Woman Concept in Malayalam Cinema: A Study Based on Films of Bharathan

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

SIJU K D

MALAYALAM AND KERALA STUDIES
UNIVERSITY OF CALICUT

2019

മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കല്പം : ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

സിജു കെ.ഡി.

മലയാള - കേരളപഠന വിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല
2019

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ പിഎച്ച്.ഡി ബിരുദത്തിന് വേണ്ടി സിജു. കെ.ഡി സമർപ്പിക്കുന്ന' **മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കല്പം: ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം** എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശാനുസ്സരണം നിർവഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ.എൽ തോമസ് കുട്ടി

പ്രൊഫസ്സർ, വകുപ്പ് മേധാവി

മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

SIJU K D "WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN." THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

സത്യപ്രസ്താവന

'മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കല്പം : ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം എന്ന ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം ഇതിന് മുൻപ് ഏതെങ്കിലും സർവകലാശാലയുടെയോ അതുപോലെയുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളുടെയോ ബിരുദത്തിനോ മറ്റ് അംഗീകാരങ്ങൾക്കോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സത്യബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

സിജു .കെ.ഡി

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

മുൻമൊഴി

അനുവദിക്കപ്പെട്ട സമയപരിധികൾ പലതവണ പിന്നിട്ടു കഴിഞ്ഞാണ് ഈ അന്വേഷണം അവസാനഘട്ടത്തിലേക്കെത്തുന്നത്. സർവകലാശാലകളിൽ സിനിമ വിഷയമായി ഗവേഷണപ്രവർത്തനങ്ങൾ പ്രാരംഭദശയിലായിരുന്ന കാലത്താണ് ഞാൻ ഈ വിഷയം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. പക്ഷേ അകാരണമായി പഠനം നീണ്ടുനീണ്ടുപോയി. ഇടയ്ക്ക് എല്ലാം അവസാനിച്ചു എന്ന് കരുതിയതുമാണ്. ഇത് സർവകലാശാല നൽകിയ അവസാന അവസരമാണ്. മടിയനായ ശിഷ്യനെ കൈവിടാതിരുന്ന ഗവേഷകമാർഗദർശി തോമസ്കുട്ടി മാഷിനും സർവകലാശാലാ അധികൃതർക്കും നന്ദി.

ഗവേഷണപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് തുണയായ, എന്നും ഓർക്കേണ്ട ചില വ്യക്തികളുണ്ട്.

ഗവേഷണവിഷയത്തിലേക്കുള്ള പ്രാരംഭചർച്ചകളിൽ കൂട്ടായിരുന്ന, അന്ന് കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ ഗവേഷകവിദ്യാർത്ഥികളായിരുന്ന ഡോ.ജിതേഷ് ടി, ഡോ.രമേശൻ, ഡോ.ലിനീഷ്. പലസന്ദർഭങ്ങളിലായി ചർച്ചകളിലൂടെ ചിന്തകൾക്ക് തെളിച്ചമേറ്റിയ അധ്യാപകസുഹൃത്തുക്കളായ ഡോ. എം.സത്യൻ,നിശാന്ത് ടി വി, ഡോ.പി സോമനാഥൻ, ഡോ.എസ്.സുസ്മിത, ഡോ.തോമസ് സ്കറിയ...

വായിച്ചും വിമർശിച്ചും പ്രോൽസാഹനം നൽകിയും കൂടെനിന്ന ഡോ. ഇ വി. രാഗിണി, സി. ശ്രീകല, ടി കെ. ബോബൻ, ടി ഇ. ബാബു...

എല്ലാവർക്കും ഹൃദയാഭിവാദ്യങ്ങൾ. നന്ദി.

എന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ചു പഠിക്കാൻ കുട്ടിക്കാലം തൊട്ടേ സ്വാതന്ത്ര്യം തന്ന മാതാപിതാക്കൾ, ഗവേഷണകാലയളവിൽ എന്നെ സ്വതന്ത്രനായി വിട്ട് ഗൃഹഭാരം ഒറ്റയ്ക്ക് ചുമന്ന നിത, അച്ഛന് ശാന്തമായ അന്തരീക്ഷം ഒരുക്കാൻ പ്രായത്തേക്കാൾ പക്വത കാട്ടിയ മാനസ്വിഹായസും മേധാദീപ്തയും. കുടുംബാംഗങ്ങൾ, മിത്രങ്ങൾ. അങ്ങനെ ഒട്ടേറെ പേർ...

ഈ അന്വേഷണത്തിന്റെ സദ്ഫലങ്ങൾ ഇവർക്കുകൂടി അർഹതപ്പെട്ടതാണ്.

പ്രബന്ധം പൊതുസമക്ഷം സമർപ്പിക്കുന്നു.

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം 1 - 6

0.1. പഠനലക്ഷ്യം

0.2. പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

0.3. ആധാരപരികൽപ്പന

0.4. പഠനമേഖല

0.5. പഠനരീതി

0.6. പൂർവപഠനങ്ങൾ

0.7. പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ഒന്നാം അദ്ധ്യായം 7 - 50

ചലച്ചിത്രപഠനം : സൈദ്ധാന്തിക സമീപനങ്ങൾ

1.1. അടിസ്ഥാന സങ്കല്പനങ്ങൾ

1.1.1. സിനിമ : കാഴ്ചയുടെ കല

1.1.2. സിനിമ : വിനോദവും വ്യവസായവും

1.1.3. സിനിമയും സംസ്കാരവും

1.1.4. സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും

1.1.5. അധികാരവും കർതൃത്വവും

1.1.6. പ്രതിനിധാനം

1.1.7. സിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ : ഒരു വിഹഗവീക്ഷണം.

1.1.8. സിനിമയും സ്ത്രീവാദവും

1.1.9. സ്ത്രീവാദവും മനോവിശ്ലേഷണസിദ്ധാന്തങ്ങളും

1.1.9.1. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡ്

1.1.9.2. ഴാങ് ലാകാൻ

1.1.10. ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ

1.1.10.1. ആൺനോട്ടം : ലോറ മൽവി

1.1.10.2. താദാത്മ്യം : ജാക്കി സ്റ്റേസി

1.2. ഭരതൻ : മലയാളസിനിമയുടെ പ്രതിനിധി എന്ന നിലയിൽ

1.3. സിനിമകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് : മാനദണ്ഡങ്ങളും പ്രസക്തിയും

1.3.1. പ്രമേയം

1.3.2. കാലം

1.3.3. ജനപ്രീതി

1.3.4. തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകൾ

അധ്യായം രണ്ട് **51-144**

സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ : ഗാർഹികപ്രമേയങ്ങളിൽ

2.1. മലയാളിയുടെ കുടുംബസങ്കൽപ്പം

2.2.വിവാഹേതരബന്ധവും അതിന്റെ പരിണതിയും

2.2.1. പ്രയാണം

2.2.2. ആരവം

2.2.3. പാർവതി

2.2.4. കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്

2.2.5. വെങ്കലം

2.3. കുടുംബമെന്ന മെരുക്കൽ കേന്ദ്രം

2.4. സംരക്ഷകന്റെ തണലിൽ

2.4.1. അമരം

2.4.2. ലോറി

2.5. ശരീരകാമനയുടെ കാഴ്ചകൾ

2.5.1. തകര

2.5.2. രതിനിർവേദം

അധ്യായം മൂന്ന് **145-199**

സ്ത്രീ അവതരണങ്ങൾ : ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങളിൽ

3.1. തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീ

3.1.1. പ്രണാമം

3.1.2. ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം

3.2. സ്ത്രീയും പൊതുജീവിതവും

3.2.1. വൈശാലി

3.3. പെണ്ണിന്റെ പൊതുജീവിതവും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അശുഭാന്ത്യവും

3.4. സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരോധവും പുരുഷന്റെ പ്രതികാരവും

3.4.1. പറങ്കിമല

3.4.2. കാതോടു കാതോരം

3.4.3. ചിലമ്പ്

3.4.4. താഴ്വാരം

അധ്യായം നാല് **200-255**

ഭരതന്റെ സമകാലികരുടെ സ്ത്രീ അവതരണങ്ങൾ

4.1. ഗാർഹിക പ്രമേയങ്ങൾ

4.1.1. അവളുടെ രാവുകൾ

4.1.2. ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്

4.1.3. തൂവാനത്തുമ്പികൾ

4.1.4. എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്

4.1.5. പരിണയം

4.1.6. സാമാന്യനിരീക്ഷണങ്ങൾ

4.2. ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങൾ

4.2.1. കൂടെവിടെ?

4.2.2. പത്രം

4.2.3. പഞ്ചാഗ്നി

4.2.4. സമൂഹം

4.2.5. സാമാന്യനിരീക്ഷണങ്ങൾ

ഉപസംഹാരം **256 - 263**

ആധാരസൂചി **264 - 268**

അനുബന്ധങ്ങൾ **269 - 284**

ആമുഖം

മനുഷ്യൻ പലകാലങ്ങളിലായി അറിഞ്ഞതും അനുഭവിച്ചതുമായ ലോകത്തെ സമാനമായ രീതിയിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതാണ് വിവിധ കലാരൂപങ്ങളായി പിറവികൊണ്ടത്. സംസ്കാരത്തിന്റെ നിർമ്മിതവസ്തുവായി ഉരുവപ്പെടുകയും സംസ്കാരനിർമ്മിതിയിൽ നിർണ്ണായകമായി ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്നവയാണ് കലാസാഹിത്യാദി മാനുഷികാവിഷ്കാരങ്ങൾ. സമൂഹത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല, അതിനെ നയിക്കുന്ന ചില ആദർശമാതൃകകൾ നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് കലകൾ.

സർഗ്ഗാത്മക എഴുത്ത് മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിച്ച ഭാവനാലോകത്തിനു മേലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യം (virtual reality) പരമാധികാരം നേടുന്നത് സിനിമയുടെ പിറവിയോടെയാണ്. 1895-ൽ പാരീസിലെ *ഗ്രാൻഡ്കഫെഹാളി*ൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ നടത്തിയ ആദ്യ പൊതുപ്രദർശനത്തിനുശേഷം വളരെ കുറഞ്ഞനാളുകൾകൊണ്ട് സാധാരണക്കാരന്റെ പ്രധാന വിനോദോപാധിയായി സിനിമ മാറുകയുണ്ടായി; പ്രത്യേകിച്ചും കഥാസിനിമകൾ. ജനസ്വാധീനത്താലും മൂല്യബോധനിർമ്മിതിയിലെ ഇടപെടൽ ശേഷികൊണ്ടും നിലനിൽക്കുന്ന ആവിഷ്കാരരൂപങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രബലമാണ് സിനിമ. വിപുലമായ ആസ്വാദകസമൂഹം പിന്തുടരുന്ന കലാരൂപമാകയാൽ സിനിമയ്ക്ക് സാംസ്കാരികമായ വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന പ്രതീതി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് സിനിമയുടെ ആശയലോകം പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്നത്. മിക്കവാറും കഥാസിനിമകളുടെ ദൃശ്യ-ശബ്ദപഥങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ അവരറിയാതെതന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്ന വിധത്തിൽ തയ്യാറാക്കപ്പെട്ടതാണ്. സാംസ്കാരിക-പ്രത്യയശാസ്ത്രോപാധിയെന്ന നിലയിൽ സാമൂഹ്യശ്രേണീകരണത്തിൽ സിനിമ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യവും(reality) പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യവും(virtual reality) പരസ്പരം തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്തവിധം കലങ്ങിയ സത്യാനന്തരകാലത്ത്(post truth age) സിനിമയെക്കുറിച്ചും സിനിമ പ്രസരിപ്പിക്കുന്ന ആശയധാരകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള പഠനവും വിലയിരുത്തലും അനിവാര്യമാണ്.

0.1. പഠനലക്ഷ്യം

മലയാളിയുടെ ആണധികാരബോധം കഥാസിനിമയിൽ എത്രത്തോളം പ്രബലമാണെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ മുഖ്യലക്ഷ്യം. മലയാളി

യുടെ ആദർശസ്ത്രീമാതൃകകൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിലും നിലവിലുള്ള സ്ത്രീ മാതൃകകളെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലും മലയാള കഥാസിനിമയ്ക്ക് എന്തെങ്കിലും പങ്കുണ്ടോ എന്നീ കാര്യങ്ങളും ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. ഇതിനായി 1975-നും 2000-നുമിടയിൽ റിലീസായ മുഖ്യധാരാസിനിമകളെ വിലയിരുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

0.2. പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

ഭാഷയുടെ അതിരുകളെപ്പോലും അതിവർത്തിക്കാവുന്ന ആസ്വാദന സ്വഭാവമുള്ള കലാരൂപമാണ് സിനിമ. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനോട് നേരിട്ട് സംവദിക്കുകയും അതിന്റെ ശബ്ദപഥം വൈകാരികമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി സിനിമയ്ക്ക് മറ്റുകലകൾക്കില്ലാത്ത ആധികാരികതാപ്രതീതികൂടി നൽകുന്നു. ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രബലമായ ഉൽപ്പന്നമാണ് സിനിമ. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളും ജനജീവിതത്തെ സർവതലത്തിലും സ്പർശിക്കുന്ന കലാരൂപമെന്ന സ്ഥാനം സിനിമയ്ക്ക് നേടിക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

ഓരോ കലാരൂപത്തിനും സംസ്കാരവുമായുള്ള ബന്ധമെന്തെന്ന അന്വേഷണം വളരെ പ്രസക്തമായ ഒന്നാണ്. കലയെ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിക്കണ്ട് അതിനെ വിശകലന വിധേയമാക്കുകയാണ് സംസ്കാര പഠനം ചെയ്യുന്നത്. ബഹുജനമാധ്യമമെന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ വ്യാപ്തിയും സ്വാധീനതയും ജനപ്രിയസിനിമയെ സംസ്കാരപഠനമേഖലയുടെ ഇഷ്ടവിഷയങ്ങളിൽ ഒന്നാക്കി മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്.

കലാരൂപങ്ങൾ മുഖ്യമായും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത് അതതു കാലത്തെ ജീവിതമാണ്. ഇത് കേവലം യാന്ത്രികമായ ഒരു പ്രതിഫലനക്രിയയല്ല. സമൂഹം സ്വീകരിക്കുന്ന നിലപാടുകളെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പങ്കുവെക്കുമ്പോഴും അതേ ആശയാവലികളെ മുറിച്ചുകടന്ന് വ്യക്തിയുടെ ആന്തരിക ഉണ്മ കലാരൂപങ്ങളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പരസ്യമായി ജനാധിപത്യശുദ്ധീകരണം ലക്ഷ്യംവെക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തം ജനാധിപത്യവിരുദ്ധതയുടെ ആശയം വിനിമയംചെയ്തേക്കാം. സൃഷ്ടിയിലെ ഇത്തരം നിലീനതാല്പര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്തുമ്പോൾ പഠിതാവ് ചെന്നുതൊടുന്നത് സർഗ്ഗപ്രക്രിയയിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ ആന്തരികസത്തയെയും അതിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് വഴിവെച്ച കാരണങ്ങളെയുമാകും.

ജനജീവിതത്തിന്റെ വിശകലനമോ വിമർശനമോ ആണ് കലയിലെ ജീവിതം. ജീവിതത്തിന്റെ വൈചിത്ര്യവും വൈപുല്യവും ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന

കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ പഠനം ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ പഠനമാണ്. സിനിമയുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ ജീവിതം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങളെയും ആശയാദർശങ്ങളെയും കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. തിരജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീയവതരണങ്ങൾ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളോ സ്ത്രീ എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന ധാരണയുടെ പ്രതിഫലനമോ ആയിരിക്കും. അത് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് സമൂഹത്തിന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കും.

തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയ മലയാളസംവിധായകരിൽ ഒരാൾ എന്നതാണ് ഭരതനെ മുൻനിർത്തി ഇത്തരം ഒരു പഠനം നടത്തുന്നതിന്റെ പ്രസക്തി.

0.3. ആധാരപരികൽപ്പന

മലയാളസിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ലിംഗപദവി സങ്കല്പനം വിശകലനം ചെയ്യുക വഴി മലയാളിയുടെ സ്ത്രീസങ്കൽപം എന്താണെന്നും കുടുംബം, തൊഴിലിടങ്ങൾ, പൊതുസരണികൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ സ്ത്രീയെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്ന മൂല്യബോധം എന്താണെന്നും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും എന്നതാണ് ഈ പഠനത്തിന് നിദാനമായ പരികൽപന.

0.4. പഠനമേഖല

കലാസാഹിത്യാദി സാംസ്കാരികമേഖലകളിൽ ആദ്യകാലം മുതലേ ലിംഗവിവേചനം പ്രകടമായിരുന്നു. ആവിഷ്കാരത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും സ്ത്രീകൾക്ക് തുല്യപരിഗണന ഒരു കാലത്തും ലഭിച്ചതായി കാണുന്നില്ല. സ്ത്രീകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മോഹിനിയാട്ടം, കൈകൊട്ടിക്കളി, മാർഗ്ഗംകളി തുടങ്ങിയ കലാരൂപങ്ങൾ പെണ്ണിന്റെ ഉടൽവടിവുകൾതന്നെ ആസ്വാദനവിഭവമാക്കുകയുണ്ടായി. അനുഷ്ഠാനകലകൾ പലതും അവളെ പതിത്വം കൽപ്പിച്ചു മാറ്റിനിർത്തി. മുൻകാലങ്ങളിൽ കലാരൂപങ്ങളെ ജാതീയമായും സാമുദായികമായും വിഭജിച്ചിരുന്നുവെന്ന വസ്തുതയും ഓർക്കുക.

വർഗ, വർണ്ണ, ലിംഗഭേദമില്ലാതെ മലയാളി ഒന്നിച്ചിരുന്ന് ആസ്വദിച്ചുപോന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ആദ്യത്തെ സിനിമാ നടി റോസിയ്ക്ക് ജാതീയമായ ആക്രമണങ്ങൾ നേരിടേണ്ടി വന്നെങ്കിലും മലയാളത്തിൽ 'വിഗതകുമാരൻ' മുതൽ സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. പിൽക്കാലത്തു വ്യാപകമായി പ്രയോഗികപ്പെട്ട 'സ്ത്രീ

പ്രേക്ഷകരെ പ്രത്യേകം പരിഗണിക്കുന്ന സിനിമയെന്ന്' പരസ്യവാചകം സിനിമയുടെ ലിംഗപരമായ ജനാധിപത്യബോധമായി കാണാനാകും.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്ന ഈ കാഴ്ചക്ക് വിരുദ്ധമായി സിനിമ ആന്തരിക ധാരയിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ വാഹകമാണെന്ന് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചാവിഭവമായി, അവന്റെ കാമനാ വിഷയിയായി, കോയ്മയുടെ വിധേയസ്വത്വമായി, പറുദീസാനഷ്ടത്തിന്റെ പാപസാന്നിധ്യമായി സ്ത്രീ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്നാണ് ലോറ മൽവിയെ പോലുള്ള സ്ത്രീവാദചലച്ചിത്രനിരൂപകരുടെ വാദം.

'മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കൽപം : ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം' എന്ന ഈ പഠനം ഭരതന്റെ സിനിമകളിലെ സ്ത്രീയവതരണങ്ങളെ വിശകലനംചെയ്യാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഭരതൻ പിന്തുടരുന്ന സങ്കൽപ്പനങ്ങൾ അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമയുടെ പൊതുസമീപനം ആയിരുന്നോ എന്നും ഈ പഠനം പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമയെന്ന ബൃഹദ്സ്വരൂപത്തെ ഒന്നാകെ പഠനവിധേയമാക്കാൻ ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

0.5. പഠനരീതി

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽനിന്നും തെരഞ്ഞെടുത്തവയെ പ്രമേയം, കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി, അവതരണം എന്നിവ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് ഈ പ്രബന്ധം പിൻതുടരുന്നത്. ഒപ്പം ഭരതന്റെ സമകാലികരായ പത്മരാജൻ, കെ.ജി. ജോർജ്, ഐ.വി.ശശി, ഹരിഹരൻ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ജോഷി എന്നിവരുടെ ഇതിവൃത്തപരമായി സ്ത്രീപ്രധാനമായ ചില സിനിമകൾ സാമാന്യമായി നിരീക്ഷിക്കുകയും അവ ഭരതന്റെ സിനിമകളുടെ പാത തന്നെയാണോ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫെമിനിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകരായ ലോറമൽവി, ജാക്കി സ്റ്റേസി എന്നിവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പഠനത്തിന് സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

0.6. പൂർവ പഠനങ്ങൾ

സംസ്കാരപഠനം പ്രാമുഖ്യം നേടിയ കാലത്താണ് സിനിമ ഉൾപ്പെടെയുള്ള കലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗൗരവമായ പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത്. സിനിമയെക്കുറിച്ച് മലയാളത്തിൽ ആദ്യകാലത്ത് വന്ന ലേഖനങ്ങൾ മിക്കവയും ആസ്വാദന സ്വഭാവമുള്ളവയായിരുന്നു. കോഴിക്കോടൻ, നാദിർഷ, വേലപ്പൻ തുടങ്ങിയവർ ആനുകാലികങ്ങളിൽ എഴുതിയ സിനിമാക്കുറിപ്പുകളാണ് അവയിൽ ഭൂരിപക്ഷവും. തോട്ടം രാജശേഖരൻ (സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും 1980), എം. എഫ്. തോമസ് (സിനിമ

യെ കണ്ടെത്തൽ 1980), എൻ.പി വിജയകൃഷ്ണൻ (ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ 1982, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ 1984, ചലച്ചിത്രവും യാഥാർത്ഥ്യവും 1984), അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ (സിനിമയുടെ ലോകം 1983), അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ (സിനിമ ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നം 1987), വി.രാജകൃഷ്ണൻ (കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി 1987), വേലപ്പൻ ആലപ്പാട് (സിനിമ ദൃശ്യവും പഠനവും1995), ഐ.ഷണ്മുഖദാസ് (സഞ്ചാരിയുടെ ലോകം 1996) തുടങ്ങിയവരുടെ സിനിമാപഠനങ്ങൾ ഈ മേഖലയെ ഏറെ മുന്നോട്ടുനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. സിനിമയിലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകങ്ങളിലാണ് മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടാവുന്നത്. അധികാരം, സ്ത്രീപ്രതിനിധാനം, ജാതി-മതസ്വത്വം പോലെയുള്ള പുതിയ മേഖലകളിലേക്ക് ഇക്കാലത്തോടെ സിനിമാപഠനം വിപുലപ്പെട്ടു. രവീന്ദ്രൻ (സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയം 1990), വി.കെ ജോസഫ് (സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും 1997) എന്നിവരിലൂടെ ആരംഭിച്ച് ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ (മലയാള സിനിമ ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം 2009) സി.എസ്.വെങ്കിടേശ്വരൻ (ഉടലിന്റെ താരസഞ്ചാരങ്ങൾ), എൻ.പി.സജീഷ് (പുരുഷവേഷങ്ങൾ 2006) തുടങ്ങിയവരിലൂടെ അത് വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. മീന. ടി.പിള്ള എഡിറ്റ് ചെയ്ത വിമൺ ഇൻ മലയാളം സിനിമ - നാചറലൈസിങ് ജെൻറർ ഹൈറാർക്കീസ് (2010) മലയാളസിനിമയിലെ സ്ത്രീ ആവിഷ്കാരങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സാംസ്കാരിക പഠനമാണ്.

