ജനപ്രിയ സിനിമ

വിചാരങ്ങളും വിനിമയങ്ങളും

എഡിറ്റർ

സ്റ്റാലിൻ ദാസ്

Nadakkavu, Kozhikode, Kerala, 673011
www.insightpublica.com
e-mail: insightpublica@gmail.com
Title: **Janapriya Cinema: Vicharangalum Vinimayangalum**
Editor: **Stalin Das**
(Malayalam)
Book Design: kjvj
First Edition: March 2022
Copyright © Reserved
All rights reserved.
Printed and Published by
InsightinPublica Printers & Publishers Pvt. Ltd.
ISBN 978-93-5517-162-7
₹ 239

All Rights reserved. No Part of this Publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publisher

ജനപ്രിയസിനിമ
വിചാരങ്ങളും വിനിമയങ്ങളും

എഡിറ്റർ
സ്റ്റാലിൻ ദാസ്

INSIGHT PUBLICA®

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം 9

ദേശീയസിനിമ ദേശീയപൗരി പെണ്മയുടെ ആൾമാറാട്ടങ്ങൾ
ഡോ. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ 16

അബോധത്തിന്റെ അനുകല്പനങ്ങൾ
അവലംബിത ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളെ
മുൻനിർത്തി ജനപ്രിയതയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരം
ഡോ. അൻവർ അബ്ദുള്ള 26

അയൽപക്കത്തെ സിനിമയും ചില കാണാക്കാഴ്ചകളും
ഡോ. ടി. ജിതേഷ് 39

സിനിമകൊണ്ടൊരു കേരളം
ഡോ. കെ. പി. ജയകുമാർ 49

നഷ്ടബോധത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പുകൾ
മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ കാൽനൂറ്റാണ്ട്
ഡോ. ഷീബ എം. കുര്യൻ 73

ജനപ്രിയത വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ
ഡോ. സനിൽ എം. നീലകണ്ഠൻ 89

പ്രായം, പക്വത, പ്രകടനം
നായകന്റെ പ്രായവും ആണത്തത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളും
ഡോ. ഷിബു ബി. 95

മലയാളത്തിലെ കുട്ടികളുടെ സിനിമ
ചരിത്രം, ആഖ്യാനം, രാഷ്ട്രീയം
ഡോ. എസ്. ഗോപു 118

സിനിമയും മലയാളിയും
ഡോ. ഡൊമിനിക് ജെ. കാട്ടൂർ 141

ഒഴുകുന്ന കാലം, അലിയാത്ത ശില
ആദർശമാതൃത്വം മുൻനിർത്തി ചില ചലച്ചിത്ര ചിന്തകൾ
ഡോ. സിജ്ജ കെ. ഡി. 148

അപസർപ്പക ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മലയാള വഴികൾ
യവനികയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം
ഡോ. സ്റ്റാലിൻ ദാസ് 161

അബോധത്തിന്റെ അനുകല്പനങ്ങൾ

അവലംബിത ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ജനപ്രിയതയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരം

ഡോ. അൻവർ അബ്ദുള്ള

ഇന്ദുലേഖ എന്ന നോവലിന്റെ രചനയെ സംബന്ധിച്ച് ഡോ. വി.സി.ഹാരിസിന്റെ നിരീക്ഷണം കടമെടുത്തുകൊണ്ടു തുടങ്ങാം. ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ചില നോവൽ കഥകൾ പറഞ്ഞുകേട്ടപ്പോൾ അതിലൊന്ന് വായിക്കാൻ തന്റെ ഭാര്യയും ഏതാനും സുഹൃത്തുക്കളും നല്ല താല്പര്യം കാട്ടിയതിനെത്തുടർന്ന് അവർക്കു വായിപ്പാനായി ഏതെങ്കിലും ഒരിംഗ്ലീഷ് നോവൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്താനാണല്ലോ ചന്തുമേനോൻ അവർകൾ ആദ്യം യത്നിച്ചത്. എന്നാൽ, പരിഭാഷയിൽ ഉപരിഭാഷ (ഹാരിസിയൻ ഇടപെടൽ) യുടെ പ്രവർത്തനം അലട്ടിയ ചന്തുമേനോൻ ആ ശ്രമം അവസാനിപ്പിക്കുകയും അതേ മാതൃക പിൻപിറ്റി, ഒരു തനി മലയാള നോവൽ വേറേ തന്നെ എഴുതുകയുമാണുണ്ടായത്. അതാണല്ലോ ഇന്ദുലേഖ.

ആ അർത്ഥത്തിൽ ഇന്ദുലേഖ വിവർത്തനമല്ലെങ്കിലും മറ്റൊരർത്ഥ തത്തിൽ ഇന്ദുലേഖ വിവർത്തനമാണെന്നാണ് ഹാരിസിയൻ ന്യായം. ചന്തുമേനോൻ നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ ഇന്ദുലേഖയുടെ രചനകൊണ്ട് മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യുകയായിരുന്നു എന്നാണ് വി.സി.ഹാരിസ് വിചാരിക്കുന്നത്. നോവൽ എന്ന രൂപത്തെ, അതുൾവഹിച്ചിരുന്ന എല്ലാ അബോധങ്ങളോടെയും വിവർത്തനം ചെയ്യുകയായിരുന്നു ചന്തുമേനോൻ (വി.സി.ഹാരിസ്: 2016). ആ നോവ ലാകട്ടെ, മലയാളിയുടെ നാളിതുവരെയുള്ള പല അബോധങ്ങളെയും രൂപവല്ക്കരിക്കുന്നതിലും പരിപാലിക്കുന്നതിലും ആരൂഢസ്ഥാനമായി നിലകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമ ജനപ്രിയകല/ വിനോദം ആണ്. വിനോദകലാമാദ്ധ്യമ ങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ജനപ്രീതിയുള്ളതും ഒരുപക്ഷേ സിനിമയായിരിക്കാം. ക്ലാസിക്കും ഫോക്കും ആയ വിനോദാംശങ്ങളെ ഒരേപോലെ, സമഞ്ജ സമായി സംവഹിക്കാൻ സിനിമ ആർജിച്ച പ്രാപ്തി ആയിരിക്കണം അതിന് ഇത്രയും വ്യാപകമായ ജനകീയത നേടിക്കൊടുത്തത്. ഫോക്കും വരേണ്യവുമായ കലകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നായി ജനപ്രിയ കലയെ കാണണമെന്ന് സംസ്കാരപഠനത്തിന് ആലോചനയുണ്ട് (ഷാജി ജേക്കബ്: 2009). അതേപോലെ, സാങ്കേതികമായ മികവ് അത് ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു. നൃത്തം, ചിത്രകല, സംഗീതം, നാടകം, സാഹിത്യം, ഫോട്ടോഗ്രഫി എന്നിങ്ങനെ പലതരം കലകളുടെ/ വിനോദങ്ങളുടെ സമ്മേളനസ്ഥാനമാണത്. ഓരോ കലാ/വിനോദ രൂപങ്ങളും അതി നുമുമ്പുള്ള അത്തരം കല/വിനോദങ്ങളുടെ രൂപത്തെയും ഭാവത്തെയും സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് വളർന്നത്. സിനിമ അതിനു മുമ്പുണ്ടായി രുന്ന സകലമാനകലകളുടെയും വിളഭൂമിയായിത്തീർന്നു. എല്ലാക്കല കളുടെയും സാദ്ധ്യതയും ജനഹിതാംശങ്ങളും അത് വലിച്ചൂറ്റിയെടുത്തു സ്വന്തമാക്കി. ഇതെല്ലാം കൊണ്ടുകൂടിയാവണം അതിന്റെ ജനപ്രിയത ഇത്രമേൽ അപ്രതിരോധ്യമായത്.

