മലയാള സിനിമ വരേണ്യപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനനുകൂലമായി മാറിയതുകൊണ്ടാണ് അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ പ്രതികരിക്കുന്ന സിനിമകൾ കേരളത്തിൽ ഉണ്ടാകാതെ പോയതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു

കെ.പി. ജയകുമാർ

അടിയന്തരാവസ്ഥയും നിഷ്കളങ്ക മലയാള സിനിമയും

കേരളം അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് മുമ്പും അതിന് ശേഷവും ആ ചരിത്ര സന്ധിയോട് പ്രതികരിച്ച വിധം ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ്. 'കീഴടങ്ങി ജീവിക്കുന്നതാണ് മലയാളി ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്' എന്നതാണ് അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ കോൺഗ്രസിനുണ്ടായ വലിയ വിജയം സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് പൊതുവെ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഏകാധിപത്യ പ്രവണതകൾക്കെതിരെ ശക്തമായി വിധിയെഴുതിയ ഉത്തരേന്ത്യൻ ഗ്രാമീണരുടെ രാഷ്ട്രീയബോധവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ കേരളീയർ ലജ്ജാകരമായ കീഴടങ്ങലും ഫാസിസ്റ്റ് മനസ്സും ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടു. "അക്ഷരാഭ്യാസമില്ലാത്ത രാഷ്ട്രീയ പ്രബുദ്ധതയില്ലാത്ത വടക്കേ ഇന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങൾ ഒന്നടങ്കം അടിയന്തരാവസ്ഥ നടപ്പാക്കിയ കോൺഗ്രസിനെ നിരാകരിച്ചപ്പോൾ അഭ്യസ്ഥവിദ്യരും രാഷ്ട്രീയ പ്രബുദ്ധരുമായ മലയാളികൾ അടിയന്തരാവസ്ഥക്കാരെ വൻ ഭൂരിപക്ഷത്തോടെ വിജയിപ്പിച്ചത് മനസ്സിലാക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുള്ള കാര്യമായിരുന്നു. മലയാളിയുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രബുദ്ധതയിൽ എന്തോ പന്തികേടുണ്ടെന്ന് തെളിയുകയായിരുന്നു " എന്ന് കെ വേണു നിരീക്ഷിക്കുന്നു.1

എന്നാൽ അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിലെല്ലാം കോൺഗ്രസ് വിജയിച്ചിരുന്നു എന്ന വസ്തുത ചൂണ്ടിക്കാട്ടിക്കൊണ്ട് ഡോ. ടി ടി ശ്രീകുമാർ വേണുവിനെ ഖണ്ഡിക്കുന്നത്. ജെ പി-മൊറാർജി-ഹൈന്ദവതീവ്രവലതുപക്ഷ കൂട്ടുകെട്ട് അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് മുമ്പുതന്നെ ഉത്തരേന്ത്യൻ ഗ്രാമങ്ങളിൽ കോൺഗ്രസിന്റെ അടിത്തറയിളക്കിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെന്നും അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ അനുഭവങ്ങൾ ആ പ്രക്രിയയുടെ ആഴം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലെ ഉത്തരേന്ത്യൻജനതയുടെ പ്രതികരണം അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുള്ള പ്രതിഷേധം മാത്രമാ

> 1976ലെ മികച്ച രണ്ടാമത്തെ ചിത്രത്തിനുള്ള അവാർഡ് കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ കരസ്ഥമാക്കി. ഏറ്റവും നല്ല സംവിധായകനുള്ള അവാർഡ് പി എ ബക്കറിനും ലഭിച്ചു. അവാർഡ് പ്രഖ്യാപിച്ചപ്പോൾ എന്തുകൊണ്ട് ഒരു നക്സലൈറ്റ് സിനിമക്ക് അവാർഡ് കൊടുത്തു എന്ന മാധ്യമപ്രവർത്തകരുടെ ചോദ്യത്തിന് "**ഒരുവൻ നക്സലൈറ്റായാൽ അവനെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലും എന്നൊരു ഗുണപാഠം ഈ ചിത്രത്തിനുണ്ട്.**" എന്നായിരുന്നു അന്നത്തെ സാംസ്കാരിക മന്ത്രി കരുണാകരന്റെ മറുപടി.

