നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും മലയാളസിനിമയും

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധം

ജിനേഷ് കുമാർ എം.എം.

മലയാള കേരള പഠന വിഭാഗം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല
ജനുവരി 2012

VALUES OF RENAISSANCE AND MALAYALAM CINEMA

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

JINESH KUMAR M.M

DEPARTMENT OF MALAYALAM & KERALA STUDIES
UNIVERSITY OF CALICUT

January 2012

ഡോ. ആസാദ് ആർ.പി
അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളവിഭാഗം
എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജ് മഞ്ചേരി
(റിസർച്ച് ഗൈഡ്, മലയാള വിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല)

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി ശ്രീ. ജിനേഷ്കുമാർ എം.എം. സമർപ്പിക്കുന്ന 'നവോത്ഥാന മൂല്യങ്ങളും മലയാള സിനിമയും' എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ ഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. ആസാദ് ആർ.പി.

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല
02.01.2012

പ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനു മുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ, ഫെലോഷിപ്പിനോ, പരീക്ഷയ്ക്കോ, ഇതുപോലുള്ള ഏതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതിയിട്ടുള്ളതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല **ജിനേഷ് കുമാർ എം.എം.**

02.01.2012

നന്ദി

നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും പ്രവർത്തന പദ്ധതികളെക്കുറിച്ച് ഒരേപോലെയുണ്ടായിരുന്ന താല്പര്യത്തിന്റെ ഫലമാണ് 'നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും മലയാള സിനിമയും' എന്ന ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം. പൂനെ ഫിലിം ആർക്കൈവ്സും ഫിലിം ആന്റ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടും ചേർന്ന് നടത്തുന്ന ചലച്ചിത്രാസ്വാദന കോഴ്സിലും 1998 മുതൽ ഇന്ത്യയുടെയും കേരളത്തിന്റെയും അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രമേളകളിലും പങ്കെടുക്കാൻ കിട്ടിയ അവസരങ്ങളും ഇതിലേക്കുള്ള പ്രചോദനമായി. ഈ ഗവേഷണത്തിന് മാർഗനിർദ്ദേശം നൽകിയ ഡോ. ആർ. പി ആസാദിന് നന്ദി.

ഗ്രന്ഥങ്ങളും സിനിമയുടെ സി.ഡിയും ലഭ്യമാക്കിയും മറ്റുവിധ പിന്തുണകൾ നൽകിയും സഹായിച്ചവർ നിരവധിയുണ്ട്. ആദ്യം എടുത്തുപറയേണ്ടത് ഫോക്‌ലോർ പഠനവിഭാഗം അദ്ധ്യാപകൻ കൂടിയായ സുഹൃത്ത് സോമൻ കടലൂരിന്റെ പേരാണ്. പൂനെ ഫിലിം ആന്റ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ അധ്യാപകൻ ശ്രീ എം.ആർ. ശശിധരൻ, പൂനെ ഫിലിം ആർക്കൈവ്സിലെ ശ്രീ. രാധാകൃഷ്ണൻ, ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെയും ആർക്കൈവ്സിലെയും ലൈബ്രറി ജീവനക്കാർ, കൈരളിചാനലിലെ ശ്രീ. ഇ. രാജേഷ്, ചലച്ചിത്ര നിരൂപകൻ ശ്രീ ജി. പി. രാമചന്ദ്രൻ, കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല മലയാള വകുപ്പ് മേധാവി ഡോ. എം. എൻ കാരശ്ശേരി, മലയാള വിഭാഗം അധ്യാപകരായ ഡോ. ടി. പവിത്രൻ, ഡോ. ഉമർ തറമേൽ, ഡോ. ആർ. വി. എം. ദിവാകരൻ, അനിൽചേലേമ്പ്ര, ഓഫീസ് ജീവനക്കാരൻ ശ്രീ. കെ. വേലായുധൻ, കോളേജ് ഡവലപ്മെന്റ് കൗൺസിലിലെ മധു, ലൈബ്രറി ജീവനക്കാർ, കോഴിക്കോട് മാതൃഭൂമിയിലെ ശ്രീ. പ്രേംചന്ദ്, ശ്രീ. എം. ജയരാജ്, ഡി. ടി.പി ചെയ്ത പയ്യന്നൂർ മാഗ്നെറ്റ് ഗ്രാഫിക്സിലെ ശോഭ. എം, സജിനി, വടകര പ്രിൻടെക്ക് പ്രസ്സിലെ വിജീഷ് എന്നിവർക്കെല്ലാം നന്ദി.

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല **ജിനേഷ് കുമാർ എം.എം.**

02.01.2012

ഉള്ളടക്കം

	പുറം
ആമുഖം	I - VI
അധ്യായം-1 : നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ	1-41
അധ്യായം 2: സിനിമാപഗ്രഥനം ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയിൽ	43-116
അധ്യായം 3: ജീവിതനൗക : ചരിത്രം കുറിച്ച സാമൂഹ്യചിത്രം	118-217
അധ്യായം 4: നവകേരളം സ്വപ്നം കണ്ട നീലക്കുയിൽ	219-284
അധ്യായം 5: പുതിയ പൗരൻ: വീടും തടവും	286- 348
അധ്യായം 6: ഉപസംഹാരം	350-353
ഗ്രന്ഥസൂചി	355-376
അനുബന്ധം	378-386

ആമുഖം

മനുഷ്യചരിത്രത്തെ പുതുക്കിപ്പണിത സാംസ്കാരിക വിപ്ലവമായിരുന്നു നവോത്ഥാനം. പതിനാലാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഇറ്റലിയിലാണ് ആരംഭമെങ്കിലും പിന്നീട് പല കാലങ്ങളിൽ, പല നാടുകളിൽ നിർണായകമായ പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കാൻ നവോത്ഥാനത്തിന് സാധിച്ചു. ആന്തരികമായും ഭൗതികമായും ലോകത്തെ ആധുനികവൽക്കരിക്കുക വഴി ഇന്ന് മനുഷ്യരാശി അനുഭവിക്കുന്ന നേട്ടങ്ങൾക്കെല്ലാം അടിത്തറയായിത്തീർന്നത് ഈ മുന്നേറ്റമാണ്. നെടുനിദ്രയിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന മനുഷ്യൻ പുതിയ അന്വേഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയതോടെ അമ്പരപ്പിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. ലോകവീക്ഷണം മാറിമറിയുകയും കല, സാഹിത്യം, ശാസ്ത്രം എന്നിവയിലെല്ലാം പുതിയ ഉണർവ് ദൃശ്യമാവുകയും ചെയ്തു. മനുഷ്യജീവിതത്തെ അർഥപൂർണമാക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കുറേ മൂല്യങ്ങളെ സാക്ഷാത്ക്കരിച്ചു എന്നതാണ് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ധനാത്മകവശങ്ങളിലൊന്ന്. മാനവികത, മതനിരപേക്ഷത, ജനാധിപത്യം, യുക്തിചിന്ത, വിമർശനബോധം, സമത്വം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങൾക്ക് നവോത്ഥാനം നടന്ന മറ്റു നാടുകളിലെന്നപോലെ കേരളത്തിലും പ്രാമുഖ്യമുണ്ടായതായിക്കാണാം. ആധുനിക മലയാളിയുടെ സാമൂഹ്യവീക്ഷണത്തെയും സാംസ്കാരികസ്വത്വത്തെയും

നിർണായകമായി സ്വാധീനിച്ച ഈ മൂല്യവ്യവസ്ഥ കേരളീയതയുടെ അടിപ്പട വായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. ആദ്യകാല മലയാളസിനിമയിൽ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ എങ്ങനെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു എന്ന അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഈ പ്രബ ന്ധം.

പഠന പ്രസക്തി

കലയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പരസ്പരപൂരകമാണ്. സമൂഹമന സ്സിന്റെ സ്വഭാവം ഇതിവൃത്തത്തെയും രചനാശിൽപത്തെയും സ്വാധീനിക്കും. കലാവിഷ്കാരങ്ങൾ സമൂഹമനസ്സിനെ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യും. പരസ്പ രമുള്ള ഈ സ്വാധീനതകൾ ഏതെല്ലാം തലങ്ങളിൽ നടക്കുന്നുവെന്നത് ഗൗര വപൂർവം പഠിക്കേണ്ട സംഗതിയാണ്; പ്രത്യേകിച്ചും സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ. സംസ്കാര രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായക പങ്കുവഹിക്കുന്ന ഒന്നായി സിനിമ മാറിക്കഴിഞ്ഞു. ഏതുതരം സംസ്കാരവും കാഴ്ചപ്പാടുമാണ് സിനിമ പ്രേക്ഷ കരിൽ പ്രക്ഷേപിക്കുന്നതെന്ന് തുറന്നു കാട്ടുകയും ദേശനിർമ്മാണപ്രക്രിയ യിൽ സിനിമയ്ക്ക് നിർണായക പങ്കുണ്ടെന്ന കാര്യം ഊന്നിപ്പറയുകയും ചെയ്യു ന്നതിലൂടെ സിനിമയെ നിർമാണാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള സാധ്യ ത തെളിയും. നിഷ്കളങ്കമായ ഒരു വിനോദോപാധിയാണ് സിനിമയെന്ന സാമാന്യ ബോധത്തെ തിരുത്തുകയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യവിനിമയത്തിലൂടെ ഉൽപാ ദിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അർത്ഥ വിവക്ഷകൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യേണ്ടതിന്റെ പ്രസ ക്തിവർദ്ധിച്ചുവരികയാണ്.

പഠനലക്ഷ്യം

കലയിൽ നിലീനമായിക്കിടക്കുന്ന സാമൂഹികതയുടെ സ്വാധീനത്തെ കണ്ടെ ത്തുക എന്നത് ഏറെ സൂക്ഷ്മത ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. ആദ്യകാല മലയാ ളസിനിമയിൽ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ എങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന താണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ മുഖ്യമായും അന്വേഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ - സാംസ്കാരിക പരിണാമങ്ങൾ എങ്ങനെ സിനിമയുടെ രൂപഭാവങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നു എന്നതും ഈ അന്വേ

ഷണത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. അതുവഴി സിനിമയുടെ അബോധത്തെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിനും ഈ പഠനം ലക്ഷ്യമിടുന്നു.

പഠനമേഖല

മലയാളസിനിമയിലെ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ സ്വാധീനതയെ കേരളീയ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിൽ വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഈ ഗവേഷണം പ്രധാനമായും പഠിക്കുന്നത് കേരളപ്പിറവിക്കുമുമ്പ് പുറത്തിറങ്ങിയ മൂന്ന് സിനിമകളെയാണ്. ജീവിതനൗക, നീലക്കുയിൽ, രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ എന്നിവയാണവ. ഇവയ്ക്ക് മുമ്പും ശേഷവും ഇറങ്ങിയ പല ചിത്രങ്ങളിലും നവോത്ഥാന മൂല്യങ്ങൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ അഭൂതപൂർവമായി പതിഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഇവ തിരഞ്ഞെടുത്തത്. അതോടൊപ്പം നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ പാടേ കയ്യൊഴിഞ്ഞു എന്ന് വിമർശിക്കപ്പെട്ട പിൽക്കാല സിനിമകളെക്കുറിച്ച് ആനുഷംഗിക പരാമർശങ്ങളുമുണ്ട്.

പൂർവപഠനം

ചലച്ചിത്രപഠനം മലയാളത്തിൽ വികസിച്ചു വരുന്നതേയുള്ളൂ. മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആവിഷ്കൃതമായ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച പഠന-ഗവേഷണസംരംഭങ്ങൾ ഇതുവരെ ഉണ്ടായതായി അറിവില്ല. എങ്കിലും സിനിമയെന്ന കലയെ ആഴത്തിൽ പഠിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഡോ.ആർ. വി.എം.ദിവാകരൻ 'കഥ തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ' എന്ന വിഷയത്തിൽ നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിൽ ബഷീർ, പത്മരാജൻ, അടൂർ എന്നിവരുടെ തിരക്കഥകളെ സൂക്ഷ്മമായി പഠിക്കുന്നു. മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റത്തിലെ ഭാവുകത്വപരവും വിനിമയപരവുമായ ഘടകങ്ങളെ ഈ പഠനം അന്വേഷിക്കുന്നു. ഡോ.ടി.ജിതേഷിന്റെ 'മലയാള ചലച്ചിത്രഭാഷ' എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ അനന്യതയെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു. ഡോ.ഡൊമിനിക് ജെ.കാട്ടൂരിന്റെ 'സി. വി.ശ്രീരാമന്റെ ചലച്ചിത്രമാക്കപ്പെട്ട ചെറുകഥകളെയും അവയുടെ തിരക്കഥക

ളെയും ആസ്പദമാക്കിയുള്ള താരതമ്യാത്മകപഠനം' എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ, ചെറുകഥ എന്ന സാഹിത്യപാഠം ചലച്ചിത്രമെന്ന ദൃശ്യപാഠമായി പരിണമിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന മാധ്യമ വ്യതിരിക്തതയെയും സാംസ്കാരികാർഥങ്ങളെയും അന്വേഷിക്കുന്നു. രവീന്ദ്രന്റെ 'സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം', ജി.പി.രാമചന്ദ്രന്റെ 'സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും', 'മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം', എൻ.പി.സജീഷിന്റെ 'തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ', വി.കെ.ജോസഫിന്റെ 'സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും, ടി.കെ.രാമചന്ദ്രന്റെ 'കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ', ഗീതയുടെ 'സിനിമയുടെ കയ്യേറ്റങ്ങൾ' തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ, സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വ്യത്യസ്തരീതികളിൽ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ്. അഭ്രപാളി പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന മായക്കാഴ്ചകൾ കൃത്യമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രദൗത്യം നിർവഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മിക്കപ്പോഴും അത് അധീശവർഗ താല്പര്യത്തെയാണ് പിൻപറ്റുന്നതെന്നും രവീന്ദ്രൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു. മനുഷ്യവിരുദ്ധവും ജനാധിപത്യപരവും ദേശസങ്കൽപത്തെത്തന്നെ തകിടം മറിക്കുന്നതുമായ വിധ്വംസകപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ ഒളിച്ചുവെക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി അന്വേഷിക്കുന്നു ജി.പി.രാമചന്ദ്രൻ. വർഗീയതയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സിനിമയിലൂടെ എങ്ങനെ പൊതുബോധമായി മാറുന്നു എന്നാണ് എൻ.പി.സജീഷ് അന്വേഷിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനപദ്ധതികളെ സൈദ്ധാന്തികമായി വിലയിരുത്തുന്നു വി.കെ.ജോസഫ്. സിനിമ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ മാനം കൈവരിക്കുന്നതിന്റെ വിവക്ഷകൾ ഡോ.ടി.കെ.രാമചന്ദ്രൻ വിചിന്തനം ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീകളടക്കമുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിനുനേരെ സിനിമ നടത്തുന്ന കയ്യേറ്റങ്ങളെയാണ് ഡോ.പി.ഗീത വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നത്.

പഠനരീതി

പല തലങ്ങളിൽ വളർന്നുവികസിച്ച ചലച്ചിത്രമണ്ഡലത്തെ അതിന്റെ സാമൂഹ്യസന്ദർഭത്തിൽ വെച്ച് വിശകലനവിധേയമാക്കാൻ സവിശേഷമായ ഏതെ

ങ്കിലുമൊരു പഠനരീതി മതിയാകില്ല. ദൃശ്യമാധ്യമ വിശകലനത്തിന്റെയും സംസ്കാരിപഠനത്തിന്റെയും പദ്ധതികളെ ആവശ്യാനുസരണം സ്വീകരിക്കുന്ന പഠനരീതിയാണ് ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ അനുവർത്തിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായ ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണരീതി, നവീനമായി വികസിച്ചുവന്ന സാമൂഹ്യശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ, പ്രത്യയശാസ്ത്രനിരൂപണ പദ്ധതികൾ, സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര വിശകലനോപാധികൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെയും അനിവാര്യസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ആകരസാമഗ്രികൾ

പഠനവിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മലയാളത്തിലും ഇംഗ്ലീഷിലും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളും ലേഖനങ്ങളുമാണ് മുഖ്യ ആകരസാമഗ്രികൾ. ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനത്തെയും സിനിമയെയും കുറിച്ച് ഇംഗ്ലീഷിലാണ് പുസ്തകങ്ങൾ അധികവുമെന്നതിനാൽ അവയെ കൂടുതൽ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്. ജീവിതനൗക, നീലക്കുയിൽ, രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ എന്നീ സിനിമകളുടെ വീഡിയോ സീഡിയും ആകരസാമഗ്രികളായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

പ്രബന്ധരൂപരേഖ

'നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും മലയാളസിനിമയും' എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിന് ആമുഖം കൂടാതെ ആറ് അധ്യായങ്ങളുണ്ട്. ഗ്രന്ഥങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ആകരസാമഗ്രികളെപ്പോലെ യഥേഷ്ടം ലഭ്യമല്ല പഴയകാലത്തെ സിനിമകൾ എന്നതിനാൽ കഥാവിവരം വ്യക്തമായി ലഭിക്കാനുതകും വിധമാണ് പ്രബന്ധരചന നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

'നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ' എന്ന ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ, ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും സമാനമായി ഇന്ത്യയിലും കേരളത്തിലും നടന്ന നവോത്ഥാനങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ എന്ത് എന്ന് സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കുന്നു.

'സിനിമാപഗ്രഥനം ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയിൽ' എന്ന രണ്ടാമധ്യായത്തിൽ

ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയ്ക്ക് സിനിമയുടെ സവിശേഷത എന്തെന്നും ചരിത്ര പരമായി വികസിച്ചുവന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ സാമാന്യരീതികളും സങ്കേതങ്ങളും സങ്കൽപനങ്ങളും എന്തെന്നും വിശദമാക്കുന്നു.

'ജീവിതനൗക: ചരിത്രംകുറിച്ച സാമൂഹ്യചിത്രം' എന്ന മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ ജീവിതനൗക എന്ന സിനിമയുടെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും അവയിൽ നിലീനമായിക്കിടക്കുന്ന നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും നിർധാരണം ചെയ്യുന്നു.

'നവകേരളം സ്വപ്നം കണ്ട നീലക്കുയിൽ' എന്ന നാലാമധ്യായത്തിൽ 'നീലക്കുയിൽ' എന്ന സിനിമയെ അപഗ്രഥിച്ച്, അത് പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന നവോത്ഥാന മൂല്യസങ്കൽപങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നു.

'പുതിയ പൗരൻ: വീടും തടവും' എന്ന അഞ്ചാമധ്യായത്തിൽ 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ' എന്ന സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ലോകബോധത്തെ സൂക്ഷ്മവിചിന്തനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു.

ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകളിൽ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ നിർണായക ശക്തിയായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന പരികല്പനയോടെ നടത്തിയ ഈ ഗവേഷണ പഠനത്തിൽ വെളിപ്പെട്ട വസ്തുതകൾ ഉപസംഹാരമായ ആറാമധ്യായത്തിൽ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

ആധാരഗ്രന്ഥസൂചി പ്രബന്ധാവസാനം ചേർക്കുന്നു.

അനുബന്ധമായി മൂന്ന് സിനിമകളിലെയും പ്രസക്തമായ ചില രംഗങ്ങളുടെ നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

അദ്ധ്യായം 1

നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ

അദ്ധ്യായം 1
നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ

ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമണ്ഡലങ്ങളെയും പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന നിർണായകമുന്നേറ്റങ്ങളെയാണ് നവോത്ഥാനം *(Renaissance)* എന്ന സംജ്ഞ കൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ലോകത്ത് പലയിടങ്ങളിലും പല കാലത്തായി ഇത്തരം മുന്നേറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതുവരെയില്ലാത്ത ഒരുണർവ് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. മനുഷ്യമനസ്സ് ഇക്കാലത്ത് പുതിയ അന്വേഷണങ്ങളിൽ വ്യാപരിച്ചു. കല, സാഹിത്യം, ശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിൽ വലിയ വിച്ഛേദങ്ങൾക്ക് അത് കാരണമായിത്തീർന്നു. ലോകവീക്ഷണത്തെത്തന്നെ മാറ്റി മറിക്കാൻ നവോത്ഥാനത്തിന് സാധിച്ചു. സാമൂഹികജീവിതത്തിലും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിലും സമഗ്രമായ അഴിച്ചുപണി തന്നെ ഇക്കാലത്ത് നടന്നു. ജീവിതത്തിന് പുതിയ അർത്ഥം ലഭിക്കുകയും ജീവിതശൈലി പാടേ മാറിമറിയുകയും ചെയ്തു. മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്ത വിധം ചില സവിശേഷമൂല്യങ്ങൾക്ക് ജീവിതത്തിൽ പ്രമുഖ സ്ഥാനം ലഭിച്ചു. അത്തരം മൂല്യങ്ങളാണ് മനുഷ്യർക്ക് അന്തസ്സും സാമൂഹികപദവിയും നൽകുന്നതെന്നു വന്നു. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ ജനതയുടെ പൊതുബോധത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമായിത്തീർന്നതോടെ നൻമതിൻമകളുടെയും ശരിതെറ്റുകളുടെയും മാനദണ്ഡമായി അവ മാറി. നവോ

ത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളായി അക്കാലത്തെ കലയും സാഹിത്യവും മാറി. ഒരു പുതിയ മനുഷ്യൻ ഉണ്ടായിത്തീർന്ന ചരിത്രഘട്ടമായിരുന്നു അത്.

1.1. നവോത്ഥാനം: നിർവചനവും വിമർശനവും

വ്യത്യസ്തദേശകാലങ്ങളിൽ നവോത്ഥാനം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും *ഇറ്റലിയിൽ ആരംഭിച്ച് 14, 15, 16 നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ യൂറോപ്പിൽ തുടർന്ന കലാസാഹിത്യരംഗങ്ങളിലെ മഹത്തായ പുനരുജ്ജീവനം*[1] എന്നതാണ് ലോകവ്യാപകമായി പ്രചരിച്ചിട്ടുള്ള നവോത്ഥാന നിർവ്വചനം. ഈ നവോത്ഥാനവും തുടർന്നുണ്ടായ മതപരിഷ്കരണവും *(Reformation)* വൈജ്ഞാനിക വിപ്ലവവും പ്രബുദ്ധതയു *(Enlightenment)* മെല്ലാം ചേർന്നാണ് യൂറോപ്പിനെയും ലോകത്തെയാകെയും ആധുനികവൽക്കരിച്ചത് എന്ന് ചരിത്രകാരന്മാർ പറയുന്നു. എന്നാൽ ഇത്തരം വാദങ്ങൾക്കെതിരെ പിൽക്കാലത്ത് വിമർശനങ്ങളും ഉയർന്നു. എല്ലാ നേട്ടങ്ങളുടെയും ഉറവിടം യൂറോപ്പാണെന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലോകം കീഴടക്കാനുള്ള അവരുടെ ശ്രമം ചരിത്രനിയോഗമാണെന്നും വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന യൂറോകേന്ദ്രിതവീക്ഷണത്തെ *(Eurocentric)* മാർട്ടിൻ ബർണലിനെപ്പോലുള്ള ചരിത്രകാരന്മാർ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. *ഗ്രീക്ക്-റോമൻ മൂല്യങ്ങളുടെ പുനരുജ്ജീവനമാണ് നവോത്ഥാനം എന്ന വാദം ശരിയല്ല. ഗ്രീക്ക് സംസ്കാരത്തിന് ആഫ്രിക്കയോടാണ് ബന്ധം. എന്നിട്ടും യൂറോപ്യൻമാർ ആഫ്രിക്കയെ ഇരുണ്ട ഭൂഖണ്ഡമെന്നു വിളിച്ചത് എല്ലാ അറിവിന്റെയും പുരോഗതിയുടെയും അവകാശികൾ തങ്ങൾ മാത്രമാണെന്ന് വരുത്താനാണ്* [2] -ബർണൽ പറയുന്നു. ഇത്തരം വിമർശനങ്ങൾ മുൻ കോളനിരാജ്യങ്ങളിൽ പല നിലയ്ക്ക് വളർന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ഒരിക്കൽ നിസ്സാരരും ദരിദ്രരുമായി കഴിഞ്ഞവർ സമ്പന്നരായി ഉയരു

---

1) The Great Revival in art, literature etc. in Europe during the 14th, 15th and 16th centuries which began in Italy - *Oxford Dictionary* (*Concise),* 2001,

2) Bernal, Martin, *Black Athena*: *The Afro-Asiatic roots of Classical Civilization,* 1987. P: 126

മ്പോൾ തങ്ങളുടെ പ്രാമാണ്യത്തിന് പരിവേഷം ചേർക്കാൻ പാരമ്പര്യങ്ങൾ ചികഞ്ഞെടുക്കുകയും ചിലപ്പോൾ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ച് അഹങ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനു തുല്യമാണ് യൂറോകേന്ദ്രിതവാദം"[3] എന്നാണ് മറ്റൊരു വിമർശനം. നവോത്ഥാനം എന്ന പരികൽപനയെത്തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവരുമുണ്ട്.[4] നവോത്ഥാനം എന്ന ചരിത്രാനുഭവത്തെയല്ല, മറിച്ച് അതിന്റെ പിറകിലുള്ള സങ്കൽപരാശിയെയാണ് ഇവർ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നത്.

> *നവോത്ഥാനം എന്നുള്ള സങ്കൽപത്തിൽത്തന്നെ, യൂറോപ്പിനെ സംസ്കാരത്തിന്റെയും വിജ്ഞാനത്തിന്റെയും ചരിത്രത്തിന്റെയും കേന്ദ്രമാക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയം ഒളിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. പ്രാചീന ഗ്രീസിനും വളരെ മുമ്പുതന്നെ വളരെ വിപുലമായ വിജ്ഞാനവികാസത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ പ്രാചീന ബാബിലോണിയൻ നാഗരികത, പ്രാചീന ഈജിപ്ഷ്യൻ നാഗരികത, ഇവയൊക്കെ ചരിത്രത്തിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു. ഗ്രീക്ക് കാലയളവിൽത്തന്നെ വൻതോതിൽ വികസിച്ചുവന്ന ചൈനീസ് നാഗരികതയുടെയും അതിന് തൊട്ടുപിന്നാലെ വന്ന രണ്ടാം നഗരവിപ്ലവം എന്നറിയപ്പെട്ട മൗര്യ ഭരണകാലത്തെ ഇന്ത്യയിലെ വിജ്ഞാനവികാസത്തെയും ഈ ചരിത്രം പരിഗണിക്കുന്നില്ല*[5].

1.2. ആധുനിക കാലത്തേക്കുള്ള കുതിപ്പ്

നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രവ്യാഖ്യാനങ്ങളെ വിമർശനപരമായി കാണാനുള്ള ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾ ഒരു പുനർവിചിന്തനത്തിലേക്ക് നമ്മെ നയിക്കും. എന്നിരുന്നാലും അധിനിവേശതാൽപര്യങ്ങളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പല മേന്മകളെയും നമുക്ക് അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരും. ചരി

---

3) ഗോവിന്ദപ്പിള്ള. പി, *കേരളനവോത്ഥാനം: ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണം (ഒന്നാം സഞ്ചിക)*, 2003, പുറം:14

4) സുനിൽ പി. ഇളയിടം, *നവോത്ഥാനം: വിമർശനഫലങ്ങളെ ഭയക്കാതിരിക്കുക* , എഡിറ്റർ: രാമചന്ദ്രൻ. ടി. എം, മലയാളി നാൾവഴികൾ, 2007, പുറം:39

5) അതേ ലേഖനം, പുറം: 39,40

ത്രത്തിൽ അന്നോളമില്ലാത്ത പുതിയ കുതിപ്പുണ്ടാക്കാൻ നവോത്ഥാനത്തിന് സാധിച്ചു എന്ന സത്യം നിലനിൽക്കുന്നു. പിന്നീട് ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലുണ്ടായ നവോത്ഥാന ചലനങ്ങൾ ഏതാണ്ട് സമാനമാണ്. പഴയ മൂല്യങ്ങളുടെ വീണ്ടെടുപ്പെന്നതിനെക്കാൾ പുതിയ വെളിച്ചത്തിലേക്കുള്ള കുതിപ്പായാണ് ഫ്രെഡറിക് ഏംഗൽസിനെപ്പോലുള്ളവർ അതിനെ വിലയിരുത്തുന്നത്:

മാനവരാശി അതുവരെ കണ്ടിട്ടുള്ളതിൽ വെച്ച് ഏറ്റവും മഹത്തായ പുരോഗമന വിപ്ലവമായിരുന്നു നവോത്ഥാനം. അതികായന്മാരെ - ചിന്താശക്തിയിലും വികാരപരതയിലും പാണ്ഡിത്യത്തിലും അതികായന്മാരായിട്ടുള്ളവരെ - ആവശ്യമായി വരികയും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്ത കാലമായിരുന്നു അത്. ബൂർഷ്വാസിയുടെ ആധുനിക വാഴ്ചയ്ക്ക് തുടക്കമിട്ടവരെ ബൂർഷ്വാപരിമിതികൾ തൊട്ടുതീണ്ടിയിരുന്നില്ല. നേരെ മറിച്ച്, ആ കാലത്തിന്റെ സാഹസികസ്വഭാവം അവരെ വിവിധ തോതുകളിൽ ആവേശം കൊള്ളിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്.[6]

ഇങ്ങനെ പുതിയ ഊർജ്ജത്തോടെ ഉണർന്നെണീറ്റ മനുഷ്യരാണ് മധ്യയുഗത്തിലെ മതാധിപത്യത്തിൽ ആണ്ടുകിടന്ന യൂറോപ്പിനെ ആധുനികവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ നിർണായക പങ്കുവഹിച്ചത്. ഇതിലൂടെ *പൗരോഹിത്യത്തിന്റെയും ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെയും ഏകാധിപത്യക്രമത്തിൽ നിന്ന് യൂറോപ്പ് മോചനം നേടി.*[7] റോമാസാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെയും റോമൻസഭയുടെയും സാർവത്രികമായ ഏകാധിപത്യം, അവിഭാജ്യമായ ക്രൈസ്തവലോകം എന്നീ സങ്കൽപങ്ങൾക്ക് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഫലമായി ശൈഥില്യം സംഭവിച്ചു. മധ്യയുഗത്തിൽ അപ്രായോഗികമോ അധാർമ്മികമോ ആയി കണക്കാക്കുമായിരുന്ന പുതുവീക്ഷണത്തിലുള്ള ചിന്തകളും ചലനങ്ങളുമുണ്ടായി. രാഷ്ട്രം, മതം എന്നിവയെപ്പറ്റിയൊക്കെ പുതിയ തത്വചിന്തകളും പ്രമാണങ്ങളും രൂപം കൊണ്ടു.

സാംസ്കാരിക മണ്ഡലത്തിലെ വിപ്ലവമായാണ് നവോത്ഥാനത്തെ

---

6. ഫ്രെഡറിക് ഏംഗൽസ്, പ്രകൃതിയുടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകത, 1975, പുറം: 76
7. Splitz, Lewis, William, *The Renaissance and Reformation Movements*, 1987, P: 86

പൊതുവെ കണക്കാക്കുന്നത്. *ചരിത്രത്തെ പ്രാചീനകാലം, മധ്യകാലം, ആധുനികകാലം എന്നിങ്ങനെ വിഭജിക്കുമ്പോൾ ആധുനികകാലത്തെ മധ്യകാലത്തിൽ നിന്നും വേർപെടുത്തുന്ന സാംസ്കാരിക പരിവർത്തനങ്ങളായാണ് നവോത്ഥാനം*[8]വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. എന്നുവെച്ച് സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതല്ല അത്. സംസ്കാരത്തിനു പിന്നിൽ സാമ്പത്തിക-രാഷ്ട്രീയ ഘടകങ്ങളുണ്ടാകുമെന്ന് അന്റോണിയോഗ്രാംഷി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്[9]. യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനമാകട്ടെ സാമ്പത്തികമണ്ഡലത്തിൽ ഫ്യൂഡലിസത്തിനെതിരായിരുന്നു. രാഷ്ട്രീയമായി മതഭരണകൂടത്തിനും, സാംസ്കാരികമായി പൗരോഹിത്യാധിപത്യത്തിനും എതിര്.

1.3. സാമ്പത്തിക കാരണം

നവോത്ഥാനത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ച ഇറ്റലിയിൽ സാമ്പത്തികരംഗത്ത് വൻ പരിവർത്തനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ക്രിസ്തുവർഷം ആയിരാമാണ്ടുവരെ തനി ഗ്രാമപ്രദേശമായിരുന്നു ഇറ്റലി. 12-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ ഉൽപാദനരംഗത്ത് മാറ്റം പ്രകടമായി. സമ്പത്തിന്റെ കേന്ദ്രം ഭൂമി എന്നത് മാറി വ്യാപാരവും വ്യവസായവുമായി. പല വിധത്തിലുള്ള ഉൽപാദനങ്ങളിലൂടെ സമ്പത്ത് വർദ്ധിച്ചു. ചരിത്രത്തിലാദ്യമായി വെനീസ് കേന്ദ്രമാക്കി ബേങ്കിങ്ങ് ആരംഭിച്ചു. ബേങ്കിങ്ങിനെയും പലിശയെയും പാപമായാണ് അതുവരെ മതം കരുതിയിരുന്നത്. മറ്റ് നാടുകളുമായുള്ള വ്യാപാരത്തിന്റെയും കേന്ദ്രം വെനീസായിരുന്നു. ഭൂമിയിൽ നിന്ന് പണത്തിലേക്കുള്ള സമ്പത്തിന്റെ മാറ്റം പണക്കാരെ മാത്രമല്ല നഗരരാഷ്ട്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ചു. ഉൽപാദകവിഭാഗക്കാരാണ് സമ്പത്തിന്റെ ഉടമകളായത്. ഇങ്ങനെയുണ്ടായ പുതിയ സാമൂഹികവർഗ്ഗത്തിന് പുതിയ ജീവിതവീക്ഷണമുണ്ടായി. *നഗരസംസ്കാരത്തിന്റെ ഉൽപന്നമായിരുന്നു ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനം*[10] *എന്നു പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.* ഫ്യൂഡൽ ഉൽപാദനക്ര

8) ഗോവിന്ദപ്പിള്ള. പി, *കേരള നവോത്ഥാനം ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണം*, 2003, പുറം: 13.

9) Gramschie, Antonio, *Prison Notebooks*,1992, P:233.

10) Hay, Denys, *The Italian Renaissance in its Historical background*, 1975, P: 112

മത്തിൽ നിന്നും സാമ്പത്തിക ഘടനയിൽനിന്നും മുതലാളിത്തത്തിലേക്കുള്ള ചുവടുവെപ്പായി അത് മാറി.

1.4 രാഷ്ട്രീയ കാരണം

മതഭരണകൂടത്തിന്റെ കൈയിലായിരുന്നു അന്ന് രാഷ്ട്രീയാധികാരം. റോമിലും പരിസരത്തും പോപ്പിന്റെ ഭരണം നിലനിന്നു. വെനീസും ഫ്ളോറൻസും റിപ്പബ്ലിക്കുകളായിരുന്നെങ്കിലും സെനറ്റിന്റെ പേരിൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭരിച്ചിരുന്നത് സമ്പന്നരും വരേണ്യരുമായിരുന്നു. നേപ്പിൾസിൽ ഏകാധിപത്യമായിരുന്നു. പേപ്പസി എന്ന മതഭരണകൂടം പേപ്പൽ കോടതികളിലൂടെ യാഥാസ്ഥിതിക ലോകവീക്ഷണം അരക്കിട്ടുറപ്പിച്ചു. ക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രതിനിധിയായാണ് പോപ്പിനെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ദൈവികാധികാരമുണ്ടെന്നു കരുതിയ പോപ്പിന്റെ വാക്കുകൾ ദൈവത്തിന്റെ അരുളപ്പാടാണെന്നായിരുന്നു വിശ്വാസം. നവോത്ഥാനം മുളപൊട്ടിയതോടെ വിശുദ്ധ റോമാസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ അധികാരഘടന വെല്ലുവിളിക്കപ്പെട്ടു. *വീരശൂരപരാക്രമികളായ ഫ്യൂഡൽ യോദ്ധാക്കളോടുള്ള (knights) ആരാധനക്ക് ഇടിവ് പറ്റി*[11]. നവോത്ഥാന മുന്നേറ്റം പിന്നീട് ദേശരാഷ്ട്രങ്ങളുടെയും *(Nation state)*, ജനാധിപത്യത്തിന്റെയും *(Democracy)* സ്ഥാപനത്തിന് വഴി വെച്ചു. ഇതായിരുന്നു അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയഫലം.

ഈ രണ്ട് മേഖലകളിലെയും പരിവർത്തനങ്ങളോട് ചേർത്ത് പരിശോധിക്കുമ്പോഴേ നവോത്ഥാനം എന്ന സാംസ്കാരികപരിണാമത്തിന്റെ ചരിത്രദൗത്യം തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയൂ. രാഷ്ട്രീയ രംഗത്തും സാമ്പത്തിക രംഗത്തും മാറ്റമുണ്ടാകുന്നതുപോലെ പ്രധാനമാണ് സാംസ്കാരിക രംഗത്ത് മാറ്റമുണ്ടാക്കുന്നതും. സംസ്കാരമെന്നത് വിശാലാർത്ഥമുള്ള പദമാണ്. സസ്യങ്ങളുടെ വളർച്ചയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രയോഗിച്ചിരുന്ന കൾച്ചർ *(Culture)* എന്ന പദം മനുഷ്യവികാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് യൂറോപ്പിൽ ഉപയോഗിച്ച് തുടങ്ങുന്നത് നവോത്ഥാന

11) ഷിജു ഏലിയാസ്, *ലോകനവോത്ഥാനം*, 2007, പുറം:15

കാലമായ 16-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണെന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് പറയുന്നു. നാഗരികത (*Civilization*) എന്നതിന്റെ പര്യായമായി പിന്നീടത് മാറി. *ബൗദ്ധികവും കലാപരവുമായ പ്രവർത്തനത്തെ മാത്രമല്ല ജീവിതശൈലിയുടെ ആകെത്തുകയെത്തന്നെയാണ് സംസ്കാരം എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഒരു ജനതയുടെ വേഷം, ഭാഷ, ഭക്ഷണം, പാർപ്പിടനിർമ്മാണശൈലി, കുടുംബസംവിധാനം, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, പെരുമാറ്റരീതികൾ, ലോകവീക്ഷണം, വിനോദരീതി, കലാസാഹിത്യപ്രവർത്തനം എന്നിവയൊക്കെ സംസ്കാരത്തിൽപ്പെടുന്നതാണ്.'*[12] ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനം മാത്രമല്ല ലോകത്തെമ്പാടുമുണ്ടായിട്ടുള്ള നവോത്ഥാനങ്ങളെല്ലാം ചെയ്തത് സംസ്കാരത്തെ മാറ്റിപ്പണിയുകയാണ്.

1.5 സംസ്കാരവും മൂല്യങ്ങളും

സംസ്കാരത്തെ മാറ്റിപ്പണിയുക എന്നതിനർത്ഥം മൂല്യബോധത്തെ മാറ്റിപ്പണിയുക എന്നു കൂടിയാണ്. കാരണം സംസ്കാരത്തിന്റെ ജീവനാണ് മൂല്യബോധം. *'പൊതുവായ മൂല്യങ്ങൾ പങ്കിടുന്ന സാമൂഹിക സംവിധാനമാണ് സംസ്കാരം. ആ സംവിധാനത്തിലെ സാമൂഹിക പ്രതീക്ഷകളെയും നല്ലത്, സുന്ദരമായത്, നിർമാണാത്മകമായത് തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകളെയും സാധ്യമാക്കുന്നത് അത്തരം മൂല്യങ്ങളാണ്'.*[13] *'ഒരാളുടെ തത്വങ്ങളോ, നിലവാരമോ ജീവിതത്തിൽ എന്താണ് വിലപ്പെട്ടത്, എന്താണ് പ്രധാനപ്പെട്ടത് എന്നിവ സംബന്ധിച്ച വിധിനിർണയമോ തന്നെയാണ് മൂല്യങ്ങൾ'.*[14] ഒരു പ്രത്യേകവി

---

12) 'Culture in all its uses was a noun of Process: The tending of something, basically crops or animals.' 'Culture was developing in English towards some of its modern senses before the decisive effects of a new social and intellectual movement; 'its main use was still synonym for civilization. First in the abstract sense of a general process of becoming civilized or cultivated second in the sense which had already been established for civilization by the historians of the enlightenment. 'Culture Indicates a particualar way of life' . 'The works and practices of intellectual and especially artistic activity. ' culture is music, literature, painting and sculpture, theatre and film'- Williams, Raimond, *Keywords*, *A Vocabulary of Culture and Society.* 1989, P: 87, 88, 89

13) A Culture is a Social system that shares a set of common values, in which such values permit social expectations and collective understandings of the good, beautiful, constructive etc..- Santrock J.W, *A Topical Approach to Life - Span Development*, 2007, P: 23

14) One's Principles, or standards, one's judgement of what is valuable or important in life- *Illustrated Oxford Dictionary*, 2003, P: 930

ഭാഗം പൊതുവായി സ്വീകരിക്കുന്ന ഗുണങ്ങളോ, തത്വങ്ങളോ നിലവാരമോ വിലമതിക്കൽ സംബന്ധിച്ച ആശയങ്ങളോ ആണ് മൂല്യങ്ങൾ. മൂല്യങ്ങളാണ് ജീവിതത്തിന് അർത്ഥം നൽകുന്നത്. അവ സാമൂഹ്യമായ അവശ്യഘടകങ്ങളാണ്. അവ സമൂഹത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിന്ന് മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെയും ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. *മനോഭാവം, പ്രചോദനം, അഭിലാഷം, വിലമതിക്കൽ എന്നീ രൂപങ്ങളിൽ മൂല്യങ്ങൾ വ്യക്തികളിൽ നുഴഞ്ഞുകയറുകയും ബോധപൂർവമോ അല്ലാതെയോ ഉള്ള പെരുമാറ്റത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.* [15]

സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിൽ മൂല്യങ്ങളെ സമൂഹത്തിന്റെ ആദർശങ്ങൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. *സാമാന്യമായ പെരുമാറ്റരീതികൾക്കടിസ്ഥാനം മൂല്യങ്ങളാണ്. മനുഷ്യന്റെ ഓരോ പ്രവൃത്തിക്കും പിന്നിലുള്ള ഊർജ്ജമാണവ*[16].

വ്യക്തികൾക്ക് വില കൽപിക്കാനുള്ള മാനദണ്ഡം തന്നെയാണ് മൂല്യങ്ങൾ. ഏത് സമൂഹത്തിനും അതിന്റേതായ മൂല്യവ്യവസ്ഥയുണ്ട്. സാമൂഹിക മാറ്റമെന്നാൽ മൂല്യവ്യവസ്ഥയിലും മൂല്യബോധത്തിലുമുള്ള മാറ്റം കൂടിയാണ്. ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനവും സമാനമായി ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലും നടന്ന നവോത്ഥാനങ്ങളും പൊതുവായ ചില മൂല്യങ്ങളെ മനുഷ്യരാശിക്ക് സമ്മാനിക്കുകയുണ്ടായി. മാനവികത *(Humanism)*, മതനിരപേക്ഷത, *(Secularism)* ജനാധിപത്യം *(Democracy)*, യുക്തിബോധം *(Reasoning)*, വിമർശനചിന്ത *(Critical Thinking)*, സമത്വം *(Equality)* എന്നിവയാണവ. ഇവയ്ക്കുപുറമെ ഓരോ നാടിന്റെയും സവിശേഷ സാഹചര്യത്തിനുനുസൃതമായി മറ്റു ചില മൂല്യങ്ങൾകൂടി നവോത്ഥാനം സ്ഥാപിച്ചെടുത്തതായിക്കാണാം. യൂറോപ്പിൽ മുഖ്യമായും കലയിലൂടെയും സാഹിത്യത്തിലൂടെയുമാണ് ഈ മൂല്യങ്ങൾ സ്ഥാപിതമായത്.

1.5.1 മാനവികത

മനുഷ്യചരിത്രത്തോളം തന്നെ പഴക്കമുണ്ട് മാനവികതയ്ക്കെങ്കിലും

15) Ishwar Modi (Editor), *Human Values and Social change*, 2000, P:125

16) വാരിയർ ഇ. ഐ (ഡോ), ഭാരതീയ മൂല്യങ്ങൾ, 2003, പുറം: 24

അതൊരു മൂല്യമായി ഉയർന്നുവരുന്നത് നവോത്ഥാനകാലത്താണ്. നവോത്ഥാന ചലനങ്ങൾക്കു പിന്നിലെ അടിസ്ഥാന കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു മാനവികത. മനുഷ്യന് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യമാണതിന്റെ സവിശേഷത. *'ദിവ്യത്വം (Divinity) എന്നതിൽ നിന്നുള്ള വേർതിരിവിനെ കുറിക്കുന്ന പദമായാണ് അക്കാലത്ത് 'മനുഷ്യത്വം' (Humanity) മാറിയത്. ദൈവികതയുടെ നിഷേധമായിരുന്നു അത്.'*[17] വ്യാകരണം, അലങ്കാരശാസ്ത്രം, കവിത, ചരിത്രം, ധർമ്മശാസ്ത്രം എന്നിവയിൽ തൽപരനായ ബുദ്ധിജീവിയെ മാനവികതാവാദി *(Humanist)* എന്ന് വിളിച്ചിരുന്നു. അന്നുവരെ ലോകത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിലുണ്ടായിരുന്ന ദൈവത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്ക് മനുഷ്യൻ കടന്നുവരികയായിരുന്നു.

യൂറോപ്യൻ ചരിത്രത്തിൽ മധ്യയുഗം എന്നറിയപ്പെടുന്നത് ക്രിസ്തുവർഷം നാലുമുതൽ 14 വരെയുള്ള നൂറ്റാണ്ടുകളാണ്. വിവിധ ദേവതകളെ ആരാധിച്ചിരുന്ന പേഗനിസമാണ്[18] ക്രിസ്തുമതത്തിനുമുമ്പ് നിലനിന്നിരുന്നത്. ക്രിസ്തുമതം വന്നതോടെ ഏകദൈവത്തിലധിഷ്ഠിതമായ വിശ്വാസം നടപ്പാക്കിത്തുടങ്ങി. യവന, ലത്തീൻ കൃതികളെ വൈകാതെ സഭ നിരോധിച്ചു. മതപരമായ സാഹിത്യം മാത്രമേ അനുവദിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. മതാധിപത്യത്തിനു കീഴിൽ കലയും സാഹിത്യവുമെല്ലാം സ്തംഭിച്ചുനിന്ന നീണ്ട നൂറ്റാണ്ടുകളായിരുന്നു മധ്യയുഗം.

ഇത്തരമൊരു ജഡാവസ്ഥയിൽ നിന്നുള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റെ ആദ്യനാമ്പുകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് ഇറ്റലിയിലെ ചിത്രകലയിലാണ്. ഫ്ളോറൻസിൽ തുടങ്ങി പാദുവ, വെനീസ്, മാണ്ടുവ, റോം എന്നിവിടങ്ങളിലേക്ക് ചിത്രകലയിലെ നവോത്ഥാനം വ്യാപിച്ചതായി ചരിത്രകാരൻമാർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[19] സാൻജിയോവന്നി പള്ളിക്ക് ഒരു ജോഡി വെങ്കലവാതിലുകളുണ്ടാക്കാൻ 1401ൽ നടന്ന മത്സരത്തിൽ ഒന്നാം സമ്മാനം നേടിയ ലോറൻസോ ഗിബർട്ടിയും രണ്ടാം

---

17) Use of humanity in distinction from divinity- *Williams, Raimond*, Keywords, P: 149

18) Peganism: നാടൻ, ഗ്രാമീണം എന്നൊക്കെയാണ് Pegan എന്ന വാക്കിനർത്ഥം. ഏതെങ്കിലും ഒരു ദൈവത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നതിനു പകരം നിരവധി നാടൻ ദൈവങ്ങളിലാണ് ഗ്രീസിലെയും റോമിലെയും പഴയ കാല ജനത വിശ്വസിച്ചിരുന്നത്. സംഘടിത മതവും അക്കാലത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല- Prudence Jones & Nigel Pennick, *A History of Pegan Europe*, 2000 P: 3

19) Smart, Alastair, *The Renaissance and Mannerism in Italy*, 1971, P: 8

സമ്മാനം പങ്കിട്ട ഫിലിപ്പോ ബ്രൂണല്ലേഷി, ദൊനാത്തെല്ലോ എന്നിവരും അസാധാരണ രചനകളാണ് നടത്തിയത്. സഭയുടെ രക്ഷാകർത്തൃത്വത്തിൽതന്നെയാണ് ഇവരും മറ്റു കലാകാരന്മാരും ആവിഷ്കാരം നടത്തിയതെങ്കിലും മതാധിപത്യത്തിനെതിരായ മാനവികതയുടെ ചിഹ്നങ്ങൾ അവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നു.

മനുഷ്യരാശിയുടെ ഭാവി നിർണയിക്കുന്നത് ദൈവമാണെന്നായിരുന്നു അക്കാലത്തെ ധാരണ. സമ്പത്തോ, ദാരിദ്ര്യമോ, അധികാരമോ, വിധേയത്വമോ ദൈവത്തിന്റെ ഇച്ഛാപ്രകടനമായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ദൈവത്തിനുമുന്നിൽ മനുഷ്യന്റെ തല വളരെ താഴ്ന്നതായിരുന്നു. പാപബോധത്തോടെ നിരുന്മേഷനായി അവൻ കഴിഞ്ഞുവന്നു. ചിന്തകന്മാർ പരലോകത്തെപ്പറ്റി ധ്യാനിച്ച് കാലം കഴിക്കുകയായിരുന്നു. അയവില്ലാത്ത ദൈവശാസ്ത്രത്തിന്റെ ബന്ധനത്തിലായ അവർ സ്വതന്ത്രമായ അന്വേഷണത്തിന് അശക്തരായിരുന്നു. പുനർജന്മത്തിനിടയിലെ ക്ഷണിക നിമിഷമായിരുന്നു അവർക്ക് ജീവിതം. *ഐഹികജീവിതം പരലോക ജീവിതത്തിനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പുമാത്രമായി കരുതിയതിനാൽ പ്രകൃതിക്ഷോഭങ്ങളെപ്പോലും അവർ സ്വന്തമായി നേരിട്ടില്ല.*[20]

അങ്ങനെയുള്ള മനുഷ്യർ ആദ്യമായി സ്വന്തം കണ്ണുകൾ തുറക്കുകയായിരുന്നു. തങ്ങളെയും ലോകത്തെയും കുറിച്ച് അവർ പുതിയ അന്വേഷണമാരംഭിച്ചു. മതാധിപത്യത്തിൽ വിസ്മൃതമായിപ്പോയ യവന, റോം സംസ്കാരങ്ങളിലെ മാനവികതലങ്ങൾ കണ്ടെത്തി പുതിയരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കലാകാരന്മാർ മുന്നോട്ടുവന്നു. കത്തോലിക്കാമതത്തിന്റെതല്ലാത്ത തങ്ങളുടേതായ കണ്ണുകളോടെ പുരാവസ്തുക്കളെ അവർ കണ്ടു. ബി.സി. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഗ്രീക്ക് ചിന്തകനായ പ്രോട്ടഗോറസിന്റെ *(Protagoras:* 490BC - 420BC) 'മനുഷ്യനാണ് സർവതിന്റെയും അളവുകോൽ[21] എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് അവർ വീണ്ടെടുത്തു.

20) ലൂയിസ് ഗോട്ട് ഷാക്, ലോറൻ. സി മക്കിന്നെ, ഏൾ. എച്ച്. പ്രിച്ചാഡ്, *മാനവചരിത്രം: ആധുനിക ലോകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനങ്ങൾ,* വാല്യം-2, 2001 പുറം: 596

21) Man is the measure of all things; of thing which are, that they are, and of things which are not that they are not' - Protagorus, Quotation is recaptulated in plato's Theactetus, section 152 a, *The internet Encyclopedia of Philosophy.*

പുതിയൊരു മനുഷ്യസങ്കല്പം അതോടെ ഉണർന്നെണീക്കുകയായിരുന്നു. *സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള കഴിവുള്ളതിനാൽ ചിത്രകാരന്മാർ ദൈവത്തിന്റെ പേരക്കുട്ടികളാണെന്നു*[22] പറഞ്ഞ ലിയാണാഡോ ഡാവിഞ്ചി മനുഷ്യന് ദൈവപദവി നൽകി. ദൈവത്തെക്കാൾ ഉപരിയാണ് മനുഷ്യത്വം എന്ന ചിന്താഗതി വന്നു. മനുഷ്യന്റെ അന്തസ്സും അപാര സാധ്യതകളും കലയിലെ മുഖ്യ ആവിഷ്കാരവിഷയമായി. മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ വശ്യമായ സൗന്ദര്യം ചിത്രങ്ങളായും ശിൽപങ്ങളായും പിറന്നുവീഴാൻ തുടങ്ങി. ദൈവങ്ങൾക്കുപോലും മാനുഷികഭാവം ലഭിച്ചു. *പ്രവർത്തനനിരതരായ മനുഷ്യരാൽ നാട് സജീവമായി. മനുഷ്യന് സ്വയം പൂർണത പ്രാപിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന് സാർവത്രിക അംഗീകാരം ലഭിച്ചു.*[23]

പ്രതിമാശിൽപകലയിൽ നഗ്നമായ മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. നവോത്ഥാന ഇറ്റലി ലോകത്തിന് സംഭാവനചെയ്ത മഹാപ്രതിഭകളായ ലിയോണാഡോ ഡാവിഞ്ചി, മൈക്കലാഞ്ജലോ, റാഫേൽ എന്നിവരുടെ സൃഷ്ടികൾ തന്നെ മികച്ച ഉദാഹരണം. സിസ്റ്റീൻ ചാപ്പലിന്റെ മുകൾത്തട്ടിൽ നാലുവർഷമെടുത്ത് മൈക്കലാഞ്ചലോ വരച്ച 394 മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ മിക്കതും നഗ്നമായിരുന്നു. ബൈബിൾ കഥകളുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത പുരുഷരൂപങ്ങളും ഇവ്വിധംതന്നെയായിരുന്നു. 17 അടി പൊക്കമുള്ള വിഖ്യാതമായ ദാവീദ് പ്രതിമ നഗ്നവും ദൃഢവുമായ പുരുഷശരീരമായിരുന്നു. ധീരതയോ, അമ്പരപ്പോ, പ്രയാസമോ എന്ന് തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത സവിശേഷ മുഖഭാവം ഇതിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. പോപ്പ് ജൂലിയസിന്റെ ശവക്കല്ലറക്കുവേണ്ടി കൊത്തിയുണ്ടാക്കിയ 'കെട്ടുപൊട്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന തടവുകാരൻ' എന്ന പ്രതിമ നവോത്ഥാനകാല മനുഷ്യന്റെ തന്നെ പ്രതീകമാണെന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ട്. *ശരീരത്തെ മനസ്സിന്റെ മാധ്യമമാക്കുന്ന ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് ശൈലിക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണിത്. ശരീരത്തിന്റെ ആയാസവും, ഇടതുകൈയിലെ വിജൃംഭിച്ച പേശികളും, മുഖത്തെ വേദനയുമെല്ലാം ഇതിൽ മനു*

22) We by our arts may be called Grandsons of God- Leonardo Davinci, *Davinci Quotes*, Internet.

23) Peter, Laven , *Renaissance in Italy*,1971, P: 185

ഷ്യവികാരത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യപൂർണമായ ആവിഷ്കാരമായി തെളിയുന്നു. [24] ക്രൈസ്തവസങ്കൽപങ്ങളിൽനിന്ന് മാറി ഉഷസ്സ്, സായാഹ്നം, ദിവസം, രാത്രി എന്നീ പേരുകളിട്ട ശിൽപങ്ങളും മൈക്കലാഞ്ജലോ നിർമ്മിച്ചു.

ഡാവിഞ്ചിയുടെ ചിത്രത്തിലും മനുഷ്യൻ എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ വിവിധ ഭാവങ്ങളാണുള്ളത്. 'പാറക്കൂട്ടങ്ങൾക്കിടയിലെ കന്യാമറിയം' *(The Madonna of the Rocks)*എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഉണ്ണിയേശുവിലും 'ജോൺ സെന്റ് ജോർജ്ജി'ലുമെല്ലാം ശിശുശരീരത്തിന്റെ ഓമനത്തം തുളുമ്പുന്നുണ്ട്. റാഫേലിന്റെ മഡോണ ച്ചിത്രങ്ങളിൽ ക്രൂശിതനായ യേശുവല്ല അമ്മയുടെ കൈയിലുള്ള ഉണ്ണിയേശുവാണ് മുഖ്യമായും വരുന്നത്. മതപരമായ പ്രമേയങ്ങൾ തന്നെയാണ് റാഫേൽ സ്വീകരിച്ചതെങ്കിലും മധ്യകാലശൈലിയെ പൂർണ്ണമായും നിഷേധിക്കുന്നതായിരുന്നു ആവിഷ്കാരശൈലി. 'ടെമ്പിമഡോണ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഡ്യൂച്ചിയോയുടെ 'മഡോണ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ മഡോണയെയും കുഞ്ഞിനെയും തന്നെയാണ് റാഫേൽ വരച്ചത്. പക്ഷെ, ഡൂച്ചിയോയുടേത് മധ്യകാലത്തെ ശൈലീവൽക്കൃതരീതിയായിരുന്നു. അതിലെ രൂപങ്ങൾ നിർജീവമാണ്. മുഖത്ത് പ്രത്യേകിച്ചൊരു ഭാവവുമില്ല. പ്രേക്ഷകരിൽ ഭക്തിയുണർത്താനുള്ള ഉപാധി മാത്രമാണത്. റാഫേലിന്റെ മഡോണക്കും കുഞ്ഞിനും മുഖത്ത് പ്രസരിപ്പ് കളിയാടുന്നു. അടിമുടി ചലനാത്മകത നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ദൈവങ്ങൾക്കുപോലും മനുഷ്യഭാവവും ഉണർവും ലഭിച്ചത് മാനവികതയുടെ സ്വാധീനത്താലാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. *നവോത്ഥാനകാലത്തിനു മുമ്പത്തെ ഉണ്ണിയേശു ഒരുവയസ്സുള്ള ശിശുവാണെങ്കിലും മുഖഭാവം മുപ്പതുകാരന്റേതായിരുന്നു. ചിത്രകലാചരിത്രം ഇതിനെ മുതിർന്ന കുട്ടി (Adult Child) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ദൈവം കുഞ്ഞാണെങ്കിലും തീർത്തും കുഞ്ഞാവുക വയ്യ എന്നതായിരുന്നു കാഴ്ചപ്പാട്.*[25]

മാനുഷികതയുടെ പൂർണതയായാണ് ദൈവങ്ങളെ കലാകാരന്മാർ മനസ്സിലാക്കിയത്. ദൈവരൂപങ്ങൾ മനുഷ്യരൂപങ്ങളുടെ പൂർണതയായിരുന്നു. നവോ

---

24) ഹൃദയകുമാരി ബി, *നവോത്ഥാനം ആംഗല സമൂഹത്തിൽ*, 2004, പുറം: 56

25) സുനിൽ പി. ഇളയിടം, നവോത്ഥാനഫലങ്ങളെ ഭയക്കാതിരിക്കുക, എഡിറ്റർ: ടി.എം. രാമചന്ദ്രൻ, *മലയാളി നാൾവഴികൾ*, 2007. പുറം: 42

ത്ഥാനപൂർവകാലത്ത് വരച്ചിരുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ മനുഷ്യർ അത്യന്ത വികൃതരൂപികളായിരുന്നു. കൂർത്തുമൂർത്ത, പേടിതോന്നിപ്പിക്കുന്ന മുഖഭാവങ്ങളായിരുന്നു അവർക്ക്. പിശാചും മനുഷ്യരും രൂപപരമായി ഒരേ പാറ്റേണിലാണ് വന്നിരുന്നത്. നവോത്ഥാനം ഈ ക്രമത്തെ മാറ്റിമറിച്ചു. മനുഷ്യൻ ദൈവത്തെപ്പോലെ സുന്ദരരൂപിയാകാൻ തുടങ്ങി.

ക്രിസ്തുവിനെ ആരാധിക്കുന്ന മനുഷ്യരൂപങ്ങളാണ് നവോത്ഥാനത്തിനുമുമ്പ് ചിത്രങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നത്. സ്വർഗ്ഗരാജ്യത്തെ പ്രജകളായാണ് അവയിൽ മനുഷ്യരെ കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. കലാകാരൻമാർ സ്വർഗം കണ്ടിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ ചിത്രങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന് അവർക്ക് നിശ്ചയമില്ലായിരുന്നു. സ്വർഗത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷമെന്ന് ഭാവനചെയ്ത് സ്വർണനിറം പശ്ചാത്തലത്തിന് നൽകുന്നത് അക്കാലത്ത് പതിവായിരുന്നു. എന്നാൽ, സ്വർഗത്തെക്കാൾ ഭൂമിയിലെ ജീവിതത്തിനും ചുറ്റുമുള്ള കാഴ്ചകൾക്കും പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചതോടെ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളും കെട്ടിടങ്ങളും ചിത്രങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലമായി. എല്ലാവർക്കും പരിചിതമായ അത്തരം വസ്തുക്കളെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ എങ്ങനെ വരക്കാം എന്നതായിരുന്നു കലാകാരൻമാർ നേരിട്ട വെല്ലുവിളി. *കാണാത്തവയെക്കുറിച്ച് ഒന്നും ചെയ്യാനില്ല. കാണുന്നതിനെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കാം എന്നതാണ് പ്രശ്ന*[26]മെന്ന് 1435ൽ വിഖ്യാതചിത്രകാരൻ ആൽബർട്ടി പറയുകയുണ്ടായി.

1.5.1.1 വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ രൂപീകരണം

വ്യക്തിത്വം എന്ന ആശയം രൂപപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയതാണ് ആ കാലത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. മനുഷ്യന്റെ ആത്മബോധമാണല്ലോ വ്യക്തിത്വത്തിനടിസ്ഥാനം. മധ്യകാലത്ത് വെറും കൈവേലക്കാരായിരുന്നു കലാകാരന്മാർ. ഗിൽഡിലെ അംഗമായും വർക്ക്ഷോപ്പിലെ അപ്രന്റിസ് ആയും മതത്തെ സേവിച്ച് പണി

26) No one would deny that the painter has nothing to do with things that are not visible. The painter is concerned solely with representing what can be seen - Alberti, Leon Battista, *On painting*, 1970, P: 98

ചെയ്തുവന്ന അവർക്ക് എത്ര സർഗശേഷിയുണ്ടായാലും മറ്റുള്ളവരെക്കാൾ ഉയരാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. നവോത്ഥാനത്തോടെ കലാകാരൻമാർക്ക് സവിശേഷവ്യക്തിത്വം ലഭിച്ചുതുടങ്ങി. പലരും ചരിത്രത്തിൽ ഇടം നേടി. പാദുവ നഗരത്തിൽ ഡൊണാത്തെല്ലോ നിർമ്മിച്ച 'ഗാത്താമെലെത്തോ' എന്ന സൈനികമേധാവിയുടെ പ്രതിമ വ്യക്തിത്വ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണമായി ചരിത്രകാരൻമാർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[27] കൂറ്റൻ കുതിരപ്പുറത്തെ ഇരിപ്പും ചിന്താക്ലാന്തമായ മുഖവുമെല്ലാം വളവുകളും വരകളും കൊണ്ട് മനോഹരമാക്കാൻ മാത്രമല്ല വ്യക്തിത്വപ്രകാശനോപാധിയാക്കാനും ശിൽപിക്ക് സാധിച്ചു. ഇതിൽ ആകൃഷ്ടരായാണ് തങ്ങളുടെ പ്രതിമ നിർമ്മിക്കണമെന്ന ആവശ്യവുമായി പലരും ഡൊണാത്തെല്ലോയെ സമീപിച്ചത്. പ്രതിഛായാശില്പനിർമ്മാണം (*Portrait Sculpture*) നിലവിൽ വന്നതുതന്നെ അങ്ങനെയാണ്. സ്വന്തം രൂപം ശിൽപമാക്കുന്നതും അത് വീട്ടിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും വ്യക്തിബോധത്തിന്റെ പ്രകടനം തന്നെയാണ്.

സാഹിത്യം, ചരിത്രം, വിദ്യാഭ്യാസം എന്നിവയിലെല്ലാം അക്കാലത്ത് മാനവികതയുടെ ഉണർവ് പ്രകടമായി. ഇറാസ്മസ് *(Desderius Erasmus)* ബൊക്കാച്ചിയോ *(Giovanni Boccaccio)* തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികളിൽ പുതിയ ജീവിതാവബോധം നിറഞ്ഞുനിന്നു. മതസിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമില്ലാത്ത ചരിത്രരചനയാണ് മാക്യവെല്ലിയെപ്പോലുള്ളവർ നിർവഹിച്ചത്.

വിദ്യാഭ്യാസമേഖലക്ക് മാനവികത നവോന്മേഷം നൽകി. *മനുഷ്യനിലെ ഇച്ഛാശക്തിയെ ഉണർത്തിവിടലാണ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം*[28] എന്ന എപ്പിക്റ്ററ്റസിന്റെ (*Epictetus*- AD. 55-135)വാക്കുകൾ പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തുവാനുള്ള ശ്രമം വ്യാപകമായി. സ്കൂളുകളിലും കലാശാലകളിലും മാനവികമൂല്യങ്ങൾ *(Humanist Values)* പഠനവിഷയമായി. *1455ൽ നേപ്പിൾസിൽ അന്റോണിയോ പനോർമിത (Antonio Parormita) ആദ്യത്തെ 'ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് അക്കാദമി'*

---

27) Durant, Will, *The story of Civilization part- V*, *The Renaissance*, 1953, P:153

28) White N P (Translator) *The Hand book of Epictetus*, 1983, P: 87

തുടങ്ങി. മാനവികത പ്രചരിപ്പിക്കാൻ കലാശാലകൾ നിരവധിയുണ്ടായി. ഫിസിറോ സ്ഥാപിച്ച 'അക്കാദമിയ പ്ലാറ്റോണിക്ക'യാണ് ഇവയിൽ ആദ്യത്തേത്. 16-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മാത്രം 700 പുതിയ നവോത്ഥാന അക്കാദമികളുണ്ടായി.[29]

1.5.2 യുക്തി, വിമർശനം, ശാസ്ത്രം

മാനവികത എന്ന മൂല്യത്തിന് പ്രചാരം ലഭിച്ചതോടെ ദൈവത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലുണ്ടായിരുന്ന മണ്ഡലങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലാൻ മനുഷ്യനെ സഹായിച്ചത് യുക്തിബോധവും വിമർശനചിന്തയുമാണ്. യുക്തിബോധം, നൻമതിൻമകളെ വേർതിരിച്ചറിയുവാനുള്ള കഴിവ്, സംസാരശേഷി എന്നിവയാണ് മനുഷ്യരെ മൃഗങ്ങളിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കുന്നതെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന് ജനങ്ങളിൽ സ്വാധീനമുണ്ടായി. യുക്തിയും വിമർശനചിന്തയും തന്നെയാണ് ശാസ്ത്രവളർച്ചയെ സാധ്യമാക്കിയത്. മനസ്സിലുള്ള ആശയങ്ങളെ വീണ്ടും വീണ്ടും ചോദ്യം ചെയ്ത് നിരീക്ഷണ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ സാധുത തെളിയിക്കുകയാണല്ലോ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ രീതി. മതപൗരോഹിത്യം പ്രപഞ്ചത്തെക്കുറിച്ച് പ്രചരിപ്പിച്ചത് കെട്ടുകഥയാണെന്നും ഭൂമി സൂര്യനെയാണ് ചുറ്റുന്നതെന്നും പോളണ്ടുകാരനായ കോപ്പർനിക്കസ് കണ്ടുപിടിച്ചത് നവോത്ഥാനകാലത്താണ്. ഗണിതപരമായ കൃത്യത അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ നിരീക്ഷണത്തിനുപിന്നിലും ഉണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഭൂമിയാണ് കേന്ദ്രമെന്ന പഴയ ടോളമിയുടെ ആശയമാണ് റോമൻ കത്തോലിക്കാ സഭ പഠിപ്പിച്ചത്. സഭയെ ഭയന്ന കോപ്പർനിക്കസ് തന്റെ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ ജീവിതാന്ത്യം വരെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചില്ല. കോപ്പർനിക്കസ് നിർത്തിയേടത്തുനിന്നാണ് ഗലീലിയോ ഗലീലി തുടങ്ങിയത്. സൗരയൂഥത്തിന്റെ കേന്ദ്രം സൂര്യനാണെന്നും ഭൂമി അതിനെ ചുറ്റുകയാണെന്നും ഗലീലിയോ പറഞ്ഞു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ചലനനിയമങ്ങളെ വെല്ലുവിളിച്ച് ശാസ്ത്രരംഗത്ത് സാന്നിധ്യമറിയിച്ച അദ്ദേഹം ദൂരദർശിനി *(Telescope)* ഉപയോഗിച്ച് വാനനിരീക്ഷണം നടത്തി. ചന്ദ്രോപരിതലം പരുക്കനാണെന്നും ക്ഷീരപഥം നക്ഷത്രക്കൂട്ടമാണെന്നും

29) Hay Denys, (Editor), *The New Cambridge Modern History- The Renaissance* (1493-1520), 1975,P:96

ഗലീലിയോ കണ്ടെത്തി. തങ്ങളുടെ അറിവിനെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതിൽ കുപിതരായ സഭാമേധാവികൾ ഗലീലിയോയെ മതവിരുദ്ധനായി പ്രഖ്യാപിച്ചു. മതദ്രോഹവിചാരണക്കോടതി *(Inquisition)* അദ്ദേഹത്തിന് വീട്ടുതടങ്കൽ ശിക്ഷ വിധിച്ചു. സമകാലികനായ ഡൊമിനിക്കൻ പാതിരി ബ്രൂണോയെ ഇതേ സത്യം പറഞ്ഞതിന് ഏഴുവർഷത്തെ വിചാരണക്കുശേഷം ചുട്ടുകൊല്ലുകയായിരുന്നു.

എന്നിട്ടും ശാസ്ത്രാന്വേഷണങ്ങൾ അവസാനിച്ചില്ല. ജീവൻ തൃണവൽഗണിച്ചുതന്നെ വിജ്ഞാനതൃഷ്ണയുമായി മനുഷ്യർ മുന്നോട്ടുപോയി. ഭൂമി പ്രപഞ്ചകേന്ദ്രമാണെന്നും മനുഷ്യർ ദൈവത്തിന്റെ സൃഷ്ടികളാണെന്നുമുള്ള മതധാരണകൾ പിന്നെയും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു. വടക്കുനോക്കിയന്ത്രവും ദൂരദർശിനിയും മറ്റും കണ്ടുപിടിച്ചതോടെ പുതിയ ഭൂഭാഗങ്ങളന്വേഷിച്ചുള്ള കടൽയാത്രകളും വ്യാപകമായി. അച്ചടിയന്ത്രം, വെടിമരുന്ന് എന്നിവയൊക്കെ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സംഭാവനകളായി.

ശാസ്ത്രത്തിന് അവശ്യമായ യുക്തിയും വിമർശനവും കലയിലേക്കും പ്രചരിച്ചു. ശാസ്ത്രവും കലയും മുറിച്ചുമാറ്റാനാവാത്തവിധം ഒന്നായിത്തീർന്ന കാലം കൂടിയായിരുന്നു അത്. മാനവികതയുടെ ഭാഗമായി മൈക്കലാഞ്ജലോയും ഡാവിഞ്ചിയുമൊക്കെ സൃഷ്ടിച്ച മനുഷ്യരൂപങ്ങളുടെ ഒരു സവിശേഷത ശരീരശാസ്ത്രപരമായ അളവുകളുടെ കൃത്യതയായിരുന്നു. ഈ അനുപാതം കണ്ടെത്താൻ അവർ ശാസ്ത്രത്തെ കൂട്ടുപിടിച്ചു. ശവശരീരം കീറിമുറിക്കുന്നത് നിഷിദ്ധമായി ക്രിസ്തീയസഭ കണക്കായിരുന്നു. അത് ലംഘിച്ച് ഈ കലാകാരൻമാർ ശവശരീരം കീറിമുറിച്ച് ശരീരത്തിലെ ഓരോ അവയവത്തിന്റെയും സ്ഥാനവും അനുപാതവും പഠിച്ചു. ഈ അറിവിനെയാണവർ സൃഷ്ടികളിൽ പ്രയോഗിച്ചത്. ചിത്ര-ശിൽപ കലകളിലെ ഗണിതശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോഗമാണ് മറ്റൊരു സവിശേഷത. ജ്യാമിതീയത അക്കാലത്തെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. റാഫേലിന്റെ പല ചിത്രങ്ങളിലും രൂപത്തെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത് ത്രികോണരീതിയിലാണ്. *സ്വർഗീയമായ പ്രപഞ്ച നിയമങ്ങൾ ലളിതമായ ഗണിതശാസ്ത്രഘടനകളാണെന്ന് അവർ കണ്ടെത്തി.*[30]

30) Burkhurdt, Jacob, *The civilization of the Renaissance in Italy*, 1990, P:198

വാസ്തുശില്പമേഖലയിലും ശാസ്ത്രവും കലയും സമ്മേളിച്ചു. ക്ലാസിക്കൽ റോമിലെ വാസ്തുശില്പവിദ്യയെ പുനർജനിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അവർ. അവയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാൻ റോമിലേക്ക് തീർത്ഥയാത്ര നടത്തേണ്ടത് വാസ്തുശില്പികളുടെ പരിശീലനത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്നു. ലയാത്മകമായ രൂപവും, ഗണിതശാസ്ത്ര അനുപാതവും മനുഷ്യ അളവു വെച്ചുള്ള നിർമ്മിതികളും അവരുടെ സൃഷ്ടികളുടെ സവിശേഷതയായി. ആദ്യ നവോത്ഥാനവാസ്തുശില്പി എന്നറിയപ്പെടുന്ന ബ്രൂണല്ലേഷി (1377-1446) മുതലിങ്ങോട്ട് എല്ലാവരും ലളിതമെങ്കിലും സവിശേഷ അനുപാതത്തിലുള്ള കെട്ടിടങ്ങളാണ് ഉണ്ടാക്കിയത്. യുക്തിയും വികാരവുമുള്ളവയായിരുന്നു ആ നിർമ്മിതികൾ. *വാസ്തുശിൽപം വെറും കെട്ടിടനിർമ്മാണമല്ലെന്നും അർത്ഥമുണ്ടാക്കിയെടുക്കാനുള്ള ഉപാധി കൂടിയാണെന്നും അവർ തെളിയിച്ചു.*[31] സ്തൂപങ്ങൾ, കമാനങ്ങൾ, വളഞ്ഞ മച്ചുകൾ, കുംഭഗോപുരങ്ങൾ - ഇവ ഓരോന്നും ലാളിത്യവും അനുപാത കൃത്യതയും അർത്ഥവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായിരുന്നു.

കലയും ശാസ്ത്രവും ഒത്തുചേർന്നതുകൊണ്ടാണ് ഡാവിഞ്ചിയുണ്ടായത്. ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സ്വാധീനം വിഖ്യാതമായ 'മൊണാലിസ' പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. *ഫ്ളോറൻസിലെ ഫ്രാൻസിസ്കോ ഡെൽഗിയോ കോണ്ട എന്ന സമ്പന്നന്റെ ഭാര്യ ലിസഗെറാർദിനി (Lisa Gherardini)യെ മാതൃകയാക്കിയാണ് നാലുവർഷമെടുത്ത് ഈ ചിത്രം വരച്ചത്.*[32] വസ്തുക്കളെ അതേപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യഥാതഥശൈലിയുടെ (Realism) പ്രയോഗം മാത്രമല്ല ഇതിന്റെ സവിശേഷത. സ്ത്രീയുടെ മുഖത്ത് നിഗൂഢമായൊരു പുഞ്ചിരിയുണ്ട്. സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നതിൽ സൂക്ഷ്മദർശിനിയുടെ ദൃശ്യസാധ്യതയാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാകട്ടെ വിദൂര ഭൂഭാഗങ്ങളാണുള്ളത്. ദൂരദർശിനിയുടെ ദൃശ്യസാധ്യതയാണ് ഇതിൽ പ്രകടമാവുന്നത്. വിദൂര ഭൂഖണ്ഡങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ

---

31) Heydenreich , Ludwig. H, *Archetecture in Italy, from Michael Angelo to Borromini*, 2002, P:174

32) Illustrated Encyclopedia, 1983, P: 448

അക്കാലത്തെ മനുഷ്യരിലുണ്ടായിരുന്ന ത്വര ഈ ഭൂഭാഗചിത്രണത്തിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്താം.

ശാസ്ത്രത്തിലും കലയിലുമൊക്കെയുണ്ടായ കുതിപ്പുകളുടെയും അന്വേഷണങ്ങളുടെയും പിൽക്കാലഫലങ്ങളിലൊന്നാണ് ചലച്ചിത്രം. പ്രമുഖ ശാസ്ത്രജ്ഞൻ ഗലീലിയോ ദൂരദർശിനിയെക്കുറിച്ച് കേട്ടറിഞ്ഞപ്പോൾത്തന്നെ അതു നിർമ്മിക്കാനുള്ള ശ്രമം തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഗലീലിയോ ജനിക്കുന്നതിനും പതിനാല് വർഷം മുമ്പ്, 1550ൽ കാർദിനോ 'ക്യാമറാ ഒബ്സ്കുറോ' എന്ന ഉപകരണത്തിൽ ലെൻസ് ഘടിപ്പിച്ച് ഉപയോഗിച്ചു.[33] ക്രൗൺഗ്ലാസുകൊണ്ടാണ് അന്ന് ലെൻസുണ്ടാക്കിയത്. ഉപകരണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതിഛായയെ മാർബിൾ മേശപ്പുറത്ത് പതിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ ആദ്യരൂപമായാണ് ഇതിനെ കണക്കാക്കുന്നത്. ഡാവിഞ്ചിയും നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തിയിരുന്നു. ഹോളണ്ടിലെ ഒരു കണ്ണട നിർമ്മാതാവ് ദൂരെയുള്ള വസ്തുക്കളെ അടുത്തും വ്യക്തമായും കാണുന്ന രീതിയിൽ ലെൻസുകളെ യോജിപ്പിച്ചുവെന്ന് കേട്ടാണ് ഗലീലിയോ ഈ രംഗത്തുള്ള പരീക്ഷണമാരംഭിച്ചത്. രണ്ട് ലെൻസുകൾ ഒരു കുഴലിൽ ഘടിപ്പിച്ച് ഒടുവിലദ്ദേഹം സ്വന്തമായി ദൂരദർശിനിയുണ്ടാക്കി ആകാശനിരീക്ഷണമാരംഭിച്ചു. വിദൂരവസ്തുക്കളെ വീക്ഷിക്കാൻ 'റോബർട്ട് റെക്കാഡ്' എന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞനും കാചസംയോഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ഗലീലിയോ ആകട്ടെ കാചങ്ങളുടെ വക്രത നിർണയിക്കാനുള്ള മാർഗം കണ്ടുപിടിക്കുകയും ദൂരദർശിനിയുടെ ആവർധനക്ഷമത *(Magnification)* മൂന്നിൽ നിന്ന് മുപ്പത്തിരണ്ടാക്കി ഉയർത്തുകയും ചെയ്തു. കാച സംയോഗങ്ങളുടെ രംഗത്തുണ്ടായ പരീക്ഷണങ്ങളാണ് ക്യാമറാലെൻസുകളെ വികസിപ്പിച്ചതും നിശ്ചല-ചലന ഛായാഗ്രഹണങ്ങൾ സാധ്യമാക്കിയതും.

നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാൻ ഡാവിഞ്ചി ശ്രമിച്ചതും് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഊർജത്താൽ പ്രചോദിതനായാണ്. നശിച്ചുപോകുന്നതിനെ

33) *The Focus Encydopedia of Photography, volume* -2, 1974, P:836

അനശ്വരമാക്കിനിർത്താനുള്ള താൽപര്യം നവോത്ഥാനകാലത്താണുണ്ടായത്. സ്ഥലം, കാലം, രൂപം എന്നിവ നശിക്കുകയും മാറുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതായി അവർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. അവയെ അതേപടി പകർത്തിവെക്കാൻ ചിത്രകലയിലും ശിൽപകലയിലും ശ്രമം നടന്നു. നവോത്ഥാനകലാകാരന്മാർ യഥാതഥ(റിയലിസ്റ്റിക്) ശൈലി ഉപയോഗിച്ചത് അതിനാലാണ്. ഛായാചിത്രരചന *(Portrait)*യും ഛായാപ്രതിമാശിൽപവും വഴി തങ്ങളുടെ രൂപം, കാലം (പ്രായം) പശ്ചാത്തലം (സ്ഥലം) എന്നിവ തങ്ങൾക്കുശേഷവും നിലനിർത്താനുള്ള താൽപര്യം അക്കാലത്തുണ്ടായി. ഈ ലോകത്തെ ജീവിതമാണ് സത്യമെന്നും മരണാനന്തരജീവിതമെന്നത് മിഥ്യയാണെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവുകൂടി ഇതിനുപിന്നിലുണ്ട്.

1.5.2.1. യുക്തിയും സാഹിത്യവും

സാഹിത്യത്തിൽ യുക്തിയും വിമർശനവും പ്രധാനമായത് ഗദ്യസാഹിത്യത്തിന്റെ വരവോടെയാണ്. പദ്യത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഗദ്യത്തിൽ യുക്തിക്ക് പ്രധാന്യമുണ്ട്. വാക്യങ്ങൾ, ഖണ്ഡികകൾ എന്നിങ്ങനെ ആശയങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിനും തലക്കെട്ടിടുന്നതിനുമൊക്കെ പിന്നിൽ ഒരുതരം യുക്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *വായിക്കുക, വിവർത്തനം ചെയ്യുക, വ്യാഖ്യാനങ്ങളെഴുതുക, ഗ്രന്ഥാധിഷ്ഠിതമായ ചർച്ചകൾ നടത്തുക, സ്വന്തമായി കൃതികൾ രചിക്കുക എന്നിവയൊക്കെ നവോത്ഥാനകാല ഇറ്റലിയിൽ സജീവമായിരുന്നു*[34]. പുസ്തകങ്ങൾ ശേഖരിക്കാനും വായിക്കാനുമുള്ള അക്കാലത്തെ ഭ്രമം ആരെയും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നതായിരുന്നു. *പുരാതന റോമിൽ സീസർമാർ യുദ്ധം ജയിച്ച് തടവുകാരായിപ്പിടിച്ച രാജാക്കന്മാരെയും നിധിപേടകങ്ങളെയും കൊണ്ട് മടങ്ങിയെത്തുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കാൻ ജനക്കൂട്ടം കാത്തിരുന്നതുപോലെയായിരുന്നു തങ്ങളുടെ നാട്ടിലേക്ക് ആരെങ്കിലും പുസ്തകപ്പെട്ടി കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കാൻ ഫ്ളോറൻസിലെയും റോമിലെയും ജനങ്ങൾ തടിച്ചുകൂടിയിരുന്നത്*[35]. 1456ൽ

34) Tredgold, Warren (Editor) *Renaissance Before Renaissance*, 1984, P: 82

35) Durant, Will, *The story of Civilization part- V*, *The Renaissance*, 1953, P:185

ഗുട്ടൻബർഗ് അച്ചടിയന്ത്രം കണ്ടുപിടിച്ച് ആറുവർഷം തികയുമ്പോഴേക്കും ഇറ്റ ലിയിലെ സുബിയാകൊ എന്ന സ്ഥലത്ത് അച്ചടിശാല സ്ഥാപിതമായി. നാലു ദ ശകത്തിനുള്ളിൽ അയ്യായിരത്തോളം പുസ്തകങ്ങൾ ഇറ്റലിയിൽ അച്ചടിച്ചു. *പുസ്തകപ്രസാധനത്തിനായി ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവെച്ചയാളാണ് ആൽഡസ് മനു ത്യൂസ് (Aldus Manutius* - 1450-1515)[36]. ശൈലീവല്ലഭൻ എന്നറിയപ്പെട്ട പിയത്രൊ ബെംബൊയും *(Pietro Bembo* - 1470-1547) സമകാലികനായ നിക്കൊളൊ മാക്യ വെല്ലിയു *(Nicholo Machiavelli* 1469-1527) മൊക്കെ ഗദ്യസാഹിത്യത്തിലെ അതി കായന്മാരായിരുന്നു.

1.5.3. മതനിരപേക്ഷത

നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പിൽക്കാല ഫലങ്ങളിലൊന്നായ ദേശരാഷ്ട്രങ്ങ ളുടെ രൂപീകരണത്തിന് അടിത്തറയായിത്തീർന്ന നവോത്ഥാനമൂല്യമാണ് മത നിരപേക്ഷത. *1851ൽ ബ്രിട്ടീഷ് എഴുത്തുകാരൻ ജോർജ് ഹോലോക് (George Holyoake) ആണ് English Secularism എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ secularism എന്ന വാക്ക് ആദ്യം ഉപയോഗിച്ചത്*[37]. പക്ഷേ, ഗ്രീക്ക് ചിന്തകരായ മാർക്കസ് അറീലിയസ് (*Markas Aurelius)*, എപ്പിക്യൂറസ് *(Epicurus)* എന്നിവരിൽത്തന്നെ 'മതനിരപേ ക്ഷത' എന്ന ആശയത്തിന്റെ വേരുകളുണ്ട്. പ്രബുദ്ധകാലത്തെ ചിന്തകരായ ഡെനിസ് ദിദറോ *(Denis Diderot)* വോൾട്ടയർ *(Voltaire)*, തോമസ് ജെഫേഴ്സൺ *(Thomas Jefferson)* എന്നിവരിലൂടെ ഈ ആശയം വികസിച്ചുവന്നു. നവോത്ഥാ നകാലത്താണ് രാഷ്ട്രീയത്തെ മതത്തിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കുക എന്ന കാഴ്ച പ്പാടുണ്ടായത്. അന്ധവിശ്വാസത്തിലധിഷ്ഠിതമായ മതവീക്ഷണത്തിനു പകരം യുക്തിയും ശാസ്ത്രീയചിന്തയുമാണ് സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗതിക്ക് വേണ്ടത് എന്ന ആശയം അക്കാലത്ത് ശക്തമായി. മതമല്ല രാഷ്ട്രീയ തീരുമാനങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് എന്നതായിരുന്നു കാഴ്ചപ്പാട്. പിൽക്കാലത്ത് മതത്തെ രാഷ്ട്രീയത്തിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തുക, എല്ലാ മതവിശ്വാസികൾക്കും വിശ്വാ

36) ഹൃദയകുമാരി ബി, *നവോത്ഥാനം ആംഗല സമൂഹത്തിൽ*, പുറം: 56.

37) Feldman, Noah , *Divided by God*, 2005, P:25

സമില്ലാത്തവർക്കും ഒരേ പരിഗണന നൽകുക തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങളായി അത് വളർന്നു

നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക തുടർച്ചയായ മതപരിഷ്കരണം (Reformation) പൗരോഹിത്യത്തെ നിശിതമായി വിമർശിച്ചു[38]. ഫ്രാൻസിൽ സവന റോലയും ജർമ്മനിയിൽ മാർട്ടിൻലൂതറും മതപരിഷ്കരണത്തിന് നേതൃത്വം നൽകി. അത്യാഗ്രഹികളും അഴിമതിക്കാരുമായി അധഃപതിച്ച പോപ്പുമാർ അധി കാരം കൈയാളുന്നതിനെതിരായി ഇവർ പോരാടി. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ മതം എന്നറിയപ്പെടുന്ന പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റ് മതം നിലവിൽ വന്നു. *കത്തോലിക്കാമതവും പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റ് മതവും യൂറോപ്പിനെ പകുത്തെടുത്തപ്പോഴാണ് മതനിരപേക്ഷത എന്ന പദത്തിന് കൂടുതൽ ഊന്നൽ ലഭിച്ചത്.*[39] പിന്നീട് പാർലമെണ്ടറി ജനാധി പത്യം വന്നതോടെ മതനിരപേക്ഷത അതിന്റെ നെടുംതൂണായി.

1.5.4 ജനാധിപത്യം

നവോത്ഥാനകാലം കഴിഞ്ഞ് പിന്നെയും വൈകിയാണ് യൂറോപ്പിൽ ജനാ ധിപത്യം ഉണ്ടായതെങ്കിലും നവോത്ഥാനം തന്നെയാണ് ഇതിന് കളമൊരുക്കിയ ത്. *വ്യാപാരത്തിലൂടെയും വ്യവസായത്തിലൂടെയും പുതിയൊരു ബൂർഷ്വാവർഗ്ഗം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന ഇറ്റലിയിൽ അവർ അധികാരപ്രവേശനത്തിനായി മുന്നോട്ടുവന്നു. മതഭരണത്തെ അവർ വെറുത്തു.*[40]

ആധുനിക ജനാധിപത്യത്തിന്റെ നെടുംതൂണുകളായ രാഷ്ട്രീയാഭിപ്രായ പ്രകടനസ്വാതന്ത്ര്യം, സംസാരസ്വാതന്ത്ര്യം, പത്രസ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിവയിൽ സംസാ രസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനാണ് ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനത്തിൽ ഊന്നൽ ലഭിച്ചത്. പത്ര സ്വാതന്ത്ര്യം പിൽക്കാലത്ത് വന്നതാണ്. ഏത് നാട്ടിലും നവോത്ഥാനകാലത്ത് സംഭാഷണങ്ങൾക്കും സംവാദങ്ങൾക്കും സവിശേഷപ്രാധാന്യം ലഭിക്കാറുണ്ട്.

---

38) Elton. G. R (Editor) , *The New Cambridge Modern History- The Reformation (1520-1559)* , 1975, P:131

39) *Encylopedia of the Enlightenment, Volume 2*, 2003, P: 98

40) Fargusan, Wallace. K, *Renaissance Studies,* 1963, P: 124

ഇറ്റലിയിലും ഇതായിരുന്നു സ്ഥിതി.

മതമേധാവികളുടെ ഏകപക്ഷീയവും വിരസവുമായ മതഭാഷണങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്തേക്ക് സംഭാഷണങ്ങളും സംവാദങ്ങളും ധാരാളമായി കടന്നുവന്നു. കുരിശിൽ കിടക്കുന്ന യേശുവിന്റെ ചിത്രങ്ങളെക്കാൾ ശിഷ്യന്മാരോട് സംഭാഷണം നടത്തുന്ന യേശുവിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഇക്കാലത്ത് പ്രചാരം ലഭിച്ചത് ഇതിന് തെളിവായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[41] പുതിയ അറിവ് നേടാനുള്ള ത്വരകൂടിയാണ് സംഭാഷണ തൽപര്യത്തിനടിസ്ഥാനം. മറ്റുള്ളവർ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കാനും തനിക്കറിയാവുന്നത് പറയാനുമുള്ള അവസരങ്ങളായി സംഭാഷണങ്ങളെ അവർ ഉപയോഗിച്ചു. ദൈവികാധികാരമുണ്ടെന്ന് കരുതിയ പോപ്പിന്റെ വാക്കുകൾ ദൈവത്തിന്റെ അരുളപ്പാടാണെന്ന് ധരിച്ച് അതിനുമാത്രം കാതുകൊടുത്തിരുന്ന പഴയ അവസ്ഥ മാറി. പഴയ പ്രാസംഗികരോടും സംഭാഷണ പ്രധാനമായ നാടകങ്ങളോടുമൊക്കെ സവിശേഷ താൽപര്യം വന്നുതുടങ്ങി. മധ്യകാലത്ത് സഭ തിരസ്കരിച്ചിരുന്ന സോക്രട്ടീസിന്റെ ദാർശനികസംവാദങ്ങളെ നവോത്ഥാനം വീണ്ടെടുത്തു. സംഭാഷണം ഗൗരവമുള്ള ആശയവിനിമയോപാധിയായി. *മാക്യവെല്ലിയുടെ 'സംഭാഷണങ്ങൾ' വസാരിയുടെ 'കലാകാരന്മാരുടെ ജീവചരിത്രങ്ങൾ' കാസ്റ്റിഗ്ലിയോണിന്റെ 'മാന്യൻ' തുടങ്ങിയ പല ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും ഉറവിടം സംഭാഷണങ്ങളാണ്* [42]. മതത്തിനും വർണത്തിനും വംശത്തിനും അതീതമായി ആളുകൾ കൂടിച്ചേരുകയും ആശയവിനിമയം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ *(Public Sphere)* പിന്നീട് ജനാധിപത്യത്തിലേക്കുള്ള വഴികളിലൊന്നായി മാറി. അവിടെയും സംഭാഷണത്തിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം.

1.5.5. സമത്വം

ജനാധിപത്യം, മതനിരപേക്ഷത, യുക്തിചിന്ത തുടങ്ങിയവയുമായി ചേർന്നു

---

41) ഹൃദയ കുമാരി . ബി, *നവോത്ഥാനം ആംഗല സമൂഹത്തിൽ*, പുറം: 59

42) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 78

നിൽക്കുന്നതാണ് സമത്വം എന്ന മൂല്യം. സമത്വം എന്ന പദത്തിന് സവിശേഷ അർത്ഥവും മുമ്പില്ലാതിരുന്ന ഊന്നലും ലഭിച്ചത് ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവത്തോടെയാണെങ്കിലും നവോത്ഥാനകാലത്തുതന്നെ അതൊരു മൂല്യമായി ഉയർന്നുവന്നിരുന്നു. *നവോത്ഥാനകാല ഇറ്റലിയിൽ വിദ്യാസമ്പന്നരായ ഉപരിവർഗ്ഗക്കാർക്കിടയിൽ സ്ത്രീപുരുഷസമത്വം നിലനിന്നിരുന്ന*തായി ജേക്കബ് ബർക്കത് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു[43]. അത്തരം കുടുംബങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ ക്ലാസിക്കൽ കൃതികളെക്കുറിച്ച് ചർച്ച നടത്തുന്നത് സാധാരണമായിരുന്നു. മറ്റു ബൗദ്ധിക പ്രവർത്തനങ്ങളിലും അവർ പങ്കെടുത്തു. ഇറ്റാലിയൻ കവിതയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ സംഭാവനകൾ നൽകിയവരാണ് കസാൻഡ്രെ ഫിദേല ഉൾപ്പെടെയുള്ള സ്ത്രീകൾ. സ്ത്രീകൾക്ക് ആത്മബോധവും വ്യക്തിത്വവുമുണ്ടായത് ഇക്കാലത്താണ്. തങ്ങളുടെ പ്രതിഛായാചിത്രങ്ങൾ *(Portraits)* വരപ്പിക്കാൻ സ്ത്രീകൾ മുന്നോട്ടുവന്നത് ഇതിന് തെളിവാണ്. ഡാവിഞ്ചിയുടെ 'മൊണാലിസ' എന്ന ചിത്രത്തിന് മാതൃകയായി നിൽക്കാൻ ലിസ ഗെറാർദിനി എന്ന സ്ത്രീ തയ്യാറായി. പെൺകുട്ടികൾക്ക് ആൺകുട്ടികൾക്കൊപ്പം സാഹിത്യ, തത്വശാസ്ത്ര പഠനത്തിന് അവസരം നൽകുന്നതിനും കുടുംബങ്ങൾക്ക് ശങ്കയേതുമില്ലായിരുന്നു. പ്രാചീന സംസ്കാരത്തെ നിധിയായി കണക്കാക്കിയ രക്ഷിതാക്കൾക്ക് അതിന്റെ ഓഹരി പെൺകുട്ടികൾക്ക് നൽകുന്നതിൽ സന്തോഷമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ.

മധ്യകാലത്ത് ജന്മദത്തമായ പദവിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് വ്യക്തികൾക്ക് അവകാശങ്ങൾ അനുവദിച്ചിരുന്നത്. പുരോഹിതർക്ക് എത്ര വലിയ കുറ്റം ചെയ്താലും ചെറിയ ശിക്ഷമാത്രമേ നൽകിയിരുന്നുള്ളൂ. *സമത്വം എന്ന വാക്കുകൊണ്ട് മധ്യകാലത്ത് വിവക്ഷിച്ചിരുന്നത് ശാരീരികമായി ഒരേ പോലെയുള്ള അവസ്ഥയെയാണ്. അതുമാറി സാമൂഹ്യാർത്ഥത്തിൽ ആ പദം ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയത് നവോത്ഥാനകാലത്ത്, അതായത് 15-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ്.*[44] സാമ്പത്തികസമത്വം, അവസരസമത്വം, ലിംഗസമത്വം എന്നിങ്ങനെ സമത്വമെ

---

43) Burkhurdt, Jacob, *The civilization of the Renaissance in Italy*, P: 211

44) Williams, Raimond, *Keywords*, P:118

ന്ന മൂല്യത്തിന്റെ വിവക്ഷകൾ വളർന്നത് പിന്നീട് ഫ്രഞ്ച് വിപ്ലവത്തിനു ശേഷ മാണ്. എല്ലാവരെയും ഒരേ പോലെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് *(All men are created equal)* എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് അതോടെ ആധുനിക ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗ മായി.

ആധുനികമായ ദേശരാഷ്ട്രങ്ങളുടെയും അതിലെ പൗരൻമാരുടെയും നിലനിൽപിന് അവശ്യമായ മേൽപറഞ്ഞ മൂല്യങ്ങളെല്ലാം പരസ്പരം ബന്ധ പ്പെട്ടവയാണ്.

1.6 നവോത്ഥാനം ഇന്ത്യയിൽ

യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനത്തിനുശേഷം രണ്ട് നൂറ്റാണ്ട് തികയുമ്പോഴാണ് ഇന്ത്യയിൽ നവോത്ഥാനചലനങ്ങളാരംഭിച്ചത്. രാഷ്ട്രീയമായി അത് ദേശീയഭര ണകൂടത്തിനും സാമ്പത്തികമായി വ്യവസായവൽക്കരണത്തിനും തന്നെയാണ് വഴി തെളിച്ചത്. കച്ചവടത്തിനെത്തി ഒടുവിൽ ഇവിടം അടക്കി ഭരിക്കാൻ തുട ങ്ങിയ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ ദേശീയസമരത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടിയായിരുന്നു ഈ നവോത്ഥാനം.

ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേകദേശത്തെ ജനങ്ങൾ വ്യക്തമായ രീതിയിൽ സ്വന്തം ഐക്യത്തെയും വ്യക്തിത്വത്തെയും മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ച് കണ്ടുതുട ങ്ങിയോ, അത്തരം ഒരവബോധം അവരിൽ വളർന്നു തുടങ്ങിയോ സ്വന്തമായ ഒരു ഭരണകൂടം ഉണ്ടായേ തീരൂ എന്ന അഭിലാഷം അവർ പ്രകടിപ്പിച്ചു തുട ങ്ങിയോ എന്നതെല്ലാമാണ് ദേശീയ ജനവിഭാഗരൂപീകരണത്തിന്റെ നിർണായക മാനദണ്ഡ[45]മെന്ന് ഇർഫാൻ ഹബീബ് പറയുന്നു. '*നാട്ടുരാജ്യങ്ങളായി ചിതറി ക്കിടന്നിരുന്ന ഇന്ത്യയിൽ ദേശീയത ഉടലെടുക്കുന്നത് ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാല ത്താണ്*'[46].

കൊളോണിയൽ കാലത്തിനുമുമ്പുതന്നെ അന്ധവിശ്വാസം, വിഗ്രഹാ രാധന, ബഹുദൈവവിശ്വസം എന്നിവയ്ക്കെതിരായ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഇന്ത്യയുടെ

---

45) ഇർഫാൻ ഹബീബ്, *ഇന്ത്യാചരിത്ര വ്യാഖ്യാനം: മാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനം*, 1982, പുറം: 52

46) ദേശായ് എ. ആർ, *ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ സാമൂഹ്യ പശ്ചാത്തലം*, 1989, പുറം: 6

പല ഭാഗത്തും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായിരുന്നു ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തോടുള്ള എതിർപ്പിലൂടെ വന്ന നവോത്ഥാനം. യൂറോപ്പിൽ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായി മതനവീകരണം *(Reformation)* ഉണ്ടായിരുന്നു. യൂറോപ്പിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ജാതിസമ്പ്രദായം എന്ന ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥ, ഇവിടത്തെ നവോത്ഥാനത്തിൽ മതപരിഷ്കരണത്തോടൊപ്പം ജാതിപരിഷ്കരണവും അനിവാര്യമാക്കിത്തീർത്തു. യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഈ സാംസ്കാരിക പരിവർത്തനത്തിന്റെയും ഊടും പാവുമായത്. രാജാറാം മോഹൻറായ് മുതൽ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ വരെയുള്ള നവോത്ഥാന നായകന്മാരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഈ മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളാണ് ആധാരമായത്.

ഹിന്ദുക്കളുടെ ഇടയിൽ നിലവിലുള്ള ജാത്യാചാരസമ്പ്രദായങ്ങൾ അടിമുടി മാറണമെന്ന ആഗ്രഹം, ഈ ആഗ്രഹത്തെ ആസ്പദമാക്കിയ ഒരു പ്രസ്ഥാനം - ഇതാണ് യൂറോപ്പിലെ നവോത്ഥാനത്തോട് താരതമ്യപ്പെടുത്താവുന്ന തരത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യം ഉയർന്നുവന്നതെന്ന്[47] നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അനാചാരങ്ങളും ജാതിവ്യത്യാസങ്ങളും നിറഞ്ഞ ഹിന്ദുമതം പുതുതായി രൂപംകൊള്ളാൻ തുടങ്ങിയ മുതലാളിത്തോൽപാദനരീതിയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് സഹായകമായിരുന്നില്ല.

മന:സാക്ഷിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം, മതസ്വാതന്ത്ര്യം, വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യം, സ്വത്ത് സമ്പാദിക്കാനും തൊഴിലാളികളെക്കൊണ്ട് പണിയെടുപ്പിക്കാനുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം- ഇവയൊക്കെയാണ് ബൂർഷ്വാസിയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ എല്ലായിടത്തും ഉയർന്നുവന്ന ആവശ്യങ്ങൾ. ഇവയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ചിന്താഗതികൾക്ക് ആദ്യമായി രൂപം കൊടുത്തത് രാജാറാം മോഹൻ റോയ് ആയിരുന്നു.[48] ബ്രഹ്മസമാജം സ്ഥാപിച്ച് ബഹുദൈവവിശ്വാസം, മൃഗബലി, സതി, വിഗ്രഹാരാധന, ക്ഷേത്രത്തിലെ പൂജാവിധി, അയിത്തം, പുനർജന്മവാദം, അവതാര

47) ഇ. എം.എസ്, *ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമര ചരിത്രം*,1982, പുറം: 1197.

48) ദാമോദരൻ. കെ, *ഇന്ത്യയുടെ ആത്മാവ്*, 1990, പുറം: 1990.

ങ്ങളിലുള്ള വിശ്വാസം തുടങ്ങിയവയെ എതിർക്കാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായതി നുപിന്നിൽ മാനവികത എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. *മതത്തിന്റെയും സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും ദർശനങ്ങളുടെയുമൊക്കെ മൂല്യം കണക്കാക്കേണ്ടത് അവ മനുഷ്യർക്ക് എത്രത്തോളം പ്രയോജനകരമാകും, മനുഷ്യരുടെ ക്ലേശങ്ങൾ എത്ര ത്തോളം പരിഹരിക്കും എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മാത്രമാകണമെന്നതാ യിരുന്നു മോഹൻ റായിയുടെ കാഴ്ചപ്പാട്.*[49]

ജാതിവ്യവസ്ഥയെയും ബ്രാഹ്മണമേധാവിത്വത്തെയും എതിർത്ത മഹാ രാഷ്ട്രയിലെ ജ്യോതി ബാഫൂലെയും ഇതേ മൂല്യത്തെത്തന്നെയാണ് ഉയർത്തി പ്പിടിച്ചത്. 1875 സെപ്തംബർ 20ന് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ച സത്യശോധക് സമാജം സമത്വം എന്ന മൂല്യത്തിനുവേണ്ടി പ്രയത്നിച്ചു. *സ്ത്രീകൾക്കും കുട്ടികൾക്കും വേണ്ടി വിദ്യാലയം സ്ഥാപിക്കുക, വിധവകളെ പുനർവിവാഹത്തിന് സഹായി ക്കുക, പൗരോഹിത്യ കാർമ്മികത്വമില്ലാതെ കീഴ്ജാതിക്കാരുടെ വിവാഹച്ചടങ്ങു കൾ നടത്താൻ അവർണരെ പ്രേരിപ്പിക്കുക തുടങ്ങിയവയൊക്കെ സമാജത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പ്രമുഖമായിരുന്നു.*[50]

സ്വാമി വിവേകാനന്ദന്റെ മതത്തിലും കേന്ദ്രബിന്ദു മനുഷ്യനായിരുന്നു. മനുഷ്യനിൽ ഈശ്വരനെ ദർശിക്കാനാണ് അദ്ദേഹം ജനങ്ങളോടാവശ്യപ്പെട്ടത്. സമൂഹത്തിൽ ശൂദ്രന്മാർക്ക് ഉന്നതസ്ഥാനം ലഭിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം ചിന്തിച്ചിരു ന്നു. *ബ്രഹ്മസമാജവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 1867ൽ ആത്മാറാം പാണ്ഡുരംഗ് സ്ഥാപിച്ച പ്രാർത്ഥനാസമാജം ജാതിസമ്പ്രദായം, പർദാധാരണം, ശൈശവ വിവാഹം എന്നിവയെ എതിർത്തു.*[51] മുണ്ടഗോത്രത്തിലെ ബിർസയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ പഞ്ചാബിൽ ഭഗവത് ജവഹർലാലിന്റെ (സിയാൻ സാഹിബ്) നേതൃത്വത്തിൽ രൂപം കൊണ്ട കുകാ പ്രസ്ഥാനവും മതത്തിലെ അനാചാരങ്ങൾക്കും വിദേശശക്തി കൾക്കും എതിരായി ഒരേപോലെ പോരാടി.

---

49) അച്യുതൻ. എം, *സ്വാതന്ത്ര്യസമരവും മലയാള സാഹിത്യവും*, 1994, പുറം: 48

50) മുഹമ്മദ് ഖാൻ റാവുത്തർ, *ആധുനിക ഇന്ത്യാചരിത്രം*, 1994, പുറം: 338.

51) Majumdar. R.C, *British Paramountcy and Indian Renaissance, Part II,* 1991, P: 107

1.7 കേരളീയ നവോത്ഥാനം

സാമ്പത്തിക, രാഷ്ട്രീയ, മണ്ഡലങ്ങളിലുണ്ടായ സമഗ്ര പരിവർത്തനത്തിന് സഹായകമാം വിധം സാംസ്കാരിക രംഗത്ത് സംഭവിച്ച വിപ്ലവമായാണ് കേരളത്തിലും നവോത്ഥാനം മാറിയത്. *പഴയ കേരളത്തിന്റെ അസ്തിവാരം തകർന്ന് പുതിയ കേരളം ഉയർന്നുവരികയാണ് നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയ സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും ഫലമായി ഉണ്ടായത്*[52] ജാതി ജന്മി നാടുവാഴിത്തം എന്നാണ് ഇ. എം. എസ്. പഴയ കേരളത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ജന്മിത്തം അക്കാലത്തെ സാമ്പത്തിക വ്യവസ്ഥയെയും നാടുവാഴിത്തം രാഷ്ട്രീയ ഘടനയെയും ജാതീയത സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇവ മൂന്നിന്റെയും വേരറുത്താണ് പുതിയ കേരളവും പുതിയ മനുഷ്യനും ഇവിടെ രൂപപ്പെട്ടത്. ഒരു പരിഷ്കൃത സമൂഹത്തിന്റേതായി ഇന്ന് നാം കണക്കാക്കുന്ന ജീവിതശൈലിയും മൂല്യവ്യവസ്ഥയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ കേരളത്തിലെ നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് മുഖ്യപങ്കുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽവെച്ച് ഏറ്റവും *ശക്തമായ നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിൽ നിന്നാണ് ഉറവുപൊട്ടി പ്രവഹിച്ചതെന്നും ഇവിടെ സംഭവിച്ച നവോത്ഥാനത്തോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഇന്ത്യയുടെ മറ്റുഭാഗങ്ങളിലെ ചലനങ്ങൾ ഉപരിപ്ലവമാണെന്ന് അനുഭവപ്പെടുമെന്നും* സംസ്കാരചരിത്രകാരന്മാർ വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[53]

യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനവുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധമൊന്നും കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിനില്ലെങ്കിലും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണം, മിഷണറിമാരുടെ വിദ്യാഭ്യാസ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവ വഴി ഇവിടെ വ്യാപിച്ച യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും പരോക്ഷമായി പ്രസ്ഥാനത്തെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. *കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഒരു പരിമിതി അത് ജാതിയിലധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു*

---

52) ഇ.എം.എസ്., കേരളം മലയാളികളുടെ മാതൃഭൂമി, 2009, പുറം: 347

53) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ., *കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം*, 1994, പുറം: 510

54) പണിക്കർ കെ. എൻ (ഡോ), *സോഷ്യലിസ്റ്റ്* പാതയിലെ മുഖാമുഖം, 1994, പുറം: 25

എന്നതാണ് [54]. എന്നാൽ ഇത്തരം പരിമിതികളെ മറികടക്കാൻ പോന്നതായിരുന്നു അവയുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾ. ശ്രീനാരായണഗുരുവെക്കുറിച്ച് ഇ. എം. എസ് എഴുതുന്നു:

> *ക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും മഠങ്ങളുടെയും അടിത്തറയാണ് സ്വാമികൾ ഇട്ടതെങ്കിലും അവയുടെ മീതെ ഉയർന്നുവന്നത് സാമൂഹ്യസമത്വമെന്ന കെട്ടിടമാണ്. ആധ്യാത്മികചിന്തയുടെ വിത്താണദ്ദേഹം പാകിയതെങ്കിലും മുളച്ചു വന്നത് സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയാവകാശവാദമാണ്. ആർഷസംസ്കാരത്തിന്റെ സന്ദേശമാണ് അദ്ദേഹം പ്രചരിപ്പിച്ചതെങ്കിലും അത് ശ്രോതാക്കളുടെ ചെവിയിൽ വന്നലച്ചത് സ്വാതന്ത്ര്യം, സമത്വം, സാഹോദര്യം എന്ന പാശ്ചാത്യ നവീന സന്ദേശമായിട്ടാണ്.*[55]

ഇന്ത്യയുടെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലേതിനേക്കാൾ പ്രാകൃതമായിരുന്നു കേരളത്തിലെ ജാതിവ്യവസ്ഥ. അതുകൊണ്ടാണ് ഇന്ത്യ മുഴുവൻ സഞ്ചരിച്ച വിവേകാനന്ദൻ കേരളത്തെ ഭ്രാന്താലയമെന്ന് വിളിച്ചത്. അക്കാലത്തെ ജാതീയതയുടെ ഭീകരാവസ്ഥ പി. ഭാസ്കരനുണ്ണി വിവരിക്കുന്നു:

> *"നായന്മാർ വഴിയിൽ നടക്കുമ്പോൾ പോ, പോ എന്ന് ഉച്ചത്തിൽ വിളിയാട്ടും. അതു കേട്ടാൽ പുലയന്മാർ അകലെപ്പോയി നിലത്തോളം പതിഞ്ഞ് കൈകൂപ്പി നായർ കടന്നുപോകുന്നതു വരെ ഒരിക്കൽപ്പോലും നേരെ നോക്കാതെ ആ നിലയിൽ നിൽക്കണം. അടുത്തുവന്ന് തൊടുകയോ തീണ്ടുകയോ ചെയ്താൽ ഉടനെ പുലയനെ കൊന്നുകളയാം.*[56] *ജാതി സമ്പ്രദായത്തിന്റെ മേൽത്തട്ടിൽ നിലയുറപ്പിച്ചിരുന്ന ബ്രാഹ്മണർ അധ:സ്ഥിതരോട് പെരുമാറിയിരുന്നത് ഇതിലും ക്രൂരമായായിരുന്നു. വ്യത്യസ്ത ജാതികൾക്ക് പരസ്പരം കാണാനോ തൊടാനോ പാടില്ല. പൊതുനിരത്തുകളിൽ നടക്കാനും വിദ്യാലയങ്ങളിൽ പ്രവേശിക്കാനും അവകാശമു*

---

55) ഇ.എം.എസ്., *കേരളം മലയാളികളുടെ മാതൃഭൂമി*, 2009, പുറം: 249

56) ഭാസ്കരനുണ്ണി. പി, *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, 1988, പുറം: 17

ണ്ടായിരുന്നില്ല. ജനനം, വിവാഹം, മരണം, പാർപ്പിടം, ഭക്ഷണം, ആഭരണങ്ങൾ, വസ്ത്രധാരണം എന്നിങ്ങനെ സാധാരണ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഓരോ കാര്യത്തിലും ഫ്യൂഡൽ സമുദായത്തിനാൽ നിർമിതമായ 'ജാതിമര്യാദകൾ' പാലിക്കുന്നതിനാൽ കീഴ്ജാതിക്കാരുടെ അധമബോധം പ്രബലമായിത്തന്നെ നിലനിന്നു.[57]

ഈയവസ്ഥ മാറ്റാൻ മുന്നിട്ടിറങ്ങിയ ശ്രീനാരായണഗുരുവെയാണ് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പിതാവായി കണക്കാക്കുന്നതെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജനനത്തിനും മുമ്പേ തന്നെ തിരുവിതാംകൂറിൽ നവോത്ഥാന ചലനങ്ങൾക്ക് വൈകുണ്ഠസ്വാമി എന്ന മുത്തുക്കുട്ടി വിത്തുപാകിയിരുന്നു. ശ്രീനാരായണ ഗുരുവെ ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു.[58] ഇവരും അയ്യങ്കാളി, ചട്ടമ്പി സ്വാമികൾ, വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, ബ്രഹ്മനാന്ദ ശിവയോഗി തുടങ്ങിയവരുമെല്ലാം ചേർന്ന് മലയാളികൾക്ക് നൽകിയ മൂല്യങ്ങൾ മാനവികത, മതനിരപേക്ഷത, ജനാധിപത്യം, യുക്തിചിന്ത, വിമർശനബോധം, സമത്വം, ലാളിത്യം, തുടങ്ങിയവയാണ്. എൻ. എൻ. ഡി. പിയോഗം, യോഗക്ഷേമ സഭ തുടങ്ങിയ സംഘടനകൾ ഇത്തരം മൂല്യങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചു.

1.7.1 ആചാരപരിഷ്കരണവും മാനവികതയും

ജനനം മുതൽ മരണംവരെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്തത്ര ആചാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും പിൻതുടരേണ്ടിവന്നു പഴയകാല കേരളീയർക്ക്. ഓരോ ജാതിക്കാരും ഇന്നിന്നവിധം ജീവിക്കണമെന്നും പെരുമാറണമെന്നുമുള്ള വരേണ്യവർഗ്ഗ നിയമമായിരുന്നു അന്നത്തെ ആചാരം. പ്രയോജനമില്ലെങ്കിൽകൂടി അവ പിൻന്തുടരേണ്ടിയിരുന്നു. മുടി കെട്ടിവെക്കുന്നതിനുപോലും പ്രത്യേകം നിയമം. *സവർണസ്ത്രീകൾ മുടി ഇടതുവശത്ത് ചായ്ച്ച് ചേർത്ത്*

---

57) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 18

58) രാജൻ എം. എൻ, *പാഠം മാസിക*, 2000, പുറം–55

59) ഭാസ്കരനുണ്ണി. പി, *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, പുറം: 515

വലതുചെവിയുടെ മേൽഭാഗത്തായി കെട്ടിവെയ്ക്കണം. പുഷൻമാർ ഇടതുവശത്തേക്ക് ചെരിച്ചുകെട്ടണം.[59] ഇങ്ങനെയൊരവസ്ഥയിൽ മനുഷ്യന് വ്യക്തിത്വമോ മൂല്യമോ ഉണ്ടാവുക സാധ്യമല്ല. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് ആചാരങ്ങൾ പരിഷ്കരിക്കാനും മനുഷ്യന് വിലകൽപിക്കാനും നവോത്ഥാന നായകർ മുന്നോട്ട് വന്നത്. താലികെട്ട് കല്യാണം, തെരണ്ടുകുളി, പുളികുടി തുടങ്ങിയവ നിർത്താനും വിവാഹരീതി പരിഷ്കരിക്കാനും ശ്രീനാരായണഗുരു ആഹ്വാനം ചെയ്തത് അതുകൊണ്ടാണ്. ഇത്തരം അനാചാരങ്ങൾ മുടക്കാൻ അദ്ദേഹം നേരിട്ടുതന്നെ ഇറങ്ങിച്ചെന്നിട്ടുമുണ്ട്. *പുളികുടിയും, പുലയടിയന്തിരവും നിർത്താൻ ശ്രമിച്ചതിനെ തുടർന്ന് പലേടത്തും അടികലശൽവരെ നടന്നിരുന്നു.*[60] നമ്പൂതിരിയോഗക്ഷേമ സഭയും ആചാര പരിഷ്കരണത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചു.

1.7.2. ജാതിവിരുദ്ധത

മനുഷ്യന് നൽകുന്ന ഊന്നലാണല്ലോ മാനവികത എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ സവിശേഷത. ഒരുജാതി ഒരുമതം ഒരു ദൈവം മനുഷ്യന്, മതമേതായാലും മനുഷ്യൻ നന്നായാൽ മതി എന്നീ ശ്രീനാരായണഗുരുവചനങ്ങൾ ഇക്കാര്യം തെളിയിക്കുന്നു. ജാതി എന്നതുകൊണ്ട് മനുഷ്യജാതി എന്നാണദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ചത്. *മനുഷ്യന്റെ ജാതി മനുഷ്യത്വമാണ്* [61] എന്ന പ്രഖ്യാപനം ഉദാഹരണം. ആലുവ അദ്വൈതാശ്രമത്തിൽ വെച്ച്, ഭക്തനായ ഒരു പത്രപ്രവർത്തകനുമായി നടത്തിയ സംഭാഷണത്തിൽ ഗുരു പറഞ്ഞു:

> *മനുഷ്യന് ജാതി ഇല്ല എന്ന് നാം പറഞ്ഞതായി എഴുതിവെയ്ക്കുവാൻ വിരോധമില്ല. ജാതി ഉണ്ടെന്നുള്ള വിചാരം പോണം. ജാതിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പേരുകൾ ഉപയോഗിക്കരുത്. മനുഷ്യൻ ജീവിക്കുന്നത് ജാതിക്കും ലോകത്തിനും സുഖ*

---

59) ഭാസ്കരനുണ്ണി. പി, *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, പുറം: 515

60) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ., *കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക 1994, ചരിത്രം*, പുറം: 517

61) മനുഷ്യാണാം മനുഷ്യത്വം ജാതിർ ഗോത്വം ഗവാം യഥാഃ – ശ്രീനാരായണഗുരു, *ജാതി നിർണ്ണയം, ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ*, 2002, പുറം: 129

ത്തിനും മറ്റും വേണ്ടിയാണോ, അതോ ഇതെല്ലാം മനുഷ്യനു വേണ്ടിയാണോ? മനുഷ്യൻ കെട്ടുപോയാൽ ലോകത്തിൽ സുഖമായിട്ടെന്തു പ്രയോജനം. ജാതി മനുഷ്യനെ കെടുത്തുന്നു. അതു കൊണ്ട് അത് ആവശ്യമില്ല.[62]

'നമ്പൂതിരിയെ മനുഷ്യനാക്കുക' എന്ന യോഗക്ഷേമസഭയുടെ മുദ്രാവാക്യവും മാനവികതയുടെ വിളംബരം തന്നെ.

ജാതിക്കെതിരായ പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയാണ് മതനിരപേക്ഷത എന്ന മൂല്യവും കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ചത്. മിശ്രഭോജനം, മിശ്രവിവാഹം തുടങ്ങിയവയെ നവോത്ഥാനനായകർ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചത് മതനിരപേക്ഷ സമൂഹം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ്. *മനുഷ്യരുടെ വേഷം, ഭാഷ, മുതലായവ എങ്ങനെയിരുന്നാലും അവരുടെ ജാതി ഒന്നായതുകൊണ്ട് അന്യോന്യം വിവാഹവും പന്തിഭോജനവും ചെയ്യുന്നതിന് യാതൊരു ദോഷവുമില്ല* എന്ന് 1920ൽ സഹോദര സംഘത്തിന് നൽകിയ സന്ദേശത്തിൽ നാരായണഗുരു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.[63] സഹോദരൻ അയ്യപ്പന്റെ സഹോദരപ്രസ്ഥാനം ആരംഭിച്ചതു തന്നെ മിശ്രഭോജന സംരംഭമായിട്ടാണ്. 1917ൽ ചെറായിയിൽ നടന്ന മിശ്രഭോജനം വൻ കോളിളക്കമുണ്ടാക്കി. മലബാറിൽ പ്രീതിഭോജനം എന്ന പേരിലാണ് മിശ്രഭോജനം നടന്നത്. വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ ആത്മവിദ്യാസംഘമാണ് പ്രധാനമായും ഇതിന് നേതൃത്വം കൊടുത്തത്. *മിശ്രവിവാഹം ആദ്യം സംഘടിപ്പിച്ചത് ബ്രഹ്മസമാജത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ 1921 ഡിസംബറിലാണ്. വർക്കലയിൽ നടന്ന ചടങ്ങിൽ വാഗ്ഭടാനന്ദൻ അധ്യക്ഷനായിരുന്നു. തലശ്ശേരി സ്വദേശി കുഞ്ഞിരാമൻ എന്ന ഗണകനും ഈഴവസ്ത്രീയും തമ്മിലായിരുന്നു വിവാഹം.*[64]

1.7.3 പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഉദയം

കേരളത്തിൽ മതനിരപേക്ഷതയുടെ ഇടമായി പൊതുമണ്ഡലം *(Public*

---

62) ഉണിത്തിരി എൻ.വി.പി. *ശ്രീനാരായണഗുരു*, 2000, പുറം: 109, 110

63) പ്രിയദർശൻ ജി. (എഡിറ്റർ), *സഹോദരൻ എന്ന വിപ്ലവകാരി*, 1989, പുറം: 137

64) നായർ എം.എസ്., വാഗ്ഭടാനന്ദഗുരുവും സാമൂഹ്യനവോത്ഥാനവും, 1998, പുറം: 86

*Sphere)*രൂപം കൊണ്ടത് ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് ജനങ്ങൾക്ക് ഒത്തുകൂടാനുള്ള പൊതുസ്ഥലം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ക്ഷേത്ര നിർമ്മാണത്തെ പ്പോലും ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിശദീകരിച്ചത്. മറ്റു പൊതു ഇടങ്ങളൊന്നും അന്ന് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. പിന്നീട് വിദ്യാലയങ്ങളും, വ്യവസായശാലകളും പോലുള്ള പൊതുഇടങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കാൻ അദ്ദേഹം മുൻകൈയെടുത്തു.

> *"ഇനി ക്ഷേത്ര നിർമ്മാണം അരുത്. ജാതിഭേദം കൂടാതെ പൊതു ആരാധനാസ്ഥലത്തെങ്കിലും ജനങ്ങളെ ഒന്നിച്ചു ചേർത്തുനിർത്താൻ ക്ഷേത്രങ്ങൾ വഴി കഴിയുമെന്ന് തോന്നിയിരുന്നു. അനുഭവം നേരെ മറിച്ചാണ്. ഇനി ജനങ്ങൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം കൊടുക്കാൻ ശ്രമിക്കണം. അവർക്ക് അറിവുണ്ടാകട്ടെ. അതുതന്നെയാണ് അവരെ നന്നാക്കാനുള്ള മരുന്ന്"*[65]

എന്ന് ഗുരു പറഞ്ഞു. എസ്. എൻ. ഡി. പി വിദ്യാലയങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ച് ഗുരുവിന്റെ ആശയം പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തി.

1.7.4 ജനാധിപത്യസംസ്കാരം

ജനാധിപത്യം എന്ന മൂല്യം കേരളത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന് നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ രണ്ടു തരത്തിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് നടത്തിയത്. ഒന്ന്, ഒരാളുടെ മഹത്വം നിർണയിക്കുന്ന ജന്മത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് *(Birtis worth)* എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് തിരുത്തി. ജന്മം കൊണ്ടല്ല കർമ്മം കൊണ്ടാണ് മനുഷ്യന് മഹത്വം ലഭിക്കുന്നതെന്ന നിലപാട് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു. ജാതീയതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള അയിത്തം, തീണ്ടൽ തുടങ്ങിയവക്കെതിരായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ഈ നിലപാടാണ് വ്യക്തമാവുന്നത്. രണ്ടാമത്തേത്, ജനാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകമായ വാക്കുകളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിനുള്ള അന്തരീക്ഷമൊരുക്കി എന്നതാണ്. പ്രസംഗം, ചർച്ച, സംവാദം, പത്രമാസികകളിലെ ആശയ സംവാദം തുടങ്ങിയവ വഴി ആശയവിനിമയം നടക്കാതെ ജനാധി

65) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം : 29

പത്യം സാധ്യമാവില്ല. നവോത്ഥാനത്തിനുമുമ്പ് ഇത്തരം പരിശ്രമങ്ങൾ അപൂർവ മായിരുന്നു. പ്രസംഗത്തിന് നവോത്ഥാന നായകർ നൽകിയ പ്രാധാന്യം വലുതാണ്. അവരൊക്കെ നല്ല പ്രഭാഷകരായിരുന്നു. *വയലേരി കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ ഗുരുക്കൾക്ക് ബ്രഹ്മാനന്ദ സ്വാമി ശിവയോഗി വാഗ്ഭടാനന്ദൻ എന്ന പേരു നൽകിയതുതന്നെ പ്രസംഗപാടവം കണ്ടറിഞ്ഞതാണ്.*[66] 1914 മാർച്ച് ഏപ്രിൽ മാസങ്ങളിൽ മംഗലാപുരം മുതൽ മദിരാശിവരെ വാഗ്ഭടാനന്ദൻ പ്രസംഗപര്യടനം നടത്തുകയുണ്ടായി. *മനുഷ്യന്റെ അജ്ഞാനം മറക്കാനുള്ള വഴികൾ പ്രസംഗം കേൾക്കലും പത്രം വായിക്കലും തർക്കിക്കലുമാണെന്ന് വാഗ്ഭടാനന്ദൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.*[67] ശ്രീനാരായണഗുരുവുമായും അദ്ദേഹം തർക്കത്തിലേർപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ആത്മവിദ്യാകാഹളം, യജമാനൻ എന്നീ പത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം തന്റെ ചിന്തകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു തന്നെ സംവാദരൂപത്തിലാണ്. ഗുരു, ശിഷ്യൻ, രാമൻ, കൃഷ്ണൻ എന്നിവർ തമ്മിലാണ്. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിലെ ഒരു ചർച്ചയിൽ തന്റെ ലേഖനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കാത്തതിനെത്തുടർന്ന് ആ ലേഖനത്തിലെ ആശയങ്ങൾ ജനങ്ങളിലെത്തിക്കുന്നതിനുമാത്രമായി 1939ൽ യജമാനൻ എന്ന പത്രം വാഗ്ഭടാനന്ദൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ലേഖനം തീർന്നയുടൻ പത്രവും നിർത്തി.*[68]

ശ്രീനാരായണഗുരുവും പ്രസംഗത്തിനും സംവാദത്തിനും പ്രമുഖസ്ഥാനം നൽകിയിരുന്നു. 1924ൽ ആലുവയിൽ ഗുരു വിളിച്ചു ചേർത്ത സർവ്വമത സമ്മേളനത്തിൽ കടുത്ത സംവാദം നടന്നു. ഗുരുധർമ്മപ്രചാരകർക്കുവേണ്ടി 1905ൽ അദ്ദേഹം പ്രസംഗ വിഷയങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ച് കുറിപ്പ് തയ്യാറാക്കി നൽകിയിരുന്നു. *ശിവഗിരി തീർത്ഥയാത്രയുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളായ എട്ട് കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രസംഗപരമ്പര നടത്താൻ ഗുരു ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഓരോവിഷയത്തിലും വൈദഗ്ധ്യമുള്ളവരെ ക്ഷണിച്ചുവരുത്തി പ്രസംഗം പറയിക്കണമെന്നും ജനങ്ങൾ അച്ചടക്കത്തോടെ ഇരുന്ന് അവ ശ്രദ്ധിച്ചു കേൾക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു.*[69]

---

66) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം : 26

67) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ*, 1988, പുറം: 114

68) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: XIIX

69) ഉണിത്തിരി എൻ.വി.പി. *ശ്രീനാരായണഗുരു*, പുറം: 77

1.7.5 ദൈവവിമർശനവും യുക്തിയും

യുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ എന്തിനെയും വിലയിരുത്തുകയും വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് നവോത്ഥാന നായകർ ഇവിടെയും സ്വീകരിച്ചത്. നിലവിലുള്ള ദൈവസങ്കല്പത്തെ ചോദ്യംചെയ്യാനവർ മുന്നോട്ടു വന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ശ്രീനാരായണഗുരു പുഴയിൽ നിന്നെടുത്ത കല്ലും, കണ്ണാടിയും, വിളക്കുമൊക്കെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചപ്പോൾ വാഗ്ഭടാനന്ദൻ വിഗ്രഹ പ്രതിഷ്ഠയെത്തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്തു. *യുക്തിയുക്തം* ഭീമമായ *നിലയിൽ ആക്ഷേപിച്ചാൽ മാത്രമേ യോഗ്യൻമാർ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്ന് പിൻതിരിയുകയുള്ളൂ. യോഗ്യൻമാർ പിൻതിരിഞ്ഞേ പാവങ്ങളും പിന്തിരിയുകയുള്ളൂ-*[70] ഇതായിരുന്നു വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്.

ശ്രീകൃഷ്ണൻ, ശിവൻ, സുബ്രഹ്മണ്യൻ, തുടങ്ങിയ ദൈവങ്ങളെ നിശിതമായി അദ്ദേഹം വിമർശിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്തു.

> *ശ്രീകൃഷ്ണൻ കുന്നെടുത്ത് പൊക്കിയിരിക്കുന്നു എന്ന കഥ ശരിയാണെങ്കിൽത്തന്നെ അതൊരു അഭ്യാസിയുടെയോ ശക്തന്റെയോ നിലയെക്കുറിക്കുന്നുവെന്നല്ലാതെ ദൈവ മഹിമയെ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നതായി എങ്ങനെ കരുതാം? പ്രൊഫ. രാമമൂർത്തി ആനയെ നെഞ്ചിൽ കയറ്റിയതോർക്കുമ്പോൾ ഒരു കുന്നെടുത്തു പൊക്കിയതും ശരിയായിരുന്നുവെന്ന് വിശ്വസിക്കാം.* [71]

ശിവനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

> *അമ്മ പെങ്ങന്മാരെ ഒരിക്കലും ആരും തന്നെ ശിവക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കൂട്ടികൊണ്ടുപോകരുത്. ശിവലിംഗം എന്താണെന്ന് മനസ്സിലായിട്ടുണ്ടോ? ശിവന്റെ ലിംഗം എന്നല്ലേ അതിന്റെ അർത്ഥം? ലിംഗമെന്നതിന്റെ അർത്ഥം എന്താണെന്ന് മലയാളത്തിൽ നിങ്ങൾ*

---

70) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ*, പുറം: 364

71) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 370

പറയുമോ? ശിവന് ഗുഹ്യാംഗരോഗം പിടിപെട്ടിരിക്കുവാൻ ഇട യുണ്ട്. ശിവന് ലിംഗപാതം പിടിപെട്ടിരിക്കണമെന്നതിൽ സംശ യമില്ല. പതിച്ചുപോയ ലിംഗത്തിന്റെ സ്മാരകമാണ് ശിവലിംഗ പ്രതിഷ്ഠാപനം.[72] *പഴനിമലയിലെ സുബ്രഹ്മണ്യൻ സുപ്രമണി യൻ എന്ന തമിഴ് ഗുണ്ടയായിരുന്നെ*[73]ന്നാണ് വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ വാദം.

ബ്രഹ്മനന്ദസ്വാമി ശിവയോഗിയും യുക്തിയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ വിഗ്രഹാ രാധനയെ വിമർശിച്ചു:

വിഗ്രഹത്തിന് ഒന്നും കഴിയുകയില്ല. ഗുരുവായൂർ മുത ലായ പ്രസിദ്ധപ്പെട്ട ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കള്ളന്മാർ കടന്ന് അന വധി ധനം കട്ടുകൊണ്ടുപോയിക്കാണുന്നു. ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരുന്ന ബിംബങ്ങളെക്കൂടി കുത്തിപ്പുഴക്കി തലകീഴായി നാട്ടിയ കഥയും അറിയാം. ഒരു ഉറുമ്പിനെക്കൊണ്ടും കൊതു കിനെക്കൊണ്ടും കഴിയുന്ന പ്രതിക്രിയ കൂടി വിഗ്രഹങ്ങൾക്ക് ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.[74]

1921 ആകുമ്പോഴേയ്ക്ക് ശ്രീനാരായണഗുരുവും ഇത്തരം യുക്തിപൂർവ മായ വാദങ്ങളിലെത്തിയിരുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠ കഴിച്ചുകൊടുക്കണ മെന്ന് അഭ്യർത്ഥിച്ചു വന്ന ഭക്തന്മാരോട് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു:

'ശിവനും ശ്രീരാമനും മറ്റും ഓരോ കാലത്തുള്ള നേതാക്കന്മാരായിരു ന്നു. ശിവൻ കാട്ടിൽ നടന്നിരുന്ന ചില കൂട്ടരുടെയിടയിൽ സത്സ്വഭാവം കൊണ്ടും കരബലം കൊണ്ടും ഒരു പ്രമാണി ആയിരുന്നിരിക്കണം. തലയി ലുള്ള ചന്ദ്രക്കല സിങ്കളികളുടെ ഇടയിലുള്ളതുപോലെ പണ്ട് ആ കൂട്ടർ ചീപ്പോ മറ്റോ വെച്ചിരുന്നതായിരിക്കണം. ശ്രീരാമൻ ഒരു മറവൻ ആയിരുന്നിരിക്കണ

---

72) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 371

73) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 376

74) സുദർശൻ കുന്നത്തുകാൽ (എഡിറ്റർ), *ബ്രഹ്മാനന്ദസ്വാമി ശിവയോഗി: നവോത്ഥാനഗുരു*, 1988, പുറം: 72,73

75) ഉണിത്തിരി എൻ.വി.പി. *ശ്രീനാരായണഗുരു*, പുറം: 78, 79

മെന്നാണ് നമുക്ക് തോന്നുന്നത്. നല്ല പരാക്രമിയും ഉപകാരിയും ആയിരുന്നതിനാൽ ആളുകൾ സ്തുതിച്ചു. ക്രമേണ എല്ലാ ഗുണങ്ങളും തികഞ്ഞു ദൈവസമാനനാക്കി.[75]

ശക്തമായൊരു യുക്തിവാദപ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിലുണ്ടായതും അതിന് നേതൃത്വം നൽകാൻ സഹോദരനയ്യപ്പനെപ്പോലുള്ള ശ്രീനാരായണഗുരു ശിഷ്യന്മാർ തന്നെ മുന്നോട്ടു വന്നതും എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്. ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾക്കു പുറമെ സാമ്പത്തികമായ അസമത്വത്തെയും കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ നായകർ വിമർശിച്ചു. *ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ സമത്വം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന് വൈകുണ്ഠസ്വാമികൾ 1836ൽ 'സമത്വസമാജം' എന്ന പ്രസ്ഥാനം തന്നെ സംഘടിപ്പിച്ചു. ദക്ഷിണഭാരതത്തിലെ ആദ്യത്തെ സാമൂഹിക സംഘടനയായിരുന്നു ഇത്.* [76]

1.7.6 ലാളിത്യം

ലാളിത്യം എന്നതും ഒരു മൂല്യമായി ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്നത് നവോത്ഥാന നായകരാണ്. സാമ്പത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മനുഷ്യർക്ക് വില കല്പിക്കുന്ന സംസ്കാരത്തിനെതിരെയാണ് അവർ ലാളിത്യത്തെ പ്രചരിപ്പിച്ചത്. *വിവാഹത്തിന് കൂടിയാൽ പത്തുപേർ മാത്രമേ പങ്കെടുക്കാവൂ*[77] എന്ന് ശ്രീനാരായണ ഗുരു നിർദ്ദേശിച്ചത് അതുകൊണ്ടാണ്.

> *ചിലർക്ക് തങ്ങളുടെ കുട്ടികളുടെ വിവാഹം സംബന്ധിച്ച് നല്ല തുക ചെലവിടുന്നതിന് മോഹം കാണും. അങ്ങനെയുള്ള രക്ഷിതാക്കൾ ചെലവു ചെയ്യാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന തുക സേവിങ്ങ്സ് ബേങ്കിലോ, മറ്റോ നിക്ഷേപിച്ച് അതിന്റെ രസീത് വിവാഹസമയത്ത് തങ്ങളുടെ കുട്ടികൾക്കായി സംഭാവനചെയ്യേണ്ടതാണ്. ഷഷ്ടിപൂർത്തിക്കും മറ്റും വേണമെങ്കിൽ അടിയന്തരം നടത്താം*

---

76) ജോയി ബാലൻ വ്‌ളാത്താങ്കര, *വൈകുണ്ഠസ്വാമിയും സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും*, 2009, പുറം: 68

77) സാനു എം.കെ., *നാരായണഗുരുസ്വാമി*, 1976, പുറം : 283

78) ഉണ്ണിത്തിരി എൻ.വി.പി. *ശ്രീനാരായണഗുരു*, പുറം: 79, 80

.അല്ലാതെ മറ്റൊരു കാര്യത്തിനും അടിയന്തരം നടത്തരുത്. കാര്യം അറിയാതെ പ്രവർത്തിച്ചാൽ ഒടുവിൽ ദരിദ്രൻമാരായിത്തീരും.[78]

വിവാഹ സദ്യയും മരണാനന്തരച്ചടങ്ങുകളും ലളിതമായിരിക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. അങ്ങനെയല്ലാത്ത ചടങ്ങുകളിൽ നിന്ന് അദ്ദേഹം പ്രതിഷേധസൂചകമായി വിട്ടു നിന്നിട്ടുണ്ട്. *പെരിനാട് വേലായുധൻ എന്നയാളുടെ മകളുടെ വിവാഹത്തിന് ഒരിക്കൽ ഗുരുവെ ക്ഷണിച്ചു. വളരെ ആർഭാടത്തോടെയായിരുന്നു വിവാഹം. ക്ഷുഭിതനായ ഗുരു ഭക്ഷണം കഴിക്കാതെ അവിടെ നിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോയി. സമീപത്തുള്ള വേലായുധ മംഗലം ക്ഷേത്രത്തിൽച്ചെന്ന് നിവേദ്യച്ചോറ് വാങ്ങിക്കഴിച്ചു.*[79]

1.7.7 സഹകരണം

കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മറ്റൊരു മൂല്യമായിരുന്നു സഹകരണം. മത്സര പ്രധാനമായ സമൂഹത്തിൽ സഹകരണം എന്ന മൂല്യത്തിന് പ്രാധാന്യം ഏറെയുണ്ട്. അധ:സ്ഥിതർക്ക് പരസ്പര സഹകരണത്തിലൂടെയേ നല്ലൊരു ജീവിതം കെട്ടിപ്പടുക്കാനാകൂ എന്ന് നവോത്ഥാന നായകർ വിശ്വസിച്ചു. പിൽക്കാലത്ത് കേരളത്തിൽ പടർന്നു പന്തലിച്ച സഹകരണപ്രസ്ഥാനത്തിനുവരെ തുടക്കമിടാൻ അവർക്ക് സാധിച്ചു. *ഊരാളുങ്കൽ സർവീസ് സഹകരണബേങ്കും ഊരാളുങ്കൽ ലേബർ കോൺട്രാക്ട് കോ-ഓപ്പറേറ്റീവ് സൊസൈറ്റിയും വാഗ്ഭടാനന്ദൻ സ്ഥാപിച്ചതാണ്. ജാതീയമായ വിവേചനം കാരണം പട്ടിണിയായ കാരക്കാട്ടെ (വടകര) കുടുംബങ്ങളെ സഹായിക്കാനാണ് തൊഴിലാളികളെ സംഘടിപ്പിച്ച് 1922ൽ അദ്ദേഹം കാരക്കാട് ഐക്യനാണയ സംഘം ഉണ്ടാക്കിയത്.*[80] ഇത്തരത്തിൽ മലബാറിലുണ്ടായ ആദ്യ സംരംഭമാണിത്. ഇതാണ് പിന്നീട് ഊരാളുങ്കൽ സഹകരണ ബേങ്കായത്. യഥാസ്ഥിതികർ ജോലിയിൽ നിന്ന് പരിച്ചുവിട്ട തൊഴിലാളികൾക്ക് തൊഴിൽ ലഭ്യമാക്കാനാണ് ലേബർ കോൺട്രക്റ്റ് കോ-ഓപ്പറേറ്റീവ് സൊസൈറ്റി സ്ഥാപിച്ചത്.

---

79) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 86

80) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ*, പുറം: 16

മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂല്യങ്ങൾ കേരളീയരുടെ ജീവിതത്തെയാകെ സ്വാധീനിച്ചു. കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും അവയുടെ പ്രതിഫലനമുണ്ടായി.

1.7.8. കേരളീയതയുടെ ലോകബോധം

മാതൃദേശത്തോടും മാതൃഭാഷയോടും മുമ്പില്ലാത്ത സ്നേഹവും കേരളീയത, മലയാളിത്തം തുടങ്ങിയ അവബോധങ്ങളും ഉണ്ടായത് നവോത്ഥാന കാലത്താണ്. നവോത്ഥാന ഫലമായുണ്ടായ പുതിയ ലോകബോധത്തിന്റെ ഉൽപന്നങ്ങളാണ് ദേശീയത, ദേശീയബോധം തുടങ്ങിയവ. ഒരു ദേശമെന്ന നിലയ്ക്ക് ജനങ്ങൾ ഏകോപിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതിന്റെ പ്രതിഫലനം എല്ലായിടത്തും ദൃശ്യമായി.

ഏതെങ്കിലും ജാതിക്കാരനെന്ന നിലയ്ക്കുമാത്രം നിലനിൽപുണ്ടായിരുന്ന മനുഷ്യൻ പല ജാതിമതസ്ഥർ താമസിക്കുന്ന ഒരു ദേശത്തിലെ അംഗമാണെന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന പുതിയ പൗരബോധം അതിനുമുമ്പ് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. 'ഞാൻ പുലയനാണ്, ഈഴവനാണ്, ബ്രാഹ്മണനാണ്, ക്രിസ്ത്യാനിയാണ്' എന്നൊക്കെ ചിന്തിച്ചിരുന്നവർ 'ഞാൻ കേരളീയനാണ് മലയാളിയാണ് 'എന്ന് ചിന്തിച്ചു തുടങ്ങിയപ്പോൾ വലിയമാറ്റമാണുണ്ടായത്.

കേരളം എന്ന പേരിന് നൂറ്റാണ്ടുകൾ പഴക്കമുണ്ട്. *അശോകന്റെ ശാസനത്തിൽ കേരളപുത്രൻമാരെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. പ്രാചീന കേരളം തമിഴകത്തിന്റെ പടിഞ്ഞാറോട്ടുള്ള വ്യാപനം മാത്രമായിരുന്നു.*[81] പക്ഷെ, ആധുനിക കേരളം നൂറ്റാണ്ടുകൾ നീണ്ടുനിന്ന സാമൂഹ്യമാറ്റങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. *'19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ മാത്രമാണ് കേരളീയൻ, മലയാളി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ബോധം ഉണ്ടായിത്തുടങ്ങിയത്. ഇതിന് തുടക്കം കുറിച്ചത് ആദ്യകാലമലയാള പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളാണ്.*[82] കേരളം, മലയാളം തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ അവയുടെ പേരിൽത്തന്നെ കാണാം.

81) ഗണേഷ് കെ.എൻ (ഡോ.), *കേരളത്തിന്റെ ഇന്നലെകൾ*, 1997, പുറം: 46

82) സാം എൻ (ഡോ), *കേരളത്തിലെ സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും സാഹിത്യവും*, 1988, പുറം: 176

1.7.8.1 കേരളീയതയും മാധ്യമങ്ങളും

മട്ടാഞ്ചേരി സ്വദേശി അന്തോണി അണ്ണാവി 1866ൽ ആരംഭിച്ച ആനുകാലികത്തിന്റെ പേര് കേരളം എന്നാണ്. കൊച്ചിയിൽ നിന്നും 1870ൽ ആരംഭിച്ച ദ്വൈവാരികാപത്രമാണ് കേരളപതാക. ഇതിന്റെ പത്രാധിപരും ഉടമസ്ഥനും കൊച്ചി അമരാവതിയിലെ മംഗലത്ത് കുഞ്ഞുണ്ണിയായിരുന്നു. മംഗലാപുരം ബാസൽമിഷൻ അച്ചുകൂടത്തിൽ നിന്നും 1874ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മാസികാപത്രത്തിന്റെ പേര് കേരളോപകാരി എന്നായിരുന്നു. 1878ൽ കൊച്ചിൻ ആർഗസ് ഓഫീസിൽ നിന്ന് ഖാദർസാഹാജി ബാപ്പുവിന്റെ ഉടമസ്ഥതയിൽ പുറപ്പെടുവിച്ചിരുന്ന കേരളദീപകം മുസ്ലീം സമുദായ പത്രികയായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അതിന് മുസ്ലിം പേരല്ല ഇട്ടത്. കോട്ടയം സി. എം എസ്. അച്ചുകൂടത്തിൽ നിന്ന് അതേ വർഷം സി. എം. എസ് ക്രൈസ്തവ സഭാ വിഭാഗത്തിന്റെ വൈജ്ഞാനിക മാസികപുറത്തിറങ്ങി. പേര് മലയാള മിത്രം. 1879ൽ തിരുവനന്തപുരത്തുനിന്ന് കേരളചന്ദ്രിക മാസിക പുറത്തിറങ്ങി. 1881 ജനുവരി ഒന്നിന് കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ പത്രാധിപത്യത്തിൽ കേരളമിത്രം ഇറങ്ങി.

മലബാർ പ്രദേശത്തുനിന്ന് ഇറങ്ങിയ ആദ്യത്തെ പൊതുജന വൃത്താന്ത പത്രത്തിന്റെ പേര് കേരളപത്രിക. ചെങ്കുളത്ത് വലിയ കുഞ്ഞിരാമമേനോന്റെ പത്രാധിപത്യത്തിൽ 1884ലാണ് ഇത് ആരംഭിച്ചത്. സ്ഥലത്തെ പ്രമാണിയുടെ അഭിപ്രായങ്ങളെ സ്വന്തം അഭിപ്രായങ്ങളായംഗീകരിക്കുന്ന ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ പൊതുജനാഭിപ്രായമെന്ന ഒന്ന് രൂപപ്പെടുത്താൻ ഇതിലൂടെ സാധിച്ചു. മതപരിഷ്കരണത്തെപ്പറ്റിയും സാമുദായികാചാരങ്ങളുടെ നിരർത്ഥകത, ജാതി നിർമാർജനം അധ:കൃതോദ്ധാരണം എന്നിവയെക്കുറിച്ചും പോത്തേരികുഞ്ഞമ്പു എഴുതിയ ലേഖനങ്ങൾ ജനങ്ങളെ ഉദ്ബുദ്ധരാക്കി.