പുതിയ ഒരു വിനോദവസ്തു എന്ന നിലയിലാണ് സിനിമ 1895ൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പക്ഷേ, വൈകാതെ അതിന്റെ കലാത്മകതയും വാണിജ്യപരതയും ഒന്നിച്ചു തെഴുത്തുവളർന്നു. ഹോളിവുഡിൽ സാങ്കേ തികപ്രവർത്തകരുടെയും താരങ്ങളുടെയും വ്യവസ്ഥ സംസ്ഥാപിതമാ യതോടെ ലോകമൊട്ടാകെ വാണിജ്യവിനോദ ജനപ്രിയസിനിമാസം സ്കാരങ്ങളുടെ രൂപവല്ക്കനരണവുമായി.

ഇന്ത്യയിലും സിനിമ ഒട്ടും വൈകാതെ എത്തിച്ചേർന്നു. 1913ൽ ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമ ഉണ്ടാകുകയും അതു വൻഹി

റ്റായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. അതോടെ ആവേശം മൂത്ത ദാദാ സാഹിബ് ഫാൽക്കെ സ്വരം പ്രൊഡക്ഷൻ കമ്പനി ആരംഭിക്കുന്നതോടെ ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയസിനിമവ്യവസായത്തിനു പ്രാരംഭമായി.

മലയാളത്തിൽ 1949ൽ കെ.ആന്റ് കെ. പ്രൊഡക്ഷൻസ് വെള്ളിനക്ഷത്രമെന്ന ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നതോടെയാണ് ഒരു ചലച്ചിത്രവ്യവസായവ്യവസ്ഥയ്ക്കു തുടക്കമാകുന്നത്. 1951ൽ അവരുടെ ജീവിതനൗക വൻവിജയം വരിക്കുകയും തുടർന്നുണ്ടായ വിസ്ഫോടനാത്മകമായ പരിണാമത്തിൽ 1952ൽ സത്യൻ, നസീർ എന്നീ നടൻമാർ കടന്നുവന്ന്, താരവ്യവസ്ഥ സൃഷ്ടിതമാകുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ മലയാളത്തിൽ വിനോദ- ജനപ്രിയസിനിമാസംസ്കാരം സ്ഥാപിതമാകുകയും ചെയ്യുന്നു.

1954ലെ നീലക്കുയിൽ, 56ലെ രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ, 1964ലെ ഭാർഗ്ഗവീനിലയം, 1965ലെ മുറപ്പെണ്ണ്, 1966ലെ ചെമ്മീൻ എന്നീ സിനിമകളോടെ ജനപ്രിയസിനിമ എന്നത് സമൂർത്തമായി. പൊതുവേ ജനപ്രിയഘടകങ്ങളെന്നു കരുതാവുന്ന ചലച്ചിത്രഘടകങ്ങൾ (ഇന്ത്യനും കേരളീയവുമായ സാഹചര്യങ്ങളെ പിൻനിർത്തി ആലോചിക്കുമ്പോൾ) ആയ സംഗീതം, ആഖ്യാനം, നാടകം, നൃത്തം എന്നിവ സിനിമയുടെ ശരീരത്തിൽ സജീവമായി ഇഴുകിച്ചേർന്നു. സംഗീതത്തിൽത്തന്നെ ക്ലാസിക്കൽ (ആത്മവിദ്യാലയമേ (മാനസസഞ്ചരരേ), നാടോടി (എല്ലാരും ചൊല്ലണ്, കായലരികത്ത്), സെമി ക്ലാസിക്കൽ (ആനത്തലയോളം വെണ്ണ തരാമെടാ) എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം പ്രബലമായി. ആഖ്യാനത്തിൽ സാഹിത്യപരമായതും (നീലക്കുയിൽ, ഭാർഗ്ഗവീനിലയം, ചെമ്മീൻ), അല്ലാത്തതും (ജീവിതനൗക, അച്ഛനും ബാപ്പയും, തുറക്കാത്ത വാതിൽ), നാടകവും (വിവിധസിനിമകളിലെ നാടകീയതകൾ) നൃത്തവും (ചെമ്മീനിലെ കടലിനക്കരെപ്പോണോരെയടക്കം പലതരം) ജനപ്രിയഘടകങ്ങളും സംവഹിച്ച് സിനിമ വ്യാപകവാണിജ്യവിനോദകലയായി വളർന്നു .

ഇതൊക്കെ മലയാളത്തിലെ വാണിജ്യസിനിമയുടെ ഉൽഘടകങ്ങളെന്നു കരുതാം. ഇതിനപ്പുറം, ആത്മീയഘടകങ്ങൾ - ആഴത്തിലുള്ള ഭാവാംശങ്ങളെന്നു വിളിക്കാവുന്നവ) വികസിച്ചുവരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അവ 1950കളിൽ സജീവമാകുന്ന ചലച്ചിത്രവ്യവസായത്തിന്റെ ഉദയത്തിനും മുമ്പ്, ഏതാണ്ട് ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ടുവന്ന മലയാളിത്തവുമായിക്കൂടി ബന്ധിതമാണ്. അതിന്റെ ഉള്ളിൽ പ്രവർത്തിച്ച സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവും സാമ്പത്തികവുമായ അംശങ്ങൾ 50 മുതൽ 70കളുടെ തുടക്കംവരെ പ്രതിഷ്ഠാപിക്കപ്പെട്ട മലയാള ജനപ്രിയ

ചലച്ചിത്ര വിനോദവ്യവസായത്തിന്റെ മൂലക്കല്ലുകൾ കൂടിയാണ്. ഇവിടെയാണ്, സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള കൈകോർക്കലുകളും ആ കോർക്കലുകളുടെ പിടിത്തം നാം കരുതുന്നതിൽക്കൂടുതൽ അയവുള്ളതാകുന്നതും കാണേണ്ടത്. അതായത്, സാമാന്യേന വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നതുപോലെ, മലയാളസിനിമ സാഹിത്യത്തെ ഉപജീവിക്കുകയും സിനിമ സാഹിത്യം സൃഷ്ടിച്ച ഭാവുകത്വത്തിനും കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായി പറഞ്ഞാൽ അബോധത്തിനും കീഴ്പ്പെടുകയും ആയിരുന്നുവെന്നതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി, സാഹിത്യത്തെ ആശ്രയിക്കുമ്പോഴും സിനിമ, അതിൽനിന്നു തികച്ചും വിഭിന്നമായ അബോധങ്ങളെ പരിചരിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നു കണ്ടെത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഒരുപരിധിവരെ അതു സാഹിത്യത്തെ തിരുത്തുകയായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തിന്റെ അസംബന്ധസമ്മതത്തോടെതന്നെ, അതുമായി അവിഹിതമായ ഒരു വേഴ്ചയിലേർപ്പെടുകയായിരുന്നു.

ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്, അനുകല്പനത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മ രാഷ്ട്രീയത്തെ, കേവലമായ അനുകല്പനപഠനരീതിയിൽ നിന്ന് അല്പമകന്നുകൊണ്ട് വിലയിരുത്തേണ്ടിവരിക. അതായത്, ഡോ.വി.സി.ഹാരിസിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിന് ഒരു പാഠഭേദം നല്കി, ഉപയോഗിക്കേണ്ടിവരിക. ഒരു നോവലിനെയല്ല, നോവൽ എന്ന പ്രസ്ഥാനത്തെയാണ് ഒ. ചന്തുമേനോൻ വിവർത്തനം ചെയ്തത് എന്നു പറയുന്നതുപോലെ, ഒരു സാഹിത്യത്തെയല്ല, സാഹിത്യത്തിലൂടെയും കൂടി ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെട്ട മലയാളിയുടെ സാംസ്കാരികഅബോധത്തെയാണ് സിനിമ അനുകല്പനം ചെയ്തത്. അങ്ങനെ, ചെയ്തപ്പോഴാകട്ടെ, നിർണായകമായ ചില തിരുത്തലുകൾ വരുത്താൻ സിനിമ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്തു. ചിലപ്പോൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തകരുടെ സമ്മതത്തോടെയും സഹായത്തോടെയും തന്നെ. മറ്റുചിലപ്പോൾ, അങ്ങനെയല്ലാതെയും. അത്തരം ചില അവലംബിതസന്ദർഭങ്ങളുടെ അപനിർമാണം മാത്രമാണ് ഇനി ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. അതിലൂടെ ആത്മീയം എന്നു നേരത്തേ പറഞ്ഞ ഒരു മൂല്യസഞ്ചയം എങ്ങനെ ജനപ്രിയസിനിമ സാംസ്കാരികൗന്നത്യത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളായി മുന്നോട്ടുവച്ചുവെന്നു വിചാരപ്പെടുകയും ആ മൂല്യങ്ങളുടെ സംരക്ഷകരും പ്രായോജകരും ആരായിരുന്നു എന്ന ആലോചനയുയർത്തുകയും ചെയ്യലാണ് പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

എന്തിനാണ് സിനിമ സാഹിത്യത്തെ ഉപജീവിക്കുന്നത്. ലോകസിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ സിനിമ സാഹിത്യത്തെ ആശ്രയിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. രണ്ടുതരം സാഹിത്യങ്ങളെയാണ് സിനിമ ആശ്രയിക്കുന്നത്.

ഒന്ന് മതസാഹിത്യം, രണ്ട് സാമൂഹികസാഹിത്യം. രണ്ടായാലും ജനത്തിനുള്ള മുൻകൂർ അറിവും താല്പര്യവുമാണ് സിനിമയെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നത്.

അച്ചടിയുടെ കണ്ടെത്തലും വ്യാപനവുംപോലും ബൈബിൾ പ്രചാരണം ലക്ഷ്യംവച്ചാണെന്ന വ്യക്തമാണ്. ആ ബൈബിളിന്റെ കൂടുതൽ എളുപ്പത്തിലുള്ള വ്യാപനം സിനിമയുടെ ആദ്യകാലപ്രേരണകളിലൊന്നായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തിൽനിന്ന വിഭിന്നമായി ഒരാൾക്കല്ല, ഒരുപാടുപേർക്ക് ഒരുമിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നു, എന്നാൽ നാടകത്തിൽനിന്ന വിഭിന്നമായി, ഒരിടത്തല്ല, ഒരുപാടിടത്ത് ഒരുമിച്ചരങ്ങേറ്റാൻ പറ്റുന്ന എന്നതാണ് ആ രണ്ടു പൂർവ്വ വിനോദകലകളിൽനിന്നും സിനിമയെ കൂടുതൽ ജനപ്രിയവും ജനകീയവുമാക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ക്രിസ്തുകഥകൾ ആളുകളെ കൂട്ടംകൂട്ടമായി വേട്ടയാടി. പ്രാദേശികഭേദങ്ങളിലൂടെ സിനിമ സാർവലൗകികകലയുടെ പട്ടുടയാട ചീന്തിയെറിയുന്നതും ക്രിസ്തുകഥയിൽനിന്നുള്ള വിമോചനം എന്ന നിലയിലാണ്. ക്രിസ്തുകഥ കണ്ടപ്പോൾ എന്തുകൊണ്ടു ഹിന്ദു മിഥോളജി പറഞ്ഞുകൂടാ എന്ന ഫാൽക്കേയ്ക്കു തോന്നിയ ചിന്തയാണല്ലോ ഇന്ത്യൻ കഥാസിനിമയുടെ പിറവിക്കു വഴിവച്ചത്.

സാമൂഹിക (മതേതര)സാഹിത്യത്തെ സിനിമ ഉപജീവിച്ചത് മുന്നേ തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട കഥാസാമഗ്രി എന്ന നിലയിലാണ്. ജനപ്രിയഘടകങ്ങളാൽ നിർമ്മിതവും അല്ലാത്തപക്ഷം ആ നിലയിലേക്ക് എളുപ്പം മാറ്റാനാകുന്നതുമായ റെഡിമെയ്ഡ് ആഖ്യാനവസ്തു എന്ന നിലയിൽ. അത് എല്ലാ വാണിജ്യ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലും അങ്ങനെ തന്നെ പ്രവർത്തിച്ചു. മലയാളത്തിൽ അൻപതുകളിൽ വാണിജ്യസിനിമാസ്ഥാപനമുണ്ടായി. തൊട്ടുപിന്നാലെ, അറുപതുകളിൽ അതു സാഹിത്യത്തെ സമ്പൂർണമായി താവളമാക്കി. ഉറൂബ്, ബഷീർ, പൊറ്റെക്കാട്ട്, എംടി എന്നിവരടങ്ങുന്ന സാഹിത്യകാരെ അതു സ്വന്തമാക്കി. ജനപ്രിയ അബോധങ്ങളെ പരിചരിക്കുന്നതിലും അങ്ങനെയല്ലാത്ത ഘടകങ്ങളെ സിനിമയ്ക്കായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിലും കൃതഹസ്തനായ എം.ടി.യും പില്ക്കാലത്ത് സമാനമനോനില കൈവരിച്ച പി. പത്മരാജനും അവരിൽ സിനിമയുടെ മുന്നണിനായകരുമായി. യഥാർത്ഥ ജനപ്രിയസാഹിത്യത്തിന്റെ നേതൃസ്ഥാനം വഹിച്ച മുട്ടത്തുവർക്കിക്ക് സിനിമയിലും വിജയക്കൊടി നാട്ടാനായെങ്കിലും പിന്നീടാ രംഗത്തുനിന്ന്വൻ വിജയങ്ങളുണ്ടായില്ല. ജനഹിതകരമായി പൂർവപാഠങ്ങളെ പാഠങ്ങളാക്കി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിൽ വലിയ സാമർത്ഥ്യം കാട്ടിയ എസ്.എൽ.പുരം, തോപ്പിൽ ഭാസി എന്നിവർ അക്കാലത്തെ ഏറ്റവും തിരക്കേറിയ തിരക്കഥാകാരരായി.

