



മലയാളം സിനിമയുടെ 100 വർഷങ്ങൾ



രാജാ ഫരിശ്വരൻ |

തിരക്കാഴ്ചയുടെ ഒരുദിവസ്യാർഹം

| പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ |

| നൂറുവർഷം പിന്നീട് മലയാള സിനിമയുടെ ഭാവുക്കത്തു
പരിണാമ ചരിത്രത്തിന്റെ നാർവാചികൾ |

ബി തൃപ്പൻ കമാസിനിമ ക്രിസ്തു പരിത്രനാട് (Life of Jesus Christ) കംപ്ലൈൻകുന്നു. കാണുന്നതും കേൾക്കുന്നതുമായതെന്നും കമ്മയാക്കുന്നവരാണ് ഫ്ലോ ഇന്റ്യാക്കാർ. ചെറുപാരമ്പര്യം കനത്ത് മഹാവ്യാനങ്ങളായി തീർന്ന തിന് മഹാഭാരതമോ കമാസവിൽ സാഗരമോ മാത്രമല്ല ഉദാഹരണങ്ങൾ. കൂട്ടിയും കൂറച്ചും ഗണിച്ചുമൊക്കെ കമാനരത്തിന്റെ അനേകം താവഴി കളുണ്ട് ഇന്ത്യയിൽ.

ലുഥിയർമാതുടെ ക്രിസ്തുപരിത്വാണ് കൂപ്പിനാനേയും ഹരിശ്നൂന്ദരനേയും സത്യവാനന്ത്യാമൊക്കെ തിരുപ്പിലയിൽ ഭാവന ചെയ്യാൻ ഫാൽക്കേരയെ നിർബന്ധിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ മിത്രോളിയിൽ എയാന്തികമായ പുനരുദ്ധാരണത്തിന് വഴിയൊരുക്കുകയായിരുന്നു ഫാൽക്കേരയുടെ കമാനുവർത്തനങ്ങൾ. ഫാൽക്കേരയ്ക്ക് മുൻപും ചലനചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നു. ബോംബെയിലെ ഏലേല്ല് വാട്സൺ (1896) തുടങ്ങി പ്രാ

ദേശികമായ ലിബർട്ടി തിയേറ്റിലും എ സിനിമ അതിന്റെ വരവ് അൻഡിച്ചു. പ്രൊഫ. ആൻഡേഴ്സൻഗ്രേയും ചലച്ചിത്ര പ്രാർശനങ്ങൾ തുടർവരേഷങ്ങളിൽ നടന്നു. പാരസികപുസ്പ്രങ്ങൾക്കും പും ഇന്ത്യൻ ജീവിതത്തിലെ ചില സംകരമായ സന്ദർഭങ്ങളും റാലികളും ആൻഡേഴ്സൻ പ്രാർശിപ്പിച്ചത്. വൈക്കാരത ഇന്ത്യക്കാരും ചലനചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണത്തിനൊരുണ്ടി.

ഹരിശ്നൂന്ദര എസ്. ഭവദരേകർഷ്ണൻ ‘സാവേദാദ്’ പട്ടഞ്ചേ ഇന്ത്യൻ പുലർക്കാലങ്ങളിലെ സാധാരണക്കാർച്ചയായ ഒരു മത്പിട്ടുത്തം (1899) ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഇതിന് തുടക്കമിട്ടു. പ്രത്പരസ്യങ്ങൾ സിനിമയെ മഹാവിശ്വാസിക്കാനുകൂടിക്കൊണ്ടാക്കിയത്. അനുബന്ധം പ്രാർശനങ്ങൾക്ക് തിരഞ്ഞെടുത്തത് നാടകശാലകളാണ്. നാടകത്തെ തുടർന്നു നടന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അവതരണമായിരുന്നു മുഖ്യകർഷ്ണം. ബോംബെ പോലെ

കൽക്കടയും ചലച്ചിത്രങ്ങോട് താല്പര്യമുണ്ട് നഗരമായിരുന്നു. കൽക്കടയിലെ ഹീരാലാൽസേൻ ബംഗാളിനാടകങ്ങൾക്കാണും വിദേശചിത്രങ്ങളും (1901) പ്രാർശിപ്പിച്ചു. പ്രൊഫ. റൂപീവൻസാര്ജു സംരംഭങ്ങൾ ഹീരാലാലിനെ സംശയിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിലെ ചില പ്രസക്തരംഗങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രീകരണവും തുടർന്നുണ്ട് അവതരണവും ഇതിന് തെളിവാണ്. അരങ്ങു. വെള്ളിത്തിരയുമായുണ്ടും സമന്വയത്തിലെ പുതുമയാണ് ഇവരെ ആകർഷിച്ചു. ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ ആദ്യശക്തിയും നാടകശാലകൾ സിനിമാക്കാട്ടകകളായി പുതുക്കിയെടുക്കുന്ന പ്രവണത വൂട്ടുകൊണ്ടും പ്രകാശി.

ചലിക്കും പടങ്ങൾക്ക് വിപണിയെ ആകർഷിക്കാനുകൂടിമെന്ന് പലരും താമസിയാതെ തിരിച്ചിറിഞ്ഞുതുടങ്ങി. അഭിനേതാവായി തുടങ്ങി ക്രമേണ തിയേറ്റർ ഉടമയും ഇരക്കുമതി ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രാർശകനുമായി മാറിയ ജീ.എപ്. മദൻ പുതുതായി

ഭാദ്ര സാഹിത്യ ഫാൽക്കേര: ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പിതാവ് |



തുറന്നുകിട്ടിയ ചലച്ചിത്രവിപണി യെ സജീവമാക്കി. ബയോസ്കോ പ്ലിക് യന്ത്രവും പിലിമുകളും മദൻ തിയേറ്റസ് വാടകയ്ക്ക് നൽകു മായിരുന്നു. 1920-കൾ ആകുമ്പോ ഫേയ്ക്കും ഇന്ത്യയിലെ തിയേറ്റസുകളിൽ ഒന്നും മുന്നിൽ രണ്ടുഭാഗത്തിൽക്കൂട്ടും അവകാശം മദൻ കൈവന്നു.

ഇന്ത്യൻ പ്രശ്നാത്മലവും കമാ പാത്രങ്ങളുമുള്ള ചലനചിത്രങ്ങൾ കായുള്ള കാത്തിരിപ്പിന് അരുതി യാകുന്നത് ആർ.എം. ടോർണിയുടെ പുണ്യസ്ഥലിക് (1912 മെയ് 18) പ്രദർശിപ്പിച്ചതോടെയാണ്. യോഗിവരു ഏറ്റവും കമയ്ക്കണംപോൾ ‘എ ഡെഡി മാസ് സ്റ്റേച്യേഴ്സ്’ എന്ന വിദേശചിത്രവും. ടോർണി അവതരിപ്പിച്ചു. ടോർണിയുടെ പുണ്യസ്ഥലികിനെ ആദ്യ ഇന്ത്യൻ കമാസി നിമയെന്ന് രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള തടസ്സം, പല ചരിത്രകാരന്മാരും പ്രകടപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പുണ്യസ്ഥലിക് അതേ പ്രേരണയും നാടകത്തിൽക്കൂടി പകർപ്പാ സൗന്ദര്യം ഒരു വാദം. കൂടാതെ, ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ പങ്കാളിത്തമുള്ള ചിത്രകരണവും അനുബവമായി ചേർത്ത് വിദേശചിത്രത്തിൽക്കൂടി പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ കാരണമായി. ടോർണി പിനീക് ചിത്രങ്ങളാനും എടുക്കാതിരുന്നതും പ്രശ്നമായി. എന്നാൽ, ഇക്കാരണത്താൽ ടോർണിയുടെ ചിത്രം അയോധ്യമാകു മോ എന്ന ചോദ്യം ഇപ്പോഴും അവ ശ്രേഷ്ഠിക്കുന്നു. പുണ്യസ്ഥലികിന്റെ അതേ വർഷം തന്നെയാണ് പടാക്കർ കവനി, സാവിത്രിയുടെ നിർമ്മാണം തുടങ്ങുന്നത്. രാമായണ കമാസന്റെ അവരുടെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇതൊന്നും പല പ്രാപ്തിയിലെത്തിയില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത. ഇതേവർഷം ശ്രദ്ധയായായിരുന്നുമതിച്ചിത്രമായ ‘ശിവതാണ്യവിഭാഗിക്കായിരുന്നു. വിദേശിയായ കമാക്കമനങ്ങൾക്കായിരുന്നു അന്ന് ഇന്ത്യയിൽ ഇന്ത്രപ്രിയത. ബൈബിൾ കമകളുടെയും ഷേക്ക്സ്പീയർ നാടകങ്ങളെയും ഡിക്കൺസ് നോവലുകളുടെയും ചലച്ചിത്രപ്രതിപ്രൂക്കർ പ്രേക്ഷകർക്ക് പരിചിതമായിരുന്നു.

ഇത്രെയാക്കയായിട്ടും, ഇന്ത്യൻ മിത്രത്താളിയുടെ ധാന്യകമായ പുനരുദ്ധരണത്തിന് വഴിയൊരുക്കി



ജെ.ആർ.ഡി.താടാ

നീൽമർപ്പണം കമ്പനി വിരുദ്ധമായി രൂപീക്കി. എന്നാൽ, തോട്ടമുടകളായ വെള്ളക്കാരെ ശക്തമായി നാടകം അപലപിച്ചിരുന്നു. നീൽമർപ്പണിന്റെ പ്രദർശനം, നിയമപരമായും നിയമവിരുദ്ധമായും നിരോധിക്കുവാൻ അധികാരികൾ പലമാർഗ്ഗങ്ങൾ സിരിക്കി. നാടകാവത്രണത്തിലെ നിയമത്രണനിരോധന നിയമങ്ങൾ ശക്തമാകുന്നത് നീൽമർപ്പണാടകയാണ്. കമാസിനിമയുടെ ആദ്യനിർമ്മാണം വായ പാൽക്കെടൈയും ഉദ്ദിപ്പിപ്പിച്ചത് നാടകം. ഉദ്ദേശ്യത്തിലുള്ള ശ്രീകൃഷ്ണ വിരുദ്ധ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളായിരുന്നു. ഓരോവാദിയായ സിനിമക്കാരനെന്ന പ്രതിചരണ പാൽക്കെടൈയ്ക്ക് എന്നും തുണായായിരുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയുടെ വിജയത്തിന് ദേഹിയ പക്ഷപാതം മാത്രം മതിയാവുമായിരുന്നു. അതിനായി ആളുകൾ അഭ്യസം സിനിമയിലേയ്ക്ക് എക്കോപിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മറുതിലും എന്നപോലെ സിനിമയുടെ ചരിത്രവും ഭൂഖിശാസ്ത്ര പരമാണ്.

സിനിമയുടെ പ്രചാരണപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് തുടക്കമാകുന്നത് ബോബേയിലുണ്ട്. പാഴ്സി തിരെ റൂട്ടുകൾ സിനിമയ്ക്കായി പണം മുടക്കിത്തുടങ്ങുന്നത് പാതയാൻപരിശീലനം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തോടെയായിരുന്നു. കൊളോണിയൽ സാമ്പത്തികതയുടെ അടിസ്ഥാനമായിരുന്ന ബോബേബൈ അന്നേക്ക് വ്യാഖ്യാനിക നഗരമായി അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു. തുറമുഖ സൗകര്യം ബോബേബൈയ്ക്ക് വിപണിമുല്യം വർദ്ധിപ്പിച്ചു. നാടകങ്ങളിൽ മുതൽമുടക്കിയവർ പിനീക് സിനിമയിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു. സിനിമാ നിർമ്മാണമായിരുന്നില്ല അവരുടെ ലക്ഷ്യം. വാടകയ്ക്കെടുത്ത സിനിമാ പ്രിസ്റ്റുകളുടെ പൊതുപ്രാർശനമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രമന നവകലാരൂപത്രൈതാട് ജൂം കാണിച്ച അതും ഐരോമാൻ ഇവരെ ആക്രഷിച്ചത്. ഇതാകട്ടെ അവരുടെ കണക്കുകൂടുലുകൾക്ക് അപൂർവ്വമായിരുന്നു. അധികം വെപ്പകാതെ നാടകശാലകൾ പലതും സിനിമാക്കാടുകളായി. കാഴ്ചയും എയും നോട്ടത്തിന്റെയും പുതുവാക്കണം അഞ്ചേരിക്ക് ഇതോരു വൻതുടക്കമായി. 1776-ൽ നിലവിൽ വന്ന ബോബേയെന്നേതുടർന്ന് 1835-ാണ് ഇന്ത്യയിലെ

വലിയ വ്യാപാരിയും വ്യവസായിയും മായ ജീശേഷങ്ങളി ജീജീഭോയ് വില ത്തെക്കടത്തു. പാഴ്സി നാടകാവതര സാത്തിന് വ്യാവസായികപരിവേഷം വരുന്നതും ഇകാലഘട്ടതാണ്. പ്രാദേ ശിക പ്രമേയങ്ങളെ എലിസബി തന്റെ അരങ്ങുവിശേഷങ്ങളിലേക്ക് അനുവർത്തിക്കുന്ന നാടകശാല കൂടും താമസിയാരതയുണ്ടായി. ചിലയിടത്ത് ചരിത്രവും പുരാവസ്തവവും ഷ്ടൈപ്പഹ്യവുമാക്കേ കാല്പനിക സാഹിസികപരമാരകളായി മാറുന്നത് ഇകാലഘട്ടതാണ്. ബോംബെ കുടാ തെ കൽക്കട, മദ്രാസ്, ലാഹോർ എന്നിവിടങ്ങളിലും പാഴ്സി തിയേ ദൃഗുകൾക്ക് ഇന്നസമ്മതി ഉണ്ടായിരുന്നു. കൊടകക്കളെ സ്പാന്നങ്ങൾ വിൽക്കുന്ന പ്രദർശന ശാലയാക്കുകയായിരുന്നു പാഴ്സിനാടകങ്ങളും ടെ ലക്ഷ്യം. സംഭവിക്കാനിരക്കുന്ന ചലച്ചിത്രപ്രദർശനത്തിന് അനുയോജ്യമായ സംസ്കാരിക കാലാവസ്ഥ ഒരുക്കിയെടുത്തത് പാഴ്സി അരങ്ങുകളാണ്.

പുരാണ തിഹാസ സങ്കീര്ണ കമ്മാസംഗ്രംങ്ങളെ പ്രേക്ഷകരുടെ സ്പാന്നകാമനകളിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിൽ സിനിമയുടെ മുൻഗാമിയായിരുന്നു പാഴ്സി തിയേറ്റർ. ഫാൽക്കെയിൽ ഇതിന്റെ തുടർച്ചകാണാ. പിന്നീട് ഹിന്ദി സിനിമാലോകവും ഇതേ മാർഗ്ഗം പിന്തു ചെരുന്നു. തിയേറ്ററിന്റെ ധാന്തിക പുനരുദ്ധരണയിരുന്നു ആദ്യകാലത്ത് സിനിമ. നാടകാവതരങ്ങൾക്ക് അനുബന്ധമായി ചലച്ചിത്ര പ്രദർശനം നടന്നിരുന്നു. കൽക്കടയിലെ ഹിരാലാലാൽ സെന്റ് ബൈയോസ്ക്കാപിക് കമ്പനി നാടക ത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര പകർപ്പുകൾ കൂടുതൽ വിപണി ആദ്യമാത്രത്തിൽ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. തിയേറ്ററുടെ മകളോ സംഘങ്ങളോ ആയിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രനാടകത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടത്.

മരാറ്റിനാടകങ്ങളിൽ റംഗസാമഗ്രികൾ എരുക്കിയിരുന്ന ബാബുറാവു പെയിസ്റ്റുഡിന് പിന്നീട് മഹാരാഷ്ട്ര ഹിലിംകമ്പനിയുടെ ഉടമയായത്. ആസ്യയിലെ സുരഭി തിയേറ്റർ സംഘവും തമിഴ്നാട്ടിൽ നാടകക്കൂത്തായ പ്രമാണം കെ. സംഖ്യം മുതലിയാൻ



ആർ.ജി. ഡോർഡി

മാതവുമല്ല, നാടകരുപത്തെ അതെ നിലയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രമാക്കുന്ന പതിവ് ഇരുപതുകളിലും മുപ്പതുകളിലും വ്യാപകമായിരുന്നു. അതേസമയം, കാഴ്ചപ്പെടുലിന്റെയും കാഴ്ചപ്പെടുത്തലിന്റെയും തലത്തിൽ സംഭവിച്ച പുതുശിലങ്ങൾ സിനിമയെ ആയു നികയുഗത്തിന്റെ ഉല്ലംഖനമായി കാണാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നതും ചെയ്തു. യാമാർത്ഥ്യത്തെ യമാർത്ഥമായി കാണുന്നതിൽ ഇതര ദൃശ്യാവതര സഞ്ചാരിൽ നിന്നു ഭിന്മായിരുന്നു സിനിമ. അമാർത്ഥതയുടെ സന്നിവേശം സിനിമയിൽ പ്രതിതിരുപ്പത്തിലായിരുന്നു. അവ പകരുന്ന ദൃശ്യ ഫർഷ റംഗകലകളുടെത്തിനിന്നും വേണ്ടതായി. പ്രേക്ഷകരുടെ സ്വകാര്യതയ്ക്ക് മുൻഗണനയുള്ള പ്രദർശനരംഗങ്ങളായിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രാദേശികരിച്ച രൂപാന്തരങ്ങളുമായുള്ള അഭിമുഖികൾം പകരുന്ന ഫർഷമുല്യത്തിലെ വ്യതിരേകവും പ്രധാനമാണ്. പ്രേക്ഷകപക്ഷത്ത് അധിനിവേശിത എൻ വിയേയവിന്മയം ഒരുഭാഗത്തും സാങ്കല്പികമായങ്കിലും അധിനിവേശകൾ നിലംപരിശാക്കുന്നതിലെ ആനന്ദം മരുഭാഗത്തും പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. കാണിയുടെ ഉടൽനിലയെ ഒരേസമയം ശിക്ഷണത്തിന്റെയും അതിവർത്തനതിന്റെയും റംഗമുഖിയാക്കാനായിരുന്നു സിനിമാക്കലുകൾക്ക്.

ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണവും പ്രദർശനരംഗവും സാദേശിവാദത്തിനുണ്ട് ഉപകരണമായി മാറിയതിനും ഇങ്ങനെയാരു പ്രശ്നാരംഗത്തിലുണ്ട്. ഇതിനെ ചെറുക്കാൻ ബ്രിട്ടിഷുകാരും പണിപ്പെട്ടിരുന്നു. മുൻ നാടകനടന്നു. പിന്നീട് നാടക-സിനിമാ നിർമ്മാണവുമായി മാറിയ ഒരു ഫെർമ്മ്. മദൻ സംഭവി- വിദേശി വെരുജ്ഞതിലെ വിപണി തനിക്ക് അനുകൂലമാക്കിയ റിതി ശ്രദ്ധയാണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ മനമാറ്റം മനസ്സിലായതോടെ സാന്നിഡികൾ നിലയിൽ താല്പര്യമായിരുന്നുവെന്ന് കരുതാം. വ്യാവസായികതയുടെ കലോല്ലം നിലയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രദർശനസ്ഥ കരുവും ജനപ്രിയതയുണ്ടായെന്നു കമ്പനികളെ മുതൽമുടക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

ENGAGEMENTS

OUR PICTURES HAVE THE POWER OF ARRESTING ATTENTION IN CROWDED HOUSES RIGHTLY. BY PUBLIC REQUEST WE CONTINUE

A DEAD MAN'S CHILD
That most thrilling drama,
That most sensational serial.
Also
PUNDLIK-PUNDLIK
that popular Hindi Drama. Almost half the Bentley Hinda population has seen it last week and we want the other half to do so, before a change of programme takes place. Also see our
NEW SCREAMING COMICS.
Don't fail to come tonight and bring your friends.

CORONATION CINEMATOGRAPH
SANGHURST ROAD, GIRGAUM.
1602

'പുണ്ണംഡിക്ക് എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പോസ്റ്റർ

സംഘവും ടി.കെ. ഷണ്മുഖം കമ്പനിയും കർണാടകത്തിലെ ശ്രദ്ധ വിരുദ്ധ കമ്പനിയും അതതു പ്രദേശങ്ങളിലെ സിനിമാ വ്യാവസായത്തെ ഉപശാരാക്കിയ കുട്ടരാണ്. നാടകത്തിൽ നിന്നും സിനിമയിലേക്കുള്ള പരിശോധന ഭാവുകരുപരമായ അനിവാര്യതയായിരുന്നു. നാടകങ്ങൾക്ക് അപ്പോഴും പിന്നീടും ആവശ്യക്കാരാണ് അനിവാര്യമായി മാറിയ ഒരു ഫെർമ്മ്. മദൻ സംഭവി- വിദേശി വെരുജ്ഞതിലെ വിപണി തനിക്ക് അനുകൂലമാക്കിയ റിതി ശ്രദ്ധയാണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ മനമാറ്റം മനസ്സിലായതോടെ സാന്നിഡികൾ നിലയിൽ താല്പര്യമായിരുന്നുവെന്ന് കരുതാം. വ്യാവസായികതയുടെ കലോല്ലം നിലയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രദർശനസ്ഥ കരുവും ജനപ്രിയതയുണ്ടായെന്നു കമ്പനികളെ മുതൽമുടക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ പ്രിൻസുകളും പെടുന്നു. യുദ്ധകാലയിൽവുകൾ ഉപയോഗിച്ച് സീട്ടിഷ് സേനയുടെ വിനോദത്തിനായി വലിയ കൊട്ടക കൾ പണിതയാളാണ് ജൈ.എഫ്. മദൻ. പിന്നീട് മെട്ടോപിക്കേഴ്സും യുദ്ധസേനയും അർട്ടിറ്റസ്സുമായി മദൻ കരാറിലായി. ആംഗലവാദികളായ വരേണ്ടു-നാഗരികസമൂഹത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളെ പ്രിൻസിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു വ്യവസ്ഥകൾ. ഇന്ത്യൻ നിയോദ്ദേശിനിമകളോന്നും തന്നെ മദൻ നിർമ്മാണ-വിതരണ സാമ്രാജ്യത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നതാണ് വാസ്തവം.