ഇപ്പോൾ വിവിധ സർവകലാശാലകളിലെ ഭാഷാ-സംസ്കാരപഠനവകുപ്പുകളിൽ സിനിമ ഏറെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു പഠനവിഷയമാണ്. കഥ തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ: ബഷീർ, പത്മരാജൻ, അടൂർ എന്നിവരുടെ രചനകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം (ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ. 2003 കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല), രാഷ്ട്രീയപ്രമേയങ്ങൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും (ഗോപു.എസ്.പിള്ള. 2008, കേരള സർവകലാശാല), ജനപ്രിയസിനിമകളിലെ മലയാളി: ശ്രീനിവാസന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള വിശകലനം (രാജീവ്.യു.2011 മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല), ആഖ്യാനവും പ്രതിനിധാനവും: ജനപ്രിയമലയാള സിനിമകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം (ബാബുമോൻ ഇടംപാടം. 2013 മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല) എന്നിവയുൾപ്പെടെ സിനിമയുടെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങൾ മുൻനിർത്തി നിരവധി ഗവേഷണങ്ങൾ പൂർത്തിയായിട്ടുണ്ട്. മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗപദവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രണ്ട് ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങൾ അവയ്ക്ക് ഈ ഗവേഷണ വിഷയവുമായുള്ള അടുപ്പം കൊണ്ട് പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കുന്നു. ആശ.എ. നായരുടെ കൺസ്ട്രക്ഷൻ ഓഫ് ജെൻറർ ഇമേജെസ് ഇൻ കണ്ടമ്പററി മലയാളം സിനിമ എ കൾച്ചറൽ സ്റ്റഡി എന്ന പിഎച്ച്. ഡി ഗവേഷണപ്രബന്ധം (കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല 2008) 1995 ശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമകളെ പുരുഷനോട്ടം എന്ന സങ്കല്പനത്തെ മുൻനിർത്തി പഠിക്കുന്നു. എം.സത്യന്റെ പിഎച്ച്.ഡി ഗവേഷണപ്രബന്ധം മലയാള സിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും: തെരഞ്ഞെടുത്ത മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവലം

ബമാക്കിയുള്ള പഠനം (കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല 2017) സിനിമ അതിന്റെ സമ ഗ്രതയിൽ നിർവഹിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ധർമ്മം പഠനവിധേയമാക്കുകയാണ്.

0.7. പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ആമുഖത്തിന് പുറമേ അഞ്ചധ്യായങ്ങളാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിനുള്ളത്. പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രവേശകം എന്ന നിലയിലാണ് ഒന്നാം അധ്യായം *ചലച്ചിത്ര പഠനം: സൈദ്ധാന്തിക സമീപനങ്ങൾ* സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂന്ന് ഖണ്ഡങ്ങ ളായി ഈ അധ്യായം വിഭാവനചെയ്തിരിക്കുന്നു. ആദ്യഭാഗം ചലച്ചിത്രപഠന ത്തിന് സഹായകമാകുന്ന താക്കോൽവാക്കുകളും അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനങ്ങളും വിവരിക്കുകയാണ്. രണ്ടാമത്തെ ഭാഗം ഭരതൻ എന്ന സംവിധായകൻ മലയാള സിനിമയുടെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നത് എങ്ങനെ, എത്രത്തോളം എന്ന് വിശദീ കരിക്കുന്നു. മൂന്നാം ഭാഗം ഭരതന്റെ വിപുലമായ ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളിൽ നിന്നും ഏതാനും സിനിമകളെ പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തതിന്റെ മാനദണ്ഡം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

രണ്ടും മൂന്നും അധ്യായങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഭരതൻ സിനിമകളുടെ വിശ ദപഠനമാണ്. *സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങൾ: ഗാർഹികപ്രമേയങ്ങളിൽ* എന്ന രണ്ടാം അധ്യായത്തിന് വിവാഹേതരബന്ധവും അതിന്റെ പരിണതിയും, രക്ഷകപുരുഷ ന്റെ തണലിൽ, ശരീരകാമനയുടെ കാഴ്ചകൾ എന്നീ മൂന്നുഭാഗങ്ങളുണ്ട്. *പ്രയാ ണം, ആരവം, പാർവതി, കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, വെങ്കലം, അമരം, ലോറി, തകര, രതിനിർവേദം* എന്നീ സിനിമകൾ ഈ അധ്യായത്തിൽ പഠിക്കുന്നു. മൂന്നാം അധ്യായത്തിനും മൂന്ന് ഉപശീർഷകങ്ങളുണ്ട്; തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീ, സ്ത്രീ യും *പൊതുജീവിത*വും, സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരോധവും പുരുഷന്റെ പ്രതികാരവും എന്നിങ്ങനെ. *പ്രണാമം, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, വൈശാലി, പറങ്കിമല, കാതോടു കാതോരം, ചിലമ്പ്, താഴ്വാരം* എന്നീ സിനിമകളാണ് ഈ അധ്യാ യത്തിൽ പഠിക്കുന്നത്.

അധ്യായം നാലിൽ സമകാലികരുടെ സ്ത്രീ അവതരണങ്ങളുമായി ഭരതന്റെ സിനിമകളെ താരതമ്യംചെയ്ത് ഇവരുടെ മാർഗ്ഗങ്ങൾ സമാനമാണോ എന്ന് വിലയി രുത്തുന്നു. അഞ്ചാമത്തെ അധ്യായം ഉപസംഹാരമാണ്. തുടർന്ന് അനുബന്ധങ്ങ ളും ഗ്രന്ഥസൂചിയും എന്ന ക്രമത്തിലാണ് പ്രബന്ധം സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

SIJU K D "WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN." THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

അധ്യായം ഒന്ന്

ചലച്ചിത്രപഠനം: സൈദ്ധാന്തിക സമീപനങ്ങൾ

1.1. അടിസ്ഥാന സങ്കല്പനങ്ങൾ

ഈ ഗവേഷണത്തെ നയിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് ഒന്നാം അധ്യായം വിഭാവനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സിനിമ എപ്രകാരമാണ് അനുവാചകരോട് സംവദിക്കുന്നത്, ഏതുതരം പ്രത്യയശാസ്ത്രനിലപാടുകളാണ് സിനിമ വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്, സിനിമാ പഠനത്തിന് സഹായകമാകുന്ന വിവിധ സൈദ്ധാന്തികചട്ടക്കൂടുകൾ, പഠനത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന താക്കോൽവാക്കുകൾ തുടങ്ങിയവയാണ് ഈ ഭാഗത്ത് വിശദീകരിക്കുന്നത്.

1.1.1 സിനിമ: കാഴ്ചയുടെ കല

നിലവിലുള്ള കലാരൂപങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ജനപ്രിയമായ ഒന്നാണ് സിനിമ. ചലനത്തെ പുന:സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള കലാകാരന്റെ പരിശ്രമങ്ങൾക്ക് സാങ്കേതിവിദ്യ കൂട്ട് വന്നതോടെയാണ് സിനിമ സാധ്യമായത്. നിശ്ചിത സമയത്ത് ഒട്ടേറെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് സാക്ഷിയാകുമ്പോളുണ്ടാകുന്ന ദർശനസ്ഥിരത (persistence of vision) ചലനത്തെ യഥാർത്ഥപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുകയാണ് സിനിമ. പ്രേക്ഷകനുമായി സിനിമ നൈസർഗ്ഗികമായി സംവദിക്കുന്നു, സിനിമയിലെ പ്രവൃത്തികളുടെ സജീവമായ പങ്കാളിയെന്ന ധാരണ പ്രേക്ഷകനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. മറ്റേത് കലകളെക്കാളും തീവ്രമായും വിശ്വസനീയമായും അനുവാചകരോട് പ്രതികരിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിവുണ്ട്.[1] (മെറ്റ്സ്, 1991: 4)

ദൃശ്യം, ശ്രാവ്യം എന്നിവയുടെ മിശ്രിതമായ ഭാഷ, മറ്റു കലകളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താനുള്ള കഴിവ്, മറ്റു ദൃശ്യകലകൾക്കുള്ള സ്ഥലപരമായ പരിമിതി മറികടക്കാനുള്ള ശേഷി, താരതമ്യേന ലളിതമോ ഋജുവോ ആയ ആഖ്യാനം (ഇത് എല്ലാ സിനിമകൾക്കും ബാധകമാകണമെന്നില്ല) തുടങ്ങിയ കാരണങ്ങളും അതിനു കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. 'ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കല' എന്ന വിശേഷണം സിനിമ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ അർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമ അസന്നിഹിതത്വത്തിന്റെ കലയാണെന്ന് പറയാം. നാടകം,നൃത്തം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യകലകളിലെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആളുടെ സാന്നിധ്യം പ്രേക്ഷകന് മുന്നിൽ കാണാം. എന്നാൽ അഭിനേതാക്കളുടെയും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യമാണ് സിനിമയെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. പല സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിന്നായി പകർത്തിയ, പരസ്പരബന്ധംപോലും ഉണ്ടാവാൻ ഇടയില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ ഒരു സവിശേഷപരിചരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി അണി ചേർക്കുകയാണ് സിനിമ. ഇങ്ങനെ ഒരുക്കിയ ദൃശ്യങ്ങളുടെ നിഴൽരൂപങ്ങൾ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുമ്പോഴാണ് പ്രേക്ഷകന് സിനിമാനുഭവമുണ്ടാവുന്നത്. അതായത് ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രതീതി മാത്രമാണ് സിനിമ. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കലാപരമായ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ നിഴൽരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. (സിൽവർമാൻ, 1988: 3). സാങ്കൽപ്പികമായ ഒന്ന് ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ എഴുത്തടക്കമുള്ള ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിലും ഈ അസാന്നിധ്യം കാണാമെങ്കിലും യാഥാർത്ഥ്യം എന്ന തോന്നലാണ് സിനിമ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നത്.

സംസ്കാരത്തെ വരേണ്യമെന്നും ജനപ്രിയമെന്നും രണ്ടായി വിഭജിക്കാറുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് സാമൂഹ്യമോ സാമ്പത്തികമോ വിദ്യാഭ്യാസപരമോ ആയി ഉന്നത ശ്രേണിയിൽ നിൽക്കുന്നവരുടെ സംസ്കാരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ ജനപ്രിയം സാമാന്യജനതയുടെ സംസ്കാരത്തെയാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ സാംസ്കാരിക വ്യത്യാസങ്ങൾ കലാവിഷ്കാരങ്ങളിലും കാണാം. ഉന്നതം/വരേണ്യമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കലകൾ രൂപ- ഭാവപ്പൊരുത്തത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധവെക്കുന്നു. ആഖ്യാനപരമായ സൗന്ദര്യത്തിൽ (പ്രതിപാദനതലത്തിൽ) വിട്ടുവീഴ്ചകൾക്ക് തയ്യാറാവാത്തതും ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് ബുദ്ധിപരമായ അനുശീലനംകൂടി ആവശ്യപ്പെടുന്നതുമാണ് ഈ കലകൾ. ജനപ്രിയമെന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്നവ ആസ്വാദനത്തെ ബൗദ്ധികമെന്നതിനെക്കാൾ വൈകാരികമായി പരിഗണിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം അവയുടെ ആഖ്യാന ലഘുത്വംകൊണ്ട് കൂടിയാണ് ജനകീയമായി മാറുന്നത്. (ഷാജി ജേക്കബ്, 2017: 6-22) അവ ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രചരിക്കുന്നതും അവരിൽ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. സിനിമയിലും ഈ വിഭജനം ദൃശ്യമാണ്.

കലയുടെ വരേണ്യത തകർക്കപ്പെട്ടത് അതിന്റെ യാന്ത്രികപുനരുല്പാദനം സാധ്യമായതോടെയാണ്. കലാനിർമ്മിതികൾക്കുണ്ടായിരുന്ന അനന്യത അതോടെ ഇല്ലാതായി. ഫോട്ടോ, സിനിമ എന്നിവ ആദ്യനിർമ്മിതിയുടെ തനിമയിൽ നിരവധി പകർപ്പുകളായി പുനരുൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. (കെ.എം അനിൽ 2017:43) അതോടെ

കലാരൂപം എന്നനിലയിൽ അവയുടെ പ്രാപ്യത വർദ്ധിക്കുകയും ഒപ്പം ജനകീയമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയെന്ന വിശേഷണം 'ജനപ്രിയ' സിനിമകൾക്കാണ് കൂടുതൽ ചേരുക.

ഇതരകലകളെ അപേക്ഷിച്ച് സിനിമ ജനതയുടെമേൽ കാര്യമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതപരിസരത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക അതിരുകളെ സമർത്ഥമായി അവ മറികടക്കുന്നു. സംസാരിക്കുന്ന ഭാഷയ്ക്കും ജീവിക്കുന്ന ദേശത്തിനും പുറത്ത് സിനിമയ്ക്ക് ആസ്വാദകരുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ അത് മറ്റേതു കലയെക്കാളും ജനതയോട് സംവദിക്കുന്നു.

ഭാഷയുടെ ലോകത്തേക്ക് കടക്കുന്നതോടെ വാസ്തവികതയുടെ(The Real) ലോകത്തുനിന്നും പുറത്താക്കപ്പെടുന്ന കുട്ടിയെക്കുറിച്ച് ലാകാൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഇത് എക്കാലത്തേക്കുമുള്ള ഒരു വിച്ഛേദമാണ്. വസ്തുലോകവുമായുള്ള എകീഭാവത്തിന്റെ നഷ്ടം. ആ നഷ്ടം അയാളെ ആകുലപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സിനിമാഭ്രാന്തനായ പ്രേക്ഷകൻ പ്രാതിഭാസികലോകത്തിൽ (phenominal world) നിന്നും സ്വയം ബഹിഷ്കൃതനായി, തിയേറ്ററിലെ അന്ധകാരത്തിൽ, എവിടെയോ കളഞ്ഞുപോയ പ്രാകൃതിക വസ്തുലോകത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം അന്വേഷിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സീജ്ഫ്രൈഡ് ക്രാക്കൗറിന്റെ (Siegfried Kracauer) നിരീക്ഷണം കാജാ സിൽവർമാൻ ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്. (സിൽവർമാൻ,1988:8). പ്രേക്ഷകർ വാസ്തവികതയുടെ (actuality) ലോകത്തേക്ക് മാത്രമല്ല തന്റെ കർതൃത്വപൂർവ (presubjective) കാലത്തേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുപോകാൻ കൊതിക്കുന്നുണ്ട് എന്നാണ് ക്രാക്കൗർ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ മാനസികാവസ്ഥ ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ മിക്ക പ്രേക്ഷകരും അനുഭവിക്കുന്നുണ്ടാ വണം. സിനിമയുടെ ജനപ്രീതിക്ക് ഈ അധിക കാരണം കൂടി കണ്ടെത്താം എന്നർത്ഥം.

മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളിലൂടെ പൂർണ്ണമാകുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെയുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ/കാരിയുടെ നോട്ടം, തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യത്തിൽ മുഴുകുന്ന പ്രേക്ഷകനോട്ടം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരനോട്ടം എന്നിവയാണ് അവ. ഈ നോട്ടങ്ങൾ മൂന്നും ബന്ധിതമാണ്. ചലച്ചിത്രകാരന്റെ/കാരിയുടെ നോട്ടം മറ്റു രണ്ട് നോട്ടങ്ങളെയും നിർണ്ണായകമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരനോട്ടം സംവിധായകന്റെ/യുടെ നിർദ്ദേശാനുസരണം നടക്കുന്നതാകയാൽ ആ നോട്ടത്തിന്റെയും നിയന്താവ് അയാളാണ്. ചലച്ചിത്രകാരൻ/കാരി കണ്ടത് മാത്രമേ പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ എത്തുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത് മറ്റൊരാളുടെ കണ്ണിലൂടെയാണ്.

ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സവിശേഷസ്വഭാവം പ്രേക്ഷകന്/കയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രമായി മാറി നിന്ന് വിമർശനാത്മകമായി നോക്കാനുള്ള സാഹചര്യം നിഷേധിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി അയാളെയും ലയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനും തങ്ങൾക്കും ഇടയിൽ മനഃപൂർവമായി ഒരു വിടവ് സൂക്ഷിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് മാത്രമേ ആഖ്യാതാവിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ നോട്ടം സാധ്യമാകുകയുള്ളൂ.

1.1.2. സിനിമ : വിനോദവും വ്യവസായവും

പ്രേക്ഷകരെ വിസ്മിതരാക്കിയാണ് സിനിമയുടെ പിറവി. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനം മന്ത്രവാദത്തിന്റെ ഫലമാണ് എന്നുകരുതി പ്രദർശനശാലകൾവിട്ട് ജീവരക്ഷാർത്ഥം ഓടിയവരാണ് ആദ്യത്തെ ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകർ. അവരിൽനിന്ന് തങ്ങളുടെ പ്രധാന വിനോദോപാധിയായി സിനിമയെ സ്വീകരിച്ചവരിലേക്ക് സിനിമ ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനുള്ളിൽ വളർന്നിരിക്കുന്നു. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയെന്ന് സിനിമ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് അതിന്റെ സ്വീകാര്യതാവൈപുല്യം കൊണ്ടാണ്.

ലൂമിയർ സഹോദരങ്ങളും തോമസ് ആൽവാ എഡിസണും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ചലച്ചിത്രസാങ്കേതികതയുടെ പിതൃസ്ഥാനീയർ തന്നെ സിനിമയുടെ കച്ചവടസാധ്യത തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. ഒരു നൂതനകലാരൂപം അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതായിരുന്നില്ല അവരുടെ പ്രഥമപരിഗണന. അക്കാലത്ത് നടന്ന പേറ്റൻറ് വിവാദങ്ങൾ ഇതിന്റെ സൂചകങ്ങളാണ്. ആൾക്കൂട്ടത്തെ ആകർഷിച്ച് പണം വാരാവുന്ന വിധത്തിൽ പ്രദർശനവിപണികൾ അന്നേ സജീവമായിരുന്നു. ക്രമേണ കാണികളുടെ പെരുപ്പം സിനിമയെ ഒരു വലിയ ധനാഗമമാർഗ്ഗമായി മാറ്റുകയും വൻകിടവ്യവസായം എന്ന തലത്തിലേക്ക് അത് വളരുകയും ചെയ്തു. സിനിമ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ (Cultural Industry) കേന്ദ്രബിന്ദുവായി.

തിയോഡോർ അഡോണോ, മാർക്സ് ഹോഖീമർ എന്നിവരാണ് പോപ്പുലർ സംസ്കാരത്തെ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന സങ്കല്പനം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. പിൽക്കാലമുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥ(Late Capitalism)യിൽ കല യും സാഹിത്യവും ഉൾപ്പെടെ എല്ലാ മാനുഷിക സർഗാത്മകവ്യവഹാരങ്ങളും കമ്പോളത്തിന് കീഴടങ്ങി ചരക്കുകളായിമാറുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷത്തെയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. വിനോദം പൂർണമായും ഒരു ചരക്കായി മാറി എന്നതാണ് അതിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകത. (കെ.എം അനിൽ, 2017: 107-113)

ആസ്വാദകർക്ക് രണ്ടുതരത്തിൽ കലാരൂപത്തെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയും. വിമർശനാത്മകമായ സമീപനത്തോടുകൂടെയുള്ള ആസ്വാദനവും ആനന്ദം മാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള ആസ്വാദനവും. സംസ്കാരവ്യവസായം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത് ആനന്ദംമാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള ആസ്വാദനമാണ്. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ ഉപഭോക്താവിന്റെ യഥാർത്ഥ ആവശ്യം നിർണയിക്കുന്നത് അയാളല്ല. സംസ്കാര വ്യവസായം ഉല്പന്നത്തോടൊപ്പം അത് സ്വീകരിക്കേണ്ട ഉപഭോക്താവിനെക്കൂടി ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നു. ഉപഭോക്താവ് എന്ത് പ്രതീക്ഷിക്കണം എന്നത് നിശ്ചയിക്കുന്നത് ഉല്പാദകരാണ്. അങ്ങനെ പൂർവനിർണീതമായ താൽപ്പര്യങ്ങളുടെ വാർപ്പുമാതൃകയാക്കി സംസ്കാരവ്യവസായം മനുഷ്യനെ മാറ്റുന്നു. മനുഷ്യന്റെ വിനോദവേളകളെ ചിന്തകളിൽനിന്ന് പൂർണമായി വിടുതൽ ചെയ്യുന്നു. സംസ്കാരവ്യവസായം മനുഷ്യന് മുന്നിൽ ഏറെ വൈവിധ്യമുള്ള ഉല്പന്നങ്ങളെ കാഴ്ചവെയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഈ വൈവിധ്യം ബാഹ്യതലത്തിൽ മാത്രമുള്ളതാണെന്ന് അഡോണോ നിരീക്ഷിക്കുന്നു

കല ജീവിതത്തിന്റെ പകർപ്പാകുന്നതിന് പകരം ജീവിതം കലയുടെ പകർപ്പായിമാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിൽ കാണുക. സംസ്കാര വ്യവസായത്തിന്റെ മുഖ്യോല്പന്നമായ സിനിമ കാണിയ്ക്ക് അത് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ആശയത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനുള്ള സമയംപോലും നൽകാത്ത വിധത്തിലുള്ള ഭാഷയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ആശയം പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പടർന്നേറാൻ ഇത് വഴിവെക്കുന്നു. അതേസമയം സാംസ്കാരികോല്പന്നങ്ങളെ വ്യാവസായികോല്പന്നം എന്ന നിലയിൽ മാത്രമല്ല മുതലാളിത്തം പരിഗണിക്കുന്നത്. മറിച്ച് വിപണിക്ക് ഉപഭോക്താക്കളെ ഒരുക്കാനും മെരുക്കാനുമുള്ള ഉപാധിയായും അവ മാറുന്നു. ലാഭം നേടുകയെന്നത് മുഖ്യലക്ഷ്യമായി പുനർനിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ടതിനൊപ്പം ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രചരണമാധ്യമമായും സിനിമ മാറി. വിൽക്കാനുള്ള ഉല്പന്നമെന്ന നിലയിലുള്ള പരിചരണം സിനിമയുടെ അകവും പുറവും മാറ്റിപ്പണിതു. ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യപരിചരണത്തിൽ ആഖ്യാനപരമായും സാങ്കേതികമായും വന്ന നൂതനപ്രവണതകൾക്ക് (സ്ലോമോഷൻ, ഫാസ്റ്റ്മോഷൻ, ആകാശവീക്ഷണം, 3D, DTS, 4K, ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് തുടങ്ങിയവ) കാരണമായത് മുഖ്യമായും വ്യാവസായിക താല്പര്യങ്ങളാണ്.