നീലക്കുയിൽ ഏതെങ്കിലും സാഹിത്യകൃതിയുടെ അനുവാദമല്ല. പക്ഷേ, വായിച്ചുകൊണ്ടു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നായകന്റെ ഉദയത്തോടെ, വായന എന്ന മൂല്യബോധസ്രോതസ്സിന്റെ ചിത്രമവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നീലക്കുയിലാണ് നവോത്ഥാനസ്വഭാവമുള്ള ജനപ്രിയതയ്ക്കു മലയാള സിനിമയിൽ തുടക്കമിടുന്നത്. ഉറൂബിന്റെ അടുത്ത സിനിമ രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനാണ്. അത് ഏതെങ്കിലും സാഹിത്യകൃതിയുടെ അനുകല്പന മാണോ എന്നാരാഞ്ഞാൽ അല്ല എന്നേ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പറയാനാകൂ. പക്ഷേ, രാരിച്ചൻ അനുകല്പിതകഥാപാത്രമോ അതിന്റെ ച്ഛായയോ ആണ്. തന്റെ പ്രമുഖനോവലായ ഉമ്മാച്ചുവിൽ ഉറൂബ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു അ(സു)പ്രധാനകഥാപാത്രമാണ് രാരിച്ചൻ. രാരിച്ചൻ... അവനും ഒരു പൗരനാണ് എന്ന് ഉമ്മാച്ചുവിൽ ഉറൂബ് എഴുതുന്നുണ്ട്. നീലക്കു യിലിലേക്ക്, പിന്നെ, രാരിച്ചനിലേക്ക് പൗരൻ എന്ന പദം കടന്നേ റുന്നത് ഉമ്മാച്ചുവിൽ നിന്നാണ്. ഉമ്മാച്ചുവിലെ രാരിച്ചൻ, ബീരാനെ (ഉമ്മാച്ചുവിന്റെ മൗനാനുവാദത്തോടെയും സൂക്ഷ്മപ്രേരണയോടെയും) കൊലപ്പെടുത്തിയ മായന്റെ കൊലക്കുറ്റം തലയ്ക്കുവഹിച്ച് കൊലമര മേറിയ ചോഴിയുടെ മകനാണ്. ചോഴിയിൽനിന്നും സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ ചരിത്രസ്ഥലകാലത്തുനിന്നും രാരിച്ചൻ അടർന്നു പോരുമ്പോൾ രാരിച്ചൻ എന്ന മറ്റൊരു പൗരനാണ് ഉരു വംകൊള്ളുന്നത്. ഇവിടെ, അനാഥത്വം എന്ന സഹതാപാർഹവമായ അവസ്ഥ ചലച്ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നു. സഹതാപം എന്ന മാനുഷികഗുണം (നവോത്ഥാനമൂല്യം) ജനപ്രിയമൂല്യമായി ഇടംപിടിക്കുന്നു. ഉമ്മാച്ചു എന്ന നോവലിലെ രാരിച്ചൻ സഹതാപാർഹനല്ല; അങ്ങനെ ഭാവിക്കുക പോലും ചെയ്യാതെ, മൂല്യശൂന്യമായ ഒരു സ്വകാര്യഗൃഹപാഠത്തിലൂടെ പൗരത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന തിളക്കമാർന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ആ കഥാപാത്രത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ യ്ക്ക് സാദ്ധ്യമല്ല.

മറ്റൊരു പ്രധാനനവോത്ഥാനമൂല്യമാണ് ത്യാഗം. ധീരോദാത്തനും പ്രതാപിയുമായ നായകത്വത്തിൽനിന്ന് ത്യാഗിയും നഷ്ടംസഹിക്കുന്ന വനും മറ്റുള്ളവർക്കായി വഴിമാറിക്കൊടുക്കുന്നവനുമായ പുതിയ നായ കപ്രരൂപം വളർന്നു വരുന്നു. മുറപ്പെണ്ണിലെ ബാലൻ അത്തരമൊരു കഥാപാത്രമാണ്. ബാലൻ അനിയനു പഠിക്കാൻ വേണ്ടി സ്വന്തം വിദ്യാഭ്യാസം വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കുന്നു. കുടുംബം നോക്കുന്നു. അനിയൻ പഠിച്ചുദ്യോഗം നേടിവന്ന്, മുറപ്പെണ്ണിനായി അവകാശം ഉന്നയിക്കുന്നു. ഹൃദയവേദനയോടെ ബാലൻ അനിയനുവേണ്ടി ഭാഗീരഥിയുടെ ജീവി തത്തിൽ വഴിമാറിക്കൊടുക്കുന്നു.

സ്നേഹത്തിന്റെ മുഖങ്ങൾ എന്ന സ്വന്തം ചെറുകഥയിൽ നിന്നാണ് എംടി ചലച്ചിത്രപാഠം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ചെറുകഥയിൽ അനിയനാണ് ത്യാഗിയായ മനുഷ്യൻ. ഏട്ടന്റെ സ്വാർത്ഥതയ്ക്കായി വഴിമാറുന്ന അനിയൻ തന്നെ പ്രേമിക്കുന്ന മുറപ്പെണ്ണിനെക്കൂടി ഏട്ടനായി വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു. അനിയൻ ഭൗതികമായും ആത്മീയമായും തകരുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയിൽ ത്യാഗത്തിന്റെ നായകത്വമായി അനിയനു പകരം ഏട്ടൻ വരുന്നത്, എക്കാലത്തേക്കും മലയാളസിനിമയിൽ ത്യാഗികളായ, കുടുംബംനോക്കികളായ ഏട്ടന്മാരുടെ പരമ്പര സൃഷ്ടിക്കുമ്പോഴാണ് ഈ പിതൃസ്വഭാവമുള്ള ആധിപത്യബോധത്തെ പരിപാലിക്കുന്ന അബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ മുറപ്പെണ്ണു വഹിച്ച പങ്കു ബോദ്ധ്യപ്പെടുക. വാത്സല്യം, വല്യേട്ടൻ, ബാലേട്ടൻ, മാമ്പഴക്കാലം എന്നിങ്ങനെ വല്യേട്ടൻ ത്യാഗങ്ങളുടെ നിര നീണ്ടതാണ്. എംടി മുന്നോട്ടുവച്ച ത്യാഗഭാവം പല ഘട്ടങ്ങളായി അരങ്ങേറിയിട്ടുണ്ട്. ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെയിലും നീലത്താമരയിലും സ്ത്രീകളുടെ ത്യാഗസന്നദ്ധതയായതു തെഴുക്കുമ്പോൾ, ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ സദ്ഗുണവിശേഷമായിത്തന്നെ അതു തിടംവയ്ക്കുന്നു.