പൂവാടൻ രാമൻ 1879ൽ തുടങ്ങിയതാണ് കേരളസഞ്ചാരി. വേങ്ങയിൽ കുഞ്ഞിരാമൻനായരരായിരുന്നു ആദ്യ പത്രാധിപർ. 1886ൽ ഇ. രാമൻപിള്ളയുടെ പത്രാധിപത്യത്തിൽ 'മലയാളി' പുറത്തിറങ്ങി. ആദ്യ വനിതാമാസികയുടെ പേര് 'കേരളീയ സുഗുണബോധിനി' (1886) എന്നായിരുന്നു. മലയാള മനോരമ (1890)കേരളദർപ്പണം (1899) തുടങ്ങിയ പേരുകളിലും മലയാളവും, കേരളവും വരുന്നു

ണ്ട്. സാമൂഹ്യ നവോത്ഥാനവും ഭാഷയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും നവോത്ഥാനവും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. മാതൃഭാഷയോടുള്ള സ്നേഹം നവോത്ഥാനകാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെയും കേരളീയ കലകളുടെയും വളർച്ചയിൽ മാത്രമല്ല മലയാളസിനിമയുടെ ഉത്ഭവത്തിലും നവോത്ഥാനം അതിന്റേതായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. *മലയാളഭാഷയിൽ ഒരു സിനിമയുണ്ടായിക്കാണണമെന്ന അതിയായ ആഗ്രഹമാണ് ആദ്യ ശബ്ദ ചിത്രമായ ബാലന്റെ (1938) പിറവിക്ക് കാരണമായത്. 'നമ്മുടെ മാതൃഭാഷാ പടം' എന്നായിരുന്നു ബാലന്റെ നോട്ടീസിലെ വിശേഷണം.*[83]

മലയാളിസമാജം എന്ന സംഘടനയുടെ നേതൃത്വത്തിലാണ് ബാലന്റെ നിർമാണപ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിച്ചത്. തിരുവനന്തപുരം സ്വദേശിയായ എ. സുന്ദരമാണിതിന് മുൻകൈയെടുത്തത്. ഒന്നുരണ്ട് സിനിമകളിൽ പ്രവർത്തിച്ച് പരിചയമുണ്ടായിരുന്ന സുന്ദരം മദിരാശിയിലെ റോയ്പേട്ടയിൽ മുറിവാടകയ്ക്കെടുത്ത് 'മലയാളി സമാജം' എന്ന സംഘടനക്ക് രൂപം നൽകി. ചായക്കടകളിലും മറ്റും ജോലിചെയ്യുന്നവരെ അംഗങ്ങളാക്കി 'കൈരളി ടാക്കിഫിലിംസ്' എന്ന ബോർഡും വെച്ചു. ബാലനിൽ അഭിനയിച്ച ആലപ്പി വിൻസന്റ് പറയുന്നു:

> *മദ്രാസിലെ ഒരു തെരുവിലെ ഒരു കൊച്ചുമുറിയിൽ ഒരു തമിഴ്മലയാളിയുടെ ഭാവനയിൽ ഏതാനും പാവപ്പെട്ട കാപ്പിവിൽപനക്കാരുടെ കെറ്റിലിലെ ചില്ലിക്കാശ് കൊണ്ട് രൂപംകൊണ്ടതാണ് ആദ്യമലയാള ശബ്ദസിനിമ. കടലാസിൽ മാത്രം നിലനിന്ന ഒരു മലയാളി അസോസിയേഷൻ കടംപറഞ്ഞ് ടൈപ്പ്ചെയ്യിപ്പിച്ച ഒരു കത്തിന് ടി. ആർ. സുന്ദരം വിശ്വസിച്ചയച്ച മറുപടിയാണ് ബാലൻ എന്ന സിനിമയുടെ തറക്കല്ല്.*[84]

1.7.9 പുതിയ മൂല്യങ്ങൾ കലാവിഷ്കാരങ്ങളിൽ

---

83) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ആർ, *Good Luck to everybody: മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ശബ്ദ ചിത്രമായ ബാലന്റെ കഥ* 2004, പുറം : 7

84) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 56

നവോത്ഥാനവും അതിന്റെ മൂല്യങ്ങളും കേരളത്തിലെ എല്ലാ കലാവിഷ്കാരങ്ങളെയും പല നിലക്ക് സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നർത്ഥം. ചിത്രകലയിൽ രവിവർമയിലൂടെയാണ് ആദ്യം അത് പ്രകടമായത്. *ജാതിശ്രേണിയനുസരിച്ച് വസ്ത്രസങ്കൽപം നിലനിന്നിരുന്ന അന്ന് ദൈവങ്ങൾക്കും മനുഷ്യർക്കും ഒരേ വസ്ത്രം നൽകിയതിലൂടെ മാനവികത എന്ന നവോത്ഥാനമൂല്യത്തെ സാക്ഷാൽക്കരിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം*[85]. മാറുമറക്കൽ, ആരാധനാസ്വാതന്ത്ര്യം തുടങ്ങിയവയ്ക്കുവേണ്ടി അധഃസ്ഥിതർ നടത്തിയ പോരാട്ടങ്ങൾക്ക് രവിവർമ്മ പിന്തുണ നൽകി. സാരി ധരിച്ച സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രം വരച്ചും ദൈവചിത്രങ്ങൾ അച്ചടിച്ച് വിതരണം ചെയ്തുമായിരുന്നു. *പിൽക്കാലത്ത് ക്ഷേത്രപ്രവേശന വിളംബരം കേരളജനത വേഗം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കാരണം അമ്പലങ്ങളിലും മറ്റുമുള്ള ദേവീദേവന്മാരുടെ സുന്ദരമായ പതിപ്പുകൾ രവിവർമ്മയിലൂടെ ഓരോ ഹിന്ദുവിന്റെ വീട്ടിലും സ്ഥാനം പിടിച്ചതു കൊണ്ടുകൂടിയാണെന്ന്*[86] കലാവിമർശകർ വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്

കവിതയിലാകട്ടെ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ മാത്രമല്ല ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ തന്നെ സാന്നിധ്യം പ്രകടമാണെന്ന് തെളിയിക്കുന്ന പഠനം വന്നിട്ടുണ്ട്[87]. പറയനെയും പുലയനെയും തോട്ടിയെയുമൊക്കെ സാഹിത്യത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന തകഴിയുൾപ്പെടെയുള്ളവരുടെ നോവലുകൾ, കഥകൾ, വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെയും എം.ആർ.ബിയുടെയും മറ്റും നാടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ വിളംബരങ്ങളാണ്. ആ ധാരയിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുനിൽക്കാൻ സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തിനും സാധിച്ചില്ല.

---

85) ജോയി ബാലൻ വ്ളാത്താങ്കര, *വൈകുണ്ഠസ്വാമിയും സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും*, 2009 പുറം: 106

86) വിജയകുമാർ മേനോൻ, *രവിവർമ്മ*, 2000, പുറം: 24

87) പ്രശോഭൻ കെ.(ഡോ), *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാളകവിതയിൽ*, 1988

അദ്ധ്യായം 2

സിനിമാപഗ്രഥനം: ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയിൽ

അദ്ധ്യായം 2

സിനിമാപഗ്രഥനം: ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയിൽ

കലാവിഷ്കാരങ്ങളും ചരിത്രവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ലോകമെമ്പാടും പ്രധാന പഠന വിഷയമാണ്. ഏതൊരാവിഷ്കാരരൂപത്തിലും, പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ജീവിതാദർശങ്ങളും മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളും ആചാരമര്യാദകളും ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ടാകും. *കൃതികൾ കേവലം വ്യക്തിയുടെ ഭാവനാവിലാസമോ, ഉത്തേജിതമായ മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ ഒറ്റപ്പെട്ട ചാപല്യമോ അല്ലെന്നും സമകാലീന ജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരവും ചില പ്രത്യേക മനോ ഭാവങ്ങളുടെ പ്രകടനവുമാണെന്നും*[1] *പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.* സൂക്ഷ്മാ പഗ്രഥനത്തിലൂടെ അവ കണ്ടെത്തുന്നതിന് നൂതനമായ രീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ പണ്ഡിതർ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. മറ്റ് ആവിഷ്കാര രൂപങ്ങളെ യെന്നപോലെ സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനും നവീനമായ ചിന്താ പദ്ധതികളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി വരുന്നു.

സിനിമയെ പല ജനലുകളുള്ള വീടായും, സിനിമാ നിരൂപണത്തെ പല വാതിലുകളുള്ള വീടായും[2] ചിന്തകർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര പാഠത്തെ

---

1) Adolf Tain Hippolet, from the *Introduction to the History of English Literature*, William J. Handy & Max Westbrook (Editors), Twentieth Century Criticism, P: 309

2) Macdonald, *Dwight Macdonald on Movies,* Page- IX,X

കാലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്ന ചരിത്രപരമായ നിരൂപണം *(Historical Criticism),* പാഠത്തിൽ ഊന്നുന്ന നവവിമർശനം *(New Criticism)* അബോധത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന മനഃശാസ്ത്രാപഗ്രഥന നിരൂപണം *(Psycho Analatical Criticism),* പുരാവൃത്ത ബന്ധമന്വേഷിക്കുന്ന പുരാവൃത്ത നിരൂപണം *(Mythical criticism)* ലിംഗപരമായ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ പ്രശ്നപരിസരമന്വേഷിക്കുന്ന സ്ത്രീപക്ഷ നിരൂപണം *(Feminist Criticism),* മാർക്സിയൻ കാഴ്ചപ്പാടിനും വർഗസമര സിദ്ധാന്തത്തിനും മുൻതൂക്കമുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്ര നിരൂപണം *(Ideological Criticism),* ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ നിരൂപണം *(Semiotic Criticism)* തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തമായ പദ്ധതികളാൽ സജീവമാണ് സാഹിത്യപഠനമെന്ന പോലെ ചലച്ചിത്രപഠനവും. ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിൽ സാമ്രാജ്യത്വത്തെ മഹത്വവൽക്കരിക്കുന്നതിനു പിന്നിലെ രാഷ്ട്രീയധ്വനിപാഠം *(Political Subtext)* കണ്ടെത്താൻ റോബിൻവുഡ് ഉപയോഗിച്ചത് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ സമീപനമാണ്.[3] ഒരുകാലത്ത് യൂറോപ്യൻ സിനിമയിൽ നായകൻ വെളുത്തവനും പ്രതിനായകൻ കറുത്തവനുമായതിന്റെ വംശ രാഷ്ട്രീയം നിരൂപകർ പുറത്തുകൊണ്ടുവന്നത് ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ നിറം, വസ്ത്രം, തുടങ്ങിയവ വിശകലനം ചെയ്താണ്.

സിനിമാ നിരൂപണത്തിന് അടിത്തറ പാകിയ പുഡോവ്കിൻ, സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീൻ, മായാദെരൻ, സിഗ്ഫ്രൈഡ് കോക്കർ, ആന്ദ്രേ ബാസിൻ, ക്യസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ്, ലോറ മെൽവി തുടങ്ങിയവരെല്ലാം പുതിയ ഉൾക്കാഴ്ചയ്ക്കായി മേൽപറഞ്ഞ സൈദ്ധാന്തിക സങ്കേതങ്ങളിൽ പലതിനെയും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രായേണ പിൽക്കാലത്തു മാത്രം വികസിച്ചുവന്ന ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സിനിമാ പഠനങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ആഴമുണ്ടാക്കാമെന്ന് തെളിയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കയാണ് ഡേവിഡ് ബോർദ്വൽ, ക്രിസ്റ്റീൻ തോംസൺ തുടങ്ങിയവർ. ആഖ്യാനരൂപമെന്ന നിലയ്ക്ക് സിനിമയെ സമീപിക്കുന്നതിലൂടെ പുതിയ പല മേഖലകളിലേക്കും പ്രവേശിക്കാനുള്ള ദിശാബോധം

---

3) Robinwood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, 1986

ലഭിക്കുന്നു. സിനിമയും നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം നിർധാരണം ചെയ്യാനും അത് ഉപാധിയാക്കാവുന്നതാണ്.

2.1 ആഖ്യാനം: അർത്ഥതലങ്ങൾ

സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സാധാരണ ഉപയോഗിച്ചു വരുന്ന പദമാണ് ആഖ്യാനം *(Narration)*. കഥപറച്ചിൽ എന്ന സാമാന്യധാരണക്കപ്പുറം സൂക്ഷ്മവും വിശദവുമായ അർത്ഥതലങ്ങൾ ഈ പദത്തിനുണ്ട്. *പറച്ചിൽ, പ്രസ്താവന, നിർദ്ദേശം, സൂചന, പ്രഖ്യാപനം, കഥ, ഐതിഹ്യം, പേര്, വാക്ക്*[4] എന്നൊക്കെയാണ് ആഖ്യാനത്തിന് നിഘണ്ടു നൽകുന്ന അർത്ഥങ്ങൾ.

ആഖ്യാനത്തിന് പാശ്ചാത്യരുടേതായി നിവധി നിർവചനങ്ങളുണ്ട്. '*കഥയുടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും സാന്നിധ്യമുള്ള സാഹിത്യകൃതികളാണ് ആഖ്യാനങ്ങളെന്ന്* [5] ഷോൾസും കെല്ലോഗും പറയുന്നു. *ഇന്ദ്രിയങ്ങളിലൂടെ അറിയാൻ കഴിയുന്ന ക്രമമായ സംഭവശൃംഖല*[6] എന്ന് റൊളാങ് ബാർത്ത്. സംഭവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് ആഖ്യാനം എന്ന കാര്യത്തിൽ ചിന്തകർക്കിടയിൽ വലിയ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമില്ല. പക്ഷെ സംഭവങ്ങളെ വെറുതെ ചേർത്തുവെച്ചാൽ ആഖ്യാനമാവില്ല. അവ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കണം. തുടക്കവും മധ്യവും ഒടുക്കവും ഉണ്ടാകണം.

ആധുനിക കലാസാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളും ഭാഷാശാസ്ത്രവും ആഖ്യാനത്തിന് വിപുലമായ അർത്ഥതലങ്ങൾ കൽപിക്കുന്നു. മനുഷ്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സങ്കീർണ പ്രതിഭാസമാണത്. സംസ്കാരം തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നത് വിവിധങ്ങളായ ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയാണ്. അതിന്റെ മേഖല വിശാലമാണ്. *മനുഷ്യചരിത്രത്തോടൊപ്പം തന്നെ ആരംഭിച്ച ആഖ്യാനം മിത്ത്, ഐതിഹ്യം, ഇതിഹാസം, ചരിത്രം നരവംശശാസ്ത്രം, മന:ശാസ്ത്രം, നിയമം, രാഷ്ട്രമീമാംസ,*

---

4) ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപിള്ള, *ശബ്ദതാരാവലി*., 1995 പുറം:253

5) All those literary works, which are distinguished by two characteristics: The presence of a story and a story teller"- Scholes and Kellog, *The Nature of Narrative*, 1966, P: 4

6) A percieved sequence of non- randomly connected events- Barthes, Roland, *Introduction to the structural anlysis of narratives*, in *Image- Music- Text*, 1977, P:79

സംഭാഷണം, നാടകം, നോവൽ, ചിത്രകല, സിനിമ, പരസ്യം തുടങ്ങിയവ യൊക്കെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.[7] ഒരു കുട്ടിക്ക് പ്രപഞ്ചത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യാനുഭ വങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നത് അച്ഛനമ്മമാരുടെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും ആഖ്യാനങ്ങളി ലൂടെയാണ്. ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോഴേ ഒരനുഭവം അനുഭവമായിത്തീരു ന്നുള്ളൂ. ഒരു ഡോക്ടറെക്കണ്ട് രോഗവിവരം വിശദീകരിക്കുന്നതും മെക്കാനി ക്കിനോട് കാറിന്റെ തകരാറെന്തെന്ന് പറയുന്നതുമെല്ലാം ആഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെ.

ആഖ്യാനം ഒരു നിർമ്മിതിയാണ്. സംഭവങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ശൃംഖലകൾ അതിലുണ്ടാകും. ചിലേടത്ത് പ്രത്യേക ഊന്നൽ നൽകും. ആഖ്യാ നത്തിൽ വക്താവും ശ്രോതാവുമുണ്ടാകും. ചിലപ്പോൾ ആഖ്യാതാവ് അദൃശ്യ നായിരിക്കും. ശ്രോതാവിനെ പരിഗണിക്കാതെ ഒരാൾ തനിയെ പറയുന്നതാണ് സ്വഗതാഖ്യാനം. ഓർക്കുക എന്നതുതന്നെ ഒരാഖ്യാനമാണ്. നടന്ന കാര്യത്തെ ക്കുറിച്ച് ഒരാൾ അയാളോടുതന്നെ പറയുന്നതാണ് ഓർക്കൽ പ്രക്രിയ. മനുഷ്യ രാശിയുടെ ബൗദ്ധികവളർച്ചയുടെയും പുരോഗതിയുടെയും അടയാളമാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ. അവ പലവിധത്തിലും നമ്മെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്നു. മന:ശാസ്ത്ര പരമായ അന്വേഷണത്തിലൂടെ, ഭാവനാപരമായ സാഹസികതയിലൂടെ, അത്ഭു തങ്ങളിലൂടെ, ആഘാതങ്ങളിലൂടെ ആനന്ദത്തിന്റെ ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

2.2 ആഖ്യാനശാസ്ത്രം

ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ് ആഖ്യാന ശാസ്ത്രം (Narratology). ആഖ്യാനപഠനവും ആഖ്യാന വ്യവഹാരപഠനവും ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാ നത്തിന്റെ സൃഷ്ടിതലത്തിനാണ് ഇവിടെ ഊന്നൽ. ആഖ്യാനശാസ്ത്രം മറ്റു പല വൈജ്ഞാനികശാഖകളുമായും കടപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഘടനാവാദത്തോടാണ് കൂടുതൽ ബന്ധം. ഘടനാവാദം ഒരു അബോധതലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യമായ ആ അബോധതലമാണ് വ്യക്തിപരമായ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്

7) Boje, David, Boje, *Story Telling organizations*, 2008, P: 34

അടിസ്ഥാനമാകുന്നത്. *മാർക്സിസത്തിൽ സാമ്പത്തിക അബോധതലവും ഫ്രോയിഡിയൻ മന:ശാസ്ത്രത്തിൽ മാനസിക അബോധതലവും, വ്യാകരണ ത്തിൽ ഭാഷാപരമായ അബോധതലവുമുണ്ട്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിലാകട്ടെ ആഖ്യാന അബോധതലമാണുള്ളത്.*[8] ആഖ്യാനഘടനയുടെ സൈദ്ധാന്തികമായ അപഗ്രഥനമാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രമെന്നു പറയാം. *ആഖ്യാനകലയിലെ ബോധാ ബോധങ്ങൾ അപഗ്രഥിച്ച് എങ്ങനെയാണ് ഒരു കഥാകാരൻ കഥ മെനഞ്ഞെടു ക്കുന്നത് എന്നന്വേഷിക്കുകയാണ് അത് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിവൃത്തഘടന, ആഖ്യാ നവ്യാകരണം എന്നിവയുടെ പഠനത്തിലാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്.*[9] ആഖ്യാതാ വിന് ആഖ്യാനം കലയാണ്. പഠിതാക്കളുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ ശാസ്ത്രവും കൂടിയാണ്.

2.3 ആഖ്യാനക വിശ്ലേഷണം

ആഖ്യാനത്തെ വിശദമായി പഠിക്കുവാനുള്ള വഴിയാണ് ആഖ്യാനക[10] വിശ്ലേഷണം (Narrative Analysis). ആഖ്യാനത്തെ പലരീതിയിൽ വിശ്ലേഷണം ചെയ്യാം. ചരിത്രപരമായും ശൈലീപരമായും ആദിരൂപപരമായും അപനിർമ്മാ ണപരമായും പ്രത്യശാസ്ത്രപരമായുമൊക്കെ. ഏത് രീതിയിലായാലും വിശ്ലേ ഷണം ആരംഭിക്കുന്നതോടെ കൃതി അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. അത് പലതരം കോഡു കളുടെ സംഗമസ്ഥാനമായ പാഠമായി മാറുന്നു. സാഹിത്യത്തിന് ഭാഷാപരമായ ഘടനയുള്ളതുപോലെ ആഖ്യാനത്തിനും അതിന്റേതായ ഘടനയുണ്ടെന്ന് ആഖ്യാ നകവിശ്ലേഷണത്തിന് പുതിയ മാനം നൽകിയ റൊളാങ് ബാർത്ത് പറയുന്നു.[11] ആ ഘടനയുടെ സ്വഭാവവിശേഷം കണ്ടെത്തിയാൽ ആഖ്യാനതന്ത്രമെന്തെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഇതിവൃത്തഘടന, കഥാംശങ്ങൾ, പ്രയോഗശൈലികൾ, കഥാ

---

8) രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ. ഡി, ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം, 2000, പുറം-19

9) Meamy, S.R. (Dr), Raphael. C, *Narrative Aesthetic, a case study*, 2004, P: 9

10) Narrative എന്നതിന് ആഖ്യാതിതം, ആഖ്യാനകം എന്നീ സംജ്ഞകൾ മലയാളത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു ണ്ട്. ഡി. രാധാകൃഷ്ണൻനായർ *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം* എന്ന കൃതിയിൽ ആഖ്യാതിതം എന്നാണ് ഉപയോഗി ക്കുന്നത്. ഡോ. ടി. ജിതേഷിന്റെ *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനകം എന്ന് കാണുന്നു. ആഖ്യാനകം എന്ന പദമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

11) Barthes Roland, *Image- Music- Text*, 1997, P: 81

ബന്ധം പൂർത്തിയാക്കൽ, പൂരിപ്പിക്കാതെ വിടൽ തുടങ്ങിയവയാണ് അതിലെ പ്രധാനഘടകങ്ങൾ. അവ്യക്തഘടകങ്ങളെയും നിഗൂഢതകളെയും ആഖ്യാനകവിശ്ലേഷണത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കണം. നിശ്ചിത അർത്ഥതലങ്ങളുള്ള വ്യക്തിസ്വത്വങ്ങളെയും സ്ഥലങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും അപഗ്രഥിക്കണം. പാഠത്തിലെ വസ്തുതകളെ പ്രതീകങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്ക് മാനസികാപഗ്രഥന ശൈലിയിൽ വിശകലനം ചെയ്ത് ഗൂഢാർത്ഥങ്ങളെ കണ്ടെത്താം. പാഠം ഏതെല്ലാം സാംസ്കാരിക കോഡുകളെ അവലംബമാക്കിയിട്ടുണ്ടോ അവയെ അപഗ്രഥന സങ്കേതങ്ങളാക്കാം. രചയിതാവ് വിവക്ഷിക്കുന്നതെന്ത് എന്നതല്ല ഇവിടെ അന്വേഷിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം വിവക്ഷിക്കുന്നതുതന്നെ അനുവാചകർക്ക് ലഭിക്കണമെന്നില്ല. *ദൈവശാസ്ത്രപരമായ പഴയ കർത്തൃത്വം തകർന്നതായും വായനക്കാർ* സ്വയം *അർത്ഥം കണ്ടെത്തുന്ന അവസ്ഥ വന്നതായും*[12] ബാർത്ത് പറയുന്നു.

ഒരേ സംഭവം തന്നെ പലരീതിയിൽ വിവരിക്കാം. ഓരോ ആഖ്യാനവും മറ്റൊന്നിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഒരു നിയമസംഹിതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കും ആഖ്യാനം. ആഖ്യാനനിർമിതിക്കും രചനക്കും കാരണമാകുന്ന ആ നിയമസംഹിത ആഖ്യാന അബോധതലത്തിന്റെ ഭാഗം തന്നെയാണ്. പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയി ഏതൊരാഖ്യാനത്തിനും ആഖ്യാതാവുണ്ടാകുമെന്നതിനാൽ ആഖ്യാനപഠനത്തിൽ ആഖ്യാതാവിനെ മനസ്സിലാക്കൽ പ്രധാനമാണ്. അയാളുടെ വ്യക്തിത്വം, സ്വഭാവം, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവ അറിഞ്ഞാൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സംഭവമെന്തെന്നും അതിനോടുള്ള അയാളുടെ നിലപാടും കാഴ്ചപ്പാടും എന്തെന്നും മനസ്സിലാക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. ആഖ്യാതാവിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ഈ സമീപനത്തിനുനേരെ പിൽക്കാലത്ത് പല വിമർശനങ്ങളും ഉയർന്നിട്ടുണ്ട്. റൊളാങ് ബാർത്ത് *എഴുത്തുകാരന്റെ മരണം* എന്ന സിദ്ധാന്തം കൊണ്ടുവന്നു.[13] ആഖ്യാനത്തിനു പിന്നിലുള്ള ആഖ്യാതാവിനെ തിരഞ്ഞുപോകാതെ, ആഖ്യാനകത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതാണ് ഉത്തരാധുനിക സമീപന

---

12) Barthes, Roland, The death of the Author in *Image-Music-Text*, P:143

13) Ibid

മെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം തിരിച്ചറിയണമെങ്കിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിനെ മനസ്സിലാക്കിയേ പറ്റൂ.

ആഖ്യാനതലത്തിൽ ആറ് ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്നും ആഖ്യാനകവിശ്ലേഷണത്തിലൂടെ അവയെ സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും ഷ്ളോമിത് റിമ്മൺ കെനാൻ പറയുന്നു. *യഥാർത്ഥ രചയിതാവ് (Real Author), അന്ത:സ്ഥിത രചയിതാവ് (Implied Author) ശ്രോതൃസ്ഥാനീയൻ (Narratee), ആഖ്യാതാവ് (Narrator) അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരൻ (Implied Reader) യഥാർത്ഥ വായനക്കാരൻ (Real Reader)*[14] എന്നിവയാണാ ഘടകങ്ങൾ. ഇതിൽ അന്ത:സ്ഥിത രചയിതാവും അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരനും ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഘടകങ്ങളാണ്. രചയിതാവിന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള വായനക്കാരനാണ് അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരൻ. ആദർശാത്മക വായനക്കാരനാണയാൾ. യഥാർത്ഥ രചയിതാവിനേക്കാൾ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന അന്ത:സ്ഥിത രചയിതാവും യഥാർത്ഥ വായനക്കാരനേക്കാൾ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്ന അന്ത:സ്ഥിതവായനക്കാരനും ചേരുമ്പോഴാണ് ആഖ്യാനം പൂർണമാകുന്നത്.

ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണം രണ്ടുവിധത്തിലാണ് നടത്തുന്നതെന്ന് കാതറിൻ കോലർ റീസ്മാൻ വിശദീകരിക്കുന്നു. *പ്രമേയാത്മക വിശ്ലേഷണവും (Thematic Analysis) ഘടനാത്മക വിശ്ലേഷണവും (Structual Analysis).*[15] പ്രമേയാത്മക വിശകലനത്തിൽ പാഠത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലാണ് ഊന്നൽ. എങ്ങനെ പറഞ്ഞു എന്നതിനെക്കാൾ എന്ത് പറഞ്ഞു എന്നതിനാണ് പ്രാധാന്യം. 'പറച്ചിലി'നെക്കാൾ 'പറഞ്ഞ'തിനാണ് ശ്രദ്ധ. ഘടനാത്മകവിശ്ലേഷണത്തിൽ ഊന്നൽ പറച്ചിലിലാണ്. എങ്ങനെ ഒരു കഥ പറയുന്നു എന്നതിൽ. കഥപറയുന്നയാൾ പ്രത്യേകമായ ആഖ്യാന ഉപായങ്ങളുപയോഗിച്ച് ഒരു കഥയെ എങ്ങനെ ആസ്വാദ്യമാക്കുന്നു എന്നാണ് നോക്കുന്നത്. പ്രമേയാത്മക സമീപനത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യ

14) Shlomith Rimmon Kenan, *Narration Levels and voices- Narrative Fiction in contemporary poetics*, 1983, P: 86,87.

15) Kohler Reissman, Catherine, *Narrative Analysis,* 1993, P: 2, 3

സ്തമായി ഇതിൽ ഭാഷയെ ഗൗരവത്തോടെ പരിഗണിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനക വിശ്ലേഷണത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയവരിൽ പ്രമുഖനായ വില്യം ലബോവ് താഴെപ്പറയുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് വിശ്ലേഷണത്തിനു പയോഗിക്കേണ്ടതെന്ന് പറയുന്നു.[16]

1. ആശയം *(Abstract)*
2. അഭിവിന്യാസം *(Orientation)*: കാലം, സ്ഥലം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സാഹ ചര്യം തുടങ്ങിയവയിലേക്ക് ആശയത്തെ അഥവാ കഥയെ വിന്യസിക്കൽ.
3. സങ്കീർണമാക്കുന്ന പ്രവർത്തനം *(Complicating Action)*: സംഭവങ്ങളുടെ ശ്രേണി, അഥവാ ഇതിവൃത്തം, അതിലടങ്ങിയ പ്രതിസന്ധിഘട്ടം, വഴിത്തി രിവ് തുടങ്ങിയവ.
4. മൂല്യ നിർണയം*(Evaluation)*: ആഖ്യാനകത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് പ്രവർത്ത നത്തിൽ നിന്ന് പിൻമാറി അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും വികാര വിനിമയം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഇടമാണിത്.
5. പരിണതി *(resolution)*: ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പരിണതഫലമാണിത്. *(The out come of the Plot)*
6. പരിസമാപ്തി. *(Coda)*: കഥ അവസാനിക്കൽ.

ആഖ്യാനകവിശ്ലേഷണം ഇന്ന് സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമല്ല എല്ലാ മാനവിക ശാസ്ത്രങ്ങളിലും ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

ഏതൊരാഖ്യാനത്തിനും കാലികത *(Temporality)*, സ്ഥലികത *(Spatiality)* മാധ്യമത *(Mediacy)* ആഖ്യാനത *(Narrativity)* എന്നീ ഘടകങ്ങളുണ്ടാകുമെന്ന് ജെറാർഡ് പ്രിൻസ് പറയുന്നു.[17]

2.4 കാലികത

കാലം ഏത് ആഖ്യാനത്തിലും പ്രധാനമാണ്. കാലികമായ സംഭവങ്ങളെ

---

16) Labov, William, *Speech Actions and Reactions,1985 P:34*

17) Prince, Gerald, *Narratology,* 1994 P: 524

പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് ആഖ്യാനമുണ്ടാകുന്നത്. കാലബോധമാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെയും കലയുടെയും അടിത്തറ. കാലത്തെ ഒരളവായിട്ടല്ല അനുഭവമായിട്ടാണ് കലാകാരന്മാർ കാണുന്നത്. ഭാഷയുടെ ശരീരം സ്ഥലവും ആത്മാവ് കാലവുമാണ്. ചലനമാണ് കാലം. ചലനവും ക്രിയയുമില്ലെങ്കിൽ കാലവുമില്ല. കലാസൃഷ്ടികളിൽ കാലത്തെ കീഴ്മേൽ മറിക്കാം; പിറകോട്ട് കൊണ്ടുപോകാം; വീണ്ടെടുക്കാം, കൃത്രിമമായി നിത്യതയും കാലദൈർഘ്യവുമുണ്ടാക്കാം. ഓരോ കൃതിക്കും ഓരോ കാലപദ്ധതിയുണ്ട്. അതിനനുസരിച്ചാണ് കൃതിയിലെ സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാതാവ് ക്രമികമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. അത് എങ്ങനെയാണെന്ന് ആഖ്യാനക വിശ്ലേഷണത്തിലൂടെ കണ്ടെത്താം.

2.5 സ്ഥലികത

സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ സംബന്ധിച്ച പദമാണ് സ്ഥലികത. സ്ഥലം ആഖ്യാനത്തിന്റെ ജീവനാഡിയാണ്. സ്ഥലികതയുടെ യുക്തി *(Logic of Spatiality)* യാണ് ആഖ്യാനത്തെ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. അതിനാൽ കലയിലെയും സാഹിത്യത്തിലെയും സ്ഥല സങ്കല്പവും വിശദമായി പഠിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സ്ഥലത്തിന് ത്രിമാനമാണുള്ളതെങ്കിലും കാലം എന്ന നാലാമതൊരു മാനം കൂടി അതിനുണ്ട്. സ്ഥലത്തിന്റെ ഭാഗമാകുമ്പോൾ മാത്രമാണ് കാലം മൂർത്തമാവുന്നത്. *രണ്ടുരീതിയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലാവിഷ്കാരം നടക്കുന്നത്. 1. പരിപ്രേക്ഷ്യപരമായ സ്ഥലപ്രതിനിധാനം (Perspectival Spatial Representation). 2. പരിപ്രേക്ഷ്യരഹിത സ്ഥലപ്രതിനിധാനം (Without Perspectival Spatial Representation). ആദ്യത്തേതിൽ ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠമായി സ്ഥലവിവരം നൽകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. രണ്ടാമത്തേതിലാകട്ടെ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബോധമനസ്സിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നവിധം അനുവാചകന് സ്ഥലവിവരങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ എന്നിവ ലഭിക്കുന്നു.*[18]

സ്ഥലത്തിലൂടെയും കാലത്തിലൂടെയുമാണ് സംഭവങ്ങൾ സഞ്ചരിക്കു

---

18) Kapila Valsiayan, *Concept of Space: Ancient and Modern*, 1991, P: 17.

ന്നത്. സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങൾ ത്രിമാന ചിത്രങ്ങളാണ്. അവ കാലത്തിലൂടെ നീങ്ങുമ്പോൾ ചിത്രം മാറുന്നു. പഴയ ചിത്രത്തെ ആദേശം ചെയ്ത് പുതിയ ചിത്രങ്ങൾ വരുന്നു. സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെടാതെ കഥയുടെ വളർച്ച അനുഭവിച്ചറിയാനാവില്ല. സ്ഥലികതയ്ക്കും കാലികതയ്ക്കും പരസ്പരപൂരകത്വമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ലഭിക്കുന്നത്.

2.6 മാധ്യമത

ആദ്യകാലത്ത് ആഖ്യാനശാസ്ത്രകാരന്മാർ ആഖ്യാനകത്തെയല്ലാതെ അതിന്റെ മാധ്യമത്തെ പരിഗണിച്ചിരുന്നില്ല. ആഖ്യാനവസ്തു *(Narrative Component)* കണ്ടെത്തലായിരുന്നു അന്ന് പ്രധാനം. ഒരു ആശയം ആഖ്യാനമാകുമ്പോൾ മാധ്യമീകരണം *(Mediation)* ആണ് സംഭവിക്കുന്നത്. *മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ആശയത്തിന് രൂപം ലഭിക്കുന്നത്. ഏത് മാധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവോ ആ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള രൂപമായിരിക്കും ആശയത്തിന് ലഭിക്കുന്നത്*[19]. ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ ആഖ്യാനത്തെ പലനിലയിൽ നിയന്ത്രിക്കും. *സംഭവം മറ്റൊരാളെ അറിയിക്കാൻ ഒരു മധ്യവർത്തിയുടെ അതായത് ആഖ്യാതാവിന്റെ സഹായം അത്യാവശ്യമായി വരുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദമാണ് മാധ്യമതാ സങ്കല്പത്തിനു പിന്നിലുള്ളത്.*[20] ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൗലികതയെ നിർണയിക്കുന്നതും ആഖ്യാനത്തെയും അനാഖ്യാനത്തെയും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്നതും മാധ്യമതയാണ്. മാധ്യമത ഒരു സങ്കീർണ പ്രതിഭാസം കൂടിയാണ്. പുരുഷൻ *(Person)*, പരിപ്രേക്ഷ്യം *(Perspective)* ആഖ്യാനസമ്പ്രദായം *(Mode)* എന്നിവ ചേർന്ന ത്രിമാന സങ്കൽപമാണ് മാധ്യമതയെക്കുറിച്ചുള്ളത്. ആഖ്യാതാവ് അയാളുടെ ശൈലിയിൽ നേരിട്ട് കഥ പറയുക എന്നതാണ് സാധാരണരീതി. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ സംഭവങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുകയും വായനക്കാർക്ക് അവ അനുഭവവേദ്യമാവുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭിപ്രായമോ,

19) ജോസ്.കെ.മാനുവൽ, *കഥയും തിരക്കഥയും*, 2009, പുറം: 11

20) രാധാകൃഷ്ണൻനായർ ഡി, *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം*, 2000, പുറം: 45

പക്ഷമോ, പരിപ്രേക്ഷ്യമോ ഇവിടെ പ്രശ്നമേയല്ല. *ഏത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധമനസ്സിൽ നിന്നാണോ കഥ പ്രതിഫലിച്ച് അനുവാചകർക്ക് ലഭിക്കുന്നത് ആ കഥാപാത്രത്തെ പ്രതിക്ഷേപകൻ (Reflector) എന്ന് വിളിക്കുന്നു.*[21]

ഒരു കഥ തന്നെ പല രീതിയിൽ പറയാം. ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് മാറ്റാം. അപ്പോഴും കഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനപരമായി മാറ്റമുണ്ടാകുന്നില്ല. അതിനർത്ഥം ഓരോ കഥയുടെയും ആവിഷ്കരണത്തിനു പിന്നിൽ കഥയുടെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കി സുഘടിതമാക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന എന്തോ ഉണ്ടെന്നാണ്. കഥാഘടനയെ അപഗ്രഥിച്ചാൽ ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ വന്ന മാറ്റമെന്തെന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയും.

2.7 ആഖ്യാനത

ആഖ്യാനങ്ങളെയും അനാഖ്യാനങ്ങളെയും വേർതിരിക്കുന്ന സവിശേഷതകളുടെ സമുച്ചയമാണ് ആഖ്യാനത. ആഖ്യാനതയാണ് ആഖ്യാനത്തിന് മുന്നോട്ടു പോകാനുള്ള ശക്തിനൽകുന്നത്.[22] ആഖ്യാനം തുടങ്ങുന്നതോടെ ആഖ്യാനതയും പ്രവർത്തിക്കുന്നു. കൃതിയെ അർത്ഥപൂർണവും യുക്തിപൂർണവുമാക്കുന്ന സ്വഭാവമാണത്. സംഭവപശ്ചാത്തലവും കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും ആഖ്യാനയുക്തിയും അനുവാചകർക്ക് ആഖ്യാനതയിലൂടെയാണ് കൈവരുന്നത്. ആഖ്യാനയുക്തി ലംഘിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പല പൊരുത്തക്കേടുകളുമുണ്ടാകും. കാര്യകാരണബന്ധം, ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശൃംഖലാസ്വഭാവം, പാഠങ്ങളുടെ പരസ്പര ബന്ധം എന്നിവയിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനയുക്തി ജനിക്കുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ ഏതാഖ്യാനത്തിലും ആഖ്യാനയുക്തിയുണ്ടാകും. കാര്യകാരണബന്ധമുണ്ടാകും.

ആഖ്യാനക വിശ്ലേഷണം മൂന്നു തലങ്ങളിലാണ് നടക്കുന്നതെന്നാണ് മിക്കി ബാലിന്റെ അഭിപ്രായം. *കഥാജനകമാണ് ആദ്യതലം. കഥാജനിതമാണ് രണ്ടാമത്തെ തലം. കഥാജനിതമായിത്തീർന്ന ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ അനുവാ*

21) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 47

22) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 36

ചകർക്ക് ലഭിക്കുന്ന പാഠ(Text) മാണ് മൂന്നാമത്തെ തലം.[23]

2.8 കഥാജനകവും കഥാജനിതവും

ആഖ്യാനപഠനത്തിലെ സുപ്രധാന സങ്കല്പനങ്ങളാണ് കഥാജനകവും *(Fabula)* കഥാജനിതവും *(Syuzhet)*. റഷ്യൻ രൂപവാദികളായ *(Formalists)* വ്ളാദ്മിർ പ്രോപ്പും *(Vladimir Proppe)*, തോമഷ്ക്ലോവ്സ്കി *(Thoma Shklovsky)* യുമാണ് ഈ സങ്കല്പനം ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചത്. ഏതൊരാഖ്യാനത്തിലും കഥാജനകവും കഥാജനിതവുമുണ്ടാകും. അവ കണ്ടെത്തി അപഗ്രഥിക്കൽ തന്നെയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനക വിശ്ലേഷണം.

ഒരു കാലത്ത് കഥയെന്നു പറഞ്ഞിരുന്നിടത്ത് കഥാജനകമെന്നു പറയുമ്പോഴുള്ള വ്യത്യാസം പ്രകടമാണ്. കഥയെ ജനിപ്പിക്കുന്നതാണത്. കാലഗണനാക്രമത്തിൽ വരുന്ന കഥാസംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പര. കഥാജനകത്തിന് അവതരണരൂപം ലഭിക്കുമ്പോഴാണ് അതൊരു ആഖ്യാനമായിത്തീരുന്നത്. രചയിതാവ് പറയുന്നതുമാത്രമല്ല വായനക്കാരന് ലഭിക്കുന്നത്. പറയാതെ വിട്ടവ അയാൾ ഭാവനകൊണ്ട് പൂരിപ്പിക്കുന്നു. സ്വന്തമായി വ്യഖ്യാനിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ അയാൾ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതാണ് കഥാജനകം.

കഥാജനിതത്തിൽ നിന്നാണ് ഇങ്ങനെ കഥയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ പല തന്ത്രങ്ങളും രചയിതാവ് ഉപയോഗിക്കും. ചിലപ്പോൾ ഫ്ളാഷ് ബാക്കിലൂടെ കഥ പറയും. ഒരേ സംഭവം തന്നെ പലരുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ പറയും. കഥ പറയുന്ന ഈ രീതി തന്നെയാണ് കഥാജനിതം. എങ്ങനെ കഥ പറഞ്ഞാലും വായനക്കാർ അത് മനസ്സിലാക്കുന്നത് കാലക്രമത്തിലുള്ള കഥാസംഭവങ്ങളായാണ്. കഥാജനിതം ഒന്നേയുള്ളൂവെങ്കിലും ഓരോ വായനക്കാരനും അതിൽ നിന്ന് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന കഥാജനകം വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും.

---

23) Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 1985 P:4

കഥാജനിതത്തിന്റെ രണ്ട് പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ് വീക്ഷണകോണും *(Point of view)* കാലവും *(Time)*. ആരുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്നു എന്നത് പ്രധാനമാണ്. ആഖ്യാതാവ് കഥയുമായി ഏതുവിധം ബന്ധപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെത്തന്നെ നിർണയിക്കുന്നത്. *ആദ്യകാലത്ത് ലോകത്തെമ്പാടും സർവജ്ഞവീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് (Omniscient Point of View) കഥ പറഞ്ഞിരുന്നത്.*[24] ഇവിടെ രചയിതാവ് സർവവ്യാപിയും സർവജ്ഞനുമാണ്. പിന്നീട് വസ്തുനിഷ്ഠത പാലിച്ച് ആഖ്യാനം നടത്തുന്ന വസ്തുനിഷ്ഠ അഥവാ നാടകീയ വീക്ഷണകോൺ *(Objective Dramatic Point of View)* ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങി. ഇവിടെ രചയിതാവ് അപ്രത്യക്ഷനാകുന്നു. വായനക്കാർ തന്നെ എല്ലാം വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കണം.

കഥാജനിതത്തിൽ കാലത്തെ വലിച്ചു നീട്ടുകയോ ചുരുക്കുകയോ ചെയ്യാം. ക്രമം തെറ്റിച്ച് കാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കാം.

2.9 ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം

ഭാഷാപരമായി മാത്രമേ ആഖ്യാനത്തിന് അസ്തിത്വമുണ്ടാകൂ എന്നതായിരുന്നു മുൻകാല ധാരണ. വക്താവും ശ്രോതാവുമുള്ള ഭാഷണക്രിയയെയോ *(Speech Act)* ലിഖിതരചനയെയോ ആണ് ആഖ്യാനമായി കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രം ആദ്യകാലത്ത് നോവലുകളെയാണ് മുഖ്യമായും വിശ്ലേഷണം ചെയ്തിരുന്നത്. വിവരിക്കൽ എന്ന പ്രവൃത്തിയെയാണ് അക്കാലത്ത് സൂക്ഷ്മമായി പഠിച്ചത്.

എന്നാൽ ഭാഷാപരമായത് മാത്രമേ ആഖ്യാനമാവൂ എന്ന ധാരണ പിന്നീട് മാറി. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും ആഖ്യാനമാണ് നടക്കുന്നതെന്ന് പണ്ഡിതന്മാർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ പ്രമുഖമായ സിനിമയിലും കഥാവിഷ്കാരമാണ് നടക്കുന്നത്. വിവരിക്കുന്നത് ക്യാമറ കൊണ്ടാണെന്നുമാത്രം. ക്യാമറ പ്രേക്ഷകന്റെ ഗ്രഹണശേഷിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെതായ

24) അച്യുതൻ എം, *ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, 1978 പുറം: 296

ഗ്രാഹ്യതയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ കൊണ്ടുവരുന്നു. കഥകളിലെന്നപോലെ സംഭവങ്ങളുടെ ഏജന്റുകളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളും സിനിമയിലും പ്രയോഗിക്കാം. സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ആഖ്യാനകവിശ്ലേഷണം നടത്താം.

സിനിമയിലെ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം ഇന്ന് ഏറെ വികസിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1895 ഡിസംബർ 28ന് പാരീസിലെ ഗ്രാന്റ് കഫെ എന്ന ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ ലൂമിയർ സഹോദരൻമാർ ആദ്യ സിനിമാപ്രദർശനം നടത്തിയതോടെ ഈ രംഗത്തെ ആഖ്യാനചിന്തയുമാരംഭിച്ചു. സ്റ്റേഷനിൽ വന്നെത്തുന്ന തീവണ്ടിയുടെ *(Arrival of Train)* ആദ്യ ദൃശ്യത്തെ പലരും പലവിധത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചു. ആഖ്യാനം എന്ന സംജ്ഞയെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ധാരണയൊന്നും അക്കാലത്ത് ഉരുത്തിരിഞ്ഞ് വന്നിരുന്നില്ല. കഥയൊന്നുമില്ലാത്ത ആ ഒറ്റ ദൃശ്യം ആഖ്യാനമാകുമോ? സംഭവപരമ്പര വേണ്ടേ? കാര്യകാരണബന്ധം വേണ്ടേ? കാലവും സ്ഥലവും പ്രമേയവും തമ്മിൽ ബന്ധം വേണ്ടേ? -ആഖ്യാനശാസ്ത്രദൃഷ്ട്യാ ഇങ്ങനെയൊക്കെ ചിന്തിക്കാവുന്നതാണ്.

എന്നാൽ, അന്നത്തെ ഒരു പത്രറിപ്പോർട്ടർ പത്രത്തിലെഴുതി:

> *ലൂമിയറുടെ ചിത്രത്തിൽ സ്റ്റേഷനിലേക്ക് വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന തീവണ്ടിയാണ് നാം കാണുന്നത്. വണ്ടി നിൽക്കുമ്പോൾ കുറേ യാത്രക്കാർ ഇറങ്ങുന്നു. കുറേപ്പേർ കയറുന്നു. യാത്രക്കാരുടെ മുഖം വിളറിയ നിലയിലാണ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഒരു വേലക്കാരിയെ കാണാം. അവർ ക്ഷീണിതയാണ്. അറവുകാരൻ പയ്യനും അങ്ങനെത്തന്നെ. തൊഴിലന്വേഷിച്ച് ഗ്രാമം വിട്ട യുവാവാണ് കയ്യിൽ ഭാണ്ഡവുമായി നിൽക്കുന്നത്.*[25]

റിപ്പോർട്ടർ കഥ കൊണ്ടുവന്നു. ആളുകൾ കഥാപാത്രങ്ങളായി. അതോടെ ആ ഒറ്റ ദൃശ്യം ഒരാഖ്യാനമായി. യാത്രക്കാരുടെ തിരക്ക്, ജീവനക്കാരുടെ ആംഗ്യങ്ങൾ, ചലിക്കുന്ന നിഴലുകൾ, വണ്ടിയുടെ പുക, ആവി- തുടങ്ങിയ ദൃശ്യാംശ

25) Cited by Aubert, Michelle and Jean Clade Seguin (Editors) *Lumiers cinematographic production,* 1986 P: 225

ങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകർ ചെറിയ കഥ, അല്ലെങ്കിൽ സംഭവങ്ങൾ ഉരുത്തിരിച്ചെടുക്കുകയായി.

ആഖ്യാനകത്തിന് *(Narrative)* ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട, അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥ, അത് പറയുന്ന പ്രക്രിയ എന്നീ രണ്ട് ഘടകങ്ങളും ഇതിൽ കണ്ടെടുക്കാൻ സാധിച്ചു. കഥയെന്നാൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സംഭവപരമ്പരയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, ക്രിയ എന്നിവയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകർ കഥാപരമായ കാലം, സ്ഥലം, കാര്യകാരണബന്ധം എന്നിവ കണ്ടെത്തിക്കോളും.

ലഘുവായ ആഖ്യാനവികാസമേ ലൂമിയർ ചിത്രത്തിൽ കാണാൻ കഴിയൂ. ദൃശ്യത്തിന്റെ ദൈർഘ്യക്കുറവ് മാത്രമല്ല മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ അഭാവവും ഇതിന് കാരണമാണ്. ഇതിവൃത്തക്രമം, മിസ്-എൻ-സീൻ *(Mise en-scene)*, എഡിറ്റിങ്ങ്, ശബ്ദം, ക്യാമറാചലനം തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. ലൂമിയറുടെ കാലത്ത് അവ ഇല്ലായിരുന്നു. സിനിമ സാങ്കേതികമായി വളർന്നതോടെയാണ് അതിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളും വളർന്നത്. അതോടെ സങ്കീർണമാം വിധം കഥ പറയാൻ സാധിച്ചു.

പൊതുവെ കഥാചിത്രത്തെയാണ് ആഖ്യാന സിനിമ *(Narrative Film)* എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. എന്നാൽ എല്ലാ സിനിമകളും കഥാചിത്രങ്ങളാണെന്നാണ് ക്രിസ്ത്യൻമെറ്റ്സിന്റെ അഭിപ്രായം.

> *മിഥ്യയെ (Illusion) അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സിനിമ നിലനിൽക്കുന്നതുതന്നെ. ആഴമില്ലാത്ത നിരപ്പായ പ്രതലത്തിൽ യന്ത്രത്തിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾ വന്നുവീഴുമ്പോൾ ആഴമുണ്ടെന്നും കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലിക്കുന്നുവെന്നും നമുക്ക് തോന്നുന്നുവെന്നുമാത്രം. നാം കാണുന്ന ഫോട്ടോയും പെയ്ന്റിങ്ങും ശിൽപവും പുസ്തകവുമൊക്കെ ഉള്ളതാണ്. സിനിമ നേരെ മറിച്ചും. ഫിലിമും പ്രൊജക്ടറും കാഴ്ചയുടെ നൈരന്തര്യം (Persistence of vision) എന്ന മനുഷ്യ സവിശേഷതയുമൊക്കെച്ചേർന്ന് ഇല്ലാത്ത ഒന്നിനെ ഉണ്ടെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുകയാണ്. സിനിമ കാണുമ്പോൾ കഥയെയും കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയുമെല്ലാം പ്രേക്ഷകർ*

ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുകയാണ്.[26]

കഥാവിവരം പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകാനുള്ള പ്രതിനിധാനപരമായ *(Representational)* സൂചനകളാണ് ആഖ്യാനം. സിനിമ ഒരു പാഠം *(Text)* മാത്രമാണ്. ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥകളുടെ ശേഖരമാണത്. കല, ശാസ്ത്രം, സാങ്കേതിക വിദ്യ എന്നീ രംഗങ്ങളിലൊക്കെയുണ്ടായ വളർച്ചയുടെ ഫലം തന്നെ സിനിമാഖ്യാനത്തിന്റെ വളർച്ചയും.

2.9.1 ചരിത്രപശ്ചാത്തലം

ലൂമിയറുടെ കാലത്തുതന്നെ സിനിമാ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കച്ചവടസാധ്യതയിലേക്ക് പലരുടെയും കണ്ണുചെന്നു. ജോർജ് മെലിയെയുടെ *(Georges Melies 1861-1938)* ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം. നാടകീയമായ സെറ്റുകളും ക്യാമറാസൂത്രങ്ങളും കൊണ്ട് മെലിയെ പ്രേക്ഷകരെ അമ്പരപ്പിച്ചു. എ ട്രിപ്പ് ടു മൂൺ *(A Trip to Moon - 1902)* എന്ന ചിത്രത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ കൺമുമ്പിൽ വെച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ അപ്രത്യക്ഷരായി. വായുവിലൂടെ പറന്നു. തല നഷ്ടപ്പെട്ടു. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ അദ്ദേഹം ഫാന്റസിയുണ്ടാക്കി. യഥാർത്ഥ സമയത്തെയും സ്ഥലത്തെയും അതിലംഘിക്കുന്ന മായാവിദ്യ പ്രയോഗിച്ചു.

തൊട്ടുപിന്നാലെ വന്നത് പിൻതുടരൽ *(Chase)* സിനിമയുടെ കാലമാണ്. ചിത്രകഥകളുടെ ആഖ്യാനയുക്തിയാണ് അവ ഉപയോഗിച്ചത്. ലളിതമായിരിക്കും തുടക്കം. പിന്നെ ദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളും കൂടിക്കൂടി വരും. 1907ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *പൊലീസുകാരന്റെ ഓട്ടം*[27] പിൻതുടരൽ ചിത്രങ്ങൾക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. ഇറച്ചിക്കടയിൽനിന്ന് ഇറച്ചി കടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പട്ടി ഓടുന്നു. കടക്കാരൻ അതിന്റെ പിന്നാലെ ഓടുന്നു. വഴിയിൽവെച്ച് ഒരു കാൽനടയാത്രക്കാരനുമായി അയാൾ കൂട്ടിയിടിക്കുന്നു. യാത്രക്കാരൻ വീഴുന്നു. എഴുന്നേറ്റ് കടക്കാരനെ പിൻതുടരുന്നു. ഇരുവരും മറ്റു പലരുമായും കൂട്ടിമുട്ടുന്നു. അവ

---

26) Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Ciema*, 1990 P.24

27) The Police man's Little Run, Directed by: Feinand, Zecca,1907

രെല്ലാം ഓട്ടത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു. ആൾക്കാർ പെരുകിപ്പെരുകി വരുന്നു.

അതിവേഗചലനങ്ങൾ കാണിക്കാനുള്ള സിനിമയുടെ കഴിവിനെയാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സംഭവപരമ്പരകൾക്ക് തുടർച്ചയും വേഗവുമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന തിരിച്ചറിവും അക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ ഉത്സാഹഭരിതരാക്കി. ജീവനുള്ള ചിത്രകഥകളുടെ ശൈലിയിൽ രൂപംകൊണ്ട അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ ഒരു വിശദീകരണവുമില്ലാതെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും.

പഴയ സിനിമകളിൽ കെട്ടുകാഴ്ചകളും മായാദർശനവും ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നു. കഥ പറയുന്നതിനെക്കാൾ ആളുകളെ ആകർഷിക്കുന്നതിലായിരുന്നു അവയുടെ ശ്രദ്ധ. *കാർണിവൽ സിനിമ*[28] എന്ന് ഇവയെ ടോം ഗണ്ണിങ്ങ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. പ്രദർശനപരമായ വിനോദക്കാഴ്ചകൾ ധാരാളം. അവയെ ബന്ധിപ്പിക്കലാണ് കഥയുടെ ധർമ്മം. ഇതിവൃത്തമോ കഥയോ അല്ല പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള കഴിവായിരുന്നു അന്ന് വിജയത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം. ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ പ്രാക്തനരീതി *(Primitive Mode of Representation)* യാണ് കാണുന്നതെ[29]ന്നാണ് നോയൽ ബർക്ക് പറയുന്നത്.

1910-നുശേഷമാണ് ആഖ്യാനപരമായ ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതികളുണ്ടാകുന്നത്. അത് പരിവർത്തനകാലമായിരുന്നു. യഥാർത്ഥ സമയത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവ് ഇക്കാലത്താണ് കൂടുതലായും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്. സിനിമാപ്രദർശനത്തിന്റെ രീതിയിലും ഇക്കാലത്ത് വൻ മാറ്റമുണ്ടായി. നിരവധി തിയേറ്ററുകൾ സ്ഥാപിതമായി. പ്രേക്ഷകർ, പ്രത്യേകിച്ചും, ഇടത്തരക്കാർ കൂടുതലായി തിയേറ്ററിലെത്തിത്തുടങ്ങി. സിനിമയുടെ ദൈർഘ്യം വർദ്ധിച്ചു. സിനിമയുടെ ഉൽപാദനവും ആവശ്യത്തിനനുസരിച്ച് വർദ്ധിച്ചു. സ്റ്റുഡിയോകൾ ധാരാളമുണ്ടായി. അഭിനേതാക്കളുടെ എണ്ണം കൂടി. കോർപ്പറേറ്റ് ശൈലിയിൽ സിനിമാനിർമ്മാണം നടന്നു. തൊഴിൽ വിഭജനം വന്നു. ഒരുവർഷം ഇത്ര സിനിമ നിർമ്മിക്കണമെന്ന

28) Gunning Tom, *The Cinema of Attractions,* 1989, P: 52

29) Burch, Noel, *Theory of Film Practic*e, 1981,P: 64

ക്വാട്ടയുണ്ടാക്കിത്തുടങ്ങി. പ്രകാശവിന്യാസം, ക്യാമറാചലനം തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ ഓരോന്നോരോന്നായി വളർന്നുവന്നു. ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിൽ ഇതെല്ലാം പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങി. 1920 ആകുമ്പോഴേക്കും പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ വ്യാപാര ആഖ്യാനചലച്ചിത്രം *(Commercial Narrative Cinema)* രൂപം കൊണ്ടു.

പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള സിനിമയുടെ ചരിത്രം ആഖ്യാനത്തിന്റെ വളർച്ചയുടെ ചരിത്രം കൂടിയാണ്. കഥാവസ്തുക്കൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും വിന്യസിക്കുകയും ചെയ്ത് സമയബന്ധിതമായി പ്രേക്ഷകരിൽ ഫലമുണ്ടാക്കുകയാണ് സിനിമയിലെ ആഖ്യാനവും ചെയ്യുന്നത്.

രണ്ടുതരം ആഖ്യാനപാരമ്പര്യങ്ങളോട് ചലച്ചിത്ര പണ്ഡിതർ സിനിമയെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. *അനുകരണപാരമ്പര്യവും വിവരണപാരമ്പര്യവും.*[30] അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ അനുകരണ സിദ്ധാന്തമാണ് *(Mimetic theory)* ആദ്യത്തേതിന്റെ അടിസ്ഥാനം. രണ്ടാമത്തേതിന്റേതാകട്ടെ പ്ലാറ്റോയുടെ വിവരണ സിദ്ധാന്തവും *(Diegetic Theory).*

2.9.2 അനുകരണ സിദ്ധാന്തം

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ *പറയുക, പ്രകടിപ്പിക്കുക എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരത്തിലാണ് കല. കാണിക്കലിന്റെ സിദ്ധാന്തമാണ് അനുകരണ സിദ്ധാന്തം.*[31] തിയേറ്റർ അവതരണവുമായാണ് ഇതിന് ബന്ധം. മനുഷ്യർ അനുകരിക്കുന്നവരാണെന്നും കലയുണ്ടാക്കാനും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനുമുള്ള താൽപര്യം ജന്മസഹജമാണെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നു. *കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുത്താനുള്ള കഴിവാണ് കലയുടെ മികവ്. അങ്ങനെ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിൽ കല പ്രേക്ഷകരെ സ്പർശിക്കില്ല. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി നാം താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു.* ഒരു ക്രിയയുടെ

30) Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film 1985* P:3

31) Gunter Gebaur, christoph wulf, *Mimesis: Culture- Art- Society*, 1995, P:53

അനുകരണമാണ് നാടകം. അനുകരണത്തിൽ പറയുകയല്ല, കാണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.[32] അനുകരണ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വഴിയിലൂടെ സിനിമയെ അപഗ്ര ഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവർ ദൃശ്യകലകളോട് അതിനെ ബന്ധിപ്പിച്ചു; പ്രധാനമായും നാടകത്തോടും ചിത്രശില്പകലകളോടും.

2.9.2.1 നാടകവും സിനിമയും

നാടകവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് സിനിമയെ വിലയിരുത്താനുള്ള ശ്രമം ആദ്യ കാലം മുതലേ ഉണ്ടായിരുന്നു. ക്യാമറയിലൂടെ കാണിച്ചുതരുന്ന നാടകം തന്നെ യാണ് സിനിമയെന്ന് പലരും കരുതുന്നു. കഥാചിത്രങ്ങളിലെ അഭിനയവും സംഭാ ഷണവുമെല്ലാം നാടകവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ്. *നാടകരചനയിൽ നിന്നും നേരിട്ട് തളിർത്തു വന്ന ഒന്നാണ് തിരക്കഥ*[33] എന്നും *നാടകത്തിന്റെ വിപുലീ കൃതരൂപമാണ് സിനിമയെന്നും ചലച്ചിത്രപണ്ഡിതർ വിശദീകരിക്കുന്നു.*[34]

1934ൽ ലെവ് കുളേഷേവുമായിച്ചേർന്ന് സിനിമാഭിനേതാക്കൾക്കായി ഐസൻസ്റ്റീൻ ഒരു പരിശീലനഹാളിന്റെ രൂപരേഖയുണ്ടാക്കി. സാധാരണ തിയേ റ്റർ പാരമ്പര്യത്തെ മറികടക്കുന്ന തിയേറ്ററായിരുന്നു അത്. പ്രധാന സ്റ്റേജ് കറ ങ്ങും. പ്രേക്ഷകരും കറങ്ങും. അവർ കറങ്ങിവന്ന് അഭിനയസ്ഥലത്തെത്തും. പുറത്തെ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങൾ കാണാൻ വാതിലുകൾ തുറന്നിടും. സ്റ്റേജിൽനിന്ന് ഓഡിറ്റോറിയത്തിലേക്ക് ഒരു പാലമുണ്ടാകും. അതിലൂടെ മുന്നോട്ടുവന്ന് നട ന്മാർ പ്രേക്ഷകർക്ക് സമീപദൃശ്യം (Closeup) സമ്മാനിക്കും. സ്റ്റേജിന്റെ ചലനം ക്യാമറ സമാന്തരമായി ചലിക്കുന്നതിന് (Panning)ന് തുല്യമായിരുന്നു. ക്യാമറചലനമുൾപ്പെടെ സിനിമയുടെ സങ്കേതങ്ങളെ നാടകത്തിൽ ഉപയോഗി ക്കുന്ന ഈ തിയേറ്റർ രൂപകൽപന ഐസൻസ്റ്റീന്റെ അനുകരണാഖ്യാനതാൽപ ര്യത്തിന്റെ ഒന്നാന്തരം തെളിവാണ്. നാടകസംവിധായകൻ നാടകത്തെ വ്യാഖ്യാ

---

32) Butcher S. H, Aristottle's *Theory of poetry and Fine art with a Critical Text and Translation of poetics,* 1967 P: 69

33) Screen writing is direct outgrowth of play writing- David Howard and Edward Mabley, *The Tools of Screen writing*, 1993 P: 4

34) Film is an expanded form of play, Eisenstien, Sergie, *Filmform*, 1957, P:103.

നിക്കുന്നതുപോലെയാണ് അദ്ദേഹം ദൃശ്യങ്ങളെ വ്യഖ്യാനിച്ചത്. നാടകത്തിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും പറയുന്നതും കാണിക്കുന്നതുമെല്ലാം പരമാവധി ശക്തിയിലാകണമെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു.

ഏത് ഇതിവൃത്തത്തിനും തുടക്കം, മധ്യം, ഒടുക്കം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടനയുണ്ടാകുമെന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ നിർദ്ദേശം നാടകലോകം അതേപടി അനുസരിച്ച് വരികയായിരുന്നു. നാടകത്തിൽനിന്ന് ഇത് സിനിമയിലേക്കും വന്നു. തിരക്കഥയിലെ ത്രയാങ്കഘടനയെക്കുറിച്ച് *(Three Act Structure)* സയ്ദ് ഫീൽഡ് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[35] ഇന്നും മിക്ക കഥാചിത്രങ്ങളെയും 1:2:1 എന്ന ക്രമത്തിൽ വിഭജിക്കാൻ കഴിയും. അതായത് രണ്ടു മണിക്കൂർ ചിത്രത്തിൽ ആദ്യത്തെ 30 മിനുട്ട് ഒരു പ്രശ്നത്തെയോ സംഘർഷത്തെയോ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു. ഒരു മണിക്കൂർ നീളുന്ന രണ്ടാം രംഗത്തിൽ പ്രശ്നത്തെ വളർത്തി മൂർധന്യത്തിലെത്തിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ അരമണിക്കൂർ പരകോടിയും സമാപ്തിയുമാണ്. ഇവിടെയാണ് പ്രശ്നപരിഹാരം വരുന്നത്. നാടകത്തിലും സിനിമയിലും മാത്രമല്ല ജീവിതത്തിലാകെ ബാധകമായ ഒന്നാണ് ത്രയാങ്കഘടന. പ്രശ്നമുണ്ടാവുകയും തടസ്സം മറികടക്കുകയും ചെയ്താണ് ഓരോ ദിവസവും ജീവിതം കടന്നുപോകുന്നത്. ഒരു പ്രശ്നം തീരുമ്പോൾ അടുത്ത പ്രശ്നം ആരംഭിക്കുന്നു. ഇത്തരം നാടകീയ യൂണിറ്റുകൾ തന്നെയാണ് സിനിമയുടെയും അടിസ്ഥാനം.

സംഘർഷമാണ് നാടകത്തിന്റെയെന്നപോലെ സിനിമയുടെയും ജീവൻ. *കഥയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്ന എൻജിൻ തന്നെയാണ് സംഘർഷം.*[36] *ബീറ്റു (Beat) കളിലൂടെയാണ് നാടകം വികസിക്കുന്നത്. പ്രശ്നം ഉടലെടുക്കുന്ന കൊച്ചു കൊച്ചു യൂണിറ്റുകളാണ് ബീറ്റുകൾ. പ്രശ്നം ഉടലെടുക്കുക, അത് പരിഹരിക്കുക എന്നിങ്ങനെയാണ് ബീറ്റിന്റെ ഘടന.*[37] സംഘർഷം മനുഷ്യർ തമ്മിൽ മാത്രമല്ല; മനുഷ്യനും മറ്റു പലതുമായുമാവാം.

---

35) Field, Syed, *Screen play: The Foundations of Screen Wrting,* 1982, P: 8-10

36) Conflict is the Very Engine that propels a story forward. Without Conflict a film story can not come to life- Howard, David and Edward, Mabley, *The Tools of Screen writing*,1993 P:82

37) Michael, Robiger, *Directing: Film Techniques and Aesthetics,* 2007, P: 19

നാടകത്തിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും താഴെ പറയും പ്രകാരം നാടകീയഘടകങ്ങളെ ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാം:

1) *പ്രധാന കഥാപാത്രം (Main Character)*
2) *അജണ്ട (Agenda)*
3) *പ്രശ്നം (Problem)*
4) *സംഘർഷം (Conflict)*
5) *സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ (Complicating factors)*
6) *ബീറ്റുകൾ (Beats)*
7) *നാടകീയ യൂണിറ്റുകൾ (Dramatic Units)*[38]

സിനിമയുടെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളായ സമീപദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രകാശവിന്യാസവും രംഗപടവും മറ്റും ഉപയോഗിച്ച് മുമ്പേ തന്നെ ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തിരുന്നു.

2.9.2.2 ചിത്രകലയും സിനിമയും

ചിത്രകലയോട് ചേർത്ത് സിനിമയെ പഠിക്കുന്നതും അനുകരണസിദ്ധാന്തവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതുതന്നെ. സ്ക്രീൻ ഒരു ക്യാൻവാസാണെന്നും പെയിന്റിങ്ങിലെന്നപോലെയാണ് അതിൽ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ വന്നുവീഴുന്നതെന്നുമാണ് വാദം. *ഓരോ ഫ്രെയ്മും ഓരോ പെയിന്റിങ്ങാണ്. ഫ്രെയ്മുകളുടെ മികവാർന്ന തുടർച്ചയാകുന്നു സിനിമ. ഒരു ചിത്രത്തിന് സ്വതന്ത്രമായി ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യപൂർണത ഓരോ ഫ്രെയിമിനും ലഭിച്ചിരിക്കണം.*[39] പെയിന്റിങ്ങിന്റേതായ കോമ്പോസിഷനും ബാലൻസിങ്ങും നിറങ്ങളുടെ ഉപയോഗവുമൊക്കെ നല്ല സിനിമകളിൽ കാണാം. ചിത്രകല ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നവർക്കേ അവ നന്നായി ആസ്വദിക്കാനാവൂ.

ആദ്യകാലം മുതലേ ചിത്രകലയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കും തമ്മിൽ ബന്ധമു

38) Ibid, P: 21

39) സദാനന്ദൻ പി.ജി., *സിനിമയുടെ നീതിസാരം*, 2008,പുറം: 24

ണ്ടായിരുന്നു. ലൂയിലൂമിയറുടെ *(Card Game 1895)* എന്ന ലഘുചിത്രം സെസാന്റെ *(Cezanne) Card Players* എന്ന ഫ്ളെമിഷ് പെയ്ന്റിങ്ങിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണ്. *ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷണിസം പൂർണ്ണമായും ചിത്രകലയോട് കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.*[40] ഫ്രിറ്റ്സ്ലാങ്ങിന്റെ *Metropolis* (1927) വാസ്തുശില്പപരമായി നിർമ്മിച്ചതാണ്. ഒപ്പം മക്സ് റെയ്ൻഹാർറ്റിന്റെ *(Max Reinhardt)* തിയേറ്റർ ശൈലിയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രതിമകളെപ്പോലെ ജനക്കൂട്ടത്തെ സ്ക്രീനിൽ വിന്യസിച്ച് അപമാനവീകരണം *(Dehumanisation)* ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച അദ്ദേഹം ശിൽപകലയുടെ സാധ്യതയും സിനിമയിൽ കൊണ്ടുവന്നു. റോബർട്ടോ റോസല്ലിനിയുടെ പൈസാൻ *(Paisan-1946)* എന്ന നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രത്തിലെ കെട്ടിടാവശിഷ്ടങ്ങൾക്കിടയിലിരിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽ ഇറ്റാലിയൻ നവോത്ഥാനകാല പെയ്ന്റിങ്ങിന്റെ സ്വാധീനം അഞ്ജെല ഡല്ലെവാച്ചെ കണ്ടെത്തുന്നു.[41]

എഫ് ഡബ്ല്യു മുർനൗ *(F.W.Murnaw)* എറിക് റമർ *(Eric Rohmer)* ആന്ദ്രേതർക്കോവ്സ്കി തുടങ്ങിയവർ സിനിമയുടെ പെയ്ന്റിങ് സാധ്യത പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയവരാണ്. മുർനൗയുടെ നൊസ്ഫെറാതു *(Nos-Feratu)*വിൽ ഭൂഭാഗചിത്രരചനയുടെ സ്വാധീനമുണ്ട്. പ്രകൃതിയുടെ മുന്നിലെ കുഞ്ഞുരൂപങ്ങളായാണ് അദ്ദേഹം മനുഷ്യരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. തർക്കോവ്സ്കിയുടെ ആന്ദ്രേ റുബ്ലേവിൽ *(Andrei Rublev-1969)* ദ്രവത്വമുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങളും *(Fluid camera movements)* ദൃശ്യങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച് മതാത്മകമായ പെയ്ന്റിങ്ങുകളുടെ ശൈലി കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇറാനിയൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ അബ്ബാസ് കിയറസ്താമി *(Abbas Kiarostami)* വിശാലമായ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളുപയോഗിച്ച് പേർഷ്യൻ മിനിയേച്ചർ ചിത്രങ്ങളുടെ ശൈലി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. *A Taste of cherry (1997), The Wind will Carry us (1999)* എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ. ദക്ഷിണകൊറിയൻ സംവിധായകനായ കിംകി ഡുക്കിന്റെ സ്പ്രിങ്ങ്, സമ്മർ, ഫാൾ, വിന്റർ ആന്റ് സ്പ്രിങ്ങ് എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ഓരോ ഫ്രെയ്മും ഓരോ പെയ്ന്റിങ്ങാ

---

40) Kracauer, Sigfried, *From Caligari to Hitler*, 1987, P: 290.

41) Dalle Vacche, Anela, *color*, *Cinema and painting: How Art used in film*, 1996. P: 26

ണ്.

സെർഗിപരാജനോവിന്റെ 'റഷ്യൻ ആർക്ക് ആർട്ട് 'ഗ്യാലറി സന്ദർശിച്ച അനുഭവമാണ് സമ്മാനിക്കുന്നത്. ദാരുശിൽപങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതാണ് പല ചൈനീസ് ചലച്ചിത്രങ്ങളും.

2.9.2.3 കാഴ്ചവട്ടം

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാനഘടകമായ കാഴ്ചവട്ടം അഥവാ പരിപ്രേക്ഷ്യം *(Perspective)* നാടകത്തിലൂടെയും ചിത്രകലയിലൂടെയുമാണുണ്ടായത്. ആരുടെ കണ്ണിലൂടെയാണ് കാര്യങ്ങൾ കാണുന്നത് എന്നത് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തെയാകെ നിർണയിക്കുന്നതാണ്. കാഴ്ചവസ്തുവിനെയും കാഴ്ചക്കാരനെയും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നത് കാഴ്ചവട്ടമാണ്.

ഗ്രീക്ക് തിയേറ്ററിൽ പ്രേക്ഷകർക്കും അവരുടെ കാഴ്ചവട്ടത്തിനും പ്രത്യേക പരിഗണനയുണ്ടായിരുന്നു. അർധവൃത്താകൃതിയിലുള്ള തിയേറ്ററിൽ പ്രേക്ഷകർ നിശ്ചിത അകലത്തിലാണ് ഇരിക്കുന്നത്. മൂന്ന് ഭാഗവും മറച്ച പ്രൊസീനിയം തിയേറ്റർ ബി.സി. 424ലാണ് ഉണ്ടായത്. സ്റ്റേജിനെ ഫ്രെയിം ചെയ്യുകയാണ് ഇതിലൂടെ സംഭവിച്ചത്. അതനുസരിച്ച് നാടകതത്വങ്ങളിലും മാറ്റമുണ്ടായി. പല ദൂരങ്ങളിലും പല ഉയരങ്ങളിലുമുള്ള വസ്തുക്കളെ രംഗപടങ്ങളാക്കി പശ്ചാത്തലമൊരുക്കാൻ തുടങ്ങി. യഥാർത്ഥ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളെയും വാസ്തുശില്പങ്ങളെയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ചിത്രങ്ങൾ രംഗത്ത് ഉപയോഗിച്ചു. അവയെ വരക്കാനുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ കലാകാരന്മാർ ഏർപ്പെട്ടു. മധ്യ ഋജുപരിപ്രേക്ഷ്യം *(central linear perspective)* എന്ന സവിശേഷത അങ്ങനെയാണ് ചിത്രകലയിൽ പ്രധാനമാകുന്നത്. പ്രേക്ഷകനെയും അവന്റെ കാഴ്ചവട്ടത്തെയും ആസ്പദമാക്കി ദൃശ്യവസ്തുക്കളെ സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്.

നവോത്ഥാനകാലത്ത് ഇറ്റലിയിലാണ് ശാസ്ത്രീയമായ കാഴ്ചവട്ടങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടത്. രണ്ടുതരം പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നത്. ഋജു പരിപ്രേക്ഷ്യവും *(Linear Perspective)* ഉദ്ഗ്രഥിത പരിപ്രേക്ഷ്യവും *(Synthetic Perspective)*. സമാന്തരരേഖകൾ കൂട്ടിമുട്ടി തിരോധാനം ചെയ്യുന്ന

ബിന്ദുവെ പരിപ്രേക്ഷ്യകേന്ദ്രമാക്കിയാണ് ഋജു പരിപ്രേക്ഷ്യ ചിത്രങ്ങൾ രചിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ബിന്ദുക്കൾ ഒന്നോ അതിലധികമോ ഉണ്ടായിരിക്കും. മധ്യത്തിലെ ഒറ്റ തിരോധാനബിന്ദുവിൽ വരകൾ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണ് നവോത്ഥാനകാല ചിത്രകാരന്മാർ മിക്കവരും ചെയ്തത്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യപിരമിഡ് ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഉദ്ഗ്രഥിത പരിപ്രേക്ഷ്യം മുന്നോട്ടുവച്ചത് ലിയോനാഡോ ഡാവിഞ്ചിയാണ്. സമാന്തരമായ അറ്റങ്ങളെ ചിത്രസ്ഥലത്ത് വളവുകളായാണ് അദ്ദേഹം വരച്ചത്.

രണ്ട് പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലും പൊതുവായി വരുന്ന കാര്യം പ്രേക്ഷകന്റെ കണ്ണുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ദൃശ്യതലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നതാണ്. നിശ്ചിത അകലത്തിൽ നിന്ന് നോക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനെ സങ്കൽപിച്ച് അയാൾ ഒരു യഥാർത്ഥ ദൃശ്യം കാണുമ്പോൾ ദൂരെയുള്ള വസ്തുക്കൾ ഏതു വലിപ്പത്തിലാകും, അടുത്തുള്ളത് ഏത് വലുപ്പത്തിലാകും, ഏതാണ് വ്യക്തമാവുക, ഏതാണ് അവ്യക്തമാവുക എന്നൊക്കെ ശാസ്ത്രീയമായി കണക്കുകൂട്ടിയാണ് രചന നടത്തുന്നത്. നാടകസ്റ്റേജിൽ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന കാഴ്ചയ്ക്ക് സമാനമാണ് ഇവിടെയും കാഴ്ച. പ്രേക്ഷകനെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നുവെന്നർത്ഥം.

നവോത്ഥാനകാല ഇറ്റാലിയൻ ചിത്രങ്ങളിലെ മധ്യപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ *(Central perspective)* ഒരു പ്രശ്നം ശക്തമായ ദൃശ്യസ്ഥലം (പ്രധാന വസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനം) ചിത്രസ്ഥലത്തിലെ ഏറ്റവും വിദൂരത്തുള്ള സ്ഥലമായിരിക്കും എന്നതാണ്. ചുറ്റും മറ്റു പല വസ്തുക്കളും വരുമ്പോൾ ആ സ്ഥലം ചെറുതുമായിരിക്കും. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സംഭാവനയായ ഈ ശാസ്ത്രീയ പരിപ്രേക്ഷ്യം തന്നെയാണ് പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിലും പ്രാധാനമായത്. ദൃശ്യചട്ടക്കൂട് *(Picture Frame)* പോലെ കർട്ടൻ തുറക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അഭിനവലോകം തുറന്നുകിട്ടുന്നു. സ്റ്റേജ് അങ്ങനെ കാഴ്ചസ്ഥലമായി *(Seeing Place)* മാറി.

നവോത്ഥാനകാലത്ത് ബൈബിൾക്കഥകളും ചരിത്രവും പള്ളിച്ചുമരുകളിൽ ഫ്രെയിം ചെയ്ത നിലയിൽ വരച്ചുവെച്ചു. എഴുത്തുഭാഷയെ നിരാകരിച്ചുള്ള ആഖ്യാനമാണിത്. കാണിക്കുന്നതിന് തുല്യമാണ് അനുകരണപാരമ്പര്യത്തിലെ

ആഖ്യാനമെന്ന വസ്തുതക്ക് ഇത് ഉദാഹരണമാണ്. കാണുന്നതിന് തുല്യമാണ് ഇവിടെ ആശയസ്വീകരണം.

2.9.2.4 അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ

ആഖ്യാനത്തിന്റെ അനുകരണ പാരമ്പര്യത്തിൽ ഊന്നിയുണ്ടായതാണ് അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ *(Invisible Observer)* എന്ന സങ്കല്പം. ഒരു അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ വീക്ഷണം സിനിമയിലുണ്ടെന്ന് പുഡോവ്കിൻ പറയുന്നു. *ക്യാമറാ ലെൻസിന് സംഭവങ്ങളുടെ അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ സ്ഥാനമാണ്. നിരീക്ഷകന്റെ കാതാണ് മൈക്രോഫോൺ. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ വേഗത കൂട്ടി നിരീക്ഷകന്റെ ആകാംക്ഷയും മറ്റും അവതരിപ്പിക്കാം.*[42] കാലത്തിലൂടെയും സമയത്തിലൂടെയും സഞ്ചരിക്കുന്ന ആ നിരീക്ഷകനെയാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആന്ദ്രേ ബാസിനും ഇക്കാര്യം ഊന്നിപ്പറയുന്നു.[43]

അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ഉപയോഗിച്ചാൽ സിനിമയ്ക്ക് സാധാരണ അനുഭവങ്ങളെ അനുകരിക്കാൻ കഴിയും. കട്ട് *(cut)* ഒരു മനഃശാസ്ത്ര പ്രക്രിയയാകും. അത് ശ്രദ്ധ മാറ്റുന്നതിനെ സൂചിപ്പിക്കും. വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ *(Long shot)* നിന്ന് സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് *(Closeup)* വരുമ്പോൾ സാധാരണ കാഴ്ചയുടെ കൃത്യമായ മനഃശാസ്ത്ര അവതരണമാണ് നടക്കുതെന്ന് കാൾറെയ്സും ഗവിൻമില്ലറും പറയുന്നു. *ദൂരെനിന്ന് കണ്ട ഒന്നിനെ സൂക്ഷിച്ചു നോക്കലാണത്. ഇത് നാം നിത്യവും ചെയ്യുന്നതുമാണ്.*[44] അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ കാഴ്ച മാത്രമല്ല അയാൾ ചുറ്റുപാടുകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതു കൂടിയാണ് സിനിമയെന്നായി ഈ സിദ്ധാന്തം പിന്നീട് വികസിച്ചു.

എന്നാൽ, സാധാരണ നിരീക്ഷണത്തിലും കവിഞ്ഞ കാഴ്ച സിനിമയിലുണ്ട്. *സാധാരണജീവിതത്തിൽ ഒരു നിരീക്ഷകന് ലഭ്യമാകാത്ത പലതും സിനിമ പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നു* വെന്ന് ഐവർ മൊണ്ടേഗു. *ഒരേ സമയം പല ദൂരത്തു*

---

42) Pudovkin, V.I., *Film Technique and Film Acting*, Edited by Ivor Montagu, 1970, P: 70,71

43) Andre Bazin, *What is Cinema*, 2004

44) Reiz, Karl and Millar, Gavin, The Techniques of Film Editing, 2010, P: 17

നിന്നും പല കോണിൽ (angle) നിന്നും കാഴ്ച കാണാൻ സാധിക്കുന്നു. കഥകളിലെ ഭൂതത്തെപ്പോലെ ഇവിടെ അദൃശ്യസാക്ഷി സർവവ്യാപിയാകുന്നു.[45] മനുഷ്യനേത്രങ്ങൾക്ക് കാണാനാവാത്ത പല കോണുകളിലൂടെയുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ സാധാരണ സിനിമയിൽപ്പോലും കാണാറുണ്ട്. അദൃശ്യനിരീക്ഷക സങ്കൽപത്തിന് ഇന്നും വലിയ മാറ്റമൊന്നും വന്നിട്ടില്ല.

ഓസുവിന്റെ *(Yasujiro Ozu- Japan)* ചിത്രങ്ങൾ അദൃശ്യനിരീക്ഷകന് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിനെക്കാൾ താഴ്ന്ന കോണിലൂടെയാണ് ഓസു ചിത്രീകരിക്കാറ്. ആറടി ഉയരമുള്ള വസ്തുവെ മൂന്നടി ഉയരത്തിൽ ക്യാമറ വെച്ചാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. നിലത്തിരിക്കുന്ന അതിഥിയുടെ കണ്ണിന്റെ സ്ഥാനത്താണ് ക്യാമറ. കസേരയിലല്ല നിലത്താണ് ജപ്പാൻകാർ സാധാരണ ഇരിക്കുന്നതെന്നറിയുമ്പോൾ അനുകരണാഖ്യാനം എത്രമാത്രം യോജിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാകും.

അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ സംവിധായകൻ തന്നെയാണെന്നും ലെൻസ് അയാളുടെ കണ്ണാണെന്നും വാദമുണ്ട്.[46] സംവിധായകന്റെ വൈകാരിക മനോഭാവമാണ് കട്ടിലൂടെ *(cut)* പ്രകടമാവുന്നത്. ക്യാമറ തന്നെയാണ് കഥ പറയുന്നയാളെന്നും ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകോണാണ് അതെന്നും മറ്റു ചിലർ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ അങ്ങനെ സ്ഥലം *(Space)*, വീക്ഷണകോൺ *(Point of View)*, ആഖ്യാതാവ് *(Narrator)* എന്നിവയ്ക്കെല്ലാമുള്ള ഉത്തരമായി.

ക്യാമറാചലനത്തെ ശരീരചലനവുമായി താരമ്യപ്പെടുത്തുന്നതാണ് അനുകരണസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ മറ്റൊരു രീതി. ക്യാമറ സമാന്തരമായോ, ലംബമായോ ചലിപ്പിക്കുന്നത് *(Panning and Tilting)* തലതിരിക്കലിനും തലയുയർത്തലിനും തുല്യമാണ്. ക്യാമറ മുന്നോട്ടോ പിന്നോട്ടോ സഞ്ചരിക്കുന്നത് *(Track Shot)* ആളുകൾ മുന്നോട്ടോ പിന്നോട്ടോ പോകുന്നതിന് സമാനം.

---

45) Montagu, Ivor, *Film World: A guide to Cinema*, 1964, P: 102

46) Metz, *Christian, Film Language: A Semiotics to the Cinema*,1990, P: 68

2.9.3 വിവരണ സിദ്ധാന്തം

സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തെ ഭാഷയോടുപ്പിക്കുന്നതാണ് വിവരണ സിദ്ധാന്തം. നോവൽ, ചെറുകഥ, കവിത തുടങ്ങിയവയോട് സിനിമയെ സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇതിൽ ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയെ നോവലായോ കഥയായോ കണക്കാക്കുന്നവരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ കഥ പറയുകയാണ് ആഖ്യാതാവ് ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികാരവിചാരങ്ങളെ ആഖ്യാതാവ് വിവരിക്കുന്നു. അയാൾ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നില്ല. വിവരണ *(Diegesis)* ത്തിൽ റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുകയാണ്. അനുകരണത്തിൽ പ്രതിനിധാനവും *(Representation)*.

ആഖ്യാനം ഭാഷാപരമായ പ്രവർത്തനമാണെന്ന് വാദിച്ച പ്ലാറ്റോയാണ് വിവരണ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവ്. രണ്ടുതരം ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ച് പ്ലാറ്റോ പറയുന്നു. ഒന്ന് കവി സ്വയം സംസാരിക്കുന്നത് *(Diegresis)*. ഭാവഗീതം ഉദാഹരണം. *രണ്ട് കവിക്കുവേണ്ടി കഥാപാത്രം സംസാരിക്കുന്നത്.*[47] *(Mimesis)*. ഇതിൽ ആദ്യം പറഞ്ഞ രീതിയെ സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വികസിപ്പിച്ചത് മുഖ്യമായും ഭാഷാശാസ്ത്ര ചിന്തകരാണ്. ഭാഷ, സാഹിത്യം എന്നിവയുമായാണ് സിനിമയ്ക്ക് ബന്ധമെന്ന് അവർ വാദിച്ചു. ഭാഷാപരമായ ധാരണയെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ് *Diegetic* എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ആനുകരണാഖ്യാനത്തിന്റെ മൂർത്തരൂപമായ നാടകത്തെപ്പോലും സാഹിത്യവൽക്കരിച്ച് വിവരണ പാരമ്പര്യത്തിൽ പെടുത്താൻ ബെർട്ടോൾട് ബ്രഹ്ത് ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എപ്പിസോഡുകളായുള്ള ഘടന, ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം പുറത്തു നിന്ന് കേൾക്കുന്ന ശബ്ദ വിവരണം *(Voice Over Commentary)* എന്നിങ്ങനെ ബ്രഹ്ത് ഉപയോഗിച്ച സങ്കേതങ്ങളെല്ലാം വിവരണഘടകങ്ങളാണ്.

വിവരണപാരമ്പര്യത്തെ വികസിപ്പിച്ചവരിൽ പ്രധാനികൾ ഭാഷാ ശാസ്ത്ര ചിന്തകരാണ്. ഭാഷ, സാഹിത്യം എന്നിവയുമായാണ് സിനിമാ സാഹിത്യത്തിന് ബന്ധമെന്ന് അവർ വാദിച്ചു. ഘടനാവാദവും ചിഹ്നശാസ്ത്രവും വളർന്നുവന്നതോടെ മാധ്യമങ്ങളെ ഭാഷാരീതിയിൽ സമീപിക്കുന്നത് വ്യാപകമായി. ഭാഷാ

---

47) Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy,* 1986, P: 87

വ്യവസ്ഥയെന്ന നിലയ്ക്ക് മിക്ക മാധ്യമങ്ങളെയും ചിഹ്നശാസ്ത്രപണ്ഡിതർ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. *എല്ലാ ആഖ്യാനങ്ങളും ഭാഷാസങ്കേതങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നു*[48] എന്നാണ് റൊളാങ് ബാർത്തിന്റെ വാദം. ആഖ്യാനമെന്നത് പ്രേഷിതനിൽ നിന്ന് സ്വീകർത്താവിലേക്കുള്ള സംപ്രേഷണമാണെന്നും ബാർത്ത് പറയുന്നു.

2.9.3.1 സിനിമാവായന

ഭാഷയും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യം ആദ്യം വിശദീകരിച്ചത് റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റുകളാണ്. സിഗാ വെർത്തോവ്, കുലെഷോവ്, പുഡോവ്കിൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ലേഖനങ്ങൾ ഉദാഹരണം. പിൽക്കാലത്ത് *ജെയിംസ് മൊണോക്കോയെപ്പോലുള്ളവർ* *സിനിമാ വായന*[49] എന്ന സങ്കല്പനം വികസിപ്പിച്ചത് വിവരണസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താലാണ്. പുസ്തകം പോലെ സിനിമയും വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുമെന്നാണ് വാദം. *ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഭാഷയാണ് സിനിമ. ക്യാമറ കൊണ്ടാണ് ആ ഭാഷ എഴുന്നത്. ഫ്രെയിമുകളാണ് അതിലെ അക്ഷരങ്ങൾ. പല ഫ്രെയിമുകൾ ചേരുമ്പോൾ ഷോട്ടുകളാകുന്ന വാക്കുകൾ ജന്മമെടുക്കുന്നു. പല ഷോട്ടുകൾ ചേരേണ്ടതുപോലെ ചേരുമ്പോൾ രംഗങ്ങൾ അഥവാ ആ ഭാഷയിലെ വാചകങ്ങൾ ജനിക്കുന്നു. അനേകം വാക്യങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ഒരു അധ്യായത്തിന്റെ സ്ഥാനമാണ് ഒരു സ്വീക്വൻസിനുള്ളത്.*[50] വിഖ്യാത ഫ്രഞ്ച് സംവിധായകൻ അലൻ റെനെ തന്റെ ചിത്രങ്ങളോരോന്നും വായനയുടെ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിധമാണ് തയ്യാറാക്കിയതെന്നത് സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിനുദാഹരണമായി നിരൂപകർ എടുത്തുകാണിക്കുന്നു.[51]

---

48) Barthes Roland, *Introduction to the structural Analysis of Narrative, in Image- Music Text,* 1977

49) Monoco, James, *How to read a film*, 1977

50) ശ്രീകുമാരൻതമ്പി, *സിനിമ: കണക്കും കവിതയും*, 2010, പുറം 45

51) ഗോവിന്ദനുണ്ണി വി.ആർ., *ചലച്ചിത്രദർശനം*, 2006, പുറം 12

2.9.3.2 സിനിമയും നോവലും

നോവലിനോട് സിനിമയെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പലതരം വാദങ്ങളുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. *നോവലിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്കാണ് സിനിമ കടന്നുവന്നതെന്നതിനാൽ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തോടാണ് അതിന് കൂടുതൽ ബന്ധമെന്ന്* കോളിൻ മക്കാബ് വാദിക്കുന്നു. ആദ്യകാലം മുതലേ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കുന്ന പ്രവണതയുണ്ടായിരുന്നത് ഈ വാദത്തിന് ബലം കൂട്ടുന്നു. *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ യഥാതഥ നോവലിന് (Realist Novel) സദൃശമാണ് ആഖ്യാന സിനിമ. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ, അവരുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ എപ്പോഴും ക്യാമറയാൽ ഫ്രെയിം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നോവലിന്റെ അതിഭാഷയ്ക്ക് തുല്യമാണിത്. ക്യാമറ, സംഭാഷണം, ആംഗ്യങ്ങൾ, സംഗീതം, നിറം, പ്രകാശവിന്യാസം, വസ്ത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ആഖ്യാനപരമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.*[52] ക്യസ്റ്റ്യൻമെറ്റ്സ് കാവ്യ സിനിമ, നോവൽ സിനിമ എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് വിഭാഗങ്ങൾ കൽപിക്കുന്നു. *കാവ്യസിനിമയിൽ നിന്ന് നോവൽ സിനിമയിലേക്കുള്ള മാറ്റമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ രംഗത്തുണ്ടായ*[53]തെന്നാണ് മെറ്റ്സിന്റെ വാദം.

നോവലിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ സിനിമയിലും ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ബർഗ്മാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[54] ഭൂതകുലാഖ്യാനം *(Flash Back)* ഉദാഹരണം. മഹാകാവ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് നോവലും പിന്നീട് സിനിമയും ഈ സങ്കേതം സ്വീകരിക്കുകയായിരുന്നു. ട്രോജൻയുദ്ധം കഴിഞ്ഞ് പത്തുവർഷം കഴിഞ്ഞാണ് ഒഡീസി ആരംഭിക്കുന്നത്. മിൽട്ടന്റെ പറുദീസാ നഷ്ട *(Paradaise lost)* മാകട്ടെ സംഭവങ്ങളുടെ മധ്യഭാഗത്തു നിന്നാണ് തുടങ്ങുന്നത്. നടുവിൽ നിന്നോ ഒടുവിൽ നിന്നോ തുടങ്ങി ഭൂതകാലത്തേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ഈ രീതിയെ ഇൻ മീഡിയാസ് രെസ് *(In medias res or In the middle of the action)* എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്.

---

52) Maccabe, Colin, *Tracking the Signifier: Theoretical Essayson on Film, Linguistics, Literature,* 1985, P: 72

53) Metz Christain, *Film Language*, A Semiotics of the Cinema, 1990, P: 57

54) Bergman, Ingmar, *Film: A Montage of Theories,* Edited by Richard Dyer, 1966, P: 144

ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന് മൂന്ന് അടിസ്ഥാന ധർമ്മങ്ങളാണുള്ളത്; ഒന്ന്, മറ്റു വിധത്തിൽ ലഭ്യമാകാത്ത വിവരങ്ങൾ നൽകുക, രണ്ട്, ഭൂതകാലസംഭവത്തെ നാടകീയമാക്കുക, മൂന്ന്, ഭൂതകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും ബന്ധിപ്പിച്ച് വിശദീകരിക്കാൻ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് സാധിക്കാതെ വരുമ്പോൾ അക്കാര്യം ഏറ്റെടുക്കുക. സിനിമയിൽ എല്ലാ ഭൂതകാലാഖ്യാനവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമയാകണമെന്നില്ല. ആരാണ് ഓർമിക്കുന്നതെന്ന് ചിലപ്പോൾ വ്യക്തമാവുകയില്ല. ക്യാമറ തന്നെ ആ ദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കും.

1960കളിൽ പ്രയോഗത്തിൽ വന്ന ഭാവികാലാഖ്യാന *(Flash Forward)* ത്തിനും നോവലുമായി ബന്ധമുണ്ട്. വരാനിരിക്കുന്ന വിമർശനങ്ങൾ മുൻകൂട്ടിക്കണ്ട് മറുപടി പറയുന്ന, പ്രസംഗത്തിലെ തന്ത്രമാ*(Prelopsis)* ണിതിന്റെ ആദ്യമാതൃക. ഇതുപോലെ, വരാനിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ സങ്കല്പിച്ച് ചിത്രീകരിക്കുകയാണ് ഭാവികാലാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്.

2.9.3.3 സിനിമയും കവിതയും

കവിതപോലെ വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ് സിനിമയെന്ന വാദവും വിവരണസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നതാണ്. ക്രിസ്റ്റ്യൻമെറ്റ്സ് കാവ്യസിനിമ *(Poetic Cinema)* എന്ന സങ്കല്പനം തന്നെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. യൂറി ടിന്യാവോ സിനിമയിലെ ദൃശ്യത്തെ കവിതയിലെ വരിയോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുകയും, ഉപമ, രൂപകം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയിലും കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.[55] *സിനിമ കാവ്യദേവതയാണെന്നും യന്ത്രവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു (Mechanised Muse) എന്ന വ്യത്യാസം മാത്രമേയുള്ളൂവെന്നുമാണ്* മറ്റൊരു നിരീക്ഷണം.[56] സിനിമയുടെ ഘടനയെ നാടകീയഘടന *(Dramatic Structure)* ഭാവഗാനാത്മക ഘടന *(Lyrical Structure)* എന്നിങ്ങനെ തരം തിരിക്കുന്നുമുണ്ട് പല നിരൂപകരും. ബിംബങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലാണ് പ്രധാനമായും

55) Tynianov, Yuri, *On the Foundations of Cinema*,1981, P: 37

56) Meed, Margarat, *Culture and Commitment,* 1975, P: 46

സിനിമയെ കവിതയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. കവിതയിൽ ബിംബങ്ങൾ *Image* പ്രധാനമാണ്. സിനിമ ആദ്യന്തം ദൃശ്യങ്ങൾ *(Images)* നിറഞ്ഞതാണെ ങ്കിലും അവയിൽ നിന്നും തെരഞ്ഞെടുത്ത ചില ദൃശ്യങ്ങളെ ദൃശ്യബിംബങ്ങ *(Visual Image)*ളാക്കാറുണ്ട്. ഇത് കാവ്യബിംബത്തിന് സമാനമാണെന്നാണ് വാദം. കവിതയിലെന്നപോലെ ആഴത്തിലുള്ള അർത്ഥങ്ങളും ധ്വനിയും ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾക്കുണ്ടാകും.

താളത്തിന്റെ കാര്യത്തിലാണ് മറ്റൊരു സാദൃശ്യം. കവിതയിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും താളം പ്രധാനമാണ്. *സീക്വൻസുകളുടെ ശ്വാസോച്ഛ്വാസമാണ് താളമെന്ന് ബെർഗ്മാൻ*[57] സംസാരത്തിന്റെ പാറ്റേൺ, സൗണ്ട് ഇഫക്റ്റ്, സംഗീതം, ദീർഘദൃശ്യങ്ങളും ഹ്രസ്വദൃശ്യങ്ങളും തമ്മിൽ കലർത്തൽ, ആവർത്തന സ്വഭാവത്തോടെ ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കൽ, തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് താള മുണ്ടാക്കുന്നത്.

2.9.3.4 എതിർവാദങ്ങൾ

ഇന്നും ഭാഷ തന്നെയാണ് പ്രധാന ആശയവിനിമയ മാർഗമെന്നതിനാൽ ഭാഷാധിഷ്ഠിത ആഖ്യാനവുമായി മറ്റുള്ളവയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നത് തുട രുകയാണ്. എന്നാൽ, സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന താണ് സിനിമാഖ്യാനമെന്ന വാദത്തിനെതിരെ നിരവധി എതിർവാദങ്ങളുമുണ്ട്. സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിൽ സാജാത്യത്തെക്കാൾ വൈജാത്യമാണ് കൂടു തലെന്നതാണ് പ്രധാനവാദം. *ആന്തരിക ജീവിതത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളായ കിനാവ്, ഓർമ്മകൾ, ഭാവന, ഭ്രമാത്മക സങ്കല്പം തുടങ്ങിയവ ക്യാമറക്കണ്ണിനപ്പുറ ത്താണെ*[58]ന്ന് ജോർജ്ജ് ബ്ലൂസ്റ്റോൺ പറയുന്നു. ഓരോ മാധ്യമവും വ്യത്യസ്ത മണ്ഡലങ്ങളെയാണ് ഉത്തേജിപ്പിക്കുകയും പ്രവർത്തനക്ഷമമാക്കുകയും ചെയ്യു ന്നത്. സിനിമയിലെ വീക്ഷണകോൺ *(Point of view)* സാഹിത്യത്തിലേതിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ ഉത്തമ പുരുഷ ആഖ്യാതാ

---

57) Bergman, Ingmar, *Introduction of Screen & Plays of Imgmar Bergman*, 1960,P: 5

58) Blue Stone, George, *Novels in to Film*, 1957, P: 13

വിന്റെ *(First Person Narrator)* വീക്ഷണകോൺ അയാളുടെ കാഴ്ചകളിലും ചിന്തകളിലും ഒതുങ്ങുന്നു. സിനിമയിലാകട്ടെ ഉത്തമപുരുഷൻ ആത്മഗതങ്ങളോ അശരീരിയോ ഉപയോഗിക്കുമെങ്കിലും അയാൾ സാക്ഷ്യം വഹിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ പോലും തിരശ്ശീലയിൽ വരും. സാഹിത്യത്തിലെ കഥപറയൽ ജീവിതത്തിലെ കഥപറയലിന് തുല്യമാണെന്നാണ് സങ്കല്പം. ഓരോ കഥയ്ക്കും പറയുന്നയാളും കേൾക്കുന്നയാളുമുണ്ടാകും. സിനിമയ്ക്ക് ഇത് ബാധകമല്ല. അവസരത്തിനനുസരിച്ച് അത് ദൃശ്യശ്രാവ്യ പ്രദർശനം നടത്തുകയാണ്. ഭാഷകശ്രോതാവ് ബന്ധമില്ലാതെയാണ് സിനിമയിൽ അശരീരി *(Voice Over)* ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഭാഷയ്ക്കും വ്യാകരണത്തിനും നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യമുണ്ട്. സാഹിത്യകാരന്റെയും വായനക്കാരന്റെയും തലയിൽ സ്വന്തമായി നിഘണ്ടുവുണ്ട്. ചലച്ചിത്രകാരന് ഇതില്ല. എഴുത്തുകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷാ ചിഹ്നങ്ങൾ വ്യാകരണം, സംസ്കാരചരിത്രം എന്നിവയാൽ ശുദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നും നിത്യജീവിതത്തിൽ ജനങ്ങൾ വാക്കുകളിലൂടെയാണ്, ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയല്ല സംവദിക്കുന്നതെന്നും പ്രശസ്ത സംവിധായകൻ പസോളിനി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *അമൂർത്തപദശേഖരമുള്ള സിനിമ രൂപകാത്മകമാണ്. അർത്ഥമില്ലാത്ത കുറേ ചിഹ്നങ്ങളാണതിൽ. അതിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകർ അർത്ഥമുണ്ടാക്കിയെടുക്കുകയാണ്. സിനിമയ്ക്ക് അൽപമെങ്കിലും അടുപ്പം കവിതയോടാണ്.*[59] മനുഷ്യരിൽ ഛായകളുടെ *(Images)* വലിയൊരു ലോകമുണ്ട്. ഓർമ്മകളുടെയും സ്വപ്നത്തിന്റെയും ലോകം. ഒരു ഓർമ്മയെ നാം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയാണെങ്കിൽ അതൊരു സിനിമാസീക്വൻസ് തന്നെയാവും. വിദൂരദൃശ്യവും സമീപദൃശ്യവുമൊക്കെ അതിൽ ഉണ്ടാകും.

ദൃശ്യങ്ങൾ സ്വയം സംസാരിക്കും. ആരോടും മിണ്ടാതെ തെരുവിലൂടെ നടക്കുന്ന ഒരാളുടെ ദൃശ്യവും പ്രേക്ഷകരോട് പലതും സംവദിക്കുന്നുണ്ട്. തെരുവിന്റെ അന്തരീക്ഷം, ജനങ്ങൾ, അവരുടെ മുഖഭാവം, വാഹനങ്ങൾ, ട്രാഫിക്

59) Pasolini, Pier Paolo, *The Cinema of Poetry* in *Heretical Empericism*, 1988, P: 37,38

ചിഹ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഒരുപാട് കാര്യങ്ങൾ നിശ്ശബ്ദമായി വിളിച്ചു പറയുന്നു. മൂർത്തവസ്തുക്കളുടെ നിരയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഛായകളുപയോഗിച്ച് സ്വന്തമായ അന്വേഷണത്തിലൂടെ ഓരോ ചലച്ചിത്രകാരനും തന്റേതായ ചലച്ചിത്രഭാഷയും വ്യാകരണവും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുകയാണ്. മുൻഗാമികൾ സൃഷ്ടിച്ചുവെച്ച വ്യാകരണത്തെ അയാൾ പിൻതുടരാറുണ്ടെങ്കിലും ആത്മനിഷ്ഠത കൂടുതലാണ് ചലച്ചിത്രഭാഷക്കും വ്യാകരണത്തിനും.

ഗദ്യപദ്യങ്ങളെ സിനിമയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് വിശാലാർത്ഥത്തിൽ മാത്രമാണ്. ഭാഷയെപ്പോലെ സിനിമാഭാഷ ദൈനംദിന ആശയ വിനിമയത്തിനുപയോഗിക്കുന്നതല്ല. *ഒരു സൃഷ്ടിയെന്ന നിലയിൽ സിനിമ മൗലികമായ ചില ചിഹ്നശാസ്ത്ര നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കുന്നുണ്ട്. അതില്ലാതെ ഒരു ആശയവിനിമയവും നടക്കില്ല. ഭൂതകാലം പോലും സിനിമയിൽ വർത്തമാനകാലമായാണ് വരുന്നത്. അനുഭവങ്ങളെ വർത്തമാനകാലത്തിൽ പുനരുൽപാദിപ്പിച്ച് കാട്ടുകയാണ് ക്യാമറചെയ്യുന്നത്.*[60]

ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിലെ സൂചകവും *(Signifier)*, സൂചിതവും *(Signified)*, ലാംഗും *(Langue)*, പരോളും *(Parole)* ഒക്കെ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ അത്ര എളുപ്പമല്ല. ഇക്കാര്യം ക്രിസ്ത്യൻമെറ്റ്സ് വിശദീകരിക്കുന്നു. *വാക്കുകളിൽ സൂചിതവും സൂചകവും തമ്മിൽ അകലമുണ്ട്. Sadness എന്നവാക്ക് Sad-ness എന്നിങ്ങനെ സൂചകങ്ങളാക്കി മാറ്റാം. സന്തോഷമില്ലായ്മ എന്ന സങ്കല്പനമാണതിന്റെ സൂചിതം. സിനിമയിൽ അത് ഒരു കുട്ടി കരയുന്നതാകാം. ഒരു യുവാവ് പാർക്കിൽ ഒറ്റക്കിരിക്കുമ്പോൾ ദമ്പതികൾ ചിരിച്ചുല്ലസിച്ച് കടന്നുപോകുന്നതാകാം.*[61] സിനിമയിൽ ദു:ഖമെന്നത് ഒരു സങ്കല്പനമല്ല; യഥാർത്ഥസാഹചര്യമാണ്. ദു:ഖിക്കുന്ന കുടുംബം, ദുഖിക്കുന്ന വ്യക്തി ഒക്കെയാണ്. അതിനാൽ സിനിമയിൽ വ്യാച്യാർഥത്തെയും വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തെയും വേർതിരിക്കാനാവില്ല. ഒരേ സമയം

60) Metz Christain, *Film Language*, P: 105

61) Ibid, P: 107

വാച്യാർത്ഥ്യവും വ്യംഗ്യാർത്ഥവും വരും.

സിനിമയിൽവ്യാകരണത്തെറ്റില്ല. *He see a man* എന്നത് വ്യാകരണത്തെറ്റാണെന്നും *He sees a man* എന്നാണ് വേണ്ടതെന്നും നമുക്കറിയാം. എന്നാൽ സിനിമയിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളെ കാണുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ കട്ടിനുപകരം ഡിസോൾവ് ഉപയോഗിച്ചാൽ വ്യാകരണം തെറ്റുമോ എന്നദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നു. സിനിമയേയും സാഹിത്യത്തെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള മറ്റു പ്രധാന വാദങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു:

> *ഒരു കഥാപാത്രം സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ അയാളുടെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ ആ സംഭാഷണത്തിനു മുമ്പോ പിമ്പോ ആവിഷ്കരിക്കാനേ നോവലിസ്റ്റിന് കഴിയുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ സംഭാഷണത്തോടൊപ്പം കഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്തസംഘർഷങ്ങളെ വെളിവാക്കാൻ സമീപദൃശ്യം ചലച്ചിത്രകാരനെ സഹായിക്കുന്നു.*[62]

> *കഥാ, നോവൽ രചിതാക്കൾ ഖണ്ഡികകളും പുറങ്ങളും അധ്യായങ്ങളും പരത്തിയെഴുതുന്ന വിവരണാഖ്യാനങ്ങൾ സിനിമയിൽ കേവലമൊരു രംഗപശ്ചാത്തലവിന്യാസത്തിലൂടെയോ ആനുഷംഗികമായൊരു ദൃശ്യസന്നിവേശത്തിലൂടെയോ പലപ്പോഴും സാധിച്ചെടുക്കാവുന്ന എളുപ്പപ്പണിയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്.*[63]

> *ഒരു വാക്കിന് ഒന്നിലേറെ അർഥങ്ങളുണ്ടാവാം. പക്ഷെ, ഒരു ദൃശ്യത്തിന് ഒരർഥമേയുള്ളൂ. ഭാഷയുടെ കാര്യത്തിൽ വാക്കിലും വാക്യത്തിലും ഖണ്ഡികയിലുമൊക്കെ ധ്വനിയാവാമെങ്കിലും ദൃശ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ദൃശ്യസംയോജനത്തിലൂടെയേ ധ്വനി കാര്യമായി സാധിക്കൂ.*[64]

---

62) വിജയകൃഷ്ണൻ, *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ*, 1996, പുറം: 40
63) അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *സിനിമ, സാഹിത്യം, ജീവിതം*, 2007, പുറം: 23
64) രാധാകൃഷ്ണൻ സി., *സിനിമയുടെ തനിമ*, 1991, പുറം: 58

കഥയിലും നോവലിലുമെന്നപോലെ ശ്ലഥചിന്തകളും തുടർച്ചതെറ്റുന്ന ഓർമകളും മുറിഞ്ഞുമുറിഞ്ഞു മുന്നേറുന്ന കാലപ്രവാഹവും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക പ്രയാസ മാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ ഏകാഗ്രത കുറയാനും കാണിയെ അസ്വ സ്ഥമാക്കാനും മാത്രമേ അതുപകരിക്കൂ.[65]

വസ്തുവിനെ അതായിത്തന്നെ കാണിക്കുന്നതിനാൽ സിനിമയിൽ ഉപമയില്ല പ്രതീകമേയുള്ളൂ. സാഹിത്യത്തിൽ ഇവ രണ്ടുമുണ്ട്[66]

ഒന്നിലധികം സംഭവങ്ങൾ ഒരേസമയത്ത് കാണിക്കാനും സിനിമയിൽ സാധിക്കും. സ്പ്ലിറ്റ് സ്ക്രീ *(Split Screen)*നുപയോഗിച്ചോ കഥാപാത്രത്തെ പാശ്ചാത്തലത്തിലോ വിദൂരസ്ഥലത്തോ വിന്യസിച്ചോ ഇത് ചെയ്യാറുണ്ട്. *അനേകം സംഭവങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കാഴ്ചക്കാരന് കഴിയുന്നതിനാൽ ധ്വന്യാ ത്മകവും ചമൽക്കാരഭരിതവുമായ സംഭവപരമ്പരകൾ തന്നെ ഇത്തരത്തിൽ പ്രധാന സംഭവവുമായി ഇണക്കിച്ചേർത്ത് നാടകീയതയും ദൃശ്യാനുഭൂതിയും പതിന്മടങ്ങായി വർധിപ്പിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് സാധിക്കും.*[67] സാഹിത്യത്തിൽ ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായി കാര്യങ്ങൾ വിവരിക്കുക തന്നെ വേണം.

2.9.4 ആഖ്യാനവും പ്രേക്ഷകരും

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിന് നാടകം, ചിത്രം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലക ളോടാണോ ഭാഷ, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയവയോടാണോ ബന്ധമെന്നതിനെക്കുറി ച്ചുള്ള ചർച്ചകളും സിദ്ധാന്തരൂപീകരണങ്ങളും തുടരുകയാണ്. നാടകം, ചിത്ര കല, ഫോട്ടോഗ്രാഫി, കവിത, കഥ, ശിൽപകല, നൃത്തം തുടങ്ങിയവയുടെ സമന്വയമാണ് സിനിമയെന്നും ഇവയുടെയെല്ലാം ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ സിനി

65) ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം, *കഥയും തിരക്കഥയും*, 2005, പുറം: 93

66) വിജയകൃഷ്ണൻ, *തിരക്കഥയും സിനിമയും*, 2009, പുറം: 20

67) മുരളീകൃഷ്ണ(ഡോ.), *സിനിമ വീഡിയോ ടെക്നിക്*, 2008, പുറം: 292

മാഖ്യാനത്തെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്നുമുള്ള വാദങ്ങളും പ്രബലമാണ്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ മേൽപറഞ്ഞ സിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുയർന്ന പ്രധാനവിമർശനം അവയിലൊന്നും പ്രേക്ഷകരെ പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. മായക്കാഴ്ചാ നിർമ്മാണത്തിന്റെ ഇരകൾ മാത്രമായി അവരെ കണക്കാക്കുന്നു. അനുകരണസിദ്ധാന്തം മാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ മാനസിക പ്രക്രിയക്ക് അൽപമെങ്കിലും അവസരം നൽകുന്നത്. ഐസൻസ്റ്റീൻ ഇക്കാര്യത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് സിനിമാഖ്യാനത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രധാന സ്ഥാനം നൽകുന്ന ജ്ഞാനനിർമ്മിതി സിദ്ധാന്തം പ്രസക്തമാകുന്നത്. ജ്ഞാന നിർമ്മിതി സിദ്ധാന്ത *(Constructivist Theory of Psyhological Activity)* പ്രകാരം കാണുന്നതും ചിന്തിക്കുന്നതുമെല്ലാം സജീവവും ലക്ഷ്യകേന്ദ്രിതവുമായ പ്രക്രിയകളാണ്. ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ വഴി മാത്രമല്ല, അഭ്യൂഹങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിധിനിർണയിച്ച് കൂടിയാണ് നാം വീക്ഷിക്കുന്നത്. കാണുമ്പോൾ താരതമ്യം നടത്തുക, പഴയകാര്യങ്ങൾ ഓർക്കുക, വിലയിരുത്തുക തുടങ്ങിയ പല കാര്യങ്ങളും മനസ്സിൽ നടക്കുന്നു. കാഴ്ച നിർജീവമായ പ്രക്രിയയല്ല, എന്നർത്ഥം. അനവധി മാനസിക പ്രക്രിയകളിലൂടെ പ്രേക്ഷകർ അറിവ് നിർമിക്കുകയാണ്.

സിനിമ കാണുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യവിവരങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പ്രേക്ഷകർ കഥ നിർമിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ബുദ്ധിശക്തിക്കും , അവബോധത്തിനും അതിൽ പ്രമുഖ സ്ഥാനമുണ്ട്. ഓരോ സിനിമയും നമോടാവശ്യപ്പെടുന്നത് ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ ട്യൂൺചെയ്ത് വെക്കാനും തന്ന വിവരങ്ങളിലൂടെയും ഊഹിക്കാനുള്ള കഴിവിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒരു കഥ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാനുമാണ്. കഥയുണ്ടാക്കുന്നതിന് അവരെ സഹായിക്കുന്ന ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളാണ് ക്യാമറ ഉൾപ്പെടെയുള്ള പലതും. ഏതൊരാഖ്യാനത്തിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും രാഷ്ട്രീയ നിലപാടുകളും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടാവും.

സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനങ്ങൾ മാനസിക പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. ഒരു ദൃശ്യമോ ശബ്ദമോ ന്യായീകരിക്കത്തക്കതോ, വസ്തുനിഷ്ഠ യാഥാർത്ഥ്യമോ അല്ലെങ്കിൽ അത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ

പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർ കരുതും. അവർ ഏതിൽനിന്നും കഥയുണ്ടാക്കിയെടുത്തോളും.

2.9.5. സിനിമാഖ്യാനതത്വങ്ങൾ

സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും കഥാജനകം *(Fabula)*, കഥാജനിതം *(Syuzhet)*, ശൈലി *(style)* എന്നിവ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മുഖ്യഘടകങ്ങളാണ്.

കഥാജനകം എന്നാൽ സിനിമയുടെ കഥയല്ല. *അത് ഒരിക്കലും വസ്തുതാപരമായി സ്ക്രീനിലോ ശബ്ദപഥത്തിലോ (sound track) അവതരിപ്പിക്കാനാവില്ല. അത് ഊഹിക്കാനേ കഴിയൂ; തരാൻ കഴിയില്ല*[68]. അനുമാനങ്ങളുടെ സമുച്ചയമാണത്. കഥാജനകം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിന് പ്രേക്ഷകർ ചില പ്രതിഭാസങ്ങളെ നിർവചിക്കുന്നു. പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതാണ് ആഖ്യാനയുക്തി *(Narrative Logic)*.

സിനിമയിലെ കഥാജനിതമാകട്ടെ അതിന്റെ നാടകീയതയാണ്. പ്രേക്ഷകർക്ക് കൂട്ടിച്ചേർക്കാനും അനുമാനിക്കാനുമുള്ള സൂചനകളാണ്. കഥാജനിതവും ശൈലിയും വഴി പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിച്ച് കഥാജനകം നിർമിക്കുന്നതിലേക്ക് അവരുടെ മനസ്സിനെ നയിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് സിനിമയിലെ ആഖ്യാനം.

2.9.6 സിനിമയിലെ കാലവും സ്ഥലവും

സിനിമയുടെയും പ്രധാനഘടകങ്ങൾ സ്ഥലവും കാലവുമാണ്. ഇവയെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കും എന്നതാണ് ആഖ്യാനത്തിലെ വെല്ലുവിളി. കാലത്തെ അഥവാ സമയത്തെ മൂന്നുവിധത്തിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാറ്. ഒന്ന്, യഥാർത്ഥകാലം *(Real Time)*: സംഭവം നടക്കുന്ന അത്രയും

---

68) Tynianov, yuri, *On the Foundations of Cinema*, P: 84

സമയംകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനവും നടക്കുന്നു. ഇറാൻ ചിത്രങ്ങളായ മിറർ,[69] നാനെ ലൈല ആന്റ് ചിൽഡ്രൻ[70] എന്നിവ ഉദാഹരണം.

രണ്ട്: കാലത്തെ വലിച്ചുനീട്ടൽ: യഥാർത്ഥ ലോകത്ത് സെക്കന്റുകൾകൊണ്ട് നടക്കുന്ന സംഭവം വളരെ നേരമെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണിതിൽ. ഓൾ ക്രീക്ക് പാലത്തിലെ സംഭവം *(An occurance at Owl creek Bridge)*[71] എന്ന ചിത്രം ഉദാഹരണം. വധശിക്ഷ വിധിക്കപ്പെട്ട യുവാവിന്റെ കഴുത്തിൽ തൂക്കുകയർ വീഴുകയാണ്. അത് മുറുകുന്നതിനിടയിലുള്ള ഏതാനും സെക്കന്റുകളെ അരമണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള ചിത്രമാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. യുവാവിന്റെ വിചാരങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീന്റെ വിഖ്യാതമായ 'പോട്ടെംകിൻ പടക്കപ്പലി'ലെ ഒഡേസാപടവുകളിൽ നടക്കുന്ന വെടിവെപ്പ് ദൃശ്യം വിഖ്യാതമാണ്. *ഡബിൾ ബ്ലോ എന്നൊരു തന്ത്രത്തിലൂടെ ഈ സീക്വൻസിൽ സിനിമാറ്റിക് സമയത്തെ യഥാർത്ഥ സമയത്തെക്കാൾ സുദീർഘമാക്കിയ* കാര്യം നിരൂപകർ എടുത്തു പറയുന്നു.[72] ഒരു മിനുട്ടുകൊണ്ട് അവസാനിച്ച യഥാർത്ഥ സംഭവത്തെ ആറുമിനുട്ട് നീട്ടിയിരിക്കുന്നു ഇതിൽ. കാലത്തെ വലിച്ചു നീട്ടുന്ന രീതി ഇപ്പോൾ സാധാരണമായിട്ടുണ്ട്. എത്രയോ ദീർഘമായ കാലയളവിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ ഏതാനും മിനുട്ടുകളിലേക്ക് ചുരുക്കുന്നത് മൂന്നാമത്തെ രീതി. നൂറ്റാണ്ടുകളെ വരെ ഇങ്ങനെ ചുരുക്കാറുണ്ട്.

സെറ്റിലെ വസ്തുക്കളും, ഫീൽഡിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പക്ഷിമൃഗാദികളും മറ്റു സ്ഥാവരജംഗമവസ്തുക്കളും മുതൽ വാഹന നമ്പർ വരെ കാലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇവയുടെ സ്ഥാനം, നിറം, ശബ്ദം, കോൺ എല്ലാം ഫ്രെയിമുകളുടെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ തമ്മിലിണക്കുകയും ഇവയിലെ ചെറിയ മാറ്റങ്ങൾ പോലും കാലത്തിൽ വൻ വക്രത ഉളവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[73]

---

69) Mirror, , *Director: Jaffer Panahi*, 1997

70) Nane Laila and Children, Iran, 1997

71) An occurance at Owl creek bridge, France, Director: Rober, Enrico 1962

72) നീലൻ, മൊണ്ടാഷ്, *പാഠവും പഠനവും*, 2005, പുറം: 129

73) ചന്ദ്രശേഖരൻ എ., *ബോധതീരങ്ങളിൽ കാലം മിടിക്കുമ്പോൾ*, 2008, പുറം: 52

കാലത്തിലൂടെയെന്നപോലെ സ്ഥലത്തിലൂടെയുമാണ് അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സിനിമാ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലം പ്രധാനഘടകമാണ്. സിനിമയിൽ സ്ഥലം ഒരു പ്രതിനിധാനമാണ്. *പ്രത്യക്ഷലോകത്തിലെ സ്ഥലം എത്തുംപിടിയുമില്ലാത്തവിധം സങ്കീർണമാണ്. മനുഷ്യന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യം അതിന് ഫ്രെയിമിട്ട് പരിമിതപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് കാണുക എന്ന ക്രിയ നടക്കുന്നത്. സിനിമ അത് കുറേക്കൂടി വ്യക്തമായി ചെയ്യുന്നു.*[74] ലൊക്കേ*ഷനുകൾ സിനിമയുടെ അർഥതലവുമായി ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.*[75] സ്ഥലത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യാതെ സിനിമയിലെ ധ്വനിപാഠം കണ്ടെത്താനാവില്ല.

2.9.7 ചരിത്രപരമായ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങൾ *(Historical Modes of Narration)*

സിനിമയുടെ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളെ, നാലുതരത്തിലാണ് നിരൂപകർ ചരിത്രപരമായി തരംതിരിക്കുന്നത് *1) ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം(Classical Narration) 2) കലാസിനിമയുടെ ആഖ്യാനം(Art Cinema Narration), 3) പരിധീപരമായ (Parametric) ആഖ്യാനം. 4) ഗൊദാർദിയൻ ആഖ്യാനം (Godardian Narration).*[76]

ലോകമെമ്പാടുമുള്ള സിനിമകളെയെല്ലാം ഇവയിലേതെങ്കിലുമൊന്നിനു കീഴിൽ പെടുത്താമെന്നതാണ് എടുത്തുപറയേണ്ട സവിശേഷത. മറ്റ് ഏത് കലാരൂപത്തേക്കാളും സിനിമയിലുണ്ടാകുന്ന ശൈലീഭേദങ്ങൾ പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് ലോകമെമ്പാടും പെട്ടെന്നുതന്നെ വ്യാപിക്കുന്നു.

2.9.7.1 ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം

മുഖ്യധാരാസിനിമ എന്നറിയപ്പെടുന്ന വ്യവസായ സിനിമയുടെ ആഖ്യാ

74) മങ്കട രവിവർമ, *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, 2000, പുറം: 60
75) സാജൻ തെരുവപ്പുഴ, *ഫിലിം ഡയറക്ഷൻ*, 2006, പുറം: 44
76) Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film,1985, P:149*

നത്തിന് ലോകത്തെമ്പാടും ഏതാണ്ട് ഒരേ ഘടനയാണ്. അതിന് മാതൃകയായ താകട്ടെ ഹോളിവുഡ്ഡും. ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം വരെ ഫ്രാൻസായിരുന്നു സിനിമയുടെ കേന്ദ്രം. സിനിമ പിറന്നതുതന്നെ അവിടെയാണല്ലോ. പിന്നീട് സിനിമയുടെ തലസ്ഥാനമായി ഹോളിവുഡ് മാറി. ഇവിടെനിന്ന് പുറത്തിറങ്ങുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ലോകമാർക്കറ്റിൽ ആധിപത്യം നേടുകമാത്രമല്ല മറ്റു രാജ്യങ്ങളിലെ സിനിമാഖ്യാനത്തെ വൻതോതിൽ സ്വാധീനിക്കുകയും ചെയ്തു. 1917നുശേഷം ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള മുഖ്യധാരാ സിനിമ ഹോളിവുഡ് സ്റ്റുഡിയോ ശൈലിയിലേക്ക് മാറി. കഥ ഏതായാലും ഘടനക്ക് മാറ്റമില്ലായിരുന്നു. *സ്ഥിരം സൂത്രവാക്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്ന ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനത്തെ ചട്ടങ്ങൾ ലംഘിക്കാത്തതെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം എന്ന് വിളിച്ചുവരുന്നു.*[77]

മനഃശാസ്ത്രപരമായി നിർവചിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തികളായിരിക്കും ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയിലെ നായകർ. അവർക്ക് വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യങ്ങളുണ്ട്. അത് നേടുന്നതിനുള്ള ശ്രമത്തിനിടയിൽ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ കൃത്യവും വ്യക്തവുമാണ്. പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനുള്ള സമരത്തിലാണവർ ഏർപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ ഭാഗമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരുമായോ സാഹചര്യവുമായോ സംഘർഷത്തിലാവുന്നു. ഒന്നുകിൽ നിർണ്ണായകമായ വിജയം; അല്ലെങ്കിൽ പരാജയം - ഇതിലായിരിക്കും ചിത്രം അവസാനിക്കുക. പ്രശ്നം ഒന്നുകിൽ പരിഹരിക്കപ്പെടും; അല്ലെങ്കിൽ രൂക്ഷമാവും.

കഥാപാത്രത്തിനാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യം. പ്രശ്നങ്ങളുടെ ഇരയാകുന്ന ഇയാൾക്ക് വ്യക്തമായ ചില സ്വഭാവഗുണങ്ങളുണ്ടാകും. ഇയാളോട് പ്രേക്ഷകർ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കും വിധമാണ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ സംവിധാനം ചെയ്യുക. താരങ്ങളുടെ പിറവി ഇങ്ങനെയാണുണ്ടായത്. നാടകം, സാഹിത്യം (അനുകരണപാരമ്പര്യം, വിവരണപാരമ്പര്യം) എന്നിവയുടെ സ്വാധീനം ഈ സിനിമകളുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ കാണാം. മെലോഡ്രാമ, ജനപ്രിയ സാഹിത്യം എന്നിവയുടെ സ്വാധീനമുള്ളവയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ.

ഹോളിവുഡ് തിരക്കഥയ്ക്കും സ്ഥിരഘടനയുണ്ട്. നാലു ഘട്ടമാണിതിന്

77) Ibid, P: 157

1) സ്വച്ഛഘട്ടം; ശാന്തമായി കഥ ഒഴുകുകയാണിവിടെ. 2) സ്വച്ഛതയ്ക്ക് ഭംഗം: കഥയുടെ മുന്നോട്ടുപോക്കിന് തടസ്സമുണ്ടാവുന്നു 3) സംഘർഷം: തടസ്സം ഇല്ലാതാക്കാനുള്ള ശ്രമം സംഘർഷമായി വളരുന്നു 4) തടസ്സം നീങ്ങൽ. നോവൽ ശൈലിയിലുള്ള നിർമ്മിതി എന്നും ഈ ഘടനയെ വിളിക്കാറുണ്ട്.

സ്ഥലപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ യഥാതഥരീതിയിലായിരിക്കും *(Realistic).* പത്രമാപ്പീസ് ആണ് കഥാസ്ഥലമെങ്കിൽ അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കാണിക്കും. ടൈപ്പ് റൈറ്ററും കടലാസുകളും ഡസ്കും ടെലിവിഷനുമെല്ലാം അതേപോലെ ചിത്രീകരിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി വരുത്തും. ക്ലൈമാക്സ് ആകട്ടെ സമയബന്ധിതമായിരിക്കും. നായകന് ലക്ഷ്യം നേടാനുള്ള സമയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അന്തിമ സമയം *(Dead line)* ആണത്.

സാധാരണ ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയിൽ രണ്ട് ഇതിവൃത്തരേഖയുണ്ടാകും. 1) റൊമാൻസ്: ഇത് കാമുകീകാമുകന്മാർ തമ്മിലോ ഭാര്യാഭർത്താക്കൻമാർ തമ്മിലോ ഉള്ളതാകാം. 2) സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ: തൊഴിൽപ്രശ്നം, യുദ്ധം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഇതിൽപെടും. ഓരോ ഇതിവൃത്തരേഖയ്ക്കും ഓരോ ലക്ഷ്യവും തടസ്സവും ക്ലൈമാക്സും ഉണ്ടായിരിക്കും. അവ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും പരസ്പരാശ്രിതമാണ്. ക്ലൈമാക്സിൽ രണ്ട് ഇതിവൃത്തങ്ങളും കൂടിച്ചേരും. ഒന്നിലെ പ്രശ്നത്തിന്റെ പരിഹാരം മറ്റേതിന്റെ പരിഹാരത്തെയും സഹായിക്കും. നിശ്ശബ്ദകാലത്ത് ഹോളിവുഡ് സിനിമയിൽ ഒമ്പതു മുതൽ പതിനെട്ടുവരെ സ്വീക്വൻസുകളാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. പൂർണമായ ഒരു ക്രിയാസന്ദർഭമാണ് ഒരു സീക്വൻസ്. ഷോട്ടുകൾ ചേർന്നാണ് സ്വീക്വൻസുണ്ടാകുന്നത്. ശബ്ദം വന്നതോടെ സീക്വൻസുകളുടെ എണ്ണം 14 മുതൽ 35 വരെയായി. രണ്ടാം ലോക മഹായുദ്ധാനന്തരം സീക്വൻസുകളുടെ എണ്ണം വർദ്ധിച്ചു.

രണ്ടുതരത്തിലാണ് ചിത്രത്തെ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി തിരിച്ചത്. 1) മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസ് 2) സീനുകൾ. നിയോക്ലാസിക് മാനദണ്ഡത്തിലാണ് സീനുകൾ ഒരുക്കിയത്. കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും ക്രിയയുടെയും ഐക്യം അതിലുണ്ടാകുമെന്നർത്ഥം. കാര്യകാരണങ്ങളുള്ളതായിരിക്കും ഓരോ ക്രിയയും.

സീക്വൻസ് മാറുന്നത് ഡിസോൾവ് *(Dissolve)*, വൈപ്പ് *(Wipe)*, ഫെയ്ഡ് *(Fade)*എന്നിവയ്ക്ക് പുറമെ ശബ്ദം കൊണ്ട് ബന്ധിപ്പിച്ചും *(Sound bridge)* ആയിരിക്കും. പരിമിതമായ ലൊക്കേഷനേ ചിത്രീകരണത്തിനുപയോഗിക്കൂ; അത് വ്യക്തവുമായിരിക്കും. മേൽപ്പറഞ്ഞ രണ്ടു ഖണ്ഡങ്ങളും സ്ഥലപരമായും കാല പരമായും അടഞ്ഞതാണ്. പക്ഷെ, സംഭവങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ തുറന്നതാണ്. പുതിയ പുതിയ സംഭവവികാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടേയിരിക്കും. കാലം, സ്ഥലം, പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ സ്ഥലപരമായ സ്ഥാനം, മാനസി കാവസ്ഥ എന്നിവ ആദ്യഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നതും സമരത്തിലേർപ്പെടുന്നതുമാണ് മധ്യഭാഗത്ത്. അപ്പോഴേക്കും ഒരു അന്തിമസമയപരിധി *(deadline)* ഉണ്ടാകുന്നു. അതിലേ ക്കുള്ള കുതിപ്പും പര്യവസാനവുമാണ് ഒടുവിലത്തെ ഭാഗത്ത്. ഋജുരേഖയി ലുള്ള ആഖ്യാനമാണിത്. ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ കാവ്യനീതിയുള്ള *(Poetic Justice)* അന്ത്യമാണ് കാണുന്നത്. നൂറിൽ അറുപത് ചിത്രങ്ങളും ശുഭപര്യവ സായിയാണ്. നായികാനായകന്മാർ ഒന്നിക്കുന്നു, സന്തുഷ്ടരാകുന്നു.

നന്നായി സംവേദനം ചെയ്യുന്നതാണ് ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനരീതി. ഇനി യെന്തു സംഭവിക്കും എന്ന ചോദ്യമുയർത്തി ആദ്യന്തം അത് പ്രേക്ഷകരെ പിടി ച്ചിരുത്തുന്നു. ഇടയ്ക്ക് വിടവുകൾ വരുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംസാര ത്തിലൂടെയോ, മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസ് വഴിയോ അത് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെ ടുത്തും. തുടക്കത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ ഒന്നും അറിയില്ല. പിന്നീട് വിവരങ്ങൾ കൂടി ക്കൂടി വരുന്നു. ഒടുവിലാകുമ്പോഴേക്കും എല്ലാം അറിയുന്നു

അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ എന്ന പരികൽപനയെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗി ക്കുന്നു ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം. സ്റ്റേജിലെന്നപോലെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരുക്കു ന്നത്. പല ദൃശ്യങ്ങളും ആവർത്തിച്ചുകാണിക്കും. ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ വസ്തു നിഷ്ഠമാണ് *(Objective)*. വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളാകട്ടെ *(Point of view shots)* വസ്തുനിഷ്ഠ ഷോട്ടുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതായിരിക്കും. കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠതയെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ക്യാമറ ശ്രമിച്ചിരുന്നത്.

ഒരുകാലത്ത് ഷോട്ടിനെ സീൻ എന്നാണ് ഹോളിവുഡ്സ് വിളിച്ചിരുന്നത്. അത്രമേൽ നാടകീയമായിരുന്നു ഓരോ ഷോട്ടും. ശരീരവും മുഖവുമായിരുന്നു ഫോക്കസ് കേന്ദ്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥലം, സമയം എന്നിവയെ വ്യക്ത മാക്കുന്ന ഷോട്ടോടെയായിരിക്കും സിനിമയുടെ തുടക്കം. പിന്നെ കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെയും ക്രിയകളുടെയും പ്രക്രിയകളുടെയും സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കായി ഷോട്ടുകൾ പൊട്ടിച്ചിതറുന്നു. നായകന്റെ ലക്ഷ്യരൂപീകരണം, സമരം, തീരുമാ നം എന്നിവ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതിനായി സെറ്റ്, ലൈറ്റ്, സംഗീതം, കോമ്പോസി ഷൻ എന്നിവ വിന്യസിക്കുന്നു. മിക്കവാറും മുഖത്തിന്റെ പ്രതികരണദൃശ്യത്തിൽ നിന്നുമാണ് അടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കടക്കുക. ചിലപ്പോൾ അവ അതിശയോ ക്തിപരമായിരിക്കും.

പ്രേക്ഷകർക്ക് എല്ലാം വ്യക്തമാകുംവിധമായിരിക്കും കഥപറയുന്നത്. നിര പ്പായ ദൃശ്യങ്ങളെ ഡോളിഷോട്ടിലൂടെ വൃത്തത്തിലാക്കുന്നു. ഒരു ഷോട്ടിൽ സ്ഥലം ഒഴിച്ചിടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് അടുത്ത കഥാപാത്രത്തിന്റെ വരവിനുവേ ണ്ടിയായിരിക്കും. അടുത്തത് എന്ത് എന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കാ നുതകും വിധമാണ് ഓരോ സീനും ചിത്രീകരിക്കുക. ഒരു ഷോട്ടിന്റെ യുക്തിപ രമായ തുടർച്ചയായിരിക്കും അടുത്തതെന്നർത്ഥം.

മൂന്നുവിധത്തിലാണ് പ്രധാനമായും കഥാപാത്രങ്ങളെ ഫ്രെയിം ചെയ്തി രുന്നത്. 1) കാൽ മുതൽ മേലോട്ട് 2) നെഞ്ച് മുതൽ മേലോട്ട്, 3) കഴുത്തു മുതൽ മേലോട്ട്. അതായത് മധ്യദൃശ്യങ്ങളും സമീപദൃശ്യങ്ങളും. അതിവിദൂരദൃ ശ്യങ്ങളോ *(Extra Longshots)* വിഹഗവീക്ഷണങ്ങളോ *(Bird's eye shot)* വളരെ കുറവായിരുന്നു.

എസ്റ്റാബ്ലിഷിങ് ഷോട്ട് കഴിഞ്ഞയുടൻ സ്ഥലഘടന തകർത്ത് സമീപ ദൃശ്യം വരും. കണ്ണിന്റെ രേഖയുമായി *(eyeline)* ചേരും വിധം ഷോട്ടും എതിർഷോട്ടും *(Counter shot)* മാറിമാറിയുണ്ടാകും. കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലി ക്കുകയോ പുതിയ കഥാപാത്രം വരികയോ ചെയ്യുന്നതുവരെ ഈ രീതിയി ലുള്ള ഷോട്ടുകൾ തുടരും. എസ്റ്റാബ്ലിഷിങ് ഷോട്ട് ഇല്ലാത്ത സീൻ തീരെ ഇല്ലെ ന്നുതന്നെ പറയാം. *Cut away, Jump cut* തുടങ്ങിയവയൊന്നും ഉപയോഗി

ക്കാതെ മാച്ച് ചെയ്യും വിധം മാത്രമാണ് എഡിറ്റിങ്ങ് നടത്തിയിരുന്നത്. ഭൂതകാലാധിഷ്ഠിതമായ ജിജ്ഞാസയല്ല ഭാവിയധിഷ്ഠിതമായ സസ്പെൻസാണ് ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം. നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ കാലത്ത് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ഇല്ല എന്നതും ഡിസോൾവുകൾ കാര്യമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പ്രേക്ഷകന് ഒന്നും മനസ്സിലാകാതെ പോകരുതെന്ന് നിർബന്ധമുള്ളതിനാൽ ആവശ്യത്തിൽ കൂടുതൽ വ്യക്തത വരുത്തിയാണ് ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം മുന്നേറിയത്. പ്രേക്ഷകർക്ക് വ്യക്തമായി മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ ഓരോ പ്രധാനവസ്തുതയും മൂന്നു തവണ കാണിക്കണം എന്നാണ് ഫ്രാൻസ് മരിയോൻ നിർദ്ദേശിച്ചത്.[78]

എന്നാൽ ക്ലാസിക്കൽ പ്രേക്ഷകർ നിർജീവവസ്തുക്കളായിരുന്നില്ല. നന്നായി ഒരുങ്ങിത്തന്നെയാണ് അവർ സിനിമ കാണാൻ പോയത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എങ്ങനെയായിരിക്കും, ഒടുവിൽ എന്തു സംഭവിക്കും എന്നതിനെക്കുറിച്ച് അവർക്ക് മുൻവിധിയുണ്ടായിരുന്നു. എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കാൾ എങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നു എന്നറിയാനാണ് അവർ തിയേറ്ററിലെത്തിയത്.

2.9.7.2 കലാസിനിമാ ആഖ്യാനം

ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന് നേരെ എതിരായ ശൈലിയിലാണ് കലാസിനിമയുടെ ആഖ്യാനം. ഇതിൽ കഥാജനിതം (സൂഷെ) ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയിലെപ്പോലെ വാചാലമല്ല *(redundant)*. എല്ലാം തുറന്നുപറയുന്നതിനുപകരം ധാരാളം വിടവുകൾ നൽകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അത്ര പെട്ടെന്നൊന്നും കാര്യങ്ങളെ തുറന്നു കാട്ടില്ല. സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതയുമായി ബന്ധമുള്ളതാണ് കലാസിനിമാഖ്യാനം. യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഴയ ധാരണകളെ അത് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു.

ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയിലുള്ളത്ര യഥാതഥത്വം കലാസിനിമയിലില്ല.

78) Marion, France, *How to write and sell Film Stories,* 1978, P: 144

ആഖ്യാനത്തെ നാടകീയതയിൽനിന്ന് മോചിപ്പിക്കാൻ അത് ബോധപൂർവം ശ്രമിക്കുന്നു. എപ്പിസോഡ് ഘടന സ്വീകരിക്കുന്നു. പ്രതീകാത്മകതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. കഥാപാത്ര മനഃശാസ്ത്രത്തിന് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നു. വ്യക്തികൾ നേരിടുന്ന യഥാർത്ഥ മനഃശാസ്ത്രപ്രശ്നങ്ങളാണ് പല കലാചിത്രങ്ങളിലെയും വിഷയം. ഒറ്റപ്പെടൽ, ആശയവിനിമയമില്ലായ്മ തുടങ്ങിയവ മുഖ്യപ്രമേയമാകുന്നു. സ്ഥലത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലും മിസ് എൻ-സീൻ *(Mise-en-secene)* വഴി സാദൃശ്യം *(Verisimilitude)* ഉണ്ടാക്കുന്നു. സ്റ്റുഡിയോക്ക് പകരം ലൊക്കേഷനിൽ ചിത്രീകരണം നടത്തുക, ഹോളിവുഡ്ഡിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പ്രകാശവിന്യാസ രീതി സ്വീകരിക്കുക, തുടങ്ങിയവയും എടുത്തുപറയേണ്ട സവിശേഷതകളാണ്. പ്രഫഷണൽ അഭിനേതാക്കളല്ലാത്തവരെയാണ് പൊതുവെ അഭിനയിപ്പിക്കുക. ദൈർഘ്യമേറിയ *(Long Take)* ദൃശ്യങ്ങളും ഡീപ്പ് ഫോക്കസും *(Deep Focus)* ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അലച്ചിൽ, യാത്ര തുടങ്ങിയവയുടെ വലിയൊരു ശൃംഖല തന്നെ കലാസിനിമയിൽ കാണാം. അതുകൊണ്ടാണതിനെ എപ്പിസോഡിക്കൽ എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. അത് ഒരു ഘോഷയാത്രയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കും.

കലാ സിനിമയിലെ നായകർക്ക് വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യമൊന്നുമില്ല. അവരുടെ ക്രിയകൾക്ക് തുടർച്ചയുണ്ടാവണമെന്നില്ല. അവർ ആത്മവിചാരണ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും. നായകരുടെ ലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ച് ചിത്രം നിശ്ശബ്ദത പാലിക്കുകയും, അയാൾ നേരിടുന്ന ആപത്തുകളെക്കുറിച്ച് തുറന്ന സമീപനം സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. ജീവചരിത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് പല കലാചിത്രങ്ങൾക്കും.

സ്വപ്നം, ഓർമ, തോന്നൽ, പകൽസ്വപ്നം, ഫാന്റസി, ഭ്രമകൽപന തുടങ്ങിയ മാനസിക പ്രവർത്തനങ്ങൾ കലാസിനിമയിൽ ധാരാളം കാണാം. കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് നീളുന്ന അന്വേഷണമാണ് പ്രധാനപ്രമേയം. പ്രതീക്ഷ, ജിജ്ഞാസ, സസ്പൻസ്, അത്ഭുതം തുടങ്ങിയവയുടെ ഉറവിടം അതാണ്. ആഖ്യാനം കൂടുതൽ ആത്മനിഷ്ഠമായിത്തീരുകയാണിവിടെ *(Subjective)*. ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡ് അചിന്തനീയമാണ്. കലാസിനിമ

വാച്യാർത്ഥപരം *(Denotative)* മാത്രമല്ല വ്യംഗ്യാർത്ഥപരം *(Connotative)* കൂടി യാണ്. ഉയർന്ന തലത്തിലുള്ള വ്യാഖ്യാനസാധ്യതയാണ് കലാസിനിമ തുറന്നി ടുന്നത്. *വ്യാഖ്യാനിക്കൂ, വ്യാഖ്യാനിക്കൂ അങ്ങനെ അർത്ഥസന്നിഗ്ധത പരമാ വധിയാക്കൂ എന്നതാണ് കലാസിനിമയുടെ മുദ്രാവാക്യം.*[79]

രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധാനന്തരം ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയുടെ ആഖ്യാന പരമായ ബദലായി കലാസിനിമ വളർന്നു. ഇറ്റാലിയൻ ശൈലിയിലുള്ള വസ്തു നിഷ്ഠസാദൃശ്യ*(Objective Verisimilitude)*ത്തിനായിരുന്നു അക്കാലത്ത് പ്രാമു ഖ്യം. അകിര കുറോസാവയുടെ റാഷമൺ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ആത്മ നിഷ്ഠതയിലാണ് ഊന്നുന്നത്.

2.9.7.2.1 കലാ സിനിമാനിരൂപണം

കലാസിനിമയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ അറുപതുകളിൽ ലോകമെമ്പാടും പുതുനിര നിരൂപകർ രംഗത്തുവന്നു. ഫ്രാൻസിലെ കഹേദുനിരൂപകരും *(Cahiers du- Cinema),* സൈറ്റ് ആന്റ് സൗണ്ട്, *(Sight and sound)* ഫിലിം കൾച്ചർ *(Film Culture)* തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ഈ ദൗത്യം ഏറ്റെ ടുത്തു. സിനിമയിലെ അർത്ഥസന്നിഗ്ധതയെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ അവർ വ്യാഖ്യാനിച്ചു.

സിനിമ ചലച്ചിത്രകാരന്റെ വൈയക്തിക പ്രസ്താവനയാണെന്ന വാദം ഇക്കാലത്താണുണ്ടായത്. വ്യവസായം, കൂട്ടായ നിർമ്മിതി, വിനോദം എന്നിവ യ്ക്കുപകരം കച്ചവടത്തിൽനിന്നുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം, സർഗാത്മകപ്രതിഭ, കല എന്നിവയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കിട്ടി. ആത്മാവിഷ്കാരമാണ് കലയെന്ന് ചലച്ചിത്ര കാരന്മാരും നിരൂപകരും വാദിച്ചു.

ഹോളിവുഡിന് ബദലായി വന്ന കലാസിനിമ ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുകയുണ്ടായി. അറുപതുകളിലെയും എഴുപതു കളിലെയും ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങൾ നോക്കുക. കലാസിനിമയുടെ സവി

---

79) Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, P: 212

ശേഷതയായ അർത്ഥസന്നിഗ്ധത, മന്ദചലനം *(Slow Motion)*, ഫ്രീസ് തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഇവയിൽ വ്യാപകമായി കാണാം. മറ്റുരാജ്യങ്ങളിലും കലാസിനിമയിൽനിന്ന് മുഖ്യധാരാസിനിമ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത് എഴുപതുകളിലെ കാഴ്ചയാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിലോ കച്ചവടസ്വഭാവത്തിലോ മാറ്റമൊന്നും വരുത്തിയില്ലെങ്കിലും ചലച്ചിത്രഭാഷയും വ്യാകരണവും കലാസിനിമയിൽനിന്ന് മുഖ്യധാരക്കാർ പഠിച്ചു. എന്നിട്ടവർ കലാസിനിമയെ പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്തു.

2.9.7.3 ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദ ആഖ്യാനം

ലോക സിനിമയെ മാറ്റിമറിച്ച മറ്റൊരു ആഖ്യാനസമ്പ്രദായമാണ് ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദ ആഖ്യാനം *(Historical Materialist Narration)*. ഇടതുപക്ഷ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരാണ് ഇത് കൊണ്ടുവന്നത്. 1925–33 കാലത്ത് സോവിയറ്റ് യൂണിയനിലാണ് ഇത് ഉണ്ടായതും വളർന്നതും. റഷ്യയിൽ വിപ്ലവത്തിലൂടെ കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഗവൺമെന്റ് അധികാരമേറ്റയുടൻ തന്നെ സിനിമയിൽ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ പതിപ്പിച്ചിരുന്നു.

മറ്റു രംഗങ്ങളിൽ അമേരിക്കക്ക് ബദലായി പദ്ധതികൾ തയ്യാറാക്കിയ സോവിയറ്റ് യൂണിയൻ സിനിമാരംഗത്ത് ഹോളിവുഡ് ശൈലിക്ക് ബദലന്വേഷിച്ചു. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ എങ്ങനെ സാമൂഹ്യ പ്രയോഗമാക്കിമാറ്റാം എന്നതിനെക്കുറിച്ച് വ്യാപക ചർച്ച നടന്നു. കലയുടെ പ്രചാരണധർമ്മത്തെക്കുറിച്ച് അവർ ബോധവാന്മാരായിരുന്നു. *നല്ല കലയേ നല്ല പ്രചാരണവസ്തുവാകൂ* എന്നായിരുന്നു ലൂണാർചാർസ്കിയുടെ അഭിപ്രായം.[80] ഇത്തരം ആലോചനകളുടെയും അന്വേഷണത്തിന്റെയും ഉൽപന്നമാണ് ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദ ആഖ്യാനം.

80) Williams, Robert C, *From positivism to collectivism, Lunacharsky and proletrian Culture*, 1977, P:76

2.9.7.3.1 പ്രഭാഷണപരത

സിനിമ ഒരേസമയം ആഖ്യാനവും വാദവും ആയിരിക്കണമെന്ന കാഴ്ച പ്പാടിലാണ് സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും നിരൂപകരും എത്തിയത്. ആഖ്യാനത്തെ പ്രഭാഷണവുമായി അടുപ്പിക്കലായിരുന്നു ഇതിന്റെ ഫലം. അങ്ങ നെയാണ് ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകമായി പ്രഭാഷണപര ആഖ്യാനം *(Rhetoric Narration)* വന്നത്.

സിനിമയിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മുഖ്യ അംശങ്ങളായ സമയം, സ്ഥലം എന്നിവ സ്പഷ്ടമാക്കാൻ അവർ തയ്യാറായില്ല. ഏത് ചെറിയ സംഭവവും സാർവ ദേശീയമാണ് എന്ന കാഴ്ചപ്പാടായിരുന്നു ഇതിനുപിന്നിൽ. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ പണിമുടക്ക് *(Strieke- 1925)* എന്ന ചിത്രം റഷ്യയിലുണ്ടായ ഒരു പണിമുടക്കി നെക്കുറിച്ചല്ല; 1917നുമുമ്പ് ലോകത്തെമ്പാടുമുണ്ടായ എല്ലാ പണിമുടക്കുകളെയും കുറിച്ചാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്ട്രൈക്കിലെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ അസ്പഷ്ട മാക്കിയിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെ നിർവചിച്ചത് വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനം, രാഷ്ട്രീയവീക്ഷണം എന്നിവയായിരുന്നു കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ നന്മ തിന്മകളെ വിലയിരുത്താനുള്ള മാനദണ്ഡം.

ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലെ ഒറ്റയാനായ നായകനുപകരം ഇവിടെ ജന ക്കൂട്ടനായകരെയാണ് കാണുക. ഒറ്റയൊറ്റ വ്യക്തികളല്ല, ജനസമൂഹമാണ് ചരിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇതിന് പിന്നിൽ. ഒരുസംഘം കർഷകരിൽനിന്നോ, തൊഴിലാളികളിൽ നിന്നോ നായകർ സ്വഭാവികമായി ഉയർന്നുവരികയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അഥവാ ഒറ്റയൊറ്റ വ്യക്തികളെ എടുത്തു കാണിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അവർ ബൂർഷ്വാകളായിരിക്കും. ഐസൻസ്റ്റീൻ ചിത്ര ങ്ങളിൽ കെറൻസ്കിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ വിധത്തിലാണ്.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ് ഏറെ ശ്രദ്ധേയം. ക്യാമറ ക്കോണുകളിൽ ഉച്ചകോൺ *(High angle)*, അവചകോൺ *(Low angle)* എന്നിവ സമൃദ്ധമായി ഉപയോഗിച്ചു. ചക്രവാളക്കോണിനും *(Horizon angle)* പഞ്ഞമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അവ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനു പിന്നിലും രാഷ്ട്രീയ നിലപാടുണ്ടായിരുന്നു. ഹൈ ആംഗിളിൽ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്ര

ങ്ങൾ വലിപ്പം കുറഞ്ഞവരായിതോന്നും. അവർ കുള്ളന്മാരാകും. ബൂർഷ്വാകൾ, പൊലീസുകാർ തുടങ്ങിയവരെ മിക്കവാറും ഈ ആംഗിളിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അവർ വാസ്തവത്തിൽ ചെറിയവരാണെന്ന് കാണിക്കാനാണിത്. അവച കോണിലാകട്ടെ ആളുകളെ വലുതാക്കി മാറ്റും. തൊഴിലാളികളാണ് ഏറ്റവും വലിയവർ എന്നുകാണിക്കാൻ അവരുടെ ചിത്രീകരണത്തിന് ഈ ആംഗിൾ ഉപയോഗിച്ചു. ഓരോ ആഖ്യാനഘടകത്തിനു പിന്നിലും കൃത്യമായ യുക്തിയുണ്ടായിരുന്നെന്നർത്ഥം.

മന്ദചലനം *(Slow motion)*, അതിവേഗചലനം *(Fast Motion)*, അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ *(Extreme close up)*, സോഫ്റ്റ് ഫോക്കസ് *(Soft Focus)* എന്നിവയാണ് മറ്റു സവിശേഷതകൾ. സാധാരണ ജീവിതത്തിൽ അസംഭവ്യമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ ധാരാളമായി അവർ ഉപയോഗിച്ചു. ഈ അസാധാരണ ആംഗിളുകൾ *'റഷ്യൻ ആംഗിൾ'* എന്ന വിളിപ്പേരുതന്നെയുണ്ടാക്കി.[81] പുഡോവ്കിൻ പറയുന്ന മാതൃകാനിരീക്ഷകന് ഇവിടെ ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. പത്രഫോട്ടോഗ്രാഫർ ദൃശ്യങ്ങൾ ക്യാമറയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന് തുല്യമാണ് സോവിയറ്റ് സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണം. ചാഞ്ഞും ചരിഞ്ഞും കിടന്നുമെല്ലാം ഫോട്ടോ എടുക്കുമല്ലോ. അത്തരം ദൃശ്യങ്ങളാണ് തങ്ങൾ കാണുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ കരുതുകയും ചെയ്തു. ക്ലാസിക്കൽ സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ നേരെ നോക്കാറേയില്ല. ഇവിടെ നേരെ തിരിച്ചാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവർത്തിച്ച് ക്യാമറ നോക്കും. ശരീരത്തിന്റെ മുൻഭാഗം, പ്രത്യേകിച്ച് കണ്ണും മുഖവും ധാരാളമായി സമീപദൃശ്യത്തിലൂടെ കാണിക്കും.

സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങൾ അഭിസംബോധന ചെയ്തത് പ്രഭാഷണപരമായ പ്രചാരണം ആവശ്യമായിരുന്ന ഒരു ജനതയെയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവം മുഴുനീളം കാണാം. സംസാരത്തോടൊപ്പം ചിന്തയും ഇവയിൽ ഇടകലർന്നു വരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവശ്യത്തിലധികം സംസാരിക്കുക മാത്രമല്ല സംഭാഷണത്തിൽ പറയുന്നവ തന്നെ ദൃശ്യത്തിൽ കാണി

81) Beaver, Frank E, *Dictionary of Film Terms*, 1983, P: 207

ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഐസൻസ്റ്റീന്റെ ഒക്ടോബർ എന്ന ചിത്രത്തിൽ കെറൻസ്കിയുടെ ദൃശ്യം നെപ്പോളിയൻ പ്രതിമയിലേക്ക് കട്ട് ചെയ്യുമ്പോൾ ലെനിന്റെ 'പീരങ്കികൾക്കെതിരെ വിഗ്രഹങ്ങൾ' *(With icons against Cannons)* എന്ന വാക്കുകളും കേൾപ്പിക്കുന്നു.

വീക്ഷണകോണിന്റെ കാര്യത്തിൽ സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണകോണാണ് *(Omniscient Point of View)* സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാർക്ക് പഥ്യം. എല്ലാം കാണുകയും അറിയുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാളുടെ കണ്ണിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. അവ അമിതമായി സംവദിക്കുന്നു. ഒരുതരം ആത്മബോധം ഓരോ ദൃശ്യത്തിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. വ്യാഖ്യാനസ്വഭാവത്തിലുള്ള ശീർഷകങ്ങൾ പ്രഭാഷണപരമായ ആഖ്യാനത്തിനുള്ള ഉപകരണമാകുന്നു.

2.9.7.3.2 മൊണ്ടാഷ്

ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദ ആഖ്യാനത്തിന്റെ എടുത്തുപറയേണ്ട സംഭാവനയാണ് മൊണ്ടാഷ് *(Montage)*. കെട്ടിപ്പടുക്കുക, അടുക്കിവെയ്ക്കു എന്നൊക്കെ അർത്ഥമുള്ള ഈ ഫ്രഞ്ച് പദത്തെ ചലച്ചിത്ര സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സങ്കല്പനമായി വികസിപ്പിച്ചത് ലെവ് കുളെഷോവ്, പുഡോവ്കിൻ, സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീൻ എന്നിവരാണ്. പരസ്പര ബന്ധമില്ലാത്ത രണ്ടു ദൃശ്യങ്ങളെ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ ചേർത്തുവെച്ച് മൂന്നാമതൊർത്ഥമുണ്ടാക്കുന്നതിലാണ് മൊണ്ടാഷ് പ്രസ്ഥാനം തുടക്കത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചതെങ്കിലും ഐസൻസ്റ്റീൻ അതിനെ രാഷ്ട്രീയപ്രയോഗമാക്കി വളർത്തി. വൈരുദ്ധ്യാത്മക രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ വിന്യസിച്ച് വർഗസംഘർഷത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ മൊണ്ടാഷിലൂടെ സാധിച്ചു. പുഡോവ്കിന്റെ A+B+=C എന്ന വാദത്തെ തിരുത്തി ഐസൻസ്റ്റീൻ AxB=Y എന്നാക്കി. ദൃശ്യങ്ങൾ വെറുതെ ചേർത്തുവെക്കുകയല്ല, അവയെ തമ്മിൽ കൂട്ടിമുട്ടിക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഏറ്റുമുട്ടലിന്റെ മൊണ്ടാഷ് *(Montage of Collision)* എന്ന സങ്കല്പനത്തിൽ തെളിയുന്നത്. കുറുക്കന്റെയും കച്ചവടക്കാരന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചാൽ കൗശലക്കാരനായ വ്യാപാരി എന്ന അർത്ഥം കിട്ടുമെന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ കരുതി. കുറു

ക്കൻ ഇവിടെ കഥയിലില്ലാത്ത വസ്തുവാണ്. അതൊരു രൂപകമാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ യുക്തിപരമായ നൈരന്തര്യത്തിലൂന്നുന്ന ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന് നേർ വിപരീതമാണ് മൊണ്ടാഷ്. പിൽക്കാലത്ത് ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങൾപോലും മൊണ്ടാഷ് സങ്കേതത്തെ സ്വാംശീകരിക്കുകയുണ്ടായി. ഇന്ന് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലെ പരസ്യങ്ങൾ മിക്കതും മൊണ്ടാഷ് സങ്കേതത്തെയാണുപയോഗിക്കുന്നത്.

മൊണ്ടാഷിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ആഖ്യാനശൈലിയും നിരൂപണവും വളർന്നപ്പോൾത്തന്നെ മൊണ്ടാഷ് വിമർശനവും വളർന്നുവന്നു. അങ്ങനെയാണ് ആന്ദ്രേബാസിന്റെ മീസ് എൻ സീൻ സിദ്ധാന്തം ശ്രദ്ധേയമായത്. സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യങ്ങൾ, സംഗീതം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷം, നിറം, പ്രകാശവിന്യാസം, ഫോട്ടോഗ്രാഫി ഇവയെല്ലാം ചേർന്നതിനെയാണ് മീസെൻസീൻ എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. പക്ഷെ, തുരുതുരെയുള്ള കട്ട് ഒഴിവാക്കുന്ന സുദീർഘദൃശ്യങ്ങളെയാണ് *(Long take)* ബാസിൻ മീസെൻസീൻ എന്ന് വിളിച്ചത്. *ആഖ്യാന ചിത്രങ്ങൾക്ക് മൊണ്ടാഷ് അനുയോജ്യമല്ല. അത് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വളച്ചൊടിക്കുകയാണ്. കഥയിലില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ ബലമായി പിടിച്ചുകൊണ്ടുവരികയാണ്. ദീർഘദൃശ്യത്തിൽ കൂടുതൽ യാഥാർത്ഥ്യമുണ്ട്. ഡീപ്പ്ഫോക്കസ് (Deep Focus) ഉപയോഗിച്ച് ദൃശ്യത്തിന്റെ മുൻഭാഗത്തും പശ്ചാത്തലത്തിലുമൊക്കെയുള്ള വസ്തുക്കളെ ഒരേപോലെ ഫോക്കസിൽ കണ്ടുവരാം. ദൃശ്യത്തിന് ആഴമുണ്ടാക്കാം.* [82]

ഡീപ്പ്ഫോക്കസിന് മൂന്ന് നേട്ടമുണ്ടെന്ന് ബാസിൻ വാദിക്കുന്നു. ഒന്ന് ദൃശ്യങ്ങളുമായി പ്രേക്ഷകർക്ക് അടുത്തബന്ധമുണ്ടാക്കുന്നു. രണ്ട്, ധൈഷണികമായി മൊണ്ടാഷിനെക്കാൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് വെല്ലുവിളിയുയർത്തുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്ക് പിൻഭാഗത്തെ വസ്തുക്കളെ കാണണോ മുൻഭാഗത്തേത് കാണണോ എന്നൊക്കെ തീരുമാനിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. മൂന്ന്, കലയിലെ പ്രധാന ഘടകമായ അർത്ഥസന്നിഗ്ധതയുണ്ടാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. മൊണ്ടാഷ്

82) Bazin, Andre, *What is Cinema*, 204, P: 83

ഒരർത്ഥം മാത്രമേ നൽക്കുന്നുള്ളൂവെങ്കിൽ ഇവിടെ പല അർത്ഥങ്ങൾക്ക് സാധ്യതയുണ്ട്. മൊണ്ടാഷിന്റെ അഭാവം നിയോറിയലിസ്റ്റിക് ചിത്രങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടടുപ്പിച്ചു എന്നദ്ദേഹം പറയുന്നു.

ക്ലാസിക്കൽ ചിത്രങ്ങളിലേതിനെക്കാൾ ദൃശ്യദൈർഘ്യം *(Duration of shot)* വളരെ കുറവായിരുന്നു സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളിൽ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഷോട്ടുകളുടെ എണ്ണം വളരെ കൂടുതലും. 1917-28 കാലത്ത് ശരാശരി അറുനൂറിനും രണ്ടായിരത്തിനും ഇടയിൽ ഷോട്ടുകൾ ഈ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നു. ഹോളിവുഡിൽ അത് അഞ്ഞൂറിനും ആയിരത്തിനും ഇടയിൽ മാത്രം. ഹോളിവുഡിൽ ഒരു ഷോട്ടിന്റെ ശരാശരി ദൈർഘ്യം അഞ്ചോ ആറോ സെക്കന്റായിരുന്നു. അതുപ്രകാരം മണിക്കൂറിൽ അഞ്ഞൂറുമുതൽ എണ്ണൂറുവരെ ഷോട്ടുകൾ വരും. എന്നാൽ സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളിലാകട്ടെ രണ്ടോമൂന്നോ സെക്കന്റായിരുന്നു ദൃശ്യദൈർഘ്യം. മണിക്കൂറിൽ തൊള്ളായിരം മുതൽ ആയിരത്തഞ്ഞൂറുവരെ ഷോട്ടുകൾ. ചെറിയ ആംഗ്യത്തിനുപോലും നിരവധി ഷോട്ടുകൾ, ആവശ്യത്തിലധികം കട്ടുകൾ. *ഇവയുടെ സ്ഥാനത്ത് പതിമൂന്നോ പതിനഞ്ചോ ഷോട്ടുകൾ കൊണ്ട് മുഴുനീള ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാൻ പിൽക്കാലത്ത് മിക്ലോസ് ജാങ്സോയെപ്പോലുള്ളവർക്ക് സാധിച്ചത് ആന്ദ്രേബാസീന്റെ സ്വാധീനത്താലാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.*[83]

2.9.7.3.3 പ്രവചനാതീതമായ കഥാജനിതം

ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിൽ കാണുന്ന പ്രവചനീയമായ കഥാജനകം (ഫാബുല) സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളുടെയും സവിശേഷതയാണ്. ഇക്കാര്യത്തിൽ മാത്രമാണ് രണ്ടും തമ്മിൽ ബന്ധമുള്ളത്. അറിയപ്പെടുന്ന കഥകൾ, അതും ചരിത്രവിഷയങ്ങൾ ആണ് മിക്ക സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങളുടെയും ഇതിവൃത്തം. പുരാവൃത്തം, സമകാലീനജീവിതം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എല്ലാറ്റിന്റെയും അന്ത്യം എങ്ങനെയായിരിക്കുമെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് മുൻകൂട്ടി

83) വിജയകൃഷ്ണൻ, *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ*, 2001, പുറം: 9

ഊഹിക്കാൻ കഴിയും.

കഥാജനകത്തിന്റെ കാര്യത്തിലുള്ള സാദൃശ്യം കഥാജനിതത്തി (സൂഷെ) ലില്ല. ശീർഷകങ്ങൾ, ഛായാഗ്രഹണരീതി, ചിത്രസന്നിവേശം *(Editing)*, മിസ് -എൻ-സീൻ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഹോളിവുഡ് ശൈലിക്ക് നേരെ എതിരാണ്. കണ്ണിന്റെ രേഖയ്ക്ക് *(eyeline)* അനുസൃതമായി കട്ട് ചെയ്യുന്നേയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ അവഗണിക്കില്ല. ഇടക്കിടെ അവർ പ്രേക്ഷകരെ നോക്കും; സംസാരിക്കും. ഫ്രെയിമിങ്ങാകട്ടെ സമമിതിയുള്ളതോ *(Symmetry)* കേന്ദ്രീകൃതമോ അല്ല.

കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും കാര്യത്തിലുള്ള നൈരന്തര്യവും കാര്യകാരണബന്ധവും സോവിയറ്റ് ചിത്രങ്ങൾ പിൻതുടരുന്നില്ല. ഓരോ ഷോട്ട് മാറുമ്പോഴും കാലത്തിലും സ്ഥലത്തിലും വിഛേദമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെയൊരു വിഛേദം, അഥവാ വിടവ് ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിൽ കാണില്ല. ഉണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ താൽക്കാലികമായിരിക്കും. എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ് ഷോട്ട് ഒഴിവാക്കൽ പോലുള്ള ചെറിയ വിട്ടുവീഴ്ചക്കേ അവ തയ്യാറാകാറുള്ളൂ. വൈകാതെ സ്ഥല കാല തുടർച്ച വീണ്ടെടുക്കുകയും ചെയ്യും. സോവിയറ്റ്ചിത്രങ്ങൾ എസ്റ്റാബ്ലിഷിങ് ഷോട്ട് പാടേ ഒഴിവാക്കുന്നു. ചുമലിനു മുകളിലൂടെയുള്ള എതിർ ഷോട്ടും *(Over the shoulder reverse short)* ഉപയോഗിക്കാറില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ദൂരം, സംവദിക്കുന്നതിന്റെ കോൺ *(Angle)* എന്നിവയൊന്നും വ്യക്തമാക്കില്ല. 180 ഡിഗ്രി അക്ഷനിയമം ലംഘിക്കുന്നതിനാൽ കഥാപാത്രസ്ഥാനവും മറ്റും പ്രേക്ഷകർ ഊഹിച്ചെടുക്കണം.

സ്ഥലകാലങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കാതെ സാർവലൗകികസ്വഭാവം കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങളാണ് 26-ാം കമ്മിസാർ എന്ന സോവിയറ്റ് ചിത്രത്തിൽ കാണുന്ന മരുഭൂമി, കുന്ന്, എണ്ണപ്പാടം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങൾ. ഏത് സ്ഥലമാണിതെന്ന് വ്യക്തമല്ല. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പരസ്പരബന്ധമില്ല. മരുഭൂമിയും എണ്ണപ്പാടവുമുള്ള മധ്യേഷ്യയിലോ കുന്നുകളുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും നാട്ടിലോ സംഭവിക്കാവുന്ന വിധത്തിലുള്ള സാർവദേശീയമായ കാഴ്ചപ്പാടാണിവിടെ വരുന്നത്.

സീക്വൻസിന്റെ തുടക്കത്തിൽ എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസ്സിലാകില്ല. കാത്തിരുന്ന് കാണാനാണ് പ്രേക്ഷകരോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. സ്ഥലപരവും കാലപരവുമായ വിടവ് പ്രേക്ഷകൻ അടച്ചുകൊള്ളണം. അർത്ഥമുണ്ടാക്കിയെടുക്കേണ്ട ഉത്തവാദിത്വം അവരിൽ അർപ്പിതമാണ്. മറ്റെല്ലാ ആഖ്യാനരീതികളെക്കാളും പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം ഈ ചിത്രങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. വിടവടക്കൽ മാത്രമല്ല ദൃശ്യങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കലും പ്രേക്ഷകരുടെ ജോലിയാണ്. വിടവടക്കാൻ സഹായിക്കുന്നതിനാണ് മൊണ്ടാഷ് കൊണ്ടുവന്നതുതന്നെ.

സ്വാഭാവികയുക്തിക്കുപകരം സമാന്തരത *(Conceptual Parallelism)* യാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. ഒരു ദൃശ്യം കാണിച്ചശേഷം അതിന് സമാന്തരമായ മറ്റൊന്ന് കാണിക്കലാണിതിന്റെ രീതി. വെടിവെപ്പ് ദൃശ്യത്തിനുശേഷം ഷാംപെയ്ൻ കുപ്പി തുറക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. കഥയുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർത്താണ് മൊണ്ടാഷ് ഉണ്ടാക്കുന്നത്. തൊഴിലാളിയെ വധിക്കുന്നതും കാളയെ അറുക്കുന്നതും ചേർത്തുവെക്കുന്നു. വലതുപക്ഷക്കാരനായ കെറൻസ്കിയോടൊപ്പം മയിലിന്റെ ചിത്രം ചേർക്കുന്നു. ദൃശ്യങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു കാണിക്കാനാണ് ഐസൻസ്റ്റീന് താല്പര്യം. ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ വേഗത്തിലുള്ള കട്ടിങ്ങും *(Fast cutting)*അപഗ്രഥനാത്മക സമീപനവുമാണ് മൊണ്ടാഷ് കണ്ടുപിടിക്കാൻ സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. തിരിച്ചിങ്ങോട്ട് ചില കാര്യങ്ങൾ സോവിയറ്റ് സിനിമയിൽനിന്ന് ഹോളിവുഡ്ഡും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

1933നുശേഷം ചരിത്രപരമായ ഭൗതികവാദാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാങ്കേതികാടിസ്ഥാനങ്ങൾ സോവിയറ്റ് സിനിമ ഉപേക്ഷിച്ചു. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിലേക്ക് അത് പരിണമിച്ചു. കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസവും ഹോളിവുഡ്ഡ് ചിത്രവും വ്യത്യസ്തമാണ്. പക്ഷെ ആഖ്യാനതത്വങ്ങളിൽ ഇക്കാലത്ത് വലിയ വ്യത്യാസമില്ലാതായി.

ദൃശ്യം / എതിർദൃശ്യം *(Short/ reverse Shot)* നേത്രരേഖയുടെ യോജിപ്പ് *(Eyeline Maching)*, രൂപങ്ങളെ നന്നായി ഫ്രെയിം ചെയ്യൽ *(Framing of Fig-*

ures) ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം *(The use of landscape)* ശബ്ദ-ദൃശ്യ ബന്ധം *(Sound Image relations)* എന്നിവയെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസവും ചോദ്യം ചെയ്തു. സോവിയറ്റ് ആഖ്യാനശൈലിയുടെ ശക്തരായ പിൻതുടർച്ച ക്കാരാണ് സിഗാവെർത്തോവും *(ziga vertor : 1896-1954)* മിക്‌ലോസ് ജാങ്‌സോയും *(Miclos Janscso - 1921).*

2.9.7.4 പരിധീപരമായ ആഖ്യാനം

മറ്റുകലകളുടെ ആഖ്യാനസങ്കേതങ്ങൾ സിനിമാഖ്യാനത്തിൽ സാധാര ണമാണെന്ന് കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ലോകത്തിലെ ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളും ഘടന യുടെ കാര്യത്തിൽ കഥയോടോ നോവലിനോടോ ആണ് ബന്ധം പുലർത്തു ന്നത്. എന്നാൽ പല കലകളുടെ സമ്മിശ്രഘടന കടന്നുവരുന്ന സിനിമാ ആഖ്യാ നസമ്പ്രദായത്തെയാണ് പരിധീപരമായ ആഖ്യാനം *(Parametric Narration)*എന്ന് വിളിക്കുന്നത്.[84] കഥ, കവിത, നാടകം, സംഗീതം, ഫോട്ടോ ഗ്രാഫി, ചിത്രകല തുടങ്ങിയവയുടെ ഘടനകൾ ഇതിൽ കൂടിക്കലരുന്നു. എന്നാൽ ഏറ്റവും അടുപ്പം സംഗീതത്തോടാണ്.

സിനിമയുടെ കോമ്പോസിഷനു സമാന്തരമായി ഭാഷാപാറ്റേൺ വരുന്ന കാര്യം വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കി ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്.[85] ഘടനാവാദം രൂപത്തെ ത്തന്നെ സ്ഥലപരമായ പ്രതിഭാസമായാണ് കാണുന്നത്. പുസ്തകത്തിനുപോലും സ്ഥലപരമായ ക്രമമുണ്ടെന്ന് അവർ വാദിക്കുന്നു. തിരശ്ചീനത, ലംബത്വം, ചരിഞ്ഞ പാറ്റേൺ, മാർജിൻ, ടൈപ്പുകൾ, ലേ ഔട്ട് തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഇതിനു തെളിവാണ്. ഘടനാവാദികൾ ആദ്യം സൂചകങ്ങളെ *(Signifier)* നോക്കുന്നു. പിന്നീട് സൂചിതങ്ങളെ *(Signified)*. എന്നാൽ, പാരാമെട്രിക് ആഖ്യാനത്തിൽ ശൈലിതന്നെ ഒരുതരം ഘടനയായി മാറുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പാരാമെട്രിക്ക് ആഖ്യാനമെന്തെന്ന് നോയൽ ബർക് വിശദീകരിക്കു ന്നുണ്ട്. *പ്രഥമികമായി ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളും കൊണ്ട് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന*

84) Tynianov, yuri, *The problem of Verse Language,* 1981, P: 33

85) Shklovsky, Viktor, Borisovich, *Literature and Cinematography,* 2008, P: 8

താണ് സിനിമ. ആശയങ്ങൾ പിന്നീട് അന്തർഭവിക്കുന്നതാണ്. സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ സിനിമയിലും ആവിഷ്കാരശൈലി പ്രധാനമാണ്. കവിതയിൽ താളം, പ്രാസം എന്നിവയ്ക്ക് തുല്യമായി സിനിമയിൽ വരകൾ, വർണങ്ങൾ, ആകൃതി, ചലനം തുടങ്ങിയവയെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താൻകഴിയും. ഷോട്ടുകളിൽ ഇവയുടെ തുടർച്ചയുണ്ടാക്കുന്നതാണ് പാരാമെട്രിക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷത.[86] സ്ഥലമോ, കാലമോ ഒന്നും അതിന് തടസ്സമല്ല. ഒരു ഷോട്ടിൽ വൃത്താകൃതിയിലുള്ള രൂപങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ. തുടർന്നുള്ളവയിലും പലവിധത്തിലുള്ള ഇത്തരം രൂപങ്ങൾ തുടർച്ചയായി വരുമ്പോൾ ഒരു പ്രത്യേകതാളം ലഭിക്കുന്നു. ബർട്ട്ഹാൻസ്ട്രയുടെ *'ദ ഗ്ലാസ്'*[87] എന്ന ഹ്രസ്വചിത്രത്തിൽ ഇത് ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ശബ്ദവിവരണമില്ലാത്ത ഈ ഡോക്യുമെന്ററിയിൽ ഒന്നാമത്തെ സീക്വൻസിൽ ഗ്ലാസ്ഫാക്ടറിയിൽ യന്ത്രസഹായമില്ലാതെ ഗ്ലാസുപകരണങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഉരുണ്ട ആകൃതിയിലുള്ള ഗ്ലാസുകളുടെയെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ ഒരു ശൃംഖലയായി എഡിറ്റ് ചെയ്ത് ചേർത്തിരിക്കുന്നു. കവിതയിലെന്നപോലെ നാം ആ താളത്തിൽ ലയിച്ചുപോകും. നിറങ്ങൾകൊണ്ടും ഇങ്ങനെ താളമുണ്ടാക്കാം. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ ചുവപ്പു നിറമുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ; വീടിന്റെ ചുമരിലോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രത്തിലോ എവിടെയായിരുന്നാലും തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലും പല വിധത്തിൽ ചുവപ്പുനിറം കൊണ്ടുവന്നാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്.

ചലനംകൊണ്ട് താളവും പ്രാസവുമുണ്ടാക്കുന്നതിനുദാഹരണമാണ് പഥേർപാഞ്ചാലിയിൽ ശർക്കര വിൽപനക്കാരൻ ഗ്രാമത്തിലൂടെ നടന്നുപോകുന്ന ദൃശ്യം. തടിയനായ അയാൾ ശർക്കരപ്പാത്രങ്ങൾ തൂക്കിയ തണ്ടും ചുമലിൽവെച്ച് പ്രത്യേക താളത്തിലാണ് നടക്കുന്നത്. അതിന്റെ തുടർച്ചയായി അതേ രീതിയിൽ നടക്കുന്ന താറാവുകളുടെ ദൃശ്യം വരുന്നു. പിന്നെ സമാനമായി ചലിക്കുന്ന കുട്ടികളുടെ ദൃശ്യം. എല്ലാം ചേരുമ്പോൾ രസകരമായൊരു താളവും

---

86) Burch, Noel, *Theory of Film Parctice*, 1981, P: 72

87) The Glass, Netherlands, *Director: Bert Harstra*,1958

പ്രാസവുമായി. കവിതയിലെ ഒരു വരിയിലെ അക്ഷരമോ വാക്കോ അടുത്ത വരിയിലും ആവർത്തിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രാസവും താളവുമൊക്കെയുണ്ടാകുന്നതെങ്കിൽ സിനിമയിൽ ഒരു ഷോട്ടിലെ വസ്തുക്കളാണ് അടുത്തതിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതെന്നുമാത്രം.

ശൈലീപരമായ ഇത്തരം പാറ്റേണുകൾ വെറും അലങ്കാരവസ്തുക്കളായല്ല സിനിമയിൽ വരുന്നത്. അവ പ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അർത്ഥമുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിറങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ പോലും ഈ അർത്ഥോൽപാദന സാധ്യതയെ നല്ല സംവിധായകർ പരിഗണിക്കും.

ഒരേ സ്ഥലത്ത് *(Location)* വ്യത്യസ്തകഥാപാത്രങ്ങളെ കൊണ്ടുവന്നും ഒരേ കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത ലൊക്കേഷനിൽ കൊണ്ടുപോയും പരീധിപരമായ ആഖ്യാനമുണ്ടാക്കാം. ആവർത്തനത്തിലൂടെയുണ്ടാക്കുന്ന ഇത്തരം ഘടനയ്ക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ് ബ്രസ്സന്റെ റോബർട്ട് *'പിക്പോക്കറ്റ്' (Pick pocket)*[88] എന്ന ചിത്രം. പോക്കറ്റടി, ചോദ്യം ചെയ്യൽ, ഏറ്റുമുട്ടൽ - എന്നീ സംഭവങ്ങൾ പല തവണ ഇതിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു. രണ്ടു സംഭവങ്ങളുടെ ഉടനടിയുള്ള ആവർത്തനം സംഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുക. ഇടവിട്ടുള്ള ആവർത്തനം സാദൃശ്യത്തിലേക്കും.

അറുപതുകളിലെ കലാസിനിമയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠത*(Objectivity)*, ആത്മനിഷ്ഠത *(Subjectivity)*, രചയിതാവിന്റെ വിവരണം *(Author's Narration)* എന്നിവ കാണാം. എന്നാൽ, പാരാമെട്രിക് ആഖ്യാനമുള്ള സിനിമയിൽ രചയിതാവിന്റെ വിവരണമോ വ്യാഖ്യാനമോ ഇല്ല. വാച്യാർത്ഥത്തിനല്ല വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തിനാണ് ഇതിൽ ഊന്നൽ. സംഗീതത്തിന്റെ എല്ലാ സ്വഭാവങ്ങളും ഇതിനുണ്ട്.

മറ്റെല്ലാ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കുമെന്നപോലെ പാരാമെട്രിക് ആഖ്യാനത്തിനെതിരെയും വിമർശനങ്ങൾ പലതുമുണ്ട്. വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒന്നിപ്പിക്കുന്നു, കട്ടുകൾ അവരെ വേർതിരിക്കുന്നു, ലംബരേഖകൾ കഥാ

88) Pick Pocket, French, Director : Robert Bressen, 1959

പാത്രത്തെ ഒറ്റപ്പെടുത്തുകയും പിളർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നൊക്കെ പാരാമെട്രിക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ വക്താക്കൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇതൊന്നും വസ്തുതാപരമായി ശരിയല്ലെന്നാണ് വിമർശനം. ശത്രുക്കളായ രണ്ടുപേർ ഒരു വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ വന്നാൽ അവർ ഒന്നിച്ചു എന്നാണോ അർത്ഥം എന്ന് വിമർശകർ ചോദിക്കുന്നു.[89] എല്ലാറ്റിനും പ്രമേയപരമായ അർത്ഥമുണ്ടാകണമെന്ന് ശഠിക്കരുതെന്നും അവർ പറയുന്നു.

2.9.7.5 ഗൊദാർദിയൻ ആഖ്യാനം

മുകളിൽ വിവരിച്ച നാലുതരം ആഖ്യാനരീതികളുടെയും സ്വാധീനമുള്ളതും എന്നാൽ വ്യത്യസ്തവുമായ ആഖ്യാനരീതിയാണ് ഫ്രഞ്ചുകാരനായ ഴാങ് ലുക് ഗൊദാർദ് *(Jean Luc Godard)* കൊണ്ടുവന്നത്. ആഖ്യാന സവിശേഷത പരിഗണിച്ച് ഗൊദാർദിയൻ ആഖ്യാനം എന്ന പ്രത്യേക വിഭാഗം തന്നെ നിരൂപകർ കൽപിക്കുന്നു. ഗൊദാർദിന്റെ ആഖ്യാനസവിശേഷതകൾ പലതാണ്. ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം അവയിൽ കാണാം. അപഗ്രഥനാത്മകമാണ് അവ. *പ്രബന്ധങ്ങളാണ് ഗൊദാർദ് ചിത്രങ്ങളെന്നും പ്രബന്ധത്തിൽ ചരിത്രസംഭവങ്ങളെയോ കഥാപാത്രങ്ങളെയോ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുംപോലെ ഏതെങ്കിലും കാര്യം ചൂണ്ടിക്കാട്ടാനായിരിക്കും ആഖ്യാനാംശങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന*[90]തെന്നും നിരൂപകർ പറയുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങളെ ഒന്നുകിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠതയോ അല്ലെങ്കിൽ രചയിതാവിന്റെ വിവരണമോ ആയി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാസിനിമയുടെ പതിവുരീതി ഗൊദാർദിനെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശബ്ദരേഖാ ആത്മഗതത്തിലൂടെ *(Voice over Solloqui) കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഗൊദാർദിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ ഒരു ഘടന ഇല്ല. റിയലിസവും ഫാന്റസിയും ഡോക്യുമെന്ററിയും ടെലിവിഷൻ ന്യൂസ് റീലുകളും നീണ്ട*

89) Bordwell, David, *Narration In the Fiction Film*, 1985, P: 126

90) ഷൺമുഖദാസ് ഐ, *ഗൊദാർദ്, കോളയ്ക്കും മാർക്സിനും നടുവിൽ*, 2005, പുറം: 54

പ്രത്യയശാസ്ത്ര ചർച്ചകളും ഇടകലർന്ന സ്വതന്ത്ര ചലച്ചിത്രശില്പങ്ങളാണ വ.[91] ഹോളിവുഡ് ക്ലാസിക്കൽ മാതൃകയിൽ ലക്ഷ്യകേന്ദ്രിതമായി ചലിക്കുന്ന നായകൻ /സംഘർഷം/പരിഹാരം എന്ന ഘടനയും ചില ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. അതേ സമയം ഹോളിവുഡ് സിനിമയെയും കലാസിനിമയെയും പരിഹസി ക്കുന്നുമുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ കാരിക്കേച്ചർ സ്വഭാവത്തിലായിരിക്കും. അടുത്ത നിമിഷം ഗൗരവത്തിലാകും. ഒരുകൂട്ടം രീതികൾ മറ്റൊന്നുമായി ചേർത്തു വെച്ച് അപമാനവീകരിക്കാൻ *(de-humanisation)* ഗൊദാർദ് മടിക്കുന്നില്ല. അമ്പതുകളിൽ പാരീസ് കേന്ദ്രമായി സജീവമായ കൊളാഷ് കലയും ടാച്ചിസം *(Tachisme)*, ആർട്ട് ബ്രൂട്ട് *(Art Brute)* എന്നീ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും ഗൊദാർദിനെ വളരെയധികം സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. പെയിന്റിങ്ങിൽ സിഗരറ്റ് പാക്കറ്റ് ഉൾപ്പെടു ത്തിയ ബ്രാക്കിന്റെയും, ദൃശ്യങ്ങളെ കഷണങ്ങളാക്കിമാറ്റുന്ന പിക്കാസോയു ടെയും ശൈലികൾ അദ്ദേഹം സിനിമാഖ്യാനത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു. സിനിമ ത ന്നെ ഒരുതരം കൊളാഷാക്കിമാറ്റി.

സ്ഥലപരതയ്ക്കാണ് ഗൊദാർദ് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. രാത്രി യിലെ നഗരം, ട്രാഫിക് ചിഹ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. ഇവയിലെ അംശ ങ്ങളെ ചിത്രത്തിലുടനീളം വിതറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രയോഗത്തിൽ വൻ പരീക്ഷണമാണദ്ദേഹം നടത്തിയത്. ഒരേ സമയത്ത് രണ്ട് സംഭാഷണവ്യ വഹാരങ്ങൾ നമുക്ക് ശ്രദ്ധിക്കാനാവില്ല. പക്ഷെ ഗൊദാർദിന്റെ ശബ്ദപഥം ഒരു ഭാഷണവ്യവഹാരത്തിനുമേൽ മറ്റൊന്ന് കയറ്റിവെക്കുന്നു. അതിലൊന്ന് വ്യാക രണമില്ലാത്തതായിരിക്കും. പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെയെങ്കിലും അതിന്റെ അർത്ഥം കണ്ടെത്തണം. പലപ്പോഴും ശബ്ദവും ദൃശ്യവും തമ്മിൽ പിളർന്നനിലയിലാണ്. കഥാപാത്രത്തെ നാം കാണുന്നു. സംഭാഷണം അശരീരിയായി കേൾക്കുന്നു. പക്ഷെ, ആരാണ് സംസാരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാവില്ല.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ നാല് ആഖ്യാനസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ ഏതിനോടെങ്കിലും

---

91) രാജകൃഷ്ണൻ വി, *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി*, 1992, പുറം: 39

ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ് ലോകത്തിലെ മിക്കസിനിമകളും. വ്യവസായികാടിസ്ഥാനത്തിൽ നിർമ്മിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം തന്നെയാണ്. ഇന്നും പിൻതുടരുന്നത്. ടെലിവിഷൻ സീരിയലുകളുടെ ആഖ്യാനവും വ്യത്യാസമല്ല.

2.9.8 സിനിമയുടെ കാവ്യശാസ്ത്രം

സിനിമയുടെ ആഖ്യാന പഠനത്തെ കാവ്യശാസ്ത്രമാക്കി വളർത്താനുള്ള ശ്രമവും നിരൂപകർ നടത്തുന്നുണ്ട്. ഡേവിഡ് ബോർദ്വലിന്റെ സിനിമയുടെ കാവ്യശാസ്ത്രം *(Poetics of Cinema)*എന്ന ഗ്രന്ഥം ഇതിന് തെളിവാണ്.

പ്രതിനിധാനപരമായ ഏത് മാധ്യമത്തിന്റെയും നിർമ്മിതിയുടെ മൗലിക തത്വങ്ങളെയും അവയുടെ സ്വാധീനത്തെയും കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തെ കാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽപ്പെടുത്താം. അത് അപഗ്രഥനപരവും സൈദ്ധാന്തിക്കവുമായിരിക്കും. പ്രത്യേക കാലഘട്ടവുമായി ചേർത്ത് അന്വേഷണം മുന്നേറുമ്പോൾ അതിനെ ചരിത്രപരമായ കാവ്യശാസ്ത്രം *(Historical Poetics)* എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനകത്തിന്റെ കാവ്യശാസ്ത്രം *(Poetics of Filmic Narrative)* മൂന്ന് മാനങ്ങളുള്ളതാണെന്ന് ഡേവിഡ് ബോർദ്വെൽ പറയുന്നു: *ഇതിവൃത്തഘടന, ആഖ്യാനം കഥാലോകം* എന്നിവയാണവ.[92] വാഹകരും അവരുടെ ചുറ്റുപാടുമൊക്കെ ചേർന്നതാണ് കഥാലോകം. ഇത് ഭാഷയുടെ പദാർത്ഥപരമായ മാനത്തിന് *(Semantic Dimension)* സദൃശമാണ്.

ആഖ്യാനത്തിലൂടെ നമ്മെ അനുമാനസിദ്ധമായ വിപുലീകരണത്തിലേക്ക് *(Inferential elaboratin)* നയിക്കുന്ന സിനിമ ആ പ്രക്രിയയിലൂടെ നമുക്ക് നൽകുന്നതാണ് കഥ. കണ്ണും കാതും ആദ്യം ചില പ്രാഥമിക നിഗമനങ്ങളിലെത്തിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അതവിടെ അവസാനിക്കുന്നില്ല. പ്രതിനിധാനത്തെ പ്രേക്ഷകർ തങ്ങളുടെ ബുദ്ധിപരവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ കഴിവുകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഇത് വൈയക്തികമല്ല; സാമൂഹികമാണ്. കൈയിൽ മദ്യക്കുപ്പിയുമായി ഒരാൾ നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം അയാൾ മദ്യപാനിയാ

92) Bordvell, David, *Poetics of Cinema*, 2008

ണെന്ന ധാരണയിലേക്കാണ് എല്ലാവരെയും നയിക്കുക. ഒരു പക്ഷെ അയാൾ മറ്റാരോ കുടിച്ച് വലിച്ചെറിഞ്ഞ മദ്യക്കുപ്പി എടുത്ത് മാറ്റുന്നതാകാം. അല്ലെ ങ്കിൽ, ദാഹിച്ചു വലഞ്ഞ ഒരശരണന് കുടിനീരുമായി പോകുന്നതാകാം. ഇത്തരം സാധ്യതകളെയെല്ലാം ഒഴിവാക്കി നിശ്ചിതമായ ചില അർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് ഭൂരി പക്ഷം പേരെയും നയിക്കാൻ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നു.

സിനിമ അതിന്റെ കഥാലോകത്തേക്ക് കൗതുകകരമായ രീതിയിലാണ് നമ്മെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നത്. സാധാരണ സിനിമകളുടെ തുടക്കം നോക്കു ക. ഒന്നോ അതിലധികമോ വിദൂരദൃശ്യമായിരിക്കും ആദ്യം. ക്രിയ നടക്കുന്ന സ്ഥലമേതെന്നറിയിക്കാനാണിത്. കട്ടുകളോ ക്യാമറചലനമോ നമ്മെ ദൃശ്യത്തി നകത്തേക്ക് നയിക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ നമ്മുടെ അടുത്തേക്ക് വരുന്ന രീതിയിലാകാം. അല്ലെങ്കിൽ ട്രാക്ക്ഷോട്ടിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിനടു ത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോകും. ശബ്ദപഥത്തിന്റെ സജ്ജീകരണത്തിലൂടെ അനു യോജ്യമായ ഭാവമുണ്ടാക്കുന്നു. സംഭാഷണം കേട്ടു തുടങ്ങുന്നു. ക്രിയ മന സ്സിലാക്കാൻ ആവശ്യമായ വിവരങ്ങൾ നൽകി നമ്മെ അതിൽ തൽപരരാക്കാ നുള്ള തന്ത്രങ്ങളാണിവ. കട്ടുകളും മുമ്പോട്ടുള്ള ക്യാമറാചലനവും കഥയുടെ ലോകത്തേക്ക് നാം എത്തുകയാണെന്ന് പരോക്ഷമായി അറിയിക്കുകയാണ്.

ഇതിന് നേർവിപരീതദൃശ്യങ്ങളോടെയാവും ചിത്രം അവസാനിക്കുക. ക്യാമറ പിറകോട്ട് സഞ്ചരിക്കുക, നമുക്ക് പിൻതുടരാനാവാത്തവിധം കഥാപാ ത്രങ്ങൾ പിൻതിരിഞ്ഞ് നടക്കുക, ഗേറ്റുകളോ വാതിലുകളോ അടക്കുക, വീണ്ടും സംഗീതം ഉയരുക, ശീർഷകങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക എന്നിങ്ങനെ... കഥയുടെ വാതിൽ തുറന്ന് നമ്മെ അകത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോവുകയും സംഭവങ്ങളെല്ലാം കാണിച്ചുകഴിഞ്ഞശേഷം പുറത്താക്കി വാതിലടക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ്. ചാർലി ചാപ്ലിന്റെ മോഡേൺടൈംസ് *(Modern Times- 1936)* ഇതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹ രണമാണ്. ഒരുപറ്റം ആടുകൾ മുന്നോട്ട് (പ്രേക്ഷകരുടെ നേർക്ക്) നടന്നുവരു ന്നതാണ് ആദ്യദൃശ്യം. അടുത്തദൃശ്യത്തിൽ സബ്വേയിലൂടെ അതേ പോലെ നടന്നുവരുന്ന തൊഴിലാളികളാണ്. അവർ ഫാക്ടറിക്കകത്ത് കയറുന്നു യന്ത്രം പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്ന മെക്കാനിക്ക് മുന്നോട്ട് നടന്നുവരുന്നു. ഒപ്പം ക്യാമറ അയാ

ളുടെ നേർക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അയാൾ യന്ത്രം പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കഥാലോകത്തെ സംഭവങ്ങൾ ഓരോന്നായി തെളിഞ്ഞുവരികയായി. എല്ലാം കാണിച്ചശേഷം ചാപ്ലിനും കാമുകിയും പുറം തിരിഞ്ഞ് ചക്രവാളത്തിലേക്ക് നടന്ന് അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. അവസാനത്തെ ശീർഷകം തെളിയുന്നു.

ഒരു വാസ്തുശില്പത്തിന് സമാനമാണ് ആഖ്യാനകം. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ അത് മുഴുവൻ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയില്ല. അകത്തുകടന്ന് സമയമെടുത്ത് എല്ലാം നോക്കിക്കാണണം. അടഞ്ഞ സ്ഥലവും തുറന്ന സ്ഥലവും അതിലുണ്ടാകും.

തുടക്കവും ഒടുക്കവും തമ്മിലുള്ള സമമിതി *(Symmetry)* കൗതുകകരമാണ്. ഇതിനുപുറമെ സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമം, മാറിവരുന്ന വീക്ഷണകോണുകൾ, അശരീരി തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെല്ലാം വെറും ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളല്ല, പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ചിത്രത്തിലുടനീളം നിർണായക പങ്കുവഹിക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുക, അതുകഴിഞ്ഞ് മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അറിവുപരിധിയിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുക- ഇതാണ് മറ്റൊരു ആഖ്യാനതന്ത്രം. നമ്മെ പുറത്തുനിർത്തി ആഖ്യാനത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠമാക്കാനും ഓർമ്മകൾ, സ്വപ്നങ്ങൾ, ഭാവന തുടങ്ങിയവ വഴി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലേക്ക് കൊണ്ടുപോയി ആത്മനിഷ്ഠമാക്കാനും പ്രയാസമില്ല.

ആരംഭദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യേക പ്രാധാന്യമുണ്ട്. അതാണ് അർത്ഥനിർമ്മിതിയിലേക്കുള്ള ചൂണ്ടുപലകയായിത്തീരുന്നത്. ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ സ്റ്റേൺബർഗ് ഇത് തെളിയിക്കുന്നു: *ബഹുനിലക്കെട്ടിടം, അമ്പലം, പള്ളി, പ്രാർത്ഥന - ഇവയിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നത് ഏതെന്നു ചോദിച്ചാൽ പ്രാർത്ഥന എന്നായിരിക്കും ഉത്തരം. മറ്റെല്ലാം കെട്ടിടങ്ങളാണ് എന്ന യുക്തിയാണിതിനു പിന്നിൽ. പ്രാർത്ഥന, പള്ളി, അമ്പലം, ബഹുനിലക്കെട്ടിടം എന്നിങ്ങനെ ഇതിന്റെ ക്രമം മാറ്റിയാൽ. ബഹുനിലക്കെട്ടിടം വേറിട്ടു നിൽക്കും. ഇങ്ങനെ കാര്യങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുന്ന രീതിയെ*

മന:ശാസ്ത്രജ്ഞർ പ്രാഥമിക പ്രതീതി (Primary effect) എന്നുവിളിക്കുന്നു.[93] പ്രേക്ഷകരുടെ അനുമാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ആദ്യദൃശ്യങ്ങൾക്കെന്നപോലെ ആദ്യം കണ്ടുമുട്ടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും നിർണായക പങ്കുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ ദൃശ്യങ്ങളിൽ തങ്ങളുടെ വികാരവിചാരങ്ങളും അവബോധവും ചേർത്ത് സമയബന്ധിതമായി കഥ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ വഴി നായക കഥാപാത്രങ്ങളോട് സഹാനുഭൂതിയും മറ്റു ചില കഥാപാത്രങ്ങളോട് വെറുപ്പും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാനാവും.

2.9.9 അനുമാന സിദ്ധാന്തം

സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് നാം വേഗം ചില അനുമാനങ്ങളിലെത്തുന്നു. സുഹൃത്തുക്കളാര്, ബന്ധുക്കളാര്, അപരിചിതരാര്, ഉയർന്ന പദവിയാർക്ക്, കൂടുതൽ ശക്തിയാർക്ക്, ബുദ്ധിയാർക്ക്, സൗന്ദര്യമാർക്ക് എന്നൊക്കെ തന്നിരിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു. കഥയുടെ സാമൂഹ്യതലവും പ്രസക്തമെന്നു തോന്നുന്ന എന്തും നാം കണ്ടെടുക്കുന്നു. അനുമാനിക്കാനുള്ള കഴിവാണിവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആദ്യം തന്നെ വ്യക്തമായ അഭിപ്രായമുണ്ടാക്കുന്നതാണ് മിക്ക ആഖ്യാനങ്ങളും. ആ വിധി തീർപ്പിൽ മാറ്റം വരുന്നത് നമുക്കിഷ്ടമല്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓരോ സന്ദർഭത്തിലും ചെയ്യുന്ന കാര്യങ്ങളെ വിലയിരുത്തിയല്ല നാം വിധി കൽപിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. മുൻവിധികളാണുണ്ടാകുന്നത്. ആത്മഹത്യയെക്കാൾ അപൂർവമാണ് കൊലപാതകമെങ്കിലും അതൊരു സാധാരണ സംഭവമാണെന്ന് ഭൂരിപക്ഷം പേരും കരുതുന്നു. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഈ ധാരണയുണ്ടാകുന്നത്. ഇരുട്ടു നിറഞ്ഞ ഏത് വഴിയിലൂടെയുമുള്ള യാത്ര അപകടകരമാണെന്ന് തോന്നുന്നതും ഇങ്ങനെയാണ്.

ഒരു ആഖ്യാനചിത്രത്തിലെ നായകനെയും അനുമാനിച്ചാണ് നാം കണ്ടെ

93. Sternberg Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, 1993, P:78

ത്തുന്നത്. ആരെക്കുറിച്ചാണോ കഥ ആ കഥയുടെ വാഹകനാണ് നായകൻ. വിപുലമായ അധികാരങ്ങൾ അയാൾക്കുണ്ടാകും. അയാളുമായായിരിക്കും പ്രേക്ഷകർ മുഖ്യമായും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക. അയാളുടെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ യുമായി നാം യോജിപ്പിലാകുന്നു. കഥാസംഭവങ്ങൾ ഏറ്റവുമധികം ബാധിക്കു ന്നതും മാറ്റത്തിന് വിധേയമാകുന്നതും നായകനായിരിക്കും. മത്സരത്തിൽ അഥവാ പോരാട്ടത്തിൽ ഒന്നാംയോദ്ധാവ് അയാളായിരിക്കും. നായകനെ എതിർക്കലാണ് പ്രതിനായകന്റെ ജോലി. ആഖ്യാനത്തിലൂടെയാണ് നായകനെ നിർണയിക്കുന്നത്. അയാളിലേക്ക് എല്ലാ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും കേന്ദ്രീകരി ച്ചുവെക്കും. ഏറ്റവും കൂടുതൽ സമയം രംഗത്തുള്ളയാളാണ് നായകൻ. മിക്ക വാറും അയാളുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയായിരിക്കും സംഭവങ്ങളേറെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. അയാളുടെ പക്ഷത്തു നിന്നാണ്, ചിലപ്പോൾ ആ കണ്ണു കളിലൂടെയാണ് നാം ക്രിയകളെല്ലാം കാണുന്നത്. അതായത് കഥാലോകത്തിലും ഇതിവൃത്തഘടനയിലും ആഖ്യാനസവിശേഷതയിലും പ്രാമുഖ്യം വഹിക്കുന്ന യാളാണ് നായകനെന്നർത്ഥം. നായകനെ പ്രധാന നടനായിമാത്രമല്ല ഒന്നാ മത്തെ നടനായിക്കൂടിയാണ് പ്രാചീനഗ്രീക്ക് തിയേറ്റർ കണക്കാക്കിയിരുന്നത്.

സ്വപ്നം മനസ്സിലാക്കുന്നതും അനുമാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഇരുട്ടിലിരുന്നുള്ള സിനിമകാണൽ സ്വപ്നം കാണുന്നതിന് തുല്യമാണ്. സാധാ രണ കാണുന്നതിനെക്കാൾ വലിയ ദൃശ്യം സ്ക്രീനിൽ കാണുന്നു; വ്യക്തമായ ശ്ബദം കേൾക്കുന്നു. ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥാപാത്രങ്ങളോട് പ്രേക്ഷകർ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. താദാത്മ്യം രണ്ടു ഘട്ടത്തിലായാണ് നടക്കുന്നത്. ആദ്യം സിനിമാ ഉപകരണവുമായി. ഇരുട്ടിലേക്ക് ടോർച്ചടിക്കും പോലെയാണ് സ്ക്രീനിൽ വെളിച്ചം വീഴുന്നത്. പിന്നിൽ നിന്ന് വരുന്ന ഈ വെളിച്ചം നമ്മുടെ കണ്ണിൽ നിന്നുള്ള വെളിച്ചത്തിന് സമാന്തരമാണ്. ഇവിടെ നിന്നാണ് ഉപകരണ വുമായുള്ള താദാത്മ്യം സംഭവിക്കുന്നത്.

രണ്ടാമത്തേത് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ നാർസിസ് മിത്ത് സിദ്ധാന്തവുമായി ബന്ധ പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സ്വപ്രതിബിംബത്തോട് മനുഷ്യർക്കെല്ലാം അനുരാഗമുണ്ട്. തന്റെ രൂപം സ്ക്രീനിൽ കാണുക, അഥവാ സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന രൂപം തന്റേതാ

ണെന്ന് കരുതുക സ്വാഭാവികമാണ്. സ്വപ്നത്തിനോ ഭ്രമകൽപനക്കോ തുല്യ മായ ഈയവസ്ഥയിൽ നായകനുമായും നായികയുമായും താദാത്മ്യം പ്രാപി ക്കുന്നു. നായകനും നായികയും സാമൂഹ്യനിർമിതിയാണ്. താദാത്മ്യം ബഹു മുഖവും ശകലിതവുമാണ്. ഇരുട്ടിലിരുന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെ നാം നോക്കുന്നു. അവരത് അറിയുന്നില്ല. അവർ തിരിച്ച് നമ്മെ നോക്കുന്നുമില്ല. ഈ *ഒളിഞ്ഞു നോട്ടമാണ് (voyerism) സിനിമയിൽ നിന്നുള്ള ആനന്ദത്തിന്റെ പ്രധാന ഉറവി ടം.*[94] ഹാജരല്ലാത്ത നടനും ഹാജരുള്ള പ്രേക്ഷകരും പരസ്പരം തുറിച്ചുനോ ക്കുമ്പോൾ അത് ആഗ്രഹത്തിന്റെ നോട്ടമായിത്തീരുന്നു.[95] പ്രേക്ഷകന് കൂടു തൽ കാണാനുള്ള താൽപര്യമുണ്ടാകുന്നു. അതനുസരിച്ച് അനുമാന സാധ്യ തയും വർദ്ധിക്കുന്നു.

2.9.10 സിനിമയും തത്വശാസ്ത്രവും

കലയെന്നതിനെക്കാൾ തത്വശാസ്ത്രമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ സമീ പിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികരുണ്ട്. *'ദെക്കാർത്ത് ഇന്ന് ജീവിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ ഫിലിമി ലാണ് തത്വശാസ്ത്രമെഴുതുക. ആ മാധ്യമത്തിന് മാത്രമേ തത്വശാസ്ത്രം നന്നായി പ്രകടിപ്പിക്കാനാകൂ- അലക്സാണ്ടർ ആസ്ട്രക് പറയുന്നു.*[96] *കാൾമാർക്സിന്റെ അന്യവൽക്കരണതത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ കൃത്യമായ ആവിഷ്കാരമാണ് ചാർലി ചാപ്ലിന്റെ മോഡേൺടൈംസ്* എന്ന് വാട്ടർബർഗ് കണ്ടെത്തുന്നു.[97] മറ്റൊരു കലയ് ക്കുമില്ലാത്ത രേഖപ്പെടുത്തൽ കഴിവും പ്രതിനിധാനശേഷിയും സിനിമക്കു ണ്ടെന്ന് വാദിച്ച ലിവിങ്സ്റ്റൺ ബർഗ്മാന്റെ സിനിമയിലെ തത്വശാസ്ത്രത്തെ ക്കുറിച്ച് വിശദമായി പഠിക്കുന്നുണ്ട്.[98]

---

94. Ellis, John, Visible Fictions; Cinema: Television: Video, 1984 P:25

95. Ibid. P:60

96. Astruck, Alexander, *The Birth of a new Avant Garde in the New wave, 1968, P: 19.*

97. Waterberg, Thomas. *E Beyond mere illustration; How films can be philosophy,* 2006, P:27.

98. Livingston, Paisley, *The Idea of Film as philosophy,*1984

2.9.11 ധ്വനിപാഠം

ഏതൊരു സിനിമയ്ക്കും ധ്വനിപാഠമുണ്ട് *(Subtext).* കഥാപാത്രങ്ങൾ പറയുന്നതും ചെയ്യുന്നതുമൊക്കെ ചേർന്നതാണ് പാഠമെങ്കിൽ അവയിൽ ഒളി ഞ്ഞിരിക്കുന്ന ആന്തരാർത്ഥമാണ് ധ്വനിപാഠം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രഹസ്യ അജ ണ്ടയാണിത്. സംവിധായകനും നടന്മാരും എഡിറ്റർ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരും ചേർന്നാണ് ധ്വനിപാഠം ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ധ്വനിപാഠം കണ്ടെത്താനുള്ള കഴിവാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ നിലവാരം നിർണയിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വാച്യാർത്ഥവും *(denotation)* വ്യംഗ്യാർത്ഥവുമുണ്ട് *(Connotation).* കീറിയ ഷൂസ് കാണുമ്പോൾ അത് അതായിത്തന്നെ മനസ്സി ലാക്കുന്നതാണ് വാച്യാർത്ഥം. അത് ദാരിദ്ര്യം എന്ന ആശയം ഉൽപാദിപ്പിക്കു മ്പോൾ വ്യംഗാർത്ഥമായി. പ്രേക്ഷകരെ പ്രത്യേകവഴികളിലൂടെ നയിച്ച് അർത്ഥ മുണ്ടാക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ബന്ധങ്ങളാണ് വ്യംഗാർത്ഥങ്ങൾ. പൂവ് കാണുമ്പോൾ, പൂവായിത്തോന്നുമെങ്കിലും യുദ്ധഭൂമിയിൽ അത് കാണു മ്പോൾ ഒരുപാട് അർത്ഥങ്ങളും ആശയങ്ങളും ലഭിക്കുന്നു. വാച്യാർത്ഥത്തിന പ്പുറമാണ് അതിന്റെ സ്ഥാനം. രൂപകമോ, പ്രതീകമോ ആയി പ്രതിബിംബത്തിന്റെ വ്യംഗ്യാർത്ഥം പ്രേക്ഷകരിൽ അത്ഭുതം സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. കാഴ്ചയെന്നത് ആശ യങ്ങളുടെ ആന്തരികസംഭാഷണമാണ്. വികാരം അതിൽ വരും. പ്രേക്ഷകർ വെറും കാഴ്ചക്കാരല്ല. അതിൽ മുഴുകിയവരാണ്. *'സ്ക്രീനിൽ പ്രൊജക്ട് ചെയ്യുന്ന സിനിമയും സ്ക്രീനിൽ നിന്ന് പ്രൊജക്ട് ചെയ്യുന്ന സിനിമയുമു ണ്ട്.*[99] ആദ്യത്തേത് പരമ്പരാഗത അർത്ഥത്തിലുള്ള ആഖ്യാനകമാണ്. പ്രേക്ഷ കർ സിനിമ കാണുമ്പോൾ ആന്തര ആഖ്യാനകത്തി *(Infranarrative)* ലേക്ക് പ്രവേശിക്കുകയാണ്. പ്രതീകങ്ങൾ, ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ, പാറ്റേണുകൾ എന്നി ങ്ങനെ പലതുമായും അവരുടെ മനസ്സ് ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നു. അർത്ഥത്തിന്റെ അടരുകളിലേക്ക് അവർ സഞ്ചരിക്കുന്നു.

---

99. Ibid, P: 81

പാഠത്തെ വേണമെങ്കിൽ കഥാരൂപത്തിൽ ചുരുക്കിപ്പറയാം. ധ്വനിപാഠത്തിൽ കഥാസംഗ്രഹത്തിന് സ്ഥാനമില്ല. പല പല കഥകളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും സിനിമാപാഠവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മനസ്സിൽ ഉയർന്നു വന്നേക്കാം. അവ പുരാവൃത്തപരമോ *(Mythical)* വിഗ്രഹപരമോ *(Iconic)* ആകാം. ബൗദ്ധികമാകാം; *(Intellectual)* സംഗീതപരമാകാം *(Musical)*.

2.9.11.1 പുരാവൃത്തപരമായ ബന്ധം

പുരാവൃത്തം *(Myth)* എങ്ങനെ സിനിമയുടെ ധ്വനിപാഠമാകുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് പല പഠനങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. *നാം തന്നെ നമുക്കു നൽകുന്ന സന്ദേശം,*[100] *സ്വപ്നതുല്യമായ ആഖ്യാനം,*[101] *ഭാവനാത്മകമായ സത്യം*[102] എന്നൊക്കെ പല നിർവ്വചനങ്ങളും പുരാവൃത്തത്തിനുണ്ട്. രണ്ട് അടിസ്ഥാന ഘടനകളാണ് പുരാവൃത്തത്തിനുള്ളതെന്ന് ലിലിയൻ ടെഡർ[103] പറയുന്നു. ജന്മവാസനകളും അവയുണ്ടാക്കുന്ന അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ആഗ്രഹങ്ങളും ഭയവും സംഘർഷവുമൊക്കെ പെടുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ അനുഭവതലം. ഇത് പുരാവൃത്തത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇതിവൃത്തങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ട ആദിമകാലത്തിന്റെ സ്മൃതികൾ വ്യക്തിമനസ്സിൽ കടന്നുവരുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ തലം. വംശചരിത്രത്തിന്റെ രൂപമാണ് പുരാവൃത്തം. വ്യക്തികളുടെയും മനുഷ്യരാശിയുടെയുമൊക്കെ ആഗ്രഹങ്ങളുടെയും ഭയത്തിന്റെയുമൊക്കെ ആഖ്യാനകരൂപമാണത്. ഓരോ വ്യക്തിക്കും ഓരോ സാമൂഹ്യ അബോധമുണ്ടെന്ന് സി.ജി യുങ്ങ് പറയുന്നു. *ആദിമകാലം മുതലുള്ള മുൻ തലമുറകളുടെ വികാരവിചാരങ്ങൾ നമ്മുടെ അബോധത്തിൽ മറഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. അവയെ*

---

100) Both Dreams and Myths are important communications from ourselves to ourselves. If we do not understand the language in which they are written, we do not understand the language in which they are written, we miss a great deal of what we know and tell ourselves in those hours when we are not busy mainpalating the our side word- Fromm, Erich, *Forgotten language: An introduction to the understanding of Dreams*, Fairy Tales, and Myths, 1957, P:

101) Tindal, William york, *A reader's Guide*, 1995, P. 129

102) Tylor, Parker, *Magic and Myth of the Movies* 1970 P. XVIII

103) Teder, Lilian, *Ancient Myth in Modern Poetry,* 1971, P:10,

ഉണർത്തുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളോട് അബോധമായിത്തന്നെ ഒരു പ്രതിപത്തി നമു ക്കുണ്ടാകും.[104] യക്ഷി എന്ന സങ്കൽപത്തെ എല്ലാവർക്കും ഭയമാണ്. പക്ഷെ യക്ഷിക്കഥകൾ കേൾക്കാൻ താൽപര്യവുമാണ്. അത്തരം കഥകൾ നമ്മുടെ സാമൂഹിക അബോധത്തോടാണ് സംവദിക്കുന്നതെന്നതാണ് കാരണം.

പുരാവൃത്തവും ആഖ്യാനകത്തിന്റെ നിയമങ്ങളെല്ലാം പാലിക്കുന്നു ണ്ട്. തുടക്കം, മധ്യം, ഒടുക്കം, എന്ന ഘടനയുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരി പ്പിക്കുന്നുണ്ട്. യാത്ര, അന്വേഷണം, ശാപം തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങൾ അവയിലു ണ്ട്. ഗുഹ, തിരശുനിലം, കാട്, നദി തുടങ്ങിയ പശ്ചാത്തലങ്ങളുണ്ട്. നമ്മുടെ വംശസ്മൃതിയിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളാകയാൽ അവ നമ്മുടെ അനു ഭവമായിത്തന്നെ തോന്നും. *മനുഷ്യരാശിയുടെ വളർച്ചയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ നടന്ന സംഭവങ്ങൾ ഇന്ന് കഥയായിത്തോന്നുകയാണ്.*[105]

മിത്തിന്റെ പ്രമേയം സാർവലൗകികമാണ്. നായകന്റെ തിരിച്ചുവരവ്, വിലക്കപ്പെട്ട അറിവ് നേടാനുള്ള ആഗ്രഹം, സ്വത്വത്തിനായുള്ള ത്വര, ഏകാധി പത്യത്തിനെതിരായ കലാപം തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും സ്ഥലത്തോ കാലത്തിലോ ഒതുങ്ങുന്നതല്ല. ജീവിതം, മരണം, വിധി, ദൈവം, പ്രകൃതി, മനു ഷ്യൻ തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്തിമസത്യമാണ് പുരാവൃത്തം.

പുരാവൃത്തത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിലനിന്നിട്ടില്ലായിരിക്കാം. പക്ഷെ അവ കള്ളമല്ല. പുരാവൃത്തങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ച നാഗരികത ഇല്ലാതായാലും അവ നിലനിൽക്കും.[106] *കാരണം അവ മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ മാറാത്ത പാറ്റേണുക ളുടെ ആഖ്യാനകരൂപമാണ്.* ആന്റിഗണി, പ്രോമിത്യൂസ്, ഒഡീസീയസ്, ശ്രീകൃ ഷ്ണൻ, നാരദൻ ഒക്കെ എല്ലാക്കാലത്തുമുണ്ടാകും.

രണ്ടുകാരണങ്ങളാലാണ് സിനിമ പുരാവൃത്തങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. സിനിമയ്ക്കും പുരാവൃത്തത്തിനും ഒറ്റ ഭാഷ സംസാരിക്കാൻ കഴിയും. എഴുത്ത് കണ്ടുപിടിക്കും മുമ്പ് പുരാവൃത്തങ്ങൾ വാമൊഴിയായോ ചുമരിലും മറ്റും വരച്ച

---

104) Jung. C.G.,*The Archetypes and the Collective Unconsei*us, 1996, P: 32

105) Dick, Bernard F, *Anatomy of Film,*2002, P. 182

106) Ibid P.

നിലയിലോ ആണ് കൈമാറി വന്നത്. അതുപോലെ വാചികവും ദൃശ്യപരവുമാണ് സിനിമയും. സിനിമക്കും പുരാവൃത്തത്തിനും സ്വപ്നവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. സിനിമ പകൽ വെളിച്ചത്തിലെ സ്വപ്നം പോലെയാണ്. *നമുക്ക് ഒറ്റക്കുള്ള സ്വപ്നവും സാമൂഹികസ്വപ്നവുമുണ്ട്. സാമൂഹിക സ്വപ്നമാണ് പുരാവൃത്തം.*[107] യക്ഷിക്കഥകളും മറ്റും സ്വപ്നത്തിന്റെ സത്ത തന്നെയാണ്. സ്വപ്നത്തിലെന്നപോലെ മരിച്ചവരോട് സംസാരിക്കുന്നതും മനുഷ്യൻ പിശാചാകുന്നതുമൊക്കെ അവയിൽ കാണാം. അത്തരം സ്വപ്നങ്ങൾ മനുഷ്യരാശിക്കാകെയുണ്ട്. *സ്വപ്നത്തെ ഒരു സ്ക്രീനിനോടാണ് യുങ്ങ് താരതമ്യം ചെയ്യുന്നത്.*[108] അതിൽ മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ ചരിത്രം പൊജക്ട് ചെയ്യുകയാണ്. സിനിമയ്ക്കും ഇത് ബാധകം തന്നെ.

സിനിമയിൽ പുരാവൃത്തപരമായ രൂപങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അവ നമ്മെ എവിടെയോ സ്പർശിക്കുന്നു. കാരണം അവ നമുക്ക് സുപരിചിതമാണ്. അവയുമായി നാം മുമ്പ് ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പുരാവൃത്തത്തിനോട് പ്രതികരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാം സിനിമയോട് പ്രതികരിക്കുന്നത്. അവയുടെ ഉറവിടത്തെയോ അസ്തിത്വത്തെയോ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ നാം മടിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെ ധ്വനിപാഠമായി പുരാവൃത്തങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കുന്ന രീതിക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചത് പാർക്കർ ടൈലറാണ്. മിക്കിമൗസ് എന്ന കാർട്ടൂൺ പരമ്പരക്കു പിന്നിൽപ്പോലും പുരാവൃത്തമുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. *താരങ്ങൾ ദൈവങ്ങളെപ്പോലെയാണ്. അവരും മിത്തുകളാണ്.സ്ക്രീൻ അവരെ അനശ്വരരാക്കുന്നു. അവർക്ക് യഥാർത്ഥമരണമില്ല. ആചാരപരമായ മരണമേയുള്ളൂ. വനദേവതകളെപ്പോലെ ശൈത്യകാലത്ത് വന്ന് വസന്തത്തിൽ അവർ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കുന്നു. സിനിമ ഉള്ള കാലത്തോളം ആ താരങ്ങൾ ജീവിക്കുന്നു.*[109]

---

107) Dick, Bernard F, *Anatomy of Film, P. 195*

108) Jung. C.G., P: 97

109) Tylor Parker, *Magic and Myth of Movies,* 1970

2.9.11.2 വിഗ്രഹപരമായ ബന്ധം

ധ്വനിപാഠം ചിലപ്പോൾ വിഗ്രഹപരമായ ബന്ധമുണ്ടാക്കും *(Iconic Association)*. അഭിനേതാക്കൾ ചിലപ്പോൾ ചരിത്രപുരുഷന്മാരുടെ പ്രതിനിധാനമായിത്തീരും. ഇതാണ് വിഗ്രഹരൂപം.[110] അതിന് ആത്മീയപരിവേഷമുണ്ടാകും. കന്യാമറിയം ഉദാഹരണം. അത് വെറുമൊരു സ്ത്രീചിത്രമല്ല. പ്രത്യേക സ്ത്രീയുടേതാണ്. യേശുവിന്റെ അമ്മയുടെതാണ്.

വിഗ്രഹരൂപത്തിന് ദ്വന്ദ്വപ്രകൃതിയുണ്ടാകും. സാധാരണവ്യക്തി, അസാധാരണവ്യക്തി എന്നിങ്ങനെ. അഭിനേതാക്കളുടെ ഭൗതികസവിശേഷതകൾ ചരിത്രപരമായ രൂപങ്ങളുമായി സമന്വയിക്കുന്നതായി തോന്നുമ്പോഴാണ് തിരശ്ശീലാവിഗ്രഹം *(Screen Icon)* ഉണ്ടാകുന്നത്. നീണ്ട തലമുടിയും താടിയും പ്രത്യേകമുഖാകൃതിയുമുള്ള ഒരു നടൻ യേശുവിന്റെ വിഗ്രഹരൂപമായേക്കാം.

2.9.11.3 ധൈഷണിക ബന്ധം

ഒരു സിനിമയുടെ ധ്വനിപാഠമായി മറ്റു മാധ്യമങ്ങളോ ചരിത്രമോ വരാം. നാം മുമ്പ് വായിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളെയോ കവിതയിലെ വരികളെയോ നോവലിലെ വിവരണത്തെയോ, നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയോ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതെന്തെങ്കിലും സിനിമയിൽ കണ്ടേക്കാം. മറ്റു സിനിമകളുമായി ഈ സിനിമയെ താരതമ്യം ചെയ്തേക്കാം. ഇതേ സിനിമയുടെ മറ്റൊരു ഭാഷ്യം ഓർമ വന്നേക്കാം. ചരിത്രസംഭവങ്ങളെയോ ചരിത്രനായകരെയോ ഓർമിപ്പിക്കുകയുമാവാം. ഇങ്ങനെ പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നറിവുകളുമായി ബന്ധപ്പെടുകയും അവയെ ധൈഷണിക പ്രവർത്തനങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്ക് സജീവമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവർത്തനം ആസ്വാദനത്തിനിടയിൽ നടക്കുന്നു. മനസ്സിനെ ഇങ്ങനെ ധൈഷണികകാര്യങ്ങളോട് സംയോജിപ്പിക്കുകയും അവ ധ്വനിപാഠമായിത്തീരുകയുമാണിവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

---

110) Dick, Bernard F, *Anatomy of Film,* P: 195

2.9.11.4 സംഗീതപരമായ ബന്ധം

സിനിമയിൽ സംഗീതത്തിന് രണ്ടുധർമ്മങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന്, ആഖ്യാനകത്തെ പോഷിപ്പിക്കൽ. അപ്പോൾ അത് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഉപകരണമാകും. രണ്ട് ധ്വനിപാഠമായി മാറി ഭാവമുണ്ടാക്കൽ. ഒരു പ്രത്യേക സംഗീതമോ വരിയോ ആവർത്തനത്തിലൂടെ മോട്ടീഫ് *(Leit Motif)* ആയി മാറാം. അത് കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ സംഗീതപരമായ കയ്യൊപ്പായി മാറുന്നു. പ്രണയത്തിനും വേർപിരിയ ലിനും ഓരോ മോട്ടീഫ് ഉപയോഗിക്കാം. വംശീയമോ, ദേശീയമോ ആയ ബന്ധ ങ്ങളുണർത്താനും സംഗീതത്തിനു കഴിയും. ജനഗണമന കേൾക്കുമ്പോൾ പുറം രാജ്യക്കാർക്ക് ഇന്ത്യയെ ഓർമവരും. രണ്ടാംലോക മഹായുദ്ധത്തിൽ പങ്കാളി കളായ രാജ്യങ്ങളിലെ സിനിമകൾ മിക്കതും അക്കാലത്ത് സിനിമാസംഗീതത്തെ ദേശഭക്തിയുണർത്താൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ശാസ്ത്രീയസംഗീതവും നമ്മളിൽ പ്രത്യേകതരം ബന്ധങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കും.

2.9.12 മോട്ടീഫുകൾ

ആഖ്യാനത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന സവിശേഷ ഉപകരണങ്ങളാണ് സിനി മയിൽ മോട്ടീഫുകൾ. ഒഴുകുന്ന ജലത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രവാഹം കാണി ക്കാനുള്ള മോട്ടീഫായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ദൃശ്യമോ വാമൊ ഴിയോ എന്തും മോട്ടീഫാകാം *(Leit Motif)*. ആശയങ്ങളും വ്യഖ്യാനങ്ങളും വഴി സിനിമ സമ്മാനിക്കുന്ന ഭൗതികലോകത്തെ അത് മറ്റൊന്നാക്കി മാറ്റുന്നു. പ്രത്യേകതരം ക്യാമറാചലനങ്ങൾ മോട്ടീഫ് ആകാം. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ നോട്ടമാകാം. നിറം, കോമ്പോസിഷൻ, സമതുലനം, ശബ്ദത്തിന്റെയും നിശബ്ദതയുടെയും ഉപയോഗം ഇവയൊക്കെ മോട്ടീഫാകാം.

പഥേർപാഞ്ചാലിയിൽ പിഷിയെ (മുത്തശ്ശി) കാണിക്കുമ്പോൾ കേൾക്കുന്ന മണിമുഴക്കം മരണത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന മോട്ടീഫാണ്. ഇങ്ങനെ ശബ്ദവും സംഗീതവും മോട്ടീഫാകാം.

2.9.13 ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെയും ചിന്താപദ്ധതികളുടെയുമൊക്കെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സിനിമാപഠനം സമഗ്രമാകുന്നു. *ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ,സംഭാഷണം, ദൃശ്യങ്ങൾ,ശബ്ദങ്ങൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിയവയെയാണ് സിനിമയിലെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നത്.*[111]

സിനിമയുടെ കഥ സൃഷ്ടിക്കാൻ അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരാശയം വേണം. എന്തുകൊണ്ട് ഒരു പ്രത്യേക ആശയം തിരക്കഥാകൃത്തും സംവിധായകനും നിർമാതാവുമൊക്കെ ചേർന്ന് തെരഞ്ഞെടുത്തു എന്ന് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ആശയങ്ങളുടെ കൂട്ടമായിരിക്കും കഥ. സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണത്. പ്രധാനകഥയ്ക്കു പുറമെ ഉപകഥകളും, ലഘുകഥകളും, സൂചിതകഥകളും സിനിമയിലുണ്ടാകും. ഇത്തരം കഥകളൊക്കെ എന്തിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയെന്ന് പരിശോധിക്കണം. കഥ എന്തിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുവോ അതാണ് പ്രമേയം. പ്രമേയങ്ങളാണ് കഥയ്ക്കാധാരം. ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ ഒരു കഥയിലുണ്ടാകാം. അനവധി പ്രമേയങ്ങളിൽ നിന്ന് ചിലവ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും ചിലവ ഒഴിവാക്കുന്നതും എന്തുകൊണ്ട് എന്ന അന്വേഷണം പ്രധാനമാണ്. സിനിമയുടെ സൂക്ഷ്മവായനയിൽ നിന്ന് പ്രമേയം നാം അനുമാനിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ ക്രമമായ സംഗ്രഹമാണ് ഇതിവൃത്തം. ഇതിൽ നിരവധി പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം, പശ്ചാത്തലം, ആവശ്യമെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം കഥകൾ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇതിവൃത്തത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണകോൺ *(Author's Point of view)*കണ്ടെത്തുക എന്നത് പ്രധനമാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണ് അതിന്റെ അവ

111) ജോസ്. കെ. മാനുവൽ, *തിരക്കഥ: കലയും സിദ്ധാന്തവും*, 2003, പുറം:

തരണം നടത്തുന്ന സമൂഹം. രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാമൂഹ്യക്രമത്തെ അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് ചിത്രം വിജയിക്കുന്നത്.

പ്രമേയത്തിൽ നിന്നും വളർത്തിയെടുക്കുന്ന കഥയെ പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കുന്നതും അവരുടേതാക്കിത്തീർക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ, ചെറുകഥാപാത്രങ്ങൾ, യാദൃച്ഛികകഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെ നാലായി തിരിക്കാറുണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും കാഴ്ചപ്പാട്, മനോഭാവം, പെരുമാറ്റം, വ്യക്തിത്വം, സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റം, വസ്ത്രധാരണം, ക്രിയകൾ, സംഘട്ടനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ വിശകലനം ചെയ്യണം. ദൃശ്യസ്ഥലത്ത് കൂടുതൽ സമയവും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നായകനുമായി /നായികയുമായി ആണ് പ്രേക്ഷകർ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക. നായകപദവി നൽകുന്ന സവിശേഷതകൾ പഠനവിഷയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സംഭവങ്ങളെ അംഗസംഭവങ്ങൾ *(consistent incidents)*, അനുബന്ധ സംഭവങ്ങൾ *(supplementary incident)* എന്നിങ്ങനെ തിരിക്കാറുണ്ട്. അംഗസംഭവങ്ങൾ നിർബന്ധമായും ഉണ്ടായിരിക്കണം. *അംഗസംഭവങ്ങളെ ന്യൂക്ലിയസ് എന്നും അനുബന്ധസംഭവങ്ങളെ ത്വരകം (cataliser)* എന്നും റൊളാങ് ബാർത്ത് വിളിക്കുന്നു.[112] കഥയിൽ മാറ്റം വരുത്താതെ ഒരു ന്യൂക്ലിയസിനെ ഒഴിവാക്കാനാവില്ല; വ്യവഹാരത്തിൽ മാറ്റം വരുത്താതെ ത്വരകത്തിനെയും.

കഥാവിവരങ്ങൾ നൽകി കഥയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോവുക എന്നതാണ് സംഭാഷണത്തിന്റെ മുഖ്യദൗത്യം. നായകകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ചോദ്യരൂപത്തിലായിരിക്കും പല സംഭാഷണങ്ങളും. സംഭാഷണത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം, ഊന്നൽ, ആവർത്തിച്ച് വരുന്ന വാക്കുകൾ, തുടങ്ങിയവ അന്വേഷണവിധേയമാക്കാം.

ദൃശ്യകലയായ സിനിമയിൽ പ്രധാനദൃശ്യങ്ങളും, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും,

112) Barthes, Roland*, quoted in cambridge introduction to Narrative,2002,* P:20

ഭാവദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ടാകും. ഭാവദൃശ്യങ്ങളിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളും പെടും. ദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥമെന്ത്, കഥയുമായും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികഭാവവുമായും അവ എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നൊക്കെ പരിശോധിക്കണം. ശബ്ദങ്ങളാകട്ടെ ദൃശ്യങ്ങളുമായി ചേർന്നുവരുന്നതും *(synchronus)* ദൃശ്യബാഹ്യങ്ങളും *(asynchronus)* ഉണ്ട്.

ശരീരഭാഷയും സിനിമാഖ്യാനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. *ആശയവിനിമയത്തിനായി അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഒന്നോ അതിലധികമോ വ്യക്തികൾ തനിച്ചോ സംഘം ചേർന്നോ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങളുടെയും ധരിക്കുന്ന വേഷഭൂഷാദികളുടെയും മറ്റ് അലങ്കാരവസ്തുക്കളുടെയും വിനിയോഗത്തിന്റെ അകത്തുകയിൽ നിന്ന് രൂപപ്പെടുന്നതാണ് ശരീരഭാഷ.*[113] വാക്കുകളുടെ സഹായമില്ലാതെ തന്നെ കാണാവുന്ന രീതിയിലുള്ള *(Non- verbal)* ആശയവിനിമയമാണ് ശരീരഭാഷയിലൂടെ സാധിക്കുന്നത്. ഗാനങ്ങൾ, സ്ത്രീചിത്രണം തുടങ്ങിയവ കൂടി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സിനിമയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നു.

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച പല മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ കേരളപ്പിറവിക്ക് മുമ്പ് ഇറങ്ങിയതും അക്കാലത്തെ പ്രേക്ഷകരെ ഏറെ ആകർഷിച്ചതുമായ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഇനി വരുന്ന മൂന്ന് അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ.

113) ജോസ്. കെ. മാനുവൽ, *തിരക്കഥ: കലയും സിദ്ധാന്തവും*, 2002, പുറം: 127

അദ്ധ്യായം 3

ജീവിതനൗക: ചരിത്രംകുറിച്ച സാമൂഹ്യചിത്രം

അദ്ധ്യായം 3

ജീവിതനൗക: ചരിത്രംകുറിച്ച സാമൂഹ്യചിത്രം

ഏത് ആഖ്യാനത്തിന്റെയും സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്ക് വഹിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് അന്ത:സ്ഥിത രചയിതാവും *(Implied Author)* അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരനും *(Implied Reader)*. തന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള മാതൃകാ അനുവാചകനെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ് രചയിതാവ് രചനാ പ്രക്രിയയിലേക്ക് കടക്കുന്നതുതന്നെ. അയാളെ ആകർഷിക്കുകയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുക എന്നതിനാണ് രചയിതാവ് പ്രധാന്യം നൽകുക. അതിനുവേണ്ട ഉള്ളടക്കവും രൂപവുമാണ് കൃതിക്കുണ്ടാവുക. അനുവാചകനാകട്ടെ കൃതിയിൽ മറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന മാതൃകാരചയിതാവിൽനിന്ന് പലതും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരനു പകരം അന്ത:സ്ഥിത പ്രേക്ഷകനാണ് വരുന്നത്. *പ്രേക്ഷർക്കുവേണ്ടി കണക്കുകൂട്ടി തയ്യാറാക്കുന്ന ദൃശ്യവസ്തുവാണ് സിനിമ*യെന്ന്[1] ഐസൻസ്റ്റീൻ പറയുന്നു. സിനിമകാണലിനെ വെറും ആനന്ദോപാധിയായി കണക്കാക്കുകയും തിയേറ്ററിലെ ഇരുട്ടിൽ സ്വപ്നതുല്യമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽ സകലതും മറന്ന് ലയിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നയാ

1) Eisenstein, Sergie, *Film Form,* 1957, P:103

ളാണ് വ്യാപാര ആഖ്യാന സിനിമയുടെ അന്ത:സ്ഥിത പ്രേക്ഷകൻ. ഉയർന്ന ധൈഷണികശേഷിയും വിമർശന ബുദ്ധിയുമുള്ള, ദൃശ്യങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി ചേർത്തുവെച്ച് യുക്തിപൂർവം വിശദീകരിക്കാൻ തയ്യാറായി നിൽക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനാണ് കലാസിനിമാ രചയിതാവിന്റെ സങ്കൽപത്തിലുള്ളത്.

സാഹിത്യത്തിലെ അന്ത:സ്ഥിത വായനക്കാരനെക്കാൾ സ്വാധീനശേഷിയുണ്ട് സിനിമയിലെ അന്ത:സ്ഥിത പ്രേക്ഷകന്. ഇഷ്ടമുള്ള വിഷയം സ്വീകരിക്കാനും ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി രചനയെ മാറ്റാനും സാഹിത്യരചയിതാവിന് പ്രയാസമില്ല. സിനിമയ്ക്ക് പക്ഷെ മൂന്നു തരത്തിലുള്ള പരിമിതികളുണ്ട്. മുതൽ മുടക്കാണ് ആദ്യത്തേത്. ചിത്രീകരണം മുതൽ പ്രദർശനം വരെ സകലതിനും യന്ത്രങ്ങളാവശ്യമായതു കൊണ്ടുതന്നെ വൻ മുതൽമുടക്കില്ലാതെ സിനിമയുണ്ടാക്കാനാവില്ല. മൂലധനത്തിന്റെ യാത്ര ലാഭത്തിലേക്കായതിനാൽ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാൻ പറ്റിയ ചേരുവ ഉരുൾപ്പെടുത്താൻ നിർമാതാക്കൾ നിർബന്ധിക്കും. കഥാകാരന്റെയോ തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയോ സംവിധായകന്റെയോ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന് മാത്രമായി സിനിമയെ വിട്ടുകൊടുക്കാൻ സാധാരണ നിലയ്ക്ക് ഒരു നിർമാതാവും തയ്യാറാവില്ല. *കടലാസും പേനയും പോലെ സിനിമാ നിർമാണ ഉപകരണങ്ങൾ ലഭ്യമാകുന്ന കാലത്തേ നല്ല സിനിമയുണ്ടാകൂ*[2] എന്ന് ഴാങ് കോക്തു പറഞ്ഞത് അതുകൊണ്ടാണ്.

വൈയക്തിക പരിശ്രമമല്ല കൂട്ടുദ്യമമാണ് സിനിമയെന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ പരിമിതി. സൃഷ്ടിയിൽ പങ്കാളികളാകുന്നവരുടെ ഇടപെടലുകളും മാധ്യമസ്വഭാവവും കാരണം പലതരം നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് രചയിതാവ് വിധേയനാവേണ്ടിവരും. നിർമാണഘട്ടങ്ങളിലെ പങ്കാളികൾക്കു മാത്രമല്ല വിതരണക്കാർക്കും പ്രദർശകർക്കുമെല്ലാം ഇങ്ങനെ ഇടപെടാൻ കഴിയും. സെൻസർഷിപ്പിലൂടെ അധികാരികൾ നടത്തുന്ന ഇടപെടലാണ് മൂന്നാമത്തെ പരിമിതി. സിനിമ രാഷ്ട്രീയം പറയുന്നത് ഭയന്ന ബ്രിട്ടീഷുകാരാണ് ഇന്ത്യയിൽ കർക്കശമായ സെൻസർ നിയമങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നതെന്ന് ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്ത ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *നിരക്ഷര*

---

2) Cocteau Jean, *The Art of Cinema,* 1992, P: 31

രായ ജനതയോട് നന്നായി സംവദിക്കാൻ കഴിയുന്ന ചലച്ചിത്ര മാധ്യമത്തിൽ രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ കടന്നുവരരുതെന്ന് അന്നേ അധികൃതർക്ക് നിർബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു. പത്രങ്ങളിലൂടെ പ്രധാനമന്ത്രിയെ വിമർശിക്കാം. സിനിമയിലൂടെ അത് സാധിക്കില്ല.[3] മലയാള സിനിമയും ആദ്യകാലം മുതലേ ഈ പരിമിതി അനുഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. *നാടകമോ ചെറുകഥയോ പോലെ വിപ്ലവകരമാകാൻ കച്ചവട സിനിമയ്ക്ക് പറ്റില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവ് പൊൻകുന്നം വർക്കിയെപ്പോലുള്ളവരെ അസ്വസ്ഥരാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ജന്മി മാനസാന്തരം വന്ന് കർഷകരോടൊപ്പം മണ്ണിലിറങ്ങുന്ന 'നവലോകം' എന്ന ചിത്രം 'ക്ലാസ്വാർ' ഭയന്ന് സെൻസർ ബോർഡിന്റെ കർശനമായ എഡിറ്റിങ്ങിനുശേഷമാണ് തിയേറ്ററിലെത്തിയത്.*[4]

മറ്റു കലകളിലും സാഹിത്യത്തിലും കാണുന്ന സാമൂഹിക പരിവർത്തനത്വരയും ആശയാദർശങ്ങളുമൊന്നും സിനിമയിൽ അതേ നിലവാരത്തിൽ വരാത്തതിന് കാരണം ഇത്തരം പരിമിതികളാണ്. *സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രം വിട്ടുവീഴ്ചകളുടെ സമാഹാരമാണ്. നോവലിന്റെ ആയിരം പ്രതികൾ വിറ്റഴിഞ്ഞാൽത്തന്നെ നോവലിസ്റ്റിന് ആശ്വാസത്തോടെ പ്രസാധകന്റെ മുഖത്തുനോക്കാം. എന്നാൽ അനേകായിരങ്ങൾ കണ്ടാൽപ്പോലും ചലച്ചിത്രനിർമാതാവിന് മുടക്കിയ തുകയേ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടാകുകയുള്ളൂ.*[5] വ്യവസായ സിനിമയ്ക്ക് ബദലായി വരാറുള്ള കലാസിനിമയുടേത് മറ്റൊരു വഴിയാണ്. മുഖ്യധാരാ സിനിമകളുടെ ജനപ്രിയഘടകങ്ങൾ ഓരോ കാലത്തും മാറിമാറിവരും. ഒരു പ്രത്യേക കാലത്ത് പ്രേത്യക രീതിയിലുള്ള പ്രമേയവും ആഖ്യാനശൈലിയും എന്തുകൊണ്ട് ജനപ്രിയമായി എന്ന് കണ്ടെത്തിയാൽ കാലം കലയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും. ലാഭം ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന സിനിമകളിൽപ്പോലും രചയിതാക്കൾ ഏതു തരത്തിലുള്ള മാതൃകാപ്രേക്ഷകനെ വിഭാവനം ചെയ്തുവെന്നും ആ പ്രേക്ഷകൻ എങ്ങനെ പ്രതികരിച്ചുവെന്നും അതിന് കാരണമെന്തെന്നുമുള്ള

3) Chidanandadas Gupta, *Talking about* Films, 1981, P: 42

4) ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം (ഡോ), *മലയാള തിരക്കഥ: വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, 2008, പുറം: 28

5) തോമസ് എം.എഫ്., *സിനിമ, സാഹിത്യം, തിരക്കഥ*, ബിനുകുമാർ പി.എം. *(എഡിറ്റർ), തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം*, 2003, പുറം: 35

അന്വേഷണം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തന ഫലമായി വൻ പരിവർത്തനമുണ്ടായ കേരളത്തിലെ ആദ്യകാല മുഖ്യധാരാ സിനിമകളിൽ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മൂല്യബോധം ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നുണ്ടോ എന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാവുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്.

3.1 സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം

സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങൾ *(Socials),* സംഗീത ചിത്രങ്ങൾ *(Musicals)*, ഹാസ്യ ചിത്രങ്ങൾ *(Comedy),* പുരാണചിത്രങ്ങൾ *(Mythological Films)* എന്നിങ്ങനെ പല ജനുസ്സു *(Genre)* കളായി സിനിമയെ തിരിക്കാറുണ്ട്. മിക്ക ഇന്ത്യൻഭാഷകളിലും ആദ്യചിത്രങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് പുരാണകഥകളാണ്. *ആർ.ജി. തോർണിയും എൻ.ജി.ചിത്രയും ചേർന്ന് പുറത്തിറക്കിയ (1912 മെയ്) പുണ്ഡലിക് ആണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ കഥാചിത്രം. ഡി.ജി.ഫാൽക്കെയുടെ രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര (1913 മെയ് 3)യാണ് പക്ഷെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. ഇവയും തുടർന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയ ജെ.എഫ്.മദന്റെ 'സത്യവാൻ രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര (1917), എസ്.എൻ.പതനേക്കരുടെ 'എക്സൈൽ ഓഫ് ശ്രീരാമ' (ബംഗാൾ, 1918), ബാബുറാവു പെയ്ന്ററുടെ 'സൈരന്ധ്രി' (മഹാരാഷ്ട്ര 1920), സുമേത്സിംഗിന്റെ 'ശകുന്തള' (മഹാരാഷ്ട്ര 1920) എന്നിവയും പുരാണചിത്രങ്ങൾ തന്നെ.*[6] ഈ പ്രവണത ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സിനിമാ തലസ്ഥാനമെന്നറിയപ്പെട്ട മദിരാശിയിൽ ശക്തമായിരുന്നു. വാസൻ, എസ്. എസ്. തുടങ്ങിയ വൻ സ്റ്റുഡിയോകളിൽ നിർമ്മിച്ച നിശ്ശബ്ദ ചിത്രങ്ങൾ പോലും ഈ ജനുസ്സിൽപ്പെടുന്നു. സാമ്പത്തികമായി അവ വൻ വിജയമായിരുന്നു. *ഹിന്ദുപുരാണങ്ങളിലെ ദേവന്മാരും ദേവികളും വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ ക്ഷേത്രദർശനം നടത്തുന്ന വികാരവായ്പോടെയാണ് ഭക്തജനങ്ങൾ പ്രതികരിച്ചത്.*[7]

---

6) വേലപ്പൻ കെ., *സിനിമയും സമൂഹവും*, 1994, പുറം: 14

7) സുന്ദരേശൻ വി. (പ്രൊഫ.), *സിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, 1986, പുറം: 36

ആദ്യ തമിഴ് നിശ്ശബ്ദ സിനിമ 'കീചകവധ'മാണ് (1917). തുടർന്നിറങ്ങിയ 'മീനാക്ഷികല്യാണവും (സംവിധാനം:രഘുപതി) പുരാണചിത്രം തന്നെ. *ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ നിന്നാൽ ആയുസ്സ് കുറയുമെന്ന അന്ധവിശ്വാസം കാരണം നാട്ടുകാരാരും സിനിമയിലഭിനയിക്കാൻ തയ്യാറായിരുന്നില്ല. ഒടുവിൽ ആംഗ്ലോ ഇന്ത്യക്കാരെയാണ് അഭിനയിപ്പിച്ചത്. ആദ്യപ്രദർശനം നടന്നപ്പോഴാണ് വലിയൊരബദ്ധം ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടത്. ക്യാമറാലെൻസിന്റെ തകരാറുകാരണം നടീനടന്മാരുടെ കഴുത്തിനു കീഴിലുള്ള ഭാഗമേ ഫിലിമിൽ പതിഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ. അഹിന്ദുക്കൾക്ക് ഹിന്ദുദൈവങ്ങളുടെ വേഷം നൽകിയതിനാൽ ദൈവം കോപിച്ചതാണെന്ന് യാഥാസ്ഥിതികർ പ്രചരിപ്പിച്ചു*[8]. ഗരുഡ ഗർവഭംഗം(1920), ഭീഷ്മപ്രതിജ്ഞ(1922), ഗജേന്ദ്രമോക്ഷം (1930), പാണ്ഡവനിർവാണം(1930), ശാർങ്ങധര(1930), ഭോജരാജ(1931) എന്നീ പുരാണ ചിത്രങ്ങളും തുടർന്നുണ്ടായി.

ആദ്യകാല തമിഴ് നിശ്ശബ്ദചിത്രമായ 'കാളിദാസും(1931) പുരാണകഥ തന്നെ. എച്ച്.എം. റെഡ്ഡി സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രം ബോംബെയിലെ അർദേഷിർ ഇറാനിയാണ് നിർമ്മിച്ചത്. തമിഴും ഹിന്ദിയുമൊക്കെ കലർത്തിയിരുന്നുവെങ്കിലും ഇത് സൂപ്പർ ഹിറ്റായി. ഗാലവരിഷി(1932), സീതാകല്യാണം(1933), വള്ളിത്തിരുമണം(1933), ദ്രൗപദീവസ്ത്രാക്ഷേപം(1934), ഭാഷവിജയം(1934) തുടങ്ങിയ അക്കാലത്ത് വൻ വിജയം നേടിയ ചിത്രങ്ങളെല്ലാം പുരാണ കഥകളായിരുന്നു. സാങ്കല്പികമായ കാലത്തിലും പശ്ചാത്തലത്തിലും ദൈവമെന്ന് സങ്കൽപിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ക്രീനിൽ അത്ഭുതങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതു കണ്ട് ജനങ്ങൾ ഭക്തിവിവശരും ധന്യരുമായി.

കന്നഡയിലെ ആദ്യ സംസാരചിത്രം വൈ.വി.റാവുവിന്റെ 'സതിസുലോചന' (1931) ആയിരുന്നു. പിന്നീട് നീണ്ടകാലത്തെ ഇടവേളക്കുശേഷം 'ഭക്തധ്രുവ' പുറത്തിറങ്ങി. 'ധ്രുവകുമാരൻ', 'ഗുബ്ബി സീതാറാം', 'പ്രഹ്ലാദ', 'കൃഷ്ണലീല', 'ചന്ദ്രഹാസ്', 'ഭക്തകുബേര' തുടങ്ങിയ തുടർന്നുണ്ടായ ചിത്രങ്ങളും പുരാണകഥകൾ തന്നെ.[9] ഇതിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായി മലയാള

---

8) Rachel Dwyer, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, 2007, P: 21

9) അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ (ഡോ.), *സിനിമ: ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നം*, 1985, പുറം: 176

ത്തിൽ ആദ്യ നിശ്ശബ്ദ ചിത്രം മുതലിങ്ങോട്ട് സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങളാണ് നിർമിക്കപ്പെട്ടത്. അഞ്ചാമത്തെ ചിത്രമായ പ്രഹ്ളാദ (1941)യായിരുന്നു ആദ്യ പുരാണചിത്രം. മദ്രാസ് യുണൈറ്റഡ് കോർപ്പറേഷന്റെ ബാനറിൽ കെ. സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തെ പ്രേക്ഷകർ തിരസ്കരിച്ചു. പിന്നീട് തമിഴ് നിർമ്മാതാക്കളാരും കേരളത്തിലേക്ക് തിരിഞ്ഞുനോക്കാതായി. സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങളോടുള്ള മലയാളികളുടെ പ്രതിപത്തിക്കു കാരണം നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനമാണ്. ദൈവിക കാര്യങ്ങളിൽ മുഴുകിക്കഴിഞ്ഞിരുന്ന ജനതയ്ക്ക് മനുഷ്യന്റെ പ്രശ്നങ്ങളിലും സാമൂഹ്യകാര്യങ്ങളിലും താൽപര്യമുണ്ടായിത്തുടങ്ങിയത് നവോത്ഥാനത്തോടെയാണ്. ക്ലാസിക്കൽ കവിതകളായ അധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ടു മുതലിങ്ങോട്ട് നൂറ്റാണ്ടുകളോളം കവിതയിൽ പുരാണകഥകളാണ് വിഷയമായുണ്ടായിരുന്നത്. നവോത്ഥാനകാലത്താണ് ശ്രീരാമന്റെയും ശ്രീകൃഷ്ണന്റെയും കഥകൾക്കു പകരം വീണപൂവിന്റെയും നളിനിയുടെയുമൊക്കെ കഥ കവിതയായി വരുന്നത്. പുരാണചിത്രങ്ങളിൽ താൽപര്യം കുറയുന്നതും സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങൾ സ്വീകാര്യമാവുന്നതും ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്.

സിനിമ തന്നെ സാധ്യമാവുന്നത് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഫലമായാണ്. ഭിന്ന ജാതിക്കാർ തമ്മിൽ ഇത്രയിത്ര അടി മാറി നിൽക്കണമെന്ന നിയമമുണ്ടായിരുന്ന പഴയകാലത്ത് ജാതിമതഭേദമെന്യേ ജനങ്ങൾ കയറിച്ചെല്ലേണ്ട സിനിമാ തിയേറ്ററുകൾ അസാധ്യമാണ്. താരങ്ങൾക്ക് ദൈവപദവി നൽകുകയും അവരെ ഭരണാധികാരികളായി തെരഞ്ഞെടുക്കുയും ചെയ്യുന്ന പ്രവണത തമിഴ്നാട് പോലുള്ള അയൽ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടപ്പോൾ കേരളം വ്യത്യസ്തമായി നിന്നതും ഇതുമായി ചേർത്ത് പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്.

മറ്റു നാടുകളിലെ സിനിമകൾ സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് കഴിയുന്നത്ര അകന്നു നിൽക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ച കാര്യവും ആദ്യകാല മലയാള ചിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന കൃത്രിമ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷം പോലും ഇതരഭാഷാ ചിത്രങ്ങ

ളുടെ ഭാഗമായി മാറുന്നത് ഏറെ കഴിഞ്ഞാണെന്ന്[10] കാര്യവും നിരൂപകർ എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്.

ആദ്യ ചിത്രമായ വിഗതകുമാരനിൽ (1928) അച്ഛനമ്മമാരെ വേർപിരിയുന്ന കുട്ടിയുടെ കഥയും ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ ബാലനിൽ (1938) രണ്ടാനമ്മയുടെ ക്രൂരതയ്ക്കിരയാവുന്ന കുട്ടിയുടെ കഥയും വരുന്നത് ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ്. *ആദ്യത്തെ സോഷ്യൽപടം എന്നാണ് പോസ്റ്ററിൽ 'ബാലനെ' വിശേഷിപ്പിച്ചതു തന്നെ. കുടുംബജീവിതത്തിൽ നടന്നുവരുന്ന അഴിമതികളെ ദൂരീകരിച്ച് അഭിമാനകരമായ സാമുദായിക ഘടനയെ ഉൽബോധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആദർശപരമായ ഈ പടം എല്ലാ കേരളീയനും ഒരു മാതൃകയായിത്തീരുന്നതാണ്*[11] എന്നാണ് നോട്ടീസിലെ വാക്യം.

രണ്ടാമത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ ജ്ഞാനാംബിക (1940)യിലും വിഷയം രണ്ടാനമ്മയുടെ പീഡനം തന്നെ. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരമിറങ്ങിയ ആദ്യചിത്രമായ നിർമ്മല (1948) യാകട്ടെ ദാരിദ്ര്യം മൂലം മോഷണത്തിനിറങ്ങേണ്ടി വരുന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ കഥയാണ് പറയുന്നത്.

3.2 ജീവിതനൗകയിലേക്ക്

സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങളുടെ ജനുസ്സിൽപ്പെട്ടതും മലയാള സിനിമയ്ക്ക് സുശക്തമായൊരു വ്യാവസായികാടിത്തറയുണ്ടെന്ന് തെളിയിച്ചതുമാണ് 14-ാമത്തെ ചിത്രമായി (12-ാമത്തെ ശബ്ദചിത്രം) 1951 മാർച്ച് 15ന് പുറത്തിറങ്ങിയ ജീവിതനൗക. അന്നോളമുണ്ടായിട്ടുള്ള ബോക്സോഫീസ് റെക്കോർഡുകൾ മുഴുവൻ ചിത്രം തകർത്തു. ജീവിതനൗകയുടെ പ്രദർശനദിനങ്ങളുടെ സംഖ്യയോടൊപ്പമെത്താൻ ഇന്നുവരെ മറ്റൊരു ചിത്രത്തിനും കഴിഞ്ഞിട്ടുമില്ല. *50 തിയേറ്ററുകളിൽ റിലീസ് ചെയ്ത ചിത്രം തിരുവനന്തപുരം നഗരത്തിൽ മാത്രം 284 ദിവസം തുടർച്ചയായി ഓടി.*[12]

10) വിജയകൃഷ്ണൻ, *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ,* 1987, പുറം: 50

11) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ആർ, *Good luck to everybody*, പുറം: 7

12) വിജയകൃഷ്ണൻ, *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ,* 1987, പുറം: 62

നവോത്ഥാനകാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ മാനവികമൂല്യത്തിലും മാതൃഭാഷാസ്നേഹത്തിലും ഊന്നുന്നതായിരുന്നു ചിത്രത്തിന്റെ പരസ്യം പോലും: *മലയാളികൾക്കഭിമാനിക്കാവുന്ന വിധം മലയാളചിത്രങ്ങളും വിജയിക്കുമെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തി, മാതൃഭാഷാസ്നേഹികളുടെ മനം കവർന്നുകഴിഞ്ഞ 'നൗക' മടങ്ങിപ്പോകുന്നത് വേദനാജനകമാണെങ്കിലും അനേക സ്ഥലങ്ങളിൽ അനേകായിരം പേർ അക്ഷമരായി കാത്തിരിക്കുന്ന വിവരം മറക്കാവതല്ല.*[13]

3.3 മലയാളിത്തവും കേരളീയതയും

ചിത്രത്തിന്റെ ഓരോ അംശവും മലയാളിത്തവും കേരളീയതയും വിളംബരം ചെയ്യുന്നതായിരുന്നു. 'കൈരളിയുടെ കലാസമ്പത്ത്, ഭർത്തൃസഹോദര പത്നിയുടെ നിഷ്ഠൂരമായ പെരുമാറ്റത്താൽ കൊടുംയാതന അനുഭവിച്ച ഒരു ഉത്തമവനിതയുടെ ഹൃദയസ്പൃക്കായ കഥ എന്നിങ്ങനെയായിരുന്നു മറ്റു പരസ്യവാചകങ്ങൾ.' മലയാളിത്തം, കേരളീയത എന്നിവയായിരുന്നു നിരൂപകരുടെയും പ്രധാന ചർച്ചാവിഷയങ്ങൾ. ജീവിതനൗക-പുതിയമലയാള പടം എന്ന തലക്കെട്ടിൽ സിനിക്ക് ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചെഴുതി:

'ഓണപ്പാട്ട്, ഉത്സവമെഴുന്നള്ളത്ത്, കോലംതുള്ളൽ ഇവ അവതരിപ്പിച്ച് കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഒരു കേരളീയഛായ വരുത്താൻ ശ്രമിച്ച സംവിധായകൻ ആ കൃത്യദീക്ഷ അവസാനം വരെ പരിപാലിച്ചെങ്കിൽ എന്നാരും ആശിച്ചുപോകും. കേരളത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ, സവിശേഷ ചടങ്ങുകൾ, ആചാരമര്യാദകൾ എന്നിവ ചിത്രീകരിച്ച് കേരളത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുക-ഒരു മലയാളചിത്രം നിർമിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട പ്രധാന കാര്യങ്ങളിലൊന്നാണ് ഇത്.[14]

---

13) മാതൃഭൂമിദിനപത്രം, 1951 ഒക്ടോബർ 24.

14) മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 1951 ഏപ്രിൽ 8, പുറം: 13

3.4 ആശയവും ഇതിവൃത്തവും

ഒരു ബംഗാളികഥയിൽ നിന്നാണ് ജീവിതനൗകയുടെ ആശയം സ്വീകരിച്ചതെങ്കിലും മറ്റുള്ള ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാം കേരളഛായ തന്നെയാണുള്ളത്. ഭർത്തൃസഹോദരൻ വിവാഹം ചെയ്തുകൊണ്ടുവന്ന അന്യജാതിയിൽപ്പെട്ട പെൺകുട്ടിയെ ക്രൂരമായി പീഡിപ്പിക്കുന്ന സ്വാർത്ഥയായ ഏട്ടത്തിയമ്മ ഒടുവിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് യാചകിയായിത്തീരുന്നു- ചിത്രത്തിന്റെ ആശയത്തെ ഇങ്ങനെ ചുരുക്കിപ്പറയാം. ഇങ്ങനെ ഒരാശയം തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ രചയിതാക്കളുടെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്ന അന്തഃസ്ഥിതപ്രേക്ഷകൻ ജാതി, മത, ധന, അധികാരപ്രമത്തതകൾക്കെതിരെ ചിന്തിക്കുന്ന നവോത്ഥാന മനുഷ്യനാണെന്ന് വ്യക്തം.

'*അടിസ്ഥാനപരമായി എട്ടുകഥകളേയുള്ളൂ*[15] എന്നാണ് നിരൂപകർ പറയുന്നത്.' അതിൽ 'കാൻഡിഡ്'എന്ന വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്താവുന്നതാണ് ജീവിതനൗക. ഒതുക്കിവയ്ക്കാൻ കഴിയാത്ത നായകൻ എന്നാണ് കാൻഡിഡ് എന്നതുകൊണ്ടുള്ള വിവക്ഷ. ഇത്തരം കഥകളുടെ പൊതുസവിശേഷത ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു:

* *പ്രധാന കഥാപാത്രം തന്റെ വീര്യം/സാമർത്ഥ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു*
* *ഒരു പുതിയ വെല്ലുവിളി നേരിടുന്നു.*
* *ആ വെല്ലുവിളി സ്വീകരിക്കുന്നു.*
* *പ്രതിനായകന്റെ ശക്തിയെ നേരിടേണ്ടി വരുന്നു.*
* *പ്രതിനായകന്റെ എതിർപ്പുകളെ അതിജീവിക്കാൻ കഴിയുന്നു.*
* *വെല്ലുവിളിയെ നേരിട്ട് വിജയിക്കുന്നു.*[16]

3.5 മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെതിരെ

ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം: ഉയർന്നജാതി

15) Robiger, Michael, *Directing: Film Techniques and Aesthetics,* 2007, P: 170

16) Ibid, P: 171

ക്കാരനും വിദ്യാസമ്പന്നനുമായ സോമൻ താഴ്ന്നജാതിക്കാരിയായ ലക്ഷ്മിയെ പ്രണയിച്ച് വിവാഹം ചെയ്യുന്നു. സോമന്റെ ജ്യേഷ്ഠപത്നിയായ ജാനു ലക്ഷ്മിയെ ക്രൂരമായി പീഡിപ്പിക്കുന്നു. സോമനും കുടുംബത്തിനും ആ വീട്ടിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങേണ്ടി വരുന്നു. തൊഴിലന്വേഷിച്ച് നഗരത്തിൽ എത്തുന്ന സോമൻ കാറപകടത്തിൽപെടുകയും കാറുടമ അയാൾക്ക് ജോലികൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാൾ നാട്ടിലേക്കയക്കുന്ന പണം ജാനു തട്ടിയെടുക്കുന്നു.ദാരിദ്ര്യം മൂലം കഷ്ടപ്പെടുന്ന ലക്ഷ്മി മകനെയും കൂട്ടി തെരുവിലെത്തുന്നു.ഭർത്താവിനെ മറ്റു സ്ത്രീകളോടൊപ്പം കണ്ട് അവൾ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നു.തെരുവിൽ യാചകർക്കായി ഒരു കേന്ദ്രം സ്ഥാപിക്കുന്ന അവൾ അവർക്കായി നാടകം അഭിനയിക്കുന്നു. നാടകം കണ്ട സോമൻ അവളെ തിരിച്ചറിയുന്നു.അവർ ഒന്നിക്കുന്നു.

ഏത് പ്രമേയവും മനുഷ്യാവസ്ഥയെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രസ്താവനയാണെന്ന നിരീക്ഷണം[17] ജീവിതനൗകയ്ക്കും യോജിക്കുന്നു. കൃതികളിലെ മുഖ്യപ്രമേയങ്ങളായി നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന *മനുഷ്യൻ മനുഷ്യന് എതിരായി, മനുഷ്യൻ അവനുതന്നെ എതിരായി മനുഷ്യൻ ഈശ്വരന്/പ്രകൃതിക്ക് എതിരായി*[18] എന്നീ പ്രമേയങ്ങൾ ജീവിതനൗകയിൽ കണ്ടെത്താം. പരസ്പരസ്നേഹം, നഷ്ടപ്പെട്ട നീതി, ജീവിതത്തെയും മനസ്സിനെയും സമൂഹത്തെയും ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹം, സദാചാരസങ്കൽപവുമായും പ്രവർത്തനവുമായും ബന്ധപ്പെട്ട ധാർമ്മികത,എന്നിങ്ങനെ പലതും ഈ പ്രമേയങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.

സോമനും ലക്ഷ്മിയും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരസ്നേഹമാണ് കേന്ദ്രാശയം. എന്നാൽ ജാനു അവർക്ക് നീതി നിഷേധിക്കുകയാണ്. ധാർമ്മികത ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നവരാണ് നായികാനായകൻമാർ. തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ മാത്രമല്ല സമൂഹത്തെയാകെ ക്രമീകരിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹം അവർക്കുണ്ട്. ലക്ഷ്മി യാച

17) ജോസ് കെ. മാനുവൽ, *തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും*, 2003, പുറം: 87

18) Miller Dale and Springer, Michael, *The writer's Manual*, 1977, P: 562

കക്ഷേമകേന്ദ്രം നടത്തുന്നത് ഇതിനു തെളിവാണ്. ധനവും അധികാരവും സ്വന്ത മാക്കാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് ജാനു എന്ന കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്കു പിന്നിലുള്ള പ്രമേയം. നന്മതിന്മകളെയും പുതിയ സാമൂഹിക ക്രമത്തെയും കുറിച്ച് നവോ ത്ഥാനകാലത്തുണ്ടായ പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ സ്വാധീനം ഈ പ്രമേയങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാം.

3.6 നന്മയും തിന്മയും

ഒരു കേന്ദ്ര നായകസങ്കൽപത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് മുഖ്യ ധാരാസിനിമ കഥ പറയുന്നത് എന്ന് നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *നായകന്റെ സ്വഭാവവും പ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് എല്ലാറ്റിനും മാനദണ്ഡം. ഇതര കഥാപാ ത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും ഗുണപരമായ ഉള്ള ടക്കം നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ മാനദണ്ഡത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. നായകൻ എല്ലാ നന്മകളുടെയും പ്രതീകമാണ്. നായകന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തിലുള്ള സമാനത തന്നെയാണ് അവരുടെ സമഭാവ ഐക്യം.*[19] നന്മ തിന്മകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രണ്ടുചേരികളായി തിരിക്കാവു ന്നവരാണ് ജീവിതനൗകയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളത്രയും. സോമൻ, ലക്ഷ്മി, രാജു, ഗോപി എന്നീ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളും ജാനുവിന്റെ കുട്ടികൾ, കേശവക്ക ണിയാർ, നാടകട്രൂപ്പിന്റെ മാനേജർ, ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീകൾ, ചാത്തനും മക്കളും, പോലീസുകാർ, അലക്കുകാരി, കളിപ്പാട്ട വിൽപനക്കാരൻ, സ്കൂൾമാ സ്റ്റർ എന്നീ ചെറു കഥാപാത്രങ്ങളും, പോസ്റ്റ്മാൻ, ജ്വല്ലറിയുടമ, ക്ഷുരകൻ പപ്പു എന്നീ യാദൃച്ഛികകഥാപാത്രങ്ങളും നല്ലവരാണ്. ജാനു, ജാനുവിന്റെ അമ്മ, ശങ്കു, വേലക്കാരി, വക്കീൽ, മുതലാളി, മുതലാളിയുടെ വേലക്കാരൻ, ഗുണ്ട

19) രവീന്ദ്രൻ, *സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം*, 1990, പുറം: 42, 43

കൾ എന്നിവർ ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങൾ.

കഥാപാത്രങ്ങളെ നല്ലതോ ചീത്തയോ ആക്കുന്ന സ്വഭാവം, മനോഭാവം, കാഴ്ചപ്പാട് തുടങ്ങിയവ താഴെപ്പറയും പ്രകാരം പട്ടികപ്പെടുത്താം.

3.7 നല്ല കഥാപാത്രങ്ങൾ

	കഥാപാത്രം	നന്മ
1.	സോമൻ	1. വിദ്യാഭ്യാസം 2. കുടുംബസ്നേഹം 3. ജാതി നോക്കാതെയുള്ള പ്രണയം 4. മനുഷ്യസ്നേഹം 5. തൊഴിലെടുക്കാനുള്ള താല്പര്യം 6. വിനയം 7. കലാതാൽപര്യം 8. സാഹിത്യ താൽപര്യം
		9. ശുഭപ്രതീക്ഷ 10. ഭാര്യയിലുള്ള വിശ്വാസം 11. ലാളിത്യം
2.	ലക്ഷ്മി	1. വിദ്യാഭ്യാസം 2. കലാതാൽപര്യം 3. കുടുംബസ്നേഹം 4. അധഃസ്ഥിതരോടുള്ള സഹാനുഭൂതി 5. സഹനം 6. അനീതികളോട് പൊരുതാനുള്ള മനസ്സ് 7. മറ്റുള്ളവർക്കുവേണ്ടി
		പ്രവർത്തിക്കാനുള്ള സന്നദ്ധത 8. പാതിവ്രത്യം 9. ലാളിത്യം
3.	രാജു	1. സത്യസന്ധത

		2. മിശ്രവിവാഹത്തിലുള്ള താത്പര്യം
		3. സൗമ്യത 4. സഹോദരസ്നേഹം
		5. ഭാര്യയോടുള്ള സ്നേഹം 6. ജോലിയിലുള്ള ആത്മാർത്ഥത
4.	ഗോപി	1. നിഷ്കളങ്കത 2. മാതൃസ്നേഹം
5. 6.	കേശവക്കണിയാൻ കളിപ്പാട്ടക്കാരൻ	1. കലാതാൽപര്യം 2. സഹിഷ്ണുത 1. കുഞ്ഞുങ്ങളോടുള്ള വാത്സല്യം
 7.	 പോലീസുകാർ	2. പാവങ്ങളോടുള്ള അനുകമ്പ 1. നീതിബോധം
		2. സത്യസന്ധത
 8.	 ചാത്തൻ	3. ധാർമ്മികത 1. മനുഷ്യസ്നേഹം 2. അധ്വാനത്തിലുള്ള ആത്മാർത്ഥത
9. 10.	ജില്ലറിയുടമ ചന്ദ്രവിലാസക്കാർ	1. സത്യസന്ധത 1. മനുഷ്യസ്നേഹം
  11.	 യാചകർ	2. സഹായമനഃസ്ഥിതി 3. സമത്വബോധം 1. സത്യസന്ധത 2. നിഷ്കളങ്കത

3.8 ചീത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ

	കഥാപാത്രം	**തിന്മ**
1.	ജാനു	1. ധനാർത്തി 2. ഏകാധിപത്യ മനോഭാവം 3. സ്വാർത്ഥത

		4. കീഴാളരോടുള്ള പുച്ഛം
		5. മനുഷ്യസ്നേഹമില്ലായ്മ 6. ക്രൂരത 7. സമത്വബോധമില്ലായ്മ 8. കള്ളത്തരം
2.	ശങ്കു	1. ആർത്തി 2. കള്ളത്തരം 3. നിരക്ഷരത
 3. 4.	 ശങ്കുവിന്റെ അമ്മ മുതലാളി	4. ലൈംഗികാസക്തി 1. കള്ളത്തരം 2. മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മ 3. ആർത്തി 1. നിരക്ഷരത 2. അൽപത്വം 3. ആത്മപ്രശംസ 4. വിടത്വം 5. അന്ധവിശ്വാസം 6. ക്രൂരത
    5.	 വക്കീൽ	7. സുന്ദരവിഡ്ഢിത്വം 8. കലാബോധമില്ലായ്മ 9. പിശുക്ക് 10. ഫ്യൂഡൽ മനസ്സ് 1. ചതി
    6.	 വേലക്കാരി	2. ധനാർത്തി 3. കള്ളത്തരം 4. വിടത്വം 5. സ്ത്രീവിരുദ്ധത 1. സ്വാർത്ഥത

2. കള്ളത്തരം
3. മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മ
4. ക്രൂരത

നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നന്മയ്ക്കടിസ്ഥാനം മാനവികത, മതനിരപേക്ഷത,സഹകരണമനോഭാവം, ലാളിത്യം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങളും എതിർചേരിയുടെ തിന്മയ്ക്കടിസ്ഥാനം ഇവയുടെ നിഷേധവുമാണെന്നു കാണാം. നന്മകളുടെ പാരമ്യത്തിലാണ് നായകനായ സോമനും നായിക ലക്ഷ്മിയും നിൽക്കുന്നത്.

*നന്മതിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടം തന്നെയാണ് പിൽക്കാല സിനിമകളിലുള്ളതെങ്കിലും നന്മയെയും തിന്മയെയും പ്രിതിനിധീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വർഗാടിത്തറ വ്യത്യസ്തമാണെന്നും സാമൂഹ്യപരിണാമത്തിന്റെ ഫലമായി രാഷ്ട്രീയ സാമ്പത്തികമണ്ഡലങ്ങളിലെ മേൽക്കൈ നഷ്ടപ്പെട്ട വരേണ്യ വർഗത്തിലെ വ്യക്തികളെ ആദർശകഥാപാത്രങ്ങളാക്കി ആ വർഗത്തിന്റെ നഷ്ട പ്രതാപം വീണ്ടെടുക്കാനാണ് തൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമ ശ്രമിക്കുന്ന*തെന്നും[20] നിരീക്ഷണമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. *സർവഗുണസമ്പന്നരായിരുന്ന ആദ്യകാല നായകരുടെ സ്ഥാനത്ത് കള്ളുകുടി, സ്ത്രീസേവ, കള്ളക്കടത്ത്, കൂലിത്തല്ല്, മറ്റു നിയമവിരുദ്ധപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഒക്കെയുള്ള നായകരാണ് പിൽക്കാല സിനിമകളിൽ കാണുന്ന്*[21]തെന്ന വിമർശനവും ഉയർന്നിട്ടുണ്ട്.

3.9 സംഘർഷത്തിന്റെ ഉറവിടങ്ങൾ

സിനിമയുടെ ജീവനായ പലതരം സംഘർഷങ്ങളിൽ മനുഷ്യനും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ജീവിതനൗകയിൽ ഭൂരിഭാഗവും. മനുഷ്യന് അവനോടു തന്നെയുള്ള സംഘർഷവുമുണ്ട്. മനുഷ്യനും വിധിയും തമ്മിൽ

---

20) ജോണി ഒ.കെ., *സിനിമയുടെ വർത്തമാനം*, 2005, പുറം: 23
21) ജോസഫ് വി.കെ., *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും*, 1997, പുറം: 67

സംഭവിക്കുന്ന സംഘർഷം ഒന്നുമില്ല. വിധിവശാൽ ഒരു കഥാപാത്രത്തിനും ഒന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ലെന്നർത്ഥം. സംഘർഷത്തിന്റെ യൂണിറ്റുകളായ ബീറ്റുകളിൽ പ്രശ്നം ഉടലെടുക്കുകയും, വളരുകയും, പരിഹരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ബീറ്റ് തീരുമ്പോൾ അടുത്തത് ആരംഭിക്കുന്നു. കഥാന്ത്യംവരെ ഈ പ്രക്രിയ തുടരുന്നു.

14 പ്രധാനബീറ്റുകൾ ജീവിതനൗകയിലുണ്ട്.

1. സോമനെ കോളേജിലേക്കയക്കാനുള്ള രാജുവിന്റെ തീരുമാനത്തെ ജാനു എതിർക്കുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). പഠിപ്പകഴിഞ്ഞ വന്നശേഷം സോമനെക്കൊണ്ട് ജാനുവിന്റെ അമ്മാവന്റെ മകളെ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കാമെന്ന് പറഞ്ഞ് അവളെക്കൊണ്ട് സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

2. സോമൻ ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള തീരുമാനം അറിയിക്കുമ്പോൾ രാജു എതിർക്കുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). സോമനും ലക്ഷ്മിയും ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷമാകുന്നു). വിവാഹത്തിന് രാജു സമ്മതിക്കുന്നു. വിവാഹം നടക്കുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

3. ജാനു ലക്ഷ്മിയോട് വേലക്കാരിയോടെന്നപോലെ പെരുമാറുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). ലക്ഷ്മിയെ പീഡിപ്പിക്കുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). സോമനും കുടുംബവും ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് താമസം മാറ്റുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

4. സോമന് വരുമാനമില്ല. (പ്രശ്നാരംഭം) കുടുംബം പട്ടിണിയാവുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). സോമൻ തൊഴിൽ തേടി നാടുവിടുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

5. സോമന് തൊഴിൽ ലഭിക്കുന്നില്ല (പ്രശ്നാരംഭം) സോമൻ കാറപകടത്തിൽപ്പെടുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). കാറുടമ സോമന് ജോലി കൊടുക്കുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

6. ലക്ഷ്മിയെ ശങ്കു ശല്യപ്പെടുത്തുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). പരാതി പറയാൻ ചെന്നപ്പോൾ മുതലാളി അവളെ മാനഭംഗം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

ചെറുത്തു നിന്നതിന് അവളുടെ വീട് കത്തിക്കുന്നു(പ്രശ്നം രൂക്ഷം).േ ലക്ഷ്മിയും മകനും നാടുവിടുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

7. നഗരത്തിൽവെച്ച് ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീകളോടൊപ്പം സോമനെ ലക്ഷ്മി കാണുന്നു(പ്രശ്നാരംഭം),മകനെയും കൊണ്ട് അവൾ ആത്മഹ ത്യക്ക് ഒരുങ്ങുന്നു(പ്രശ്നം രൂക്ഷം). മന:സാക്ഷിയുടെ പ്രേരണക്ക് വിധേ യയായി ആത്മഹത്യയിൽ നിന്ന് പിൻമാറുന്നു(പ്രശ്നപരിഹാരം).

8. ലക്ഷ്മിയുടെ നാടകം കണ്ട സോമൻ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു(പ്രശ്നാരംഭം) . സോമന് കുറ്റബോധം തോന്നുന്നു(പ്രശ്നം രൂക്ഷം). സോമൻ നാട്ടി ലേക്ക് തിരിക്കുന്നു(പ്രശ്ന പരിഹാരം).

9. ലക്ഷ്മിയെക്കുറിച്ച് ജാനു സോമനോട് അപവാദം പറയുന്നു(പ്രശ്നാരം ഭം). ലക്ഷ്മിക്കെന്തോ അപകടം സംഭവിച്ചുവെന്ന് സോമൻ കരുതുന്നു(പ്രശ്നം രൂക്ഷം). നാടകശാലയിൽവെച്ച് ലക്ഷ്മി സോമനുമായി കണ്ടുമു ട്ടുന്നു(പ്രശ്നപരിഹാരം).

10. മുതലാളിയുടെ പണം മോഷ്ടിച്ചെന്ന കേസ് രാജുവിന്റെ പേരിൽ ചുമ ത്തുന്നു(പ്രശ്നാരംഭം). കേസ് തീർക്കാൻ കാശ് തരില്ലെന്ന് ജാനു പറയു ന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). രാജുവിനെ പോലീസ് അറസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നു (പ്രശ്ന പരിഹാരം).

11. പണവുമായി ശങ്കുവും ജാനുവും രക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ കള്ളൻമാർ വളയു ന്നു(പ്രശ്നം). ശങ്കു കുത്തേറ്റ് മരിക്കുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

12. സ്വർണം വിൽക്കാൻ വന്ന കള്ളൻമാരെ ജ്വല്ലറിയുടമ സംശയിക്കുന്നു(പ്ര ശ്നം). പോലീസ് കള്ളന്മാരെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നു,(പ്രശ്നപരിഹാരം).

13. വക്കീലാണ് ആസൂത്രകനെന്ന് കള്ളന്മാർ പോലീസിനോട് പറയുന്നു. (പ്ര ശ്നാരംഭം). വക്കീലിനെ ജയിലിലടക്കുന്നു, സോമനെയും രാജുവെയും വെറുതെ വിടുന്നു(പ്രശ്നപരിഹാരം).

14. ജാനു പിച്ചതെണ്ടുന്നു (പ്രശ്നം). ലക്ഷ്മി അവളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് സ്വീകരി

ക്കുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

നല്ലവളായിത്തീർന്ന ജാനു, രാജുവോടും സോമനോടും കുടുംബ ത്തോടും ചേരുന്നതോടെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങൾക്കും പരിഹാരമാകുന്നു.

വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിനപ്പുറം മൂല്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർമാണ് ഓരോ ബീറ്റിലും സംഭവിക്കുന്നത്. മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മയും ധനാർത്തിയുമാണ് മിക്കതിലും പ്രശ്നകാരണം.

3.10 ശരീരഭാഷ

ഏതൊക്കെ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് പ്രേക്ഷകർ സ്വീകരിക്കേണ്ടത്, ആരെ യൊക്കെ വെറുക്കണം തുടങ്ങിയവ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അവരുടെ ശരീരഭാ ഷയ്ക്ക് നിർണായക പങ്കുണ്ട്.

നായകനായ സോമൻ വിദ്യാസമ്പന്നനും നല്ലവനും വിനയാന്വിതനുമാ ണെന്ന് വിളിച്ചോതുന്നത് അയാളുടെ മുണ്ട്, ഷർട്ട് എന്നീ വസ്ത്രങ്ങളും കൈയിലെ വാച്ചും അൽപം നാണം കുണുങ്ങിയ മട്ടിലുള്ള പെരുമാറ്റവുമാണ്. എളുപ്പം കരയുന്ന അയാൾ ആർദ്രഹൃദയനാണ്. ജ്യേഷ്ഠൻ രാജുവും ഏതാണ്ട് ഇതേ ശരീരഭാഷയുള്ളയാളാണ്. ഒന്നും ഗൗരവമായി എടുക്കാത്ത പ്രകൃത മാണ് രാജുവിന്. ഏത് പ്രശ്നവും സൗമ്യമായി പരിഹരിക്കും വിധമാണ് ഇട പെടൽ. ഇരുവർക്കും നേരിയ മീശയാണുള്ളത്. നായികയായ ലക്ഷ്മിയുടെ വേഷം ലളിതമാണ്. സാരിയും ബ്ലൗസും മുണ്ടും അവൾ ധരിക്കാറുണ്ട്. നടപ്പും ഇരിപ്പുമൊക്കെ വിനയം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അമിതമായ ആംഗ്യങ്ങളോ ചേഷ്ടകളോ ഇല്ല.

വില്ലൻ കഥാപാത്രങ്ങളായ ജാനുവും, ശങ്കുവും, മുതലാളിയും, വക്കീലും ഇതിന് നേർവിപരീത ശരീരഭാഷയുള്ളവരാണ്. തടിച്ച ശരീരമുള്ള ജാനു കഴുത്തിലും കാതിലും കൈകളിലും പൊങ്ങച്ചം വിളിച്ചോതും വിധം വലിയ ആഭരണങ്ങൾ ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. തലയും കൈകളും ആവശ്യത്തിലധികം ചലി പ്പിച്ചാണ് ഓരോ ചലനവും. കുടിലത വിളിച്ചോതുന്ന മുഖഭാവം. കടിച്ചുകീറും

പോലുള്ള സംഭാഷണം. അവസാന സീൻ ആകുമ്പോഴേക്ക് എല്ലാം നഷ്ട പ്പെട്ട് പിച്ചക്കാരിയായ അവളുടെ ശരീരഭാഷ ദൈന്യം നിറഞ്ഞ ഒന്നായി മാറു ന്നു.

കള്ളനും, ദുർമാർഗിയുമായ ശങ്കുവും അമിത ചലനങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് സ്വയം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. കുറിയ ശരീരം. മിക്കപ്പോഴും ഷർട്ടിടാറില്ല. തലയിലൊരു കെട്ടുണ്ടാവും. പുകവലിക്കും. ആർത്തിപ്പണ്ടാരമായ ഇയാൾക്ക് കോമാളിയുടെ മട്ടുംഭാവവുമാണ്. ചതിയനും സ്വാർത്ഥനുമായ വക്കീൽ കറു ത്തകോട്ടും മുണ്ടും രണ്ടാംമുണ്ടും ധരിക്കുന്നു. കറുത്തവസ്ത്രം തിന്മ നിറഞ്ഞ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കാനുള്ള ചിഹ്നമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഹോളി വുഡ് സിനിമയിൽ സാധാരണമാണ്. ചാർലിചാപ്ലിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കും വിധ മാണ് കോട്ടും ചിത്രശലഭ മീശയും. തല സ്പ്രിങ്ങ്പോലെ ആട്ടിയാണ് സംസാ രം. മെലിഞ്ഞ ശരീരം കൂടിയാവുമ്പോൾ ശരിക്കും കോമാളി തന്നെ.

എപ്പോഴും കസേരയിലിരുന്ന് വിടത്വം സംസാരിക്കുന്ന മുതലാളി കുപ്പാ യമിടാറേയില്ല. കഴുത്തിൽ പൊങ്ങച്ചസൂചകമായ സ്വർണമാലകൾ. കൈയിൽ വാച്ച്. മുണ്ടും മേൽമുണ്ടും ഉപയോഗിക്കുന്നു. പല്ലുകൾ കെട്ടതാണ്. ചെവി പതുക്കെയാണ്. കരിതേച്ച് മുടി കറുപ്പിക്കും. മകനുവേണ്ടി പെണ്ണുകാണാൻ പുറപ്പെടുന്ന സീനിൽ ഇറുകിയ കോട്ടും തലപ്പാവും വടിയുമൊക്കെയായി വിഡ്ഢി വേഷം കെട്ടുന്നുണ്ടിയാൾ. പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ പോകുമ്പോഴും ഷർട്ടില്ല. വീട്ടിൽ ഇരിപ്പിടത്തിനു ചുറ്റും കോളാമ്പിയും കിണ്ടിയും കണ്ണാടിയു മൊക്കെ നിരത്തിവെച്ചിരിക്കുന്നു. നിരക്ഷരനും സുന്ദരവിഡ്ഢിയുമായ ഒരു ജന്മി-മുതലാളിക്ക് ചേർന്ന ശരീരഭാഷയാണിദ്ദേഹത്തിന്റേത്. വേലക്കാരനാകട്ടെ എപ്പോഴും ഓച്ഛാനിച്ചാണ് നിൽപ്. ശൃംഗാരകാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞ് മുതലാളിയെ രസിപ്പിക്കുന്ന ഇയാളുടെ പെരുമാറ്റം സ്ത്രൈണത നിറഞ്ഞതാണ്. പ്രതിനായ കരെയും അവരുടെ പക്ഷക്കാരെയും അപഹാസ്യരായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ചല ച്ചിത്രകാരൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

3.11 കാലാവിഷ്കാരം

ജനപ്രിയസിനിമകൾ പൊതുവെ ഏത് ചരിത്രസന്ദർഭത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാക്കാറില്ലെന്നും സമയം എന്ന സങ്കൽപത്തോട് അവ വിമുഖത പുലർത്തുന്നുവെന്നും നിരൂപകർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.[22] ജീവിതനൗകയിലും കഥാകാലം ഏതെന്ന് വ്യക്തമായി പറയുന്നില്ല. ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളിൽ നിന്നും സംഭാഷണങ്ങളിൽ നിന്നും മറ്റും കാലം പക്ഷെ ഊഹിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയും. 1951 ലാണ് ചിത്രം റിലീസ് ചെയ്തത്. ആ വർഷമോ അതിനുമുമ്പത്തെ വർഷമോ ആകാം ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ കാലം. തടസ്സങ്ങളെല്ലാം നീങ്ങി സോമൻ കുടുംബത്തോടൊപ്പം ജീവിക്കുന്നതിന്റെ സൂചകമായി തോണിയിൽ നദി താണ്ടുന്ന ആ കുടുംബത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്. കാലം 1950 ആണെന്ന് കരുതാം. സോമന്റെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും കുട്ടിക്കാലത്തു നിന്നാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയെ കണ്ടാൽ പത്തോ പതിനൊന്നോ വയസ്സ് പ്രായം തോന്നും. സോമന് പതിനാലോ പതിനഞ്ചോ. കോളേജ് പഠനം കഴിഞ്ഞ് തിരിച്ചു വരുമ്പോൾ സോമന് 21 വയസ്സിനുമേൽ ആയിരിക്കുമെന്ന് കരുതാം. വൈകാതെ ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നു. കഥാന്ത്യമാകുമ്പോളേക്കും മകൻ ഗോപിക്ക് എട്ടുവയസ്സ് പ്രായം കാണും. അതായത് സോമന്റെ 15ാം വയസു മുതൽ 30ാം വയസുവരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന 15 വർഷമാണ് കാലമെന്ന നിഗമനത്തിലെത്താം. അതായത് 1935 മുതൽ 50വരെയുള്ള കാലം. ഇക്കാലത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം അടയാളപ്പെടുത്താൻ സിനിമകൾ തയ്യാറാവാത്തതിനെ നിരൂപകർ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്:

> "*വിഗതകുമാരൻ മുതൽ 'പ്രഹ്ലാദ' വരെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെട്ട കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യ സ്വാതന്ത്യസമരത്തിന്റെ തീച്ചൂളയിലായിരുന്നു. നിർമല മുതൽക്ക് ഒരു സ്വതന്ത്രരാജ്യത്തിലെ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മിതിയാരംഭിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ ഇപ്പറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളിലൊന്നും ഈ അവസ്ഥാവൈജാത്യത്തിന്റെ നേരിയ സൂചനകൾപോലും പ്രത്യക്ഷ*

22) സജീഷ് എൻ.പി., *തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ*, 2007, പുറം: 72

പ്പെടുന്നില്ല. കമ്യൂണിസ്റ്റാശയങ്ങൾ കേരളത്തിൽ അലകളിളക്കുന്ന കാല ഘട്ടങ്ങളിലൊന്നും അതിന്റെയും പ്രതിഫലനങ്ങൾ കണ്ടതേയില്ല. സാഹിത്യം അവയെ സ്വാംശീകരിച്ച് ഏറെ കഴിഞ്ഞശേഷമാണ് സിനി മയിൽ അവയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം പ്രകടമാവാൻ തുടങ്ങിയത്. അതുതന്നെ പ്രതിബിംബത്തിന്റെ പ്രതിബിംബം എന്ന നിലയ്ക്കായിരുന്നു.[23]

പ്രത്യക്ഷമായ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹികചലനങ്ങളില്ലാത്ത ചിത്രങ്ങളിലും മറ്റു സൂക്ഷ്മരൂപങ്ങളിൽ അതത് കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ കുടികൊള്ളു ന്നുണ്ടാവും. ആദ്യകാല തമിഴ് സിനിമ പുരാണകഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയു ള്ളതായിരുന്നുവെങ്കിലും അവയിൽപോലും ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനം നിരൂപകർ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. *അന്യാപദേശരൂപത്തിൽ അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ ബ്രിട്ടീഷുകാരെ വിമർശിച്ചു. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ അവസാനവർഷ ങ്ങളിൽ ഗാന്ധിയൻ സാമൂഹ്യ പരിഷ്കരണ ആശയങ്ങൾ, മദ്യനിരോധനം, സ്ത്രീ-ഹരിജൻ ഉന്നമനം എന്നിവ അവയിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. സ്റ്റണ്ട് ചിത്ര ങ്ങളിൽപ്പോലും ദേശീയത നിറഞ്ഞ പാട്ടുകളുണ്ടായി.*[24] ഇതൊക്കെ നിയന്ത്രി ക്കാനാണ് 1918ലെ സിനിമാറ്റോഗ്രാഫ് നിയമത്തിലൂടെ ബ്രിട്ടീഷ്സർക്കാർ കർശ മായ സെൻസറിങ്ങ് നടപ്പാക്കിയത്. ജീവിതനൗകയുൾപ്പെടെയുള്ള ചിത്രങ്ങ ളാകട്ടെ അക്കാലത്തെ ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി യുടെയും സാന്നിധ്യങ്ങളെ പരിഗണിക്കാൻ തയ്യാറായിട്ടില്ലെങ്കിലും മൂല്യങ്ങളു ടെയും ആദർശങ്ങളുടെയും രൂപത്തിൽ അവയുടെ സാന്നിധ്യം വരുന്നുണ്ട്. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ ഈ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ കൂടി മൂല്യമാണ്. *ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒന്നാംപാദത്തിൽ സാമൂഹ്യനവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനവും രണ്ടാം പാദത്തിൽ ദേശീയപ്രസ്ഥാനവും പോലെ മൂന്നാം പാദത്തിൽ ഇടതുപക്ഷത്തി ലുള്ള തൊഴിലാളി-കർഷകപ്രസ്ഥാനവുമാണ് ചരിത്രഗതിയുടെ നിയാമകശ ക്തിയായതെന്നും ശ്രീനാരായണപ്രസ്ഥാനത്തിലൂടെ മുന്നോട്ടുവന്ന ജനവിഭാ*

---

23) വിജയകൃഷ്ണൻ, *മലയാളസിനിമയുടെ കഥ*, പുറം: 59

24) Bhaskaran S. Theodore*, The Message of Bearers: The Nationalist Politics and the Entertaiment media in South India, 1981, P: 53*

ഗമാണ് പിൽക്കാലത്ത് ഇടതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച് കേരളത്തെ വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മണിത്തൊട്ടിലാക്കി മാറ്റിയ[25]തെന്നുമുള്ള വിലയിരുത്തലുകൾ ഇതിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

കാലചിത്രണത്തിൽ റിയലിസത്തിന്റെ വഴിയാണ് ജീവിതനൗക പിൻതുടരുന്നത്. *ശൈലീവൽക്കരണം പാടേ ഒഴിവാക്കി സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും യഥാതഥമായി ചിത്രീകരിക്കുകയും വസ്ത്രങ്ങൾ, സെറ്റ് തുടങ്ങിയവ വഴി പ്രതലകൃത്യത (surface accuracy) വരുത്തുകയുമാണ് റിയലിസത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.*[26]

മറ്റു കലകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള ഏറ്റവും വലിയ സവിശേഷതയായി നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത് *രേഖപ്പെടുത്തൽ ശേഷി (recording capacity)യാണ്.*[27] ഇത് ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കാൻ ജീവിതനൗകയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു. വൈദ്യുതിയെത്തിയിട്ടില്ലാത്ത ഗ്രാമം, താറിടാത്ത റോഡുകൾ, അവയിലൂടെ അപൂർവമായി മാത്രം പോകുന്ന റിക്ഷകളും സൈക്കിളും വാനും, കുമ്പിളിൽ കഞ്ഞി കുടിക്കുന്ന അധഃസ്ഥിതർ, അവരുടെ കോണകമുടുത്ത കുട്ടികൾ, കൂർമ്പൻ തൊപ്പിയും കാക്കി ട്രൗസറും ഷർട്ടും ധരിച്ച പൊലീസുകാർ എന്നിങ്ങനെ ആ കാലത്തിന്റെ ഗ്രാമീണചിത്രങ്ങൾ വിശദമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എല്ലാവർക്കും ക്ഷേത്രത്തിൽ പ്രവേശനം ലഭിച്ചിരുന്നുവെന്നും, ഓണപ്പാട്ടിനും കോലം തുള്ളലിനുമൊക്കെ ഗ്രാമീണ ജീവിതസംസ്കാരത്തിൽ പ്രധാനസ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നെന്നും ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് തെളിയുന്നു. വ്യവസായവൽക്കരണത്തിന്റെ സൂചനയാണ് സമ്പന്നരുടെ ഓടിട്ട വീടുകൾ. പണക്കാർ ശീലക്കുടയും പാവങ്ങൾ ഓലക്കുടയും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ജന്മിക്കച്ചേരി എന്ന ബോർഡ് ജന്മിത്തം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. എന്നാൽ പഴയ അർത്ഥത്തിലുള്ള ജന്മിയെ കാണാനുമില്ല. പാട്ടം വാങ്ങുന്ന ജന്മിക്ക് പകരം കെട്ടിട വാടക പിരിക്കുന്ന ജന്മി-മുതലാളിയാണുള്ളത്. അണ

25) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ, *കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രം*, പുറം: 528, 565

26) Ellis John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video,* 1984, P: 6

27) Thomas E. Wartenberg, *Beyond Mere Illustration: How films can be philosophy,* 2006, P: 71

യാണ് പണത്തിന്റെ ഏകകം. ഗാന്ധി, നെഹറു കാലത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളായി അവരുടെ ഫോട്ടോകൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഇങ്ങനെ പല സൂചനകളിൽ നിന്നായി കണ്ടെത്താം.

3.12 സ്ഥലാവിഷ്കാരം

ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാന സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ച് നിഗമനത്തിലെത്താൻ സഹായിക്കുന്ന പ്രധാന സൂചനകൾ ക്ഷേത്രത്തിലെ ഉത്സവവും ആനയെഴുന്നെള്ളത്തും കോലം തുള്ളലുമൊക്കെയാണ്. തെക്കൻ കേരളത്തിലെ ഈ സ്ഥലം പിന്നീട് രാജമംഗലം എന്ന പേരിൽ കത്തിന്റെ മേൽവിലാസമായും, എ. വി. ജെ എംപോറിയം, മല്ലക്കൽ, ആലപ്പുഴ എന്ന ജ്വല്ലറിബോർഡായും വെളിപ്പെടുന്നു. മലഞ്ചെരിവും, കൈതക്കാടും, തോടും, കടലുമൊക്കെയുള്ള ഗ്രാമീണ സ്ഥലമാണ് പ്രധാന പശ്ചാത്തലം. ആലപ്പുഴ നഗരത്തിനുപോലും ഗ്രാമച്ഛായയാണുള്ളത്.

അയിത്തവും തീണ്ടലും കാരണം പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ ജാതികേന്ദ്രിതമായ സ്വകാര്യസ്ഥലങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങേണ്ടി വന്ന മനുഷ്യനെ പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലും പൊതുമണ്ഡലങ്ങളിലും എത്തിച്ചു എന്നതാണ് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സവിശേഷത. ഈയൊരു പരിവർത്തനത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലാവിഷ്കാരത്തെ വിലയിരുത്താം. ഇടുങ്ങിയ സ്വകാര്യസ്ഥലത്തുനിന്ന് വിശാലമായ പൊതുസ്ഥലത്തേക്കാണ് നായികയായ ലക്ഷ്മിയോടൊപ്പം സിനിമയും സഞ്ചരിക്കുന്നത്. വീട്ടിനകത്ത് ഒതുങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരുന്ന അവൾ പൊതുസ്ഥലമായ തെരുവിലെത്തുകയും യാചകരെ സംഘടിപ്പിച്ച് യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങുകയും അവർക്കുവേണ്ടി നാടകത്തിലഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബത്തിൽ നിന്നും സമൂഹത്തിലേക്ക് വളരുന്ന നവോത്ഥാനമനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധാനമാണവൾ.

രാജുവിന്റെ വീട്, ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്, മുതലാളിയുടെ വീട്, ശങ്കുവിന്റെ

വീട്, ചന്ദ്രവിലാസം തുടങ്ങിയവ ചിത്രത്തിലെ സ്വകാര്യസ്ഥലങ്ങളും ക്ഷേത്രം, കട, റോഡ്, തെരുവ്, കോളേജ്, സ്കൂൾ, വഴി, റെയിൽവെ സ്റ്റേഷൻ, പോലീസ് സ്റ്റേഷൻ നാടകശാല, യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങിയവ പൊതുസ്ഥലങ്ങളുമാണ്. നായകകഥാപാത്രങ്ങളായ ലക്ഷ്മിയുടെയോ സോമന്റെയോ സാന്നിദ്ധ്യമില്ലാത്ത പൊതുസ്ഥലങ്ങളൊന്നുമില്ലെന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. മുതലാളി കടന്നുവരുന്നത് രണ്ട് പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽ മാത്രം. ഒന്ന് പൊലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ. മറ്റൊന്ന് റോഡിൽ. രണ്ടിടത്തും അയാൾ അപഹാസ്യനും അപമാനിതനുമാണ്.

റോഡിൽ കീറിയ തോർത്തും കോട്ടും തലപ്പാവുമൊക്കെയായാണ് മുതലാളി എത്തുന്നത്. തോർത്ത് മാറ്റി മുണ്ടുടുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വിഡ്ഢിത്തങ്ങൾ തുടരുകയാണ്. ഗേറ്റ് എന്നാണ് കാറിന്റെ ഡോറിനെ അയാൾ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. അത് തുറക്കാനാവാഞ്ഞ് അയാൾ മതിലുചാടും പോലെ അതിൽ ചാടിവീഴുകയാണ്. കാർ തള്ളാൻ ഡ്രൈവർ പറഞ്ഞപ്പോൾ സീറ്റിൽത്തന്നെ ഇരുന്നാണ് തള്ളുന്നത്. വണ്ടി സ്റ്റാർട്ടാവാതെ വന്നപ്പോൾ യാത്ര റദ്ദാക്കി ഇളിഭ്യനായി അയാൾ തിരിച്ച് വീട്ടിൽ പോവുന്നു.

കുപ്പായമിടാതെ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലെത്തുന്ന അയാൾ പ്രതാപത്തോടെ ഇൻസ്പെക്ടറോട് ഇരിക്കാൻ പറയുന്നു. ഒടുവിൽ കള്ളക്കേസ് കൊടുത്തതിന്റെ പേരിൽ ഇടിക്കാനാഞ്ഞ ഇൻസ്പെക്ടറോട് മാപ്പുപറയേണ്ടി വരുന്നു. ജന്മിയുടെ സ്വഭാവമുള്ള ഇത്തരം മുതലാളിമാർക്ക് പൊതുസ്ഥലത്തിനും പൊതുമണ്ഡലത്തിനും അർഹതയില്ലെന്ന് ചിത്രം നിസ്സംശയം പറയുന്നു.