വ്യവസായമെന്ന നിലയിലേക്കുള്ള സിനിമയുടെ പരിണതിയാണ് വിജയ ഫോർമുലകൾ അനുകരിക്കാനും ജനപ്രിയചേരുവകൾ കോർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കാനും കാരണം. സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകരിൽ ബഹുഭൂരിപക്ഷവും സാധാരണക്കാരോ ദരിദ്രരോ ആണ്. അവർക്ക് വിനോദത്തിനുള്ള ഉപാധിയെന്ന നിലയിലാ

ണ് ജനപ്രിയസിനിമകൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. വ്യവസായ താല്പര്യങ്ങളാണ് ഇന്നു കാണുംവിധം പോപ്സംസ്കാരത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളുള്ള ഒന്നായി സിനിമയെ മാറ്റിയത്. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ ആഖ്യാനം രൂപംകൊള്ളുന്നത് കച്ചവടവിജയമെന്ന ലക്ഷ്യം മുൻനിർത്തിയാണ്. ഒരൊറ്റ സിനിമകൊണ്ട് ഒട്ടേറെ കലാരൂപങ്ങൾ ആസ്വദിച്ച അനുഭവം പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകാൻശ്രമിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ, പാട്ടും നൃത്തവും തമാശകളും സംഘട്ടനരംഗങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം മിശ്രണം ചെയ്യുന്നത് എല്ലാതരം പ്രേക്ഷകരെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയെന്ന കലാബാഹ്യമായ ആവശ്യം മുന്നിൽക്കണ്ടാണ്. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ വിപണിമൂല്യം സിനിമയുടെ വ്യവസായതാല്പര്യത്തിന്റെ കൂടി കണ്ടെത്തലാണ്.

1.1.3. സിനിമയും സംസ്കാരവും

'ഒരു ജനതയുടെ ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ സാകല്യമാണ് സംസ്കാരം' എന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. (വില്യംസ്,1977:13) ജനതയുടെ ജീവിതരീതി, സ്വഭാവം, ഭാഷ, വേഷഭൂഷകൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാന വിശ്വാസങ്ങൾ, കലാവിനോദങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെയെല്ലാം ആകെത്തുകയാണ് സംസ്കാരമെന്നർത്ഥം. ഉല്പാദനപ്രക്രിയയെ അടിത്തറയായും മതം, നിയമം, കല, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ ആശയലോകത്തെ (സംസ്കാരം) മേൽപ്പുരയായുമാണ് മാർക്സിസം വ്യവഹരിക്കുന്നത്. അടിത്തറയാണ് മേൽപ്പുരയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എന്നാണ് മാർക്സിസ്റ്റുകളുടെ വാദം. എന്നാൽ അടിത്തറയെയും സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്നതരത്തിലേക്ക് സംസ്കാരം (മേൽപ്പുര) പ്രബലപ്പെട്ടതായി അഡോണോ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഉപഭോഗസംസ്കാരമാണ് നിലവിൽ ഉല്പാദന - വിപണന മേഖലകളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

കലകളെല്ലാംതന്നെ സംസ്കാരത്തിന്റെ സൃഷ്ടികളാണ്. സംസ്കാരത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കളുമാണ്. പാഠം(Text) സംസ്കാരത്തിന്റെ പൂർണ്ണാർത്ഥത്തിലുള്ള ഉല്പന്നമാവുന്നില്ലെങ്കിൽപ്പോലും സംസ്കാരത്തിൽനിന്ന് വിട്ടുള്ള ഒരു സ്ഥലത്തല്ല അതിന്റെ നിൽപ്പ്. ഏതുകാലത്താണോ പാഠം പിറവിയെടുക്കുന്നത് ആ സംസ്കാരത്തിന്റെ മുദ്രകൾ കലയിൽ കാണാം. ഒരു പൂർവസംസ്കാരത്തിന്റെ ജീവത്തായ പഠനം സാധ്യമാകുക അക്കാലത്തെ കലകളുടെ പഠനത്തിലൂടെയാകുമെന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് അനാലിസിസ് ഓഫ് കൾച്ചർ (Analysis of Culture) എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. (കെ. എം. അനിൽ, 2017: 74-77)

ചലനാത്മകവും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുള്ളതുമായ കലയാണ് എന്നതിനാൽ സിനിമക്ക് സംസ്കാരത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും പുതുക്കിപ്പണിയാനും

ശേഷി കൂടുതലാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രധാരണകൾക്ക് അനുസൃതമായി, സിനിമ യുടെ അസംസ്കൃതവസ്തുവായ സമൂഹത്തെ പുനഃക്രമീകരിച്ചും പുനഃസൃഷ്ടിച്ചു മാണ് സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നത്. പിന്നണിപ്രവർത്തകരുടെ കലാസൗന്ദര്യപരവും സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ താല്പര്യങ്ങൾ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തെ ഉപ ജീവിച്ചാണ് രൂപപ്പെടുന്നത് എന്നതിനാൽ ഈ പ്രക്രിയയിൽ താൻ ജീവിക്കുന്ന സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷം, അവിടെ നിലനിൽക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ഘടകങ്ങൾ എന്നിവ ഗുണപരമായോ അല്ലാതെയോ സ്രഷ്ടാവിനെ സ്വാധീനിക്കാം .

ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ടാണ് സിനിമ സംസ്കാരത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. അതേ ആഖ്യാനസവിശേഷതകൾ ആസ്വാദകരെ വശത്താ ക്കുന്നതിനും കാരണമാകുന്നു. പ്രേക്ഷകർ സിനിമയിൽ കണ്ടെടുക്കുന്നത് തന്റെത ന്നെ പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. തന്റെ യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ അപ്രാപ്യമോ അസാ ധ്യമോ ആയ ഇച്ഛകളും വെള്ളിത്തിരയിലെ അവയുടെ പൂർത്തീകരണവും മുഖാ മുഖം നിൽക്കുന്നു. വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ നൈരാശ്യങ്ങൾ തിരജീവിതത്തിലെ തന്റെ പ്രതിനിധിയിലൂടെ സ്വായത്തമാക്കിയതായി കരുതുന്നത് അയാൾക്ക് ആനന്ദ ദായകമാകുന്നു.

ഈ സ്വാധീനം തിയേറ്ററിനുപുറത്തേക്കും പ്രവഹിക്കാം. സിനിമയുടെ ചുവ ടുപിടിച്ചു പുത്തൻഫാഷനുകൾ സമൂഹത്തിൽ സ്വാധീനം നേടുന്നത് സിനിമയുടെ ഈ കഴിവുകൊണ്ടാണ്. ക്യാമ്പസ് സിനിമകൾ ഭാഷയിലും വേഷഭൂഷകളിലുമു ണ്ടാക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ സാംസ്കാരികമായ പുതിയലോകം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇടയാക്കു ന്നു. അൽഫോൻസ് പുത്രൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'പ്രേമം'(2015)എന്ന മലയാള സിനിമ കാമ്പസ് ആഘോഷങ്ങളിൽ ഉണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾ ഓർക്കുക. അതു പോലെയാണ് സവർണ്ണനവോത്ഥാനകഥനങ്ങൾ മൺമറഞ്ഞ സമൂഹ്യക്രമത്തെ പ്രത്യാനയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും. ദേവാസുരം (1993 ഐ. വി.ശശി), ആറാംതമ്പു രാൻ (1997 ഷാജി കൈലാസ്), രാവണപ്രഭു (2001 രഞ്ജിത്ത്) പോലുള്ള സിനിമ കൾ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന സവർണ്ണനായകപരിവേഷം, ആ നായകന്റെ ഏകരക്ഷകൻ എന്നസ്ഥാനത്തുനിന്നുള്ള കായികവിജയങ്ങൾ, വ്യക്തിത്വമില്ലാത്ത അനുചരവൃന്ദം തുടങ്ങിയവ പഴയ ഫ്യൂഡൽശ്രേണിയെ പുനരാനയിക്കുകയാണ്. നായകന്റെ താര പ്രഭയിൽ ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ദളിത്-സ്ത്രീവിരുദ്ധ നിലപാടുൾക്കൊള്ളുന്ന അകപ്പൊരുൾ വിമർശനവിധേയമാക്കാതെ സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും അതാണ് സ്വാഭാ വികതയെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഷാജി കൈലാസിന്റെ കമ്മീഷ ണർ (1994), ദി കിംഗ്(1995) പോലുള്ള സിനിമകൾ ജനവിരുദ്ധരായ ജനപ്രതിനിധി കൾക്കുമേൽ സൽഗുണസമ്പന്നനായ ഭരണനിർവഹണോദ്യോഗസ്ഥൻ നേടുന്ന

വിജയങ്ങളുടെ ആഖ്യാനങ്ങളാണ്. ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും വിഷയത്തെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കുകയും ജനാധിപത്യത്തേക്കാൾ മികച്ചത് ഉദ്യോഗസ്ഥഭരണ മാണെന്ന സന്ദേശം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം. വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹ്യ വൽക്കരണപ്രക്രിയയിൽ നിർണ്ണായകപങ്ക് വഹിച്ചിരുന്നത് കുടുംബം, വിദ്യാഭ്യാസ സ്ഥാപനങ്ങൾ എന്നിവയായിരുന്നു. ഇന്ന് അവയുടെ സ്ഥാനം ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്ന ത് സംസ്കാരവ്യവസായമാണെന്ന് നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ വാദിക്കുന്നു (എ.സോ മൻ,2002:37). ഉപഭോക്താവിന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് പകരം കപടമായ ആവശ്യങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ രീതികൾ രവീന്ദ്രൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടു ന്നുണ്ട് (രവീന്ദ്രൻ 2002: 65). അധീശവർഗ്ഗതാല്പര്യങ്ങളെ ജനാഭിലാഷമെന്ന തര ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയോ അധീശതാല്പര്യങ്ങൾക്ക് ഇണങ്ങുന്ന വ്യാജതാല്പ ര്യങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നവയാണ് ജനപ്രിയകലകൾ.

സാംസ്കാരികോല്പന്നങ്ങൾ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് മുന്നിൽ പ്രതി രോധം തീർക്കേണ്ടവയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരുണ്ട്. എന്നാൽ കമ്പോളമുതലാ ളിത്തം കലയെയും സംസ്കാരത്തെയും ചരക്കാക്കി മാറ്റുകയും തങ്ങളുടെ താല്പ ര്യവിതരണത്തിന് അവയെ മാധ്യമമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജനപ്രിയസംസ്കാര ത്തെയാണ് മുതലാളിത്തം ഇത്തരത്തിൽ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുത്തത്. ഇച്ഛകളുടെ യും സമ്മതികളുടെയും നിർമ്മിതി സാധിക്കാനുള്ള ഉപകരണങ്ങളായി മാസ് മീഡി യയെ ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ കമ്പോളം വിജയിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഈ അർത്ഥത്തിലാണ് സാംസ്കാരവ്യവസായമെന്ന സംജ്ഞ പ്രസക്തമാകുന്നത്. ഈ ഗണത്തിൽ മുൻനി രയിൽ നിൽക്കുന്ന കലയായതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമ; പ്രത്യേകിച്ചും ജനപ്രിയ സിനിമ ആഴത്തിലുള്ള പഠനം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

1.1.4. സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും

വ്യക്തിയുടെയോ സമൂഹത്തിന്റെയോ ലക്ഷ്യങ്ങളേയും പ്രതീക്ഷകളേയും പ്രവർത്തനങ്ങളേയുംകുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരുകൂട്ടം ആശയങ്ങളെയാണ് പ്രത്യ യശാസ്ത്രം എന്ന് പറയുന്നത്. ഒരു ജനതയുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ സ്വാധീനിക്കാൻ ശേഷിയുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, നിലപാടുകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സംഘാതമാണ് അത്. തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ അസ്തിത്വവുമായി വ്യക്തികൾക്കുള്ള സാങ്കൽപ്പികബന്ധത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യമെന്നാണ് ലൂയിഅൽതൂസർ പ്രത്യയശാ സ്ത്രത്തെ വിവരിക്കുന്നത്.[2] അതായത് പ്രത്യയശാസ്ത്രം യഥാർത്ഥലോകത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ല; യഥാർത്ഥലോകവുമായി തനിക്കുണ്ടെന്ന് വ്യക്തി സങ്കൽ പ്പിക്കുന്ന ബന്ധത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. എല്ലാ പ്രവർത്തന ങ്ങളെയും നിയന്ത്രിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളതാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നും ലൂയി

അൽതൂസർ[3] നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വ്യക്തികളെ ഏകതാനത്വമുള്ള വിഷയികളാക്കി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം ശ്രമിക്കുന്നത്.

പ്രത്യയശാസ്ത്രം നിലനിൽക്കുന്നത് അതിന്റേതായ ഉപകരണ(apparatus) ങ്ങളിലൂടെയും പ്രക്രിയ(practice)കളിലൂടെയുമാണ്. ഭരണകൂടം പ്രത്യയശാസ്ത്ര ത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതും പാലിക്കുന്നതും രണ്ട് തരത്തിലാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (Ideological State Apparatuses) ഉപയോഗിച്ചും മർദ്ദക ഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (Repressive State Apparatuses) ഉപയോഗിച്ചും. കുടും ബം, മതം, വിദ്യാഭ്യാസം, കല, കായികവിദ്യ, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം, മാധ്യമം തുടങ്ങി യവയെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളാണ് (ISA). പോലീസ്, കോടതി, പട്ടാ ളം, ജയിൽ തുടങ്ങിയവ മർദ്ദകോപകരണങ്ങളും (RSA). പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകര ണങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സഹായത്താലാണ്; മർദ്ദക ഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ അടിച്ചമർത്തലിന്റെ മാർഗ്ഗത്തിലും. മർദ്ദകഭരണകൂടോപ കരണങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷവും ഏകമുഖവുമായ ഒന്നാണെങ്കിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപ കരണങ്ങൾ ബഹുമുഖവും അബോധാത്മകവുമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. (www. marxists. org /reference/archive/althusser /1970/ ideology.htm)

ഭാഷ അധികാരത്താൽ നിർമ്മിതവും അധികാരത്തിന്റെ വിനിമയോപാധിയു മാണ്. അച്ചടി, ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ആശയവിനിമയ പ്രത്യയശാ സ്ത്രോപകരണങ്ങളും (The communications ISA) സാഹിത്യം, കല ഉൾപ്പെടെയു ള്ള സാംസ്കാരിക പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളും (The cultural ISA) ഭാഷയു ടെ ഉപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഭാഷയിൽ അധീശത്വം നേടുന്നവർക്ക് അവരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സമർത്ഥമായി പ്രസരിപ്പിക്കാൻ കഴി യും. ആശയവിനിമയ-സാംസ്കാരിക പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളിലൂടെ അവ തരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അധീശമാതൃകകൾ വ്യക്തിയുടെ അപരമായി പ്രവർത്തിക്കു കയും സ്വയം താരതമ്യത്തിന് കാരണമാകുകയും ചെയ്യും. അബോധമായെങ്കിലും അധീശമാതൃകയെ ഈഗോ ഐഡിയൽ ആയി പരിഗണിക്കാൻ വ്യക്തി/സമഷ്ടി പ്രേരിതമാകും. ഇന്ത്യൻചാനലുകളിലെ വാർത്താവതാരകരെ യൂറോപ്യൻ വസ്ത്ര ധാരണാസങ്കല്പങ്ങൾ (പാൻറ്സ്, കോട്ട്, ടൈ തുടങ്ങിയവ) സ്വാധീനിച്ചത് ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

കലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഇടപെടുന്നത് പ്രകടമായല്ല. സമൂഹ ത്തിൽ കോയ്മാശേഷിയോടെ നിലനിൽക്കുന്ന ആശയധാരകൾ സിനിമയുടെ

രാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ മാത്രമേ അറിയാൻ കഴിയൂ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അഴിമതിക്കെതിരാണ് 'ഇന്ത്യൻ' എന്ന സിനിമ (1996/ തമിഴ്/സംവിധാനം:ഷങ്കർ). എന്നാൽ ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ഭരണക്രമം അഴിമതി യുടേതാണെന്നും അത് തിരുത്താൻ ഏകനായകന്റെ കായികമായ തിരുത്തൽ പ്രവൃത്തികൾക്ക് മാത്രമേ ശേഷിയുള്ളൂ എന്നുമാണ് ആ സിനിമ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കു ന്നത്. ഏകാധിപത്യപ്രവണതകളിൽ അഭിരമിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രചാ രണം സാധിക്കുന്നുണ്ട് ഈ സിനിമ. അഴിമതിക്കെതിരെ അക്രാമകമായ ഒറ്റയാൾ പോരാട്ടം നടത്തുന്ന നായകൻ സേനാപതി ഹിറ്റ്ലറെയാണ് അനുസ്മരിപ്പിക്കു ന്നത് എന്ന് നിരീക്ഷണമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ സിനിമയുടെ ആർഭാടപൂർണ്ണമായ ദൃശ്യക്കൊഴുപ്പിൽ കാണികൾ അതറിയാതെ പോകുന്നു. സേനാപതിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യ സമരകാലചരിത്രം പ്രേക്ഷകന് അയാളുമായി ദേശാഭിമാന പ്രചോദിത മായ സാത്മീകരണം സാധ്യമാക്കുന്നു. കാണിയിൽ അത്തരം ഒരു നായകനെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനസ്സ് പ്രവർത്തിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. 'സിനിമയെ നയിക്കുന്ന പ്രത്യയ ശാസ്ത്രം അധികാരത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണെന്ന്'[4] സച്ചിദാനന്ദൻ വിലയിരുത്തുന്നു. (സേനൻ, വി.കെ ജോസഫ് 1992. 23)

1.1.5. അധികാരവും കർതൃത്വവും

ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലെയും സാംസ്കാരികാശയങ്ങൾ ആ കാലത്തെ ഭര ണവർഗ്ഗതാല്പര്യങ്ങൾക്ക് അനുസൃതവും അവരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ വിനിമ യം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നതുമായിരിക്കുമെന്ന് മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകർ കരുതുന്നു.അധി കാരമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പ്രബലപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒരാളുടെ അധീശ/വിധേ യ സ്വത്വനിർമിതിയിൽ അയാൾ നിൽക്കുന്ന അധികാരസ്ഥാനത്തിന് പങ്കുണ്ട്. ജ്ഞാനമാണ് അധികാരത്തിന്റെ കാതൽ. അറിവിനെ കയ്യാളുന്നവൻതന്നെയാണ് അധികാരം കയ്യാളുന്നത്. അറിവ് അധികാരത്തിലേക്കുള്ള വഴിയാണ്, അധികാര ത്തെ ഉറപ്പിക്കാനുള്ള ഉപകരണവുമാണ്. അറിവ് ഉണ്ടാകുമ്പോഴാണ് അഹ(self) മെന്ന ബോധം ഉണ്ടാവുന്നത്. ഞാൻ എന്ന ഈ പ്രാഥമികജ്ഞാനമാണ് കർതൃത്വ ത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം. വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ഇടപെടുമ്പോഴാണ് കർതൃത്വം നിർമ്മി ക്കപ്പെടുന്നത്. ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തെ അറിയുന്നതിലൂടെയാണ് വ്യക്തി കർതൃപദ വി നേടുന്നത്. ഉണ്മയുടെയും പരിണതിയുടെയും (being and becoming) ആക ത്തുകയാണ് ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും കർതൃത്വം. സംസ്കാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ശില കർതൃത്വത്തിലാണ്.

സിമോൺ ഡി ബുവ്വയുടെ ഒരു സ്ത്രീ പിറക്കുകയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ് (One is not born, but rather becomes a woman.) എന്ന വിഖ്യാതമായ വാക്യം വ്യവഹാരനിർമ്മിതമായ സ്ത്രീകർതൃത്വം എന്ന കാര്യംതന്നെയാണ് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത് (സിമോൺ ഡി ബുവ്വ, 2011 : 330). ലിംഗഭേദമെന്ന നിലയിലല്ലാതെ ഒരു കർതൃപദവിയായി ഇവിടെ സ്ത്രൈണത പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. കർതൃപദവിയിൽ നിന്ന് ഒരാളെ മാറ്റിനിർത്താൻ പൊതുവ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിൽ നിന്നും അയാളെ മാറ്റി നിർത്തിയാൽ മതിയാവും.

പുരുഷകേന്ദ്രിത അധികാരവ്യവസ്ഥ സ്ത്രീയുടെ പ്രജാസ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് നോക്കാം. കുടുംബം, ആചാരം, സദാചാരം, മാധ്യമം, കല, സാഹിത്യാദികളിലൂടെ അവളെ അച്ചടക്കം, അനുസരണ തുടങ്ങിയ 'കുലീനത'യുടെ മുദ്രകൾ പേറുന്നവളാക്കി സ്ഥാപിക്കുന്നു. അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ളവൾ എന്ന കുലസ്ത്രീലക്ഷണം അവളെ സ്വയമറിയാതെ ഗാർഹിക പരിസരത്തേക്ക് പരിമിതപ്പെടുത്തി. ആണിനൊതുങ്ങുന്നത് ആഭിജാത്യത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളായി. അങ്ങനെ വ്യവഹാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിന്നും അരികുകളിലേക്കും ക്രമേണ പിന്നിലേക്കും മാറ്റിനിർത്താൻ കഴിഞ്ഞതോടെ അവൾ പ്രജാവൽക്കരണത്തിന് വിധേയയായി.

1.1.6. പ്രതിനിധാനം

പ്രതിനിധാനം എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത് ജീവിതത്തെ കലയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തെയാണ്. കലാനിർമിതിയിൽ വ്യക്തികളോ വീടുകളോ നഗരങ്ങളോ അല്ല, വാക്കുകളിലൂടെയോ വർണ്ണങ്ങളിലൂടെയോ തെളിയുന്ന അവയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്ന് ജീവൻകുമാർ കെ. പറയുന്നു. (അജു.കെ.നാരായണൻ, ചെറി ജേക്കബ്, 2017 : 165). യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ പ്രവൃത്തിക്കോ വസ്തുവിനോ പകരമെന്നു കരുതാവുന്നവിധത്തിൽ അർത്ഥോൽപ്പാദനം സാധ്യമാക്കുന്ന പ്രക്രിയകളുടെ കൂട്ടം എന്നാണ് ക്രിസ്ബാർക്കർ പ്രതിനിധാനത്തിന് നൽകുന്ന വ്യാഖ്യാനം. പ്രാതിനിധ്യം സൂച്യ-സൂചകബന്ധമുള്ള ഒരു ഘടനയാണ്. ഒരു ഭൗതികവസ്തുതയുടെ കലാസ്ഥലത്തിലുള്ള കേവലം പ്രതീകമുദ്രണമല്ല പ്രതിനിധാനം. പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ അർത്ഥവും ആഴവും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് സാമൂഹ്യവ്യവഹാരങ്ങളാണ്.

പ്രതിനിധാനം അർത്ഥത്തെയും ഭാഷയെയും സംസ്കാരവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് (Representation connect meaning and language to culture) റെപ്രസെന്റേഷൻ: കൾചറൽ റെപ്രസെന്റേഷൻ ആൻഡ് സിഗ്നിഫൈയിംഗ്

പ്രാക്ടീസസ് (Representation: Cultural representation and signifying practices)എന്ന കൃതിയിൽ സ്റ്റുവർട്ട് ഹാൾ പറയുന്നത് ജീവൻകുമാർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട് (അജു. കെ.നാരായണൻ, ചെറിജേക്കബ്2017:172) ഭാഷയിലൂടെയുള്ള ആർത്ഥികവിനിമയം മാത്രമല്ല പ്രതിനിധാനം നിർവഹിക്കുന്നത്. ഒരു സാംസ്കാരികപ്രക്രിയ കൂടിയാണ് പ്രതിനിധാനം. സാംസ്കാരികപഠനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ അതിന് രാഷ്ട്രീയമായ മാനങ്ങൾകൂടിയുണ്ട്. ഒരു സ്വതന്ത്ര ബാഹ്യലോകത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകപ്രവൃത്തിയാണത്. പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും(വിഷയം, ശൈലി, മാധ്യമം എന്നിത്യാദികൾ) അവയുടെ ക്രമീകരണവും അതിൽ പ്രധാനമാണ്. ആരെ/എന്തിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കണം/തിരസ്കരിക്കണം, എപ്രകാരമുള്ള പ്രാതിനിധ്യമാകണം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെല്ലാം അധികാരബലതന്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ ഒരു കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിൽ ചലച്ചിത്രകാരനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, ലിംഗം, രൂപം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് ബോധ്യമാകും. വെളുത്ത നായകൻ, അടക്കമുള്ള നായിക, ഇരുണ്ടനിറമുള്ള വില്ലൻ, പരദൂഷണ പ്രിയയായ ഭൃത്യ തുടങ്ങിയ വാർപ്പുമാതൃകകൾ നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരക്രമത്തെ പിന്തുടരാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെഭാഗമാണ്. തകര, മരുത്, കാവേരി, റാണി, തങ്ക തുടങ്ങിയ അഴകളവുകളെ പരിഗണിക്കാത്ത പ്രതിനിധാനങ്ങളിൽ നിന്ന് പ്രതാപൻ, അർജുൻ, ചന്ദ്രദാസ്, വിഷ്ണു, ഉഷ, ആലീസ് ചെറിയാൻ, ലക്ഷ്മി തുടങ്ങിയ 'സുന്ദരതാരശരീര'ങ്ങളിലേക്ക് ഭരതന്റെ ക്യാമറ നീങ്ങുന്നത് സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ച് നിലവിലുള്ള ധാരണകളെ തൃപ്തമാക്കുന്നതിനു കൂടിയാവണം. ചാട്ടയ്ക്ക് (1981) ശേഷം താരശരീരം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം കാണിക്കുന്ന മാറ്റം മുഖ്യധാരാ/ജനപ്രിയ സിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യബോധത്തെ അനുസരിക്കുന്നതായി കാണാം.

പ്രതിനിധാനത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ്. ചിഹ്നങ്ങളും പാഠങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പൂർണ പ്രതിനിധാനമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും അങ്ങനെ വായിക്കപ്പെടാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. വ്യാജപ്രതിനിധാനങ്ങൾ ഉണ്ടാവാനുള്ള സാധ്യതയും പരിഗണിക്കണം. പുരുഷാധിപത്യലോകം സ്ത്രീയുടെ വിധേയപ്രതിനിധാനങ്ങൾ വ്യാജമായി നിർമിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് രണ്ടാംഘട്ടഫെമിനിസം വിമർശനം ഉന്നയിക്കുന്നത് കാണാം. എന്നാൽ രണ്ടാംഘട്ടഫെമിനിസം ബദലായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പെണ്മ വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാരിയായ സ്ത്രീയുടെ മാത്രം പ്രതിനിധാനമാണ് എന്ന് മൂന്നാംതലമുറ ഫെമിനിസം വിശദീകരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ കോഡുകളെയും അവയുടെ പ്രവർത്തനത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി അറി

യാൻ കഴിയണം. അപ്പോൾ മാത്രമേ അധീശപ്രതിനിധാനങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി നേരിടാൻ കഴിയൂ[6].

1.1.7. സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ : ഒരു വിഹഗവീക്ഷണം.

ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ പണ്ഡിതന്മാർ ഒരു കലാരൂപ മെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ അക്കാദമിക്കായി പഠിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. സിനിമയു ടെ കലാരൂപമെന്ന അസ്തിത്വം, അതിന് യാഥാർത്ഥ്യത്തോടുള്ള അടുപ്പം, സാമൂ ഹികസ്വാധീനത തുടങ്ങിയ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ അവരുടെ വിശകലനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. ഭാഷാശാസ്ത്രം, സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ, തത്വചിന്ത, മനശ്ശാസ്ത്രം, സാസ്കാരിക വിമർശനം തുടങ്ങിയ വിവിധ പഠനമേഖലകൾ സിനിമാസിദ്ധാന്ത ങ്ങളുടെ രൂപപ്പെടലിനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. അപ്പാരറ്റസ് സിദ്ധാന്തം (Apparatus theory), ഓഥർ സിദ്ധാന്തം (Auteur theory), മാർക്സിസ്റ്റ് സിനിമാസിദ്ധാന്തം (Marxist film theory), മാനസികാപഗ്രഥന സിനിമാസിദ്ധാന്തം (Psychoanalytic film theory), സ്ത്രീവാദസിനിമാസിദ്ധാന്തം (Feminist film theory), ക്വീർ സിദ്ധാന്തം (Queer theory), ഘടനാവാദ സിനിമാസിദ്ധാന്തം (Structuralist film theory) എന്നി വയാണ് സിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രധാനം.

സെർജി ഐസെൻസ്റ്റീൻ, ലെവ് കുളെഷോവ് തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല ചല ച്ചിത്രപ്രവർത്തകർതന്നെയാണ് സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗരവമേറിയ പഠനങ്ങൾ ക്കും തുടക്കമിട്ടത്. മൊണ്ടാഷ് എന്ന എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതത്തിലൂടെ യാഥാർഥ്യത്തി ന്റെ യഥാതഥ ആവിഷ്കാരമല്ല സിനിമ എന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിയത് ഇവരാണ്. ഐസെൻസ്റ്റീന്റെ ഫിലിം ഫോം, (Film Form), ദി ഫിലിം സെൻസ് (The Film Sense) എന്നീ രചനകൾ ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തഗ്രന്ഥങ്ങൾ എന്ന നില യിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രമേഖലക്ക് വലിയ സംഭാവനകൾ നൽകിയ മോസ്കോ ഫിലിം സ്കൂൾ സ്ഥാപിച്ചത് കുളെഷോവാണ്.

സിനിമ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന കലാരൂപമാണെന്ന് അപ്പാരറ്റസ് സിദ്ധാന്തം വിലയിരുത്തുന്നു. സിനിമയുടെ നിർമ്മാണഘട്ടം മുതൽ പ്രദർശനംവരെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഇടപെടുന്നു. തിയേറ്ററിലെ സവിശേഷ സാഹ ചര്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമയിലെ രംഗങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യബോധമാണുണ്ടാ ക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യവും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിൽ ഇഴമുറിയാത്ത ഒരു ബന്ധം സ്ഥാപിതമാകുന്നു. അത് സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി തന്മയീഭവിക്കാനും സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളെ സ്വീകരിക്കാനും പ്രേക്ഷകർക്ക് സാഹ

ചര്യം ഒരുക്കുന്നു. മാർക്സിസം, മനോവിജ്ഞാനീയം തുടങ്ങിയവയുടെ പിൻബലത്തിൽ വളർന്നുവന്ന സിദ്ധാന്തമാണ് അപ്പാരറ്റസ് സിദ്ധാന്തം. അൽത്തൂസർ, ക്രിസ്ത്യൻ മെറ്റ്സ്, ലോറ മൽവി തുടങ്ങിയവർ ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പ്രയോക്താക്കളാണ്.

ഓഥർ തിയറി സംവിധായകർക്ക് പരമപ്രാധാന്യം നൽകുന്ന സിനിമാസിദ്ധാന്തമാണ്. സംവിധായകർക്ക് ഓരോരുത്തർക്കും അവരുടേതായ ആഖ്യാനരീതികൾ ഉണ്ടെന്നും അതാണ് സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതെന്നും കാണാം. ആദ്യമായി സിനിമയെ സമഗ്രതയിൽ കാണുന്നത് സംവിധായകരാണല്ലോ. സിനിമകളെ അവയുടെ സംവിധായകരുടെ ആവിഷ്കരണസവിശേഷതകൾ മുൻനിർത്തി പഠിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഓഥർ തിയറി. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗകാലത്ത് സംവിധായകർക്ക് മറ്റെല്ലാ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരെക്കാളും പ്രാമുഖ്യം കൈവന്നു. കഹ്യെ ദു സിനിമ (Cahiers du cinema)പോലുള്ള മാഗസിനുകൾ ഈ ആശയത്തെ പിന്തുണച്ചു. ഫ്രാൻസ് ത്രൂഫോ, ആന്ദ്രെ ബാസിൻ തുടങ്ങിയ സൈദ്ധാന്തികരാണ് ഓഥർ തിയറിക്ക് അടിത്തറയിട്ടത്.

ചലച്ചിത്രത്തെ വർഗ്ഗവൈരുധ്യം, വർഗ്ഗസമരം, ഭരണകൂടം, അധികാരം തുടങ്ങിയ മാർക്സിയൻ ആശയാവലികൾ ഉപയോഗിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് മാർക്സിസ്റ്റ് ഫിലിംതിയറി അനുവർത്തിക്കുന്നത്. ഐസെൻസ്റ്റീനെയും ഗൊദ്ദാർദിനെയും പോലുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർ അവരുടെ സിനിമകളിലൂടെ മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ ആവിഷകരിക്കുന്നത് കാണാം.

സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡ്, ലാകാൻ തുടങ്ങിയവരുടെ മനശ്ശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് വികസിച്ചുവന്ന ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തമാണ് മാനസികാപഗ്രഥനസിനിമാ സിദ്ധാന്തം. പിതൃകേന്ദ്രിതമായ ഒരു ലോകക്രമത്തിൽ പുരുഷാധിപത്യപ്രവണതകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപമായാണ് സിനിമയെ മാനസികാപഗ്രഥനസിനിമാസിദ്ധാന്തം വിലയിരുത്തുന്നത്. ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സ്, ആത്മരതി, ലിംഗഛേദം പോലുള്ള സാങ്കേതിക സംജ്ഞകൾ സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് ഇവർ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ക്യാമറയുമായി താദാത്മ്യംപ്രാപിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനെക്കുറിച്ച് ക്രിസ്ത്യൻ മെറ്റ്സും, പെണ്ണിനെ ദൃശ്യരതിയുടെ (visual pleasure) കേന്ദ്രമാക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനെക്കുറിച്ച് ലോറമൽവിയും പറയുന്നത് മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങൾ (tool) ഉപയോഗിച്ചാണ്. രണ്ട് ഘട്ടങ്ങളായി ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ വിഭജിക്കാം. ഒന്നാം ഘട്ടത്തിൽ ആൺനോട്ടത്തിൽ ഊന്നിയാണ് പഠനങ്ങൾ പുരോഗമിച്ചതെങ്കിൽ രണ്ടാംഘട്ടമായപ്പോൾ പെൺനോട്ടത്തിന്റെ സാദ്ധ്യത

കൾകൂടി കണ്ടെടുക്കുന്നതരം പഠനങ്ങൾ പിറന്നു. മാട്രിക്സിയൽ ഗെയ്സ് (matrixial gaze) എന്ന സങ്കല്പനം പെൺ നോട്ടത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ചലച്ചിത്ര വിശകലനം നടത്തുന്നത്. ലിംഗത്തിന് (phallus) പകരം ഗർഭപാത്രത്തെ (matrix) കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നു രണ്ടാംഘട്ട സ്ത്രീവാദസിനിമാനിരൂപകർ.

1.1.8. സിനിമയും സ്ത്രീവാദവും

സിനിമയുടെ സാങ്കേതികപ്രവർത്തകരായി സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിധ്യം ആദ്യ കാലത്ത് വളരെക്കുറവായിരുന്നു. ആഗോളതലത്തിൽ ഓരോ വർഷവും നിർമ്മിക്ക പ്പെടുന്ന സിനിമകളുടെ എണ്ണം വളരെ വർദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അതിനനുസരിച്ചുള്ള സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യം വർദ്ധിച്ചിട്ടില്ല എന്നുകാണാം. സിനിമയിൽ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യം എണ്ണംകൊണ്ട് പുരുഷനോടൊപ്പമോ തൊട്ടടുത്തോ ആയി നിൽക്കുന്നത് അഭിനയ മെന്ന മേഖലയിലാണ്. എന്നാൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പുരുഷകഥാപാത്ര ങ്ങൾക്കൊപ്പം പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നില്ലെന്ന് പൊതുവേ നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. അഭിനേ താവായിരിക്കെത്തന്നെ ഒരു ഉപഭോഗവസ്തുവിന്റെ മൂല്യത്തിൽപ്പോലും അവൾ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്.

പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സഹായിയായോ നായകനും വില്ലനുമിടയിലെ സംഘർഷകാരണമായോ ഒക്കെയാണ് ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ സ്ത്രീ പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നത്. ആൺബോധ്യങ്ങളാൽ നിർമ്മിതമായ കലയെന്ന നിലയിലും ആൺ ബോധ്യങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി സാധിക്കുന്ന കലയെന്ന നിലയിലുമാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീകളുടെ പദവിയെ കുറിച്ച് പഠിച്ച ഫെമിനിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകർ ചലച്ചിത്ര ത്തെ കാണുന്നത്.[7] (ലോറ മൽവി 1989 :15)

ഫ്രം റെവറൻസ് ടു റേപ്: ദ ട്രീറ്റ്മെൻറ് ഓഫ് വിമൻ ഇൻ ദ മൂവീസ് (From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ സിനിമ പുരുഷകേന്ദ്രിത കലാരൂപമാണെന്ന് മോളി ഹസ്കൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ സ്ത്രീകൾ വാർപ്പുമാതൃകയിലുള്ള പരിമിതമായ വേഷങ്ങളിലേക്ക് ഒതുക്കപ്പെട്ടതായും മാതൃ ത്വം പോലുള്ള ആദർശാത്മക പ്രതിനിധാനങ്ങളോ സംഘർഷഹേതുവാകുന്ന പ്രതിനിധാനങ്ങളോ ആണ് സിനിമയിൽ സ്ത്രീക്ക് ലഭിക്കുന്നതെന്നും ഹസ്കൽ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. (ഉൽറിക്ക് വോൾമർ 2007 :32) സ്ത്രീയെന്ന ഉണ്മയിലല്ല മറിച്ച് പുരുഷൻ അറിയുന്ന സ്ത്രീയുടെ പ്രാതിനിധ്യമായാണ് സിനിമയിൽ സ്ത്രീ അവ തരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺന്റെ നിരീക്ഷണവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. (സ്യൂ തോൺഹാം 1999, :33)[8]

സിനിമ പ്രാഥമികമായി കാഴ്ചയുടെ കലയാണ് എന്നതിനാൽ ആവിഷ്കരണത്തിൽ കാഴ്ചക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം നല്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചിത്രകലയുടെ ദൃശ്യത വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ, ഛായാചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീകളെ എപ്രകാരമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെന്ന് ജോൺ ബെർഗർ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകലയുടെ പ്രേക്ഷകസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിതനായ പുരുഷനേത്രത്തിന് കാഴ്ചയാവുകയാണ് ബിംബമായിത്തീരുന്ന സ്ത്രീയുടെ ധർമ്മം എന്ന് നിരവധി നഗ്നചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അദ്ദേഹം പറയുന്നു[9]. (ബെർഗർ, 1972: 64). നോട്ടത്തെ/കാഴ്ചയെ സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്ന് കാണാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾക്ക് അടിത്തറയിട്ട പഠനമാണ് ബെർഗറുടെ വേയ്സ് ഓഫ് സീയിംഗ് (Ways of Seeing)എന്ന് പറയാം. പുരുഷകാമനയെയാണ് ചിത്രകല അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ ഇച്ഛകൾ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. സ്ത്രീ പുരുഷന് കാഴ്ചയാവുന്നതരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും അധികാരത്തിന്റെ സ്ഥാനം പുരുഷനെ കർത്താവും സ്ത്രീയെ പ്രജയുമാക്കി മാറ്റുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കാം.

തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ വിമോചന ആശയധാരകളിൽ മാർക്സിസം വഹിക്കുന്ന പങ്കിന് സമാനമായ പരിശ്രമങ്ങളാണ് ആദ്യകാലത്ത് സ്ത്രീ വിമോചനത്തിന് ഫെമിനിസം നടത്തുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽക്കുന്ന ചട്ടക്കൂട് ആൺകോയ്മയുടെ വിധേയവ്യക്തിത്വമെന്ന തരത്തിലാണ് സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതോ കാരണങ്ങളാൽ സ്ത്രീ പുരുഷനേക്കാൾ പിന്നാക്കമാണെന്ന് വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ഒരു ലോകക്രമത്തിലാണ് മനുഷ്യന്റെ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളടക്കം രൂപപ്പെടുന്നത്. കലകൾ പലപ്പോഴും പുരുഷന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ബർഗർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. (ബെർഗർ, 1972:47)[10]

സീയിംഗ് ഫിലിം ആൻഡ് റീഡിംഗ് ഫെമിനിസ്റ്റ് തിയോളജി: എ ഡയലോഗ് (Seeing Film and Reading Feminist Theology: A Dialogue) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉൽറിക്ക് വോൾമർ നോട്ടം എപ്രകാരമാണ് ഒരു വ്യക്തിയെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുന്നതെന്ന് വിവരിക്കുന്നു. നോട്ടവും കാണപ്പെടലും (seeing and being seen) കർതൃ - കർമ്മ (subject - object) ബന്ധത്തിലാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. നോട്ടം വ്യക്തിയെ കർത്താവായി സ്ഥാപിക്കുന്നു. കാണപ്പെടുന്ന വസ്തുവിനുമേൽ നിയാമക നിയന്ത്രണങ്ങളുള്ള ആളാണ് കർത്താവ്. കാണപ്പെടുന്നയാൾ കർമ്മമായി, കർത്താവിന് വേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്നു. കാണപ്പെടുന്നവന്റെ സ്വത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് നോക്കുന്നവന്റെ കാഴ്ചയാണ്. ആ അർത്ഥത്തിൽ വസ്തുവിനു നോക്കുന്നവന്റെ സാന്നിധ്യം കൂടിയേതീരൂ (വോൾമർ, 2007: 22)[11]

സിനിമയിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് നോട്ടങ്ങൾ സംവിധായകന്റെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും നോട്ടങ്ങളാണ്. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർത്ഥം നൽകുന്നത് ഈ നോട്ടങ്ങളാണ്. ഒരേസമയം നോട്ടത്തിന്റെ കർതൃപദവിയിൽ നിൽക്കുകയും ദൃശ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അദൃശ്യമാക്കി നിർത്തുകയും ചെയ്യാൻ ഇവർക്ക് കഴിയുന്നു. (വോൾമർ, 2007: 39) നോട്ടം (gaze) പൂർത്തിയാവുന്നത് കണ്ണിലല്ല. കണ്ണ് കേവലം ഒരു സംവേദനി മാത്രമാണ്. നോട്ടം പതിയുന്നത് തലച്ചോറിലാണ്. മസ്തിഷ്കത്തിലെ സിരാപടലങ്ങളാണ് ദൃശ്യത്തെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുന്നത്. കണ്ടതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് അനുഭവങ്ങളുടെയും ബോധ്യങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ആയതിനാൽ കാഴ്ച കാഴ്ചപ്പാടിനെക്കൂടി വഹിക്കുന്നുണ്ട് എന്നുപറയാം. ആരു കാണുന്ന കാഴ്ചയാണ് തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യപ്പെടുന്നത് എന്നത് വളരെ പ്രധാനമാണ്. ഓരോ ദൃശ്യത്തെയും അത് ചിത്രീകരിച്ച സംവിധായികയുടെ/കന്റെ കണ്ണും അതിന്റെ ദ്രഷ്ടാവാകുന്ന പ്രേക്ഷകയുടെ /ന്റെ കണ്ണും ഒരേ വീക്ഷണകോണിൽനിന്നാണ് കാണുന്നത്. സംവിധായിക/ൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ദർശനം ദൃശ്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുകയും അയാൾ അത് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പകരുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ സംവിധായികയുടെ/ന്റെ ദർശനം പ്രേക്ഷകരുടെകൂടി ദർശനമായി വിപുലപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാതാവിലെ/ ആഖ്യാനത്തിലെ പുരുഷനാണ് നോട്ടത്തിന്റെ കർത്താവാകുന്നതെങ്കിൽ ആ സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകരും പുരുഷന്റെ കണ്ണിലൂടെയാണ് സിനിമകാണുന്നത്. നോട്ടം പുരുഷനും നോക്കപ്പെടൽ സ്ത്രീക്കുമായി വിഭജിതമായ ചലച്ചിത്രഭാഷയെക്കുറിച്ച് സ്ത്രീവാദ സിനിമാനിരൂപകർ വിമർശനം ഉന്നയിക്കുന്നത് ഈ അർത്ഥത്തിലാണ്. സ്ത്രീശരീരം സിനിമയിലെ നോട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി മാറുന്നതോടെ അവൾ വസ്തുവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയായി.

1.1.9. സ്ത്രീവാദവും മനോവിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തങ്ങളും

സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയുടെ ഭിന്നവും സവിശേഷവുമായ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ്സിനിമാനിരൂപണം പഠിക്കുന്നത്. ആരംഭകാലത്ത് മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റെയും മാർക്സിസത്തിന്റെയും സംപ്രത്യയങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങളുടെ സിദ്ധാന്തരൂപീകരണം. അന്നോളം അരാഷ്ട്രീയമായി പരിഗണിച്ചുപോന്ന സ്ത്രീയുടെ അനുഭവമേഖലകളെ, 1960-കളിൽ യൂറോപ്പിൽ ആരംഭിച്ച രണ്ടാം ഘട്ടസ്ത്രീവാദം പൊതുധാരയിലേക്ക് നീക്കിനിർത്തി. കുടുംബം, പ്രത്യുല്പ്പാദനം, ഭാഷാപ്രയോഗം, ഫാഷൻ ഇത്യാദികളിലെ പുരുഷകോയ്മയെ മറനീക്കി കാണിച്ച രണ്ടാംഘട്ട ഫെമിനിസത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് സ്ത്രീവാദസിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ പിറക്കുന്നത്.

സ്ത്രീയുടെ വിധേയസ്വത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ പരമ്പരാഗതസിനിമ എന്താണ് ചെയ്തതെന്ന് സ്ത്രീവാദസിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ പഠിക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സ്ത്രീയും സിനിമ കാണുന്ന സ്ത്രീയും (കഥാപാത്രവും പ്രേക്ഷകയും) സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് എന്താണ് എന്നതാണ് അവർ പ്രധാനമായും പഠിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രതിനിധാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ, നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ കൃത്യമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രമുണ്ടെന്നും ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രം തുറന്നുകാട്ടാൻ സാമൂഹികശാസ്ത്രവിശകലന രീതികൾ പര്യാപ്തമല്ല എന്നും ഇവർ കരുതുന്നു. ഫ്രോയിഡിന്റെയും ലാകാന്റെയും മനോവിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, ചിഹ്നശാസ്ത്രം, ഘടനാവാദം എന്നിവ ഇത്തരം പഠനങ്ങൾക്ക് അടിത്തറയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

സ്ത്രീവിമോചകമായ ഒരു സിനിമ എപ്രകാരം സാധ്യമാക്കാമെന്നതും ഇവരുടെ പഠനവിഷയമായി മാറി. ലോറ മൽവി, എലിസബത്ത് കവ്വി, ജാക്കി സ്റ്റേസി, ബാർബര ക്ലിംഗെർ, തെരേസാ ഡി ലോറേയ്റ്റ്സ്, കാജാ സിൽവർമാൻ എന്നിവർ ഈ മേഖലയിലെ പ്രമുഖരാണ്. സ്ത്രീവാദസിനിമാനിരൂപകർ ഫ്രോയിഡിന്റെയും ലാകാന്റെയും മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയിലാണ് തങ്ങളുടെ വിമർശനങ്ങൾ കെട്ടിപ്പൊക്കിയിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് മനോവിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രാഥമികമായ വിവരണം ഇവിടെ ആവശ്യമായി വരുന്നുണ്ട്.

1.1.9.1. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡ്

മനോവിശ്ലേഷണത്തിന് സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയിട്ടത് സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡാണ്(1856-1939). സ്വത്വത്തെ ബോധമെന്നും അബോധമെന്നും അദ്ദേഹം വിഭജിച്ചു. നാഗരികതയിലേക്കുള്ള യാത്ര വിഷയിയുടെ പ്രാഥമികചോദന(primitive instincts)കളുടെ ദമന(repression)മാവശ്യപ്പെടുന്നുവെന്നാണ് ഫ്രോയിഡിന്റെ വാദം. ഈ യാത്രയിൽ അബോധത്തിന്റെ ലൈംഗികതൃഷ്ണകളെ നിയന്ത്രിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ നിയമങ്ങളും നിയന്ത്രണങ്ങളും വ്യക്തിയുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്നു. ഇത്തരം സംഘർഷങ്ങൾ ലൈംഗിക സ്വഭാവമുള്ളവയാണ്. അമ്മയുമായുള്ള ബന്ധത്തിൽത്തന്നെ തുടങ്ങുന്നു കുഞ്ഞിന്റെ ലൈംഗികത എന്നാണ് ഫ്രോയിഡ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്. പ്രാഥമികചോദനകൾ സാമൂഹ്യലക്ഷ്യങ്ങൾക്ക് ഉതകുംവിധം ലൈംഗികനിരപേക്ഷമായി സംസ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് വ്യക്തി.

ഫ്രോയിഡിന്റെ മനോവിശ്ലേഷണപദ്ധതിയിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട സങ്കൽപ്പനങ്ങളാണ് വദന-ഗുദ-ലിംഗഘട്ടങ്ങൾ, ഇദ്-ഈഗോ-സൂപ്പർ ഈഗോ, ഈഡി

പ്പസ് കോംപ്ലെക്സ്, നാർസിസിസം തുടങ്ങിയവ. സ്ത്രീയും പുരുഷനുമായുള്ള വ്യത്യാസം ലിംഗത്തിന്റെ (phallus) അഭാവവും സാന്നിധ്യവുമാണ് എന്നാണ് അദ്ദേഹം കരുതുന്നത്. സ്ത്രീ ജന്മനാ ഷണ്ഡീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയാണെന്നും അവൾ പുരുഷനിൽ ഷണ്ഡീകരണഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും ഫ്രോയിഡ് പറയുമ്പോൾ അതിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുടെ അംശങ്ങൾ കണ്ടെത്താം. ലിംഗാസൂയ (pennis envey), ഷണ്ഡീകരണഭീതി(castration threat)പോലുള്ള ഫ്രോയിഡിയൻ സംജ്ഞകൾ ജൂഡിത്ത് ബട്ലർ, ജൂലിയ ക്രിസ്റ്റേവ തുടങ്ങിയവരുടെ രൂക്ഷമായ വിമർശത്തിന് പാത്രമായി.

1.1.9.2. ഴാങ് ലാകാൻ

ഴാങ് ലാകാൻ (1901-1981) സമകാലികവിമർശനപദ്ധതികളെ ആഴത്തിൽ സ്വാ ധീനിച്ച മനോവിശ്ലേഷകനാണ്. സ്ത്രീവാദം, സിനിമാവിമർശനം, മാർക്സിസ്റ്റ് നിരൂപണം, ഉത്തര ഘടനാവാദം എന്നീ പഠനമേഖലകളിലെല്ലാം ലാകാന്റെ പ്രഭാവം കാണാം. ലൂയീ അൽത്തൂസർ, ജൂഡിത്ത് ബട്ലർ, ലോറ മൽവി, കാജ സിൽവർ മാൻ, ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൺ തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം സൈദ്ധാന്തിക പരിസരം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ ലാകാന്റെ മനോവിശ്ലേഷണപദ്ധതിയുടെ സ്വാധീന മുണ്ട്.

ഫ്രോയിഡിൽ നിന്നുള്ള വിച്ഛേദമെന്ന നിലയിലാണ് ലാകാൻ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ചുള്ള ഫ്രോയിഡിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ലാകാൻ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. അറിവ് ആർജ്ജിക്കുന്നത് ബോധജീവിതം മാത്രമല്ല അബോധ ജീവിതവും കൂടിച്ചേർന്നാണ് എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹ്യശ്രേണിയിലേക്കുള്ള വളർച്ചയെ ലാകാൻ കുറേക്കൂടി മികച്ചരീതിയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രോയിഡിന്റെ ശരീരബന്ധിത വ്യാഖ്യാനത്തിൽ(ലിബിഡോ, ജൈവചോദന, ഫിക്സേഷൻ തുടങ്ങിയവ)നിന്ന് വിഭിന്നമായി ഭാഷാപരിസരത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ലാകാൻ ഇത് സാധിക്കുന്നത്. വ്യക്തി തന്നെയും അപരത്തെയും അറിയുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രഘടനയിലൂന്നി, ഭാഷാമാർഗ്ഗത്തിലൂടെയാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഭാഷയിലേക്കുള്ള പ്രവേശനം ഭൗതികബോധമണ്ഡലത്തിൽ (sense of materiality)നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പ്രതീകലോകത്തേക്കാണ് വ്യക്തിയെ നയിക്കുന്നത്. ഭാഷപോലെ ഘടനാപരമാണ് അബോധം (the unconscious is structured like a language) എന്നത് ലാകാന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട നിരീക്ഷണമാണ്. ചിഹ്നങ്ങളെയും അതിനെത്തുടർന്ന് ഭാഷയെയും മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ശേഷി ആർജ്ജി

ക്കൽ വ്യക്തിയുടെ ലൈംഗികമനോ(psycho sexual)വികാസത്തിന്റെ പ്രധാനഘട്ട മാണ്.

മൂന്ന് മാനസികവികാസഘട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് ലാകാൻ പറയുന്നുണ്ട്. യാഥാർ ത്ഥ്യക്രമം (The Real), സാങ്കൽപ്പികക്രമം (The Imaginary Order), പ്രതീകാത്മക ക്രമം (Symbolic Order) എന്നിവയാണ് അവ. നവജാതശിശുക്കൾക്കുമാത്രം സാധ്യമായ ഒരു ഘട്ടമാണ് യാഥാർത്ഥ്യക്രമം. ആറുമാസംവരെയുള്ള ആദ്യഘട്ട ത്തിൽ ലോകത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ട ഒന്നായല്ല കുഞ്ഞ് തന്നെ അറിയുന്നത്. കുഞ്ഞിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അപര(other)മെന്നൊന്നില്ല. തന്റെ ആന്തരിക ലോകത്തെയും ബാഹ്യലോകത്തെയും/ അപരത്തെയും കുട്ടി വെവ്വേറെ കണക്കാ ക്കുന്നതേയില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ ഘട്ടത്തെ പൂർണ്ണതയുടെ ഘട്ടമെന്നുകൂടിയാണ് ലാകാൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ആഗ്രഹങ്ങളും ആവശ്യങ്ങളും വൈകാരികതകളും ഒക്കെ കൂടിക്കുഴഞ്ഞ ഒരു അവസ്ഥയിലാണ് കുഞ്ഞ് അപ്പോൾ. വളർച്ചയുടെ ആദ്യ ഘട്ടത്തിൽ തനിക്ക് ചുറ്റുമുള്ള എല്ലാറ്റിനെയും, അമ്മയും കളിപ്പാട്ടങ്ങളും കിടക്ക യും പുതപ്പുമടക്കം എല്ലാറ്റിനെയും, തന്റെതന്നെ ഭാഗമായാണ് കുഞ്ഞ് മനസ്സിലാ ക്കുക. 'ഹോംലെറ്റ്' എന്നാണ് ഈ ഘട്ടത്തെ ലാകാൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. The real എന്ന് വിളിക്കുന്ന ലോകത്തോട് ഈ അവസ്ഥയിൽ കുഞ്ഞ് അങ്ങേയറ്റം അടു പ്പം കാണിക്കുന്നു.

ക്രമേണ കുഞ്ഞ് തന്റെ ശരീരാവയവങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങുന്നു. സമ ഗ്രതയിലല്ല, വെവ്വേറെ അവയവങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ശകലിതമായ ഒരു ശാരീ രികാവസ്ഥയിലാണ് താനെന്നാണ് കുട്ടിക്ക് മനസ്സിലാവുന്നത്. ഓരോ അവയവങ്ങ ളും അവയുടേതായ തൃപ്തിക്കായി ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. കുട്ടിക്ക് ലൈംഗികത യുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില ശരീരഭാഗങ്ങൾ മറ്റുഭാഗങ്ങളെക്കാൾ പ്രിയപ്പെട്ടതായി അനുഭവപ്പെടും. തന്റെ 'ഛിന്നഭിന്നമായ ശരീരം' കുട്ടിയിൽ അഭാവത്തിന്റെ ആശ ങ്കകൾക്ക് കാരണമാവുകയും ഈ അഭാവം പരിഹരിക്കാൻ ചുറ്റുപാടുകളെ കുട്ടി ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യും. തന്റെ പരിസരത്തുനിന്ന് സാത്മീകരണം സാധിക്കാവു ന്ന പലതും കുട്ടി കണ്ടെത്തുന്നു. പ്രധാനമായും അമ്മയുടെ സ്തനം, ശബ്ദം, നോ ട്ടം തുടങ്ങിയവയൊക്കെയാണ് താദാത്മ്യപ്രക്രിയയ്ക്ക് വിധേയമാകുന്നതെങ്കിലും അതൊന്നും കുഞ്ഞിന് പൂർണ്ണതൃപ്തി നൽകുന്നില്ല. തുടർന്ന് ഫാൻറസികളിലൂടെ കുഞ്ഞ് മാനസികമായി അഭാവത്തെ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കും. ഭാഷയുടെ ലോക ത്തേക്ക് കടക്കുന്നതോടെ യാഥാർത്ഥ്യക്രമത്തിൽനിന്ന് കുട്ടി എന്നെന്നേക്കുമായി പുറംതള്ളപ്പെടുന്നു.

ആറു മുതൽ പതിനെട്ട് മാസം വരെയുള്ള കാലം കുഞ്ഞിന്റെ വികാസത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘട്ടമായി ലാകാൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടിഘട്ടമാണ്(mirror stage). പ്രാപ്തിയില്ലായ്മയിൽനിന്ന് പ്രതീക്ഷയിലേക്കും ശകലിതശാരീരികാവസ്ഥയിൽ നിന്ന് പൂർണ്ണതയിലേക്കും വ്യക്തിയെ നയിക്കുന്നത് കണ്ണാടിഘട്ടത്തിലെ ആന്തരികസമ്മർദ്ദമാണെന്ന് ലാകാൻ വിവരിക്കുന്നു[12]. ഈ പ്രായത്തിൽ ഒരു കണ്ണാടിയിലോ അതുപോലുള്ള പ്രതിഫലകങ്ങളിലോ കാണുന്ന സ്വന്തംരൂപം കുട്ടിയിൽ ആഹ്ലാദം ജനിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം. ഈ രൂപത്തെ മറ്റൊരാളായാണ് കുട്ടി തിരിച്ചറിയുന്നത്. ഇത്രനാളും ശകലിതരൂപങ്ങളായി മാത്രമാണ് കുട്ടി സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നത് എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. കുഞ്ഞിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിബിംബം താനല്ല, മറിച്ച് പൂർണതയുള്ള മറ്റൊരാളാണ്. തനിക്ക് ഇനിയും ആർജിക്കാൻ കഴിയാത്ത ശാരീരിക ഏകതയുടെ ബിംബമായാണ് കുട്ടി ആ രൂപത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. താൻ സ്വായത്തമാക്കേണ്ട പൂർണതയുടെ രൂപമാണ് അത്. ആ അറിവാണ് കുട്ടിക്ക് ആനന്ദം നൽകുന്നത്. കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിബിംബത്തെ കുഞ്ഞ് തന്റെ ആദർശരൂപ(ideal ego)മായി സ്വീകരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞ് സ്വന്തം കണ്ണാടി പ്രതിബിംബവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. അപരവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണിതെന്ന് കുട്ടി അപ്പോൾ തിരിച്ചറിയുന്നില്ല. തന്റെ തുടർജീവിതത്തിൽ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്ന താദാത്മ്യങ്ങളുടെയെല്ലാം മുന്നോടിയാണ് കണ്ണാടിഘട്ടത്തിലെ താദാത്മ്യമെന്ന് ലാകാൻ വിവരിക്കുന്നു

സ്നേഹവിദ്വേഷങ്ങളാൽ സങ്കുലിതമാണ് കണ്ണാടി പ്രതിബിംബത്തോട് കുട്ടിക്കുള്ള മനോഭാവം. തനിക്കില്ലാത്ത പൂർണ്ണത പ്രതിബിംബത്തിൽ കാണുന്നത് കുഞ്ഞിൽ വെറുപ്പുണ്ടാക്കുന്നു. എന്നാൽ താൻ എത്തിപ്പിടിക്കേണ്ട മാതൃകയെന്ന നിലയിൽ അതിനോട് ഇഷ്ടവും തോന്നുന്നു. കണ്ണാടിഘട്ടം കുഞ്ഞിൽ ആഹ്ളാദം മാത്രമല്ല ശകലിതമായ സ്വന്തം ഉടലിനെക്കുറിച്ചുള്ള മിഥ്യാഭയവും സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. കണ്ണാടിഘട്ടത്തോടെയാണ് കുട്ടിയിൽ ഞാൻ എന്ന ബോധം രൂപീകൃതമാകുന്നത്. ആന്തരികമായ ലോകത്തിൽനിന്ന് വിഷയി ബാഹ്യലോകത്തേക്ക് മാനസികമായി വികസിക്കുന്ന ഘട്ടംകൂടിയാണ് ഇത്. സാങ്കൽപികം എന്ന രണ്ടാമത്തെ ക്രമം കണ്ണാടിഘട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. തനിക്ക് ബാഹ്യലോകവുമായി പ്രത്യേകിച്ച് അമ്മയുമായി ഒരു വിച്ഛേദമുണ്ടെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന നിമിഷംതന്നെ കുട്ടി ഉത്കണ്ഠാകുലനാണ്. തനിക്ക് എന്തോ നഷ്ടപ്പെട്ടുവെന്ന് കുട്ടി മനസ്സിലാക്കുന്നു. പഴയ അവസ്ഥയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുക എന്നത് അസാധ്യമാണ്. ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ ലോകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഏകതാ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മ അഭാവത്തെ(lack)ക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മയായി അവനിൽ ബാക്കിയാവുന്നു. തുടർന്നാ

ണ് കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്ന പ്രതിബിംബത്തിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യക്രമത്തിലെ സമഗ്ര തയുള്ള തന്നെ വീണ്ടെടുക്കാൻ കുട്ടി ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇതൊരു കണ്ണാടി ബിംബം മാത്രമാണെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം നിലനിൽക്കുന്നതു കൊണ്ടുതന്നെ സ്വന്തം ആവശ്യത്തെ പൂർണമായും നിറവേറ്റുക അസാധ്യവുമാണ്. കണ്ണാടിയിലെ പ്രതി ബിംബം ഒരു ഫാൻറസിയാണ്. ഈ ഫാൻറസി കുട്ടി സ്വന്തം അപൂർണ്ണത മറികട ക്കാൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു നിർമ്മിതി മാത്രമാണ്. അതിനെയാണ് ലാകാൻ ആദർശ അഹം (Ideal I) അല്ലെങ്കിൽ ആദർശഈഗോ (Ideal Ego)എന്ന് വിളിക്കുന്നത്.

പ്രായപൂർത്തിയാകുമ്പോൾ കല, കായികം, രാഷ്ട്രീയം പോലുള്ളവയെ കണ്ണാടിസ്ഥാനത്തുനിർത്തി ഈ ആദർശഈഗോയെ അയാൾ തന്റെ റോൾ മോഡ ലിലൂടെയോ (കഥാനായകൻ/നായിക, രാഷ്ട്രീയനേതാവ് തുടങ്ങിയവ) പ്രണയ ഭാജനത്തിലൂടെയോ പൂർത്തീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കും. ഇത് ഒരുതരത്തിൽ ആത്മരതി യുടെ പ്രവർത്തനമാണ്. തന്റെ റോൾമോഡലിൽ തന്നെത്തന്നെയാണ് വിഷയി കണ്ടെത്തുന്നത്.

പതിനെട്ട് മാസം മുതൽ നാല് വയസ്സുവരെയുള്ള കാലത്താണ് കുട്ടി ഭാഷ യുടെ ലോകത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഭാഷ സ്വായത്തമാകുന്നതോടെ കുട്ടി പ്രതീ കാത്മകക്രമ (The symbolic Order)ത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. സിംബോളിക് ഓർഡർ ഭാഷയും ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധിതമാണ്. അമ്മയിൽനിന്ന് പിരിഞ്ഞ തോടെ അനുഭപ്പെട്ട ശൂന്യത നികത്താൻ കുട്ടി ഭാഷയുടെ പ്രതീകലോകത്തെ ഉപ യോഗിക്കുന്നു[13]. ശാരീരിക ആവശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് നിൽക്കുന്നവയാകയാൽ സ്വന്തം ഇച്ഛകൾക്കുമേൽ നമുക്ക് നിയന്ത്രണങ്ങളില്ല എന്ന് ലാകാൻ പറയുന്നു. അനിയന്ത്രിത ശാരീരികേച്ഛയുടെ ഇരയാണ് മനുഷ്യൻ. മനുഷ്യന്റെ ലൈംഗികത ഭ്രമകൽപ്പനകളിൽ കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. തന്നെയും പങ്കാളിയെയും കുറിച്ചു ള്ള ഭാവനാപൂർണമായ ബിംബങ്ങൾ മനുഷ്യൻ നിർമ്മിക്കുന്നു. ലാകാന്റെ വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന മറ്റൊരു സങ്കല്പ്പനമാണ് *object (petit) a.* ഇത് ഇച്ഛയുടെ ഹേതുവായ ഒരു അന്യവസ്തുവിനെകുറിക്കുന്നു. അപരത്തെയും തജ്ജന്യമായ ആനന്ദത്തെയുമാണ് *object (petit) a* ലക്ഷ്യംവെക്കുന്നത്. *a* അർത്ഥമാക്കുന്നത് ഒരിക്കലും പ്രാപ്തമാകാത്ത, ആനന്ദഹേതുവായ വസ്തുവിനെയാണെന്ന് ലാകാൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്[14].

ചലച്ചിത്രപാഠത്തിലെ ഗുപ്തമോ ദമിതമോ ആയ സൂചിതങ്ങളിലേക്ക് മനോ വിശ്ലേഷണസിദ്ധാന്തങ്ങൾ വഴികാട്ടും. ഒപ്പം കാണിയും കാഴ്ചയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിർദ്ധാരണത്തിൽ അവയ്ക്ക് വലിയ പങ്കുവഹിക്കാനും കഴിയും. കണ്ണാടിയി

ലെ പ്രതിബിംബവുമായി സാധിക്കുന്നതരം അപജ്ഞാനം(misrecognition)തന്നെയാണ് സിനിമ കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമ പ്രേക്ഷകരെ സാങ്കൽപ്പികക്രമത്തിന്റെ പ്രക്രിയകളിലൂടെ നയിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ വെക്കുന്ന നായകത്വം ഒരിക്കലും സാധ്യമല്ലെങ്കിലും ആ നായകത്വത്തിന്റെ പ്രഭാവലയത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ ആനന്ദം അന്വേഷിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം.

1.1.10. ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ

ലോറ മൽവി, ജാക്കി സ്റ്റേസി, കാജാ സിൽവർമാൻ, തെരേസ ഡി ലോറേയ്ററ്റ് പോലുള്ള ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികർ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ സ്ത്രീ എന്ന വിഷയമാണ് അപഗ്രഥിക്കുന്നത്. ഈ പഠനത്തിൽ ലോറ മൽവി, ജാക്കി സ്റ്റേസി എന്നിവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ അവയുടെ ഹ്രസ്വ വിവരണം അനിവാര്യമാണ്.

1.1.10.1. ആൺനോട്ടം (male gaze) : ലോറ മൽവി

തിരജീവിതത്തിനും ആസ്വാദകർക്കും ഇടയിലെ കൊള്ളക്കൊടുക്കലുകൾ സ്ത്രീവാദസിദ്ധാന്തപരമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ആദ്യരചനയായാണ് ലോറ മൽവിയുടെ വിഷ്വൽ പ്ലഷർ ആൻഡ് നരേറ്റീവ് സിനിമ(Visual Pleasures and Narrative Cinema 1975)യെ ഷോഹിനി ചൗധരി വിലയിരുത്തുന്നത്. ഏറെ പ്രതികരണങ്ങൾ ഉയർത്തിവിട്ട ഏറ്റവും പ്രകോപനപരമായ അക്കാദമിക ലേഖനങ്ങളിലൊന്ന് എന്ന് മൽവിയുടെ ഉപന്യാസത്തെ ഷോഹിനി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു (ഷോഹിനി ചൗധരി 2006:2). ബ്രിട്ടീഷ് ജേർണലായ സ്ക്രീനിലാണ് (Screen) മൽവിയുടെ ഉപന്യാസം പ്രകാശിതമായത്. പിന്നീട് പുസ്തകരൂപത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഈ ലേഖനമുൾപ്പെടുന്ന സമാഹാരമായ Visual and Other Pleasures (1989), Fetishism and Curiosity (1996) എന്നിവയാണ് മുഖ്യരചനകൾ.

ഭാഷയടക്കമുള്ള എല്ലാ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളും പുരുഷകേന്ദ്രിതമാണെന്ന് ലോറ മൽവി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പുരുഷമേധാവിത്ത ക്രമത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം ആൺകോയ്മയുടെ അടയാളങ്ങൾ പേറുന്നുണ്ട്. ആൺ/പെൺ എന്നതിനെ സിനിമ സക്രിയം/ നിഷ്ക്രിയം (active/passive) എന്ന ദ്വന്ദംകൊണ്ട് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. നോക്കുന്നവർ ലിംഗപരമായി ഏത് സംവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടാലും നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളും (സംവിധായകർ, പ്രേക്ഷകർ, കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം എന്നിവ) പുരുഷപ

ക്ഷത്ത് നിന്നുള്ള നോട്ടങ്ങളാണ് എന്ന് മൽവി വിലയിരുത്തുന്നു. സൃഷ്ടിയുടെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും തലങ്ങളിൽ പുരുഷനാണ് നിയാമക സ്ഥാനം[15]. സിനിമയിലെ, പ്രത്യേകിച്ച് പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമയിലെ പുരുഷന്റെയും സിനിമ കാണുന്ന പുരുഷന്റെയും കാഴ്ചാവിഭവമാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ. ആൺനോട്ടത്തിന്റെ (male gaze) കേന്ദ്രമാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രം. കാഴ്ചക്കാരും കാഴ്ചയാകുന്നവരും തമ്മിലുള്ളത് അധീശ-വിധേയബന്ധമാണ് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (വോൾമർ 2007: 22). തന്റെ വിധേയസ്വത്വത്തെ നോക്കിക്കാണുകയാണ് പുരുഷൻ. ആ കാഴ്ചയാണ് പ്രേക്ഷകന് ആനന്ദം (visual pleasure) നൽകുന്നത്. പ്രേക്ഷകന് കാമനകളുടെ പ്രേരകമാവുക എന്നതാണ് അവളുടെ ദൗത്യം. നോക്കുന്നതിനല്ല കാണപ്പെടുന്നതിനാണ് (to be looked at ness) സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നോട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രമാകുന്നതിനാണ് അവളെ ഒരുക്കുന്നത്.

സിനിമ പ്രേക്ഷകന് പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടുതരം അനുഭൂതികൾ നൽകുന്നു. ഒന്നാമത്തേത് കാണുന്നതിലെ ആനന്ദമാണ്. തന്നിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ/യായ ഒരാളെ, കാഴ്ചയുടെ ലക്ഷ്യമാക്കി അതിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന കാഴ്ചാഭിരതിയാണ് (scopophilia) അത്. രണ്ടാമത്തേത് ആത്മരതിയുടെ ഭാഗമായി ഉണ്ടാകുന്ന ആനന്ദമാണ്. ഇവിടെ തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവസാമ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയ സാഹചര്യങ്ങൾ തനിക്ക് കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യമെന്ന അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന് സ്വന്തം അനുഭവമായി തോന്നുന്നു[16].

മിക്കപ്പോഴും സ്ത്രീയായിരിക്കും കാഴ്ചയുടെ ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്ത് വരുന്നത്. അവളുടെ അഴകളവുകൾ ദൃശ്യമാകും വിധത്തിലാണ് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം നീങ്ങുന്നത്. മാറിമാറി വരുന്ന സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് ഇണങ്ങുന്ന സ്ത്രീരൂപങ്ങൾ കഥാപാത്രഗാത്രമായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നതിന് പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന താല്പര്യം ഇതാണ്. നോട്ടത്തിന്റെ കർതൃത്വം പുരുഷ/നായകകഥാപാത്രത്തിനാണ്. ഈ പുരുഷകഥാപാത്രവുമായി പ്രേക്ഷകർക്ക് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ തോന്നുന്ന വിധത്തിലാവും അയാളുടെ പാത്രസൃഷ്ടി. നായക/പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി അഭിനേതാക്കളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിലും ചില യുക്തികൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. നിറം, ഉയരം, ശബ്ദം, കായികക്ഷമത തുടങ്ങിയ ശരീരനിഷ്ഠമായ ഘടകങ്ങൾ പരിഗണനാ വിഷയമാകുന്നു. മുഖ്യധാരാ സിനിമയിൽ താരശരീരം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് 'മാതൃകാപുരുഷൻ' എന്ന തരത്തിലാണ്.

ലാകാന്റെ കണ്ണാടിഘട്ടവുമായി മൽവി തന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ ഘടിപ്പിക്കുന്നു. കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിബിംബം 'ഈഗോ ഐഡിയൽ' ആകുന്നതുപോലെ മിഥ്യാജ്ഞാനത്തിലൂടെ (misrecognition) പ്രേക്ഷക/കൻ കഥാപാത്രത്തിൽ തന്റെ ആദർശ സ്വരൂപം(ego ideal) കണ്ടെത്തുന്നു.സിനിമയിലെ കഥാഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ഈ ആദർശ പുരുഷനാണ്. പുരുഷനാണ് അധികാരത്തിന്റെ /ശക്തിയുടെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകന്റെ ഇച്ഛകളെ തൃപ്തമാക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ് ഈ ആദർശസ്വരൂപം[17]. അതേസമയം സ്ത്രീ ലൈംഗികചോദകമായി, കാഴ്ചയുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ലിംഗത്തിന്റെ അഭാവത്താലാണ് സ്ത്രീ വ്യത്യസ്തയാകുന്നത്. ലിംഗത്തിന്റെ അഭാവമാണ് അവളെ ഇകഴ്ത്തപ്പെട്ടവൾ ആക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യം പുരുഷനിൽ ഷണ്ഡീകരണഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകൻ സ്ത്രീയെ കാണുന്നത് രണ്ടുതരത്തിലാണ്; പിഴവുകൾക്ക് വശംവദയായവളെന്ന നിലയിലോ കാഴ്ചാരതിയുടെ കേന്ദ്ര(fetish)മെന്ന നിലയിലോ. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം അവളുടെ പിഴവിന്റെയും തിരുത്തലിന്റെയും ആഖ്യാനം കൂടിയാണ്. പുരുഷൻ അവളെ ശിക്ഷിച്ചോ മാപ്പ് നൽകിയോ രക്ഷിക്കുന്നു. Voyeuristic എന്ന് മൽവി വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാഴ്ചയ്ക്ക് സാഡിസവുമായാണ് ബന്ധം. Fetishistic scopophilia എന്ന് രണ്ടാമത്തെ നോട്ടത്തെ അവർ വിളിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകൻ സ്ത്രീയെ കാഴ്ചാവിഭവമായി കാണുന്നു. ഇവിടെ ബാഹ്യമോടിയിലാണ് നോട്ടം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ലൈംഗികമായ ദൃശ്യതയാണ് Fetishistic Scopophilia ഉണ്ടാക്കുന്നത്. അതിന് ഇണങ്ങും വിധമുള്ള ദൃശ്യവിന്യാസമാണ് സിനിമയിൽ ഒരുക്കുന്നത്.

ആദ്യത്തെ കണ്മണി (1995) എന്ന രാജസേനൻ ചിത്രത്തിലെ പെൺകുഞ്ഞുങ്ങളെ ഇഷ്ടമില്ലാത്ത മുത്തശ്ശി, *മിന്നാമിനുങ്ങിനും മിന്നുകെട്ട്* (1995) എന്ന തുളസീദാസ് ചിത്രത്തിലെ നായികയുടെ പുരുഷവിദ്വേഷിയായ ചെറിയമ്മ തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പുരുഷന്റെ തല്ലുകൊണ്ട് നല്ലവരാകുന്നത് കാണാം. രാജ് കപൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത *സത്യം ശിവം സുന്ദരം* (1978) എന്ന ഹിന്ദി സിനിമയിലെ രണ്ട് ഗാനരംഗങ്ങൾ മുൻനിർത്തി സ്ത്രീയെ കാഴ്ചാവിഭവമായി കാണുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് വ്യക്തമാക്കാം. സിനിമയിലെ 'ഭോർഭയെ പന്ഗട് പെ...' എന്ന ഗാനം നായികയുടെ മാറിടം, അരക്കെട്ട്, നിതംബം, കാലുകൾ എന്നിങ്ങനെ പെൺശരീരത്തിന്റെ രത്യുദ്ദീപകമായ കാഴ്ച പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ചാണ് തുടങ്ങുന്നത്. നായകൻ അവളുടെ ഗാനത്തെ പിൻതുടരുന്നു. പക്ഷേ അവളെ അയാൾ കാണുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകരാണ് അവളെ കാണുന്നത്. വിജനമായ വഴിനീളെയുള്ള അവളുടെ വിലാസഭാവവും ചലനങ്ങളും പ്രേക്ഷകരെ ലക്ഷ്യം വെച്ചാണ്

ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ വെള്ളച്ചാട്ടത്തിൽ അവൾ കുളിക്കുന്നതിന് നായകനും സാക്ഷിയാകുന്നു. 'സത്യം ശിവം സുന്ദരം...' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഭക്തിഗാനരംഗത്തിൽ നായികയുടെ ബ്ലൗസ് ധരിക്കാത്ത മാറിടം സുതാര്യമായ സാരിക്കിടയിലൂടെ ദൃശ്യമാകുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് വരുന്ന അനേകർക്കിടയിൽ സുതാര്യമായ ഒറ്റച്ചേലയിൽ ഉടൽ പൊതിഞ്ഞ ആൾ അവൾ മാത്രമേയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് തന്നെ തദ്ദേശീയരുടെ വസ്ത്രധാരണരീതിയിലല്ല അവൾ വസ്ത്രം ധരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ക്യാമറ അവളുടെ മാറിടത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾകൂടി കിട്ടാവുന്ന വിധത്തിലാണ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭക്തി വിഷയമാകേണ്ട സമയത്ത് നായികയുടെ നഗ്നത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സിനിമ നിർവഹിക്കുന്ന ധർമ്മം പ്രേക്ഷകന് കാഴ്ചാരതി നൽകുക എന്നതാണ്. നായിക സ്വയമറിയാതെ രത്യുദ്ദീപകമായ (fetish) ഒരു ശരീരമായി മാറുന്നു. അവൾക്ക് അങ്ങനെ ആയിത്തീരുന്നതിൽ ഒരു പങ്കും ഇല്ല. നായകൻ, പ്രേക്ഷകർ എന്നിവരുടെ നോട്ടമാണ് അവളെ ലൈംഗിക താല്പര്യമുണർത്തുന്ന വസ്തുതലത്തിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നത്.

മൽവിയുടെ മുൻകാലനിരീക്ഷണങ്ങളുടെ പ്രധാനന്യൂനതയായി പിൻഗാമികൾ കാണുന്നത് അവർ പ്രേക്ഷകയെന്ന സംവർഗ്ഗത്തെ പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യം കാഴ്ചാരതിയാണെന്നും ആ ആനന്ദത്തിന്റെ ഉപാധി സ്ത്രീയാണെന്നും കരുതിയാൽ, കാമനയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയ സ്ത്രീക്ക് സിനിമ ഏതുതരം ആനന്ദം നൽകുമെന്ന ചോദ്യം മേരി ആൻ ഡോണി(Mary Ann Doane)നെപ്പോലുള്ളവർ ഉയർത്തുന്നു. എന്നാൽ 1981 എഴുതിയ Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946) എന്ന ലേഖനത്തിൽ പ്രേക്ഷകയെക്കൂടി പരിഗണിക്കുന്ന തരത്തിൽ തന്റെ വീക്ഷണങ്ങളെ മൽവി വിപുലപ്പെടുത്തുന്നത് കാണാം.

പുരുഷന് പ്രാമുഖ്യമുള്ള ഇതിവൃത്തങ്ങളിൽ നായകനുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രേക്ഷക, സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന് പ്രാമുഖ്യമുള്ള സിനിമകളിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും മെലോഡ്രാമ സിനിമകളിൽ എപ്രകാരമാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്നും അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം സിനിമയിലെ നിയാമകശേഷിയുള്ള നായികതന്നെ പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സന്നിഗ്ദ്ധതയിൽ, ലൈംഗികമായ സ്വത്വസ്ഥിരത ചിതറിപ്പോയ അവസ്ഥയിലാണുള്ളത്.[18] ആണത്തപ്രഖ്യാപന സിനിമകൾ കാണുമ്പോൾ സ്വയം പൗരുഷവല്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷക, നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള മെലോഡ്രാമാസിനിമകളിൽ നായികയുടെ വൈകാരി

കതയുമായും സാത്മീകരിക്കുന്നതരത്തിൽ ചാഞ്ചാടിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പുരുഷകർതൃസ്ഥാനത്തും സ്ത്രീകർതൃസ്ഥാനത്തും സ്വയം അവരോധിക്കാൻ കഴിയുന്നവളാണ് പ്രേക്ഷക. ഒന്നുകിൽ ആണത്തത്തിന്റെ ആദർശരൂപത്തോട്, അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രൈണദൈന്യത്തിന്റെ ആത്മപീഡയോട് അവൾ തന്നെത്തന്നെ ഘടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കും.

കാഴ്ചയായും(look)കാഴ്ചക്കാരിയായും(spectator)ഉള്ള ചാഞ്ചാട്ടം സ്ത്രീക്ക് സാധ്യമല്ല എന്നാണ് തെരേസ ഡി ലോറേയ്റ്റ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. അവരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ തന്മയീഭാവം ദൃശ്യത്തെ കുറേക്കൂടി കാഴ്ചക്കാരിക്ക് അനുഗുണമായ ഒന്നാക്കി മാറ്റുകയാണ്. കാണി വിഷയവുമായും വിഷയിയുമായും ഇരട്ട തന്മയീഭാവം സാധിക്കുകയും ഇരട്ടി ആനന്ദംനേടുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നാണ് അവരുടെ അഭിപ്രായം (സ്യൂ തോൺഹാം 1999:84 96)

1.1.10.2. താദാത്മ്യം (Identification) : ജാക്കി സ്റ്റേസി

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനമാണ് ജാക്കി സ്റ്റേസിയുടെ അന്വേഷണവിഷയം. താദാത്മ്യം (Identification) എന്ന ആശയം മുൻനിർത്തി പ്രേക്ഷകയും താരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അപഗ്രഥിക്കുന്നു അവർ. സിനിമയിൽ കാണുന്ന, തന്നെപ്പോലുള്ള ഒരു താരത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ, ആ താരത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് താനായിരുന്നെങ്കിൽ എന്തെല്ലാം സാധ്യമായേനെയെന്ന് വിഭാവന ചെയ്യാൻ കാണിക്ക് കഴിയും. ആത്മവും (self) അപരവും (other), അതിനുമപ്പുറം ആത്മവും ഭാവനയിലെ ആത്മവും (ഭാവനയിലെ ആത്മം ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ത്രീകർതൃത്വവുമായി താൻ താൽക്കാലികമായി ഇഴുകിച്ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുന്നതാണ്) തമ്മിലുമുള്ള സന്ധിയിലൂടെ, പുത്തൻസാധ്യതകൾക്ക് വഴിതുറക്കുന്നു. ഇതേസമയത്ത് (താരവും കാണിയും തമ്മിലുള്ള സാമ്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി) ആഖ്യാന സന്ദർഭത്തിൽ നിന്നും തനിക്ക് സാധ്യമായ (possible) ഒരു ആത്മത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നത് ആത്മവും ശ്രേഷ്ഠവും (Ideal) തമ്മിലുള്ള വ്യതിരിക്തത നിലനിർത്താനുള്ള ആഗ്രഹത്തിനും കാരണമാകുന്നു. ഒന്നാമതായി പ്രേക്ഷക താരവുമായി തനിക്ക് സാരൂപ്യം കണ്ടെത്തുന്നു. അത് പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് വിശാലമായ പ്രവൃത്തിമേഖല സാധ്യമാക്കുന്നു. എന്നാൽ തന്റെ സ്വത്വത്തിൽ നിന്നും ഉന്നതവും ഭിന്നവുമാണ് താരസ്വത്വമെന്നും പ്രേക്ഷക മനസ്സിലാക്കുന്നു. അത് താരസ്വത്വത്തിൽ നിന്ന് വേർപിരിയാൻ പ്രേക്ഷകയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ആത്മവും അപരവും തമ്മിലെ സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ഒരേസമയത്ത് അലിഞ്ഞും പിരിഞ്ഞും നടക്കുന്ന ഒരു സങ്കീർണ്ണമായ പ്രക്രിയയാണ് സിനിമാസ്വാദനം.

താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കലെന്ന പ്രക്രിയയുടെ വിവക്ഷകളെ പിതൃകേന്ദ്ര പ്രതീക ക്രമത്തിൽ ഒതുക്കുകയും സ്ത്രീത്വത്തെ അതിന്റെ അപരമായ പൗരുഷത്തിന്റെ കാമനാവിഷയിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒന്നായി ഗണിക്കുകയും ചെയ്തു മുൻഗാമികൾ എന്ന് ജാക്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[19] ഈ രീതിയിലുള്ള സിനിമാവായനകൾ പ്രേക്ഷക സ്വയം ഒരു വിഷയം ആകുന്നതിലുള്ള ആത്മപീഡാരതിയിലാണ് ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നത് എന്ന് ഗ്രെയ്ഗിനെ ഉദ്ധരിച്ചു ജാക്കിസ്റ്റേസി നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[20] (സ്റ്റേസി, 1994:248). എന്നാൽ സ്ത്രീക്ക് പുരുഷപ്രേക്ഷകനെപ്പോലെത്തന്നെ ഒന്നിലേറെ താദാത്മ്യനിലകൾ സാധ്യമാണ് എന്നതാണ് ജാക്കി സ്റ്റേസിയുടെ നിഗമനം[21] (സ്റ്റേസി 1994:249)

താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കൽ പ്രക്രിയയുടെ വിവിധതലങ്ങൾ ജാക്കിസ്റ്റേസി വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രപരമായ താദാത്മ്യകൽപ്പനകൾ (Cinematic Identi - ficatory Fantasies) എന്നും ചലച്ചിത്രേതരമായ താദാത്മ്യപ്രക്രിയകൾ (Extra-Cinematic Identificatory Practices) എന്നും രണ്ടുവിഭാഗങ്ങളായി താദാത്മ്യ പ്രക്രിയയെ അവർ വിശദീകരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രപരമായ താദാത്മ്യകൽപ്പനകൾ വൈയക്തികവും ഭാവനാപൂർണവും അപരന് അറിയാൻ കഴിയാത്തതുമാണ്. അത് ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്ന വേളയിലെ കാണിയുടെ മാനസിക പ്രക്രിയയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രവൃത്തികളിലൂടെ മറ്റുള്ളവരെക്കൂടി ഭാഗഭാക്കാക്കുന്നതിനെയാണ് ചലച്ചിത്രേതരമായ താദാത്മ്യപ്രക്രിയകൾ എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. അതിലും ഫാൻറസിയുടെ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. സിനിമാബാഹ്യമായ ചില പ്രക്രിയകൾ കൂടി ഉള്ളടങ്ങുന്നതുകൊണ്ടാണ് Extra-Cinematic എന്ന് പ്രയോഗിച്ചതെന്നും അവർ വിവരിക്കുന്നു. ഈ മേഖല മുൻഗാമികൾ വേണ്ടത്ര പരിഗണിച്ചിട്ടില്ല. തന്നേക്കാൾ ഉയർന്ന് നിൽക്കുന്ന ആളെന്ന നിലയിലുള്ള താരാരാധന(Devotion and Worship), ആദർശബിംബമായ താരമാകാനുള്ള ആഗ്രഹം (The Desire to Become), താരത്തിന്റെ ആത്മബലം കണ്ടിട്ടുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദം (Pleasure in Feminine power), താരസ്വത്വവുമായുള്ള ലയനവും ആത്മത്തിൽ നിന്നുള്ള താൽക്കാലിക വിടുതിയും (Identification and Escapism) എന്നിവ Cinematic Identificatory Fantasies എന്ന വിഭാഗത്തിൽ വരുന്നു. താരാരാധനയെ താദാത്മ്യത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമായി കാണുകയാണ് ജാക്കി സ്റ്റേസി.

സ്വയം അതല്ല എന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ താരമാണെന്ന നാട്യം (Pretend-ing), തമ്മിലുള്ള സാമ്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തി താരവുമായി കാണി ഉണ്ടാക്കുന്ന

സമരൂപകരണം (Resembling), താരമെന്ന പോലെ തോന്നിക്കുംവിധം അവരുടെ പെരുമാറ്റക്രമങ്ങളിൽ ചിലതിലേക്ക് രൂപാന്തരണം സാധിക്കുന്ന അനുകരണം (Imitating), താരത്തിന്റെ ബാഹ്യരൂപവുമായുള്ള അനുരൂപണം (Copying) എന്നിവയാണ് ചലച്ചിത്രേതരമായ താദാത്മ്യപ്രക്രിയകൾ. താരനാട്യം താൻ താരമല്ല എന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടു തന്നെയുള്ള ഒരു ലീലയാണെങ്കിൽ താരവുമായി തനിക്കുള്ള സമാനതകളിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് സമരൂപകരണം. വസ്ത്രം, കേശാലങ്കാരം, അലങ്കാരവസ്തുക്കൾ തുടങ്ങിയ ബാഹ്യമോടികളുടെ പകർത്തലാണ് അനുരൂപണം. അനുകരണം, താരത്തിന്റെ നൃത്തം, ഗാനം, അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ഏതെങ്കിലും പ്രവൃത്തികളുടെയോ പെരുമാറ്റത്തിന്റെയോ ഭാഗികാനുകരണമാണ്. അനുരൂപണം സിനിമാബാഹ്യമായ പ്രതിഫലനങ്ങളുള്ള ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. താരം ഉപയോഗിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ കാണിയും സ്വന്തമാക്കാൻ മുതിരുന്നു. അത് താരത്തിന്റെ ബാഹ്യമോടിയുടെ വിപണിസാധ്യത, അതിലൂടെ താദാത്മ്യ പ്രക്രിയയുടെ തന്നെ വിപണിസാധ്യതകൂടി തുറന്നിടുന്നു.

മേൽപ്പറഞ്ഞ രണ്ടുസിദ്ധാന്തങ്ങളെയും ഈ പഠനത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ സ്ത്രീയെ എങ്ങനെയാണ് കഥാനായകനും കാഴ്ചക്കാരനുമായ പുരുഷൻ കാണുന്നത് എന്നത് ഈ പഠനത്തിന്റെ കേന്ദ്രവിഷയമാണ്. പ്രേക്ഷകയുടെ കാഴ്ചയിൽ സിനിമയിലെ സ്ത്രീ എങ്ങനെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തപ്പെടുന്നത് എന്നതിനുള്ള ഉത്തരമാണ് (പ്രേക്ഷകസ്ത്രീ സിനിമയിലെ സ്ത്രീയുമായി സാധിച്ചെടുക്കുന്ന) താദാത്മ്യ പ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചുള്ള ജാക്കി സ്റ്റേസിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ. സിനിമ നിർവഹിക്കുന്ന സിനിമാബാഹ്യമായ സ്ത്രൈണസ്വത്വ നിർമ്മിതിയെ മനസ്സിലാക്കാൻ ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾ സഹായിക്കും. താരാരാധനയിൽ ആരംഭിച്ച് അനുകരണത്തിലൂടെ വളരുന്ന താദാത്മ്യപ്രക്രിയ സിനിമയിലെ താരസ്വത്വത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന ആസ്വാദകവ്യക്തിത്വം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന് സഹായിക്കുന്നു.

ജാക്കി സ്റ്റേസി വിശദീകരിക്കുന്ന താദാത്മ്യപ്രക്രിയ സ്ത്രീയുടെ മാത്രം താദാത്മ്യ പ്രക്രിയയാണോ എന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്. പുരുഷനും അവന്റെ ആദർശബിംബം സിനിമയിൽനിന്ന് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. അവന്റെ/അവളുടെ ആദർശപുരുഷനും ആദർശസ്ത്രീയും എങ്ങനെയാവണം എന്നതിന് മാതൃകകൾ നിർമ്മിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അധീശ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് ഉചിതമെന്ന് ബോധ്യമുള്ള പെണ്മ/ആണ്മ നിർമ്മിച്ചെടുക്കാൻ സിനിമയുടെ ഈ സ്വാധീനശേഷിയാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്.

കരുത്തൻ, സുന്ദരൻ, രക്ഷകൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പരിവേഷത്തോടെ നായകബിംബങ്ങളെയും വിലാസവതി, സുന്ദരി, വിധേയ എന്നിങ്ങനെ നായികയെയും നിരന്തരമായി കാണുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകസമൂഹം അവരുടെ ആദർശ ആൺ /പെൺ രൂപങ്ങളെ ഇത്തരം സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളുമായി സമരസപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കും.

1.2. ഭരതൻ : മലയാള സിനിമയുടെ പ്രതിനിധി എന്ന നിലയിൽ

മലയാളസിനിമയിലെ സ്ത്രീസങ്കല്പം വിശകലനം ചെയ്യാൻ ഭരതന്റെ സിനിമകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ പഠനം. മലയാളസിനിമയുടെ വിവിധ സമീപനങ്ങളുടെയും പ്രവണതകളുടെയും പ്രാതിനിധ്യം ഭരതനുണ്ട് എന്നതാണ് ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിവിധഘടകങ്ങളോട് ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർ അനുവർത്തിക്കുന്ന നയങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രയോഗത്തെയുമാണ് സമീപനം എന്ന് ഇവിടെ വ്യവഹരിക്കുന്നത്. പഠന സൗകര്യാർത്ഥം അവയെ പ്രതിപാദ്യം, ആഖ്യാനം, സാങ്കേതികം എന്ന് പ്രാഥമികമായി വിഭജിക്കാം. പറയുന്നത് എന്താണോ അതാണ് പ്രതിപാദ്യം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആശയം തന്നെയാണത്. ആശയം വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നത് ഇതിവൃത്തത്തിലൂടെയാണ്. ചലച്ചിത്രം പ്രമേയത്തിനുവേണ്ടി ചിലപ്പോൾ സാഹിത്യകൃതികളെ ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. ഇതിനെ സാഹിത്യാശ്രിതത്വമെന്ന് വിളിക്കാം. പ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് ആഖ്യാനം. കലാരൂപങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാകുന്നതിന്റെ നിയാമകഘടകങ്ങളിൽ ഒന്ന് അവയുടെ ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകളാണ്. സിനിമയുടെ അവതരണരീതി, അതിനുപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ എന്നിവയാണ് ഇവിടെ മുഖ്യം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെആധാരം സാങ്കേതികവിദ്യയാണ്. ക്യാമറ, എഡിറ്റിംഗ്, വർണ്ണം, ശബ്ദസന്നിവേശം എന്നിവ ഇവയിൽ വരും.

മേൽ സൂചിപ്പിച്ച മേഖലകളിൽ മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുസമീപനങ്ങൾ നിർണ്ണയിച്ചശേഷം അവയുമായി ഭരതന്റെ സമീപനരീതികൾ ചേർന്ന് പോകുന്നുണ്ടോ എന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇവിടെ.

മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രമേയതലത്തെ അത് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ആശയങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പലതായി വിഭജിക്കാൻ കഴിയും. പ്രമേയപരമായി സിനിമയെ ഗാർഹികം, ഗർഹികേതരമെന്ന് പ്രാഥമികമായി വിഭജിക്കാം. രതി, നർമ്മം, ആത്മീയം, പുരാവൃത്തപരം, പ്രതികാരം, ഭയാനകം (horror), സംഘട്ടനാത്മകം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഉൾപ്പിരിവുകൾ പ്രമേയത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ ജലരോധിതഅറകളല്ല എന്ന് ഓർക്കണം. സാമൂഹികമായ പ്രമേയത്തിന്

ഗാർഹികമാനങ്ങൾ കൂടി സാധ്യമാകാം. അങ്ങനെ മറ്റ് പ്രമേയങ്ങൾക്കും സാധ്യതകൾ ഉണ്ട്.

സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ, ആചാരങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയം, ദേശീയത, മറ്റ് പൊതുവിഷയങ്ങൾ എന്നിവയെയാണ് സാമൂഹികമെന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ സാമൂഹ്യവിഷയങ്ങൾ സിനിമയുടെ ഭാഗമാകുന്നത് കാണാം. ജാതീയത, സമുദായപരിഷ്കരണശ്രമങ്ങൾ, വർഗ്ഗസമരം, ദേശീയബോധം എന്നിവയെല്ലാം സിനിമയുടെ വിഷയമായി. നീലക്കുയിൽ, ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയ്, രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ, രണ്ടിടങ്ങഴി പോലുള്ള ഒട്ടേറെ സിനിമകൾ ഇക്കാലത്ത് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. പിൽക്കാലത്തും മലയാളസിനിമയുടെ മുഖമുദ്രകളിൽ ഒന്നായി സാമൂഹ്യവിഷയങ്ങളുടെ അവതരണം തുടർന്നുവന്നു.

കുടുംബം, കുടുംബാംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ, പ്രണയം, കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആന്തരിക-ബാഹ്യസംഘർഷങ്ങൾ മുതലായവ കേന്ദ്രമാകുന്ന സിനിമകളെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഗാർഹികമെന്ന വിഭജനം പ്രസക്തമാകുന്നത്. '*വിഗതകുമാര*'നിൽ തുടങ്ങിയ മലയാളിയുടെ ഗാർഹികപ്രമേയതാൽപ്പര്യം ഇന്നും ഒട്ടും മാറ്റുകുറയാതെ തുടരുന്നു. ഓരോ വർഷവും പുറത്തിറങ്ങുന്ന സിനിമകളിൽ സിംഹഭാഗവും കുടുംബപ്രമേയങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നവയാണ്.

ലൈംഗികത പ്രമേയമാകുന്ന സിനിമകളാണ് രതിസിനിമ. പലപ്പോഴും ലൈംഗികതയുടെ അതിവൈകാരിക അവതരണമാണ് ഇവ സാധിക്കുന്നത്. അതിനപ്പുറം ലൈംഗികതയുടെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യതലങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്ന സിനിമകൾ അപൂർവമാണ്. രതി കേന്ദ്രപ്രമേയമാകുന്നതിനെക്കാൾ ഇതിവൃത്തത്തിലെ ഉപകഥകളായോ ദൃശ്യപാഠത്തിന്റെ ഭാഗമായോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളാണ് എണ്ണത്തിൽ കൂടുതൽ. പുരാവൃത്ത പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഒട്ടേറെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ അധ്യാത്മികകഥകളും (ദൈവികകഥകൾ) മിത്തുകളും പ്രാദേശിക വീരകഥകളും (വടക്കൻ പാട്ടുകൾ പോലുള്ളവ) ഉൾപ്പെടും. ഇവയിൽ വീരകഥകൾ പലതും പ്രതികാരകഥകൾ കൂടിയാണ്. പുരുഷന്റെ പ്രതികാരമാണ് മിക്കവാറും പ്രതികാരകഥകളുടെ ഇതിവൃത്തം. ഹാസ്യസിനിമകൾ പ്രധാനമായും പ്രമേയപരിചരണത്തിന് ഹാസ്യത്തിന്റെ ശൈലി ഉപയോഗിക്കുന്നവയാണ്. പ്രമേയത്തേക്കാൾ അവതരണത്തിലാണ് ഹാസ്യം മുഖ്യമാകുന്നത്. പ്രേതകഥകളാണ് ഭീതിതം എന്ന ജനുസ്സിൽ ഏറെയും. അവതന്നെ ഏറെക്കുറെ രതിയുമായി ബന്ധിതവും ആയിരിക്കും. ആക്ഷൻ സിനിമകളെന്ന ഒരു വിഭാഗം കൂടി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നവയാണ് ഇവ. രതി, ഹാസ്യം, സംഘട്ടനം എന്നിവ ഏതു പ്രമേയത്തിന്റെയുമൊപ്പം സിനിമയിൽ കടന്ന്

വരാറുണ്ട്. സിനിമയിലെ ഗാനരംഗങ്ങളാണ് ദൃശ്യപാഠത്തിലെ രതിസാഹചര്യങ്ങൾ ഒരുക്കുന്നത്. അർദ്ധനഗ്നരായ സ്ത്രീകൾ, സ്ത്രീകളുടെ നനഞ്ഞ ശരീരങ്ങൾ, കാമദ്യോതകമായ ശരീരവിന്യാസങ്ങൾ എന്നിവ അതിന് സഹായിക്കുന്നു. ഹാസ്യത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേക ചാൽ, അതിനായി പ്രത്യേക കഥാപാത്രങ്ങൾ, പ്രത്യേകനടീനടന്മാർ എന്ന രീതി മലയാളസിനിമയിൽ സർവസാധാരണമാണ്. (ഫിലോമിന, സുകുമാരി, കല്പന, കെ.പി.എ.സി.ലളിത, അടൂർ ഭാസി, ബഹദൂർ, കുതിരവട്ടം പപ്പു, മാള അരവിന്ദൻ, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, മാമുക്കോയ, ഇന്നസെൻറ്, ജഗദീഷ്, കലാഭവൻ മണി, സുരാജ് വെഞ്ഞാറമ്മൂട്, സലിംകുമാർ എന്നിങ്ങനെ ഒരു കൂട്ടം അഭിനേതാക്കൾ ഹാസ്യത്തിന്റെ ചാൽ സജീവമാക്കുക എന്ന ഏകലക്ഷ്യത്തോടെ സിനിമയുടെ ഭാഗമായി മാറുന്നത് കാണാം.) ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശാരീരികമോ സാമൂഹികമോ ആയ കീഴാളത്തം കൊണ്ട് പരിഹാസ്യരാവുകയും അത് ചിരിക്ക് വകനൽകുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. നായകന്/നായികയ്ക്ക് പരഭാഗശോഭ നൽകുകയെന്ന ധർമ്മം കൂടി ഇവർ നിർവഹിക്കുന്നതായി കാണാം. സംഘട്ടനം പലപ്പോഴും നായകന്റെ അപദാനവർണ്ണനക്കുള്ള ഉപാധിയാണ്. മിക്കപ്പോഴും അത് സിനിമയുടെ നിർവഹണോപാധിയുമാകാറുണ്ട്.

ഭരതന്റെ സിനിമകളുടെ പ്രമേയങ്ങൾ മേൽസൂചിപ്പിച്ചവയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമല്ല. ഗാർഹികവിഷയങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം കൂടുതലായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.അവയിൽ ദാമ്പത്യം, ദാമ്പത്യസംഘർഷം, പ്രണയം, പിതൃ-പുത്രീബന്ധങ്ങൾ, അഗമ്യഗമനം എന്നീ ഉൾപ്പിരിവുകൾ കാണാം. *ഗുരുവായൂർ കേശവൻ, വൈശാലി* എന്നി വ പുരാവൃത്തകഥകളാണ്. *ചിലമ്പ്, താഴ്വാരം* എന്നിവ പ്രതികാരകഥകളും. *പ്രയാണം, രതിനിർവേദം, തകര* എന്നിവ ലൈംഗികതയെ മുന്നിൽ നിർത്തുന്നു. *ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്നപൂവേ* രാഷ്ട്രീയമാനമുള്ള സിനിമയാണ്. കോമഡി, ആക്ഷൻ, ഹൊറർ സിനിമകൾ അദ്ദേഹം ചെയ്തിട്ടില്ല. എന്നാൽ കഥയുടെ ഭാഗമായി മിക്ക സിനിമകളിലും ഹാസ്യം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. *ചാമരം, ചിലമ്പ്, താഴ്വാരം, ചാട്ട, ഓർമ്മയ്ക്കായി, പാളങ്ങൾ, കാതോട് കാതോരം, ചമയം, കേളി, ചുരം* തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെല്ലാം സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ ഉണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ സിനിമയായ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ തൊട്ടുതന്നെ സാഹിത്യകൃതികളെ ആശ്രയിക്കുന്ന സ്വഭാവം കാണാം. കുമാരനാശാൻ, ചങ്ങമ്പുഴ, ഒ. ചന്തുമേനോൻ, സി.വി.രാമൻപിള്ള, അപ്പൻ തമ്പുരാൻ, തകഴി, കേശവദേവ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി, പൊറ്റെക്കാട്, തോപ്പിൽ ഭാസി, ബഷീർ, ഉറൂബ്, സി എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, എം.ടി, അയ്യനേത്ത്, പാറപ്പുറത്ത്, കാനം,

മുട്ടത്തു വർക്കി, മുകുന്ദൻ, സേതു, കമലാദാസ്, പി വത്സല, ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം, കാക്കനാടൻ, ഒ.വി.വിജയൻ, സി.വി.ബാലകൃഷ്ണൻ, ആർ.ഉണ്ണി, സന്തോഷ് എച്ചിക്കാനം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ മലയാളസാഹിത്യപ്രതിഭകളുടെ കഥ, നോവൽ, നാടകം, കവിത തുടങ്ങി വിവിധ ജനുസ്സിലുള്ള (genre) നൂറുകണക്കിന് സാഹിത്യരചനകൾ മലയാളത്തിൽ സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. താരാശങ്കർ ബാനർജി, നിരഞ്ജന, ഷേക്ക്സ്പിയർ, മോപ്പസാങ് തുടങ്ങി സ്വദേശീയരും വിദേശീയരുമായ എഴുത്തുകാരുടെ ആശയങ്ങളും മലയാളസിനിമയുടെ പ്രമേയമായിട്ടുണ്ട്. ഭരതന്റെ പന്ത്രണ്ട് സിനിമകൾ നോവലുകളുടെയോ ചെറുകഥകളുടെയോ അനുകല്പനങ്ങളാണ്. പത്മരാജൻ(4), കാക്കനാടൻ(2), എൻ.ടി ബാലചന്ദ്രൻ, മല്ലിക യൂനിസ്, പി.ആർ.നാഥൻ, വിജയൻ കരോട്ട്, തിക്കോടിയൻ, ടി.വി.വർക്കി എന്നിവരാണ് മൂലകൃതികളുടെ കർത്താക്കൾ. (അനുബന്ധം 3)

ചലച്ചിത്രം സവിശേഷമായ ഒരു ഭാഷയാണ്. മനുഷ്യഭാഷപോലെ ഘടനാപരമാണ് അത്. ഷോട്ട്, സീൻ, സീക്വൻസ് എന്നിങ്ങനെ അതിനെ വിഭജിച്ച് മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റും. ഈ ഭാഷയിലൂടെയാണ് സിനിമ അതിന്റെ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്നത്. നിറങ്ങൾ, നിഴലുകൾ, വെളിച്ചം, ശബ്ദം, പശ്ചാത്തലം, ക്യാമറാചലനം തുടങ്ങിയ അനേക ഘടകങ്ങൾ ഈ ഭാഷയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. സിനിമ ആദ്യകാലത്ത് തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന നാടകമായിരുന്നു. ഏറെക്കാലത്തോളം ആ രീതി തന്നെയാണ് മലയാളം പിന്തുടർന്ന് പോന്നത്. എന്നാൽ ഇന്ന് ലോകത്തെ ഏതു സിനിമകളോടും ഒപ്പം വെക്കാവുന്ന തരത്തിൽ അത് ആഖ്യാനപരമായ മികവ് സ്വായത്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടെ പൊതു സവിശേഷതയായ കഥാകഥനരീതി, ഗാന-(സംഘ)നൃത്തരംഗങ്ങൾ, പ്രണയ-ലൈംഗിക രംഗങ്ങളുടെ ഗോപ്യമായതോ ധ്വന്യാത്മകമായതോ ആയ അവതരണം എന്നിവ മലയാളസിനിമയിലും കാണാം. ധ്വനിപ്പിച്ചു പറയേണ്ട സമയങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ മലയാളസിനിമകളിൽ സമാനമാണ്. കൊക്കുരുമ്മുന്ന കിളികൾ, കാറ്റിലിളകുന്ന പൂക്കൾ (പ്രണയം), കടലലകളുടെ രൗദ്രം (സംഘർഷം), ഉരുകിയൊഴുകി അണഞ്ഞു പോകുന്ന മെഴുകുതിരി (സംഭോഗം), കാറ്റിലുലഞ്ഞണയുന്ന വിളക്ക് (മരണം), ഇരുട്ടിലേക്ക് മറയുന്ന ആകാശം (നിരാശ) എന്നിവ ഉദാഹരണമാണ്. സ്ലോമോഷൻ, സൂപ്പർ ഇമ്പോസിംഗ്, ഫെയ്ഡ്ഇൻ, ഫെയ്ഡ്ഔട്ട്, ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനചലനം എന്നിവയിലെല്ലാം മലയാളസിനിമകൾക്ക് ഒരു പൊതുഭാഷാരീതി കാണാം. ഗാനത്തിലൂടെയോ സംഘട്ടനത്തിലൂടെയോ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ, അവരുടെ ആപാദചൂഢ അവതരണം എന്നിവ മലയാളസിനിമയിൽ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രീതികളാണ്.