എംടിയുടെതന്നെ മറ്റൊരു സിനിമയായ ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ് അതേ പേരിലുള്ള കഥയിൽനിന്നാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. കഥയിൽ വേലായുധൻ എന്ന ഭ്രാന്തനോട് അമ്മുക്കുട്ടിക്ക് തരിമ്പും പ്രേമമില്ല. എന്നാൽ, സിനിമയിൽ അനുതാപവും ബാല്യസ്മൃതികളും കലർന്ന ഒരു പ്രേമബന്ധമായി അതു വളരുന്നുണ്ട്. സ്പർശനീയമായ (ഒന്നു തൊട്ടോട്ടെ എന്നമ്മുക്കുട്ടിയോട് ഭ്രാന്തൻ വേലായുധൻ ചോദിക്കുന്നുണ്ട്) ആ മസൃണവികാരത്തെ സിനിമ പരിചരിക്കുന്നത് പിന്നീട്, ഭ്രാന്തൻ എന്ന് വിവാഹിതയായ അമ്മുക്കുട്ടി അലമുറയിടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിലേക്കു പകരുന്ന, കന്യമാർക്കു നവാനുരാഗങ്ങൾ കമ്രശോണസ്ഫടികവളകൾ എന്ന അബോധത്തിന്റെ ആഘാതമേറ്റാനുപയുക്തമാകുംവിധമാണ്.

കഥയിലെ അമ്മുക്കുട്ടി എന്നും വേലായുധനെ ഭ്രാന്തനായിത്തന്നെ കരുതിപ്പോന്നിരുന്നതിനാൽ അന്ത്യഘട്ടത്തിലെ ഭ്രാന്തൻവിളി സഹജമായിരുന്നെങ്കിൽ സിനിമയിൽ അത് സ്ത്രൈണതന്ത്രമായി ഭാവംപകരുന്നു.

പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും സിനിമയിലേക്കു പകരുമ്പോൾ, കഥയിൽനിന്നതു മുന്നോട്ടു സഞ്ചരിക്കുന്നു. തന്റെ പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും വിൽക്കാൻ വെളിച്ചപ്പാടു തീരുമാനിക്കുകയും അതിനായി പഴയ ലോഹം വാങ്ങുന്ന കച്ചവടക്കാരനെ സമീപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നിടത്തു കഥ തീരുമ്പോൾ, അവ വില്ക്കാനുള്ള ശ്രമം സിനിമയുടെ ഉടൽപ്പാതിയിലാണ

പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ആ ആചാരവസ്തുക്കളുടെ പാരമ്പര്യനിഷേധപരമായ കൈയൊഴിക്കലിന് കഥയിലെ വെളിച്ചപ്പാടു തയ്യാറാകുമ്പോൾ, ആ പാപത്തിൽ നിന്ന് സിനിമയിലെ വെളിച്ചപ്പാടിനെ രക്ഷപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. പകരം മകനാണ് ആ പാപം വലിച്ചുതലയിൽ വയ്ക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ, വെളിച്ചപ്പാട് വിഗ്രഹത്തിലേക്കു തുപ്പുന്നത്, വിപ്ലവാത്മകതയുടെ പ്രത്യക്ഷപ്രകടനം എന്ന മട്ടിലേ വായിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. പക്ഷേ, തന്റെ ജീവിതത്തിലെ രണ്ടു സ്ത്രീകളിൽ (ഒന്ന് തന്റെ കുട്ടികളുടെ അമ്മ, രണ്ട് തന്റെയും സകലപ്രാണികളുടെയും അമ്മ) ആദ്യത്തവളിൽനിന്നേറ്റ ലൈംഗികവഞ്ചനയുടെ അകംമുറിവുതിർത്ത ചോരയാണ് അയാൾ രണ്ടാമത്തവളുടെ നേരേ തുപ്പുന്നത്. നാട്ടിലെ ചെറുകിട വ്യാപാരിയും മടിശ്ശീലയ്ക്കു കനമുള്ളയാളുമായ മുസ്ലിം തന്റെ ഭാര്യയുടെ കിടപ്പറയിൽ നിന്നിറങ്ങിപ്പോകുന്നതു കണ്ടതോടെയാണ് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ തകർച്ച പൂർണമാകുന്നത്. വെളിച്ചപ്പാടു ഭാര്യയോടു ചോദിക്കുന്ന ചോദ്യം നിർണായകമാണ്: എന്റെ മൂന്നുമക്കളെപ്പെറ്റ നീയോ നാരായണീ...

ഒരു നാരായണിയിൽനിന്നെ കുടിച്ച വിഷം രണ്ടാമത്തെ നാരായണിയുടെ നേരേ തുപ്പി വെളിച്ചപ്പാട് കലിയും പകയുമിറക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിലെ വഞ്ചനയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരബോധമായി അത് പില്ക്കാലത്തേക്കു പരിലസിക്കുന്നു. നീലത്താമരയെന്ന കഥയിൽ നിന്ന് ഒരു സിനിമയും പില്ക്കാലത്ത് ആ സിനിമയിൽനിന്ന് നീലത്താമരയെന്ന മറ്റൊരു സിനിമയും അനുകല്പിക്കപ്പെടുന്നു. രണ്ടാമത്തെ സിനിമ സത്യത്തിൽ കഥയിൽനിന്നല്ല, ഒന്നാമത്തെ സിനിമയുടെ അനുകല്പനമാണ്. ആദ്യത്തെ നീലത്താമരയിൽ നായർത്തറവാട്ടിൽ ഭൃത്യവേലയ്ക്കു നിയോഗിക്കപ്പെടുന്ന വെളുത്തേടത്തുയുവതി (കന്യക) കന്യകാത്വം നഷ്ടപ്പെടുന്ന അവസരത്തിൽ ആ തറവാട്ടിൽനിന്നു പുറത്താക്കപ്പെടുന്നു. ഉയർന്ന സാമ്പത്തിക - സാമൂഹികനിലയുള്ള നായർപ്പുയരുഷന്റെ സാമൂഹികപദവീഭദ്രതയ്ക്കുവേണ്ടി ഒഴിവാക്കപ്പെടുമ്പോൾ, രണ്ടാം നീലത്താമരയിൽ, വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം അതേ വീട്ടിലേക്ക് അതേ തറവാട്ടമ്മയുടെ അന്ത്യകാലശുശ്രൂഷയ്ക്കു നിയോഗിക്കപ്പെടുകയാണ്.