സ്വദേശിവാദസിനിമകൾ പ്രചരിക്കുന്ന വേദ്യയിലും അതിന് വിരുദ്ധ ചേരി ഇന്ത്യൻപക്ഷത്ത് പ്രബുലമായിരുന്നു. സാമ്രാജ്യത്വവാദച്ചയുമായി ഒരു തിരിപ്പിലായ ഇത്തരം സംശാനങ്ങൾ ഒരുഭാഗത്തും ദേശിയ വികാരം ചല്ലിത്രവത്കരിക്കുന്ന സിനിമകൾ മറുഭാഗത്തും അണിനിരുന്നു. ദാദാസാഹിബ് ഫാൽക്കേറയുടെ പലച്ചിത്രസംരഖ്യങ്ങൾപോലെതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക-രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകളും സംസ്കാരിക ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സീ

ട്രീഷ് ഗവൺമെന്റ് നിയമിച്ച ഇന്ത്യൻ സിനിമാറോഗ്രാഫ് അനോഷ്ഠണ കമ്മിറ്റി മുമ്പാകെ 1928 ഫെബ്രുവരി 13 -ന് ഫാൽക്കേര നൽകിയ മൊഴിയിൽ ഇന്ത്യൻ പലച്ചിത്രങ്ങളിലെ മുല്യച്ചാതിയും സിനിമയുടെ വ്യവസായാധിക്യത്തും നിർമ്മാണ-വിതരണത്തിലെ പ്രതിസന്ധികളും പ്രാർശനശാലകളുടെ ലഭ്യതയും ചർച്ചാവിഷയമാവുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സുപ്രധാനമായ മൊഴി ഇന്ത്യയിലെ പ്രാർശനശാലകളുടെ മേൽ ജൈ.എഫ്. മദൻ നേരിയ ഏകപക്ഷിയമായ കുത്തകയെപ്പറ്റിയുള്ള താണ്. സിനിമാക്കാട്ടകകളിൽ മുനിലോന് ഭാഗം കൈകലാക്കിയതോടെ ഇന്ത്യൻ സിനിമാവുവായ സായന്ത്ര പ്രതിസന്ധിയിലാക്കാൻ മദനു കഴിഞ്ഞു. ഇവിടെ ഫാൽക്കേരയുടെ മൊഴിയിൽ തെളിയുന്ന രണ്ട് വസ്തുകളുണ്ട്. അതിലോന് ഇരുക്കുമതി ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തെ പ്രതിലോകരംഭായി ബാധിച്ചു എന്നതാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിലും ആവ്യാനത്തിലും ഇത് വ്യക്തമാണ്. മദനപ്പോലും ഇവരുടെ പ്രാർശനശാലകൾക്ക് ഇരുക്കുമതി ചിത്രങ്ങളിലായിരുന്നു

താല്പര്യം. പ്രാർശനത്തിൽ വിദേശചിത്രങ്ങൾക്ക് വന്ന മേൽക്കൈ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രവസായത്തെ കൂടുതൽ സമർപ്പിക്കിലും ഫാൽക്കേരയുടെ മൊഴിയിൽ വ്യക്തമാണ്. സിനിമയുടെ ദേശീയവത്കരണമാണ് ഫാൽക്കേര കാണുന്ന പരിഹാരം. ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകരെയും പാശ്ചാത്യപ്രേക്ഷകരെയും അദ്ദേഹം രണ്ട് നിലയ്ക്കാണ് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

ഫാൽക്കേരയുടെ സ്വദേശി നിലപാട് യാദ്യപ്പിക്കുമോ വിപണിതന്ത്രത്തിലേയോ മാത്രം ഫലമായിരുന്നില്ല. സീട്ടിഷ് സർക്കാരിന്റെ നികുതിനയങ്ങൾക്കെതിരായി പ്രതിഷേധം അപോസ്റ്റേകൾ വ്യാപകമായിരുന്നു. 19-ാം നൂറ്റാബ്ദിന്റെ അവസാനവേളയിൽ പരുത്തിത്തുണികൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള തദ്ദേശീയ ഉല്ലംഘനങ്ങൾക്ക് ഏർപ്പെടുത്തിയ നികുതിഭാരം ജീനതയ്ക്ക് താങ്ങാവുന്നതിൽ ഏററായിരുന്നു. സ്വദേശി പ്രസംഗം സാമൂഹിക വികാരമായി മാറുന്നതും തെരോട്ടെയാണ്. നിത്യോപയോഗത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന സീട്ടിഷ് ഉല്ലംഘനങ്ങളാണുള്ള മനോഭാവത്തിലും ഇതിന്റെ പ്രതിഫലനമുണ്ടായി. വിദേശനിർമ്മിതവസ്തുകളുടെ ബഹിഷ്കാരം

രാജാഹരിശ്വന്ദയിൽ നിന്നുള്ള മാറ്റാരു രംഗം |





ലക്കാദമൻ (1917)

സന്തതിനുള്ള ആഹാരം സാമുഹിക ജീവിതത്തിന്റെ ഏല്ലാ തലങ്ങളിലും അനുഭവപ്പെടു. ഇത് സാശയ തവിം സംയാപ്യാഖ്യാപുമായ തദ്ദേശിയ വ്യവസായ സംരംഭങ്ങൾക്കായുള്ള ആഹാരം കുടിയായിരുന്നു. നാടുവഴക്കങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നതു കുന്നന്തിനും ഓർമ്മയുടെ നിരത്തു കുറ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതിനുമുള്ള കാരണം കുടിയായിരുന്നു സ്വദേശി വാദം. മുതലാളിത്ത നീക്കങ്ങൾക്കും കുത്തകനിക്കേഷപതാല്പര്യങ്ങൾക്കും പ്രതിരോധം തീർക്കുക മാത്രമായി രൂപീപ്പിച്ച സ്വദേശിയതയുടെ അന്ധസ്ഥാനം.

സാമാജിക പ്രലോഭനങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യാവസായികാധികര യിൽനിന്നും ധാർമ്മികവും ആന്തരികവുമായ വ്യതിയാനം ഉള്ളതാവണം. സ്വദേശി വ്യവസായ സംരംഭങ്ങൾ ഗാഡിജി നിഷ്കർഷിച്ചിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ ജൂനപദ്ധതിയുടെ ഉന്നമനം പോലും ഗാഡിയുടെ സ്വദേശിനയ തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. സ്വരാജ്യം ജൂഡാവകാശമാണെന്ന നിലപാടിൽനിന്നും ആന്തരികമായ വിഭിന്ന തയ്യള്ളതായിരുന്നു ഗാഡിയുടെ നിലപാട്. കായികവും ആത്മീയവും മായ ഉഡിലുസ്രൂക്കൾ തീർച്ചയിൽ യുക്തയും പ്രകൃതി വിഭാഗങ്ങൾ വിഭാഗങ്ങൾ അഭികമായിരുന്നു. മായ ഉഡിലുസ്രൂക്കൾ തീർച്ചയിൽ യുക്തയും പ്രകൃതി വിഭാഗങ്ങളുമായി ഒത്തുപോവുകയും ചെയ്യുന്ന ജീവിത

സമീപനമായിരുന്നു ഗാഡിയുടെ. സ്വദേശിപ്രസ്ഥാനത്തിനുള്ളിൽ വന്ന ആശയപരമായ ഭിന്നപ്പിന് ഇത് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. വ്യവസായകലയായ സിനിമയോട് ഗാഡി സ്വികരിച്ച നിർമ്മതയില്ല, ഇതിൽനിന്നും തുടർച്ചയുണ്ട്. അങ്ങനെയാരു സാഹചര്യത്തിലാണ് ദാദാസാഹിബ് ഹാൽക്കെയെപ്പോലുള്ളവർ സിനിമയുടെ വികാസ-പരിശാമ-പരിക്ഷണങ്ങളിലേക്ക് സ്വദേശിവാദം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ബാലഗംഗാധാരൻ തിലകൻ രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യയ ഗാസ്ത്രവുമായുള്ള അനുരത്നങ്ങൾ ഹാൽക്കെയെയുടെ ചലച്ചിത്രജീവിതത്തിൽ ഉടനീളും പ്രകടമാണ്. ഹാൽക്കെയുടെ കാര്യത്തിൽ വസ്തുതാപരമായി ഇത് ശരിയായിരുന്നു. ചരിത്രത്തിലും ഏതിഹ്യങ്ങളിലും വരുന്ന വേശക മനങ്ങൾ, വേശപതിനിധാനങ്ങൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, ജൂനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിലെ ആകർഷകമായ ഘടകങ്ങൾ ഏന്നിവയുടെ മിശ്രിതമായിരുന്നു ഹാൽക്കെയുടെ ചലച്ചിത്രസമൂച്ചയം. സിനിമയുടെ നിർഭിതി, വിതരണം, പ്രദർശനം, ഇനകീയ സാധിന, തുടങ്ങിയ കാവുങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന് വ്യക്തമായ ധാരാധനയും കാണികൾക്ക് ഏന്തുവേണമെന്ന കാര്യത്തിലും ഹാൽക്കെയുടെ സമീപനം വ്യത്യസ്ഥമായിരുന്നു. സാമാജികാനുകൂല സിനിമകളുടെ പ്രദർശനം തദ്ദേശീയ ചലച്ചിത്രവും വസായത്തിന് പ്രതികൂലമാക്കുമോ എന്ന് അദ്ദേഹം സംശയിച്ചു. പ്രഭാ യരംഭങ്ങളിലും മറ്റും പാശ്ചാത്യഗീതങ്ങൾ അനുവർത്തനിക്കുന്നതിനോട് ഹാൽക്കെ പ്രതിഫേഡിക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമയിൽനിന്നും മികവാറും വിട്ടുനിന്ന കാലത്ത് ഹാൽക്കെ അവത്തിപ്പിച്ച രംഗളിലെയന്ന നാടകത്തി

എ അവതരണംതെയും തിലകൻ പിന്തുണിച്ചിരുന്നു. രാഷ്ട്രനിർമ്മാണത്തിന്റെയും സാമ്പത്തികസ്വരൂപ്പികൾന്തിന്റെയും ഉപാധിയായിരുന്നു ഹാൽക്കെയുടെ സ്വദേശിയാദ മായുമായി സിനിമ. ദേശിയതാവാദം സ്വാഭാവികമായും യുറോക്രൈതിനായിരുന്നു. അഡിറ്റാവവും തുടർത്തികളും ഇതിന് അനുപാകമായിട്ടായിരുന്നു.

സാക്ലികമായ രാഷ്ട്രീയസ്വഭാവമെന്ന ബോധം ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകരിൽ ഉണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ട് സിനിമയ്ക്ക് ആകുമായിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യപ്രവർത്തകാലത്ത് സിനിമയ്ക്ക് അങ്ങനെയാരു ധർമ്മം ഉണ്ടെന്ന് ഹാൽക്കെ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. അന്നും പദ്ധതാങ്ങളിലും പുതിയെന്ന ദേശാന്തരയും ഇന്ത്യൻ സാക്ലികമായി സ്വരൂപിക്കുന്ന ആദിമസംരംഭങ്ങളായിരുന്നു ഹാൽക്കെയുടെ. മുതൽമുടക്കിലും കമ്മയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും, തൊഴിൽമേഖലയിലും സിനിമ സ്വദേശിയാവണ്ണമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് നിർബന്ധിച്ചു. ഉണ്ടായിരുന്നു. ഹാൽക്കെയുടെ കാര്യത്തിൽ വസ്തുതാപരമായി ഇത് ശരിയായിരുന്നു. ചരിത്രത്തിലും ഏതിഹ്യങ്ങളിലും വരുന്ന വേശക മനങ്ങൾ, വേശപതിനിധാനങ്ങൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, ജൂനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിലെ ആകർഷകമായ ഘടകങ്ങൾ ഏന്നിവയുടെ മിശ്രിതമായിരുന്നു ഹാൽക്കെയുടെ ചലച്ചിത്രസമൂച്ചയം. സിനിമയുടെ നിർഭിതി, വിതരണം, പ്രദർശനം, ഇനകീയ സാധിന, തുടങ്ങിയ കാവുങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന് വ്യക്തമായ ധാരാധനയും കാണികൾക്ക് ഏന്തുവേണമെന്ന കാര്യത്തിലും ഹാൽക്കെയുടെ സമീപനം വ്യത്യസ്ഥമായിരുന്നു. സാമാജികാനുകൂല സിനിമകളുടെ പ്രദർശനം തദ്ദേശീയ ചലച്ചിത്രവും വസായത്തിന് പ്രതികൂലമാക്കുമോ എന്ന് അദ്ദേഹം സംശയിച്ചു. പ്രഭാ യരംഭങ്ങളിലും മറ്റും പാശ്ചാത്യഗീതീലെയും അഭിനവിലും ഹാൽക്കെ പ്രതിഫേഡിക്കുന്നുണ്ട്.

ഹാൽക്കെ അനുശീലിച്ചുവന്ന സദേ ശീയമായ ലാവണ്യാവബോധത്തെ സാധകരിക്കുന്നതായിരുന്നു അദ്ദേ ഹത്തിൻ്റെ സിനിമകൾ. ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ കമാസിനിമയെന്ന് അംഗീകാരിക്കപ്പെട്ട ‘രാജാഹരിശ്വരൻ’(1913) യുടെ ആവ്യാം ഇന്ത്യാഹരിക്കുന്നു. ഹരിശ്വരകമായുടെ നാടകീയപുനരവിഷക്കാരങ്ങൾ ഹാൽക്കെക്കയ്ക്കു മുഖ്യം ഇന്ത്യപ്രിയമായിരുന്നു. വിനായക് പ്രസാദ് താലിബ് ഉറുദുവിൽ എഴുതിയ ‘ഹരിശ്വരൻ’(1884) എന്ന നാടകവും ഭാരതേന്ത്ര ഹരിശ്വരയുടെ ‘സത്യഹരിശ്വരൻ’ (1885)യും കാണാൻ ധാരാളം പ്രേക്ഷകർ ഉണ്ടായിരുന്നു. സഹനതിന്റെയും ഉപേക്ഷയുടെയും അർജ്ജവത്തിന്റെയും സ്ഥിതമുല്യങ്ങളെ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന മിത്തന നിലയ്ക്കാണ് നാടകവും സിനിമയും ഹരിശ്വരകമായി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. പാശ്ചാത്യമുല്യങ്ങൾക്ക് എതിരെയുള്ള ഇന്ത്യൻ പ്രതികരണമായി ഹരിശ്വരകമാരാറിയും ഹിന്ദിയും തമിഴും മലയാളിയും ഉൾപ്പെടെ പല ഭാഷകളും ചലച്ചിത്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കമ്പനിക്കെന്നതിന് എതിരെ പ്രജ്ഞാപക്ഷത്തുനിന്നും മുന്നോട്ടു വയ്ക്കാവുന്ന പരാരാണിക് പ്രതിനിധാനമായി തുന്നു ഹരിശ്വരൻ. ബ്രാഹ്മണപുരാണോഹിത്യത്തിന് അധികാരത്തോടു തോന്തരിയ ആസക്തിയോ അവരുടെ പ്രജ്ഞാവിരുദ്ധ നീക്കങ്ങളോ അല്ല ഹാൽക്കെക്കയെ ആകർശിച്ചു. മരിച്ച സാമാജികത്തിന് പ്രതിപക്ഷമായി ദേശീയമായ ഇന്ത്യക്കുവയ്ക്കളും അവത്തിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു സിനിമയും നാടകവുമൊക്കെ. പ്രജ്ഞാപഠിത്തത്തെ കാൾ ബ്രാഹ്മിഷികളുടെയും റാജുൾ ഷികളുടെയും പരീക്ഷണത്തിന്റെ ഇരയായിരുന്നു ഹരിശ്വരൻ. അദ്ദേ ഹത്തിൻ്റെ സത്യാഗ്രഹത്തിൽ പരാരാണോഹിത്യ വ്യവസ്ഥയോടുള്ള നിയു പ്രവർത്തനയും പ്രതിഷ്ഠയുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഹരിശ്വരൻ എപ്പോഴും നിന്തി നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടു. സിനിമ പകുശം, വിദേശിയ ഭരണത്തെ നിബന്ധിപ്പിക്കാനും സാമാജിക കരാറിനും നിബന്ധിപ്പിക്കാനും അപേക്ഷിക്കുന്നു. അപൊപ്പുമായി ഇന്ത്യൻ കീഴിലെ വിഭാഗത്തിനും ന്യൂറൈസ്മുചാത്തിനും സിനിമ അപേക്ഷാം. അപൊപ്പുമായി ഇന്ത്യൻ കീഴിലെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ബാബുരാവു പെയിന്റും മറ്റും സിനിമയിൽ സജീവമായതോടെയാണ് ചരിത്രകാല്പനികതയും സാമുഹിക ജീവിതവും സിനിമയ്ക്ക് വിഷയമായുന്നത്.



ബാബുരാവു പെയിന്റും



വി. ശാന്തരാവം

മായി സിനിമയിലെ ഹരിശ്വരൻ ഒപ്പാന്തരം വന്നു. ‘സാവിത്രി’(1914), ‘ലക്കാദഹരിൻ’ (1917), ‘ശ്രീകൃഷ്ണജീ’ (1918), ‘കാളിയമർദ്വൻ’ (1918), ‘കേതപ്രഹർഭാദ’(1926) തുടങ്ങിയ ഹാൽക്കെ ചിത്രങ്ങൾ അധികിവേശകരോടുള്ള പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഭാഷ്യങ്ങളായിരുന്നു. ദേശീയത്തെ ദൈവികമായി പുനരുദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന നിയു പ്രവർത്തനയും പ്രതിഷ്ഠയുണ്ടായിരുന്നു. കേന്ദ്രീയ ഭരണത്തിൽപ്പെട്ട ബാബുരാവു പെയിന്റും മറ്റും സിനിമയിൽ സജീവമായതോടെയാണ് ചരിത്രകാല്പനികതയും സാമുഹിക ജീവിതവും സിനിമയ്ക്ക് വിഷയമായുന്നത്.

ഹാൽക്കെയുടെ ഫ്രാസ്ചിത്രങ്ങൾക്കും ഭൂമായിരുന്നു. പുരാണത്തിഹാസ കമ്പനിങ്ങളും ഭക്തകവി ജീവിതവും ശിവജിയെപ്പോലുള്ളവരുടെ സാഹിത്യത്തിലും ഹാൽക്കെയുടെ ഗേഷമുള്ള തലമുറയ്ക്കും പ്രിയപ്പെട്ട വിഷയമായിരുന്നു. ദേശീയതയുടെ വിവരണങ്ങളിലും രാഷ്ട്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഭൂത-ഭാവി കാലങ്ങളിലും കേക്കൽ കാണികളെ ബന്ധപ്പെടുത്താനാവും എന്ന് തോനിപ്പിക്കാൻ ഇതിനാവും. അങ്ങനെ അവർക്ക് ദേശീയഭാഗയെത്തിൽ നിർണ്ണായക സ്ഥാനമുണ്ടാക്കുന്ന വരുത്തുകയുമാം. ദേശത്തിന്റെ ഉൾഭവം, തുടർവ്വ്, ഫാറ നിരും, സാർവകാലികത ഫ്രാന്റിവിയിലായിരുന്നു സിനിമകൾ ഉണ്ടായത്. ദേശത്തിന്റെ സത്തയും സഭാവാവും ചരിത്രാതിരഥമായ സന്നാതനമുല്യമുള്ളതും പരിണാമരഹിതവുമാണെന്ന സുചനയാണിൽ നൽകുന്നത്. ദേശ സംസ്കാരത്തെ സാർവലഭക്കിമായ മുല്യസംശയമായി നിർവ്വചിക്കുകയായിരുന്നു സിനിമകളെന്ന് പറയാം. ഭൂരിപക്ഷവാഗ്രാമയും മാലികതയും ഉള്ളവരിക്കേ ദേശീയസത്തം, അപകാരപ്പെടുന്നവും എന്ന മിഡ്യാധാരണയാവും ഇതിന്റെ അന്തിമ ഫലം. പ്രേക്ഷകരെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നതിലെ അസന്തുലിതതും ഇവിടെ പ്രകടമാണ്. സമുദ്രാധികാരികളും സിനിമ അടിപ്പോഴും അപ്രാപ്യമായി ഇന്ത്യൻ കീഴിലെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ബാബുരാവു പെയിന്റും മറ്റും സിനിമയിൽ സജീവമായതോടെയാണ് ചരിത്രകാല്പനികതയും സാമുഹിക ജീവിതവും സിനിമയ്ക്ക് വിഷയമായുന്നത്.

