സമൂഹം, സംസ്കാരം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം:
രവീന്ദ്രന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത രചനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം.

ഷൈജു വി.

മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2023

Society, Culture, Ideology:
Study Based on the Selected Works of Raveendran

Thesis Submitted to the University of Calicut for the Degree of Doctor of Philosophy

SHYJU V.

Department of Malayalam and Kerala Studies
University of Calicut

2023

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന *സമൂഹം, സംസ്കാരം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം: രവീന്ദ്രന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത രചനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം* എന്ന പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ, അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

സ്ഥലം: കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി
തിയ്യതി:

ഷൈജു വി.
മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി ഷൈജു വി. സമർപ്പിക്കുന്ന *സമൂഹം, സംസ്കാരം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം: രവീന്ദ്രന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത രചനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം* എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. എം.ബി. മനോജ്,
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

സ്ഥലം: കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി
തിയ്യതി:

നന്ദി

ഗവേഷണവിഷയം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചർച്ചകൾ മുതൽ പ്രബന്ധസമർപ്പണംവരെയുള്ള ഓരോ ഘട്ടത്തിലും നിർദ്ദേശങ്ങളുമായി കൂടെനിന്ന മാർഗ്ഗദർശി ഡോ. എം. ബി. മനോജിനോടുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും നിസ്സീമമാണ്. ഗവേഷണപഠനത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ പ്രേരണയായത് അന്തരിച്ച പ്രിയപ്പെട്ട അധ്യാപകൻ ഡോ. പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്നാണ്. അദ്ദേഹത്തെ വേദനയോടെ ഓർക്കുന്നു. പ്രബന്ധത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലും പ്രബന്ധശരീരത്തെ ഘടനാപരമായി ക്രമീകരിക്കുന്നതിലും ഡോ. സുനിൽ പി. ഇളയിടവുമായി നടത്തിയ ചർച്ചകൾ വളരെയേറെ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. വൈജ്ഞാനികതയെ വിശാലമായ തുറസ്സിലേക്ക് തെളിയിച്ച അദ്ദേഹത്തിന് നന്ദി. പ്രബന്ധരചന സമയബന്ധിതമായി തീർക്കേണ്ടതിനെക്കുറിച്ച് കൂടെക്കൂടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും പ്രബന്ധത്തിലെ ചില അധ്യായങ്ങൾ വായിച്ച് കൃത്യമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്ത ഡോ. ആർ. വി. എം. ദിവാകരൻ, ഗവേഷണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിത്തരികയും പ്രചോദനമാവുകയും ചെയ്ത ഡോ. കെ. എം അനിൽ, നിരന്തരമായ അന്വേഷണത്തിലൂടെ പ്രബന്ധരചനയെ ചലനാത്മകമാക്കിയ മലയാളവിഭാഗം അധ്യക്ഷൻ കൂടിയായ ഡോ. പി. സോമനാഥൻ, ഡോ. എൽ. തോമസ് കുട്ടി പ്രബന്ധം മുഴുവനും സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ച് എഡിറ്റിംഗ് നിർദ്ദേശിക്കുകയും എഴുത്തുപിഴകൾ തിരുത്തുകയും ചെയ്ത ഡോ. സി. കെ. രൺജിത്ത്, തസ്ലീമ ടി. എന്നിവരോടുള്ള നന്ദി ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ.

ഗവേഷണവേളയിൽ മാനസികപിന്തുണ നൽകുകയും പലവിധത്തിൽ എന്നെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്ത ആർ. ശരത്ചന്ദ്രൻ, പി. കെ. ശോഭിത്ത്, എ. എസ്. സുമേഷ്, പി. സിന്ധു, ടി. ആതിര, എം. സി. വിജിത്ത്, പി. അഭിഷേക്, വി. കെ. ജിനീഷ്, പി. കെ. ബവേഷ്, വിഷ്ണു സിദ്ധാർത്ഥൻ, ജി. നിധീഷ്, ധീരജ് പി. ദാസ്, ഡോ. എബിൻ തോമസ്, എൻ. ജെ. എൽദോസ്, ഡോ. പി. ശിവപ്രസാദ്, ഫാത്തിമത്ത് റസ്ല, ബാബു ആന്റണി, അജിത് ശേഖരൻ, ഓഫീസ് സംബന്ധമായ കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതന്ന ധന്യ, ഓഫീസിലെ ജീവനക്കാർ, മലയാള-കേരള പഠനവിഭാഗം ലൈബ്രറിയിലെ സജയ, മറ്റ് ജീവനക്കാർ സി. എച്ച്. മുഹമ്മദ് കോയ ലൈബ്രറിയിലെ ജീവനക്കാർ, ലേ-ഔട്ട്, പ്രിന്റിങ് ജോലികൾ ചെയ്തുതന്ന ബിന ഡി.ടി.പി സെന്ററിലെ ജീവനക്കാർ എന്നിവരെയെല്ലാം നന്ദിപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്നു.

ഉള്ളടക്കം

പേജ് നമ്പർ

ആമുഖം 1 – 9

അധ്യായം 1 രവീന്ദ്രന്റെ രചനാലോകം 10 – 48

1.1 നവഇടതുപക്ഷം
1.2 രാഷ്ട്രീയാധുനികത
1.3 രവീന്ദ്രന്റെ രചനകൾ

1.3.1 സംസ്കാരവിമർശനം

1.3.1.1 സിനിമാവിമർശനം
1:3:1:2 ചിത്രശില്പകലാനിരൂപണങ്ങൾ
1:3:1:3 സാഹിത്യപഠനങ്ങൾ
1.3.1.4 മാധ്യമവിമർശനങ്ങൾ
1.3.1.5 കുറിപ്പുകൾ
1.3.1.6 അഭിമുഖങ്ങൾ

1.3.2 സഞ്ചാരസാഹിത്യം

1.3.2.1 എന്റെ കേരളം - ദൃശ്യാധിഷ്ഠിത യാത്രാവിവരണം

1.3.3 സിനിമ

1.3.4 ദർശനം

1.3.4.1 *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം*
1.3.4.2. *അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി*

അധ്യായം 2 രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയവും മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകവും 49 – 118

2.1 മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം
2.2 മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരം

2.2.1 ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട്ചിന്തകരും സംസ്കാരവ്യവസായവും
2.2.2 സാമാന്യബോധവും മേല്ക്കോയ്മയും
2.2.3 അതിനിർണ്ണയനം
2.2.4 പ്രത്യയശാസ്ത്രം
2.2.5 സംസ്കാരം, സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം

2.3 മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകം

2.3.1 മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിലെ ചിന്താപരമായ വിച്ഛേദം
2:3:2 ആശയവാദത്തിനും യാന്ത്രികഭൗതിക വാദത്തിനുമെതിരെ
2:3:3 അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രപരത
2.3.4 രൂപഭാവൈക്യം
2.3.5 രാഷ്ട്രീയാധുനികതാവിമർശനം
2.3.6 വിമർശനവും വിമർശവും
2.3.7 സംസ്കാരവിമർശനം
2.3.8 പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം
2.3.9 ജനപ്രിയകലാസാഹിത്യവിമർശനം
2.3.10 ഫാഷിസ്റ്റ് വിശകലനങ്ങൾ

2.4 നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകർ

2.4.1 സച്ചിദാനന്ദൻ
2.4.2 ബി. രാജീവൻ
2.4.3 ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ
2.4.4 എ. സോമൻ
2.4.5 രവീന്ദ്രൻ

അധ്യായം 3 സംസ്കാരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങൾ 119 – 176

3.1 സിനിമാവിമർശനത്തിലെ രവീന്ദ്രന്റെ ഇടപെടലുകൾ

3.1.1 സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശവും
3.1.2 രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം

3.1.2.1 സങ്കല്പനവും രീതിശാസ്ത്രവും
3.1.2.2 സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിചാരം
3.1.2.3 ജനപ്രിയസിനിമ- സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിചാരം
3.1.2.4 സിനിമാവിചാരങ്ങളും സംസ്കാരവിമർശനവും
3.1.2.5 നിരൂപണമാതൃകകൾ

3.1.2.5.1 പ്രമേയത്തിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര വിവക്ഷകളുടെ വിശകലനം
3.1.2.5.2 സിനിമയുടെ രചനാശില്പവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിചാരവും
3.1.2.5.3 പാരമ്പര്യമൂല്യസങ്കല്പങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനങ്ങളും

3.1.2.6 വിശകലനവുംവിമർശനവും

3.1.2.6.1 വർഗപരമായ വായന
3.1.2.6.2 അധികാരകേന്ദ്രിതം

3.1.2.6.3 പ്രബോധനാത്മകം
3.1.2.6.4 ആനന്ദനിരാസം
3.1.2.6.5 പ്രതിനിധാനവായന

3.2 സാഹിത്യസമീപനം

3.2.1 സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാവരൂപൈക്യം
3.2.2 ഭാഷയുടെ ഭൗതികതയും ചരിത്രപരതയും
3.2.3 ഭാഷയും സാമാന്യബോധവും
3.2.4 സാഹിത്യത്തിന്റെ സാമൂഹികതയും ചരിത്രപരതയും
3.2.5 ആധുനികതാവാദവും രവീന്ദ്രനും
3.2.6 ജനപ്രിയസാഹിത്യവിമർശനം

3.3 ചിത്രകലാനിരൂപണം-കലയുടെചരിത്രപരത

3.3.1 കലയുടെ രാഷ്ട്രീയം

3.4 മാധ്യമവിമർശനം
3.5 വർഗീയ ഫാഷിസ്റ്റ് വിമർശനങ്ങൾ

അധ്യായം 4 രാഷ്ട്രീയസിനിമയും സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയവും രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാലോകം 177 – 234

4.1 രാഷ്ട്രീയ സിനിമ
4.2 രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ

4:2:1 ഹരിജൻ

4.2.1.1 പ്രമേയവും പരിചരണവും
4.2.1.2 ഗ്രാമം: ആധുനികതയും ഫ്യൂഡൽ പാരമ്പര്യവും
4.2.1.3 ജാതിയും വർഗ്ഗവും
4.2.1.4 ദലിത് പ്രതിരോധം

4.2.2 ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ

4.2.2.1 എഴുപതുകളിലെ ക്ഷുഭിതയൗവ്വനം
4.2.2.2 സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം
4.2.2.3 ആത്മവിമർശനം
4.2.2.4 ആവിഷ്ക്കാരരീതി

4.2.3 ഒരേതൂവൽപക്ഷികൾ

4.2.3.1 പ്രമേയവും ആഖ്യാനവും
4.2.3.2 ചരിത്രപരത
4.2.3.3 രാഷ്ട്രീയം

4.3 രാഷ്ട്രീയാധുനികതയും രവീന്ദ്രന്റെസിനിമകളും
4.4 പ്രത്യയശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രനിരാസവും

4.4.1 നായകസങ്കല്പത്തിന്റെ തിരസ്കാരം
4.4.2 പ്രമേയപരമായ തീർപ്പുകൽപ്പിക്കലുകളെ ഉപേക്ഷിക്കൽ
4.4.3 കഥാകഥനത്തിന്റെ ലംഘനം
4.4.4 പ്രതിപാദ്യരീതിയിലെ മാറ്റം
4.4.5 പ്രമേയങ്ങളിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിചരണങ്ങൾ

അധ്യായം 5 രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം 235 – 284

5.1 സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സ്
5.2 സഞ്ചാരസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ
5.3 രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം

5.3.1 അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ

5.3.1.1 ഇന്ത്യൻ ഗ്രാമക്കാഴ്ചകൾ
5.3.1.2 ജാതിവിവേചനത്തിന്റ ചിത്രങ്ങൾ
5.3.1.3 ആദിവാസികൾ-അപരവല്ക്കരണമില്ലാത്ത നോട്ടം
5.3.1.4 ദേവദാസികളും ലൈംഗികതൊഴിലാളികളും
5.3.1.5 പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും
5.3.1.6 വ്യക്തികഥനങ്ങൾ
5.3.1.7 അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിലെസ്ഥലം

5.3.2 സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ

5.3.2.1 ആധുനികലോകബോധവും രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചാസ്ഥാനവും
5.3.2.2 സാമ്രാജ്യത്വവിമർശനം
5.3.2.3 നഗരവീക്ഷണം
5.3.2.4 മനുഷ്യരിലേക്കുള്ള യാത്രകൾ
5.3.2.5 സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ വിശകലനങ്ങൾ

5.3.3 രചനാസവിശേഷതകൾ

അധ്യായം 6 തുടർപഠനസാധ്യതകൾ 285 – 286

ഉപസംഹാരം 287 – 299

ഗ്രന്ഥസൂചി 300 – 315

അനുബന്ധം

ആമുഖം

എഴുപതുകളുടെ രണ്ടാം പകുതി മുതൽ മൂന്ന് പതിറ്റാണ്ടുകാലത്തോളം സജീവരചനാജീവിതം നയിക്കുകയും സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരു ബുദ്ധിജീവിയാണ് രവീന്ദ്രൻ. ചിന്തരവി എന്നുകൂടി അദ്ദേഹം അറിയപ്പെടുന്നു. രവീന്ദ്രനെക്കുറിച്ച് സുഹൃത്തുക്കളും സഹൃദയരും എഴുതിയ അനുസ്മരണക്കുറിപ്പുകളുടെ സമാഹാരത്തിന് നൽകിയ പേര് *ചിന്തരവി: സർഗാത്മകതയിലൂടെയും രാഷ്ട്രീയസ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച ഒരാൾ* എന്നാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ ധൈഷണിക ജീവിതത്തെയും രചനകളെയും മുൻനിർത്തി നൽകാവുന്ന നല്ലൊരു വിശേഷണമാണത്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികസാംസ്കാരികചരിത്രത്തെ ദൂരവ്യാപകമായി സ്വാധീനിച്ച എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താജീവിതവും സർഗജീവിതവും തീക്ഷ്ണമാവുന്നത്. നവഇടതുപക്ഷം കേരളത്തിൽ സജീവമായ കാലമായിരുന്നു അത്. തീവ്രഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ കേരളത്തിലെ ഇടപെടലുകൾ നടക്കുന്നതും ഇക്കാലയളവിലാണ്. പ്രസ്തുത കാലഘട്ടത്തിൽ ഇതിനോടെല്ലാം സംവാദാത്മകബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഇടപെട്ട ഒരു ബുദ്ധിജീവിയെന്ന നിലയിൽ രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകം സവിശേഷമായതും വൈവിധ്യങ്ങളുള്ളതുമാണ്. മാർക്സിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികൻ, യാത്രികൻ, സിനിമാസംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്, കലാനിരൂപകൻ, സംസ്കാരവിമർശകൻ എന്നീനിലകളിലെല്ലാം നിന്നുകൊണ്ട് തന്റെ ദർശനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ച പ്രതിഭയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. ഒരേസമയംതന്നെ സൈദ്ധാന്തികമായും സർഗപരമായുമുള്ള ഇടപെടലുകളാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയത്. നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താലോകത്ത് സൈദ്ധാന്തികമായി നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സംസ്കാരവിമർശനത്തിലേർപ്പെടാനും

സിനിമകൾ സംവിധാനം ചെയ്യാനും, യാത്രാവിവരണങ്ങൾ സജീവമായി എഴുതാനും രവീന്ദ്രന് കഴിഞ്ഞു.

യാത്രാവിവരണം, സിനിമ, സിനിമാവിമർശനം, സാഹിത്യപഠനം, ചിത്ര-ശില്പകലാനിരൂപണം, സംസ്കാരവിമർശനം, എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമേഖലകളിലായി പടർന്നുകിടക്കുന്നവയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ രചനകൾ. മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തെ വിപുലപ്പെടുത്താനും സിനിമ, യാത്രാവിവരണം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലെല്ലാം സമാനതകളില്ലാതെ ഇടപെടാനും അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചു. രവീന്ദ്രന്റെ ധൈഷണികജീവിതത്തെയും സർഗാത്മകജീവിതത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. വ്യത്യസ്തമായ മേഖലകളിൽ രചനാപരമായി ഇടപെടാനുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ പ്രേരണ എന്താണെന്ന ചോദ്യവും അതിന്റെ അന്വേഷണവുമാണ് ഇത്തരമൊരു പഠനത്തിന്റെ വഴിതെളിയിക്കുന്നത്. ഒരോ മേഖലയിൽനിന്നും തിരഞ്ഞെടുത്ത രചനകളെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകത്തെ സമീപിക്കുന്നത്.

പഠനലക്ഷ്യം

വ്യത്യസ്ത മേഖലകളിലായുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയവും വീക്ഷണവും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണിത്. രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയം നിർണയിക്കുന്നതിൽ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകം പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ സംസ്കാരവിചാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വിശകലനം നടത്തുന്നത്. അതിന്റെ ഭാഗമായി മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരെയും സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങളെയും വിശദീകരിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യംകൂടി ഈ പഠനം ഏറ്റെടുക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ രവീന്ദ്രന്റെ

രചനകളെ നിർണയിക്കുന്ന നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെയും ആശയാവലികളെയും അതിന്റെ സാംസ്കാരിക വിവക്ഷകളെയും പ്രബന്ധം പരിശോധിക്കുന്നു.

പഠനപ്രസക്തി

കേരളത്തിന്റെ ചിന്താചരിത്രത്തിൽ സവിശേഷമായ സ്ഥാനം അർഹിക്കുന്ന ചിന്തകനാണ് രവീന്ദ്രൻ. നവമാർക്സിസ്റ്റ് ബൗദ്ധികവ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നാനാവിധമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തിയ രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്തകളും അന്വേഷണങ്ങളും പ്രാധാന്യമുള്ളവയാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകത്തെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മതയും തെളിമയും നൽകും എന്നതാണ് പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി. നവമാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണത്തിൽ ഇന്ത്യൻസമൂഹത്തെ ബഹുവിധമായ രീതിയിൽ അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അത്തരം നീക്കങ്ങളെ അന്വേഷണവിധേയമാക്കുന്നത് സമകാലിക ഇന്ത്യൻസാഹചര്യത്തിൽ വളരെ പ്രസക്തമാണ്.

പ്രബന്ധശീർഷകം

രവീന്ദ്രന്റെ സാമൂഹികസാംസ്കാരികപ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങളെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത രചനകളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കുന്നു എന്നതാണ് ശീർഷകത്തിലെ സൂചന. സമൂഹം, സംസ്കാരം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നീ താക്കോൽവാക്കുകൾ പ്രബന്ധത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു. സമൂഹത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയുംകുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ സങ്കല്പങ്ങൾ പ്രബന്ധത്തിന്റെ വിവിധ അധ്യായങ്ങളിലെ വിശകലനങ്ങളിൽനിന്ന് വെളിപ്പെട്ടുവരുന്ന രീതിയിലാണ് പ്രബന്ധം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് അത് സാധിക്കുന്നത്.

രീതിശാസ്ത്രം

രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളെ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് പ്രബന്ധം ചെയ്യുന്നത്. പാഠത്തെ അപഗ്രഥനത്തിനു വിധേയമാക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രസമീപനമാണ് പ്രബന്ധം പ്രധാനമായും പിന്തുടരുന്നത്. രചനകളോടൊപ്പംതന്നെ മറ്റ് വ്യക്തികളുടെ രവീന്ദ്രനെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളും രവീന്ദ്രനുമായി പലരും നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങളുമെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ കണ്ടെടുക്കാൻ ഉപയുക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കലാസാഹിത്യസംസ്കാരവിചാരങ്ങളെ ചിന്താരേഖകളെന്ന നിലയിൽ കാണുകയും വിമർശനചരിത്രത്തെ ചിന്താചരിത്രമെന്നനിലയിൽ പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ട് ചിന്താചരിത്രത്തിന്റെ സമീപനങ്ങളും പ്രബന്ധത്തിന് രീതിശാസ്ത്രപരമായ പശ്ചാത്തലമായി വർത്തിക്കുന്നു.

പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന സമഗ്രമായ പഠനങ്ങളൊന്നുംതന്നെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തജനുസ്സുകളിൽപെട്ട രചനകളെ അതാതിന്റെ മേഖലയിൽനിന്ന് അവലോകനം ചെയ്യുന്ന കുറച്ച് പഠനങ്ങൾ എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ തിരക്കഥാസമാഹാരത്തിൽ (2013) ആമുഖപഠനങ്ങളുണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ മൂന്ന് സിനിമകളെയും വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ എഴുതിയ ''രവീന്ദ്രന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ- വർഗഭൂപടങ്ങൾ '' എന്ന പഠനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാലോകത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അതേ കൃതിയിൽത്തന്നെ കുട്ടിനാരായണൻ എഴുതിയ ''ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്തനമ്മൾ'' എന്ന പേരിലുള്ള ലേഖനം വ്യവസ്ഥിതിയെക്കുറിച്ച് ജനങ്ങളെ ബോധവാന്മാരാക്കുന്നതും വ്യവസ്ഥിതി വിഴുങ്ങിക്കളയാത്തതുമായ സിനിമയെന്ന സങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തി ആ സിനിമയെ വിശദീകരിക്കുന്ന

ശ്രദ്ധേയമായ പഠനമാണ്. *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളെ*ക്കുറിച്ച് കോയമുഹമ്മദിന്റെ ലേഖനം മനുഷ്യന്റെ മൗലികപ്രശ്നങ്ങളെ, പൂർണ്ണയാഥാർത്ഥ്യത്തെ കലാപരമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമായാണ് ആ സിനിമയെ നോക്കിക്കാണുന്നത്. *ദൃശ്യ താളം* (2017) എന്ന മാസികയിൽ ഒ. കെ. ജോണി എഴുതിയ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാ സങ്കല്പം എന്ന ലേഖനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെ സാമാന്യമായി നോക്കി ക്കാണുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രാഥമികധാരണ കളാണ് സാന്ദർഭികക്കുറിപ്പ് എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ആ ലേഖനം പങ്കുവെക്കു ന്നത്. നിന്ദിതരുടെയും പീഡിതരുടെയും മോചനശ്രമങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രസാക്ഷ്യ മായി *രവീന്ദ്രന്റെ ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* എന്ന സിനിമയെ അടയാളപ്പെടു ത്തുന്നുണ്ട് വി.കെ. ജോസഫിന്റെ *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും* (1997) എന്ന കൃതിയിലെ ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ എന്ന ലേഖനം. രവീന്ദ്രന്റെ മരണാനന്തരം പുറത്തിറക്കിയ *ചിന്തരവി* (2012) എന്ന കൃതിയിൽ രവീന്ദ്രനെക്കുറിച്ചുള്ള സുഹൃ ത്തുക്കളുടെയും ബന്ധുക്കളുടെയും ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളാണ് പ്രധാനമായും സമാ ഹരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതോടൊപ്പംതന്നെ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാനിരൂപണത്തെക്കുറിച്ച് ജി.പി. രാമചന്ദ്രന്റെ ലേഖനവും രവീന്ദ്രന്റെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള കെ.എസ്. രവികു മാറിന്റെ ലേഖനവും അതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

യാത്ര: അനുഭവം ആഖ്യാനം സംസ്കാരം വിപണനം (2017) എന്ന കൃതി യിൽ സമാഹരിച്ച ഡോ. എം.ബി. മനോജ് എഴുതിയ ''അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരപഥങ്ങളെ പിന്തുടരുമ്പോൾ'' എന്ന ലേഖനം *അകലങ്ങ ളിലെ മനുഷ്യർ* എന്ന യാത്രാവിവരണകൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ്. *രവീ ന്ദ്രന്റെ യാത്രകൾ* (2011) എന്ന കൃതിയ്ക്ക് കെ. സി. നാരായണൻ എഴുതിയ ''വഴി കളും വാക്കുകളും'' എന്ന അവതാരിക രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളെ പൊതു വായി നോക്കിക്കാണുന്ന ആസ്വാദനതലത്തിലുള്ള പഠനമാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവും വിവരണങ്ങളുടെ ദൃശ്യാത്മകതയുമെല്ലാം

അദ്ദേഹം അതിൽ കണ്ടെടുക്കുന്നുണ്ട്. *തുടി* ജേർണലിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഡോ. പ്രിൻസ്മോൻ ജോസിന്റെ ''രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ'' എന്ന പ്രബന്ധം രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രവിവരണങ്ങളുടെ സവിശേഷതയെ വിശദികരിക്കുന്നുണ്ട്. ഏകാകിയായ സാഹസികസഞ്ചാരിയായി രവീന്ദ്രനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയാണ് ആ പഠനം. ''മനുഷ്യരിലേക്ക് നടന്ന യാത്രികൻ'' എന്ന, *ശാന്തം* മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ശ്രീകാന്ത് കോട്ടക്കലിന്റെ ലേഖനം, രവീന്ദ്രനെന്ന യാത്രികനെ എന്നും ഭ്രമിപ്പിച്ചിരുന്നത് മനുഷ്യരായിരുന്നു എന്ന് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്.

പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ആമുഖവും ഉപസംഹാരവും ഒഴികെ ആറ് അധ്യായങ്ങളായാണ് പ്രബന്ധം ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ''രവീന്ദ്രന്റെ രചനാലോകം'' എന്ന ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളെ സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളെക്കുറിച്ചും സർഗജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും രചനകൾ പങ്കുവെക്കുന്ന സാംസ്കാരിക പരിസരത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിശദീകരണമാണിത്. രവീന്ദ്രന്റെ രചനാജീവിതം പൊതുവായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഈ അധ്യായം തുടർന്നുള്ള വിശകലനങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രവേശകമാണ്. രവീന്ദ്രൻ നടത്തിയ എല്ലാത്തരം ഇടപെടലുകളെയും സാമാന്യമായി ഇതിൽ പരിശോധിക്കുന്നു. നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെയും ഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ രചനകൾ നിർവ്വഹിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെയും സവിശേഷതകളെ ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

''രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയവും മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകവും'' എന്ന പേരിലുള്ള രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണയിക്കുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശ

നത്തെ സംസ്കാരവിമർശനം എന്ന രീതിയിൽ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. നവമാർക്സിസം എന്ന് വിളിക്കുന്ന ആശയാവലികൾക്കുള്ളിലാണ് സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മാർക്സിസ്റ്റ് ആലോചനകൾ നടക്കുന്നത്. അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരചിന്തയിലെ പ്രധാന ആശയങ്ങളെ ഇതിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രനടക്കമുള്ള മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ പിൻപറ്റിയ ആശയങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അധ്യായത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗം ക്രമീകരിച്ചത്. കൂടാതെ മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളും ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. നവമാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശകരായ ബി. രാജീവൻ, സച്ചിദാനന്ദൻ, ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, എ. സോമൻ എന്നിവരുടെ ചിന്താലോകത്തെയും സംസ്കാരവിമർശനത്തെയും സാമാന്യമായി ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

രവീന്ദ്രന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത കലാസാഹിത്യസംസ്കാരവിമർശനരചനകളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ''സംസ്കാരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും: രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങൾ'' എന്ന മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ. തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമാവിമർശനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്ത് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്തുന്നു. സാഹിത്യപഠനങ്ങളെയും ചിത്രകലാനിരൂപണങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രന്റെ കലാസാഹിത്യസമീപനങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നു. മാധ്യമവിമർശലേഖനങ്ങളെയും ഇവിടെ സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുന്നു. വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളിൽപെട്ട വിമർശനരചനകളെ അതാത് ജനുസ്സുകളിൽനിന്നുകൊണ്ടു വിശകലനം ചെയ്യുകയും അതേസമയംതന്നെ സംസ്കാരവിമർശനം എന്ന നിലയിലുള്ള അതിന്റെ സവിശേഷതകളെ നോക്കിക്കാണുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ.

''രാഷ്ട്രീയസിനിമയും സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയവും; രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാലോകം'' എന്ന നാലാം അധ്യായം പേരുസൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ സിനിമകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതാണ്. സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ സങ്കല്പം എന്താണെന്ന് സിനിമാവിമർശനത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്ന രവീന്ദ്രൻ അവയെ സ്വന്തം സിനിമകളിൽ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയസിനിമകൾ എന്ന നിലയിലാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെ പ്രബന്ധത്തിൽ പരിഗണിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്ന സങ്കല്പത്തെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ എങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയസിനിമയാകുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയാധുനികത അഥവാ ഇടതുപക്ഷാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ആ ഭാവുകത്വം എങ്ങനെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ പ്രകടമാവുന്നുവെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. ആന്ധ്രയിലെ ജാതിസംഘർഷങ്ങളെയും ജാത്യാധികാരബന്ധങ്ങളെയും ചിത്രീകരിക്കുകയും ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ ഹിംസാത്മകത തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ചിത്രമായ *ഹരിജൻ,* എഴുപതുകളിലെ രാഷ്ട്രീയസന്ദിഗ്ധതകളിൽപ്പെട്ടുഴറുന്ന ഒരുകൂട്ടം യുവാക്കളുടെ കഥ പറയുന്ന സിനിമയായ *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ,* തൊഴിലാളികളുടെ ജീവിതവും രാഷ്ട്രീയാശയങ്ങൾ അവരിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന മാറ്റവുമെല്ലാം പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചിത്രമായ *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* എന്നീ സിനിമകളെ അവയുടെ തിരക്കഥകളെ മുൻനിർത്തി സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന പേരിലുള്ള അഞ്ചാം അധ്യായത്തിൽ. മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളായി ഈ അധ്യായത്തെ തിരിക്കുന്നു. ഒന്നാമതായി യാത്രാവിവരണം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിനെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ രൂപപ്പെടലിനെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ പിറകിലുള്ള സാമൂഹികസാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലത്തെക്കുറിച്ചും വിശദീകരിക്കുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ ഭാഗത്ത് മലയാളത്തിലെ യാത്രാവിവരണങ്ങളെയും അവയുടെ സ്വഭാവത്തെയും സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കുന്നു. യാത്രികന്റെ കാഴ്ചയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതെന്താണെന്നും മലയാളത്തിലെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ എങ്ങനെയാണ് ഈ കാഴ്ച തെളിയുന്നതെന്നും ആ സാമാന്യരീതിയിൽനിന്ന് രവീന്ദ്രൻ എങ്ങനെയാണ് വ്യത്യസ്തനാവുന്നതെന്നും നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുകയാണ് ആ ഭാഗത്ത്. മൂന്നാമത്തേത് രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ വിശകലനമാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം തിരഞ്ഞെടുത്ത യാത്രാവിവരണങ്ങളായ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ, സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ* എന്നീ കൃതികളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. യാത്രികന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ മുൻനിർത്തിയും സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തിയും യാത്രാവിവരണകൃതികളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണതിൽ. ''തുടർപഠനസാധ്യതകൾ'' എന്ന ആറാം അധ്യായത്തിൽ പ്രബന്ധവിഷയത്തിന്റെ തുടർപഠനസാധ്യതകളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരത്തിൽ അധ്യായങ്ങളിലെ ചർച്ചയിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ നിഗമനങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുകയും തുടർന്ന് പഠനസഹായിയായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും ലേഖനങ്ങളുടെയും മറ്റും വിശദാംശങ്ങൾ നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അധ്യായം ഒന്ന്

രവീന്ദ്രന്റെ രചനാലോകം

എഴുപതുകളിൽ കേരളത്തിലുയർന്നുവന്ന നവഇടതുപക്ഷചിന്താധാരയിൽ[1] ഉൾപ്പെടുന്ന ചിന്തകനായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. രാഷ്ട്രീയാധുനികത അഥവാ ഇടതുപക്ഷാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വപരിസരത്തിലാണ് രവീന്ദ്രന്റെ രചനാജീവിതം വികസിച്ചത്. മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തെ വിപുലപ്പെടുത്തുകയും സിനിമ, സഞ്ചാരസാഹിത്യം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലെല്ലാം തനതായ ശൈലിയിൽ ഇടപെടുകയുംചെയ്തു അദ്ദേഹം. നവമാർക്സിസ്റ്റ്[2] ആശയാവലികളാൽ അടിത്തറപാകിയ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയമായിരുന്നു രവീന്ദ്രനിൽ പ്രവർത്തിച്ചത്. നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളാൽ മലയാളത്തിലെ കലാസാഹിത്യസംസ്കാരപഠനങ്ങളെ സജീവമാക്കിയ ബി. രാജീവൻ, ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, സച്ചിദാനന്ദൻ, എ. സോമൻ എന്നിവരടങ്ങിയ സംഘത്തിലേക്കാണ് രവീന്ദ്രനെയും ചേർത്തുവെക്കാൻ കഴിയുക. അതേസമയംതന്നെ ഈ ചിന്തകരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തനുമായിരുന്നു അദ്ദേഹം. നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകൻ എന്ന വിശേഷണത്തിൽ മാത്രം രവീന്ദ്രനെ കള്ളിതിരിച്ച് നിർത്താൻ കഴിയില്ല. കേവലബൗദ്ധികതയിൽ അദ്ദേഹം മുഴുകിയിട്ടില്ല. വിശാലമായൊരു നവഇടതുപക്ഷപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ ഇടപെടലുകൾ സാധ്യമാക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ എഴുപത് എൺപത് കാലഘട്ടത്തിലെ എല്ലാ സംഘർഷങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ട 'എഴുപതുകളുടെ തലമുറ'യുടെ പ്രതിനിധിയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ.

വ്യത്യസ്തമായ പന്ഥാവിലൂടെയായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ സർഗാത്മകസഞ്ചാരം. സൈദ്ധാന്തികചിന്ത, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കലാചിന്ത, സിനിമ, സാഹിത്യനിരൂപണം, മാധ്യമവിമർശനം, യാത്രാവിവരണം തുടങ്ങിയ നിരവധി മേഖല

കളിൽ രവീന്ദ്രൻ ഇടപെട്ടു. വ്യാപരിക്കുന്ന മേഖലകളിലെല്ലാം സ്വതഃസിദ്ധമായതും വ്യത്യസ്തവുമായ ശൈലി കൊണ്ടുവരാൻ രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. അത് അതത് രംഗങ്ങളിൽ വലിയ പരിവർത്തനം തന്നെയാണ് ഉണ്ടാക്കിയത്. യാത്രാവിവരണ ത്തിന്റെയും സിനിമാനിരൂപണത്തിന്റെയും ഉദാഹരണങ്ങൾ എടുത്തുപറയാവു ന്നവയാണ്.

രവീന്ദ്രന്റെ വിചാരലോകത്തെയും രചനാജീവിതത്തെയും പരിശോധിക്കു മ്പോൾ പലപ്പോഴും വൈരുധ്യമെന്ന് തോന്നിയേക്കാവുന്ന വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളി ലേക്ക് അദ്ദേഹം സഞ്ചരിക്കുന്നത് കാണാം. മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയലോകവുമായി സജീവമായി ഇടപെട്ട ഒരാളെന്നനിലയിൽ രവീന്ദ്രനെ പ്രാഥമികമായി അടയാളപ്പെ ടുത്തുമ്പോഴും മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെ സാമാന്യപരിസരത്തുനിന്ന് അകന്നുപോയ ഒരു രചനാജീവിതവും രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നു. *ചിന്ത* എന്ന മുഖപത്രത്തിൽ ജോലി ചെയ്യുകയും മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിനൊപ്പം നിൽക്കുകയും ചെയ്യു മ്പോൾത്തന്നെ നവഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങൾ കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും ഗ്രാംഷിയെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നതും രവീന്ദ്രന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഒപ്പംതന്നെ ഇട തുതീവ്രവാദ ആശയങ്ങളുമായും ബന്ധം പുലർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. നവഇടതു പക്ഷചിന്താഗതി പുലർത്തുന്നവർ പലരും നേരിട്ട് നക്സലിസത്തിലേക്ക് കടന്ന പ്പോൾ രവീന്ദ്രൻ അത്തരം നീക്കങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നുമില്ല. അതേസമയം ജാതി പോലുള്ള ഇന്ത്യനവസ്ഥയെ അഭിസംബോധനചെയ്യുകയുമുണ്ടായി. മാർക്സിസ ത്തിലെ പ്രയോഗ[3](PRAXIS)ത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് പ്രായോഗികമായ ഒരു ഇടപെടൽ ആവശ്യമാണ് എന്ന സമീപനം രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെയൊരു നിലപാട് സ്വീകരിക്കുന്ന ആൾക്ക് എത്ര ദുർബലമെങ്കിലും പ്രസ്ഥാനങ്ങളോട് ചേർന്ന് പോവേണ്ടി വരും. അതുകൊണ്ടാണ് നവഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങളുടെ അടിത്തറയിൽനിന്നുകൊണ്ട് മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തെ വിമർശിക്കുമ്പോഴും അതിനെ തുറന്നെതിർക്കുന്ന സമീപനം അദ്ദേഹം പുലർത്താ

തിരുന്നത്. മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ്ചിന്തയും പ്രയോഗവും സന്ദിഗ്ധമായൊരു ഘട്ടത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ ഈ സമീപനത്തിന് സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസവും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയും ദൈനംദിന രാഷ്ട്രീയരംഗത്ത് പരസ്പരം പുലർത്തുന്ന ശത്രുതയുടെ ഘട്ടമായിരുന്നു അത്. ഭിന്നധ്രുവങ്ങളിലേക്ക് പിരിഞ്ഞുപോകാൻ സാധ്യതയുള്ള രണ്ട് ധാരകൾ. ഈ രണ്ട് ധാരകളെയും ഒന്നിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ബോധ പൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. 1983-ൽ എഡിറ്റുചെയ്ത *കലാ വിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ എഡിറ്റർ എന്നനില യിൽ രവീന്ദ്രൻ ഈ സന്ദിഗ്ധതയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് കാണാം

മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തോടുണ്ടായിരുന്ന പലതരത്തിലുള്ള വിയോജി പ്പാണ് രവീന്ദ്രനെപ്പോലുള്ളവർക്ക് ഇടതുതീവ്രവാദഗ്രൂപ്പുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന തിന്റെ രാസപ്രേരകമായി വർത്തിച്ചത്. സച്ചിദാനന്ദൻ പറയുന്നത് നോക്കുക ''മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പാണ് ഇടതുതീവ്രവാദത്തോടുള്ള യോജിപ്പിനേക്കാൾ ഞങ്ങളെ ഒന്നിപ്പിച്ചത് എന്ന് ഇപ്പോൾ തോന്നുന്നുണ്ട്. ഉദാഹര ണത്തിന് സോവിയറ്റ് യൂണിയൻ മുതലാളിത്തത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നത് ഞങ്ങൾ അന്നേകണ്ടിരുന്നു. നിലനിൽക്കുന്ന ഇടതുകക്ഷികൾ ദലിത്, ആദിവാസി പ്രശ്ന ങ്ങൾ ഏറ്റെടുക്കാതിരുന്നതും അവയിൽ സംഭവിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നൈതികാപ ചയവും ഞങ്ങളെ പ്രകോപിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു'' (2019:78,79). സോവിയറ്റ് മാർക്സിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികവാദനിലപാടുകളോട് കടുത്തവിമർശനം സച്ചിദാന ന്ദനെയും ബി. രാജീവനെയും രവീന്ദ്രനെയും പോലുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താഗ തിക്കാർക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നു. സാമൂഹ്യനീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പവും ലോകത്തെ കൂടുതൽ മാനുഷികമാക്കാനുള്ള ആഗ്രഹവും ആയിരുന്നു രവീന്ദ്രനെപ്പോലുള്ള വരെ നയിച്ചത്. ഇന്ത്യയിലെ മാർക്സിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികവാദസമീപനങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായാണ് അവർ സമീപിച്ചത്. എല്ലാപ്രശ്നങ്ങളെയും വർഗപ്രശ്ന

ങ്ങളായി മാത്രം കണ്ടു എന്നതാണ് മുഖ്യധാരമാർക്സിസത്തിന്റെ പ്രധാനപരിമിതി. ഇന്ത്യൻസാഹചര്യത്തിൽ ലിംഗവിവേചനം, ദലിത്-ആദിവാസി പ്രശ്നം, ജാതീയത തുടങ്ങിയവയെല്ലാംതന്നെ വർഗപ്രശ്നത്തിന് കീഴ്പ്പെടുത്തികാണുകയായിരുന്നു അവർ ചെയ്തത്. ഇന്ത്യയിലെ ജാതിപോലുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ തീർച്ചയായും സവിശേഷശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നവയായിരുന്നു. അതിനെ അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിന് കഴിഞ്ഞില്ല. ജാതിവിരുദ്ധപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ ശരിയായ വർഗസമരത്തിന്റെ കൊടിക്കീഴിൽ അണിനിരത്താൻ കഴിയാതെ പോയത് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആദ്യകാല യാന്ത്രികരീതികൾ കൊണ്ടാണ്. സച്ചിദാനന്ദൻ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഇടതുകക്ഷികൾ ദലിത്-ആദിവാസി പ്രശ്നങ്ങൾ ഏറ്റെടുക്കാതിരുന്നത് രവീന്ദ്രനെയും പ്രകോപിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മാത്രമല്ല രവീന്ദ്രൻ ദലിത്-ആദിവാസി മേഖലകളിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് ആദിവാസിവിഭാഗങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെയും അവരുടെ ജീവിതദുരിതങ്ങളെയും അവരോടുള്ള മുഖ്യധാരയുടെ സമീപനത്തെയും വിശകലനാത്മകമായ യാത്രാവിവരണങ്ങളിലൂടെ പുറംലോകത്തിന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഗ്രാംഷിയുടെ ബുദ്ധിജീവിസിദ്ധാന്തം മുൻനിർത്തി ആലോചിക്കുമ്പോൾ രവീന്ദ്രന് ഒരു ജൈവബുദ്ധിജീവി എന്ന വിശേഷണം നൽകാവുന്നതാണ്. ധൈഷണികതയെ ജൈവം, പരമ്പരാഗതം എന്ന് രണ്ടായി ഗ്രാംഷി വേർതിരിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗതിക്ക് നേതൃത്വം നൽകുകയോ സഹായകമായ നിലപാടെടുക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന വർഗത്തിന്റെയോ വിഭാഗത്തിന്റെയോ സംഘങ്ങളുടെയോ താല്പര്യങ്ങളും വീക്ഷണവുമായി ഒത്തുചേരുന്ന ധൈഷണികരെ ജൈവം എന്നും മറ്റുള്ളവരെ പരമ്പരാഗതം എന്നും ഗ്രാംഷി വിഭജിക്കുന്നു. പൗരസമൂഹത്തിന്റെ വളർച്ചയിൽ ഫലപ്രദമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്ന ബുദ്ധിജീവികളെയാണ് ജൈവബുദ്ധിജീവികളെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. നിലവിലുള്ള ആധിപത്യവ്യവസ്ഥയെ പലനിലകളിൽ സാധൂകരിക്കുകയും പിന്തുണയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ് പരമ്പരാഗതബുദ്ധിജീ

വികൾ. അധീശവിജ്ഞാനത്തിന്റെ ആവർത്തനവും പുനരുല്പാദനവും സാധ്യമാക്കുന്നവരാണവർ. ഇതിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി ''സവിശേഷമായ വർഗതാല്പര്യങ്ങളോടും സാമൂഹികവിഭാഗങ്ങളോടും പ്രകടമായിത്തന്നെ സാത്മ്യം പ്രാപിച്ചവരാണ് ജൈവബുദ്ധിജീവികൾ'' (സുനിൽ, 2016:321). തങ്ങളുടെ വർഗവുമായി അവയവനിഷ്ഠമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഇവരിൽനിന്നാണ് പൗരസമൂഹത്തിന്റെ ബോധത്തെ മൊത്തത്തിൽ നയിക്കാനുള്ള ആശയങ്ങളുടെ ബീജപരാഗണം നടക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും തകർക്കപ്പെടേണ്ട ഹെജിമണിയെക്കുറിച്ചും എഴുതുകവഴി രവീന്ദ്രൻ ചെയ്തതും അതുതന്നെയായിരുന്നു.

1.1 നവഇടതുപക്ഷം

അറുപതുകളുടെ അവസാനവും എഴുപതുകളിലുമായി ലോകമെങ്ങും വിവിധരൂപത്തിൽ ഉയർന്നുവന്ന പുതിയഇടതുപക്ഷചിന്തയുടെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും ഭാഗമായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ ജീവിതവും ചിന്തയും. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെയും പൗരന്റെ രാഷ്ട്രീയ അവകാശങ്ങളെയും എല്ലാംതന്നെ വിശാലമായതോതിൽ അഭിസംബോധനചെയ്ത, പ്രധാനമായും അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലുമായി നടന്ന പാശ്ചാത്യലോകത്തെ ആക്ടിവിസ്റ്റുകളുടെ വിശാലമായ രാഷ്ട്രീയനീക്കങ്ങളെയാണ് നവഇടതുപക്ഷം എന്നപേരിൽ വിളിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യനീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരമ്പരാഗത മാർക്സിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കെതിരായ പ്രവർത്തനമായി ചിലർ നവഇടതുപക്ഷത്തെക്കാണുന്നു. മറ്റൊരുകൂട്ടർ പരമ്പരാഗത ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ തുടർച്ചയും പുനരുജ്ജീവനവുമായും. വിമർശനാത്മക സിദ്ധാന്തം (Critical Theory) എന്ന് പൊതുവെ അറിയപ്പെടുന്ന ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ ചിന്തകളാണ് നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ആധാരമായിത്തീർന്നത്. 1920-നും 1930-നും ഇടയിൽ ജർമ്മനിയിൽ ആവിർഭവിച്ച ചിന്താപദ്ധതിയായിരുന്നു ഇത്. മാർക്സിസത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റിയുള്ള തർക്കമാണ് ഇവർക്കിടയിൽ പ്രധാന

മായും നടന്നത്. സോവിയറ്റ് മാർക്സിസം സ്റ്റാലിനിസമായി ന്യൂനീകരിക്കപ്പെട്ടത്, പടിഞ്ഞാറൻ യൂറോപ്പിലെ ഇടതുപക്ഷതൊഴിലാളി സംഘടനകൾക്ക് നേരിടേണ്ടി വന്ന പരാജയം, ഫാസിസത്തിന്റെയും നാസിസത്തിന്റെയും ഉത്ഭവം എന്നിവ യെല്ലാം സൃഷ്ടിച്ച നിരാശാജനകമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നാണ് ഈ ചിന്താപ ദ്ധതി രൂപപ്പെട്ടത്. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന ലോകത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയായിരുന്നു അവരുടെ ലക്ഷ്യം. അസ്തിത്വവാദം, പോസിറ്റീവിസം എന്നിവയെയെല്ലാം അവർ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കി. ക്ലാസിക്കൽ പരികല്പനകളിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി അടിത്തറ/മേൽപുര രൂപകത്തിലെ മേൽപുരയുടെ ആപേക്ഷിക സ്വാച്ഛന്ദ്യവും പ്രത്യുൽപ്പാദനപരതയും പരിഗണിച്ച് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന് അവർ പ്രാധാന്യം നൽകി. ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ ചിന്ത കനായ ഹെർബർട്ട് മാർക്യൂസിനെ നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ പിതാവ് എന്ന് വിശേ ഷിപ്പിക്കുന്നു.

ലോകമാസകലം പലരീതിയിലാണ് നവഇടതുപക്ഷം രംഗപ്രവേശം ചെയ്തത്. 'ജനാധിപത്യസമൂഹത്തിനുവേണ്ടി വിദ്യാർത്ഥികൾ' എന്ന മുദ്രാവാക്യ മുയർത്തി വിദ്യാർത്ഥികൾ രംഗത്തുവന്നു. ജനാധിപത്യം, പൗരാവകാശം, സർവ്വക ലാശാലാപരിഷ്കരണങ്ങൾ, യുദ്ധത്തിനെതിരായ പ്രതിരോധം എന്നിവയെല്ലാം അവർ മുന്നോട്ടുവെച്ചു. നിലവിലുള്ള സാമൂഹികഘടനയെ നവഇടതുപക്ഷക്കാർ എതിർത്തു. എല്ലാത്തരം സ്ഥാപനവൽക്കരണത്തെയും തള്ളിക്കളയുന്ന സമീപന വുമായി സ്ഥാപനവിരുദ്ധ ആശയങ്ങൾ അവർ കൈക്കൊണ്ടു. വിയറ്റ്നാം യുദ്ധവും ചൈനീസ് സാംസ്കാരികവിപ്ലവവുമെല്ലാം നവഇടതുപക്ഷചിന്തകരെ ഗണ്യമായ തോതിൽ സ്വാധീനിക്കുകയുണ്ടായി. അക്കാലത്തെ അരാജകവാദചിന്തകളും ഹിപ്പി യിസവുമെല്ലാം നവഇടതുപക്ഷഭാവുകത്വത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെയാണ് ഉടലെടുത്ത ത്.

അറുപതുകളിൽ അമേരിക്കയിൽ ആരംഭിച്ച് പിന്നീട് ലോകമാസകലം വ്യാപിച്ച യുവജനങ്ങളുടെ പ്രതിഷേധപ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു ഹിപ്പിയിസം.'ഹിപ്പി'എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം സംഘടിതസമൂഹത്തെയും സംഘടിതസാമൂഹികാചാരങ്ങളെയും എതിർക്കുന്നയാൾ എന്നാണ്. നിലവിലുള്ള സ്ഥാപനവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സാമൂഹികഘടനയെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ഹിപ്പികൾ രംഗത്ത് വന്നത്. ഒരു ഉപസംസ്കാരം അവർ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്തു. സ്വന്തം സമൂഹത്തെ അവർ സൃഷ്ടിച്ചു. അക്രമരഹിതമായ അരാജകത്വം, പരിസ്ഥിതിയോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം, സാമൂഹികജീവിതം, കലാപരീക്ഷണങ്ങൾ (പ്രത്യേകിച്ച് സംഗീതത്തിൽ), മയക്കുമരുന്നിന്റെ ഉപയോഗം, പൗരസ്ത്യ ആത്മീയതയിലുള്ള താല്പര്യം എന്നിവ ഹിപ്പിയിസത്തിന്റെ മുഖമുദ്രകളായിരുന്നു. യുദ്ധവിരുദ്ധവും കലാത്മകവുമായ ഒരു പ്രതിസംസ്കാരം ഹിപ്പികൾ രൂപവല്ക്കരിച്ചു. ഫാഷൻ, കല, സംഗീതം എന്നിവയിലെല്ലാം ഹിപ്പിയിസം വലിയ ചലനങ്ങളുണ്ടാക്കി.

സ്റ്റാലിനിസത്തിന്റെ പരിമിതികൾക്കെതിരായി യുവാക്കൾ ചിന്തിക്കാൻ തുടങ്ങുകയും സോഷ്യൽഫാസിസം എന്നൊക്കെ സോവിയറ്റ് യൂണിയനിലെ ഭരണക്രമം നിർവ്വചിക്കപ്പെടാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്ത കാലമായിരുന്നു അത്. ഇതിനെതിരെയുള്ള യുവാക്കളുടെ കലാപം ലോകമെങ്ങും ഉയർന്നുവന്നു. അത് വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായി. ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലും കലാപങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. സംഗീതത്തിലും സാഹിത്യത്തിലും ചിത്രകലയിലുമെല്ലാം അത് വിധ്വംസകമായ പുതിയ പ്രവണതകൾക്ക് വഴിയൊരുക്കി. പഴയലോകം ഒന്നാകെ നവീകരിക്കപ്പെടാൻ പോകുന്ന ആവേശകരമായ ഒരു പ്രതീതിയാണ് അന്ന് അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നത് (രാജീവൻ, 2018:135).

നവഇടതുപക്ഷചിന്തകൾ പലനിലകളിൽ കേരളത്തിലും രംഗപ്രവേശം ചെയ്തിരുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടിയുടെ രണ്ടാമത്തെ പിളർപ്പിൽനിന്ന് രൂപംകൊണ്ട നക്സലൈറ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിലൂടെയാണ് കേരളത്തിൽ നവഇടതു

പക്ഷം വരുന്നത്. മാവോയിസത്തിലൂന്നുന്ന ആ പ്രസ്ഥാനം സോവിയറ്റ് മാർക്സിസത്തെ വിമർശിക്കുന്ന നിലപാടായിരുന്നു സ്വീകരിച്ചത്. ഈ നിലപാടുതന്നെയാണ് ലോകമാസകലമുള്ള നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി അതിനെ മാറ്റുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികജീവിതത്തിൽ ഒരു പുതിയ അന്തരീക്ഷം തുറക്കുകയാണ് നവഇടതുപക്ഷം ചെയ്തത്. സാഹിത്യാദികലകളിലെല്ലാം അത് പുതിയ ഭാവുകത്വം പ്രകടിപ്പിച്ചുതുടങ്ങി. പുതിയ ഇടതുപക്ഷം ലോകമെമ്പാടും അഭിമുഖീകരിച്ച പ്രശ്നങ്ങൾത്തന്നെയാണ് കേരളത്തിലെ നവഇടതുപക്ഷവും നേരിട്ടത്. മാറിവരുന്ന കാലത്തിനനുസരിച്ച് മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയ്ക്കും പ്രയോഗത്തിനും വരേണ്ട മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു അവ. ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങൾ ഏറ്റവും രൂക്ഷമായി സാംസ്കാരികരംഗത്തായിരുന്നു പ്രകടമായത്. വലിയ ഭാവുകത്വപരിവർത്തനമാണ് അത് സാധ്യമാക്കിയത്. കവിത, കഥ, നാടകം എന്നിവയിലെല്ലാംതന്നെ നവഇടതുപക്ഷചിന്തകൾ സാധീനം ചെലുത്തിത്തുടങ്ങി. കേരളത്തിൽ നവഇടതുപക്ഷപ്രസ്ഥാനം സാംസ്കാരികരംഗത്ത് നിലയുറപ്പിച്ചത് *പ്രസക്തി, യെനാൻ, പ്രേരണ* തുടങ്ങിയ ആനുകാലികങ്ങളിലൂടെയും ക്യാംപസ് പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൂടെയും തെരുവുനാടകങ്ങൾ പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലെ കവിയരങ്ങുകൾ, ക്യാംപസ് നാടകവേദികൾ, *നാടുഗദ്ദിക, അമ്മ, സ്പാർട്ടക്കസ്* തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെയുമായിരുന്നു, ഈ ഘട്ടത്തിൽതന്നെയാണ് കേരളത്തിൽ ജനകീയസാംസ്കാരികവേദി രൂപപ്പെടുന്നത്. ''പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കാൾ അതിന്റെ പുത്തൻനീതിബോധമാണ് എഴുത്തുകാരെ ആകർഷിച്ചത്. മുഖ്യധാര ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗങ്ങളെയും സാഹിത്യസമീപനത്തെയും ഒരുപോലെ സംശയിച്ചിരുന്ന എഴുത്തുകാർ സമാന്തരപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ ഒരു തരം ശൂന്യത അനുഭവിച്ചിരുന്നു. ഇവർ ഈ നവപ്രസ്ഥാനത്തെ പുതുമഴപോലെ സ്വാഗതം ചെയ്തു'' (സച്ചിദാനന്ദൻ, 2002:808). കലയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ച് ഗൗരവതരമായ അന്വേഷണങ്ങൾ നടന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. ആഗോളതലത്തിൽ അക്കാലത്തുനടന്ന ചർച്ചകളുടെ പ്രതിഫലനം

എന്നനിലയിൽ സാംസ്കാരികവേദിയിലും കലയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ഉയർന്നുവന്നു. സാംസ്കാരികവേദി സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന കവിയൂർ ബാലന്റെ വാക്കുകൾ നോക്കുക. ''മാർക്സിന്റെ അടിത്തറ ഉപരിഘടനാസങ്കല്പത്തെ സ്ഥൂലപരമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന വീക്ഷണങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള കലാപവും സൈദ്ധാന്തികനീക്കങ്ങളും അഡോൾഫ് ഹിറ്റ്ലറിന്റെ തിരോധാനത്തിനു ശേഷം ഉയർന്നനിലവാരത്തിൽ എത്തുകയുണ്ടായി. കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും താരതമ്യേന സ്വാതന്ത്രമായ അസ്തിത്വവും ഭരണകൂടം എന്ന പരികല്പനയിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം വഹിക്കുന്ന പങ്കും ഇക്കാലത്താണ് സൈദ്ധാന്തികമായി വ്യക്തമായി വെളിവാക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മുഴുരൂപമല്ലെന്നും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ കണികകൾ മാത്രമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതെന്നും സിദ്ധാന്തവൽക്കരിക്കുകവഴി വിമർശനാത്മകചിന്തയുടെ വിതാനം കൂടുതൽ ഉന്നതമായി പുനഃസ്ഥാപിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു. സംസ്കാരം എന്നാൽ ദരിദ്രർക്ക് അന്നം തന്നെയാണെന്നും അവരാണ് സംസ്കാരത്തിന്റെ വിധാതാക്കളെന്നും സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു. അതിനാൽ ജനകീയമായ (ജനപ്രീതികരമല്ല) സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനം രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം തന്നെയാണെന്നും മനുഷ്യസമൂഹവും ബോധവും പരസ്പരം മാറിയും മറിഞ്ഞും സ്വാധീനിച്ച് ചരിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കങ്ങളായിത്തീരുന്നുവെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് അങ്ങനെ സുവ്യക്തമായിത്തീർന്നു. മർദ്ദകവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും പുതിയലോകത്തിന്റെ വാതിൽപ്പടികൾ ലക്ഷ്യംവെക്കുന്നതായി വെളിവാക്കപ്പെട്ടു. മാനുഷികമായ ഒന്നും അന്യമല്ല എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് കലാവീക്ഷണത്തിന്റെ ധാരണകളെ പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന ശക്തിബിംബങ്ങളായി'' (ബാലൻ, 2014:80-81). സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ ബോധ്യങ്ങളും ജനകീയമായ സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനം എന്നത് രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനംതന്നെയാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടുമെല്ലാം ശക്തമാവുന്നത് നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ കാലത്താണ്. നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ഭാവുകത്വത്തെ വിശാലമായി അട

യാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് അത്. ഇത്തരം കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കും ബോധ്യങ്ങൾക്കുമൊപ്പം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള തിരിച്ചറിവുകളും വിമർശനാത്മകചിന്തയും സമൂഹത്തെക്കുറിച്ച് അത് നൽകിയ ധാരണയും കലയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളും കലാവീക്ഷണത്തിൽ അത് നൽകിയ പുതിയധാരണകളുമെല്ലാം നിർമ്മിച്ച ഭാവുകത്വപരിസരമാണ് പിൽക്കാലത്ത് രവീന്ദ്രന്റെ ഭാവുകത്വത്തെയും നിർണയിച്ചത്.

മലയാളസാഹിത്യത്തിലും കലയിലും ആധുനികതാവാദം പ്രവേശനം നേടിയ കാലമായിരുന്നു അത്. ആധുനികസാഹിത്യസങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തെ നവഇടതുപക്ഷം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ആധുനികതാവാദപരമായ കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും വ്യവസ്ഥാവിരുദ്ധമായ വിധ്വംസകതയെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച തിയോഡോർ അഡോണോയുടെയും വാൾട്ടർ ബെഞ്ചമിന്റെയും ബ്രെഹ്ത്തിന്റെയും സമീപനം സ്വീകരിച്ച് വായനക്കാരും കലാസ്വാദകരും എന്ന നിലയിൽ ആധുനികതയിലെ അനുഭൂതിപരമായ വിധ്വംസകതയെ അംഗീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവരായിരുന്നു പൊതുവെ കേരളത്തിലെ നവഇടതുപക്ഷക്കാർ.

1.2 രാഷ്ട്രീയാധുനികത (Political Modernism)

മലയാളസാഹിത്യത്തിലും കലയിലുമെല്ലാം ഭാവുകത്വപരമായ വലിയമാറ്റം കൊണ്ടുവന്ന പ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു അറുപതുകളിൽ ആരംഭിച്ച ആധുനികതാവാദം[4](Modernism). രൂപപരമായും ഉള്ളടക്കപരമായും വലിയ പുതുമകൾ അത് ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. ആദ്യഘട്ടത്തിലുണ്ടായ ആധുനികതാവാദരചനകളിൽ അസ്തിത്വദുഃഖം, അന്യതാബോധം, ജീവിതനിഷേധം, വിഷാദാത്മകത തുടങ്ങിയ പാശ്ചാത്യാധുനികതയുടെ സ്വാധീനഫലമായുണ്ടായ ആശയങ്ങളായിരുന്നു പ്രമേയമായത്. ഇത്തരത്തിലുള്ള വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമായ ആധുനികതാവാദത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് രാഷ്ട്രീയാധുനികത (Political Modernism) പിറവിയെടുക്കുന്ന

ത്. ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയവൽക്കരണമായിരുന്നു അത്. ആദ്യകാല ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിൽ പരോക്ഷം മാത്രമായിരുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തെ പ്രത്യക്ഷതലത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു എന്നതാണ് രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ പ്രത്യേകത. ആധുനികത നടത്തിയ ആത്മവിചാരവും ആത്മവിമർശവുമായി എഴുപതുകളിൽ എഴുതപ്പെട്ട ഈ രചനകളെ കാണാവുന്നതാണ് (സച്ചിദാനന്ദൻ, 2002:804). ഇത്തരമൊരു രാഷ്ട്രീയവൽക്കരണത്തിലേക്ക് നയിച്ച പരിണാമങ്ങൾ അക്കാലത്ത് സമൂഹത്തിലും കലാസാഹിത്യഭാവുകത്വത്തിലുമെല്ലാം സംഭവിച്ചിരുന്നു നവഇടതുപക്ഷചിന്താധാരയുടെ രംഗപ്രവേശവും ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദ ആശയങ്ങൾ സജീവമായതുമെല്ലാം അതിൽ മുഖ്യമാണ്.

ആധുനികതാവാദത്തിനുള്ളിൽ സംഭവിച്ച രാഷ്ട്രീയവൽക്കരണം മാർക്സിസത്തിന്റെ ആശയാവലികളുടെ സ്വാധീനഫലമായിരുന്നു. പ്രധാനമായും തീവ്രഇടതുപക്ഷ-നവഇടതുപക്ഷ ആശങ്ങളായിരുന്നു അതിനെ നിർണ്ണയിച്ചത്. നവഇടതുപക്ഷചിന്തകളും ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദ ആശയങ്ങളും സജീവമായഘട്ടത്തിൽ അതുയർത്തിവിട്ട ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും രാഷ്ട്രീയസാംസ്കാരികമേഖലകളിൽ വലിയ സ്വാധീനം ഉളവാക്കിയിരുന്നു. ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനം രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനം എന്നനിലയിൽ മാത്രമല്ല പ്രവർത്തിച്ചത്. അത് ഒരു സാംസ്കാരികപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വഭാവംകൂടി പ്രകടമാക്കിയിരുന്നു.[5] ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെയും കലയുടെയും ലോകബോധത്തെ മാറ്റിമറിക്കാൻ ഈ രാഷ്ട്രീയചലനങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചു. അത് കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും പുതിയ ഒരു ഭാവുകത്വനിർമ്മിതിയ്ക്ക് കാരണമായി. ഈ ഭാവുകത്വത്തെ രാഷ്ട്രീയാധുനികത എന്നും ഇടതുപക്ഷാധുനികത എന്നുമൊക്കെ പൊതുവെ നിരൂപകർ വിളിക്കുന്നു (സച്ചിദാനന്ദൻ, 2012:11). പ്രധാനമായും എഴുപതുകളിൽ ആരംഭിച്ച ആധുനികതാവാദത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ സംഭവിച്ച ഈ ഭാവുകത്വവ്യതിയാനം കഥയിലും കവിതയിലും നാടകത്തിലുമെല്ലാം പ്രത്യക്ഷമായി. കഥയിൽ എം.സുകുമാരനും

പട്ടത്തുവിളയും യു. പി. ജയരാജും പി. കെ.നാണുവും കവിതയിൽ കെ. ജി. ശങ്കര പിള്ളയും സച്ചിദാനന്ദനും നാടകത്തിൽ കെ. ജെ. ബേബിയും മധുമാസ്റ്ററും വിമർശനത്തിൽ സച്ചിദാനന്ദനും ബി. രാജീവനും രവീന്ദ്രനുമെല്ലാം ആ ഭാവു കത്വം സ്വീകരിച്ചവരാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വപരിസരത്തിലാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്.

വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ട രചനകളിൽനിന്ന് സാമൂഹ്യ പരതയ്ക്കുകൂടി പ്രാധാന്യംകിട്ടുന്ന സൃഷ്ടികളിലേക്കുള്ള മാറ്റമായിരുന്നു രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിൽ സംഭവിച്ചത്. കലാസാഹിത്യാദികളെ അടിമുടി രാഷ്ട്രീ യവൽക്കരിച്ചു എന്നതാണ് രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ പ്രത്യേകത. ആധുനിക താവാദ ആശയങ്ങളായി പൊതുവെ പറയുന്ന അസ്തിത്വദുഃഖം, അന്യതാബോധം, സ്വത്വാന്വേഷണം എന്നിവയെല്ലാം കടന്നുവരുന്ന രചനകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്ത മായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ രാഷ്ട്രീയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയായിരുന്നു രാഷ്ട്രീയാധുനികർ. സച്ചിദാനന്ദൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ അപരിഹാര്യവും അപഗ്രഥനാതീതവുമായ പ്രഹേളികകളെന്ന നിലവിട്ട് മനുഷ്യരുടെ സമരങ്ങളി ലൂടെ പരിഹരിക്കേണ്ട പരുഷവും ഭൗതികവുമായ മൂർത്തപ്രശ്നങ്ങളായി മനു ഷ്യന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിൽ മാറുന്നു (1984:225-226). അമൂർത്ത മായ ദാർശനികവ്യഥകളെക്കാൾ ഭൗതികവ്യഥകളാണ് അവർ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. ദുഷിച്ച വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെയും പലതരത്തിലുള്ള ചൂഷണങ്ങൾക്കെതി രെയുമുള്ള ക്ഷോഭം അവരുടെ കൃതികളിൽ പ്രതിഫലിച്ചു. നീതിയും സ്വാത ന്ത്ര്യവും നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നതിലും അവകാശങ്ങൾ ലംഘിക്കപ്പെടുന്നതിലുമുള്ള ഉത്ക്കണ്ഠയും രോഷവും വേദനയുമെല്ലാം അവരുടെ കൃതികളിലുടനീളം കടന്നു വന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് അവബോധവും ഉയർന്ന മാനവികതയുമെല്ലാം അവരുടെ രച നകൾക്ക് പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു.

വ്യവസ്ഥാവിമർശനവും കീഴാളവർഗപക്ഷപാതിത്വവും രാഷ്ട്രീയാധുനിക തയുടെ സ്വഭാവമായിരുന്നു. ഇന്ത്യനവസ്ഥകളെ ചൂഷിതരുടെ വീക്ഷണ ത്തിൽനിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന പ്രവണത രാഷ്ട്രീയാധുനികരുടെ രചനകളിൽ പ്രത്യേകിച്ച് കവിതകളിൽ കാണാം. അത്തരം രചനകളിലൂടെയൊക്കെയാണ് ആധുനികത രാഷ്ട്രീയവൽക്കരണത്തിന് വിധേയമായത്. അധഃസ്ഥിതരുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിലൂടെ ഇന്ത്യയിൽ വിപ്ലവം സാധ്യമാവുമെന്ന പ്രതീക്ഷ രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലെ എഴുത്തുകാർ പുലർത്തിയിരുന്നു. ഹിംസാത്മകത്വം, വിപ്ലവകാല്പനികപ്രവാചകത്വം, വ്യവസ്ഥാവിമർശം, വർഗപക്ഷപാതിത്വം എന്നിവ യെല്ലാം രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വസവിശേഷതകളാണ് (അജിത്, 2014:116). വിധ്വംസകസ്വഭാവംകൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ ഭാവുകത്വം പൗരസമൂഹ ത്തിലെ രാഷ്ട്രീയയുക്തിയെയും സാംസ്കാരികയുക്തിയെയും അതിനിശിതമായി വിമർശനവിധേയമാക്കി. അടിയന്തിരാവസ്ഥയോട് വിവിധ രീതികളിൽ വിമർശനാ ത്മകമായി പ്രതികരിക്കുന്ന രചനകൾ, സ്ഥാപനമെന്നനിലയിൽ രാഷ്ട്രീയത്തെ പരിഹസിക്കുന്ന രചനകൾ, സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെയും ദലിത് ജീവിതത്തിന്റെയു മൊക്കെ അവസ്ഥകളെ വെളിവാക്കുന്ന രചനകൾ എന്നിവയെല്ലാം അക്കാലത്ത് പിറവിയെടുത്തു. ''ആധുനികതയെ വിപ്ലവാത്മകസാമൂഹികദർശനവും നൈതികപ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയുംകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയവത്ക്കരിക്കുകയും രാഷ്ട്രീ യത്തെ ആധുനികമനുഷ്യാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധവും നവീനഭാവുകത്വവും കൊണ്ട് ആധുനികവത്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുകയായിരുന്നു അവർ'' എന്ന് രാഷ്ട്രീ യാധുനികരെപ്പറ്റി സച്ചിദാനന്ദൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (1984:152). മുൻകാലങ്ങ ളിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ നിഷേധമാണ് രാഷ്ട്രീയാധുനികത എന്ന വാദം അപ്രസക്തമായിക്കഴിഞ്ഞു. സത്താപരമായി ആദ്യകാല ആധുനികതയും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയും വ്യത്യസ്തമല്ലെന്ന് തെളിയി ക്കുന്ന പഠനങ്ങളും പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്.[6] രാഷ്ട്രീയാധുനികരെല്ലാം ആധുനിക

തയെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞവരായിരുന്നില്ല. ആധുനികതാവാദത്തെക്കുറിച്ച് മുഖ്യധാരാ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ പുലർത്തിയ കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നില്ല രാഷ്ട്രീയാധുനികരുടേത്. പി. കെ. നാണുവിനെപ്പോലെയുള്ള എഴുത്തുകാർ ആധുനികതാവാദത്തെ അതിന്റെ സവിശേഷതകളോടെ നോക്കിക്കാണുന്നുണ്ട്. പി. പി. രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പി ക്കുന്നതുപോലെ പൊതുവെ അറുപതുകളുടെ അന്ത്യംവരെയും ആധുനികതാവാദ വുമായി രമ്യതയിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന,ആ വാദത്തിനുള്ളിൽ ലീനമായി നിന്നവർ തന്നെയാണ് നവഇടതുപക്ഷകാഴ്ചപ്പാടുകളോടെ എഴുപതുകളിൽ ജാഗരൂകമാവു ന്നത് (2002:444). രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഉദയം അങ്ങനെയാണെന്നു പറയാം. ഇത്തരമൊരു ചർച്ചയുടെ വിശദാംശങ്ങളിലേക്ക് ഈ പ്രബന്ധം കടക്കുന്നില്ല. രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ പ്രധാനസവിശേഷതകളെന്തെന്ന് വിശദീകരിക്കുക മാത്രമേ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ.

ആധുനികതാവാദത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പിൽനിന്നുണ്ടായത് എന്നെല്ലാം രാഷ്ട്രീയാധുനികതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് കാണാറുണ്ട്. അങ്ങനെ ചെയ്യു മ്പോൾ രാഷ്ട്രീയ ആധുനികതയിലും തീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനത്തിലും പ്രവർത്തിച്ച വർക്ക് ആധുനികരചനകൾ പ്രിയപ്പെട്ടതായിരുന്നു എന്നകാര്യവും ഓർക്കേണ്ട തുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും ശക്തമായ ആധുനികതാവാദകൃതിയായ *ഖസാ ക്കിന്റെ ഇതിഹാസ*ത്തെ അനുസ്മരിക്കുന്ന 'ഖസാക്ക്' എന്ന പേര് സാംസ്കാരിക വേദിയുടെ ഒരു ഓഫീസിനുണ്ടായിരുന്നതായി കല്പറ്റ നാരായണൻ സൂചിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട് (2011:11). രവീന്ദ്രൻ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തോട് നിഷേധാത്മകമായ സമീപനം ആയിരുന്നില്ല പുലർത്തിയിരുന്നത്.

എഴുപതുകളിലെ എഴുത്തുകാരുടെ രചനകളെ മുൻനിർത്തി സച്ചിദാനന്ദൻ നടത്തുന്ന പ്രമേയവിഭജനങ്ങളിൽ പലതും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിൽപ്പെട്ട എഴു ത്തുകാരുടെ രചനകളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. നിലനിൽക്കുന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാന ത്തോടുള്ള വിമർശനം, ഉദ്യോഗസ്ഥപ്രഭുത്വം, വ്യക്തിവാദം, അന്യവർഗസ്വാധീനം,

സങ്കുചിതദേശീയവാദം, വർഗസമരത്തിന്റെ അനുഭവത്തെയും വിചാരലോക ത്തെയും മിത്തുകൾ, പ്രതീകങ്ങൾ, അന്യാപദേശം, നാടോടി തുടങ്ങിയ രൂപങ്ങ ളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നവ, മധ്യവർഗത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷം, ആത്മപരി ഹാസം, കുറ്റബോധം, ഭയം, പരിവർത്തനമോഹം തുടങ്ങിയവ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന വ, സ്വകാര്യലോകവും അനുഭവവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കാലത്തെ അനുഭവി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രചനകൾ, ഉപരിവർഗരാഷ്ട്രീയത്തെയോ ഭരണകൂടത്തെയോ മനോഘടനയെയോ അപഗ്രഥിക്കുകയും വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രചനകൾ, അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന്റെ പീഡനവും അഭിലാഷവും പിടിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വ, പുതുവിപ്ലവത്തിന്റെതന്നെ ആഭ്യന്തരവിമർശനം നടത്തുന്നവ, വിപ്ലവപ്രസ്ഥാന ത്തിന്റെ പിന്മാറ്റത്തെ പലരീതിയിൽ നോക്കിക്കാണുന്നവ (2019:82,83). ഇത്തരം പ്രമേയങ്ങളിൽ ചിലത് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളിലുണ്ട്. തന്റെ രചനാജീവിതത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ എഴുതിയ *മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* എന്ന ചെറുകഥയിൽ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ വ്യർത്ഥതാബോധവും അസ്ഥിത്വദുഃഖവുമെല്ലാം പ്രമേയ മായി കടന്നുവന്നിരുന്നുവെങ്കിലും പിൽക്കാലത്ത് രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവു കത്വത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ കടക്കുന്നതാണ് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

1.3 രവീന്ദ്രന്റെ രചനകൾ

വിവിധ ജനുസ്സുകളിലായി കിടക്കുന്ന രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളെ ക്രോഡീ കരിക്കുകയും സാമാന്യമായി വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണിവിടെ. പതിനേ ഴാമത്തെ വയസ്സിൽ എഴുതിയ *അതിരാണിപ്പൂക്കൾ* (1963) എന്ന ബാലസാഹിത്യകൃ തിയിലൂടെയാണ് രവീന്ദ്രൻ എഴുത്തിന്റെ ലോകത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. നഗര ത്തിലെ തിരക്കിലും ബഹളത്തിലും ജീവിച്ചുമടുത്ത രാജൻ എന്ന സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥിക്ക് പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടറായ അച്ഛന്റെ സ്ഥലം മാറ്റത്തോടനുബ ന്ധിച്ച് വയനാട്ടിലെ കാട്ടുപ്രദേശത്ത് മാറിതാമസിക്കാൻ ഇടവന്നപ്പോൾ ഉണ്ടായ ആനന്ദം കലർന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് ഈ നോവലിലെ പ്രമേയം. പട്ടണത്തിലെ

പരിഷ്കൃതമായ സ്കൂളിൽനിന്ന് വയനാട്ടിലെ ഓലമേഞ്ഞ ചുമരില്ലാത്ത സ്കൂൾ പരിസരത്തേക്ക് വരുന്ന രാജന്റെ മാനസികാവസ്ഥകൾ നോവൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതിയോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന പ്രതീതി അവനുണ്ടാവുന്നു. അവിടം അവനിഷ്ടമാകുന്നു. ഓലമേഞ്ഞ കുടിലിൽ താമസിക്കുന്ന ജാനു എന്ന ആദിവാസി പെൺകുട്ടിയും രാജനും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹബന്ധത്തിന്റെ കഥയായി നോവൽ വളരുന്നു. മാർക്സിയൻ ദർശനത്തെ ആഴത്തിലറിയുന്നതിനും മുമ്പെഴുതിയ നോവലാണിത്. യാത്രയോടും പ്രകൃതിയോടും ആദിവാസികളോടും രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്ന താല്പര്യം ഈ ആദ്യകൃതിയിൽ തന്നെ തെളിയുന്നുണ്ട്.

1971–ലാണ് രവീന്ദ്രന്റെ ''മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ'' എന്ന ചെറുകഥ മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികതാവാദം കത്തിനിൽക്കുന്ന സമയമായിരുന്നു അത്. ആധുനികതാവാദകഥകളുടെ പ്രമേയവും ആഖ്യാനരീതിയും തന്നെയാണ് ''മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളി''ലും ഉള്ളത്. ആധുനികതാവാദം മുഖ്യമായി ആവിഷ്കരിച്ച പ്രമേയങ്ങളിൽ ചിലതായ മരണവും പ്രവാസവും കാത്തിരിപ്പുമെല്ലാം ആ കഥയിലും പരിചരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതം അർത്ഥശൂന്യമാണെന്ന ചിന്ത കാമുവിന്റെ കലാസൃഷ്ടികളിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തുണ്ട്. മരണത്തിന്റ വരവുംകാത്ത് ആശങ്കാകുലരായ മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്ന ഇടമായിട്ടാണ് കാമു ലോകത്തെക്കാണുന്നത്. ''മരണം വ്യർത്ഥമാക്കിയ ജീവിതത്തിനുനേരെ പുതിയ മനുഷ്യൻ കൈക്കൊണ്ട ജീവിതവീക്ഷണം'' എന്ന് എം. മുകുന്ദൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ആധുനികതാവാദകഥകളിൽ കാണുന്ന അസ്തിത്വദുഃഖവും അന്യതാബോധവും വ്യർത്ഥതാബോധവുമെല്ലാം ആ കഥയിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയും. കാഫ്ക, കാമു, സാർത്ര് മുതലായവർ ആവിഷ്കരിച്ച ജീവിതനിരർത്ഥകതയാണ് ആ കഥയും മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. അനുജത്തി വിഷം കഴിച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്ത വാർത്തയറിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്ക് തീവണ്ടിയിൽ പോവുന്ന കഥാപാത്രമാണ് കഥയിലെ ആഖ്യാതാവ്. റയിൽവ്വേ സ്റ്റേഷ

നിലും തീവണ്ടിയിലും അയാൾ കാണുന്നവരെല്ലാംതന്നെ അവരുടെ പ്രിയപ്പെട്ടവരുടെ മരണവിവരം അറിഞ്ഞിട്ട് പോവുന്നവരാണ്. തീവണ്ടി വൈകുന്നത് അതിനു മുൻപിൽ ആരോ ചാടിമരിച്ചതുകൊണ്ടാണ്. ഇങ്ങനെ ചുറ്റിലും മരണം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന കഥാന്തരീക്ഷം ജീവിതത്തിന്റെ വ്യർത്ഥതയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. കഥയിൽ ജീവിതത്തിന്റെ രൂപകമായി കടന്നുവരുന്ന യാത്രയും തീവണ്ടിയും കഥയിലൊരിടത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന തരിശുഭൂമിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശവുമെല്ലാം കഥയുടെ ആധുനികതാവാദഭാവുകത്വത്തെ വെളിവാക്കുന്നു.

1.3.1 സംസ്കാരവിമർശനം

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തെ സംസ്കാരവിമർശനം എന്ന് വിളിക്കാവുന്നതാണ്. മലയാളത്തിലെ മാർക്സിയൻവിമർശനത്തെ സംസ്കാരവിമർശന വഴികളിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കാണ് രവീന്ദ്രൻ വഹിച്ചത്. എഴുപതുകളിൽത്തന്നെ സച്ചിദാനന്ദനും ബി. രാജീവനും മറ്റും വിമർശനങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ച രാഷ്ട്രീയനിഷ്ഠനിലപാടുകളിൽ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ ആദ്യാങ്കുരങ്ങൾ കാണാം. സങ്കുചിതമായ അർത്ഥത്തിലുള്ള വിമർശനസാഹിത്യത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് വികസിച്ചുവന്ന വിശകലനമേഖലയും വായനാരീതിയുമാണ് സംസ്കാരവിമർശനം. പാഠോല്പാദനത്തിന്റെ ഒരു പുതിയ രീതിശാസ്ത്രവും അതോടൊപ്പം വളർന്നുവരുന്ന പുതിയ ജ്ഞാനമണ്ഡലവുമെന്നനിലയിൽ വികസിച്ചുവന്ന നിയതാർത്ഥത്തിലുള്ള സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ ആദ്യകാലകാഴ്ചകൾ ആണ് രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാവിമർശനത്തിലും ചിത്രശില്പകലാനിരൂപണത്തിലും മാധ്യമവിമർശനത്തിലുമെല്ലാം സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ സ്വാഭാവം പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്.

1.3.1.1 സിനിമാവിമർശനം

മലയാളത്തിലെ സിനിമാസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രം 1950-കളിൽ തുടങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമയ്ക്ക് ഒരു കലാരൂപത്തിന്റെ ഉന്നതസ്ഥാനം കല്പിക്കാതിരുന്നതിനാൽ സിനിമാനിരൂപണം അക്കാലത്ത് വേണ്ടത്ര പരിഗണന ലഭിക്കേണ്ട ഒന്നായി കരുതപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. 1951-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച നാഗവള്ളി ആർ. എസ്. കുറുപ്പിന്റെ ''ചലച്ചിത്രകല'' മൂർക്കോത്ത് കുഞ്ഞപ്പയുടെ ''സിനിമ'' എന്നീ കൃതികൾ സിനിമാനിരൂപണം എന്നതിനെക്കാൾ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെയും മറ്റും വിവരിക്കുന്ന രചനകളായിരുന്നു. ടി. കെ.രാംചന്ദ്, ദാസ് ചെറായി, കെ. ആർ. ചെത്തല്ലൂർ, മങ്കട രവിവർമ, ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരെല്ലാം സിനിമാസാഹിത്യരംഗത്ത് സംഭാവനകൾ നല്കിയവരായിരുന്നു. എങ്കിലും നിരൂപണം എന്ന് പൂർണ്ണ അർത്ഥത്തിൽ വിളിക്കാവുന്ന രചനകളായിരുന്നില്ല അവരുടേത്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്ന അത്തരം രചനകളിൽനിന്നുമാറി നിരൂപണം എന്നനിലയിൽ സിനിമയെ നോക്കിക്കണ്ടവരാണ് സിനിക്, കോഴിക്കോടൻ, വേലപ്പൻ ആലപ്പാട്, നാദിർഷ തുടങ്ങിയവർ പിന്നീട് വിജയകൃഷ്ണൻ, വി. രാജകൃഷ്ണൻ, അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, എം. എസ്. തോമസ് തുടങ്ങിയ നിരവധി നിരൂപകരിലൂടെ മലയാളസിനിമാനിരൂപണം വളർന്നുവന്നു.

എഴുപതുകളിൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കടന്നുവരവ് സിനിമാ ആസ്വാദനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി. സിനിമാനിരൂപണത്തിലും എഴുപതുകൾ പുത്തനുണർവ്വുകൾ കൊണ്ടുവന്നു. അതുവരെ സിനിമാനിരൂപണത്തിന്റെ അടിത്തറയൊരുക്കിയിരുന്നത് ഹോളിവുഡ് സിനിമകളും ഇംഗ്ലീഷ് വാരികകളും പരിമിതമായ പുസ്തകങ്ങളും ആയിരുന്നെങ്കിൽ എഴുപതുകളിൽ അത് കുറേകൂടി വിശാലമായി യൂറോപ്യൻ സിനിമകളിലേക്കും സിനിമാകാഴ്ചപ്പാടുകളിലേക്കും ചുവടുമാറി. ചലച്ചിത്രത്തിനും പ്രേക്ഷകർക്കും ഇടയിൽ വർത്തിക്കുന്ന ഒരാളായിട്ടാണ് പൊതുവെ സിനിമാനിരൂപകർ സ്വയം

നിർവ്വചിച്ചത്. ആസ്വാദനത്തിന് വൈഷമ്യം നേരിടാവുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളെ കൃത്യമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തു കൊണ്ട് സാധാരണപ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനത്തിന് സഹായിയായി വർത്തിക്കുക എന്നതാണ് പൊതുവേ നിരൂപകന്റെ ധർമ്മമായി നിരൂപകർ കരുതിവന്നിരുന്നത്. മാത്രമല്ല സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ കച്ചവടം/കല (Commercial/Art) ജനകീയകല/ ഉയർന്നകല (Vulgar/High art) ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുപ യോഗിച്ചാണ് കലയെ വേർതിരിക്കാനും നിർവ്വചിക്കാനും അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്. നിരൂപകന്റെ ദൗത്യം ഉയർന്നകലയ്ക്കുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുകയും താഴ്ന്നകല യ്ക്കായി വെമ്പുന്ന എളുപ്പത്തിൽ വഴിതെറ്റാവുന്ന പൊതുജനത്തെയും അതുനല്കി ലാഭംകൊയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കലാകച്ചവടക്കാരെ എതിർക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നുള്ളതായിരുന്നു (2011:398). പലപ്പോഴും സിനിമാനിരൂപണം സിനിമാ ക്കഥാവിവരണത്തിനും വ്യാഖ്യാനത്തിനും പ്രധാന്യം കൊടുക്കുകയും ഉയർന്നകല/ താഴ്ന്നകല എന്ന വിഭജനത്തിന് കൃത്യമായ നിർവ്വചനം നല്കാതിരി ക്കുകയും ചെയ്ത സന്ദർഭത്തിലാണ് മാർക്സിയൻ ദർശനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്ന പരികല്പനയിൽനിന്ന് ഉടലെടുത്ത പ്രത്യയ ശാസ്ത്രവിമർശനവുമായി രവീന്ദ്രൻ കടന്നുവരുന്നത്.

മലയാള സിനിമാനിരൂപണരംഗത്ത് അന്നുവരെ ഉണ്ടായിരുന്ന പ്രവണത കളെ ചോദ്യംചെയ്തുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു.''സിനിമാനിർമ്മാ ണത്തെ ഉപജീവിക്കുന്ന ഒരു പ്രസാധനവ്യവസായവും അത് ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊ ണ്ടിരിക്കുന്ന താണതരം ചലച്ചിത്രസാഹിത്യവും നിരന്തരം വലുതായിക്കൊണ്ടിരി ക്കുന്നു. പക്ഷെ ചലച്ചിത്രലോകത്തെക്കുറിച്ച് സൂക്ഷ്മവും വിശദവുമായ ചർച്ച കളോ ആഴത്തിലുള്ള പഠനങ്ങളോ ഇതേവരെ നടന്നിട്ടില്ലെന്നതാണ് തീർച്ച. ചലച്ചി ത്രസാഹിത്യത്തിന് ദേശീയഅംഗീകാരം നേടിയ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ നമുക്കുണ്ട്. അവ രുടെ അഭിരുചികൾക്ക് പക്ഷെ ദേശീയസിനിമകളേക്കാളേറെ പഥ്യം വിഖ്യാതങ്ങ

ളായ വിദേശീയരചനകളാണ്. വളരെയേറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും എഴുതപ്പെടുകയും ചെയ്ത അത്തരം കൃതികളെ തങ്ങളുടേതായ മറ്റൊരുവീർപ്പ് പദാവലികൾക്കൊണ്ട് പ്രക്ഷാളനം ചെയ്യുന്ന ഒരുതരം ഭാഷാപരമായ അഭ്യാസമാണ് മിക്കപ്പോഴും അവർക്ക് വിമർശനവൃത്തി'' (1990:18). മലയാളത്തിലെ സിനിമാസാഹിത്യത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ലാവണ്യവാദനിരൂപകർ കലാസിനിമകളെയായിരുന്നു തങ്ങളുടെ നിരൂപണത്തിന് സ്വീകരിച്ചത്. എന്നാൽ രവീന്ദ്രൻ കലാസിനിമകൾക്കൊപ്പംതന്നെ പ്രധാനമായും കച്ചവടസിനിമകളെയും നിരൂപണവിധേയമാക്കി. കച്ചവടസിനിമകൾ ജനങ്ങളെ വലിയതോതിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നോ പാരമ്പര്യമായി തുടർന്നുവരുന്ന വ്യവസ്ഥയോട് പൊരുത്തപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുമെന്ന വിചാരമോ ഇല്ലാതിരുന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് കച്ചവടസിനിമകളെ നിരൂപണവിധേയമാക്കാതെ ഒഴിവാക്കുന്നത് ഫലത്തിൽ ആ സിനിമ ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആപത്കരമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനത്തിന് മൗനമായ അംഗീകാരം നൽകുന്നതിന് സമാനമാണ് എന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം അത്തരം കച്ചവടസിനിമകളെ നിരൂപണത്തിന് സ്വീകരിക്കുകയും വിനോദവ്യവസായത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ സാധ്യതയായ കച്ചവടസിനിമകളിലെ ഉപരിവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വിശകലനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തു.

1983–ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ രവീന്ദ്രൻ എഡിറ്റുചെയ്ത *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന കൃതിയിലെ ''സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും'' എന്ന ലേഖനവും അതിൽത്തന്നെ അനുബന്ധപഠനങ്ങളിലെ സമകാലീനസിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനവുമെല്ലാം മലയാളസിനിമാനിരൂപണത്തെ മാറ്റിമറിച്ചു. പിൽക്കാലസിനിമാനിരൂപണത്തെ ഗണ്യമായതോതിൽ സ്വാധീനിക്കുവാൻ രവീന്ദ്രന്റെ നിരൂപണങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചു. അതുവരെ മലയാളസിനിമാനിരൂപണത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരുന്ന ലാവണ്യവാദവിമർശനത്തിൽനിന്ന്

വ്യത്യസ്തമായി സിനിമയിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പഠനങ്ങളായിരുന്നു അവ. മലയാളസിനിമാനിരൂപണത്തിൽ ആദ്യമായി പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. 1990-ൽ ബോധി ബുക്സ് പുറത്തിറക്കിയ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമയെയും മാധ്യമങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തിൽ ''പ്രത്യയശാസ്ത്രവും സിനിമയും'' എന്ന ലേഖനം ''സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം'' എന്ന തലക്കെട്ടിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ''മലയാളസിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയാന്തർഗതങ്ങൾ'', ''പ്രത്യയശാസ്ത്രവും സിനിമയും'', ''ഇന്ത്യൻസിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയ ഉള്ളടക്കം'', ''സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം'', ''മാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രതിലോമപ്രകൃതം'', ''ഗാന്ധി അഥവാ സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെ മഹാമനസ്കത'', ''സാമ്രാജ്യത്വത്തിന് മാപ്പ്'', ''സാമൂഹ്യവിമർശനം ചെയ്യുന്ന സിനിമകളും പത്രമുതലാളിമാരും'', ''മുഖാമുഖം: സിനിമയും വ്യാഖ്യാനവും'' എന്നീ ലേഖനങ്ങളായിരുന്നു അതിൽ സമാഹരിച്ചിരുന്നത്. 2007-ൽ *സിനിമ, സമൂഹം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം* എന്നപേരിൽ മേൽസൂചിപ്പിച്ച ലേഖനങ്ങളിൽ ചിലത് ഒഴിവാക്കിയും പുതിയവ കൂട്ടിച്ചേർത്തും മാതൃഭൂമി ബുക്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ''ആഗോളവൽക്കരണവും സിനിമയിലെ പ്രാദേശികച്ഛായകളുടെ തിരോധാനവും'', ''സിനിമയിലെ ആഗോളപ്രവണതയും മലയാളത്തിലെ ആർട്ട് സിനിമയും'', ''തരംഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ'', ''ചലച്ചിത്രസാമഗ്രിയായി മാറുന്ന ഭാഷ'', ''സ്ത്രീസ്വത്വത്തിന്റെ അപമാനവീകരണം'', ''മലയാളസിനിമയുടെ അധോഗതി'', ''ഫിലിം സൊസൈറ്റികളുടെ തകർച്ചയും ചില ചലച്ചിത്രവ്യവഹാരങ്ങളും'', ''ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങളുടെ വർത്തമാനം'', ''സിനിമയുടെ ഒക്ടോബർ'', ''പൂർത്തീകരിക്കാത്ത വാഗ്ദാനം'', ''ഹേമാവിൻ കാതലർകൾ ഒരു ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമ'', ''ഉപ്പ്'',''അരവിന്ദന്റെ ചിദംബരം'',''ഇതിവൃത്തവും പ്രതിപാദനവും മങ്കമ്മയിൽ'',''മൗനരോധനങ്ങൾ; ഒരു ഗ്രാമചരിത്രം'', ''അരജീവിതങ്ങൾക്കൊരു സ്വർഗം'', ''കായാതരൺ - സിനിമയും സമകാലികവ്യവഹാരങ്ങളും'', ''പുലിജന്മം- പ്രതിപക്ഷസിനിമയുടെ വർത്തമാനപ്രസക്തി'', ''ആടുംകൂത്ത് : ഗഹനവും സീമാതീതവുമായ വിവക്ഷകൾ''

എന്നിവയാണ് പുതിയതായി ഉൾപ്പെടുത്തിയ ലേഖനങ്ങൾ. 1981 ജനുവരി ലക്കം *സൈക്കോ* മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച സമാഹാരങ്ങളിലൊന്നും ഉൾപ്പെടുത്താത്ത ലേഖനമാണ് ''സിനിമയും മനശ്ശാസ്ത്രവും''. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമയോടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രസമീപനവും ജനപ്രിയസിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനങ്ങളും വികസിപ്പിച്ച പരികല്പനകളും പിന്നീടുവന്ന സിനിമാനിരൂപകരെ സ്വാധീനിച്ചു. മലയാളസിനിമാനിരൂപണരംഗത്ത് ഒരു പുതിയധാരയ്ക്കുതന്നെ അത് തുടക്കംകുറിച്ചു.

1.3.1.2 ചിത്രശില്പകലാനിരൂപണങ്ങൾ

മലയാളത്തിൽ ചിത്രകലാനിരൂപണം ശക്തിയാർജ്ജിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കാലത്താണ് രവീന്ദ്രന്റെ ചിത്രകലാനിരൂപണലേഖനങ്ങൾ പുറത്തുവരുന്നത്. ശുദ്ധകല, ശാശ്വതമൂല്യം, കേവലാനുഭൂതി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ലാവണ്യാധിഷ്ഠിതഘടകങ്ങളെ തള്ളിക്കൊണ്ടാണ് ചിത്രകലയെ രവീന്ദ്രൻ സമീപിക്കുന്നത്. 1978-മുതൽ 1993-വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ പലപ്പോഴായി എഴുതിയ ചിത്രശില്പകലാനിരൂപണങ്ങൾ 2007-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെ കാണുന്നത്* എന്ന കൃതിയിലും 2012-ൽ രവീന്ദ്രന്റെ മരണശേഷം എൻ.ചന്ദ്രിക എഡിറ്റുചെയ്ത *സ്വപ്നജാഗരങ്ങളിൽ* എന്ന കൃതിയിലുമായി സമാഹരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒന്നാമത്തെ പുസ്തകത്തിൽ ''സി.എൻ. കരുണാകരന്റെ ഗോപികമാർ'' (1984), ''ലക്ഷ്മിഗൗഡിന്റെ രചനകൾ'' (1985) ''ഒരു സമകാലിക ചിത്രകാരന്റെ മരണം'' (1985)''ചിത്രരചനയും തൊഴിലാളി ക്ഷേമവും'' (1986), ''കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെ കാണുന്നത്'' (2006) എന്നിവ ചിത്രകലയെ മുൻനിർത്തിയ ലേഖനങ്ങളും''റിംസന്റെ ശില്പങ്ങൾ''എന്ന ലേഖനം (1993) ശില്പകലയെക്കുറിച്ചും ഉള്ളതാണ്. രണ്ടാമത്തെ പുസ്തകത്തിൽ ''വിരുദ്ധപ്രതീതികളുടെ സംഘാതം'' (1978) ''കരുണാകരന്റെ ചിത്രങ്ങൾ'' (1983) എന്നീ രണ്ടു ചിത്രകലാനിരൂപണങ്ങളാണ് ഉള്ളത്.

1.3.1.3 സാഹിത്യപഠനങ്ങൾ

രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യപഠനങ്ങളിൽ മിക്കവയും സാഹിത്യകൃതികൾക്കെഴുതിയ അവതാരികകളാണ്. എന്നാൽ കേവലം കൃതിയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന എഴുത്തല്ലായിരുന്നു ആ അവതാരികകൾ. 1981–ൽ എഴുതിയ എൻ. എസ്. മാധവന്റെ *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങൾ* എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിനെഴുതിയ അവതാരിക മാധവന്റെ കഥയുടെ പഠനത്തിനൊപ്പംതന്നെ ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിലെ പ്രവണതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം കൂടിയായിരുന്നു. അറുപതുകളുടെ ഉത്തരാർധത്തോടെ മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിൽ വലിയ പരിണാമം സംഭവിച്ചതിനെ സൂക്ഷ്മതയോടെ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് അതിൽ. ചെറുകഥയെയും മലയാളചെറുകഥാസാഹിത്യത്തെയും മാധവന്റെ കഥകളെയും സൈദ്ധാന്തികഭദ്രതയോടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന പഠനമാണിത്. 1986–ൽ സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ *ചിദംബര*ത്തിന് എഴുതിയ''അഗാധസ്പർശിയായ മാനവികത'' എന്ന പഠനത്തിൽ ഓരോ കഥകളിൽനിന്നും ഉറവകൊള്ളുന്നതും, പരസ്പരം തിരിച്ചറിയാനും മനസ്സിലാക്കാനുമുള്ള മനുഷ്യസിദ്ധിയുടെയും സഹാനുഭൂതിയുടെയും ആലംബത്തോടെ മൊത്തം കഥകളിലേക്ക് വ്യാപരിക്കുന്നതുമായ സൂക്ഷ്മസ്പർശിയായ മാനവികബോധമാണ് ശ്രീരാമൻ കഥകളുടെ പൊതുവായഭാവം എന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു (2014:175). ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ മാനവികയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പത്തിന്റെ സ്വഭാവം എന്തെന്ന് അതിൽ രവീന്ദ്രൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ കാലത്ത്, തന്റെ രചനയുടെ പരിസരാകാശങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷമായ പ്രവണതകളുടെയും പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും പ്രഭാവത്തെ തെല്ലും കണക്കാക്കാതെ നോക്കിക്കാണുവാനും എന്നിട്ടും തന്റെ ഊന്നുകാൽ കൂടുതൽ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുവാനും കഴിഞ്ഞ അപൂർവ്വം കാഥികന്മാരിൽ ഒരാളാണ് സി. വി. ശ്രീരാമൻ എന്നും രവീന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2014:173).

പ്രഭാവർമ്മയുടെ ആദ്യകവിതാസമാഹാരത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ മലയാളകവിതയിലെ സമകാലികപ്രവണതകളിൽനിന്ന് പ്രഭാവർമ്മയുടെ കവിതകൾ എങ്ങനെ വേർതിരിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നുവെന്നും അവയുടെ പ്രമേയത്തിന്റെ സ്വഭാവവും പൊതുവെ അവ അനുശീലിക്കുന്ന അർത്ഥോല്പാദനതന്ത്രങ്ങളും എന്തെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു 1998-ൽ കുനിശ്ശേരിക്കവിതകൾക്കെഴുതിയ *ഈറ്റുപായയുടെ ഗന്ധം വെടിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത വാക്കുകൾ* എന്ന പേരിലുള്ള അവതാരികയിൽ കുനിശ്ശേരിയുടെ കവിതകളെ കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ പാരമ്പര്യത്തിലെ ഏറ്റവും ഒടുവിൽ കേൾക്കാറായ ഏറ്റവും മുഴക്കമുള്ള ശബ്ദങ്ങളിൽ ഒന്നായി രവീന്ദ്രൻ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നു. മാത്രമല്ല കവിതയെന്ന് നാം ശീലിച്ചും പഴകിയും പോന്ന വ്യവഹാരത്തിന് കുനിശ്ശേരിയുടെ രചനകൾ അന്യമാണ് എന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അക്ബർ കക്കട്ടിലിന്റെ *പുതിയ വാതിലുകൾ* എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിന് 2000-ത്തിൽ ''മാറുന്ന പ്രമേയപരിസരങ്ങൾ'' എന്ന പേരിൽ എഴുതിയ പഠനം കക്കട്ടിൽ കഥകളുടെ ആഖ്യാനഭൂമികയെക്കുറിച്ചുള്ള സവിശേഷമായ വിശകലനമാണ്. ഭാഷയുടെ ദേശരാശികളാലും പ്രതിപാദ്യങ്ങളുടെ നാട്ടുവഴക്കങ്ങളാലും വ്യാകരണപരമായ അലംഭാവങ്ങളാൽപ്പോലും അനായാസം തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്ന ഒരു സാഹിത്യമാണ് അക്ബർ കക്കട്ടിലിന്റെ എഴുത്ത് എന്നെഴുതുന്ന രവീന്ദ്രൻ കക്കട്ടിലിന്റെ കഥകളെക്കുറിച്ച് വേറിട്ടൊരു വിശദീകരണത്തിനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. കമൽറാം സജീവിന്റെ *ആഞ്ഞുകൊത്തുന്ന അനുഭവങ്ങൾ* എന്ന പുസ്തകത്തിന് 2002-ൽ എഴുതിയ അവതാരികയിൽ അഞ്ചുഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ച ആ പുസ്തകത്തിലെ ലേഖനങ്ങളെ സംക്ഷിപ്തമായി എന്നാൽ വേണ്ടത്ര ഗഹനതയോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. പുസ്തകത്തിലെ മുഴുവൻ ലേഖനങ്ങളെയും കാത്തിരിപ്പ്, മരണം, വേർപാട് എന്നീ പൊതുപ്രമേയങ്ങളിലേക്ക് ക്രമീകരിച്ച് രവീന്ദ്രൻ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. മാങ്ങാട് രത്നാകരന്റെ *മോണാലിസ തീർത്ഥയാത്ര* എന്ന കൃതിയ്ക്ക് 2006-ൽ എഴുതിയ അവതാരികയാണ് *മാനവികം ഹൃദയംഗമം.* കലാസൃഷ്ടികൾ കാണാനായുള്ള കലാതീർത്ഥയാത്രയുടെ സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ അതിൽ എഴുതു

ന്നു. ''കാഴ്ചകൾ-യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും കാപട്യത്തിന്റെയും'' എന്ന വി. കെ. ശ്രീരാമന്റെ *വേറിട്ടകാഴ്ചകൾ* എന്ന പുസ്തകത്തിന് 2008-ൽ എഴുതിയ പഠനം സാഹിത്യരൂപത്തിൽ പുസ്തകമായ *വേറിട്ട കാഴ്ചകളുടെ* ആഖ്യാനങ്ങളെയും അതിന്റെ ദൃശ്യരൂപങ്ങളെയുംകുറിച്ചുള്ള വിശകലനമാണ്. ടെലിവിഷൻ മാധ്യമത്തെ മുൻനിർത്തി സംസ്കാരവ്യവസായം എങ്ങനെ കാഴ്ചയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ ഇടപെടുന്നു എന്ന് വിശകലനംചെയ്യുകയും അതിൽനിന്ന് *വേറിട്ടകാഴ്ചകൾ* എങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമാവുന്നുവെന്ന് വിശദമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൈങ്കിളിസാഹിത്യം എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന ജനപ്രിയനോവലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ പഠനമാണ്ഖണ്ഡശഃസാഹിത്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ *കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെകാണുന്നത്* എന്ന പുസ്തകത്തിലുള്ളത്. പൊതുവെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർ പറയുന്നതുപോലെ ജനപ്രിയനോവലുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കെടുതികളെക്കുറിച്ച് തന്നെയാണ് രവീന്ദ്രനും പറയുന്നത്. എന്നാൽ ചെറുപ്പക്കാരെ വഴിപിഴപ്പിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികളെ ആത്മഹത്യയ്ക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു എന്നൊക്കെയുള്ള ജനപ്രിയനോവലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഉപരിപ്ലവമായ വിമർശനം യുക്തിയുടെ അവലംബമോ വിശ്വാസ്യതയോ ഇല്ലാത്തതാണെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഇത്തരം ഖണ്ഡശഃസാഹിത്യം ആളുകളുടെ പ്രായോഗികബോധത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കെടുതികളെ സൈദ്ധാന്തികസങ്കല്പനങ്ങളാൽ വിശദീകരിക്കാൻ ലേഖനത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

1.3.1.4 മാധ്യമവിമർശനങ്ങൾ

പത്രങ്ങൾ, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനലേഖനങ്ങളാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നത്. മാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനസമീപനംതന്നെയാണ് ഇവിടെയും രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. കല, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ സാംസ്കാരികോല്പന്നങ്ങൾ സമൂഹത്തെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളെ

പ്പോലെതന്നെയാണ് ടെലിവിഷൻ അടക്കമുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ പൗരസമൂഹത്തിൽ എന്തെന്തുചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനയും എന്ന് രവീന്ദ്രൻ കരുതുന്നുണ്ട്. *സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം* എന്ന കൃതി യിലെ ''മാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രതിലോമപ്രകൃതം'', *കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെ കാണുന്നത്* എന്നകൃതിയിലെ ''മാധ്യമബിംബങ്ങൾ'' (1990) എന്നീ ലേഖനങ്ങളിൽ നമ്മുടെ ദിനപത്രങ്ങൾ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിധ്വംസകവും സാമൂഹ്യദ്രോഹ പരവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളാണ് പങ്കുവെക്കുന്ന ത്.''പത്രപ്രവർത്തനത്തിലെ ഒളി അജണ്ടകൾ'' (1992) എന്ന ലേഖനത്തിൽ പത്ര ങ്ങൾ അസംബന്ധങ്ങളും സത്യവിരുദ്ധങ്ങളുമായ ബിംബങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളെക്കു റിച്ചും വിശകലനംചെയ്യുന്നു. ഗുജറാത്ത് കൂട്ടക്കൊലയോട് പത്രങ്ങൾ കാണിച്ച സമീപനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയാണ്''മാധ്യമനൈതികത'' (2003) എന്ന ലേഖന ത്തിൽ. *സ്വപ്നജാഗരങ്ങളിൽ* എന്ന കൃതിയിൽ സമാഹരിച്ച ''ദൂരദർശൻ മലയാള ത്തിന്റെ പ്രതിലോമവിവക്ഷകൾ'' (1988) എന്ന ലേഖനം രവീന്ദ്രൻ എഴുതിയ ദൃശ്യ മാധ്യമവിമർശനമാണ്. വൻപത്രങ്ങളായി സ്ഥാപനവത്കരിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ നിശ്ചേത നത്വം മലയാളത്തിലെ വൻകിടപത്രങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി വിലയിരുത്തുന്ന ലേഖനമാണ് ''മലയാളപത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം'' (1999.)

1.3.1.5 കുറിപ്പുകൾ

ഗാഢമായ വ്യക്തിബന്ധങ്ങൾ സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന വ്യക്തിയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. ഉയർന്ന മാനവികതാബോധം രവീന്ദ്രന്റെ വ്യക്തിബന്ധങ്ങളിലെല്ലാം അടിപ്പടവായു ണ്ട്. രവീന്ദ്രൻ എഴുതിയ അനുസ്മരണക്കുറിപ്പുകളിൽ രവീന്ദ്രൻ കാത്തുസൂക്ഷിച്ച വ്യക്തിബന്ധങ്ങളുടെ തീവ്രത തെളിഞ്ഞുകാണാം. ''അരവിന്ദൻ''(1991) എന്ന പേരി ലെഴുതിയ കുറിപ്പിൽ പരിവർത്തനത്തിന്റെ അനിവാര്യതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന കലാകാരന്മാരിൽ ഒരാളായിരുന്നു അരവിന്ദൻ എന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിശേഷിപ്പി

ക്കുന്നു (2014:58). ഗ്രാംഷിയെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് അരവിന്ദനെ ഒരു ജൈവബുദ്ധിജീവിയായി വിലയിരുത്തുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. ''ഒരുകലാപത്തിന്റെ കാലികസ്മൃതി'' (1993) എന്ന ജോൺ എബ്രഹാമിനെക്കുറിച്ചുള്ള കുറിപ്പിൽ ചരിത്രത്തോടൊപ്പം നടക്കാൻ വിസമ്മതിച്ച ഒരു ചലച്ചിത്രകാരനായിരുന്നു ജോൺ എബ്രഹാം എന്നും ചരിത്രത്തെ അതിന്റെ ഗതാനുഗതികമായ രഥ്യയിൽവെച്ച് നേരിടുകയും ആ സ്വൈരപ്രയാണത്തെ തെല്ലിടയെങ്കിലും അലോസരപ്പെടുത്തുകയുമാണ് ജോൺ ചെയ്തത് എന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു (2014:86). ''കുറുവയുടെ പ്രകൃതിയിൽ രാഗിൻ മരിയോ ജോൺ പാടിയപ്പോൾ'' (1995) എന്ന കുറിപ്പ് കുറുവ ദ്വീപിൽവെച്ച് പരിചയപ്പെട്ട ഒരു കുട്ടിയെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. ''ഇ. എം. എസ്: ചിത്രങ്ങൾ, പ്രതീതികൾ''(1998) എന്ന അനുസ്മരണക്കുറിപ്പ് ഇ. എം. എസുമായുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ വ്യക്തിബന്ധത്തെ വരച്ചിടുന്നു. പത്രപ്രവർത്തകനായിരുന്ന ജയചന്ദ്രനെക്കുറിട്ടുള്ള ഓർമ്മയാണ്''വാർത്താദൃഷ്ടിയുടെ വിശേഷവിവേകം''(1999) എന്ന കുറിപ്പ് പങ്കുവെക്കുന്നത്. ''ഖസാക്കും പിന്നീടും'' (2005) എന്ന ഒ.വി. വിജയനെ അനുസ്മരിക്കുന്ന കുറിപ്പിൽ എല്ലാരാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ അതിക്രമങ്ങളും വ്യക്തിപരമായ കൈയേറ്റങ്ങളായി നേരിടുകയും അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാനവികതാബോധം എന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു(2014:56). സംവിധായകനായ പവിത്രനെക്കുറിച്ചുള്ള കുറിപ്പാണ് ''മാഞ്ഞുപോയ ചിരി'' (2006). പവിത്രൻ എന്ന വ്യക്തിയിലൂടെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിലൂടെയുമുള്ള സഞ്ചാരമാണ് ആ അനുസ്മരണക്കുറിപ്പ്.''കൃഷ്ണപിള്ള: ചരിത്രത്തിൽ ഒരിടം'' (2006) എന്ന അനുസ്മരണക്കുറിപ്പിൽ ശ്രീനാരായണഗുരുവും മറ്റ് സാമൂഹികപരിഷ്കർത്താക്കളും നയിച്ച നവോത്ഥാനമുന്നേറ്റങ്ങളെത്തുടർന്ന് സംജാതമായ സാമൂഹിക ഉണർവ്വിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ മലയാളിയുടെ രാഷ്ട്രീയ സ്വത്വം സ്വരൂപിക്കുന്നതിൽ സഖാവ് കൃഷ്ണപ്പിള്ള ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച് അനുസ്മരിക്കുന്നു.