മാറിയ സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളുടെ ഗുണഫലമായി ഉയർന്ന നിലയും പദവിയും നേടിയയാളാണ് രണ്ടാം നീലത്താമരയിലെ വെളുത്തേടത്തുസ്ത്രീ. വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും അവർക്കു കുടുംബമുണ്ടായി. ഇപ്പോൾ അവരുടെ മക്കൾ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസമൊക്കെ നേടുകയും ചെയ്തു. അവർക്ക് ആ വീട്ടിലേക്കുവരേണ്ട ഒരു സാമൂഹികബാദ്ധ്യതയുമില്ലാതിരിക്കെ, വൈകാരികമായി ആ ബാദ്ധ്യതയേറ്റെടുക്കുന്നതിലൂടെ,

വൈയക്തികമായ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള, അതിന്റെ ത്യാഗനിർഭരതയെക്കുറിച്ചുള്ള അബോധങ്ങളാൽ, ആ സ്ത്രീയും പ്രേക്ഷകരും നയിക്കപ്പെടുന്നു. തറവാട്ടിൽപ്പിറന്ന സ്ത്രീകൾ കന്യകാത്വഭഞ്ജനത്തിനു പരിഹാരം കാണുന്നത് ആത്മഹത്യയിലൂടെയാണെന്ന് രണ്ടുസിനിമകളും കാട്ടുന്നു. നിശ്ശബ്ദമായി, ആ അനീതി സഹിക്കുന്നതിലൂടെ രണ്ടാം സിനിമയിൽ സ്ത്രീ മെച്ചപ്പെട്ട ജീവിതം നേടിയെടുക്കുന്നതായി കാട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇങ്ങനെ, ഏറ്റവും ജനപ്രിയനായ, ജനകീയനായ അനുകല്പകാരന്റെ സിനിമകളിലൂടനീളം സാഹിത്യം മുന്നോട്ടുവച്ച മൂല്യസഞ്ചയങ്ങളെ വിഗണിക്കുന്നതാണു കാണുന്നത്.

1964ൽ പുറത്തുവരുന്ന ഭാർഗവീനിലയത്തിനു പല സവിശേഷതകളുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ പ്രേതസിനിമ മാത്രമല്ല ഭാർഗവീനിലയം, സഞ്ചാരിയായ, കുടുംബനിരപേക്ഷനായ എഴുത്തുകാരൻ എന്ന പുരുഷബിംബത്തെ ആദ്യമായി മലയാളസിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭം കൂടിയാണ് ഭാർഗ്ഗവീനിലയം.

മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ബഷീറിന്റെ കടന്നുവരവിന്റെ മുഖ്യപ്രാധാന്യം മുസ്‌ലിം ജീവിതത്തിന്റെ അനുഭൂതിപരിസരങ്ങളെ മുഖ്യധാരയിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച എഴുത്തുകാരൻ എന്നതുകൂടിയാണ്. ബഷീർ സാഹിത്യത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ നായകൻ മജീദോ നിസാർ അഹമ്മദോ കേശവൻ നായരോ അല്ല, അത് ബഷീർ എന്ന എഴുത്തുകാരൻ തന്നെയാണ്. നീലവെളിച്ചത്തിലും അതേ ബഷീർ തന്നെയാണു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അതൊരുപക്ഷേ, ബോർഹസ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഫിക്ഷനൽ ബോർഹസ് പോലെ, ഒരു ഫിക്ഷനൽ ബഷീർ ആയിരിക്കാം. ഒരു മനുഷ്യനിലോ നീലവെളിച്ചത്തിലോ ഒന്നും ബഷീർ ബഷീറായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുമില്ല. എന്നാൽ, അവയിലെല്ലാം സാഹിത്യത്തിനു സാദ്ധ്യമാകുന്ന ഞാൻ എന്ന ഒന്നാംപുരുഷനായിട്ടാണ് ആഖ്യാതാവു വരുന്നത്. സിനിമയിൽ ഒന്നാംപുരുഷസാന്നിദ്ധ്യം സാദ്ധ്യമാകുന്ന മോണോലോഗ് സങ്കേതത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെയല്ല ഭാർഗ്ഗവീനിലയം ഈ എഴുത്തുകാരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മൂന്നാംപുരുഷമാർഗത്തിലാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിലെ പേരില്ലാത്ത നായകൻ പാൻ ഇന്ത്യൻ അനുഭവങ്ങളുള്ള മതേതരനായകൻ എന്ന ആദർശാത്മകപരിവേഷത്തിൽനിന്ന് പുതിയൊരു വായനയിൽ പേരു പറയാൻ മടിക്കുന്ന കപടമതേതരത്വത്തിന്റെയും വിഫലദേശീയതയുടെയും ചരിത്രനിരപേക്ഷനായ നായകനായി പരിണമിച്ചുപോകും. അവിടെ ഭാർഗവിയും ബഷീറും എന്ന ദ്വയം ഭാർഗവിയും എക്സും എന്ന മറ്റൊരു ദ്വയമായും മാറും.

അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമ കാട്ടിത്തന്ന മുസ്ലിം കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ജനപ്രിയത താലോലിക്കുന്നതരം സെക്യുലർ മുസ്ലിങ്ങളായിരുന്നു, അല്ലെങ്കിൽ പില്ലാലത്ത് നായാട്ട് പോലെയുള്ള സിനിമകൾ നായകവല്ക്കരിച്ച മറ്റൊരുതരം മൂല്യസഞ്ചയത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായ മുസ്ലിങ്ങളാണു കടന്നുവരുന്നത്. പ്രേംനസീറിനും പില്ലാലത്ത് മമ്മൂട്ടിക്കും സവർണഹിന്ദുനായകരെയാണ്, അവർ പരിപാലിക്കുന്ന മൂല്യവ്യവസ്ഥയെയാണ് തൊണ്ണൂറു ശതമാനവും പ്രതിനിധീകരിക്കാൻ പറ്റിയതെന്നും ചിന്തിക്കണം. ബഷീറിന്റെ എഴുത്തുകാരൻ ബഷീറത്തം പില്ലാലത്തു ശശിനാസിലും മതിലുകളിലും വരുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴെല്ലാം അതു മുഖ്യധാരാ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ മതിലുകൾക്കു പുറത്താണു കമ്പു പൊങ്ങുന്നതും നോക്കി കാത്തുനില്ക്കുന്നത്.

നായകൻ, നായിക, വില്ലൻ എന്ന ത്രയം ഓരോ മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ സംഘർഷസ്ഥലം കൂടിയാണു സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. നായകത്വത്തിനു കാരണമാകുന്ന സദ്ഗുണങ്ങളിൽ കുടുംബസ്നേഹം, ത്യാഗബുദ്ധി, സ്ത്രീകളോടുള്ള കരുതൽ, പ്രതികാരപ്രവണത, ആണത്തം എന്നിവയും നായികാത്വത്തിന് കാരണമാകുന്ന സദ്ഗുണങ്ങളിൽ വിധേയത്വം, നിസ്സഹായത, ത്യാഗബുദ്ധി, അർപ്പണബുദ്ധി, ഒത്തുതീർപ്പ് എന്നിവയും വരുന്നത് അബോധത്തിന്റെ മൂല്യസഞ്ചയത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ്.

