വാക്കും വരയും: അനായകത്വ*ത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ

ജി.ഉഷാകുമാരി
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, കെ.കെ.ടി.എം ഗവ. കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

സാഹിത്യപാഠത്തിനുള്ളിലെ മുഹൂർത്തങ്ങളെയോ പ്രമേയങ്ങളെയോ നിറമുള്ള വരകളിലൂടെ ചിത്രീകരിക്കുക എന്ന പ്രാഥമികമായ അർഥം മാത്രമല്ല ഇലസ്ട്രേഷന് ഇന്നുള്ളത്. കലയുടെ സാങ്കേതികതയ്ക്കും കലാനിരൂപണത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാനങ്ങൾക്കും അപ്പുറം കാഴ്ച പുതിയ അതിരുകളിലേക്ക് വ്യാപ്തിയോടെ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നടപ്പുകോയ്മകളെ സാധൂകരിക്കുന്നതിൽ വാക്കുകൾക്കൊപ്പം വരകൾക്കും സ്ഥാനമുണ്ട്. വരയുടെ വിരലനക്കങ്ങൾക്ക് പുതിയ ഭാവനയിലൂടെ അവയെ അഴിച്ചുപണിയാൻ കഴിയും. ചടുലമായ ഒട്ടനവധി വിച്ഛേദങ്ങൾക്ക് നമ്മുടെ കാഴ്ചസംസ്കാരം വിധേയമാകുന്ന പുതിയകാലത്ത് പരമ്പരാഗതമൂല്യങ്ങൾ വെച്ചുകൊണ്ട് ഇലസ്ട്രേഷനെ നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയില്ല. കവലയിലോ ന്യൂസ്സ്റ്റാന്റുകളിലോ തൂങ്ങിക്കിടന്ന് ഡിസ്പ്ലേ ചെയ്യുന്ന ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ തന്നെ നോക്കുക. അവയുടെ കവർ ഇന്ന് 50-കളിലെ പോലെയല്ല. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സൂചനകളെ വെറുതെ ഡിസ്പ്ലേ ചെയ്യുകയല്ല അവ. നിലനിൽക്കുന്ന സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പ്രശ്നവൽക്കരണം അവിടെ കാണാം. അനേകം ചോദ്യങ്ങൾ അതുന്നയിക്കുന്നു.

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ നായകസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ നമുക്കിന്നു പരിചിതമാണ്. എന്നാൽ വരയിൽ ഒരു നായകസ്വരൂപം ഉരുവാകുന്നതെങ്ങനെ? ആത്മനിഷ്ഠമായ സാഹിത്യാധുനികതയെ വരകൾക്കകത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെ? ഇലസ്ട്രേഷനിലെ ലിംഗഭാവനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള വിശദമായൊരു അന്വേഷണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് വ്യക്തത വരുക. ഈ

* നായകത്വം എന്ന വാക്കിന് ലിംഗഭേദസൂചന ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നില്ല.

പഠനത്തിൽ അതിനുള്ള ഏറ്റവും ചെറിയ ചില ശ്രമങ്ങൾ മാത്രമാണുള്ളത്.

ആധുനികതയും ചിത്രീകരണകലയും

ചിത്രീകരണകലയിലൂടെ മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദ സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ എന്താണു നാം കാണുന്നത്? വര, സാഹിത്യപാഠത്തിനു പൂർണമായും വഴങ്ങിയാണോ നിന്നത്? അതോ പാഠത്തെ നിയന്ത്രിക്കുകയും കീഴ്പ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നോ? എല്ലാറ്റിലുമുപരി സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതാവാദഭാവനയെ അക്കാലത്തെ ഇലസ്ട്രേറ്റർമാർ ഉൾക്കൊണ്ടതെങ്ങനെ? മുകുന്ദനും സേതുവും അവരുടെ രചനകളുടെ ഇലസ്ട്രേറ്റർമാരായ നമ്പൂതിരി, എ.എസ്. തുടങ്ങിയവരെക്കുറിച്ചു നടത്തിയ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ ചിലകാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കാം.

സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതയെ വളർത്തിയതിൽ ഒരു പങ്ക് എം. മുകുന്ദൻ ചിത്രകാരന്മാർക്കും വകവെച്ചു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. കഥകളിലെ ആധുനികതയെ ഉൾക്കൊള്ളാനും അതിനു ദൃശ്യഭാഷ നൽകാനും നമ്പൂതിരിക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രത്യേകസിദ്ധിയെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. ഇതേ ലേഖനത്തിൽ സാഹിത്യപാഠത്തെ പൂർത്തിയാക്കുന്നതിൽ എ.എസിന്റെ വര വഹിച്ച പങ്ക് അദ്ദേഹം എടുത്തു പറയുന്നുണ്ട്: 'എ.എസാണ് മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യഭാഷ്യം നൽകിയത്. അദ്ദേഹം വരച്ച കുറമ്പിയമ്മ വായനക്കാരെ ആഹ്ലാദം കൊള്ളിച്ചു. മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ കുറമ്പിയമ്മയെ വരയ്ക്കുവാൻ എന്നോട് ആവശ്യപ്പെട്ടിരുന്നെങ്കിൽ, എ.എസ്. വരച്ചതുപോലെ വരയ്ക്കാനായിരിക്കും ഞാൻ ശ്രമിക്കുക...' എം.മുകുന്ദൻ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും (എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 57). ഇതേ നോവലിലെ

ചന്ദ്രികയെ എ.എസ്. വരച്ചതുകണ്ടപ്പോൾ അതും തന്റെ സ്വന്തം വരകളാണെന്ന് തനിക്കു തോന്നിപ്പോയെന്ന് അദ്ദേഹം അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. ചിത്രീകരണം പാഠത്തെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളുകയും ഉന്നയിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നാണ് മുകുന്ദൻ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നത്.