1.3.1.6 അഭിമുഖങ്ങൾ

രവീന്ദ്രന്റെ ഇടപെടലുകളുടെ സവിശേഷമായ രാഷ്ട്രീയം വ്യക്തമാക്കുന്ന വയാണ് അദ്ദേഹം പലരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങൾ. ''മതം, മാർക്സിസം, വ്യാജവിപ്ലവം'' എന്ന പേരിൽ ഒ. വി. വിജയനുമായി രവീന്ദ്രൻ നടത്തിയ അഭി മുഖസംഭാഷണം (മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് 1986, മാർച്ച് 23–29) പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാ ണ്. പൊതുവെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തോടും ആധുനികതാവാദസാഹിത്യ കാരന്മാരോടും മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റുകൾ നിഷേധാത്മകമായ സമീപനം പുലർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ എഴുത്തുകാരനായ ഒ. വി. വിജയനുമായി രവീന്ദ്രൻ അഭിമുഖസംഭാഷണം നടത്തു ന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കേവലമായ ഒരഭിമുഖസംഭാഷണം എന്നതിലപ്പുറം അത് ഒരു സംവാദമണ്ഡലം തുറക്കുന്നുണ്ട്. ദർശനത്തിന്റെയും സാഹിത്യത്തി ന്റെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളെ ആഴത്തിൽ സ്പർശിക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നു അത്.ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് ആയ രവീന്ദ്രൻ എന്തുകൊണ്ട് ഇത്തരത്തിൽ ഒരു സംഭാഷണത്തിന് മുതിരുന്നു എന്ന് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ രവീന്ദ്രന്റെ വ്യതി രിക്ത നിലപാടിന്റെ സ്വഭാവം തെളിഞ്ഞുകിട്ടും. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യ ത്തോട് മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റുകൾ പുലർത്തിയ സമീപനമായിരുന്നില്ല രവീന്ദ്രന്റേ ത്. യാന്ത്രികവാദമാർക്സിസ്റ്റുകൾ സമീപിച്ചതുപോലെയോ ലാവണ്യവാദികൾ സമീപിച്ചതുപോലെയോ അല്ല ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ വിലയിരുത്തേ ണ്ടത് എന്ന ധാരണയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തിയിരുന്നത്. അത്തരമൊരു കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ആവിഷ്കാരം എന്ന നിലയിൽ വേണം മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റു കൾ സി. ഐ. എ. ഉപജാപമെന്നും വലതുപക്ഷപ്രചാരണമെന്നും പറഞ്ഞ് തള്ളി ക്കളഞ്ഞ എഴുത്തിന്റെ ഉടമയായ ഒ. വി. വിജയനെ രവീന്ദ്രൻ സമീപിക്കുന്നതിനെ നോക്കിക്കാണാൻ. ഗഹനമായ ചോദ്യവും ഉത്തരവും ഉള്ള ആ അഭിമുഖസംഭാഷ ണത്തിൽ മാർക്സിസത്തിന്റെ പ്രസക്തിമുതൽ മതതീവ്രവാദംവരെ ചർച്ചചെയ്യു

ന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ ചോദ്യങ്ങൾ ഒ. വി. വിജയന്റെ ചിന്തയെയും ദർശനങ്ങളെയും എഴുത്തിനെയും കൃത്യമായി വിമർശനബുദ്ധ്യാ നോക്കിക്കാണുന്നവയായിരുന്നു.

സംവിധായകൻ അരവിന്ദനുമായുള്ള അഭിമുഖം അരവിന്ദൻസിനിമകളുടെ സത്തയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നാണ്. മാനവികതയുടെ സത്യം തേടുന്ന സംവിധായകനായാണ് രവീന്ദ്രൻ അരവിന്ദനെ വിലയിരുത്തുന്നത്. സിനിമയിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരവധി ലേഖനങ്ങൾ എഴുതിയ രവീന്ദ്രൻ അരവിന്ദന്റെ *ചിദംബരം* എന്ന സിനിമയെ നിരൂപണം ചെയ്യുന്നത് പുരോഗമനാത്മകമായ സാമൂഹികബോധത്തോടെ ചിത്രീകരിച്ചസിനിമയാണതെന്നും അധീശവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോട് അത് ഒരിക്കലും പ്രതിബദ്ധത കാണിക്കുന്നില്ല എന്നും നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് (2011:142). രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തെ അരവിന്ദന്റെ സിനിമകൾ ഏറെക്കുറേ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനുമായുള്ള അഭിമുഖവും രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്നെയാണ് നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. അടൂരിന്റെ സിനിമകളെ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണാനും കാഴ്ചപ്പാടിനെ ചോദ്യംചെയ്യാനും അടൂരുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സംവാദാത്മകമായ ഒരു സമീപനമാണ് അഭിമുഖങ്ങളിൽ രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തുന്നത് എന്ന് കാണാം.

1.3.2 സഞ്ചാരസാഹിത്യം

ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയും ഗോത്രസമൂഹങ്ങളിലൂടെയുമുള്ള സഞ്ചാരാനുഭവങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും രവീന്ദ്രന്റെ ഇന്ത്യൻയാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആ സഞ്ചാരങ്ങൾ മുഖ്യധാരയിലേക്കായിരുന്നില്ല. മറിച്ച് ഒറ്റപ്പെട്ട ഗ്രാമങ്ങളിലേക്കും പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്കും ആയിരുന്നു. അടിസ്ഥാനജനതയുടെ ജീവിതം കണ്ടും കേട്ടും അനുഭവിച്ചുമായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരം. ഇന്ത്യൻഗ്രാമജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രാഷ്ട്രീയവിശകലനങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നു അത്.

1976–77 കാലഘട്ടത്തിലാണ് രവീന്ദ്രൻ ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പരമ്പര കലാകൗമുദിയിൽ എഴുതുന്നത്. പിന്നീട് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* എന്നപേരിൽ അത് പുസ്തകമായി. ആന്ധ്രയിലെയും ആസാമിലെയും ബീഹാറിലെയും അരുണാചൽപ്രദേശിലെയും ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയും ആദിവാസിമേഖലകളിലൂടെയും രവീന്ദ്രൻ സഞ്ചരിച്ചതിന്റെ അനുഭവാഖ്യാനമാണ് ആ കൃതി. ഗയ, രാജ്ഗീർ, നളന്ദ, വൈശാലി തുടങ്ങിയ ബൗദ്ധസ്മൃതികളിലേക്കും ചൈത്യകളിലേക്കുമുള്ള യാത്രാനുഭവങ്ങളുടെ വിവരണമാണ് *ബുദ്ധപഥം* എന്ന കൃതി. തത്ത്വചിന്തയിലെ ഗഹനതയും പരപ്പുമല്ല അതിനാധാരമായ ജീവിതമാണ് രവീന്ദ്രൻ ഈ കൃതിയിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്. ബുദ്ധദർശനത്തെയും ബുദ്ധചരിത്രത്തെയും യാത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻപരിതാവസ്ഥയിൽ ബുദ്ധനെയും വിമോചനത്തിന്റെ ഭാഗമായി തിരിച്ചറിയുന്ന ഒരു കാഴ്ചപ്പാട് *ബുദ്ധപഥ*ത്തിലെ സഞ്ചാരിയെ നയിക്കുന്നുണ്ട്.

*അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യ*രിൽ ആവിഷ്കരിച്ച ഇന്ത്യയിലെ ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലേക്കുള്ള യാത്രയുടെ തുടർച്ചതന്നെയാണ് *ദിഗാരുവിലെ ആനക*ളിലും കാണാൻ സാധിക്കുക. ആസാമിലൂടെയും ഛത്തീസ്ഗഡിലൂടെയുമുള്ള യാത്രയുടെ അനുഭവം വായനക്കാരനിലേക്ക് പകരുന്ന രീതിയിലാണ് *ദിഗാരുവിലെ ആനകൾ*അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബസ്തർ വനപ്രദേശങ്ങൾ, അബൂജ്മാഡ്, നാരായൺപൂർ, ദിഗാരു, മരിയാകളും മിഖിറുകളും താമസിക്കുന്ന ഗ്രാമങ്ങൾ എന്നിവിടങ്ങളിലെ മനുഷ്യജീവിതത്തെ, സംസ്കാരത്തെ, പ്രകൃതിയെ രവീന്ദ്രൻ യാത്രാവിവരണത്തിന്റെ ശില്പഭംഗിയോടുകൂടി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ആധുനികമായ പുറംലോകത്തിന്റെ കാട്ടിലേക്കുള്ള കടന്നുകയറ്റം ആദിവാസിജീവിതത്തെ താറുമാറാക്കുന്നത് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യ*രിലേതുപോലെ *ദിഗാരുവിലെ ആനകളിലും* രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻയാത്രകളും വിദേശയാത്രകളും ഇടകലർന്ന പുസ്തകമാണ് *വഴികൾ, വ്യക്തികൾ, ഓർമ്മകൾ.* ഗുവാഹത്തി, അരുണാചൽപ്രദേശ്, തവാങ്ങ് ബുദ്ധ

വിഹാരം, ഭുവനേശ്വർ. മോസ്കോ, സൂറിച്ച് എന്നിവിടങ്ങളിലേക്കെല്ലാം പലകാല ങ്ങളിൽ നടത്തിയ യാത്രകളുടെ വിവരണമാണ് ഇതിൽ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യബോധമാർന്ന ഭാഷയിലൂടെയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ എഴുത്ത്. സംസ്കാരങ്ങളുടെ വൈവിധ്യത്തെയും തനിമയെയും പറ്റിയെല്ലാം ഉത്തമബോധ്യമുള്ള ഒരു യാത്രികനെ ഈ കൃതിയിൽനിന്നും കണ്ടെത്താൻ കഴിയും.

വെനീസ്, ഫ്ളോറൻസ്, റോം, സാർഡീനിയ, വത്തിക്കാൻ തുടങ്ങിയ സ്ഥല ങ്ങളിലേക്കുള്ള യാത്രകളുടെ വിവരണമാണ് *മെഡിറ്ററേനിയൻ വേനൽ.* രവീന്ദ്രന്റെ ഇന്ത്യൻയാത്രാവിവരണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നഗരസഞ്ചാരം മെഡിറ്ററേ നിയൻ വേനലിൽ കൂടുതലായുണ്ട്. ഒരു മൂന്നാംലോകരാജ്യത്തിലെ പൗരന്റെ യൂറോപ്യൻയാത്രയാണത്. ഭൗതികമായ സ്ഥലങ്ങളിലൂടെയുള്ള യാത്രയ്ക്കപ്പുറം ചരിത്രത്തിലൂടെയും ഭിന്നസംസ്കാരത്തിലൂടെയുമുള്ള യാത്രയാണ് *മെഡിറ്ററേനി യൻ വേനലിൽ* രവീന്ദ്രൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സ്വിറ്റ്സർലാന്റിലൂടെയുള്ള യാത്ര യാണ് *സ്വിസ്സ്കെച്ചുകളിൽ* വരച്ചിടുന്നത്. സ്വിസ്നഗരങ്ങളിലും ഗ്രാമങ്ങളിലും ഒരുപോലെ രവീന്ദ്രൻ യാത്രചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്വിറ്റ്സർലാന്റിലെ സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ വിശകലനങ്ങൾ രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളിൽ നിറയുന്നു. ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്ക് ഒരു ശീതകാലത്ത് നടത്തിയ യാത്ര യാണ് *ശീതകാലയാത്രകളിൽ* ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഇംഗ്ലണ്ടിന്റെ ഭൂപ്രകൃതി യെയും ചരിത്രത്തേയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ മലയാളീ ജീവിതത്തിന്റെ ലോകവും രവീന്ദ്രൻ ആ കൃതിയിൽ തുറന്നുകാണിക്കുന്നു.

1.3.2.1 എന്റെ കേരളം-ദൃശ്യാധിഷ്ഠിതയാത്രാവിവരണം

ഏഷ്യാനെറ്റ് ടെലിവിഷൻ ചാനൽ പരമ്പരയായി സംപ്രേഷണം ചെയ്ത രവീന്ദ്രന്റെ *എന്റെ കേരളം* എന്ന ദൃശ്യയാത്രാപരിപാടി പൂർവ്വമാതൃകകളില്ലാത്ത ഒന്നായിരുന്നു.കേരളത്തിന്റെ ഒരറ്റത്തുനിന്നും മറ്റൊരറ്റത്തേക്കുള്ള യാത്രയുടെ ആവിഷ്കാരമായിരുന്നു അത്. നാടിന്റെ സംസ്കാരത്തെയും ചരിത്രത്തെയും അട

യാളപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിവരണപാഠവുമായി ആവിഷ്ക്കരിച്ച അതിന്റെ ലിഖിതരൂപം പിന്നീട് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. വടക്ക് തലപ്പാടി യിൽ തുടങ്ങി തെക്ക് പാറശ്ശാലയിൽ അവസാനിച്ച ആ യാത്ര കേരളത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതങ്ങളായ ചരിത്രസംസ്കാരജീവിതപാരമ്പര്യങ്ങളെയും അവയുടെ വർത്തമാനസാഹചര്യങ്ങളെയും സ്പർശിച്ചറിയാനുള്ള ഒരു ശ്രമമായിരുന്നു. ഒരു നാടിന്റെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും എന്നത് രാജപാരമ്പര്യമോ കൊട്ടാരങ്ങളുടെ ചരിത്രമോ അത്തരം പുരാവൃത്തങ്ങളോ മാത്രമല്ല. സാധാരണജീവിതങ്ങളിലെ ദൈനംദിനവ്യക്തികൾ, വസ്ത്രധാരണരുചികൾ, ഗൃഹപരിസരനിഷ്ഠകൾ, ആഹാ രപാകങ്ങൾ, പ്രകൃതിയെയും സഹജീവികളെയും സംബന്ധിച്ച മനോഭാവങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം സംസ്കാരത്തെ നിർണയിക്കുന്നു. അത്തരത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ സംസ്കാരം അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സഞ്ചാരമായിരുന്നു *എന്റെ കേരള*ത്തിലേത്.

1.3.3 സിനിമ

രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വം ഉൾക്കൊണ്ട ഒരാളുടെ കലയെക്കു റിച്ചുള്ള സമീപനം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ. രാഷ്ട്രീയ അഭി വീക്ഷണത്തോടെ ലോകത്തെ വീക്ഷിക്കുന്ന, മനുഷ്യനെയും അവരുടെ ജീവിത ത്തെയും നോക്കിക്കാണുന്ന ഒരു കലാകാരന്റെ തനതുസൃഷ്ടികളായിരുന്നു അവ. *ഹരിജൻ* (തെലുങ്ക് 1979) *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* (1980), *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* (1988), എന്നിങ്ങനെ രവീന്ദ്രൻ തിരക്കഥയെഴുതി സംവിധാനംചെയ്ത സിനിമകളെല്ലാം തികഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയബോധ്യമുള്ളവയായിരുന്നു.

രവീന്ദ്രന്റെ ഇന്ത്യൻസഞ്ചാരത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നാണ് *ഹരിജൻ* എന്ന സിനിമ പിറവിയെടുക്കുന്നത്. ആന്ധ്രയിലെ ജാതിഅധികാരബന്ധങ്ങളെയും ജാതിസംഘർഷങ്ങളെയും ചിത്രീകരിക്കുകയും ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ ഹിംസാത്മ കത തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ചിത്രമാണ് *ഹരിജൻ.* എഴുപതുകളിലെ രാഷ്ട്രീയ സന്ദിഗ്ധതകളിൽപ്പെട്ടുഴറുന്ന ഒരുകൂട്ടം യുവാക്കളുടെ കഥപറയുന്ന

സിനിമയാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ.* ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം എന്ന് ആ സിനിമയെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. വിദേശത്ത് പ്രചരിച്ചിരുന്ന നവഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങളും ഇന്ത്യയിൽത്തന്നെ വളർന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് തീവ്രവാദവും വളരെ സജീവമായി ചർച്ചചെയ്ത നഗരങ്ങളിലെ ബുദ്ധിജീവികളുടെ ഒരു പരിച്ഛേദമാണ് ആ സിനിമയിൽ ഉള്ളത്. ആഗോളമൂലധനത്തിന്റെയും അതിന്റെ കൊളോണിയൽ ബാന്ധവത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ തൊഴിലാളികളുടെ ജീവിതവും അവരുടെ രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്ന അനുരണനങ്ങളും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ.* കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയസമരചരിത്രത്തിൽ വേരുകളുള്ള ഒന്നാണ് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനഭൂമിക. സാഹചര്യങ്ങളുടെ അടിമകളായിക്കഴിയുന്ന ഒരുപറ്റം മനുഷ്യർ സ്വയം തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങുന്നു; സംഘബോധം കൈവരിക്കുന്നു. സംഘംചേരലിലെ അനുഭവങ്ങൾ അവരുടെ ജീവിതത്തിലും സാഹചര്യങ്ങളിൽത്തന്നെയും പലമാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നു. ഇതാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളി*ലെ പ്രതിപാദ്യം.

1.3.4 ദർശനം

മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകൻ എന്ന വിശേഷണമുണ്ടെങ്കിലും മാർക്സിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങളെ നേരിട്ട് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതോ വിശദീകരിക്കുന്നതോ ആയ പുസ്തകങ്ങളൊന്നും രവീന്ദ്രൻ രചിച്ചിട്ടില്ല. മാർക്സിസ്റ്റ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന മുഖ്യമായും നവമാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് ഊർജ്ജമുൾക്കൊണ്ട ആശയങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും കലാവിമർശനത്തിന്റെ മാർക്സിയൻ സമീപനങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നതുമായ എഡിറ്റുചെയ്ത *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകവും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകനായ അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയെക്കുറിച്ചെഴുതിയ അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി എന്ന പുസ്തകവുമാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നത്.

1.3.4.1 *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം*

മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് കലാസാഹിത്യവിമർശനമേഖലയിലെ വലിയൊരു കുതിച്ചുചാട്ടമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ എഡിറ്റുചെയ്ത *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകം. ആ പുസ്തകത്തോടുകൂടി മലയാളത്തിലെ ഇടതുപക്ഷസാംസ്കാരികപഠനം ആരംഭിച്ചുവെന്ന് പറയാം. എന്തുകൊണ്ട് *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകം എന്ന ചോദ്യത്തിന് പുസ്തകത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നകാര്യങ്ങൾതന്നെ ഉത്തരമാണ്. രാഷ്ട്രീയപീഡനത്തിന് പലരൂപങ്ങളും പ്രയോഗതലങ്ങളുമുണ്ട്. പോലീസ് ലാത്തിയുടെയോ വെടിയുണ്ടകളുടെയോ മതഭ്രാന്തിന്റെ വെട്ടുകത്തികളുടെയോ രൂപങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല അവ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പലപ്പോഴും വർത്തമാനപത്രങ്ങളുടെയും കലാസൃഷ്ടികളുടെയും മതപ്രഭാഷണങ്ങളുടെയും ഭാഷാശൈലിയുടെതന്നെയും രൂപങ്ങളിലാവും അവ സമൂഹത്തിന്റെ കോശങ്ങളിൽ കയ്യേറ്റം ചെയ്യുന്നത്. രൂപങ്ങൾ ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമാവാമെങ്കിലും അധീശവർഗത്തിന്റെ അധികാരസംരക്ഷണദൗത്യത്തിൽ അവ ഭിന്നോന്മുഖങ്ങളല്ല. രണ്ടാമത് പറഞ്ഞ രൂപത്തിലുള്ള പീഡനം വ്യാപകമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാഹചര്യമാണ് നമ്മുടേത്. മർദ്ദനതന്ത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശാരീരികദണ്ഡനത്തേക്കാൾ ഫലപ്രദമായ ഈ രീതി നമ്മുടെ ബോധത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും അതിന്റെ സഹജാവസ്ഥകളിൽനിന്ന് അന്യമാക്കിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു (2012:15). ഇങ്ങനെ സാംസ്കാരികമേഖലയിലുള്ള അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ തിരിച്ചറിയാനും അതിനെ അതിവർത്തിക്കാനും സാംസ്കാരികപ്രതിഭാസങ്ങളുടെ വിശകലനാത്മകമായ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്ന തിരിച്ചറിവാണ് *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിക്കാനുണ്ടായ പ്രേരണ. പീഡിതവർഗത്തിന്റെ സാംസ്കാരികനായകത്വം സ്ഥാപിക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തിന്

ശക്തിപകരാൻ നവഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തിൽനിന്നുണ്ടായ ഊർജ്ജത്താലാണ് രവീന്ദ്രൻ ആ പുസ്തകം സാധ്യമാക്കുന്നത്.

യാന്ത്രികഭൗതികവാദസമീപനങ്ങളിൽ ഊന്നൽ നല്കിയ മലയാളത്തിലെ പാരമ്പര്യമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്ത പ്രചാരണസാഹിത്യമെന്നും പ്രചാരണകലയെന്നും മറ്റും ആക്ഷേപിക്കപ്പെട്ട ഒരു ഇനം 'ഇടതുപക്ഷ' സൃഷ്ടികൾക്ക് സൈദ്ധാന്തികാംഗീകാരം നൽകാൻ ശ്രമിച്ചുവെന്നതിനാൽത്തന്നെ ഈ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ധാരണകൾ അടഞ്ഞ സമീപനത്തിലാണ് എത്തിനിന്നത്. ഇങ്ങനെ കലയെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം മലയാളത്തിൽ നടന്ന മാർക്സിയൻ വിചിന്തനങ്ങളുടെ ദൗർബല്യത്തിന്റെ ഫലമായി സാംസ്കാരികാവബോധത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന ഇടതുപക്ഷപ്രാമാണികത്വത്തിന് അപചയം സംഭവിച്ചു എന്ന സൂചന ആമുഖത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ നൽകുന്നുണ്ട് (2012:15–16). സ്വാഭാവികമായും അത് പുതിയൊരു സൈദ്ധാന്തികസമീപനത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന തിരിച്ചറിവിൽനിന്നാണ് *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകം സാധ്യമാവുന്നത്. പാരമ്പര്യമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളെ തീർത്തും നിരാകരിക്കാതെയും നവഇടതുപക്ഷ, നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് സംസ്കാരവിമർശം നടത്തുന്നതുമായ പ്രബന്ധങ്ങളായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ആ പുസ്തകത്തിൽ സമാഹരിച്ചത്. മാർക്സിന്റെയും ലെനിനിന്റെയും ലൂക്കാച്ച്, അഡോണോ, ലൂയി അൽത്യൂസർ, വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിൻ, എന്നീ ചിന്തകരുടെയെല്ലാം ആശയാവലികൾ സ്വീകരിച്ച് സംസ്കാരവിമർശം സാധ്യമാക്കുക എന്ന പ്രക്രിയയായിരുന്നു *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* ചെയ്തത്. മാർക്സിയൻ വിചാരധാരകളിലും ഉപധാരകളിലുംനിന്ന് ആശയാവലികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഈ ശ്രമം കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുതിയചിന്താമണ്ഡലത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നതുകൂടിയായിരുന്നു.

1.3.4.2 അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി

അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയെക്കുറിച്ച് മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി ഒരു പുസ്തകമെഴുതിയത് രവീന്ദ്രൻ ആണ്. കേവലമായ ഒരു വൈജ്ഞാനികപ്രവൃത്തി എന്നതിലപ്പുറമുള്ള ഒന്നായിരുന്നു അത്. ആലസ്യത്തിലേക്കും യാന്ത്രികതയിലേക്കും വീണുപോവുന്ന മാർക്സിസത്തെ ആധുനികപഠനങ്ങളിലൂടെ തേച്ചുമിനുക്കിയെടുക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയ. 1960-കളോടെ ലോകസാഹചര്യത്തിൽ എറ്റവും അധികം ശ്രദ്ധനേടിയ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകനാണ് ഗ്രാംഷി. സാമ്പത്തികനിർണയവാദത്തെയും ഭരണകൂടത്തെയും മുൻനിർത്തിയുള്ള രാഷ്ട്രീയസംഘാടനത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ തുടങ്ങുന്നത് ഗ്രാംഷിയിൽനിന്നാണ്. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ച് ഏറ്റവുമധികം ചിന്തിക്കുകയും എഴുതുകയും ചെയ്ത മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകനും ഗ്രാംഷിയാണ്. ഗ്രാംഷിയുടെ രചനകളിൽ നല്ലൊരു ഭാഗം സാംസ്കാരികവിമർശനങ്ങളും പഠനങ്ങളുമാണ്. രവീന്ദ്രനടക്കമുള്ള മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകളെ ഗ്രാംഷി ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഗ്രാംഷിയൻ ആശയങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ പങ്കാണ് വഹിച്ചത്.

രണ്ടു ഖണ്ഡങ്ങളിലായാണ് രവീന്ദ്രൻ ആ ലഘുപഠനം എഴുതിയത്. ആദ്യഖണ്ഡത്തിൽ ഗ്രാംഷിയുടെ രാഷ്ട്രീയാവബോധത്തിന്റെ വളർച്ചയും ഇറ്റാലിയൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രാണേതാക്കളിൽ ഒരാളെന്നനിലയ്ക്കുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളും സംക്ഷിപ്തമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നു. രണ്ടാംഖണ്ഡത്തിൽ ഗ്രാംഷിയുടെ പ്രധാന സൈദ്ധാന്തികപരികല്പനകളെയും മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താപദ്ധതിക്ക് ഗ്രാംഷി നല്കിയ സംഭാവനകളെയും വിശദീകരിക്കുന്നു. ഗ്രാംഷിയുടെ വളർച്ചയുടെ ചരിത്രം തിക്തമായ ആ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെയും രാഷ്ട്രീയസമരാനുഭവങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലപരാമർശമില്ലാതെ പൂർണ്ണമാവുക

യില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സംക്ഷിപ്തമായ ജീവചരിത്രം ആദ്യഭാഗത്ത് രവീന്ദ്രൻ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു. രണ്ടാംഖണ്ഡത്തിൽ പൗരസമൂഹവും ബുദ്ധിജീവികളും, അധീശത്വം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം, ദേശീയജനകീയസങ്കല്പം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗ്രാംഷിയൻ പരികല്പനകളെ വിശദീകരിക്കുന്നു. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിനെ തിരായ വിമർശനങ്ങളുടെ തുടക്കം ഗ്രാംഷിയിൽനിന്നാണ്. പക്ഷേ സോവിയറ്റ് മാർക്സിസത്തെക്കുറിച്ച് ഗ്രാംഷി ഉയർത്തിയ വിമർശനത്തേക്കാൾ ഫാഷിസ ത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രതിരോധവും സംസ്കാരവിമർശവുമാണ് രവീന്ദ്രൻ പ്രാധാന്യ ത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇത്തരത്തിൽ വിവിധ മേഖലകളിലായിട്ട് പടർന്നുകിടക്കുന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ രചനാലോകം. അങ്ങനെ പടർന്നുകിടക്കുമ്പോഴും ആ രചനകളെ പൊതുവായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീ യ[7]മെന്തെന്ന അന്വേഷണത്തിലൂടെയാണ് അത് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുക.

കുറിപ്പുകൾ

1 രാഷ്ട്രതന്ത്രത്തിൽ സോഷ്യലിസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയാഭിപ്രായത്തിന്റെ പക്ഷത്തെയാണ് ഇടതുപക്ഷം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവപാർല മെന്റിൽ സോഷ്യലിസ്റ്റ് പ്രതിനിധികൾ പാർലമെന്റിന്റെ ഇടതുഭാഗത്താണ് ഇരുന്നത്. വിപ്ലവത്തിനുമുമ്പ്, രാജഭരണത്തെ എതിർത്തിരുന്ന സമൂലപരിഷ്കരണമാവശ്യപ്പെട്ടി രുന്ന അവരെ ഇടതുപക്ഷം എന്ന് വിളിച്ചുവന്നതിൽ നിന്നാണ് ഈ പ്രയോഗത്തിന്റെ തുടക്കം. പിൽക്കാലത്ത് സോഷ്യലിസ്റ്റുകൾ, സോഷ്യൽ ഡെമോക്രാറ്റുകൾ, കമ്മ്യൂണി സ്റ്റുകൾ തുടങ്ങിയ രാഷ്ട്രീയകക്ഷികളെ ഇടതുപക്ഷം എന്ന് വിളിക്കുന്നത് പതിവാ യി. ഇടതുപക്ഷവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നവർ രാഷ്ട്രീയ, സാമൂഹ്യ, സാമ്പത്തികജീവിത ത്തിൽ ജനകീയപരമാധികാരത്തെയും ജനാധിപത്യനിയന്ത്രണത്തെയും പിന്താങ്ങു ന്നു.

2 ഔദ്യോഗിക കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടികൾക്ക് പുറത്ത് പടിഞ്ഞാറൻ യൂറോപ്പിൽ വികസി ച്ചുവന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനങ്ങളെയാണ് നവമാർക്സിസം എന്നതുകൊണ്ട് സൂചി പ്പിച്ചുപോരുന്നത്. എന്നാൽ പടിഞ്ഞാറൻ യൂറോപ്പിൽ ജന്മംകൊണ്ട എല്ലാ മാർക്സിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളും നവമാർക്സിസത്തിന്റെ ധാരയിലുൾപ്പെടുന്നില്ല. മാർക്സിസത്തിന്റെ ദാർശനികസാധ്യതകളിൽ ചിലതിനെ ഉപയോഗപ്പെ

ടുത്തിക്കൊണ്ട് സോവിയറ്റ് പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മാർക്സിസത്തെ വിശദീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമമെന്ന് ഇതിനെ വിളിക്കാം.

പരസ്പരം ഇടഞ്ഞും ഇണങ്ങിയും നിൽക്കുന്ന അനേകം ധാരകൾ ഇതിൽപ്പെടുന്നു. ലൂയിഅൽത്യൂസർ, ഹെർബർട്ട് മാർക്യൂസ്, ജോർജ്ജ് ലൂക്കാച്ച്, അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി, മാക്സ് ഹോക്കൈമർ, തിയോഡോർ അഡോണോ, ഴാങ്ങ് പോൾ സാർത്ര്, ഹെന്റി ലാഫെബർ, ലൂസ്യൻ ഗോൾഡ്മാൻ തുടങ്ങി ദീർഘമായ ഒരു പട്ടിക പെറി ആന്റേഴ്സൺ നൽകുന്നുണ്ട് (മധു. 1999:11).

3 The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point is to change it (karl marx.,1968;30) സിദ്ധാന്തത്തെ പ്രയോഗവുമായി ചേർന്നുമാത്രം നിലനിൽപ്പുള്ള ഒരേകതയായി പരിഗണിക്കുകയാണ് മാർക്സ് ചെയ്തത്. പ്രയോഗപരതയിലുള്ള ഊന്നൽ മുൻനിർത്തി ഗ്രാംഷി, മാർക്സിസത്തെ പ്രയോഗത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം (Philosophy of praxis) എന്ന് വിളിച്ചു.

4 അറുപതുകളിൽ മലയാളസാഹിത്യത്തിലും കലയിലുമെല്ലാം ആരംഭിച്ച നൂതനപ്രവണതകളെ സൂചിപ്പിക്കാൻ 'ആധുനികതാവാദം' എന്ന പദമാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. 'മോഡേണിസം' എന്ന വാക്കിന് 'ആധുനികത' എന്നും വിമർശകർ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അധുനികതാവാദത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയവൽക്കരണത്തിലൂടെ സംഭവിച്ച ഭാവുകത്വത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ 'രാഷ്ട്രീയാധുനികത' എന്ന പദവും പ്രബന്ധം സ്വീകരിക്കുന്നു.

5 അറുപതുകളുടെ അവസാനം ഇന്ത്യയിൽ പലയിടത്തും രൂപംകൊണ്ട ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനം ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനമെന്നതിലുപരി സാഹിത്യസാംസ്കാരിക മേഖലകളിൽ സജീവമായ സംവാദങ്ങളും ചർച്ചകളും ഉണർത്തിയ ഒരു സാംസ്കാരികപ്രസ്ഥാനം കൂടിയായിരുന്നു. ഈ രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനം കാല്പനികതാവിരുദ്ധമായി നിലകൊള്ളുന്നവരെങ്കിലും ആത്മാന്വേഷണത്തിലും അസ്തിത്വവാദത്തിലും സമൂഹനിരാസപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലും അഭിരമിച്ച ആധുനിക എഴുത്തുകാരിൽ സാമൂഹ്യോന്മുഖമായി ഒരു ചലനം സൃഷ്ടിച്ചു. വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമായി ആധുനികതാവാദത്തിൽനിന്നും സാമൂഹികമായ ഉൽക്കണ്ഠകൾകൂടി പങ്കുവെക്കുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലേക്ക് ഒരു മാറ്റം സാധ്യമായി (അജിത്,2014:8).

6 അജിത് എം.എസ്സിന്റെ *മലയാളസാഹിത്യം: ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപരിസരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള താത്ത്വികാന്വേഷണം* എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധം ഈ ആശയം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

7 *ഒരു സാമൂഹികകാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന്* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സംസ്കാരത്തിന് നൽകുന്ന നിർവ്വചനം സാമൂഹികമായ ജീവിതം നയിക്കാൻ മനുഷ്യൻ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിട്ടുള്ള സർവ്വവിധമായ ചര്യകളുടെയും സ്വാഭാവത്തെക്കുറിക്കാൻ ഈ പദം ഉപയോഗിക്കുന്നു' എന്നാണ് ഇത്തരമൊരു സാകല്യസങ്കല്പനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ കണ്ടെടുക്കലാണ് സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം (cultural politics) (റഫീഖ്, 2018:44)

'രാഷ്ട്രീയം' എന്ന പദം ഈ പ്രയോഗത്തിൽ അതിന്റെ ഏറ്റവും വിശാലമായ അർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ഭാഷണത്തിലൂടെയും നിരീക്ഷണത്തിലൂടെയും നമ്മുടേതായ അനുഭവലോകം നാമെങ്ങനെ രൂപീകരിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ സൈദ്ധാന്തികമായ വിശദീകരണമാണ് ഈ പ്രയോഗം. സാംസ്കാരികരൂപങ്ങളെ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികക്രമത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളായിക്കണ്ട സാമ്പ്രദായികസാം

സ്കാരികവിശകലനങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് അർത്ഥങ്ങളുടെയും ആശയങ്ങളുടെയും ഉത്പാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമൂഹികപ്രയോഗത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷങ്ങളായി അവയെ കാണാൻ നമ്മെ അനുവദിക്കുന്നു എന്നതാണ് സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയസങ്കല്പനത്തിന്റെ സൗകര്യം (രവീന്ദ്രൻ പി.പി, 2013:16).

അധ്യായം രണ്ട്

രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയവും മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകവും

രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തെ നിർണ്ണയിച്ചുപോന്ന സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയം മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. നവമാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രൻ പിൻപറ്റുന്നത്. രവീന്ദ്രൻ തന്റെ രചനകളിൽ പുലർത്തുന്ന സമീപനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയാവലികളെയും സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെയും വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. ആഗോളതലത്തിൽ ഉയർന്നുവന്ന നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളുടെ സ്വാധീനത്തിൽ മലയാളത്തിലും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകൾ വികസിച്ചുവന്നിരുന്നു. അത്തരത്തിൽ നവമാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനത്തിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ട് ചിന്തയിലേർപ്പെടുകയും സംസ്കാരവിമർശനം നടത്തുകയും ചെയ്ത മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരെയും അവരുടെ വിമർശനചിന്തകളെയും സാമാന്യമായി ഈ അധ്യായത്തിൽ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

2.1 മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം

സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ആശയാവലികളെയും രീതിപദ്ധതികളെയും മുൻനിർത്തിയുള്ള സാഹിത്യ-കലാപഠനങ്ങളെയാണ് പൊതുവെ സംസ്കാരവിമർശനം എന്നുവിളിക്കുന്നത്. സംസ്കാരത്തെ ചരിത്രപരമായി നോക്കിക്കാണുകയും അതിലുൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും വെളിവാക്കുകയുമാണ് സംസ്കാരവിമർശനം ചെയ്യുന്നത്. കലാസാഹിത്യാദികളെ സംസ്കാരനിർമ്മിതിയായിക്കണ്ടുകൊണ്ട് സംസ്കാരത്തിൽ അവയെങ്ങനെ

പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്നും സൗന്ദര്യാനുഭവത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ എങ്ങനെ യെല്ലാം പങ്കുചേരുന്നുവെന്നും അത് അന്വേഷിക്കുന്നു.

മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെ സൈദ്ധാന്തികഭൂമികയിൽനിന്നുകൊണ്ട് സംസ്കാരത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന വിമർശനപദ്ധതിയാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം. സംസ്കാരത്തെ ഒരു അതിഭൗതികമൂല്യമായി സങ്കല്പിച്ചുപോന്നതിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനമായിരുന്നു അത്. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുണ്ടായിരുന്ന പാരമ്പര്യസങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം കൈവെടിയുന്നു. കലയെയും സാഹിത്യത്തെയും സംബന്ധിച്ച ഒറ്റപ്പെട്ട പഠനങ്ങളല്ലാതെ സംസ്കാരവിചാരപരമായി മാർക്സോ എംഗൽസോ ഒരു സമഗ്രപഠനം രചിച്ചിട്ടില്ല. മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് പിൽക്കാലത്ത് മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകർ രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനം.''ബോധപൂർവ്വമായി ചില പ്രവണതകളെ നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തുകയും മറ്റുചിലവയെ നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയാണ് സംസ്കാരമെന്ന്'' റയ്മണ്ട് വില്യംസ് നിർവ്വചിക്കുന്നുണ്ട് (ശ്രീകുമാർ, 2012:187). സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാകുന്നത് സംസ്കാരമെന്ന പദത്തിന്റെ ഈ അർത്ഥമാണ്. സാംസ്കാരികമായ എല്ലാഘടകങ്ങളുടെയും നിരന്തരമായ വിമർശനമാണ് സംസ്കാരവിമർശനം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായി ഈ സങ്കല്പത്തെ നോക്കിക്കാണാവുന്നതാണ്.

2.2 മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരം

സാമൂഹ്യഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള മാർക്സിസത്തിലെ അടിത്തറ-മേല്പുര രൂപകത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് മാർക്സിസ്റ്റുകൾ സംസ്കാരത്തെ നോക്കിക്കണ്ടത്. ഉല്പാദനവും ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുമാണ് സമൂഹത്തിന്റെ അടിത്തറ. സംസ്കാരം, ഭരണകൂടം തുടങ്ങി മുഴുവൻ സാമൂഹ്യസംഘടനാരൂപങ്ങളും മേല്പുരയിൽപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിച്ച ആശയപ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ മേല്പുരയുടെ ഭാഗമാണ്.

ഉല്പാദനവും ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുമടങ്ങുന്ന അടിത്തറയാൽ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നതാണ് മേല്പുര എന്നാണ് മാർക്സിന്റെ സങ്കല്പനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. സാമ്പത്തികബന്ധങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതാണ് അടിത്തറ എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അടിത്തറ-മേല്പുര സങ്കല്പനം സാമ്പത്തികമാത്രവാദമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള സാധ്യത മാർക്സ് മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് അടിത്തറയാണ് മേല്പുരയെ നിർണയിക്കുന്നതെന്ന് പറയുമ്പോൾത്തന്നെ മേല്പുര അടിത്തറയെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ടെന്ന ആശയവും മാർക്സ് മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നുണ്ട്. അടിത്തറ ഉപരിഘടനയിലെന്നപോലെ ഉപരിഘടന അടിത്തറയിലും പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുമെന്നും അടിത്തറയുടെ അന്തിമമായ നിർണ്ണയനശേഷി നിലനിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഉപരിഘടന ആധിപത്യത്തിലേക്കെത്തുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും സംഭവിക്കാമെന്നും മാർക്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നു.[1]

സോവിയറ്റ് പാരമ്പര്യംവഴി രൂപപ്പെട്ട മുഖ്യധാരമാർക്സിസം മാർക്സിന്റെ അടിത്തറ മേല്പുര സങ്കല്പനത്തെ സാമ്പത്തികമാത്രവാദമായാണ് വ്യാഖ്യാനിച്ചത്. സംസ്കാരത്തെ മേല്പുരയിലെ ഒരു ഉപപ്രതിഭാസം മാത്രമായി ചുരുക്കിക്കാണുന്ന സമീപനമായിരുന്നു അത്. സോവിയറ്റ് കേന്ദ്രീകൃതമാർക്സിസം മുന്നോട്ടുവെച്ച യാന്ത്രികപ്രതിഫലനവാദത്തിനെതിരായാണ് പിൽക്കാലത്ത് പാശ്ചാത്യലോകത്തെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരങ്ങളെല്ലാംതന്നെ നടന്നത്. സംസ്കാരവിചാരങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം നൽകാതിരുന്ന മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സംസ്കാരം എന്ന പ്രമേയത്തെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയായിരുന്നു പിൽക്കാലത്തെ പല മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരും.

2.2.1 ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരും സംസ്കാരവ്യവസായവും

മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരമേഖലയ്ക്ക് വലിയസംഭാവനകൾ നൽകിയവരാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ. ജർമ്മനിയിലെ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ആസ്ഥാനമാക്കി

പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് സോഷ്യൽ റിസർച്ച് എന്ന സ്ഥാപനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ചിന്തകരെയാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. മാക്സ് ഹൊർഖൈമർ, തിയോഡർ അഡോർണോ, ഹെർബർട്ട് മാർക്യൂസ്, എറിക് ഫ്രോം തുടങ്ങിയവരെല്ലാം ഈ ഗ്രൂപ്പിൽ ഉൾപ്പെട്ടവരാണ്.[2] സ്റ്റാലിനിസ്റ്റ് സമീപനങ്ങളാൽ സോവിയറ്റ് മാർക്സിസത്തിനുണ്ടായ ജീർണ്ണത, നാസി, ഫാസിസ്റ്റ് കക്ഷികളുടെ ഉത്ഭവം, ഇടതുപക്ഷതൊഴിലാളിപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ അപചയം എന്നിവയെല്ലാം പ്രതിസന്ധിയിലാക്കിയ സാംസ്കാരികലോകമാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ ചിന്താഗതികളുടെ പശ്ചാത്തലം. വിമർശനാത്മകസിദ്ധാന്തം (Critical Theory) എന്നാണ് ഇവരുടെ വിചാരലോകം അറിയപ്പെടുന്നത്. ആധുനികതയുടെ സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്നനിലയിലാണ് വിമർശനാത്മകസിദ്ധാന്തം പ്രസക്തമാകുന്നത്. സാമൂഹ്യമായ പുനഃരുല്പാദനത്തിന്റെയും അധീശത്വത്തിന്റെയും മാർഗങ്ങളായി ബഹുജനസംസ്കാരവും വിനിമയവും മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ നടത്തിയത്.

ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികവിദ്യയും അധീശത്വത്തിന്റെ പുതിയ വഴിയായി വികസിച്ചുവരുന്നതിനെതിരെയുള്ള ചിന്തകളായിരുന്നു ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടേത്. ഏകാധിപത്യത്തിന്റെ മനഃശാസ്ത്രതലങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുകയെന്നത് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിന്റെ പ്രധാനതാല്പര്യങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു. ഏകാധിപത്യപരമായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലിനെക്കുറിച്ച് ഫ്രോയ്ഡിയൻ മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ ആലോചനകൾ നടത്തുകയായിരുന്നു അവർ. ഫ്രോയ്ഡിന്റെ സങ്കല്പനങ്ങളുപയോഗിച്ച് ഫാഷിസ്റ്റ് സമൂഹത്തെ വിശദീകരിക്കാനാണ് അഡോണോയും എറിക് ഫ്രോമും മറ്റും ശ്രമിച്ചത്. ഫാഷിസത്തെ സെമറ്റിക് വിരുദ്ധതയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് അവർ പഠിച്ചത്. ''ഫ്രോയ്ഡിയൻ തിയറി ഏന്റ് ദ പാറ്റേൺ ഓഫ് ഫാഷിസ്റ്റ് പ്രൊപ്പഗാൻഡ'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ അഡോണോ ആൾക്കൂട്ടമനസ്സിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഫ്രോയ്ഡിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ

ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ട് ഹിറ്റ്ലറെ കേന്ദ്രമാക്കി രൂപംകൊണ്ട ഫാസിസത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ ഹിറ്റ്ലർ ഒരു ഏകാധിപതിയായി ഉയർന്നു വന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് അതിന്റെ അടിസ്ഥാനം (Adorno,2001:132-157).

ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു സംഭാവനയായിരുന്നു സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന സങ്കല്പനം. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സംസ്കാരത്തിനും സംസ്കാരവിശകലനത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകിയ അവർ രൂപപ്പെടുത്തിയ സംസ്കാരവിശകലന സമ്പ്രദായമായിരുന്നു അത്. 1944–ൽ അഡോണോയും ഹോർഖൈമറും ചേർന്നെഴുതിയ *ഡയലറ്റിക് ഓഫ് എൻലൈറ്റൻമെന്റ്* (*Dialectic of Enlightenment*) എന്ന കൃതിയിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ തത്ത്വചിന്താപരവും ചരിത്രപരവുമായ വിശകലനമുണ്ട്. ജ്ഞാനോദയാധുനികതയെ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുന്ന കൃതിയായിരുന്നു അത്. ശാസ്ത്രചിന്തയുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠദർശനത്തിന്റെയും സഹായത്തോടെ ജ്ഞാനോദയാധുനികതയുടെ യുഗം സൃഷ്ടിച്ച നേട്ടങ്ങളെ വിമർശിക്കുകയാണതിൽ. ''ദ കൾച്ചർ ഇന്റസ്ട്രി: എൻലൈറ്റ്മെന്റ് ആസ് മാസ്സ് ഡിസെപ്ഷൻ'' എന്ന അധ്യായത്തിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നു. സംസ്കാരംതന്നെ വ്യവസായമായിത്തീരുന്ന അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കാനാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന സങ്കൽപ്പനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുതലാളിത്ത ഉല്പാദനബന്ധങ്ങൾക്ക് കീഴിൽ സംസ്കാരം വ്യവസായവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും വാണിജ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയുംചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയാണത്. കലാസാഹിത്യാദികളെല്ലാം കമ്പോളത്തിലെ കേവലം ചരക്കുകളായിത്തീരുന്നു. സംസ്കാരംതന്നെ കമ്പോളവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട് വില്പനവസ്തുവായി മാറുകയും ജനതയുടെ വിവേചനശക്തി ക്ഷയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിവിശേഷത്തെ വിശദീകരിക്കുകയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം. ടെലി

വിഷൻ, ജനപ്രിയസംഗീതം എന്നിവയെല്ലാം അപഗ്രഥിച്ച് മനുഷ്യനെ യന്ത്രമാക്കുന്ന സംസ്കാരവ്യവസായത്തെ അഡോർണോയും ഹോർഖൈമറും വിശദീകരിക്കുന്നു. ആധുനികമുതലാളിത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരികയുക്തിയായി സംസ്കാരവ്യവസായത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് അവർ ചെയ്തത്. ആധുനികമുതലാളിത്തം ജ്ഞാനോദയത്തെനാശത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നുവെന്നും മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയിൽ ഉല്പാദനമെന്നത് മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയല്ലെന്നും ലാഭവും മൂലധനതാല്പര്യങ്ങളുമാണ് അതിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്നും അവർ വ്യക്തമാക്കി (Adorno,Horkheimer,2002:94-136). സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ സംസ്കാരം മറ്റേതൊരു ഉല്പന്നത്തെയും ചരക്കിനെയുംപോലെ ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. മുതലാളിത്തസമ്പദ്വ്യവസ്ഥയുടെ അവശ്യഘടകങ്ങളിലൊന്നായി സാംസ്കാരികോല്പാദനം മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ജ്ഞാനോദയത്തിന് വലിയ സംഭാവനകൾ നൽകിയ കലകൾ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഫലമായി സിനിമ, സംഗീതം എന്നിങ്ങനെയുള്ള കലകളും പത്രം, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളും. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ ആൾക്കൂട്ടവൽക്കരണത്തെ സഹായിക്കുന്നുവെന്ന് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ കണ്ടെത്തി. ഇവയെല്ലാംതന്നെ ആൾക്കൂട്ടകലയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേർന്നുകൊണ്ടാണ് അത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ സമൂഹത്തെ ആൾക്കൂട്ടവൽക്കരിക്കുകവഴി സമൂഹത്തിൽ നിലവിലുള്ള അധീശത്വപരമായ അവസ്ഥയെ പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ ആൾക്കൂട്ടകലയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ സമൂഹത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയല്ല ആൾക്കൂട്ടകല ചെയ്യുന്നത് മറിച്ച് സാമൂഹ്യസംഘർഷങ്ങളെ വൈകാരികതയോടെ പരിഹരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. ഇത് കപടാവബോധത്തിന്റെ ദൃഢീകരണത്തിനാണിടയാക്കുന്നത്. കലയുടെ യഥാർത്ഥ ദൗത്യം എന്താണോ അതിന് വിപരീതമായ കാര്യമാണ് കല ചെയ്യുന്നതെന്നായിരുന്നു ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ മുന്നോട്ടുവെച്ച ആശയം.

മാധ്യമങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ മൂലധനത്തിന്റെ ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കാൻ സഹായകരമായി വർത്തിക്കുന്നതെന്നും മാധ്യമങ്ങളുടെ ദൗത്യം അതാണെന്നുമുള്ള വിശദീകരണങ്ങൾ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ നടത്തുന്നുണ്ട്. റേഡിയോ-ടെലിവിഷൻ പരിപാടികളുടെ സമയക്രമം വ്യവസായശാലകളിലെ സമയക്രമവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. മൂലധനശക്തികൾക്ക് ജനതയുടെ നിത്യജീവിതസമയക്രമത്തെ നിയന്ത്രിക്കാൻ അതുവഴി സാധിക്കുന്നു. ആൾക്കൂട്ടകലകളും ആൾക്കൂട്ടകലയുടെ സ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങളും സമൂഹത്തെയപ്പാടെ കപടാവബോധത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. അതിലൂടെ മൂലധനശക്തികളുടെ ആധിപത്യത്തിലേക്ക് ബഹുജനജീവിതത്തെ ഒതുക്കിയെടുക്കാൻ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന് കഴിയുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ആനന്ദത്തെയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം പ്രധാനമായും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. മനുഷ്യനെ കേവലമായ ആനന്ദത്തിൽ അഭിരമിപ്പിക്കുകയാണ് അത് ചെയ്യുന്നത്. കലയെ കേവലമായ ആനന്ദത്തിന്റെ ഉപാധിയാക്കുകവഴി കലയുടെ ഗൗരവം നഷ്ടപ്പെടുന്നു. ആനന്ദങ്ങളിൽ മുഴുകുന്ന ജനതയിൽനിന്ന് ചിന്ത നഷ്ടപ്പെടുന്നു. കല യഥാർത്ഥത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ ധിഷണാശക്തിയെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്നു. മനുഷ്യന്റെ വിമർശനാത്മകചിന്തയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ഗൗരവമായ കലയെ കമ്പോളത്തിലെ ചരക്കാക്കുകയാണ് മുതലാളിത്തം. ചരക്കുവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന കല അതിന്റെ യഥാർത്ഥ ലക്ഷ്യത്തിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കുന്നു. ആനന്ദമാർഗം മാത്രമായി കലയെ മാറ്റുകയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം. അതുവഴി മനുഷ്യന്റെ വിമർശനാത്മകചിന്തയെ ഇല്ലാതാക്കാൻ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന് കഴിയുന്നു.

സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സാഹായത്തോടെയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അധികാരവർഗത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കാണ് എല്ലായ്പ്പോഴും മേല്ക്കോയ്മയുണ്ടാവുക. ആധുനികസാങ്കേതികവിദ്യ അധികാരവർഗത്തിന്റെ മേല്ക്കോയ്മയെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാൻ ഉപകരിക്കും. സാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്കും സാങ്കേ

തികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടെ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനും ഏകാത്മകമായ ഒരു ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ സൃഷ്ടിയ്ക്കാനാവുമെന്നും വിമർശനങ്ങളെ ഇല്ലാതാക്കാനുള്ള ശേഷി പുത്തൻസാങ്കേതികവിദ്യാസംസ്കാരത്തിനുണ്ട് എന്നുമാണ് അഡോണോയും ഹോർക്കൈമറും വാദിക്കുന്നത്.

ജനങ്ങളെ ഉല്പ്പന്നങ്ങളിലേക്ക് ആകർഷിപ്പിക്കാൻ സംസ്കാരവ്യവസായം നിരന്തരം ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു നല്ല ജീവിതത്തിന് ഇതെല്ലാം വേണമെന്ന തോന്നലിലേക്കാണ് അത് ജനങ്ങളെ എത്തിക്കുന്നത്. ഉപഭോഗത്തെ ആശ്രയിച്ചു കൊണ്ടാണ് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പ്. ഉല്പ്പന്നങ്ങളെയും ഉപഭോഗത്തെയും നിർണയിക്കുന്നത് സംസ്കാരവ്യവസായമാണ്. ഉപഭോക്താവിന്റെ ആവശ്യങ്ങളെ നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ടാണ് അത് സാധിക്കുന്നത്. അതായത് ഉപഭോക്താവിന്റെ യഥാർത്ഥ ആവശ്യങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് സംസ്കാരവ്യവസായം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന വ്യാജ ആവശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. അങ്ങനെ സംസ്കാരവ്യവസായം ഉപഭോക്താവിനെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു. ആൾക്കൂട്ടസംസ്കാരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മനസ്സ് ഒരുപോലെ പ്രതികരിക്കാൻ വേണ്ടി അത്തരം പ്രതികരണം വ്യക്തിയിൽ മുൻകൂട്ടി നടപ്പിലാക്കുകയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മനസ്സ് ഒരുപോലെ പ്രതികരിക്കുമ്പോൾ ഉപഭോക്താവിന്റെ മനസ്സിനെ പിടിച്ചെടുക്കാൻ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന് കഴിയുന്നു. വാർപ്പുമാതൃകയിലേക്ക് മനുഷ്യനെ മാറ്റുകയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം. സാങ്കേതികവിദ്യ, സാമ്പത്തികമൂലധനം, ഭരണനിയന്ത്രണം, വിതരണം, പരസ്യം എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ഘടകങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തി വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സാംസ്കാരികോല്പ്പന്നങ്ങളാലാണ് ആൾക്കൂട്ടസംസ്കാരത്തെ സംസ്കാരവ്യവസായം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്.

മനുഷ്യന്റെ വിനോദവേളകളെയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം മുഖ്യമായും ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ വിനോദ-വിശ്രമവേളകളിലേക്ക് കടന്നുകയറി

സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്താൽ വ്യക്തിയുടെ അനുഭവത്തെയും യുക്തിയെയും അത് അപഹരിക്കുന്നു. സാങ്കേതികവിദ്യ നിർമ്മിച്ച ഫ്രെയിമിന് അകത്താണ് ചിന്ത പ്രവർത്തിക്കുന്നത് സാങ്കേതികവിദ്യ ഉണ്ടാക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ സാങ്കേതികവിദ്യതന്നെ വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. മനുഷ്യന് അവ ഉപഭോഗം ചെയ്താൽ മാത്രംമതി എന്ന അവസ്ഥവരുന്നു. ആശയങ്ങളുടെ രൂപീകരണത്തിനോ ആവിഷ്ക്കരണത്തിനോ പ്രത്യേകിച്ചൊരു യുക്തിയും പ്രവർത്തിപ്പിക്കേണ്ടതില്ല. മനുഷ്യന്റെ ഒഴിവുവേളകളെ സംസ്കാരവ്യവസായം ചിന്തകളിൽനിന്ന് മുക്തമായ ലാഘവമേറിയ ഒരനുഭവമാക്കിത്തീർക്കുന്നു (അനിൽ, സ്മൃതി, 2017:110). ഉപഭോഗത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണാവസ്ഥയിലേക്കാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം മനുഷ്യനെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. ജീവിതനിലവാരത്തെയും ജീവിതവിജയത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് കമ്പോളത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളും ഉപഭോഗവുമാണെന്നുവരുന്നു.

സംസ്കാരവ്യവസായം ഏറ്റവും ഉന്നതകലയായി കാണുന്ന സിനിമയെ അഡോണോയും ഹോർഖൈമറും വിമർശിക്കുന്നു. പുതിയ പുതിയ പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കാനുള്ള വഴിയാണ് സിനിമ തേടുന്നത്. കല ജീവിതത്തിന്റെ പകർപ്പാണ് എന്നതിൽനിന്നും കലയുടെ പ്രത്യേകിച്ച് ദൃശ്യകലാസംസ്കാരത്തിന്റെ പകർപ്പാണ് ജീവിതം എന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് സംസ്കാരവ്യവസായം എത്തിച്ചിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തെ അടിമുടി സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുംവിധം ദൃശ്യസംസ്കാരം മാറിയിരിക്കുന്നു. *ഡയലക്റ്റിക് ഓഫ് എൻലൈറ്റെൻമെന്റിൽ* അഡോണോയും ഹോർഖൈമറും സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ അനുകരിക്കാനും പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും നിർബന്ധിക്കുന്നുവെന്നും സിനിമ വാസ്തവികമാണെന്ന ബോധം ജനങ്ങളിൽ ഉളവാക്കുന്നുവെന്നും എന്നാൽ ഇത് വാസ്തവികതയുടെ മരണമാണെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. യഥാർത്ഥ ജീവിതവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഇല്ലാതാവുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് അഡോണോയും ഹോർഖൈമറും പറയുന്നത്. സിനിമ അത്

പ്രക്ഷേപിപ്പിക്കുന്ന ആശയത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനുള്ള സമയം പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നില്ല അതിനുപുറത്തു നിൽക്കുന്ന ഭാവനയെയും ചിന്തയെയും അസാധ്യ മാക്കുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ് സിനിമ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ശബ്ദവും ബഹ ളവും നിറഞ്ഞതാണത്. ഒരുതരത്തിലുള്ള ഉദ്വേഗത്തിലേക്ക് സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ എത്തിക്കുന്നു. എല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന, എല്ലാം തന്റെ കൺമുന്നിൽ നടക്കു കയാണെന്ന ബോധം പ്രേക്ഷകനിൽ ഉടലെടുക്കുന്നു. അത് പ്രേക്ഷകനെ നിഷ്ക്രി യത്വത്തിലേക്കും അനുകരണത്തിലേക്കും നയിക്കുന്നു. സത്യം, മിഥ്യ എന്ന ബോധം നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്ന മസ്തിഷ്ക്കപ്രക്ഷാളനമാണ് സിനിമ നടത്തുന്ന തെന്നും സാങ്കേതികവിദ്യ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് അളവറ്റ വിനോദത്തിലേക്ക് സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ എത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പ്രേക്ഷകർ അപമാനവീകരിക്കപ്പെടുകയാ ണെന്നുമാണ് അഡോണോയും ഹോർഖൈമറും വാദിക്കുന്നത് (2002:94-136). ഇത്തരത്തിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ പ്രത്യാഘാതങ്ങൾ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്ത കർ നിരന്തരമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പുതിയ, ചരക്കുവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട കലയെ ആൾക്കൂട്ടകലയായി വിലയിരുത്തുകയായിരുന്നു അവർ. മൂലധനതാല്പര്യ ങ്ങളാൽ മാത്രം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നായാണ് അവർ അതിനെ നോക്കിക്കണ്ട ത്. അധീശത്വശക്തികൾ സാങ്കേതികവിദ്യയെ കൂട്ടുപിടിച്ചുകൊണ്ട് സമൂഹത്തിൽ അധീശത്വം ഉറപ്പുവരുത്തുകയാണ് എന്നായിരുന്നു അഡോണോയും മറ്റും കരുതി യത്. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തെ സജീവമാക്കുന്നതിൽ സംസ്കാരവ്യവ സായസങ്കല്പനം വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലകൾക്കും സംസ്കാര ങ്ങൾക്കുംമേൽ വിപണി നേടുന്ന മേല്ക്കോയ്മയുടെ വിമർശനം എന്നനിലയിൽ പിൽക്കാലസംസ്കാരവിമർശനത്തിന് ഉൾക്കാഴ്ച നൽകാൻ സംസ്കാരവ്യവ സായസങ്കല്പനത്തിന് കഴിഞ്ഞു.

അഡോണോയും മറ്റും സംസ്കാരവ്യവസായസങ്കല്പനത്തിലൂടെ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്ന ആശയങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായിനിൽക്കുന്ന നിലപാടാണ് ബെഞ്ചമിന്റേത്.

വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിനെഴുതിയ ''ദ വർക്ക് ഓഫ് ആർട്ട് ഇൻ ദ ഏജ് ഓഫ് മെക്കാനിക്കൽ റീപ്രൊഡക്ഷൻ'' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ട ആശയങ്ങളെ സംഗീതവ്യവസായത്തെ മുൻനിർത്തി ഖണ്ഡിക്കുകയാണ് അഡോണോ ചെയ്യുന്നത്. സാങ്കേതികവിദ്യയുംമറ്റും കൊണ്ടുവരുന്ന പുതിയ സമൂഹത്തെക്കുറിച്ച് അഡോണോ അടക്കമുള്ള ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകർ അശുഭകരമായ പ്രതീക്ഷകൾ മാത്രം പുലർത്തിയപ്പോൾ സാങ്കേതികവിദ്യയാൽ സംസ്കാരവും കലയും സൃഷ്ടിക്കാവുന്ന ജനാധിപത്യപരമായ സാമൂഹികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷകളാണ് ബഞ്ചമിൻ അവതരിപ്പിച്ചത്. യാന്ത്രികപുനരുല്പാദനം കലയുടെ ഓറയെ ഇല്ലാതാക്കുമെന്ന് ബഞ്ചമിൻ വിശ്വസിച്ചു. കലയുടെ മൂല്യമായി അഡോണോ കണ്ട ഓറയെ തകർക്കുന്ന സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെയാണ് ബഞ്ചമിൻ മുന്നിൽ കണ്ടത്. യാന്ത്രികപുനരുല്പാദനം വഴി കലാകാരിയുടെ/ കലാകാരന്റെ സ്രഷ്ടാവ് എന്ന പദവി ഇല്ലാതാകുകയും കലാസൃഷ്ടിയുടെ ആധികാരികത മറികടക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുവഴി ശോഭാവലയം നഷ്ടപ്പെടുന്ന കല ജനാധിപത്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ബഞ്ചമിൻ വാദിച്ചു (2007:217-251). ഓറയുടെ നഷ്ടമെന്ന ബഞ്ചമിന്റെ പരികല്പന കലയുടെ ദിവ്യത്വത്തെയാണ് നിരസിച്ചത്.കലാസങ്കല്പത്തെത്തന്നെ മാറ്റിമറിയ്ക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നു അത്. കലയുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും രൂപത്തിലും കേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്ന ചിന്തകളിൽനിന്നും കലയുടെ സ്വീകരണ -വിനിമയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളിലേക്കാണ് ബഞ്ചമിൻ കടന്നുചെല്ലുന്നത്. പിൽക്കാല സംസ്കാരവിചാരങ്ങളിൽ മൗലികമായ സ്വാധീനമുണ്ടാക്കിയ പ്രബന്ധമാണ് ''ദ വർക്ക് ഓഫ് ആർട്ട് ഇൻ ദ ഏജ് ഓഫ് മെക്കാനിക്കൽ റീപ്രൊഡക്ഷൻ.''

2.2.2 സാമാന്യബോധവും മേല്ക്കോയ്മയും (Common Sense and Hegemony)

മാർക്സിസ്റ്റുചിന്തയിൽ സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള ആലോചനയ്ക്ക് വളരെയധികം പ്രാധാന്യം നൽകിയ ചിന്തകനായിരുന്നു അന്റോണിയോ

ഗ്രാംഷി. ഔദ്യോഗിക മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ വലിയ സ്ഥാനം കിട്ടാതിരുന്ന സംസ്കാരത്തെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയായി രുന്നു അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗ്രാംഷിയുടെ ആശ യാവലികൾ സാമ്പത്തികാടിത്തറയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന പാരമ്പര്യ മാർക്സിസ്റ്റ് നിലപാടിന് വിരുദ്ധമായിരുന്നു. ഉപരിഘടനയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ആശയാവലികളായിരുന്നു അതെല്ലാം. സംസ്കാരത്തെ മുൻനിർത്തി വർഗസമരത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഗ്രാംഷിയുടെ സങ്കല്പനങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയുണ്ടായി.

സമൂഹത്തിൽ ഒരു വർഗം എങ്ങനെ അധീശത്വം കൈവരിക്കുന്നുവെന്നും അധീശവർഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ എങ്ങനെ സാമാന്യബോധമായിത്തീരു ന്നുവെന്നും അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഗ്രാംഷി. സാമൂഹ്യസമ്മതിയുമായി ബന്ധപ്പെടു ത്തിയാണ് ഗ്രാംഷി മേല്ക്കോയ്മ[3] (Hegimony) എന്ന സങ്കല്പനം അവതരിപ്പിക്കു ന്നത്. ആധുനികസമൂഹങ്ങളെയെല്ലാം ഗ്രാംഷി രണ്ടുതലങ്ങളായി വേർതിരിക്കു ന്നു. മാർക്സിന്റെയും ഏംഗൽസിന്റെയും ആദ്യകാലകൃതികളിൽ കാണുന്ന പൗര സമൂഹം(civil society), രാഷ്ട്രീയസമൂഹം(Political Society) എന്നിങ്ങനെയാണത്. ഒന്ന് സാമാന്യസമ്മതത്തിന്റെയും പരസ്പരപ്രേരണയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ച് നിലനിൽക്കുന്ന പൗരസമൂഹം. പള്ളികൾ, പാഠശാലകൾ, തൊഴിൽസംഘടനകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സമുച്ചയമാണത്. രണ്ടാമത്തേത് ആത്യ ന്തികമായി അധികാരത്തിന്റെയും ബലപ്രയോഗത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ നിലനിന്ന് പ്രവർത്തിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയസമൂഹവും. ഭരണകൂടവും അതിന്റെ സ്ഥാപ നരൂപങ്ങളായ കോടതി, പോലീസ്, പട്ടാളം, ഉദ്യോഗസ്ഥവൃന്ദം തുടങ്ങിയവയു മെല്ലാം ഉൾപ്പെട്ടതാണത്. രാഷ്ട്രീയസമൂഹത്തെ നിലനിർത്തുന്ന മുഖ്യശക്തി ബല പ്രയോഗമാണെങ്കിൽ പൗരസമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനാധാരം ബലപ്രയോഗമി ല്ലാതുള്ള നേതൃത്വശക്തിയാണ്; പ്രേരണാശക്തിയും പൊതുസമ്മതവുമാണ്. പൗര

സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനാധാരമായ ഈ പൊതുസമ്മതത്തെയും പ്രേരണാശക്തിയെയുമെല്ലാം 'മേല്ക്കോയ്മ' എന്ന പദംകൊണ്ടാണ് ഗ്രാംഷി വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

ഒരു സാമൂഹികവർഗത്തിന്റെ ആധിപത്യം രണ്ടുരീതിയിൽ പ്രകടമാവുന്നു എന്ന് ഗ്രാംഷി പറയുന്നുണ്ട്. അതായത് ബലപ്രയോഗമായും ധൈഷണികവും ധാർമ്മികവുമായ നേതൃത്വമായും. 'മേല്ക്കോയ്മ' പ്രധാനമായും രണ്ടാമത്തെ രൂപത്തിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഒരു സാമൂഹ്യവിഭാഗം എതിർവിഭാഗങ്ങൾക്കുമേൽ ആധിപത്യം ചെലുത്തുകയും അതിനെ നിർമ്മാർജനം ചെയ്യാനുള്ള പ്രവണത കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അഥവാ സായുധശക്തികൊണ്ടുപോലും അവയെ കീഴൊതുക്കുന്നു. ഉറ്റവരെയും സഖ്യത്തിലുള്ളവരെയും അവർ നയിക്കുന്നു. ഒരു സാമൂഹ്യവിഭാഗത്തിന് ഭരണം നേടുന്നതിനുമുമ്പ് ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കാൻ നിർബന്ധമായും കഴിയണം (Antonio Gramsci, 2015:57–58). 'മേല്ക്കോയ്മ' എന്ന സങ്കല്പനത്തിന് ഗ്രാംഷി കൃത്യമായൊരു നിർവ്വചനം നൽകുന്നില്ല. ''രാഷ്ട്രീയം എങ്ങനെ നിയോജിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചും ഭരണകൂടാധികാരം നേടുവാനും നിലനിർത്തുവാനും വർഗപദ്ധതികൾ നടപ്പിലാക്കുവാനും സാമൂഹിക ശക്തികളെ പ്രാപ്തരാക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയമായ രൂപാന്തരീകരണത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള മാർക്സിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തമാണ്'' (സുധാകരൻ, 2017:31) മേല്ക്കോയ്മയെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. ഭരണകൂടത്തിന്റെ അടിത്തറ ബലപ്രയോഗമാണ് എങ്കിലും പൗരസമൂഹത്തിൽ ഭരണവർഗത്തിന് ചെലുത്താൻ കഴിയുന്ന മേല്ക്കോയ്മ കൂടിയുണ്ടെങ്കിലേ അതിന് ഭദ്രതകൈവരൂ എന്നാണ് ഗ്രാംഷി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്. 'മേല്ക്കോയ്മ' സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഭരണകൂടം തകരും. തൊഴിലാളിവർഗത്തിന് അധികാരം പിടിച്ചെടുക്കണമെങ്കിൽ ആദ്യം പൗരസമൂഹത്തിൽ മേല്ക്കോയ്മ നേടിയെടുക്കാൻ കഴിയണം. ബലപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചല്ല പൊതുസമ്മതിയെന്ന ആധിപത്യതന്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ് അത്. സമൂഹത്തിൽ ഒരു വർഗം ആധിപത്യം കൈവരി

ക്കുന്നതിന് സാമൂഹ്യസമ്മതി കൂടിയേ തീരൂ. ഭരണകൂടമർദ്ദനത്തിനപ്പുറം അധീശ വർഗം നേടിയെടുക്കുന്ന സാമൂഹ്യസമ്മതിയാണ് വർഗാധിപത്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സമ്മതങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിലൂടെ അധികാരം വ്യക്തിയെ അനുസരിക്കുന്ന കർതൃത്വങ്ങളായി മാറ്റുന്നതിനെക്കുറിച്ചാണ് ഗ്രാംഷി പറയുന്നത്.

സാമൂഹ്യസമ്മതി നേടിയെടുക്കുന്നതിന് പാകമായവിധത്തിൽ അധീശവർഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾക്ക് അധീശത്വം കൈവരുന്നതെങ്ങനെയാണെന്ന് സാമാന്യബോധം എന്ന സങ്കല്പനത്തിലൂടെ ഗ്രാംഷി വിശദീകരിക്കുന്നു. *ജയിൽകുറിപ്പുകളിലെ* "തത്ത്വചിന്തയുടെ പഠനം" എന്ന കുറിപ്പിൽ സാമാന്യബോധത്തെപ്പറ്റി ഗ്രാംഷി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സാമാന്യബോധമെന്നത് സാമാന്യജനങ്ങളുടെ ലോകവീക്ഷണമാണ്. തത്ത്വചിന്തകരല്ലാത്തവരുടെ തത്ത്വചിന്തയെന്നാണ് ഗ്രാംഷി അതിനെ വിളിക്കുന്നത്. ഏത് സാമൂഹ്യസാംസ്കാരികപരിതസ്ഥിതിക്കകത്താണോ ശരാശരി മനുഷ്യന്റെ ധാർമ്മികവ്യക്തിത്വം വികസിക്കുന്നത് ആ സാമൂഹ്യസാംസ്കാരികപരിതസ്ഥിതികളാൽ വിമർശനരഹിതമായി ആഗിരണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനമാണ് സാമാന്യബോധം. കാലത്തിലും സ്ഥലത്തിലും സാമ്യമുള്ള ഒരൊറ്റ സവിശേഷമായ സങ്കല്പനമല്ല സാമാന്യബോധം. അത് ചിന്തയുടെ ഫോക്‌ലോറാണ് (2015:419). ഒരു വ്യക്തിയിൽത്തന്നെ ഒരേയൊരു സാമാന്യബോധം മാത്രമാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. വ്യത്യസ്തമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായസമീപനങ്ങളായി ചിതറിയ നിലയിൽ സാമാന്യബോധം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ഒരോ സാമൂഹികവിഭാഗത്തിനും അവരവരുടേതായ സാമാന്യബോധമുണ്ട്. വിമർശാവബോധമില്ലാതെ നിഷ്ക്രിയത്വത്തോടുകൂടി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന ലോകവീക്ഷണമാണ് സാമാന്യബോധം. സമൂഹത്തിന്റെ മാറ്റത്തിനനുസരിച്ച് മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകുന്നതാണത്.

നിലവിലുള്ള സാമാന്യബോധമെന്നത് സമൂഹത്തിൽ അധീശത്വമുള്ള വർഗത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടും ലോകബോധവുമാണ്. അധീശവർഗത്തിന്റെ ആശയ ങ്ങൾ പൊതുസമ്മതി കൈവരിക്കപ്പെടുകയും അങ്ങനെയത് സാമാന്യബോധമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. അധീശാശയങ്ങൾ സാമാന്യബോധമായി മാറുന്നതോടെ അധീശവർഗത്തിന്റെ ആധിപത്യം സ്വാഭാവികമായ ഒന്നായിത്തീരുന്നു. വരേണ്യ വർഗം അല്ലെങ്കിൽ അധികാരിവർഗം തങ്ങളുടെ ലോകബോധത്തെ പൊതുസമൂഹ ത്തിന്റെ സാമാന്യബോധമായി ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അത്തരം ശ്രമത്തിൽ വിജയിക്കുമ്പോഴാണ് അവർക്ക് മേല്ക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. അതാ യത് ആധുനികസമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഭരണകൂടപരമായ മോല്ക്കോ യ്മയ്ക്കൊപ്പംതന്നെ സാമാന്യബോധത്തിന്റെ തലത്തിലുള്ള ആധിപത്യവും ഉണ്ടെ ങ്കിൽ മാത്രമേ ഒരു വർഗവിഭാഗത്തിന് മേല്ക്കോയ്മ സാധ്യമാവു. അധികാരി വർഗം ബോധപൂർവ്വം പ്രചരിപ്പിക്കുന്ന ആശയങ്ങളുടെ ഘടകങ്ങളും സാധാരണ ക്കാരുടെ സാമാന്യബോധത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ഭരണകൂടത്തിന്റെയും സാമ്പത്തികശക്തികളുടെയും നിർദ്ദേശങ്ങൾക്കും ആജ്ഞകൾക്കും കീഴ്പ്പെട്ടിരി ക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതുകൂടിയാണ് സാമാന്യബോധം. സ്വന്തം വിഭാഗത്തിന് പുറ ത്തുള്ളവരുമായുള്ള ബന്ധങ്ങളിൽനിന്നുകൂടി അത് രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചിന്തയു ടെയും പ്രവർത്തിയുടെയും ലോകത്ത് സാമ്പത്തികവും ധൈഷണികവുമായി തങ്ങളേക്കാൾ ഉയർന്നവരുടേതിൽനിന്നും ഭിന്നമായൊരു ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണയാണ് അവർക്കുള്ളത്. എന്നാൽ ജൈവമായൊരു കൂട്ടായ്മയായി അവർ പ്രവർത്തിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ഈ ബോധം പ്രകടമാക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രതിസന്ധികളുടേതല്ലാത്ത സാധാരണസമയത്ത് മേലാളരുടെ വീക്ഷണങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുവാനും സ്വാംശീകരിക്കാനുമുള്ള പ്രവണത അവർ കാണിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാധാരണസമയങ്ങളിൽ ജനസാമാന്യങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റം സ്വതന്ത്രമല്ല. കീഴടങ്ങലിന്റെയും അനുസരണയുടേതുമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ യാണ് സാമാന്യബോധം ജനസാമാന്യങ്ങളുടെ സ്വന്തം ബോധമല്ല എന്ന് പറയുന്ന

ത്. ധൈഷണികമായ കീഴ്പ്പെടലും വിധേയത്വവും കാരണം സാമാന്യജനത മറ്റൊരു വിഭാഗത്തിന്റെ ധാരണ സ്വീകരിക്കുകയും സ്വാംശീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് ഗ്രാംഷി പറയുന്നുണ്ട് (സുധാകരൻ, 2015,82). ബുദ്ധിജീവികളെക്കുറിച്ചും അവരുടെ സാമൂഹികദൗത്യത്തെക്കുറിച്ചും ഗ്രാംഷി ആഴത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ബുദ്ധിജീവികൾ എന്ന് ഗ്രാംഷി വിളിക്കുന്നത് ബൗദ്ധികപ്രവർത്തനത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവരെന്ന അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമല്ല, വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ സംഘാടനം എന്ന പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്ന എല്ലാവരേയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. എല്ലാ മനുഷ്യരും ബുദ്ധിജീവികളാണെന്ന് ഗ്രാംഷി പറയുന്നു. എന്നാൽ എല്ലാവർക്കും സമൂഹത്തിൽ ബുദ്ധിജീവികളുടെ ചുമതലകൾ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതായി വരുന്നില്ല. ബുദ്ധിജീവികളെന്നോ ബുദ്ധിജീവികളല്ലെന്നോ ഉള്ള വേർതിരിവുകൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ അവരുടെ സാമൂഹികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ചുമതലകളെയുമാണ് അർത്ഥമാക്കുന്നത്.

മേല്ക്കോയ്മയിലൂടെ പൗരസമൂഹത്തിലും ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെ രാഷ്ട്രീയസമൂഹത്തിലും ആധിപത്യം നേടുമ്പോഴാണ് ഒരു വർഗം അധീശത്വത്തിലേക്കെത്തുന്നത്. പൗരസമൂഹവും രാഷ്ട്രീയസമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ഐക്യപ്പെടൽ സംഭവിക്കുമ്പോഴാണ് അത് സാധ്യമാകുന്നത്. ഈ ഐക്യപ്പെടലിന് ബുദ്ധിജീവികൾ വലിയ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഗ്രാംഷി പറയുന്നു. ബുദ്ധിജീവികളെ പരമ്പരാഗതബുദ്ധിജീവികളെന്നും ജൈവബുദ്ധിജീവികളെന്നും ഗ്രാംഷി വേർതിരിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്ന വർഗവുമായുള്ള ബുദ്ധിജീവികളുടെ ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഇത്തരത്തിലൊരു വേർതിരിവ് നടത്തുന്നത്. നിലനിൽക്കുന്ന ആധിപത്യവ്യവസ്ഥയെ പിൻതുണയ്ക്കുന്നവരായിരിക്കും പരമ്പരാഗതബുദ്ധിജീവികൾ. സാമാന്യമായി നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ ഉയർന്ന സ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന ഇവർ രാഷ്ട്രീയസമൂഹത്തിനും പൗരസമൂഹത്തിനും ഇടയിൽ കണ്ണികളായി വർത്തിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഒരു വർഗവുമായും ബന്ധമില്ലാത്തവ

രായാണ് അവർ രംഗത്ത് വരുന്നതെങ്കിലും ആധിപത്യത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നവരാണവർ. പരമ്പരാഗതബുദ്ധിജീവികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി വർഗപരമായ ചായ്വ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരാണ് ജൈവബുദ്ധിജീവികൾ. തങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുകയും ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രവർത്തിച്ച് അവരെ പരിഷ്ക്കരിക്കുകയും അവരാൽ പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന വിഭാഗമാണ് ജൈവബുദ്ധിജീവികൾ. പരമ്പരാഗതബുദ്ധിജീവികളും ജൈവബുദ്ധിജീവികളും തമ്മിലുള്ള നിരന്തരസംഘർഷം ഓരോ സമൂഹത്തിന്റെയും പ്രത്യേകതയാണെന്നും വർഗസമരത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണെന്നും വർഗബന്ധങ്ങളുടെ പരിണാമത്തിന് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണെന്നും ഗ്രാംഷി നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

അധീശവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ ഭരണകൂട ഉപകരണങ്ങളിലൂടെ ബലപ്രയോഗരീതിയിൽ രാഷ്ട്രീയസമൂഹത്തിൽ ഉറയ്ക്കുന്നു. സാമാന്യബോധമായി പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയ അധീശവർഗാശയങ്ങൾ പൗരസമൂഹത്തിലും സുദൃഢമാവുന്നു. രണ്ട് വിഭാഗങ്ങളിലും അധീശത്വം സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമേ അധീശവർഗത്തിന്റെ മേല്ക്കോയ്മ സാധ്യമാവൂ എന്നാണ് ഗ്രാംഷി പറയുന്നതിന്റെ സാരം. സാമാന്യബോധത്തിന്റെ തലത്തിലുള്ള അധീശത്വപ്രക്രിയ നടക്കുന്നത് സംസ്കാരത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ സംസ്കാരത്തിന് ഗ്രാംഷി വലിയ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ സാമ്പത്തികാടിത്തറയുടെ യാന്ത്രികപ്രതിഫലനമായിമാത്രംകണ്ട സംസ്കാരമെന്ന സംവർഗത്തെ മേല്പുരയിലെ പ്രതിഭാസം എന്നനിലയിൽനിന്ന് മാർക്സിസ്റ്റ് വിശകലനത്തിന്റെ മുഖ്യസ്ഥാനത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് ഗ്രാംഷി ചെയ്തത്.

2.2.3 അതിനിർണ്ണയനം (Over Determination)

ഘടനാവാദരീതിയിൽ മാർക്സിസത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ച ചിന്തകനാണ് അൽത്യൂസർ. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങളിൽ വലിയൊരു

വിച്ഛേദമാണ് അൽത്യൂസർ കൊണ്ടുവന്നത്. അതിനിർണ്ണയനം (Over Determination) എന്ന പരികല്പന അവതരിപ്പിച്ചതിലൂടെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വിശദീകരിച്ചതിലൂടെയും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരചിന്തയ്ക്ക് വലിയ സംഭാവനകൾ നൽകാൻ അൽത്യൂസറിന് കഴിഞ്ഞു. മാർക്സ് അവതരിപ്പിച്ച ചരിത്രപരമായ ഭൗതി കവാദത്തെ അൽത്യൂസർ ശാസ്ത്രമായി മനസ്സിലാക്കുകയും ഹെഗലിയൻ സാധീ നത്തിൽനിന്നും മാർക്സിസ്റ്റുചിന്തയെ വീണ്ടെടുത്ത് ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാ ദത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുക എന്ന ദൗത്യത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അതിന്റെ ഭാഗമായാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മാലോചനകളും അതി നിർണ്ണയനം പോലുള്ള പുതിയ പരികല്പനകളും അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചത്.

അടിത്തറ-മേല്പുര രൂപകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് അൽത്യൂസർ അതി നിർണ്ണയനം എന്ന പരികല്പന അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനിർണ്ണയനം എന്നത് ഫ്രോയ്ഡ് സ്വപ്നവ്യഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിച്ച സങ്കല്പനമാണ്. സാന്ദ്രീകരണ ത്തിലൂടെ എതെങ്കിലും ബിംബത്തിനോ ചിത്രത്തിനോ മുൻഗണനയോ പ്രാമു ഖ്യമോ ലഭിക്കുന്ന സന്ദർഭം ചിത്രീകരിക്കാനായിരുന്നു ഈ സങ്കല്പനം ഉപയോഗി ച്ചത്. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനമനുസരിച്ച് ഉല്പാദനോപാധികളും ഉല്പാ ദനബന്ധങ്ങളുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന സാമ്പത്തിക അടിത്തറയാണ് സാംസ്കാ രികമേല്പുരയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. മേല്പുരയ്ക്ക് അടിത്തറയെ ആശ്രയിക്കാതെ നിലനിൽക്കാനാവില്ലെന്ന വസ്തുത മനസ്സിലാക്കാൻ ആ രൂപകം സഹായകമാവു ന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അടിത്തറയ്ക്കും സർവ്വതന്ത്രസ്വതന്ത്രമായ നിലനിൽപ്പില്ലെന്ന വസ്തുത അത് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നില്ല. അടിത്തറയുടെയും മേല്പുരയുടെയും പര സ്പരപൂരകമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ഉപരിഘടനാപ്രതിഭാസങ്ങളുടെ സ്വതന്ത്ര മായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും നിർണ്ണയനശേഷിയെയും ആഴത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനായി മാർക്സിന്റെ രൂപകത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ വികസിപ്പിക്കേണ്ടതു ണ്ടെന്നും പ്രത്യുല്പാദനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈ രൂപകത്തെ വ്യാഖ്യാനി

ക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണെന്നും അൽത്യൂസർ കരുതി. അടിത്തറയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം ഉണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മേല്പുരയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രമായ നിലനിൽപ്പുണ്ടെന്നും നിർണ്ണയനശേഷിയിലേക്കെത്താൻ കഴിയുമെന്നും ഉള്ള വിശദീകരണത്തിലേ ക്കാണ് അൽത്യൂസർ എത്തിച്ചേരുന്നത്.

സാമ്പത്തികാടിത്തറയ്ക്ക് അന്തിമമായ നിർണ്ണായകത്വം ഉണ്ടെന്ന കാര്യം അൽത്യൂസർ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അത് ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല എന്നാണ് അൽത്യൂസർ വാദിക്കുന്നത്. സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, പ്രത്യയശാ സ്ത്രപരം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാമൂഹ്യരൂപീകരണഘടകങ്ങളിലേതെങ്കിലും ഒന്ന് നിശ്ചിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഇതരഘടകങ്ങളെ അതിനിർണ്ണയിക്കും എന്നാണ് അൽത്യൂസറിന്റെ അതിനിർണ്ണയസങ്കല്പനത്തിന്റെ സാരം. അടിത്തറ-മേല്പുര രൂപകത്തെ ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ വ്യാഖ്യാനിച്ചതുപോലെ സാമ്പത്തി കമണ്ഡലത്തിന് മാത്രമല്ല നിർണ്ണായകത്വം ഉള്ളത്. സാമ്പത്തികമണ്ഡലത്തിനേ ക്കാൾ മറ്റ് മണ്ഡലങ്ങൾക്ക് നിർണ്ണായകത്വം കൈവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും ഉണ്ടാകാം എന്ന വീക്ഷണത്തിലൂടെ സാമ്പത്തികാടിത്തറപോലെത്തന്നെ പ്രാധാന്യമുള്ള താണ് സാംസ്കാരികഘടകങ്ങളും എന്ന് ഊന്നിപ്പറയുകയാണ് അൽത്യൂസർ ചെയ്തത്.

2:2:4 പ്രത്യയശാസ്ത്രം (Ideology)

ഔദ്യോഗികമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ കപടാവബോധം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെട്ട പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പുനഃർവിചിന്തനത്തിന് വിധേയമാക്കു കയും സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിലൂടെ വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് അൽത്യൂസർ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന് നൽകിയ പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭാവന. സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ ഒന്നായി അത് മാറുകയും ചെയ്തു. ''വ്യക്തികൾക്ക് അവരുടെ നിലനിൽപ്പിന്റെ യഥാർത്ഥസാഹചര്യങ്ങളുമായുള്ള ഭാവനാസൃഷ്ടമായ ബന്ധത്തിന്റെ പ്രതിനി

ധാനം''[4] (Althusser, 1971 :162) എന്നാണ് അൽത്യൂസർ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ നിർവ്വചിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പകർപ്പല്ല എന്ന് പറയുമ്പോൾത്തന്നെ അത് അയഥാർത്ഥമാണെന്നും അൽത്യൂസർ പറയുന്നില്ല. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽ മനുഷ്യർ സ്വയം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന അവരുടെ യഥാർത്ഥലോകമെന്നത്, അവരുടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ സാഹചര്യങ്ങളല്ല. ഈ സാഹചര്യങ്ങളുമായി അവർക്കുള്ള ബന്ധമാണ് ഇത്തരം പ്രതിനിധാനങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ ബന്ധമാണ് ഏതൊരു പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെയും കേന്ദ്രവിഷയം. ഈ ബന്ധമാണ്, യഥാർത്ഥ ലോകത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രാതിനിധ്യത്തിന്റെ സാങ്കല്പികവക്രീകരണത്തിന്റെ കാരണത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നത്[5] (Ibid:164). യഥാർത്ഥലോകത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായല്ല അൽത്യൂസർ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കാണുന്നത്. യഥാർത്ഥലോകവുമായി വ്യക്തികൾ ഭാവനയാൽ സ്ഥാപിക്കുന്ന ബന്ധത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണത്. സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ ബന്ധം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ അവരുടെ ജീവിതം സാധ്യമാവുന്നത് അനേകം വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയാണ്. സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ ബന്ധം ആ വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയാണ് ഭാവനാത്മകമായി പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. യഥാർത്ഥജീവിതസാഹചര്യങ്ങളുമായുള്ള ഭാവനാത്മകബന്ധത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്ന് അൽത്യൂസർ പറയുന്നതിന്റെ സാരമിതാണ്. മനുഷ്യൻ പ്രത്യയശാസ്ത്രജീവിയാണെന്ന് അൽത്യൂസർ പറയുന്നുണ്ട്. എല്ലാ മനുഷ്യരും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനകത്താണ് ജീവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിനെ ഉപകരണാത്മകമായി മനസ്സിലാക്കാനാവില്ല. ചൂഷണലക്ഷ്യത്താൽ അധികാരിവർഗം ബോധപൂർവ്വം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതാണെന്നും തിരിച്ചറിയാനാവില്ല.

പ്രത്യയശാസ്ത്രം ബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല. അത് അബോധപൂർവ്വമായ ഒരു പ്രതിഭാസമാണ്. അൽത്യൂസർ പറയുന്നു.

''പ്രത്യയശാസ്ത്രം പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയാണെങ്കിലും ബോധമനസ്സു മായി ബന്ധമില്ല. അവയെല്ലാം പ്രതീകങ്ങളോ സങ്കല്പനങ്ങളോ ആണ്. അവ യെല്ലാം ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന മനുഷ്യർക്കുമേൽ അധ്യാരോപിക്കപ്പെട്ട ഘടനക ളാണ്. ഈ ഘടനകൾ അവരുടെ ബോധമനസ്സിലല്ല പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അവ യെല്ലാം സാംസ്കാരികമായ നിർമ്മിതികൾ എന്നതുപോലെ വിവക്ഷിക്കപ്പെടു കയും സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും അനുഭവിക്കപ്പെടുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ ഘട നകൾ മനുഷ്യരിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് അവരുടെ നിയന്ത്രണത്തിലല്ല'' (അനിൽ, സൗമ്യ, 2019:76). മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്നത് അവരുടെ പ്രവർത്തികളിലാണെന്നും പലപ്പോഴും പ്രവൃത്തികൾ സ്വതന്ത്രമാണെന്നും ബോധപൂർവ്വമാണെന്നും തോന്നു മെന്നും എന്നാൽ സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ മനുഷ്യരുടെ എല്ലാ പ്രവൃത്തികളും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്താൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതോ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതോ ആണെന്നുമാണ് അൽത്യൂസർ പറയുന്നതിന്റെ സാരം.

അൽത്യൂസറിന്റെ നിഗമനത്തിൽ വ്യക്തികൾ കർത്താക്കളായി മാറിത്തീരു ന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഒരു വിളിയിലൂടെ വ്യക്തികളെ കർത്താക്കളാക്കി മാറ്റുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കർത്താവ് മോസസിനെ സംബോധന ചെയ്തതിലൂടെ മോസസ് മറ്റൊരു കർത്തൃസ്ഥാനത്തേക്ക് അവരോധിക്കപ്പെട്ടതു പോലെ ഓരോ വ്യക്തിയും സമൂഹത്തിൽ സംബോധന ചെയ്യപ്പെടുക യാണ്.'Interpeller' എന്ന ഫ്രഞ്ച് വാക്കാണ് അൽത്യൂസർ ഈ ആശയം ദ്യോതി പ്പിക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇംഗ്ലീഷിൽ 'to interpellate' എന്നുപയോഗി ക്കുന്ന ഈ വാക്കിന് 'to call out', 'to shout out'എന്നെല്ലാമാണ് അർത്ഥം. മലയാ ളത്തിൽ 'വിളിക്കുക' എന്നു പറയാം. 'ചോദ്യം ചെയ്യുക' എന്ന അർത്ഥത്തിലും ഈ വാക്ക് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം വ്യക്തിയെ കർത്താവായി വിളി ക്കുകയാണെന്ന് അൽത്യൂസർ പറയുന്നു[6] (Althusser, 1971:173). മൂർത്തവ്യക്തി കളെ കർത്താക്കളാക്കി മാറ്റുകയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം ചെയ്യുന്നത്. നിലവിലുള്ള

ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യനായി വ്യക്തിയെ ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥ മാറ്റു മ്പോഴാണ് മൂർത്തവ്യക്തി മൂർത്തകർത്താവായി മാറുന്നത്. കർതൃവത്കരണം എന്നത് പ്രജാവത്കരണം കൂടിയാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലാണ് വ്യക്തികൾ അനന്തമായ കർതൃപദവികളിലേക്കെത്തുന്നത്. കർതൃവത്കരണം ആധിപത്യപ്ര ത്യയശാസ്ത്രത്തിനുള്ളിൽ വ്യക്തിയെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുകയും നിലവിലുള്ള ഉല്പാദനരീതിക്കും സാമ്പത്തികവിനിമയത്തിനും അനുയോജ്യനായ മൂർത്തകർത്താവായി വ്യക്തി പരുവപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ കർത്താവാ കുമ്പോൾ ഒരാൾ പ്രജകൂടിയായിമാറുന്നു. ഒരേസമയം അധികാരിയും പ്രജയു മെന്ന നിലയിലേക്കാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം വ്യക്തിയെ എത്തിക്കുന്നത്. നിലവി ലുള്ള ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയെ, അധികാരവ്യവസ്ഥയെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതും തുടർച്ച സാധ്യമാക്കുന്നതുകൂടിയാണ് കർതൃവൽക്കരണം. പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഭൗതികമാണെന്നാണ് അൽത്യൂസർ പറയുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഭരണകൂട ത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങളിലൂടെയാണ് നിരന്തരം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങൾ ഭൗതികമായി നിലനിൽക്കുന്നതും പ്രവർത്തിക്കുന്നതുമായ സ്ഥാപ നങ്ങളാണ്. ഭരണകൂട ഉപകരണങ്ങളെ മർദ്ദനപരം(Repressive State Apparatuses) പ്രത്യയശാസ്ത്രപരം (Ideological State Apparatuses) എന്നിങ്ങനെ അൽത്യൂസർ വകതിരിച്ചു. കോടതി, സൈന്യം, പോലീസ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മർദ്ദനപരമായ ഭരണകൂട ഉപകരണങ്ങളാണ്. ഹിംസയിലൂടെ നടപ്പാക്കുകയെന്ന പ്രവൃത്തിയാണ് ഭരണകൂടം ചെയ്യുന്നത്. കുടുംബം, വിദ്യാഭ്യാസം, മതസ്ഥാപനങ്ങൾ, ട്രേഡ്യൂ ണിയനുകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഭരണകൂടഉപകരണങ്ങ ളാണ്.

ഉല്പാദനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മാർക്സിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ഉപജീവിച്ചാണ് അൽത്യൂസർ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനം വിശദീകരിക്കുന്നത്. ഒരു നിയതമായ ഉല്പാദനരീതിയിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഏതൊരു സാമൂഹികരൂപവത്കരണവും

നടക്കുന്നത്. ഉല്പാദനപ്രക്രിയ പ്രയോഗക്ഷമമാവുന്നത് നിശ്ചിത ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെയും ഉല്പാദനശക്തികളുടെയും സീമയിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് അതിനാൽ ഏതൊരു സാമൂഹികരൂപവത്കരണവും അതിന്റെ നിലനില്പിന്റെ ഭാഗമായി ഉല്പാദനസാഹചര്യങ്ങളെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഉല്പാദനത്തിന്റെതന്നെ അഭേദ്യ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഈ പ്രക്രിയ നടക്കുന്നത് (Althusser, 1971:128). ഉല്പാദനശക്തികളെയും നിലനിൽക്കുന്ന ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളെയുമാണ് ഇങ്ങനെ പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്. ഉല്പാദനശക്തികളുടെ പുനഃരുല്പാദനമെന്നുപറഞ്ഞാൽ ഉല്പാദനത്തിനാവശ്യമായ ഉപകരണങ്ങളുടെയും അധ്വാനശക്തികളുടെയും ഉല്പാദനമാണ്. മനുഷ്യാധ്വാനത്തെ നിലനിർത്താതെ വീണ്ടും ഉല്പാദനപ്രക്രിയ തുടരാനാവില്ലെന്ന് ചുരുക്കം. ഒരു നിശ്ചിത തൊഴിൽശക്തിയെ നിലനിർത്താനും പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കാനും ആവശ്യമായ ഭൗതികോപാധികൾ പരിരക്ഷിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് തൊഴിൽശക്തിയുടെ പുനഃരുല്പാദനം പരിരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു തൊഴിൽശക്തിയെന്ന നിലയിൽ പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടേണ്ട ഭൗതികോപാധികൾ മാത്രം പരിരക്ഷിച്ചാൽ പോര മറിച്ച് തൊഴിൽശക്തിയുടെ സുരക്ഷിതത്ത്വത്തിന് ലഭ്യമായ തൊഴിൽശക്തി 'കാര്യക്ഷമത'യുള്ളതായിരിക്കണം. ഉല്പാദനപ്രക്രിയയുടെ സങ്കീർണ്ണവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ പ്രായോഗക്ഷമമായിരിക്കണം. സാങ്കേതികവും ശാസ്ത്രീയവുമായ അറിവുകൾക്കൊപ്പം ധാർമ്മികതയുടെ നല്ല പാഠങ്ങൾകൂടി ആവശ്യമായി വരുന്നു. തൊഴിലാളിയുടെ അച്ചടക്കവും അനുസരണയും തൊഴിൽപ്രതിബദ്ധതയും പൗരബോധവുമെല്ലാം ആവശ്യമാണ്. ''തൊഴിൽശക്തിയുടെ പുനഃരുല്പാദനത്തിന് തൊഴിൽവൈദഗ്ദ്യത്തിന്റെ സൃഷ്ടിമാത്രം പോര, മറിച്ച് ഭരണവർഗത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥകളെയും ക്രമങ്ങളെയും അനുസരിച്ചും കീഴടങ്ങിയും ജീവിക്കാനുള്ള മനസ്സിനെ പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതായത് ഭരണവർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് മുന്നിൽ കുമ്പിടുന്നതിന്റെ പുനഃരുല്പാദനം. മുതലാളിത്തം അതിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസരീതിയിലൂടെ അത് തൊഴിലാളിവർഗത്തിന്റെ മനസ്സിലേക്ക് അടിച്ചേല്പ്പിക്കുന്നു. ചൂഷണത്തിന്റെയും മർദ്ദന

ത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണിങ്ങനെ അടിച്ചേല്പിക്കുന്നത് (അൽത്യൂസർ, 2017:152). വൈദഗ്ധ്യത്തിന്റെ പുനഃരുല്പാദനത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നതല്ല തൊഴിൽശക്തിയുടെ പുനഃരുല്പാദനം. മറിച്ച് ഭരണവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് വിധേയപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന മനസ്സിനെ പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കൽ അതിന്റെ പ്രധാനല ക്ഷ്യമാണ്. ഭരണകൂടത്തെ മർദ്ദനപരമായ ഒരു ഉപകരണമെന്ന നിലയിലും ഭരണ വർഗങ്ങളെ തൊഴിലാളിവർഗത്തിനുമേൽ ആധിപത്യം ചെലുത്താൻ ശക്തിയുള്ള വർഗമായുമാണ് മാർക്സിസം നോക്കിക്കാണുന്നത്. ഭരണവർഗം അധികാരത്തു ടർച്ച സാധ്യമാക്കുന്നത് അധീശത്വപരമായ ആശയങ്ങൾക്കൊണ്ടുകൂടിയാണെന്ന മാർക്സിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ വികസിപ്പിക്കാനാണ് അൽത്യൂസർ ശ്രമിച്ചത്. ഭരണ കൂടത്തിന്റെ ആശയവും ജനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാ നാണ് അദ്ദേഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന സിദ്ധാന്തം ആവിഷ്കരി ച്ചത്.

2.2.5 സംസ്കാരം, സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം

സംസ്കാരപഠനം എന്ന വൈജ്ഞാനികശാഖയെ വികസിപ്പിച്ച ബർമിങ്ഹാം ചിന്തകരായ റിച്ചാർഡ് ഹൊഗാർത്ത്, റെയ്മണ്ട് വില്യംസ്, ഇ. പി. തോംസൺ, സ്റ്റുവർട്ട് ഹാൾ എന്നിവരെല്ലാം തന്നെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താലോകവു മായി ബന്ധപ്പെട്ടുതന്നെയാണ് തങ്ങളുടെ ആശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത്. ബ്രിട്ട നിലെ ബർമിങ്ഹാം സർവ്വകലാശാലയിൽ 1964-ൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ട സെന്റർ ഫോർകണ്ടംപററി കൾച്ചറൽ സ്റ്റഡീസ് എന്ന പഠനകേന്ദ്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിച്ചവരാണ് ഇവരെല്ലാം. പാരമ്പര്യമാർക്സിസം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച സംസ്കാരം എന്നാൽ ഉപരിഘടനാപരമായ ഉപപ്രതിഭാസം എന്ന സങ്കല്പത്തെ ഇവരെല്ലാംതന്നെ തള്ളിക്കളയുകയും സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭൗതികതയെ ഉയർത്തി പ്പിടിക്കുകയും ചെയ്തു. സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭൗതികതയെ സംബന്ധിച്ച മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികൾതന്നെയാണ് ഈ ചിന്തകരുടെ ചിന്തകൾക്ക് അടി

സ്ഥാനമായത്. സംസ്കാരചിന്തയിൽ ഗണ്യമായ സംഭാവനകളാണ് ബർമിങ്ഹാം ചിന്തകർ നല്കിയത്. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തെ അത് പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു.

റിച്ചാർഡ് ഹൊഗാർത്ത് തൊഴിലാളിവർഗസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയിലൂടെയാണ് സംസ്കാരചിന്തയെ മുന്നോട്ട് നയിച്ചത്. ദ *യൂസസ് ഓഫ് ലിറ്ററസി* (*The uses of Literacy-1957*) എന്ന കൃതി ഹൾ സർവ്വകലാശാലയിൽ വയോജനവിദ്യാഭ്യാസവിഭാഗത്തിൽ ജോലി ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അദ്ദേഹം രചിച്ചത്. തൊഴിലാളിവർഗസംസ്കാരത്തെ ബഹുജനമാധ്യമങ്ങൾ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്ന അന്വേഷണമായിരുന്നു അതിൽ ഹൊഗാർത്ത് നടത്തിയത്. ബ്രിട്ടനിലെ സൗജന്യവും നിർബന്ധിതവുമായ പ്രാഥമികവിദ്യാഭ്യാസം തൊഴിലാളികളെ സാക്ഷരരാക്കിയതും വായനയും വിനോദവും മറ്റും അവരിൽ ഉണ്ടാക്കിയ മാറ്റങ്ങളുമാണ് ഹൊഗാർത്ത് പഠനവിധേയമാക്കിയത്. ബഹുജനമാധ്യമങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികമൂല്യത്തെക്കുറിച്ചും ജനകീയസംസ്കാരത്തിന്റെ ഉയർന്നുവരുന്ന രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചും സംവാദങ്ങളിലേർപ്പെടുകയായിരുന്നു ഹൊഗാർത്ത്. ''ജനകീയസംസ്കാര(Popular Culture)ത്തെ അധമമായി പരിഗണിക്കുകയും സംസ്കാരമെന്നാൽ കുലീനപാരമ്പര്യത്തിന്റെ കൈമാറ്റമാണെന്ന് കരുതുകയും ചെയ്ത മാത്യു ആർനോൾഡ്, എഫ്. ആർ. ലിവിസ് തുടങ്ങിവരുടെ പാരമ്പര്യവാദത്തെ തിരസ്കരിച്ച്, തൊഴിലാളിവർഗ/കീഴാളവർഗ സംസ്കാരത്തിന്റെ ആധികാരികതയെ ഉറപ്പിച്ചെടുത്തു എന്നതാണ് ഹൊഗാർത്തിന്റെ ഇടപെടലുകളുടെ അനന്തരഫലം (സുനിൽ, 2011:132). ബ്രിട്ടീഷ് സംസ്കാരം രൂപപ്പെടുന്നതിൽ തൊഴിലാളിവർഗ/കീഴാളവർഗ സംസ്കാരത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പങ്കിനെക്കുറിച്ച് ഹൊഗാർത്ത് വിശകലനം ചെയ്തു. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കുലീനതാവാദത്തെ തിരസ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഹൊഗാർത്ത് ചെയ്തത്. അതേസമയം ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ അധിനിവേശസ്വഭാവത്തെ വിമർശനവിധേയമാക്കാനും ഹൊഗാർത്ത്

ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കൻ ജനപ്രിയസംസ്കാരം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗസംസ്കാരത്തിനുമേൽ ആധിപത്യം നേടുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന് വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ ആധിപത്യസ്വഭാവത്തെ ഹൊഗാർത്ത് വിമർശിക്കുന്നു.

തൊഴിലാളിവർഗത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രരചനയ്ക്ക് പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ നൽകിയ ചിന്തകനായിരുന്നു ഇ. പി. തോംസൺ. *മെയ്ക്കിംഗ് ഓഫ് ദി ഇംഗ്ലീഷ് വർക്കിംഗ് ക്ലാസ്* (1963) ബ്രിട്ടീഷ്സംസ്കാരപഠനത്തിന് അടിത്തറയൊരുക്കിയ രചനയാണ്. കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് തോംസൺ ചരിത്രരചന നടത്തുന്നത്. വർഗസങ്കല്പനത്തെ പുനഃർനിർവ്വചിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തോംസന്റെ വിശദീകരണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർഗമെന്നത് ഒരു സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക സ്വരൂപമാണെന്നും, നിശ്ചിതമായ കാലപരിധിക്കുള്ളിലെ പ്രവർത്തനക്രമത്തെ മുൻനിർത്തി പഠനവിധേയമാക്കാവുന്ന പ്രക്രിയകളിലൂടെയാണ് അത് രൂപമെടുക്കുന്നതെന്നും തോംസൺ വിശദീകരിച്ചു. പാരമ്പര്യസിദ്ധമോ, പങ്കുവെക്കപ്പെട്ടതോ ആയ സമാനാനുഭവങ്ങൾ മൂലം, തങ്ങൾക്കിടയിൽ സമാനമായ ഒരു സ്വത്വധാരണയെ വിനിമയം ചെയ്യാനും ഒപ്പംതന്നെ ഇതരങ്ങളായ സ്വത്വധാരണകളോട് വൈജാത്യമോ വിപരീതഭാവമോ പുലർത്താനും ഒരുവിഭാഗം ജനങ്ങൾക്ക് കഴിയുമ്പോഴാണ് വർഗം നിലവിൽ വരുന്നത് എന്ന് അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ ഔദ്യോഗിക മാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരങ്ങളിൽ സാമ്പത്തികമാത്രമായി നിർവ്വചിക്കപ്പെട്ടുപോന്ന വർഗസങ്കല്പനത്തെ സംസ്കാരസ്വരൂപമെന്ന നിലയിൽക്കൂടി പുനർനിർവ്വചിക്കാൻ ഇ. പി. തോംസണ് കഴിഞ്ഞു. സാമ്പത്തിക അടിത്തറയാൽ മാത്രം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നായി വർഗത്തെ പരിഗണിക്കാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായില്ല. സമ്പദ്സംവിധാനവും സംസ്കാരസ്വരൂപവും തമ്മിലുള്ള നിരന്തരവിനിമയങ്ങൾ, വിശ്വാസക്രമങ്ങളെയും പെരുമാറ്റ ശീലങ്ങളെയും സ്വത്വധാരണകളെയും നിരന്തരം നിർണ്ണയിച്ചുപോരുന്നതായി അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കി. അതുകൊണ്ട് ഉണ്മയുടെ യാഥാർത്ഥ്യം സാംസ്കാരികമാണ്. അനുഭ

വങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന കാരണബന്ധങ്ങളെ തേടുക മാത്രമല്ല ചരിത്രം ചെയ്യേണ്ട ത്. അനുഭവലോകങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളും അവയുടെ ആസന്നസ്വഭാവവും സവിശേഷമായ ഒരു ചരിത്രഘടനയെ എങ്ങനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നുവെന്ന് കണ്ടെ ത്തുക കൂടിയാണ് (സുനിൽ, 2011:133). ഇത്തരത്തിൽ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാ രത്തിൽ വലിയ പുതുക്കലുകൾ നടത്താൻ ഇ. പി. തോംസണ് കഴിഞ്ഞു.

സംസ്കാരപഠനമേഖലയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പേരാണ് റെയ്മണ്ട് വില്യംസി ന്റേത്. സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ച റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് തന്റെ സംസ്കാരവിചാരങ്ങൾക്ക് ആധാരമാക്കിയത് മാർക്സിയൻ സങ്ക ല്പനങ്ങളായിരുന്നു. മാർക്സിസത്തിലെ സാമ്പത്തികമാത്രവാദപരമായ കാഴ്ചപ്പാ ടുകളെ ശക്തമായി വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് വില്യംസും കടന്നുവന്നത്. സംസ്കാര ത്തെക്കുറിച്ച് അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സങ്കല്പങ്ങളെ അദ്ദേഹം പുനർനിർവ്വചി ച്ചു.

സംസ്കാരത്തെ നിർവ്വചിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അതിനെ മൂന്ന് സംവർഗ ങ്ങളായി വേർതിരിച്ച് നിർവ്വചിക്കാൻ സാധിക്കും എന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് പറയു ന്നു. ഒന്നാമതായി ആശയപരമായ ഒന്നായി സംസ്കാരത്തെ അദ്ദേഹം നിർവ്വചി ക്കുന്നു. അതുപ്രകാരം സമഗ്രതയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ മനുഷ്യർ നടത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ് സംസ്കാരം. രണ്ടാമത്തേത് രേഖപ്പെടുത്തിവെക്കൽ എന്ന അർത്ഥ ത്തിലാണ്. കല, സാഹിത്യം, ശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ മനുഷ്യരുടെ ബൗദ്ധികവും ഭാവനാപരവുമായ സംഭാവനകളെ സാധാരണയായി സംസ്കാരം എന്ന് പറയാം. ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ ഒരുതരം രേഖപ്പെടുത്തലാണ്. ഈ അർത്ഥത്തിലാണ് സംസ്കാരത്തെ 'രേഖപ്പെടുത്തൽ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. സംസ്കാരത്തെ ഒരു സവിശേഷജീവിതമാതൃകയായിട്ട് കാണുന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ നിർവ്വചനം. ഇതുപ്രകാരം കല, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയവ മാത്രമല്ല, ദൈനംദിന ജീവിതം മുഴു വൻ സംസ്കാരമാണ് (williams Raymond, 2011:64-65). മൂന്നാമത്തെ നിർവ്വചന

ത്തിൽ ഒന്നാമത്തെയും രണ്ടാമത്തെയും നിർവ്വചനങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഏത് സിദ്ധാന്തവും ഈ മൂന്ന് നിർവ്വചനങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നതാവണം. 'കൾച്ചർ ഈസ് ഓർഡിനറി'(Culture is Ordinary) എന്ന ലേഖനത്തിൽ സംസ്കാരം സർവ്വസാധാരണമാണെന്ന് വില്യംസ് പറയുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംസ്കാരസങ്കല്പനത്തിൽ ദൈനംദിനജീവിതാനുഭവങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സംസ്കാരത്തെ ഒരു ജീവിതരീതിയായാണ് അദ്ദേഹം കാണുന്നത്.