3.12.1 അന്തരാളസ്ഥലം

ഫ്യൂഡലിസത്തിൽ നിന്ന് ആധുനിക കാലത്തേക്കുള്ള പരിവർത്തനം നടക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്കിടയിൽപെട്ടുപോകുന്ന വർഗങ്ങളുടെ പ്രതിനിധിയാണ് മുതലാളി. മുതലാളിയെന്നാണ് പേരെങ്കിലും ആധുനിക മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളൊന്നും അയാളിലില്ല. കുപ്പായം പോലുമിടാത്ത ഒരു പഴഞ്ചൻ ജന്മിയായി അയാൾ തുടരുന്നു. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ വേരറുക്കാനുള്ള

സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനമാണ് നവോത്ഥാനകാലത്ത് നടന്നതെങ്കിലും ഫ്യൂഡ ലിസത്തിനും മുതലാളിത്തത്തിനും ഇടയിൽ പെട്ടുപോകുന്നവരുണ്ട്. പരിഷ്കൃ തനായ മുതലാളിയാണ് ജ്വല്ലറി ഉടമ. കളവ് മുതൽ വിൽക്കാൻ കൊണ്ടുവന്ന വരെ പോലീസിലേല്പിക്കാനുള്ള സത്യസന്ധത അയാൾക്കുണ്ട്. ജന്മി-മുത ലാളിക്ക് ഇതൊന്നുമില്ല. ഈയൊരവസ്ഥയുടെ സൂചകമായി പൊതുസ്ഥലത്തെ ക്കാളും സ്വകാര്യസ്ഥലത്തെക്കാളും പ്രധാനമായി ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത് അന്തരാളസ്ഥലമാണ് *(Liminal Space).* നരവംശ ശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്ന് രൂപം കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ ഇന്ന് പ്രാധാന്യത്തോടെ വ്യവഹരി ക്കപ്പെടുന്ന സങ്കൽപനമാണ് അന്തരാളസ്ഥലമെന്നത്. ആൾനോൾഡ് വാൻ ഗെന്നപ് *(Arnold Van Gennep)* ആണ് 1909ൽ നരവംശ ശാസ്ത്രപഠനത്തിൽ *Liminal* എന്ന പദം ആദ്യം ഉപയോഗിച്ചത്. ഉമ്മറപ്പടി *(Threshold)* എന്നർത്ഥ മുള്ള *Limen* എന്ന ലാറ്റിൻ പദത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ സങ്കല്പനം അദ്ദേഹം വികസിപ്പിച്ചത്. *പലതിനും ഇടയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയെയാണ്* [28] ഇതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. വിക്ടർ ടർണർ *(Victor Turner)* ആണ് ഈ പദത്തെ വിശാലാർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ച് സ്വീകാര്യമാക്കിയത്.

ഉമ്മറപ്പടി, വിശ്രമഹാൾ, ഇടനാഴി, ഇറങ്ങുന്നസ്ഥലം, കോണിപ്പടിയിലേ ക്കുള്ള വഴി, അതിന്റെ പടികൾ, അങ്ങോട്ട് തുറക്കുന്ന വാതിലുകൾ, മുറ്റത്തേ ക്കുള്ള ഗേറ്റ് തുടങ്ങിയവയെന്നപോലെ നഗരം, ചത്വരം, തെരുവ്, സത്രം, പാടം, ഓവുചാൽ, മട തുടങ്ങിയവയെയും അന്തരാള സ്ഥലത്തിന് ഉദാഹരണമായി [29] മിഖയിൽ ബക്തിൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. സ്വകാര്യസ്ഥലത്തിനും പൊതുസ്ഥല ത്തിനും ഇടയിലുള്ള അതിർത്തി ഇതിൽപ്പെടും. സ്ഥലത്തിനു മാത്രമല്ല കാല ത്തിനും ബാധകമാണ് ഈ അന്തരാളാവസ്ഥ. ഇരുട്ടിനും വെളിച്ചത്തിനുമിടയി ലുള്ള മങ്ങൂഴം *(Twilight)*, നട്ടുച്ച, അർദ്ധരാത്രി, പരീക്ഷകഴിഞ്ഞ് ഫലം വരു

28) The Concept of Liminality as quality of in between space or state is of the outmost importance in describing some of the most interesting and highly specific social cultural phenomina - Gennep, Arnold, Van, *The Rites of Passages,* 1960, P: 27

29) The Threshold, The foyer, the corridor, the landing, the stairway, its steps, doors opening on to the stairway, gates to front and backyards, the city, squares, streets, taverns, bridges, dens - Bakhtin, Mikhail, Problems of Dostoevsky's Poetics, 1984, P: 170

ന്നതിനിടയിലുള്ള കാലം, മരിച്ച് സംസ്കരിക്കുന്നതിനിടയിലുള്ള സമയം, തുട ങ്ങിയവയൊക്കെ ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഒരു സാമൂഹ്യഘടനയിൽ നിന്ന് പറിച്ചുമാ റ്റപ്പെടുകയും മറ്റൊന്നിൽ എത്താതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയെയും ഇതിൽപെടുത്താം. *അന്തരാളവ്യക്തികൾക്ക് ഒപ്പമുള്ളവരെപ്പോലെ സാമൂഹ്യാ ന്തസ്സോ, പദവി മുദ്രകളോ, നല്ല വസ്ത്രമോ, ബന്ധസ്ഥാനമോ ഒന്നുമില്ല. അത്തരം വ്യക്തികളുടെ സംഘം ഏതെങ്കിലും നിശ്ചിത അധികാരശ്രേണിയിൽ പെടുന്ന വരല്ല. എല്ലാവരും തുല്യരായ സമുദായ സംഘം മാത്രമാണത്.*[30]

ഫ്യൂഡലിസത്തിൽ നിന്നും മുതലാളിത്ത ആധുനികതയിലേക്കുള്ള പരി വർത്തനത്തിനിടയിലുള്ള അന്തരാളഘട്ടത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ സന്നിഗ്ദ്ധത *(Liminality)* എം. ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നിർമ്മാല്യം എന്ന ചിത്രത്തിൽ എങ്ങനെ ആഖ്യാന കേന്ദ്രം തന്നെയായി മാറുന്നുവെന്ന കാര്യം[31] പഠനവിഷയ മായിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെയൊരു പരിവർത്തനഘട്ടത്തിന്റെ കുറേക്കൂടി തീക്ഷ്ണ മായ സ്ഥല സന്നിഗ്ധതയാണ് 'ജീവിതനൗക'യിലേത്. ചിത്രത്തിലെ മിക്ക സീനു കളിലും അന്തരാളസ്ഥലം തന്നെയാണുള്ളത്. മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും മാനസികാവസ്ഥയും അന്തരാളം തന്നെയാണ്. അതിന് തികച്ചും അനുയോജ്യ മായിരിക്കുന്നു പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന സ്ഥലം.

ചിത്രം തുടങ്ങുന്നതു തന്നെ സോമന്റെ വീട്ടുമുറ്റത്തെ ദൃശ്യത്തോടെയാ ണ്. കേശവക്കണിയാരുടെ പാട്ടിനൊപ്പം ചുവടുവെക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയെയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. രണ്ടാം സീനിൽ ജന്മിയുടെ (മുതലാളിയുടെ) വീട്ടുമുറ്റത്ത് ഇതേ നൃത്തം ആവർത്തിക്കുന്നു. മുറ്റം അന്തരാള സ്ഥലമാണ്. ജീവിക്കാൻ മറ്റു വീടുകളിൽ ചെന്ന് പാടുകയും ആടുകയും ചെയ്യേണ്ടിവരികയും എന്നാൽ ആ വീടുകളിൽ പ്രവേശിക്കാൻ അനുവാദമില്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അധ:സ്ഥിത സമുദായക്കാരാണവർ. അന്തരാള വ്യക്തികളായി ഇവരെ കണക്കാക്കാം.

---

30) Liminal Individuals have nothing. No status,insignia, secular clothing, rank, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellows- Turner, Victor V. Betwixt and Between: The Liminal period in rites de passage in *The Forest of Symbols*, 1967, P: 80

31) വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ്, ഒരു *വെളിച്ചപ്പെടലിന്റെ മുപ്പതുവർഷങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 2010 ജൂലൈ 11, പുറം: 17,18

ലക്ഷ്മിയുടെ വീട് സ്വകാര്യസ്ഥലമാണെങ്കിലും വീടിന്റെ അകത്തെക്കാൾ വരാന്തയാണ് ദൃശ്യസ്ഥലമായി വരുന്നത്. ലക്ഷ്മി മിക്കപ്പോഴും ഇരിക്കുന്നത് വാതിൽപ്പടിയിലാണ്. തന്റെ ഭാവി എങ്ങനെയായിരിക്കും, സോമനെ വിവാഹം കഴിക്കാനാവുമോ തുടങ്ങിയ ചിന്തകളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന അവളുടെ മനസ്സിന്റെ സന്നിഗ്ധത ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഈ ലിമിനൽ സ്ഥലങ്ങൾ പശ്ചാത്തലമാക്കുന്നതിലൂടെ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രമുറ്റം, കോലംതുള്ളൽ നടക്കുന്ന സ്ഥലം, ലക്ഷ്മി കറുത്ത ചരട് വാങ്ങുന്ന കട തുടങ്ങിയ ആദ്യഭാഗത്തെ ദൃശ്യങ്ങളും അന്തരാള സ്ഥലങ്ങൾ തന്നെ.

രാജുവിന്റെ (സോമന്റെ) വീട്ടിനകത്തെ മുറികളും അടുക്കളയും ഏതാനും ദൃശ്യങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലമായി വരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതിനെക്കാൾ കൂടുതൽ കാണുന്നത് വീട്ടുമുറ്റവും ഉമ്മറവുമൊക്കെയാണ്. സോമനെ ഉപേക്ഷിക്കണോ, ജാനുവെ ഉപേക്ഷിക്കണോ എന്ന സന്നിഗ്ധതയാണ് രാജുവിനെ കുഴക്കുന്നത്. ഈ സന്നിഗ്ധതയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായിരിക്കുന്നു മേൽപറഞ്ഞ അന്തരാള സ്ഥലങ്ങൾ. ശങ്കുവിന്റെ വീട്ടിന്റെയും മുറ്റമല്ലാതെ അകം കാണിക്കുന്നതേയില്ല. ലക്ഷ്മിയുടെയും സോമന്റെയും പ്രണയസല്ലാപങ്ങൾ നടക്കുന്ന മലഞ്ചെരുവ് അവരുടെ മനസ്സിന്റെ സൃഷ്ടിയായ മായിക സ്ഥലമാണെന്ന് വിചാരിക്കാം. പൂക്കളും ചെടികളും കിളികളും ആടും മാനുമൊക്കെ ഈ സാങ്കല്പിക സ്ഥലത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. അതൊരു യഥാർത്ഥ സ്ഥലമാണെങ്കിൽ അന്തരാള സ്ഥലമാണ്.

മൂന്നു തവണ ലക്ഷ്മിയുടെ നാടകവും നൃത്തവും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. മൂന്ന് സ്റ്റേജുകളും അന്തരാള സ്ഥലത്തിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. വിവാഹം കഴിഞ്ഞശേഷം ലക്ഷ്മി സോമന്റെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കിണറ്റിൻ കരയിലും മറ്റും സദാ സമയവും പണിയിലേർപ്പെട്ട നിലയിലേ അവളെ കാണുന്നുള്ളൂ. സ്വന്തം വീട്ടിൽ നിന്ന് പുറപ്പെടുകയും ഏട്ടത്തിയമ്മയുടെ ക്രൂരതകാരണം ഭർത്താവിന്റെ വീട്ടിൽ സ്ഥാനം ലഭിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്ത ലക്ഷ്മിയുടെ മനസ്സിന്റെ അന്തരാള ഭാവത്തിന് ഈ പശ്ചാത്തലം യോജിച്ചിരിക്കുന്നു. അകത്തും പുറത്തുമല്ലാത്ത ഈയവസ്ഥ തന്നെയാണ് ഗോപിയോടുള്ള ജാനുവിന്റെ പെരുമാറ്റത്തിലും

കാണുന്നത്. കളിപ്പാട്ടം വിൽപനക്കാരന്റെ കയ്യിൽ നിന്ന് തന്റെ മകൾക്ക് ജാനു കളിപ്പാട്ടം വാങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നതും ഗോപിക്ക് കൊടുക്കാതിരിക്കുന്നതും മുറ്റ ത്തുവെച്ചാണ്. ഒടുവിൽ സഹികെട്ട് കുടുംബസമേതം സോമൻ ഇറങ്ങിപ്പോ കുമ്പോൾ രാജുവിന്റെ മനസ്സിന്റെ അവസ്ഥ കാണിക്കാൻ കടലിന്റെ ഒരു ദൃശ്യം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. അന്തരാള സ്ഥലമാണ് ഈ കടൽത്തീരവും.

തൊഴിലന്വേഷിച്ച് നാടുവിടുന്ന സോമൻ അന്തരാളാവസ്ഥകളുടെ മൊണ്ടാ ഷിലൂടെയാണ് കടന്നുപോകുന്നത്. റോഡരികും, തോട്ടുവക്കും, കടപ്പുറവും, മലഞ്ചെരിവുമൊക്കെ ലക്ഷണമൊത്ത അന്തരാളസ്ഥലങ്ങളാണ്. വീട് വിടുകയും ഒരുതൊഴിലും കിട്ടാതിരിക്കുകയും ചെയ്ത സോമന്റെ അന്തരാളാവസ്ഥയ്ക്ക് തൽക്കാലം ശമനമാകുന്നത് കാറപകടത്തിനു ശേഷം അയാൾ ചന്ദ്രവിലാസ ത്തിലെത്തുമ്പോഴാണ്. ആ വീട്ടിലെ മുറിയിലാണയാൾ ചികിത്സയിൽ കഴിയു ന്നത്. എന്നാൽ ലക്ഷ്മിയുടെയും മകന്റെയും അന്തരാള അവസ്ഥ തുടരുകയാ ണ്. മുതലാളി വീട് കത്തിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് അലഞ്ഞ് നടക്കുന്ന അവരെ റോഡി ലും ചാത്തന്റെ വീട്ടുമുറ്റത്തും, മുനിസിപ്പൽ സത്രത്തിലും മറ്റുമാണ് നാം കാണു ന്നത്.

ജന്മിത്തത്തിനും മുതലാളിത്തത്തിനും ഇടയിൽപ്പെട്ടുപോയ മുതലാളിയെ ഒരു അന്തരാള സ്ഥലത്തേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് അയാളുടെ അവസ്ഥയെ അർത്ഥ പൂർണമാക്കുന്നു കാറിൽ കയറാൻ പോകുന്ന സീൻ. കോട്ടം തലപ്പാവുമണി ഞ്ഞ, എന്നാൽ അരയിലെ ഈറൻ തോർത്ത് മാറ്റാൻ മറന്നുപോയ അയാൾ അത് മാറ്റി വരുമ്പോഴേക്കും കാർ സ്റ്റാർട്ടാകുന്നില്ല. കാർ എന്ന മുതലാളിത്ത പ്രതീകത്തിൽ സഞ്ചരിക്കാനാവാതെ പിൻമാറുന്ന ഈ 'ജന്മിമുതലാളി' നിൽക്കു ന്നത് റോഡെന്ന അന്തരാള സ്ഥലത്താണ്. മറ്റെല്ലാ സീനുകളിലും അയാൾ വീട്ടി നകത്തെ മുറിയിലാ(സ്വകാര്യ സ്ഥലത്ത്)ണിരിക്കുന്നത്.

തെരുവിലെത്തിയ ശേഷം ലക്ഷ്മിയും മകനും അന്തരാള സ്ഥലത്തു തന്നെ തുടരുകയാണ്. യാചകരെ സംഘടിപ്പിച്ച് ഭിക്ഷാടനം നടത്തുന്നതും യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങുന്നതുമൊക്കെ അന്തരാള സ്ഥലത്തുതന്നെ. അതിനിട യിൽ സോമനെ ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീകളോടൊപ്പം റെയിൽവെസ്റ്റേഷ

നിൽ കണ്ട് തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്ന ലക്ഷ്മി മകനെയും കൊണ്ട് ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിലുള്ള അവളുടെ അപ്പോഴത്തെ മാനസികാവസ്ഥ ആവിഷ്കരിക്കാൻ മലഞ്ചെരിവ്, കടൽത്തീരത്തെ പാറക്കെട്ട് തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങൾ പശ്ചാത്തലമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

പ്രശ്നങ്ങളെല്ലാം തീർന്ന് സുഖമായി വീട്ടിൽ കഴിയുന്ന ലക്ഷ്മി എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട ജാനുവിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും വീട്ടുമുറ്റമെന്ന അന്തരാളസ്ഥലത്തു വെച്ചാണ്. ഇവിടെ ലക്ഷ്മിയല്ല ജാനുവാണ് അന്തരാള അവസ്ഥയിലുള്ളത്. എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട അവൾ ഭിക്ഷാടനത്തിനിറങ്ങിയിരിക്കുകയാണ്. അകത്തോ , പുറത്തോ അല്ലാത്ത നിലയിലായ അവളുടെ ജീവിതത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി വീട്ടുമുറ്റങ്ങൾ, കടത്തിണ്ണകൾ തുടങ്ങിയ അന്തരാള സ്ഥലങ്ങൾ വരുന്നു.

3.12.2 സ്ഥലവും ഇടവും

ആഖ്യാനങ്ങളിൽ സവിശേഷ അർത്ഥത്തിലാണ് സ്ഥലം *(Place)*, ഇടം *(Space)* എന്നിവ കടന്നുവരുന്നതെന്ന് മിക്കിബാൽ പറയുന്നുണ്ട്. *ഭൗതികവും ഗണിതശാസ്ത്രപരവുമായ ആകൃതിയും മാനവുമുള്ള ഒന്നാണ് സ്ഥലം. സവിശേഷ അവബോധത്തോടെ സ്ഥലത്തെ കാണുമ്പോഴാണ് അത് ഇടമായിത്തീരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്ഥലങ്ങളാണ് ഇടങ്ങൾ.*[32]

സോമന്റെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും പ്രണയത്തിന് വേദിയാവുന്ന മലഞ്ചെരിവും, പൂന്തോട്ടവും വെറും സ്ഥലമല്ല, ഇടമാണ്. അവരുടെ മനസ്സിന്റെ പ്രതീകമായ സാങ്കൽപിക ഇടമായി ഈ സ്ഥലങ്ങളെ കണക്കാക്കാം. മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലും കാണാത്ത സവിശേഷ വസ്തുക്കൾ ഇവിടെയുണ്ട്. പൂത്തു

---

32) The concept of place is related to the physical, mathematically measurable shape of spatial dimensions. Places are linked to certain points of perception. These places seen in relation to their perception and called space. That point of perception may be a character , which is situated in a space, observes it and reacts to it - Bal, Mikie, The mottled Screen: Reading Proust Visually, 1997, P: 133

നിൽക്കുന്ന ചെടികൾ, മരങ്ങൾ, മാനുകൾ, അരയന്നങ്ങൾ, മയിലുകൾ, ആടുകൾ, ഇണക്കിളികൾ തുടങ്ങിയവ നിറഞ്ഞ മായാലോകം. ഇരുവരുടെയും സാമൂഹ്യപദവി സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈ സ്ഥലത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രം തന്നെ. കുന്നിൻചെരുവിൽ മുകൾഭാഗത്താണ് ആദ്യമൊക്കെ സോമനെ നാം കാണുന്നത്. പാറക്കല്ലിനു മുകളിലും അയാൾ നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് ലക്ഷ്മിയുടെ മനസ്സിലുള്ള സോമന്റെ ചിത്രമാണ്. ജാതി, സമ്പത്ത്, വിദ്യാഭ്യാസം എന്നിവയാൽ തന്നെക്കാൾ ഉയർന്നവനാണ് സോമനെന്ന് അവൾ കരുതുകയും പറയുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സോമന്റെ സമഭാവന ആ വ്യത്യാസങ്ങളെയെല്ലാം ഇല്ലാതാക്കുന്നു. ഇരുവരും ഒരേ തലത്തിൽ, ഉയരത്തിൽ നിൽക്കുന്നതായി ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളിൽ പിന്നീട് നാം കാണുന്നു.

വിവാഹം നടക്കില്ലെന്ന് തോന്നിയപ്പോൾ പ്രണയവിഹാര ഇടമായ ഈ മലഞ്ചെരിവിൽ വെച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ അവർ തീരുമാനിക്കുന്നുണ്ട്. വിവാഹത്തിന് രാജു സമ്മതിച്ചപ്പോഴാണ് അതിൽ നിന്നും പിൻമാറുന്നത്. പിന്നീട്, സോമൻ തന്നെ വഞ്ചിച്ചെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ച ലക്ഷ്മി മകനെയും കൂട്ടി അതേ മലഞ്ചെരിവിൽ ആത്മഹത്യചെയ്യാനെത്തുന്നു. തന്റെ മന:സാക്ഷിയുടെ പ്രതികരണത്തെത്തുടർന്ന് ആ ശ്രമത്തിൽ നിന്നും അവൾ പിന്മാറുന്നു. മലഞ്ചെരിവ് ഇങ്ങനെ പ്രണയത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയും ഇടമായി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ലക്ഷ്മിക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

കടലും കടൽത്തീരവും ഇതുപോലെ ഇടമായി മാറുന്ന സ്ഥലമാണ്. സോമൻ വീട്ടിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോകുമ്പോൾ ഒരു കടൽ ദൃശ്യം വരുന്നുണ്ട്. അത് രാജുവിന്റെ മനസ്സിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണ്. തൊഴിലന്വേഷിച്ച് പോകുന്ന സോമൻ കടപ്പുറത്തെ മത്സ്യത്തൊഴിലാളികളെ കാണുന്നു. അവിടെ മറ്റൊർത്ഥമാണ് കടലിന് ലഭിക്കുന്നത്. ഗോപിയോടൊപ്പം കടൽത്തീരത്തെ കൂറ്റൻ മൺതിട്ടയിൽ കയറി ആത്മഹത്യക്കൊരുങ്ങുന്ന ലക്ഷ്മിക്ക് കടൽ മരണത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. തിരയിൽപ്പെട്ട് തീരത്തേക്ക് തെറിച്ചുവീണ ഒരു മീൻ ജീവനുവേണ്ടി പിടയുന്നതും വെള്ളത്തിലേക്ക് വീണ്ടുമെത്തുന്നതും കണ്ട ലക്ഷ്മിക്ക് കടൽ അതിജീവനത്തിന്റെ ഇടമായിതോന്നുന്നു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ സോമനും കുടുംബവും രാജു

വിന്റെ കുടുംബത്തോടൊപ്പം തോണിയിൽ നദിയിലൂടെ നീങ്ങുകയാണ്. കാലത്തിലൂടെയുള്ള തോണിയാത്രയാണ് ജീവിതം എന്ന അർത്ഥം ഈ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നു. പ്രമേയപരമായ വശങ്ങളെ സൂപിപ്പിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്ക് കടലിനും തോണിക്കും മോട്ടീഫിന്റെ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.

റെയിൽവെസ്റ്റേഷനും തീവണ്ടിയും ഇതുപോലെ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങളുള്ള ഇടമായി ലക്ഷ്മിക്കും സോമനും തോന്നുന്നു. സോമന് തീവണ്ടി സന്തോഷത്തിന്റെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും ഇടമാണെങ്കിൽ ലക്ഷ്മിക്ക് അത് ചതിയുടെയും അകന്നുപോകുന്ന ഭർത്താവിന്റെ മനസ്സിന്റെയും മരണത്തിന്റെയുമൊക്കെ ഇടമാണ്. തീവണ്ടിക്കു പിന്നാലെ അവൾ കുറേ നേരം ഓടി ഒടുവിൽ തളർന്നു വീഴുകയാണ്.

നാടകക്കൊട്ടകയാണ് മറ്റൊരു ഇടം. ലക്ഷ്മിക്ക് അത് സമൂഹത്തോടും സോമനോടും മനസ്സിലുള്ളത് തുറന്നുപറയാനുള്ള ഇടമാണ്. സോമന് അത് ആദ്യം സന്തോഷത്തിന്റെ ഇടമായിരുന്നെങ്കിലും പശ്ചാത്താപവും വേദനയും സമ്മാനിക്കുന്ന ഇടമായി വൈകാതെ മാറുന്നു. അയാളെ ജയിലിലെത്തിക്കുന്ന ഇടവും അതുതന്നെ. പ്രശ്ന പരിഹാരങ്ങൾക്ക് തുടക്കമാവുന്നതും നാടകക്കൊട്ടകയിൽ വെച്ചു തന്നെ.

തെരുവാണ് മറ്റൊരു ഇടം. ആത്മഹത്യചെയ്യാൻ തീരുമാനിച്ചിരുന്ന ലക്ഷ്മിക്ക് പുതിയ തിരിച്ചറിവും പ്രവർത്തനപന്ഥാവും നൽകുന്നത് തെരുവാണ്. യാചകർക്കുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കാൻ അവൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. അവരെ സംഘടിപ്പിച്ച് യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങുന്നു. സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തനം തന്റെ മണ്ഡലമായി തെരെഞ്ഞെടുക്കുന്നു. യാചകകേന്ദ്രത്തിന്റെ ധനശേഖരണം നടക്കുമല്ലോ എന്നോർത്താണ് അവൾ നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ പോകുന്നതു തന്നെ. *തെരുവുകൾക്കും പാതകൾക്കും സിനിമയിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സ്ഥാനം കൈവരുന്നത് പാശ്ചാത്യസിനിമയിൽ സാധാരണമാണെന്ന് നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്.*[33]

33) ഷൺമുഖദാസ് ഐ, *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ*, 1990, പുറം: 26

3.12.3 ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

സ്ഥലം ഇടമായി മാറുന്നതുപോലെ തന്നെയാണ് വസ്തുക്കൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങളാവുന്നതും *(Visual Image)* . ഒരു ദൃശ്യത്തെ ആവർത്തിച്ച് കാണിച്ചോ, സവിശേഷ കോണിൽ ചിത്രീകരിച്ചോ, പശ്ചാത്തല സംഗീതം കൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമാക്കിയോ പ്രത്യേക നിറം കൊടുത്തോ, സമീപദൃശ്യമാക്കിക്കാണിച്ചോ ദൃശ്യബിംബമാക്കിമാറ്റാം. സാധാരണദൃശ്യത്തെക്കാൾ കവിഞ്ഞ അർത്ഥങ്ങളും മാനങ്ങളും അപ്പോൾ അതിന് ലഭിക്കുന്നു. കടൽ, തോണി, ഇണക്കിളികൾ, പാറക്കല്ല്, ചെടികൾ, പൂക്കൾ, ലക്ഷ്മിയുടെ വീടിനുമുന്നിലെ വേലി, അടുപ്പിൽ തിളച്ചുമറിയുന്ന പാൽ, മുതലാളി സഞ്ചരിക്കുന്ന റിക്ഷ, അയാളിരിക്കുന്ന കസേര, ശങ്കു താഴെ വീഴുന്ന ചാരു കസേര, മൂർഖൻ പാമ്പ്, തീയാളുന്ന ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്, മുതലാളി വാടകക്ക് വിളിച്ച കാർ, കഴുത, കടൽ, പിടയുന്ന മീൻ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ജീവിതനൗകയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ്.

3.13 യാത്രയും ചലനാത്മകതയും

നിശ്ചലതയായിരുന്നു നവോത്ഥാനപൂർവ്വകാലത്തെ സമൂഹസ്വഭാവം. സമ്പത്തിന്റെ കേന്ദ്രം ഭൂമിയായിരുന്ന ഫ്യൂഡൽ കാലത്ത് സ്വന്തം മണ്ണ് അഥവാ ജന്മസ്ഥലം വിട്ടുപോകുന്നതിൽ ജനങ്ങൾ വിമുഖത കാണിച്ചിരുന്നു. *മൃഗങ്ങൾ തങ്ങളുടെ വാസപ്രദേശത്തോട് കാണിക്കുന്ന മമതാ ബന്ധവുമായി ചേർത്ത് മനുഷ്യരുടെ ഈ മാനസികാവസ്ഥയെ 'ടെറിട്ടറി കോംപ്ലക്സ്'* [34] എന്ന് വിളിക്കാറുണ്ട്. ജന്മസ്ഥലം വിട്ട് ദൂരദേശത്തേക്ക് പോകുന്നതിനെ പാപമായി ഫ്യൂഡൽ കാലത്ത് കരുതിയിരുന്നു. കടൽ കടന്നുപോയവർക്ക് ഭ്രഷ്ട് കൽപിക്കുന്നത് ഒരു കാലത്ത് കേരളത്തിൽ സാധാരണമായിരുന്നു. അന്യവിഭാഗക്കാരെ തീണ്ടിയാൽ ജാതിപോകും എന്ന ഭയമായിരുന്നു മുഖ്യകാരണം. ഈ സഞ്ചാര

---

34) Attenborough, David, *The Trials of life*, 1990, P: 63

വിമുഖത ഗ്രാമങ്ങളിൽ ഒരു തരം നിശ്ചലത സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. യൂറോപ്പിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും നവോത്ഥാന കാലത്താണ് യാത്രകൾ വ്യാപകമാവുന്നത്. നൂറ്റാണ്ടുകളോളം പഴക്കമുള്ള തറവാടുകൾ തകർന്നു വീണാലും അവിടം വിട്ട് പോകാൻ മടിച്ചിരുന്ന ഫ്യൂഡൽ മനോഭാവത്തെ സത്യജിത്റേ പഥേർപാഞ്ചാലിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. *ഹരിഹർറായ് വീടുവിട്ട്പോകാൻ തീരുമാനിച്ചതറിഞ്ഞ് എതിർക്കാൻ വന്ന വൃദ്ധൻമാർ നിശ്ചലരായിരുന്ന് സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവരെ മറച്ചുകൊണ്ട് വീട്ടു സാധനങ്ങൾ പുറത്തെത്തിക്കാൻ പടികളിറങ്ങുകയും കയറുകയും ചെയ്യുന്ന അപുവിന്റെ ദൃശ്യം ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥയിലെ നിശ്ചലതയിൽ നിന്ന് മാറി പുതിയ തലമുറയ്ക്ക് കൈവരുന്ന ചലനാത്മകതയെ കുറിക്കുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.*[35] ഇത്തരം നിശ്ചലതയും അതിന് വിരുദ്ധമായ ചലനാത്മകതയും ജീവിതനൗകയിലും കാണാം. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായ മുതലാളി രണ്ട് സീനുകളിലൊഴികെ മറ്റെല്ലാറ്റിലും ചാരുകസേരയിൽ ഒരേയിരിപ്പാണ്. പ്രതിനായകനായ അയാളുടേതിന് നേരെ എതിരാണ് നായകനായ സോമന്റെ നില. കാൽനടയായും, സൈക്കിളിലും, തീവണ്ടിയിലുമൊക്കെ അയാൾ നിരന്തരം സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. സോമൻ നിശ്ചലനായി ഇരിക്കുന്നത് അപൂർവസീനുകളിൽ മാത്രം.

സോമന്റെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും യാത്രകളിലൂടെയാണ് ചിത്രം വളരുന്നത്. സോമൻ ആദ്യം കോളേജ് പഠനത്തിനും പിന്നീട് തൊഴിലന്വേഷിച്ചും നഗരത്തിലേക്ക് യാത്രചെയ്യുന്നു. *പുരാവൃത്തങ്ങളിലും യക്ഷിക്കഥകളിലുമുള്ള നായകരുടെ യാത്രയുടെ ഘടനയാണ് സിനിമയിലും കാണാവുന്നതെന്ന്*[36] നിരീക്ഷണം ഇവിടെ തികച്ചും യോജിച്ചിരിക്കുന്നു. പുറപ്പാട്, ഉപക്രമം, തിരിച്ചുവരവ് എന്നിവയടങ്ങിയ ചാക്രിക യാത്രയാണ് നായകന്റേത്. പല പരീക്ഷണങ്ങളും കടന്ന് മാറ്റം വന്ന നിലയിലാണയാൾ തിരിച്ചുവരുന്നത്. ലക്ഷ്മിയും മകൻ ഗോപിയും ഇതുപോലെ സോമനെയും തിരഞ്ഞ് നഗരത്തിലേക്ക് യാത്രനട

---

35) ജിനേഷ്കുമാർ എരമം, *സിനിമയുടെ നിലപാടുകൾ*, 2010, പുറം: 52

36) Vogler, Christopher, T*he writer's Journey: Mythic Structure for storytellers and screen writers,* 1998, P: 74

ത്തുകയും നിരവധി പരീക്ഷണഘട്ടങ്ങളെ നേരിടുകയും ചെയ്യുന്നു.

3.14 തിരശ്ശീലയിലെ നാടകം

സിനിമയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിൽ വൈഷണികബന്ധങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതിന് ഉദാഹരണമായി നാടകം, നോവൽ, കവിത തുടങ്ങിയവയുമായുള്ള ബന്ധങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടാറുണ്ട്. മലയാളസിനിമയിൽ ആദ്യകാലം മുതലേ നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. പാഴ്സി, മറാഠി, നാടകങ്ങളെ പിൻതുടർന്ന് രൂപംകൊണ്ട തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളെ മാതൃകയാക്കിയാണ് ആദ്യകാലചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചതുതന്നെ. നാടകങ്ങളും നവോത്ഥാനചലനങ്ങളും തമ്മിൽ ബന്ധമുണ്ട്. സവർണരുടേതുമാത്രമായിരുന്ന രാമനാട്ടം, കഥകളി, സംസ്കൃത നാടക തർജമകൾ എന്നിവ നിറഞ്ഞ ദൃശ്യകലാമണ്ഡലത്തിലേക്കാണ് കലയിൽ നിന്നും സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും അകറ്റി നിർത്തപ്പെട്ട സാധാരണക്കാരെ ആകർഷിച്ചുകൊണ്ട് തമിഴ്, നാടകങ്ങൾ കടന്നുവന്നത്. നവോത്ഥാനനായകർ ബ്രാഹ്മണപൗരോഹിത്യത്തിനെതിരെ നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് പൂരകമായിരുന്നു ബ്രാഹ്മണരുടെ കലകൾക്ക് ബദലായി വന്ന ഇവ. രാജകൊട്ടാരത്തിലെ ആസ്ഥാനകവികൾ എഴുതിയ കഥകളിയും സംസ്കൃതനാടകവുമൊക്കെ കൊട്ടാരങ്ങളിലും ബ്രാഹ്മണഗൃഹങ്ങളിലും മാത്രം അവതരിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ, അക്കാലത്തുണ്ടായ നൂറുകണക്കിന് സജീവനാടകങ്ങളിൽ ഒന്നുപോലും എഴുതിയത് നമ്പൂതിരിക്കവികളല്ല. *സമയം കൊല്ലികളെന്നു പറഞ്ഞ് വരേണ്യർ അധിക്ഷേപിച്ച് തഴഞ്ഞ ദ്രാവിഡേതിവൃത്ത പ്രധാനമായ സംഗീത നാടകങ്ങൾ ജാതിമതഭേദമെന്യേയുള്ള പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു. ഇവയുടെ ചുവടുപിടിച്ചാണ് മലയാളത്തിൽ സംഗീത നാടകങ്ങളുണ്ടായത്.*[37] സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാകണം നാടകമെന്ന് ആദ്യകാല നാടകകൃത്തുക്കൾക്കു തന്നെ തോന്നിയതിനു പിന്നിലും നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ലോകബോധം തന്നെയാണ് പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളത്. ക്രൈസ്തവകഥയിലൂടെ സമൂഹത്തിലെ ദുരാചാ

37) ശ്രീകുമാർ കെ (ഡോ.), *മലയാളസംഗീത നാടകചരിത്രം*, 2002, പുറം: 47

രങ്ങളെ വിമർശിച്ച ഇസ്താക്കീചരിതം (രചന:വി.എസ്. ആൻഡ്രൂസ് 1892) ഉദാഹരണം. 1930 ആകുമ്പോഴേക്കും സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന് നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനവുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധം തന്നെയുണ്ടായി. നവോത്ഥാനായകനായ കുമാരനാശാന്റെ 'കരുണ'യെ മറ്റൊരു നവോത്ഥാനനായകനായ വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ ശിഷ്യൻ സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ നാടകരൂപത്തിലാക്കി. ബുദ്ധമത പണ്ഡിതൻ കൂടിയായ ബ്രഹ്മവ്രതൻ ആര്യസമാജത്തിന്റെയും ബ്രഹ്മസമാജത്തിന്റെയും പ്രചാരണാർത്ഥം നാടൊട്ടുക്ക് പ്രഭാഷണങ്ങളും നടത്തിയിരുന്നു. വാസവദത്ത അഥവാ വേശ്യാനിർവാണകഥ എന്ന നാടകം ഏഴുവർഷം തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിച്ച് ഏഴായിരം വേദികൾ പിന്നിട്ടു. അക്കാലത്തെ സമൂഹ മനസ്സ് രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾക്ക് മുഖ്യപങ്കുണ്ട്.

സംഗീത നാടകരംഗത്തുനിന്ന് വന്നവരാണ് ആദ്യകാല സിനിമാ പ്രവർത്തകർ. സ്വാഭാവികമായും നാടകശൈലിയും അവർ കൊണ്ടുവന്നു. ആദ്യശബ്ദചിത്രമായ ബാലന്റെ തിരക്കഥാകൃത്തും ഗാനരചയിതാവുമായ മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള നാടകകൃത്തും നടനുമായിരുന്നു. ഇതിൽ മീനാക്ഷി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ച കെ. എൻ. ലക്ഷ്മി സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞുഭാഗവതരുടെയും ഓച്ചിറവേലുക്കുട്ടിയുടെയും നാടകസംഘത്തിലെ നടിയായിരുന്നു. തോഴിയായി വന്ന പള്ളുരുത്തി സ്വദേശി കൗസല്യയും നാടകനടിതന്നെ. നായികയായ സരസുവിന്റെ വേഷമിട്ട എം. കെ.കമലത്തിന് കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരുടെ ആര്യനടനകലാസമിതിയിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോഴാണ് സിനിമയിലേക്ക് ക്ഷണം കിട്ടുന്നത്. നായകൻ കെ.കെ.അരൂർ കോട്ടയ്ക്കൽ പി. എസ് വി, നാടക കമ്പനിയിൽ നടനായിരുന്നു. ബാലനിലെ ഗാനങ്ങൾ നടീനടൻമാർ തന്നെയാണ് പാടിയത്; അതും ഷൂട്ടിങ്ങ് നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കെ. ജീവിതനൗകയിലാകട്ടെ തിരക്കഥാകൃത്ത് കൂടിയായ മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ളയ്ക്കുപുറമെ മറ്റഭിനേതാക്കളായ തിക്കുറിശ്ശി, സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ, എസ്. പി. പിള്ള, നാണുക്കുട്ടൻ, പങ്കജവല്ലി എന്നിവരും നാടകരംഗത്തുനിന്നു വന്നവർ.

നമ്മുടെ ഏറ്റവും ഭേദപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങൾകൂടി കേവലം ഭേദപ്പെട്ട നാടകങ്ങ

ളായി ശേഷിച്ചതേയുള്ളൂവെന്ന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. *ഓരോ സീനിലും ഒരു ഗ്രൂപ്പ് ഫോട്ടോവിലെന്നപോലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിരന്നുനിൽക്കുന്നു. അത് മിക്കപ്പോഴും തുണിചുറ്റി ചായം തേച്ച സെറ്റുകൾക്കു മുമ്പിലോ ചിലപ്പോൾ വെളിമ്പ്രദേശങ്ങളിലോ വെച്ചാവും എന്ന വ്യത്യാസമേയുള്ളൂ. ഓരോരുത്തരും അവരവരുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉരുവിട്ട് തീർക്കുമ്പോൾ കഥയും അവസാനിക്കുന്നു.*[38] *ആദ്യകാലചിത്രങ്ങൾക്ക് ഘടനാപരമായി ഗ്രാമീണ ഉത്സവങ്ങളോടാണ് സാമീപ്യമെന്നും ഒട്ടും ധൃതിപിടിക്കാത്ത കഥാഗതിയായിരുന്നു പ്രേക്ഷകർക്കിഷ്ടമെന്നും അതിനാലാണ് നാടകസ്വഭാവം വന്നതെന്നും നീരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.*[39] *അക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്രശിൽപികൾക്ക് ക്യാമറയുടെ ആത്മനിഷ്ഠമായ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് അറിവുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും അതുകൊണ്ടാണവർ വസ്തുനിഷ്ഠരീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളെടുത്ത് സിനിമ നാടകരൂപത്തിലാക്കിയതെന്നുമാണ് മറ്റൊരു വിലയിരുത്തൽ.*[40]

നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുക (Act) യാണ് വേണ്ടതെങ്കിൽ സിനിമയിൽ അനുയോജ്യമാംവിധം പെരുമാറുക (Behave) മാത്രമാണ് വേണ്ടതെന്ന് ഇവർ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നില്ല. ഏറ്റവും പിന്നിലുള്ള പ്രേക്ഷകനു പോലും വ്യക്തമാകുന്നതിനായി നാടകത്തിൽ അഭിനയവും സംഭാഷണവുമൊക്കെ പരമാവധി ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു കാര്യം ഒന്നിലധികം തവണ ആവർത്തിക്കേണ്ടിവരും. സിനിമയിൽ ലഘുവായ പെരുമാറ്റങ്ങൾ പോലും ക്യാമറ സവിശേഷ ദൃശ്യവലുപ്പത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചും സംഗീതം നൽകിയും മറ്റും ശക്തമാക്കിക്കോളും. കഥാപാത്രം പൊട്ടിക്കരയുന്നത് കാണിക്കുന്നതിനുപകരം കവിളിലൂടെ ഒഴുകുന്ന ഒരുതുള്ളി കണ്ണുനീരിന്റെ സമീപദൃശ്യംകൊണ്ട് കാര്യം സാധിക്കാൻ ക്യാമറയ്ക്ക് കഴിയും.[41]

ജീവിതനൗകയിൽ സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരുടെയും

---

38) അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *സിനിമയുടെ ലോകം*, 1995, പുറം: 53

39) രാമൻകുട്ടി കെ.വി, *ആധുനിക മലയാളസിനിമ*, 1989, പുറം: 11

40) ശ്രീകുമാരൻതമ്പി, *സിനിമ: കണക്കും കവിതയും*, 2010, പുറം: 92

41) കരമന ജനാർദനൻനായർ, *അഭിനയം: നാടകത്തിലും സിനിമയിലും*, 2008, പുറം: 40

തിക്കുറുശ്ശിയുടെയും അഭിനയത്തിൽ നാടകച്ചുവ ധാരാളമുണ്ട്. അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞ സംഭാഷണങ്ങളും അമിതാഭിനയവുമുണ്ട്. 87ാം സീനിൽ പൊട്ടിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട് സോമൻ (തിക്കുറുശ്ശി) ജ്യേഷ്ഠനോട് (കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ) പറയുന്നു: "ചേട്ടാ... ഞാൻ ഓരോ പടിപ്പുരകളിലായി തെണ്ടി നടക്കുമ്പോഴും, വിശന്നു വീണുപോകുമെന്ന് തോന്നുമ്പോഴും, കടത്തിണ്ണകളിൽ കണ്ണടക്കാതെ കിടന്നുരുളുമ്പോഴും, എന്റെ കുഞ്ഞിന് ചേട്ടൻ ചോറുകൊടുത്തുകാണും, അവനെ അടുത്തിരുത്തി പഠിപ്പിച്ചുകാണും, മകനേ എന്നുവിളിച്ച് മാറോടണച്ച് അവന്റെ നെറുകയിൽ ഉമ്മവെച്ചുകാണും, ഇതെല്ലാം കണ്ട് അവന്റെ അമ്മ സന്തോഷമായി കഴിയുന്നുണ്ടാവും എന്നല്ലയോ ചേട്ടാ ഞാൻ വിചാരിച്ചത്, വിശ്വസിച്ചത്. ചേട്ടാ, നിങ്ങളെല്ലാം ഉണ്ട് കൈകഴുകുന്നിടത്ത് വീഴുന്ന ചോറു വേണ്ടായിരുന്നല്ലോ എന്റെ പൊന്നുചേട്ടാ എന്റെ കുഞ്ഞിന്റെ ഒരു നേരത്തെ വിശപ്പടങ്ങാൻ."

സീൻ 38ൽ സോമൻ ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നിടത്ത് രാജു നാടകത്തിലെന്നപോലെ അനന്തതയിലേക്ക് നോക്കി നിൽക്കുന്നൊരു രംഗമുണ്ട്. മിനുട്ടുകളോളം നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന ആ ദൃശ്യത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിൽ രാജുവിന്റെ ശബ്ദം അശരീരിയായി മുഴങ്ങുന്നു.

ശബ്ദം: "സോമാ, നീ എന്നെ പിരിയേണ്ടതായി വന്നല്ലോ. നമ്മുടെ അച്ഛനുമമ്മയും അന്തിമ യാത്ര പറഞ്ഞ ആ അവസരങ്ങളിൽ അവർ രണ്ടു പേരും ഒരുപോലെത്തന്നെ എന്നെവിളിച്ച് മകനേ, രാജൂ, ഞാനിതാ പോകുന്നു, ഈ പിഞ്ചു പൈതലിനെ നീ ഒന്നു കൊണ്ടും വേദനിപ്പിക്കരുതേ എന്നുപറഞ്ഞ് അടുക്കിപ്പിടിച്ച് ഉമ്മ വെച്ച് എന്റെ കൈകളിലേക്ക് തന്നു. ആ നീയിപ്പോൾ.... നിനക്കുവേണ്ടി എന്റെ രണ്ട് അരുമ മക്കളുടെ മാതാവായ ജാനുവിനെ ഉപേക്ഷിക്കയോ.. ഞാൻ വറചട്ടിയിൽ നിന്ന് എരിയുന്ന തീയിലേക്കോ."

ഇങ്ങനെ ഒറ്റശ്വാസത്തിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും, മരവിച്ചു നിൽക്കലും *(Freeze)* മാത്രമല്ല കോമ്പോസിഷനും *(Composition)*, ചിത്രീകരണവും, എഡിറ്റിങ്ങുമെല്ലാം പലേടത്തും നാടകച്ചുവയുണ്ടാക്കുന്നു. *നാടകത്തിലില്ലാത്തതും സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യം വേണ്ടതുമായ സവിശേഷതയാണ് 'ആഖ്യാനലോപം'*

(Ellipsis). ഒരു പ്രവൃത്തി പൂർണമായും കാണിക്കാതെ തുടക്കവും ഒടുക്കവും മാത്രം കാണിക്കുകയും ഇടയിലുള്ള ഭാഗം ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്. ഇതിന്റെ അഭാവം സിനിമയെ നാടകമാക്കി മാറ്റുന്നു.[42]

ആഖ്യാനത്തിലെ നാടകപരതക്കു പുറമേ ഇതിവൃത്തത്തിൽ തന്നെ നാടകത്തിന് പ്രധാനസ്ഥാനം നൽകിയിട്ടുണ്ട് ജീവിതനൗകയിൽ. മഗ്ദലനമറിയം സംഗീതനാടകത്തിനു പുറമെ ലക്ഷ്മി അഭിനയിക്കുന്ന രണ്ട് നാടകങ്ങൾ കൂടിയുണ്ടിതിൽ. ഹരിശ്ചന്ദ്രയും, പ്രവാചകനും. ടിക്കറ്റ് വെച്ചാണിവ കളിക്കുന്നത്. യാചകകേന്ദ്രം നടത്തുന്ന ലക്ഷ്മി യാചകർക്ക് വസ്ത്രങ്ങൾ വിതരണം ചെയ്യുമ്പോഴാണ് നാടകക്കമ്പനിയുടമ വരുന്നതും നാടകത്തിൽ ചേരാനഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതും. നാടകത്തിൽ നിന്ന് കിട്ടുന്ന വരുമാനം യാചകർക്കുവേണ്ടി ഉപയോഗിക്കാമെന്ന ആശയമുദിച്ച ലക്ഷ്മി കമ്പനിയിൽ ചേരുന്നു. സാമൂഹ്യ സേവനത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗമാണ് നാടകമെന്ന അക്കാലത്തെ കാഴ്ചപ്പാട് ഇതിൽ തെളിയുന്നു.

നാടകങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്ന ജനസമ്മതിക്ക് തെളിവാണ് ജീവിതനൗകയിലെ നാടകരംഗങ്ങൾ. ജനങ്ങൾക്ക് പ്രിയമായിരുന്നെങ്കിലും ഭരണാധികാരികൾക്ക് ഭയമായിരുന്നു ആദ്യകാല നാടകങ്ങൾ. *ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണം നാടകങ്ങളെ എത്ര മാത്രം ഭയന്നിരുന്നു എന്ന് കാണിക്കുന്നതാണ് 1876ലെ നാട്യാവതരണനിയമം. ദീനബന്ധുമിത്രയുടെ നീൽദർപ്പൺ (1860) എന്ന ബംഗാളി നാടകത്തിന്റെ ജനപ്രിയത കണ്ടു വിരണ്ടാണ് ഈ നിയമം കൊണ്ടുവന്നത്. നീൽദർപ്പണിന്റെ ലഖ്നൗ പ്രദർശനവേളയിൽ വെള്ളക്കാർ അഭിനേതാക്കളെ അക്രമിച്ചതായി രേഖയുണ്ട്. നാടകാവതരണം നിർത്തിവെക്കാനും അഭിനേതാക്കളെ തടവിലാക്കാനും മജിസ്ട്രേറ്റിന് അധികാരം അനുവദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നിയമമായിരുന്നു 1876ൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർ പാസാക്കിയെടുത്തത്.*[43] നാടകപ്രവർത്തനത്തെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം തന്നെയായി അധികാരികൾ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു.

മനുഷ്യമനസ്സിനെ സ്വാധീനിക്കാനും ആത്മപരിശോധനയ്ക്ക് പ്രേരിപ്പി

---

42) Ellis John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video, 1984* P: 56

43) രാധാകൃഷ്ണൻ പി.എസ്., *ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും: ദേശ്യഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ*, 2010, പുറം: 4

ക്കാനും നാടകത്തിന് (കലയ്ക്ക്) സാധിക്കുമെന്നതും ഒരുതരം രാഷ്ട്രീയ സാധ്യതയാണ്. മനംമാറ്റാനുള്ള കലയുടെ കഴിവിനെക്കുറിച്ച് ജീവിതനൗകയുടെ ശിൽപികൾക്ക് സംശയമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ലക്ഷ്മിയണിഞ്ഞ പ്രവാചകവേഷം സോമനെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് ഇതിന് തെളിവാണ്. എസ്റ്റേറ്റുടമയായ സ്ത്രീയോടൊപ്പം നാടകം കാണുകയായിരുന്ന സോമന്റെ മനസ്സിൽ പ്രവാചകന്റെ വാക്കുകൾ ആഞ്ഞു തറക്കുന്നു. "എന്താണ് ഞാൻ കണ്ടത്? ദൈവം സാക്ഷിയായി വിവാഹം ചെയ്ത പരമസാധ്വിയെ ചുടുകണ്ണീരിന്റെ ചുടലയിലേക്ക് തള്ളി മറിച്ച് വെറും മൃഗീയമായ നിലയിൽ നിർല്ലജ്ജം, നിർഭയം ഒരു വേശ്യയുമായി കൂത്താടുന്നോ? നീ നടത്തുന്ന കൗടില്യങ്ങളോരോന്നും അതിന്റെ ഉഗ്രരൂപം കൈക്കൊണ്ട് നിന്റെ ചുറ്റും നിന്ന് ചോര കുടിക്കുന്ന അവസരം അടുത്തുകഴിഞ്ഞെടാ..."

ലക്ഷ്മിക്ക് ആത്മാവിഷ്കാരവും സോമന് ആത്മവിമർശനവുമായി ഈ വാക്കുകൾ മാറുകയാണ്. "നാടകത്തിലെ പ്രവാചകന്റെ പ്രസംഗം എന്റെ ലക്ഷ്മി എന്നോട് പറയുന്നതുപോലെ എനിക്ക് തോന്നി" എന്ന് സോമൻ പറയുന്നുണ്ട്. തുടർന്നയാൾ വീട്ടിലേക്ക് തിരിക്കുകയാണ്.

പ്രവാചകന്റെ വേഷമിട്ട ലക്ഷ്മി പ്രേക്ഷകരിൽ സോമനെ കണ്ട് തെറ്റിദ്ധരിച്ച് ബോധം കെട്ട് വീണപ്പോൾ ഇനിയുള്ള ഭാഗം ഇതേ ടിക്കറ്റിൽ വേറൊരു ദിവസം കളിക്കാമെന്ന് ഉറപ്പുകൊടുക്കുന്നു മാനേജർ. ഒരു പ്രശ്നവുമില്ലാതെ അത് അംഗീകരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ മാനുഷികതയും സംസ്കാരവും ക്ഷമയും ആ കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയാകാം.

രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര നാടകം പുരാവൃത്തപരമായ ധ്വനിപാഠ *(Mythical Sub Text)* മായിട്ടാണ് ഇതിൽ വരുന്നത്. സത്യം എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ എന്നത്തെയും പ്രതീകമാണ് ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ കഥ. ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയും ആദ്യത്തെ മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങളിലൊന്നും ഹരിശ്ചന്ദ്രകഥയാണ്. ആദ്യകാല തമിഴ് സംഗീത നാടകങ്ങളിൽ ജനപ്രിയമാകാനും ഹരിശ്ചന്ദ്രയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സ്വന്തം പിഞ്ചു പുത്രന്റെ ശവശരീരവുമായി ഭാര്യ മുന്നിൽ വന്നു നിൽക്കുന്നതുകണ്ടിട്ടും അവരെ തിരിച്ചറിയാതെ ക്രൂരമായി പെരുമാറുകയും ശ്മശാന

ത്തിലെ മൺകൂനയിൽ നിന്ന് കുഞ്ഞിന്റെ ശവം നിർദ്ദയം തട്ടിത്തെറിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ കഥയിൽ തന്റെ കഥ തന്നെയാണ് ലക്ഷ്മി കാണുന്നത്.

3.15 ഇന്ദുലേഖയുടെ സ്വാധീനം

നോവലും ധ്വനിപാഠമെന്നനിലയ്ക്കും പ്രത്യക്ഷ സ്വാധീനമായും ആദ്യകാലം മുതലേ സിനിമയിൽ വരാറുണ്ട്. *19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ യഥാതഥ നോവലിന് സദൃശ്യമാണ് സിനിമയെന്ന് നീരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.*[44] നോവൽ എന്ന സാഹിത്യജനുസ്സിന് നവോത്ഥാനവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. *നവോത്ഥാനത്തിനുശേഷം യൂറോപ്പിലുണ്ടായ ഏകസാഹിത്യ രൂപമായിരുന്നു നോവൽ.*[45] മലയാളത്തിലും നാടകത്തിന്റേയെന്നപോലെ നോവലിന്റെയും ഉത്ഭവത്തിനു പിന്നിൽ നവോത്ഥാന സ്വാധീനം കാണാം. ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെയും ബ്രാഹ്മണപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെയും നിരാകരണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി നിരൂപകർ ഇക്കാര്യം വിശദീകരിക്കുന്നു. *അതിനുമുമ്പുള്ള നിയോക്ലാസിക് ജനുസ്സുകളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഭൂമിശാസ്ത്രം ബ്രാഹ്മണപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. നോവൽ അതിനെ നിരാകരിച്ചു.*[46] പാശ്ചാത്യതയുമായി ബന്ധമുള്ള ഇന്ത്യൻ നവോത്ഥാനഫലം എന്ന വിശേഷണമുള്ള നോവലാണ് ഇന്ദുലേഖ. അതുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധം തന്നെ ജീവിതനൗകയ്ക്കുണ്ട്. അതിനെ നവോത്ഥാനബന്ധം തന്നെയായി വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്. *തിന്മയുടെ മേൽ നന്മ വിജയം നേടുന്നു എന്ന പരമ്പരാഗത പ്രമേയം കാരണം ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങളുടെ വേരുകൾ സാഹിത്യത്തിൽ തന്നെയാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.*[47] നായികാനായകൻമാരുടെ പേരിനെ ശീർഷകമാക്കുന്ന കീഴ്വഴക്കത്തെ ഉദാഹരിച്ച് ആദ്യകാല മല

---

44) Maccabe, Colin, *Theory of the Classical Realist Text,in Tracking the signifier; Theoretical Essays on Film, Linguistics, Literature,1985 P:52*

45) രാജശേഖരൻ പി.കെ, *രൂപവും ബോധവും* (ലേഖനം) രാജഗോപാലൻ ഇ.പി.(എഡിറ്റർ), *ഇന്ദുലേഖ: വായനയുടെ ദിശകൾ*, 2001, പുറം : 75

46) പവിത്രൻ പി, *മിത്തിൽ നിന്നും രാഷ്ട്രീയഭൂമി ശാസ്ത്രത്തിലേക്ക്* (ലേഖനം), *ഇന്ദുലേഖ: വായനയുടെ ദിശകൾ*, പുറം: 69

47) മണർകാട് മാത്യു, *കാലത്തിൽ കൊത്തിയെടുത്ത ദർശനം*, 1997, പുറം: 51

യാള സിനിമകൾക്ക്, ആദ്യകാല നോവലുകളുമായുള്ള ബന്ധം നിരൂപകർ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[48] ബാലൻ (1938), ജ്ഞാനാംബിക (1940), നിർമ്മല (1948), നല്ലതങ്ക (1950) ശശിധരൻ (1950), പ്രസന്ന (1950), ചന്ദ്രിക (1950), അൽഫോൺസ (1952), കാഞ്ചന (1952) തുടങ്ങിയ പേരുകൾ കുന്ദലതയുടെയും ഇന്ദുലേഖയുടെയും മാതൃകയാണ് പിൻതുടർന്നത്. നായികാനായകൻമാരിലൊരാൾ മറുനാട്ടിലേക്ക് പോകുന്നതും ഇരുവർക്കും തമ്മിൽ ആശയവിനിമയം സാദ്ധ്യമല്ലാതെ വരുന്നതും ഇക്കഥകളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു.

കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയിലാണ് ജീവിതനൗകയിൽ ഇന്ദുലേഖയുടെ സ്വാധീനം പ്രകടം. പ്രത്യേകിച്ചും മുതലാളിയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ. മുതലാളിയെന്നാണ് പേരെങ്കിലും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഇയാളൊരു ജന്മി തന്നെയെന്ന് 'ജൻമിക്കച്ചേരി' എന്ന ബോർഡിന്റെ സമീപദൃശ്യം കാണിക്കുന്നുതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ സീനിലാണ് ഇയാളെ നാം ആദ്യം കാണുന്നത്. കുട്ടിയായ ലക്ഷ്മിയുടെ നൃത്തം ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ട് ഇറയത്ത് കസേരയിൽ ഇരിക്കുകയാണയാൾ. 'കിങ്കിണി മോതിരം തങ്കത്താൽ ചാർത്തിടാം പങ്കജലോചനാ ഓടിവാടാ, പീലിത്തലക്കെട്ടിൽ പൂമാല ചൂടാം ഞാൻ നീലക്കാർവർണ്ണനേ ഓടിവാടാ' എന്നീ വരികളിൽ രസിച്ച് അയാൾ തലകുലുക്കുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണനായ തന്നെ അവൾ മാടിവിളിക്കുകയാണെന്ന മട്ടിലാണയാളുടെ മുഖഭാവം. സമീപത്ത് വിശറികൊണ്ട് വീശി ഭൃത്യനും തലയാട്ടിക്കൊണ്ട് വക്കീലും നിൽക്കുന്നു.

മുതലാളി: കേശവന്റെ മകളാണോ? കഥകളി വളരെ നന്നായി. രാജൂ, വല്ലതും കൊട്.

അയാളുടെ അജ്ഞതയും പിശുക്കും വിടത്വവും ഈ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നു തന്നെ വ്യക്തമാവുന്നു. അടുത്ത സീനിൽ ഭൃത്യൻ കുഞ്ചു ചിരട്ടയിൽ നിന്ന് കരി വാരി മുതലാളിയുടെ നരച്ചതലമുടിയിൽ തേക്കുകയാണ്. മുതലാളി കുപ്പാ

48) വിജയകൃഷ്ണൻ, മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, 1987, പുറം: 60

യമിട്ടിട്ടില്ല (ഇടാറില്ല). തോളിലൊരുമുണ്ടുണ്ട്. കഴുത്തിൽ രണ്ട് സ്വർണമാല. മേശപ്പുറത്ത് കണ്ണാടിക്കുപുറമെ ഓട്ടുകിണ്ടിയും മുറുക്കാൻ ചെല്ലവും. വായിലെ പല്ലുകൾ പലതും കെട്ടതാണ്. ഇവിടെയുള്ള സംഭാഷണം അയാളുടെ സംസ്കാരത്തെയും സ്വഭാവത്തെയും കുറിച്ചുള്ള വെളിപ്പെടുത്തലുകളാവുന്നു.

മുതലാളി: കൈകൊണ്ട് വാരിത്തേക്കെടാ. എടാ കുഞ്ചുവേ എനിക്കിപ്പോ ഒരെത്രവയസ്സ് തോന്നുമെടാ?

ഭൃത്യൻ: ഒരമ്പത്

മുതലാളി: (ക്ഷുഭിതനായി)ഫ..

ഭൃത്യൻ: അറുപത്

മുതലാളി: ഛെ. തേമാലി

ഭൃത്യൻ: പിന്നെ എന്തുവാ തോന്നിക്കണം?

മുതലാളി: ഒരു മുപ്പത്, മുപ്പത്തഞ്ച്.

ഭൃത്യൻ: (മുതലാളിയുടെ തലയിലേക്കും ചിരട്ടയിലെ കരിയിലേക്കും നോക്കുന്നു. ചിരട്ടയുടെ സമീപദൃശ്യം): അതിന് കരിയിത് പോരാ..... ആ ഇന്നാള് നമ്മുടെ പാർവ്വതി പറഞ്ഞു മുതലാളിക്കൊരു മുപ്പത്തിരണ്ടു വയസ്സു കാണുമെന്ന്

മുതലാളി: ങേ? പറഞ്ഞോ? (കുലുങ്ങിച്ചിരിക്കുന്നു) അവള് പറഞ്ഞോടാ.... അവള് പറഞ്ഞോ?

ഭൃത്യൻ: പറഞ്ഞു

മുതലാളി: (പൊട്ടിച്ചിരിച്ച്) അവള് പറയും. അവള് പറഞ്ഞേ ഒക്കൂ (ചിരി) ടാ, അവളൊരുകാര്യം പറഞ്ഞിരുന്നു. അവൾക്ക് ആറുമാസത്തെ....

ഭൃത്യൻ: ആറുമാസമോ

മുതലാളി: അല്ലെടാ..

ഭൃത്യൻ: അതിൽക്കൂടുതലായോ?

മുതലാളി: ആറുമാസത്തെ വാടക്കുടിശ്ശികയുണ്ടെന്ന്

ഭൃത്യൻ: ആഹാ

മുതലാളി: അത് വാങ്ങണ്ടാന്ന് രാജുവിനോട് പറഞ്ഞേര്. (കാര്യസ്ഥൻ രാജു വരുന്നു) രാജൂ, കുടുശ്ശികക്കാരുടെ പേരിലെല്ലാം കേസ് കൊടുത്തേക്കൂ.

രാജു: രാമന്റേം ജാനകിയുടെയും ദേവകീന്റേം പേരിൽ ഇന്നുതന്നെ...

മുതലാളി: ജാനകീം ദേവകീം അവിടെ നിൽക്കട്ടെ. അവന്മാരുടെ പേരിലെല്ലാം കൊടുത്തേക്ക്...

രാജു: ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന നമ്മുടെ വലിയ കെട്ടിടം പള്ളിക്കൂടത്തിനാവശ്യപ്പെട്ട് വന്നിട്ടുണ്ട്.

മുതലാളി: : പെൺപള്ളിക്കൂടത്തിനല്ലിയോ (ചിരിച്ച്) കൊടുത്തേര്. കൊടുത്തേര്.. കൊടുത്തേര്

രാജു: അല്ല, ആൺപള്ളിക്കൂടം

മുതലാളി: ആമ്പള്ളിക്കൂടത്തിനോ? വേണ്ട വേണ്ട. അവന്മാരോട് പോവാമ്പറ. ഇപ്പോഴുണ്ടായനാശം പോര... എടാ കുഞ്ചൂ. ഞാൻ പഠിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

ഭൃത്യൻ: അയ്യോ അവിടുന്ന് സകലകാല വല്ലഭ ഗുലാബിയല്ല്യോ.

മുതലാളി: അതല്ലെടാ. ഞാൻ പള്ളിക്കൂടത്തീ പോയിട്ടുണ്ടോന്ന്?

ഭൃത്യൻ: ഇല്ലേ

മുതലാളി: എന്റെ അച്ഛനപ്പൂപ്പൻമാര് വല്ലവരും പഠിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

ഭൃത്യൻ: അയ്യോ! അങ്ങനെയൊരു കേൾവിദോഷം നമ്മുടെ കുടുംബത്തിനില്ലേ

മുതലാളി: എന്നിട്ടെന്നെപ്പോലെ പണക്കാരനും വിവരമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവനും വല്ലവരും ഈ നാട്ടിലുണ്ടോ?

ഭൃത്യൻ: ഈശ്വരാ! ആരായീ ഇരിക്കുന്നേ. ഇരുമ്പുപെട്ടിക്ക് കയ്യും കാലും വെച്ചതല്ല്യോ?

ഇന്ദുലേഖയിൽ സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിനെ വർണിക്കുന്ന ഭാഗം നോക്കു

ക:

ചെറുപ്പം മുതൽക്കേ മാനവക കാര്യങ്ങൾ നോക്കേണ്ടതിനാക്കിയതിനാൽ വിദ്യാഭ്യാസം ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഇദ്ദേഹം ജാത്യാ വളരെ സ്ത്രീലോലനായിരുന്നു. നടക്കുന്നത് ചാടിച്ചാടിക്കൊണ്ട് കാക്കകളെപ്പോലെയോ എന്നു തോന്നും. ധനവാന്മാരായ പുരുഷന്മാർക്ക് സ്ത്രീകളിൽ അതിയായ ചാപല്യം ഉണ്ടായാൽ പിന്നെ അവരുടെ എല്ലായ്പ്പോഴും ഉള്ള വിചാരവും പ്രവൃത്തികളും ഈ ഒരു വിഷയത്തെ സംബന്ധിച്ചല്ലാതെ ഒരിക്കലും ഉണ്ടാവാൻ പാടില്ല. അദ്ദേഹത്തിനു മനവക കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നയാൾ എന്ന പേർ മാത്രമേ ഉള്ളൂ. യഥാർത്ഥത്തിൽ കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിച്ചിരുന്നത് മാസപ്പടിക്കാരായ കാര്യസ്ഥന്മാരായിരുന്നു.[49]

സാധാരണ അറിവും പഠിപ്പും ഇല്ലാത്ത ധനവാന്മാർക്കുണ്ടാവുന്ന പോലെ തന്നെപ്പറ്റി ഇദ്ദേഹത്തിന് വലിയ അഭിപ്രായം തന്നെയാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. താൻ കാര്യത്തിന് അതിനിപുണനാണെന്ന് തന്റെ സേവകന്മാരായ കാര്യസ്ഥൻമാരും കണ്ടാൽ മൻമഥനെപ്പോലെ സുന്ദരനാണെന്ന് താൻ സഹവാസം ചെയ്തിട്ടുള്ള കുലടമാരും ഈ ഭോഷച്ചാരെ നല്ലവണ്ണം പറഞ്ഞു വിശ്വസിപ്പിച്ചിരുന്നു. മുഖസ്തുതി കേട്ടുകേട്ട് താൻ ഒരു മഹാപുരുഷനാണെന്ന് ഇദ്ദേഹം മനസ്സിൽ തീർച്ചയാക്കിവെച്ചിരുന്നു. പണം പിടുങ്ങുവാൻ സാമർത്ഥ്യവും ദൗഷ്ട്യവും ഉള്ള വ്യഭിചാരികളായ സ്ത്രീകൾ തന്റെ ദേഹകാന്തിയെപ്പറ്റി തന്നോടു പറഞ്ഞു വരുന്ന ഭോഷ്കുകൾ എല്ലാം ഈ സാധു വാസ്തവത്തിൽ തനിക്കുള്ള ഗുണങ്ങളാണെന്നും കരുതി നന്നേ ഞെളിഞ്ഞിരുന്നു.[50]

സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ നിരക്ഷരത, സ്ത്രീലമ്പടത്വം, പിശുക്ക്, ധനാഹന്ത, മുഖസ്തുതിയിലുള്ള താൽപര്യം. ഞാനെന്ന ഭാവം തുടങ്ങിയവ ചന്തുമേനോൻ വാക്കുകളിലൂടെ വിവരിക്കുമ്പോൾ ഇതേ സ്വഭാവങ്ങൾ സിനിമയിൽ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്ന വ്യത്യാസമേയുള്ളൂ. സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ ഇരിപ്പിനെക്കുറിച്ച് നോവലിസ്റ്റ് പറയുന്നു:

---

49) ചന്തുമേനോൻ ഒ, *ഇന്ദുലേഖ*, 1963, പുറം: 93
50) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 74

കസവ് തുപ്പട്ടാവ്, മോതിരങ്ങൾ, ചെല്ലം, വെള്ളിപ്പിടിമൊന്ത, സ്വർണ ക്കൂടുള്ള കണ്ണാടി, സ്വർണം കൊണ്ടുള്ള പനിനീർ വിശറി- ഇങ്ങനെ പല സാധനങ്ങളും സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട് മേശമേൽ നിരത്തിവെച്ചിരിക്കുന്നു.[51] *സിനി മയിൽ മുതലാളിയുടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ മിസൈൽ ഇതേ വസ്തുക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത് കാണാം.*

സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസത്തെക്കുറിച്ച് മുതലാളിയുടെ പ്രതികരണം നോക്കുക:

വക്കീൽ: നമ്മുടെ മണപ്പുറത്തെ വല്യദ്ദേഹമില്ലേ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൾ ആ തടിച്ചപെണ്ണ്

ഭൃത്യൻ: (അഭിനയിച്ച്) ഇങ്ങനെ ഇങ്ങനെ നടക്കുന്ന പെണ്ണോ? അയ്യോ അവൾ പള്ളിക്കൂടത്തിൽ പോകുന്നതാ

മുതലാളി: ആഹാ, എന്നാൽ നമുക്ക് വേണ്ട.

ഇന്ദുലേഖയിൽ സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട് പറയുന്നു: *സ്ത്രീകൾ ഇങ്കിരിയസ്സു പഠിച്ചാൽ വൃത്തിയില്ലാതിരിക്കും. അതാണ് ഒരു ദോഷം.*[52]

ജീവിതനൗക 73ാം സീനിൽ മുതലാളി മകനുവേണ്ടി പെണ്ണുകാണാൻ പോകാനൊരുങ്ങുന്ന രംഗമുണ്ട്. മുതലാളി കുളികഴിഞ്ഞ് മുറിയിലേക്ക് വരിക യാണ്. അരയിൽ കീറിയ തോർത്ത്.

ഭൃത്യൻ: വക്കീൽ സാർ മോട്ടോർ വണ്ടി കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നു. രാഹു കാലത്തിനു മുമ്പ് പുറപ്പെടണമെന്ന്.

മുതലാളി: ആട്ടെ ആട്ടെ. വേഗമാട്ടെ (ഭൃത്യൻ ചിരട്ടയിലെ കരി വാരി തല യിൽ തേച്ചുകൊടുക്കുന്നു)

മുതലാളി : (ധൃതിയിൽ)ഉടുപ്പെട്... ഉടുപ്പെട് (ഭൃത്യൻ അലമാരയിൽ നിന്ന് തിര ക്കിട്ട് ഒരു പഴയ കോട്ടെടുത്ത് ഇടുവിക്കുന്നു.) ബട്ടണിടെടാ.. എളുപ്പമാട്ടെന്ന്. (കോട്ട് ചെറുതാണ്. ബട്ടണിടാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഭൃത്യൻ രണ്ടാംമുണ്ടും തല പ്പാവും എടുത്ത് അണിയിക്കുന്നു. കുടുക്കിടാത്ത കോട്ടും രണ്ടാംമുണ്ടും തല പ്പാവും കൈയിൽ വടിയുമായി മുതലാളി പുറത്തിറങ്ങുന്നു. പിന്നാലെ ചെല്ല

51) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 111

52) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 101

വുമെടുത്ത് ഭൃത്യൻ കുഞ്ചു.)

ഇന്ദുലേഖയിൽ സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട് ഇന്ദുലേഖയെ കാണാൻ പോകുന്നതിങ്ങനെ: *കുപ്പായവും തൊപ്പിയും തുപ്പട്ടയും മോതിരങ്ങളും സ്വർണക്കുമിഴുമെതിയടിയും മറ്റും ഇട്ടുകൊണ്ട് നമ്പൂതിരിപ്പാട് ഭൃത്യവർഗ്ഗങ്ങളോടുകൂടി പുറപ്പെടുന്നു.*[53]

രണ്ടിടത്തുമുള്ള സമാനത നോക്കുക. സ്ത്രീകളോടുള്ള സംഭാഷണത്തിലും ഇതുപോലെ സാദൃശ്യംകാണാം. ശങ്കുവിന്റെ ശല്യത്തെക്കുറിച്ച് പരാതി പറയാൻ വീട്ടിൽ വന്ന ലക്ഷ്മിയോട് മുതലാളിചോദിക്കുന്നു. (സീൻ 63)

മുതലാളി: പേര്?

ലക്ഷ്മി: ലക്ഷ്മി

മുതലാളി: നല്ലപേര്. അതുപോലെ തന്നെ ആള്.

ഇന്ദുലേഖയുടെ അമ്മയോട് സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട് ചോദിക്കുന്നു.

നമ്പൂതിരിപ്പാട്: ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി എന്നാണ് പേര് അല്ലേ?

ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി: അതെ

നമ്പൂതിരിപ്പാട്: ലക്ഷ്മീദേവി തന്നെ. സാക്ഷാൽ ലക്ഷ്മീദേവി തന്നെയാണ്.[54]

ഇന്ദുലേഖയിലെ പലഭാഗങ്ങളും അതേപോലെ സിനിമയാക്കിയതാണെന്നു തോന്നും ഇവിടെയൊക്കെ. മുതലാളി നമ്പൂതിരിയാണോ അല്ലയോ എന്ന കാര്യം മാത്രമേ വ്യക്തമാക്കാതുള്ളൂ.

ജീവിതനൗകയിലെ സോമനിൽ ഇന്ദുലേഖയിലെ നായകനായ മാധവന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യം, പഠിപ്പ്, വിനയാദി ഗുണങ്ങൾ എന്നിവയാണ് മാധവന്റെ സവിശേഷത; സോമന്റെയും.

"എന്റെ ഇന്ദുലേഖ എന്റെ ഭാര്യതന്നെ. അങ്ങനെയല്ലെങ്കിൽ പിന്നെ ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കുകയില്ല.[55] *ഈ സുന്ദരിക്ക് എന്നിൽ അനുരാഗമില്ലാതെ പോയെ*

53) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 115
54) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 150
55) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 40

ങ്കിൽ ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്തിന്? ക്ഷണത്തിൽ ജീവത്യാഗം. 'ഇന്ദുലേഖയെ കൂടാതെ അരനിമിഷം ഈ ഭൂമിയിൽ ഇരിപ്പാൻ എനിക്ക് ആഗ്രഹമില്ല.''[56]

മാധവൻ ഇന്ദുലേഖയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിൽ സോമൻ പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്: "ഈ വിഷമങ്ങൾ സഹിച്ചുകൊണ്ട് എനിക്ക് ജീവിക്കാൻ പ്രയാസം. അതുകൊണ്ട് ലക്ഷ്മീ, നമുക്കൊരുമിച്ച് ജീവിക്കാൻ സാധിക്കില്ലെന്ന് വരികിൽ അതിനെക്കാൾ ഭേദം ഞാനീ ലോകത്തു നിന്ന് അന്ത്യയാത്രപറയുന്നതാണ്" (സീൻ 5).

പ്രണയരംഗത്തിനുമുണ്ട് ഇതുപോലെ സമാനത. നിലാവുള്ള രാത്രിയിൽ ശ്ലോകങ്ങൾ ചൊല്ലുന്ന പ്രണയാതുരരായ മാധവന്റെയും ഇന്ദുലേഖയുടെയും സ്ഥാനത്ത് മലഞ്ചെരുവിൽ സംഗമിക്കുന്ന സോമനെയും ലക്ഷ്മിയെയും കാണാം. ശ്ലോകത്തിനുപകരം ചങ്ങമ്പുഴസ്പർശമുള്ള ഈരടികളാണ് ചൊല്ലുന്നതെന്നുമാത്രം.

3.16 കവിതാബന്ധം

കേരളത്തിൽ കവിത ജനകീയമാകുന്നതും നവോത്ഥാന കാലത്താണ്. *യൂറോപ്പിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും നവോത്ഥാനകാലത്ത് ഗ്രന്ഥവിപ്ലവമുണ്ടായ കാര്യവും ഗ്രന്ഥശേഖരണത്തിലും ഗ്രന്ഥപാരായണത്തിലും ജനങ്ങൾ ഉത്സുകരായ കാര്യവും*[57] ഗവേഷകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *സാഹിത്യസംഘങ്ങളും വായനശാലകളും ഓരോ ദേശങ്ങളിലും പ്രത്യേകം ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ നിർദ്ദേശം പ്രാവർത്തികമായതോടെ സാഹിത്യ ലോകത്തേക്ക് സാധാരണക്കാർക്കും പ്രവേശനം ലഭിച്ചു.*[58]

അച്ചടിവിദ്യയുടെയും പത്രമാസികകളിലൂടെയും പ്രചാരത്തോടെ പ്രഭുഭവനങ്ങളിലും കോവിലകങ്ങളിലും പണ്ഡിത സദസ്സുകളിലും ഒതുങ്ങി നിന്നിരുന്ന സാഹിത്യസല്ലാപം പുതിയ മാധ്യമങ്ങളായ പത്രമാസികകളിലേക്ക് സംക്ര

---

56) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 47

57) സാം. എൻ (ഡോ), *കേരളത്തിലെ സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും സാഹിത്യവും*, 1988, പുറം: 431

58) ദാമോദരൻ കെ, *ശ്രീനാരായണഗുരു*, പുറം: 64

മിച്ചു. ജാതിമതഭേദം കൂടാതെ ആരു രചിക്കുന്ന കവിതയ്ക്കും എല്ലാത്തരം സഹൃദയരുടെയും മുമ്പിലെത്താൻ കഴിയുന്ന സാഹചര്യം അങ്ങനെ സിദ്ധമായി.[59]

ആദ്യകാലത്തെ അനുകാലികങ്ങളിൽ സാഹിത്യചർച്ചകളും, കഥ, കവിത, നോവൽ, ഗ്രന്ഥനിരൂപണം എന്നീ സാഹിത്യരൂപങ്ങളുമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. *ഒരു കവിതയോ, കഥയോ, നോവലോ, ഇല്ലാത്ത പത്രമാസികകൾ വിരളമായിരുന്നു. അത്തരം വിഭവങ്ങളില്ലാതെ വായനക്കാരെ നേരിടാൻ പ്രയാസവുമായിരുന്നു. പക്ഷെ, അവ സാഹിത്യാനുകാലികങ്ങളായിരുന്നുമില്ല.*[60]

ഇങ്ങനെ കേരളത്തിൽ ഉടലെടുത്ത സാഹിത്യ അന്തരീക്ഷം അക്കാലത്തെ സിനിമകളിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കവിതകളോട് പ്രത്യേകിച്ച് ചങ്ങമ്പുഴക്കൃതികളോട് അന്നത്തെ ജനതയ്ക്കുണ്ടായിരുന്ന ആഭിമുഖ്യത്തിന് ജീവിത നൗകയിൽ നിരവധി തെളിവുകളുണ്ട്. കോളേജ് ഹോസ്റ്റലിൽ വെച്ച് സോമൻ ലക്ഷ്മിയെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്ന പ്രണയ കവിത നോക്കുക.

'എൻ മിഴികളിലാനന്ദം ചാർത്തി
എങ്ങോ നിന്നു നീ എൻ മുന്നിലെത്തി
കാൺമൂ നിന്നിലെൻ മാനസ ദേവി
കാമ്യമായൊരെൻ ഭാസുരഭാവി
ഉൾത്താരിലെനിക്കാശ മറ്റില്ല
ഉത്തമേയിനി നീ പിരിയില്ല
നീയില്ലെങ്കിലെൻ ജീവിതനൗക
നീളെ നീളെത്തുഴയുവാനാകാ
നീയാണെൻ പ്രേമസാമ്രാജ്യലക്ഷ്മി
നീയെൻ ഭാഗ്യത്തിനുജ്ജ്വല രശ്മി,

ശരിക്കുമൊരു ചങ്ങമ്പുഴക്കവിത തന്നെ. കവിത കേട്ട് ജനാലയിലൂടെ എത്തിനോക്കുന്ന സഹപാഠികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ അതേ മുഖവും വേഷ

59) പ്രശോഭൻ കെ. (ഡോ), *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാളകവിതയിൽ, 1988*, പുറം: 55
60) സാം. എൻ (ഡോ), *കേരളത്തിലെ സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും സാഹിത്യവും*, 1988, പുറം: 220

വുമുള്ളൊരാളുമുണ്ടെന്നതും കൗതുകകരമാണ്.

19ാം സീനിൽ മലഞ്ചെരിവിൽ വെച്ച് പ്രണയ സല്ലാപം നടത്തുന്ന സോമനും ലക്ഷ്മിയും സാഹിത്യ ഭാഷയിലാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം പിന്നെ കവിതയിലാകുന്നു.

സോമൻ: ആകുലമാകുവാനെന്തു ബന്ധം
ആരോമലേ നിൻ മുഖാരവിന്ദം

ലക്ഷ്മി: കാട്ടുപൂവാണു ഞാൻ എന്നിലെന്തേ
കൗതുകം തോന്നുവാൻ നിൻ ഹൃദന്തേ

സോമൻ: മധുരിത പ്രേമ മധുതുളുമ്പുമീ
സുരഭില മലരാലേ
മഹിയിൽ മാമക മനുജ ജീവിതം
മഹിതമായിതു ബാലേ

ലക്ഷ്മി: മഞ്ഞുതുള്ളിയാകുമെന്നെ
മാണിക്യക്കല്ലാക്കി
മാറ്റിയേവം മാറ്റുകൂട്ടാൻ
മന്നിൽ സാധ്യമാമോ

സോമൻ: സാധ്യമാക്കുവാൻ എന്റെ സർവവും
സന്ത്യജിക്കുമെന്നോമനേ

ലക്ഷ്മി ലോകസന്നിധാനത്തിലങ്ങൊരു
സാഹസികനായ്ത്തീരൊലാ..

സോമൻ: എന്തും വിധിക്കട്ടെ ലോകം മമ പ്രേമ
ബന്ധത്തിൽ ഞാനതിൽ ഭീരുവല്ല
അത്രയ്ക്കുമേലെന്റെ ജീവതന്തുക്കളിൽ
ഒട്ടിപ്പിടിച്ചുപോയ് ഓമലേ നീ...

ഈ വരികൾ ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ രമണനിലേതാണെന്നേ തോന്നൂ. ചന്ദ്രികയുടെ സ്ഥാനത്ത് സോമനും (രണ്ട് പേരുകളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം നോക്കുക) രമണന്റെ സ്ഥാനത്ത് ലക്ഷ്മിയുമാണെന്ന് മാത്രം.

രചയിതാക്കൾ സോമനെ സൃഷ്ടിച്ചതു തന്നെ രമണന്റെ ഛായയിലാ ണെന്നു തോന്നും അയാളുടെ സ്വഭാവവും പെരുമാറ്റവും കണ്ടാൽ. ചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ കരയുന്നത് സോമനാണ്. ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ ജ്യേഷ്ഠൻ അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്നു വന്നപ്പോൾ സോമൻ ലക്ഷ്മിയോട് കര ഞ്ഞുകൊണ്ട് പറയുന്നു. "ലക്ഷ്മീ... നമുക്കൊന്നിച്ച് ജീവിക്കാൻ സാധിക്കി ല്ലെന്ന് വരികിൽ അതിനെക്കാൾ ഭേദം ഞാനീലോകത്തു നിന്ന് അന്ത്യയാത്ര പറയുന്നതാണ്" (സീൻ - 25). വരൂ... തങ്കം. ഇനി അരനിമിഷം അമാന്തിക്കേ ണ്ട. അതാ ആ കുന്ന്, നമ്മുടെ പ്രേമലീലകൾക്ക് കളമൊരുക്കിത്തന്ന ആ കുന്ന്. അതാ നമ്മെ ക്ഷണിക്കുന്നു. അതിന്റെ അങ്കതലത്തിൽ നിന്ന് ആ അത്യ ഗാധതയിലേക്ക് കൈകോർത്തു പിടിച്ചുകൊണ്ട് നമുക്കൊരുമിച്ച് ... വരൂ ഓമ നേ...."

തരളചിത്തനായ രമണന്റെ ദൃശ്യരൂപം തന്നെയായി സോമൻ മാറുന്നു. 36ാം സീനിൽ ലക്ഷ്മിയുടെ കുടിലിലേക്ക് താമസം മാറ്റാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിലും സോമൻ ഏങ്ങിക്കരയുകയാണ്. ലക്ഷ്മിയെയും മകനെയും തിരഞ്ഞ് എത്തുന്ന സോമൻ അവർ എവിടെയോ പോയതായി അറിഞ്ഞപ്പോൾ (സീൻ 87) പൊട്ടിക്കരയുന്നു.

ചില സംഭാഷണങ്ങളിൽ രമണനിലെ വരികളെ അതേപോലെ ഗദ്യരൂപ ത്തിലാക്കിയതായിക്കാണാം

ഉദാ: ലക്ഷ്മി: നിസ്സാരനായ ഒരു പെണ്ണിനുവേണ്ടി അങ്ങ് മഹത്തായ ജീവിതം പാഴാക്കുകയോ?

നിസ്സാരമായൊരു പെണ്ണുമൂലം

നിത്യനിരാശയിൽ നിന്റെകാലം

ഈ വിധം പാഴാക്കുകെന്നതാണോ

ജീവിതധർമ്മം- ഓന്നോർത്തുനോക്കൂ [61]

എന്ന് രമണനിൽ.

---

61) ചങ്ങമ്പുഴ, *രമണൻ*, 2008, പുറം: 130

ജോലിയന്വേഷിച്ച് നാടുവിടുന്ന സോമന്റെ യാത്ര ചിത്രീകരിക്കുന്ന 52ാം സീനിൽ. 'അകാലേ ആരും കൈവിടും' എന്ന പാട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ വാഴക്കുലയിലെ ദൃശ്യം തെളിയുന്നു. പുലയൻ വാഴ നടുന്നതും, ഭാര്യയും കുട്ടികളും അതിന് വെള്ളമൊഴിക്കുന്നതും ജന്മി വന്ന് കുല വെട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതും കുഞ്ഞുങ്ങൾ കരയുന്നതുമെല്ലാം ഇവിടെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

വള്ളത്തോൾക്കവിതയുമായും ഇതേപോലെ സിനിമ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. മഗ്ദലനമറിയം ഖണ്ഡകാവ്യത്തെ സംഗീത ശിൽപമായി വേദിയിലവതരിപ്പിക്കുകയാണിതിൽ. അതും കോളേജ് വാർഷികത്തിന്. 20-ാം സീനിലെ ഈ സംഗീത ശില്പം 12 മിനുട്ട് നീണ്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഹരിശ്ചന്ദ്ര, പ്രവാചകൻ എന്നീ നാടകങ്ങളിലും കവിതകൾ നിരവധിയുണ്ട്.

കവിതയോടും നൃത്തത്തിനോടുമുള്ള ബന്ധം തുടക്കത്തിൽ തന്നെ ചിത്രം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. സോമന്റെ വീട്ടുമുറ്റത്ത് 'ആനത്തലയോളം വെണ്ണതരാമെടാ ആനന്ദശ്രീകൃഷ്ണാ വാമുറുക്ക്' എന്ന പാട്ടുപാടി നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ബാലികയായ ലക്ഷ്മിയുടെ ദൃശ്യത്തോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. അച്ഛൻ കേശവക്കണിയാരും കൂടെയുണ്ട്. അതവരുടെ ഉപജീവനമാർഗ്ഗമാണ്.

3.17 പുരാവൃത്തപരമായ ധ്വനിപാഠം

പുരാവൃത്തപരമായ ബന്ധങ്ങളും ജീവിതനൗകയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിൽ കാണാം. ഓണപ്പാട്ട്, കോലം തുള്ളൽ തുടങ്ങിയ നാടൻകലകളിലൂടെയാണ് പുരാവൃത്തങ്ങളുമായി പ്രേക്ഷക മനസ്സിനെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവ ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രതയുമായി കണ്ണിചേരുന്നുണ്ട്. സോമന്റെ മുന്നിൽവെച്ച് ലക്ഷ്മി പാടുന്ന ഓണപ്പാട്ടിലെ

"ആനത്തലയോളം വെണ്ണതരാമെടാ

ആനന്ദ ശ്രീകൃഷ്ണാ വാമുറുക്ക് ' എന്ന വരികളിൽ ധ്വനികൾ പലതുണ്ട്. സോമനാണ് ലക്ഷ്മിയുടെ ശ്രീകൃഷ്ണൻ. ലക്ഷ്മിയും കൃഷ്ണനും തമ്മിലുള്ള, ബന്ധമെന്തെന്ന് പുരാണത്തിലുണ്ടല്ലോ. 'ആനത്തലയോളം വെണ്ണ എന്ന

തിനെ പിൽക്കാലത്തെ അവരുടെ ദാരിദ്ര്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. 'പൈക്കളെ മേയ്ക്കുവാൻ പാടത്തയക്കാം ഞാൻ' എന്നതിനെ തൊഴിലുതേടി പട്ടണത്തിലേക്ക് പോകുന്ന സോമനെ യാത്രയയാക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയുമായി ബന്ധി പ്പിക്കാം.

മുതലാളിയുടെ വീട്ടിൽ പാടുന്ന വരികൾ പക്ഷെ വ്യത്യസ്തമാണ്. 'കിങ്ങിണി മോതിരം തങ്കത്തിൽ ചാർത്തുന്ന കാര്യവും പീലിത്തലക്കെട്ടിൽ പൂമാല ചൂടുന്ന' കാര്യവും മറ്റുമാണ് അവിടെ വരുന്നത്. നീലക്കാർവർണ്ണനേ ഓടിവാടാ, എന്ന് മാടിവിളിക്കുന്ന രംഗവും നൃത്തത്തിലുണ്ട്. ഇവിടെ മുതലാ ളിയുടെ വീക്ഷണകോണിനാണ് പ്രാമുഖ്യമെന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. സാക്ഷാൽ ശ്രീകൃഷ്ണനെന്നു നടിക്കുന്ന മുതലാളിക്ക് ലക്ഷ്മി തന്നെ മാടിവി ളിക്കുന്നതായി തോന്നിയതിൽ അത്ഭുതമില്ല. പിന്നീട് അയാളവളെ മാനഭംഗ പ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനെ ഇതുമായി ചേർത്ത് കാണാവുന്നതാണ്. ലക്ഷ്മിയെ വശത്താക്കാൻ അയാൾ പറയുന്നത്. "കഴുത്തിലൊന്നുമില്ലല്ലോ, നല്ലൊരു മാലതരാം" എന്നാണ്. 'കിങ്കിണി മോതിരവും, പീലിത്തലക്കെട്ടിലെ മാലയും' ഇവിടെ അർത്ഥപൂർണമാകുന്നു.

'അണ്ഡചരാചരം കണ്ടു മയങ്ങിനേൻ
കൊണ്ടൽവർണാ നീയും ഓടി വാടാ'

എന്ന വരികൾ പിന്നീട് മറ്റൊരു രീതിയിലാണ് പ്രസക്തമാവുന്നത്. വീടുനഷ്ട പ്പെട്ട ശേഷം മുൻസിപ്പൽ സത്രത്തിൽ അന്തിയുറങ്ങുന്ന ലക്ഷ്മി ഒരു സ്വപ്നം കാണുന്നു. (സീൻ77) ശങ്കു കത്തിയൂരി അവളുടെ നേർക്ക് വരികയാണ്. 'ഭഗ വാനേ ഈ അത്യാപത്തിൽ നിന്ന് എന്നെ രക്ഷിക്കണമേ' എന്നവൾ പ്രാർത്ഥി ക്കുന്നു. ഉടൻ കൈയിലെ ചക്രവുമായി ശ്രീകൃഷ്ണൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ലക്ഷ് മിയുടെ മകൻ ഗോപിയാണ് ഇവിടെ കൃഷ്ണനായി വരുന്നത്.

മുതലാളി ലക്ഷ്മിയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ഓടിയെ ത്തുന്ന ഗോപി മുതലാളിയുടെ കൈക്ക് കടിക്കുന്നു. അതോടെയാണയാൾ പിൻവാങ്ങുന്നത്. പാഞ്ചാലിയെ വസ്ത്രാക്ഷേപവേളയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണൻ രക്ഷി ച്ചെന്ന പുരാവൃത്തത്തിനും ഓണപ്പാട്ടുമായി ബന്ധം ലഭിക്കുന്നു.

കോലം തുള്ളൽ രംഗവും (സീൻ 6) ഇതുപോലെ പുരാവൃത്തപരമായ ധ്വനിപാഠമുള്ളതാണ്. രാജുവും സോമനും ചേർന്ന മധ്യദൃശ്യ *(Medium Shot)* ത്തോടെയാണ് ഈ സീക്വൻസ് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇരുവരും പുഞ്ചിരിയോടെ കോലംതുള്ളലിന് ദൃക്സാക്ഷികളായി നിൽക്കുകയാണ്. സന്തോഷപൂർവം ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽ നിന്ന് കളികാണുന്ന ഇവരുടെ വിദൂരദൃശ്യത്തോടെ സീക്വൻസ് അവസാനിക്കുന്നു. ഭൂതങ്ങളും യക്ഷികളും വന്ന് രംഗത്തു നിന്ന് അലറിത്തുള്ളുമ്പോഴും പരസ്പരം ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോഴുമൊക്കെ വെറും കാഴ്ച ക്കാരായി അവർ നിൽക്കുന്നു. മുഖത്ത് ഭാവഭേദമേതുമില്ല. എന്നാൽ ലക്ഷ്മി യുടെ നില ഇതല്ല. 'അടിക്കല്ലേ പിടിക്കല്ലേ എന്നെ പിടിക്കല്ലേ' 'പിള്ളതീനി ക്കാളി വന്നേ' എന്നീവരികൾക്കുശേഷം 'അന്തര യക്ഷിയും വന്നുകൂടി രണ്ടാ മതങ്ങു നടനമാടി', എന്ന പാട്ടുയരുമ്പോൾ യക്ഷികൾ വന്ന് നൃത്തമാടുകയും ഏറ്റുമുട്ടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ലക്ഷ്മിയുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു.

കുട്ടിയെക്കൊല്ലല്ലേ യക്ഷിയമ്മേ

കുടലെടുത്തീടല്ലേ യക്ഷിയമ്മേ,

എന്നവരികൾക്കൊത്ത് ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ കുടൽമാല വലിച്ചുകീറിയെടുക്കു ന്നത് കോലങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. ലക്ഷ്മിയുടെ ഭയന്ന മുഖത്തിന്റെ സമീ പദൃശ്യം ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

പിൽക്കാലത്ത് ലക്ഷ്മിയെ പീഡിപ്പിക്കുകയും കുഞ്ഞിന് ചോറുകൊടു ക്കാൻ പോലും സമ്മതിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജാനുവിന് പിള്ളതീനി യക്ഷിയുമായി ബന്ധം ലഭിക്കുന്നു. രണ്ടാമത് നടനം തുടങ്ങുന്ന അന്തരയക്ഷി ജാനുവോടൊപ്പം ചേർന്ന് പീഡനം തുടരുന്ന വേലക്കാരി തന്നെ. ജാനു ഗോപി ഭക്ഷണംപോലും നൽകാതെ പീഡിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുട്ടിയെക്കൊല്ലല്ലേയെന്നും കുടലെടുത്തീടല്ലേയെന്നും നിലവിളിക്കുന്നതും ലക്ഷ്മി തന്നെ. രാജുവും സോമനും ചിത്രാന്ത്യത്തിലോളം വെറും കാഴ്ചക്കാരായി നിൽക്കുന്നകാര്യവും ഓർക്കാവുന്നതാണ്.

87ാം സീനിൽ നാട്ടിലെത്തുന്ന സോമൻ ഭാര്യയും മക്കളും അപ്രത്യക്ഷ

രായതറിഞ്ഞ് ജാനുവിനോട് രോഷം കൊള്ളുന്നതിങ്ങനെയാണ്: “രാക്ഷസിയായ നീ, നീ മാത്രമേ അവരെ നശിപ്പിക്കൂ. എടീ പ്രേതമേ, നിനക്ക് ഹൃദയമെന്ന ഒന്നുണ്ടോ?....... ഇതാ, നിന്റെ അടങ്ങാത്ത ദാഹത്തിന് എടീ രക്തയക്ഷീ എന്നെക്കൂടി.” യക്ഷിയുടെ പുരാവൃത്തത്തിന്റ പ്രസക്തി ഇവിടെ കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമാകുന്നു.

3.18 മാനവികത

മനുഷ്യനെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് കൊണ്ടുവരുന്നതാണ് മാനവികത എന്ന സങ്കല്പനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്വമെങ്കിലും പലതരത്തിലുള്ള മാനവികതാ സങ്കല്പങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടുമായി വളർന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. മതനിരപേക്ഷമാനവികത*(Secular Humanism)* ശാസ്ത്രീയമാനവികത *(Scientific Humanisum)* പ്രകൃതിപരമാനവികത *(Natural Humanism)* ജനാധിപത്യമാനവികത *(Democratic Humanism)* എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഇതിൽ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ലോകബോധവുമായി ഏറ്റവുമധികം ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതാണ് മതനിരപേക്ഷ മാനവികത.

യുക്തി, ധാർമ്മികത, ജീവിതസാഫല്യത്തിനായുള്ള അന്വേഷണം എന്നിവയ്ക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്നതും സദാചാരത്തിന്റെയും തീരുമാനമെടുക്കുന്നതിന്റെയും അടിസ്ഥാനം ദൈവമോ പ്രകൃത്യാതീത ശക്തികളോ അല്ലെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതുമായ തത്വശാസ്ത്രമാണ് മതനിരപേക്ഷ മാനവികത. മനുഷ്യർക്ക് സ്വന്തമായിത്തന്നെ സന്തോഷകരമായ ജീവിതം നയിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന ജീവിത നിലപാടാണതിന്റെ ഊന്നൽ.[62] പിന്നീട് യുക്തിവാദപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ച് വളർന്ന മതനിരപേക്ഷമാനവികത ലോകമെമ്പാടുമുള്ള കലാസാഹിത്യ ചലനങ്ങളെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. മതനിരപേക്ഷ മാനവികതയുടെ അടിസ്ഥാനതത്വങ്ങളെ താഴെപ്പറയും വിധം ചിന്തകർ പട്ടികപ്പെടുത്തുന്നു.[63]

62) Secular Humanism is a secular philosophy, that espouses reason ethics and the search for human fullfiment and specificaly rejects supernatural and religious dogma as basis of morality and decision making. Secular Humanism is a life stance that focuses on the way human beings can lead happy and functional lives - Walter, Nicolas, *Humanism what is the World*, 1997, P: 43

63) Lamont, Corliss, *The Philosophy of Humanism*, 1997, P: 17, 18

1. എല്ലാറ്റിന്റെയും മാനദണ്ഡം മാനവികതയാണ്. *(Humanity is the measure of all things)*

2. മനുഷ്യനിലാണ് ആത്യന്തികമായി വിശ്വസിക്കേണ്ടത്.

3. കാര്യകാരണബന്ധവും യുക്തിയുമാണ് ജീവിതത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കേണ്ടത്.

4. ധാർമ്മികത മനുഷ്യന് അത്യാവശ്യമാണ്.

5. മനുഷ്യനെടുക്കുന്ന തീരുമാനങ്ങൾക്കോ സദാചാരത്തിനോ പ്രകൃത്യതീതശക്തികളല്ല അടിസ്ഥാനം.

6. മനുഷ്യർ വിചാരിച്ചാൽ അവർക്ക് സന്തോഷകരവും പ്രയോജനപ്രദവുമായ ജീവിതം നയിക്കാം. നമ്മുടെ വിധി നാമാണ് നിശ്ചയിക്കുന്നത്.

7. വിശ്വാസങ്ങളെയും പാരമ്പര്യങ്ങളെയും പരീക്ഷിച്ച് വിലയിരുത്തിയ ശേഷം മാത്രം സ്വീകരിക്കുക.

8. മനുഷ്യന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ വിമർശനാത്മക യുക്തി, വസ്തുതാപരമായ തെളിവ്, ശാസ്ത്രീയരീതി എന്നിവയാണ് ഉപയോഗിക്കേണ്ടത്.

9. ജീവിതത്തെ സമ്പൂർണ്ണമാക്കുന്നതിൽ സർഗാത്മകതയ്ക്ക് നിർണായക സ്ഥാനമുണ്ട്.

10. ജീവിതം സത്യാന്വേഷണമാണ്. പുതിയ അറിവും അനുഭവങ്ങളും സത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധത്തെ മാറ്റും.

11. ഇഹലോകജീവിതമല്ലാതെ മരണാനന്തര ജീവിതമില്ല. ഈ ജീവിതം അർത്ഥപൂർണമാക്കാൻ നാം പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയോടെ പ്രവർത്തിക്കണം.

12 സാമൂഹ്യ പെരുമാറ്റത്തിന്റെ തത്വങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടത് വ്യക്തികളുടെ ഉത്തരവാദിത്ത്വവും ജീവിത സുഖവും ഉയർത്താനുള്ള അവയുടെ കഴിവിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്.

13. നമുക്കും നമ്മുടെ കുട്ടികൾക്കും വേണ്ടി മെച്ചപ്പെട്ട ഒരു ലോകം നിർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. യുക്തി, ആശയങ്ങളുടെ തുറന്ന വിനിമയം, ഇച്ഛാശക്തി, സഹിഷ്ണുത, തുടങ്ങിയവ ഇതിനാവശ്യമാണ്.

14. ലോകത്തിന്റെ ഭാവിയുടെ മുഴുവൻ ഉത്തരവാദിത്വവും മനുഷ്യനിൽ നിക്ഷിപ്തമാണ്.

15. വിശ്വാസത്തെക്കാൾ യുക്തിയധിഷ്ഠിതമായ അറിവിനെയും മൂർത്തമായ തെളിവിനെയുമാണ് വിലമതിക്കേണ്ടത്.

16. അയുക്തികവും പിന്നോട്ട് വലിക്കുന്നതുമായ നിയന്ത്രണങ്ങളിൽ നിന്ന് വികാരങ്ങളെ സ്വതന്ത്രമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

17. വ്യക്തിപരമായ സംതൃപ്തിയും സമൂഹത്തിന്റെ ഐശ്വര്യത്തിനായുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും ഒത്തുചേരുമ്പോഴാണ് നല്ല ജീവിതം ലഭിക്കുക.

18. കല, സൗന്ദര്യബോധം, പ്രകൃതി ഭംഗി ആസ്വദിക്കാനുള്ള കഴിവ് എന്നിവ വഴി സൗന്ദര്യാനുഭവം എല്ലാവരുടെ ജീവിതത്തിലും വ്യാപിക്കുന്ന യഥാർത്ഥ്യമായിത്തീരും.

നവോത്ഥാനം നടന്ന ഏതൊരു സമൂഹത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഇത്തരം ആശയങ്ങൾ വ്യാപിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. സ്വാഭാവികമായും കലാ സാഹിത്യാവിഷ്കാരങ്ങളിലും അവ പ്രതിഫലിച്ചു. മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ തത്വങ്ങളിൽ മിക്കതിനോടും നീതിപുലർത്തുന്നുണ്ട് ജീവിതനൗക.

എല്ലാറ്റിന്റെയും മാനദണ്ഡം മാനവികതയായതിനാലാണ് ചിത്രത്തിൽ മാനവികതയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ നായകസ്ഥാനത്തും അതില്ലാത്തവരെ പ്രതിനായക സ്ഥാനത്തും നിർത്തിയിരിക്കുന്നത്.

3.18.1 പണവും മനുഷ്യനും

എല്ലാറ്റിന്റെയും മാനദണ്ഡം എന്ന് മതനിരപേക്ഷ മാനവികത കണക്കാക്കുന്ന മനുഷ്യനെയും മനുഷ്യത്വത്തെയും വിലമതിക്കാത്ത ധനാർത്തിയെ അറു

പതുകളുടെ അന്ത്യംവരെയുള്ള മലയാളസിനിമകൾ മുഖ്യപ്രശ്നമായി എടു ത്തുകാട്ടുന്നുണ്ട്. രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ, കണ്ടംബെച്ച കോട്ട്, ചെമ്മീൻ തുട ങ്ങിയ വിഖ്യാതചിത്രങ്ങളിൽ സംഘർഷത്തിനുള്ള പ്രധാന കാരണം ധനാർത്തി യാണ്. ഇവയിൽ പണം ഒരു മോട്ടീഫാകുന്നു. പണത്തോടുള്ള സമീപനം നന്മ തിന്മകളുടെ മാനദണ്ഡമാകുന്നു. നായകനും നായകപക്ഷക്കാരും പണത്തിന പ്പുറം മനുഷ്യനെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പ്രതിനായകപക്ഷക്കാർ നേരെ എതിരാ യാണ് പ്രവർത്തിക്കുക. ജീവിതനൗകയിലും ഇതുതന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്ന ത്.

മനുഷ്യനോ മനുഷ്യത്വമോ അല്ല ജാതിയും പണവുമാണ് പ്രധാനം എന്ന് കരുതുന്നവളാണ് പ്രതിനായികാസ്ഥാനത്ത് നിൽക്കുന്ന ജാനു. ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള സോമന്റെ തീരുമാനമറിഞ്ഞ് ജാനു പ്രതികരിക്കുന്ന തിങ്ങനെയാണ്:

ജാനു: ഉള്ള പണവും നശിപ്പിച്ചു. ഇനിയീ കുടുംബത്തിനും കൊള്ളി വച്ചേ അടങ്ങുകയുള്ളൂവെന്നോ? ഓണപ്പാട്ടും പാടി ഓലക്കുടയും കെട്ടിനട ക്കുന്ന ആ എരപ്പാളിപ്പെണ്ണിനെ എന്റെ അനുജത്തിയായി വാഴിക്കാമെന്ന്. എങ്കി ലതെനിക്കൊന്നറിയണം. അവളുടെ പ്രേമം... അതിന്നു ഞാൻ തീർക്കുന്നുണ്ട്.

ഓണപ്പാട്ട് പാടാനും ഓലക്കുട കെട്ടാനുമുള്ള ലക്ഷ്മിയുടെ കഴിവു കളോ സ്വഭാവശുദ്ധിയോ ഒന്നുമല്ല ജാനുവിന്റെ മാനദണ്ഡം. ജാതിയുടെ പേരി ലുള്ള തന്റെ എതിർപ്പുകൾ പരാജയപ്പെട്ടപ്പോൾ പണമായി ജാനുവിന്റെ ആയു ധം. മനുഷ്യനെക്കാൾ വലുത് പണമാണെന്ന അവളുടെ കാഴ്ചപ്പാട് തന്നെ യാണ് സിനിമയുടെ സംഘർഷങ്ങൾക്കെല്ലാം ഉറവിടം.

സോമനെ കോളേജിൽ ചേർക്കാൻ രാജു തീരുമാനിക്കുമ്പോൾ ജാനു പറയുന്നു. “ഇവിടെയതിന് പണമിരിക്കുന്നോ. ഓ... അനിയനെ പഠിപ്പിക്കാൻ എന്തൊരു ദീനം. എന്നാ ആ മുതലാളിയുടെ വീട്ടിലാണെങ്കിൽ കണക്കില്ലാതെ പണവും കിടക്കുന്നു.” “നേരം വെളുത്താ വൈകുന്നതുവരെ അവിടെ കിടന്ന് മടയ്ക്കുകയല്ലേ? ബുദ്ധിയുണ്ടെങ്കിൽ...”(സീൻ-10). തെറ്റായ വഴിയിലൂടെയാ യാലും പണമുണ്ടാക്കണം എന്നതു മാത്രമാണവളുടെ ചിന്ത.

തെണ്ടിപ്പെണ്ണ് എന്നാണ് ലക്ഷ്മിയെ ജാനു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. പണക്കാരിയായ സരളയെ സോമൻ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്നതാണ് ജാനുവിന്റെ ആഗ്രഹം. മുതലാളിയുടെ മകനെക്കൊണ്ട് അവളെ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കാമെന്നും അപ്പോൾ മുതലാളിയുടെ സ്വത്തും അവളുടെ സ്വത്തുമൊക്കെ തങ്ങളുടെ കൈയിൽ വരുമെന്നും പറഞ്ഞാണ് രാജു ജാനുവിനെ അനുനയിപ്പിക്കുന്നത്.

സോമൻ ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം ചെയ്ത് കൊണ്ടുവന്നശേഷം ജാനു പറയുന്ന പരാതി ഇതാണ്. "നാളത്തേക്കുപ്പില്ല, മുളകില്ല, അരിയില്ല. അടുപ്പിൽ തീ കത്തിക്കാൻ ഒരു വസ്തുവുമില്ല."

രാജു: അത്രേയുള്ളൂ. ഇല്ലെങ്കിൽ വാങ്ങണം ജാനു: അതിനിവിടെ പണമിങ്ങനെ ചാക്കിൽ കെട്ടി അടുക്കിവെച്ചിരിക്കുകയാ?(സീൻ-30)

പണത്തിന്റെ പേരു പറഞ്ഞുതന്നെയാണ് ലക്ഷ്മിയെ ജാനു പീഡിപ്പിക്കുന്നത്. കരയുന്ന കുഞ്ഞിനെ എടുക്കാൻ പോയപ്പോൾ പാൽ തിളച്ചുതൂവിയതിന് വഴക്കുപറയുന്നതിനിടെ വേലക്കാരി പറയുന്നു. "അവളെ എന്തിനാ വഴക്ക് പറയുന്നത്? അവൾ പാല് കണ്ടിട്ടുണ്ടോ, കാച്ചിയിട്ടുണ്ടോ"

ജാനു: മുമ്പ് ചോറ് കണ്ടിട്ടുണ്ടോ? ഉണ്ടിട്ടുണ്ടോ? എന്നിട്ട് ഉരുട്ടിയുരുട്ടി വിഴുങ്ങുന്നല്ലോ (സീൻ-31)

കളിപ്പാട്ട വിൽപനക്കാരനിൽ നിന്ന് കളിപ്പാട്ടം വാങ്ങി ജാനു തന്റെ മക്കൾക്ക് കൊടുക്കുന്നതു കണ്ട് ലക്ഷ്മി പറയുന്നു. "ചേച്ചീ... ഇതിനുകൂടി കാശ്...

ജാനു:	പോടീ.... ഇവിടെ പണമിങ്ങനെ കണ്ടമാനം കിടക്കുകയാ... (സീൻ-33)
	48-ാം സീനിൽ അലക്കുകാരിയുടെ കയ്യിൽ ലക്ഷ്മിയുടെ തുണികൾ കണ്ട് ജാനു ചോദിക്കുന്നു:
ജാനു:	കൂലിയൊക്കെ ശരിക്ക് തരുന്നുണ്ടോ?
അലക്കുകാരി:	ഒരുപാട് തരാനുണ്ട്.
ജാനു:	ആഹാ പിന്നെന്തിനാടീ കൊടുക്കുന്നത്? കീറത്തുണി അലക്കുന്നതുമല്ല അതിന് കൂലിയുമില്ലെന്നോ? കൊടുക്കരുതെടീ.. അപ്പോ കൂലിയുംകൊണ്ട് നിന്റെ അടുക്കൽ വരും.

കൊടുക്കരുത്. (തന്റെ തുണി അലക്കിയതിന്റെ കൂലി ജാനു കൊടുക്കുന്നു.)

ജാനു: കൊടുക്കല്ലേ.. കൂലി തന്നില്ലെങ്കിൽ മുണ്ടിവിടെ കൊണ്ടുവാ. ഞാൻ തരാം കൂലി.

സോമൻ ലക്ഷ്മിക്കയച്ച മണിയോഡർ തുക ജാനു കള്ള ഒപ്പിട്ട് വാങ്ങുന്നു (സീൻ74). അടുത്തസീനിൽ സോമൻ മണിയോഡറുകൾ തുടർച്ചയായി അയച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന് കാണിക്കാൻ ഒരു സൂപ്പർ ഇമ്പോസിഷൻ ദൃശ്യമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയുടെ ചിത്രത്തിന് മുകളിലൂടെ കറൻസികളും മണിയോഡർ ഫോറവും സ്ക്രീനിന്റെ വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ട് നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യമാണിത്. ബാലിശമെന്ന് തോന്നാവുന്ന ഈ സമീപദൃശ്യം പണം എന്ന മോട്ടീഫിന് അടിവരയിടുന്നു.

തന്റെ പണം അപഹരിച്ചെന്നാരോപിച്ച് മുതലാളി രാജുവിനെതിരെ കേസ് കൊടുക്കുമെന്ന് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഇക്കാര്യം രാജു ജാനുവിനെ അറിയിക്കുന്നു. അവളുടെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ്:

ജാനു: ഒരു പണമിടപ്പൊന്നും തരികയില്ല, ഒരു സെന്റ് വസ്തു വിൽക്കാനുമൊക്കുകേല... എന്തൊക്കെ പറഞ്ഞാലും എന്നെ കെട്ടിയടിച്ചാലും ഒരു പണമിടപ്പൊന്ന് ഞാൻ തരികയില്ല.

ഇവിടെ വച്ചാണ് രാജു ജാനുവിന്റെ ധനാർത്തിക്കെതിരെ ആദ്യം പ്രതികരിക്കുന്നത്.

രാജു: അയ്യോ... നീയിത്ര ഭയങ്കരിയോ? ആർക്കുവേണ്ടിയാണ് ദുഷ്ടേ ഞാനിത്രയും കഷ്ടപ്പെട്ടത്? എന്റെ കൂടപ്പിറപ്പിനെപോലും വെറുപ്പിച്ച് നിന്നെ നോക്കിയതിന്റെ ഫലമാണോ ഇത്.. അമ്പടീ പണപ്പിശാചേ, ഞാൻ നശിക്കട്ടെ; ജയിലിൽ കയറട്ടെ, നിനക്ക് പണം. അങ്ങനെ നീ സുഖിക്കണ്ട. എടീ വെയ്ക്കുന്നുണ്ടോ പണം?

(ക്ഷുഭിതനായ രാജു അവളുടെ കഴുത്തിനു പിടിക്കുന്നു.?) (സീൻ -86)

വക്കീലിന്റെ വാക്കുകേട്ട് പണവും ആഭരണങ്ങളും ഭാണ്ഡംകെട്ടി രാത്രി രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ജാനു. കള്ളൻമാർ വളഞ്ഞപ്പോൾ അവൾ പുഴ

യിൽ ചാടുന്നു. (സീൻ-88)

അവസാനത്തിന് തൊട്ടുമുമ്പത്തെ (സീൻ 96) സീനിലാണ് പിന്നെ നാം ജാനുവെ കാണുന്നത്. പാട്ടുപാടി ഭിക്ഷയാചിക്കുകയാണവൾ. 'മണിമാളിക മേലെ മരുവീടിനകാലേ കനിയാത്തിതനാലേ ഗതിയായിതുപോലെ', എന്ന അവളുടെ പാട്ടിൽ ചിത്രത്തിന്റെ ഗുണപാഠം തന്നെ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. അതായിരുന്നു (കനിയാത്തതിനാലേ) എല്ലാറ്റിനും പ്രശ്നം എന്ന് ഇവിടെ പ്രകടമായിപ്പറയുന്നു.

പണം മാനദണ്ഡമാക്കുന്ന മറ്റൊരുകഥാപാത്രമാണ് വക്കീൽ. തിന്മയുടെ മൂർത്തരൂപമായ അയാൾ പണത്തിനുവേണ്ടി മനുഷ്യനെ കൊല്ലാൻ പോലും മടിക്കില്ലെന്ന് ശങ്കുവിനെക്കൊന്ന് പണം കൈക്കലാക്കുന്നതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

നല്ലവനായ രാജുവെ ചതിയിൽപ്പെടുത്തുന്നത് വക്കീലാണ്. അയാൾ പറയുന്നു. "മുതലാളിയുടെ പെട്ടിയിൽ പണമിരിക്കുമ്പം നിങ്ങൾക്കെന്താ വിഷമം?

രാജു: നല്ല പുള്ളിയാ. മനസ്സറിഞ്ഞ് അരക്കാശ് തരികേല.

വക്കീൽ: അറിയാതെടുക്കണം. കണക്ക് നിങ്ങടെ കൈയിലല്യോ.. ചുമ്മാ എഴുതിത്തട്ടണം.

രാജു: അതെങ്ങനെയാ?

വക്കീൽ: ആട്ടെ നമുക്കൊന്നിച്ച് നിൽക്കാമോ?

രാജു: നിന്നാൽ?

വക്കീൽ: പൊട്ടാസും മനയോലയും

രാജു: എന്നാൽ ഇന്നുമുതൽ

വക്കീൽ കള്ളം പറഞ്ഞ് ഓരാളോട് പണം തട്ടുകയും രാജു അത് കണ്ടുപിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാര്യം കാണിക്കാൻ ഒരു സീൻ തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. തലയ്ക്കുമേലെ കൈകൾ കോർത്തുപിടിച്ച് നിൽക്കുന്ന വക്കീലിനെ കണ്ട് രാജു ചോദിക്കുന്നു:

എന്താ വക്കീൽ സാറേ ഇങ്ങനെ നിൽക്കുന്നേ?

വക്കീൽ: ലോകം ഇത്രയങ്ങ് അധ: പതിച്ചു പോയല്ലോ! നേരം വെളുത്ത പ്പോൾ മുതൽ അഞ്ച് രൂപയ്ക്ക് നടക്കുന്നു. ഛെ.. ഉണ്ടോ എടു ക്കാൻ?

(രാജു വക്കീലിന്റെ കോർത്തു വെച്ച കൈയിൽ പിടിക്കുന്നു.)

വക്കീൽ: അയ്യോ... പെട്ടെന്ന് ഒരു വെട്ടല്.... അയ്യോ...

രാജു: ഓ! ഞരമ്പിന്റെ പ്രശ്നമാ..സാരമില്ല.

വക്കീൽ: അയ്യോ! തൊടല്ലേ, തൊടല്ലേ..

(രാജു വക്കീലിന്റെ കൈപിടിച്ച് താഴ്ത്തുമ്പോൾ കോട്ടിന്റെ കൈയിൽ ഒളിപ്പിച്ചു വെച്ച നൂറുരൂപ നിലത്ത് വീഴുന്നു. അതെടു ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വക്കീലിന്റെ കൈയിൽ രാജു ചവിട്ടുന്നു.)

വക്കീൽ: അയ്യോ എന്റെ കൈ എന്റെ കൈ (പണം രാജു എടുക്കുന്നു. നിവർത്തി നോക്കുന്നു.)

വക്കീൽ: ങേ... ഇതാരുടെയാ?

രാജു: ബ്ലാക്ക് പണം കയ്യിലിരുന്നിട്ടാ ഈ വേദന വന്നത്.

വക്കീൽ: അയ്യോ! എന്റെയല്ല.

രാജു: അപ്പോ എന്റെയാ (രൂപ കീശയിലാക്കുന്നു.)

വക്കീൽ: ഓ.. ഞാനിപ്പഴാ ഓർത്തത്, നൂറുരൂപ നോട്ടല്ലയോ? അയ്യോ.. ഇന്നലെ ഒരു പാവം സ്റ്റാമ്പ് വാങ്ങിക്കാൻ നൂറുരൂപ എന്റെ കയ്യിൽ തന്നു. ഞാൻ പോക്കറ്റിലിട്ടിരുന്നു. മറന്നുപോയി. അതെന്റെയാ... ഇങ്ങുതന്നേര്...

രാജു: ലോകം അധ:പതിച്ചുപോയല്ലോ സാറേ. അത് നന്നാവുമ്പോ തിരി കെത്തരാം.

വക്കീൽ: രാജൂ.. രാജൂ (പിറകെ ചെന്ന് പിടികൂടുന്നു. രാജു അയാളെ തള്ളി

താഴേക്കിട്ട് നടന്നുപോകുന്നു.)

മുതലാളിയുടെ മകന് പെണ്ണുകാണാൻ പോകേണ്ട കാര്യം ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ മോട്ടോർ വണ്ടിയിൽ പോകാമെന്നും അതിന് പണം വേണമെന്നും വക്കീൽ പറയുന്നു. അവിടെയും പണത്തിന്റെ കാര്യം തന്നെ ചർച്ചാ വിഷയം. ലക്ഷ്മിയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ച് പരിക്കേറ്റ മുതലാളി അകത്തേക്ക് പോയ തക്കത്തിന് കള്ളക്കണക്കെഴുതി വക്കീൽ പണം തട്ടുന്നു. ജാനുവോട് പണവുമായി രാത്രി സ്ഥലംവിടാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതും പിന്നാലെചെന്ന് ശങ്കുവെ കുത്തിക്കൊല്ലുന്നതും ജാനുവിന്റെ പണം തട്ടുന്നതും വക്കീലാണ്. കൂട്ടുകള്ളന്മാർ സത്യം പറഞ്ഞതോടെ വക്കീൽ ജയിലിലാകുന്നു.

മുതലാളിയുടെയും മാനദണ്ഡം പണം തന്നെയാണ്. പണത്തോടുള്ള അയാളുടെ സമീപനം രണ്ടാംസീനിൽ തന്നെ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. ഓണപ്പാട്ടു പാടി നൃത്തംചെയ്യുന്ന ലക്ഷ്മിക്ക് സ്വന്തമായി കാശ് കൊടുക്കാതെ രാജുവിനോട് വല്ലതും കൊടുക്കാനാണിയാൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. വാടക കുടിശ്ശികക്കാരുടെ പേരിലൊക്കെ കേസുകൊടുക്കാൻ അയാൾ രാജുവിനോട് പറയുന്നു. 'എന്നെപ്പോലെ പണക്കാരനോ, വെവരമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവനോ വല്ലവരും ഈ നാട്ടിലുണ്ടോ' എന്നാണയാൾ വേലക്കാരനോട് ചോദിക്കുന്നത്. "ഈശ്വരാ..ആരാ ഈ ഇരിക്കുന്നേ? ഇരുമ്പുപെട്ടിക്ക് കയ്യുംകാലും വെച്ചതല്ല്യോ" എന്നാണ് വേലക്കാരന്റെ മറുപടി. ജീവനുള്ള പണപ്പെട്ടിയാണെന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾ അയാൾ ഞെളിഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്.

ലക്ഷ്മിയെ പണംകൊണ്ട് വശത്താക്കാൻ കഴിയുമോ എന്നയാൾ നോക്കുന്നുണ്ട് 'നിനക്ക് നല്ലൊരുവീട് വെച്ചുതരാം. ഒരു നല്ല മാല തരാം' എന്നു പറഞ്ഞാണ് അവളുടെ കൈയിൽ കടന്നു പിടിക്കുന്നത്.

പണത്തിന്റെ പൊങ്ങച്ചം കാണിക്കാൻ കാർ വാടകക്കെടുത്ത അയാൾ പരിഹാസ്യനാവുന്നു. പണം കാണാതായെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ രാജുവിന്റെ പേരിൽ കേസ് കൊടുക്കുന്നു. ചിത്രത്തെ പരിസമാപ്തിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത് ഈ സംഭവമാണ്. പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ വെച്ച് സത്യം തെളിയുകയും കാണാതായ അയ്യായിരം രൂപക്കുപകരം സോമൻ പണം നൽകുകയും ചെയ്തതോടെ

മുതലാളി തൃപ്തനാകുന്നു. എന്നാൽ കൈയിൽ പണവുമായി നിൽക്കുന്ന അയാളെ കള്ളക്കേസ് കൊടുത്തതിന് കഴുത്ത് പിടിച്ച് കുനിച്ച് ഇടിക്കാൻ ആയുന്നുണ്ട് പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടർ. 'ക്ഷമിക്കണം ഏമാനേ', എന്നു പറഞ്ഞ് അയാൾ ഭയന്ന് നിൽക്കുന്നു. നിയമത്തിനുമുന്നിൽ മുതുകു കുനിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന പണത്തിന്റെ സൂചകമാണ് ഈ ദൃശ്യം. പണമല്ല നീതിന്യായ വ്യവ്സ്ഥയ്ക്കും മാനദണ്ഡമായിത്തീരുന്നത്.

ദാരിദ്ര്യം തീർക്കാൻ എന്തെങ്കിലും പണിചെയ്യുന്നതിനു പകരം മോഷണം തൊഴിലാക്കുന്ന ശങ്കുവിന്റെയും മാനദണ്ഡം പണം തന്നെ. ഭക്ഷണത്തെക്കുറിച്ചും പണത്തെക്കുറിച്ചും മോഷണത്തെക്കുറിച്ചുമേ അയാൾക്ക് ചിന്തയുള്ളൂ. തെറ്റായ വഴിയിലൂടെ പണമുണ്ടാക്കുന്നത് പാപമായി അയാൾ കരുതുന്നില്ല. ശങ്കുവെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ആദ്യ സീനിൽതന്നെ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ശങ്കു : ഞാ... കിട്ടിയമ്മേ, കിട്ടി

അമ്മ : എന്തുവാടാ?

ശങ്കു : നൂറ്റമ്പത് രൂപ. അമ്മ വെള്ളമടുപ്പേലിട്

അമ്മ : എന്തിനാടാ?

ശങ്കു : അരിവെക്കാൻ

അമ്മ : അരിയെന്ത്യേ?

ശങ്കു : ഇവിടുന്ന് ഒരൊറ്റയോട്ടം, ജാനുചേച്ചീടെ വീട്ടില്. ദൈവം പോലുമറിയാതെ ഒരുമാലയടിച്ച് നിലം തൊടാതെ ഇവിടെ.

അമ്മ : അയ്യോ.. ദോഷമല്ലിയോ?

ശങ്കു : ഓ, എന്തോ ദോഷമാ? അളിയൻ പണക്കാരനായതെങ്ങനെയാ? ആ മൊതലാളീടതെടുത്തതല്ലേ? അവിടുന്ന് ഞാനും. (സീൻ 11)

ക്ഷുരകക്കാരൻ പപ്പു ഷേവ് ചെയ്തതിന്റെ കാശ് ചോദിക്കാൻ വരുന്നതും തന്റെ കോഴിയെ കട്ട് ഒളിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് അവൻ കണ്ടുപിടിക്കുന്നതും ഈ സീനിലാണ്.

ജാനുവിന്റെ മകൻ വീട്ടിലേക്ക് വിളിക്കുവാൻ വരുമ്പോൾ ശങ്കുവിന്റെ

പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ് “ഈശ്വരനാണെ, ദൈവത്തിനാണെ, എന്റെ അമ്മ യാണെ, ഞാനല്ല മാല മോഷ്ടിച്ചത്.

ജാനുവിന്റെ വീട്ടിലെത്തിയിട്ടും ശങ്കു തീറ്റിപ്പണ്ടാരമായി കഴിയുന്നു. ‘പോയി ചോറുതിന്ന് ’ എന്നു പറഞ്ഞ് കുട്ടികൾ അയാളെ കളിയാക്കുന്നു. പണം കൊണ്ട് ലക്ഷ്മിയെ വിലക്കെടുക്കാമെന്ന് കരുതി ലക്ഷ്മിയുടെ കുടി ലിൽ ചെന്ന് ജനാലയിലൂടെ നാണയമെറിഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നു ശങ്കു. ലക്ഷ്മി വാതിൽ വലിച്ചടച്ച് അവന്റെ കൈയിന് ക്ഷതമേൽപ്പിക്കുന്നു. ഗുണ്ടകൾ ലക്ഷ്മി യുടെ വീട് കത്തിക്കുന്നതിനും അവൾ നാടുവിടുന്നതിനും കാരണമായത് ശങ്കു വിന്റെ ദുർനടപടി തന്നെ.

ഒരു വീടിന്റെ തിണ്ണയിൽ കിടന്നുറങ്ങുകയായിരുന്ന ലക്ഷ്മിയുടെ ഭാണ്ഡം ശങ്കു മോഷ്ടിക്കുന്നു. ലക്ഷ്മിക്കയച്ച സോമന്റെ മണിയോർഡർ തട്ടിയെടു ക്കാനുള്ള പദ്ധതിയും ശങ്കുവിന്റേതുതന്നെ. അതിന് ജാനുവിനോട് തന്റെ വീതം കണക്കു പറഞ്ഞു വാങ്ങുന്നു അയാൾ. ഒടുവിൽ ജാനുവോടൊപ്പം രാജുവിന്റെ പണവുമായി രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ വക്കീലിന്റെ കുത്തേറ്റു മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തെറ്റായ വഴിയിലൂടെ പണം സമ്പാദിച്ചിട്ട് കാര്യമി ല്ലെന്നും അതിനുള്ള ശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുമെന്നുമുള്ള ഗുണപാഠമാണ് ശങ്കുവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്.

പ്രശ്നപരിഹാരത്തിന്റെ സ്വഭാവം പരിശോധിച്ചാൽ കാവ്യനീതി (Poetic Justice) പാലിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാകും. മാനവികതയില്ലാത്തവരെല്ലാം ശിക്ഷി ക്കപ്പെടുന്നു. ശങ്കുകൊല്ലപ്പെടുന്നു. വക്കീൽ ജയിലിലാകുന്നു. ജാനു യാചകി യായിത്തീരുന്നു.

നല്ല കഥാപാത്രങ്ങൾ മനുഷ്യനെ മാനദണ്ഡമാക്കുകയും പണത്തെ അപ്ര ധാനമായി കാണുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ‘പണക്കാരുമായുള്ള ബന്ധം പാവങ്ങൾക്ക് കണ്ണീരാണ് മോളേ’ എന്നാണ് കേശവക്കണിയാർ ലക്ഷ്മിയെ ഉപദേശിക്കുന്ന ത്. പണത്തെക്കാൾ വലുത് ചാരിത്ര്യവും സ്വഭാവശുദ്ധിയുമാണെന്ന് ലക്ഷ്മി തെളിയിക്കുന്നു. പണവുമായി സമീപിക്കുന്ന ശങ്കുവെയും മുതലാളിയെയും നേരിടുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ഇക്കാര്യം ഊന്നിപ്പറയാനാണ് വള്ളത്തോ

ളിന്റെ മഗ്ദലനമറിയം നാടകം സംഗീതശിൽപമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയതു തന്നെ. 12 മിനുട്ട് ദൈർഘ്യമുണ്ട് ഈ സീനിന്. മറിയമായി അഭിനയിക്കുന്ന ലക്ഷ്മി യുടെ കാര്യത്തിൽ കൂടി യോജിക്കുന്നുണ്ട് ഇതിലെ പല വരികളും.

'ദാരിദ്ര്യ ശുഷ്കമാം പാഴ്ക്കുടിലൊന്നിലാ-
ണീ രുചിരാംഗി ജനിച്ചതത്രേ
പാറപ്പുറത്തൊരു ഭംഗിയേറും പനി-
നീരലരുണ്ടായിതെങ്ങനെയോ?'

തുടങ്ങിയ വരികൾ ഉദാഹരണം. പണക്കിഴിക്കുമുന്നിൽ കണ്ണ് മഞ്ഞളിച്ചുപോയ മറിയം ചെകുത്താനും തീക്കുണ്ഡത്തിനും നാടുവിലെത്തിപ്പെടുകയാണ്. ഒടു വിൽ യേശു അവളെ രക്ഷിക്കുന്നു.

സ്വന്തമാവശ്യത്തിനുവേണ്ടി ഒരിക്കൽപ്പോലും ലക്ഷ്മി പണം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നില്ല. പക്ഷെ, തെരുവിൽ യാചകരെ സംഘടിപ്പിച്ച് ഭിക്ഷാടനം നടത്തു കയും യാചകകേന്ദ്രം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിൽ അഭിനയി ക്കാൻ പോകുന്നതും യാചകകേന്ദ്രത്തിന്റെ ധനശേഖരണത്തിനാണ്. യാചകരോ ടുമാത്രമല്ല, ചാത്തൻ പുലയന്റെ കുടുംബത്തോടും അവൾക്കുള്ള സ്നേഹ ത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം മാനവികത തന്നെയാണ്.

സോമനും മാനദണ്ഡമാക്കുന്നത് മാനവികത തന്നെ. ജാതിയോ, സമ്പത്തോ പരിഗണിക്കാതെ അയാൾ ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നത് അതു കൊണ്ടാണ്. ആദ്യസീനിൽത്തന്നെ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ലക്ഷ്മിക്ക് സോമൻ കാശ് നൽകുന്ന ദൃശ്യമുണ്ട്. പണം മറ്റുള്ളവർക്ക് കൊടുക്കാനുള്ളതാണ് എന്ന മനോ ഭാവമായി അതിനെ കണക്കാക്കാം. പിന്നീട് 'എന്റെ കുറവുകൾ അനവധി യാണ്' എന്ന് ലക്ഷ്മി പറയുമ്പോൾ 'ആ കുറവുകളാണ് ഗുണങ്ങൾ' എന്നാണ് സോമന്റെ പ്രതികരണം. തൊഴിലുതേടിയലഞ്ഞ സോമന് ഒടുവിൽ ചന്ദ്രവിലാ സക്കാർ ജോലി കൊടുത്തയുടൻ അയാൾ ഭാര്യക്ക് പണമയക്കുന്നുണ്ട്. ഒടു വിൽ ജ്യേഷ്ഠനെ കള്ളക്കേസിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്താൻ പണം നൽകുന്നതും സോമൻ തന്നെ.

ഭാര്യയുടെ മാനവികതയില്ലായ്മയ്ക്കു മുന്നിൽ മൂകസാക്ഷിയായി

നിന്നതാണ് രാജു ചെയ്ത തെറ്റ്. അതിനയാൾ അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടു സീനുകളിൽ മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അലക്കുകാരിയും ഒരു സീനിൽ വരുന്ന കളിപ്പാട്ടം വിൽപനക്കാരനുമെല്ലാം പണത്തിനപ്പുറം മാനവികത ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നവരാണ്. ജാനുവിന്റെ ദുർബോധനപ്പെടുത്തലിനെത്തുടർന്ന് അലക്കുകാരി ലക്ഷ്മിയോട് അലക്കിയതിന്റെ പണം ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ലക്ഷ്മിയുടെ മകൻ ഗോപി പിണ്ണാക്ക് തിന്നുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ അവളുടെ കണ്ണ് നിറയുന്നു. 'എന്റെ പൊന്നുമക്കൾ ഇതാണോ തിന്നുന്നത്?' എന്ന് ചോദിച്ച് ഗോപിയെ ചേർത്ത് പിടിക്കുന്നു.

പണമില്ലാത്തതിനാൽ മകന് കളിപ്പാട്ടം വാങ്ങിക്കൊടുക്കാനാവാതെ വിഷമിക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയോട് 'ഇരിക്കട്ടെമ്മാ, കാശ് ഇനി വരുമ്പോൾ തന്നാൽ മതി' എന്നാണ് കളിപ്പാട്ടവിൽപനക്കാരന്റെ പ്രതികരണം. അതിഷ്ടപ്പെടാതിരുന്ന ജാനുവിനോട് അയാൾ പറയുന്നു. ''അമ്മാ... കാശും പുത്തനുമൊക്കെ ചാകുന്നതുവരെ മതിയേ. എനിക്കുമുണ്ട് ഇതുപോലെ ഒന്നുരണ്ട് പിഞ്ചുകാലുകൾ.''

പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടറും, ജ്വല്ലറിയുടമയുമൊക്കെ ഇതുപോലെ പണത്തിനപ്പുറം ചില മൂല്യങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായാണ് വരുന്നത്. സ്വർണം വിൽക്കാൻ വന്ന കള്ളന്മാരെ പോലീസിലേൽപിക്കുകയാണ് ജ്വല്ലറിയുടമ. ഇൻസ്പെക്ടറാകട്ടെ സത്യം മനസ്സിലായപ്പോൾ വക്കീലിനെ അകത്താക്കുകയും മുതലാളിക്ക് താക്കീത് കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനിലാണ് ആത്യന്തികമായി വിശ്വസിക്കേണ്ടതെന്നും ജീവിതത്തിൽ ധാർമ്മികത അത്യാവശ്യമാണെന്നും ഊന്നിപ്പറയാൻ ചലച്ചിത്ര ശില്പികൾ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

3.18.2 മനുഷ്യന്റെ തീരുമാനങ്ങൾ

ജനനം മുതൽ മരണം വരെ ഓരോ ജാതിക്കാരനും എന്തെല്ലാം ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പിന്തുടരണമെന്ന് ദൈവത്തിനെയും മതപ്രമാണങ്ങളെയും കൂട്ടിപിടിച്ച് വരേണ്യവിഭാഗക്കാർ തീരുമാനിച്ചിരുന്ന നവോത്ഥാനപൂർവകാലത്തിൽ നിന്നുള്ള വിഛേദമായിരുന്നു സ്വന്തമായി തീരുമാനമെടുക്കുന്ന മനു

ഷ്യൻ. വിവാഹം പോലുള്ള നിർണായക കാര്യങ്ങളിൽ ആധിപത്യം പുലർത്തിയിരുന്ന മതം, ജാതി, ചടങ്ങുകൾ, മുഹൂർത്തം നോക്കൽ തുടങ്ങിയവയെ പുതിയ മനുഷ്യൻ അവഗണിച്ചു. മനുഷ്യന്റെ പ്രവൃത്തിതന്നെയാണ് എല്ലാറ്റിന്റെയും ഫലം നിർണയിക്കുന്നതെന്നും പ്രകൃത്യാതീതശക്തികൾക്കോ വിധിക്കോ അതിൽ ഒരു പങ്കുമില്ലെന്നും വിശ്വസിച്ചു. മതപ്രമാണങ്ങളെ അതേപടി അനുസരിച്ച് ജീവിക്കാൻ അവൻ കൂട്ടാക്കിയില്ല.

അങ്ങനെയൊരു മനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധിയായതുകൊണ്ടാണ് സോമൻ താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരിയായ ലക്ഷ്മിയെ പ്രണയിച്ച് വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്. ഗുണകർമവിഭാഗമനുസരിച്ച് ചാതുർവർണ്യത്തെ ദൈവമുണ്ടാക്കിയതാണെന്ന ഗീതാവാക്യത്തെ സോമൻ വാക്കുകൊണ്ടും പ്രവൃത്തികൊണ്ടും ചോദ്യം ചെയ്യുകയാണ്. ജാതിനിയമങ്ങളനുസരിച്ച് ഒരു തീണ്ടൽ ജാതിക്കാരിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ പാടില്ല. ജാതിയെന്ന പ്രശ്നം ഉന്നയിക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയോട് സോമൻ പ്രതികരിക്കുന്നത് 'എന്ത് ജാതി? മനുഷ്യന്റെ മയക്കുവിദ്യകൾ. ജാതി രണ്ടേയുള്ളൂ. സ്ത്രീയും പുരുഷനും' എന്നാണ്. മനുഷ്യനെ മയക്കുന്ന കറപ്പാണ് മതമെന്ന മാർക്സിയൻ നിരീക്ഷണവും നാല് വർണം എന്നതിനെ ആൺ,പെൺ എന്ന രണ്ടു ജാതിയാക്കി തിരുത്തുന്ന മാനവിക ചിന്താഗതിയും ഇവിടെ ഒത്തുചേരുന്നു.

സോമന്റെ വിവാഹത്തിന് ജാതകം നോക്കുന്നില്ലെന്ന് മത്രമല്ല മതപരമായ ചടങ്ങുകളുമില്ല. ലക്ഷ്മിയുടെ അച്ഛൻ ഗണക (കണിയാൻ) സമുദായക്കാരനായിട്ടുപോലും അയാൾ കുലത്തൊഴിലായ ജ്യോതിഷവൃത്തിയിൽ ഏർപ്പെടുന്നത് ഒരിടത്തും കാണുന്നില്ല. പ്രതിനായകനായ മുതലാളി ഒരിടത്ത് രാഹുകാലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയാൾ പോലും മകന്റെ വിവാഹവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചർച്ചകളിൽ ജന്മനക്ഷത്രമോ ജാതകമോ ഒന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നില്ല. *പിൽക്കാലത്ത് സിനിമകളിൽ വിവാഹനിശ്ചയത്തിനും മറ്റ് ഏത് നിസ്സാര തീരുമാനമെടുക്കുന്നതിനും മുമ്പ് കവടിനിരത്തലും ജാതകം നോക്കലുമൊക്കെ മഹത്വവൽക്കരിച്ച് കാണിക്കുന്ന പ്രവണത നവോത്ഥാന മൂല്യങ്ങ*

ളിൽ നിന്നുള്ള പിന്മടക്കത്തിന്റെ ലക്ഷണമായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[64] *അമ്പലം വലംവെക്കൽ, ചന്ദനക്കുറി തൊടൽ, വ്യത്യസ്ത ജാത്യാചാരങ്ങളുടെ പ്രകട മായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുക.*[65] *മന്ത്രവാദത്തിനും ജ്യോതിഷത്തിനും അസാമാന്യവും അഭൗമവുമായ ശാസ്ത്രീയ പരിവേഷം കൽപിക്കുകയും അവയെ ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ അടിസ്ഥാനമായി പരിഗണി ക്കുകയും ചെയ്യുക*[66] തുടങ്ങിയ പ്രവണതകളാണ് തൊണ്ണൂറുകളിലിറങ്ങിയ പല ചിത്രങ്ങളിലും കാണുന്നതെന്നും വിമർശനമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ജീവിതനൗകയിൽ പക്ഷെ കഷ്ടപ്പാടുകൾ തലവിധിയാണെന്ന് ഒരു കഥാപാത്രവും പറയുന്നില്ല. മനുഷ്യർ തന്നെയാണ് മനുഷ്യന്റെ വിധി നിശ്ചയിക്കുന്നതെന്ന് തെളിയിക്കുന്ന താണ് ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന ശിക്ഷ. വേണമെങ്കിൽ ശങ്കു അപ കടത്തിൽപ്പെട്ടോ പാമ്പുകടിയേറ്റോ മരിക്കുന്നതായി കാണിക്കാമായിരുന്നു. ശങ്കു വിന് മുന്നിൽ പാമ്പ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ദൃശ്യം ഒരിടത്തുണ്ട്. എന്നാൽ , വക്കീൽ അയാളെ കുത്തിക്കൊല്ലുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വക്കീലിനെ പോലീസ് ശിക്ഷി ക്കുന്നു. ശിക്ഷ കൊടുക്കുന്നത് ദൈവമോ വിധിയോ അല്ല മനുഷ്യൻ തന്നെ യാണ്.

പ്രകൃത്യതീത ശക്തികൾ ഒരുതരത്തിലും മനുഷ്യനെ സഹായിക്കാനെ ത്തുന്നില്ലെന്നതിന്റെ തെളിവാണ് സോമൻ ജോലിയന്വേഷിച്ച് പോകുമ്പോൾ അശരീരിപോലെ മുഴങ്ങുന്ന ഗാനത്തിലെ വരികൾ.

അകാലേ ആരും കൈവിടും
നീ താനേ നിൻ സഹായം
സധീരം തുടരു നിൻ വഴി'

ആരുമില്ലാത്തവർക്ക് ദൈവം തുണ എന്ന പഴയ ചൊല്ലിനെ തിരുത്തുന്ന പുതിയ ചൊല്ലായി മാറുന്നു 'നീ താനേ നിൻ സഹായം' എന്ന വരി.

മനുഷ്യർ വിചാരിച്ചാൽ അവർക്ക് സന്തോഷകരവും പ്രയോജനപ്രദവു മായ ജീവിതം നയിക്കാം എന്ന ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് തത്വം ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം

---

64) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമയിലെ വർഗീയ അധിനിവേശം*, 1993, പുറം : 8
65) ഗീത, *സിനിമയുടെ കയ്യേറ്റങ്ങൾ*, 1999, പുറം 10
66) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, 1998, പുറം : 37

സന്ദേശം തന്നെയാണ്. *ഏത് സിനിമക്കും ഉദ്ദിഷ്ടമായ അവസാന അർത്ഥം അഥവാ പ്രമേയ ലക്ഷ്യ (Thematic Purpuse) മുണ്ടാകും*[67] അവസാന സീനിലെ 'നന്മകൾ ചെയ്താൽ നന്മകൾ നേടും, നൽകുകിലാരും തരും, തരും, പരോപ കാരം ചെയ്വോർക്കെന്നും പാരിൽ നന്മകൾ വരും വരും, എന്ന ഗാനത്തെ ജീവിതനൗകയുടെ പ്രകടസന്ദേശമായി കരുതാം.

വിമർശനാത്മകയുക്തി, വസ്തുതാപരമായ തെളിവ് എന്നിവയെ അടി സ്ഥാനമാക്കിയാണ് സോമൻ പ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടുന്നത്. ലക്ഷ്മിയെക്കുറിച്ച് ജാനു പറയുന്ന അപവാദങ്ങളൊന്നും അയാൾ വിശ്വസിക്കാത്തത് അതുകൊ ണ്ടാണ്. മുതലാളി പറഞ്ഞ അപവാദം വിശ്വസിച്ചു എന്നത് രാജു ചെയ്ത തെ റ്റാണ്. ജാതീയതയെ എതിർക്കാൻ ഉന്നയിക്കുന്ന യുക്തിയാണ് സോമന്റെ "വള്ളി ജാതിയിലേതാ? സുബ്രഹ്മണ്യനോ?" എന്ന ലക്ഷ്മിയോടുള്ള ചോദ്യ ത്തിൽ പ്രകടമാകുന്നത്.

ജാതിയുടെ നിരർത്ഥകത തെളിയിക്കാൻ പുരാണകഥകളെ ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ഈ രീതി നവോത്ഥാനകാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണന്ന് സാഹിത്യകൃതികളെ മുൻനിർത്തി നിരീക്ഷണമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. *900 വരികളുള്ള കർണഭൂഷണത്തിൽ ജാതിയുടെ നിരർത്ഥകത സ്ഥാപിക്കാൻ അമ്പതിലേറെ വരികൾ വിനിയോഗിച്ചതായി കാണാം. സൂര്യനും കർണനും തമ്മിലുള്ള സംവാ ദവേളയിലാണ് ഈ പ്രശ്നം പൊന്തിവന്നത്. മൂലകഥയിൽ ഈ ഭാഗത്ത് ജാതി നിരർത്ഥകതയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ഒരു വരി പോലും ഇല്ലെന്നു മാത്രമല്ല ജാതിയുടെ മാന്യത അംഗീകരിക്കുന്ന പരാമർശങ്ങൾ ഉണ്ടുതാനും.*[68] സുബ്ര ഹ്മണ്യന് കുറവ ജാതിയിൽപ്പെട്ട വള്ളിയെ വിവാഹം കഴിക്കാമെങ്കിൽ തനിക്ക് ഗണകസമുദായക്കാരിയെ ഭാര്യയാക്കാമെന്നതാണ് സോമന്റെ യുക്തി.

3.18.3 സർഗാത്മകതയും ജീവിതവും

ജീവിതത്തെ സമ്പൂർണമാക്കുന്നതിൽ സർഗാത്മകതയ്ക്ക് നിർണായക

67) Robiger, Michael, Directing: Film Techniques and Aesthetics, 2007, P: 218

68) പ്രശോഭൻ. കെ. (ഡോ), *ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാള കവിതയിൽ*, പുറം : 322

പങ്കുണ്ടെന്ന മാനവികതാതത്വത്തിന് നിരക്കുന്നതാണ് ആദ്യകാല മലയാളചിത്രങ്ങൾ. ജീവിതനൗകയും ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമല്ല. ഏതെങ്കിലും സർഗ മേഖലയിൽ വ്യാപരിക്കുന്നവരെയാണ് നായകരാക്കിയിട്ടുള്ളത്. പ്രതിനായകർ സർഗാത്മതയില്ലാത്തവരും അരസികരുമാണ്. ലക്ഷ്മി നല്ലൊരു കലാകാരിയാണ്. പാടുകയും നൃത്തമാടുകയും ചെയ്യുന്ന അവളുടെ കുട്ടിക്കാലമാണ് ആദ്യ സീനിൽ തന്നെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. സോമന്റെ കോളേജിലെ വാർഷികത്തിനും അവൾ നൃത്തമവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാടകങ്ങളിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. സോമനാകട്ടെ ലക്ഷ്മിയെ അരങ്ങിലെത്തിക്കുക മാത്രമല്ല, സ്വയം കലാകാരനാണെന്ന് തെളിയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഹോസ്റ്റലിൽ വെച്ചയാൾ കവിതയെഴുതുന്നു. ലക്ഷ്മിയോട് (അവൾ തിരിച്ചും) കവിതയിലാണയാൾ സംസാരിക്കുന്നത്. ചന്ദ്രവിലാസത്തിൽ വെച്ച് ലക്ഷ്മിയുടെയും മകന്റെയും ചിത്രം വരക്കുന്നു.

സോമനും ലക്ഷ്മിയും പാടും വിധമാണ് മിക്ക ഗാനങ്ങളുമുള്ളത്. പ്രണയരംഗങ്ങളിൽ അവർ പാടുകയും നൃത്തമാടുകയും ചെയ്യുന്നു. എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് പിച്ചക്കാരിയായിത്തീർന്ന ശേഷം മാത്രമാണ് ജാനു പാട്ടുപാടുന്നത്. പ്രതിനായകരായ മുതലാളിയോ, വക്കീലോ, ശങ്കുവോ ഒന്നും പാട്ടുപാടുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല അരസികരുമാണ്. ലക്ഷ്മിയുടെ ഓണപ്പാട്ടും നൃത്തവും കണ്ട് 'കഥകളി നന്നായി' എന്നാണ് മുതലാളി പറയുന്നത്. ലക്ഷ്മിയുടെ സംഗീത വാസനയെ കളിയാക്കുന്നു ജാനുവും വേലക്കാരിയും. പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനുള്ള വഴിയായും സർഗ്ഗാത്മകത മാറുന്നു. ലക്ഷ്മിയുടെ നാടകം കണ്ടാണ് സോമന് തിരിച്ചറിവുണ്ടാകുന്നതും കുടുംബത്തിലേക്ക് മടങ്ങുന്നതും.

3.18.4 വിദ്യയും പ്രബുദ്ധതയും

വിദ്യാഭ്യാസം മാനവികതയ്ക്ക് അടിത്തറയായിത്തീരുന്നുവെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് *വിദ്യകൊണ്ട് പ്രബുദ്ധരാവുക*[69] എന്ന നവോത്ഥാനകാലമുദ്രാവാക്യത്തിൽ തെളിഞ്ഞിരുന്നത്. വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ പ്രബുദ്ധതയാർജിച്ച്

69) 'വിദ്യകൊണ്ട് പ്രബുദ്ധരാവുക, സംഘടനകൊണ്ട് ശക്തരാവുക' എന്നതായിരുന്നു ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ മഹാസന്ദേശങ്ങളിൽ എട്ടാമത്തേത് – കോട്ടുക്കോയിക്കൽ വേലായുധൻ, ശ്രീനാരായണഗുരു: സമഗ്രവും സമ്പൂർണവുമായ ജീവചരിത്രം, 2009, പുറം : 306

ലോകത്തിന്റെ നായകനാവുന്ന നവോത്ഥാനസന്തതിയായ മനുഷ്യനെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പം തന്നെയാണ് സോമനെന്ന നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിക്കുപിന്നിലുള്ള പ്രചോദനം. കോളേജിൽ പഠിച്ചു വരുന്ന അയാൾ സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠനോടു തന്നെ മിശ്രവിവാഹ തീരുമാനം അറിയിച്ച് പ്രബുദ്ധത പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അയാളിലെ നന്മക്കടിസ്ഥാനം വിദ്യതന്നെയാണ്. വിദ്യ എങ്ങനെ മനുഷ്യനെ മാറ്റിത്തീർക്കുമെന്നതിന്റെ നിരവധി സൂചനകൾ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. സൽഗുണ സമ്പന്നയായ ലക്ഷ്മിക്കും വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സീൻ 21ൽ കുന്നിൻ മുകളിൽ കയറി നിന്ന് ലക്ഷ്മി പറയുന്നത് 'നാമെത്ര ഉയരത്തിലാണ്' എന്നാണ്. ഇത് വിദ്യയുടെയും പ്രബുദ്ധതയുടെയും ഉയരം തന്നെയാണ്. 'ഈ പ്രപഞ്ചം മുഴുവനും നമ്മെ കാണട്ടെ. നമ്മെ നോക്കി മനുഷ്യർക്ക് പലതും പഠിക്കാനുണ്ടാകും' എന്ന് സോമൻ പറയുമ്പോൾ 'അവർക്ക് ഒരു വസ്തുവും മനസ്സിലാവുകയില്ല.' എന്നാണ് ലക്ഷ്മിയുടെ മറുപടി. ഇവിടെയെല്ലാം വിദ്യയുടെ ഉന്നതി സൂചിതമാകുന്നു.

നമുക്കിനി ദേവാലയങ്ങളല്ല വേണ്ടത് വിദ്യാലയങ്ങളാണ് എന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ വാക്കുകൾ കേരളത്തിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസ വ്യാപനത്തെ ഏറെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന നമ്മുടെ വലിയകെട്ടിടം പള്ളിക്കൂടത്തിനാവശ്യപ്പെട്ട് വന്നിട്ടുണ്ട്' എന്ന രാജുവിന്റെ വാക്കുകൾ സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ അക്കാലത്ത് സജീവമായിരുന്നെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. വിദ്യ നേടിയ സ്ത്രീയെ വ്യവസ്ഥ എത്രമേൽ ഭയപ്പെടുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ് 'അയ്യോ, അവൾ പള്ളിക്കൂടത്തിൽ പോകുന്നതാ' എന്ന് മുതലാളിയെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ഭൃത്യന്റെ വാക്കുകൾ ആൺപള്ളിക്കൂടം വരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് 'അവന്മാരോട് പോവാമ്പറ, ഇപ്പോ ഉണ്ടായ നാശം പോരാ' എന്നാണ് മുതലാളിയുടെ പ്രതികരണം. വിദ്യനേടിയവരെ യാഥാസ്ഥിതികർക്ക് അത്രയ്ക്ക് ഭയമായിരുന്നു.

ചിത്രത്തിലെ ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വിദ്യാവിഹീനരാണ്. (വക്കീലൊഴിച്ച് . വക്കീൽ യഥാർത്ഥവക്കീലാണോ, അതോ വെറും പേരാണോ എന്നും വ്യക്തമല്ല). മുതലാളി അതിൽ അഭിമാനം കൊള്ളുന്നത് നോക്കുക:

മുതലാളി:	എടാ കുഞ്ചൂ, ഞാൻ പഠിച്ചിട്ടുണ്ടോ?
ഭൃത്യൻ:	അയ്യോ! അവിടുന്ന് സകല കാല വല്ലഭഗുലാബിയല്ല്യോ.
മുതലാളി :	അല്ലടാ. ഞാൻ പള്ളിക്കൂടത്തിൽ പോയിട്ടുണ്ടോന്ന്.
ഭൃത്യൻ:	ഇല്ലേ..
മുതലാളി:	എന്റച്ചനപ്പൂപ്പൻമാര് വല്ലവരും പഠിച്ചിട്ടുണ്ടോ?
ഭൃത്യൻ:	അയ്യോ! അങ്ങനെയൊരു കേൾവിദോഷം നമ്മുടെ കുടുംബത്തിനില്ലേ.
മുതലാളി:	എന്നിട്ടെന്നെപ്പോലെ പണക്കാരനോ വിവരമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവനോ വല്ലവരും ഈ നാട്ടിലുണ്ടോ?

ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളായ ജാനും ശങ്കുവും വിദ്യാഹീനർതന്നെ.

3.18.5 കുട്ടികളുടെ ലോകം

നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളിലൊന്ന് കുട്ടികൾക്ക് നൽകുന്ന പ്രധാന്യമാണെന്ന് നിരൂപകർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.[70] 1955ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയി'യെ ആണ് മലയാളത്തിൽ ആദ്യത്തെ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രമായി കണക്കാക്കുന്നത്.[71] നിയോ റിയലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും ആദ്യകാല മലയാളചിത്രങ്ങൾ കുട്ടികളെ നായകരോ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളോ ആക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആദ്യ ചിത്രത്തിന്റെ ശീർഷകം വിഗതകുമാരൻ എന്നും ആദ്യ ശബ്ദചിത്രത്തിന്റേത് 'ബാലൻ'എന്നുമാണല്ലോ. നീലക്കുയിലിലും രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനിലും കുട്ടികൾ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. നമുക്കും നമ്മുടെ കുട്ടികൾക്കും വേണ്ടി മെച്ചപ്പെട്ട ജീവിതം നിർമ്മിക്കുക എന്ന ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാടിന് ഉദാഹരണമായി ഇതിനെ വിലയിരുത്താം.

കുട്ടിയായ കാലത്തെ ലക്ഷ്മിയുടെ നൃത്തത്തിലൂടെയാണ് ചിത്രം തുടങ്ങുന്നത്. പ്രണയരംഗത്തിൽ സോമൻ മുഖ്യമായും സംസാരിക്കുന്നത് വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് പിറക്കാനിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെക്കുറിച്ചാണ്.

70) ഷൺമുഖദാസ് ഐ, *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ*, പുറം : 58
71) ജോൺപോൾ (എഡിറ്റർ) *പി.രാമദാസ്, ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്*, 2008, പുറം 20

സോമൻ: ഒരു ശുഭമുഹൂർത്തിൽ നാം ദമ്പതിമാരാകും. അങ്ങനെ കുറേ കഴിയുമ്പോൾ ഞാനൊരച്ഛനാകും.

ലക്ഷ്മി: ഒന്ന് മിണ്ടാതിരിക്കൂ

സോമൻ: അല്ല, തെറ്റിപ്പോയി; നീയൊരമ്മയാകും.

ലക്ഷ്മി: ഞാൻ പോവ്വാ

സോമൻ: എന്തായിത്ര നാണം? അവനൊരു കുസൃതിക്കുടുക്കയായിരിക്കും.

ലക്ഷ്മി: ആരാ?

സോമൻ: അവൻ തന്നെ.കൊഴുത്തുരുണ്ട ഒരു കൊച്ചു മിടുക്കൻ.

ലക്ഷ്മി: മതി

സോമൻ: അവനെ നീ അടിക്കയൊന്നുമരുത്. അവൻ കരഞ്ഞാൽ അവനെ ഇങ്ങനെ മടിയിൽക്കിടത്തി രാരിരാരോ പാട്ടുപാടി ഉറക്കണം കേട്ടോ.

സോമനെപ്പോലെ ചിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നുണ്ട് മകൻ ഗോപിയും. ജാനുവിന്റെയും മുതലാളിയുടെയുമൊക്കെ ക്രൂരതയുടെ ഫലം അവനാണ് കൂടുതലും അനുഭവിക്കുന്നത്. ആത്മഹത്യചെയ്യാൻ പോകുന്ന ലക്ഷ്മിയെ പിൻതിരിപ്പിക്കുന്ന അശരീരി ഗാനം ഓർമിപ്പിക്കുന്നത് പുത്രപാലന ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചാണ്.

പത്നി മാത്രമല്ലൂഴിയിൽ നീയൊരു
മാതാവും വനിതേ
ഭർത്തൃഹിതം പോൽ പുത്രപാലന-
ധർമവും വലുതേ,

വർത്തമാനകാലപ്രശ്നങ്ങളെ തരണം ചെയ്യാൻ കുട്ടികളുടെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് ഓർമിപ്പിക്കുന്നത് അക്കാലത്ത് സാധാരണമായിരുന്നു. *രണ്ടാംലോക മഹായുദ്ധകാലത്ത് ജനങ്ങളെ യുദ്ധസേവനത്തിൽ നിന്ന് പിൻതിരിപ്പിക്കാൻ കമ്യൂണിസ്റ്റുകാർ നടത്തിയ പ്രകടനങ്ങളിൽ പാടിയിരുന്നത്*

ഒരോമനക്കിടാവില്ലേ, ഒരോമലാളില്ലേ, നിങ്ങൾ
പിരിയുകിലവർക്കുമേ സങ്കടമല്ലേ

എന്ന ഗാനമായിരുന്നു[72] എന്ന കാര്യം സംസ്കാരചരിത്രകാരന്മാർ ചൂണ്ടി ക്കാട്ടുന്നുണ്ട്.

3.18.6 അപമാനവീകരണം

മാനവികത നേരിടുന്ന വെല്ലുവിളികളിൽ പ്രധാനമാണ് അപമാനവീകര ണം *(Dehumanization)*. മർദ്ദിതരും മർദ്ദകരും ഉള്ളിടത്ത് മാനവികതയുണ്ടാ വുക അസാധ്യമാണെന്നും അപമാനവീകരിക്കപ്പെട്ട*(Dehumanised)*വരേ ഉണ്ടാവൂ എന്നും പൗലോഫ്രെയർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. *മർദ്ദിതരും (oppressed) മർദ്ദ കരും (oppressor) ഒരേപോലെ അപമാനവീകരിക്കപ്പെട്ടവരാണ്. ഇരുകൂട്ടരും പൂർണമനുഷ്യരല്ല. മർദ്ദകർ അക്രമത്തിലൂടെ മർദ്ദിതരുടെ മനുഷ്യപദവി തകർക്കു യാണ്. അപമാനവീകരണം തലവിധിയല്ല. അനീതി നിറഞ്ഞ സാമൂഹ്യക്രമ ത്തിന്റെ ഫലമാണ്.*[73]

ജീവിതനൗകയ്ക്കും ഈ വീക്ഷണം അനുയോജ്യമായിരിക്കുന്നു. നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളും ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളും ഒരേപോലെ ഇതിൽ അപമാനവീ കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വസ്ത്രം, ഭക്ഷണം, പാർപ്പിടം തുടങ്ങിയ അടിസ്ഥാന സൗകര്യങ്ങൾ പോലും ഇല്ലാതെ ലക്ഷ്മിയും മകനും കഷ്ടപ്പെടുന്നു. അവർ ഒടുവിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത് സമാനാവസ്ഥയിലുള്ള യാചകർക്കിടയിലാണ്. മനു ഷ്യരെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാവാത്ത വിധം അപമാനവീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു ഇവരെന്ന് അവരുടെ ശരീരവും വേഷവും കണ്ടാൽ മനസ്സിലാവും. മർദ്ദക രുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി വരുന്ന ജാനു, മുതലാളി, വക്കീൽ തുടങ്ങിയവർ അവരുടെ മനുഷ്യത്വരഹിതമായ ജീവിതരീതികൊണ്ടാണ് അപമാനവീകരിക്ക പ്പെടുന്നത്.

മനുഷ്യരെ മൃഗങ്ങളായോ മറ്റു മനുഷ്യേതര വസ്തുക്കളായോ കണ

72) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ., *കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രം*, 1994, പുറം: 555

73) De Humanization, which Marks not only those whose humanity has been stolen, but also those who have stolen it is a distortion of the voccation of becoming more fully human, De humanization is not a given destiny but the result of an unjust order - Frier, Paulo, Pedagogy of the oppressed, 1970, p: 26

ക്കാക്കുന്നതിനെയും സാഹിത്യത്തിൽ അപമാനവീകരണം എന്ന് നിരൂപകർ വിളിക്കുന്നു.[74] മൃഗഉപമകളോ രൂപകങ്ങളോ ഇതിനുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചാൾസ് ഡിക്കൻസിന്റെ ഒലിവർടിസ്റ്റിലെ അപമാനവീകരണത്തെക്കുറിച്ച് ജെനെവീവ് കോസ്റ്റിഗന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ പഠനമുണ്ട്.[75] ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും ഏതെല്ലാം ജന്തുക്കളുമായി എത്ര തവണ ഉപമിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നാണ് കോസ്റ്റിഗൻ പരിശോധിക്കുന്നത്. അചേതന വസ്തുക്കൾ, പ്രകൃത്യതീതശക്തികൾ, യന്ത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയോടുള്ള സാദൃശ്യപ്പെടുത്തലും ഇതിൽപ്പെടുമെന്ന് നീൽ. സി മക്കിൻലേ പറയുന്നു.

ഇത്തരം അപമാനവീകരണത്തിന് ഉദാഹരണങ്ങൾ ജീവിതനൗകയിൽ കണ്ടെത്താം. ദുഷ്ടകഥാപാത്രമായ ജാനുവെ പിശാച്, രക്തയക്ഷി, രാക്ഷസി, പ്രേതം എന്നിവയോട് ഉപമിക്കുമ്പോൾ ഇരുമ്പുപെട്ടി, കഴുകൻ, കഴുത എന്നിവയുമായാണ് മുതലാളിയെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. "ഈശ്വരാ.. ആരാ ഈ ഇരിക്കുന്നേ.... ഇരുമ്പു പെട്ടിക്ക് കയ്യും കാലും വെച്ചതല്ലേ?" എന്ന് വേലക്കാരൻ. ലക്ഷ്മിയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ മുതലാളി ശ്രമിക്കുന്നിടത്ത് മാനിനെ ആക്രമിക്കുന്ന കഴുകന്റെ ദൃശ്യം മൊണ്ടാഷായി ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ കഴുകൻ മുതലാളിയുടെ പ്രതീകമാവുന്നു. കാറിൽ യാത്ര ചെയ്യാനാവാതെ വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന മുതലാളിക്കു പിന്നാലെ ഒരു കഴുത ഫ്രെയ്മിലേക്ക് ഓടിവരുന്നു. മണ്ടനായ മുതലാളിയുടെ രൂപകം തന്നെ അത്.

ലക്ഷ്മിയെ പലവിധത്തിലും ദ്രോഹിക്കുന്ന ശങ്കുവെ മൂർഖൻപാമ്പായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയെ ശല്യപ്പെടുത്തി അവൻ തിരിച്ചുപോകുമ്പോൾ മൂർഖൻ പത്തിവിടർത്തി നിൽക്കുന്നു.

3.18.7 ധാർമ്മികതയും ചാരിത്ര്യവും

മതപ്രമാണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ധർമചിന്ത പണ്ടേയുണ്ടെങ്കിലും മാനവികമൂല്യങ്ങളിൽ പ്രധാനമെന്ന നിലയ്ക്ക് ആധുനികമായ സാമൂഹികജീ

74) Mackinlay, Neil C, The Dehumanization of poeta en Nuevayorka, 2001, P: 157

75) Costigan, Genevieve, The Psychology of Dehumanization, 2009, P: 36

വിതത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനാധാരമായ ഘടകമെന്ന നിലയ്ക്കും ധാർമ്മികത വരുന്നത് നവോത്ഥാനത്തോടെയാണ്. പരസ്പര സ്നേഹത്തിലും വിശ്വാസത്തിലും അധിഷ്ഠിതമായ കുടുംബജീവിതത്തിന് ധാർമ്മികത അനിവാര്യമാണ്. മരുമക്കത്തായവും സംബന്ധ സമ്പ്രദായവുമൊക്കെയുണ്ടായിരുന്ന പഴയകാലത്ത് കുത്തഴിഞ്ഞ കുടുംബ ബന്ധങ്ങൾ സാധാരണമായിരുന്നു.

കേരളീയർ ഇന്ന് അഭിമാനത്തോടെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന കുടുംബബന്ധങ്ങളും ജീവിതമൂല്യങ്ങളും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടുവരെ തുടർന്നുവന്നിരുന്ന കേരളീയസംസ്കാരത്തിന്റെ വകയല്ലെന്ന് പണ്ഡിതർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *നാഗരികതയുടെ അടിസ്ഥാനശിലകൾ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാര്യ-ഭർത്തൃബന്ധം, പിതൃ-പുത്രബന്ധം തുടങ്ങിയവ ഫ്യൂഡൽ കാലത്ത് ദയനീയമാംവിധം ശിഥിലമായിരുന്നു. ബഹുഭർതൃത്വവും ബഹുഭാര്യാത്വവും കേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിരുന്നു. ഒരമ്മയുടെ മക്കൾക്ക് അനേകം അച്ഛന്മാരും ഒരച്ഛന്റെ മക്കൾക്ക് അനേകം അമ്മമാരും എന്ന സ്ഥിതി സർവസാധാരണമായിരുന്നു.*[76] ചാരിത്ര്യം എന്ന വാക്കുതന്നെ അർഥശൂന്യമെന്ന് പഴയകാലത്തെ കവികൾ ബ്രാഹ്മണരെ ഉപദേശിച്ചിരുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ്

ആരണനാരിമാരെന്നിയേയാരുമേ

കേരളം തന്നിലിന്നാധിയായി

ചാരിത്രം ശങ്കിച്ചുനിൽക്കവേണ്ട - എന്ന ഭാരതഗാഥയിലെ വരികൾ. *ഒരു സ്ത്രീക്ക് എത്രയധികം പുരുഷന്മാരോട് ബന്ധമുണ്ടോ അത്രകണ്ട് മാന്യതയിലാണ് ജനങ്ങൾ അവളെ കരുതിയിരുന്നത് എന്ന് ബാർബോസെയും കമിതാക്കളുടെ വർധനവനുസരിച്ച് സമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ മാന്യതയും വർധിക്കുന്നു എന്ന് ബുക്കാനനും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.*[77] സന്മാർഗമെന്നാൽ വ്യഭിചാരം തന്നെയെന്ന് വിധിയെഴുതിയ രാജാക്കന്മാർപോലും അന്നുണ്ടായിരുന്നു. *നമ്മുടെ രാജ്യത്ത് സ്വജാതിയിലോ ഉയർന്ന ജാതിയിലോപെട്ട പുരുഷന് വശം*

---

76) പ്രശോഭൻ കെ. (ഡോ), *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാളകവിതയിൽ*, പുറം : 114

77) ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ള, *കേരളചരിത്രത്തിലെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകൾ*, 1963, പുറം : 146

വദയാകാത്ത സന്മാർഗഹീനകളായ സ്ത്രീകൾ ഉണ്ടെങ്കിൽ അവരെ ഉടൻ വധി ക്കേണ്ടതാകുന്നു- ഇതായിരുന്നു ഒരു ഫ്യൂഡൽ രാജാവിന്റെ ഉത്തരവ്.[78] ബഹു ഭാര്യാത്വവും ബഹുഭർതൃത്വവും വേശ്യാവൃത്തിയും സർവസാധാരണമാകാൻ ഈ നിയമങ്ങൾ ധാരാളം മതിയായിരുന്നു. ദേവദാസി സമ്പ്രദായമാകട്ടെ സ്ത്രീക്ക് യഥേഷ്ട ലൈംഗികബന്ധം അനുവദിച്ചു. ശിഥിലവും പ്രാകൃതവു മായ സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തിൽ ശ്രീനാരായണഗുരു ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവോ ത്ഥാനനായകരുടെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞു. ചാരിത്ര്യത്തെപ്പറ്റി ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ അവ ബോധം വളർത്തുകയാണ് ഇതിനു പ്രതിവിധിയായി അവർ കണ്ടത്.

1909ൽ സമുദായ പ്രവർത്തകർക്ക് ശ്രീനാരായണ ഗുരു നൽകിയ നിർദ്ദേശം *ഏക കാലത്തിൽ ഒരുത്തന് ഒന്നിലധികം ഭാര്യമാരും ഒരുത്തിക്ക് ഒന്നിലധികം ഭർത്താക്കൻമാരും ഇപ്പോഴും ചില ദിക്കിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഈ ഏർപ്പാട് മേലാൽ യഥേഷ്ടം അനുവദിക്കാതിരിപ്പാൻ വേണ്ടത് ആലോചിക്ക ണം*[79] എന്നായിരുന്നു.

ഏക ഭാര്യാത്വത്തിനും ഏകഭർത്തൃത്വത്തിനും അനുകൂലമായി ശക്ത മായ ജനകീയനീക്കം പിന്നീടുണ്ടായി. ശിഥിലമായ സംബന്ധങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് ഉത്തരവാദിത്വമുള്ള ഭർത്താവും പിതാവും എന്ന വ്യവസ്ഥ നിയമംമൂലം തന്നെ അംഗീകൃതമായി.

ഈ പശ്ചാത്തലവുമായി ചേർത്ത് പരിശോധിക്കുമ്പോഴാണ് ജീവിതനൗ കയിൽ ചാരിത്ര്യത്തിന് നൽകുന്ന അമിത ഊന്നലിന്റെ പ്രസക്തി വ്യക്തമാവു ക. മഗ്ദലനമറിയം കാവ്യത്തിന്റെ 12 മിനുട്ട് ദൈർഘ്യമുള്ള നാടകാവിഷ്കാരം ഉൾപ്പെടുത്തിയതു തന്നെ ചാരിത്ര്യത്തിന്റെ ആവശ്യകത ഊന്നിപ്പറയാനാണ്. ദാരിദ്ര്യം കാരണമാണ് കവിതയിലെ മറിയം വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിക്കുന്നത്. യേശുവിന്റെ പ്രഭാവത്തിൽ അവൾ പിന്നീട് ആ തൊഴിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. മറിയമായി വേഷമിടുന്ന ലക്ഷ്മി കൊടും ദാരിദ്ര്യത്തിലും ആർക്കും വഴങ്ങു

---

78) കാർത്തികപ്പള്ളി ബെട്ടിമന നാടുവാഴിയുടെ ഒരു വിളംബരം-പ്രശോഭൻ കെ. (ഡോ), *ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാളകവിതയിൽ*, പുറം: 13

79) ബ്രഹ്മശ്രീ നാരായണഗുരുസ്വാമി അവർകളുടെ ശാസനം, വിവേകോദയം, പുസ്തകം 1, ലക്കം 1-2

ന്നില്ല. കാശുമായെത്തുന്ന ശങ്കുവെയും മുതലാളിയെയും അവൾ ആട്ടിയകറ്റു ന്നു.

ചിത്രത്തിലെ പ്രവാചകൻ എന്ന നാടകത്തിലും ചാരിത്ര്യം തന്നെ വിഷയം. “ദൈവം സാക്ഷിയായി വിവാഹം ചെയ്ത പരമസാധിയെ ചുടുകണ്ണീരിന്റെ ചുടലയിലേക്ക് തള്ളിമറിച്ച് വെറും മൃഗീയമായ നിലയിൽ നിർലജ്ജം, നിർഭയം ഒരു വേശ്യയുമായി കൂത്താടുന്നോ? നീ നടത്തുന്ന കൗടില്യങ്ങളോരോന്നും അതിന്റെ ഉഗ്രരൂപം കൈക്കൊണ്ട് നിന്റെ ചുറ്റും നിന്ന് ചോര കുടിക്കുന്ന അവസരം അടുത്തുകഴിഞ്ഞെടാ” എന്ന ഇതിലെ സംഭാഷണം ഭർത്താവ് മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ സ്വീകരിച്ചു എന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ച ലക്ഷ്മിയുടെ പ്രതിഷേധം കൂടിയാണ്. തെറ്റിദ്ധാരണ മാറി ദമ്പതികൾ ഒന്നാകുന്നതോടെ ചിത്രത്തിന് അന്ത്യമാവുന്നു.

പ്രതിനായക സ്ഥാനത്തുള്ള മുതലാളിയും ശങ്കുവും സ്ത്രീലമ്പടരും വ്യഭിചാരികളുമാണ്. ജാനുവാകട്ടെ അടിസ്ഥാന രഹിതമായി ലക്ഷ്മിയെ വേശ്യയെന്നും അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരിയെന്നും ആക്ഷേപിക്കുന്നു.

3.19 മതനിരപേക്ഷത

നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും മറ്റും പ്രവർത്തനഫലമായി മതനിരപേക്ഷ സമൂഹമായി പരിവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കേരളത്തെയാണ് ജീവിത നൗക അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെയും ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ മതനിരപേക്ഷത എന്ന മൂല്യം പ്രധാന സ്വാധീനമായി വരുന്നു. ജാതിപ്പേരും ജാതി ചിഹ്നങ്ങളും കൊണ്ട് മനുഷ്യരെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്ന അവസ്ഥ പാടേ മാറിയിട്ടില്ലാത്ത കാലത്തും ജാതി മതങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകാതെ മതനിരപേക്ഷ മനുഷ്യരുടെ രൂപത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലക്ഷ്മിയുടെയും ചാത്തൻ പുലയന്റെതുമല്ലാതെ മറ്റൊരാളുടെയും ജാതി ചിത്രത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. മുതലാളിയുടെ ജാതി ഊഹിക്കാൻ പോലുമുള്ള സൂചനകളില്ല. ലക്ഷ്മിയുടെ അച്ഛൻ കേശവക്കണിയാരെയല്ലാതെ മറ്റാരെയും ജാതിപ്പേര് ചേർത്ത് വിളിക്കുന്നുമില്ല.

മുതലാളി, വക്കീൽ എന്നിങ്ങനെ അവരുടെ തൊഴിലുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പേരിലേ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ അറിയപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ജാതികേന്ദ്രിതമായ കർത്തൃത്വത്തിൽ നിന്ന് തൊഴിൽ കേന്ദ്രിതമായ കർത്തൃത്വത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ സൂചനയാണിത്. രാജു, സോമൻ, ജാനു, ശങ്കു, കുഞ്ചു, ലക്ഷ്മി, ഗോപി, ബാലൻ, ചന്ദ്രൻ എന്നീ പേരുകൾക്കും ജാതി വെളിപ്പെടായ്കയുണ്ട്. രാജു എന്ന പേര് ഹിന്ദുവിനും കൃസ്ത്യാനിക്കുമുണ്ട്. അമ്പതുകളിലെ ഹിന്ദി സിനിമയിലെ നായകന്മാരെക്കുറിച്ച് അഷീഷ്നന്ദി പറയുന്നു: *അവർ വെറും മിസ്റ്റർ രാകേഷോ, മിസ്റ്റർ രാജോ, മിസ്റ്റർ അശോകോ ആയിരിക്കും. അവർക്ക് ഇരട്ടപ്പേരോ മതനാമമോ ജാതിനാമമോ വംശീയ ചിഹ്നമോ ഇല്ല.*[80] ജീവിതനൗകയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും മിസ്റ്റർ രാജുവും മിസ്റ്റർ സോമനും മറ്റുമാണ്. അവർ ഏതെങ്കിലും മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലോ, പ്രാർത്ഥനയിലോ ഏർപ്പെടുന്നതു കാണുന്നില്ല. ഒരിടത്തുമാത്രമാണ് പ്രാർത്ഥന കാണിക്കുന്നത്. ദാരിദ്ര്യം സഹിക്കാനാവാത്ത സാഹചര്യത്തിൽ ഒരു തവണ സോമനും കുടുംബവും പാട്ടുപാടി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. അതും ക്ഷേത്രത്തിൽ വെച്ചല്ല, വീട്ടിൽ വെച്ച്.

താണതായി കരുതപ്പെട്ടു വരുന്ന കണിയാർ(ഗണിക) സമുദായക്കാരിയായ ലക്ഷ്മിയെ വിവാഹം ചെയ്യാനുള്ള തീരുമാനം സോമൻ വീട്ടിൽ അറിയിക്കുമ്പോഴാണ് ചിത്രത്തിൽ സംഘർഷം ആരംഭിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ ജ്യേഷ്ഠൻ രാജുവിന്റെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ്.

"അയ്യോ! ഇതെങ്ങനെ പുറത്തുപറയും? ഇതിനാണോ നിന്നെ കഷ്ടപ്പെട്ട് കോളേജിലയച്ചത്. ഞാനെങ്ങനെ പുറത്തിറങ്ങി നടക്കും? നിനക്കൊരു കണിയാട്ടിപ്പെണ്ണിനെ മാത്രമേ കണ്ടുള്ളൂ വിവാഹം കഴിക്കാൻ?"

ജ്യേഷ്ഠത്തിയമ്മയായ ജാനു ഇങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു: 'ഓണപ്പാട്ടും പാടി ഓലക്കുടയും കെട്ടി നടക്കുന്ന ആ എരപ്പാളിപ്പെണ്ണിനെ എന്റെ അനുജത്തിയായി വാഴിക്കാമെന്ന്... എങ്കിലതൊന്ന് കാണണം.'

80) Ashish Nandi - cited by: Sumitha S.Chakravarthy, National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-48, P: 200)

എന്നാൽ വൈകാതെ രാജുവിന്റെ മനസ്സ് മാറുന്നുണ്ട്. ഭാര്യയോടയാൾ പറയുന്നു: 'ആ ലക്ഷ്മിയുടെ സമുദായം വിദ്യാഭ്യാസത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും ഒട്ടും പിന്നോക്കമല്ല. പോരെങ്കിൽ മിശ്രവിവാഹം പരസ്യമായി നടത്തിക്കാണിച്ചത് നമ്മളാണെന്ന മഹിമയും'. ജാനു ഉടൻ അത് സമ്മതിക്കുകയാണ്.

മിശ്രവിവാഹം നടത്തിക്കാണിക്കുന്നത് മഹിമയാവുന്നതും ദുഷ്ടയായ ജാനുപോലും അതിനോട് യോജിക്കുന്നതും മിശ്രവിവാഹം എന്ന ആശയത്തിന് അന്നത്തെ സമൂഹത്തിൽ മേൽക്കോയ്മ കിട്ടിയതിന്റെ സൂചനയാണ്. മിശ്രവിവാഹത്തിന്റെ പേരിൽ മറ്റു യാതൊരെതിർപ്പും സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് ഉയരുന്നുമില്ല. പെൺവർത്തമാനങ്ങൾ മാത്രം പറയുന്ന മുതലാളിയുടെ സംഭാഷണത്തിൽ പോലും ഈ വിഷയം കടന്നുവരുന്നില്ല. ജോലിക്കാരനായ രാജുവിനോട് അയാൾക്ക് വേണമെങ്കിൽ ഈ വിഷയം സംസാരിക്കാമായിരുന്നു. അതുമുണ്ടായില്ല.

ചിത്രത്തിൽ വരുന്ന മൂന്ന് നാടകങ്ങളിൽ രണ്ടും ക്രിസ്തുമതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് (മഗ്ദലനമറിയം, പ്രവാചകൻ). അതിലാണ് ലക്ഷ്മി പ്രധാന കഥാപാത്രമായി അഭിനയിക്കുന്നത്. മതനിരപേക്ഷമായ പ്രമേയങ്ങളും മതനിരപേക്ഷ പ്രേക്ഷകരും ഇതിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു. വള്ളത്തോൾ മഗ്ദലനമറിയം എഴുതിയതുതന്നെ മതനിരപേക്ഷത ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനാണ്. മഗ്ദലന മറിയത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ ചിത്രമെഴുത്ത് കെ. എം വറുഗീസ് എഴുതുന്നു: *ഒരു യഥാർത്ഥ കവിക്ക് സ്വവ്യക്തിത്വത്തിന് യാതൊരു വ്യാവർത്തനവും കൂടാതെ ഏതൊരു മതസ്ഥനായും രൂപാന്തരപ്പെടുവാൻ കഴിയുമെന്നതിന് ഒരുത്തമ ലക്ഷ്യമായി കൃസ്തുമത സംബന്ധമായി ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഗാനാമൃത നിർഝരിയാണ് മഗ്ദലനമറിയം. കൃസ്ത്യൻ സുഹൃത്തുകളുടെ അപേക്ഷ കാരണമാണ് ഈ കൃതി എഴുതിയത്.* [81]

ഗാനങ്ങളിലും മതനിരപേക്ഷതയുടെ സന്ദേശമുണ്ട്. ജീവിതനൗക ഉൾപ്പെടെയുള്ള ആദ്യകാല സിനിമകളിലെ ഗാനങ്ങൾ പലതും മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ

81) വള്ളത്തോൾ, *വള്ളത്തോളിന്റെ പദ്യകൃതികൾ (ഭാഗം 1)*, 1975, പുറം: 251

പോലെ ഏറ്റുവിളിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്. സിനിമയിൽ നിന്ന് വേറിട്ടും അവയ്ക്ക് നിലനിൽപ്പുണ്ട്. ജീവിത നൗകയിലെ 'വനഗായികേ' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഗാനത്തിലെ

പ്രേമമഹസ്സിൽ ദീനരില്ലാ

ജാതി മതാദികളില്ലാ

ജാതി മതാദികളില്ലാ... എന്ന വരികൾക്ക്

ജാതിഭേദം മതദ്വേഷം

ഏതുമില്ലാതെ സർവരും

സോദരത്വേന വാഴുന്ന

മാതൃകാ സ്ഥാനമാണിത് എന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ വരികളുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധം തന്നെയുണ്ട്.

ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ 'നന്മകൾ ചെയ്താൽ നന്മകൾ നേടും, നൽകുകിലാരും തരും തരും, പരോപകാരം ചെയ്വോർക്കെന്നും പാരിൽ നല്ലതുവരും വരും' എന്ന ഗാനം ഗുണപാഠം പോലെയാണ് വരുന്നത്. സോമനും കുടുംബവും തോണിതുഴഞ്ഞ് മുന്നേറുന്നതാണ് ദൃശ്യം. നന്മ, പരോപകാരം തുടങ്ങിയ മൂല്യ ങ്ങളുടെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ആഹ്വാനത്തിലും നവോത്ഥാന സ്വാധീനം കാണാം.

3.19.1 രാഷ്ട്രവും കുടുംബവും

കുടുംബവും രാഷ്ട്രവും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. ഒരു മതനി രപേക്ഷ രാഷ്ട്രത്തിന് മതനിരപേക്ഷമായ കുടംബസങ്കല്പവുമുണ്ടാകും. രാഷ്ട്രം എന്നത് രാഷ്ട്രീയസംവർഗമാണെങ്കിലും ആ അവബോധമുണ്ടാക്കി യെടുക്കുന്നത് വിദ്യാഭ്യാസം, സാഹിത്യം, കല തുടങ്ങിയവ വഴിയാണ്. ഒരു രാഷ്ട്രം സംസ്കാരത്തിലൂടെ പ്രകടമാവുകയല്ല, സംസ്കാരം രാഷ്ട്രത്തെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പൗരൻമാരുടെ സ്വത്വബോധത്തിൽ നിന്നു കൂടിയാണ് രാഷ്ട്രം ഉയർന്നുവരുന്നത്. *ഭാവനാപരമായ രാഷ്ട്രത്തെ നിർമി ക്കുന്നതിൽ ആഖ്യാനം- അത് സാഹിത്യമോ, സിനിമയോ, ആകട്ടെ, അതിന്റേ*

തായ പങ്കുവഹിക്കുന്നു.[82] ഇല്ലാത്ത ഒരു രാഷ്ട്രത്തെ ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ കണ്ടു പിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് മനുഷ്യബോധം. സ്രഷ്ടാക്കളുടെ ഭാവനയാണ് സത്യത്തിൽ രാഷ്ട്രമെന്നർത്ഥം.[83]

രാഷ്ട്രം എന്ന ആശയമുണ്ടാക്കാൻ കുടുംബത്തെയാണ് ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതിനായി കുടുംബത്തിൽ മെലോഡ്രാമ കൊണ്ടു വരികയും കുടുംബവും രാഷ്ട്രവും തമ്മിൽ സമാന്തരങ്ങൾ നിർമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[84] മാതൃഭാഷ, മാതൃഭൂമി, പിതൃഭൂമി തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങളെല്ലാം കുടുംബവും രാഷ്ട്രവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. രാഷ്ട്രമെന്ന ആശയം കുടുംബത്തിന്റെ വികസിത രൂപമായിരുന്നതിനാലാണ് സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ചയുടൻ ബാപ്പുവും (ഗാന്ധിജി), ചാച്ചയും (നെഹ്റു) സർദാറും (പട്ടേൽ) ഒക്കെയുണ്ടായത്. കുടംബാംഗങ്ങളെപ്പോലെ ജനങ്ങൾ നേതാക്കളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തു.[85]

രാഷ്ട്രനിർമാണപ്രക്രിയയിൽ സിനിമയ്ക്ക് പ്രമുഖസ്ഥാനമുണ്ട്. ജനപ്രിയ ഹിന്ദിസിനിമയിൽ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി കുടുംബം വന്നതെങ്ങനെയെന്നതിനെക്കുറിച്ച് വിശദമായ പഠനമുണ്ട്. [86] പുതിയ രാഷ്ട്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ നെഹ്റുവിന്റെ കാലത്ത് സിനിമകൾ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചു. കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുന്ന നായകൻ രാഷ്ട്രത്തിനു വേണ്ടിത്തന്നെയാണ് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശത്രുവായിരുന്നു നായകന്റെയും ശത്രു. ജാതി, അഴിമതി, ധനികദാരിദ്ര്യഭേദം, തൊഴിലില്ലായ്മ തുടങ്ങിയ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ നായകൻ അഭിസംബോധന ചെയ്തിരുന്നു. ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങളില്ലാത്ത ഉട്ടോപ്യൻ ഭാവി വിഭാവനം ചെയ്യുകയാണ്

82) Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A derivative discourse,* 1993, P: 32

83) Anderson, Benedict, *Imaginated Communities, Reflections on the origin and the Spread of Nationalism*, 1990, P: 15

84) Ann Mc Clintock, *Implerial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*, 1995, P: 357

85) Rajani Mazundar, *Bombay Cinema an archive of the City,* 2007, P: 49

86) Jyotika Virdi, *The Cinematic Imagination: Indian Popular Film as Social History,* 2007

രാജ്കപൂറിന്റെ ശ്രീ 420(1955) ഗുരുദത്തിന്റെ പ്യാസ (1957) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങ ളെന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ട്. [87]

ജീവിതനൗകയിലും കടന്നുവരുന്നത് മതനിരപക്ഷ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പ്രതി നിധാനമായ മതനിരപേക്ഷ കുടംബസങ്കല്പമാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ പരസ്യവാച കങ്ങൾ തന്നെ ഇതിന് തെളിവാണ്. *കുടുംബജീവിതത്തിൽ നടന്നുവരുന്ന അഴി മതികളെ ദൂരീകരിച്ച് അഭിമാനകരമായ സാമുദായിക ഘടനയെ ഉൽബോധിപ്പി ച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആദർശപരമായ ഈ പടം എല്ലാകേരളീയനും ഒരു മാതൃകയാ യിത്തീരുന്നതാണ്.* [88]എന്നായിരുന്നു പരസ്യം.

കുടുംബത്തിലെ അഴിമതിയെ ഇല്ലാതാക്കൽ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ അഴിമതിയെ ഇല്ലാതാക്കൽ തന്നെയാണ്. അഭിമാനകരമായ സമൂഹഘടനയുണ്ടാക്കാനുള്ള ഉൽബോധനവും മാതൃകയും കൂടിയാണെന്നു പറയുന്നതിൽ രാഷ്ട്ര നിർമാ ണ സങ്കല്പം പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

കൂട്ടുകുടുംബത്തിൽ നിന്ന് അണുകുടുംബത്തിലേക്ക് സോമന്റെ കുടും ബജീവിതം മാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവിടെ ഒതുങ്ങാതെ മറ്റൊരു വിശാലമായ ലോകത്തേക്ക് അത് വളരുന്നു. ഭിന്നജാതിക്കാരിയായ ലക്ഷ്മിയെ കുടുംബ ത്തിൽ സ്ഥാനം നൽകാതെ ജാനു പീഡിപ്പിച്ച് പുറത്താക്കിയപ്പോൾ അവൾക്കു നാടു തന്നെ കുടുംബമായിത്തീരുന്നു. തെരുവിലെ ജാതിമതഭേദമില്ലാത്ത യാച കരുടെ കുടംബത്തിലെ അംഗം മാത്രമല്ല കുടംബനാഥ കൂടിയായി അവൾ മാറുന്നു. അവർക്ക് ഭക്ഷണവും വസ്ത്രവുമൊക്കെ നൽകി മകനോടൊപ്പം അവരുടെ കൂടെ കഴിയുന്നു. വീടില്ലായ്മ എന്ന പൊതുപ്രശ്നമാണ് ഇവരെ ഒന്നിപ്പിക്കുന്നത്. വീടു നഷ്ടപ്പെട്ട ലക്ഷ്മിയെ ചാത്തൻ പുലയൻ തന്റെ കുടി ലിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ, മുതലാളി അവരെയും ഒഴിപ്പിക്കുമെന്ന ഭീതികൊ ണ്ടുമാത്രമാണ് അവൾ അത് നിരസിക്കുന്നത്. സോമനാകട്ടെ കാറപകടത്തിനു ശേഷം ചന്ദ്രവിലാസക്കാരുടെ എസ്റ്റേറ്റിൽ ജോലിക്കാരനാവുകയും അവരുടെ

---

87) Sumitha S.Chakravarthy, *National Identity in Popular Cinema 1947-87*, 1993, P: 107

88) മാതൃഭൂമി ദിനപത്രം, 1951, ഒക്ടോബർ 24

വീട്ടിൽ കുടംബാംഗങ്ങളിലൊരാളായി ജീവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രക്തബന്ധ ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള കുടുംബസങ്കല്പത്തിനു പകരം ദേശരാഷ്ട്ര ത്തിലെ അംഗങ്ങളെ ജാതിമതപരിഗണണന കൂടാതെ കുടുംബാംഗങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ മതനിരപേക്ഷതയുടെ ആഖ്യാന മാതൃകയാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

3.19.2 പ്രണയവും സമൂഹവും

രാഷ്ട്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഭാഗമായി സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകിയതുകൊണ്ടു തന്നെ അമ്പതുകളിലെ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ പ്രണയം ഉപ വിഷയം മാത്രമായിരുന്നു. *നെഹ്റുയുഗത്തിൽ റൊമാൻസിന് വർഗസമര ത്തിന്റെ മുഖവുമുണ്ടായിരുന്നു.*[89] പ്രണയത്തെക്കാൾ പ്രധാനം പ്രണയത്തിനും ദാമ്പത്യത്തിനും വിഘാതമാവുന്ന ജാതീയത, ദാരിദ്ര്യം, തൊഴിലില്ലായ്മ തുട ങ്ങിയ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളായിരുന്നു. ജീവിതനൗകയിലും സ്ഥിതി വ്യത്യസ്തമ ല്ല. പ്രണയരംഗത്തിൽ പോലും കാമുകിയോട് 'എന്താ മുഖത്തൊരു ക്ഷീണം' ഉച്ചയ്ക്ക് ഊണുകഴിച്ചില്ലേ' എന്ന് നായകൻ ചോദിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. ചോറും ചോറിന്റെ പരാമർശവും ചിത്രത്തിൽ പലേടത്തും ആവർത്തിക്കുന്നു ണ്ട്. പ്രണയത്തിനും വിവാഹത്തിനുമുള്ള തടസ്സങ്ങളെ മറികടക്കുന്ന നായ കൻ പക്ഷെ തൊഴിലില്ലായ്മക്കു മുന്നിൽ തളർന്നു പോകുന്നു. ഇത്തരം സാമൂ ഹ്യപ്രശ്നങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിലേക്കെത്തിച്ചേരാനുള്ള ഉപാധിമാത്രമാ യാണ് പ്രണയം മാറുന്നത്. *പിൽക്കാല സിനിമയിൽ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെല്ലാം അപ്രധാനമാവുകയും പ്രേമം പ്രധാനമാവുകയും ചെയ്തുവെന്നും പ്രേമമെന്ന് പേരിട്ട് അവ കാമം കച്ചവടം ചെയ്യുകയാണെന്നും നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടു ന്നു.*[90] പ്രേമം തന്നെ തൊഴിലായി മാറുന്ന വിചിത്രദൃശ്യത്തെ അടൂർ ഗോപാല കൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ വിമർശിക്കുന്നു: *പണംവാരിപ്പടങ്ങളിൽ സുമുഖനായ നായ*

89) Jyotika Virdi, *The Cinematic Imagination: Indian Popular Film as Social History,* 2007, P: 203

90) ചന്ദ്രശേഖരൻ എ., *നിറഭേദങ്ങളിൽ സ്വപ്നം നെയ്യുന്നവർ*, 1998, പുറം: 49

കൻ ചെയ്തുകാണുന്ന ഏകകർമം പ്രണയിക്കലാണ്. അയാളെ അത്യപൂർവമായി ഒരു വിദ്യാർഥിയായോ ഉദ്യോഗസ്ഥനായോ കാട്ടുമ്പോൾപോലും അയാൾ എന്താണ് പഠിക്കുന്നതെന്നോ എന്ത് ജോലിയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നോ വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നില്ല.[91] ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ജീവിതനൗകയിലെ പ്രണയത്തിന്റെ സാമൂഹ്യമാനത്തിന് പ്രസക്തി വർധിക്കുന്നു.

3.20 ജനാധിപത്യം

മനുഷ്യന്റെ മഹത്വം ജൻമമല്ലെന്നും, പരസ്പര ആശയ വിനിമയം അനിവാര്യമാണെന്നും ഊന്നിപ്പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ ജനാധിപത്യം എന്ന മൂല്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ജീവിതനൗകയിൽ ഇതിനുള്ള തെളിവുകളുണ്ട്. താണ ജാതിയിൽ ജനിച്ചുപോയതുകൊണ്ട് ഒരാൾക്ക് മഹത്വം കുറയുന്നില്ലെന്നതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ലക്ഷ്മി. വിദ്യാഭ്യാസത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും അവൾ മുമ്പിലാണെന്ന് രാജു പറയുന്നുണ്ട്. സാമൂഹ്യ ഇടപെടലാണ് വ്യക്തികൾക്ക് മഹത്വമാർജിക്കാനുള്ള വഴിയെന്ന് ലക്ഷ്മിയുടെ ജീവിതം തെളിയിക്കുന്നു.

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ആണിക്കല്ലായ ആശയ വിനിമയത്തിന്റെ അഭാവം ജീവിതത്തെ ഭീകരാനുഭവമാക്കിത്തീർക്കും. വ്യക്തികൾ തമ്മിലും വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുമുള്ള നിരന്തരമായ ആശയവിനിമയവും ചർച്ചയും സംവാദവുമൊക്കെ ജനാധിപത്യ രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായക പങ്കുവഹിക്കുന്നവയാണ്.

ജീവിതനൗകയിൽ എല്ലാ ആശയവിനിമയങ്ങളെയും ഇല്ലാതാക്കുകയാണ് ജാനുവെന്ന ഏകാധിപതി. ഭർത്താവായ രാജുവിനു പോലും അവളോട് ആശയവിനിമയം സാധ്യമല്ലാതാകുന്നു. ജാനുവിന്റെ മുമ്പിൽ വെച്ച് ഉള്ളിലുള്ളത് പറയാൻ രാജുവിനോ സോമനോ സാധിക്കുന്നില്ല.

സോമൻ മകനെയും കൂട്ടി യാത്ര പറയാൻ രാജുവിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്ന 51ാം സീൻ നോക്കുക:

---

91) അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *ആമുഖം*, *കഥാപുരുഷൻ*, 2001, പുറം: 11

സോമൻ: ചേട്ടാ ചേട്ടനോടുള്ള കടപ്പാട്... എനിക്ക് എന്തൊക്കെയോ പറയണമെന്നുണ്ട്. ചേട്ടൻ എന്നെ അനുഗ്രഹിക്കണം. (ക്രുദ്ധയായി വരുന്ന ജാനുവിലേക്ക് ക്യാമറ പൊടുന്നെ പാൻ ചെയ്യുന്നു. വാക്കുമുട്ടുന്ന സോമന്റെ മുഖഭാവം നാല് സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.)

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ കാലത്ത് ജീവിതസംഘർഷങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതും വളർന്നു വരുന്നതും സംഭാഷണത്തിലൂടെയായതിനാൽ സംഭാഷണത്തെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് കൊണ്ടുവരാതെ വ്യക്തിയുടെയും സമൂഹത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കാനോ അർത്ഥവത്തായി ആവിഷ്കരിക്കാനോ കഴിയില്ല.[92] ഉള്ളുതുറന്ന സംഭാഷണത്തിനുപകരം ഏകഭാഷണം മാത്രം നടക്കുന്നത് ജനാധിപത്യവിരുദ്ധതയുടെ സ്വഭാവമാണ്. അധികാരസ്ഥാനത്തുള്ളവരുടെ സംസാരങ്ങളും ആജ്ഞകളും മാത്രം അവിടെ മുഴങ്ങുന്നു. അത് അവരുടെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും ജീവിതത്തെ സംഘർഷപൂർണമാക്കുന്നു. ജാനുവിന്റെയും മുതലാളിയുടെയും സംസാരങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ജാനുവും ലക്ഷ്മിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം നോക്കുക.

ജാനു: എടീ, എന്തോന്നാ എഴുതുന്നത്? മാനവും മര്യാദയുമായി താമസിക്കുന്ന ആൺപിള്ളേരെ നശിപ്പിക്കാൻ കൂടോത്രമെഴുതുകാ അല്ലേ? നീ എന്തൊക്കെയാ വരുത്തിക്കൂട്ടി വെച്ചിരിക്കുന്നത്? ഓ... ഒരു പ്രേമക്കാരി..

ലക്ഷ്മി: അയ്യോ....ഞാൻ..

ജാനു: ഫ, ശബ്ദിച്ചു പോകരുത്. ഈ ഭിത്തിയോട് ചേർത്ത്.. എടീ തെണ്ടിക്കഴുതേ.. നീ ഞങ്ങളുടെ സോമനെ ആരെന്ന് വിചാരിച്ചു? അവനിനിയെങ്ങനെ ആണുങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ ഇറങ്ങി നടക്കും? നോക്കുന്നോ? പൊളിഞ്ഞ കുടയും പെറുക്കിക്കെട്ടിക്കൊണ്ട് നേരം വെളുക്കുന്നതിന് മുമ്പ് രാജ്യം വിട്ടോണം.

അധികാരശക്തിപ്രയോഗത്തിനും അതുവഴി മേൽക്കോയ്മയ്ക്കും വേണ്ടി നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങൾ സംഭാഷണങ്ങളിൽ തെളിയും. അധികാരഘടന ഭാഷണവ്യവസ്ഥയെ രൂപീകരിക്കുകയും മാറ്റിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[93] സംഭാഷ

92) ബാലറാം എം.പി., *വാക്കുകൾ തന്നെയാണ് പ്രശ്നം, 2000, പുറം:10*

93) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 9

ണത്തിൽ ആദ്യത്തെ ഊഴത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. ജീവിതനൗകയിൽ അധികാരസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്ന ജാനുവിന്റെതാണ് ഒന്നാമൂഴം. മാത്രമല്ല തുരുതുരാ ചോദ്യങ്ങൾ തൊടുത്തുവിടുകയും ആജ്ഞ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു അവൾ. മറുവാക്ക് പറയാനാവാതെ ഭയന്നാണ് ലക്ഷ്മിയുടെ നിൽപ്.

എതിർശബ്ദത്തേയും പ്രസംഗത്തെയുമൊക്കെ ഏകാധിപതികൾ എങ്ങനെ കാണുന്നു എന്നതിനുദാഹരണമാണ് കളിപ്പാട്ടക്കാരൻ തിരിച്ച് പറയുമ്പോൾ ജാനുപറയുന്നവാക്കുകൾ: 'അധികമൊന്നും പ്രസംഗിക്കണ്ട. താൻ തന്റെ പാട്ടിന് പോടോ...'

ഇതുപോലെ എല്ലാ സീനുകളിലും ജനാധിപത്യ വിരുദ്ധമായ ഏകഭാഷണവും ആജ്ഞയും ജാനു തുടരുന്നുണ്ട്.

മുതലാളിയും ഭൃത്യനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ മുതലാളിയുടെ വാക്കുകളും ശരീരഭാഷയും അധികാരത്തെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നു. കസേരയിൽ ഇരിക്കുന്ന നിലയിലേ മിക്ക സീനുകളിലും അയാളെ നാം കാണുന്നുള്ളൂ. ഭൃത്യനാകട്ടെ രണ്ടാംമുണ്ട് അരയിൽക്കെട്ടി മുതുക് കുനിഞ്ഞ് ഓച്ഛാനിച്ചാണ് നിൽപ്. മുതലാളിയുടെ നരച്ച മുടി കറുപ്പിക്കലാണയാളുടെ മുഖ്യതൊഴിൽ. സംസാരത്തിന്റെ വിഷയം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് മുതലാളിയാണ്. സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചാണ് എപ്പോഴും സംസാരം. അയാളെ സന്തോഷിപ്പിക്കും വിധം അക്കാര്യങ്ങളിൽ പ്രതികരിക്കുന്നവരാണ് ഭൃത്യനും വക്കീലും. നാം എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മുതലാളി 'എടാ' എന്നാണ് ഭൃത്യനെ വിളിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയോടുള്ള ദേഷ്യം തീർക്കാൻ 'ആരെടാ അവിടെ... ആ പോയ തേവിടിശ്ശിയുടെ വീട് ഈ ക്ഷണത്തിൽ തീവെച്ച് കരിച്ച് അവളെ ഈ നാട്ടിൽ നിന്നോടിച്ചേക്കണം. പൊയ്ക്കോ.. ഊം..' എന്നയാൾ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു.

ജാനുവിന്റെ ഏകാധിപത്യത്തിനു കീഴിലെത്തുംമുമ്പ് സോമനും ലക്ഷ്മിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ അങ്ങേയറ്റം ജനാധിപത്യപരമാണ്. അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുമുള്ള സംസാരം അവിടെയുണ്ട്.

3.21 സമത്വബോധം

ജീവിതനൗകയിലെ സംഘർഷങ്ങൾക്കടിസ്ഥാനമായ പ്രശ്നം തന്നെ സമഭാവനയില്ലായ്മയാണെന്നു കാണാം. ജാനുവിന് ദരിദ്രയും 'താണ'ജാതിക്കാരിയുമായ ലക്ഷ്മിയോടെന്നല്ല ഭർത്താവിനോടുപോലും സമഭാവനയില്ല. ചാത്തൻപുലയനോടും ഭാര്യയോടും കളിപ്പാട്ടക്കച്ചവടക്കാരനോടുമെല്ലാം ക്രൂരമാണവളുടെ പെരുമാറ്റം. മുതലാളിയുടെ കസേരയിലിരിപ്പും കുഞ്ചുവിന്റെ തൊഴുതുകൊണ്ടുള്ള കുനിഞ്ഞുനിൽപും ആധിപത്യ വിധേയബന്ധത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ പ്രകടമാക്കുന്നു. സോമനാകട്ടെ ലക്ഷ്മിയോട് സമത്വപൂർണമായാണ് പെരുമാറുന്നത്. അവളെ അസമത്വത്തിൽ നിന്ന് ഉയർത്താനാണയാളുടെ ശ്രമം. മഞ്ഞുതുള്ളിയായ തന്നെ മാണിക്യക്കല്ലാക്കി മാറ്റാൻ സാധ്യമാവുമോ എന്ന ലക്ഷ്മിയുടെ ആശങ്കയ്ക്ക് 'സാധ്യമാക്കുവാൻ താൻ സർവവും ത്യജിക്കു'മെന്നാണ്, സോമന്റെ മറുപടി. "വരൂ നായികേ...വാനിൽ വരൂനായികേ" എന്ന പാട്ടിൽ സോമനെ സുരതാരമായി ലക്ഷ്മി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു." വാഴുകയോ നീ പൂഴിയിലെൻ റാണീ" എന്നാണ് സോമന്റെ ചോദ്യം. ശരദഭ്ര വീഥിയിലുല്ലസിക്കും ഒരു വെള്ളിനക്ഷത്രമെന്തു കൊണ്ടോ, അനുരക്തയായി പോൽ പൂഴി മണ്ണിൽ അമരും വെറുമൊരു പുൽക്കൊടിയിൽ' എന്ന ചങ്ങമ്പുഴയുടെ വരികളെ (സ്പന്ദിക്കുന്ന അസ്ഥിമാടം) ഇത് ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. 'ഞാനൊരു ദീന ജാതിയിലും ഹീന' എന്ന ലക്ഷ്മിയുടെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലിന് സോമന്റെ മറുപടി 'പ്രേമമഹസ്സിൽ ദീനരില്ല, ജാതിമതാദികളില്ല' എന്നാണ്. ആകാശത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉയരത്തിൽ നിൽക്കുന്ന സോമന്റെ ലോ ആംഗിൾ ദൃശ്യമാണ് പാട്ടിന്റെ തുടക്കത്തിൽ. താഴെ നിൽക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയെ ഹൈ ആംഗിളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പാട്ട് അവസാനിക്കുമ്പോഴേക്കും ലക്ഷ്മിയും മുകളിലെത്തിയിരിക്കുന്നു.

ഇവിടെ ഇരുവരുടെയും സംസാരത്തിൽ 'നമ്മൾ' എന്നവാക്ക് ആവർത്തിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. നമുക്കിപ്പോൾ എല്ലാം കാണാം,(ലക്ഷ്മി) എല്ലാവർക്കും നമ്മെയും (സോമൻ). യഥാർത്ഥ പ്രേമത്തിന്റെ ദിവ്യ സന്ദേശങ്ങളാണു നാം. നമ്മെ നോക്കി മനുഷ്യർക്ക് പലതും പഠിക്കാനുണ്ടാകും (സോമൻ) എന്നി

ങ്ങനെ....

എന്നാൽ ഇവരുടെ ഇതിനുമുമ്പത്തെ പ്രണയരംഗത്തിൽ ഈ രീതിയിലല്ല സംസാരം. (സീൻ 19) അങ്ങ് സ്വപ്നം കാണുകയാണ് (ലക്ഷ്മി). എന്റെ ജീവിതം മഹിതമായി (സോമൻ). എന്നെ മാണിക്യക്കല്ലാക്കുവാൻ സാധ്യമാകുമോ? (ലക്ഷ്മി). സാധ്യമാക്കുവാൻ എന്റെ സർവവും ത്യജിക്കും (സോമൻ), അങ്ങ് സാഹസികനാകരുത് (ലക്ഷ്മി) എന്റെ പ്രേമബന്ധത്തിൽ ലോകം എന്തും വിധിക്കട്ടെ. എന്നിൽ ആയിരം സങ്കൽപങ്ങൾ മൊട്ടിട്ടുനിൽക്കുന്നു, കുറേ കഴിയുമ്പോൾ ഞാനൊരച്ഛനാകും, അല്ല, നീയൊരമ്മായാകും (സോമൻ)- ഇവിടെ ഞാൻ, നീ എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് തലത്തിൽ നിന്ന് സംസാരിച്ചവർ നമ്മൾ എന്ന് പറയുമ്പോൾ സമഭാവനയിലേക്കാണ് ഉയരുന്നത്.

ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീകൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരും സോമനോട് സമഭാവനയോടെയാണ് പെരുമാറുന്നത്. നിയമത്തിനുമുന്നിൽ എല്ലാവരും സമന്മാരാണെന്ന് പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടറുടെ പെരുമാറ്റം തെളിയിക്കുന്നു. വക്കീലിനെ അകത്തിടാനും മുതലാളിയെ തെറി പറഞ്ഞ് ഇടിക്കാനും അയാൾക്ക് മടിയില്ല.

ജാതീയമായും സാമ്പത്തികമായും അധ:സ്ഥിതരായവരുടെ പക്ഷത്താണ് തങ്ങളെന്ന് ചലച്ചിത്ര ശില്പികൾ പാട്ടുകളിലൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അസമത്വങ്ങൾക്കെതിരായ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ തന്നെയായി ചില വരികൾ മാറുന്നുണ്ട്. സമത്വം എന്നമൂല്യത്തിലൂന്നി അസമത്വത്തെയും ചൂഷണത്തെയും വിമർശിക്കുകയാണ് 'സ്വേദഫലമായ് നേടുവതിനേ സ്വാദിയലൂ പരമാർക്കുമേ എന്ന വരി (കരുതിടാതെ മധുരമയമായ് എന്ന ഗാനം). 'അകാലേ ആരും കൈവിടും' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഗാനത്തിലെ 'അന്യവിയർപ്പിൻ ഫലമിനി തൊടായ്ക നീ വിഷം വിഷം' എന്നിടത്ത് ചൂഷണത്തെ എതിർക്കുമ്പോൾ, നിരാശാലേശമെന്നിയേ പ്രവൃത്തിചെയ്ക പോക, സഖാവേ സ്വപ്രയത്നമേ സുഖം നിനക്കു നൽകൂ' എന്നിടത്ത് അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ മഹത്വത്തെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നു. ഈ ഭാഗം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത് റോഡ് നിർമാണത്തിലും, പാലം പണിയിലും, മീൻപിടുത്തത്തിലുമൊക്കെ ഏർപ്പെട്ട തൊഴിലാളികളുടെ മൊണ്ടാഷിലൂടെയാ

ണ്. അന്യവിയർപ്പിൻ ഫലമാകുന്ന വിഷം ഭക്ഷിക്കുന്ന മുതലാളിയുടെ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന്, ചങ്ങമ്പുഴയുടെ വാഴക്കുലയുടെ അതേ ദൃശ്യമാണ്. പുലയനും മക്കളും വാഴ നടുന്നതും മുതലാളി വന്ന് കുല കൊത്തുന്നതുമൊക്കെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. മറ്റൊന്ന്, മുതലാളിയെ റിക്ഷയിൽ വലിച്ചുകൊണ്ടു പോകുന്ന തൊഴിലാളിയുടെ ദൃശ്യമാണ്. കയറ്റത്തിൽ റിക്ഷ നീങ്ങാതെ തൊഴിലാളി കഷ്ടപ്പെടുകയാണ്.

യാചകരെ സംഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ലക്ഷ്മി പാടുന്ന 'പാതകളിൽ വീണീടുമീ' എന്ന പാട്ടിൽ ശക്തമായ സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ വിമർശനമുണ്ട്. ഒരു പടുകൂറ്റൻ കെട്ടിടത്തിനു മുന്നിൽ തെരുവിലിരിക്കുന്ന യാചകരുടെ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയും ഗോപിയും അവരെ നോക്കി നിൽക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലസംഗീതം മുഴങ്ങുന്നു. യാചകസംഘത്തെ നയിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്ന ലക്ഷ്മിയാണ് അടുത്തഷോട്ടിൽ. 'പാതകളിൽ വാണീടുമീ സോദരരെ കൈവെടിയാതെ' എന്ന വരി ലക്ഷ്മി പാടുന്ന മട്ടിലാണ് നാം കേൾക്കുന്നത്. "ഈ നാട്ടിലിത്തെണ്ടും തൊഴിൽക്കിവരെ നാം വിടാമോ?" എന്ന ചോദ്യം സ്വതന്ത്രഇന്ത്യയുടെ ഭരണാധികാരികളോടുള്ളതു തന്നെ. 'ഗുരു ഗാന്ധിതൻ നാടാണിതിന്നപമാനം വരാമോ?' എന്ന് പാടുന്നത് ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ മുന്നിൽ വെച്ചാണ്. നേതാക്കളേ ഇവരെ മറന്നിനി സുഖമാർന്നിടാമോ' എന്ന് ലക്ഷ്മി ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ നേതാക്കളെ കാർ തടഞ്ഞുനിർത്തി ചോദിക്കുന്നു. ഖദർ ധരിച്ച ഗാന്ധിത്തൊപ്പിക്കാരൻ നേതാവ് അതിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങി നടന്നു പോവുകയാണ്. യാചകകേന്ദ്രം എന്ന ബോർഡാണ് അടുത്ത ദൃശ്യം. അതിനകത്ത് ലക്ഷ്മി യാചകർക്ക് ഭക്ഷണം വിളമ്പിക്കൊടുക്കുകയാണ്. ഇല വെക്കുന്നത് ഗോപിയാണ്. പാട്ടിന്റെ അവസാനം ലക്ഷ്മി പാവങ്ങൾക്ക് വസ്ത്രം വിതരണം ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം സമത്വം അടിസ്ഥാന കാഴ്ചപ്പാടായി വരുന്നു.

3.21.1 കാട്ടുപൂവും നവോത്ഥാനത്തിന്റെ അബോധവും

നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു എന്നു മാത്രമല്ല, നവോത്ഥാ

നത്തിന്റെ അബോധം മുഖ്യചാലകശക്തിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നതും ഒരു കാലത്ത് കലാസാഹിത്യരചനകളുടെ സവിശേഷതയായിരുന്നു. അവയിലെ ബിംബകൽപനകളെ സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിച്ചാൽ ഈ അബോധത്തെ കണ്ടെത്താം.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ പൂവ്, കാട്ടുപൂവ് തുടങ്ങിയ ബിംബങ്ങൾ ആവർത്തിച്ച് വരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ശ്രദ്ധേയമായ പഠനമുണ്ട്.[94]

> *കാട്ടിൽ നിന്നും വന്ന ഈ പൂവ് കീഴാളന്റെ കർത്തൃസ്ഥാനമാണ്. അവർണരായ തീണ്ടൽ ജാതിക്കാരെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ജാതിപ്പേർ പരാമർശിക്കുന്ന അനേകം കവിതകൾ അക്കാലത്തുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കീഴാളനെ ജാതിനാമധേയത്തിൽ പേരിട്ടുപറയുമ്പോൾ അവന്റെ മേൽ ചാതുർവർണ്യത്തിന്റെ നിഴൽ പരക്കുന്നു. എന്നാൽ പൂവ് എന്ന് പറയുമ്പോൾ നിഴലുകളില്ലാത്ത ഒരു ലോകം കൈവരുന്നു. മേലെ വിശാലമായ ആകാശവും താഴെ ഭൂമിയുമാണുള്ളത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും ഉയർച്ചയ്ക്കും അവിടെ വിശാലമായ ആകാശവും താഴെ ഭൂമിയുമാണുള്ളത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും ഉയർച്ചയ്ക്കും അവിടെ പരിധികളില്ല.*[95]

ഇങ്ങനെ പൂവ് എന്ന കർത്തൃസ്ഥാനം ജാതിശ്രേണിയെ അതിലംഘിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ പ്രതിനിധാനമാവുന്നു. മനുഷ്യലോകം സസ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഉപരിവർഗവ്യവഹാരങ്ങളിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് ബഹിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട കർത്തൃത്വം മനുഷ്യലോകത്തിൽ നിന്നു ഭിന്നമായി സസ്യലോകത്തിൽ സ്വന്തം സാഹചര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നു. പുറമ്പോക്കിലെ, സ്വപ്നലോകത്തിലെ വിശാലമായ ഭൂമിയെയും ആകാശത്തെയും അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ട് ഈ സസ്യലോകം. സ്വയം കാട്ടുപൂവായി സങ്കൽപിച്ച് ജാതീയതയുടെ അസമത്വങ്ങളെ മറികടക്കുന്ന ഈ തന്ത്രം ജീവിതനൗകയിലും കാണാം. 'കണിയാട്ടിപെണ്ണ്' എന്ന് വിളിച്ച് ജാനുവും രാജുവും ലക്ഷ്മിയെ അപഹസിക്കു

---

94) പവിത്രൻ പി., *ആശാൻ കവിത: ആധുനികാനന്തരപഠനങ്ങൾ*, 2002

95) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 100

മ്പോൾ അതിൽ ചാതുർവർണ്യത്തിന്റെ നിഴൽ പരക്കുകയാണ്. എന്നാൽ ജാതി ശ്രേണിയെ അതിലംഘിക്കുകയാണ് ലക്ഷ്മിയുടെ വാക്കുകൾ.

കാട്ടുപൂവാണു ഞാൻ എന്നിലേന്തേ

കൗതുകം തോന്നുവാൻ നിൻ ഹൃദന്തേ" എന്നാണവൾ സോമനോട് ചോദിക്കുന്നത്.

'മധുരിതപ്രേമ മധുതുളുമ്പുമീ

സുരഭിലമലരാലേ

മഹിയിൽ മാമക മനുജ ജീവിതം

മഹിതമായിടും ബാലേ' എന്നാണ് സോമന്റെ മറുപടി. കാട്ടുപൂവിനെ 'സുരഭിലമലർ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുകയും അതുമൂലം തന്റെ ജീവിതം മഹത്തായി മാറുമെന്ന് പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ സമത്വത്തിന്റേതായ നവോത്ഥാന അബോധം തന്നെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മി കടന്നുവരുന്ന പല സീനുകളിലും പശ്ചാത്തലത്തിൽ പൂവും പ്രാധാന്യത്തോടെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

3.21.2 ചോറിന്റെ നാനാർഥങ്ങൾ

അസമത്വത്തിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടാൻ സമ്പന്നതയുടെയും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും ചിഹ്നങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ജീവിതനൗകയിലുണ്ട്. ചോറും ചോറിന്റെ പരാമർശവും പലേടത്തും ആവർത്തിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. പ്രണയരംഗത്തിൽപ്പോലും സോമൻ ലക്ഷ്മിയോട് ചോദിക്കുന്നത് 'എന്താ മുഖത്തൊരു ക്ഷീണം? ഉച്ചയ്ക്ക് ഊണു കഴിച്ചില്ലേ?' (സീൻ 19) എന്നാണ്. സോമന്റെ മകൻ ഗോപിക്ക് രാജു ചോറുകൊടുക്കുന്നത് ജാനു തടയുന്നുണ്ട് (സീൻ 51). വീട്ടിൽ കഞ്ഞിവെച്ചില്ല എന്ന് ഗോപി സ്കൂളിൽ വെച്ച് അധ്യാപകനോട് പറയുന്നു (സീൻ 46) ചോറു കണ്ടിട്ടുണ്ടോ, ഉണ്ടിട്ടുണ്ടോ എന്ന് ജാനു ലക്ഷ്മിയെ പരിഹസിക്കുന്നു (സീൻ 31). യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങുന്ന ലക്ഷ്മി അവരോടൊപ്പം യാചിക്കാനിറങ്ങുകയും ആ കാശുകൊണ്ട് അവർക്ക് സദ്യ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു (സീൻ 81). ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിൽ വെച്ച് അൽപമാത്രമുള്ള കഞ്ഞി അവൾ ഭർത്താവിനും മകനും വിളമ്പുന്ന

ദയനീയ ദൃശ്യത്തിനു (സീൻ 41) തൊട്ടടുത്ത സീനിൽ (സീൻ 42) നാം കാണുന്നത് മുതലാളിയും ഭൃത്യനും സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ച് ശൃംഗാരഭാവത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നതാണ്.

ചോറിന് വിഷമിക്കുന്ന പാവങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തിന് നേർവിരുദ്ധമായാണ് കാമവർത്തമാനത്തിൽ മുഴുകുന്ന സമ്പന്നവർഗത്തിന്റെ ഈ ചിത്രം വരുന്നത്. ഇവിടെയൊക്കെ ചലച്ചിത്ര രചയിതാക്കളുടെ അബോധത്തിൽ നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെയും സ്വാധീനമുണ്ടെന്നു കാണാം. ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ ശൈവബന്ധം ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ്. രതിപ്രധാനമായ വൈഷ്ണവദൈവങ്ങളോടല്ല ശിവനോടാണദ്ദേഹത്തിന് താൽപര്യമുണ്ടായിരുന്നത്. അരുവിപ്പുറത്ത് ശിവലിംഗമായി കല്ല് പ്രതിഷ്ഠിച്ചതും നാടെങ്ങും ശിവക്ഷേത്രങ്ങളുണ്ടാക്കിയതും ഉദാഹരണം. ശിവനും ശിവപുത്രനായ സുബ്രഹ്മണ്യനും ഗുരുവിന്റെ കൃതികളിൽ ധാരാളമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ജീവിതനൗകയിൽ മറ്റു ദൈവങ്ങളുടെയൊന്നും പരാമർശമില്ലാത്തപ്പോൾ ശിവനും പാർവതിയും സുബ്രഹ്മണ്യനും പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു.

സ്വന്തം വീട്ടിൽ നിന്ന് കുടുംബത്തോടൊപ്പം ഇറങ്ങേണ്ടിവന്ന സോമൻ ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയശേഷം കുടുംബസമേതം പ്രാർഥനാഗീതമാലപിക്കുന്നത് ശിവപാർവതിമാരും സുബ്രഹ്മണ്യനും ചേർന്ന ചിത്രത്തിനു മുന്നിലിരുന്നാണ്.

'പാഹി തായേ പാർവതീ പര-

മേശ്വരീ ലളിതേ....' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഗാനമാണിവിടെ പാടുന്നത് (സീൻ 40). ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിൽ ഒരു ദൈവത്തിന്റെ ചിത്രമേയുള്ളൂ. അത് സുബ്രഹ്മണ്യനാണ്.

ജാതിയുടെ നിരർത്ഥകത തെളിയിക്കാൻ സോമൻ ലക്ഷ്മിയോട് ചോദിക്കുന്നത് 'വള്ളി ജാതിയിലേതാ? സുബ്രഹ്മണ്യനോ' എന്നാണ്. അസംഖ്യം ദൈവങ്ങൾക്കിടയിൽ നിന്ന് സുബ്രഹ്മണ്യനെയും ശിവപാർവതിമാരെയും തെരഞ്ഞെടുക്കാനും ചോറ് പ്രധാനവിഷയമായി കൊണ്ടുവരാനും ലക്ഷ്മിയെയും ഗോപിയെയും ഭിക്ഷാടനത്തിനയക്കാനും ജീവിതനൗകയുടെ ശിൽപികളെ പ്രേരിപ്പി

ച്ചത് ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനമാണ്.

സ്തോത്രകൃതികളിൽ ഗുരു എഴുതി: *'എച്ചിൽച്ചോറുണ്ട പുള്ളിക്കിനി യൊരു മകനാം നീയിരപ്പാളി ഞാനോ പിച്ചക്കാരൻ പിഴക്കും പിഴകളഖിലവും നീ പൊറുക്കെന്നു ഞായം'.*[96] സുബ്രഹ്മണ്യനെക്കുറിച്ചാണിത്. എച്ചിൽച്ചോറുണ്ട ശിവന്റെ ഇരപ്പാളിയായ മകനായാണ് സുബ്രഹ്മണ്യനെ സങ്കൽപിക്കുന്നത്. ഈ സ്തോത്രകൃതിയിൽ 'നാടോടുണ്ടു ചോറുണ്ടരിയ തെരുവെഴുത്താറുമുണ്ടോ തുവാനും' എന്നിങ്ങനെ ചോറിന്റെ പരാമർശം വരുന്നുണ്ട്.

വൈഷ്ണവകൃതികളിൽ രതിസമൃദ്ധനായി പാലിലും തൈരിലും വെണ്ണ യിലും മുഴുകുന്ന ബാല്യമുള്ള കൃഷ്ണൻ മേലാളന്റെ ബിംബമാകുമ്പോൾ ഭിക്ഷയെടുക്കാൻ പാത്രവും ഭിക്ഷാടനവും, ജപിക്കാൻ തിരുവെഴുത്ത് ആറു മുള്ള (ഭക്ഷണം നേരിട്ട് കടന്നുവരുന്ന) ശിവൻ അധഃസ്ഥിതന്റെ പ്രതീകമാകു ന്നതെങ്ങനെയെന്ന് നിരൂപകർ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[97] ഗുരുവിന്റെ സ്തോത്ര ത്തിൽ പറയുന്ന പിച്ചക്കാരന് കീഴാളന്റെ പ്രതീകമാണ്. ശിവനും കാമദേവനും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഗുരുവിലെ രതി-സന്യാസഭാവങ്ങൾ. സുബ്രഹ്മ ണ്യനെ ആവർത്തിച്ച് സ്തുതിക്കുന്ന ഗുരുവിന്റെ ശൈവപാരമ്പര്യം ആ കാല ഘട്ടത്തെയാകെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലൈംഗികത പ്രധാനമായ ഫ്യൂഡൽ പ്രഭു ത്വത്തെയല്ല ഭക്ഷണം കഴിക്കാനില്ലാത്ത കീഴാളനെയാണ് ഗുരു സ്നേഹിച്ചത്. ഇതിന്റെ സ്വാധീനമാണ് ജീവിതനൗകയിലെ സുബ്രഹ്മണ്യന്റെയും ചോറിന്റെയും ഭിക്ഷാടനത്തിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങളിലും പരാമർശങ്ങളിലും കാണുന്നത്.

3.21.3 പൊതുസ്ഥലത്തെത്തുന്ന സ്ത്രീ

അസമത്വം നിറഞ്ഞ ഒരു വ്യവസ്ഥ പുരുഷാധിപത്യ പ്രധാനവുമായിരി ക്കും. മുഖ്യധാരാ സിനിമകൾ സ്ത്രീയെ പുരുഷന്റെ കണ്ണോടെയാണ് അവത രിപ്പിക്കുന്നത്. ലോറ മൽവിയുടെ നിരീക്ഷണമനുസരിച്ച് മുഖ്യധാരാ സിനിമ

96) ശ്രീനാരായണഗുരു, നാരായണഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണ കൃതികൾ, വ്യാഖ്യാനം: ഡോ.ടി.ഭാസ്കരൻ, 1985, പുറം : 74

97) പവിത്രൻ പി., *ആശാൻ കവിത: ആധുനികാനന്തരപഠനങ്ങൾ*, 2002

യിൽ സ്ത്രീ ആണിന്റെ കാമാർത്തമായ നോട്ടത്തിനുള്ള വസ്തു മാത്രമാണ്. പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥ പുരുഷമനസ്സിന്റെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സ്ത്രീയെ ഫ്രെയ്മിൽ നോട്ടവസ്തുവാക്കി മാറ്റുകയാണ്.

മൂന്നുതരം നോട്ടം (Male Gaze) സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സ്ത്രീക്കുനേരെ ഉണ്ടാകുന്നു. 1. ക്യാമറയുടെ നോട്ടം: ക്യാമറ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും വീക്ഷണകോൺ, ക്യാമറക്കോൺ, ദൃശ്യം, ദൃശ്യവലിപ്പം തുടങ്ങിയവ തീരുമാനിക്കുന്നതും പുരുഷനാകുമ്പോൾ ഇത് സംഭവിക്കുന്നു 2. സിനിമയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടം 3. പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം. ലൈംഗികോത്തേജനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി മറ്റൊരാളെ കാണുന്ന സ്കോപ്പോഫീലിയ (Scopophilia) യാണ് ഇവിടെയൊക്കെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. [98]

ഈ മൂന്നുതരം നോട്ടവും പിൽക്കാല മലയാളസിനിമയിൽ അപകടകരമാംവിധം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. *പൂർണമായും പുരുഷപക്ഷപാതത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ക്യാമറ പിൽക്കാല സിനിമയെ ലിംഗവിവേചനത്തിന്റെ കേന്ദ്രങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നു കാര്യവും അഭിനേത്രി പോലുമറിയാതെ വിദഗ്ധമായി അവരുടെ ശരീരത്തിന്റെ ഉപരിസ്ഥലികളിൽ ചൂഴ്ന്നിറങ്ങി സ്ത്രീശരീരത്തിൽ നിന്ന് പുതിയ കാമോത്തേജനമേഖലകൾ വെട്ടിപ്പിടിക്കാൻ ക്ലോസപ്പുകൾ വഴി മത്സരിക്കുന്ന*[99] കാര്യവും വിമർശനവിധേയമായിട്ടുണ്ട്.

മുഖ്യധാരാ സിനിമയിൽ സ്ത്രീയെ മഡോണ അല്ലെങ്കിൽ വേശ്യ എന്ന മട്ടിൽ മാത്രമാണ് പൊതുവെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നാണ് മറ്റൊരു വിമർശനം.[100] ഇതിനപ്പുറം ഒരു സ്ഥാനം അവർക്ക് നൽകാറില്ല. രാഷ്ട്രനിർമാണപ്രക്രിയയിൽ അവളെ പങ്കെടുപ്പിക്കാറില്ല. സമൂഹത്തിലെ ഇടങ്ങൾ രണ്ടായി പകുത്ത് അകം പെണ്ണിനും പുറം ആണിനും നൽകുന്നു. സ്ത്രീ വീട്ടിനകത്ത് കഴിയേണ്ടുന്നവളാണെന്നും വേശ്യമാത്രമാണ് പൊതുസ്ഥലത്തിറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയെന്നുമുള്ള

---

98) Mulvy, Lora, *Visual pleasure and Narrative Cinema,* 1989, P: 15

99) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, 1998, പുറം : 11, 25

100) Partha Chatterjee, The Nationalist Resolution of the Women's Question in *Recasting Women; Essays in Colonial History ,* 1989, P: 233

കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടാക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നു. *നഗരത്തിലെ സ്ത്രീസാന്നിദ്ധ്യത്തെ സന്തോഷത്തിന്റെയും അപകടത്തിന്റെയും ഉറവിടമാക്കുന്ന പതിവും നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.*[101] സ്ത്രീസാന്നിദ്ധ്യം കൊണ്ട് അപകടകരമാകുന്ന സ്ഥലമായി നഗരത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. *സ്ത്രീയുടെ കർത്തൃത്വം കേന്ദ്രമായി വരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ അപൂർവമാണെന്നും വീടെന്ന ലക്ഷ്മണരേഖക്ക് പുറത്തു കടക്കാൻ വിടാതെ അവളെ അകത്താക്കി മാറ്റുകയാണ് സിനിമയുടെ പൊതുരീതിയെന്നും* അമ്പതുകളിലെ ഹിന്ദിസിനിമയെ മുൻനിർത്തി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[102] പൊതുസ്ഥലത്തേക്ക് വന്നാൽ പിഴച്ചുപോകുമെന്നുള്ള മട്ടിലാണ് സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ചയുടനെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾപോലും സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിച്ചത്. ആണുങ്ങൾ വ്യവഹരിക്കേണ്ട പൊതുപ്രവർത്തനം, കല തുടങ്ങിയ മണ്ഡലങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുവരരുതെന്ന് പിൽക്കാല മലയാളസിനിമകൾ സ്ത്രീയോട് ആജ്ഞാപിക്കുന്നുണ്ട്.

മേൽപ്പറഞ്ഞ വിമർശനങ്ങൾക്ക് പലതുകൊണ്ടും അപവാദമാകുന്നുണ്ട് ജീവിതനൗകയിലെ സ്ത്രീചിത്രണം. ക്യാമറക്കു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചത് പുരുഷന്മാർതന്നെയാണെങ്കിലും പിൽക്കാലചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്നതരം ആൺനോട്ടം ഇതിലില്ല. കലാപ്രവർത്തനങ്ങളിലും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തിലും ഏർപ്പെടുകയും തെരുവിലേക്കിറങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും വേശ്യയായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടാത്ത നായികയെ ഇതിൽ കാണാം.

സ്ത്രീയെ രണ്ടാം തരക്കാരിയായല്ല, ഒന്നാം തരക്കാരിയായി തന്നെയാണ് ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വില്ലൻ കഥാപാത്രങ്ങളിലൊന്ന് സ്ത്രീയാണെങ്കിലും (ജാനു) പണത്തോടുള്ള ആർത്തിയും സമഭാവനയില്ലായ്മയുമാണ് അവളുടെ വില്ലത്തരങ്ങൾ. പിന്നീടവൾ പശ്ചാത്തപിച്ച് നല്ലവളാകുന്നുമുണ്ട്.

ഇതിലെ ലക്ഷ്മി മലയാള സിനിമയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളിലെ ഉജ്ജ്വല വ്യക്തിത്വമാണ്. ദരിദ്രയാണെങ്കിലും സംസ്കാരസമ്പന്നയായ അവൾ പാട്ടിലും നൃത്തത്തിലും നാടകത്തിലുമെല്ലാം പ്രഗത്ഭയാണ്. വിദ്യാഭ്യാസത്തിലും

101) Wilson, Elizebath, *The Invisible Flaneur in Postmodern Cities*, 1995, P:

102) Jyotika Virdi, *The Cinematic Imagination: Indian Popular Film as Social History,* 2007, P: 126

സംസ്കാരത്തിലുമെല്ലാം അവൾ ഉന്നതയാണെന്ന കാര്യത്തിൽ ജാനുവിനും തർക്കമില്ല. സഹനത്തിന്റെ ആൾരൂപമായ അവൾ രാപകൽ പണിയെടുക്കുന്നു. സോമനെക്കാൾ ധീരയാണവൾ. തൊട്ടാവാടിപോലെ ദുർബലനായ സോമൻ പലേടത്തും പൊട്ടിക്കരയുന്നുണ്ട്. ലക്ഷ്മിയെ അങ്ങനെയൊരു നിലയിൽ നാം കാണുന്നേയില്ല. എല്ലാം നഷ്ടപ്പെടുമ്പോഴും അവൾ ആർക്കും കീഴടങ്ങുന്നില്ല. തന്നെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന മുതലാളിയെ അവൾ ചവിട്ടിത്താഴെയിടുന്നു. ഏതെങ്കിലും പുരുഷനല്ല അവൾ തന്നെയാണ് അവളെ രക്ഷിക്കുന്നത്. മുതലാളിയും ഗുണ്ടകളും അവളുടെ കുടിൽ പൊളിക്കുമ്പോൾ 'ഛീ ഇറങ്ങെടാ താഴെ' എന്നലറിക്കൊണ്ട് അവൾ ഏണിയിലൂടെ പുരയ്ക്കുമുകളിലേക്ക് കയറി ഒരു ഗുണ്ടയെ വലിച്ച് താഴെയിടുന്നു. മകനെ ഉപദ്രവിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഗുണ്ടയെ അവൾ ഒറ്റത്തള്ളിന് നിലത്തിടുന്നു. അവളുടെ ചെറുത്തുനിൽപിനു മുന്നിൽ ഭയന്നോടുന്നതിനിടയിലാണ് ഗുണ്ടകൾ വീടിന് തീവെക്കുന്നത്. ചില്ലിക്കാശുമായി തന്നെ സമീപിക്കുന്ന ശങ്കുവിന്റെ കൈ അവൾ ജാലകവാതിലിൽ കുരുക്കുന്നു. ഒടുവിൽ യാചകരെ സംഘടിപ്പിച്ച് യാചകകേന്ദ്രം തുടങ്ങാനും അതിന്റെ ധനശേഖരണത്തിനു വേണ്ടി നാടകം കളിക്കാനും രാഷ്ട്രീയനേതൃത്വത്തെ വരെ ചോദ്യം ചെയ്യാനുമൊക്കെ സാധിക്കുന്ന ലക്ഷ്മി പരമ്പരാഗത സങ്കല്പത്തിലുള്ള അബലയായ സ്ത്രീ അല്ല.

ഒരു ലൈംഗികവസ്തുവെന്ന നിലയിൽ ഈ ചിത്രത്തിൽ എവിടെയും അവളെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടില്ല. അവളുടെ ശരീരത്തിൽ ഏതെങ്കിലും അവയവത്തിൽ ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നില്ല. പ്രണയരംഗങ്ങളിൽ പോലും ഒരു ചുംബനദൃശ്യമോ പ്രേമപ്രകടനമോ ഇല്ല.

പരാതി പറയാൻ മുതലാളിയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്ന ലക്ഷ്മിയെ അയാൾ വിടന്റെ കണ്ണുകളോടെ തുറിച്ചു നോക്കുന്നുണ്ട്. മുതലാളിയുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയുള്ള ഈ ആത്മനിഷ്ഠദൃശ്യത്തിൽ *(Subjective Point of View)* അയാളുടെ കണ്ണുകൾ അവളുടെ ചുണ്ടിലോ മാറിലോ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതിൽ ഒട്ടും അസ്വാഭാവികതയില്ല. ഏതാനും സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ലക്ഷ്മിയുടെ ശരീരത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ആഖ്യാനയുക്തിക്ക് തികച്ചും യോജിക്കുകയും

ചെയ്യും. എന്നാൽ, ലക്ഷ്മിയുടെ വിദൂരദൃശ്യവും, മധ്യദൃശ്യവുമല്ലാതെ ലൈംഗികച്ചുവയുള്ള സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നതേയില്ല. മാനഭംഗശ്രമത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളിലും സമീപദൃശ്യം പൂർണമായും ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. മാനിനെ അക്രമിക്കുന്ന കഴുകന്റെ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യത്തിലൂടെ പിടിവലിരംഗം പോലും മറച്ചു വെക്കുന്നുമുണ്ട്.

സ്ത്രീയോടുള്ള മാന്യമായ സമീപനത്തിന് മറ്റൊരുതെളിവ് മറ്റു പുരുഷൻമാരുടെ അവളോടുള്ള പെരുമാറ്റമാണ്. തെരുവിലെത്തപ്പെട്ട ലക്ഷ്മിയെ ആരെങ്കിലും ഉപദ്രവിക്കുന്നതായി നാം കാണുന്നില്ല. യാചകസംഘാംഗങ്ങളിൽ നിന്നും ആദരവേ അവൾക്ക് ലഭിക്കുന്നുള്ളൂ. ലക്ഷ്മിയെ നാടകത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കാനെത്തുന്ന നാടകക്കമ്പനിയുടമ 'ഞങ്ങളുടെ നാടകക്കമ്പനിയിൽ സഹോദരികൂടി ചേരണമെന്ന് അപേക്ഷിക്കുന്നതിനാ ഞങ്ങൾ വന്നത് ' എന്ന് വിനയത്തോടെ പറയുന്നു. കാറപകടത്തിൽ പരിക്കേറ്റ സോമനെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്ന ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീ 'അങ്ങ്' എന്നാണ് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ആ യുവതിയെ സോമൻ തിരിച്ച് 'അമ്മ' എന്ന് വിളിക്കുന്നു.

സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധത്തെ വെറും ലൈംഗികബന്ധത്തിലേക്ക് ചുരുക്കുക എന്നതാണ് പിൽക്കാല കച്ചവടസിനിമകൾ പൊതുവേ ചെയ്യുന്നത്. സൗഹൃദത്തെയും ഗുരു ശിഷ്യബന്ധത്തെയുമെല്ലാം രതിയുടെ കണ്ണിലൂടെ മാത്രം കാണുന്ന ക്യാമറക്കണ്ണ് ജീവിതനൗകയ്ക്ക് അപരിചിതമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലക്ഷ്മിയെക്കുറിച്ച് ജാനു പറയുന്ന അപവാദങ്ങളൊന്നും സോമൻ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. ചന്ദ്രവിലാസത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുകയും അവരോടൊപ്പം തീവണ്ടിയിൽ യാത്രചെയ്യുകയും ഒന്നിച്ചിരുന്ന് നാടകം കാണുകയും ചുമലിൽ തട്ടി വർത്തമാനം പറയുകയുമൊക്കെ ചെയ്യുന്ന സോമന്റെ പ്രവൃത്തികളെ സ്വന്തം അമ്മയോടും സഹോദരിയോടും പെരുമാറുന്ന വിധത്തിൽ സ്വാഭാവികമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. മറ്റൊരു വിധത്തിലുള്ള ചിന്തയോ സംശയമോ എങ്ങും കടന്നുവരുന്നില്ല. സ്ത്രീപുരുഷൻമാർ തമ്മിലുള്ള സൗഹൃദ-സാഹോദര്യബന്ധങ്ങളുടെ മാതൃകയാണ് ചലച്ചിത്ര ശിൽപികൾ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്നത്. മുതലാളിയുടെ സ്ത്രീപുരുഷ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണത്.

സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെയും ലൈംഗികതയെയും കച്ചവടവസ്തുവാക്കാൻ സംവിധായകൻ തയ്യാറാകുന്നില്ല. ഫ്യൂഡൽ കുടുംബഘടനക്കകത്ത് പുരുഷന്റെ അടിമയായോ സുഖഭോഗവസ്തുവായോ മാത്രം കഴിഞ്ഞിരുന്ന സ്ത്രീ പുതിയ വ്യക്തിത്വം ആർജിക്കുന്നത് നവോത്ഥാനകാലത്തോടെയാണ്. പരിമിതികളോടെയാണെങ്കിലും അത്തരമൊരു സ്ത്രീയെയാണ് ജീവിതനൗകയിലെ നായിക പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്.

3.22 ലാളിത്യം

സ്വതന്ത്രവിപണിയും ഉപഭോഗ ഉൽപന്നങ്ങളും ഉണ്ടായിത്തുടങ്ങിയിട്ടില്ലാത്ത പഴയകാലത്ത് ജനങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിൽ സ്വാഭാവികമായൊരു ലാളിത്യമുണ്ടായിരുന്നു. അപൂർവം വസ്തുക്കളേ അവൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. സാരി, മുണ്ട്, ബ്ലൗസ്, ഷർട്ട് തുടങ്ങിയ ലളിത വേഷങ്ങളായിരുന്നു വിദ്യാസമ്പന്നർക്ക്. വരേണ്യരാകട്ടെ കുപ്പായമിടാതിരിക്കുന്നതാണ് അന്തസ്സായി കണക്കാക്കിയത്. ജീവിതനൗകയിലെ മുതലാളി കുപ്പായമിടുന്നതേയില്ല. പൊലീസ് സ്റ്റേഷനിൽപോലും മുണ്ടുമാത്രമുടുത്താണയാൾ പോകുന്നത്. ശങ്കുവാകട്ടെ മുണ്ടും ബനിയനുമാണ് എപ്പോഴും ധരിക്കുന്നത്. തലപ്പാവ്, വെറ്റിലച്ചെല്ലം തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു അന്നത്തെ ആർഭാടങ്ങളെന്ന് ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് തെളിയുന്നു.

ചടങ്ങുകളിലാണ് പ്രധാനമായും അക്കാലത്ത് ആർഭാടം നിലനിന്നിരുന്നത്. ജനനം, വിവാഹം, മരണം തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എണ്ണമറ്റ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്ന ധൂർത്തിനെ നവോത്ഥാനനായകർ എതിർക്കുകയും ലാളിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം ഊന്നിപ്പറയുകയും ചെയ്തതോടെ സമൂഹത്തിൽ വലിയ മാറ്റമാണുണ്ടായത്. വിവാഹം ലളിതമാക്കാൻ വധൂവരന്മാർ അന്യോന്യം പുഷ്പമാല അണിയിക്കുകയും വരൻ വധുവിന്റെ കഴുത്തിൽ താലി കെട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ലഘുവായ ചടങ്ങ് ശ്രീനാരായണഗുരു നടപ്പാക്കി. വിവാഹത്തിൽ പത്തുപേരിൽ കൂടുതൽ പങ്കെടുക്കരുതെന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിർദ്ദേശം ഒരു വീട്ടിൽത്തന്നെ അനേകം അംഗങ്ങളുണ്ടായിരുന്ന കൂട്ടു

കുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ വലിയ വിപ്ലവമായിരുന്നു.

ശ്രീനാരായണസങ്കൽപത്തിന് തികച്ചും യോജിച്ചതാണ് ജീവിതനൗക യിലെ സോമന്റെയും ലക്ഷ്മിയുടെയും വിവാഹം. പടുകൂറ്റൻ പന്തലോ നൂറു കണക്കിനാളുകളോ സദ്യയോ അതിലില്ല. രാജുവിന്റെയും ജാനുവിന്റെയും സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ വീട്ടിൽവെച്ച് വധൂവരന്മാർ പരസ്പരം പുഷ്പമാലയണിയി ക്കുന്നു. വരനോ വധുവോ പ്രത്യേക വേഷമോ ആഭരണങ്ങളോ അണിഞ്ഞി ട്ടില്ല. ശ്രീനാരായണഗുരു നടപ്പാക്കിയതിനേക്കാൾ ലളിതമായ ഈ ചടങ്ങ് ലാളിത്യം എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിന് മികച്ച തെളിവാകുന്നു.

ഇങ്ങനെ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ടും ജാതിയിലും സമ്പത്തിലും താഴ്ന്നവരുടെ പക്ഷത്താണ് തങ്ങളെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചുമാണ് ജീവി തനൗകയുടെ ശിൽപികൾ ചരിത്രത്തോടുള്ള തങ്ങളുടെ കടമ നിർവഹിച്ചത്. അഭൂതപൂർവമായ സ്വീകരണം ചിത്രത്തിന് ലഭിച്ചതോടെ വ്യവസായമെന്ന നിലയ്ക്ക് മലയാളസിനിമയിൽ മുതൽമുടക്കാൻ പലർക്കും താൽപര്യമുണ്ടാ യെന്നു മാത്രമല്ല ജീവിതനൗകയുടെ രൂപഭാവങ്ങൾ പിൻതുടരുന്ന പ്രവണത യുമുണ്ടായി. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തെ ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചിത്രങ്ങളേ വിജയിക്കൂ എന്ന് നിർമാതാക്കൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. തുടർന്ന് സിനിമകളുടെ എണ്ണത്തിലുണ്ടായ വർധനയ്ക്കും നീലക്കുയിൽ പോ ലുള്ള സൃഷ്ടികളുടെ രചനയ്ക്കും കാരണമായത് ഈ തിരിച്ചറിവാണ്. *1950 വരെയുള്ള പന്ത്രണ്ട് വർഷത്തിനുള്ളിൽ മലയാളത്തിൽ ആകെ നാല് ശബ്ദ ചിത്രമേ ഇറങ്ങിയിട്ടുള്ളൂ. 1948ലും 49ലും ഓരോ ചിത്രമാണ് ഇറങ്ങിയത്. ഇതു മാറി വ്യാവസായികാടിസ്ഥാനത്തിൽ വർഷം ശരാശരി ആറ് ചിത്രങ്ങൾ നിർമി ക്കുന്നിടത്തേക്ക് കാര്യങ്ങളെത്തി.*[103] ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ വളർച്ചയും ഇതോടെ സംഭവിച്ചു. ആശയത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും മണ്ഡലത്തിൽ കുറെക്കൂടി വികസിച്ച നീലക്കുയിലിന്റെ പിറവിയുണ്ടായത് ഈ സാഹചര്യ ത്തിലാണ്.

---

103) പെരുന്താന്നി ബാലചന്ദ്രൻനായർ, *മലയാളസിനിമ*, 1928-2006, പുറം: 10

അദ്ധ്യായം 4

നവകേരളം സ്വപ്നം കണ്ട നീലക്കുയിൽ

അദ്ധ്യായം 4

നവകേരളം സ്വപ്നം കണ്ട നീലക്കുയിൽ

നൂറ്റാണ്ടുകളായി കേരളം നേരിട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന ഏറ്റവും വലിയ പ്രശ്നം ജാതീയതയായിരുന്നു എന്ന് ചരിത്രകാരന്മാരും സംസ്കാരവിമർശകരും എടുത്തുപറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വിവേകാനന്ദന്റെ 'ഭ്രാന്താലയം' എന്ന വിശേഷണം ഈ വസ്തുതയ്ക്ക് അടിവരയിടുന്നു. ജാതിയെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ജാതിപ്പിശാച്, ജാതിരാക്ഷസൻ എന്നൊക്കെയുള്ള പദങ്ങൾ നവോത്ഥാനകാലസാഹിത്യകാരന്മാർ ആവർത്തിച്ചുപയോഗിച്ചത് ജാതിയുടെ കാഠിന്യം അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ്. കുമാരനാശാൻ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയും ദുരവസ്ഥയും വഴി ജാതിപ്പിശാചിനെ ഒഴിപ്പിക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. അക്കാലത്തെ നിരവധി കവിതകൾ ഈ പാത പിന്തുടർന്നു.

കേരളത്തിൽ ശ്രീനാരായണഗുരുവിനെപ്പോലുള്ളവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന ജാതീയതക്കെതിരായ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അയിത്തോച്ചാടനപ്രസ്ഥാനമെന്ന പേരിൽ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോയി. *ശ്രീനാരായണഗുരുവിനെ സന്ദർശിച്ചതിന് ശേഷമാണ് ഗാന്ധിജി അയിത്തോച്ചാടനത്തെ പ്രധാന*

മുദ്രാവാക്യമായി ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചതെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[1]

ഒരു രാഷ്ട്രമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ഇന്ത്യയുടെ നിലനിൽപിന് മുഖ്യതടസ്സം ജാതിയാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് ദേശീയ നേതാക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശത്രുവെ ജനങ്ങൾക്കുമുന്നിൽ തുറന്നുകാട്ടുക എന്ന ദൗത്യം അക്കാലത്തെ ആഖ്യാനങ്ങൾ ഏറ്റെടുത്തു. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ പുരാണകഥ പറയുന്ന സിനിമ കൾപോലും അയിത്തത്തിനെതിരെ ശബ്ദിക്കാനും ഗാന്ധിയൻ ആദർശം പ്രച രിപ്പിക്കാനും തയ്യാറായി. *ദ്വാരകദാസ് സമ്പത്തിന്റെ കോഹിന്നൂർ ഫിലിം കമ്പനി നിർമിച്ച 'ഭക്തവിദുർ' (1921) റൗളത്ത് നിയമം ഉൾപ്പെടെയുള്ള അധികാരാധിപ ത്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്ത ചിത്രമായിരുന്നു. പ്രമേയത്തിന്റെ കാര്യത്തിലല്ല, അവ തരണത്തിന്റെ രീതികൊണ്ടാണ് ഭക്തവിദുർ വിവാദമായത്. ചിത്രത്തിൽ സ്വരാജും സ്വാതന്ത്ര്യവുമൊക്കെ വെള്ളിത്തിരയിലെ എഴുത്തുകളായി. വിദുരനെന്ന പുരാ ണകഥാപാത്രം ഗാന്ധിത്തൊപ്പിയും ഖദർഷർട്ടും ധരിച്ച് ഗാന്ധിജിയുടെ പ്രച്ഛ ന്നരൂപമായാണ് വന്നത്. ചിത്രം സർക്കാർ നിരോധിച്ചു.*[2]

കേരളത്തിൽ അമ്പതുകളിലാണ് ജാതീയതക്കെതിരായ ശക്തമായ പ്രതി കരണങ്ങൾ സിനിമയിൽ വരുന്നത്. അതിനുമുമ്പുള്ള സാമൂഹ്യചിത്രങ്ങളിൽ കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളാണവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ജാതി യെയും മതത്തെയും പരിഗണിക്കാത്ത വിവാഹബന്ധമുണ്ടാകണമെന്നും പുതിയ മതനിരപേക്ഷപൗരന്മാർ ജനിക്കണമെന്നുമുള്ള ആശയത്തെ അവ ഏറ്റെ ടുക്കുന്നത് നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും ആശയങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്താലാണ്. *ഹിന്ദി സിനിമയിൽ പുരോഗമനാശയങ്ങളും കീഴാളപക്ഷപാതവും കടന്നുവരുന്നതിന് ഒരു കാരണം കെ.എ. അബ്ബാസിനെപ്പോലുള്ള തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് 'ഇപ്റ്റ' എന്ന ഇട തുപക്ഷ സാംസ്കാരികസംഘടനയുമായുണ്ടായ ബന്ധമാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്ക പ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.*[3] മലയാളസിനിമയിലും സമാനസംഭവങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പി.ഭാസ്ക

1) പ്രശോഭൻ കെ (ഡോ), ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാളകവിതയിൽ, പുറം: 135

2) രാധാകൃഷ്ണൻ പി.എസ്, ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും; ദേശ്യഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ, 2010, പുറം 9

3) Jyotika Virdi, The Cenematic Imagination - Indian Popular Cinema as Social History, P: 93

രനെപ്പോലുള്ളവരുടെ പുരോഗമനപ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം പുരോഗമനാശയങ്ങളുടെ ശക്തമായ ആവിഷ്കാരമായി സിനിമയെ മാറ്റാൻ സഹായിച്ചു. ജാതീയത എന്ന സാമൂഹ്യപ്രശ്നമാണ് സിനിമയാക്കേണ്ടതെന്ന് എഴുത്തുകാരനായ ഉറൂബിന് തോന്നിയതിനു പിന്നിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നവോത്ഥാനബന്ധം കൂടിയുണ്ടാകാം. *നവോത്ഥാന നായകനായ വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ ശിഷ്യനായ ഒരു വൈദ്യരിൽ നിന്ന് നന്നേ ചെറുപ്പത്തിലേ സംസ്കൃതവും വേദാന്തവും പഠിച്ചയാളാണ് ഉറൂബ്.*[4]

കാലം മാറുമ്പോഴും ജാതീയതയെന്ന ഫ്യൂഡൽ ജീർണതയിൽ കടിച്ചുതൂങ്ങി നിൽക്കുന്നവരെ തുറന്നുകാട്ടാൻ സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവന്നു. ഇതിന്റെ മികച്ച തെളിവായി നീലക്കുയിൽ എന്ന ചിത്രത്തെ കാണാം. *അമ്പത് അറുപത് കാലങ്ങളിൽ മലയാളസിനിമയെ പ്രമേയസമ്പുഷ്ടമാക്കിയ സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണ ദൗത്യബോധം ആരംഭിക്കുന്നത് നീലക്കുയിലിലാണ്*[5] എന്ന നിരീക്ഷണം ഇക്കാര്യത്തിന് അടിവരയിടുന്നു. സാമ്പത്തികവിജയത്തിനൊപ്പം മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള രാഷ്ട്രപതിയുടെ വെള്ളിമെഡലും നീലക്കുയിൽ നേടി. ചന്ദ്രതാരാ പ്രൊഡക്ഷൻസിനു വേണ്ടി ടി.കെ.പരീക്കുട്ടി നിർമിച്ച ചിത്രം പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത് 1954 ഒക്ടോബർ 28നാണ്. ഉറൂബ് തിരക്കഥയെഴുതി രാമുകാര്യാട്ടും പി.ഭാസ്കരനും ചേർന്ന് സംവിധാനം നിർവഹിച്ചു. പിൽക്കാലത്ത് പ്രശസ്ത സംവിധായകനായിത്തീർന്ന എ.വിൻസന്റായിരുന്നു ഛായാഗ്രാഹകൻ.

4.1 കേരളീയതയുടെ ആഖ്യാനം

കേരളം രൂപംകൊള്ളുന്നതിന് രണ്ടുവർഷം മുമ്പാണ് പുറത്തിറങ്ങിയതെങ്കിലും അന്നോളം വന്ന ഏതൊരു മലയാളചിത്രത്തിലുമുപരി കേരളീയത പുലർത്തുന്നു എന്നതാണ് നീലക്കുയിലിന്റെ സവിശേഷത. *നിത്യജീവിതത്തിൽ നിന്ന് പറിച്ചെടുത്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൊച്ചുനൊമ്പരങ്ങളും ആഹ്ലാദങ്ങളും*

4) ഉറൂബ്, *ഉറൂബിന്റെ കൃതികൾ – സമ്പൂർണം*, 2006 പുറം: 97

5) രവീന്ദ്രൻ, നീലക്കുയിലിലെ തുടക്കങ്ങൾ, അനുബന്ധം, *നീലക്കുയിൽ തിരക്കഥ*, 2004, പുറം: 82

അതുവരെ പുറത്തുവന്ന ചിത്രങ്ങളിലെ കൃത്രിമമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയുടെ സ്ഥാനത്ത് സജീവവും ഊഷ്മളവും യാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതവുമായ അന്തരീക്ഷ മിണക്കിച്ചേർത്തു[6] *എന്നും തെങ്ങും നദികളും വയലുകളും മറ്റുമായി കേരള ത്തിന്റെ പ്രകൃതിയുടെയം സസ്യവൃക്ഷസമൃദ്ധിയുടെയും ഹൃദ്യമായ ദൃശ്യ ങ്ങൾ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ചിത്രമെന്നും*[7] നീലക്കുയിലിനെക്കുറിച്ച് നിരീ ക്ഷണമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നവോത്ഥാനത്തോടെ വളർന്നുവന്ന ദേശരാഷ്ട്രസങ്കല്പ ത്തിന്റെ ഉല്പന്നമായ കേരളീയതയുടെ ആഖ്യാനമായി ചിത്രം മാറുന്നു. ചിത്ര ത്തിനു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചവരിൽ എഡിറ്ററൊഴികെ മറ്റെല്ലാവരും മലയാളിക ളാണ്. ഇത്രയധികം മലയാളികൾ ഒരു സിനിമയിൽ അണിനിരക്കുന്നത് ആദ്യ മായായിരുന്നു. പ്രമേയം മുതൽ ഗാനങ്ങൾ വരെയുള്ള ആഖ്യാനഘടകങ്ങ ളെല്ലാം കേരളീയതയുടെയും കേരളാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്ന നവോ ത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെയും ആവിഷ്കാരങ്ങളായി മാറുകയാണ്.

ആക്ഷേപഹാസ്യപ്രധാനമായ തുള്ളൽ, കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം തുടങ്ങിയ കല കളുടെ ആഖ്യാനശൈലിയും സ്വാധീനവും ചിത്രത്തിൽ കാണാം. ഏത് ഉന്നത നെയും നർമത്തിലൂടെ വിമർശിക്കുന്ന ഇവയുടെ ശൈലിയാണ് മൊയ്തു, നമ്പൂ തിരി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയിൽ കാണുന്നത്.

4.2 ഇതിവൃത്തം

ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം: നീലിയെന്ന പുലയ കന്യകയുമായി ബന്ധം പുലർത്തുന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഒടുവിൽ അവൾ ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ അവളെ തിരസ്കരിക്കുകയും തനിക്കൊത്ത തറ വാട്ടിൽ നിന്ന് വിവാഹം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സമുദായഭ്രഷ്ടയായ നീലി ഒരു റെയിൽപ്പാളത്തിനരികെ പ്രസവിച്ച് മരിച്ചുവീഴുന്നു. ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാവരും തൊടാൻ മടിച്ച് നിൽക്കുമ്പോൾ, പോസ്റ്റ്മാൻ ശങ്ക രൻനായർ ചോരക്കുഞ്ഞിനെ എടുത്ത് വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. അവ

6) വിജയകൃഷ്ണൻ, *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ*, പുറം : 77

7) രവീന്ദ്രൻ, നീലക്കുയിലിലെ തുടക്കങ്ങൾ, അനുബന്ധം, *നീലക്കുയിൽ തിരക്കഥ*, 2004, പുറം: 81

നവിടെ വളർന്നുവരുമ്പോൾ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ അനപത്യദു:ഖത്താലും കുറ്റബോധത്താലും നീറുന്നു. ഒടുവിൽ ഭാര്യയോടും ശങ്കരൻനായരോടും നടന്നതെല്ലാം ഏറ്റുപറഞ്ഞ് ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ കുട്ടിയെ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു.

ഉറൂബിന്റെ ആശയം ഏറ്റെടുക്കാൻ രാമുകാര്യാട്ടും നിർമ്മാതാവായ ടി. കെ പരീക്കുട്ടിയും തയ്യാറായത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ പ്രമേയം ജനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമെന്ന് അവർക്ക് വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്നു. *ഉറൂബിന്റെ കഥ എല്ലാവർക്കും നന്നേ പിടിച്ചു. ആര് പണം മുടക്കുമെന്നതായി പിന്നീടുള്ള പ്രശ്നം. കാരാട്ടിന്റെ നാട്ടുകാരൻ കൂടിയായ പരീക്കുട്ടി പണം മുടക്കാമെന്ന് ധാരണയായതോടെ കാര്യങ്ങൾ പെട്ടെന്നായി'* [8] എന്ന് ചിത്രത്തിന്റെ നിശ്ചലഛായാഗ്രാഹനായ ശോഭനപരമേശ്വരൻനായർ പറയുന്നു.

4.3 ആഖ്യാതാവും പ്രേക്ഷകരും

ജീവിതനൗകയുടെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ അന്തഃസ്ഥിതരചയിതാവും അന്തഃസ്ഥിത പ്രേക്ഷകനും പരസ്പരപൂരകമായിത്തീരുന്ന കാഴ്ചയാണ് നീലക്കുയിലിലും കാണുന്നത്. രചയിതാക്കൾ വിഭാവനം ചെയ്ത തരം പ്രേക്ഷകർ ആ കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയായിരുന്നു. നവോത്ഥാനത്തിലൂടെ പരിവർത്തനവിധേയനായ കേരളത്തിലെ പുതിയ മനുഷ്യനാണ് ഇവിടെ അന്തഃസ്ഥിത പ്രേക്ഷകൻ.

തിരക്കഥാകൃത്തും ഛായാഗ്രാഹകനും സംവിധായകനും ഉൾപ്പെടെയുള്ള രചയിതാക്കൾ തന്നെയാണ് മിക്കവാറും സിനിമകളിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്ത് വരാറുള്ളത്. നീലക്കുയിലിൽ സംഘർഷത്തിനടിസ്ഥാനമായ കേന്ദ്രപ്രശ്നം ശ്രീധരൻനായരും നീലിയും തമ്മിലുള്ള രഹസ്യബന്ധമാണ്. അത് അറിയാവുന്നത് അവർക്ക് രണ്ടുപേർക്കും മാത്രമാണ്. നീലി മരിച്ചുപോയതോടെ ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർ രഹസ്യത്തിന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകാരനായി. മറ്റുള്ളവർ കൂടി ആ രഹസ്യമറിയുന്നതോടെയാണ് പ്രശ്നപരിഹാരം നടക്കുന്നത്. ശ്രീധരൻനായരോ നീലിയോ ആണ് ആഖ്യാതാവെങ്കിൽ നേരത്തേ ആ രഹസ്യം പ്രേക്ഷകർ അറി

8) ശോഭനപരമേശ്വരൻനായരുമായി ദിനേശ്‌വർമ്മ നടത്തിയ അഭിമുഖം, ദേശാഭിമാനി വാരിക, 2004 നവംബർ 7, പുറം: 9

യില്ലായിരുന്നു. അദൃശ്യ നിരീക്ഷകനായി *(Invisible observer)* ആഖ്യാനം നിർവഹിച്ചത് രചയിതാക്കൾ തന്നെയെന്നർത്ഥം.

ഈ ആഖ്യാതാവിന്റെ പരിമിതികളെക്കുറിച്ച് ചില വിമർശനങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് ഉയർന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. *'ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെ തന്നെകീഴ്പ്പെടുത്താനുള്ള അധികാരം മേലാള പുരുഷനുണ്ടെന്ന കീഴാളസ്ത്രീയുടെ സാമൂഹ്യ അബോധമാണ് നീലിയെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ കാമുകിയാക്കി സ്വയം നിശ്ചയിക്കുന്നതെന്നും നീലി തന്റെ ഗർഭത്തിനുത്തരവാദിയാരാണെന്ന് തുറന്നു പറഞ്ഞിരുന്നുവെങ്കിൽ മലയാളിയുടെ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ തന്നെ അജണ്ട മാറ്റി നിശ്ചയിക്കപ്പെടുമായിരുന്നു'*[9]വെന്നുമാണ് ഒരു വിമർശനം. കച്ചവടസിനിമയുടെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽനിന്ന് നവോത്ഥാനസങ്കല്പങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ പലതരം വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതായി ഇന്നത്തെ കുറേക്കൂടി വികസിച്ച ബോധത്തിൽ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. എങ്കിലും അമ്പതുകളിലെ കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിന്ന നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ അടയാളപ്പെടുത്തലാവാൻ ചിത്രത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

4.4 ഔചിത്യമുള്ള അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ

ആദൃശ്യനിരീക്ഷകനായാണ് നീലക്കുയിലിലും ആഖ്യാതാവ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യബോധത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിലുള്ള ജാഗ്രതയും ഔചിത്യവും ഈ നിരീക്ഷകന്റെ ഓരോ ചലനത്തിലും കാണാം. ചിത്രത്തിൽ പറയാതെ വിട്ട *(Ellipsis)* കാര്യങ്ങൾ നോക്കിയാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. സമൂഹത്തെ മോശമാക്കാൻ പോന്ന ഒന്നും ആ നിരീക്ഷകൻ കാണിച്ചുതരുന്നില്ല. പ്രണയരംഗങ്ങളിലും ഗാനങ്ങളിലും മറ്റും അതിരുവിട്ട നിലയിൽ ലൈംഗികപ്രകടനം നടത്തുന്നതിലേക്കും കൊച്ചുകുട്ടികളുൾപ്പെടെയുള്ളവർ അത് കാണാൻ നിർബന്ധിതരാവുന്നതിലേക്കും പരിണമിച്ച പിൽക്കാല മുഖ്യധാരാസിനിമകളെയും നീലക്കുയിലിനെയും താരതമ്യം ചെയ്യാവുന്നതാണ്. കുടുംബസമേതം കാണാൻ പറ്റാത്തതൊന്നും അമ്പതുകളിലെ ചിത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറില്ല. മഴയുള്ള

9) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 56, 57

രാത്രിയിൽ തന്റെ വീട്ടിൽ വന്നുപെടുന്ന നീലിയുമായി ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ബന്ധപ്പെടുന്ന രംഗം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കാതെ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുമാനത്തിന് വിട്ടിരിക്കയാണ്. മഴ, മിന്നൽ, വിറളി പൂണ്ട് പരക്കം പായുന്ന കുരങ്ങ് എന്നീ പ്രതീകങ്ങൾ മാത്രമാണിവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രഹസ്യമായി ചെയ്യേണ്ടകാര്യങ്ങൾ പരസ്യമായി കാണിക്കാതിരിക്കാനുള്ള ഔചിത്യബോധം ചിത്രത്തിലുടനീളം പ്രകടമാണ്. *മൃദുലവികാരങ്ങളെ അനാവശ്യമായി ഉദ്ദീപിപ്പിക്കാതിരിക്കാനുള്ള സമചിത്തത കുടുംബചിത്രമെന്ന കാരണത്താൽ പ്രകീർത്തിക്കപ്പെടാമെങ്കിലും അയാൾ അനുനയത്തിലൂടെയാണോ ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെയാണോ സംഭോഗത്തിലേക്ക് അവളെ നയിച്ചത് എന്നത് വിശദീകരിക്കപ്പെടാത്ത പ്രഹേളികയായി തുടരുന്നു*[10]വെന്ന വിമർശനമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

4.5 കഥാപാത്രങ്ങൾ: പൂർണതയും അപൂർണതയും

നന്മതിന്മകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പരിശോധിക്കുകയാണെങ്കിൽ നീലക്കുയിലിൽ മൂന്നു തരം കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെന്നു കാണാം. ഒന്ന്, നന്മ മാത്രമുള്ളവർ. ശങ്കരൻനായർ, നീലി, നളിനി, ലക്ഷ്മി, കാരണവർ, മോഹനൻ, മൊയ്തു, മാരാർ, തുടങ്ങിയവരെ ഇതിൽപ്പെടുത്താം. രണ്ട്, തിന്മനിറഞ്ഞവർ. നമ്പൂതിരി, കുട്ടൻ, കൃഷ്ണഭട്ട് എന്നിവർ ഇതിൽപ്പെടും. മൂന്ന്, നന്മതിന്മകൾ ഇടകലർന്നവർ. ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ, നാണുനായർ, ചാത്തപ്പൻ തുടങ്ങിയവർ ഉദാഹരണം. ഒന്നാമത്തെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവർ ആർക്കും ഒരുപദ്രവവും ചെയ്യുന്നില്ല. തിൻമ നിറഞ്ഞവരും അത്ര വലിയ ക്രൂരതകളൊന്നും കാട്ടുന്നില്ല. ലക്ഷ്മിയുടെ തറവാട് കടത്തിൽ മുങ്ങി അന്യാധീനപ്പെടുമ്പോൾ അത് കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കുന്ന നമ്പൂതിരി ചെയ്യുന്നതാണ് ഏറ്റവും വലിയ ക്രൂരത. ലക്ഷ്മി മരിക്കുകയും കാരണവർ എങ്ങോട്ടോ പോവുകയും ചെയ്തതോടെ മറ്റൊരു സ്ഥലമന്വേഷിച്ച് പുറപ്പെടുകയാണയാൾ. വഴിയിൽ കണ്ടുമുട്ടിയ നീലിയെ ജാതിയുടെ പേരിൽ ആട്ടിയകറ്റുന്നതാണ് അയാൾ ചെയ്ത മറ്റൊരു തെറ്റ്.

---

10) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 55, 56

കുട്ടന്റെ തിന്മകൾ മദ്യപാനവും, മോഷണവുമാണ്. അതും മുറുക്കാൻ ചെല്ലം, ചായക്കടയിലെ സ്റ്റീൽഗ്ലാസ്, തേങ്ങ തുടങ്ങിയ ചില്ലറ മോഷണങ്ങൾ. കൃഷ്ണഭട്ടാകട്ടെ ആകെ ഒരു സീനിലേ വരുന്നുള്ളൂ. കാരണവരുടെ സ്വത്തുക്കൾ പണയമായി വാങ്ങുക മാത്രമേ അയാൾ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ.

ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററാണ് സത്യത്തിൽ ഏറ്റവും വലിയ തിന്മ ചെയ്യുന്നത്. ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞ നിമിഷം നീലിയെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. അതൊരു കൊടിയ വഞ്ചനയാണ്. സ്വന്തം ചോരക്കുഞ്ഞിനെ കടന്നെടുക്കാൻ പോലും അയാൾ തയ്യാറാവുന്നില്ല. സമൂഹവുമായി (പൊതുമണ്ഡലവുമായി) ഒരു ബന്ധവുമില്ലെന്നതാണ് ഇയാളുടെ മറ്റൊരു തിന്മ. ചാത്തപ്പനാകട്ടെ അവിഹിതഗർഭത്തിന്റെ പേരിൽ നീലിയെ ക്രൂരമായി പെരുവഴിയിലേക്കും മരണത്തിലേക്കും പറഞ്ഞയക്കുകയാണ്.

ധനാർത്തി, മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മ എന്നിവയെയാണ് തിന്മകളായി എടുത്തു പറയുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ നവോത്ഥാന മൂല്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളായ്കയാണ് തിന്മയെന്നു കാണാം.

'ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം ഒരു മാറ്റവും വരാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളെ നിശ്ചലകഥാപാത്രങ്ങൾ (Static Characters) എന്നും പ്രതിസന്ധിയിലൂടെയോ ഘട്ടം ഘട്ടമായോ മാനസിക പ്രക്രിയകളാലോ വികാസവും പരിവർത്തനവും സംഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ ചലനാത്മകകഥാപാത്രങ്ങൾ (Dynamic Characters)[10] എന്നും വിളിക്കാറുണ്ട്. *നിശ്ചലകഥാപാത്രങ്ങളെ അപൂർണ കഥാപാത്രങ്ങൾ (Flat Characters) എന്നും, ചലനാത്മകകഥാപാത്രങ്ങളെ പൂർണപാത്രങ്ങൾ (Round Characters) എന്നും* ഇ.എം.ഫോസ്റ്റർ *വിളിക്കുന്നു.*[11] കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിശ്ചലതയും ചലനാത്മകതയുമൊക്കെ ഇതിവൃത്തത്തെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്.

ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ പൂർണകഥാപാത്രമാണ്. കാലത്തിലൂടെയുള്ള പരിവർത്തനവും വികാസവും ഈ കഥാപാത്രത്തിന് സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ശങ്കരൻനായരും

10) Hoffman, Micheal J, Partrick. D. Murphy, *Essentials of the Theory of Fiction,* 1996, P: 36

11) Forster EM, *Aspects of the Novel*, 1975, P; 75

പൂർണപാത്രം തന്നെ. നളിനിയെയും, മോഹനനെയും, ചായക്കടക്കാരൻ നാണു നായരെയും ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താം. ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധി യായ നമ്പൂതിരിയും കുട്ടനും കൃഷ്ണഭട്ടും അപൂർണപാത്രങ്ങൾ. കുട്ടൻ തന്റെ ദു:സ്വഭാവങ്ങളിൽ നിന്ന് അന്ത്യം വരെയും മാറുന്നില്ല.

4.5.1 മദ്യം എന്ന തിന്മ

ആവശ്യത്തിനും അനാവശ്യത്തിനും മദ്യപാന രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കു ന്നതും മദ്യത്തെ മഹത്വവൽക്കരിക്കുന്നതും പിൽക്കാല മലയാളചിത്രങ്ങളിൽ പതിവുകാഴ്ചയാണ്. ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങളിൽ മദ്യത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അപൂർവ മാണ്. പ്രതിനായകൻമാർ പോലും മദ്യപിക്കാറില്ല. ചീത്ത കഥാപാത്രങ്ങളെ മദ്യപാനികളാക്കി അവതിരിപ്പിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും മദ്യപിക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണി ക്കാറില്ല. മദ്യക്കുപ്പിയുടെയോ മദ്യമൊഴിച്ച ഗ്ലാസിന്റെയോ സമീപദൃശ്യം അവ തരിപ്പിക്കാറില്ല. കള്ളുചെത്ത് നൂറ്റാണ്ടുകളായി ഈഴവരുടെ കുലത്തൊഴിലാ യിരുന്നു. കള്ളുകുടിക്കുന്ന നിരവധി പേർ നാട്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു താനും. എന്നിട്ടും എന്തുകൊണ്ട് സിനിമ അതിനെ അവഗണിച്ചു എന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്.

നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകിച്ച് ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ ഇടപെടലാണ് ജാതീയതപോലെ ഒരു തിൻമയാണ് മദ്യവുമെന്ന ബോധത്തി ലേക്ക് മലയാളികളെ നയിച്ചത്. ജാതിചോദിക്കരുത്, പറയരുത്, വിചാരിക്കരുത് എന്ന് പറഞ്ഞ അതേ ശൈലിയിൽ *'മദ്യം വിഷമാണ്, അതുണ്ടാക്കരുത്, കൊടു ക്കരുത്, കുടിക്കരുത്'*[12] എന്നും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. *ചെത്ത് ഒരു മഹാവ്യാധി യാണ്. ഒരു അവയവത്തിന് കുഷ്ഠരോഗമുണ്ടായാൽ ദേഹം മുഴുവൻ അത് ദുഷിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ചിലർ ചെത്തുന്നതുകൊണ്ട് സമുദായം മുഴുക്കെ കെട്ടു പോകുന്നു.*[13] തുടങ്ങിയ ഗുരുവചനങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെ മനസ്സിൽ തറച്ചു. മദ്യ

---

12) കോട്ടുക്കോയിക്കൽ വേലായുധൻ, *ശ്രീനാരായണഗുരു: സമഗ്രവും സമ്പൂർണവുമായ ജീവചരിത്രം*, 2009, പുറം: 306

13) സാനു എം.കെ, *നാരായണഗുരുസ്വാമി*, പുറം: 540

വിരുദ്ധ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നാടെമ്പാടുമുണ്ടായി. ദേശീയപ്രസ്ഥാനം കള്ളുഷാപ്പ് പിക്കറ്റിങ്ങിനും മദ്യവർജന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും രൂപം നൽകുന്നതിനുമുമ്പേ മലയാളികൾ മദ്യത്തെ തിൻമയുടെ പക്ഷത്ത് നിർത്തിയിരുന്നു. *അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഗാന്ധിജിയുടെ മദ്യവിരുദ്ധ പ്രസ്ഥാനത്തിന് കേരളത്തിൽ പുതുമ യൊന്നും സൃഷ്ടിക്കാനുണ്ടായിരുന്നില്ല*[14] എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ട മദ്യവിരുദ്ധസംസ്കാരത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വേണം നീലക്കുയിലിലെ മദ്യപാനിയായ കുട്ടനെ പരിശോധിക്കാൻ. എങ്കിലും അയാൾ മദ്യപിക്കുന്നത് നാം കാണുന്നില്ല. മദ്യപാനാനന്തരം ആടിയാടി വീട്ടിൽ വരുന്നതേ ദൃശ്യത്തിലുള്ളൂ. അത്രയും ഔചിത്യം ചലച്ചിത്രകാരൻ ദീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

4.5.2 നായകനും നായകരും

രചയിതാക്കൾ വിനിമയം ചെയ്യാനുദ്ദേശിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെ മൂർത്ത രൂപമായാണ് മുഖ്യധാരാസിനിമകളിൽ നായകൻ മാറുക പതിവ്. നീലക്കുയിൽ പക്ഷെ, ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാവുന്നു.

ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററാണ് ചിത്രത്തിലെ നായകനെന്നാണ് ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ തോന്നുക. ചലച്ചിത്രയിടത്തിൽ *(Cinematic Space)* കൂടുതൽ സമയം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത് അദ്ദേഹമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂടെയാണ് ക്യാമറ മിക്കപ്പോഴും സഞ്ചരിക്കുന്നതും. എന്നാൽ സാധാരണ മുഖ്യധാരാസിനിമയിലെ നായകസങ്കൽപവുമായി അദ്ദേഹം ചേർന്നു പോകുന്നതേയില്ല. എല്ലാവിധ ഗുണഗണങ്ങളുടെയും മൂർത്തിമദ്ഭാവമായിരുന്നു ഒരു കാലത്ത് മുഖ്യധാരാ സിനിമയിലെ നായകൻ. വഞ്ചകനായ ഒരു നായകൻ ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ അപൂർവമാണ്. പുസ്തകം വായിക്കുകയും സ്കൂളിൽ കുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനപ്പുറമുള്ള മറ്റെന്തെങ്കിലും സൽപ്രവൃത്തി നീലക്കുയിലിലെ നായകൻ ചെയ്യുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷകർക്ക് നായകനുമായുള്ള താദാത്മ്യ

14) പ്രശോഭൻ കെ.(ഡോ), *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാള കവിതയിൽ,* പുറം: 132

(Identification) സാധ്യത കുറവാണ്.

രചയിതാക്കൾ സംവേദനം ചെയ്യാനാഗ്രഹിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും യഥാർത്ഥ പ്രതിനിധി അയാളല്ല ശങ്കരൻനായരാണെന്നു കാണാം. സംവിധായകരിലൊരാളായ പി.ഭാസ്കരൻ തന്നെ ഈ വേഷമെടുക്കുകയും ചെയ്തു. പോസ്റ്റ്മാൻ ആയതുകൊണ്ടുതന്നെ സമൂഹവുമായി നല്ല ബന്ധമുള്ളയാളാണ് ശങ്കരൻനായർ. പുതിയ കാലത്തിന്റെ സന്ദേശവാഹകനാണയാൾ. ഒരു മതനിരപേക്ഷ ജനാധിപത്യ സമൂഹത്തിന് ചേരാത്ത എല്ലാറ്റിനെയും ശങ്കരൻനായർ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. തീണ്ടിപ്പോയതിന്റെ പേരിൽ നീലിയോട് കയർക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയോടും നീലിയുടെ ചോരക്കുഞ്ഞിനെ കടന്നെടുക്കുമ്പോൾ തടയുന്ന ജനക്കൂട്ടത്തോടും ജാതീയതയും സമുദായാഭിമാനവും പേറി നടന്ന ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററോടും അദ്ദേഹം ഏറ്റുമുട്ടുന്നുണ്ട്.

മനുഷ്യസ്നേഹിയായ ഈ കഥാപാത്രമാണ് കാരണവരുടെ പട്ടിണി മനസ്സിലാക്കി ഭക്ഷണം വാങ്ങിക്കൊടുക്കാൻ ഏർപ്പാടാക്കുന്നതും, ലക്ഷ്മിയെ ചികിത്സിക്കാൻ വൈദ്യരെ പറഞ്ഞുവിടുന്നതും. ലക്ഷ്മിയുടെ മരണസമയത്ത് നിലവിളക്കിനു മുന്നിലിരുന്ന് രാമായണം വായിക്കുന്നതും ഇദ്ദേഹം തന്നെ. ശ്രീധരൻനായരെക്കൊണ്ട് നളിനിയെ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കുന്നതും മറ്റാരുമല്ല. വിവാഹം, ജനനം, മരണം എന്നിങ്ങനെ സകലതിനും സാക്ഷിയാവുകമാത്രമല്ല ഇടപെടുക കൂടിചെയ്യുന്ന ശങ്കരൻനായർ ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുടേതിന് നേർ വിപരീത സ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രമാണ്.

നവോത്ഥാന മലയാളി സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ആദർശവാദി എന്ന കർത്തൃത്വമാണ് ശങ്കരൻനായരെന്ന് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[15] ശങ്കരൻനായരുടെ അപരസ്വത്വം തന്നെയാണ് മൊയ്തു. ശങ്കരൻനായർ എന്തൊക്കെ മൂല്യങ്ങളും ആദർശങ്ങളും മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നുണ്ടോ അവയുമായൊക്കെ നൂറുശതമാനവും യോജിച്ചു പോകുന്ന ഒരേയൊരാൾ മൊയ്തുവാണ്. മൊയ്തുവെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ വിവരങ്ങളൊന്നും നമുക്കറിയില്ല. പൊതുസ്ഥലത്ത് മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തെ

---

15) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 60

കാണുന്നുള്ളൂ. മീൻപിടിക്കാറുണ്ട് (അതാണോ സ്ഥിരം തൊഴിൽ എന്നുപോലും വ്യക്തമല്ല) എന്ന് ചൂണ്ടക്കോൽ ചെത്തിമിനുക്കുന്നതിൽ നിന്നും വല തുന്നുന്നതിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം.

ശങ്കരൻനായരുടേതിൽ നിന്ന് നേർവിരുദ്ധമായ ഭാഷയും വേഷവുമാണ് മൊയ്തുവിന്. കാക്കിപാന്റസ്, ഷർട്ട്, കണ്ണട, തലേക്കെട്ട്, കട്ടിമീശ ഇവയാണ് ശങ്കരൻനായരുടെ വേഷമെങ്കിൽ ലുങ്കി, അരപ്പട്ട, കൈയില്ലാത്ത ബനിയൻ, മൊട്ടത്തല, പൊടിമീശ ഇവയൊക്കെയാണ് മൊയ്തുവിന്റെ വേഷം. വരമൊഴിയിലാണ് ശങ്കരൻ നായരുടെ സംസാരമെങ്കിൽ തനി പ്രാദേശികമാണ് മൊയ്തുവിന്റെ ഭാഷ. ഗൗരവസ്വഭാവിയായ ശങ്കരൻനായർക്ക് നേർ വിപരീതമായി തമാശമട്ടാണ് മൊയ്തുവിന്.

ഒരേ കാര്യം തന്നെ രണ്ടുവിധത്തിൽ പറയുകയാണ് ഇവർ ചെയ്യുന്നത്. നമ്പൂതിരിയോട് ശങ്കരൻനായർ "പുതിയ നിയമത്തിന്റെ കാര്യൊന്നും തിരുമേനി അറിഞ്ഞിട്ടില്ലാന്തോന്നുന്നു. മനുഷ്യനെ ആട്ടിയോടിക്കാൻ പാടില്ല," എന്നിങ്ങനെ സൗമ്യമായി കാര്യങ്ങൾ പറയുമ്പോൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായാണ് മൊയ്തു ഇടപെടുന്നത്. തിരുമേനി എന്നല്ല നമ്പൂരിച്ചൻ എന്നാണ് മൊയ്തു വിളിക്കുന്നത്. 'തൃപ്പൂണിത്തുറേല് പോവ്വാന്ന്ച്ചാല് നമ്പൂരിച്ചൻ ഒര് പെണ്ണിന്യായിറ്റ് കെട്ടര്ത്. അല്ല അതെങ്ങാനും മയ്യത്തായിറ്റ്ണ്ടെങ്കില് ആ സ്ഥലോം ബ്ടേണ്ടി ബരുല്ലോ' എന്നിങ്ങനെയാണ് നമ്പൂതിരിസംബന്ധത്തെ മൊയ്തു പരിഹസിക്കുന്നത്.

നീലിയുടെ കുഞ്ഞിനെ എടുത്തു വളർത്തുന്ന ശങ്കരൻനായരോട് 'ഞമ്മളിങ്ങള സമ്മതിച്ച്.. ആര്, ഏത്, ന്നില്ലാത്ത ആ കുട്ടീന ജാതിയും കുലോം നോക്കാണ്ട് വളർത്താനെട്ത്തില്ലേ. അപ്പോ ഇങ്ങളൊരു വമ്പനാ- വമ്പൻമാർക്ക് ചായ വാങ്ങിക്കൊട്ക്ക്ന്നത് ഞമ്മക്കെപ്പഴും സന്തോഷാ' എന്നു പറഞ്ഞ് ചായ വാങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നുണ്ട് മൊയ്തു. കുട്ടിക്ക് പാലാണ് കൊടുക്കുന്നതെന്ന് ശങ്കരൻനായർ പറഞ്ഞപ്പോൾ മറ്റൊന്നാണ് വൈദ്യർ കൂടിയായ ചായക്കടക്കാരൻ നാണുനായർ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, പാലുതന്നെ നേർപ്പിച്ച് കൊടുത്തോളാനാണ് മൊയ്തുവിന്റെ നിർദ്ദേശം. ഇവിടെയും ശങ്കരൻ നായരോട് യോജിച്ചാണ് അയാളുടെ നിൽപ്.

ഒരാൾ പറഞ്ഞത് അപരൻ പൂർത്തിയാക്കുന്ന ഒന്നിലധികം ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രത്തിൽ കാണാം. കള്ളനായ കുട്ടൻനായരെ ചൂണ്ടി 'ഈപോക്ക് എവ്ട ക്കാന്ന് തിരിഞ്ഞോ' എന്ന് ചോദിക്കുന്നുണ്ട് മൊയ്തു. 'നാശത്തിലേക്കാ' എന്ന് ഇത് ശങ്കരൻ നായർ പൂരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരാൾ പറയേണ്ട കാര്യം രണ്ടുപേ രായി വീതിച്ചു പറയുകയാണിവിടെ.

ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള പൂരകത്വത്തിന് മറ്റൊരുദാഹരണം:(സീൻ 6)

മൊയ്തു: അല്ല പോസ്റ്റ്മേനോനേ, ഇങ്ങള കയ്യീമ്മല് മേടിക്കാനാളില്ലാത്ത മണി യോഡ്രേണ്ടോ?

ശങ്കരൻ നായർ	:	ഉണ്ട്. എന്റെ ജീവിതം തന്നെ ഒരാളില്ലാത്ത മണിയോഡ റാ. മേൽവിലാസക്കാരനെ കാണാണ്ട് മടങ്ങാമ്പോവ്വാ...
മൊയ്തു	:	ങ്ങേ ചെയ്തൂടല്ലേ... അജ്ജാതി കവറൊക്കെ ഞമ്മക്കാ
ശങ്കരൻ	:	അപ്പോ എന്നെ ഏറ്റെടുക്കാനും ആള്ണ്ട്ന്നാണോ?

ശങ്കരൻനായരെ ഏറ്റെടുക്കുക എന്നതിനർത്ഥം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവി തത്തിലെ ആദർശങ്ങൾ ഏറ്റെടുക്കുക എന്നു കൂടിയാണ്. തമാശയാണ് പറയു ന്നതെങ്കിലും അങ്ങനെയൊരേറ്റെടുക്കലിനു പോലും സന്നദ്ധനാവുന്നു മൊയ്തു.

നേരെവാ നേരെപോ മട്ടുകാരനായ ശങ്കരൻനായർക്ക് ഒരു കള്ളത്ത രവും കണ്ടുപിടിക്കാനാവില്ല. ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വീട്ടിൽ താനിരുന്ന കട്ടിലി നടിയിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന നീലിയെപ്പോലും കണ്ടെത്താവുന്നില്ല. ആരോടോ സംസാരിക്കുന്നതുകേട്ടല്ലോ എന്നന്വേഷിക്കുമ്പോൾ അത് രാമനോടാണ് (കുര ങ്ങൻ) എന്ന് ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർ മറുപടി പറയന്നു. അത് അതേപടി വിശ്വസി ക്കുകയാണയാൾ.

ഇതിന് നേർവിരുദ്ധമായി ഏത് കള്ളത്തരവും പിടിക്കുന്നവനാണ് മൊയ്തു. കുട്ടൻനായരുടെ മോഷണം മൂന്നു തവണ അയാൾ പിടിക്കുന്നു. ശാന്തിക്കാണ് തൃപ്പൂണിത്തുറ പോകുന്നതെന്നു പറയുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ കള്ളത്തരവും (സം ബന്ധമന്വേഷിച്ചാണെന്ന കാര്യം) കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. നളിനിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ കുട്ടൻ നായർ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് അവളുടെ സ്വർണാഭരണങ്ങൾ കണ്ടി ട്ടാണെന്ന കാര്യം തിരിച്ചറിയുകയും അത് തുറന്നുപറയുകയും എതിർക്കുകയും

ചെയ്യുന്നു.

പരമ്പരാഗതരീതിയിൽ നായകനോട് ഏറ്റുമുട്ടുന്ന പ്രതിനായകൻ നീലക്കുയിലിലില്ല. സംബന്ധക്കാരിയുടെ (ലക്ഷ്മിയുടെ) തറവാട് കടത്തിൽ മുങ്ങുകയും ലക്ഷ്മി രോഗശയ്യയിലാവുകയും ചെയ്തിട്ടും ഒരു സഹായവും ചെയ്യാത്ത നമ്പൂതിരിയെ വേണമെങ്കിൽ ആ സ്ഥാനത്ത് നിർത്താം. യഥാർത്ഥ പ്രതിനായകൻ പക്ഷെ ജാതീയതയാണ്.

4.5.3 പോഷകജനത

ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പുറമെ സമൂഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമറിയിച്ച് പോഷകജനത കടന്നുവരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് നിരൂപകർ പറയുന്നുണ്ട്. *കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രസമൂഹമാണ് പോഷകജനത. പഴയകാല കഥകളിലെ അശരീരിയും അപവാദവും പോഷകജനതയുടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടലുകൾ തന്നെ.*[16]

നീലക്കുയിലിലും സജീവമായൊരു പോഷക ജനതയുണ്ട്. ആദ്യ ദൃശ്യത്തിലെ പാട്ടുപാടി നൃത്തം ചെയ്യുന്ന കർഷകർ മുതൽ മോഹനന്റെ സഹപാഠികൾ വരെ ഇതിൽപ്പെടുന്നു. നായകന്റെ പ്രവൃത്തികളോട് അനുകൂലമായോ പ്രതികൂലമായോ പ്രതികരിക്കുകയാണ് പോഷകജനതയുടെ ഒരു പ്രധാനധർമ്മം. ഇവിടെ ശങ്കരൻനായരുടെ പ്രവൃത്തിയെ (കുഞ്ഞിനെ വളർത്താനെടുത്തത്) തടയാൻ നാണുനായർ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ജനക്കൂട്ടം മുന്നോട്ടു വരുന്നുണ്ട്. നീലിയെ വീട്ടിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കുമ്പോഴും ഇങ്ങനെയൊരാൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം കാണാം. ചായക്കടയാണ് പോഷക ജനതയുടെ മറ്റൊരു താവളം. കഥയെ പരിണാമഗുപ്തിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത് സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥികളായ പോഷകജനതയുടെ ഇടപെടലാണ്. അവർ മോഹനനെ അച്ഛനില്ലാത്തവനെന്നും പുലച്ചിപെറ്റവനെന്നും പറഞ്ഞ് ആക്രമിക്കുന്നതോടെയാണ് തന്റെ ജന്മത്തിന്റെ സത്യം അവൻ തിരിച്ചറിയുന്നതും വീട് വിട്ട് പോകുന്നതും.

---

16) തരകൻ കെ.എം, *ആധുനിക നോവൽദർശനം*, 1982, പുറം: 126

നീലിയുടെ കൂട്ടുകാരികളും ഈർച്ചപ്പണിക്കാരും, ഗ്രാമീണഗായകനുമൊക്കെ പോഷക ജനത തന്നെ.

യാഥാസ്ഥിതിക സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായാണ് ഇവർ മിക്കപ്പോഴും മാറുന്നത്. ജാതീയതയും, അന്ധവിശ്വാസവുമൊക്കെയാണ് അവരെ നയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ശങ്കരൻനായരോട് "എന്തു ഭ്രാന്താണീ കാണിക്കുന്നത്? അതൊരു പുലയക്കുഞ്ഞാണ്. എടുക്കരുത്" എന്ന് അവർ പറയുന്നത്. ജാതീയതക്കെതിരായ കാതടപ്പിക്കുന്ന മറുപടി കൊണ്ട് അവരെ ശങ്കരൻ നായർ നിശ്ശബ്ദനാക്കുന്നു. അതിനെ തുടർന്നാണ് ചായക്കടക്കാരൻ നാണു നായർ പശ്ചാത്തപിക്കുന്നത്. പോഷകജനതയെപ്പോലും നവോത്ഥാനാശയങ്ങൾ കൊണ്ട് മാറ്റാൻ രചയിതാക്കളുടെ പ്രതിധികൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. ആശയങ്ങൾ മനുഷ്യനെ മാറ്റുമെന്നവർ കരുതുന്നു.

4.6 കാലാവിഷ്കാരം

'കഥ പറയാനെടുക്കുന്ന സമയത്തെ ആഖ്യാന സമയമെന്നും (Narration Time), കഥ നടക്കുന്നത് എത്രകാലം കൊണ്ടാണോ അതിനെ ആഖ്യാതിത സമയമെന്നും (Narrated Time) വിളിക്കാറുണ്ട്.[17] നീലക്കുയിലിലെ ആഖ്യാന സമയം ആറുവർഷമാണ്. സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത് 1954ൽ ആകയാൽ 1947നും 53നും ഇടക്കുള്ളതാണ് ആഖ്യാതിത കാലമെന്ന് വരുന്നു. നവോത്ഥാനാനന്തരകാലം മാത്രമല്ല സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലം കൂടിയാണത്. ഇക്കാലത്തെ ഇന്ത്യൻ ചിത്രങ്ങൾ നെഹറുവിയൻ സോഷ്യലിസത്തിന്റെ ആദർശങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമായിത്തീരുമ്പോൾ മലയാള ചിത്രങ്ങൾ നവോത്ഥാന, ദേശീയ, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ആശയലോകത്തിന്റെ സ്വാധീനമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

അതുവരെ ഔന്നത്യത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ബ്രാഹ്മണ്യം അപഹാസ്യവുമാവുന്നത് ഈ കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. നീലക്കുയിലിലെ ജന്മി അതുകൊണ്ടാണ് പരിഹാസ്യനായിത്തീരുന്നത്. പഴയ തറവാടുകൾ തക

17) ചാക്കോ പി.ടി, *സാഹിത്യതത്വം*, 1998, പുറം: 144

രുകയായിരുന്നു. ജനമനസ്സിൽ ജാതീയത ഒരു സാമാന്യബോധമായി അപ്പോഴും നിലനിന്നിരുന്നുവെങ്കിലും അവയെ തോൽപിക്കാൻ നവോത്ഥാന ആശയങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചിരുന്നു എന്നതിന്റെ തെളിവാണ് മൊയ്തുവും ശങ്കരൻ നായരും.

നേർരേഖയിലുള്ള കാലവികാസമാണ് നീലക്കുയിലിലേത്. നീലിമരിച്ച് (കുഞ്ഞ് ജനിച്ച്) അഞ്ചുവർഷം കഴിഞ്ഞ കാര്യം പൂക്കൾ വിടരുന്ന മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാലത്തെ ചുരുക്കുന്ന ഈ ആഖ്യാന തന്ത്രത്തോടൊപ്പം ഒരേ കാലത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഇന്റർകട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. നീലിയെ പിതാവ് ചാത്തപ്പൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യവും ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വിവാഹദൃശ്യവും ഇങ്ങനെ ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നു.

4.6.1 രാത്രിയും പകലും

സിനിമയുടെ മൊത്തം സന്ദേശവുമായി ചേർത്ത് വായിക്കാവുന്ന കാലസൂചനകളാണ് ഇരുട്ടും വെളിച്ചവും. *ഇരുട്ടിൽനിന്ന് വെളിച്ചംകൊണ്ട് മെനഞ്ഞെടുക്കുന്ന കലാമാധ്യമമായി*[18] സിനിമയെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. രാത്രിദൃശ്യങ്ങൾ, പകൽ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ദൃശ്യങ്ങളെ തിരിക്കാൻ നല്ല ചലച്ചിത്രകാരൻമാർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. രാത്രിയും പകലും ദൃശ്യവൈവിധ്യത്തിനോ ഭംഗിക്കോ വേണ്ടി മാത്രമല്ല ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഭാവപരവും അർത്ഥപരവുമായ പൂർണതയ്ക്കുവേണ്ടികൂടിയാണ്. ഡ്രാക്കുളച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഘടനയിൽ രാത്രികൾക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. *ടാഗോറിന്റെ ജീവിതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സത്യജിത്ത്റേ നിർമ്മിച്ച ഡോക്യുമെന്ററിയിൽ അവസാനഭാഗത്തെ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ഇരുൾ ദൃശ്യങ്ങൾ ലോകം നേരിടുന്ന വലിയ പ്രതിസന്ധികളുടെ ഘട്ടത്തിൽ പ്രതീക്ഷയുടെ വെളിച്ചം അണഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന അർത്ഥമാണ് ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന*[19]തെന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ട്.

നീലക്കുയിലിൽ അതുവരെയുണ്ടായ ചിത്രങ്ങളിലേക്കാൾ രാത്രിദൃശ്യ

18) ഷൺമുഖദാസ് ഐ, *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ*, 1990, പുറം: 96

19) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 96

ങ്ങൾ കൂടുതലുണ്ട്. ജീവിതനൗകയിൽ രാത്രിസീനുകൾ എട്ടെണ്ണമേയുള്ളൂ. അതിൽ മൂന്നെണ്ണം നാടകരംഗങ്ങളാണ്. ഒന്ന് കോലംതുള്ളൽ അവതരണത്തി ന്റെയും.

രാത്രിയിൽ തുടങ്ങി പ്രഭാതത്തിൽ അവസാനിക്കുകയാണ് നീലക്കുയിൽ. കർഷകരുടെ പാട്ടും നൃത്തവും നടക്കുന്ന രാത്രിയാണ് ആദ്യസീനിൽ. തുടർന്ന് മഴയാരംഭിക്കുന്നു. അവർ ചിറകെട്ടാൻ പോകുന്നു. ആ രാത്രിയാണ് നീലി മഴ യിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വീട്ടിൽ കയറിനിൽക്കുന്നതും അവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നതും.

മൊത്തമുള്ള 60 സീനുകളിൽ പതിനഞ്ച് രാത്രി സീനുകളാണ്. ഇതിൽ പകുതിയും ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുമായി ബന്ധമുള്ളതാണ്. ശേഷിച്ചവ മിക്കതും ഭാര്യ യായ നളിനിയുടെ തറവാടുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും. നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ പലതും സംഭവിക്കുന്നത് രാത്രിയിലാണ്. ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ- നീലിബന്ധം, മോഹ നനെ കാണാതാവുന്നത്, താനാണ് മോഹനന്റെ അച്ഛനെന്ന് ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഭാര്യയോടും ശങ്കരൻനായരോടും വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്, ഒക്കെ രാത്രിയിൽത്ത ന്നെ. സംഘർഷങ്ങളുടെയും സന്നിഗ്ധതകളുടെയും രാത്രികൾക്കു ശേഷം മോഹനനെ ശങ്കരൻനായർ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുകയാണ്. 'അവനെ ഒരു നല്ല മനുഷ്യനാക്കി വളർത്തൂ, നായരും പുലയനും ഒന്നുമാ ക്കണ്ട' എന്നു പറഞ്ഞ് ശങ്കരൻനായർ പുറത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോഴേക്കും സൂര്യൻ ഉദിച്ചുയരുകയാണ്. ആ സൂര്യനുനേർക്കാണ് അദ്ദേഹം നടക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ ശങ്കരൻ നായരും അപ്രത്യക്ഷനാവുകയും സൂര്യൻ സ്ക്രീനിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ജാതീയതയുടെ അന്ധകാരത്തിൽ നിന്ന് പുതിയ കാലത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റെ സൂചകമാണിത്. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുൾക്കൊണ്ട ശങ്ക രൻനായർ തന്നെയാണിവിടത്തെ പ്രഭാതസൂര്യൻ.

പഴയ തറവാടുകൾ അന്ധകാരത്തിലാഴുകയാണെന്ന് കാണിക്കാനാണ് നളിനിയുടെ തറവാട്ടിലെ മിക്ക രംഗങ്ങളും രാത്രിദൃശ്യമാക്കിയത്. ശ്രീധരൻമാ സ്റ്ററുടെയും കാരണവരുടെയും നമ്പൂതിരിയുടെയും മനസ്സിന്റെ പ്രതിനിധാനം

തന്നെയാണ് രാത്രികാലം.

കാലത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി ടൈംപീസും വാച്ചും ചിത്രത്തിൽ ആവർത്തിച്ച് കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടേതാണ് ഇവ രണ്ടും. മാസ്റ്ററുടെ ചുമരിൽ വാച്ചിന്റെ പരസ്യ ചിത്രമുള്ള കലണ്ടർ കാണാം. രണ്ടും കാലത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ. മേശപ്പുറത്ത് ടൈംപീസുമുണ്ട്. എന്നിട്ടും മാസ്റ്റർക്ക് കാലം നഷ്ടപ്പെടുകയാണ്. കാലഹരണപ്പെട്ടയാളാണദ്ദേഹം എന്നും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ടൈംപീസ് കുട്ടൻനായർ മോഷ്ടിച്ച് കൊണ്ടുപോകുന്നു. വാച്ച് മോഹനൻ കുളത്തിലേക്കെറിയുന്നു. ശങ്കരൻനായരുടെ ഇടപെടലിലൂടെയാണ് ടൈം പീസ് തിരിച്ചു കിട്ടുന്നത്. കാലം മാറിയിട്ടും മനസിൽ ജാതീയതയും കൊണ്ടു നടക്കുന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ പുതിയകാലത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നത് ശങ്കരൻ നായരാണല്ലോ. രാത്രിയിലും ഓലക്കുടയുമായി കുളിക്കാൻ പോകുന്ന നമ്പൂതിരിയാണ് കാലത്തിന് നിരക്കാത്ത മറ്റൊരാൾ.

കാലത്തെ സാമാന്യകാലം (clock Time) അനുഭവ കാലം (Perceptual Time)[20] *എന്നിങ്ങനെ തിരിക്കാറുണ്ട്.* ഒരു രാത്രിയിൽ ആരംഭിച്ച് ആറുവർഷത്തിനുശേഷമുള്ള പ്രഭാതത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നതാണ് നീലക്കുയിലിലെ സാമാന്യകാലം. ഈ കാലം അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത് ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുടെ അന്ധകാരത്തിൽ നിന്നും വെളിച്ചത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനഘട്ടമായാണ്. സത്യത്തിൽ ഉറക്കമില്ലാത്ത രാത്രികളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതം. കാലത്തിന്റെ മാറ്റമനുസരിച്ച് വ്യക്തിജീവിതം മാറാത്തതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രശ്നം. *സാമൂഹികജീവിതം വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാലത്തെ സാമൂഹികകാലം എന്ന് നിരൂപകർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു.*[21] ആഖ്യാനത്തിലെ ശങ്കരൻനായരുടെയും നളിനിയുടെയും മറ്റും ഇടപെടൽ വഴിയാണെങ്കിലും ഇങ്ങനെയൊരു സാമൂഹികകാലം നീലക്കുയിലിൽ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്.

---

20) അച്യുതൻ എം, *നോവൽ: പ്രശ്നങ്ങളും പഠനങ്ങളും*, 1983, പുറം: 37

21) അപ്പൻ കെ.പി., *സമയപ്രവാഹവും സാഹിത്യകലയും*, 1997, പുറം: 124

4.7 സ്ഥലാവിഷ്കാരം

കേരളത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഭൗതിക യാഥാർത്ഥ്യമായാണ് നീലക്കുയിലിലെ സ്ഥലം *(Place)* വരുന്നതെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും മാനസികഭാവങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ അവ ഇട*(Space)* മായി മാറി ആഖ്യാനപരമായ അർത്ഥം ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്നു.

'മുകളിൽ മദ്ധ്യകേരളത്തിലെ വിശാലമായ നീലാകാശം, താഴെ കണ്ണെത്താതെ നീണ്ടുകിടക്കുന്ന കന്നിവയലുകൾ. അവയ്ക്കിടയിലൂടെ പ്രവഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കുറെ മനുഷ്യജീവിതങ്ങൾ. വൈവിദ്ധ്യങ്ങളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും നിറഞ്ഞ അവരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് നെയ്തെടുത്ത ഒരു കഥയാണ് നീലക്കുയിൽ' എന്നെഴുതിക്കാണിച്ചാണ് ചിത്രം തുടങ്ങുന്നതു തന്നെ. വയലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലവും മുഖ്യസ്ഥലവുമെന്നർത്ഥം.

രണ്ടാമത്തെ സീനിൽ മഴ വരുന്നതുകണ്ട് പാടത്തേക്ക് രാത്രി ഓടിച്ചെന്ന് ചിറകെട്ടുന്ന കർഷകരുടെ ദൃശ്യം കാണാം. നാലാം സീനിൽ പാടത്തെ കന്നുപൂട്ടും വെള്ളം തേവലും വൈക്കോൽ അരിഞ്ഞുമാറ്റലുമെല്ലാം വിശദമായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. പാടത്തിന് സ്ഥലമെന്നതിനപ്പുറം ഇടമായി മാറാൻ കഴിയുന്നത് അതിനെ നീലിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ്. നീലിയുടെ മനസ്സുതന്നെയാണ് പാടം. ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുമായുള്ള സമാഗമത്തിനുശേഷം തന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച് അവൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന സങ്കൽപങ്ങളായി അവയെ കണക്കാക്കാം. നല്ലൊരു ഭാവി വിളയുമെന്ന് അവൾ സ്വപ്നം കാണുന്നു. 'നീലി കതിരിട്ട പാടം പോലെയായിരിക്കണ്' എന്ന കൂട്ടുകാരികളുടെ കളിയാക്കലിലും പാടവും നീലിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സൂചനയുണ്ട്.

നീലി 'കുയിലിനെത്തേടി' എന്ന പാട്ട് പാടുമ്പോൾ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ കുതിച്ചു പാഞ്ഞ് വരുന്നത് പാടവരമ്പത്തുകൂടിയാണ്. സമുദായഭ്രഷ്ടയായ ശേഷം നീലി കഴിയുന്നത് പാടത്തിനടുത്ത പറമ്പിലാണ്. ഇതിൽ പാടത്തോടൊപ്പം ഫ്രെയിമിന്റെ പകുതിഭാഗത്തോളം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന കള്ളിച്ചെടികൾ കാണാം. തുടർന്നുള്ള നീലിയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിറ

ഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് കള്ളിച്ചെടികൾ തന്നെ. മുള്ളു നിറഞ്ഞ അവളുടെ ജീവിതം ധ്വനിപ്പിക്കാൻ ഇത്തരം സ്ഥലങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

നീലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റൊരുസ്ഥലം കുളമാണ്. അതിനടുത്തുള്ള കല്ലിൽ പേറ്റുനോവുമായി ഇരിക്കുമ്പോഴാണ് അവൾ തീവണ്ടിയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതും ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കാനായി റെയിൽപ്പാളം ലക്ഷ്യമാക്കി ഓടുന്നതും. വഴിക്കുളത്തിന് നീലിയുടെ ജീവിതാവസ്ഥയുമായി ഏറെ സമാനതകളുണ്ട്. കുളം പിന്നീട് വരുന്നത് നീലിയുടെ മകൻ മോഹനനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. 'കടലാസുവഞ്ചിയേറി' എന്നപാട്ടു പാടി തന്റെ കടലാസുതോണി അവൻ കുളത്തിലൂടെ ഒഴുക്കുന്നു. ഏതോ ഒരുൾവിളിയാലെന്നപോലെ അവൻ കുളത്തിന്റെ ആഴത്തിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്നുമുണ്ട്. അപ്പോഴാണ് ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഓടി വന്ന് ബലമായി അവനെ കരക്ക് കയറ്റുന്നത്. കുളവും സ്ഥലമെന്ന നിലവിട്ട് ഇടമായി മാറുകയാണെന്നർത്ഥം.

റെയിൽപ്പാളവും നീലിയുടെ മരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്ഥലമെന്ന നിലയ്ക്ക് അർത്ഥപൂർണമായ ഇടമായിമാറുന്നുണ്ട്. നീലി മരിച്ച (മോഹനൻ ജനിച്ച) പാളത്തിനടുത്ത കരിങ്കൽ ചീളുകൾ രണ്ടുതവണ കൂടി ആവർത്തിച്ചു കാണിക്കുന്നുണ്ട്. കുറ്റബോധം സഹിക്കാനാവാതെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ അർദ്ധരാത്രിക്കു ശേഷം അതേ സ്ഥലത്ത് ചെന്നിരുന്ന് ഒരു പിടി കരിങ്കല്ല് വാരി നെഞ്ചോടുചേർത്ത് തേങ്ങിക്കരയുന്നുണ്ട്. 'എല്ലാരും ചൊല്ലണ് എല്ലാരും ചൊല്ലണ് കല്ലാണ് നെഞ്ചിലെന്ന്, കരിങ്കല്ലാണ് നെഞ്ചിലെന്ന് ഞാനൊന്ന് തൊട്ടപ്പോൾ നീലക്കരിമ്പിന്റെ തുണ്ടാണ് കണ്ടതയ്യ' എന്ന നീലിയുടെ പാട്ടുമായി ഇതിനെ ചേർത്ത് വായിക്കാവുന്നതാണ്. വീടുവിട്ടിറങ്ങിയ മോഹനൻ പെരുമഴയത്ത് തളർന്ന് വീണു കിടക്കുന്നതും നീലി മരിച്ച (അവൻ ജനിച്ച) അതേ സ്ഥലത്തു തന്നെയാണ്. ഒരിക്കൽ ആ ചോരക്കുഞ്ഞിനെ എടുക്കാൻ മടിച്ചു നിന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഇത്തവണ അവനെ വാരിയെടുത്ത് വീട്ടിലേക്ക് വരികയാണ്. മരണത്തെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തിയ ഇടം ജീവിതത്തിന്റെ അടയാളമായി പരിണമിക്കുകയാണ്. ഈ പരിണാമം തന്നെയാണ് സിനിമയുടെ കഥാകേന്ദ്രം.

നീലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഇടമായിത്തീരുന്ന മറ്റൊരു സ്ഥലം ഈർച്ച

ത്തട്ടാണ്. താൻ ഗർഭിണിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ നീലി മരം ഈർന്ന് മുറിക്കുന്ന പറമ്പിൽ ഈരാൻ മുറിച്ചിട്ട മരത്തടിമേലാണ് ചെന്നിരിക്കുന്നത്. ഈർച്ചക്കാരിൽ നിന്നും ക്യാമറ താഴോട്ട് സഞ്ചരിച്ച് *(Tilt down)* നീലിയിലെത്തി നിൽക്കുകയാണ്. അവിടേക്ക് വരുന്ന ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററോട് അവൾ കാര്യം പറയുന്നു. മാസ്റ്റർ അയാളെ കൈവെടിയുമ്പോഴാണ് ആ സ്ഥലത്തിന് അർത്ഥപരമായ സവിശേഷത ലഭിക്കുന്നത്. നീലക്കുയിൽ എന്ന് ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററും തന്റെ കൂട്ടുകാരികളും വിശേഷിപ്പിക്കാറുള്ള നീലിയെ അറുത്തുമുറിക്കുന്ന മരങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർത്തിയതു തന്നെ കൂടു (വീട്) നഷ്ടപ്പെടുന്ന കുയിലുമായി അവളുടെ ജീവിതാവസ്ഥയെ ബന്ധിപ്പിക്കാനാണ്.

4.7.1 സ്വകാര്യസ്ഥലവും പൊതുസ്ഥലവും

സ്വകാര്യസ്ഥലം *(Private Place)* പൊതുസ്ഥലം *(Public Place)* എന്നിങ്ങനെ നീലക്കുയിലിലെ സ്ഥലത്തെ തരം തിരിക്കാം. ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വീട്, നളിനിയുടെ വീട്, നീലിയുടെ കുടിൽ എന്നീ സ്വകാര്യസ്ഥലങ്ങളെക്കാൾ പ്രാധാന്യത്തോടെയാണ് നാട്ടുവഴി, റോഡ്, റെയിൽപ്പാളം, കടവ്, പുഴയോരം, ചായക്കട, സ്കൂൾ എന്നീ പൊതുസ്ഥലങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. സ്വകാര്യസ്ഥലത്തു നിന്ന് പൊതുസ്ഥലത്തേക്ക് എത്തിയ നവോത്ഥാനാന്തര മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ സൂചകമായി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ജാതീയത, സംബന്ധം, മോഷണസ്വഭാവം തുടങ്ങിയ തെറ്റുകളെല്ലാം ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടുന്നത് പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽ വെച്ചാണ്. നമ്പൂതിരിയെ ഇടവഴിയിൽ വെച്ച് ശങ്കരൻനായരും, റോഡിൽ വെച്ച് മൊയ്തുവും വിമർശിക്കുന്നു. ഇടവഴിയിൽ വെച്ചും, ചായക്കടയിൽ വെച്ചുമാണ് കുട്ടനെ മൊയ്തു പിടികൂടുന്നത്. മാരാരെ പുഴക്കടവിൽവെച്ചാണ് മൊയ്തു കളിയാക്കുന്നത്. മനുഷ്യത്വമില്ലാത്ത പൊതുജനങ്ങളോട് റെയിൽപ്പാളത്തിൽ വെച്ച് ശങ്കരൻ നായർ പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നു. സ്കൂളൊഴിച്ചുള്ള പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽ അപൂർവമായേ ശ്രീധരൻനായരുടെ സാന്നിധ്യമുള്ളൂ. ഉള്ളപ്പോഴൊക്കെ അയാൾ പ്രതികരണമില്ലാത്തവനായി മാറിനിൽക്കുകയാണ്.

4.8 സന്ദേശവും നാടകപരതയും

മലയാളത്തിലെ ചലച്ചിത്രപരത *(Cinematic)* അവകാശപ്പെടാവുന്ന ആദ്യത്തെ ചിത്രമായാണ് നീലക്കുയിലിനെ കണക്കാക്കുന്നത്. *തിരനാടകങ്ങ ളിൽ നിന്നാണ് അതിനുമുമ്പുള്ള ചിത്രങ്ങൾ മെനഞ്ഞെടുത്തിരുന്നതെന്നും സംഭാഷണങ്ങളിലെ ദേശ്യഭാഷോപയോഗവും ദൃശ്യങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തു ടർച്ചകൾ സംബന്ധിച്ച ധാരണയും മൂലം മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ തിരക്കഥ യെന്ന പദവി നൽകേണ്ടത് നീലക്കുയിലന്റെ തിരക്കഥക്കാണെന്നും*[22] നിരൂപ കർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നാടകസ്വാധീനവും ജീവിതനൗകയിലെന്ന പോലെ നീലക്കുയിലിലുമുണ്ട്. *കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വായിലൂടെ നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകർക്ക് സന്ദേശം നൽകാനുദ്ദേ ശിച്ചുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ നാടകപരത കൂടുമെന്ന നീരിക്ഷണത്തെ*[23] ഈ ചിത്രം ശരിവെക്കുന്നു. *ഖണ്ഡികവലിപ്പമുള്ള വലിയ വാചകങ്ങൾക്കു പകരം ലളിത മായ പദങ്ങളും ചെറിയ വാചകങ്ങളും മനോഹരമായി ഹൃദയസ്പർശിയായി പറയുന്നതും ഒരു നിശ്വാസംകൊണ്ടുപോലും ദൃശ്യത്തെ അർഥവത്താക്കുന്ന തുമായ ചലച്ചിത്ര കലാതന്ത്രം ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രകാരന്മാർക്ക് വശമുണ്ടായി രുന്നില്ല*[24] എന്ന വിമർശനം പ്രസക്തം തന്നെ. എന്നാൽ പ്രമേയപരമായ അന്തിമ ലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തതയും വിനിമയം ചെയ്യാനുദ്ദേശിച്ച സന്ദേശവും ഒരുകാരണവശാലും പ്രേക്ഷകരിൽ എത്താതെ പോകരുതെന്ന നിർബന്ധം മൂലമാണ് ശങ്കരൻനായരെക്കൊണ്ട് സുദീർഘമായ സംഭാഷണം നടത്തിക്കു ന്നതും നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനമാർഗ്ഗത്തിലേക്ക് ചിത്രം പ്രവേശിക്കുന്നതും. ആശയങ്ങൾ കൈമാറാൻ ദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രം പോരാ എന്ന തോന്നലുണ്ടാവു ന്നത് അക്കാലത്ത് സജീവമായിരുന്ന നാടകസംസ്കാരത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താലാ ണ്. ദൃശ്യവലിപ്പത്തെയും *(Image size),* ദൃശ്യവിന്യാസത്തെ *(Composition)* യും നിർണയിക്കുന്നതിലും നാടകം വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്ര

---

22) ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം, *മലയാള തിരക്കഥ; വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, 2008, പുറം: 33

23) Altman, Rick, ed: *Sound Theory*, *Sound Practice*, 1992, P:34

24) സാജൻ തെരുവപ്പുഴ, *ഫിലിം ഡയരക്ഷൻ*, 2006, പുറം: 31

ങ്ങൾ നിരന്നു നിന്ന് സംഭാഷണം നടത്തുന്ന മധ്യദൃശ്യങ്ങൾ *(Medium Shot)* നാടകം കാണുംപോലെ സിനിമ കാണാൻ പ്രേക്ഷകരെ നിർബന്ധിതരാക്കുന്നു. അവയെ പലതായി വിഭജിച്ച് ആഖ്യാനലോപ*(Ellipsis)*ത്തിലൂടെ പലതും ഒഴിവാക്കി ചലച്ചിത്രപരമാക്കുന്ന രീതി ചിലയിടങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടേയില്ല. കാരണവർ പ്രധാനകഥാപാത്രമായി വരുന്ന തറവാട്ടുദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരണം. നവോത്ഥാനകാലത്തോടെ സമൂഹത്തെ മാറ്റിമറിക്കാൻ പോന്ന കലാരൂപമായി മാറിയ നാടകത്തോട് പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രതിപത്തികാരണം നാടകസ്വഭാവം ഒരു തകരാറായി അന്ന് കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല.. സംഭാഷണം കേൾക്കുന്നതിൽ ഉത്സുകരായിരുന്നു അവർ. *സിനിമയിൽ സംഭാഷണത്തെക്കാൾ ആവശ്യം സംസാരമാണെന്ന്*[25] തത്വം ചില സീനുകളിൽ നന്നായി പാലിച്ചതായും കാണാം.

4.9 നോവൽ സ്വാധീനം

ജീവിതനൗകയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിൽ ധൈഷണികബന്ധമെന്ന *(Intellectual Association)* നിലക്ക് ഇന്ദുലേഖ നോവലാണ് കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞതെങ്കിൽ നീലക്കുയിലിൽ അത് 'സുന്ദരികളും സുന്ദരൻമാരും' എന്ന നോവലാണ്. രണ്ടിന്റെയും രചയിതാവ് ഉറൂബായതുകൊണ്ടു കൂടിയാകാം ഇത്. നീലക്കുയിലിന്റെ കഥയാണ് ആദ്യമെഴുതിയത്. *'സുന്ദരികളും സുന്ദരൻമാരും' എഴുതിത്തുടങ്ങിയത് 1954 മാർച്ചിലും തീർന്നത് ഒക്ടോബറിലുമാണ്.*[26]

നോവലിലെ കുഞ്ചുക്കുട്ടിയും നീലിയെപ്പോലെ പ്രസവവേദന കൊണ്ട് വഴിവക്കിൽ കിടന്ന് പുളയുകയാണ്. അപ്പോഴാണ് രാമൻനായർ അവളെ കാണുന്നതും വീട്ടിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതും. വിശ്വനാഥനെ പ്രസവിച്ചയുടൻ കുഞ്ചുക്കുട്ടി മരിച്ചുപോകുന്നു (നീലിയെപ്പോലെ). അവനെ സ്വന്തം കുഞ്ഞിനെപ്പോലെ വളർത്തുന്ന രാമൻനായരോട്, *'ഈ കുട്ടിക്ക് നിങ്ങളുമായിട്ട് എന്താണ് ബന്ധം എന്ന് ചോദിക്കുന്നവരോട് 'മനുഷ്യക്കുട്ടിയാണെന്ന ബന്ധം മാത്രം'*

25) Kozloff, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, 2000, P: 52

26) ഉറൂബ്, സുന്ദരികളും സുന്ദരന്മാരും, ആമുഖം, 1988 പുറം: 9

എന്നാണ് നായർ പറയുന്നത്.[27] നീലക്കുയിലിലെ ശങ്കരൻ നായരും ഇതുതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്.നീലക്കുയിലിലെ കാരണവർ പറയുന്ന "പ്രമാണപ്പെട്ട ഒരു തറ വാടായിരുന്നു ഇത്. ആ കാലമൊക്കെ ഇനി വരോ"- എന്ന വാക്കുകൾ നോവ ലിലെ കാരണവരും ആവർത്തിക്കുന്നു.

നോവലിലെ വിശ്വനാഥനും സിനിമയിലെ മോഹനനും സമാനകഥാപാ ത്രങ്ങളാണ്. *'പാടത്തിനക്കരെയുള്ള വെള്ളച്ചാട്ടത്തിലേക്ക് ഇല പറിച്ചിട്ട് അത് നൃത്തംവെച്ച് അനന്തതയിലേക്ക് പോയി മറയുന്നത് നോക്കി നിൽക്കുന്നത്. വിശ്വന് പ്രിയതരമായ വിനോദമാണ്. അവയെല്ലാം ഒഴുകിയൊഴുകി ഭൂമിയുടെ അറ്റം വരെ പോവും* എന്നവൻ ചിന്തിക്കുന്നു.[28] നീലക്കുയിലിലെ മോഹനൻ ഇതുപോലെ കുളത്തിൽ കടലാസുതോണിയിറക്കിക്കളിക്കുന്നുണ്ട്. 'കടലാസു വഞ്ചിയേറി' എന്ന പാട്ടിൽ കടലും കടന്ന് വിദൂരത്തേക്ക് പോകുന്ന കാര്യം മോഹ നൻ സങ്കല്പിക്കുന്നു. 'കടലാസുവഞ്ചിയേറി, കടലും കടന്നു കേറി, കളിയാ ടുമിളം കാറ്റിൽ ചെറുകാറ്റുപായ പാറി" എന്ന വരികളെ കടലുകടന്നാൽ ഭ്രഷ്ട് കൽപിച്ചിരുന്ന ഫ്യൂഡൽ കാലത്തിൽ നിന്ന് സാർവദേശീയതയിലേക്ക് വള രാൻ കൊതിക്കുന്ന പുതിയമനുഷ്യന്റെ മനസ്സിന്റെ ആവിഷ്കാരമായി കണക്കാ ക്കാം. കുളത്തിൽ നിന്നും കടലിലേക്ക് വളരുകയാണ് കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ ഭാവ ന. അമ്മയില്ലാത്ത മോഹനന്റെ അമ്മയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയും അതിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന ശക്തിയും

'തിരമാല തന്റെ മടിയിൽ
കടലമ്മതന്റെ മടിയിൽ
കരിമീനിനെപ്പോൽ പൊന്തി
തളരാതെ നീന്തി നീന്തി,

എന്ന വരികളിൽ വ്യഞ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതം ഒരു തോണിയാണെന്ന ജീവിതനൗകയിലെ സങ്കൽപവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു ഈ പാട്ടും. പാട്ടി

27) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 56

28) അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 120

നെത്തുടർന്ന് മറ്റൊരു വലിയ കുളത്തിന്റെ ആഴങ്ങളിലേക്ക്, മരിച്ചുപോയ അമ്മ യുടെ അടുക്കലേക്കെത്താനെന്നപോലെ കടലാസുതോണിയുമായി ഇറങ്ങിച്ചെ ല്ലുകയാണ് മോഹനൻ. നോവലിലെ വിശ്വനാഥനും ഇതുപോലെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കുളത്തിനുപകരം കടലിലാണെന്നുമാത്രം.

4.10 മാനവികത

നീലക്കുയിലിന്റെ പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രസൃഷ്ടി, സംഭാഷ ണം, ആഖ്യാനശൈലി, പരകോടി, സമാപ്തി തുടങ്ങിയ ഓരോന്നിലും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നുണ്ട് മാനവികത എന്ന മൂല്യം. മൂന്നു രീതിയിലാണ് ഈ ചിത്ര ത്തിൽ മാനവികതയുടെ ആവിഷ്കാരം നടന്നിരിക്കുന്നത്. ഒന്ന് ദൈവികത യ്ക്കുപകരം മാനുഷികതയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിലൂടെ. രണ്ട്, മനുഷ്യൻ എന്ന തിന് നൽകുന്ന ഊന്നലിലൂടെ, മൂന്ന്, മനുഷ്യരെ അപമാനവീകരിച്ച് അവത രിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ.

4.10.1 ദൈവികതയ്ക്കുപകരം മാനുഷികത

ദൈവമല്ല മനുഷ്യനാണ് എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും ഉണ്ടാക്കുന്നതെന്നും അതി നാൽ മനുഷ്യൻ തന്നെ ഇടപെട്ട് പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കേണ്ടതാണെന്നുമുള്ള മതനിരപേക്ഷ മാനവികതയുടെ അടിസ്ഥാന കാഴ്ചപ്പാട് നീലക്കുയിലും വിളം ബരം ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനെ രക്ഷിക്കേണ്ടത് ദൈവമല്ല മനുഷ്യൻതന്നെയാ ണെന്നതിനു തെളിവാണ് നളിനിയുടെ തറവാടിന്റെ അവസ്ഥയും ശങ്കരൻനായ രുടെ ജീവിതമാകെത്തന്നെയും. നളിനിയുടെ തറവാട് ആദ്യം നാം കാണുന്നത് അഞ്ചാം സീനിലാണ്. സന്ധ്യാനേരത്ത് കാരണവർ ഭസ്മം തൊട്ടുകൊണ്ട്. 'ഈശ്വ രാ... മഹാദേവാ' എന്നിങ്ങനെ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. തുടർന്ന് സന്ധ്യാദീപവുമായി കടന്നുവരുന്ന നളിനിയോട് 'മേലിൽ ഒരു കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കണം, വാതിൽക്കൽ വെച്ച് ദീപന്നങ്ങട്ട് പറയരുത്' എന്നുപദേശിക്കുന്നു.

ഉടനെ തറവാട് പണയമെഴുതുന്നതിനെക്കുറിച്ചാണ് കാരണവർ സംസാ രിക്കുന്നത്. ഭക്തിയും വിശ്വാസവും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമൊക്കെ വള്ളി

പുള്ളി തെറ്റാതെ പിൻതുടർന്നിട്ടും തറവാട് തകർന്നുകൊണ്ടിരിക്കയാണ്. ഒരു ദൈവത്തിനും അതിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ദീപം കൊളുത്തിയ ഉടൻ തന്നെയാണ് ചാത്തപ്പനും നീലിയും വന്ന് വല്ലതും തരണമെന്നപേക്ഷിക്കുന്നത്. 'നിങ്ങക്കൊക്കെ എന്നും കഷ്ടം, എന്റെ കഷ്ടം കാണാൻ ആരാ?' എന്നാണ് കാരണവർ അവരോട് ചോദിക്കുന്നത്. ആ നിമിഷം തന്നെ കാരണവരുടെ മകൻ കുട്ടൻനായർ കള്ളുകുടിച്ച് ആടിയാടി വരുന്നു.

തറവാട് അന്യാധീനപ്പെടുകയും മകൻ മദ്യപാനിയും കള്ളനുമായിത്തീരുകയും, പെങ്ങൾ ലക്ഷ്മി രോഗം വന്ന് മരിക്കുകയും ഒക്കെ ചെയ്യുന്നതാണ് ഭക്തനായ കാരണവർക്ക് കാണേണ്ടിവരുന്നത്. മരിച്ചുപോവുന്ന ലക്ഷ്മി ഐശ്വര്യത്തിന്റെ ദേവതയായ മഹാലക്ഷ്മി തന്നെയാണ്. പട്ടിണിമൂലം കഷ്ടപ്പെടുന്ന കാരണവർക്ക് ചായ വാങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നതും ലക്ഷ്മിക്ക് വൈദ്യസഹായമെത്തിക്കുന്നതും മനുഷ്യനിൽ മാത്രം വിശ്വസിക്കുന്ന ശങ്കരൻനായരാണ്. നളിനിയുടെ വിവാഹം നടത്തുന്നതും അയാൾതന്നെ.

നളിനിയല്ലാതെ മറ്റൊരാളും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നില്ല. അതാകട്ടെ തറവാട്ടിൽനിന്ന് ശീലിച്ചതുകൊണ്ട് വിവാഹാനന്തരവും തുടരുന്നുവെന്ന് മാത്രം. വീട്ടിനകത്തുവെച്ചല്ലാതെ ക്ഷേത്രത്തിൽപ്പോയി അവൾ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നില്ല. 'ഉണരുണരൂ.. ഉണ്ണിക്കണ്ണാ... ശ്രീധരാ' എന്ന പ്രാർത്ഥനാഗാനം അവൾ പാടുന്നത് ഭർത്താവിന്റെ വീട്ടിലെ ശ്രീകൃഷ്ണപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ വെച്ചാണ്. ആ പാട്ടിനിടയിൽ ഒരു ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വിദൂരദൃശ്യം വരുന്നുണ്ട്. തികച്ചും വിജനമാണതിന്റെ പരിസരം. ഇതാണ് ചിത്രത്തിലെ ഏക ആരാധനാലയദൃശ്യം. 'കുസുമിത സുന്ദരവിഭാത രമണീ പൂക്കണിതൻ പ്രഭ ചിന്തീ' എന്ന വരികൾക്കനുസരിച്ച് തുടർന്ന് മരങ്ങളിലേക്കും പൂക്കളിലേക്കും ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. ഈ ശ്രീധരസ്തുതി വാസ്തവത്തിൽ ഭർത്താവായ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ ഉണർത്താനുള്ള വിളിയും, ഒരു മകനുവേണ്ടിയുള്ള പ്രാർത്ഥനയുമാണെന്ന് പിന്നീട് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. മക്കളില്ലാത്ത അവൾ ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ മുഖം കാണുന്നത് ശ്രീകൃഷ്ണപ്രതിമയുടെ സമീപദൃശ്യമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. തന്റെ ഹൃദയമാകുന്ന വെണ്ണ ഏറ്റുവാങ്ങാൻ

അവനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ഉപേക്ഷിച്ചപ്പോഴും സമുദായഭ്രഷ്ടയായപ്പോഴും പെരുവഴിയിൽ കഴിയുമ്പോഴുമൊന്നും നീലി ഒരിക്കൽപ്പോലും ദൈവത്തെ വിളിക്കുന്നില്ല. യാഥാസ്ഥിതികനും കടുത്ത ദൈവവിശ്വാസിയുമാണ് കാരണവരെങ്കിലും നളിനിയുടെ വിവാഹവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജാതകം നോക്കലോ പ്രശ്നം വെക്കലോ മുഹൂർത്തം കുറിക്കലോ ഒന്നും വേണമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നില്ല. ശങ്കരൻനായർ വിവാഹാലോചനയുമായി ചെല്ലുന്ന ഉടൻ വീട്ടുകാർ സമ്മതിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ കാര്യങ്ങൾ മനുഷ്യൻ മാത്രമാണ് തീരുമാനിക്കുന്നതെന്നും പ്രകൃത്യതീതശക്തികൾക്ക് അതിൽ കാര്യമില്ലെന്നുമുള്ള മാനവികതാകാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇവിടെ തെളിയുന്നത്. *നാടുവാഴിത്ത ഭൂതകാലത്തോടുള്ള ആതുരത, ഉയർന്ന ജാതി ഹിന്ദുക്കൾ പരിശീലിച്ചിരുന്ന തരം ജീവിതരീതികൾ, സാംസ്കാരിക മുൻഗണനകൾ, സദാചാര നിർബന്ധങ്ങൾ എന്നിവയെ ഉദാത്തമാതൃകകളായി കൊണ്ടാടൽ, അനുഷ്ഠാനങ്ങളോടുള്ള സവിശേഷമായ താൽപര്യം, അന്ധവിശ്വാസജടിലമായ മതപ്രോക്തത, ആത്മീയ നാട്യങ്ങളുടെ ജടിലോക്തി എന്നിങ്ങനെയുള്ള സ്വഭാവഘടകങ്ങളിലൂടെ പിൽക്കാല സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സവർണാധികാര*[29]ത്തിന് നേർവിപരീതമാണ് നീലക്കുയിലിന്റെ സമീപനം.

4.10.2 ചായക്കടയിലെ വെളിച്ചപ്പാട്

ദൈവികതയ്ക്ക് പകരമായി മാനവികത വരുന്നതിന്റെ ശക്തമായ ചിത്രമാണ് നീലക്കുയിലിലെ ചായക്കടയിലേക്ക് വരുന്ന വെളിച്ചപ്പാട്. പഴയ കേരളത്തിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന് പ്രമുഖ സ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നു. ദൈവത്തിന്റെ ഇച്ഛകൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ആൾ എന്ന നിലവിട്ട് ദൈവം തന്നെയായി വെളിച്ചപ്പാട് ആരാധിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നാൽ നവോത്ഥാനകാലത്ത് ദൈവത്തിന് പ്രാധാന്യം കുറയുകയും മനുഷ്യന് പ്രാധാന്യം കൂടുകയും ചെയ്തതോടെ വെളിച്ചപ്പാട് സാധാരണ മനുഷ്യനാണെന്ന് വന്നു. നവോത്ഥാന നായകന്മാർ

29) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 25, 26

വെളിച്ചപ്പാടന്മാരെ പരിഹസിക്കുകയും എതിർക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. *'എന്താണ് വരം വേണ്ടതെന്ന് ചോദിച്ച് തുള്ളിവന്ന പല്ലില്ലാത്ത വെളിച്ചപ്പാടിനോട് 'ആ വായിൽ പല്ല് മുളപ്പിച്ച് കാണിച്ചുതരുമോ' എന്നാണ് ശ്രീനാരായണ ഗുരു ചോദിച്ചത്.*[30] *വെളിച്ചപ്പാടന്മാർ തുള്ളുമ്പോൾ ബലമായി പിടിച്ചുനിർത്താൻ ഒരു സന്നദ്ധ സംഘത്തെ രൂപീകരിക്കണമെന്നും അവരുടെ ദൈവങ്ങൾക്ക് തീരെ ശക്തിയില്ലെന്ന കഥ അപ്പോൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുപോകു*[31]'മെന്നും വാഗ്ഭടാനന്ദൻ.

ഇതിന്റെയൊക്കെ സ്വാധീനം നീലക്കുയിലിലെ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ കാണാം. *നവോത്ഥാന കാലത്തോടെ വെളിപാടിൽ അധിഷ്ഠിതമായ മതത്തിന്റെ പിടി അയയുകയും വിമർശനചിന്ത, യുക്തിഭദ്രത തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് പ്രസക്തി കൈവരികയും വെളിപാടും യുക്തിചിന്തയും തമ്മിലുള്ള അതിർവരമ്പ് കൂടുതൽ വ്യക്തമാവുകയും ചെയ്തു*[32] എന്ന നിരീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നതാണ് ഈ സീൻ (സീൻ 21). നാണുനായരുടെ ചായക്കടയിൽവെച്ച് ചാപ്പൻനായരും മനയ്ക്കലെ കാര്യസ്ഥനും കൊയ്ത്തിനെക്കുറിച്ചും വിളനാശത്തെക്കുറിച്ചും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ചിലമ്പൊച്ച കേൾക്കുന്നത്. ക്ഷീണിതനായി ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിനെ ആരും ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല. നാണുനായർ ഒരു ഗ്ലാസ് ചായ അയാൾക്ക് കൊടുത്തശേഷം പറയുന്നു "വെളിച്ചപ്പാടിന് നെഞ്ചുവേദനയെന്നല്ലേ പറഞ്ഞത്? ഒരു കടുപ്പമുള്ള ചായ തന്നെ കുടിക്ക്" "ചായയുടെ കടുപ്പം നെഞ്ചുവേദനയുടെ കടുപ്പത്തെ കുറക്കോ?" എന്നാണ് കാര്യസ്ഥൻ കളിയാക്കിക്കൊണ്ട് ചോദിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് നാണുനായർ വെളിച്ചപ്പാടിന് ചില മരുന്നുകൾ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുകയാണ്. "വെളിച്ചപ്പാട് ഒരു കാര്യം ചെയ്യണം; കീഴാർനെല്ലിയുടെ ഇലയും ചെന്നിനായകവും ചേർത്ത് വറുത്തുപൊടിച്ച് നിത്യം ശിരസ്സിലിടണം"

"അത് ഭ്രാന്തിനല്ലേ" എന്ന് കളിയാക്കുന്നു ചാപ്പൻനായർ. "ഈ അമു

30) സാനു എം.കെ., *നാരായണഗുരുസ്വാമി*, പുറം: 535

31) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണകൃതികൾ*, 1988, പുറം: 380, 381

32) രാമചന്ദ്രൻ ടി.കെ., *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*, 2006, പുറം: 15

ക്കുരമുണ്ടല്ലോ.. അമുക്കുരം? നമ്മുടെ അമുക്കുരം.. അവനെയിട്ട് കാച്ചിയ പാല് അത്താഴപ്പുറം ദിവസം സേവിക്ക... അസ്സലാ.." എന്ന നാണുനായരുടെ ഉപദേശം കേൾക്കുമ്പോൾ "വെളിച്ചപ്പാട് ഇനി ഭയപ്പെടണ്ട" എന്നാണ് ചാപ്പൻനായരുടെ പ്രതികരണം. "അപ്പോ വെളിച്ചപ്പാട് എത്ര കൊല്ലായി തുള്ളാൻ തുടങ്ങീട്ട്" എന്നതിന് "മുപ്പതുവർഷം" എന്ന് പറയുമ്പോൾ "മുപ്പത് വർഷായിട്ട് നെഞ്ഞ് വേദനയല്ലേ ഉള്ളൂ..." എന്നാണ് ചാപ്പൻനായരുടെ മറുപടി. "പുരുഷരത്നമരച്ച് പച്ചമോരിൽ സേവിക്കുന്നത് അസ്സലാ... ആർട്ടിനും ലങ്ങിനും ഒക്കെ നന്ന്. മനസ്സിലായിട്ട്ണ്ടോ?" എന്ന് നാണുനായർ ചികിത്സാ നിർദ്ദേശം തുടരുന്നു.

മുപ്പതുവർഷമായി തുള്ളിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് ഹൃദയവും ശ്വാസകോശവുമൊക്കെയുള്ള ഒരു സാധാരണ മനഷ്യനാണെന്നും നാണുനായരെപ്പോലൊരു വൈദ്യരാണ് അയാളുടെ രക്ഷകനെന്നും ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. മരുന്നുകളുടെ കാര്യമല്ലാതെ ദൈവത്തിന്റെ കാര്യം (ദൈവം രക്ഷിക്കുമെന്നും മറ്റും) ഇവിടെ ആരും സൂചിപ്പിക്കുന്നതേയില്ല. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ തുള്ളൽ വെറുമൊരു തൊഴിലാണെന്ന കാര്യമാണ് ഇവിടെ ഊന്നിപ്പറയുന്നത്. മാത്രമല്ല, വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മുന്നിൽ വെച്ചാണ് ദൈവചിത്രങ്ങൾ വെച്ച മരപ്പലകയിൽ നിന്ന് ഒരു സ്റ്റീൽപാത്രം കുട്ടൻനായർ മോഷ്ടിക്കുന്നത്. മാനുഷികമായ വേദനകൾക്കും, തെറ്റുകൾക്കും മുന്നിൽ ദൈവത്തിന് ഒന്നും ചെയ്യാനില്ലെന്നർത്ഥം.

4.10.3 പാപവും പുണ്യവും

പാപപുണ്യങ്ങൾ ദൈവവും മതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണെങ്കിലും നീലക്കുയിലിൽ അത് മനുഷ്യനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതായിത്തീരുന്നു. തോട്ടത്തിൽവെച്ച് പേരക്ക തിന്നുന്ന നീലിയുടെയും ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെയും ദൃശ്യം ഏദൻതോട്ടത്തിൽ വിലക്കപ്പെട്ട കനി തിന്ന ആദാമിന്റെയും ഹവ്വയുടെയും ആദിപാപത്തിന്റെ കഥ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. (സീൻ 14). ആ നീലിയെ കൈവെടിഞ്ഞത് താൻ ചെയ്ത പാപമാണെന്ന് ഒന്നിലധികം തവണ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ പറയുന്നു

ണ്ട്. "ഞാനാണ് കുറ്റക്കാരൻ. ഞാൻ ചെയ്ത പാപത്തിന്റെ ഫലം ഞാൻ അളന്നു വാങ്ങുകയാണ്" "എന്റെ സ്വന്തം മകനാണ് മോഹൻ. ഞാൻ ചെയ്ത ഏറ്റവും വലിയ പാപത്തിന്റെ ഫലം," (സീൻ - 54). ഈ പാപപരാമർശങ്ങൾ തികച്ചും മാനുഷികമാണ്. വഞ്ചനയാണ് ഇവിടെ പാപം.

4.10.4 മനുഷ്യനെന്ന പദം

മനുഷ്യൻ എന്ന പദം സിനിമയിലെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചു വരുന്നത് മാനവികതയുടെ പ്രത്യക്ഷോദാഹരണമാണ്. റെയിൽപാളത്തിനരികിൽ മരിച്ച നീലിയുടെ ചോരക്കുഞ്ഞിനെ കടന്നെടുത്ത ശങ്കരൻനായരെ അതൊരു പുലയക്കുട്ടിയാണെന്ന് പറഞ്ഞ് തടയാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നാട്ടുകാരോട് അയാൾ പറയുന്ന പ്രസംഗസമാനമായ വാക്കുകളിലാണ് ഈ പദം ശക്തമായി കടന്നുവരുന്നത്.

ശങ്കരൻനായർ: ഛീ... നിർത്ത്. നിങ്ങൾക്ക് കണ്ണില്ലേ? നിങ്ങൾ <u>മനുഷ്യ</u>രല്ലേ? ഈ <u>മനുഷ്യ</u>ക്കുട്ടിയെ കാണാൻ കണ്ണുള്ള ഒരുത്തനും ഈ കൂട്ടത്തിലില്ലല്ലോ? കാട്ടുമൃഗങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്കാണോ ഈശ്വരൻ ഈ കുഞ്ഞിനെ അയച്ചിരിക്കുന്നത്? (വീണ്ടും പ്രതിഷേധസ്വരങ്ങൾ: ഛെ... അതൊരു പൊലയക്കുട്ടിയാണ് ശങ്കരൻനായരേ...) "നിർത്ത്... പൊലയക്കുട്ടി <u>മനുഷ്യ</u>നല്ലേ? അവനീ ഭൂമിയിൽ ഒരവകാശവുമില്ലേ.. ? ഇല്ലേ..? എനിക്ക് മക്കളില്ല. അഞ്ചും ആറും മക്കളുള്ള നിങ്ങൾക്ക് ഈ പിഞ്ചുകുട്ടിയെ കണ്ടിട്ട് അതിനെ തെരുവിലേക്ക് വലിച്ചെറിയാൻ തോന്നുന്നുണ്ടല്ലോ? പണക്കാരന്റേം വലിയവന്റേം മക്കൾക്കുമാത്രമേ ലോകത്തിൽ ജീവിക്കാൻ അവകാശമുള്ളൂ? ഇതും ഒരു <u>മനുഷ്യ</u>ക്കുട്ടിയാണ്. നിങ്ങളെപ്പോലെ ഈ ലോകത്ത് ഇവനും അവകാശവും അധികാരവുമുണ്ട്. ഇവനീ ലോകത്തിലെ പൗരനാണ്. ഈ ലോകത്തിൽ പിച്ചവെച്ച് നടന്ന് വലുതാവേണ്ടവനാണ്. നാളെ വയലിലിറങ്ങി പണിയെടുക്കേണ്ടവനാണ്. ഇവനെ

സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈശ്വരന് ലജ്ജ തോന്നിയില്ലെങ്കിൽ ഇവനെ കടന്നെടുക്കാൻ ഞാനെന്തിന് ലജ്ജിക്കണം? പറയിൻ.. പറയിൻ. ഞാൻ പിശാചല്ല, മനുഷ്യനാണ്. ഈ മനുഷ്യക്കുഞ്ഞിനെ തെരുവിലേക്ക് വലിച്ചെറിയാൻ എനിക്കു സാധ്യമല്ല.. മാറിൻ.. മാറിൻ...”

വഴിയിൽവെച്ച് നീലിയോട് മാറിനിൽക്കാൻ കൽപിക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴും മനുഷ്യനെന്ന പദം ശങ്കരൻനായർ പല തവണ ആവർത്തിക്കുന്നു (സീൻ 12).

നമ്പൂതിരി : കണ്ടില്ലേ... ദാ... ഒരു ഭൂതം പോലൊന്ന് നിക്കണത്.

ശങ്കരൻനായർ : മനുഷ്യനെപ്പോലെ എന്തോ ഒന്നവിടെ നിക്കണ്ണ്ട്.

നമ്പൂതിരി : മനുഷ്യനാരിക്കും... എന്നാൽ അതിങ്ങനെ ഓടിയിങ്ങട് വര്യാ?

ശങ്കരൻ : വന്നോട്ടെ. അവളൊരു മനുഷ്യസ്ത്രീയല്ലേ?

നമ്പൂതിരി : മനുഷ്യനാണെങ്കിൽ ബുദ്ധീണ്ടാവുന്നല്ലേ നിരീക്കണ്ടത്?

ശങ്കരൻ : തിരുമേനി ഈ പുതിയ നിയമത്തിന്റെ കഥയൊന്നും അറിഞ്ഞിട്ടില്ലാന്ന് തോന്നുന്നു.

നമ്പൂതിരി : അതെന്താദ്? നേരാംവണ്ണം കുളിക്ക്യേം തേവാരിക്ക്യോന്നും പാടില്ലാന്നാണോ നിയമം.

ശങ്കരൻ : മനുഷ്യനെ ആട്ടിയോടിക്കാൻ പാടില്ലാന്ന്

നീലി ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ ചെയ്യുന്നത് ആട്ടിയോടിക്കൽ മാത്രമല്ല; ചവിട്ടിയരക്കൽ കൂടിയാണ്. (സീൻ 19). എന്നെ തള്ളല്ലേ എന്ന് നിലവിളിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ കാൽ പിടിക്കുകയാണവൾ. പക്ഷെ, നിർദ്ദയം അവളെ തള്ളി നിലത്തിട്ട് അയാൾ നടന്നുപോവുകയാണ്. മണ്ണിൽ വീണുകിടക്കുന്ന അവളുടെ തലയിൽ ചവിട്ടി നടക്കുന്ന മട്ടിൽ നീലിയുടെ മുഖത്തിന്റെയും ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ കാലുകളുടെയും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ സൂപ്പർ ഇമ്പോസ് ചെയ്ത് കാണിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെയും മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെയുമാണ് ഇവിടെ ചവിട്ടി മെതിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യനെപ്പോലെ ജീവിക്കാൻ ശങ്കരൻനായർ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ ഉപദേശിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക (സീൻ 22) "ഈ കൊരങ്ങന്റെ കൂട്ടുമായിട്ട് എത്ര കാലം കഴിയാനാ വിചാരിക്കുന്നത്? ഒരു കല്യാണം കഴിക്ക്. കുരങ്ങനുപകരം ഒരു മനുഷ്യസ്ത്രീ ഈ വീട്ടിൽ വരട്ടെ" " കല്യാണം കഴിച്ച് ഒരു മനുഷ്യനെപ്പോലെ ജീവിക്കൂ" എന്നൊക്കെയാണ് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നത്.

സീൻ 27ൽ കുട്ടൻനായരുടെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നു: 'താൻ മുടിഞ്ഞു. തറവാട് മുടിഞ്ഞു. ഇനി മറ്റുള്ളോരെക്കൂടി മുടിക്കണോന്നാ... മനുഷ്യന്റെ കോലവും മൃഗത്തിന്റെ ശീലവും.'

41-ാം സീനിൽ മോഹനൻ ശങ്കരൻ നായരോട് ദേവേന്ദ്രനെ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ എന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ ശങ്കരൻ നായർ പറയുന്നു: "അച്ഛൻ കണ്ടിട്ടില്ല. അച്ഛൻ മനുഷ്യന്മാരെ മാത്രമേ കണ്ടിട്ടുള്ളൂ"

ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ തന്നെക്കുറിച്ച് തന്നെ പറയുന്നത് "ഞാനെന്തിന് ജീവിക്കുന്നു. ഞാനൊരു മനുഷ്യനാണോ" എന്നാണ് (സീൻ 54).

സിനിമ അവസാനിക്കുന്നതും മനുഷ്യൻ എന്നതിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടാണ്. മോഹനനെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ ഏൽപിച്ച് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നു: "ഇതു മാത്രം മറക്കരുത്. അവനെ ഒരു നല്ല മനുഷ്യനാക്കി വളർത്തൂ. ഒരു വലിയ മനുഷ്യനാക്കി വളർത്തു. എനിക്ക് അതുമാത്രം മതി. അതുമാത്രം മതി" (സീൻ - 61). മാനവികതയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ അന്തർദ്ധാരയെന്നതിന് ഈ അന്ത്യരംഗം തന്നെ മികച്ച തെളിവാണ്.

4.10.5 കുരങ്ങും ചിലന്തിയും

മനുഷ്യരെ മനുഷ്യേതര ജീവികളോ വസ്തുക്കളോ ആയി സങ്കൽപിച്ച് അപമാനവീകരണം വരുത്തുന്ന രീതി നീലക്കുയിലിലും കാണാം. ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ കുരങ്ങുമായാണ് ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അയാൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആദ്യ സീനിൽത്തന്നെ (സീൻ - 2) കുരങ്ങുമുണ്ട്. നീലി ഇരിക്കുന്ന മുറിയിലേക്ക് വികാരത്തിന്റെ പ്രലോഭനത്തിൽപ്പെട്ട് ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ കടന്നുചെന്നപ്പോഴാണ് അതിനെ നാം ആദ്യം കാണുന്നത്. ചങ്ങലയിൽ ബന്ധിച്ച അത്

അസ്വസ്ഥനായി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ചാടുകയാണ്. ശ്രീധരൻനായരുടെ മനസ്സിന്റെ പ്രതീകമാണ് കുരങ്ങെന്ന സൂചന ശങ്കരൻനായരുടെ സംസാരത്തിലുണ്ട്. "ഒരു ചെറുപ്പക്കാരന്റെ മനസ്സ് ദാ, ഈ കാണുന്ന കുരങ്ങന്റെ പോലെയാണ്. എങ്ങോട്ടാണ് ചാടാന്ന് ആർക്കും അറിയാൻ വയ്യ. അപവാദം വരുത്താതിരിക്കുന്നതാണ് ബുദ്ധി".

11-ാം സീനിൽ കുരങ്ങനെ മടിയിലിരുത്തി ശ്രീധരൻനായർ പറയുന്നു: "നിനക്കും സുഖമില്ലേ രാമാ? നിനക്കുമുണ്ടോടാ മോനേ മനോദു:ഖം? സ്നേഹം കൊണ്ടുള്ള വേദനയോ,ദ്വേഷ്യം കൊണ്ടുള്ള വേദനയോ? പറയെടാ രാമാ? ഹേ നിനക്ക് മഞ്ഞുകൊള്ളാൻ വയ്യ അല്ലേ? ഒരു ഹാറ്റ് വേണം." തുടർന്ന് കടലാസുതൊപ്പിയെടുത്ത് കുരങ്ങിന്റെ തലയിൽ വെച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

സ്വന്തം മനസ്സിനെത്തന്നെയാണ് ഇവിടെ ശ്രീധരൻനായർ ലാളിക്കുന്നത്. നീലി വരുമ്പോൾ അയാൾ കുരങ്ങനെ ഇറക്കിവിടുന്നു. തുടർന്ന് കടന്നുവന്ന ശങ്കരൻനായർ 'നാട്ടിൽനിന്നാരെങ്കിലും വന്നിട്ടുണ്ടോ? സംസാരം കേട്ടെന്നു തോന്നി' എന്നാരായുമ്പോൾ 'രാമനോട് സംസാരിച്ചതാ' എന്നാണ് മറുപടി പറയുന്നത്. നീലി ഒളിച്ച കട്ടിലിനടിയിൽ നിന്ന് ശങ്കരൻനായരുടെ കാലിനിടയിലൂടെ കുരങ്ങൻ പുറത്തുചാടുന്നുണ്ട്. ഭയന്നുപോയ ശങ്കരൻനായർ "നല്ല കൂട്ടുകാരൻ"എന്നുപറഞ്ഞാണ് പോകുന്നത്. ശങ്കരൻനായരെ പറ്റിക്കാൻ ശ്രീധരൻനായരെ സഹായിക്കുന്നത് കുരങ്ങാണെന്നർത്ഥം.

24-ാം സീനിൽ കുരങ്ങുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രീധരൻനായരെ മാത്രമല്ല നമ്പൂതിരിയെക്കൂടിയാണ്. ചെമ്പകമരത്തിൽനിന്ന് പൂപറിക്കാൻ രണ്ടാംമുണ്ട് അരയിൽക്കെട്ടി കുരങ്ങിനെപ്പോലെ ചാടുകയാണ് നമ്പൂതിരി. അപ്പോഴാണ് തോളിൽ കുരങ്ങുമായി ശ്രീധരൻനായർ വരുന്നത്. "കണ്ടുകഴിഞ്ഞാൽ ചേട്ടനും അനിയനും പോലെതന്നെയുണ്ട്"എന്ന് പരിഹസിക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ ദേഹത്തേക്ക് കുരങ്ങിനെ എടുത്തിടുകയാണ് ശ്രീധരൻനായർ. ഭയന്ന് നിലവിളിക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിലാണ് ഈ സീൻ അവസാനിക്കുന്നത്. ശ്രീധരൻനായരുടെ പൊട്ടിച്ചിരി മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഭാവിവധുവിന്റെ അച്ഛനാണ് നമ്പൂതിരി.

34-ാം സീനിലാണ് വീണ്ടും കുരങ്ങിന്റെ സാന്നിധ്യമുള്ളത്. ചുമരിൽ തൂക്കിയ നളിനിയുടെ ചിത്രം നോക്കിയിരിക്കുന്ന ശ്രീധരൻനായർ നളിനിക്കുപകരം നീലിയുടെ മുഖമാണതിൽ കാണുന്നത്. അസ്വസ്ഥനാവുന്ന അയാൾക്കരികിലേക്ക് “ഞാനീ സ്നേഹിതനെ അടിച്ച് പുറത്താക്കും”എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് നളിനി കടന്നുവരികയാണ്. “ആരെ?എന്നെയല്ലല്ലോ?”എന്നാണ് ശ്രീധരൻനായർ തിരിച്ച് ചോദിക്കുന്നത്. ശ്രീധരൻനായരുടെ മടിയിലിരിക്കുന്ന കുരങ്ങിന് നേരെ അടിക്കാനോങ്ങി ‘അടിച്ച് ഞാൻ പുറത്താക്കും’ എന്ന് നളിനി ആവർത്തിക്കുന്നു. ‘എന്റെ പശുവിനെത്തൊട്ടാൽ ഹനുമാന്റെ മൂക്ക് ഞാൻ ചെത്തും’ എന്ന് മുന്നറിയിപ്പും നൽകുന്നു. ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ മനസ്സിലെ മൃഗത്തെ അടിച്ചു പുറത്താക്കുന്നത്, അഥവാ ആ മനസ്സിനെ നേരെയാക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ മുഖ്യ പങ്ക് വഹിക്കുന്നത് നളിനിയാണ് . ശ്രീധരൻനായരുടെ പശ്ചാത്താപം ആരംഭിച്ചശേഷം കുരങ്ങിനെ എങ്ങും കാണുന്നില്ലെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കാലംമാറിയിട്ടും പരിണാമദശ പൂർത്തിയായിട്ടില്ലാത്ത മനസ്സാണ് ശ്രീധരൻനായരുടേത്. ഉറച്ചനിലപാടോ ആദർശമോ അയാൾക്കില്ല. കുരങ്ങിനെപ്പോലെ എങ്ങോട്ടു വേണമെങ്കിലും ചാടാവുന്ന വിധം ചപലനാണയാൾ. ഈ സൂചനകൾക്കു പുറമെ ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ കൈയിലെ വെറുമൊരു കുരങ്ങായി ആടുന്നയാളാണ് ശ്രീധരൻനായരെന്ന ധ്വനിയും ഇതിനുണ്ട്.

ചിലന്തി, മൂർഖൻ എന്നിവയുമായും ശ്രീധരൻനായരെ ബന്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നീലി ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ അവളെ നിഷ്കരുണം കൈവെടിയുകയാണയാൾ. ഈർച്ചത്തട്ടിനടുത്തുവെച്ചാണ് ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള സംസാരം നടക്കുന്നത്. ഇവിടെ ശ്രീധരൻനായരുടെ മുഖത്തിനുമുന്നിൽ ഒരു ചിലന്തിവല കാണാം. അഞ്ചുതവണ മുഖത്തോടൊപ്പം ചിലന്തിവല സമീപദൃശ്യമായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഇരയെ വലയിൽ വീഴ്ത്തുന്ന ചിലന്തിയായി അയാളെ ചിത്രീകരിക്കുകയാണിതിലൂടെ.

നളിനിയുടെ അമ്മ മരിക്കുന്ന രംഗത്തിലാണ് (സീൻ-35)ശ്രീധരൻനായരെ മൂർഖനുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. മരണാസന്നയായ ലക്ഷ്മിക്കടുത്തിരുന്ന് ശങ്കരൻനായർ രാമായണം വായിക്കുകയാണ്. ‘ഓർക്ക ഗന്ധർവനഗരസമമിതിൽ

മൂർഖന്മാർ നിത്യമനുവർത്തിച്ചീടുന്നു' എന്നവരികൾ വായിക്കുമ്പോൾ അസ്വസ്ഥമായ ശ്രീധരൻനായരുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ് സ്ക്രീനിൽ. മൂർഖൻ എന്നതിന് ദുഷ്ടൻ എന്നതിനപ്പുറം മൂർഖൻപാമ്പ് എന്ന അർത്ഥവും ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്.

'*മനുഷ്യേതരമായ അലൗകിക സങ്കൽപങ്ങളുമായി മനുഷ്യരെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതും അപമാനവീകരണം തന്നെ*യെന്ന[33] ജനിവീവ് കോസ്റ്റിഗന്റെ ആശയത്തിന് നിരക്കുംവിധമാണ് ചെകുത്താൻ, പിശാച് എന്നീ പദങ്ങൾ ശ്രീധരൻനായരുമായി ചേർത്ത് ഉപയോഗിച്ചത്. 'ഏത് ചെകുത്താനാണാവോ ഓളക്കുടുക്കിയത്?' എന്ന് കറ്റതല്ലുന്ന സ്ത്രീകൾ പരസ്പരം ചോദിക്കുന്നുണ്ട് (സീൻ -28). 'ഒരു പിശാചിനെയാണ് നീ ദേവനായി കണക്കാക്കിയത്; സ്വന്തം ഹൃദയത്തെ കടിച്ചുതിന്നുന്ന ഒരു പിശാച്'എന്ന് ശ്രീധരൻനായർ നളിനിയോട് പറയുന്നു(സീൻ-54). "ഞാൻ പിശാചല്ല മനുഷ്യനാണ്, ഈ മനുഷ്യക്കുഞ്ഞിനെ തെരുവിലേക്ക് വലിച്ചെറിയാൻ എനിക്ക് സാദ്ധ്യമല്ല," എന്ന് ആൾക്കൂട്ടത്തോട് ശങ്കരൻനായർ (സീൻ-38). ഇവിടെയെല്ലാം ശ്രീധരൻനായരാണ് ചെകുത്താനും പിശാചുമായി മാറുന്നത്.

തിൻമയുടെ പ്രതിനിധാനമായി വരുന്ന നമ്പൂതിരിയെ കുരങ്ങനുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചതുപോലെ തിന്മ നിറഞ്ഞ കുട്ടൻനായരെ ഉറുമ്പ്, മൃഗം എന്നിവയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. നളിനിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കുട്ടനോട് മൊയ്തു പറയുന്നു: "ആ പെങ്കുട്ടി ഒരു തീക്കട്ടയാ...ഉറുമ്പരിക്കണ്ടാട്ടോ..."(സീൻ-16). കുട്ടനെക്കുറിച്ച് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നു:"മനുഷ്യന്റെ കോലവും മൃഗത്തിന്റെ ശീലവും (സീൻ-27).

നീലിയുടെ ചോരക്കുഞ്ഞിനെ കടന്നെടുക്കുമ്പോൾ വിലക്കുന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തോട് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നു: "കാട്ടുമൃഗങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്കാണോ ഈശ്വരൻ ഈ കുഞ്ഞിനെ അയച്ചിരിക്കുന്നത്" (സീൻ-38). ജാതീയത നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യരെ കാട്ടുമൃഗങ്ങളായാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

---

33) Costigan, Genevieve, *The Psychology of Dehumnisation*, 2009

മനുഷ്യത്വമില്ലാത്തവരെ മാത്രമല്ല ഇങ്ങനെ മനുഷ്യേതരവസ്തുക്കളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റുള്ളവരെയും അവരുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളും അവസ്ഥകളും വ്യക്തമാക്കാനുതകുമാറ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നു.

നീലിയെ നീലക്കുയിലുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് അവളുടെ മനസ്സിന്റെ ഗുണങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കാനാണ്. മനുഷ്യരെ പാട്ടുപാടി സന്തോഷിപ്പിക്കുന്ന പാവം കുയിൽ ഒരു കൂടുതേടിയാണ് ശ്രീധരൻനായരുടെ നെഞ്ചിനകത്തെത്തുന്നത്. 'ഞാനൊന്നു കേറിയപ്പോൾ നീലക്കുയിലിന്റെ കൂടാണ് കണ്ടതയ്യാ' എന്ന വരികൾ ഉദാഹരണം. സിനിമയുടെ ശീർഷകത്തിൽ മാത്രമല്ല ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ സംസാരത്തിലും എങ്ങനെ നീ മറക്കും എന്ന ഗാനത്തിലുമൊക്കെ നീലിയെ നേരിട്ടുതന്നെ നീലക്കുയിലായിപ്പറയുന്നുണ്ട്. 'ഓരോ കിനാവിന്റെ മാമ്പൂവും തിന്ന്, ഓരോരോ മോഹത്തിൻ തേൻപഴം തന്ന് ഓടിക്കളിക്കുകയും പാടിപ്പറക്കുകയു'മാണ് ആ കുയിൽചെയ്യുന്നത്.

കതിരിട്ടപാടം, മണിവിളക്ക് എന്നിവയോടും നീലിയെ ഉപമിക്കുന്നുണ്ട്. "നീലി കതിരിട്ടപാടം പോലെയായിരിക്കെണ്" എന്ന കൂട്ടുകാരികളുടെ കളിയാക്കലും (സീൻ-4) മാനെന്നും വിളിക്കില്ല, മയിലെന്നും വിളിക്കില്ല, മാടത്തിൻമണിവിളക്കേ, നിന്നെ ഞാൻ മാടത്തിൻമണിവിളക്കേ" എന്ന ശ്രീധരൻനായരുടെ പാട്ടും (സീൻ-7) ഉദാഹരണം. നളിനിയെ അവളുടെ പരിശുദ്ധിയും, തിളക്കവും സഹനശേഷിയും സൂചിപ്പിക്കാൻ തീക്കട്ടയോട് ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് മൊയ്തുവാണ്. "ആ പെങ്കുട്ടി ഒരു തീക്കട്ടയാ?"(സീൻ-16).

താമരമിറ്റം എന്ന വീട്ടുപേരും നളിനി എന്നപേരും അവളെ മഹാലക്ഷ്മിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ശ്രീധരൻ (മഹാവിഷ്ണു) ആണല്ലോ മഹാലക്ഷ്മിയുടെ ഭർത്താവ്. ശ്രീകൃഷ്ണപ്രതിമയെ തൊഴുതുകൊണ്ട് അവൾ പാടുന്ന പ്രാർത്ഥനാഗാനത്തിലെ 'നളിനവിലോചന വാങ്ങുക നീയെൻ തരളഹൃദയനവനീതം' എന്ന വരികൾ നോക്കുക. വിവാഹിതയായി ഭർത്താവിന്റെ വീട്ടിലെത്തിയ നാളിലാണീ പ്രാർത്ഥന."നീയൊരു ദേവതയാണ് നളിനീ, ദേവതയാണ്"എന്ന് ശ്രീധരൻനായർ അവളോട് പറയുന്നുണ്ട് (സീൻ-54).

'അരുണകിരണപരിലാളിതകരമീ നവമണി ദീപികയേന്തി, കുസുമിത സുന്ദര

വിഭാതരമണീ പൂക്കണിതൻ പ്രഭ ചിന്തി... ഉണരുണരൂ ഉണ്ണിക്കണ്ണാ, ശ്രീധരാ' എന്ന നളിനിയുടെ പാട്ടിനെ ഇരുട്ടിൽനിന്ന് സൂര്യകിരണങ്ങളിലേക്ക് ശ്രീധരൻനായർ എത്തിച്ചേരുന്ന അവസാനസീനുമായി ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ്. താമരയും സൂര്യപ്രകാശവുമായുള്ള ബന്ധവും ഇവിടെ ഓർക്കാം. ഈ പാട്ട് കഴിഞ്ഞയുടനെയാണ് ഭർത്താവിനെ അവൾ ശല്യപ്പെടുത്തി വിളിച്ചുണർത്തുന്നത്-'മോഹനൻ നമ്മുടെ കുട്ടിയാണ്. അവനെ എടുത്തുകൊണ്ടുവരൂ.ഞാനവനെ എന്റെ മാറിൽക്കിടത്തിവളർത്തും. ചെല്ലൂ, കൊണ്ടുവരൂ' എന്നുപറഞ്ഞ് ശ്രീധരൻനായരെ കസേരയിൽ നിന്ന് പിടിച്ചെഴുന്നേൽപിച്ച് ഇരുട്ടിൽനിന്ന് പുറത്തെ മിന്നൽ വെളിച്ചത്തിലേക്ക് അയക്കുന്നത് നളിനിയാണ്.

രചയിതാവിന്റെ പ്രതിനിധിയായി വരുന്ന ആദർശബിംബമായ ശങ്കരൻനായരെ സൂര്യനുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത് ശങ്കരൻനായർ ഉദയസൂര്യന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടന്നു നീങ്ങുന്നതിന്റെയും ശങ്കരൻനായരുടെ സ്ഥാനത്ത് സൂര്യൻ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങളോടെയാണ്. ലോകമെങ്ങും പ്രകാശം പരത്തുന്ന സൂര്യനായി ആ ആദർശശാലി മാറുന്നു. എന്നാൽ അയാൾ തന്നെത്തന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'മനുഷ്യൻ' എന്ന് മാത്രമാണ്. 'ഞാൻ മനുഷ്യനാണ്'(സീൻ-38),'ഞാൻ മനുഷ്യന്മാരെ മാത്രമേകണ്ടിട്ടുള്ളൂ' (സീൻ-41) തുടങ്ങിയ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉദാഹരണം. കൂർക്കം വലിച്ചുറങ്ങുന്ന ശ്രീധരൻനായരെ ഉണർത്താൻ രാവിലെ മുഖത്ത് വെള്ളം തളിക്കുന്ന നളിനിയോട് അയാൾ പറയുന്നത് "നീയൊരലാറം ടൈംപീസാണ്"എന്നാണ്. ഇരുളിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭർത്താവിനെ വെളിച്ചത്തിലേക്ക് വിളിച്ചുണർത്തി കാലത്തെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന അവൾക്ക് അലാറം ടൈംപീസിന്റെ രൂപകം അനുയോജ്യം തന്നെ. നളിനിയെ കല്യാണം കഴിക്കാനുള്ള കുട്ടൻനായരുടെ ശ്രമം പരാജയപ്പെടുന്നതും ശ്രീധരൻനായർ അവളെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നതും ടൈംപീസ് മോഷണ രംഗവുമായി ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. കുട്ടൻനായർ ശ്രീധരൻനായരുടെ ടൈംപീസ് മോഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് പിടിക്കപ്പെടുന്നു. അത് ശ്രീധരൻനായർക്കു തന്നെ കിട്ടുന്നു. ശ്രീധരൻനായർക്ക് വിവാഹാലോചനയുമായി ശങ്കരൻനായർ നളിനിയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്ന

രംഗം നോക്കുക (സീൻ-25).

ശങ്കരൻനായർ: നമ്മുടെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററില്ലേ?

ലക്ഷ്മി : ഓ..കാര്യം മനസ്സിലായി. ടൈംപീസിന്റെ കഥയല്ലേ?

ശങ്കരൻ : ഏത് ടൈംപീസ്?

ലക്ഷ്മി : മാസ്റ്ററുടെ ഒരു ടൈംപീസ് ഇവിടെ വന്നുപെട്ടു എന്ന് പറഞ്ഞാൽ മതിയല്ലോ?

ശങ്കരൻ : ങാ... മനസ്സിലായി. പക്ഷെ ഞാൻ പറയാൻ വന്നത് അതല്ല. ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർക്ക് ഒരു കല്യാണം കഴിച്ചാൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട്. അത് ഇവിടുന്നായാൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട് (സീൻ).

ശ്രീധരൻമാസ്റ്റുടെ ടൈംപീസിന്റെ കാര്യവും നളിനിയെ അയാൾ വിവാഹം കഴിക്കാൻ പോകുന്ന കാര്യവും കൂടിക്കുഴഞ്ഞാണ് വരുന്നത്.

നീലക്കുയിലിലെ അപമാനവീകരണത്തെ താഴെക്കാണുംവിധം ചാർട്ട് ചെയ്യാം.

	കഥാപാത്രം	മൃഗങ്ങൾ	ജീവജാലങ്ങൾ	അഭൗമ ശക്തികൾ	പ്രകൃതി വസ്തുക്കൾ	വസ്തുക്കൾ	യന്ത്രങ്ങൾ
ചീത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ	നമ്പൂതിരി	കുരങ്ങ്					
	കുട്ടൻനായർ	മൃഗം	ഉറുമ്പ്				
	ശ്രീധരൻ നായർ	കുരങ്ങ്	ചിലന്തി മൂർഖൻ	ചെകുത്താൻ പിശാച്		തൂണ്	
	ആൾക്കൂട്ടം	കാട്ടു മൃഗങ്ങൾ					
നല്ല കഥാപാത്രങ്ങൾ	നീലി		കുയിൽ		കതിരിട്ട പാടം	മണി വിളക്ക്	
	നളിനി			ദേവത	താമര	തീക്കട്ട	ടൈംപീസ്
				മഹാലക്ഷ്മി			
	ശങ്കരൻ നായർ				സൂര്യൻ		

4.11 മതനിരപേക്ഷത

വെറുതെ ഒരു കഥപറയുകയല്ല,മതനിരപേക്ഷത എന്ന മൂല്യത്തിനുമേൽ സിനിമ കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് തെളിയിക്കുകയാണ് നീലക്കുയിൽ ചെയ്യുന്നത്. മനുഷ്യനെ വേർതിരിക്കുന്ന മതപരതയെയും ജാതീയതയെയും

ചോദ്യം ചെയ്യുംവിധമാണ് ഇതിന്റെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെല്ലാം വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജാതീയതയ്ക്കുനേരെതന്നെയാണ് ഏറ്റവും ശക്തമായി ചിത്രം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

ജാതിയുടെ പേരിലാണ് ശ്രീധരൻനായർ നീലിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നത്. “എനിക്ക് സമുദായത്തെ ബഹുമാനിക്കണ്ടേ. ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടേ?”(സീൻ-18) എന്നാണയാളുടെ ചോദ്യം. ഈ ചോദ്യത്തിന്റെ യുക്തിയില്ലായ്മ ആദ്യം മുതൽ വെളിവായതാണ്. നീലിയെ വീട്ടിനകത്തുകയറ്റുന്നതിനോ, അവളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതിനോ പ്രണയരംഗങ്ങൾ തുടരുന്നതിനോ ജാതി അയാൾക്ക് തടസ്സമായിരുന്നില്ല. ജാതി അർത്ഥരഹിതമാണെന്ന് വിദ്യാസമ്പന്നനായ അയാൾക്കറിയാമെന്ന് വ്യക്തം. പക്ഷെ, സമുദായം എന്ന ഒന്നിനെ അയാൾ ഭയപ്പെടുന്നു.ഈ ആത്മവഞ്ചനയെ നീലിയും പിന്നീട് ശങ്കരൻനായർ, നളിനി എന്നിവരും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. ‘ആ പെണ്ണ് എന്തു തെറ്റുചെയ്തു?മുൻ പിൻ ആലോചിക്കാതെ നിങ്ങളെ സ്നേഹിച്ചുപോയി അല്ലേ? അവളൊരു പുലച്ചിയായിപ്പോയി അല്ലേ?”എന്നാണ് നളിനി ചോദിക്കുന്നത്(സീൻ-54). “അന്ന് ജാതിയായിരുന്നു ചോരയേക്കാൾ വലുത് അല്ലേ? ആ നീലിയെപ്പറ്റി നിങ്ങൾ ആലോചിച്ചോ?നിങ്ങളുടെ സുഖത്തിനൊപ്പം നിന്നുതുള്ളിയ ആ പാവപ്പെട്ട പെണ്ണിനെപ്പറ്റി നിങ്ങളോർത്തോ?എല്ലാം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അവൾ പുലച്ചിയായി. നിങ്ങളുടെ മാനത്തിനും അന്തസ്സിനും നിരക്കാത്തവളായി. ആ ശവത്തിന്റെ മുഖത്ത് ഒരു കീറത്തുണി വലിച്ചിടാൻ പോലും നിങ്ങൾക്ക് കയ്യുറപ്പുണ്ടായില്ല.ആ പുലച്ചിയുടെ ശവത്തെ നിങ്ങൾ പേടിച്ചു”എന്നിങ്ങനെ പോകുന്നു ശങ്കരൻനായരുടെ വാക്കുകൾ(സീൻ-57).

മതനിരപേക്ഷനായ പുതിയ പൗരന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് മോഹനൻ. അവനെ അനാഥനാവാൻ അനുവദിക്കാതെ എടുത്തുവളർത്തുന്ന ശങ്കരൻനായർ മതനിരപേക്ഷതയെത്തന്നെയാണ് വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. അവനെ രക്ഷിക്കാൻ തയ്യാറാവാത്ത ശ്രീധരൻനായരോട് ശങ്കരൻനായർ ചോദിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരോടും സമൂഹത്തോട് മുഴുവനുമുള്ളതാണ്:

“റെയിൽപ്പാളത്തിനടുത്ത് ചരൽക്കല്ലുകളിൽ ഒരു ചോരക്കുഞ്ഞ് കിടന്നു പിട

ച്ചപ്പോൾ അതിനെ രക്ഷിക്കാൻ അന്ന് ഞാനാരെയും കണ്ടില്ല.ഒരു ജീവനെ രക്ഷിക്കാൻ ഞാനാരെയും കണ്ടില്ല. അന്ന് പുലയക്കുട്ടിയായിരുന്നു അല്ലേ? അന്ന് ഞാനതിനെ കടന്നെടുത്തപ്പോൾ വിലക്കാൻ ആയിരം നാവുകളും ആയിരം കയ്യുകളുമുണ്ടായി. നിങ്ങളുടെ സമുദായം മുഴുവൻ ഓടിനടന്നു.പുലയക്കുട്ടിയാണു പോലും പുലയക്കുട്ടി! അന്ന് നിങ്ങളവിടെ തൂണുപോലെ നിന്നിരുന്നില്ലേ? എന്തുകൊണ്ടൊരു വാക്കുപറഞ്ഞില്ല?സ്വന്തം കുട്ടിയെപ്പറ്റി എന്തുകൊണ്ട് മിണ്ടിയില്ല?".....“ഈ പുലയച്ചെറുക്കൻ നിങ്ങളുടെ മകനോ? ഞാനിവനെ ചെളിയിൽ നിന്നെടുത്ത് വെള്ളം തോർത്തിയെടുത്തപ്പോൾ അവകാശം പറഞ്ഞ് ഓടിയെത്തിയിരിക്കുന്നു. ഈ പുലയച്ചെറുക്കനെ പ്രമാണിയായ നിങ്ങൾക്ക് പറ്റില്ല. എന്റെ മകനെ തട്ടിപ്പറിക്കാൻ ഞാൻ സമ്മതിക്കില്ല. ഞാനിവനെ തരില്ല.തരില്ല. ഇവൻ ഒരു പുതിയ ജാതിയാണ്. പുതിയ തലമുറയാണ്. പുതിയ പൗരനാണ്. തരില്ല. നിങ്ങളിവനെ അർഹിക്കുന്നില്ല"(സീൻ-57)

ശ്രീധരൻനായരെപ്പോലെ മനസ്സിൽ ജാതീയത കൊണ്ടുനടക്കുന്നവർ പുതിയ മതനിരപേക്ഷഇന്ത്യയുടെ അവകാശിയാവാൻ അർഹരല്ല എന്ന് സൂചന. ചോരക്കുഞ്ഞിനെ കടന്നെടുത്തശേഷം ശങ്കരൻനായർ ജനക്കൂട്ടത്തോട് പറയുന്നതും ഇതേകാര്യം തന്നെ.“പൊലയക്കുട്ടി മനുഷ്യനല്ലേ? അവന് ഈ ഭൂമിയിൽ ഒരവകാശവുമില്ലേ? ഇല്ലേ?" “പണക്കാരന്റേം വലിയവരുടേം മക്കൾക്കുമാത്രമേ ലോകത്തിൽ ജീവിക്കാൻ അവകാശമുള്ളൂ?" “നിങ്ങളെപ്പോലെ ഈ ലോകത്തിൽ ഇവനും അവകാശവും അധികാരവും ഉണ്ട് . ഇവനീ ലോകത്തിലെ പൗരനാണ്. ഈ ലോകത്തിൽ പിച്ചവെച്ച് നടന്ന് വലുതാവേണ്ടവനാണ്.നാളെ വയലിലിറങ്ങി പണിയെടുക്കേണ്ടവനാണ്. രാജ്യം ഭരിക്കേണ്ടവനാണ്(സീൻ-38). കുമാരനാശാന്റെ 'നെല്ലിൻചുവട്ടിൽമുളക്കും കാട്ടുപുല്ലല്ല സാധുപുലയൻ'എന്ന വരികളുടെ സ്വാധീനം ഈ സംഭാഷണത്തിൽ കാണാം.

ചിത്രത്തിന്റെ പ്രകട സന്ദേശമായിമാറുന്നത് അവസാനദൃശ്യത്തിലെ ശങ്കരൻനായരുടെ സംഭാഷണമാണ്. “ഇതുമാത്രം മറക്കരുത്. അവനെ ഒരു നല്ല മനുഷ്യനായി വളർത്തൂ.ഒരു വലിയ മനുഷ്യനാക്കി വളർത്തൂ. നായരും മാപ്പിളയും പൊലയനുമൊന്നുമാക്കണ്ട. എനിക്ക് അതുമാത്രം മതി"(സീൻ-61). ഈ

സന്ദേശം സിനിമാരചയിതാക്കളുടേതു തന്നെയാണ്.

ജാതിയെ നശിപ്പിക്കാൻ നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ഈ വാക്കുകളിൽ പ്രകടമാണ്. *1936ലാണ് കേരളത്തിൽ 'ജാതിനാശിനിസഭ'യുണ്ടായത്.കുട്ടികളെ സ്കൂളിൽ ചേർക്കുമ്പോൾ ജാതിയും മതവും വെളിപ്പെടുത്തരുതെന്നായിരുന്നു സഭയുടെ ആഹ്വാനം.സ്വാമി ആനന്ദതീർത്ഥൻ സെക്രട്ടറിയും കെ.കേളപ്പൻ പ്രസിഡണ്ടുമായി പ്രവർത്തിച്ച ജാതിനാശിനിസഭയുടെ ശ്രമഫലമായി നിരവധി രക്ഷിതാക്കൾ സ്കൂൾഫോറത്തിലെ ജാതിമതകോളങ്ങൾ പൂരിപ്പിച്ചില്ല.*[34] നായരും മാപ്പിളയും പുലയനും ഒന്നും അല്ലാത്ത നിരവധി മനുഷ്യർ അങ്ങനെ ഇവിടെ വളർന്നുവന്നു. 'ജാതിഭേദം മതദ്വേഷം ഏതുമില്ലാതെ സർവരും സോദരത്വേന വാഴുന്ന മാതൃകാസ്ഥാനമാണിത്' എന്ന ശ്രീനാരായണ വചനവും രാജ്യം ഭരിക്കേണ്ടത് മതനിരപേക്ഷമായി ആയിരിക്കണം എന്ന ഇന്ത്യൻഭരണഘടനയുടെ കാഴ്ചപ്പാടും ശങ്കരൻനായരിൽ കൂടിക്കലർന്ന് വരുന്നു.

വെറുതെ പശ്ചാത്തപിച്ചതിലൂടെയല്ല ശ്രീധരൻനായർ മോഹനനെ ഏറ്റുവാങ്ങാനുള്ള അർഹത നേടുന്നത്. ശരിക്കും പുതിയൊരു മനുഷ്യനായ ശേഷമാണ്. അയാൾക്ക് നേരിടേണ്ടിവന്ന ഓരോ അനുഭവവും പുതിയ രീതിയിൽ അവസാനഭാഗത്ത് ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരിക്കൽ ചെയ്യാൻ പറ്റാതെപോയ കാര്യങ്ങളെല്ലാം രണ്ടാമതയാൾ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നീലി അനുഭവിച്ച വേദനകൾ അയാളും അനുഭവിക്കുന്നു.മരണാനുഭവം മാത്രമേ ഇല്ലാതുള്ളൂ.മനസ്സുകൊണ്ട് മരണം തെരഞ്ഞെടുത്ത അയാൾ തൂങ്ങാൻ കയറുപോലും കുരുക്കിട്ട് തയ്യാറാക്കിയതാണ്. അപ്പോഴാണ് ശങ്കരൻനായർ മോഹനനെയുമെടുത്ത് വന്ന് അയാളെ തിരികെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നത്.

നീലിയുമായി സംഗമിച്ച രാത്രിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഇടിമിന്നലും കാറ്റും മഴയും അവസാനഭാഗങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു.'എന്റെ അച്ഛൻ എന്നെ വലിച്ചെറിഞ്ഞു പോയി. ദുഷ്ടനാ എന്റെ അച്ഛൻ. കള്ളനാ എന്റച്ഛൻ. വേണ്ട, എന്നെ

34) എബ്രഹാം അയരൂക്കുഴിയിൽ, സ്വാമി ആനന്ദതീർത്ഥൻ, 1988, പുറം: 28

തൊടണ്ട. ഞാൻ അച്ഛനില്ലാത്തവനാണ്. ഞാൻ പൊലച്ചീടെ മകനാണ്' എന്നു പറഞ്ഞ് മോഹനൻ അയാളുടെ ഇരുകവിളുകളിലും ആഞ്ഞടിക്കുന്നുണ്ട്(സീൻ -51), ഒരിക്കൽ നീലി ശ്രീധരൻനായരുടെ കാലിൽ പിടിച്ച് "എന്നെ തള്ളല്ലേ", എന്ന് നിലവിളിച്ചതുപോലെ ശങ്കരൻനായരുടെ കാലിൽപിടിച്ച് അയാളും പൊട്ടിക്കരയുന്നു. കാണാതായ മോഹനനെ തിരഞ്ഞ് രാത്രി പെരുമഴയിലൂടെ നടക്കുന്ന അയാൾ കാണുന്നത് നീലി മരിച്ചുകിടന്ന അതേ സ്ഥലത്ത് ബോധമില്ലാതെ കിടക്കുന്ന മോഹനനെയാണ്. നീലി കിടന്നപോലെ കമിഴ്ന്നുകിടക്കുകയാണവൻ. അവൻ ജനിച്ചുവീണതും അവിടെയാണല്ലോ. അന്നവനെ എടുക്കാൻ മടിച്ചതിന്റെ പ്രായശ്ചിത്തം ശ്രീധരൻനായർ തീർക്കുന്നത് ഇത്തവണ അവനെ കോരിയെടുത്ത് വീട്ടിലെത്തിച്ചാണ്.

രണ്ടാംവട്ടം തെറ്റു തിരുത്തി നല്ലവനായിത്തീരുന്ന, ഒരുതരത്തിൽ പുനർജന്മം നേടിയ ശ്രീധരൻനായരെയാണ് ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കാണുന്നത്. മതനിരപേക്ഷതയിലേക്കും മനുഷ്യത്വത്തിലേക്കുമുള്ള പരിണാമമാണ് ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്.

4.11.1 പരിഹാസ്യമാകുന്ന ബ്രാഹ്മണ്യം

ശ്രീധരൻനായരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വികസിച്ചുവരുന്ന പ്രധാനകഥ തന്നെ ജാതീയതയെ വിമർശിക്കാനും മതനിരപേക്ഷതയെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനും ധാരാളമാണ്. അതിലും തൃപ്തരാകാതെ ചില അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങൾ കൂടി ഇക്കാര്യം പറയാൻ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതിലൊന്നാണ് നമ്പൂതിരിയും നീലിയും കണ്ടുമുട്ടുന്ന 12-ാം സീൻ. നാട്ടുവഴിയിലൂടെ ഓലക്കുടയും പിടിച്ച് മറുകൈയിൽ തേവാരത്തിനുള്ള ഗ്ലാസുമായി വരികയാണ് നമ്പൂതിരി. മറുവശത്തുകൂടി നീലി നടന്നുവരുന്നു. അവളുടെ കൈയിൽ അരിവാളും കറ്റകെട്ടാനുള്ള കയറുമാണുള്ളത്.

നമ്പൂതിരി(ദേഷ്യത്തോടെ) : നിക്ക്വ നിക്ക്വ. എന്ത്? എവിടക്കാ ഇങ്ങനെ ഓടിയിങ്ങനെ വരണത്? കണ്ണും മൂക്കും ഇല്യാണ്ട്? അസാരം പെഴച്ചു. കണ്ണുപെഴച്ചൂന്ന്ച്ചാൽ കുളി ഒന്നും കൂടി വേണ്ടീർന്നു.

വഷള. (നീലി ഭയന്ന് മാറി നിൽക്കുന്നു. നീലി വന്ന അതേഭാ ഗത്തു കൂടി ശങ്കരൻനായർ വരുന്നു)

ശങ്കരൻ : എന്താ തിരുമേനി.. വഴീല് നിന്നിങ്ങനെ ശപിക്കണത്?

നമ്പൂതിരി : സൂക്ഷം പറഞ്ഞാലേ ശപിക്യല്ലവേണ്ടത്, കൈക്രിയയാ വേണ്ട ത്.

ശങ്കരൻ : ങേ? കാരണം

നമ്പൂതിരി : കണ്ടില്ല്യേ..ദാ..ഒരു ഭൂതം പോലെ ഒന്ന് നിക്കണത്.

ശങ്കരൻ : മനുഷ്യനെപ്പോലെ എന്തോ ഒന്നവിടെ നിക്കണ്ണ്ട്

നമ്പൂതിരി : മനുഷ്യനേരിക്കും. എന്നാ അത് ഇങ്ങനെ ഓടിയിങ്ങനെ വരവാ?

ശങ്കരൻ : വന്നോട്ടെ. അവളൊരു മനുഷ്യസ്ത്രീയല്ലേ,

നമ്പൂതിരി : സംശയിക്കണ്ടദിക്കായിടക്കണേ. മനുഷ്യനാണെങ്കി ബുദ്ധിയുണ്ടാ വൂന്നല്ലേ നിരീക്കണ്ടേ?

ശങ്കരൻ : തിരുമേനി ഈ പുതിയ നിയമത്തിന്റെ കഥയൊന്നും അറിഞ്ഞി ട്ടില്ലാന്ന് തോന്നുന്നു.

നമ്പൂതിരി : അതെന്താദ്?നേരാം വണ്ണം കുളിക്ക്യേം തേവാരിക്ക്യേം ഒന്നും പാടില്ലാന്നാണോനിയമം?

ശങ്കരൻ : അല്ല മനുഷ്യനെ ആട്ടിയോടിക്കാൻ പാടില്ലാന്ന്

നമ്പൂതിരി : (പൊട്ടിച്ചിരിച്ച്) ഡോ ശങ്കരാ..ശങ്കരന് കഥയില്ലായ്മ നന്നേണ്ടേ. എന്നാൽ നിയമൊക്കെ എന്റെ കയ്യിലാ.ങാ..പൊലച്ചിയെത്തൊട്ട് ശുദ്ധം മാറാൻ ഭാവല്യ..ഞാനാ പറയാ..(കുടയെടുത്ത് പോകുന്നു)

ശങ്കരൻനായർ: (സഹതാപത്തോടെ) കഷ്ടം.

പുതിയ നിയമം വന്ന കാര്യം ഓർമ്മിപ്പിച്ചിട്ടുകൂടി നിയമമൊക്കെ തന്റെ കയ്യിലാണെന്ന് അഹങ്കാരത്തോടെ പറയുന്ന ബ്രാഹ്മണ്യ-പ്രഭുത്വത്തിന് പക്ഷെ, ചിത്രാവസാനമാകുമ്പോഴേക്കും നാടുവിടേണ്ടിവരുന്നു."കാലസ്ഥിതിയേ..അങ്ങ നെയാണ് വന്ന് വശായിരിക്കണത്. പിന്നെ ആസകലം ആകക്കൂട നോക്കുമ്പം ഇവിടന്ന് പോവ്വാഭേദം" എന്നാണ് നമ്പൂതിരി പറയുന്നത്.

പുതിയ ലോകത്ത് അയാൾക്ക് സ്ഥാനമില്ലെന്നർത്ഥം. പൊലച്ചിയോട് മാറി

നിൽക്കാൻ പറയുന്ന അയാൾ തൃപ്പൂണിത്തുറയിലേക്ക് ബസ്സിൽ പോകാനാണ് തയ്യാറാവുന്നത്. തൊട്ടുകൂടായ്മയും തീണ്ടിക്കൂടായ്മയും അപ്രസക്തമാകുന്ന പൊതുഇടവും ആധുനികതയുടെ പ്രതീകവുമാണ് ബസ്. സീറ്റിൽ കൂടെയിരിക്കുന്ന ആൾക്ക് അയിത്തം കൽപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാൽ നമ്പൂതിരിയായിരിക്കും ബസിന് പുറത്താവുക. ബ്രാഹ്മണന്റെ കയ്യിൽ നിയമം ഉണ്ടായിരുന്ന ജാതിജന്മിനാടുവാഴിത്തത്തിന് അന്ത്യമായത് ഇനിയും അറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത അയാളെ ആദ്യാവസാനം പരിഹാസരൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇടക്കിടെ അയാൾ തുമ്മിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പുതിയ ലോകത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ അയാളുടെ രോഗബാധിതമായ ബ്രാഹ്മണ്യശരീരത്തിന് സാധിക്കുന്നില്ലെന്നതിന് തെളിവാണ് ഈ തുമ്മൽ. തറവാട്ടിന്റെ വരാന്തയിലിരുന്ന് സാങ്കല്പികമായി ചെണ്ടകൊട്ടുമ്പോഴും, ചെല്ലം കളവുപോയത് യോഗമാണെന്നു പറയുമ്പോഴും, പൂ പറിക്കാൻ കുരങ്ങിനെപ്പോലെ ചാടുമ്പോഴുമൊക്കെ ഇയാൾ അപഹാസ്യനാവുകയാണ്.

ജാതീയതയെ മാത്രമല്ല ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ സവിശേഷതയായിരുന്ന സംബന്ധത്തെയും ചിത്രം പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. മൊയ്തുവെയാണ് ഇതിന് രംഗത്തിറക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരിയുടെ മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മയെയും അയാൾ ആക്രമിക്കുന്നു. 'ശാന്തി തരാക്കാൻ' തൃപ്പൂണിത്തുറക്ക് പോകാൻ തയ്യാറായി നാണുനായരുടെ ചായക്കടക്കു മുന്നിലെത്തുന്ന നമ്പൂതിരിയോട് മൊയ്തു പറയുന്നു:"തൃപ്പൂണിത്തുറേല് പോവ്വാന്ന്ച്ചാല് നമ്പൂര്യച്ചൻ ഒരു പെണ്ണായിറ്റ് കെട്ടരുത്. അല്ല, അതെ ഞാനും മയ്യത്തായിറ്റ്ണ്ടെന്ന്ച്ചാല് പിന്നെ ആ സ്ഥലോം ബിടണ്ടിവരുല്ലോ..." (സീൻ-39).

തൊണ്ണൂറുകൾക്ക് ശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമയിൽ ഫ്യൂഡൽ പ്രഭുത്വത്തിന്റെയും ഹൈന്ദവാചരങ്ങളുടെയും തിരിച്ചുവരവുണ്ടാകുന്നുവെന്നും, പൂണൂൽ അറുത്തുമാറ്റി മനുഷ്യനായ നമ്പൂതിരി പൂണൂൽ വീണ്ടും ധരിച്ച് ബ്രാഹ്മണനാവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്നും[35] *നായകൻ ബ്രാഹ്മണ്യത്വചിഹ്നങ്ങളെല്ലാം പര*

35) ഗോപിനാഥൻ കെ. (ഡോ.), *തമ്പുരാക്കൻമാർ തിരിച്ചുവരുന്നു*, ഭാഷാപോഷിണി, ലക്കം 8. പുസ്തകം 26, 2003 ജനുവരി, പുറം: 60

സ്യപ്പെടുത്തുകയും അവയെ തന്റെ ശക്തിയുടെ ചിഹ്നങ്ങളാക്കിമാറ്റുകയും ചെയ്യുകയാണെന്നു[36]മുള്ള വിമർശനങ്ങൾ ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. *പുരോഗമന ആശയങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മേലുണ്ടായിരുന്ന സാംസ്കാരിക മേൽക്കോയ്മയ്ക്കുപകരം നാടുവാഴികളും ബ്രാഹ്മണരും നാടിനെ രക്ഷിക്കാൻ പുനരവതരിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണുള്ളതെ*[37]ന്നാണ് മറ്റൊരു പിൽക്കാല സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനം.

4.11.2 ചെണ്ടകൊട്ടുന്ന മുസ്ലീം

മതനിരപേക്ഷതയുടെ പ്രതിനിധാനമായ മൊയ്തു സവർണനായ നമ്പൂതിരിയെ മാത്രമല്ല മാരാരെയും വെറുതെ വിടുന്നില്ല. ഇരുവരും അമ്പലവാസികൾ കൂടിയാണല്ലോ. ശാന്തിയന്വേഷിച്ച് പോകുമ്പോഴാണ് നമ്പൂതിരിയെ പരിഹസിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഉച്ചപ്പൂജയ്ക്കായി അമ്പലത്തിലേക്ക് പോകുന്ന വഴിയിൽ വെച്ചാണ് മാരാരെ കളിയാക്കുന്നത് (സീൻ-49). ഈ സീനും മുഖ്യകഥയുമായി ബന്ധമുള്ളതല്ല. പുഴക്കടവാണ് രംഗം.തോണി പുറപ്പെടാൻ നിൽക്കുന്നു. മാരാർ ചെണ്ടയുമായി ഓടിവരികയാണ്. ഒരു ഒറ്റത്തടിപ്പാലം കടന്നുവേണം കടവിലെത്താൻ.പാലത്തിൽ കയറിയ മാരാർ ഭയന്ന് പിൻമാറുന്നു. ചെണ്ട തോളിൽ നിന്നിറക്കി കയ്യിലെടുത്ത് വീണ്ടും പാലത്തിൽ കയറിയപ്പോഴാണ് 'ഒന്ന് നിൽക്കണേ'എന്ന് ചാപ്പൻനായർ പിന്നിൽ നിന്ന് വിളിക്കുന്നത് അന്ധവിശ്വാസിയായ മാരാർ പറയുന്നത് "ഹായ് മടക്കവിളി വിളിച്ചു'എന്നാണ്. ഭയന്ന് കടക്കാൻ പ്രയാസമായ അയാൾ 'ഉച്ചപ്പൂജക്ക് അങ്ങട്ടെത്തണമല്ലോ... വലയ്ക്കല്ലേ തേവരേ..!' എന്ന് വേവലാതിപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ തേവരല്ല മൊയ്തുവാണ് അയാളെ സഹായിക്കാനെത്തുന്നത്. കരിക്ക് വീഴുന്നതു കേട്ട് ഞെട്ടിനിലവിളിക്കുന്ന മാരാരെ ചെണ്ടക്കടിച്ചും മൊയ്തു പേടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

മാപ്പിളപ്പാട്ടും പാടി അനായാസം പാലം കടക്കുന്ന മൊയ്തു 'ഇങ്ങട്ട് കടന്നോളീ'എന്ന് പറയുമ്പോൾ 'എങ്ങന്യാ കടക്വാ"എന്ന് അമ്പരക്കുകയാണ്

---

36) രാധാകൃഷ്ണൻ എം.ജി., *ദംഷ്ട്രയും നെറ്റിക്കണ്ണും തെളിയുമ്പോൾ*, 1994, പുറം: 39

37) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ, ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 26

മാരാർ. മൊയ്തുവാകട്ടെ അയാളെ കൈപിടിച്ച് കടത്തുന്നു. പേടിച്ച് വിറക്കുന്ന അയാളോട് "വെലങ്ങത്തില് വെക്കിൻ കാല്ന്ന്..വീഴൂല മാരാര്ച്ചാ ..ഇങ്ങളെന്താ ഈ കുതിര കളിക്കും പോലെ കളിക്ക്ന്ന് പാലത്തിന്റെ മോളീന്ന്," എന്ന് പറഞ്ഞ് കളിയാക്കുന്നു. തുടർന്ന് അക്കരെയായിപ്പോയ ചെണ്ട ചെന്നെടുത്ത് കൊട്ടുക യാണ് മൊയ്തു. 'ഞമ്മളത് ഇത്തിരി മുന്തിയ കൊട്ടാണല്ലോ' എന്ന് കമന്റും പറയുന്നു. പ്രതിഷേധിക്കുന്ന മാരാരോട് എന്നാൽ വന്ന് ചെണ്ടയെടുത്തോ എന്നാണ് മറുപടി പറയുന്നത്. 'അതിനങ്ങോട്ട് കടന്നൂടല്ലോ'എന്ന് വിഷമിക്കുന്ന മാരാർ അര ഉറുപ്പിക തന്നാൽ ചെണ്ട കടത്തി തരാം എന്ന മൊയ്തുവിന്റെ ആവശ്യത്തിനുമുന്നിൽ കീഴടങ്ങുന്നു. കാശൊന്നും വാങ്ങാതെ മൊയ്തു ചെണ്ട എത്തിച്ച് കൊടുക്കുന്നു. മാരാർ സന്തോഷത്തോടെ പോകുന്നു.

'നൂൽപ്പാലം പോലെയുള്ള'പാലം ഇവിടെ ഒരു ദൃശ്യബിംബമായി മാറുന്നു. പുതിയ കാലത്തിലേക്കുള്ള പാലമാണത്. മാരാരെപ്പോലുള്ള സവർണർക്ക് അത് കടക്കാൻ മൊയ്തുവെപ്പോലുള്ള മതനിരപേക്ഷരരുടെ സഹായം കൂടിയേതീരൂ. ഇതിലെ ചെണ്ടകൊട്ടുന്ന മുസ്ലീമിന്റെ ദൃശ്യം മതനിരപേക്ഷതയുടെ അടയാള മായിത്തീരുന്നു.

4.11.3 മിശ്രഭോജനവും പാട്ടും

കെ.ടി.മുഹമ്മദ് രചിച്ച തുറക്കാത്ത വാതിൽ എന്ന ചിത്രത്തിലെ (സംവി ധാനം: പി.ഭാസ്കരൻ, 1970) ഒരേ ഗ്ലാസിൽ നിന്ന് ചായ മാറിമാറിക്കുടിക്കുന്ന ബാപ്പൂട്ടിയും (നസീർ) നാരായണൻകുട്ടിയും (ബഹദൂർ) മതനിരപേക്ഷതയുടെ വിളംബരമായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[38] സമാനമായൊരു ദൃശ്യം നീലക്കുയി ലിലുണ്ട്. കുട്ടൻനായർ വലിക്കുന്ന സിഗററ്റ് ചുണ്ടിൽനിന്നെടുത്ത് 'പപ്പാതി യാക്കീ നായര്കൂട്ടീ'എന്ന് പറഞ്ഞ് മുറിച്ച് വലിക്കുകയാണ് മൊയ്തു (സീൻ –26).

മതനിരപേക്ഷതയുടെ ശക്തമായ ചിഹ്നമാണിതിലെ ചായക്കട. നായരുടെ

---

38) വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ്, *ചായക്കടയിലെ മിശ്രഭോജനം*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ച പ്പതിപ്പ്, നവംബർ 9, 2008, പുറം:15

ചായക്കടയിൽ ശങ്കരൻനായരും, ചാപ്പൻനായരും മുസ്ലീമായ മൊയ്തുവും പുലയനായ ചാത്തപ്പനും വെളിച്ചപ്പാടും, മഠത്തിലെ കാര്യസ്ഥനുമൊക്കെ മുട്ടിയിരിക്കുക മാത്രമല്ല, ഒന്നിച്ച് ഭക്ഷണം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മിശ്രഭോജനവും മിശ്രവിവാഹവും കേരളത്തിൽ സംഘടിപ്പിച്ച് തുടങ്ങിയത് നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ്. '*നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ മിശ്രഭോജനം നടപ്പിലാക്കിയ സ്ഥാപനമാണ് ചായക്കടകളെന്നും ഇത് നീലക്കുയിലിലെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രം തന്നെയാണെന്നും'* [39] വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ പന്തിഭേദങ്ങളോ ഉയർച്ച താഴ്ചകളോ ഇല്ല. യാതൊരു വരേണ്യതയും ഇവിടെ വിലപ്പോവില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെയായിരിക്കണം ആദ്യകാലത്തെങ്കിലും ഉപരിവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടവരും ഉന്നതകുലജാതരും അവിടം ഒഴിവാക്കിയിരുന്നതും. അവിടെ ജാതീയമായ മാന്യതകളോ കുടുംബമഹത്വങ്ങളോ ഫലിച്ചിരുന്നില്ല. നീലക്കുയിലിലെ ആധുനികവും മതേതരവുമായ ഏകസ്ഥലമാണ് ചായക്കട.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ചിലമ്പിന്റെ കിലുക്കവും മൊയ്തുവിന്റെ മാപ്പിളപ്പാട്ടും ചായക്കടയിൽ കേൾക്കാം. മൊയ്തുവിനുവേണ്ടി കെ.രാഘവൻമാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിപ്പാടിയ *'കായലരികത്ത് വലയെറിഞ്ഞപ്പോൾ വളകിലുക്കിയ സുന്ദരീ' എന്ന മാപ്പിളപ്പാട്ട് മലയാളത്തിലെ മതനിരപേക്ഷ ഗാനശാഖയുടെ ചരിത്രം കുറിച്ചതായി* [40] വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു. ആ ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണം തന്നെ മതനിരപേക്ഷതയ്ക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. മീൻവല തുന്നിക്കൊണ്ടാണ് മൊയ്തു ഇത് പാടുന്നത്. പാട്ടിനിടയിൽ ചായക്കടയുടെ മുന്നിലൂടെ ഒക്കത്തൊരു കുടവുമായി ഒരു മുസ്ലീം പെൺകുട്ടി വരുന്നു. ചായക്കടയുടെ വാതിൽക്കൽ വന്ന് അവൾ മൊയ്തുവെ നോക്കിനിൽക്കുന്നു. 'ചേറിൽനിന്ന് വളർന്നുപൊന്തിയ ഹൂറി നിന്നുടെ കൈയിനാൽ നെയ്ച്ചോറ് വെച്ചത് തിന്നുവാൻ കൊതിയേറെയുണ്ടെൻ നെഞ്ചിലായ്' എന്ന വരികളാണ് ഇവിടെ പാടുന്നത്. 'വമ്പെഴും നിന്റെ പുരികക്കൊടിയുടെ അമ്പുകൊണ്ട് ഞരമ്പുകൾ, കമ്പൊടിഞ്ഞൊരു ശീലക്കുടയുടെ കമ്പിപോലെ വലിഞ്ഞുപോയ്' എന്ന് പാടുമ്പോഴാകട്ടെ മറ്റൊരു

39) അതേ പ്രസിദ്ധീകരണം, പുറം: 16

40) മുരളി വി.ടി., രാഗമലയാളം, 2006, പുറം: 86

പെൺകുട്ടി (മുസ്ലീമല്ല) ചായക്കടയുടെ മര അഴികൾക്കിടയിലൂടെ മൊയ്തുവെ നോക്കിനിൽക്കുന്നതാണ് കാണുന്നത്. മൂന്ന് ഷോട്ടുകളിൽ അവളുണ്ട്. ഈ രണ്ട് സ്ത്രീകളും കഥയിലെവിടെയും കടന്നുവരുന്നില്ല. ഒരുപക്ഷേ, മൊയ്തുവിന്റെ സങ്കൽപമായിരിക്കാം അവർ. ഏതായാലും മുസ്‌ലിമിന്റെ പ്രണയഗാനത്തിൽ അന്യമതക്കാരിയായ പെൺകുട്ടി കടന്നുവരുന്നത് അക്കാലത്ത് നിസ്സാര കാര്യമല്ല. ഗാനത്തിനിടയിലെ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ കുഴപ്പത്തിനിടയാക്കുമെന്ന് നിർമ്മാതാവ് ടി.കെ.പരീക്കുട്ടി ഭയന്നിരുന്നതായി ചരിത്രത്തിന്റെ നിശ്ചലഛായ ഗ്രാഹകൻ ശോഭനാ പരമേശ്വരൻനായർ പറയുന്നു:

'മുസ്ലീംവേഷം ധരിച്ച പെൺകുട്ടി കുടം ഒക്കത്ത് വെച്ച് കടന്നുപോകുന്നതുകണ്ട് സായ്‌വ് പ്രശ്നമാക്കി. "നിങ്ങളെന്തു ഭ്രാന്താ ഈ കാണിക്കുന്നത്? ഞാൻ കൊച്ചിയിൽ ജീവിക്കേണ്ടതാണ്. ഇതെങ്ങാനും സ്ക്രീനിൽ കണ്ടാൽ ജനങ്ങൾ സ്ക്രീൻ കുത്തിക്കീറും!" ഭാസ്കരൻമാഷും രാമുവും ചാടിയെണീറ്റ് പറഞ്ഞു: "കീറുന്നുവെങ്കിൽ കീറട്ടെ, നമുക്ക് കാണണമല്ലോ." സായ്പ് എന്നിട്ടും അടങ്ങുന്നില്ല. "നിങ്ങളുടെ വീടല്ല എന്റെ വീടാ തകർക്കുന്നേ. ഞാനീ കൊച്ചിയിൽ വഞ്ചിക്കാരുടെ ഇടയിൽ ജീവിക്കണം." "എന്റെ പരീക്കുട്ടി സായ്‌വേ ഒന്നും സംഭവിക്കുകയില്ല. സമാധാനമായിട്ടിരിക്ക്". അവസാനം സായ്‌വ് കീഴടങ്ങി. സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യദിവസം ഈ പാട്ടിന്റെ സീൻ വരുന്ന രംഗത്ത് ഗംഭീര കയ്യടിയായിരുന്നു. സായ്‌വിന് സന്തോഷമായി. നൂറുദിവസം തൃശൂരിൽ തുടർച്ചയായി സിനിമ കളിച്ചു. നൂറുദിവസവും സിനിമ കണ്ട ഒരാളുണ്ട്. അടുത്തെവിടെയോ ചെറിയ പീടിക നടത്തിയിരുന്ന ഒരു കൃസ്ത്യനാണ്. കായലരികത്ത് എന്ന പാട്ടിന്റെ സീൻ വരുന്ന സമയം അദ്ദേഹത്തിനറിയാം. ആ സമയത്തേക്ക് കട പൂട്ടി തിയേറ്ററിൽ എത്തും. പാട്ടുവരുമ്പോൾ ടിക്കറ്റെടുത്ത് അകത്ത് കയറും. പാട്ടു കഴിയുമ്പോൾ ഇറ

ങ്ങിപ്പോകും. സിനിമയുടെ നൂറാംദിവസം ആഘോഷിച്ചപ്പോൾ അയാളെ വിളിച്ച് പ്രത്യേകം ആദരിച്ചു. ഒരു പവന്റെ സമ്മാനവും കൊടുത്തു.[41]

ഇവിടെ രണ്ടുകാര്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. മതനിരപേക്ഷമായി കേരളീയ സമൂഹം ആ പാട്ടിനെ സ്വീകരിച്ചു എന്നതാണ് ഒന്ന്. മുസ്ലീം പെൺകുട്ടിയെ പ്രണയരംഗത്തിൽ കാണിച്ചതുകൊണ്ട് കുഴപ്പമുണ്ടാകുമെന്ന് ഭയന്ന നിർമ്മാതാവിനെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ പ്രതികരിച്ചത്. സാമൂഹ്യ വിമർശനപ്രധാനമായ സിനിമകളെടുക്കാൻ നിർമ്മാതാവിന് ഇത് പ്രോത്സാഹനമായി എന്നത് സിനിമയും സമൂഹവും ഒരേപോലെ മതനിരപേക്ഷത എന്ന നവോത്ഥാനമൂല്യം ഉൾക്കൊണ്ടതിന് തെളിവാണ്.

4.12 ജനാധിപത്യം

ജൻമമല്ല ഒരാളുടെ മഹത്വം നിർണയിക്കുന്നതെന്ന ജനാധിപത്യകാഴ്ചപ്പാട് നീലക്കുയിലിന്റെ അടിസ്ഥാന സങ്കല്പമാണ്. ജൻമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പിതാവുൾപ്പെടെയുള്ളവർ ഉപേക്ഷിച്ച മോഹനനെയാണ് ശങ്കരൻനായർ എടുത്തുവളർത്തുന്നത്. 'പുലച്ചിയുടെ മകൻ' എന്ന് അവനെ സഹപാഠികൾ ആക്ഷേപിക്കുന്നുണ്ട്. ജൻമം അടിസ്ഥാനമാക്കി അവനോട് കാട്ടിയ സമീപനം തിരുത്തി നല്ലവനായിത്തീരുകയാണ് ചിത്രാവസാനം ശ്രീധരൻനായർ ചെയ്യുന്നത്. ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിൽ ഒരാൾക്ക് ഏത് ഉന്നത സ്ഥാനത്തെത്തുന്നതിനും ജൻമം തടസ്സമല്ല. മോഹനനെക്കുറിച്ച് 'ഇവൻ രാജ്യം ഭരിക്കേണ്ടവനാണ്, ലോകം ഭരിക്കേണ്ടവനാണ്' എന്ന് ശങ്കരൻനായർ പറയുന്നത് (സീൻ-38) അതുകൊണ്ടാണ്.

ജൻമമാണ് മഹത്വം എന്ന് കരുതുന്ന നമ്പൂതിരിയെ ജന്മത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒരാളും ബഹുമാനിക്കുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അയാൾ നടത്തുന്നതായിപ്പറയുന്ന പൂജകളിലേക്കൊന്നും ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നില്ല. മറ്റു

---

41) ശോഭനപരമേശ്വരൻനായരുമായി കെ.ജെ. ജോണി നടത്തിയ അഭിമുഖം, *നീലക്കുയിൽ തിരക്കഥയുടെ അനുബന്ധം*, 2004, പുറം: 84

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെമാത്രം സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന കഥാപാത്രമാണ് നമ്പൂതിരി. കഥാന്ത്യംവരെ ഒരു പരിവർത്തനവും സംഭവിക്കാതെ ഇയാൾ അപൂർണകഥാപാത്രമായി തുടരുന്നു.

4.12.1 വാക്കുകളുടെ ആവിഷ്കാരം

ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ അധികാരവ്യവസ്ഥ അടിച്ചേൽപിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഫ്യൂഡൽ മനസ്സുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ഇവയ്ക്കെതിരെ മറുവാക്കോതി ജനാധിപത്യപരമായ ഭാഷണാവകാശം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ. കാരണവരും നളിനിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഒരുദാഹരണം (സീൻ-5)

കാരണവർ : മേലിലൊരു കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കണം.

നളിനി : എന്താണമ്മാവാ?

കാരണവർ : വാതിൽക്കൽവെച്ച് ദീപംന്നങ്ങട്ട് പറയര്ത്.

നളിനി : പിന്നെവിട്ന്ന് പറയണം?

കാരണവർ : കേട്ടോ... കേട്ടോ... തറുതല പറയാനും പ്രസംഗിക്കാനും ബഹുവാസന. അതല്ലാണ്ടൊട്ട് അറിയേം ഇല്ല. പെണ്ണുങ്ങള് പ്രസംഗിച്ച് പ്രസംഗിച്ച് നാളികേരത്തിന് വെല പന്ത്രണ്ടര ഉറപ്പികയായില്ലേ മുതലാളീ...

ആജ്ഞയെ ഒരു ചോദ്യംകൊണ്ട് നേരിടാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോഴേക്കും ക്ഷുഭിതനാവുകയാണ് കാരണവർ. തറുതല പറയുന്നതും പ്രസംഗിക്കുന്നതും ജനാധിപത്യത്തിൽ സ്വാഭാവികമായ വിമർശനത്തിന്റെ ലക്ഷണമായതിനാൽ ഫ്യൂഡൽ മനസ്സുകൾക്ക് അത് പിടിക്കില്ല. മറുചോദ്യങ്ങളെ അവർ ഭയക്കുന്നു.

നമ്പൂതിരിയേയും ഇതേപോലെ ശങ്കരൻനായർ ചോദ്യങ്ങൾകൊണ്ട് നേരിടുന്നുണ്ട് (സീൻ-12).

“എന്താ തിരുമേനി വഴീല് നിന്നിങ്ങനെ ശപിക്കണത്?” എന്ന ചോദ്യത്തിൽത്തുടങ്ങി ‘കാരണം? ‘അവളൊരു സ്ത്രീയല്ലേ?” എന്നിങ്ങനെ ശങ്കരൻനായർ ചോദ്യങ്ങൾ തുടരുന്നു. ‘മനുഷ്യനെ ആട്ടിയോടിക്കാൻ പാടില്ലാന്ന്’ എന്ന്

ശങ്കരൻനായർ പറഞ്ഞപ്പോൾ തന്റെ ഭാഗം ന്യായീകരിച്ച് ഓലക്കുടയുമെടുത്ത് വേഗം സ്ഥലംവിടുകയാണ് നമ്പൂതിരി. ഫ്യൂഡൽ അധികാരവ്യവസ്ഥയെ ഭാഷ കൊണ്ട് തോൽപിക്കുകയാണിവിടെ ശങ്കരൻനായർ.

വാക്കുകളെ നിർഭയം ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽനിന്ന് പിൻമാറിയതാണ് നീലിക്ക് വിനയായത്. 'എനിക്ക് സമുദായത്തെ ബഹുമാനിക്കണ്ടേ...? ജനങ്ങ ളുടെ ഇടയിൽ കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ട' എന്ന ശ്രീധരൻനായരുടെ ചോദ്യത്തെ 'അപ്പോ എനക്കോ?' എന്ന മറുചോദ്യംകൊണ്ടവൾ നേരിടുന്നുണ്ട്. "എനക്ക് പറയാതെ കഴിയില്ല. ഞാൻ പറയും. ഇനിയും പറയും" എന്നവൾ പറയുന്നു ണ്ടെങ്കിലും പിന്നീട് വീട്ടുകാരും സമുദായക്കാരുമൊക്കെ ചേർന്ന് ചോദിക്കു മ്പോൾ അവൾ ഒന്നും പറയുന്നില്ല. തന്റെ കൂട്ടുകാരിയായ നളിനിയുടെ ഭാവി ഓർത്താണ് ഈ ത്യാഗത്തിന് തയ്യാറാവുന്നതെന്ന് വേണമെങ്കിൽ വ്യാഖ്യാനി ക്കാം. എങ്കിലും അവളെ സംബന്ധിച്ച് മൗനം മരണമായിത്തീരുകയാണ്. ജാതീ യത കൊണ്ടുനടക്കുന്ന ജനക്കൂട്ടത്തെയും ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെയും ചോദ്യ ങ്ങൾകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ശങ്കരൻനായർ തോൽപിക്കുന്നത്. "നിങ്ങൾക്ക് കണ്ണില്ലേ? നിങ്ങൾ മനുഷ്യരല്ലേ? ഈ മനുഷ്യക്കുട്ടിയെ കാണാൻ കണ്ണുള്ള ഒരുത്തനും ഈ കൂട്ടത്തിലില്ലേ? കാട്ടുമൃഗങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്കാണോ ഈശ്വ രൻ ഈ കുഞ്ഞിനെ അയച്ചിരിക്കുന്നത്? പൊലയക്കുട്ടി മനുഷ്യനല്ലേ? അവനീ ഭൂമിയിൽ ഒരവകാശവുമില്ലേ? ഇല്ലേ? നിങ്ങൾക്ക് ഈശ്വരനിൽ വിശ്വസമുണ്ടോ? മനുഷ്യനെ സ്നേഹമുണ്ടോ?" എന്നിങ്ങനെ തുരുതുരാ ചോദ്യങ്ങളുന്നയിച്ച ശേഷം 'മാറിൻ' എന്ന ആജ്ഞയിലാണ് ശങ്കരൻനായർ സംഭാഷണം അവസാ നിപ്പിക്കുന്നത്.

57-ാം സീനിൽ മോഹനന്റെ അച്ഛൻ താനാണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തിയ ശ്രീധരൻനായരോട് ശങ്കരൻനായർ തുടർച്ചയായി 15 ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കു ന്നു. ഒടുവിൽ "ഞാനിവനെ തരില്ല. നിങ്ങളിവനെ അർഹിക്കുന്നില്ല" എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചാണ് അയാൾ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നത്. നമ്പൂതിരിയുടെ സംബന്ധം, മാരാ രുടെ ഭീരുത്വം, നാണുനായരുടെ പിശുക്ക്, കുട്ടൻനായരുടെ മോഷണത്വര തുട ങ്ങിയവയെയെല്ലാം വിമർശിക്കുന്ന മൊയ്തുവാണ് ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങളുടെ

മറ്റൊരു പ്രതിനിധാനം. ചായക്കടയാകട്ടെ മതനിരപേക്ഷതയുടെ എന്നപോലെ ജനാധിപത്യപരമായ വാക്കുകളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെയും ഇടമാണ്. എല്ലാവരും നിർഭയമായി സംസാരിക്കുന്ന ഇടമാണത്. പരസ്പരവിമർശനവും കളിയാക്കലും കുശലം പറച്ചിലുമെല്ലാം അവിടെയുണ്ട്. ആരുടെ മുഖത്തു നോക്കിയും കാര്യങ്ങൾ തുറന്നു പറയുന്ന മൊയ്തുവിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് ചായക്കടയെ സജീവമാക്കുന്നത്. ചായക്ക് പാലും മധുരവും കുറഞ്ഞുപോയതിന് നാണുനായരോട് അയാൾ പറയുന്നത് "ഇങ്ങളെ പസു ചത്തോ? പസു ഉണ്ട്ന്ന്ച്ചിറ്റെങ്കില് ഈ അരിക്കാടീന്റെ വെള്ളം അതിനല്ലേ കൊടുക്ക്വ..നമ്മക്കാ.. ? അല്ല ഇതൊന്ന് കുടിച്ചുനോക്കിൻ ഹമുക്കൻനായരേ.."(സീൻ-6) എന്നാണ്.

4.12.2 ചായക്കട എന്ന പൊതുമണ്ഡലം

ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയുടെ രൂപീകരണത്തിനും നിലനിൽപിനും അനിവാര്യമായ ഒന്നാണ് പൊതുമണ്ഡലം *(Public Sphere)*. ജനങ്ങൾക്ക് ഒന്നിച്ചു ചേരാനും സ്വതന്ത്രമായി ചർച്ച നടത്താനും സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനും കഴിയുന്ന ഇടങ്ങളാണവ. '*സംസാരം എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ രാഷ്ട്രീയ പങ്കാളിത്തം പ്രാവർത്തികമാകുന്ന നാടകശാലകളാണ് അവ*'[42]യെന്ന് നാൻസി ഫ്രെയ്സർ പറയുന്നു. *പൊതുജനാഭിപ്രായം രൂപമെടുക്കുന്നത് പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നിന്നാണ്.*

'*സ്വകാര്യ മണ്ഡലത്തിനും (Private Sphere) പൊതു അധികൃതമണ്ഡലത്തിനും (sphere of public Authority) മധ്യത്തിലാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ സ്ഥാന*'[43]മെന്ന് ഹേബർമാസ് വിശദീകരിക്കുന്നു. സ്വകാര്യമണ്ഡലമെന്നാൽ സിവിൽ സൊസൈറ്റിയാണ്. ഉൽപാദനവും ഉൽപന്നകൈമാറ്റവും മാത്രം നടക്കുന്ന സ്ഥലം. പൊതു അധികൃത മണ്ഡലമാകട്ടെ സ്റ്റേറ്റ്, ഭരണവർഗം, നീതിന്യായ സംവിധാനം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ചേർന്നതാണ്. സമൂഹത്തെയും സ്റ്റേറ്റി

42) Fraser, Nansy, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy,* 1990, P: 56

43) Habermas, Jurgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry in to a category of Bourgeois Society,* 1989, P: 30

നെയും പൊതുജനാഭിപ്രായത്താൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഇടമാണ് പൊതുമണ്ഡലം. വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഉൽപാദനവും വിതരണവുമാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. അതാകട്ടെ തത്വത്തിൽ സ്റ്റേറ്റിന് എതിരുമായിരിക്കും.

സാധനങ്ങൾ വാങ്ങുകയും വിൽക്കുകയും മാത്രം ചെയ്യുന്നവരല്ല ചർച്ചയും സംവാദവും നടത്തുന്നവരാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിലെത്തുന്ന ജനങ്ങൾ. സ്വകാര്യവ്യക്തികൾ ഒത്തുകൂടുന്ന പൊതു ഇടമാണവ. *ബ്രിട്ടനിലെ കോഫീഹൗസുകളും, ഫ്രാൻസിലെ സലൂണുകളും മറ്റുമാണ് യൂറോപ്പിൽ പൊതുമണ്ഡലത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ച*[44]തെന്ന് ഹേബർമാസ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. സാമൂഹ്യപദവിക്കതീതമായാണ് കോഫീഹൗസുകളിൽ ഒത്തുചേരലും ചർച്ചകളും നടന്നത്. അതുവരെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാതെ നിന്ന പലതിനെയും ഇത്തരം ഇടങ്ങളിൽ വെച്ച് ജനങ്ങൾ ചോദ്യം ചെയ്തു. ചർച്ചകളിൽ ആർക്കും പങ്കെടുക്കാമായിരുന്നു. *കോഫീഹൗസുകൾ കലാസാഹിത്യകേന്ദ്രങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നു. ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെയും ഒരാളുടെ അഭിപ്രായം പൊതുസമൂഹത്തിൽ ചർച്ചക്ക് വിധേയമാക്കുന്നതിന്റെയും ഇടങ്ങളായിരുന്നു ഇവ.*[45] ഭരണകൂടത്തിൽ നിന്നും മതാധികാരികളിൽ നിന്നും വേറിട്ടായിരുന്നു പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ നിലനിൽപ്. പത്രമാധ്യമങ്ങൾ അക്കാലത്ത് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു.

'സംഭാഷണങ്ങളെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നവയാണ് പൊതുമണ്ഡലങ്ങൾ. സംഭാഷണങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കുന്നവരുടെ സ്വത്വമോ(Identity) അവർ എന്ത് പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്നു എന്നതോ പ്രശ്നമല്ല. അവരുടെ വാക്പാടവത്തിലാണ് (Rhetoricality) ഊന്നൽ. വ്യവഹാരാധിഷ്ഠിതമായ ഈ പൊതുമണ്ഡലത്തെ പ്രഭാഷണപരപൊതുമണ്ഡലമെന്ന് (Rhetorical Public Sphere) വിളിക്കാം- ജെറാഡ് ഹോസർ[46] പറയുന്നു. സഹിഷ്ണുതയാണ് അതിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷത. സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളെ ചൂഴ്ന്നുള്ള ചർച്ചകളും സംഭാ

44) Habermas, Jurgen, Calhoun (Editor), *Further Reflection on the Public Sphere, Habermas and the Public Sphere*, 1992, P: 437

45) Ibid, P: 36

46) Hauser, Gerard, *Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Spheres*, 199, P: 64

ഷണങ്ങളുമാണ് മുഖ്യമായും അവിടെ നടക്കുക.

നവോത്ഥാന കാലത്തോടെ ജനാധിപത്യമുടലെടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി മേൽപറഞ്ഞ തരത്തിലുള്ള പൊതുമണ്ഡലം കേരളത്തിലും രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. അതിന്റെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം നീലക്കുയിലിൽ കാണാം. നാണുനായരുടെ ചായക്കടയാണത്. യൂറോപ്പിലെ കോഫീഹൗസുകളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഇവിടെയും യോജിക്കുന്നു. ഭഗവതിവിലാസം കാപ്പിക്ലബ്ബ് എന്ന പേര് തന്നെ ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

വെറുമൊരു കഥ പറച്ചിൽ മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്ര ശില്പികളുടെ ലക്ഷ്യമെങ്കിൽ ഈ ചായക്കട സീൻ ഉൾപ്പെടുത്തില്ലായിരുന്നു. കഥാബാഹ്യം എന്നു പോലും ഇതിനെ വിളിച്ചാലും തെറ്റില്ല. ഇന്ദുലേഖ നോവലിൽ ഏറെ ചർച്ചാവിഷയമായ 18ാം അധ്യായത്തിന്റെ അതേ സ്ഥാനമാണ് നീലക്കുയിലിൽ ചായക്കടക്കും. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററോ, നീലിയോ ഒന്നും ചായക്കടയിൽ വരുന്നേയില്ല. എന്നിട്ടും ഇങ്ങനെയൊരു സീൻ ഉൾപ്പെടുത്തിയത് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനംകൊണ്ടു തന്നെയാണ്. ജാതിമതഭേദമെന്യെ ആൾക്കാർ ഒത്തുകൂടുകയും 'മിശ്രഭോജനം' നടത്തുകയും പൊതുകാര്യങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന മാതൃകാ പൊതുമണ്ഡലമാണിത്.

മൊയ്തു, പോസ്റ്റ്മാൻ ശങ്കരൻനായർ, നീലിയുടെ അച്ഛൻ ചാത്തപ്പൻ, കുട്ടൻ, ചാപ്പൻനായർ, കാര്യസ്ഥൻ, വെളിച്ചപ്പാട്, പേര് വെളിപ്പെടുത്താത്ത ഏതാനും പേർ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത ജാതിമത വിഭാഗക്കാർ ചായക്കടയിൽ ഒത്തുകൂടുന്നു. വൃദ്ധനായ ചാപ്പൻനായരും പേരക്കുട്ടിയായ പിഞ്ചുകുഞ്ഞും അവിടെയുണ്ട്. കുപ്പായമിടാത്തവർ, ഇട്ടവർ, തലേക്കെട്ട് ധരിച്ചവർ, കണ്ണടയിട്ടവർ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത വേഷക്കാരുണ്ട്.

കൃഷിയിൽ ചാഴി കയറിയതിനെക്കുറിച്ചും, കൊച്ചു കുഞ്ഞുങ്ങൾക്ക് നൽകേണ്ട ഭക്ഷണത്തെക്കുറിച്ചുമൊക്കെ അവിടെ ചർച്ച നടക്കുന്നുണ്ട്. കുട്ടൻനായരുടെ കള്ളത്തരം പിടിക്കപ്പെടുന്നതും അവിടെ വെച്ചു തന്നെ. പല കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വീടിനു പുറത്തുള്ള മറ്റൊരുവീട് തന്നെയാണ് ഈ സ്ഥലം. സിനിമയിൽ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ കൊച്ചു പതിപ്പായി കുടുംബം വരാറുള്ളതുപോലെ

ചായക്കടയെയും രാഷ്ട്രത്തിന്റെ കൊച്ചു പതിപ്പായി കണക്കാക്കാം. ചായക്കടയിൽ മേൽക്കൈ മൊയ്തുവിനാണ്. ആക്ഷേപഹാസ്യ പ്രധാനമായ വാക്കുകളിലൂടെ തിന്മയെ വിമർശിക്കുന്ന രസികനായ മൊയ്തു ചായക്കടയിൽ വെച്ച് ചൂണ്ടക്കോൽ ചെത്തി ശരിയാക്കുന്നു, വല തുന്നുന്നു, പാട്ടുപാടുന്നു.

ഈ പൊതുമണ്ഡലത്തിലേക്ക് കടന്നുവരാത്തയാളാണ് ശ്രീധരൻ നായരും, കാരണവരും, നമ്പൂതിരിയും. അവരുടെ യാഥാസ്ഥിതികത്വം മാറാത്തത് അതുകൊണ്ടാണ്. നാട്ടിൽ വരുന്ന മാറ്റങ്ങൾ അവർ അറിയുന്നില്ല. നമ്പൂതിരി ഒരിക്കൽ ചായക്കടയുടെ പുറത്തെ റോഡുവരെ വരുന്നുണ്ട്. ഓലക്കുടയും, കയ്യിൽ ചരടിൽ തൂക്കിയ ഗ്ലാസുമൊക്കെയായി ബസിൽ പോകാനാണ് വരവ്. ഫ്യൂഡൽ ചിഹ്നങ്ങൾ ഒഴിവാക്കാതെയുള്ള ഈ വരവ് പ്രേക്ഷകരിൽ ചിരിയുണർത്തുന്നു. മൊയ്തു അയാളെ കളിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സഹിഷ്ണുതയാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ സവിശേഷത എന്ന ജെറാഡ് ഹോസറുടെ നിരീക്ഷണം ചായക്കട സീനിന് യോജിക്കുന്നു. പ്രകോപനപരമായ സംസാരമാണ് മൊയ്തുവിന്റേത്. മീശവടിയൻ നായർ, പിത്തത്തടിയൻ നായർ, ഒണക്കനായർ, എന്നൊക്കെയാണ് നാണുനായരെ മൊയ്തു വിളിക്കുന്നത്. തിരിച്ച് കോന്തൻ എന്ന് മൊയ്തുവെ നായർ വിളിക്കുന്നു. കുറുവങ്കണ്ണൻ എന്ന് ചാത്തപ്പനെ മൊയ്തു വിളിക്കുന്നു. ഇതിലൊന്നും ആർക്കും പ്രശ്നമില്ല. സഹിഷ്ണുതയോടെയാണ് ഇതെല്ലാം അവർ നേരിടുന്നത്.

4.13 സമത്വം

സമത്വ കാഴ്ചപ്പാട് നീലക്കുയിലിന്റെ പ്രമേയത്തിലും ഇതിവൃത്തത്തിലും സംഭാഷണങ്ങളിലും മാത്രമല്ല ദൃശ്യവിന്യാസങ്ങളിലും പ്രകടമാണ്. സമ്പത്തിനെയും ദാരിദ്ര്യത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും ചേർത്തുവെച്ചാണ് സാമ്പത്തിക അസമത്വത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയുടെ സംബന്ധക്കാരനായ നമ്പൂതിരി പക്ഷെ ആ കുടുംബത്തെയോ മകളായ നളിനിയെയോ സാമ്പത്തികമായി സഹായിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നില്ല. തറവാട് കടത്തിൽ മുങ്ങിയപ്പോൾ കാരണവർ നമ്പൂതിരിയോട് സഹാ

യമഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു (സീൻ-13). അയാൾ പക്ഷെ ഒഴിഞ്ഞുമാറുകയാണ്.

കാരണവർ: നളിനി അവിടുത്തെ മകളാണല്ലോ. അപ്പോ അവരെയൊന്ന് രക്ഷിക്കണം.

നമ്പൂതിരി: ന്ന്ച്ചാ... മനസ്സിലായില്ല.

കാരണവർ: അവിടക്കിപ്പോ ഒന്നുമില്ലാണ്ടായിട്ടില്ലല്ലോ.

നമ്പൂതിരി: (വെപ്രാളപ്പെട്ട്) അത്യാവശ്യത്തിന് ഇല്ലത്ത് ചില സ്വത്ത്ണ്ടേ... ഇല്ലത്ത് ആത്തേമ്മാരും കുട്ടികളും ഒക്കേണ്ടേ ഇല്ലത്തെ കാര്യങ്ങട് വരുമ്പഴേ...

ഇല്ലത്തെ സമ്പൽ സമൃദ്ധിയും തറവാട്ടിലെ ദാരിദ്ര്യവും അസമത്വത്തിന്റെ തെളിവാകുന്നു. ജാതീയമെന്ന പോലെ സാമ്പത്തികവുമായ അസമത്വത്തിന്റെ ഇരയാണ് നീലി. അവളുടെ കുടുംബത്തിന്റെ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ കഥ കേൾക്കുമ്പോൾ 'ഇന്ന് കിട്ട്യാ ഇന്നു തന്നെ തീർക്കും. നാളെ പട്ടിണി' എന്നാണ് സമ്പന്നനായ കൃഷ്ണഭട്ടിന്റെ പ്രതികരണം. *ജാതിഭേദങ്ങളും ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും നീലക്കുയിലിലെ മരണങ്ങളെപ്പോലും പിടികൂടുന്നതിന് തെളിവായി രാമായണധ്വനികൾകേട്ടുകൊണ്ടുള്ള ലക്ഷ്മിയുടെ മരണവും തീവണ്ടിച്ചക്രങ്ങളുടെ അലർച്ച കേട്ടുകൊണ്ടുള്ള നീലിയുടെ മരണവും ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന* കാര്യം നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്.[47] ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വിവാഹദൃശ്യവും നീലിയെ വീട്ടിൽ നിന്ന് അടിച്ചു പുറത്താക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇന്റർകട്ടിലൂടെ ചേർത്തുകാണിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. സമത്വത്തിന്റെ, പുതിയ സൂര്യോദയ ദൃശ്യത്തിലാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

4.13.1 സ്ത്രീ ചിത്രണം

ജീവിതനൗകയിലെപ്പോലെ പൊതുമണ്ഡലത്തിലിറങ്ങുന്ന സ്ത്രീ നീലക്കുയിലില്ല എന്നതൊരു പരിമിതി തന്നെയാണ്. പക്ഷെ, സ്ത്രീയുടെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കാൻ സിനിമ തയ്യാറാവുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീയോടു കാട്ടുന്ന അനീതിയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രവിഷയം തന്നെ. പുരുഷന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ

47) ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം, *മലയാള തിരക്കഥ: വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, 2008, പുറം: 35

സ്ത്രീയെ വെറും ലൈംഗികവസ്തുവായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പിൽക്കാല ചല ച്ചിത്രരീതികളിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ് ഇതിലെ സ്ത്രീ ചിത്രണം.

നീലി, നളിനി, ലക്ഷ്മി, നീലിയുടെ അമ്മ, ശങ്കരൻനായരുടെ അമ്മ എന്നി വരാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. നീലിയുടെ അമ്മയ്ക്ക് പ്രത്യേകിച്ച് ധർമ മൊന്നും കഥയിലില്ല. ശങ്കരൻനായരുടെ അമ്മ മാതയാണ് അഞ്ചുവയസ്സുവരെ മോഹനനെ വളർത്തുന്നത്. നൂറു ശതമാനവും യഥാതഥമായാണ് അവരെ ചിത്രീ കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കടംകയറി മുങ്ങിയ തറവാടിന്റെ എല്ലാ ദൈന്യവും ലക്ഷ്മി യിൽ കാണാം. ജ്യേഷ്ഠനോട് വിനയപൂർവമേ അവർ പെരുമാറുന്നുള്ളൂ. പക്ഷെ, കുട്ടൻനായരെക്കൊണ്ട് നളിനിയെ വിവാഹം കഴിപ്പിച്ചാലോ എന്ന് ജ്യേഷ്ഠൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ 'അതവൾക്ക് ഇഷ്ടമാകണ്ടേ' എന്നവർ തിരിച്ചുചോദിക്കു ന്നു. 'നമ്മൾടെ ഇഷ്ടം, അവൾടെ ഇഷ്ടം, അല്ലാണ്ടെന്താ' എന്ന പഴഞ്ചൻ കാഴ്ചപ്പാട് ജ്യേഷ്ഠൻ മുന്നോട്ടുവെക്കുമ്പോൾ 'ഞാൻ അവളെ നിർബന്ധി ക്കില്ല, ഇഷ്ടാണെങ്കീ വിരോധിക്യോല്ല' എന്ന് അവർ തറപ്പിച്ച് പറയുന്നു. സംബന്ധം എന്ന അസംബന്ധത്തിന്റെ ഇരയായ അവരെക്കൊണ്ട് ഇങ്ങനെ പറയിക്കുന്നത് പുതിയ ലോകബോധം തന്നെ.

ഇത്തരം ഉണർവുകളെ പഴഞ്ചന്മാർ എങ്ങനെ കണ്ടിരുന്നു എന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് നളിനിയോട് കാരണവർ പറയുന്ന വാക്കുകൾ. 'കേട്ടോ തറു തല പറയാനും പ്രസംഗിക്കാനും ബഹുവാസനം. അതല്ലാണ്ടൊട്ട് അറിയ്യോല്ല. പെണ്ണുങ്ങള് പ്രസംഗിച്ച് പ്രസംഗിച്ച് നാളീകേരത്തിന് വില പന്ത്രണ്ടര ഉറുപ്പിക യായില്ലേ'. തറുതല പറയുകയും പ്രസംഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകൾ ചിത്ര ത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും നാട്ടിൽ അക്കാലത്ത് അവരുടെ സാന്നിധ്യ മുണ്ടായിരുന്നെന്ന് സൂചന.

നളിനിയും കരുത്തുറ്റ കഥാപാത്രമാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. പക്ഷെ, പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിക്കുന്നത് അവളാണ്. 'ഉണരുണ രൂ.. ഉണ്ണിക്കണ്ണാ... ശ്രീധരാ...' എന്ന പ്രാർഥനാഗാനത്തിലൂടെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെ അവൾ വിളിച്ചുണർത്തുന്നു. കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനം അറിയുന്ന അവളെ അലാറം ടൈംപീസ് എന്നാണ് അയാൾ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുട്ടിൽ നിന്ന്

വെളിച്ചത്തിലേക്കും ഉറക്കത്തിൽ നിന്ന് ഉണർവിലേക്കും മരണത്തിൽ നിന്ന് ജീവിതത്തിലേക്കും അയാളെ അവൾ വിളിച്ചുണർത്തുകയാണ്.

അവസാനഭാഗത്ത് സത്യം വെളിപ്പെട്ടപ്പോൾ 'ഒരു കുട്ടിയോട് ക്രൂരത കാണിക്കുന്നത് എനിക്ക് പൊറുക്കാൻ കഴിയില്ല. സ്വന്തം കുഞ്ഞിനെ തെരുവിലേക്കെറിഞ്ഞ പാപത്തിന്റെ ഫലമാണ് നമ്മളിന്നനുഭവിക്കുന്നത്. പത്തുമാസം ചുമന്നുനടന്നു പെറ്റ ആ നീലി ഈ കുഞ്ഞിന്റെ ഭാവിയെപ്പറ്റി നിലവിളിച്ചുകൊണ്ട് റെയിൽപ്പാളത്തിൽ തലതല്ലിയല്ലേ മരിച്ചത്? ആ പെണ്ണ് എന്തു തെറ്റു ചെയ്തു? മുൻപിൻ ആലോചിക്കാതെ നിങ്ങളെ സ്നേഹിച്ചുപോയി അല്ലേ? അവളൊരു പുലച്ചിയായിപ്പോയി അല്ലേ? ചെല്ലൂ, മോഹനൻ നമ്മുടെ കുട്ടിയാണ്. അവനെ എടുത്തുകൊണ്ടുവരൂ. ഞാനവനെ എന്റെ മാറിൽക്കിടത്തി വളർത്തും. ചെല്ലൂ....' എന്നിങ്ങനെയാണ് നളിനി പ്രതികരിക്കുന്നത്. അവളുടെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് കിട്ടിയ കരുത്തുമായാണ് ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ അവനെ കൊണ്ടുവരാൻ വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തേക്ക് പോകുന്നത്. മനസ്സിന്റെ അടഞ്ഞുകിടക്കുന്ന വാതിൽ തുറക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന നളിനി ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററെക്കാൾ എത്രയോ ഉയർന്ന ബോധത്തിലാണ്.

4.14 ഗാനങ്ങളിലെ മൂല്യങ്ങൾ

മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെക്കാൾ നവോത്ഥാനവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടതെന്ന നിലയ്ക്ക് നീലക്കുയിലിലെ ഗാനങ്ങൾ സവിശേഷപഠനമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. *സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം കാരണമാണ് തുടക്കം മുതലേ മലയാളസിനിമയിൽ ഗാനങ്ങൾ അവിഭാജ്യഘടകമെന്ന നിലയ്ക്ക് സ്ഥാനം പിടിച്ചത്.*[48] ആദ്യചിത്രങ്ങളായ ബാലനിൽ 23 പാട്ടുകളും പ്രഹ്ലാദനിൽ 24 പാട്ടുകളുമുണ്ടായിരുന്നു. ജീവിതനൗകയിൽ 14 ഗാനങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയെല്ലാം ഹിന്ദി, തമിഴ് ഗാനങ്ങളുടെ ഈണമെടുത്ത് അതിൽ മലയാളം വരികൾ കുത്തിത്തിരുകിയതായിരുന്നു. അതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പൂർണ

48) കിരൺരവീന്ദ്രൻ, *മലയാളസിനിമാപിന്നണിഗാനചരിത്രം*, 2011, പുറം: 1

മായും കേരളീയമായ ഗാനങ്ങൾ ആദ്യമുണ്ടായത് നീലക്കുയിലിലാണ്. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ലോകബോധമാണ് അവയുടെ സൃഷ്ടിക്കുപിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചത്.

വരേണ്യവിഭാഗത്തിന്റെ സംഗീതമായിരുന്ന ശാസ്ത്രീയ സംഗീതത്തിനായിരുന്നു അക്കാലത്ത് പ്രാമുഖ്യം. *പൂർണമായും ദൈവത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലും ആത്മനിവേദനമെന്ന നിലയ്ക്കുമാണ് വാഗ്ഗേയകാരൻമാർ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവർ സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. ഭക്തിപ്രധാനമായത് മാത്രമായിരുന്നു അവർക്ക് സംഗീതം.*[49] എന്നാൽ ദൈവത്തെക്കാൾ മനുഷ്യന് പരിഗണന നൽകുകയും മനുഷ്യനെ സുഖിപ്പിക്കൽ ലക്ഷ്യമിടുകയും ചെയ്ത ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തോടാണ് ലളിതസംഗീതത്തിന് കടപ്പാട്. മലയാളത്തിൽ ലളിതസംഗീത ശാഖയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചതിലൂടെ നീലക്കുയിൽ ചരിത്രത്തിൽ സ്ഥാനം നേടുന്നു. *ലളിതസംഗീതത്തിൽ പിന്നീടുണ്ടായ എല്ലാ കുതിപ്പുകൾക്കും ആധാരം പി. ഭാസ്കരൻ രചിച്ച് കെ. രാഘവൻ സംഗീതം നൽകിയ നീലക്കുയിലിലെ ഗാനങ്ങളാ*[50]ണെന്ന് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അധ:സ്ഥിതരെന്ന് കണക്കാക്കിയിരുന്നവർ പാടിയിരുന്ന നാടൻപാട്ടുകളെ മ്ലേച്ഛമായാണ് ബ്രാഹ്മണരും മറ്റും കരുതിയിരുന്നത്. *കേരളത്തിലെ എല്ലാ ജനവിഭാഗങ്ങളുടെയും സംഭാഷണഭാഷയിൽ ഗാനമുണ്ടാക്കുകയും മാപ്പിളപ്പാട്ടിനും നാടൻപാട്ടിനും കാവ്യമണ്ഡപത്തിൽ കയറി വരാൻ അവസരം നൽകുകയും ചെയ്തത് മഹത്തായ കാര്യമാവുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിലാണെന്ന്* [51] നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. *നാടൻ എന്നു പറഞ്ഞ് തള്ളിക്കളഞ്ഞ ഖനിയിൽ നിന്ന് അമൂല്യരത്നങ്ങൾ ഖനനം ചെയ്തെടുത്ത് സാധാരണക്കാരന് നൽകുകയായിരുന്നു സംഗീത സംവിധായകൻ.*[52]

ഇതിലെ ഓരോ ഗാനവും ഓരോ മാതൃകയാണ്. 'മാനെന്നും വിളിക്കില്ല'

---

49) മുരളി വി.ടി., *രാഗമലയാളം*, 2006, പുറം: 77

50) അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം: 87

51) പുതുശ്ശേരി രാമചന്ദ്രൻ, മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ചുവന്ന ദശകത്തിന്റെ പ്രോദ്ഘാടകൻ (ലേഖനം), മനോജ് എം.ഡി. (എഡിറ്റർ), *പി.ഭാസ്കരൻ സംഗീതസ്മൃതികൾ*, 2008, പുറം: 60

52) മുരളി വി.ടി., *നീലക്കുയിൽ പാടുമ്പോൾ, ദേശാഭിമാനി വാരിക*, 2004 നവംബർ 7 ലക്കം, പുറം: 11

എന്ന ഗാനത്തിലെ ശൃംഗാരവും 'കുയിലിനെത്തേടി' എന്നതിലെ നിഷ്കളങ്ക തയും 'എല്ലാരും ചൊല്ലണ്' എന്നതിലെ പ്രണയവും 'കടലാസുവഞ്ചി'യിലെ കുട്ടിത്തവും 'എങ്ങനെ നീ മറക്കും' എന്നതിലെ വിരഹവും 'ഉണരുണരൂ..' എന്നതിലെ ഭക്തിയും 'ജിഞ്ചക്കന്താരോവിലെ' സംഘശക്തിയും സവിശേഷാ നുഭവങ്ങൾ തന്നെ. ഇവയ്ക്ക് മിക്കതിനും അടിത്തറയായി വർത്തിച്ചത് നാടൻ ശീലുകളാണ്.

'ജിഞ്ചക്കന്താരോ' എന്ന ആദ്യഗാനം തന്നെ കീഴാളജീവിതത്തിന്റെ ആവി ഷ്കാരമായിത്തീരുന്നു. ഒരു തെങ്ങിൻ ചുവട്ടിൽ നിന്ന് തെങ്ങിനുനേർക്കെന്ന പോലെ കൈനീട്ടി ഓ.... എന്ന് നീട്ടിപ്പാടുന്ന കർഷകയുവാവിന്റെയും യുവതി യുടെയും ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്. കേരത്തിനു നേർക്ക് നിന്നുള്ള ഈ യുഗ്മാലാപനം കേരളത്തിനു നേർക്കുള്ളതു തന്നെയാണ്. പുഴ ക്കരയിലൂടെ നടന്നു നീങ്ങുന്ന കർഷകരും തൊഴിലാളികളുമാണ് അടുത്ത ദൃശ്യത്തിൽ. തെങ്ങിൻ ചോട്ടിൽ നിന്ന് ചെണ്ടകൊട്ടുന്ന യുവാവിൽ നിന്നാരം ഭിച്ച് ചെണ്ട, തുടി, കൊമ്പ് തുടങ്ങിയ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ കൊണ്ട് താളമടിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുന്ന കീഴാള കർഷകരിലേക്ക് ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നു. കേരളീ യവും ഗ്രാമീണവുമാണ് ചുവടുകളും ആംഗ്യങ്ങളുമെല്ലാം. നാടോടി സംഗീതം ഉപയോഗിക്കുകമാത്രമല്ല ജിഞ്ചക്കന്താരോ എന്ന വായ്ത്താരി ചേർത്ത് യഥാർത്ഥ നാടൻപാട്ടാണ് അതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നു.

നാടൻ പാട്ടിന്റെ തലത്തിലേക്ക് ഇതിനെ എത്തിക്കുന്ന മറ്റു ഘടകങ്ങൾ ബഹുസ്വരത, താളത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം, സംഘത്തിന്റെ ശക്തിസൗന്ദര്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയാണ്. ശാസ്ത്രീയ സംഗീതത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഗാനരീ തിയാണ് ഇതിലൂടെ കൊണ്ടുവന്നത്. താളത്തെയാണ് നാടോടി സംഗീതധാര ആശ്രയിക്കുന്നത്; ശ്രുതിയെയല്ല.[53] ഗായകൻ എന്ന നാമധേയത്തിലുള്ള ഒരാ ളല്ല പാടുന്നത്. ഒരാൾ പാടി സംഘം ഏറ്റുപാടുകയാണ്. ശാസ്ത്രീയസംഗീത ത്തിന്റെ ആലാപനപ്രക്രിയയിൽ ഈ ബഹുസ്വരതയല്ല ഏകസ്വരതയാണുള്ള

53) മുരളി വി.ടി., *സംഗീതത്തിന്റെ കേരളീയപാഠങ്ങൾ*, 2008, പുറം: 136

ത്. വളരെ വൈയക്തികമായാണ് അത് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. അനുഷ്ഠാനപരമോ ആചാരപരമോ അല്ല സൗന്ദര്യാത്മകമാണത്. മനോധർമ്മത്തിനു പോലും വ്യവസ്ഥയുണ്ട്. നാടൻ പാട്ടുകളിൽ സംഘത്തിന്റെ ശക്തിസൗന്ദര്യങ്ങളാണ് നാം ദർശിക്കുന്നത് അവിടെ ജീവിതത്തിന്റെ, അധ്വാനത്തിന്റെ തുടിപ്പുകളും കിതപ്പുകളും ഒക്കെ കാണാം.

ശാസ്ത്രീയസംഗീതം ദൈവങ്ങളെ സതുതിക്കുമ്പോൾ 'ജിഞ്ചക്കന്താരോ' എന്ന ഗാനം പ്രകൃതിയെയും അധ്വാനത്തെയുമാണ് സ്തുതിക്കുന്നത്. പുഞ്ചവയൽ, തത്തമ്മ, പത്തരമാറ്റ്, പൊന്നിൻനെല്ല്, മുത്തിന്റെ ചേലുള്ള മുണ്ടകൻ, പുതുമഴത്തെളി, കൊമ്പൻമുറം, ചേറുക, ചോന്നുള്ളി, കാട്ടുമുല്ലയുടെ പല്ല്, ആറ്റ, പാറ്റ, കൂരിയാറ്റ, ചെറുതേൻ തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ അധ്വാനത്തിന്റെയും ഗ്രാമീണ പ്രകൃതിയുടെയും ചിഹ്നങ്ങളാകുന്നു.

കീഴാള സ്ത്രീകളെ പൊന്നുംകുടം, പൂങ്കുയിൽ, കാട്ടിലെ വള്ളി തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചിന്ദൂരം വേണ്ട, കുപ്പിവളവേണ്ട, പൊന്നുംകുടത്തിന് പൊട്ടുവേണ്ടേ എന്ന് പറയുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അവരുടെ സൗന്ദര്യത്തെ ഉന്നത സ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ്. നെല്ലിനെ പൊന്നിനോടും, മുത്തിനോടും സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പെണ്ണിനെ ചോന്നുള്ളിയോടും കുയിലിനോടും കാട്ടുവള്ളിയോടുമാണ് സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ കേരളീയതകൂടി ചേരുന്നതോടെ ഈ പാട്ട് കേരളദേശീയതയുടെ ദേശീയഗാനമായിത്തീരുന്നു.

നായികയായ നീലി 'നീലക്കുയിൽ' എന്ന വിളിപ്പേര് അന്വർത്ഥമാക്കും വിധം രണ്ട് പാട്ടുകൾ പാടുന്നുണ്ട്. രണ്ടും പ്രണയഗാനങ്ങൾ. നമ്പൂതിരി 'വീര വീരാടകുമാരാ വിഭോ, ചാരുതരഗുണ സാഗരമോ' എന്ന കഥകളി പദം പാടുന്ന സീൻ നേരെ കട്ട് ചെയ്യുന്നത് നീലി പാടുന്ന 'കുയിലിനെത്തേടി' എന്ന പാട്ടിലേക്കാണ്. സവർണഗാനത്തെയും കീഴാളഗാനത്തെയും താരതമ്യസ്വഭാവത്തോടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുയാണിവിടെ. പ്രകൃതിബിംബങ്ങളാണ് ഈ പാട്ടിലെ വരികളിലൂടനീളം കാണുന്നത്. കല്ലുമാലയിട്ട ദരിദ്രയായ കീഴാളസ്ത്രീ സുമംഗലിയായ പ്രകൃതിയെയും അതിന്റെ സമ്പന്നതയെയും ഭാവനയിൽ കാണുകയാ

ണ്. തങ്കനിലാവത്ത് താലികെട്ടിയ താമരവള്ളിയും, മിന്നും പൊന്നും മാറത്തു കെട്ടിയ കുഞ്ഞോളവും സന്തോഷം കൊണ്ട് തുള്ളിച്ചാടുന്നത് അവൾ കാണുന്നു. മാനത്തെ തട്ടാൻ മാണിക്യം പണിയുന്നു, കൊന്ന കാതിൽ ലോലാക്കണിയുന്നു. സ്വർണത്താലിയണിഞ്ഞ് മംഗല്യവതിയാവുക എന്ന സ്വപ്നം അവൾ മാരനോട് തുറന്നു പറയുകയാണ്. കഴുത്തിന് പൂണാരം തരാനും, താമരക്കുളങ്ങര വന്ന് സമ്മാനം തരാനും ചുരുൾമുടി കെട്ടാൻ പൂമാല നൽകാനും ആവശ്യപ്പെടാൻ കഴിയും വിധം സ്വാതന്ത്ര്യവും ധൈര്യവും ആ അധ:സ്ഥിതയ്ക്ക് ഗാനരചയിതാവും സംവിധായകനുമൊക്കെ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

നീലി പുല്ലരിയുന്ന താളത്തിലാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നതെങ്കിലും ഓളങ്ങളുടെ ചാഞ്ചാട്ടവും, കൊന്നയുടെ കൊമ്പുകളുടെ ആട്ടവും മാത്രമല്ല തട്ടാന്റെ തട്ടലുംമുട്ടലും പോലും കൃത്യമായി ആ താളത്തിന് യോജിച്ചിരിക്കുന്നു. ജീവിതവും അതുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഓരോന്നും അർത്ഥപൂർണമായിരിക്കണമെന്ന നവോത്ഥാനകാഴ്ചപ്പാട് വരികൾ, സംഗീതം ഇവയെ അർത്ഥപരമായി യോജിപ്പിക്കുന്നതിൽ തെളിഞ്ഞുകാണാം.

ചൊല്ലണ്, അയ്യാ, നോക്കണ്, ചെണ്ടൊന്ന് വാങ്ങണം, മുണ്ട് മുറിക്കണം, പൂത്താലി കെട്ടീടേണം, കിളിവാലൻവെറ്റില തിന്നണം, തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങളിലെ കീഴാളത്തവും കേരളീയതയും എടുത്തു പറയേണ്ടതാണ്. കുയിലിനെത്തേടി എന്ന ഗാനത്തിലെന്നപോലെ ഇതിലും ഞാൻ എന്ന് (ഏൻ എന്നല്ല) ആവർത്തിച്ച് പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കീഴാള സ്ത്രീ ആത്മബോധവും വ്യക്തിത്വവും ആർജിക്കുന്നതിന്റെ അടയാളമാണത്. *വ്യക്തിയുടെ പ്രണയവിരഹങ്ങളെ എഴുതുന്നതോടൊപ്പം സ്വപ്നം കാണാനും പ്രണയിക്കാനും തെരഞ്ഞെടുക്കാനും സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള വ്യക്തിയെ സങ്കല്പിക്കുന്നതുമാണ് ഈ ഗാന* ങ്ങ[54]ളെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പുലയിപ്പെണ്ണിനെ സ്വപ്നം കാണാൻ അധികാരമുള്ള വ്യക്തിയായി ഗാനം സങ്കല്പിക്കുന്നത് അന്നൊരു വിപ്ലവം തന്നെയായിരുന്നു.

---

54) ശശി കെ.വി., *പാട്ടിലെഴുതുന്ന പൊതുമണ്ഡലം, ദേശാഭിമാനി വാരിക, നവംബർ 11, 2008,* പുറം: 18

'എങ്ങനെ നീ മറക്കും കുയിലേ' എന്ന ശോകഗാനം ചിത്രത്തിൽ മറ്റെ വിടെയും കടന്നുവരാത്ത ഒരാളാണ് പാടുന്നത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ തന്നെ (രച യിതാക്കൾ) പ്രതിനിധിയായി ഈ ഗ്രാമീണഗായകനെ കണക്കാക്കാം. നീലിയെ കുയിലായി സങ്കൽപിക്കുന്നതിന് പൂർണത കൈ വരുന്നത് ഈ പാട്ടിലാണ്. ജനാലയിൽ വന്നിരിക്കുന്ന കിളിയെ വാതിൽ ആഞ്ഞടച്ച് പുറന്തള്ളുന്ന ശ്രീധ രൻനായരുടെ ദൃശ്യം കഴിഞ്ഞയുടനെയാണ് പാട്ടാരംഭിക്കുന്നത്. കിളിയും ശ്രീധ രൻനായരും ചേർന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിൽ നീലിയുടെ തേങ്ങലാണു ള്ളത്. നീലിയുടെ പ്രതീകമാണ് കിളി എന്ന് അമിതോക്തിമട്ടിൽ തന്നെ ഈ ദൃശ്യം പറയുന്നുണ്ട്. കൂടും ആകാശവും നഷ്ടപ്പെട്ട പക്ഷിയായി വെറും മണ്ണിൽ കരഞ്ഞിരിക്കുന്ന നീലിയെ പാട്ടിനിടയിൽ നാം കാണുന്നു. അവൾ കൂടിവെച്ചി രുന്ന മരങ്ങൾ അറുത്തുമുറിച്ചിട്ടിരിക്കുകയാണ്. കിനാവിന്റെ മാമ്പൂ, മോഹ ത്തിൻ തേൻപഴം തുടങ്ങിയ പദങ്ങളും നീലിയെ കുയിലുമായി ബന്ധപ്പെടു ത്തുന്നു. പാടം പച്ചച്ച പാവാടയിട്ടപ്പോൾ എത്രയോ മേലോട്ടുപൊന്തിയ കുയി ലിന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ ശോകം തിരിച്ചറിയുന്നത് അജ്ഞാതനായ ആ ഗായകൻ മാത്രമാണ്. ശ്രീധരൻനായർക്കും നീലിക്കുംപുറമെ രഹസ്യങ്ങളെല്ലാം അറി യുന്ന ഈ ഗായകൻ ചിത്രത്തിന്റെ രചയിതാവ് തന്നെ.

4.14.1 കായലരികത്തിലെ തുടക്കം

മതനിരപേക്ഷതയെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന ചരിത്രസാഹചര്യം സിനിമാഗാ നങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചതിന് തെളിവാണ് 'കായലരികത്ത്' എന്ന ഗാനം. *കൃസ്ത്യൻ മുസ്ലീം സമുദായങ്ങളെ ചേർത്തുനിർത്തി ഇന്ത്യയെന്ന ദേശരാഷ്ട്ര സ്വരൂപത്തിന്റെ ദേശീയ ചിഹ്നരൂപീകരണം നടക്കുന്ന ദശകങ്ങളിൽ വിവിധ മ തസമൂഹങ്ങളുടെ അനുഭൂതിയുടെ സ്വാംശീകരണം പരമപ്രധാനമായിത്തീരു ന്നുവെന്നും വയലാറിൽ നിന്ന് മികച്ച കൃസ്തീയ ഗാനങ്ങളും ഭാസ്കരനിൽ നിന്ന് മികച്ച മുസ്ലീം ഗാനങ്ങളും രൂപപ്പെടുന്നതും ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാ*[55]

---

55) പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന് (ഡോ), *അവിടുന്നെൻ ഗാനം കേൾക്കാൻ*, സാഹിത്യലോകം, 2009 സപ്തംബർ-ഒ ക്ടോബർ, പുറം: 34

ണെന്നും നിരീക്ഷണമുണ്ട്. *മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ സമുദായമൈത്രിക്കു വേണ്ടിയുള്ള രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനമാണെന്നും കായലരികത്ത് എന്ന ഗാനത്തോടെയാണ് രചന, ആലാപനം, ആസ്വാദനം എന്നിവയ്ക്കൊന്നും സമുദായഭേദമില്ലാത്ത ഒരു കലാരൂപമായി മാപ്പിളപ്പാട്ട് മാറിയതെ*[56]ന്നുമാണ് മറ്റൊരു നിരീക്ഷണം. *കീർത്തനമോ ഭജനയോ പള്ളിപ്പാട്ടോ അല്ലാത്ത ഒരു ഗാനം എങ്ങനെ സൃഷ്ടി ക്കാമെന്നതായിരുന്നു ഗാനരചയിതാവായ പി.ഭാസ്കരന്റെ അന്വേഷണ്*[57] മെന്നും നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

മൊയ്തു പാടുന്നമട്ടിലുള്ള ഈ മാപ്പിളപ്പാട്ടിൽ പ്രണയവും നർമവും മുസ്ലീം അന്തരീക്ഷവുമെല്ലാം തെളിയുന്നു. *മലയാള സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ പൊതു മണ്ഡലം കാൽപനികതയുടേതാ്*[58]ണെന്ന നിരീക്ഷണമുണ്ടെങ്കിലും ഈ പാട്ടിന് റിയലിസത്തോടാണ് ബന്ധം. കായലരികത്ത് വലയെറിയൽ, വളകിലുക്കിയ സുന്ദരി, പെണ്ണുകെട്ടിന് കുറിയെടുക്കൽ, വെയിലത്ത് കയിലും കുത്തിനടക്കൽ, ഉരുളിയിൽ എണ്ണകാച്ചൽ, കമ്പൊടിഞ്ഞൊരു ശീലക്കുടയുടെ കമ്പിപോലെ വലിഞ്ഞ ഞരമ്പുകൾ തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങൾ ഉദാഹരണം. 'നിലാവിന്റെ നാട്ടിലെ നിശാഗന്ധി (ചിത്രം: ചെമ്മീൻ) എന്നിങ്ങനെയുള്ള വരികളോട് സാദൃ ശ്യപ്പെടുത്താൻ പോന്ന ഭാവനകളൊന്നും ഇതിലില്ല. മൊയ്തുവിന്റെ സങ്കല്പ ത്തിലെ കാമുകി 'ചേറിൽ നിന്ന് വളർന്ന ഹൂറി'യാണ്. പാവങ്ങളോടുള്ള മമത ഇതിൽ പ്രകടം. ഗാനത്തിനിടയിൽ കുടവുമായി റോഡിലൂടെ ചായക്കടയുടെ മുന്നിലെത്തുന്ന മുസ്ലീം സ്ത്രീ പൊതുസ്ഥലത്തേക്കും പൊതുമണ്ഡലത്തിലേ ക്കുമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ എത്തുന്നത്. *നിസരി എന്ന മൂന്നു സ്വരങ്ങളിലൂടെ യാണ് ഈ ഗാനം മെനഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്. കാകളി നിഷാദത്തിന്റെയും ചതി ശ്രുതി ഋഷഭത്തിന്റെയും മാത്രം പ്രയോഗത്തിലൂടെ സാധാരണ ഗാന്ധാരത്തിന്റെ ഒരു മുദ്രസ്പർശനത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്.* ഈ പ്രയോഗം മാപ്പി

---

56) കാരശ്ശേരി എം.എൻ, *ഉപ്പിലിട്ടുവെച്ച കിനാവുകൾ,* മനോജ് എം.ഡി. (എഡി.) പി.ഭാസ്കരൻ സംഗീതസ്മൃതി, 2008, പുറം: 74

57) വിജയൻ എം.എൻ, അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 29

58) ശ്രീജൻ വി.സി., *അർഥാന്തരന്യാസം,* 1999, പുറം: 12

ളത്വം ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ഇതേ സ്വരങ്ങൾ തന്നെ സ്ഥാനങ്ങൾ മാറ്റിയാൽ മന്ത്രോച്ചാരണത്തിന്റെ സംഗീതമായി മാറും. അതായത് കൈശകിനിഷാദവും ശുദ്ധഋഷഭവുമാക്കിയാൽ സാംസ്കാരികമായ വലിയ അന്തരം തന്നെ സൃഷ്ടിക്കാം.[59] -മാപ്പിളപ്പാട്ടും മന്ത്രോച്ചാരണവും തമ്മിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി വ്യത്യാസമില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവാണ് പാട്ടിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ നിരീക്ഷണത്തിൽ തെളിയുന്നത്.

പുതിയവ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ത്വര, പണത്തിനു പകരം ജനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരിഗണന, ലാളിത്യത്തിൽ ഉറച്ച് നിന്ന് മഹത്തായ കലയുണ്ടാക്കാനുള്ള താൽപര്യം എന്നിവയാണ് ഗാനശില്പികളെ നയിച്ചത്. *ഒരു കീഴാളപ്പെൺകുട്ടിയുടെ സ്വപ്നങ്ങൾ ശബ്ദത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഗായികയെത്തന്നെ വേണമെന്ന രാഘവൻമാസ്റ്ററുടെ നിർബന്ധത്തെത്തുടർന്നാണ് മദ്രാസ് ആകാശവാണിയിൽ ആർട്ടിസ്റ്റായിരുന്ന ജാനമ്മ ഡേവിഡിനെ എല്ലാരും ചൊല്ലണ്, കുയിലിനെത്തേടി എന്നീ പാട്ടുകൾ പാടാൻ കൊണ്ടുവന്നത്.*[60] കെ.രാഘവൻ പറയുന്നു: *സംഗീതത്തിന്റെ വിപണിയെക്കുറിച്ച് അന്ന് ആലോചനയുണ്ടായിരുന്നില്ല. പാട്ട് ഉൾപ്പെട്ട സിനിമയുടെ വിജയമായിരുന്നു പ്രധാനം. പരീക്ഷിക്കപ്പെടാത്ത ഒരു പുതിയ സംഗീതം വേണം. അത് ജനങ്ങൾ ഏറ്റുപാടുന്നതായിരിക്കണം. ഇതൊക്കെയാണ് അന്നത്തെ ചിന്തകൾ. കവിയുടെ കൽപനകൾ കൂടി മനസ്സിൽ ആവാഹിച്ച് ചെയ്യുന്ന സംഗീതത്തിന് അതിന്റെ പ്രസക്തിയുണ്ട്.*[61] അടിമത്തത്തിൽ നിന്നും കുതറി മുന്നേറുന്ന കീഴാളരുടെ പുതിയ ഊർജം ഒരു അന്തരീക്ഷമെന്നോണം കെ.രാഘവനെ സ്വാധീനിച്ചതിന്റെ ഫലമാണ് മൂല്യവത്തായ ഗാനങ്ങളെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. *നവോത്ഥാനാശയങ്ങളുടെ അന്തരീക്ഷത്തിലാണ് അദ്ദേഹം വളർന്നുവന്നത്. 1908ൽ തലശ്ശേരി ജഗന്നാഥക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രതിഷ്ഠ നിർവഹിച്ചതിന്റെ തലേരാത്രി ശ്രീനാരായണ*

---

59) മുരളി വി.ടി. രാഗമലയാളം, 2006, പുറം:65

60) രവിമേനോൻ, *എങ്ങനെ നാം മറക്കും*, 2008, പുറം: 168

61) കെ.രാഘവനുമായി വി.ടി.മുരളി നടത്തിയ അഭിമുഖം, *സംഗീതത്തിന്റെ കേരളീയപാഠങ്ങൾ*, 2008 പുറം: 145

ഗുരു അന്തിയുറങ്ങിയത് രാഘവൻമാസ്റ്റർ ഇന്നും താമസിക്കുന്ന 'ശരവണം' എന്ന വീട്ടിലായിരുന്നു.[62]

ഇങ്ങനെ, പ്രമേയം മുതൽ ഗാനങ്ങൾ വരെയുള്ള ഓരോ ഘടകത്തിലും നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ സ്വാധീനം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന നീലക്കുയിലിനെ അക്ഷരാർഥത്തിൽ കേരളം ഏറ്റെടുക്കുകയായിരുന്നു. പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായ ഇതിലെ ചായക്കട പിന്നീട് വന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ പല മട്ടിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടു. പരിഹാസകഥാപാത്രമായ ബ്രാഹ്മണൻ അടൂർഭാസിയിലൂടെയും മറ്റും തുടർന്നുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. കെ.പി.എ.സി. യുടെ 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' നാടകരംഗത്തുണ്ടാക്കിയതിന് തുല്യമായ സ്വാധീനം സിനിമയിൽ നീലക്കുയിൽ ഉണ്ടാക്കി. ജനപ്രിയ ഘടകങ്ങൾക്ക് മാതൃകയായി ചിത്രം മാറി. പദങ്ങളും ഈണവും ഭാവപരമായും അർഥപരമായും യോജിക്കുന്നതാകണം ഗാനങ്ങളെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിലേക്ക് സിനിമക്കാരും പ്രേക്ഷകരും എത്തിച്ചേർന്നു. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ' പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുണ്ടാക്കാൻ നിർമാതാവിനും സംവിധായകനും ധൈര്യം നൽകിയത് നീലക്കുയിലിന്റെ സാമ്പത്തിക വിജയവും കലാപരമായ അംഗീകാരവുമാണ്.

---

62) കരിവെള്ളൂർ മുരളി, കെ.രാഘവൻമാസ്റ്റർ: നവോത്ഥാനസംഗീത സത്ത, കുമാരൻ വയലേരി (എഡി:) *ചലച്ചിത്രഗാനപഠനങ്ങൾ*, 2011, പുറം: 16

അദ്ധ്യായം 5

പുതിയ പൗരൻ: വീടും തടവും

അദ്ധ്യായം 5
പുതിയ പൗരൻ: വീടും തടവും

ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ട കേരളമെന്ന ദേശം രാഷ്ട്രീയ യാഥാർത്ഥ്യമായിത്തീർന്നു എന്ന കാരണത്താൽ 1956 എന്ന വർഷത്തിന് ചരിത്ര പ്രാധാന്യമുണ്ട്. മാതൃഭാഷയാണ് ഒരു ജനതയെ ഒറ്റ യൂണിറ്റാക്കി മാറ്റുന്നതെന്നും ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിൽ സംസ്ഥാനം വേണമെന്നുമുള്ള ദേശീയനേതാക്കളുടെ തിരിച്ചറിവ് ദേശീയതയെ കൂടുതൽ ശക്തമാക്കാൻ പോന്നതായിരുന്നു. നവോത്ഥാനത്തിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട പൊതുസമൂഹം കൂടുതൽ രാഷ്ട്രീയബോധവും ആത്മബോധവുമാർജിച്ച കാലമായിരുന്നു അത്. കേരളമെന്നത് ഓരോ മലയാളിയുടെയും ചോരതിളപ്പിക്കുന്ന വികാരമായിത്തീർന്നു. ഇങ്ങനെയൊരാത്മബോധത്തിന് തെളിവാണ് അക്കാലത്ത് കേരളചരിത്രാന്വേഷണം സജീവമായത്. ടി. പി സുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ കേരളചരിത്രം (1952), ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ളയുടെ കേരളീയാന്വേഷണങ്ങൾ (1953), കേരളചരിത്രത്തിലെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകൾ (1953), കേരളചരിത്രപ്രശ്നങ്ങൾ (1955), ജന്മി സമ്പ്രദായം കേരളത്തിൽ(1955) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സാക്ഷാൽകൃതമാകാൻ പോകുന്ന ഐക്യകേരളത്തിന് ചരിത്ര പിന്തുണ ഉറപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമായി കാണാവുന്നതാണ്. *ആധുനിക ഇന്ത്യൻ*

ദേശീയത സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരായ ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരപ്രസ്ഥാനത്തോടെയാണ് രൂപം കൊണ്ടതെന്ന പോലെ ആധുനിക കേരളീയത അഥവാ ആധുനിക കേരളദേശീയത അതേ സ്വാതന്ത്ര്യസമരപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗവും തുടർച്ചയുമായി നടന്ന ഐക്യകേരളപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്നാണ് രൂപമെടുത്തതെന്നും ഐക്യകേരളത്തെ ഒരു ദേശീയ സമൂഹമെന്ന നിലയിൽ ദൃഢപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സിനിമ അതിന്റേതായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.[1] ജാതിമതങ്ങളുടെ ചെറുവൃത്തത്തിനപ്പുറമുള്ള ദേശം എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിലെ പൗരനായി ഉയരുന്ന പുതിയ മലയാളിക്ക് മുന്നിൽ പക്ഷെ വെല്ലുവിളികൾ പലതായിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിയോടെ കൈവരുമെന്നു കരുതിയ ക്ഷേമരാഷ്ട്രം യാഥാർത്ഥ്യമായില്ല. നിരവധി സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ സാധാരണക്കാരെ വരിഞ്ഞുമുറുക്കി.

ഈയൊരു സംഘർഷത്തെ വിശദമായിത്തന്നെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് കേരളപ്പിറവിക്ക് ഒമ്പതുമാസം മുമ്പ് (1956 ഫെബ്രുവരി 10ന്) പുറത്തിറങ്ങിയ 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ'. ഉറൂബ് കഥയും തിരക്കഥയുമെഴുതി പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനംചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിന്റെയും നിർമ്മാതാവ് ചന്ദ്രതാരാ പ്രൊഡക്ഷൻസിന്റെ ടി. കെ പരീക്കുട്ടിയാണ്. ഗാനരചന പി ഭാസ്കരൻ, സംഗീതം: കെ രാഘവൻ. നീലക്കുയിലിന്റെ പിന്നണിയിൽ പ്രവർത്തിച്ചവർ മിക്കവരും ഇതിലുണ്ടെന്നർത്ഥം.

നിരവധി സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളുയർത്തുന്ന ചിത്രം പ്രേക്ഷകർ സ്വീകരിക്കുമെന്നുള്ള പ്രതീക്ഷയാണ് പരസ്യവാചകങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്.

> *'കേരളീയർ അഭിമാനപൂർവം ആകാംക്ഷിച്ചിരുന്ന ആ സുദിനം! അതെ, ഇന്നാണ് നിങ്ങളുടെ രാരിച്ചൻ നിങ്ങളുടെ പ്രതീക്ഷകളെ സാക്ഷാൽക്കരിക്കാൻ നിങ്ങളുടെയിടയിൽ ആഗതനാകുന്നത്. അവന്റെ പൊട്ടിയ പിച്ചച്ചട്ടിയും ഒട്ടിയവയറും കരഞ്ഞുകലങ്ങിയ കണ്ണുകളും നിങ്ങളുടെ നയന ദ്വയങ്ങളിൽ അശ്രുബിന്ദുക്കൾ*

1) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, 1998, പുറം: 25

സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. ജന്മി മുതലാളി കൂട്ടുകെട്ടും യഥാസ്ഥിതികത്വവും അവനെ അമ്പരപ്പിക്കുമ്പോൾ നിങ്ങൾ അന്ധാളിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ അന്യായമായ നിയമത്തിന്റെ ശൃംഖലകൾ തല്ലിത്തകർത്ത് ഓരോരുത്തരെയും മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ മണിമേടയിലേക്ക് മാടിവിളിച്ചുകൊണ്ട് അവൻ കുതിച്ചുകയറുമ്പോൾ നിങ്ങളുടെ പൗരബോധം തലകുലുക്കി സമ്മതിക്കും, അവിടെ ഞങ്ങൾ യഥാർത്ഥ പൗരനെ കാണുന്നു എന്ന്.[2]

ജന്മിക്കും മുതലാളിക്കും യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിനും എതിരായും ദരിദ്രർക്ക് അനുകൂലമായുമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ നില എന്ന് പരസ്യത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

5.1 അഭ്രപാളിയിലെ ഐക്യകേരളം

നവോത്ഥാനത്തിന്റെ അനന്തരഫലമായി രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന ദേശരാഷ്ട്ര *(Nation State)* സങ്കല്പം രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനിൽ പല മട്ടിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. തലക്കെട്ടുതന്നെ ഇതിന് തെളിവാണ്. പൗരൻ എന്നത് ദേശരാഷ്ട്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സുപ്രധാന പദമാണ്. അനീതിയും അസമത്വവും നിറഞ്ഞ ഒരു രാഷ്ട്രത്തിൽ പൗരൻമാർക്ക് സംഭവിക്കുന്നതെന്ത് എന്ന അന്വേഷണം കൂടിയാണീ ചിത്രം. ദേശീയബോധത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തന്നെയാണ് കേരളീയതയും ചിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്. പിറക്കാൻ പോകുന്ന ഐക്യകേരളത്തിന്റെ ആവേശം ചിത്രത്തിന്റെ ഓരോ അംശത്തിലുമുണ്ട്.

ഒന്നാം സീനിലെ പാട്ടിൽ നിന്ന് ഇത് തുടങ്ങുന്നു. എണ്ണയാട്ടുന്ന ചക്കിനു മുകളിൽ കയറിയിരുന്ന് കാളകളെ തെളിക്കുന്ന രാരിച്ചനാണ് പാട്ടുപാടുന്നത്. "തെക്കുന്ന് നമ്മളൊരു ചക്കൊന്ന് വാങ്ങി വന്ന് തക്കത്തിലിവിടെ ഞാൻ കുഴിച്ചിട്ടല്ലോ" എന്നാണ് പാട്ടിന്റെ തുടക്കം. തെക്കു നിന്നാണ് ചക്കുവാങ്ങിയതെങ്കിൽ 'വാണിയംകുളത്തുള്ള വണ്ടിപ്പേട്ടയിൽ നിന്നാണ്' കാളകളെ വാങ്ങിച്ച

2) മാതൃഭൂമി ദിനപത്രം, 1956 ഫെബ്രുവരി 8

ത്. കാള വൈക്കോല് തിന്നത് വൈക്കത്തെ കായലിൽ നിന്നാണ്. പച്ചപ്പുല്ല് തിന്നതാകട്ടെ കൊച്ചിയിൽ നിന്നും. തവിട് വാങ്ങാൻ കൈയിൽ കാശില്ലാത്ത തിനാൽ കന്യാകുമാരിയിലെ കാറ്റ് കലക്കിത്തരാമെന്നാണ് പറയുന്നത്. കണ്ണൂർ കടപ്പുറത്തെ മണ്ണ്, കോഴിക്കോട്ടങ്ങാടിയിലെ വാഴക്ക, കൊല്ലത്ത് കൊയ്തെടുത്ത നെല്ല് എന്നിവയും കാളക്ക് അവൻ വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മൂന്നായി മുറിഞ്ഞു കിടന്ന പഴയ കേരളം ഒന്നുചേർന്ന് പുതുകേരളമാകുന്നതിന്റെ ആഖ്യാനപരമായ അടയാളമായി ഈ വരികളെ കാണാം.

കേരളത്തിന്റെ ഭാഷാഭേദങ്ങളെയും ഇതേപോലെ ചിത്രത്തിൽ ഐക്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. രാരിച്ചന്റേത് കോഴിക്കോടൻ ഭാഷയാണെങ്കിൽ ബീയാത്തുമ്മയുടേത് മലപ്പുറം ഭാഷയും സ്കറിയയുടേത് കോട്ടയംഭാഷയും, ബസ് കണ്ടക്ടറുടേത് വള്ളുവനാടനുമാണ്. അന്നമ്മയ്ക്ക് വിവാഹാലോചനയുമായി വരുന്ന ചെറുക്കന്റേത് എറണാകുളം ഭാഷയാണ്. ചിത്രാരംഭത്തിലും പിന്നീട് രാരിച്ചന്റെ കേസ് വിചാരണവേളയിലും മുഴുങ്ങുന്ന വക്കീലിന്റെ ഭാഷയാകട്ടെ മാനക ഭാഷയാണ്. ഇങ്ങനെ തെക്കുമുതൽ വടക്കുവരെയുള്ള ഭാഷകളെയെല്ലാം ചിത്രത്തിൽ കോർത്തെടുത്ത് ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള കേരള സംസ്ഥാനത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുക കൂടിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്രഷ്ട്രാക്കൾ ചെയ്യുന്നത്.

കേരളീയതയുടെ അടയാളങ്ങളായി ചക്ക്, കാളകൾ, പാടം, കന്നുപൂട്ട്, ഓലക്കുടിൽ, നാട്ടുവഴി, പുഴ, കടത്തുതോണി, ആന, ആനക്കാരൻ, ജന്മിയുടെ ഓടിട്ട ബഹുനിലവീട്, പടിപ്പുര, തൊടി, അങ്ങാടി, ചായക്കട, ചെണ്ട കൊട്ടി വിളംബരം തുടങ്ങിയവയും ചിത്രത്തിലുടനീളം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

5.2 സാമൂഹ്യവൈരുധ്യവും സംഘർഷങ്ങളും

ചിത്രത്തിലെ സംഘർഷങ്ങൾക്കെല്ലാം കാരണം സാമൂഹ്യവൈരുധ്യങ്ങളാണെന്ന് സംഘർഷം ഉടലെടുക്കുന്ന യൂണിറ്റുകളായ ബീറ്റുകൾ തെളിയിക്കുന്നു. 12 ബീറ്റുകളെ ചിത്രത്തിൽ കണ്ടെത്താം.

ഒന്ന്: എണ്ണയാട്ടി ജീവിക്കുന്ന ചോഴിയോട് പാട്ടം കുടിശ്ശിക നൽകാനും വസ്തു ഒഴിയാനും ജന്മി ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. (പ്രശ്നം ആരംഭി

ക്കുന്നു.) ജന്മി ചോഴിയുടെ കുടില് തകർക്കുന്നു. (പ്രശ്നം വളരുന്നു.) ചോഴി ജന്മിയെ കുത്തിക്കൊല്ലുന്നു. (പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുന്നു.)

രണ്ട്: ചോഴിക്കുമേൽ കൊലക്കേസ് ചുമത്തുന്നു. (അടുത്ത പ്രശ്നം ആരംഭിക്കുന്നു) ചോഴിക്ക് കോടതി വധശിക്ഷ വിധിക്കുന്നു. (പ്രശ്നം വളരുന്നു.)ചോഴിയെ തൂക്കിക്കൊല്ലുന്നു. (പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുന്നു)

മൂന്ന്: നാരായണിക്ക് ഭ്രാന്ത് പിടിക്കുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). ആളുകൾ നാരായണിയെ കല്ലെറിയുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). നാരായണി മരിക്കുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

നാല്: കുട്ടിരാമനും രാരിച്ചനും സാധാരണ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചു വരുന്നതിനിടെ ബസിൽ പണിക്കായി രാരിച്ചൻ നഗരത്തിലേക്ക് പോകുന്നു. തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ കുട്ടിരാമനെ കാണാതാവുന്നു. (പ്രശ്നാരംഭം). കുട്ടിരാമൻ എന്നന്നേക്കുമായി അപ്രത്യക്ഷമായതായി രാരിച്ചൻ തിരിച്ചറിയുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

അഞ്ച്: കുട്ടിരാമനെ തിരഞ്ഞ് നഗരത്തിലെത്തിയ രാരിച്ചന് ഭക്ഷണത്തിനും താമസത്തിനും നിവൃത്തിയില്ല. (പ്രശ്നാരംഭം) ബീയാത്തുമ്മ അവന് സൗജന്യമായി ഭക്ഷണം നൽകുന്നു. തെരുവുപിള്ളേരോടൊപ്പം അവൻ താമസിക്കുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

ആറ്: സ്കറിയയുടെ മകൾ അന്നാമ്മ പണമില്ലാത്തതിന്റെ പേരിൽ അവിവാഹിതയായി നിൽക്കുന്നു. (പ്രശ്നം). വാറുണ്ണി മന്ദബുദ്ധിയായ മത്തായിയെ പെണ്ണുകാണാൻ കൊണ്ടു വരുന്നു. അന്നാമ്മ ധർമ്മസങ്കടത്തിലാവുന്നു. (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). അവൾക്കിഷ്ടമില്ലെന്നു കണ്ട് ആ വിവാഹം സ്കറിയ വേണ്ടെന്നു വെക്കുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

ഏഴ്: വൃദ്ധനായ ഹൈദ്രോസ് ഹാജിയുടെ അഞ്ചാം കെട്ടിനായി കദീ

ജയെ പെണ്ണാലോചിച്ച് കാദർ വരുന്നു. (പ്രശ്നാരംഭം) കദീജ സങ്കടത്തിലാവുന്നു. (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). ആ വിവാഹം വേണ്ടെന്ന് ബീയാത്തുമ്മ തീരുമാനിക്കുകയും അപവാദം പറയാനൊരുങ്ങിയ കാദറെ ഉലക്കയോങ്ങി ഓടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. (പ്രശ്നപരിഹാരം)

എട്ട്: കദീജയെ വിവാഹം ചെയ്യാനുള്ള മുഹമ്മദാലിയുടെ ആഗ്രഹത്തെ ബാപ്പസെയ്താലി എതിർക്കുന്നു. (പ്രശ്നാരംഭം). കാദർ വന്ന് കദീജയെപ്പറ്റി സെയ്താലിയോട് അപവാദം പറയുന്നു. (പ്രശ്നം രൂക്ഷമാവുന്നു.) മുഹമ്മദാലി കാദറിനെയും ബാപ്പയെയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. ബാപ്പയെക്കൊണ്ട് വിവാഹത്തിന് സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു. (പ്രശ്ന പരിഹാരം)

ഒമ്പത്: വിവാഹം നടക്കണമെങ്കിൽ പെണ്ണിന് മൂന്നൂറുറുപ്പികയുടെ പൊന്നു നൽകണമെന്ന് സെയ്താലി ശഠിക്കുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). ബീയാത്തുമ്മ പലരെയും സമീപിച്ചെങ്കിലും ആരും സഹായിക്കുന്നില്ല (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). പണത്തിനായി രാരിച്ചൻ മോഷണം നടത്തുന്നു. (പ്രശ്ന പരിഹാരം).

പത്ത്: മോഷ്ടിച്ചതാണെന്ന സംശയത്താൽ രാരിച്ചന്റെ പണം ബീയാത്തുമ്മ വാങ്ങുന്നില്ല (പ്രശ്നാരംഭം). പണം അവർ വലിച്ചെറിയുന്നു (പ്രശ്നം രൂക്ഷം). രാരിച്ചന്റെ കരച്ചിലും ആത്മഹത്യാഭീഷണിയും കേട്ട് ബീയാത്തുമ്മ പണം സ്വീകരിക്കുന്നു. കദീജയുടെ വിവാഹം നടക്കുന്നു (പ്രശ്നപരിഹാരം).

പതിനൊന്ന്: രാരിച്ചന്റെ നിരപരാധിയായ കൂട്ടുകാരൻ പോലീസ് പിടിയിലാവുന്നു (പ്രശ്നാരംഭം). അവന്റെ നിലവിളി രാരിച്ചനെ സംഘർഷത്തിലാഴ്ത്തുന്നു. (പ്രശ്നം രൂക്ഷം) രാരിച്ചൻ കുറ്റമേറ്റെടുക്കുന്നു. (പ്രശ്ന പരിഹാരം)

പന്ത്രണ്ട്: രാരിച്ചനെ ശിക്ഷിക്കണമെന്ന് പ്രൊസിക്യൂഷൻ കോടതിയിൽ വാദിക്കുന്നു (പ്രശ്നം) അവനെ ദുർഗുണ പരിഹാര പാഠശാലയിലടക്കു

ന്നു. (പ്രശ്ന പരിഹാരം).

ഒന്നാം ബീറ്റിൽ ജന്മിയാണ് പ്രശ്ന കാരണം. രണ്ടിൽ കോടതി. മൂന്നിൽ സമൂഹം. നാലു മുതൽ പത്തുവരെ പണമില്ലായ്മ. പതിനൊന്നിൽ രാരിച്ചന്റെ മന:സാക്ഷി. പന്ത്രണ്ടിൽ നിയമം. ജന്മിത്ത മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥകളും അവയ്ക്കനുകൂലമായ നിയമവ്യവസ്ഥയും അവയുടെ ഉൽപന്നമായ സമൂഹ്യസാമ്പത്തിക അസമത്വങ്ങളുമാണ് മൊത്തത്തിൽ സിനിമയിലെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കെല്ലാം കാരണം.

5.3 മൂല്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകത

'രാരിച്ചനി'ൽ നിശ്ചലകഥാപാത്രങ്ങളും *(Static Characters)* ചലനാത്മക കഥാപാത്രങ്ങളും *(Dynamic characters)* ഉണ്ട്. പൂർണകഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നു കൂടി വിളിക്കാറുള്ള ചലനാത്മക കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ് രാരിച്ചൻ, ചോഴി, നാരായണി, കുഞ്ചുനായർ, ബീയാത്തുമ്മ, കദീജ, അന്നമ്മ, സ്കറിയ, മുഹമ്മദാലി എന്നിവർ. ആഖ്യാനാവസാനം വരെ ഒരു മാറ്റവും വരാത്ത നിശ്ചല (അപൂർണ്ണ)കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ജന്മിയുടെ കാര്യസ്ഥനും, സെയ്താലിയും, കാദറും. മുഹമ്മദാലിയുടെ ന്യായവാദത്തിനുമുന്നിൽ ഉത്തരം മുട്ടുന്ന സെയ്താലി അൽപമെങ്കിലും മാറുന്നുണ്ട്. ജന്മിയും കാര്യസ്ഥനും പ്രത്യേകവർഗത്തെയോ ഗ്രൂപ്പിനെയോ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതിനാൽ ഇവരെ ടൈപ്പുകളുടെ വിഭാഗത്തിലും പെടുത്താവുന്നതാണ്. ഇവരുടെ അപൂർണതയ്ക്കു കാരണം സമ്പന്നതയും യഥാസ്ഥികതയും, സ്വാർത്ഥതയും മനുഷ്യത്വരാഹിത്യവുമൊക്കെയാണ്. പൂർണ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ചലനാത്മകത നൽകുന്നത് നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളാണ്.

5.4 ആഖ്യാതാവിന്റെ പക്ഷം

സിനിമയുടെ പേരിലെന്നപോലെ ദൃശ്യസ്ഥലത്തും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് രാരിച്ചനാണ്. ആകെയുള്ള 65 സീനുകളിൽ നാൽപതിലും രാരിച്ചന്റെ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. രാരിച്ചൻ കാണുന്ന കാഴ്ചകളാണ് ഇവയിലെല്ലാം പ്രേക്ഷ

കരും കാണുന്നത്. രാരിച്ചനെയാണ് മിക്കവാറും സമയങ്ങളിൽ ക്യാമറ പിൻതുടരുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് അവൻ ബസ്സ് കയറി നഗരത്തിലെത്തുന്നതോടെ മാത്രം നഗരദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അവൻ തടവറയിലാകുന്നതോടെ ചിത്രം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമകളിൽ നായകർ രചയിതാക്കളുടെ പ്രതിനിധിയായാണ് പ്രവർത്തിക്കാറ്. അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളും മൂല്യബോധവുമാണ് നായക കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യാറ്. ഇവിടെയും അത് സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. രാരിച്ചന്റെ ത്യാഗം, പരോപകാര താൽപര്യം, അധ്വാനശീലം, മതനിരപേക്ഷത, നർമ്മരസികത്വം, മനുഷ്യസ്നേഹം, കുടുംബസ്നേഹം, പുരോഗമന ചിന്താഗതി, വിമർശന ബോധം, ശരിതെറ്റുകളെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവ്, ലാളിത്യം തുടങ്ങിയ ഗുണങ്ങളൊക്കെ രചയിതാക്കൾ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങൾ കൂടിയാണ്. അതുകൊണ്ടാണവ നായകനിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ബാലനായ രാരിച്ചനിൽ മാത്രമല്ല മുഹമ്മദാലി, സ്കറിയ, വക്കീൽ എന്നിവരിലും രചയിതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം കാണാം. രാരിച്ചനില്ലാത്ത സീനുകളിൽ ഇവരാണ് മൂല്യങ്ങളുടെ വക്താക്കളും പ്രയോക്താക്കളുമാകുന്നത്.

ഇവരുടെ പക്ഷമാണ് സംവിധായകനും തിരക്കഥാകൃത്തും നിർമ്മാതാവുമുൾപ്പെടെയുള്ള രചയിതാക്കളുടെ പക്ഷം. കക്കരുത്, കളവ് പറയരുത്, തുടങ്ങിയ ഉപദേശങ്ങൾ അവർ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നതാണ്. തൊഴിലിന്റെ മഹത്വം, അധാർമ്മികമായ ധനസമ്പാദനത്തിനോടുള്ള എതിർപ്പ്, പണക്കാരോടുള്ള വിപ്രതിപത്തി, ജാതീയതയോടും ജൻമിത്വത്തോടുമുള്ള വിമർശനം, സമത്വബോധം, സ്ത്രീകളോടുള്ള മാന്യമായ സമീപനം, ബഹുഭാര്യാത്വത്തോടുള്ള എതിർപ്പ്, പ്രണയ വിവാഹത്തോടുള്ള താൽപര്യം, സ്ത്രീധനസമ്പ്രദായത്തോടുള്ള അമർഷം, അപവാദ പ്രചാരണത്തോടുള്ള നിഷേധാത്മക സമീപനം, യുക്തിചിന്ത, വിമർശനബുദ്ധി, നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയുടെ വ്യവസ്ഥാ പക്ഷപാതത്തോടുള്ള വിമർശനം, സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ഇടപെടാനുള്ള താൽപര്യം തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന നാലുകഥാപാത്രങ്ങളും (രാരിച്ചൻ, വക്കീൽ, മുഹമ്മദാലി, സ്കറിയ) ചേർന്ന ഒരു സമൂഹനായകനാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ആനന്ദം

നൽകാൻ കഴിയുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ഏതുകാലത്തും ജനപ്രിയമാകുന്നത്. രണ്ടു തരത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ ആനന്ദം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതെങ്കിലും തരം അധികാരം ഉപയോഗിച്ച് കീഴടക്കുമ്പോഴും, അധികാരത്തെ പ്രതിരോധിക്കുമ്പോഴും.[3] രാരിച്ചനിലെ ആനന്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം രണ്ടാമത് പറഞ്ഞതാണ്.

പ്രതിനായകസ്ഥാനത്തുള്ളതാകട്ടെ ജന്മി, കാര്യസ്ഥൻ, സെയ്താലി, കാദർ, പണക്കാർ, സ്വർണക്കച്ചവടക്കാർ തുടങ്ങിയവരാണ്. ജന്മിത്തം, മുതലാളിത്തം, ജാതീയത, ധനാർത്തി, ദുരഭിമാനം, സ്ത്രീവിരുദ്ധത, ഏകാധിപത്യമനോഭാവം തുടങ്ങിയവയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളാണവർ. പ്രതിനായകനായ ജന്മി കൊല്ലപ്പെടേണ്ടവനാണെന്നതിൽ രചയിതാക്കൾക്ക് സംശയമില്ല.

കാര്യസ്ഥനെയും കാദറെയും പരിഹാസ്യ കഥാപാത്രങ്ങളായാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചട്ടുകം ചോറുതിന്നില്ലെന്നും താൻ വെറും ചട്ടുകം മാത്രമാണെന്നുമാണ് കാര്യസ്ഥന്റെ നിലപാട്. ജന്മിയുടെ പിന്നാലെ വായയും പൊത്തി നടക്കുന്ന ഇയാൾ മൂക്കുകൊണ്ട് ഇടയ്ക്കിടെ പ്രത്യേക ഗോഷ്ഠികാണിക്കാറുണ്ട്. വീട്ടുമുറ്റത്ത് പാട്ടമളക്കുന്ന കുടിയാൻമാരെ ഇയാൾ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയും തല്ലാനോങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ജന്മിയുടെ ആട്ടും തുപ്പും അയാൾ സന്തോഷത്തോടെയാണ് ഏറ്റുവാങ്ങുന്നത്. “മന്ദാ, അറു മന്ദാ” എന്ന് ജന്മിവിളിക്കുമ്പോൾ “എന്തേയ്” എന്നയാൾ വിളികേൾക്കുന്നു. ജന്മി എഴുന്നേറ്റുപോയയുടൻ ആ കസേരയിൽ കയറിയിരുന്ന് ചെല്ലം തുറന്ന് മുറുക്കാനും മടിയില്ല. ജന്മി പേരക്കുട്ടിയെ ആനകളിപ്പിക്കുമ്പോൾ ‘ ഞഞ്ഞഞ്ഞായ്..ഞഞ്ഞഞ്ഞായ്....’ എന്നിങ്ങനെ ഇലത്താളമടിക്കുന്നതായി അഭിനയിച്ച് ഇയാൾ പ്രേക്ഷകരുടെ പരിഹാസത്തിനിരയാകുന്നു.

പിന്നീട് തെരുവിൽ വെച്ച് രാരിച്ചനും കൂട്ടാളികളും കാര്യസ്ഥനെ പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ മൂക്കുകൊണ്ടുള്ള ഗോഷ്ഠി അനുകരിച്ച് അവർ പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. “നിങ്ങക്ക് കൊഴക്ക് വരുന്നതേയുള്ളൂ മൂപ്പരേ” എന്നാണ് രാരിച്ചൻ മുന്നറിയിപ്പ് നൽകുന്നത്.

3) ശ്രീകുമാർ പി.എൻ, *ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം*, 1998, പുറം: 19

അഞ്ചാം കെട്ടിനൊരുങ്ങുന്ന ഹൈദ്രോസ്ഹാജിയുടെ ഗുണഗണങ്ങൾ വർണിക്കുന്ന മൂന്നാൻ കാദറിന്റെ തലേക്കെട്ടും, താടിയും, കെട്ടപല്ലും, പൊളിഞ്ഞ ശീലക്കുടയും, പഴയ കോട്ടും ഒറ്റനോട്ടത്തിൽത്തന്നെ പരിഹാസം ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഇയാളുടെ മുഖത്തുനോക്കി 'ചന്തേല് മൂരീന വിലക്ക് വാങ്ങു മ്പോഴത്തെ ബിസിനസ്സാപെണ്ണുകെട്ട്?' എന്ന് രാരിച്ചൻ ചോദിക്കുന്നു. പിറ്റേന്ന് കാദർ വരുമ്പോൾ തെരുവുപിള്ളേർ അയാളെ കൂവിവിളിക്കുകയാണ്. കദീജയെക്കുറിച്ച് അപവാദം പറയുന്ന അയാളെ ബീയാത്തുമ്മ ഉലക്കയോങ്ങി ഓടിക്കുന്നു. മുഹമ്മദാലിയുടെ വീട്ടിൽ അപവാദ പ്രചാരണത്തിനെത്തുമ്പോഴും കാദറെ തെരുവുപിള്ളേർ കൂവിവിളിക്കുന്നുണ്ട്. സെയ്താലിയുടെ നിർദ്ദേശപ്ര കാരം വെറ്റിലത്താമ്പാളവുമായി അകത്തേക്ക് വരുന്ന ഭാര്യ കാദറിനെ കണ്ട യുടൻ പുച്ഛത്തോടെ തിരിച്ചുപോവുകയും പകരം ഒരു പയ്യനെ അയക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്രയും വെറുക്കപ്പെടുന്നവനാണ് അയാളെന്ന് സൂചന. കാദറെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന മുഹമ്മദാലിയെയാണ് തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ കേന്ദ്ര സ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നത്.

ജന്മിയെയും ചിത്രം പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ തപ്പിത്തപ്പിയുള്ള പത്രവായനയിലൂടെയും 'ഒരു വാക്ക്' എന്ന പദത്തിന്റെ ആവർത്തനങ്ങളിലൂ ടെയും.

5.5 പോഷകജനതയും നായകനും

നായക പ്രവൃത്തിയോട് അനുകൂലമായി പ്രതികരിക്കുന്ന പോഷകജന തയായാണ് തെരുവുപിള്ളേർ ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. രാരിച്ചന്റെ നല്ല പ്രവൃത്തികൾക്കെല്ലാം അവരുടെ പിന്തുണയുണ്ട്. മൂന്നാൻ കാദറിനെ കൂവി വിളിക്കുന്നതിനും കാര്യസ്ഥനെ പരിഹസിക്കുന്നതിനും തെരുവുപട്ടിയെ പഞ്ചാ യത്തിലേൽപിക്കാൻ പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നതിനും അവരുണ്ട്. അവരോടൊ പ്പമാണ് രാരിച്ചൻ ബസ്സിൽ നിന്ന് ചുമടിറക്കുന്നതും പെട്ടി ചുമക്കുന്നതും ഉറ ങ്ങുന്നതും.

ബസ്സിലെ യാത്രക്കാർ, ഭാരവണ്ടിവലിക്കുന്ന തൊഴിലാളികൾ, ബീഡി

ത്തൊഴിലാളികൾ, ബീയാത്തുമ്മയുടെ കടയിൽ ചായകുടിക്കാനെത്തുന്നവർ, ഒപ്പന പാടുന്ന കദീജയുടെ കൂട്ടുകാരികൾ, തെരുവുവിളക്ക് കെടുത്തുന്ന ജീവ നക്കാരൻ, സ്വർണക്കച്ചവടക്കാർ, തുടങ്ങിയവർ നഗരത്തിലും വക്കീലൻമാർ, കക്ഷികൾ, കോടതിയുദ്യോഗസ്ഥർ തുടങ്ങിയവർ കോടതിയിലും പോഷകജ നതയായി മാറുന്നു. നഗരത്തിലെ പോഷകജനത രാരിച്ചന്റെ ചിന്തകളെയും പ്രവൃത്തികളെയും പിന്തുണയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നായകന് സമൂഹ ത്തിന്റെ മുഴുവൻ പിന്തുണയും അയാളുടെ മൂല്യങ്ങൾക്ക് മേൽക്കൈയും ഉണ്ടെന്ന് സൂചന. എന്നാൽ ഗ്രാമത്തിൽ സ്ഥിതി മറിച്ചാണ്. നാരായണിക്ക് ഭ്രാന്തായപ്പോൾ കൊച്ചുകുട്ടികൾ പോലും കല്ലെറിയുന്നു. കുടിൽ ജന്മി തകർത്ത പ്പോഴും, അനുജനോടൊപ്പം ഭിക്ഷയാചിക്കുമ്പോഴും നിസ്സഹായരായി ചുറ്റും നിൽക്കുകയാണ് ഗ്രാമത്തിലെ പല മതക്കാരായ പോഷകജനത.

5.6 ആഖ്യാനം: പുതുമയും പരിമിതിയും

മുഖ്യധാരാസിനിമകൾ പൊതുവെ ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനരീതിയാണ് പിൻതുടരുന്നത്. പാട്ടുകൾ, നൃത്തം, തുടങ്ങിയവ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും നാടക ത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സവിശേഷ ഘടനയിലുള്ള ഒന്നായി ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം മാറിയത് ഹോളിവു ഡിൽ നിന്നുൾപ്പെടെ ഒരുകാലത്ത് ധാരാളമായി ഇറക്കുമതി ചെയ്ത് പ്രദർശി പ്പിച്ചിരുന്ന വിദേശസിനിമകളിൽ നിന്നാണ്. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലത്ത് അങ്ങനെ ചിത്രങ്ങൾ വരുന്നത് സ്വാഭാവികമായിരുന്നു. *1927-28 കാലത്ത് 85 ശതമാനം ചിത്രങ്ങളും ഇറക്കുമതിയായിരുന്നു.*[4] സിനിമ കണ്ടുപിടിച്ചതു വിദേശത്തായതി നാൽ ക്യാമറ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സാങ്കേതിക ഉപകരണങ്ങളും വന്നത് അവിടെ നിന്നാണ്. ആദ്യകാലത്ത് അവ പ്രവർത്തിപ്പിക്കാനറിയാവുന്ന ഇന്ത്യക്കാർ വിര ളമായിരുന്നു. പല ഇന്ത്യൻ സ്റ്റുഡിയോകളിലും ഛായാഗ്രഹണത്തിന് മേൽനോട്ടം വഹിച്ചത് യൂറോപ്യൻമാരാണ്. സേലത്തെ മോഡേൺ തിയേറ്റേഴ്സിൽ ബോഡേ

4) Jain R.D., *The Economic Aspects of Film Industry in India*, 1960, P: 8

ഗുഷ്പിക്കർ എന്ന ജർമൻകാരൻ ഛായാഗ്രാഹകനായി എത്തിയത് ഉദാഹരണം.

കഥാന്ത്യത്തിൽ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കപ്പെടുക എന്നതാണ് ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷത. ഇങ്ങനെയൊരു ശുഭപര്യവസാനത്തിനു പകരം രാരിച്ചൻ ദുർഗുണപരിഹാരപാഠശാലയിൽ അടക്കപ്പെടുകയാണ്. പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനുള്ള ഒറ്റമൂലികളൊന്നും നിർദ്ദേശിക്കാതെ പരിഹാരചിന്ത പ്രേക്ഷക മനസ്സിന്ന് വിട്ടുകൊടുക്കുന്ന കലാസിനിമാഖ്യാന രീതിയോടാണിവിടെ കടപ്പാട്. രാരിച്ചന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യവും ശബ്ദപഥത്തിൽ അശരീരി വാക്യങ്ങളുമുള്ള തുടക്കം മറ്റൊരു പുതുമയാണ്. അതേസമയം നീലക്കുയിലിലിന്റെയത്ര ചലച്ചിത്രപരമാവാൻ ചിത്രത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുമില്ല. താഴെപ്പറയുന്ന പരിമിതികൾ അതിന് കാരണമായിട്ടുണ്ട്.

1. നാടകത്തിൽ എന്നും സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന ആഖ്യാനലോപ*(Ellipsis)* ത്തിന്റെ അഭാവം ചിത്രത്തിൽ പലേടത്തുമുണ്ട്. ഒന്നാം സീൻ തന്നെ ഇതിന് നല്ല ഉദാഹരണം. രാരിച്ചന്റെ പാട്ടു കഴിഞ്ഞിട്ടും എണ്ണയാട്ടൽ തുടരുന്നത് ഉദാഹരണം. കുറച്ചുകഴിഞ്ഞാണ് എണ്ണപ്പാത്രവുമായി അവൻ വീട്ടിലേക്ക് നടക്കുന്നത്. ഇന്നാണെങ്കിൽ ഇത്രയുംനേരമെടുത്ത് അതൊന്നും കാണിക്കില്ല.

2. ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനശൈലി പിൻതുടരുമ്പോഴും ഒരു പൂർണദൃശ്യത്തെ പല സമീപദൃശ്യങ്ങളായി മുറിച്ച് വിശദമായി കാണിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ പലേടത്തും വീഴ്ച വന്നിട്ടുണ്ട്. സിനിമയുടെ ഏറ്റവും വലിയ സാധ്യതയായ അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളും *(Extra Long shot)* കുറച്ചേ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ. മധ്യദൃശ്യത്തിനും *(Medium Shot)* വിദൂര ദൃശ്യത്തിനും *(Long shot)* ഇടയ്ക്ക് വരുന്നതാണ് ഭൂരിഭാഗം ദൃശ്യങ്ങളും. നാടകസ്റ്റേജിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യവലിപ്പമായതിനാൽ ഇവ നാടകത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഉദ്വേഗജനകമായ മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ സമീപദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നേയില്ല. ജന്മിയെ ചോഴി കൊല്ലുന്ന സീൻ ഉദാഹരണം.

3 ക്യാമറക്കു മുന്നിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലിക്കുന്നതല്ലാതെ ക്യാമറ ചലിക്കു

ന്നില്ല. നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന ക്യാമറക്കു മുന്നിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾ വരികയും പോവുകയും ചെയ്യുന്നതല്ലാതെ അവരെ ക്യാമറ പിൻതുടരുന്നില്ല. സ്റ്റേജിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വരികയും പോവുകയും ചെയ്യുന്നതിന് തുല്യമാണിത്. ഇതും പല ദൃശ്യങ്ങളെയും നാടകപരമാക്കുന്നു.

4. നാടകത്തിലെ രംഗങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ദീർഘദൃശ്യങ്ങളാണ് (Long Take) പലതും.

5. സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ തന്നെ പ്രതികരണദൃശ്യങ്ങൾ കുറവാണ്. രണ്ടുപേർ സംസാരിക്കുമ്പോൾ സംസാരിക്കുന്ന ആൾക്കു പുറമെ കേട്ടുനിൽക്കുന്നയാളുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ മാറിമാറി കാണിക്കുന്ന രീതിയാണ് പിൽക്കാല സിനിമയിലുള്ളത്. രാരിച്ചനിൽ സംസാരിക്കുന്നയാളുടെ മുഖം മാത്രമേ മിക്കവാറും പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നുള്ളൂ.

6. ഒരു പ്രത്യേക വീക്ഷണകോണും കഥാപാത്രസ്ഥാനവും വിദൂര മധ്യദൃശ്യങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചാൽ സമീപ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിന്റെ തുടർച്ചയായാണ് വരേണ്ടത്. പക്ഷെ ഈ സ്ഥാനനിലയും ചിലപ്പോഴൊക്കെ തെറ്റുന്നു.

7 ചില സീനുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പദവിയും വലിപ്പച്ചെറുപ്പങ്ങളും കാണിക്കാൻ ക്യാമറ താഴ്ത്തി അവചകോണിലോ *(Long angle)*, ഉയർത്തി വെച്ച് ഉച്ചകോണിലോ *(High angle)* ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതി ഇതിൽ അവലംബിച്ചു കാണുന്നില്ല. തറവാട്ടിന്റെ ഇറയത്ത് കസേരയിലിരിക്കുന്ന ജന്മിയെ ലോആംഗിളിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചതെങ്കിൽ പദവിക്കനുസരിച്ച് അയാളുടെ വലിപ്പം വർധിക്കുമായിരുന്നു.

8. നാടകീയതക്കു പകരം അതിനാടകീയത *(Melodrama)* ചില സീനുകളിലുണ്ട്. ഭ്രാന്തുപിടിച്ച നാരായണിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

9. നാടകത്തിലേതുപോലെ അശരീരിവാക്കുകൾ മുഴങ്ങുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. ബീയാത്തുമ്മ പണം സംഘടിപ്പിക്കാനാകാതെ റോഡിലൂടെ നടന്നു വരുമ്പോൾ 'മുന്നൂറുറുപ്യേന്റെ പൊന്ന്' എന്ന സെയ്താലിയുടെ വാക്കുകൾ

ഏഴുതവണ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നു.

10 മോഷ്ടിക്കാൻ പോകും മുമ്പ് ഞെട്ടിത്തെറിച്ച് തല ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും തിരിക്കുന്ന രാരിച്ചന്റെ ദൃശ്യവും ഒപ്പമുള്ള പശ്ചാത്തല ശബ്ദവും നാടകത്തിന്റെ തനിപ്പകർപ്പാണ്.

11. സിനിമയുടെ ശബ്ദപഥം ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ല. ഇഫക്ടുകളും *(Effects)* പശ്ചാത്തല ശബ്ദവുമില്ലാതെ ചില ദൃശ്യങ്ങളിൽ ശബ്ദപഥം ശൂന്യമായിക്കിടക്കുന്നു. ശക്തമായ അനുഭവമായിത്തീരേണ്ട ദൃശ്യങ്ങൾ മൂകദൃശ്യങ്ങളായി മാറുന്നു.

5.7 വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ

പുഡോവ്കിൻ പറഞ്ഞ സർവവ്യാപിയായ അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ സാന്നിധ്യം 'രാരിച്ചനിൽ' ആദ്യന്തം കാണാം. വെറുതെ കാഴ്ചകൾ കാണുകയല്ല അവയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് സംവിധായകനെന്ന ആ നിരീക്ഷകൻ. അനുഭവത്തിന്റെ പ്രധാനവശങ്ങളെ തെളിച്ചമുള്ളതാക്കിക്കാണിക്കാനും അപ്രധാനാംശങ്ങളെ അകറ്റി ഏകാഗ്രത പാലിക്കാനും സഹായിക്കുന്നത് രചയിതാവ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വീക്ഷണകോണാണ്. 'രാരിച്ചനി'ൽ ഭൂരിഭാഗവും വസ്തുനിഷ്ഠദൃശ്യങ്ങളാണ് *(Objective shots)*. ഏതെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയുള്ള ആത്മനിഷ്ഠദൃശ്യങ്ങൾ *(Subjective Shots)* വളരെ കുറവാണ്. മുഹമ്മദാലിയും കദീജയും പ്രണയപൂർവം സംസാരിക്കുന്ന 26,34,38 സീനുകളിലും സ്കറിയയും വാറുണ്ണിയുമുള്ള സീനിലും മാത്രമാണ് ആത്മനിഷ്ഠ ദൃശ്യങ്ങൾ കൂടുതലായി വരുന്നത്. 47-ാം സീനിൽ ചുമരിലെ യേശുപ്രതിമയുടെ വീക്ഷണകോണിൽ അന്നമ്മയെ കാണിക്കുന്ന ഒരുദൃശ്യമുണ്ട്. ദൃശ്യവും *(Shot)* ചുമലിനുമുകളിലൂടെയുള്ള എതിർദൃശ്യവും *(over the shoulder Reverse shot)* എന്ന ക്ലാസിക്കൽ രീതിയുടെ സാന്നിധ്യം കുറവായത് ചലച്ചിത്രഭാഷയും വ്യാകരണവും വേണ്ടത്ര വളർന്നിട്ടില്ലാത്തതുകൊണ്ടുമാത്രമല്ല; തന്റെ സാന്നിധ്യം എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളിലും വേണമെന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ (സംവിധായ

കന്റെ) നിർബന്ധം കൊണ്ടുകൂടിയാകാം.

കാഴ്ചകൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ സംവിധായകൻ കാണിക്കുന്ന ഔചിത്യം ജീവിതനൗക, നീലക്കുയിൽ എന്നിവയിലെന്ന പോലെ രാരിച്ചനിലും പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. കൊല, അക്രമം തുടങ്ങിയവയൊന്നും ഈ നിരീക്ഷകൻ കാണുന്നില്ല. മുഹമ്മദാലിയും കദീജയും പ്രണയരംഗത്തിൽ മാത്രമല്ല മണിയറയിൽ പോലും പ്രണയചാപല്യം കാട്ടുകയോ സ്പർശിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. പരസ്പരം കണ്ണിൽ നോക്കിയിരിക്കുന്ന പുതുമണവാളനെയും മണവാട്ടിയെയും ഒരു ഫെയ്ഡ്ഔട്ടിലൂടെ *(Fade Out)* അവിടെ വിട്ട് അടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്ക് നീങ്ങുകയാണ്. കുടിയാൻമാരെ തെറിപറയുന്ന കാര്യസ്ഥനും, തെരുവിലെ മനുഷ്യരുമൊന്നും തെറ്റായ ഒരു വാക്കും ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. ഒരുവാക്കുകൊണ്ടോ, ദൃശ്യം കൊണ്ടോ തന്റെ പ്രേക്ഷകർ ചീത്തയായിപ്പോകാതിരിക്കാനുള്ള ഈ ജാഗ്രത ഉയർന്ന സാമൂഹ്യ ബോധത്തിന്റെയും മൂല്യങ്ങളുടെയും തെളിവാണ്.

5.8 കാലാവിഷ്കാരം

ഒരു വർഷത്തോളം നീണ്ടുനിൽക്കുന്നതാണ് രാരിച്ചനിലെ കഥാകാലം. കാലനിർണയത്തിന് സഹായകമാകുന്ന പ്രധാന ഘടകം രാരിച്ചൻ നഗരത്തിലെത്തിയ ശേഷം കാണുന്ന ബീയാത്തുമ്മയുടെ ചായക്കടയിലെ 'നീലക്കുയിൽ' സിനിമയുടെ പോസ്റ്ററാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ അതിനുമുമ്പ് ഉണ്ടായതാണ്. 'രാരിച്ചൻ' ഇറങ്ങുന്നത് 1956 ഫെബ്രുവരി പത്തിനാണ്. നീലക്കുയിൽ 1954ലും.

1954-55 ആണ് കാലമെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് അനുമാനിക്കാം. എണ്ണയാട്ടിയിരുന്ന കാളകളെ കുഞ്ഞിന് മരുന്നു വാങ്ങാനായി ചോഴി വിൽക്കുകയും, ജന്മി വന്ന് ചോഴിയോട് ഒഴിയാൻ അന്ത്യശാസനം നൽകുകയും, പിന്നീട് ചോഴിയുടെ വീട് തകർക്കുകയുമൊക്കെ ചെയ്യുന്നത് ഒന്നോ രണ്ടോ മാസമെടുക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ്. ജന്മിയെ കൊന്ന ചോഴിക്ക്, ശിക്ഷ വിധിക്കാനും ഏതാനും മാസങ്ങൾ എടുത്തുകാണണം. വധശിക്ഷ നടപ്പാക്കാൻ കുറച്ചുനാൾ വേണ്ടി വന്നിരി

ക്കും. നാരായണിക്ക് ഭ്രാന്തുവരികയും അവൾ മരിക്കുകയും ചെയ്തത് ഏതാനും നാൾകൂടി കഴിഞ്ഞാകാം.

നഗത്തിലെത്തുന്ന രാരിച്ചൻ ബീയാത്തുമ്മയുടെയും സ്കറിയയുടെയും മുഹമ്മദാലിയുടെയുമൊക്കെ പ്രിയപ്പെട്ടവനാവാൻ കുറച്ചുകാലം എടുത്തിരിക്കും. മുഹമ്മദാലി-കദീജ പ്രണയം, അന്നമ്മയ്ക്ക് പെണ്ണുകാണൽ, കല്യാണത്തിന് പണ മുണ്ടാക്കാനായി ബീയാത്തുമ്മയുടെയും രാരിച്ചന്റെയും അലച്ചിൽ, രാരിച്ചന്റെ മോഷണം, കേസ് വിസ്താരം എന്നിവയെല്ലാം കഴിഞ്ഞ് സിനിമ അവസാനിക്കു മ്പോൾ 1955 അവസാനമായിട്ടുണ്ടാകും.

ഒരു വർഷത്തിലധികം വരുന്ന ഈ കാലയളവിനെ രണ്ടരമണിക്കൂറിലേക്ക് ഒതുക്കാൻ കാലത്തെ ചുരുക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കു ന്നുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ് പലേടത്തും ഇത് സാധിക്കുന്നത്. ജന്മിയെ കൊന്ന് വീട്ടിലെത്തിയ ചോഴി ഭാര്യയ്ക്ക് ചോര പുരണ്ട കത്തി കാണിച്ചു കൊ ടുത്ത് പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പൊട്ടിച്ചിരി അടുത്ത സീനിലും തുടരുന്നു. മാത്രമല്ല, മുൻ ദൃശ്യത്തിന്റെ (മധ്യദൃശ്യം) തുടർച്ചയെന്ന നിലയ്ക്ക് ചോഴി യുടെ പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം കട്ടുചെ യ്യുന്നു. അത് സൂം ചെയ്ത് പിറകോട്ട് വരുമ്പോൾ കോടതിയിൽ പ്രതിക്കൂട്ടി ലാണ് ചോഴി. കൊലയ്ക്കു ശേഷമുള്ള അറസ്റ്റ്, തെളിവെടുപ്പ്, കോടതിയിൽ ഹാജരാക്കൽ തുടങ്ങിയ മാസങ്ങൾ നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളെല്ലാം പറയാതെ വിട്ട് *(Ellipsis)*കാലത്തെ മറികടക്കുന്നു.

ചോഴിയെ തൂക്കാൻ വിധിച്ചതു കേട്ട് നിലവിളിക്കുന്ന നാരായണിയുടെ ദൃശ്യം നേരെ കട്ട് ചെയ്യുന്നത് കഴുത്തിൽ കയറുചുറ്റി ഭ്രാന്തിയായി ഓടുന്ന നാരായണിയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ്. വധശിക്ഷ, അനന്തരസംഭവങ്ങൾ തുട ങ്ങിയവ ഈ ചിത്രസംയോജന തന്ത്രത്തിലൂടെ മറികടന്നിരിക്കുന്നു. കട്ടിനുപ കരം ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് ഉപയോഗിച്ചും കാലത്തിൽ വരുന്ന വ്യത്യാസം പലേടത്തും കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

ഋജുരേഖയിലാണ്, ചിത്രത്തിലെ കാലസഞ്ചാരം. കുഞ്ചുനായരുടെയും ചോഴിയുടെയും മറ്റും സംസാരത്തിലൂടെ പഴയ കാലത്തിന്റെ സൂചനകൾ വരു

ന്നുണ്ടെന്നല്ലാതെ ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകളൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ ചിത്രത്തെ മൊത്തം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കാക്കുന്ന തന്ത്രം സംവിധായകൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശീർഷ കങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നതിനും മുമ്പ് രാരിച്ചന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം കാണിച്ച് അശരീരിപോലെ വക്കീലിന്റെ വാക്കുകൾ കേൾപ്പിച്ചാണിത്. പ്രേക്ഷകരുടെ ആകാംക്ഷയെ ഉണർത്താൻ സഹായിക്കുന്ന ഈ ദൃശ്യം 64-ാം സീനിലെ ഒരു ഖണ്ഡമാണെന്ന് ആ സീനിലെത്തുമ്പോഴേ പ്രേക്ഷകർക്ക് തിരിച്ചറിയാൻ കഴി യുന്നുള്ളൂ. അടുത്ത സീനോടെ ചിത്രം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അന്ത്യ ത്തിന് തൊട്ടുമുമ്പു നിന്ന് ചിത്രം തുടങ്ങുകയും അക്കാര്യം വെളിപ്പെടുത്താതി രിക്കുകയും പിന്നെയും കഥ അൽപം കൂടി മുന്നോട്ടു പോവുകയും ചെയ്യുന്ന തിലൂടെ കാലത്തെ പ്രത്യേകരീതിയിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കലാവിദ്യ വിജ യിക്കുകയാണ്. അമ്പതുകളിലെ മലയാള സിനിമയിൽ ഇതൊരു പുതുമ തന്നെ യാണ്.

കാലത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളായ രാത്രിയും പകലും സവിശേഷ അർത്ഥത്തി ലാണ് രാരിച്ചനിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൊത്തത്തിലുള്ള 65 സീനുകളിൽ 58 സീനും പകലാണ്. ഒന്നൊഴികെ ബാക്കി രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം ദു:ഖകരമായ സംഭവങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. മുഹമ്മദാലി കദീജമാരുടെ മണിയറ ദൃശ്യം മാത്രമാണ് സന്തോഷകരം. ശേഷിച്ച 14 രാത്രി സീനുകളിൽ നാല് സീൻ മരണ വുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചോഴി ജന്മിയെ കൊല്ലുന്നതും, (സീൻ14) നാരാ യണി മരിക്കുന്നതും (സീൻ 22) ഹൈദ്രോസ് ഹാജിയുടെ വിവാഹാലോചനയു മായി വന്ന മൂന്നാൻ കാദർ തിരിച്ചുപോകുമ്പോൾ തെരുവിൽ ഒരു മയ്യത്ത് ഘോഷയാത്ര പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും (സീൻ 39), മകനെപ്പോലെ താൻ സ്നേഹിച്ച ആനയുടെ മരണവാർത്തയുമായി കുഞ്ചുനായർ തെരുവിലെത്തു ന്നതും (സീൻ-41) രാത്രിയിലാണ്.

കാണാതായ കുട്ടിരാമനെ രാരിച്ചൻ തെരുവിൽ തിരയുന്നതും (സീൻ-25) വിവാഹത്തെപ്രതി സങ്കടപ്പെടുന്ന അന്നമ്മയും സ്കറിയയും കണ്ണീരോടെ യേശു പ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതും (സീൻ-47) പൊന്നുവാങ്ങാനുള്ള പണ ത്തെച്ചൊല്ലി ബീയാത്തുവും കദീജയും കരയുന്നതും (സീൻ49,53) ആ സങ്കടം

ഏറ്റെടുത്ത രാരിച്ചൻ തെരുവിലൂടെ അലയുന്നതും (സീൻ 55,56) രാത്രിയിൽത്ത ന്നെ. അന്നമ്മയും കദീജയും ചേർന്ന് 'നാഴിയുരിപ്പാലുകൊണ്ട് നാടാകെ കല്യാണം' എന്ന പാട്ട് പാടുന്നത് രാത്രിയിലാണെങ്കിലും സങ്കടമാണതിന്റെ അന്തർധാര. മുഹമ്മദാലിയോടുള്ള തന്റെ പ്രണയം സാക്ഷാൽക്കരിക്കാനാവി ല്ലെന്നും മുഹമ്മദാലിക്ക് കദീജയോടാണിഷ്ടമെന്നും തിരിച്ചറിഞ്ഞ അന്നമ്മയുടെ മനസ്സാണ് ആ പാട്ടിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നത്. ഒരു ചന്ദ്രനുവേണ്ടി നക്ഷ ത്രങ്ങൾ മത്സരിക്കുന്നു എന്ന് പാട്ടിൽ പറയുന്നതിനർത്ഥം മുഹമ്മദാലിയെ ഒന്നി ലധികം സ്ത്രീകൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നു തന്നെയാണ്.

5.9 വെളിച്ചം എന്ന ദുഃഖം

പ്രകാശത്തിന്റെ ഉറവിടം ദു:ഖത്തിന്റെ ഉറവിടം കൂടിയാണ് ഈ ചിത്ര ത്തിൽ. പ്രകാശവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവർത്തിച്ച് വരുന്ന ദൃശ്യബിംബമാണ് റാന്തൽ. ചോഴി ജന്മിയെ കൊല്ലുന്ന 14-ാം സീനിൽ ജന്മിയുടെ വീട്ടിൽ തൂങ്ങുന്ന റാന്തൽ പ്രധാന ദൃശ്യമായിത്തീരുന്നു. ആടുന്ന റാന്തലിന്റെ മൂന്ന് സമീപദൃശ്യ ങ്ങൾ ഇവിടെയുണ്ട്. കാദർ കദീജക്ക് പെണ്ണാലോചനയുമായി വരുന്ന സീനിൽ (സീൻ-39) സ്റ്റൂളിലിരിക്കുന്ന കാദറിനും ചുമർ ചാരിനിൽക്കുന്ന ബീയാത്തു വിനും ഇടയിൽ ഒരു റാന്തൽ മുനിഞ്ഞു കത്തുന്നുണ്ട്. അവർക്കിടയിലൂടെ ഇട ക്കിടെ കടന്നുപോകുന്ന രാരിച്ചനാണ് റാന്തലിനെ മറയ്ക്കുന്നത്. അവൻ കല്യാണാലോചനയെ എതിർക്കുന്നുമുണ്ട്.

മുഹമ്മദാലിയുടെ പ്രതീകമായ ചന്ദ്രൻ അന്നമ്മയ്ക്ക് പ്രണയദു:ഖത്തിന്റെ ഉറവിടമായിത്തീരുന്നു (സീൻ-43).

47-ാം സീനിൽ മെഴുകുതിരിയാണ് പ്രകാശത്തിന്റെ ഉറവിടം. കണ്ണീരുമായി അന്നമ്മയും സ്കറിയയും പ്രാർത്ഥിക്കുകയാണിതിൽ. ബീയാത്തുവും, കദീജ യുമൊക്കെ വിതുമ്പിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന 49, 53 സീനുകളിലും ഫ്രെയ്മിന്റെ മധ്യ ത്തിൽത്തന്നെ റാന്തൽ കാണാം. എങ്ങനെ പണമുണ്ടാക്കുമെന്നാലോചിച്ച് തെരുവിൽ അലയുന്ന രാരിച്ചൻ ഒരു സ്വർണ്ണക്കടയിലേക്ക് ഉറ്റുനോക്കുമ്പോൾ കച്ചവടക്കാരന്റെ തലയ്ക്കുമുകളിൽ ഒരു റാന്തൽ എരിയുന്നത് കാണുന്നു.

വിളക്കണയുന്നത് പ്രതീക്ഷ അണയുന്നതിന്റെ സൂചകമായി വരുന്നത് ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ മാത്രമാണ് (സീൻ-57). തെരുവിൽ വിളക്കുകാലിൽ രാരിച്ചൻ ചാരിയിരിക്കുമ്പോൾ ജോലിക്കാരൻ വന്ന് വിളക്ക് കെടുത്തുന്നു. പ്രകാശം ഇല്ലാതാവുന്നത് രാരിച്ചന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലാണ് നാം കാണുന്നത്. ഇരുട്ടിൽ അവന്റെ കണ്ണുനീർ മാത്രം തിളങ്ങുന്നു.

പ്രഭാതസൂര്യനാണ് അടുത്ത സീനിൽ പ്രകാശത്തിന്റെ ഉറവിടം. ഭാരം വലിച്ച് കഷ്ടപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ ദൃശ്യമാണ് അതിൽ കാണുന്നത്. ആ പ്രഭാതത്തിലാണ് അവൻ കാര്യസ്ഥന്റെ പണം മോഷ്ടിക്കുന്നത്. വെയിലിൽ കുളിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഒരു പകലിലാണ് രാരിച്ചനെ ദുർഗുണ പരിഹാര പാഠശാലയിലടക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ദൃശ്യം മങ്ങിമറയുന്നു *(fade out)*. പട്ടാപ്പകൽ ഇരുട്ടിലായിപ്പോകുന്ന പുതിയ പൗരൻമാരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടിയാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. വെളിച്ചം ദു:ഖമായിത്തീരുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയാണ് ഇവിടെ വിമർശനവിധേയമാകുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സമത്വത്തിന്റെയും വെളിച്ചത്തിൽ വളർന്നു വരാൻ അവസരം ലഭിക്കാത്ത പുതിയ പൗരൻമാരുടെ പ്രതിനിധിയായി രാരിച്ചനെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഇങ്ങനെ സാധിക്കുന്നു.

5.10 ഗ്രാമവും നഗരവും

ഏതൊരാഖ്യാനകത്തിലുമെന്നപോലെ 'രാരിച്ചനിലും' സ്ഥലം പ്രധാന ഘടകമായി വരുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസ്ഥലത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ചിത്രത്തെ രണ്ടു ഭാഗമാക്കാൻ തന്നെ കഴിയും. രാരിച്ചന്റെ ഗ്രാമജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്ന 23-ാം സീൻ വരെ ഒന്നാം ഭാഗം. ശേഷം രണ്ടാംഭാഗം. ചക്കുതറ, രാരിച്ചന്റെ വീട്, പാടം, ജൻമിത്തറവാട്, മണിമാളിക, എണ്ണ മില്ലിന്റെ ഗേറ്റ്, എന്നിവയാണ് ഒന്നാം ഭാഗത്തെ പ്രധാനസ്ഥലങ്ങൾ. ഇവയെല്ലാം സ്വകാര്യസ്ഥലങ്ങളാണെന്നു കാണാം.

പുഴ, നാട്ടുവഴി തുടങ്ങിയ ഏതാനും പൊതുസ്ഥലങ്ങളേ ഇവിടെയുള്ളൂ. ഇടമായി *(Space)* മാറുന്ന സ്ഥലങ്ങളൊന്നും *(Place)* ഇല്ലെന്നു തന്നെപറയാം.

സാധാരണ ഗ്രാമചിത്രണത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ടതും പ്രകൃതി സുന്ദരവുമായ ഏതെങ്കിലും സ്ഥലങ്ങളെ പ്രത്യേക പ്രധാന്യത്തോടെ ചിത്രീക രിച്ച് ഇടങ്ങളാക്കി മാറ്റാറുണ്ട്. രാരിച്ചന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാലാകാം അത്തരം ദൃശ്യങ്ങളൊന്നും ആദ്യഭാഗത്തില്ല. ആകെയുള്ള പ്രകൃതിദൃശ്യം ചക്കിനുചുറ്റുമുള്ള മരങ്ങളും പുഴയോരത്തെ കാവുകളും മാത്രമാണ്. രാരിച്ചനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഗ്രാമത്തിലെ അനു ഭവങ്ങൾ ആഹ്ലാദകരമല്ല. അതിനാലാകാം പ്രകൃതിഭംഗികളൊന്നും അവനു ചുറ്റും കാണാത്തത്.

പൊതുവാഹനമായ ബസ്സിൽ കയറി നഗരത്തിലെത്തുന്ന രാരിച്ചന് മറ്റൊ രു തരത്തിലുള്ള സ്ഥലാനുഭവമാണുണ്ടാവുന്നത്. ഇവിടെ പൊതുസ്ഥലങ്ങൾ ധാരാളമായി ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. പത്ത് സീനുകളിൽ തെരുവ് ആവർത്തിച്ച് വരുന്നു. പല മതക്കാരും പശ്ചാത്തലത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. ഫ്യൂഡൽ ഗ്രാമത്തിൽ കാണാത്ത പ്രണയം നഗരത്തിലുണ്ട്. ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങ ളിൽ വരാത്ത പ്രകൃതിമനോഹാരിതയാണ് നഗരത്തിലെ മുഹമ്മദാലി-കദീജ പ്രണയരംഗത്തിൽ കാണുന്നത്. 26,34,38 സീനുകൾ ഉദാഹരണം. മുല്ലച്ചെടി കൾക്ക് പാട്ടും പാടി വെള്ളമൊഴിക്കുന്ന കദീജയ്ക്കു ചുറ്റും മനോഹരമായ മുല്ലച്ചെടിയും പൂക്കളും മരങ്ങളും പ്രാവുകളുമൊക്കെ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. രാരിച്ചന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങളത്രയും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ള്ളത്. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ രാരിച്ചനെയും കാണാം. മരച്ചോട്ടിലിരുന്ന് കദീജയെ നോക്കി പാട്ടാസ്വദിക്കുകയാണവൻ. രാരിച്ചന്റെ മനസ്സുതന്നെയാണ് ഇവിടെ പ്രകൃതിസൗന്ദര്യമായി നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്.

കദീജയും മുഹമ്മദാലിയും ചേർന്ന 34-ാം സീനിൽ ദൃശ്യസ്ഥലം ചെടി കളും മരങ്ങളും പൂക്കളും കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. 38-ാം സീനിൽ മുഹമ്മ ദാലി കദീജയെ നോക്കി പ്രണയഗാനം പാടി ഇരിക്കുന്ന മരത്തിന്റെ ഏറ്റവും മുകളിലെ കൊമ്പത്തുനിന്ന് ഇറങ്ങി വരുന്ന രാരിച്ചൻ. സ്വർഗത്തിൽ പോയി പറിച്ചതാണെന്നു പറഞ്ഞ് കുറേ പൂവുകൾ സമ്മാനമായി മുഹമ്മദാലിക്ക് നൽകുന്നു. ഗ്രാമം അവന് പാതാളമായിരുന്നെങ്കിൽ നഗരം സ്വർഗമാണ്. പൂത്തു

ലഞ്ഞ മരവും മുഹമ്മദാലി -കദീജമാരും ഒക്കെ ചേർന്നതാണ് അവന്റെ സ്വർഗ്ഗം. 'നാഴിയുരിപ്പാലുകൊണ്ട്' എന്ന പാട്ട് ചിത്രീകരിച്ച 43-ാം സീനിൽ രാത്രിയിലെ പ്രകൃതിദൃശ്യമാണുള്ളത്. ഇത്രമനോഹരമായ ചന്ദ്രനും, നിലാവും നക്ഷത്ര ങ്ങളും ഗ്രാമത്തിൽ കാണാനില്ല. നാഴിയുരിപ്പാലുകൊണ്ട് നാടാകെ കല്യാണം, നാലഞ്ച് തുമ്പകൊണ്ട് മാനത്തൊരു പൊന്നോണം എന്ന് അന്നമ്മയും കദീ ജയും പാടുന്നത് നഗരത്തിൽ വെച്ചാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പാലും, തുമ്പയും, പൊന്നോണവുമൊക്കെ സത്യത്തിൽ ഗ്രാമവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് വരേണ്ടിയിരുന്നത്. പാലപ്പൂങ്കൊമ്പും, പാതിരാക്കുയിലുകളും, ചെന്തെങ്ങിൻ കുലയുമൊക്കെയാണ് തുടർന്നുള്ള വരികളിൽ വരുന്ന ബിംബ ങ്ങൾ. ഇതൊന്നും സാധാരണക്കാരന് ആസ്വദിക്കാൻ പറ്റാത്ത സ്ഥലമായിരുന്നു ജന്മിത്തം നിലനിൽക്കുന്ന ഗ്രാമം. ഈ ഗാനദൃശ്യവും രാരിച്ചന്റെ വീക്ഷണകോ ണിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സീനിന്റെ തുടക്കത്തിൽ അവൻ ഫ്രെയ്മിലുണ്ടാ യിരുന്നു. അന്നമ്മ കളിയായി തല്ലിയപ്പോൾ അവൻ ഫ്രെയ്മിന്റെ ഇടതുഭാഗ ത്തേക്ക് ഓടി അപ്രത്യക്ഷനാവുകയും തൽസ്ഥാനത്ത് കദീജ പ്രവേശിക്കുകയു മായിരുന്നു. മറഞ്ഞു നിന്ന് രാരിച്ചൻ നോക്കുന്ന രീതിയിലാണ് തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യ ങ്ങൾ വരുന്നത്.

ബീയാത്തുമ്മയുടെ വീട് (ചായക്കട), സ്കറിയയുടെ വീട് (ശവപ്പെട്ടിക്ക ട), എന്നിവ സ്വകാര്യസ്ഥലങ്ങളാണെങ്കിലും പൊതുസ്ഥലങ്ങൾ കൂടിയാണ്.

5.11 നിത്യജീവിതത്തിലെ സാഹിത്യം

നവോത്ഥാന കാലത്ത് വ്യാപകമായിത്തുടങ്ങിയ സാഹിത്യ താൽപര്യം അമ്പതുകളിലെത്തുമ്പോഴേക്കും ഏത് സാധാരണക്കാരനിലും എത്തിക്കഴിഞ്ഞി രുന്നു എന്ന് രാരിച്ചനെ മുൻനിർത്തി ഊഹിക്കാം. അവൻ സ്കൂളിൽപ്പോയി ട്ടുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്ന് വ്യക്തമല്ല. പക്ഷെ, സാഹിത്യവുമായും സിനിമയു മായും നല്ല ബന്ധമുണ്ട്. 43-ാംസീൻ ഇതിന് തെളിവാണ്. നിലാവിൽ മുഹമ്മദാ ലിയുടെ വീടിനുനേരെ നോക്കി നിൽക്കുന്ന അന്നമ്മയോട്. "അത് വേറെ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് മോളേ" എന്നു പറയുന്ന അവൻ "എങ്കിലും അന്നമ്മേ ലോക

മല്ലേ, പങ്കില മാനസർ കാണുകില്ലേ" എന്ന് ചങ്ങമ്പുഴയുടെ രമണനിലെ വരികൾക്ക് പാരഡി ചമയ്ക്കുന്നു. 'നീലക്കുയിലിൽ' സിനിമയുടെ പോസ്റ്റർ പല ദൃശ്യങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്ന കാര്യം നേരത്തെ പറഞ്ഞല്ലോ. നീലക്കുയിലിലെ പാട്ടും രാരിച്ചന് മന:പാഠമാണ്. വീട്ടിലെത്താൻ നേരം വൈകിയതിന് ക്ഷുഭിതയായ ബീയാത്തുമ്മ അവനെ തല്ലുമ്പോൾ അവരെ തണുപ്പിക്കാൻ അവൻ

"എല്ലാരും തല്ലണ്

എല്ലാരും തല്ലണ്

കല്ലാണ് ഞമ്മടെ പുറം" എന്ന് നീലക്കുയിലിലെ പാട്ടിന്റെ പാരഡി പാടുന്നു.

ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ സത്യസന്ധതയുടെ കഥയും അവന് അറിയാം. ഔപചാരികവിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചില്ലെങ്കിൽത്തന്നെ ആർക്കും കലാസാഹിത്യ പരിചയമുണ്ടാകും വിധമുള്ള ഒരന്തരീക്ഷം അന്നുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തം.

5.12 ഹരിശ്ചന്ദ്രനും കന്യാമറിയവും

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠത്തിൽ പുരാവൃത്തമെന്നപോലെ വിഗ്രഹരൂപങ്ങളും *(Iconic Association)* വരാറുണ്ടെന്നതിന് ഉദാഹരണമാണ് രാരിച്ചനിലെ 47-ാം സീൻ. രണ്ട് മെഴുകുതിരികൾക്കു നടുവിലുള്ള യേശുപ്രതിമയുടെ സമീപദൃശ്യത്തോടെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. തൊഴുകൈയോടെ പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന അന്നമ്മയിലേക്കും സ്കറിയയിലേക്കും ക്യാമറ സൂം ചെയ്യുന്നു. യേശുചിത്രവും കണ്ണീരുമായി നിൽക്കുന്ന അന്നമ്മയുടെ സമീപദൃശ്യവും ചേർന്നുവരുമ്പോൾ ശബ്ദപഥത്തിൽ *(Sound Track)* സ്കറിയയുടെ 'നന്മനിറഞ്ഞ മറിയമേ' എന്ന പ്രാർത്ഥനാവാചകം മുഴങ്ങുന്നു. അന്നമ്മയുടെ തേങ്ങലിൽ പ്രാർത്ഥന മുറിയുന്നു. അടുത്തദൃശ്യത്തിൽ അന്നാമ്മയ്ക്കും സ്കറിയക്കും നടുവിൽ ചുമരിൽ തൂക്കിയിരിക്കുന്ന യേശു പ്രതിമ, യേശുവിന്റെ ചിത്രം എന്നിവയ്ക്ക് പുറമെ കന്യാമറിയത്തിന്റെ ചിത്രവും കാണാം. ക്യാമറ സൂം ചെയ്യുമ്പോൾ അന്നമ്മയും സ്കറിയയും മാത്രമല്ല കന്യാമറിയവും സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് വരുന്നു.

വിവാഹം നടക്കാതെ കന്യകയായി നിൽക്കുന്ന അന്നാമ്മ കന്യാമറിയത്തിന്റെ വിഗ്രഹരൂപമായി മാറുകയാണിവിടെ.

ധ്വനിപാഠമായി വരുന്ന പുരാവൃത്ത പരാമർശം ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റേതാണ്. കക്ക രുത്, കളവ് പറയരുത്" എന്ന് ഉപദേശിക്കുന്ന സ്കറിയയോട് "കക്കാനോ? മ്മള് ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ മൂത്തമോനല്ലേ മൂപ്പരേ" എന്ന് രാരിച്ചൻ പറയുന്നത് തമാശ യായാണ്. (സീൻ-27) പക്ഷെ, ശവപ്പറമ്പിൽ ജോലിചെയ്യേണ്ടിവന്ന പുരാണ ത്തിലെ ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ ജീവിതത്തോട് സദൃശമായ ചില അനുഭവങ്ങൾ രാരിച്ച നുമുണ്ടാകുന്നു. *സത്യസന്ധനും ദാനശീലനുമായ ഹരിശ്ചന്ദ്രനോട് വിശ്വാമി ത്രൻ രാജ്യവും സമ്പത്തും ആവശ്യപ്പെടുന്നത് താൻ മായയാൽ നിർമ്മിച്ച യുവതീയുവാക്കളുടെ വിവാഹം നടത്തുന്നതിലുള്ള ചെലവെന്ന നിലയ്ക്കാണ്. അതെല്ലാം ദാനം ചെയ്തിട്ടും രണ്ടര ഭാരം സ്വർണം വിശ്വാമിത്രൻ ദക്ഷിണ യായി ചോദിക്കുന്നു. വാക്കുപാലിക്കുന്നതിനായി തന്നെത്തന്നെ വിൽക്കാൻ ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ തയ്യാറാവുന്നു.*[5]

കദീജയുടെ വിവാഹത്തിന് സ്വർണ്ണമുണ്ടാക്കാനാണ് രാരിച്ചനും തന്നെ ത്തന്നെ തടവറയിലെത്തിക്കുന്നത്. അതിനുമുമ്പ് ഒരിക്കൽപ്പോലും സത്യസ ന്ധത കൈവിടാത്തവനാണ് രാരിച്ചൻ. കൂട്ടുകാരനോട് തമാശയ്ക്ക് താൻ സിനി മയിൽ കള്ളനാകുമെന്ന് പറഞ്ഞ രാരിച്ചൻ ഉടനെ ഗൗരവഭാവം കൊണ്ട് 'ആ പ്ലാൻ വേണ്ടെടാ' എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. കളവിനെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നതുപോലും തെറ്റായിക്കരുതുന്ന അവനിലൂടെ ഹരിശ്ചന്ദ്രപുരാവൃത്തം തന്നെയാണ് പ്രവർത്തി ക്കുന്നത്.

5.13 മാനവികത

മാനവികത എന്ന മൂല്യം പല രീതിയിലാണ് ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കൃത മാക്കുന്നത്. ദൈവം എന്ന ഒന്നിന്റെ അസാന്നിധ്യമോ നിഷേധമോ ആണ് പ്രധാ നമായും കാണുന്നത്. ദൈവികതയുടെ സ്ഥാനത്ത് മാനവികതയെ പ്രതിഷ്ഠി

---

5) വെട്ടം മാണി, *പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപ്പീഡിയ*,1995, പുറം: 1736, 1737

ക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് കാരണം ദൈവമോ തലവിധിയോ അല്ലെന്നും മനുഷ്യന്റെ പ്രവൃത്തികൾ തന്നെയാണെന്നും ചിത്രം പറയുന്നു. പ്രർത്ഥനയ്ക്ക് പകരം പ്രവൃത്തി എന്നതാണതിന്റെ വഴി.

5.13.1 ദൈവം എന്ന ശൂന്യത

മനുഷ്യൻ ചെയ്യുന്ന ക്രൂരതകൾക്കു മുന്നിൽ ദൈവങ്ങൾക്ക് ഒന്നും ചെയ്യാനില്ലെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്ന നാലാം സീൻ മാനവികത ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. ജന്മി വന്ന് ചോഴിയോട് വീടും സ്ഥലവും ഒഴിയണമെന്ന് ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ജന്മിപോയ ശേഷം ചോഴി പറയുന്നു: മുത്തച്ഛൻ പണിത പെരയാണിത്. മുത്തച്ഛൻ കുഴിച്ചിട്ട ചക്കാണത്. രണ്ടു തലമുറ ഇതിൽ പാർത്തു. ഇപ്പോഴ് എല്ലാവരും കൂടി...." ഈ വാക്കുകളുടെ അവസാനം ചോഴി ആകാശത്തേക്കാണ് നോക്കുന്നത്. അടുത്ത ദൃശ്യം ശൂന്യാകാശമാണ്. ചോഴിയുടെ വാക്കുകൾ കേൾക്കാൻ ഒരു ദൈവവുമില്ലെന്നതിന്റെ സൂചനയായി ഈ ശൂന്യാകാശ ദൃശ്യം മാറുന്നു.

ജന്മിയുടെ അടുക്കൽ ചെല്ലാൻ കാര്യസ്ഥൻ വന്നു പറഞ്ഞ കാര്യം നാരായണി അറിയിക്കുമ്പോൾ ചോഴിയുടെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ്. "കഴിയൂല. തോന്ന്യോണം ചെയ്തോട്ടെ." തുടർന്നയാൾ ദേഷ്യഭാവത്തിൽ മുകളിലേക്ക് നോക്കി പറയുന്നു. "മുകളിലൊരുത്തനുണ്ടല്ലോ?" (സീൻ-6). അവിടെയും ദൃശ്യം കട്ട് ചെയ്യുന്നത് ശൂന്യകാശത്തിലേക്കാണ്. അടുത്ത ദൃശ്യം കുടിയാന്മാരെക്കൊണ്ട് പാട്ടമളപ്പിക്കുന്ന ജന്മിയുടേതാണ്. ആകാശത്തെ ഇല്ലാത്ത ദൈവമല്ല ഭൂമിയിലെ ജന്മിയാണ് എല്ലാം നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്ന അർത്ഥം ഇങ്ങനെ ഷോട്ടുകൾ ചേർത്തു വെക്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്നു.

ചോഴിയുടെ കുടിൽ ആനയെ ഉപയോഗിച്ച് ഇടിച്ച് നിരത്തിയ ശേഷം കുഞ്ചുനായർ അക്കാര്യം ജന്മിയോട് പറയുന്ന 120ം സീൻ നോക്കുക:

കുഞ്ചുനായർ: എല്ലാം ഇടിച്ചു നിരത്തി. തർപ്പണം വെച്ചു. വല്യേ കഷ്ടായ്യേ... (കുറ്റബോധത്തോടെ) ഈശ്വരൻ കടാക്ഷിക്കട്ടെ.

ജന്മി: (ദേഷ്യത്തോടെ) ഈശ്വരൻ കടാക്ഷിച്ചോളും.താൻ പൊക്കോളൂ.

താൻ തന്നെയാണ് ഈശ്വരനെന്നും വേറെയാരും കടാക്ഷിക്കാനില്ലെന്നുമുള്ള അഹന്തയാണ് ജന്മിയെക്കൊണ്ട് ഇത് പറയിക്കുന്നത്. ജന്മിക്ക് 'നാരായണൻ' എന്ന് പേര് നൽകിയതും യാദൃച്ഛികമാകാനിടയില്ല. ആകാശത്തോ സ്വർഗ്ഗത്തിലോ അല്ല നാരായണൻ (മഹാവിഷ്ണു) ഇപ്പോഴുള്ളത് ഭൂമിയിലാണെന്ന് സൂചന. പേരക്കുട്ടിയെ ചുമലിലേറ്റി ജന്മി ആനകളിക്കുമ്പോൾ കുഞ്ഞിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കാൻ കാര്യസ്ഥൻ ജന്മിയെ ചൂണ്ടി പറയുന്നത് "നോക്കിക്കേ... ഗുരുവായൂർ... പത്മനാഭൻ..." എന്നാണ്. ജന്മിയെ ദൈവമാക്കാനാണ് കാര്യസ്ഥന്റെ ശ്രമം.

ജന്മി തകർത്ത കുടിലിനു മുന്നിൽ നിന്ന് ക്രുദ്ധനായ ചോഴി പറയുന്നത് "ഇത് ചെയ്ത കാട്ടാളനെ എനിക്കറിയാം. മേലെയൊരുത്തനുണ്ടല്ലോ.. നീയവിടെയില്ലേ? ചെയ്യേണ്ടതെനിക്കറിയാം" എന്നാണ്. ഇവിടെയും ദൈവത്തെയാണ് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. ജന്മിയാണ് ഇത് ചെയ്തതെന്നും ദൈവം (ഉണ്ടെങ്കിൽ) വെറുതേ നോക്കിയിരിക്കുകയാണ് ചെയ്തതെന്നും ഇവിടെയും സൂചന. ഒടുവിൽ മനുഷ്യൻ തന്നെ (ചോഴി) ജന്മിയെ കൊന്ന് ശിക്ഷ നടപ്പാക്കുന്നു.

5.13.2 മനുഷ്യജാതി

മാനവികത എന്ന മൂല്യം മനുഷ്യന് നൽകുന്ന ഊന്നലിന് 'രാരിച്ചനി'ൽ നിരവധി തെളിവുകളുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ ജാതി മനുഷ്യത്വമാണ് എന്ന ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ചിത്രത്തിലുടനീളം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. രണ്ടുതരം മനുഷ്യരേ ചിത്രത്തിലുള്ളൂ. മനുഷ്യത്വമുള്ളവരും ഇല്ലാത്തവരും. മനുഷ്യത്വമില്ലാത്ത ജന്മിയും കാര്യസ്ഥനും കാദറും സെയ്താലിയും സ്കറിയയെ ഇറക്കിവിട്ട (ദൃശ്യത്തിൽ നേരിട്ട് വരാത്ത) മുതലാളിയും വ്യത്യസ്ത ജാതിമത വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. മനുഷ്യത്വമുള്ള രാരിച്ചനും സ്കറിയയും ബീയാത്തുവും മുഹമ്മദാലിയും വക്കീലും കുഞ്ചുനായരുമൊക്കെ ജന്മം കൊണ്ട് വെവ്വേറെ വിഭാഗക്കാരെങ്കിലും മനുഷ്യത്വം എന്ന ജാതികൊണ്ട് ഒന്നിക്കുന്നവരാണ്. ഈ ഒന്നിക്കൽ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ പൂർണമാകുന്നു.

മാനവികതയില്ലാത്തവരെ നിശിതമായി ചിത്രം വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ

തകർക്കപ്പെട്ട കുടിലിനു മുന്നിൽ കൂടി നിൽക്കുന്ന പ്രതികരണശേഷിയില്ലാത്ത നാട്ടുകാരോട് ചോഴി ക്രുദ്ധനായി ചോദിക്കുന്നത് "നിങ്ങളൊക്കെ മനുഷ്യരല്ലേ" എന്നാണ് (സീൻ - 13). തെരുവു പട്ടിയെയും പിടിച്ച് പഞ്ചായത്താപ്പീസിൽ ഏൽപിക്കാൻ പോകുന്ന രാരിച്ചനെക്കണ്ട് "ന്റീശ്വരാ ഈ മിണ്ടാപ്രാണികളെ ഇങ്ങനെ ദ്രോഹിക്കണോ?."എന്ന് കാര്യസ്ഥൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ "മിണ്ടുന്ന പ്രാണികളുടെ കാര്യം ഓർത്തില്ലാ മൂപ്പര്" എന്നാണ് രാരിച്ചന്റെ മറുപടി. സീൻ 37ൽ മുഹമ്മദാലിയോട് സ്കറിയ പറയുന്നു: "ഇപ്പോ മനുഷ്യനേത്, ചെകുത്താനേത് എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ മേല."

സീൻ 48ൽ മൂന്നാൻ കാദറിനെപ്പറ്റി മുഹമ്മദാലി സെയ്താലിയോട് പറയുന്നു. "ഇയാൾ പറയുന്നതിന് ചെവി കൊടുക്കരുത് ബാപ്പാ. കള്ളനാണിയാൾ. നീചനാണ്. മനുഷ്യക്കച്ചവടം ചെയ്ത് കാശുണ്ടാക്കുന്നവനാണ്."

മനുഷ്യനെന്ന പദം ആവർത്തിക്കുക മാത്രമല്ല, മനുഷ്യത്വരഹിതമായ ദൃശ്യങ്ങളൊന്നും ഫ്രെയ്മിൽ കൊണ്ടുവരാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ജന്മിയെ ചോഴി കൊല്ലുന്നത് നേരിൽ കാണിക്കുന്നില്ല. ജന്മിയുടെ വീട്ടിലെ റാന്തൽ ചോഴിയുടെ ദേഹത്ത് മുട്ടി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ആടുന്നതുമാത്രമേ കാണിക്കുന്നുള്ളൂ. അതുപോലെ ചോഴിയെ തൂക്കിക്കൊല്ലുന്നതും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടില്ല. ക്രൂരനായ ജന്മി കുടിയാന്മാരെ ശരീരികമായി ഉപദ്രവിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളൊന്നുമില്ല. ഒരു ദൃശ്യം പോലും പ്രേക്ഷകന്റെ മനുഷ്യത്വത്തെ ഹനിക്കരുത് എന്ന ജാഗ്രതാബോധമാണ് ഇവിടെയൊക്കെ പ്രകടമാകുന്നത്.

5.13.3 പണത്തിനുമീതെ പറക്കുന്ന മൂല്യങ്ങൾ

മാനവികതയ്ക്ക് തടസ്സമായിത്തീരുന്നത് പണമാണെന്നത് അമ്പതുകളിലെ ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതു ആശയമാണ്. മാർക്സിയൻ വർഗ്ഗകാഴ്ചപ്പാട് ഇതിനു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. 'രാരിച്ച'നിലും പണം മോട്ടീഫായി വരുന്നു. ഉള്ളവനും ഇല്ലാത്തവനും എന്ന് വേർതിരിക്കാൻ പറ്റുന്നവരാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം. എങ്ങനെയും പണമുണ്ടാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമുള്ളവരാണ് ജന്മി, സെയ്താലി തുടങ്ങിയവർ. എന്നാൽ, പണത്തിന് മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ

ക്കാൾ താഴെ മാത്രം സ്ഥാനം നൽകുന്നവരാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രമായ രാരിച്ചനും ബീയാത്തുമ്മയും സ്കറിയയും മുഹമ്മദലിയും. മൂല്യങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെടുത്തി പണമുണ്ടാക്കുക എന്ന തെറ്റാണ് അവസാനം രാരിച്ചൻ ചെയ്യുന്നത്. കോടതി ശിക്ഷിക്കുംമുമ്പെ ബീയാത്തുമ്മ അവനുള്ള ശിക്ഷ നൽകുന്നുണ്ട്.

ചിത്രാരംഭം മുതലേ പണവും പണ പരാമർശവും വരുന്നു. ഒന്നാം സീനിൽ രാരിച്ചൻ പാടുന്ന 'തെക്കുന്ന് നമ്മളൊരു' എന്ന പാട്ടിൽത്തന്നെ 'കൈയില് കായില്ലല്ലോ തവിടുവാങ്ങാൻ' എന്ന പരാമർശമുണ്ട്. ഈ കാശില്ലായ്മ പ്രശ്നം 'ഇവിടെ കുട്ടിക്ക് സൂക്കേടായിട്ട് മരുന്നുവാങ്ങാൻ കൂടി കാശില്ല" എന്ന് ചോഴി ജന്മിയുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തുന്നു (സീൻ 4) . അഞ്ചാം സീനിൽ കുഞ്ചുനായരോട് ചോഴി പറയുന്നു : "രണ്ടു കന്നുകാലികളുണ്ടായത് വിറ്റു. എന്തു ചെയ്യാം. എന്റെ കുഞ്ഞുമോള് കിടപ്പാ... കഷായം വാങ്ങാൻ കാശില്ല." ഇരുപതാം സീനിൽ രാരിച്ചൻ പാടുന്ന 'കല്ലേ കനിവില്ലേ,' (സീൻ 20) എന്ന ഗാനത്തിൽ 'കൊള്ളയടിക്കും പണപ്പെട്ടിതൻ പല്ലുകളേക്കാൾ നിനക്ക് നെഞ്ചിൽ കല്ലേ, കനിവില്ലേ?' എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. പണപ്പെട്ടിയുടെ പല്ലിന് കനിവില്ലെന്നും കല്ലാണ് അതിലും ഭേദമെന്നും സൂചന.

പണമില്ലായ്മയെ മറികടക്കാൻ രാരിച്ചനെ സഹായിക്കുന്നത് ബസ് കണ്ടക്ടറാണ്. ബസ്സിൽ നിറക്കാൻ വെള്ളമെത്തിച്ചാൽ നാലണ കൊടുക്കാമെന്ന് അയാൾ പറയുന്നു. കണ്ടക്ടറുടെ വാക്കുകൾ മിക്കതും പണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. "നല്ല ജീവസ്സുറ്റ അണ നോക്കി എടുക്കൂട്ടോ... കമ്പനീല് ഒപ്പിക്കേണ്ടതാ" എന്നിങ്ങനെ പണത്തിന് ജീവൻ നൽകാനും അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നു.

രാരിച്ചൻ പുട്ടും കടലയും ചോദിച്ചപ്പോൾ 'ആദ്യം കായിങ്ങെട്ക്ക് ' എന്ന് പറഞ്ഞ ബീയാത്തുമ്മയോട് (സീൻ - 27). 'കായില്ലാത്തേന് ഞമ്മളെന്ത് ചെയ്യാനാ' എന്നാണ് അവന്റെ മറുപടി (സീൻ 27). 'കായില്ലെങ്കിൽ തൊള്ള മുറുക്കെ അങ്ങ് പൂട്ടി ബെച്ചിരുന്നോ. എന്തിരുത്താണ്ട് കായില്ലാതെ പുട്ടു തിന്നാൻ വെരണത്' എന്ന് ബീയാത്തുമ്മ തുടർന്ന് ചോദിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർ സൗജന്യമായി പുട്ട് കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. സ്കറിയ അവനെ ഉപദേശിക്കു

ന്നത് 'കക്കരുത്, കളവു പറയരുത് എന്നാണ്. 'കക്കാനോ? മ്മള് ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ മൂത്ത മോനല്ലേ മൂപ്പരേ' എന്നാണ് ഇതിന് തമാശമട്ടിൽ രാരിച്ചന്റെ മറുപടി.

അന്നമ്മയുടെ വിവാഹക്കാര്യമന്വേഷിച്ച വാറുണ്ണിയോട് സ്കറിയ പറയുന്നത് 'ചക്രമില്ലാതെ എന്തോന്ന് ചെയ്യാൻ' (സീൻ 29) എന്നാണ്. തനിക്ക് പണിയെടുത്ത് കിട്ടിയ പതിനാലണ രാരിച്ചൻ ബീയാത്തുമ്മയെ ഏൽപിക്കുന്നുണ്ട് (സീൻ - 33). വല്ലേടത്തുനിന്നും മോഷ്ടിച്ചതാണോ എന്ന് ചോദിച്ച് അവർ കാശ് വാങ്ങാൻ മടിക്കുന്നു. പണിയെടുത്ത് കിട്ടിയതാണെന്ന് വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ 'കക്കാനും കളവുപറയാനും പോവല്ലേ' എന്ന് ഉപദേശിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും അവരത് വാങ്ങുന്നില്ല. 'ഉമ്മാന്റെ കയ്യിലല്ലാണ്ട് ഞാനാരാടെ കയ്യില് കൊടുക്കാനാ' എന്നു പറഞ്ഞ് അവൻ സങ്കടപ്പെടുമ്പോഴാണ് അത് വാങ്ങുന്നത്. കഷ്ടപ്പാടുണ്ടെങ്കിലും മറ്റൊരാളുടെ കാശ് വാങ്ങാതിരിക്കുക എന്നതാണ് അവരുടെ നിലപാട്.

സ്വർണം മനുഷ്യന് ഭാരമാണെന്നതാണ് സ്കറിയയുടെ കാഴ്ചപ്പാട്: 'ചെകുത്താൻ വന്ന് സ്വർണഖനി കുഴിച്ചു. മനുഷ്യര് അതിൽ കേറി താമസം തുടങ്ങി. ഇപ്പോ മനുഷ്യരേത്, ചെകുത്താനേത് എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ മേല. വർഗീസ് മുതലാളിയുടെ ഭാര്യ മരിച്ചു. ഒമ്പത് പവന്റെ രണ്ട് ചിറ്റാണ് കാതിൽ. ഇപ്പോഴേ, അത് മുറിച്ചെടുക്കാൻ വിഷമിക്കാ. മരിക്കുന്നതുവരെ അവനവന് ഭാരം. മരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിൻതുടർച്ചക്കാർക്ക് ഭാരം. പൊന്നിന്റെ കുഴപ്പമാ ഈ പറഞ്ഞത്!.' (സീൻ 37)."മരണത്തിന് പൊന്നും മണ്ണും സമമാ" എന്ന് മുഹമ്മദാലിയും പറയുന്നുണ്ട്.

ഹൈദ്രോസ്ഹാജിക്ക് അഞ്ചാംകെട്ടിന് കദീജയെ ആലോചിക്കുമ്പോൾ കാദർ പറയുന്ന ന്യായം "കാക്കാശിന്റെ ചെലവില്ലാത്ത കല്യാണം, നാട്ടുപ്രമാണ്യായിട്ടുള്ള ബന്ധം' എന്നാണ് (സീൻ 39). കാദറിനെ മുഹമ്മദാലി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'മനുഷ്യക്കച്ചവടം ചെയ്ത് കാശുണ്ടാക്കുന്നവൻ' എന്നാണ്. ബാപ്പയോട് മുഹമ്മദാലി പറയുന്നു; "ഉണ്ടാക്കീട്ട് ഉണ്ടാവുന്നതാണ് സ്ഥിതി. പണക്കിഴീം കൊണ്ട് ആരും പിറക്കുന്നില്ല" (സീൻ 48). ഒടുവിൽ കല്യാണത്തിന് സമ്മതം മൂളുന്നുണ്ടെങ്കിലും പെണ്ണിന് മുന്നൂറുറുപ്യേന്റെ പൊന്നുവേണം എന്ന് ബാപ്പ

വാശി പിടിക്കുകയാണ്. മുന്നൂറുറുപ്പ്യേന്റെ പൊന്ന് എന്ന സൈതാലിയുടെ വാക്കുകൾ പിന്നീട് ബീയാത്തുമ്മയുടെ മനസ്സിൽ മുഴങ്ങുന്നുണ്ട്. ആ പണമുണ്ടാക്കാനാണ് രാരിച്ചൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

രാരിച്ചന്റെ മനഃസംഘർഷം സ്വപ്നദൃശ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് 57-ാം സീനിൽ. വിളക്കുകാലിൽ ചാരിയിരുന്ന് ഉറങ്ങുന്ന രാരിച്ചന്റെ സ്വപ്നത്തിൽ രണ്ടു കൈകൾ പണമെണ്ണുന്ന സമീപദൃശ്യമാണ്. വേറെ രണ്ടു കൈയുകൾ നീണ്ടുചെന്ന് പണം തട്ടിപ്പറിക്കുന്നു. ഉടനെ പണം അപ്രത്യക്ഷമാവുകയും കൈകളിൽ വിലങ്ങ് വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. ഞെട്ടിയുണർന്ന് സ്വന്തം കൈകളിലേക്ക് നോക്കുകയാണ് രാരിച്ചൻ. പെയിന്റിങ്ങിന്റെയും നാടകത്തിന്റെയും മാധ്യമസ്വഭാവമാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തിൽ മേൽക്കൈ നേടിയിരിക്കുന്നതെങ്കിലും പണം എന്ന മോട്ടീഫിന്റെ ശക്തമായ ഉപയോഗം ഇവിടെക്കാണാം.

ശങ്കുണ്ണിയുടെ പഴ്സ് പോക്കറ്റടിച്ച് കിട്ടിയ പണം സ്വീകരിക്കാൻ ബീയാത്തുമ്മ തയ്യാറാവുന്നില്ല (സീൻ 58). പണം എവിടെ നിന്ന് കിട്ടി എന്ന് അവർ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. അമ്മ പുരത്തറയിൽ കുഴിച്ചിട്ടതാണെന്നൊക്കെ അവൻ പറഞ്ഞുനോക്കുന്നു. അവർക്ക് വിശ്വാസം വരുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല ആരുടെയോ കട്ടതാണെന്നും പറഞ്ഞ് പണം വാങ്ങി വലിച്ചെറിയുകയും ചെയ്യുന്നു. “കട്ട മൊതല് ഞമ്മളെടുക്കൂല. ഇപ്പത്തന്നെ ഇമ്മാതിരി പണി തൊടങ്ങ്യാല് നീ എവിടെ എത്ത്വടാ” എന്നാണവരുടെ ചോദ്യം. ഈ സമയം നിലത്ത് ചിതറിക്കിടക്കുന്ന പണത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു. ഉടമസ്ഥനെ ഉടൻ പണം തിരിച്ചേൽപിക്കാൻ അവർ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തേയറ്റത്ത് രാരിച്ചനും വലത്തേയറ്റത്ത് പുറം തിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മയുമുള്ള ഒരു ദൃശ്യം ഇവിടെയുണ്ട്. പണം അവരെ പരസ്പരം അകറ്റിയിരിക്കുന്നു എന്ന കാര്യം ഈ കോമ്പോസിഷനിലൂടെ ശക്തമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സത്യജിത്ത് റേയുടെ പഥേർ പാഞ്ചാലിയിലും സമാനമായൊരു ദൃശ്യമുണ്ട്. ദുർഗ അയൽവീട്ടിലെ കുട്ടിയുടെ മാല മോഷ്ടിച്ചെന്നറിഞ്ഞ അമ്മ സർവ്വജയ അവളെ മുടിക്കു പിടിച്ച് വലിച്ചിഴച്ച് പുറത്തേക്കു തള്ളുകയാണ്. തുടർന്ന് സ്ക്രീനിന്റെ ഇടത്തേയറ്റത്ത്

ദുർഗ്ഗയും വലത്തേയറ്റത്ത് സർവജയയും നടുവിൽ മതിലുമുള്ള ആ ദൃശ്യം അവർ തമ്മിലുള്ള അകൽച്ചയെ ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

ബീയാത്തുമ്മ രാരിച്ചനെ ആവർത്തിച്ച് ചോദ്യം ചെയ്യുകയാണ്. "അന്നെ ഞമ്മള് മോനെക്കാട്ടിലും സ്നേഹിച്ചു. എന്നിട്ട് ഇക്കൂട്ട് പണി ചെയ്താളഞ്ഞു നീ," എന്നാണവർ കരച്ചിലോടെ പറയുന്നത്."ഉമ്മാ കൂടി എന്റെ മുഖത്തുനോക്കി കള്ളാ കള്ളാ എന്ന് വിളിച്ചു. ഞമ്മക്കിനി ആരൂല്ല. ഞാൻ പോണ്," എന്നവൻ പൊട്ടിക്കരയുമ്പോൾ പണമെടുത്ത് അവന്റെ മുഖത്തേക്കെറിഞ്ഞ് 'അന്റെ കായിയുമെടുക്ക്'എന്നാണ് ബീയാത്തുമ്മ പറയുന്നത്. നിലത്ത് ചിതറിയ പണം വാരിയെടുത്ത് 'ഞാനിത് കീറിപ്പറിച്ച് വലിച്ചെറിയും, കാറ്റിൽ പറത്തും..ഞമ്മള് കള്ളനായി. എനിക്കിനിയാരുമില്ല. ഞാൻ പോയി തൂങ്ങിമരിക്കും.അല്ലെങ്കിൽ പൊഴയിൽ ചാടും," എന്നു പറഞ്ഞ് നിലവിളിക്കുന്ന രാരിച്ചനോട് "മോനേ..ഞമ്മക്ക് ഈ വഴി പറ്റൂല ..."എന്നാണ് ബീയാത്തുമ്മ പ്രതികരിക്കുന്നത് (സീൻ 59). പണത്തോടുള്ള ആദർശാത്മക നിലപാടാണ് മെലോഡ്രാമ നിറഞ്ഞ ഈ സീനിൽ കാണുന്നത്.

രാരിച്ചന്റെ കുറ്റബോധമുണരുന്ന 61-ാം സീനിൽ സ്കറിയയുടെയും ബീയാത്തുമ്മയുടെയും 'കക്കരുത്'എന്ന ഉപദേശം അവന്റെ മനസ്സിൽ മുഴങ്ങുകയാണ്. പണം മടക്കിക്കൊടുത്താൽ കേസ് ഒഴിവാകുമോ എന്ന് പിന്നീട് വക്കീലിനോട് മുഹമ്മദാലി ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. വക്കീലാകട്ടെ ഫീസ് വാങ്ങാൻ പോലും തയ്യാറാകുന്നില്ല. 'ആ പാവപ്പെട്ട കുട്ടിക്കുവേണ്ടി ഞാൻ ഫീസില്ലാതെ കേസു വാദിക്കും' എന്നാണ് ആദർശശാലിയായ അയാൾ പറയുന്നത്. (സീൻ-63). കോടതിയിൽ വക്കീൽ വാദിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്: "പണത്തിനുവേണ്ടി കട്ടതല്ലെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഒരു കുട്ടിയുടെ വികൃതി എന്ന നിലയ്ക്കുമാത്രം ഇതിനെ പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. അതുകൊണ്ട് ഒരു താക്കീതോടെ അവനെ വിട്ടയക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു സ്വതന്ത്രപൗരനായി വളരാൻ അവനെ അനുവദിക്കേണ്ടതാണ്" (സീൻ-64)

ഇങ്ങനെ ചിത്രത്തിൽ ആദ്യന്തം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു പണം. സത്യ

ത്തിൽ രാരിച്ചൻ മോഷ്ടിച്ച പണം അവന്റേതു തന്നെയാണ്. ജന്മി തട്ടിയെടുത്ത അവന്റെ സ്വത്തിൽ നിന്നൊരു വിഹിതമാണ് കാര്യസ്ഥന്റെ സമ്പാദ്യം. യഥാർത്ഥ കവർച്ചക്കാരായ ജന്മിയും,കാര്യസ്ഥനും, സ്ത്രീധനം ചോദിച്ച സെയ്താലിയുമൊക്കെയാണ് ശിക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടവർ.എന്നാൽ പണക്കാരന്റെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കുന്ന നീതി അവരെ വെറുതെ വിടുകയാണ്. പണമല്ല ജീവിതത്തിൽ പ്രധാനമെന്നുള്ള ചിത്രത്തിന്റെ നിലപാടിന്റെ വേരുകൾ അന്വേഷിച്ചാൽ നവോത്ഥാനനായകരിൽ എത്തിച്ചേരും.

ശ്രീനാരായണഗുരു പറയുന്നു: *'അന്യന്റെ സ്വത്ത് അപഹരിക്കലാണ് സ്തേയം. അപഹരിക്കാതിരിക്കൽ അസ്തേയം. സ്തേയം എല്ലാ ആപത്തിനും ഹേതുവാണ്. അസ്തേയം സർവസമ്പത്തിനും. സ്തേയം കൊണ്ട് മാനക്ഷതിയുണ്ടാകും.അതുകൊണ്ട് എല്ലായ്പോഴും അസ്തേയം ആചരിക്കണം.*[6] *'സ്ത്രീധനം' കൊടുക്കുന്നതും വാങ്ങുന്നതും സജ്ജനങ്ങൾ വേണ്ടപോലെ നിന്ദിച്ചിട്ടുണ്ട്.അത് കൊടുക്കുകയും വാങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നത് സന്താനങ്ങളെ വിൽക്കൽ തന്നെയാണ്.*[7]

'നാലണ സൂക്ഷിക്കുന്നവൻ വേറൊരാളെ പട്ടിണി കിടത്തുന്നു.അനവധി ധനം സൂക്ഷിക്കുന്നവൻ നിരവധിജനങ്ങളെ പട്ടിണികിടത്തുന്നു[8] എന്നും *ധാരാളം ധനം സംഭരിക്കുന്നവർ ആ സമ്പൽസമൃദ്ധി മുഴുവൻ സ്വസന്താനങ്ങൾക്കോ ഭാഗിനേയൻമാർക്കോ പങ്കിട്ടുകൊടുത്ത് മായാമറയ്ക്കുള്ളിൽ മറയുന്നു, സമ്പാദ്യത്തിന്റെ സ്വൽപഭാഗം പോലും കൊണ്ടുപോകുവാൻ കഴിവുള്ള ആരും തന്നെ ഇവിടെ വരുന്നില്ല*[9] എന്നും വാഗ്ഭടാനന്ദൻ.

---

6) പരാസ്വഹൃതിതച്ചിന്താ-
വർജ്ജതാ സ്തേയ സംജ്ഞിതാ
സ്തേയ സ്സർവാപദം ഹേതു-
രസ്തേയം സർവസംപദാം
സ്തേയാൻ മാനക്ഷതിസ്തന്മാ-
ദസ്തേയം സർവദാചരേത്- *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണകൃതികൾ*, വ്യാഖ്യാനം ഭാസ്കരൻ ടി (ഡോ) 1985, പുറം: 627

7) ദാനദാനേ യൗതകസ്യ
പ്രകാമം സാധുഗർഹിതേ
ദദാതി യദി ചാദത്തേ
തത് സ്യാത് സന്തതി വിക്രിയം - അതേഗ്രന്ഥം, പുറം: 65

8) സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദഗുരുദേവൻ*, 1987, പുറം: 210

9) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ*, 1988, പുറം: 281

ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥാകൃത്തായ ഉറൂബിന്റെ ഗുരുനാഥന്മാരിൽ ഒരാൾ വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ ശിഷ്യനായിരുന്നു എന്നത് നവോത്ഥാന സ്വാധീനത്തിന് കാരണമായിട്ടുണ്ടാകാം.

5.13.4 അധ്വാനത്തിന്റെ മഹത്വം

മാനവികതയുടെ തത്വങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് മനുഷ്യാധ്വാനത്തിന്റെ മഹത്വം. 'രാരിച്ച'നിൽ ഈ ആശയത്തിന് പ്രത്യേക ഊന്നൽ ലഭിക്കുന്നു. ഇതിലെ നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം അധ്വാനിച്ച് ജീവിക്കുന്നവരാണ്. അവരെ ചൂഷണം ചെയ്താണ് ജന്മിയുടെയും ബീഡിക്കമ്പനി മുതലാളിയായ സെയ്താലിയുടെയും നിലനിൽപ്. ജന്മിയുടെ ചൂഷണത്തിൽ ഒരു പങ്കു പറ്റുന്നു കാര്യസ്ഥൻ. മൂന്നാൻ കാദറാകട്ടെ ഹൈദ്രോസ് ഹാജിയുടെ ദല്ലാൾപ്പണിയാണെടുക്കുന്നത്.

എന്തു ജോലിയും ചെയ്യാൻ തയ്യാറാണ് വെറുമൊരു ബാലനായ രാരിച്ചൻ. അധ്വാനത്തിലാണവന്റെ സംതൃപ്തി. അവൻ ചക്കാട്ടുന്ന ദൃശ്യത്തോടെയാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. എണ്ണയുമായി വീട്ടിലെത്തുന്ന അവൻ അവിടെയും വെറുതെ ഇരിക്കുന്നില്ല.ഉണങ്ങാനിട്ട കൊപ്ര പെറുക്കി നേരെയിടുകയാണ്. അവന്റെ അനുജൻ കുട്ടിരാമൻ കൊപ്രക്കടുത്തു നിന്ന് കാക്കയാട്ടുന്നു. എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ടശേഷം എണ്ണമില്ലിന്റെ ഗേറ്റിൽചെന്ന് കാവൽക്കാരനോട് വല്ല ജോലിയും തരുമോ എന്ന് രാരിച്ചൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്(സീൻ-21). ജോലി ചെയ്യാൻ പാതാളത്തിൽ വരെ പോകാൻ അവൻ തയ്യാറാണ്. ബസ്സിൽ വെള്ളം തീർന്നപ്പോൾ കണ്ടക്ടർ താഴെ ജലക്കുഴി നോക്കി പറയുന്നു: 'ആ പാതാളത്തില് പോണല്ലോ ഇപ്പോ വെള്ളത്തിന് 'ഞമ്മളടിച്ചു തരാം' എന്നു പറഞ്ഞ് രാരിച്ചൻ ഉടൻ തന്നെ പാത്രവുമായി താഴോട്ടിറങ്ങുകയാണ്. തെരുവിൽ എത്തുന്ന അവൻ യാത്രക്കാരന്റെ പെട്ടി ചുമക്കുന്നു. ലൈസൻസില്ലാത്ത നായ്ക്കളെ പഞ്ചായത്താപ്പീസിലെത്തിച്ചാൽ രണ്ടണകിട്ടുമെന്ന് കേട്ട് അവൻ അതിനും തയ്യാറാവുന്നു.

സ്കറിയ ശവപ്പെട്ടി നിർമ്മിച്ചും ബീയാത്തുമ്മ ഭക്ഷണമുണ്ടാക്കി

വിറ്റുമാണ് ജീവിക്കുന്നത്. ഭാരം വലിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെയും ബീഡിതെറുപ്പുകാരുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ചാക്കുകെട്ടും, വാഴക്കുലയുമൊക്കയായാണ് ജനങ്ങൾ ബസ്സിൽ കയറുന്നതും തെരുവിലൂടെ നടക്കുന്നതും.

രാരിച്ചന് സ്കറിയ നൽകുന്ന ഉപദേശം 'കുഞ്ഞേ, ശവപ്പെട്ടി ചുമക്കുകയോ ചാരം വാരുകയോ എന്തു വേണമെങ്കിലും ചെയ്യ്. പക്ഷേല് കക്കരുത്, കളവു പറയരുത്' എന്നാണ് (സീൻ-27). ബീയാത്തുമ്മയും ഇക്കാര്യം തന്നെ പറയുന്നു. ബീയാത്തുമ്മ കദീജയോട് ദേഷ്യപ്പെടുന്നത് അവൾ അടുക്കളയിലെ പണിയെടുക്കാത്തതിനാണ്.

ഏത് ജോലിയും മഹത്തരമാണെന്ന ഈ കാഴ്ചപ്പാടിനും നവോത്ഥാന നായകരുമായി ബന്ധമുണ്ട്. '*കർമ്മങ്ങളിൽ ചിലവയ്ക്ക് മേന്മയും ചിലവയ്ക്ക് താഴ്മയും കൽപിച്ചു പോരുന്നത് അനൽപമായ അപരാധമാകുന്നു.ഏറ്റവും നികൃഷ്ടങ്ങളെന്നു വിചാരിക്കപ്പെടുന്ന കർമ്മങ്ങളിൽ തന്നെ അതിരറ്റ ഉൽക്കൃഷ്ടത വിളയാടുന്നുണ്ട്. അവരവരനുഷ്ഠിക്കുന്ന കർമ്മത്തിന്റെ നേരെ അതിയായ സ്നേഹവും ബഹുമാനവുമില്ലെങ്കിൽ ആ കർമ്മത്തെ നിർമ്മലവും ശ്രേഷ്ഠവുമായ നിലയിൽ നിർവഹിക്കുന്നതിന് സാധിക്കുന്നതല്ല. ഇടത്തുകരം ശൗചകർമ്മം ചെയ്യട്ടെ. വലത്തുകരം പരമാന്നം വാരിയെടുക്കട്ടെ. പക്ഷെ, ഇടത്തുകരത്തെ നോക്കി വലത്തുകരത്തിന് പുച്ഛിച്ചുപറയാനധികാരമില്ല*[10] -വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ ഈ വാക്കുകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു സിനിമ. *നാടുവാഴിത്തത്തിനു ചേർന്ന തെമ്മാടിത്തം, ധാരാളിത്തം എന്നിവയൊക്കെ നായകന്റെ നൻമയുടെ ചിഹ്നങ്ങളാവുകയും എത്ര ശത്രുക്കൾ വന്നാലും അവരെയൊക്കെ ഇടിച്ച് ചമ്മന്തിയാക്കുന്ന ആരോഗ്യവാനായ നായകൻ മറ്റൊരു ജോലിയും ചെയ്യാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവണതയാണ് പിൽക്കാലത്തെ പല ജനപ്രിയ ചിത്രങ്ങളിലും കാണുന്ന*[11]തെന്ന് നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

---

10) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണകൃതികൾ*, പുറം 305

11) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, പുറം 59

5.13.5 പ്രസാദാത്മകത

ഏറ്റവും വേദനാകരമായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോഴും ജീവിതത്തെ ശപിക്കാതെ പ്രസാദാത്മക സമീപനം സ്വീകരിക്കുന്നത് മാനവി കമൂല്യത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. ഈ വിധമാണ് രാരിച്ചനെന്ന നായകനെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിത്രാരംഭത്തിലെ രാരിച്ചന്റെ സമീപദൃശ്യം തന്നെ ഇതി നുദാഹരണമാണ്. 'ഇവൻ ആരാണ്'?' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന അശരീരി വാക്യങ്ങൾ ശബ്ദപഥത്തിൽ മുഴങ്ങുമ്പോൾ, ആദ്യം രാരിച്ചൻ വിഷാദഭാവത്തിലാണ്. പതിയെ അവന്റെ മുഖത്തൊരു ചിരി വിരിയുന്നു. ശബ്ദം അവസാനിക്കുമ്പോ ഴേക്കും ചൂളമടിച്ച് ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് ഓടിപ്പോകുകയാണവൻ. അപ്പോഴാണ് പിന്നിൽ നിന്ന് ചിത്രത്തിന്റെ പേര് തെളിയുന്നത്. എന്തൊക്കെ സംഭവിച്ചാലും പതറാതെ ഒന്ന് ചിരിച്ച് ചൂളമടിച്ച് കടന്നുപോവുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന ജീവിത സമീപനത്തിന്റെ വിളംബരമാണിത്.

നീലക്കുയിലിലെ മൊയ്തുവിന്റെ നർമ്മബോധവും, ആക്ഷേപഹാസ്യ സാമർത്ഥ്യവും രാരിച്ചനിലും കാണാം. ഒന്നാം സീനിൽ അവൻ പാടുന്ന 'തെക്കുന്ന് നമ്മളൊരു' എന്ന പാട്ടിൽ തന്നെ നർമ്മമുണ്ട്. കയ്യിൽ കാശില്ലാത്ത തുകൊണ്ട് കണ്ണൂർ കടപ്പുറത്തെ മണ്ണ് കലക്കിത്തരാമെന്നും പിണ്ണാക്ക് തിന്നു പോയാൽ കണ്ണിന് കേടാണ് എന്നുമാണ് കാളകളോട് അവൻ പറയുന്നത്.

ചോഴിയുടെ വിഷാദഭാവത്തിന് നേർവിപരീതമാണ് രാരിച്ചന്റെ പ്രസന്ന ഭാവം. ഭ്രാന്തിയായ അമ്മയെ കുട്ടികൾ കല്ലെറിയുകയും ആ കല്ലെടുത്ത് 'കല്ലേ കനിവില്ലേ' എന്ന പാട്ടുപാടി യാചിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രാരിച്ചൻ (സീൻ, 19,20) അടുത്ത സീനിൽ (സീൻ21) എണ്ണമില്ലിലെ കാവൽക്കാരനെക്കണ്ട് തനിക്കൊരു ജോലികിട്ടുമോ എന്ന് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. 'മാനേജരുടെ ഉദ്യോഗം പറ്റോ?' എന്നാണ് കാവൽക്കാരന്റെ മറുചോദ്യം. 'ഓ മതീലോ' എന്നവൻ തിരിച്ച് പറ യുന്നു. "എടാ കുഞ്ഞേ...നിനക്കുണ്ടോടാ ഭ്രാന്ത്" എന്നതിന് തികഞ്ഞ ലാഘ വത്തോടെ 'ഭ്രാന്ത് ഞമ്മടെ അമ്മയ്ക്കാ.. അതാ ഇപ്പോ പണി ചോയ്ച്ചത്. ഞാനും ഞമ്മടെ അനിയനും അമ്മേം പുലരണം. അതാ ഇപ്പോഴെത്തെ കണ്ടീ ശൻ" എന്നും 'ഇവിടെ ഉള്ളോരുടെ കാര്യം തന്നെ കഷ്ടത്തിലാ' എന്നതിന്

“മൂപ്പരേ ഇങ്ങക്ക് പണിവേണോ? എങ്കി ഞമ്മടെ അസിസ്ൻറ്റായിറ്റ് പോന്നോ ളീ..” എന്നുമത്രേ അവന്റെ മറുപടി. ഭിക്ഷ യാചിച്ച് ജീവിക്കുന്നവനാണ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നത്. യന്ത്രവൽക്കരണം മൂലം തൊഴിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്നവർക്ക് ഒടുവിൽ യാചനയേ വഴി എന്ന സൂചന ഈ തമാശയിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്.

സ്കറിയയോട് രാരിച്ചൻ പറയുന്നു: “ഇങ്ങക്ക് ശവപ്പെട്ടി ബിസിനസ്സ ല്ലേ. മ്മക്ക് ഒരാലോശന. അതിന്റെ പൊറത്ത് ഇടാനുള്ള മണ്ണിന്റെ ബിസിനസ്സ് തൊടങ്ങ്യാലോന്ന്.” “കക്കരുത്, കളവുപറയരുത്,” എന്ന ഉപദേശിക്കുന്ന സ്കറിയയോട് “കക്കാനോ? ഞമ്മള് ഹരിച്ചന്ദ്രന്റെ മൂത്തമോനല്ലേ മൂപ്പരേ...” എന്നാണവൻ പ്രതികരിക്കുന്നത്. ഇതേ സീനിൽ ‘അനക്കെന്താണ്ടാ ബേണ്ടത്’ എന്ന് ചോദിക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മയോട് ചിരിച്ചുകൊണ്ട് രാരിച്ചൻ പറയുന്നു: ‘ഇത്തിരി പുട്ടും കടലേം കിട്ട്യാകൊള്ളായിരുന്നു. ബയറപ്പടി കാലിയടിച്ചാ കിടപ്പ്” എന്നിങ്ങനെ നർമം കൈവിടാതെ പറയാൻ അവന് കഴിയുന്നു.

എപ്പോഴും ദേഷ്യപ്പെട്ട് സംസാരിക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മയെ തമാശ കൊണ്ട് രാരിച്ചൻ നേരിടുന്നു. രാത്രി വൈകി വീട്ടിലെത്തുന്ന രാരിച്ചനോട് ദേഷ്യപ്പെട്ട് അവർ ‘ഒലക്ക’ എന്ന് പറയുമ്പോൾ അവൻ ഒരു ഉലക്ക എടുത്ത് അവർക്ക് നീട്ടുകയാണ്. അതിന് ബീയാത്തുമ്മ ചീത്തപറയുമ്പോൾ കദീജക്ക് ഉലക്കനീട്ടി അവൻ പറയുന്നു. “പുതിയാപ്ല വരുമ്പോൾ കുത്തിപ്പിടിക്കാനാ; ഒരു വാക്കിങ് സ്റ്റിക്കായിട്ട്” (സീൻ-33). വിവാഹദല്ലാളായി വന്ന കാദറെ ബീയാത്തുമ്മ ഉല ക്കയോങ്ങി ഓടിക്കുന്ന പിന്നീടുള്ള ദൃശ്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് ഈ തമാശ അർത്ഥപൂർണമാകുന്നത്. “എല്ലാരും തല്ലണ്, എല്ലാം തല്ലണ് കല്ലാണ് ഞമ്മടെ പുറം” ‘എങ്കിലും അന്നമ്മേ ലോകമല്ലേ പങ്കില മാനസർ കാണു കില്ലേ’ എന്നിങ്ങനെ പാരഡി പാടുന്നിടത്തും അവന്റെ നർമ്മബോധം തന്നെ യാണ് വെളിവാകുന്നത്.

ബസ് കണ്ടക്ടറാണ് നർമ്മരസികനായ മറ്റൊരാൾ. യാത്രക്കാരോടുള്ള ഇയാളുടെ സംഭാഷണം മുഴുവൻ രസകരമാണ്. ഓലക്കുടയുമായി ബസ്സിൽ കയറുന്നയാളോട് “എന്റെ ഗുരുവായാരപ്പാ... ഒരു നാലുകെട്ടും കൊണ്ടിങ്ങട് പോരും’ എന്നാണയാൾ പറയുന്നത്. “ആ ചൊറി പിടിച്ച കുട്ടിയെ ഒന്നെടുത്ത്

മടിയിലിരുത്തെന്ന് എത്രനേരായി പറഞ്ഞത്," "ആ കുടയൊന്ന് ചുരുട്ടിക്കേറി യാൽ കൊള്ളാം."- ഈ മട്ടിലാണ് കണ്ടക്ടറുടെ സംസാരശൈലി. ആനക്കാ രൻ കുഞ്ചുനായർ തിരക്കു പിടിച്ച ബസിൽ കയറാൻ വന്നപ്പോൾ കണ്ടക്ടർ ഒട്ടും ഗൗരവം വിടാതെ ചോദിക്കുന്നത് 'ആനയെക്കൊണ്ടോണോ ആവോ' എന്നാണ്. നിഷ്കളങ്കനായ കുഞ്ചുനായരുടെ മറുപടി." അയ്യോ! എന്റെ കുട്ടി ശേഖരനെ കയറ്റൊന്നും വേണ്ട" എന്നും.

5.13.6 കാളയും ആനയും

മനുഷ്യേതര വസ്തുക്കളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെയും മനുഷ്യാവസ്ഥയെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന അപമാനവീകരണതന്ത്രം 'രാരി ച്ച'നിലും കാണാം. ഉറ്റവരും വീടുമില്ലാത്ത, എന്തിന് ഒരു കുപ്പായം പോലുമി ല്ലാത്ത രാരിച്ചന്റെ ജീവിതാവസ്ഥ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങ നെയാണ്. 'അങ്ങാടിപ്പശുക്കളുടെയും തെരുവുനായ്ക്കളുടെയും കൂടെ അവൻ വളർന്നു'. ലൈസൻസില്ലാത്ത നായ്ക്കളെ പിടിച്ചുകൊടുത്താൽ രണ്ടണ പ്രതി ഫലം കിട്ടുമെന്ന പഞ്ചായത്തിന്റെ അറിയിപ്പ് കേട്ട് അവൻ നായയെയും പിടി ച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന ദൃശ്യം മുപ്പതാം സീനിലുണ്ട്. തെരുവുപിള്ളാരും പട്ടിയും കൂടിക്കലർന്നുള്ള വിദൂരദൃശ്യവും പട്ടിയുടെ സമീപദൃശ്യവും ഇതിൽ കാണാം. അമ്പത്തിയാറാം സീനിൽ രാത്രിയിൽ തെരുവിലൂടെ അലഞ്ഞു തിരിഞ്ഞു നട ക്കുന്ന രാരിച്ചന്റെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഒരു പട്ടിയും കാണാം. ഈ ദൃശ്യം പ്രഭാ തത്തിൽ ഒരിക്കൽക്കൂടി ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വീപ്പക്കരികിൽനിന്ന് ഭക്ഷ ണാവശിഷ്ടങ്ങൾ തിന്നുന്ന പട്ടിയുടെയും തൊട്ടടുത്ത് വിളിക്കുകാലും ചാരി യിരിക്കുന്ന രാരിച്ചന്റെയും ദൃശ്യം 57-ാം സീനിലുണ്ട്. മധ്യദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങി സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് സൂം ചെയ്യുമ്പോഴും പട്ടിയും രാരിച്ചനും ഒന്നിച്ചുണ്ട്. പണമില്ലാത്തവർക്ക് പട്ടിക്കു തുല്യമായ സ്ഥാനമേ സമൂഹത്തിലുള്ളൂ എന്ന കാര്യം ഇങ്ങനെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

കാളകളോടൊപ്പം ചക്കിൽ എണ്ണയാട്ടി അധ്വാനിച്ച് കഴിഞ്ഞവനാണ് (വീണ്ടും താൻ ചക്കു വാങ്ങുമെന്ന് രാരിച്ചൻ തെരുവിൽ വെച്ച് പറയുന്നുണ്ട്)

പട്ടിയുടെ അവസ്ഥയിലേക്ക് നിപതിക്കുന്നത്. ആദ്യദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ കാളയും അവനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചക്കിനു മുകളിലിരുന്ന് പാടുന്ന 'തെക്കുന്ന് നമ്മളൊരു ചക്കൊന്ന് വാങ്ങിവന്ന്' എന്നു തുടങ്ങുന്ന പാട്ടിന്റെ പല്ലവിയൊഴികെ മറ്റെല്ലാം കാളകളോട് സംസാരിക്കും വിധമാണ്. നേരം കറുത്തുവെന്നും മാനമിരുട്ടിയെന്നും അതിനാൽ ഓരായം നോക്കി ഓട ണമെന്നും കാളകളോട് പറയുന്നു. തന്റെ ദരിദ്രാവസ്ഥ മറച്ചുവെക്കാൻ 'കന്യാ കുമാരിയിലെ കാറ്റ് കലക്കിത്തരാം കയ്യില് കായില്ലല്ലോ തവിട് വാങ്ങാൻ, കണ്ണൂർ കടപ്പുറത്തെ മണ്ണ് കലക്കിത്തരാം പിണ്ണാക്ക് തിന്നു പോയാൽ കണ്ണിന്നു കേട്, കോഴിക്കോട്ടങ്ങാടിലെ വാഴക്ക ചുട്ടുതരാം കൊല്ലത്ത് കൊയ്തെടുത്ത നെല്ല് തന്നീടാം' എന്നൊക്കെ വാഗ്ദാനം ചെയ്ത ശേഷം 'കുന്നിൻ തലപ്പത്തൊരു ബംഗ്ലാവുകെട്ടിത്തരാം പെണ്ണൊന്നു കെട്ടിത്തരാം പൊന്നുകാളേ' എന്ന് പറയു മ്പോഴേക്ക് കാളയ്ക്ക് മനുഷ്യഭാവം ലഭിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ പൊന്നുകാള യായി അധ്വാനിച്ചവനാണ് തെരുവുപട്ടിയുടെ നിലയിലെത്തിയത്.

രാരിച്ചനെയും മറ്റും ഇങ്ങനെയൊരവസ്ഥയിലെത്തിച്ച ജന്മിയെയും ഇസ്ലാംമതത്തിൽ സമാനാവസ്ഥയിൽ നിൽക്കുന്ന ഹൈദ്രോസ് ഹാജിയെയും മൃഗമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആനയുമായാണ് ഇവരെ ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആദ്യ സീനിൽതന്നെ ആനയുണ്ട്. ചക്കിനു ചുറ്റും കറങ്ങുന്ന കാളകളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയിലാണ് കുന്നിറങ്ങിവരുന്ന ആന യുടെ ദൃശ്യം കയറിവരുന്നത്. കഴുത്തിൽ നുകമുള്ള, ചക്കിനുചുറ്റും കറങ്ങുന്ന കാള കുടിയാന്റെയും സ്വതന്ത്രനായി തലയുയർത്തി നടന്നുവരുന്ന ആന ജന്മി ത്തത്തിന്റെയും സൂചകങ്ങൾതന്നെ. അടുത്ത സീനിൽ (സീൻ - 2) പാപ്പാൻ കുഞ്ചുനായർ ആനക്കോലുമായി ചോഴിയുടെ വീട്ടിൽ എത്തുന്നുണ്ട്. 'ആനേ ണ്ടെങ്കിൽ കുഞ്ചുനായർക്ക് ചോറൊറപ്പാണല്ലോ' എന്ന് ചോഴിയുടെ ഭാര്യ നാരാ യണി പറയുന്നു. ഒരാനവാല് കിട്ടാത്തതിൽ രാരിച്ചന് പരിഭവമുണ്ട്. ആനക്കാ രനാണ് ചോഴിയെ ഒഴിപ്പിക്കാൻ സാധ്യതയുണ്ടെന്ന സൂചന നൽകുന്നത്. കുഞ്ചു ചോഴിയോട് പറയുന്നു: 'ഇന്നലെ തന്റെ കാര്യം പറഞ്ഞത് കേട്ട്ക്ക്ണ് മൂപ്പര്.' ഉടനെ രാരിച്ചൻ. 'ആര്?, ആനയോ?". ജന്മിയുടെ (ജന്മിത്തത്തിന്റെ)

പ്രതീകം തന്നെയായി ആന മാറുകയാണ് ഇവിടെയൊക്കെ. ഇക്കാര്യം ഒന്നു കൂടി ഉറപ്പിക്കുന്നു തുടർന്നുള്ള ചില ദൃശ്യങ്ങൾ. സീൻ പതിനൊന്നിൽ ആന ചോഴിയുടെ വീട് തകർക്കുകയാണ്. കുടിലിന്റെ അവശിഷ്ടമായ ഓലയും തുമ്പിക്കൈയിലെടുത്ത് ചിഹ്നം വിളിച്ച് നിൽക്കുന്ന ആനയുടെ മധ്യദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് നേരെ കട്ട് ചെയ്യുന്നത് (സീൻ -12) പേരക്കുഞ്ഞിനെ ചുമലിലേറ്റി ആന കളിക്കുന്ന ജന്മിയിലേക്കാണ്. 'ദേ... ഭേഷായിരിക്കുന്നു... നോക്ക്. ആന... ആന" എന്നു പറഞ്ഞ് രസം കൂട്ടുന്ന കാര്യസ്ഥൻ ശങ്കുണ്ണി ഇലത്താളമടിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. ആനയെഴുന്നള്ളത്തുള്ള ഒരുത്സവത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണിവിടെ. പേരക്കുട്ടി ഓലകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച കളിവീട് ജന്മി ചവിട്ടി നശിപ്പിക്കുന്നതാണ് അടുത്ത ദൃശ്യം. അതുകണ്ട് പേരക്കുട്ടി കണ്ണു പൊത്തിക്കരയുമ്പോൾ ഓലയിലേക്ക് ക്യാമറ സൂം ചെയ്യുന്നു. നേരെ ദൃശ്യം കട്ട് ചെയ്യുന്നത് തകർന്ന കുടിലിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾക്കടുത്തിരുന്ന് നിലവിളിക്കുന്ന ചോഴിയുടെ കുടുംബത്തിലേക്കാണ്.

ആന ചെയ്ത അതേ പ്രവൃത്തിയാണ് ജന്മിയും ചെയ്യുന്നത്. പേരക്കുട്ടിയുടെ നിലവിളിയും ചോഴിയുടെ കുടുംബത്തിന്റെ നിലവിളിയും ചേർത്തുവെച്ചാൽ ആന-ജന്മി സാദൃശ്യവൽക്കരണത്തിന് അടിവരയാകുന്നു. ജന്മി കൊല്ലപ്പെടുന്നു; ആന രോഗം വന്ന് ചെരിയുന്നു. ആനയെ (ജന്മിയെയും) ആശ്രയിച്ച് കഴിഞ്ഞിരുന്ന കുഞ്ചുനായർ അതോടെ നിരാലംബനാകുന്നു. അപമൃത്യു സംഭവിക്കേണ്ട ഒന്നായിത്തന്നെയാണ് ജന്മിത്വത്തെ ചലച്ചിത്ര രചയിതാക്കൾ കാണുന്നതെന്നർത്ഥം.

ഹൈദ്രോസ്ഹാജിയെ ആനയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് അയാളുടെ ദല്ലാളായ കാദറാണ് (സീൻ 39). "ആനപ്പൊറത്ത് അമ്പാരിയും കെട്ടിച്ച് നടന്നോനല്ലേ മൂപ്പരുടെ ഉപ്പാപ്പ. ഇപ്പൊളും ആ ആനേന്റെ കൊമ്പ് വെള്ളീല് കെട്ടിച്ച് കുടീന്റെ മുമ്പിലങ്ങനെ തൂക്ക്യേടക്കണ്. ആ മാതിരി ആനെന്യൊന്നും ഇപ്പം കാണാങ്കയ്യൂലാന്ന്. മായനാജി ഒരാനയാണ്. ആ ആനേന്റെ മോനാ, ആര്, ഈ ഹൈദ്രോസാജി" എന്ന കാദറുടെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകുന്നു. എന്നാൽ ആ ആനയെ (ആനയുടെ ആളായി വരുന്ന കാദറിനെ) ഉലക്ക

യെടുത്ത് ഓടിക്കാൻ ബീയാത്തുമ്മ മടിക്കുന്നില്ല. ബീയാത്തുവിനെയും മകൾ കദീജയെയും ആടുമായാണ് ബന്ധിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. കദീജയെയും ആടുകളെയും ഒറ്റദൃശ്യത്തിൽ ഒരിടത്ത് കാണിക്കുന്നുണ്ട് (സീൻ 38). ആടാണ് ആനയെ ഓടിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

'ചന്തേന്ന് മൂരീനെ വെലക്ക് വാങ്ങുമ്പോലത്തെ ബിസിനസ്സല്ല പെണ്ണുകെട്ടെ'ന്ന് രാരിച്ചൻ കാദറിനോട് പറയുന്നിടത്ത് കന്നുകാലിയുടെ ഉപമ വരുന്നു (സീൻ 39)

കാദറിനെയും ജന്മിയുടെ കാര്യസ്ഥനായ ശങ്കുണ്ണിയെയും കൂടി ജന്തുക്കളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നഗരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയെ കണ്ട രാരിച്ചൻ ചോദിക്കുന്നത് 'കാര്യസ്ഥാൻ ചാടിച്ചാടി ഇവിടംവരെ എത്തിയോ?' എന്നാണ്. ചാടി സഞ്ചരിക്കുന്ന ഒരു മൃഗത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു ഈ വാക്കുകൾ.

5.13.7 മുല്ലയും കിളിയും

പ്രണയിതാക്കളായ മുഹമ്മദാലിയെയും കദീജയെയും പ്രകൃതിവസ്തുക്കളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ചിത്രം. മുഹമ്മദാലി മുല്ലയാണെങ്കിൽ കദീജ കിളിയാണ്. കദീജ മുല്ലച്ചെടികൾക്ക് വെള്ളമൊഴിച്ചുകൊണ്ട് പാടുന്നപാട്ട് "പൂമുറ്റത്തൊരു മുല്ലവിരിഞ്ഞു, പൂമണമില്ലെന്നാരു പറഞ്ഞു" എന്നാണ് (സീൻ 25). അയൽക്കാരനായ മുഹമ്മദാലിയെ ഉദ്ദേശിച്ചാണിത്. അവളുടെ കയ്യിലെ പൂക്കളുടെ സമീപദൃശ്യവും മുല്ല കുലുക്കി പൂ പെയ്യിക്കുന്നതിന്റെ മധ്യദൃശ്യവും പാട്ടിനിടയിൽ വരുന്നുണ്ട്.

കദീജയും മുഹമ്മദാലിയും ഒന്നിച്ച് വരുന്ന 34-ാം സീനിൽ ഓരോ ഫ്രെയ്മിലും മുല്ലപ്പൂ സമൃദ്ധമായുണ്ട്. മുഹമ്മദാലി കദീജയെ നോക്കി പാട്ടു പാടുന്ന 38-ാം സീനിലും മുഹമ്മദാലിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ധാരാളം മുല്ലപ്പൂക്കൾ കാണാം. മുല്ല പടർന്ന തേൻമാവിൻ കൊമ്പിലിരിക്കുന്ന അയാളുടെ ദേഹത്ത് പുഷ്പവൃഷ്ടി തന്നെ നടക്കുന്നുണ്ട്. സ്കറിയയുടെ വീട്ടിൽ വെച്ച് മുഹമ്മദാലിയും അന്നമ്മയും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ തെരുവിൽ നിന്ന് മാലക്കച്ചവടക്കാരന്റെ വിളി ഉയർന്നു കേൾക്കുന്നുണ്ട്. 'മാലവേണോ? മുല്ലപ്പൂ

മാല, മുല്ലപ്പൂ." മുഹമ്മദാലിയോടുള്ള അന്നമ്മയുടെ പ്രണയത്തിന്റെ സൂചന ഈ അശരീരിയിലുണ്ട്. മുഹമ്മദാലിയുടെ ബീഡിക്കമ്പനിയുടെ പേര് മുല്ലയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ജാസ്മിനാ ബീഡി ഫാക്ടറി എന്നാണ്. അന്നമ്മയും കൂട്ടുകാരികളും കദീജക്ക് ചുറ്റും നിന്ന് പാടുന്ന ഒപ്പനപ്പാട്ടിലെ 'മയിൽപ്പീലിച്ചുരുൾ മുടിയിൽ മണമുള്ള കുടമുല്ലമലർ ചൂടേണം,. മുല്ലമലർ ചൂടേണം', എന്ന വരികളും 60-ാം സീനിൽ മണിയറയിൽ മുല്ലപ്പൂമാല ധരിച്ച് നിൽക്കുന്ന മുഹമ്മദാലിയുടെ ദൃശ്യവും, തോഴിമാർ അയാളുടെ തലയിൽ മുല്ലപ്പൂ വർഷിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇതോടുചേർത്ത് വായിക്കേണ്ടതാണ്.

കദീജയോടൊപ്പം ഫ്രെയിമിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് ഇണപ്രാവുകൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള കിളികളാണ്. പ്രാവിന്റെ കൂടും അവളുടെ മുഖവും ചേർന്നൊരു സമീപദൃശ്യവും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. മുഹമ്മദാലി അവളെക്കുറിച്ച് പാടുന്ന പാട്ട് 'പണ്ടു പണ്ടു പണ്ട് നിന്നെക്കണ്ടനാളയ്യ, പാട്ടുപാടനറിയാത്ത താമരക്കിളി നീ' എന്നാണ്. 'തളിർമരങ്ങൾ പൂത്തു ചുറ്റും താളം തുള്ളുമ്പോൾ കിളിയെപ്പോൽ നീയിരുന്നൊരു പാട്ടു പാടണം' എന്നു കൂടി പറയുമ്പോൾ രൂപകമായും ഉപമയായും കിളി വരുന്നു. 'കൂട്ടിലെപ്പഞ്ചവർണക്കിളിയെപ്പോലെ' എന്നും 'മുത്തിമണത്തോരത്തറണിഞ്ഞ് തത്തമ്മപ്പൊൻ ചുണ്ട് വിരിഞ്ഞ്' എന്നും കദീജയെ തോഴിമാർ വർണിക്കുന്നുണ്ട്.

5.14 മതനിരപേക്ഷത

രാരിച്ചനിൽ എല്ലാ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന മൂല്യമാണ് മതനിരപേക്ഷത. 'മതമേതായാലും മനുഷ്യൻ നന്നായാൽ മതി', 'പലമത സാരവുമേകം' എന്നീ ശ്രീനാരായണഗുരു സന്ദേശങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ചിത്രത്തിൽ പ്രകടമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ശത്രു മതമല്ല എന്ന കാര്യത്തിനും ഊന്നൽകൊടുക്കുന്നുണ്ട്. മതങ്ങൾ തമ്മിൽ ഒരു വൈരുധ്യവും ഇതിൽ കാണാനില്ല. ഏതെങ്കിലും മതത്തെ മഹത്വവൽക്കരിക്കുകയോ മറ്റൊന്നിനെ നിന്ദിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. മതത്തിനകത്തു തന്നെയാണ് വൈരുദ്ധ്യമെന്ന് എടുത്തുകാട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. മതത്തിലെ പ്രമാണികളും പാവങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തിന്റെ

പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ് നാരായണൻനമ്പിയും ചോഴിയും. കൃസ്തുമതത്തിൽ അത് സ്കറിയയും സ്കറിയയെ ഒഴിപ്പിച്ച (സിനിമയിൽ നേരിട്ട് വരാത്ത) മുതലാളിയും തമ്മിലാണ്. ഇസ്ലാം മതത്തിലാകട്ടെ സെയ്താലിയും ബീയാത്തുമ്മയും തമ്മിൽ മാത്രമല്ല കദീജയെ അഞ്ചാംഭാര്യയാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രമാണിയായ ഹൈദ്രോസും ബീയാത്തുമ്മയും തമ്മിലുമാണ്. മതം പണക്കാരന്റെ കൈയിലെ ആയുധമാകുമ്പോൾ പാവങ്ങൾ അതിനിരയാകുകയാണെന്ന് ചിത്രം തുറന്നു കാട്ടുന്നു.

നാരായണൻനമ്പിടി ദേഹമാസകലം ഭസ്മം പൂശുന്നവനും വീട്ടുമുറ്റത്ത് തുളസിത്തറയുള്ളയാളുമാണ്. ദുഷ്ടനും ക്രൂരനുമാണയാൾ. എന്നാൽ മതവിശ്വാസങ്ങളുടെ ഒരടയാളവും കാണാനില്ലാത്ത ചോഴിയും ആനക്കാരനും നല്ലവരാണ്. ബീയാത്തുമ്മ, മുഹമ്മദലി, കദീജ എന്നിവരും നന്മയുള്ളവർ തന്നെ. മതവിശ്വാസിയായ അറുപത്തിയഞ്ചുകാരനായ ഹൈദ്രോസ് ഹാജിയാണ് അഞ്ചാംകെട്ടിന് കദീജയെ കണ്ടുവെക്കുന്നത്. മൂന്നാനായെത്തുന്ന കാദറാകട്ടെ മതാചാരങ്ങൾ കൃത്യമായി പിൻതുടരുന്നയാളാണ്. 'നാളെ അസറ് നിസ്കരിച്ചിട്ട് ഇങ്ങോട്ട് വരാം' എന്ന് പറഞ്ഞാണ് ബീയാത്തുമ്മയുടെ വീട്ടിൽ നിന്ന് അയാൾ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നത്. ഇയാളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് മാത്രമാണ് നിസ്കാരത്തിന്റെ കാര്യം പറയുന്നത്. ബീയാത്തുമ്മ സമ്മതിക്കുന്നില്ലെന്ന് കണ്ടപ്പോൾ കദീജയെക്കുറിച്ച് അയാൾ അപവാദങ്ങൾ പറയുന്നു. ബീയാത്തുമ്മ ഉലക്കയെടുത്ത് അയാളെ ആട്ടിപ്പായിച്ചിട്ടും അയാൾ പിൻവാങ്ങുന്നില്ല. സെയ്താലിയുടെ വീട്ടിൽ അപവാദപ്രചാരണം തുടരുകയാണ്. നന്മയെന്നത് മതപ്രശ്നമല്ല വർഗപ്രശ്നമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇവിടെയൊക്കെ തെളിയുന്നത്. മുഹമ്മദാലി അതിനെ ചോദ്യംചെയ്ത് അയാളെ അവിടെ നിന്നും പുറത്താക്കുകയാണ്. ഇത്തരം മനുഷ്യരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ മതമേതായാലും മനുഷ്യൻ നന്നായാൽ മതി എന്ന് തന്നെയാണ് ചിത്രം പറയുന്നത്.

5.14.1 പലമതസാരവുമേകം

മതങ്ങൾ പലതാണെങ്കിലും അവയുടെ സാരം ഒന്നുതന്നെയാണെന്ന

നവോത്ഥാനസന്ദേശം[12] പല സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കൃത മാവുന്നു. രാരിച്ചനോട് സ്കറിയ പറയുന്നതു നോക്കുക (സീൻ-27) 'കുഞ്ഞേ, ശവപ്പെട്ടി ചുമയ്ക്കുകയോ, ചാരം വാരുകയോ എന്തുവേണമെങ്കിലും ചെയ്യ്. പക്ഷേല് കക്കരുത്. കളവു പറയരുത്.' ബീയാത്തുമ്മ അവനെ ഉപദേശിക്കു ന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. (സീൻ 33): "മോനേ എന്തായാലും ജ്ജ് കക്കാനും കളവ് പറയാനുമൊന്നും പോവല്ലേ". രണ്ട് മതവും ഒരേ മൂല്യങ്ങളാണവർക്ക് പകർന്നു നൽകിയതെന്നർത്ഥം. കൂട്ടുകാരനോട് തമാശയ്ക്ക് താൻ കള്ളനാകുമെന്ന് പറ യുന്ന രാരിച്ചൻ പൊടുന്നനെ ഗൗരവം പൂണ്ട് പറയുന്നു; "അല്ലെങ്കിൽ ആ പ്ലാൻ വേണ്ടടാ... ഞമ്മള് ഒരു ചക്ക് വാങ്ങും. എന്നിട്ട് ഞമ്മടനിയനേം കൂട്ടീറ്റ്..." രാരിച്ചനെ സ്വാധീനിക്കുന്നതും ഈ മൂല്യമാണ്. ഒടുവിൽ കദീജക്കുവേണ്ടി അവന് അത് ലംഘിക്കേണ്ടിവരുന്നുവെന്നു മാത്രം. പാപം, പുണ്യം തുടങ്ങിയ ഹിന്ദുമത മൂല്യങ്ങൾ ജന്മിയുടെ പ്രവൃത്തിയെ ഒട്ടും ബാധിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ആനക്കാരൻ കുഞ്ചുനായരെ അത് സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ചോഴിയെ ഒഴിപ്പിക്ക ണമെന്ന ആജ്ഞകേട്ടപ്പോൾ 'അത് പാപാണേ' (സീൻ 8) എന്നാണയാൾ സങ്ക ടപ്പെടുന്നത്. 'നിന്റെയൊരു പാപോം പുണ്യോം' എന്നത്രേ കാര്യസ്ഥൻ ശങ്കു ണ്ണിയുടെ പ്രതികരണം.

ജീവിതനൗകയിലും നീലക്കുയിലിലുമെന്നപോലെ മതസ്ഥാപനങ്ങളും ചട ങ്ങുകളും ഒഴിവാക്കാൻ 'രാരിച്ച'നും ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചിത്രത്തിൽ ഒരിടത്തും അമ്പലമോ പള്ളിയോ കാണിക്കുന്നില്ല. ഒരു സീനിൽ മാത്രമാണ് സ്കറിയയും അന്നമ്മയും വീട്ടിൽ യേശുവിന്റെ ചിത്രത്തിനുതാഴെ നിന്ന് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത് (സീൻ-47). നിത്യ ജീവിതത്തിൽ മതാത്മക കാര്യങ്ങൾക്ക് അമിത സ്ഥാനം കൊടുക്കാതിരിക്കുന്നതിൽ കാണിക്കുന്ന ഈ ജാഗ്രത ശ്രദ്ധേയമാണ്. മതമോ ജാതിയോ ഏതെന്ന് വെളിപ്പെടാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ബസ് കണ്ടക്ടർ, വക്കീ ൽ, തെരുവുപിള്ളേർ എന്നിവർ രാരിച്ചനെ നഗരത്തിലെത്തിക്കുന്നതും ഉപജീ വനത്തിന് സഹായിക്കുന്നതും കണ്ടക്ടറാണ്. അയാളെ കണ്ടക്ടർ വേഷത്തിലും

12) പലമതസാരവുമേകം-ശ്രീനാരായണഗുരു, കോട്ടുക്കോയിക്കൽ വേലായുധൻ, ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണകൃതികൾ, പുറം: 184

വക്കീലിനെ വക്കീൽ വേഷത്തിലുമേ നാം കാണുന്നുള്ളൂ. രാരിച്ചന്റെ രക്ഷക്കെത്തുന്ന രണ്ട് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കർത്തൃത്വം അവരുടെ തൊഴിലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതു മാത്രമാക്കിയതും അവരുടെ ജന്മപരമായ സ്വത്വം വെളിപ്പെടുത്താത്തതും ചലച്ചിത്ര ശില്പികളുടെ മതനിരപേക്ഷ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ തെളിവാണ്.

കദീജയുടെ വിവാഹ രംഗത്തിലും മതചടങ്ങുകൾ കാണിക്കുന്നില്ല. വാഴകൾ കൊണ്ടു കവാടമുണ്ടാക്കിയ കല്യാണപ്പന്തലിൽ തലപ്പാവ് ധരിച്ച് കഴുത്തിൽ പൂമാലയും ധരിച്ച് ഇരിക്കുന്നു മുഹമ്മദാലി. കദീജയുടെ കഴുത്തിൽ തോഴിമാർ പുഷ്പമാല അണിയിക്കുന്നു. പരമ്പരാഗത മുസ്ലീം വിവാഹ ചടങ്ങുകളല്ല ഇവ. വിവാഹത്തെപ്പോലും പരമാവധി മതനിരപേക്ഷമാക്കുകയാണിവിടെ.

ചിത്രത്തിനു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ച കൂട്ടായ്മ തന്നെ അന്നത്തെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മതനിരപേക്ഷതയുടെ മകുടോദാഹരണമാണ്. വിലാസിനിയാണ് കദീജയായി അഭിനയിച്ചത്. അന്നമ്മയായി പ്രേമയും, ബീയാത്തുമ്മയായി മിസിസ് കെ. പി രാമൻനായരും രാരിച്ചനായി മാസ്റ്റർ ലത്തീഫും, മുഹമ്മദാലിയായി പത്മനാഭനും, സ്കറിയയായി ഖാനും, കാര്യസ്ഥൻ ശങ്കുണ്ണിയായി വക്കച്ചനും മജിസ്ട്രേട്ടായി എം. എ ഖാദറും, കുട്ടിരാമനായി മാസ്റ്റർ ഹുദും വേഷമിട്ടു. ടി. കെ പരീക്കുട്ടി നിർമ്മിച്ച് ഉറൂബെന്ന പി. സി കുട്ടികൃഷ്ണൻ തിരക്കഥയെഴുതി പി. ഭാസ്കരൻ തിരക്കഥയെഴുതി പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്തു.

5.14.2 അമ്മയാകുന്ന ഉമ്മ

ജാതി മതങ്ങളെയോ രക്തബന്ധത്തെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള കുടുംബത്തിനുപകരം വ്യത്യസ്ത ജാതിമതക്കാർ ചേർന്ന കുടുംബസങ്കൽപം ജീവിതനൗകയും, നീലക്കുയിലുമെന്നപോലെ രാരിച്ചനും മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. മതനിരപേക്ഷ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ കൊച്ചുപതിപ്പാണ് ഈ കുടുംബം. ജന്മിത്തവും ജാതീയതയും നിലനിൽക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിൽ ഇങ്ങനെയൊരു കുടുംബസങ്കല്പം യഥാർത്ഥ്യമാകുന്നില്ല. രക്തബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ജൻമിയുടെയും കുടിയാന്റെയും കുടുംബങ്ങളേയുള്ളൂ.

ജന്മിത്തത്തിന്റെ മാത്രമല്ല അതിന്റെ കൂടപ്പിറപ്പായ ജാതീയതയുടെയും ദുരിതങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നവനാണ് രാരിച്ചൻ. മൂന്നാം സീൻ തുടങ്ങുന്നതു തന്നെ ജന്മിയുടെയും കാര്യസ്ഥന്റെയും 'ഒച്ചാട്ടോ'ടുകൂടിയാണ്. പാടവരമ്പി ലൂടെ നടന്നുപോകുന്ന അവർ എതിർവശത്തു നിന്ന് വരുന്ന രാരിച്ചനെ കണ്ട പ്പോൾ തീണ്ടിപ്പോകുമോ എന്ന് ഭയന്ന് 'നിൽക്ക്, നിൽക്ക് ' എന്ന് പറഞ്ഞ് അവനെ മാറ്റിനിർത്തുകയാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കന്നുപൂട്ടുന്ന അധഃസ്ഥിതരെ കാണാം. അവർ ഒരേ സമയം കുടിയാൻമാരും ജാതിയിൽ താണവരുമാണ്. 'വേഗം നടന്നാളെ കരിമ്പൻ കുട്ട്യേ'എന്നാണവർ പാടുന്നത്. കരിമ്പൻ എന്നത് കാളകളുടെ പേര് മാത്രമല്ല അവരുടെ കറുപ്പ് നിറത്തിന്റെ സൂചന കൂടിയാണ്. വെള്ളമുണ്ടുടുത്ത് വരമ്പത്തുകൂടി വരുന്ന ജന്മിയുടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ നേർവിപ രീതമാണ് കുപ്പായമിടാത്ത കറുത്തദേഹത്തോടെ കന്നുപൂട്ടുന്നവരുടെ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും. മറ്റുള്ളവർ വെയിലുകൊണ്ട് പണിയെടുക്കുമ്പോൾ കുടയുമേന്തി യാണ് ജന്മിയുടെ വരവ്.

ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നഗരത്തിലാണ് മതനിരപേക്ഷ കുടുംബം രൂപംകൊള്ളുന്നത്. അവിടെ വെച്ച് ബീയാത്തുമ്മയുടെ കുടുംബത്തിലെ അംഗ മായി രാരിച്ചൻ മാറുന്നു. അവർ അവന് ഭക്ഷണം നൽകുകയും സ്വന്തം കുഞ്ഞി യെന്നപോലെ ഉപദേശിക്കുകയും ശാസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 53-ാം സീനി ലെത്തുമ്പോഴേക്കും ഈ ബന്ധം കൂടുതൽ ശക്തമാവുന്നു. കദീജയുടെ കല്യാ ണത്തിന് പൊന്നുണ്ടാക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സങ്കടപ്പെടുന്ന ബീയാത്തുമ്മയെ 'ഞാനില്ലേ ഉമ്മയ്ക്ക്' എന്ന് അവൻ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. 'മോനേ... ജ്ജന്നെ ള്ളൂ. പക്കേങ്കില് ജ്ജ് കൂട്ട്യാകൂടില്ലല്ലോപ്പദ്..' എന്നാണ് ബീയാത്തുമ്മയുടെ മറുപടി. കദീജയുടെ കരച്ചിൽ കൂടി കണ്ടതോടെ എങ്ങനെയും കല്യാണം നട ത്തണമെന്നുറച്ച രാരിച്ചൻ മോഷണം നടത്തുകയാണ്.

രാരിച്ചൻ പോലീസ് പിടിയിലായതോടെ ബീയാത്തുമ്മയുടെ വീട് മരണ വീട് പോലെയായി. ആശ്വസിപ്പിക്കാൻ അന്നമ്മ, മുഹമ്മദാലി, സ്കറിയ എന്നി വരെത്തുന്നു. രാരിച്ചന്റെ വിസ്താരം നടക്കുന്ന കോടതിയിലും ഇവർ കണ്ണീ രോടെ നിൽക്കുന്നു. വിധി വന്ന ശേഷം രാരിച്ചനും ബീയാത്തുമ്മയും കെട്ടിപ്പി

ടിച്ചു കരയുകയാണ്. പോലീസ് ബലമായി പിടിച്ചുപറിച്ചാണ് രാരിച്ചനെ കൊണ്ടു പോകുന്നത്.

ബീയാത്തുമ്മയും, കദീജയും മുഹമ്മദാലിയും, അന്നമ്മയും, സ്കറിയയും രാരിച്ചനും ചേർന്ന പുതിയൊരു കുടുംബം ചിത്രാന്ത്യമാവുമ്പോഴേക്കും രൂപ പ്പെടുന്നു. എങ്ങുനിന്നോ വന്നവർ ഒരു കുടുംബമാവുന്ന കാഴ്ചയാണിവിടെ. രാഷ്ട്രത്തിന് സമാനമായ ഒരു കുടുംബം. ഇതുപോലെ മറ്റൊരു കുടുംബം കൂടി ചിത്രത്തിലുണ്ട്. തെരുവുപിള്ളേരുടെ കൂട്ടായ്മയാണത്. അവരുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് രാരിച്ചൻ എന്നും ഉറങ്ങുന്നത്. അവർ പല മതക്കാരാണെന്ന് ഉറപ്പ് വരുത്താൻ ഒരിടത്ത് രാരിച്ചനെക്കൊണ്ട് അക്കാര്യം പറയിക്കുന്നുമുണ്ട്. രാരിച്ചനോട് മൂന്നാൻ കാദർ തീ കൊണ്ടു വരാൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ അവൻ തെരുവുപിള്ളാരോട് "കുഞ്ഞാണ്ടീ, ഔസേപ്പേ, രാമാ.. ച്ചിരി തീയെടുത്ത് കൊടുക്കെടാ..." (സീൻ-39) എന്നു പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

രാരിച്ചന് മാത്രമല്ല ജാതിമതഭേദമെന്യേ എല്ലാവർക്കും തന്റെ അടുക്ക ളയിലുണ്ടാക്കിയ ഭക്ഷണം കൊടുക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മയും മതനിരപേക്ഷത യുടെ അടയാളമാണ്. അവിടെ ചായകുടിക്കാനെത്തുന്നവരിൽ സ്കറിയയെയും ഒരു മുസ്ലീം ചെറുപ്പക്കാരനെയും ആവർത്തിച്ച് കാണിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ മത ക്കാരനായി എന്നതുകൊണ്ട് ഒരുപരിഗണനയും ഒരാൾക്കും ബീയാത്തുമ്മ കൊടുക്കുന്നില്ല.

കദീജയെ വഴക്കുപറയുന്ന ബീയാത്തുമ്മയോട് "എന്താ ബീയാത്തുമ്മാ ഇബടെ ഒരു ലഹള' എന്ന് ചോദിക്കുന്ന മുസ്ലീം ചെറുപ്പക്കാരനോട് "അന്റെ തല"- എന്നാണ് അവരുടെ മറുപടി. "ബീയാത്തുമ്മ ആരോടാ വഴക്കുപറയു ന്നത്" എന്ന് ചോദിക്കുന്ന സ്കറിയക്ക് കിട്ടുന്ന മറുപടി 'ദുനിയാവിനോട്' എന്നാണ്. മകളെപ്പറ്റി അനാവശ്യം പറയുന്ന കാദറെ ഉലക്കയെടുത്തടിക്കാനും അവർ മുന്നോട്ട് വരുന്നുണ്ട്. പലമതവിശ്വാസികൾ ഇടകലർന്നുള്ള വ്യവഹാര ങ്ങൾ ബസ്സിനകത്തും നഗരത്തിലുമൊക്കെ ആവർത്തിച്ച് കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

കേവല സ്നേഹബന്ധത്തിൽ ഒതുങ്ങുന്നില്ല മതനിരപേക്ഷത എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം. പ്രണയമായും അത് വളരുന്നുണ്ട്. അന്നമ്മയ്ക്ക്

മുഹമ്മദാലിയോട് പ്രണയമാണ്. മതം അവിടെയൊരു വിഷയമാകുന്നേയില്ല. കദീജയോട് പ്രണയമുള്ളതുകൊണ്ട് മാത്രമാണ് മുഹമ്മദാലി തിരിച്ച് അന്നമ്മയെ പ്രേമിക്കാത്തത്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ശത്രു നായകന്റെയും ശത്രുവായിത്തീരുക എന്ന അമ്പതുകളിലെ സിനിമയുടെ പൊതു സവിശേഷത 'രാരിച്ച'നിലും കാണാം.

5.14.3 കുടുംബകഥയിൽ നിന്ന് സാമൂഹ്യപ്രശ്നത്തിലേക്ക്

കുടുംബകഥയിലൂടെ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് പോകുന്ന രീതിയായിരുന്നു ജീവിതനൗകയുടെയും നീലക്കുയിലിന്റെയും. രാരിച്ചനിൽ ഇത് കുറേക്കൂടി സാമൂഹ്യോൻമുഖമായിത്തീരുന്നു. കുടുംബത്തിൽ നിന്ന് കഥ തുടങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും വൈകാതെ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളിൽ അത് ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കുകയും പല കുടുംബങ്ങളുടെ കഥയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ജന്മിത്വത്തിന്റെ ക്രൂരതയിൽപ്പെട്ട് എല്ലാം നഷ്ടപ്പെടുന്ന കുടിയാന്റെ നിസ്സഹായാവസ്ഥ, യന്ത്രവൽക്കരണം വന്നതോടെ ഗതിമുട്ടുന്ന തൊഴിലാളിയുടെ നിരാലംബത്വം, പണമില്ലാത്തവർക്ക് കണ്ണീര് കുടിക്കേണ്ടിവരുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ, പണക്കാരന്റെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കുന്ന നീതിന്യായവ്യവസ്ഥ, സ്ത്രീധന സമ്പ്രദായം, കുട്ടികളുടെ അനാഥത്വം, ബാലവേല, ദാരിദ്ര്യം, ഭവനരാഹിത്യം, ഇസ്ലാം മതത്തിലെ ബഹുഭാര്യാത്വം എന്നിങ്ങനെ ചിത്രം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. രാരിച്ചന് മോഷ്ടാവാകേണ്ടിവരുന്നത് ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ കാരണമാണ്. 'ഇവനിങ്ങനെയായത് ഇവന്റെ കുറ്റമാണോ' എന്ന് കോടതിയിൽ ചോദിക്കുന്ന വക്കീൽ സമൂഹത്തിനും രാഷ്ട്രത്തിനും നേരെയാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത് (സീൻ 63).

സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളുടെ നേർക്ക് കണ്ണടക്കാൻ ജഡ്ജിക്കുപോലും സാധിക്കുന്നില്ല. 'വക്കീലിന്റെ വാദങ്ങൾ കഴമ്പില്ലാത്തവയെന്നല്ല കോടതിയുടെ അഭിപ്രായം. അദ്ദേഹം ഉന്നയിച്ചിട്ടുള്ള സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങൾ ഗുരുതരങ്ങളാണ്. അവയ്ക്ക് പരഹാരം കണ്ടെത്തുക എന്നത് ഈ കോടതിയുടെ അധികാര പരിധിയിൽപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളല്ല. ഭരണകൂടത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താക്കളു

ടെയും സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും നിഷ്കർഷമായ പഠനവും ശ്രദ്ധയും അർഹിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണവ' എന്നാണദ്ദേഹം പറയുന്നത് (സീൻ-64).

ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ 'ഇവൻ ആരാണ്? എവിടെ നിന്ന് വന്നു? അങ്ങാടിപ്പശുക്കളുടെയും തെരുവുനായ്ക്കളുടെയും കൂടെ ഇവൻ വളർന്നു. ആരൊക്കെയോ ദയാപൂർവം അൽപം ഭക്ഷണം എറിഞ്ഞുകൊടുത്തതുകൊണ്ട് അവൻ ജീവിച്ചു. അവന് വികാരങ്ങളെയുള്ളൂ; ആശയങ്ങളില്ല, വാക്കുകളേയുള്ളൂ; ചിന്തകളില്ല, കണ്ണുകളേയുള്ളൂ; ദൂരക്കാഴ്ചയില്ല'. എന്ന അശരീരി ശബ്ദം. രാരിച്ചനുവേണ്ടി കോടതിയിൽ വാദിക്കുന്ന വക്കീലിന്റേതാണെന്ന് ഒടുവിലേ മനസിലാവുന്നുള്ളൂ. വരാൻപോകുന്ന കാലം മുൻകൂട്ടി അവതരിപ്പിക്കുക, അശരീരി ഉപയോഗിക്കുക തുടങ്ങിയവ വൈരുദ്ധ്യാത്മകഭൗതികവാദ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിന്റെ സവിശേഷതകളാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ അന്തഃസത്തയെന്ന മട്ടിലുള്ള ഈ വാക്കുകളെ രാരിച്ചനെ പരിചയപ്പെടും മുമ്പ് നാം പരിചയപ്പെടുന്നു. രാരിച്ചൻ എന്ന ഒരു കുട്ടിയെക്കുറിച്ചല്ല, രാരിച്ചനെപ്പോലുള്ള മുഴുവൻ പൗരന്മാരെക്കുറിച്ചുമുള്ള പ്രസ്താവനയായി അത് മാറുന്നു. സ്ഥലത്തിൽനിന്നും കാലത്തിൽനിന്നും മുറിച്ചുമാറ്റി ആദ്യദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചത് രാരിച്ചന്റെ പ്രശ്നം സാർവകാലികവും സാർവദേശീയവുമാണെന്നതിന്റെ സൂചനകൂടിയാണ്.

5.15 ജനാധിപത്യം

ജാതിജന്മിനാടുവാഴിത്തത്തിൽ നിന്നും ജനാധിപത്യത്തിലേക്ക് പരിവർത്തിക്കുന്ന കേരളമാണ് രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനിലെ പശ്ചാത്തല ഭൂമിക. ജന്മിത്വത്തിന്റെ ക്രൂരതകൾ അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ രാരിച്ചൻ നഗരത്തിലേക്ക് ചേക്കേറിയ ശേഷം തിരിച്ചുപോകുന്നേയില്ല. ജന്മിത്വത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാനാഗ്രഹിക്കാത്ത പുതിയ മലയാളിയുടെ പ്രതിനിധാനമാണവൻ. തെരുവിൽ അവനെ കുടിയൊഴിപ്പിക്കാൻ ഒരു ജന്മിയും വരുന്നില്ല. അവന്റെ കഷ്ടപ്പാടുകളെല്ലാം നിസ്സഹായരായി നോക്കിനിന്നവരാണ് ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങൾ. അവനവിടെ ഏകനായിരുന്നു. തെരുവിൽ അവന് കൂട്ടുകാരുണ്ട്.ഭക്ഷണം നൽകാൻ ബീയാത്തു

മ്മയുടെ ചായക്കടയുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിലേതിനെ അപേക്ഷിച്ച് ഇവിടെ സ്വാതന്ത്ര്യ മുണ്ട്.അഭിപ്രായം പറയാനും തെറ്റിനെ വിമർശിക്കാനും അവസരമുണ്ട്. ജനാ ധിപത്യത്തിന്റെ അടിക്കല്ലുകളായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന വാക്കുകളുടെ ആവി ഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യവും ജന്മമഹത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ നിഷേധവും നഗരദൃശ്യങ്ങ ളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്നുണ്ട്.

വ്യക്തിയുടെ മൂല്യം നിർണയിക്കുന്നത് അയാളുടെ ജന്മമല്ല സാമൂഹ്യ ഇട പെടലാണെന്ന് രാരിച്ചനിൽ ഊന്നിപ്പറയുന്നുണ്ട്. കദീജയെ കെട്ടാൻ തീരുമാ നിച്ച കാര്യം മുഹമ്മദാലി അറിയിച്ചപ്പോൾ ബാപ്പ പ്രതികരിക്കുന്നത് "ഓര്ക്കൊരു തറവാടുണ്ടോ? നമ്മുടെ സ്ഥിതിയെന്ത് ഓരടെ സ്ഥിതിയെന്ത്? അന്റെ ഉമ്മാന്റെ മൊഞ്ചു കണ്ടിട്ടല്ല ഞമ്മള് കെട്ടീത്, ഓള്ടെ തറബാട് കണ്ടിറ്റാ"എന്നാണ്. (സീൻ-35) "ഉണ്ടാക്കീട്ട് ഉണ്ടാവുന്നതാണ് സ്ഥിതി." എന്ന് മുഹമ്മദാലിയുടെ മറുപടി. തർക്കത്തിൽ മുഹമ്മദാലിയാണ് വിജയിക്കുന്നത്.

5.15.1. ചോദ്യങ്ങൾ, മറുചോദ്യങ്ങൾ

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ നെടുംതൂണാണ് വാക്കുകളുടെ ആവിഷ്കാരമെന്ന് തെളിയിക്കുന്നതാണ് ഗ്രാമ, നഗരദൃശ്യങ്ങളിലെ ഭാഷണവ്യത്യാസം. ജന്മിത്ത ത്തിനുകീഴിലുള്ള നാട്ടിൻപുറത്ത് രാരിച്ചന് സ്വതന്ത്രമായി നടക്കാനോ നിർഭയ മായി വാക്കുകളെ ആവിഷ്കരിക്കാനോ സാധിക്കുന്നില്ല. കാര്യസ്ഥനുമു ന്നിൽപ്പോലും വായ്ക്കൈപൊത്തി നിന്നിരുന്ന അവൻ തെരുവിൽ വെച്ച് കാര്യ സ്ഥനെ പരിഹസിക്കുകയും എതിർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആരും ചോദ്യം ചോദിക്കാത്ത ആജ്ഞയുടെ ഇടമാണ് ജന്മിത്തമെങ്കിൽ ചോദ്യം ചോദിക്കലാണ് ജനാധിപത്യത്തിന്റെ സവിശേഷത. 'കാര്യസ്ഥൻ നായര് ചാടിച്ചാടി ഇവിടം വരെ എത്തിയോ?' "പിന്നെന്തൊക്കെയാ ന്യൂസ്?" 'മിണ്ടുന്നപ്രാണികളുടെ കാര്യം ഓർത്തില്ലാമൂപ്പര്' 'നിങ്ങക്ക് കൊഴക്ക് വരാൻ പോകുന്നതേയുള്ളൂ' 'പതുക്കെ സ്റ്റാർട്ടാക്കിൻ മൂപ്പരേ', 'ഞമ്മളിവിടെ ഒരു മേസ്തിരിയാണ്' എന്നൊക്കെ പറയുകമാത്രമല്ല തന്റെ ചെവിക്ക് പിടിക്കുന്ന കാര്യസ്ഥന്റെ കൈ തട്ടിമാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു രാരിച്ചൻ.

മൂന്നാൻ കാദറെയും "ചന്തേന്ന് മൂരീന വെലക്ക് വാങ്ങുമ്പോലല്ലേള്ള ബിസിനസ്സാ പെണ്ണുകെട്ട്?" എന്നിങ്ങനെ രാരിച്ചൻ ചോദ്യംചെയ്യുന്നു.

സ്വന്തമായ തീരുമാനമെടുക്കാനും അധികാരത്തെയും പണത്തെയും ചോദ്യംചെയ്യാനും മുഹമ്മദാലി തയ്യാറാവുന്നതും ജനാധിപത്യബോധത്തിന്റെ തെളിവുതന്നെ. 'എനിക്കിഷ്ടമുള്ള പെണ്ണിനെ ഞാൻ കെട്ടും' എന്ന് ബാപ്പയോട് മുഹമ്മദാലി പറയുന്നുണ്ട് (സീൻ-35). ഈ സീനിൽ സംഭാഷണമാരംഭിക്കുന്നത് ബാപ്പയാണ്. "മൊഹമ്മദാലി എന്താ പറയണേന്ന്?' എന്ന് അദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ബാപ്പയുടെ ഓരോ സംഭാഷണവും ചോദ്യരൂപത്തിലാണ്.എന്നാൽ അഞ്ച് ചോദ്യം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ മുഹമ്മദാലി തിരിച്ചങ്ങോട്ട് ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നു. ബാപ്പ: ഡാ, ഹമുക്കേ, നീ കാപ്പിക്കച്ചോടക്കാരന്റെ മോളെ കെട്ടാമ്പൂവ്വാണ്ടോ?"

മുഹമ്മദാലി: ബീഡിക്കച്ചോടക്കാരന്റെ മകൻ കാപ്പിക്കച്ചോടക്കാരത്തീടെ മോളെയല്ലേ ബാപ്പാ കെട്ടേണ്ടത്?

വ്യവസ്ഥയെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള കുടുംബത്തലവന്റെ ചോദ്യങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ മുഹമ്മദാലി നേരിടുന്നത്. ഇതേപോലെ ചോദ്യങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് മൂന്നാൻ കാദറിനെയും മുഹമ്മദാലി നേരിടുന്നത് (സീൻ-48)

കാദർ: ആ കുടിക്കാരെ കിസ കേക്കുമ്പോ ചെവി പൊത്തി നടക്കാ്...?

മുഹമ്മദാലി: എന്തിനാ കാദർക്കാ ചെവിപൊത്തുന്നത്?

കാദർ: മൊഹമ്മദാലീ,ഓല്ടെ നടത്തൊക്കെ ഇമ്മിണി മോസാ..

മുഹമ്മദാലി: എന്ത് മോശം?

കാദർ: അത് പറയാൻ കയ്യൂല

മുഹമ്മദാലി:എന്തുകൊണ്ട് കഴിയൂല? നിങ്ങൾ വിചാരണ ചെയ്യാതെ വിധിയെഴുതുകയാണ്.

കാദർ:ഞമ്മള് വിചാരണ ചെയ്താരുന്നു.

മുഹമ്മദാലി: എന്നിട്ടെന്തുതെളിഞ്ഞു?

കാദർ: ഓര് ബെടക്കാന്ന്.

മുഹമ്മദാലി: എങ്ങനറിഞ്ഞു?നിങ്ങൾക്കനുഭവമുണ്ടോ?അനുഭവമുള്ള ഒരാളെ

ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാമോ?(ഇത്രയുമാകുമ്പോഴേക്കും കാദർ ഭയന്ന് കസേരയിൽ നിന്ന് എഴുന്നേൽക്കുകയാണ്)

അധികാരശക്തിപ്രയോഗത്തിനും അതുവഴി മേൽക്കോയ്മക്കും വേണ്ടി ശ്രമം നടത്തുന്ന മതത്തിന്റെയും ധനത്തിന്റെയും പേരിലുള്ള പ്രമാണിത്ത ത്തെയാണ് മുഹമ്മദാലി നേരിടുന്നത്. ഇവയെ ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള ആധികാ രികത ജനാധിപത്യബോധം തന്നെയാണ്. കാദറിനെ കസേരയിൽ നിന്ന് എഴു ന്നേൽപിക്കുന്നതിലൂടെ അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ ഇരിപ്പിടം തന്നെ തട്ടിത്തെറി പ്പിക്കുകയാണ് അയാൾ. ഇതേപോലെ ബീയാത്തുമ്മയും കാദറിനെ ഇരിപ്പിട ത്തിൽനിന്ന് താഴെ വീഴ്ത്തുന്നു. ചോദ്യങ്ങളോടൊപ്പം ഉലക്കയും അവർ അതി നുപയോഗിക്കുന്നു.

സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയെയെന്നപോലെ നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയെയും ചോദ്യംചെയ്യുന്നു കഥാപാത്രങ്ങൾ; പ്രത്യേകിച്ചും വക്കീൽ. ജഡ്ജിയോടും അധികാരികളോടും സമൂഹത്തോട് മൊത്തത്തിലും ചോദ്യങ്ങളുതിർക്കുകയാണ് വക്കീൽ. “എന്തിനീ കുട്ടി കളവുചെയ്തു? ഈ രാരിച്ചൻ ആരാണ്?അവൻ എവിടെ നിന്ന് വന്നു? സമുദായം ഏതു നിലയ്ക്കാണ് അവനെ എടുത്തത്? ഇവനിങ്ങനെയായത് ഇവന്റെകുറ്റമാണോ?“—ഇങ്ങനെ പോകുന്നു കോടതിയിൽ വക്കീലിന്റെ ചോദ്യങ്ങൾ. ജന്മിയും, സെയ്താലിയും കാദറും വരുന്നയിടങ്ങ ളൊഴികെ മറ്റു സീനുകളിലെല്ലാം ജനാധിപത്യപരമായ സംഭാഷണമാണ് നട ക്കുന്നതെന്നു കാണാം. പ്രത്യേകിച്ചും സ്കറിയയുടെയും മുഹമ്മദാലിയുടെയും സംഭാഷണങ്ങളിൽ.

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായ സംവാദത്തിന്റെ സംസ്കാരം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ ഒരു കാലത്ത് മുഖ്യപങ്ക് വഹിച്ചിരുന്നത് പ്രസംഗവും നാടകവുമൊക്കെയായിരുന്നു. അതിന്റെ സൂചനയും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. തൊഴിൽശാലകൾ ചർച്ചകളുടെയും നാടകാവതരണത്തിന്റെയും മറ്റും കേന്ദ്ര ങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നുവെന്ന് തെളിയിക്കുന്നതാണ് 24-ാം സീൻ. “നീയെന്തോ നാടകമൊക്കെ പഠിക്കാൻ പോണെന്നു കേട്ടു” എന്നൊക്കെയാണ് ബീഡിക്ക മ്പനിയിലെ തൊഴിലാളികൾ സംസാരിക്കുന്നത്.

അധികാരികൾ പ്രസംഗത്തെ എത്രമാത്രം ഭയക്കുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ് തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന മുഹമ്മദാലിയോട് "ദാ...ജ്ജ് എന്നെ പ്രസംഗം പഠിപ്പിക്കാൻ വരണ്ട" എന്ന സെയ്താലിയുടെ മറുപടി. 'അന്യായം ഫയല് ചെയ്യണേന്നു മുമ്പ് വിധിയെഴുതേ..' എന്ന് പറയുന്ന സെയ്താലി താനാണ് വിധിയെഴുതേണ്ടയാൾ എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് (സീൻ-35). കദീജയെപ്പറ്റി അപവാദം പറയുന്ന കാദറിനോട് "ഇത് വിചാരണചെയ്യാതെ വിധിയെഴുതലാണ്" എന്ന് മുഹമ്മദാലി പറയുമ്പോൾ "ഞമ്മള് വിചാരണ ചെയ്തടക്കുന്നു" എന്നയാൾ മറുപടിയിൽ നൽകുന്നതും വിധാതാവ് താനാണ് എന്ന ധാരണ കൊണ്ടുതന്നെ "ബാപ്പാനെ ഉപദേശിക്ക്യാ... മൊയ്ല്യാർക്കാ ഇപ്പോ ഉറുക്കെഴുതണ്. പടച്ചോൻ നിനച്ചതിനെ തട്ടിനീക്കാൻ ഒരു മഹലൂക്കിനെക്കൊണ്ടും കയ്യൂലടോ" എന്നിങ്ങനെ ദൈവത്തെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്ന കാദർ "മഹലൂക്കുകൾ പടച്ചോനെ മറന്ന് പ്രവർത്തിക്കുന്നതോ?" എന്ന മുഹമ്മദാലിയുടെ മറുചോദ്യത്തിനു മുന്നിൽ ഉത്തരംമുട്ടി ഇറങ്ങിപ്പോവുകയാണ്. യുക്തിയും, വിമർശനചിന്തയും വിജയിക്കുകയാണിവിടെ.

5.15.2 ചായക്കടയും ബസ്സും

ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ഇടങ്ങളിലൊന്നായ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി നീലക്കുയിലിലെന്നപോലെ രാരിച്ചനിലും ഒരു ചായക്കട വരുന്നുണ്ട്. ആറ് സീനുകളിൽ ചായക്കടയാണ് ദൃശ്യസ്ഥലം. അവിടെ ഭക്ഷണം കഴിക്കാനെത്തുന്നത് പല മതക്കാരാണ്. പൊതുകാര്യങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യൽ കൂടിയാണവരുടെ ലക്ഷ്യം. "മനുഷ്യര് ചാകേണ്ടായോ? മണ്ണിൽ നിന്നുണ്ടായത് മണ്ണിലേക്കു തന്നെ പോകേണ്ടായോ? പക്ഷേല്, നാല് ചക്രമുള്ളവർക്കാ ചാകാൻമടി" എന്നിങ്ങനെ സാമൂഹ്യവിമർശനവും തത്വചിന്തയും അവിടത്തെ ചർച്ചകളിൽ നിറയുന്നു. കാദറെ രാരിച്ചൻ കൂവിവിളിക്കുമ്പോൾ ചായക്കടയിൽ ചായകുടിക്കാനെത്തിയവരും അതിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്. (സീൻ-42)

ചായക്കടയെക്കാൾ ശക്തമായ പൊതുമണ്ഡലം ബസ്സാണ്. ആളുകളുടെ പരസ്പര സംസാരമോ ചർച്ചകളോ ബസ്ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇല്ല എന്ന പോരായ്മ

യുണ്ട്. പക്ഷെ ബസ്സിൽ കയറുകയും ഇറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നവരുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ ജാതിമതഭേദമില്ലാത്ത ഒരു പൊതുസ്ഥലമാക്കി അതിനെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ്. ചലിക്കുന്ന പൊതുമണ്ഡലമാണ് ബസ്. 23-ാം സീനിലാണ് ബസ് ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഋജുപരിപ്രേക്ഷ്യത്തി*(Linear Perspective)*ലുള്ള വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കറുത്ത ബസ് റോഡിൽ വളവിനു സമീപം വന്നു നിൽക്കുന്നു. പാന്റ്സും ഇൻചെയ്ത ഷർട്ടും ഷൂസുമായി ആധുനികതയുടെയും പരിഷ്കാരത്തിന്റെയും അടയാളമായ ഡ്രൈവർ പുറത്തിറങ്ങി. "കെ.എസ്.എൻ.1335 ഡാമേജായതെങ്ങനെയാന്നറിയോ", എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. ഡ്രൈവറുടേതിന് സമാനമായ വേഷം തന്നെയാണ് യാത്രക്കാരനായ ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെയും. യന്ത്രങ്ങൾ വഴി കൈവരുന്ന ആധുനികപരിഷ്കാരത്തിന് ഇയാളും ഉദാഹരണമാണ്. മുണ്ടും മേൽമുണ്ടും മാത്രം ധരിച്ച് ദേഹത്ത് മുഴുവൻ ഭസ്മം പൂശിയ മറ്റൊരു യാത്രക്കാരന്റെ വേഷം ഇവരുടേതിന് നേർ വിരുദ്ധം. കണ്ടക്ടറാകട്ടെ ട്രൗസർ പുറത്തുകാണും വിധം മുണ്ട് മാടിക്കുത്തിയിരിക്കുകയാണ്. ബസിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങിയ ഫോട്ടോഗ്രാഫർ ആ പ്രദേശത്തിന്റെ ഫോട്ടോയെടുക്കുന്നു. കറുപ്പുടുത്ത അയ്യപ്പഭക്തനും ലുങ്കിയും തലേക്കെട്ടുമുള്ള ഷർട്ടിടാത്ത മുസ്ലീമും ഓലക്കുടയെടുത്ത വേറൊരാളും ബസിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങുന്നു.

"ആ ഓലക്കുട ചാർജ്ജ് തന്നില്ലല്ലോ. വട്ടക്കടവ് കാക്ക ഒമ്പതണയങ്ങെടുത്തോളൂ. സ്വാമിശരണം. നീർക്കോലിമുക്കല്ലേ, ഒരാറണയിങ്ങെടുത്തോളൂ" എന്നിങ്ങനെയാണ് കണ്ടക്ടറുടെ വർത്തമാനം. നഗരത്തിലെത്തിയ ബസ്സിനു ചുറ്റും ജാതിമത വ്യത്യാസം തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത കുറേ കുട്ടികൾ പെട്ടിയെടുക്കാൻ ഓടിക്കൂടുന്നുണ്ട്. സീൻ 32 ലാണ് ശീലക്കുടയേന്തിയ മുസ്ലീം സ്ത്രീ, ഒരു മധ്യവയസ്ക, ചാക്കുകെട്ട് തലയിലേന്തിയ ഒരാൾ, മുണ്ടുപുതച്ച വേറൊരാൾ, ഒരു ജുബ്ബക്കാരൻ, ഒരുകുല പഴവുമായി ഒരു വൃദ്ധൻ, ഒരു മിസ്ട്രസ്, ആനക്കാരൻ നായർ എന്നിങ്ങനെ യാത്രക്കാരുടെ നാനാത്വം കൂടുതൽ പ്രകടമാവുന്നത്.

മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ബസ്സിനെ ഇവിടെ കണക്കാക്കാം. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റേതായ തൊട്ടുകൂടായ്മയെയും തീണ്ടിക്കൂടായ്മയെയും ബസ്സ്

അപ്രസക്തമാക്കുന്നു. ആളുകൾ ഒന്നിച്ചിരിക്കുകയും മുട്ടിയുരുമ്മുകയുമൊക്കെ ചെയ്യുന്ന ഇടമാണത്. അതിനകത്തേക്ക് ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ ഓല ക്കുടയും കൊണ്ടു കയറുന്നവരോട് കണ്ടക്ടർ കയർക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "കണ്ണും കളഞ്ഞു. എന്റെ ഗുരുവായൂരപ്പാ, ഒരു നാലുകെട്ടും കൊണ്ടിങ്ങട് പോരും." ആധുനികകാലത്ത് നാലുകെട്ടുകൾ കാലഹരണപ്പെടുന്ന കാര്യം ഇതിൽ ധ്വനിക്കുന്നു.

ജൻമിനാടുവാഴിത്തത്തിൻ കീഴിൽ വളർന്നുവന്ന രാരിച്ചനെ ബസിൽ കയറ്റുന്നത് കണ്ടക്ടറാണ്. അങ്ങനെയാണവൻ ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് നഗരത്തി ലെത്തുന്നത്. ജന്മിത്തത്തിൽ നിന്നും മുതലാളിത്തത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയാണ ത്. 'സ്റ്റാർട്ടാക്കിൻ' എന്ന് ഇടക്കിടെ പറയുന്ന രാരിച്ചൻ സ്വയംതന്നെ ബസ്സായി നടിച്ച് ഓടിച്ചുപോകുന്നുണ്ട്. ഫ്യൂഡലിസത്തിൽനിന്ന് മുതലാളിത്തത്തിലേക്ക് സമൂഹത്തെ എത്തിക്കുന്ന നവോത്ഥാനത്തിന്റെ തന്നെ പ്രതീകമായും ബസ്സിനെ കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്.

5.16 സമത്വം

അസമത്വമാണ് ചിത്രത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കെല്ലാം കാരണം. ആനക്കാ രൻ കുഞ്ചുനായർ അനാഥനായി തെരുവിലെത്തുന്നതിനും ബീയാത്തുമ്മയു ടെയും സ്കറിയയുടെയും കുടുംബങ്ങളുടെ കണ്ണീരിനും കാരണം അതുതന്നെ. രാരിച്ചൻ മോഷ്ടിക്കുന്ന പണം ജന്മി തട്ടിയെടുത്ത അവന്റെതന്നെ പണമാണ്. എന്നാൽ അസമത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയിൽ ജന്മി ചെയ്തതല്ല രാരിച്ചൻ ചെയ്തതാണ് കുറ്റമാകുന്നത്.

പരിമിതികളോടെയാണെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയിലൂടെ അസമ ത്വമെന്ന പ്രശ്നത്തെ കൊണ്ടുവരാൻ സംവിധായകന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. പാടവര മ്പത്തുകൂടി നടന്നു വരുന്ന ജന്മിയും താഴെ വയലിലിറങ്ങിനിൽക്കുന്ന രാരി ച്ചനും (സീൻ-3) ചേർന്ന കോമ്പോസിഷനിലെ ഉയർച്ച താഴ്ചകൾ ഉദാഹര ണം. ഇറയത്തിന്റെ ഉയരത്തിൽ കസേരയിലിരുന്ന് പാട്ടമളക്കുന്ന കുടിയാന്റെ ദൃശ്യം മറ്റൊരുദാഹരണം (സീൻ-7). കോടതിയിൽ പ്രതിക്കൂട്ടിൽ കുപ്പായമി

ടാതെ തൊഴുതുനിൽക്കുന്ന ചോഴിയുടെയും കോട്ടു ധരിച്ച് ഫാനിന്നു കീഴിലിരുന്ന് വിധി പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ജഡ്ജിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ വേറൊരുദാഹരണം (സീൻ-16). വീടും ഭർത്താവുമെല്ലാം നഷ്ടമായ നാരായണി ഒരു വലിയ മാളികയ്ക്കുമുന്നിൽ ഭ്രാന്തെടുത്ത് തുള്ളുന്നതാണ് മറ്റൊരുദൃശ്യം (സീൻ -17). അസമത്വത്തിന്റെ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ സമത്വം എന്ന അനിവാര്യതയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു സ്കറിയയുടെ വീട്ടിലെ ശവപ്പെട്ടി. ധനികനെന്നോ, ദരിദ്രനെന്നോ, വലിയവനെന്നോ, ചെറിയവനെന്നോ ആണെന്നോ, പെണ്ണെന്നോ വ്യത്യാസമില്ലാതെ ആരെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നാണ് ശവപ്പെട്ടിയെന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. നിരവധി വീടുകൾ പണിത സ്കറിയക്ക് സ്വന്തമായി വീടില്ല. ഈ വൈരുദ്ധ്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ അയാൾ വീടുപണിയൽ നിർത്തി ശവപ്പെട്ടി നിർമ്മാണത്തിലേക്ക് തിരിയുകയാണ്.

മുഹമ്മദലിയോട് അന്നാമ്മ പറയുന്നു; (സീൻ-27) “മരിച്ചവരാണ് ഞങ്ങളെ സഹായിക്കുന്നത്. ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതേയില്ല”.

വക്കീലും സ്കറിയയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം നോക്കുക.(സീൻ-37):

വക്കീൽ: നമ്മുടെ പൊറിഞ്ചുവേട്ടൻ മരിച്ചു. ഒരു പെട്ടി വേണം. ചെറിയത് മതിയാവും.

സ്കറിയ: അങ്ങേര് വലിയ മനുഷ്യനല്യോ.

വക്കീൽ: പക്ഷെ, ശരീരംമാത്രമേ കൊണ്ടു പോകുന്നുള്ളൂ. സമ്പാദിച്ചതെല്ലാം ഇവിടെത്തന്നെ വെച്ചു കൊണ്ട് പോകാനാ തീരുമാനിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മരണത്തിനു മുന്നിൽ എല്ലാവരും സമന്മാരാണെന്ന ഈ പ്രസ്താവന സമത്വം എന്ന മൂല്യത്തിന്റെ വിളംബരമാണ്. ചിത്രത്തിൽ സമത്വത്തിന്റെ ഇടങ്ങളായി തെരുവ്, ബസ്സ്, ബീയാത്തുവിന്റെ ചായക്കട എന്നിവയാണ് കടന്നുവരുന്നത്.

സമ്പന്നരുടെ ജീവിതത്തെ മഹത്വവൽക്കരിക്കാനല്ല കഷ്ടപ്പെടുന്നവരുടെ ജീവിതം ചിത്രീകരിക്കാനാണ് ഗാനങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളാൽ ശക്തവും ചലച്ചിത്രപരവുമായ “അള്ള, സല്ലള്ള” എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഗാനം ജീവിതത്തിന്റെ പല മുഖങ്ങൾ കാണിച്ചു തരുന്നു. ഭാരവണ്ടിയുന്തി പ്ര

യാസപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ വിദൂര നിഴൽദൃശ്യത്തിൽ (*Silhoute Long Shot*) നിന്ന് ആളുന്ന അടുപ്പിനരികിൽ ചിന്താമഗ്നയായി ദു:ഖിച്ചിരിക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മയിലേക്ക് ദൃശ്യം കട്ട് ചെയ്യുന്നു. പുക നിറഞ്ഞ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വീടിന്റെ അഴിവാതിലും പിടിച്ച് സ്തംഭിച്ചു നിൽക്കുന്ന കദീജ, ഇരുട്ടിൽനിൽക്കുന്ന രാരിച്ചൻ, പ്രാർത്ഥിച്ചുനിൽക്കുന്ന അന്നമ്മ എന്നിങ്ങനെ ഇതിലെ ഓരോ ദൃശ്യവും അസമത്വത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതായിത്തീരുന്നു.

ഈയൊരു പാരമ്പര്യം പിൽക്കാല സിനിമകളിൽ മാറിമറിയുന്നതായി നിരൂപകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. *മുഖ്യധാരാ സിനിമ ഒരു സാമൂഹ്യലക്ഷ്യവുമില്ലാത്ത വെറും ഉപഭോഗ ഉൽപന്നമായി പിന്നീട് മാറാൻ തുടങ്ങി. മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്തവിധം വളർന്ന സമ്പന്ന മധ്യവർഗങ്ങളെ മാത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ഒന്നായി അത് മാറി. മാർക്കറ്റിലിറങ്ങുന്ന അസംഖ്യം ഉൽപന്നങ്ങൾ വാങ്ങിക്കാൻ പ്രേക്ഷകരിൽ ആഗ്രഹമുൽപാദിപ്പിക്കലാണ് സിനിമയുടെ പ്രധാന ദൗത്യമെന്ന് വന്നു. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ നേടിയെടുക്കുക എന്ന ദൗത്യം സിനിമ ഏറ്റെടുത്തു.*[13] ദൃശ്യധാരാളിത്തമാണ് തൊണ്ണൂറുകളിലെ മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമെന്ന് ഈവ ഇല്ലൗസ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. *മീസെൻസീനിൽ കാർ, ബൈക്ക്, ഫോൺ, മദ്യം, സ്വർണം തുടങ്ങിയ അസംഖ്യം ഉപഭോഗ ഉൽപന്നങ്ങൾ നിറയാൻ തുടങ്ങി. പണമുണ്ടാക്കാൻ എന്തും ചെയ്യാം, പണമുള്ളവർക്ക് എന്തും ചെയ്യാം എന്ന സന്ദേശം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ അവ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചു. എന്തും വിൽക്കാമെന്നും ഏറ്റവും വലിയ വിപണനവസ്തു ലൈംഗികതയാണെന്നും വരുത്തിത്തീർത്തു. സ്ത്രീയെ മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്തവിധം നഗ്നതാ പ്രദർശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി.*[14]

സ്ത്രീ ചിത്രണത്തിലും സമത്വമെന്ന മൂല്യം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

---

13) Gurcharandas, India Unbound, 2001, P: 287

14) Eva lllouz, *Love and Cultural Contriadiction of Captalism*, 1997, P: 146

5.16.1 ഉലക്കയേന്തുന്ന സ്ത്രീ

ജീവിതനൗകയിലേതുപോലെ അതിശക്തമായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിലെ ങ്കിലും രാരിച്ചനിലെയും സ്ത്രീചിത്രണം പുരുഷാധിപത്യക്കാഴ്ചയുടെ ഉൽപ ന്നമല്ലെന്നു കാണാം. പോഷകജനതയെന്ന നിലയ്ക്ക് വരുന്ന സ്ത്രീകളെ ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ ആറ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. രാരിച്ചന്റെ അമ്മ നാരായണി, ബീയാത്തുമ്മ, കദീജ, അന്നമ്മ, മുഹമ്മദാലിയുടെ ഉമ്മ, ജന്മിയുടെ മകൾ എന്നിവർ. ഇവരിലോരോരുത്തർക്കും ദൃശ്യ സ്ഥലത്ത് നൽകുന്ന സ്ഥാന ത്തിൽ നിന്ന് സംവിധായകന്റെ സ്ത്രീയോടുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാവുന്നു.

ഏറ്റവും ദുർബലമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ജന്മിയുടെ മകളാണ്. പ്രേക്ഷ കർക്ക് ഒട്ടും താൽപര്യം തോന്നാത്ത വിധമാണ് അവളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു വാക്കുപോലും സംസാരിക്കാത്ത കഥാപാത്രമാണ് മുഹമ്മദാലിയുടെ ഉമ്മ. ബാപ്പയും മകനും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന വാഗ്വാദത്തിന് അവർ സാക്ഷിയാണ്. മുഹമ്മദാലിയുടെ യുക്തിയുക്തമായ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം മുട്ടുമ്പോൾ ഭാര്യയെ കുറ്റപ്പെടുത്തുകയാണ് സെയ്താലി. “അന്റെ ഉമ്മാന്റെ മൊഞ്ച് കണ്ടി ട്ടല്ല നമ്മള് കെട്ടിയത്. ഓളെ തറവാട് കണ്ടിട്ടാ” എന്ന വാക്കുകൾ നിശ്ശബ്ദ മായി കേട്ടു നിൽക്കുകയാണ് ഭാര്യ. ‘ഞാൻ പറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞുബാപ്പാ’ എന്ന മുഹമ്മദാലിയുടെ വാക്കുകേട്ട് പ്രകോപിതനായ ബാപ്പ ഭാര്യയോട് പറയുന്നു: “അനക്കാണിതിന്റെ കൂലി തരണ്ടത്. ഓന ഇച്ചേലിക്കാക്കിയത് നീയാണ്. അന്ന ഞാനിപ്പം അടിച്ച് കൊല്ലും.” അപ്പോഴേക്കും ഒരു ഭാഗത്തുകൂടി മുഹമ്മദാ ലിയും മറുഭാഗത്തുകൂടി ഉമ്മയും ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്ക് പോകുന്നു. ബാപ്പ ഒറ്റക്കാവുന്നു.

സെയ്താലിയുടെ പുരുഷാധിപത്യ മനോഭാവത്തിനു മുന്നിൽ നിശ്ശബ്ദ യാക്കപ്പെടുകയാണ് ഭാര്യ. മകന്റെ പക്ഷത്താണ് അവരെന്ന് അവരുടെ മുഖഭാ വവും ശരീരഭാഷയും കണ്ടാലറിയാം. പുരോഗമന ചിന്താഗതിയെയും മാനുഷി കമൂല്യങ്ങളെയും പിന്തുണയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് തുറന്നു പറയാൻ പറ്റാ ത്ത യാഥാസ്ഥിതിക കുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥ ഇതിൽ തെളിയുന്നു.

ഇതിന് നേർവിപരീതമായാണ് ബീയാത്തുമ്മയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ

സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജാതിമതഭേദമെന്യെ എല്ലാവർക്കും ഭക്ഷണം കൊടുക്കുന്ന അവർ ഒരർത്ഥത്തിൽ എല്ലാവരുടെയും അമ്മ തന്നെയാണ്. *തൊണ്ണൂറുകളോടെ ആരംഭിച്ച സവർണ ഹിന്ദു തരംഗത്തിന്റെ തേർവാഴ്ചയെത്തുടർന്ന് മലയാള സിനിമയിൽ മുസ്‌ലിം കഥാപാത്രങ്ങൾ തീരെ ഇല്ലാതാവുകയോ പ്രതിനായക സ്ഥാനത്തു മാത്രമായി പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്തു*[15]വെന്ന വിമർശനം ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്.

ഭർത്താവ് മരിച്ച ബീയാത്തുമ്മ കഠിനാധ്വാനത്തിലൂടെയാണ് ആ വീട് പുലർത്തുന്നത്. ആ ഉത്തരവാദിത്വബോധം മകൾക്കില്ലെന്നു തോന്നിയതിനാലാണ് അവളെ വഴക്ക് പറയുന്നത്. സ്ത്രീക്ക് (പ്രത്യേകിച്ചും മുസ്ലീം സ്ത്രീക്ക്) ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്ന് യഥാസ്ഥിതിക സമൂഹം കരുതിവരുന്ന അടക്കവുമൊതുക്കവുമുള്ള പെരുമാറ്റ രീതികളെ നിഷ്പ്രയാസം ലംഘിക്കുന്നു അവർ. മകളെ വഴക്കു പറയുന്നത് കേട്ട്'എന്താണൊരു ലഹള' എന്ന് അന്വേഷിക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരനോട് 'അന്റെ തല' എന്നാണവർ മറുപടി പറയുന്നത്. ആവശ്യമില്ലാത്ത കാര്യത്തിൽ തലയിടണ്ട; വേണമെങ്കിൽ ചായ കുടികുടിച്ച് പോയ്ക്കൊ എന്നാണവരുടെ നിലപാട്. ഉത്തരവാദിത്വമില്ലാത്ത അമ്മമാരെയും അവർ വെറുതെ വിടുന്നില്ല. "തള്ളാര് മക്കളെ അങ്ങ് പെറും. പിന്നെ തിരിഞ്ഞു നോട്ടല്ല്യ. ഹോജ രാജാവായതമ്പുരാനേ.. വല്ലാത്തൊരു ഹൽബാണവരുടെ ഹൽബ്." സമൂഹത്തോട് ചില കാര്യങ്ങൾ തനിക്ക് പറയാനുണ്ടെന്ന അവരുടെ പ്രഖ്യാപനം സ്കറിയയോടുള്ള പ്രതികരണ രൂപത്തിൽ പുറത്തുവരുന്നു. സ്കറിയ: "ബീയാത്തുമ്മ ആരോടാ വഴക്ക് പറയുന്നത്?"

ബീയാത്തുമ്മ: "ദുനിയാവിനോട്". ഇങ്ങനെ തനിക്ക് ഇഷ്ടമില്ലാത്തതിനോടെല്ലാം മുൻപിൻ നോക്കാതെ പ്രതികരിക്കുകയാണവർ. കദീജയെ ഹൈദ്രോസ് മുതലാളിയുടെ അഞ്ചാം ഭാര്യയാക്കാൻ ആലോചനയുമായി കാദർ വന്നപ്പോൾ ആലോചിക്കട്ടെ എന്നവർ ആദ്യം പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കദീജയ്ക്ക് ഇഷ്ടമില്ലെന്ന് കണ്ടതോടെ 'എന്റെ മോക്ക് ഇഷ്ടമല്ലെങ്കിൽ ഈ കല്യാണം ഞമ്മക്ക് വേണ്ടാ' എന്ന തീരുമാനത്തിലെത്തുന്നു. കദീജയെക്കുറിച്ച് അപവാദം പറ

15) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം, പുറം: 28

യാൻ തുടങ്ങുന്ന കാദറിനെ ഉലക്കകൊണ്ട് നേരിടുമ്പോൾ ബീയാത്തുമ്മ സ്ത്രീശക്തിയുടെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു. അധ്വാനിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന ആയുധംകൊണ്ടാണ് അവർ തെമ്മാടിത്തത്തെ നേരിടുന്നത്. *പിൽക്കാല ജനപ്രിയ സിനിമയിൽ സ്ത്രീകളെ ഓരങ്ങളിലേക്ക് ഒതുക്കിനിർത്തുകയും ദുർബലയായ സ്ത്രീ/ശക്തനായ പുരുഷൻ എന്ന ദ്വന്ദം നിർമിക്കുകയും സ്വയം രക്ഷിക്കുന്ന സ്ത്രീക്കുപകരം രക്ഷകനായി പുരുഷൻ എത്തുകയും ചെയ്യുന്ന*[16] കാര്യം നിരൂപകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

പണമില്ലെങ്കിലും മൂല്യങ്ങളിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നു ഈ സ്ത്രീകഥാപാത്രം. പൊന്നിന് ആർത്തിയുള്ളവരാണ് സ്ത്രീകളെന്ന് വരുത്താനാണ് മുഖ്യധാരാ സിനിമകൾ സാധാരണ ശ്രമിക്കാറെങ്കിൽ ഇതിൽ സ്ത്രീകൾക്കല്ല പണക്കാരനായ പുരുഷനാണ് (സെയ്താലിക്ക്) പൊന്നിന് ആർത്തി. രാരിച്ചൻ പണിയെടുത്ത് കൊണ്ടു വന്ന പണം പോലും കട്ടതാണെന്ന സംശയത്താൽ വാങ്ങാൻ മടിക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മ ഒടുവിൽ പണമില്ലാഞ്ഞ് കല്യാണം മുടങ്ങുന്ന ഘട്ടത്തിൽ രാരിച്ചൻ പണവുമായി വന്നപ്പോൾ അത് വാങ്ങിയില്ലെന്നു മാത്രമല്ല വലിച്ചെറിയുകയും ചെയ്തു. പണത്തിനുപരി മൂല്യങ്ങളെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ഇത്തരം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ മലയാള സിനിമയിൽ അപൂർവമാണ്.

സ്കറിയയുടെ മകൾ അന്നമ്മയാണ് മൂല്യവതിയായ മറ്റൊരു സ്ത്രീകഥാപാത്രം. പണമില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് അന്നമ്മയുടെ വിവാഹം നടക്കാത്തതെന്ന് സ്കറിയ പറയുന്നുണ്ട്. ഇടക്കിടെ അന്നമ്മയുടെ തേങ്ങുന്ന മുഖം സമീപദൃശ്യമായി കാണിക്കുന്നു. മുഹമ്മദാലിയോട് അവൾക്ക് പ്രണയമുണ്ടെങ്കിലും സഹോദരിയായേ അവളെ കാണുന്നുള്ളൂ. മുഹമ്മദാലിക്ക് കദീജയെയാണിഷ്ടമെന്നും വിവാഹം നടക്കണമെങ്കിൽ മുന്നൂറുപ്പികയുടെ പൊന്ന് വേണമെന്നും അറിയുമ്പോൾ സ്വന്തം മാല കദീജക്ക് ഊരിക്കൊടുക്കുകയാണ് അന്നമ്മ. ത്യാഗിണിയായ അവളെ കന്യാമറിയവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് സംവിധായകൻ. ബീയാത്തുമ്മക്ക് കുരിശ്താലിയുള്ള മാല ഊരിക്കൊടുക്കുന്ന ഈ മധ്യദൃശ്യം

16) സജീഷ് എൻ.പി., *തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ*, പുറം 93

സ്ത്രീകൾക്കിടയിലെ മതനിരപേക്ഷ സ്നേഹത്തിനും ത്യാഗത്തിനും ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

സ്ത്രീയെ ലൈംഗികവസ്തുവായി കാണുന്ന സമീപനം ചിത്രത്തിലില്ല. ആഖ്യാനയുക്തിക്ക് നിരക്കുന്ന വിധം തന്നെ രണ്ടുമൂന്നിടങ്ങളിലെങ്കിലും സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിൽ ലൈംഗികസൂചനയോടെ വേണമെങ്കിൽ ക്യാമറയ്ക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാമായിരുന്നു. കദീജയും മുഹമ്മദാലിയും പ്രണയപൂർവം സംസാരിക്കുന്ന സീനുകളിൽ മുഹമ്മദാലിയുടെ ആത്മനിഷ്ഠ വീക്ഷണ കോണിൽ *(Subjective point of view)* കദീജയെ ചിത്രീകരിച്ചാൽ ആരും കുറ്റം പറയില്ല. എന്നാൽ, സമീപദൃശ്യം പാടേ ഒഴിവാക്കി മധ്യ-വിദൂര ദൃശ്യങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് ഇവിടെ കദീജയെ കാണിക്കുന്നത്. ലൈംഗിക സൂചനയുള്ള ഒരു ദൃശ്യവും മണിയറയിൽപ്പോലും ഇല്ല.

പെണ്ണ് കാണാൻ എത്തുന്ന മന്ദബുദ്ധിയായ മത്തായി അന്നമ്മയെ കണ്ട ശേഷം പറയുന്നു: “നല്ലൊരു പെണ്ണ്. എങ്കിലും പെണ്ണ് ഇത്ര നന്നായിരിക്കുമെന്ന് ഞാൻ കരുതീല്ല. ഇവളാണ് പെണ്ണ്. ഇവളേം കൂട്ടിക്കൊണ്ട് വീട്ടിലോട്ട് ചെല്ലുമ്പം ഓരോരുത്തര് അങ്ങനെ നിന്ന് കണ്ണുമിഴിക്കും. അത്രയും നല്ല സുന്ദരിയാണ്. പിന്നെ ആ കരിങ്കുട്ടിച്ചാത്തൻമാരുടെ എടയില് അവളൊരു ഫിലിമിസ്റ്റാറാകും. പിന്നെ ആ കാക്കത്തമ്പുരാട്ടിമാര് വല്ലവരും വല്ലതും പറയ്യോ്യാ പ്രവർത്തിക്ക്യോ വല്ലതും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ ഒരൊറ്റകുത്തങ്ങട് കുത്തും ഞാൻ”

ഇങ്ങനെയൊരു പെൺകോന്തൻ അന്നമ്മയെ നോക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലും ലൈംഗികച്ചുവ വരുത്താൻ പ്രയാസമില്ല. അയാളുടെ കണ്ണിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യമായി അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. എന്നാൽ മത്തായി അവളെ നോക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തോട് ചേർന്ന് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത് അന്നമ്മയുടെ ക്ഷുഭിതമായ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ്. ഉടൻ അവൾ അകത്തേക്ക് പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്ത്രീയെ മാന്യമായി മാത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കാൻ ആദ്യന്തം സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

5.17 സമാനതകൾ, പൊതുപ്രവണതകൾ

ആലപ്പുഴക്കാരായ കുഞ്ചാക്കോയും കോശിയും ചേർന്ന് നിർമിക്കുകയും കൊട്ടാരക്കരക്കാരനായ മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള തിരക്കഥയെഴുതുകയും തമിഴനായ വേലു സംവിധാനം നിർവഹിക്കുകയും ചെയ്ത ജീവിതനൗകയിലും കൊച്ചിക്കാരനായ ടി.കെ.പരീക്കുട്ടി നിർമിച്ച് പൊന്നാനിക്കാരനായ ഉറൂബ് കഥയും തിരക്കഥയുമെഴുതി കൊടുങ്ങല്ലൂർക്കാരായ രാമുകാര്യാട്ടും പി.ഭാസ്കരനും സംവിധാനം ചെയ്ത നീലക്കുയിലിലും ഇതേ സംഘം തന്നെ (രാമു കാര്യാട്ട് ഒഴികെ) സൃഷ്ടിച്ച രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനിലും കാണുന്ന സമാനതകൾ കാലത്തിന്റെ കൃത്യമായ അടയാളപ്പെടലാണ്. അമ്പതുകളിലെ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിലെ പൊതുപ്രവണതകൾ ഇവയിൽ ഏതാണ്ട് ഒരേ രീതിയിൽ കടന്നുവരികയാണ്. ഒരു പൊതുധാരയുടെ ഭാഗമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ.

ജീവിതനൗകയിലെ സോമനെന്നതുപോലെ രാരിച്ചനും ഗ്രാമത്തിൽ ജീവിതം അസാധ്യമാകുമ്പോൾ നഗരത്തിലേക്ക് യാത്ര തിരിക്കുന്നു. നഗരമാണ് ഇരുവർക്കും ഉപജീവനോപാധി നൽകുന്നത്. ജീവിതനൗകയിലെ ലക്ഷ്മിയും തെരുവിൽ എത്തപ്പെടുന്നു. മൂവരും മറ്റു ജാതിമതസ്ഥരുടെ കൂടെ ഒരു കുടുംബം പോലെ കഴിയുന്നു. സോമൻ ചന്ദ്രവിലാസക്കാരുടെ വീട്ടിലാണെങ്കിൽ, ലക്ഷ്മി യാചകരുടെ കൂടെയും രാരിച്ചൻ ബീയാത്തുമ്മയുടെയും തെരുവുപിള്ളേരുടെയും കൂടെയാണ്. മുതലാളിയുടെ ക്രൂരതകാരണം ലക്ഷ്മിക്ക് വീട് നഷ്ടപ്പെടുമ്പോൾ ജന്മികാരണം രാരിച്ചനും വീടില്ലാതാകുന്നു. നീലക്കുയിലിലെ നീലിക്കും സമാനുഭവമാണുണ്ടാകുന്നത്. വീട്ടിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കപ്പെട്ട അവൾ വഴിയോരത്ത് കഴിയുന്നു.

രാരിച്ചനിലെ നായകൻ തന്നെ ഒരു കുട്ടിയാണ്. ജീവിതനൗകയിലെ ഗോപിക്കും നീലക്കുയിലിലെ മോഹനനും നല്ല പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അച്ഛനമ്മമാരുടെ അഭാവത്തിലുള്ള അനാഥത്വമാണ് മൂവരുടെയും പൊതുപ്രശ്നം. രാരിച്ചന്റെ അച്ഛൻ വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധേയനാവുന്നു. അമ്മ ഭ്രാന്ത് പിടിച്ച് മരിക്കുന്നു. മോഹനന്റെ അമ്മ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. അച്ഛൻ അവനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ഗോപിയുടെ അച്ഛൻ ജോലിയന്വേഷിച്ച് പോയശേഷം തിരിച്ചുവ

രുന്നില്ല. ജീവിച്ചിരിപ്പുള്ളതിനാൽ ഗോപിയുടെയും മോഹനന്റെയും അച്ഛനെ കഥാന്ത്യത്തിൽ അവർക്ക് തിരിച്ചുകിട്ടുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാലത്തും കൊച്ചുകുട്ടികൾ നായകന്മാരായുള്ള നിരവധി സിനിമകൾ ഇറങ്ങിയെങ്കിലും മേലേക്കിട മധ്യവർഗത്തിൽ നിന്നും വരുന്ന കുട്ടികളെയും അവരുടെ ഗൃഹസാഹചര്യങ്ങളെയുമാണ് അവ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. *അലംകൃതമായ അന്തരാളങ്ങളിൽ ജാലക തിരശ്ശീലകൾക്കുമറവിൽ വിലപിടിച്ച കളിക്കോപ്പുകളുടെയും വസ്ത്രാഞ്ചലങ്ങളുടെയും സമൃദ്ധമായ തീൻമേശകളുടെയും ആധുനിക ഗൃഹോപകരണങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യത്തിൽ നിർത്തിയാണ് കുട്ടി പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സുഖദസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്ന് കുട്ടി പുറന്തള്ളപ്പെടുന്നു എന്നതാവും പൊതുവെ ഇതിവൃത്തം ഉന്നയിക്കുന്ന ഭീഷണി. വാത്സല്യപരിഗണനകളെയും ഭൗതിക ഉപകരണങ്ങളെയും പരസ്പരം തിരിച്ചിറിയാത്ത ഒരു ഏകകമാക്കി മാറ്റുന്നു. ഉണ്ണാനും ഉടുക്കാനുമില്ലാത്ത കുട്ടികളുടെ പ്രശ്നമല്ല ഇവയിൽ വരുന്നത്.*[17]

ജാതീയത, ധനാർത്തി, ഏകാധിപത്യസ്വഭാവം തുടങ്ങിയവ ജീവിതനൗകയിലെ മുഖ്യപ്രശ്നങ്ങളാവുമ്പോൾ നീലക്കുയിലിൽ ജാതിചിന്തയും രാരിച്ചനിൽ ജന്മിത്തം, ധനാർത്തി എന്നിവയുമാണ്. ഭക്ഷണം മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളിലും പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്നുണ്ട്. ജീവിതനൗകയിലും രാരിച്ചനിലും കുട്ടികൾക്ക് ഭക്ഷണം കിട്ടായ്കയാണ് പ്രശ്നമെങ്കിൽ നീലക്കുയിലിൽ കാരണവർക്കാണിത് സംഭവിക്കുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് *നിത്യജീവിതത്തിൽ തങ്ങൾക്ക് സ്വപ്നം കാണാൻ കൂടി കഴിയാത്ത സമ്പന്നതയും ധാരാളിത്തവും ആഡംബരവും അടിപൊളി സംസ്കാരവുമൊക്കെ അഭ്രപാളികളിൽ കണ്ട് കയ്യടിക്കുന്നവരായി ജനങ്ങൾ മാറിയെന്നും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും യാതനയുടെയും കഥകൾ അവർക്ക് പഥ്യമല്ലാതായെന്നും നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.*[18]

മിശ്രഭോജനം മൂന്നിലുമുണ്ട്. ജീവിതനൗകയിൽ യാചകന്മാർക്കൊപ്പമിരുന്ന് സദ്യ കഴിക്കുന്നു ലക്ഷ്മിയും മകനും. നീലക്കുയിലിലും രാരിച്ചനിലും

17) രവീന്ദ്രൻ, *സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം*, 1990, പുറം: 8

18) മധു ഇറവങ്കര, *അലിവിന്റെ മന്ദാരങ്ങൾ*, 2002, പുറം: 68

ചായക്കട മിശ്രഭോജനകേന്ദ്രമായി മാറുന്നു.

ഫ്യൂഡലിസമോ അതിൽ വേരുള്ള ജാതീയതയോ കൊണ്ടുനടക്കുന്നവരാണ് മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളിലും പ്രതിനായകസ്ഥാനത്ത് വരുന്നത്. ജീവിതനൗകയിലെ ജന്മിമുതലാളിയും രാരിച്ചനിലെ ജന്മിയും നീലക്കുയിലിലെ നമ്പൂതിരിയും നവോത്ഥാനപൂർവകാലത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളെ മാനദണ്ഡമാക്കി നായകപ്രതിനായകപക്ഷങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന രീതി മൂന്നിലും കാണാം. *സമ്പന്നനും ദരിദ്രനും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിൽ ദരിദ്രന്റെ പക്ഷത്തും ജൻമിയും കുടിയാനും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യത്തിൽ കുടിയാന്റെ ഭാഗത്തും സവർണനും അവർണനും തമ്മിലുള്ള പോരിൽ അവർണന്റെ ഒപ്പവും ആണ് അന്നത്തെ സിനിമ നിലകൊണ്ടത്* [19] എന്ന നിരീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു ഇവ.

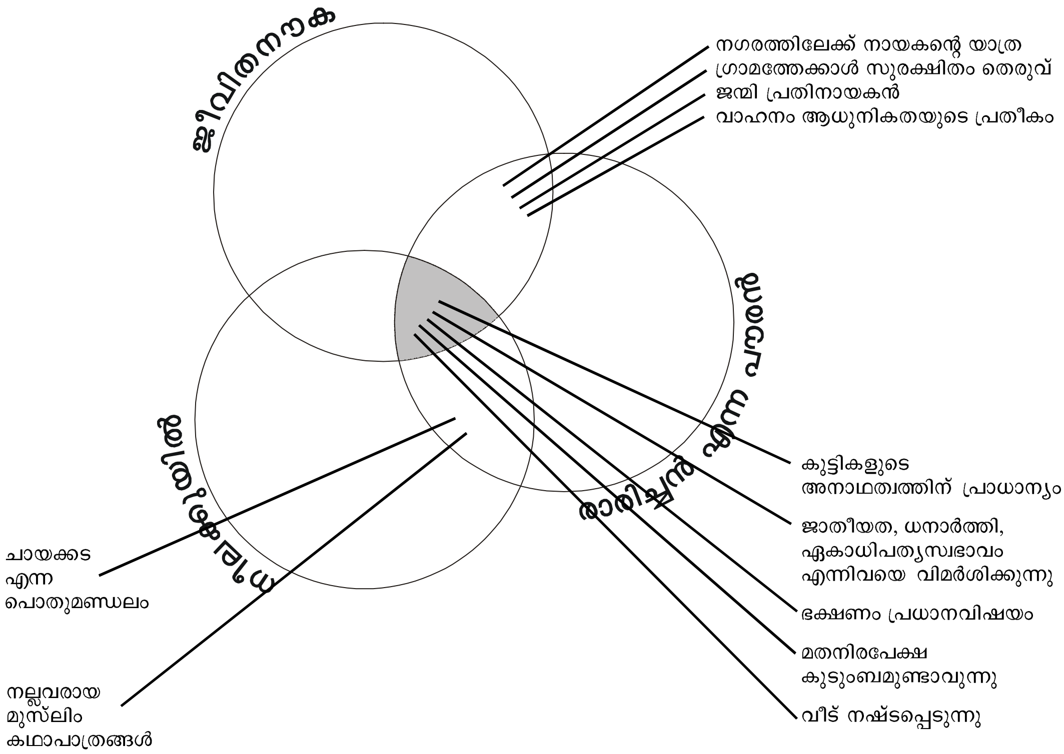
കഥ, നൃത്തം, പാട്ട്, കോമഡിരംഗം, സംഘട്ടനം തുടങ്ങിയവ വെവ്വേറെ നിർമിച്ച് ഒടുവിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഭിന്നജാതീയ ഉൽപാദനരീതി (Heterogeneous form of manufacture) യാണ് പിൽക്കാല സിനിമകളിൽ കാണുന്നതെങ്കിൽ അമ്പതുകളിലെ ചിത്രങ്ങൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. ഒരു കേന്ദ്രആശയത്തെ മുൻനിർത്തി സമഗ്രതയോടെ നിർമിക്കുന്ന ഏകജാതീയ ഉൽപാദനസമ്പ്രദായ(Homogeneous form of manufacture)മായിരുന്നു അന്ന്.[20] പിൽക്കാല സിനിമകളിൽ പരസ്പരബന്ധമില്ലാതെ പാട്ടും നൃത്തവും സംഘട്ടനുവുമൊക്കെ കടന്നുവരുന്നത് കാണാം.ഇവ മുറിച്ചു നീക്കിയാലും കഥയ്ക്ക് ഒരു കോട്ടവും സംഭവിക്കാത്തവിധം അജൈവമായി അതിന്റെ ഘടന മാറി. ബോളിവുഡ് സിനിമയുടെ മാതൃകയാണ് അവർ സ്വീകരിച്ചത്. *ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രതയുമായി ബന്ധമുള്ളതാകണം കഥയും ഗാനവും നൃത്തവും എന്ന നിർബന്ധം ഇല്ലാതായി. സംഘട്ടനരംഗം കൊറിയോഗ്രാഫി ചെയ്ത ബാലയുടെ രൂപത്തിൽ കടന്നുവരാൻ തുടങ്ങി. നൃത്തം പോലെ അതിൽ അടിതടകൾ നടക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ അനുയോജ്യമായ സംഗീതം കൊടുക്കുന്നു.*[21]

---

19) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 4
20) Madhava Prasad, M, Ideology of the Hindi Cinema, A Historical Construction, 2008, P: 40
21) Ibid, P: 47

സി.ഐ.ഡി. പോലും നവോത്ഥാനമൂല്യകൽപനകൾ അന്തർധാരയായുള്ള പാട്ടു പാടി സൈക്കിളോടിച്ചു നടക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ അമ്പതുകളിലെയും അറുപതുകളിലെയും കേരളീയ പൊതുബോധത്തിന്റെ പുരോഗമനച്ചായ്‌വിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.[22] അക്കാലത്തെ ചിത്രങ്ങളെ സമഗ്രതയുള്ളതാക്കിത്തീർക്കുന്നത് മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂല്യങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

മൂന്നു ചിത്രങ്ങളിലെയും പൊതുസവിശേഷതകളെ താഴെപ്പറയുംവിധം ചിത്രീകരിക്കാം.



22) രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, 2009, പുറം: 14

അദ്ധ്യായം 6

ഉപസംഹാരം

അദ്ധ്യായം-6

ഉപസംഹാരം

ജീവിതത്തിന്റെ സകല മണ്ഡലങ്ങളെയും പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന സാംസ്കാരിക മുന്നേറ്റമാണ് നവോത്ഥാനം. 14-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഇറ്റലിയിലാരംഭിച്ച നവോത്ഥാനം മാനവികത, മതനിരപേക്ഷത, ജനാധിപത്യം, സമത്വം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങളെ ലോകത്തിന് സമ്മാനിച്ചു. ഇറ്റലിയിൽ ചിത്രശിൽപകലകളിലാണ് ഈ മൂല്യങ്ങൾ ആദ്യം ആവിഷ്കൃതമായത്. ദൈവികതയുടെ സ്ഥാനത്ത് മാനവികതയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും മനുഷ്യരൂപങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുകയും ചെയ്തപ്പോൾ ദൈവരൂപങ്ങൾക്കു പോലും മനുഷ്യഭാവം ലഭിച്ചു. മാനവികതയുടെ ഉണർവ് സാഹിത്യത്തിലേക്കും വ്യാപിച്ചു. പുസ്തകങ്ങളോട് ജനങ്ങൾക്ക് അന്നോളമില്ലാത്ത താൽപര്യമുണ്ടായി. യുക്തിബോധവും വിമർശനബുദ്ധിയുമുപയോഗിച്ച് എല്ലാറ്റിനെയും വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയും ഇക്കാലത്ത് വ്യാപകമായി. ശാസ്ത്രവളർച്ച ഇതിന്റെ ഫലമാണ്. മതങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെച്ചിരുന്ന പല അറിവുകളെയും ചോദ്യം ചെയ്താണ് ശാസ്ത്രം വളർന്നത്.

രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തെ മതത്തിൽ നിന്ന് വേർതിരിച്ച് കാണുന്ന മതനിരപേക്ഷതയും മാനവികതയ്ക്കൊപ്പം വളർന്നു. ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങൾ സാംസ്കാരിക രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷമായത് സംഭാഷണങ്ങളുടെയും സംവാദങ്ങളുടെയും രൂപത്തിലാണ്. ഉന്നത കുടുംബങ്ങളിലെയാണെങ്കിലും സ്ത്രീകൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചതും അവർ കലാസാഹിത്യ മേഖലകളിലേക്ക് കടന്നുവന്നതും സ്ത്രീപുരുഷ സമത്വത്തിലേക്കുള്ള ചുവടുവെപ്പായിരുന്നു. നവോത്ഥാ

നമൂല്യങ്ങൾ പിന്നീട് യൂറോപ്പിലാകെ വ്യാപിക്കുകയും യൂറോപ്പിനെ ആധുനികവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്തു.

യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനം കഴിഞ്ഞ് രണ്ട് നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷമാണ് സമാനമായ ചലനങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. ഇന്ത്യയുടെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലുള്ള സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകർ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് പ്രവർത്തിച്ചു.

കേരളത്തിൽ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒടുവിൽ തുടങ്ങി ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിയോളം നീണ്ടു നിന്ന വൻ മുന്നേറ്റമായാണ് നവോത്ഥാനം മാറിയത്. ശ്രീനാരായണഗുരു ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവോത്ഥാന നായകർ ജാതീയതയ്ക്കും അന്ധവിശ്വാസത്തിനും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരെ പ്രവർത്തിച്ച് നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ ഇവിടെ സ്ഥാപിച്ചെടുത്തു. ദൈവത്തെപ്പോലും അവർ വിമർശിച്ചു. യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനത്തിൽ നിന്നുണ്ടായ മൂല്യങ്ങൾക്കു പുറമെ ലാളിത്യം, സഹകരണം എന്നിവയും കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ സംഭാവനയാണ്. ദേശരാഷ്ട്ര സങ്കല്പം രൂപംകൊള്ളുന്നതും മാതൃഭാഷയോടുള്ള സ്നേഹം വളരുന്നതും ഇക്കാലത്താണ്. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഊർജ്ജവും മൂല്യങ്ങളും ആദ്യകാലത്തെ സിനിമ ഉൾപ്പെടെയുള്ള കലാസാഹിത്യ സൃഷ്ടികളിൽ വലിയ സ്വാധീനശക്തിയായി.

മതനിരപേക്ഷമാനവികതയുടെ അടിസ്ഥാനതത്വങ്ങളുമായി ഒത്തുപോകുന്ന മാനവികമൂല്യങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. മനുഷ്യന് നൽകിയിരിക്കുന്ന പ്രാധാന്യവും പ്രകൃത്യധീതശക്തികളോടുള്ള താല്പര്യക്കുറവും ഇവയുടെ മുഖമുദ്രയാണ്. ജാതിയെ ഇവ ശക്തമായി എതിർക്കുന്നു. വിദ്യകൊണ്ട് പ്രബുദ്ധരാവുക എന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവചനത്തിന് യോജിച്ചിരിക്കുന്നു ജീവിതനൗകയിലെ നായക ചിത്രണം. മിശ്രവിവാഹം, പാവങ്ങളോടുള്ള പക്ഷപാതം, അദ്ധ്വാനിക്കാനുള്ള സന്നദ്ധത എന്നിവ വഴി അയാൾ പ്രബുദ്ധത തെളിയിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിൽ ചാരിത്ര്യത്തിന് ഊന്നൽ നൽകിയതും നവോത്ഥാന സ്വാധീനത്താലാണ്. മതനിരപേക്ഷ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ കൊച്ചുപതിപ്പായ മതനിരപേക്ഷ കുടുംബ സങ്കല്പം

ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ലളിതമായ വിവാഹത്തിലൂടെയും മറ്റും ലാളിത്യം എന്ന മൂല്യം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ജനാധിപത്യവിരുദ്ധമായ ഏക ഭാഷണങ്ങളെ ചിത്രം എതിർക്കുന്നു. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തിലിറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയിലൂടെ സ്ത്രീശാക്തീകരണത്തിനും സമത്വത്തിനും പുതിയ മാതൃക കാണിച്ചു തരുന്നു. നീലക്കുയിൽ, രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലെയും അനുഭവങ്ങൾ സമാനമാണ്. കേരളീയജീവിതത്തെ അടിമുടി പുതുക്കിപ്പണിത നവോത്ഥാന പ്രവണതകളുടെ കലാവിഷ്കാരം എന്ന നിലയിൽ ഈ സിനിമകൾ, കേരളീയ ചരിത്രത്തിന്റെ കലാരേഖയായി മാറുന്നുണ്ട്. ആദ്യകാല മലയാള സിനിമകളിൽ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ നിർണായകശക്തിയായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന പരികല്പനയോടെ നടത്തിയ ഈ ഗവേഷണപഠനത്തിൽ നിന്ന് വെളിപ്പെട്ട പ്രധാന വസ്തുതകൾ താഴെ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു:

1. നവോത്ഥാനത്തോടെ രൂപപ്പെട്ട ദേശരാഷ്ട്രസങ്കൽപത്തിന്റെ ഭാഗമായി വികസിച്ചുവന്ന കേരളീയത, മലയാളിത്തം എന്നീ അവബോധങ്ങളുടെ ഫലവും അവയുടെ ആവിഷ്കാരവുമാണ് ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകൾ.

2. മതനിരപേക്ഷരാഷ്ട്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനം എന്ന നിലയിൽ മതനിരപേക്ഷ കുടുംബങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് അവയുടെ പൊതു സവിശേഷതയാണ്.

3. ഫ്യൂഡൽ അധികാരഘടന നിലനിന്നിരുന്ന ഗ്രാമങ്ങളിൽ ജീവിതം അസാധ്യമാകുന്നതും ആധുനികതയുടെ ഇടമായ നഗരങ്ങളിൽ മനുഷ്യജീവിതം കുറെക്കൂടി സ്വതന്ത്രവും ജനാധിപത്യപരവുമാവുന്നതും ഇവയിൽ കാണുന്നു.

4. ജാതികേന്ദ്രിതമായ സ്വകാര്യസ്ഥലത്തെക്കാൾ പൊതുസ്ഥലങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകാനും ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ഇടമെന്ന നിലയ്ക്ക് പൊതുമണ്ഡലങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനും ഇവ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

5. മതമേതായാലും മനുഷ്യൻ നന്നായാൽ മതി, പലമതസാരവുമേകം, മനു

ഷ്യന്റെ ജാതി മനുഷ്യത്വമാണ്, വിദ്യകൊണ്ട് പ്രബുദ്ധരാവുക തുടങ്ങിയ നവോത്ഥാനസന്ദേശങ്ങളാണ് നായക-പ്രതിനായകസങ്കൽപത്തിനും കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിനും അടിസ്ഥാനമായിത്തീർന്നത്.

6. നവോത്ഥാനത്തോടെ വികസിച്ചുവന്ന വായനയോടുള്ള താൽപര്യവും കലാഭിമുഖ്യവും ഈ സിനിമകളുടെ ഇതിവൃത്തത്തിലും കഥാപാത്രചിത്രണത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

7. ജാതി-മതത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കർത്തൃത്വത്തിന് പകരം തൊഴിലിലധിഷ്ഠിതമായ കർത്തൃത്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

8. മാനവികതയാണ് എല്ലാറ്റിന്റെയും മാനദണ്ഡമെന്നും മനുഷ്യനെടുക്കുന്ന തീരുമാനങ്ങൾക്കോ സദാചാരത്തിനോ പ്രകൃത്യതീതശക്തികളല്ല അടിസ്ഥാനമെന്നുമുള്ള മതനിരപേക്ഷമാനവികതയുടെ കാഴ്ചപ്പാട് ഈ സിനിമകളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

9. ധനാർത്തിയെ എതിർക്കപ്പെടേണ്ട തിന്മയായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ദരിദ്രൻമാരുടെ പക്ഷത്തു നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ഇവ.

10. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ മുഖ്യവിഷയവും പ്രണയം ഉപവിഷയവുമായിത്തീരുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വൈയക്തിക വികാരങ്ങളേക്കാൾ സാമൂഹ്യ ഉൽക്കണ്ഠകളാണ് മുഖ്യമെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു.

11. വ്യക്തിയുടെ മഹത്വം ജന്മമല്ല സാമൂഹ്യ ഇടപെടലാണെന്നും മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾ വികസിക്കണമെങ്കിൽ ആശയവിനിമയം അനിവാര്യമാണെന്നുമുള്ള ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ആധാരതത്വങ്ങൾക്ക് നിരക്കുംവിധമാണ് ഇവയുടെ സൃഷ്ടി.

12. സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള യാഥാസ്ഥിതിക കാഴ്ചപ്പാടിനെ മറികടക്കുന്നതാണ് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ ചിത്രണം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1) അച്യുതൻ എം. — *ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, കോട്ടയം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, 1978.

2) -------------- — *നോവൽ പ്രശ്നങ്ങളും പഠനങ്ങളും*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1983

3) -------------- — *സ്വാതന്ത്ര്യസമരവും മലയാളസാഹിത്യവും*, തൃശ്ശൂർ, കറന്റ് ബുക്സ്, 1994

4) അപ്പൻ കെ.പി. — *സമയപ്രവാഹവും സാഹിത്യകലയും*, കോട്ടയം, ഡി. സി. ബുക്സ്, 1997.

5) അഭയദേവ് — *പാട്ടുകൾ, കോട്ടയം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1993

6) അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ (ഡോ.) — *സിനിമ: ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നം*, കോട്ടയം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, 1985

7) ഇ. എം. എസ്, — *ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരചരിത്രം*, തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, 1982.

8) --------------- — *കേരളം മലയാളികളുടെ മാതൃഭൂമി*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, 2009.

9) ഇർഫാൻ ഹബീബ് — *ഇന്ത്യാചരിത്രവ്യാഖ്യാനം: മാർക്സിസ്റ്റ് സമീപനം*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, 1982

10) ഈനാശു തലാക്ക്, — *ചലച്ചിത്രവിചാരം*, പാലക്കാട്, സെർബ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2005

11) ഉണിത്തിരി, എൻ.വി.പി. *ശ്രീനാരായണഗുരു*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 2000

12) ഉമ്മർതറമേൽ (ഡോ) *പരദേശി: സിനിമയും രാഷ്ട്രീയവും*, കോഴിക്കോട്, അദർ ബുക്സ്, 2008

13) ഉറൂബ് *ഉറൂബിന്റെ കൃതികൾ- സമ്പൂർണം, വാല്യം 3*, കോട്ടയം, ഡി. സി ബുക്സ്, 2006

14) -------------- *നീലക്കുയിൽ*, തിരക്കഥ, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 2004

15) ------------ *സുന്ദരികളും, സുന്ദരൻമാരും*, കോട്ടയം സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1988

16) എബ്രഹാം അയരൂക്കുഴിയിൽ, *സ്വാമി ആനന്ദതീർത്ഥൻ*, തളിപ്പറമ്പ്, ഡയലോഗ് ബുക്സ്, 1988

17) ഏംഗൽസ്, ഫ്രഡറിക് *പ്രകൃതിയുടെ വൈരുധ്യാത്മകത*, മോസ്കോ, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിഷേഴ്സ്, 1975.

18) കിരൺ രവീന്ദ്രൻ *മലയാള സിനിമാ പിന്നണിഗാനചരിത്രം*, തിരുവനന്തപുരം, കേളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2011.

19) കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഇളംകുളം, *കേരളചരിത്രത്തിലെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകൾ*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 1963.

20) കുമാരൻ വയലേരി(എഡിറ്റർ) *ചലച്ചിത്രഗാനപഠനങ്ങൾ*, പയ്യന്നൂർ, സാഹിതി, 2011

21) ഗണേഷ് കെ.എൻ(ഡോ) *കേരളത്തിന്റെ ഇന്നലെകൾ*, തിരുവനന്തപുരം, സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, 1997

22) ഗീത *സിനിമയുടെ കയ്യേറ്റങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 1999

23) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അടൂർ *കഥാപുരുഷൻ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2001

24) ------------ *സിനിമയുടെ ലോകം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1995

25) ------------ *സിനിമ, സാഹിത്യം, ജീവിതം*, തൃശൂർ, കറന്റ് ബുക്സ്, 2007

26) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ആർ, *Good Luck to everybody, ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ ബാലന്റെ കഥ*, തിരുവനന്തപുരം, ജി. ഡിസൈൻ, 2004.

27) ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ. *കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1994

28) ഗോവിന്ദനുണ്ണി വി.ആർ. *ചലച്ചിത്രദർശനം*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2006

29) ഗോവിന്ദപ്പിള്ള പി. *കേരളനവോത്ഥാനം: ഒരു മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണം- ഒന്നാം സഞ്ചിക*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 2003

30) ചങ്ങമ്പുഴ *രമണൻ*, കോട്ടയം, ഡി. സി ബുക്സ്, 2008.

31) ചന്തുമേനോൻ. ഒ *ഇന്ദുലേഖ*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1963

32) ചന്ദ്രശേഖരൻ എ. *നിറഭേദങ്ങളിൽ സ്വപ്നം നെയ്യുന്നവർ*, തിരുവനന്തപുരം, ചാന്ദ്നി ബുക്സ്, 1998

33) --------------- *ബോധതീരങ്ങളിൽ കാലം മിടിക്കുമ്പോൾ*, തിരുവനന്തപുരം, റെയിൻബോ ബുക്സ്, 2008

34) ചാക്കോ, പി. ടി, *സാഹിത്യതത്വം*, തിരുവനന്തപുരം, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 1998.

35) ജനാർദ്ദനൻനായർ, കരമന *അഭിനയം: നാടകത്തിലും സിനിമയിലും*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008

36) ജിതേഷ് ടി. (ഡോ) *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം*, കോഴിക്കോട്, ഒലിവ്, 2009

37) ജിനേഷ്കുമാർ എരമം *സിനിമയുടെ നിലപാടുകൾ*, കോഴിക്കോട്, ഇൻസൈറ്റ് ബുക്സ്, 2010

38) ജോണി ഒ.കെ. *സിനിമയുടെ വർത്തമാനം*, കോഴിക്കോട്, ഒലീവ്, 2005

39) ജോയിബാലൻ വ്ളാത്താങ്കര, *വൈകുണ്ഠസ്വാമിയും സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 2009

40) ജോസഫ് വി.കെ. *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും*, തിരുവനന്തപുരം, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 1997

41) ജോസ്.കെ.മാനുവൽ *കഥയും തിരക്കഥയും*, കണ്ണൂർ, കൈരളി ബുക്സ്, 2009

42) -------------- *തിരക്കഥാ രചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും*, കോട്ടയം കറന്റ് ബുക്സ്, 2003.

43) ജോൺപോൾ (എഡിറ്റർ) *പി. രാമദാസ്: ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയ്*, കോട്ടയം, ഡി.സി ബുക്സ്, 2008.

44) തരകൻ കെ.എം. (ഡോ) *ആധുനിക നോവൽദർശനം*, കോട്ടയം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1982.

45) -------------- *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യതത്വശാസ്ത്രം*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 2000

46) തോമസ് എം.എഫ് *സിനിമയുടെ ആത്മാവ്*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 1986

47) -------------- *മായാത്ത ദൃശ്യം മറക്കാത്ത ചിത്രം*, തിരുവനന്തപുരം, സൈൻ ബുക്സ്, 2007

48) ദാമോദരൻ കെ. *ഇന്ത്യയുടെ ആത്മാവ്*, തൃശ്ശൂർ, കറന്റ് ബുക്സ്, 1990

49) -------------- *ശ്രീനാരായണഗുരു*, തൃശ്ശൂർ, കറന്റ് ബൂക്സ്, 1988

50) ദിവാകരൻ ആർ. വി. എം *മലയാള തിരക്കഥ: വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008

51) --------------. *കഥയും തിരക്കഥയും*, കോഴിക്കോട്, ഒലീവ്, 2005

52) ദേശായ്, എ.ആർ. *ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1989

53) നായർ, എം.എസ്. *വാഗ്ഭടാനന്ദഗുരുവും സാമൂഹ്യനവോത്ഥാനവും*, തിരുവനന്തപുരം, സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 1998

54) നീലൻ — *മൊണ്ടാഷ്: പാഠവും പഠനവും*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2005

55) പത്മനാഭപിള്ള ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം — *ശബ്ദതാരാവലി*, കോട്ടയം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1995.

56) പവിത്രൻ പി. — *ആശാൻ കവിത: ആധുനികാനന്തര പഠനങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം, സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 2002

57) പിള്ള പി.ആർ.എസ്. — *ചലച്ചിത്ര ചിന്തകൾ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അസോസിയേഷൻ, 1992

58) പ്രശോഭൻ. കെ (ഡോ) — *ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സ്വാധീനത മലയാള കവിതയിൽ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1988.

59) പ്രിയദർശൻ ജി. (എഡി.) — *സഹോദരൻ എന്ന വിപ്ലവകാരി*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1989

60) ബാലചന്ദ്രൻനായർ, പെരുന്താന്നി — *മലയാള സിനിമ 1928-2006*, തിരുവനന്തപുരം, യവനിക പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2006

61) ബാലറാം എം.പി. — വാക്കുകൾ തന്നെയാണ് പ്രശ്നം, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 2000

62) ബിനുകുമാർ പി.എം. (എഡി.) — *തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2003

63) ഭാസ്കരനുണ്ണി, പി. — *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, തൃശ്ശൂർ, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1988.

64) മധു ഇറവങ്കര — *അലിവിന്റെ മന്ദാരങ്ങൾ*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 2002

65) ------------ — *മലയാളസിനിമയിലെ അവിസ്മരണീയർ*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 2009

66) മനോജ്. എം. ഡി (എഡി.) — *പി. ഭാസ്കരൻ: സംഗീതസ്മൃതികൾ*, കോഴിക്കോട്, ഒലിവ്, 2008

67) മാണി, വെട്ടം — *പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപീഡിയ*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ് 1995.

68) മാത്യു, മണർകാട് — *കാലത്തിൽ കൊത്തിയെടുത്ത ദർശനം*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 1997

69) മുരളി വി. ടി — *രാഗമലയാളം*, കോഴിക്കോട്, ഒലീവ്. 2006

70) -------------- — *സംഗീതത്തിന്റെ കേരളീയ പാഠങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008.

71) മുരളീകൃഷ്ണ(ഡോ.) — *സിനിമ വീഡിയോ ടെക്നിക്*, കോട്ടയം, ഡി.സി. ബുക്സ്, 2008

72) മുഹമ്മദ്ഖാൻ റാവുത്തർ — *ആധുനിക ഇന്ത്യാചരിത്രം*, കോഴിക്കോട്, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1976

73) രതീഷ്കുമാർ കെ. (എഡി.) — *റീൽ*, കോഴിക്കോട്, ഇൻസൈറ്റ് ബുക്സ്, 2011

74) രവിമേനോൻ — *എങ്ങനെ നാം മറക്കും*, കോഴിക്കോട്, ഒലീവ്, 2008

75) രവിവർമ, മങ്കട — *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2000

76) രവീന്ദ്രൻ — *സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം*, കോഴിക്കോട്, ബോധി പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, 1990

77) --------------- — *സിനിമ, സമൂഹം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമിബുക്സ്, 2007

78) രാജകൃഷ്ണൻ. വി, — *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1992

79) രാജഗോപാലൻ ഇ.പി. (എഡി.) — *ഇന്ദുലേഖ: വായനയുടെ ദിശകൾ*, തൃശ്ശൂർ കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2001

80) രാധാകൃഷ്ണൻ എം.ജി. — *ദംഷ്ട്രയും നെറ്റിക്കണ്ണും തെളിയുമ്പോൾ*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 1994

81) രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ ഡി. — *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം*, തിരുവന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2000

82) രാധാകൃഷ്ണൻ പി.എസ്. *ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും: ദേശ്യഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം,കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2010

83) രാധാകൃഷ്ണൻ സി. *സിനിമയുടെ തനിമ*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 1991

84) രാധിക സി. നായർ (എഡി.) *കേരളത്തിലെ നവോത്ഥാനായകർ*, കോട്ടയം, ഡി. സി. ബുക്സ്, 2008.

85) രാമചന്ദ്രൻ ജി. പി *മലയാളസിനിമ: ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2009

86) ---------------- *മലയാളസിനിമയിലെ വർഗീയ അധിനിവേശം*, ഗുരുവായൂർ, നാട്ടുകൂട്ടം പഠനകേന്ദ്രം,1993.

87) ---------------- *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1998

88) ---------------- *25 ലോകസിനിമകൾ*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത, 2007

89) രാമചന്ദ്രൻ ടി.എം. (എഡി.) *മലയാളി നാൾവഴികൾ*, കോഴിക്കോട്, ക്യാമ്പസ് കോളേജ് പേരാമ്പ്ര, 2007.

90) രാമചന്ദ്രൻ ടി.കെ. *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി, 2006

91) രാമൻകുട്ടി കെ.വി. *ആധുനിക മലയാളസിനിമ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1989

92) ലൂയിസ് ഗോട്ട്ഷാക്, ലോറൻ സി. മക്കിന്നെ, എൽ.എച്ച്. പ്രിച്ചാഡ് (എഡി.) *മാനവ ചരിത്രം: ആധുനികലോകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനങ്ങൾ- വാല്യം 2*, തിരുവനന്തപുരം, യുനെസ്കോ-കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2001.

93) വർക്കി എം.എം, *ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമ, കോട്ടയം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1998

94) വള്ളത്തോൾ, *വള്ളത്തോളിന്റെ പദ്യകൃതികൾ (ഭാഗം ഒന്ന്)*, കോട്ടയം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 1975.

95) വാഗ്ഭടാനന്ദൻ *വാഗ്ഭടാനന്ദന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിങ്ങ് ആന്റ് പബ്ലിഷിങ്ങ് കമ്പനി, 1988

96) വാരിയർ, ഇ.ഐ. (ഡോ) *ഭാരതീയമൂല്യങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2003.

97) വിജയകുമാർമേനോൻ, *രവിവർമ്മ*, തൃശ്ശൂർ, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2000

98) വിജയകൃഷ്ണൻ *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1996

99) --------------- (എഡി) *ചലച്ചിത്രവും യാഥാർത്ഥ്യവും*, തിരുവല്ല, പരിച പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1984

100) --------------- *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2001.

101) ---------------- *തിരക്കഥയും സിനിമയും*, തിരുവനന്തപുരം, പ്രഭാത് ബുക്ക്ഹൗസ്, 2009

102) ---------------- *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ*, തിരുവനന്തപുരം, ചലച്ചിത്രവികസന കോർപ്പറേഷൻ, 1987

103) വേലപ്പൻ. കെ, *സിനിമയും സമൂഹവും*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1994

104) വേലായുധൻ കോട്ടുക്കോയിക്കൽ *ശ്രീനാരായണഗുരു: സമഗ്രവും സമ്പൂർണവുമായ ജീവചരിത്രം*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 2009

105) വേലായുധൻ പണിക്കശ്ശേരി *അയ്യൻകാളിമുതൽ വി.ടി. വരെ*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 2007

106) ശ്രീകുമാരൻതമ്പി *സിനിമ: കണക്കും കവിതയും*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, 2010

107) ശ്രീകുമാർ. കെ (ഡോ.), *മലയാള സംഗീത നാടകചരിത്രം*, കോഴിക്കോട്, പൂർണപബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2002

108) ശ്രീകുമാർ പി.എൻ *ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം*, തിരുവനന്തപുരം, പരിധി പബ്ലി ക്കേഷൻസ്, 1998

109) ശ്രീജൻ. വി. സി *അർത്ഥാന്തരന്യാസം*, തൃശ്ശൂർ, കറന്റ് ബുക്സ്, 1999

110) ശ്രീനാരായണഗുരു, *ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ*, (വ്യാഖ്യാനം: ഡോ.ടി. ഭാസ്കരൻ) കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിംഗ് & പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി, 1985

111) ———————— *ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ*, (വ്യാഖ്യാനം: വി ബാലകൃഷ്ണൻ), കോട്ടയം, വിദ്യാർത്ഥിമിത്രം, 2002.

112) ഷണ്മുഖദാസ് ഐ. *ഗൊദാർദ്, കോളയ്ക്കും മാർക്സിനും നടുവിൽ*, തിരുവനന്തപുരം, സൈൻബുക്സ്, 2005

113) ———————— *പി.രാമദാസ്: വിദ്യാർഥിയുടെ വഴി*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, 2008

114) ———————— മലകളിൽ മഞ്ഞുപെയ്യുമ്പോൾ, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1988

115) ഷാജി ജേക്കബ് *ജനപ്രിയസംസ്കാരം: ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവും*, കോഴിക്കോട്, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2009

116) ———————— *ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചയും സംസ്കാരവും*, കോഴി ക്കോട്, ഹരിതം ബുക്സ്, 2004

117) ഷിജു ഏലിയാസ് *ലോകനവോത്ഥാനം*, തിരുവനന്തപുരം, ചിന്ത പബ്ലി ക്കേഷൻസ്, 2007.

118) ഷിറാസ്ഖാൻ ടി. (ഡോ) *നല്ല സിനിമ നല്ല സമൂഹം*, കൊല്ലം, ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, 1996

119) സജീഷ് എൻ.പി. *തിരമലയാളത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ*, തിരുവന ന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2007

120) സത്യജിത്റായ് *നമ്മുടെ സിനിമ; അവരുടെ സിനിമ*, തിരുവനന്ത പുരം, ചിന്ത, 2006

121) സദാനന്ദൻ പി.ജി. *സിനിമയുടെ നീതിസാരം*, തിരുവനന്തപുരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008

122) സലാം കാരശ്ശേരി *സിനിമ*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 1985

123) സാജൻ തെരുവപ്പുഴ *ഫിലിം ഡയരക്ഷൻ*, തൃശൂർ, സിഗ്നേച്ചർ ബുക്സ്, 2006

124) സാം. എൻ (ഡോ) *കേരളത്തിലെ സാമൂഹിക നവോത്ഥാനവും സാഹിത്യവും*, തിരുവനന്തപുരം, സാഹിത്യപഠന കേന്ദ്രം, 1988

125) സാനു. എം. കെ *നാരായണഗുരുസ്വാമി*, ഇരിങ്ങാലക്കുട, വിവേകോദയം പബ്ലിഷേഴ്സ്, 1976.

126) സുദർശൻ, കുന്നത്തുകാൽ (എഡി.) *ബ്രഹ്മാനന്ദസ്വാമി ശിവയോഗി: നവോത്ഥാനഗുരു*, കോട്ടയം, കറന്റ് ബുക്സ്, 1988

127) സുന്ദരേശൻ വി. (പ്രൊഫ.) *സിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, തിരുവനന്തപുരം, പ്രഭാത് ബുക്ഹൗസ്, 1986

128) സുരേഷ് മണിമല കെ. രാഘവൻ, തിരുവനന്തപുരം, കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, 1998

129) സെബാസ്റ്റ്യൻ കെ.സി. *നട്ടെല്ലി സിനിമ*, കൊച്ചി, പ്രണത ബുക്സ്, 2005

130) സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ, *വാഗ്ഭടാനന്ദ ഗുരുദേവൻ*, തൃശ്ശൂർ, കറന്റ് ബുക്സ്, 1987

131) സ്വാമി വിവേകാനന്ദൻ *വിവേകാനന്ദ സാഹിത്യസർവസ്വം മൂന്നാംഭാഗം*, തൃശ്ശൂർ, ശ്രീരാമകൃഷ്ണമഠം, 1986

132) ഹൃദയകുമാരി ബി *നവോത്ഥാനം ആംഗലസമൂഹത്തിൽ*, തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2004.

ലേഖനങ്ങൾ

133) ഗോപിനാഥൻ കെ (ഡോ) *തമ്പുരാക്കന്മാർ തിരിച്ചുവരുന്നു*, ഭാഷാപോഷിണി, ലക്കം 8, പുസ്തകം 26, 2003

134) പണിക്കർ കെ.എൻ.(ഡോ) *വർഗീയതയും സംസ്കാരവും* (അഭിമുഖം), പയ്യന്നൂർ, സോഷ്യലിസ്റ്റ് പാത, ത്രൈമാസിക, ജനുവരി- മാർച്ച്, 1994

135) പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, (ഡോ), *അവിടുന്നെൻ ഗാനം കേൾക്കാൻ,* സാഹിത്യലോകം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, സപ്തംബർ-ഒക്ടോബർ, 2009

136) മുരളി വി.ടി *നീലക്കുയിൽ പാടുമ്പോൾ*, ദേശാഭിമാനി വാരിക, നവംബർ 7 ലക്കം, 2004

137) രാജൻ എം.എൻ *ശ്രീനാരായണ പ്രസ്ഥാനത്തിന് വഴികാട്ടിയ വിപ്ലവകാരി*, കൊല്ലം, പാഠം ദ്വൈമാസിക, സപ്തംബർ - ഒക്ടോബർ, 2000

138) വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ്, *ഒരു വെളിച്ചപ്പെടലിന്റെ മുപ്പതുവർഷങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ജൂലൈ 11, 2010

139) .... *ചായക്കടയിലെ മിശ്രഭോജനം*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, നവംബർ 9, 2008

140) ശശി കെ.വി, *പാട്ടിലെഴുതുന്ന പൊതുമണ്ഡലം*, ദേശാഭിമാനി വാരിക, നവംബർ11, 2008

ആനുകാലികങ്ങൾ

141) ദേശാഭിമാനി വാരിക, നവംബർ 7, 2004

142) മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ഏപ്രിൽ 8 ലക്കം, 1951

143) മാതൃഭൂമി ദിനപത്രം, ഒക്ടോബർ 24, 1951

144) മാതൃഭൂമി ദിനപത്രം, ഫെബ്രുവരി 8, 1956

145) വിവേകോദയം, പുസ്തകം 1, ലക്കം 1-2

Bibliography

146) Alberti, Leon Battista, *On Painting*, Trans. by John R. Spencer, London, Penguin, 1970

147) Altman, Rick, (ed) *Sound Theory/ Sound Practice,* Newyork, Routledge, 1992.

148) Anderson, Benedict, *Imaginated Communities*, *Reflections on the origin and spread of Nationalism*, London, verso, 1990

149) Ann MC clintock *Imperial Leather: Race Gender, and Sexuality in the colonial conquest,* Newyork, Routledge. 1995

150) Astruck, Alexander *The Birth of a New Avant- Garde Camera Style in the New wave* Ed: Graham Peter, Newyork, Routledge, 1968

151) Attenborough, David *The Trials of Life*, Boston, Little Brown and Co., 1990

152) Aubert, Michelle and Jean clade seguin (Ed.) *Lumiers cinematographic Production*, London, Routledge, 1986.

153) Bakhtin Mikhail *Problmes of Dostoevsky's Poetics,* Ed. and trans. by Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnasota Press, 1984

154) Bal, Micki *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Trans. by Christine Van Boheemen, Toronto, University of Toronto press, 1985

155) .... *The Mottled Screen, Reading Proust Visually*, Newyork Routledge, 1997

156) Banfield, Ann, *Unspeakable sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* . Boston, Routledge and Kegan Poll, 1982

157) Barthes, Roland *Image- Music- Text*, Trans. by Stephan Heath, Newyork, Hill & Wang, 1977

158) Bazin, Andre, *What is Cinema*, California, University of California press, 2004

159) Beaver, Frank E *Dictionary of Film Terms*, Newyork, University of Michigan, 1983

160) Bergman, Ingmar, *Film: A Montage of Theories*, Ed. by: Richard Dyer, Mac Cann, Newyork, E.P. Dutton, 1966

161) .... *Screen & Plays of Ingmar Bergman*, California, University of California, 1960

162) Bernal , Martin *Black Athena: Asiatic roots of Classical Civilization*, London, Rutgers University press,1987

163) Bhaskaran. S. Theodore, *The Message of Bearers*, The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South India, Madras, 1981

164) Bluestone, George, *Novels in to Film*, Berkeley and Los Angels, University of California Press, 1957

165) Boje, David, Boje, *Story Telling Organizations,* London, Sage, 2008.

166) Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1985

167) .... *Poetics of Cinema*, Newyork, Routledge, 2008

168) Boven, Elezebeth, *After thoughts, Pieces about Writing*,

169) Burch, Noel, *Theory of Film Practice*, Princeton, Princeton University Press 1981.

170) Burkhardt, Jacob *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Newyork, Penguin, 1990.

171) Butcher. S. H, *Aritstotle's Theory of poetry and Fine art with a critical text and translation of poetics*, Macmillan and Co, London, 1967.

172) Charles Kors, Alan (Ed.) *Encyclopedia of Enlightenment*, Volume 2, Newyork, Oxford University Press, 2003

173) Chindananda das Gupta, *Talking about films*, New Delhi, Orient Longman, 1981

174) Cocteau, Jean, *The Art of Cinema,* London & Newyork, Marion Boyars, 1992.

175) Corrigan, Timothy, *A short Guide to Writing about Film,* London, Longman, 2009

176) Costigan, Genevieve, *The Psychology of Dehumnisation*, The University of Melbourne Voice, Vol. 5, No:61, 14 sept- 11October, 2009

177) Dalle Vacche, Angela, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, University of Texas Press, 1996.

178) .... *Colour, The Film Reader*, London, Routledge, 2006

179) Dick, Bernad. F, *Anatomy of Film,* Boston, Newyork, Bed ford/ St.Martins, 2002

180) Durant, Will *The Renaissance, TheVth volume of the Story of Civilization*, Newyork, Simon and Schuster,1953.

181) Dwyer, Rachel *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, London, Routledge, 2007

182) Eichenbaum, Boris *Literature and Cinema,* Trans. by Aman TL, London Routledge, 1926.

183) Eisentein, Sergie *Film Form, Trans. and Ed. by Jay leyda, Cleveland*, world, 1957,

184) Ellis, John *Visible Fictions*, *Cinema, Television: Video*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

185) Elton G.R. (Ed.) *The New Cambridge Modern History - The Reformation (1520-1559)*, London, Cambridge University Press, 1975.

186) Farguson, Wallace K, *Renaissance Studies,* London, London and Ontorio, 1963

187) Feldman, Noah *Divided by God*, Newyork, Farrar, Straus and Groux, 2005

188) Field, Syed *Screen Play: The Foundations of Screen Writing*, Newyork, Dell Publishing, 1982

189) Forster. E. M *Aspects of the Novel*, Newyork, Penguin books, 1975

190) Fowler, Roger, *Linguistics and the Novel,* London, Methuen Publishing Ltd, 1977.

191) France Marion *How to write and sell Film Stories*, Newyork, Covici-Friede, 1978

192) Fraser, Nansy,O *Rethinking the Public Sphere: A Coutribution to the critique of Actually existing Democracy*, Duke University Press, 1990.

193) Frier, Paolo, *Pedagogy of the Oppressed,* Newyork, Continuum Publishing Company, 1970

194) Fromm, Erich, *Forgotten Language: An introduction to the understanding of Dreams, Fairytales, and Myths*, Newyork, Reinheart, 1957

195) Gebaeur, Gunter & Christian, Wulf, *Mimesis: Culture- Art- Society,* London, University of California Press, 1995

196) Gennep, Arnold Van, *The Rites of Passages*, Chicago, University of Chicago Press,1960.

197) Gramschie, Antonio *Prison Notebooks*, ed. Joseph. A. Buttigieg, Newyork City, Columbia University press, 1992.

198) Gunning, Tom, *The Cinema of Attractions, Early film, its Spectators, and Avant Garde* London, British Film Institute, 1989

199) Gurcharandas, *India Unbound*, Newyork, Knopf, 2001

200) Habermas, Jurgen, *Further Reflections on the Public Sphere, Habermas and the Public Sphere*, Ed: Calhoun, Cambridge Mass MIT press, 1992.

201) .... *The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiry in to a category of Bourgeois Society,* Masachusetts, Thomas Burger, MIT press, 1989.

202) Handy William J & West brook, Max *History of English literature,* Newyork, Macmillian, 1974

203) Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Sectatorship in American Silent Film,* Harward University Press, Cambridge 1991.

204) Hauser, Gerard, *Vernacular Voices: The Rhetoric of Public and public Spheres*, Columbia, University of South Carolina, 1999

205) Hay, Denys *The Italian Renaissance in its Historical Background*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975

206) .... (Ed.) *The New Cambridge Modern History-The Renaissance (1493-1520)* London, Cambridge University Press, 1975

207) Heydenreich, Ludwig H *Archetecture in Italy from Michelangelo to Borromini*, London, Thames and Hudson, 2002.

208) Hoffman, Mechael, J, & Patrick D. Murphy, *Essentials of the Theory of fictio*n, Newyork, Duke University Press, 1996.

209) Howard, David and
Mabley, Edward *The Tools of Screen Writing,* Newyork, St. Martin's Press, 1993

210) Illouz, Eva, *Love & Cultural Contradiction of Capitalism.* Berkeley, University of California Press, 1997

211) Illustrated Encyclopedia, London DK Publishing, 1983

212) Illustrated Oxford Dictionary, London DK Publishing, 2003

213) Ishwar Modi(Ed.) *Human Values and social Change,* Jaipur, Rawat Publications, 2000

214) Jain R.D. *The Economic aspects of Film Industry in India,* Delhi, Athma Ram & Sons, 1960

215) Jameson, Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late capitalism,* London, Duke University Press, 2003.

216) Jung. C. G *The Archetypes and the collective unconscious* London, Princeton University Press, 1996,

217) Jyotika Virdi *The Cinematic Imagination: Indian Popular Film as social History*, Ranikhet, Permanant Black, 2007

218) Kapila Valsiayan *Concepts of Space: Ancient and Modern*, New Delhi, Indiragandhi National Centre for the Arts, Sterling Publishers, 1991.

219) Kohler, Reissman, Catherine, *Narrative Analysis,* NewDelhi, Sage, 1993

220) Kozloff, sarah, *Overhearing Film dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000

221) Kracauer, Sigfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1987

222) Kuleshov, Lev, *Kuleshov on Film: Writings*, Berkeley University of California Press , 1974.

223) Labov, William, *Speech Actions and Reactions,* Washington DC, Georgetown, University Press, 1985

224) Lamont, Corliss, *The Philosophy of Humanism*, Newyork, Half Moon Foundation, 1997

225) Livingston, Paisley, *The Idea of Film as Philosophy*, London, Routledge, 1984,

226) Longman *Dictionary of Contemporary English,* London, Longman, 1989

227) Lubbock, Percy, *The craft of Fiction,* London, Jonathan Cape, 1968

228) Maccabe, Colin, *Tracking the singnifier; Theoretical Essays on Film, Linguistics, Leterature,*Minneapolis, University of Minnesota press, 1985.

229) Macdonald, *Dwight Macdonald on Movies,* Berkeley, Berkeley Publishing Corporation, 1971

230) Mackinlay, Neil. C, *The Dehumanisation of Poeta en Nuevayork, Journal of Iberian and Latin American Studies, Volume, Issue- 2*, Routledge, 2001

231) Madhavaprasad M *Ideology of the Hindi Cinema- A Historical Construction,* Newdelhi, Oxford University Press, 2008

232) Majumdar R.C. *British Paramountcy and Indian Renaissance, Part - II*, Bombay: Bharatheeya Viddya Bhavan, 1991.

233) Marion, France, *How to Write and Sell Film Stories,* Garland, Newyork, 1978

234) Meamy S. R.(Dr.) Raphael. C, *Narrative Aesthetic*, a Case study, Kochi, Bharathiya Sahithya Prathisthan, 2004

235) Meed, Margarat, *Culture and Commitment*, Newyork, Vintage, 1975.

236) Metz Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Trans. by Michael Taylor, Chicago, University of Chicago press, 1990.

237) Miller Dale and Springer, Michael, *The Writer's Manual,* California, ETC Publications, 1977

238) Monaco, James *How to Read a Film*, Newyork, Oxford University Press, 1977

239) Monsterberg, Hugo *The photplay: A psychological study,* Newyork, Routledge, 1961.

240) Montagu, Ivor *Film World , A Guide to Cinema,* Newyork, Pelican, 1964

241) Mulvy, Lora *Visual pleasure and Narrative Cinema*, Basing Stoke, Macmillan, 1989

242) Oxford Dictionary (Concise), Newdelhi, Oxford Press, 2001.

243) Partha Chatterjee *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse* , Mineapolis, University of Minnesota Press,

244) .... *Recasting woman: Essays in colonial History*, Newdelhi, Samguri and Vaid, 1989.

245) .... *The Nationalist Resolution of the Women's Question*, New Delhi, 1989

246) Pasolini, Pier Paolo, *The Cinema of Poetry in Heretical Empericim*, Newyork, Routledge,1988.

247) Peter, Laven *Renaissance in Italy*, London, Methuen & Co. Ltd, 1971.

248) Porter, Abbott. H *Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002

249) Pranjali Bandhu *Black and White of Cinema in India*, Thiruvananthapuram, Odyssey, 1992

250) Prince Gerald *Narratology, The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mounton, 1982.

251) Prudence, Jones & Nigel, Pennick, *A History of Pegan Europe*, London, Routledge, 2000

252) Pudovkin, V.I. *Film Technique and film Acting.* Ed. by: Ivor Montagu, Newyork, Routledge,1970

253) Rajani Mazumdar, *Bombay Cinema An Archive of the City*, Newdelhi, Permanent back, 2007

254) Reisz, Karel & Miller, Gavin, *The Techniques of Film Editing*, Newyork, Focal press, 2010.

255) Rimmon Kenan, Shlomith *Narration Levels and Voices- Narrative Fiction in Contemporary Poetics*, London, Routledge, 1983,

256) Robiger Michael, *Directing: Film Teachniques and Aesthetics*, New Delhi, Focal Press, 2007

257) Robinwood, *Hollywood from Vietnam to Regan*, Newyork, Columbia Univesity press, 1986.

258) Russel, Bertrand, *A History of Western Philosophy*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1986.

259) Santrock. J. W, *A Topical Approach to Life Span Developement.* Newyork, Mc Graw Hill, 2007

260) Scholes and Kellog *The Nature of Narrative,* Newyork, Oxford University Press, 1966.

261) Shklovdsky, Viktor Borisovich *Literature and Cinematography*, Trans. by Irina Masinovsky, Dalkey Archive, 2008.

262) Smart Alastair *The Renaissance and Mannerism in Italy,* London, Thames and Hudson, 1971.

263) Splitz, Lewis William, *The Renaissance and Reformation Movements*, South Jefferson, Stanford University Press, 1987

264) Staiger, Janet *Interpreting Films, Studies in the Historic Reception of American Cinema,* New Jercy, Princeton University Press, 1992.

265) Sternberg, Meir *Exposptional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, 1993.

266) Sumita. S. Chakravarthy *National Identity in Popular Cinema 1947-87*, Austin, University of Texas Press, 1993

267) Teder, Lilian, *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

268) The Focus Encyclopedia of Photography, Volume - 2, London, Focul Press, 1974.

269) Tindall, William York *A Reader's guide to James Joyce,* Newyork, Syracuse University Press, 1995

270) Tredgold, Warren(Edi.) *Renaissance Before Renaissance*, Newyork, Stanford University, 1984.

271) Turner, Victor, V *The Forest of Symbols,* Newyork, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

272) Tyler, Parker *Magic and Myth of the Movies,* Newyork, Simon & Schuster, 1970.

273) Tynianov, Yuri *On the Foundations of Cinema,* Herbert Eagle(Ed) Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publication, 1981

274) .... *The Problem of Verse Language*, ed. & trans. by Michael sosa and Brent Harvey, Ann Arbor, Ardis, 1981

275) Vinaylal and Ashish Nandi (Ed.) *Finger Printing Popular Culture,* Newdelhi, Oxford University Press, 2008

276) Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screen Writers*, California, Michael Wiesee Productions, 1998.

277) Walter, Nicolas, *Humanisam: What's in the World,* London RPA/ BHA/ Secular Society Ltd, 1997

278) Waterberg, Thomas E. *Beyond Mere Illustration: How films can be philosophy,* Maiden, Blackwell Publishing, 2006,

279) White N P (Trans) *The Handbook of Epictetus*, Indianapolise, Hacket Publishing Company, 1983.

280) Willams, Raimond *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana Press,1989

281) Williams, Robert. C, *From Positivism to Collectivisim: Lunacharsky and Proletarian Culture*, Indiana University Press, 1977.

282) Wilson, Elizebath, *The Invisibale Flaneur in Postmodern Cities*, ed. by S. Watson and K. Gibson, Cambridge, Mass, Blackbell, 1995.

283) Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972.

Websites

http:// www.brainy quote.com, Davinci Quotes

http:// www.wikipedia.org,

http:// www.the internet encyclopedia of philosopy

ജീവിതനൗക

കവിതയ്ക്കുപിന്നിലെ
ചങ്ങമ്പുഴ സാന്നിദ്ധ്യം

കാട്ടുപൂവാണ് ഞാൻ: ലക്ഷ്മി

പ്രേമമഹസ്സിൽ ദീനരില്ല
ജാതിമതാദികളില്ല: സോമനും ലക്ഷ്മിയും

സമത്വത്തിന്റെ ഉയരം:
സോമനും ലക്ഷ്മിയും

വിവാഹത്തിലെ ലാളിത്യം:
രാജു സോമൻ, ലക്ഷ്മി, ജാനു

സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ ദൃശ്യരൂപം:
മുതലാളിയും ഭൃത്യനും

ജീവിതനൗക

അസമത്വത്തിന്റെ ഭാരം:
മുതലാളിയും തൊഴിലാളിയും

വാഴക്കുല: ജന്മിയും കുടിയാനും

മുതലാളി എന്ന കോമാളി

ആധുനികതയ്ക്ക് മുമ്പിലെ അപഹാസ്യൻ:
മുതലാളി, ഭൃത്യൻ, വക്കീൽ

മൂർഖനിലേക്കുള്ള
അപമാനവീകരണം: ശങ്കു

ചെറുത്തുനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ:
ഗുണ്ടകളെ നേരിടുന്ന ലക്ഷ്മി

ജീവിതനൗക

കരുത്താർജ്ജിക്കുന്ന സ്ത്രീ:
ഗുണ്ടകളെ ഓടിക്കുന്ന ലക്ഷ്മി

പൊതുസ്ഥലത്തെ സ്ത്രീ:
യാചകരെ സംഘടിപ്പിക്കുന്ന ലക്ഷ്മി

സ്ത്രീയും രാഷ്ട്രീയവും: രാഷ്ട്രീയക്കാരെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ലക്ഷ്മി

സ്ത്രീയും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനവും: യാചകർക്ക് വസ്ത്രം വിതരണം ചെയ്യുന്ന ലക്ഷ്മി

പ്രണയത്തിനപ്പുറത്തെ
സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ

സർഗ്ഗാത്മകതയും ജീവിതവും:
ചിത്രം വരയ്ക്കുന്ന സോമൻ

നീലക്കുയിൽ

നീലി കതിരിട്ട പാടം പോലെയായിരിക്ക്ണ്:
മനസ്സാകുന്ന പാടത്ത് നീലി

മദ്യം എന്ന തിന്മ: കാരണവരും
കുട്ടൻനായരും

മനുഷ്യനും കുരങ്ങും:
ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർ

ഇരയെ വീഴ്ത്തുന്ന ചിലന്തി:
ശ്രീധരൻ മാസ്റ്റർ

ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ബ്രാഹ്മണ്യം:
ശങ്കരൻനായർ, നമ്പൂതിരി, നീലി

ചെണ്ട കൊട്ടുന്ന ബ്രാഹ്മണ്യം:
നമ്പൂതിരി

നീലക്കുയിൽ

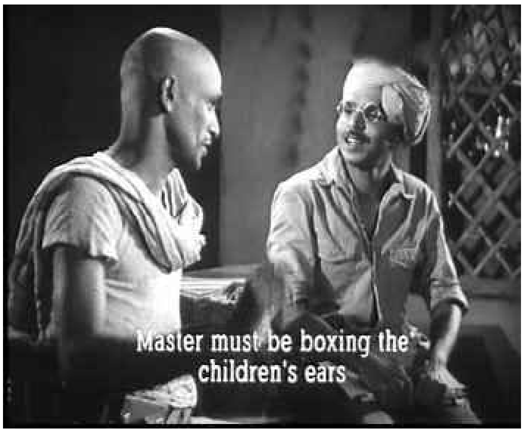
അർദ്ധരാത്രിക്കും കുട: നമ്പൂതിരി

ചായക്കടയിലെ വെളിച്ചപ്പാട്

മനുഷ്യന്റെ രൂപവും മൃഗത്തിന്റെ കോലവും: കുട്ടൻനായർ

പപ്പാതിയാക്കുന്ന സിഗരറ്റ്: കുട്ടൻനായരും മൊയ്തുവും

ചായക്കട എന്ന പൊതുമണ്ഡലം: മൊയ്തു, ചാത്തപ്പൻ, നാണുനായർ



പൂരകമാകുന്ന നായകത്വം: മൊയ്തുവും ശങ്കരൻനായരും

നീലക്കുയിൽ

മാറിനിൽക്കിൻ: പോഷക ജനതയെ
ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ശങ്കരൻനായർ

പൊതുമണ്ഡലത്തിലെത്തുന്ന
മുസ്ലീം സ്ത്രീ

പ്രണയഗാനത്തിലെ മതനിരപേക്ഷത:
കായലരികത്ത് എന്ന ഗാനത്തിലെ
ഒരു ദൃശ്യം

മുസ്ലീമിനും വഴങ്ങുന്ന ചെണ്ട:
മൊയ്തു, ചാപ്പൻനായർ

തൃപ്പൂണിത്തുറ പൂവ്വാച്ചാല് ഒരു പെണ്ണിന്യാ
യിറ്റ് കെട്ടരുത്: നമ്പൂതിരിയും മൊയ്തുവും

മതനിരപേക്ഷലോകത്തിന്റെ
ആദർശസൂര്യൻ: ശങ്കരൻനായർ

രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ

ജന്മിത്വത്തിനു കീഴിൽ:
ജന്മി, കാര്യസ്ഥൻ, രാരിച്ചൻ

ചിന്നംവിളിക്കുന്ന ജന്മിത്വം:
രാരിച്ചന്റെ കുടിൽ തകർക്കുന്ന ആന

പാപവും പുണ്യവും ഞാൻ
തീരുമാനിക്കും: ജന്മിയും
ആനക്കാരൻ കുഞ്ചുനായരും

ബസ്: ആധുനികതയും
പൊതുമണ്ഡലവും

ചായക്കട എന്ന അഭയം:
രാരിച്ചനും ബീയാത്തുമ്മയും

അമ്മയാകുന്ന ഉമ്മ:
രാരിച്ചനും ബീയാത്തുമ്മയും

രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ

മതനിരപേക്ഷ കുടുംബം: കറിയ, അന്നാമ്മ, ബീയാത്തുമ്മ, കദീജ, മുഹമ്മദാലി

അന്നാമ്മയിൽ നിന്ന് കന്യാമറിയത്തിലേക്ക്: വിഗ്രഹപരമായ ധ്വനിപാഠം

വെളിച്ചം എന്ന ദുഃഖം: രാരിച്ചൻ

പണത്തിനുമീതെ പറക്കുന്ന മൂല്യങ്ങൾ: രാരിച്ചൻ കൊണ്ടുവന്ന പണം വലിച്ചെറിഞ്ഞ് പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന ബീയാത്തുമ്മ

പരിഹാസ്യനാകുന്ന ദല്ലാൾ: കാദറും രാരിച്ചനും കുട്ടികളും

പ്രതികരിക്കുന്ന സ്ത്രീ: കാദറിനെ ഉലക്ക കൊണ്ട് നേരിടുന്ന ബീയാത്തുമ്മ

രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ

ജീവിതം; പട്ടിയുടെയും മനുഷ്യന്റെയും:
രാരിച്ചനും കൂട്ടുകാരും തെരുവിൽ

ജീവിതഭാരവും അധ്വാനവും

അധികാരത്തിന്റെ ഏക ഭാഷണം:
സെയ്താലിയും ഭാര്യയും

കദീജ എന്ന കിളി

മതാചാരങ്ങൾക്കപ്പുറത്തെ വിവാഹം:
കദീജയും മുഹമ്മദാലിയും

നിയമത്തിനപ്പുറത്തെ മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾ: കോടതി
യിൽ ബീയാത്തുമ്മയും രാരിച്ചനും