ചെമ്മീന്റെ അനുകല്പിതപാഠം വരുന്നതോടെ മലയാളസിനിമയിൽ വാണിജ്യമൂല്യം വർദ്ധിച്ച ഒന്നായിമാറുന്നു. ചെമ്മീന്റെ സാഹിത്യപാഠം മുതലാളിത്തത്തിന്റെ നൃശംസമൂല്യങ്ങളുൾക്കൊണ്ടു വളരാൻ യത്നിക്കുന്ന ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ (ചെമ്പൻകുഞ്ഞ്) പതനത്തിന്റെ കഥയും സാമൂഹിക അബോധങ്ങളുടെ ഇരയായി ദുരന്തമേറ്റുവാങ്ങുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ (കറുത്തമ്മ) കഥയും മേൽത്തട്ടു മൂല്യവ്യവസ്ഥയോടു ചേരാൻ മടിച്ച്, കീഴ്ത്തട്ടുമൂല്യവ്യവസ്ഥയോടു ചായ്‌വുകാട്ടുന്ന ഒരിടത്തട്ടുകാരന്റെ (പരീക്കുട്ടി) നാശത്തിന്റെ കഥയും ഇവരുടെ മൂവരുടെയും ആശയലോകങ്ങളോടു പടവെട്ടി ഇല്ലാതാകുന്ന ഒരു അനാഥന്റെ (പളനി) കഥയും ആണ്. പിഴച്ചവൾ എന്ന സാമൂഹിക അബോധത്തിന്റെ ദുരന്തഫലമാണു കറുത്തമ്മയുടെ ജീവിതം. നോവലിൽ തലയും മുലയും വളർന്ന പെണ്ണ് എന്ന (അ)ബോധത്തിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്ന കറുത്തമ്മയാണുള്ളത്. അതാണവളുടെ ദുരിതവും. നോവലിൽ അമൂർത്തമായ ആ സ്ത്രീസങ്കല്പം സിനിമയിൽ ഷീലയെന്ന സ്ത്രീയുടലാൽ മൂർത്തിത പ്രാപിക്കുന്നു. തലയും മുലയും വളരുകയെന്നാൽ എന്താണെന്ന് ഷീലയുടെ ഉടലിനെ നിരന്തരം വീക്ഷിക്കുന്ന ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനസ്വീകാരത്തിലൂടെ

സിനിമ വ്യക്തമാക്കുന്നു. നോവലിൽ പരിക്കുട്ടിയെ സ്വത്വപരമായി സ്ഥാപിക്കാൻ ആവശ്യം വരാത്ത ഒരുറുമാൽ സിനിമയിൽ പരിക്കുട്ടിയുടെ കുപ്പായക്കോളറിൽ സ്ഥിരമായി ഇടംപിടിക്കുന്നു.

പത്മരാജനും എംടിയുടെ പാത പിന്തുടർന്നാണ് അനുകല്പനങ്ങളെ അബോധങ്ങളുടെ വിഹാരരംഗമാക്കുന്നത്. ഉദകപ്പോളയിലെ അഭാവത്തിൽനിന്ന് തൂവാനത്തുമ്പികളിലെ ജയകൃഷ്ണൻ സ്വഭാവപ്പെടുന്നു. ക്ലാരയുടെ കന്യകാത്വഭ്രംശത്തിൽ അയാൾ നിരാശപ്പെട്ട് ദൈവത്തെ വിളിക്കുന്നു. രമയും ക്ലാരയും അവരുടെ സഹജകാമനാസഞ്ചാരങ്ങളെ അയാളുടെ മനസ്വസ്ഥതയ്ക്കുവേണ്ടി അടക്കിപ്പിടിച്ചുസഹിക്കുന്നു.

തന്റേതല്ലാത്ത കൃതികൾ അനുകല്പനത്തിനു സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ അവയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെ പത്മരാജൻ ഉടച്ചുവാർക്കുന്നതു ശ്രദ്ധേയമാണ്. വാസന്തിയുടെ ഇല്ലിക്കാടുകൾ പൂത്തപ്പോൾ, പുനർജന്മം എന്നീ രചനകളാണ് യഥാക്രമം കൂടെവിടെ, ഇന്നലെ എന്നീ പത്മരാജസിനിമകളാകുന്നത്. വാസന്തിയുടെ നോവലിലെ ദുർബലരായ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെ പത്മരാജൻ അങ്ങേയറ്റം പ്രബലരാക്കുന്നതുകാണാം. കാഞ്ഞിരപ്പള്ളിക്കാരൻ നസ്രാണിയായ ക്യാപ്റ്റൻ തോമസിന് തന്നെപ്പറ്റിയുള്ള മതിപ്പ്, തനിക്ക് സ്വന്തം പെണ്ണിനെ അടക്കിനിർത്താനറിയാം എന്നതാണ്. ഇന്നലെയിലാകട്ടെ, കഥാപാത്രത്തിനു പത്മരാജൻ മാറ്റിനല്കുന്ന പേരുതന്നെ നരേന്ദ്രൻ എന്നാണ്. മനശ്ശക്തിയുടെ ആണത്തംകൊണ്ട്, അപരവിധേയയായ ഭാര്യയെ ഉപേക്ഷിക്കാൻ അയാൾക്കു സാധിക്കുന്നു. അവൾ അന്യപുരുഷനു വഴങ്ങിയോ എന്നറിയാൻ അയാൾക്ക് അവളുടെ സാക്ഷ്യം വേണ്ട, രണ്ടാംപുരുഷന്റെ നെറ്റിയിൽക്കണ്ട അധരസിന്ദൂരച്ഛായ മതി. മറ്റൊരു നരേന്ദ്രനായ ശ്രീരാമനിൽ നിന്നുള്ള വ്യതിരേകം കൂടിയാണ് ഇന്നലെയിലെ നരേന്ദ്രന്റെ കടന്നുപോക്ക്.

വാസന്തിയുടെ നോവലിന്റെ തമിഴിലെ പേര് പിറവി എന്നാണ്. അതിന് മലയാളത്തിൽ വന്ന പരിഭാഷയുടെ പേര് പുനർജന്മം എന്ന്. പത്മരാജൻ നല്കുന്ന പേര് ഇന്നലെ എന്നാണ്. സ്ത്രീയുടെ കലാപാത്മകമായ കാമനാഗതിയെ മൗലികരചയിത്രി പിറവിയായിക്കാണുമ്പോൾ പരിഭാഷ നിർവഹിച്ച പുരുഷൻ അതിനെ രണ്ടാംജന്മമായി വിലയിരുത്തുന്നു. അനുകല്പനാകാരനായ പത്മരാജൻ അതിനെ ഭൂതകാലമായാണു പരിഗണിക്കുന്നത്. സിനിമാനന്തരം നോവൽപരിഭാഷയ്ക്ക് ഇന്നലെ എന്ന പേരുനല്കി പ്രസാധകൻ സ്വധർമം നിർവഹിക്കുമ്പോൾ ഈ ചക്രം പൂർണമാകുന്നു.