അതേസമയം നമ്പൂതിരിയുടെ വരയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം കുറച്ചുകൂടി വ്യത്യസ്തമാണ്. പാഠത്തെ കവിയുന്നവയാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വരയെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. എ.എസിനേയും നമ്പൂതിരിയെയും അദ്ദേഹം താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതു നോക്കൂ: 'എ.എസിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു പ്രത്യേകത, ആ ചിത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം ഇല്ല എന്നതാണ്. മറിച്ച് നമ്പൂതിരി ചിത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതു കാണാം. പലപ്പോഴും ആ ചിത്രങ്ങൾ അവ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ പലപ്പോഴും നിഷ്പ്രഭമാക്കുന്നതുകാണാം. പയ്യനും ഡിഫൻസ് കോളനിയും വി.കെ.എന്നിന്റെ സൃഷ്ടിയല്ലെന്നും നമ്പൂതിരിയുടേതാണെന്നും പലപ്പോഴും എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്.' (എം. മുകുന്ദൻ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ് പേജ് 57). നമ്പൂതിരി തന്റെ കഥയ്ക്കു വരച്ച ചിത്രം കണ്ടിട്ട് വി.കെ.എന്നും സമാനമായ ഒരു അഭിപ്രായപ്രകടനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. വി.കെ.എൻ. എഴുതിയ കത്തിലെ വരികൾ 'നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ എടുത്തു ചേർക്കുന്നു: 'ചിത്രത്തിൽ കണ്ടത്ര കേമിയാണ് ചിന്നമ്മുവെങ്കിൽ അവളുടെ കർത്താവായ എനിക്ക് അവകാശപ്പെട്ടതല്ലേ കുലട? അവളെ ഇങ്ങോട്ട് അയച്ചുതരുമോ?" (വി.കെ.എൻ., നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ, എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ).

വായനക്കാരുടെ കണ്ണിൽ നമ്പൂതിരിയുടെയും എ.എസിന്റെയും ചിത്രങ്ങളില്ലെങ്കിൽ വി.കെ.എന്നിന്റെയും വിജയന്റെയും കാക്കനാടന്റെയും കഥകളും നോവലുകളും അപൂർണമാകുമായിരുന്നു എന്നുപോലും മുകുന്ദൻ എഴുതുന്നു. സാഹിത്യാധുനികതയും കലയിലെ ആധുനികതയും പരസ്പരം പങ്കിട്ടുവളർന്നതിന്റെയും അതിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കാഴ്ചാശീലങ്ങളുടെയും വായനാശീലങ്ങളുടെയും ഭാവുകത്വത്തിന്റെയും വികാസമാണ് മുകുന്ദൻ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

അതേസമയം, കലയിലെ നവീനത, പ്രത്യേകിച്ചും ചിത്ര/ചിത്രണകലയിൽ സ്വരൂപിക്കപ്പെട്ട പുതിയ മാറ്റങ്ങൾ ദൃഢമായത് പൂർണമായും സാഹിത്യത്തിനു സമാന്തരമായാണെന്നു പറയാൻ കഴിയില്ല. മനുഷ്യരൂപങ്ങളിലും പ്രകൃതിയിലും വസ്തുക്കളിലും ചിത്രകാരൻ നടത്തിയ പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങളെ, അതിലുപരി ചിത്ര/ചിത്രണകല എന്ന മാധ്യമത്തെത്തന്നെ പുതുക്കിയതിന്റെ രീതികൾ സാഹിത്യത്തിലെ ദിശാവ്യതിയാനങ്ങൾക്ക് അനുരോധമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കാൻ പലപ്പോഴും കഴിയണമെന്നില്ല. സാഹിത്യത്തിൽ യഥാതഥപ്രസ്ഥാനം കൊണ്ടാടപ്പെട്ടപ്പോൾ ചിത്രകലയിൽ അമൂർത്ത ബിംബങ്ങൾ നിറഞ്ഞിരുന്നു. സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം എഴുത്തിനെ നിർണയിച്ച പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാന കാലത്ത് അക്കിത്തം നാരായണനെപ്പോലെയുള്ളവർ മോഡേൺ ആർട്ടിൽ പരീക്ഷണാത്മകമായ രചനകളിലേർപ്പെട്ടുകയായിരുന്നു എന്നു കേട്ടിട്ടുണ്ട്.

എങ്കിലും രേഖാചിത്രണകലയിൽ സാഹിത്യപ്രവണതകൾക്കനുരോധമായ ചില ശൈലികൾ വികസിച്ചതായി കാണാം. എ.എസിനെ മുൻനിർത്തി സേതു ഇക്കാര്യം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്: '... ഒരുപക്ഷേ, മുൻതലമുറയിലെ കഥപറച്ചിലിന്റെ രീതിയിൽനിന്നു വഴിമാറി ചിത്രകലയിൽനിന്നുപോലും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് പലപ്പോഴും അമൂർത്തമായ ബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് എഴുതപ്പെട്ട ചില കഥകൾ ഒരേസമയം ചിത്രകാരന്മാർക്ക് വെല്ലുവിളിയും സാധ്യതയുമായിരുന്നു. ഫാന്റസിയുടെ സമൃദ്ധമായ ഉപയോഗവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവ്യാപാരങ്ങളെ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാനായി അയഥാർത്ഥമായ തലങ്ങളിലേക്കുള്ള കടന്നുകയറ്റവും ആധുനിക ചിത്രകലയിലെ പുതിയ സങ്കേതങ്ങളെ ഇത്തരം കഥകളുടെ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കൊണ്ടുവരാൻ അന്നത്തെ ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു.'

രേഖാചിത്രീകരണകലയിലെ ആധുനിക-ആധുനികാനന്തര പ്രവണതകളെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനു മുമ്പായി സാഹിത്യത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട മാറ്റങ്ങളെ, നായകസ്വരൂപങ്ങളിൽവന്ന വിച്ഛേദങ്ങളെയും അതിനെ താങ്ങിനിർത്തുന്ന മറ്റുഘടകങ്ങളെയും തിരഞ്ഞു കാണാൻ ശ്രമിക്കാം.

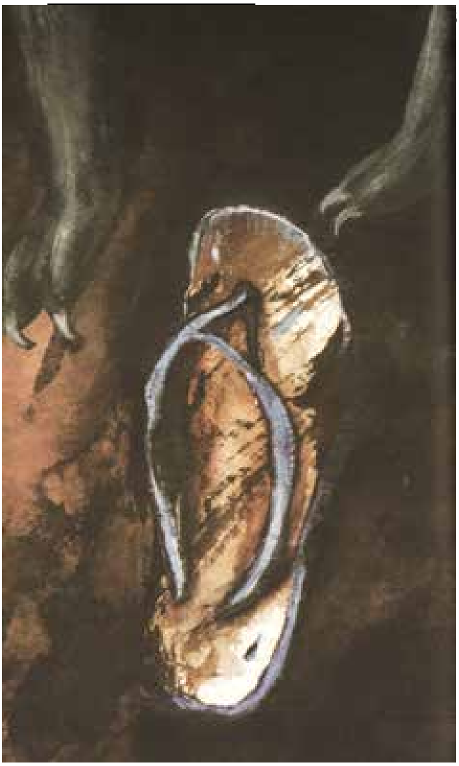
സാഹിത്യത്തിലെ അനായകത്വം

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യം ഏകശിലാത്മകമല്ല എന്നു നമുക്കറിയാം. എങ്കിലും അതിലെ പ്രബലമായ ധാരയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആലോചനയിലാണ് നമ്മുടെ ശ്രദ്ധ. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ ആത്മകേന്ദ്രിതമായ വ്യക്തിസ്വരൂപം തന്നെയാണ് അതിലെ നായകത്വത്തെയും നിർമിച്ചെടുക്കുന്നത്. വൈയക്തികതയെ സംബന്ധിച്ച കാല്പനികവും ഭ്രമാത്മകവും തത്ത്വചിന്താപരവുമായ സമസ്യകളാൽ ചൂഴ്ന്ന ഒരാളായാണ് അയാൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടത്. മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികാനന്തര പ്രവണതകൾ സൃഷ്ടിച്ച വിച്ഛേദങ്ങളിൽ സർവ്വപ്രധാനമായ ചില അംശങ്ങളുണ്ട്. പ്രാദേശികതയിലുള്ള ഊന്നലാണ് അതിലൊന്ന്. ഉറച്ച സവർണദേശീയ ഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നു വഴിമാറിത്തുടങ്ങിയ ഒരു പ്രാദേശിക സ്ഥലഭാവന ശിഹാബുദ്ദീൻ പൊയ്ത്തുംകടവ്, അശോകൻ ചെരുവിൽ, ടി.വി. കൊച്ചുബാവ, എൻ. പ്രഭാകരൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി കഥാകൃത്തുക്കളിൽ നാം വായിക്കുന്നു. കോവിലനും വി.കെ.എന്നും മറ്റും പ്രാദേശികതയുടെ സ്ഥലഭാവനയെ പലപ്പോഴായി പിന്തുടർന്നിരുന്നെങ്കിലും അതിന്റെ മാനങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. അതിൽ പെരുമാറിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അതീതമാനങ്ങൾ,

ആഖ്യാനഭാഷ, ഒക്കെത്തന്നെയും അവയെ ഒരു അധീശപരമായ ബൃഹദാഖ്യാനമാക്കിത്തന്നെ നിലനിർത്തുകയായിരുന്നു. മൂപ്പിലശ്ശേരിയിലെ ഉണ്ണീരി മുത്തപ്പൻ ഭീഷ്മപിതാമഹനെപ്പോലെയാണെന്ന് കോവിലൻ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. (തട്ടകം, ആമുഖം, മാതൃഭൂമി, 2013) സാഹിത്യത്തിൽ 90-കളോടെ പ്രകടമായിത്തുടങ്ങിയ ഈ സവിശേഷത ഏറ്റവും പ്രകടമായ ദൃശ്യാനുഭവമായത് പുതിയ രേഖാചിത്രണങ്ങളിലാണ്. അതിലേക്കു പിന്നീടുവരാം.

കേന്ദ്രസ്ഥമായ നായകത്വത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുവരുന്നതായി കാണാമെന്നതാണ് മറ്റൊരു വിച്ഛേദം. പകരം അനായകത്വത്തെ അല്ലെങ്കിൽ, ശിഥിലമായ അനേകം കേന്ദ്രങ്ങളെ പുരഃക്ഷേപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. അശരണരും തകർന്നവരുമായ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ചില എഴുത്തുകാരെങ്കിലും ഈ നായകത്വത്തിന്റെ ശിഥിലത ആവിഷ്കരിച്ചു. കെ.പി.രാമനുണ്ണിയുടെ 'ജീവിതത്തിന്റെ പുസ്തകം', എം.മുകുന്ദന്റെ 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ' തുടങ്ങിയ കൃതികളിലും മറ്റും ഉയർന്ന ആദർശാത്മകമൂല്യങ്ങളാൽ ചൂഴ്ന്ന നായകഘടന തകർന്നുപൊടിയുന്നതുകാണാം. സുഭാഷ് ചന്ദ്രന്റെ 'മനുഷ്യനൊരാമുഖ'ത്തിൽ പോയകാല നാട്ടുവാഴിത്ത പുരുഷപ്രതാപത്തിൽ നിന്നും സ്വയം അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടു തെറിച്ചുമാറി നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലാണ് നായകൻ നിൽക്കുന്നത്. ഇ. സന്തോഷ് കുമാറിന്റെ

'അന്ധകാരനഴി'യിൽ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും തകർക്കപ്പെട്ട കേന്ദ്രമാണ് കാണുക. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമെന്നപോലെ ആഖ്യാനത്തിലും. ശിവന്റെ കഥ പറയുന്നതിലൂടെ വിപ്ലവകവി ശ്രീനിവാസന്റെ കഥയും അയാളുടെ ഭാര്യ ശകുന്തളയുടെയും മകന്റെയും പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തന്നെയും കഥ പറച്ചിലാവുന്ന നോവൽ. അതികായകത്വം നിറഞ്ഞ നായകസ്വരൂപം ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തെ നിയന്ത്രിച്ചും കീഴടക്കിയും നിൽക്കുന്നത് നാമവിടെ കാണുന്നില്ല. അതികായകത്വം നിറഞ്ഞ കരടിയച്ചാച്ചനെപ്പോലുള്ളവരുടെ തകർച്ചയാണ് കാണുന്നതും. ഒന്നിലധികം കേന്ദ്രങ്ങളിലൂടെ ചിതറുന്ന ആഖ്യാനദിശകളാണ് ഈ നോവൽ. പുതിയ കവിതയുടെ ആന്തരികമണ്ഡലത്തിലേക്കു വന്നാൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ വിച്ഛേദം കുറച്ചുകൂടി സ്പഷ്ടമാണ്. ദേശീയതയിൽ അടിയുറച്ച സവർണ പുരുഷനായകത്വത്തെ ചെറുത്തുകൊണ്ടാണ് കവിതകളിൽ നടന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഈ വിച്ഛേദം സഫലമായത്. ഏകാഗ്രതയുള്ള പരമ്പരാഗത/ധ്യാനാത്മക/പ്രഭാഷണാത്മക കാവ്യശില്പത്തിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കപ്പെട്ട് ഗദ്യ/സംഭാഷണ രൂപങ്ങളിലേക്കുണ്ടായ വഴിമാറൽ, പലതരം ഭാഷയും ഭാഷണങ്ങളും ഇടകലരുന്ന വിനിമയങ്ങൾ, നർമത്തിന്റെയും പാരഡിയുടെയും പരസ്യങ്ങളുടെയും ഗ്രാഫിറ്റിയുടെയും മറ്റുമായ ജനപ്രിയകലാച്ചേരുവകൾ ഒക്കെ ഈ അനായകത്വത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി പുതുകവിതയിൽ പുലരുന്നുണ്ട്. കെ.ആർ. ടോണി, അൻവർ അലി, എസ്. ജോസഫ്, എം.ആർ. രേണുകുമാർ, ആശാലത, പി.എൻ. ഗോപീകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരുടെ കവിതകൾ ഉദാഹരണം. പ്രബലമായ ഏകാത്മക ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിന്റെ ശിഥിലീകരണമാണത്. കടമ്മനിട്ടയുടെയും ആദ്യകാല ചുള്ളിക്കാടിന്റെയുമൊക്കെ കവിതകളിലെ ആത്മവിലാപവും പോർവിളികളുമൊക്കെ ഇന്ന



സ്വീകരണക്ഷമമല്ലെന്ന സാരം.

രേഖാചിത്രണകലയിലെ നായകത്വപദവിയെ കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിന്ന മുമ്പ് ചിത്രകലയിൽ ഇതെങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു എന്നു നോക്കാം.

ചിത്രകലയിലെ നായകത്വം

ചിത്രകലയിലെ (ആൺ) നായകത്വത്തെ, എങ്ങനെയാണ് കണ്ടെടുക്കാൻ സാധിക്കുക? മറ്റൊരു തരത്തിൽ ചിത്രകലയിലെ സ്ത്രീപരിഗണനകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആണത്തം മാറുന്നതെങ്ങനെ? സ്ത്രീകളെ സവിശേഷസാന്നിദ്ധ്യമായി, സമൃദ്ധമായി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ കാഴ്ചസംസ്കാരത്തെ ചിത്രകല പുനരുത്പാദിപ്പിച്ചതെങ്ങനെ? എല്ലാറ്റിനുമുപരി ഭിന്നലിംഗക്രമത്തിന്റെ അധീശവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് കാഴ്ച കീഴ്പ്പെടുന്നതെങ്ങനെ? ഒരു കോയ്മാധികാരമെന്ന നിലയിൽ ആണ്മയെ ദൃഢീകരിക്കുകയും ശിഥിലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ കേരളീയ ചിത്രകല വഹിച്ച പങ്കെന്ത്? വിപുലമായ അന്വേഷണത്തിനുള്ള വഴികൾ ഇതിലുണ്ട്. ചിലരെങ്കിലും ഈ സാംസ്കാരികസൂചനകളെ മുൻനിർത്തി മലയാളത്തിൽ കലാനിരൂപണം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. നമ്പൂതിരിയുടെ രേഖാചിത്രണങ്ങളെകുറിച്ചും ടി.കെ. പത്മിനിയുടെ ചിത്രങ്ങളെകുറിച്ചും ഡോ. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ നടത്തിയ പഠനങ്ങളും രാജാരവിവർമ, അമൃതാ ഷെർഗിൽ തുടങ്ങിയവരുടെ ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഡോ. സുനിൽ. പി. ഇളയിടം നടത്തിയ പഠനങ്ങളും ഒക്കെ ഈ ഗണത്തിൽ പെടുത്താവുന്നതാണ്.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചചരിത്രത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ രവിവർമയിൽ ചില തുടക്കങ്ങൾ നാം കാണുന്നു. പുരാണനായികമാരായ ശകുന്തള, ദമയന്തി തുടങ്ങിയവരിലൂടെ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീത്വത്തെ അദ്ദേഹം വിഭാവനം ചെയ്തു. ദേശീയതയെ അദ്ദേഹം സ്വരൂപിച്ചത്

ഈ സ്ത്രീചിത്രണങ്ങളിലെ ഏകമാനകമായ വസ്ത്രമാതൃകയിലൂടെയാണെന്ന് ഗീതാകപൂറിനെപ്പോലുള്ള കലാനിരൂപകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അഖിലഭാരതീയ വ്യാപ്തിയുള്ള ഒരു വസ്ത്രമായി സാരിയെ നിർവ്വചിക്കുകവഴി അടക്കം, ഒതുക്കം, സ്ഥൈര്യം, മിതത്വം, നൈർമല്യം മുതലായ ആന്തരികഗുണങ്ങളിലൂന്നിയ പുതിയ ഒരു സത്രൈണമാതൃകയെ അദ്ദേഹം സ്വരൂപിച്ചെടുത്തു. അഭ്യസ്തനാഗരികവർഗം അക്കാലത്ത് സ്വന്തം സംസ്കൃതിയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത ലിംഗഭാവനകളും പരിഷ്കാരവാഞ്ഛകളും അവയിൽ അടങ്ങിയിരുന്നു. 1889-ൽ രചിക്കപ്പെട്ട 'നിലാവിൽ' എന്ന ചിത്രത്തെയും ചന്തുമേനോന്റെ 'ഇന്ദുലേഖ'യെയും മുൻനിർത്തി സുനിൽ.പി. ഇളയിടം ഇതു വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

രവിവർമ്മയുടെ പുരാണ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ ഒരു മുഹൂർത്തമാണ് പ്രധാനമായും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. നിർണായകമായ ഒരു കാവ്യമുഹൂർത്തം, കഥാസന്ധിയുടെ ഒരു പ്രത്യേകസന്ദർഭം ഒക്കെയാണത്. ശപിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന ദുർവ്വാസാവും കാലിൽ ദർഭമുന കൊണ്ടു എന്ന

മട്ടിൽ തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ശകുന്തളയും മറ്റും അതാണ്. ഈ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട രൂപസ്വത്വത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികസത്തയും വ്യക്തിസ്വഭാവവും പാത്രചിത്രീകരണവുമെല്ലാം ചേർന്ന് ഏകോപിപ്പിക്കപ്പെട്ട് ഏകാഗ്രമായിത്തീർന്ന ഒന്നാണീ രൂപചിത്രീകരണം. നായകത്വം/നായകത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതും തുടർന്ന് അധീശനിലയിലേക്ക് പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നതും സമഗ്രതയിലൂന്നിയ ഏകമാനകമായ ഈ ചിത്രീകരണ ഭാവനയിലൂടെയാണ്.

രേഖാചിത്രീകരണങ്ങളിലെ നായകത്വവും അനായകത്വവും

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ നായകത്വത്തെ ചിത്രീകരണകല ഫലപ്രദമായി സാക്ഷാത്കരിച്ചതെങ്ങനെ എന്ന് ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഉദ്ധരിച്ച മുകുന്ദന്റെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ, പാണ്ഡവപുരം എന്ന നോവലിന്റെ ഇലസ്ട്രേറ്ററായ എ.എസിന്റെ വരകളെകുറിച്ച് സേതു പറയുന്നതു നോക്കൂ: 'നോവലിന്റെ ചിത്രീകരണത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തോട് ഒന്ന് ചർച്ചചെയ്താലോ എന്നാലോചിച്ചതാണ് ആദ്യം. ഉടനെതന്നെ അതു വേണ്ടെന്നുവെച്ചു. കാരണം, ഏതു ചിത്രീകരണവും ചിത്രകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അയാളുടേതായ തനതായ വ്യാഖ്യാനവും പുനഃസൃഷ്ടിയുമാകണമെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.'' (സേതു, എ.എസ്.: വരയും കാലവും, എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 62). രേഖാചിത്രീകരണകലയിൽ ചിത്രകാരൻ വഹിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രമായ നിലയെക്കുറിച്ചാണ് സേതുവിന്റെ വിശദീകരണം.

സേതുവിന്റെതന്നെ 'പാണ്ഡവപുര'ത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാനത്തിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു നോവലായിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിൽ സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിസ്വത്വം പ്രബലമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിലെ നായിക(ദേവി)യെ

കട്ടികൂടിയ ബ്രഷ് സ്ട്രോക്കുകൊണ്ടാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലമോ പ്രദേശമോ സാഹചര്യങ്ങളോ തീരെ സന്നിഹിതമല്ലാത്തവിധം ആൾരൂപ ചിത്രണത്തിൽ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള വരയാണതിൽ നാം കാണുക. എവിടെക്കോ മിഴികളൂന്നി അനുഭൂതിവിചാരലോകത്തിൽ ആമഗ്നയായ സ്ത്രീരൂപം. റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിൽ സിമന്റുബെഞ്ചിൽ തലചെരിച്ചുവെച്ച് നോക്കുന്ന ദേവിയാണത്. അകന്നുപോകുന്ന തീവണ്ടിയെയും വന്നിറങ്ങിയ രൂപമില്ലാത്ത മനുഷ്യരെയും ദൂരെ അപ്രധാനമായ പശ്ചാത്തലമായി വരക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സ്ത്രീയാണ് നായിക. എങ്കിലും വരയിൽ നായകത്വത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം തന്നെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നു ചുരുക്കം.

വരയിൽ കടന്നുവരുന്ന നായകത്വം ഏറ്റവുമധികം ആവേശിച്ചത് നമ്പൂതിരിയെ തന്നെയാണെന്നു പറയാം. രണ്ടാമൂഴത്തിലെ ഭീമന്റെയും മറ്റും ഗോപുരംപോലുള്ള ശരീരത്തെ, പാഞ്ചാലിയുടെ നീണ്ടുനിവർന്ന പലതരം ശരീരനിലകളെ ഒക്കെ നമ്പൂതിരി വരയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെയൊക്കെ ശരീരം ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യപ്രതലത്തിൽ അതിവർത്തന സ്വഭാവത്തോടെ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നതുകാണാം. പശ്ചാത്തലം ഏറ്റവും നിസ്സാരമാക്കപ്പെട്ടതായും കാണുന്നു. ഇരിക്കുന്ന ശരീരനിലയിൽ കസേര ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നില്ല, കിടക്കുമ്പോൾ കിടക്കയും. മനുഷ്യരൂപങ്ങളിലും അനാട്ടമിയിലുമുള്ള ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രയത്നങ്ങളാണിവിടെ നായകത്വത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഫ്യൂഡൽ കാലത്തിന്റെ കൊഴുപ്പുനിറഞ്ഞ, മാദകമായ, ആലസ്യം നിറഞ്ഞ നോട്ടങ്ങളും ആംഗ്യങ്ങളും നിൽപ്പും ഇരിപ്പും കിടപ്പുമായി അവ പേജുകളിൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നു. ചലനങ്ങളുടെ മിതത്വം പരമാവധിയിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ടു കൂടിയാണിത് സാധ്യമാകുന്നത്.

ഇനി കെ.എൽ. മോഹനവർമയുടെ 'ഋതുസന്ധി' എന്ന നോവലിന്റെ ചിത്രീകരണരംഗത്തേയ്ക്കു വരാം. എ.എസ്. തന്നെയാണ് ഇതിനു ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചത്. സ്ത്രീരൂപത്തിലൂന്നിയ നായി(യ)കത്വം ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയും. കിടന്നുറങ്ങുന്ന സ്വന്തം മകളെ വേലക്കാരിയാണെന്നു വിചാരിച്ച് പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മദ്യപനായ അച്ഛൻ ഇതിലുണ്ട്. കമിഴ്ന്നു കിടന്നുറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയുടെ മുടിയിഴകളും കൈവളകളും കിടപ്പിന്റെ മാദകത്വവും എല്ലാം ചേർന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ ജീവൻ, അതുണർത്തുന്ന ആകർഷണം, തന്റെ വാക്കുകൾക്കു നൽകാൻ കഴിഞ്ഞില്ല എന്ന് മോഹനവർമ പറയുന്നുണ്ട്: 'ഞാൻ മറന്നു(വിട്ടുപോയ) ഏറ്റവും പ്രധാന ദൃശ്യവർണന, സ്ത്രീരൂപം, അവളുടെ ഉറക്കത്തിന്റെ ആകർഷണീയത, ...വാക്കുകൾക്ക് നൽകാൻ കഴിയാത്ത ജീവൻ എ.എസ്. ഈ വരകളിലൂടെ

ആ രംഗത്തിനു നൽകി. ഞാൻ അപ്രധാനമെന്നു കരുതിയിരുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം ഇപ്പോൾ എനിക്കു ബോധ്യമായി.'' (കെ. എൽ. മോഹനവർമ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും (എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 64) സ്ത്രീയുടെ രൂപത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം എ.എസ് ആണ് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. അതിലൂടെ ചിത്രീകരണകല എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ നായികാത്വപദവിയെ പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സേതുവിന്റെ 'നിയോഗ'ത്തിന് എ.എസ്. വരച്ച വരകളിലും മനുഷ്യരൂപത്തിന്റെ ഘനരേഖകൾ കാണാം. എൻ.എസ്. മാധവന്റെ ലേഖനത്തിന് നമ്പൂതിരി 'ഔട്ട്ലൂക്കി'ൽ വരച്ച ചിത്രത്തിൽ കാവു തൂക്കി നടക്കുന്ന ഒരു മീൻ കച്ചവടക്കാരനായ മുസ്ലിംവൃദ്ധനെ കാണാം. അങ്ങാടി, നാമമാത്രമായ പശ്ചാത്തലം മാത്രമാണിവിടെ. രണ്ടാമൂഴത്തിലെ ചിത്രങ്ങളും ഒട്ടുംതന്നെ പശ്ചാത്തലമില്ലാതെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളിൽ ഊന്നിയവയാണ്. ഇവിടെ കാണുന്ന നായകത്വം എന്നത് രൂപസംവിധാനത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യതയിൽ കഥാപാത്രരൂപമേയുള്ളൂ. പശ്ചാത്തലത്തിന് ഒരു പ്രാധാന്യവുമില്ല. സ്റ്റൂളിലിരിക്കുമ്പോൾ സ്റ്റൂൾ കാണുന്നേയില്ല. അത് എവിടെ കിടക്കുന്നു എന്നുപോലും മനസ്സിലാവാനുള്ള വിശദാംശങ്ങളില്ല. പലതിലും ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്.

ഇതിനർത്ഥം പശ്ചാത്തലം കടന്നുവരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ നമ്പൂതിരി വരച്ചിട്ടില്ലെന്നല്ല. അത്തരം ചിത്രങ്ങളെടുത്താൽ, അവയിലധികവും പെർസ്പെക്റ്റീവ് വ്യൂവിലാണ് വരഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രം അത് മനുഷ്യനോ ജന്തുവോ എന്തുമാവട്ടെ, വലിയ രൂപത്തിൽ മുന്നിൽത്തന്നെ കാണുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം മുഴുവൻ ഈ രൂപങ്ങളാണ് കൈയടക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലമാവട്ടെ വളരെ അകലെ നേർത്ത രൂപത്തിൽ കാണുകയാണ്. പാണ്ഡവപുരത്തിലെ റെയിൽവേസ്റ്റേഷൻ രംഗം ഈ രീതിയിലുള്ളതാണ്. ഒരർഥത്തിൽ നായകത്വത്തിന്റെ കാലം പെർസ്പെക്റ്റീവ് വ്യൂവിന്റെയും കാലമായി കാണാം.

സാഹിത്യത്തിലെ നായകത്വ/അനായകത്വപ്രവണതകൾ ചിത്രീകരണകലയിലും പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്നതിൽ ചിത്രകാരരുടെ വ്യക്തിപരമായ അഭിരുചിഭേദങ്ങൾക്കു നല്ല പങ്കുണ്ട്. അതോടൊപ്പം തന്നെ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും ഭാവുകത്വത്തിന്റെയും ഗതിവിഗതികൾ അവയെ നിർണയിക്കുന്നു. 'പാണ്ഡവപുര'ത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തെക്കുറിച്ച് സേതു എഴുതുന്നതിൽ നമുക്കതു വായിച്ചെടുക്കാനാകും. 'പാണ്ഡവപുരത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ആ കൃതിയുടെ പ്രത്യേകമായ അന്തരീക്ഷവുമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്ന തരത്തിൽ ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കാൻ ഏറ്റവും യോജിച്ച

ആൾ എ.എസ്. തന്നെയാണെന്ന് എനിക്കു തോന്നിയിരുന്നു. ദുരന്ത സ്വഭാവമുള്ള, ഇരുണ്ട പ്രതലത്തിലൂടെയുള്ള ദേവിയെന്ന കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ മനസ്സിന്റെ അന്തമില്ലാത്ത യാത്രകളെ മറ്റാരേക്കാളും നന്നാ യി ഉൾക്കൊള്ളാൻ കെല്പുള്ളയാൾ തികച്ചും അന്തർമുഖനായ എ.എസ്. തന്നെയായിരുന്നു. ഏറെക്കുറെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രകൃതവുമായി ഇണ ങ്ങിപ്പോകുന്ന, കാറ് മൂടിക്കെട്ടിയ, വിങ്ങിനിൽക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം. ഉൾ വലിഞ്ഞ് തങ്ങളുടെ സ്വകാര്യലോകങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കുന്ന കഥാപാത്ര ങ്ങൾ. ഒരു അന്തമില്ലാത്ത മായാവലയം പോലെ പരന്നുപോകുന്ന മന സ്സിന്റെ ചക്രവാളം. അയഥാർത്ഥമായ വഴിത്താരകളിലൂടെയുള്ള മനസ്സി ന്റെ യാത്രയിൽ തെളിഞ്ഞു കിട്ടുന്ന വിചിത്രഭൂഭാഗങ്ങൾ.' (സേതു, എ.എ സ്.: വരയും കാലവും എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 64).

എന്നിട്ടും 'പാണ്ഡവപുര'ത്തിന് എ.എസ്. വരച്ച ചിത്രം സേതുവിനെ വല്ലാതെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി. അദ്ദേഹം എഴുതി: 'പൊതുവെ പ്രകൃതിയെ അതിന്റെ എല്ലാ വന്യമായ തീവ്രതകളോടുംകൂടി ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള അവസരങ്ങൾ പാഴാക്കുന്ന ആളായിരുന്നില്ല എ.എസ്. നായർ. പക്ഷേ, പാണ്ഡവപുരത്തെ സംബന്ധിച്ചടത്തോളം അത്തരം കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും അദ്ദേഹം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചിത്രീകരണത്തിലാണ് ശ്രദ്ധപതിപ്പിച്ചത്.''(സേതു, എ. എസ്. വരയും കാലവും, എഡി. ജെ.ആർ.പ്രസാദ്, പേജ് 64). ഇതൊരു ഓർമത്തെറ്റോ കൈയബദ്ധമോ ആയിരുന്നില്ല, ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ കലയിലെ പൊ തുകാഴ്ചയുടെ അബോധത്തെ അദ്ദേഹം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു.

ഇ. സന്തോഷ്കുമാറിന്റെ 'അന്ധകാരനഴി'ക്ക് കെ. ഷരീഫ് വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ (പുഴക്കടവ്, മലമ്പാത, ചതുപ്പ്) പരിശോധിച്ചാൽ ഈ വ്യ ത്യാസം ബോധ്യമാകും. അതിൽ പശ്ചാത്തലം പ്രധാനമാണ്. കഥാപാ ത്രങ്ങളാകട്ടെ അതിലെ അപ്രധാനമായ ഒരു ബിന്ദുവും. അതായത് മേ ല്പറഞ്ഞതിന്റെ നേരെ എതിർനിലയാണ് ഇവിടെ ആൾരൂപചിത്രണം. അതേ നോവലിൽത്തന്നെ ഒരിടത്ത് ചതുപ്പിൽനിന്നും ഒരു ഒറ്റച്ചെരുപ്പ് കണ്ടെടുക്കുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. മർമ്മപ്രധാനവും അതിശക്തവുമായ ഒരു സാന്നിദ്ധ്യമായാണത് ചിത്രീകരണത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നത്. ആധുനി കതയുടെ കാലത്തെ രേഖാചിത്രീകരണകലയിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി അചേതന വസ്തുക്കളെയും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളെയും പ്രത്യേകം പരിഗ ണിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രീതിയാണ് ഇവിടത്തേത്. നായകന്റെ അധീശപദ വി എന്ന കോയ്മയെ ദൃശ്യത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ മറികടക്കുന്ന വരയുടെ/കാഴ്ചയുടെ ഇത്തരം പ്രവണതകളെയാണ്

അനായകത്വം എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. രണ്ടായിരത്തിനു ശേഷമുള്ള കെ. ഷെരീഫിന്റെയും ബൈജുദേവിന്റെയും മറ്റും വരകളിലൂടെ സഫലീകരിക്കപ്പെട്ടതും ഇതിന്റെ തുടർച്ചകൾ തന്നെ.

ഈ പ്രവണതകളെ ദൃശ്യപരമായി സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ചിത്രകാരരെ സഹായിച്ചത് പുതുതായി വികസിച്ച സാങ്കേതികവിദ്യയും കൂടി ചേർന്നാണ്.

നവീനസാങ്കേതികതയും ചിത്രീകരണകലയും

എൺപതുകൾവരെ നീണ്ടുനിന്ന മാന്വൽ കമ്പോസിങ്ങിന്റെയും ലെറ്റർപ്രസിന്റെയും കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രത്യേക ബ്ലോക്കുകളുടെ സഹായത്തോടെ ചിത്രങ്ങൾ അച്ചടിക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. അച്ചടിയുടെ സാധ്യത തുലോം പരിമിതവുമായിരുന്ന അക്കാലത്ത് ഇതേ പരിമിതി ലേഔട്ടിലും ചിത്രവിന്യാസത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുകയുണ്ടായി.

തുടർന്നുവന്ന കമ്പ്യൂട്ടറൈസ്ഡ് (ഡി.ടി.പി എന്നാണ് ഇത് പൊതുവ്യവഹാരങ്ങളിൽ അക്കാലത്ത് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്) കമ്പോസിങ് കാലം ആദ്യമാദ്യം പ്രയോഗപരമായ നിരവധി സങ്കീർണതകൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഒരർഥത്തിൽ പഴയ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഒരു മെച്ചപ്പെട്ട തുടർച്ച മാത്രമായിരുന്നു വാസ്തവത്തിൽ ഇത്. രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലാണ് എടുത്തുപറയത്തക്കരീതിയിലുള്ള വികാസമുണ്ടായത്. ഈ സമയത്താണ് പ്രിന്റിങ് കമ്പോസിങ്ങ് രംഗത്തേയ്ക്ക് കൂടുതൽ യൂസർഫ്രണ്ട്‌ലിയായ സോഫട്‌വെയറുകൾ കടന്നുവരുന്നത്. പേജ്മേക്കിങ് സോഫ്റ്റ് വെയറായ 'പേജ്മേക്ക'റും ഇമേജ് എഡിറ്റിങ് സോഫ്റ്റ് വെയറായ 'ഫോട്ടോഷോ'പ്പും നിലവിലുള്ള ചിത്രീകരണകലയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവത്തെത്തന്നെ മാറ്റിമറിക്കാൻ കെല്പുള്ളതായിരുന്നു. ഏതാണ്ട് രണ്ടായിരത്തോടെയാണ് ഇവയുടെ ഉപയോഗവും പ്രചരണവും സാർവത്രികമാവുന്നത്. ഏകോപനത്തിന്റെയും കേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെയും സാന്ദ്രീഭവിച്ച വ്യക്തിസത്തയുടെ രൂപചിത്രീകരണത്തേക്കാൾ ഈ സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ ഉപയോഗം സഹായിച്ചത് പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളും സൂക്ഷ്മതകളും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ്.

ചിത്രീകരണം സാഹിത്യത്തെ അതിവർത്തിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ കാലത്ത് ഏറെ കാണാം. ഇതോടെ പേജ് ലേഔട്ട് പഴയതിനെ അപേക്ഷിച്ച് കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നു. ഹാന്റ് മെയ്ഡ് പേപ്പറുകൾ, വൈക്കോൽപേപ്പറുകൾ, ഒപ്പുകടലാസുകൾ, പഴയ നോട്ടുപുസ്തകങ്ങളുടെ മഷിപടരുന്ന നിറം മങ്ങിയ പേജുകൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധ ടെക്സ്ച്ചറുകളിലുള്ള പ്രതലങ്ങളിൽ വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ

ചിത്രീകരണത്തിനുപയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടെ ചിത്രത്തിന്റെ ആഴവും വ്യാപ്തിയും ഭാവവും വർധിച്ചു.

ലേഔട്ട് വെറും ഒരു സാങ്കേതികപ്രക്രിയക്കപ്പുറം ദൃശ്യഭാവുകത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്ന പ്രധാന സംഗതിയായി മാറുന്നതോടെ എന്തെല്ലാമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്? ടെക്സ്റ്റിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ ഇമേജുകൾ എന്നതിനേക്കാളുപരി ഇമേജുകൾക്കും ലേഔട്ടിന്റെ പ്രതലപരിധിക്കുമുള്ളിലേക്ക് ടെക്സ്റ്റ് കടന്നുവരുന്ന എന്നതാണ് സുപ്രധാനമായ ഒരു മാറ്റം. ലെറ്റർ പ്രസിന്റെ കാലത്തുനിന്നും എതിർദിശയിലുള്ള പ്രയാണമാണിത്. ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ രേഖാചിത്രീകരണകലയുടെ പൊതുപ്രമേയമായിരുന്ന സാഹിത്യപാഠത്തെ പൂർണ്ണമാക്കുകയെന്ന ധർമം അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭം കൂടിയാണ് ഇത്.

കാഴ്ചശീലങ്ങളിൽ വന്ന വരേണ്യേതരമായ ഒരു ഉദാരത നമുക്കിവിടെ ദർശിക്കാം. ടിവി കാഴ്ച നമ്മുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങളെ ആകെ മാറ്റിമറിച്ച 80-കൾക്കു ശേഷം കാഴ്ചയുടെ തീക്ഷ്ണത, സമൃദ്ധി ഇവ സംബന്ധിച്ച പ്രതീതി അച്ചടിരംഗത്തെ എങ്ങനെ മാറ്റിമറിച്ചെന്നും കാഴ്ചശീലങ്ങളെ എങ്ങനെ വഴി തിരിച്ചുവിട്ടെന്നും പലരും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമകാലീന അച്ചടിയിൽ, ചിത്രീകരണകലയിൽ പൊതുവെ നാം കാണുന്നത് നിറയെ ഫോട്ടോകൾ/ചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതായാണ്. ഒരു പേജിന്റെ മുക്കാൽ പങ്കും ചിത്രവും കുറച്ചുമാത്രം പാഠവുമാണ്. ആറേഴുവരിയുള്ള കവിതയ്ക്കായി രണ്ടുപുറങ്ങൾ മുഴുവൻ മാറ്റിവെക്കുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ പശ്ചാത്തലമായി വിസ്തൃതമായി കൊടുത്ത ചിത്രങ്ങൾക്കുള്ളിലായി സാഹിത്യപാഠം/അച്ചടി നിൽക്കുന്നു. അനായകത്വം എന്ന മുമ്പുസൂചിപ്പിച്ച ഭാവുകത്വത്തിലെ അവസ്ഥാന്തരവുമായി ഇതിനുള്ള ബന്ധം സവിശേഷമായി പരിഗണിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

പറഞ്ഞുവരുന്നത് പുതിയ ഭാവുകത്വസൃഷ്ടിയിൽ വാക്കും കാഴ്ചയും വരയും സാങ്കേതികതയുംകൂടി ചേരുന്ന മേഖലയുണ്ടെന്നാണ്, അവ പരസ്പരം തുണച്ചുകൊണ്ട്, വിലപേശിക്കൊണ്ട്, സംവദിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറുമ്പോൾ പുതിയ സാധ്യതകൾ ഉണ്ടാവുന്നു എന്നുമാണ്. അത് രൂപ/കഥാപാത്രസംബന്ധമായ വ്യക്തിസത്തയിലും അതിന്റെ പ്രതിനിധാനമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള വരയിലും മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന സാന്ദ്രീകരണത്തെ, ഏകോപിതത്വത്തെ തകർക്കുന്നു എന്നാണ് കരുതേണ്ടത്. ഈ അവസ്ഥ ചിത്രീകരണകലയിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നതല്ല. സ്വത്വത്തിന്റെ ചിതറിയ മാതൃകകളായി രൂപചിത്രീകരണം വഴിമാറുമ്പോൾ നവസാങ്കേതികതയുടെ ദൃശ്യപ്രതലവും ഇതിനനുസൃതമായി മാറുന്നുണ്ട്.

ഒരു ഫേസ്ബുക്ക് പേജുതന്നെ നോക്കൂ. ഫേസ്ബുക്കിനെ

സംബന്ധിടത്തോളം ഒരാൾക്ക് സ്വന്തം വാളും ഹോംപേജുമുണ്ട്. ഈ ഹോംപേജിൽ സുഹൃത്തുക്കളായ മറ്റനവധി പേർ അവരുടെ വാളുകളിൽ ചേർത്തതും കിട്ടിയതുമായ അപ്ഡേറ്റുകൾ കണ്ടേക്കാം. ഉല്പന്നങ്ങളും അവയുടെ പരസ്യങ്ങളും നമ്മുടെ അറിയിപ്പുകളും സുഹൃത്തുക്കളുടെ ചിത്രങ്ങളും അനുബന്ധലിങ്കുകളും എല്ലാംചേർന്ന് ചിതറിയ ഒരു ഗ്രാഫിറ്റിയുടെ പ്രതീതിയാണ് അതുണ്ടാക്കുന്നത്. ചുവരെഴുത്തുതന്നെയാണിന്നു നാം നടത്തുന്ന ഫെയ്സ് ബുക്കിംഗ്. ഓർക്കുട്ടിൽ ഇതത്ര സ്പഷ്ടമല്ലായിരുന്നു. ഫോട്ടോ ലേഔട്ടും ടെക്സ്റ്റ് എഡിറ്റിങ്ങും എല്ലാംചേർന്ന ഈ ചുവരെഴുത്തിനെ നമുക്ക് വ്യക്തിയുടെ /പ്രൊഫൈലിന്റെ ഇലസ്ട്രേഷനായി കാണാം. ഒരു 'യൂസർ' സ്വയം തെരഞ്ഞു സ്വരൂപിക്കുന്ന സ്വന്തം ഇലസ്ട്രേഷൻ. ഏകോപനത്തേക്കാൾ ചിതർച്ച/ശിഥിലത ഇവിടെയുണ്ട്. വ്യക്തിയെ/പ്രൊഫൈലിനെ സ്വാഭാവികമായി കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോഴും ആത്മത്തിന്റെ സമഗ്രമായ പ്രതിനിധാനമായിരിക്കാൻ അതിനു കഴിയണമെന്നില്ല. സാങ്കേതികമായ ശിഥിലതകൾ അതിനെ ഭംഗപ്പെടുത്തിയേക്കും. നിരവധിപാഠങ്ങളും ചിത്രീകരണങ്ങളും വരകളും കുറികളും ഒക്കെ അവിടെയുണ്ടല്ലോ. ഇവ വ്യക്തിയെ ഏകമാനകമായി സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട നിലയിൽ സ്വരൂപിച്ച് പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുകയല്ല, ശിഥിലീകരിക്കപ്പെട്ട മാതൃകകളിൽ അവ്യവസ്ഥമാവുകയാണ്. നിശ്ചലതയേക്കാൾ ചലനാത്മകവും ബഹുസ്വരവുമാണിവിടെ വ്യക്തിസ്വത്വത്തിന്റെ ഘടന. കർതൃത്വം ഒരു തുടർപ്രക്രിയയായി ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുന്നു. നിരവധി ചിഹ്നങ്ങളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ടെക്സ്റ്റുകളുടെയും അയഞ്ഞ, അപൂർണമായ ഘടനയാണിവിടുത്തെ വ്യക്തി. മറ്റൊന്ന് നെറ്റ്വർക്കിങ്ങിൽ വിപുലമായ ചോയ്സ് ഉണ്ടെന്നതാണ്. ആണാകാം, പെണ്ണാകാം, പട്ടിക്കുട്ടിയോ പട്ടാളക്കാരനോ സിനിമാനടിയോ ആകാം. എങ്ങോട്ടേക്കും ഒഴുകി രൂപംമാറാൻ തക്കവണ്ണം ദ്രവരൂപത്തിലുള്ള സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ ചിത്രപ്രത്യക്ഷങ്ങളായി സൈബർലോകത്തുണ്ട്.

റഫറൻസ്:

1. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ, കേരളത്തിലെ ചിത്രകലയുടെ വർത്തമാനം, റെയിൻബോ ബുക്സ് പബ്ലിഷേഴ്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ, 2007.
2. പ്രസാദ് ജെ.ആർ (എഡി), എ.എസ് വരയും കാലവും, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവന്തപുരം, 2013.
3. സുനിൽ പി ഇളയിടം, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രജീവിതം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.
4. വിജയകൃഷ്ണൻ എൻ.പി, നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012.