സംസ്കാരത്തെ ഭൗതികവാദപരിസരത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് വില്യംസ് ചെയ്തത്. ഒരു സമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന സാംസ്കാരികോല്പ്പന്നങ്ങളും ആ സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവവികാസങ്ങളും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് വില്യംസ് പറഞ്ഞു. സാഹിത്യാദികളായ സംസ്കാരികരൂപങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി സാമൂഹികഘടനയുടെ ഭൗതികതലത്തെക്കൂടി ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താപദ്ധതിയായ ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദത്തിന്റെ വികാസമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്തയിൽ കാണുന്നത്. സാധാരണമായ ജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് റെയ്മണ്ട് വില്യംസും ഹൊഗാർത്തുമെല്ലാം സംസ്കാരവിശകലനം നടത്തിയത്.''സംസ്കാരം എന്നത് വില്യംസിന് ചിലപ്പോൾ പൂർണ്ണതയുടെ മാതൃകയാണ്, മറ്റ് ചിലപ്പോൾ കലാസാഹിത്യകൃതികളാണ്, ഇനിയും ചിലപ്പോൾ ധൈഷണികവികാസമോ മാനസിക ഔന്നത്യമോ ആണ്. സമഗ്രമായജീവിതശൈലി, ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ, വിഭാവഘടന എന്നിങ്ങനെയും അദ്ദേഹം സംസ്കാരത്തെ നിർവ്വചിച്ചിട്ടുണ്ട് (രവീന്ദ്രൻ പി പി, 2013:26). യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ നിർവ്വചനങ്ങളൊന്നും പരസ്പരവിരുദ്ധമല്ല. സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം എന്ന പ്രയോഗം *മാർക്സിസം ഏന്റ് ലിറ്ററേച്ചർ* എന്ന കൃതിയുടെ ആമുഖത്തിലാണ് വില്യംസ് ആദ്യമായി പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യവും ഭൗതികവുമായ

ഉല്പാദനപ്രക്രിയകളുടെയും സവിശേഷപ്രയോഗങ്ങളുടേതുമായ ഒരു സാംസ്കാരിക സിദ്ധാന്തമായി അദ്ദേഹം ഇതിനെ വിശദീകരിച്ചു.

ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദം എന്നതിനകത്ത് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സാമൂഹ്യഭൗതിക ഉല്പാദനങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരികവസ്തുക്കളും സ്ഥാപനങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്ന സംഘാതമാണ് ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യമെന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭൗതികതയിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല സംസ്കാരമെന്നുമാണ് സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം പറയുന്നത്. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിന്റെ അടിത്തറ മേല്പുര രൂപകവ്യാഖ്യാനത്തെയും സാമ്പത്തികനിർണയവാദത്തെയും വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം ആവിർഭവിച്ചത്. സംസ്കാരമാകുന്ന മേല്പുരയെ നിർണയിക്കുന്നത് സാമ്പത്തിക അടിത്തറയാണെന്ന യാന്ത്രികവാദനിലപാടിനെ തള്ളിക്കൊണ്ട് സംസ്കാരംതന്നെ ഒരു ഭൗതികപ്രയോഗമാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയായിരുന്നു സാംസ്കാരികഭൗതികവാദം.

ഒരു പോസ്റ്റ്-ഗ്രാംഷിയൻ നിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് 'മേല്ക്കോയ്മ', 'സംസ്കാരം' എന്നീ പരികല്പനകളെ മനസ്സിലാക്കാനാണ് സ്റ്റുവർട്ട് ഹാൾ ശ്രമിച്ചത്. മാർക്സിസവുമായി സംവാദാത്മകബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഹാൾ തന്റെ സംസ്കാരവിശകലനങ്ങൾ നടത്തിയത്. ഗ്രാംഷിയുടെ 'മേല്ക്കോയ്മ', അൽത്യൂസറിന്റെ 'ഇന്റർപെല്ലേഷൻ' എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനത്തെ വികസിപ്പിക്കാൻ ഹാൾ ശ്രമിച്ചു. വംശീയതയുടെയും യൂറോകേന്ദ്രിതത്വത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ മേഖലയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നത് സ്ററുവർട്ട് ഹാൾ ആണ്. എഴുതിയതോ അച്ചടിച്ചതോ ആയ ഒരു പഠനത്തിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഒന്നല്ല അർത്ഥമെന്നും അത് വായിച്ചെടുക്കുന്ന ആളുടെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലവും പരിശീലനവും അനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ഒന്നാണെന്നും ഹാൾ പറഞ്ഞു. പരമ്പരാഗതവിശ്വാസപ്രകാരം ആശയ

വിനിമയപ്രക്രിയയിൽ അർത്ഥത്തിന് സുസ്ഥിരമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ഹാളിന്റെ സമീപനത്തിൽ അർത്ഥം സുസ്ഥിരമല്ല, മറിച്ച് അതിന്റെ സങ്കേതന (Encoding)വേളയിലും വിസങ്കേതന(Decoding)വേളയിലും സാഹചര്യത്തിനും അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന വ്യക്തികൾക്കും അനുസരിച്ച് മാറ്റം സംഭവിക്കാം എന്ന് ഹാൾ പറയുന്നു.

ഭാഷ, പ്രതീകവ്യവസ്ഥ,സങ്കേതന/ വിസങ്കേതനക്രമങ്ങൾ, വംശീയത, തന്മ തുടങ്ങിയവയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങളാണ് സ്റ്റുവർട്ട് ഹാൾ നടത്തുന്ന സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ സ്വഭാവം. ഘടനാവാദാനന്തരചിന്തയുടെ വൈജ്ഞാനികസമ്മർദ്ദങ്ങളുമായി സംവദിക്കാനുള്ള സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ശ്രമമെന്നും ഇതിനെ വിലയിരുത്താം. എന്നിരിക്കിലും ബ്രിട്ടീഷ് സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസംഹിതയായ രാഷ്ടീയപ്രയോഗത്തെ സ്റ്റുവർട്ട് ഹാൾ കൈയൊഴിഞ്ഞതുമില്ല.

മാർക്സിസത്തെ മുൻനിർത്തി നടന്ന സംസ്കാരവിചാരങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ് മുകളിൽ ക്രോഡീകരിച്ചത്. മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താലോകത്ത് നടന്ന ഇത്തരം ആലോചനകളും പരികല്പനകളും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരസമീപനത്തെയും സംസ്കാരവിമർശനത്തെയും ഏറെ മുന്നോട്ട് നയിച്ചു. പാശ്ചാത്യനവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ഇത്തരം ആലോചനകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ മലയാളത്തിലും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരചിന്തയും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനവും ഉയർന്നുവരികയുണ്ടായി. സംസ്കാരചിന്തയിൽ പിൽക്കാലത്ത് ഉയർന്നുവന്ന നിരവധി ആശയാവലികൾ സംസ്കാരവിമർശനത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും പ്രധാനമായും രവീന്ദ്രന്റെയും മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരുടെയും സംസ്കാരവിമർശനത്തിന് അടിസ്ഥാനമായ ആശയാവലികളെ മാത്രമാണ് ഇവിടെ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്.

2.3 മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകം

ആഗോളതലത്തിലുണ്ടായ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളുടെ സ്വാധീനം എഴുപതുകളോടെ മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താലോകത്തും പ്രകടമായിരുന്നു. സാമൂഹ്യഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള മാർക്സിസത്തിലെ അടിത്തറ-മേല്പുരരൂപകത്തെ യാന്ത്രികപ്രതിഫലനമായി വ്യാഖ്യാനിച്ച സോവിയറ്റ് യൂണിയൻ കേന്ദ്രമായി നിലനിന്ന മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ അടിത്തറ-മേല്പുര രൂപകത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ അവതരിപ്പിച്ച വിച്ഛേദം മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ സംസ്കാരത്തിന് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നതിനിടയാക്കി. അടിത്തറ മേല്പുരയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു എന്ന യാന്ത്രികപ്രതിഫലനനിലപാടിൽനിന്നുമാറി മേല്പുരയുടെ സ്വച്ഛന്ദത അംഗീകരിക്കുകയായിരുന്നു അവർ. മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ ഉണ്ടായ ഈ വിച്ഛേദം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താലോകവും പുതുക്കലുകൾക്ക് വിധേയമായി. സംസ്കാരത്തിന്റെ മേഖലയിലെ വിചാരങ്ങൾ വലിയ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് അത് ഇടയാക്കുകയും ചെയ്തു. അടിത്തറയ്ക്ക് അന്തിമനിർണ്ണയനശേഷി ഉണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മേല്പുരയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രമായി പ്രവർത്തിക്കാനും നിർണ്ണയനശേഷി കൈവരിക്കാനും സാധിക്കുമെന്ന അൽത്യൂസറിന്റെ[7] അതിനിർണ്ണയനസങ്കല്പനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സാഹിത്യമടക്കമുള്ള ഉപരിഘടനാപ്രതിഭാസങ്ങളെ മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ നോക്കിക്കണ്ടു.

2.3.1 മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിലെ ചിന്താപരമായ വിച്ഛേദം

മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ വിമർശനത്തിലെ യാഥാസ്ഥിതിക പാരമ്പര്യത്തെ എതിർത്തുകൊണ്ടാണ് അത് കടന്നുവന്നത് എന്ന് കാണാം. പൊതുവെ സാമൂഹികശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവമായിരുന്നു അത് പ്രകടിപ്പിച്ചത്.[8] സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിഫലന

ങ്ങളും പ്രതിനിധാനങ്ങളും മാത്രമായി ആശയങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്ന ആധുനിക മായ ദ്വന്ദ്വാത്മകചിന്തയായിരുന്നു സാമൂഹികശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. സാഹിത്യത്തെയും സമൂഹത്തെയും വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വമായി കാണുകയും സാഹിത്യത്തിൽ സാമൂഹികത പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു എന്ന് കരുതുകയും ചെയ്യുന്ന വീക്ഷണമായിരുന്നു അത്. മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇത്തരത്തിൽ സാഹിത്യത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. വർഗസമരം നടക്കുന്ന ഇടം എന്നനിലയിൽ സമൂഹത്തെ കാണുകയും വർഗസമരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ എത്രത്തോളമുണ്ട് എന്ന് വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയിലായിരുന്നു അത് മുന്നോട്ടുപോയത്. അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സാഹിത്യപ്രവർത്തനമെന്നത് പ്രായോഗികരാഷ്ട്രീയസമരങ്ങളുടെ ഭാഗമായിമാത്രം കാണേണ്ട ഒന്നായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തെ രാഷ്ട്രീയപ്രചാരണത്തിനുള്ള ഒരുപകരണം എന്നനിലയിലും സമൂഹത്തിന് പ്രബോധനം നൽകാനുള്ള ഉപാധി എന്നനിലയിലുമൊക്കെയാണ് ആദ്യകാലമാർക്സിസം മനസ്സിലാക്കിപ്പോന്നത്. സാഹിത്യം സാമൂഹ്യപുരോഗതിയെ സഹായിക്കുന്നതായിരിക്കണമെന്ന സമീപനം പുലർത്തുകയും പുരോഗമനപരമായ പ്രമേയം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സാഹിത്യമാണ് മികച്ചത് എന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യവീക്ഷണത്തിൽ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ നേതൃത്വം കൊടുത്ത പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന് കഴിഞ്ഞു.

നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിലെത്തുന്നതോടെ സാഹിത്യത്തിലെ പ്രതിഫലനവാദം തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ടു. കലയും സാഹിത്യവുമെല്ലാംതന്നെ സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ എന്നതിൽനിന്ന് മാറി സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നിർമ്മാണസാമഗ്രിയായി നിലകൊള്ളുന്നു എന്ന അഭിപ്രായമായിരുന്നു നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടേത്. സാഹിത്യവിമർശനം എന്ന ആധുനിക ഔപചാരികസ്ഥാ

പനത്തെയും അതുയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന പാശ്ചാത്യസങ്കല്പത്തെയും വിമർശനാത്മകമായാണ് അവർ സമീപിച്ചത്. സാഹിത്യകൃതിയെ അത് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന മറ്റൊരു ആശയത്തിന്റെയോ അനുഭൂതിയുടെയോ ഭാഷാപാഠമായിക്കാണുകയും അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ കൃതി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സത്യമെന്തെന്ന് കണ്ടെത്തി വെളിപ്പെടുത്തുകയുമാണ് വിമർശനത്തിന്റെ ധർമ്മമെന്ന് കരുതുകയും ചെയ്യുന്ന വിമർശനസമീപനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ സാഹിത്യത്തെ സമീപിച്ചത്. സച്ചിദാനന്ദൻ, ബി. രാജീവൻ, ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, രവീന്ദ്രൻ, എ. സോമൻ എന്നിവരെല്ലാം നവമാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരങ്ങളെ വിവിധ രീതികളിൽ മലയാളത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചവരാണ്. സംസ്കാരവിചാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രൂപപ്പെട്ട നിരവധി നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ ഇവരിലൂടെ മലയാളചിന്താലോകത്ത് സജീവമായി ഉയർന്നുവന്നു. സംസ്കാരവ്യവസായം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം, സാമാന്യബോധം, മേൽക്കോയ്മ, അതിനിർണയനം, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രപരത തുടങ്ങി നിരവധി സങ്കല്പനങ്ങൾ മലയാളവിമർശനത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങി.

2.3.2 ആശയവാദത്തിനും യാന്ത്രികഭൗതികവാദത്തിനുമെതിരെ

ആശയവാദികളുടെ ലാവണ്യാധിഷ്ഠിത വിമർശനസമീപനങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള ആശയസമരങ്ങൾക്ക് തുടക്കമിടാൻ ഇ. എം. എസിനെപ്പോലുള്ള മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർ ആദ്യകാലംമുതലേ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ പലപ്പോഴും ആശയവാദസമീപനങ്ങളെ എതിരിടാൻ വേണ്ടി യാന്ത്രികവാദത്തെ മുറുകെപ്പിടിക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം എങ്ങനെയാണ് യാന്ത്രികവാദസമീപനങ്ങളിൽ ചുരുങ്ങിനിന്നതെന്ന് ബി. രാജീവൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ‘‘കലയുടെ രൂപപരമായ ചരിത്രത്തിന്റെ സവിശേഷവികാസം, മനുഷ്യന്റെ അനുഭൂതികളുടെയും വൈകാരികപ്രതികരണങ്ങളുടെയും ചരിത്രബദ്ധത, സൃഷ്ടിയുടെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും വ്യക്തിനിഷ്ഠതലങ്ങളിൽ

പ്രവർത്തിക്കുന്ന സവിശേഷനിയമങ്ങളുടെ ചരിത്രം. സാഹിത്യമെന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മപ്രവർത്തനരീതികൾ ഇവയ്ക്കൊന്നും സൈദ്ധാന്തികമായ വിശദീകരണം നൽകാൻ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകർ കൂടിയായിരുന്ന കേരളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. ഈ കുറവ് കലയെയും സാഹിത്യത്തെയുംകുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളിൽ കേരളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റുകാരെ പലപ്പോഴും യാന്ത്രികമായ ലഘൂകരണങ്ങളിൽ കൊണ്ടെത്തിക്കുകയും ചെയ്തു (2010:14–15). മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന് സംഭവിച്ച ഈ പരിമിതികളെ തിരുത്തിക്കൊണ്ട് വൈരുധ്യാത്മകവിമർശനത്തിന്റെ രീതിപദ്ധതികൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാണ് രാജീവനെയും സച്ചിദാനന്ദനെയുംപോലുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ശ്രമിച്ചത്. കലാസാഹിത്യസൗന്ദര്യചിന്തയെ അനുഭൂതികളുടെ ഭൗതികതയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു. അത്. കലയുടെ സാർവ്വജനീനത, ശാശ്വതമൂല്യം, കേവലസൗന്ദര്യം എന്നിവയിൽ ഊന്നിനിന്ന കലാസാഹിത്യനിരൂപണസമീപനങ്ങളെയെല്ലാം അവർ നിരാകരിച്ചു. ബി.രാജീവന്റെ *ജനനിബിഡമായ ദന്തഗോപുരം* എന്ന പുസ്തകത്തിലെ ''അനുഭൂതിയുടെ ചരിത്രപരത'', ''ചരിത്രപരമായ ധ്വനിദർശനം''''ആത്മനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവ്യാഖ്യാനം'' തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങളിലെല്ലാം അത് തെളിഞ്ഞുകാണാം. ശാശ്വതമനുഷ്യസത്തയെ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള സാഹിത്യവിമർശനത്തോടുള്ള പ്രതികരണമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് ആ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതപ്പെട്ടത്. സാഹിത്യത്തെ കേവലം ആസ്വാദനവസ്തുവായോ ഉപകരണമായോ കാണുന്ന രണ്ട് വീക്ഷണങ്ങളെയും അവർ ചോദ്യം ചെയ്തു. മലയാളത്തിലെ ആശയവാദനിരൂപണത്തിന്റെ ദാർശനികമായ ദൗർബല്യങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി അവർ തുറന്നുകാട്ടി.

സാഹിത്യത്തെ അതിനുപിന്നിലുള്ള യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി കാണുന്ന സമീപനം മലയാളത്തിലെ ലാവണ്യവിമർശകരും മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ്‌വിമർശകരും ഒരുപോലെ അനുവർത്തിച്ചുപോന്നു. എഴുത്തുകാരന്റെ

ഉള്ളിൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്ന അനുഭൂതിയിലും അതിനുകാരണമായ പ്രതിഭയിലും കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ലാവണ്യവാദികൾ സാഹിത്യകൃതി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സത്യത്തെ നോക്കിക്കണ്ടത്. യാന്ത്രികവാദവിമർശകരാവട്ടെ ഒരു സാഹിത്യകൃതി സാമാന്യവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധാനമാണെന്ന് വിശ്വസിച്ചു. ബി. രാജീവൻ പറയുന്നത് നോക്കുക. '' ആധുനികസാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ എല്ലാ സമീപനരീതികളും കവിതയെ അതിന്റെ സൃഷ്ടിക്കുകാരണമായ ആശയത്തിന്റെയോ അനുഭൂതിയുടെയോ ആവിഷ്കാരമായാണ് അഥവാ പ്രതിനിധാനമായാണ് കാണുന്നത്. എന്നാൽ കവിത മറ്റെന്തിന്റെയെങ്കിലും വാഹകമോ മാധ്യമമോ മാത്രമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഒന്നാണെങ്കിൽ അത് ഒരു വിനിമയോപാധി എന്നതിനപ്പുറമുള്ള പരിഗണന അർഹിക്കുന്നില്ല. കവിതകൾ ജീവിതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് മറ്റെന്തിനെയെങ്കിലും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രതിബിംബങ്ങളെന്ന നിലയിലല്ല. മറിച്ച് സ്വയം നിലനിൽപുള്ള പരോക്ഷമായ മൂർത്തയാഥാർത്ഥ്യസംഭവങ്ങളെന്ന നിലയിലാണ്'' (2014:465). മുഖ്യധാരാസാഹിത്യവിമർശനം സാഹിത്യകൃതിയെ വ്യാഖ്യാനിച്ച് അതെന്താണ് പറയുന്നത് എന്ന് നിർണയിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത് സാഹിത്യത്തെ അങ്ങനെയൊരു ഭാഷണരൂപമാക്കുന്നതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഒരു സാഹിത്യകൃതി എന്തുചെയ്യുന്നു എന്ന് കണ്ടെത്താനാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ശ്രമിച്ചത്.

2.3.3 അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രപരത

സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയെ അന്വേഷിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു നവമാർക്സിസ്റ്റ് സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ മുഖ്യം. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിന്റെ വിമർശനസങ്കല്പത്തിന്റെ പരിമിതികളെ മറികടക്കാൻ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ കൈക്കൊണ്ട നിലപാട് സാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് ചരിത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്നതിനുപകരം സാഹിത്യം ചരിത്രത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് വിശദമാക്കുകയാണ്. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ ഉപേ

ക്ഷിച്ച് അനുഭൂതിയെയും ആവിഷ്ക്കാരരീതിയെയും ചരിത്രബദ്ധമായി കാണുക യായിരുന്നു അവർ.

2.3.4 രൂപഭാവൈക്യം

മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം പിന്തുടർന്നിരുന്ന സാഹിത്യത്തെ അതിന്റെ പ്രമേയ ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽമാത്രം വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയോട് വിടപറഞ്ഞ് പ്രമേ യത്തിൽനിന്നും രൂപത്തിലേക്കുകൂടി തിരിയുന്നത് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനങ്ങ ളിൽ കാണാം. ശബ്ദം/അർത്ഥം, രൂപം/ഭാവം ഇവയെ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായി കരുതുന്ന സമീപനത്തെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ തള്ളിക്കളഞ്ഞു. രൂപഭാവൈ ക്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ അവരിലൂടെ വികസിച്ചു. രൂപവും ഭാവവും രണ്ടും രണ്ടാണെന്ന സങ്കല്പം രൂപഭാവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അനന്യതയും വൈപരീ ത്യവും കണ്ടെത്താൻ കഴിയാതിരുന്ന യുക്തിബോധത്തിൽനിന്ന് ഉടലെടുത്തതാ ണെന്നാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. പ്രകൃതിയിലുള്ള ഒരോ വസ്തുവിന്റെയും രൂപഭാവബന്ധത്തെ മാർക്സിസം നോക്കിക്കാണുന്നത് സാമാ ന്യമായ ഒരു സത്തയും അതിന്റെ ഭിന്നരൂപങ്ങളും എന്നനിലയ്ക്കല്ല. ഓരോ വസ്തുവും അതിന്റേതായ രൂപഭാവൈക്യത്തോടെ നിലനിൽക്കുന്ന മൂർത്തയാ ഥാർത്ഥ്യമാകുന്നുവെന്ന നിലയ്ക്കാണ് (രാജീവൻ, 2012:140). ഈ കാഴ്ചപ്പാട് മുന്നോട്ടുവെച്ചുകൊണ്ട് പ്രമേയമോ രൂപമോ വേറിട്ടുകാണാതെ കലാമാധ്യമ ത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ പരിശോധിക്കുകയായിരുന്നു അവർ ചെയ്തത്. ഒരു വസ്തുവിന്റെ രൂപവും ഭാവവും രണ്ടല്ല. രൂപഭാവങ്ങൾ അനന്യമാണ്. ഒരു വസ്തു വിന്റെ രൂപവും ഭാവവും ഓരോ യാഥാർത്ഥ്യം തന്നെയാണെന്നും ആ യാഥാർത്ഥ്യ ത്തിന്റെ വിരുദ്ധപ്രകാശനങ്ങളാണ് രൂപഭാവങ്ങൾ എന്നുമുള്ള വൈരുധ്യാത്മകമായ സങ്കല്പത്തിലൂന്നിനിന്നുകൊണ്ട് രൂപത്തിനും ഉള്ളടക്കത്തിനും തമ്മിൽ ഭേദമി ല്ലെന്ന സമീപനം സ്വീകരിക്കുകയും അതുവഴി മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശന ത്തിന്റെ സാങ്കേതികസ്വഭാവത്തിൽനിന്നും ലാവണ്യവാദികളുടെ രൂപമാത്രവാദ

ത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ വഴി കണ്ടെത്തുകയുമാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ചെയ്തത്.

2.3.5 രാഷ്ട്രീയാധുനികതാവിമർശനം

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരെ അവരുടെ വിമർശനഭാവുകത്വത്തെ മുൻനിർത്തി രാഷ്ട്രീയാധുനികവിമർശകർ എന്നും വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. കവിതയിലും കഥയിലും നാടകത്തിലുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയാധുനികർ കൊണ്ടുവന്ന ഭാവുകത്വത്തിൽ തന്നെയാണ് സച്ചിദാനന്ദൻ, ബി. രാജീവൻ, ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, രവീന്ദ്രൻ, എ. സോമൻ എന്നിവരുടെയെല്ലാം സൈദ്ധാന്തിക ആലോചനകളെയും വിമർശനങ്ങളെയും സ്ഥാനപ്പെടുത്താൻ കഴിയുക. ആധുനികവിമർശനത്തിലെ മാർക്സിയൻധാര എന്നും രാഷ്ട്രീയാധുനികവിമർശകർ എന്നുമെല്ലാം അവരെ അടയാളപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

ആധുനികതാവാദകാലത്തെ മലയാളസാഹിത്യവിമർശനം പൊതുവെ നോക്കിക്കണ്ടതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യം കണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരാണ്. ആധുനികതാവാദഭാവുകത്വത്തെ സച്ചിദാനന്ദനും ബി. രാജീവനുമെല്ലാം അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയംതന്നെ ആധുനികതാവാദവിമർശകരെന്നറിയപ്പെടുന്ന, അതിഭൗതികമായ ആശയങ്ങളാൽ ആധുനികതാവാദത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന കെ. പി. അപ്പനെപ്പോലുള്ള വിമർശകരുടെ സമീപനങ്ങളെ ശക്തമായി അവർ എതിർക്കുകയും ചെയ്തു. ആധുനികതയുടെ യുക്തിയാൽത്തന്നെ സാഹിത്യത്തെ സമീപിച്ച അതിഭൗതിക-ലാവണ്യവാദവിമർശകരും യാന്ത്രികവാദ-സാമൂഹ്യശാസ്ത്രവിമർശകരും ഒരുപോലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നില്ലെന്ന് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ വിമർശനമുന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ആധുനികതാവാദത്തെ ജീർണവും പ്രതിലോമകരവുമായ ഒന്നായി കാണുകയും അതിനെ തള്ളിക്ക

ളയുകയും ചെയ്തപ്പോൾ ലാവണ്യവാദികളായ വിമർശകർ അസ്തിത്വദുഃഖത്തി ന്റെയും വ്യക്തിയുടെ ഏകാന്തതയുടെയുമെല്ലാം കേവലപ്രകാശനമായി അതിനെ വായിച്ചു.[9] ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷചിഹ്നങ്ങളെവെച്ച് മനസ്സിലാക്കാനാണ് മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർ ശ്രമിച്ചത്. അതി നാൽത്തന്നെ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം അവർക്ക് മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിച്ചില്ല. യാഥാസ്ഥിതികമായിക്കഴിഞ്ഞ സാഹിത്യഭാവുകത്വത്തിനെതിരെയുള്ള കലാപമെന്നനിലയിൽ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തോട് തുറന്ന സമീപനമായി രുന്നു നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ സ്വീകരിച്ചത്.

ആധുനികതാവാദ(Modernism)സാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികതാ(Modernity) വിമർശനത്തിന്റെ തലംകൂടിയുണ്ട്. പാശ്ചാത്യാധുനികതയ്ക്കെതിരായ ഭാവുകത്വ കലാപമെന്ന നിലയിലാണ് ആധുനികതാവാദം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ''ആധുനിക താവാദത്തിന്റെ ഭാവുകത്വകലാപം വ്യക്തിയുടെ ആത്മസത്തയിലും പ്രപഞ്ച ത്തിന്റെ സിദ്ധമായ വസ്തുസത്തയിലും പിടിമുറുക്കി നിൽക്കുന്ന പാശ്ചാത്യപ്രബു ദ്ധതയിൽ ആരംഭിക്കുന്ന ആധുനികമുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഭാവുകത്വഘടനയെ തകിടംമറിക്കുന്ന ഒരു മൂർത്തചരിത്രസംഭവമായിരുന്നു. വിവിധ കലാസാഹിത്യപ്ര സ്ഥാനങ്ങളിലൂടെയാണ് പാശ്ചാത്യപ്രബുദ്ധതയുടെ യൂറോപ്യൻ മനുഷ്യകേന്ദ്രിത ത്വത്തിനെതിരായ ഈ കലാപം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്നത്. ആ കലാപത്തെ അമൂർത്താശയപ്രകാശനങ്ങളായല്ല ഭാവുകത്വമണ്ഡലത്തിലെ മൂർത്തസംഭവങ്ങളാ യാണ് കാണേണ്ടത്. ഒരു കലാസൃഷ്ടിയും ഒരമൂർത്താശയത്തിന്റെയും മാധ്യമമല്ല. അതിനാൽ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഭാവുകത്വകലാപം മനുഷ്യചരിത്രത്തെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്ന ശക്തികളുടെ കലാപമായിരുന്നു (രാജീവൻ, 2014:354-355). ഇത്തരത്തിൽ മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ വളരെ ക്രിയാത്മ കമായ രീതിയിൽ സമീപിച്ചവരായിരുന്നു നവമർക്സിസ്റ്റുവിമർശകർ. അതേസ മയംതന്നെ ഒറ്റസ്വരമായി നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ സാഹിത്യകാഴ്ചപ്പാടുകളെ

കാണാനും സാധിക്കില്ല. പൊതുവായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ നിലനിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ തമ്മിൽത്തമ്മിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളും അവരുടെ സാഹിത്യസമീപനങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിയും. ആധുനികതയെ കേവലം ശൈലീപരമായ കലാപമായും വ്യക്തിയുടെ ഏകാന്തതയുടെയും ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും മൃത്യുബോധത്തിന്റെയും പ്രകാശനമായും വായിച്ചെടുക്കുന്ന അരാഷ്ട്രീയസമീപനത്തെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് സച്ചിദാനന്ദൻ തന്റെ വിമർശനപദ്ധതി രൂപീകരിക്കുന്നത്.

അറുപതുകളിലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി എഴുപതുകളിൽ പ്രകടമായി രാഷ്ട്രീയം ചർച്ചചെയ്യുന്ന രചനകളുടെ ആവിർഭാവത്തെ സച്ചിദാനന്ദൻ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. ''എഴുപത്- എഴുപത്തഞ്ച് കാലത്ത് ആധുനികകവിത ഒരു പുതിയ ഘട്ടത്തിൽ പ്രവേശിച്ചു. അറുപതുകളുടെ കവിത, സാങ്കേതികമായി വലിയൊരു ചുവടുവെപ്പായിരിക്കെത്തന്നെ വളരെയേറെ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായിരുന്നു. സാമൂഹ്യസമസ്യകളെ അതൊഴിവാക്കിയിരുന്നില്ലെങ്കിലും കവികളുടെ വൈയക്തികമായ ആതുരാവസ്ഥകളെ സാർവ്വജനീനവത്ക്കരിക്കുകയായിരുന്നു അതിന്റെ പൊതുസ്വഭാവം. സാമൂഹികതയെ ഒഴിച്ചുനിർത്തുന്ന സ്വകാര്യകവിതയ്ക്കു മഹത്ത്വമില്ല. വ്യക്ത്യനുഭവത്തെ തീർത്തും ഒഴിച്ചുനിർത്തുന്ന സാമൂഹ്യകവിതയ്ക്കാവട്ടെ, ആധികാരികതയുമില്ല. ഈ സത്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ ചില കവികളാണ് ആധുനികകവിതയെ സാമൂഹ്യവൽക്കരിച്ചത് എന്ന് സച്ചിദാനന്ദൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു (1996:132). മാത്രമല്ല തന്റെ കവിതകളിലൂടെ അദ്ദേഹം ആ ഭാവുകത്വത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ശൈലിയിലെ പരിവർത്തനങ്ങളെ മാത്രം കണക്കിലെടുത്തല്ല കവിതയിലെ ഭാവുകത്വപരിണാമങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടത്. അതിന് പുറകിലെ മാനുഷികബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് എന്ന് സച്ചിദാനന്ദൻ പറയുന്നുണ്ട് (1990:203). ആധുനികസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ വ്യത്യസ്തതകളെയും ആവിഷ്ക്കരണത്തിലെ പുതുമകളെയെയുമെല്ലാം സച്ചിദാനന്ദൻ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

രവീന്ദ്രൻ എഡിറ്റുചെയ്ത *കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡത്തിൽ* ഉൾപ്പെടുത്തിയ 'ഖസാക്കിലെ സമ്പദ്വ്യവസ്ഥ' എന്ന എൻ. എസ്. മാധവന്റെ ലേഖനം മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണത്തിൽ ആധുനികതാവാദനോവലായ *ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസ*ത്തെ സമീപിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. *ഖസാക്കിനെ*ക്കുറിച്ച് ഒരുഭാഗത്ത് ലാവണ്യാധിഷ്ഠിതവും അതിഭൗതികവുമായ പഠനങ്ങൾ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയും മറുഭാഗത്ത് മുഖ്യധാരാമാർക്സിസം അതിനെ ബൂർഷ്വാ അരാജകവാദമായി തള്ളിക്കളയുകയും ചെയ്ത ഘട്ടത്തിൽ മാർക്സിസ്റ്റ് വഴിയിലൂടെ തന്നെയുള്ള ഒരു ഇടപെടലായിരുന്നു അത്. ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ദിശയെ നിർണ്ണയിച്ച സുപ്രധാന നോവലായ *ഖസാക്കിനെയും* ആധുനികതാവാദത്തെയും മാർക്സിസം ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുന്ന ആദ്യകാല കാഴ്ചയായിരുന്നു അത്. അധിനിവേശാനന്തര ഇന്ത്യൻസാഹിത്യത്തിലെ ഏറ്റവും വിപ്ലവകരമായ കൃതിയായാണ് *ഖസാക്കി*നെ ബി. രാജീവൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. 'യുഗത്തിന്റെ ധർമ്മസങ്കടം ഏറ്റെടുത്ത മഹാകവി'യെന്ന് *ഖസാക്കി*ന്റെ എഴുത്തുകാരനെ അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു (2014:62). ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം രവീന്ദ്രനും ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യവിനിമയത്തെയും സർഗപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കണ്ടെത്തപ്പെടുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും സംബന്ധിച്ച പുതിയ തിരിച്ചറിവുകളുടെ ഒരു വിശാലലോകം ആധുനികതാവാദം തുറന്നിട്ടതായിട്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നത്(2014:173). (ആധുനികതാവാദത്തോടുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ സമീപനം മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്). ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ പക്ഷേ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതിൽ മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിന്റെ സമീപനത്തോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്നതുകാണാം. ഭാഷയുടെ ജടിലോക്തിയെയും കലയുടെ വരേണ്യവൽക്കരണത്തെയും ആത്മീയമായ ശൈലിയെയുമെല്ലാം മുൻനിർത്തിയാണ് രാമചന്ദ്രൻ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നത്. ''മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികയുഗത്തിന്റെ ഈടുനിൽക്കുന്ന പരിണതി ആത്മീയതയുടെ ജടിലഭാഷയുടെ സംസ്ഥാപനമാണ്'' എന്നാണ് രാമച

ന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് (2013:71). ഒ. വി. വിജയനെയും എൻ. എൻ. കക്കാടിനെയുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ രാമചന്ദ്രൻ വിമർശിക്കുന്നു. ഇത് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തോട് പുലർത്തിയ വ്യത്യസ്ത നിലപാടുകളെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

2.3.6 വിമർശനവും വിമർശവും

വിമർശനം(Criticism), വിമർശം(Critique) എന്നീ പദങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഒരേ അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും മാർക്സിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാടിൽ 'വിമർശം' എന്ന പദത്തിന് വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥമുണ്ട്. ചരിത്രപരമായി നോക്കുമ്പോൾ 'വിമർശം' എന്ന പദത്തിന് ജ്ഞാനോദയചിന്തയെക്കാൾ പഴക്കമുണ്ട്. എന്നാൽ മാർക്സിലാണ് ഇതൊരു രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കുയരുന്നത്. മാർക്സ് 'വിമർശം' എന്ന പ്രയോഗം നിരവധി തവണ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യാഖ്യാനിക്കലല്ല മാറ്റിത്തീർക്കലാണ് വേണ്ടതെന്ന മാർക്സിന്റെ പ്രസ്താവനയുടെ താത്ത്വികതലമാണ് വിമർശം. ''ഹെബർമാസ് അറിവിന്റെ മൂന്നാമത്തെ തലമായി വിമർശത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വിവരം (Information), വ്യാഖ്യാനം (Interpretation), വിമർശം (Critique) എന്നിങ്ങനെയാണവ. വിവരം എന്നത് കേവലവിവരമാണ്. ജഢീകരിക്കപ്പെട്ടതായ അറിവിന്റെ തലം. അറിവ് സ്വായത്തമാക്കുന്ന വ്യക്തിക്ക് യാതൊരു തരത്തിലുമുള്ള നിർവ്വാഹകശേഷിയും അറിവിലില്ല. ചില സ്വയംസിദ്ധസത്യങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കിവെക്കലാണവ. പൊതുബോധത്തെ ആവർത്തിക്കുന്നവ. വ്യാഖ്യാനത്തിലാവട്ടെ അതിൽ ഏർപ്പെടുന്ന വ്യക്തിക്ക് നിർവ്വാഹകത്വം കൈവരുന്നത് കാണാം. നിലവിലുള്ള അറിവുരൂപങ്ങളെ തങ്ങളുടെ നിലപാടുകൾക്കനുസരിച്ച് യോജിപ്പിച്ച് ഒരു സന്ദർഭത്തെ വിശദമാക്കലാണ് വ്യാഖ്യാനം. ആധുനികതയുടെ ജ്ഞാനപദ്ധതികളുടെയെല്ലാം അടിസ്ഥാനം വ്യാഖ്യാനാത്മകജ്ഞാനമാണെന്ന് കാണാം. കൂടുതൽ കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ ഒരോ അവസ്ഥയെയും വ്യാഖ്യാനിക്കാനാണ് ആധുനികത ഉത്സാഹം കാണിച്ചത്.

വ്യാഖ്യാനാത്മക ജ്ഞാനംതന്നെയാണ് വിമർശനം. ആധുനികതയുടെ വിമർശന സന്ദർഭങ്ങളിലൊന്നായി രൂപപ്പെട്ട മാർക്സിസം അതിനാൽതന്നെ വ്യാഖ്യാനത്തി നേക്കാൾ പ്രയോഗത്തിലാണ് ഊന്നിയത്. 'വിമർശം' എന്ന അറിവിന്റെ പുതിയ തലത്തെ പരികല്പനാപരമായി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു മാർക്സിസം'' (റഫീഖ്, 2015:6–7). മാർക്സിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പം 'വിമർശ'ത്തിന്റെ പ്രസ ക്തിയെ വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിമർശനത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായാണ് 'വിമർശം' നിൽക്കുന്നത്. 'വിമർശം' രാഷ്ട്രീയമാണ്. അത് അധികാരത്തെ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. മലയാളത്തിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന വിമർശനസമീപനങ്ങളെയെല്ലാം മറികടന്നു കൊണ്ട് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ 'വിമർശ'ത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് കാണാം. *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡ*ത്തിലെ പ്രബന്ധങ്ങൾ മിക്കവയും 'വിമർശം' എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂന്നിയാണ് തയ്യാറാക്കപ്പെട്ടത്.

2.3.7 സംസ്കാരവിമർശനം

മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരത്തിന്റെ മേഖലകളിലുണ്ടായ പുതിയ പരി പ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ സാഹിത്യവിമർശനത്തെ സംസ്കാരവിമർശനമെന്ന പുതിയ പന്ഥാവിലേക്ക് നയിക്കുകയുണ്ടായി. പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ഇടപെടലിന്റെ ഭാഗമായിക്കൂടിയാണ് സംസ്കാരവിചാരം കേരളത്തിൽ ഉടലെടുക്കു ന്നത്. അതിന് ശക്തമായ അടിത്തറയൊരുക്കാൻ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. നവഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലായിരുന്നു നവ മാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനങ്ങളെല്ലാം വികസിച്ചത്. കലാസാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ വിശാ ലമായ അർത്ഥത്തിൽ സംസ്കാരവിമർശനമായി മാറി. സംസ്കാരവിചാരവും സംസ്കാരവിമർശനവുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് വളർന്നു.

സംസ്കാരചിന്തയിലുണ്ടായ പുതിയ ആശയാവലികളുടെയും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെയുമെല്ലാം മലയാളത്തിലെ ആദ്യക്രോഡീകരണം എന്നുപറയാവുന്ന കൃതിയാണ് *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം.*

സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിപുലമായ ആലോചനകളിലേക്ക് മലയാളിയെ നയിച്ചതും പിൽക്കാലത്ത് ശക്തമായ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ പ്രഭവകേന്ദ്രമായി വർത്തിച്ചതും ഈ കൃതിയാണ്. ഇതിൽ സമാഹരിച്ച ടി. കെ. രാമചന്ദ്രന്റെ ''സാംസ്കാരികവിമർശനത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയും പ്രസക്തിയും തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ ഒരാമുഖസംരംഭം'' എന്ന പ്രബന്ധം മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനാശയങ്ങൾ. അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെയും മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെയും പദാവലിയെയും രീതിശാസ്ത്രത്തെയുംപറ്റി ഗഹനമായ ആലോചനകൾ ആ പ്രബന്ധത്തിൽ രാമചന്ദ്രൻ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. മാർക്സിസത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള സംസ്കാരവിമർശനപദ്ധതി സാംസ്കാരികഭൗതികവാദമെന്ന വിപുലമായ സങ്കല്പനത്തിലേക്ക് പിന്നീട് വളർന്നു.

2.3.8 പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം

പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം എന്ന വിശകലനരീതി വിമർശനത്തിൽ സജീവമാക്കിയത് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരാണ്. കലാസാഹിത്യപഠനത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള സമീപനം സ്വീകരിക്കുകയായിരുന്നു അവർ. ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രം സ്ഥാപിക്കാനോ ശക്തിപ്പെടുത്താനോ കലാസാഹിത്യാദികളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താം. കലാസാഹിത്യാദികൾ അത്തരത്തിൽ അധികാരിവർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങളുടെ സ്വഭാവം കൈവരിക്കാറുണ്ട്. കലാസാഹിത്യസൃഷ്ടികളിലെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അത് തിരിച്ചറിയാനാവണമെന്നില്ല. അത്രമാത്രം സുപരിചിതമായതിനാൽ അതിന്റെ സാന്നിധ്യം തിരിച്ചറിയാതെ പോകാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സൂക്ഷ്മപരിശോധനയിലൂടെ മാത്രമേ കണ്ടെത്താനാവൂ. കലയും സാഹിത്യവും പ്രത്യയശാസ്ത്രരൂപങ്ങൾ തന്നെയാണെന്നുപറയാം. സമൂഹത്തിലെ അധികാരബന്ധങ്ങളെ സാധൂകരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ് അവയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ പ്രതിബദ്ധത കാണിക്കുകയും

സാമൂഹ്യപുരോഗതിക്കുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സൃഷ്ടികളെ പുരോഗമനപരം എന്നും അല്ലാത്തവയെല്ലാം പ്രതിലോമകരവും എന്നുമുള്ള രീതിയിൽ കലാസാഹിത്യവിമർശനം നടത്തിയിരുന്ന ഭൗതികവാദവിമർശകരുടെ വിമർശനരീതിയിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ വിമർശനരീതി വെട്ടിത്തെളിക്കാൻ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശംവഴി നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾക്ക് സാധിച്ചു.

കലാസാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ സ്വാഭാവത്തെത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം മാറ്റിമറിച്ചു. കലയെ സ്വാതന്ത്ര്യം, സൗന്ദര്യം തുടങ്ങിയ ശാശ്വതസത്തകളാൽ വിശദീകരിക്കുന്നതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു അത്. ശാശ്വതമായ സത്തയുടെ തീർത്തും സ്വതന്ത്രമായ ആവിഷ്ക്കാരമായി കലയെ കാണാതെ ചരിത്രപരമായി നോക്കികാണുകയാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ചെയ്തത്. അതിഭൗതികമായ ആശയങ്ങളാലാണ് ലാവണ്യവാദവിമർശനം കലയെ നോക്കിക്കണ്ടത്. ഏറെക്കാലം കലാവിമർശനത്തെ നയിച്ചിരുന്നത് ഇതാണ്. ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദം ഇവയെ തള്ളിപ്പറയുകയും കലാസൃഷ്ടികളെ സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായി സമീപിക്കുകയും ചെയ്തു. കലയെ ആശയവാദപരവും അതിഭൗതികവുമായ മണ്ഡലത്തെ മുൻനിർത്തി വിശദീകരിക്കുന്ന സമീപനങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്താണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം കലാസാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനത്തിന് ചരിത്രപരമായിവന്ന അർത്ഥഭേദങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് വിമർശനത്തിന് ഉപയുക്തമാക്കുകയായിരുന്നു അവർ. മേല്ക്കോയ്മ(Hegemony) എന്ന സങ്കല്പനം പ്രത്യയശാസ്ത്രചർച്ചകളിൽ അവതരിപ്പിച്ച അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയുടെയും മുതലാളിത്തസമൂഹം അതിന്റെ തുടർച്ച എങ്ങനെ സാധ്യമാക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയം മുന്നോട്ടുവെച്ച അൽത്യൂസറിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രചിന്തകൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തി. സമൂഹത്തിൽ മേല്ക്കോയ്മയുള്ള വിഭാഗത്തിന്റെ വിശ്വാസസംഹിതയെ സമൂഹത്തിന്റെ താഴെയുള്ള തലങ്ങളിലേക്ക് എത്തിക്കാനും മേലാ

ളരുടെ വിശ്വാസത്തെ കീഴാളർക്കുകൂടി സ്വീകാര്യമാക്കാനും അധീശവിഭാഗം എല്ലായ്പ്പോഴും യത്നിക്കും. സാമൂഹ്യമാറ്റത്തിന് തടയിടാൻ ഈ സ്വീകാര്യത അനിവാര്യമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മുതലാളിത്തസമൂഹത്തിൽ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാര വിമർശനം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാംസ്കാരികവ്യാഖ്യാനം നടത്തുമ്പോൾ അത് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശമായി മാറും. അത്തരമൊരു വിമർശനം ബോധത്തെയും സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യത്തെയും പരിവർത്തിപ്പിക്കാൻ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധമായിരിക്കും. മലയാളത്തിലെ കലാസാഹിത്യാദിവിമർശനങ്ങളിലെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശസമീപനം ഔന്നത്യം നേടി. സൈദ്ധാന്തികചായ്വും രാഷ്ട്രീയാഭിമുഖ്യവുമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തെ മറ്റു കലാസാഹിത്യവിമർശനരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്.

ബോധപൂർവ്വമുള്ള സന്ദേശം നൽകുന്ന സൃഷ്ടികളോ പ്രതിബദ്ധതാപ്രഖ്യാപനമോ അല്ല കലാസാഹിത്യമെന്ന് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ മനസ്സിലാക്കി. കലാസാഹിത്യാദികളിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കാൻ വേണ്ടി പാരായണവിധേയമാക്കപ്പെടുന്ന പാഠത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായി പറയുന്നതെന്ത് എന്നതിനേക്കാൾ അത് പരോക്ഷമായി പറയുന്നതെന്ത് എന്നതിലായിരിക്കും പ്രത്യയശാസ്ത്ര വിമർശകർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. എഴുത്തുകാരന്റെ/കാരിയുടെ അല്ലെങ്കിൽ കലാകാരന്റെ/കാരിയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവും സൃഷ്ടി പകരുന്ന സന്ദേശവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശരീതി വെളിപ്പെടുത്തി. യഥാർത്ഥബന്ധത്തെ മറയ്ക്കുന്ന സാങ്കല്പികബന്ധമാണ് കലാസാഹിത്യാദികളിൽ കടന്നുവരുന്നതെന്ന് അത് വ്യക്തമാക്കുകയുണ്ടായി. *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡ*ത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം നിർവ്വഹിക്കുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളുണ്ട്[10]. നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ വിമർശനങ്ങളിൽ പലതിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശരീതികാണാം. രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സിനിമാവിമർശനങ്ങളിൽ പൊതുവെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തിന്റെ രീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *സിനിമ, സമൂഹം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം*

എന്ന കൃതിയിലെ സിനിമാവിമർശനങ്ങളിൽ പ്രധാന നിയാമകം പ്രത്യയശാസ്ത്ര വിമർശമാണ്.

കൃതി അല്ലെങ്കിൽ കലാരൂപം എങ്ങനെ നിലവിലുള്ള മൂല്യവ്യവസ്ഥയെ സംരക്ഷിച്ചുനിർത്തുകയും അതുവഴി അധികാരിവർഗത്തിന്റെ ആധിപത്യം ഉറപ്പിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നുള്ള ആലോചനകൾ നടത്തുന്നു എന്നനിലയിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനരീതി പ്രസക്തമാണ്. അതേസമയംതന്നെ നിരവധി പരിമിതികളും അത് ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്. പലപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷചിഹ്നങ്ങളെ മാത്രം മുൻനിർത്തിയുള്ള വായനകൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനങ്ങൾ അവലംബിക്കാറുണ്ട്. പ്രതിനിധാനവായനയുടെ സ്വഭാവമാണത്. ഒരു കലാവസ്തുവിന്റെ ബഹുതലജീവിതത്തെ തമസ്ക്കരിക്കുകയും അതിനെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്ന ചിഹ്നങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വായിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പരിമിതി അതിനുണ്ട്.

2.3.9 ജനപ്രിയകലാസാഹിത്യവിമർശനം

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിൽ പലരും ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെയും കലകളെയും അതിന്റെ പ്രതിലോമപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ മുൻനിർത്തിവിമർശിച്ചവരാണ്. അവർ വളരെ കർക്കശമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിശകലന ഇടപെടലുകൾ നടത്തിയ മേഖലകളാണവ. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പ്രതിരോധിക്കാൻ കെല്പുള്ള വ്യവഹാരമാണ് അഡോണോവിന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള യഥാർത്ഥ കല. ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ ഉല്പന്നങ്ങളിൽ ഈ പ്രതിരോധശേഷി ഉണ്ടായിരിക്കില്ല എന്ന കാഴ്ചപ്പാടുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം സൃഷ്ടികളെ തിരസ്കരിക്കുവാൻ അഡോണോവിനെയും മറ്റ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരെയും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് (രവീന്ദ്രൻ പി.പി, 2013:69). ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിന്റെ ജനപ്രിയകലയോടുള്ള ഇത്തരമൊരു വീക്ഷണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരുടെ ജനപ്രിയകലാസാഹിത്യത്തോടുള്ള സമീപനത്തിലുണ്ട്.

ജനപ്രിയസാഹിത്യം എങ്ങനെ വലതുപക്ഷത്തെയും അരാഷ്ട്രീയതയെയും വളർത്തിയെന്ന് ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അൻപതുകൾക്കു ശേഷം ജാതിമതശക്തികൾക്ക് കേരളരാഷ്ട്രീയത്തിൽ നിർണായകമായ സ്വാധീനം ലഭിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം, പുതിയതായി അക്ഷരം പഠിച്ച തലമുറകളെ ഉപഭോക്താക്കളാക്കിക്കൊണ്ട് സംസ്കാരവ്യവസായം കേരളത്തിൽ പുതിയൊരു കമ്പോളം വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയുണ്ടായി എന്ന് ബി. രാജീവനും *വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* എന്ന കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *മലയാളമനോരമ*പോലുള്ള ആഴ്ചപ്പതിപ്പുകളും അത്തരം മറ്റു പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും കമ്പോളത്തിൽ പ്രധാന ചരക്കായതിനെക്കുറിച്ചാണ് രാജീവൻ പറയുന്നത് (2014:339-340). ഈ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലെ മുഖ്യ ഉള്ളടക്കം ജനപ്രിയനോവലുകളാണ്. സംസ്കാരവ്യവസായം രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിന് പകരം നിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് രാജീവൻ ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നത്. 'ഖണ്ഡശ്ശസാഹിത്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ' തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങളിലൂടെ രവീന്ദ്രനും ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെ പൊതുവെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ സ്വഭാവത്തെയും അവയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിന് നിദാനമാകുന്ന ഘടകങ്ങളെയും ഫോർമുലകളെയുമെല്ലാം രവീന്ദ്രൻ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്.

2.3.10 ഫാഷിസ്റ്റ് വിശകലനങ്ങൾ

1922-മുതൽ 1943-വരെ മുസ്സോളിനിയുടെ കീഴിൽ ഇറ്റലിയിൽ നടന്നിരുന്ന രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കാനാണ് ഫാഷിസം എന്ന വാക്ക് ആദ്യമായി ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയത്. ഒന്നാം ലോകയുദ്ധത്തിനുശേഷം വിവിധ യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിൽ അരങ്ങേറിയ ഒരു സാമൂഹ്യപ്രതിഭാസമായിട്ട് ഫാഷിസത്തെ കാണാവുന്നതാണ്. വലിയ കൂട്ടക്കൊലകളും അക്രമവും നിഷ്ഠൂരമായ ഹിംസാത്മകതയുമെല്ലാമാണ് ഫാഷിസത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രം. പ്രാമാണിത്തദേശീയവാദത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു തീവ്രരാഷ്ട്രീയവാദമാണ് ഫാഷിസം.''ആക്രമാസക്തമായ ദേശീ

യവാദവും വംശീയവാദവുമാണ് ഫാഷിസത്തിന്റെ അടിത്തറ. സദാചാരവും ആത്മീയതയുമാണ് അതു പ്രസംഗിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രം, വംശം, ഭരണകൂടം എന്നിവയെ ചരിത്രത്തിന്റെ നിയാമകമായി കണ്ട് ദേശീയതയും വംശീയതയും കൃത്യമല്ലാത്ത മുതലാളിത്തവിരുദ്ധതയും ഘോഷിക്കുകയാണ് അതു ചെയ്യുന്നത് (Puniyani,2009:10). ഇറ്റലിയിൽ മുസ്സോളിനിയുടെയും ജർമ്മനിയിൽ ഹിറ്റ്ലറുടെയും ഏകാധിപത്യവാഴ്ചയും മറ്റു വികസ്വരയൂറോപ്യൻരാഷ്ട്രങ്ങളിൽ സമാനമായ സാഹചര്യവും ഫാഷിസം സൃഷ്ടിക്കുകയുണ്ടായി. ഫാഷിസത്തിനെതിരെ അതിന്റെ ആരംഭകാലത്തുതന്നെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകർ ഏറ്റുമുട്ടുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധിയുമായി ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു ആദ്യകാലമാർക്സിസ്റ്റ്വിശകലനങ്ങൾ നടന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് ഫാഷിസം ശക്തിയാർജ്ജിച്ചതോടെ മാർക്സിസത്തിലും പുതിയ വിശകലനങ്ങളുണ്ടായി.

നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ഫാഷിസത്തെ അതീവഗൗരവമായിത്തന്നെ നോക്കിക്കാണുന്നുണ്ട്. ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരിലൂടെയും അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയിലൂടെയുമെല്ലാം ഫാഷിസ്റ്റ് വിശകലനങ്ങൾ വികസിച്ചുവന്നു. ഫാഷിസത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലും അതിന്റെ പിൽക്കാലവ്യാപനത്തിന്റെ കാലത്തും വ്യത്യസ്ത ഊന്നലുകളിൽ ഗ്രാംഷി അതിനെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. 1921-ലെ രചനകളിൽ ഫാഷിസത്തെ ഒരു അന്താരാഷ്ട്രീയപ്രശ്നമായിക്കണ്ട അദ്ദേഹം ഉല്പാദനത്തിന്റെയും വിനിമയത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങളെ മെഷീൻഗൺകൊണ്ടും പിസ്റ്റൽകൊണ്ടും നേരിടാനുള്ള ശ്രമമായി അതിനെ വിശേഷിപ്പിച്ചു. മറ്റൊരു ലേഖനത്തിൽ ഇറ്റലിയിലെ ഉല്പാദനത്തിന്റെ അപക്വമായ അവസ്ഥയിൽ വേരുകളുള്ള ഒരു ഇറ്റാലിയൻ പ്രതിഭാസമായും ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേക സമൂഹ്യവർഗ്ഗവുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത വിശാലമായ ഒരു സാമൂഹ്യപ്രസ്ഥാനമായും അവസാനലേഖനങ്ങളിൽ നഗരത്തിലെ വ്യവസായി വർഗ്ഗത്തിന്റെയും, പെറ്റിബൂർഷ്വാസികളുടെയും ഗ്രാമത്തിലെ ജന്മിമാരുടെയും താല്പര്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പ്രതിവിപ്ലവസംഘ

മായും അദ്ദേഹം ഫാഷിസത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നു (സജീവ്, 2014:216). മനശ്ശാസ്ത്രപരമായി ഫാഷിസത്തെ വിശകലനം ചെയ്തവരാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരിൽപ്പെട്ട എറിക്ഫ്രോമും അഡോണോയും. മാർക്സിന്റെ അന്യവൽക്കരണം എന്ന ആശയത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് എറിക്ഫ്രോം ഫാഷിസത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നത്. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ ഹിറ്റ്ലർ ഒരു പ്രതിഭാസം കണക്കെ രൂപപ്പെട്ടുവന്നതെങ്ങനെയെന്ന് അഡോണോ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഫ്രോയ്ഡിന്റെ ആശയങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് അഡോണോ തന്റെ ഫാഷിസ്റ്റ് വിശകലനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ''ഫ്രോയ്ഡിയൻ തിയറി ആന്റ് ദ പാറ്റേൺ ഓഫ് ഫാസിസ്റ്റ് പ്രൊപ്പഗാൻഡ'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ സംഘമനഃശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഫ്രോയ്ഡിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സംഘസ്വഭാവത്തെ ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ഫാഷിസം ചെയ്യുന്നതെന്ന് അഡോണോ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. ആളുകളുടെ യുക്തിചിന്തയെ ഇല്ലാതാക്കിയും കൃത്രിമമായ ഒരു ഏകതാബോധത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുത്തുകൊണ്ടും ഫാഷിസ്റ്റ് ഏകാധിപതി ലക്ഷക്കണക്കിന് ആളുകളുടെ പിന്തുണ നേടിയെടുക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ വ്യക്തികൾ ആൾക്കൂട്ടമായി മാറുന്നതിന്റെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മനഃശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ അഡോണോ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (2001:132-157).

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ സംസ്കാരവിമർശനങ്ങളിലെ ശക്തമായ ഒരു പ്രമേയമാണ് വർഗീയഫാഷിസം. ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ, എ. സോമൻ, സച്ചിദാനന്ദൻ, രവീന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയ നവമാർക്സിസ്റ്റുകളെല്ലാംതന്നെ ഹൈന്ദവപുനഃരുത്ഥാനവാദത്തിനെതിരെയും വർഗീയഫാഷിസത്തിനെതിരെയും എഴുത്തിലൂടെ പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അതിന് അവർക്ക് അടിത്തറയായി വർത്തിക്കുന്നത് പാശ്ചാത്യനവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളാണ്. *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന പുസ്തകത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നു. ''നഷ്ടപ്പെട്ട ഫ്യൂഡൽ ദേശീയ, സാംസ്കാരികബോധ

ത്തിന്റെ പുനരാവാഹനക്രമങ്ങളുടെ ഭാഗമായാണ് യൂറോപ്പിൽ ഫാഷിസം ആദ്യമായി അവതരിച്ചത്. ക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും പുനഃരുദ്ധാരണയത്നങ്ങൾവഴിയും ദിനംപ്രതിയെന്നോണം പെരുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മതപ്രചാരണപ്രഭാഷണങ്ങൾ, സപ്താഹംവായനകൾ എന്നിവ വഴിയും ഏറെയൊന്നും ഭിന്നമല്ലാത്ത ഒരു ഫണ്ടമെന്റെലിസത്തിന്റെ വിഷവാതകമാണ് നമുക്കുചുറ്റും വ്യാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്'' (2012:15-16). കേരളീയസമൂഹത്തിന് സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഫാഷിസ്റ്റുവൽക്കരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയാണ് രവീന്ദ്രൻ ആമുഖത്തിൽ നൽകുന്നത്. മാത്രമല്ല അതിന് ഭാഷ വഹിക്കുന്ന പങ്കും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഫാഷിസ്റ്റുരാഷ്ട്രീയവും ധർമ്മോപദേശവും സംസാരിക്കുന്നത് ഒരേ ഭാഷയാണെന്നും അതേഭാഷതന്നെയാണ് സാഹിത്യകലാനിരൂപണങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതെന്നുമുള്ള ആശങ്ക രവീന്ദ്രൻ പങ്കുവെക്കുന്നു (Ibid:16). *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡ*ത്തിൽ സമാഹരിച്ച ''ഇന്നത്തെ മതപരമായ പുനരുദ്ധാരണരൂപങ്ങൾ: ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വർഗ്ഗസ്വഭാവവും സാമൂഹികമായ വേരുകളും'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ മുരളീധരൻ പുനരുദ്ധാരണവാദത്തെ വിമർശനാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മതപരവും ആത്മീയവുമായ പുനരുദ്ധാരണശ്രമത്തിന്റെ സാമൂഹികസ്വഭാവത്തെ വിലയിരുത്തുകയും അതിന്റെ വർഗപരമായ ഉപയോഗത്തിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുകയുമാണ് അദ്ദേഹം.

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിൽ ബഹുവിധമായ ഇടപെടലുകൾതന്നെയാണ് നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരചിന്തയെ വികസിപ്പിച്ച നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആലോചനകൾ മലയാളവിമർശനത്തിൽ പുതിയ പാത വെട്ടിത്തെളിയിക്കുകയായിരുന്നു. വിമർശനചിന്താചരിത്രത്തിൽ വലിയ അടയാളപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്താൻ ആ വിമർശനചിന്തകൾക്ക് കഴിയുകയുംചെയ്തു. ഒരേസമയം ആശയവാദത്തിനും യാന്ത്രികഭൗതികവാദത്തി

നുമെതിരെ നിലപാട് സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കലാസാഹിത്യാദിവിമർശനങ്ങളിൽ അത് പ്രാവർത്തികമാക്കാനായിരുന്നു മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ശ്രമിച്ചത്.

2.4 നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകർ

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരുടെ വിമർശനലോകത്തെ സാമാന്യമായി ചർച്ച ചെയ്യുകയാണിവിടെ. നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർ എന്നനില യിൽ പൊതുവായ സവിശേഷതകൾ ഉണ്ടായിരിക്കെത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമായ ഇട പെടലുകളും അവർ നടത്തുന്നുണ്ട്.

2.4.1 സച്ചിദാനന്ദൻ

മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തെ വിമർശനാത്മകമായി സമീപിച്ചുകൊണ്ട് നവ മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളാൽ വിമർശനത്തെ കെട്ടിപ്പടുത്ത വിമർശകനും കവി യുമാണ് സച്ചിദാനന്ദൻ. ആദ്യകാലത്ത് സച്ചിദാനന്ദനെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നത് സാർത്രിയൻ അസ്തിത്വവാദദർശനമായിരുന്നെങ്കിലും പിൽക്കാലത്ത് അതിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം പുറത്തുകടക്കുന്നുണ്ട്. ''സൃഷ്ടി, സ്വാതന്ത്ര്യം, സൗന്ദര്യം വൈരുദ്ധ്യാ ത്മകനിരൂപണത്തിനൊരാമുഖം'', ''അൽത്തൂസറുടെ കലാദർശനം'', ''മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ വർത്തമാനം'' തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങൾ മാർക്സിയൻ വിമർശന ത്തിന്റെ ആശയാവലികൾ വിശദീകരിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളായിരുന്നു. ആശയവാദപ രമായ വിമർശനങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഭൗതികവാദസമീപനം സ്വീകരി ക്കുകയായിരുന്നു സച്ചിദാനന്ദൻ. അതേസമയംതന്നെ അത് യാന്ത്രികഭൗതിക വാദത്തിൽനിന്നും ഏറെ അകലെയായിരുന്നു. നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ പൊതുവെ ചെയ്തതുപോലെ ആശയവാദവിമർശനങ്ങളെയും മുഖ്യധാരാമാർക്സിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികഭൗതികവാദസമീപനങ്ങളെയും ഒരുപോലെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് സച്ചി ദാനന്ദനും തന്റെ വിമർശനപന്ഥാവ് വെട്ടിത്തെളിയിച്ചത്.

പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ കലാസാഹിത്യചിന്തയുടെ പരിവർത്തനമാണ് സച്ചിദാനന്ദനിൽ കാണാൻ കഴിയുക. പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ യാന്ത്രിക സമീപനങ്ങളെ തള്ളിക്കളഞ്ഞ് സാഹിത്യാദികലകളെ അതിന്റെ ആപേക്ഷികസ്വാച്ഛന്ദ്യത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് വിമർശനവിധേയമാക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസം ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടില്ലാത്ത പല വിഷയമേഖലകളെയും സച്ചിദാനന്ദൻ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആദിവാസികളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, ഇന്ത്യയിലെ ജാതിപ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഷയങ്ങളെ ഗൗരവത്തോടെ പരിഗണിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. *വീണ്ടുവിചാരങ്ങൾ* എന്ന കൃതിയിൽ കർക്കശമായ ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനമാണ് ജാതി എന്ന് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നു (1992:11). സാമൂഹ്യപരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ മാത്രമേ ഇന്ത്യയിൽ കാർഷികവിപ്ലവം സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് അദ്ദേഹം പുലർത്തിയിരുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ സ്വീകരിക്കേണ്ട സമീപനങ്ങളെക്കുറിച്ച് സച്ചിദാനന്ദൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ''ജാതിയുടെ നിലനിൽപ്പിനെ മൂർത്തവും സവിശേഷവുമായ ഒരു പ്രശ്നമായിക്കാണുകയും ദലിത് വിഭാഗമുന്നേറ്റങ്ങളെ വർഗബോധത്തിന്റെ ഒരു പ്രാഥമികാവിഷ്ക്കാരമെന്ന നിലയിൽ അനുഭാവപൂർവ്വം വിലയിരുത്തുകയും അവരെ ചൂഷിതരുടെ വർഗ്ഗമുന്നണിയിലേക്ക് ആനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സമീപനമാണ് ഇന്ത്യയിൽ ജനാധിപത്യവിപ്ലവകാരികൾ സ്വീകരിക്കേണ്ടത്. ഇതിന് ജാതികൾ സാമൂഹ്യവർഗങ്ങൾ തന്നെയാണെന്ന തിരിച്ചറിവുണ്ടാകണം (1992:23). വർഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പത്തോടൊപ്പംതന്നെ കീഴാളത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാംഷിയുടെ അലോചനകളെയും സച്ചിദാനന്ദൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്.

ദ്വിമുഖമായ ഒരു ഇടപെടലാണ് ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ സച്ചിദാനന്ദൻ നടത്തുന്നത്. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ അതിഭൗതികസമീപനങ്ങളാൽ വിലയിരുത്തിയ ലാവണ്യാധിഷ്ഠിതനിരൂപണത്തെയും

ബൂർഷ്വാഅരാജകത്വമായി വിലയിരുത്തിയ യാന്ത്രികഭൗതികവാദത്തെയും ഒരുപോലെ എതിർത്തുകൊണ്ട് ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഭാവുകത്വത്തെ സച്ചിദാനന്ദൻ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യകൃതികളെ ആഴത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് ആധുനികതാവാദത്തിലെ രാഷ്ട്രീയത്തെ നോക്കിക്കാണാനും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ വിശദീകരിക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

മാർക്സിസത്തോടൊപ്പം ഘടനാവാദാനന്തരവിമർശനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങൾ സച്ചിദാനന്ദൻ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. പുരോഗമനസാഹിത്യനിരൂപണത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കൃതികളുടെ പ്രമേയത്തിൽനിന്നും രൂപത്തിലേക്കുകൂടി ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കുന്നുണ്ട് അദ്ദേഹം. കവിതയിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപാരായണരീതിയും കവിതാപഠനത്തിൽ സച്ചിദാനന്ദൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരിൽ പൊതുവായി കാണുന്ന ഹൈന്ദവപുനരുത്ഥാനവാദത്തിനെതിരെയും ഫാസിസത്തിനെതിരെയുമുള്ള സമീപനം സച്ചിദാനന്ദനും ശക്തമായി പിൻതുടരുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരികദേശീയവാദത്തിനെതിരെയും ഫാസിസ്റ്റ് ശക്തികൾക്കെതിരെയുമുള്ള പ്രതിരോധത്തിന് ഊന്നൽ നൽകുന്ന ലേഖനങ്ങൾ സച്ചിദാനന്ദൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.''ഭാരതീയകവിതയിലെ പ്രതിരോധപാരമ്പര്യം'' പോലുള്ള ലേഖനങ്ങൾ അത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്.

2.4.2 ബി. രാജീവൻ

ആശയവാദവിമർശനത്തിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠസമീപനങ്ങളെയും മുഖ്യധാരാ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ യാന്ത്രികഭൗതികവാദസമീപനങ്ങളെയും ഒരുപോലെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് ബി. രാജീവൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. ആശയവാദത്തിന്റെയും കേവലഭൗതികവാദത്തിന്റെയും പിടിയിൽനിന്നും വൈരുധ്യാത്മക ഭൗതികവാദപരിസരത്തിലേക്ക് വിമർശനത്തെ വഴിതിരിച്ചുവിടുകയായിരുന്നു

അദ്ദേഹം. മാർക്സിയൻ വിമർശനത്തിന് സൈദ്ധാന്തികമായ അടിത്തറയൊരുക്കാനുള്ള നിരന്തരശ്രമമായിരുന്നു അത്. തന്റെ ചിന്താജീവിതത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനത്തോട് രാജീവൻ അടുപ്പം പുലർത്തിയിരുന്നു. ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സാംസ്കാരികസംഘടനയായ സാംസ്കാരികവേദിയുടെ പ്രവർത്തകനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മുഖ്യധാരാ മാർക്സിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികഭൗതികവാദനിലപാടുകളോടുള്ള വിയോജിപ്പിൽ നിന്നാണ് തീവ്രഇടതുപക്ഷത്തിലേക്ക് രാജീവൻ ചെന്നെത്തുന്നത്. അക്കാലത്തെ രചനകളിൽ അതിന്റെ സ്വാധീനം ശക്തമായിക്കാണാം. മാർക്സിസത്തിന്റെ മാനവികവീക്ഷണമാണ് ആദ്യകാല രചനകളിൽ രാജീവൻ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിമർശനരചനകളെ മൊത്തത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ നിരന്തരം പരിണാമവിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചിന്തകനെ കാണാം. സൈദ്ധാന്തികവും രീതിശാസ്ത്രപരമായുമുള്ള ധാരണകൾ നിരന്തരം പുതുക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിമർശകനാണ് അദ്ദേഹം.

മലയാളസാഹിത്യചിന്താലോകത്തെ രാജീവൻ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുന്നുണ്ട്. മലയാളവിമർശനചരിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതവൈരുധ്യങ്ങളോടുള്ള ബന്ധത്തെ ഇനിയാർക്കും ചോദ്യംചെയ്യാൻ കഴിയാത്തവിധം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ മറ്റെന്തെല്ലാം പരിമിതികളുണ്ടെങ്കിലും മാർക്സിസ്റ്റുവിമർശനത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട് എന്ന് രാജീവൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു അതേസമയംതന്നെ മാർക്സിസ്റ്റുവിമർശനത്തിന്റെ പരിമിതികളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. കലയെയും സാഹിത്യത്തെയുംകുറിച്ചുള്ള മുഖ്യധാരമാർക്സിസത്തിന്റെ നിലപാടുകൾ പലപ്പോഴും യാന്ത്രികമായ ലഘൂകരണത്തിലേക്കാണ് എത്തിച്ചേർന്നതെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. രൂപഭദ്രതാവാദത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ ചേരിതിരിവുകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ കേരളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ പരിമിതികൾ വ്യക്തമായിക്കാണാൻ കഴി

യുമെന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ''മാർക്സിസ്റ്റുകൾ കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും സവിശേഷതകളെ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ഒരു കലാ-സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനുപകരം, യാന്ത്രികലഘൂകരണങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചതിനെതിരെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു ലഘൂകരണം മാത്രമായിരുന്നു രൂപഭദ്രതാവാദം. യാന്ത്രികഭൗതികവാദപരമായ ലഘൂകരണത്തിനെതിരെ ഉയർന്നുവന്ന ആശയവാദപരമായ ലഘൂകരണം'' (2010:14-15). വിമർശനത്തിലെ ആശയവാദസമീപനത്തിനെതിരെ നിരന്തരം പ്രതികരിക്കുന്നുണ്ട് രാജീവൻ. കെ. പി. അപ്പന്റെ *തിരസ്കാരം* എന്ന പ്രബന്ധത്തെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടെഴുതിയ *സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സമഗ്രത* എന്ന ലേഖനം ആശയവാദത്തെ ശക്തമായി വിമർശിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. എഴുത്തുകാരന് എഴുതുന്ന നിമിഷത്തിൽ ഏകാന്തത വേണ്ടെന്നോ പ്രചോദനം വേണ്ടെന്നോ ഒന്നും മാർക്സിസ്റ്റുകൾ വാദിക്കുന്നില്ല എന്ന നിലപാടാണ് രാജീവൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. തുടർന്നദ്ദേഹം തന്റെ വാദങ്ങളെ യുക്തിസഹമായി വിന്യസിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ എഴുതുന്ന നിമിഷങ്ങളിൽ തനിക്കുതന്നെ പിടിയില്ലാത്ത അനുഭൂതികളുടെ ആവേശത്തിന് കീഴ്പ്പെട്ട് അടിയന്തിരപരിതഃസ്ഥിതികളെ മറികടക്കുന്ന മറ്റൊരു വ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന കാര്യത്തിലും അവർക്ക് തർക്കമില്ല. എന്നാൽ ആ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയ കാലദേശമുക്തമായ ഒരതിഭൗതികവ്യാപാരമാണെന്ന ധാരണയെ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ ശക്തിമായി എതിർക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ രചനയുടെ നിമിഷങ്ങളിൽ അനുഭൂതികൾക്കു കീഴ്പ്പെട്ട് അടിയന്തിരപ്രേരണകളെ മറികടക്കുന്ന കലാകാരന്റെ പ്രവർത്തനം ഒരു ഭൗതികവ്യാപാരമാണെന്ന് മാത്രമല്ല, വ്യക്തിപരമായ മറ്റേതൊരു ദൈനംദിനജീവിതവ്യാപാരത്തെക്കാളും സമ്പന്നമായ ഒരു ഭൗതികപ്രയോഗം കൂടിയാകുന്നു എന്നാണ് രാജീവൻ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയെ മാറ്റിമറിയ്ക്കാനുള്ള സമരത്തിൽ മനുഷ്യൻ നേടുന്ന വിജയമാണ് അവന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യമെന്നും കലാകാരന്റെ ദന്തഗോപുരം വിജനമല്ല, ജനനിബിഡമാണെന്നുമുള്ള വാദമാണ് രാജീവൻ ഉയർത്തുന്നത്.

പരിമിതികളിൽനിന്ന് മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തെ മോചിപ്പിക്കാനും ഗുണാത്മകമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുമുള്ള ശ്രമമാണ് രാജീവൻ നടത്തുന്നത്. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികൾ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് കലയെ നോക്കിക്കാണുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മാർക്സിസ്റ്റുവിമർശനത്തിൽ വലിയൊരു വിച്ഛേദംതന്നെ കൊണ്ടുവരാൻ അത് ഇടയാക്കി. 1972-ൽ ഇടപ്പള്ളിയിൽവെച്ചുനടന്ന ചങ്ങമ്പുഴ അനുസ്മരണസെമിനാറിൽ ഇ. എം. എസും രാജീവനും ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതകളെക്കുറിച്ച് മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച പ്രബന്ധങ്ങൾക്കും തുടർന്നുനടന്ന സംവാദങ്ങൾക്കുമെല്ലാം മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റുവിമർശനചരിത്രത്തിൽ വലിയ സ്ഥാനമുണ്ട്. സമ്പത്തികാടിത്തറയിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടാണ് ഇ. എം. എസ് പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിച്ചതെങ്കിൽ പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയിലാണ് രാജീവൻ കേന്ദ്രീകരിച്ചത്. മാർക്സിസത്തിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ രണ്ട് വ്യത്യസ്തമായ പ്രബന്ധങ്ങൾ. 1980-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സമഗ്രത* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കലയെക്കുറിച്ചുള്ള മാർക്സിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാട് രാജീവൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനികതയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന കൃതികൂടിയാണത്. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റുവിമർശനവും ആശയവാദവിമർശനവും ആധുനികതാവാദത്തെ നോക്കിക്കണ്ടതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു രാജീവൻ മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. ആധുനികതാവാദത്തെ സാഹിത്യകലാസൃഷ്ടികളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്ന പ്രവണതയായി കാണാതെ ഒരു സമഗ്രസാംസ്കാരികപരിവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കാണുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. ആധുനികതാവാദത്തിൽ പാശ്ചാത്യാധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ തലം കണ്ടെത്താനും രാജീവനു കഴിയുന്നുണ്ട്. ആശയവാദനിരൂപകർ അതിഭൗതികദർശനങ്ങളാൽ ആധുനികതാവാദത്തെ വിലയിരുത്തിയപ്പോൾ ആ ആശയങ്ങളെ കണ്ണടച്ച് സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആധുനികതാവാദത്തെ അപ്പാടെ തള്ളിക്കളയുന്ന സമീപനം മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ കലാസമീപനമല്ലെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് രാജീവൻ പുലർത്തുന്നത്.

കലാസൃഷ്ടിയെന്ന അമൂർത്തമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അമൂർത്താശയങ്ങളുടെ അള വുകോലുകൾ വെച്ചല്ല മൂർത്തമായ അനുഭവത്തിലൂടെയാണ് പരിശോധിക്കേണ്ട തെന്ന നിലപാട് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് മൂർത്തമായ ആശയങ്ങളാൽ ആധുനിക താവാദത്തെ നോക്കിക്കാണാനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു വായന യിൽ അധിനിവേശാനന്തരരാഷ്ട്രീയസാംസ്കാരികപ്രതിഭാസമായി അധുനികതാ വാദത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിക്കുന്നു.

കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം എന്ന കൃതിയിൽ സമാഹരിച്ച ''കലയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വൈരുധ്യാത്മകഭൗതിക വാദരീതി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കലയെക്കുറിച്ചുള്ള അതിഭൗതികസങ്കല്പങ്ങളെയും യാന്ത്രികഭൗതികവാദസമീപനങ്ങളെയും രാജീവൻ ചെറുക്കുന്നുണ്ട്. കലയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനങ്ങളാണ് അതിൽ അദ്ദേഹം അവതരി പ്പിക്കുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അൽത്യൂസറിന്റെ സങ്കല്പനത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള വാദങ്ങളായിരുന്നു രാജീവൻ പങ്കുവെച്ചത്. മലയാള ത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റുകലാസാഹിത്യചിന്തയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന പ്രബന്ധ മായിരുന്നു അത്. ആശാന്റെ *ദുരവസ്ഥ*യെക്കുറിച്ചുള്ള ഇ. എം. എസിന്റെ പ്രബന്ധത്തിൽ പറയുന്ന *ദുരവസ്ഥ*യുടെ പ്രചാരണമൂല്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീ ക്ഷണത്തെ പിൻതള്ളിക്കൊണ്ട് കലയെക്കുറിച്ചുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണ ങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് രാജീവൻ. കലാദർശനത്തിലെ ഉപകരണവാദത്തെ അദ്ദേഹം എതിർക്കുന്നു. ധർമാദർശപ്രചാരണമാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യ മെന്ന ഇ. എം. എസിന്റെ വാദത്തെ എതിർത്തുകൊണ്ട് ധർമ്മാദർശങ്ങളെത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമിഥ്യയായി അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിൽനടന്ന സാഹിത്യസംവാദത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് വാദങ്ങളാ യിരുന്നു 'കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി', 'കല ജീവിതത്തിനുവേണ്ടി' എന്നിവ. രണ്ടുവാദ ങ്ങളെയും രാജീവൻ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. അധ്വാനവിഭജിതമായ ഒരു സമൂ

ഹത്തിൽ കലയെ സംബന്ധിച്ച് ഉയർന്നുവരുന്ന വിഭാഗീയചിന്തയാണത് എന്നാണ് രാജീവന്റെ അഭിപ്രായം. ആദ്യത്തേത് ആശയവാദത്തിന്റെയും രണ്ടാമത്തേത് യാന്ത്രികഭൗതികവാദത്തിന്റെയും ഉൽപ്പന്നമാണ്. [11]കല ശുദ്ധവും കേവലവുമായി വെറുതെ അങ്ങനെയിരിക്കുകയാണെങ്കിൽ നിശ്ചയമായും അതെടുത്ത് നല്ല കാര്യങ്ങൾക്കുപയോഗിക്കാം. ചീത്തക്കാര്യങ്ങൾക്കുപയോഗിക്കുന്നതിനെ എതിർക്കുകയും ചെയ്യാം. അപ്പോൾ കല കലയ്ക്കുവേണ്ടിയാണെന്ന വാദംതന്നെ, അങ്ങനെയൊരു കലയെ എന്തിനും എടുത്തുപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യാം എന്ന ഉപകരണവാദത്തെ അനിവാര്യമായും ഉല്പാദിപ്പിച്ചേ മതിയാകു (2012:130). രണ്ടുവാദങ്ങളും കല ഒരു ഉപകരണമാണെന്നാണ് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത് എന്നാണ് രാജീവൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

കേവലവിപരീതങ്ങളിൽപ്പെട്ട് അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ചാടിക്കളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കലാദർശനങ്ങളുടെ ദയനീയപരിഹാസ്യതയെ മറികടക്കണമെങ്കിൽ സ്വന്തം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ മാത്രം യാഥാർത്ഥ്യമായിക്കണ്ടിരുന്ന മനുഷ്യൻ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലേക്കുയരേണ്ടതുണ്ട് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് രാജീവൻ പങ്കുവെക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള രാജീവന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്നത് ആരോ പണിതുവെച്ച ഒരു പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠതയല്ല. മിഥ്യകളിലൂടെ മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിച്ച മാനുഷികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ മിഥ്യകളിൽ നിന്നുള്ള മോചനം മാത്രമാണത് എന്ന ആശയമാണ് അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് (2012:143). അത്തരമൊരു ആശയത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് തൊഴിലാളിവർഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പം രാജീവൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യരാശിയുടെ സാർവ്വത്രികബന്ധനത്തെ സ്വന്തം ബന്ധനത്തിൽ കണ്ടെത്തുന്ന വർഗമാണ് തൊഴിലാളിവർഗം എന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ തൊഴിലാളിവർഗം ശത്രുവർഗത്തിനുമേൽ സ്വന്തം പ്രത്യേകാധികാരം നടപ്പാക്കി സ്വയം അധികാരിവർഗമായിത്തീരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരുവർഗമല്ലെന്നും അത് മനുഷ്യസഹജമായ അതിന്റെ പദവിയല്ലാതെ

ചരിത്രപരമായ പ്രത്യേക പദവിയൊന്നും ആവശ്യപ്പെടുന്നില്ലെന്നും രാജീവൻ പറയുന്നു. പുരോഗമനസാഹിത്യസംഘടനയുടെ പരാജയത്തിനുകാരണം അതിന് രാഷ്ട്രീയസ്വഭാവമുള്ളതല്ല ആ രാഷ്ട്രീയം വിപ്ലവകരമായിരുന്നില്ല എന്നതാണെന്ന ഒരു നിരീക്ഷണം രാജീവൻ നടത്തുന്നുണ്ട് (1980:134). ഇന്ന് ഒരു വർഗത്തിന്റെ വിഭാഗീയവിമോചനത്തിനുതകുന്ന ഒരു കലാദർശനമല്ല ആവശ്യമെന്നും യഥാർത്ഥ തൊഴിലാളിവർഗകലാദർശനം മനുഷ്യനിന്നോളം സൃഷ്ടിച്ച യഥാർത്ഥമായ കലാസമ്പത്ത് മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നായിരിക്കണമെന്നും മനുഷ്യരാശി ഇന്നോളം സൃഷ്ടിച്ചതും സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ യഥാർത്ഥ ഭൗതികസാംസ്കാരികസമ്പത്ത് മുഴുവൻ ഉച്ചനീചത്വമില്ലാതെ എല്ലാവർക്കും ഒരുപോലെ സ്വായത്തമാക്കാനുതകുന്ന, അതിനുവേണ്ടി പൊരുതാൻ ബാധ്യസ്ഥമായ ഒരു വർഗത്തിന്റെ കലാദർശനമാണാവശ്യം എന്ന ആശയത്തിലാണ് രാജീവൻ എത്തിച്ചേരുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം, സംസ്കാരവ്യവസായം, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രാത്മകത തുടങ്ങിയ നിരവധി സങ്കല്പനങ്ങളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് മാർക്സിസ്റ്റ്കലാസാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ പുതിയ രീതിശാസ്ത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു പൊതുവിൽ രാജീവൻ ചെയ്തത്.

2.4.3 ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ

മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന് സൈദ്ധാന്തികമായ അടിത്തറയൊരുക്കുന്നതിൽ ഗണ്യമായ പങ്ക് വഹിച്ച ധിഷണാശാലിയായിരുന്നു ഡോ. ടി. കെ. രാമചന്ദ്രൻ. സംസ്കാരത്തെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണത്തിൽ സമീപിക്കുകയും അതിൽ നിലീനമായിക്കിടക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രേരണകളെയും വിശകലനത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ പിന്തുടരുന്നത്. മലയാളത്തിലെ മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളെപ്പോലെത്തന്നെ സോവിയറ്റ് മാർക്സിസത്തിന്റെ യാന്ത്രികഭൗതികവാദനിലപാടിനെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ടി. കെ.

രാമചന്ദ്രനും തന്റെ ചിന്തയെ വികസിപ്പിച്ചത്. ഗ്രാംഷി, അഡോർണോ, റെയ്മണ്ട് വില്യംസ്, വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിൻ, അൽത്യൂസർ എന്നിവരുടെയെല്ലാം ചിന്തകളെയും സങ്കല്പനങ്ങളെയും ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ സംസ്കാരവിചാരങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയത്.

*കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡ*ത്തിൽ സമാഹരിച്ച ''സാംസ്കാരിക വിമർശനത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയും പ്രസക്തിയും തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ ഒരാമുഖസംരംഭം'' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റിയും അവബോധരൂപീകരണത്തെപ്പറ്റിയും അപബോധത്തെപ്പറ്റിയും പ്രയോഗത്തിന്റെ ജ്ഞാനസിദ്ധാന്തപരവും മാധ്യമികവുമായ അർത്ഥവിവക്ഷകളെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ സാമൂഹികസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം രാമചന്ദ്രൻ ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിന്റെയും അൽത്യൂസറിന്റെയും സങ്കല്പനങ്ങൾ പിൻപറ്റി വാക്കിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു. അൽത്യൂസറിന്റെ ആശയം അദ്ദേഹം സംഗ്രഹിച്ച് ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്. ''വാക്കുകൾ ഒരിക്കലും വെറും വാക്കുകൾ മാത്രമല്ല. അവയ്ക്ക് പിന്നിൽ എപ്പോഴും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പരികല്പനകൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഈ പരികല്പനകളാകട്ടെ, യഥാർത്ഥ വർഗതാല്പര്യങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയുമാണ്. അതുകൊണ്ട് വാക്കുകളെപ്പറ്റി നടക്കുന്ന വിവാദങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ വർഗസമരത്തിന്റെ താത്ത്വികതലത്തിലുള്ള പ്രതിഫലനം മാത്രമാണ്. വർഗസഹകരണത്തിന്റെയും വിട്ടുവീഴ്ചാമനോഭാവത്തിന്റെയും നിർലജ്ജമായ വാദഗതികൾ അതിവിപ്ലവമുദ്രാവാക്യങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഇന്നത്തെ സന്ദിഗ്ധദിശാസന്ധിയിൽ തൊഴിലാളിവർഗം അതിന്റെ താത്ത്വികായുധങ്ങളായ വാക്കുകളുടെയും പരികല്പനകളുടെയും നിയതസ്വഭാവവും മൂർച്ചയും നിലനിർത്തുന്ന കാര്യത്തിൽ ജാഗ്രത പുലർത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്നുതീർച്ച (2006:63). ഇത്തരം വിശദീകരണങ്ങളിലൂടെ മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ ഒരാമുഖം രചിക്കാൻ ആ പ്രബന്ധത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ

വൈരുധ്യാത്മകമായ ഒരു രീതിശാസ്ത്രം അനിവാര്യമാണെന്നുംഅത് ഒരേസമയം സംസ്കാരത്തിൽ പങ്കുചേരുകയും അതിൽനിന്നും വിമർശനാത്മകമായ ദൂരം പുലർത്തുകയും വേണം എന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് രാമചന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.

മിഥ്യയുടെ ഭാവി, കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ എന്നീ കൃതികളിൽ രാമചന്ദ്രൻ തന്റെ സംസ്കാരവിചാരപരമായ ആലോചനകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. റെയ്മണ്ട് വില്യംസിന്റെ സംസ്കാരപഠന സംബന്ധിയായ സങ്കല്പനങ്ങൾ ഉപയുക്തമാക്കി യാണ് *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*യിൽ സമാഹരിച്ച വിമർശനങ്ങളെല്ലാം രചിക്കപ്പെട്ടത്. വ്യത്യസ്ത മേഖലകളിലായി കിടക്കുന്ന ആലോചനകളെയെല്ലാം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി വില്യംസിന്റെ സംസ്കാരസങ്കല്പനങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരം എന്ന പദത്തെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പുകമറയിൽനിന്ന് പുറത്തുകൊണ്ടുവരിക എന്നതുതന്നെ വർഗസമരത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷ ദൗത്യമായിട്ടാണ് രാമചന്ദ്രൻ കരുതുന്നത്.

ഇന്ത്യയിലെ ഫാഷിസത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രതിരോധപരമായ സമീപനം രാമചന്ദ്രന്റെ എഴുത്തിൽ ശക്തമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. *മിഥ്യയുടെ ഭാവി* എന്ന കൃതിയിൽപ്രധാനമായും ഹിന്ദുത്വഫാഷിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങളാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഫാഷിസത്തെ കേരളപശ്ചാത്തലത്തിൽ വിശദീകരിക്കാ നുള്ള ശ്രമമാണത്. ചലച്ചിത്രങ്ങളെയും മാധ്യമങ്ങളെയും വിശകലനം ചെയ്തു കൊണ്ട് ഫാഷിസത്തിനനുകൂലമായുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പുനരാനയിക്കു ന്നതിന് അവ സഹായകരമാവുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് അതിൽ .സാംസ്കാരികരംഗത്ത് എങ്ങനെയാണ് പ്രതിലോമപ്രത്യയശാസ്ത്രം പിടിമുറുക്കു ന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം തന്റെ എഴുത്തുകളിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഫാഷി സത്തെ ചെറുക്കുകയെന്നത് ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഉത്തരവാദിത്വമാ ണെന്ന് മലയാളത്തിലെ മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളെപ്പോലെ രാമചന്ദ്രനും വിശ്വസിച്ചി രുന്നുവെന്നർത്ഥം.

''ഫാഷിസ്റ്റ് ഹിന്ദുത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രവും കേരളീയസാംസ്കാരികജീവിതവും'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വർഗീയത എങ്ങനെയാണ് സംസ്കാരത്തിൽ ഇടപെടുന്ന തെന്ന് അദ്ദേഹം വിശദമാക്കുന്നു. ഇടതുപക്ഷവീക്ഷണത്തിലൂടെ സംസ്കാരത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന രാമചന്ദ്രൻ അമ്പതുകളിൽ കേരളത്തിലെ സാംസ്കാരികരംഗത്ത് മേൽക്കൈ ഉണ്ടായിരുന്ന ഇടതുപക്ഷം പിന്നീട് അപചയ ത്തിലായെന്നും അതിനുകാരണം തീവ്രയാഥാസ്ഥിതികപ്രതിതരംഗത്തിന്റെ ആവിർഭാവമാണെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. ''പുരോഗമനവിരുദ്ധവും ഇടതുപക്ഷവിരുദ്ധ വുമായ നിലപാടുകൾ, ഫ്യൂഡൽ ഭൂതകാലത്തെ ഉളുപ്പില്ലാതെ ആദർശവൽക്കരി ക്കൽ, അക്രമണോത്സുകമായ ഒരുതരം അരാഷ്ട്രീയനാട്യം, ജനകീയപ്രസ്ഥാനങ്ങ ളോടുള്ള അറപ്പും വെറുപ്പും, ദുഃസ്സഹമായ പുനരുത്ഥാന വാചാടോപം'' (2013:65) എന്നിങ്ങനെ പ്രതിതരംഗത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കു ന്നു.

മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനം ഒരിക്കലും ഏകതാ നമോ ഏകശിലാനിർമ്മിതമോ ആയിരുന്നില്ലെന്നുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ് രാമചന്ദ്രൻ പുലർത്തിയിരുന്നത്. സായുധവിപ്ലവത്തിൽ പ്രതീക്ഷയുള്ള ഒരു തീവ്രഇടതുപ ക്ഷവും അവ്യക്തവും നിഗൂഢതകൾ കലർന്നതുമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ അഭിരമി ക്കുന്ന ഒരു യാഥാസ്ഥിതികപക്ഷവുമായി വിഭജിക്കപ്പെടുകയെന്ന ഒരപകടം രാഷ്ട്രീയവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ തലത്തിൽ നോക്കിയാൽ അതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരുന്നു എന്ന അഭിപ്രായം രാമചന്ദ്രൻ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (2013:69). മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതാവാദം ആത്മീയതയുടെ ജടിലഭാഷയെ സംസ്ഥാപിച്ചുവെന്ന അഭിപ്രായമായിരുന്നു രാമചന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നത്. ഒ. വി. വിജ യന്റെ ഭാഷയെ മുൻനിർത്തിയാണ് രാമചന്ദ്രൻ അങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലും ജടിലഭാഷ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് രാമചന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ജി. അരവിന്ദന്റെ *പോക്കുവെയിൽ* എന്ന സിനിമയിലെ ദൃശ്യ

ങ്ങളെ ആത്മീയതയുടെ ജടിലഭാഷണത്തിന്റെ മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യ കാലപ്രകാശനങ്ങളുടെ ഉദാഹരണമായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. *ആര്യൻ, പൈതൃകം, ധ്രുവം* പോലുള്ള വാണിജ്യസിനിമകളിൽ പ്രകടമാവുന്ന പച്ചയായ പുനരുത്ഥാനവാദവും, ഫ്യൂഡൽ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദർശവൽക്കരണവും ഇതിൽനിന്നൊക്കെ ഒറ്റച്ചുവടുമാത്രം അകലെയാണ് എന്നാണ് രാമചന്ദ്രന്റെ വാദം. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഭീതിതമായ വളർച്ചയെക്കുറിച്ച് ടി. കെ. ബോധവാനായിരുന്നു. സംസ്കാരവിമർശനം വിപ്ലവാത്മകമായ ഒരു പ്രവർത്തനംതന്നെയാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് രാമചന്ദ്രൻ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്.

2.4.4 എ. സോമൻ

നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളാണ് എ. സോമന്റെയും സംസ്കാരവിമർശനങ്ങൾക്ക് അടിസ്ഥാനം. ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ സങ്കല്പനങ്ങളാണ് കൂടുതലും അദ്ദേഹം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സംസ്കാരവ്യവസായമെന്ന സങ്കല്പനം പല ലേഖനങ്ങളുടെയും അടിപ്പടവായുണ്ട്. ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിന്റെ സംസ്കാരസമീപനത്തിനെതിരെയുള്ള വിമർശനം സോമന്റെ രചനകളിൽ കാണാം. മാർക്സിസ്റ്റുചിന്തകർ ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലൂടെ സംസ്കാരത്തെ ഏകശിലാനിർമ്മിതമായ ഒന്നായി കണ്ടുപോരുന്നതിനെ അദ്ദേഹം വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. മിച്ചമൂല്യത്തിന്റെ മൂശയിൽ അവർ സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മനോചിത്രം വാർത്തെടുത്തുവെന്ന് സോമൻ എഴുതുന്നു. ഏകമുഖമായ സംസ്കാരസങ്കല്പം ബൂർഷ്വാസംസ്കാരം/തൊഴിലാളിവർഗസംസ്കാരം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രമാദവർഗ്ഗീകരണത്തിന് വഴിതുറന്നിട്ടു. സാമ്പത്തികമേഖലയിൽ ബൂർഷ്വാസിയുടെ പുരോഗമനാത്മകമായ വശങ്ങളെ കണ്ടെത്തിയപ്പോഴും ബൂർഷ്വാസംസ്കാരത്തിന്റെ ഗുണാത്മക വശങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാൻ നമ്മുടെ ഇടതുപക്ഷചിന്തകർക്കായില്ല. ഇത് കേരളീയ സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിൽ വരുത്തിവെച്ച വിന ചില്ലറയല്ല എന്ന് സോമൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2002: 262). സാഹിത്യത്തിലെയും കലയി

ലെയും ആധുനികതയുടെ പ്രശ്നത്തെ അവർ അതീവലളിതവൽകൃതമായ ചില സമവാക്യങ്ങളിലൊതുക്കിയെന്ന ഉദാഹരണമാണ് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. അധ്വാനത്തിൽനിന്നും മിച്ചമൂല്യത്തിൽനിന്നുമാണ് സംസ്കാരം ഉരുവംകൊള്ളുന്നതെന്ന അടിസ്ഥാനധാരണയിൽ ഉറച്ചുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ അതിന്റെ സാർവ്വലൗകികതലങ്ങളെ കൈയെത്തിപ്പിടിക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന സമീപനമായിരുന്നു സോമൻ മുന്നോട്ടുവെച്ചത്.

സംസ്കാരത്തിന്റെ വഴികളിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന ഫാഷിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ സോമനും നടത്തുന്നുണ്ട്. അത്തരം പ്രതിലോമപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ സമൂഹത്തെ കീഴടക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് എൺപതുകളിൽ അദ്ദേഹം എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരമായ *സാംസ്കാരിക വിമർശം* (1990) എന്ന കൃതിയിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വർഗീയഫാഷിസത്തെ ഒരു രാഷ്ട്രീയാനുഭവം മാത്രമായി പരിഗണിക്കുന്നതിനെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് ഫാഷിസത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ഉള്ളടക്കത്തെ, മനഃശാസ്ത്രപരമായ അന്തർഗതങ്ങളുള്ള അതിന്റെ സാംസ്കാരികമാനങ്ങളെ വിശദമാക്കാനാണ് സോമൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

'നമ്മുടെ കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ ഇരുണ്ടമറുപുറങ്ങൾ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ സമൂഹഘടനയുടെ ഏറ്റവും താഴ്ന്ന യൂണിറ്റ് എന്നനിലയ്ക്ക് ആവിർഭവിച്ച കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനം എങ്ങനെയാണ് ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളിലൊന്നായിത്തീരുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അധികാരം ഉറപ്പിച്ചുനിർത്താൻ ഭരണവർഗത്തിന് 'കുടുംബം'എന്ന സ്ഥാപനം സുഘടിതവും ആസൂത്രിതവുമാക്കി നിർത്തേണ്ടതുണ്ടെന്നും രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തിന്റെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ, പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നിവ വ്യക്തികളിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കാനുള്ള ഒന്നായി 'കുടുംബം' എങ്ങനെ ഭരണകൂടത്തിന് ഉപയുക്തമാകുന്നുവെന്നുമുള്ള സോമന്റെ വിശകലനങ്ങളിൽ അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങളുടെ

തെളിച്ചം കാണാനാകും. ഭരണകൂടത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും മനുഷ്യമനസ്സിലേക്ക് കുത്തിവെക്കാൻ കുടുംബമെന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനത്തിലൂടെ കഴിയുന്നുവെന്നും വ്യവസ്ഥയുടെ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ട അദ്ധ്വാനശേഷി പുനഃരുല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ആ വ്യവസ്ഥയുടെ സ്ഥായീഭാവത്തിനുവേണ്ട പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും മൂല്യസംബന്ധിയുമായ ബോധസഞ്ചയത്തെക്കൂടി അത് പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും സോമൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു (2002:33). ഈ അർത്ഥത്തിലാണ് 'കുടുംബം' എന്ന മധ്യസ്ഥസ്ഥാപനം ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണമാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. വിൽഹം റീഹിന്റെ *ഫാസിസത്തിന്റെ ആൾക്കൂട്ടമനഃശാസ്ത്രം* (1933) എന്ന കൃതിയിലെ ആശയങ്ങളെ പിൻപറ്റി കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഫാഷിസത്തിന്റെ സ്വീകാര്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനം അദ്ദേഹം നടത്തുന്നു. ഫാഷിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ സോമന്റെ പല ലേഖനങ്ങളുടെയും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു സ്വഭാവമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വാക്കുകളുടെയും ബിംബങ്ങളുടെയും കാര്യത്തിലുള്ള കണിശതയില്ലായ്മയെ മുൻനിർത്തി ഫാഷിസത്തിനെതിരായുള്ള ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ സമീപനത്തോടുള്ള തന്റെ വിമർശനം അദ്ദേഹം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ''മതപരമായ വിവക്ഷകളും വർഗീയപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിദൂരച്ഛവികളും ഇടതുപക്ഷപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലും മറ്റു വ്യവഹാരമണ്ഡലങ്ങളിലും കലരുന്നത് യാദൃച്ഛികമാണെങ്കിലും അവയുടെ അനന്തരഫലങ്ങൾ അത്ര ചെറുതല്ല'' എന്ന് സോമൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (2002:46–47). പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ സാംസ്കാരികമേഖലയെ കീഴടക്കിയ സംസ്കാരവ്യവസായത്തെക്കുറിച്ചും, വർഗീയഫാഷിസത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ആലോചനകളും കുടുംബമടക്കമുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങളുമാണ് സോമന്റെ സംസ്കാരവിമർശനങ്ങളിൽ പ്രധാനമായും കടന്നുവരുന്നത്. സിനിമയെയും സാഹിത്യത്തെയും ചിത്രകലയെയുമെല്ലാം വിശകലനവിധേയമാക്കിയാണ് സോമൻ തന്റെ സാംസ്കാരികസമീപനങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്നത്.

അഡോർണോ മുന്നോട്ടുവെച്ച സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന സങ്കല്പനത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആലോചനകൾ *സാംസ്കാരികവിമർശം* (1990) എന്ന കൃതിയിൽ സോമൻ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്ത ഉല്പാദനബന്ധങ്ങൾക്കിട യിൽ സംസ്കാരം വ്യവസായവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും വാണിജ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടു കയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയെപ്പറ്റിയുള്ള വിചിന്തനങ്ങളാണ് സോമന്റെ സംസ്കാര വിമർശനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം.വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹ്യവൽക്കരണപ്രക്രിയയിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ നിർണായകമായ പങ്ക് സോമൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. അന്യവൽകൃതമായ ജീവിതത്തിൽ ജനങ്ങൾക്ക് കപടമായ വിനോദം പകരുകയും അവരുടെ ഒഴിവുവേളകളെ ചിന്താശൂന്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ മൂലകങ്ങളെ സോമൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്.

സംസ്കാരവ്യവസായം കലാസാഹിത്യാദികളെ കമ്പോളവല്ക്കരിക്കു ന്നതിന്റെ തീക്ഷ്ണതയെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന സോമൻ ''ചരിത്രം സംസ്കാരവ്യവ സായമാകുമ്പോൾ'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ *1921* എന്ന സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നിർദ്ദിഷ്ട ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഹിംസാത്മകമായ വ്യവസ്ഥയ്ക്കെ തിരെ പോരാട്ടം നടത്തി ജയാപജയങ്ങൾ ഒരുപോലെ ഏറ്റുവാങ്ങിയ ജനങ്ങളുടെ ചരിത്രംപോലും എളുപ്പത്തിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ വില്പനപ്പണ്ടങ്ങളാ കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ലേഖനത്തിൽ അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. വർഗരാഷ്ട്രീയ ത്തിന്റെ അന്തഃസത്ത ചോർത്തിക്കളഞ്ഞ് മലബാർ കലാപത്തെ മതപരമായ ഉള്ളട ക്കത്തിലേക്ക് വെട്ടിച്ചുരുക്കുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് *1921* എന്ന സിനിമയെ സോമൻ വില യിരുത്തുന്നത്. സിനിമാവിമർശനത്തിൽ സോമന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. *1921*-നു പുറമെ ''പിറവിയുടെ നാട്യങ്ങൾ'', ''കാലാപാനിയുടെ ഒളിസേവ'', ''തമ്പുരാക്കൾ തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ'' ''വർഗ്ഗീയത, ദേശീയത ആധുനികസിനിമയിൽ'', ''ഇന്ത്യൻ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ പുനർനിർവ്വ ചനം'' എന്നിവയെല്ലാം സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് സംസ്കാരവി

മർശനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളാണ്. കലാസാഹിത്യാദികളുടെ രൂപമാത്രവാദത്തിനെതിരെ സോമൻ വിമർശനമുന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. *പിറവി* (1988) എന്ന സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള 'പിറവിയുടെ നാട്യങ്ങൾ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ അദ്ദേഹം അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ''മാധ്യമമെന്നത് വിനിമയദൗത്യങ്ങളിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറിനിൽക്കുന്നതോ ചരിത്രനിരപേക്ഷമോ ആയിട്ടുള്ള ഒരു സങ്കല്പമല്ല. മറിച്ച്, അത് സാമൂഹ്യചരിത്രത്തെയും കലാചരിത്രത്തെയും ആശ്രയിച്ച് മാത്രം നിലനില്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്. വിനിമയത്തെ നിരാകരിച്ച് മാധ്യമാനുഭവത്തെയും രൂപഭദ്രതയെയും ഉയരത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകവഴി ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിർദ്ദയം തിരസ്കൃതമാവുന്നത് ഒരു ജനതയുടെ ചരിത്രവും സാമൂഹ്യാനുഭവങ്ങളുമാണ്'' (2002:78). സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളിൽ പ്രബലമായിക്കൊണ്ടിരുന്ന മാധ്യമത്തെ ഒരു കേവലതയായി കണക്കാക്കുന്ന രീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലന സന്ദർഭത്തിലാണ് സോമൻ ഇങ്ങനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്.

ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ച് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർ പൊതുവെ സ്വീകരിച്ച സമീപനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു കാഴ്ചപ്പാട് സോമൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള സോമന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ട് അത്. ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ സമീപിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള ഗതാനുഗതസങ്കല്പങ്ങൾ പൊളിച്ചെഴുതേണ്ടതുണ്ട് എന്ന കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു സോമനുണ്ടായിരുന്നത്. ആധുനികത ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ അധമമായാണ് നോക്കിക്കണ്ടത്. എന്നാൽ ഉത്തമം/അധമം എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ മാഞ്ഞുപോവുന്നതിനെ സോമൻ സ്വാഗതംചെയ്യുന്നു. അതേസമയംതന്നെ സംസ്കാരം സംസ്കാരവ്യവസായമായി മാറിയിട്ടുള്ള മൂന്നാംലോകസാഹചര്യങ്ങളിൽ ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഒരു ദ്വിമുഖതന്ത്രം ആവിഷ്ക്കരിക്കേണ്ടിവരുമെന്ന ആശയം സോമൻ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരേസമയം ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങളെ സ്വായത്തമാക്കുകയും അതേസമയം,

അതിന്റെ വിമോചകവിരുദ്ധരീതികളെ തിരസ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടുമാത്രമേ ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ കേരളത്തിലേതുപോലുള്ള സവിശേഷസാഹചര്യത്തിൽ സ്വീകരിക്കാനാവൂ എന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു (2002:264). ചിന്തകളുടെ മണ്ഡലത്തെ ഭരിക്കുന്ന കാലഹരണപ്പെട്ട സങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം സോമൻ തള്ളിക്കളയുന്നു. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ പാശ്ചാത്യാധുനികതയ്ക്കെതിരെയും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ കമ്പോളവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കലകൾക്കും ആത്മീയതയ്ക്കുമെതിരെയും യുക്തിപരമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയ ചിന്തകനായിരുന്നു സോമൻ എന്ന് വിലയിരുത്താനാകും.

2.4.5 രവീന്ദ്രൻ

സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് പാതയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച ചിന്തകനാണ് രവീന്ദ്രൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാസാഹിത്യാദിവിമർശനങ്ങളിലെല്ലാം പാശ്ചാത്യനവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളുടെ സ്വാധീനം കാണാം. രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അതാണ്. സിനിമാവിമർശനം, സാഹിത്യവിമർശനം, ചിത്രകലാവിമർശനം, മറ്റ് സംസ്കാരവിമർശനങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം ആ ആശയങ്ങൾ അടിപ്പടവായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ വിഭിന്നസമീപനങ്ങളിൽ അൽത്യൂസറിന്റെയും ഗ്രാംഷിയുടെയും ആശയാവലികളോട് ചേർന്നുനിന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. സംസ്കാരവിചാരങ്ങളുടെ തത്ത്വചിന്താപരമായ വഴിയേക്കാൾ പ്രായോഗികമായ തലത്തിലേക്കാണ് രവീന്ദ്രൻ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്.

രവീന്ദ്രന്റെ കലാസാഹിത്യാദിവിമർശനങ്ങളെയാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ആ വിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവം എന്തായിരുന്നുവെന്നും മലയാളത്തിലെ വിമർശനചരിത്രത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനപരമായ ഇടപെടലുകളുടെ സ്ഥാനം എന്തായിരുന്നുവെന്നും പരിശോധിക്കുകയാണവിടെ.