യി വായിക്കാനുമാവില്ല. "എഴുപതുകളിൽ കോൺഗ്രസിന്റെ ധ്രുവീകരണത്തിന് ശേഷം, ഹൈന്ദവഫാസിസ്റ്റുകളും സിൻഡിക്കേറ്റ് കോൺഗ്രസ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന തീവ്രവലതുപക്ഷവും യോജിച്ചുള്ള സമരങ്ങൾക്ക് തയ്യാറായതോടെ കോൺഗ്രസിന്റെ ജനകീയാടിത്തറയ്ക്ക് കോട്ടം വന്നിരുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു വലതുപക്ഷ കേന്ദ്രീകരണം ചരിത്രപരമായ സവിശേഷതകളാൽ കേരളമടക്കമുള്ള ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുകയുണ്ടായില്ല."[2] ഹൈന്ദവഫാസിസത്തോടും വലതുപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തോടും ദ്രാവിഡ ഇടതുപക്ഷമനസ്സ് പൊതുവെ കാട്ടുന്ന വിപ്രതിപത്തിയാണ് അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ കോൺഗ്രസിന് സഹായകരമായിത്തീർന്നത് എന്നും ടി ടി ശ്രീകുമാർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ "ആഴത്തിലുള്ള ഒരു ജനാധിപത്യബോധത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ ചരിത്രപരമായി തെറ്റായിപ്പോയ മലയാളിയുടെ അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുള്ള ഈ പ്രതികരണത്തിൽ ദർശിക്കാൻ കഴിയു"മെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം.

അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുള്ള സമീപനത്തിൽ ഇന്ത്യൻ ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ സമീപനവും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. സി പി ഐ പരസ്യമായി അടിയന്തരാവസ്ഥയോടൊപ്പം നിന്നപ്പോൾ സി പി ഐ (എം) മടിച്ചുമടിച്ചാണ് പ്രതികരിച്ചത്. ഇന്ദിരാ ഗാന്ധിയുടെ ഇരുപതിന പരിപാടിയെ സി പി ഐയും തുടക്കത്തിൽ സി പി എമ്മും അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു എന്നത് ചരിത്രം. നേതാക്കളെല്ലാം അറസ്റ്റു വരിക്കുകയും ജയിലിൽ പോകുകയും ചെയ്യുക എന്ന അടവുതന്ത്രമാണ് സി പി ഐ (എം) സ്വീകരിച്ചത്. നക്സലൈറ്റുകളും ആർ എസ് എസ് പ്രവർത്തകരും മാത്രമാണ് കേരളത്തിൽ അടിയന്തരാവസ്ഥയെ നേർക്കുനേർ എതിരിട്ടത്. അവർക്കെല്ലാം തന്നെ കൊടിയ പീഡനങ്ങൾ ഏൽക്കേണ്ടി വരികയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അറുപതുകളിൽ തുടങ്ങി അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുകൂടി അവസാനിക്കുന്ന ദശകങ്ങളിൽ തീവ്ര ഇടതുപക്ഷപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും വിപ്ലവാഭിവാഞ്ജയുടെയും ഉദയവും അസ്തമനവും സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. തീവ്രഇടതുപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ മറവിൽ പൂർണമായി ഉൻമൂലനം ചെയ്യാൻ ഭരണകൂടത്തിനും മുഖ്യധാരാ ഇടതുപക്ഷത്തിനും കഴിഞ്ഞു. യഥാർത്ഥത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ ഇടതുപക്ഷമനസ്സ് എന്നത് എഴുപത്തിയേഴിന് ശേഷം രൂപപ്പെട്ട മധ്യവർഗമനസ്സുതന്നെയാണ്. അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്ക് ശേഷമാണ് കേരളത്തിൽ ആർ എസ് എസും സജീവമായ വേരോട്ടം നടത്തുന്നത് എന്നത് ഇതിനോട് ചേർത്തുവായിക്കപ്പെടണം. വരേണ്യതയിലേക്ക് ആഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യപൊതുമണ്ഡല ത്തെയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കിയത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അടിയന്തരാവസ്ഥയും അതിനോടുള്ള പ്രതികരണവും പുതിയ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യമനസ്സിനെ നിർണയിക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്ത ചരിത്രസന്ധിയായിരുന്നു.

എഴുപതുകളിലും പിൽക്കാലത്തും മലയാളത്തിൽ പുറത്തുവന്ന മുഖ്യധാരാ- സമാന്തര ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുള്ള സമീപനം വിശകലനവിധേയമാകുന്നത് ഈ രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യത്തെക്കൂടി മുൻനിർത്തിയാണ്. ഫലവത്തായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ സിനിമക്ക് അതിനെ സാധ്യമാക്കുന്ന (അനുയോജ്യമായ)ഒരു സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടത് പ്രധാനമാണ്. അടിയന്തരാവസ്ഥയെ സംബന്ധിച്ച് രാഷ്ട്രീയ സിനിമകൾ ഉണ്ടാകാതെ പോയതിന് അത് ചരിത്രത്തിന്റെ പുളകമോ അഥവാ ദുഃസ്വപ്നമോ എന്ന് തീർത്തും നിശ്ചയിക്കാൻ പറ്റാതിരുന്ന ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധമാണ് നിലനിർത്തിയിരുന്നത് എന്നതാണ്. അനുയോജ്യമായ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യം എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്, സിനിമ പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയമൂല്യങ്ങൾ നിലവിലുള്ള അധീശവർഗ്ഗ സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയ മൂല്യങ്ങൾക്കു മേൽ പ്രാമാണികത്വം നേടുന്ന സാഹചര്യത്തെ, അവസ്ഥയെയാണ്. തീവ്രവാദരാഷ്ട്രീയം തീർച്ചയായും അത്തരമൊരു ഹെജിമണി സ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. പക്ഷെ, അതിന് ഒരു വലിയ വിഭാഗം യുവജനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയബോധത്തെ തപ്തമാക്കുവാൻ സാധിച്ചിരുന്നു. നിർവീര്യവും അർദ്ധമനസ്കവുമെങ്കിലും വിശാലമായ ഒരു അനുതാപത്തിന്റെ

പിന്തുണനേടുവാനും ഇന്ത്യൻ മന
സാക്ഷിയെ തെല്ലെങ്കിലും അസ്വ
സ്ഥമാക്കുവാനും അതിനുകഴിഞ്ഞി
രുന്നു. അത്രയെങ്കിലും പ്രാമാണിക
ത അടിയന്തരാവസ്ഥയോടുള്ള പ്ര
തിഷേധങ്ങൾക്കുണ്ടായില്ല.'[3] ഇട
തുപക്ഷതീവ്രവാദം കേരളത്തിന്റെ
സാമൂഹികഘടനയിൽ നടത്തിയ ഇ
ടപെടലുകളെ എഴുപതുകൾ മുത
ലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കൈകാര്യം
ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അടിയ
ന്തരാവസ്ഥയുടെ സവിശേഷമായ
രാഷ്ട്രീയ കാലാവസ്ഥയെ ആവിഷ്
കരിക്കുന്നതിന് ചലച്ചിത്രത്തിന് സാ
ധിക്കാതെ പോവുകയും ചെയ്തു.
ഈ സാഹചര്യം പൊടുന്നനെ ഉ
ണ്ടാകുന്നതല്ല. മലയാള സിനിമയു
ടെ ചരിത്രം വരേണ്യപ്രത്യയശാസ്
ത്രത്തിനനുകൂലമായി രൂപപ്പെട്ടുവരു
ന്നതിന്റെ തുടർച്ചയായിരുന്നു അത്.

ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി
പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനതയുടെ
ജീവിതമായിരുന്നു ബക്കർ ചിത്ര
ങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കിയത്. അനാഥാല
യത്തിൽ നിന്നും പുറത്തിറങ്ങി സ്വ
ന്തം ജീവിതം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമി
ക്കുന്ന യുവാവിന്റെ കഥയായാണ് മ
ണിമുഴക്കം (1976). അനാഥത്വം എ
ന്ന അവസ്ഥയുടെ ആവിഷ്കാരമാ
യിരുന്നു അത്. ചുവന്നവിത്തുകൾ
(1977) സമൂഹത്തിന്റെ പുറംപോ
ക്കുകളിൽ കഴിയുന്ന മനുഷ്യരുടെ
കഥയാണ്. സാമൂഹികമായ 'അവ
സ്ഥകൾക്കെതിരായ' എല്ലാപ്രവർ
ത്തനവും, ചിന്തകൾ പോലും നിരീ
ക്ഷിക്കപ്പെടുകയും വേട്ടയാടപ്പെടു
കയും ചെയ്തിരുന്ന കാലത്തിന്റെ
ആസന്ന സംഭാഷണമാണ് പി എ
ബക്കറുടെ ആദ്യ ചിത്രം കബനീന
ദി ചുവന്നപ്പോൾ (1975). ഒരു കാല
ഘട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹി
കാവസ്ഥയുടെ ചരിത്രരേഖയായും
ഓർമ്മപ്പെടുത്തലായും ഈ ചിത്ര
ത്തെ കാണാനാവും. പ്രമേയത്തിന
പ്പുറം സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിന്റെ
രാഷ്ട്രീയമാണ് കബനിയെ വ്യത്യ
സ്ഥമാക്കുന്നത്.

അടിയന്തരാവസ്ഥയായിരുന്നില്ല
കബനിയുടെ ഇതിവൃത്തം. എ
ന്നാൽ നിർമ്മാണത്തിന്റെ ഓരോ മു
ഹൂർത്തവും അടിയന്തരാവസ്ഥയി
ലൂടെ കടന്നുപോയി. സുദീർഘമാ
യ പ്രയത്നങ്ങൾക്കും പൊലീസ്
പീഡനങ്ങൾക്കും ശേഷമാണ് ചി
ത്രീകരണം പൂർത്തിയായത്. എഡി
റ്റങ്ങിനുശേഷം സെൻസർ ബോർ
ഡിന് സമർപ്പിച്ച ചിത്രത്തിൽ നി
ന്നും ആയിരത്തി എണ്ണൂറ് അടി
സെൻസർ ബോർഡ് നീക്കം ചെയ്
തു. ചിത്രത്തിന്റെ അതി പ്രധാന ഭാ
ഗങ്ങളെല്ലാം നീക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ക
ബനി നദിയുടെ കാഴ്ചയ്ക്ക് അ
സ്വാഭാവികതയും ഒരുതരം യാന്ത്രി
കതയും ദുരൂഹതയുമൊക്കെ ആ
രോപിക്കപ്പെട്ടത് ഈ പശ്ചാത്തല
ത്തിലാണ്. തിയേറ്ററിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച
പ്പോൾ പൊലീസ് നേരിട്ട് ഇടപെട്ട്
അവർക്ക് തോന്നിയതെല്ലാം ചിത്ര
ത്തിൽ നിന്നും വെട്ടിമാറ്റി. സിനിമ
യുടെ സമഗ്രതക്കും വിഷയ തീവ്ര
തക്കുമൊക്കെ ഇത് ഭംഗമുണ്ടാക്കി.
അംഗഭംഗം വന്ന ഒരു ചലച്ചിത്ര ശ
രീരമായാണ് കബനീ നദി ചുവന്ന
പ്പോൾ മലയാള ചലച്ചിത്ര ചരിത്ര
ത്തിൽ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നത്.

"പ്രസ്ഥാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട
വർ ഒട്ടുമുക്കാലും അറസ്റ്റുചെയ്യപ്പെ
ട്ടിരുന്നു. സംഘടന ശിഥിലമായി.
സഖാക്കൾ പലയിടത്തായി ചിതറി
പ്പോയി. പരസ്പരം കണ്ടുമുട്ടാൻ
വേദികളോ അവസരങ്ങളോ ഉണ്ടാ
യിരുന്നില്ല. അക്കാലത്ത് കബനീന
ദി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളിൽ
വച്ചാണ് സഖാക്കൾ കണ്ടുമുട്ടുക
യും ആശയവിനിമയം നടത്തുക
യും ചെയ്തത്. പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ
അവസാന ബന്ധങ്ങൾ കണ്ണിചേർ
ക്കപ്പെട്ടത് അവിടെ നിന്നുമാണ്. അ
ങ്ങനെ പാർട്ടിയുടെ പുനഃസംഘടന
യുടെ ഭാഗമായി സിനിമയുടെ പാഠ
ത്തിനുപുറത്ത് കബനീനദിചുവന്ന
പ്പോൾ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്." സിവിക്
ചന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

എഴുപതുകളിൽ പുറത്തുവന്ന
മുഖ്യധാരാ സിനിമയുടെ ചേരുവക
ളൊന്നും കബനീനദിക്ക് ഉണ്ടായിരു
ന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ചി
ത്രം കേരളത്തിൽ വ്യാപകമായി പ്ര
ദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടതുമില്ല. സിവിക് ച
ന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതുപോലെ
തിയേറ്ററിനുപുറത്ത് രാഷ്ട്രീയമായ
ഇടം സിനിമ സാധ്യമാക്കി. എഴുപ
തുകൾ മുന്നോട്ടുവച്ച ആശയഗതി
യുമായി ഏതൊക്കെയോ തരത്തിൽ
അനുഭാവമോ ബന്ധമോ ഉള്ളവരും
ഫിലിം സൊസൈറ്റി കേന്ദ്രീകൃത
മധ്യവർഗ്ഗ നഗര സമൂഹവുമടങ്ങിയ
ചെറിയൊരു കൂട്ടായ്മയായിരുന്നു
അത്. ഒറ്റപ്പെട്ട ചില കൂടിച്ചേരലു
കൾക്കപ്പുറം കബനി വിശാലമായ
അർത്ഥത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമായ ഇടം
നിർമ്മിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാൻ കഴി
യില്ല. ദക്ഷിണ-മധ്യകേരളത്തിൽ
കെ പി എ സിയുടെ നാടകങ്ങൾ
അരങ്ങിനുപുറത്ത് ഇത്തരമൊരു രാ
ഷ്ട്രീയ ഇടം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. പ
ലപ്പോഴും നാടകത്തിനാവശ്യമായ
മൂലധനം ജനകീയമായിത്തന്നെ സ
മാഹരിക്കപ്പെട്ടു. ടിക്കറ്റിനുള്ള പ
ണം കൈയ്യിലില്ലാത്ത ഒരാൾക്ക് നാ
ടകം കാണാനുള്ള അവസരം സാ
ധ്യമായിരുന്നു. ഏറെക്കുറെ സൗജ
ന്യമായി ജനങ്ങൾ നാടകം കാണു
കയും രാഷ്ട്രീയമായി സംഘം ചേ
രുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ ചലച്ചി
ത്രം ഇത്തരമൊരു പൊതുവായ ഇ
ടം നിർമ്മിച്ചുവെന്ന് പറയാൻ കഴി
യില്ല. കബനി നദി പോലുള്ള സിനി
മകൾ വ്യവസ്ഥാപിത തീയേറ്ററുകളി
ലാണ് പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. നിർമ്മാണം,
വിതരണം, മൂലധന സമാഹരണം
എന്നീ മേഖലകളിൽ വ്യവസ്ഥാപിത
മാതൃകകളായിരുന്നു ഈ ചിത്രവും
പിന്തുടർന്നത്. നവസിനിമയുടെ പ്ര
ത്യയശാസ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റുമ്പോ
ഴും കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ ഉൾ
പ്പെടെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ വ്യവസായ
ത്തിന്റെ മൂലധന പ്രത്യയശാസ്ത്ര
ത്തിനു പുറത്തായിരുന്നില്ല. വാണി
ജ്യപരവും ജനപ്രിയവുമായ വലി
യൊരു വ്യവസായ മൂലധന ശൃംഘ
ലക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീ
യ സിനിമാ എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിന്റെ
ആവിഷ്കരണം ഏറെക്കുറെ അ
സാധ്യമായിരുന്നു. "അടിയന്തരാവ
സ്ഥ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിന് തൊട്ടുമു
മ്പാണ് ഞാനും ബക്കറും കബനീ
നദി ചുവന്നപ്പോളിന്റെ ചിത്രീകര
ണം ആരംഭിക്കുന്നത്. 1975 ജൂണിൽ
ചിത്രത്തിന്റെ ഒരു ഷെഡ്യൂൾ പൂർ
ത്തിയായിരുന്നു. അസാധാരണമാം
വിധം മാറിയ സാഹചര്യമായിരുന്നു
അത്. കബനി പോലുള്ള സിനിമയു
ടെ ആവിഷ്കാരം ഇത്തരമൊരു
സാഹചര്യത്തിൽ ദുസ്സാദ്ധ്യമായിരു
ന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭീമമായ
നഷ്ടം എനിക്കുണ്ടായി. വളരെ ബു
ദ്ധിമുട്ടിയാണ് ഇതിനുവേണ്ട മൂലധ
നം ഞാൻ സമാഹരിച്ചത്. ഈ ചി

അടിയന്തരാവസ്ഥയായിരുന്നില്ല കബനിയുടെ ഇതിവൃത്തം. എന്നാൽ നിർമ്മാണത്തിന്റെ ഓരോ മുഹൂർത്തവും അടിയന്തരാവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നുപോയി. സുദീർഘമായ പ്രയത്നങ്ങൾക്കും പൊലീസ് പീഡനങ്ങൾക്കും ശേഷമാണ് ചിത്രീകരണം പൂർത്തിയായത്. എഡിറ്റിങ്ങിനുശേഷം സെൻസർ ബോർഡിന് സമർപ്പിച്ച ചിത്രത്തിൽ നിന്നും ആയിരത്തി എണ്ണൂറ് അടി സെൻസർ ബോർഡ് നീക്കം ചെയ്തു. ചിത്രത്തിന്റെ അതിപ്രധാന ഭാഗങ്ങളെല്ലാം നീക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടു.

ത്രം എടുക്കുന്നതിനുമുമ്പാണ് അടിയന്തരാവസ്ഥ പ്രഖ്യാപിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ നിശ്ചയമായും ഞാൻ ഈ സംരംഭത്തിന് ഒരുമ്പെടുമായിരുന്നില്ല." എന്ന് പവിത്രൻ ഒരഭിമുഖത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്.

1976ലെ മികച്ച രണ്ടാമത്തെ ചിത്രത്തിനുള്ള അവാർഡ് കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ കരസ്ഥമാക്കി. ഏറ്റവും നല്ല സംവിധായകനുള്ള അവാർഡ് പി എ ബക്കറിനും ലഭിച്ചു. കെ കരുണാകരനായിരുന്നു അന്നത്തെ സാംസ്കാരിക മന്ത്രി, അവാർഡ് പ്രഖ്യാപിച്ചപ്പോൾ എന്തുകൊണ്ട് ഒരു നക്സലൈറ്റ് സിനിമക്ക് അവാർഡ് കൊടുത്തു എന്ന മാധ്യമ പ്രവർത്തകരുടെ ചോദ്യത്തിന്. "ഒരുവൻ നക്സലൈറ്റായാൽ അവനെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലും എന്നൊരു ഗുണപാഠം ഈചിത്രത്തിനുണ്ട്." എന്നായിരുന്നു കരുണാകരന്റെ മറുപടി. ഭരണകൂടവും അതിന്റെ മർദ്ദനോപകരണങ്ങളും ജനതക്കുമേൽ അടിച്ചേൽപ്പിച്ച കലാപവും ഹിംസയും തികച്ചും ആസൂത്രിതമായിരുന്നുവെന്നുതിരിച്ചറിയുമ്പോഴാണ് ചരിത്രവിശകലനത്തിൽ ജനതയുടെ ഓർമ്മ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. നക്സലൈറ്റ് കലാപങ്ങളെ അടിച്ചമർത്തുമ്പോൾ ഭരണകൂടം അതിന്റെ 'സ്വാഭാവികമായ കർത്തവ്യം' നിറവേറ്റുകയായിരുന്നു എന്ന തരത്തിലുള്ള ലളിതവൽക്കരണവും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ലളിതവൽക്കരണം സ്റ്റേറ്റിനെ 'ക്ഷേമരാഷ്ട്ര'മാക്കി നിലനിർത്തുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള സുരക്ഷിതത്വത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും ഏറ്റെടുക്കലിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ സിനിമ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വിദ്യാസമ്പന്നമായ മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അസ്തിത്വ പ്രശ്നങ്ങൾ കബനീ നദിയിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമാണ്. പുതിയ കാലത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും നൈതികവുമായ മൂല്യങ്ങളിലൂടെ സമൂഹത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതിനുള്ള യത്നങ്ങളിൽ ഭരണകൂടവും കുടുംബവുമടക്കമുള്ള സാമൂഹ്യ സ്ഥാപനങ്ങളിൽനിന്നും ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവന്ന കഠിനമായ പീഡനങ്ങൾ കബനിയുടെ പ്രമേയ ശരീരത്തെ എഴുപതുകളുടെ രാഷ്ട്രീയ ചരിത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. പ്രണയത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെയും പീഡനനത്തിന്റെയും ഇടയിൽ വ്യക്തിയുടെ/ പൗരന്റെ ഭാഗധേയത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന പ്രശ്നം ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന തീവ്രമായ അഭിലാഷങ്ങളും മനുഷ്യരുടെ വിമോചന സ്വപ്നങ്ങളും അണയാതെ നിർത്താൻ മോഹിക്കുന്ന വിപ്ലവോൻമുഖമായ രാഷ്ട്രീയ ഭാഗധേയമാണ് കബനീ നദി വിഭാവന ചെയ്യുന്നത്. എഴുപതുകളിലെ രാഷ്ട്രീയ കാലം അത് സ്വപ്നത്തിൽ വഹിച്ചിരുന്നു. അധികാരത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനെതിരായ ഒരു പ്രതി സംസ്കാരത്തിന്റെ സാധ്യതകളിലേക്കായിരുന്നു ഈ കാഴ്ചയുടെ ഊന്നൽ. അതേസമയം തന്നെ, ഒരു മധ്യവർഗ്ഗ ഭാവുകത്വത്തെയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്തതെന്നുപറയാം.

സമാന്തര സിനിമയുടെ എഴുപതുകളിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനേക്കാൾ കൊണ്ടാടപ്പെട്ടത് അരവിന്ദൻ സിനിമകളാണ്. അക്കാലത്തെ കേരളീയ യുവത്വത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെ കാഴ്ചകൾ ആവർത്തിക്കുന്ന അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രഥമധാര സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കേരളത്തിലെ മധ്യവർഗ്ഗാവബോധത്തിന്റെ നിസ്സഹായതയാണ്.[4] ആധുനികതയുടെ വ്യഥകൾ പേറിനടന്നിരുന്ന യൗവ്വനങ്ങളുടെ ക്ഷോഭവും വേദനയും ആത്മാന്വേഷണവും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടതിലൂടെയാണ് അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങൾ കൊണ്ടാടപ്പെട്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വരേണ്യ മധ്യവർഗ്ഗ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര പരികൽപ്പനകളെ താലോലിക്കുന്നതയാരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അന്തർധാര. രാജ്യം അടിയന്തരാവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നുപോയ ചരിത്ര സന്ദർഭത്തിലാണ് അരവിന്ദന്റെ കാഞ്ചനസീത (1977) പുറത്തുവരുന്നത്. വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യാധികാരത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മ സംഘർഷങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമായിരുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് കാഞ്ചനസീത. ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ അതിന്റെ പ്രമേയ ഘടനയിൽ മറഞ്ഞുകിടന്നിരു

ന്നു. എന്നാൽ രാഷ്ട്രം വ്യക്തിയുടെ അസ്തിത്വത്തെ നിസ്സാരവൽക്കരിച്ച വിപരീത കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളെ വിട്ടുകളഞ്ഞ് ആധ്യാത്മികതയുടെ അതീത തലത്തിലേയ്ക്ക് വഴിമാറുന്ന മധ്യവർഗ്ഗ ആത്മീയബോധമാണ് കാഞ്ചനസീത പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തത്.

കാഞ്ചനസീതയും പിന്നീട് ചിദംബരവും ജനപ്രിയ ഹിന്ദുത്വ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ ആന്തര(ആദർശ)വൽക്കരിച്ച മധ്യവർഗ്ഗ ആത്മീയതയെ ആഞ്ഞുപുൽകുന്ന കാഴ്ചകളായിരുന്നു. പ്രകൃതി പുരുഷ സംയോഗത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയിൽ സമൂഹ മനസാക്ഷിയുടെ വിലക്കുകൾ വീഴുമ്പോൾ സംജാതമാകുന്ന സംഘർഷമാണ് കാഞ്ചനസീതയുടെ അന്തർഘടന. പിന്നീട് ചിദംബരത്തിലും ഈ പ്രശ്നം മറ്റൊരു രീതിയിൽ ചർച്ചക്കെടുക്കുന്നുണ്ട്. ആത്മഹത്യയും കുറ്റബോധവും പലായനവും വ്യക്തിയുടെ അന്യവൽക്കരണവും ആത്യന്തികമായ നിസ്സഹായതയും ആത്മീയതയുടെ പ്രാക്തനമായ ഏകാന്തതയിൽ മുക്തിനേടുന്നതുമാണ് ചിദംബരം. ഉത്തരായണതിലെ രവിയും കാഞ്ചനസീതയിലെ രാമനും ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കേരളീയ മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അതിലോലവും സൂക്ഷ്മവുമായ ഭാവത്തെയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ വഹിക്കുന്നത്. നിസ്സഹായതയും, അധികാരത്തിന്റെ പരിധിവിട്ട് പോകാനാവാത്ത വ്യക്തിയുടെ കീഴടങ്ങലുമാണ് ആവർത്തിച്ചത്. അരവിന്ദന്റെ അവസാന ചിത്രമായ വാസ്തുഹാരയിലെ വേണുവും വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഭാഗമായി സ്വയം കീഴടങ്ങുന്ന മധ്യവർഗ്ഗ നായകനാണ്.5 വ്യക്തി-അധികാരബന്ധങ്ങളുടെ അഗാധ വിശകലനങ്ങൾ വിട്ടുകളയുന്ന കാഴ്ചകൾ കാലത്തിന്റെ ഘനീഭൂതമായ വ്യഥകളാവിഷ്കരിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളായി ചുരുങ്ങുന്നു.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും ഫാന്റസിയിലേക്കും സാമൂഹ്യപരതയിൽ നിന്ന് വ്യക്തിപരതയിലേക്കും, ഭൗതികതയിൽ നിന്ന് ആധ്യാത്മികതയിലേക്കും ആഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന നായകന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളാണ് സമാന്തര സിനിമയിൽ കാഴ്ചപ്പെട്ടതെങ്കിൽ എഴുപതുകളിലെ പ്രത്യേകിച്ച് അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ കാലഘട്ടത്തിലും തുടർന്നും പുറത്തുവന്ന ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വടക്കൻ പാട്ടിന്റെ വീരസാഹസിക ലോകത്തും പുരാണ ഭക്ത കഥനങ്ങളിലും അഭിരമിക്കുകയായിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ കമ്പനികളായിരുന്ന മെരിലാന്റിൽ നിന്നും ഉദയയിൽ നിന്നും അടിക്കടി പുറത്തുവന്ന വടക്കൻപാട്ട്, പുരാണ സിനിമകൾ ഭരണകൂടത്തിന്റെ അശ്ലീലമായ സമഗ്രാധികാരത്തെ മറച്ചുപിടിക്കുന്ന, കാലത്തിന്റെ തീവ്രാനുഭവങ്ങളെ വിട്ടുകളയുന്ന കാഴ്ചകളാണ് പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തത്. അത് മലയാള സിനിമാ ചരിത്രത്തിലെ തലതിരിഞ്ഞ കാലം കൂടിയാണ്.

പ്രാചീന നാടകങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് പുരാണ കഥാഖ്യാനങ്ങളായി ആരംഭിച്ച ഇതര ഭാഷാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ മാറ്റിനിർത്തിയ ഘടകം അത് ആദ്യം മുതൽ സ്വീകരിച്ച സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ കഥയും ആഖ്യാനവുമായിരുന്നെങ്കിൽ, അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ സവിശേഷ രാഷ്ട്രീയ സന്ദർഭത്തെ മലയാള സിനിമ അന്തർധാനം ചെയ്തത് വീരാരാധനയുടെയും ഭക്തിയുടെയും ആത്മീയതയുടെയും ആർക്കി ടൈപ്പുകളെ സൃഷ്ടിച്ച് ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

അടിയന്തരാവസ്ഥക്കുശേഷം നടന്നതെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ഇന്ത്യമുഴുവൻ കോൺഗ്രസിനെതിരായി വിധിയെഴുതിയപ്പോൾ കേരളം അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ പ്രയോക്താക്കൾക്കൊപ്പം നിന്നു എന്നുള്ളത് സവിശേഷമായ പഠനമേഖലയാണ്. അടിയന്തിരാവസ്ഥ ഒരു ദുരന്തമായി കേരളസാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ പതിച്ചില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. ഉദ്യോഗസ്ഥ-മധ്യവർഗ, ഉപരിമധ്യവർഗ സമൂഹവും, 'വലത്'കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയും കോൺഗ്രസും അടങ്ങുന്ന ഭരണമുന്നണിയും അടിയന്തരാവസ്ഥയെ അനുകൂലിച്ചു. അധികാരത്തിന് പുറത്തുണ്ടായിരുന്ന വ്യവസ്ഥാപിത രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികൾ പ്രതിപക്ഷാനുഷ്ഠാനം എന്ന നിലയിലാണ് അടിയന്തരാവസ്ഥയെ നേരിട്ടത്. അടിസ്ഥാന ജനാധിപത്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ അട്ടിമറിക്കുന്ന ഭരണകൂട ഭീകരതയെ തുറന്നുകാട്ടിയ തീവ്രഇടതുപക്ഷ പ്രചരണങ്ങൾക്ക് സമൂഹിക ബോധത്തിനുമേൽ കാര്യമായി ഇടപെടാനുമായില്ല. ചെറുത്തുനിൽപ്പുകളെ വളരെ ആസൂത്രിതമായി അടിച്ചമർത്താനും ജയിലിലടക്കാനും ഭരണകൂടത്തിന് കഴിയുകയും ചെയ്തു. 'റേഷൻ കടയിൽ നിന്നും മണ്ണെണ്ണയും അരിയും പഞ്ചസാരയും കൃത്യമായ അളവിലും തൂക്കത്തിലും കിട്ടുന്ന' സാഹചര്യമായും, 'ഏതു സർക്കാർ ഓഫീസിലും കാര്യങ്ങൾ നടത്താൻ കൈക്കൂലിവേണ്ടാത്ത' കാലമായും അടിയന്തരാവസ്ഥയെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഭരണകൂട പ്രചരണതന്ത്രം അടിസ്ഥാന ജനവർഗത്തിനിടയിലെങ്കിലും വിജയിക്കുക തന്നെ ചെയ്തു. സാമാന്യ ജനജീവിതത്തിന്റെ അടിയന്തര ജീവിതാവശ്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ഇത്തരം പ്രചാരണ പ്രത്യയശാസ്ത്രം പ്രവർത്തിച്ചത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും സമത്വത്തെയും ഭരണകൂട അധികാര വ്യവസ്ഥയെയും പൗരസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കടന്നുവന്നില്ല. എല്ലാത്തരം പ്രതിരോധ പ്രവർത്തനങ്ങളും നിർവീര്യമാക്കപ്പെട്ടു. ജനകീയ മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം ഇത്തരം നിരവധി സംഘർഷങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടാണ് താരതമ്യേന സുരക്ഷിതമായ ആഖ്യാന മണ്ഡലങ്ങളിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. അതീത ആത്മീയതയും ജനകീയ ഭക്ത സിനിമകളും വടക്കൻപാട്ട് വീരചരിതങ്ങളും കേവലം നിഷ്കളങ്ക വിനോദങ്ങളായിരുന്നില്ലെന്ന് മനസ്സിലാകുന്നു. മാത്രമല്ല, അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം പലപ്പോഴും ദേശീയതാവ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രതിലോമ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വഹിക്കുന്നതുമായിരുന്നു.

ശ്രീകൃഷ്ണകൃപ,
അവന്യു: 7, ചെറുപിള്ളി റോഡ്,
കലൂർ, കൊച്ചി-17

കുറിപ്പുകൾ
1. കെ വേണു. മലയാളി മനസ്സ്. പച്ചക്കുതിര, ജൂൺ, 2005, പുറം, 11
2. ടി ടി ശ്രീകുമാർ, സിവിൽ സമൂഹവും ഇടതുപക്ഷവും. പുറം, 78
3. രവീന്ദ്രൻ, സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം
4. പി എൻ ശ്രീകുമാർ. അരവിന്ദൻ സിനിമയിലെ സാമൂഹ്യ ശാസ്ത്രം. പുറം, 19
5. അതേപുസ്തകം. പുറം, 19