പത്മരാജനും എംടിയും അവരുടെ ഏറിയ കൂറും സിനിമകൾക്ക് പൂർവരചനകളെ (സ്വന്തവും അന്യവും) അനുകല്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് അവലംബിച്ചതെന്നതിനാൽ ഇവരെ അനുകല്പനാകാരന്മാരെന്നു പരിഗണിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

അറുപതുകൾക്കും അതിന്റെ ശേഷിപ്പായ എഴുപതുകൾക്കും ശേഷം സാഹിത്യത്തോടുള്ള ആധമർണ്യം മലയാളസിനിമ കൈയൊഴിയുന്നതുകാണാം. ജനപ്രിയതയുടേതായ ഒരു സാഹിത്യേതരമാർഗം തെളിഞ്ഞതിന്റെ ഫലം കൂടിയാണത്. പക്ഷേ, ആ മാർഗം തികച്ചും പുതുതോ മൗലികമോ ആയിരുന്നില്ല. മറിച്ച്, നേരത്തേ പറഞ്ഞ സാഹിത്യപരവും എന്നാൽ, സാഹിത്യവിരുദ്ധവുമായ അബോധങ്ങളാൽ നിർണീതമായ ജനപ്രിയാന്തരീക്ഷം സമാനമായ കെട്ടുകഥകൾക്കു അനുയോജ്യമായി പരുവപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നതിനാലാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് എൺപതുകളിൽ മമ്മൂട്ടിയെയും മോഹൻലാലിനെയും താരപരിവേഷത്തിലേക്കുയർത്തി സിനിമകളിൽ ഉയർന്ന മദ്ധ്യവർഗ വരേണ്യർ നിറഞ്ഞത്. അവരുടെ വേദനകളും വിഷാദങ്ങളും പാടുന്ന ഗാഥകളായി അക്കാലസിനിമകൾ. ശ്രീനിവാസനും സത്യൻ അന്തിക്കാടും മോഹൻലാലിനായി തയ്യാറാക്കിയ മൗലികരചനകൾ നായർക്കഥകളായാണു പ്രത്യക്ഷീകരിച്ചത്. മമ്മൂട്ടിയുടെ എസ്.എൻ.സ്വാമി - കെ.മധു സിനിമകൾ ഒരുപടികൂടി മേലാക്കം കയറി. എം.ടിയും പത്മരാജനും ചെയ്ത അനനുകല്പിതസിനിമകൾ പോലും അവരെ എഴുത്തുകാരും (അക്ഷരങ്ങൾ, കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ) ഉദ്യോഗസ്ഥരും (അനുബന്ധം, ദേശാടനക്കിളി കരയാറില്ല) ഒക്കെയാക്കി.

പിന്നീട് സിനിമ സാഹിത്യത്തെ ഉപജീവിക്കുന്നത്, അതിനുമുമ്പത്തേതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പാർശ്വധാരാസിനിമകളാണ്. പതിവിനുവിപരീതമായി അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മതിലുകളും (മതിലുകൾ) വിധേയനും (ഭാസ്കരപ്പട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും) ടി.വി.ചന്ദ്രൻ പൊന്തൻമാടയും (പൊന്തൻമാട, ശീമത്തമ്പുരാൻ), പവിത്രനും (ഉത്തരം) എം.പി. സുകുമാരനും (കഴകം - തിത്തുണ്ണി) ഒക്കെ സാഹിത്യത്തെ അനുകല്പനം ചെയ്യുന്നു. അവയെ പാർശ്വധാരവിട്ടു മുഖ്യധാര പൂകാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായി കൂടികാണണം. അതുകൊണ്ടാണ് മമ്മൂട്ടി എന്ന ജനപ്രിയതാരം ആ സിനിമകളിൽ പലതിലും നായകവേഷം കൈയാളുന്നത്.

ആ സിനിമകളിലെ ചില അനുകല്പിതസന്ദർഭങ്ങൾ മൗലികപാഠമായ സാഹിത്യം സൃഷ്ടിച്ച സന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്നു കുതറിമാറി എങ്ങനെ ചരിത്രവിരുദ്ധമായ അബോധനിർമിതികൾക്കുത്സാഹിച്ചു എന്നുകൂടി അവലോകനം ചെയ്തുകൊണ്ടവസാനിപ്പിക്കാം.

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ ശീമത്തമ്പുരാൻ, പൊന്തൻമാട എന്നീ കഥകളുടെ സംയുക്താനുകല്പനമാണ് ടി.വി.ചന്ദ്രന്റെ പൊന്തൻമാട. പല സന്ദർഭങ്ങളിലും സിനിമ കഥയിൽനിന്ന് വഴുതിമാറുന്നു. അതിൽ നിർണായകമായത് പൊന്തൻമാടയും ശീമത്തമ്പുരാനും തമ്മിലുള്ള വ്യക്തിബന്ധമാണ്. അതിനെ ജനപ്രിയമാക്കാൻ സംവിധായകൻ എടുത്ത ഓരോ നിലപാടും സിനിമയെ കഥയിൽ നിന്നും കേരളചരിത്രത്തിൽനിന്നും മാറ്റി മിത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കു മാറ്റി. കഥയിൽ മദ്യപിച്ച മാടയെ ശീമത്തമ്പുരാൻ അടിക്കുന്ന അടിയെപ്പറ്റി വർണനയുണ്ട്. ആ അടികൊണ്ട് മാട നാലുവാര തെറിച്ചുരുണ്ടുപോയി, അവിടെ ബോധമറ്റു പുലരുംവരെ കിടന്നു എന്നാണു കഥാകാരൻ എഴുതുന്നത്. സിനിമയിൽ ആ താഡനം സ്നേഹാധികാരത്തിന്റെ മട്ടിലാണ്. അടികൊണ്ടു മാടയ്ക്കു ബുദ്ധിയുദിക്കുന്നു. കഥയിലില്ലാത്ത മിശ്രഭോജനതല്പരതയും (തമ്പുരാൻ മാടയുടെ ഇലയിൽനിന്ന് പപ്പടം എടുക്കുന്നത്) യുഗ്മസ്നാനകേളിയും സിനിമയിലെ ഈ വൈയക്തികബന്ധത്തെ ജനപ്രിയമൂല്യങ്ങളിൽ ഉറപ്പിക്കാനാണ്. കഥയിൽ മാടയ്ക്കു സ്പർശനീയമല്ലാത്ത ചെങ്കൊടി സിനിമയിൽ സംവിധായകൻ മാടയുടെ കരങ്ങളിൽ വെച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

ഭാസ്കരപ്പട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും വിധേയൻ എന്ന സിനിമയാകുമ്പോൾ, സക്കറിയയുടെ പട്ടേലരിൽനിന്ന് അടൂരിന്റെ പട്ടേലർ സാഹചര്യങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദം കൊണ്ട് പാടേ മാറുന്നു. ഭഗവതിയുടെ അമ്പലക്കുളത്തിൽ തോട്ടയെറിഞ്ഞു മീൻ പിടിക്കാൻ പോകുന്ന പട്ടേലരുടെ തോട്ട കഥയിൽ പൊട്ടുന്നു, സിനിമയിൽ പൊട്ടുന്നില്ല. സിനിമയിലുടനീളം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ശബ്ദധാരയുടെ പിൻബലത്തോടെ വായിച്ചാൽ, ഈ രംഗത്തിന്റെ സാമർത്ഥ്യം പരിവർത്തിതക്രിസ്ത്യാനിയായ തൊമ്മിയുടെ ഘർവാപസിത്വരയായി വാർന്നു വീഴുന്നതുകാണാം.

ഇങ്ങനെ മലയാളസിനിമയുടെ അനുകല്പനചരിത്രം നോക്കിയാൽ ഏറിയകൂറും സന്ദർഭങ്ങൾ പാഠാനുകല്പനത്തിന്റെ മറവിൽ പാഠനിഷേധങ്ങളായി മാറി, ജനപ്രിയമായതോ ജനപ്രിയമാക്കപ്പെട്ടതോ ആയ അബോധങ്ങളുടെ നിർമാണശാലകളായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകാണാം.