കൂടി ഉൾപ്പെട്ടതാണ് തന്റെ ഭൂതകാലം എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം കെൻ ലോച്ചും അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷ് സിനിമയിലെ ഏറ്റവും മികച്ച മുഖങ്ങളിലൊന്നാണ് കെൻലോച്ച്. അതേ സമയം, ബ്രിട്ടീഷ് ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ എത്രമാത്രം കയ്പ്പുള്ളതാണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെയാണ് അവ മികവ് തെളിയിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉപദേശങ്ങൾ കുത്തിനിറച്ച പ്രചാരണ ചിത്രങ്ങളാണ് കെൻ ലോച്ചിന്റേത് എന്നും അവ ഇടതാദർശങ്ങളാൽ നിബിഡമാണെന്നും വിമർശനങ്ങളുണ്ട്. ഈ വിമർശനങ്ങൾക്കു പുറകിലാണ് രാഷ്ട്രീയ ദുരുദ്ദേശ്യമുള്ളതെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. മാസങ്ങൾ നീണ്ടു നില്ക്കുന്ന ഗവേഷണങ്ങളും അന്വേഷണങ്ങളും അഭിമുഖങ്ങളും നടത്തി, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നാനാവശങ്ങൾ പരിശോധിച്ചും അവലോകനം ചെയ്തും എന്നാൽ മനുഷ്യകുലത്തോട് അനുതാപം നിലനിർത്തിയും ആണ് കെൻ ലോച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ ഭാവന ചെയ്യുന്നതും പൂർത്തീകരിക്കുന്നതും.

ഡിസീക്കയുടെ ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്, മിലോസ് ഫോർമാന്റെ ലവ്സ് ഓഫ് എ ബ്ലോണ്ട്, ഗില്ലോ പോണ്ടെക്കാർവോയുടെ ദ ബാറ്റിൽ ഓഫ് അൽജിയേഴ്സ് എന്നീ മൂന്നു സിനിമകളാണ് തന്നെ ഏറ്റവും അധികം സ്വാധീനിച്ചതെന്ന് കെൻ ലോച്ച് ഒരഭിമുഖത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. സാധാരണക്കാരെക്കുറിച്ചും അവരുടെ ധർമസങ്കടങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും സിനിമയെടുക്കാൻ സാധിക്കുമെന്ന് എനിക്ക് മനസ്സിലാക്കിത്തന്നത് ഈ സിനിമകളാണ്. സിനിമക്ക് എപ്പോഴും, താരങ്ങളും ധനികരും അസംബന്ധ സാഹസികതകളും ആവശ്യമില്ല. രാഷ്ട്രീയ കാരണങ്ങളാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല ചിത്രങ്ങളും തടഞ്ഞുവെക്കപ്പെടുകയോ മോശമായി വിലയിരുത്തപ്പെടുകയോ ചെയ്തു. നിങ്ങൾ ട്രേഡ് യൂണിയനുകളുമായും സാധാരണക്കാരുമായും മറ്റും ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നു; ടെലിവിഷനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുന്നില്ല; അഭിമുഖം ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല എന്നൊക്കെയുണ്ടെങ്കിൽ നിങ്ങൾ മോശക്കാരനാണെന്ന പ്രതീതിയാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

പുതിയ കാലത്ത് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കലാപങ്ങളുടെ കാരണങ്ങളെക്കുറിച്ച് സുവ്യക്തമായ ധാരണയാണ് കെൻ ലോച്ചിനുള്ളത്. കണ്ണു തുറന്നു വെച്ചവർക്കൊക്കെ കാണാവുന്നതേ ഉള്ളൂ എന്ന ആമുഖത്തോടെ അദ്ദേഹം പറയുന്നു: യുവാക്കൾക്ക് നല്ല ഒരു ഭാവി പ്രദാനം ചെയ്യാത്ത വിധത്തിൽ അവരുടെ ജീവിതം താറുമാറാക്കപ്പെട്ട സാമ്പത്തിക വ്യവസ്ഥയാണ് ഇത്തരം കലാപങ്ങളുടെ മൂല കാരണം. പരമ്പരാഗതമായി തന്നെ യുവാക്കൾ തൊഴിലിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുകയും അവരെ അവരുടെ മാതാപിതാക്കൾ അതിന് നിർബന്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അവരുടെ കൈയിൽ ഒരു സ്ക്രൂഡ്രൈവർ, അവിടെ ഒരല്പം ഗ്രീസ് പുരണ്ട്, അവർ കൂട്ടം കൂട്ടമായി പോകുമ്പോൾ അവർ ഉത്തരവാദിത്തത്തിലേക്കു കൂടിയാണ് നടന്നു പോകുന്നത്. അതാണ് നശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. താച്ചറാണ് അത് തുടങ്ങി വെച്ചത്.

റെയിൽവെയിലും ഖനികളിലും ഉരുക്കുഫാക്ടറികളിലും എല്ലാം സംഘടിത തൊഴിലാളി വർഗത്തെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്ത താച്ചർ, കൗമാരത്തിൽ നിന്ന് യൗവനത്തിലേക്ക് കാലെടുത്തു വെച്ച ഒരു ജനതയെ തന്നെ ബോധപൂർവം നശിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. താൻ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന ചരിത്ര യാഥാർത്ഥ്യത്തെ, തൊഴിലാളി വർഗ സൗന്ദര്യം കൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയ പരിഗണനക്ക് വിധേയമാക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നതാണ് കെൻലോച്ചിന്റെ കൃത്യത എന്ന് ഈ വിശകലനത്തിലൂടെ ബോധ്യപ്പെടും.

നോട്ട് നിരോധനവും ബാങ്കിടപാട് നിർബന്ധവും സേവനച്ചിലവു വർദ്ധനയും അടക്കമുള്ള ഡിജിറ്റൽ മർദനനടപടികളിലൂടെ; പൗരന്റെ നിത്യജീവിതം ദുസ്സഹമാക്കുന്നതിനായി പ്രയോജനപ്പെടുന്ന, ആധുനികത തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന അവസ്ഥയിൽ ഇന്ത്യയടക്കമെത്തിയതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വേണം, നൂറ്റാണ്ടുകൾ ഇന്ത്യയെ കൊളോണിയൽ അധികാരത്തിൽ കീഴ്പ്പെടുത്തി വെച്ച ഇംഗ്ലണ്ട് എന്ന വികസിത രാജ്യം അതിന്റെ പൗരന്മാരോടുള്ള മനോഭാവം ഐ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിലൂടെ വിചാരണ ചെയ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രസക്തി മനസ്സിലാക്കാൻ. മർദനം പരിഷ്ക്കാരങ്ങളുടെയും വിധേയത്വങ്ങളുടെയും മാതൃകകളാകുകയാണിവിടെ. പശ്ചാത്തല സൗകര്യങ്ങളുടെയും നൂതന സാങ്കേതിക വിദ്യകളുടെയും വികാസം കൂടുതൽ സാധാരണക്കാർക്ക് സൗകര്യപ്രദമാകുന്നതെങ്ങനെയെന്നതായിരിക്കണം യഥാർത്ഥത്തിൽ ജനാധിപത്യോന്മുഖവും മനുഷ്യപക്ഷപാതപരവുമായ ഒരു വികസന-ഭരണ കാഴ്ചപ്പാട്. അതിനു പകരം, ഡിജിറ്റൽ പിളർപ്പിലൂടെയും മറ്റും സാധാരണക്കാരെയും ദരിദ്രരെയും വൃദ്ധരെയും സ്ത്രീകളെയും നിരാലംബരെയും ഭിന്നശേഷിക്കാരെയും കുട്ടികളെയും ഗ്രാമീണരെയും മുഖ്യധാരയിൽ നിന്ന് അകറ്റി നിർത്തുകയും പരിഹസിക്കുകയും ഉപേക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവണത, ടെക്നോ-മിലിറ്ററി-ക്രോ



ണി കാപ്പിറ്റലിസ്റ്റ് വ്യവസ്ഥയിൽ വ്യാപകമായിരിക്കുന്നു. തൊഴിലില്ലായ്മ വേതനത്തിനുള്ള അപേക്ഷ ഓൺലൈൻ ആയി അപേക്ഷിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധിക്കുന്നതെന്തിനെ ചോദ്യത്തിന്, ഞങ്ങൾ ഡിജിറ്റൽ ബൈ ഡിഫോൾട്ട്(ആദ്യ പരിഗണന ഡിജിറ്റലിന്) ആണെന്ന മറുപടിയാണ് ആഫീസിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥ കൊടുക്കുന്നത്. ഞാൻ പെൻസിൽ ബൈ ഡിഫോൾട്ട് (ആദ്യ പരിഗണന പെൻസിലിന്) ആണെന്ന, ദുരിതത്തിനിടയിലും സ്വയം പരിഹാസ്യനാകാനടക്കം തയ്യാറായി തമാശ പറയുന്ന ബ്ലേക്കിന്റെ നടപടി, സാങ്കേതികതയെ മർദനത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന ഭരണതന്ത്രത്തിനുള്ള വ്യക്തമായ പ്രതികരണമായി ഭവിച്ചു. കൈവശാവകാശ സർട്ടിഫിക്കറ്റ് ലഭിക്കാൻ മുമ്പ് വില്ലേജ് ആപ്പീസിൽ അപേക്ഷ സമർപ്പിച്ച് അധികാരി(വില്ലേജ് ആപ്പീസറുടെ പഴം മലയാള ശീർഷകം)യുടെ ദയാവായ്പും കാത്തിരുന്ന കാലം മാറി ഡിജിറ്റലായപ്പോൾ; (1) വില്ലേജ് ആപ്പീസിൽ പോകുകയും വരി നിന്ന് അവിടത്തെ നികുതി കുടിശ്ശിക അടക്കമുള്ളവ തീർത്ത് ഈ സ്ഥലത്തിന് കൈവശാവകാശം ലഭിക്കുമോ എന്നന്വേഷിക്കുകയും (2) അക്ഷയ സെന്ററിൽ പോയി ഓൺലൈനിൽ കയറി അപേക്ഷ സമർപ്പിക്കുകയും (3) അതിന്റെ അച്ചടിക്കോപ്പി വില്ലേജ് ആപ്പീസിൽ സമർപ്പിക്കുകയും പിന്നെ (4) അക്ഷയ സെന്ററിൽ കാത്തിരുന്ന് ഓൺലൈനിൽ ഇടക്കിടെ കയറി കൈവശാവകാശം ആയോ ആയോ എന്ന് പരിശോധിച്ച് കിട്ടിയാലായി എന്ന വിധത്തിൽ പരിഹാരമാവുന്ന ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക നൂലാമാലയിൽ കൈകാലിട്ടടിക്കുന്ന കേരളീയന്(ഇന്ത്യക്കാരന്) ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കുമായി ഹൃദയൈക്യം ഉണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കും. ഒരു കാര്യത്തിൽ അപ്പോഴും അഭിമാനിക്കാം. ഇവിടെ സാധാരണക്കാരൻ അനുഭവിക്കുന്ന അതേ ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ, വികസിത രാജ്യത്തെ, അതും നമ്മെ കീഴടക്കി വെച്ചിരുന്നവരുടെ അവിടത്തെ, വെളുത്ത സായിപ്പന്മാരും അനുഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ.

വൻകിട കോർപ്പറേറ്റുകൾക്കുള്ള സബ്സിഡികളും നികുതി ഇളവുകളും നിർബാധം തുടരുകയും, സാധാരണക്കാർക്കുള്ള ഇത്തിരി സഹായങ്ങൾ ഉദാരവത്ക്കരണ നടപടികളുടെ ഭാഗമായി വെട്ടിക്കുറക്കുകയോ ഇല്ലാതാക്കുകയോ ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന സാമാന്യമായ നയസമീപനങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ് ഇതും എന്നും നാം തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. ശ്വാസം മുട്ടിച്ച് കൊല്ലുക എന്ന അധികാര-മർദന തന്ത്രമാണ് സാങ്കേതിക വിദ്യ ഉപയോഗിച്ചു കൊണ്ട് നിർവഹിക്കുന്നത്. റെക്കോഡ് ചെയ്യപ്പെട്ട ശബ്ദങ്ങൾ കുട്ടിഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള മറുപടികൾ - ഒന്നമർത്തു, രണ്ടമർത്തു - ഏറ്റവും മാരകമാണ്. കാൾ സെന്ററുകളിലൂടെയുള്ള പരിഹാരപ്രതീതികളും തഥൈവ.

ബ്ലേക്കിനെ പരിശോധിച്ച ഡോക്ടർ പറയുന്നത്, അയാൾക്ക് ജോലി തുടർന്ന് നിർവഹിക്കാനുള്ള കായിക ക്ഷമത ഇല്ലെന്നാണ്. അതനുസരിച്ച് തൊഴിലില്ലായ്മ വേതനത്തിന് അപേക്ഷിക്കുകയാണയാൾ. അത് അപേക്ഷിക്കാനാണ് കമ്പ്യൂട്ടറിൽ അപേക്ഷ സമർപ്പിക്കാനറിയാത്ത അയാൾ കുഴങ്ങുന്നത്. എന്നിട്ടും എങ്ങിനെയെങ്കിലും പലരുടെയും സഹായത്തോടെ അത് പൂർത്തിയാക്കുന്നു. അപേക്ഷ പരിശോധിച്ച ഹെൽത്ത് അസിസ്റ്റന്റ് പറയുന്നത്, അയാൾക്ക് ജോലി ചെയ്യാൻ കഴിയുമെന്നാണ്. ഇതോടെ കുഴയുന്ന അയാളുടേതു പോലുള്ള അവസ്ഥകളിലൂടെയാണ് ദൈനം ദിനം പൗരന്മാർ കടന്നു പോകുന്നത്. തൊഴിലാളികളെയും തൊഴിൽ നഷ്ടപ്പെട്ടവരെയും തൊഴിൽ തേടുന്നവരെയും ഇത്തിക്കണ്ണികളായി പരിഗണിച്ച് പൈശാചികവത്ക്കരിക്കുകയാണ് മുതലാളിത്തം എല്ലായ്പോഴും ചെയ്യുന്നത്. ഈ മനോഭാവം, പുതിയ ജനാധിപത്യ സാധ്യതകൾ തുറന്നിട്ടുവെന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന സാങ്കേതിക വികാസാനന്തര/ ആഗോളവത്കൃത ലോകത്തും അതിശക്തമായി തുടരുന്നുവൊണ് ഐ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്ക് തെളിയിക്കുന്നത്. ഹാസ്യനടനായ ഡേവ് ജോസാണ് ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിന്റെ വേഷം അനശ്വരമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഹെയ്‌ലി സ്ക്വയർസ് കാത്തിയുടെ വേഷമവതരിപ്പിച്ചു. കഴിഞ്ഞ ഇരുപതു വർഷമായി കെൻലോച്ചിന്റെ സിനിമകൾക്ക് തിരക്കഥയൊരുക്കുന്ന പോൾ ലാവെർറ്റി തന്നെയാണ് ഐ ഡാനിയേൽ ബ്ലേക്കിന്റെയും രചന നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ജോലിയും രോഗങ്ങളും ആശ്വാസപദ്ധതികളും തമ്മിലുള്ള ഒരു ബലാബലപ്പരീക്ഷയാണിവിടെ നടക്കുന്നത്. സഹികെട്ട അയാൾ തെരുവിൽ സമരം ചെയ്യുകയും അറസ്റ്റിന് വിധേയനാകുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് പുറത്തിറങ്ങുന്ന അയാളുടെ അപേക്ഷ ഒരു പക്ഷെ, പരിഹരിക്കപ്പെട്ടേക്കാം എന്ന നിലയിലെത്തുമ്പോൾ, ആശ്വാസം ഹൃദയസ്തംഭനത്തിന് വഴിവെക്കുകയും അപ്പീലാപ്പീസിന്റെ മൂത്രപ്പുരയിൽ വീണ് മരിക്കുകയുമാണ് ബ്ലേക്ക്.

ഒമ്പതു മണിക്കുള്ള ചിലവുകുറഞ്ഞ ചരമോപചാരച്ചടങ്ങിൽ, ബ്ലേക്ക് പെൻസിൽ കൊണ്ടെഴുതി വെച്ച സന്ദേശം, കാത്തി വായിക്കുന്നു. ഞാൻ ഒരു കക്ഷിയോ ഒരിടപാടുകാരനോ ഒരു സേവനോപഭോക്താവോ അല്ല. ഞാനൊരു പറ്റിത്തിന്നുകാരനോ പോക്കറ്റടിക്കാരനോ യാചകനോ മോഷ്ടാവോ അല്ല. ഞാൻ ഒരു വെറും നാഷണൽ ഇൻഷുറൻസ് മെമ്പറോ കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീനിൽ നിഴലിക്കുന്ന വസ്തുരൂപമോ അല്ല. ഞാനെന്റെ എല്ലാ കടങ്ങളും വീട്ടിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു പെനിപോലും ബാക്കിവെച്ചിട്ടില്ല. അതിലെനിക്കഭിമാനവുമുണ്ട്. ഞാൻ തഞ്ചം നോക്കി പായവലിക്കുന്നവനല്ല, എന്റെ അയൽക്കാരുടെ വിഷമം മനസ്സിലാക്കി അവരെ കഴിയാവുന്ന വിധത്തിൽ സഹായിച്ചിട്ടുള്ള ആളാണ്. ഞാൻ സൗജന്യഭിക്ഷ ആവശ്യപ്പെടുന്നവനും സ്വീകരിക്കുവനും അല്ല. എന്റെ പേര് ഡാനിയൽ ബ്ലേക്ക്, ഞാനൊരു മനുഷ്യനാണ് ഒരു നായയല്ല. എനിക്ക് ലഭിക്കേണ്ട ആദരവും അവകാശവും ഞാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഞാൻ ഡാനിയൽ ബ്ലേക്ക് എന്ന പൗരൻ, അതിലധികവും അല്ല അതിലൊട്ടു കുറവുമല്ല.

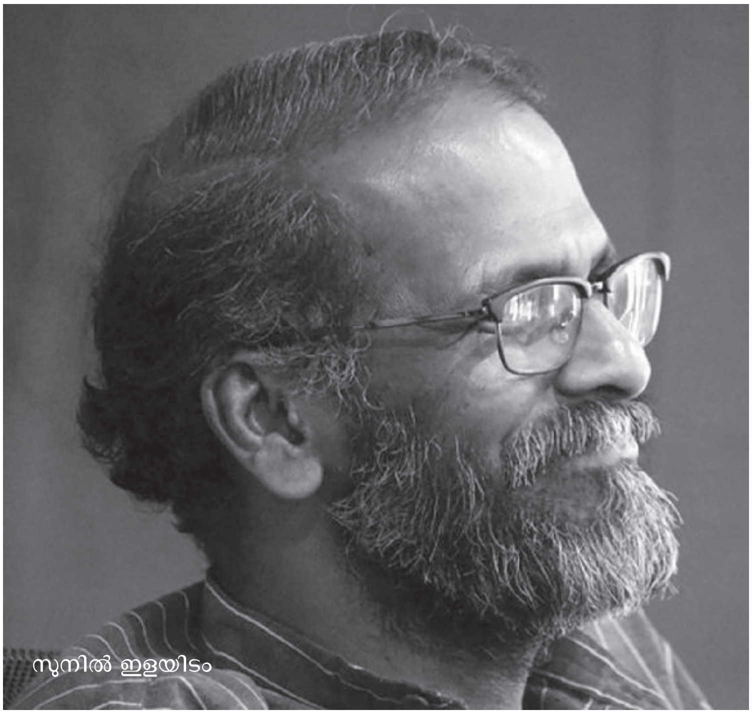
പൗരനെ വെറുമൊരു നമ്പറോ ഐഡന്റിറ്റിയോ ആയി കാണുകയും അടയാളപ്പെടുത്തുകയും യാന്ത്രികമായി നിസ്സാരീകരിക്കുകയും വ്യവസ്ഥയാൽ തമസ്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ആധുനിക രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഉപേക്ഷയെയും അമിതാധികാരത്തെയുമാണ് ഐ ഡാനിയൽ ബ്ലേക്ക് എന്ന കെൻ ലോച്ചിന്റെ സിനിമ പിച്ചിച്ചീന്തുന്നത്. എല്ലാ മർദനങ്ങളെയും അതിജീവിച്ചുകൊണ്ട് മനുഷ്യനും മനുഷ്യത്വവും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കുമെന്ന ശുഭപ്രതീക്ഷ തന്നെയാണീ മഹത്തായ സിനിമ.

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

പൊളിറ്റിക്കലി കറക്റ്റാകണോ സിനിമ?

"സിനിമ പൊളിറ്റിക്കലി കറക്റ്റ് ആകുന്നത് വളരെ നല്ലതാണ്, സിനിമയും കൂടിയാകണം!"...

സുനിൽ. പി. ഇളയിടത്തിന്റെ ഈ ഫേസ്ബുക്ക് പോസ്റ്റിനെ തുടർന്ന് നിരവധി ചർച്ചകളാണ് ഉരിത്തിരിഞ്ഞു വന്നത്. ഒരു വിഭാഗം സിനിമയെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ മാത്രം സമീപിക്കുന്ന നിലപാടാണിതെന്നും, സിനിമയെ വിലയിരുത്തുന്നതിൽ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ മാനദണ്ഡങ്ങളെക്കാൾ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ പരിസരങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും വാദിച്ചു. മറ്റൊരു വിഭാഗം അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലപാടിനെ


സുനിൽ ഇളയിടം

പൂർണമായും പിന്തുണച്ചു കൊണ്ട്, പോളിറ്റിക്കൽ കറക്റ്റ്നെസ്സ് (പൊ.ക) യുടെ അതിപ്രസരം സിനിമയെന്ന മീഡിയത്തിന്റെ ജൈവിക സ്വഭാവത്തെ നശിപ്പിക്കുകയാണെന്നും പരിതപിച്ചു. ഒരു സിനിമ മികച്ച കലാസൃഷ്ടിയായി അംഗീകരിക്കപ്പെടണമെങ്കിൽ, അതിന്റെ രൂപഘടനയിലാണോ, ആശയ ഭൂമികയിലാണോ നിരൂപകർ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തേണ്ടതെന്ന ആശയക്കുഴപ്പം സമീപകാലത്തായി നിരവധി ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ഉയർന്നു വരുന്നതും കാണാം.

കല കലയ്ക്ക് വേണ്ടിയോ സമൂഹത്തിനു വേണ്ടിയോ എന്ന സമസ്യയിലേക്ക് തന്നെയാണ് സുനിൽ ഇളയിടത്തിന്റെ പോസ്റ്റുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചർച്ചകളും ആത്യന്തികമായി ചെന്നെത്തുന്നത്.

കലയ്ക്ക്, പ്രത്യേകിച്ചും സിനിമയ്ക്ക് ചില സാമൂഹിക ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളുണ്ടെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ഒരു ബാംബൂ ബോയ്സോ, കിളിച്ചുണ്ടൻ മാമ്പഴമോ, ധ്രുവമോ, ഹിറ്റ്ലറോ ഇന്നത്തെക്കാലത്ത് ഏകപക്ഷീയമായി ആഘോഷിക്കപ്പെടുകയില്ല എന്നുറപ്പാണ്. സോഷ്യൽ മീഡിയയുടെ ഈ കാലത്ത്, വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിശകല-വിമർശന വായനകൾ റിലീസിന്റെ അന്നുമുതൽ ഇത്തരം വിവേചനപരമായ സൃഷ്ടികളെ വിചാരണ ചെയ്യുമെന്നും ന്യായമായും കരുതാം.

മോദി ഭരിക്കുന്ന കാലത്ത്, സേവാഭാരതിയുടെ ആംബുലൻസ് വരുന്നത് bgm ഇട്ട് കാണിക്കുന്ന ഒരു സിനിമ നിശിതമായി തന്നെ വിമർശിക്കപ്പെടും. പൂവള്ളി ഇന്ദുചൂഡന്മാരെ പൊളിച്ചടുക്കുന്ന റോസ്റ്റിങ് വീഡിയോകൾ വരും. സമൂഹത്തിലെ നീതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വ്യവഹാരങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി ശ്രദ്ധിക്കുന്നവർ തങ്ങളുടെ സിനിമകളിൽ ലിംഗ, വംശ, ജാതി, മത, ഭാഷാ വിവേചനങ്ങളെ ആഘോഷിക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യും.

ഇത് ഒരു കലാകാരിയെ/കലാകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും അനിവാര്യമായ ഉത്തരവാദിത്തമോ കടമയോ ആയി മാറുന്നുണ്ട്.

സിനിമയെ സിനിമ മാത്രമായി കണ്ടാൽ സാംസ്കാരിക മൂലധനം കൈവശമുള്ളവർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ മാത്രം വീണ്ടും കാണേണ്ടിവരും. ആ അധീശ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ പല രൂപത്തിൽ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുകയും, സിനിമ അത്രമേൽ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒരു മീഡിയമായതിനാൽ ഈ സമൂഹം വല്ലവിധേനയും നേടിയെടുത്ത പുരോഗമന മുന്നേറ്റങ്ങളെ അത് പിന്നോട്ടടിക്കുകയും ചെയ്യും.

സിനിമയ്ക്കു മാത്രം എന്തുകൊണ്ട് പൊളിറ്റക്കൽ കറക്റ്റ്നസ് നിർബന്ധമാവുന്നുവെന്ന ചോദ്യം പലപ്പോഴും ഉന്നയിക്കപ്പെടാറുണ്ട്.

സിനിമ മാത്രമല്ല സാഹിത്യവും സംഗീതവും രാഷ്ട്രീയവുമെല്ലാം ഓഡിറ്റ് ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നതാണ് അതിനുള്ള ഉത്തരം. പക്ഷേ സിനിമയുടെ ഗ്ലാമർ പരിവേഷം അതിന് സോഷ്യൽ മീഡിയയിലുൾപ്പടെ കൂടുതൽ വിസിബിളിറ്റി നൽകുന്നു. എച്ചിക്കാനത്തിന്റെ 'ബിരിയാണി'യും എൻ.എസ്. മാധവന്റെ 'ഹിഗ്വിറ്റ'യും കുമാരനാശാന്റെ "ക്രൂരമുഹമ്മദീയർ " എന്ന പ്രയോഗവുമൊക്കെ സാഹിത്യ സർക്കിളുകളിൽ വിമർശിക്കപ്പെട്ടതുമാണല്ലോ.

ലോക പ്രശസ്ത നോവലിസ്റ്റ് ജോസഫ് കോൺറാഡിനെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഖ്യാത നോവലുകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ചിനുവ അച്ചിബെ വിളിച്ചത് റേസിസ്റ്റ് എന്നായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തെ സാഹിത്യമായി മാത്രം കാണാനൊക്കില്ല തന്നെ.

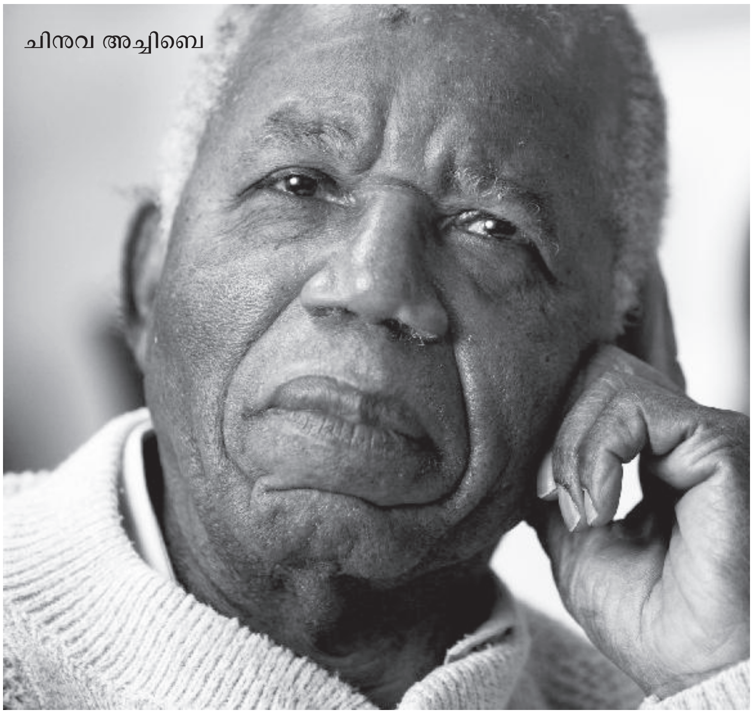
സുനിൽ ഇളയിടത്തിന്റെ പോസ്റ്റിൽ പറയുന്നത് പൊളിറ്റിക്കൽ കറക്റ്റ്നെസ് (പൊ.ക) ഉള്ളത് കൊണ്ട് മാത്രം ഒരു സിനിമ നല്ല സിനിമയാവില്ല എന്നാണ്. ആത്യന്തികമായി സിനിമ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ്. അത് സാങ്കേതിക നിലവാരം കൂടി ഡിമാൻഡ് ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഏതൊരു കലാ സൃഷ്ടിയിലും കല തിരയുന്നത് അത്ര വലിയ പാതകമാണോ എന്നതാണ് ഇവി

ട്ടത്തെ മില്ല്യൻ ഡോളർ ചോദ്യം. കലയും നിലപാടുകളും കൃത്യമായ അളവിൽ ചേരുന്നത് തന്നെയല്ലേ ആസ്വാദ്യകരം?

ഉദാഹരണത്തിന്, പുരോഗമന ആശയങ്ങൾ കുത്തി നിറച്ച 'ക ബോഡി സ്കേപ്സ്' എന്ന ചിത്രം വ്യക്തിപരമായി അസഹനീയ മായ ഒരു കാഴ്ചാനുഭവമായിരുന്നു. ആ ചിത്രത്തിന്റെ നിലപാടുകളെ പൂർണമായും പിന്തുണച്ചു കൊണ്ടു തന്നെ കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ എന്നിലെ ആസ്വാദകനെ അത് തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയില്ല എന്നു പറയു ന്നതിൽ തെറ്റുണ്ടോ?

(അതേ സമയം, സാഹചര്യങ്ങ ളോട് പൊരുതി ഗറില ഫിലിം മേ ക്കിങ് ചെയ്യുന്ന ഒരാളോട് തന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ കലയെവിടെ എന്നു ചോദിക്കുന്നത് ക്രൂരമാണ്).

ഇതേ പോലെ കലയെ സാമൂഹിക ദൗത്യത്തിന്റെ മാപിനി കൊണ്ട് അളക്കുന്നവരുണ്ട്.. കലാപരമായി മികച്ചു നിൽക്കുന്ന, എന്നാൽ പ്ര തിലോമകരമായ ആശയങ്ങളെ ഗ്ലോറിഫൈ ചെയ്യുന്ന ഒരു സിനിമ യെ വിമർശിക്കാൻ ഈ കൂട്ടർക്കും സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. Well made ആയ സിനിമകൾ തള്ളിക്കളയേണ്ട ആശയങ്ങളെ മുന്നോട്ടു വച്ചാൽ, കലാമികവ് അംഗീകരിച്ചു കൊണ്ടു തന്നെ അവയെ തുറന്നു കാട്ടുകയും വിമർശിക്കുകയും വേണം. ടെക്നി ക്കലി ബ്രില്യന്റായ ഒരു സിനിമ മനുഷ്യവിരുദ്ധ നിലപാട് ഗ്ലോറി ഫൈ ചെയ്താൽ അതിന്റെ സാങ്കേ തിക മികവ് അംഗീകരിച്ചു കൊണ്ടു തന്നെ വേണം വിമർശിക്കാൻ. ഉദാ: മഹത്തായ ഗോഡ്ഫാദർ സീരിസിൽ സ്ത്രീകളുടെ screen space നാമമാത്രമാണ്. കുടുംബ നാഥന്മാരുടെ സിനിമയായ ഗോ ട്ഫാദറിലെ ഒരു രംഗത്തിൽ അൽ പാച്ചിനോ ഭാര്യയെ അടിക്കുകയും (ഠപ്പട്!) സിനിമ അതിനെ സ്വാഭാ വികമായി സ്വീകരിക്കുകയുമാണ്. ഒരു ഫെമിനിസ്റ്റിന് അത് വിമർശി ക്കാനുള്ള എല്ലാ അവകാശവുമുണ്ട്. ആ വിമർശനം സിനിമയെ ക്ലാസ്സി



ചിനുവ അച്ചിബെ

ക്കല്ലാതാക്കുന്നില്ല. സിനിമയുടെ positioning ആണവിടെ പ്രധാനം കലാപരമായി മികച്ച സിനിമകളെ ടുത്ത മണിരത്നത്തിന്റെ ബ്രാഹ്മണ സ്നേഹം വിമർശിക്കപ്പെടുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണമാണ്.

തന്റെ പോസ്റ്റ് ചർച്ചയായതിനെ ത്തുടർന്ന് മറ്റൊരു പോസ്റ്റിൽ താൻ ഉദ്ദേശിച്ചത് സ്വാതന്ത്ര്യസമരം എന്ന ആന്തോളജിയിലെ 'അസം ഘടിതർ' എന്ന ചിത്രത്തെയല്ലെ ന്ന് ഇളയിടം വ്യക്തമാക്കിയിരുന്നു. ഉദ്ദേശിച്ചത് ആ ചിത്രത്തെയാണെ ങ്കിൽ പോലും, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തി ന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയുള്ള നോട്ടത്തിൽ ആ ചിത്രത്തിന് പരിമിതികളുണ്ട്. ആ ആന്തോളജി യിലെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളെയപേക്ഷിച്ച് സാങ്കേതികപരമായി അൽപം പി ന്നിലാണെങ്കിലും ഒരു ഡോക്യുഫി ക്ഷൻ ശ്രമമെന്ന നിലയിൽ പ്രോ ത്സാഹനമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാള സിനിമ ചർച്ച ചെയ്യാൻ മടിക്കുന്ന ഒരു വിഷയത്തെ ശക്തമായി ഉന്ന യിച്ചതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കലയോ സമൂഹമോ എന്ന ചോ ദ്യമുയരുന്ന ഘട്ടത്തിലെല്ലാം എതെങ്കിലൊന്നു മാത്രമാണ് ശരി യെന്ന പിടിവാശിയാണ് നമ്മുടെ വിശകലനങ്ങളുടെ സാധ്യതകളെ ചുരുക്കുന്നത്. മാർക്കേസിനെയോ ഹിച്ച്കോക്കിനേയോ ആരും പൊ.ക ടെസ്റ്റ് നടത്തി തള്ളിക്ക ളഞ്ഞിട്ടില്ലല്ലോ. വിമർശനങ്ങൾ പോലും കലാപരമായ മേന്മകളെ അംഗീകരിച്ചു തന്നെയാണ് ഉണ്ടാ യിട്ടുള്ളത്. (ലോറ മൾവെയുടെ ഹിച്ച്കോക്ക് വിമർശനം ഉദാഹ രണമാണ്). സിനിമ മുദ്രാവാക്യം വിളിച്ചുള്ള പ്രകടനമല്ല. മുദ്രാവാ ക്യങ്ങളെ subtle and cinematic ആയി അവതരിപ്പിക്കാനാണ് നല്ല ഫിലിം മേക്കേഴ്സ് ശ്രമി ക്കുക. കലയും സമൂഹവും തമ്മിൽ അവിടെ ഒരു ബാലൻസ് രൂപപ്പെട്ടു കൊള്ളും. അവ പരസ്പരപൂരകമായി അടയാളപ്പെടുകയും ചെയ്യും..

(കടപ്പാട്: THE CUE)

കെ പി ജയകുമാർ
എൻ എസ് എസ് കോളേജ് ചേർത്തല

പ്രണയത്തിന്റെ മരണാനന്തര ജീവിതം

വികാരസാന്ദ്രമായ പ്രണയാനുഭവം രണ്ട് മനസ്സുകൾ തമ്മിലുള്ള, ഉടലുകൾ തമ്മിലുള്ള ലയനമാണ്. ആനന്ദനിർഭരമായ നിമിഷങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തികൾ അപൂർണ്ണതയെ തകർത്ത് 'പൂർണ്ണതയിൽ ലയിക്കുന്ന അഭിലാഷങ്ങളുടെ ആഘോഷമാണതെന്ന് പ്ലേറ്റോ. പ്രണയം ചുറ്റുപാടുകളുടെ വിലക്കുകളെ വിസ്മരിച്ച് നിത്യതയിൽ അഭിരമിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് സമൂഹത്തിൽ ഇതര ജീവിതാനുഭവങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കാത്ത പ്രാധാന്യം പ്രണയ/രതിയനുഭവങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. അലൗകിക സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഈ നിത്യതാസ്പർശം ചിലപ്പോൾ ഒറ്റനിമിഷത്തിൽ തകർന്നുവീണേക്കാം. വ്യക്തിയുടെ വികാരസാന്ദ്രമായ സ്വകാര്യതയും സമൂഹത്തിന്റെ വികാരനിരപേക്ഷമായ 'ധാർമ്മികത'യും പരസ്പരം ഏറ്റുമുട്ടുന്ന സന്ദർഭമാണത്.

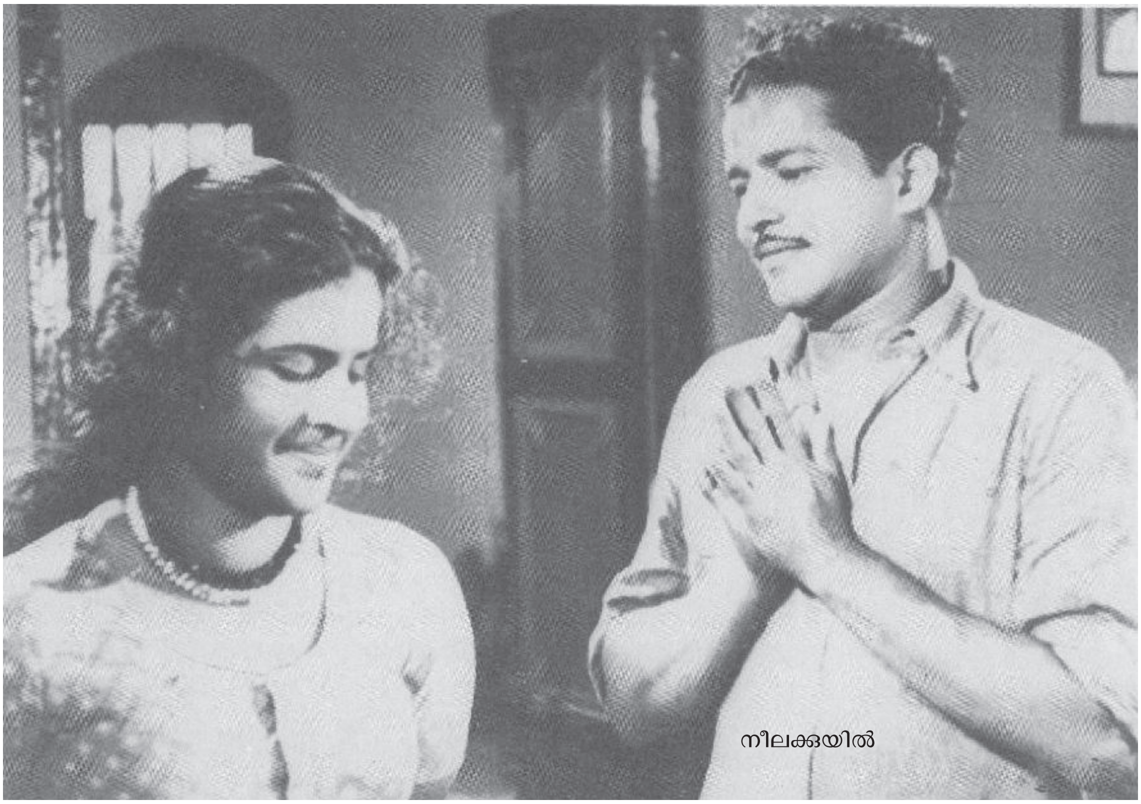
സമുദായ വിലക്കുകളും ലംഘിച്ച് രണ്ട് വ്യക്തികൾ മാത്രമുള്ള ലോകം നിർമ്മിക്കാനാണ് പ്രണയം ശ്രമിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാവാം സമൂഹ-സമുദായ സദാചാരങ്ങൾക്ക് പ്രണയം അസ്വീകാര്യമാകുന്നത്. സാമൂഹികബന്ധങ്ങളിൽ ഇന്ന് പുലരുന്ന നിർവചനങ്ങളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ വ്യക്തികളുടെ ആനന്ദനിർഭരമായ ലയനം സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ. സമുദായ വിലക്കുകൾ ചെന്നെത്താത്ത സ്വകാര്യ സങ്കേതങ്ങൾ തേടി പ്രണയ ശരീരങ്ങൾ അലഞ്ഞുതിരിയുന്നത് അതുകൊണ്ടാവാം. സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാര കൽപനകളെ ലംഘിക്കാനാവാതെ വ്യക്തികളുടെ പ്രണയാവിഷ്കാരങ്ങൾ സാധ്യമല്ലെന്നുവരുമ്പോഴാണ് ഏറ്റവും സുരക്ഷിതമായ ഒളിയിടങ്ങളായി മരണം കടന്നുവരുന്നത്. കമിതാക്കളുടെ മരണം സിനിമയിലും സാമൂഹ്യജീവിതത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്ന ദുരന്താനുഭവമായി തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു.

പ്രണയത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിൽ ഒരു സുരക്ഷിതമണ്ഡലം കണ്ടെത്താനുള്ള യത്നമാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. ജാതി, വർഗ്ഗ ബന്ധങ്ങളെ ഉലയ്ക്കാതെ, സദാചാരങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങി, വിവാഹത്തിലെത്തി പര്യവസാനിക്കുന്ന 'സഫലത' ഒരേസമയം പ്രണയദുരന്തത്തിൽ നിന്നുമുള്ള രക്ഷപ്പെടലും സദാചാരങ്ങളോട് വിധേയപ്പെടലുമാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ച ദുരന്താന്ത്യങ്ങൾപോലും സദാചാര വിലക്കുകൾക്കും സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥകൾക്കും വിധേയരാവേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന 'ഗുണപാഠ'കഥനങ്ങളായി.

സിനിമയുടെ ഈ പ്രണയ ഭയത്തെ, പ്രാണഭയത്തെയും മുഖാമുഖം നേരിടുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് ഭാർഗവീ നിലയം (എ. വിൻസെന്റ്, 1964). പ്രണയവും മരണവും ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യമല്ല, ആരംഭമാണ്. പ്രണയ കാമനകളുടെ മരണാനന്തര ജീവിതമാണ് ഭാർഗവിനിലയം. നായികാനായകൻമാരുടെ ദുർമരണമാണ് ഭാർഗവീനിലയത്തിന്റെ ഭൂതകാലം. ഏകാന്തമായ താമസസ്ഥലം അന്വേഷിച്ച് എത്തുന്ന എഴുത്തുകാരൻ ഭാർഗവിനിലയത്തിൽ താമസമാക്കുന്നതാണ് സിനിമയുടെ വർത്തമാനകാലം. കഥകളും ഉപകഥകളും അതികഥ

ഭാർഗവീ നിലയം

കളുംകൊണ്ട് സമൂഹഭാവന ഭാർഗ വിയെ ഭയരൂപിയാക്കി. അവളുടെ കാമുകനായിരുന്ന ശശികുമാർ, അയാളുടെ അകാല മരണത്താൽ പോലും ഇത്രയേറെ ഭയരൂപമാർന്ന കഥകളാകുന്നില്ല. മരണത്തിലും സമൂഹഭാവന പിന്തുടരുന്നത്, കഥകൾ മെനയുന്നത് പെണ്ണുടലിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ്. ഭാർഗവിയെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളെല്ലാം പറയുന്നത് പുരുഷൻമാരാണ്. റിക്ഷാക്കാർ, ചായക്കടക്കാരൻ, ലോഡ്ജിലെ അന്തേവാസികളായ യുവാക്കൾ എന്നിങ്ങനെ പുരുഷ ഭാവനാലോകം വിപുലമാണ്. ഭാർഗവിയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നത് മൂന്ന് സ്ത്രീകൾ മാത്രമാണ്. അവളുടെ രണ്ട് സുഹൃത്തുക്കളും അമ്മയും. ഏറെ കരുണയോടെ വാത്സല്യത്തോടെ നഷ്ടബോധത്തോടെയാണ് അവർ ഭാർഗവിയെ ഓർമ്മിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ ആധിപത്യം നേടുന്ന കഥകളിൽ/ഭാവനയിൽ പെൺ ഓർമ്മകൾക്ക് ഇടം ലഭിക്കുന്നില്ല. ആൺഭാവനയുടെ ഭായാനകവും ഹിംസാത്മകവുമായ നിർമ്മിതികളെ മറികടക്കാൻ അവരുടെ സ്നേഹസ്മൃതികൾക്ക് കഴിയാതെ പോകുന്നു. പുരുഷ കഥനങ്ങൾ മിത്തായും പുരാവൃത്തമായും സമൂഹസ്മൃതിയിൽ വേരാഴ്ത്തുന്നു. പെൺ പ്രണയവും ജീവിതവും മാഞ്ഞുപോകുന്നു. മരണത്തിലേക്കെത്തിച്ച സമൂഹ



നീലക്കുയിൽ

സമുദായ-കുടുംബ സദാചാരവും ആണത്ത ഹിംസയും മറന്നുപോകുന്നു. പുരുഷപുരാവൃത്തങ്ങളിലൂടെ അവർ, തരുണ ശരീരങ്ങളിൽ കൊതിപാർത്തിരിക്കുന്ന ഉൻമാദിനികളായ അപഥ സഞ്ചാരിണികളായി. കാലങ്ങളിലൂടെ നീലിയായും ഭാർഗവിയായും ഏകാന്തരാത്രികൾ പാലപ്പൂമണത്തു. ഗന്ധം പുരാവൃത്തങ്ങളെ ഇന്ദ്രിയപ്പെടുത്തി. ഭയം ഒരനുഭവമായി പ്രണയത്തിന്റെ അനുഭൂതികളെ ചൂഴ്ന്നു.

അതിനാൽ കഥകളുടെ ഭയവസ്ത്രമഴിച്ച് ഭാർഗവിക്ക് പുനർജ്ജനിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സമൂഹം ഒരുമിച്ച് പങ്കിടുന്ന കഥകൾക്കെതിരെ ഭാവനയുടെ എതിർലോകം നിർമ്മിക്കാൻ ഒരു കഥാകാരൻ ആവശ്യമാണ്. ഭാർഗവീനിലയത്തിൽ അന്തേവാസിയായെത്തുന്ന എഴുത്തുകാരൻ ഒരു മാധ്യമമാണ്. പ്രതികഥയുടെ ആഖ്യാതാവ്. ഭാർഗവീ നിലയം ഒരു ഭയകഥയോ പ്രേതസിനിമയോ അല്ല. കഥാകാരൻന്റെ വാക്കകളിൽ "പ്രേമത്തിന്റെ ശവകുടീരം, പ്രേമത്തിന്റെ ശ്മശാനമാണ് ഭാർഗവീനിലയം. ഭാർഗവി "വിഷാദമോഹനമായ ഒരു മധുരകാവ്യമെത്രെ!. ശവകുടീരത്തിൽ നിന്നാണ് കഥജനിക്കുന്നത്. മരണാനന്തരവും നിദാന്തമായ ഏകാന്തതയാൽ ശിക്ഷിക്കപ്പെട്ട പെൺ ശരീരത്തിന്റെയും അവളുടെ പ്രണയ ജീവിതത്തിന്റെയും വിമോചനമാണ് ഭാർഗവിയുടെ ആത്മകഥനം. നിറയെ സംഗീതവും നിലാവും സുഗന്ധവും നീല വെളിച്ചവുമുള്ള രാത്രികളാണ് പ്രണയത്തിന്റെ മരണാനന്തര ജീവിതത്തിന് ഭാർഗവി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഭാർഗവിയുടേത് പ്രതിലോകമാണ്. പുരുഷ ഭാവന മെനഞ്ഞുയർത്തിയ അപകഥകളെയാണ് അവളുടെ രാത്രികൾ (അവളുടെ രാവുകൾ!) അട്ടിമറിക്കുന്നത്.

എത്ര ചുംബിക്കിലും മാറാത്ത ലോകമേ

'രണ്ടുപേർ ചുംബിക്കുമ്പോൾ ലോകം മാറുന്നു..."എന്ന് ഓക്ടോവിയ പാസ്. "സ്നേഹിക്കുകയെന്നാൽ പോരാട്ടുകയെന്നാണ്, കതകുകൾ തുറക്കുകയെന്നാണ്... എന്നും കവിത തുടരുന്നു. എന്നിട്ട് പോരാട്ടം നടന്നോ? കതകുകൾ മലർക്കെ തുറക്കുകയും ഉടലുകൾക്ക് ചിറകുമുളയ്ക്കുകയും അഭിലാഷങ്ങൾ പറന്നുയരുകയും വീഞ്ഞ് വീഞ്ഞായും ജലം ജലമായും അതിന്റെ ആത്മത്തെ, സ്വത്വത്തെ വീണ്ടെടുക്കുകയും ചെയ്തോ? പ്രണയവും ചുംബനവുംലോകത്തെ ജീവിതത്തെ മാറ്റിമറിക്കുക തന്നെ ചെയ്തു. പക്ഷെ സിനിമേലെടുത്തപ്പോൾ, മാറിയത് ലോകമല്ല, പ്രണയമാണ്. ചുംബനമാകട്ടെ പ്രണയത്തിലോ കലാപത്തിലേക്കോ പരിഭാഷപ്പെട്ടതുമില്ല.

പ്രണയത്തിന്റെ ജാതി നാട്യങ്ങളെ ആഖ്യാനപ്പെടുത്തിയ ചിത്രമാണ് നീലക്കുയിൽ (പി ഭാസ്കരൻ, രാമുകാര്യാട്ട്, 1953). 'നിത്യജീവിതത്തിൽ നിന്നു പറിച്ചെടുത്ത കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ കൊച്ചു

നൊമ്പരങ്ങളും ആഹ്ലാദങ്ങളു' മായി പുറത്തുവന്ന നീലക്കുയിൽ എന്നാണ് ലിന്റെ പ്രമേയത്തിന്റെ ഒരു ധാര സവർണ്ണനായ ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററും ദലിത് യുവതിയായ നീലിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണ്. ഗർഭിണിയാകുന്ന നീലിയെ മാസ്റ്റർ കൈയൊഴിയുകയും സ്വജാതിയിൽപെട്ട നളിനിയെ വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അനാഥയാകുന്ന നീലി റെയിൽവെ ട്രാക്കിനടുത്ത് കുഞ്ഞിനെ പ്രസിക്കുകയും ആ പ്രസവത്തോടെ മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പോസ്റ്റുമാൻ ശങ്കരൻ നായരാണ് കുഞ്ഞിനെ എടുത്തുവളർത്തുന്നത്. നളിനി ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർ ദമ്പതികൾക്ക് മക്കളില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിനൊടുവിൽ മാസ്റ്റർ തെറ്റുകൾ ഏറ്റുപറഞ്ഞ് സ്വന്തം മകനെ സ്വീകരിക്കുന്നു. പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ കലാപരമായ വഴികളിലൂടെ പ്രധാനമായും റിയലിസ്റ്റ് സങ്കേതത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ളതായിരുന്നു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതി. ഇത്തരമൊരാഖ്യാനം സ്ത്രീ/ദലിത് ശരീരങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെ എങ്ങനെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. നീലിയുടെ പ്രണയത്തിനും രതിക്കും പ്രസവത്തിനും മരണത്തിനും ഒരു ഉപകഥയുടെ പ്രാധാന്യം മാത്രമാണ് ലഭിക്കുന്നത്.

നീലിയുടെ ഗർഭവും അനാഥത്വവും ദാരുണമായ മരണവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അതിരുകളിൽ അമർന്നു പോകുമ്പോൾ, ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുടെ സന്താനഭാഗ്യമില്ലായ്മയിലും മാനസാന്തരത്തിലും കുട്ടിയെ ഏറ്റെടുക്കൽ എന്ന നൻമയിലും ആഖ്യാനം തറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. അത്തരം മഹത്വവൽക്കരണങ്ങളിലൂടെ കീഴാള സ്ത്രീയുടെ ശാരീരിക/ മാനസിക ലോകങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്താകുന്നു. സമൂഹത്താൽ ചുറ്റപ്പെട്ടതും, സമൂഹ്യസദാചാരത്തെ മുറിവേൽപ്പിക്കാത്തതുമായ പ്രണയ നാട്യങ്ങളിലാണ് സിനിമ ഊന്നുന്നത്. സാമൂഹ്യ/സദാചാര വഴക്കൾക്ക് പ്രിയപ്പെട്ടതാക്കിയും ഉദാത്ത സൗന്ദര്യ/നൻമകളുടെ സന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് ഉയർത്തിയും പ്രണയത്തിന്റെ പ്രശ്നസ്ഥലത്തെ സിനിമ മറികടക്കുന്നു.

സമകാലിക മലയാളസിനിമയിലും ഇതിന്റെ ആവർത്തനം കാണാം. സമ്പന്നകുടുംബത്തിലെ നായകൻ അടിച്ചുതളിക്കാരിയെ പ്രണയിക്കുന്നതാണ് നന്ദനം (രഞ്ജിത്, 2002). മാറിയ മധ്യവർഗ്ഗ സാമൂഹ്യസദാചാരത്തിനുള്ളിൽ

പരിഹരിക്കപ്പെടേണ്ടതായ രണ്ട് പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. ഒന്ന് ജാതി തന്നെ, 'നല്ലവനായ കാമുകൻ' സ്വജാതിയിൽപ്പെട്ട പ്രാരബ്ധക്കാരിയായ നായികയുടെ ദുഃഖഭരിതമായ ജീവിതത്തിന് സാന്ത്വനമാകുന്നതോടെ പ്രശ്നം ഒരളവുവരെ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു. കാസ്റ്റിനുള്ളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ക്ലാസാണ് രണ്ടാമത്തെ പ്രശ്നം. രണ്ടുരീതിയിലാണ് സിനിമ ഈ പ്രശ്നം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. ഔപചാരികമായി വിദ്യാഭാസം നേടാനാവാതെ വലിയവീട്ടിലെ അടുക്കളക്കാരിയാകേണ്ടിവന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ 'ശാലീനത'യിലൂടെയും 'അടക്ക'വും 'ഒതുക്ക'വുമുള്ള പെരുമാറ്റത്തിലും 'ഉത്തമ കുടുംബിനി' സങ്കൽപ്പത്തിന് ചേർന്നവളാണ് നായികയെന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നു. മറ്റൊന്ന് സംഗീതാദി സുകുമാരകലകളിൽ നിപുണയായ അവളിൽ പാരമ്പര്യമായി സാംസ്കാരിക മൂലധനത്തിന്റെ വൻ നിക്ഷേപമുണ്ടെന്ന് കാട്ടിത്തരുന്നു. ബന്ധുമിത്രാദികളുടെ മുന്നിൽ 'കൃഷ്ണാ... കൃഷ്ണാ...' എന്ന് നെഞ്ചുപൊട്ടി പാടിക്കൊണ്ട് അത് പരസ്യമായി തെളിയിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നിട്ടും അൽപ്പം ബാക്കിനിൽക്കുന്ന 'ക്ലാസ്' പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാൻ ദൈവംതമ്പുരാൻ നേരിട്ടവതരിക്കുന്നു! പ്രണയം വിജയിക്കുന്നു, സിനിമയും. പ്രേക്ഷകരുടെ സാമാന്യ യുക്തിയെ (ബുദ്ധിയെയും) ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതായിട്ടുപോലും ഈ പ്രശ്ന പരിഹാരത്തിൽ തൃപ്തരായ മധ്യവർഗ്ഗ പ്രേക്ഷകസമൂഹം സിനിമയിൽ ആശ്വാസംകൊണ്ടു. വരേണ്യതയും സമ്പത്തും കാമശാസ്ത്ര ലക്ഷണപ്രകാരമുള്ള കലാനൈപുണിയും ഉടഴകുമുള്ള നായിക കേരളത്തിൽ ഉയർന്നുവന്ന മധ്യവർഗ്ഗ പ്രേക്ഷകരുടെ കാമനകളുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു. 'ഉണ്ടക്കണ്ണിയുടെയും പൊടിമീശക്കാരന്റെയും' കൗമാര പ്രണയം മധ്യവയസ്സിൽ പൂവണിയുന്നതിന്റെ ആനന്ദമാണ് ലാൽജോസിന്റെ 'ക്ലാസ് മേറ്റ്സ്' (2006) പങ്കുവച്ചത്. പണക്കാരിയും കുലീനയും നൃത്താദി സുകുമാര കലകളിൽ നിപുണയുമായ കാമുകി, ദരിദ്രനെങ്കിലും വരേണ്യസാംസ്കാരിക മൂലധനത്തിന്റെ ഉടമയായ കാമുകൻ, പ്രണയ ഫോർമുലക്ക് മാറ്റമൊന്നുമില്ല. നായകന്റെ നാട്ടുവിടലും സമ്പന്നനായുള്ള മടങ്ങിവരവും ജാതിയ്ക്കുള്ളിലെ 'വർഗ്ഗ' പ്രശ്നത്തിന് പരിഹാരവുമാകുന്നുണ്ട്. (പണ്ടത്തെ മലയാള നായകൻമാർ സ്ഥിരമായി പോകാറുണ്ടായിരുന്ന മുംബൈയിലേക്കുതന്നെയാണ് ഈ നായകനും പോകുന്നത്!) പുതിയ കാമനകളിലേക്ക് വളരാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര സദാചാര ബോധം നായികാ നായകൻമാരെ വാർപ്പുമാതൃകകളാക്കി പുനഃസൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എത്ര ചുംബിക്കിലും പ്രണയിക്കാത്ത ലോകമേ...

ചെമ്മീനും പ്രേമലേഖനവും

പ്രണയത്തിലെന്നപോലെ ഇവിടെ മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നത് രണ്ട് സിനിമകളാണ്. 'ചെമ്മീൻ, പ്രേമലേഖനം. രണ്ടിലും പ്രണയമാണ് പ്രമേയം. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള എഴുതിയ നോവലാണ് രാമുകാര്യാട്ട് സംവിധാനം ചെയ്ത 'ചെമ്മീൻ' സിനിമയ്ക്ക് 1965ലും വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ ചെറുകഥയെ ആധാരമാക്കി പി എ ബക്കർ സംവിധാനം ചെയ്ത പ്രേമലേഖനം 1985ലും പുറത്തുവന്നു. പ്രേമലേഖനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് 1943ലാണ്. 77 വർഷം മുമ്പ്. "ജീവിതം യൗവ്വന തീക്ഷ്ണവും ഹൃദയം പ്രേമസുരഭിലവു"മായിരുന്ന സാറാമ്മയും കേശവൻനായരും മരിച്ചിട്ടുണ്ടാവണം. തകഴിയുടെ ചെമ്മീൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത് 1956ലാണ്. പരീക്കുട്ടിയും കറുത്തമ്മയും അന്നുതന്നെ മരിച്ചിരുന്നു. കടലിൽപോയ പഴനി തിരിച്ചുവന്നിട്ടുമില്ല.

ചെമ്മീൻ

ഒരേ കാലത്ത് ജീവിച്ചിരുന്ന, സൗഹൃദം കൊണ്ടും 'പുരോഗമന' കാഴ്ചപ്പാടുകൾ കൊണ്ടും ചേർന്ന നിന്നിരുന്ന രണ്ട് എഴുത്തുകാരാണ് തകഴിയും ബഷീറും. സാഹിത്യ കൃതികൾ എന്ന നിലയിൽ ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ് ഇവർ എഴുതിയ രണ്ട് സൃഷ്ടികളും. സിനിമ എന്ന നിലയിൽ, ചെമ്മീനും പ്രേമലേഖനവും പ്രണയത്തെ പകർത്തുന്നത് ഏത് വിധമാണ്? പ്രണയത്തിന്റെ കാര്യം വരുമ്പോൾ ബഷീറും തകഴിയും സ്വീകരിക്കുന്ന നിലപാടുകൾ എന്തൊക്കെയാണ്?

ദുരന്തങ്ങളുടെ തീരത്തടിയുക എന്നതാണ് ചെമ്മീനിലെ 'വിധി'. അതിൽനിന്നും പ്രണയം നേടുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ് പ്രേമലേഖനം. പ്രേമലേഖനം പ്രണയത്തെ ഒരു ഗഡാഗഡിയൻ രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നമാക്കുന്നു. ചെമ്മീനാവട്ടെ, രാഷ്ട്രീയമായ പ്രതിസന്ധികൾക്ക് പിടികൊടുക്കാതെ, വൈയക്തികതയുടെ കടലിലേക്ക് തുഴയെറിയുന്നു.

ഉദ്യോഗസ്ഥനായ കേശവൻ നായരും, പാവപ്പെട്ടവളും രണ്ടാനമ്മയിൽ നിന്നും മാനസിക പീഡനം ഏൽക്കേണ്ടിവരുന്നവളുമായ സാറാമ്മയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണ് 'പ്രേമലേഖനം' എന്ന

സിനിമയുടെ പ്രമേയം. നടപ്പ് പ്രണയ സിനിമയുടെ ഫോർമുലയിൽ തന്നെയാണ് പ്രേമലേഖനവും സാധ്യമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വർഗ്ഗ ബന്ധങ്ങളുടെ ഉച്ചനീചത്വത്തെ മുറിച്ചുകടക്കുന്ന പ്രണയസാഫല്യത്തെയല്ല ഈ ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. ജാതി, സമുദായം എന്നിവയിലധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥക്കുള്ളിലാണ് പ്രണയം സ്ഥാനപ്പെടുന്നത്. 'സ്ത്രീധനം കൊടുക്കാതെ ഞങ്ങളുടെ സമുദായത്തിൽനിന്ന് എന്നെ ആരും കെട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുകയില്ല...' എന്ന 'യാഥാർത്ഥ്യ'ത്തിൽ തട്ടിയാണ് സാറാമ്മയ്ക്ക് 'കഴിഞ്ഞ കൊല്ലത്തിൽ ശരപറാന്ന്'' വന്ന വിവാഹാലോചനകൾ നടക്കാതെ പോയത്.

"അത് സാറാമ്മയെ ആരും സ്നേഹിക്കാത്തതുകൊണ്ടായിരിക്കും." എന്ന് കേശവൻ നായർ പറയുമ്പോൾ; "ഓ, എന്നാലും സ്ത്രീധനം കൊടുക്കണം. പറഞ്ഞില്ലേ ഞങ്ങളുടെ ജാതിമര്യാദയാണത്." എന്ന് സാറാമ്മ നിരാശയാകുന്നു. കേശവൻ നായർ സ്ത്രീധന ഏർപ്പാടിനെ കഠിനമായി സ്നേഹിക്കുന്നു. 'സ്ത്രീധനം കൊടുക്കാൻ വിഷമിക്കുന്നവർ, സ്ത്രീധനം കൊടുക്കാതെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ തയ്യാറുള്ള ഇതരസമുദായക്കാരെ വിവാഹം ചെയ്യണം.' എന്നതാണ് കേശവൻ നായരുടെ അഭിപ്രായം.

സമുദായങ്ങൾ നിലനിർത്തിപ്പോരുന്ന അനാചാരങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ അവയ്ക്കു പുറത്തേയ്ക്ക് വ്യക്തികൾക്ക് സ്വതന്ത്രരാകാനുള്ള സാധ്യത തുറന്നിടുന്നുണ്ട്. കേശവൻ നായരുടെയും സാറാമ്മയുടെയും പ്രണയം ജാതി, സമുദായങ്ങളുടെ സങ്കുചിത ബോധത്തെ തകർത്ത് പൂർണ്ണതയിലേയ്ക്ക് കുതിക്കാനുള്ള വ്യക്തികളുടെ അഭിലാഷമാണ്. പ്രണയം സുന്ദരമായതിനെ കാംക്ഷിക്കുകയും ആനന്ദത്തിൽ ലയിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കമിതാക്കളുടെ ഈ ലയനത്തെ അസാധമാക്കുന്നത് സമൂഹത്തിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ജാതി/സമുദായ ബോധങ്ങളാണെന്ന കണ്ടെത്താം.

എന്നാൽ, ജാതിയെ തള്ളിപ്പറയുന്ന ചെമ്മീനിലെ ചെമ്പൻകുഞ്ഞ് പരീക്കുട്ടിയിൽ നിന്ന് പണം കടം വാങ്ങി വള്ളവും വലയും വാങ്ങുന്നു. പക്ഷേ, മകളെ കെട്ടിക്കുന്ന കാര്യം വന്നപ്പോൾ 'കടാലിൽ പോയി മീൻ പിടിക്കുന്നോനായ'പളനിയെയാണ് ചെമ്പൻകുഞ്ഞ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ജാതി ഇല്ലെന്നും നടിക്കുകയും ജാതിയെ ആന്തരവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ അവസ്ഥയുമായി ചെമ്മീൻ ഒരു സംവാദത്തിനൊന്നും തയ്യാറാവുന്നില്ല. എന്നാൽ ബഷീർ അങ്ങനെയല്ല. സാറാമ്മയുടെയും കേശവൻ നായരുടെയും പ്രണയത്തെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്നത് സമൂഹത്തിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടിയ ജാതീയത തന്നെയാണെന്ന് ബഷീർ പറയുന്നു. അങ്ങനെയൊന്ന് 'ഇല്ല' എന്ന ചിന്തയെ ചലച്ചിത്രം മറികടക്കുന്നത് പ്രണയം നൽകുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ തന്നെ ജാതി, സമുദായ ബോധവുമായി സംവാദത്തിലേർപ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ്.

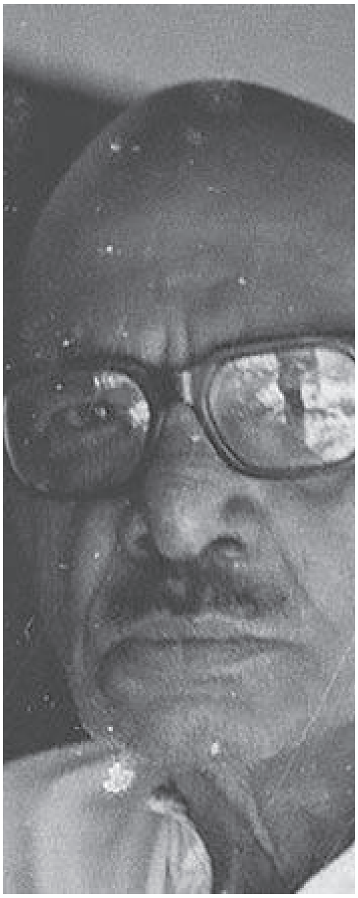
ആ സന്ദർഭം ഇതാണ്. "നമുക്ക കുഞ്ഞുങ്ങളുണ്ടാവില്ലേ? അവർ ഏതു ജാതിയായിരിക്കും? ഹിന്ദുക്കളായിട്ടു വളർത്താൻ എനിക്കിഷ്ടമില്ല. ക്രിസ്ത്യാനിയായിട്ടു വളർത്താൻ എന്റെ ഭർത്താവിനും ഇഷ്ടം കാണുകയില്ല. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അവരുടെ ജാതി?"

അവരെ ഒരു മതത്തിലും വളർത്തേണ്ടതില്ലെന്നും വളർന്നുവരുമ്പോൾ എല്ലാമതങ്ങളിലും വെച്ച് ഹൃദ്യമായത് അവർ സ്വീകരിക്കട്ടെ എന്നും സാറാമ്മയും കേശവൻ നായരും തീരുമാനിക്കുന്നു. 'ന്യായം? പേരാ...?' സാറാമ്മ ഗുരുതരമായ ഒരു പ്രശ്നം ഉന്നയിക്കുന്നു. പേര് ഒരു പ്രശ്നമാണ്. പേരിനുപിന്നിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ജാതിയാണ്. 'പേരിൽ മാത്രം മുസ്ലിമായ പരീക്കുട്ടി'ക്ക് കറുത്തമ്മയെ നഷ്ടമാക്കുന്നത് ജാതി/സമുദായമാണല്ലോ. അപ്പോൾ ഈ പേര് ഒരു കുറഞ്ഞ കാര്യമല്ല. പേരിൽ എല്ലാമുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് നമ്മൾ ഒരു കമ്പനി, ഒരു സ്ഥാപനം തുടങ്ങുന്ന എന്നു കരുതുക. അതിലേയ്ക്ക് ഉദ്യോഗാർത്ഥികളെ ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ട് പരസ്യം കൊടുക്കുന്നു. ആവശ്യപ്പെടുന്ന എല്ലാ യോഗ്യതയുമായി അപേക്ഷിച്ചുവന്നവരുടെ പേരുകൾ നോക്കാം. കെ പി ബിജു, ഷാജി കെ എം. കെ ഷിബു, ആർ രാജേഷ്, കെ കെ ജ്യോതി, മനോജ് മേനോൻ, കാർത്തിക് ആർ വർമ്മ, മീനാക്ഷി പി

നായർ.... ഇവരിൽ ആരെയാണ് നമ്മൾ ഇന്റർവ്യൂവിന് വിളിക്കുക? ഒരു പക്ഷെ എല്ലാവരെയും വിളിക്കും. എന്നാൽ ആരെയായിരിക്കും ജോലിയ്ക്ക് എടുക്കാൻ മുൻകൂട്ടി ആലോചിച്ചിട്ടുണ്ടാവുക? പേരും പേരിനൊപ്പം ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന പാരമ്പര്യ മൂലധനവും ചിലരെ ബഹുദൂരം മുന്നിലെത്തിക്കുന്നു. ബിജുവിനും ഷാജിക്കും ഷിബുവിനും ജ്യോതിക്കുമെല്ലാം തങ്ങളുടെ കാര്യക്ഷമത തെളിയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സമാന യോഗ്യതയുമായി അപേക്ഷിച്ച മനോജ് മേനോനും കാർത്തിക് ആർ വർമ്മയ്ക്കും മീനാക്ഷി പി നായർക്കും കഴിവുണ്ടെന്ന് നാം നിശ്ചയിച്ചുകഴിഞ്ഞു. 'കഠിന'മായ ഈ ഊഹത്തിന് നമ്മെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നതെന്താണ്? പേര്... പേര് ഒരു സംഭവമാണെന്ന് ബഷീറിന് അറിയാമായിരുന്നു.

വ്യത്യസ്ത സമുദായത്തിൽനിന്നും പ്രണയിച്ച് വിവാഹിതരായ ദമ്പതികൾ പേരിനെക്കുറിച്ച് ആധികൊള്ളുന്ന സന്ദർഭം ബാലചന്ദ്രമേനോൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'സസ്നേഹം' എന്ന ചിത്രത്തിലുമുണ്ട്. 'ആൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ നമുക്കവന് പുരുഷൻ എന്നുപേരിടാം. പെൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ വനിത' എന്നും അവർ ഒത്തുതീർപ്പിലെത്തുന്നു. സാമൂഹികതയെ അതിവർത്തിക്കാനുള്ള പ്രണയാഭിലാഷങ്ങൾ തടഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളെ ആഖ്യാനം തന്ത്രപരമായി ഒഴിഞ്ഞുകടക്കുകയാണ്.

മണിരത്നത്തിന്റെ ബോംബെ (1995)യിൽ, ശേഖർ -ഷൈലാ ബാനു ദമ്പതികളുടെ പ്രണയ 'സാഫല്യ'ത്തിൽ പിറക്കുന്ന ഇരട്ട കുട്ടികൾക്ക് ബഷീർ നാരായണൻ എന്നും കമൽ ബഷീർ എന്നും പേരുനൽകിക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രം സമുദായങ്ങളോട് സമദൂരം പാലിക്കുന്നു. ബാബറി മസ്ജിദ് തകർക്കപ്പെട്ടതിനെത്തുടർന്നുണ്ടായ കലാപമാണ് സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലം എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'പേരിന്റെ രാഷ്ട്രീയം' തുറന്നുവെയ്ക്കുന്ന സംവാദസ്ഥലങ്ങളെ വിട്ടുകളയുന്ന ചലച്ചിത്രം ജാതി, സമുദായ ബന്ധങ്ങളുടെ സംഘർഷ സന്ദർഭങ്ങളെ മതേതര നാട്യത്തിലൂടെ മുറിച്ചുകടക്കുന്നു.



പ്രേമലേഖനം ഈ സന്ദർഭത്തെ മുഖാമുഖം നേരിടുന്നുണ്ട്. "നമുക്കുണ്ടല്ലോ... മറ്റ് ഏതെങ്കിലും സമുദായത്തിലെ ജഗജില്ലൻ പേരിടാം." എന്ന് കേശവൻ നായർ.

"അപ്പോൾ ആ സമുദായക്കാരനാണ് എന്റെ തങ്കക്കുട്ടൻ എന്ന് ആളുകൾ വിചാരിക്കില്ലേ?" എന്ന് സാറാമ്മ.

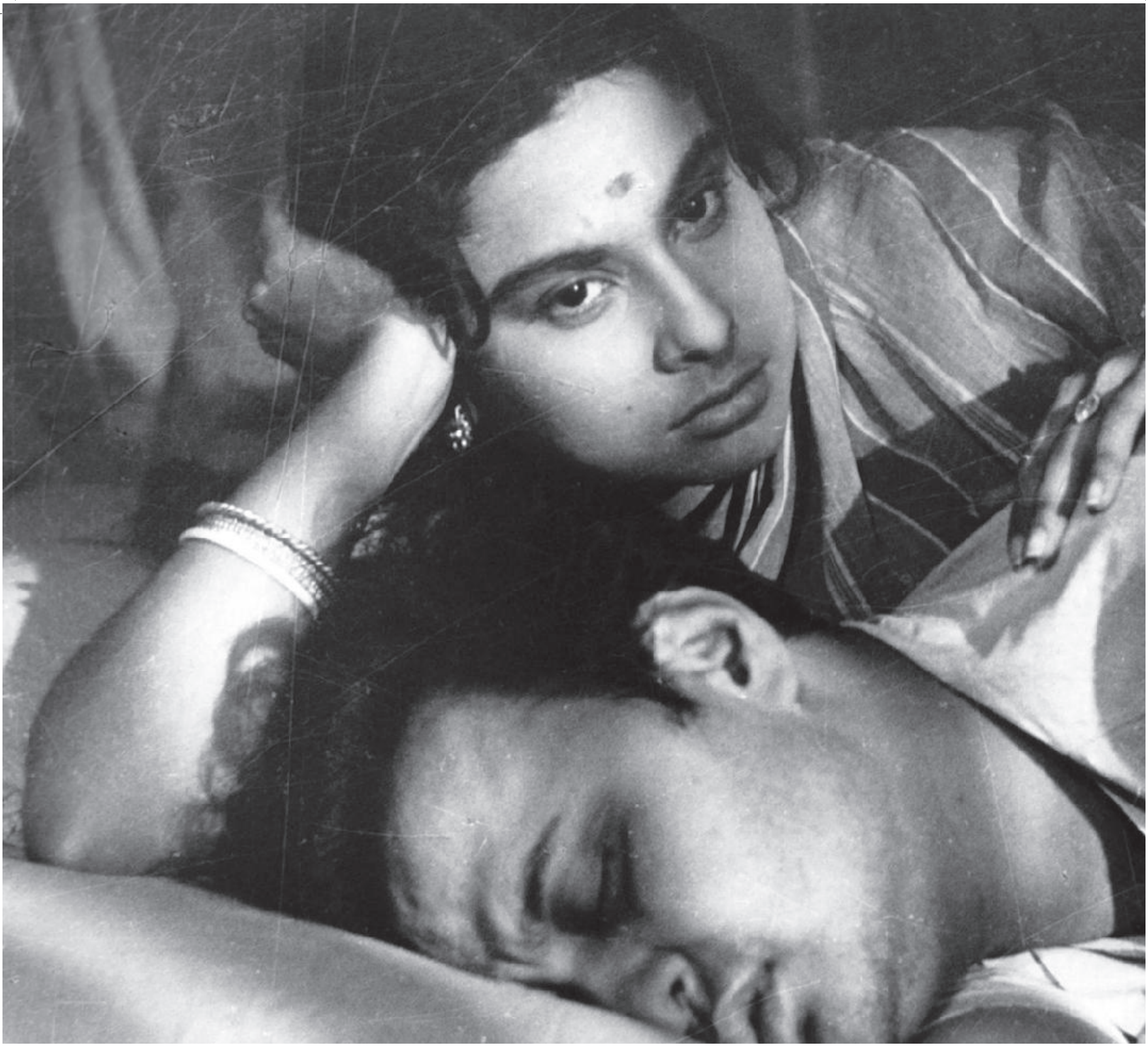
"റൈറ്റ്...! മുസൽമാന്റെ പേരിട്ടാൽ ആളുകൾ വിചാരിക്കും മുസൽമാനാണെന്ന്. ഫാർസിയുടേതും അതുപോലെതന്നെ...ചൈനക്കാരന്റേതും...റഷ്യക്കാരന്റേതും - എന്നുവേണ്ട കുഴപ്പമാണ്" എന്ന കേശവൻ നായർ.

അങ്ങനെ ഒടുവിൽ സാറാമ്മ കേശവൻ നായർ പ്രണയികൾ അവർക്ക് ജനിക്കാൻ പോകുന്ന കുട്ടിയെ ജാതി-സമുദായങ്ങളിൽ നിന്നും ദേശ രാഷ്ട്ര ഭൂപടങ്ങളിൽ നിന്നും വിമോചിപ്പിക്കുന്നു. 'ആകാശമിഠായി' എന്ന കുട്ടിക്ക് പേരിടാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതിലൂടെ അസാധ്യമായ ഒന്നിന്റെ അസഫലതയെക്കുറിച്ചുള്ള രൂക്ഷഹാസ്യമായി അത് ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നു. അത്രമേൽ വിഭജിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യകുലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബഷീറിയൻ വിമർശനം.

സ്വന്തം ജീവിത പരിസരത്തിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോടുന്ന സാറാമ്മയും കേശവൻ നായരും സുന്ദര സുരഭിലമായ മറ്റൊരു ലോകത്ത് എത്തിച്ചേരുമെന്ന് വിചാരിക്കുന്നു. സാമൂഹികതയെ അതിവർത്തിക്കുന്ന ഈ നൈമിഷികാനന്ദത്തിന്റെ 'ഇടം' തീവണ്ടിയാണ്. പ്രേമലേഖനം എന്ന കഥയിൽ ഈ പ്രണയ നിമിഷത്തെ ബഷീർ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. 'അവൾ കുനിഞ്ഞ് കേശവൻനായരുടെ രണ്ടു പാദങ്ങളിലും ചുംബിച്ചു. കേശവൻ നായർ അവളെ എണീപ്പിച്ച് ആലിംഗനം ചെയ്തു. ഓടുന്ന തീവണ്ടി. ആര് കാണാൻ?' സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചവട്ടത്തുനിന്നും മറഞ്ഞിരിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രണയം സഫലമാകുന്നത്. അവർ ഭൂമിയെ തൊടുന്നില്ല. അലൗകിക സൗന്ദര്യമായും ആനന്ദാനുഭവമായും പൂർണ്ണത തേടുന്ന പ്രണയ നിമിഷങ്ങൾക്ക് ഭൂമിയിൽ തിരിച്ചിറങ്ങേണ്ടിവരുന്ന സന്ദർഭമാണ് ദാമ്പത്യം. വ്യക്തിക്ക് പ്രണയം വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതിയും സ്വാതന്ത്ര്യവും ദാമ്പത്യ/കുടുംബ വ്യവസ്ഥകളിൽ അഴിഞ്ഞുപോകുന്ന മൺരൂപങ്ങളായിത്തീരുന്നു. അങ്ങനെ ജനിക്കുകയോ ജനിക്കാതിരിക്കുകയോ ചെയ്യേക്കാവുന്ന അനേകം ആകാശ മിഠായികളുടെ മുന്നിൽ, അനേകമനേകം ജാതി സമുദായങ്ങളായി, ദേശങ്ങളായി സങ്കുചിതമാക്കപ്പെട്ട അച്ഛനമ്മമാരായി, നാം ഭൂമിയിൽ തിരിച്ചിറങ്ങുന്ന ജീവിതയാത്രയുടെ, കഠിനമായ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയ സന്ദർഭമാണ് പ്രേമലേഖനം.

ഡോ. അനിറ്റ ഷാജി
സെൻറ് ജോർജ്ജ് കോളേജ് അരുവിത്തുറ

ആത്മബോധത്തിന്റെ മഹാനഗരങ്ങൾ



പ്രതിഭകളെ അവരുടെ സംഭാവനകളെ മുൻനിർത്തി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന പ്രവണത വ്യക്തികേന്ദ്രിത ചരിത്രരചനയുടെ സ്വഭാവമാണ്. ഒരു സവിശേഷ മേഖലയിൽ ശ്രദ്ധപതിപ്പിച്ച വ്യക്തിയെ പിൽക്കാലത്ത് അപഗ്രഥിക്കുന്ന ശ്രമങ്ങളിൽ പ്രസ്തുത വ്യക്തിയുടെ സംഭാവനകളോളം തന്നെ അവയെ മുൻനിർത്തിയുണ്ടായിട്ടുള്ള പഠനങ്ങളും പങ്കുവഹിക്കുന്നു. സത്യജിത് റായിയുടെ സംഭാവനകളെ പുനഃസന്ദർശിക്കുന്ന ഓരോ അന്വേഷണത്തിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളും അവയുടെ വായനകളും സക്രിയമായി ഇടപെടുന്നു. സത്യജിത് റായിയുടെ സിനിമാനിർമിതികളിൽ നിന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വവും നിലപാടുകളും കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളേക്കാൾ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ഭാവുകത്വനിർമിതിയിൽ സക്രിയമായി ഇടപെട്ട റായ് ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷ പഠനമാണ് ഇന്ന് അഭികാമ്യമായിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ, ആശയങ്ങളെ ചലച്ചിത്രവത്കരിക്കുന്ന സത്യജിത് റായിയെപ്പോലുള്ളവരെ പഠനവിധേയമാക്കാനുള്ള ഏത് ശ്രമവും സംവിധായകന്റെ കാഴ്ചയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുമെന്നത് ഒരേസമയം സാധ്യതയും വെല്ലുവിളിയുമാകുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച്, റായ് സിനിമകളിലെ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മപഠനത്തിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയവും ദൃശ്യഭാഷയും മനസ്സിലാക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമായി വരുന്നു.

കുടുംബം, സ്ത്രീയുടെ പദവി, തൊഴിൽ, തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ

എന്നിവ അപുത്രയം (പഥേർ പാഞ്ചലി 1955, അപരാജിതോ 1956, അപൂർ സൻസാർ 1959), കാഞ്ചൻജംഗ (1962), മഹാനഗർ (1963), ചാരുലത (1964) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പിതൃരൂപങ്ങളോടുള്ള പ്രകടമായ കലഹം, പാരമ്പര്യത്തൊഴിലുകളിലും ജീവിതായോധനരീതികളിലും നിന്നുള്ള ചുവടുമാറ്റം, നഗരകേന്ദ്രിത ജീവിതാഭിമുഖ്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സത്യജിത് റായിയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പൊതുപ്രമേയങ്ങൾ ഇവിടെ പരാമർശിച്ച സിനിമകളിൽ സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമായ അധികമാനത്തോടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത തലമുറകളെയും അവ പിൻപറ്റുന്ന മൂല്യവ്യവസ്ഥയെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ്. തലമുറകൾക്കിടയിൽ ലോകബോധത്തിലുണ്ടാകുന്ന വ്യതിയാനവും കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽ അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷവും ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്ന ത്വരകമായി വർത്തിക്കുന്നു. സാമ്പത്തികാവസ്ഥ, ജാതി- മതമേൽക്കോയ്മകൾ എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ച് സ്ത്രീപക്ഷ പ്രമേയങ്ങളെ പരിചരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള വ്യത്യസ്തതയും ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നതാണ്.

ഉപരിവർഗ ജീവിതം പ്രതിപാദ്യവിഷയമാകുന്ന കാഞ്ചൻജംഗ, ചാരുലത എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടെ വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യം, തിരഞ്ഞെടുക്കാനുള്ള അവകാശം എന്നീ ഘടകങ്ങൾക്കാണ് ഊന്നൽ. വിവാഹം അടിസ്ഥാനപരമായി വ്യക്തിയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പാണ് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് വിവാഹിതരായ രണ്ടുതലമുറകളിലെ സ്ത്രീകളുടെ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കാഞ്ചൻജംഗയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. വിവാഹിതയായ സ്ത്രീയുടെ കാമനകളെ കാഞ്ചൻജംഗയിലും ചാരുലതയിലും അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ, മധ്യവർഗ ജീവിതാവസ്ഥയാണ് അപുത്രയത്തിലെ സർബജ യയെയും (കരുണ ബാനർജി) മഹാനഗറിലെ ആരതിയെയും (മാധബി മുഖർജി) തൊഴിൽ തേടുന്നതിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. അതിജീവനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഘട്ടങ്ങളിലാണ് തൊഴിൽമേഖലയിലേക്ക് ഇരുവരും എത്തിച്ചേരുന്നത്. പാരമ്പര്യത്തൊഴിൽ ചെയ്ത് മകൻ തന്നെ സംരക്ഷിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്ന സർബജയയിൽ നിന്ന്, തൊഴിലിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന വരുമാനംകൊണ്ട് മകന് പ്രിയപ്പെട്ട കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ വാങ്ങി നൽകുന്ന അമ്മയിലേക്കുള്ള മാറ്റം ആരതിയിലെത്തുമ്പോൾ പ്രകടമാണ്. വ്യക്തിത്വവും സ്വയംപര്യാപ്തതയുമുള്ള സ്ത്രീയാണ് മഹാനഗറിലെ ആരതി. ഒരു ദിവസംകൊണ്ട് നഗരത്തെയോ പൊതുസമൂഹത്തെയോ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ആരതി ജനിക്കുന്നില്ല, നിരവധിയായ ഇടപെടലുകളിലൂടെ ആർജിച്ചെടുക്കുന്ന കർതൃത്വമായാണ് അവർ മഹാനഗറിൽ അടയാളപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അവരുടെ കഥാപാത്രമാതൃക, സ്ത്രീയെന്ന നിലയിൽ സ്വത്വബോധ ഉണർവുകളിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന തരത്തിൽ ബഹുസ്വരമാണ്. ഇതര ചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് മഹാനഗർ വ്യത്യസ്തമാകുന്നതും ജാതി- മതാതീതമായി, സ്ത്രീയെന്ന നിലയിലുള്ള സമത്വബോധം ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്താണ്.

മഹാനഗർ: തൊഴിലും അധികാരവും

നഗരത്തിൽ വസിക്കുന്ന കൂട്ടുകുടുംബത്തിലെ വരുമാനമുള്ള ഏകവ്യക്തിയായി സുബ്രത മജുംദാർ (അനിൽ ചാറ്റർജി) സ്വയം പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭം മുതൽ തൊഴിലും വരുമാനവും അതിജീവനവും മഹാനഗറിന്റെ ആഖ്യാനധർമമാകുന്നു. സുബ്രതായുടെ പിതാവ് പ്രിയോ ഗോപാൽ (ഹരൺ ചാറ്റർജി) മുൻപ് അധ്യാപകനായി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നുവെന്നും നിലവിൽ തൊഴിലോ വരുമാനമോ ഇല്ലാത്ത അവസ്ഥയിലാണെന്നുമുള്ള സൂചന ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. മകൻ തന്റെ വാക്കുകളെ ഗൗനിക്കാത്തതിൽ അതൃപ്തനാകുന്ന പിതാവ് അതിനു കാരണം വരുമാനമില്ലായ്മയും ആശ്രിതത്വവുമാണെന്ന് മനസിലാക്കുന്നുണ്ട്. സുബ്രതായുടെ സുഹൃത്തും ഭാര്യയും തൊഴിൽ ചെയ്ത് പണം സമ്പാദിക്കുന്നവരാണെന്ന് അറിയുന്ന സന്ദർഭം മുതൽ തനിക്കൊരു ജോലി ആവശ്യമാണെന്ന് ആരതി ചിന്തിക്കുന്നു. കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസം പൂർത്തിയാക്കാത്തതിനാൽ അധ്യാപികയാകാൻ കഴിയില്ലെന്ന ബോധ്യം അവരെ നിരാശപ്പെടുത്തുന്നുവെങ്കിലും, തന്റെ യോഗ്യതയ്ക്കനുസൃതമായ തൊഴിലിനു വേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണം ആരതിയും സുബ്രതായും തുടരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം വീട്ടകത്തിലാണെന്ന്

വിശ്വസിക്കുന്ന തലമുറയിൽപ്പെട്ടവ നാണ് താനെന്ന് സുബ്രതാ പ്രഖ്യാ പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സമ്പത്ത് ദാ മ്പത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമൂലകമാ ണെന്ന ധാരണയിലേക്ക് ക്രമേണ അയാൾ എത്തിച്ചേരുന്നു.

കൂട്ടുകുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്ന് അണുകുടുംബ സംവിധാനത്തി ലേക്ക് സമൂഹം പരിണമിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ മഹാനഗർ അഭിസം ബോധന ചെയ്യുന്നു. മകന്റെ കുടും ബത്തോടൊപ്പം മാതാപിതാക്കളും സഹോദരിയും താമസിക്കുന്ന സാ ഹചര്യം സ്വാഭാവികമാണെന്ന നി ലയിലല്ല ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്ക രിച്ചിട്ടുള്ളത്. മാതാപിതാക്കളുടെ സംരക്ഷണം മകന് അധികബാധ്യ തയുണ്ടാക്കുന്നുവെന്ന അമ്മയുടെ പരാമർശവും (സഫാലിക ദേവി), താൻ വളർത്തിയ മകന്റെയും പഠിപ്പിച്ച വിദ്യാർത്ഥികളുടെയും മേൽ തനിക്ക് അവകാശമുണ്ടെന്ന പിതാവിന്റെ വാദവും സിനിമയുടെ കഥാന്തരീക്ഷത്തിൽ സംഘർഷം നിലനിർത്തുന്നു. എന്നാൽ, പിത്ര ധികാരരൂപമായി നിലയുറപ്പിക്കു ന്ന പിതാവും സാമ്പ്രദായിക ഗുരു സ്ഥാനവും നാഗരിക പശ്ചാത്തല ത്തിൽ സ്വീകാര്യമാകുന്നില്ല. മാറ്റം എന്ന ആശയത്തോടുള്ള ഭയം വ്യത്യസ്ത മാനങ്ങളിൽ ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും സവിശേഷ പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്നു. മാറുന്ന ബം ഗാളിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഭയം പിതാവി ന്റെ വലിഞ്ഞുമുറുകിയ മുഖഭാവത്തി ലൂടെയാണ് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്ക പ്പെടുന്നത്. തുടർന്ന്, ആരതിയുടെ ജോലിക്കാര്യം തന്റെ മാതാപിതാ ക്കളുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കു മ്പോൾ, കാലത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റം അനിവാര്യമാണെന്ന് സുബ്ര താ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. എന്നാൽ, പിന്നീട് ആരതിയുടെ വ്യക്തി ത്വത്തിലുണ്ടായ പരിണാമത്തെ ഭയത്തോടെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സുബ്രതായിൽ പിതാവിന്റെയും പി തൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥയുടെയും തുടർ ച്ച പ്രകടമാകുന്നു. ആശയപരമായി പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യബോധത്തെ വിമർശിക്കുന്ന കാഴ്ചാസ്ഥാനത്തേ ക്കാൾ തന്റെ അധികാരപ്രദേശമാ യി അണുകുടുംബത്തെ വീക്ഷിക്കു ന്ന ബോധമാണ് അയാളിൽ പ്രവർ ത്തിക്കുന്നത്. ഭാര്യയുടെ വരുമാനം, കുടുംബം പരിപാലിക്കുന്നതിനുള്ള ആർജവം, തൊഴിലിലൂടെ നേടി യെടുക്കുന്ന സാമൂഹിക മാന്യത എന്നിവ അസൂയയോടൊപ്പം അപ കർഷതയും സുബ്രതായിൽ സൃഷ്ടി ക്കുന്നു. മാതാപിതാക്കളിലേക്കും മൂല്യബോധത്തിലേക്കും തിരികെ പോകുക എന്ന സാധ്യത അയാളു ടെ ആലോചനയിൽ തെളിയുന്നത് അപകർഷതയുടെ ഭാഗമായാണ്. സത്യജിത് റായിയുടെ ചാരുലത യിൽ, അമൽ ചാരുവുമായി നട ത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങളിലൊന്നിൽ പുരുഷന് മാത്രം കരഗതമായ ഒരു സവിശേഷതയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാ മർശമുണ്ട്. പിന്നോട്ട് ചിന്തിക്കാനു ള്ള അവന്റെ കഴിവ് മറ്റ് ജീവജാല ങ്ങൾക്കില്ല എന്ന് അമൽ പറയുന്നു. പിന്നോട്ട് ചിന്തിക്കാനുള്ള കഴിവ് പിന്തിരിപ്പൻ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലേക്ക് വേഗത്തിൽ ചുവടുമാറ്റാവുന്ന കർതൃ സൂചനയിലേക്കു കൂടി വഴിമരുന്നി ടുന്നു. തങ്ങൾ കൈയ്യാളിയിരുന്ന മേൽക്കോയ്മകൾ നിഷേധിക്കപ്പെ ടുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ സദാചാരം, വിശ്വസ്ത തുടങ്ങിയ മാമൂലുകളെ കൂട്ടുപിടിച്ച് സ്ത്രീയെ മെരുക്കുവാനും അധീരനായി പിൻവലിയുവാനും ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ പുരുഷകഥാ പാത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നത് ആഖ്യാനത്തിലെ ആകസ്മികത യാകാനിടയില്ല. ആശയങ്ങൾക്ക് കഥാപാത്രരൂപം നൽകുന്ന രീതി പിൻപറ്റുന്ന സത്യജിത് റായി യുടെ ചിത്രങ്ങളിലെ ഇത്തരം വാർപ്പുമാതൃകകൾ സാമാന്യവ ത്കരണത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാവുന്ന സാധ്യതകൾ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

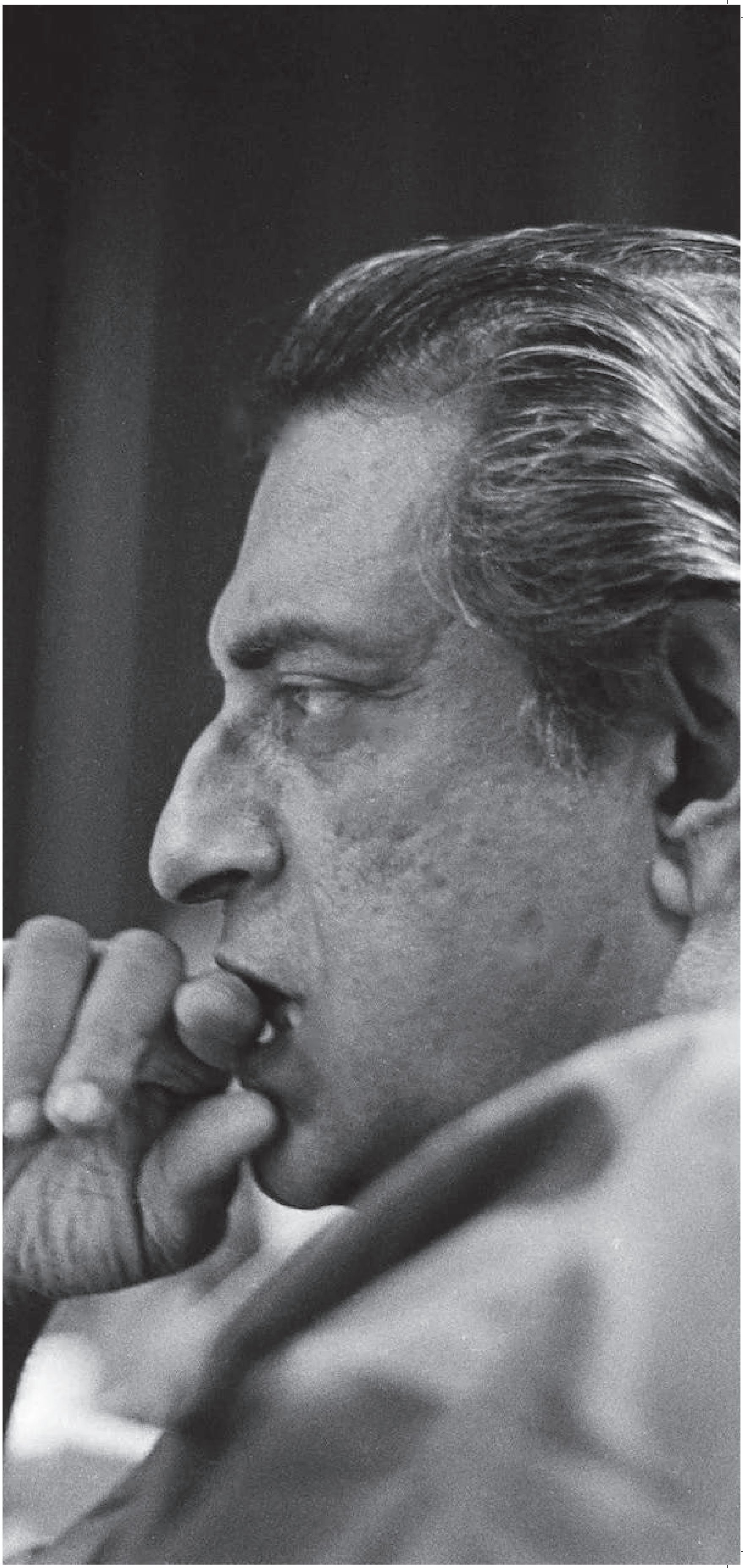
ആത്മബോധത്തിന്റെ കണ്ണാടിക്കാഴ്ചകൾ

1955 കാലഘട്ടത്തിലെ ബം ഗാളിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് മഹാനഗർ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അക്കാലയളവിൽ ബംഗാളിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് അനുവദിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന തൊഴിലുകളിൽ പ്രധാനം അധ്യാ പനമായിരുന്നു. വീടുകൾ കയറിയി റങ്ങിയുള്ള വിപണനം മധ്യവർഗ സ്ത്രീകൾക്ക് അന്നത്തെ സാഹചര്യ ത്തിൽ അത്ര സ്വീകാര്യമായ തൊ ഴിലായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല എന്ന് സത്യജിത് റായിയുടെ ജീവ ചരിത്രത്തിൽ (ടമ്യേമഷശ ഞേമ്യ: ഠവല കില്ല ഝ്യല) ആൻഡ്രൂ റോബിൻസൺ പരാമർശിക്കുന്നു. പൊതുയിടത്തിലെ സാന്നിധ്യവും ജനസാമാന്യവുമായുള്ള വിനിമയ വും പാതിവ്രത്യ, സദാചാരബോ ധങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായ തൊഴിൽ സാഹചര്യമായി മഹാനഗറിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭാര്യയു ടെ സൗന്ദര്യം ചുറുചുറുക്ക് എന്നീ ഗുണങ്ങൾ ഭർത്താവിനുമാത്രം അവകാശപ്പെട്ടവയായി കാണുന്ന മനോനില സുബ്രതാ പുലർത്തുന്നു. ബ്രാഹ്മണകുടുംബപശ്ചാത്തലവും പാരമ്പര്യവുമുള്ള മരുമകൾ കച്ചവ ടത്തിലേർപ്പെടുന്നതിനെ പിതാവ് എതിർക്കുന്നതിനു പിന്നിൽ അഭിമാനബോധമാണുള്ളതെ ങ്കിൽ, സുബ്രതായുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ കൈവശാവകാശബോധവും പ്രകട മാകുന്നു. ഭാര്യയുടെ മേലുള്ള അധി കാരബോധത്തോടൊപ്പം അന്യ നെ കുറിച്ചുള്ള ഭയവും അയാളെ വേട്ടയാടുന്നുണ്ട്. ചാരുലതയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച് പുരുഷനിലുണ്ടാകുന്ന അസൂയയാണ് മഹാനഗറിൽ അവ തരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വീട്, പുറംലോകം എന്ന ദ്വന്ദ്വം സ്ത്രീയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ അട യാളപ്പെടുത്തുന്ന സത്യജിത് റായ് ചിത്രം കൂടിയാണ് മഹാനഗർ. വീ ട്ടകത്തിലെ ആരതിയുടെ ജീവിതം മകൻ, ഭർത്താവ്, സഹോദരി, മാതാപിതാക്കൾ എന്നിവർക്കിട യിൽ ഒതുങ്ങുന്നതാണ്. സൗന്ദര്യ ചിന്തകളും സ്വന്തം താൽപര്യങ്ങ ളും വീടിനുള്ളിലെ ആരതിയുടെ പരിഗണനാ വിഷയമാകുന്നില്ല. ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഭർത്താവിന്റെയും ഭർതൃസഹോദ രിയുടെയും (ജയ ബാദുരി) സംഭാഷ ണത്തിൽ തന്റെ സൗന്ദര്യം പരാ മർശിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അതിനെ അവഗണിക്കുന്ന നിലപാടാണ് അവർ കൈക്കൊള്ളുന്നത്. തൊ ഴിലിന് സൗന്ദര്യവും പ്രസരിപ്പും അനിവാര്യമായ ഗുണങ്ങളായി മനസ്സിലാക്കുന്ന സന്ദർഭം മുതൽ

അവർ സ്വയം പരിഗണിക്കാനാരംഭിക്കുന്നു. തൊഴിലിലേക്കുയരുന്ന ആരതിയുടെ വീടിനുള്ളിലെ പദവിയിലും ജോലികളിലും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവർ ഭർത്താവിനൊപ്പമിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന രംഗവും എച്ചിൽപ്പാത്രം ഉപേക്ഷിച്ച് എഴുന്നേൽക്കുന്ന രംഗവും മഹാനഗറിൽ പ്രസക്തിയോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വീടിന്റെ അടഞ്ഞ ഘടനയിൽനിന്ന് തെരുവുകളിലേക്കും സഹപ്രവർത്തകമാരുമൊത്തുള്ള നേരംപോക്കുകളിലേക്കും ക്രമേണ അവരുടെ ലോകം വികസിക്കുന്നു. ശിരസ് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് റോഡ് മുറിച്ചു കടക്കുന്ന ആരതിയുടെ ചിത്രീകരണവും ഏറെ പ്രധാനമാണ്. ആദ്യ ശമ്പളം കൈപ്പറ്റിയ ശേഷം സ്ത്രീകൾക്കായുള്ള വിശ്രമമുറിയിലെ കണ്ണാടിയിൽ അവർ സ്വയം കാണുന്ന രംഗമുണ്ട്. സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നതിന്റെയും അംഗീകരിക്കുന്നതിന്റെയും സാക്ഷ്യംകൂടിയാണ് ആ രംഗത്തിലൂടെ വെളിവാകുന്നത്. ആത്മനിഷ്ഠമായ നോട്ടത്തോടൊപ്പം അപരന്റെ കാഴ്ചയിലുള്ള തന്നെക്കൂടി ആരതി കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്നു. സാമൂഹിക ജീവിയായി പരിവർത്തിച്ചു കഴിഞ്ഞ ആത്മബോധത്തെ കണ്ണാടിയിലെ കാഴ്ചയിലൂടെ അവർ സ്വയം അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. ലക്കാന്റെ മനോവിശ്ലേഷണാപഗ്രഥനത്തിൽ കുട്ടിയുടെ വളർച്ചയിലെ കണ്ണാടിഘട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ സാമൂഹികമായ ഇടങ്ങളിലേക്ക് വൈകി മാത്രം പ്രവേശം സാധ്യമായ സ്ത്രീയിൽ പ്രകടമാകുന്ന, സന്ദർഭമായി ഈ രംഗത്തെ വായിക്കാനാകും.

മഹാനഗറിൽ, തൊഴിലിലേർപ്പെടുവാൻ തീരുമാനമെടുത്ത ശേഷം ഭർത്താവിന്റെ മാതാപിതാക്കളോട് അതിനെക്കുറിച്ച് എങ്ങനെ സംസാരിക്കുമെന്ന് ആരതി ആശങ്കപ്പെടുന്ന ഒരു രംഗവുമുണ്ട്. സ്വന്തം പിതൃഭവനത്തിലേക്ക് പോകുന്നുവെന്ന് നുണ പറയാൻ സുബ്രതാ അവളെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. ഇതിന് വിസമ്മതിക്കുന്ന ആരതിയോട് സുബ്രതാ പറയുന്ന വാചകം, മേല്



ദ്യോഗസ്ഥൻ പിതൃബിംബമാണ്, ഇരുവരും ദായകരാണ് എന്നതാണ് (A boss is like a father. Both are providers) ആദ്യഘട്ടത്തിൽ തൊഴിലിടം കുടുംബത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണെന്ന ആശയം സുരക്ഷ, വിശ്വാസം മുതലായ മൂല്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആത്മവിശ്വാസമാണ് ആരതിക്ക് നൽകുന്നത്. കുടുംബാധികാരശ്രേണി തൊഴിലിടത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മേലുദ്യോഗസ്ഥനായ ഹിമാൻഷു മുഖർജി (ഹരധൻ ബാനർജി) സാമ്പ്രദായിക മാമൂലുകൾ പിൻപറ്റുന്നവനാണ്. ബംഗാളിയും ബ്രാഹ്മണ സമുദായാംഗവുമായ ആരതിയോടും ആംഗ്ലോ ഇന്ത്യൻ വംശജയായ എഡിത്ത് സീമൺസിനോടും (വിക്കി റെഡ്‌വുഡ്) അയാൾ രണ്ടുതരം നീതിബോധം പുലർത്തുന്നു. സീമൺസിനെ അകാരണമായി ജോലിയിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ആരതി മേലുദ്യോഗസ്ഥനോട് ക്ഷോഭിച്ച് കലഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ, പിതൃകേന്ദ്രിതമായ ശാസനകളോട് പ്രകടമായി കലഹിക്കുകയും വിധേയത്വം നിഷേധിക്കുകയുമാണ് അവർ ചെയ്യുന്നത്. കണ്ണാടിയിൽ തന്നെത്തന്നെ കാണുകയും സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥയെ സ്വാംശീകരിക്കുകയും ചെയ്ത അവസ്ഥയിൽ നിന്ന് മേലുദ്യോഗസ്ഥനിലെ പിതൃരൂപത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന ഘട്ടത്തിലേക്കുള്ള ആരതിയുടെ പരിണാമം ഇവിടെ പ്രകടമാണ്. അധികാരവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് വിധേയപ്പെട്ട് തൊഴിൽകേന്ദ്രത്തിൽ തുടരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ പടികൾ കയറിപ്പോകുന്ന ആരതിയെയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ, തന്റെ കൂടി ഭാഗധേയത്വത്തിൽ ചരിച്ചിരുന്ന ലോകം വാസ്തവവിരുദ്ധമായിരുന്നുവെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുമ്പോൾ ജോലി രാജിവച്ച് അവർ പുറത്തിറങ്ങുന്നു. വേഗത്തിൽ പടിക്കെട്ടുകളിറങ്ങുന്ന ആരതിയെയാണ് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. സാമ്പത്തികമായ ഉയർച്ച താഴ്ചകളെ പടിക്കെട്ട് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉപമയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുവെന്ന വാദത്തേക്കാൾ ആരതിയെന്ന മധ്യവർഗസ്ത്രീയ്ക്ക് പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ സാമൂഹികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുണ്ടാകുന്ന ബോധ്യത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണമായും ഈ രംഗത്തിന് വായനാക്ഷമതയുണ്ട്.

അധികാരരൂപമായ പിതാവ് എന്ന ഏക വ്യക്തിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, പിതൃധികാരത്തിന്റെ ഭാഷാരൂപങ്ങളെയാകെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നിടത്താണ് റായിയുടെ മഹാനഗർ വ്യത്യസ്തമാകുന്നത്. കാഞ്ചൻജംഗയിൽ പുരുഷകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥയിൽ നിന്ന് പുറത്തുകടക്കുക എന്ന ആശയം സ്വേച്ഛാധിപതിയായ പിതാവിൽ നിന്ന് രക്ഷനേടുക എന്നതിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നു. അതേസമയം മഹാനഗർ ഭാഷയിലെ പിതൃമേധാവിത്വ അനുശാസനകളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. കുടുംബത്തിലെ വരുമാനമുള്ള ഏകവ്യക്തിയെന്ന നിലയിലേക്ക് ആരതി മാറുമ്പോൾ ഇതര ജീവിതങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന പിതൃബിംബത്തിലേക്ക് അവർ പരിണമിക്കുന്നുവോ എന്ന ഭയം സുബ്രതായിൽ പ്രകടമാകുന്നു. അമ്മ ജോലിക്ക് പോകുകയും അച്ഛൻ പോകാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ചോദിക്കുന്ന കുട്ടിയോടുള്ള അയാളുടെ പ്രതികരണത്തിൽ ഭയത്തിന്റെ അംശങ്ങളുണ്ട്. തൊഴിലിടത്തിലെ നീതിനിഷേധങ്ങളോട് പ്രതികരിക്കുന്ന ആരതി വീട്ടകത്തിലെ പുരുഷകേന്ദ്രിത മൂല്യബോധത്തോട് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കലഹിക്കുന്നുമില്ല. വ്യക്തി വിമർശത്തെ മഹാനഗരിന്റെ ആഖ്യാനം അതിജീവിക്കുന്നിടത്താണ് ചിത്രം പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതവ്യവസ്ഥയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. മൂല്യബോധത്തിന്റെ ചുഴിയിൽ അകപ്പെടുന്ന പിതാവും സുബ്രതായും നിസ്സഹായത പ്രകടമാക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായി അവശേഷിക്കുന്നതും അതിനാൽത്തന്നെ.

വാസ്തവികമായ ലോകത്തിലല്ല താൻ ജീവിക്കുന്നത് എന്ന ബോധ്യം നിലനിൽക്കുന്ന ലോകക്രമത്തെ അവിശ്വാസത്തോടെ സമീപിക്കാൻ ആരതിയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ അസൂയയിൽനിന്ന് വിരുദ്ധമായി സമഭാവനയുടെ നിലപാട് അവർ കൈക്കൊള്ളുന്നതായി തുടർന്ന് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എഡിത്ത് സീമൺസ് എന്ന സഹപ്രവർത്തകയോടുള്ള മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ നടപടികളെ ആരതി ചോദ്യം ചെയ്യുകയും അയാളെ നിശിതമായി എതിർക്കുന്ന നിലപാട് സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജാതി-മത-വർഗാതീതമായ സമത്വമെന്ന ആശയവും സ്ത്രീയെന്ന നിലയിലുള്ള സ്വത്വബോധ ഉണർവുകളും സന്ധിക്കുന്ന സന്ദർഭമായി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. ആധുനികമായ ലോകബോധം നിർമിച്ച കാഴ്ചവട്ടത്തിലാണ് ജാതിശ്രേണിയുടെ കെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സഹവർത്തിത്വമൂല്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അത്തരത്തിൽ ചിന്തിക്കുമ്പോൾ പുതിയകാലത്തിന്റെ മൂല്യബോധത്തെ സ്വാംശീകരിച്ച സ്‌ത്രൈണകർതൃത്വമായി ആരതിയെ അടയാളപ്പെടുത്താനാകും. സ്വന്തം ശരീരത്തിന്മേൽ മൂല്യവ്യവസ്ഥ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന വിലക്കുകളെ അതിജീവിക്കുന്ന തലവും മഹാനഗറിലെ ആരതിയുടെ കഥാപാത്രനിർമിതിയിൽ ഉൾച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ലിപ്സ്റ്റിക്കും ഇരുണ്ട കണ്ണടയും ശരീരത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുന്നതിലും ഭക്ഷണശാലയിലും കാറിലും പുരുഷന്മാരോടൊപ്പം സന്നിഹിതയാകുന്നതിലും സമഭാവനയുടെ ബോധമാണ് അവരെ നയിക്കുന്നത്. സ്വയംപര്യാപ്തതയുടെ സൂചന വഹിക്കുന്ന തയ്യൽ മെഷീനുകളാണ് ആരതിയും സഹപ്രവർത്തകരും വിൽക്കുന്നതെന്നതും പ്രത്യേകം പരിഗണിക്കേണ്ട വിഷയമാണ്.

ആരതി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ വിശദമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ചിത്രത്തിലെ ചില സന്ദർഭങ്ങൾ കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുന്നു. ജോലിക്കായുള്ള അപേക്ഷയിൽ ഒപ്പുവയ്ക്കുന്ന ആരതിയുടെ സമീപദൃശ്യം മഹാനഗറിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് ആശങ്കയോടൊപ്പം അഭിമാനവും പ്രകടമാകുന്ന ഭാവത്തിലാണ്. തൊഴിലിടത്തിലെ അഭിമുഖത്തിലും തുടർന്നും ആരതി തന്റെ

യോഗ്യതകളെ ആശങ്കയോടെ കാണുകയും സുബ്രതായുടെ പിന്തുണ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ തൊഴിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിറങ്ങുകയും അതിജീവനത്തിനാവശ്യമായ ആത്മവിശ്വാസം സ്വയം നേടുകയും സുബ്രതായ്ക്ക് പകർന്നുനൽകുകയും ചെയ്യുന്ന നിലയിലേക്ക് അവർ പരിണമിക്കുന്നു. അമ്മയെന്ന നിലയിൽ, മകന്റെ സംരക്ഷണവും സന്തോഷവും അവർക്ക് പ്രധാനമാണെന്നും ആഖ്യാനത്തിൽ സൂചനയുണ്ട്. എന്നാൽ, തൊഴിലിടത്തിലേക്കുള്ള അവരുടെ യാത്രകൾ മകനെ ഒളിച്ച് നടത്തപ്പെടുന്നവയല്ല. കുട്ടിയുടെ അനാരോഗ്യം, കരച്ചിൽ, വാശി തുടങ്ങിയ പ്രതിഷേധങ്ങളെ താത്കാലികമായിക്കണ്ട് അവഗണിക്കുകയും മികച്ച കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ വാഗ്ദാനം ചെയ്ത് അവനെ അവർ മെരുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തൊഴിലെടുക്കുന്ന അമ്മ മെച്ചപ്പെട്ട ജീവിതാവസരങ്ങൾക്കു വേണ്ടിക്കൂടിയാണ് അധ്വാനിക്കുന്നതെന്ന ബോധം മകനിൽ പ്രക്ഷേപിക്കുന്നതിലും ആരതി ശ്രദ്ധവയ്ക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭർതൃസഹോദരിക്ക് സാരിവാങ്ങിക്കൊടുത്തതിൽ വിഷമിക്കുന്ന ആരതിയെയും ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്, മുതിർന്ന പെൺകുട്ടിക്ക് വിദ്യാഭ്യാസമാണ് ആവശ്യമെന്ന ചിന്ത ഇവിടെ കടന്നുവരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ മെച്ചപ്പെട്ട തലമുറയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവർ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധവയ്ക്കുന്നതായി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സൂചനകളുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല, ജീവിതത്തിലെ പരിതോവസ്ഥകളിൽതളരുവാനോ പിന്തിരിഞ്ഞു നടക്കുവാനോ അവർ സന്നദ്ധയാകുന്നില്ല. ഭർത്താവിന്റെ വരുമാനക്കുറവിനെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന നിലയിൽ തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്ന ആരതിയെ മെച്ചപ്പെട്ട സാഹചര്യം വരുന്നതോടെ പിന്തിരിപ്പിക്കുവാനും വീട്ടകത്തിലേക്ക് ഒതുക്കാനും സുബ്രതാ കാരണങ്ങൾ തിരയുന്നുണ്ട്. കണ്ണിനുകീഴിൽ ബാധിച്ച കറുപ്പുനിറവും ക്ഷീണവും സ്ത്രീയെന്ന നിലയിൽ അവർക്കാവശ്യമായ വിശ്രമത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായി അയാൾ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ക്ഷീണം തനിക്കനുഭവപ്പെടാറില്ലെന്നും സംതൃപ്തയാണെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ആരതിയിൽ ആത്മാഭിമാനത്തെ സൗന്ദര്യമായി അംഗീകരിക്കുന്ന നിലപാടാണ് പ്രകടമാകുന്നത്. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ വിയോജിപ്പുകളെ മൗനംകൊണ്ട് എതിരിട്ടിരുന്ന അവർ ക്രമേണ പ്രതിരോധത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയും വ്യാകരണവും ശീലിക്കുകയും നടപ്പിൽവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

മഹാനഗറുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്, സത്യജിത് റായിയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യം മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് സഹായകരമായ പാഠബാഹ്യമായ ചില വിശദാംശങ്ങൾകൂടി ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. റായിയുടെ ജീവചരിത്രത്തിൽ ആൻഡ്രൂ റോബിൻസൺ മഹാനഗറുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില വസ്തുതകൾ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ഏറെ പ്രധാനപ്പെട്ട വസ്തുതകളിലൊന്ന് മഹാനഗറിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് ശീർഷകമായി റായി വിഭാവനം ചെയ്തിരുന്നത് The Big city എന്നതിനു പകരം The Woman's Place എന്നായിരുന്നുവെന്നതാണ്. എന്നാൽ, മഹാനഗറിന്റെ ആശയം പാശ്ചാത്യരായ കാണികൾക്ക് ആഴത്തിൽ സംവദിക്കുവാനനുയോജ്യമായ പ്രസ്തുത ശീർഷകമല്ല ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടത് എന്നും റോബിൻസൺ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ആശയത്തെ ചലച്ചിത്രവത്കരിക്കുന്ന റായിയുടെ ചലച്ചിത്രസ്വഭാവത്തെ ഇത് തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ, മഹാനഗറിലെ ആംഗ്ലോ ഇന്ത്യൻ പ്രതിനിധാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയ രംഗങ്ങളിൽ അരങ്ങേറിയ വിവാദങ്ങളെക്കുറിച്ചും ജീവചരിത്രത്തിൽ പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. തന്റെ സമുദായത്തെ വികലമായി ആവിഷ്കരിച്ചുവെന്ന ആംഗ്ലോ ഇന്ത്യൻ പ്രതിനിധിയായ പാർലമെന്റ് അംഗത്തിന്റെ ആരോപണത്തെ തുടർന്ന്, അന്നത്തെ കേന്ദ്ര വാർത്താവിതരണ പ്രക്ഷേപണ വകുപ്പുമന്ത്രിയായിരുന്ന ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ അന്വേഷണമുണ്ടാകുകയും ആരോപണം അടിസ്ഥാനരഹിതമാണെന്ന് തെളിയുകയും ചെയ്തു. മഹാനഗറിലൂടെ സംവിധായകൻ മുന്നോട്ടുവച്ച സമഭാവനയ്ക്ക് വിരുദ്ധമായ ആരോപണമായിരുന്നു ഇതെന്ന് ചിത്രം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല, ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യങ്ങളിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥകൾ മഹാനഗർ പുറത്തുവന്നതിന് അരനൂറ്റാണ്ടിനിപ്പുറവും മാറ്റങ്ങളില്ലാതെ തുടരുന്നുവെന്നത് സമകാലിക സന്ദർഭത്തിലും പ്രസ്തുത ചിത്രത്തിന്റെ പ്രസക്തി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതയാണ്. വീട്ടകങ്ങളും തൊഴിലിടങ്ങളും പിതൃമേധാവിത്വസ്ഥാപനങ്ങളായി അവശേഷിക്കുന്നുവെന്നുള്ളത് കാലങ്ങൾക്കിപ്പുറവും നിലനിൽക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നു. മഹാനഗറിന്റെ കാഴ്ചകളും പുനർവായനകളും ഇന്ത്യയിലെ മധ്യവർഗ സ്ത്രീവിമോചനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ പ്രതിധ്വനികളാണ് പ്രസരിപ്പിക്കുന്നതെന്നത് വിസ്മരിക്കാനാവാത്ത വസ്തുതയാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

സെബാസ്റ്റ്യൻ, കാട്ടടി. "സത്യജിത് റായിയുടെ ലോകം," സമകാലിക മലയാളം. 31 മെയ് 2013. ല: 1, പു: 17. പു. 42- 56.

ഷണ്മുഖദാസ്, ഐ., സഞ്ചാരിയുടെ വീട്: റായ് സിനിമ ഒരുപഠനം. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2016.

Cooper, Darius. The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity. U.K.: Cambridge University Press, 2000.

Ray, Sandip (ed.). Satyajit Ray on Cinema. New York: Columbia University Press, 2011.

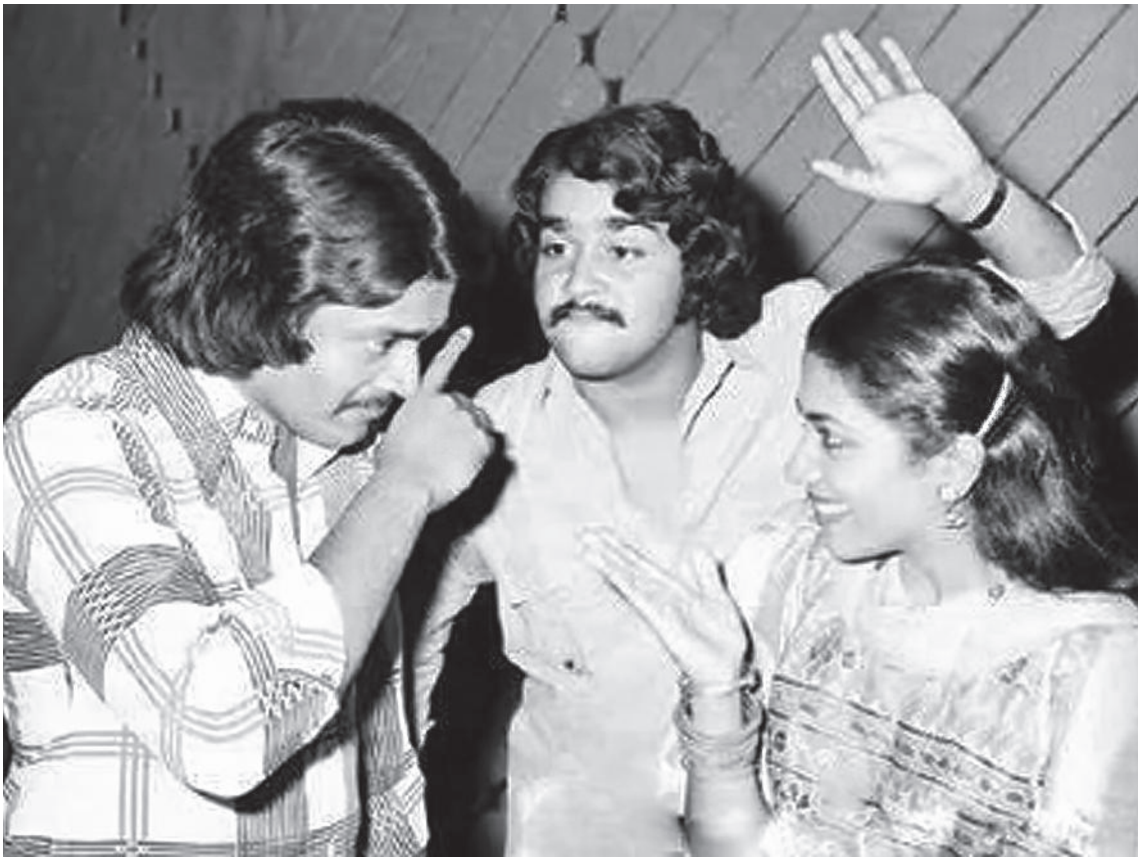
Robinson, Andrew. Satyajit Ray- The Inner Eye. New York: I.B. Tauris, 2004.

യാക്കോബ് തോമസ്
കെ കെ ടി എം കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ

നവോത്ഥാന പ്രണയത്തിനും കുടുംബത്തിനും പുറത്തേക്കുള്ള പാതകൾ

മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കളുടെ പുതുകാഴ്ച

കേരളനവോത്ഥാനം എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തറവാടുകളെയും കൂട്ടുകുടുംബങ്ങളെയും ഇല്ലാതാക്കികൊണ്ട് അണുകുടുംബം എന്ന ആശയത്തെ കേരളത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചത്. അച്ഛനും അമ്മയും മക്കളുമടങ്ങുന്ന ചെറുകുടുംബം എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ വ്യാപനത്തിലൂടെ പുരുഷതാൽപര്യങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുന്ന സ്ത്രീയേയും മക്കളെയും സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ഇതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനു കഴിഞ്ഞു. അച്ഛൻ എന്ന പുരുഷൻ പോറ്റിപ്പുലർത്തുന്ന കുടുംബത്തിന്റെ സാംസ്കാരികവിവക്ഷകളെ ഓരോകാലത്തും ഉണ്ടായിട്ടുള്ള മാറ്റങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത് നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിനു ശേഷമുള്ള ചരിത്രത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാൽ കാണാം. എഴുപതുകളോടെ ശക്തമാകുന്ന ഗൾഫ് പ്രവാസം എന്ന പ്രക്രിയ കേരളീയസമൂഹത്തിലേക്ക് വലിയ തോതിൽ സമ്പത്തും വൈദേശിക സമൂഹത്തിലെ ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങളെയും എത്തിച്ചപ്പോൾ കുടുംബം എന്ന യൂണിറ്റിനകത്ത് പലതരം വൈകാരികപ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതായി കാണാം. എൺപതുകളിലെ മലയാളസിനിമകൾ പ്രവാസത്തിലൂടെ കേരളീയസമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന ആഴമുള്ള പരിണാമങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് കാണുന്നത്. പ്രവാസത്തിലൂടെ മലയാളിയുടെ ലോകബോധവും സാമൂഹ്യബോധവും വികസ്വരമാകുന്ന, ആഗോളസമൂഹത്തിന്റെ പരിവർത്തനങ്ങൾ വളരെവേഗം സമൂഹത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിൽ കുടുംബവും വ്യക്തികളുംപുതിയ പ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടുന്നതാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ സിനിമകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. അറുപതുകളുടെ തുടക്കംമുതലുണ്ടാകുന്ന ചില സംഭവങ്ങൾ ആഴത്തിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകാൻ കേരളത്തോടു ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നതായിക്കാണാം. നക്സലൈറ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളും അതിന്റെ ഫലയമായുണ്ടായ അസ്വസ്ഥതകളുമാണ് ഒരുഭാഗത്ത്. കാമ്പസിലും മറ്റും രൂപംകൊണ്ട പുതിയ മാറ്റങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള യുവാക്കളുടെ ആവിഷ്കാരശ്രമങ്ങളാണ് മറ്റൊന്ന്. മധ്യവർഗ്ഗ, സവർണ്ണ പൊതുബോധങ്ങളെ ഉലയ്ക്കുന്ന വിധത്തിൽ പുതുതലമുറയുടെ ഭാവനകൾ വലിയൊരു ഭാവുകത്വവിച്ഛേദമായി കേരളീയസമൂഹത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. ലൈംഗികതയിലും പ്രണയത്തിലും പുതിയഭാവനകൾ രൂപപ്പെട്ടതാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യക്ഷഫലം.



നവോത്ഥാനം സൃഷ്ടിച്ച സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും വ്യത്യസ്ത ധർമ്മങ്ങളുള്ള സ്ത്രീ വിധേയയായും പുരുഷൻ അധികാരിയായും നിലനില്ക്കുന്ന കുടുംബത്തിന് പുതിയകാലത്ത് തുടരുക അസാധ്യമാണെന്നാണ് ഈ കാഴ്ചകൾ പറഞ്ഞത്. ഇത്തരം ഒരു കാഴ്ചയാണ് മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കൾ എന്ന സിനിമ പറയുന്നത്. മോഹൻലാൽ എന്ന താരത്തെ വാർത്തെടുത്ത ചിത്രമായി മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്ന ഈ സിനിമ അതിനപ്പുറം അക്കാലത്തിന്റെ സാമൂഹികതയോടു സംസാരിച്ചതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം ഇപ്പോൾ കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും.

പ്രേംകൃഷ്ണൻ പ്രഭയെ പ്രണയിക്കുന്നതാണ് സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം. എൻജിനീയറായ പ്രേംകൃഷ്ണൻ ഊട്ടിയിലേക്ക് വരുന്നിടത്താണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. താൻ നിർമ്മാണത്തിന് മേല്നോട്ടം വഹിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ ചില പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടാകുമ്പോൾ അവിടുത്തെ ഫാക്ടറി ഉടമയായ പണിക്കരെ പോയി കാണുന്ന സമയത്താണ് പണിക്കരുടെ വീട്ടിൽ നിൽക്കുന്ന മകൾ പ്രഭയെ അദ്ദേഹം കാണുന്നത്. ആ ബന്ധം ക്രമേണ ഒരു അടുപ്പത്തിലേക്ക് വളരുന്നു. അവരുടെ ബന്ധം പ്രണയത്തിലേക്ക് വളരുന്ന സമയത്താണ് പ്രഭയുടെ ഭർത്താവ് നരേന്ദ്രൻ രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അപ്പോഴാണ് പ്രഭ തന്നെ പറ്റിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അയാൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നത്. അതോടെ അവിടെനിന്ന് സ്ഥലംമാറി പോകാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഇതിന്റെ പിന്നിലെ വസ്തുതകൾ പ്രഭ പ്രേമിനോട് പറയുന്നു. ആദ്യത്തെ വിവാഹബന്ധം പ്രണയത്തിലൂടെ സംഭവിച്ചതാണെങ്കിലും ഭർത്താവായ പുരുഷന്റെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ പീഡനങ്ങളാണ് ആ ബന്ധത്തെ ഒഴിവാക്കാൻ പ്രേരണയായതെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ അവർ വീണ്ടും പ്രണയിക്കുന്നു. പ്രഭയെ കൂട്ടി മടങ്ങാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സമയത്ത് നരേന്ദ്രൻ പ്രഭയെ കൊല്ലുകയും വിവരമറിഞ്ഞെത്തുന്ന പ്രേംകൃഷ്ണൻ അദ്ദേഹത്തെ കൊന്ന് സ്വയംമരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പ്രവാസത്തിന്റെ സ്ഥലവും കാലവും

മനോഹരമായ കൊടൈക്കനാലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷ പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. മലയാളികൾ കേരളത്തിനുപുറത്ത് സ്ഥിരതാമസമാക്കുന്ന പ്രവാസ പശ്ചാത്തലമാണ് കഥയുടെ ഭൂമികയെന്നു വ്യക്തം. ആധുനികതയിൽ പുതിയ

തൊഴിലിടങ്ങൾ ലഭ്യമായ മലയാളിമധ്യവർഗ്ഗം കേരളത്തിനു പുറത്തേക്കു കുടിയേറുന്നതിന് ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ബോംബെയിലും കൽക്കട്ടയിലപം മദ്രാസിലും മലയാളികൾ കൂട്ടത്തോടെ കുടിയേറുന്നത് 1920 കൾക്കുശേഷം കാണാം. അങ്ങനെ കുടിയേറിയ കുടുംബമാണ് പണിക്കരുടെ കുടുംബം. ഇത്തരം കുടുംബങ്ങൾ പ്രവാസികളായി ജീവിക്കുന്നവരുമായി വിവാഹബന്ധത്തിലൂടെ പുതിയൊരു മധ്യവർഗ്ഗതലം രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. സിനിമയിലെ പ്രേംകൃഷ്ണനും പ്രവാസിയാണ്. അയാൾ പ്രേമിക്കുന്ന പ്രഭയും കുടുംബം പ്രവാസത്തിലായതിനാൽ ആ ഗണത്തിൽപെടുന്നു. 1980 കളിൽ ഇറങ്ങിയ നിരവധി സിനിമകൾ ഊട്ടിയും കൊടൈക്കനാലും പശ്ചാത്തലമാകുന്ന കഥകൾ പറയുന്നുവെന്നും ശ്രദ്ധിക്കണം.

കാടും മലയും പുഴയും പുൽമേടും വിശാലമായ പ്രകൃതി പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമയിലെ വൈകാരികതയെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകമായി നില്ക്കുന്നുണ്ട്. വളരെ സാധാരണമായ രീതിയിൽ രണ്ട് വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നതാണ് ദൃശ്യഭാഷ കാണിക്കുന്നത്. ദുഃഖിതയായ പ്രഭയോടിഷ്ടം തോന്നി അദ്ദേഹത്തെ തന്റെ പ്രണയം അറിയിക്കുന്നതിനായി പ്രേംകൃഷ്ണൻ നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗങ്ങളേറെയും. ആദ്യംതന്നെ അവർ ടൌണിലെ പുസ്തകക്കടയിൽ കൂട്ടിമുട്ടുന്നുണ്ട്. അവിടെവച്ചേ അവർ നോട്ടങ്ങൾ കൈമാറുന്നു. എന്നാൽ പണിക്കരുടെ വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ പാട്ടുപാടുന്നതിലൂടെയാണ് പ്രഭയെ വീണ്ടും കാണിക്കുന്നത്. അവൾ വല്ലാതെ ഭാരങ്ങൾ പേറുന്നതായി അവളുടെ ഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അവൾ മാത്രമല്ല അച്ഛനായ പണിക്കരും ദുഃഖിതനാണ്. രോഗിയായ അയാൾ കിടപ്പിലാണ്. പ്രേംകൃഷ്ണൻ ചെല്ലുമ്പോൾ അയാൾ പറയുന്നത് ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു വരണം സംസാരിക്കണം എന്നാണ്. ഒറ്റപ്പെടലിന്റെ സൂചനയാണത്. ആ ഒറ്റപ്പെടൽ സംഭവിച്ചുപോയ ചില ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളുടെ ബാക്കിപത്രമാണെന്നാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. അതാണ് പ്രഭയെയും ദുഖിതയാക്കുന്നത്. അവൾ പ്രേംകൃഷ്ണന്റെ പ്രണയസൂചനകൾ കിട്ടുമ്പോൾ അവളുടെ പീഡിതമായ ഭൂതകാലം അവളുടെ ഓർമ്മയിലെത്തുന്നതുകാണാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഡിസ്റ്റായ ഭർത്താവ് അവളെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന ഓർമ്മകളാണ് ആ ഭൂതകാലം. ആ ഭൂതകാലത്തോടു ഏറ്റുമുട്ടിയാണ് പ്രഭ വർത്തമാനകാലത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ ഏറിയഭാഗവും കാണിക്കുന്നത് വീടും നായകന്റെ ക്വാർട്ടേഴ്സുമാണ്. ബാക്കിയെല്ലാം അവരിരുവരും നടന്നുനീങ്ങുന്ന വിശാലമായ പച്ചപിടിച്ച സ്ഥലവും. പ്രകൃതി സവിശേഷമായി ഈ ബന്ധത്തിനകത്തേക്ക്, ദൃശ്യപരമായ സാധ്യതകളിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നതാണ് കാണുന്നത്. ഇവിടുത്തെ പ്രകൃതി സ്ഥലകാലാതീതമായ ഒന്നായിട്ടാണ് ദൃശ്യവല്ക്കരിക്കുന്നത്. ഏതെങ്കിലും ഒരു നിശ്ചിത പ്രദേശം എന്നതുവിട്ട് ഏതിടവും ആകാവുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് ഇവിടുത്തെ സ്ഥലം കടന്നുവരുന്നത്. പ്രതീകാത്മകമായി പല സൂചകത്തിലേക്കും തുറക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ദേശം. തണുപ്പും നിശ്ചലതയും നിറഞ്ഞ പ്രകൃതി പ്രഭയുടെ തകർന്ന ജീവിതത്തിലേക്കുള്ള സൂചകമാണെന്നു കാണാം. അവിടെയാണ് പ്രേംകൃഷ്ണൻ പ്രണയത്തിലൂടെ അവളെ ഉണർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. മഞ്ഞുമൂടിയ തടാകവും പച്ചപ്പുതകിടിയും മലകളും മഴയും അവരുടെ ബന്ധത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി കണ്ണിചേർക്കപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദ്യഭാഗത്ത് പ്രഭയും പ്രേംശങ്കറുടെയും ബന്ധം വളരുന്നത് പ്രകൃതിഭംഗിയുടെ സാന്നിധ്യത്തിലാണ്. എന്നാൽ അടുത്ത അവസാന ഭാഗത്തേക്ക് വരുമ്പോൾ സിനിമ വൈരനിര്യാതനബുദ്ധി യോടുള്ള സംഘർഷങ്ങളിലേക്ക് അടക്കുകയും ശാരീരികമായും ഘട്ടത്തിലേക്കു വളരുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം

പ്രകൃതിയുടെ പച്ചപ്പ് നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലെ പ്രണയവും ദുരന്തവും കാമവും സാധാരണമായൊരു ഭാവനയാണെന്നു കാണാം. സിനിമയിൽ ആദ്യമധ്യാന്തം നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന പ്രകൃതിബിംബങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രഭയുടെ വീട്ടിൽ പരിപാലിക്കുന്ന പൂന്തോട്ടമാണ് അതിലൊന്ന്. പ്രേംശങ്കർ ആദ്യം വീട്ടിൽവരുമ്പോൾ കാണുന്നത് അതിലെ പൂക്കൾ സമൃദ്ധമായി വളർന്നുനില്ക്കുന്നതാണ്. ആ പൂക്കൾ മഞ്ഞിൽവിരിഞ്ഞ പൂക്കളെന്ന പേരുതന്നെ ഈ പ്രകൃതിബന്ധം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. സിനിമയുടെ അവസാനം ആ പൂക്കളെല്ലാം വാടിയിരിക്കുന്നത് ദൃശ്യമാക്കുന്നു. പ്രഭയുടെ ജീവിതമാണ് ആ പൂക്കളെന്ന സൂചന ഇവിടെയുണ്ട്. അവളുടെ കൊലപാതകത്തോടെ ആ പൂക്കളെല്ലാം കരിയുന്നു. പ്രഭയുടെയും പ്രേംശങ്കറിന്റെയും പ്രണയം രൂപപ്പെടുന്നതും പ്രകൃതിയുടെ പച്ചപ്പിലാണ്. ആ സ്ഥലം പരിചയപ്പെടുത്താനുള്ള സഞ്ചാരങ്ങളായാണ് പ്രഭയെ പ്രേംകൃഷ്ണൻ ക്ഷണിക്കുന്നത്. അതവരുടെ ബന്ധത്തെ വളർത്തുന്നു. മലയും താഴ്വരയും കൂടിക്കലർന്ന പ്രകൃതി എപ്പോഴും കടന്നുവരാവുന്ന ദുരന്തത്തെക്കൂടി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് എന്ന് സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗത്തു ആത്മഹത്യമുനമ്പ് കാണിക്കുന്നതിലൂടെ കാണാം.

പ്രണയവും കാമവും വഴിമാറുന്നു

പ്രേംകൃഷ്ണന്റെ ആഗ്രഹമാണ് അയാളുടെ പ്രണയം. പ്രഭയെ ആദ്യമായി കാണുമ്പോൾ തന്നെ അവളെ അയാൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. പിന്നീടോരോതവണ കാണുമ്പോഴും അവളോടുള്ള സ്നേഹം പ്രകടമാക്കുന്നതിനാണ് അയാൾ സമയംകളയുന്നത്. കേരളീയപുരുഷന്റെ പൊതുപ്രവണത ഇവിയെും കാണാം. ഒരുസ്ത്രീയെ കണ്ടാൽ തനിക്ക് വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള സാമഗ്രിയാണെന്നു കരുതുന്ന പുരുഷബോധംതന്നെയാണ് പ്രേമും പ്രകിപ്പിക്കുന്നത്. ഐ ലവ് യൂ എന്നു പറയുകയും അത് ശോഭയെക്കൊണ്ട് പറയിപ്പിക്കാനുമുള്ള ശ്രമമാണ്

സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. അയാൾ തന്റെ മുറിയിൽ പലതവണ ഐ ലവ് എന്നു പറഞ്ഞു നടത്തുന്ന ആംഗ്യപ്രകടനങ്ങൾ കേരളീയയൌവനത്തിന്റെ പുരുഷകാമനകളിലേക്കുള്ള സൂചനകളാണ്. ആ പ്രകടനങ്ങളെല്ലാം അയാൾ നടത്തുന്നത് മുറിയിലെ കണ്ണാടിക്കുമുന്നിലാണ്. പ്രഭയ്ക്കുള്ള നിരന്തരമായ ഫോൺവിളികൾ അക്രമോത്സുകമായ ആൺബോധത്തിന്റെ അധിനിവേശമായി മാറുന്നു. ആദ്യമെല്ലാം പ്രേമിന്റെ ഈ പ്രകടനങ്ങളെ നിസംഗതയോടെ നോക്കിക്കാണുകമാത്രമാണ് പ്രഭ ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ പതുക്കെ അയാളെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതിലേക്കു മാറുന്നു. എന്നല്ല ഒരിക്കൽ പുറത്തു വച്ച് മഴയത്ത് അവർ ശാരീരികമായി വേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെടാനും ശ്രമിക്കുന്നു. വിജനമായ പച്ചപ്പുനിറഞ്ഞ സ്ഥലവും മഴയും പ്രേമവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ ലൈംഗികത സംജാതമാകുന്നു. എന്നാൽ പെട്ടന്ന് യാഥാർഥ്യബോധം വരുമ്പോൾ അവരിരുവരും അകന്നുമാറുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനത്തിനുപുറത്തു സംഭവിക്കുന്നതാണ് ലൈംഗികതയെന്നും അതിനു പ്രണയമാവശ്യമില്ലെന്നും സിനിമ പറഞ്ഞുതുടങ്ങുകയായിരുന്നു.

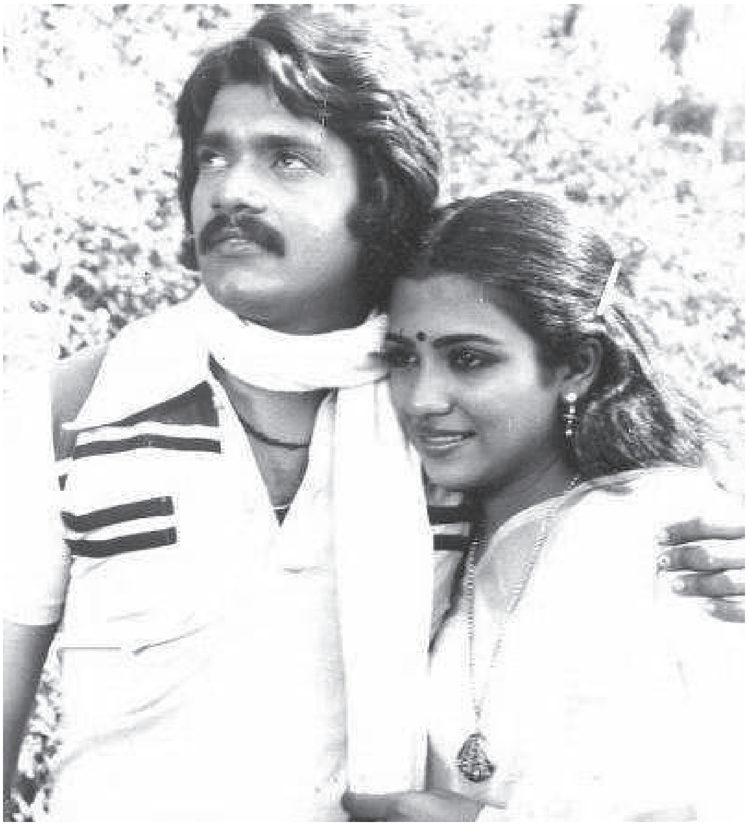
ഇത്തരത്തിലുള്ള കാമനാപ്രകടനങ്ങളിലൂടെയാണ് മലയാളസിനിമയിൽ പ്രേമമെന്ന വികാരം രൂപംകൊള്ളുന്നതെന്നു കാണാം. മാനസികമായ അടുപ്പവും ശാരീരികമായ അടുപ്പവും തീവ്രമായ വൈകാരികതയായി മാറുന്നത് ഇക്കാലത്ത് വലിയൊരു പരിണാമത്തിനു വിധേയമാകുന്നത് ഇവിടെ ദൃശ്യമാകുന്നു. പ്രണയത്തിന്റെ നവോത്ഥാനപരമായ പാഠങ്ങൾക്കു പുറത്തേക്കു പോകുന്ന കേരളീയതയാണ് ഇവിടെ വെളിപ്പെടുന്നത്. എഴുപതുകളിൽ ശക്തമായ ഗൾഫ് പ്രവാസത്തിലൂടെ സമ്പത്തിന്റെ പ്രവാഹം കേരളത്തിലേക്കു വന്നപ്പോൾ കേവലമായ മാറ്റങ്ങളല്ല മറിച്ച് മലയാളിയുടെ ശരീരത്തെയും ലൈംഗികതയെയും പൊളിച്ചെഴുതുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൂടിയാണ് നടന്നത്. നഗരത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ ആധുനികതകൾ ഗ്രാമത്തിലേക്കു പടരുകയും വിപണിവത്കരണം ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലേക്കുവരെ തുളഞ്ഞുകയറുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിലൂടെ വീടുകളിലേക്ക് മിക്സിയും ടെലിവിഷനും ഫ്രിഡ്ജും സാധാരണ ഉപകരണങ്ങളായി മാറുന്നു. കളർടെലിവിഷൻ വിദേശത്തുനിന്ന് ഇറക്കുമതി ചെയ്യാൻ എൺപതുകളിലെ ഇന്ത്യൻഭരണകൂടം അനുമതി നല്കിയത് മലയാളിയുടെ വിനോദസമയത്തിനും കാമനകൾക്കും പുതിയ മാനംനല്കി. വിപണിയുടെയും ആധുനിക വൈദേശികസൌകര്യങ്ങളുടെയും തുളഞ്ഞുകയറൽ കേവലമായി ചില സൌകര്യങ്ങളെ വർധിപ്പിക്കുന്നതിനപ്പുറത്ത് മലയാളിയുടെ ശരീരത്തെയും ലൈംഗികകാമനകളെയും മറ്റൊരുതലത്തിലേക്കു വളർത്തുകയായിരുന്നുവെന്നു കാണാം. ടി വിയുടെയും വിസിആറിന്റെയും വീടുകളിലെ ധർമം ഇതു സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചെറുപ്പക്കാരായ ആണുങ്ങൾ ലൈംഗികവീഡിയോകൾ സ്വകാര്യമായി കണ്ട് ലൈംഗികധാരണകൾ നേടാൻ വി സി ആറിനെ ഉപയോഗിക്കുന്ന നിരവധി ആഖ്യാനങ്ങൾ ഇക്കാലത്തുണ്ടാകുന്നുണ്ട്. 1978 ലെ അവളുടെ രാവുകൾ കേരളക്കരയെയും ദക്ഷിണേന്ത്യയെയും പിടിച്ചുകുലുക്കിയെന്നാണ് സിനിമാചരിത്രകാരന്മാർ പറയുന്നത്. ഷർട്ടിട്ടു തുടകാണിച്ചു നില്ക്കുന്ന സീമയുടെ ചിത്രം പോസ്റ്ററിലൂടെ കാഴ്ചയുടെ

കാമനാസംസ്കാരം സൃഷ്ടിക്കുക യായിരുന്നു. അക്കാലത്തുതന്നെ യിറങ്ങിയ രതിനിർവ്വേദം ഇതിന് പുതിയമാനം നല്കി. എന്നാൽ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളെ അക്കാല ത്തെ പൊതുബോധം പരിപാവ നമായ കേരളീയ സംസ്കാരത്തെ നശിപ്പിക്കുന്ന കച്ചവടസിനിമാക്കാ രുടെ കുതന്ത്രമായിട്ടാണ് കണ്ടത്. എൺപതുകളിൽ ഇറങ്ങിയ ലൈം ഗികത പ്രമേയമായ സിനിമകളുടെ പട്ടികതന്നെ വളരെ നീണ്ടതാണ്. അശ്വരഥം (1980), ലോറി (1980), ചാമരം (1980), പാർവ്വതി (1981), പാളങ്ങൾ (1981), തൃഷ്ണ(1981), ഇണ (1982), ഒറ്റയാൻ (1985), തുവാനത്തുമ്പികൾ (1987), ലയനം (1989), വൈശാലി (1989) തുടങ്ങി യവ മലയാളിയുടെ ആൺകാമനക ളെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്ന ഭിന്നലൈം ഗികതയുടെ ദൃശ്യവിനിമയമായി ഒട്ടേറെ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടതാണ്. കൊളോണിയലാധുനികത സൃ ഷ്ടിച്ച മതാത്മകമായ, ഗാർഹിക തയിലൂന്നിയ ലൈംഗികതയെ പ്രശ്നവല്കരിച്ചുകൊണ്ട് മലയാളിയു ടെ ലോകവീക്ഷണത്തിനുനേരെ ചോദ്യങ്ങൾ എയ്യുകയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളെന്നാണ് പറയേണ്ടത്.

നവോത്ഥാന മധ്യവർഗ്ഗ കുടുംബം ഉലയുമ്പോൾ

40 വർഷങ്ങൾക്ക ശേഷം ഈ സിനിമയെ വീണ്ടും കാണുമ്പോൾ രണ്ട് തലങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും പ്രസക്തമാകുന്നതെന്നു പറയാം. ഒന്നാമത്തെ തലം, മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധത്തിലുണ്ടാകുന്ന കോ യ്മകളെയും അസ്വസ്ഥതകളെയും തിരിച്ചറിയുന്നതാണ്, അല്ലെങ്കിൽ സ്നേഹിക്കുന്ന പുരുഷൻ തന്നെ പീ ഡിപ്പിക്കുന്ന ആളാണ് എന്ന് മന സ്സിലാക്കുമ്പോൾ ആ ബന്ധത്തിൽ നിന്നും പുറത്തുകടക്കാൻ സ്ത്രീ ശ്ര മിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണ്. വിവാഹ ബന്ധം അഥവാ പ്രണയമെന്നത് എക്കാലത്തും അടിമയുടമ ബന്ധ മായി നിലകൊള്ളേണ്ടതല്ലെന്നും ബന്ധങ്ങൾ ജനാധിപത്യപരമായി മാറേണ്ടതുണ്ടെന്നുമാണ് ഇവിടെ പറയുന്നത്. രണ്ടാമത്തെ തലം ഒരു ബന്ധത്തിലെ വിഷമയസ്വഭാ വം (Toxic) തിരിച്ചറിയുന്നതോടെ സുരക്ഷിതമായ മറ്റൊരുബന്ധത്തി ലേക്ക് മാറാൻ സ്ത്രീ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഇതിലൂടെ വിവാഹം കുടുംബം തുടങ്ങിയവയുടെ പരമ്പ രാഗത ചട്ടക്കൂട്ടുകൾ പുറത്തേക്ക് പോകേണ്ടതുണ്ടെന്നും പുതിയ സാമൂഹികത അതിനാവശ്യമുണ്ടെ ന്നും വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീകൾ തങ്ങൾക്ക് നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധി കളും അതേപോലെ മാനസികവും ശാരീരികവുമായ പീഡനങ്ങൾ ചെറുത്ത് പുതിയൊരു ജീവിതത്തി ന് ശ്രമിക്കുന്നത് 80കളിലെ സിനി മകളിൽ വ്യാപകമായി കാണാം. ചാമരം, കൂടെവിടെ എന്നിവ ഉദാഹരണം. കേരളത്തിലെ നവോത്ഥാനം രൂപ്പെടുത്തിയ കുടും ബത്തിനകത്ത് തുല്യതയൊക്കെ വിഭാവനം ചെയ്തിരുന്നുവെങ്കിലും അസമത്വത്തെ നിലനിർത്തുന്ന ഘടനയാൽ ക്രോഡീകരിക്കപ്പെ ട്ട ഒന്നായിരുന്നു അതെന്നാണ് ചരിത്രം പറയുന്നത്. വിവാഹം എന്നുപറയുന്നത് ആജീവനാന്തം

നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു കരാറായി
വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടതോടെ വിവാഹ
ബന്ധം വേർപെടുത്താൻ ശ്രമിക്കു
ന്നത് ഘോരമായ പാപമോ കുറ്റമോ
ആയി സമൂഹം വിലയിരുത്തുകയും
ചെയ്യുന്ന കാലത്ത് കാലഘട്ടം കൂടി
യായിരുന്നു അത്. വിവാഹബന്ധം
ഉണ്ടാകാതിരിക്കുകയോ വിവാഹ
ബന്ധത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴുകയോ
ചെയ്തു കഴിഞ്ഞാൽ അത് പ്രധാന
മായും സ്ത്രീയെ ബാധിക്കുന്ന ഒരു
വിഷയമായി മാറുകയും കാണുക
യും ചെയ്തിരുന്നു. വിവാഹത്തിനും
കുടുംബത്തിനും വേണ്ടി ത്യാഗംസ
ഹിക്കേണ്ടത് സ്ത്രീയുടെ പരമ്പരാ
ഗത ഉത്തരവാദിത്വമായി സമൂഹം
ഏല്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. കുടും
ബജീവിതത്തിനു വേണ്ടി താൻ
എല്ലാ വ്യക്തിപരമായ സുഖവും
സൗകര്യവും ബലികഴിച്ച് കഴി
ക്കേണ്ട ഒരാളായിട്ടാണ് സ്ത്രീയെ
സമൂഹം വിഭാവനം ചെയ്തിരുന്നത്.
ഇത്തരത്തിലുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ
എഴുപതുകളോടെ കേരളത്തിൽ
രൂപംകൊള്ളുന്ന ഗൾഫ് കുടിയേറ്റം
അടക്കമുള്ള സാമൂഹികമാറ്റങ്ങൾ
പതുക്കെ ചോദ്യംചെയ്തുവെന്നാണ്
ഈ സിനിമകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.
കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി വ്യക്തി
പരമായ എല്ലാ സുഖവും സൗക
ര്യങ്ങളും സ്ത്രീ ബലികഴിക്കണം
എന്നുപറഞ്ഞ് അക്കാലഘട്ടത്തി
ലെ വ്യവസ്ഥിതി കുടുംബത്തിന്റെ
പരിപാലനവും സാമ്പത്തിക ചുമ
തലകളും എല്ലാം പുരുഷനെയാണ്
ഏൽപ്പിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ
പുരുഷന്റെമേൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള
വൈകാരികമായിട്ടുള്ള ബാധ്യ
തകൾ അധികം കെട്ടിയേൽപ്പി
ക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. കുടുംബത്തിൽ
ശാന്തിയും സമാധാനവും നിലനിർ
ത്തേണ്ടത് പ്രധാനമായും സ്ത്രീകളു
ടെ ഉത്തരവാദിത്വമാണെന്ന് ഉറ
പ്പിക്കപ്പെട്ട ഒരു വ്യവസ്ഥയിൽ പു
രുഷൻ ഏൽപ്പിക്കുന്ന എല്ലാത്തരം
പ്രശ്നങ്ങളും നിശബ്ദം സഹിക്കേണ്ട
ഒരു കർതൃത്വമായി രൂപപ്പെടുത്തു
കയും ചെയ്തിരുന്നു.



പ്രഭ തനിക്കു വീടിനകത്ത് ഭർത്താ
വായ നരേന്ദ്രനിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന
പീഡനങ്ങളെല്ലാം ആദ്യം സഹി
ക്കുകയായിരുന്നു. അക്കാലത്തെ യു
വാക്കളുടെ അക്രമോത്സുക ആണ
ത്തത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളാണ്
നരോന്ദ്രന്റെ ലക്ഷണം. മദ്യവും
ഇതരലഹരികൾക്കും അടിമയായ
അയാൾക്ക് ഭാര്യ ഒരു ലൈംഗിക
കളിക്കോപ്പു മാത്രമായിരുന്നുവെന്നു
കാണാം. അതിക്രൂരമായ പീഡ
നങ്ങളാണ് അയാൾ പ്രഭയുടെ
ശരീരത്തിൽ നടത്തിയത്. അത്
അതിരുവിട്ടപ്പോഴാണ് പ്രഭ കുത
റിത്തുടങ്ങിയത്. സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രാ
യമായാൽ വിവാഹവും കുടുംബവും
ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്ന ബോധം
തീവ്രമായിരുന്ന അക്കാലത്ത് കു
ടുംബത്തിനു പുറത്തെ ഇടങ്ങളെക്കു
റിച്ച് സ്ത്രീകൾക്ക് ചിന്തിക്കാനാവു
മായിരുന്നില്ല. പഠനവും കരിയറും
കെട്ടിപ്പടുക്കുകയെന്ന സ്വപ്നം അന്ന്
വിദൂരമായിരുന്നു. വിവാഹവും കു
ടുംബവുമല്ല സ്ത്രീക്ക് തന്റെ കാലിൽ
നില്ക്കാനുള്ള വിദ്യാഭ്യാസവും ജോ
ലിയുമാണെന്ന വിപ്ലവകരമായ
ആശയങ്ങൾ ചാമരം കൂടെവിടെ
പോലുള്ള സിനിമകൾ ഉച്ചത്തിൽ
അക്കാലത്ത് പറയുന്നുണ്ട്. അതി
ന്റെ തുടക്കത്തിലാണ് പുരുഷന്റെ
വീടിനുള്ളിലെ പീഢനത്തിൽനി
ന്ന് ഒരു ഭാര്യ പുറത്തെ സാധ്യത
കളിലേക്കും അധീശത്വമില്ലാത്ത
പ്രണയത്തിന്റെ സ്വപ്നങ്ങളിലേക്കും
പതുക്കെ കാലുവയ്ക്കുന്നത്. നിയമപ
രമായി വിവാഹിതയായിരിക്കെത
ന്നെയാണ് പ്രഭ പ്രേമിനെ പ്രണ
യിക്കുന്നത്. അതാണ് നരേന്ദ്രന്റെ
അക്രമത്തിനു കാരണമാകുന്നതും.
പ്രണയവും കാമനകളും വിവാഹം/
വിവാഹേതരം എന്ന അതിത്തി
യെ ഭേദിക്കുന്നതാണിവിടെ
ദൃശ്യമാകുന്നത്. വീടെന്ന ഇടവും വി
വാഹമെന്ന സ്ഥാപനവും കൂടുതൽ
ജനാധിപത്യവല്കരിച്ചുകൊണ്ടേ തു
ടരാനാകുവെന്നും അല്ലാത്തപക്ഷം
അതുവലിയ ദുരന്തമാകുമെന്നുമുള്ള
സന്ദേശമാണ് മഞ്ഞിൽവിരിഞ്ഞ
പൂക്കളുടെ ചരിത്രപ്രധാന്യം.

യാത്ര

ഡോ. ജോയിസ്കുട്ടി ജോസഫ്
കെഇ കോളേജ് മാന്നാനം

എവറസ്റ്റ് ബേസ്ക്യാമ്പ് യാത്ര - 3
ഗോക്യോ - ഗോസുംപാഗ്ലേഷിയർ - ചോലാപാസ്

ഏപ്രിൽ 22 വെള്ളിയാഴ്ച: പുറത്ത് മഞ്ഞ് ചെയ്യുന്നത് കണ്ടു കൊണ്ടിരുന്നാണ് ഞാനിപ്പോൾ എഴുതുന്നത്. സമയം 4 മണി ആയതേ ഉള്ളു. വെളിച്ചം താണിരിക്കുന്നു. ഡോളേയിൽ നിന്ന് 8 കിലോമീറ്റർ നടന്നെത്തി മച്ചാർമോയിലെ ലോഡ്ജിലാണ് (Lodge in Machermmo) ഞാനിപ്പോൾ. ഇന്ന് നടക്കേണ്ട ദൂരം കുറവായിരുന്നതിനാൽ രാവിലെ 9 മണിക്കാണ് ഇറങ്ങിയത്. രണ്ടു കിലോമീറ്ററോളം ഉള്ള ഒരു മലകയറ്റം കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ മലമണ്ടകളിലൂടെയായിരുന്നു നടപ്പിലേറെയും. റോഡോഡെൻഡ്രോണും പൈനുമൊക്കെ ഇവിടെ അരയടി - ഒരടി പൊക്കക്കാരായിരിക്കുന്നു. മലഞ്ചെരിവുകളിലും താഴ്വാരങ്ങളിലും മാത്രം അല്പം പൊക്കം കൂടിയ മരങ്ങൾ (കൂടുതലും ഭൂർജ്ജ മരങ്ങൾ) കാണാം. വന്ന വഴിയിൽ ഒന്നു രണ്ടിടത്ത് ചെറിയതായി മഞ്ഞുവീഴ്ച ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇടയ്ക്ക് കണ്ട ചെറിയ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ റെസ്റ്റോറന്റിൽ നിന്ന് ഒരു ഗാർലിക് സൂപ്പ് കഴിച്ചു.ഒന്നര മണിയോടെ ഇവിടെയെത്തി. സാമാന്യം വലിയൊരു ലോഡ്ജ്. വീട്ടുകാരിയും ഭർത്താവും രണ്ട് പെൺകുഞ്ഞുങ്ങളുമാണ് ഈ വീട്ടിലുള്ളത്. വീട്ടുകാരൻ ഒരു ഗൈഡ് കൂടിയാണ്. അതുകൊണ്ട് വീട്ടുകാരിയും സഹായിയായ ഒരു സ്ത്രീയും ചേർന്നാണ് കാര്യങ്ങളെല്ലാം ചെയ്യുന്നത്. എവറസ്റ്റ് എന്ന പേരിലുള്ള ഒരു കമ്പനിയുടെ വൈഫൈ വാങ്ങി. 2500 രൂപയ്ക്ക് മൂന്നാലു ദിവസം ഉപയോഗിക്കാം എന്നാണ് പറഞ്ഞത്. വേറൊരു വഴിയും ഇല്ലാത്തതിനാലാണ് ഇത്രയും കാശ് കൊടുത്ത് വാങ്ങുന്നത്.

മുറിയിൽ കിടന്നാൽ ഉറങ്ങിപ്പോയേക്കാം. ഇപ്പോൾ ഉറങ്ങിയാൽ രാത്രി ഉറക്കം നഷ്ടപ്പെട്ടേക്കുമോ എന്ന് സംശയിച്ച് ഒരു കപ്പ് കാപ്പിയുമായി റെസ്റ്റോറന്റിൽ കൂടി. പുറത്ത് മഞ്ഞുവീഴ്ചശക്തി പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു. റെസ്റ്റോറന്റിലിരുന്നു തന്നെ ഏതാനും ചിത്രങ്ങളെടുത്തു. വീട്ടിലെ ഇളയ പെൺകുട്ടി ഒരു കടലാസ് വിമാനവുമായി അടുത്തെത്തി. എന്റെ നേരെ പറപ്പിച്ച് വിട്ടിട്ട് ഇതുപോലെ പറപ്പിക്കാമോ എന്ന് വെല്ലുവിളിച്ചു. മൂന്നാല് വയസ്സേ ഉള്ളെങ്കിലും അവൾ നന്നായി ഇംഗ്ലീഷ് സംസാരിക്കും. ലോകത്തെല്ലായിടത്തും നിന്ന് സഞ്ചാരികൾ എത്തുന്നതിനാലാവാം ഇവിടങ്ങളിൽ മിക്കവാറും പേർക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് അറിയാം. ഇംഗ്ലീഷിലെ ഏതോ ഒരു പാട്ട് പാടാമോ എന്നായി അടുത്ത ആവശ്യം. ഞാൻ പറഞ്ഞു എനിക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് പാട്ട് അറിയില്ലെന്ന്. അതെന്താ അങ്ങനെ എന്നായി. ഞാൻ മലയാളത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞപ്പോൾ അവളെ മലയാളം പഠിപ്പിക്കാമോ എന്നായി. ഏതാനും ചില വാക്കുകൾ പറഞ്ഞു കൊടുത്തു. 'പൂച്ച നല്ല പൂച്ച, വൃത്തിയുള്ള പൂച്ച, പാലു വെച്ച പാത്രം, വൃത്തിയാക്കി വെച്ചു' എന്ന കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പാട്ട് അവൾക്കിഷ്ടപ്പെട്ടു. മലയാളമായിട്ടും അവൾക്കതിന്റെ അർത്ഥം മനസ്സിലായി. അവളുടെ പട്ടിക്കുട്ടി പുറത്ത് കുരയ്ക്കുന്നതു കേട്ടപ്പോൾ അവളുടെ ശ്രദ്ധ അങ്ങോട്ടായി. പട്ടിക്കുട്ടിയുടെ പിന്നാലെ അവൾ മഞ്ഞുവീഴ്ചയിലേക്കിറങ്ങിപ്പോയി. അവളുടെ ചില ചിത്രങ്ങളെടുത്തു. ഞങ്ങളുടെ ഗ്രൂപ്പിലെ ആദിലും മാനസ്വിയും മറ്റും മഞ്ഞ് പെയ്ത്തിലിരുന്ന് കാപ്പി കുടിക്കുന്നു. മേത്തെല്ലാം മഞ്ഞുമായി കറുത്ത യാക്കുകൾ മഞ്ഞിനിടയിൽ നിന്ന് എന്തെല്ലാമോ തപ്പി പിടിച്ച് തിന്നു നടക്കുന്നു.

അഞ്ചാറ് പേരുള്ള പോളണ്ടിൽ നിന്നുള്ള ഒരു ഗ്രൂപ്പും ഒരു അമേരിക്കൻ വ്ലോഗറുടെ ഗ്രൂപ്പുമാണ് ഞങ്ങളെ കൂടാതെ ഇന്നിവിടെ ഉള്ളത്. പോളണ്ട് ടീം ഞങ്ങളെപ്പോലെ ഗോക്യോ വഴി ബേസ് ക്യാമ്പിലേക്കാണ്. അമേരിക്കക്കാർ ഗോക്യോയ്ക്ക് അടുത്തുള്ള ഏതോ കൊടുമുടി കയറാനുള്ള പ്ലാനിലാണ്. ട്രെക്കിംഗിനേക്കാൾ കൂടുതൽ യത്നം അതിനവർക്ക് ആവശ്യമാണ്. അവരും നാലഞ്ച് ഷേർപ്പകളും ചേർന്ന് റോപ്പുകൾ തയ്യാറാക്കുകയാണ്. ഓരോ വിശദാംശങ്ങളും അവർ ഷൂട്ട് ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്.

2022 ഏപ്രിൽ 23 ശനി

ഞങ്ങളുടെ ഗ്രൂപ്പിലെ രണ്ടു പേർക്ക് ശാരീരിക പ്രശ്നങ്ങൾ വർദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. മരുന്ന് കഴിച്ചിട്ടും തലവേദന കുറയുന്നില്ല. ശ്വാസം മുട്ടലുമുണ്ട്. അതു കൊണ്ട് കൂടുതൽ ഉയരങ്ങളിലേക്ക് പോകാതെ ഒരു ദിവസം കൂടി മച്ചാർമോയിൽ തങ്ങുവാൻ തീരുമാനിച്ചു. ഒരു ദിവസം

കഴിഞ്ഞിട്ടും ഓക്സിജൻ ലെവൽ ഉയരാതെയും തലവേദന കുറയാതെയുമിരുന്നാൽ അവർക്ക് തിരിച്ചു പോവേണ്ടി വന്നേക്കാം.

അക്ലമറ്റൈസേഷൻ ഹൈക്കിംഗ് ഇന്ന് സമീപത്തുള്ള ഒരു മുടിയിലേക്കാണ്. ഏകദേശം ആയിരം അടിയോളം ഉയരമുള്ള ഒരു മുടി. രാവിലെ 10 മണിയോടെ മലകയറ്റം തുടങ്ങി. ഒരു മണിക്കൂറിലേറെ സമയമെടുത്ത് മലമുകളിലെത്തി. മുകളിൽ അതിശക്തമായ കാറ്റാണ്. നമ്മുടെ ചുവടുകൾ തെറ്റിച്ച് നമ്മളെ താഴേക്ക് പറത്തികൊണ്ടു പോകാൻ കഴിയുന്നത്ര ശക്തിയുള്ള കാറ്റ്. നിലത്ത് കുത്താനായി ഉയർത്തുന്ന ഹൈക്കിംഗ് പോൾ പോലും ഉദ്ദേശിക്കുന്ന പോയിന്റിൽ കുത്താൻ അനുവദിക്കാത്തത്ര ശക്തമായ കാറ്റ്. ശരീരത്തിലെ ചെറിയൊരു ഭാഗം പോലും പുറത്തു കാണാത്തതുപോലെ മറച്ചാണ് നടപ്പ്.

മലകളുടെ ഒരു മഹാ പ്രദർശന വേദിയാണിവിടം. 8000 മീറ്ററിലേറെ ഉയരമുള്ള ചോ-ഓയുമുടി തൊട്ടടുത്ത് കാണാം. മുടിയുടെ മറുവശം ചൈനയാണ്. പർവ്വതാരോഹകരെ വല്ലാതെ ബുദ്ധിമുട്ടിയ്ക്കുന്ന മുടിയാണത്രേ ഇത്. നേപ്പാൾ വശത്തുടെ ഇത് കയറാനേ പറ്റില്ല. ചൈനാ വശത്തുടെ വളഞ്ഞു ചുറ്റി വേണം ഇതിന്റെ മുകളിലെത്താൻ. കാറ്റിന്റെ ഇടവേളകളിൽ മാത്രമാണ് ക്യാമറ കൈയിൽ പിടിച്ച് ചിത്രമെടുക്കാൻ പറ്റുന്നത്. ഇനിയങ്ങോട്ടുള്ള എല്ലാ മുടികളിലേയും അനുഭവം ഇതു തന്നെയെന്ന് പസാംങ്ങ് പറഞ്ഞു. പുലർച്ചയിൽ കാറ്റ് വളരെ കുറഞ്ഞിരിക്കും എന്നതിനാലാണ് സമ്മിറ്റേഴ്സ് പൊതുവെ രാത്രിയിൽ മല കയറി വെളുപ്പിനെ മുടിയിലെത്തുന്നത്.

ഉച്ചകഴിഞ്ഞുള്ള മുഴുവൻ സമയവും റെസ്റ്റോറന്റിലെ ചിമ്മിനിയുടെ അടുത്ത് കഴിച്ചുകൂട്ടി. ലോഡ്ജിലെ മുഴുവൻ പേരും ഇവിടുണ്ട്. ചിലരെല്ലാം ചീട്ടുകളി. ചിലർ പുസ്തകം വായന. ആദിൽ കുട്ടികളെ മാജിക് പഠിപ്പിക്കുന്നു. ഷെല്ലി നല്ല വൈഫൈ കിട്ടിയത് ആഘോഷിക്കുകയാണ്. അജി മാത്രം ഏകനായി പുറത്തുടെ അലഞ്ഞു നടക്കുന്നു. അജി അങ്ങനെയാണ്. ഏകനായിരിക്കാനുള്ള ഒരു അവസരവും കളയില്ല. നടക്കുമ്പോൾ പോലും കഴിയുമെങ്കിൽ ഒറ്റയ്ക്കേ നടക്കൂ. വീട്ടുടമ സായിപ്പുമാരുടെ പിന്നാലെയാണ്. ഞങ്ങളെ അയാൾ മൈൻഡുചെയ്യുകയേ ഇല്ല. ഇന്ത്യക്കാർക്ക് പൊതുവെ അല്പം വില കിട്ടുന്ന പ്രദേശമായിരുന്നു നേപ്പാളെങ്കിലും ഇപ്പോൾ ഇവിടെയെങ്കിലും അങ്ങനെ അല്ലെന്നു തോന്നി. ഇംഗ്ലണ്ടിലും അമേരിക്കയിലുമൊക്കെ നമ്മൾ കാലങ്ങളായി അനുഭവിക്കുന്ന അവഗണന ഇവിടെയും ചിലയിടങ്ങളിൽ നമ്മളിപ്പോൾ അനുഭവിക്കുന്നു. ഡോളറും പൗണ്ടും നേപ്പാളിൽ മിക്കവാറും എല്ലായിടത്തും സ്വീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഇന്ത്യൻ രൂപ അവർക്ക് വേണ്ടേ വേണ്ട. മുമ്പ് നേപ്പാളി രൂപയേക്കാൾ ഇന്ത്യൻ രൂപ സ്വീകര്യമായിരുന്നു എന്നോർക്കണം. നോട്ട് നിരോധനത്തിന് ശേഷമാണ് കാര്യങ്ങൾ ഇത്രമാത്രം വഷളായതെന്ന് പസാങ്ങ് പറയുന്നു. വീട്ടുകാരൻ ഷെർപ്പ എന്തോ നിസാര കാര്യത്തിന് ഞങ്ങളിൽ ചിലരോട് ദേഷ്യപ്പെടുക പോലുമുണ്ടായി. മലയാളത്തിൽ അയാളെ ചീത്ത വിളിച്ച് ഞങ്ങൾ കലി തീർത്തു. ഒന്നര ദിവസത്തെ എന്റെ ഇവിടുത്തെ ചിലവ് 8000 രൂപ. കാശ് കൊടുക്കുന്നത് നമ്മളും സായിപ്പുമെല്ലാം ഒരു പോലെ; കിട്ടുന്ന സേവനം ഇവിടെ രണ്ടു വിധത്തിൽ!(സായിപ്പിനോട് കൂടുതൽ വിധേയത്വം കാണിച്ച് ടിപ്പ് മേടിക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമമായിരിക്കാം ഇതെന്നും ഇതിനെ ഒരു പൊതു സ്വഭാവമായി എടുക്കേണ്ടതില്ലെന്നുമുള്ള പക്ഷക്കാരനാണ് ആദിൽ)

ഏപ്രിൽ 24 ഞായർ

നാട്ടിലിന്ന് പുതുഞായർ തിരുനാളാണ്. എന്റെ വീടിന്റെ അടുത്തുള്ള കുവപ്പള്ളി മലകയറ്റം ഇന്നാണ്. ചെറുപ്പത്തിൽ പുതുഞായർ ദിവസവും അതിനോടടുത്ത ദിവസങ്ങളിലും നിരവധി പ്രാവശ്യം മലകയറുമായിരുന്നു. എന്റെ മല കയറ്റങ്ങളുടെ തുടക്കം കുവപ്പള്ളി

മലയിൽ നിന്നാണെന്ന് നിസംശയം പറയാം. ഇപ്പോഴും എല്ലാ ട്രെക്കിംഗുകളുടെയും പരിശീലനം ഞാനിവിടെയാണ് നടത്താറുള്ളത്. ചിലപ്പോഴെല്ലാം ബാക്ക് പാക്കിൽ ഭാരം നിറച്ച് മല കയറി പരിശീലിക്കാറുണ്ട്. ചിലർ ഇതു കണ്ടിട്ട് ഈയാളുടെ ചാനൽ പോയോ എന്ന പോലും സംശയിക്കാറുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞു കേട്ടിരുന്നു!

വർഗീസിന്റെ ഓക്സിജൻ ലെവൽ ഉയരുന്നില്ല. വേറൊരു ശാരീരിക പ്രശ്നവും ഇപ്പോഴില്ലതാനും. വർഗീസ് തിരിച്ചു പോവണം എന്നു തന്നെയാണ് പസാംങ്ങിന്റെ അഭിപ്രായം. വർഗീസ് മനസില്ലാ മനസോടെ സമ്മതിച്ചു. ഹെലി

കോപ്റ്റർ വിളിച്ചു. എഴുപതി നായിരത്തിലേറെ രൂപയാകും. ലുക്ലയിലെത്തി ആരോഗ്യം ശരിയാവുകയാണെങ്കിൽ പരമ്പരാഗത വഴിയിലൂടെ ബേസ് ക്യാമ്പ് എത്താനാണ് വർഗീസിന്റെ പ്ലാൻ. ആനന്ദിനും അനിതയ്ക്കും ഓക്സിജൻ ലെവൽ പ്രശ്നമില്ല. മറ്റു ചില പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടുതാനും. അവർ യാത്ര തുടരുകയാണ്. ഹെലികോപ്റ്റർ എത്താൻ വൈകിയതുകൊണ്ട് അല്പം താമസിച്ചാണ് ട്രെക്കിംഗ് ആരംഭിച്ചത്.

മച്ചാർമോ ഗ്രാമത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ള ഒരു കുന്നുകയറ്റമാണ് ആദ്യം. തുടർന്ന് മലമുകളിലൂടെയാണ് നടത്തം. താഴെ ധൂത് കോശി അതിവേഗതയിൽ മലയിറങ്ങി വരുന്നു. ഈ നദിയുടെ കരയിലൂടെ അത് വന്നിടത്തേക്കാണ് ഞങ്ങളും പോകുന്നത്. തണുപ്പും കാറ്റും വല്ലാതെ കൂടിയിരിക്കുന്നു. നടപ്പിനിടയിൽ വിശ്രമിക്കാൻ പോലും നിൽക്കാനാവില്ല. നിന്നാൽ തണുത്ത് വിറയ്ക്കും. ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കാൻ പോലും പറ്റുന്നില്ല. ആകാശത്ത് സൂര്യനെ കാണാനേയില്ല. അതാണിത്ര തണുപ്പ്. മഴയോ മഞ്ഞുവീഴ്ചയോ ചിലപ്പോൾ ഉണ്ടായേക്കാം. അന്തരീക്ഷത്തിലെ ഓക്സിജൻ ലെവൽ വീണ്ടും താണതായി തോന്നി. കിതപ്പ് മാറുന്നേയില്ല. ചുറ്റും മഞ്ഞു മൂടിയ മലകൾ തന്നെ. മുന്നിൽ ഇന്നലെ നമ്മൾ കണ്ട ചോ-ഓയു പർവ്വതം ഉറന്നങ്ങനെ വിലസുന്നു.

മരങ്ങൾ പൂർണമായും അപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നു. മൂന്നോ നാലോ ഇഞ്ച് മാത്രം ഉയരമുള്ള റോഡോഡെൻഡ്രോൺ മര(?)ങ്ങളും പായലുപോലെ നിൽക്കുന്ന ഒരിനം സസ്യങ്ങളുമാണിവിടെ ആകെ കാണുന്നത്. ആ പായലും ഒരു പക്ഷേ ഏതെങ്കിലും മരം ചെറുതായതായേക്കാം. രണ്ടു മൂന്ന് യാക്കുകൾ എന്തൊക്കെയോ തിന്ന് പുഴയ്ക്ക് അപ്പുറത്തൂടെ നടപ്പുണ്ട്. കണ്ടിട്ട് കാട്ടുമൃഗങ്ങളാണെന്ന് തോന്നുന്നു. ചിലയിടത്ത് വഴി തീരെ നേർത്തതാവുന്നുണ്ട്; എതിരെ ഒരാൾ വന്നാൽ സൈഡ് കൊടുക്കാൻ പോലും ആവാത്ത രീതിയിൽ. ഈ വഴിയെ ഭാരം വഹിക്കുന്ന യാക്കുകൾ ഇല്ലാത്തത് നന്നായി തോന്നി.

മൂന്നാലു മണിക്കൂർ ഈവിധം നടന്നെത്തുമ്പോൾ ഒന്നാം ഗോക്യോ തടാകം കാണാം. ചെറിയ ഒരു തടാകം. ഇതിൽ നിന്ന് ഒരു നീർചാലായാണ് ധൂത്കോശി ഉത്ഭവിക്കുന്നത്. ലക്ഷണമൊത്ത ഒരു ആൽപൈൻ തടാകമാണിത്. ചുറ്റുമുള്ള മലകളിൽ നിന്ന് ചില ഗ്ലേഷിയറുകൾ തടാകത്തിലേക്ക് ഉങ്ങി നിൽപ്പുണ്ട്. ഇവിടെ നിന്ന് ഉരുളൻ കല്ലുകൾ നിറഞ്ഞ വഴിയിലൂടെ വീണ്ടും ഒരു മണിക്കൂർ നടക്കുമ്പോൾ രണ്ടാം ഗോക്യോ തടാകം. ഇത് അല്പം കൂടി വിശാലമാണ്. ആകാശത്തോട് ഐക്യദാർഢ്യം പ്രഖ്യാപിച്ച് കരിനീല നിറത്തിലാണിതിന്റെ കിടപ്പ്. അടിത്തട്ടിലാകെ നിറമുള്ള കല്ലുകൾ. ഏതാനും തവിട്ടുതലയൻ കൊറ്റികളെ തടാകത്തിന്റെ അപ്പുറത്തെ വശത്ത് കാണാം.

വീണ്ടും ഒരു മണിക്കൂർ കൂടി നടക്കുമ്പോൾ കേൾവികേട്ട മൂന്നാം ഗോക്യോ തടാകം. ഒരു ഗംഭീര തടാകം ഉത്തുംഗങ്ങളായ പർവ്വതങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ച് വിശാലമായി കിടക്കുന്നു. അതിന്റെ ഒരു വശത്തായി ഗോക്യോ ഗ്രാമം. ഇന്നത്തെ നടപ്പ് ശരിക്കും അവശനാക്കിയിരുന്നതിനാൽ ഗ്രാമത്തിൽ ചുറ്റിത്തിരിയാതെ നേരെ ലോഡ്ജിലേക്ക് നടന്നു. നമസ്തേ എന്ന പേരിൽ ഒരു ഗംഭീര ലോഡ്ജ്. വിശാലമായ റെസ്റ്റോറന്റ്. നല്ല സൗകര്യമുള്ള(?) മുറി. കട്ടിലുകൾ പഴയതുപോലെ പ്ലൈവുഡ്. ചെറിയൊരു മേശ. ഇതു വരെ ഉണ്ടായിരുന്ന മുനിഞ്ഞു കത്തുന്ന ചെറിയ ബൾബുകൾക്കു പകരം അല്പം കൂടി വെളിച്ചമുള്ള ബൾബ്. മുറിയിലിരുന്ന് വേണമെങ്കിൽ വായിക്കാം. എഴുതാം. റെസ്റ്റോറന്റിലെത്തി ലഞ്ച് കഴിച്ചു. ഇപ്പോൾ ഉച്ചയ്ക്ക് ദാൽബട്ട് തന്നെ ആഹാരം. തലവേദന നന്നായുണ്ട്. മുറിയിലെത്തി ഒരു പരാസിറ്റാമോൾ കഴിച്ച് മൂടിപ്പുതച്ച് കിടന്നു.

വൈകുന്നേരം തടാകതീരത്തൂടെ നടക്കാനിറങ്ങി. ഷെല്ലിയും അജിയും നേരത്തെ തന്നെ ഇവിടുണ്ട്. തണുത്ത കാറ്റ്. മുറിയിൽ നിന്ന് പെട്ടെന്നിറങ്ങിയപ്പോൾ ഗ്ലൗസിടാൻ മറന്നു പോയി. കൈകൾ തണുത്ത് മരവിക്കുന്നു. പോയ തലവേദന തിരിച്ചു വരുമോ എന്ന് സംശയം. നാളെ അക്ലമറ്റൈസേഷൻ ദിവസമാണ്. വിശദമായി ഇവിടമെല്ലാം കാണാം. തിരിച്ച് റെസ്റ്റോറന്റിലെത്തി. ചിമ്മിണിയുടെ ചുറ്റും ആൾക്കൂട്ടമാണ്. വയസനായ എന്നെ കണ്ടപ്പോൾ ആരോ

അല്പം ഇടം തന്നു. ഏതെല്ലാം പ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്ന് വന്ന മനുഷ്യരാണിവിടെ ഒരേ ലക്ഷ്യത്തിനായി സമ്മേളിച്ചിരിക്കുന്നത്. മിക്കവാറും എല്ലാവരും ക്ഷീണിതരാണ്. വെറുതെ ഓരോന്ന് ചിന്തിച്ചിരുന്ന് സമയം കളഞ്ഞു.

ഏഴ് മണിക്ക് അത്താഴം കഴിച്ചു. എഗ്ചൗമിൻ ആണ് കഴിച്ചത്. എഗ് നൂഡിൽസ് പോലെ തന്നെയുള്ള ഒരു വിഭവം. ചൈനീസ് ആണെന്ന് തോന്നുന്നു. മുമ്പ് നോർത്തീസ്റ്റിൽ വെച്ച് പലപ്പോഴും കഴിച്ചിട്ടുണ്ട്. അര ലിറ്റർ ചൂടുവെള്ളം ഫ്ലാസ്കിൽ വാങ്ങി. 500 രൂപയായി. ഫ്ലാസ്കിൽ വാങ്ങിയില്ലെങ്കിൽ രാവിലെ ഐസായി ഇരിക്കും. കുടിക്കാനും പല്ല് തേക്കാനും ഒക്കെ ഈ വെള്ളം തന്നെ ആശ്രയം.

ഏപ്രിൽ 25 തിങ്കൾ

ഇന്ന് രാവിലെ 8 മണിക്കാണ് ഉണർന്നത്.12 മണിക്കുറാണ് ആകെ ഉറങ്ങിയത്. കുറെക്കാലം കൂടിയാണ് ഇത്രയും നേരം കിടന്നുറങ്ങുന്നത്. ഹൈഓൾറ്റിറ്റ്യൂഡ് ട്രെക്കുകളിൽ ഉറക്കം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. നന്നായി ഉറങ്ങിയാൽ പകുതി പ്രശ്നങ്ങൾ തീരും. എനിക്ക് ഇതുവരെ ഉറക്കം നന്നായി കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനങ്ങു പോയാൽ മതിയായിരുന്നു.

ഈ ലോഡ്ജിന്റെ താഴെ ഒരു ക്ലിനിക് ഉണ്ട്. നേപ്പാളിയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ ഇല്ലാത്ത ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനാണ് ഡോക്ടർ. അയാൾ താമസിക്കുന്നത് ഞങ്ങളുടെ ലോഡ്ജിൽ തന്നെയാണ്. ഞങ്ങളുടെ കൂടെയുള്ള അനിത ക്ലിനിക്കിൽ പോയി. പ്രഷർ വളരെ കുറവാണ്. ട്രിപ്പിടണമെന്ന് ഡോക്ടർ പറഞ്ഞു. ഒരു ട്രിപ്പിടാൻ എത്ര രൂപയാകുമെന്ന് ചോദിച്ചപ്പോൾ ഇന്ത്യക്കാർ ആയതിനാൽ 5000 രൂപ മതിയെന്ന് ഡോക്ടർ. സായിപ്പിന് ഏറ്റവും കുറഞ്ഞ ചാർജ് 10000 രൂപയാണത്രേ. നമ്മൾ പാവങ്ങളാണല്ലോ. കൂടുതൽ ചികിത്സയുണ്ടെങ്കിൽ ഹെലികോപ്റ്ററെടുത്ത് നാട്ടിൽ പോയി ചികിത്സിച്ച് തിരിച്ചു വരികയാണ് ലാഭമെന്ന് ആദിൽ.

രാവിലെ ടിബറ്റൻ ബ്രഡ് തേൻ കൂട്ടി കഴിച്ചു. ഷേർപ്പകളുടെ പ്രധാന പ്രഭാത ഭക്ഷണമാണിത്. ഗോതമ്പ് പുളിപ്പിച്ച് ബേക്ക് ചെയ്തെടുക്കുന്ന ഒരിനം അടയാണിത്. ബട്ടർ, ജാം, തേൻ ഒക്കെ പുരട്ടി കഴിക്കാം. എന്തെങ്കിലും കറി കൂട്ടി വേണമെങ്കിലും കഴിക്കാം. മുമ്പ് കൈലാസ യാത്ര പോയപ്പോൾ കഴിച്ച് എനിക്ക് പരിചിതമാണ് ഈ റൊട്ടി.

ഗോക്യോ തടാകത്തിന്റെ പടിഞ്ഞാറേ തീരത്ത് ഒരു ചെറിയ ക്ഷേത്രമുണ്ടെന്ന് കേട്ടിരുന്നു. പസാങ്ങിന്റെ ഒപ്പം അങ്ങോട്ട് നടന്നു. തടാകത്തിനും സമീപത്തെ കുന്നിനും ഇടയിലുള്ള നേർത്ത മൺതിട്ടയിലൂടെ നടക്കണം. ചിലയിടത്ത് തിട്ട വളരെ നേർത്തതാണ്. ചിലയിടത്ത് മലയിലേക്ക് കയറി നടക്കണം. പസാങ്ങ് പലയിടത്തും കൈപിടിച്ച് നടത്തി. തടാകത്തിന് നല്ല ആഴമുണ്ട്. ഗോക്യോ തടാകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ആഴമുള്ള രണ്ടാമത്തെ തടാകമാണത്രേ ഇത്. 43 മീറ്ററാണ് ആഴം. ആകെ 19 തടാകങ്ങളാണ് ഗോക്യോ മേഖലയിൽ ഉള്ളത്. ഏറ്റവും വലിയതും ആഴം കൂടിയതും തൊനാക് ചോ (Thonak Cho) എന്ന തടാകമാണ്. Cho എന്നാൽ ടിബറ്റൻ ഭാഷയിൽ തടാകമെന്നത്രേ അർത്ഥം. ഇതിൽ ചിലതെല്ലാം തീരെ ചെറിയ തടാകങ്ങളാണ്. ഇതിനെല്ലാം വെള്ളം കിട്ടുന്നത് ഗോസുംപാ ഗ്ലേഷിയറിൽ നിന്നാണ്. നാളെ നമ്മൾ ആ ഗ്ലേഷിയർ കടക്കുന്നുണ്ട്. തടാകങ്ങളെല്ലാം ഒഴുക്കിനാൽ ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. പല ഒഴുക്കുകളും പുറത്ത് കാണാൻ പറ്റില്ലെന്നു മാത്രം.

തടാകതീരത്തു നിന്ന് അല്പം മാറി നാലഞ്ചടി പൊക്കത്തിലുള്ള രണ്ട് സ്തൂപങ്ങൾ കാണാം. നമ്മുടെ നാട്ടിലെ വലിയ കാണിക്ക മണ്ഡപം പോലിരിക്കും. തോരണങ്ങൾ ചുറ്റിപ്പിണഞ്ഞ് കിടക്കുന്നത് ടിബറ്റൻ ക്ഷേത്രവും മറ്റത് ശിവക്ഷേത്രവുമാണ്. ശിവക്ഷേത്രത്തിനകത്ത് ഇരുട്ടാണ്. ഒന്നും കാണാൻ പറ്റില്ല. നാഗദേവത, വിഷ്ണു, ശിവൻ എല്ലാവരേയും ഇവിടെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിട്ടുണ്ടത്രേ. വർഷത്തിൽ ആഗസ്റ്റ് മാസത്തിലെ ഒരു ദിവസം ഇവിടൊരു ഉത്സവം നടക്കുമത്രേ. അന്ന് അഞ്ഞൂറോളം പേർ ഇവിടെ എത്തുമെന്നാണ് പസാങ്ങ് പറഞ്ഞത്. ശിവക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുന്നിലായി നേർച്ചയ്ക്ക് വേണ്ടി ഒരു ട്രേ വെച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏതാനും മുഷിഞ്ഞ നേപ്പാളി നോട്ടുകളുണ്ടതിൽ. തൊട്ടപ്പുറത്തെ ചെറിയ തുരുത്തിൽ ചുവന്ന ചുണ്ടും കറുത്ത നിറവുമുള്ള ഒരിനം കാക്കകളെ കാണാം. ലിപ്സ്റ്റിക്കിട്ട കാക്കയെന്ന് ആരോ പറഞ്ഞത് ശരിയെന്ന് തോന്നി. ഇന്നലെ ലോഡ്ജിന്റെ മുറ്റത്തും അത്തരം ചില പക്ഷികളെ കണ്ടിരുന്നു.

ഉച്ചകഴിഞ്ഞ് ഞങ്ങളുടെ ടീം ഗോക്യോ റീ എന്ന ഗോക്യോ മുടി കയറാൻ പോവുകയാണ്. ഗോക്യോ ഗ്രാമത്തിന് വടക്കുപടിഞ്ഞാറായി കുത്തനെ നിൽക്കുന്ന ഒരു മുടിയാണത്. 400 മീറ്റർ കുത്തനെ കയറണം. തലവേദന വീണ്ടും തിരിച്ചു വന്നേക്കുമോ എന്ന പഴയ പേടി കൊണ്ട് ഞാൻ അത് വേണ്ടെന്നു വെച്ചു. മുറിയിൽ കിടന്ന് അല്പം ഉറങ്ങി. അല്പം എഴുതി. കാലിന്റെ നഖം വെട്ടി. നഖം വെട്ടലിനേക്കുറിച്ചൊക്കെ പറയേണ്ടതുണ്ടോ എന്ന സംശയം ഉണ്ടായേക്കാം. നീണ്ട ട്രെക്കിംഗിന് പോകുമ്പോൾ അത്യാവശ്യം കൈയിൽ കരുതേണ്ട വസ്തുവാണ് നഖംവെട്ടി. നഖം അല്പമെങ്കിലും നീണ്ടിരുന്നാൽ ഇറക്കമിറങ്ങുമ്പോൾ കാലിന് പണി കിട്ടും. റെസ്റ്റോറന്റിലെത്തി ഒരു കട്ടൻ കാപ്പി കുടിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ മുടി കയറാൻ പോയവർ പൂർത്തിയാക്കാതെ തിരിച്ചെത്തി. ശക്തമായ കാറ്റു കാരണം കയറാൻ പറ്റുന്നില്ലത്രേ. പകുതിയിലേറെ കയറിയിട്ട് തിരിച്ചു പോന്നു. അവിടെ നിന്ന് അവരെടുത്ത ഗോക്യോ ചിത്രങ്ങൾ സൂപ്പറാണ്.

ചെറിയ ഒരു ഗ്രാമമാണ് ഗോക്യോ. കൃഷി ഇവിടില്ലെന്നു തന്നെ പറയാം. ഏക വരുമാന മാർഗ്ഗം ടൂറിസമാണ്. മിക്കവാറും വീടുകളെല്ലാം ടൂറിസ്റ്റ് ലോഡ്ജുകൾ കൂടിയാണ്. സായിപ്പുമാരാണ് ഇവിടെ കൂടുതലും എത്താറുള്ളതെന്ന് മുമ്പ് പറഞ്ഞല്ലോ. അതിനാലാവും

ലോഡ്ജുകളെല്ലാം നിലവാരമുള്ള വയാണ്. ഒരു വർഷം ശരാശരി ഏഴായിരം യാത്രികരാണ് ഇവിടെ എത്താറുള്ളത്. 15000 അടിയിലേറെ ഉയരത്തിലാണ് ഈ ഗ്രാമം. ലോകത്തിൽ ഏറ്റവും ഉയരത്തിൽ സ്ഥിരവാസമുള്ള ഗ്രാമങ്ങളിൽ ഒന്നാണിത്.

തെർമലും ടീഷർട്ടും ഫ്ലീസും പുറത്ത് ഹെവി ജാക്കറ്റുമിട്ട് മുറിയിലിരുന്നിട്ടും തണുക്കുന്നു. പൂജ്യത്തിന് താഴെ എവിടെയോ ആണ് താപനില. പുറത്ത് മൂടൽമഞ്ഞ് പരക്കുന്നു. ജനാല ചില്ലുകളിൽ മഞ്ഞ് കട്ടപിടിച്ചതിനാൽ പുറത്തെ കാഴ്ചകൾ അവ്യക്തമായി വരികയാണ്. പുറത്ത് ഒരു സ്ത്രീ ഉണക്കാനിട്ട ചാണകവറളികൾ ഒരു പ്ലാസ്റ്റിക് ചാക്കിൽ പെറുക്കി നിറയ്ക്കുന്നു. അപ്പുറത്ത് പണി തീർന്നു വരുന്ന വലിയൊരു ലോഡ്ജിൽ പണിക്കാർ തടിയിൽ പണിയെടുക്കുന്നതിന്റെ ശബ്ദം. ചാരനിറത്തിലുള്ള ഒരിനം കുരുവികൾ ശബ്ദിച്ചു കൊണ്ട് കൂട്ടമായി ജനാലയ്ക്ക് അടുത്തുകൂടി പറന്നു പോവുന്നു. ഈ യാത്രയിലെ വൈഷമ്യമേറിയ രണ്ടു ദിവസങ്ങളാണ് നാളെയും മറ്റന്നാളും. നാളെ ഗോസുംപാ ഗ്ലേഷിയർ കടക്കണം. മറ്റന്നാൾ ചോലാപാസും. മുമ്പ് കൈലാസ പരിക്രമണത്തിനിടയിൽ ഡോൾമപാസ് കടക്കുമ്പോഴുണ്ടായ അപകടത്തിന്റെ സ്മരണകൾ ചോലാപാസിനെക്കുറിച്ച് ഓർക്കുമ്പോൾ ഉൾക്കിടിലമുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്.

ഏപ്രിൽ 26 ചൊവ്വാഴ്ച

ഇന്ന് നടക്കേണ്ട ദൂരം അഞ്ച് കിലോമീറ്റർ മാത്രമാണെങ്കിലും വഴികൾ കടുകട്ടിയാണ് എന്ന് കേൾക്കുന്നു. മുഴുവൻ ദൂരവും ഗോസുംപാ ഗ്ലേഷിയറിലൂടെയാണ്. അപകടം പിടിച്ച ഒരു ഗ്ലേഷിയറാണിത്. കുംഭ പ്രദേശത്തെ വലിയ ഗ്ലേഷിയറുകളിൽ ഒന്നാണിത്. വളരെ വേഗം അലിഞ്ഞ് ഇല്ലാതായികൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ ഗ്ലേഷിയറിൽ ചതിക്കുഴികൾ ഏറെയുണ്ടെന്നാണ് കേട്ടിരിക്കുന്നത്.

ഗോക്യോയിൽ നിന്ന് ഒരു മല കയറി ഇറങ്ങുന്നത് ഗോസുംപായിലേക്കാണ്. സാധാരണ ഗ്ലേഷിയർ എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ ഹിമപ്രദേശമാണല്ലോ നമ്മുടെ മനസിലുണ്ടാവുക. എന്നാൽ ഗോസുംപാ അങ്ങനെയല്ല. പൂഴിമണ്ണും കല്ലും ജെ.സി.ബിയ്ക്ക് കോരി മറിച്ചിട്ടിരിക്കുന്നതു പോലെയാണ് ഈ ഗ്ലേഷിയർ. മണ്ണും കല്ലുമൊക്കെ മുകളിലേ ഉള്ളു കേട്ടോ. അതിന്റെ അടിമുഴുവൻ ഹിമപാറയാണ്. ഇടയ്ക്കിടെ താഴത്തെ ഹിമാനി നമുക്ക് തെളിഞ്ഞ് കാണാം.

വലിയ ഒരു മൺകൂമ്പാരം ഇറങ്ങി വേണം ശേഷിയറിൽ എത്താൻ. പൂഴിമൺ കൂമ്പാരത്തിലൂടെ താഴേയ്ക്കിറങ്ങുന്നത് വലിയ വൈഷമ്യം പിടിച്ച പണിയാണ്. എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും മൺകൂമ്പാരങ്ങൾ ഇടിഞ്ഞു വീഴാം. നൂറ് നൂറ്റമ്പതടി താഴെ ചെന്നേ നിൽക്കൂ. ഇത്രയും ബുദ്ധിമുട്ടുള്ളതും അപകടകരവുമായ ഒരു വഴിയേ ഞാനിതിനു മുമ്പ് നടന്നിട്ടില്ല. പസാങ്ങിന്റെയും കൂടെയുള്ള ഷെർപ്പകളുടേയും സഹായം ശരിക്ക് കിട്ടി. കഷ്ടിച്ച് ഒരു വിധത്തിൽ താഴെയെത്തിയെന്ന് പറഞ്ഞാൽ മതിയല്ലോ. താഴെയെത്തിയാലും ശ്രദ്ധ ഒരു നിമിഷവും തെറ്റാൻ പാടില്ല. സമീപത്തെ മൺഗോപുരങ്ങൾ ഒന്നാകെ ഇടിഞ്ഞു വീഴാം. ചിലപ്പോൾ മുകളിൽ നിന്ന് കല്ലുകൾ താഴേക്ക് ഉരുണ്ടു വീഴാം. എന്റെ ആദ്യ ഗോമുഖ് യാത്രയ്ക്കിടയിൽ (കാൽനൂറ്റാണ്ടിന് മുമ്പാണ്) കല്ലു വീഴ്ചയ്ക്ക് നടുവിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയതിന്റെ ഒരു ഭീകരാനുഭവം എനിക്കുള്ളതിനാൽ വളരെ കരുതലോടെയാണ് നടന്നത്. ചിലപ്പോൾ ചവിട്ടുന്ന ഭാഗത്തെ മണ്ണ് താഴുന്നതായി അനുഭവപ്പെടാം. ചിലയിടത്ത് താഴെയുള്ള ഗ്ലേഷിയർ തെളിഞ്ഞു കാണാം. പലയിടത്തും കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു തടാകങ്ങളുണ്ട്. ഈ ഗ്ലേഷിയർ തടാകങ്ങളിൽ പലതും മണ്ണ് വീണ് കലങ്ങി കിടക്കുകയാണ്. ഇടയിൽ ചില ചെളിക്കുളങ്ങളും ഉണ്ട്. ചിലയിടത്ത് ചില മൺകൂമ്പാരങ്ങൾ കയറി ഇറങ്ങി വേണം നടക്കാൻ. ഗൈഡ് കൂടെ ഇല്ലെങ്കിൽ വഴി സംശയമുണ്ടാകാം, ശരിക്ക് ബുദ്ധിമുട്ടിപ്പോവും. അനിതയും ആനന്ദും വളരെ പിന്നിലായി പോയതിനാൽ കുറെ നേരമായി പസാങ്ങ് അവരോടൊപ്പമാണ്. ഊഹം വച്ചാണ് പലയിടത്തും നടപ്പ്. ചെറിയ കല്ലടുക്കുകൾ വഴിയടയാളങ്ങളായി ഉള്ളതാണ്. മണ്ണ് ഇടിഞ്ഞു വീണ് പലതും മറഞ്ഞ് പോയിരിക്കുന്നു. ഒന്നു രണ്ടിടത്ത് വഴി തെറ്റി. നമുക്ക് ചെല്ലേണ്ട സ്ഥലം മുന്നിൽ ദൂരെ കാണാൻ തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ് ആശ്വാസമായത്.

തീർത്തും ഒറ്റപ്പെട്ട വളരെ ചെറിയ ഒരു ഗ്രാമമാണ് തഗ്നാക്ക്. ആകെ അഞ്ചാറ് വീടുകൾ മാത്രം. അത്യാവശ്യം സൗകര്യങ്ങളൊക്കെ ഞങ്ങൾ താമസിക്കുന്ന ലോഡ്ജിലുണ്ട്. എന്നാൽ തണുപ്പ് സഹിക്കാൻ പറ്റില്ല. ഉച്ചയ്ക്ക് ഒരു മണിക്ക് മൈനസ് 5 ആണ് കാണിക്കുന്നത്. പുറത്ത് കുറെ നേരമായി മഞ്ഞ് പെയ്യുന്നുണ്ട്.

വൈകുന്നേരം 4 മണിക്ക് പസാങ്ങ് ഞങ്ങളെ എല്ലാവരേയും റെസ്റ്റോറന്റിലേക്ക് വിളിച്ചു വരുത്തി. അനിതയും ആനന്ദും നാളെ തിരിച്ചു പോവുകയാണ്. ഒരു ലക്ഷം ഇന്ത്യൻ രൂപയോളമാകും ഹെലികോപ്റ്ററിന്. നാളെ രാവിലെ 5.30ന് ട്രക്ക് ആരംഭിക്കണം. 5 മണിക്ക് ബ്രേക്ക് ഫാസ്റ്റ്. ഉച്ചയ്ക്കത്തെ ആഹാരം ഇവിടെ നിന്ന് വാങ്ങി കൊണ്ടു പോകണം. ഇവരുടെ കണക്കനുസരിച്ച് 8 മണിക്കൂറാണ് നടപ്പ് സമയം. ഞങ്ങൾക്ക് 10 മണിക്കൂറെങ്കിലും വേണ്ടിവരും. ചോലാപാസിന്റെ കാഠിന്യത്തെക്കുറിച്ച് പസാങ്ങ് വീണ്ടും വീണ്ടും ഓർമിപ്പിച്ചു. നാളത്തെ വഴിയിൽ ഒരിടത്തും കടകളോ വീടുകളോ ഒന്നുമില്ല. ഇടയ്ക്ക് ഹെലികോപ്റ്റർ കിട്ടില്ല. തിരിച്ചു പോവേണ്ടവർക്ക് പോകാം. നടന്നെത്താൻ താമസിച്ചാൽ ഉപയോഗിക്കാനായി ഹെഡ്ലൈറ്റ് കരുതണം. മഞ്ഞിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ തെന്നി വീഴാതിരിക്കാനുള്ള ക്രാമ്പോൺസ് എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും എടുക്കാവുന്നതു പോലെ കരുതി വെയ്ക്കണം.

ഭക്ഷണത്തിന് ഇപ്പോൾ നല്ല പോലെ പണം ചിലവാകുന്നുണ്ട്. നാംചേയിൽ നിന്ന് വിട്ടതിന് ശേഷം ആഹാരത്തിന് മാത്രം

ശരാശരി 3000 രൂപയെങ്കിലും ചിലവാക്കുന്നുണ്ട്. കൈയിലുള്ള നേപ്പാളി രൂപ മിക്കവാറും തീരാറായിരിക്കുന്നു. ഇവിടെയുള്ള എല്ലാവരും അതിരാവിലെ പോകേണ്ടവരായതിനാൽ ഡിന്നർ വളരെ നേരത്തെയാണ്. 6 മണിക്ക് ഡിന്നർ കഴിച്ച്, വേറൊന്നും ചെയ്യാനില്ലാത്തതിനാൽ ആറരയോടെ ഉറങ്ങാൻ കിടന്നു.

ഏപ്രിൽ 27 ബുധൻ

ചോലാപാസ് മനസിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് കിടന്നതു മൂലമാവാം ഉറക്കം ശരിയായില്ല. രണ്ടു മൂന്നു പ്രാവശ്യം എഴുന്നേറ്റ് സമയം നോക്കി. 4 മണിക്കാണ് അലാറം വെച്ചിരുന്നതെങ്കിലും അതിന് വളരെ മുമ്പുതന്നെ എഴുന്നേറ്റു. ലൈറ്റിട്ടപ്പോൾ കാണുന്നത് അത്ര ശുഭമല്ലാത്ത കാഴ്ച. തലേദിവസം നിറച്ചു വച്ചിരുന്ന ഹൈഡ്രേഷൻപാക്ക് ലീക്ക് ചെയ്ത് മുറിയിൽ വീണ വെള്ളം ഐസായി കിടക്കുന്നു. ഹൈഡ്രേഷൻ പാക്ക് ബാഗിന് പുറത്ത് വയ്ക്കാൻ തോന്നിയത് നന്നായി. ഇന്ന് തിരിച്ചു പോകുന്ന ആനന്ദിനെ വിളിച്ചുണർത്തി ഒരെണ്ണം കടം മേടിച്ചതോടെ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. പ്രശ്നം തീരുന്നില്ല. കുടിവെള്ള ടാപ്പ്, വെള്ളം ഐസായതിനാൽ ബ്ലോക്കായിരിക്കുന്നു. തണുപ്പു മൂലം രണ്ട് ടോയ്ലറ്റിൽ ഒന്ന് ബ്ലോക്കായിരിക്കുന്നു. പെട്ടെന്ന് ഓടിപ്പിടിച്ച് റെഡിയായി അഞ്ചേകാലിന്റെ റസ്റ്റോറന്റിൽ എത്തി. ഞങ്ങളുടെ ടീമിലെ പലരും എത്തിയിട്ടില്ല. റെസ്റ്റോറന്റിൽ നല്ല തിരക്കാണ്. ചിലർ ഹെഡ്ലൈറ്റ് തെളിച്ച് പോകാനിറങ്ങുന്നു. എന്തായാലും ഞങ്ങളുടെ ആൾക്കാർ എല്ലാവരും വന്ന് ആഹാരമൊക്കെ കഴിച്ച് ഇറങ്ങിയപ്പോൾ ആറര മണിയായി. താമസിച്ചു പോയി അല്ലേ എന്ന് ഞാൻ പസാങ്ങി നോട് ചോദിച്ചപ്പോൾ അയാൾ പറഞ്ഞത് താൻ ആറര മനസിൽ കണ്ടു കൊണ്ട് തന്നെയാണ് അഞ്ചര എന്നു പറഞ്ഞതെന്നും ഇന്ത്യക്കാരോട് ഇങ്ങനെ സമയം കുറച്ചേ പറയൂ എന്നുമാണ്. നമ്മുടെ സമയനിഷ്ഠയെ കുറിച്ച് ഒരു നേപ്പാളി പർവ്വതവാസിയുടെ അഭിപ്രായം കേട്ടപ്പോൾ ശരിക്കും ഞാനങ്ങ് വല്ലാതെയായി. മുമ്പൊരിക്കൽ യൂറോപ്പിലൂടെ ബസിൽ സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ ബസ് ഡ്രൈവറായിരുന്ന സ്ത്രീ ഇടയ്ക്കിടെ ഇന്ത്യക്കാരുടെ സമയനിഷ്ഠയെ പരിഹസിച്ചിരുന്നത് ഞാനോർത്തു. സമയത്തിന്റെ വില ശരിക്കങ്ങ് മനസിലാക്കാൻ നമുക്ക് ഇതുവരെ പറ്റിയിട്ടില്ല.

നാലഞ്ചു കിലോമീറ്റർ മലകയറ്റമാണ് ആദ്യപടി. കുത്തനെയുള്ള കയറ്റമൊന്നുമല്ലെങ്കിലും രാവിലത്തെ തണുപ്പിൽ ആ മലകയറ്റം അതീവ കഠിനമായി തോന്നി. തണുപ്പ് ഇപ്പോൾ മൈനസ് 10 ആണ്. ശരീരത്തിന്റെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളും മറച്ചാണ് നടക്കുന്നത്. മൂക്കും വായും മറച്ചിരിക്കുന്നതിനാലും അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഓക്സിജന്റെ കുറവുള്ളതിനാലും നന്നായി കിതയ്ക്കുകയും ചെറിയതായി ശ്വാസം മുട്ടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഹൈഓൾറ്റിറ്റ്യൂഡ് ട്രെക്കിനിടയിലെ ഇത്തരം ശ്വാസംമുട്ട് പരിചിതമായതിനാൽ പരിഭ്രമിച്ചില്ല എന്നു മാത്രം. ചെറുചൂടുവെള്ളം നിറച്ചിരുന്ന ഹൈഡ്രേഷൻ പാക്കിന്റെ കുഴലിലെ വെള്ളം കട്ടിപിടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഫ്ലാസ്കിൽ ചൂടുവെള്ളം കരുതിയിരുന്നതുകൊണ്ട് വെള്ളംകുടി മുട്ടിയില്ല. നാലഞ്ച് അടുക്ക് വസ്ത്രത്തിനുള്ളിലൂടെ വന്ന് കുത്തിനോവിക്കുന്ന തണുപ്പ്. കൺപീലികളിലെ നനവ് ഐസാകുന്നതുമൂലം കാഴ്ച തടയപ്പെടുന്നു. ഉയർന്ന പ്രദേശങ്ങളിലെ അൾട്രാവയലറ്റ് റേഡിയേഷനിൽ നിന്ന് കണ്ണുകളെ രക്ഷിക്കാൻ സൺഗ്ലാസ് നിർബന്ധമെന്നറിയുമെങ്കിലും സൺഗ്ലാസ് മാറ്റി വെച്ചാണ് നടപ്പ്. നല്ല ഭംഗിയുള്ള മൂന്നാല് ഹിമാലൻ കാട്ടുകോഴികൾ ഞങ്ങളുടെ വഴിക്ക് കുറുകെ ഓടി മറയുന്നു. ഏകദേശം മൂന്നു മണിക്കൂറുകൾ കൊണ്ട് നമ്മൾ മലമുകളിൽ എത്തുകയായി. ആ മലമണ്ടയിൽ ആരോ നാട്ടി നിറുത്തിയ, കൊടി പറന്നു പോയ ഒരു കൊടിമരം ഏകാന്തതയെ പൂരിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് നിൽക്കുന്നു.

മലമണ്ടയിൽ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ അത്ര ദൂരെയല്ലാതെ പേടി

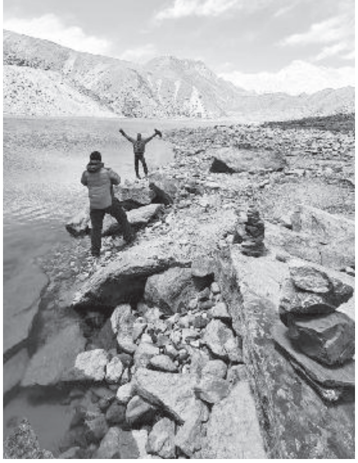
പ്പെടുത്തുന്ന ഒരു കറുത്ത പാറമല. അതിലൂടെയാണ് ചോലാപാസ്. ചോലാപാസിന് ചുവട്ടിലെത്താൻ അര കിലോമീറ്ററിലേറെ ഒരു ഇറക്കമിറങ്ങണം. ആകെ ഒരു മുക്കാൽ കിലോമീറ്ററോളമാണ് ചോ എന്ന ഈ മലയുടെ മുകളിലെത്താനുള്ള ദൂരം. (ഈ മല കടന്നുള്ള വഴിയാണ് ചോല. 'La'എന്നാൽ ടിബറ്റൻ ഭാഷയിൽ ചുരം എന്നർത്ഥം.) എന്നാൽ ഈ മുക്കാൽ കിലോമീറ്റർ കൊണ്ട് അറുനൂറ് മീറ്ററെങ്കിലും ഉയരത്തിലെത്തണം. എന്നു പറഞ്ഞാൽ ഓരോ ചുവടും നമ്മൾ മുക്കാൽ അടിയെങ്കിലും ഉയരത്തിലേക്ക് വെക്കണം. വഴിയുടെ ഒരു വശത്ത് ബലമുള്ള ഇരുമ്പ് വടം പാറയിൽ ഉറപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ വടത്തിൽ പിടിച്ച് തൂങ്ങി വേണം പലയിടത്തും കയറാൻ. സാധാരണ മലകയറുമ്പോൾ കയറാനുള്ള വഴികൾ നോക്കി പരിഭ്രമിക്കുന്നതിനു പകരം കയറിയ വഴികൾ നോക്കി ആശ്വസിക്കുകയാണ് പതിവ്. ഇവിടെ ആ പതിവ് നടക്കില്ല. കയറി വന്ന വഴികൾ തിരിഞ്ഞു നോക്കിയാൽ ശരിക്കും തല കറങ്ങിപ്പോവും. ഞാനെന്റെ ഇത്രയും കാലത്തെ മലകയറ്റത്തിനിടയിൽ ഇതുപോലൊരു കയറ്റം കയറിയിട്ടില്ല.

ഈ വഴിയിലൂടെ യാക്കുകൾ ഭാരമി

ല്ലാതെ പോലും നടക്കില്ല. മറുവഴികളിൽ അമ്പതും അറുപതും കിലോ വരെ പുഷ്പം പോലെ എടുക്കുന്ന ഷെർപ്പപോർട്ടർമാർ ഇവിടെ ഇരുപത് കിലോയിൽ കൂടുതൽ വഹിക്കില്ല. പ്രാണവായുവിന്റെ കുറവുകൊണ്ടാവാം ഹൃദയം അടുത്തു നിൽക്കുന്നവർക്ക് കേൾക്കാമെന്ന തുപോലെ ഉച്ചത്തിൽ മിടിക്കുന്നുണ്ട്. വെറുതെ നിന്നാലും കിതപ്പിന് ഒരു കുറവുമില്ല. ഹിമാലയത്തിലെ തന്നെ ഏറ്റവും കാഠിന്യമേറിയ ചുരമായിട്ടാണ് ഇതിനെ പറയാറുള്ളത്. എവറസ്റ്റ് കയറാൻ പറ്റാത്ത ഏതോ വിദ്വാൻ ഉണ്ടാക്കി വെച്ച '2 ചോലാപാസ് = 1എവറസ്റ്റ്' എന്ന സമവാക്യത്തിൽ അല്പം കാര്യമുണ്ടെന്ന് തോന്നിപ്പോയി. എന്തായാലും തത്തിപ്പിടിച്ച് ചോലാപാസിന്റെ മുകളിലെത്തിയെന്ന് പറഞ്ഞാൽ മതിയല്ലോ. എല്ലാ മലമണ്ടകളിലും ആദ്യമെത്തുന്ന ഷെബീബ് തന്നെ ഇവിടെയും ആദ്യമെത്തിയത്. എങ്ങനെയുണ്ടായിരുന്നു കയറ്റമെന്നന്വേഷിച്ചപ്പോൾ 'കുഴപ്പമില്ലായിരുന്നു; തോന്നയ്ക്കൽ പഞ്ചായത്തിലെ അരിമണികൾ മുഴുവൻ പെറുക്കിയെടുക്കേണ്ടി വന്നു' എന്ന മറുപടി കേട്ടപ്പോൾ കിതപ്പിനിടയിലും ചിരിക്കാതിരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

5368 മീറ്റർ ഉയരത്തിൽ, അഥവാ എവറസ്റ്റ് ബേസ് ക്യാമ്പിനേക്കാൾ ഉയരത്തിലാണ് ഞങ്ങളിപ്പോൾ. എല്ലാവരും പരസ്പരം ആശ്ലേഷിച്ചു. പസാങ്ങ് എല്ലാവരേയും പ്രത്യേകിച്ച് എന്നെയും അഭിനന്ദനമറിയിച്ചു. ആദിൽ കരുതിവച്ചിരുന്ന ദേശീയ പതാക പുറത്തെടുത്തു. വലിയ ഉയരങ്ങൾ ദേശീയതയുടെ ഉയരങ്ങൾ കൂടിയാണല്ലോ. ഓരോരുത്തരായി ദേശീയപതാക പിടിച്ച് ചിത്രങ്ങളെടുത്തു. പലരും ഇന്നത്തെ ദിവസം ആദ്യമായാണ് ക്യാമറ തുറക്കുന്നത്. കയറി വരാനുള്ള തത്രപ്പാടിനിടയിൽ ക്യാമറയുടെ കാര്യം തന്നെ മറന്നു പോയിരുന്നു.

മലമുകളിലെത്തിയാൽ എല്ലാം തീരുന്നില്ല. ഇനി മറുവശത്തെ മഞ്ഞുപാടം കടന്ന് താഴെയെത്തണം. പാറകളിൽ പിടിച്ച് അൻപത് മീറ്റർ താഴേക്കിറങ്ങിയാൽ പിന്നെ



മഞ്ഞിന്റെ വിശാലമായ ഒരു പരപ്പാണ്. നല്ല കനത്തിൽ മഞ്ഞ് ഇവിടെ തങ്ങിനിൽക്കയാണ്. ഉറച്ച മഞ്ഞിൽ തെന്നി വീഴാതിരിക്കാൻ ക്രാമ്പോൺസ് വേണം. ഷൂവിൽ ഉറപ്പിക്കാവുന്ന ഇരുമ്പു മുള്ളുകൾ ഉള്ള ഒരു കവചമാണ് ക്രാമ്പോൺ. അതിട്ട് നടക്കുമ്പോൾ മുള്ളുകൾ മഞ്ഞിൽ തറച്ചു കേറുന്നതു കൊണ്ട് തെന്നില്ല. പക്ഷേ മഞ്ഞിലല്ലാതെ ഇതു കൊണ്ട് നടക്കാൻ പറ്റില്ല. എല്ലാവരും മഞ്ഞിലൂടെ നടക്കുന്നതിന്റെ ത്രില്ലിലാണ്. എനിക്കാവട്ടെ പേടിയാണ്. മുമ്പൊരിക്കൽ കൈലാസ സർക്യൂട്ട് ചെയ്യുമ്പോൾ ഡോൾമപാസ് കയറി ഇങ്ങനെ ഒരു മഞ്ഞുപാടം കുറുകെ കടക്കുമ്പോൾ മഞ്ഞിൽ അരയൊപ്പം താഴ്ന്നപോയ അനുഭവമാണ് പേടിയുടെ കാരണം. അന്ന് ഭാഗ്യം കൊണ്ടാണ് രക്ഷപ്പെട്ടത്. (ഒരു അവിശ്വാസിയുടെ കൈലാസയാത്ര എന്ന പേരിൽ ആ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് ഞാൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്) ഒരു കിലോമീറ്ററിലേറെ ഈ മഞ്ഞിൻ പരപ്പിലൂടെ നടക്കണം. ഇവിടെ വഴിതെറ്റിപ്പോകാൻ നല്ല സാധ്യതയുണ്ട്. പലയിടത്തും വഴിയടയാളങ്ങൾ ഇല്ല. മുമ്പെ നടന്നവരുണ്ടാക്കിയ വഴി പിൻതുടരുകയാണ് വേണ്ടത്. മഞ്ഞിനിടയിൽ ചില വെള്ളക്കുഴികൾ ഉണ്ടാവും. ചിലപ്പോൾ മഞ്ഞിനിടയിലൂടെ പുറത്തു കാണാത്ത ചില പ്രവാഹങ്ങളും. ഗൈഡില്ലാതെ ഈ വഴിയെ സഞ്ചരിക്കുന്നത്

അപകടകരമാണ്. 2017-ൽ രണ്ടു പേരെ ഈ മഞ്ഞിൻ പരപ്പിൽ കാണാതായിട്ടുണ്ട് എന്ന് പസാങ്ങ് പറയുന്നു. ഇടയ്ക്ക് ചില മഞ്ഞിൻ ഭിത്തികളും ഗുഹകളും ഒക്കെയുണ്ട്. അത്തരം ചില ഗുഹകളിൽ ഇറങ്ങി നിന്ന് അജിയും ഷെല്ലിയും മറ്റും ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്നുണ്ട്. ഹിമാലയൻ ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു പ്രദർശനം നടത്താൻ അജിക്ക് പ്ലാനുണ്ട്. നല്ല ക്യാമറയൊക്കെയായാണ് വന്നിരിക്കുന്നത്.

മഞ്ഞ്പാടം കഴിഞ്ഞാൽ വിശാലമായ ഒരു താഴ്വരയാണ്. വിചിത്ര ആകൃതിയിലുള്ള പാറക്കെട്ടുകളും വലിയ കല്ലുകളും ഇവിടെ കാണാം. നല്ല വേഗതയിൽ ഇവിടെ നടക്കാനാവും. ചോലാപാസ് കയറിയതു കൊണ്ട് കാലുകൾ അത്ര രസത്തിലല്ലെന്ന് തോന്നുന്നു. വേഗത അത്ര പോര. ഇടയ്ക്ക് മഞ്ഞു പെയ്യൽ തുടങ്ങി. പോഞ്ചോ ധരിച്ചു. രണ്ടു മണിയോടടുത്ത്, ഒരു പാറക്കൂട്ടത്തിലിരുന്ന് ഉച്ചഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ടിബറ്റൻ റൊട്ടിയും ജാമും പുഴുങ്ങിയ രണ്ട് മുട്ടകളും ചേർന്നതാണ് ഉച്ചഭക്ഷണം. 1200 രൂപയ്ക്ക് വാങ്ങിയതാണ്. എല്ലാം തണുത്ത് മരച്ചിരിക്കുന്നു. റൊട്ടിയിൽ കടിച്ചാൽ പല്ലു പോകും ഉറപ്പ്. പുഴുങ്ങി രണ്ടു ദിവസം ഫ്രീസറിൽ വെച്ചതു പോലെ മുട്ട.

പ്രതീക്ഷിച്ചതിലും നേരത്തെ, 4 മണിയോടെ സോംഗ് ലാ ക്യാമ്പിലെത്തി. 9 മണിക്കൂർ ആണ് എടുത്ത സമയം. നടക്കാൻ നമ്മളത്ര മോശക്കാരല്ലെന്ന് തോന്നി. നല്ല തലവേദനയുണ്ട്. കൂടാതെ ചുമയും. ഒന്നു രണ്ടു ദിവസമായി ചുമയുണ്ടായിരുന്നു. ഇന്ന് വൈകുന്നേരമായപ്പോഴേക്ക് അതങ്ങ് കടുത്തു. ആൾറ്റിറ്റ്യൂഡ് കഫ് എന്ന ഉയരങ്ങളിലെ ചുമ ആണെന്ന് തോന്നുന്നു. 'കുംഭുചുമ' എന്നും ഇത്തരം ചുമ അറിയപ്പെടാറുണ്ട്. കുംഭു ഇവിടെ അടുത്താണല്ലോ. തണുപ്പ് , പൊടി, അന്തരീക്ഷമർദ്ദക്കുറവ്, ഓക്സിജൻ കുറവ്, കാറ്റ് ഒക്കെയാണ് ഈ ചുമയുടെ കാരണക്കാർ. ഇതെല്ലാം വേണ്ടതിലധികം ഇവിടെയുണ്ടല്ലോ.

(തുടരും)

രാജേഷ് കെ. എരുമേലി

നവ സിനിമയിലെ വേഷ ഭാഷകൾ

ആണത്ത ആഘോഷങ്ങളെ പൂർണമായും റദ്ദ് ചെയ്യുന്നതും സ്ത്രീ കർതൃത്വം കൂടുതൽ ഉറപ്പിക്കുന്നതുമാണ് നവ മലയാള സിനിമകൾ. 'ദ ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചണിൽ' ആരംഭിച്ച ഈ മാറ്റം 'ജയ ജയ ജയ ജയഹേ' വരെ എത്തിനിൽക്കുന്നു. അടുത്ത കാലത്ത് നടന്ന സംഭവങ്ങളെ വിമർശനപരായി പരിശോധിക്കാനാണ് ഈ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നത്. ആണത്ത ആഘോഷങ്ങൾക്ക് മേൽ പെണ്ണിന്റെ കർതൃത്വം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് പുതു മലയാള സിനിമകൾ. ആൺ/പെൺ വേർതിരിവുകൾ വേഷത്തിലും ഭാഷയിലും ഫ്രെയ്മുകളും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ മാറുകയായിരുന്ന ലിംഗ സമത്വത്തിൻറേതായി മാറുകയാണ് രണ്ടായിരത്തിനുശേഷമുള്ള മലയാല സിനിമയിൽ. അർദ്ധനഗ്നതയെ തുറന്നു കാട്ടിയിരുന്ന സാരിയിൽനിന്ന് ചുരിതാറിലേക്കുള്ള സ്ത്രീകളുടെ മാറ്റം സാമൂഹിക ഇടങ്ങളുള്ള ചെറിയ കാര്യമായിരുന്നില്ല. ചുരിതാർ എന്ന വടക്കേ ഇന്ത്യൻ വേഷം തങ്ങൾക്ക് സുരക്ഷിതത്വമാണെന്ന ബോധ്യത്തെ സ്ത്രീകൾ വളരെ വേഗത്തിലാണ് സ്വീകരിച്ചത്. സുരക്ഷിതത്വം എന്നത് കൂടുതൽ സൗകര്യപ്രദം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് മനസിലാക്കേണ്ടത്. ഇതോടെ പല മേഖലകളിലും ചുരിതാർ ധരിക്കുന്നതിന് വേണ്ടി വലിയ സമരങ്ങൾ നടന്നു. അതിന്റെ

ഉദാഹരണമായിരുന്ന ടീച്ചർമാർ ചുരിതാർ ധരിക്കണമെന്ന് ആവശ്യം ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തിയ സമരം. സ്ത്രീകളുടെ കർതൃത്വം അടയാളപ്പെട്ടു തുടങ്ങി എന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ ഈ സമരം വിജയിക്കുകയും ചെയ്തു. എൺപതുകളുടെ പകുതിയോടെയാണ് മലയാളി പെൺകുട്ടികൾ ചുരിതാർ ധരിച്ചു തുടങ്ങുന്നത്. സിനിമയും ഏതാണ്ട് അതേ കാലത്താണ് ഈ വേഷം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നത്.

സമൂഹത്തിന്റെ നിരന്തരമായ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് ഭാഷയിലും വേഷവിധാനങ്ങളിലും മാറ്റമുണ്ടാകുന്നത്. പലപ്പോഴും സിനിമയിലൂടെയാണ് വേഷത്തിലെ മാറ്റം വേഗം ആൾക്കാർ തിരിച്ചറിയുന്നതും അത് ഉപയോഗിച്ച് തുടങ്ങുന്നതും. ശ്യാമപ്രസാദ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഋതു എന്ന സിനിമയെ മലയാളത്തിലെ ന്യൂജനറേഷൻ/പുതു സിനിമ എന്ന് ഇന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നവരുണ്ട്. കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെയുള്ള യാത്രയിൽ ആൺ-പെൺ സൗഹൃദത്തിന്റെ മാറുന്ന മുഖത്തെയാണ് ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഈ സിനിമയിലെ വർഷ (റിമ കല്ലുങ്കൽ) എന്ന കഥാപാത്രമാണ് കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ കർതൃത്വത്തെ വളരെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഈ സിനിമ. തുടർന്ന് ലിംഗ സമത്വത്തെയും സ്ത്രീ നീതിയെയുംകുറിച്ച് നിരവധി സിനിമകൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും അടൂർ (2010), കേരള കഫേ (2010)ഗദ്ദാമ (2011), ചാപ്പാ കുരിശ് (2011), 22 ഫീമെയ്ല് കോട്ടയം(2012), ബോധി (2012), അന്നയും റസൂലും(2013), ഷട്ടർ(2013), പപ്പിലിയോ ബുദ്ധ (2013), ആമേൻ(2013), ബാംഗ്ലൂർ ഡെയ്സ്(2014), ഹൗ ഓൾഡ് ആറ് യു(2014), നീന(2015), കിസ്മത്ത്(2016), കുമ്പളങ്ങി നൈറ്റ്സ് (2019), ഉയരെ(2019) തൊട്ടപ്പൻ(2019) എന്നീ സിനിമകൾ സ്ത്രീ കർതൃത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

22 ഫീമെയ്ല് കോട്ടയം സ്ത്രീപക്ഷത്തോട് കുറെയെങ്കിലും ചേർന്നു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. തീഷ്ണാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും കരുത്തു നേടുന്ന സ്ത്രീയാണ് ടെസ. കുമ്പളങ്ങി നൈറ്റ്സിലെത്തുമ്പോൾ സ്ത്രീകളാൽ നയിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമയായി അത് മാറുന്ന കാഴ്ചയാണുണ്ടാകുന്നത്. തൊട്ടപ്പനിലും കരുത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് സ്ത്രീ എത്തുന്നത്. ആണിന്റ ശക്തിയാൽ ബലാൽസംഗത്തിന് ഇരയാകുന്നവരായിരുന്ന പഴയ പെൺ സിനിമാ കാഴ്ചകൾ. ഇത് സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭാവിക കീഴടങ്ങലാണ് എന്ന ബോധത്തെ ഉറപ്പിക്കാനായിരുന്ന അന്നത്തെ സിനിമ ശ്രമിച്ചത്. എന്നാൽ ഇന്ന് ആക്രമിക്കുന്ന ആണിനെ ബുദ്ധിയിലൂടെ കീഴടക്കുന്ന/കൊലപ്പെടുത്തുന്ന കരുത്തുള്ള സ്ത്രീകളാണ് കാണാനാവുക. എന്നാൽ ഇന്നും സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിലേക്കും ലൈംഗികതയിലേക്കും ചലിക്കുന്ന ക്യാമറകളുമുണ്ട്. ആൺകോയ്മയെ അത്രവേഗം ആട്ടിപ്പായിക്കാൻ കഴിയാത്തവർ ഇന്നും ഉണ്ട് എന്നാണ് ഇത് തെളിയിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ ശരീരങ്ങളെ ലൈംഗികതക്കുള്ള ഉപകരണമെന്ന നിലയിലും സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധങ്ങളെ/ സൗഹൃദങ്ങളെ ലൈംഗികതയിലൂടെ മാത്രം നോക്കി കാണുകയും ചെയ്യുക എന്നത് മലയാള സിനിമയിൽ പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃമായി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന തിരക്കഥകളിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന കാര്യമാണ്. നല്ല ഉരുപ്പടി/ചരക്ക്/കൊള്ളാവുന്ന പീസ് ഇത്തരത്തിൽ കാലാനുസൃതമായി മാ

റിവരുന്ന, സ്ത്രീയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പുരുഷ നിർമിത പേരുകൾ പലതും സിനിമയുടെ ഉൽപന്നങ്ങളാണ്. അതുപൊലെ നീ പെണ്ണാണ് എന്ന് ഓർക്കണം, ഓന്ത് ഓടിയാൽ എവിടെ വരെ എന്നീ പ്രയോഗങ്ങൾ സ്ത്രീകളുടെമേലുള്ള ആൺ അധികാരത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഇത്തരം വിളികൾ സ്ത്രീവിരുദ്ധം എന്ന സംജ്ഞയിലേ പെടുത്താൻ കഴിയൂ.

കേരളത്തിൽ ഫെമിനിസ്റ്റ് ചർച്ചകൾ സജീവമാകുന്നത് എൺപതുകളോടെയാണ്. എന്നാൽ ഒരു പെൺപക്ഷ സിനിമ എന്നത് പൂർണ അർത്ഥത്തിൽ ഇനിയും സാധ്യമായിട്ടില്ല എന്താതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. ആണുങ്ങൾ നൽകുന്ന ആധിപത്യ അടയാളങ്ങളെ എക്കാലവും സ്വീകരിക്കുക എന്നതാണ് പെണ്ണിന്റെ കടമ എന്ന തരത്തിലുള്ളതെല്ലാം സിനിമയും സ്വീകരിക്കാറാണ് പതിവ്. താലികെട്ടും സീമന്തരേഖയിലെ സിന്ദൂരക്കുറിയും ഭർത്താവിനെ ചേട്ടാ എന്നോ മറ്റോ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതും സിനിമയും അതേപോലെ തുടരുകയായിരുന്നു. പുതിയ ജനറേഷൻ വന്നതോടെ അതിന് മാറ്റം വന്നിട്ടുണ്ട്. ആണും പെണ്ണും ജീൻസും ടീഷർട്ടും ഇടുന്നതും വാടാ പോടാ വിളികൾ സജീവമാവുകയും ചെയ്തതോടെ പുതു സിനിമകളും അത് ഏറ്റെടുത്തു. വാടാ പോടാ വിളികളെ പഴയ തലമുറ വിമർശിക്കുകയാണ്. പാരമ്പര്യത്തെ നിഷേധിക്കുന്നവരും അനുസരണയില്ലാത്തവരുമെന്നാണ് പുതു തലമുറയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. വേഷത്തിലെയും ഭാഷയിലെയും ഈ മാറ്റങ്ങൾ ലിംഗാധിപത്യ സമൂഹത്തെ തകർക്കുകയും ലിംഗ സമത്വത്തെ ഉയർത്തുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

തൊണ്ണൂറുകൾക്ക് ശേഷം ആഗോളീകരണം കൂടുതൽ ശക്തമായതോടെയാണ് മലയാള സിനിമ കൂടുതൽ ജനവിരുദ്ധമായി തുടങ്ങിയത്. കഥയുടെ ആവശ്യമല്ലെങ്കിൽകൂടി ലൈംഗികതയുടെ ദൃശ്യങ്ങളും തട്ടുപൊളിപ്പൻ സംഘട്ടന രംഗങ്ങളും അശ്ലീലച്ചുവയുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും കുത്തിനിറക്കാൻ മലയാള സിനിമയിൽ കൊണ്ടു പിടിച്ച ശ്രമമുണ്ടായി. കമ്പോളത്തിനെ മാത്രം ലക്ഷ്യം വെച്ച് കച്ചവടത്തിന്റെ മേച്ചിൽ പുറം തേടുന്ന മലയാളം സിനിമയെയാണ് ഈ കാലയളവിൽ കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. കരുത്തുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമ്പോഴും ആഗോളവത്കരണം സ്ത്രീയെ കമ്പോളവത്കരിക്കുകയാണ്. ഇത്തരം നിർമ്മിതികളും മാറുന്ന കാലത്ത് സിനിമയിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. അതായത് ഒരേ സമയം സ്ത്രീയെ അടിമയാക്കാനും കരുത്തരാക്കാനുമുള്ള സിനിമകൾ ഇപ്പോഴും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. മൺറോ തുരുത്ത് പോലുള്ള സിനിമകൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. തറവാട്ടിലെ മൂന്ന തലമുറകൾക്കൊപ്പം ജീവിക്കുന്ന മുപ്പത്തുരണ്ടുകാരിയായ വേലക്കാരി കാത്തു സ്ത്രീ കർതൃത്വത്തിലേക്ക് ഉയരാതെ പോകുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. വീട്ടിലുള്ളവർക്ക് വെച്ചും വിളമ്പിയും അവിടെയുള്ളവരുടെ ആൺനോട്ടങ്ങളിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അക്രമോത്സുകതയും അനുഭവിച്ചാണ് അവൾ ജീവിക്കുന്നത്. അവളുടെ വിവാഹം പോലും ചതിക്കപ്പെട്ട ഒരു അനുഭവമായിരുന്നു. തനിക്ക് ഭാര്യയും മക്കളുമുണ്ടെന്ന കാര്യം മറച്ചുവെച്ചാണ് അവളെ ഒരാൾ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അതു തിരിച്ചറിയുന്ന കാത്തു അവനെ ഉപേക്ഷിക്കുവാണ്. തറവാട്ടിൽ കഴിയുന്ന അവളുടെ സ്വത്വം ഇവിടെ വെളിപ്പെടാതെ പോകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പേരുകൊണ്ടും തറവാട്ടിലാണ് അവൾ വേലക്കാരി ആയി ജോലി ചെയ്യുന്നത് എന്നതുകൊണ്ടും കാത്തു ഒരു കീഴാള സ്ത്രീയാകാനാണ് സാധ്യത. അവൾ ധരിക്കുന്ന ബ്ളൗസും മുണ്ടും അവളുടെ സ്വത്വത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ, പല കാലങ്ങളിൽ അവൾക്ക് വ്യത്യസ്ത അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കടന്നു പോകേണ്ടി വരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. കാത്തു എന്ന സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന സംഘർഷം ഇപ്പോഴും വിമോചിക്കപ്പെടാത്ത എല്ലാ സ്ത്രീ സമൂഹങ്ങളുടേതുമാണ്. തുരുത്തുകളിലും പാടശേഖരങ്ങളിലും എത്രയോ സ്ത്രീകൾ പുരുഷനാൽ ഇങ്ങനെ അദൃശ്യരാക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഉയിരെ പോലുള്ള സിനിമകളിൽ സ്വയം നേടുന്ന ആർജവത്താൽ പൈലറ്റാകുന്ന സ്ത്രീകളുടെ കാലത്താണ് പിന്തിരിപ്പൻ സിനിമകളും ഉണ്ടാകുന്നത്. ലിംഗ സമത്വത്തെ അഡ്രസ് ചെയ്യാൻ കഴിയാത്ത സിനിമകൾ തറവാടുകളെയും അമ്പലങ്ങളെയും തേടിപ്പോകും എന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയം വേണ്ട. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ജീൻസും ടീഷർട്ടുമിടുന്ന വാടാ പോടാ സിനിമകളാണ് പുതിയ കാലത്തെ അഡ്രസ് ചെയ്യുന്നത്.

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കളമുള്ളതിൽ
ശ്രീവ്യാസ എൻ. എസ്. എസ് കോളേജ്, വടക്കാഞ്ചേരി

ബോളിവുഡിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളും ഹിന്ദുത്വവും

അധികം വൈകാതെ തന്നെ ഗാന്ധിജിയെക്കുറിച്ച് ഒരു ബോളിവുഡ് സിനിമ വന്നേക്കാം. പ്രധാനമായും രണ്ട് സാധ്യതകളാണ് ഗാന്ധിജിക്കു മുമ്പിലുണ്ടാവുക; ബ്രിട്ടീഷുകാരെ തുരത്തുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ അവരിൽ നിന്നും തന്നെ തന്ത്രപൂർവ്വം അഭ്യസിച്ച, ദക്ഷിണാഫ്രിക്കയിൽ ജോലി ചെയ്യുമ്പോളും സനാതന ധർമ്മ സങ്കല്പങ്ങളിലേക്ക് വിദേശികളെയടക്കം ആകർഷിച്ച, ഇന്ത്യയിൽ രാമരാജ്യം എന്ന ഹൈന്ദവ രാഷ്ട്രം സ്ഥാപിക്കുന്നതിനായി തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ഏതാണ്ട് മുഴുവനായും നീക്കി വെച്ച, വിഡി സവർക്കറുടെ "Essentials of Hindutva" എന്ന ഗ്രന്ഥം എല്ലാ ദിവസവും മുടക്കമില്ലാതെ വായിച്ചിരുന്ന, ഹെഡ്ഗേവാറിനെയും ഗോൾവാർക്കറെയും ഇടയ്ക്കിടക്കു സന്ദർശിക്കുകയും അവരുടെ ആശയങ്ങളാൽ പ്രചോദിതനായി ഭഗവദ്ഗീതയിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുകയും അതിനൊരു വ്യാഖ്യാനം രചിക്കുകയും ചെയ്ത, സനാതന ധർമ്മത്തിന്റെ അനന്യമായ പാഠങ്ങളിലൊന്നായ ശുചിത്വം എന്ന ആശയം രാജ്യമെമ്പാടും പ്രചരിപ്പിച്ച, ഒരു പ്രാർത്ഥനാ യോഗത്തിൽ വെച്ച് അജ്ഞാതനായ ഒരു ദേശസ്നേഹിയുടെ കയ്യിൽ നിന്നും അറിയാതെ പൊട്ടിയ വെടിയുണ്ടകൾ നെഞ്ചിൽത്തറച്ച് ബലിദാനിയായ സനാതന ധർമ്മ വീരൻ. അല്ലെങ്കിൽ അഫ്ഗാനിഥാനിൽ വേരുകളുള്ള വ്യാപാര കുടുംബത്തിൽ ജനിച്ച്, വൈദേശിക വിദ്യാഭ്യാസം നേടുകയും വൈദേ

ശിക ആശയങ്ങളാൽ സ്വാധീനി ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത, ഗുജറാത്തി ലെ ബനിയകളുടെ വ്യാപാര ഉന്നമ നത്തിനായി നടത്തിയ ചില സാമൂ ഹ്യ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി സ്വാതന്ത്ര്യ സമരത്തിൽ അണി ചേർന്ന, ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസ്സിൽ അക്കാലത്തു തന്നെ വേരാഴ്ത്തിത്തുടങ്ങിയ നെഹ്റു കുടുംബത്തിന്റെയും പാകിസ്ഥാൻ – മുസ്ലീം പക്ഷപാതികളുടെയും അധികാരത്തർക്കങ്ങളുടെ ഭാഗ മായി ആകസ്മികമായി അതിന്റെ നേതൃത്വത്തിലെത്തുകയും ഇന്ത്യാ വിഭജനത്തിന് പരോക്ഷമായ പി ന്തുണ പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്ത , സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം കൈക്കൊണ്ട തീവ്രമായ പാക് – മുസ്ലീം അനു കൂല നിലപാടുകളുകൾ കാരണം രാജ്യമൊട്ടാകെ രൂപപ്പെട്ട ജനരോ ഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഒരു പ്രാർത്ഥ നാ യോഗത്തിൽ വെച്ച് പെട്ടെ ന്നുള്ള വികാരത്തള്ളിച്ചയാൽ ഒരു ദേശാഭിമാനിയായ ചെറുപ്പക്കാര ന്റെ വെടിയേറ്റതിനാൽ പരിക്കേ ല്ക്കുകയും എന്നാൽ അജ്ഞാതനായ ഒരു മുസ്ലീം വേഷധാരി ഉതിർത്ത നാലാമത്തെ വെടിയുണ്ട കാരണം ഉണ്ടായ ഗുരുതര പരിക്കുകളാൽ മരണപ്പെടുകയും ചെയ്ത, വഴിതെറ്റി പ്പോയ സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തകൻ .

ബോളിവുഡിൽ കഴിഞ്ഞ കുറെ വർഷങ്ങളായി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന 'ചരിത്ര സിനിമകൾ' മുന്നോട്ടു വെ യ്ക്കുന്ന ചരിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതി ശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ചരിത്ര വ്യക്തി ത്വമാവുക എന്നത് സമകാലിക ഇന്ത്യയിൽ മഹാത്മാ ഗാന്ധിയ്ക്കു പോലും ദുഷ്കരമായ കാര്യമാണ്. ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാന യു ക്തികൾക്കുള്ളിൽ നിന്നു കൊണ്ട്, ചരിത്ര വസ്തുതകളും ചരിത്ര സത്യ ങ്ങളും സമ്പൂർണ്ണമായി നിരാകരി യ്ക്കുന്ന, സിനിമകളിലൂടെ രൂപപ്പെ ടുന്ന 'വിനോദ– ചരിത്രാഖ്യാനം' എന്നൊരു ചരിത്രാഖ്യാന രീതി വിജയകരായി രൂപപ്പെടുത്തിയെ ടുക്കാൻ ബോളിവുഡിനു കഴിഞ്ഞി രിയ്ക്കുന്നു. വിദ്യാലയങ്ങളിലും ഉന്നത വിദ്യാഭ്യാസ മേഖലയിലും പഠിപ്പി ക്കപ്പെടുന്ന അക്കാദമിക് ചരിത്ര ത്തെ സമ്പൂർണ്ണമായും കാവിവല്ക്ക രിക്കുകയും തിരുത്തിയെഴുതുകയും ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രം അടക്കമുള്ള വിനോദ പ്രാധാന്യമുള്ളതും പൊതുബോധ ത്തെയും സമൂഹത്തെയും എളുപ്പ ത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നതുമായ കലാരൂപങ്ങളിലൂടെയും ഹിന്ദുത്വ ത്തിന്റെ പ്രചാരണ വിദഗ്ധന്മാർ പുതിയ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ സൃ ഷ്ടിക്കുന്നത്. 2022 നവംബർ 24ന് ഡൽഹി വിജ്ഞാൻ ഭവനിൽ നടന്ന ഒരു സമ്മേളനത്തിലും ഇന്ത്യയുടെ ആഭ്യന്തരമന്ത്രിയായ അമിത്ഷാ ചരിത്രം തിരുത്തിയെ ഴുതേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത സൂചി പ്പിയ്ക്കുകയുണ്ടായി :

"നമ്മുടെ ചരിത്രം തെറ്റായും വള ച്ചൊടിച്ചുമാണ് എഴുതപ്പെട്ടിരിക്കു ന്നതെന്ന് എപ്പോഴും കേൾക്കാറു ണ്ട്. അത് വാസ്തവമായിരിയ്ക്കാം. പക്ഷേ മഹത്തായ ചരിത്രം ലോകത്തിനു മുമ്പിൽ അവതരിപ്പി യ്ക്കുന്നതിൽ നിന്നും നമ്മെ ആരാണ് തടയുന്നത്. ആവശ്യമായ തി രുത്തലുകൾ വരുത്താൻ നമുക്ക് കഠിനാധ്വാനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട് " . തൊട്ടടുത്ത ദിവസം പ്രധാനമന്ത്രി നരേന്ദ്ര മോഡിയും സമാനമായ ആവശ്യം ഉന്നയിക്കുകയുണ്ടായി. ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ ചരിത്ര വീക്ഷണ ങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ചരിത്രം തി രുത്തിയെഴുതുന്നതിനുള്ള ആഹ്വാ നവും പ്രോത്സാഹനവും ഭരണകൂടം തന്നെ നല്കുമ്പോൾ അതിന്റെ കച്ചവട സാധ്യതകളിലേക്ക് കൂടി തുറക്കുകയാണ് ബോളിവുഡിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ .

ഹിന്ദുത്വ ആശയങ്ങൾ മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന സാംസ്കാരിക യുക്തിക്കും ചരിത്രാഖ്യാനത്തിനും ആവശ്യ മായ ആശയ പരിസരം രൂപപ്പെടു ത്തുകയെന്ന കങ്കാണിപ്പണിയാണ് ഇത്തരം പ്രയത്നങ്ങളുടെ ഭാഗഭാ ക്കാവുന്ന കലാകാരന്മാരും ചല ച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരും ചെയ്യുന്നത്. കച്ചവടവും കലയും പ്രതിലോമക രമായ ആശയ പ്രചരണങ്ങൾക്കാ യി പരസ്പരം പുണരുന്ന ചരിത്ര സന്ദർഭമാണിത്. അപരവിദ്വേഷ ത്തിന്റെ, അതിൽത്തന്നെ സവി ശേഷമായും മുസ്ലീം വിരുദ്ധതയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ പൊതുബോധത്തി ലേക്ക് ഒളിച്ചു കടത്താനും വർഗ്ഗീ യതയ്ക്കും ചൂഷണത്തിനുമെതിരായി രൂപപ്പെടേണ്ട പ്രക്ഷോഭങ്ങളുടെ ഇന്ധനമായി മാറേണ്ട ചരിത്ര ബോധ്യങ്ങളെ ദുർബ്ബലമാക്കാനും ഇത്തരം പരിശ്രമങ്ങളിലൂടെ കഴി യുന്നു. സത്യാനന്തര കാലത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഇത്തരത്തിൽ പിറവിയെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും. ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങളെയും ചരിത്ര വ്യക്തിത്വങ്ങളെയും , അവ

പ്രവർത്തിച്ച ചരിത്ര സന്ധികളിൽ നിന്നും അടർത്തിമാറ്റുകയും അവയെ അർദ്ധ സത്യങ്ങൾ, നുണകൾ, ബദൽ ആഖ്യാനങ്ങൾ എന്നിവയുമായി കൂട്ടിക്കലർത്തുകയും ചെയ്തു കൊണ്ടാണ് അങ്ങേയറ്റം ചരിത്ര വിരുദ്ധവും പ്രതിലോമ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ചൂടും ചൂരും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായ വിനോദ - ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. കലകളിൽ വിശേഷിച്ച് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറെ അനുവദനീയമായ സർഗ്ഗാത്മക സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ, തികഞ്ഞ ദുരുദ്ദേശ്യത്തോടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന സാഹചര്യമാണ് നിലവിലുള്ളത്.

2015ലും 2019ലുമായി പുറത്തിറങ്ങിയ ബാഹുബലി എന്ന ചലച്ചിത്രം നേടിയ ബോക്സോഫീസ് വിജയവും ആ ചലച്ചിത്രത്തിനു ലഭിച്ച സ്വീകാര്യതയുമാണ് ഇത്തരം ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളിലേയ്ക്ക് പൊടുന്നനെ ബോളിവുഡിനെ ആകർഷിച്ച കാരണമെങ്കിലും ഹിന്ദുത്വം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന 'ഭാരതത്തിന്റെ സുവർണ്ണ ഭൂതകാലവും ഇസ്ലാമികാധിനിവേശത്തിനെതിരായ ഹൈന്ദവ വീര്യത്തിന്റെ വീരഗാഥകളും പ്രമേയമാകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ബോളിവുഡിന്റെ ആരംഭകാലം മുതൽ തന്നെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും. സൊഹ്റാബ് മോഡി നിർമ്മാണവും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ച 'ജാൻസി കി റാണി ' എന്ന 1953 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ചരിത്ര സിനിമ ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെത്തുമ്പോൾ ചരിത്രത്തെ പൂർണ്ണമായും കൈയ്യൊഴിഞ്ഞു കൊണ്ട്, 'ചരിത്ര സിനിമകൾ' നിർമ്മിക്കുന്ന ബോളിവുഡിനെയാണ് നമുക്ക് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തെ പിൻപറ്റുക പോലും ചെയ്യാതെ, ചരിത്രമെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിക്കാമെന്നും വൻ വാണിജ്യവിജയം നേടാമെന്നും ബാഹുബലി വഴി കാട്ടിയെങ്കിൽ, ആ മാർഗ്ഗത്തിൽ സഞ്ചരിക്കാതെ, ചരിത്രത്തെ പിൻപറ്റുന്നതായി നടിച്ചു കൊണ്ട് ചരിത്ര വിരുദ്ധമായ 'ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ' പടച്ചു വിടാനാണ് ബോളിവുഡിന്റെ നുണപ്രചരണ യന്ത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾക്കാവശ്യമായ ആശയപരിസരവും പൊതുബോധവും നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയെന്ന ഈ പ്രയത്നം, പരോക്ഷമായ ഒരു ഉപഫലമല്ലെന്നും ബോധപൂർവമായ ഇടപെടലുകളിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നതാണെന്നും ഇത്തരത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വിശകലനങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സഞ്ജയ് ലീലാ ബൻസാലിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ 2014 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'പദ്മാവതും' 2015 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ' ബാജിറാവോ മസ്താനിയും 'അശുതോഷ് ഗോവരീക്കറുടെ സംവിധാനത്തിൽ 2019 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'പാനിപ്പത്ത്' , കങ്കണ റാണൗട്ടും കൃഷ് ജാഗർലാ

മുദിയും സംവിധാനം ചെയ്ത് 2019ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ'മണികർണ്ണിക ' , അനുരാഗ് സിംഗിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 2019ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ' കേസരി ', ആദിത്യ ധാർ സംവിധാനം ചെയ്ത് 2019 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ഉറി, ദി സർജിക്കൽ സ്ട്രൈക്ക് ', ഓം റൗട്ടിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 2020 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ' തൻഹാജി ', ചന്ദ്രപ്രകാശ് ദ്വിവേദിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ 2022ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ' സാമ്രാട്ട് പൃഥീരാജ് ' തുടങ്ങി നിരവധി സിനിമകൾ , 'ചരിത്ര സിനിമകൾ ' എന്ന ഗണത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയവയാണ്. വർത്തമാന കാല രാഷ്ട്രീയ ആവശ്യകൾക്കായി ചരിത്രത്തെ തങ്ങളുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കനുസരിച്ച് ചിത്രീകരിക്കാനാണ് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളെല്ലാം ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ഹൈന്ദവ വീര്യം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നന്മ, ദേശഭക്തി, ധാർമ്മിക ബോധം എന്നീ മൂല്യങ്ങളും ക്രൂരത, അക്രമം, ദേശദ്രോഹം, തുടങ്ങിയ നീചഗുണങ്ങൾ മാത്രം കൈമുതലായുള്ള മുസ്ളീം പ്രതിനായകരും തമ്മിലുള്ള ധർമ്മ യുദ്ധങ്ങളുടെയോസംഘർഷങ്ങളുടെയോ കഥയാണ് മിക്കവാറും സിനിമകളുടെ കഥാതന്തു എന്നു നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും. അതുമല്ലെങ്കിൽ നിലവിൽ അധികാരത്തിലിരിക്കുന്ന ഹിന്ദുത്വ ഭരണകൂടത്തിൻ കീഴിൽ രാഷ്ട്രം ദേശദ്രോഹികൾക്കെതിരെ പൊരുതി നേടുന്ന വിജയങ്ങളും അതിതീവ്ര ദേശീയതയുടെ പ്രചണ്ഡ ഘോഷണങ്ങളും ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വിഷയമാകുന്നു. അതിതീവ്ര ദേശീയതയുടെ വക്താക്കളായ ഹിന്ദുത്വ ഭരണകൂടത്തിന്റെ ചെയ്തികളെ ന്യായീകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ഭാഷ്യങ്ങൾ പൊതു സമൂഹത്തിലേയ്ക്ക് പ്രക്ഷേപിക്കുകയും ഭരണകൂട പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിന് അനുകൂലമായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ വളർത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന ദൗത്യം വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കാൻ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. ഒരു വശത്ത്, രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ ഹിന്ദുത്വ ആശയങ്ങൾക്കനുസൃതമായി മാറ്റിയെഴുതുകയും അതോടൊപ്പം വിഷലിപ്തമായ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ വിനോദ വ്യവസായത്തിന്റെ മറവിൽ പൊതുബോധത്തിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഇന്ത്യയുടെ മതനിരപേക്ഷ സ്വത്വത്തിന് ഏറെ വിപല്ക്കരമായ മുറിവാണ് ഏല്പിക്കുന്നത്. പരസ്പരം പോരടിയ്ക്കുന്ന നാട്ടുരാജ്യങ്ങളുടെ സങ്കലനമായിരുന്ന ഇന്ത്യൻ ഉപഭൂഖണ്ഡത്തിൽ അക്കാലത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന അധികാര സമവാക്യങ്ങളും ചരിത്ര വസ്തുതകളും പൂർണ്ണമായും തമസ്കരിച്ചു കൊണ്ടാണ് ഇത്തരം ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇന്ത്യയെന്ന ആശയം നിലവിൽ പോലും ഇല്ലാതിരുന്ന, നാട്ടുരാജ്യങ്ങളുടെ പരമാധികാരവും അധികാര കോയ്മ തർക്കങ്ങളും യുദ്ധങ്ങൾക്കും പിടിച്ചടക്കലുകൾക്കും കാരണമായിത്തീർന്ന ഒരു കാലത്തെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോളും 'ഇന്ത്യ'ക്കെതിരായ അധിനിവേശത്തിനെതിരെ പോരാടുന്ന ഹൈന്ദവ വീര്യത്തിന്റെ ചിത്രീകരണവുമായി ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. സമ്പൂർണ്ണമായും പ്രതിലോമകരമായി മാത്രം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന മുസ്ളീം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കെതിരായ പ്രതിരോധത്തിന് ഹൈന്ദവ ബിംബങ്ങളും മിത്തുകളുമെല്ലാം കൂട്ടുപിടിക്കപ്പെടുന്നു. വൈദിക ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ കോയ്മയെ പൂർണ്ണമായും സാമാന്യവല്കരിച്ചും നീതികരിച്ചും കൊണ്ടുള്ള ചിത്രീകരണങ്ങളും ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ യഥേഷ്ടം കാണാൻ കഴിയും. പിന്നാക്ക വിഭാഗങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവും പ്രകൃതവും ഭാഷയുമെല്ലാം അവരുടെ യഥാർത്ഥ സ്വത്വത്തെ മറച്ചു പിടിയ്ക്കും വിധമാകാനും സവർണ്ണ ബ്രാഹ്മണിക മൂല്യങ്ങളുടെ വാഹകരായി ചിത്രീകരിയ്ക്കാനും കൂടെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിയ്ക്കുന്നതിന്റെ യുക്തിയും മറ്റൊന്നല്ല.

ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ആവശ്യങ്ങളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഇത്തരം സിനിമകൾ സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന വർഗ്ഗീയവാദ കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്ക് വളമായി മാറുകയും അനുദിനം ശക്തിപ്പെടുന്ന വിഭജന യുക്തിയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സിനിമകളുടെ ലക്ഷ്യ വാചകങ്ങളും അവയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയ വേദികളിൽ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കാൻ ഹിന്ദുത്വ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വക്താക്കൾ തികഞ്ഞ ജാഗ്രത പുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. 2019ൽ നടന്ന ലോകസഭാ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ പാനിപ്പത്ത് യുദ്ധവുമായാണ് ആഭ്യന്തര മന്ത്രിയായ അമിത്ഷാ താരതമ്യം ചെയ്തത്. ഹിന്ദു വീര്യത്തിന്റെ പരാജയമായി പാനിപ്പത്തിനെ വിശേഷിപ്പിച്ച അമിത് ഷാ, അയോധ്യയിൽ രാമക്ഷേത്രം നിർമ്മിക്കാനുള്ള ബിജെപിയുടെ നിശ്ചയ ദാർഢ്യം ഊന്നിപ്പറയുകയും ചെയ്തു. ബാബ്റി മസ്ജിദ് എന്ന ചരിത്രസ്മാരകത്തെ തകർത്തതിലൂടെ , ബഹുസ്വര ഇന്ത്യ എന്ന ആശയത്തിനും ഇന്ത്യൻ മതേതരത്വത്തിനും തീരാക്കളങ്കമായി മാറിയ ഡിസംബർ 6 തന്നെയാണ് പാനിപ്പത്തിന്റെ റിലീസിങ്ങിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തതെന്ന കാര്യവും ഇത്തരുണത്തിൽ ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

അതിതീവ്ര ദേശീയതയും ഹിന്ദുത്വ ആശയങ്ങളും മുസ്ലീം വിരോധവും കൂടിക്കുഴഞ്ഞ ഇത്തരം ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങൾക്കു ലഭിയ്ക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയും വാണിജ്യ വിജയങ്ങളുമെല്ലാം വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത് ഒരേ വസ്തുതയിലേക്കാണ്; ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ പൊതുബോധത്തിലും സാംസ്കാരിക മണ്ഡലത്തിലും അനുദിനം ദൃഢീകരിക്കപ്പെടുന്ന സാന്നിധ്യമായി സംഘപരിവാർ മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന അപര വിദ്വേഷത്തിന്റെയും വെറുപ്പിന്റെയും രാഷ്ട്രീയം മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യയെന്ന ആശയം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന മതനിരപേക്ഷ നിലപാടുകളിൽ ഉറച്ചു നിന്നു കൊണ്ടു നടത്തുന്ന സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഇടപെടലുകളിലൂടെ മാത്രമേ ഈ വിപത്തിനെ പ്രതിരോധിക്കാൻ കഴിയൂ. ആ പ്രയത്നം ഒട്ടുമേ എളുപ്പമല്ല എന്നിരിക്കിലും.

രാജേഷ് എം ആർ
ശ്രീകേരള വർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ

സാമ്പ്രദായിക വ്യവസ്ഥാശീലങ്ങളുടെ ഹോം

റോജിൻ തോമസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഹോം എന്ന സിനിമ ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് എന്ന കുടുംബനാഥനെ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള ഒരു ഫീൽ ഗുഡ് മൂവിയാണ്. മലയാളത്തിൽ ഹോം അഥവാ വീട് കേന്ദ്രമാക്കി നിരവധി സിനിമകൾ പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. വീട്, വീട് ഒരു സ്വർഗ്ഗം, അച്ചുവേട്ടന്റെ വീട്, അച്ഛനുറങ്ങാത്ത വീട്, ലിസമ്മയുടെ വീട് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സിനിമകളിൽ പുരുഷ കേന്ദ്രിത കുടുംബങ്ങളാണ് പ്രമേയമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വീടിന്റെ അധികാരസ്ഥാനം പുരുഷന് ചുറ്റും കറങ്ങുന്നതായിട്ടാണ് നമ്മൾ ഇവിടെയെല്ലാം കാണുന്നത്.

കുടുംബം പുലർത്താനായിട്ട് കുടുംബനാഥൻ നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളാണ് പലപ്പോഴും ഇത്തരം വീട് പ്രമേയമായ സിനിമകൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. കുടുംബം /സമൂഹം എന്ന ദ്വന്ദ്വവും ഇത്തരം സിനിമകളിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സമൂഹമെന്നത് പലവിധ പ്രശ്നങ്ങൾ കൊണ്ട് വ്യക്തിയെ ദുഃഖപൂർണ്ണമാക്കുന്ന ഒന്നായും വീട് വ്യക്തിയെ സുരക്ഷിതത്വം നൽകുന്ന ഒന്നായും ഇവിടെയെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവിടം സ്വർഗ്ഗമാണ് പോലെയുള്ള പല സിനിമകളിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള ആശയങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. മലയാള സിനിമകളിലെ സത്യൻ അന്തിക്കാട് സിനിമകൾ ഇത്തരത്തിൽ വീടിനെ നന്മയുടെ പ്രതീകമായി കാണുന്ന തരത്തിലുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ്. ദൃശ്യം എന്ന സിനിമയിൽ വീടിനെ, കുടുംബത്തിനെ സംരക്ഷിക്കുവാൻ ഏതു മാർഗ്ഗവും സ്വീകരിക്കുന്ന ഒരു കുടുംബനാഥനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനിക ദേശ- രാഷ്ട്ര നിർമ്മിതിയായ കുടുംബം ഇന്ന് പല സംഘർഷങ്ങളും നേരിടുന്നുണ്ട്. പുരുഷാധിപത്യകുടുംബം പല മാറ്റങ്ങളിലൂടെയും കടന്ന പോകുന്നതും കാണാം.

ഹോം എന്ന സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന മധ്യവർഗ്ഗ വീട്ടിൽ

സ്മൃതിനാശം വന്ന അപ്പച്ചൻ, ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് എന്ന അപ്പൻ, കുട്ടിയമ്മ, അവരുടെ മക്കളായ ആൻറണി, ചാൾസ് എന്നിവരിലൂടെയാണ് പഴയ തലമുറയുടെ അനുഭവങ്ങളെ നിസ്സാരമായി കരുതുന്ന പുതുതലമുറയെയാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തന്റെ അച്ഛനായ ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് നോട് മകനായ ആൻറണി പറയുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. 'അപ്പന്റെ ആത്മകഥ വെറും നാലു വാക്യത്തിൽ മാത്രമൊതുങ്ങുന്നതായിരിക്കുമെന്ന്.' ഒരു ജീവിതം മുഴുവൻ ജീവിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ അതൊന്നും ഒന്നും അല്ലായിരുന്നു എന്ന തോന്നൽ ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റിന് കടുത്ത ദുഃഖമുണ്ടാക്കുന്നു. ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് തന്റെ സുഹൃത്തായ സൂര്യനും ഒന്നിച്ച് ഈ വിഷയം സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ ജീവിതത്തിൽ മൂല്യവത്തായ ഒരു അനുഭവം അവർ ഓർത്തെടുക്കുന്നു. ആ അനുഭവം, സംഭവം സംവിധായകൻ കുട്ടിയായ തന്റെ മകനായ ആൻറണി യോട് അയാൾ പറയുന്നു. പക്ഷേ ആ സംഭവത്തെ മകൻ നിസ്സാരമായി കരുതുന്നു. അയാൾ അത് ഒരു സത്യമാണ് എന്ന് പൂർണ്ണമായി വിശ്വസിക്കുന്നില്ല

2010 ന ശേഷം ആണ് ലോക സി

നിമയിലും മലയാളത്തിലുമെല്ലാം 'ഫീൽ ഗുഡ് മൂവി' എന്ന ഒരു ജോണറിക്കുറിച്ച് കൂടുതലായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. മലയാളസിനിമയിൽ

സാൾട്ട് ആൻഡ് പെപ്പർ, ഉസ്താദ് ഹോട്ടൽ, 24 നോർത്ത് കാതം, വിജയ് സൂപ്പറും പൗർണ്ണമിയും, നീലാകാശം പച്ചക്കടൽ ചുവന്ന ഭൂമി, ഗപ്പി, സാറാസ് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സിനിമകളെ ഈ ഗണത്തിൽ പെടുത്തി സംസാരിക്കാറുണ്ട്. ഫീൽ ഗുഡ് മൂവി എന്നുപറയുന്നത് എല്ലാവിധ പ്രേക്ഷകരെയും ഫീൽ ചെയ്യിപ്പിക്കുന്ന, അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രമാണ്. സന്തോഷവും തമാശയും ദുഃഖവുമെല്ലാം ഇതിൽ കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. പലവിധ ജോണറുകളുടെയും ഒരു സംയോജിത രൂപമാണ് ഫീൽ ഗുഡ് മൂവി എന്നുപറയുന്നത്.

മോട്ടിവേഷൻ ഫിലിം, ഫാമിലി ഡ്രാമ, റൊമാൻസ്, റോഡ് മൂവി, അഡ്വഞ്ചർ ഫിലിം എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ജോണറുകൾ ഫീൽ ഗുഡ് മൂവിയിൽ സംയോജിക്കുന്നുണ്ട്.

നന്മകളുടെ ലോകമാണ് ഫീൽഗുഡ് മൂവികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യാത്ര, അതിജീവനം, മോട്ടിവേഷൻ, വ്യക്തിത്വ പ്രശ്നങ്ങൾ, സ്വത്വത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതിൽ നമുക്ക് കാണാം. ശുഭപര്യവസായിയായ ഒരു അന്ത്യം ആയിരിക്കും ഈ സിനിമകൾക്ക് മിക്കപ്പോഴും ഉണ്ടാവുക. വളരെ കളർഫുൾ ആയ രീതിയിൽ, സങ്കീർണതകൾ ഇല്ലാതെ, രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ കടന്നു വരാതെ, ഇരുണ്ട ലോകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാതെയുള്ള ഒരു കഥ പറച്ചിൽ ആണ് ഈ സിനിമകളിൽ കാണുന്നത്. പലപ്പോഴും സാമാന്യബോധത്തെ പിന്തുടരുന്ന ആശയങ്ങൾ ആയിരിക്കും ഈ സിനിമകളിൽ പിന്തുടരുന്നത്.

അതിനാൽ അരാഷ്ട്രീയതയുടെ ഒരു മുഖം ഫീൽ ഗുഡ് മൂവികൾക്കുണ്ടെന്ന് സൂക്ഷ്മ നോട്ടത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ഹോം എന്ന സിനിമയിൽ മൂന്ന് കാലങ്ങളെ, ലോകങ്ങളെ നമുക്ക് കാണാം. ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റിന്റെ അപ്പച്ചന്റെ ലോകമാണ് ഒന്നാമത്തേത്.പഴയ ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യ കൃതികൾ മലയാളത്തിലേക്ക് തർജ്ജമ

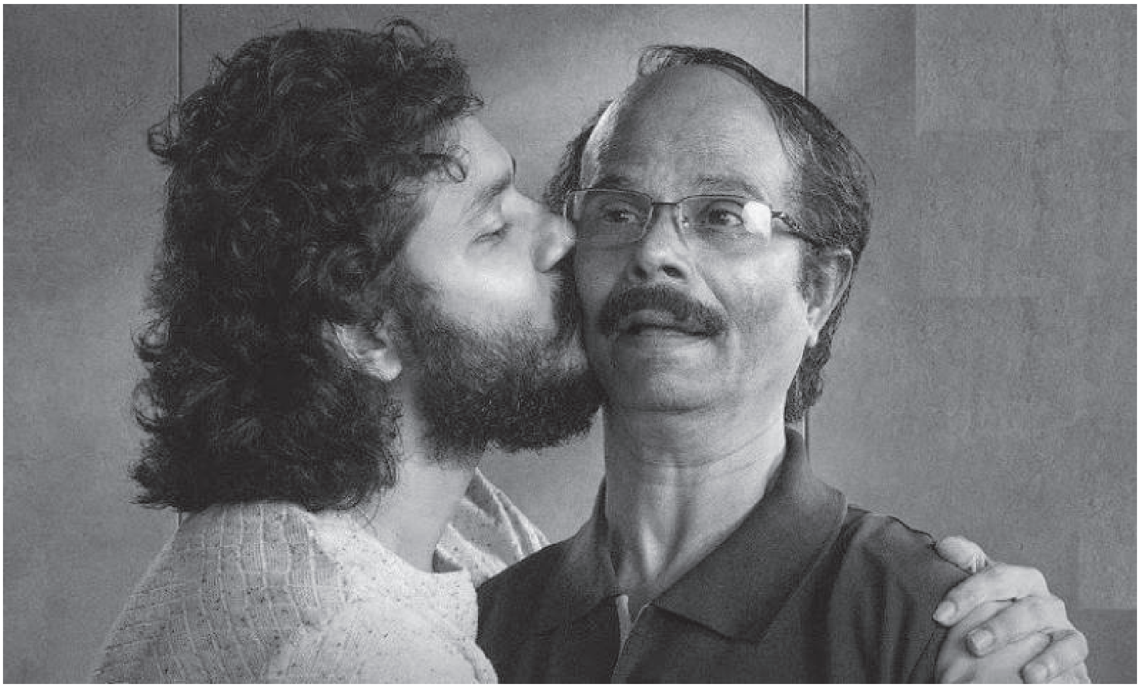
ചെയ്യുന്ന ഒരു സാഹിത്യ പ്രേമിയും ടൈപ്പ് റൈറ്ററും കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം. അച്ചടിയുടെ ലോകത്തിന്റെ ഒരു വക്താവാണെന്ന് വേണമെങ്കിൽ പറയാം. നാല്പത്,അമ്പതുകളിൽ ആണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ലോകം ഉള്ളത്. ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് ഒരു വീഡിയോ കാസറ്റ് ഷോപ്പ് നടത്തി പരാജയപ്പെട്ട വ്യക്തിയാണ്.ബിസിനസ്സിലെ പരാജയം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഒരു വേദനയാണ്.

അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകനായ ആൻറണിയും ചാൾസും പുതിയ ഡിജിറ്റൽ ലോകത്തിലെ വക്താക്കളാണ്. ആൻറണി ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ലോകത്ത് ആണെങ്കിൽ ചാൾസ് ന്യൂ മീഡിയയുടെ യൂട്യൂബ്റാണ്. ഇവർ ടെക്നോ നേറ്റീവ് ആണ് എന്ന് പറയാം. അതായത് സാങ്കേതിക യുഗത്തിൽ പിറന്നുവീണവരാണ് ഇവരെല്ലാം. എന്നാൽ അപ്പച്ചനും അപ്പനും

എല്ലാം ടെക്നോമൈഗ്രൻ്റ്സ് [tecno migrants] ആണ്. ടെക്നോളജിയിലേക്ക്, ടെക്നോളജിയുടെ യുഗത്തിലേക്ക് പിന്നീട് കടന്നുവന്നവരാണ് ഇവർ. അച്ചടിയുടെയും ന്യൂ മീഡിയയുടെയും രണ്ട് ലോകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം എന്നത് വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തെക്കാൾ മൂല്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ലോകങ്ങളുടെ അന്തരം കൂടിയാണ്. ഈ അന്തരത്തെ മറികടക്കാനാണ് തന്റെ മക്കളുടെ സ്നേഹത്തിലേക്ക് ,ലോകത്തിലേക്ക് കടക്കുവാനാണ് അച്ഛനായ ഒലിവർ ടിസ്റ്റ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് സ്മാർട്ട്ഫോൺ വാങ്ങുവാനും അത് പ്രവർത്തിപ്പിക്കാൻ ഒക്കെ പഠിക്കുന്നത് മക്കളുടെ ലോകത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ്.

മലയാളസിനിമയിൽ സാങ്കേതികത ഒരു പ്രശ്നമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. വ്യവസായിക യുഗവും കമ്പ്യൂട്ടർ യുഗവും ഡിജിറ്റൽ യുഗവുമെല്ലാം നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ പലവിധ ചർച്ചകൾക്കും വഴി തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു ഗ്രാമത്തിലേക്ക് വൈദ്യുതി കടന്നു വരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് അരവിന്ദൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഒരിടത്ത് എന്ന സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ ശബ്ദിക്കുന്ന കലപ്പ എന്ന ചെറുകഥയിൽ കാർഷിക യുഗത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ കാളയും യന്ത്രവൽകൃത സമൂഹത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ ട്രാക്ടറും തമ്മിലുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ബന്ധം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വത്സലൻ വാതുശ്ശേരിയുടെ ചെറുകഥയായ ഗോമതി അമ്മയുടെ വീട് എന്ന ചെറുകഥയിൽ മൊബൈൽഫോൺ ഒരു ചിഹ്നമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ജിത്തു ജോസഫിന്റെ സിനിമയായ ദൃശ്യത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോണാണ് ആ കുടുംബത്തിന്റെ സ്വസ്ഥമായ ജീവിതത്തെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ സാങ്കേതികത കേരളീയ ആധുനികതയെ എപ്രകാരമാണ് ബാധിച്ചത് എന്നുള്ളത് ഒരു ചർച്ചാവിഷയമാണ്.

ഈ സിനിമയിൽ ഒരു പ്രധാന വിഷയമാകുന്നത് ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് ഫോൺ അറിയാതെ ഉപയോഗിച്ചപ്പോൾ അതിൽ പതിഞ്ഞ തന്റെ മകന്റെ സംഭാഷണ വീഡിയോ മൂലമുണ്ടാകുന്ന കാര്യങ്ങളാണ്. എഫ്ബി ലൈവ് വഴി തന്റെ മകന്റെ വീട്ടിലെ പറച്ചിലുകൾ ലോകം മുഴുവൻ അറിയുന്നു. ഈ ലൈവ് വീഡിയോ അവന്റെ സിനിമാ മേഖലയിലെ ഭാവി ജീവിതത്തെ തകിടം മറിക്കുന്നതാണ്. വീട് ഒരു സ്വകാര്യ ഇടം എന്നു പറയുമ്പോൾ തന്നെ എങ്ങനെയാണ് ടെക്നോളജി ആ സ്വകാര്യ ഇടത്തെ പൊതുസമൂഹത്തിനു മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. സ്വകാര്യ ഇടം പോലും സ്വകാര്യമായ ഇടമായി അല്ലാതെ മാറുകയും ചെയ്യുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്നാണ് ഈ ചിത്രം നമ്മെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഡിജിറ്റൽ യുഗത്തിൽ സ്വകാര്യമായി കരുതുന്ന പലതും സ്വകാര്യം അല്ലാതാകുന്നു. ഒരു മൊബൈൽഫോൺ നമ്മൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ തന്നെ, നമ്മൾ പൊതു സമൂഹത്തിന്റെ, ഭരണകൂടത്തിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഡിജിറ്റൽ ലോകത്ത് സ്വകാര്യത എത്രത്തോളം സ്വകാര്യതയാകും എന്ന ചോദ്യമാണ് ഹോം എന്ന സിനിമയിലൂടെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് എന്നും വെട്ടിത്തുറ



ന്ന പറയാവുന്ന,എല്ലാ ഭാരങ്ങളും എല്ലാം വിഴപ്പുകളും എടുത്തു വെക്കാവുന്ന വീട് ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയിലൂടെ പൊതുസമൂഹം അറിയുന്നതാണ് ഈ ചിത്രം നമ്മളെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നത്.

സാധാരണ മലയാള സിനിമകളിൽ കാണുന്നതുപോലെ മധ്യവർഗ്ഗ പുരുഷാധിപത്യ കുടുംബം തന്നെയാണ് ഇതിലും കാണുന്നത്. അക്രമാസക്തമായ ഒരു പുരുഷാധിപത്യ സ്വഭാവം ഈ സിനിമയ്ക്കകത്തില്ല. ഈ കുടുംബത്തിൽ എല്ലാ ജോലിയും ചെയ്യുന്ന കുട്ടിയമ്മയുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് സിനിമയെ കാണുമ്പോൾ നമുക്ക് വ്യത്യസ്തമായ ആശയങ്ങൾ ലഭിച്ചേക്കാം. കുട്ടിയെ കുറിച്ച് ഒലിവർ ട്വിസ്റ്റ് പറയുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ നോക്കുക. പാവം നിന്റെ അമ്മ ഇനിയും തുടച്ച തീർന്നിട്ടില്ല. നേഴ്സിനെ കിട്ടിയതുകൊണ്ട് ഒരു ഹോം നേഴ്സിനെ ഇതുവരെ വെക്കേണ്ടി വന്നിട്ടില്ല. ഇവിടത്തെ ആൽബത്തിൽ ഒരു ഫോട്ടോ പോലും കുട്ടിയമ്മയുടെ ഇല്ല. ഇത്തരത്തിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നമ്മൾ കാണുന്നത് കുട്ടിയമ്മ വീട്ടിനകത്തെ എല്ലാ ജോലികളും ചെയ്യുന്നവളാണ്. അതിനാൽ പലപ്പോഴും ഇത് രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഡോക്യുമെൻററികളായി കുട്ടിഅമ്മ വന്നിട്ടില്ല എന്നുള്ളതാണ്.സ്ത്രീകളുടെ രാപകൽ അധ്വാനത്തെ ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്യാൻ പുരുഷകുടുംബം ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നില്ലായെന്നു പറയാം. സ്ത്രീയുടെ അധ്വാനത്തെ നമ്മൾ പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്നുള്ളതാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നത്.

ഒരു സ്ത്രീ രാവിലെ എണീറ്റ് കഴിഞ്ഞാൽ വൈകുന്നേരം വരെ എത്ര മണിക്കൂർ ജോലി ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്നുള്ളത് നമ്മൾ ആലോചിക്കേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ സ്ത്രീയുടെ കുടുംബത്തിനകത്തെ അധ്വാനം വേതനം ഇല്ലാത്തതിനാൽ അതിനെ രേഖപ്പെടുത്തുവാനോ അതിന് അംഗീകാരം ലഭിക്കുവാനോ സമൂഹമോ കുടുംബമോ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ഹോം എന്ന സിനിമയിലെ മറ്റു സ്ത്രീകളെയും നമുക്ക് നോക്കാവുന്നതാണ്. കൂട്ടുകാരനായ സൂര്യന്റെ ഭാര്യയും കുടുംബിനിയായി മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ നോക്കുമ്പോൾ ഹോം എന്ന സിനിമ അത്ര ഫീൽ ഗുഡ് മൂവി ആണോ എന്ന് സംശയം പ്രേക്ഷകൻ ഉണ്ടാവും.

പുതിയ തലമുറയിൽ നിന്ന് നഷ്ടമാകുന്ന പല മൂല്യങ്ങളെ കുറിച്ചും ഈ സിനിമ സംസാരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ കുടുംബത്തിനകത്ത് പിന്തുടരുന്ന വളരെ സ്വാഭാവികം എന്ന് തോന്നുന്ന പുരുഷ നിയമങ്ങളെ, വ്യവസ്ഥകളെ ഒരു പോറലുമേൽപ്പിക്കാത്ത ഒരു ചിത്രമാണ്

റോജിൻ തോമസിന്റെ ഹോം. ഹോം എന്ന സിനിമ മനോഹരമാകുന്നത് അവിടെ എല്ലാ ജോലിയും നടത്താൻ ഒരു അമ്മ ഉണ്ടാകുമ്പോഴാണ്. എന്നാൽ അമ്മയെ രേഖപ്പെടുത്താത്ത വീട് കുടുംബനാഥന്റെ പേരിലറിയപ്പെടുന്നു. [സർക്കാർ റേഷൻകാർഡ് ഇപ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ / കുടുംബനാഥയുടെ പേരിലാണ്]. ഇപ്പോഴും മലയാള സിനിമ കുടുംബനാഥന്റെ ചുറ്റുമാണ് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. അമ്മയുടെ അനുഭവത്തെക്കാൾ അച്ഛന്റെ അനുഭവലോകമാണ് ഇവിടെ നമുക്ക് പ്രധാനമായി തീരുന്നത്. അതിനാൽ സാമാന്യ ബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സാമ്പ്രദായികമായ നമ്മുടെ വ്യവസ്ഥാശീലങ്ങളെ, സൗന്ദര്യ ശീലങ്ങളെ താലോലിക്കുന്ന ഫീൽഗുഡ് മൂവികൾ കൂടുതലായി വിമർശന വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ജിതിൻ കെ. സി.
സിനിമാ നിരൂപകൻ

നവമലയാള സിനിമയും, ഉടയുന്ന ആണത്തങ്ങളും

2018ലാണ് എല്ലാ പ്രായത്തിലും ഉള്ള സ്ത്രീകൾക്കും ശബരിമലയിൽ പ്രവേശനം അനുവദിച്ച് കൊണ്ടുള്ള സുപ്രീം കോടതി വിധി വരുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക മണ്ഡലത്തിൽ, ജനാധിപത്യവും മതനിരപേക്ഷതയും ഇത്രമേൽ ജാഗ്രതയിലാണ്ട മറ്റൊരു കാലം സമീപ ചരിത്രത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഒരു മതത്തിന്റെ അക്രമോത്സുകമായ പുറത്തെടുക്കൽ ശേഷിക്ക് കേരളം ദൃക്സാക്ഷിയായി.

സ്ത്രീകളുടെ അവകാശങ്ങളെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ബോധപരമായ ഒരുണർവ് സമൂഹത്തിലുണ്ടായി. നിശ്ചയമായും അത് സിനിമയെക്കൂടി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജിയോ ബേബി സംവിധാനം ചെയ്ത ദി ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചൻ എന്ന ചിത്രം വാസ്തവത്തിൽ ഒരു സ്വതന്ത്ര അസ്തിത്വമുള്ള ചിത്രമാണ്. അതിന്റെ സ്വീകാര്യത ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലുകളിലോ പുരസ്കാരങ്ങളിലോ കേവലമായി ഒതുങ്ങുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ നിന്നും ഇന്ത്യയെമ്പാടും സ്വീകാര്യത ലഭിച്ച ഒരു ചിത്രമായി അത് വളരുന്നു.

ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചന്റെ പ്രമേയം ഇന്നാട്ടിലാകമാനമുള്ള യാഥാസ്ഥിക സമൂഹത്തിന് സ്വീകാര്യമായ ഒന്നല്ല. വീടകങ്ങളുടെ ചങ്ങല പൊട്ടിച്ച് പുറത്തേക്കു നടക്കുന്ന സ്ത്രീ എന്നത്, സാംസ്കാരിക മനോനിലകൊണ്ട് ഏറിയ യാഥാസ്ഥിക വിഭാഗത്തെ ചൊടിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. പക്ഷേ റെഡി ടു വെയ്റ്റ് സമരത്തിന്റെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധ ആശയലോകത്തെ പുരോഗമന സമൂഹത്തിന്റെ ഇടപെടൽ ശേഷി അട്ടിമറിച്ചതു കൊണ്ടാണ് ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചൺ പോലൊരു ചിത്രത്തിന് സ്വീകാര്യത ലഭിക്കുന്ന ഒരു പരിസരം ഇവിടെ ഉണ്ടായത്. അത് അത്ര പെട്ടെന്ന് ഉണ്ടായ ഒന്നല്ല, ശ്രമകരമായ ഒരു ദൗത്യമായിരുന്നു അത്.

ശബരിമല പ്രക്ഷോഭ കാലം നമുക്ക് ഒരു ഉദാഹരണമായി പരിഗണിക്കാം, ജനം എന്ന ചാനൽ അക്കാലത്തു ഉത്പാദിപ്പിച്ച വാർത്തകൾ എന്തുമാത്രം മനുഷ്യത്വ രഹിതവും സ്ത്രീവിരുദ്ധവുമായിരുന്നു? പക്ഷെ വളരെ ചുരുങ്ങിയ കാലം കൊണ്ട് ജനം എന്ന അത്രയധികം ആളുകൾ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ലായിരുന്ന വാർത്താചാനൽ കളം പിടിക്കുന്നു. റേറ്റിങ്ങിൽ രണ്ടാമതോ മൂന്നാമതോ വരെ ആയി മാറുന്നു. വളരെ ആക്രമോത്സുകമായി, ഹിന്ദു എന്ന വൈകാരികതയെ ഒരു നിമിഷവും ഉണർവിലെത്തിക്കുന്ന വാർത്താനുഭവമായി ശബരിമല വിഷയത്തെ ചുരുക്കികൊണ്ടു വരാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. വിശ്വാസികളും അവിശ്വാസികളും തമ്മിലുള്ള ബൈനറി പ്രശ്നമായി അവർ അതിനെ മാറ്റിയെടുത്തു. ആ രീതി മറ്റു ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളും ഏറ്റെടുക്കുന്നത് കളം തിരിച്ച് പിടിക്കാൻ മാത്രമല്ല, അവർ നിർമിച്ച പൊതു സ്വീകാര്യത തിരിച്ചറിഞ്ഞു കൊണ്ട് കൂടിയാണ്. അങ്ങനെ തമ്മിൽ കിടപിടിക്കേണ്ട വാർത്താ ചാനലുകൾ പക്ഷെ ഏതാണ്ട് ഒരേ വൈകാരികത അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഏകമായ ഒഴുക്കിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു. ടെലിവിഷന് പുറത്തുള്ള, അതിന്റെ പ്രേക്ഷക സമൂഹമാകട്ടെ ഈ ഒഴുക്കിലേക്ക് എളുപ്പം വീഴുകളെയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടു

കൂടിയാണ് ഭരണഘടനയും സ്ത്രീ സ്വാതന്ത്ര്യവും മനുഷ്യാവകാശവും, ശബരിമല പ്രശ്നത്തിന്റെ അകമേ പ്രവർത്തിച്ച ജാതിയും ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ചുരുങ്ങിയ ഇടങ്ങളിലൊഴികെ മറ്റെവിടെയും സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ചർച്ച പോലും ആവാതെ പോയത്. ടെലിവിഷന് പുറത്ത് ഒരു സാങ്കല്പിക കമ്മ്യൂണിറ്റി ആയി നാം ഒന്ന് ചേർന്നു. ഡോ സി എസ് വെങ്കിടേശ്വരൻ ഈ സാങ്കല്പിക ഇഴചേരലിനെ പൂന്താനത്തിന്റെ ഈരടികൊണ്ടാണ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്, നമ്മെയൊക്കെയും ബന്ധിച്ച ജ്യോതിസ്വരൂപം.

മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ വിശ്വാസ്യത, സ്വീകാര്യത എന്നീ രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ കാഴ്ചയുടെ കാര്യത്തിൽ ടെലിവിഷനിലെ ചെറിയ സ്ക്രീനിലേക്ക് കഴിഞ്ഞ രണ്ടു പതിറ്റാണ്ടിൽ ചുരുങ്ങിയിരുന്നു. പത്രത്തിൽ വായിച്ച എന്നതിനേക്കാൾ ആളുകൾ ടി വിയിൽ കണ്ടു എന്ന് വിശ്വാസ്യതക്ക് അടിവരയിടാൻ തുടങ്ങി. എന്നാൽ നാം കടന്നു പോകുന്ന, അവസാനിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഈ രണ്ടാം പതിറ്റാണ്ടിൽ, നമ്മെയൊക്കെയും ബന്ധിച്ച സദനം സംശയരഹിതമായും മൊബൈൽ ഫോൺ ആണ്. ടെലിവിഷൻ കാഴ്ച ശ്രമകരമായി അട്ടിമറിച്ച നമ്മുടെ തിയറ്ററിന്റെ വലിയ കാഴ്ച്ചാനുഭവത്തെ, അതിലും പെട്ടെന്ന് മൊബൈലിന്റെ ചെറിയ സ്ക്രീൻ കവർന്നെടുക്കുന്നു. നമ്മുടെ വിശ്വാസ്യത നമ്മുടെ കൈപിടിയിലൊതുങ്ങുന്ന ചെറിയ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന അക്ഷരങ്ങളിൽ/ചിത്രങ്ങളിൽ/ദൃശ്യങ്ങളിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. വാട്സ്ആപ്പിൽ കണ്ടത് എന്നതിന് കൂടുതൽ സ്വീകാര്യത പൊതു സമൂഹത്തിൽ വളരുന്നു.

ലോക്ഡൗൺ കാലത്ത് സർക്കാർ ചാനലായ ദൂരദർശനിലൂടെ രാമാനന്ദ് സാഗറിന്റെ രാമായണം സീരിയൽ പുന:സംപ്രേക്ഷണം ചെയ്യപ്പെട്ടു. 1987 ലാണ് ദൂരദർശനിൽ ആദ്യമായി രാമായണം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ സാമൂഹിക എഞ്ചിനീയറിംഗിനെ ത്വരിതപ്പെടുത്തിയ ഒന്നായിരുന്നു സർക്കാർ ചാനലിലൂടെ ഒരു ഹിന്ദു പുരാണ പരമ്പര സംപ്രേക്ഷണം ചെയ്ത പ്രവൃത്തി. അക്രമോത്സുക ഹിന്ദുത്വ(Aggressive hindutva)ത്തിന്റെ പ്രതീകം രാമനാണ്. അതിനാൽ തന്നെ വലിയ സ്വീകാര്യതയാണ് അന്ന് ആ പരമ്പരക്ക് ലഭിച്ചത്. 1992 ലെ ബാബ്രി മസ്ജിദ് ഹിന്ദുത്വ ശക്തികൾ തകർക്കുന്നതിലേക്ക് വരെ ആ സോഷ്യൽ എഞ്ചിനീയറിംഗ് നീങ്ങിയതിൽ സാംസ്കാരികമായി രാമായണത്തിന് പങ്കുണ്ട്. ബഹുസ്വരമായ രാമായണ ചർച്ചകൾ സ്വയം തന്നെ റദ്ദാവുകയും അക്രമോത്സുകമായ ഹിന്ദുത്വ രാമായണത്തിന് ജനപ്രീതി ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു. 2020 ലും സ്ഥിതി മാറ്റമില്ലെന്നാണ് നമുക്ക് കരുതേണ്ടത്. ഒരു ഹിന്ദുത്വ സർക്കാർ, സർക്കാർ ചാനലിലൂടെ രാമായണം പുന:സംപ്രേക്ഷണം ചെയ്യുന്നതിൽ വാസ്തവത്തിൽ അത്ഭുതമൊന്നുമില്ല. പക്ഷേ

സമീപ ചരിത്രത്തിലാദ്യമായി ദൂരദർശൻ BARC റേറ്റിംഗിൽ മുമ്പിലെത്തി. അത് രാമായണത്തിന്റെ 'റീവാച്ചി'ലൂടെയാണ് സാധ്യമായത്. കേന്ദ്രമന്ത്രി പ്രകാശ് ജാവേദ്കർ, താൻ ലോക്ഡൗൺ കാലത്ത് രാമായണം കാണുന്നതിന്റെ ഫോട്ടോ ട്വീറ്റ് ചെയ്തിരുന്നത് വലിയ വിവാദമായി. സംഘ പരിവാർ കേന്ദ്രങ്ങൾ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സാമൂഹിക മാധ്യമമാണ് ട്വിറ്റർ.

ഇതിന്റെ അനുബന്ധമായി നാം കാണേണ്ടുന്ന ഒരു ട്വീറ്റ് മനേകാ ഗാന്ധിയുടേതാണ്. പാലക്കാട് മണ്ണാർക്കാട് ഫോറസ്റ്റ് റേഞ്ചിലെ തിരുവാഴാംകുന്നിൽ കൃഷിയിടത്തിലെ ആനയുടെ മരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിഷയത്തിൽ മലപ്പുറം ഹാഷ് ടാഗുമായാണ് അവർ എത്തിയത്. അത് പിന്താങ്ങി ആ ട്വീറ്റ് ഷെയർ ചെയ്തവരിൽ ഭൂരിഭാഗവും മലപ്പുറം എന്നതിനൊപ്പം 70 ശതമാനം മുസ്ലീങ്ങൾ തിങ്ങിപ്പാർക്കുന്നിടം എന്ന് കൂടി ചേർക്കാൻ മറന്നില്ല. പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ നടന്ന സംഭവത്തെ മലപ്പുറം ജില്ലയിലാക്കുന്നതിലെ പരിവാർ അജണ്ട വ്യക്തമാണ്. രാമായണം കൊണ്ട് ഊറ്റം കൊണ്ട ഒരു ജനതയുടെ സ്വത്വബോധത്തിന് അടുത്തത് വേണ്ടത് അപരനിർമാണമാണ്. അതാണിവിടെ സംഭവിച്ചതും.

ദൃശ്യപരമായ മറ്റൊരു സംസ്കാരം ഇവിടെ ഉടലെടുക്കുകയും അതിനെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറായ ഒരു ജനത ഇവിടെ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നിടത്തു നിന്നാണ് നാം തലനാരിഴക്ക് രക്ഷപ്പെട്ടത്. "വെള്ളമടിച്ച് കോൺ തിരിഞ്ഞ് വരുമ്പോൾ ചുമ്മാ തൊഴിക്കാനും ഒരു പെണ്ണിനെ വേണം" എന്ന ഇന്ദുചൂഡന്റെ (സിനിമ: നരസിംഹം, സംവി: ഷാജി കൈലാസ്) ഗീർവാണത്തിന് പുതിയ കാലത്ത് കൂവൽ കിട്ടാനാണ് സാധ്യത എന്ന പ്രതീക്ഷ ചെറിയ ആശ്വാസമല്ല നൽകുന്നത്.

അതിന്റെ തെളിഞ്ഞ ഉദാഹരണമാണ് സമീപകാലത്ത് പുറത്തിറങ്ങുകയും വലിയ സാമ്പത്തിക വിജയം നേടുകയും ചെയ്ത വിപിൻ ദാസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ജയ ജയ ജയ ജയ ഹേ എന്ന ചിത്രം. പുറമേക്ക് പ്രശ്നരഹിതവും സന്തുഷ്ടവും എന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുകയും അകമേ അതീവ സ്ത്രീവിരുദ്ധതവും മനുഷ്യത്വരഹിതവുമായ ഒന്നാണ് മധ്യവർഗ കുടുംബങ്ങളും വീട്ടകങ്ങളും. ആണഹന്തയുടെയും ആണധികാരത്തിന്റെയും പ്രസരണ വിതരണ കേന്ദ്രങ്ങളാണ് മധ്യവർഗ കുടുംബങ്ങൾ. മലയാള സിനിമയുടെ വാണിജ്യ ചരിത്രത്തിൽ, അതിലെ ഇൻഡസ്ട്രിയൽ ഹിറ്റുകൾ(നാളതു വരെയുള്ള റിക്കോഡ് കലക്ഷനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വാക്ക്) പരിശോധിച്ചാൽ മനസിലാവുന്ന ഒരു കാര്യം, ആണത്ത(Masculine) ആഘോഷങ്ങളായിരുന്നു അവയെല്ലാം എന്നുള്ളതാണ്. ശരാശരി മലയാളി ആണിന്റെ ആഗ്രഹങ്ങളെയും അഭിലാഷങ്ങളെയും സംതൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന സൃഷ്ടികളാണ് വിപണിയിൽ വലിയ കോളിളക്കം സൃഷ്ടിച്ചത്. കലയെ അതിന്റെ അനുഷ്ഠാനാത്മക സന്ദർഭത്തിൽ നിന്ന് അടർത്തിമാറ്റി പുനരുത്പാദനം ചെയ്യുന്നതാണ് പുതിയ രീതിയെന്നും, അതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു മണ്ഡലമാണ് സിനിമയെന്നും വാൾട്ടർ ബെഞ്ചമിൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. നിരന്തരമായി ഇത്തരത്തിലുള്ള ആണത്തഘോഷണങ്ങൾ പ്രസരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും അത് സ്വീകരിക്കുകയും ഒരു കാലയളവിൽ തള്ളിക്കളയുകയും രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ച ആൺപോരിമകൾ വീണ്ടും സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കാണിയും എന്നതാണ് നിലവിലെ മലയാള സിനിമയുടെ വാണിജ്യ ചരിത്രപരിസരം.

മലയാള സിനിമയിൽ 'ആണത്തം' എന്ന താരസ്വരൂപത്തിന് ഏകമാനമായ അടയാളമല്ല ഉള്ളത്. അഥവാ പല രൂപത്തിൽ അത് താരശരീരങ്ങളിലൂടെ പ്രസരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ പ്രസരിപ്പിന്റെ രണ്ട് ധ്രുവങ്ങളാ

ണ് മമ്മൂട്ടിയും മോഹൻലാലും. രൂപപരമായ പൗരുഷധാരണകളാണ് മമ്മൂട്ടിയിലൂടെ മലയാള സിനിമ വിറ്റെടുത്തതെങ്കിൽ മോഹൻ ലാലിൽ അത് കുറച്ചു കൂടി സങ്കീർണമാണ്. ഒരു ജനതയുടെ, വിശേഷിച്ചും അധീശ വിഭാഗത്തിന്റെയാകെ അഭിലാഷങ്ങളെ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കെല്പുള്ള, ഗ്രാംഷി നിർവചിക്കുന്ന നാട്ടാചാരത്തിന്റെ പോലും രൂപത്തിലുള്ള ഒരു ആണത്ത നായകത്വമാണ് മോഹൻ ലാലിൽ എക്കാലവും പരികല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഉന്നതകുലജാതനായ ഒരു താര/ജാതി ശരീരമായി നിലനിന്നുകൊണ്ട് മുടങ്ങിപോയ ഉത്സവങ്ങൾ നടത്തുന്ന, പ്രതികാരദാഹിയായ, മലയാളിയുടെ ഫ്യൂഡൽ ഗൃഹാതുരതകളെ തിരികെ കൊണ്ടുവരുന്ന ഒരു ആണത്ത പരിവേഷമാണ് മോഹൻലാലിനുള്ളത്. ഉറച്ച ശരീരത്തിന്റെയും ശബ്ദഗാംഭീര്യത്തിന്റെയും ഒപ്പം ജാതിമേൽക്കോയ്മയുടെയും സാമൂഹിക പരിഗണനകളുടെയും ആണത്തക്കുപ്പായങ്ങൾ മമ്മൂട്ടി എടുത്തണിഞ്ഞതാണ് നരസിംഹ മന്നാഡിയാരും ജോസഫ് അലക്സുമായും നമുക്ക് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്.

ചിന്ത രവി എഡിറ്റു ചെയ്ത് 1984 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം എന്ന പുസ്തകത്തിൽ, രവിയുടെ സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ അദ്ദേഹം സിനിമയേക്കുറിച്ചു ഗൗരവമുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. "വിപുലമായി ഉപഭോഗം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു കലയാണ് സിനിമ. അതിന്റെ സൗന്ദര്യമൂല്യം നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്വിപണന മൂല്യങ്ങളാലാണ്, കലാപരമായ മാനദണ്ഡത്തിലല്ല. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം അധീശ വർഗങ്ങളാൽ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നതാണ്." രവീന്ദ്രൻ രേഖപെടുത്തുന്നു. ആമുഖമായി ഇത്രയും പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്, സിനിമ എന്ന കലാ വ്യവസായം അത് സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന ജനവിഭാഗത്തിലെ അധീശത്വ ആശയങ്ങളോട് സന്ധി ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കും എന്ന് സൂചിപ്പിക്കുവാനാണ്.

ആ അർത്ഥത്തിൽ മലയാള സിനിമ ഏറ്റവുമധികം ഉത്പാദിക്കപ്പെട്ടത് സാമ്പത്തികാടിസ്ഥാനത്തിലും സാമൂഹികാടിസ്ഥാനത്തിലും നാം വിവക്ഷിച്ചു പോരുന്ന മധ്യവർഗത്തിനു വേണ്ടിയാണ്. ഒരേ സമയം പ്രേക്ഷകരിലും സിനിമ പ്രവർത്തകരിലും ചരിത്രപരമായി തന്നെ നിർമിക്കപ്പെട്ടതാണ്, അല്ലെങ്കിൽ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതാണ് ഈ അധീശത്വ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം.

വാസ്തവത്തിൽ മലയാള സിനിമയുടെ മുഖ്യധാരാ അതിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ വാണിജ്യമൂല്യം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന മധ്യവർഗ പൊതുബോധങ്ങൾക്കൊപ്പം നിന്നാണ്. അതിനേക്കാൾ അപകടം ഈ വാണിജ്യമൂല്യത്തിനായി തിരയിടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന അനിർവചനീയമായ അപരനിർമിതിയാണ്. ഈ അപരനിർമിതിയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളാവട്ടെ

നിഷ്കളങ്കമേ അല്ല. അത് പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിനെ മറികടക്കാനാവാത്ത, നാട്ടാചാരങ്ങളുടെ(folklore) ആവർത്തനമാണ്.എന്നാൽ ജയ ജയ ജയ ഹേ എന്ന ചിത്രം, ഇത്തരം ആൺ പ്രതിനിധാനങ്ങൾക്ക് നേർക്കു നേരെ നിന്നുള്ള ഒരു കരാട്ടെ ചവിട്ടാണ്. അത് കൊള്ളുന്നത് രാജ്ഭവനിലെ രാജേഷിന് മാത്രമല്ല, മലയാള സിനിമ ഇക്കാലം കൊണ്ട് കൊണ്ടാടിയ എല്ലാ ആണത്തങ്ങൾക്കും എതിരെ കൂടിയാണ്.

വീട്ടകത്തെ ആണത്ത പ്രകടനങ്ങളിൽ അടങ്ങിക്കഴിയേണ്ട ഒന്നാണ് സ്ത്രീ എന്ന സിനിമാ സീരിയൽ പൊതുബോധ കാഴ്ചകളെ വലിച്ചു താഴെയിടുന്നുണ്ട് ഈ ചിത്രം. ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്ക ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഒന്നിൽ രാജേഷ്(ബേസിൽ ജോസഫ്) ജയഭാരതി (ദർശന രാജേന്ദ്രൻ) യുടെ മുഖത്തടിക്കുന്നുണ്ട്. വൈകുന്നേരം അവളെ സമാശ്വസിപ്പിക്കാനായി പുറത്തു കൊണ്ടു പോയി സിനിമ കാണിക്കുകയും ഭക്ഷണം(രാജേഷിന് ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഭക്ഷണം) വാങ്ങിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വളരെ ഇടുങ്ങിയ ഒരു വഴിയാണ് രാജേഷിന്റെ വീടായ രാജ്ഭവനിലേക്ക് ഉള്ളത്. തന്റെ പിക്കപ് വാൻ മതിലതിരുകളിൽ തട്ടാതെ സൂക്ഷിച്ച് കൃത്യമായി പാർക്ക് ചെയ്യാൻ കഴിവുള്ളയാളാണ് രാജേഷ്. എന്നാൽ ജയഭാരതി തിരിച്ചടിക്കുന്ന ദിവസം രാജേഷിന്റെ ഈ നിയന്ത്രണം നഷ്ടപെടുകയും വണ്ടിയുടെ സൈഡ് കണ്ണാടി മതിലിൽ ഇടിച്ച് ഉടയുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ആണത്തത്തിന്റെ ഈ കുല്സിതങ്ങളെ ഏറ്റവും എളുപ്പം സമീകരിക്കാവുന്ന ഒരു മോട്ടിഫാണ് വാസ്തവത്തിൽ വാഹനം. കെ ജി ജോർജ് സംവിധാനം ചെയ്ത മറ്റൊരാൾ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇത് അതീവ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കരമന ജനാർദ്ദനൻ നായർ അവതരിപ്പിച്ച കൈമൾ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഒരു ദിവസത്തെ രാവിലെയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കം. അയാൾ പല്ലു തേക്കുമ്പോഴേക്കും മുഖം തുടക്കാനായി ഭാര്യ സുശീല (സീമ) തുണി കൊണ്ടു വയ്ക്കുന്നു. കുളി കഴിയുമ്പോഴേക്കും വസ്ത്രം അലക്കി തേച്ച് കട്ടിലിൽ വെക്കുന്നു. ഭക്ഷണം എടുത്തു വെക്കുന്നു. ഇത് ആ വീട്ടിലെ പതിവായ ഒരു രാവിലെ ദൃശ്യമാണെന്ന് നമുക്ക് ബോധ്യപ്പെടും. അങ്ങനെ പുറത്തിറങ്ങാനൊരുങ്ങുന്ന കൈമൾ കാർ സ്റ്റാർട് ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുകയും കാർ സ്റ്റാർട്ടാവാതെ നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൈമളിന്റെ സ്വസ്ഥത യാകെ നശിക്കുന്നു. തിരിച്ച് വീട്ടിലെത്തുമ്പോഴേക്കും മെക്കാനിക് വന്ന് കാർ ശരിയാക്കുന്നതോടെ അയാൾ സന്തോഷവാനാവുകയും ഭാര്യയെയും കുട്ടികളെയും കൂട്ടി പുറത്തു പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാൾക്ക് വേണ്ടി കഷ്ടപെടുന്ന ഭാര്യയുടെ പ്രവർത്തിയിലല്ല അയാൾ ആശ്വാസപ്പെടുന്നതോ സന്തോഷിക്കുന്നതോ, മറിച്ച് ഒരു മെക്കാനിക് തന്റെ കാറ് നന്നാക്കുന്നതിലാണ്.

ആൺ അധികാരത്തിന്റെ സർവതലങ്ങളെയും ഉടച്ചുവാർക്കാൻ ശേഷിയുള്ള ഒരു പറ്റം പ്രതി സംസ്കാര നിർമാതാക്കൾ ഇപ്പോൾ സിനിമയിൽ നമുക്കുണ്ട്. നവമലയാള സിനിമയുടെ ഈ ശേഷി നിശ്ചയമായും മലയാള സിനിമയിലെ ആണത്തഘോഷണങ്ങളോട് കണക്കു തീർക്കാതിരിക്കില്ല.

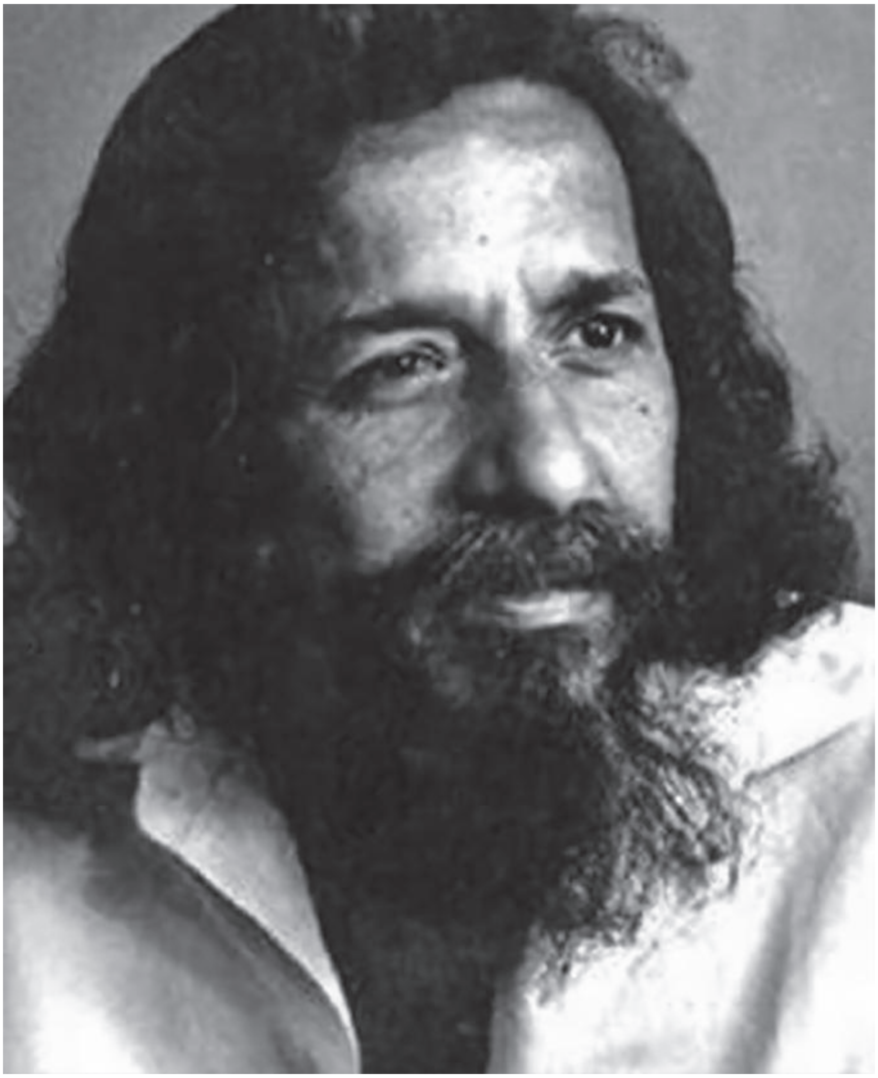
ഡോ. പി. വിഷ്ണുരാജ്
എസ്. എച്ച്. കോളേജ്, തേവര

അവധൂതന്റെ സുവിശേഷങ്ങൾ

"മതി, ചൊല്ലിണ്ടാ, നിത്ര മണങ്ങളെച്ചൊന്നിച്ചേറ്റാൻ പിറന്നോനൊരാൾ മാത് സച്ചിദാനന്ദൻ (ജോൺമണം)

മലയാളസിനിമയുടെ കഥ ഭാവുകത്വവ്യതിയാനങ്ങളുടെ ചരിത്രം കൂടിയാണ്. ഓരോ കാല ഘട്ടങ്ങളിലെ സാമൂഹികപരിണാമ ങ്ങളെ മറ്റേതൊരു കലാരൂപത്തെ പോലെ സിനിമയും ആഗീരണം ചെയ്യുകയും സവിശേഷമായി പുനപ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു പോന്നിട്ടുണ്ട്. ആയിരത്തിതൊ ള്ളായിരത്തി അമ്പതുകളിലെയും അറുപതുകളിലെയും ജനപ്രിയസി നിമ കാല്പനികമായി ജീവിതത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ എഴുപ തുകളിലെ സിനിമ ജീവിതത്തിന്റെ ദാർശനികമായ ആവിഷ്ക്കാരത്തി നാണ് ശ്രമിച്ചത്. നവസിനിമ ,കലാസിനിമ എന്നൊക്കെ വി ളിക്കപ്പെട്ട ഈ കാലയളവിലെ ചിത്രങ്ങൾ പരീക്ഷണപരമായ സിനിമയുടെ ദിശാവ്യതിയാന ത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നിർമ്മാല്യം, അരവിന്ദന്റെ ഉത്ത രായനം, കാഞ്ചനസീത, തമ്പ്, കുമ്മാട്ടി, എസ്തപ്പാൻ, കെ.പി.കുമാ രന്റെ അതിഥി, അടൂരിന്റെ സ്വയം വരം, കൊടിയേറ്റം, പി.എ.ബക്ക റിന്റെ കബനിനദി ചുവന്നപ്പോൾ, സംഘഗാനം, കെ.ജി.ജോർജിന്റെ സ്വപ്നാടനം, ജോൺ ഏബ്രഹാമി ന്റെ വിദ്യാർത്ഥികളെ ഇതിലെ ഇതിലെ, രവീന്ദ്രന്റെ ഇനിയും മരി ച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ തുടങ്ങി എഴു പതുകളിലെ മലയാളസിനിമയുടെ പ്രമേയതലങ്ങൾക്ക് നൂതനത്വം പ്ര ദാനം ചെയ്ത നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ തന്നെ വഴിതിരിച്ചു വിട്ടു. ജീവിത വും സമൂഹവും രാഷ്ട്രീയവും മാനസി കാവസ്ഥകളും ധിഷണാപരമായ സംവാദങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തൽ ഇക്കാലയളവിൽ കലാമൂല്യചിത്ര ങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. യാ ഥാർത്ഥ്യത്തെയും ഫാന്റസിയെയും ഇഴചേർത്തുകൊണ്ട് ഭ്രമാത്മകത യുടെ സൗന്ദര്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആവിഷ്ക്കാരരീതിയും എഴുപതുകളി ലെ നവസിനിമയുടെ സവിശേഷ തയായിരുന്നു.

അന്നുവരെ മലയാള സിനിമയ്ക്ക് അന്യമായിരുന്ന മന്ദതാളവും ദൈർഘ്യഷോട്ടുകളും അർത്ഥ വത്തായി ക്യാമറചലനങ്ങളും പ്രതീകാത്മകദൃശ്യങ്ങളും എല്ലാം ചേർന്ന് ധ്വനിപ്രധാനമായ രീതി യിലായിരുന്നു നവസിനിമയുടെ പ്രയാണം. കലാപരതയിലൂന്നിയ ഭാവുകത്വപരമായ ചലനങ്ങൾ പല ദർശനങ്ങളിലൂടെയാണ് വികസിത മായത്. അക്കാലത്തെ സാഹിത്യ രചനകൾ അടക്കമുള്ള സർഗ്ഗസൃഷ്ടി കളിൽ കടന്നുവന്ന അസ്തിത്വവാദം, സത്യാന്വേഷണം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾ സിനിമയിലും പ്രകട മായിരുന്നു. അതേപോലെതന്നെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിൽ രാഷ്ട്രീയഘട കം അനിവാര്യമായിരുന്നു. തൊ ഴിലില്ലായ്മയും തീവ്രവിപ്ലവാഭിമു ഖ്യവും അടക്കമുള്ള കലുഷിതമായ സാമൂഹിക അവസ്ഥകൾ അക്കാല കലാപരതയുടെ രാഷ്ട്രീയനിറം കടുപ്പിച്ചു. ചലച്ചിത്രദർശനത്തെ രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്താവനയാക്കി കൊ ണ്ടുള്ള ആഖ്യാനപദ്ധതിയിലാണ് ജോൺ എബ്രഹാം എന്ന ചലച്ചി ത്രകാരന്റെ കർതൃത്വം ആരൂഢമാ



യി രിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസൃഷ്ടികൾ സറ്റയറിന്റെ സ്വ ഭാവത്തിൽ സാമൂഹികവിമർശനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം ആഗോളതലത്തിലുള്ള മനുഷ്യപ്ര ശ്നങ്ങളെ സ്പർശിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഒരു ചലച്ചിത്രസംവിധായകൻ എന്ന സ്വത്വപദവി മാത്രമല്ല ജോണിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. സി നിമയുടെ കലാതത്വവിചാരകനും സംഘാടകനും അടിമുടി ചലച്ച ത്രപ്രേമിയുമൊക്കെയായി ജോൺ പ്രസരിച്ചു. അശരണരായവർക്കും കൂടി അവകാശപ്പെട്ടതാണ് സി നിമയുടെ ലോകമെന്ന വിചാരി ക്കുക മാത്രമല്ല; ഓരങ്ങളിലേക്ക് മാറ്റി നിർത്തപ്പെട്ട മനുഷ്യരുടെ സ്വരമായി കൂടി അദ്ദേഹം മാറി. മികച്ച വിദ്യാഭ്യാസവും സുരക്ഷി തമായ ഒരു ജോലിയും ഉണ്ടാ യിരുന്നിട്ടും സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടി സ്വയം സമർപ്പിച്ച രീതിയിലായി രുന്ന അദ്ദേഹം ജീവിച്ചത്. പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിട്യൂട്ടിൽ നിന്നും സ്വർണ്ണമെഡലോടുകൂടി സംവിധാ നത്തിൽ ഡിപ്ലോമ പൂർത്തിയാക്കി യശേഷം പ്രഗത്ഭ ചലച്ചിത്രകാ രനായ ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിനൊപ്പം പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്ര ദർശനത്തെ ജോൺ ഏബ്രഹാം രൂപപ്പെടുത്തി.

അപരാഖ്യാനങ്ങളിലെ ജോൺ

സ്വയം കലാസൃഷ്ടി നിർവഹിക്കു ന്നതോടൊപ്പം തന്നെ ചലച്ചിത്ര ഭാവുകത്വത്തെ ചൊടിപ്പിക്കുകയും നവീകരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ വളർച്ചയെ വൈവി ധ്യ പൂർണ്ണമാക്കി മാറ്റുകയായിരുന്നു ജോൺ. സിനിമകളിലൂടെ സംവേ ദനം ചെയ്യപ്പെട്ട ആശയങ്ങളെ ക്കാൾ ഉപരി സമകാലികനായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ കലാ സൃഷ്ടിളുടെ രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമായി ജോണിന്റെ സ്വാധീനം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജോണിന്റെ വൈഭവത്തെ അപ രരുടെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് കൂടുതലായും കലാലോകംഅറി ഞ്ഞത്. ജോണിനെ സംബന്ധി ച്ചിടത്തോളം എണ്ണത്തിൽ കുറച്ച് സിനിമകളെ സംവിധാനം ചെയ്തി ട്ടുള്ളുവെങ്കിലും അക്കാലയളവിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ആഖ്യാനസ്വരമായി ജോൺ മാറി. എഴുപതുകളിലെ സാംസ്കാരികസന്ദർഭങ്ങളെ പ്രതി നിധാനം ചെയ്ത വിപ്ലവകാരികൾ, കവികൾ, ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ, ചി ന്തകർ തുടങ്ങി വിവിധ മേഖലക ളിലുള്ള പ്രതിഭകളുടെ അനുഭവങ്ങ ളിലൂടെയും വാക്കുകളിലൂടെയാണ് ജോണിലെ കലാകാരൻ വായിക്ക പ്പെട്ടത്. നിരന്തരമായ മദ്യപാനവും അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞ ജീവിതശൈ ലിയും ഉള്ള പ്രതിഭാധനനായ ഒരു മനുഷ്യൻ എന്ന മട്ടിൽ ജോൺ എബ്രഹാമിനെ കുറിച്ച് അക്കാല ബുദ്ധിജീവികൾ രേഖപ്പെടുത്തി. ഈ രേഖപ്പെടുത്തലിൽ അവധൂ തജന്മത്തിന്റെ സഞ്ചാരവഴികൾ മാത്രമായി ജോൺ പലപ്പോഴും ചു രുങ്ങിപ്പോയി. കൃത്യമായ കാഴ്ചപ്പാടു കളോടു കൂടി സിനിമയെ സമീപിച്ച കലാകാരന്റെ ദർശനം അടിത്തട്ടി ലുണ്ടായിരുന്നു. അച്ചടക്കപരമായ ജീവിതസമീപനം ഉണ്ടായിരുന്നെ ങ്കിൽ ധാരാളം കലാസൃഷ്ടികൾ ഈ ചലച്ചിത്രകാരനിൽ നിന്ന് മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ലഭിക്കുമായിരു ന്നുവെന്ന അഭിപ്രായം പൊതുവിൽ അക്കാല ചലചിത്രപ്രവർത്തകർ കരുതിയിരുന്നു.

സിനിമ പ്രേമിയായും ജനകീയ സിനിമയുടെ പ്രയോക്താവായും നടനായും നാടകകാരനായും വ്യവസ്ഥാപിതമായ ജീവിതചര്യകളുടെ ബദൽ അന്വേഷകനായും നിഷേധിയായും നന്മയുള്ള മനസ്സിൻ്റെ ഉടമയായും എല്ലാം പലരും ജോണിനെ കുറിച്ച് പറയുകയും എഴുതുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഈ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലൂടെ ജോൺ എന്ന് കലാകർതൃത്വം സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ തന്നെ മാർക്ക് ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പരിമിതമായ സാമ്പത്തിക സാഹചര്യത്തിലും സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തു കൊണ്ട് സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളോട് തിരഭാഷയിൽ മറുപടി പറയുകയായിരുന്ന ജോൺ. "കേരളം കണ്ട ഏറ്റവും വലിയ അരാജകവാദി ആയിരുന്ന ജോൺ. യുക്തിനിബദ്ധവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നില്ല ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ അരാജകത്വം. കടിഞ്ഞാൺ ഇല്ലാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ നിന്നും സഹജാവബോധത്തിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഒരുതരം തിരിച്ചറിവായിരുന്ന ജോണിന്റെ അരാജകത്വം. അരാജകവാദമെന്നത് ഒരു കുറ്റകൃത്യമായി കാണുകയും ഒരു ദർശനം എന്ന നിലയിൽ യൂറോപ്യൻ സമൂഹത്തിലും കലയിലും ആധുനികമായ ഒരു അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും അത് നിർവഹിക്കുന്ന പങ്കിനെക്കുറിച്ച് അജ്ഞാതമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ ജോൺ ഏബ്രഹാം ഒരു വിരോധാഭാസമായി കാണപ്പെട്ടത് സ്വാഭാവികമായിരുന്നു" എന്ന് കെ.പി. കുമാരൻ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്.

കെ. എൻ.ഷാജി എഡിറ്റ് ചെയ്ത ജോൺ എബ്രഹാം എന്ന സമാഹാരം തന്നെ ജോണിന്റെ വൈവിധ്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന മികച്ച ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എം.വി. ദേവൻ, ഒ.വി.വിജയൻ കുമാർ സാഹ്നി, കെ.ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ് തുടങ്ങി സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും വ്യക്തിമുദ്ര പതിപ്പിച്ച പലരുടെയും അനുസ്മരണങ്ങളും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, കെ.പി. കുമാരൻ ,വിജയകൃഷ്ണൻ, ഐ.ഷണ്മുഖദാസ് ഒ.കെ.ജോണി, സി.എസ്.വെങ്കിടേശ്വരൻ എന്നിങ്ങനെ ചലച്ചിത്രനിരൂപകരുടെയും സംവിധായകരുടെയും ജോൺ അനുഭവങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനങ്ങളുടെയും രേഖപ്പെടുത്തലുകളും പഠനങ്ങളും എ.അയ്യപ്പൻ, സച്ചിദാനന്ദൻ, ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട് തുടങ്ങിയ കവികളുടെ കവിതാരൂപത്തിലുള്ള ജോൺ അനുസ്മരണങ്ങളും അടങ്ങിയ സമാഹാരം ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ വ്യാപ്തി വിശദമാക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രസംബന്ധമായ ഒരു അഖിലേന്ത്യ സെമിനാർ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് എം.ഗോവിന്ദൻ ചലചിത്രനടനും ജോണിന്റെ സുഹൃത്തുമായ വിജയനോട് പറയുന്ന വാക്കുകൾ ഇങ്ങനെയാണ് "ബാംഗ്ലൂരിൽ നടന്ന ഒരു അഖിലേന്ത്യ സെമിനാറിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട പേപ്പറുകളിൽ കൂടുതലും ബംഗാളിൽ നിന്നുള്ളതായിരുന്നു. എന്നാൽ കേരളത്തിൽ നിന്നും ഒരു ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ പ്രബന്ധം എല്ലാവരെയും മുട്ടുകുത്തിച്ചു." ഇത്തരത്തിൽ ജോണിലെ പ്രതിഭയെ അടുത്തറിഞ്ഞവർ നിരവധിയാണ്. മദ്യത്തിൻ്റെ ലഹരി ഒരു ഭാഗത്ത് പിടിമുറുക്കുമ്പോഴും

ജീവിതത്തിൻറെ രാഷ്ട്രീയത്തെ കലയിലൂടെ വിശദീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ജോൺ നടത്തിയിരുന്നു. എന്നാൽ ആ പരിശ്രമങ്ങൾ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ക്രമങ്ങൾക്കപ്പുറത്തായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്ര സംഭാവനകളുടെ തോതിലും എണ്ണത്തിലും ഒന്നും പെരുപ്പം കാണാൻ കഴിയുന്നില്ല. സുഹൃത്തുക്കളുടെ സാമീപ്യങ്ങളിലും അരക്ഷിതമായ ആകുലതകളിലും സ്വയം സമർപ്പിക്കപ്പെട്ട ജോൺ തിരശ്ശീലയുടെ സത്യാന്വേഷിയെ പോലെ അലയുകയാണ് ഉണ്ടായത്. തന്മൂലം ജോണിന്റെ സിനിമകളേക്കാൾ ഏറെ അയാളെ കുറിച്ചുള്ള കഥകളും ഉപകഥ കളും തിടം വെച്ച് വന്നു.

തിരശീലക്ക് തീ പിടിക്കുന്ന തിരയുലകം

ജോണിന്റെ ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്ന കരിയർ വിചിത്രമാണ്. സിനിമ നിർമാണമോ സംവിധാനമോ അല്ല; സിനിമാപ്രവർത്തനമാണ് കല എന്ന തലവാചകമാണ് ജോണിന് അനുയോജ്യം. ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ വിദ്യാർഥിയായിരി ക്കുമ്പോൾ ജോൺ നിർമ്മിച്ച പ്രിയ എന്ന ഡിപ്ലോമ ചിത്രത്തോടു കൂടിയാണ് കരിയറിലേക്ക് അദ്ദേഹം പ്രവേശിക്കുന്നത്. വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ,ഇതിലേ(1969) എന്ന ചിത്രത്തിൽ വിഗ്രഹഭഞ്ജകനായ ജോണിന്റെ മൗലികമായ കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. തുടർന്ന് അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ (1978),ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ (1980),'അമ്മ അറിയാൻ (1986) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ജോണിൽ നിന്നും പിറന്നു.

വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ,ഇതിലേ എന്ന ചിത്രത്തോടുകൂടിയാണ് ഔദ്യോഗികമായി ജോണിന്റെ ചലച്ചിത്രജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നത്. അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ(1978), ചെറിയയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ (1980),അമ്മ അറിയാൻ (1986) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യൻസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ വേറിട്ട അനുഭവങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ സിനിമകൾ സമൂഹത്തിനോട് രാഷ്ട്രീയം സംസാരിച്ച ചിത്രങ്ങളാണ്. സമീപനരീതി കൊണ്ടും പ്രമേയപരിചരണം കൊണ്ടും അവയിലെ മൗലികത പല കാലങ്ങളിൽ ചർച്ചകൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ (1986) എന്ന ജോൺ ചിത്രം പ്രമേയപരമായി വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന സിനിമയാണ്. ഒരു കഴുതക്കുട്ടി അഗ്രഹാരത്തിലേക്ക് കടന്നു ചെല്ലുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന സങ്കീർണതകളാണ് സിനിമയുടെ വൺലൈൻ. ഒറ്റപ്പെട്ടുപോകുന്ന കഴുതയുടെ അനാഥത്വത്തെ ചേർത്തുപിടിക്കുന്ന അധ്യാപകനിലൂടെയാണ് കഴുത അഗ്രഹാരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ ജാതിബോധത്തെയും ശുദ്ധിസങ്കൽപത്തെയും മുഖ്യമായി കരുതുന്ന ഒരു കൂട്ടർക്കിടയിലേ

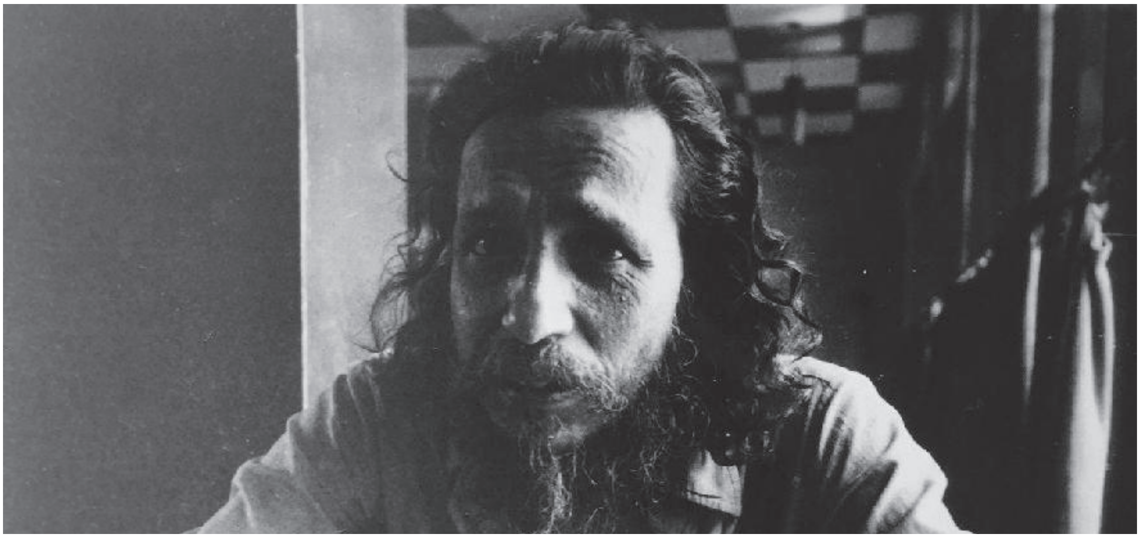
ക്കാണ് കഴുത നടന്നു കയറുന്നത്. ഈ കഴുത സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ കേവലം ശുദ്ധിസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അപനിർമ്മിതി മാത്രമല്ല; മറിച്ച് കഴുതയിലൂടെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഉറഞ്ഞു കൂടിയ നിസംഗഭാവം പ്രകടമാവുകയാണ്. അഗ്രഹാരത്തിലെ ജീവിതത്തിൽ ബ്രാഹ്മണർക്കിടയിൽ പരസ്പരം ഉണ്ടാകുന്ന കലഹങ്ങളും വ്യക്തിവിരോധങ്ങളും ആചാരങ്ങളിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങളും എല്ലാം ചലച്ചിത്രകാരൻ കൃത്യമായി ഇവിടെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

മൂകയായ ഈ യുവതി മാത്രമാണ് അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതക്കുട്ടിയെ പരിപാലിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അടിയാളസ്വത്വത്തിൻ്റെ പ്രതീകമായ ഈ പെൺക്കുട്ടിയുടെ ജീവിതം അഗ്രഹാരത്തിന്റെ വെളിപ്രദേശത്ത് ചരക്കുവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നതായും വ്യക്തമാകുന്നു. നാഥനില്ലാതെ അലയുന്ന കഴുതയ്ക്ക് തുണയാകുന്നത് ഈ പെൺകുട്ടി മാത്രമാണ്. പ്രത്യേക അർത്ഥത്തിൽ ചുറ്റുപാടുകളിൽ നിന്നും അവഗണിക്കപ്പെടുന്ന ഇരുവരും സമരസപ്പെടുകയാണ്. ഇരയാവുകയോ വിധേയപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്ന ജീവവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി കഴുതയും പെൺക്കുട്ടിയും ചലച്ചിത്രപാഠത്തിൽ മുറിപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു. ഘട്ടക്കിൻറെയും ലൂയി ബ്യൂനവലിൻ്റെയുമൊക്കെ ആഴത്തിലുള്ള സ്വാധീനം സിനിമയുടെ ദിശാബോധത്തിൽ പ്രകടമാണ്. അതുപോലെതന്നെ ഫ്രാൻസിയോളിനിയുടെ ഹലോ എലിഫൻറ് എന്ന ചിത്രത്തിലും ഒരു സ്കൂൾ അധ്യാപകനും കഴുതക്കുട്ടിയുമാണ് കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ. പ്രശസ്ത സംവിധായകനായ ഡിസീക്ക സ്കൂൾ അധ്യാപകനായിട്ട് ഈ ചിത്രത്തിൽ വേഷമിടുന്നുമുണ്ട്. എം.ബി.ശ്രീനിവാസിന്റെ അധ്യാപക വേഷവും കഴുതയിലൂടെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റൊരുതരം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമവും അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുത എന്ന ചിത്രത്തിൻ്റെ റഫറൻസ് പോയിന്റുകളെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.അതായത് ,ലോകത്തിലെ മികച്ച ആവിഷ്കാരങ്ങൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളുടെ അടരുകൾ അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ എന്ന ചിത്രത്തിൻ്റെ ശിൽപ്പപരമായ ഘടനയിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആ സ്വാധീനം ഒരുപക്ഷേ ആകസ്മികമാകാം. എന്നാൽ കേവലം പകർത്തിയെഴുത്ത് എന്ന മട്ടിൽ അല്ല അത് നിലകൊണ്ടത്. ജോണിൻറേതായ സിഗ്നേച്ചർ പടർന്ന കലാരൂപത്തിലേക്കുള്ള സാക്ഷാത്കാരമായി അവ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു.

കർഷകസമരചരിത്രത്തെ മുൻനിർത്തി ഒരു വ്യക്തിയുടെ മനോഭാവങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്ന സിനിമയാണ് ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ(1980). ഈ ചിത്രം കുട്ടനാടിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ രൂപകാത്മകാഖ്യാനമാണ്. കർഷകരും ജന്മിമാരും തമ്മിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ സിനിമയിൽ കാണാം. കൃഷിഭൂമി ആരുടേതെന്ന് ചോദ്യം പ്രാദേശികമായ ഒരു പ്രശ്നമല്ല. കൃഷിഭൂമിയിൽ അധ്വാനിക്കുന്ന കർഷകരും അധ്വാനഫലം അനുഭവിക്കുന്ന ജന്മിമാരും തമ്മിലുള്ള വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടിയാണ്. ജീവനവും വേതനവും സമീകരിക്കാനാവാത്ത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ വിമർശനമാണത്. ഈ കാർഷിക ജീവിതാവസ്ഥയാണ് ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ എന്ന സിനിമയുടെ സാമൂഹികചിന്ത. സിനിമയിൽ പലപ്പോഴായി ദൃശ്യമാകുന്ന കർഷകസമരസൂചനകളും ജന്മിമാരുടെ പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങളും ഇതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. ജന്മിപക്ഷത്തോട് ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന ചെറിയാച്ചൻ എന്ന വ്യക്തിയുടെ ആന്തരിക അനുഭവങ്ങളെ കലാപരമായി സിനിമ വിശദീകരിക്കുന്നു.

ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ കാണിക്കുമ്പോൾ ഉള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭൂമിക വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ജലത്താൽ ചുറ്റപ്പെട്ട ആവാസവ്യവസ്ഥയുടെ വ്യക്തമായ വിവരണമാണ് ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. കെട്ടുവള്ളങ്ങൾ, കൊതുമ്പു വള്ളങ്ങൾ, പാത്തോണികൾ, കായലോരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ദേശത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രത്തെ കുറിക്കുന്നു. യാത്രകൾക്കും വിനിമയങ്ങൾക്കുമുള്ള മാർഗം ഇവിടെ ജലമാണ്. ഈ ജലലഭ്യതയുടെ ജീവനതലമായി കാർഷികജീവിതവ്യവസ്ഥയും പ്രബലമാകുന്നുണ്ട്. ചെറിയാച്ചന്റെ ജീവിതകഥ എന്ന നിലയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ സിനിമയിൽ പള്ളിയും വിശ്വാസവുമൊക്കെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട് മതകേന്ദ്രീകൃതമായ കാർഷിക കുടുംബവ്യവസ്ഥയിലെ പാരമ്പര്യപ്രതിരൂപമായി ചെറിയാച്ചനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. കർഷകർക്കെതിരായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ താല്പര്യമില്ലെങ്കിൽ കൂടി ചെറിയാച്ചന് ഭാഗമാകേണ്ടി വരുന്നു .അത് അയാളിൽ ഭീതിയും കുറ്റബോധവും ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഈ മനോഭാവം വളർന്ന് അധികാരവർഗ്ഗത്തെ മുഴുവൻ ഭയക്കുന്ന മനോഗതിയിലേക്ക് എത്തുന്നു. സ്വന്തം വീട്ടിൽ പോലും ഭയചകിതനായി കഴിയുന്ന മാനസികനിലയിലാകുന്നു അയാൾ. ഭ്രാന്തമായ മനോഭാവത്തിൽ എത്തുന്ന ചെറിയാച്ചൻ മനോരോഗത്തിന് ഡോക്ടറെ കാണുകയും ചികിത്സയ്ക്കുശേഷം മടങ്ങിയെത്തി വൈകാതെ പഴയ മനസ്ഥിതിയിലേക്ക് അകപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. രാത്രിയിൽ വീടുവിട്ടിറങ്ങി ഒരു തെങ്ങിന്റെ മുകളിൽ അഭയം പ്രാപിച്ച ചെറിയാച്ചൻ നാട്ടുകാരുടെയും പള്ളീലച്ചന്റെയും ഭാര്യയുടെയും മുമ്പിൽ താഴേക്ക് പതിച്ച് മരണപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു.

ബ്ലാക്ക് ഹ്യൂമറിനെ ഫ്യൂഡൽ ജീവിതവ്യവസ്ഥയുടെ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു കൊണ്ട് മനുഷ്യാവസ്ഥയെ ആഴത്തിൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനത്തിലെ അസംബന്ധസ്വഭാവം കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മതകളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. അസ്തിത്വവ്യഥയിൽ നിന്ന് ഉദ്ഭവിക്കുന്ന പ്രവർത്തികളാണ് ചെറിയാച്ചന്റേത്. പോലീസിനെയും ഹിംസാത്മകമായ അധികാരരൂപങ്ങളെയും സദാ ഭയക്കുന്ന മാനസികാവസ്ഥയോടൊപ്പം നിലനിൽപ്പിനെപ്പറ്റി



യുള്ള വിഹ്വലതകളും അയാളിൽ കാണാം. ഭാര്യയും അച്ഛനും അനിയത്തിയും ഒക്കെ സ്നേഹിക്കുമ്പോഴും അയാളിൽ പരിഭ്രമവും അകാരണമായ അസംതൃപ്തിയും ദൃശ്യമാകുന്നുണ്ട്. സ്വപ്നത്തിലും ആലോചനകളിലും എല്ലാം ഈ ഭയം അധികാരരൂപങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലും വേഷത്തിലും ചെറിയാച്ചനെ പിന്തുടരുന്നു. പള്ളിമേടയിലും തെങ്ങിന്റെ മുകളിലും ഒക്കെ അയാളെ എത്തിക്കുന്നതും ഈ ഭീതി തന്നെയാണ്. ചെറിയാച്ചൻ എന്ന വ്യക്തിയുടെ ശരീരഭാഷ പരിശോധിച്ചാൽ സ്വത്വപ്രതിസന്ധിയുടെ സങ്കീർണമായ ഭാവപരിണാമങ്ങൾ ദൃശ്യമാകുന്നുണ്ട്. വീടിനുപുറത്ത് ഇറങ്ങുമ്പോൾ ഫ്യൂഡൽ പരിവേഷത്തോടുകൂടിയുള്ള വേഷമാണ് അയാൾ ധരിക്കുന്നത്. ചെറിയാച്ചൻ ബോട്ട് ജെട്ടിയിലെ കടയിലേക്ക് എത്തുമ്പോഴേക്കും പോലീസിനെ കാണുകയും ഭയന്ന് തിരിച്ച് പോകുകയും ചെയ്യുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ കവലയിലെ കടയിൽ നിന്ന് നക്സലൈറ്റുകൾ ജന്മികളെ കൊലപ്പെടുത്തി എന്ന വാർത്ത കേൾക്കുമ്പോൾ ഭയന്നു മടങ്ങിപ്പോകുന്നു. വാടകവീട്ടിൽ തന്നെ പല രാത്രികളിലും കട്ടിലിന്റെ അടിയിലും മട്ടുപ്പാവിലും മറ്റും ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന പെരുമാറ്റ രീതികളിൽ അയാളുടെ പ്രാകൃതമായ ഭയം നിഴലിക്കുന്നുണ്ട്. ചെറിയാച്ചന്റെ ഭ്രമാത്മക ചിന്തകളിൽ ഭാര്യയും പെങ്ങളും അയൽക്കാരും എല്ലാം അധികാരതൊപ്പി വെച്ച ആളുകൾ തന്നെയായി മാറുന്നു. ഷോട്ടുകളുടെ രീതികൾ ചെറിയാച്ചനിലെ വന്യമായ ഭയത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ്. അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളും മുഖഭാവങ്ങളുടെ ചലനങ്ങളും നോട്ടങ്ങളും എല്ലാം അതിസൂക്ഷ്മമായി ഈ അന്യതാബോധത്തെ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. സ്വീകരിച്ച വിഷയം മാത്രമല്ല; മറിച്ച് സമീപനരീതികളിലെ സാങ്കേതികവും പ്രയോഗപരവുമായ ഘടകങ്ങളും കൂടി പരാമർശിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. സിനിമകളിലെ ലോങ്ങ് ഷോട്ടുകളും സംഗീതത്തിന്റെ ഉപയോഗരീതികളും ഇതിന് മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ സിനിമവിദ്യാർഥികൾക്ക് ഒരു പാഠപുസ്തകം തന്നെയായി നിലകൊള്ളുന്നു.

പൊതുജനങ്ങളിൽ നിന്നും ചെറിയ ചെറിയ തുകകൾ പിരിച്ചെടുത്ത് നിർമ്മിച്ച ചിത്രം കൂടിയാണ് അമ്മ അറിയാൻ. ജനങ്ങളിൽ നിന്നും പണം സമാഹരിച്ച് സിനിമ നിർമ്മിച്ച ജനങ്ങളിലേക്ക് തന്നെ എത്തിക്കുക എന്ന രാഷ്ട്രീയദൗത്യമായിരുന്നു നിർമ്മാതാക്കളായ ഒഡേസ കളക്ടീവിൻറേത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ ചിത്രത്തിൻ്റെ നിർമ്മാണപശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്നെ ഒരു ജനകീയ രാഷ്ട്രീയ സ്വഭാവം കൈവരുന്നുണ്ട്."ഞാൻ ആത്മസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിന് വേണ്ടി സിനിമ എടുക്കാറില്ല. ജനങ്ങളോട് ചിലത് വിളിച്ചു പറയണമെന്ന് തോന്നുമ്പോഴാണ് ഞാൻ സ്രഷ്ടാവാകുന്നത്, സിനിമയെടുക്കുന്നത്. എന്റെ സിനിമ ജനങ്ങൾ കാണണമെന്നും അതിന്റെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മനസ്സിലാക്കണമെന്നും എനിക്ക് നിർബന്ധമുണ്ട്." തന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തെ ജോൺ ഏബ്രഹാം ഇങ്ങനെയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

എഴുപതുകളിലെ കേരളത്തിലെ ജനകീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നയിച്ച സമരചരിത്രങ്ങളുടെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു വ്യക്തിയുടെ ദുരന്തത്തെ അയാളുടെ സുഹൃത്തുക്കളിലൂടെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന ശൈലിയിലാണ് അമ്മ അറിയാൻ എന്ന സിനിമയുടെ സമീപനം. ഡോക്യുമെൻററിയുടെ സ്വഭാവം പുറമേ കാണാമെങ്കിലും ചിത്രം അക്കാലയളവിലെ യുവാക്കളുടെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയജീവിതത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയാണ്. ഹരി എന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ്റെ മരണവിവരം അവന്റെ അമ്മയെ അറിയിക്കാനുള്ള ദൗത്യമാണ് സിനിമയുടെ കാതൽ. അതിനായി ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ നടത്തുന്ന

യാത്രയും ആ യാത്രയിൽ അയാൾ ചെന്നുചേരുന്ന ഇടങ്ങളും അയാളോടൊപ്പം കൂടുന്ന മനുഷ്യരും ചേർന്ന് നടത്തുന്ന മഹാപ്രയാണമാണ് സിനിമയുടെ നറേഷൻ. ഹരിയെ അന്വേഷിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി നാടക ക്യാമ്പിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ അവിടെ കറുത്ത വേഷമിട്ട നടന്മാർ വെളുത്ത വേഷമിട്ടവരുടെ നേരെ ചാടുന്നത് " ഫ്രീ ഫ്രീ നെൽസൺ മണ്ടേല " എന്ന് വിളിച്ചു പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. "ഒരു ദിവസം ഈ രാജ്യത്തിലെ അരാഷ്ട്രീയ ബുദ്ധിജീവികൾ ദരിദ്രരായ ജനങ്ങളാൽ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടും "എന്ന് തുടങ്ങുന്ന കാസ്റ്റിലോയുടെ കവിത ഇവിടെ കേൾക്കാം. ഇങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയസൂചനയുള്ള പല പശ്ചാത്തല സ്വരങ്ങളും സിനിമയുടെ സബ്ടെക്സ്റ്റ്കളിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ അക്കാലയളവിലെ യുവത്വത്തിൻറെ ആശങ്കകളും ആത്മരോഷങ്ങളുമാണ് മേൽ സൂചിപ്പിച്ച പാഠങ്ങളിലൂടെ സിനിമയിൽ പ്രതിധ്വനിച്ച് നിൽക്കുന്നത്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ആത്മഹത്യ ഒരു അടയാളവാക്യമായി കൂടി മാറുകയാണ്.

പോലീസുകാർ ചവിട്ടി ചതച്ച കൈപ്പത്തികൊണ്ട് ഇനി തബല വായന സാധ്യമല്ല എന്നറിഞ്ഞ നടുക്കത്തിൽ തബല കഠാര കൊണ്ട് കുത്തിക്കീറുന്ന പ്രവർത്തി കലയും വിപ്ലവവും അധികാരവും അടിച്ചമർത്തലും സങ്കീർണമായ പ്രതിഫലനശേഷിയോടെ ചലച്ചിത്ര സ്വരൂപമാർജിക്കുകയാണ്. രാഷ്ട്രീയ ആഭിമുഖ്യത്തോടുകൂടിയ നവസിനിമയുടെ കരുത്താർന്ന ആവിഷ്കാരമായിരുന്നു അമ്മ അറിയാൻ. മരണപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ അമ്മയെ തേടിയുള്ള അന്വേഷണം പല സ്ഥലങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഈ അന്വേഷണത്തിൽ ഒരു വലിയ സമൂഹം പങ്കാളികളാകുന്ന ദൃശ്യവും സിനിമയുടെ ദർശനികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ നിലപാടുകളിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. ഹരിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകളിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സാഹിത്യ വിപ്ലവശ്രമങ്ങൾ വിപ്ലവകാരികൾ നേരിട്ട പീഡനങ്ങൾ ഇതെല്ലാം ഹരിയുടെ അമ്മയെ തേടിയുള്ള യാത്രയ്ക്ക് സമാന്തരമായി രാഷ്ട്രീയവ്യാഖ്യാനം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അമ്മയോട് ധരിപ്പിക്കുന്ന വിവരങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിൽ പ്രസംഗങ്ങളും ചർച്ചകളും കവിത വായനയും അടക്കമുള്ള പ്രതിരോധ രാഷ്ട്രീയത്തിൻറെ യുവഭാഷണങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഇടം നേടുന്നുണ്ട്.

കൂടാതെ ഭോപ്പാലിലെയും നെല്ലിയിലെയും കൂട്ടക്കൊലകളുടെയും ദക്ഷിണാഫ്രിക്കയിലെ അടിച്ചമർത്തലുകളുടെയും ഒക്കെ നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾ സാമൂഹികമായ വിവേചനത്തിന്റെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലായി സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ തീവ്രമാക്കുന്നുണ്ട്. പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലെ ഉരുട്ടലിന് വിധേയമാകുന്ന വ്യക്തിയുടെ വിയർത്തുകുളിച്ച ശരീരത്തിലൂടെയുള്ള ക്ലോസ് ഷോട്ട്, മർദ്ദനമുറകളെ പൂർണമായും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. കൈനോട്ടക്കാരിയുടെ ഭൂതം ഭാവി പറച്ചിലുകൾക്കൊപ്പം യുദ്ധക്കെടുതിയുടെയും കലാപഭീകരതയുടെയും പട്ടിണി മരണങ്ങളുടെയും വിമോചനപോരാട്ടങ്ങളുടെയും നിശ്ചല ചിത്രങ്ങളുടെ ക്ലോസ് ഷോട്ടുകൾ എന്നിങ്ങനെ സൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യഭാഷ സിനിമയിൽ ഉടനീളം കാണാം. യാത്രയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ മടുപ്പ് അനുഭവിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യങ്ങളെ ചേർത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനതലത്തിൽ രാഷ്ട്രീയത്തെ ആഴത്തിൽ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. "ജോണിന്റെ സിനിമയുടെ സവിശേഷത എന്തെന്ന് ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ ഞാൻ ആദ്യം പറയുക അവയ്ക്ക് ആകമാനം ലഭിച്ചിട്ടുള്ള കരിം ഫലിതം (ബ്ലാക്ക് ഹ്യൂമർ) എന്നായിരിക്കും. വിദ്യാർത്ഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേയിൽ മോട്ടോർസൈക്കിളില്ലാതെ സ്റ്റാർട്ടർ ചവിട്ടി യാത്ര പോകുന്ന അടൂർഭാസിയെയും അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുതയിൽ പശുക്കളെ പറ്റിച്ചു പാൽ ചുരത്തിക്കാൻ വൈക്കോൽ നിറച്ച നിവർത്ത പൈക്കിടാവിനെ പൊക്കി നടക്കുന്ന കറവക്കാരനെയും ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങളിലെ ആരോഹണം എന്ന ശീർഷകത്തെ തുടർന്ന് തെങ്ങിൻതലപ്പത്തേറ്റയിരുത്തിയ അടൂർ ഭാസിയെയും അതേ ചിത്രത്തിൽ സ്വന്തം മരണാനന്തരം ശവക്കല്ലറയിൽ കിടന്ന് ആത്മഗതമായി കഥ പറഞ്ഞു തുടങ്ങുന്ന ചെറിയാച്ചൻ്റെ അമ്മയെയും ഓർക്കുക. ഉയിര് ഉരുവത്തിലെന്ന പോലെ ആഖ്യാനാവിഷ്കരണങ്ങളിൽ ഉൾ ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേക പ്രപഞ്ച വീക്ഷണമാണ് ഇവ കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത്. " എന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ, സമൂഹത്തിൽ സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹികമായും താഴേക്കിടയിൽ ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ജീവിതസമരങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടാണ് ജോണിലെ കലാകാരൻ സൃഷ്ടിപരമായ പ്രക്രിയയിൽ ഏർപ്പെടുന്നത്. തീവ്രവിപ്ലവത്തിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും തൊഴിലില്ലായ്മയും ദാരിദ്ര്യവും ഫ്യൂഡലിസവും അടക്കം ഉള്ള സാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങളെ ചലച്ചിത്ര പാഠങ്ങളിലേക്ക് അദ്ദേഹം ഉരുക്കിയെടുത്തു. മകന്റെ മരണം അറിയിക്കാനുള്ള അമ്മയെ തേടിയുള്ള യുവാവിന്റെ യാത്രയും, ശുദ്ധി സങ്കൽപ്പത്തെ പൊളിച്ചെഴുതി കൊണ്ട് കഴുതയുടെ അഗ്രഹാരത്തിലേക്കുള്ള രംഗപ്രവേശവും, വ്യക്തിയുടെ മനോനില തകരാറിലായി തെങ്ങിന് മുകളിൽ പാർക്കേണ്ടിവരുന്ന സന്ദർഭവും എല്ലാം ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ രൂപകാതിശയോക്തികളാണ്. രൂപത്തിലും അവതരണരീതിയിലും മാധ്യമത്തിന്റെ അപാരമായ സാധ്യതകളെ ഉൾക്കരുത്തായി ഉപയോഗിച്ചു കൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടു പോയത്. ആ മുന്നായങ്ങളിൽ മൂന്നാം ലോകസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യദർശനം അടിപ്പടവായി നിലകൊണ്ടു.

അവലംബം

ഷാജി കെ.എൻ. (എഡി.), 2021 ,ജോൺ ഏബ്രഹാം , മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ് ,കോഴിക്കോട്.
സച്ചിദാനന്ദൻ (ജോൺമണം)

Dr. Seetha Vijayakumar
Assistant Professor, Department of English, N.S.S. College Pandalam

RRR (Roudram Ranam Rudhiram): Distorting the History of the Freedom Movement

Recently, the trailer of Prabhas's Adipurush was slammed by moviegoers for a number of reasons; terrible VFX, poor cinematography, and on top of it all, the representation of Ravana as a kohl eyed, beaded man, and the most renowned 'pushpaka vimaha' as a demon bat. Later on, it was reported that the makers have decided to shave off Saif Ali Khan's (who plays the role of Ravana) beard in the film after criticism. After the whopping success of movies like Baahubali and Baahubali 2, it seems that film makes are on a hunt for content that satisfy the popular Hindi political, cultural sentiment sans any aesthetic value. Even though Baahubali revolved around a story line similar to any of the tales from the Itihasas, it had a convincing mythological as well as aesthetic environment. On the other hand, if you look at the flux of movies like Kesari (2019), Tahanji (2020) , Samrat Prithviraj(2022), etc you will find that they are jugaad(s) aimed at satisfying the political nationalism of the ruling party. Therefore, movies endorsing a particular narrative sentiment are starting to make money serves as a strong motivation for filmmakers to continue the trend. The best example is SS. Rajamouli's pan-Indian film RRR. The film turned out to be a huge success at the box-office collecting 1200 crore.

Set in and around Delhi in 1920, RRR is a tale based on a rescue mission of a Gond girl named Malli. It is a fictional story inspired on the real-life heroes Alluri Sitarama Raju and Komaram Bheem, who battled for Adivasi rights and defied the might of the British Empire. Alluri Sitarama Raju participated in the fight against the British when the 1882 Madras Forest Act restricted Adivasis' freedom of movement in their natural habitats and forbade them from engaging in their traditional podu agriculture. In the Rampa Rebellion of 1922, Alluri played a significant role as its leader. He is popularly referred to as "Manyam Veerudu" (Hero of the Jungle). On the other hand, Komaram Bheem was a Gond tribesman who led a revolution in Hyderabad State of British India. In the 1930s, Bheem and other Gond leaders staged a prolonged uprising against the feudal Nizams of Hyderabad in the eastern section of the princely state. This uprising helped to pave the way for the Telangana Rebellion, which broke out in 1946. RRR visualizes an improbable, fictional partnership between these two historical people as they unite and battle the forces of British colonialism in India in the 1920s before independence. The movie considers the possibility of the two of them bonding together for a cause, even though there is no historical evidence of their fighting jointly. Along with these, notable features are the presence of stellar cast, appealing action scenes, a wonderful soundtrack, sophisticating computer graphics and the friendship between the lead men. Thus

far the premise of the film appears normal since it is placed within the imaginative freedom of the film maker. But what happens when V. Vijayaendra Prasad who wrote the story and SS Rajamouli, screenplay writer and director set the two activists or freedom fighters into the mould of Hindu mythological characters. The movie displays the two individuals' legacies in a way that confuses their respective ideologies of faith and nationalism. In the concluding scene of the movie, Alluri Sitarama Raju (Ram Charan), who in reality adopted the practice of a mendicant and engaged in guerilla warfare against the British in real life, transforms into Lord Ram of the Ramayana entirely. Komaram Bheem (Junior NTR), who in real life fought against the Nizam of Hyderabad and British domination, is represented as Lord Ram's faithful disciple, someone like Hanuman. Therefore, movies endorsing a particular narrative sentiment are starting to make money serves as a strong motivation for filmmakers to continue the trend. The best example is SS. Rajamouli's pan-Indian film RRR. The film turned out to be a huge success at the box-office collecting 1200 crore. "RRR subtly recasts the Indian freedom struggle as a primarily Hindu movement. Lord Ram literally appears at the end to defeat the British; there is so much misunderstanding on the part of many North Indian audiences, who are believes that Ram Charan's character metamorphoses into a divine being (who looks identical to Lord Ram), while the Telugu audiences know that it is Alluri Sitarama Raju and not Lord Ram". (Mint Lounge) As Bhatia rightly points out, Rajamouli very artfully devalue the real people from history into a hero-centric epic story amid the abundance of Hindu iconography. At some point, RRR looks like a 20th century version of Ramanand Sagar's Ramayan.

What actually in disguise of the macho friendship is a troubling regressive, hegemonic politics. RRR is devotedly placed within the framework of cultural hegemony. Cultural hegemony is the rule of a culturally diverse society by the ruling elite, which manipulates that society's culture, its beliefs and explanations, perceptions, values, and mores, in order for its worldview to become the generally accepted cultural standard. As the dominant ideology in all of society, the worldview of the ruling class misrepresents the social, political, and economic status quo as inevitable, permanent, and advantageous to all social classes rather than as fabricated social structures that only serve the interests of the ruling class. Consequently the very idea of paying homage to freedom

fighters is a bluffing to carry out the saffronisation mission. Along with the Hindutva politics, a strong casteist politics also lingers freely in the film. The hierarchical caste reality is normalized in the portrayal of the central characters Ram and Bheem. The bonding and friendship between these two is based on an unequal relationship. Brahmin identity of the character Ram is privileged over other identities Adivasi, Muslim and Sikh and Ram is projected as the knight in shining armor for all others. In the same line, Bheem, an Adivasi is retained as "uneducated noble savage who must be trained the civilized customs." Gonds are called as "sheeps", "simple people" and Bheem admits, "Being tribal as I am, I could not understand." The most consistent problem from the beginning to the end of the film was Komaram Bheem's depiction. While Bheem has immense physical prowess and mentality, Rama is depicted as being strategic, literate, and holy. Bheem's desire to only rescue the life of one member of his tribe is viewed as lesser in degree to Rama's objective of achieving independence for all Indians. Hence the agenda is clear. By all means, the saffronization of the freedom struggle in arrangement with the Hindutva philosophy and behaviour. Things make all the more sense when we understand that Rajamouli's father Vijayendra Prasad whose story the film is based on is bestowed with the role of MP by BJP. A reviewer aptly explains: "If RRR was an entirely fictional movie like Bahubali, we won't question if he shows Ramar or anyone else for that matter. But if a movie with Indian Independence struggle as its premise shows Ramar with bow & arrows defeating the British, it will be criticised". By mixing a mythological period with the history of the colonial period, Rajamouli has not only falsifying history but also disgracing the contributions of many revolutionaries. RRR is a very grave mis-representation of India's Freedom Struggle and its legacy hence should be treated that way.

Works Cited

https://lifestyle.livemint.com/how-to-lounge/movies-tv/rrr-review-not-your-dad-s-freedom-struggle-111648201948342.html Accessed on 6 November 2022.

https://www.thoughtco.com/cultural-hegemony-3026121 Accessed on 10 November 2022.

https://www.thenewsminute.com/article/how-blockbuster-films-are-aiding-hindutva-nationalism-project-162635 Accessed on 22 November 2022.

CONGRATULATIONS!

Dr. Jeena R

Assistant Professor, Post Graduate Department of Commerce, T.K.M. College of Arts and Science, Kollam.

Doctorate awarded by the University of Kerala in Commerce on the topic "Implementation and Effectiveness of Financial Inclusion Programmes - A comparison between Kerala and Tamilnadu"

Dr. Rohini Krishna M V

Assistant Professor, Department of Zoology, T.K.M. College of Arts and Science, Kollam.

Doctorate awarded by the University of Kerala in Aquatic Biology and Fisheries on the topic "Systematics and Biology of Damsel and Clownfishes (Family Pomacentridae) of selected habitats along the Indian Coast"

Dr. Najeem E.

Assistant Professor & H.O.D. , Department of Arabic, T.K.M. College of Arts and Science, Kollam.

Doctorate awarded by the University of Kerala in Arabic on the topic "Unity of thought in the poems of Nazik al Malaika and Kamala Das"

KERALA PRIVATE COLLEGE TEACHER
R.No. 36025/81 No.300
ISSN 2454-4795
Rs.11/- DECEMBER - 2022

WITH BEST COMPLIMENTS:

TOWERS
INVESTMENTS
MUVATTUPUZHA

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