കുറിപ്പുകൾ

1 മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരമേഖലയിലെ കേന്ദ്രപരികല്പനയാണ് അടിത്തറ/മേല്പുര എന്ന സ്ഥലരൂപകം. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രംതന്നെ ഈ പരികല്പനയാണെന്നുപറയാം. സാംസ്കാരിക മേല്പുര-ആശയ വ്യവസ്ഥകളും കലയും നിയമസംഹിതകളും എല്ലാം ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. ഉല്പാദനപരമായ അടിത്തറയാൽ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് ഈ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ കാതൽ. വാസ്തവത്തിൽ അടിത്തറ/മേല്പുര എന്ന സ്ഥലരൂപകത്തിലൂടെ പ്രകാശിതമാവുന്ന മാർക്സിന്റെ സാംസ്കാരികവിചാരത്തിന് വളരെ സൂക്ഷ്മമായ ഉള്ളടക്കമുണ്ട്. സോവിയറ്റ് പാരമ്പര്യംവഴി വികസിച്ചുവന്ന മാർക്സിസ്റ്റ്ധാരണകൾ ഈ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളെ വേണ്ടത്ര ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത ... അടിത്തറ/മേല്പുര എന്ന പരികല്പനയുടെ ഉള്ളടക്കം ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം, ഒന്ന്, സംസ്കാരം എന്നത് കേവലാശയങ്ങളുടെ മേഖലയല്ല. അതതുകാലയളവിലെ ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും അന്തിമമായി ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതുമാണ് അത്. രണ്ട്, എന്നാൽ സാമ്പത്തികഘടനയാണ് സംസ്കാരത്തിലെ ഒരേയൊരു നിർണ്ണായകഘടകം എന്ന് കരുതുന്നത് അർത്ഥരഹിതവും ബുദ്ധിശൂന്യവുമാണ്. മൂന്ന്: സാംസ്കാരിക ഉപരിഘടനയിലെ ഓരോ മണ്ഡലവും അതാതിന്റേതായ നിയമാവലികൾക്കും വ്യവസ്ഥകൾക്കും അനുസ്യൂതനായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവയാണ്. നാല്: ഉപരിഘടനയിലെ വിവിധ ഘടകങ്ങൾ പരസ്പരം പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുവാനും ഫലമുളവാക്കുവാനും കഴിവുള്ളവയാണ്. അഞ്ച്: അടിത്തറ ഉപരിഘടനയിലെന്നപോലെ ഉപരിഘടന അടിത്തറയിലും പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുകയും സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയും ചെയ്യും. അടിത്തറയുടെ അന്തിമമായ നിർണ്ണയനശേഷി നിലനിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഉപരിഘടനയ്ക്ക് ആധിപത്യം കൈവരുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം (സുനിൽ, 2011:118).

2 ഔദ്യോഗികമായി ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ അംഗമായിരുന്നില്ലെങ്കിലും സംസ്കാരചിന്തയ്ക്ക് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യത്തെ മുൻനിർത്തി വാൾട്ടർ ബെഞ്ചമിനെയും ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണാറുണ്ട്.

3 'ഹെജിമണി' എന്ന പദത്തിന് നിരവധി തർജ്ജമകൾ മലയാളത്തിലുണ്ട്. കെ സച്ചിദാനന്ദൻ അധീശത്വം, നെടുനായകത്വം എന്നീ വാക്കുകളും രവീന്ദ്രൻ മേല്ക്കോയ്മ എന്ന പദവും ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു.

4 Ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence (Althusser, 1971:162)

5 It is not their real conditions of existence, their real world, that men represent to themselves in ideology, but above all it is their relation to those conditions of existence which is represeneted to them there. It is this relation which is at the centre of every ideological,i.e imaginary,representation of the real world. It is this relation that contains the 'cause' which has to explain the imaginary distortion of the ideological representation of the real world (Althusser,1971:164)

6 All ideology hails or interpellates concrete individuals as concrete subjects, by the functioning of the category of the subject (Althusser, 1971:173)

7 അൽത്യൂസറിനെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് എന്ന് നേരിട്ട് വിളിക്കാൻ കഴിയില്ല. മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരചിന്തയിൽ വലിയ സംഭാവനകൾ നൽകിയ ചിന്തകനാണ് അദ്ദേഹം. സംസ്കാരവിചാരപരമായ അൽത്യൂസറിന്റെ ആശയാവലികളെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുകൂടിയാണ് മലയാളത്തിലെ നമമാർക്സിസ്റ്റുകൾ തങ്ങളുടെ ചിന്താലോകത്തെ വികസിപ്പിച്ചത്.

8 *വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* എന്ന കൃതിയിലെ 'വഴിത്തിരിവിന്റെ രേഖ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ബി.രാജീവൻ ഇത് ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രകലാചിന്തയ്ക്ക് കീഴ്പ്പെട്ടും എന്നാൽ അതിനോട് മല്ലടിച്ചുകൊണ്ടും വികസിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഒന്നാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ ചരിത്രം. മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ തുടക്കം മുതൽതന്നെ ഈ രണ്ട് പ്രവണതകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം കാണാം. എന്നാൽ ഏറിയകൂറും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രവാദത്തിന് കീഴ്പ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് മലയാളത്തിൽ മാർക്സിസ്റ്റ് വൈരുധ്യവാദത്തിന്റെ കലാദർശനം മുന്നോട്ടുവരുന്നത്. ശുദ്ധകലാവാദത്തിനും രൂപഭദ്രതാവാദത്തിനും ആധുനികതയ്ക്കും എതിരായിനടന്ന സമരങ്ങളിൽ മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം സാമൂഹ്യശാസ്ത്രവാദത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് യുദ്ധം ചെയ്തത്. (2014:637)

9 കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ സാഹിത്യമീമാംസ നവനിരൂപണമാണ്. പടിഞ്ഞാറൻ നവനിരൂപണത്തിൽനിന്നും അസ്തിത്വവാദചിന്തയിൽനിന്നുമുള്ള ആശയാവലികളെ അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു താത്ത്വികസമീക്ഷയുടെ പിന്തുണയൊന്നുമില്ലാതെ അതിൽ ഇണക്കിനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് നവനിരൂപണം മലയാളത്തിൽ ബലം നേടിയത്. പൊതുവായി പറഞ്ഞാൽ സാഹിത്യത്തെ അതിഭൗതികത്തിന്റെ അരങ്ങായി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അത് ..ഏകാകിയായ മനുഷ്യന്റെ അസ്തിത്വവ്യഥയുടെയും അന്യതാബോധത്തിന്റെയും മരണവാസനയുടെയും മറ്റും കഥയായി ആധുനികതാവാദം വിശദീകരിക്കപ്പെട്ടു(സുനിൽ,2016:218).

10 ബി. രാജീവന്റെ ''കലയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും'', രവീന്ദ്രന്റെ ''സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും'', ''സമകാലീന സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം: നിരൂപണക്കുറിപ്പുകൾ'', മുരളീധരന്റെ ''ഇന്നത്തെ മതപരമായ പുനഃരുദ്ധാരണരൂപങ്ങൾ: ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വർഗ്ഗസ്വഭാവവും സാമൂഹികമായ വേരുകളും'' എന്നീ പ്രബന്ധങ്ങളെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാവുന്നതാണ്.

11 രാജീവൻ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ തന്റെ വാദം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് ''ഏതുമരുന്നും പൊതിഞ്ഞുകൊടുക്കാൻ പറ്റിയ പഞ്ചസാരയാണ് കലയെങ്കിൽ, മരുന്നു പൊതിയാത്തപ്പോഴും മരുന്നിന്റെ സഹായം കൂടാതെ പഞ്ചസാര ഭരണിയിൽത്തന്നെ ഇരിക്കണമല്ലോ. മാത്രമല്ല, പഞ്ചസാര പൊതിഞ്ഞു മരുന്നു കൊടുക്കണമെങ്കിൽ മരുന്നുണ്ടാക്കുന്നതിനുമുമ്പ് എടുത്തു പൊതിഞ്ഞ് കൊടുക്കാൻ പാകത്തിൽ പഞ്ചസാര അങ്ങനെ ഇരിക്കുകയും വേണം. അപ്പോൾ മരുന്നിൽനിന്ന് വേറിട്ട് പഞ്ചസാരയ്ക്കു പഞ്ചസാര എന്ന നിലയിൽ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു നിലനിൽപ്പുണ്ടെന്ന് ഏതു വൈദ്യനും സമ്മതിക്കാതെ തരമില്ല. അതിനാൽ ധർമ്മാദർശപ്രചരണത്തിനുവേണ്ടി ഏടുത്തുപയോഗിക്കാനുള്ളതാണ് കലയെന്ന് ഒരാൾ ഏത്ര തറപ്പിച്ചു പറയുന്നുവോ അത്രയും തറപ്പിച്ച് അയാൾ മറ്റൊരു കാര്യംകൂടി മൗനമായിപ്പറയുന്നുണ്ട്; ആദർശനിരപേക്ഷമായി കേവലമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ് കല എന്ന്.'' (2012:129,130)

അധ്യായം മൂന്ന്

സംസ്കാരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും

രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനസമീപനങ്ങൾ

സിനിമാവിമർശനം, ചിത്രകലാനിരൂപണം, മാധ്യമവിമർശനം, സാഹിത്യപഠനം എന്നിങ്ങനെ വിഭിന്നമേഖലകളിലായിക്കിടക്കുന്ന രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനരചനകളെ പഠനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. ഈ രചനകളെല്ലാംതന്നെ അതാത് ജനുസ്സിനുള്ളിൽ നിൽക്കെത്തന്നെ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തജനുസ്സുകളിലുള്ള വിമർശനങ്ങളെ അതാതിന്റെ ചട്ടക്കൂടുകളിൽനിന്നുകൊണ്ട് നോക്കിക്കാണുകയും അതേസമയം സംസ്കാരവിമർശനം എന്നനിലയിലുള്ള അതിന്റെ സമീപനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയുമാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ.

3.1 സിനിമാവിമർശനത്തിലെ രവീന്ദ്രന്റെ ഇടപെടലുകൾ

സിനിമകൾ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുമെന്നും വ്യവസ്ഥയോട് ഐക്യപ്പെടാൻ അവരെ പ്രാപ്തരാക്കിയെടുക്കുമെന്നുമൊക്കെയുള്ള ആശയങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് സിനിമയെ രാഷ്ട്രീയമായി നോക്കിക്കാണേണ്ടതിന്റെ അനിവാര്യതയെപ്പറ്റി ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ സിനിമാവിമർശനത്തെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുന്നത്. ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ സിനിമയുടെ കേവലം കഥാവിവരണങ്ങളും, സിനിമ നന്നായി നന്നായില്ല തുടങ്ങിയ നിരീക്ഷണങ്ങളും, സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളുടെ വിവരണങ്ങളും, മലയാളസിനിമയെ ലോകസിനിമയുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കിയുള്ള വിലയിരുത്തലുകളും സർവ്വോപരി ലാവണ്യാധിഷ്ഠിതസമീപനങ്ങളുമായി മുന്നോട്ടുപോയിരുന്ന മലയാളസിനിമാനിരൂപണമണ്ഡലത്തിലേക്കാണ് തന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര

വിശകലനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രവുമായി രവീന്ദ്രൻ കടന്നുവരുന്നത്. ലാവണ്യാധിഷ്ഠിത നിരൂപണങ്ങൾ കൈക്കൊണ്ടിരുന്ന ആശയങ്ങളായ 'കലയുടെ സാർവ്വജനീനത', 'ശാശ്വതമൂല്യം' തുടങ്ങിയ അതിഭൗതികസങ്കല്പനങ്ങൾ സിനിമാവിമർശനത്തെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുകയില്ലെന്നും അത് വസ്തുനിഷ്ഠമായ സിനിമാവിമർശനം അസാധ്യമാക്കുമെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നത്.

ഗഹനമായ ചലച്ചിത്രവിചാരം എന്ന ഭാവത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നിരൂപണപ്രശംസകളിൽ മിക്കതും ഏതെങ്കിലും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രദർശനങ്ങളുടെയോ സാമൂഹികബോധത്തിന്റെയോ സാങ്കേതികപരിചയത്തിന്റെയോ അടിസ്ഥാനത്തിലല്ലെന്നും സന്ദർഭത്തിനൊത്ത് സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തേടുന്നതാണെന്നുമായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ വാദം (2011:20). 'ഉദാത്തഗംഭീരം','അപൂർവ്വ ഹൃദയഹാരിത' എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രസ്താവങ്ങൾ നിരൂപണത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന, എന്നാൽ എന്തുകൊണ്ട് ഉദാത്തമായിരിക്കുന്നുവെന്നോ എന്തുകൊണ്ട് ഹൃദയഹാരിയായിരിക്കുന്നുവെന്നോ പറയാതെ വാചകങ്ങളുടെ പുകമറ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിരൂപകരെക്കുറിച്ചായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ വിമർശനമുന്നയിച്ചത്. ഇത്തരം രീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സിനിമയെ ഒരു സാംസ്കാരികരൂപമെന്ന നിലയിൽ പരിചരിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം ആരായുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. അത്തരമൊരു ആരായൽ നടത്താൻ പ്രധാനമായും അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ച രീതി സിനിമയെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപാരായണത്തിന് വിധേയമാക്കുക എന്നതായിരുന്നു. സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയവായനയെന്നത് രവീന്ദ്രനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം മലയാളസിനിമാനിരൂപണരംഗത്ത് ആദ്യമായി കൊണ്ടുവന്ന രവീന്ദ്രൻ സിനിമാവിചാരങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗം തന്നെയാണെന്നുകൂടി തെളിയിക്കുകയായിരുന്നു. ജനങ്ങളുടെ അബോധത്തിന്റെ ഏറ്റവും നിഗൂഢമായ തലങ്ങളിൽപ്പോലും ആധിപത്യമുറപ്പിക്കുന്നതിലേക്ക് ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രം വളരുന്നുണ്ടെന്നും പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതിയിലും സാമാന്യ

ബോധമുറപ്പിക്കുന്നതിലും ജനപ്രിയകലയായ സിനിമ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നു ണ്ടെന്നുമുള്ള ധാരണകളാണ് സിനിമാനിരൂപണരംഗത്തേക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്രവി മർശസമീപനങ്ങളുമായുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ കടന്നുവരവിന്റെ ഉൾപ്രേരണ.

3.1.1 സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശവും

കലയും സാഹിത്യവും ഉൾപ്പെടെയുള്ള സാമൂഹികസാംസ്കാരിക വ്യവഹാ രങ്ങളിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനങ്ങളെ വിശകലനത്തിലൂടെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരികയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം എന്ന വിശകലനോപാധി ചെയ്യുന്നത്. കലാസാഹിത്യാദികളുടെ പാഠത്തിന്റെ ഉള്ളിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച് ഒരു മനോവിശ്ലേഷകനെപ്പോലെ അതിനെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന വിമർശകർ അതിൽ പ്രത്യ ക്ഷത്തിലുള്ളതും മറഞ്ഞിരിക്കുന്നതുമായ സൂചനകളിൽനിന്നും പാഠത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വായിച്ചെടുക്കുന്നു. നിലവിലുള്ള മൂല്യവിശ്വാസങ്ങളെ നില നിർത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് സിനിമ നടത്തുന്നത്. അധീശവർഗത്തിന്റെ വിശ്വാസ ങ്ങളും താല്പര്യങ്ങളുമാണ് നിലവിലുള്ള സജീവമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം എന്ന് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ വിലയിരുത്തുന്നു. ഈ പ്രത്യയശാ സ്ത്രതാല്പര്യങ്ങൾ തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും മറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയ ങ്ങളായ മിക്ക സിനിമകളും സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്താൽ നിലവിലുള്ള പൊതുബോധത്തെ ലംഘിക്കാത്തവയും പാരമ്പര്യമൂല്യവിശ്വാസങ്ങളെ ആവർത്തിച്ചു സ്വീകരിക്കുവാനും ആവർത്തിച്ച് പുനരധിവസിപ്പിക്കാനും ബദ്ധപ്പെ ടുന്നവയും ആണെന്ന് കാണാൻ കഴിയുമെന്ന് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ കരുതു ന്നു. ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയിൽനിന്ന് അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ തെളിയിച്ച് കാണിക്കാനാണ് സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ''യാഥാർത്ഥ്യത്തിനുമേൽ മൂടൽമഞ്ഞുപോലെ വീണുകിടക്കുന്ന സാങ്ക ല്പികബന്ധങ്ങളും അവസ്ഥകളും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നുണ്ട്. നമ്മുടെ പലസിനിമകളും അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ മനു

ഷ്യരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയുടെ യഥാർത്ഥാനുഭവങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുന്നതിൽനിന്നും അവരെ തടയുന്നത് ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് (ജോസഫ്, 1997:14). പൊതുവെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന വാദമാണിത്. കണ്ണിന്റെ ആന്തരപടലത്തിൽ പതിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിബിംബം തലതിരിഞ്ഞാണിരിക്കുന്നത്. അതിനെ ശരിയായ രീതിയിൽ വായിക്കണമെങ്കിൽ നാഡീവ്യൂഹത്തിന്റെ ഇടപെടൽ വേണം. സമൂഹനേത്രത്തിൽ തലകുത്തി നിൽക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ നേരാംവണ്ണം വായിക്കാൻ വിമർശനാത്മകയുക്തിയുടെ ഇടപെടൽ വേണ്ടിവരും (രവീന്ദ്രൻ പി.പി., 2013:47) എന്നതാണ് ലളിതമായിപ്പറഞ്ഞാൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തിന്റെ യുക്തി.

സിനിമയുടെ സ്വഭാവംതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.[1] അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയാണ് പ്രധാനമായും സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സമീപനങ്ങളെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ നോക്കിക്കാണുന്നത്.

3.1.2 രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം

സിനിമാനിരൂപണത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ പ്രധാന നിയാമകം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വിവക്ഷകളാണ്. ''ഞാനാദ്യം അന്വേഷിക്കുന്നത് നിർദ്ദിഷ്ടസിനിമ പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനോ പുനഃസ്ഥാപിക്കാനോ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നാണ്'' എന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട് (2014:160). രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവം അതുതന്നെയാണ്. രാവന്തിയോളം അധ്വാനിച്ചുതളരുന്ന ബഹുഭൂരിപക്ഷം ജനതയ്ക്ക് ഉല്ലാസത്തിന്റെയും വിനോദത്തിന്റെയും ഒരു ഇടവേള നൽകി നിത്യജീവിതത്തിന്റെ അല്ലലുകളിൽനിന്ന് അൽപ്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും മോചിപ്പിക്കുകയാണ് തങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം എന്ന സിനിമാക്കാരുടെ പൊതുവെയുള്ള വാദത്തെ രവീന്ദ്രൻ പ്രശ്നവൽക്കരി

ക്കുന്നു. സിനിമ യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ വിധേയപ്പെടുത്തുകയാണ് എന്നാണ് അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നത്. വിനോദത്തിന്റെ ഇടവേളയെന്നത് നിഷ്ക്കളങ്ക മായ ഒന്നല്ല. ആ ഇടവേളകളിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സുഷുപ്തി കൊണ്ട് നിറയ്ക്കുക മാത്രമാണ് സിനിമചെയ്യുന്നത് അതായത് മറ്റ് രീതികളിൽ പ്രബോധനങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് ജാഗ്രത്താവാനിടയുള്ള സാധ്യതകളെ സിനിമ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നുവെന്നർത്ഥം. ഇത്തരത്തിൽ അധ്വാനിക്കുന്ന ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെയും ജാഗ്രതയെയും പ്രതിരോധിക്കാനുള്ള ഒരു ഉപായ മായി സിനിമ മാറുന്നു എന്ന ആശയമായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. വിധേയത്വം, സുഷുപ്തി, പ്രബോധനം എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശകലന ത്തിന്റെ താക്കോൽ വാക്കുകൾ. സിനിമ നൽകുന്നുവെന്നുപറയുന്ന ഉല്ലാസവും വിനോദവും തീർത്തും നിഷ്ക്കളങ്കമല്ലെന്നും പ്രദർശനശാലയ്ക്ക് മുന്നിലെ കാത്തുനിൽപ്പിൽനിന്ന് തുടങ്ങി സ്വന്തം വിവേചനശേഷിയെ അടിയറവെച്ചുകൊണ്ട് നായകന്റെ മനോവൃത്തിയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച് സിനിമയുടെ അന്തിമനിഗമ നത്തെ നിർബാധം അംഗീകരിക്കുന്നതുവരെ അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു വിധേയത്വ മാണത് എന്നും അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ലാവണ്യവാദനിരൂപകർ കലാസിനിമകളെയായിരുന്നു തങ്ങളുടെ നിരൂപണ ത്തിന് സ്വീകരിച്ചത്. എന്നാൽ രവീന്ദ്രൻ കലാസിനിമകളെക്കാൾ കച്ചവടസിനിമ കളെ അഥവാ ജനപ്രിയസിനിമകളെയായിരുന്നു വിമർശനത്തിന് വിധേയമാക്കിയ ത്. അതിനുകാരണം കലാസിനിമകൾ എന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമകളെക്കാൾ വിപുലമായ ആസ്വാദകവൃന്ദമുള്ളത് കച്ചവടസിനിമകൾക്കാണ് എന്നതും വലി യൊരു വിഭാഗം പ്രേക്ഷകരെ ജനപ്രിയസിനിമ അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായി സമരസപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് എന്നതുമാണ്. ''വിമർശനപരാമർശം അർഹിക്കുന്നി ല്ലെന്ന ന്യായത്തിന്മേൽ കച്ചവടസിനിമയെ നിരാകരിക്കുന്നത് ഫലത്തിൽ ആ സിനിമ ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആപത്ക്കരമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തന

ത്തിന് മൗനമായ അംഗീകാരം നൽകുന്നതിന് സമാനമാണ്'' (2011:20) എന്ന കാര്യവും അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജനപ്രിയസിനിമ ആപത്ക്കരമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനത്തിലാണ് ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം എന്തൊക്കെയാണെന്ന് കണ്ടെത്തുകയും എങ്ങനെയാണ് സിനിമ അത് സാധ്യമാക്കുന്നതെന്ന് വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ.

3.1.2.1 സങ്കല്പനവും രീതിശാസ്ത്രവും

രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശങ്ങൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരങ്ങളാണ് അതിന്റെ അടിത്തറയെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. അൽത്യൂസറിന്റെയും അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയുടെയും ആശയാവലികളാണ് രവീന്ദ്രൻ പിൻപറ്റുന്നത്. സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അൽത്യൂസറിന്റെ സങ്കല്പനങ്ങളും സാമാന്യബോധത്തെക്കുറിച്ചും മേല്ക്കോയ്മയെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഗ്രാംഷിയുടെ സങ്കല്പനങ്ങളുമെല്ലാമാണ് അതിന് ആധാരമാകുന്നത്. ഏതൊരു സാമൂഹികഘടനയുടെയും തുടർച്ച സാധ്യമാക്കുന്നതിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ഉല്പാദനോപാധികളുടെയും ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെയും പുനഃരുല്പാദനത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. ഭരണകൂടം അതിനുള്ള സാഹചര്യങ്ങൾ ഒരുക്കാൻ വേണ്ട പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്യും. മർദ്ദനോപകരണങ്ങൾക്കൊപ്പം പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളും സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഭരണകൂടം ഈ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. മർദ്ദനോപകരണങ്ങളുടെ മേൽ എന്നപോലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങൾക്കുമേലും മേല്ക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ ഭരണകൂടത്തിന് നിലനിൽപ്പ് സാധ്യമാകുന്നുള്ളു. അധീശവർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് സമൂഹം കീഴടങ്ങുന്ന സന്ദർഭത്തിലേ ഉല്പാദനോപാധികളുടെയും ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെയും പുനഃരുല്പാദനം സുഗമമായി നടക്കുകയുള്ളു. വിശാലമായ

അർത്ഥത്തിൽ എല്ലാ പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനങ്ങളും ഇത്തരത്തിലുള്ള കീഴ്പ്പെടുത്തലിന് സഹായിക്കുന്നവയാണ്. നിലവിലുള്ള മൂല്യബോധം നിലവിലുള്ള ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെ അംഗീകരണവും സാധൂകരണവും ആണെന്നതിനാൽ അവയുടെ പരിരക്ഷണം ആ ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെ തന്നെ പരിരക്ഷണമാകുന്നു. അൽത്യൂസറിന്റെ ''ഐഡിയോളജി ആന്റ് ഐഡിയോളജിക്കൽ സ്റ്റേറ്റ് അപ്പാരറ്റസ്'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തിന്റെ രീതിപദ്ധതികൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് അടിസ്ഥാനമാകുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനങ്ങളെപ്പോലെ കലകളും ഇത്തരമൊരു പ്രവർത്തനത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നുണ്ടെന്നും സാഹിത്യാദികലകളെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതി നടത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഏറ്റവും കൂടുതലായി പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഇടപെടൽ നടത്തുന്ന മാധ്യമമാണ് സിനിമയെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ് രവീന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.

ഉപകരണവാദപരമായ സമീപനമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിച്ചത്. സിനിമ ഭരണകൂടത്തിന്റെ, അധീശശക്തികളുടെ ഉപകരണമാണെന്ന സങ്കല്പമാണത്. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാധൂകരണത്തിന് സിനിമ ഒരു പ്രചരണോപകരണമായി മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് അതിന്റെ സ്വഭാവം. സിനിമയെന്ന കലാമാധ്യമം അടിമുടി പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാണെന്ന സങ്കല്പം തന്നെയാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

3.1.2.2 സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിചാരം

സിനിമ അനുവർത്തിക്കുകയും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ സങ്കല്പത്തിൽ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ഉണ്ട്. അവയെ പ്രധാനമായും അഞ്ചായി സംഗ്രഹിച്ച് ക്രോഡീകരിക്കാവുന്നതാണ്.

ഒന്ന്, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും യഥാതഥമായ ഒരു മിഥ്യയാണ് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. വെള്ളിത്തിരയിൽക്കാണുന്ന ഒരു പുഷ്പം പുഷ്പത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അമൂർത്തമായ ധാരണയോ ആശയമോ എന്നതിലേറെ പുഷ്പം തന്നെയാണ്. ഈ പ്രതിബിംബങ്ങളുടെ സൂചിതാർത്ഥം നിർവിവാദമായി പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നു. അത് അയാൾക്ക് അനുഭവവേദ്യമായ യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ വാസ്തവത്തിൽ സിനിമ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത് പ്രക്ഷേപിതമായ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യം മാത്രമാണ്. ലെൻസും സാങ്കേതികവിദ്യയും പ്രകാശത്തിന്റെ സാധ്യതകളും പ്രതിരൂപരചനയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതോടെ വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യം ബാഹ്യമായ ഒരു ഇടപെടലിന് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭ്യമാവുന്ന യാഥാർത്ഥ്യം ഇടപെടലിന് വിധേയമായ സ്വന്തം ഇച്ഛകൾക്കനുസരിച്ച് സിനിമ തിരഞ്ഞെടുത്ത വികലീകരിക്കപ്പെട്ട ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന് വരുന്നു.

രണ്ട്, പ്രത്യയശാസ്ത്രസമ്മതിയില്ലാതെ യാതൊന്നും തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നില്ല. പ്രതിപാദനരീതിയിൽ പതിവുസിനിമയുടെ സുസ്ഥാപിതമായ കീഴ്വഴക്കങ്ങളെയും സമ്പ്രദായങ്ങളെയും ചിലപ്പോൾ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സിനിമകൾ മനസ്സിലാവുന്നില്ലെന്ന് പ്രേക്ഷകർ പരാതിപ്പെടുന്നതിന്റെ കാരണം ഇതാവാം. ഒരു മൽപ്പിടുത്തത്തിൽ പ്രേംനസീറിനെ അടിച്ച് തറപറ്റിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു പ്രതിനായകനെ മലയാളസിനിമ നിരൂപിക്കാത്തത് ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയാണ് രവീന്ദ്രൻ ഇത് സ്ഥാപിക്കുന്നത്.

മൂന്ന്, ചില അടിസ്ഥാന ഇതിവൃത്തസ്വരൂപങ്ങളിൽത്തന്നെ സിനിമ വീണ്ടും വീണ്ടും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഒരു പ്രത്യേക സാമൂഹ്യഘടനയ്ക്ക് ഇതിലേറെ കഥ പറയാനില്ലെന്നതും പറയേണ്ടതില്ലെന്നതും കൊണ്ടാണ്. കഥകളെ ജനിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ പ്രതിസന്ധികളും അവസ്ഥകളും നിലവിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രനിബദ്ധത്തിൽ ക്രോഡീകരിക്കുന്നതും വ്യവസ്ഥ ചെയ്യുന്നതുമാണ്. എല്ലാ വിനിമയവൃത്തിയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭൃത്യവേല ചെയ്യുന്നതാണെന്നുവരുമ്പോൾ കഥ

കളെ സംബന്ധിച്ച മുൻവ്യവസ്ഥ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. പ്രത്യയശാസ്ത്ര ശിക്ഷണത്താൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥാഗതിയെയും ഉള്ളടക്കത്തെയും കുറിച്ച് മുൻവിധിയുണ്ട്. കളങ്കപ്പെട്ട നായിക ഒരിക്കലും നായകന്റെ ഭാര്യാപദവി നേടുകയില്ലെന്നും പ്രതിനായകന്റെ ഗൂഢാലോചനകൾ അയാളുടെ അന്തിമമായ നാശത്തിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നതെന്നും മുൻനിശ്ചയമില്ലാത്ത സിനിമാപ്രേക്ഷകരില്ല. പ്രസ്തുത വ്യവസ്ഥകൾ ലംഘിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ബോധം പ്രകോപിതമായേക്കും.

നാല്, നായകപ്രതിനായക സംഘർഷത്തോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രതികരണം സംശയരഹിതവും മുൻനിശ്ചിതവുമാണ്. അവർ നായകനെയും നായകധർമ്മത്തെയും പെട്ടെന്ന് തിരിച്ചറിയുകയും നായകനുമായി സമഭാവൈക്യം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നായകന്റെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിലുള്ള സമാനതതന്നെയാണ് അവരുടെ സമഭാവൈക്യം. അപകടപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ മൂല്യവിശ്വാസങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള സമരത്തിലാണ് നായകൻ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നായകനുമായി സമഭാവൈക്യം പ്രാപിക്കാത്ത പ്രേക്ഷകർ നായകൻ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെന്നു മാത്രമല്ല സമൂഹത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ഘടനയ്ക്ക് അഥവാ സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിന് ശത്രുവാണെന്ന് വരുന്നു. സമർത്ഥമായ ഈ പരികൽപ്പനയിലൂടെ നായകൻ നിലവിലുള്ള (അധീശവർഗ) പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അവധൂതനെന്നതിലുപരി മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ മൊത്തം പ്രത്യയശാസ്ത്ര അനിവാര്യതയുടെ പ്രചാരകനായി മാറുന്നു. അതോടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ നടക്കുന്ന വർഗസമരത്തിന്റെ സാധുത നിരാകരിക്കുകയും അതുവഴി സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന വർഗസമരത്തിനുനേരെ കണ്ണടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അഞ്ച്, പക്ഷപാതപരമായ (പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ) ദർശനങ്ങൾ സിനിമയിൽ യാഥാർത്ഥ്യമായി പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സാങ്കേതികതന്ത്രം അതിന്

സഹായകമായി വർത്തിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു പുരുഷരൂപത്തെ അതിന്റെ പ്രകടമായ സൂചിതാർത്ഥം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ലോ ആംഗിൾ ഷോട്ടിലൂടെ രൂപത്തിന്റെ ഗാംഭീര്യം ദ്യോതിപ്പിക്കുകയോ ഹൈ ആംഗിൾ ഷോട്ടിലൂടെ അതിന്റെ അൽപ്പത്തത്തെ ദ്യോതിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യാം. ദ്യോതകമായ അർത്ഥം യാഥാർത്ഥ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ട്രാക്കിംഗ്, പാനിംഗ്, സൂമിംഗ്, ഫിൽട്ടറിംഗ്, വൈഡ് ആംഗിൾ ഡിസ്റ്റോർഷൻ തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികതകളിലൂടെ മിക്ക സന്ദർഭങ്ങളിലും സിനിമ നേടുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഗോപനവും നിരാകരണവും വ്യാജമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രേക്ഷണവുമാണ് (2012:190–212).

ഒരോ സിനിമയും ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രമിച്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നത് സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു നിരീക്ഷണമാണ്. മൂലധനം കുമിഞ്ഞുകൂടുന്നതിന് സമാനമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണിത്. സിനിമ രണ്ടുതലങ്ങളിലായി പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ''മൊത്തം ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയിൽ ഉല്പാദനശക്തികളുടെയും ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെയും പുനരുല്പാദനം ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിരീകരണം, അതോടൊപ്പം സിനിമയുടെ സ്വന്തം നിർമ്മാണപ്രക്രിയയ്ക്ക് അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നവണ്ണം അതേ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ തന്നെ പുനരുല്പാദനം. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ഓരോ സിനിമയും ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രമിച്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നു'' (രവീന്ദ്രൻ, 2012:194). സിനിമാവ്യവസായത്തിനാകെ ഉപയോഗിക്കാവുന്ന മൂലധനമായിട്ടാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രമിച്ചത്തെ രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നത്.

ഇത്തരത്തിൽ സിനിമ എങ്ങനെയൊക്കെ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതി നടത്തുന്നു എന്നുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനത്തിന്റ പ്രധാനപ്പെട്ട ഭാഗമാണ്. ഒരു സിനിമയെ അത് അധീശവർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പുനർനിർമ്മിക്കുന്നോ അഥവാ പുനഃസ്ഥാപിക്കുന്നോ എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാന

ത്തിൽ നോക്കിക്കാണുകയും നിരവധി പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഘടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ പിന്തുടർന്നത്.

3.1.2.3 ജനപ്രിയസിനിമ- സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിചാരം

ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ സ്വഭാവത്തെയും അവയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിന് നിദാനമാകുന്ന ഘടകങ്ങളെയും ഫോർമുലകളെയുമെല്ലാം രവീന്ദ്രൻ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ വിശദീകരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽത്തന്നെയാണ് അത്തരം അന്വേഷണങ്ങളും അദ്ദേഹം നടത്തുന്നത്. ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത് ജനങ്ങളെ വിദഗ്ധമായി ചൂഷണം ചെയ്യാനുള്ള ഉപാധികളെ മുൻനിർത്തിയാണെന്ന സങ്കല്പമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ വിശദീകരണങ്ങളിൽ പ്രധാനം. ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം ജനപ്രിയസിനിമകളെയും നോക്കിക്കാണുന്നത്.'ദൈനംദിന ജീവിതരീതിയാണ് സംസ്കാരം' എന്ന റെയ്മണ്ട് വില്യംസിന്റെ നിർവ്വചനത്തോട് ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന ഒന്നായി രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരസങ്കല്പത്തെ കാണാമെങ്കിലും സംസ്കാരം എന്ന പദത്തിന് ആഭിജാതം, വരേണ്യം എന്നിങ്ങനെ അർത്ഥം കല്പിക്കുന്നവർ ചെയ്തതുപോലെ ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ സംസ്കാരത്തിന്റെ അപചയമായി കാണുകയാണ് രവീന്ദ്രനും ചെയ്യുന്നത്. ജനപ്രിയസിനിമയെക്കുറിച്ചും ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശകലനങ്ങൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഇത് വ്യക്തമാകും.

3.1.2.3.1 സംസ്കാരം/ജനപ്രിയസംസ്കാരം എന്ന വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വം

ആധുനികതയുടെ ദ്വന്ദ്വയുക്തിയിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ നോക്കിക്കണ്ടത്. സംസ്കാരം/ ജനപ്രിയസംസ്കാരം, കുലീനസംസ്കാരം/അധഃമസംസ്കാരം എന്നിങ്ങനെ

വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വമായാണ് ആധുനികത സംസ്കാരത്തെ പരിഗണിച്ചത്. അത് സംസ്കാരത്തെ കുലീനമായി കാണുകയും കുലീനസംസ്കാരത്തിന് വിരുദ്ധമായി ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്തു. ജനപ്രിയകലകളെയും ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെയും അത്തരമൊരു രീതിയിൽത്തന്നെയാണ് അവർ സമീപിച്ചത്. ജനപ്രിയകലയും സാഹിത്യവും പ്രേക്ഷകരെ അല്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരെ മന്ദരാക്കുന്നുവെന്നും സമൂഹത്തോട് യാതൊരു ബാധ്യതയുമില്ലാതെയാണ് ഇത്തരം കലാസാഹിത്യങ്ങൾ പടച്ചുവിടുന്നത് എന്നുമെല്ലാമുള്ള വിമർശനങ്ങളാണ് അവർ ഉയർത്തിയത്. അത്തരത്തിൽ സാമാന്യജനങ്ങളുടെ ജാഗ്രതയെ ഇല്ലാതാക്കുന്നതാണ് ജനപ്രിയസിനിമ എന്ന സമീപനമാണ് രവീന്ദ്രനും സ്വീകരിക്കുന്നത്. പക്ഷെ അവയെ വിശകലനം ചെയ്യാതെ തള്ളിക്കളയുകയല്ല പകരം ജനപ്രിയസിനിമകളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്ത് അവ എങ്ങനെയാണ് ജനങ്ങളുടെ ബോധത്തെ മലിനീകരിക്കുന്നതെന്നും അവ നടത്തുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനമെന്തെന്നും വ്യക്തമാക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം.

3.1.2.3.2 ജനപ്രിയസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യമൂല്യം : നിരീക്ഷണങ്ങളും നിഗമനങ്ങളും

ജനപ്രിയസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യമൂല്യത്തെ വിപണനമൂല്യങ്ങളുമായി ചേർത്തുവെച്ചാണ് രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയുണ്ടാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ആദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശദീകരണങ്ങളിൽ അത് കാണാം. പ്രതിപാദനശൈലികളിൽ സിനിമ അനുവർത്തിക്കുന്ന അതിവാചാലതയും അതിവൈകാരികതയും, കേന്ദ്രനായകസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള കഥ പറച്ചിൽ രീതിയും, നായകന്റെ സ്വഭാവവും പ്രവർത്തനങ്ങളും കഥ പറച്ചിലിന്റെ മാനദണ്ഡമാവുന്നതുമെല്ലാമാണ് ജനപ്രിയതയുടെ രൂപപ്പെടലിന് കാരണമായി രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്ന ഘടകങ്ങളായാണ് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നത്. ''ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ യാന്ത്രികവും കേവലവുമായ ആവർത്തനങ്ങൾ- ടൈപ്പ് കഥാപാ

ത്രങ്ങൾ, ടൈപ്പ് ഇതിവൃത്തസന്ദർഭങ്ങൾ, പ്രതിപാദനരീതികൾ - ചലച്ചിത്രഭാഷ യെയും ടെക്നിക്കിനെത്തന്നെയും ചിട്ടപ്പെടുത്തി സ്വയം അനിവാര്യമാക്കി മാറ്റു കയും പ്രത്യയശാസ്ത്ര ആയുധങ്ങളായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്'' (2012:194) എന്ന് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ മൂല്യത്തെ നിർണയി ക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്ന ജനപ്രിയങ്ങളായ ഘടകങ്ങളുടെ ആവർത്തനം കച്ചവടസിനിമ സ്വീകരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചാണ് രവീന്ദ്രൻ വിശദീക രിക്കുന്നത്. നിരന്തരം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളാണ് ജനപ്രിയസി നിമകൾ പൊതുവെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. സ്വീക്വൻസുകളുടെ സ്വഭാവത്തിലും പ്രതി പാദനരീതികളിലും വൈകാരികതലങ്ങൾ, അഭിനേതാക്കൾ, സംഗീതം തുട ങ്ങിയവയിലും ചില്ലറ പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് അത്തരം സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം രവീന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ ഗൗരവമു ള്ളതാക്കുന്നു.

ഒരു സാധാരണ പ്രതിപാദ്യഘടകത്തെ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പതിവു പ്രതിപാദനശൈലി അത്യുക്തികൊണ്ടും അതിവൈകാരികതകൊണ്ടും ഉച്ചസ്ഥായി യിലുള്ള അഭിനയം കൊണ്ടും നിറയ്ക്കുന്നു. സ്വീക്വൻസുകളുടെ യഥാർത്ഥഭാവം ആവശ്യപ്പെടുന്നതിലുമധികം മുഴക്കത്തിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന സംഭാഷണം, അഭിനേതാവിന്റെ പ്രകടനപരത, വികാരങ്ങളുടെ അമിതമായ നാടകവൽക്കരണം എന്നിവ ഫലത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സത്തയെ ചോർത്തിക്കളഞ്ഞ് വികലീക രിക്കുന്നുവെന്നതും അത് പെരുപ്പിച്ച ഒരു കപടയാഥാർത്ഥ്യത്തെ സ്ഥാപിക്കു ന്നുവെന്നതും ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ പ്രധാന പൊതുസ്വഭാവമായി രവീന്ദ്രൻ വില യിരുത്തുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ജനപ്രിയതയുണ്ടാക്കുന്ന മറ്റൊരു ഘടകം ഫോർമുലയാണ്. ഒരു കേന്ദ്രനായകസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള സിനിമയുടെ കഥപറച്ചിൽ രീതിയെയാണ് ഇവിടെ രവീന്ദ്രൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. നായകന്റെ സ്വാഭാവവും പ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് പൊതുവെ ജനപ്രിയസിനിമകളിലും നോവലു

കളിലും കഥപറച്ചിലിന്റെ മാനദണ്ഡമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതുപോലെ പ്രതിനായകൻ നായകസങ്കല്പത്തിന് വിപരീതമായി നിൽക്കുന്നു. അയാൾ മൂല്യധ്വംസകനാണ്. അയാളുടെ പ്രവൃത്തികളെല്ലാം വികലമായിരിക്കും. തന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ സ്വൈരജീവിതവും മര്യാദകളും അയാൾ നിരന്തരം നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നായകനാവട്ടെ, വീരോചിതമായി പ്രതിരോധിക്കുകയും അപകടപ്പെട്ട മര്യാദകളെ പുനരധിവസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങളും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമെല്ലാം നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ മാനദണ്ഡത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഈ മത്സരം അനിവാര്യമായും പ്രതിനായകന്റെ നാശത്തിലും നായകന്റെയും അയാൾ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിന്റെയും അന്തിമവിജയത്തിലും പര്യവസാനിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയെ നിർണയിക്കുന്നതിലുള്ള ഫോർമുലകളുടെ പങ്കിനെപ്പറ്റി വിശദീകരിക്കുന്നതിനൊപ്പം അത് എങ്ങനെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം നടത്തുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ.

3.1.2.4 സിനിമാവിചാരങ്ങളും സംസ്കാരവിമർശനവും

നിലനിൽക്കുന്ന മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെ ജനമനസ്സുകളിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ നോക്കിക്കാണുന്നതും സിനിമയെന്ന ജനുസ്സിന്റെ ഉള്ളിൽനിന്ന് പുറത്തുകടന്ന് അതിനെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതും സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമാണ്. അതായത് കേവലമായ സിനിമാപഠനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സിനിമയെ സാംസ്കാരികവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സിനിമാവിമർശനത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനം സംസ്കാരവിമർശനമായി മാറുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണങ്ങൾ നിരവധിയുണ്ട്. പ്രേക്ഷകരുടെ സദാചാരസങ്കൽപങ്ങൾക്ക് പോറ

ലേൽപ്പിക്കാതെ സിനിമ ലൈംഗികതയെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശദീകരണം അത്തരത്തിലൊന്നാണ്. ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിശാക്ലബുകളും അർദ്ധനഗ്നമായ കാബറേ നൃത്തങ്ങളും സദാചാരവിരുദ്ധമാണ്. എങ്കിലും നാഗരികമെന്ന് ധരിക്കപ്പെടുന്ന ഈ അനുഭവങ്ങളോട് പ്രേക്ഷകർക്ക് രഹസ്യമായ ആഭിമുഖ്യമുണ്ട്. വിലക്കപ്പെട്ട അനുഭൂതികൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുവാനും അതോടൊപ്പംതന്നെ അവയുണർത്തുന്ന പാപബോധത്തിൽനിന്ന് അവരെ വിമുക്തരാക്കുവാനും സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റെ സാങ്കേതികതയുടെ സഹകരണത്തോടെ കഴിയുന്നതെങ്ങനെയെന്നുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ വിശദീകരണം നോക്കുക. ''സാധാരണഗതിയിൽ ഒരു കാബറേ നൃത്തം തുടങ്ങുന്നത് നർത്തകിയുടെ അർദ്ധനഗ്നദേഹം നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകന് മുന്നിൽ വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടല്ല. നൃത്തം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രതിനായകന്റെയോ പ്രതിനായകസ്വഭാവമുള്ള സദസ്സിന്റെയോ ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്നാവും സീക്വൻസ് തുടങ്ങുന്നത്. അത്തരം ഒരു സദസ്സിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് പ്രേക്ഷകൻ നർത്തകിയെ കാണുന്നത്. അയാൾ നൃത്തം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സദസ്സിന്റെ പ്രേക്ഷകനാണ്. നൃത്തം കാണുന്നു എന്നത് പ്രതിനായകന്റെ ദുർവൃത്തി നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ സംഭവിക്കുന്ന അനിച്ഛാപൂർവ്വമായ യാദൃച്ഛികതയാണ്. പ്രതിനായകനും സഹചാരികളും ചെയ്യുന്ന സദാചാരധ്വംസനത്തിന്റെ സാക്ഷിമാത്രമാണയാൾ''[2] (2012:210). വലിയ വിപണന സാധ്യതയുള്ളതും സിനിമ നിരന്തരം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതുമായ ഇതിവൃത്തഘടകമായ ലൈംഗികതയെ പ്രേക്ഷകർക്ക് പാപബോധമില്ലാത്തവിധം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയുടെ തന്ത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ വിശദീകരണം ഇന്ത്യൻസമൂഹത്തിന്റെ ലൈംഗിക സദാചാരത്തിന്റെ കാപട്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വിമർശനവുമാകുന്നു.ആ കാപട്യത്തിന് പോറലേൽക്കാതെയുള്ള സിനിമയുടെ പരിചരണവും അതുവഴി പുരുഷപ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിൽ കൈവരിക്കുന്ന പ്രീതിയും സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിൽ വഹിക്കുന്ന പങ്കാണ് രവീന്ദ്രൻ

വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഇത്തരം വിശകലനങ്ങൾ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവ മാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

3.1.2.5 നിരൂപണമാതൃകകൾ

രവീന്ദ്രന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ പ്രായോഗികരീതികളെ മന സ്സിലാക്കാൻ ദൃഷ്ടാന്തപരമായ അപഗ്രഥനങ്ങളെന്ന നിലയിൽ പ്രസക്തമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒറ്റസിനിമാനിരൂപണലേഖനങ്ങളെ പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. രവീ ന്ദ്രൻ എഡിറ്റ് ചെയ്ത *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* എന്ന കൃതിയിൽ ''സമകാലീന സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം:നിരൂപണക്കുറിപ്പുകൾ'' എന്ന ലേഖ നത്തിൽ സമകാലീനമായ ജനപ്രിയസിനിമകളെ അദ്ദേഹം വിമർശനത്തിന് വിധേ യമാക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽപ്പെടുന്ന *പറങ്കിമല*(1981) എന്ന സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ''രതിയും വർഗതാല്പര്യങ്ങളും'', *ഒരു സ്വകാര്യം*(1983) എന്ന സിനിമയെക്കുറി ച്ചുള്ള ''ഭക്തിബോധത്തിന്റെ പുനരാവാഹനം'' എന്നീ വിമർശനലേഖനങ്ങളും *സിനിമ, സമൂഹം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം* എന്ന കൃതിയിൽ സമാഹരിച്ച *മുഖാമു ഖം*(1984) എന്ന സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ''മുഖാമുഖം: സിനിമയും വ്യാഖ്യാനവും'' എന്ന ലേഖനവും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണിവിടെ.

3.1.2.5.1 പ്രമേയത്തിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളുടെ വിശകലനം

ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *പറങ്കിമല.* ആ സിനിമയുടെ പ്രമേ യത്തെ മുൻനിർത്തി സിനിമയുടെ വിവക്ഷകളെ നോക്കിക്കാണുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. കാശുള്ള വീട്ടിലെ ചെറുക്കനായ അപ്പു, വീട്ടിലെ തങ്കം എന്ന വേലക്കാരിയുമായി പ്രേമത്തിലാവുന്നു. അവർ പ്രേമചാപല്യങ്ങളിൽ മുഴുകുന്നു. നാട്ടുകാരെല്ലാമറിയു മെന്നിടത്തോളമെത്തുന്നു അവരുടെ ചാപല്യങ്ങൾ. അതിനിടയിൽ വാറ്റുകാരനായ വേലു തങ്കത്തിൽ ആസക്തനാകുന്നു. അയാളൊരു സ്ത്രീഭ്രമക്കാരനാണ്. തങ്ക ത്തിന്റെ കുടിയനായ അച്ഛൻ വേലുവിന് അവളെ വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു. തങ്ക

ത്തിനെ ചൊല്ലി അപ്പുവും വേലുവും വഴക്കാവുകയും നാട്ടുകാരറിഞ്ഞ് അപ്പുവിന്റെ കുടുംബത്തിന് അപമാനമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അമ്മയും അളിയനും പറഞ്ഞത് അവൻ അനുസരിച്ചില്ല. അപ്പുവിന്റെ അമ്മയുടെ കണ്ണീരോടെയുള്ള അപേക്ഷ യാൽ തങ്കം തനിക്കിഷ്ടമില്ലാത്ത വേലുവിന്റെ കൂടെ പോവുന്നു. വേലു അവൾക്കൊപ്പം മറ്റൊരു നാട്ടിലെത്തി വാറ്റു തുടങ്ങുന്നു. അവിടെ കുടിക്കാനെ ത്തുന്നവർ ട്രക്ക് ഡ്രൈവർമാരായിരുന്നു. അവരിലൊരാൾ തങ്കത്തിൽ ആസക്ത നാവുന്നു. വേലുവിനെ വശത്താക്കി അയാൾ തങ്കത്തെ പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവൾ വിസമ്മതിച്ചപ്പോൾ വേലു അവളെ മർദ്ദിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ തങ്കം ഒരു ചിരവയെടുത്ത് വേലുവിനെ തലയ്ക്കടിച്ച് കൊല്ലുന്നു. ശേഷം അവൾ അർധപ്ര ജ്ഞയായി രാത്രിമുഴുവൻ ഓടി പുലർച്ചെ അമ്പലത്തിൽ തൊഴുതിറങ്ങുന്ന അപ്പു വിന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. അവർ ആലിംഗനം ചെയ്ത് നിൽക്കുമ്പോൾ അവളെ തേടി പോലീസ് എത്തുന്നു. ഇതാണ് *പറങ്കിമല*യുടെ കഥാസംഗ്രഹം

*പറങ്കിമല*യെന്ന ചിത്രം പുറത്തിറങ്ങുന്ന കാലത്തും അതിനുതൊട്ടുമുമ്പു മുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ ഭാവുകത്വത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ സിനിമാ വിശകലനത്തിന് മുതിരുന്നത്. സിനിമയിലെപരിവർത്തനം നിലപാട് കൊള്ളുന്നത് ഒരുതരം മൃദുല ലൈംഗികവ്യാപാരത്തിന്മേലാണെന്നാണ് രവീന്ദ്രന്റെ അഭിപ്രായം.''ത്യാഗസുരഭിലവും ഭാവതരളിതവുമൊക്കെയായിരുന്ന പ്രേമം അപച യപ്പെട്ടതായും നിസ്സങ്കോചമായ ലൈംഗികാഭിനിവേശത്തിന്റെ കാഴ്ചകളാണ് സിനി മയിൽ നിലവിലുള്ളതെന്നും പ്രണയത്തിന്റെ 'സബ്ലൈം' തലങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും കൈവെടിഞ്ഞെന്നും''ഭരതന്റെ സിനിമയെ മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രൻ വിമർശിക്കുന്നു (2012:437).

*പറങ്കിമല*യെന്ന സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ കാഴ്ചയോ ആസ്വാദ നമോ അല്ല രവീന്ദ്രൻ ഈ നിരൂപണക്കുറിപ്പിലൂടെ ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നത്. മറിച്ച് സിനിമയെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയ്ക്ക് വിധേയമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സാധാരണ വായനയിൽ ഒരു പ്രേമബന്ധത്തിന്റെ കഥ മാത്രമാണ് ആ സിനിമ പറയുന്നത്. കാശുള്ള വീട്ടിലെ ചെറുക്കനും അവിടുത്തെ വീട്ടുവേലക്കാരിയും തമ്മിലുള്ള മാംസനിബദ്ധമായ പ്രേമത്തിന്റെയും അതിന്റെ പരിണതിയുടെയും പ്രേമപരാജയത്തിന്റെയും കഥ. ഒരു ദുരന്തകഥയായി അത് അവസാനിക്കുന്നു. ഭരതൻസിനിമകളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ പുതുമയും അതിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകമാനങ്ങളും സിനിമാറ്റിക്കായ ആവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളും എല്ലാം വിശദീകരിച്ച് അതിന്റെ ലാവണ്യപരമായ വായനയും സാധ്യമാണെങ്കിലും രവീന്ദ്രൻ ഈസിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കലാമൂല്യങ്ങളെക്കുറിച്ചോ ഷോട്ടുകളുടെ സൗന്ദര്യമാനങ്ങളെക്കുറിച്ചോ വിവരിക്കാനല്ല മുതിരുന്നത്. *പറങ്കിമല* പറയുന്നത് ഒരു ദുരന്തകഥയാണ്. ആ ദുരന്തത്തിന്റെ ഹേതുവെന്തെന്ന് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളും അന്വേഷിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം. രതിയുടെ ഉദാത്തീകരണമാണ് ആ സിനിമയിൽ വ്യക്തമാകുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് എന്നും മധ്യവർഗമൂല്യബോധത്തിന്റെ സംരക്ഷണമാണ് ആ സിനിമ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന ആശയതലം എന്നുമാണ് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നത്.

*പറങ്കിമല*യിലെ രതിദൃശ്യങ്ങളുടെയും സ്ത്രീ അർദ്ധനഗ്നമേനി ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ആധിക്യം കണ്ട് *ആ* സിനിമയിൽ വ്യക്തമാവുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് രതിയുടെ ഉദാത്തീകരണമാണെന്നും അതിൽ വഴിഞ്ഞൊഴുകുന്ന ലൈംഗികത നൈസർഗികമായ രതിയല്ല അത് മനോരോഗമാണ് എന്നുമുള്ള അഭിപ്രായത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ എത്തുന്നു. ചിത്രത്തിൽ പ്രായം തികഞ്ഞ എല്ലാ സ്ത്രീകളും വസ്ത്രം മാറുന്നത് ഒന്നിലേറെ തവണ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. തങ്കം എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കുളിയും വസ്ത്രം മാറലും നിരവധി തവണ സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നു. അപ്പുവും തങ്കവുമായുള്ള ജലകേളിയും ദീർഘവും വിവിധവുമായ ആശ്ലേഷലാളനകളുമെല്ലാം വിലയിരുത്തിയാണ് ഭരതന്റെ ഒട്ടുമിക്ക സിനിമകളിലെയുംപോലെ *പറങ്കിമല*യും രതിസ

പര്യതന്നെയാണ് നടത്തുന്നത് എന്ന അഭിപ്രായത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ എത്തിച്ചേരുന്നത്.

പ്രമേയത്തിലും ദൃശ്യങ്ങളിലും മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന പൊതുബോധത്തിന്റെ സംരക്ഷണം അഥവാ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻവിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ബൂർഷ്വാമൂല്യബോധത്തെക്കുറിച്ചാണ് സിനിമ ഗോപ്യമായി സംസാരിക്കുന്നതെന്നതിനുള്ള തെളിവുകൾ അദ്ദേഹം നിരത്തുന്നു. വേലക്കാരിപ്പെണ്ണിനോട് അപ്പുവിന്റെ കുടുംബം തുടക്കത്തിൽ കാണിക്കുന്ന ഔദാര്യം മധ്യവർഗത്തിന്റെ പതിവ് പൊങ്ങച്ചങ്ങളുടെ രീതിയിലുള്ള ഒന്നാണ്. കഥാന്ത്യത്തിൽ നിഷ്കരുണം അവളോട് നാടുപേക്ഷിച്ചുപോവാൻ അപ്പുവിന്റെ അമ്മ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. തിന്ന ചോറിന് നന്ദി ആവശ്യപ്പെടുകയാണവർ. ആ ഘട്ടത്തിൽ തങ്കത്തിന്റെ കൃതജ്ഞത പ്രകടമാക്കുംവിധം അവളെ വേലുവിനൊപ്പം അയക്കുന്ന സിനിമ, ബൂർഷ്വാമൂല്യബോധത്തെ പരിരക്ഷിക്കുകയാണെന്നും തങ്കം പോവാൻ വിസമ്മതിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ അവളുടെ പാത്രസ്വഭാവത്തിന് പ്രസ്തുത മൂല്യസങ്കല്പത്തിൽ മങ്ങലേല്ക്കുമായിരുന്നുവെന്നും രവീന്ദ്രൻ വാദിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ദുരന്തത്തിന്റെ പ്രാഥമികഹേതുവായ കുടുംബത്തിന്റെ അഭിമാനബോധത്തെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് സാരമായ പ്രതിഷേധങ്ങളൊന്നും ഉണ്ടാവാതിരിക്കാൻ സിനിമ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുവെന്ന കണ്ടെത്തലോടെ സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. മധ്യവർഗകുടുംബത്തെ അത്രമാത്രം ഹൃദ്യമായ വെളിച്ചത്തിലാണ് സിനിമ പരിചരിക്കുന്നത് എന്ന കാര്യം നോക്കുമ്പോൾ രവീന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണം യുക്തിസഹമാണെന്ന് മനസ്സിലാവുന്നു. തങ്കം അപ്പുവിനെ വിവാഹം കഴിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ ആ കുടുംബസങ്കല്പത്തിന്റെ പവിത്രത ശിഥിലമാവുമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് സിനിമ അവളെ ഘാതകിയാക്കി പോലീസിലേല്പിച്ചത് എന്ന നിരീക്ഷണവും രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ മധ്യവർഗമൂല്യബോധസംരക്ഷണത്തിനും നിലവിലുള്ള പൊതുബോധസ്ഥിരീകര

ണത്തിനും പ്രത്യയശാസ്ത്രസംരക്ഷണത്തിനും സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സ്ഥാപിക്കുന്നു.

കഥപറച്ചിലല്ല സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യം എന്നതുതന്നെയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പമെങ്കിലും *പറങ്കിമല*യെ അതിന്റെ പ്രമേയത്തിലെ വിവക്ഷകൾ മുൻനിർത്തിത്തന്നെയാണ് പ്രധാനമായും അദ്ദേഹം വായിക്കുന്നത്. പൊതുവെ ഇത്തരം വായനകൾക്കെതിരെയുള്ള വിമർശനം ഇത് ദുർവീക്ഷണമാണെന്നും കാര്യങ്ങളെ വളച്ചൊടിച്ച് സ്ഥാപിക്കുന്ന മറുപുറം കാണലാണെന്നുമെല്ലാമാണ്. ഇത്തരം സിനിമകൾ ഗോപ്യമായ ചിലവർഗകർത്തവ്യങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തുന്നത്. അത് തുറന്നുകാണിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് രവീന്ദ്രന്റെ നിരൂപണം മുന്നേറുന്നതും. പ്രേക്ഷകർ നിത്യമായ് ഇത്തരം ഗോപ്യവിവക്ഷകളുമായി സമരസപ്പെട്ടുപോവുന്നുണ്ടെന്നും അത് തെല്ലും നിസ്സാരമാക്കി തള്ളാവുന്നതല്ല എന്നുമുള്ള പ്രത്യയാസ്ത്രവിമർശകർ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന വാദം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തിന്റെ സാംഗത്യം മനസ്സിലാവും.

3.1.2.5.2 സിനിമയുടെ രചനാശില്പവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിചാരവും

കച്ചവടം പ്രാഥമികലക്ഷ്യമല്ലാത്ത കലാസിനിമകളും പ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തമല്ലെന്ന് രവീന്ദ്രൻ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. തന്റെ സിനിമകളിൽ രാഷ്ട്രീയമില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് അതിലെ പ്രതിലോമരാഷ്ട്രീയത്തെ രവീന്ദ്രൻ തുറന്നുകാണിക്കുന്നു. എല്ലായിനം അത്മാവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് പുറകിലും ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിന്റെ പ്രേരണയുണ്ടെന്നും അതുകൊണ്ട് യാതൊരു വിനിമയശ്രമങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനിരപേക്ഷങ്ങളാവുന്നില്ലെന്നും ഉള്ള അടിസ്ഥാന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളെ രവീന്ദ്രൻ സമീപിക്കുന്നത്. ''നിലവിലുള്ള ഭരണവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സ്ഥിരീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കൺഫേമിസ്റ്റ്

സിനിമകളാണ് *സ്വയംവരവും കൊടിയേറ്റവും* എന്ന് രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു ണ്ട്'' (2011:125). *മുഖാമുഖം* ഒരു രാഷ്ട്രീയ സിനിമയായി കാണേണ്ടതില്ലെന്നും അത് ഒരു മനുഷ്യാവസ്ഥയെ മാത്രമാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നതെന്നുമുള്ള അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വാദത്തെ തള്ളിക്കൊണ്ട് *മുഖാമുഖം* നിസ്സംശയമായും ചില രാഷ്ട്രീയ അഭിപ്രായങ്ങളുടെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും നിശിതമായ പ്രസ്താവ മാണ് എന്ന് ലേഖനത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ വാദിക്കുന്നു.

അവിഭക്ത കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന കാലത്ത് സഖാവ് ശ്രീധരൻ എന്ന പ്രമുഖ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാവ് ഓട് ഫാക്ടറി സമരം നയിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ഫാക്ടറിയുടമ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ഇതേത്തുടർന്ന് ശ്രീധരനും കൂട്ടരും പ്രതിയാക്കപ്പെടുകയും ഒളിവിൽ പോകുകയും ചെയ്യുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് എല്ലാവരും ഒളിവിൽനിന്ന് പുറത്ത് വന്നെങ്കിലും ശ്രീധരൻ വന്നില്ല. കുറേകാല ത്തിനുശേഷം പെട്ടെന്നൊരു ദിവസം മുഴുക്കുടിയനായി അയാൾ തിരിച്ചുവരുന്നു. ആ തിരിച്ചുവരവ് പാർട്ടിക്കും മറ്റുള്ളവർക്കും ബാധ്യതയാവുന്നു. ഒരു ദിവസം അയാൾ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ഇതാണ് *മുഖാമുഖം* എന്ന സിനിമ പറയുന്നത്.

കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെക്കുറിച്ച് സത്യസന്ധമായ ഒരു വിമർശനമല്ല *മുഖാമുഖം* മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നത് എന്ന തന്റെ അഭിപ്രായം നിരവധി ദൃശ്യസൂചനകളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ രവീന്ദ്രൻ സ്ഥാപി ക്കുന്നു. *മുഖാമുഖം*തുടങ്ങുന്നത് ഒരു ഓട്ടുനിർമ്മാണശാലയുടെ വിവരണങ്ങളോടു കൂടിയാണ്. കളിമണ്ണ് സംഭരിക്കുന്നതുമുതൽ അച്ചിൽ ഓടിന്റെ രൂപം പശ പ്രായ ത്തിൽ വാർന്നുവീഴുംവരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിച്ചശേഷം കത്തുന്ന ചൂളയിൽ ദൃശ്യം പെട്ടെന്ന് അവസാനിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യസൂചനയെ, ഉല്പാദനം യാഥാർത്ഥ ത്തിൽ തുടങ്ങും മുൻപേ സമരം ഇടങ്കോലിടുന്നു എന്ന ദുഃസ്സൂചനയായാണ് രവീ ന്ദ്രൻ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. ''ഓട്ടുകമ്പനി കാർഷികവ്യവസ്ഥയിൽനിന്ന് വ്യാവസാ യികവ്യവസ്ഥയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റെ സൂചനയാണത്രേ. അങ്ങനെയെ

ങ്കിൽ വ്യാവസായികോല്പാദനത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തുടക്കം മുതലേ കമ്മ്യൂണിസവും അതിന്റെ പണിമുടക്ക് സമരങ്ങളും രംഗപ്രവേശം ചെയ്തുവെന്നാവും ലക്ഷണയുക്തമായ പ്രസ്തുത ചിത്രസംയോജനക്രിയയ്ക്ക് ശേഷം ആസ്വാദകൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്'' എന്നും രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (രവീന്ദ്രൻ, 2011:127). കത്തുന്നചൂളയിൽ അവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെക്കുറിച്ച് ഈ ചൂളയിൽനിന്ന് സമരത്തിന്റെ തീച്ചൂളയിലേക്ക് എന്ന പ്രാഥമികദൃശ്യവായനയെ തള്ളിക്കൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ ആ ദൃശ്യത്തെ വായിക്കുന്നത്.

തൊഴിലാളി സമരത്തെ അപഹസിക്കുന്ന നിരവധി രംഗങ്ങൾ സിനിമയിലുള്ളത് രവീന്ദ്രൻ കണ്ടെടുക്കുന്നു. അത്തരം സമരദൃശ്യങ്ങളിൽ തൊഴിലാളികളുടെ എണ്ണം വളരെ കുറവാണ്. ചുവന്ന ചുവരെഴുത്തുകളും കൊടികളും മുദ്രാവാക്യങ്ങളുമാണ് പ്രകടമായിക്കാണുന്നത്. അതുപോലെ പ്രചാരണത്തിനും പിരിവിനും വീടുകൾതോറും കയറിയിറങ്ങുന്ന മൂവർസംഘത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തെ മുൻനിർത്തി അത് തൊഴിലാളിസമരത്തെ അപഹസിക്കുന്നതരം ദൃശ്യമാണെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നു.

ഒരു കൃതിയിൽ കർത്താവിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നിലപാട് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത് മിക്കപ്പോഴും വ്യംഗ്യോക്തികൾ വഴിയാണ്. *മുഖാമുഖ*ത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള വ്യംഗ്യോക്തി സംവിധായകന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യത്തെ വെളിവാക്കുന്നതാണെന്ന് രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ''നിലവിളക്കിനും പാഠപുസ്തകങ്ങൾക്കും മുന്നിൽ ഇരിക്കുന്ന ശ്രീധരന്റെ മകനിൽനിന്നാണ് ചിത്രത്തിന്റെ രണ്ടാംഘട്ടം തുടങ്ങുന്നത്. ഒന്നാംഘട്ടത്തിൽ വിവരിക്കപ്പെട്ട ശ്രീധരൻ കേട്ടുകേൾവികളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഒരു മിത്തായിരുന്നു. ആ മിത്തിന്റെ യഥാർത്ഥരൂപം എന്തെന്ന് രണ്ടാംഘട്ടം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിന് സംവിധായകന്റെ ഒരു മുഖവുരയുണ്ട്. ഒരു മെറ്റഫർ, ഒരു ഉല്പ്രേക്ഷ, സൗണ്ട് ട്രാക്കിൽ വണ്ടിന്റെ മുരളലുമായാണ് സ്വീക്വൻസ് തുടങ്ങുന്നത്. ദൃശ്യ

ത്തിൽ വണ്ട് കറങ്ങി തുലഞ്ഞ് നിലവിളക്കിന്റെ തിരിയിൽ വന്നുവീഴുന്നു. വണ്ടോ തുലഞ്ഞു വിളക്കും കെടുത്തുന്നു എന്ന ഉല്പ്രേക്ഷയോടുകൂടിയാണ് ശ്രീധരന്റെ മകന് അച്ഛനെ കാണാത്തതിലുള്ള വേവലാതി പ്രതിപാദനം തുടങ്ങുന്നത്. ശ്രീധരനിലൂടെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രസ്ഥാനമോ തുലഞ്ഞു അത് അതിന്റെ സന്തതികളെ, അടുത്തതലമുറയെപ്പോലും നശിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഉൽപ്രേക്ഷ മാത്രം മതിയാവും മൊത്തം സിനിമയുടെ ദർശനം വിശദീകരിക്കാൻ'' (2011:130). ശ്രീധരൻ എന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ കയ്യേറ്റം ചെയ്യുവാനും ഇടപെടുവാനും സംവിധായകന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ശിക്ഷിതമായ രചനാബോധം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഉപാധിയാണ് *മുഖാമുഖ*ത്തിലെ രചനാശില്പം എന്ന് ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു സിനിമയുടെ രചനാശില്പം എത്ര ഫലവത്തായ രീതിയിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രചാരണത്തിന്റെ ഉപകരണമായിത്തീരുന്നു എന്ന് കണ്ടെടുക്കുന്നതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണമാണ് ഈ ലേഖനം.

3.1.2.5.3 പാരമ്പര്യമൂല്യസങ്കല്പങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനങ്ങളും

പാരമ്പര്യസദാചാരത്തെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നുവെന്നും നിലനിൽക്കുന്ന മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളോട് കലാപത്തിലേർപ്പെടുന്നുവെന്നും തോന്നിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയാണ് *ഒരു സ്വകാര്യം*. പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള ആ സമീപനങ്ങൾക്കുള്ളിൽ മറഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സിനിമയുടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വെളിവാക്കുന്ന രവീന്ദ്രന്റെ ലേഖനമാണ് 'ഭക്തിബോധത്തിന്റെ പുനരാവാഹനം'. പത്രപ്രവർത്തകനും സാഹിത്യകാരനുമായ നായകൻ ഒരു ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതും കൂട്ടുകാരും വീട്ടുകാരും സമൂഹവുമെല്ലാം അത് എതിർക്കുന്നതും അവസാനം നായകൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നതുമാണ് ആ സിനിമയുടെ കഥാതന്തു. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു പ്രേമബന്ധം അവതരിപ്പിക്കുകയും അതിനോടുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ സമീപനമെന്തെന്ന് കാണിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് സിനിമ. ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു

പ്രമേയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതിനാൽത്തന്നെ അത് പാരമ്പര്യസദാചാരത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുകയുംചെയ്യും. പ്രമേയത്തിലും കഥാഖ്യാനത്തിലുമുള്ള നിരവധി സൂചനകളെയും സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്ന ദൃശ്യപ്രതീകങ്ങളെയും വിശകലനം ചെയ്ത് നിലവിലിരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിന്റെയും അതുവഴി അധീശവർഗതാല്പര്യങ്ങളുടെയും ഭൃത്യവേല നിർവ്വഹിക്കുകയാണ് ആ സിനിമയെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സ്ഥാപിക്കുന്നു.

സ്വന്തം ചാരിത്ര്യശുദ്ധിയെ ഒരു തിടമ്പുപോലെ എഴുന്നള്ളിച്ച് നടക്കുവാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവളാണ് സ്ത്രീ എന്ന മട്ടിൽ ചാരിത്ര്യശുദ്ധിയെക്കുറിച്ചുള്ള ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ പൊതുസങ്കല്പത്തെ രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതെങ്ങനെ *ഒരു സ്വകാര്യ*ത്തിലെ നായികാ കഥാപാത്രപരിചരണത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ആ സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം വെളിവാക്കാൻ രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്ന ഒരു വഴി. താൻ ചാരിത്ര്യം നഷ്ടപ്പെട്ടവളാണെന്നും അതൊരു പാപമാണെന്നുമുള്ള വിചാരത്തെ സ്വയംപേറി നടക്കുന്നവളായിട്ടാണ് നായികയെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയും പിഴച്ച നായികയുടെയും നാട്ടുനടപ്പിന് വിപരീതമായി അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ സന്നദ്ധനാവുന്ന നായകന്റെയും പാപങ്ങളിൽനിന്ന് അവരെ ശുദ്ധികലശം ചെയ്തെടുക്കാൻ സിനിമ കൈക്കൊള്ളുന്ന നയങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയുമാണ് രവീന്ദ്രൻ അത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. സാഹചര്യത്തിന്റെ നിർബന്ധമാണ് അവളെ വേശ്യയാക്കിയതെന്നാണ് സിനിമ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. നായികയുടെ കളങ്കത്തെ ലഘൂകരിക്കുവാനെന്നപോലെ സിനിമ അവളുടെ മൂല്യബോധത്തെ ഉയർത്തിസ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വിവാഹം കഴിക്കാനും നായകന്റെ ജീവിതശുദ്ധിയെ കളങ്കപ്പെടുത്താനും അവൾക്ക് മനസ്സില്ലെന്നും സിനിമയിൽനിന്നും വ്യക്തമാകുന്നു. അത്തരമൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ആത്മഹത്യ എന്ന ത്യാഗത്തിനുപോലും അവൾ സന്നദ്ധയാണ്. നായികയുടെ മാപ്പുസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ വിശദീകരണം പരോക്ഷമായി അവ

ളുടെ പാപത്തിന്റെ കാഠിന്യത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ചാരിത്ര്യം നഷ്ടപ്പെടുകയെന്നത് കഠിനമായ പാപംതന്നെയാണെന്ന ബോധത്തിൽ നിന്നാണ് സിനിമ പാപനിവൃത്തിയെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുന്നത് എന്ന് രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2012:457). നായിക മുണ്ടും നേര്യേതും ധരിച്ചുകാണുന്നതാണ് ഇഷ്ടമെന്നും മറ്റും പറയുന്ന നായകന്റെ കുലീനമായ അഭിരുചികളെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും പാപനിവാരണത്തിന് സിനിമ അവരെ ക്ഷേത്രസന്നിധാനങ്ങളിൽ നിബന്ധിച്ച് കാണിക്കുന്നതുമെല്ലാം സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വെളിവാക്കുന്നതിന് രവീന്ദ്രൻ തെളിവായെടുക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ ക്ഷേത്രദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വിവക്ഷകളുണ്ടെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രണയം, സ്വേച്ഛാനുസൃതമായ വിവാഹം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളിൽ മധ്യവർഗസദാചാരബോധത്തിന്റെ വിലക്കുകൾ ലഘൂകരിക്കാനും പാപശാന്തിനേടാനുമുള്ള ഉപായമായാണ് ക്ഷേത്രസന്നിധിയിലുള്ള കാമുകീകാമുക സമാഗമം സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. ക്ഷേത്രപരിസരത്തിന്റെ പരിശുദ്ധി ഈശ്വരസാന്നിധ്യം എന്നീ സാധ്യതകളെ സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതിനെയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്. അതുപോലെ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായിരുന്ന തന്റെ ഭാവിവധുവിനെയും കൊണ്ട് സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് കയറിവരുന്ന നായകന്റെ ദൃശ്യം ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് തുളസിത്തറയുടെ അടുത്താണ്. ഒരു ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയെയുംകൊണ്ട് മാന്യമായ ഒരു തറവാട്ടുമുറ്റത്ത് കയറിച്ചെല്ലുകയെന്ന സദാചാരധ്വംസനത്തെ ലഘൂകരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് തുളസിത്തറയെന്ന വിശുദ്ധസങ്കല്പത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയതെന്ന് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു (2012:458). നായികയുടെ നഷ്ടപ്പെട്ട വിശുദ്ധിയെ ഇങ്ങനെ നാനാവിധത്തിൽ പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടും അവരുടെ ദാമ്പത്യമോഹം സഫലമാവുന്നില്ല. നായികയുമായി പൂർവ്വബന്ധമുണ്ടായിരുന്ന രണ്ടുവില്ലന്മാരാൽ നായകൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ ആ അവിഹിതദാമ്പ

ത്യത്തിന് സിനിമ വിരാമമിടുന്നു. മുണ്ടിലും നേര്യേതിലുമുള്ള താല്പര്യം മുതൽ ഒരു ദിവ്യാംഗീകാരത്തിന്റെ ഏജന്റെന്ന നിലയ്ക്ക് ക്ഷേത്രദൃശ്യങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുന്നതടക്കമുള്ള സൂചകങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന ബോധം ആപത്ക്കരമാണെന്നും അത് പാരമ്പര്യശീലങ്ങളുടെ പുനരധിവാസത്തിന് സഹായകരമാവുന്നുവെന്നും രവീന്ദ്രൻ അടിവരയിട്ട് പറയുന്നു.

3.1.2.6 വിശകലനവും വിമർശനവും

രാഷ്ട്രീയ ഇടപെടൽ എന്നനിലയിൽ വിമർശനത്തെ കാണുന്നതുകൊണ്ടു തന്നെ അത്തരമൊരു വ്യവഹാരത്തിന് നിദാനമാകുന്ന നിരവധി ഘടകങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. മാർക്സിസ്റ്റ് കലാദർശനത്തിന്റെ നിദാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിമർശനത്തിൽ സജീവമായി കടന്നുവരുന്നു. നവമാർക്സിസത്തിന്റെ ആശയാവലികളാൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ടവയാണ് അവയിൽ മിക്കതും. എങ്കിലും പഴയ പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ പരിണാമം എന്ന നിലയിലുള്ള അംശങ്ങളും രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തിൽ കാണാം. പരിണാമം എന്നതിന് തുടർച്ച എന്നല്ലല്ലോ അർത്ഥം. രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം എന്നനിലയിൽ സിനിമാവിമർശനത്തെ മുൻനിർത്തി അത് വിശകലനം ചെയ്യാവുന്നതാണ്.

രവീന്ദ്രന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട വിമർശനം അത് ഒരുതരം കേവലവാദപരമായ സമീപനം സ്വീകരിച്ചു എന്നതാണ്. പൊതുവെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന് നേരെയുള്ള വിമർശനമാണിത്. ഇറങ്ങുന്ന മിക്ക കച്ചവടസിനിമകളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിടുവേലചെയ്യുന്ന ഒന്നായി കാണുന്ന പ്രവണത ഈ വിമർശകരിൽ നിലനിന്നു. ജനപ്രിയസിനിമകളുടെ ആഖ്യാനങ്ങളിലെ അധികാരബലതന്ത്രങ്ങളോ ജനപ്രിയതയുടെ തന്നെ സങ്കീർണ്ണതകളോ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങളോ സ്വീകരണ-ആസ്വാദന രീതികളോ പാഠവും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തിലെ വിമോചന സാധ്യതകളോ ഒന്നും അവർ ഈ ഖണ്ഡനാത്മക നിലപാടിൽ പരിഗണിച്ചില്ല

(വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2011:403–404). ഒരു സിനിമയെ സമീപിക്കുമ്പോൾ രവീന്ദ്രൻ പൊതുവായി ചെയ്യുന്നത് അത് നിലവിലുള്ള മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണ്. ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ മിക്കവയും നിലവിലുള്ള മൂല്യങ്ങളെയും ആചാരവിശ്വാസങ്ങളെയും ആവർത്തിച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കുവാനും അവയുടെ അപ്രമാദിത്തത്തെ വീണ്ടുംവീണ്ടും സ്ഥാപിക്കാനുമല്ലാതെ ഏതെങ്കിലും അംഗീകൃതസാമൂഹ്യമര്യാദകളെ അതിലംഘിക്കാൻ ഒരിക്കലും ധൈര്യപ്പെടുന്നില്ലെന്ന അഭിപ്രായമായിരുന്നു രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നത്. ജനപ്രിയസിനിമകളെല്ലാംതന്നെ ജനങ്ങളെ ചൂഷണംചെയ്യുകയാണെന്ന സമീപനമായിരുന്നു അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത്. വിശകലനം ചെയ്യുന്ന പല ജനപ്രിയസിനിമകളും പ്രേക്ഷകരുടെ ജാഗ്രതയെ ഇല്ലാതാക്കി പ്രത്യയശാസ്ത്രശിക്ഷണം നടത്തുന്നതങ്ങനെയെന്ന് കണ്ടെത്തലായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ തന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിൽ ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നത്.

3.1.2.6.1 വർഗപരമായ വായന

'സിനിമാവിമർശനത്തിലെ വർഗസമരം' എന്ന് രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. വർഗപരമായ വായനയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിലൂടെ സാധ്യമാവുന്നത്. വർഗരാഷ്ട്രീയമാണ് അത് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. തൊഴിലാളിവർഗപക്ഷവും അടിസ്ഥാനവർഗപക്ഷവും ആണ് അതിന്റെ സ്വഭാവം. നിലവിലുള്ള ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയെന്നത് നിലവിലുള്ള സാമൂഹികഘടനയ്ക്ക് അനുകൂലമായതാണ്; നിലവിലുള്ള സാമൂഹികാവസ്ഥ അധികാരിവർഗത്തിനും. ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയെ പുനഃരുല്പാദിപ്പിച്ചാൽ മാത്രമേ അധീശവർഗത്തിന് അധീശത്വം നിലനിർത്താൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിലവിലുള്ള ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയെ, മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെ സംരക്ഷിച്ചുനിർത്താനും പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കാനും അധികാരിവർഗം ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും. അതിനവരെ സഹായിക്കുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്ഥാപനങ്ങളിലൂടെയാണത് സാധി

ക്കുന്നത്. കലാസാഹിത്യാദികൾ മിക്കവയും നിലവിലുള്ള ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംരക്ഷിച്ച് നിർത്തുന്നവയാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രവായന മുന്നോട്ടു വെക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയം ഇതാണ്. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയെന്നത് ആ ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കലാണ്. രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അതിനാണ്. അധീശവർഗത്തിനെതിരെ, അധീശവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെതിരെയുള്ള സമരം എന്നും അതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. അധീശത്വം അടിച്ചേല്പ്പിക്കപ്പെടുന്ന വർഗത്തോടൊപ്പമാണ് രവീന്ദ്രൻ നിലകൊള്ളുന്നത്.

യഥാർത്ഥകലയെന്നത് ഉയർന്നുവരുന്ന വർഗത്തിന്റേതാണെന്നും മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയിൽ ആ വർഗം തൊഴിലാളിവർഗമാണെന്നും പുരോഗമനപരമായ കലയെന്നത് അവരുടേതാണ് എന്നുമുള്ള മാർക്സിസ്റ്റ് കലാദർശനത്തിന്റെ സ്വാധീനവും ഇവിടെ കാണാം. ജനപ്രിയകലയായ സിനിമയെ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ കെടുതികളിൽ ഒന്നായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ജനകീയകലയിൽ നിന്നുള്ള അതിന്റെ വ്യത്യാസത്തെ വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനം. യഥാർത്ഥകല പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിജീവിക്കുന്നു എന്നാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ വിശ്വസിക്കുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിൽനിന്ന് പിന്മാറാനും അതിനെ ചെറുക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടികളുടെ സാധ്യതയെ രവീന്ദ്രൻ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. പ്രത്യയശാസ്ത്രമണ്ഡലം കടുത്ത വർഗസമരം നടക്കുന്ന ഒരു മേഖലയാണെന്ന വസ്തുത അത്തരം സാധ്യതകളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് രവീന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (2012:195). അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന യഥാർത്ഥകല എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെയുള്ളിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന വർഗത്തിന്റെ കലയാണ് യഥാർത്ഥകലയെന്ന ആശയം മറഞ്ഞുകിടക്കുന്നുണ്ട്.

3.1.2.6.2 അധികാരകേന്ദ്രിതം

രവീന്ദ്രന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനം ഒരു അധികാരശക്തിയെ,

അധീശശക്തിയെ കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രധാനമായും വിശകലനങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. സിനിമയെങ്ങനെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് വിടുവേല ചെയ്യുന്നുവെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ പരിശോധിച്ചത്. ഭരണകൂടം അതിന്റെ അധികാരം നിലനിർത്താൻ വേണ്ടി മർദ്ദനപരമായ ഉപകരണങ്ങളിലൂടെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഉപകരണങ്ങളിലൂടെയും ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നത് അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രചിന്തയിലെ പ്രധാന ആശയമാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളിലൂടെ ഭരണകൂടം എങ്ങനെ അധികാരം നിലനിർത്തുന്നു എന്നതിന്റെ വിശദീകരണങ്ങൾതന്നെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനം. ഒരു അധികാരശക്തിയ്ക്ക് അതിന്റെ അധികാരം നിലനിർത്താനും തുടർച്ച സാധ്യമാക്കാനും കലാസാഹിത്യാദികൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി എങ്ങനെ ഉപയോഗപ്പെടുന്നുവെന്നാണ് അഥവാ കലാസാഹിത്യാദികൾ എങ്ങനെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം നടത്തുന്നു എന്നതിന്റെ വിശകലനമാണ് രവീന്ദ്രൻ പ്രധാനമായും സിനിമാവിമർശനത്തിൽ നടത്തുന്നത്. അതുപോലെ ബൂർഷ്വാമൂല്യബോധം എങ്ങനെ സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് കണ്ടെടുക്കലും ആ വിമർശനത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു.

3.1.2.6.3 പ്രബോധനാത്മകം

യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ നശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സുഷുപ്തികൊണ്ട് ജനങ്ങളുടെ ഇടവേളകളെ നിറയ്ക്കുകമാത്രമാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നതെന്നും പ്രബോധനങ്ങൾക്ക് വശഗമായി ജാഗ്രത്താവാനിടയുള്ള ഇടവേളകളെ സിനിമ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്നുവെന്നും രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നുണ്ട് (2012:190). അധ്വാനിക്കുന്ന ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെയും ജാഗ്രതയെയും ഇല്ലാതാക്കാനുള്ള ഒരു ഉപായമായി സിനിമ മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ ജാഗ്രതയെ ഇല്ലാതാക്കുന്ന, സുഷുപ്തികൊണ്ട് മയക്കുന്ന സിനിമയിലെ ഘടകങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ അന്വേഷിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള മുന്നറിയിപ്പ് നൽകലായി

ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനം മാറുന്നത് കാണാം. പ്രബോധനവും ബോധവൽക്കരണവുമാണ് ഇവിടെയെല്ലാം വിമർശനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമായി വർത്തിക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നത് നോക്കുക. ''വിനോദത്തിന്റെ പ്രച്ഛന്നവേഷത്തിൽ സിനിമ അധ്വാനിക്കുന്ന ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന് നൽകുന്നത് ഒരു തരം മൂല്യശിക്ഷണമാണ്. ഈ പ്രക്രിയയുടെ വേറൊരു വിശേഷം അത് പ്രേക്ഷകനിൽനിന്ന് നിരുപാധികമായ വിധേയത്വം ആവശ്യപ്പെടുന്നു എന്നതാണ്'' (2012:191). വിധേയപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന കാണികളെയാണ് രവീന്ദ്രൻ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ കാണികൾ പലപ്പോഴും നിഷ്ക്രിയരാണ്. അവരെ പ്രബുദ്ധരാക്കുകയാണ് വിമർശകന്റെ ലക്ഷ്യം. പഴയ പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ, മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ പ്രബോധനാത്മക സമീപനങ്ങളുടെ പരിണാമം ഇതിൽ കാണാം.

ബോധവൽക്കരണം ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന ഇത്തരം വിമർശനം കാണികളുടെ കാഴ്ച എന്ന അനുഭവത്തെ ശരിയായ രീതിയിൽ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്നുണ്ടോ എന്ന കാര്യം സംശയമാണ്. കാണിയുടെ കാഴ്ചയിൽനിന്നും കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തെയോ കാഴ്ച എന്ന അനുഭവത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളെയോ കാഴ്ചയുടെ കാര്യത്തിലുള്ള കാണിയുടെ സ്വയം നിർണയനങ്ങളെയോ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന് പരിഗണിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളും ലൈംഗികതയുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങളുമുള്ള സിനിമകളെ കച്ചവടതന്ത്രമായാണ് രവീന്ദ്രൻ കണ്ടത്. സിനിമ നിലവിലുള്ള മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെ പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് വിമർശിച്ച രവീന്ദ്രൻതന്നെ ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നത് സദാചാരപരമായ കാരണങ്ങളാലാണെന്ന് തോന്നും. നിലനിൽക്കുന്ന പാരമ്പര്യസദാചാരസങ്കല്പങ്ങൾക്കെതിരായ കലാപങ്ങൾ അത്തരം സിനിമകൾ ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന അന്വേഷണങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നതായും കാണുന്നില്ല. ആധുനികത മുന്നോട്ട് വെച്ച മനസ്സ്/ശരീരം എന്ന വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വാത്മകചിന്തയിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള നോട്ടവും അതിൽ കാണാം. വിധേയപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന കാണിയെ,

ശരീരങ്ങളുടെ പ്രലോഭനങ്ങളിലേക്ക് വീഴ്ത്തി കച്ചവടതന്ത്രങ്ങൾ നടപ്പിലാക്കുന്ന സിനിമയെക്കുറിച്ച് തിരിച്ചറിവുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുകയും അത്തരം കച്ചവടതന്ത്രങ്ങളിൽനിന്ന് അവരെ മോചിപ്പിക്കേണ്ടത് ദൗത്യമായിക്കാണുകയുമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനം. പ്രബോധനമെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഇവിടെയെല്ലാം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

3.1.2.6.4 ആനന്ദനിരാസം

പ്രേക്ഷകനെ ആനന്ദത്തിൽ മുഴുകിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവന്റെ ധിഷണയെ മന്ദീഭവിപ്പിക്കുകയും ജാഗ്രതയെ ഇല്ലാതാക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് ജനപ്രിയസിനിമയെന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാട്. അധീശവർഗത്തിന്റെ ചൂഷണോപാധിയായാണ് സിനിമയെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ നോക്കിക്കണ്ടത്. പ്രേക്ഷകരെ കൃത്രിമമായ ആനന്ദത്തിലാറാടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചൂഷണം സാധ്യമാക്കുന്നത്. ആനന്ദമുണ്ടാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലധിഷ്ഠിതമാണെന്ന സമീപനമാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിച്ചത്. ''അധികാരസംബന്ധിയായ ഉപപാഠങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് സിനിമ ആനന്ദം നൽകുന്നതെന്നും സിനിമയുടെ ആനന്ദപ്രദാനമെന്നത് മുച്ചൂടും നിഷേധിയ്ക്കണമെന്നുമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രനിരൂപണത്തിന്റെ ശൈലി''(വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2016:22)

3.1.2.6.5 പ്രതിനിധാനവായന

ചിഹ്നങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള വായനയെയാണ് പല സന്ദർഭങ്ങളിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനം കൈക്കൊള്ളുന്നത്. പ്രതിനിധാനവായനയുടെ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അന്തിമവിധി കല്പിക്കുന്നത് അതിൽ കാണാം. സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചിഹ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചും വളരെ യാന്ത്രികമായ നിലപാടുകളാണ് അവർ പലപ്പോഴും

സ്വീകരിച്ചത്. ചുറ്റുമുള്ള സാഹചര്യ(context)ത്തെ കണക്കിലെടുക്കാതെയുള്ള ഇത്തരം വിശകലനങ്ങൾ ചിഹ്നങ്ങളെയും സൂചകങ്ങളെയും ബിംബങ്ങളെയും മറ്റും കേവലരൂപകങ്ങളാക്കി മാറ്റി (2011:405).

പ്രതീകവൽക്കരണത്തിലൂടെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ യാഥാർത്ഥ്യമാണ് പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രതീകങ്ങളുടെ പ്രശ്നവൽക്കരണത്തിലൂടെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുക. പാഠത്തിനകത്തെ ബൂർഷ്വാമൂല്യബോധത്തെയോ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയോ അവയെ നിഗൂഢമായി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളിൽനിന്നും കണ്ടെടുക്കുന്ന അന്വേഷണാത്മകരീതിയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ പിന്തുടർന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് മലയാളത്തിൽ സജീവമായ പ്രതിനിധാനവായനയുടെ ആദ്യകാലകാഴ്ചകളാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയിൽ കാണുന്നത്. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിൽ പലപ്പോഴും അത്തരം വായനയുടെ സ്വഭാവം കാണാം.

3.2 സാഹിത്യസമീപനം

നിയതാർത്ഥത്തിലുള്ള സാഹിത്യവിമർശനരചനകളൊന്നും രവീന്ദ്രൻ എഴുതിയിട്ടില്ല. മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരിൽ ബി. രാജീവനും, സച്ചിദാനന്ദനുമെല്ലാം സാഹിത്യവിമർശനരംഗത്ത് സജീവമായി ഇടപെട്ടവരാണ്. രവീന്ദ്രൻ പക്ഷേ സാഹിത്യകൃതികളുടെ അവതാരികകളും ഏതാനും കുറിപ്പുകളുമല്ലാതെ സാഹിത്യവിമർശനം എന്ന ജനുസ്സിലേക്ക് തന്റെ ചിന്തയെ അധികം വ്യാപരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. കൂടുതലായും സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ ഇടപെടുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ചെയ്തത്. എങ്കിലും ആ എഴുത്തുകളിൽനിന്നുതന്നെ രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യചിന്തയുടെ സ്വഭാവത്തെയും സവിശേഷതകളെയും ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യവിമർശനപരമായ എഴുത്ത് എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നത് സാഹിത്യകൃതികൾക്കെഴുതിയ അവതാരികകളാണ്. എൻ. എസ്. മാധവന്റെ

ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങൾ (1981), സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ *ചിദംബരം*(1986) എന്നീ കഥാസമാഹാരങ്ങൾക്കെഴുതിയ അവതാരികകൾ രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യസമീപനത്തെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നവയാണ്. പ്രധാനമായും ഈ രണ്ട് അവതാരികകളെ മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യസമീപനങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുകയാണിവിടെ. *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങൾക്ക്* എഴുതിയ അവതാരിക മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിലെ പ്രവണതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം കൂടിയാണ്.

3.2.1 സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപഭാവൈക്യം

പ്രമേയത്തിനും രൂപത്തിനും ഒരുപോലെ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള സാഹിത്യവായനയിലായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ഏർപ്പെട്ടത്. *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളു*ടെ അവതാരികയിൽ അത് തെളിഞ്ഞുകാണാം. മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരെപ്പോലെ രൂപഭാവൈക്യമാണ് സാഹിത്യം എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹവും തന്റെ സാഹിത്യസമീപനം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്തത്. *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളു*ടെ അവതാരികയിൽ അറുപതുകളുടെ ഉത്തരാർധത്തിലെ കഥാസാഹിത്യത്തിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റത്തെ, രൂപത്തെയും പ്രമേയത്തെയും ഒരുപോലെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നു. വ്യവഹരിച്ച പ്രമേയങ്ങളിൽ സംഭവിച്ച പുതിയധാരണകളോടൊപ്പം തന്നെ പദവിന്യാസക്രമത്തിലുണ്ടായ മാറ്റം, ആലങ്കാരികരൂപകങ്ങളുടെ സ്വഭാവപ്പകർച്ച, അർത്ഥവിവക്ഷകളുടെ തലങ്ങളിലുണ്ടായ നാനാത്വം എന്നിങ്ങനെ പ്രതിപാദനസമ്പ്രദായങ്ങളെയും അദ്ദേഹം കണക്കിലെടുക്കുന്നുണ്ട്. പ്രമേയത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് സാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ഭാഷയെയും രൂപകങ്ങളെയും പ്രാധാന്യത്തോടെ പരിഗണിച്ച് സാഹിത്യത്തിലെ പ്രവണതകളെ നോക്കിക്കാണുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ സമീപനത്തിൽനിന്നും ലാവണ്യവാദികളുടെ രൂപമാത്രവാദത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ വഴിയായിരുന്നു അത്.

*ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളു*ടെ അവതാരികയിൽ എൻ. എസ്. മാധവന്റെ കഥകളുടെ ശില്പഭദ്രതയെ രവീന്ദ്രൻ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രതിപാദ്യഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ച് പുലർത്തുന്ന രഹസ്യാത്മകത മാധവന്റെ കഥകളുടെ ശില്പഭദ്രതയുടെ പ്രത്യേകതയായി കാണുന്നതും ആ കഥകളിലെ പ്രതീതിരൂപകങ്ങളെയും പ്രമേയപരമായ ഉല്പ്രേക്ഷകളെപ്പറ്റിയുമുള്ള അഭിപ്രായവുമെല്ലാം കഥകളുടെ ശില്പഭദ്രതയെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നതിന് തെളിവാണ്.

3.2.2 ഭാഷയുടെ ഭൗതികതയും ചരിത്രപരതയും

കലയുടെ സാർവ്വജനീനത, ശാശ്വതമൂല്യം, കേവലസൗന്ദര്യം എന്നിവയിൽ ഊന്നിനിന്ന കലാസാഹിത്യസമീപനങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ നിരാകരിക്കുന്നു. കലയുടെ കേവലവിശുദ്ധിയും രൂപത്തിന്റെ ശാശ്വതസത്തയും കലാകാരന്റെ ഏകാന്തസംതൃപ്തിയും എല്ലാം മുന്നോട്ടുവെച്ച് ആശയവാദചിന്തകളാൽ, അതിഭൗതികസമീപനങ്ങളാൽ സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതിനോട് ഭാഷയുടെ ചരിത്രപരതയെയും ഭൗതികതയെയും സാമൂഹികതയെയും മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രൻ പ്രതികരിക്കുന്നു. കലയിലെ ശാശ്വതമൂല്യത്തെയും നിത്യവും കേവലവുമായ സത്തയെയും അനുകൂലിക്കുന്നവർ ഭൂമിയിൽ എല്ലാം മാറ്റമില്ലാതെ ആവർത്തിക്കുകയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ്. ലോകം നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന് അറിയുന്നവർ ശാശ്വതവും കേവലവുമായ ഒന്നിനെയും അംഗീകരിക്കാൻ തയ്യാറാവില്ല. മനുഷ്യവികാരങ്ങളും അനുഭൂതിയുമെല്ലാം പരിണമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ബി. രാജീവൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ[3] ''മനുഷ്യവികാരങ്ങൾ മാനുഷികവികാരങ്ങളാണ്. ചരിത്രപരമായി മാറുകയും വികസിക്കുകയും ചെയ്ത വികാരങ്ങളാണ്. മനുഷ്യന്റെ കാമവും വിശപ്പും ചരിത്രബാഹ്യമായ മൃഗീയവികാരങ്ങളായിത്തന്നെ തുടരുന്നവയല്ല. ഇണചേരാൻ വെമ്പുന്ന മൃഗത്തിന്റെ കാമാക്രാന്ദനമല്ല അനുരാഗിണിയായ കന്യകയുടെ നിശ്വാസം. മൃഗത്തിന്റെ 'തീറ്റ'യല്ല മനുഷ്യന്റെ 'ഭക്ഷണം' (2012:64,65). ചരിത്രപരമായ വികാസത്തിലൂടെ ബോധപൂർവ്വമായ ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതി

കൾ വികാരങ്ങളെ മാനുഷികവികാരങ്ങളായി മാറ്റുന്നു എന്ന ആശയമാണ് രാജീവൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അനുഭൂതിയുടെ ചരിത്രപരത എന്ന ഈ ആശയത്തെപ്പോലെ ഭാഷയുടെ ചരിത്രപരത എന്ന ആശയം രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഭാഷയ്ക്ക് ശുദ്ധവും കേവലവുമായ ഒരസ്തിത്വമില്ല എന്നതും കർമ്മോന്മുഖമായ ഭാഷ ശുദ്ധകലാവാദികളെ എന്നും ഉത്തരം മുട്ടിക്കുന്ന കാര്യമാണെന്നും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഭാഷയുടെ ചരിത്രപരതയെക്കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം പറയുന്നു ''ഭാഷ കർമ്മോന്മുഖമാണ്. തനിക്കെന്നപോലെ മറ്റുള്ളവർക്ക് വേണ്ടിക്കൂടിയും നിലനിൽക്കുന്ന അവബോധത്തിന്റെ പ്രകൃതമാണത്. മനുഷ്യസംസർഗത്തിന്റെ, സാമൂഹികവിനിമയത്തിന്റെ അനിവാര്യതയിൽനിന്നാണ് ഭാഷ പിറക്കുന്നത്. വിമോചനം ഒരു ചിത്തവൃത്തിയല്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാഷയുടെ പരിണാമങ്ങളും ചരിത്രവികാസവുമായി അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു'' (2014:182). എഴുത്തുകാരന്റെ പ്രതിഭയിൽനിന്ന് അനർഗളമായി ഒഴുകുന്ന സ്വതന്ത്രമായ ഭാഷയെന്ന അതിഭൗതികസമീപനങ്ങളല്ല ഭാഷയുടെ ഭൗതികതയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനമാണ് ഇവിടെ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ ഭാഷയിൽനിന്നും രൂപകശീലത്തിൽനിന്നുമുള്ള വിച്ഛേദം സാഹിത്യത്തിന്റെ കേവലമായ രചനാസന്ദർഭത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതല്ല. കൃത്യമായ ചരിത്രബോധത്തോടുകൂടിയ ചിന്തയുടെയും ദർശനത്തിന്റെയും വികാസത്തോടുകൂടി മാത്രമേ ഭാഷാശീലങ്ങളിലും പരിവർത്തനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. സംസ്കാരത്തിന്റെയും കലയുടെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷമാവുന്ന പരിണാമങ്ങൾ അതിനാൽ വെറും ബൗദ്ധികതയുടെ തലത്തിൽ നിർത്തി മാത്രം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതല്ല. അവയുടെ വേരുകൾ പടർന്നുനിൽക്കുന്നത് ചരിത്രത്തിന്റെ ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യത്തിലാണ് എന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം. ''ചരിത്രവും ബോധവും ഭാഷയും ആശയങ്ങളും ഏകജൈവസ്വരൂപത്തിന്റെ അവയവങ്ങളാണെന്നും അവ

യിൽ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിന് മറ്റുള്ളവയിൽനിന്ന് തികച്ചും ഒറ്റതിരിഞ്ഞുള്ള യുക്തി സഹമായ വളർച്ച അസാധ്യമാണെന്നും'' രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നുണ്ട് (2014:182).

3.2.3 ഭാഷയും സാമാന്യബോധവും

''ഉപരിവർഗദാർശനികരുടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ചിന്താപദ്ധതികൾ മാത്രമല്ല ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വെറും സാമാന്യബോധത്തിന്റെ 'നിർദോഷ' രൂപത്തിൽ പ്രചരിച്ചുപോരുന്ന ആശയങ്ങളും ഭാഷയുടെ പ്രകൃതത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്'' (2014:179) എന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ നിരന്തരം വ്യാപരിക്കുന്ന ആ ഭാഷയാണ് സാഹിത്യകാരന്റെ ഭാഷയെയും നിർണയിക്കുന്നത്. അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയുടെ തത്ത്വശാസ്ത്രവും ഭാഷയും സാമാന്യബോധവും തമ്മിലുള്ള ജൈവബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിച്ചുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. അതുപോലെ ഭാഷയെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളെ രവീന്ദ്രൻ ചേർത്തുവെക്കുന്നു. ഭാഷ പ്രത്യയശാസ്ത്ര മുക്തമല്ല. അതത് കാലങ്ങളിൽ അത് നിലവിലിരിക്കുന്ന അധീശവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആയുധമാണ്. അധികാരിവർഗം അവരുടെ അധീശാശയങ്ങൾ ജനങ്ങളുടെ സാമാന്യബോധമാക്കി മാറ്റുന്നു. സാമാന്യബോധ നിർമ്മിതിയിൽ ഭാഷയും പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നു. അധീശാശയങ്ങളാൽ നിർണയിക്കപ്പെടുന്ന ഭാഷ അധികാരിവർഗത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മയെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നു. പാരമ്പര്യത്തെ പിന്തുടരുന്ന എഴുത്തുകാർക്ക് അവരുടെ ഭാഷയിൽ വിച്ഛേദം കൊണ്ടുവരാൻ സാധിക്കാത്തത് അവരെ ഭരിക്കുന്ന സാമാന്യബോധത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താലാണ് എന്നാണ് രവീന്ദ്രന്റെ വാദം. ഇത്തരത്തിലുള്ള വാദം മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുമ്പോഴും ശുഭപ്രതീക്ഷയെ കൈവെടിയാൻ രവീന്ദ്രൻ തയ്യാറാവുന്നില്ല. ചരിത്രത്തെയും ബോധത്തെയും ചിന്തയെയും കുറിച്ചുള്ള ശരിയായ അവബോധത്തിനും വിമർശനബുദ്ധിക്കും ഭാഷയെ അതിന്റെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രസ്വാധീ

നത്തിൽനിന്നും അൽപ്പമാത്രമാണെങ്കിലും മോചിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന പ്രതീക്ഷ രവീന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

സാഹിത്യത്തിലെ പാരമ്പര്യത്തുടർച്ചയുടെ വക്താക്കളെ ഗ്രാംഷിയെ ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ട് 'അവർ ഫലത്തിൽ തങ്ങളുടെ കാലങ്ങളിൽ ജീവിക്കാത്ത സഞ്ചരിക്കുന്ന ഫോസിലുകളാണെന്ന്' രവീന്ദ്രൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു (2014:183). അധീശവർഗം അടിച്ചേൽപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ സാമാന്യബോധത്തെ തള്ളിക്കളയുമ്പോൾ ആ സാമാന്യബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായി നിൽക്കുന്ന ഭാഷയെയും തള്ളിക്കളയേണ്ടിവരും എന്ന യുക്തിയാണ് രവീന്ദ്രനുള്ളത്.

3.2.4 സാഹിത്യത്തിന്റെ സാമൂഹികതയും ചരിത്രപരതയും

പൊതുവെ മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ചെയ്തതുപോലെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരം രവീന്ദ്രനും പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് ചരിത്രത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്നതിനുപകരം സാഹിത്യം ചരിത്രത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് വിശദമാക്കുകയാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ചെയ്തത്. അനുഭൂതിയെയും ആവിഷ്കാരരീതിയെയുമെല്ലാം ചരിത്രപരമായി കാണുന്ന സമീപനത്തോട് ചേർന്നുനിന്നാണ് രവീന്ദ്രനും സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നത്.

അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിൽ കണ്ട ഭാവുകത്വവ്യതിയാനത്തെ അക്കാലത്തെ ഇന്ത്യൻചരിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളുടെ* അവതാരികയിൽ രവീന്ദ്രൻ. ചരിത്രം കഥയിൽ എങ്ങനെ പ്രതിഫലിക്കുന്നുവെന്നല്ല ആ പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ ചരിത്രത്തോടുള്ള അവയുടെ പ്രതികരണം എന്തായിരുന്നു എന്ന മട്ടിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ മുന്നേറുന്നത്. സക്കറിയയുടെ കഥകൾ വീര്യമാർന്ന

ഉണർവ്വിന്റെ പ്രതീക്ഷ നൽകുന്നതും ടി. ആറിന്റെയും കാക്കനാടന്റെയും കഥകൾ ഉപരോധത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും ഹിംസയെ ആവാഹിച്ചുണർത്തുന്നതുമായ തീക്ഷ്ണകർമ്മമായിത്തീരുന്നതും എൻ. എസ്. മാധവന്റെ കഥകൾ ഛിദ്രം സംഭവിച്ച പ്രതീക്ഷകളെക്കുറിച്ചാകുന്നതും ഒ. വി. വിജയന്റെ ചിലകഥകൾ സർവ്വംഗ്രസിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഭീതിയുടെയും അശുഭപ്രതീക്ഷയുടെയും ചരിത്രഘട്ടത്തിലെ മുഖ്യമായ ഒരു ഭാവവൃത്തിയുടെ ചംക്രമണം പൂർത്തിയാക്കുന്നതായുമെല്ലാം വിലയിരുത്തുന്നത് ചരിത്രത്തോടുള്ള അവയുടെ പ്രതികരണമെന്തെന്ന് ആരാഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്.

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിൽത്തന്നെയുള്ള ചരിത്രഗതിയും ഭാഷയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ധിക്കരിച്ച് മുതിരുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരെ രവീന്ദ്രൻ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നു. അവരുടെ അതിഭൗതികരീതികളെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നത് നോക്കുക. ''ചരിത്രം നിശ്ചലമായി നിൽക്കുകയാണെന്ന പ്രതീതീ ജനിപ്പിക്കുന്ന കാലങ്ങളിൽ വാക്കുകളും ആശയങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പുറംതോടുകൾ പൊട്ടിച്ച് വളരുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ സാഹിത്യവും തത്ത്വശാസ്ത്രവും അഭൗമവും സ്വപ്നസദൃശവുമായിത്തീരുന്നു, സ്ഥലകാലപരിമിതികളെ ഉല്ലംഘിക്കാനുള്ള ഈ അതിഭൗതികശ്രമങ്ങൾ വാചാടോപങ്ങളായി പെയ്തുപെയ്ത് ഒടുങ്ങിപ്പോകുന്നു'' (2014:182). യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാതെ ഭാഷയെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവരായാണ് അവരെ രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. അതേസമയം ചരിത്രബോധമുള്ള എഴുത്തുകാർ അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നുവെന്നും രവീന്ദ്രന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. അവരുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് രവീന്ദ്രൻ എൻ. എസ്. മാധവനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നത്.

സാഹിത്യം സാമൂഹികനിർമ്മിതിയാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഭാഷയുടെ മാധ്യമസ്വഭാവം ഫലത്തിൽ കലാരചനകളെ ഒരു

കൂട്ടായ പ്രവർത്തനമാക്കുന്നു എന്ന വാദമുയർത്തിക്കൊണ്ടാണ് അത്തരമൊരു ആശയം അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സാഹിത്യകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ യെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയവാദസങ്കല്പങ്ങളെയും എഴുത്തുകാരന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയ കാലദേശമുക്തമായ ഒരതിഭൗതികവ്യാപാരമാണെന്ന ധാരണകളെയും തള്ളിക്ക ളഞ്ഞ് അതൊരു സാമൂഹികനിർമ്മിതിയാണെന്ന് പറഞ്ഞുവെക്കുകയാണ് രവീ ന്ദ്രൻ. എഴുത്തുകാരന്റെ ദന്തഗോപുരം വിജനമല്ല ജനനിബിഡമാണെന്നുതന്നെ യാണ് അതിന്റെ സാരം.

3.2.5 ആധുനികതാവാദവും രവീന്ദ്രനും

മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ രവീ ന്ദ്രൻ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങൾ*ക്കും *ചിദംബര*ത്തിനും പ്രഭാ വർമ്മയുടെ കവിതാസമാഹാരമായ *സൗപർണ്ണിക*യ്ക്കും എഴുതിയ അവതാരിക കളിൽ അത് തെളിഞ്ഞുകാണാം. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യം പാശ്ചാത്യസാഹി ത്യത്തിന്റെ പാഴ്ധ്വനികൾ എന്ന് അവമതിക്കപ്പെട്ടുവെങ്കിലും അവ അത്രയൊന്നും നിഷ്ഫലമായിരുന്നില്ലെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. *ചിദംബര*ത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ അദ്ദേഹം എഴുതുന്നത് നോക്കുക. ''സാഹിത്യവിനിമയത്തെയും സർഗപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കണ്ടെത്തപ്പെടുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും സംബന്ധിച്ച പുതിയ തിരിച്ചറിവുകളുടെ ഒരു വിശാലലോകം ആധുനികത തുറ ന്നിട്ടു. ഭാഷയിലും പ്രതിപാദനരീതികളിലും പൊടുന്നനവേ ഉണ്ടായ പ്രകോപനപ രമായ ചുവടുമാറ്റങ്ങൾപോലും അവ ഉണർത്തിയ അന്തഃഛിദ്രത്തിന്റെ പ്രതീതി യാൽ ഏതോ രീതികളിൽ സമകാലജീവിതത്തിന്റെ കലുഷമായ ഉൾപ്പിരിവുകളു മായി പ്രതികരിച്ചിരുന്നു. എന്നുമല്ല ചിരന്തനമായ ഒരു മരവിപ്പിൽ അമർന്നിരു ന്നതും പ്രതിലോമകരവുമായ സാമാന്യബോധത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ ആശയങ്ങളു ടെയും ആധുനികചിന്തയുടെയും ഏറെക്കുറേ വിജയകരമായ ചില ഉപരോധങ്ങൾ നയിക്കുവാനും ആധുനികതയ്ക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്'' (2014:173). മുഖ്യധാരാ

മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ പ്രതിലോമകരം എന്ന് വിലയിരുത്തിയ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ, അതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ആധുനികതാ വാദം പ്രതിലോമപരമായ ആശയങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിരോധമായിരുന്നു വെന്ന് രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സാമ്പ്രദായികമായ രചനാസമ്പ്രദായങ്ങളെ ഫല പ്രദമായി പിൻതള്ളുവാനും ഭാഷയെ അതിന്റെ പില്ക്കാല ജഡത്വത്തിൽനിന്ന് തട്ടി യുണർത്തുവാനും ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട് എന്ന അഭി പ്രായമായിരുന്നു രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നത്. ഒ. വി. വിജയനെക്കുറിച്ചുള്ള ''ഖസാക്കുംപിന്നീടും'' എന്ന കുറിപ്പിൽ മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിൽ ആഖ്യാന ങ്ങളെ പുനർനിർവ്വചനത്തിന് വിധേയമാക്കിയതാണ് വിജയൻ നിർവ്വഹിച്ച ഏറ്റവും പ്രധാനമായ സാഹിത്യപരമായ കൃത്യം എന്ന് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു. ''ഒ. വി. വിജ യൻ കൊണ്ടുവന്ന ആഖ്യാനകലാപത്തിന്റെ ഭൂമിക പക്ഷേ പ്രാഥമികമായും രചിക്ക പ്പെട്ടത് പ്രാദേശികവാമൊഴികളുടെ സമർത്ഥമായ വിനിയോഗത്തിലൂടെയാണ്. *മൂന്ന് യുദ്ധങ്ങളി*ലൂടെ ഉണർച്ച നേടി *ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസത്തിൽ* പൂർണത പ്രാപിച്ച ഈ ഭാഷാപ്രയോഗമാണ് ഒരു വലിയ അളവോളം വിജയന്റെ രചനക ളിലെ ജൈവപ്രകൃതത്തിന് നിദാനമായതും അവയെ കേരളീയവും സാമൂഹികവു മായ അനുഭവങ്ങളാക്കി ഹൃദയംഗമമാക്കിയതും (2014:55) എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടു മ്പോൾ ഭാഷയെ സവിശേഷമായി നോക്കുന്ന സമീപനം പ്രകടമാവുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിൽ വലിയ അട്ടിമറികൊണ്ടുവന്ന ഒന്നാണ് ആധുനികതാവാദം എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിൽ പലരെയുംപോലെ രവീന്ദ്രനും വെച്ചുപുലർത്തുന്നുണ്ട്. പ്രത്യയശാസ്ത്രചിന്തയാൽ ആധുനികതാവാദത്തെ പരി ശോധിച്ചുകൊണ്ട് ഭാഷയ്ക്ക് സ്വാഭാവികമായിത്തീർന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവിധേയ ത്വത്തെ അതിവർത്തിക്കാൻ ഭാഷയുടെ സവിശേഷപ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ ആധുനിക താവാദകവിത ശ്രമിക്കുന്നതായും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു (2014:189). ആധുനി കതാവാദ എഴുത്തുകാരെ രവീന്ദ്രൻ രണ്ടുവിധത്തിൽ തരംതിരിക്കുന്നുണ്ട്. മനു

ഷ്യാവസ്ഥകളുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങളെ അതിഭൗതികസമസ്യക ളായി നേരിട്ടവരും ഇതേ പ്രശ്നങ്ങളോട് സ്വന്തം യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പരിസര ബോധത്തോടുകൂടി പ്രതികരിച്ചവരും. ഇത്തരത്തിൽ എഴുത്തുകാരെ വേർതിരിച്ചെ ടുക്കാൻ മലയാളത്തിലെ മുഖ്യധാരാസാഹിത്യവിമർശനം ശ്രമിച്ചിരുന്നില്ല. ആധുനി കതാവാദസാഹിത്യത്തെ നിലവിലുള്ള സാഹിത്യവിമർശനം അപഹസിക്കാനു ണ്ടായ കാരണങ്ങളെ അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നുമുണ്ട്. പാരമ്പര്യമായി പിന്തു ടർന്നുപോരുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെയും ചരിത്രസങ്കല്പങ്ങളുടെയും സത്ത ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് പഴയ പണ്ഡിതന്മാർക്ക് ബോധ്യമായിരുന്നില്ലെന്നതാണ് ഒന്നാ മത്തെ കാര്യം. രണ്ടാമത്തെ കാര്യം ആധുനികമായ ഭാഷക്കുവേണ്ടിയുള്ള പരിശ്ര മങ്ങളും അന്വേഷണങ്ങളും അപഹാസ്യങ്ങളായ ഒട്ടേറെ പ്രവണതകൾക്ക് കാരണ മാവുകയുണ്ടായി എന്നതാണ്. അപഹാസ്യമായ ആ പ്രവണതകളെ രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ''ചില എഴുത്തുകാരുടെ കൃതികളിൽ മുഴങ്ങുന്ന പദസം ഘാതങ്ങളുടെ, വിശേഷവിവക്ഷകളൊന്നുമില്ലാത്ത മായികശബ്ദതലം മാത്രമാ യാണ് പ്രസ്തുത പരിശ്രമങ്ങൾ അനുഭവപ്പെട്ടത്. ചിലർ സുഖശ്രാവ്യമായ പദസം യോജകരുടെ വെറും കാലിഡോസ്കോപ്പിക് പാറ്റേണുകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും വിനിമയത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരമമായ പരാങ്മുഖത്വം പുലർത്തുകയു മാണ് ചെയ്തത്''[4] (2014:180). ഇത്തരം പാളിച്ചകൾ ഒരു വിഭാഗം ആധുനികതാവാ ദസാഹിത്യത്തിന് സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ പാളിച്ചകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ അപഹസി ക്കുന്നതിനെ രവീന്ദ്രൻ വിമർശിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചരിത്രം ഏറെ സജീവമായി ഒരു ഉൾപ്പോരിന് വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയജീവിതം തീക്ഷ്ണമായ ഒരു സംഘർഷത്തിന് സന്നാഹമൊരുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷ പ്രതികരണമായാണ് ആധുനികതാവാദ കഥാസാ ഹിത്യത്തെ രവീന്ദ്രൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് എഴുതിത്തുടങ്ങി ഉത്തരാധുനികഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് പരിണമിച്ച എഴുത്തുകാരനാണ് എൻ. എസ്. മാധവൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകഥാസമാഹാരമാണ് *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങൾ.* ആധുനികതാവാദഭാവുകത്വത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട കഥകളാണ് അതിൽ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആധുനികതാവാദമെന്നത് ഏകകേന്ദ്രിതവും ഏകവിശ്വാസാധിഷ്ഠിതവുമായ ഒന്നായിരുന്നില്ല. ആധുനികതാവാദത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ അതിന്റെ വീക്ഷണങ്ങളെ പുതുക്കി മുന്നേറാനുള്ള ശ്രമങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. എൻ. എസ്. മാധവന്റെ *ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളിൽ* ഉൾപ്പെടുന്ന കഥകൾ ഭാവുകത്വപരമായി അതാണ് ചെയ്തത്. പ്രധാനമായും ഭാഷയെയും ആഖ്യാനരീതിയെയും മുൻനിർത്തിയാണ് രവീന്ദ്രൻ കഥാസാഹിത്യത്തിലെ വിച്ഛേദത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിലും അത് കേവലമായ ഭാഷാരൂപവ്യാഖ്യാനം ആയിരുന്നില്ല.

നവമാർക്സിസ്റ്റ് സാഹിത്യവിമർശകർ പൊതുവെ സ്വീകരിച്ച സാഹിത്യസമീപനങ്ങളോട് ചേർത്തുവെച്ചുതന്നെ വായിക്കാവുന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സാഹിത്യകാഴ്ചപ്പാടുകളും. സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രപരത, അനുഭൂതിയുടെ ചരിത്രപരത, ആശയങ്ങളുടെ ഭൗതികശക്തി, പ്രതിഫലനവാദത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പ്, കേവലശുദ്ധകലാസാഹിത്യവാദങ്ങളോടുള്ള എതിർപ്പ്, സാഹിത്യത്തിന്റെ സാമൂഹികത, പാശ്ചാത്യനവമാർക്സിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ പിൻപറ്റിയുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ, ആധുനികതാവാദത്തോടുള്ള സമീപനം എന്നിവയിലെല്ലാം നവമാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനങ്ങളോട് ചേർന്നുപോവുന്ന വീക്ഷണങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രനും സ്വീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാഷയെ രവീന്ദ്രൻ സവിശേഷമായി നോക്കിക്കാണുന്നു എന്നത് മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിൽനിന്നും രവീന്ദ്രനുള്ള വ്യത്യസ്തതയായി പറയാവുന്നതാണ്.

3.2.6 ജനപ്രിയസാഹിത്യവിമർശനം

മലയാളത്തിൽ വൻപ്രചാരം സിദ്ധിച്ച ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെ അത് ഉല്പാ

ദിപ്പിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രൻ ശക്തമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ''ഖണ്ഡഃശസാഹിത്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ അദ്ദേഹം ജനപ്രിയനോവലുകളുടെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ വിവക്ഷകളെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നു. സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ അദ്ദേഹം പൊതുവെ സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ചുതന്നെയാണ് ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെയും വിലയിരുത്തുന്നത്. അത് അതീവഗാഢമായ അർഥങ്ങളിൽത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിബദ്ധമാണ് എന്ന നിഗമനത്തിലേക്കാണ് അദ്ദേഹം എത്തിച്ചേരുന്നത്. സിനിമകളിലൂടെ എങ്ങനെയാണ് അധീശവർഗത്തിന് അനുകൂലമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം നടക്കുന്നതെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിച്ചതുപോലെത്തന്നെയാണ് ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതിയെപ്പറ്റിയും അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നത്. ഭരണവർഗത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും സദാചാരസംഹിതകളും ലോകവീക്ഷണവും സ്വാഭാവികവും അനിഷേധ്യവുമാണെന്ന് ആവർത്തിച്ച് സ്ഥാപിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനമാണ് ജനപ്രിയസാഹിത്യം നിർവ്വഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് എന്നാണ് രവീന്ദ്രന്റെ വാദം. നിലവിലുള്ള ഭരണവർഗത്തിന്റെ അനുസ്യൂതമായ തുടർച്ചയ്ക്ക് ഇത്തരം നിരന്തരമായ സ്ഥിരീകരണം അനിവാര്യമാണ്. അത് ക്രിയാത്മകമായ ചിന്തയെ നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തുന്നു. പുനർവിചിന്തനം ആവശ്യമില്ലാത്ത മുൻനിശ്ചിതമായ ഒരു ആർജ്ജിതസത്യത്തെ ലോകവീക്ഷണമായി സ്ഥാപിക്കുന്നുവെന്നെല്ലാമുള്ള വിമർശനങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രൻ ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തിനുനേരെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ''ഖണ്ഡശഃസാഹിത്യത്തിൽ എല്ലാ സാമൂഹ്യജീവിതവൃത്തികളും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളും നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതും പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നതും പ്രണയത്തിന്റെയും കുടുംബത്തിന്റെയും കേന്ദ്രസ്ഥായിയിൽ ഉറച്ചുനിന്നുകൊണ്ടാണ്. അതിൽത്തന്നെ ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കം വീണ്ടും വ്യക്തിസത്തയുടെ ആത്യന്തികനിദാനങ്ങളിലേക്ക് ലഘൂകരിക്കപ്പെടുന്നു. വ്യക്തിസത്ത നിർവിചാരമായും സദാചാരനിഷ്ഠമാണ്. സദാചാരധ്വംസകനായ ഒരു വ്യക്തിക്കും തുടർക്കഥകളിൽ മാപ്പു നൽകപ്പെ

ടുന്നില്ല'' (2007:65) എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങളി ലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ നടപ്പുമൂല്യങ്ങളുമായി ജനപ്രിയസാഹിത്യം യാതൊരു തര ത്തിലും ഇടയുന്നില്ലെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തിന് അനുകൂലമായ വാദങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ ഖണ്ഡിക്കു ന്നുണ്ട്. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ ദുരൂഹതമൂലം വായനക്കാർ അകന്നു പോയതും വായനാശീലത്തിന്റെ വർധനവിന് ജനപ്രിയസാഹിത്യം കാരണമായതു മെല്ലാം ലളിതനിഗമനങ്ങളായാണ് രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നത്. ഇത്തരം നിഗമനങ്ങൾ വായനയെ ഉദാസീനവും നിർഗുണവുമായ ഒരു നേരമ്പോക്കായി മാത്രമാണ് കാണുന്നതെന്നും പുസ്തകങ്ങൾ സാമൂഹികജീവിതത്തിലുളവാക്കുന്ന സ്വാധീന ങ്ങൾ കാണാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നുവെന്നും ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയാണ് രവീന്ദ്രൻ ഇത്തരം വാദങ്ങളെ എതിർക്കുന്നത്.

ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ സംസ്കാരവ്യവസായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദീകര ണങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അൽത്യൂസറിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഖണ്ഡശഃനോവലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാംഷിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടുമെല്ലാമാണ് രവീ ന്ദ്രന്റെ ജനപ്രിയസാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ അടിത്തറയായി വർത്തിക്കുന്നത്. ''ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തെയും കലകളെയും അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് അവയിലൂടെ യാണ് ഉപരിവർഗം അടിസ്ഥാനവർഗത്തിനുമേൽ അധികാരം കയ്യാളുന്നതെന്ന് ഗ്രാംഷിവാദിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവയെ കമ്പോളസാഹിത്യമെന്ന് ആക്ഷേപിച്ച് ഉപേക്ഷിക്കാതെ അവയിലെ ഏത് ഘടകമാണ് സാമാന്യജനതയെ ആകർഷിച്ച് ഉപരിവർഗത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മയ്ക്ക് ഇരയാക്കുന്നതെന്ന് യാഥാർത്ഥ്യബോധ ത്തോടെ ആരായണമെന്ന് ഗ്രാംഷി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു (ശ്രീകുമാർ, 2021:187). ജനപ്രി യകലാസാഹിത്യാദികളിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് രവീ ന്ദ്രൻ ഇത്തരം ആരായലുകളാണ് നടത്തുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയസാഹി ത്യത്തിന് എന്തുകൊണ്ടാണ് വ്യാപകമായ പ്രചാരം ഉണ്ടായതെന്നും വായന

ക്കാർക്ക് അവയോടുള്ള അഭിനിവേശത്തിന് കാരണമെന്തെന്നുമുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. ഇടതുപക്ഷമൂല്യങ്ങൾക്കേറ്റ തിരിച്ചടിയെത്തുടർന്ന് ബൂർഷ്വാപ്രത്യയശാസ്ത്രം നേടിയ വികാസം, കുടിയേറ്റപാർപ്പുകാരുടെ സമൂഹത്തിന്റെ നഷ്ടവിചാരവും മധുരസ്മൃതികളും ഉണ്ടാക്കുന്ന വൈകാരിക പാരവശ്യം, സാംസ്കാരികസ്വത്വത്തിനുവേണ്ടി തങ്ങളുടെ വേരുകളിലേക്ക് തിരിയാനുള്ള അവരുടെ ആഗ്രഹവും അന്യമായ പ്രവൃത്തിപരിസരങ്ങളും, മുതലാളിത്ത ഉല്പാദനസമ്പ്രദായവും സംയുക്തമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്യവൽക്കരണത്തിന്റെ സമ്മർദ്ദങ്ങളുമെല്ലാം അവരെ പകൽക്കിനാവിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്, ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തിലെ സാത്വികപരാമർശങ്ങളും പ്രതിപാദനവിഷയമായി സാത്വികഗുണം ഉണ്ടായിരിക്കലും, കുടുംബപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രചരണം തുടങ്ങി നിരവധി ഉത്തരങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. ജനപ്രിയസസാഹിത്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും അപകടകരമായ ഭവിഷ്യത്തായി രവീന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നത് അധീശവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സംരക്ഷണത്തിലും അതുവഴി നിലവിലുള്ള ഭരണവർഗത്തിന്റെ സാധൂകരണത്തിലും അത് വ്യാപൃതമാകുന്നുവെന്നുള്ളതാണ്. അതുപോലെതന്നെ വായനക്കാരന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ ഉദാസീനമാക്കുകയും പ്രായോഗികബോധത്തെ ഇല്ലായ്മചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയ മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയുടെ നിലനിൽപ്പിന് അനിവാര്യവുമാണ് എന്ന കാര്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിലെ മർമപ്രധാനമായ ഭാഗമാണ്.

3.3 ചിത്രകലാനിരൂപണം- കലയുടെ ചരിത്രപരത

ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണക്കുറിപ്പുകളിൽ രവീന്ദ്രന്റെ കലാസങ്കല്പത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ കാണാം. ശുദ്ധകലാവാദത്തിനെതിരെ കലയുടെ ചരിത്രപരതയെ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന സമീപനം രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കലാവിമർശനത്തിലെ അതിഭൗതികമായ സങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് കലാസൃഷ്ടികളുടെ നിർമ്മാണപരിസരമായ സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവു

മായ സന്ദർഭത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് രവീന്ദ്രൻ കലാവിമർശനം നടത്തുന്നത്. നമ്പൂതിരിയുടെ ഇല്ലസ്ട്രേഷനുകളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണമായ ''ചിത്രരചനയും തൊഴിലാളിക്ഷേമവും'' എന്ന ലേഖനത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ കലാസമീപനം വെളിവാക്കുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ട്. സാമൂഹിക പരിതഃസ്ഥിതികൾ രചയിതാവിന്റെ സർഗാത്മകബോധത്തെയും പ്രവർത്തനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്ന വാദമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചത്. ഈ വാദം ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് പാഴ്പ്രചാരണമാണെന്നായിരുന്നു മുമ്പേതന്നെ ശുദ്ധകലാവാദികൾ പ്രചരിപ്പിച്ചത്. പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയെപ്പറ്റിയുള്ള ശുദ്ധകലാവാദികളുടെ വിമർശനത്തിനെതിരെ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത എന്ന പരികല്പനതന്നെ ഏറെ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധരാവുക എന്നാൽ മാർക്സിയൻ ആശയങ്ങളിലൂന്നുന്ന പാർട്ടിക്കു വേണ്ടി മുദ്രാവാക്യം വിളിക്കുക എന്നല്ല ചരിത്രത്തോടും യാഥാർത്ഥ്യത്തോടും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധമാവുക എന്നുമാത്രമാണ് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നുമുള്ള വാദമുയർത്തുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചെയ്തത്.

സമൂഹികമായ ഒരു പ്രക്രിയയായി കലയെ നോക്കിക്കാണുന്നുവെങ്കിലും രവീന്ദ്രന്റെ കലാവിമർശനം പാരമ്പര്യമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിലേതുപോലെ പ്രതിഫലനവാദമായി ചുരുങ്ങുന്നില്ല. എല്ലാ കലാസൃഷ്ടികളും അവ ഏതെങ്കിലുംതരം വിനിമയങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നുവെങ്കിൽ സാമൂഹിക പരാമർശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ വാദം നോക്കുക ''പരിസരയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് പൂർണമോചനം നേടിയ യോഗനിദ്രാവസ്ഥകളിലാണ് അവ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതെങ്കിൽ കൂടിയും സൃഷ്ടി വിനിമയക്ഷമമാവുന്നത് സ്രഷ്ടാവിന്റെ ഭാഷ അഥവാ രചനാശൈലി സ്രഷ്ടാവിനൊപ്പം മറ്റുള്ളവരും(സമൂഹം) പങ്കിടുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. ഈ പങ്കിടൽ സാമൂഹികമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. സാമൂഹിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ നിദാനങ്ങളിലാണത് സംഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്നകന്ന് യാതൊരു ഭാഷയും വിനിമയവും സംഭവിക്കുന്നി

ല്ല'' (രവീന്ദ്രൻ,2007:28). കലയിൽ സമൂഹം പ്രതിഫലിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചോ സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധതയെക്കുറിച്ചോ അല്ല, മറിച്ച് കലാസൃഷ്ടിയുടെ വിനിമയത്തെ മുൻനിർത്തി കലാസൃഷ്ടി ഒരു സാമൂഹികപ്രക്രിയയാണ് എന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നത്.

കലയും സാമൂഹികജീവിതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലെന്ന് വിശ്വസിക്കുകയും ചിത്രത്തെ ചിത്രമായാണ് കാണേണ്ടതെന്നും ദൈനംദിനജീവിതത്തിന്റെയോ സാമൂഹികാവസ്ഥകളുടെയോ മാലിന്യങ്ങളുമായി അവയെ ബന്ധപ്പെടുത്തരുതെന്നും ശഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി ശുദ്ധകലാവാദത്തിന്റേതാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വ്യക്തിപരമായ കാഴ്ചപ്പാടെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരമായ പുതിയ അറിവുകളുടെ വികാസത്തിനൊപ്പം സ്വാഭാവികമായും പിൻതള്ളപ്പെടുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഇത്തരം വാദങ്ങൾ മറ്റുവേഷങ്ങളിൽ വീണ്ടും സജീവമാവുന്നതായാണ് രവീന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. ശാശ്വതമൂല്യം എന്ന സങ്കല്പത്തെയും രവീന്ദ്രൻ ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്. അതത് കാലത്തെ മൂല്യങ്ങളും അവയെ ഉണ്ടാക്കുകയും സംരക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ സാസ്കാരികഘടനയും തന്നെയാണ് രാഷ്ട്രീയസാമ്പത്തികഘടനയെ പരിരക്ഷിച്ചുപോരുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്വരൂപം. അതുകൊണ്ട് മൂല്യങ്ങളുടെ ചരിത്രപരവും യഥാർത്ഥവുമായ സത്ത തിരിച്ചറിയുകയെന്നത് കലാപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വളരെ പ്രധാനമാണ് (രവീന്ദ്രൻ, 2007:28). ഓരോ കാലത്തെയും മൂല്യവ്യവസ്ഥയെന്നത് അതത് കാലഘട്ടത്തിലെ അധികാരിവർഗത്തെ നിലനിർത്തുന്ന മൂല്യസഞ്ചയങ്ങളാണെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലെയും മൂല്യങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസ്വഭാവത്തെ തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ മാത്രമേ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്ന കല സാധ്യമാവൂ എന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ ഇത്തരം വിശകലനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനം.

3.3.1 കലയുടെ രാഷ്ട്രീയം

കലാകാരന്റെ/കലാകാരിയുടെ വ്യക്തിഗതമായ അഭിപ്രായങ്ങളോ കാഴ്ചപ്പാടുകളോ നോക്കി അവരുടെ കലയെ വിലയിരുത്താൻ കഴിയില്ല. അവർ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന കല, അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ചിലപ്പോൾ വ്യക്തിയെന്നനിലയിൽ കലാകാരൻ/കലാകാരി സ്വീകരിച്ച കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ വിരുദ്ധമായും വർത്തിക്കാം. നമ്പൂതിരിയുടെ വരകളിലെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിയെന്ന നിലയിലുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളിലെയും വൈരുധ്യം രവീന്ദ്രൻ കണ്ടെടുക്കുന്നു. ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ അച്ചടിച്ചുവരുന്ന കഥകളുടെ വിഷയപരിമിതികൾക്കകത്തു നിന്ന് പ്രവർത്തിക്കാൻ നിർബന്ധിതരാണ് പൊതുവെ ഇല്ലസ്ട്രേഷനിസ്റ്റുകൾ എങ്കിലും നമ്പൂതിരിയുടെ രചനകളിൽനിന്ന് സ്വയംസൃഷ്ടിയായ ഒരു മൗലികതയെ രവീന്ദ്രൻ വായിച്ചെടുക്കുന്നു. ആ വരകളിലെ സൂക്ഷ്മസവിശേഷതകളെ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ചുറ്റുപാടുകളിലെ ജീവിതത്തെ വിവേചനബുദ്ധിയോടുകൂടി സ്വാംശീകരിച്ച ഒരു രചനാബോധം നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾക്കുണ്ടെന്നും വ്യവസ്ഥാപിതമായ സാമാന്യശീലങ്ങളെയും മൂല്യങ്ങളെയും പരിഹാസപൂർവ്വം നിരാകരിക്കുന്ന ജീവിതാവബോധമാണ് അതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നു (2007:26). നമ്പൂതിരിയുടെ കലയുടെ രാഷ്ട്രീയം കണ്ടെടുക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ.കലാപരമായ വിനിമയങ്ങൾ ഒന്നുകിൽ വ്യവസ്ഥാപിതങ്ങളായ സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങളെ സ്ഥിരീകരിക്കുകയോ ന്യായീകരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ അവയെ നിരാകരിക്കുകയും അതിവർത്തിക്കാൻ വ്യഗ്രത പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു വ്യവസ്ഥാപിതമൂല്യങ്ങളുടെ സംരക്ഷണം എന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കാൻ നമ്പൂതിരിയുടെ കല തയ്യാറാവുന്നില്ല എന്നതാണ് അവയുടെ പ്രത്യേകതയായും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമായും രവീന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. പുരോഗമാനാത്മകമായ രാഷ്ട്രീയമായി അതിനെ കാണുന്ന രവീന്ദ്രന്റെ ആ നോട്ടത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് പ്രകടമാവുന്നത്.

മുരളി നാഗപ്പുഴയുടെ ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ''കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെക്കാണുന്നത്'' എന്ന രവീന്ദ്രന്റെ നിരൂപണത്തിൽ കലയുടെ രാഷ്ട്രീയ ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണയും കലയിൽ രൂപഭാവങ്ങളുടെ ഐക്യത്തിന്റെ ആവ ശ്യകതയെക്കുറിച്ച് ബോധ്യവുമുള്ള വിമർശകനെ കാണാം. കാഴ്ചകളിൽ അഭിരമി ക്കുന്ന ഒരു സമൂഹം ചിത്രകാരന്റെ/ചിത്രകാരിയുടെ നോട്ടത്തെയും ഭാവനയെയും അവരുടെ ആവിഷ്ക്കാരത്തെപ്പോലും നിർണയിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന നിരീ ക്ഷണം അതിലുണ്ട്. മുരളി മുൻപ് വരച്ചിരുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ ആന്തരികമായുണ്ടായി രുന്ന പരിസ്ഥിതി–ആദിവാസി രാഷ്ട്രീയത്തെ അദ്ദേഹം കൈവെടിഞ്ഞതായി രവീ ന്ദ്രൻ കണ്ടെത്തുന്നു. കാടിന്റെ പച്ചയായിരുന്നു ആ രചനകളിൽ മുതിർന്നുനിന്നിരു ന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാനാധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു അവയുടെ പ്രമേയങ്ങൾ. ആ ആഖ്യാ നത്തിലെ രാഷ്ട്രീയമാണ് മുരളിയുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും ഇല്ലാതായത് എന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് (2007:17). പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രാഷ്ട്രീയം പറ യുന്ന ചിത്രങ്ങൾ എന്ന അർത്ഥത്തിലല്ല അവയെ രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. ചോദ്യങ്ങളും സന്ദേഹങ്ങളും ഉന്നയിക്കാനുള്ള വ്യഗ്രത ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയെ മുൻനിർത്തി സൂചിപ്പിച്ചുകൊ ണ്ടാണ് അത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തെയോ രൂപത്തെയോ വേറിട്ട് കാ ണാതെ കലാമാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ നോക്കിക്കാണുന്ന രീതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ അവലംബിക്കുന്നത്.

മുരളിയുടെ ചിത്രങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ കടന്നുചെല്ലുന്നു. ജൈവസ്രോതസ്സെന്നപോലെ ആ ചിത്രങ്ങളിൽ തുടർന്നുപോരുന്ന പച്ചയുടെ ആധിക്യങ്ങളെയും ഇലകളുടെ എഴുന്നുനിൽക്കുന്ന ആകാരസൗഷ്ഠവത്തെയും നിറത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളെയും വിശകലനം ചെയ്തു കൊണ്ട് പ്രകൃതി ആ ചിത്രങ്ങളിൽ ബിംബവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത് രവീന്ദ്രൻ മന സ്സിലാക്കുന്നു. പ്രകൃതിയാഥാർത്ഥ്യത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന അതീതകല്പനയായി

അതിനെ വിലയിരുത്തുന്നു. ആവിഷ്ക്കരണത്തിലെ ഇത്തരം ബിംബവൽക്കരണത്തിലൂടെയും നിറങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ഉപയോഗത്തിലൂടെയും മുരളിയുടെ പ്രകൃതിചിത്രങ്ങൾ സർറിയലിസ്റ്റ് പ്രവണത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന അഭിപ്രായത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ എത്തിച്ചേരുന്നു. ബിംബവൽക്കരണം എങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനത്തെ കൈവെടിയുന്നതെന്നും അദ്ദേഹം ആ ലേഖനത്തിൽ അന്വേഷിക്കുന്നു. സാധാരണവും ലൗകികവുമായ പ്രകൃതിയെ ഒരു കാഴ്ചയാക്കി ഉയരത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയായി ബിംബവൽക്കരണത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നു. തോട്ടത്തിലെ പാഴിലകളെ ഇങ്ങനെ കാഴ്ചകളാക്കി മുരളി ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനെ നോക്കി ഇത്തരം ബിംബവൽക്കരണങ്ങൾ മനനസാധ്യതകളെയും ചിത്രങ്ങൾ ഉന്നയിക്കാനിടയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളെയും പാടെ വർജ്ജിക്കുന്നതായും അതിനാൽതന്നെ ആ ഇലച്ചിത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന് യാതൊരു പഴുതുകളും അനുവദിക്കുന്നില്ല എന്നും രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നു.

''കാടിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെ കാണുന്നത്'' എന്ന തലക്കെട്ട് മുരളിയുടെ ചിത്രങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നതിനുള്ള ചൂണ്ടുപലകയായി മാറുന്നുണ്ട്. കാടിനെ നോക്കി ഇലകളെ കാണുമ്പോൾ കാടിന്റെ ഇരുണ്ടതും ജൈവനിർഭരവുമായ ആഴങ്ങളെ കാണുവാൻ വിസമ്മതിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മുരളിയുടെ ഇലച്ചിത്രങ്ങൾ അത്തരത്തിൽ ആഴത്തിലേക്കുപോകാതെ ബിംബക്കാഴ്ചകളായി നിൽക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു. കലയുടെ പ്രമേയത്തെയോ പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള അതിന്റെ പ്രതിബദ്ധതയെയോ അല്ല കലാമാധ്യമം എന്നനിലയിൽ അതിനെ സമഗ്രമായി നോക്കിക്കാണാനുള്ള ശ്രമമാണ് രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നത്. കലയുടെ രൂപത്തെയും ഭാവത്തെയും ഒരു പോലെ പരിഗണിക്കുന്ന വിമർശനരീതിയാണിത്. രൂപത്തെയും ഭാവത്തെയും വേറിട്ടു കാണാതെ രൂപഭാവൈക്യമാണ് കല എന്ന സങ്കല്പത്തെ മുറുകെ പിടിക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ.

3.4 മാധ്യമവിമർശനം

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ നെടുംതൂണുകൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന മാധ്യമങ്ങളെ വിമർശനവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട് രവീന്ദ്രൻ. മൂലധനവും കമ്പോളവും സാംസ്കാരിക ഉല്പാദനവിനിമയങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നതും മതപുനഃരുത്ഥാനരാഷ്ട്രീയം വികസിച്ചുവരുന്നതും രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനങ്ങളുടെ പ്രധാനപ്രമേയങ്ങളിൽപെട്ടവയാണ്. സംസ്കാരവിമർശനങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവം തന്നെയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ മാധ്യമവിമർശനങ്ങളിലും കാണുന്നത്. ഭരണവർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളുടെ സംരക്ഷണവും പുനഃരുല്പാദനവുമാണ് പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം എന്ന അടിസ്ഥാന ആശയത്തിൽ ഉറച്ചുനിന്നുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ മാധ്യമവിശകലനങ്ങൾ നടത്തുന്നത്.

പത്രമാധ്യമങ്ങൾ പ്രതിലോമപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വക്താക്കളായി മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിന്റെ അന്തഃക്ഷോഭങ്ങളെക്കുറിച്ചോ ഗ്രാമാന്തരങ്ങളെയും ഗോത്രവർഗമേഖലകളെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അതിന്റെ വിശാലമായ ദേശീയവാഞ്ഛകളെക്കുറിച്ചോ യഥാർത്ഥവും ചരിത്രപരവുമായ യാതൊരു വീക്ഷണവും ഈ പത്രപ്രവർത്തകസമൂഹത്തിനില്ലെന്നും ഇന്ത്യയിലെ പത്രമാധ്യമങ്ങൾ ഭൂരിപക്ഷവും സത്യസന്ധമായ നിലപാടുകൾ എടുക്കാനാവാത്തവിധം അധികാരത്തിന്റെയും മൂലധനത്തിന്റെയും ആശ്ലേഷത്തിന് വശംവദരാണെന്നും ''മാധ്യമബിംബങ്ങൾ''(1990) എന്ന ലേഖനത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (2007:43). ഇന്ത്യൻ വ്യവസായിക മൂലധനത്തിന്റെ വ്യഗ്രതകളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും അനുഭാവപൂർവ്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രീയകൂട്ടായ്മയായ നമ്മുടെ ഭരണവർഗത്തിന്റെ താത്ത്വികായുധങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഇന്ത്യയിലെ വൻകിട ദേശീയപത്രങ്ങളും അവയുടെ മറ്റ് പ്രസിദ്ധീകരണശൃംഖലകളും. അവ ഏതെങ്കിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പ്രതിനിധീ

കരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് നിസ്സംശയമായും ഭരണവർഗ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയാണെന്ന് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പവിത്രമെന്ന് നാം നിനച്ചുപോന്ന പത്രസ്വാതന്ത്ര്യം എന്ന സങ്കല്പം ഒരു വീണ്ടുവിചാരത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ട കാലമായെന്ന അഭിപ്രായം രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നു. ആ അഭിപ്രായത്തെ സാധൂകരിക്കാനും പത്രമാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കാനും മണ്ഡൽവിരുദ്ധപ്രക്ഷോഭത്തെ സംബന്ധിച്ച് നമ്മുടെ വൻകിട ദേശീയദിനപത്രങ്ങളും ആനുകാലികങ്ങളും എടുത്ത നിലപാടുകളാണ് രവീന്ദ്രൻ ഉദാഹരണമാക്കുന്നത്. ഏതാനും സാമൂഹികദ്രോഹികളും റൗഡികളും ചേർന്ന് ഇളക്കിവിട്ട മണ്ഡൽവിരുദ്ധ പ്രക്ഷോഭത്തെ ഒരു ദേശീയ പ്രക്ഷോഭമായി പത്രങ്ങൾ ഏറ്റെടുത്തിരുന്നു. അതേസമയം ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ മണ്ഡൽശുപാർശകൾക്കനുകൂലമായി ഉള്ള മനുഷ്യപ്രവാഹത്തെക്കുറിച്ച് ഇതേപത്രങ്ങൾ നിശബ്ദതപാലിച്ച കാര്യം രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. പത്രസ്വാതന്ത്ര്യം കൊണ്ട് വൃത്താന്തപത്രങ്ങൾ അർത്ഥമാക്കുന്നത് ഈ മ്ലേഛവൃത്തിയാണെങ്കിൽ ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം 'സാമൂഹിക ദ്രോഹികൾക്കും റൗഡികൾക്കും' മാത്രമേ അനുഗ്രഹമായി മാറുന്നുള്ളൂ എന്നായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ വാദം (1990:42-45). പത്രസ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ സങ്കല്പം രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപിന്നിൽ ഗ്രാമാന്തരങ്ങളിലും നഗരപരിസരങ്ങളിലെ ചേരികളിലും വ്യവസായശാലകളുടെ ഓരങ്ങളിലും വസിക്കുന്ന കൊച്ചുകർഷകരും കർഷകത്തൊഴിലാളികളും വ്യവസായത്തൊഴിലാളികളും അധ്വാനിക്കുന്നവരും ദലിതരുമായ ഇന്ത്യൻ ഭൂരിപക്ഷത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കകളാണെന്ന് കാണാം.

3.5 വർഗീയഫാഷിസ്റ്റ് വിമർശനങ്ങൾ

നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരിൽ പൊതുവെ കാണുന്നതുപോലെ വർഗീയ ഫാഷിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങൾ രവീന്ദ്രന്റെ എഴുത്തിലും കാണാം. സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിൽ വർഗീയശക്തികളുടെ ഇടപെടലിനെക്കുറിച്ചും മതപു

നഃരുത്ഥാനശ്രമങ്ങളുടെ ഭാഗമായിവരുന്ന അത്തരം വർഗീയ ഇടപെടലുകളുടെ ഭീഷണാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ സംസ്കാര വിമർശനങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. ഈശ്വരാരാധനയുടേതും മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടേതുമായ ഒരു സുവർണസംസ്കാരത്തെ പുനഃരാവഹനം ചെയ്യാനുള്ള സംഘടിതശ്രമങ്ങൾ സമൂഹത്തെ സ്വാധീനിക്കുകയും വർഗീയവാദസമീപനങ്ങളിലേക്കത് നയിക്കുമെന്നുമുള്ള വിചാരം രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നു. മതമൗലികവാദത്തെക്കുറിച്ചും വർഗീയതയെക്കുറിച്ചുമുള്ള ആശങ്കകൾ രവീന്ദ്രന്റെ എഴുത്തിൽ ഉടനീളമുണ്ട്. പൗരസമൂഹത്തിൽ കുത്തകപത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന കപടാവബോധം മതപുനഃരുത്ഥാനത്തിലേക്കും വർഗീയതയിലേക്കുമെല്ലാം എത്തിച്ചേരുന്നതിനെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ മതപുനഃരുത്ഥാന വ്യഗ്രതകളുടെയും മതമൗലികവാദത്തിന്റെയും തുടക്കം മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും ഭക്തിയുടെയും പ്രചാരണത്തിൽ പൊടുന്നനവെ പത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയ ആവേശമാണ് എന്നും, മതമൗലികവാദങ്ങളുടെയും വർഗീയതയുടെയും വ്യാപനത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്ത്വത്തിൽനിന്ന് വാർത്താമാധ്യമങ്ങൾക്ക് പൂർണമായി ഒഴിഞ്ഞുനിൽക്കാനാവില്ലെന്നും രവീന്ദ്രൻ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരു ടെലിവിഷൻ പരമ്പര എങ്ങനെ വർഗീയരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഉപജാപങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാറുന്നുവെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്ന രവീന്ദ്രന്റെ ലേഖനമാണ് *സ്വപ്ന ജാഗരങ്ങളിൽ* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സമാഹരിച്ച''ദൂരദർശൻ രാമായണത്തിന്റെ പ്രതിലോമവിവക്ഷകൾ.'' ദൂരദർശനിൽ പരമ്പരയായി സംപ്രേഷണം ചെയ്ത സാഗർ രാമായണത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് അദ്ദേഹം. സമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന സാമാന്യബോധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള, ഒരു ചിന്തകന്റെ ആലോചനകളാണത്.

ദൂരദർശൻ രാമായണം ഹൈന്ദവപ്പഴമയെ പുനഃരാവാഹനംചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനം. ഇതിഹാസകഥകൾ ആവിർഭവിച്ച

സാമൂഹിക ചരിത്രപശ്ചാത്തലവും അവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളും എന്താണെന്നും സമകാലിക ജീവിതത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യബോധ ത്തിൽ പ്രസ്തുത പ്രത്യയശാസ്ത്രം എങ്ങനെ ഇടപെടുന്നുവെന്നും സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കുകയാണ് ആ ലേഖനത്തിൽ. ദൂരദർശൻരാമായണത്തിൽ മിത്തുക ളുടെ ഏകീഭാവത്തിലുള്ളതും ചരിത്രനിരപേക്ഷവുമായ ആഖ്യാനാവർത്തനങ്ങ ളാണ് നടക്കുന്നത് എന്നായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ പക്ഷം. ഇതിഹാസത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ വിവക്ഷകൾ മൂടിവെക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് പലപ്പോഴും നടക്കുന്നത്. ഇതിഹാസങ്ങൾ നമ്മുടെ ലോകവീക്ഷണത്തെയും യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെയും പുരോഗമനവാഞ്ഛകളെയും കടിഞ്ഞാണിടുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങ ളായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് രവീന്ദ്രൻവാദിക്കുന്നത്. രാമായണകഥ ഉണ്ടാവു ന്നതിന്റെ, പ്രചരിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലം വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ വാദങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.ഇന്ത്യൻ ഗോത്രവർഗങ്ങൾക്കിട യിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ആരാധനാശൈലികളെയും ദേവതാസങ്കല്പങ്ങ ളെയും മൂല്യബോധങ്ങളെയും നിരാകരിക്കുവാനും അവയുടെ സ്ഥാനത്ത് ആര്യൻ ആരാധനാശൈലികളുടെയും ദേവതാസങ്കല്പങ്ങളുടെയും മൂല്യബോധങ്ങളു ടെയും മേല്ക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കുവാനുംനടന്ന തീക്ഷ്ണമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രസമ രത്തിന്റെ പ്രധാന ആയുധമായിരുന്നു രാമായണം എന്നും പ്രാദേശിക ഗോത്രവർഗ ങ്ങൾക്കു മീതെ ആര്യൻവംശജർ അടിക്കടി നേടിയ വിജയത്തിന്റെ കഥയാണ് രാമായണം പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. പ്രാദേശികസംസ്കൃതികളുടെയും നാഗരികതകളു ടെയും ശത്രുക്കളായി വന്ന ആര്യന്മാർ നടത്തിയ അധിനിവേശം ചരിത്രത്തിലെ മറ്റേത് അധിനിവേശങ്ങളെയുംപോലെ വഞ്ചനകൾ നിറഞ്ഞതും നിഷ്ഠൂരവും രക്ത രൂഷിതവും ആയിരുന്നു എന്നും രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു (2014;109). ഇതിഹാസ കഥകൾ പുതിയ തലമുറയ്ക്ക് പകർന്നുകൊടുക്കുന്നതിനെതിരായ നിലപാടല്ല രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. രാമായണ മൂല്യങ്ങളുടെ വിവേചനരഹിതമായ സ്വാംശീകരണം ഇന്ത്യൻ ഹൈന്ദവമനസ്സിനെ മിഥ്യാവിശ്വാസങ്ങൾക്കൊണ്ട് നിറ

യ്ക്കുകയാണ്. അതിനാൽ മിത്തുകളെ അവയുടെ മൊത്തം ഘടനയിൽനിന്ന് അഴി ച്ചെടുത്ത് പരിശോധിക്കുന്ന ഒരു അപമിത്തീകരണപക്രിയയ്ക്ക് മാത്രമേ രാമാ യണം പോലുള്ള ഇതിഹാസത്തെ അതിനെ ആവരണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന പ്രത്യയ ശാസ്ത്രജടിലതയിൽനിന്ന് വിമുക്തമാക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്നാണ് രവീ ന്ദ്രൻ പറയുന്നത്.

ഇന്ത്യൻ ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥ നേരിടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ ഭീഷണികളി ലൊന്ന് വർഗീയതയാണെന്നും വർഗീയസമീപനങ്ങളെ ചെറുക്കുകയെന്നത് ജനാ ധിപത്യബോധമുള്ള ഏതൊരു വ്യക്തിയുടെയും കടമയാണെന്നും രവീന്ദ്രൻ വിശ്വ സിച്ചു. സെക്യുലർ ആയ സമീപനങ്ങൾ എല്ലായിടത്തും ആദ്ദേഹം ഉയർത്തിപ്പിടി ച്ചു. തന്റെ എഴുത്തുകളിൽ അത് കൊണ്ടുവന്നു. സംസ്കാരവിമർശനലേഖനങ്ങ ളിൽ മതപുനഃരുത്ഥാന, വർഗീയരാഷ്ട്രീയവിശകലനങ്ങളും അത്തരം ശക്തി കൾക്കെതിരായ പ്രതിരോധപരമായ സമീപനവും തെളിഞ്ഞുകാണാം. ബാബറിമ സ്ജിദ് തകർക്കപ്പെടുകയും ഇന്ത്യയിൽ വർഗീയധ്രുവീകരണം ശക്തമാവുകയും ചെയ്യുന്നതിന് വളരെമുമ്പുതന്നെ വളർന്നുവരുന്ന വർഗീയ ഫാഷിസ്റ്റ് സമീപന ത്തെക്കുറിച്ച് മാധ്യമവിമർശനങ്ങളിലും മറ്റ് സംസ്കാരവിമർശനലേഖനങ്ങളിലു മെല്ലാം രവീന്ദ്രൻ എഴുതിയെന്നത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദീർഘവീക്ഷണം വെളിവാക്കു ന്നു.

ജാതീയവും മതപരവുമായ മൂല്യങ്ങളാൽ നിർണയിക്കപ്പെട്ട ഇന്ത്യൻ പാര മ്പര്യസമൂഹങ്ങളിൽ പലതിനെയും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കാൻ മൂലധനശക്തികൾക്ക് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ സാധ്യത കൾ ഉപയോഗിച്ച് വർഗീയമായ മൂല്യങ്ങളെ പുനഃരുദ്ധരിക്കാൻ ഇന്ത്യൻവലതു പക്ഷഭരണവർഗം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. രാമായണം പോലുള്ള സീരിയലുകൾ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരമായി ഇന്ത്യയിലെ വർഗീയരാഷ്ട്രീയം ശക്തിപ്പെടാനാണ് ഉപകരിക്കു ന്നത്. രവീന്ദ്രനടക്കമുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ഇത്തരം പ്രതിസന്ധികളെ തിരിച്ചറി

ഞ്ഞിരുന്നു. നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിൽ പലരും നടത്തുന്ന വർഗീയഫാഷിസത്തെക്കു റിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങൾ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് ചിന്തകരുടെ ഫാഷിസ്റ്റ് വിശകലന ങ്ങളെയാണ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രന്റെ വിശകലനങ്ങളെയും ദൃഢപ്പെടു ത്താൻ സഹായകമാവുന്ന ഒന്നായിട്ട് അത് വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ദൂരദർശൻ രാമായ ണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ ലേഖനത്തിൽ ഫാഷിസമെന്ന വാക്ക് ഉപയോഗി ക്കുന്നില്ല. മതപുനഃരുത്ഥാനം വഴി വലതുപക്ഷ അധികാരരൂപങ്ങൾ നടത്തുന്ന വർഗീയവൽക്കരണത്തെക്കുറിച്ചും അമിതാധികാരപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചുമാണ് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അത് ഇന്ത്യൻഫാഷിസ്റ്റുകൾ അധി കാരപ്രാപ്തിക്കായി നടത്തുന്ന അബോധപരമായ തന്ത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോ ചനകൾ തന്നെയാണ്.

മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരത്തിലുണ്ടായ പുതുക്കലുകളിൽനിന്നും ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ട രവീന്ദ്രൻ സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിൽ പ്രതിലോമരാഷ്ട്രീയ ത്തിന്റെ ഇടപെടലുകളെ പ്രതിരോധിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യവുമായാണ് സംസ്കാരവി മർശനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടത്. സംസ്കാരമേഖലയിൽ ജനാധിപത്യപുരോഗമനശക്തി കളുടെ സ്വാധീനം ഗണ്യമായി കുറഞ്ഞുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയും ആ സ്വാധീനം വർധിപ്പിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ സംസ്കാരത്തിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്യുക യായിരുന്നു അദ്ദേഹം. കേവലമായ സംസ്കാരവിചാരമെന്നതിലപ്പുറം അത് രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗങ്ങൾ തന്നെയായി മാറുകയായിരുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്തകളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഗ്രാംഷിയൻ വിചാരലോകം ഗണ്യമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഗ്രാംഷിയുടെ സങ്കല്പനത്തിൽ കലാസാഹിത്യചിന്തകൾ ലോകത്തെ മാറ്റി ത്തീർക്കുന്ന സംസ്കാര/രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം തന്നെയാകുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ കലാസാഹിത്യസംസ്കാരവിചാരങ്ങൾ അത്തരത്തിൽ സംസ്കാരവിമർശനവും അതുവഴി രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം തന്നെയുമാകുന്നു.

സംസ്കാരത്തിലുള്ള ഇടപെടലിന് രവീന്ദ്രന് അന്തഃപ്രേരണയായി വർത്തിക്കുന്നത് മാർക്സിസത്തിലെ അടിത്തറ-മേൽപുര രൂപകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആലോചനകളാണ്, മേല്പുരയുടെ സ്വച്ഛന്ദതയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങളാണ്. മേല്പുരയുടെ ഭാഗമായ കലാസാഹിത്യാദിസംസ്കാരമണ്ഡലം അടിത്തറയെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന ധാരണ രവീന്ദ്രനടക്കമുള്ള നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരിൽ വലിയസ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയിൽ സംസ്കാരത്തിന് കൈവന്ന പ്രാധാന്യം സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഴത്തിലുള്ള വിശകലനങ്ങൾക്ക് അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. സർവ്വമേഖലകളെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിൽ ഇടപെട്ടുകൊണ്ടാണ് പ്രതിലോമശക്തികൾ അവരുടെ ആശയങ്ങൾ ജനങ്ങളിൽ അടിച്ചേൽപിക്കുന്നതെന്നും അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം നടത്തുന്നതെന്നും രവീന്ദ്രനും തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. തന്റെ വിമർശനത്തെ സംസ്കാരമേഖലയിലുള്ള ഇടപെടലാക്കിമാറ്റിത്തീർക്കാനുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ പ്രേരണ അതുംകൂടിയാണ്.

രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനങ്ങളെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിലധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിപുലമായ ആലോചനകൾ നടത്തിയ രവീന്ദ്രൻ, സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ സങ്കല്പം സിനിമാവിമർശനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമാവിമർശനത്തെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുകയും ആ വിമർശനം മുന്നോട്ടുവെച്ച സിനിമാസങ്കല്പത്തെ പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയുംചെയ്തു എന്നതാണ് രവീന്ദ്രന്റെ പ്രത്യേകത. തന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള സിനിമയെ പ്രായോഗികമായി അദ്ദേഹം എങ്ങനെ സാധ്യമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നുള്ള അന്വേഷണവും സിനിമകളുടെ വിശകലനവുമാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

[1] ഴാൻ ലൂയി ബോദ്രിയുടെ ''ഐഡിയോളജിക്കൽ എഫക്ട്സ് ഓഫ് ദി ബേസിക് സിനിമാറ്റിക് അപ്പാരറ്റസ്'' എന്ന ലേഖനം സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

[2] പ്രേക്ഷകന്റെ നിഷ്കളങ്കത അങ്ങനെ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടശേഷം രംഗത്തുനിന്ന് സിനിമ യ്ക്കകത്തെ സദസ്സ് അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു നർത്തകിയും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ തുടരെത്തുടരെയുള്ള അനേകം മിഡിൽ, ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടുകളിൽകൂടി നേരിട്ട് ബന്ധം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു. ആ ബന്ധം ഒരു തരം സ്വപ്നമൈഥുന ചേഷ്ടയുടെ ചലനഭ്രാ ന്തിലെത്തുന്നു. നൃത്തത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ കാലുകൾ വിടർത്തി തറയിലിരിക്കുന്ന നർത്തകിയുടെ മധ്യഖണ്ഡം ഒരു പെരുത്ത ക്ലോസപ്പിൽ പ്രേക്ഷകനെ സമീപിക്കുന്നു. കണ്ണുകളുടെ വിതാനത്തിനുതാഴെ ഒരു ഫ്ളോർ ലവൽ ആംഗിളിൽ അവളുടെ അർദ്ധ നഗ്നമായ അരക്കെട്ട് പ്രേക്ഷകന്റെ മധ്യഖണ്ഡത്തിന് നേരെയാണ്. നർത്തകി സുരത ചേഷ്ടയിലെന്നപോലെ അരക്കെട്ട് ചലിപ്പിച്ച് ക്യാമറയ്ക്ക് (പ്രേക്ഷകന്) നേരെ അടു ക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്ക് നൽകാവുന്ന സുരതാനുഭവത്തിന്റെ മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിൽ ഇതോടെ പ്രേക്ഷകൻ പ്രവേശിച്ചു. നൃത്തം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രംഗത്തിലേക്കും പഴയ സദസ്സിലേക്കും ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചുകൊണ്ട് നൃത്തം പെട്ടെന്ന് നിലയ്ക്കുന്നു. സാധാരണഗതിയിൽ പ്രതിനായകനും നായകനും തമ്മിലുള്ള ഒരുസംഘട്ടനത്തിന്റെ തുടക്കമാവും അത്. സംഘട്ടനത്തിൽ നായകനുമായി സമഭാവം പ്രാപിക്കുന്ന പ്രേക്ഷ കൻ പ്രതിനായകനെതിരായ നിലപാടിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതോടൊപ്പം കാബറെ കാ ണുക എന്ന പ്രതിനായകന്റെ മൂല്യധ്വംസനത്തിനും യാന്ത്രികമായി എതിരാവുന്നു. നർത്തകിയുമായി നടന്ന രഹസ്യസമാഗമത്തിന്റെ പാപബോധത്തിൽനിന്ന് സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ അതുവഴി മോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു''(2012:210).

[3] മനുഷ്യേന്ദ്രിയങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ വികാസം മനുഷ്യന്റെ അനുഭവലോകത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ വികാസം കൂടിയാണ്. അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രപരമായ വികാസം മനുഷ്യന്റെ ആന്തരികമായ സമസ്തശക്തികളുടെയും ചരിത്രപരമായ വികാസമാണ്. മനുഷ്യന്റെ വികാരങ്ങൾ ആദിമവും പ്രാകൃതവുമായ നൈസർഗികവാസനകളുടെ പ്രകാശനമല്ല.അനുഭൂതികൾ ആദ്യദശയിൽ ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതികളാണ്. മനുഷ്യന്റെ ചരി ത്രപരമായ വികാസത്തിലൂടെ അനുഭൂതികൾ ബോധമായിമാറുകയും ബോധപൂർവ്വ മായ അനുഭൂതികൾ വീണ്ടും മനുഷ്യബോധത്തിന്റെ ഭാഗമാവുകയും ചെയ്യുന്നു (രാ ജീവൻ, 2012:65).

[4] ചിലർ വേദോക്തികൾ ഉദ്ധരിച്ചും മന്ത്രസ്വരങ്ങൾ ആവാഹിച്ചും ദുർഗ്രാഹ്യമായ സംസ്കൃതപ്രയോഗങ്ങൾക്കൊണ്ട് നടത്തിയ മറ്റൊരിനം ശ്രമം ഭൂതപ്രേരിതമായ റിവൈവലിസ്റ്റ് രുചികളെ പ്രീണിപ്പിക്കുന്ന യമപൂജകളായിത്തീർന്നു. പാശ്ചാത്യതത്ത്വ ചിന്തയും സാഹിത്യവുമായി ഏതാണ്ടു പരിചയം ലഭിച്ച എഴുത്തുകാരുടെ കൃതിക ളിലും ഭാഷയ്ക്കുവന്ന പുതുമ ഫലത്തിൽ അർത്ഥദാരിദ്ര്യമായാണ് അനുഭവപ്പെട്ടത്. ആശയങ്ങളിലും ഭാഷാശൈലികളിൽത്തന്നെയും അവരിൽ പലർക്കും സ്ഥിരദീക്ഷക ളൊന്നുമില്ലായിരുന്നു (രവീന്ദ്രൻ,2014:180).

അധ്യായം നാല്

രാഷ്ട്രീയസിനിമയും സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയവും

രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാലോകം

ഹരിജൻ (1979) *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* (1980) *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* (1989) എന്നീ രവീന്ദ്രന്റെ മൂന്ന് തിരക്കഥകളെ വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. തിരക്കഥയെന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിന്റെ ഉള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് തിരക്കഥയുടെ സാഹിത്യപരതയെയും മറ്റും നോക്കിക്കാണുന്ന വിശകലനരീതിയല്ല മറിച്ച് തിരക്കഥകളിൽനിന്ന് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളുടെ സ്വഭാവത്തെ കണ്ടെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥകളുടെ വിശകലനത്തിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകുന്ന പ്രമേയ-ദൃശ്യപരിചരണങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് അത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. സിനിമാനിരൂപണങ്ങളിൽ രവീന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രചിന്തകളുമായി ചേർത്തുവെച്ച് രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകളെ നോക്കിക്കാണാവുന്നതാണ്. രാഷ്ട്രീയസിനിമകൾ എന്നാണ് പൊതുവെ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുള്ളത്.

4.1 രാഷ്ട്രീയസിനിമ

എല്ലാസിനിമകളിലും രാഷ്ട്രീയമുണ്ട്. ഏതൊരു സിനിമയും നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥയെ പിന്താങ്ങുന്നതോ അല്ലെങ്കിൽ എതിർക്കുന്നതോ ആവും. അത് ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ ആകാം. ആ അർത്ഥത്തിൽ എല്ലാ സിനിമകളും രാഷ്ട്രീയസിനിമകളാണ്. അതായത് അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു സിനിമയും രാഷ്ട്രീയനിരപേക്ഷമല്ലെന്നുസാരം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്ന പദസങ്കല്പനത്തിനുതന്നെ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്ന, രാഷ്ട്രീയമായ പ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സിനി

മകളെല്ലാം രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അതേസമയം ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗമായ രാഷ്ട്രീയപരാമർശങ്ങൾ മാത്രമുണ്ടായിരിക്കുന്നവയും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോഴും പരോക്ഷമായി അരാഷ്ട്രീയത പ്രസരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സിനിമകളെ രാഷ്ട്രീയസിനിമകൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഔചിത്യക്കുറവുണ്ട്. വി. കെ. ജോസഫ് സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ഒരു യഥാർത്ഥ രാഷ്ട്രീയസിനിമ, പൊരുതി നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യർക്ക് തിരിച്ചറിവിന്റെ കരുത്തും പ്രതീക്ഷകളുടെയും സ്വപ്നങ്ങളുടെയും തണലും നൽകുന്നുണ്ടാവും. അത് വർത്തമാനത്തിന്റെ ദുരിതങ്ങളിൽ മനുഷ്യർക്കൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുകയും അവരോട് ഉണർന്നിരിക്കാൻ നിരന്തരം ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യണം. രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്നത് ജീവിതത്തെയാകെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന, നിരന്തരം നവീകരിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആശയപ്രപഞ്ചമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോഴേ രാഷ്ട്രീയസിനിമകൾ സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ (2013:76). ശക്തമായ രാഷ്ട്രീയസിനിമയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവയ്ക്ക് പ്രേരണ നൽകുന്ന സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലങ്ങളാണെന്നർത്ഥം.

ഫ്രഞ്ച് നവസിനിമയുടെ പ്രധാനവക്താക്കളിലൊരാളായ ഴാൻ ലുക് ഗൊദാർദ് (Jean-Luc Godard) രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്ന സങ്കല്പത്തെ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ സമീപിച്ച സംവിധായകനും തിരക്കഥാകൃത്തുമാണ്. രാഷ്ട്രീയസിനിമയെടുക്കുകയല്ല രാഷ്ട്രീയമായി സിനിമ നിർമ്മിക്കുകയാണ് വേണ്ടത് എന്ന ഗൊദാർദ്ദിന്റെ വാക്കുകൾ രാഷ്ട്രീയസിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾക്ക് വെളിച്ചം നൽകുന്നുണ്ട്. സിനിമ രാഷ്ട്രീയവിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുവോ എന്നതിനേക്കാൾ പ്രധാനം സിനിമയുടെ മൊത്തം നിർമ്മാണപ്രക്രിയ പൊളിറ്റിക്കലാണോ എന്നതാണെന്ന ഗൊദാർദിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽനിന്ന് ആലോചിക്കുമ്പോൾ രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ അന്തഃസത്ത വ്യക്തമായിവരും. സിനിമാരചനയെത്തന്നെ ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായിക്കാണുന്ന സമീപനമാണ് ഗൊദാർദ് സ്വീക

രിക്കുന്നതെന്ന പറയാം. അതായത് നിർമ്മാണപ്രക്രിയയിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന ഒരു അവബോധത്തെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കാനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്.

നിലവിലുള്ളതും അധീശത്വം പുലർത്തുന്നതുമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്ന സിനിമകളെയാണ് രാഷ്ട്രീയസിനിമകളായി രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നത്. രാഷ്ട്രീയസിനിമ നിർമ്മിക്കാൻ വിചാരിക്കുന്ന, സിനിമാരചനയെ ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനമായിക്കാണുന്ന സിനിമാരചയിതാവ് പ്രധാനമായും ചെയ്യേണ്ടത് നിലവിൽ മേല്ക്കോയ്മ സ്ഥാപിച്ചുനിൽക്കുന്ന അതുവഴി ഭരണകൂടത്തെ താങ്ങിനിർത്തുന്ന അധീശവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെതിരെ ഫലപ്രദമായ കടന്നാക്രമണങ്ങൾ നടത്തുകയാണ്. പുറമെ പ്രകടമായരീതിയിലായിരിക്കില്ല പ്രത്യയശാസ്ത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. വളരെ സൂക്ഷ്മമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ചെറുക്കുന്നവയെ മാത്രമെ രാഷ്ട്രീയസിനിമകളായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ കഴിയൂ എന്നാണ് രവീന്ദ്രമതം. പ്രത്യയശാസ്ത്രം മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ മുഴക്കിക്കൊണ്ടോ പ്രകടമായ പ്രസ്താവനകൾ നടത്തിക്കൊണ്ടോ അല്ല പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതിന്റെ രീതികൾ വളരെ സൂക്ഷ്മമാണ്. യഥാർത്ഥ രാഷ്ട്രീയസിനിമ ഇതേ തലത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ചെറുക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാംശങ്ങളിൽ പരിഷ്കാരങ്ങൾ നടത്തിയല്ല അത് സാധിക്കേണ്ടത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ഇന്നത്തെ അടിസ്ഥാനമായ ആഖ്യാനരീതികളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടും സിനിമയുടെ നിലവിലുള്ള ബിംബപ്രകൃതത്തെ മാറ്റിമറിച്ചുംകൊണ്ടാണ് അത് സാധിക്കേണ്ടത്. വിരുദ്ധബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനം (രവീന്ദ്രൻ, 2013:145). നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥയെ നിലനിർത്തുന്നതിനും പുനഃരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനും സഹായകരമായ മൂല്യസഞ്ചയങ്ങളാണ് ഗോപ്യമായി സിനിമകൾ സംരക്ഷിച്ചുപോരുന്നത്. കാണികളെ അത് പ്രത്യയശാസ്ത്രശിക്ഷണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. അത്തരം പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവണതകളെ ചെറുക്കുന്ന സിനിമകൾ രചിക്കാൻ പ്രമേയത്തെയും

ആഖ്യാനത്തെയും ഉപപാദനത്തെയും അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ടും ദൃശ്യാതിശയങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടും മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ.

മലയാളത്തിൽ രാഷ്ട്രീയസിനിമകളുടെ നിർമ്മാണത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നതിൽ എഴുപതുകളിലെ നവസിനിമയ്ക്ക് വലിയ പങ്കുണ്ട്. കേരളത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമായി തീക്ഷ്ണതയാർന്ന കാലമായി എഴുപതുകളെ കണക്കാക്കാറുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയബോധത്തിൽ വന്ന മാറ്റത്തിന് സമാനമായി മലയാളചലച്ചിത്രരംഗത്തും മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുകയുണ്ടായി. ചലച്ചിത്രസങ്കല്പങ്ങൾക്കുതന്നെ വലിയ പരിണാമങ്ങൾ സംഭവിച്ചു. 1970–കളിൽ *ഓളവും* തീരവും (1970) *സ്വയംവരം* (1972) എന്നീ സിനിമകളിലൂടെ രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത നവതരംഗം സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിലും ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിലുമെല്ലാംതന്നെ വലിയ അഴിച്ചുപണികൾ നടത്തി. കച്ചവടസിനിമയുടെ അയഥാർത്ഥലോകത്തുനിന്നും പുറത്തുകടക്കുന്നവയായിരുന്നു ഈ ചിത്രങ്ങളെല്ലാം. ആധുനികതാവാദം കലാസാഹിത്യാദികളിൽ ശക്തമായി നിൽക്കുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. സിനിമയിലും ആധുനികതാവാദം സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ തുടങ്ങി. നവസിനിമകൾ ശക്തമായ ആധുനികസൃഷ്ടികളായി. ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ വ്യാപകമായതും ജനകീയമായ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണശൈലി ഉയർന്നുവന്നതും അക്കാലത്താണ്. 1975–ൽ പുറത്തുവന്ന അരവിന്ദന്റെ *ഉത്തരായനം* സ്വതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് കേരളസമൂഹത്തിലുണ്ടായ മൂല്യശോഷണത്തെ തൊഴിൽരഹിതനായ ഒരഭ്യസ്തവിദ്യന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രമാണ്. പരിസരയാഥാർത്ഥ്യത്തോടെന്നപോലെ സ്വന്തം ജീവിതാനുഭവങ്ങളോടും നിസംഗത പുലർത്തുന്നവനാണ് *ഉത്തരായന*ത്തിലെ നായകൻ. മുഖ്യധാരാരാഷ്ട്രീയത്തിലുള്ള വിശ്വാസം നഷ്ടപ്പെട്ട് സിനിസിസത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന യുവത്വമാണ് *ഉത്തരായന*ത്തിലുള്ളത്. 1976–ൽ പുറത്തുവന്ന *കബനീനദിചുവന്നപ്പോൾ* വിപ്ലവകാരിയുടെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. തീവ്രഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന നായകനാണ് അതിലുള്ളത്. അടിയന്തിരാവസ്ഥയും നക്സ

ലിസവും ഉഴുതുമറിച്ച എഴുപതുകളിലെ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയപൊതുമണ്ഡലത്തെ ഇത് സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കയ്യൂർസമരത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു ഗ്രാമം ജന്മിത്തത്തെയും സാമ്രാജ്യത്വത്തെയും ഒരുപോലെ ചെറുത്തുനിന്നതിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ സംവിധാനംചെയ്ത *മീനമാസത്തിലെ സൂര്യൻ* (1986).

പ്രകടമായ രാഷ്ട്രീയ ഉള്ളടക്കങ്ങളുള്ള നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കലാസിനിമയുടെയും കച്ചവടസിനിമയുടെയും ഭാഗമായി പുറത്തുവന്ന അത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ പലതും അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് വിടുതൽ നേടിയവയല്ല. കച്ചവടസിനിമയുടെ ഭാഗമായിവന്ന സിനിമകളെല്ലാം രാഷ്ട്രീയസംഭവവികാസങ്ങളിലുള്ള മലയാളിയുടെ കൗതുകത്തെ കച്ചവടതന്ത്രമായിക്കണ്ട് രചിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. കലാസിനിമകളാകട്ടെ, പുരോഗമനാശയങ്ങളോട് പ്രതിബദ്ധത പുലർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ അവയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് മുക്തമല്ല. ഗൊദാർദ് ചെയ്തതുപോലെ ആഖ്യാനത്തിലും ഉപപാദനത്തിലുമുള്ള അട്ടിമറി സാധ്യമാക്കുന്ന, സിനിമാനിർമ്മാണപ്രക്രിയയെത്തന്നെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുന്ന, സിനിമകൾക്ക് മാത്രമേ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും അതിവർത്തിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. മലയാളത്തിൽ അത്തരമൊരു ശ്രമം നടത്തിയ സംവിധായകനാണ് ജോൺ അബ്രഹാം. രാഷ്ട്രീയസിനിമ എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ അന്തഃസത്ത തിരിച്ചറിഞ്ഞ അദ്ദേഹം *അമ്മ അറിയാൻ* (1986) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ നിർമ്മാണവും വിതരണവും അടക്കമുള്ള സിനിമയുടെ സർവ്വപ്രക്രിയകളിലും മൂലധനത്തിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങളെ ഒഴിവാക്കുകയുണ്ടായി. എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ജനകീയസിനിമയെന്ന സങ്കല്പത്തെ മുറുകെപ്പിടിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം.

നവസിനിമയ്ക്ക് പുതിയ ഭാവുകത്വംപകർന്ന ചലച്ചിത്രകാരനാണ് രവീന്ദ്രൻ. സിനിമയെ അദ്ദേഹം രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുകയായിരുന്നു എന്നുപറയാം.

ഗൊദാർദ് മുന്നോട്ടുവെച്ച രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്ന സങ്കല്പത്തിലേക്കെത്തിച്ചേരാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും ജോൺ അബ്രഹാമിന് മുമ്പുതന്നെ ഗൊദാർദിയൻ സ്വാധീന ത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് ആവിഷ്ക്കരണത്തിലും പ്രമേയത്തിലുമെല്ലാം പരീ ക്ഷണാത്മകമായ സിനിമ നിർമ്മിക്കാൻ രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഗൊദാർദിയൻ സ്വാധീനത്താലുണ്ടായ ഒരു പരീക്ഷണചിത്രമാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ*. രാഷ്ട്രീയസിനിമയെന്ന രീതിയിൽ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെ അധീശത്വപ്രത്യയശാ സ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായ് നോക്കിക്കാണാവുന്നതാ ണ്. രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ആധുനികതയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളിൽ കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വപരി സരത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൂടിയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളെ നോക്കിക്കാണേണ്ടത്.

4.2 രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ

അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന്റെ പീഡനവും അഭിലാഷവും പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രചനയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ *ഹരിജൻ* (1979). ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദ പ്രസ്ഥാ നത്തോടും അതിന്റെ ആശയങ്ങളോടും അനുഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയാധു നികതയുടെ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന രചനയാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* (1980). അതുപോലെ മദ്ധ്യവർഗത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷം, ആത്മപരി ഹാസം, കുറ്റബോധം, ഭയം, പരിവർത്തനമോഹം തുടങ്ങിയവയും അത് ആവിഷ്ക രിക്കുന്നുണ്ട്. കമ്പോളവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സാമൂഹികാവസ്ഥയെയും ആ രചന ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. തോട്ടം തൊഴിലാളികളുടെ അടിമജീവിതവും സമരങ്ങളിലൂടെ അവർ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്നതും ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* (1989).

4.2.1 ഹരിജൻ

ഇന്ത്യൻ നവതരംഗസിനിമയുടെ സങ്കല്പനങ്ങളിൽ ഒന്നായ, സിനിമ

യാഥാർത്ഥ്യനിഷ്ഠമായിരിക്കണമെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് പുലർത്തുന്ന സിനിമയാണ് രവീന്ദ്രൻ തെലുങ്കുഭാഷയിൽ സംവിധാനംചെയ്ത *ഹരിജൻ.* യഥാർത്ഥപ്രശ്നങ്ങളെ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കുന്ന യഥാതഥാവിഷ്ക്കാരശൈലിയിൽ ഭാവനയുടെ മേമ്പൊടി ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ *ഹരിജനിൽ* അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. യഥാർത്ഥപ്രശ്നങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ അതിനൊരു ഘടനയുണ്ടാക്കാൻവേണ്ടി ഭാവന പ്രയോഗിക്കുകയാണ്. സിനിമയുടെ പ്രധാനധർമ്മം ഡോക്യുമെന്റേഷൻ ആണെന്ന ധാരണയിൽ നിന്നാണ് ഹരിജൻ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഐ. ഷൺമുഖദാസുമായുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ''സിനിമ പ്രതിപാദിക്കേണ്ടത് വളരെ ലൈവ് ആയിട്ടുള്ള, യാഥാർത്ഥ്യമായിട്ടുള്ള പ്രശ്നങ്ങളെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയുമാണെന്നും കേവലമായ കെട്ടുകഥകൾ, ഭാവനയിൽനിന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, കല്പിതമായ സംഘർഷങ്ങൾ എന്നിവ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിരർത്ഥകമാണെന്നുമുള്ള ധാരണയിൽ നിന്നാണ് ഹരിജന്റെ തുടക്കം'' (2014:151). ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരസങ്കേതങ്ങളെ പുതുക്കാനുള്ള ശ്രമം രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ട യാത്രാനുഭവങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിലാണ് രവീന്ദ്രൻ *ഹരിജൻ* നിർമ്മിക്കുന്നത്. ആന്ധ്രയിലെയുംമറ്റും ഗ്രാമങ്ങളിലൂടെ നടത്തിയ ഗഹനമായ യാത്രയിൽ നേരിട്ടറിയാനിടയായ ജാതിവിവേചനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയാണ് അതിന്റെ ഉൾപ്രേരണ. ഗ്രാമങ്ങളിൽ കണ്ട കാഴ്ചകളെ, നേരിട്ടറിഞ്ഞ ജീവിതങ്ങളെ, ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുക എന്ന പ്രവൃത്തിയാണ് ഹരിജനിൽ അദ്ദേഹം ചെയ്തത് എന്ന് പറയാം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വെളിവാക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമംകൂടി അതിന്റെ പുറകിൽ ഉണ്ടെന്ന് പറയേണ്ടിവരും. പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയെ, അവരുടെ സ്വത്വസംഘർഷങ്ങളെ മുഖ്യധാരയുടെ ശ്രദ്ധയിലേക്കെത്തിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം *ഹരിജന്റെ* രചയിതാവിനുണ്ടെന്ന് സാരം.

4.2.1.1 പ്രമേയവും പരിചരണവും

ആന്ധ്രയിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ ദലിത് ജനതയുടെ ജീവിതമാണ് *ഹരിജനിൽ* ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. സവിശേഷമായ ഒരു ജീവിതാവസ്ഥയുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണമാണത്. അഭ്യസ്തവിദ്യനായ അനന്തു എന്ന ദലിത് യുവാവിന്റെ സ്വത്വപ്രതിസന്ധിയാണ് കേന്ദ്രപ്രമേയം. കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് നഗരത്തിൽനിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്ന അനന്തുവിനെ, അവൻ കീഴ്ജാതിയായ മാലാവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവനായതുകൊണ്ട് ഗ്രാമീണർ അഭ്യസ്തവിദ്യൻ എന്ന രീതിയിൽ പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല. സവർണഗ്രാമസമൂഹം അവനെ അപഹസിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിലെ അധികാരസ്വരൂപത്തിനുകീഴിൽ അവന് കീഴ്പ്പെട്ട് നിൽക്കേണ്ടിവരുന്നു. ജാതിയിൽ ഉയർന്ന ഖമ്മാവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട സത്യയും അനന്തുവും ഒരുമിച്ചാണ് വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് ഗ്രാമത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്നത്. എന്നാൽ രണ്ടു പേർക്കും രണ്ട് അനുഭവങ്ങളായിരുന്നു ഗ്രാമം കാത്തുവെച്ചത്. ഉന്നതജാതിക്കാരനായ സത്യ വിവാഹിതനാവുകയും നഗരത്തിലേക്ക് ഉദ്യോഗത്തിനായി പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ദലിത് വിഭാഗത്തിൽപെട്ടവനും കർഷകത്തൊഴിലാളി കുടുംബത്തിൽപ്പെട്ടവനുമായതുകൊണ്ട് അനന്തു ഗ്രാമത്തിന്റെ പുച്ഛത്തിനും അവമതിയ്ക്കും വിധേയനായി ഉദ്യോഗമോ പരിഗണനകളോ നേടാനാവാതെ ഗ്രാമത്തിന്റെ നിശ്ചലതയിലൊടുങ്ങുന്നു. ഇതാണ് *ഹരിജനിൽ* ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

സത്യയും അനന്തുവും വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് ഗ്രാമത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ് തിരക്കഥയാരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്നങ്ങോട്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ അനന്തുവിനെയും കുടുംബത്തെയും കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. അനന്തുവിന്റെ ദരിദ്രകുടുംബത്തിന് അവനിൽ വലിയ പ്രതീക്ഷയുണ്ട്. വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് ജോലി നേടി കുടുംബത്തെ അനന്തു രക്ഷിക്കും എന്നുള്ള വിശ്വാസമാണത്. അവന്റെ വിദ്യാഭ്യാസം തങ്ങളുടെ ദാരിദ്ര്യം മാത്രമല്ല ജാതിയാലുള്ള അവഹേള

നങ്ങൾക്കും അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും അറുതി വരുത്തും എന്നുള്ള തികച്ചും ആധുനികമായ സ്വപ്നമാണത്. എന്നാൽ ആ പ്രതീക്ഷകളൊന്നും സഫലമാവുന്നില്ല. അനന്തുവിന് ജോലിയൊന്നും കിട്ടുന്നില്ല. ഗ്രാമത്തിലെ അനീതികൾക്കെതിരെ, ജാതിചൂഷണങ്ങൾക്കെതിരെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലുടെ നേടിയ ആത്മവീര്യത്താൽ അനന്തു പ്രതികരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതെല്ലാം പലപ്പോഴും പരാജയത്തിൽ കലാശിക്കുന്നു. വിജയത്തിലെത്തിയ ഒരു പ്രതിഷേധനീക്കത്തിനൊടുവിൽ ഗ്രാമത്തിലെ അധികാരികളുടെ ഗൂഢാലോചനയാൽ അനന്തു നക്സലൈറ്റായി മുദ്രകുത്തപ്പെട്ട് അറസ്റ്റിലാവുന്നു. പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽനിന്ന് മുക്തനായി തിരിച്ചെത്തുന്ന അനന്തു പക്ഷേ പിന്നീട് നിസ്സംഗനായി മാറുകയാണ്. അഭ്യസ്തവിദ്യൻ എന്ന തന്റെ സ്വത്വം വിട്ട് അവൻ ഗ്രാമത്തിന്റെ സ്വതസിദ്ധമായ നിശ്ചലതയിലേക്ക് ഒതുങ്ങാൻ തുടങ്ങുന്നു. തിരക്കഥയുടെ അവസാനം തോട്ടുവക്കത്ത് ചൂണ്ടയിട്ടിരിക്കുന്ന അനിയനായ നാരിഗാഡുവിനടുത്തേക്ക് അനന്തു ചെല്ലുന്നുണ്ട്. അവനെ കണ്ടപാട് പെട്ടെന്ന് നാരിഗാഡു എഴുന്നേൽക്കുകയും ചൂണ്ടൽ അനന്തുവിന്റെ കയ്യിൽ ഏല്പ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് അനന്തുവിനെ വിട്ട് അവൻ ഓടിപ്പോവുന്നു.

ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള വലിയൊരു കഥയൊന്നും *ഹരിജനി*ലില്ല. സിനിമയെ കഥപറയാനുപയോഗിക്കുന്നത് വ്യർത്ഥമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് *ഹരിജ*ന്റെ രചയിതാവ് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നുണ്ട്.

4.2.1.2 ഗ്രാമം: ആധുനികതയും ഫ്യൂഡൽ പാരമ്പര്യവും

''ഗ്രാമം/ഗ്രാമീണത എന്ന പ്രമേയം/പരിസരം, ആധുനികപൂർവ്വമായ ഫ്യൂഡൽ പശ്ചാത്തലം എന്നിവ ഇന്ത്യയിലെ എല്ലാ ഭാഷയിലുമുള്ള നവതരംഗത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. അതുവരെയുള്ളതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ സമാന്തരസിനിമകളിൽ ഇവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കാണാം. ഒരേസമയം ഇന്ത്യൻ സ്വത്വത്തെയും ജഡത്വത്തെയും നിഷ്കളങ്കതയെയും ഹിംസയെയും സ്വച്ഛന്ദത

യെയും അടിമത്തത്തെയും എല്ലാം ഗ്രാമം പ്രതിനിധീകരിച്ചു. സത്യജിത് റേ, മൃണാൾ സെൻ തുടങ്ങി മണികൗൾ ഗിരീഷ് കാസറവള്ളി, ശ്യാം ബെനഗൽ വരെയുള്ളവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ മനഃസ്ഥിതിയുടെയും പിന്നോക്കസാമ്പത്തികാവസ്ഥയുടെയും പ്രതിഫലനമായിരുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ രാഷ്ട്രം/ ആധുനികത/ പുരോഗതി തുടങ്ങിയ ഏതോ ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളിലേക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെടാൻ വെമ്പിനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയോ, നിഷ്കളങ്കതയുടെയും ലാളിത്യത്തിന്റെയുംമറ്റും വേദിയോ ഒക്കെയായിരുന്നു അവയെങ്കിൽ, മറുവശത്ത് അത് അന്ധവിശ്വാസങ്ങളുടെയും ചൂഷണത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും കൂത്തരങ്ങായിട്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. ഈ ആഖ്യാനങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ഗ്രാമജീവിതത്തെ/ അവസ്ഥയെ ചില അതീത സങ്കല്പങ്ങളുടെ ചട്ടക്കൂടുകൾക്കകത്തുനിന്നുകൊണ്ടോ അവയിലേക്ക് ഉന്മുഖമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു പൂർവ്വാവസ്ഥയെന്ന നിലയ്ക്കോ ആണ് പരിചരിച്ചത്'' (വെങ്കിടേശ്വരൻ, 2013:11). ഗ്രാമീണാവസ്ഥയിൽനിന്ന് നാഗരികതയിലേക്കും ആധുനികതയിലേക്കുമുള്ള പരിണാമത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിലാണ് *ഹരിജനി*ലെ ഗ്രാമം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ ചൂണ്ടയിട്ടിരിക്കുന്ന നാരിഗാഡു തീവണ്ടിയുടെ ചൂളംവിളികേൾക്കുന്നുണ്ട്. ചൂണ്ട വലിച്ചെറിഞ്ഞ് അവൻ ഒരു വൃക്ഷത്തിൽ ഓടിക്കയറി നോക്കുന്നു. അനന്തുവും സത്യയും ഗ്രാമത്തിലേക്ക് വരുന്നത് ആ തീവണ്ടിയിലാണെന്ന സൂചന അതിൽനിന്ന് കിട്ടുന്നു. തീവണ്ടിപോലുള്ള ആധുനികസൗകര്യങ്ങൾ ഗ്രാമത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, ആധുനികതയിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരം ഭൗതികസൗകര്യങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നു. ബോധമണ്ഡലത്തിൽ ഗ്രാമം പാരമ്പര്യത്തെതന്നെയാണ് പിൻതുടരുന്നത്. നിത്യജീവിത വ്യവഹാരങ്ങളിലെല്ലാം അതിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. നൂറ്റാണ്ടുകളായി തുടർന്നുപോരുന്ന ഗ്രാമത്തിലെ കീഴ്വഴക്കങ്ങളും ജാതി ആചാരങ്ങളുമെല്ലാം അതുപോലെതന്നെ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ഗ്രാമത്തിന്റെ ഘടനാസ്വഭാവം തിരക്കഥയിൽ വ്യക്തമാണ്. ഗ്രാമത്തിന്റെ സാമൂഹ്യഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നത്. ജാതിശ്രേണീകരണമാണ്. പടിപടിയായി

ട്ടുള്ള ക്രമത്തിനനുസരിച്ചാണ് അവയുടെ സംവിധാനം. ചാതുർവർണ്ണ്യത്തിൽ ഏറ്റവും താഴെ നിൽക്കുന്നവരാണ് ഖമ്മകൾ. ചാതുർവർണ്ണ്യത്തിന്റെ ക്രമത്തിനുപുറത്താണ് മാലകൾ. ഗ്രാമത്തിന്റെ സാമൂഹ്യഘടനയുടെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളെ പ്രതിബിംബിപ്പിക്കുന്ന വഴിയോരപകർപ്പുകൾ തിരക്കഥയിൽ കാണാം. അനന്തുവും കുടുംബവും താമസിക്കുന്നത് മാലപ്പള്ളിയിലാണ്. മാലാവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവർ താമസിക്കുന്ന ഇടമാണത്. ഖമ്മാവിഭാഗം താമസിക്കുന്നത് മറ്റൊരിടത്താണ്. മാലകൾക്ക് ഖമ്മകൾ താമസിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളുടെയടുത്തോ, നടവഴികളിലോ പ്രവേശിക്കാൻ അനുമതിയില്ല. ഗ്രാമങ്ങളിൽനിന്ന് വളരെ അകന്ന്, എന്നാൽ ഗ്രാമത്തെ ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു നിലനിൽപ്പാണ് മാലകൾക്കുള്ളത്. സാധാരണഗതിയിൽ ഒരു സവർണ്ണഹിന്ദു മാലപ്പള്ളിയിൽ പോകുന്ന പ്രശ്നമില്ല. അതുപോലെ തിരിച്ചും. ഇങ്ങനെ ജാതി ശ്രേണീകരണംഗ്രാമജീവിതത്തെ പലനിലകളിൽ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. അടഞ്ഞ ഒരു വ്യവസ്ഥയാണ് ഗ്രാമത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നത്. അതേസമയംതന്നെ മാറ്റത്തിന്റെ ചോദനകൾ വ്യവസ്ഥയുമായി സംഘർഷത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. മാറ്റത്തെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ദലിതരും കർഷകത്തൊഴിലാളികളുമാണ്. പാരമ്പര്യമായി തുടരുന്ന കീഴ്വഴക്കങ്ങളെയും വ്യവസ്ഥയെയും ലംഘിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അനന്തു പരാജയപ്പെടുകയാണ്. ജാതിയിൽ താണവൻ വിദ്യാഭ്യാസം നേടുന്നതോ കുലത്തൊഴിൽ വിട്ട് മറ്റ് തൊഴിലുകളിലേക്ക് നീങ്ങുന്നതോഗ്രാമത്തിലെ വരേണ്യർ അംഗീകരിക്കില്ല. ‘മാലച്ചെക്കൻ വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയിട്ടെന്താ?’ എന്ന ചോദ്യത്തിലൂടെ അവർ അനന്തുവിനെ പരിഹസിക്കുന്നു.

അടഞ്ഞവ്യവസ്ഥയെപ്പോലെതന്നെ നിശ്ചലതയാണ് *ഹരിജനി*ലെ ഗ്രാമത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര. മാറ്റത്തിലേക്ക് സാവധാനം ചുവടുവെക്കുന്നുവെങ്കിലും ഗ്രാമത്തിന്റെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥകളിൽ കാലം തളംകെട്ടി നിൽക്കുന്ന പ്രതീതി *ഹരിജനി*ലെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കാണാം. വലിയ സംഘർഷങ്ങൾ നടക്കുകയും

ഉള്ളിൽ പുകഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും ഗ്രാമം അതിന്റെ പതിവുചര്യകളിലേക്കുതന്നെ എളുപ്പം തിരിച്ചുപോകുന്നു. അവിടെ ജീവിതത്തിന് യാതൊരു മാറ്റവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. ഗ്രാമത്തിന്റെ വിരസതയെയും നിശ്ചലാവസ്ഥ യെയും അലസതയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീകങ്ങളാണ് തിരക്കഥയിൽ കടന്നു വരുന്ന ചീട്ടുകളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഖമ്മായുവാക്കളുടെയും തോട്ടിൻകരയിൽ ചൂണ്ടലിട്ടിരിക്കുന്ന നാരിഗാഡുവിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ. ഗ്രാമത്തിലെ വരേണ്യരും അധികാരികളും അടിസ്ഥാനജനതയെ കാല്ക്കീഴിൽ നിർത്താനാണ് എല്ലാ യ്പ്പോഴും ശ്രമിക്കുന്നത്. അവർ അക്കാര്യത്തിൽ ഒറ്റക്കെട്ടാണ്. ചെറിയ ചെറുത്തു നില്പുകൾപോലും വലിയതോതിൽ അടിച്ചമർത്താനാണ് ജന്മിമാരും അധികാരി കളും ശ്രമിക്കുന്നത്. ഹിംസാത്മകമായ അത്തരം സംഭവങ്ങൾ ഗ്രാമത്തിൽ ഇട യ്ക്കിടെ നടക്കാറുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ വ്യക്തമാക്കുന്നതിൽ തിരക്കഥ വിജയിക്കുന്നുണ്ട്. ശാന്തമായ അവസ്ഥയിൽ നിൽക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിൽ പെട്ടെന്ന് അക്രമസംഭവങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നു. വീണ്ടും ശാന്തത. പിന്നീട് വീണ്ടും അക്രമം ഇത്തരത്തിലാണ് ഗ്രാമത്തിലെ ദിനങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നത്.ഉള്ളിൽ പുകഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിന്റെ സൂചന സിനിമയുടെ ടൈറ്റിൽ സീനിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് തെളിയുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയിലെ അതിന്റെ വിവ രണം നോക്കുക. ''രാത്രി. ഇരുട്ടിനോട് ചേർന്ന കുടിലുകൾക്കിടയിൽനിന്ന് ഉയർന്നുനിൽക്കുന്ന കരിമ്പനത്തലപ്പുകൾ, മുകളിലേക്ക് വ്യാപിച്ചുയർന്ന് പുകച്ചുരു ളുകൾ സാവധാനം ആകാശം നിറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ടൈറ്റിലുകൾ തുടങ്ങി അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ഈ ദൃശ്യം കാഴ്ചയിൽ തങ്ങിനിൽക്കും'' (2013:25). ഗ്രാമത്തെ നന്മയുടെയും നിഷ്ക്കളങ്കതയുടെയും ഇടമായിക്കാണുന്ന ആഖ്യാനങ്ങ ളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സംഘർഷാത്മകമായ ഇടമായാണ് *ഹരിജനിൽ* ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

4.2.1.3 ജാതിയും വർഗ്ഗവും

സിനിമയുടെ പ്രധാനഘടകം യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന സങ്കല്പത്തിലാണ് *ഹരിജൻ* ഊന്നുന്നതെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചു. രവീന്ദ്രൻ കാണുന്ന ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങളിലെ യാഥാർത്ഥ്യമാണ് ഹരിജനിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. വർഗ്ഗപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്കൊപ്പം ഒരുപക്ഷേ അതിനേക്കാളുപരി ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ *ഹരിജ*ന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. ദലിത് ജനത അനുഭവിക്കുന്ന ജാതി അവഹേളനത്തിന്റെയും പീഡനത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും കഥയാണ് *ഹരിജൻ* പറയുന്നത്. ഗ്രാമത്തിലെ സവർണ്ണരാലും ഭൂവുടമകളാലും ഉദ്യോഗസ്ഥരാലും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന അധികാരസ്വരൂപം ചാതുർവർണ്ണ്യത്താലധിഷ്ഠിതമായ ജാതിവ്യവസ്ഥയെ എല്ലായ്പ്പോഴും പരിപോഷിപ്പിക്കുകയും ജാതീയമായ അധികാരബന്ധങ്ങൾ നിലനിർത്തിപ്പോരുകയും ചെയ്യുന്നത് തിരക്കഥയിൽ വ്യക്തമാണ്. കാലങ്ങളായി ഗ്രാമസവർണസമൂഹം അവജ്ഞയോടെ നോക്കിക്കാണുന്ന ദലിത് വിഭാഗമാണ് മാലകൾ. മാലാവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട അനന്തുവിന് അവന്റെ ജാതിയുടെ പേരിൽ കടുത്ത അവഹേളനവും അവമതിയും നേരിടേണ്ടിവരുന്നു. അധുനികവിദ്യാഭ്യാസം നേടിയിട്ടും അവനെ അംഗീകരിക്കാൻ മേലാള ഗ്രാമസമൂഹം തയ്യാറാവുന്നില്ല. എന്നുമാത്രമല്ല അവഹേളിക്കാൻ കഴിയുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം അത് ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്. കർഷകത്തൊഴിലാളി കുടുംബമായതുകൊണ്ടു തന്നെ സാമ്പത്തിക പിൻബലമില്ലാത്തതിനാൽ നഗരത്തിൽ ജോലി നേടി അതിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാനും അവന് സാധിക്കുന്നില്ല. ജാതിപരവും വർഗ്ഗപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ കൂടിക്കുഴഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളാണ് *ഹരിജനി*ലെ ദലിതരുടേത്. അവരുടെ ജീവിതദുരിതങ്ങൾ ഭൂവുടമസ്ഥതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അടിസ്ഥാനപരമായി ജാതിവ്യവസ്ഥയാണ് അതിന് കാരണമാവുന്നത്.

അഭ്യസ്തവിദ്യൻ എന്ന തന്റെ സ്വത്വം ഗ്രാമത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്താൻ

അനന്തുവിന് കഴിയാത്തതിന് കാരണം അവന്റെ ജാതിയാണ്. ജാതിബോധത്താൽ നിലീനമായ ഗ്രാമവരേണ്യസമൂഹം അതിനവനെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. അവജ്ഞ യോടെയും പരിഹാസത്തോടെയും അയിത്തത്തോടെയും അവനെ കാണുന്ന നിര വധി സന്ദർഭങ്ങൾ തിരക്കഥയിലുണ്ട്. വർഷാവസാനപരീക്ഷ കഴിഞ്ഞ് നഗര ത്തിൽനിന്ന് സത്യയും അനന്തുവും ഒരുമിച്ച് കാളവണ്ടിയിൽ തിരിച്ചുവ രുന്നദൃശ്യംതന്നെ ഉദാഹരണം. അവർക്കിടയിൽ ജാതീയമായ വേർതിരിവുകളില്ല. വഴിയിൽ അവർ ഒരു ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീയെക്കണ്ട് വണ്ടി നിർത്തുന്നു. അവരെ വണ്ടി യിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നു. അനന്തു മാലായുവാവാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്ന ആ സ്ത്രീ ജാതിബോധം ഉള്ളിലുള്ളതുകൊണ്ടുതന്നെ ക്ഷണം നിരസിക്കുന്നു. മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ സത്യ അടക്കമുള്ള ആഭിജാതഗൃഹങ്ങളിലെ ചെറുപ്പക്കാർ ചീട്ടുകളി ക്കുന്നിടത്തേക്ക് അനന്തു ചെല്ലുന്നു. സത്യ ക്ഷണിച്ചതനുസരിച്ച് അനന്തു കളി യിൽ പങ്കുചേരുന്നു. എന്നാൽ നീരസത്തോടെയാണ് മറ്റുള്ളവർ അതനുവദിക്കുന്ന ത്. കളിയിൽ തോറ്റ അനന്തുവിന്റെ മുഖത്ത് എല്ലാവരും കരി തേയ്ക്കുന്നു. അതേ സമയം ഖമ്മ ചെറുപ്പക്കാരൻ തോറ്റപ്പോൾ സ്നേഹിതർ അവന്റെ മുഖത്ത് കരി തേയ്ക്കുന്നുവെങ്കിലും അനന്തു അതിന് മുതിർന്നപ്പോൾ എല്ലാവരും ചേർന്ന് അവനെ ആട്ടുന്നു. ഗ്രാമീണവര്യേണ്യയുവാക്കളുടെ ഉള്ളിലുള്ള ജാതിബോധം തിട മ്പെടുക്കുന്നതും അത് ഗ്രാമീണജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെ അസ്വാഭാവികമാക്കുന്നതി ന്റെയും പ്രതീകാത്മകമായ ദൃശ്യമാണിത്. ജാതിവിവേചനത്തിന്റെ ഇത്തരം സ്വീക്വൻസുകൾ തിരക്കഥയിൽ ധാരാളമുണ്ട്.

4.2.1.4 ദലിത് പ്രതിരോധം

ദലിത് എന്ന പേര് പ്രശസ്തമാവുന്നതിനുമുമ്പുള്ള കാലത്താണ് ഈ സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. അക്കാലത്ത് പൊതുവെ അയിത്തജാതിവിഭാഗങ്ങളെ വിളിച്ചുവന്നിരുന്ന പേര് *ഹരിജൻ* എന്നായിരുന്നു. അതിനാലാവണം രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സിനിമയ്ക്ക് ഹരിജൻ[1] എന്ന പേര് നൽകിയത്. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ ദലിത്

ജനതയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്ക് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമേ അതിനെ കാണാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. തിരക്കഥയിൽ ദലിതരുടെ ജീവിതദുരിതങ്ങളും ജാതിപീഡനങ്ങളുമെല്ലാം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അവരുടെ പ്രതിഷേധങ്ങളും പ്രതികരണങ്ങളും പരാജയപ്പെടുന്നതായാണ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണാൻ സാധിക്കുക. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന സമീപനമാണ് തിരക്കഥാകൃത്ത് സ്വീകരിക്കുന്നത്. കാണിയുടെ അല്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരുടെ ഉള്ളിലാണ് പ്രതിഷേധം ഉയരേണ്ടത് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് സ്വീകരിക്കുകയാണിവിടെ. സിനിമ കണ്ടിറങ്ങുന്ന അല്ലെങ്കിൽ തിരക്കഥ വായിച്ചുകഴിഞ്ഞ ആസ്വാദകരിൽ എല്ലാത്തിനും തീർപ്പുകല്പിച്ചതിന്റെ സംതൃപ്തിയല്ല, മറിച്ച് അസ്വസ്ഥപ്പെടുത്തുന്ന അസംതൃപ്തി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് കലാകാരന്റെ ലക്ഷ്യം. അതേസമയം പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും കലാപത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാനുമാകും. പാരമ്പര്യത്തെ മുറുകെപ്പിടിക്കുമ്പോഴും ആധുനികതയിലേക്ക് ഉണരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിൽ മാറ്റത്തിന്റെ ഊർജ്ജമാവുന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ദലിതരാണ്. ജാതിപരമായ അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും അധികാരബലതന്ത്രങ്ങൾക്കുമെതിരെ പ്രതിരോധിക്കാനും മാറ്റത്തിന്റെ വാഹകരാവാനും അവർ ശ്രമിക്കുന്നു.

മകന്റെ വിദ്യാഭ്യാസം തങ്ങളുടെ സാമൂഹികാവസ്ഥയെ മാറ്റുമെന്ന് അനന്തുവിന്റെ കുടുംബത്തിന്പ്രതീക്ഷയുണ്ട്. ഖമ്മ യുവാവിനൊപ്പം അനന്തു തിരിച്ചുവരുന്നതും അവരുടെ കൂടെ വീട്ടിൽ പോകുന്നതുമെല്ലാം അനിയനായ നാരിഗാഡു കാണുന്നുണ്ട്. ജ്യേഷ്ഠന്റെയും അതുവഴി തങ്ങളുടെയും സാമൂഹികനില ഉയരാൻ തുടങ്ങുന്നുവെന്ന് അവൻ കരുതുന്നു. തങ്ങളുടെ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹികാവസ്ഥയിൽനിന്ന് ഒരുമാറ്റം ജ്യേഷ്ഠന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ നേടാൻ കഴിയും എന്ന വിശ്വാസം പക്ഷേ ക്രമേണ ഇല്ലാതാവുന്നു. ജാതിസമൂഹത്തിന്റെയും ജാതിയാൽ നിർണ്ണയിക്കുന്ന അധികാരികളുടെയും മുന്നിൽ ജ്യേഷ്ഠൻ

പരാജയപ്പെടുന്നത് കാണുന്ന അനിയനിൽ അത് രോഷവും പ്രതിഷേധവും ജനിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ അവസാനം ചൂണ്ടയിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അനിയൻ ചൂണ്ട ജ്യേഷ്ഠന് വിട്ടുകൊടുത്തിട്ട് ഓടിപ്പോവുന്നു. ഗ്രാമത്തിന്റെ നിശ്ചലതയിലുള്ള ഇരിപ്പിനെ ജ്യേഷ്ഠന് വിട്ടുകൊടുത്തിട്ട് അതിൽ നിന്നുള്ള മോചനത്തിനായ് അവൻ ഓടിപ്പോവുകയാണ്. ജ്യേഷ്ഠൻ ക്രമേണ നിസ്സംഗതയിലേക്ക് എത്തിപ്പെടുന്നത് കണ്ടിട്ടാണ് അനിയനിൽ വിമർശബോധവും പ്രതിഷേധവുമെല്ലാം ഉടലെടുക്കുന്നത്. വെറുപ്പും പകയുംകൊണ്ട് ദൃഢമായ അവന്റെ മുഖം സ്ക്രീനിൽ സാവധാനം നിറഞ്ഞ് ചടുലമാവുന്നു. അവന്റെ മുഖത്താണ് തിരക്കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. ജ്യേഷ്ഠന്റെ പരാജയം കണ്ട് ഉള്ളിൽ പ്രതിഷേധമിരമ്പി അതിൽ നിന്നുയരുന്ന ശക്തിയും ഊർജ്ജവും സംഭരിക്കുന്ന അവനെ പുതിയ കാലത്തേക്കുള്ള പ്രതീക്ഷയായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് തിരക്കഥ ചെയ്യുന്നത്.

കരസാമോ എന്ന ആയോധനകലയുടെ ദൃശ്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വിശദാംശങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ ഇടയ്ക്കിടെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അത് സവിശേഷമായ ഒരർത്ഥത്തെയാണ് പ്രക്ഷേപിക്കുന്നത്. മാലവിഭാഗക്കാർ താമസിച്ചിരുന്ന മാലപ്പള്ളികളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഈ ആയോധനകല ദലിത് ജനതയുടെ പ്രതിരോധസൂചകമായിട്ട് കണക്കാക്കാവുന്ന ഒന്നാണ്. പ്രതിരോധിക്കാനും കലാപം ചെയ്യാനുമുള്ള മാലാവിഭാഗക്കാരുടെ ശേഷിയെ ആണ് അത് കാണിക്കുന്നത്.

4.2.2 ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ

ഗ്രാമജീവിതസംഘർഷങ്ങളെയാണ് *ഹരിജൻ* പ്രമേയമാക്കിയതെങ്കിൽ *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* എന്ന സിനിമ നഗരത്തിലെ മധ്യവർഗയുവാക്കളുടെ നിസ്സഹായതയും പരാജയവുമെല്ലാമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുവരെയുള്ള മലയാളസിനിമകളുടെ പൊതുപ്രവണതകൾക്ക് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന സിനിമയാണിത്. നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥയെ ഭദ്രമാക്കുന്ന തരത്തിൽ രൂഢമൂലമായിരിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളെയും വിശ്വാസസങ്കല്പങ്ങളെയും സംരക്ഷിച്ചുനിർത്താ

നാണ് സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഈ മൂല്യസഞ്ചയങ്ങളെ അതിലംഘിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുന്ന സിനിമകളാണ് രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്ന സിനിമയെന്ന നിലയിലേക്ക് വളരുകയുള്ളൂ. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തസിനിമയിലേക്ക് എത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടത്തുന്ന പരീക്ഷണസിനിമയെന്ന നിലയിലാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നത്. നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥയെ അഥവാ അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പൂർണ്ണമായി നിരസിക്കുന്ന സിനിമ സാധ്യമാണോ എന്ന ചോദ്യം ഉദിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രമേയപരമായും രൂപപരമായുമുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളായിരുന്നു *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിന്റെ* മുഖമുദ്ര. കേരളത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയചരിത്രസന്ദർഭമാണ് തിരക്കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം. അടിയന്തരാവസ്ഥയും, നക്സലിസവും നവഇടതുപക്ഷചിന്തയുമെല്ലാം നിറഞ്ഞാടിയ എഴുപതുകളിലെ കേരളത്തെയാണ് ചിത്രം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. എഴുപതുകളുടെ രാഷ്ട്രീയഭാവുകത്വത്തെ ഉൾക്കൊണ്ട് രചിച്ച തിരക്കഥയാണത്. നാഗരികരായ ഒരു കൂട്ടം ചെറുപ്പക്കാരുടെ ജീവിതവും അവരുടെ പ്രതിസന്ധികളും നിരാശയും എല്ലാം പകർത്തുന്നുണ്ടതിൽ. സാമൂഹ്യ അനീതിയോടും വ്യവസ്ഥയുടെ പൊള്ളത്തരത്തോടും കലഹിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരാണ് ബുദ്ധിജീവികളും കലാകാരന്മാരുമായ അവർ. കേരളത്തിന്റെ എഴുപത്-എൺപത് കാലഘട്ടത്തിലെ സംഘർഷങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട കലാകാരനും ചിന്തകനും എഴുത്തുകാരനുമായ രവീന്ദ്രൻ ഈ തിരക്കഥയിലൂടെതാനുൾപ്പെട്ട തലമുറയുടെ ചിന്തകളെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെയും തിരിഞ്ഞുനോക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് പറയാം.

4.2.2.1 എഴുപതുകളിലെ ക്ഷുഭിതയൗവ്വനം

എഴുപതുകളിലെ രാഷ്ട്രീയബോധമുള്ള യുവതയെ അവരുടെ ഭാവുകത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷകൾ തകരുകയും സ്വതന്ത്രഇന്ത്യയിലെ ഭരണാധി

കാരികൾ ഏകാധിപത്യസ്വാഭാവത്തിലേക്ക് നീങ്ങുകയും ചെയ്തതും ഇടതുപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ശിഥിലമായതുമെല്ലാം യുവജനതയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. സാധാരണജനങ്ങളുടെയും കർഷകരുടെയും ആദിവാസികളുടെയും ദലിതരുടെയും പ്രശ്നങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ മുഖ്യധാരാരാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടു. അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളും നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയും അവരിൽനിന്നും അകന്നു. രാഷ്ട്രീയബോധമുള്ള യുവതയെ ഇതെല്ലാം വലിയതോതിൽ അമർഷത്തിലേക്ക് നയിച്ചിരുന്നു. നവഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ നഗരങ്ങളിൽ പ്രചരിച്ചിരുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. നവഇടതുപക്ഷം സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെയും പൗരന്റെ രാഷ്ട്രീയ അവകാശങ്ങളെയുംപറ്റി ബോധമുള്ളവരായിരിക്കുകയും രാഷ്ട്രീയചിന്തകളാൽ അവയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. എല്ലാത്തരം സ്ഥാപനവല്ക്കരണത്തെയും വിമർശിക്കുന്ന സമീപനമായിരുന്നു അവർ പുലർത്തിയത്. അതുപോലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് തീവ്രവാദവും വളരെ സജീവമായി നഗരങ്ങളിലെ ബുദ്ധിജീവികൾക്കിടയിൽ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയിരുന്നു.

ഇന്ത്യൻജനാധിപത്യത്തിലെ കറുത്തഘട്ടം എന്ന് പറയാവുന്ന അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ കിരാതനാളുകൾ രാഷ്ടീയ ബോധമുള്ളവരെ വളരെയധികം അസ്വസ്ഥചിത്തരാക്കി. ഭരണകൂടഭീകരതയ്ക്കെതിരെ പലതരത്തിൽ ആളുകൾ പ്രതിഷേധിച്ചു, നക്സലൈറ്റ് കലാപങ്ങളും നക്സലൈറ്റുകൾക്ക് നേരെയും നക്സലൈറ്റുകൾ എന്ന് സംശയിക്കുന്നവർക്കുനേരെയുമുള്ള പോലീസിന്റെ വേട്ടയാടലുകളും പീഡനങ്ങളും എല്ലാം നടക്കുന്ന ഒരു കാലം. അധികാരവ്യവസ്ഥയ്ക്കുനേരെ പലനിലയ്ക്കും അമർഷമുള്ള ചെറുപ്പക്കാർ. അടിയന്തരാവസ്ഥാനാളുകളിൽ ഇന്ത്യയിൽ പല നഗരങ്ങളിലും രാഷ്ട്രീയാസ്വാസ്ഥ്യം പേറിക്കഴിയുന്ന ചെറുപ്പക്കാരുണ്ടായിരുന്നു. നിരന്തരമായി തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചൂഷണങ്ങൾക്കെതിരെയും ഭരണകൂടഭീകരതയ്ക്കെതിരെയും നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെയും പൊരു

തണം എന്നു ചിന്തിക്കുന്നവർ. പക്ഷേ ഭൂരിഭാഗം പേർക്കും ഒന്നുംചെയ്യാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. വിപ്ലവകരമായ ചിന്തകൾ ഉണ്ടെങ്കിലും പ്രവർത്തിക്കാൻ പലവിധ കാരണങ്ങളാൽ സാധിക്കാതെ പോയവർ. ആ ഘട്ടത്തിൽ അവരെല്ലാം നിസ്സഹായരായിരുന്നു. ഈ പ്രശ്നമാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* പ്രമേയമാക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നത് നോക്കുക ''കേരളത്തിൽ മാത്രമല്ല, ഇന്ത്യയിലെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലും പുറത്തും 68-നു ശേഷം നവഇടതുപക്ഷക്കാർക്കിടയിൽ ഉണ്ടായ അഭിപ്രായഭേദങ്ങളും ചിന്താപരമായ അവ്യക്തതകളും ജീർണ്ണതയുമെല്ലാം പരാമർശിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു ആ സിനിമ. 75-ലെ അടിയന്തരാവസ്ഥാനാളുകളിൽ ഞാൻ ഇന്ത്യയിൽ പല ഭാഗങ്ങളിലും സഞ്ചരിക്കുകയുണ്ടായി. എവിടെ ചെല്ലുമ്പോഴും രാഷ്ട്രീയാസ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ സന്തതികളായ ഒരു കൂട്ടം ചെറുപ്പക്കാരെ ഞാൻ കണ്ടുമുട്ടാറുണ്ടായിരുന്നു. ഇങ്ങനെ പോരാ, ഇതിനെതിരെ പൊരുതണമെന്ന് ചിന്തിക്കുന്നവർ. പക്ഷേ അവർക്കൊന്നും ചെയ്യാൻ പറ്റില്ല. ആ ചരിത്രസന്ധിയിൽ അവർ നിസ്സഹായരായിരുന്നു. അവരുടെ നിസ്സഹായത, പരാജയങ്ങൾ. വിധി ഇതായിരുന്നു *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളുടെ* കേന്ദ്രപ്രമേയം'' (2014:166). ചരിത്രത്തിന്റെ ആ ദശാസന്ധിയിൽ നോക്കുകുത്തികളായിത്തീർന്ന ചെറുപ്പക്കാരെക്കുറിച്ചാണ് തിരക്കഥ പറയുന്നത്. അതേസമയംതന്നെ മധ്യവർഗബുദ്ധിജീവികളായ ആ യുവാക്കളുടെ ഏറെക്കുറേ അയഥാർത്ഥവും അപ്രായോഗികവുമായ ബൗദ്ധികസംവാദങ്ങളെയും അതിന്റെ അസംബന്ധതയെക്കുറിച്ചുംകൂടി ആ തിരക്കഥ സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. വിപ്ലവാഭിമുഖ്യമുള്ള ഒരു കൂട്ടം ചെറുപ്പക്കാരാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. അവർക്ക് പക്ഷേ സമൂഹത്തിന് വേണ്ടിയോ അവരവർക്ക് വേണ്ടിയോ ഒന്നും ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഒരു സാമൂഹ്യചലനവും അവർക്ക് ഉണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ വ്യർത്ഥമാവുന്നു. അതിനുകാരണം നാഗരികമധ്യവർഗ ബൂർഷ്വാമര്യാദകൾ അവർക്ക് കൈവിടാൻ കഴിയാത്തതാണെന്ന് സിനിമ പറയുന്നു.

4.2.2.2 സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം

സാമൂഹ്യമായ നീതിനിഷേധങ്ങളെക്കുറിച്ച് തീവ്രമായ ബോധമുണ്ടായിരിക്കുകയും എന്നാൽ ബഹുജനമുന്നേറ്റങ്ങളിൽ ഭാഗഭാക്കായി സമരജീവിതം നയിക്കാൻ കഴിയാതിരിക്കുകയും തീവ്രരാഷ്ട്രീയം പിന്തുടർന്നവർ പലരും ചെയ്തതുപോലെ സായുധവിപ്ലവപാത സ്വീകരിക്കാൻ കഴിയാതിരിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരു കൂട്ടം നാഗരികമധ്യവർഗബുദ്ധിജീവികളാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളി*ലെ യുവാക്കൾ. അവർക്ക് സമൂഹത്തിനും തനിക്കുതന്നെയുംവേണ്ടി സാർത്ഥകമായ പലതും ചെയ്യണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ട് പക്ഷേ അവരുടെ പ്രവൃത്തികളെല്ലാം അപൂർണമായ ബൗദ്ധികവ്യവഹാരങ്ങൾ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നു. അവർക്കൊരിക്കലും അവരുടെ ആശയങ്ങളെ പ്രയോഗവൽക്കരിക്കാനോ പൂർണതയിലെത്തിക്കാനോ കഴിയുന്നില്ല. അതിനുകാരണം മധ്യവർഗമനോഭാവത്തിനുള്ളിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായും പുറത്ത് കടക്കാൻ അവർക്കു സാധിക്കാത്തതും മുതലാളിത്തം നിർമ്മിച്ചെടുത്ത ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന് അറിയാതെ കീഴടങ്ങിപ്പോകുന്നതുമാണ്. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽപ്പെട്ടുപോവുന്നവരാണവർ. എഴുത്തുകാരും കലാകാരന്മാരുമായ ആ ചെറുപ്പക്കാരുടെ കലയെയും എഴുത്തിനെയുമെല്ലാം അവരറിയാതെതന്നെ കച്ചവടച്ചരക്കാക്കുകയാണ് മുതലാളിത്തം. ഉപഭോഗസംസ്കാരലോകത്ത് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനോട് സന്ധിചെയ്ത് മാത്രമേ അവർക്ക് കലയെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെയും മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ.

അസ്തിത്വദുഃഖവും അന്യതാബോധവും പേറിനടന്ന നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെ ആധുനികതാവാദരചനകളിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. അത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പുറകിൽ തികഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയമുണ്ടെങ്കിലും അതിഭൗതികമായ ഏതോ കാരണങ്ങളാലാണ് അവരെല്ലാം അസ്തിത്വദുഃഖവും അന്യതാബോധവും മറ്റും അനുഭവിക്കുന്നതെന്നുതോന്നും. അതിസങ്കീർണ്ണമായ മനോഭാവവുമായി കഴിയുന്ന

അത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമായ ആശയമണ്ഡലത്തിന്റെ ഉല്പ്പന്നമായിട്ടാണ് ആവിർഭവിച്ചത്. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളി*ലെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ പലരും പലവിധത്തിലുള്ള അസ്വസ്ഥതകൾ പേറിനടക്കുന്നവരാണ്. പക്ഷേ ആധുനികതാവാദത്തിലെ വ്യക്തികേന്ദ്രിതവും അതിഭൗതികവുമായ സമസ്യകളാൽ അസ്തിത്വദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്നവരായി തോന്നിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളല്ല അവരൊന്നും. തീവ്രമായ രാഷ്ട്രീയബോധമോ സാമൂഹ്യ അനീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആവലാതികളാലോ വ്യക്തികേന്ദ്രിതമെങ്കിൽതന്നെയും ഭൗതികജീവിതത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങളാലോ ആണ് അവർ ദാർശനികവ്യഥകളുള്ളവരായി പെരുമാറുന്നതെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽതന്നെ തോന്നിപ്പിക്കുന്നവിധത്തിലാണ് പാത്രചിത്രണം. അവരുടെ ചിന്തകളും പ്രവൃത്തികളും ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നില്ലെങ്കിലും, അവർക്ക് സമൂഹത്തിനുവേണ്ടിയോ തനിക്കുതന്നെ വേണ്ടിയോ സാർത്ഥകമായി ഒന്നും ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിലും അവരുടെ ചിന്തയുടെ അന്തർധാരയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് രാഷ്ട്രീയബോധമാണെന്ന് തിരക്കഥയിൽ വ്യക്തമാകുന്നു. അവരുടെ ദാർശനികവ്യഥകൾ രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തിൽനിന്ന് ഉടലെടുത്തതാണെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയും എന്ന് സാരം.

തിരക്കഥയിലെ ഒരോ കഥാപാത്രത്തെയും എടുത്ത് പരിശോധിച്ചാൽ അവരെല്ലാം പലതരത്തിൽ നിസ്സഹായരാണെന്ന് മനസ്സിലാവും. അത്തരത്തിൽ അവർ നിസ്സഹായരാവാൻ കാരണം വ്യവസ്ഥയുടെ കാഠിന്യത്തോടൊപ്പംമധ്യവർഗത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ധത അല്ലെങ്കിൽ ഇരട്ട ആത്മാവ് അവരിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. മർദ്ദിതരായ ജനതയോടുള്ള ഐക്യപ്പെടലും അധഃസ്ഥിതരോടുള്ള പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയുമെല്ലാം അവരിൽ ഉണ്ട്. അതേസമയംതന്നെ വ്യവസ്ഥയുടെ കാഠിന്യത്താൽ അവർ നിസ്സഹായരാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിലഘട്ടങ്ങളിൽ അധീശവർഗത്തോട് സ്വയം സമീകരിക്കാനുള്ള ഉൾപ്രേരണയും പ്രത്യക്ഷമാവുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സന്ദിഗ്ധതയിൽപെട്ടുലയുന്ന മധ്യവർഗത്തിന്റെ അവസ്ഥകൂടി തിരക്കഥയിൽനിന്ന്

വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയും. പൊതുവെ എഴുപതുകളിലെയും എൺപതുകളിലെയും രാഷ്ട്രീയഭാവന മധ്യവർഗാവബോധത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നീങ്ങിയപ്പോൾ മധ്യവർഗാവബോധത്തെ വിശകലനവിധേയമാക്കുകയും വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുകയുമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ചെയ്തത്.

പവിത്രൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ നോക്കുക. അയാൾ സുഹൃത്തുക്കളുടെ സഹായത്തോടെ 'ഉത്തരം' എന്നൊരു മാസിക നടത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തികഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയബോധ്യങ്ങളോടെ ഗൗരവമായി നടത്തുന്ന മാസികയായാണത് വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അർത്ഥവത്തായ വിനിമയം സാധ്യമാക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. എന്നാൽ സാമ്പത്തികപ്രശ്നം മൂലം മാസിക ഇറക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുവരുന്നു. ഒടുവിൽ തന്റെ ആശയങ്ങളോട് ഒരിക്കലും യോജിച്ചുപോവില്ലെങ്കിലും ട്രാവൽ ഏജൻസിയുടെ പരസ്യം സ്വീകരിച്ച് പവിത്രന് മാസിക ഇറക്കേണ്ടി വരുന്നു. അതിന് പ്രതിഫലമെന്നോണം ഒട്ടും നിലവാരമില്ലെന്ന് അയാൾക്കുതന്നെ ബോധ്യമുള്ള പെയ്ന്റിംഗുകളെപ്പറ്റി അയാൾക്ക് എഴുതേണ്ടി വരുന്നു. കൂട്ടുകാരി ജോലിചെയ്യുന്ന ട്രാവൽ ഏജൻസിയുടെ മുതലാളി അവളെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ അത് തടയാൻ അയാൾക്ക് സാധിക്കുന്നില്ല. മാത്രമല്ല മാസികയുടെ അച്ചടി പ്രതിസന്ധിയിലായ ഘട്ടത്തിൽ ആ ട്രാവൽ ഏജൻസിയുടെ പരസ്യം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് അയാൾക്ക് മാസികയുടെ പുതിയ ലക്കം ഇറക്കേണ്ടിയും വരുന്നു. സ്വന്തം കൂട്ടുകാരി ക്രമേണ ഒരു കോൾഗേൾ ആയിമാറുന്നത് അയാൾക്ക് തടയാനാവുന്നില്ല. ഇത്തരത്തിൽ നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആ കഥാപാത്രം നിസ്സഹായനായി നിൽക്കുന്നത് കാണാനാകും.

പവിത്രന്റെ പത്രമാഫീസിലിരുന്ന് പവിത്രനും സിദ്ധാർത്ഥനും ജയദേവനും സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്ന രംഗത്ത് ''നിങ്ങളുടെ മാസിക ഒരു സൈദ്ധാന്തിക ജാടയാണ്. ഇത്തരം നൂറുനൂറു പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ ഇവിടെ ഇറങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടൊക്കെ എന്ത് അദ്ഭുതം സംഭവിക്കുമെന്നാണ് നിങ്ങൾ കരുതുന്നത്''

എന്നും ''പവിത്രനെപ്പോലുള്ള ബുദ്ധിജീവികൾക്ക് ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ വേരുകളില്ല'' എന്നുമൊക്കെയുള്ള വിമർശനങ്ങൾക്ക്''പത്തുകളെയും നൂറുകളെയും മാത്രം മുന്നിൽ കാണുമ്പോൾ നമുക്ക് അതറിയാൻ കഴിയില്ല. എന്നാൽ ഒരു കാലം വരും പതിനായിരങ്ങളുടെ കാലം'' എന്നാണ് പവിത്രൻ മറുപടി പറയുന്നത് (രവീന്ദ്രൻ 2013:50). യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു സ്വപ്നലോകത്തിൽത്തന്നെയാണ് പവിത്രൻ എന്ന കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്നത്. അത്തരം സ്വപ്നങ്ങൾ പേറി നടക്കുന്ന നിരവധി യുവാക്കൾ എഴുപതുകളിലുണ്ടായിരുന്നു. അവരുടെ പ്രതിനിധിയായാണ് പവിത്രനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ''എന്തിനാണ് ഇങ്ങനെ ഒരു മാസിക നടത്തുന്നത്?'' എന്ന സിദ്ധാർത്ഥന്റെ ചോദ്യത്തിന് അയാൾ നൽകുന്ന മറുപടി ''ഇത് ഒരു ഗസ്ചറാണ്. ജലാശയത്തിൽ കല്ലെറിയുന്നതുപോലെ അത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഓളങ്ങൾ എവിടെ എത്തുമെന്ന് ആർക്കറിയാം'' എന്നാണ് (2013:49). ''സംവദിക്കാനുള്ള ഒരു സന്ദർഭവും പാഴാക്കേണ്ടതില്ല.'' എന്ന ജയദേവന്റെ വാക്കുകളോട് ''ആരോടാണ് നിങ്ങൾ സംസാരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അക്ഷരം കൂട്ടിവായിക്കാൻ പോലും അറിയാത്തവരോടോ?'' എന്ന് സിദ്ധാർത്ഥൻ പ്രതികരിക്കുന്നുണ്ട് (2013:50). വാദവും പ്രതിവാദവുമായി വ്യത്യസ്ത കാഴ്ചപ്പാടുകളെങ്കിലും ഒരേ ലക്ഷ്യമുള്ള യുവാക്കളെയാണ് തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കാലഘട്ടത്തോട് ക്രിയാത്മകമായി പ്രതികരിക്കാനാവാതെ താനൊരു നോക്കുകുത്തിയാകുമോ എന്ന് ഭയപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് സതീശൻ. അവൻ കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസം മടുത്തിട്ട് അത് നിർത്തുന്നു. കേവലമായ മടുപ്പല്ല അവനെ അങ്ങനെയൊരു തീരുമാനത്തിലേക്കെത്തിക്കുന്നത്. അവനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന് പിന്നിൽ തക്കതായ കാരണങ്ങളുണ്ട്. പ്രൊഫസറെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗതമന്റെ ചോദ്യത്തിന് സതീശൻ ഉത്തരം പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. ''അയാൾ പഠിപ്പിക്കുന്നത് ഇന്ത്യൻ സാമ്പത്തിക പ്രശ്നങ്ങളാണ്. അയാൾക്കും കുട്ടികൾക്കും അതിപ്പോഴും പരീക്ഷ എഴുതി നിർത്തേണ്ട കാര്യങ്ങളാണ്'' (2013:48). വിദ്യാ

ഭ്യാസമെന്നത് ഒരു അക്കാദമിക് പ്രഹസനമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് സതീശന്റേത്. സാമ്പത്തികശാസ്ത്രാധ്യാപകന്റെ ക്ലാസിൽനിന്ന് പുറത്തിറങ്ങി മൂത്രപ്പുരയിലെത്തി ഛർദ്ദിക്കുന്ന സതീശന്റെ ദൃശ്യം തിരക്കഥയിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.[2]

കഷ്ടപ്പെട്ട് കിട്ടിയ ജോലി നിലനിർത്താൻ സ്ഥാപനമേധാവിയുടെ കൂടെ വിനോദയാത്രയ്ക്ക് പോവേണ്ടിവരികയും അയാൾക്ക് കീഴ്പ്പെടേണ്ടിവരികയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അംബിക. വ്യവസ്ഥയുടെ ഇരതന്നെയാണ് അംബിക യും. കന്യകാത്വം നഷ്ടപ്പെട്ടു എന്ന വേദനയല്ല അപമാനിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന തോന്നലാണ് അംബികയെ അലട്ടുന്നത്. വ്രണിതയായും അപമാനിതയായും മുത ലാളിക്കും അയാളുടെ സുഹൃത്തിനും നിരന്തരം വഴങ്ങുന്നതിനേക്കാൾ അന്തസ്സ് ഒരു കോൾഗേൾ ആവുകയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന അവൾ ക്രമേണ ആ വഴി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഗൗരവത്തോടെ ചിത്രരചനയെ സമീപിക്കുന്ന ഗൗതമന് തന്റെ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള തുക കണ്ടെത്താൻ വേണ്ടി പരസ്യബോർഡുകൾ എഴുതേണ്ടി വരുന്നു. വ്യവസ്ഥയുടെ ചങ്ങലകളിൽനിന്നും മോചിതരാവാൻ അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ വ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ നിലകൊള്ളാൻ, ബദൽ മാർഗ്ഗ ങ്ങൾ അവലംബിക്കാൻ അതിയായി വെമ്പുമ്പോഴും അവർ വ്യവസ്ഥയോട് ഇണ ങ്ങിച്ചേരാൻ നിർബന്ധിതരാവുന്നു. തങ്ങളുടെ നിലപാടുകളെ, സ്വപ്നങ്ങളെ, മോഹങ്ങളെ എല്ലാം അവർ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടി, വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിലൊതു ങ്ങാൻ വേണ്ടി കൈവെടിയുന്നു. പലപ്പോഴും അവരുടെയടുത്ത് ഒളിവിൽ താമസി ക്കാൻ വന്നിരുന്ന നക്സലൈറ്റ് ആയ സുഹൃത്ത് പോലീസ് പിടിയിൽപ്പെട്ട് കൊടിയ പീഡനത്തിന് വിധേയനാകുമ്പോൾ അവർക്ക് മൂകമായി നിൽക്കാനേ കഴിയുന്നുള്ളൂ. ഇത്തരത്തിൽ വ്യവസ്ഥയോട് അമർഷമുണ്ടായിരിക്കുമ്പോഴും കൃത്യമായി പ്രതികരിക്കാനാവാതെ, പ്രതിഷേധിക്കാനാവാതെ പോവുന്ന യുവത യുടെ നിസ്സഹായതയാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* വരച്ചിടുന്നത്.

4.2.2.3 ആത്മവിമർശനം

സ്വയംവിമർശനപരമായ തലം *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളി*ലുണ്ട്. എഴുപതുകളുടെ തലമുറയെ, താനുൾപ്പെടുന്ന തന്റെതന്നെ തലമുറയെ രവീന്ദ്രൻ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുകയാണിതിൽ. ഒരു അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ തന്നെയും തന്റെ തലമുറയെയും പറ്റി പറയുന്നത് നോക്കുക. ''ഞങ്ങളുടെ തലമുറ ഒരുപാട് ഊർജ്ജമുണ്ടായിരുന്നവരും ഒരുപാട് ചിന്താധാരകളെ ഉണർത്തിയവരുമാണ്. പക്ഷേ, മനുഷ്യരുടെ പ്രാപ്തിയുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും പല മേഖലകളെ സ്വാധീനിക്കാൻ ഞങ്ങൾക്കായിട്ടുണ്ട് എന്നതല്ലാതെ അതെവിടെയും എത്തിയിട്ടില്ല എന്ന ഒരു തോന്നലാണുള്ളത്. മൊത്തം ഒരു ബാലൻസ് ഷീറ്റ് എടുക്കുമ്പോൾ അനുഭവപരമായി വലിയ പരാജയങ്ങളാണെന്നും ഞങ്ങൾക്കൊന്നും സാധിച്ചിട്ടില്ല എന്നും തോന്നുന്നു. എപ്പോഴെങ്കിലുമൊക്കെ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ക്വാളിറ്റിയെ മാറ്റാൻ അതിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ടാകാം. അതല്ലാതെ എടുത്തുപറയാവുന്ന സാഫല്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഒരു തരത്തിൽ ഡ്രിഫ്റ്റിംഗ് വുഡ് ആയിരുന്നു ഞാൻ. എനിക്കുമാത്രമല്ല എന്റെ തലമുറയിലെ പല ആളുകൾക്കും സംഭവിച്ചത് ഇതാണ്. പലതരത്തിലുള്ള ഒഴുക്കുകളിൽപെട്ടുപോയവരാണ് ഞങ്ങൾ. തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോൾ ഞങ്ങളെന്താണ്? വലിയ അസംതൃപ്തി ബാക്കിനിൽക്കുന്നു. ഒന്നും ചെയ്യാനായില്ല എന്ന അസംതൃപ്തി, സഫലമായില്ല എന്ന തോന്നൽ'' (രവീന്ദ്രൻ, 2014:148). ആത്മവിമർശനപരമായ ഒരു പരാമർശം തിരക്കഥയിലുണ്ട്. ''നിന്റെ ദേശാടനംകൊണ്ടെന്താകാര്യം?'' എന്ന പവിത്രന്റെ ചോദ്യത്തിനു സഞ്ചാരിയായ വിജയന്റെ ഉത്തരമിതാണ്. ''ശരിയാണ്, ആദ്യമൊക്കെ കരുതി അതെന്നെ സമ്പന്നനാക്കുമെന്ന്, മാനസികമായെങ്കിലും ഇപ്പോഴെനിക്കറിയാം, പ്രതികരിക്കാൻ കഴിയാത്തവണ്ണം കല്ലിച്ചുപോയിരിക്കുന്നു. നോ സെന്റിമെന്റ്സ്'' (2013:63). യാത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പറച്ചിൽ യാത്രികനായ രവീന്ദ്രന്റെ സ്വയം വിമർശനസ്വഭാവത്തെ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്.

4.2.2.4 ആവിഷ്ക്കാരരീതി

ഒരു ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* എന്ന സിനിമയുടെ തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലോകസിനിമയിൽ ഗൊദാർദാണ് ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ ശക്തനായ വക്താവ്. ''ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം ഒരന്വേഷണമാണ്. മുമ്പേകൂട്ടി ഉത്തരം മനസ്സിൽ കാണലല്ല; മുദ്രാവാക്യങ്ങളിലൂടെ, ഉദ്ധരണികളിലൂടെ, ചർച്ചകളിലൂടെ, അഭിമുഖസംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകങ്ങളിലൂടെ ഒരന്വേഷണം. ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധത്തിന്റെ സംവിധാനശൈലി അതുകൊണ്ടുതന്നെ പലപ്പോഴും ജർക്കിങ്ങ് ആയിരിക്കും'' (കുട്ടിനാരായണൻ, 2013:73). ഇതിവൃത്തപ്രധാനമായിരിക്കില്ല സിനിമാപ്രബന്ധം. പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിൽ സിനിമാപ്രബന്ധം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന സിനിമയല്ല *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ*. ചമത്കാരങ്ങളില്ല എന്നതും ആവിഷ്ക്കരണത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാദപ്രതിവാദശൈലിയുള്ളതുകൊണ്ടും അങ്ങനെ വിശേഷിപ്പിക്കാമെന്നുമാത്രം. വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ നിറഞ്ഞ സംഭാഷണങ്ങളാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ* ധാരാളമായുള്ളത്. പവിത്രന്റെ പത്രമോഫീസിൽ നടക്കുന്ന സംവാദങ്ങളാണ് തിരക്കഥയിലെ പ്രധാനഘടകം. നഗരവാസികളായ മധ്യവർഗബുദ്ധിജീവികളുടെ ആശയങ്ങളാണ് വാദപ്രതിവാദങ്ങളായി തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൂർണ്ണമായും വൈകാരികമായതോ നാടകീയമായതോ ആയ ആഖ്യാനം ഇതിൽ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. ബൗദ്ധികതയിലൂന്നിയ സമീപനമാണ് തിരക്കഥാകൃത്ത് സ്വീകരിക്കുന്നത്. സൈദ്ധാന്തികചർച്ചകളും വൈകാരികമായേക്കാവുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെ നിസ്സംഗതയും എല്ലാം ചേർന്നതാണ് തിരക്കഥാശരീരം.

പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും അർത്ഥം ജനിപ്പിക്കുന്ന നിരവധി രൂപകങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളും തിരക്കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന 'നോക്കുകുത്തി' എന്ന രൂപകം പ്രമേയത്തെ ഒന്നാകെ

ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ആ പ്രത്യേക ചരിത്രസന്ദർഭ ത്തിൽ നിസംഗരായിരിക്കേണ്ടിവരുന്ന അവസ്ഥയെ വരച്ചുകാണിക്കാൻ നോക്കുകു ത്തിയുടെ പ്രതീകത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. വിപ്ലവബോധം ഉള്ളിലുണ്ടെങ്കിലും വെറും നോക്കുകുത്തികളായിമാറുന്ന യുവതയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ നേരിട്ട് ഉപയോഗിക്കുന്ന പ്രതീകമാണിത്. കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയായ സതീശൻ കാണുന്ന ദുഃസ്വപ്നമാ യാണ് നോക്കുകുത്തിയുടെ പ്രതീകം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. കോളേജ് വിദ്യാ ഭ്യാസം മടുത്ത് ക്ലാസ് മുറിയുടെ ജഡത്വത്തിൽനിന്നും ഇറങ്ങിപ്പോന്നവനാണ് സതീശൻ. സതീശന്റെ ദുഃസ്വപ്നത്തെ തിരക്കഥയിൽ ഇങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ''അലൗകിക ദൃശ്യപ്രകാശപ്പൊരുത്തമുള്ള ഒരു കടൽത്തീരം. കടലും കൊച്ചുബോ ട്ടുകളും നിർജ്ജനമായ പരിസരപ്രകൃതിയും ഒരു നിശ്ചല ജീവിതചിത്രത്തിലെന്ന പോലെ കാണുന്നു. വരണ്ട മുൾച്ചെടികൾക്കിടയിൽ മണൽപ്പരപ്പിന്റെ നിമ്നോന്നത ങ്ങൾ. ഒരു ദൂരക്കാഴ്ചയിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന നോക്കുകുത്തി. മണൽക്കുന്നുകൾക്കു പുറകിൽനിന്നു ശരീരത്തിൽ പ്രസരിപ്പും ശബ്ദങ്ങളിൽ ഉന്മേഷവും വഴിയുന്ന ഒരു കൂട്ടം മിടുക്കരായ കുട്ടികൾ പ്രവേശിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഭ്രാന്തന്റെ തകര ച്ചെണ്ടയുടെ അവതാളം. ആ ശബ്ദം അടുത്ത കാഴ്ചയിൽ എന്തിനോ കയർക്കുന്ന കുട്ടികളുടെ ആരവമാകുന്നു. നോക്കുകുത്തിയെ സമീപിക്കുന്നതോടെ അവരുടെ അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ ക്രോധപൂർവ്വമായി മാറി. നോക്കുകുത്തിയുടെ ആകാരം ഇപ്പോൾ മുഴുവനും പ്രത്യക്ഷമാണ്. അതിന്റെ മുഖത്ത് ഒരു സങ്കീർണ്ണ മന്ദസ്മിത ഭാവമുണ്ട്. അപക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട അവയവങ്ങൾ. മാരകമായി തള്ളിനില്ക്കുന്ന ലിംഗം. കീഴെ കുട്ടികളിപ്പോഴും കുപിതരാണ്. പൊടുന്നനെ ഒരു കുട്ടി കല്ലെടുത്ത് നോക്കുകുത്തിക്കുനേരെ എറിയുന്നു. പിന്നെ തുടരെത്തുടരെ കല്ലുകൾ നോക്കുകു ത്തിയുടെ മുഖം അനേകം തുണ്ടങ്ങളായി നിലത്തുപൊഴിഞ്ഞു. തകരച്ചെണ്ടയുടെ സ്വരം ഓടി അകന്നുപോകുന്ന കുട്ടികൾക്കൊപ്പം കൂടുതൽ തീവ്രമായിക്കൊണ്ടിരി ക്കുന്നു. ചെണ്ടയുടെ സ്വരമൂർച്ഛയിൽ ചിതറിയ നോക്കുകുത്തിയുടെ രൂപ ത്തിൽനിന്ന് സതീശൻ ചാടിയെണീക്കുന്നു'' (2013:57). തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്ര

ങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ചെറുപ്പമായ സതീശന്റെ അസ്വസ്ഥതകളെ ആ സ്വപ്നപ്രതീകം വ്യക്തമാക്കുന്നതോടൊപ്പം മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും മാനസികാവസ്ഥകളെ അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി ഇടപെടാനാവാതെ താനൊരു നോക്കുകുത്തിയാകുമോ എന്ന സതീശന്റെ ആശങ്കയെ അത് വെളിവാക്കുന്നു. അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സുമായിക്കഴിയുന്ന അവൻ അവസാനം ഭ്രാന്താശുപത്രിയിൽ എത്തിപ്പെടുന്നു. അവനെ ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലെത്തിച്ച് തിരികെ വരുന്ന ജ്യേഷ്ഠ നായ പവിത്രന്റെ മുഖത്തിന് നോക്കുകുത്തിയുടെ ആകൃതി കൈവരുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

ചിത്രത്തിൽ പലസന്ദർഭങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്ന സമരജാഥകൾ സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. ഒരു വശത്ത് ബൗദ്ധികസംവാദങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനം നീങ്ങുമ്പോൾത്തന്നെ അതിന് സമാന്തര മായെന്നോണം ചില സീനുകളിൽ സമരജാഥകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു വശത്ത് ബൗദ്ധികചർച്ചകളും മറുവശത്ത് പ്രായോഗിക സമരപരിപാടികളും എന്നനിലയിലാണ് അതിന്റെ ആവിഷ്കാരം. പവിത്രൻ നടത്തുന്ന മാസികയുടെ ഓഫീസിലെ ജാലകങ്ങളിലൂടെ താഴെ നിരത്തിലേക്ക് നോക്കി നില്ക്കുന്ന പവിത്ര ന്റെയും സ്നേഹിതന്മാരുടെയും രംഗമുണ്ട്. ''നിരത്തിൽ ഒരു സമരജാഥയുടെ ശബ്ദം മുഴങ്ങുന്നു. അവശരായ കുറേ മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ മുദ്രാവാക്യം മുഴക്കി തെരുവിലൂടെ കടന്നുപോവുകയാണ്. ചുമരിന്റെ നിർമ്മമതയും മുകളിലെ ജാലക ക്കണ്ണുകളുമായി അവശരായ ഈ തൊഴിലാളികളുടെ ശോഷിച്ച നിര ഒരു സവിശേ ഷരൂപകത്തിലിടയുന്നു. ജാഥ മറയുംവരെ പവിത്രനും സ്നേഹിതന്മാരും ജനലിന ടുത്തുതന്നെയുണ്ട്. സമരജാഥയുടെ ശബ്ദം അകന്നുപോകുന്നതോടെ അവർ തങ്ങളുടെ ഇരിപ്പിടങ്ങളിലേക്ക് മടങ്ങി (Ibid:49). ക്രമേണ അവിടെ ഒരു സംവാദം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നു. അത്തരം സംവാദങ്ങളാണ് തിരക്കഥയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളുമെല്ലാം ഈ സംവാദങ്ങളെ പൂരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണെന്നും തോന്നാം.

മറ്റൊരു രംഗത്തിൽ പവിത്രന്റെ പത്രമോഫീസിൽ നടക്കുന്നശക്തമായ വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ പുറത്ത് നടക്കുന്ന സമരജാഥയിൽ അലിഞ്ഞില്ലാതാവുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ''അന്യോന്യം ഇടകലർന്ന് ദുശ്രാവ്യമായിത്തീരുന്ന വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ പുറത്ത് തെരുവിൽ ആവേശപൂർവ്വം പൊട്ടിച്ചിതറുന്ന ഒരു സമരജാഥയുടെ മുദ്രാവാക്യങ്ങളാൽ പൂർണ്ണമായും ഗ്രസിക്കപ്പെടുന്നു. മുഷ്ടിചുരുട്ടിയെറിഞ്ഞ് കുതിച്ചെത്തുന്ന അവശരായ ചെറുപ്പക്കാരുടെ, തൊഴിലാളികളുടെ ഒരു മുൻനിര പവിത്രന്റെയും സ്നേഹിതന്മാരുടെയും രൂപങ്ങളെക്കൂടി സാവധാനം വിഴുങ്ങി'' (Ibid:60). സംഘടിതശക്തിയുടെയും സമരജാഥയുടെയും സമാന്തരങ്ങൾ കേവലമായ വാഗ്വാദങ്ങളെ വിഴുങ്ങുന്ന ആവിഷ്ക്കരണം തിരക്കഥ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന ആശയത്തെ എളുപ്പത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരു തകരച്ചെണ്ടയിൽ കൊട്ടിയാടുന്ന ഭ്രാന്തന്റെ മുഖത്തിൽനിന്നാണ് തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. അവസാനിക്കുന്നതും ഭ്രാന്തനിൽത്തന്നെയാണ്. ചുരുണ്ടു തിങ്ങിയ മുടിയും താടിയും ചീർത്ത ഒരു മുഖവുമുള്ള അയാൾ ഇലകളും പൂക്കളും ചൂടിയിട്ടുണ്ട്. താന്തവും വേദനാദ്യോതകവുമായ ഭ്രാന്തന്റെ ചുവടുകൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികമായ വിഹ്വലതകളുടെ പ്രതീകമാണ്. തന്റെ മാസിക അടിച്ചിറക്കാൻ കടലാസിന് പണമില്ലാതെ വിഷമിക്കുന്ന പവിത്രനെ മാസിക അടിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമാണെങ്കിൽ വല്ല സിനിമാമാസികയും അടിച്ചാൽ പോരെ എന്ന് പ്രസ് ഉടമ ഉപദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ഒന്നും പറയാതെ പുറത്തിറങ്ങിയ പവിത്രൻ അസ്വസ്ഥനായി സായാഹ്നവീഥിയിൽ അലയുന്നു. അപ്പോൾ അയാൾ തകരച്ചെണ്ടയുമായി ആടുന്ന ഭ്രാന്തനെ കാണുന്നത് തിരക്കഥയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ മനുഷ്യൻ പവിത്രന്റെ അസ്വാസ്ഥ്യം ഇരട്ടിപ്പിക്കുന്നു. തകരച്ചെണ്ടയുമായി ആടുന്ന

ഭ്രാന്തനോട് പവിത്രൻ സ്വയം സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതായിരിക്കാം ഇതിനുകാരണ മെന്ന് ഈ ദൃശ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെയും രൂപകമായി വ്യഭി ചാരം ഗൊദാർദിന്റെയും മറ്റും സിനിമകളിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ ഒരു രൂപകമായാണ് ഈ സിനിമയിലും വ്യഭിചാരം കടന്നുവരുന്നത്. ഉദ്യോഗം നിലനിർത്താൻ വ്യഭിചരിക്കേണ്ടിവരുന്ന അംബികയുടെ അവസ്ഥ തിരക്കഥയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.ക്രമേണ അവൾ കോൾ ഗേൾ ആയി മാറുന്നതിന്റെ സൂചന നൽകിക്കൊണ്ട് വ്യഭിചാരത്തിന്റെ രംഗങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്തസമൂഹത്തിൽ അതൊരു സ്വാഭാവികമായ കാര്യംപോലെ സംഭവി ക്കുന്ന ഒന്നായാണ് തിരക്കഥയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. മുതലാളിത്ത ആൺസമൂ ഹത്തെ പ്രതിസ്ഥാനത്ത് നിർത്തിക്കൊണ്ട് ''കന്യകാത്വത്തെക്കുറിച്ചൊന്നും എനി ക്കുവലിയ സങ്കല്പമില്ല അതു നഷ്ടപ്പെട്ടു എന്ന ദുഃഖവുമില്ല'' എന്ന് അംബിക പറയുന്നുണ്ട്.അവൾക്ക് സഹിക്കാൻ കഴിയാത്തത് അപമാനമാണ്. യഥാർത്ഥ ത്തിൽ ഗൗതമന്റെ ചിത്രങ്ങളും പവിത്രന്റെ എഴുത്തും ചരക്കുവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടതു പോലെ അംബികയുടെ ശരീരവും മുതലാളിത്ത ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിൽ ചര ക്കുവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതാണ് സിനിമ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്

പവിത്രനും സുഹൃത്തുക്കളും തമ്മിലുള്ള വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ തന്നെയാണ് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രബിന്ദു. അക്കാലത്തെ നവഇടതുപക്ഷ, നക്സലൈറ്റ് ആശയ ങ്ങളും അത് യുവാക്കളിൽ ഉയർത്തിയ ചിന്തകളുടെയും അതിനെതിരായ വാദങ്ങ ളുടെയുമെല്ലാം പ്രതിഫലനം വാദപ്രതിവാദങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സമൂ ഹത്തിൽ മാറ്റം കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയും എന്ന് ഉറച്ചുവിശ്വസിക്കുകയും പലപ്പോഴും കാല്പനികമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾ ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നവരുമാ യിരുന്നു അവരിൽ പലരും.

4.2.3 ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ

ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ജനത സംഘടിതബോധത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യ ബോധത്തിന്റെയും ഫലമായി പോരാട്ടത്തിലൂടെ ചൂഷണങ്ങൾ ഘട്ടംഘട്ടമായി അവസാനിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ആഖ്യാനമാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ.* തോട്ടം തൊഴിലാളികളുടെ മുന്നേറ്റങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നത്. എഴുതപ്പെട്ട ചരിത്രത്തിനപ്പുറം ആളുകളുടെ ഓർമ്മകളെയാണ് രവീന്ദ്രൻ ഇവിടെ പിൻപറ്റുന്നത്. ആധുനികകേരളത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് നിദാനമായ നിരവധി ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശസമരങ്ങൾ. ന്യായമായ കൂലിക്കുവേണ്ടിയും പലതരത്തിലുള്ള ചൂഷണങ്ങൾക്കെതിരെയുമുള്ള തൊഴിലാളിസമരങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനം വഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയംതന്നെ തൊഴിലാളിസമരങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കഥയെന്ന് മാത്രമായി തിരക്കഥയെ വിശദീകരിക്കുന്നത് അതിനെ ലളിതവൽക്കരിച്ച് കാണലാവും. ഒരു പ്രത്യേക ചരിത്രഘട്ടത്തിൽ തൊഴിലാളികളിലെ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ വികാസത്തെയും സംഘബോധത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തെയും സംബന്ധിച്ചുള്ള ആവിഷ്കാരമാണത്.

ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ നിർമ്മിക്കാനുണ്ടായ സാഹചര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ ആലോചനയ്ക്കിടയാക്കിയ കാരണങ്ങളെക്കുറിച്ചും രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ''എന്റെ പുതിയ സിനിമ ഒരു പ്രത്യേക ചരിത്രസന്ദർഭത്തിലാണ് ഞാൻ നിർമ്മിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ സമകാലീനദുരന്തം സാംസ്കാരികമേഖലയിലെ ഇടതുപക്ഷ പുരോഗമനാശയങ്ങളുടെ നിരുന്മേഷമാണ്. അറുപതുകൾവരെയെങ്കിലും സാംസ്കാരികമേഖലയിലെ നടുനായകത്വം വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിനും അതിന്റെ സംസ്കാരത്തിനുമായിരുന്നു. അറുപതുകളിൽ ഗണ്യമായ ഭാവപകർച്ചകൾ കണ്ടുതുടങ്ങി. തൊഴിലാളിവർഗസംസ്കാരത്തിന്റെ നടുനായകത്വം എന്ന ലക്ഷ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഗുരുതരമായ അലംഭാവമുണ്ടായി; ഒരുതരം അലസമനോഭാവം.

അതേ സമയം വലതുപക്ഷമാകട്ടെ, തങ്ങളുടെ പ്രതിലോമപ്രത്യയശാസ്ത്രം സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടിക്കാനും തുടങ്ങി. വലതുപക്ഷ ത്തിനു വന്ന ഈ മുൻകൈ തൊഴിലാളിവർഗപ്രസ്ഥാനത്തോടും ചരിത്രത്തോടും ത്യാഗത്തിന്റെയും പോരാട്ടത്തിന്റെയും ദീർഘിച്ച പാരമ്പര്യത്തോടുമുള്ള അനാദര വുവരെ ചെന്നെത്തുകയുണ്ടായി. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനം ഭൂതകാല ത്തിൽ എന്തുനേടിയെന്ന് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നത് ഏറെ പ്രധാനമാണ്. മാർക്സിസ്റ്റ് കലാസൈദ്ധാന്തികനായ വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നതു പോലെ ആപത്തിന്റെ നിമിഷത്തിൽ മനസ്സിലൂടെ മിന്നിമറിയുന്ന രക്തസാക്ഷിസ്മ രണ കയ്യെത്തിപ്പിടിക്കുന്നത് ഊർജ്ജദായകം തന്നെയാണ്'' (2013:154). ഗ്രാംഷി യുടെ അധീശത്വസങ്കല്പനത്തെ മുൻനിർത്തി സാംസ്കാരികമേല്ക്കോയ്മയെക്കു റിച്ചുള്ള വിചാരങ്ങളും ഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങളുടെ ഉന്മേഷം വീണ്ടെടു ക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങളുമാണ് *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷി കൾ* നിർമ്മിക്കുന്നതിന് തന്നെ പ്രേരിപ്പിച്ചതെന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു ലക്ഷ്യത്തിനുവേണ്ടി തൊഴിലാളികളുടെ സ്വത്വബോധം ഉണരു ന്നതും സമരങ്ങളിലൂടെ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്നതും അവകാശസമര ങ്ങൾ തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നതുമായ ഒരു പ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കുകയായി രുന്നു *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികളിൽ* രവീന്ദ്രൻ.

4.2.3.1 പ്രമേയവും ആഖ്യാനവും

തോട്ടം തൊഴിലാളികൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ചൂഷണങ്ങളും അടിച്ച മർത്തലുകളും അവരുടെ ദുരിതജീവിതവും ക്രമേണ അവരുടെ സ്വത്വബോധമുണ രുന്നതും അവർ സംഘടിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതും സംഘടിതരായുള്ള അവരുടെ മുന്നേറ്റങ്ങളും സമരങ്ങളിലൂടെ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്നതുമെല്ലാമാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളിൽ* പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. 1930-കളിൽ ബ്രിട്ടീഷ് കാലത്തെ നിലമ്പൂർ റബ്ബർ എസ്റ്റേറ്റും തൊഴിലാളികളും ആണ് തിരക്കഥയിൽ കടന്നുവരു

ന്നത്. ആദ്യം സായിപ്പിന്റെ ഉടമസ്ഥതയിലും പിൽക്കാലത്ത് തദ്ദേശീയമുതലാളിമാരുടെ കൈവശവുമാവുന്ന തോട്ടമാണത്. രണ്ടുഘട്ടങ്ങളിലും തൊഴിലാളികൾ ചൂഷണത്തിന് വിധേയമാവുന്നുണ്ട്. സായിപ്പും കങ്കാണിമാരും മേസ്തിരിമാരും കോൺട്രാക്ടർമാരും തൊഴിലാളികളെ ചൂഷണംചെയ്യുന്നു. കുറഞ്ഞകൂലികൊടുത്ത് തൊഴിലാളികളുടെ അദ്ധ്വാനം ചൂഷണംചെയ്യുകയും കൂലിതന്നെ പണമായിക്കൊടുക്കാതെ മൂപ്പന്റെ കടയിലേക്കുള്ള ചീട്ടായി നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂപ്പന്റെ കടയിലെ തുച്ഛമായ സാധനങ്ങൾ വാങ്ങി അവർക്ക് തൃപ്തിയടയേണ്ടിവരുന്നു. തൊഴിലാളികൾക്ക് ചികിത്സാസൗകര്യങ്ങളൊന്നും നൽകിയിരുന്നില്ല. അസുഖമായിരിക്കുന്ന സമയത്തും തൊഴിലാളികൾക്ക് നിർബന്ധിതമായി ജോലിചെയ്യേണ്ടിവന്നു. മലമ്പനി ബാധിച്ച് കിടപ്പിലായ ഒരു തൊഴിലാളിയെ മൂപ്പന്റെ ആളുകൾ വന്ന് തോട്ടത്തിലേക്ക് വലിച്ചിഴച്ച് കൊണ്ടുപോയി പണിയെടുപ്പിക്കുന്ന രംഗം തിരക്കഥയിലുണ്ട്. പണിയെടുക്കുന്നതിനിടയിൽ അയാൾ മരിച്ചുവീഴുന്നു. തോട്ടം വിട്ടുപോകാൻ തൊഴിലാളികൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. തോട്ടത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിച്ചവരെ സായിപ്പിന്റെ കിങ്കരന്മാർ തേടിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ടുവരികയും കടുത്ത ശിക്ഷ നൽകുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇങ്ങനെ സകലവിധത്തിലും ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളികൾ അവരുടെ ദുരിതജീവിതം ജീവിച്ചുപോന്നു. പിന്നീട് പുറത്തുനിന്നും ഒരാൾ അവർക്കിടയിലേക്ക് കടന്നുവരികയും അവരെ സംഘടിപ്പിച്ച് മുന്നേറാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തൊഴിലാളികൾ അയാളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ സംഘടിക്കുകയും അവരുടെ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു.

റബ്ബർ എസ്റ്റേറ്റിലെ തൊഴിലാളിസമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതം മൊത്തത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് സിനിമയെങ്കിലും പാച്ചൻ എന്ന മധ്യവയസ്കനും മുഴുക്കുടിയനുമായ കഥാപാത്രത്തെയും അയാളുടെ മക്കളായ, തോട്ടത്തിൽ പണിയെടുക്കുന്ന, മാളുവിനെയും സീതയെയും കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ആഖ്യാനം വികസി

ക്കുന്നത്. സംഘടിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യം തൊഴിലാളികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ എത്തുന്ന നമ്പൂതിരി എന്ന കഥാപാത്രം, കാസിം, കച്ചവടക്കാരൻ, സാമി, അപ്പു, മൂപ്പൻ, മാനേജർ, സായിപ്പ് തുടങ്ങീ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരക്കഥയിലുണ്ട്. കൂടാതെ സമരങ്ങളിലുംമറ്റും കടന്നുവരുന്ന നിരവധി തൊഴിലാളികളും. *ഹരിജ നിലും* *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിലും* വസ്തുകഥനരീതി അഥവാ ഡോക്യു മെന്ററി രീതിയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയതെങ്കിൽ *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികളിൽ* ആഖ്യാനരീതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഡോക്യുമെന്ററി- ഫീച്ചർ ഫിലിം രചനാസങ്കേതങ്ങൾ ചേർന്ന ഡോക്യൂഫിക്ഷൻ രചനാരീതിയാണ് അതിലുള്ളത്. തൊഴിലാളികളുടെ ദുരിതജീവിതം യഥാതഥാത്മകരീതിയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെ ടുന്നു. അതേസമയം തിരക്കഥ മുഴുവനായും യഥാതഥാത്മക ആഖ്യാനമല്ല സ്വീക രിക്കുന്നത്. രേഖീയമായ ആഖ്യാനത്തിലാണ് തിരക്കഥ മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്.

റബ്ബർ എസ്റ്റേറ്റിലെ തൊഴിലാളികളുടെ ജീവിതാവസ്ഥകളെ വ്യക്തമാക്കുന്ന സീനുകളാണ് തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ. നമ്പൂതിരിയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നതും തൊഴിലാളികൾ സമരം ആരംഭിക്കുന്നതുമെല്ലാം പിന്നീട് ഒന്നൊന്നായി തെളിയുന്നു. പാച്ചന്റെയും മക്കളുടെയും ജീവിതകഥയും രേഖീയ മായ രീതിയിൽതന്നെയാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. അടഞ്ഞ ഒരു ഇടമായിട്ടാണ് എസ്റ്റേറ്റ് നിലകൊള്ളുന്നത്. റബ്ബർ തോട്ടത്തിന്റെയും തോട്ടത്തിലേക്ക് ജോലിക്കെ ത്തുന്ന തൊഴിലാളികളുടെയും അവരുടെ ഹാജർ പരിശോധിക്കുന്ന മേസ്തിരിമാരു ടെയും ദൃശ്യത്തിലാണ് തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ''മൂടൽമഞ്ഞ് തെളിയുമ്പോൾ ദൃശ്യമാകുന്ന ഒരു കൂട്ടം തോട്ടം തൊഴിലാളികളുടെ പിൻഭാഗത്തുനിന്നുള്ള സമീപ ദൃശ്യം. നിശ്ചലമായ അവരുടെ നിരയ്ക്കപ്പുറം പശ്ചാത്തലത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവ രുന്ന മേസ്തിരിമാരുടെ യൂണിഫോമിട്ട രൂപങ്ങൾ. ഹാജർ പുസ്തകത്തിൽനിന്ന് തൊഴിലാളികളുടെ പേരുകൾ വിളിക്കുന്ന അവരുടെ ധാർഷ്ട്യം നിറഞ്ഞ സ്വരം. ദൃശ്യം ക്രമേണ മാറുന്നു. ഇപ്പോഴുള്ളത് സ്ത്രീതൊഴിലാളികളാണ്. അവരും മറ്റു

ള്ളവരെപ്പോലെ, എങ്കിലും കുറച്ചുകൂടി ചേതനയറ്റ നിരയാണ് അവരുടേത്. നാമമാത്രമായ വസ്ത്രങ്ങൾ മറച്ച അവരുടെ മുൻവശങ്ങൾ, ക്ഷീണിതമുഖങ്ങൾ ക്യാമറയെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന യൂണിഫോമിട്ട ബലിഷ്ഠരായ മേസ്തിരിമാർ ഈ തൊഴിലാളി നിരകൾക്കിടയിലൂടെ നീങ്ങുന്നു. അവർ ഒരു ഹാജർ പുസ്തകത്തിൽ നിന്നും പേരുകൾ വിളിക്കുന്നു. ഓരോ പേര് വിളിക്കുമ്പോഴും മറ്റൊരാളുടെ കയ്യിലുള്ള ചൂരൽ ഒരു സ്ത്രീയുടെ തോളിൽ പതിക്കുന്നു. ചൂരലിന്റെ സ്പർശനമേറ്റ് വെറുപ്പിലും ഭയത്തിലും ചൂളുന്ന മുഖങ്ങൾ'' (2013:79). തോട്ടം തൊഴിലാളികളുടെ ദൈന്യത നിറഞ്ഞ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു സൂചന ആദ്യദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ തിരക്കഥ വായനക്കാർക്ക് പകർന്നുനൽകുന്നുണ്ട്.

തോട്ടത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന തോഴിലാളികൾക്ക് നൽകുന്ന ക്രൂരമായ ശിക്ഷയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിത്രം തിരക്കഥയിൽ വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. ''മാനേജർ വിൽസനോട് തൊഴിലാളിക്ഷേമത്തെയും ഹാജരില്ലായ്മയെയും കുറിച്ച് പറയുന്നു. ഇംഗ്ലീഷുകാരൻ ചോദ്യഭാവത്തിൽ മൂപ്പന്റെ നേരെ നോക്കുന്നു. അയാളുടെ മുഖത്തിൽ ക്രോധം വർധിക്കുന്നത് കാണാം. 'വാട്ട് ദ ഹെൽ ആർ യു അപ് റ്റു? പോയി ആ തെണ്ടികളെ പിടിച്ചുകൊണ്ടു വാ' എന്ന് പറയുന്നു. പേടിച്ചരണ്ട മൂപ്പൻ, രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിച്ച രണ്ടുപേരെ പിടിച്ചുകൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞിട്ട് മുറ്റത്തേക്ക് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. അവിടെ രണ്ട് ഇരുണ്ട രൂപങ്ങൾ നിൽക്കുന്നത് കാണാം. വിൽസൺ വാതിലിന്റെ ദിശയിലേക്കു നടക്കുന്നു. പേടിച്ചരണ്ട് നിൽക്കുന്ന രണ്ടുപേരെ അയാൾ കാണുന്നു. അയാളുടെ കണ്ണുകൾ ഇടുങ്ങുന്നു. ക്രൂരമായ ഒരാനന്ദത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷ അയാളുടെ മുഖത്ത് വിടരുന്നു. മാനേജർക്ക് നേരെ തിരിഞ്ഞ് അയാൾ കല്പിക്കുന്നു. 'എവിടെ എന്റെ ശിക്ഷാഭടന്മാർ?'

ഭീകരരായ രണ്ട് നായ്ക്കൾ കുരച്ചുകൊണ്ട് വാതിലിനടുത്തേക്ക് നീങ്ങുന്നു. തങ്ങളെ തളച്ചിട്ട ചങ്ങലയിൽനിന്നും കുതറിക്കൊണ്ട് മുറ്റത്തെ രണ്ട് തൊഴിലാളികളും ദയ യാചിച്ച് മൂപ്പന്റെ കാലിൽവീണ് കരയാൻ തുടങ്ങുന്നു. ഇംഗ്ലീഷുകാരൻ

തുടലിലിട്ട നായ്ക്കളുമായി വാതിൽക്കൽത്തന്നെ നിൽക്കുന്നു. ഒരു നിമിഷം ആ ദയനീയരൂപങ്ങളെ തുറിച്ചുനോക്കിയശേഷം അയാൾ ആ നായ്ക്കളെ സ്വതന്ത്രരാക്കുന്നു. ഭീകരമായി കുരച്ച് നായ്ക്കൾ തൊഴിലാളികൾക്കുനേരെ കുതിക്കുന്നു. അവയിൽനിന്നും രക്ഷനേടാൻ ആ തൊഴിലാളികൾ വൃഥാ ശ്രമിക്കുന്നു. നിലത്ത് കിടന്നുരുളുന്ന അവരെ നായ്ക്കൾ വേട്ടയാടുന്നു. അവരുടെ നിലവിളികൾ കൂടുതൽ ഉച്ചത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നു'' (2013:80). ക്രൂരമായ തൊഴിലാളിപീഡനത്തിന്റെ ദൃശ്യം തിരക്കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഇങ്ങനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത് തൊഴിലാളികളുടെ അനുഭവത്തിന്റെ ഭീകരാവസ്ഥയെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എളുപ്പം സംവേദനം ചെയ്യാൻ സഹായിക്കുന്നു. സ്ത്രീതൊഴിലാളികളെ സായിപ്പും മറ്റും യഥേഷ്ടം ചൂഷണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പാച്ചന്റെ മകളായ മാളു അവൾ സ്നേഹിക്കുന്ന അപ്പക്കച്ചവടക്കാരന്റെ കൂടെ തോട്ടത്തിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ മൂപ്പന്റെ ആളുകൾ അവളെ പിടിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. ശേഷം അവളെ മൂപ്പന്റെ വീട്ടിൽ അടുക്കളപ്പണിക്കെന്ന വ്യാജേന താമസിപ്പിക്കുകയും അവൾ ഗർഭിണിയാകുന്നതോടെ അവിടെനിന്നും പറഞ്ഞയക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയ്ക്കകത്തുവെച്ച് പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് കപടമായ പരിഹാരം തേടുന്ന രീതിയല്ല ഇവിടെ രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ശുഭപര്യവസായിയല്ല തിരക്കഥ. ബ്രിട്ടീഷ് മാനേജരുടെ കീഴിലായിരുന്നപ്പോൾ റബ്ബർത്തോട്ടത്തിലെ തൊഴിലാളികൾ സമരം ചെയ്യുകയും അവരുടെ ചെറിയ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അവരുടെ ദുരിതജീവിതം അവസാനിക്കുന്നില്ല. പിന്നീട് തോട്ടം തദ്ദേശീയ മുതലാളിമാരുടെ കീഴിലാവുമ്പോഴും തൊഴിലാളികൾ ചൂഷണത്തിനെതിരെയും അവകാശങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയും സമരം തുടരുന്നുണ്ട്. അവകാശങ്ങളെല്ലാം നേടിയെടുത്തതൊഴിലാളികളെ അവതരിപ്പിച്ച് തിരക്കഥ ശുഭപര്യവസായിയാക്കുകയല്ല രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നത്. മറിച്ച് തദ്ദേശീയമുതലാളിമാർ വരുമ്പോഴും

തൊഴിലാളിപീഡനങ്ങൾ തുടരുന്നതും സമരം തുടരേണ്ടിയുംവരുന്ന അവസ്ഥയെ കാണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

4.2.3.2 ചരിത്രപരത

ബ്രിട്ടീഷ് കാലഘട്ടത്തിലും അതിനുശേഷവുമുള്ള നിലമ്പൂർ റബ്ബർതോട്ടവും അതിലെ തൊഴിലാളികളുടെ ജീവിതവും സമരങ്ങളുമെല്ലാം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയവും ഇഴചേർന്നുവരുന്നു. 1930–ലെ നിലമ്പൂർ തോട്ടമാണ് തിരക്കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം. 1921–ലെ മലബാർ കലാപം അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടതിനുശേഷമുള്ള മലയോരപ്രദേശമായ നിലമ്പൂരാണ് തിരക്കഥയിലുള്ളത്. അക്കാലത്തെ ജനജീവിതത്തിന്റെ ഗതിയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. നാനാദിക്കിൽനിന്നും വിവിധ ജാതിയിലും മതത്തിലുംപെട്ട നിരവധി തൊഴിലാളികൾ കങ്കാണിമാർ വഴി തോട്ടങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേർന്നു. അവരുടെ സഹനത്തിന്റെയും സമരത്തിന്റെയും കഥയാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* പറയുന്നത്. മലബാർ കലാപം അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടതിന്റെ ദുഃഖസ്മരണകൾ അവരിൽ പലരിലുമുണ്ടെന്ന് തിരക്കഥയിൽ 1921–ലെ വാഗൺ ദുരന്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കെസ്സുപാട്ടിന്റെ ഈണത്തിലുള്ള പാട്ട് ബീഡിപ്പണിക്കാരനായ കാസിം പാടുന്നതായി വിവരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലത്തെ മലബാറിന്റെ ഒരു ഭാവനാത്മകമായ ചരിത്രഖണ്ഡമാണ് ഈ തിരക്കഥ എന്നുപറയാം. എഴുതപ്പെട്ട മുഖ്യധാരാചരിത്രമല്ല ഇവിടെ രവീന്ദ്രൻ പിൻപറ്റുന്നത്. സാധാരണജനതയുടെ തൊഴിലാളികളുടെ വാമൊഴിയായി പകർന്നുകിട്ടിയ ചരിത്രമാണത്.

കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയസമരചരിത്രത്തോടും തോട്ടം മേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമ്പത്തികചരിത്രത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ*. ജന്മിത്വവും സാമ്രാജ്യത്വവും സൃഷ്ടിച്ച കഷ്ടപ്പാടുകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അതിനെതിരായി തൊഴിലാളികളുടെയും കൃഷിക്കാരുടെയും പോരാട്ടങ്ങളിൽ കൂടിയാണ് കേരളത്തിലെ തൊഴിലാളി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ വികസിച്ച

ത്. തിരക്കഥയിലെ കാലഘട്ടം 1930-കൾ ആണ്. ആ കാലഘട്ടത്തിലാണ് കേരളത്തിൽ തൊഴിലാളി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ വളർന്ന് ശക്തമാവാൻ തുടങ്ങിയത്. ഒരു സ്വതന്ത്രവർഗശക്തി എന്നനിലയിൽ തൊഴിലാളിവർഗത്തെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയപ്രചാരണത്തിന് പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുകയുണ്ടായി. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി കേരളത്തിൽ രൂപംകൊണ്ടത് അക്കാലത്താണ്. ആധുനിക കേരളത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ തൊഴിലാളി സംഘടനകളും സമരങ്ങളുമെല്ലാം വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. രവീന്ദ്രൻ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അതാണ്. വലിയ ത്യാഗങ്ങളുടെയും സഹനത്തിന്റെയും ഒരു ചരിത്രം കേരളീയർക്കുണ്ട് എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നത്.

4.2.3.3 രാഷ്ട്രീയം

മലയാളത്തിൽ അക്കാലത്തിറങ്ങിയ രാഷ്ട്രീയനിറമുള്ള ചിത്രങ്ങളോടും പൊതുവെ സിനിമയിലെ രാഷ്ട്രീയ പരാമർശങ്ങളുടെ രീതിയോടുമുള്ള വിയോജിപ്പിൽനിന്നുകൂടിയാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* എന്ന സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയത് എന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (2013:142). രാഷ്ട്രീയം എന്ന വിശേഷണത്തിൽ അരാഷ്ട്രീയത പ്രചരിപ്പിക്കുന്ന അത്തരം സിനിമകളോടുള്ള സർഗാത്മകപ്രതികരണമായി *ഒരേ തൂവൽപക്ഷിക*ളെ കാണാവുന്നതാണ്. തന്റെ രാഷ്ട്രീയചിന്തയുടെ ഭാഗം തന്നെയായിരുന്നു രവീന്ദ്രന് സിനിമകൾ. നിരന്തരമായ രാഷ്ട്രീയപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായി തന്റെ ചലച്ചിത്രരചനകളെ വളർത്തിയെടുക്കാനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്. രവീന്ദ്രൻ *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* നിർമ്മിക്കുന്നതിന് മുൻപ് മലയാളസിനിമയിൽ രാഷ്ട്രീയപരാമർശമുള്ള നിരവധി സിനിമകൾ പുറത്തുവന്നിരുന്നു. സമകാലിക രാഷ്ട്രീയത്തെയും അഴിമതിയെയും പറ്റിയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളായിരുന്നു അവ. പൊതുവെ മലയാളികളുടെ രാഷ്ട്രീയ താല്പര്യങ്ങളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി വാണിജ്യവിജയം നേടാനുള്ള ശ്രമങ്ങളുടെ ഭാഗമായിരുന്നു അത്. കേവലമായ രാഷ്ട്രീയപരാമർശങ്ങൾക്കപ്പുറം അവയൊന്നും

രാഷ്ട്രീയ സിനിമകൾ ആയിരുന്നില്ല. ഈ സിനിമകളെല്ലാംതന്നെ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തെയും സംഘടനാപ്രവർത്തനത്തെയും മൊത്തത്തിൽ ഇകഴ്ത്തിക്കാണിക്കുന്നവയായിരുന്നു. അതുവഴി അരാഷ്ട്രീയതയെ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നവയും. രാഷ്ട്രീയപരാമർശങ്ങൾ നടത്തുന്നു എന്നതുകൊണ്ട് ഒരു സിനിമ രാഷ്ട്രീയസിനിമയാകുന്നില്ല. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ രവീന്ദ്രന്റെതന്നെ യുക്തിയിൽ പറഞ്ഞാൽ നിലവിലുള്ളതും അധീശത്വം പുലർത്തുന്നതുമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങൾക്കുമാത്രമേ രാഷ്ട്രീയ സിനിമയെന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കാൻ അർഹതയുള്ളൂ.

തൊഴിലാളികൾഅവബോധത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് ഉയരുകയും അവരിൽ അവകാശബോധം ഉടലെടുക്കുകയും സംഘടിതശക്തിയായി അവർ വികസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പരിണാമമാണ് *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു സംഘടിതശക്തിയായി തൊഴിലാളികൾ മാറിയതിന്റെ പശ്ചാത്തലവും അതിന്റെ ചരിത്രവും സമകാലത്തുനിന്നുകൊണ്ട് ഓർക്കുകയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് തിരക്കഥ. അതുതന്നെയാണ് ആ തിരക്കഥയുടെ രാഷ്ട്രീയവും. തൊഴിലാളികളുടെ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തികച്ചും രാഷ്ട്രീയമായ ആശയം തിരക്കഥ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശം, അവരുടെ അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ മൂല്യം, കൂലി, അടിമത്തത്തിൽനിന്നുള്ള വിമോചനം, സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള രാഷ്ട്രീയാശയങ്ങൾതന്നെയാണ് തിരക്കഥ പങ്കുവെക്കുന്നത്. 'തൊഴിലാളികൾ' എന്ന സ്വത്വത്തിലേക്ക് തൊഴിലാളികൾ ഉയരുമ്പോഴാണ് അവരിൽ അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ മൂല്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള, അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ പ്രതിഫലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധമുണരുന്നത്. തൊഴിലാളികൾ എന്നനിലയിൽ സംഘടിച്ച് നില്ക്കുമ്പോഴാണ് സ്വത്വബോധം അവരിൽ തീക്ഷ്ണമാവുന്നത്. ഇത്തരം ആശയങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനങ്ങളെയാണ് *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

സമൂഹത്തെ വർഗവിഭജിതമായിക്കാണുകയും അത്തരമൊരു വർഗവിഭ

ജിതസമൂഹത്തിൽ തൊഴിലാളിവർഗം സംഘടിതശക്തിയായിമാറേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ഉറച്ചുവിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എഴുത്തുകാരനാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളുടെ* രചയിതാവ്. സംഘം ചേരലിലൂടെ തൊഴിലാളികൾ സ്വത്വബോധമാർജ്ജിക്കുന്നത് തിരക്കഥയിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു അടഞ്ഞ ഇടമായാണ് തിരക്കഥയിൽ തോട്ടം അവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. അവിടെ ബ്രിട്ടീഷ് മുതലാളിമാർക്കും മേസ്തി രിമാർക്കും കരാറുകാർക്കും കീഴിൽ അടിമകളെപ്പോലെ കഴിഞ്ഞുവന്നവരാണ് തോട്ടം തൊഴിലാളികൾ. അവർക്ക് ആ തൊഴിൽ ഉപേക്ഷിച്ചുപോകാൻ സ്വാതന്ത്ര്യ മില്ല.അവരുടെ ജീവിതത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് മുതലാളിമാരാണ്. അവരുടെ ഭക്ഷ ണവും വസ്ത്രവും തുടങ്ങി ലൈംഗികജീവിതത്തിൽവരെ മുതലാളിമാരുടെ പരോ ക്ഷമായ നിയന്ത്രണങ്ങളുണ്ട്. തോട്ടത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാനാവാതെയുള്ള അടിമ ജീവിതമാണ് ആദ്യകാലങ്ങളിൽ റബർതോട്ടത്തിലെ തൊഴിലാളികൾ നയിക്കുന്ന ത്. തിരക്കഥയിലെ സ്വീക്വൻസുകൾ അത് വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

പീഡനങ്ങൾക്കെതിരെ പ്രതികരിക്കാനുള്ള അപൂർവ്വം ആളുകളുടെ മനോ ഭാവംപോലും മൂപ്പന്റെ ഗുണ്ടകളോടുള്ള പേടിയിൽ അലിഞ്ഞില്ലാതായിപ്പോവുന്നു. അത്തരമൊരു അവസ്ഥയിലേക്കാണ് വടക്കുനിന്നും നമ്പൂതിരിയെന്ന കഥാപാത്രം എത്തിച്ചേരുന്നത്. സംഘടനാപ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്ന ആളെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന അയാളാണ് തോട്ടത്തിലെ അവസ്ഥകളെ നിരീക്ഷിച്ച് മനസ്സിലാക്കുകയും ഒരു മിച്ചുനിന്നാൽ ആർക്കും വഴങ്ങേണ്ടിവരില്ല എന്ന് തൊഴിലാളികളെ ഉദ്ബോധിപ്പി ക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്. അതോടെ തൊഴിലാളികൾ പ്രതിഷേധിക്കാനും ചെറുത്തു നിൽക്കാനുംതുടങ്ങുന്നു. നമ്പൂതിരിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒരു അവകാശസമര ത്തിന് അവർ തയ്യാറാവുന്നു. സമരത്തിൽ തൊഴിലാളികൾ ഉന്നയിക്കുന്ന ആവശ്യ ങ്ങൾ പ്ലക്കാർഡുകളിൽ എഴുതുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്; 'കൂലി കാശായിത്തരിക, പട്ടിക സമ്പ്രദായം അവസാനിപ്പിക്കുക, വൈദ്യസഹായം അനുവദിക്കുക.' തങ്ങ ളുടെ അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ വില തിരിച്ചറിയുന്ന തൊഴിലാളികളിൽനിന്നാണ് ഈ

പ്ലക്കാർഡുകൾ ഉയരുന്നത്. സംഘടിതശക്തിയായി സമരത്തിലൂടെ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാൻ തുടങ്ങുകയാണ് അവർ. പിന്നീട് നമ്പൂതിരികഥാപാത്രം പോലീസിന്റെ പിടിയിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ഓടിപ്പോവുമ്പോഴും തൊഴിലാളികൾ സംഘടിതസമരങ്ങൾ തുടരുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴേക്കും തൊഴിലാളികളിൽനിന്നുതന്നെ നേതൃത്വം ഉയർന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നുമാത്രമല്ല അവരുടെ രാഷ്ട്രീയാവബോധവും ജീവിതാവബോധവും സാമൂഹ്യബോധവും പുരോഗമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുടക്കത്തിൽ കൂലി കടയിലേക്കുള്ള ശീട്ടായി തരുന്നതിനുപകരം കാശായി തരാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടുള്ള സമരത്തിൽനിന്നും അവസാനമാവുമ്പോഴേക്കും സ്ത്രീതൊഴിലാളികളുടെ പ്രസവാനുകൂല്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള സമരത്തിലേക്ക് തൊഴിലാളികൾ വളരുന്നു.തൊഴിലാളികൾ ഇങ്ങനെ അവബോധത്തിലേക്ക് വളരുമ്പോഴും അത് മനസ്സിലാവാതെ മുതലാളിമാരോട് ചേർന്നുനില്ക്കുകയും തൊഴിലാളികളുടെ സമരങ്ങളെ പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പാച്ചൻ എന്ന തൊഴിലാളികഥാപാത്രവും സിനിമയിലുണ്ട്. ജീവിതം അത്യന്തം ദുരിതത്തിലായിരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ കാരണത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കാതെ ജീവിതാവസ്ഥയെ തിരിച്ചറിയാതെ കഴിയുന്ന തൊഴിലാളിയാണയാൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അയാൾ സംഘടിതമുന്നേറ്റത്തിലൊന്നും പങ്കുചേരുന്നില്ല. മാത്രമല്ല മുതലാളിമാരോട് ചേർന്നുനില്ക്കുകയും അവർ നല്കുന്ന എച്ചിൽക്കഷ്ണങ്ങളിൽ തൃപ്തിയടയുകയും ചെയ്യുന്നു. ജീവിതത്തിൽനിന്നും ഒളിച്ചോടാൻ അയാൾ മദ്യത്തെ ശരണം പ്രാപിക്കുന്നു. മകളായ മാളു അപ്പക്കാരനോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടിയപ്പോൾ രോഷംകൊള്ളുന്ന അയാൾ കരാറുകാരനായ മൂപ്പന്റെ വീട്ടിൽ അവളെ താമസിപ്പിക്കുന്നതിൽ അഭിമാനിക്കുന്നു. മൂപ്പൻ അവളെ ഗർഭിണിയാക്കി വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചയച്ചപ്പോൾ അയാൾ നിസ്സഹായനായി സഹിച്ചുനിൽക്കുക മാത്രമേ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. അത്തരമൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടി സവിശേഷമായി നോക്കിക്കാണാവുന്നതാണ്. സംഘടിതശക്തിയാവുന്നതിൽനിന്നും മാറി നടക്കുന്ന തൊഴിലാളി കഥാപാത്രമാണത്. ശുഭപര്യവസായിയായ അന്ത്യം സിനിമയ്ക്ക് നൽകി പ്രേക്ഷകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ വേണ

മെങ്കിൽ ആ കഥാപാത്രത്തെ തന്റെ തിക്താനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും പാഠമുൾക്കൊണ്ട് സംഘം ചേരുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കാമായിരുന്നു. പക്ഷെ തിരക്കഥാകൃത്ത് അതിന് മുതിരുന്നില്ല. കൃത്രിമമായ പരിഹാരങ്ങൾ നല്കി യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മൂടി വെയ്ക്കാനല്ല തിരക്കഥാകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

ബ്രിട്ടീഷ് മുതലാളിമാരിൽനിന്ന് ദേശീയമുതലാളിമാരിലേക്ക് തോട്ടം കൈ മാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോഴും തൊഴിലാളിചൂഷണങ്ങൾ നിലയ്ക്കുന്നില്ല. അത് പൂർവ്വാധികം ശക്തമായി മറ്റൊരു രീതിയിൽ തുടരുന്നു. തൊഴിലാളികൾക്ക് അവകാശങ്ങൾക്കുവേണ്ടി നിരന്തരം പോരാടേണ്ടിവരുന്നു. മറ്റൊരു തരത്തിലും തിരക്കഥ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. ''തോട്ടത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥത സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ഇന്ത്യൻ മുതലാളിമാർക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുകകൂടി ചെയ്യുമ്പോൾ കൂടുതൽ വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയാർത്ഥം സിനിമയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്നു. നമ്മുടെ രാജ്യത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ വെളിപ്പെടുത്തലും പ്രസ്താവവുമായി ഈ സിനിമ അങ്ങനെ മാറുന്നു. ഇവിടെ റബ്ബർ തോട്ടത്തിന്റെ പരിമിതമായ അർത്ഥം അപ്രത്യക്ഷമാവുകയും രാജ്യത്തിന്റെ മൊത്തം അവസ്ഥയിലേക്ക് പുനഃപ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു''(ജോസഫ്, 1997:112-113). അങ്ങനെ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യൻയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ, അധികാരിവർഗത്തിന്റെ ചൂഷണങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗങ്ങൾ മാറുന്നു.

4.3 രാഷ്ട്രീയാധുനികതയും രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളും

രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. കവിതയിൽ സച്ചിദാനന്ദനും കെ. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയും കഥയിൽ പട്ടത്തുവിള കരുണാകരനും എം. സുകുമാരനും പി.കെ. നാണുവും യു.പി. ജയരാജും നാടകത്തിൽ കെ. ജെ. ബേബിയും മധുമാസ്റ്ററുമെല്ലാം പങ്കുവെച്ച ഭാവുകത്വപരിസരത്തിൽത്തന്നെയാണ് രവീന്ദ്രന്റെയും സ്ഥാനം. കവിത

യിലും കഥയിലും നാടകത്തിലുമെല്ലാം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയാധുനികഭാവുക ത്വത്തെ സിനിമയിലും കൊണ്ടുവരികയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ.

വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതസമീപനങ്ങൾക്ക് പകരം സാമൂഹികമായ ഉത്ക്കണ്ഠ കൾ പങ്കുവെക്കുന്ന സിനിമകളാണ് രവീന്ദ്രന്റേത്. അതേസമയംതന്നെ അത് പഴയ പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം പിൻപറ്റിയതുപോലെ മുദ്രാവാക്യസമാനമായ ആവിഷ്ക്കാരമായിരുന്നില്ല. തിരക്കഥയെ, സിനിമയെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുകയാ യിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. ആ പ്രവർത്തനം രാഷ്ട്രീയാധുനിക എഴുത്തുകാർ കഥയിലും കവിതയിലും നാടകത്തിലും മറ്റും ചെയ്തതിന് സമാനമായിരുന്നു.

അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന്റെ ജീവിതത്തെ നോക്കിക്കാണാനും അവരുടെ പീഡനങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടാനും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലെ എഴുത്തുകാർക്ക് കഴിഞ്ഞു. പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നവരെക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കകൾ പങ്കുവെക്കുന്ന രചനകൾ അവർ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. അധഃസ്ഥിതരുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പ്പിലൂടെ ഇന്ത്യയിൽ സമൂലമായ വിപ്ലവം സാധ്യമാവുമെന്ന പ്രതീക്ഷയായിരുന്നു അവർക്കു ണ്ടായിരുന്നത്. ഇന്ത്യയിലെ അധഃസ്ഥിതരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യബോധം സായുധകലാപ ത്തിലൂടെ വിപ്ലവത്തിന് വഴിതെളിക്കും എന്ന പ്രതീക്ഷ സച്ചിദാനന്ദന്റെ ചില കവി തകളുടെ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അടിസ്ഥാനവർഗങ്ങളിൽ വിപ്ലവ ബോധമുണരുന്നതിന്റെ ബോധപൂർവ്വമായ ചിത്രീകരണമാണ് പറയപ്പാട്ട്, പുലയ പ്പാട്ട് എന്നീ കവിതകളെല്ലാമുള്ളത്. അടിത്തട്ടിലെ ജനതയുടെ വിപ്ലവാഭിവാ ഞ്ഛയ്ക്ക് രൂപം നൽകുന്നതാണ് *ഇന്ത്യൻ സ്കെച്ചുകൾ* (1978) എന്ന കവിതാ വലി. ദലിതൻ തന്റെ അടിമാവസ്ഥയിൽനിന്ന് ഉണർന്ന് പ്രതികരണശേഷി തിരിച്ചു കിട്ടുന്നതിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് യു. പി. ജയരാജിന്റെ *ബീഹാർ* (1978) എന്ന കഥ. രവീന്ദ്രന്റെ *ഹരിജൻ* എന്ന സിനിമയും ഇന്ത്യൻ ദലിത് ജനതയെ അഭിസം ബോധനചെയ്യുന്ന രചനയാണ്. പാർശ്വവൽകൃതജനതയുടെ, ജാതിപീഡനമനുഭവി ക്കുന്ന ജനതയുടെ ജീവിതം ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. രാഷ്ട്രീയാധുനി

കതയിലെ എഴുത്തുകാരുടെ പൊതുരീതിയോട് ചേർന്നുനിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമായ രീതി രവീന്ദ്രൻ പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. അധഃസ്ഥിതരുടെ ഉയിർത്തെഴു ന്നേല്പ്പിനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങൾ *ഹരിജനിൽ*നിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാം. അതേസ മയം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വലിയൊരു മുന്നേറ്റത്തിന്റെ പെരുപ്പിച്ച ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് രവീന്ദ്രൻ മുതിരുന്നില്ല. മാത്രമല്ല ദലിതരുടെ പ്രതിരോധങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നത് തിരക്കഥയിൽ കാണുന്നുമുണ്ട്. ദലിത് അവസ്ഥകളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അവതരി പ്പിക്കുകമാത്രമേ രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. അനന്തു എന്ന ദലിത് യുവാവിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് തിരക്കഥ വികസിക്കുന്നതെങ്കിലും അത് ദലിത് സമൂഹത്തിന്റെ മുഴുവൻ ഉത്ക്കണ്ഠകളെയുമാണ് പങ്കുവെക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിലെ ദലിത് ജനത യുടെ അവസ്ഥയെയാണ് രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. ജൈവികമായി ഉയർന്നുവരുന്ന ദലിത് പ്രതിരോധത്തെ തിരക്കഥ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. പരിവർത്ത നത്തിന് കൊതിക്കുന്ന ജനതയാണ് *ഹരിജനി*ലുള്ളത്. നാരിഗാഡു എന്ന കഥാപാ ത്രത്തെ തീക്ഷ്ണമായ പരിവർത്തനദാഹമുള്ള കഥാപാത്രമായാണ് അവതരിപ്പി ക്കുന്നത്

മധ്യവർഗത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രചനകൾ രാഷ്ട്രീയാധുനികരുടേതായുണ്ട്. കെ. ജി. എസ്സിന്റെ *കഷണ്ടി* (1973), സച്ചിദാനന്ദന്റെ *പനി* (1973), *സത്യവാങ്മൂലം* (1973) എന്നീ കവിതകൾ പട്ടത്തുവിളയുടെ *സങ്കര വർഗം* (1972), യു.പി. ജയരാജിന്റെ *നിരാശാഭരിതനായ സുഹൃത്തിന് ഒരു കത്ത്* (1983) എന്നീ കഥകളും ഉദാഹരിക്കാവുന്നതാണ്. അത്തരത്തിൽ മധ്യവർഗയുവാ ക്കളുടെ ചിന്തകളെയും ആത്മസംഘർഷങ്ങളെയും പ്രമേയവൽക്കരിക്കുന്ന രചന യാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ.*

നഗരവത്ക്കരണത്തിൽ വ്യക്തി അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖങ്ങളും നഗരത്തിൽ യന്ത്രസമാനമായി മാറുന്ന മനുഷ്യനെയുമൊക്കെ ആധുനികതാവാദരചനകൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ സാമാന്യമായി കാണുന്ന മൂല്യരാഹിത്യ

ത്തോടും ജീർണ്ണതകളോടും ഉള്ള പ്രതികരണവും അവരുടെ രചനകളിൽ ആവോ ളമുണ്ട്. അഭ്യസ്തവിദ്യരായ മധ്യവർഗത്തിന്റെ കാഴ്ചക്കോണിൽനിന്നാണ് അവ യൊക്കെയും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. നാഗരികജീവിതത്തിന്റെ വിഹ്വലതകളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലെ രചനകളും ഏറെക്കുറെ ഇതേ കാഴ്ചാസ്ഥാനം തന്നെയാണ് പിൻതുടരുന്നത്. രവീന്ദ്രൻ *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ* മധ്യവർഗനാഗരിക യുവാക്കളുടെ ചിന്തകളും പ്രവർത്തികളുമാണ് ആവി ഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അവരുടെ സംഘർഷങ്ങളെ ചിത്രികരിക്കുമ്പോഴും മധ്യവർഗ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളി*ലെ മധ്യവർഗയുവാക്കൾ രാഷ്ട്രീയത്തെ ആശയം എന്ന നിലയിൽ മാത്രം സമീപിക്കുന്നവരാണ്. അവരുടെ വിഹ്വലതകളെയാണ് തിരക്കഥ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. ഒരു ഭാഗത്ത് തിരക്കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാ ത്രങ്ങളായ യുവാക്കളുടെ ബൗദ്ധികവ്യായാമങ്ങൾ നടക്കുമ്പോൾത്തന്നെയാണ് മറു വശത്ത് തെരുവിൽ സംഘടിതസമരങ്ങളും നടക്കുന്നത്. ദ്വന്ദ്വസമാനമായ ഇത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങൾ ആശയങ്ങളെയും പ്രയോഗത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള ചില ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. എൺപതുകളിൽ പൊതുവെ രാഷ്ട്രീയാധുനികർ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള വിപ്ലവമെന്ന കാല്പനികതയിൽനിന്ന് പുറ ത്തുകടക്കുകയും ആത്മപരിശോധന നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മധ്യവർഗ അടി ത്തറയുള്ള അവർ മധ്യവർഗസ്ഥാപനങ്ങളെയും ഭരണവർഗത്തെയും വ്യവസ്ഥ യെയും വിമർശിക്കുമ്പോൾ തങ്ങളെത്തന്നെ രൂപീകരിച്ചിട്ടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രമി ഥ്യകളെ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന ആത്മവിമർശനത്തിന്റെ രീതികൂടി പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. ഇനിയും *മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ* അത് കാണാം. എൺപതുകളിലാണ് *രവീന്ദ്രൻ ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* രചിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയം വെറും ആശയമല്ലെന്ന് പറയുകയും അതിൽ പ്രയോഗത്തിന്റെ (Praxis) പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാര ങ്ങൾ പങ്ക് വെക്കുകയുമാണ് രവീന്ദ്രൻ.

കേവലമായ ആശയചർച്ചകൾക്കപ്പുറം സംഘടിതജനമുന്നേറ്റത്തിന്റെയും അവകാശസമരങ്ങളുടെയും പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങളാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളിൽ* അത്തരം വഴികളിലൂടെയുമാണ് ആധുനികകേരളം പടുത്തുയർത്തപ്പെട്ടത് എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. മുപ്പത്-നാല്പതുകളിലെ പുരോഗമനകലാസാഹിത്യഭാവുകത്വത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്നും വേണമെങ്കിൽ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന രചനയാണ് *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ.* തുടർച്ച എന്നാൽ ആവർത്തനം എന്നല്ല അർത്ഥം. വർഗവിഭജിതമായ സമൂഹത്തിൽ വർഗസമരത്തിന്റെയും സംഘടിതമുന്നേറ്റത്തിന്റെയും അവകാശസമരങ്ങളുടെയും പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന രചനയാണത്. സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധത എന്ന സങ്കല്പം ആ തിരക്കഥയുടെ അടിപ്പടവായുണ്ട്. അതേസമയം തന്നെ ഉപരിപ്ലവമായ മുദ്രാവാക്യപ്രവണത അത് കൈവെടിയുന്നു. യഥാതഥമായ ആവിഷ്ക്കാരശൈലി ചിലയിടങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ഒഴുക്കൻ യഥാതഥാത്മകതയെ ഒഴിവാക്കുന്നു. ഡോക്യുമെന്ററി ഫീച്ചർ ഫിലിം സങ്കേതങ്ങൾ ചേർന്ന ഡോക്യുഫിക്ഷൻ രീതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രശ്നങ്ങളും ആവശ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിലാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ ശൈലി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കലാസൃഷ്ടികളിൽ പ്രമേയപരമെന്നതുപോലെ രൂപപരമായ പ്രാധാന്യത്തെയും തിരിച്ചറിയുന്ന സമീപനം കലാസൃഷ്ടിയെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയെ ഗൗരവമുള്ളതാക്കുന്നുണ്ട്.

4.4 പ്രത്യയശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രനിരാസവും

അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തമായ സിനിമ എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂന്നിയാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സിനിമകളെ വിഭാവനം ചെയ്തത്. അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തമായ സിനിമയെ സാധ്യമാക്കാൻ നിലവിലുള്ള സിനിമകളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കുന്നസങ്കേതങ്ങളെയും ശൈലികളെയുമെല്ലാം ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടും നിലവിലുള്ള സിനിമാസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് പലതരത്തിൽ

വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടും സിനിമാരചനയ്ക്കു ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. രവീന്ദ്രന്റെ മൂന്ന് തിരക്കഥകളെയും പരിശോധിക്കുമ്പോൾതെളിയുന്ന പ്രമേയസങ്കല്പങ്ങളും തിരക്കഥകളിൽ വിശദീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിചരണരീതികളും മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമയിലെ രാഷ്ട്രീയം മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

കച്ചവടസിനിമകളെന്നും കലാസിനിമകളെന്നും വിളിക്കപ്പെടുന്ന രണ്ട് തരത്തിലുള്ള സിനിമകളും പ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തമല്ലെന്നും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി പ്രതിലോമപ്രവർത്തനമാണ് നടത്തുന്നതെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കച്ചവടസിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ നിരാകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മലയാളത്തിലെ കലാസിനിമയെന്ന ഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന സിനിമകളുടെ പൊതുരീതികളെയും രവീന്ദ്രൻ നിരാകരിക്കുന്നു. കേവലമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്തകളല്ല രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രന്റെ രാഷ്ട്രീയ ആഭിമുഖ്യം സിനിമാരചനാപ്രക്രിയയെ നിർവ്വചിക്കുന്നു. സൈദ്ധാന്തികചിന്തകളിലേതുപോലെതന്നെ സർഗപ്രക്രിയകളിലും ഗ്രാംഷിയൻ സങ്കല്പനങ്ങളുടെ സ്വാധീനം രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്തകളിൽ പ്രബലമാണെന്ന് സാരം. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തേക്കാൾ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കുന്ന ഗ്രാംഷിയൻ നിലപാടാണ് അദ്ദേഹം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെതന്നെ വിശദീകരണങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ എങ്ങനെ അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണിവിടെ.

4.4.1 നായകസങ്കല്പത്തിന്റെ തിരസ്കാരം

കേന്ദ്രനായകസങ്കല്പത്തെ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ ത്യജിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രൻ സിനിമാനിരൂപണത്തിൽ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അത് നോക്കിക്കാണാ

വുന്നതാണ്. പതിവു സിനിമ ഒരു കേന്ദ്രനായകസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് കഥപറയുന്നത്. നായകന്റെ സ്വഭാവവും പ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് മാനദണ്ഡം. ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങളുടെയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും ഗുണപരമായ ഉള്ളടക്കം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത് ആ മാനദണ്ഡത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ പൊതുവെ സിനിമകളുടെ പ്രതിപാദ്യം കഥാന്ത്യത്തിലേക്കുള്ള നായകന്റെ ജൈത്രയാത്രയാണ്. അയഥാർത്ഥമായ മാനങ്ങളിൽ സിനിമ നായകനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. അയാൾ എല്ലാ നന്മകളുടെയും പ്രതീകമാണ്. നായകൻ അങ്ങനെയേ ആവുകയുള്ളൂ എന്ന് മുൻധാരണയുള്ള പ്രേക്ഷകർക്ക് അക്കാര്യത്തിൽ സംശയവുമില്ല. പ്രതിനായകൻ സ്വാഭാവികമായും നായകസങ്കല്പത്തിന് വിപരീതമാണ്. അയാൾ മൂല്യധ്വംസകനാണ്. അയാളുടെ ചിത്തവൃത്തി വികലവും രീതികൾ കുടിലവും ആകാരം നിന്ദ്യവുമാണ്. തന്റെ നാനാപ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ സ്വൈരജീവിതവും മര്യാദകളും അയാൾ നിരന്തരം നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നായകനാവട്ടെ, വീരോചിതമായി പ്രതിരോധിക്കുകയും അപകടപ്പെട്ട മര്യാദകളെ പുനരധിവസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ മത്സരം അനിവാര്യമായും പ്രതിനായകന്റെ നാശത്തിലും നായകന്റെയും അയാൾ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിന്റെയും അന്തിമ വിജയത്തിലും അവസാനിക്കുന്നു. അപകടപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെതന്നെ മൂല്യവിശ്വാസങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള സമരത്തിലാണ് നായകൻ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നായകൻ സമൂഹത്തിന്റെ നിലവിലുള്ള ശാന്തിയും വ്യവസ്ഥയും ഉറപ്പുവരുത്തുവാൻ പൊരുതുമ്പോൾ പ്രതിനായകന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് യാതൊരു യുക്തിയും തത്വദീക്ഷയുമില്ല. നായകന്റെ മൂല്യങ്ങൾക്കെന്നുമാത്രമല്ല എല്ലാ മൂല്യങ്ങൾക്കും വിപരീതമായാണ് അയാളുടെ നിലപാട്. അതുകൊണ്ട് പ്രതിനായകനുമായുള്ള നായകന്റെ സമരം മൊത്തമായ കലാപത്തിൽനിന്ന് മൂല്യരാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് ഒരു മൂല്യസംഹിതയെ സംരംക്ഷിക്കുന്ന കർമ്മമാവുന്നു. പരിപൂർണമായ ശൈഥില്യത്തിനു പകരം ഏതെങ്കിലും മാതൃകയിൽ സാമൂഹികഭദ്രത എന്നതാവുന്നു പ്രശ്നം.

അപ്പോൾ നായകനെ തിരിച്ചറിയാത്ത, നായകനുമായി സമഭാവൈക്യം പ്രാപിക്കാത്ത പ്രേക്ഷകർ നായകൻ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെന്നു മാത്രമല്ല സമൂഹത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ഘടനയക്ക് അഥവാ സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിന് ശത്രുവാണെന്ന് വരുന്നു. സമർത്ഥമായ ഈ പരികല്പനയിലൂടെ നായകൻ നിലവിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അവധൂതനെന്നതിലുപരി മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ മൊത്തം പ്രത്യയശാസ്ത്ര അനിവാര്യതയുടെ പ്രചാരകനായിമാറുന്നു. അതോടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ നടക്കുന്ന വർഗസമരത്തിന്റെ സാധുത നിരാകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുവഴി സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന വർഗസമരത്തിന് നേരെ കണ്ണടക്കുകയും. (രവീന്ദ്രൻ, 2012:200–201) സിനിമയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്ര പ്രചാരണത്തിന്റെ ഒരു ഉപാധിമാത്രമാണ് നായകസങ്കല്പം എന്നാണ് രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

രവീന്ദ്രന്റെ മൂന്ന് തിരക്കഥകളിലും പതിവുസിനിമ പിന്തുടരുന്ന നായകകഥാപ്രാത്രങ്ങളില്ല. ഹരിജനിൽ അനന്തു എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവൻ പതിവ് നായകസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യനായ കഥാപാത്രമല്ല. തന്റെ അഭ്യസ്തവിദ്യനെന്ന അസ്തിത്വം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാനാവാതെ ഗ്രാമത്തിന്റെ ജാതിമേല്ക്കോയ്മയിൽ ഒടുങ്ങിപ്പോകുന്ന കഥാപാത്രമാണത്. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ* ഏതാനും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിലും നായകകഥാപാത്രമില്ല. ഒരുകൂട്ടം യുവാക്കളുടെ ജീവിതമാണ് അത് പറയുന്നത്. *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* തൊഴിലാളികളുടെ സമരമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. തൊഴിലാളികളെ സംഘടിതബോധത്തിലേക്ക് നയിക്കാൻ എത്തുന്ന നമ്പൂതിരി എന്ന കഥാപാത്രം വ്യവസ്ഥാപിത നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്ക് എത്താൻ സാധ്യതകളുള്ള കഥാപാത്രമാണെങ്കിലും അത്തരത്തിലേക്ക് അയാൾ തിരക്കഥയിൽ പരിണമിക്കുന്നില്ല. വിപ്ലവകാരിയെ ജേതാവും അജയ്യനുമായി ചിത്രീകരിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. പൊതുവെ പരിചയിച്ചുപോന്നിരുന്ന വിപ്ലവകാരി

അജയ്യനെന്ന സങ്കല്പത്തിന് പോറലേല്പിച്ചുകൊണ്ട് വിജയവും പരാജയവും എല്ലാം ചേർന്ന് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിലധിഷ്ഠിതമായാണ് നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ പരിചരണം.

4.4.2 പ്രമേയപരമായ തീർപ്പുകൽപ്പിക്കലുകളെ ഉപേക്ഷിക്കൽ

ജനപ്രിയസിനിമകളും കലാസിനിമകളും മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന പ്രമേയപരമായ നിശ്ചയങ്ങളെ രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. കച്ചവടസിനിമകൾ ജനങ്ങളെ സുഖസുഷുപ്തികൊണ്ട് നിറയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത് എന്നും പ്രബോധനങ്ങൾക്കുവശഗമായി ജാഗ്രത്താവാനിടയുള്ള അവരുടെ ഇടവേളകളെ സിനിമ ഇല്ലായ്മചെയ്യുന്നു എന്നും രവീന്ദ്രൻ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട് (2011:25). അത്തരത്തിൽ ജനതയെ സുഖസുഷുപ്തിയിൽ മയക്കിക്കിടത്താതെ അവരുടെ ധിഷണയെ ജാഗ്രത്താക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള പ്രമേയങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. പ്രമേയപരമായ തീർപ്പുകല്പിക്കലുകൾക്ക് രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ മുതിരാത്തതിന് കാരണം അതാണ്. തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതും സന്തോഷമുണ്ടാക്കുന്നതുമായൊരു അന്ത്യം പ്രേക്ഷകരെ സുഖസുഷുപ്തിയിലേക്കെത്തിക്കുകയേയുള്ളൂ എന്നും അത് പ്രേക്ഷകരുടെ ബുദ്ധിശക്തിയെ മരവിപ്പിക്കുകയേയുള്ളൂ എന്ന കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം രീതി രവീന്ദ്രൻ പിന്തുടരുന്നത്.

ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ നാഗരികരായ മധ്യവർഗയുവാക്കളുടെ കേവല ബൗദ്ധികസംവാദങ്ങളുടെ അസംബന്ധതയാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. പരാജയവാദപരമായ സിനിമയാണതെന്ന് തോന്നാം. പക്ഷേ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അത്തരമൊരു പരാജയം പ്രേക്ഷകരിൽ അസ്വസ്ഥതയുണ്ടാക്കുകയും അത് ചില ബോധ്യങ്ങളിലേക്ക് അവരെ കൊണ്ടെത്തിക്കുകയും ചെയ്യും എന്ന വിചാരമാണ് അത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനം. *ഹരിജനിൽ* ആധുനികകാലത്തും നിലനിൽക്കുന്ന ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥയിലെ ചൂഷണം അനുഭവിക്കുന്ന, ജാതിപീഡനമനുഭവിക്കുന്ന ജനതയുടെ ജീവിതമാണ് വരച്ചുകാണിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരുടെ

ധിഷണയെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലാണ് അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ* ചരിത്രത്തെ കെട്ടുകഥയാക്കുന്ന ജനപ്രിയസിനിമക ളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തൊഴിലാളികളുടെ ജീവിതമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചൂഷണത്തിന് വിധേയരായി ദുരിതജീവിതം നയിച്ച ജനതയിൽ അവകാശബോധ മുദിക്കുന്നതും അവർ സംഘടിച്ച് അവകാശങ്ങൾ നേടാൻ തുടങ്ങുന്നതുമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അടിസ്ഥാനവർഗപക്ഷപാതിത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ സിനിമയാണത്. വിമോചനത്തിനുവേണ്ടി ദാഹി ക്കുന്ന, അതിന് ശ്രമിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ സമരവീര്യമാണ് ആ തിരക്കഥ യിൽ പ്രകടമാവുന്നത്. അവരുടെ ഊർജ്ജത്തെയാണ് ചിത്രം സാക്ഷാത്ക്കരിക്കു ന്നത്. സമരങ്ങളിലൂടെ അവകാശങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും പ്രമേയപരമായ തീർപ്പുകല്പ്പിക്കലിന് തിരക്കഥ മുതിരുന്നില്ല. വിപ്ലവവും വിപ്ലവകാ രികളും വിജയികൾ മാത്രമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് നിരക്കാത്ത താവും. പുതിയ മുതലാളിമാർ രംഗപ്രവേശംചെയ്യുകയും ചൂഷണങ്ങൾ പെരുകു കയും അതിനെതിരായുള്ള ചെറുത്തുനില്പുകൾ തുടരുകയും ചെയ്യുന്നതിലാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

4.4.3 കഥാകഥനത്തിന്റെ ലംഘനം

കഥാകഥനം എന്നത് മലയാളസിനിമയുടെ പൊതുസ്വഭാവമാണ്. സിനിമ യിലെ കഥാഖ്യാനം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വളച്ചൊടിക്കുമെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട്. കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ യുക്തികളും ആ യുക്തികളെ നിർവ്വഹിക്കേണ്ട ബാധ്യതയുമുണ്ട്. ഒരു ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തെ അവലംബമാക്കിയാണ് എല്ലാ കഥ കളും ഇത് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് എല്ലാ കഥകളും ഒരു തരത്തിലല്ലെ ങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പരാമർശിക്കാൻ നിർബന്ധിതമാവുന്നു. പ്രശ്നം ഇവിടെനിന്നാണ് തുടങ്ങുന്നത്. ചലച്ചിത്രവും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പരാമർശി ക്കപ്പെടുന്ന യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം മാധ്യമപരമായിത്തന്നെ വൈരു

ദ്ധ്യാത്മകവും വിവാദപരവുമാണ്. സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും യഥാതഥ മായ മിഥ്യയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്ന യാഥാർത്ഥ്യം കഥയുടെ യുക്തികൾക്കനുസരിച്ച് കഥ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ യഥാതഥമായ യാഥാർത്ഥ്യം എന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടി ച്ചുകൊണ്ട് അത് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു വ്യാജാവബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഈ വ്യാജാവബോധവുമായാണ് ശരാശരി പ്രേക്ഷകർ പ്രതികരിക്കുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥ ഒരുതരം വ്യാജാവബോധം വ്യാപരിക്കുന്നതിനുമാത്രമാണ് സഹായിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ഈസ്തെറ്റിക്സിന് കഥ യാതൊരു തരത്തിലും നിർണ്ണായകമല്ല (രവീന്ദ്രൻ, 2013:144). കഥാകഥനത്തിനല്ല രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള കഥ രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളിലില്ല. പ്രതിപാദനഘട നയ്ക്കും പ്രതിപാദനരീതിയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്നവയാണ് രവീ ന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* മലയാളസിനിമ അതുവരെ പരിചരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ആവിഷ്ക്കാരശൈലിയിലാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. കഥാഖ്യാന ത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകാതെ സംവാദഘടനയിലാണ് ചിത്രം പുരോഗമിക്കുന്നത്. വൈകാരികരംഗങ്ങളെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുകയോ കഥയുടെ സ്വാഭാവികമായ ഒഴുക്ക് അനുവദിക്കുകയോ ചെയ്യാതെ സംവാദത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ അല്ലെങ്കിൽ വായ നക്കാരെ ചേർത്തുവെയ്ക്കാനാണ് തിരക്കഥ ശ്രമിക്കുന്നത്. കഥയിലേക്കോ കഥാ പാത്രങ്ങളിലേക്കോ തന്മയീഭവിക്കാൻ പ്രേക്ഷകരെ അനുവദിക്കാതെ ഒരു സിനിമ കാണുകയാണ് എന്ന ബോധം എല്ലായ്പ്പോഴും പ്രേക്ഷകരിൽ ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ പറയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവരിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാനാണ് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* ശ്രമിക്കുന്നത്.

4.4.4 പ്രതിപാദ്യരീതിയിലെ മാറ്റം

മൊത്തം ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയിൽ ഉല്പാദനശക്തികളുടെയും ഉല്പാദനബ

സ്ഥങ്ങളുടെയും പുനരുല്പാദനം ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിരീകരണത്തിനുവേണ്ടിയും സിനിമയുടെ സ്വന്തം നിർമ്മാണപ്രക്രിയയ്ക്ക് അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നവണ്ണം അതേ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെതന്നെ പുനരുല്പാദനം നടത്താനും സിനിമ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന തന്ത്രങ്ങളെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ തന്ത്രങ്ങളായ ടൈപ്പ് കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഇതിവൃത്തസന്ദർഭങ്ങളെയും പ്രതിപാദനരീതികളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്ര ആയുധമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയേയും (തിരക്കഥയിൽനിന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന) രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ നിരസിക്കുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ചെറുക്കുന്ന സിനിമാനിർമ്മാണം കഥാംശത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നതുകൊണ്ട് നടക്കണമെന്നില്ല. സിനിമയിലെ പ്രതിപാദ്യരീതിയിലും മാറ്റം വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് അത് സാധിക്കേണ്ടത്. വിരുദ്ധബിംബങ്ങൾ(Counter Image) സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതും പ്രധാനമാണ്. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ കുടഞ്ഞിടാൻവേണ്ടി സിനിമയിലെ നിലവിലുള്ള ആഖ്യാനരീതികളെയെല്ലാം അതിലംഘിക്കുന്നുണ്ട് *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* എന്ന ചിത്രം. കഥയുടെ യുക്തിക്ക് പുറത്തുകടന്ന് സിനിമ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കാൻ ആവിഷ്ക്കാരസങ്കേതങ്ങൾ വഴി ശ്രമിക്കുകയാണിതിൽ. വിരുദ്ധബിംബങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ബദൽബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളെ ചെറുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികളിൽ* തൊഴിലാളികളുടെ കഥയാണ് പറയുന്നത്. പൊതുവെ സിനിമകൾ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ പൊലിപ്പിച്ച് അത്യുക്തിയിൽ കാണിച്ചെന്നിരിക്കും. അതല്ലെങ്കിൽ ന്യൂനോക്തിയിൽ കൊടുംപട്ടിണിയിൽ അവതരിപ്പിക്കും. ഈ രണ്ടുവഴിയും രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. സാമി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ നായകബിംബമായി അവതരിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നില്ല.പതിവുസിനിമകളിൽ വീരനായകരൂപമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രമാണത്. ചെങ്കൊടിയേന്തുന്നതോടെ, വലിയ ജാഥവരുന്നതോടെ വിമോചനമായി എന്ന് പറയുകയല്ല തിരക്കഥചെയ്യുന്നത്.

പതിവു സിനിമകളിൽ കാണുന്ന അതിവാചാലതയും അതിവൈകാരിക തയും അതിശയോക്തിപരമായ രംഗങ്ങളും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് യഥാതഥാത്മക ശൈലിയാണ് രവീന്ദ്രൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തലം കവിയുന്ന അതിവാചാലത പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെത്തന്നെ മറികടക്കുന്നു. അതു പോലെ വികാരങ്ങളുടെ അമിതമായ നാടകവൽക്കരണം ഫലത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യ ത്തിന്റെ സത്തയെ ചോർത്തിക്കളയുകയും ചെയ്യും. ഇത് പെരുപ്പിച്ച ഒരു കപടയാ ഥാർത്ഥ്യത്തെ സ്ഥാപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വൈകാരിക തലങ്ങളെ വളരെയൊന്നും പ്രകടമാക്കാതെയാണ് രവീന്ദ്രൻ *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടി ല്ലാത്ത നമ്മൾ* രചിച്ചത്. തിരക്കഥ പ്രമേയതലത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്ന നിസ്സംഗത ആവിഷ്കാരത്തിലും പാലിക്കുന്നുണ്ട്. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ* അനാശാ സ്യപ്രവർത്തനത്തിന് അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ട അംബികയെ പോലീസ് സ്റ്റേഷ നിൽനിന്നും പവിത്രൻ ജാമ്യത്തിലിറത്തുന്ന രംഗങ്ങളെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ നിസ്സംഗ മായാണ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

കഥാഖ്യാനത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകാതെ വസ്തുകഥനരീതി *ഹരിജനിൽ* പിൻതുടരുന്നതിനാൽ അതിഭാവുകത്വമുള്ള രംഗങ്ങളൊന്നും അതിൽ കടന്നുവരു ന്നില്ല. കഥാഖ്യാനം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വക്രീകരിക്കുമെന്ന ബോധ്യമുള്ളതുകൊണ്ടു തന്നെ കഥ എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന രൂപമോ ഘടനയോ ഇല്ലാതെയാണ് *ഹരിജൻ* രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിലെ ദലിത് കുടുംബത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ജീവി താവസ്ഥകൾ വസ്തുകഥനരീതിയിൽ പ്രതിപാദിക്കുകയാണിവിടെ. അത് *ഹരിജൻ* പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സവിശേഷ ദലിത് ജീവിതാവസ്ഥയെ കൃത്യമായി സംവേദിപ്പി ക്കുന്നുണ്ട്. *ഓരേ തൂവൽ പക്ഷികളിൽ* കഥാഖ്യാനരിതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരി ക്കുന്നത്. അതിവൈകാരികമായേക്കാവുന്ന രംഗങ്ങളിലൊക്കെ മിതമായ ശൈലി ഉപയോഗിക്കാനും രവീന്ദ്രൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. വളരെ വൈകാരികമായേക്കാവുന്ന

രംഗങ്ങളെ നിസ്സംഗമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളാൽ സന്തുലിതമാക്കുന്ന രീതി *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ* പിന്തുടരുന്നു.

4.4.5 പ്രമേയങ്ങളിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിചരണങ്ങൾ

ഗ്രാംഷിയുടെ സാമാന്യബോധം, മേല്ക്കോയ്മ എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങളും അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനങ്ങളുമെല്ലാം രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകളിൽ നിലീനമായിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്. മേല്പറഞ്ഞ സങ്കല്പനങ്ങളെല്ലാം സമൂഹത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് തിരക്കഥകളിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. സവർണ്ണരും ജന്മിമാരുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന അധികാരസ്വരൂപത്തിന്റെ മേല്ക്കോയ്മയാണ് *ഹരിജനി*ലെ ഗ്രാമത്തിലുള്ളത്. ആ മേല്ക്കോയ്മയെ അംഗീകരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള സാമാന്യബോധമാണ് ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങളിലുള്ളത്. ഗ്രാമത്തിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമേല്ക്കോയ്മ ജാതിവ്യവസ്ഥയാൽ കെട്ടിപ്പടുക്കപ്പെട്ടതാണ്. ഏത് പ്രത്യയശാസ്ത്രമേല്ക്കോയ്മയാണോ പഴയ ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തെ നിയന്ത്രിച്ചത്, ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രംതന്നെയാണ് *ഹരിജനി*ലെ ഗ്രാമത്തിൽ അന്തർവാഹിനിയായി തുടരുന്നത്. സാമാന്യബോധത്തെ എപ്പോഴും നിർണ്ണയിച്ചും നിയന്ത്രിച്ചും ജനങ്ങളുടെ 'സമ്മതം' നേടിക്കൊണ്ടാണ് ഗ്രാമത്തിലെ അധികാരസ്വരൂപം അതിന്റെ അധികാരം നിലനിർത്തുന്നത്. ഗ്രാമത്തിലെ സാമാന്യബോധത്തിന് പോറലേല്ക്കുമ്പോഴോ മേല്ക്കോയ്മ പ്രതിരോധിക്കപ്പെടുമ്പോഴോ അധികാരസ്വരൂപം അതിന്റെ ദംഷ്ട്രകൾ പുറത്തെടുക്കും. ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസം നേടി തിരിച്ചെത്തുന്ന അനന്തു ജാതിവിവേചനത്താലും ഭൂസ്വത്തിന്റ ഉടമസ്ഥതയാലും നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്ന ഗ്രാമീണവ്യവസ്ഥയെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഗ്രാമത്തിലെ ഫ്യൂഡൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്താൽ നിർമ്മിതമായ പൊതുബോധം അവനെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല.

ഗ്രാമത്തിലെ അധികാരസ്വരൂപം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന സമ്മതം മറികടക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത് അടിസ്ഥാനജനതയുടെ ഭാഗത്തുനിന്നാണ്. പക്ഷെ

അത് എളുപ്പത്തിൽ അടിച്ചമർത്താൻ അധികാരികൾക്ക് കഴിയുന്നു. വിപുലമായ തോതിലുള്ള പ്രതിപ്രത്യയശാസ്ത്ര നിർമ്മാണം നടത്താൻ ഗ്രാമത്തിലെ അടിസ്ഥാനജനതയ്ക്ക് കഴിയുന്നതായി തിരക്കഥയിൽ പറയുന്നില്ല. സാമാന്യബോധവും മേല്ക്കോയ്മയും ഗ്രാമത്തിലെ അധികാരസ്വരൂപത്തെ എങ്ങനെയാണ് നിലനിർത്താൻ സഹായിക്കുന്നതെന്നും അതിനുകീഴിൽ അടിസ്ഥാനജനത എങ്ങനെ പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും പറഞ്ഞുവെക്കുകയാണ് *ഹരിജൻ.* ജാതിവ്യവസ്ഥ ശക്തമായി നിലനിന്ന സമൂഹത്തിലെ ജാതിമേല്ക്കോയ്മയുടെ വന്യതയും പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും നിലനിൽക്കുന്ന അയിത്തത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും അതിന്റെ മനുഷ്യത്വവിരുദ്ധതയുമെല്ലാം തുറന്നുകാണിക്കുന്നു എന്നതാണ് *ഹരിജൻ* എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത.

ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രമേല്ക്കോയ്മയ്ക്കും സാമാന്യബോധത്തിനും വ്യവസ്ഥാപിതമൂല്യങ്ങൾക്കുമെതിരെ ശബ്ദിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും അറിയാതെതന്നെ സാമാന്യബോധത്തിന് കീഴ്പ്പെട്ടുപോകുന്ന മധ്യവർഗയുവാക്കളാണുള്ളത്. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തിൽ എന്തിനെയും കച്ചവടച്ചരക്കാക്കുന്ന സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്, മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് നിസ്സഹായതയാലും ആഗ്രഹചിന്തയാലും കീഴ്പ്പെടുന്നവരാണവർ. അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് കീഴടങ്ങി പീഡനമനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന തൊഴിലാളികൾ സംഘടിതശക്തിയായി അധീശത്വത്തെ ചെറുക്കുന്നതാണ് *ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികളിൽ* ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. കേവലമായ തൊഴിലാളിസമരത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമല്ല സിനിമ ലക്ഷ്യംവെക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ പ്രധാനപ്രതിപാദ്യവും അതല്ല. നിരാലംബരായ ഒരു ജനതയിൽ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യബോധത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തോടെ സ്വത്വബോധമുദിക്കുകയും ആധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ തിരിച്ചറിയുകയും അതിനെ ചെറുക്കാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ചിത്രത്തിലാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. മുതലാളിത്തപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ചെറുക്കുന്ന

തൊഴിലാളിവർഗത്തിന്റെ വർഗസമരമാണത്. ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനുള്ളിൽനിന്ന് മോചനം നേടാത്ത പാച്ചൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെയും അതിൽ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. അധീശവർഗം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രമൂല്യങ്ങൾ അതേ നിർബന്ധങ്ങളോടെ പീഡിതവർഗവും പങ്കിടുന്ന അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ആ കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിച്ചത്.

സിനിമാനിരൂപണത്തിലൂടെ രവീന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തിക സങ്കല്പനങ്ങളുടെയും സിനിമാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രദർശനത്തിന്റെയും സാക്ഷാത്കാരശ്രമങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ. സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിലോമകരമായ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ആലോചനകളിൽനിന്ന് രൂപീകൃതമായ ആശയങ്ങളാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം. അധീശത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിൽനിന്ന് പിന്മാറുവാനും അതിനെ ചെറുക്കുവാനും ശ്രമിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന സങ്കല്പത്തിൽനിന്നാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളും തിരക്കഥകളും പിറവിയെടുക്കുന്നത്. ഇന്ന് നായകത്വം വഹിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംരക്ഷിക്കുകയും പവിത്രവല്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവർത്തനത്തിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവയാണ് ഇന്നത്തെ സിനിമ അതായത് അതത് കാലത്തെ സിനിമയിലെ മൂല്യങ്ങളും സദാചാരസംഹിതകളും ധർമ്മബോധവുമെല്ലാം നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യസ്വരൂപത്തെ കൂടുതൽക്കൂടുതൽ ഭദ്രമാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നവയാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള മൂല്യവ്യവസ്ഥയെ ലംഘിക്കുന്നതും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അധീശത്വം സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കാത്തതുമായ സിനിമ നിർമ്മിക്കാനാണ് രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിച്ചത്.

പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളാൽ മലീമസമാവാത്ത സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കാൻ വേണ്ടി ബദൽസിനിമയെന്ന അലോചനകളെയാണ് രവീന്ദ്രൻ വികസിപ്പിച്ചത്. മലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരീക്ഷണസിനിമകളും കൂടിയായി

രുന്നു അത്. കഥയും ഇതിവൃത്തസ്വഭാവവും ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളും സംഗീതവും താരങ്ങളുമെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രതാല്പര്യങ്ങളെ നിർമ്മിക്കുകയും നിലവിലുള്ള മൂല്യവ്യവസ്ഥയെ സംരക്ഷിക്കുകയും പുനർനിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയുടെ ഓരോ ഘടകത്തിലും ബദൽസ്വഭാവം കൊണ്ടുവ രാനാണ് രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിച്ചത്. സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളുമെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അധീശത്വത്തെ സ്ഥാപിക്കാൻ സിനിമയെ സഹായി ക്കുന്നു എന്നതിനാൽ അത്തരം ബിംബങ്ങളെയും പ്രതീകങ്ങളെയും രവീന്ദ്രൻ ഒഴി വാക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

[1] 1933–ലാണ് ഗാന്ധിജി ഹരിജൻ എന്ന പദം അധഃസ്ഥിതരെ വിളിക്കാൻ ഉപയോഗി ച്ചത്. ദൈവത്തിന്റെ(വിഷ്ണുവിന്റെ) മക്കൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഈ പദം വ്യാപക മായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. എല്ലാ അയിത്തജാതിക്കാരേയും ഈ പദം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു (പ്രദീപൻ, 2007:16). പിൽക്കാലത്ത് ആ പദം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ദുഷിച്ച അർത്ഥത്തെ മനസ്സിലാക്കി അത് ഒഴിവാക്കുകയായിരുന്നു.

[2] കോളേജിൽ സതീശന്റെ ക്ലാസ്സുമുറി. മുഖങ്ങളില്ലാത്ത ഒരുകൂട്ടം വിദ്യാർത്ഥികൾ സാമ്പത്തികശാസ്ത്രാധ്യാപകന്റെ പ്രസംഗം വികാരരഹിതമായ ഒരു അലോസരമായി കേൾക്കുന്നു. ക്ലാസ്സുമുറിയുടെ ജഡത്വത്തിൽനിന്ന് ഒരു രൂപം എഴുന്നേറ്റുപുറത്തേക്ക് നടക്കുന്നു.സാവധാനം രൂപം തെളിയുമ്പോൾ അത് സതീശനാണ്. അധ്യാപകന്റെ ഹസ്തവിക്ഷേപങ്ങൾക്ക് മുൻപിൽനിന്ന് ഒരുനിമിഷം അവൻ അയാളെ ശത്രുത യോടെ നോക്കുന്നു. പിന്നീടവൻ പുറത്തിറങ്ങി.

ഇപ്പോൾ കോളേജിന്റെ അതിദീർഘമായ വരാന്തയിലാണ് സതീശൻ. അവന്റെ നട ത്തത്തിന് രോഗസ്വഭാവമുണ്ട്. രാജ്യം അടിക്കടി കൈവരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാമ്പ ത്തികാഭിവൃദ്ധികളെക്കുറിച്ച് അധ്യാപകന്റെ പ്രസംഗം ഇടനാഴിയിൽ ഉടനീളം അവനെ പിന്തുടരുന്നു. ഇപ്പോൾ അവൻ ഒരു മൂത്രപ്പുരയിൽ പ്രവേശിച്ചിരിക്കുന്നു. വൃത്തികെട്ട ചിത്രങ്ങളും ചുമരെഴുത്തുകളുമുള്ള ഒരു സാധാരണ മൂത്രപ്പുര. സതീ ശൻ ചുമരിൽ കൈയമർത്തി കുനിഞ്ഞുനിന്ന് ഛർദ്ദിക്കുന്നു. അവന്റെ കക്ഷത്ത് അപ്പോഴും പുസ്തകങ്ങളുണ്ട്. മുഖത്ത് ദുരിതവും. ഇടറിയ കാലുകളോടെ അവൻ പുറത്തെ വെയിലിലേക്ക് (രവീന്ദ്രൻ, 2013:52).

അധ്യായം അഞ്ച്

രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം

രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും ആ സഞ്ചാരരചനകൾ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകളെയും മനസ്സിലാക്കാൻ വേണ്ടി *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ, സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ* എന്നീ കൃതികളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ.

5.1 സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സ്

യാത്ര ചെയ്യാനുള്ള ജന്മസിദ്ധമായ ആഗ്രഹം മനുഷ്യനുണ്ട്. മനുഷ്യൻ–ഹോമോസാപിയൻ ലോകം മുഴുവൻ പരന്നത് സഞ്ചാരത്തിലൂടെയാണ്. സഞ്ചാരത്തിലൂടെയാണ് സംസ്കാരമുണ്ടായത്; സംസ്കാരം വ്യാപിച്ചത്. കൃഷി, വാണിജ്യം, കാലാവസ്ഥ തുടങ്ങി പലതും ഒരിടത്തുനിന്നും മറ്റൊരിടത്തേക്കുള്ള യാത്രയെ സ്വാധീനിച്ചു. പ്രാകൃതമനുഷ്യനിൽനിന്നും ആധുനികമനുഷ്യനിലേക്ക് വികസിച്ചപ്പോഴും സാമൂഹ്യജീവിയായിരിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം സ്വേച്ഛാപരമായ സഞ്ചാരപ്രേരണ ആദിമചോദനയായി അവരിൽ അവശേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ചോദനതന്നെയായിരിക്കണം അവരെയാത്രയ്ക്ക് നിരന്തരം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. യാത്രചെയ്യുക എന്നത് മാത്രമല്ല യാത്രാനുഭവങ്ങൾ കേൾക്കുക, വായിക്കുക എന്നതും കൗതുകകരമാണ്. അന്യനാടുകളിലെ കാഴ്ചകൾ കാണാനും സംസ്കാരത്തെ അറിയാനുമുള്ള മനുഷ്യന്റെ അഭിവാഞ്ഛയും അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുള്ള ത്വരയും നേരിട്ട് കാണാനും അറിയാനും സാധിക്കാത്തത് വായനയിലൂടെ അനുഭവിക്കാനുള്ള അഭിലാഷവുമാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യമെന്ന സാഹിത്യജനുസ്സ് രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതിന് അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിച്ചത്. മതപ്രചാരണം, അധിനിവേശം, കോളനീകരണം, വ്യാപാരം, വിജ്ഞാനതാല്പര്യം, തീർത്ഥയാത്ര എന്നിങ്ങനെ വിവിധ

ഉദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയതായിരുന്നു ആദ്യകാലസഞ്ചാരങ്ങൾ. ഈ സഞ്ചാരങ്ങളുടെ ഉപോല്പ്പന്നമെന്ന നിലയ്ക്ക് വളർന്നുവന്നവയാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യം.

ഒരു സാഹിത്യജനുസ്സ് എന്ന നിലയിൽ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന് നിരവധി നിർവ്വചനങ്ങളുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു നിർവ്വചനത്തിനുള്ളിലും സഞ്ചാരസാഹിത്യം കൃത്യമായി ഒതുങ്ങുന്നില്ല. അനായാസം അതിർത്തി നിർണ്ണയിക്കാനാവാത്ത ഒരു സാഹിത്യരൂപമെന്നാണ് ബാർബറാകോർട്ട സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്[1] (തോമസ് സ്കറിയ, 2019:18). പ്രാഥമികമായ അർത്ഥത്തിൽ സഞ്ചാരത്തിന്റെ വിവരണമാണത്. സഞ്ചാരാനുഭവങ്ങളെ, സഞ്ചരിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിവരണാത്മകമായി ശില്പഭംഗിയോടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യം. മലയാളത്തിലെ സാഹിത്യചരിത്രങ്ങൾ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തെ സവിശേഷമായ ഒരു സാഹിത്യഗണമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹികപ്രസക്തിയുള്ളതും ചരിത്രപരവും രസകരവും എന്നാൽ ലോകത്തിന്റെ സത്യസന്ധമായ കണ്ടെത്തലിന് സഹായിക്കുന്നവയുമാണ് ഉത്തമസഞ്ചാരസാഹിത്യം. ഇതരസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഭൂമിശാസ്ത്രം, ശാസ്ത്രം, കല, സാഹിത്യം, സംസ്കാരം എന്നിവയെല്ലാം സ്വാംശീകരിക്കാൻ മികച്ച സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന് കഴിയും. പ്രാദേശികപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള മനുഷ്യപഠനമാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ നട്ടെല്ല് (മാധവൻകുട്ടി, 2008:824). എന്നിങ്ങനെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ സാഹിത്യചരിത്രങ്ങൾ പലപാട് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഭാവന, സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണപാടവം ചരിത്രജ്ഞാനം, ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യപടുത, ചടുലഭാഷണസാമർത്ഥ്യം ഇതെല്ലാം ഒരു സഞ്ചാരസാഹിത്യകാരന് അവശ്യം വേണ്ടഗുണങ്ങളാണ് (പന്മന, 2008:324). താൻ സഞ്ചരിക്കുന്ന രാജ്യങ്ങളിലെ ജനങ്ങളെയും അവരുടെ ജീവിതത്തെയും സ്വന്തം ജീവിതാനുഭവങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിച്ച് വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ തന്റെ കൂടെ യാത്ര ചെയ്ത പ്രതീതി അനുവാചകരിൽ ഉളവാക്കാൻ കഴിയണം. സഞ്ചാരികളെ

ആകർഷിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ ഏവർക്കും ബോധ്യപ്പെടുന്ന മട്ടിൽ രേഖപ്പെടുത്തി യാൽ അത് ടൂറിസ്റ്റ് ഗൈഡ് മാത്രമായി കലാശിക്കും സാഹിത്യകൃതിയാവുകയില്ല. ഈ കാര്യങ്ങൾ ഭാവനാശാലിയായ ഒരെഴുത്തുകാരൻ കാണുമ്പോൾ അയാൾക്ക് തോന്നുന്ന പ്രതികരണങ്ങൾക്ക് ഒരു പ്രത്യേകമൂല്യമുണ്ടാവും (മാധവൻനായർ, 2009:665). യാത്രയ്ക്ക് സാഹിത്യരൂപം നൽകാൻ കഴിവുള്ളയാൾ യാത്രചെയ്യു മ്പോൾ യാത്രാസാഹിത്യവും ഉണ്ടാവുന്നു (മാധവൻകുട്ടി 2008:824). ചരിത്രം, ഭൂമി ശാസ്ത്രം, കല, സാഹിത്യം, നരവംശശാസ്ത്രം, രാഷ്ട്രതന്ത്രം, ധനശാസ്ത്രം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം തുടങ്ങി എതുതരം വിജ്ഞാനവും ആഖ്യാനചാതുരിയോടെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്താൻ കഴിയും (മാധവൻ നായർ, 2009:665–666) എന്നിങ്ങനെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ എഴുത്തുരീതികളെപ്പറ്റിയും സാഹിത്യചരി ത്രങ്ങൾ നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങൾ സഞ്ചാരസാ ഹിത്യത്തിന്റെ സാഹിത്യമൂല്യത്തെ സാഹിത്യചരിത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ തന്നെ കാണുന്നു എന്നതിന്റെ തെളിവുകളായി കണക്കാക്കാനാകും.

സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിന്റെ രൂപപ്പെടലിന് നിരവധി കാരണങ്ങളുണ്ട്. പുരാണങ്ങളിലും ഇതിഹാസങ്ങളിലുമെല്ലാം യാത്രയുടെ വിവര ണങ്ങൾ ധാരാളമായി കാണാം. യാത്രയെ സാഹസികപര്യടനമായി ആവിഷ്ക്കരി ക്കുകയായിരുന്നു അവ. ഹോമറിന്റെ ഒഡീസിയും വാൽമീകിരാമായണവും ഇതിനു ദാഹരണമാണ്. പ്രാചീനസാഹിത്യകൃതികളിലും യാത്രയുടെ അവിഷ്കാരങ്ങളും വഴിവർണ്ണനകളും സ്ഥലവർണ്ണനകളുമുണ്ട്. സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ ആദ്യ കാലരൂപങ്ങളായിരുന്നു അവ.

ആധുനികമായ ഒരു സാഹിത്യഗണം എന്നനിലയിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരസാ ഹിത്യത്തിന്റെ പരിണാമത്തിൽ നിരവധി ഘട്ടങ്ങളുണ്ട്. ആദ്യകാലത്തെ സഞ്ചാരിക ളുടെ യാത്രാക്കുറിപ്പുകളിൽ അതിന്റെ വേരുകൾ കാണാം. സമുദ്രപ്രയാണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും പഴക്കമേറിയതെന്ന് ലയണൽ കാസൻ രേഖപ്പെടു

ത്തുന്നത് യൂറോപ്യൻ പാതിരിയായ ബെനാമൻ തീബ്സിൽ നിന്നും ലബനനി ലേക്ക് നടത്തിയ കപ്പൽ യാത്രാറിപ്പോർട്ടാണ് (Lionel Casson, 1974:39). പിന്നീട് നിരവധി സഞ്ചാരികളും യാത്രാക്കുറിപ്പുകളും വന്നു. ആദ്യകാലസഞ്ചാരികളിൽ അധികം പേരുടെയും പ്രധാന ലക്ഷ്യം വ്യാപാരമായിരുന്നു. എത്തിച്ചേരുന്ന ദേശ ങ്ങളുമായി അവർ വ്യാപാരബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു. അവരുടെയാത്രയുമായി ബന്ധ പ്പെട്ട കുറിപ്പുകളിൽ ദേശവും ജനതയുമെല്ലാം ക്രമേണ കടന്നുവന്നു. കപ്പലോട്ട ക്കാരായ പര്യവേഷകരുടെ വിവരണങ്ങളും സാഹസികമായ അനുഭവകഥകളു മൊക്കെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം രൂപം കൊള്ളുന്നതിന് സഹായകരമായിട്ടുണ്ട്. ''കൊളംബസിന്റെ ദീർഘമായ പര്യവേഷണങ്ങൾ സഞ്ചാരചരിത്രത്തിൽ രണ്ടുതല ത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. അതിലൊന്ന് ദൃക്സാക്ഷി എന്നനിലയ്ക്ക് ഒരു യാത്രികന്റെ വസ്തുതാവതരണമുണ്ടെന്നതാണ്. മറ്റൊന്ന് അധികാരത്തിന്റെയും ഹിംസാത്മക മായ അധിനിവേശത്തിന്റെയും വിഭവചൂഷണത്തിന്റെയും പുതിയൊരു യുഗത്തിന് തുടക്കമിട്ടെന്നതാണ്'' (രാധാകൃഷ്ണൻ, 2019:27). കപ്പലോട്ടക്കാരായ പര്യവേഷക രുടെ ലക്ഷ്യം കച്ചവടം മാത്രമായിരുന്നില്ല. വിഭവങ്ങൾ ചൂഷണംചെയ്യുക എന്നതു കൂടിയായിരുന്നു. വാസ്കോഡ ഗാമയുടെ ഒന്നാം സമുദ്രായനത്തിന്റെ സഞ്ചാരവി വരണം ഗാമയോടൊപ്പമുള്ള നാവികരിലൊരാൾ യാത്രാകാലത്തുതന്നെ തയ്യാറാ ക്കിയിട്ടുണ്ട്. ''ആ രാത്രിയിൽ (1948 മെയ് 20) ഞങ്ങൾ കാലിക്കറ്റിന് രണ്ടുലീഗ് അടുത്തായി നങ്കൂരമിട്ടു. കരയിൽനിന്ന് നാലുവള്ളങ്ങൾ ഞങ്ങളെ സമീപിച്ചു. അവ ഞങ്ങൾക്ക് കാലിക്കറ്റിലേക്ക് വഴിചൂണ്ടി. അവരോടൊപ്പം കപ്പലിലുണ്ടായിരുന്നു ഒരു കുറ്റവാളിയെയും ക്യാപ്റ്റൻ മേജർ കാലിക്കറ്റിലേക്കയച്ചു. അവിടെവെച്ച് അയാൾ ടുണീഷ്യയിൽ നിന്നുവന്ന രണ്ടുമൂറുകളെ പരിചയപ്പെട്ടു. അയാളോ ടൊപ്പം കപ്പലിലേക്ക് വന്ന മൂറുകളിൽ ഒരാൾ ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞു. 'ഭാഗ്യമുള്ള രത്നം, ധാരാളം പവിഴങ്ങൾ, ധാരാളം മരതകങ്ങൾ ദൈവത്തോട് നിങ്ങൾക്ക് വലിയ നന്ദി ഉണ്ടാവണം. ഇത്രയധികം സമ്പത്തുകൾ നിറഞ്ഞ ഒരു രാജ്യത്ത് എത്തിച്ചതിന്'' (രാജശേഖരൻ, 2008:84). കച്ചവടം മാത്രമല്ല യാത്രയുടെ ലക്ഷ്യ

മെന്ന് ഈ വിവരണത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. സമ്പത്തുകൾ ചൂഷണംചെയ്യാനുള്ള താല്പര്യമാണ് അവിടെ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നത്.

ലോകത്താകമാനം നടന്ന കൊളോണിയൽ അധിനിവേശങ്ങൾ യാത്രയുടെ ഉല്പ്പന്നങ്ങളാണ്. യാത്രാകുറിപ്പുകളാണ് അവർക്ക് മാർഗദർശകമായത്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ യാത്രാവിവരണജനുസ്സിന്റെ രൂപീകരണത്തിന്റെ അടിപ്പടവുകളിൽ അധിനിവേശത്തിന്റേതായൊരു തലം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. വ്യാപാരത്തിനുവേണ്ടി യാത്രചയ്തവർ ചരക്ക് കൈമാറ്റമായിരുന്നില്ല ഉദ്ദേശിച്ചത്. മറിച്ച് സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന ദേശത്തിലെ വിഭവങ്ങളെ ചൂഷണം ചെയ്യുക എന്നതായിരുന്നു അവരുടെ ലക്ഷ്യം. മറ്റ് ദേശങ്ങളെ അപരമായി കാണുന്ന ഒരു സമീപനമായിരുന്നു അവർ വെച്ചുപുലർത്തിയത്. ആഫ്രിക്കൻ-ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലെ ജനങ്ങളെയെല്ലാം അപരിഷ്കൃതരായും കാട്ടാളരായും കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള വിവരണങ്ങളായിരുന്നു അവരുടെ യാത്രാക്കുറിപ്പുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്. ചുരുക്കത്തിൽ ഇത്തരം യാത്രാക്കുറിപ്പുകൾ അധിനിവേശത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്താനും സാമ്രാജ്യത്വത്തെ ദൃഢീകരിക്കാനുമുള്ള ഒന്നായി മാറി. അന്യനിലേക്കുള്ള ആകർഷണമാണ് യാത്രാവിവരണത്തിന്റെ തത്ത്വമെന്ന് പറയാം. രണ്ട് തരത്തിൽ അന്യത്വത്തിലേക്കുള്ള ആകർഷണത്തെ നോക്കിക്കാണാവുന്നതാണ്. ഒന്ന്, അന്യദേശങ്ങളെയും ജനതയെയും കാണാനും അറിയാനുമുള്ള താല്പര്യം. രണ്ട്, അന്യലോകങ്ങളെ കീഴടക്കാനുള്ള, അധിനിവേശപ്പെടുത്താനുള്ള താല്പര്യം.

കാഴ്ചകളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും വിശകലനസമീപനങ്ങളിലും ആഖ്യാനരീതികളിലുമെല്ലാമുള്ള മാറ്റം ക്രമേണ ആദ്യകാല സഞ്ചാരകുറിപ്പുകളെ സാഹിത്യജനുസ്സിലേക്കെത്തിച്ചു. ആദ്യകാല സഞ്ചാരരേഖകളും യാത്രാക്കുറിപ്പുകളും അറിയപ്പെടാത്ത ദേശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകൾ എന്നനിലയിലും ചരിത്രപഠനവസ്തുക്കൾ എന്നനിലയിലുമെല്ലാം കൗതുകം ഉണർത്തുന്നവയായിരുന്നു. ക്രമേണ അതിന്റെ എഴുത്തുരീതികളും കാഴ്ചകളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പും കാലാനുസൃതമായ

മാറ്റത്തിന് വിധേയമാവുകയും യാത്രാക്കുറിപ്പുകൾ സാഹിത്യമൂല്യമുള്ളവയായിമാറുകയും ചെയ്തു. അപരിചിതമായ ദേശത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചെത്തുകയും ആ ദേശത്തിലെ ജനതയെ, സമൂഹത്തെ തിരിച്ചറിയുകയും സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന ദേശത്തിന്റെ ചരിത്രരാഷ്ട്രീയസാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലത്തിൽ സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളും, അനുഭവലോകങ്ങളും സർഗാത്മകസൗന്ദര്യത്തോടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്തപ്പോൾ കേവലമായ യാത്രാക്കുറിപ്പുകൾ സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിലേക്ക് വളർന്നു. സഞ്ചാരിയുടെ വ്യക്തിഗതമായ അനുഭവങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം വന്നതാണ് അതിന്റെ വളർച്ചയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തിയ മറ്റൊരു ഘടകം. ആദ്യഘട്ടങ്ങളിലെ കേവലമായ കാണലുകളിൽനിന്നും സവിശേഷമായ നോട്ടത്തിലേക്ക് സഞ്ചാരസാഹിത്യം വികസിച്ചുവന്നു. സഞ്ചാരിയുടെ വ്യക്തിയനുഭവങ്ങൾ സർഗാത്മകമായി അവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ എഴുത്തുകാരന്റെ ആത്മവത്തയ്ക്ക് മുഖ്യസ്ഥാനമുള്ള ഒന്നായി സഞ്ചാരസാഹിത്യം മാറി. അത്മവത്തയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തെ അത്മകഥാസ്വഭാവത്തിലേക്കുമെത്തിച്ചു. ഉത്തമപുരുഷനിലുള്ള ആഖ്യാനമാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ സവിശേഷത എന്നതും ഓർക്കേണ്ടതാണ്.

അസാധാരണാനുഭവങ്ങൾ രസകരമായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള സാമർത്ഥ്യമാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യകാരനുണ്ടാവേണ്ടത്. എഴുത്തുകാരന്റെ സഞ്ചാരാനുഭവങ്ങൾ അനുവാചകർക്ക് പകർന്നുനൽകാനുള്ള കഴിവാണ് മുഖ്യം. ''യാത്രയുടെ ചിത്രീകരണം തന്നെയാകണം സഞ്ചാരകൃതിയുടെ ശരീരം. സ്ഥലവും കാലവും വ്യക്തിയും തമ്മിലുള്ള ചലനാത്മകമായ പാരസ്പര്യമാണ് അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം. എന്നാൽ ഈ പാരസ്പര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്ന സംഭവാസംഭവ്യതകളുടെ നാടകീയതയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ അനന്യതകുടികൊള്ളുന്നത്; അനന്തസാധ്യതയും. ഇതൊരു സാഹിത്യവിഭാഗമായി വേർതി

രിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നതിന്റെ ലളിതമായ വിശദീകരണവും ഇതുതന്നെ'' (സന്തോഷ്, 1998:139).

യാത്രികൻ യാത്രചെയ്യുകയും പിന്നീട് ആ യാത്രയെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ രചനാരീതി. ആ പുനഃസൃഷ്ടിയിൽ ഭാവനാത്മകമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. സഞ്ചാരി കഥാനായകനാവുകയും താൻകടന്നുപോവുന്ന പ്രദേശം അയാൾക്ക് മുൻപിൽ നിവർത്തിവെച്ച കാഴ്ചപ്പണ്ടമാവുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വരൂപം (അനിൽ, 2013:33). സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ച അഥവാ നോട്ടം സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ പ്രാധാനമാണ്. സഞ്ചാരിക്ക് കാഴ്ചകൾ കാണാം. അനുഭവിക്കാം. പിന്നീട് അത് ഭാഷയിലേക്ക് പകർത്താം. സഞ്ചാരസാഹിത്യകാരന്റെ കാഴ്ച കേവലപരമല്ല. അതിൽ സവിശേഷമായ ഒരു നോട്ടം ഉണ്ട്. കാഴ്ചയ്ക്ക് പിറകിലുള്ള കാഴ്ച സഞ്ചാരി കണ്ടെടുക്കുന്നത് അതിലൂടെയാണ്. ഓരോ സഞ്ചാരിയും തന്റേതായ ബോധ്യങ്ങളുടെ പിൻബലത്താൽ ഒരു വീക്ഷണകോൺ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. സഞ്ചരിക്കേണ്ട സ്ഥലങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് മുതൽ സഞ്ചാരമെഴുത്തിന്റെ സ്വാഭാവവും ശൈലിയും ഭാഷയും എല്ലാം നിർണയിക്കുന്നത് അതാണ്. യാത്രികന്റെ താല്പര്യങ്ങളും മുൻഗണനകളുമെല്ലാം അതിൽ പ്രതിഫലിക്കും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സഞ്ചാരിയുടെ നോട്ടത്തെയാണ് സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടത്.

5.2 സഞ്ചാരസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ

രവീന്ദ്രന് തൊട്ടുമുമ്പുവരെയുള്ള മലയാളസഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവത്തെ സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കുകയാണിവിടെ. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ യാത്രാവിവരണമായി കണക്കാക്കുന്നത് 1778-നും 1786-നും ഇടയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട*വർത്തമാനപുസ്തകത്തെ*യാണ്[2] (മാധവൻനായർ, 2009:667). പാറേമാ

ക്കൽ തോമാക്കത്തനാരും കരിയാറ്റിൽ ഔസേപ്പ് മൽപ്പാനും റോമിൽച്ചെന്ന് പോപ്പിനെക്കണ്ടുമടങ്ങുന്ന അനുഭവങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കൃതിയാണത്. കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവസഭാചരിത്രത്തിലും മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ വികാസചരിത്രത്തിലും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരേടാണ് *വർത്തമാനപുസ്തകം*. ബാബിലോണിയായിലെ പാത്രിയാർക്കീസിന് കീഴിലായിരുന്ന കേരളത്തിലെ സുറിയാനി ക്രിസ്ത്യാനികൾ പോർച്ചുഗീസുകാരുടെ വരവിനുശേഷം അനുഭവിച്ചപീഡനങ്ങളും മറ്റുമാണ് *വർത്തമാനപുസ്തക*ത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് പ്രേരകമായ പശ്ചാത്തലം. പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്വന്തം സമൂഹത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ കൃതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ കേവലം യാത്രാവിവരണകൃതിമാത്രമല്ല *വർത്തമാനപുസ്തകം*. തദ്ദേശീയക്രൈസ്തവർ അവകാശങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ശബ്ദമുയർത്തുന്നത് നാട്ടുഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥം കൂടിയാണ്. സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിന്റെ രൂപപ്പെടലിന് ഇടയാക്കിയ നിരവധി ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നായ അധിനിവേശയുക്തി നൈതികമായ ചില ചോദ്യങ്ങൾ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിനുനേരെ ഉയർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും മലയാളഗദ്യത്തിൽ ആദ്യമുണ്ടായ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതിതന്നെ പ്രതിരോധത്തിന്റേതായ ഒരു തലം മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

മലയാളത്തിലെസഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ പൂർവ്വമാതൃകകൾ സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. *ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം, കോകസന്ദേശം, മയൂരസന്ദേശം* തുടങ്ങിയ സന്ദേശകാവ്യങ്ങൾ സഞ്ചാരക്കാഴ്ചകൾക്കും മാർഗവർണ്ണനകൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നവയാണ്. ഇവയിലെ മാർഗവർണ്ണനകൾ മാതൃകയാക്കി മലയാളത്തിൽ ധാരാളം യാത്രാകാവ്യങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടു.[3] 1784-നോടടുത്ത് അജ്ഞാതകവിയാൽ രചിക്കപ്പെട്ട ധർമ്മരാജാവിന്റെ *രാമേശ്വരയാത്ര*, *കരിയാറ്റിൽ മെത്രാന്റെ പാട്ട്* (1780), വൈക്കത്തുപാച്ചുമൂത്തതിന്റെ *കാശിയാത്രാവർണ്ണനം*(1884), കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ *മദിരാശിയാത്ര* (1891), കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടെ *ശ്രീ*

കവിസമാജയാത്രാശതകം (1892) തുടങ്ങിയ യാത്രാകാവ്യങ്ങളിൽ മിക്കവയുടെയും പ്രമേയം തീർത്ഥാടനമായിരുന്നു. ശൃംഗാരകാമകേളീവർണ്ണനകൾ ഉള്ള ശൃംഗാരകാവ്യങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നു അവ. മലയാളത്തിലെ പദ്യരചനാപാരമ്പര്യവും കോളനിയാധുനികതയുടെ സ്വാധീനവും ചേർന്നപ്പോൾ രൂപംകൊണ്ടവയാണ് യാത്രാകാവ്യങ്ങൾ. സമൂഹത്തിന്റെ മേല്ക്കാഴ്ചകളെയാണ് ഇത്തരം യാത്രാകാവ്യങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. ഫ്യൂഡൽപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആനന്ദകേന്ദ്രിതമായ നോട്ടങ്ങളായിരുന്നു ഈ കൃതികളിലെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിന്നത്.

1785-നും 1798 -നും ഇടയിൽ രചിക്കപ്പെട്ടു എന്നനിലയിൽ *വർത്തമാനപുസ്തകം* മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ യാത്രാവിവരണമാണെങ്കിലും ആദ്യം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത് *ഊർശ്ലേം യാത്രാവിവരണം* ആണ്. *ഊർശ്ലേം യാത്രാവിവരണം* 1865-ലും *വർത്തമാനപുസ്തകം* 1895-ലുമാണ് പ്രസിദ്ധീകൃതമായത്. ദൈവാന്വേഷിയുടെ കാഴ്ചകളായിരുന്നു *ഊർശ്ലേം യാത്രാവിവരണ*ത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം.

വർത്തമാനപുസ്തകത്തിനും ഊർശ്ലേം യാത്രാവിവരണത്തിനും ശേഷം മലയാളത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതികളിൽ ഭൂരിപക്ഷവും തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രിതമായിരുന്നു. *കാശിയാത്രാറപ്പോട്ട* (കടയാട്ട് ഗോവിന്ദമേനോൻ ,1872), *ഊർശ്ലേം തിരുയാത്രാവിവരണം* (യോഹന്നാൻ സന്ന്യാസി, 1880), *കൊളംമ്പിലേക്കുള്ള യാത്രാവിവരണം* (ബസേലിയോസ് ഗിവരുഗീസ് പ്രഥമൻ കാത്തോലിക്കാബാവാ, 1892), *ചതുബാലായനചരിതം* (കട്ടക്കയത്തിൽ കൊച്ചുചാണ്ടി അച്ഛൻ, 1893) തുടങ്ങിയ കൃതികളിൽ മിക്കതും ആത്മീയകേന്ദ്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ വിവരിക്കാനും അവ വിശ്വാസികളിലേക്കെത്തിക്കാനും ഊന്നൽ നൽകുന്നവയായിരുന്നു. ഇങ്ങനെ മതപരമായ വിശ്വാസദൃഢീകരണമെന്ന ലക്ഷ്യംവെക്കുക എന്നതായി അക്കാലത്തിലെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവം.

മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലിനും വികാസത്തിനും ഗണ്യമായ പങ്ക് വഹിച്ചത് കോളനിയാധുനികതയാണ്. അച്ചടി, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം, പത്രമാസികകൾ

തുടങ്ങിയ കോളനിയാധുനികതയുടെ ഘടകങ്ങൾ ചെറുകഥ, നോവൽ, വിമർശനം തുടങ്ങി ഗദ്യസാഹിത്യത്തിലെ വിവിധസാഹിത്യജനുസ്സുകൾ രൂപംകൊള്ളാൻ സഹായകരമായതുപോലെതന്നെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ വികാസത്തിനും സഹായകരമായിട്ടുണ്ട്. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനമെത്തുമ്പോഴേക്കും സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളിലേക്ക് മലയാളത്തിലെ സഞ്ചാരരചനകളും എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. വിരലിലെണ്ണാവുന്ന സഞ്ചാരസാഹിത്യരചനകൾ മാത്രമേ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിലുമായി മലയാളത്തിൽ അച്ചടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ[4]. ഈ ഘട്ടത്തിൽ, സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന നാടുകളിലെ സാംസ്കാരികസവിശേഷതകൾ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്ന പ്രവണത മലയാളത്തിലെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ കണ്ടുതുടങ്ങി. ജി.പി. പിള്ളയുടെ *ലണ്ടനും പാരീസും*(1877) അത്തരത്തിലൊരു കൃതിയാണ്. സഞ്ചാരിയുടെ സ്വത്വം യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെയാണ്. സ്വന്തം സ്വത്വവും സംസ്കാരവും അന്യദേശവാസികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കാണാൻ യാത്രികൻ ശ്രമിക്കുന്നത് *ലണ്ടനും പാരീസും* എന്ന കൃതിയിൽ കാണാം. കൊളോണിയൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ ലോകബോധം നിർണയിക്കപ്പെട്ട ഒരു കേരളീയനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കൃതിയാണ് *ലണ്ടനും പാരീസും.* ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ ഉത്കർഷതയെന്ന ആശയം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി കടത്തിവിടാനുള്ള ശ്രമം ആ കൃതിയിൽ പലയിടങ്ങളിലും സ്വീകരിക്കുന്നതായി കാണാം (ഗിരീഷ്, 2017:146). കോളനിയാധുനികത ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ള ബോധത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് ജി.പി. പിള്ള ഇത് എഴുതുന്നത്. 1916-ൽ രചിക്കപ്പെട്ട കെ.പി. കേശവമേനോന്റെ *ബിലാത്തിവിശേഷ*ത്തിൽ സഞ്ചാരിയുടെ സ്വാനുഭവങ്ങൾ കൂടുതലായി ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ആദ്യകാലത്തെ വസ്തുസ്ഥിതി വിവരണങ്ങളിൽനിന്നും ക്രമേണ സർഗാത്മകസാഹിത്യമായി വളർന്ന സഞ്ചാരസാഹിത്യം സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം 1950-കളിൽ

എസ്.കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിലെത്തിയതോടെ സാഹിത്യം എന്ന നിലയിലുള്ള അതിന്റെ സവിശേഷതകൾ വളരെയധികം പ്രകടിപ്പിച്ചുതുടങ്ങി. സഞ്ചാരാനുഭവങ്ങളുടെ രേഖപ്പെടുത്തലുകൾ സാഹിത്യമായി വ്യാപകമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടത് എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിന്റെ കൃതികളിലൂടെയാണ്. 1938-മുതൽ സഞ്ചാരസാഹിത്യരചന തുടങ്ങിയ എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിന്റെ ആദ്യവിദേശയാത്ര 1949-ലാണ്. യാത്രാസൗകര്യങ്ങൾ അധികമില്ലാത്ത ഒരു കാലത്ത് എസ്.കെ. പൊറ്റക്കാട്ട് ഒട്ടേറെ യാത്രാപര്യടനങ്ങൾ നടത്തുകയും സഞ്ചരിച്ച നാടുകളെയും അവിടത്തെ ജനസമൂഹങ്ങളെയും സംസ്കാരത്തെയും സാഹിത്യഭംഗിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.വള്ളത്തോളിന്റെ കൃതികളിലൂടെ ഇന്ത്യ മലയാളത്തിലേക്ക് വന്നുവെങ്കിൽ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിലൂടെ ലോകം ആകെത്തന്നെ മലയാളത്തിലേക്കെത്തിയെന്ന് ആ കാലഘട്ടത്തെക്കുറിച്ച് എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയർ പറയുന്നുണ്ട് (മാധവൻ നായർ, 2010: 673). നമ്മുടെതോളിൽ കയ്യിട്ട്, സഞ്ചരിച്ചസ്ഥലങ്ങളിലെല്ലാം നമ്മെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി,രസകരവും വിജ്ഞാനപ്രദവുമായ കാഴ്ചകളിലെല്ലാം നമ്മെ പങ്കാളിയാക്കുന്ന ഒരു ചങ്ങാതിയെയാണ് യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ കാണേണ്ടത്. മലയാളത്തിൽ അതിന് ഉത്തമമാതൃക എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടാണ് എന്ന് രമേഷ് ചന്ദ്രൻ *സഞ്ചാരസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ* എന്ന കൃതിയിൽ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു (1989:30). *കാഷ്മീർ* (1948), *യാത്രാസ്മരണകൾ* (1949), *ഹിമാലയസാമ്രാജ്യത്തിൽ* (1967), *നേപ്പാൾ യാത്ര* (1969) എന്നിവ എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിന്റെ ഭാരതപര്യടനങ്ങളാണ്. *കാപ്പിരികളുടെ നാട്ടിൽ* (1951), *സിംഹഭൂമി* (1954), *നൈൽ ഡയറി* (1954), *കയ്റോ കത്തുകൾ* (1974), *ക്ലിയോപാട്രയുടെ നാട്ടിൽ* (1977) എന്നിവ ആഫ്രിക്കൻ യാത്രകളും, *ഇന്നത്തെ യൂറോപ്പ്* (1955), *പാതിരാസൂര്യന്റെ നാട്ടിൽ* (1956), *സോവിയറ്റ് ഡയറി* (1957), *ലണ്ടൻ നോട്ട് ബുക്ക്* (1970), *ബൊഹീമിയൻ ചിത്രങ്ങൾ* (1960), എന്നിവ യൂറോപ്യൻ യാത്രാവിവരണങ്ങളാണ്. *ഇൻഡോനേഷ്യൻ ഡയറി* (1955), *ബാലിദ്വീപ്* (1958) എന്നിവ പൂർവേഷ്യൻ വിവരണങ്ങളാണ്.

നവോത്ഥാനകഥാകൃത്തും നോവലിസ്റ്റുമായ എസ്. കെ. തന്റെ കഥയിലെയും നോവലിലെയും കാല്പനികയഥാതഥഭാഷ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതികളിലും കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരസഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ കാഴ്ചാബോധം സാമാന്യമായി കോളനിയാധുനികതയുടെ ലോകബോധത്തിന്റെ തുടർച്ചയായിരുന്നു. എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിന്റെ സഞ്ചാരകൃതികളും നവോത്ഥാനാനന്തര പാശ്ചാത്യാധുനികതയുടെ ലോകബോധത്തിനകത്തെ യാത്രകളായിരുന്നു ആവിഷ്കരിച്ചത്. എസ്. കെ.യുടെ ആഫ്രിക്കൻയാത്രയിലും യൂറോപ്യൻയാത്രയിലുമെല്ലാം തെളിയുന്ന യൂറോകേന്ദ്രിതവാദസമീപനം ധാരാളം വിശകലനവിധേയമായിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യർ പരിഷ്കൃതർ, പൗരസ്ത്യർ അപരിഷ്കൃതർ എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് പുലർത്തുന്ന യൂറോകേന്ദ്രിതസമീപനത്തിന്റെ പേരിൽ വിമർശിക്കപ്പെട്ട കൃതിയാണ് *കാപ്പിരികളുടെ നാട്ടിൽ.* വാർഫിലെ ഗുദാമിന്റെ മുകൾത്തട്ടിൽ നിന്ന് അത്ഭുതത്തോടെ കപ്പലിനെ നോക്കി നിൽക്കുന്ന കാപ്പിരിയെക്കുറിച്ച് എസ്.കെ.പൊറ്റക്കാട്ട് എഴുതുന്നു. ''പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ, ആഫ്രിക്കയാകുന്ന ഇരുട്ടറയുടെ വാതിൽ തുറക്കാൻ പുറപ്പെട്ട സാഹസികരായ ചില നോർവ്വെ നാവികരുടെ കപ്പൽ കടലിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടപ്പോഴും അവൻ ഇങ്ങനെതന്നെ അന്തംമിഴിച്ച് നിന്നിരിക്കണം'' (2005:13). ഇത്തരം നിരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ യൂറോകേന്ദ്രിതലോകബോധത്തിനകത്ത് നിന്നുകൊണ്ടാണ് എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ട് സഞ്ചാരരചന നടത്തിയതെന്ന് ബോധ്യമാവുന്നു.

1950–നു ശേഷം മലയാളസഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ പുഷ്കലകാലം തന്നെയായിരുന്നു. മലയാളി ചെന്നെത്തിയ ഏതാണ്ടെല്ലാ ഇടങ്ങളെക്കുറിച്ചും ആധികാരികമായ യാത്രാവിവരണങ്ങളിറങ്ങി വിജ്ഞാനവും അനുഭവാവിഷ്കാരവും സാഹസികതയും വൈയക്തികചിന്തകളുമെല്ലാം നിറഞ്ഞ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതികൾ രചിക്കപ്പെട്ടു. മുതലാളിത്തരാജ്യങ്ങളായ അമേരിക്കയും ഇംഗ്ലണ്ടുമെല്ലാം സഞ്ചാരരചനകളിൽ നിറഞ്ഞു. ആ രാജ്യങ്ങളിലെ ഭൗതികസൗകര്യങ്ങളും സംസ്കാരവും

ജീവിതരീതികളുമെല്ലാം മലയാളി നോക്കിക്കണ്ടു. അതോടോപ്പംതന്നെ സോഷ്യ ലിസ്റ്റ് ഭരണസംവിധാനമുള്ള സോവിയറ്റ് യൂണിയനിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരരചനകളും ധാരാളമായി എഴുതപ്പെട്ടു. റഷ്യൻ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ മലയാളികളെ വളരെയ ധികം സ്വാധീനിച്ച ഒന്നാണ്. സോഷ്യലിസ്റ്റുരാജ്യം എന്നനിലയിലുള്ള റഷ്യയെ അറിയാനും സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരെയുള്ള അതിന്റെ പ്രതിരോധങ്ങളെ മനസ്സിലാ ക്കാനുമൊക്കെയുള്ള താല്പര്യങ്ങളായിരിക്കണം അതിനുകാരണം. അവിടത്തെ ആഭ്യന്തരമായ പ്രശ്നങ്ങളും സ്റ്റാലിന്റെ വേട്ടയുമൊക്കെ പുറംലോകം അറിയാത്ത ഒരു കാലത്ത് റഷ്യൻ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ സോവിയറ്റ് മഹത്വം വാഴ്ത്തുന്ന സമീ പനമായിരുന്നു കൈക്കൊണ്ടത്. പിൽക്കാലത്ത് സോവിയറ്റ് യൂണിയന്റെ പതനവും യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു.

5.3 രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം

മലയാളത്തിലെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം അതുവരെ തുടർന്നുവന്നിരുന്ന രീതിക ളിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ സമീപനമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ തന്റെ സഞ്ചാര സാഹിത്യരചനകളിൽ സ്വീകരിച്ചത്. എഴുത്തിൽ മാത്രമല്ല യാത്രയുടെ സ്വാഭാവ ത്തിലും ആ വ്യത്യസ്തത തെളിഞ്ഞുകാണാം. നന്നായി ആസൂത്രണം ചെയ്ത വിനോദസഞ്ചാരങ്ങളായിരുന്നില്ല രവീന്ദ്രന്റേത്. ഒരു ബദൽയാത്ര തന്നെയായിരു ന്നു. തന്റെ ബദൽയാത്രയുടെ സ്വാഭാവത്തെ *വഴികൾ, വ്യക്തികൾ, ഓർമ്മകൾ* എന്ന കൃതിയിൽ അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ''ഒഴിഞ്ഞപണസഞ്ചിയും ബാക്പാക്കുമായി നാടുകാണാനിറങ്ങുന്ന ഏകാന്തപഥികരുടെ അനുഭവങ്ങൾ അപാരമായിരിക്കും. ചെന്നെത്തുന്ന അപരിചിതദേശങ്ങളുടെ നന്മകളിലും ആതി ഥേയത്വമനോഭാവങ്ങളിലും വിശ്വാസമർപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള യാത്രകളാവും അവ എന്നതിനാൽ പരസ്പരം കണ്ടെത്തുവാനും അറിയാനുമുള്ള വ്യഗ്രതകളും ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ അനിവാര്യമാവും. ഇതരസമൂഹങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റസമ്പ്രദായങ്ങളി ലേക്കും വ്യക്തിബന്ധങ്ങളുടെ രീതികളിലേക്കും സംസ്കാരത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഭാവ

ങ്ങളിലേക്കും കാതലായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾക്ക് ഇത്തരം യാത്രകൾ അവസരമാകുന്നു'' (2011:437). രവീന്ദ്രന്റെ ഇന്ത്യൻ സഞ്ചാരരചനകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിൽ ഒഴിഞ്ഞപണസഞ്ചിയും ബാക്പാക്കുമായി നാടുകാണാനിറങ്ങിയ ഏകാന്തപഥികൻ തന്നെയായിരുന്നു ആ യാത്രികനെന്ന് മനസ്സിലാവും.

വിനോദസഞ്ചാരിയുടെ പുറംകാഴ്ചയല്ല അഥവാ തനിക്ക് അനുഭൂതിയുണ്ടാക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും അവയുടെ ഭംഗിയും വെറുതെ വിവരിച്ചുപോവുന്ന രീതിയല്ല രവീന്ദ്രൻ സഞ്ചാരമെഴുത്തിൽ പിൻതുടരുന്നത്. അതേസമയം ചരിത്രവും മറ്റ് വിജ്ഞാനവും കുത്തിനിറയ്ക്കുന്ന കേവലപാണ്ഡിത്യപ്രകടനവുമല്ല അത്. സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന സ്ഥലങ്ങളിൽ ദിവസങ്ങളോളം താമസിച്ച് അവിടത്തെ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും ആഴത്തിലറിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നത്. പൊതുവെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ കാണാറുള്ള യാത്രയ്ക്കുള്ള ഒരുക്കങ്ങളിൽനിന്ന് തുടങ്ങിയാത്രകഴിഞ്ഞ് തിരിച്ചെത്തുന്നതുവരെയുള്ള ഒരോ ഘട്ടങ്ങളിലെയും പ്രവൃത്തികളെയും സംഭവങ്ങളെയും ക്രമികമായി പ്രതിപാദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള എഴുത്തുരീതി രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. എത്തിച്ചേർന്ന സ്ഥലങ്ങളിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരവഴികൾ രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളിൽ കുറവാണ്. എത്തിച്ചേർന്ന ഇടങ്ങളിലെ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ഗഹനമായ ആവിഷ്കാരമാണ് രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നത്.

എല്ലാത്തിലും ഉപരിയായി നിൽക്കുന്ന 'ഞാൻ' പൊതുവെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുക പതിവാണ്. ഞാൻ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികൾ, ഞാൻ കണ്ട കാഴ്ചകൾ അങ്ങനെ നിരന്തരമായി ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഞാൻ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിലെമ്പാടും കാണാം. എല്ലാം മായ്ക്കുന്ന ഒരു ഞാൻ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതിയുടെ കവാടത്തിൽതന്നെ നിലയുറപ്പിക്കുന്നു. യാത്രതന്നെ ഈ അഹംഭാവത്തിന്റെ ആഘോഷമായി മാറുന്ന അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് *ഓൺ ട്രാവൽ റൈറ്റിംഗ്* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഫ്രാൻസ് ജി. ബെങ്ട്സൺ പ്രതിപാദിക്കു

ന്നു (ഡി.സന്തോഷ്, 1998:139). 'ഞാനി'ന്റെ സഞ്ചാരത്തിന്റെയും അയാളുടെ പ്രവൃത്തിയുടെയും പശ്ചാത്തലം മാത്രമായിചുരുങ്ങുന്നു അയാൾ കണ്ട ലോകം. എന്നാൽ ഈ സ്വത്വകേന്ദ്രീകൃതസമീപനം ലോകത്തെ വായനക്കാർക്കുമുന്നിൽ തുറന്നുകൊടുക്കാനുള്ള ഒരു താക്കോലായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിലാണ് സഞ്ചാര സാഹിത്യകാരന്റെ വൈഭവം. യാത്രയെക്കുറിച്ച് എഴുതുമ്പോൾ എഴുത്തുകാരനിലെ ഞാൻ എല്ലാം മറയ്ക്കുന്നതിനു പകരം എല്ലാം തുറന്നുകാണിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരുടെ ആസ്വാദനം തീവ്രമാകുന്നു. സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ ഇത്തരത്തിൽ വലിയ സാധ്യതയായും പരിമതിയായും 'ഞാൻ' പ്രവർത്തിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരരചനകളിലും 'ഞാൻ' ഉണ്ട് പക്ഷേ സർവ്വതിനെയും മറച്ചുകൊണ്ട് നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന 'ഞാൻ' രവീന്ദ്രന്റെ കൃതികളിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല.

5.3.1 അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ

രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യരചനയുടെ സ്വഭാവവും ദർശനവും മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* എന്ന രവീന്ദ്രന്റെ ആദ്യസഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതിയെ വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണിവിടെ. രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യരചനകളിൽ പലനിലയ്ക്കും പ്രാധാന്യമുള്ള കൃതിയാണ് അത്. രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാൻ അത് ഉപയുക്തമാണുതാനും. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* ആന്ധ്ര, ആസാം, ഒറീസ്സ, അരുണാചൽ പ്രദേശ് എന്നീ സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ ഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയും ആദിവാസിഗോത്രമേഖലകളിലൂടെയുമുള്ള യാത്രയാണ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വന്തം രാജ്യത്തിലെ ഉൾഗ്രാമത്തിലൂടെ ഒരു പൗരന്റെ യാത്രയായിരുന്നു അത്. ഇന്ത്യൻ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് സഞ്ചാരി. അതിനായി ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയും ഗിരിപ്രദേശങ്ങളിലൂടെയും ചെറുപട്ടണങ്ങളിലൂടെയും ഗോത്രസമൂഹങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ അടിത്തട്ടുജനതയിലൂടെ, അവരുടെ ജീവിതത്തിലൂടെ, സഞ്ചരിക്കുന്നു. എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനതയുടെ ഇടയിലേക്കാണ് രവീന്ദ്രൻ

എത്തിച്ചേരുന്നത്. മറ്റൊരു പ്രാധാന്യം രവീന്ദ്രന്റെ ആദ്യ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതി എന്നനിലയിൽ ആവിഷ്ക്കരണത്തിലായാലും യാത്രാസമീപനത്തിലായാലും മലയാളത്തിലെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ പാരമ്പര്യരീതികളിൽ നിന്നുള്ള വലിയമാറ്റം ആ കൃതി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതാണ്. അടിയന്തിരാവസ്ഥക്കാലത്താണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* കലാകൗമുദിയിൽ ഖണ്ഡശ്ശയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ആ എഴുത്ത് അടിയന്തിരാവസ്ഥയ്ക്കെതിരെയുള്ള ഒരു ഒളിപ്പോരാട്ടം കൂടിയായി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ''ഇന്ത്യയിലെ ഗോത്രവർഗമേഖലകളിലെയും പിന്നോക്കഗ്രാമങ്ങളിലെയും ജീവിതവും മനുഷ്യരും അവയുടെ വൈവിധ്യത്തോടെയും അതിജീവനദൈന്യത്തോടെയും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ആ രചനകൾ ഒറ്റ വ്യക്തിയിലേക്ക് സങ്കോചിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഭരണകൂടരാഷ്ട്രീയത്തിനെതിരെയുള്ള ഒരു പ്രച്ഛന്നകലാപമായിരുന്നു'' (രവികുമാർ, 2012:72). ഇന്ത്യൻ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഏതു മുഖത്തെയാണോ ഭരണകൂടം മറച്ചുവെയ്ക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് ആ ഗ്രാമീണയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ദുരിതങ്ങളെ മറയില്ലാതെ വെളിവാക്കുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ.

കാഴ്ചയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പും വീക്ഷണകോണും ആണ് ഒരു സഞ്ചാരസാഹിത്യരചനയെ സവിശേഷമാക്കുന്നത്. കേവലമായ കാഴ്ചക്കുള്ള സ്ഥലങ്ങളായിരിക്കില്ല യാത്രാവിവരണമെഴുതാൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ. അത്തരം സ്ഥലങ്ങളുടെയും കാഴ്ചകളുടെയും തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നോട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം വെളിവാക്കും. കാഴ്ചയെ കണ്ടെടുക്കുന്നതിലും കാഴ്ചയുടെ പിറകിലുള്ള വസ്തുതകളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം സഞ്ചാരിയുടെ നോട്ടം നിർണ്ണായകമാണ്. കാണുന്ന കഴ്ചകൾക്കപ്പുറം കാഴ്ചയുടെ പിന്നാമ്പുറത്തേക്കും കാണാത്ത കാഴ്ചകളിലേക്കും സഞ്ചാരിയുടെ നോട്ടം ചെന്നെത്തുമ്പോഴാണ് വിവരണം സവിശേഷമാവുന്നത്. രവീന്ദ്രന്റെ നോട്ടം എങ്ങനെ സവിശേഷമാവുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ചകളെ വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

5.3.1.1 ഇന്ത്യൻഗ്രാമക്കാഴ്ചകൾ

ഗ്രാമജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണങ്ങളാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* നിറച്ചും. ഗ്രാമങ്ങളുടെ ഉള്ളറകളെ അന്വേഷിക്കുകയാണ് യാത്രികൻ. ആന്ധ്രയിലെ ഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നു. ''മണ്ണ് മെഴുകിയ മാളങ്ങളിൽ താമസിക്കുന്നവർ, ഏതാനും നൂറ് രൂപകൾക്ക് കുടുംബത്തെ മൊത്തം ജന്മിക്കുവിറ്റ കർഷകത്തൊഴിലാളികൾ, വെള്ളവും വേലയും നോക്കി നീങ്ങുന്ന നിത്യയാത്രിക വർഗങ്ങൾ, നാണംകെട്ട നിരക്ഷരത, ജാതിദ്വേഷം, സംഘം ചേർന്ന് കലിതുള്ളുന്ന ഗ്രാമരാഷ്ട്രീയം, വിസ്മയിപ്പിക്കുന്ന നാടൻ സൗന്ദര്യാന്തർഗതങ്ങൾ, വാർധക്യത്തെയും പ്രകോപിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രൈണത ആന്ധ്രാഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഒരു ദീർഘിച്ചയാത്ര ദുഃഖവും ഉത്കണ്ഠയും ആശയും കൗതുകവും ഉണർത്തും'' (2007:11). എതാനും വിവരണങ്ങളിലൂടെ ആന്ധ്രയിലെ ഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവിടത്തെ സാധാരണമനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പൊതുവായ ചിത്രം കാണിച്ചുതരികയാണ് രവീന്ദ്രൻ. ആന്ധ്രയിലെ ഗ്രാമങ്ങളിലൂടെ ദീർഘമായി യാത്ര ചെയ്തപ്പോൾ കണ്ട നിരവധിയായ കാഴ്ചകളിൽനിന്നും യാത്രാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ഊറ്റിയെടുത്ത ആന്ധ്രാഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വസ്തുതകളാണ് ഋജുവും സംക്ഷിപ്തവുമെങ്കിലും സമഗ്രമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ രവീന്ദ്രൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. മേല്ക്കാഴ്ചകളല്ലാതെ ഉള്ളിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരമായി യാത്രയെ രവീന്ദ്രൻ എങ്ങനെയാണ് മാറ്റിയത് എന്നതിന് ഇത്തരം നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കാൻ കഴിയും. സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ച പൂർണ്ണമാകുന്നത് ഇങ്ങനെ കാഴ്ചക്കുള്ളിലെ കാഴ്ചയെ കണ്ടെടുക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. നിത്യസാധാരണമായ ഗ്രാമീണചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് ഗ്രാമത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതവും സംസ്കാരവുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സൂക്ഷ്മഗ്രാഹിയായ കണ്ണുകളാൽ ദൈനംദിനഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ മിടിപ്പുകൾ യാത്രികൻ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നു. ''രാവിലെ രണ്ടുപോത്തുകൾ വലിച്ച ഒരു വണ്ടിയിൽ ഗ്രാമത്തിലെ ഏതാനും

സ്ത്രീകൾ നാലഞ്ചുനാഴിക അകലെയുള്ള രേണുകാക്ഷേത്രത്തിലേക്കുപോയിരുന്നു. ഇപ്പോൾ വൈകുന്നേരം അവർ തിരിച്ചുവരുന്നു. ദൂരെ വയലുകൾ മുറിച്ചെത്തി അവരുടെ വണ്ടി ഗ്രാമാതിർത്തിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത് എനിക്ക് കാണാം. മധ്യകാലത്തോളം പഴക്കം തോന്നിക്കുന്ന മൂന്നു ദേവാലയങ്ങൾ സന്താറാവൂരിലുണ്ട്. അവയുടെ നിരാലംബത, സന്തോഷവതികളായി മടങ്ങിവരുന്ന ഈ സ്ത്രീകളും അവരുടെ ഗ്രാമവും ഏറെയൊന്നും ദൈവോന്മുഖമല്ലെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്നു'' (2007:12). ഇത്തരം ചെറിയ ഗ്രാമചിത്രങ്ങൾക്കുശേഷം ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രയെഴുത്തിൽ നിറയുന്നു.

5.3.1.2 ജാതി വിവേചനത്തിന്റ ചിത്രങ്ങൾ

രവീന്ദ്രന്റെ ഗ്രാമജീവിതവിവരണങ്ങളിൽ ജാതിശ്രേണികളെക്കുറിച്ചും ജാതിചൂഷണങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ശക്തമായ നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ട്. അയിത്തവും ജാതിഹിംസാത്മകതയുമെല്ലാം ഗ്രാമജീവിതചിത്രങ്ങളിലൂടെ രവീന്ദ്രൻ വരച്ചുകാണിക്കുന്നു. ജാതിയെയും അതിന്റെ രൂഢമൂലതയെയും കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുകവഴി ഇന്ത്യയിലെ ജാതിസമ്പ്രദായത്തെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയായിരുന്നു *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ യാത്രികൻ. അതിന് സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. പൊതുവെ ഇന്ത്യൻമാർക്സിസ്റ്റുകൾ ജാതിപ്രശ്നങ്ങളെ പരിഗണിക്കാതിരുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ നവമാർക്സിസ്റ്റായ രവീന്ദ്രൻ ജാതിയെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നു എന്നതാണത്. ഇന്ത്യൻ സമൂഹം നേരിടുന്ന ഒരു നിർണായകസാമൂഹ്യപ്രശ്നമാണ് ജാതി. ഇന്ത്യയിലെ വിമോചനപോരാളികൾ അധികവും ജാതിക്കെതിരെ പ്രവർത്തിച്ചവരാണ്. ഗ്രാംഷിയൻ മേൽക്കോയ്മ സങ്കല്പനപ്രകാരം ഇന്ത്യൻസമൂഹത്തെ നോക്കികാണുമ്പോൾ ജാതിയാണ് ഇന്ത്യൻസമൂഹത്തിൽ മേല്ക്കോയ്മയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്ന് എന്ന് മനസ്സിലാവും. ഇന്ത്യയെപ്പോലെ ജാതിവിവേചനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണാനുഭവങ്ങൾ പ്രകടമായി

ക്കാണുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ വർഗത്തെപ്പോലെത്തന്നെ ജാതിയെയും പരിഗണി ക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തിയിരുന്നു എന്നുവേണം മനസ്സി ലാക്കാൻ. സന്തറാവൂരിലെ വർഷങ്ങളുടെ പഴക്കമുള്ള ജാതിപ്പോരിന്റെയും ഹിംസ യുടെയും ദീർഘമായ ചരിത്രം രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നു. ജാതിവിവേചന ത്തിന്റെയും ജാതിഹിംസാത്മകതയുടെയും നിരവധി കാഴ്ചകൾ, പ്രത്യക്ഷവും പരോക്ഷവുമായ ജാതിവിവേചനങ്ങൾ എല്ലാത്തിനെയും കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ എഴുതു ന്നുണ്ട്. അനേകം ധനികകർഷകരുള്ള സന്തറാവൂരിലെ അപ്പർ പ്രൈമറി സ്കൂളിന് മേൽപ്പുരയില്ല. 240 വിദ്യാർത്ഥികളും 14 അദ്ധ്യാപകരുമുള്ള സ്കൂൾ മഴയിൽ അമ്പ ലങ്ങളുടെ ഇറയത്തും വൃക്ഷത്തണലിലും അഭയം തേടുന്നു. 70000 രൂപ പിരിച്ചെ ടുത്ത് സായിബാബ ഭജനത്തിന് ഗ്രാമത്തിൽ ഒരു മന്ദിരം പണിതവർക്ക് സ്കൂളിന് ഒരു മേൽപ്പുര വേണമെന്ന് എന്തുകൊണ്ട് തോന്നിയില്ല എന്ന അന്വേഷണം രവീ ന്ദ്രനെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുന്നത് ജാതിവിവേചനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങളി ലേക്കാണ്. കൃപാദാനം എന്ന ഹരിജനായ ഹെഡ്മാസ്റ്റർ ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് സ്കൂളിൽ ആരും താല്പര്യമെടുക്കാത്തത്. കൃപാദാനത്തെ സ്ഥലം മാറ്റിക്കിട്ടാൻ അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. ജാതിവിവേചനത്തിന്റെയും അയിത്തത്തിന്റെയും മറ്റൊരു ഉദാ ഹരണം രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ജാതിശ്രേണിയിൽ താഴ്ന്ന മാലവിഭാഗ ക്കാർ താമസിക്കുന്നത് മാലപ്പള്ളിയിലാണ്. മാദികകൾ മാദികപ്പള്ളിയിലും. ഉന്നത കുലജാതരാണ് ഖമ്മാ-വൈശ്യ-ബ്രാഹ്മണകുടുംബങ്ങൾ. ഭൂമിയിൽ ഏറിയ പങ്കും കൈവശം വെയ്ക്കുന്നത് ഖമ്മാവിഭാഗമാണ്. ജാതിവിവേചനത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷസൂ ചനകളിൽ ഒന്നാണ് നിരത്തുകൾ. മാലപ്പള്ളിക്ക് പ്രത്യേകം നിരത്തുണ്ട്. ഖമ്മാവീ ടുകൾക്കിടയിൽ കൂടി കടന്നുപോവുന്ന നിരത്തുകൾ പൊതുവെ മാലപ്പള്ളി ക്കാർക്ക് നിഷേധിച്ചതാണ് (2007:16). ഇത്തരത്തിൽ ഗ്രാമങ്ങളിലെ ജാതിശ്രേണീ കരണത്തിന്റെയും ദലിത് വിവേചനത്തിന്റെയും ക്രൗര്യത്തിലേക്ക് രവീന്ദ്രന്റെ നോട്ടം ആഴത്തിൽ പതിയുന്നുണ്ട്.

സന്തറാവൂർ ഗ്രാമത്തിലെ സംഘർഷങ്ങളുടെ കാരണങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. കീഴാളവിഭാഗമായ മാലകളും മാദികകളുമാണ് പരസ്പരം കൊല നടത്തുന്നത്. ഈ സംഘർഷങ്ങളുടെ കാരണമായി പുറത്തുപറയപ്പെടുന്ന കാര്യങ്ങളെ തള്ളിക്കളഞ്ഞ് യഥാർത്ഥ വസ്തുതകളിലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ ചെന്നെത്തുന്നു. ഭൂമിയുടെ വിതരണത്തിലെ അസമത്വവും ജാതിവിവേചനവും അധികാരരാഷ്ട്രീയവും എല്ലാം കെട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷമാണ് രവീന്ദ്രന് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭൂവുടമകളായ ഖമ്മ-വൈശ്യ-ബ്രാഹ്മണസഖ്യം ആണ് മാലകൾക്കെതിരെ മറ്റൊരു കീഴാളവിഭാഗമായ മാദികകളെ ചട്ടുകമാക്കിക്കൊണ്ട് സംഘട്ടനങ്ങളും കൊലപാതകങ്ങളും നടത്തുന്നത്. ഭൂപരിഷ്ക്കരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗവൺമെന്റ് വായ്ത്താരിയാണ് പുതിയ ഹിംസോന്മുഖതയ്ക്ക് ഒരു കാരണം എന്ന് രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ''ഭീകരാന്തരീക്ഷം നിലനിൽക്കുന്ന ആന്ധ്രയിലെ പല ഗ്രാമങ്ങളുടെയും സത്യമിതാണ്. ഭൂപരിഷ്കരണങ്ങൾ നിയമമായി. നിയമം പ്രാബല്യത്തിലാവുന്നതിന് കാലപരിധിയും അന്ത്യദിവസംവരെയും പ്രഖ്യാപിച്ചു. പ്രഖ്യാപനങ്ങളല്ലാതെ നിയമം നടപ്പിലാക്കാൻ പോരുന്ന ഒരു ഗവൺമെന്റ് റവന്യൂ മെഷീനറി ഗ്രാമങ്ങളിലെങ്ങുമെത്തിയില്ല. ഗവൺമെന്റിനെയും പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്ന ഗ്രാമങ്ങൾ കാലക്രമത്തിൽ മിച്ചഭൂമിയെന്നൊന്ന് തങ്ങളുടെ നാട്ടിലില്ലെന്ന് കണ്ടു. പല ഗ്രാമങ്ങളിലും ഭൂരഹിതർ നിയമസംരക്ഷണം വിശ്വസിച്ച് മിച്ചഭൂമിയിലേക്ക് അതിക്രമിച്ച് കയറി. എല്ലാ ഗ്രാമങ്ങളിലും ഭൂരഹിതർക്കും ഭൂവുടമകൾക്കും ഇടയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന അകൽച്ച പെരുത്തു. ഭൂരഹിതർ മിക്കവരും ഹരിജനങ്ങളാണെന്നതിനാൽ വയലൻസിന് വർണ്ണശുദ്ധിയുടെ വിശുദ്ധാംഗീകാരവും കിട്ടി'' (2007:13). ഭൂമിയുടെ ഉടമസ്ഥതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങൾക്കൊപ്പം ജാതിബോധവുംകൂടിയായപ്പോഴാണ് സംഘർഷം കനത്തത്. കേവലം ഭൂവുടമസ്ഥതാപ്രശ്നം പരിഹരിക്കുന്നതോടെ തീരുന്നതല്ല സംഘർഷങ്ങൾ എന്നും അത് ജാതിബോധത്താൽ കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്നതാണെന്നും കാലങ്ങളായിത്തുടരുന്ന വർണ്ണശുദ്ധിയുടെയും ദലിത് അടിച്ചമർത്തലുക

ളുടെയും വലിയ കഥകൾ അതിന് പിന്നിലുണ്ടെന്നും രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളിൽനിന്ന് മനസ്സിലാവുന്നു. ഖമ്മാവിഭാഗത്തിന്റെ കൈവശമുള്ള മിച്ചഭൂമി ഭൂരഹിതർക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുവാൻ അവർ തയ്യാറാവാത്തതിന് പിന്നിൽ ഭൂരഹിതർ ദലിത് ജനങ്ങളാണ് എന്ന കാരണമാണ് എന്ന് രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളിൽനിന്ന് മനസ്സിലാവുമ്പോഴാണ് ജാതിബോധത്തിന്റെ തീവ്രത എത്രമാത്രമാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നത്.

ദലിത് ജനത അനുഭവിക്കുന്ന ജാതിപീഡനങ്ങളുടെ നിരവധികാഴ്ചകൾ രവീന്ദ്രൻ ആവിഷ്ക്കരിക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒറീസയിലെ അത്തരമൊരു സംഭവത്തെക്കുറിച്ച്- ദലിത്കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു. മുൻകാലപ്രതാപത്തിന്റെ സ്മൃതികൾ പരിരക്ഷിക്കുന്ന ജമീൻദാരി കുടുംബത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിനകത്ത് ഒരു ദലിത് യുവാവിനെ നിഷ്ഠൂരമായി മർദ്ദിച്ചുകൊല്ലുന്നതും പോലീസുകാരന് കൈക്കൂലികൊടുത്ത് അത് ആത്മഹത്യയാക്കി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിവരണമാണത്. ജാതിവിവേചനത്താലും ചൂഷണത്താലും അജ്ഞതയ്ക്കുമേലുള്ള പലതരം തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കലുകളാലും ആണ് ഉന്നതകുലജാതർ അധികാരം നിലനിർത്തുന്നത്. മാലപ്പള്ളിയിൽനിന്നുള്ള മൂവായിരത്തിനാനൂറ് വോട്ടുകൾ ഗ്രാമപഞ്ചായത്ത് തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ നിയാമകഘടകമാണ്. മാലപ്പള്ളിയും മാദികപ്പള്ളിയും മറ്റ് കീഴ്ജാതിക്കാരും രാഷ്ട്രീയമായി ഇണങ്ങിയാൽ ഉന്നതകുലഹിന്ദുനേതൃത്വത്തെ പഞ്ചായത്തിൽ പരാജയപ്പെടുത്തുക എളുപ്പമാണ്. പക്ഷേ സന്തറാവൂരിന് ഇന്നുവരേയും ഒരു മാല സാരപാഞ്ചിനെ നേടുവാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ല. പഞ്ചായത്ത് അനിവാര്യമായും ഒരു ഖമ്മാ സ്ഥാപനമായി തുടരുന്നു എന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിലെ ജാതിവരേണ്യതയും രാഷ്ട്രീയവും അധികാരവും എല്ലാം പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയും പണംകൊണ്ടും പ്രത്യക്ഷമായ ഹിംസകൊണ്ടും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന പല ഗ്രാമങ്ങളിലെയും പഞ്ചായത്ത് രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രാകൃതത്ത്വത്തെപ്പറ്റിയും രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നുണ്ട്. ഒറീസ

യിലെ ഗ്രാമങ്ങൾ ഗ്രാമസമൂഹത്തിലുമേറെ പ്രാധാന്യം ജാതിസഭകൾക്ക് നൽകുന്ന താവണം ഗ്രാമവികസനത്തിലും ഭരണകാര്യങ്ങളിലും അവർക്കേറെ പ്രതിപത്തിയി ല്ലാത്തതിന് കാരണം എന്ന നിഗമനത്തിലേക്ക് അദ്ദേഹം എത്തിച്ചേരുന്നു. ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിൽ ജാതി എത്രമാത്രം തീക്ഷ്ണമാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയായി രുന്നു രവീന്ദ്രൻ.

5.3.1.3 ആദിവാസികൾ-അപരവല്ക്കരണമില്ലാത്ത നോട്ടം

ആദിവാസികളെ നോക്കിക്കാണുന്നതിൽ രവീന്ദ്രന്റെ സവിശേഷമായ നോട്ട ത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം തെളിഞ്ഞുകാണാം. ആദിവാസികളെ അപരിഷ്കൃതരും നാഗ രികരെ ഉദാത്തസംസ്കാരത്തിന്റെ വാഹകരുമായി കാണുന്ന സമീപനം രവീന്ദ്രൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആദിവാസികളോട് ഭരണകൂടവും മുഖ്യധാരാസമൂഹവും വെച്ചുപുലർത്തുന്ന സമീപനം അബദ്ധജടിലമാണ് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് *അകലങ്ങ ളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ വിവരണങ്ങളിൽ കാണാനാകും. ഖോണ്ഡുവർഗക്കാരെപ്പറ്റി പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സമതലങ്ങളിലെ സംസ്കാരമാണ് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ലളിതമായ ധാരണകളുമായി സമരസപ്പെട്ടുപോയിരുന്ന ഖോണ്ഡുക്കളുടെ ജീവി തത്തെ സങ്കീർണ്ണമാക്കിയതെന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ''സമതലസംസ്കാ രവും ആദിവാസി ഉദ്ധാരണപ്രവർത്തനങ്ങളും ഈ ഗ്രാമങ്ങളിലേക്ക് വഴിവെട്ടി എത്തിയതോടെ അവിടങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന സാമ്പത്തികാവസ്ഥകളുടെ ലാളിത്യം അപ്രത്യക്ഷമായി. പുതിയ സംസ്കാരവുമായുള്ള പരിചയം പുതിയ ഭൗതികാവശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഫലത്തിൽ ചെയ്തത്'' (2007:94). ഈ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രായോഗികമായ പരിഹാരം നിർദ്ദേശിക്കത്തക്കവിധം കാര്യക്ഷ മമോ ഉദാരമോ അല്ല സമതലസംസ്കാരവും വെൽഫെയർ വകുപ്പുകളും അതി നാൽ സംഭവിച്ചത് സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായ ശൈഥില്യമാണ്. ആദി വാസികളുടെ 'മ്ലേച്ഛതകൾ' പരിഹരിച്ച് സംസ്കാരത്തിന്റെ പൊതുധാരയിലേക്ക് അവരെ ഉദ്ധരിക്കാനുദ്ദേശിക്കുന്ന വെൽഫെയർ പ്രവർത്തനങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ

വിമർശിക്കുന്നു. സമതലസംസ്കാരത്തെ അത്യുദാരമായ ഒരു മാതൃകയായി അവലംബിക്കാനുള്ള പ്രവണതയാണ് ഈ കാഴ്ചപ്പാടിലെ പ്രധാന അബദ്ധം എന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സംസ്കാരങ്ങളെ മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്യുവാൻ യുക്തിസഹമായ പൊതുനിയമങ്ങളൊന്നുമില്ല. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ മൃദുലഭാവങ്ങളിലും പ്രകൃതിസാഹചര്യങ്ങളോടുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിലും കമ്മ്യൂണിറ്റി ബന്ധങ്ങളിലും മറ്റും സമതലസംസ്കാരം ഖോണ്ഡുകളുടെ സംസ്കാരത്തേക്കാളും പ്രാകൃതമാണെന്ന് നിഷ്പക്ഷമായ അപഗ്രഥനം സൂചിപ്പിക്കും. ഒരർത്ഥത്തിൽ വെൽഫെയർ വകുപ്പുകളുടെയും ഉദ്ധാരകരുടെയും സംരംഭങ്ങൾ ഖോണ്ഡുജീവിതത്തിന്റെ സാമ്പത്തികസാംസ്കാരികമേഖലകളിൽ മൂല്യത്തകർച്ചയുണ്ടാക്കി. ചൂഷണത്തിന്റെയും പീഡനങ്ങളുടെയും രാജപാതകളിലേക്ക് അവരെ ഇറക്കിവിടുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത് (2007:97). പലപ്പോഴും ആദിവാസികളെ 'സംസ്കൃതീ'കരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് മുഖ്യധാര നടത്താറുള്ളത്. അത് പക്ഷേ ആദിവാസികളുടെ ജീവിതത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കുകയാണ് പതിവ്. ആദിവാസികളുടെ തനത് സംസ്കാരത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രവർത്തനത്തിന് മാത്രമേ അവരുടെ പുരോഗതി ഉറപ്പുവരുത്തുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. അതേസമയം പോഷകാഹാരക്കുറവ് കാരണം മുരടിച്ച, ആധുനികലോകവിജ്ഞാനത്തിൽനിന്ന് അകന്ന ഒരു വർഗത്തെ അതിന്റെ സ്വയംഭാഗധേയങ്ങൾക്ക് വിടുന്നതും ഒരുപക്ഷേ സഹാനുഭൂതിപ്രദമാകില്ല. ആദിവാസി വികസനപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ നിരന്തരം നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധിയാണിത്. ഈ പ്രതിസന്ധിയെക്കുറിച്ച് ധാരണയില്ലാത്ത ഉദ്ധാരണശ്രമങ്ങൾ സാംസ്കാരികമായ അലംഭാവപ്രകടനം മാത്രമാവും. ഉദ്ധാരണം, പുനരധിവസിപ്പിക്കൽ തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾതന്നെ ഈ അർത്ഥത്തിൽ നിഷേധാത്മകമാണ് എന്ന രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ആദിവാസികളെ പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

ഗോത്രപ്രദേശങ്ങളിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരത്തിൽ ഗോത്രജനതയുടെ ചരി

ത്രവും സംസ്കാരവും അന്വേഷിക്കുകയും അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് രവീന്ദ്രൻ. ഗോത്രജനതയുടെ ചരിത്രം വിവരിക്കുന്നതിൽ പിൽക്കാലത്ത് വികസിച്ചുവന്ന കീഴാളപഠനത്തിന്റെ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതായിക്കാണാം. 'കീഴാളം' എന്ന ഗ്രാംഷിയൻ പരികല്പനയെ ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യങ്ങൾക്കുപയുക്തമായ വിധത്തിൽ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കർഷക ജനസാമാന്യത്തിന്റെയും ആദിവാസി, ദലിത് വിഭാഗങ്ങളുടെയും ചരിത്രത്തെ പുതിയ രീതിയിൽ നോക്കിക്കാണുകയായിരുന്നു കീഴാളപഠിതാക്കൾ ചെയ്തത്. ചൂഷണവും മേൽക്കോയ്മയും എന്നും ചവർപ്പോടെയല്ലാതെ സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കൊണ്ടറെഡ്ഡികളുടെ യുദ്ധവീര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രം രവീന്ദ്രൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ''1879-ൽ ജമീൻദാരിവ്യവസ്ഥയ്ക്കും ബ്രിട്ടീഷ് പോലീസിനുമെതിരായി കൊണ്ടറെഡ്ഡികൾ തൊവ്വനദൊര എന്ന അവരുടെ നേതാവിന് പിന്നിൽ അണിനിരന്നു. ഒരു വർഷം നീണ്ടുനിന്ന ദീർഘമായ ആ കലാപത്തിനിടയ്ക്ക് അനേകം പോലീസ് സ്റ്റേഷനുകൾ അവർ അഗ്നിക്കിരയാക്കി. ഭദ്രാചലം മുതൽ വിശാഖപട്ടണംവരെയുള്ള വനദേശങ്ങൾ മുഴുക്കെ ഒളിയുദ്ധങ്ങളുടെ അരങ്ങായി. വമ്പിച്ച സൈനികസന്നാഹങ്ങളുപയോഗിച്ചാണ് ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമെന്റ് ആദിവാസികളെ അമർച്ചചെയ്തത് (2007:23). 1915-ലും 1922,24-ലും ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ നടന്ന ആദിവാസികലാപങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഖംത്തി ഗോത്രമേഖല കീഴടക്കാൻ ശ്രമിച്ച ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായുള്ള യുദ്ധത്തിന്റെ ചരിത്രവും രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നു. ആദിവാസികലാപങ്ങളെല്ലാം പരാജയപ്പെട്ടെങ്കിലും ബ്രിട്ടീഷ് പോലീസിന് കനത്ത ആഘാതങ്ങളേൽപ്പിക്കാൻ അതിന് കഴിഞ്ഞു.

ആദിവാസികൾ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിനെക്കുറിച്ചും രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നു. ''കൂടുതൽ അഗാധവിപിനങ്ങളിൽ പാർക്കുന്നവർക്ക് പുറം ലോകവുമായുള്ള ബന്ധം സമതലത്തിൽ നിന്നുവരുന്ന വാണിഭക്കാർ മാത്രമാണ്. റെഡ്ഡി ഗ്രാമങ്ങളിൽ വിളയുന്ന ഓറഞ്ച്, ചെറുനാരങ്ങ, കമല എന്നീ പഴങ്ങളും കുരുമുളക് തുട

ങ്ങിയ മറ്റുല്പന്നങ്ങളും വാങ്ങിക്കുവാനാണ് ഇവർ കാട്ടിനകത്ത് വരുന്നത്. പുകയില, വസ്ത്രം, ഉണക്കമത്സ്യം തുടങ്ങിയവ റെഡ്ഡികൾക്കിഷ്ടമായ വസ്തുക്കളുമായി അവരെത്തുന്നു. ഒന്നോ രണ്ടോ ഉണക്കമീനുകൾക്കായി ഒരു നാരങ്ങാത്തോട്ടം മുഴുവൻ കച്ചവടം ചെയ്യപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളുണ്ട്. ഇത്തരം ചൂഷണങ്ങൾക്ക് അറുതിവരുത്തുവാൻ അധികൃതർക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. വനം കോൺട്രാക്ടർമാരും സമതലത്തിലെ സൂത്രശാലികളായ കച്ചവടക്കാരും ഇന്നും തുച്ഛമായ വിലയ്ക്ക് ഗിരിവർഗക്കാരുടെ അധ്വാനവും ഉല്പ്പന്നങ്ങളും നേടുന്നു (2007:28). ആദിവാസികളുടെ ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും അനുഭാവപൂർവ്വമായാണ് രവീന്ദ്രൻ നോക്കികാണുന്നത്. പ്രകൃതിക്ക് നിഗൂഢതകല്പിക്കുകയും പുണ്യം കല്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ് ആദിവാസികൾ. അവരുടെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അപ്രാപ്യവും അതിഭൗതികവുമായ അപരിചിതത്വവുമായി വിനിമയം ചെയ്യാനുള്ള വിസ്മയഭരിതനായ മനുഷ്യന്റെ വാഞ്ഛ അവന്റെ യുക്തിബോധത്തെ അതിജീവിക്കുന്നു എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചശേഷം പ്രകൃതിയുടെ നിഗൂഢപ്രത്യക്ഷത്തെ നേരിട്ട് കഴിയുന്ന ആദിവാസികളുടെ ജീവിതത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും പ്രകടമായിക്കാണുന്ന പ്രതീകാത്മകതയ്ക്കും അതിശയോക്തിക്കും കാരണം യുക്തിബോധത്തെ ജയിച്ചുനിൽക്കുന്ന ആ അതിഭൗതികതയാവണം എന്ന് രവീന്ദ്രൻ ആദിവാസികളുടെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച തന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രകൃതിയെ പൂർണ്ണമായി ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രം അതിജീവനം സാധ്യമാവുന്ന കാർഷികപൂർവ്വസംസ്കൃതിയാണ് ആദിവാസികൾ പിൻതുടരുന്നത്. പ്രകൃതിയുമായി ലയിച്ചുകഴിയുന്ന ആദിവാസികളെ അപരിഷ്കൃതർ എന്ന ലേബൽ ചാർത്തി വിലയിരുത്തുകയല്ല രവീന്ദ്രൻ. ആദിവാസി അനുഷ്ഠാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ മറ്റൊരു നിരീക്ഷണം നോക്കുക. ''ജീവിതരീതിപോലെ മൗലികമായ പ്രകൃതിഭീതിയുമായി മത്സരിക്കാനെന്നോണം അവർ നടത്തുന്ന ഭീതിതവും പ്രാകൃതവുമായ ബലികളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നൃത്തത്തിന്റെയും രതിയുടെയും ഗാഢാനുഭവങ്ങളായി പരിണമിക്കുകയാണ് പതിവ്. കേവല

മായ ഊർവ്വരതാപൂജമാത്രമാണോ അവ എന്നത് സംശയമാണ്. പ്രകൃതിയുടെ അവ്യാഖ്യേയതകൾക്കിടയിൽപ്പെട്ട് നിസ്സഹായരായ ഒരു വർഗത്തിന്റെ അസ്തിത്വ ദർശനമുണ്ട് അവയിൽ'' (2007:84). പ്രകൃതിയിൽനിന്നും വേറിട്ട അസ്തിത്വമില്ല ആദിവാസികൾക്ക്. ആദിവാസിജീവിതത്തിൽ പ്രകൃതിയാണ് മുഖ്യനിർണ്ണയം എന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ യാത്രികന്റെ നോട്ടമാണ് രവീന്ദ്രനിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

5.3.1.4 ദേവദാസികളും ലൈംഗികതൊഴിലാളികളും

*അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരു*ടെ ആമുഖത്തിൽ ഒ കെ ജോണി സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ സമൂഹത്തിൽ 'മാന്യത'യും പ്രശസ്തിയുമുള്ളവർ (പരസ്യമായി) കടന്നുചെല്ലാൻ മടിക്കുന്ന ഇടങ്ങൾ രവീന്ദ്രനെ ഭയപ്പെടുത്താറില്ല. എഴുത്തുകാർ മാന്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള മിഥ്യാധാരണകൾമൂലം ഉപേക്ഷിച്ചുപോവുന്ന അനുഭവങ്ങളുടെ അനേകം മേഖലകളുണ്ട് (2007:9). അത്തരം ഇടങ്ങളിലേക്കാണ് രവീന്ദ്രൻ സഞ്ചരിച്ചത്. പെദ്ധാപുരത്തെയും രാജ്മുണ്ഡ്രിയിലെയും തിക്കറപാഡയിലെയും ലൈംഗികതൊഴിലാളികളുടെ ഇടയിലേക്ക് മുൻവിധികളില്ലാതെ രവീന്ദ്രൻ കടന്നുചെല്ലുന്നു. സദാചാരപരമായ വിധികല്പനകൾ ഇല്ലാതെ അവരെ നോക്കിക്കാണുന്നു. അവരുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന് വിലകല്പിക്കുന്നു. അവരുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയും ദൈന്യവും കാണുന്നു. തന്റെ വിവരണങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. 'ഭോഗസ്ത്രീകൾ' എന്ന കുറിപ്പിൽ ഭോഗസമുദായത്തെക്കുറിച്ചും അവരുടെ ചരിത്രവും രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവദാസികളിൽനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നു അത്. ''കലാവന്തലു എന്ന തെലുങ്ക് പദത്തിന്റെ അർത്ഥം കലാഹൃദയരെന്നാണ്. പരമ്പരാഗതമായി വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭോഗസമുദായത്തിന്റെ ആലങ്കാരിക സംജ്ഞയാണ് അത്. ഒരിക്കൽ മതപരവും സാംസ്കാരികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഗതികൾ നിർണ്ണയിച്ചിരുന്ന ആ സ്ത്രീകൾ ഇന്ന് അതിവേഗം സാധാരണ വേശ്യകളായി പരിണമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്'' (2007:37). ഇന്ത്യയിൽ പലവിദൂരഗ്രാമങ്ങളിലും ദേവദാസികളാക്കപ്പെടുകയും പിൽക്കാലത്ത്

വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരികയും ചെയ്ത നിരവധി സ്ത്രീകൾ രവീന്ദ്രന്റെ ആഖ്യാനത്തിലുണ്ട്. ആചാരങ്ങളുടെ പേരിൽ ലൈംഗികതൊഴിലിൽ എത്തിപ്പെട്ട സ്ത്രീകൾ. രവീന്ദ്രൻ അവരിൽപലരുടെയും കുടിലിൽ താമസിക്കുന്നുമുണ്ട്. മാന്യതയുടെ മൂടുപടമില്ലാതെ അദ്ദേഹം അതെല്ലാം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. നാഗരികപുരുഷന്മാരാൽ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ദൈന്യത വെളിവാക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിന്റെയും പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ദാരിദ്ര്യത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* അത്തരം നിരവധി കാഴ്ചകൾ കാണാം. അറുപതോളം വേശ്യകൾ ഉള്ള തിക്കറപാഡയിലിരുന്ന് മറ്റൊരു തൊഴിലുമില്ലാത്തതിനാൽ ലൈംഗികത്തൊഴിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്ന അവരുടെ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു. ഇന്ത്യൻ മുഖ്യധാരയിൽനിന്നും അകറ്റപ്പെട്ട ഇത്തരം ജീവിതങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ചേർക്കുന്നു എന്നത് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ യാത്രികന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ പ്രത്യേകത വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികത്തൊഴിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ട ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലേക്ക് അവരെ നയിക്കുകയും അവരെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയും അതേസമയം അവരെ വിധിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സമൂഹത്തിന് നേരെയുള്ള വിമർശനമായി രവീന്ദ്രന്റെ ആഖ്യാനം മാറുന്നു.

5.3.1.5 പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും

അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ എന്ന പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ മുഖ്യമായും മനുഷ്യരിലേക്കായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ യാത്ര. കാല്പനികഭാവത്തെ കഴിയുന്നതും ഒഴിവാക്കി യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ മനുഷ്യരെ കാണാനും മുന്നിൽ വിടർന്നുനില്ക്കുന്ന ജീവിതത്തെ അറിയാനും ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ശ്രമിച്ചത്. യാത്രയിലുടനീളം രവീന്ദ്രൻ മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത് മനുഷ്യരെയും അവരുടെ പരിസരത്തെയും നിത്യജീവിതത്തെയുമാണ്. ഒരുപാട് മനുഷ്യർ അവരുടെ ജീവിതത്തിലെ വൈവിധ്യങ്ങൾ, അവരുടെ ആഗ്രഹങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങളും എല്ലാം രവീന്ദ്രന്റെ ആഖ്യാനത്തിലുണ്ട്. മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യസ്ത

തയും രവീന്ദ്രൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം അന്വേഷണങ്ങൾ നരവം ശാസ്ത്രസ്വഭാവം ഉള്ളവയാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളിൽ അനേകം നരവംശ ശാസ്ത്രക്കുറിപ്പുകൾ കാണാൻ കഴിയും. മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് അകന്നുകഴിയുന്ന മനുഷ്യരുടെയടുത്തേക്കാണ് പ്രധാനമായും അദ്ദേഹം ചെന്നെത്തിയത്. *അകലങ്ങ ളിലെ മനുഷ്യരിൽ* ഭൂരിഭാഗവും അവരെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനമാണ്. ഏകാകി യായ സഞ്ചാരിയെന്നൊക്കെ രവീന്ദ്രനെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും *അകലങ്ങ ളിലെ മനുഷ്യർ* പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യരുടെ ഇടയിൽ അവരോട് ഇടപ ഴകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സഞ്ചാരിയെയാണ് കാണാൻ കഴിയുക. ചുറ്റിലും മനുഷ്യർ, അവരുടെ ജീവിതം. മനുഷ്യപ്രകൃതിയിൽ അത്രമേൽ നിമഗ്നനായ ഒരു സഞ്ചാരി യുടെ 'മനുഷ്യജീവിതക്കുറിപ്പുകൾ' എന്ന് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരെ* വിശേഷിപ്പി ക്കാൻ കഴിയും. മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ എഴുത്തിൽ എല്ലാത്തരം അപരവത്ക രണത്തിനുമെതിരായ ശബ്ദം അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വിവിധതര ത്തിൽ അപരവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യർ. രാഷ്ട്രം-ഭരണകൂടം അപരമാക്കുന്നവർ, നാഗരികർ അപരമാക്കുന്നവർ, ജാതിയാൽ അപരമാക്കപ്പെടുന്നവർ എന്നിങ്ങനെ അപരവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യാവസ്ഥകളെ രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

പൊതുവെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽക്കാണുന്ന ഒന്നാണ് ദീർഘിച്ച പ്രകൃ തിവർണ്ണനകൾ. സഞ്ചരിച്ചെത്തിയത് മുഖ്യമായും മനുഷ്യനിലേക്കായതുകൊണ്ടു തന്നെ അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ അത് താരതമ്യേന കുറവാണ്. എങ്കിലും കുറഞ്ഞ വാക്യങ്ങളിൽ പ്രകൃതിയുടെ മനോഹാരിത രവീന്ദ്രൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നു ണ്ട്. ''അനേകം നിമ്നോന്നതങ്ങളിൽ ഇരുണ്ടും ക്രമരഹിതമായും കാണുന്ന പർവ്വ തപ്രകൃതിയാണ് ചുറ്റും. വൃക്ഷത്തണലുകളിൽ വിശ്രമിച്ചും കുന്നിൻചെരിവുകളെ ലാളിച്ചും മേഘക്കെട്ടുകൾ കറുത്ത ആഴങ്ങളിലേക്ക് മറിയുന്നു. അവയുടെ വഴിക ളിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞ് ചില അകലങ്ങളിൽ വെയിൽ ഒരു പകൽസ്വപ്നം പോലെ വീണിരിക്കുന്നു''(2007:171). ആധുനികതയുടെ വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വാത്മകത പ്രകൃതിയെ

മനുഷ്യനിൽനിന്ന് അപരമായിട്ടാണ് കണ്ടത്. പ്രകൃതിയെയും മനുഷ്യനെയും വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങളായിക്കാണുന്ന സമീപനം തന്നെയാണ് മുതലാളിത്തം പ്രകൃതിയിൽ നടത്തുന്ന അധീശത്വത്തിനും അനിയന്ത്രിതമായ ചൂഷണത്തിനും പിന്നിലുള്ളതും. ആധുനികതുടെ നാഗരികനോട്ടമല്ല പ്രകൃതിയെയും പ്രകൃതിയോടിണങ്ങിക്കഴിയുന്ന ആദിവാസികളെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലൊന്നും *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ എഴുത്തുകാരൻ പിൻതുടരുന്നത്; മറിച്ച് പ്രകൃതിയുടെ ഭാഗംതന്നെയായ മനുഷ്യനെയാണ്. ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു നിരീക്ഷണം ''അവസാനിക്കാത്ത പൂർണ്ണചന്ദ്രന്മാർ''എന്ന അധ്യായത്തിലുണ്ട്. ''മിക്ക ആദിവാസിവർഗങ്ങളെയും പോലെ ഖോണ്ഡുക്കളും പ്രകൃതിയുടെ ഭാവഭേദങ്ങളുമായി പ്രത്യക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുന്നവരാണ്.ഏതാണ്ട് എല്ലാ പൗർണ്ണമിരാത്രികളിലും ഖോണ്ഡുഗ്രാമങ്ങളിൽ ആഘോഷവേളകളാണ്. നിലാവ് മറ്റൊരു ലഹരിപോലെ അവരുടെ പാദങ്ങളിൽ താളവും കണ്ഠങ്ങളിൽ സംഗീതവും പൊഴിക്കുന്നു'' (2007:87). പ്രകൃതിയുടെ സൗന്ദര്യത്തിനുമുമ്പിൽ വിസ്മയം കൊള്ളുമ്പോഴും മനുഷ്യനുമായി ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ അവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ''തീരത്തിന്റെ അപ്രാപ്യതയും പൊതുനിർജനതയും കേവലവസ്തുക്കളെപ്പോലും പെരുപ്പിച്ച് അയഥാർത്ഥമായ പ്രതിമാനങ്ങളിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. നദീ മധ്യത്തിൽ വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങിയ തുരുത്തിൽക്കിടന്ന ഒറ്റപ്പോത്ത് വെറും പോത്തല്ല. അറിയുന്ന പ്രകൃതിയുക്തികൾക്കെല്ലാം വിലങ്ങനെ കിടന്ന ഒരസംബന്ധമാണത്.അതേപോലെ നദിക്ക് അഭിമുഖമായ ഉയർച്ചകളിൽ മുക്കുവർ കെട്ടിയ ഒറ്റപ്പെട്ട കുടിലുകൾ ബ്രഹ്മപുത്രയിൽനിന്ന് കാണുമ്പോൾ ദേവാലയങ്ങളാകുന്നു. എന്തിനെന്നില്ലാതെ, ആരോടെന്നില്ലാതെ മനസ്സ് കൃതജ്ഞതാഭരിതമാവും. ഏത് വരണ്ട ചേതനയിലും സെന്റിമെന്റുകൾ പിറക്കും. എത് ഭൗതികതയും ഒരു നിമിഷം സംശയിക്കും'' (2007:129). തീരത്തിന്റെ അപ്രാപ്യതയും പൊതുനിർജനതയും അയഥാർത്ഥമായ പ്രതിമാനങ്ങളാൽ അനുഭവപ്പെടുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ അലൗകികതയ്ക്കൊപ്പംതന്നെ മുക്കു

വർ കെട്ടിയ ഒറ്റപ്പെട്ട കുടിലുകൾ കാണുമ്പോഴാണ് രവീന്ദ്രന്റെ മനസ്സ് കൃതജ്ഞ താഭരിതമാവുന്നത്.

5.3.1.6 വ്യക്തികഥനങ്ങൾ

സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്നത് ഗ്രാമമായാലും ഗിരിപ്രദേശങ്ങളായാലും ആദിവാസി ഗോത്രങ്ങളായാലും അവയെപ്പറ്റി പൊതുവായി വിവരിക്കുകയും പിന്നീട് സവിശേ ഷമായ കാഴ്ചകളിലേക്ക് പോവുകയുംചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കു ന്നത്. ഗ്രാമത്തിന്റെ മൊത്തം ജനജീവിതത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന രീതിയിൽ ചില വ്യക്തികളുടെ ജീവിതം രവീന്ദ്രൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സവിശേഷമായ അത്തരം വ്യക്തികഥനങ്ങൾ വായനക്കാരെ ആകർഷിക്കുന്നവയാണ്. മരട്മല്ലി യിലെ ബജാർദുരയെപ്പറ്റിയുള്ള ''വനമേഖലയിലെ വിപണികൾ''എന്ന അധ്യായ ത്തിലുള്ള വിവരണം വ്യക്തികഥനത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. പൊതുവെ ആദിവാസി ജീവിതത്തെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യസാമ്പത്തികസ്ഥാപന മാണ് വനാന്തരത്തിലെ ആഴ്ചവിപണികൾ. എല്ലാശനിയാഴ്ചയും അതിരാവിലെ ആഴ്ചവിപണിയിൽ എത്തുന്നയാളാണ് ബജാർദുര. ഇരുപത്തിയാറ് നാഴിക അക ലെയുള്ള ഗ്രാമത്തിൽനിന്നാണ് അയാൾ വരുന്നത്. തലേദിവസം ഉച്ചയ്ക്ക് പുറപ്പെ ടണം എന്നാലെ രാവിലെ ചന്തയിലെത്തുള്ളൂ. വിൽക്കാനും വാങ്ങാനും അവിടെ അയാൾക്കൊന്നുമില്ല. ചിലപ്പോൾ വീട്ടുകാരി പോറ്റുന്ന ഒരു കോഴി, കുറച്ച് കോഴി മുട്ടകൾ, കാട്ടിൽനിന്ന് തേടിപ്പിടിച്ച ഏതാനും അടുക്ക് തേൻകൂടുകൾ എന്നിവ അയാൾ കൂടെകൊണ്ടുവരുന്നു. വിറ്റുകിട്ടുന്ന കാശ് ചന്തദിവസം സജീവമായിത്തീ രുന്ന മരട്മല്ലിയിലെ ചാരായഷാപ്പിൽ തീരും. ഒരു പൊതി ഉണക്കമത്സ്യമോ ഒരു തുണ്ടം പുകയിലയോ വാങ്ങുവാൻ ചില്ലറ ശേഷിച്ചാലായി. പിന്നെ ദീർഘവും മുഷിപ്പനുമായ മടക്കയാത്രയാണ്. അനേകം നാഴിക നടന്ന് ചന്തയിലെത്തുന്ന തിലും ഒരുപകൽ അവിടത്തെ തിരക്കിൽ തങ്ങുന്നതിലും പരിക്ഷീണരായി മടങ്ങു

ന്നതിലുമെല്ലാം ഒരുതരം അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയും വിനോദത്തിന്റെയും പ്രവണത യുണ്ടെന്ന് ബജാർദുരയുടെ വ്യക്തികഥനത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഗോദാവരിയിലെ മുക്കുവത്തിയായ നീലയെക്കുറിച്ചുള്ള ''ഗോദാവരിയിലെ മുക്കുവത്തി'' എന്ന അധ്യായം ഒരു ചെറുകഥയുടെ ഭാവതീവ്രത അനുഭവിപ്പി ക്കുന്ന ഒന്നാണ്. വേനൽ മാസത്തിൽ രാജ്മുണ്ഡ്രിയിൽനിന്ന് ഭദ്രാചലത്തേക്ക് തോണി തുഴഞ്ഞെത്തിയതാണ് നീലയും കുടുംബവും. വർഷകാലത്ത് ഗോദാവരി യിൽ മീൻപിടിക്കുക ശ്രമകരമാണ്. മഴക്കാലത്തേക്കുകൂടി വല്ലതും കരുതുവാ നുള്ള പാഴ്സംരംഭങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ് ഭദ്രാചലത്തേക്കുള്ള നീണ്ട മീൻപിടുത്തയാ ത്ര. അച്ഛനും അനിയനും രണ്ടും ഒന്നും വയസ്സായ രണ്ടുകുട്ടികളുമുള്ള നീലയുടെ കുടുംബം മാർച്ച് ആദ്യം പുറപ്പെട്ടതാണ് ജൂൺ മധ്യത്തിലവരെത്തി. അഞ്ചോ പത്തോ ദിവസങ്ങൾ ഭദ്രാചലത്ത് തങ്ങുകയും പിന്നീട് നദി കവിഞ്ഞൊഴുകാൻ തുടങ്ങുന്നതിനുമുൻപ് മടങ്ങുകയും ചെയ്യും. നദിയുടെ മണൽത്തിട്ടയിൽ അവർ ഭക്ഷണം പാകംചെയ്ത് കഴിക്കും. രാത്രിയിൽ വഞ്ചിയിൽ ഉറങ്ങും. കുഞ്ഞിനെയും അച്ഛനെയും നീലതന്നെ കുളിപ്പിക്കും. ഇത്തവണ മീനൊന്നും കിട്ടിയില്ല വിൽക്കാൻ. ഭദ്രാചലത്തെ അതിവിശാലമായ മണൽത്തിട്ടിൽ നീലയെ കണ്ടതിന്റെ അടുത്തദിവസങ്ങളിൽ ഗോദാവരിയിലെ വെള്ളപ്പൊക്കത്തിനെക്കുറിച്ച് രവീന്ദ്രൻ അറിയുന്നു. കഴിഞ്ഞ ഒരു പതിറ്റാണ്ടിനിടയ്ക്ക് നദി ഇത്രയും ക്രുദ്ധയായിട്ടില്ല നീലയ്ക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചിരിക്കും? നീലയുടെ കുടുംബം ഭദ്രാചലം വിട്ടിരി ക്കുമോ? വിട്ടിരിക്കുമെങ്കിൽ വഴിയിൽ എവിടെയാവും അവർക്ക് തങ്ങാൻ ഇടം കിട്ടിയിട്ടുണ്ടായിരിക്കുക? വഞ്ചിക്കകത്ത് കൊട്ടിപ്പൊക്കിയ മുളപ്പാത്തിയിൽ അന്ന് വൈകുന്നേരം ശാന്തമായി ഉറങ്ങിക്കണ്ട, നീലയുടെ മുലകുടിമാറാത്ത കുഞ്ഞിന്, അവൾക്ക്, കിഴവനായ അച്ഛന്, രാജമുണ്ഡ്റിയിൽ അവളെ കാത്തിരിക്കുന്ന ഭർത്താ വിന് എന്തു സംഭവിച്ചിരിക്കും. ഇങ്ങനെ സ്വയം ചോദിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥനം അവ സാനിക്കുന്നത്. തിക്കറപാഡയിലെ ദ്രൗപതി, പയ്കാരപൂർ ഗ്രാമത്തിലെ ചിത്തര

ഞ്ജൻ മിശ്ര തുടങ്ങി നിരവധി വ്യക്തികളുടെ ജീവിതകഥകൾ രവീന്ദ്രൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുവെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ കാണുന്ന പുറംകാഴ്ചകളുടെ കേവലവിവരണങ്ങൾക്കപ്പുറം മനുഷ്യന്റെ നിത്യജീവിതത്തെ നിരീക്ഷിക്കുകയും ജീവിതഗതിയെ മനസ്സിലാക്കുകയും, വ്യക്തികളുടെ ജീവിതത്തെ നിത്യവൃത്തിവിവരണങ്ങളിലൂടെ ജൈവസമ്പൂർണ്ണതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയുമാണ് രവീന്ദ്രൻ. മനുഷ്യനെയും മനുഷ്യജീവിതത്തെയും അടുത്തറിയാനുള്ള യാത്രികന്റെ പ്രേരണയിൽനിന്നാണ് ഇത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങൾ സാധ്യമാവുന്നത്. സഞ്ചാരിയുടെ കേവലമായ നിരീക്ഷണത്തിൽനിന്നും ജീവിതത്തിലേക്ക് കയറിച്ചെല്ലാനുള്ള ത്വരയായി അതിനെ കാണാം. അതുവഴി സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ വിപുലമാക്കാനുള്ളശ്രമമായും അത് മാറുന്നു.

5.3.1.7 *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിലെ* സ്ഥലം

യാത്രാവിവരണത്തിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിൽക്കുന്നത് സ്ഥലവിവരണം തന്നെയാണ്. സ്ഥലം എന്നത് ഭൂപരമോ, സാംസ്കാരികപരമോ, ചരിത്രപരമോ, ഭാവനാത്മകമോ ഒക്കെയാവാം. അത്തരമൊരു സ്ഥലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് മനുഷ്യവിനിമയങ്ങളെയും സാമൂഹ്യവ്യവഹാരങ്ങളെയുമെല്ലാം യാത്രികൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. യാത്രികന്റെ സ്വന്തം സ്ഥലം അതായത് നാട് ആ സന്ദർഭങ്ങളിൽ യാത്രികന്റെ ഉള്ളിൽ പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യും. പക്ഷേ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* സ്വന്തം നാടിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൃഹാതുരസ്മരണകളോ സ്വന്തം നാടിനെയും സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന ദേശത്തെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വിചാരങ്ങളോ കാണുന്നില്ല.

സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിലെ സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തി ആലോചിച്ചാൽ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നതായിക്കാണാം. ഒന്ന് ഭൂപരമായ സ്ഥലമാണ്. രണ്ടാമത് സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്ഥലം. രണ്ടാമത്തെ ഈ സ്ഥലത്തിൽനിന്നും സവിശേഷമായി കണ്ടെ

ത്താവുന്ന കീഴാളയിടം അഥവാ കീഴാള ഇന്ത്യ എന്ന മൂന്നാമത്തെ സ്ഥലം അഥവാ ഇടം.

ഭൂപരമായ സ്ഥലം ഭൂപ്രദേശവും കാലാവസ്ഥയും എല്ലാം ചേർന്ന ഒന്നാണ്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* സമതലപ്രദേശങ്ങളും ഗിരിനിരകളും വനങ്ങളും മഹാനദികളും എല്ലാം വിവരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. രവീന്ദ്രൻ സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന ഭൂപ്രദേശങ്ങളാണവ. രവീന്ദ്രൻ പലസന്ദർഭങ്ങളിലും നടത്തുന്ന സംക്ഷിപ്തമായ പ്രകൃതി വർണ്ണനകളിലും വഴിവിവരണങ്ങളിലും ഭൂപരമായ സ്ഥലം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അത്തരത്തിൽ സ്ഥലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു വിവരണം നോക്കുക.''ഈ പർവ്വതപാർശ്വങ്ങളിൽ പകൽ നേരത്തേ തുടങ്ങുന്നു. വൈകുന്നേരം വേഗമിരുളുകയും ചെയ്യും. റെംഗാം എന്ന കുന്നിനുമുകളിൽ എന്റെ നീപ്പാളി സ്നേഹിതന്റെ വീട്ടുമുറ്റത്തിരുന്നാൽ താഴെ ഗ്രാമത്തിനുമുകളിൽ മലകളിറങ്ങി വന്ന ഇരുട്ട് സാന്ദ്രമാവുന്നത് കാണാം. ഒന്നോ രണ്ടോ തീനാളങ്ങൾകൂടി തെല്ലിട തങ്ങിയേക്കും. പിന്നെ മെബു ശാന്തനിശബ്ദമായ ഒരു നിർവ്വീര്യതതന്നെ തെക്ക് കാടിനും സിയാങ്ങിനും മുകളിൽ ഇരുണ്ട ശൂന്യതയാണ്. പകലെങ്കിൽ സിയാങ്ങിന്റെ ഊഷരമായ തീരപ്രകൃതി ഒരു ചരിത്രാതീതജന്തുവിനെപ്പോലെ കാടുകൾക്കിടയിലൂടെ പുളഞ്ഞിഴഞ്ഞ് കിഴക്ക് ലോഹിതിന്റെ ദൂരധവളിമവരെ ചെല്ലും''(2007:147). ഭൂപരമായ സ്ഥലവിന്യാസങ്ങളെ ദൃശ്യാത്മകമായാണ് രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ''രവീന്ദ്രന്റെ ഈ വിവരണങ്ങളുടെ പ്രത്യേകത ദൃശ്യമെന്ന നിലയിൽ അകാരങ്ങൾക്കും നിറങ്ങൾക്കും ചിത്രസദൃശമായ രൂപങ്ങൾക്കും ലഭിക്കുന്ന നിർണായകത്വമാണ്. ആകൃതികളും വർണഭേദങ്ങളും ചിത്രങ്ങളുമായിട്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്ഥലത്തെ കാണുന്നതെന്നുപോലും തോന്നിപ്പോകും. വൃക്ഷങ്ങളെയല്ല വൃക്ഷരൂപങ്ങളെയാണ് അദ്ദേഹം പ്രകൃതിയിൽ ദർശിക്കുന്നത്; പർവ്വതങ്ങളേക്കാൾ പർവ്വതാകാരങ്ങൾ'' (നാരായണൻ, 2011:10). ഒരു ചിത്രത്തിലെ രൂപങ്ങളെയും ആകാരഭംഗിയെയും വർണ്ണവൈവിധ്യങ്ങളെയും ആസ്വാദനപരമായി വിവരിക്കുന്നതുപോലെ സ്ഥലത്തിന്റെ നാനാവിധപടർപ്പുകളെ രവീന്ദ്രൻ വാങ്മയചിത്രങ്ങളാക്കുന്നു.

അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിലെ സ്ഥലസവിശേഷതകളെ വേർതിരിച്ചെടുക്കു മ്പോൾ രണ്ടാമതായി തെളിഞ്ഞുവരുന്നത് സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്ഥലമാണ്. ഇന്ത്യൻ ഉൾഗ്രാമങ്ങളും ആദിവാസിഗോത്രങ്ങളും എല്ലാം അതുവരെ മുഖ്യധാര സങ്കല്പിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഇട മായിട്ടാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* തെളിയുന്നത്. അത് ഒരേസമയം സാംസ്കാരികപരമായ സവിശേഷതകൾ നിറഞ്ഞഇടങ്ങൾ ആകുമ്പോൾത്തന്നെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും ജാതിസ്പർദ്ധയും ദലിത്, ആദിവാസി, സ്ത്രീപീഡനവും ചൂഷണവുമെല്ലാം നടക്കുന്ന ഇടം കൂടിയാണ്.