കോപി നൃർ സ്കൂൾ ഡയോയൈടുടർന്ന് ആദ്യചിത്രമായ ‘കേരളിഭുൾ’ (1921) മഹാഭാരതകമാപാത്രത്തിൽനിന്ന് ജീവി തപ്പാത് അനുവർത്തിക്കുന്നതായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നാം. റംഭത്ത് നിയമം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ബീട്ടിപ്പ് രജു നയങ്ങൾ പ്രക്ഷീണമായി ചോദ്യം ചെയ്ത ചിത്രമായിരുന്നു ‘കേരളി ഭുൾ’. സരാജ്ഞിനും സംശ്രദ്ധത്തിനും മയുളും കാശകൾ വെള്ളിത്തില്ലാണ് ലെ മുദ്രാവാക്യങ്ങളായതോടെ ചിത്രം വിവാദത്തിൽപ്പെട്ടു. ആദ്യ കർക്കെ ത്വയിലും പിന്നീട് മദ്രസിലും ചിത്രം നിരോധിച്ചു. നിസ്സഹകരണ സമരത്തിലേക്ക് ഇന്നതെയു പ്രകോപിപ്പിച്ചു എന്നതായിരുന്നു കാരണം. മാത്രമല്ല, വിദുരനെ ഗാന്ധിയാക്കി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തിയതും പ്രധാനമായി. ഗാന്ധി തന്ത്രപ്പിയും വദ്ധിഷ്ഠരും അണിഞ്ഞ സമ്പത്തിൽനിന്ന് വിദുരവേഷം ഇന്നസ്വാധീനമുള്ള രാഷ്ട്രീയത്വത്വവിശേഷം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണെന്നും. സെൻസർ ബോർഡ് വിലയിരുത്തി. ദ്വാരകത്താൻ സമ്പത്താവട്ട തൊട്ടുത്ത വർഷം ചിത്രത്തിൽനിന്ന് പേര് ‘ധർമ്മ വിജു’യെന്നു മാറ്റി വിജും റിലീസ് ചെയ്തു. ഗാന്ധിയൻ ചിഹ്നങ്ങളായ ചർക്കയുടെയും തള്ളിയുടെയും നിരവിൽ ദേശീയഗാനങ്ങളും കൊടുക്കുക ഇൽ അവതരിപ്പിച്ചു. നിശബ്ദസി നിമയിലെ അനുപദേശകല്പനകൾ കുടുതൽ കുടുതലും പ്രകോപന പരവുമായി യാമാർത്ഥത്തെ മുവാമുവം കാണുന്ന സന്ദർഭമായി രുനു ഇരുപതുകൾ. സിനിമയുടെ വർഷിച്ചുവരുന്ന ജൂന്പ്രിയതയാണ് പ്രദർശനാനുമതി വേണമെന്ന സർക്കാർ നയത്തിലേക്ക് നയിച്ചത്. നിഷ്യാത്മകമായ ബിംബകല്പനയുടെ പേരിൽ ബാബുറാവു പെയിന്റും ഒരു സിനിമകളും തുടരെ സെൻസർ ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു.

സെൻസർഷിപ്പ് സ്റ്റിലിയും

1918-ൽ സിനിമാറോഗ്രാഫ് നിയമം പാസ്സാക്കിയതോടെ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനത്തിന് സെൻസർ ബോർഡിൽനിന്ന് അനുമതി വേണമെന്ന നിബന്ധന കർക്കെ ശമായി. 1919-ലും 1920-ലും നിയമത്തിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയെങ്കിലും ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക്

അധികാരികളുടെ കർക്കെ ശമായ മേൽനോട്ടത്തിന് വശപ്പെടേണ്ട തായിവന്നു. തുറമുഖനഗരികളായ ബോംബെ, കർക്കത്ത, മദ്രാസ്, റംഗൂൺ എന്നിവിടങ്ങളിൽ 1920-ൽ സെൻസർ ബോർഡ് നിലവിലുണ്ടായ അവധാന ത്തിൽ ഘടനാപരമായ വ്യത്യാസം സംഭവിച്ച കാലത്താണ് ബോർഡ് കർക്കെ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ബോർഡ് ഡൈക്ടുടെ രൂപീകരണപ്രവർത്തനം സാമാജികതയിൽനിന്ന് മെല്ലുള്ള സമർപ്പണങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. ബീട്ടി ഷുകാർക്കായിരുന്നു ബോർഡിൽ മേൽക്കൂരെ ചെയ്ത ബീട്ടിഷുകാരനായ പൊലിസ് കമ്മീഷണറായിരുന്നു ബോർഡ് ചെയർമാൻ. ബോർഡി ഏറ്റ് ജോലികൾ പൂർത്തിയാക്കിയിരുന്ന രണ്ട് ഇൻസ്പെക്ടർമാർക്കിൽ ഒരാൾ ബീട്ടിഷുകാരനും മറ്റൊരാൾ ഇന്ത്യക്കാരനും ഇവരുടെ ശുപാർശയിലാണ് സർട്ടിഫിക്കറ്റ്



ചന്ദ്രലാൽ ഷാ



ഹൈരലാൽ

നൽകിയിരുന്നത്. സിനിമാറോഗ്രാഫ് കമ്മിറ്റിക്കുമുനിൽ മൊഴി നൽകിയ പലരും സെൻസർ ബോർഡ് അനുകൂലമായിരുന്നുവെന്നത് വിചിത്രമായി തോന്നാം (എരിക് ബാർ നാ, എസ്. കുഷ്ണാസ്വാമി 1980:52). വിദേശസിനിമകളോടുള്ള നീരംസം പലരിലും പ്രകടമാണ്. ചിലരുടെ സാക്ഷിമൊഴികളിൽ ഇന്ത്യ ലെ കുറുക്കുത്തുങ്ങൾ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്ന വിദേശിചിത്രങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണംവേണമെന്ന ആവശ്യം കാണാം. വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ‘മോട്ടോർ കാർ മോഷണ്’ തെപ്പറ്റി പലരും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വിദേശചിത്രങ്ങളിൽ പ്രണയരംഗങ്ങൾ അധാർ മികവും ഇന്ത്യൻ മുല്യങ്ങൾക്ക് അപകടകരവുമാണെന്ന് പലരും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തി. അധികംപുന്നരംഗങ്ങൾ നികുംബാ ചെയ്യുന്നതും ആവശ്യം ഉയർന്നു. മറ്റൊരു സാക്ഷിയും വുവും ഉയർന്നു. സമീപദൂഢിങ്ങൾ ഒരുബന്ധിയായിരുന്നു. ഇവരുടെ ശുപാർശയിലാണ് സർട്ടിഫിക്കറ്റ് വഴിയാരുക്കിയെന്ന് പറയാം.

സിനിമ വ്യവസായമാണെന്ന യാരു ഉപ്പൂയതോടെ നിർമ്മാണവും സ്ഥലിലും മാറ്റം വന്നു. ഓരോ സ്കൂൾ ഡയോയൈ ചെയ്യുന്ന പ്രത്യേകം താരങ്ങളും അണിയാറുപെടുത്തുകയും മാറ്റം സമയിലും വേതന വ്യവും സ്ഥലങ്ങൾക്കു കരാറായി. ഫാൽക്കേറുകൾ ഇത്തരമൊരു സാഹചര്യത്തിൽനിന്ന് ഭാഗമായിരുന്നു. ഫാൽക്കേരുകൾ മാതൃകയിലും നിയലിസ്തരിൽനിന്ന് ദുഃഖപ്രകാരങ്ങളിൽ താമസിയാതെ വ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഫാൽക്കേരുകൾ ചിത്രങ്ങൾ മാനകികരിച്ച ശാകലൂനകൾക്കുരുച്ചി കാലംകൂടി നിലവിനിടുണ്ടാവാം. എന്നാൽ അവയുടെ ആദ്യാനന്ദി വേഗതയിലും സംബോധനകളിലും കാരുമായ വിദേശങ്ങൾ കാണാം നാവും. കുടുതൽ ആസൂത്രിതവും പ്രകോപനപരവും ജൂന്പീഡിയവുമായ തലത്തിലാണ് യമാർത്ഥതയെ പിന്നിട്ടുള്ളവർ ഒരുക്കിയെടുത്തത്.

സാമാജിക വിമർശനം സ്വാഭാവികമായും കുടുതൽ പ്രത്യക്ഷവും വാചാലവുമായി. ഗാന്ധിജിയുടെയും ശ്രദ്ധിക്കാതെയും രാഷ്ട്രീയ നില-

അന്നേകം അടക്കിയെടുക്കലുക് ഒളി നേരിട്ടേണ്ടിവനിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യ തിലെ ആദ്യ വനിതാസംവിധായി കയായ പദ്ധതി പിഗത്തിന് ‘ബുൾബുൾ-ഇ-പരിസ്ഥാൻ’ (1926) എന്ന ചിത്രത്തിനുശേഷം നടയിട്ടു തിരക്ക മാക്കുത്തുമായി മാത്രമേ സിനിമയിൽ തുടരനായുള്ളൂവെന്നത് ചരിത്രത്തിലെ മറ്റാരു വിപരീതമാണ്.

ആധുനികതയും പാരമ്പര്യവും മായുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ ഇരയായിരുന്നു സിനിമയിലെ സ്റ്റ്രീ സാനിധ്യം. പ്രമേയപരമായ രൂപാന്തരം സംഭവിക്കുവോഴും നിറ്റബ്രദ്ധസിനി മയിലെ പെൺമയുടെ ഭാവനയും രൂപണവും നിശ്ചിതമായ മുല്യങ്ങൾക്കുള്ളിലായിരുന്നു. വരേണ്ടു പെററുവമുല്യങ്ങളായിരുന്നല്ലോ വലിയൊരുവിൽ നിറ്റബ്രദ്ധചിത്രങ്ങളെ-പ്രത്യേകിച്ചും-മിത്തോളജികളെ നിയന്ത്രിച്ചിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടാവം ചലച്ചിത്രമണ്ഡലത്തിലെ സ്റ്റീയുടെ പ്രവർത്തനപ്രാംകുടുതൽ സന്തരിപ്പായും സാഹസികവുമാക്കാൻ ആംഗ്രോ-ഇന്ത്യനേന്നോ യുനോ-ഹിന്ദുനേന്നോ വിളിക്കാവുന്ന അഭിനേ



ജീ.എസ്. സഞ്ചയൻ

ആദ്യകാല സിനിമകളിലെ ആക്ഷണം നായികമാരായിരുന്നു. സുലോചന യെപ്പോലുള്ള സൃഷ്ടിതാരങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് അവരുടെ ആരുച നിതവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. സിനിമ, ടെലിഫോൺ, വിജ്ഞാനാം, ഏവയും ശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ ആധുനിക വ്യവഹാരമണ്ഡലങ്ങളുടെയാണ് ‘സിനിമ കി റാണി’ (1926), ‘ടെലിഫോൺ കി തരുണി’ (1926) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ സംബന്ധം ചെയ്യുന്നത്.

നിറ്റബ്രദ്ധ സിനിമ തെക്കേണ്ടതുയിൽ

ഫാൽക്കെ ഉണർത്തിവിട്ട നിറ്റബ്രദ്ധസിനിമാതരംഗം തെക്കൻ ഇന്ത്യയും ആവേശപൂർവ്വമാണ് എറ്ററട്ടുത്തത്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ തന്നെ ഫ്രാസ്പചിത്രങ്ങൾ തമിഴക്കൽ പ്രാർഥിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ജ്ഞാർജ്ജ് അഖാമഗർ കിരീടയാരംഘം തബാവുരുകാരനായ മരുതപ്പമുപ്പനാർ ചിത്രീകരിക്കുകയും മട്രാസിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ക്രൈസ്തവിലുണ്ടെന്നും

മാർത്താണ്ഡവരമ്മ (1931)



ഉത്സവങ്ങളെയും എ യേവിയ് ചലച്ചിത്രമാക്കി. ആദ്യ കമാസിനിമയുടെ അവിർഭാവം പിനെ അധികം വൈകിയില്ല. ആർ. നടരാജു മുതലിയാരുടെ ‘കീപ്പകവധ’(1916)മായിരുന്നു ആദ്യചിത്രം. ആർ. നടരാജു മുതലിയാരാൻ തെക്കെ ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ റൂസിയോയും ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണകമ്പനിയും (1916) തുടങ്ങുന്നത്. സുദേശി പ്രസാന്തതിന്റെ ആവേശം നടരാജു മുതലിയാരിലും പ്രകടമായിരുന്നു.

അമേരിക്കയിൽനിന്നും ബൊട്ടിനിൽനിന്നും വരുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനം തുടർന്നുവരുന്ന കാലത്ത് തന്റെ സ്ഥാപനത്തിന് ഇന്ത്യാ ഫിലിം കമ്പനി എന്നാണ് മുതലിയാരാൻ തെക്കെ ചേരി. മുതലിയാരാൻ തമിഴക്കത്തെ ആദ്യകാല നിറ്റിബെംഗ്ചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാതാവ്. ബോംബെയിലും മറ്റു മുള്ളുതുപോലെ തിരഞ്ഞീലയക്ക് സമീപമുള്ള യാർ കൈവശമുള്ള കാർധ്യകളിൽ സംഭാഷണമെഴുതി സദസ്യർക്കായി ഉറക്കെ വായി കുന്ന പതിവുണ്ടായിരുന്നു. തുടർന്ന് ‘ദേഹത്തിവന്നതാപഹരണം’ (1917), ‘മഹിരാവൻ’ (1919), ‘കലിം ഗമർദ്ദനം’ (1920) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ മുതലിയാരുടെതാണ്. ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ ‘കാളിഭാസ്’ (1932) ലിലിസായ ശേഷവും നിറ്റിബെംഗി നിമയുടെ നിർമ്മാണം. തമിഴക്കത്ത് സജീവമായിരുന്നു. മുപ്പതുകളാകും സേവാർ മാനസിലും, വെള്ളിലും, തിരുവനന്തപുരത്തും മെസുരിലുമുള്ള റൂസിയോകളിലായി 110 നിറ്റിബെംഗ് ചിത്രങ്ങളുണ്ടും നിർബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. (തിരുവോർ ഭാസ്കരൻ 2012:85)

ആർ.എസ്. പ്രകാശിന്റെ ‘ഭീഷം പ്രതിജ്ഞ’(1921)യായിരുന്നു തെലും കിലെ ആദ്യസിനിമി. സി. പുലിയുടുടർന്നു കെത്തമാർക്കണ്ണയേയ (1925)യും ആദ്യചിത്രങ്ങളിൽപ്പെട്ടുന്നു. കന്നടത്തിൽ നാടകകമ്പനി ഉടമയായിരുന്ന ശുഭ്രി വിരുദ്ധയായിരുന്നു നിറ്റിബെംഗ് സിനിമയ്ക്ക് ജൂനസമ്മതി നേടിക്കൊടുത്തത്. വിരുദ്ധയുടെ കർണ്ണാടക ഫിലിം കോർപ്പറേഷൻും റൂസിയോയും. 1930-കളിലാണ് പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങുന്നത്. കേരളിയർ താരതമ്പ്രയും മുതൽമുടക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ വിമുഖരാണ്. സിനിമ



വിഗതകുമാരനിൽ നിന്നൊരു രംഗം |

യുടെ കാര്യത്തിലും ഇന്തുതന്നെ സംഭവിച്ചു.

ആദ്യ കമാസിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ 1928 വരെ മലയാളികൾ കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നു. അതിനുമുമ്പ് ചലനചിത്രങ്ങളുമായി സാമാന്യക്കൂട്ട് വിൻസെന്റ് തിരുവിതാംകൂർ സന്ദർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്റെ ബാധ്യാസ്ഥകോളും മറ്റുപകരണങ്ങളും തുഴുവും കൊരണായ ജ്ഞാസ്പ വാരുള്ളിക്കുന്ന വിറ്റശേഷമാണ് അദ്ദേഹം മട്ടാണി ലേക്ക് മടങ്ങിയത്. തമിഴക്കത്തെ വിജയം കേരളത്തിൽ വിൻസെന്റിന് ആവശ്യത്തിക്കാൻ ആവാത്തത്തു ഇതിനൊരു കാരണമാവാം. വാരുള്ളിയും ദെ പ്രദർശനങ്ങളാവെട്ട് ഒട്ടൊക്കെ വിജയമായിരുന്നു. ഏകിലും കമാസിനിമയുടെ ആവിർഭാവം പിനെയും വൈകിയില്ല. പുതിയകാലത്തിന്റെ കലാവൈകളിൽ നിന്നും വിജയമായിരുന്നു വിഗതകുമാരൻ്റെ സം

വിഡായകനായ ജീ.സി. ഡാനിയൽ. എന്നാൽ യാമാസ്പിതിക്കമായ സാമൂഹികക്രമവും പലച്ചിത്രയാമാർത്ത്യവും രണ്ടായി കാണാനാവാത്ത വരുടെ മുന്നിലാണ് സ്വന്തം സിനിമ അദ്ദേഹത്തിന് പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ടി വന്നത്. സിനിമയുടെ പരിജ്ഞയത്തെ കാഞ്ഞു. വിഷമകരമാണ് നായികയായ ദളിത് വന്നിൽ പി.കെ. രോസി നേരിട്ട് അവമതി.

വിഗതകുമാരനെ തുടർന്നുവന്ന പി.വി. റാവുവിന്റെ മാർത്താണ്ഡം വർമ്മ(1931)യെയും തിരുവിതാംകൂരുകാർ കേസിൽ കുടുക്കി. ഇതുവന്നു നോവലിന്റെ പകർപ്പുവകാശം പ്രസാധകരിൽനിന്നും വാങ്ഘാതിരുന്തിനായിരുന്നു കേന്ദ്രം. രാജുകുടുംബംഗണങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ നടന്ന ആദ്യ പ്രദർശനത്തിനുശേഷം മാർത്താണ്ഡംവർമ്മയുടെ പ്രിൻസ് കോടതി കണ്ണുകെട്ടി. പ്രസാധകരുടെ

ചായ്‌പിൽനിന്നും മാർത്താബാഡ് വർമ്മയുടെ പ്രീറ്റ് നാഷണൽ പിലിം ആർ എക്കെ വ് സിൽ എ തി ചു ത് സ്ഥാപനത്തിൻ്റെ കൂദരേറ്റായിരുന്ന പി.കെ. നായരാബൻ. തെക്കേ ഇന്ത്യ യുദ്ധത്തായി ഇന്ന് അവഗ്രഹിക്കുന്ന ചുരുക്കം കൂടാച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഒന്ന് മാർത്താബാഡ് വർമ്മയുടെതാണ്. ഇത് രഭാഷകൾ മീതെത്താളുടികളെ അവലും ബമാകിയി വേളയിൽ മലയാള സി നി സാമുഹികവും വർത്തമാനകാല പ്രാധാന്യവുമുള്ള പ്രമേയങ്ങളാണ് പരിക്ഷിച്ചത്. പിന്നിട്ടുള്ള മലയാള സിനിമയുടെ ഗതിവിശതികളെ ഇത് കാര്യമായി സാധിനിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ശബ്ദം സിനിമയെ പുനർന്നിർവ്വചിക്കുന്നു

നിറ്റബാദതയിൽനിന്നും ശബ്ദം തിലേക്കാളുള്ള സിനിമയുടെ അന്തരണം യാദ്യച്ഛികമായി സംബന്ധിച്ചതല്ല. നിറ്റബാദസിനിമയുടെ പ്രദർശനവേബുള്ളിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ ഏഴുതിക്കാണിച്ചിരുന്നു. പ്രദർശന സ്ഥലത്ത് സിനിമ ‘പാഡാൻ’ പരിപ്രേക്ഷണ നേടിയവർ തന്നെയുണ്ടായിരുന്നു. തുടക്ക തിലിലും രംജണർക്കിടയിലും ഇവരും ഒക്കെ കമാക്കമനും പത്രിവായിരുന്നു.

വെള്ളിത്തിരിയിലെ സിനിമയ്ക്കു സമാനരമായി കമാവതരണവും ഗാനാലാപവും സംഗീതവുമൊക്കെ അരങ്ങേറിയിരുന്നു. സിനിമയും ഒക്കെ വിപ്പണി വിപുലമായതോടെ ആദ്യാനംബാഹ്യമായ കൂട്ടിച്ചേര്ക്കു ലുകളും വൃഥാപകമായി. എന്നാൽ ആദ്യാനന്നതരമായ ശബ്ദസന്ധി വേഗത്തിന്റെ ആല്പാതം മെറ്റാരു സംഭവമായിരുന്നു. ശബ്ദപാമം സി നി മയോട്ടുള്ള സമീപനത്തയാകെ വിശ്വാസിച്ചു. അതോടെ നിറ്റബാദ സിനിമയുടോടു കാലഞ്ഞാണുകാണിയുന്ന അനുവദത്തകരണവും ഇടനിലക്കാരുടെ സാന്നിധ്യവും ക്രമേണ ഇല്ലാതായി. പ്രേക്ഷകരുമായി മുഖാമുഖം നിന്നു് ‘സംസാരിക്കുന്ന’ അവസ്ഥ സിനിമയുടെ പ്രചാരംതിനിന് ആക്കം കൂട്ടി. പാട്ടുകളും പശ്വാതലാസം ശീതവും സംഭാഷണങ്ങളുമെല്ലാം ചേരുന്ന പ്രേക്ഷകരാബുക്കത്തിൽ വലിയ മാറ്റമാണ് വരുത്തിയത്.

സിനിമ കാണാൻ മാത്രമല്ല കേൾക്കാനുള്ള കല കൂടിയായി മാറി.

ആദ്യകാല ശബ്ദചിത്രങ്ങളിലെ ഗാനങ്ങളുടെ ആധിക്യം പ്രേക്ഷകരുടെ കേൾവിശീലതയിൽ വന്ന നവാദിമുഖ്യങ്ങളുടെ സാക്ഷ്യം കൂടിയാണ്. ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രം ആലം-ആരു (1931 മാർച്ച് 14) പാശ്ചാ മാതൃകയിലുള്ള നൃത്തഗാനരംഭങ്ങളാലാണ് ശ്രദ്ധയമായത്. ആദ്യ ഹിന്ദിചിത്രം കൂടിയായ ‘ആലം-ആരു’യുടെ നിർമ്മാണത്തിൽ വിദേശനിയമായ സാങ്കേതികവിദ്യയെ ഒഴിവാക്കാൻ ഇരാനി ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ശബ്ദസന്ധിയും മാറ്റി നിർത്തിയാൽ ‘ആലം-ആരു’ പിന്തുടർന്നത് നിറ്റബാദചിത്രങ്ങളുടെ കമ്പന വഴിക്കെഴുയാണ്. അരേബ്യുൻ റാവുകളുടെ രൂപാലങ്കയും ഇന്ത്യൻ നാടോടിക്കെ മകളുടെ ധാർമ്മികതലവും സന്മേളിക്കുന്നതായിരുന്നു ‘ആലം-ആരു’. ആദ്യകാല ‘ടോക്കി’കൾക്ക് പക്ഷേ, മുൻഗാമികളും നിറ്റബാദചിത്രങ്ങളെ അത്രതെന്നോളം അപ്രസക്തമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നതാണ് സത്യം. അവകുറേക്കാലാകുടി പിടിച്ചുനിന്നു. നിറ്റബാദവ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷസാഖ്യതകൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ കലാകാരന്മാർക്ക് ശാഖാവികതയിലേക്കുള്ള പരിണാമം അത്രവേഗം അംഗീകരിക്കാനാകുമായിരുന്നില്ല.

പ്രവാകത്തെ ആദ്യ ശബ്ദസന്ധി മയായ ജ്വാസ് സിംഗർ (1927) നെ തുടക്കം വിപ്പണിയിലുണ്ടായ വൻകുതിപ്പില്ലെ പശ്വാതലാത്തിലും ചാർജി ചാപ്പിനേപ്പേരലാർ നിറ്റബാദസിനിമകളാണ് എടുത്തിരുന്നത്.

പി.കെ. റോസി |



അവ നിറ്റബാദകളുടായി മാറുകയും ചെയ്തു. ശബ്ദം സാനിഖ്യവുമായി ഒത്തുതിരിപ്പിലാവാൻ ചാപ്പിൻ പി എന്നും കാലമെടുത്തു. അപ്പോൾ ഓഫോ വിപ്പണി വിജയം ചാപ്പിന് നഷ്ടപ്പെടുയി. ഇന്ത്യക്കാരായ ഫാൻ കൈയ്യെന്നും ബാബുപെയിറ്റർക്കു മൊക്കെ ഇത് ബാധകമാണ്. ഫാൻ കൈയ്യെന്നും ഏക ശബ്ദചിത്രമായ ‘ഗംഗാവതരണം’ (1937) നെ അദ്ദേഹം തിരിക്കേണ്ടിക്കൊടുത്താനാവില്ല. ഇത് കലാപരമായ ഭാർത്താല്യമയിരുന്നില്ല. കലാവിശ്വകാരം സത്യാരമകമായി തിരിച്ചിരിഞ്ഞവരുടെ ധർമ്മസക്കമായിരുന്നു. ‘ടോക്കിസ്’ പരിക്കണ്ണ മെന്ന നിലയ്ക്കാണ് ആദ്യകാലത്ത് പ്രദർശന വിജയം. നേടിയത്. അത് എപ്പോൾ ചിത്രങ്ങൾക്കും ബാധകമാകുന്ന നിയാമകമായിരുന്നില്ല.

‘ആലം-ആരു’യെ തുടക്കം ഹിന്ദിസിനിമയിൽ ശബ്ദചിത്രങ്ങൾക്ക് അവസ്യക്കാരേറോയായി. 1931-ൽ മാത്രം 31 ചിത്രങ്ങളാണ് റിലീസായത്. ഹിന്ദിയിൽ 23-ാം ബംഗാളിയിൽ മുന്നും തമിഴിലും തലുങ്ഗിലും ഒന്നുംമായിരുന്നു. അതിൽ മാൻ തിയറേഴ്സിന്റെ പങ്ക് മുന്നിലെം നോളം. വരും. നാടകവേദിയുമായുള്ള ബന്ധത്തിൽനിന്നും ശബ്ദം സിനിമയും വിമുക്തമായിരുന്നില്ല. ആദ്യ സിനിമകൾക്ക് അരങ്ങേട്ടതിന്റെ ചരാരു ഉണ്ടായിരുന്നു. ആട്ടവും പാട്ടും അരങ്ങിൽനിന്നും. തിരലോകത്തിലേക്ക് വിവർത്തിക്കുന്ന പ്രക്രിയ ശബ്ദസിനിമയും പിന്തുടർന്നും. സാഹസികതയ്ക്ക് സ്ഥാന നൂൽ വരുത്തി പിന്നാണി ശാഖാവികതയിലേക്ക് പുതിയ വിപ്പണി ഒരു കിരീതമായി പരിണാമം അഭ്യന്തരിച്ചുവെച്ചു.

പാടാൻ അറിയുന്നവരയിരുന്നു സിനിമയിലെ ആദ്യകാല അഭിനേതാക്കൾ. തെക്കേ ഇന്ത്യയിലും ഇന്ന് പ്രവാനതയ്ക്ക് മാറ്റമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഭക്തിയും സംഗീതവുമായുള്ള ലയം സിനിമയുടെ പുതിയ ആകർഷണമായി. ജി.എൻ. ബാലസുഖേൻ ഷണ്മുഖൻിന്റെ ദുഷ്കരമായ പി.കെ. എൻ. സുഖുലക്ഷ്മിയുടെ ശക്തിയെന്നും സാവിത്രിയിലും സാവിത്രി തുളസിയെന്നും ഇതാവർത്തിച്ചു. കെ.സി.



ആലം ആറ (1931)

സുന്ദരാബാർ, പാപനാശ ശിവൻ, എ.കെ. തൃശ്ശരാജു ഭാഗവതർ എന്നിവരുടെ ചലച്ചിത്രജീവിതം സംഗീത പ്രാവിഞ്ഞത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലാണ് സാഭവിക്കുന്നത്. കൂദാശക്കൽ സംഗീതാലംപം കൂടുതൽ ഇനക്കുയായി കുന്നതിന് സിനിമ വഴിയൊരുക്കിയെന്നതും പാരമാർഗ്ഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പിനീക് സിനിമ ഉപേക്ഷിച്ച സംഗീതജനർക്ക് സാധാരണകാരകിട യിൽ സ്വീകാര്യത വർധിച്ചതിനും സിനിമ കാരണമായി. നടനാവുന്ന തിനുള്ള പ്രധാനയോഗ്യത അഭിനയ തേക്കാർഡ് ശാന്താപത്രതിനുള്ളിസാമാന്യ വൈദബ്യമാണെന്നെന്നേന്നും നാൽപത്തുകളിലും തുടർന്നു. വടക്ക് കെ.എൽ. എസ് ശാജും. തെക്ക് എ.കെ. തൃശ്ശരാജുഭാഗവതവരുമൊക്കെ ഇന്നും ആരാധിക്കപ്പെടുന്നതു അവരുടെ ആലംപാവിശേഷത്താലാണ്ടോ.

സാദേശീതവാദത്തിന്റെ പ്രകടന പരമായ തലങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സാമുഹിക പരിഷകരണം സിനിമയുടെ മുപ്പതുകളിലാണ്. സാമുഹിക

നവോത്തരാനപരമായ ആവ്യാനങ്ങളിലെ ആധുനികതാ മനോഭാവം ക്രമേണ സിനിമയിലും പ്രസർച്ചിച്ചു. സിനിമയിലെ മഖ്യവർഗ്ഗാധിപത്യം തീവ്രമായിത്തുടങ്ങുന്ന സന്ദർഭ കുടിയാണിൽ. പാരമ്പര്യവും ആധുനികതയുമായുള്ള സംഘർഷം പ്രമേയമാകുന്നതു. ഇക്കാലത്താണ്. ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള വിമർശനത്തോടിക്കൂടിണ്ടിരിക്കുവും വർദ്ധകാലത്തെയും കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യാശയും. അവ നിലപാതയിൽ. ബംഗാളി, മരാറി, കന്നട, തെലുങ്ക്, മലയാളം, ഉറുപു തുടങ്ങിയ ഭാഷകളിലെ ആവ്യായികകളിൽ കാലാന്തര ചരിത്രവർക്കരിക്കുന്ന പ്രവണത കാണാമായിരുന്നു.

ചരിത്രവുമായുള്ള സംവാദങ്ങളിൽനിന്നും സിനിമയ്ക്കും ഒഴിയാൻ ആവുമായിരുന്നില്ല. ദേവഭാവനയിലും ക്രമേണ വ്യതിയാനം കണക്കുതുടങ്ങി. ശരൂപ്പാദ ചാറ്റർജ്ജിയുടെ ദേവാന്തരിന് ഒന്നിലേറു ചലച്ചിത്ര ഭാഷ്യമുണ്ടായി. കാല്പനികതയുടെയും ഹാന്ത്രിസിയും ദൈനും മായിക്കുപ്പെട്ടവനിന്നും റിയലിസ്റ്റിന്റെ ലോകത്തിലേക്ക്

ചലച്ചിത്രാവ്യാന ചുവടുമാറുന്നത് മുപ്പതുകളിലാണ്. ഗാസിയുടെ സാമുഹിക രാഷ്ട്രീയ നിലപാടുകളാണ് പ്രഭാത് റാഡിയോയോ നിർമ്മിച്ച ഭക്തകവി ചിത്രങ്ങളെയും പ്രഭ്രാം പ്രീച്ചത്. ദേവകീ ബോസ് ബംഗാളി (1932)യിലും നിതിൻബോസ് ഹിന്ദി (1934) യിലുമായി ചന്ദ്രജിദാസി (14-ാം നൂറ്റാണ്ട്) എന്ന ജീവിതം ചലച്ചിത്രത്തിലാക്കി വി. ആംബേ/ ഫട്ടലാൽ ടീമിന്റെ ‘സന്ത് തുകരാം’ (1936) എന്ന മരാറിചിത്രവും. ഇംതിനിപ്പംമായ അരാജുകത്തെത്തയും അസ്പുരുഷതയെയും ശക്തമായി അപലചിച്ചിരുന്നു. ഭക്തിയുടെ നാടോടിപാരംബര്യം പിന്തുടരുന്ന ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾക്ക് അസാധാരണമായ സാധാരണതയുണ്ടായിരുന്നു. നവോത്തരാനമാനവികതയുടെ സമർപ്പമാവാം. ഇംതിനിപ്പംത്തതിനെതിരായ നിലപാടുകളാൽ ഭക്തകവിചിത്രങ്ങളെ നിർബന്ധിച്ചത്. ദൈവത്തിനും മനുഷ്യനുമായി പരാരോഹിത്യത്തിന്റെ മാധ്യസമഭ്യതയാണ് ഭക്തിഗണത്തിൽപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങൾ നിശ്ചയിച്ചത്. ഹാർഡ്കെയ്യും

കേതിചിത്രങ്ങൾ എടുത്തിരുന്നു. എന്നാൽ മുപ്പതുകളിലെ ചിത്രങ്ങൾ മുട്ടു പരിബഹനത്തോ പരിഷ്കരണ താല്പര്യമോ അവയിലില്ലായിരുന്നു. കേതി ചരിത്രങ്ങളെ വരീതമാനകാലം തിലെ വ്യവസ്ഥാമാലിന്യാങ്ങൾ നീക്കം ചെയ്യാനാണ് അംഗൈയെയും പത്രത്വാലിനെയും. ശാന്തരാമി നെയ്യും പോലുള്ള സംഖ്യായകൾ ശ്രമിച്ചുത്. സ്ഥാഭാവികമായും ഇവർ സെൻസസ്റ്റോർഡിന്റെ നോട്ടീസും ഇതികളുമായി.

ശ്രദ്ധേയമായ മുപ്പതുകൾ

ബീട്ടിഷ് ചലച്ചിത്രവുവസായം പുനരുഖരിക്കുന്നതിനായിട്ടാണ് ‘എപ്പയർ പിലിംസ് കോൺഫേഷൻ’ എന്ന ബീട്ടിഷ് സംരംഭത്തുടങ്ങിയത്. എന്നാൽ പരോക്ഷമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമാ വ്യവസായത്തിനുവന്ന ജനസമ്മതിയാണ് അവരെ അതിലേക്ക് നയിച്ചത്. സഭ്രംബി സിനിമയെ അഞ്ചിഞ്ചി പരോക്ഷമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമാ വ്യവസായത്തിനുവന്ന ജനസമ്മതിയാണ് അവരെ അതിലേക്ക് നയിച്ചത്.

ചിത്രങ്ങൾക്കായിരുന്നു സീറ്റാവുത്. ഡ്രൗസ് ഫെയർ ബാങ്ക്സിനെപ്പോൾ ലുജുവരുടെ സംഘടന ചിത്രങ്ങൾ ജൂനങ്ങളെ ആകർഷിച്ചിരുന്നു. ഈതിനെല്ലാം പകരമായി നിർമ്മിച്ച ‘ജൂൺ സിർജോയി’ (1936)യോ, ‘ഗ്രേറ്റിഫൈൻ ബോയി’ (1937)യോ കാണാൻ ആശേഷ കിട്ടിയതുമില്ല. സാമാജ്യത്രചിത്രങ്ങളെ പിന്തുണാച്ചവർഡിൽ ഇന്ത്യൻ നിർമ്മാതാക്കളുമാണ്. ജൂൺ എപ്പ് മദ്ദനയും ഡിനേൻ ഗാംഗുലിയെയും പോലുള്ളവർ ബീട്ടിഷ് പിന്തുണയോടെ ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചവരാണ്. സന്താം ചിത്രങ്ങൾ ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രാദർശിപ്പിച്ചതിനെ തുടർന്ന് തനിക്ക് ലഭിച്ച വൈദോശിക വാഗ്ദാനങ്ങൾ നിരസിച്ച ഫാൽക്കേയുടെ നിലപാടിനെ ഇതിന് സമാനരഹിതി ആണോ ചികാവുന്നതാണ്. മദ്ദനയും ഗാംഗുലിയെയും പോലെ ഇന്ത്യക്കാർക്കും ബീട്ടിഷ്കാർക്കും ഇടയിലെ ദല്ലാളാകാൻ ഫാൽക്കേയും വിസമ്മതിച്ചപ്പോൾ, കൂടുതൽ സാമ്പത്തികഭ്രതയുള്ളവർ അതിന് തയാറാവുകയായിരുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ പ്രദർശനഗാലകളുടെ കുത്തക നേടിയിരുന്ന മദ്ദനപ്പോൾ ലുജുവർ ആംഗലചിത്രങ്ങൾക്ക് നൽകിയ പിന്തുണ സഭ്രംബി സംരംഭം

അശ്രക്ക് തിരിച്ചടിയായി. 1928-ൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമാറോഗ്രാഫ് കമ്മറ്റി സമർപ്പിച്ച റിപ്പോർട്ടിൽ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്ക് ഇക്കാര്യത്തിലുള്ള ഉത്കണ്ണം പ്രകടമാണ്.

സിനിമ വ്യവസായമാണെന്ന ധാരണ ഉറപ്പായതോടെ നിർമ്മാണ വ്യവസ്ഥയിലും മാറ്റം വന്നു. ഓരോ സ്കൂളിയോധക്കും പ്രത്യേകം താരാജാളും. അണിയറപ്രവർത്തകരുമുണ്ടായി. മാസാമാസമുള്ള വേതനവും വസ്ത്രയ്ക്കും കരാറായി. ഫാൽക്കേ മാതൃകയിലുള്ള റിയലിസ്റ്റിക്കർ ആശുപ്രകാരങ്ങളിൽ താമസിയാതെ വ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നതുകാണാം. ഫാൽക്കേ ചിത്രങ്ങൾ മാനവികൾച്ച ശനകല്പനകൾ കുറച്ചു കാലം കൂടി അനുകരിക്കപ്പെട്ട കീടുംഭാവം. എന്നാൽ അവയുടെ കമ്പനത്തിലും സംഭവാധനകളിലും കാര്യമായ വിദേശങ്ങൾ കാണാമായിരുന്നു. കൂടുതൽ ആസൂത്രിതവും പ്രകോപനപരവും ജനകീയവുമായ തലത്തിലാണ് യഥാർത്ഥതയെ മുപ്പതുകളിലെ സിനിമകൾ ഒരുക്കിയെടുത്തത്. സാമാജ്യത്വമിർശനം സംഭാവിക്കമായും കൂടുതൽ പ്രശ്നങ്ങൾവും വാചാലവുമായി. കാല്പനിക സകല

ഫാൽക്കേയുടെ എക്സ് ശബ്ദചിത്രമായ ഗംഗാവതരണം (1937)



ത്തിൽനിന്നും നിരക്കട യാമാൻമു
ത്തിലേക്കുള്ള അന്തരാനത്താലാണ്
1930-കൾ ശ്രദ്ധയാകുന്നത്.

പ്രഭാത് ദ്വൈയോ നിർമ്മിച്ചി
രുന്ന ശ്രമണകവി ചരിത്രങ്ങൾക്ക്
ഇതര അംഗകളിലും അനുവർത്തനയു
ണ്ടായി. ഭേദവിക്രയയ മാനവികൾച്ച്
ഒദനംദിന ജീവിതത്തെ കേന്തിയുടെ
ഉപാധിയും പ്രതീകവും ആക്കുന്ന
ശൈലിയാണ് തെക്കേയിന്ത്യയിലും
കാണാനാവുക. തമിഴക്കത്തെ ‘നൃ
തിയേരേഴ്സ് നന്നാർ’ (1933), ‘സിരു
തൊണ്ട നായനാർ’ (1935) തുടങ്ങിയ
ചിത്രങ്ങൾ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയിൽ
മാറ്റും വരേണ്ടതിന്റെ അനിവാര്യത
യാണ് ഓർമ്മിപ്പിച്ചത്. സാമൂഹിക
പ്രമേയങ്ങളിലും ഇതിന്റെ തുടർച്ച
യുണ്ടായി. മങ്ങിയതോ ഇരുണ്ടതോ
ആയ ജീവിതത്തെയാണ് സ്വദേശിയ
രൂപേം പാരമ്പര്യവാദത്തിന് സമാന
രഹായി ശാന്തിയിനെന്നും. പി.എം.
ബാഗുവരെയും പോലുള്ളവർ അവ

തരിപ്പിച്ചത്.

സ്ത്രീയുടെ സാമൂഹികസ്ഥാന
നിർണ്ണയം പ്രമേയമാകുന്നത് ഇക്കാല
ത്താണ്. ഈ പലപ്പോഴും വിവാദമാ
യിട്ടുണ്ട്. ജൂതിപരമായ ഉച്ചനീചത്വം,
അന്പപ്പുശ്വത, വിധവാ വിവാഹം
തുടങ്ങിയ ദേശീയ അജൂൺഡകൾ
സിനിമയിലെത്തിയരോടെ മെലോ
ഡ്യാമയെന്ന ഗണത്തിന് ഇന്നസ്ഥി
തിയായി. മെലോഡ്യാമയുടെ റഷ്ട്രീ
യത്തിന്റെ പ്രതിബുദ്ധത കുടുതൽ
വിശകലനം. ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.
വടക്കേ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളും അനു
കരിക്കാതെ പ്രാദേശികമായ യാ
മാർമ്മവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന
ആവശ്യനമായിരുന്നു തെക്കേ ഇന്ത്യ
കാരുടെത്.

ഹി ഓ യി ലെ ‘ഹി ഓ’ കേ സ
രി’ (1935), ‘മാൻ ഇന്ത്യ’ (1938), തെലു
ക്കിലെ ‘മാതൃഭൂമി’ (1930), തമിഴിലെ
‘ത്യാഗഭൂമി’ (1939) എന്നിവയിൽ
ദേശാദിമാനത്തിനാണ് മുൻഗന്നു.

ത്യാഗഭൂമിയുടെ സംവിധായകനായ
കെ. സുഖേമണ്ണും ശാസ്യിയുടെ
സാമൂഹിക നിലപാടുകളെയാണ്
ചലച്ചിത്രവത്കരിച്ചത്. ഇംഗ്ലീഷേ
മില്ലാതെയുള്ള കേഷത്രപ്രാവേശനം,
വിധവാവിവാഹം, മതമെമ്പി, നിസ്സ
ഹക്കണം, മദ്യനിരോധന, തുടങ്ങിയ
ദേശീയ അജൂൺഡകൾ നടപ്പാക്കുന്ന
സിനിമകളായിരുന്നു ഏറെയും.
ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പശ്ചാ
തലത്തിൽ പറരോഹിത്യത്തെ
കുറവിലുക്കുത്തമാക്കാനുള്ള താല്പര്യം
പല ചിത്രങ്ങളിലും വാച്ചുമായി കാ
ണാനാവും. നാടകീയമായ കുടുംബ
ബന്ധങ്ങളുടെയും അഭിഭ്രാതമായ
ദേശീയവാദത്തിന്റെയും ചേരുവകൾ
ഇള്ളു മെലോഡ്യാമകൾ ചലച്ചിത്ര
വിപണികൾ പ്രിയങ്കരമായിരുന്നു.
ഫ്രൂഡലിസം, ശോത്രപാരമ്പര്യം,
എന്നി നവപാരമ്പര്യചീഹനങ്ങളെ
നിയമം, ഇന്നാധിപത്യം തുടങ്ങിയ
സമകാലീന വ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക്

ചന്ദ്രശിഖാസിന്റെ ജീവിതം പ്രമേയമായ ചിത്രം |





സന്ത തുകരോം (1936) എന്ന മരാറി ചിത്രത്തിൽ നിന്ന്

സംക്രമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇനക്കിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ കലാരൂപമായ സിനിമ സഥം നിർവ്വചിച്ചത്.

ബോംബെ റണ്ണിൽ മുവി ടോൺ, സാഗർ പിലിം കുനി, തമിഴക്കെത്ത മോഡേൺ തിയേറേ ഷ്ടീസ്, സുന്ദരഭാരതി റൂഡുഡിയേ, തുടങ്ങിയവ സിനിമയെയും നവോ തമാനപ്രസ്താവനത്തെയും സമീക രിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഇതിനായി സാഹിത്യത്തെയാണ് ഇവർ അഡി കവും ആശയിച്ചുത്. സ്ത്രീയുടെ ചലച്ചിത്രവത്കരണത്തിലൂടെ സാ മുഹിക പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖി കരിക്കാൻ സിനിമകൾ മുതിർന്നു. കുടുംബത്തിനായി എല്ലാം തുജ്ജി കുന്ന നാട്ടിയെയും പുരുഷങ്ങേ ഹിയായ സ്ത്രീവാദിയെയും ഇവി ടെ കാണാം. സാഹിത്യകാരനായ കെ.എം. മുൻഷി (ഡോ. മധുരക, 1935)യും അബ്ദുദുരൈ (വേലെ കാരി, 1942)യെപ്പോലുള്ളേ രാഷ്ട്രീയ കാരും സാമൂഹികപ്രമേയങ്ങൾക്ക് തിരക്കെല്ലാതുണ്ടുണ്ട്. നിന്ന മയുടെ സ്വയിനം മനസ്സിലാക്കിയി ടാവാം ശ്രീടീഷ് പിലിം കുനിയും ‘സതി വിജയ’ (1930) ‘അൻജാൻ’ (1932) തുടങ്ങിയ ചിത്രത്തിലൂടെ

ഭാരതീയനാരിയുടെ വാർപ്പുമാ തുകകൾ ആവർത്തിച്ചിരുന്നു. വാ ഡിയ മുവിക്കോൺ കമ്പനിയാവശ്വ ഭാരതീയ വനിതയുടെ ആർകി ടെപ്പിനെ സ്ഥാനാന്തരപ്പട്ടം തി തന്നെന്നുമാത്രം ആയുനികയും. സാ മാജുതവിരുദ്ധയും പോരാളിയുമായ സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിച്ചു. ‘നിർദ്ദേ നാദിയ’രെ നായികയാക്കി മുപ്പതു കളിപ്പിരഞ്ഞിയ ‘ഹണ്ഡർവാലി’ (1936), ‘ഹണ്ഡിയർ മെയിൽ’ (1936), ‘ഹണി കെയ്സ് ഹണിസ്’ (1937) ‘പഞ്ചാബ് മെയിൽ’ (1939) തുടങ്ങിയ നാദിയാ ചിത്രങ്ങൾ നഗരങ്ങൾക്കപ്പേറും ഗ്രാമാ നരങ്ങളിലും ഹിന്ദിയിതരപ്രദേശങ്ങ ലിലും ജൂനപ്രിയതയുള്ളതായിരുന്നു. ‘അഞ്ചുങ്ങളെ പാപാത്തുന നാ യിക്’യെന്നത് മാത്രമായിരുന്നില്ല നാദിയ ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകത. ആവൃംഘനത്തിലും അവതരണത്തിലും ഉടനീളം കോളനി വിരുദ്ധ ചിഹ്നങ്ങൾ അവ അണിനിരത്തി. സമാനരഹായി പിതൃഭായക്രമത്തെ അസ്ഥിരപ്പട്ട തന്നുകയും ചെയ്തു. ഇംഗ്ലീഷുകാർ പ്രതിനിധികരിച്ചിരുന്ന ആയുനികത യുടെ ഉപാധികളെ അവർക്കെതിരെ ഉപയോഗിക്കുകയായിരുന്നു നാദിയ ചിത്രങ്ങൾ. നാദിയയുടെ തീവണിച്ചി

ത്രഞ്ഞൈലെ ആക്ഷണർ റംഗങ്ങൾ ഈ നൃഥാപരണമാണ്. ഓഡിറ്റോറിയുമായ ശക്തിസ്ഥാപനങ്ങൾ അനിവാ രൂത അവ ആവർത്തിച്ചു.

മുപ്പതുകളിൽ വന വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രസംഭാബങ്ങളും തുടർ കാലങ്ങളിൽ നിർബന്ധകമായത്. ‘ഇപ്പട്’യെന്ന ഇന്ത്യൻ പീപ്പിൾ തി യേറ്റു അഞ്ചാസിയേഷൻലെ നാട കപ്പവർത്തകൾ സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത് മുപ്പതുകളിൽ അവ സാമ്പാണ്. മെഹ്രബുവിംവാൻ, സിയ സർഹാജി, കെ. എ. അബ്ദുസ്, റാമ ചന്ദ്രാക്കുർ എന്നിവർത്തിപ്പട്ടം. മെഹ്രബുവിംവാനാണ് ‘ഒരു’ (1940) തും ‘മദർ ഇന്ത്യ’ (1957)യും എടു ത്തെത്. സാഗർ പിലിം കുനി, പ്രഭാത് റൂഡുഡിയേ ബോംബെ ടാ കീസ് എന്നിവയിലാണ് മെഹ്രബുവിം വാൻ പ്രവർത്തിച്ചുത്. ഇന്നങ്ങളു മായി സവർക്കമുണ്ടായിരുന്ന ഇപ്പറ്റ പ്രവർത്തകൾ സിനിമയെ കൂടുത ജീവിതയാമാർധ്യങ്ങളുമായി ബന്ധ പ്പട്ടണത്താണ് ശ്രമിച്ചു. വ്യാവ സാധികാധുനികയെയും നെമുവി തൻ സോഷ്യലിസ്റ്റും ഉണ്ടത്തിയ പ്രത്യാശ ഇവരുടെ തിരക്കെല്ലാം അന്തർധാരയായിരുന്നു. രാജ്ഞകപ്പുറ

സുപ്പന്നങ്ങളിൽ വിള്ളൽ വീണാ കിലും ദുരന്തപതനത്തോട് സിനിമ സാർത്ഥകമായിട്ടാണ് പ്രതികരിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയെന്നത് പലർക്കും പലതായി തോന്തിപ്പിക്കുന്ന കാലം വസ്തുയായിരുന്നു തുടർന്നുണ്ടായത്. 1947-ൽ ഇന്ത്യയിൽ നിർണ്ണിച്ച 280 ചിത്രങ്ങളിൽ 183 മും ഹിന്ദിയിലായിരുന്നു. ഹിന്ദിചിത്രങ്ങളുടെ അധി പത്രം ഇതു ഘട്ടത്തിൽ ഏതാണ്ട് പുർണ്ണമായിരുന്നു. പിന്നെ കുടുതൽ ചിത്രങ്ങൾ ബഹുഭാഷി(33)യിലും. തമി ശി(29)ലുമായിരുന്നു. മലയാളം. ഇതു സമയത്തൊന്നും പരിഗണനയിൽ വരുന്നില്ല. വിശകുമാരൻഡ്രീസ് മാർത്താണ്യംവർമ്മയുടെയും ദുർവിധി മലയാളസിനിമ വ്യവസായത്തെയും. ബാധിച്ചു. മോദേണ്ട് തിയേറേഴ്സി എൻ ബാലനും. നിർമ്മാണാദ്ധ്യയിൽ പ്രതിസന്ധികളുണ്ടായി. നിർമ്മാതാ വിജേന്ദ്ര സാമ്പത്തിക പിന്തുണയാണ് മലയാളത്തിലെ അദ്ദേഹം ശബ്ദചിത്രമാക്കി ബാലനേ(1938) മാറ്റിയത്. എങ്കിലും. വ്യവസായകലയെന്ന നിലയ്ക്ക് സിനിമയെ ഉപയോഗ പ്ലേറ്റത്താൻ അപ്പോഴും മലയാളികൾക്കാക്കുമായിരുന്നില്ല. ബാലനേ തുടർന്നുവന്ന ആർട്ടിസ്റ്റ് പി. ഐ. ചെറിയാൻഡ് ‘നിർമ്മല’ (1940)യും. ‘ഇന്താനാംബിക’ (1941)യും ഒരുപ്പുട്ട് സംരംഭങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു. മലയാളത്തിൽ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തനം. സജീവമാകുന്നത് കുഞ്ചാക്കോ/കോൺ ടീവിംഗ് ഉദ്യാനസ്ഥിയോ (1947)യുടെയും. പി. സുഖേമണ്ണത്തി എൻ മെരിലാൻഡ് സ്റ്റൗഡിയോ(1949)യുടെയും. ആവിശ്വാവത്തോടെയാണ്. 1950-60 കാലം നോക്കിയാൽ വർഷം ശരാശരി ഏഴ് ചിത്രങ്ങളെക്കിലും. ഇരിങ്ങിയെന്നു പറയാം. ഏന്നാൽ വിഭിന്നകാലത്തിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ പ്രതികരിക്കാൻ മലയാളം. തയാറായിരുന്നില്ല. മുപ്പ് തുകളിലെയും. നാലുതുകളിലെയും. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പ്രത്യാശാരൂപകമായിരുന്നു ദേശഭാവന. പ്രതീക്ഷകൾ കുളിക്കുകമാക്കി ദേശഭൂപടം സിനിമകൾ തയാറാക്കി. ഫാൻകേ യുടെ കാലംതോടുകൂടി പ്രത്യേകം പ്രതിക്രിയയും കാരാംഗം കൂടിയായിരുന്നു. മാത്രമല്ല മാത്രം വിവരങ്ങൾ കുറഞ്ഞതും കുറഞ്ഞതും ആയിരുന്നു.

ഫോൺ റൈക്കോർഡുകളും പാട്ടുകളും ഭാവികമായ ദേശത്തിൽ എൻ വരവോതിയവയാണ്. സന്ദർഭം ഫിക്സ്ക്കു കൈവന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമയ്ക്ക് അനുകൂലമായിരുന്നു. ക്രമേണ സിനിമയുടെ അനുബന്ധ വ്യവസായമായി ഇതുമാറി. ഒരേയോ ശിക്കമായ സാംസ്കാരിക പദവി അപ്പോഴും സിനിമയ്ക്ക് അനുമായിരുന്നു. നികുതിനയത്തിനെതിരായി തിയേറുറുകളുടെ പ്രതിശേധയവും ഇക്കാലത്ത് (1949) നടന്നു. ഭരണകുട്ടികളിൽ പിന്തുണ ഇല്ലാതെയാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരവും. സാംസ്കാരിക ശക്തിയായി സിനിമ തുടർന്നു. നികുതിയിലും കുറഞ്ഞതിരിക്കി ലും വായ്പായോ ലഭിക്കാതെയാണ് സിനിമാനിർമ്മാണം. അതിജീവിച്ചത്. സിനിമാപ്രേശൻങ്ങൾ പരിക്കാൻ എന്ന്. പാട്ടിൽ അഖ്യാക്ഷനായ അനേപണക്കമിഷണ നിയമിച്ചത്



കെ.എം. മുഹമ്മദ്

സി.എൻ. അബ്ദുരുഹുർ



1949-ലാണ്. സിനിമയുടെ വിവിധത ഉണ്ടാക്കുന്ന ശുപാർശക ഇളം കമ്മീഷൻ റിപ്പോർട്ട് 1951-ൽ സമർപ്പിച്ചുകൂടിയും കാര്യമായ പരിഗ ണ സർക്കാർ ഭാഗത്തുനിന്നുണ്ടായിട്ടില്ല.

നാടൻ വിഭജനത്തെ കുടുംബാദ്ധനയും വ്യാപാരങ്ങളും നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ അസ്പത്തുകളിലുണ്ടായി. കുടുക്കുടാംബത്തിൻ്റെ തകർച്ചയെയും. ദേശത്തിൻ്റെ ശൈലിയും വിട്ട് പ്രമേയമാക്കിയ ചിത്രങ്ങൾ. ഏറെയും ബാഹ്യപ്രേരണകളാൽ താരുമാറായ കുടുംബാദ്ധനതിൻ്റെ കമ്പനിയും വിട്ട് പ്രമേയമാക്കിയ ചിത്രങ്ങൾ പലതും ആരംഭാത്മകമായിരുന്നു. സാമ്പത്തിക ശക്തിയും വിട്ട് പ്രതീകവർക്കരിക്കുന്നത് സാധാരണമായിരുന്നു. വിശേഷഭൂതത്തിൽ കുടുംബവുമായി മാതൃസ്ഥാനത്തിലേക്ക് മടങ്ങുന്നതിനും താർപ്പിയായിരുന്നു. ഇതരം ചിത്രങ്ങളുടെ സംഭാവം. അവസ്ഥയും ശക്തിയും മഹത്ത്വവും. സുരക്ഷിത തവിചും. ഇതരം ചിത്രങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു. ദേശീയമെന്ന സങ്കലനത്തെ അസുന്ദരമായ ധാരാംഘ്യമായി നിരുപ്പിച്ചു. ലാടക്കിൻ്റെ ദർശനം. ഇവർക്ക് അനുമായിരുന്നു.

നവരാഷ്ട്രത്തക്കുറിച്ചുള്ള ഇപ്പറ്റിയുടെ നിലപാടുകളായിരുന്നു കെ.എ. അബ്ദുസിൻ്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചത്. യാമാർപ്പണത്തെ നാടകീകരിക്കുകയും. സന്നിഗ്രാമതകളിലും ദുരിതകളിലേക്കും. പാക്രിനുപോവുന്നുണ്ട്. പി. ശാന്താരാമിൻ്റെ ‘ഡോ. കോട്ടൻ’ കുഞ്ചിൽ അമർക്കുമാൻ കുമാർക്കുമാൻ (1946), രാജീക്കപുറിൻ്റെ ‘ആവാരാ’ (1951), ‘ശ്രീ 420’ (1955) തുടങ്ങിയവയിൽ സാമ്രാജ്യത്തെ സവാനതയോടും. നിസ്തവ്ധയെ ഇന്ത്യാത്മതോടും. ഏകീകരിക്കുന്ന പരേക്ഷ സൂചനകളിലുണ്ട്. സവന്നരുടെ കൈയേറ്റം അഭ്യർത്ഥി പശ്ചാത്തലമാക്കി നിസ്തജ്ജി വിത്രങ്ങളെ ആർഗാമക്കമാക്കുന്ന ശൈലി താമസിയാതെ മെലോഡ്യാ



‘നിർദ്ദേശ നാഡിയ’ ഫ്രണ്ടിയർ മെയിൽ (1936) എന്ന ചിത്രത്തിൽ

മകളുടെ ഘടനയെയാകെ പുനർക്കൂടിക്കൊന്നതായിരുന്നു. ബിമൽ റോയിയുടെ ‘ദോ ബിഗാ സമീൻ’ (1954), ചേതൻ ആനന്ദിരെ ‘നിപാ നഗർ’ (1946), വിജയ് ആനന്ദിരെ ‘കാലാബസാർ’ (1960), ശുരുവത്തി ഞേരു ‘പ്യാസ’ (1957), മഹാബുഖി ഞേരു ‘മദർ ഇന്റു’ (1957) എന്നിവ ഇപ്പറ്റിയുടെ കലാരത്നകരാഷ്ട്രീയവും നൃത്യമയ ചലച്ചിത്രങ്ങളാശയയും സമന്പിളിച്ചവയായിരുന്നു. സംഭവിവാദത്തി ഞേരു ദേശീയതയുടെയും ജൂനകിയ സംസ്കാരത്തിനേരുയും വർത്തമാന കാലാബസാർ ഭാഗമായിരുന്നു ചേതൻ ആനന്ദിരേയും ബിമൽറോ യിയുടെയും മഹാബുഖി ഞേരുയും ചിത്രങ്ങൾ.

രാഷ്ട്രീയതയുടെ നിന്മാവത്കരണം

ഇതിന്റെ വ്യത്യസ്ഥമായി കൂടുതൽ പ്രകടപ്പരവും നാടകീയവുമായാണ് തെക്കേഭൂത്യും സിനിമകൾ ചരിത്രത്തെ സമീപിച്ചത്. കൂടുതൽ നായകക്രിതമായിരുന്നു അവയി

ലെ ആദ്യാനം. എതിഹ്യങ്ങളും നാടോക്കമകളും ചരിത്രസംഭവങ്ങളും അവയ്ക്ക് പ്രമേയമായി. ചരിത്രപതി ശിവജിയുടെയും റാണി ലക്ഷ്മിഭായിയുടെയും ഗൈത്തണിശ്വരൻ്റെയും ജീവിതങ്ങൾക്ക് ഹിന്ദിയിൽപ്പെന്ന ചാലച്ചിത്രവത്കരണങ്ങൾ ഇവയെ പ്രചോദിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാവാം. ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തോട് ബ്രിട്ടിഷ് വിരുദ്ധ വികാരവും സാമൂഹികതലത്തിലെ പ്രതിലോമകരമായ പ്രബന്ധകളുടെ വിമർശനവും അവ ആദ്യാനത്തിൽ ഏകോപിപ്പിച്ചു. സെന്റുകളുടെ വർഷക്കാഴ്ചയും തമിഴും തെലുങ്കും കുടുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചത്. സാമൂഹികവിമർശനം. നാടകീയവും പ്രകടനപരവുമായി മാറ്റിയതിന് പിന്നിൽ അവരുടെ വൈകാരികമായ കർത്തുവോധത്തിനേരു നിറവുണ്ട്. ഭാവിശ്യമുന്നേറ്റുകഴകം(ഡി.എ.കെ.) അവരുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണം പാഠിയായി നാടകത്തെയും സിനി മായും നന്നായി പ്രയോളനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയത്തിനും

സിനിമയും ഇതൊരുപോലെ ഗുണകരമായി. സിനിമയുടെ കമാക്കമനത്തിൽ ഭാവിയ രാഷ്ട്രീയമായിരുന്നു നിർണ്ണായകം. രാഷ്ട്രീയത്തിനേരു സിനിമാവത്കരണം ആവാപകമായി പ്രതിയാനികളും തായിരുന്നു. ഇന്തുൻ ദേശീയപ്രസാദം നന്നാടും പ്രാദേശിക ഭാവിശ്യവാദത്തെകുമുള്ള താല്പര്യം സിനിമകളിൽ വാചാലമായി. രാഷ്ട്രീയനേതാവും നാടകകൂത്തുമായ അഭ്യാസരേഖയും ദ ശിവാജി കണ്ണ സംഘാട്യം മരാറിരുന്നതുപോലെ തമിഴ്പോരാളിയുടെ വിരാഘകൂടിയായിരുന്നു. നാടോക്കമകളുടെയും സമകാലിക സംഭവങ്ങളുടെയും സമകാലിക സംഭവങ്ങളുടെയും സമകാലിക സംഭവങ്ങളുടെയും പരാതരം പ്രിയമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്താൻ അഭ്യാസരേഖകളും കരുണാനിധികളും പ്രയാസമുണ്ടായിരുന്നില്ല. കരുണാനിധി തിരക്കമെല്ലാത്തിരുത്തി പരാതരം (1952)യും എം.ജി. രാമചന്ദ്രൻേരു ‘നാടോടിമന’ (1958)നും സമാനരഹിതികളും സംഭവരിച്ചത് ഭാവിശ്യമഹിമയുടെ അന്തരംഗത്തിലായിരുന്നു.

ദേശിവാദവും ഭാഷാവാദവും ഭാവി സ്വരാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലത്തിലായി രൂപീ വിലയിരുത്തപ്പെട്ടത്.

രാഷ്ട്രീയതയുടെ സിനിമാവ തകരണം സ്വത്തെ ഇന്ത്യയിലും പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ഭഗത്സിങ്കിൻ്റെ ജീവചരിത്രത്തെ ആസ്പദമാക്കിയ ‘ശഹിദ് ഈ അസാ’, ‘പ്രിസനർ ഓഫ് ഗോൽക്കാഡ്’ (1954) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ബൈറ്റിഷ്വി രഖതകാഡല്ലും, ഇന്ത്യാസർക്കാർ വിമർശനം മുല്ലമാണ് സെൻസർ കു രക്കിൽപ്പെട്ടത്.

സെൻസർ നിയമങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് കുടുതൽ കർക്കശമായെന്ന കാര്യവും ശ്രദ്ധയമാണ്. ദേശരാഷ്ട്രത്തിനുള്ളിൽ ദേശീയത കൃത്യമായ അതിരുകളുള്ളതും, നിയന്ത്രിതവുമായ നിർമ്മിതിയാണെന്നത് വ്യക്തം. കമ്പനിക്കാലത്തെന്നപോലെ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരവും സിനിമയുടെ പ്രചാരംതെ ഭരണകുടം



മഹാബുബ് വാൻ |

യെന്നിരുന്നു. 1953 ഏപ്രിൽ 29-ന് സെൻസർബോർഡ് രൂപീകരിച്ചതിന് പിന്നിൽ ഭരണകുട്ടാല്പര്യം പ്രകടമാണ്. സെൻസർബോർഡിന്റെ വിജ്ഞാപനത്തിലെ നിയാമകങ്ങൾ സർക്കാർ നിലപാടിന്റെ പ്രതുക്ഷ

സുചന നൽകുന്നതാണ്. ദേശീയ നേതാക്കളുടെ വിമർശനം, അയൽ രാഷ്ട്രങ്ങളുടെ ചുള്ളി പരാമർശം, ഫോറിവ് നിഷിദ്ധമായിരുന്നു. കമയും തിരക്കമെയും ഉത്തരവാദപ്പെട്ടവരെ ബോധിപ്പിച്ച് അനുമതി വാങ്ങണമെന്ന നിഷ്കർഷയും കാണാം. ‘അസാഭാവിക’ പ്രമേയത്തിന് അനുമതി തരിക്കുന്ന മുന്നിയിപ്പുമുണ്ട്. ദേശരാഷ്ട്രവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അനുപാകമായി ചലച്ചിത്രാവാനത്തെ ഒരുക്കിയെടുക്കുവാനാണ് സെൻസർബോർഡി മുതിർന്നത്. ദേശീയ നയത്തിന്റെ ഭാഗമായി സിനിമയെ പുനർ നിർവ്വചിക്കുന്ന നയമാണ് ഭരണകുടം പിന്തുടർന്നത്.

ഭരണകുട്ടത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപക്ഷജനമായി സിനിമയെയും ശിക്ഷണം, ചെറുകുടായായിരുന്നു സെൻസർബോർഡിന്റെ അജ്ഞാം. വിജ്ഞനകാലത്തെ കുടപ്പായനം, മതാത്മകമായ സംഘർഷങ്ങൾ, അഭ

മരി ഇന്ത്യ (1957) |





മേരെലു ധാക്കാ താര (1960)



സുഖർണ്ണരേവ (1962)

കോമൾ ടന്റാർ (1961)



യാർത്ഥികളുടെ കൂടിയേറ്റും എന്നി അനൈത്യം രാഷ്ട്രീയകാരണങ്ങൾ രേഖപക്ഷത്തു നിന്നും അവർക്ക് അനുകൂലമായി അണിനിരത്താ നാഡും വീടും നാടും വൈകാരികപ്പ മേധാക്കിയ അന്വത്ത ചിത്രങ്ങൾ പലതും ദേശത്തിനുള്ളിലെ ആൺരി കമായ പിളർപ്പിനേന്താണ് പരോക്ഷ മായി സംബന്ധം ചെയ്യുന്നത്.

ദേശീയ അജൂൻഡയായി മാറിയ നെഹ്രുവിയൻ സോഷ്യലിറ്റ് സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് ഇവ പാകമാകാതിരുന്നതാണ് പ്രധാനമായത്. ദേശീയ സാംസ്കാരിക നയത്തിന്റെ പ്രചാരണം മുൻനിർത്തിയാണ് 1949-ൽ ഫിലിം ഡിവിഷൻ ആരംഭിച്ചത്. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ ഡോക്യുമെന്റീൻ നിർമ്മാതാക്കളായി ഫിലിം ഡിവിഷൻ മാറാൻ പിന്നെ അധികം കാലതാമന്ത്രം ഒരു ചിത്രങ്ങളിലെ റിയലിസ്റ്റിനും കമാചിത്രത്തിലെ റിയലിസ്റ്റിനുമുള്ള ആവിഷ്കാരപരമായ വ്യതിയാനത്തെ തിരിച്ചുറിയാൻ ഗവൺമെന്റ് പലപ്പോഴും വിസമ്മതിച്ചുവെന്നതാണ് യാമാർത്ഥ്യം. സർക്കാരിന്റെ മേൽനോട്ടം നിലവിൽക്കുവോള്ളും സിനിമയുടെ സർഗ്ഗാത്മകത അനിയന്ത്രിതമായി തുടർന്നു. അവതുകൾ കമാസിനിമയും സർക്കാർ നയങ്ങളുമായുള്ള ശീതസമരത്തിന്റെ സാക്ഷ്യം കൂടിയാണ്. 1951-ൽ പാട്ടിൽ അനേകം കമ്മീഷൻ നൽകിയ ക്രിയാരാമക നിർദ്ദേശങ്ങളെന്നും നടപ്പിലായില്ലെന്നത് ഇതിനു തെളിവാണ്. ഫിലിം ഷൈനിന്റെ കോർപ്പറേഷൻ, ചലച്ചിത്രപഠനത്തിനുള്ള ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് എന്നിവ സ്ഥാപിക്കാൻ മെന്റൊന്തരിലുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇവയ്ക്ക് പരിഗണന ലഭിക്കുന്നത് അറുപതുകളിൽ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ കമ്മീഷൻ സിനിമയിൽ പ്രതിഷ്യാർഹമായിക്കണ്ട കാര്യങ്ങൾ സ്നേഹ മുവവിലയ്ക്ക് എടുക്കുകയും ചെയ്യും. സത്യജിത് രായിയുടെ ‘പമേരിപാഞ്ചാലി’ (1955)യുടെ റംഗപാഠവും സാമ്പത്തികവുമായ വിജയം ഇത്യും സിനിമാചരിത്തിൽ പുതിയ ഏടക്കായി മാറുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. നവരിയലിസ്റ്റിന്റെ സർഗ്ഗപ്രത്യുക്ഷമന്ന നിലയ്ക്ക് ‘പമേരി



പാമേർ പാബുലി (1955)

പാബുലി' നൃത്യമായ അനുഭവമായിരുന്നു. റൂഡിയേക്കറ്റിന്മായ മെലോഡിയും കഴകൾക്ക് വിപരീതമായി വാതിൽപ്പുറച്ചിരീകരണവും സ്ഥാഭാവിക വെളിച്ചവും. അനാടകീയമായ ആവ്യാനവും. പമേർ പാബുലി എ വ്യതിരിക്തമാക്കി. അന്നത്തെ ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രം നേരിട്ടുന്ന ധർമ്മസങ്ക്രാന്തിനുടെ വ്യക്തമായ പരിഛേദമായിരുന്നു സത്യജിത് രായിയുടെ സിനിമ.

'പമേർ പാബുലി'യുടെ ആവിർഭാവം

വ്യവസായികമായ ആധുനികതയോട് വ്യക്തമായ പക്ഷപാതിത്തമുണ്ടായിരുന്ന നെഹർഗുഡിയൻ ഭരണകാലത്താണ് 'പമേർപാബുലി'യുടെ ആവിർഭാവം. 'പമേർപാബുലി'യാവട്ട വ്യവസായപൂർവ്വഭാരത തിരിഞ്ഞെ അവസ്ഥാനരണ്ടെല്ലാശ്വൻ പ്രതിനിധികരിച്ചു. എന്നാൽ, ദേശിയാനികതയുടെ വ്യവസായിക വ്യവസായിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനുള്ള ശ്വി. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ദേശിയപദ്ധ

തികളോടും രാഷ്ട്രീയനയത്തോടും കലാരംകമായ നീക്കുപോക്കുകൾ നടത്തിയ സിനിമകളായിരുന്നു രായിയുടെ 'പമേർപാബുലി', 'അപരാജിതോ', (1956) 'അപൂർസിന്സാർ' (1959) എന്നിവ. പാശ്ചാത്യമായ വിഭവങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയമാക്കി മാറ്റുന്നു പരോക്ഷാഹാന, സർക്കാർ നയങ്ങളിൽ കാണാം.

അതേസമയം, ചരിത്രവും പാരസ്യവുമായുള്ള സംഖാദാങ്കം നിലനിർത്തുന്ന സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മൂല്യങ്ങൾ സർക്കാർ മുറുകെപ്പിടിക്കുകയും ചെയ്തു. റായിയുടെ അപൂർത്യം വ്യാവസായികാധികാരിയും ദേശിയോത്സവമായ തിരിത്തോടു സമന്വയിക്കുന്ന സംരംഭങ്ങൾ. ദേശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വൈകാരികവും ഇനകൈയുമായ കർമ്മങ്ങൾ പുനരന്നിർമ്മിക്കേണ്ടതിനുഞ്ഞേ അനിവാര്യതയിലേക്കാണ് ഈ ചീതങ്ങൾ നീങ്ങിയത്. മുന്നാലോകത്തിനും നിലപാടനും നിലയ്ക്ക് നെഹർഗുഡുവച്ചു ചേരിച്ചേരുന്നു. ആവ്യാനത്തിനും ധനികരണവും. ആവിശ്വാസികയിരുന്നു. അദ്ദേഹം. ഗ്രാമ-നഗരരബേദവും. നാഗരികതയുടെ ആരുപ്പഠന, നാഗരികമായ സ്ത്രീ

നികത്യമായുള്ള നെഹർഗുഡിയൻ സംഖാദാങ്കൾ പരോക്ഷമായി രായി സിനിമകളിലും പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യാധുനികതയ്ക്ക് ഇന്ത്യൻ ദേശിയപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള ബദലായി നെഹർഗുഡി നയങ്ങൾ പൊതുവെ വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. ദേശിയനിനിമയുടെ വെറിട്ട് വഴികളും നയങ്ങളുമാണ് സത്യജിത്തുനിന്നായി പരിക്ഷിച്ചത്. സമകാലികരിൽനിന്നും രായിരെ വ്യത്യസ്ത നാക്കുന്നത് സാമൂഹികയാമാർധ്യത്തോടുള്ള വ്യതിരിക്തമായ സമീപനവും ഏകാന്തമായ പുനരാവ്യാനവുമാണ്. ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ച് അപൂർവ്വമായ അവബോധം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുകയും സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യാത്തതിനും പുനരന്നിർമ്മിതിയിൽ പ്രത്യാശ പ്രകടിപ്പിക്കുകയുമാണ് പമേർപാബുലി എ തുടർന്നുള്ള റായിചിത്രങ്ങൾ. ആയുനികതയോടുള്ള ഇന്ത്യൻ ജീനതയുടെ മനോഭാവവും പ്രതികരണവും. ആവ്യാനത്തിനും ധനികരാംകുകയായിരുന്നു. അദ്ദേഹം. ഗ്രാമ-നഗരരബേദവും. നാഗരികതയുടെ ആരുപ്പഠന, നാഗരികമായ സ്ത്രീ



സത്യജിത് റായി

പുതുഷ്പവസ്യങ്ങളിലെ സക്കിശണത്, ഫ്രൈഡലി സന്തിരേ അപചയം, പ്രാഹവബോധമുള്ള നവജനസമുഖത്തിരേ ആവിർഭാവം, എന്നിങ്ങനെ നേരുകളിൽ ജൂൺപദ്ധതിൽനിന്നും നാഗരികതയിലേക്കുള്ള പരിശീലനത്തിലെ സത്യജിത്രുടെ റായി അനേകം ചുമ്പുകൾ. ‘ജുൽസാഗർ’ (1958), ‘ദേവി’ (1960), ‘കാഞ്ചിജിലുഗ്’ (1962), ‘ചാരുലത’ (1964), ‘പ്രതിദിവി’ (1970), ‘ഗണഗത്രു’ (1989), ‘അഗാന്തുക്’ (1992) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ സംഖ്യായകരായായാണ് വെവിഡിയാന്മകതയ്ക്ക് നിദാനമാണ്.

തെക്കേ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലും ദേശീയാധികാരത്തിലും പ്രാബേശിക ഏകീകരണം, സംഭവിക്കുന്നതും ഇതേകാലത്താണ്. എന്നു തനിൽകൂറുവെങ്കിലും മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ദേശീയമായ മേൽവിലാസം ഉണ്ടാകുന്നത് ‘നീലക്കുയിലി’ ലാണ്. മേലോഡ്യാമയും റിയലിസ്റ്റിക്കുന്നിനാവിഷ്കാരവും, വാതിൽപ്പൂരിച്ചിതീകരണവും സംഭാവിക വെളിച്ചവുമൊക്കെ ഒരു പരിധിവരെ ഉപയോഗിച്ചു സിനിമയാണ് ‘നീലക്കുയിൽ’. 1950-കളുടെ മധ്യത്തോടെ റിയലിസം മലയാളസിനിമയ്ക്ക് പ്രിയകരമായി, ‘ജീവിതനാക’ (1951) തിലും ‘നബലോക’ (1951) തിലും, റിയലിസത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം, നിഃലിക്കുന്നുണ്ട്. ‘നീലക്കുയിലാ’വുടെ ത്യാർമ്മതയും, കാലിനകതയും സമീകരിച്ചു. ‘നീലക്കുയി

ലി’ന് ലഭിച്ച ദേശീയാധികാരം, (എന്നും രണ്ടാമതെത്ത ചിത്രത്തിനുള്ള പ്രസിഡന്റിന്റെ ബെഞ്ചിമെഡൽ) മലയാള സിനിമാസങ്കല്ലുന്നതെ മൊത്തത്തിൽ മാനനകീരിച്ചു. ‘നീലക്കുയിൽ’ ഒരു മാപകമായി തീർന്നന്തരുകൊണ്ടാകാം. ദേശീയതയുടെ പ്രകാശനത്തിന് മലയാളസിനിമ പിന്നിട്ട് പ്രാരംഭിക്കുമെല്ലാം തേടിപ്പോകാതിരുന്നത്. ഉച്ചനീചതയെത്തയും, അനുപൂശ്യതയെയും, പുതുഷാഭിമുഖ്യമുള്ള വ്യവസ്ഥയെയും, ഉപരിതലത്തിലാണെങ്കിലും, അഭിമുഖീകരിച്ച ചിത്രമായിരുന്നു ‘നീലക്കുയിൽ’. നവോത്തരാനാധികതയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന സ്റ്റീഫണിന്റെ ഉഞ്ചിഞ്ചയും, സംഭവവും ചിത്രത്തിൽ പ്രകടമാണ്. ദേശോദ്ധീമനപാദത്തിക്ക് പാകമായ മുല്ലാഞ്ചൻ വിളംബരപ്പുടുത്തുവാൻ ‘നീലക്കുയിലി’നുകഴിഞ്ഞു. ‘നീലക്കുയിലി’ നേരുകളും ‘നൂറുപേപ്പു ബോയി’ നിന്യോറിയലിസത്തിന്റെ ഗപ്പർഷിംഘും ചിത്രമായിരുന്നു. അടുത്ത വർഷം വന്ന ‘രാരിച്ചൻ’ എന്ന പ്രാരംഭിക്കുന്ന ദേശീയപ്രാരത്തെത്ത പ്രശ്നവുമുകളും കൈക്കുകയും, ചെയ്തു. ബാലകമാരെ ആധുനിക പരിശീലനമാരായി വിഭാവനം, ചെയ്തുകൊണ്ട് പാരതത്തിനുള്ളിലെ സന്നിഹ്യതകളെ സംഖ്യാധന ചെയ്യുകയായിരുന്നു. മേൽ സുചീപ്പിച്ചു ചിത്രങ്ങൾ. തമിഴകത്തെ ‘പരാശക്തി’ (1952) ദ്രാവിഡാഷ്ടിക്കളിൽ തീക്കച്ചണ

തയോടെ അവതരിപ്പിച്ച ചിത്രമാണ്. ദ്രാവിഡതന്ത്രിമാവാദവും ഭാഷാവാദവും പ്രാരോഹിത്യവിരുദ്ധതയും ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു പരാശക്തി. തെലുങ്ഗിൽ മിത്രതാളജ്ഞികളുടെ സമകാലികകൂർണ്മാണ് കുടുതൽ ജൂൺപ്രിയമായത്. ഓർമ്മയുടെയും വിശ്വാസത്തിന്റെയും, ആരിരുപങ്ങളെ വിരെട്ടുകൂട്ടുന്ന റിതി തമിഴിലും, തെലുങ്ഗിലും, കന്നടത്തിലും, പൊതുവെ ഉണ്ടായിരുന്ന പ്രവണതയാണ്. മലയാളമാകട്ടെ, റിയലിസത്തിന്റെ പ്രകാരമേഖലയേയാണ് പരിക്ഷിച്ചത്. ഇവിടെ ശ്രദ്ധയമാകുന്ന വസ്തുത, റിനി ചിത്രങ്ങളുടെ ആധിപത്യത്തിനു തമിഴും, തെലുങ്കും, മലയാളവും. ഭിഷണി ഉയർത്തിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു എന്നതാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ ഏറ്റവും ചലനാത്മകമായ ചർത്രം അറുപതുകളിലാണ്. ആധുനികതയുമുള്ള നിരന്തര സംഭാദങ്ങൾ അനാന്തര ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണമായിരുന്നു. സാഹിത്യവും, സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധം, കുടുതൽ തിവാമാകുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. നവോത്തരാനകാല നോവലുകളുടെ ചലച്ചിത്രവൽക്കരണം, സിനിമയുടെ സാമൂഹിക ധർമ്മതയാണ് പൂനർനിർവ്വചിച്ചത്. കെ.പി.എ.സി. അവതരിപ്പിച്ച തോപ്പിൽഭാസിയുടെ പല നാടകങ്ങളുടെയും ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം, ഇതിന് സഹായകമായി, മലയാളസിനിമയിൽ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഗണങ്ങൾ പരിക്ഷിക്കപ്പെട്ടുന്നത് 1961-ലാണ്. അവയിൽ കാലാന്തരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചത് രാമകാഖ്യാട്ടിന്റെ മുടിയനായ പ്രത്യേകം കുഞ്ചാക്കാരുമാണ്. സാമൂഹിക പ്രവണതകളും അതിനുള്ളിൽനിന്നും ഒരു റിതിയിൽ സംഖ്യാധന ചെയ്യുവണ്ണം ഇതു ചിത്രങ്ങൾ. പ്രാദേശികമായ ചർത്രാനുഭവത്തെ യാണ് നവരാഷ്ട്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഭാഗമായി മലയാളസിനിമ തുടർന്ന് പുനരാവിഷ്കരിച്ചതെന്ന് പറയാം. അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തിന്റെ ജീവിതം, ജാത്യതീതമായ നോട്ടങ്ങൾ, മതനിരപ്പീകരണ, മാനവികത തുടങ്ങിയവ സിനിമ പൂന്തുല്പാദിപ്പിച്ചു. ദൃശ്യഭാഷയുടെ വിനിമയ സാധ്യതകൾ

തുടർ പരിഷീക്കപ്പെടുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. പ്രാദേശികമായി നിർവ്വചിക്കുന്നോഴ്യും ദേശീയതാ സങ്കല്പത്തെ സംബോധന ചെയ്യുകയായിരുന്നു മലയാളസിനിമി. ദേശീയധാരയുടെ ഭാഗമായി കുന്നോഴ്യും മരിച്ചും സംശയം നിർവ്വചിക്കേണ്ടിപ്പറിക്കുന്നതിൽ പ്രമേയത്തിലും അവതരണത്തിലും ജൂതപ്രീയത തിലും സംബോധന ചെയ്യുന്ന സിനി മയായിരുന്നു ചെമ്മിൻ. കേന്ദ്രസർക്കാരിൽനിന്ന് ഫിലിം വൈഫൗണ്ട് കോർപ്പറേഷൻ സാമ്പത്തികസഹായം നൽകാൻ വിസ്തൃതിചും ചെമ്മിൻ പിന്നീട് ഏറ്റവും മികച്ച ഇന്ത്യൻ സിനിമയ്ക്കുള്ള പ്രസിദ്ധീയിൽനിന്നും സുരഖാമെധ്യത്തിൽ (1965) ഉൾപ്പെടെ നിരവധി പൂരസ്കാരങ്ങൾ നേടി. ചെമ്മിൻ സികാരുത വ്യക്തമാക്കുന്നത് പ്രാദേശിയത്തയും ദേശീയവത്കരണത്തിന് ലഭിച്ച പ്രാഥമാനികതയാണ്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിർവ്വചിക്കുന്ന പ്രാദേശിക ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ യാണ് ചെമ്മിൻ പ്രതിനിധികരിച്ചത്. തത്കാല ഇന്ത്യയിൽ ജൂതക്കു ദേശീയതയെ ഏറ്റവും ഘട്ടപ്രദമായി അനുപത്തുകളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചത് മലയാളസിനിമയായിരുന്നു.

നവ സിനിമി: കുലയും രാഷ്ട്രീയവും

ദേശീയപരമതയിൽ അതിനുള്ളിലെ സങ്കീർണ്ണതയോടെ അഭിമുഖീകരിച്ച കലാസിനിമയ്ക്കും കാല്പനികമായി വാണിജ്യവൽക്കരിച്ചു മെലോധ്യാമ കർക്കും ഇടയിലെ വൈരുദ്ധ്യം അരുപതുകളിൽ കൂടുതൽ പ്രകടമായിരുന്നു. ആന്തർക്കരിച്ചും ഏകകരിച്ചും വികസനരമാക്കുന്ന ദേശീയപരമതയിൽ തിയാൻ ബൃഹദേശമായ ഇന്ത്യയിൽ പ്രാവർത്തികമായിരുന്നത്. ഭൂവിസ്ത്രൂതിയും വൻ ജൂനസംഖ്യാ നിരക്കും സാമ്പത്തിക പിന്നബലവും ദേശത്തെത്തയും രാഷ്ട്രത്തെത്തയും സാധുകരിച്ച തത്ത്വങ്ങളാണ്. വംശിയവും ഭാഷാപരവുമായ പ്രാദേശികാവലോധനയാവുമാണ്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭേദതയെ ആധുനികീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ദേശീയോദ്ധ



ആരന്തു ഡിൻ രാത്രി (1970)



അപരാജിതോ (1956)



ജൽസാഗർ (1958)

മന പദ്ധതികൾക്ക് ഇനക്കീയമും നൽകാൻ ഭരണവർഗ്ഗം ഇന്ത്യയിൽ ശ്രദ്ധിച്ചു വന്നത്.

സംഭാവികമായും ശിമിലമായ സാമൂഹിക സംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളുടെ പ്രവിശ്യകളെ ദേശമെന്ന വൈവിധ്യാത്മക സമുച്ചയത്തിനു ഇന്ത്യൻിന്നും വേറിട്ടുകൊണ്ട് പാരസമുഹം നിർബന്ധിക്കപ്പെട്ടും. പദ്ധവത്സരപദ്ധതികളും ചേരിച്ചോറാനയവും പ്രസാദത്തമകമായ ഭൂതകാല രേഖകളും കാലുനികവത്കരിക്കപ്പെട്ട് വർത്തമാനകാല ഭാവനയും ഇന്ത്യയ്ക്ക് പ്രത്യാശകരായ പ്രതിപൂര്യ പകർന്നിരുന്നു. സിനിമയും പ്ലാറ്റോറയും ദൃശ്യം - ശ്രദ്ധാവിഷക്കാരഞ്ഞൾ ഭാവിതെയ നൃദര്ജുക്കാനാണ് ശ്രദ്ധിച്ചത്. അൻപത്തുകളിൽ ഭാവികമായ ഭാവനയ്ക്ക് സമാനരമായി ശിമിലഭ്യാങ്ങളുടെ ഇരുണ്ട ശർത്തങ്ങളെയും സിനിമ പ്രതിനിധികരിച്ചിരുന്നു. സാങ്കേതികതലവന്തിൽ സിനിമയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് അനുകൂലമായിരുന്നു അരുപതുകൾ.

എന്നാൽ സപ്പനഗഭത്തിന്റെയും വിജോതന പ്രതികരായയുടെയും നിശ്ചലപൂരണ കാലത്തെ വിന്മുതമാക്കാൻ കാലുനിക ഭാവനയ്ക്ക് ആകുമായിരുന്നില്ല. ചെചനയുമായും യുദ്ധമേഖലിച്ച് ഭാരൂണമായ പ്രത്യാഘാതം, കോൺഗ്രസ്സിലും കമ്മ്യൂണിറ്റിലും ഉണ്ടായ പിളർപ്പ്, തമിഴക്കത്തെ ദ്രാവിഡലാംശം



കെ.എ. അമ്പാസ്

ഷ്ടേടിയസമരം, അയൽരാജ്യത്തെയും സമാനഗഭവം, നക്സലിസം എന്നിങ്ങനെ നീളുന്ന അരുപതുകളുടെ കാലാവഗ്രേഷമാണ് എഴുപത്തുകളിൽ ഒഴിയിച്ചു പ്രതിസന്ധിയായി മാറിയത്. പോരാത്തതിന് 1965-66 കാലത്തെ ഭീകരമായ വരൾച്ചയും വരുതിയും കാലുനിക ഷ്ടേടിയ സപ്പനങ്ങളെ കുടുതൽ യാമാർമ്മനിപ്പംമാക്കി. ഇന്ത്യയിലെ സിനിമകളിൽ യുദ്ധവും പട്ടാളക്കാരുടെ ജീവിതവും പ്രമേയമാകുന്നത് ഇക്കാലത്തെ സിനിമകളിൽ യുദ്ധവും പട്ടാളക്കാരുടെ ജീവിതവും രാഷ്ട്രീയ യാമാർമ്മനായി സിനിമ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. പട്ടാളബാരക്കുളിലിരുന്ന് ശുപാരു രതയോടെ നാടൻ നാട്ടാരയും ഓർത്തു പാടുന നായക ചിത്രം. അന്നത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ സ്ഥിരമാരുകയായിരുന്നു. യുദ്ധപ്രമേയ ചിത്രങ്ങളുടെ ആഹാരന്തിൽ വന്ന വൃത്തിരേക്ക് വാർത്താചിത്രങ്ങളുടെ സന്നിവേശമാണ്.

കുപറ്റുമൊക്കെ നേരിട്ടൽ കുടുതൽ ഭാരൂണമായ റഷ്ട്രീയ സമർപ്പണത്തെ അനുഭാവത്തോടെയാണ് ഇന്ത്യാദേശത്തെ അനുഭാവത്തോടെയാണ് പരിപരിച്ചത്. ചേരൻ ആനന്ദിശൻ 'ഹക്കികാത്' (1964) സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് നെഹ്രുവിന്നാണ്. ഇന്തോ-ചെചനയും പക്ഷത്തുനിന്നാണ് ചേരൻ ആനന്ദിശൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. നെഹ്രുവിശ്വസി ആഹാരങ്ങളും യുദ്ധകാലാവസ്ഥയുടെ വാർത്താചിത്രങ്ങളും ഹക്കികാതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദേശാഭിമാനവും പൊരംബാധവും പുതുതായി നിർവചിക്കപ്പെട്ടുന്ന സന്ദർഭത്തോട് സാർത്തമകമായാണ് സിനിമ പ്രതികരിച്ചത്.

യുദ്ധങ്ങളും പ്രമുളകളും

അരുപതുകളിലെ മലയാളസിനിമകളിലും യുദ്ധകാലാവസ്ഥയുടെ പ്രതിയന്ത്രികളുണ്ടായി. പ്രാപ്പിറ്റി എൻ നോവലുകളുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ വർത്തനത്തോടെയാണ് യുദ്ധവും പട്ടാളജീവിതവും രാഷ്ട്രീയ യാമാർമ്മനായി സിനിമ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. പട്ടാളബാരക്കുളിലിരുന്ന് ശുപാരു രതയോടെ നാടൻ നാട്ടാരയും ഓർത്തു പാടുന നായക ചിത്രം. അന്നത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ സ്ഥിരമാരുകയായിരുന്നു. യുദ്ധപ്രമേയ ചിത്രങ്ങളുടെ ആഹാരന്തിൽ വന്ന വൃത്തിരേക്ക് വാർത്താചിത്രങ്ങളുടെ സന്നിവേശമാണ്.

യുദ്ധകാലാവസ്ഥ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ദോഷം മെറ്റിരിയുടെ പ്രസക്തഭാഗങ്ങൾ കമാകമനത്തോട് ചേർത്തണയ്ക്കുന്ന പരിചരണ രീതി അരുപതുകളിലും സബ്രിശേഷതയായിരുന്നു. ക്രമാംക യാമാർമ്മനത്തെയും സമീകരിക്കുന്ന പരിചരണം ഇനസമ്മതി നേടുകയും ചെയ്തു. മനോജ് കുമാർജിശ്വൽ 'ഉപകാർ' (1967) തുടങ്ങുന്നത് അന്നത്തെ പ്രധാനമന്ത്രി ലാൽബഹദുർ ശാസ്ത്രിയുടെ പ്രഭാഷണത്തിശ്വാസം ശബ്ദങ്ങൾ വയിലും നേരാ-പാക് യുദ്ധമായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ പ്രധാനമന്ത്രിയുടെ പുതിയ വിഭവം. തുടർച്ചകളിലും ദേശീയ

നിർമ്മല (1940) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ നോട്ടീസ്



തീവ്രവാദത്തിന്റെ ചേരുവകളോടു യുദ്ധപ്രമേയങ്ങളും മത ലഹരികളും ചലച്ചിത്രവർക്കൾക്കെല്ലാം.

അറുപതുകളുടെ നഷ്ടങ്ങളാണ് തത്ത്വത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ നബാഭിമുഖ്യങ്ങളെ പാക്കപ്പെടുത്തിയത്. അവതുകളിൽ തന്നെ ഇതിന്റെ സാർത്ഥകമായ തുടക്കങ്ങൾ കാണാനാകും. ഇന്ത്യൻ എന്റിനി നിമയ്ക്ക് സമാനരമായി അവതുകളിൽ തന്നെ കലാസിനിമയുടെ പൊടിപ്പുകൾ കാണാം. ശുരുദത്തും ബിമാൻഡ്രോയിൽയും മാർഗ്ഗം വിപ്പണിക്കുമിടയിലെ മധ്യമാർഗ്ഗം തിരുപ്പറഞ്ഞവരാണ്. അവതുകൾ മുകളിൽ ഇന്ത്യയിൽ സംഘടിപ്പിച്ച വന്ന അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രമേളകളിലെ പക്ഷാളിത്തം ബിമാൻഡ്രോയിൽയും സത്യജിതരായിയും രാമകാര്യാട്ടി എന്നും ഒക്കെ സമീപനത്തെ പൂനർച്ചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾക്ക് കാൻ ചലച്ചിത്രമേളയിലും വെനീസ് ചലച്ചിത്രമേളയിലും ലഭിച്ച പ്രത്യേകപരാമാർഗ്ഗവും മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള അംഗീകാരവും ലഭിക്കുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ഇന്ത്യ-ബോർഡുകൾ സഹാരങ്ങളാണ് സംബന്ധിച്ചതും അവതുകളിലാണ് പ്രാവർത്തികമാക്കുന്നത്. അറുപതുകൾ തുടങ്ങുന്നോഴ്യേക്കും സത്യജിത് റായിയും ജതിക്ക് ഐടുക്കും ചേതൻ ആനന്ദും ബിമാൻഡ്രോയിയും മാർഗ്ഗം ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ‘യഥാർത്ഥ’ പ്രതിനിധികളായി അറിയപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരുന്നു.

ജൂന് പ്രീയ ഹി ഓചി ട്രൈ ഔ ഇൽനിനും ഇവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ നേടിയ അന്തരം ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ സംഭവബഹുലമായ ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടിയാണ്. 1960-ൽ രൂപീകരിച്ച വിലിം ഹെഗനാൻ്റെ കോർപ്പോഷനും ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇന്ത്യയും ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ചരിത്രവഴികളിൽ നിർണ്ണായക സാന്നിധ്യങ്ങളായി.

സിനിമയും സമൃദ്ധവുമായുള്ള ബന്ധത്തെ സംവാദാനുകമായി സമീപിക്കുന്ന ഒരുക്കുട്ടം സാവിധായ കരെ സംഭാവന ചെയ്യാൻ മേൽ സുചിപ്പിച്ച റോഗിന്റെ സംബന്ധങ്ങൾക്കായെന്നത് വെവരുയ്യമായി തോന്നാം. രാഷ്ട്രീയമായ മോഹംഗവും സമു



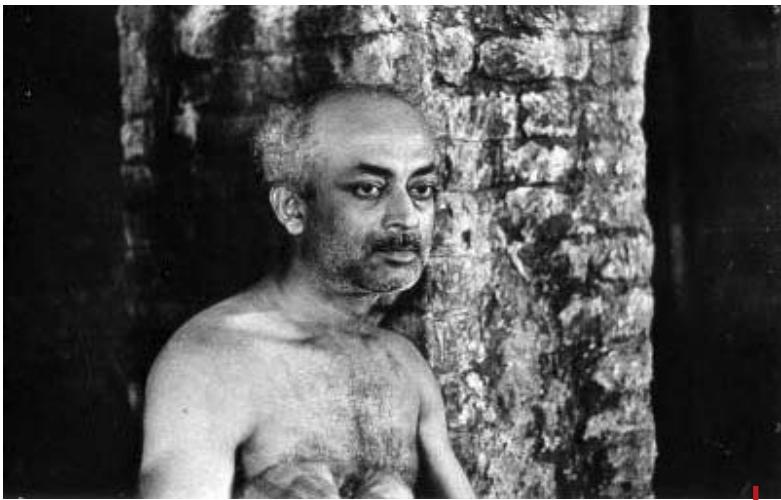
ആവാരം (1951)



നീരുപം (1946)



പ്യാസ് (1957)



കൽക്കട 71 (1972)



കാഗൻ ഒക്ക് മുരുക്ക് (1959)

ദോ ബീശാ സമീൻ (1953)



ഹത്തിൽനിന്നുള്ള വ്യക്തിയുടെ അനുവത്കരണവും തോക്കിൻക്കുഴു ലില്ലുടെയുള്ള വിസ്വവസ്പനങ്ങളും മേറ്റിഞ്ചേ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സംഖിയാ നങ്ങളോളുള്ള തീവ്യപ്രതിഷ്ഠയും ഏകാന്മായ യുവതരത്തിന്റെ നിരലംബതയും അഭിമുഖിക്കരിക്കാൻ തയാറായ മൃണാഡ്സെസനിനെന്നും മൺികളിനെന്നും ശ്രദ്ധാബേഗനഗലി നെന്നും അടുർ ഗോപാലകൃഷ്ണ നെന്നും അവവിന്നെന്നും പോലുള്ള സംഖിയായകർ തയാറായി. അറുപതുകളിൽ അവസാനത്തിലും എഴു പത്തുകളിൽ തുടക്കത്തിലും വന്ന ഇവരുടെ സിനിമകൾ പ്രാദേശികത യങ്ങളിൽനിന്ന് ഇന്ത്യാദേശത്തിന്റെ വർത്തമാനകാല വിഹാലതകളെ സംശോധന ചെയ്യു.

സിനിമയെന്ന

ആരാധനയിൽ

മൃണാഡ്സെസനിന്റെ ചലച്ചിത്ര ജീവിതം അനുഭവുകളിൽ തുടങ്ങിയെങ്കിലും തുടർ ദശകങ്ങളിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സീകാര്യത ലഭിക്കുന്നത്. ഈ തുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയ തേരാട്ടും നക്സലലീഡ് വിദ്യാർത്ഥിപ്രസ്ഥാന തേരാട്ടുമുള്ള അനുകൂല മനോഭാവം മൃണാഡ്സെസനിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രകടമാണ്. മേറ്റ് എന്ന ആശയം ഹിന്ദാത്മകമായി മാറുന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളായി മൃണാഡ്സെസനി ന്റെ ‘ഭൂവൻ ഷേഖ്’ (1969), ‘കൽക്കട ട്രായറയത്തിലെ ഇൻഡിവു’ (1970), ‘കൽക്കട’ 71 (1972), ‘വാടത്തിക്’ (1973) എന്നി ചിത്രങ്ങൾ. നാഗരികതയി ലേക്ക് നീങ്ങിയ കലാസിനിമയുടെ വക്താവകുളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ശ്രമിന്നരുടെയും ആരിവാസികളുടെയും ആവാസവ്യവസ്ഥ നാഗരിക വികസനത്തിൽനിന്നും നേരിട്ടുന്ന ഭീഷണിയെയാണ് പ്രതിപാദിച്ചത്. ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തനത്തെ റാഷ്ട്രീയപ്രസ്താവമായി അംബാളപ്പെടുത്തുന്ന ആശയസംഹിതയുടെ വക്താവ് കൂടിയായിരുന്നു മൃണാഡ്സെസൻ. പിന്നീട് ജോൻസ് എബ്രഹാം ന്റെ ‘അഘു അറിയാൻ’ (1986) എന്ന ചിത്രമാണ് ആശയസമരമായി സിനി മലയും പ്രവൃംപിക്കുകയും പ്രദർശന അഭ്യന്തരം ഇനക്കീയമാക്കി തീർക്കുകയും

ചെയ്ത്. പ്രാദേശികമായ അതിരുകൾ വിപുലമാക്കിക്കാണാൻ ദേശീയരാഷ്ട്രിയ വിപരുയങ്ങളെ ‘നവ സിനിമ’ ചലച്ചിത്രീകരിച്ചത്. ബംഗാളിൽ മാത്രമല്ല ഹിന്ദി (ആർ ചിത്രങ്ങൾ)യിലും ഓയിൽയിലും തെലുക്കിലും സിനിമകൾ ചെയ്യാളാണ് മൃഥാർജസൻ.

ഈയുള്ള ഫിനിയുശ്പേട യൂജു ഭാഷാചിത്രങ്ങളിൽ നവസിനിമാതരംഗം അലയടിച്ചു. കുമാർസൂഹിനി, ശ്രീഖവനഗൽ (ഫിനി), അടുർ ശോപാലകൃഷ്ണൻ, അരവിന്ദൻ, ജോൻ എബ്രഹാം (മലയാളം), പട്ടാണി രാമരാജ്യാജി, റിരീഷ് കർണ്ണാക്ക്, ബി.വി. കാരൻ, എം.എസ്. സത്യ, റിരീഷ് കാസറവള്ളി (കന്നട) എന്നിവരുടെ സംരംഭങ്ങൾ സിനിമയുടെ മാറ്റിയ മനോഭാവം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. ഈവിടെ ശ്രദ്ധേയമാകുന്ന വസ്തു ബംഗാളി കഴഞ്ഞാൽ തെക്കേ ഇന്ത്യയിലെ കന്നധിക്കാളിലും മലയാളത്തിലും മാണം നവസിനിമയുടെ കലയും രാഷ്ട്രീയവും തീവ്രമാകുന്നത്. കന്നധിക്കാളി സാമൂഹികനാചാരങ്ങൾ പ്രദൃഢിപ്പേടുകയോൾ ബംഗാളിയും മലയാളവും സമുദ്രത്തിനുകൂടുതൽ നീണ്ടുനിന്നുന്ന ബന്ധങ്ങളെളുപ്പേക്കാണ് ആവശ്യമായിരിക്കാം. നാഗരികതയിലും ഗ്രാമീന പ്രകാരത്തിലും ശോത്ര പാരമ്പര്യത്തിലും മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ അഭ്യന്തര മായ കണങ്ങൾ തേടിപ്പോയവരുണ്ടാവോ. തദ്ദേശീയമായ ദുശ്യസാക്ഷാത്കരണവും ശബ്ദഭേദവന്നവും സംഗ്രഹിച്ചുവെച്ചു വൃത്തസ്തതലങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചത് ഇവരാണ്. പിന്നീട് ബുദ്ധദേവ ദാസന്റെ പത്രയും അപർണ്ണാസനനും നാഗരികതയിലെ മാനുഷികവൈരുദ്ധങ്ങളോട് പ്രതികരിച്ച രിതി വൃത്തസ്തമാണ്.

മലയാളത്തിലെ നവസിനിമയുടെ ചരിത്രം ഭിന്നാമകമാണ്. അടുത്തും അരവിന്ദനും ജോൺും സിനിമ റിൻഡിച്ചു രിതി പേരിട്ടിധനിലാണ്. കെ.ജീ. ജോർജ്ജും കെ.ആർ. മോഹൻനും കെ.പി. കുമാരനും പി.എ. പബകരും അവരവരുടെ നിലകളിൽ വൃത്തസ്ത പുലർത്തുന്നു. കലാ



ഭൂവൻ ഷോം (1969)



നാട്ടോടി മനൻ (1958)

സിനിമയുടെ ആദ്യകാല വക്കാക്ക ഒളപ്പോലെ ഫിലിം ഫെയനാൻസ് കോർപ്പറേഷൻസ് ധനസഹായം ലഭിക്കാതെയാണ് മലയാളത്തിലെ നവസിനിമാക്കാർ പ്രവർത്തിച്ചതെന്ന കാര്യം കൂടി ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. നവസിനിമയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ചില പ്രവണതകൾ മലയാളത്തിലും അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രധാനമായും സംവിധായകരെ കരിത്താവ് ആക്കുന്ന പ്രേമവും നവസിനിമാ സങ്കലിം, അമച്ചുരു അഭിനേതാക്കളുടെ പങ്കാളിത്തം, പ്രകൃതിഭവവും സംഭാവനക്കുമായ ശബ്ദങ്ങലേവനം, മിസ്-എൻ-സീൻ, ഡീപ് ഫോക്കൻസ് തുടങ്ങിയ ചിത്രീകരണ ശൈലികൾ എന്നിങ്ങനെ പൊതുവായി പങ്കുവയ്ക്കാവുന്ന ചിലത്

പ്രേമവും ഇന്ത്യൻ നവസിനിമാസങ്കളിൽ ഇടയിലുണ്ട്. ഏന്നാൽ അതുകൊണ്ടുമാത്രം റണ്ടിടത്തെയും നവസിനിമാതരംഗം ഒരേ തലത്തിലും തിരുനിഷ്ഠ, ബംഗാളിലെയും കേരളത്തിലെയും സമീപനിൽപ്പോലെ മൂണ്ട് വൃത്താസം.

ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണവും രാജ്യീയ പ്രവർത്തനവും നേരായിക്കാണുന്ന നിലപാട് മുന്നാം. സിനിമയുടെ പ്രവൃത്തിപിത ലക്ഷ്യങ്ങളിലോന്നാണ്. ചലച്ചിത്രഭാഷയെ ജൂക്കിയമാക്കുക, പ്രേക്ഷകരോട് നേരിട്ടു സംവദിക്കുക, വരുതിരയും വിശപ്പിരുന്നും സാമ്പത്തികമാക്കുക, തുടങ്ങിയ മുന്നാം. സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം ജോൺ എബ്രഹാമും ബക്കരും അവ



സ്രയംവരദം (1972)

രുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ പിൻതുടരാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. വിദ്രോഹിയ വിസിക്കെ യെപ്പോലെ ഫെലിനിയും ദ്രാബൻ റോഷയും ഫെർണാണ്ടോ എസാ ലാറിസ്സും - ഒറ്റേവിയോ ഇട്ടിനിയും എഴുപതുകളിലെ മലയാള കലാസി നിമയുടെ ലാവണ്യ രാഷ്ട്രീയത്തെ സ്വാധിനിച്ചുകൊണ്ട് എന്നാൽ ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള വിസ്താവപ്രതീക്ഷകളും രാഷ്ട്രീയസംഖാരും പ്രത്യാശയും ആരാഫിലെ അനുഭവങ്ങൾ വിശിന്മതയുള്ളതാണ്. അടുത്തെല്ലായും അരവിന്ദണ്ണേയും ജോണിഡണ്ണേയും ബക്കരിഡണ്ണേയും സിനിമകൾക്കിടയിലെ വ്യതിരിക്കത്തെ ഇതിന് തെളിവാണ്. സവാവ് ശ്രീയരഗ്രേ കൊലപാതക (മുഖാമുഖം)യും പുരുഷരഗ്രേ ആരമ്പിച്ചത്തെ (അമ അറിയാൻ)യും രവിയുടെ അശാന്തി (ഉത്തരാധന)യും കുഞ്ഞുമ്പ്പറ്റി (അശ്വത്ഥമാവ്)യും ട്രഷ്ടത്തയും ദയാരഹിതമായ നിസ്സഹതയുടെ പരിണതപ്പലമാണ്. ഇവരുടെ നിർമ്മതയിൽപ്പോലും വിസ്താരമകമായ അന്തസ്സത്തയുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയമായ തിരിച്ചറികളേ അതനുഭവിച്ചവരുടെയും അതോട് ബന്ധ

പ്ലേട്ടവരുടെയും പക്ഷത്തുനിന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന പ്രകൃതദേശവും നവ സിനിമയ്ക്കുണ്ട്.

സിനിമയുടെ അന്തിമഫലം വിനോദമാണോ കലാസാമ്പന്നം എന്ന ചോദ്യം എഴുപതുകളുടെ അവസാനത്തോടെ കൂടുതൽ രൂക്ഷമാകുന്നുണ്ട്. പിലിം ഫെഡനാൻസ് കോർ

പരേഷണ പ്രതിസ്ഥാനത്താക്കുന്ന പല നിരീക്ഷണങ്ങളും അകാലത്തുണ്ടായി. കലാസിനിമയ്ക്കും പ്രദർശന വിജയം നേടുന്ന വാൺഡ്രു സിനിമകൾക്കുമിടയിൽ വൈരുധ്യം ആരോപിക്കേണ്ടതില്ലെന്ന സർക്കാർ നിലപാട് അകാലത്ത് ശക്തമായിരുന്നു. വിനോദ വ്യവസായമെന്ന

അമ അറിയാൻ (1986)



നിലയ്ക്കാവണം സിനിമയെ കാണേണ്ടത് എന്ന നിർദ്ദേശം നിലനിൽക്കുവോഴും കലാസിനികളുടെ നിർമ്മാണവും പ്രദർശനവും സജീവമായിരുന്നു. മൃഥാർഥസെൻ, ശ്വാഖൈനഗർ, ശിവീഷ് കർണാട, അട്ടുറ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അരവി നൻ തുടങ്ങിയവരുടെ സംരംഭങ്ങൾ തിയേറ്റികളിൽ വിജയം വരിച്ചുവായാണെന്നതു. ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടുണ്ട്. അടിയന്തരവസ്ഥയും എ പ്രത്യാലാതങ്ങൾ അധികവും. ആത്മരികൾച്ചത് മൃഥാർഥസെൻനി നേരും ഗോവിന്ദ് നിഹാലാനിയെയും. ജ്ഞാൻ എബ്രഹാം നേരും പോലുള്ളവരാണ്. നിയമവുവസ്ഥയും. രാഷ്ട്രീയയാമാർമ്മവുമായുള്ള സക്കിർണ്ണമായ സംഘർഷങ്ങൾ പ്രകാശംമഹിയുടെ സംഖ്യാ(1974) റും ഗോവിന്ദ് നിഹാലാനിയുടെ അർഭവസ്ത്യ(1983)യും പരിചരിച്ച റിതിയിലെ വൈരുള്ളും. സമാനരം സിനിമയ്ക്കും കച്ചവടസിനിമയ്ക്കും ഇടയിലെ ലാവണ്യരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം കൂടിയാണ്. നിയമപാലകർ തന്നെ നിയമം കൈയിലെടുക്കുന്നതിന്റെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയമാണ് അർധസ്വത്യ അനേകിച്ചുത്. ഇതേ പ്രശ്നത്തെ വൈയക്തികമായ വൈകാരികതയെടുത്ത അവതരപ്പിക്കുകയായിരുന്നു സംഖ്യാ പ്രാഥാണികതയുള്ള സിനിമയും. തമിലുള്ള അതാരത്തിന്റെ സൂചനയാണ് ഇത് നൽകുന്നത്. ഇതേയും രൂക്ഷമായ സാമ്പത്തിക രാഷ്ട്രീയം. മലയാളസിനിമയെ ബാധിച്ചിട്ടില്ല. തുടക്കത്തിൽ മടിച്ചുനിന്ന് മലയാളസിനിമ എഴുപതുകളുടെ അവസാനത്തോടെ വാൺിജ്യസിനിമയുടെ സാമ്രാജ്യമായ ഭോളിവുഡിനെ എല്ലാത്തിൽ മറികടക്കുന്നുണ്ട്. 1978-ൽ 116 ഹിന്ദി ചിത്രങ്ങൾ പന്നപ്പോൾ മലയാളത്തിൽ 123 ചിത്രങ്ങളാണ് പ്രദർശനത്തിന് തയാരായത്. ഇന്ത്യയിൽ എറ്റവുമധികം സിനിമ നിർമ്മിച്ച സംസാനമായി കേരളം മാറിയതും 1978-ലാണ്. തൊട്ടടുത്ത വർഷവും മലയാളത്തിൽ 130 ചിത്രങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. തൊട്ടുമുമ്പിൽ തമിഴം (139)

തെലുങ്കു (131)മായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിൽ ഫിനിച്ചിത്രങ്ങൾ നേടിയ സർവാധിപത്യം. ക്രമേണ ലോപിക്കുന്നത് എഴുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിലാണ്. തൊല്ലുറുകളിലെ താരാധിനിവേശം മലയാളത്തിലേപ്പോലെ തെലുങ്കിനെന്നോ തമിഴിനെന്നോ ബാധിച്ചില്ല. മലയാളസിനിമയുടെ നിർമ്മാണം കുത്തനെ നിലപാതികളും നൽകുന്നത് തൊല്ലുറുകളിലാണ്. രണ്ടായിരത്തിലേക്ക് കടക്കുവേണ്ടുകൊണ്ടുവാർഷിക ശരാശരി അവതരകളിൽ ഒരുംബി. വ്യവസായമെന്ന നിലയ്ക്ക് മലയാളസിനിമ പ്രതിസന്ധിയിലാണു നന്നു തൊല്ലുറുകളുടെ അന്ത്യത്തിലാണ്. താരങ്ങൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ പ്രമേയങ്ങളും കമ്പനസന്ദങ്ങളും. പരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് തമിഴ്സിനിമ പ്രതികുല സംഹചരണങ്ങൾ അതിജീ

വിച്ചത്. മലയാളസിനിമയിൽ ഇത്തരമാരുമാറ്റം വരാൻ 2010 വരെ കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നുവെന്നതാണ് വിചിത്രം.

അവശ്യത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച സിനിമയ്ക്ക് മുന്നിലും ഒപ്പുവിളികൾ അനേകമാണ്. തൊല്ലുറുകളിൽ എറിവനിരുന്ന കച്ചവടത്താലും. കലാസിനിമയിൽ ഏതാണ്ട് പുർണ്ണമാവുന്നത് ഇതു സന്ദർഭത്തിലാണ്. കോർപ്പറേറ്റുകവൻ നികൾ നിർമ്മാണരംഗത്ത് വന്നതോടെ സിനിമയും ആസൂത്രിത്തമായ പാക്കേജിന്റെ ഭാഗമായി. ഇൻഡൻറന്റും. മൊബൈൽ സ്മാർട്ട് ഫോൺും. ടെലിവിഷൻും. ഉൾപ്പെടുന്ന നവമാധ്യമ സംകരുങ്ങൾ സിനിമയുടെ പ്രചാരണത്തിനായി ലാക്കേരമായി പരീക്ഷിച്ചു തുടങ്ങി. കലാരംക



കെ.ആർ. മോഹനൻ



കെ.ജി. ജോർജ്ജ്



കെ.വി. കുമാരൻ



പി.എ. വാസ്കേഡ്



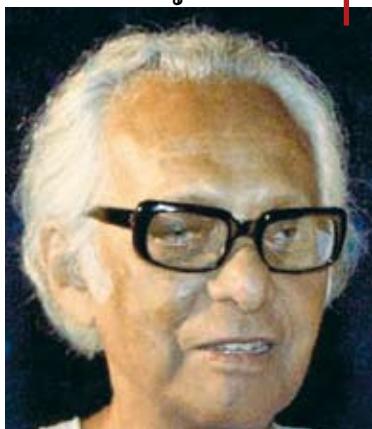
സംജീവ് (1974)



അർല്ലസത്യ (1983)

എ.എസ്. സത്യ

മുണ്ടശ്രീ സൈൻ



തയുടെ മാനദണ്ഡം എന്തായിരിക്കണമെന്ന് വിപണിതാല്പര്യകാർന്നിഷയിക്കുന്ന സാഹചര്യം ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പ്രതിലോമകമായിട്ടാണ് ബാധിച്ചത്. എന്നാൽ വിപുലമായ പ്രദർശനസാധ്യതയും വിപണിപരമായ സുരക്ഷിതത്വവും സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിലേക്ക് പലരേയും പ്രഭലോഭിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു. കോർപ്പറേറ്റ് നിക്ഷേപം സീകരിക്കുവേണ്ടും പ്രാദേശികതയെ ആദ്യാനന്തരിൽ വിശേഷകാർ തമിഴകം ശമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കോർപ്പറേറ്റ് മുലയനം, വിനിയോഗിച്ച് അവർക്കെതിരെ നിലപാടുകളാണ് അവരുടെ ചില ചിത്രങ്ങൾ കൈകിലും കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ക്രമേണ ചലച്ചിത്ര വിപണി അങ്ങേയറ്റം വിപുലമാക്കാൻ അവർക്കു കഴിഞ്ഞു. വിദേശവിപണിയിൽ ബോളിവുഡിന് വെള്ളവിളി ഉയർത്തുന്ന സാന്നിധ്യമായി തമിഴ് സിനിമ മാറി. ഏസിപ്പതുകളിലെ രാമാധന-മഹാഭാരത ദെലിവിഷൻ പരമ്പരകളുടെ വൻ ഇനസമ്മതി ഫിനിയിലെ ‘കച്ചവടമ സാല’കളെ പ്രതിരോധത്തിലാക്കിയത് ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. ‘ആക്ഷൻ’ ഗണനയിൽ നിന്നും പ്രണയ കാല്പനികതയിലേക്ക് ചുവപ്പുമാറിക്കൊണ്ടാണ് ഫിനിച്ചിത്രങ്ങൾ ദെലിവിഷൻ ഭേദഗതിയെ നേരിട്ടു്. ക്രമേണ, വിദേശലോകേഷ്ടനുകു

ശിലെ ഗാനചിത്രീകരണവും പ്രവാ സഭാരതീയരുടെ ദേശാഭിമാനവും വലതുപക്ഷാശയങ്ങളുടെ അവരു റണവും നിന്നിപ്പുടങ്ങുന്ന പുതിയ ചേരുവയായി. വിദേശവിപണിയു എ പിന്തുണ നിന്നിച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് അനുകൂലമായിരുന്നു. പാശ്വാതു സംഗ്രഹ ചാനലുകളുടെ പ്രക്ഷേപ ണാരീതിയും അവതാരകരെശലിയു മൊക്കെ ഗാനചിത്രീകരണത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിച്ചതിലും സിനിമയു എ സമാഹരണങ്ങൾ വ്യക്തമാണ്. സംഗമം ശ്രാമങ്ങൾക്കിടയിലെ പാര സ്പര്യം, ഇന്ത്യാത്മത്രൈബുളും അഭി നിവേശം, ടെക്നോക്രാറ്റുകളുടെ പെരുമാറ്റക്രമങ്ങൾ എന്നിവയാണ് മണിരത്കരത്തെയും ശക്രിയെയും പോലും തമിഴ് സംവിധായകർ അനുവർത്തിച്ചു. ആശോളിപണി യെയാൻ ഇവരും ലക്ഷ്യമാക്കിയാൽ, ഹിന്ദിയിലെ വൻകിട ചിത്രങ്ങളിൽ വലതുപക്ഷ വ്യതിയാനവും വിഭാഗി യസ്രവും മുഴങ്ങുന്ന കാലത്താണ് ആശോള വിപണികൾ അനുപാക മായ വിധത്തിൽ സിനിമയെ ഇവർ രൂപകല്പന ചെയ്തു. ഇത്രയൊക്കെ യായിട്ടും, ഇതേ സ്ഥലത്തുനിന്നുണ്ട് ചെറിയ മുതൽ മുടക്കുള്ളേ പുതുനി നിമകൾ സ്വന്തം ഇടം കണ്ണടത്തു വരാൻ മുതിരുന്നത്.

ആശയപരമായും സാങ്കേതിക മായും നവസിനിമ മുന്നോട്ടുവച്ച നിലപാടുകൾക്ക് ഇന്നും പ്രസക്തി ഇല്ലാതായിട്ടില്ല. സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിലും സാങ്കേതികതയിലും ലാവണ്യാത്മകതയിലും നവതരംഗ തിരിക്കേ അലായോചകൾ വർത്തമാന സിനിമകളിലും ഏതിരൊലിയാക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ വ്യതിയാനത നവ സിനിമയെ സാധ്യമാക്കിയ കർത്തൃ നിഷ്ഠംമായ പ്രതിബുദ്ധതയുടെയും രാഷ്ട്രീയ നിലപാടുകളുടെയും അലാ വമാണ്. താരനിബിഡമായ ചല ചിത്ര സംസ്കാരത്തിന് ബദലായി മിക്ക ഭാഷകളിലും സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. സപ്പന്നങ്ങളുടെ ഏറ്റവും പലിയ ഫാക്ടറിയ ബോ ജിവുഡിൽ തന്നെ മുഖ്യധാരയ്ക്ക് പുറത്തുള്ളവരോ പുതുമുഖങ്ങളോ ആയ സംവിധായകരെയും അഭി നേതാക്കളെയും അണിനിരത്തുന്ന സിനിമകൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.



ബി.വി. കാരണ്ട |



ഗിരീഷ് കാസറവള്ളി |

ഇതിരെനാരു പരിമിതിയെന്നു പറയാവുന്നത് സമാനര ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തയും റിലയൻസ് പോലുള്ള കോർപ്പറേറ്റുകളിൽക്കൂടുതലിൽ കുറന്നു എന്നതാണ്. അതേസമയം, ഇന്ത്യാത്മത്രൈബുളും മാരിയ ദിശകളെ ചലച്ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ മാരി സിനിമകൾ പ്രാഥരിപ്പിക്കുന്ന ആർജ്ജവം ശ്രദ്ധിയാണ്.

സ്ക്രീ-ഒളിത് പ്രശ്നങ്ങളെ ഒരു വിലെക്കില്ലും, സാഖോധന ചെയ്യാൻ പുതുസിനിമയ്ക്കാവുന്നു. ഇരാൻ യൻ സിനിമയുടെ കാര്യത്തിലെന്ന പോലെ കൂടുകളും പ്രകൃതിയും നാടറിവുമാക്കുന്ന ഇട പഴക്കുന്ന അശാധമായ ലാളിത്തും മാരി ചിത്ര അഞ്ചേരിപ്പെട്ടുതുന്നു. നിന്തി യിലും, തിരിക്കത്തുമുള്ള വർത്തമാന സിനിമകൾ ആവും നേരിട്ടുനിന്നും കുടുതൽ പരിക്ഷണാനുകമാണ്. സുലഭിത മെന്നു തോന്തിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തെ പ്രോലും, ആവും പരമായ വ്യതിരേക തന്ത്രിലും അപരിചിതവും അംസാധനവുമാക്കാൻ ഇവയ്ക്കാവുന്നു. നിന്തി ചിത്രങ്ങൾക്ക് നഗര ജീവിതത്തോടാണ് അടുപ്പമെങ്കിൽ തമിഴിൽ ഗ്രാമാനുഭവങ്ങളോടാണ് താല്ലൂക്കും. അവരുടെ അവസ്ഥയെ അളിക്കിനിന്നും പുതുസംരംഭങ്ങൾക്ക് ഇപ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

മലയാളം പോലെ ഇതരഭാഷക ഭിലും താരവിമുക്തമായ സിനിമയും എ കാലം ശക്തിപ്രാപിച്ചു കഴിഞ്ഞു. വിപണിപരിധി മനസ്സിലാക്കി സിനി മയുടെ നിർമ്മാണം പുർത്തിയാക്കുന്ന സിനിമകൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒമ്മെന നിർബന്ധം ഇന്ത്യാരു നവസംവിധായകർക്കുണ്ട്. ആക സമ്മിക്കാജിലും നീജോക്കയും അപ്പ വചനിയായി പരിവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആവും പരിപരാഗതേരുതും മെടോനഗരത്തിന്റെ ഇരുജും ബലിച്ചവുള്ളേ ജീവിതംപോലെ ഇന്ത്യൻ ജൂനപദ്ധതും ഇവരുടെ സിനിമ വിഷയീകരിച്ചു. സിനിമയുടെ കമ്പനികളും നിർബന്ധിക്കപ്പെട്ടുന്നത് നഗര-ഗ്രാമവെലിയുങ്കൾക്കും കൂടുളിലാണ്. നവമാധുര്യമസാങ്കേതികതയും ആധിക്യത്തിനുണ്ടിൽ ജീവിച്ചുകൊണ്ട് മാരിയ കാലത്തോട് ഇന്ത്യാരു സമകാലിക സിനിമ ക്രിയാത്മകമായി ഇടപെട്ടു തുടങ്ങിയിരക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രത്യാശാകരം മായ വന്നുത. ●

ഗ്രന്ഥസൂചി

ശാർഹ, ബി.ഡി. 2005 ആർട്ട് ഓഫ് സി നി ഡൽഹി: പെൻഡിന്റ്

ബാർക്ക, എൻ.കെ. കൃഷ്ണസാരാമി, ഐ.എ.

1990 ഇന്ത്യൻ പിലിം റൂ ഡൽഹി:

ഒ.യു.പി

ഭാസ്കരൻ, തിയഡ്യാർ 2012 സൈലന്റ്

ഓജീനിസ് മ്രെക്കലേൻ ജൂലൈ 27

പൂറം 81-85.

രജാധിക്ഷ, ആഷിഷ് 1996 ഇന്ത്യ: പി

ലിമിംഗ് ദ നേഷൻ എൻ.ജീ.എച്ചി

സൊവർഡിസ് മിത്രൻ, ദ ഓക്സ്ഫോർഡ്

ഹിന്ദു ഓഫീസ് വേശ്വരൻ സിനിമ റൂ

ഡോർക്ക്: ഓ.യു.പി, പൂറം 678-689

രാഘവൻ ബാലു പിരോസ് 1975 75

ഇയേഴ്സ് ഓഫ് ഇന്ത്യൻ സിനിമ റൂ

ഡൽഹി: ഇന്ത്യാബുക്ക് കമ്പനി