സവിശേഷമായ ഒരു സാമൂഹികസ്ഥലമാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* കാണാൻ കഴിയുന്നത്. എങ്ങനെയാണ് ഒരു യാത്രികൻ തന്റെ നോട്ടത്തെ ഒരു പ്രത്യേക സാമൂഹികസ്ഥലത്തേക്ക് ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുന്നത് എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണ മാണത്. എന്തുകൊണ്ടായിരിക്കും രവീന്ദ്രൻ ഇന്ത്യൻ ഉൾഗ്രാമങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും അന്വേഷണാത്മകസ്വഭാവമുള്ള ഒരു യാത്ര നടത്തിയത്. ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പൊതുസങ്കല്പം ഗ്രാമം നന്മകളുടെ ഇടം എന്നതാണ്. അതേസമയം നഗരം എല്ലാത്തരം തിന്മകളും കുടികൊള്ളുന്ന സ്ഥലമായും സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. പൊതുവെ സാഹിത്യാദികലകളിൽ നന്മയുടെയും പരസ്പരസഹകരണത്തി ന്റെയും ഇടമായിട്ടാണ് ഗ്രാമം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടത്. ഏറ്റവും വിശുദ്ധമായതും, മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾ ഏറ്റവും ഊഷ്മളമായി നിലനിൽക്കുന്നതുമായ, യാതൊരു തര ത്തിലുള്ള സാമൂഹികവിവേചനവും ഇല്ലാത്ത, കാല്പനികവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ഒരു സ്ഥലമായിട്ടാണ് ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഗാന്ധിയുടെ ഗ്രാമസങ്ക ല്പങ്ങളും അത്തരത്തിൽ കാല്പനികമായ ഒന്നായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ സാമൂഹികജീ വിതത്തിന്റെ മാതൃകാപരമായ അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റ് എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഗാന്ധി ഗ്രാമങ്ങളെ വിലയിരുത്തിയത്. പക്ഷേ അംബേദ്കർ നഗരങ്ങളെ കണ്ടത് പലമയു ടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സ്വാഭാവികമായ പ്രകാശനയിടങ്ങൾ എന്ന നില

യ്ക്കാണ് (സന്തോഷ്, 2020:117). *അസ്പൃശ്യർ അഥവാ ഇന്ത്യയുടെ ഗെറ്റോസന്തതികൾ* എന്ന കൃതിയിൽ ഗ്രാമം എന്നത് ഒരു അടഞ്ഞവ്യവസ്ഥയാണെന്ന് അംബേദ്കർ പറയുന്നു. ഇന്ത്യൻഗ്രാമങ്ങൾ സാമൂഹികസംവിധാനത്തിന്റെ ആദർശ രൂപങ്ങളാണെന്ന വാദത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരത്തെ തുറന്നുകാണിക്കാൻ ഇന്ത്യൻ ഗ്രാമസമൂഹത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ ചിത്രം അംബേദ്കർ നല്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ ഗ്രാമമെന്നത് ഒരു കേവലസാമൂഹികഘടകമല്ല. വിവിധജാതികൾ അടങ്ങിയതാണത്. ജാതിയാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യൻ ഗ്രാമത്തിനുള്ളിലെ ജീവിതചിത്രം അംബേദ്കർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിന് പുറത്തേക്കുള്ള യാത്രകൾ പ്രയാസകരമാണ് ഗ്രാമത്തിന്റെ വാതിലുകളെല്ലാം കൊട്ടിയടയ്ക്കപ്പെട്ടതാണ്. അതിലേക്ക് വെളിച്ചം വരുന്നില്ല. ചലനാത്മകതയില്ലാത്ത ഇടമാണത്. ജാതിയുടെ കൂടാരമാണ് ഗ്രാമം എന്നും അംബേദ്കർ പറയുന്നുണ്ട് (2000:28). ഒരേസമയം നിഷ്കളങ്കതയെയും ഹിംസയെയും ഗ്രാമം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രൻ ഈ ഗ്രാമത്തെയാണ് കണ്ടത്. അന്തഃസംഘർഷങ്ങളുടെയും നിഗൂഢതകളുടെയും ഇടമായി ഗ്രാമം എന്ന സാമൂഹികസ്ഥലം *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ൽ വെളിപ്പെടുന്നു. ''പുകയുന്ന ഗ്രാമങ്ങൾ'' എന്ന പേരിലുള്ള ആദ്യ അധ്യായത്തിൽത്തന്നെ പണംകൊണ്ടും ഹിംസകൊണ്ടും ഭരണകൂടശക്തികൊണ്ടും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നതും ഏതുസമയത്തും പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നതുമായ ഗ്രാമഘടനയുടെ ചിത്രം രവീന്ദ്രൻ വരച്ചുകാണിക്കുന്നുണ്ട്. ജാതിസ്പർദ്ധയും ജാതിരാഷ്ട്രീയവും നടമാടുന്ന സ്ഥാനമാണത്. ദലിത് വിഭാഗങ്ങളെ തമ്മിലടിപ്പിച്ച് നേട്ടം കൊയ്യുന്ന വരേണ്യവിഭാഗങ്ങളുണ്ട് അവിടെ. ഭൂവുടമസ്ഥരും ഭൂരഹിതരും മിച്ചഭൂമിക്കായി ശബ്ദമുയർത്തുന്ന ദലിതരുമുണ്ട്. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയും വിനോദത്തിന്റെയും പ്രവണതയുണ്ടെന്ന കരുതാവുന്ന വനമേഖലയിലെ ആഴ്ചവിപണികൾ നടക്കുന്നതും ദേവദാസികളായിരുന്ന, ലൈംഗികത്തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ ഉള്ളതും ആ സാമൂഹികസ്ഥലത്താണ്. ബജാർദുരയെപ്പോലെയുള്ള പല വ്യക്തികളെയും അവിടെക്കാണാം. ഉൾവലിയൽസ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന, ഇച്ഛാശക്തിയുടെ ലാഞ്ഛനകൾ

പോലുമില്ലാത്ത ഇടങ്ങളാണത്. അദൃശ്യശക്തികളുടെ പേരിൽ മാത്രം എല്ലാം ചെയ്യപ്പെടുകയും വിവരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന അമ്പോറുകളുടെ സമതലം, തല വേട്ടക്കാർ എന്നിങ്ങനെ വൈചിത്ര്യങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന സ്ഥലംകൂടിയാണ ത്.

നന്മയും തിന്മയും ഇടകലർന്ന് സങ്കീർണ്ണമായ ഗ്രാമങ്ങൾക്കൊപ്പം പഴയ മുഖംമോടികളഴിക്കാത്ത ഒരു കൂട്ടം നഗരങ്ങളും ആ സങ്കല്പത്തിലുണ്ട്.''അപക്വ മായ ആധുനികബോധം, ഭ്രാന്തമായ ഈശ്വരോന്മുഖത്വം, അജ്ഞത, ദാരിദ്ര്യം, രാഷ്ട്രീയസ്പർദ്ധ, നൈതികപ്രതിസന്ധി, വൃത്തിരാഹിത്യം, പരിഷ്കാരഭ്രമം, ഗ്രാമ്യത എന്നിവയിൽ സങ്കീർണ്ണമായ ഇന്ത്യൻജീവിതത്തെ ദൽഹിയെക്കാളും ബോംബെയെക്കാളും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് ഈ ചെറിയ പട്ടണങ്ങളും അവി ടത്തെ ജനസഞ്ചയങ്ങളുമാണ്'' (രവീന്ദ്രൻ, 2007:48). ഇന്ത്യൻജീവിതയാ ഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളാണത്.

മൂന്നാമത്തേത് സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്ഥലത്തുനിന്നും സവിശേഷമായി കണ്ടെത്താവുന്ന കീഴാളജനതയുടെ ഇടം ആണ്. ഇന്ത്യൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന, ഇന്ത്യയിലെ അടിത്തട്ട് ജനതയെ അഭിസം ബോധനചെയ്യുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വലിയ പ്രതിസന്ധിയെ രവീന്ദ്രൻ സ്പർശി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ദലിത്, കീഴാളബഹുജനവിഭാഗങ്ങൾ, കർഷകസമൂഹങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഭരിക്കപ്പെടുന്ന വിഭാഗങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവ് രവീന്ദ്രനിൽ ശക്തമായിരുന്നു എന്ന് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലാ വും. യഥാർത്ഥ ഇന്ത്യൻജനത എന്ന് പറയുന്നത് അടിത്തട്ടിലെ ജനതയാണ് എന്ന് മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ട് ആ അടിത്തട്ട് ജനതയുടെ അടുത്തേക്കാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* രവീന്ദ്രൻ ചെന്നെത്തിയത്. അവരുടെ അവസ്ഥയാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. ഇന്ത്യയുടെ അടിത്തട്ടുകൾക്കിടയിലൂടെയുള്ള ആഴത്തിലുള്ള ആ സഞ്ചാരം ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം കൂടിയായി മാറുന്നു. ഇന്ത്യൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ മനസ്സിലാ

ക്കിയിട്ടില്ലാത്ത ഒരു രാഷ്ട്രീയമേഖലയിലേക്ക് ചെല്ലുകയും അടിത്തട്ട് ജനതയുടെ ഇടം കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. ആ ഇടത്തിൽ തൊഴിലാളികളും ദലിതരും ആദിവാസികളും കർഷകരും സ്ത്രീകളുമുണ്ട്. മർദ്ധിതവിഭാഗങ്ങൾ എന്ന് വിളിക്കാവുന്നവരുടെ ഇടമാണത്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ*നിന്ന് മൂന്നാമതായി കണ്ടെത്താവുന്ന ഇടമാണത്.

5.3.2 സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ

രവീന്ദ്രന്റെ ആദ്യവിദേശയാത്രാവിവരണമാണ് 1984–ൽ എഴുതിയ*സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ.* യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ നിയതസങ്കല്പത്തിൽപ്പെടുന്ന ഒരു കൃതിയല്ല *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ* എന്ന് *സഞ്ചാരസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ* എന്ന കൃതിയിൽ വി. രമേഷ്ചന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (1989:147). മലയാളം അതുവരെ പരിചയിച്ച വിദേശയാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ സ്വഭാവമായിരുന്നില്ല *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ*ക്ക് എന്നതായിരിക്കണം അത്തരമൊരു അഭിപ്രായം ഉയർന്നുവരാൻ കാരണം. മുൻഗാമികൾ പരിചരിച്ച രീതിയിൽനിന്നെല്ലാം അകന്നുനിൽക്കുകയും യാത്രികന്റെ വീക്ഷണസ്ഥാനവും വിവരണശൈലിയും ഭാഷാപരിചരണവുമെല്ലാം നവീകരിക്കുകയും സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന ജനുസ്സിനെത്തന്നെ പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയുമായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. യാത്രാവിവരണങ്ങൾ പൊതുവെ ഒരു രാജ്യത്തിലെ നിരവധി സ്ഥലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് അതെല്ലാം വിവരിച്ചുപോവുന്ന രീതിയിലാണ് എഴുതപ്പെടാറ്. *സ്വിസ് സ്കെച്ചുക*ളിൽ ഒരു സ്ഥലത്ത് മാസങ്ങളോളം താമസിച്ചുകൊണ്ട് അവിടത്തെ ജീവിതത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ലീമാത്ത് എന്ന കമ്മ്യൂണിലെ മനുഷ്യരെയും അവരുടെ ജീവിതത്തെയും വിവരിക്കുന്നതിലൂടെ സ്വിറ്റ്സർലാന്റിന്റെ മൊത്തം ചിത്രംതന്നെയാണ് രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു എഴുത്താണ് ആ കൃതിയിൽ പിന്തുടരുന്നത്. അവികസിതരാജ്യങ്ങൾക്ക് കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന അദ്ഭുതമാണ് സ്വിറ്റ്സർലാന്റ്. മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയിൽ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളും സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളു

മെങ്ങനെ? അവരെ നയിക്കുന്ന നൈതികതയും സദാചാരസങ്കല്പങ്ങളും എന്താണ്? എന്നതൊക്കെ അന്വേഷിക്കുന്ന യാത്രയാണ് *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളി*ലേത്. സ്വിറ്റ്സർലാന്റിലെ സാമൂഹികസാമ്പത്തികരാഷ്ട്രീയാവസ്ഥകളിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരമായിരുന്നു അത്.

5.3.2.1 ആധുനികലോകബോധവും രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചാസ്ഥാനവും

കൊളോണിയൽ ആധുനികത മുന്നോട്ടുവെച്ച ജീവിതവീക്ഷണവും ലോകബോധവുമാണ് ഒരു ജനുസ്സ് എന്നനിലയിൽ മലയാളത്തിലെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം വളർന്നതുമുതൽ അതിന്റെ കാഴ്ചയെ നിർണയിച്ചുപോന്നിട്ടുള്ളത്. യുറോപ്യൻരാജ്യങ്ങൾ കോളനി സ്ഥാപിച്ച രാജ്യങ്ങളിലെല്ലാം അടിച്ചേൽപ്പിച്ച യുറോപ്പിന്റെ സാംസ്കാരിക മേൽക്കോയ്മ യൂറോപ്പിനെ ഉദാത്തമായി സങ്കല്പിക്കുന്നതിലേക്ക് കോളനിപ്രജകളെ നയിച്ചു. യൂറോപ്യൻസംസ്കാരത്തെ ഉദാത്തമായിക്കാണുന്ന ഈ സമീപനം യാത്രാവിവരണത്തിലെ കാഴ്ചയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു. രവീന്ദ്രന്റെ *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ* പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ആധുനികത നിർമ്മിച്ച ലോകബോധത്തിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സഞ്ചാരിയെ അതിൽ കണ്ടെത്താനാകും. യൂറോകേന്ദ്രിതവാദപരമായ വീക്ഷണങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളും അതിലുണ്ട്. ആധുനികത മുന്നോട്ട് വെച്ച സാർവ്വലൗകികമനുഷ്യൻ എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂന്നി ആഗോളമനുഷ്യനെ നോക്കികാണാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ആധുനികതയുടെ അധിനിവേശസ്വഭാവത്തെ, യൂറോപ്യൻ ആധുനികതയുടെ കപടമുഖങ്ങളെ വിമർശനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് രവീന്ദ്രൻ. മൂന്നാംലോകരാഷ്ട്രത്തിലെ മാർക്സിസത്തോട് ആഭിമുഖ്യമുള്ള ഒരു പൗരൻമുതലാളിത്ത സമ്പന്നരാഷ്ട്രത്തെ സാമ്രാജ്യത്വവിമർശനസ്വഭാവത്തോടെനോക്കിക്കാണുന്ന രചനയാണ് *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ.*

മൂന്നാം ലോകത്തിലെ പ്രജ എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വിസ് വിവരണങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. ''ഇരുപത്തിയാറ് മൾട്ടിനാഷനലുകളുടെ ഈ പിതൃഗൃഹം എന്നെപ്പോലുള്ള ഒരു ശരാശരി മൂന്നാംലോകക്കാരന് ഐശ്വര്യത്തിന്റെ ഒരു സമഗ്രസ്വരൂപമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒന്നിലേറെ അന്യവും''(2011:232). എന്ന് രവീന്ദ്രൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് സ്വിസ് സമൂഹികജീവിതത്തിൽ ഇടപെടുന്നതിന്റെയും കാഴ്ചക്കാരനാവുന്നതിന്റെയും വിവരണങ്ങൾക്കു ശേഷം ഇങ്ങനെ തുടരുന്നു. ''സാമൂഹ്യവേഴ്ചകളുടെ ആ നാനാ അനുഭവങ്ങൾ അവയുടെ പ്രകടമായ സ്വഭാവങ്ങളിൽ അപ്രസന്നമായിരുന്നില്ല എങ്കിലും അപകർഷചിന്തയ്ക്കു സദൃശ്യമായ ഒരു സ്വാവബോധത്തിന്റെ അലോസരം എന്നെ പിൻതുടർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ബാറുകളിലും ട്രെയിനുകളിലും തെരുവുകളിലും നേരിടുന്ന പരിഗണനാപൂർവ്വമായ അന്വേഷണങ്ങളും സൗഹൃദങ്ങളും തീർത്തും നൈസർഗികമല്ലെന്ന് ഈ ബോധം ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ചെറിയ അത്തരം സൗഹൃദങ്ങൾക്കും എൽസാൽവദോറിലെ ഗറില്ലകൾക്കു കാശുപിരിച്ചയക്കുന്നതുപോലുള്ള വലിയ ഔദാര്യത്തിനും പിന്നിൽ ഒരേപോലെ ഒരുവികാരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണുള്ളത്. വെസ്റ്റേൺ പൊളിറ്റിക്കൽ ലിബറലിസത്തിന്റെയും ക്രിസ്റ്റ്യൻ ചാരിറ്റിയുടെയും സ്വയംമാന്യതയാണതെന്നു ഞാൻ ധരിച്ചു. തങ്ങളെക്കുറിച്ച് തങ്ങളുടെ പ്രാമാണികത്വത്തെക്കുറിച്ചു പൂർണ്ണ ബോധ്യമുള്ള ഒരു ഉന്നതവർഗ്ഗം (സൂപ്പർ സ്പീഷീസ്) കനിയുന്ന സൗഹൃദവും ഔദാര്യവും'' (2011:233). രവീന്ദ്രന് തോന്നുന്ന അന്യബോധവും അപകർഷതയും ഒരു മൂന്നാംലോകപൗരന്റെയും കോളനിരാജ്യത്തിലെ ഒരു പ്രജയുടെയും സങ്കീർണ്ണമായ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനമായി തോന്നും. ആ സങ്കീർണ്ണമാനസികാവസ്ഥയ്ക്കുള്ള കാരണം വിവരണങ്ങളിൽനിന്നുതന്നെ തെളിയുന്നുണ്ട്. സ്വിസ്സിന്റെ സാമ്രാജ്യത്വരാഷ്ട്രം എന്നനിലയാണ് അതിനുപിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും സമകാലികലോകവൃത്താന്തത്തെക്കുറിച്ചും അല്പമായ ബോധമുള്ള ഒരു മൂന്നാംലോകക്കാരന് അലംഭാവപൂർവ്വം സന്ധിയാകാവുന്ന ഒരു സാഹചര്യമല്ല

ഇതെന്നും വൈയക്തികവും സൗഹൃദപരവുമായ സ്വിസ് ഉപചാരങ്ങൾ നേരിടു മ്പോൾപോലും ഈ സങ്കോചമുണ്ടെന്നും രവീന്ദ്രൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

യൂറോകേന്ദ്രിതബോധത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് യൂറോപ്യൻ സമ്പന്നരാജ്യമായ സ്വിറ്റ്സർലാൻഡിനെ പുകഴ്ത്തിപ്പറയാൻ രവീന്ദ്രൻ മുതിരുന്നി ല്ല. ലിബറലിസത്തിന്റെയും ജീവകാരുണ്യത്തിന്റെയും സവിശേഷമാതൃകയുടെ കാര്യത്തിൽ സ്വിസ് ഏത് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങൾക്കും മുന്നിലാണ് എന്ന കാര്യം രവീന്ദ്രൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഉന്നതമായ വിജയദൃഷ്ടാന്തമായി വർഗരഹിതമായ സ്വിസ് സമൂഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടപ്പെടുന്നതും സ്വിസ് സമ്പന്നതയുമെ ല്ലാം പലരും ആവർത്തിച്ചുപറയാറുണ്ടെങ്കിലും ചില കാര്യങ്ങൾ അവർ പറയാതെ പോവുന്നു എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ സ്വിസ് സാമ്രാജ്യത്വത്തിനും സമ്പ ന്നതയ്ക്കും പുറകിലുള്ള കുത്സിതപ്രവൃത്തികളെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നു. സ്വിറ്റ്സർലാൻഡിന്റെ സാമ്പത്തികമായ ഐശ്വര്യത്തിന് കാരണം സ്വിസ് ജനത യുടെ അധ്വാനശീലമാണെന്ന് പൊതുവെ വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്വിറ്റ്സർലാൻഡ് സന്ദർശിക്കുന്നവർ അക്കാര്യം വാഴ്ത്തിപ്പറയാറുമുണ്ട്. എന്നാൽ കഠിനാധ്വാനം ചെയ്യുന്ന ഒരു സ്വിസ് പൗരനെ ഞാൻ എവിടെയും കണ്ടില്ല എന്നും ജീവിതത്തിലൊരിക്കലും ഒരു ദിവസത്തെപ്പോലും സത്യസന്ധമായ അദ്ധ്വാനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടില്ലാത്ത എത്രയോ സ്വിസ് സ്നേഹിതരെ എനിക്കറിയാം എന്നും എഴുതുന്നതിലൂടെ രവീന്ദ്രൻ അത് തള്ളിക്കളയുന്നു. ''ലീമാത്തിൽ ഞങ്ങളുടെ കമ്മ്യൂണിലെ അന്തേവാസികളിൽത്തന്നെ പലരും രാവിലെ എഴുന്നേറ്റു പ്രാതൽ കഴിച്ച് നീന്തൽ വസ്ത്രങ്ങളുമെടുത്ത് സ്വിമ്മിങ് പൂളിലേക്ക് പോകുന്നവരാണ്. വല്ല പ്പോഴുമൊരിക്കൽ ഒരു ദിവസത്തെ അദ്ധ്വാനത്തിനവർ മുതിർന്നാൽ പിന്നീട് പലദി വസങ്ങളോളം അതിനെക്കുറിച്ചുതന്നെയാവും സംസാരം. തൊഴിലാളിവേഷങ്ങൾ ധരിക്കുവാനും അദ്ധ്വാനത്തെക്കുറിച്ച് പെരുപ്പിച്ചു പറയുവാനും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന താൽപര്യത്തിനും മാത്രം തൊഴിലാളികളാണവരെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സാമ്പത്തികാ

ഭിവൃദ്ധിക്ക് കാരണങ്ങൾ മറ്റുപലതുമാവാം. കൃത്രിമമായി പെരുപ്പിച്ച വേതനനിര ക്കാണ് ഒരു ശരാശരി സ്വിറ്റ്സർലാൻഡ് പൗരന്റെ ജീവിതം സുഭിക്ഷമാക്കുന്ന ത്''(2011:255). ഇത്തരത്തിൽ യുറോപ്പിനെ ഉദാത്തമായി സങ്കല്പിക്കുന്നതിനെ നിരാ കരിക്കുന്ന നിരവധി നിരീക്ഷണങ്ങൾ *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളിൽ* കാണാം.

5.3.2.2 സാമ്രാജ്യത്വവിമർശനം

മുമ്പ് അമൂർത്തവും ഏതാണ്ട് അസംഗതവുമായ ഒരു ആശയം മാത്രമായി കണ്ടിരുന്ന സാമ്രാജ്യത്വഭീഷണി എത്ര കണ്ട് യാഥാർത്ഥവും കഠിനവുമാണെന്ന് രവീന്ദ്രന് സ്വിസ് അനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് ബോധ്യമാവുന്നു. ''ലോകത്തിന്റെ നാനാ ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും വന്നുചേരുന്ന കൊള്ളമുതലുകൾ ശേഖരിക്കുന്നത് സ്വിറ്റ്സർലാൻഡാണ്. ആഗോളകുത്തകകളിലൂടെയും രഹസ്യബാങ്കിംങ് സമ്പ്രദാ യത്തിലൂടെയും മൂന്നാംലോകകരാഷ്ട്രങ്ങളുടെ ജീവൻ ഈ രാഷ്ട്രം നിരന്തര മായി ഗ്രസിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സ്വിറ്റ്സർലാൻഡ് പ്രാഥമികമായും ഒരു സാമ്രാജ്യ ത്വരാഷ്ട്രമാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ലോകസാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെ ആണിവേരുകൾ സ്വിസ് രാഷ്ട്രീയത്തിലും സാമ്പത്തികവ്യവസ്ഥയിലും ആണ് ഊന്നി നിൽക്കുന്നത്'' (2011:233). സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റ ഒരു രണ്ടാംനിരശക്തിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആഗോളകുത്തകകളുടെ പ്രധാന മൂലധനസ്രോതസ്സ് എന്നനിലയ്ക്ക് ഏതു ലോക രാഷ്ട്രങ്ങളുടെയും പരമാധികാരത്തിന് ഭീഷണിയായി സ്വിസ് ബാങ്കിങ് വ്യവ സായത്തെ രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നു. അന്തർദ്ദേശീയകുത്തകകളെ രഹസ്യ ബാങ്കിങ് സൗകര്യങ്ങളിലൂടെ സഹായിക്കുകയും ആഗോളകുത്തകകൾക്ക് രാജ്യ ങ്ങളിൽ വ്യവസായികമായ ചെറുത്തുനിൽപ് ഇല്ലാതാക്കാൻ അവിടത്തെ മൂലധന സമാഹരണത്തെ രഹസ്യബാങ്കിങ് സൗകര്യങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് പരാജ യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വിസ് ബാങ്കിങ് വ്യവസായത്തെക്കുറിച്ചാണ് രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നത്. സ്വിസ് സാമ്രാജ്യത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഇത്തരം നിരവധി നിരീക്ഷണ ങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. ആയുധങ്ങളുടെ ദേശാന്തരവ്യാപാരത്തിന്റെ കാര്യ

ത്തിൽ സ്വിസ് നിലപാടുകൾ നിഷ്ക്കളങ്കമല്ല എന്നതും, ലോകസാമ്പത്തികയുദ്ധ ങ്ങളിൽ നിരന്തരം പൊരുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സാമ്രാജ്യശക്തിയ്ക്ക് അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിൽനിന്നും പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്നും പൂർണ്ണമായും പിന്മാറുകവയ്യ എന്നതുമെല്ലാം അതിൽപ്പെടുന്നു. സ്വതന്ത്രരാഷ്ട്രമായി പ്രത്യേക ചേരിചേരാനയത്തിന് രൂപംകൊടുത്ത സ്വിസ് സമാധാനപ്രിയരുടെയും പക്ഷം പിടി ക്കാത്തവരുടെയും നാട് എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ കൊട്ടിഘോഷിക്ക പ്പെടുന്ന സ്വിസ് നിഷ്പക്ഷത ലംഘിക്കപ്പെടുന്നനിരവധി സന്ദർഭങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധകാലത്ത് സ്വിസ് നിഷ്പക്ഷത ഹിറ്റ്ലർ മുന്നേറിക്കൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ ഹിറ്റ്ലർക്കൊപ്പവും സഖ്യശക്തികൾ വിജയ കരമായി ഉപരോധം ആരംഭിച്ചപ്പോൾ അവർക്കൊപ്പവും എന്ന ഈണത്തിലായി രുന്നുവെന്നും ഹിറ്റ്ലറുടെ ജർമ്മനിയിൽനിന്ന് സ്വിസ് പ്രദേശങ്ങളിലേക്കു പ്രാണര ക്ഷാർത്ഥം കുടിയേറിയ ജൂതന്മാരെ തിരഞ്ഞുപിടിച്ചു ജർമ്മനിയിലേക്കും അതുവഴി കോൺസൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പുകളിലേക്കും തിരിച്ചോടിക്കുന്നതിൽ രാഷ്ട്രീയാഭ യാർത്ഥികളുടെ പറുദീസ എന്നഭിമാനിക്കുന്ന ഈ രാജ്യത്തിന് യാതൊരു ധാർമ്മികക്ഷോഭവും അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നില്ല എന്നതുമാണത്. സാമ്രാജ്യത്വരാഷ്ട്ര ത്തിലെത്തിയ ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ചകളും കാഴ്ചപ്പാടുകളുമാണ് സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളിൽ തെളിയുന്നത്.

5.3.2.3 നഗരവീക്ഷണം

സമ്പന്നമായ സ്വിസ് നാഗരികതയുടെ വിവരണങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നൽകു ന്നുണ്ട്. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ മൂർത്തമായ കേന്ദ്രങ്ങളായാണ് നഗരങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അവിടെ ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ചവയെന്നു കരുതുന്ന റസ്റ്റോറന്റുകളും നിരവധിയായ സെക്സ് ഷോപ്പുകളും പോർണോ സിനിമകളുടെ നിർമ്മാണവും അത് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന തിയേറ്ററുകളും ബാറുകളും സ്വിമ്മിങ് പൂളുകളും തുടങ്ങിഉപഭോഗത്തിന്റെ സകലസംവിധാനങ്ങളുമുണ്ട്.

സൂറിച്ച് നഗരത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത മുഖങ്ങളെ രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നു. സമ്പന്നതയുടെയും സാങ്കേതികതയുടെയും ഇടങ്ങളാണത്. സമ്പന്നതയുടെയും ആഢംബരങ്ങളുടെയും ഉപഭോഗത്തിന്റെയും കേന്ദ്രങ്ങളായി നഗരങ്ങളെ കാണുമ്പോൾത്തന്നെ നഗരം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ജീർണ്ണതകളെയും ഉപഭോഗത്തിന്റെ ഉപോല്പന്നങ്ങളെയും രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നു. നഗരത്തിലെ ഉപസമൂഹമാണ് 'പങ്കുകൾ' സാമൂഹ്യ മര്യാദകൾ ലംഘിക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരുടെ ഒരു സമൂഹമാണത്. നിലവിലിരിക്കുന്ന എല്ലാ മൂല്യങ്ങൾക്കും വിരുദ്ധമാണ് അവരുടെ ശൈലികൾ. അവരിൽ പലരും ലഹരിക്കടിപ്പെട്ടവരാണ്. ഭൗതികമായ എല്ലാ സൗകര്യങ്ങളും സ്വായത്തമാക്കിയിട്ടുള്ള സ്വിസ് നാഗരികതയുടെ കാഴ്ചയിൽ ലയിച്ചുപോവാതെ നാഗരികതയുടെ തീരെ വിഭിന്നമായ ഒരു മുഖംകൂടി രവീന്ദ്രൻ കാണിച്ചുതരുന്നു. പങ്കുകളെപ്പോലുള്ള ഉപസമൂഹങ്ങളെയും ലഹരിയിൽ അഭയം തേടിയ അലക്ഷ്യരായ ചെറുപ്പക്കാരെയും എസ്റ്റാബ്ളിഷ്മെന്റിനോടോ സമൂഹത്തോടോ ഉള്ള പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും നിരാസത്തിന്റെയും പ്രതീകങ്ങൾ എന്ന രീതിയിൽ കാണാമെങ്കിലും രവീന്ദ്രൻ അവരെക്കുറിച്ച് ''ആ സമൂഹത്തിന്റെ അനന്തമായ സാങ്കേതികബോധത്തിന്റെയും സാമ്പത്തികമത്സരത്തിന്റെയും കരുണാർഹമായ വിസർജ്ജ്യങ്ങളാണെന്ന് വേണം കരുതുവാൻ.'' എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2011:261).

5.3.2.4 മനുഷ്യരിലേക്കുള്ള യാത്രകൾ

സ്വിറ്റ്സർലാൻഡ് പരക്കെ സഞ്ചരിച്ച് കാഴ്ചകൾ വിവരിക്കുന്ന രീതിയല്ല സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളിൽ കാണാൻ കഴിയുക. മറിച്ച് ഒരു കമ്മ്യൂണിൽ താമസിക്കുകയും അവിടത്തെ വിവിധതരം മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെയും അവരുമായിബന്ധപ്പെട്ട മറ്റുള്ളവരെയും സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിക്കാണുകയും ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് രവീന്ദ്രൻ. മനുഷ്യരെ നിരീക്ഷിക്കുകയും അവരുടെ ബാഹ്യചേഷ്ടകൾ വിവരിക്കുകയും ചെയ്യുകയല്ല, മറിച്ച് അവരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചാണ് രവീന്ദ്രൻ എഴുതുന്നത്. അവരുടെ ദൈനംദിനജീവിതവും അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളും

സ്വപ്നങ്ങളും എല്ലാം അദ്ദേഹം നോക്കിക്കാണുന്നു. അതുവഴി രാജ്യത്തിലെ ജന ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും മനുഷ്യബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും സാമൂഹ്യാവ സ്ഥകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഏകദേശധാരണയിലെത്താൻ കഴിയുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വിറ്റ്സർലാന്റിൽ ലീമാത്ത് കമ്മ്യൂണിലാണ് രവീന്ദ്രൻ ദിവസങ്ങളോളം താമസിക്കു ന്നത്. ലീമാത്ത് കമ്മ്യൂൺ എന്നത് വ്യത്യസ്തമായി ജീവിക്കുന്ന ആളുകളുടെ കമ്മ്യൂൺ ആണ്. രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ പൊതുവെ കാണുന്നതു പോലെ വ്യത്യസ്തരായ മനുഷ്യരും അവരുടെ ജീവിതവും സ്വിസ്സ് സ്കെച്ചുക ളിലും കാണാം.

5.3.2.5 സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ വിശകലനങ്ങൾ

സ്വിസ് സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ വിഷയങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ വിശകലനം ചെയ്യു ന്നുണ്ട്. നിഷ്പക്ഷത എന്ന ആശയം സ്വിസ്ദേശീയതാല്പര്യത്തിൽനിന്നുമാത്രം പിറന്നതാണെന്നും അതിന് യാതൊരു രാഷ്ട്രീയനൈതികബോധത്തിന്റെയും ഭൂമി കയില്ല എന്നും രവീന്ദ്രൻ പറയുന്നു. പർവ്വതബന്ധിതമായ സ്വിറ്റ്സർലാന്റ് പ്രകൃതി വിഭവങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ പരമദരിദ്രമാണ്. കാർഷികവൃത്തിക്ക് ചേരുന്ന വിശാ ലഭൂഭാഗങ്ങളോ വ്യാവസായികാഭിവൃദ്ധിക്ക് ആവശ്യമായ പ്രകൃതി സാഹചര്യ ങ്ങളോ സ്വിറ്റ്സർലാന്റിലില്ല അതുകൊണ്ട് അയൽരാജ്യങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുകയ ല്ലാതെ അതിന് നിലനിൽപ്പില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് അയൽരാജ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള യുദ്ധങ്ങളിൽ സ്വിസ് നിഷ്പക്ഷത പാലിക്കുന്നത്. ഈ നിഷ്പക്ഷതകൊണ്ട് സ്വിസ് എങ്ങനെ സാമ്പത്തിരാഭിവൃദ്ധി നേടുന്നു എന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. സ്വന്തം രാജ്യത്തിന്റെയും പരിതസ്ഥിതികളുടെയും ഭദ്രതയിലും പോഷണത്തിലും ഊന്നുന്നതാണ് ഏറ്റവും വിലമതിക്കപ്പെടുന്ന സ്വിസ് മൂല്യം.

*സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളി*ലെ രാഷ്ട്രീയവിശകലനങ്ങളിലും സാമൂഹ്യനിരീക്ഷ ണങ്ങളിലുമെല്ലാം തൊഴിലാളിപക്ഷപാതം കാണാം. വർഗരഹിതസമൂഹമായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്വിറ്റ്സർലൻഡിൽ മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയിൽ തൊഴി

ലെടുക്കുന്നവരുടെ ജീവിതത്തെ രവീന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അധ്വാനശീലരെന്ന് പൊങ്ങച്ചം പറയുന്ന സ്വിസ്സിലെ അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നത് വിദേശത്തുനിന്ന് വരുന്ന തൊഴിലാളികളാണ്. ഗാർബേജുകൾ ശേഖരിക്കുന്ന വാഹനത്തിലും തെരുവോരങ്ങളിലെ ഉദ്യാനങ്ങളിലും കൺസ്ട്രക്ഷൻ സൈറ്റുകളിലും ഫാക്ടറികളിലും സ്വിറ്റ്സർലാൻഡിലെ ഹീനവൃത്തികൾ ചെയ്യുന്ന ഈ വിദേശത്തൊഴിലാളികളോട് സ്വിസ് ഗവൺമെന്റ് പുലർത്തുന്ന നിലപാട് തീർത്തും ജീവകാരുണ്യപരമല്ല. സ്വിസ് തൊഴിലാളികൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പെൻഷൻ തുടങ്ങിയ ആനുകൂല്യങ്ങൾ അവർക്ക് പ്രതീക്ഷിക്കുകവയ്യ. സ്വിസ്ഭരണവർഗത്തെ നിലനിർത്തുന്ന ഒരു പ്രധാനഘടകമാണ് പൊതുസമ്മിതി എന്ന സങ്കല്പം. ഗവൺമെന്റും തൊഴിൽ സംഘടനകളും തമ്മിലുള്ള പൊതുസമ്മതം നിലവിലുള്ളതിനാൽ കാലങ്ങളായി സ്വിറ്റ്സർലാന്റിൽ തൊഴിലാളിപ്രക്ഷോഭമോ തൊഴിൽതർക്കമോ നടന്നിട്ടില്ല. ഒരു ലക്ഷം ഒപ്പുകൾ ശേഖരിച്ച് റഫറണ്ടം നൽകിയാൽ ദേശീയനയങ്ങൾ തിരുത്താൻ ഗവൺമെന്റ് ബാധ്യസ്ഥമാണ്. എന്നാൽ ഇടതുപക്ഷം അവസാനമായി നൽകിയ, സ്വിസ്സിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന വിദേശതൊഴിലാളികളുടെ ക്ഷേമത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന റഫറണ്ടം പരാജയപ്പെട്ടു എന്ന് രവീന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നു.

സ്വിസ്സിലെ ജനങ്ങളുടെ ജീവിതരീതിയെപ്പറ്റി നിരവധി നിരീക്ഷണങ്ങൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നു. സ്വിസ്സ് യുവതിയുവാക്കൾ അപൂർവ്വമായേ ഔദ്യോഗികമായി വിവാഹബന്ധത്തിലേർപ്പെടാറുള്ളൂ എന്ന കാര്യം, ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർപോലും റസ്റ്റോറന്റുകളിലും മറ്റും ഒരുമിച്ചുപോയാൽ ബില്ലുകൾ സ്വയം കൊടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം, പ്രണയബന്ധങ്ങളിലെ അസ്ഥിരതകൾ, സെക്സിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടിസ്ഥാനത്തിലേക്ക് സങ്കോചിക്കുന്ന പ്രവണതകൾ, സ്വിസ് ചെറുപ്പക്കാർക്ക് തങ്ങളുടെ കുടുംബ ചരിത്രത്തക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുവാനുള്ള താല്പര്യം, എന്നും വാടകവീടുകളിൽ കഴിയുന്ന ശരാശരി സ്വിറ്റ്സർലാന്റുകാരന്റെ ഭാവിമോഹ

ങ്ങൾ, അന്തസ്സിനും ആഹാരത്തിനും വേണ്ടി പൊരുതേണ്ടതില്ലാത്ത ഒരു സമൂഹ ത്തിൽ അതിന്റെ യൗവ്വനം ആനന്ദത്തിൽ മുങ്ങിക്കഴിയുന്നത് എന്നിങ്ങനെ സ്വിസ്സിലെ വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രൻ വിവരി ക്കുന്നുണ്ട്.

5.3.3 രചനാസവിശേഷതകൾ

യാത്രാവിവരണം ഒരു നോവലിന്റെ രൂപം കൈവരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന് പറയാറുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതത്തെ അതിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠി ക്കുകയും വേണം. രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരകൃതികൾ പൊതുവെയും *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* പ്രത്യേകിച്ചും ഫിക്ഷന്റെ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രവീന്ദ്രൻ പറയു ന്നത് നോക്കുക ''സഞ്ചരിക്കുന്നവന്റെ പ്രദേശജ്ഞാനത്തിന് പരിമിതിയുണ്ട്. ഒരാൾ നിരീക്ഷിക്കുന്നതാണിത്. നിരീക്ഷണത്തിനപ്പുറത്തുള്ള ജീവിതത്തിലേക്ക് സഞ്ചാരസാഹിത്യം ചെല്ലുന്നുണ്ട് എന്ന് തോന്നുന്നില്ല. പക്ഷെ വലിയ നോവലു കൾ ജീവിതത്തെ ജൈവസമ്പൂർണ്ണതയോടെ വ്യാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ വികാരങ്ങളും പ്രതിസന്ധികളും സാഹചര്യപ്രശ്നങ്ങളുമെല്ലാം അവ യിൽ വരുന്നു. ഇത്തരം ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് ദൂരങ്ങൾ കണ്ടറിയാനും അലഞ്ഞുപോ കാനും എന്നെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് (ശ്രീകാന്ത്, 2017:106). ഈ പ്രേരണയുടെ സ്വാധീനം കൊണ്ടായിരിക്കണം സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ പൊതുവെ സ്വീകരിക്കപ്പെ ടുന്നതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ സഞ്ചാരവഴികളും എഴുത്തുരീതികളും രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്. കേവല നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കപ്പുറത്തുള്ള മനുഷ്യജീവിതത്തി ലേക്ക് രവീന്ദ്രൻ ചെന്നെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ലെ പല അധ്യായങ്ങളും ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ''ഗോദാ വരിയിലെ മുക്കുവത്തി'', ''തിക്കറപാഡയിലെ മുതലകൾ'' എന്നിവയെല്ലാം ഉദാഹ രണം. അനുഭവങ്ങളിൽ അതിശയോക്തി കലർത്താതെ വികാരം കൊള്ളാതെ

നിസ്സംഗനായ നിരീക്ഷകന്റെ, അനുഭവസ്ഥന്റെ മട്ടിൽ കാര്യങ്ങൾ വിവരിച്ചുപോകുന്ന രീതിയാണ് രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിയുക.

ഗഹനവും എന്നാൽ സംക്ഷിപ്തവുമായ വിവരണങ്ങളും വർണ്ണനകളുമാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരു*ടെ ആഖ്യാനപരമായ ഒരു പ്രത്യേകത. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* ആരംഭിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. ''രാവിലെ രണ്ട് പോത്തുകൾ വലിച്ച ഒരു വണ്ടിയിൽ ഗ്രാമത്തിലെ ഏതാനും സ്ത്രീകൾ നാലഞ്ചുനാഴിക അകലെയുള്ള രേണുകാ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കുപോയിരുന്നു. ഇപ്പോൾ വൈകുന്നേരം അവർ തിരിച്ചു വരുന്നു. ദൂരെ വയലുകൾ മുറിച്ചെത്തി അവരുടെ വണ്ടി ഗ്രാമാതിർത്തിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത് എനിക്കു കാണാം. മധ്യകാലങ്ങളോളം പഴക്കം തോന്നിക്കുന്ന മൂന്ന് ദേവാലയങ്ങൾ സന്തറാവൂരിലുണ്ട്. അവയുടെ നിരാലംബത സന്തോഷവതികളായി മടങ്ങിവരുന്ന ഈ സ്ത്രീകളും അവരുടെ ഗ്രാമവും ഏറെയൊന്നും ദൈവോന്മുഖമല്ലെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്നു'' (2007:11). ഇത്തരത്തിലുള്ള വാങ്മയചിത്രങ്ങളിലൂടെ ആ ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചും അവിടത്തെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ധാരണ വായനക്കാരനിലെത്തിക്കുന്നു. പൊതുവെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽക്കാണുന്ന ദീർഘമായ പ്രകൃതിവർണ്ണനകൾ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* കാണില്ല. രവീന്ദ്രന്റെ വിവരണങ്ങളുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത അതിന്റെ ദൃശ്യാത്മകതയാണ്. ഒരു സിനിമയിലെ ദൃശ്യം പോലെയോ ഒരു പെയിന്റിംഗ് പോലെയോ വായനക്കാർക്ക് അനുഭവിക്കാൻ പാകത്തിന് രവീന്ദ്രൻ കാഴ്ചയെ വിവരിക്കുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണം നോക്കുക. ''ചുറ്റും ശിരസ്സുവരണ്ട മലനിരകൾക്ക് നടുവിൽ നോക്കെത്താദൂരത്തിലേക്ക് പടർന്ന താഴ്വാരം. പോയ മഴക്കാലങ്ങളുടെയും ചരിത്രത്തിന്റെയും പാഴ്സ്മൃതിയായി ക്ഷീണിച്ച കൊയിന്ധർ നീരൊഴുക്ക് ഏതാണ്ട് മധ്യത്തിൽ താഴ്വരയെ കുറുകെ മുറിക്കുന്നു. ഭൂമിയുടെ നിസ്സങ്കോചമായ ഊഷരതയെ അവിടവിടെ സർറിയലിസ്റ്റ് കൗതുകത്താലെന്നോണം അലട്ടുന്ന ഏതാനും കരിമ്പനകൾ. ഉയർച്ചതാഴ്ചകളിൽ പൊങ്ങിയും മുങ്ങിയും തെളിയുന്ന ഒരു നടവഴി

ചക്രവാളത്തിലെങ്ങോ ചേരും'' (2007:68). ഇത്തരത്തിൽ വാക്കുകളാൽ വര യ്ക്കുന്ന ദൃശ്യചിത്രങ്ങൾ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരി*ൽ നിരവധികാണാം

രമേഷ് ചന്ദ്രൻ *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളി*ലെ ഭാഷയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞത് ദീർഘവും സമുച്ചയബഹുലവുമായ വാക്യങ്ങളാണധികവും മലയാളശൈലിയുടെ തനിമയല്ല ആംഗലേയശൈലിയുടെ ആധിപത്യമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ ഭാഷാശൈലി യിൽ കാണുന്നത് എന്നാണ് (1987:147). അതുവരെ മലയാളയാത്രാവിവരണം തുടർന്നുപോന്നിരുന്ന ഒരു ഭാഷശൈലിയല്ല രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിച്ചത് എന്നതാണ് രമേഷ് ചന്ദ്രന്റെ അഭിപ്രായത്തിന് നിദാനം. യഥാർത്ഥത്തിൽ രവീന്ദ്രൻ സഞ്ചാര സാഹിത്യത്തിൽ കൊണ്ടുവന്ന മാറ്റം ഭാഷയിലും കൂടിയുള്ളതാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യം വായനക്കാരെ ആകർഷിക്കുന്നതിൽ ആഖ്യാനശൈലിയും ഭാഷയുടെ സൗന്ദര്യവും പ്രധാനപ്പെട്ട പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഞ്ചാരകൃതികൾ വരുന്നതിന് തൊട്ടുമുമ്പ് മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ നിറഞ്ഞുനി ന്നത് ആധുനികതാവാദഭാവുകത്വമായിരുന്നു. പ്രമേയത്തിലെന്നപോലെ ഭാഷ യിലും വലിയ പരീക്ഷണങ്ങളും മാറ്റങ്ങളും ആധുനികതാവാദസാഹിത്യം കൊണ്ടു വന്നു. കഥ, നോവൽ,തുടങ്ങിയ സർഗാത്മകരചനകളിൽ ഒ. വി. വിജയനും കാക്ക നാടനുമെല്ലാം കൊണ്ടുവന്ന ഭാഷയും ആഷാമോനോനും കെ. പി. അപ്പനും രാജ കൃഷ്ണനുമെല്ലാം വിമർശനത്തിനുപയോഗിച്ച ഗദ്യഭാഷയും എല്ലാംതന്നെ മലയാ ളഗദ്യഭാഷയെ അടിമുടി മാറ്റിമറിച്ച ഘട്ടത്തിനുശേഷമാണ് രവീന്ദ്രൻ തന്റെ പുതുമ യുള്ള ഗദ്യവുമായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. കാവ്യാത്മകമായ വാക്യങ്ങൾ, കഥ നസ്വഭാവമുള്ള ആഖ്യാനം, ചെറുകഥയുടെ രൂപഘടന. ആവിഷ്കരണത്തിലെ നാടകീയത, ദീർഘവാക്യങ്ങളും ചെറുവാക്യങ്ങളും ചേർന്ന വാക്യവിന്യാസം, അസാധാരണമായ പദപ്രയോഗങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം രവീന്ദ്രന്റെ ഗദ്യകലയുടെ സവിശേഷതയാണ്.

രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതികളിലെ സഞ്ചാരിയുടെ നോട്ടത്തിന്റെയും വിശകലനങ്ങളുടെയും വിവരണങ്ങളുടെയും സ്വഭാവം മുൻനിർത്തി അവയെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സഞ്ചാരസാഹിത്യം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ*, *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ* എന്നീ കൃതികളിലെ വിശകലനങ്ങളിൽ സാംസ്കാരികവിശകലനത്തിന്റെ സ്വഭാവം കാണാം. വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം, സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങൾ, ജീവിതരീതികൾ അവ തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങൾ എല്ലാം അതിൽ കടന്നുവരുന്നു. സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ യാത്രാവിവരണത്തിന്റെ എഴുത്തുസമീപനങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്, തന്റെ സഞ്ചാരരചനകളിൽ ദൈനംദിനജീവിതത്തെ, സാധാരണജീവിതത്തിലെ സംഭവവികാസങ്ങളെ വിശകലനാത്മകമായി രവീന്ദ്രൻ പരിശോധിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1 യാത്രാവിവരണത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവും ആഖ്യാനവും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ യാത്രാവിവരണം കാറ്റുകടക്കാനാവാത്തവണ്ണം സ്ഥിരീകരിച്ച ഒരുതരം എഴുത്തിൽനിന്നും ഉദയംകൊണ്ട ഒന്നല്ലായെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുമെന്ന് ജോനാഥൻ റബാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ജോൺ ബോയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഊർജ്ജസ്വലമായി അറിവിനെ ഉളവാക്കുകയും ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിനെ ആകൃതിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹിത്യരൂപം (തോമസ് സ്കറിയ, 2019:19).

2 *പെരിപ്ലസ് ഓഫ് എരിത്രിയൻ സീ*എന്ന അജ്ഞാതകർതൃകമായ യവനകൃതിയിലൂടെ ഉദ്ഘാടനം ചെയ്യപ്പെട്ടതായി കരുതാവുന്ന ശുദ്ധസഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിന് മലയാളത്തിൽ(ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലാകെത്തന്നെ) പ്രാതിനിധ്യമുണ്ടാവുന്നത് വർത്തമാനപുസ്തകത്തിലൂടെയാണ് (ബാലകൃഷ്ണൻ, 2017:96).

3 മറ്റേതൊരു സാഹിത്യത്തിലും എന്നതുപോലെ മലയാളസാഹിത്യത്തിലും ഗദ്യത്തെക്കാൾ മുമ്പ് പദ്യമാണല്ലോ പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയത്. തദനുരോധേന ഗദ്യസഞ്ചാരകൃതികൾക്ക് പൂർവ്വമായി പദ്യാത്മക സഞ്ചാരകൃതികൾ രചിക്കപ്പെട്ടു. വെൺമണിപ്രസ്ഥാനത്തിനുമുമ്പ് രചിക്കപ്പെട്ട യാത്രാകാവ്യങ്ങളെയാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അവയിൽ പ്രാചീനമായ യാത്രാകാവ്യം ധർമ്മരാജാവിന്റെ രാമേശ്വരംയാത്രയാണ് (ഷേർലി കുര്യൻ, 1998:51).

[4] *കാശിയാത്ര റപ്പോട്ടയ്*ക്കുശേഷം സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിവരെയുള്ള 75 വർഷത്തിനിടയിൽ 24 സഞ്ചാരസാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ മലയാളഭാഷയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ 8 എണ്ണം ഭാരതയാത്രാവിവരണങ്ങളാണ്. വിദ്യാഭ്യാസം, ധനശേഖരണം, തീർത്ഥാടനം, ഔദ്യോഗിക കൃത്യനിർവ്വഹണം, വ്യവസായം എന്നീ ആവശ്യങ്ങളിൽ ഏതിനെങ്കിലും വേണ്ടി നടത്തിയ വിദേശയാത്രകളുടെ വിവരണങ്ങളാണ് 16 എണ്ണം (രമേഷ്, 1989:83).

അധ്യായം 6

തുടർപഠനസാധ്യതകൾ

രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകത്തെക്കുറിച്ചും രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടാണ് ഈ പ്രബന്ധം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വ്യത്യസ്ത മേഖലകളിലുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളെ അതാതിന്റെ ജനുസ്സുകൾക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് സൂക്ഷ്മമായി പഠിക്കുവാൻ പ്രബന്ധത്തിന് ഒരു പരിധിവരെ മാത്രമേ സാധിച്ചിട്ടുള്ളു. സിനിമകളെയും യാത്രാവിവരണങ്ങളെയുമെല്ലാം അത്തരത്തിൽ വിശദമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കാവുന്നതാണ്. യാത്രാവിവരണസാഹിത്യത്തിൽത്തന്നെ നിരവധിയായ ആലോചനകൾക്കും അന്വേഷണങ്ങൾക്കും സാധ്യതയുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രത്തെ മുൻനിർത്തി യാത്രാവിവരണങ്ങളെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നത് താരതമ്യേന അടുത്തകാലത്ത് വികസിച്ചുവന്ന പഠനരീതിയാണ്. സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആശയാവലികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളെ സൂക്ഷ്മപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കാൻ കഴിയും. യാത്രാവിവരണത്തിലെ സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തി രവീന്ദ്രന്റെ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* എന്ന കൃതിയെ പ്രബന്ധത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും രവീന്ദ്രന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ കണ്ടെടുക്കാനുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ പരിമിതിക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ആ ആലോചനകൾ നടക്കുന്നത്. കുറേകൂടി വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിലെ സ്ഥലസങ്കല്പത്തെയും സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രത്തെയും വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഹെന്റി ലെഫ്വറേയുടെയും എഡ്വേഡ് സോജയുടെയും സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെയുള്ള വിപുലമായ ഒരു ആലോചനയ്ക്ക് രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ വഴി തുറക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരുടെ പൊതുവായ ആലോചനകളെ പ്രബന്ധം സമാന്യമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനസ

ങ്കല്പത്തെയും ചിന്താചരിത്രത്തിലുള്ള ഇടപെടലുകളെയും നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിചാരലോകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്രബന്ധം പരിശോധിച്ചിട്ടുള്ളത്. നവ ഇടതുപക്ഷം കൊണ്ടുവന്ന ആലോചനകൾ മലയാളസാഹചര്യത്തിൽ വിശദമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മലയാളസാഹിത്യാദികലാവിമർശനത്തിൽ നവമാർക്സിസ്റ്റുകളിലൂടെ സംഭവിച്ച വിച്ഛേദത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കുറേക്കൂടി സൂക്ഷ്മ മായ അന്വേഷണങ്ങൾ വിപുലമായ മറ്റൊരു പദ്ധതിയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് നടത്താ വുന്നതാണ്. അതുപോലെ ബഹുജന ചിന്താമണ്ഡലത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള പര്യാലോചനയും മുന്നോട്ടുവെക്കാവുന്നതാണ്. മലയാളത്തിലെ മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരായ ബി. രാജീവൻ, സച്ചിദാനന്ദൻ, ടി. കെ. രാമച ന്ദ്രൻ, എ. സോമൻ എന്നിവരെ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കെടുത്ത് അവരുടെ ചിന്താലോ കത്തെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുക എന്നത് പഠനസാധ്യതകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട താണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പത്തിന് പിൽക്കാലത്ത് കൈവന്ന മാറ്റങ്ങളെക്കൂടി ഉൾക്കൊണ്ട് നവമാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തെ വിശദപഠന ത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നതിലും പ്രസക്തിയുണ്ട്. അതോടൊപ്പം നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആലോചനകൾക്ക് ഇന്ത്യൻജ്ഞാനശാഖകളുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന ചോദ്യത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്ന സമീപനങ്ങളുടെ പുതുമകൾ പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്.

രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകളൊന്നുംതന്നെ ലഭ്യമല്ലാത്തതിനാൽ തിരക്കഥകളെ അടി സ്ഥാനമാക്കിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാസങ്കല്പത്തെ പ്രബന്ധം വിശകലനം ചെയ്തത്. തിരക്കഥകളെ തിരക്കഥാപഠനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ച് വിശ കലനം ചെയ്യാൻ സാധിക്കും. അത്തരമൊരു വിശകലനത്തിന് തിരക്കഥയെന്നനില യിലുള്ള അവയുടെ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്താനും തിരക്കഥകളുടെ സാഹിത്യ പരതയെ വിശദീകരിക്കാനും കഴിയും.

ഉപസംഹാരം

നവഇടതുപക്ഷം, നവമാർക്സിസം രാഷ്ട്രീയാധുനികത എന്നിവയുടെയെല്ലാം ഭാവുകത്വപരിസരത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് രചനാജീവിതം നയിച്ച രവീന്ദ്രന്റെ ചിന്താലോകത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിച്ചത്. അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷിയിൽനിന്നും ആരംഭിക്കുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽ കലാസാഹിത്യസംസ്കാരവിമർശനങ്ങൾ നടത്തുകയും വ്യതിരിക്തമായ സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക ബോധ്യങ്ങളാൽ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ എഴുതുകയും സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്ത രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും ചിന്താലോകത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിശകലനങ്ങളിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞവന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട നിഗമനങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും ചുവടെ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

- കേവലബൗദ്ധികതയിൽ രവീന്ദ്രൻ മുഴുകിയിട്ടില്ല. അതിനാൽത്തന്നെ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകൻ എന്ന് മാത്രമായി രവീന്ദ്രനെ വിശേഷിപ്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. നവഇടതുപക്ഷ ആശയങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുകയും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളാൽ സംസ്കാരവിമർശനം നടത്തുകയും ചെയ്യുമ്പോൾത്തന്നെ മുഖ്യ ധാരാമാർക്സിസത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന സമീപനമാണ് രവീന്ദ്രൻ സ്വീകരിച്ചത്.
- മർദ്ദകവ്യവസ്ഥയിൽനിന്ന് ഉടലെടുക്കുന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് രവീന്ദ്രനിൽ രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നതും സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചും സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള രവീന്ദ്രന്റെ ധാരണകൾ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നതുമെല്ലാം നവമാർക്സിസ്റ്റ് ദർശനത്തിൽനിന്നും നവഇടതുപക്ഷഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നുമാ

ണ്. വിശാലമായൊരു നവഇടതുപക്ഷ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ ഇടപെടലുകൾ സാധ്യമാക്കുന്നത്

- സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെയും ജനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയാവകാശങ്ങളെയും എല്ലാം തന്നെ വിശാലമായതോതിൽ അഭിസംബോധനചെയ്യാനാണ് നവഇടതുപക്ഷം ശ്രമിച്ചത്. മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയ്ക്കും പ്രയോഗത്തിനും വരേണ്ട മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾ കേരളത്തിലെ നവഇടതുപക്ഷം പങ്കുവെച്ചിരുന്നു. സാംസ്കാരികരംഗത്തെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കാണ് അവർ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനം രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം തന്നെയാണെന്നുള്ള ആശയങ്ങൾ അവരുടെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉയർന്നുവന്നു. കലയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളും സജീവമായി. ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളെല്ലാം രവീന്ദ്രനെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.
- കലയെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെ ദൗർബല്യത്തിന്റെ ഫലമായി സാംസ്കാരികാവബോധത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന പുരോഗമനശക്തികളുടെ പ്രാമാണികത്വത്തിന് അപചയം സംഭവിച്ചുവെന്ന ബോധ്യവും അത് പുതിയ ഒരു സൈദ്ധാന്തികസമീപനം ആവശ്യപ്പെടുന്നുവെന്ന തിരിച്ചറിവും രവീന്ദ്രനുണ്ടായിരുന്നു. സംസ്കാരവിമർശനം എന്ന പാതയിലേക്ക് നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളുമായി രവീന്ദ്രൻ കടക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. അത്തരം ഒരു ചിന്തതന്നെയാണ് *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* പോലെയൊരു പുസ്തകം സമാഹരിക്കാൻ രവീന്ദ്രന് പ്രേരണയാകുന്നത്. പാരമ്പര്യമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകളെ തീർത്തും നിരാകരിക്കാതെയും മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരങ്ങളെയും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് സംസ്കാരവിമർശനം നടത്തുന്നതുമായ പ്രബന്ധങ്ങളായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ ആ പുസ്തകത്തിൽ സമാഹരിച്ചത്.

- മലയാളത്തിലെ കലാസാഹിത്യവിമർശനങ്ങളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം സജീവമാക്കിയത് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരാണ്. വിമർശനത്തിന്റെ സ്വഭാവ ത്തെത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം മാറ്റിമറിച്ചു.
- സംസ്കാരവിമർശനത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശസമീപനങ്ങളാണ് രവീ ന്ദ്രനും പ്രധാനമായും സ്വീകരിക്കുന്നത്. അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സങ്കല്പവും ഗ്രാംഷിയുടെ സാമാന്യബോധം (Common Sense) മേല്ക്കോയ്മ (Hegemony) എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങളും രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തെ നിർണ്ണയി ക്കുന്നു. ഭരണകൂടം അല്ലെങ്കിൽ അധീശവർഗം എങ്ങനെ കലാസാഹിത്യാ ദികളിലൂടെയും മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും ഭരണകൂടത്തിനും അധീശവർഗത്തി നും അനുസൃതമായ സാമാന്യബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും ജനങ്ങളെ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിനുള്ളിലേക്ക് നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നതിന്റെ അന്വേഷണ മായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റെ സംസ്കാരവിമർശനങ്ങൾ.
- മലയാളസിനിമാവിമർശനത്തിൽ വലിയ വിച്ഛേദം കൊണ്ടുവരാൻ അദ്ദേഹ ത്തിന് സാധിച്ചു. സിനിമാവിമർശനത്തെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിച്ചു എന്നതാണ ത്. സിനിമയെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയ്ക്ക് വിധേയമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് രവീ ന്ദ്രൻ അത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമ യുടെ രാഷ്ട്രീയവായനയെന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രവായനയാണ്. മലയാളസി നിമാവിമർശനത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം ആദ്യമായികൊണ്ടുവരുന്നത് രവീന്ദ്രനാണ്. സമൂഹത്തിൽ നിലവിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രമെന്നത് അധീശ വർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമായിരിക്കുമെന്ന സങ്കല്പത്തിലാണ് രവീന്ദ്രൻ ഊന്നുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്ന പദം രവീന്ദ്രൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത് അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്
- അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാധൂകരണത്തിന് സിനിമ ഒരു പ്രചരണോ പകരണമായി മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാ

വിമർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. സിനിമ അടിമുടി പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാണെന്ന സങ്കല്പമാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നത്. സിനിമകൾ ആപത്കരമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനത്തിലാണ് ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന വാദം ഉയർത്തുകയും ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രവർത്തനം എന്തൊക്കെയാണെന്ന് കണ്ടെത്തുകയും സിനിമ എങ്ങനെയത് സാധ്യമാക്കുന്നുവെന്ന് വിശദീകരിക്കുകയുമാണ് അദ്ദേഹം. രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനസങ്കല്പം പിൽക്കാലമലയാളസിനിമാവിമർശനത്തിന്റെ രൂപഭാവത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി.

- 'സിനിമാവിമർശനത്തിലെ വർഗസമരം' എന്ന് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാവിമർശനത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് പ്രസക്തമാണ്. വർഗപരമായ വായനയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശത്തിലൂടെ സാധ്യമാവുന്നത്. വർഗരാഷ്ട്രീയമാണ് അത് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. തൊഴിലാളിവർഗ-അടിസ്ഥാനവർഗപക്ഷമാണ് അതിന്റെ നിലപാട്.
- മാർക്സിസ്റ്റ് സംസ്കാരവിചാരങ്ങളുടെയും നവമാർക്സിസ്റ്റ് ആശയാവലികളുടെയും സ്വാധീനമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിലും പഴയ മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിൽനിന്നുള്ള പരിണാമം എന്നനിലയിലുള്ള അംശങ്ങളും രവീന്ദ്രന്റെ വിമർശനത്തിൽ കാണാം. പ്രബോധനം എന്ന ലക്ഷ്യം രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ അടിപ്പടവായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.
- പ്രേക്ഷകരുടെ ആനന്ദമെന്ന ഘടകത്തെ സിനിമാപ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശം പാടേ തള്ളിക്കളയുന്നു. സിനിമയിൽ ആനന്ദമുണ്ടാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലധിഷ്ഠിതമാണെന്നുള്ള സമീപനമായിരുന്നു രവീന്ദ്രന്റേത്.

- പ്രതീകങ്ങളുടെ പ്രശ്നവൽക്കരണത്തിലൂടെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുക. പാഠത്തിനകത്തെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്ര ത്തെയോ ബൂർഷ്വാപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയോ, അവയെ നിഗൂഢമായി പ്രതി നിധീകരിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കുന്ന അന്വേഷണാത്മകരീതി യായിരുന്നു പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശകർ പിന്തുടർന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് മല യാളത്തിൽ സജീവമായ പ്രതിനിധാനവായനയുടെ ആദ്യകാലകാഴ്ചകളാണ് അതിൽ കാണാൻ കഴിയുക.
- മലയാളത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തെ പുതിയവഴികളിലേക്ക് നയി ക്കാൻ നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതിഫലനവാദം അവർ തിരസ്കരിച്ചു. സാഹിത്യവിമർശനം എന്ന ആധു നിക ഔപചാരികസ്ഥാപനത്തെയും അതുയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന പാശ്ചാത്യ സങ്കല്പത്തെയും അവർ വിമർശനാത്മകമായാണ് കണ്ടത്.
- മറ്റ് നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകരെപ്പോലെ പ്രമേയത്തിനും രൂപത്തിനും ഒരു പോലെ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള സാഹിത്യവായനയിലായിരുന്നു രവീ ന്ദ്രനും ഏർപ്പെട്ടത്. രൂപഭാവൈക്യമാണ് സാഹിത്യം എന്ന സങ്കല്പത്തി ലാണ് അത് ഊന്നിയത്.
- കേരളീയചിന്താലോകത്തുണ്ടായിരുന്ന ആശയവാദപരമായ ലാവണ്യാത്മക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകരുടെ യാന്ത്രികഭൗ തികവാദനിലപാട് എന്നീ രണ്ട് പദ്ധതികൾക്കും എതിരായ സമീപനമാണ് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ സ്വീകരിച്ചത്. കലയുടെ സാർവ്വജനീനത, ശാശ്വതമൂ ല്യം, കേവലസൗന്ദര്യം എന്നിവയിൽ ഊന്നിനിന്ന കലാസാഹിത്യനിരൂപണ സമീപനങ്ങളെയെല്ലാം അവർ നിരാകരിച്ചു. സാഹിത്യാദികലകളെ കേവലം ആസ്വാദനവസ്തുവായോ ഉപകരണമായോ കാണുന്ന രണ്ടുവീക്ഷണങ്ങ ളെയും അവർ ചോദ്യംചെയ്തു. ആശയവാദപരമായ ചിന്തയിൽ ഊന്നി

നിന്ന കലാസാഹിത്യസമീപനങ്ങളെ രവീന്ദ്രനും നിരാകരിക്കുന്നു. കലയുടെ കേവലവിശുദ്ധിയും രൂപത്തിന്റ ശാശ്വതസത്തയും കലാകാരന്റെ ഏകാന്തസംതൃപ്തിയും എല്ലാം മുന്നോട്ടുവെച്ച് ആശയവാദചിന്തകളാൽ സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതിനെ ഭാഷയുടെ ചരിത്രപരതയെയും ഭൗതികതയെയും സാമൂഹികതയെയും മുന്നോട്ടുവെച്ചാണ് രവീന്ദ്രൻ പ്രതിരോധിക്കുന്നത്. ഭാഷയുടെ പരിണാമങ്ങൾ ചരിത്രവികാസവുമായി അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും മനുഷ്യസംസർഗത്തിന്റെ, സാമൂഹികവിനിമയത്തിന്റെ അനിവാര്യതയിൽനിന്നാണ് ഭാഷപിറക്കുന്നതെന്നുമുള്ള ആശയങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയാണ് രവീന്ദ്രൻ അത് സാധിക്കുന്നത്.

- സാഹിത്യത്തിലെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരങ്ങളിൽ ഗ്രാംഷിയുടെ സങ്കല്പനമായ സാമാന്യബോധത്തെ (common sense) രവീന്ദ്രൻ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നു. സാമാന്യബോധനിർമ്മിതിയിൽ ഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി പാരമ്പര്യത്തെ പിന്തുടരുന്ന എഴുത്തുകാർക്ക് അവരുടെ ഭാഷയിൽ വിച്ഛേദം കൊണ്ടുവരാൻ സാധിക്കാത്തത് അവരെ ഭരിക്കുന്ന സാമാന്യബോധത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താലാണ് എന്ന് രവീന്ദ്രൻ വാദിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള വാദം മുന്നോട്ടുവെക്കുമ്പോഴും ശുഭപ്രതീക്ഷയെ കൈവെടിയാൻ രവീന്ദ്രൻ തയ്യാറാവുന്നില്ല. ചരിത്രത്തെയും ബോധത്തെയും ചിന്തയെയുംകുറിച്ചുള്ള ശരിയായ അവബോധത്തിനും വിമർശനബുദ്ധിയ്ക്കും ഭാഷയെ അതിന്റെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രസ്വാധീനത്തിൽനിന്നും അൽപ്പമാത്രമായെങ്കിലും മോചിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന പ്രതീക്ഷ രവീന്ദ്രൻ തന്റെ എഴുത്തിൽ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്.
- ഭാഷയുടെ മാധ്യമസ്വഭാവം ഫലത്തിൽ കലാരചനകളെ ഒരു കൂട്ടായ പ്രവർത്തനമാക്കുന്നു എന്ന വാദമുയർത്തുന്നതിലൂടെ സാഹിത്യം സാമൂഹികനിർമ്മിതിയാണെന്ന ആശയമാണ് രവീന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എഴുത്തുകാരന്റെ ദന്തഗോപുരം വിജനമല്ല ജനനിബിഡമാണെന്നുള്ള ആശയമാണ് അതിനുപിന്നിലുള്ളത്.

- മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ രവീന്ദ്രൻ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. മുഖ്യധാരാമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തെ പ്രതിലോമകരമെന്ന് വിലയിരുത്തിയ ഘട്ടത്തിൽ അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ആധുനികതാവാദം പ്രതിലോമ ആശയങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിരോധമായിരുന്നു എന്ന ചിന്തയാണ് രവീന്ദ്രൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.
- ചിത്രകലാവിമർശനത്തിലും കലയെ സാമൂഹികമായ ഒരു പ്രക്രിയയായാണ് രവീന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്. എന്നാൽ അത് പ്രതിഫലനവാദമായി ചുരുങ്ങുന്നില്ല. കലാസൃഷ്ടിയുടെ വിനിമയത്തെ മുൻനിർത്തി കലാസൃഷ്ടി ഒരു സാമൂഹികപ്രക്രിയയാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം.
- രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സിനിമകളാണ് രവീന്ദ്രൻ രചിച്ചത്. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അതിവർത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സിനിമകളെയാണ് രാഷ്ട്രീയസിനിമകളായി വിശേഷിപ്പിക്കാൻ കഴിയുക. അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ നിരസിക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുന്ന സിനിമകളെന്ന നിലയിലും രാഷ്ട്രീയാധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾ എന്ന നിലയിലുമാണ് രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമകൾ സവിശേഷമാവുന്നത്.
- പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയെ, അവരുടെ സ്വത്വസംഘർഷങ്ങളെ മുഖ്യധാരയുടെ ശ്രദ്ധയിലെത്തിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യം രവീന്ദ്രനുണ്ട്. *ഹരിജൻ* എന്ന സിനിമ അത് തെളിയിക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥാവിമർശനവും കീഴാളവർഗപക്ഷപാതിത്വവും ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥകളെ ചൂഷിതരുടെ വീക്ഷണത്തിൽനിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന പ്രവണതയുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയാധുനികരുടെ രചനകളിൽ പൊതുവെ കാണാം. അധഃസ്ഥിതരുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിലൂടെ ഇന്ത്യയിൽ വിപ്ലവം സാധ്യമാവുമെന്ന പ്രതീക്ഷ രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലെ എഴുത്തുകാർ പുലർത്തിയിരുന്നു. രവീന്ദ്രനും അടിസ്ഥാനജനതയുടെ

സമരവീര്യത്തിൽ വിശ്വാസമർപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിൽപ്പെടുന്ന എഴുത്തുകാരുടെ പൊതുരീതികളോട് ചേർന്നുനിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ വ്യത്യസ്തമായ രീതി രവീന്ദ്രൻ പിന്തുടരുന്നത് കാണാം. അടിസ്ഥാനജനതയുടെ മുന്നേറ്റത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നം *ഹരിജൻ* എന്ന സിനിമ പങ്കുവെക്കുമ്പോൾത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വലിയൊരു മുന്നേറ്റത്തിന്റെ പെരുപ്പിച്ച ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് മുതിരാതെ ദലിത് അവസ്ഥകളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമേ രവീന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ.

- നഗരജീവിതത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ പൊതുവെ ആധുനികതാവാദരചനകളിൽ പലതും മധ്യവർഗകാഴ്ചക്കോണാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയാധുനികതയിലും അത്തരം വീക്ഷണങ്ങൾ കാണാം. *ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ* എന്ന സിനിമയിൽ രവീന്ദ്രൻ മധ്യവർഗനാഗരിക യുവാക്കളുടെ ചിന്തകളും പ്രവൃത്തികളും ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ മധ്യവർഗവീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അത് ചെയ്യുന്നത്.
- വർഗവിഭജിതമായ സമൂഹത്തിൽ വർഗസമരത്തിന്റെയും സംഘടിതജനമുന്നേറ്റത്തിന്റെയും അവകാശസമരങ്ങളുടെയും പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന രചനയാണ് *ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ.* സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധത എന്ന സങ്കല്പം അതിന്റെ അടിപ്പടവായുണ്ട് അതേ സമയംതന്നെ ഉപരിപ്ലവമായ മുദ്രാവാക്യപ്രവണത അത് കൈവെടിയുന്നു.
- അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രമുക്തമായ സിനിമ നിർമ്മിക്കാൻ സിനിമയിൽ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളെയും ശൈലികളെയും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടും നിലവിലുള്ള സിനിമാസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് പലതരത്തിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടും സിനിമാരചനയ്ക്കു ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. കേന്ദ്രനായകസങ്കല്പത്തെ ത്യജിച്ചുകൊണ്ടും പ്രമേയപരമായ തീർപ്പുകല്പ്പിക്കലുകളെ

ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ടും കഥാകഥനത്തെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ടും പ്രതിപാദ്യരീതിയിൽ മാറ്റംവരുത്തിക്കൊണ്ടുമെല്ലാമാണ് രവീന്ദ്രൻ അതിന് ശ്രമിക്കുന്നത്.

- കേവലമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപര്യാലോചനകളല്ല രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. രവീന്ദ്രന്റെ രാഷ്ട്രീയാഭിമുഖ്യം സിനിമാരചനാപ്രക്രിയയെ നിർവ്വചിക്കുന്നു.
- മലയാളത്തിലെ യാത്രാവിവരണസാഹിത്യം തുടർന്നുവന്നിരുന്ന രീതികളിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായി മേല്ക്കാഴ്ചകളല്ലാതെ ഉള്ളിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരമായി യാത്രയെയും യാത്രാവിവരണത്തെയും രവീന്ദ്രൻ മാറ്റിത്തീർത്തു.
- സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ച സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. സഞ്ചാരിയുടെ കാഴ്ചയിൽ സവിശേഷമായ ഒരു നോട്ടമുണ്ട്. കാഴ്ചയ്ക്ക് പിറകിലുള്ള കാഴ്ച സഞ്ചാരി കണ്ടെടുക്കുന്നത് അതിലൂടെയാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ* എന്ന സഞ്ചാരസാഹിത്യകൃതി മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്തതിൽനിന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. എഴുത്തുകാരന്റെ ആത്മവത്തയ്ക്ക് മുഖ്യസ്ഥാനം ഉള്ളതുകൊണ്ടും ആഖ്യാനം ഉത്തമപുരുഷനിലായതുകൊണ്ടും എല്ലാത്തിലുമുപരിയായി നിൽക്കുന്ന 'ഞാൻ'പൊതുവെ സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുക പതിവാണ്. രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിലും 'ഞാൻ' ഉണ്ട്. പക്ഷേ സർവ്വതിനെയും മറച്ചുകൊണ്ട് നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന 'ഞാൻ' രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണകൃതികളിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല.
- ഗ്രാമജീവിതവിവരണങ്ങളിൽ ജാതിശ്രേണികളെക്കുറിച്ചും ജാതിചൂഷണങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ട്. അയിത്തവും ജാതിഹിംസാത്മകതയുമെല്ലാം അതിൽ കടന്നുവരുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ ജാതിസമ്പ്രദായത്തെ

യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അഭിസംബോധനചെയ്യുകയായിരുന്നു രവീന്ദ്രൻ. മാർക്സിസ്റ്റായ രവീന്ദ്രൻ ജാതിപ്രശ്നങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്നു എന്നതിന് സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ഇന്ത്യയെപ്പോലെ ജാതിവിവേചനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണാനുഭവങ്ങൾ പ്രകടമായിക്കാണുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ വർഗത്തെ യെന്നപോലെ ജാതിയെയും അഭിസംബോധനചെയ്യേണ്ടതുണ്ട് എന്ന കാഴ്ച പ്പാട് രവീന്ദ്രൻ പുലർത്തിയിരുന്നു. നവഇടതുപക്ഷത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയാധു നികതയുടെയും ഭാവുകത്വം നിർണയിക്കുന്ന സാമൂഹ്യസങ്കല്പമാണ് രവീ ന്ദ്രന്റെ ഇത്തരം കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ അടിസ്ഥാനം. അതേസമയംതന്നെ ആ ഭാവുകത്വത്തിനുള്ളിൽ നിൽക്കുന്ന ചിന്തകരുടെയും എഴുത്തുകാരുടെയും രീതികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഇടപെടലുകൾ രവീന്ദ്രൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. യാത്രയ്ക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ഇടങ്ങളും യാത്രാവിവരണത്തിന്റെ രീതിയുമെല്ലാം അത് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് അകന്നുകഴിയുന്ന മനുഷ്യരുടെയടുത്തേക്കാണ് പ്രധാന മായും രവീന്ദ്രൻ ചെന്നെത്തിയത്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* ഭൂരിഭാഗവും അവരെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനമാണ്. മനുഷ്യരെക്കുറിച്ചുള്ള ആ എഴുത്തിൽ എല്ലാത്തരം അപരവത്ക്കരണത്തിനുമെതിരായ ശബ്ദം അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രം/ഭരണകൂടം അപരമാക്കുന്നവർ, നാഗരികർ അപ രമാക്കുന്നവർ, ജാതിയാൽ അപരമാക്കപ്പെട്ടവർ എന്നിങ്ങനെ വിവിധതര ത്തിൽ അപരവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യാവസ്ഥകളെ രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാണി ക്കുന്നു.
- സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിലെ സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്തപ്പോൾ *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* വ്യത്യസ്തസ്ഥലങ്ങൾ തെളി ഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്. ഒന്ന് ഭൂപരമായ സ്ഥലമാണ്. അത് ഭൂപ്രദേശവും കാലാവ സ്ഥയുമെല്ലാം ചേർന്ന ഒന്നാണ്. *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* സമതലപ്രദേ ശങ്ങളും ഗിരിനിരകളും വനങ്ങളും മഹാനദികളും എല്ലാം വിവരിക്കപ്പെടുന്നു

ണ്ട്. രണ്ടാമത് സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്ഥലം. ഇന്ത്യൻ ഉൾഗ്രാമങ്ങളും ആദിവാസിഗോത്രങ്ങളും എല്ലാം അതുവരെ മുഖ്യധാര സങ്കല്പിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഇടമായി ട്ടാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യരിൽ* തെളിയുന്നത്. അത് ഒരേസമയം സാംസ്കാരികമായ സവിശേഷതകൾ നിറഞ്ഞ ഇടങ്ങൾ ആകു മ്പോൾത്തന്നെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും ജാതിസ്പർദ്ധയും ദലിത്-ആദിവാസി-സ്ത്രീപീഡനവും ചൂഷണവുമെല്ലാം നടക്കുന്ന ഇടംകൂടി യാണ്. സവിശേഷമായ ഒരു സാമൂഹ്യസ്ഥലമാണ് *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യ രിൽ* കാണാൻ കഴിയുക. ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പൊതുസങ്കല്പം ഗ്രാമം നന്മ കളുടെയിടം എന്നതാണ് അതേസമയം നഗരമാകട്ടെ എല്ലാത്തരം തിന്മകളും കുടികൊള്ളുന്ന സ്ഥലമായും സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഈ സങ്കല്പ ത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന ഗ്രാമസമൂഹത്തെയാണ് രവീ ന്ദ്രൻ കാണുന്നത്. ചലനാത്മകതയില്ലാത്ത, ജാതിയുടെ കൂടാരമായ, ഒരേ സമയം നിഷ്ക്കളങ്കതയെയും ഹിംസയെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഗ്രാമ മാണ് അതിലെ സാമൂഹ്യസ്ഥലം.

- മൂന്നാമത്തേത് സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്ഥലത്തുനിന്നും സവി ശേഷമായി കണ്ടെത്താവുന്ന കീഴാളജനതയുടെ ഇടം ആണ്. ദലിത്-ബഹുജ നവിഭാഗങ്ങൾ കർഷകസമൂഹങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഭരിക്കപ്പെടുന്ന സമൂഹങ്ങ ളെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവ് രവീന്ദ്രനിൽ ശക്തമായിരുന്നു. അടിത്തട്ടുജനത യുടെ ഇടം കണ്ടെത്തുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. തൊഴിലാളികളും ദലിതരും ആദിവാസികളും കർഷകരുമെല്ലാമടങ്ങിയ മർദ്ദിതവിഭാഗങ്ങൾ എന്നുവിളി ക്കാവുന്നവരുടെ ഇടമാണത്.
- ആധുനികതനിർമ്മിച്ച ലോകബോധത്തിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കാൻ ശ്രമി ക്കുന്ന സഞ്ചാരിയെ വിദേശയാത്രാവിവരണമായ *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളിൽ* കാണാം. പൗരസ്ത്യരെ അപരരാക്കിയ യൂറോകേന്ദ്രിതവാദത്തിന്റെ

സ്വാധീനം മലയാളത്തിലെ പല യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെയും കാഴ്ചാസ്ഥാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനപങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. യൂറോപ്യൻസംസ്കാരത്തെ ഉദാത്തമായിക്കാണുന്ന ഈ സമീപനമല്ല *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകളിൽ* കാണുന്നത്. യൂറോകേന്ദ്രിതവാദങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് അതിലുള്ളത്.

- ആധുനികത മുന്നോട്ടുവെച്ച സാർവ്വലൗകികമനുഷ്യൻ എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂന്നി ആഗോളമനുഷ്യനെ നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ആധുനികതയുടെ അധിനിവേശസ്വഭാവത്തെ, യൂറോപ്യൻ ആധുനികതയുടെ കപടമുഖങ്ങളെ വിമർശനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് രവീന്ദ്രൻ. മൂന്നാംലോകരാഷ്ട്രത്തിലെ മാർക്സിസത്തോട് ആഭിമുഖ്യമുള്ള ഒരു പൗരൻ മുതലാളിത്തസമ്പന്നരാഷ്ട്രത്തെ സാമ്രാജ്യത്വവിമർശനസ്വഭാവത്തോടെ നോക്കിക്കാണുന്ന രചനയാണ് *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ.*
- സാമ്രാജ്യത്വത്തോടുള്ള എതിർപ്പ്, മതനിരപേക്ഷതയുടെ സംരക്ഷണം എന്നീ നിലപാടുകൾ മുറുകെപ്പിടിക്കാൻ രവീന്ദ്രന് സാധിച്ചു.
- സമൂഹത്തെ വർഗവിഭജിതമായിക്കാണുകയും വർഗസമരത്തോട് പ്രതിബദ്ധത ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾത്തന്നെ വർഗസങ്കല്പത്തെ ഇന്ത്യനവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വിശാലമായിക്കാണാനും രവീന്ദ്രന് കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇന്ത്യൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾക്കുമുമ്പിലുള്ള പരമ്പരാഗത വഴി അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. പകരം അദ്ദേഹം ഇന്ത്യൻ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അടുത്തുനിന്നുകൊണ്ടുനോക്കിക്കാണുന്നു. വർഗവിശകലനത്തിനൊപ്പംതന്നെ ജാതിയെ അഭിസംബോധനചെയ്യാനും അദ്ദേഹത്തിന് കഴിയുന്നു. അൽത്യൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് ഇന്ത്യയിലെ വരേണ്യ അധികാരശക്തിയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ഗ്രാംഷിയുടെ മേല്ക്കോയ്മയെന്ന സങ്കല്പനം ഇന്ത്യയിലെ വിവിധഅടരുകളിലെ

മനുഷ്യരുടെ ഏറ്റിറക്കങ്ങളുമായി ചേർത്തുവായിക്കുന്നു. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾ തികച്ചും വിപ്ലവകരമായ സമീപനങ്ങളായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇന്ത്യൻമാർക്സിസ്റ്റുകൾ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രതിസന്ധിയെ മറികടക്കാനും ദലിത്-കർഷക-കീഴാളസമൂഹത്തെ തിരിച്ചറിയാനും രവീന്ദ്രന് കഴിഞ്ഞു. ഒരു സാമൂഹ്യഘടനയിൽ എപ്പോഴും പ്രതിരോധത്തിൽ നിൽക്കുന്ന വിഭാഗങ്ങൾ ആരെല്ലാമാണോ അവരെയെല്ലാം കീഴാളവർഗത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടവരായിട്ടാണ് രവീന്ദ്രൻ കാണുന്നത്.

- പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഉപകരണമായി സംസ്കാരത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താമെന്നുള്ള തിരിച്ചറിവാണ് രവീന്ദ്രന്റെ രചനകളുടെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അനിൽ, കെ.എം., സൗമ്യ, കെ.സി., 2019, *ലൂയി അൽത്തൂസർ മാർക്സിലേക്കുള്ള ഇരട്ടവഴി*, പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

അനിൽ, കെ.എം., സ്മൃതിമോഹൻ, ഇ., 2017, ''അഡോർണോയുടെ വിചാര ലോകം'', *സംസ്കാരനിർമ്മിതി*, കെ. എം. അനിൽ (എഡി), പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

അൽത്യൂസർ, ലൂയി, 2017, ''പ്രത്യയശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഭരണകൂട ഉപക രണങ്ങളും'', പി.പി. സത്യൻ (വിവ), *സംസ്കാരനിർമ്മിതി*, കെ.എം. അനിൽ (എഡി), പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

അംബേദ്കർ, 2000, *അസ്പൃശ്യർ അഥവാ ഇന്ത്യയുടെ ഗെറ്റോസന്തതികൾ*, കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഫോർ സോഷ്യൽ ആന്റ് ഇക്കോളജിക്കൽ സ്റ്റഡീസ് (പ്രസാധ), 2012, *ഒരു സാമൂഹിക കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന്*, ഐ.എസ്.ഇ.എസ്., കോഴിക്കോട്, (ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ പേര് നൽകിയിട്ടില്ല).

ഇ. എം. എസ്., പി. ഗോവിന്ദപിള്ള, 2001, *ഗ്രാംഷിയൻ വിചാരവിപ്ലവം*, ചിന്ത പബ്ലി ഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ഐജാസ് അഹമ്മദ്, 2018, *ഹിന്ദുത്വത്തിന്റെ കാലത്ത് ഗ്രാംഷിയെ വായിക്കുമ്പോൾ*, അനിൽ, കെ.എം., സംഗീത, എം.കെ.(വിവ), റാസ്ബെറി ബുക്സ്, കോഴി ക്കോട്.

ഒരു സംഘം ലേഖകർ, 1991, *ലൂയി അൽത്തൂസർ: ദർശനവും രാഷ്ട്രീയവും*, ഫോക്കസ് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ഒരു സംഘം ലേഖകർ, 2006, *സച്ചിദാനന്ദന്റെ ലോകങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ഒരു സംഘം ലേഖകർ, 2012, *ചിന്തരവി :സർഗാത്മകതയിലൂടെയും രാഷ്ട്രീയ സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച ഒരാൾ,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്ത പുരം.

കുട്ടിനാരായണൻ, 2013, ''ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥ കൾ* (രവീന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

കോയമുഹമ്മദ്, 2013, ''ഒരേ തൂവൽപക്ഷികൾ'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ* (രവീ ന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ഗിരീഷ്കുമാർ, എസ്., 2017, ''ആഗോളവത്ക്കരണകാലത്തെ സഞ്ചാരമെഴുത്ത്'', *യാത്ര:അനുഭവം, ആഖ്യാനം, സംസ്കാരം,വിപണനം*, സവിത, ഇ.(എഡി), പുസ്തകഭവൻ, പയ്യന്നൂർ.

ഗോവിന്ദപിള്ള, പി., ''സാംസ്കാരികപഠനം: പുതുമ, പഴമ, പ്രസക്തി'', *സംസ്കാര പഠനം: ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം,* മലയാളപഠനസംഘം (എഡി), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം.

ഗ്രാംഷി, അന്റോണിയോ, 2017, *ജയിൽക്കുറിപ്പുകൾ,* പി.ജെ ബേബി (വിവ), പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ഗ്രാംഷി, അന്റോണിയോ, 2017, *രാഷ്ട്രീയരചനകൾ,* പി.ജെ. ബേബി (വിവ), പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി, 2014, *കൊളംബസും മറ്റ് യാത്രികരും*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേ ഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ജയകുമാർ, കെ., 2014, *ജാതിവ്യവസ്ഥയും മലയാളസിനിമയും*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേ ഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ജയ്സൺ, ജോസ്, 2020, *ആധുനികതാവാദസാഹിത്യവും മലയാളവിമർശനവും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ജീവൻകുമാർ, കെ., 2019, *റയ്മണ്ട് വില്യംസ്,* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ജോർജ്ജ്, കെ.പി., 2015, *നക്സലിസവും മലയാളകവിതയും*, മലയാളപഠനഗവേഷണകേന്ദ്രം, തൃശ്ശൂർ.

ജോസഫ്, വി.കെ., 1997, *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും,* സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം.

ജോസഫ്, വി.കെ., 2013, *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും*, സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ജോസ്, കെ. മാനുവൽ, 2015, *മാറുന്നമലയാള സിനിമ ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ദിവാകരൻ, ആർ.വി. എം., 2014, *മലയാളതിരക്കഥ: വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

നാരായണൻ കല്പറ്റ, 2011, *മറ്റൊരുവിധമായിരുന്നെങ്കിൽ*, പിയാനോ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

നാരായണൻ, കെ.സി., 2011, ''വഴികളും വാക്കുകളും'' (ആമുഖപഠനം), *രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രകൾ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

പവിത്രൻ, പി., ''സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ മൂന്നാം ലോകവഴി'', *സംസ്കാരപഠനം: ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം*, മലയാളപഠനസംഘം (എഡി), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം.

പരമേശ്വരൻപിള്ള, എരുമേലി, 2015, ''സഞ്ചാരസാഹിത്യം'', *മലയാളസാഹിത്യചരിത്രം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

പൊറ്റക്കാട്ട്, എസ്.കെ., 2005, *സഞ്ചാരസാഹിത്യം* (വാല്യം1-2) ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

പോക്കർ, പി.കെ., 2004, *ആധുനികോത്തരതയുടെ കേരളീയപരിസരം,* ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2014, *മാർക്സ് മുതൽ നെഗ്രി വരെ*, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

-------------, 2008, *നവമാർക്സിസവും പ്രച്ഛന്നമാർക്സിസവും,* പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻ, കോഴിക്കോട്.

--------------, 2015, *ലൂയി അൽത്തൂസർ*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

പോൾ മണലിൽ, 2015, *യാത്രാവിവരണം പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

പ്രദീപൻ പാമ്പിരികുന്ന്, 2007, *ദലിത് പഠനം: സ്വത്വം സംസ്കാരം സാഹിത്യം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

പ്രദീപ് പനങ്ങാട്, 2018, *മലയാള സമാന്തര മാസികാചരിത്രം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

പ്രഭാകരൻ, എൻ., 2002, ''പുറത്തേക്കുള്ള (അകത്തേക്കുള്ള)വഴികൾ'', *നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901–2000* (എഡി. എം.എൻ. വിജയൻ), കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

പ്രവീൺ ഡാനി, 2011, *വിമർശനാത്മകസിദ്ധാന്തം,* പരിധി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം.

പ്രിൻസ്മോൻ ജോസ്, 2019, ''രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങൾ'', *തുടി*, മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല, ജനുവരി-മാർച്ച്

ബാലൻ കവിയൂർ, 2014, *നക്ഷത്രങ്ങൾ ചുവന്നകാലം,* ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.

ബാലകൃഷ്ണൻ, കെ., 2017, *സഞ്ചാരസാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ*, യാത്ര:അനുഭവം, ആഖ്യാനം, സംസ്കാരം,വിപണനം, സവിത, ഇ. (എഡി), പുസ്തകഭവൻ, പയ്യന്നൂർ.

മധു, ടി.വി., 1999, *നവമാർക്സിസ്റ്റ് സാമൂഹ്യവിമർശം,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

മനോജ്, എം.ബി., 2017, ''അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ: രവീന്ദ്രന്റെ സഞ്ചാരപഥങ്ങളെ പിന്തുടരുമ്പോൾ'', *യാത്ര:അനുഭവം, ആഖ്യാനം, സംസ്കാരം,വിപണനം,* സവിത, ഇ. (എഡി), പുസ്തകഭവൻ, പയ്യന്നൂർ.

മാധവൻകുട്ടി, ടി.ജി., 2008, ''സഞ്ചാരസാഹിത്യം'', *സമ്പൂർണ്ണമലയാളസാഹിത്യചരിത്രം,* പന്മന രാമചന്ദ്രൻ നായർ (എഡി), കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

മാധവൻ നായർ, എം.കെ., 2009, ''യാത്രാവിവരണം'', *ആധുനികസാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ*, കെ.എം. ജോർജ്ജ് (എഡി), ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

മുസ്തഫ, വി.പി.പി., 2017, *കലയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ഇ.എം.എസ്സിന്റെ വിചാരലോകം,* പുസ്തകഭവൻ, പയ്യന്നൂർ.

രമേഷ് ചന്ദ്രൻ, 1989, *സഞ്ചാരസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രവികുമാർ, കെ.എസ്., 2012, ''എഴുത്തിന്റെ മിച്ചമൂല്യം'', *ചിന്തരവി :സർഗാത്മകതയിലൂടെയും രാഷ്ട്രീയ സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച ഒരാൾ,* ഒരു സംഘം ലേഖകർ(എഡി), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

രവീന്ദ്രൻ, 1983, *ദിഗാരുവിലെ ആനകൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 1984, *സ്വിസ് സ്കെച്ചുകൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 1986, *അന്റോണിയോ ഗ്രാംഷി*, വിശ്വദർശന, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2000, *മെഡിറ്ററേനിയൻ വേനൽ*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2000, *വഴികൾ വ്യക്തികൾ ഓർമ്മകൾ*, മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2004, *ബുദ്ധപഥം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2007, *അകലങ്ങളിലെ മനുഷ്യർ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2007, *കാടിനെനോക്കുമ്പോൾ ഇലകളെ കാണുന്നത്*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2008, *ശീതകാലയാത്രകൾ*, എച്ച്. ആന്റ് സി. പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2009, *എന്റെ കേരളം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2011, *സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2011, *രവീന്ദ്രന്റെ യാത്രകൾ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

-------------, (എഡി), 2012, ''ആമുഖം'', *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദ ണ്ഡം*, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

-------------, 2013, *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ*, മാതൃഭൂമി, ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------,2014, *സ്വപ്നജാഗരങ്ങളിൽ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

രവീന്ദ്രൻ, പി.പി., 2002, ''തീവ്രഇടതുപക്ഷവും മലയാളസാഹിത്യവും'', *നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901-2000* (എഡി. എം.എൻ. വിജയൻ), കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2013, *സംസ്കാരപഠനം ഒരു ആമുഖം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹ കരണസംഘം, കോട്ടയം.

രാജശേഖരൻ, പി.കെ., 2008, *നിശാസന്ദർശനങ്ങൾ*, റെയിൻബോ ബുക്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ.

രാജീവൻ, ബി., 1980, *സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സമഗ്രത,* വീഥി ബുക്സ്, പരവൂർ.

-------------, 2010, *ജനനിബിഡമായ ദന്തഗോപുരം*, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2012, ''കലയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും'', *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം*, രവീന്ദ്രൻ (എഡി), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

-------------, 2014, *വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

-------------, 2018, *പ്രളയാനന്തരമാനവികത: ശബരിമലയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ*, ഡി. സി. ബുക്സ്,കോട്ടയം.

-------------, 2002, ''ഭാവനകൊണ്ട് ചിന്തിച്ച് ഭാവിയിലേക്ക് വരുന്നവൻ'', *ചോദ്യങ്ങൾ ഇടപെടലുകൾ എ. സോമന്റെ രചനകൾ*, മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

രാധാകൃഷ്ണൻ ഇളയിടത്ത്, 2016, *ജൈവവൈഷണികർ*, പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി.എസ്., 2019, ''കാഴ്ചയുടെയും നോട്ടത്തിന്റെയും യാത്രാമുഖങ്ങൾ'', *തുടി*, മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല, ജനുവരി-മാർച്ച്, വാല്യം-7, ലക്കം-1.

രാമചന്ദ്രൻ, ടി.കെ., 2006, *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

രാമചന്ദ്രൻ, ടി.കെ., 2013, *ഒരു മിഥ്യയുടെ ഭാവി,* റാസ്ബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വില്യംസ്, റെയ്മണ്ട്, 2017, ''സംസ്കാരവിശകലനം'', അനിൽ, കെ.എം., സൗമ്യ, കെ.സി. (വിവ), *സംസ്കാരനിർമ്മിതി*, അനിൽ, കെ.എം.(എഡി), പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി,എസ്., 2013, ''രവീന്ദ്രന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ-വർഗ്ഗഭൂപടങ്ങൾ'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ* (രവീന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2011, ''സിനിമാസാഹിത്യം മലയാളപാഠങ്ങൾ'', *സംസ്കാരപഠനം ചരിത്രം, സിദ്ധാന്തം, പ്രയോഗം*, മലയാളപഠനസംഘം (എഡി), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം.

-------------, 2015, ''സിനിമാവിമർശത്തിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് പ്രതിസന്ധികളെക്കുറിച്ച് ചില കുറിപ്പുകൾ'', *മാർക്സ് വായനകൾ*, മധു,ടി.വി. (എഡി), റാസ്ബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ശശി, കെ.വി., 2018, ''രാഷ്ട്രീയ അബോധം: അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രാത്മകത'', *മാർക്സ്@200 സമൂഹം, സംസ്കാരം, ചരിത്രം*, രാജേഷ് കെ. എരുമേലി, രാജേഷ് ചിറപ്പാട്, (എഡി), കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ശ്രീകുമാർ, എസ്, എസ്., 2001, *പ്രത്യയശാസ്ത്രപാരായണങ്ങൾ*, ബുക്ക് വേം, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2021, *മലയാളസാഹിത്യവിമർശനത്തിലെ മാർക്സിയൻ സ്വാധീനം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ശ്രീജൻ, വി.സി., 1999, *വിമർശനാത്മകസിദ്ധാന്തം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

-------------, 2002, ''അവതാരിക'', *ചോദ്യങ്ങൾ ഇടപെടലുകൾ എ. സോമന്റെ രചനകൾ*, എൻ.പി. രവീന്ദ്രൻ (എഡി), മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ഷാജി ജേക്കബ്, 2017, ''സംസ്കാരവ്യവസായം'', *താക്കോൽ വാക്കുകൾ വിചാരമാതൃകകൾ കേരളീയനോട്ടങ്ങൾ,* അജു, കെ. നാരായണൻ (എഡി), വിദ്വാൻ പി.ജി. നായർ സ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം, മലയാളവിഭാഗം, യു.സി. കോളേജ്, ആലുവ.

ഷീബ, എം. കുര്യൻ, 2012, *റെയ്മണ്ട് വില്യംസ്: സംസ്കാരം, സാഹിത്യം, രാഷ്ട്രീയം,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

സച്ചിദാനന്ദൻ, 1990, ''കവിതയും വിപ്ലവവും'', *പടവുകൾ,* പൂർണ്ണാപബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 1992, *വീണ്ടുവിചാരങ്ങൾ*, മോഡേൺ ബുക്സ്, സുൽത്താൻ ബത്തേരി.

-------------, 1996, *മുഹൂർത്തങ്ങൾ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2001, *ഭാരതീയ കവിതയിലെ പ്രതിരോധ പാരമ്പര്യം,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

-------------, 2002, ''അഭിനവസാഹിതി- ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പരിണമിക്കുന്ന സങ്കല്പനങ്ങൾ'', *നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901-2000* (എഡി. എം.എൻ. വിജയൻ), കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2013, *സംസ്കാരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം*, ലീഡ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

-------------, 2014, ''സുകുമാരന്റെ പ്രസക്തി'' (ആമുഖം), *എം സുകുമാരന്റെ കഥകൾ സമ്പൂർണ്ണം*, എം. സുകുമാരൻ, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

-------------, 2019, *ചിന്തയുടെ മാനങ്ങൾ*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം.

-------------, 2020, ''ടി.കെ.രാമചന്ദ്രൻ: കാലത്തിന് മുമ്പേ നടന്ന ചിന്തകൻ'', *ഇച്ഛയുടെ ശുഭാപ്തി: ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ കുറിപ്പുകൾ*, ടി.കെ. രാമചന്ദ്രൻ, ടി. എൻ. ജോയ് ഫൗണ്ടേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം.

സജീവ്, പി.വി., 2014, *എം.എൻ. വിജയന്റെ ബൗദ്ധികജീവിതങ്ങൾ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

സതീഷ്കുമാർ, സി,കെ., 2012, *നവമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനം മലയാളത്തിൽ,* ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്.

സന്തോഷ്, ഒ.കെ., 2020, ''ഭാവനയുടെ അരികുലോകങ്ങൾ'', *സാഹിത്യവും സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രവും*, രജനി, എൻ. (എഡി), ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്.

സുനിൽ, പി. ഇളയിടം, 2013, *വീണ്ടെടുപ്പുകൾ: മാർക്സിസവും ആധുനികതാവിമർശനവും*, കേരളസാഹിത്യപരിഷത്ത്, തൃശ്ശൂർ.

-------------, 2011, ''സംസ്കാരവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് പാഠങ്ങൾ'', *സംസ്കാരപഠനം: ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം,* മലയാളപഠനസംഘം (എഡി), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം.

-------------, 2016, *നാനാർത്ഥങ്ങൾ സമൂഹം ചരിത്രം സംസ്കാരം*, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ.

-------------, 2018, *വായനാവിചാരം*, ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്.

സുധാകരൻ, സി.ബി., 2015, *അന്റോണിയോഗ്രാംഷി*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

-------------, 2017, ''അധീശത്വം'', *താക്കോൽ വാക്കുകൾ, അജു,കെ, നാരായണൻ* (എഡി), വിദ്വാൻ പി ജി നായർ സ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം, യു.സി. കോളേജ്, ആലുവ.

സുരേന്ദ്രൻ, കെ. (എഡി), 2021, *ശലഭജന്മങ്ങൾ: ലിറ്റിൽ മാസികകളുടെ ജീവചരിത്രം* സാക്ഷി ബുക്സ്, തേഞ്ഞിപ്പാലം.

സോമൻ, എ., 2002, *ചോദ്യങ്ങൾ ഇടപെടലുകൾ എ. സോമന്റെ രചനകൾ*, മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

സ്കറിയ, തോമസ്, 2019, ''യാത്രാവിവരണം മാറുന്ന സങ്കല്പങ്ങൾ'', *തുടി*, മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല, ജനുവരി-മാർച്ച്.

റഫീഖ് ഇബ്രാഹിം, 2018, *പിജിയുടെ ചിന്താലോകം,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

റീഹ്, വിൽഹം, 1989, *ഫാസിസത്തിന്റെ ആൾക്കൂട്ടമനഃശ്ശാസ്ത്രം*, കെ.സി. വർഗീസ് (വിവ), മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ആനുകാലികങ്ങൾ

അനിൽ, കെ.എം., 2013, ''എന്റെ ഹജ്ജ് യാത്ര: ദേശഭാവനയിൽ വിരിഞ്ഞ സഞ്ചാരസ്മരണ'', *ചന്ദ്രിക* ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, നവംബർ, 9-16.

-------------, 2018, ''മലയാളിയുടെ മാർക്സിസം'', *ദേശാഭിമാനി* ഓണം വിശേഷാൽപ്രതി,

കൊച്ച്, കെ.കെ., 2007, ''ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദവും ദലിതുകളും'', *മാതൃഭൂമി* ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, നവംബർ 2-8.

ജോണി, ഒ.കെ., 2018, ''രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാസങ്കല്പം'', *ദൃശ്യതാളം*, ജൂൺ.

ജോസഫ്, വി.കെ., 2019, ''സർഗാത്മകതയിലൂടെയും രാഷ്ട്രീയസ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച ഒരാൾ'', *ദൃശ്യതാളം*, ജൂലൈ.

ടോമാസ് ലോഫ്സ്ടാം, 1998, ''സഞ്ചാരത്തിന്റെ സാഹിത്യം'', സന്തോഷ്, ഡി. (വിവ), *ഭാഷാപോഷിണി* വാർഷികപ്പതിപ്പ്.

ബാബു ഭരദ്വാജ്, 2011, ''എനിക്കും നിനക്കുമായി ഒരു ചരമക്കുറിപ്പ്'', *മാതൃഭൂമി* ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ജൂലായ് 24–30.

ബിദൂർ, കെ., 2009, ''സഞ്ചാരസാഹിത്യത്തിലെ ഉത്തരാധുനികപ്രവണതകൾ'', *വിജ്ഞാനകൈരളി*, ആഗസ്റ്റ്.

രവീന്ദ്രൻ, 1981, ''സിനിമയും മനശ്ശാസ്ത്രവും'', *സൈക്കോ* മാസിക, ജനുവരി.

രവീന്ദ്രൻ, 2011, ''അതുല്യഭാരതം'', *ഭാഷാപോഷിണി*, ഓഗസ്റ്റ്.

വിജയകുമാർ, വി., 2019, ''നക്സലൈറ്റുകൾ മലയാളസിനിമയിൽ'', *പച്ചക്കുതിര*, ഡിസംബർ.

ശശികുമാർ, 2013, ''ചിന്തയിലെ ബുദ്ധൻ'', *ചന്ദ്രിക* ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ജൂൺ 29–ജൂലൈ 5.

ശ്രീകാന്ത് കോട്ടക്കൽ, 2016, ''മനുഷ്യരിലേക്ക് നടന്ന യാത്രികൻ'', *ശാന്തം* മാസിക, ജൂലൈ.

സേതുനാഥ്, കെ.പി., 2011, ''സാംസ്കാരികവേദി കാലഘട്ടത്തിലെ ചുവരെഴുത്ത്'', *മാതൃഭൂമി* ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ജൂൺ 16–22.

അഭിമുഖം

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്., 2012, ''സിനിമയിലെ നരേഷൻ ഒരി ഫാസിസ്റ്റ് പരിപാടി യാണ്'', *ചിന്തരവി: സർഗാത്മകതയിലൂടെയും രാഷ്ട്രീയ സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച ഒരാൾ*, ഒരു സംഘം ലേഖകർ (എഡി), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

-------------, 2013, ''രവീന്ദ്രന്റെ സിനിമാചിന്തകൾ, യാത്രകൾ'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ* (രവീന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വെങ്കിടേഷ് രാമകൃഷ്ണൻ, 2013, ''രവീന്ദ്രൻ സംസാരിക്കുന്നു'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ* (രവീന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ശ്രീകാന്ത് കോട്ടക്കൽ, 2017, ''നിരന്തരയാത്രികന്റെ സഞ്ചാരവിചാരങ്ങൾ'', *മനുഷ്യർ, പ്രപഞ്ചങ്ങൾ,* ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ., 2014, ''കാഴ്ച നിഴലും വെളിച്ചവും'', *സ്വപ്നജാഗരങ്ങളിൽ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

സോമൻ, എ., 2013, ''എന്റെ സിനിമ കാർണിവലല്ല'', *രവീന്ദ്രന്റെ തിരക്കഥകൾ* (രവീന്ദ്രൻ), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വെബ്സൈറ്റ്

നിർമ്മൽകുമാർ, കെ.പി., 2016 ജൂലൈ 24, ''രവി ഇപ്പോഴും യാത്രയിലാണോ'', *നവമലയാളി.*

മുസഫർ അഹമ്മദ്, 2020 ജൂലൈ 4, ''സെന്റ് മാർക്ക് സ്ക്വയറിലെ ഒഴിഞ്ഞ ഇരിപ്പിടങ്ങൾ'', *ട്രൂകോപ്പി തിങ്ക്.*

രാജീവൻ, ബി., 2021 ഒക്ടോബർ 14, ''കറുത്തവരുടെ മാർക്സ്'', *ട്രൂകോപ്പി തിങ്ക്.*

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്., 2011 ജൂലൈ 12, ''ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്ത-രവീന്ദ്രൻ'', സിനിമാ ടാക്കീസ്, *വെങ്കിടേശ്വരൻ ബ്ലോഗ്സ്പോട്ട്.കോം.*

സിവിക് ചന്ദ്രൻ, 2020 ജൂലൈ 4, ''സാംസ്കാരിക ഭാവുകത്വത്തിന്റെ ഇടതുപക്ഷമാനദണ്ഡങ്ങൾ ചിന്തരവിയുടെ ഓർമ്മ ദിനത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ'', *മാതൃഭൂമി ഡോട്ട് കോം.*

ഹാരിസ്, വി.സി., 2012 ഒക്ടോബർ 30, ''വിപ്ലവസിനിമയുടെ ഭൂതകാലം'', *പുഴ ഡോട്ട് കോം.*

റഫീഖ് ഇബ്രാഹിം, 2015 ആഗസ്റ്റ് 8, ''ചിന്തയുടെ മുപ്പത്തിരണ്ടുവർഷങ്ങൾ: കലാവിമർശം വീണ്ടും വായിക്കുമ്പോൾ'', *നവമലയാളി.*

ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങൾ

അജിത്, എം.എസ്., 2014, *മലയാളസാഹിത്യം: ഇടതുപക്ഷതീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപരിസരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള താത്ത്വികാന്വേഷണം*, മലയാളവിഭാഗം, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല.

മഞ്ജു, കെ., *ഘടനാവാദാനന്തര ചിന്തകളുടെ പ്രയോഗം സമകാലീന മലയാളവിമർശനത്തിൽ, സംസ്കാരപഠനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം*, മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

ലിൻസി, സി., 2017, *സ്ത്രീ, സഞ്ചാരം, സാഹിത്യം: മലയാളത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ യാത്രാവിവരണഗ്രന്ഥങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഒരു പഠനം*, മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

രേണുക ജ്യോതി, കെ.എസ്., 2017, *സഞ്ചാരാനുഭവങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാടിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ. പരിസ്ഥിതി സൗന്ദര്യവിജ്ഞാനീയത്തെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം*, മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

ഷേർലി കുര്യൻ, 1998, *മലയാളത്തിലെ യാത്രാകാവ്യങ്ങൾ ഒരു പഠനം*, മലയാളവിഭാഗം, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല.

എം.ഫിൽ പ്രബന്ധങ്ങൾ

രതീഷ്, ഇ., 2015, *സച്ചിദാനന്ദന്റെ ധൈഷണികലോകം: വികാസവും പരിണാമവും. വിമർശനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം*. മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

ഷൈമ, പി.കെ., 2017, *യാത്രകൾ, സ്കെച്ചുകൾ, ദർശനങ്ങൾ: രവീന്ദ്രന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത യാത്രാവിവരണ കൃതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം*, മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

English Books

Althusser, Louis, 1971, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London.

-------------, 1984, *Essays on Ideology*, Verso Publications, London.

Adorno, Theodor, 2001, *The Culture Industry*, J.M Bernstein (Edi) Routledge, London and New York.

Adorno,Theodor , Max Horkheimer, 2002, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, California.

Benjamin, Walter, 2007, *Illuminations*, Hary Zohn(Trans), Shocken Books, New York.

Casson, Lionel. 1974, *Travel in the Ancient World*, Allen &Unwin, London.

Gramsci, Antonio, 2017, *Selections from the Prison Notebooks*, Quintin Hoare, Geoffrey Nowell-smith (Edi- Trans) Aakar Books, Delhi.

Hoggart, Richard, 1958, *The Uses of Literacy*, Penguin, London

Lefebvre, Henri,1991, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith (Trans) Cambridge:Blackwell.

Marx, Karl, 1968, *Selected Writings in Sociology and Social philosophy*, Harmondsworth, London.

Pramod, k. Nayar, 2008, *An Intoduction to Cultural Studies*, Viva Books, New Delhi.

Stuart Hall, 1996, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London.

Thompson, E.P., 1980, *The Making of the English Working Class*, Penguin, Harmondsworth,

Puniyani,Ram, 2009, *Fascism of Sangha parivar*, Mythri Press, Thiruvananthapuram.

Williams Raymond, 1958, *Culture and Society*, Chatto and Windus, London.

-------------, 1983, *Keyword: A Vocabulary of Culture And Society*, Collins, Glasgow.

-------------, 1985, *Marxism and Literature*, Oxford, London.

-------------, 2011, *The Long Revolution,* Parthanbooks, Cardigan.

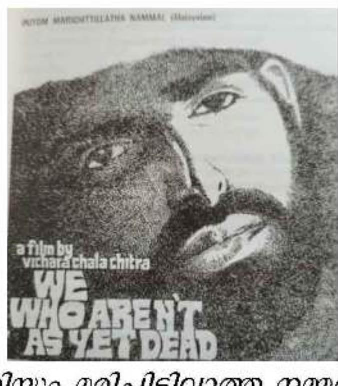
ചിത്രങ്ങൾ

കെ. രവീന്ദ്രൻ

ഹരിജന്റെ(1979)
ചിത്രീകരണവേളയിൽനിന്ന്

ഹരിജന്റെ ചിത്രീകരണവേളയിൽനിന്ന്

ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ(1980)



ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മളുടെ
പോസ്റ്റർ

ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികളി(1988)ൽ സൂര്യ

ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികളിൽ
കൃഷ്ണൻകുട്ടി നായർ, കുക്കു
പരമേശ്വരൻ എന്നിവർ

ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ

ഒരേ തൂവൽ പക്ഷികൾ