മറ്റു കലാകായികരൂപങ്ങളെ അതിന്റെ തനിമയിൽ സ്വാംശീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നു എന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഴിവാണ്. ചിത്രം, ശിൽപ്പം, സംഗീതം, വാസ്തുവിദ്യ, നാട്യം എന്നിവ സിനിമയ്ക്ക് ഒഴിവാക്കാൻ കഴിയാത്ത കലകളാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായും ആഖ്യാനനിർവഹണത്തിനുള്ള തന്ത്രമായും ഇതരകലകൾ കടന്ന് വരാം. ആഖ്യാനതന്ത്രം എന്ന നിലയിൽ പ്രാദേശിക കലാരൂപങ്ങളെ മലയാളസിനിമ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അത് അനുഷ്ഠാന കലകളോ നാടൻ കലകളോ ചിലപ്പോൾ ക്ലാസിക്കൽ കലകളോ ആവാം. ഇവ സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗമേ ആവില്ല. ഭാവ/പശ്ചാത്തലസൂചകമെന്ന നിലയിൽ മൊണ്ടാഷായി ഇവ കടന്നുവരാറുണ്ട്. മ്യൂറൽ പെയിൻറിംഗ്, ആൻറിക് ശിൽപ്പങ്ങൾ എന്നിവ ആഢ്യത്തം ചിത്രീകരിക്കാനും ഭദ്രകാളിത്തെയ്യം, കഥകളിയിലെ കരിവേഷം എന്നിവ രൗദ്രഭാവം ഉണർത്താനും ഒപ്പന വിവാഹാഘോഷം ദ്യോതിപ്പിക്കാനും കഥകളിയിലെ ശൃംഗാരപദങ്ങൾ, തിരുവാതിര എന്നിവ സ്ത്രീപുരുഷസംലയനം സൂചിപ്പിക്കാനും ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം.

ഇതരകലകളെ സിനിമയുടെ ഭാവവിനിമയത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി ഭരതൻ കാര്യമായിത്തന്നെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. *പ്രയാണ*ത്തിൽ തിരിയുഴിയൽ എന്ന അനുഷ്ഠാനം കഥാഗതിയുടെ സൂചന നൽകുന്നു. *വെങ്കല*ത്തിലെ ശില്പനിർമ്മിതി വേളയിലെ കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ എന്ന തോന്നൽ നായകന് വെളിപാടായി മാറുന്നു. *വൈശാലി* ചിത്രകലയുടെ വർണ്ണവിന്യാസത്തെ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയ രചനാ പാടവത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. *ഗുരുവായൂർ കേശവൻ* വാസ്തുവിദ്യയെ നന്നായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. *കാതോട് കാതോരം, കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, പാർവതി, മർമ്മരം* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഗീതതാല്പര്യം സിനിമയുടെ ഗതി നിർണ്ണയിക്കുന്നു. തെരുവുസർക്കസും (*ലോറി*) സർക്കസും (*ആരവം*) നാടകവും (*ചമയം*) സിനിമയുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നുണ്ട് ഭരതൻ.

ഗാനമെന്ന നിലയിലും പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്ന നിലയിലും മലയാള സിനിമ സംഗീതത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നത് കാണാം. ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ സംഗീത നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമായിരുന്നു. അഞ്ചോ അതിലധികമോ ഗാനങ്ങളുള്ള ഒട്ടേറെ മലയാളസിനിമകൾ കാണാം. മ്യൂസിക്കൽ ആൽബങ്ങളുടെ ധർമ്മം ഇവിടെ നിർവഹിച്ചു പോന്നത് സിനിമാഗാനങ്ങളാണ്. സംഗീതപ്രധാനമാണ് ഭരതന്റെ പല സിനിമകളും. *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടി*ലെ വീണയും കാതോട് *കാതോര*ത്തിലെ വയലിനും സിനിമയുടെ കഥാഗതി നിർണ്ണയിക്കുന്നു. *ആരവ*ത്തിലെ വയലിൻസംഗീതം ആ സിനിമയെ പലപ്പോഴും അകാരണമായ

വിഷാദംകൊണ്ട് പൊതിയുന്നു. *ഗുരുവായൂർ കേശവൻ, പാർവതി, കാറ്റത്തെ കിളി ക്കൂട്, കാതോട് കാതോരം, ദേവരാഗം* തുടങ്ങിയ സിനിമകളെല്ലാം അവയുടെ സംഗീതപ്രാധാന്യംകൊണ്ടുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. അനഘസങ്കൽപ്പ ഗായികേ (അണിയറ), ഇന്നെനിക്ക് പൊട്ടുകുത്താൻ (ഗുരുവായൂർ കേശവൻ), നാഥാനീവരും കാലൊച്ച കേൾക്കുവാൻ (ചാമരം), ഏതോ ജന്മകൽപ്പനയിൽ (പാളങ്ങൾ), ജല ലീല (പറങ്കിമല), കുറുനിരയോ മഴമഴമുകിൽനിരയോ, നന്ദസുതാ വര തവജനനം (പാർവതി), മുക്കുറ്റീ തിരുതാളീ (ആരവം), കൂവരം കിളിക്കൂട് (കാറ്റത്തെ കിളി ക്കൂട്), സായന്തനം നിഴൽ വീശിയില്ല (ഒഴിവുകാലം), നീ എൻ സർഗ്ഗസൗന്ദര്യമേ (കാതോട് കാതോരം), താരും തളിരും മിഴിപൂട്ടി (ചിലമ്പ്), കണ്ണെത്താദൂരെ മറു തീരം (താഴ്വാരം), ഇന്ദുപുഷ്പം ചൂടിനിൽക്കും രാത്രി, ഇന്ദ്രനീലിമയോലും ഈ മിഴിപ്പൊയ്കകളിൽ (വൈശാലി), അറിയാത്തദൂരത്തിലെങ്ങുനിന്നോ (ഒരു സായാ ഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം), മെല്ലെമെല്ലെ മുഖപടം തെല്ലൊതുക്കി (ഒരു മിന്നാമിനുങ്ങി ന്റെ നുറുങ്ങു വെട്ടം), താരം വാൽക്കണ്ണാടിനോക്കി (കേളി), രാജഹംസമേ (ചമ യം), വികാര നൗകയുമായ് (അമരം), ചന്ദ്രകാന്തംകൊണ്ട് നാലുകെട്ട് (പാഥേയം), ശിശിരകാല മേഘമിഥുനരതിപരാഗമോ(ദേവരാഗം) എന്നിങ്ങനെ രാഗനിബദ്ധ മായോ നാടോടി ഈണങ്ങളിലോ ഉള്ള നിരവധി ഹിറ്റ്ഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയുടെ ഭാഗമാണ്. സ്വന്തം നിലയിൽ ഗാനരചനയും സംഗീതസംവിധാനവും നിർവഹിച്ചിട്ടുണ്ട് അദ്ദേഹം. *ചാട്ട* മാത്രമാണ് ഗാനമില്ലാത്ത ഭരതൻ സിനിമ. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കൃത്യമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞ സംവിധായക നാണ് അദ്ദേഹം. *ആരവം, വൈശാലി, ദേവരാഗം, അമരം, താഴ്വാരം* പോലുള്ള സിനിമകൾ അതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ഏറെ പഥ്യം റിയലിസത്തിന്റെ യോ റൊമാൻറിസിസത്തിന്റെയോ വഴികളാണ്. ചിലപ്പോൾ ഇവയുടെ മിശ്രരൂപ ത്തിലും സിനിമകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാം. ഗാനരംഗങ്ങൾ, സംഘട്ടനം എന്നിവ ഫാൻറസിയുടെ സാഹചര്യമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അതേസമയം വിശ്വസനീയമായി കഥപറയാൻ യഥാതഥ ആഖ്യാനത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.ശുദ്ധ യഥാതഥസിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ വളരെ വിരളമാണ്. *പ്രയാണം* പരിചരണ ത്തിൽ യഥാതഥവഴിയിലാണെങ്കിൽ തികച്ചും സാങ്കൽപ്പികമായ ഒരിടമാണ് *ആരവ* ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം. അവതരണത്തിലും യഥാതഥമല്ലാത്ത രീതിയാണ് ഈ സിനിമയുടേത്. *ചാട്ട, താഴ്വാരം, ലോറി* പോലുള്ള സിനിമകൾക്ക് പരുക്കനായ അവതരണരീതിയാണെങ്കിൽ *നിദ്ര, സന്ധ്യമയങ്ങും നേരം* എന്നിവ ഭ്രമാത്മക മായ അന്തരീക്ഷം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സിനിമകളാണ്. അവസാനകാലത്തെ

സിനിമകൾ, പ്രത്യേകിച്ചും *ദേവരാഗം, മഞ്ജീരധ്വനി, ചുരം* എന്നിവ കൂടുതൽ നിറപ്പകിട്ടുള്ള, റൊമാൻറിക് പരിചരണമാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളെ അതിമാനുഷരാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ ഭരതൻ പൊതുവേ തയ്യാറല്ല. മാതുമൂപ്പൻ(വി.ബി മേനോൻ), വേലൻ (അച്ചൻകുഞ്ഞ്), ഔസേപ്പ് (ബാലൻ കെ.നായർ)തുടങ്ങിയ പരുക്കൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭരതന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ജീവിതഗന്ധം നൽകുന്നു. മറ്റ് സംവിധായകരെപ്പോലെ താരങ്ങളെ തന്റെ സിനിമ യുടെ ഭാഗമാക്കാൻ ഭരതൻ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. നെടുമുടിവേണു (21സിനിമകൾ), ഗോപി (6), മമ്മൂട്ടി (6), പ്രേംനസീർ (2), മോഹൻലാൽ (2), മധു(2), ജയഭാരതി (2), ശോഭന (2), മുരളി (3) ഉർവശി (2) കെ. ആർ.വിജയ, ശാരദ, ലക്ഷ്മി (ഓരോന്ന് വീതം) എന്നിങ്ങനെ അക്കാലത്ത് മുൻനിരതാരങ്ങളായിരുന്നവർ ഭരതന്റെ കഥാപാ ത്രങ്ങളായി മാറുന്നുണ്ട്.

മലയാളസിനിമ സാങ്കേതികമായി വികസിക്കുന്ന ദശയിലാണ് പഠനവിധേ യമാക്കുന്ന കാലം. ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റ് കാലം കഴിഞ്ഞ് വർണ്ണസിനിമകൾ പ്രചാരം നേടുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ആദ്യ വർണ്ണസിനിമ(കണ്ടംബെച്ച കോട്ട് 1961) യാഥാർ ത്ഥ്യമായ ശേഷവും കുറേ വർഷങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റ് സിനിമകൾ പുറത്തിറങ്ങിയിരുന്നു. അടൂർ (സ്വയംവരം), അരവിന്ദൻ (ഉത്തരാ യനം), ഭരതൻ (പ്രയാണം), പത്മരാജൻ (പെരുവഴിയമ്പലം), ഐ.വി ശശി (അവളുടെ രാവുകൾ), കെ.ജിജോർജ്ജ് (സ്വപ്നാടനം) തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം ആദ്യസിനിമകൾ കറുപ്പും വെളുപ്പും നിറങ്ങളിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. പിന്നീട് ഇവ രെല്ലാം വർണ്ണചിത്രങ്ങളിലേക്ക് മാറി. എഡിറ്റിങ്ങിലും ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലും വലിയ മാറ്റങ്ങൾക്ക് 1980-ന് ശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ ചലനസ്വാതന്ത്ര്യം വർദ്ധിക്കുകയും ദൃശ്യങ്ങളുടെ മിഴിവ് കൂടുകയും ചെയ്തു. ആകാശവീക്ഷണം(Aerial view) പോലുള്ള ചിത്രീകരണം സാധ്യമായി.

സിനിമയുടെ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള സാങ്കേതികവികാസം ഭരതന്റെ ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ സ്പഷ്ടമാണ്. പ്രയാണത്തിലെ പതിഞ്ഞതാളത്തിൽ നിന്നും ആരംഭിച്ച ഭര തൻ ക്രമേണ ചടുലതാളമുള്ള സിനിമകളിലേക്ക് വളരുന്നു. പ്രഗത്ഭരായ സാങ്കേ തിക പ്രവർത്തകരുടെ സാന്നിധ്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയ്ക്ക് മികവ് നൽകുന്നു. സ്വയംതന്നെ ഒരു കലാസംവിധായകനാണ് എന്നത് രംഗസജ്ജീകരണത്തെ കഥാ ഗാത്രത്തോട് ഇണക്കി നിർത്തുന്നതിന് സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. പ്രയാണത്തിലെ രതിബന്ധം ആട്ടവിളക്കിന്റെ സാന്നിധ്യംകൊണ്ട് സുന്ദരമാക്കിയത് ഉദാഹരണം.

കല - കച്ചവടം മധ്യവർത്തി എന്നിങ്ങനെ സിനിമയെ അതിന്റെ സൗന്ദര്യ പക്ഷപാതത്തെ മുൻനിർത്തി വിഭജിക്കുന്ന രീതി സർവസമ്മതമുള്ള ഒന്നല്ല. ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്ന കാലം അത്തരം വിഭജനത്തെ അനുവദിച്ചിരുന്നു. ഏറെ സാമ്പത്തിക മുടക്കുമുതൽ ആവശ്യമുള്ള കലാസൃഷ്ടിയാണ് സിനിമ. കലാമൂല്യങ്ങൾക്ക് ഉപരിയായി വിപണി താൽപര്യങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്ന സിനിമകളാണ് കച്ചവടസിനിമ എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടത്. നായക/താരകേന്ദ്രിതകഥനം, പ്രേക്ഷകതൃപ്തി മുൻനിർത്തി വിവിധ ചേരുവകളുടെ സങ്കലനം (ഹാസ്യം, സംഘട്ടനം, ഗാനം തുടങ്ങിയവ), വിജയിച്ച സൂത്രവാക്യങ്ങളുടെ അനുകരണം എന്നിവ അവയുടെ സ്വഭാവമാണ്. എന്നാൽ കലാസിനിമ വലിയ പ്രേക്ഷകവൃന്ദത്തെയല്ല പരിഗണിച്ചത്. ധ്വന്യാത്മകഭാഷയും ആശയഗഹനതയും ഇത്തരം സിനിമകൾക്ക് ബുദ്ധിജീവി സിനിമ എന്ന പേര് നേടിക്കൊടുത്തു. മലയാളത്തിൽ നവസിനിമ, രണ്ടാം സിനിമ എന്നൊക്കെ ഈ സിനിമകൾ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. 'പ്രീണനസിനിമയുടെ ഹിംസോന്മുഖതയ്ക്കും മൃഗീയതയ്ക്കും കലാരാഹിത്യത്തിനും എതിരായ കലാപം' എന്നാണ് സച്ചിദാനന്ദൻ നവസിനിമയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അവയ്ക്ക് സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയില്ലായിരുന്നെന്നും സമാന്തര സിനിമ എന്നറിയപ്പെടുന്ന മൂന്നാംസിനിമയാണ് ഈ കുറവ് പരിഹരിച്ചതെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (ഇന്ദുശേഖർ.പി 1981:32) ആഖ്യാന സൗന്ദര്യത്തിൽ വെള്ളംചേർക്കാതെ അതേ സമയം വിപണിയെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് ഒരു മധ്യമാർഗ്ഗമാണ് സമാന്തരസിനിമ ആവിഷ്കരിച്ചത്. എഴുപതുകൾക്കുശേഷമാണ് ഈ മാർഗ്ഗം മലയാള സിനിമയിൽ ശക്തമാകുന്നത്. പത്മരാജൻ, കെ.ജി. ജോർജ്ജ്, ഭരതൻ എന്നിവർ ഇതിന്റെ ശക്തരായ വക്താക്കൾ ആയിരുന്നു.

ഭരതൻ ടച്ച് എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ട സൗന്ദര്യാത്മകപരിചരണം രതിരംഗങ്ങളെ പോലും അശ്ലീലമെന്ന തോന്നലില്ലാതെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. എൺപതുകളുടെ ആദ്യപാതി പിന്നിട്ടതോടെ ഭരതൻ കുടുംബപ്രേക്ഷകരുടെ പ്രിയസംവിധായകനെന്ന നിലയിലേക്ക് മാറുന്നതു കാണാം. അതിന് സഹായിച്ചത് കല-കച്ചവട മാർഗ്ഗങ്ങളെ സ്വാംശീകരിച്ച് ഒരു മധ്യമാർഗ്ഗം കണ്ടെത്താൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞതാണ്.

1.3. സിനിമകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് : മാനദണ്ഡങ്ങളും പ്രസക്തിയും

രണ്ട്, മൂന്ന് അധ്യായങ്ങളിൽ ഭരതന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളുടെ വിശദപഠനമാണ്. മുപ്പത്തിയെട്ട് മലയാളസിനിമകളും ഒരു തെലുങ്ക് സിനിമയും നാല് തമിഴ് സിനിമകളുമാണ് ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ആദ്യസിനിമ 'പ്രയാണം' 1975-ലും അവസാനസിനിമ 'മഞ്ജീരധ്വനി' 1998-ലും പുറത്തിറങ്ങി. പ്രബന്ധ

ശരീരം വിസ്തൃതമാകും എന്നതുകൊണ്ട് മുഴുവൻസിനിമകളും പഠനവിധേയമാക്കുന്നില്ല. പ്രമേയം, രചനാകാലം, ജനപ്രീതി എന്നിവ മുൻനിർത്തി ഏതാനും സിനിമകളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയാണ്. ഈ മാനദണ്ഡങ്ങളുടെ പ്രസക്തി വ്യക്തമാക്കാം

1.3.1. പ്രമേയം

മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് ഏതെല്ലാം തലങ്ങളിലാണെന്ന പരിശോധനയിലൂടെയാണ് സ്ത്രീസങ്കല്പം എന്താണ് എന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുക. സുഘടിതമായ ഒരു ഇതിവൃത്തത്തെയും ആഖ്യാനത്തെയും ആശ്രയിക്കുന്നവയാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഇതിവൃത്തം ഒഴിവാക്കി ഒരു സിനിമ വിഭാവനം ചെയ്യുക മലയാളിക്കും പ്രയാസകരമാണ്. ഇവിടെ കഥ/തിരക്കഥ സിനിമയിലെ താരം തന്നെയാണ്. സിനിമ എന്ത് പറയുന്നു, എങ്ങനെ പറയുന്നു എന്നതാണ് സാധാരണ പ്രേക്ഷകന്റെ ചിന്താവിഷയം. സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിലും അതിന്റെ അവതരണത്തിലും കൂടിയാണ് എന്താണ് സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് എന്ന് പ്രേക്ഷകന് വ്യക്തമാകുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഇതിവൃത്തവിശകലനം ഈ പഠനത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗമാണ്. ഇതിവൃത്തവിശകലനത്തിന് ഉതകുംവിധം പ്രമേയസാരൂപ്യമുള്ള സിനിമകളെ ഒരു കൂട്ടമായി പരിഗണിക്കുകയും അവയിൽ ചിലതിനെ പഠനവിധേയമാക്കുകയുമാണ് ഇവിടെ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

സിനിമ ഒരു സാമൂഹ്യോല്പന്നമായതുകൊണ്ടും പ്രമേയങ്ങൾ ജീവിതബന്ധിയായതുകൊണ്ടും സ്ത്രീകൾക്ക് സമൂഹത്തിൽ നിർവഹിക്കേണ്ടിവരുന്ന വിവിധ വേഷങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരും. അത് ഒരു പരിധിവരെ സ്ത്രീയുടെ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യപദവിയുടെ, അതിലേറെ സമൂഹം ആഗ്രഹിക്കുന്ന സാമൂഹ്യപദവിയുടെ അഭ്രാവിഷ്കാരവും ആയിരിക്കും. സ്ത്രീയുടെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമകൾ പഠനവിധേയമാക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

1.3.2. കാലം

ഇരുപത്തിമൂന്ന് വർഷക്കാലം നീണ്ടു നിൽക്കുന്നതാണ് ഭരതന്റെ സിനിമാസപര്യ. ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റ് സിനിമയിൽ തുടങ്ങി മാറിമാറി വന്ന സാങ്കേതികവികാസങ്ങൾക്കൊപ്പം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയും വളർന്നു. ഇക്കാലയളവിൽ മലയാളിയുടെ അഭിരുചിയും ഒട്ടേറെ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ മാറ്റങ്ങൾ, സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ വികാസം, കലാസമീപനങ്ങളിൽ

സൈദ്ധാന്തികമായി വന്ന മാറ്റങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കലാകാരനെയും അയാളുടെ ആവിഷ്കാരരീതികളെയും സ്വാധീനിക്കും. വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിൽ ഒരാൾ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച സിനിമകൾ പഠനവിധേയമാക്കിയാൽ മാത്രമേ അയാളുടെ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ആകത്തുക, അതിന്റെ ഗതിവിഗതികൾ എന്നിവ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ.

1.3.3.ജനപ്രീതി

വലിയൊരു ജനകീയവിനോദോപാധിയാണ് സിനിമ. വളരെ ആഴത്തിൽ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള ശേഷിയും സിനിമയ്ക്കുണ്ട്. സിനിമ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞും അറിയാതെയും അതിന്റെ അനുയായികളായി മാറുന്ന ആളുകൾ ഉണ്ട്. ചിലപ്പോൾ അത് വെള്ളിത്തിരയിലെ നായക ബിംബത്തിന്റെ അനുകർത്താവായോ നായകനടന്റെ ആരാധകനായോ പ്രേക്ഷകനെ മാറ്റുന്നു. ജാക്കിസ്റ്റേസി അത് വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ കാഴ്ചപ്പാട് ജനങ്ങൾ പിൻപറ്റുന്ന തരത്തിലേക്ക് അത് മാറിയേക്കാം. എത്രത്തോളം പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് സിനിമ എത്തുന്നു എന്നത് ആ സിനിമയുടെ ദർശനം എത്രത്തോളം ആളുകൾക്കിടയിൽ വിതരണം ചെയ്യപ്പെട്ടു എന്നതിന്റെകൂടി സൂചകമാണ്. അതുകൊണ്ട് പഠന വിധേയമാകുന്ന സിനിമകൾ നേടിയ ജനപ്രീതി അവയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന് മാനദണ്ഡങ്ങളിൽ ഒന്നായി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നു.

1.3.4.തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകൾ

വിശദപഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളും അവയുടെ പ്രമേയ വിഭജനവും താഴെ ചേർക്കുന്നു. ഈ പ്രമേയവിഭജനം ജലനിരോധിത അറകളുടെ സ്വഭാവം ഉള്ളവയല്ല. ഉദാഹരണത്തിന് ‘ആരവം’ (കുടുംബം, സദാചാരം, അരികുജീവിതം), ‘കാതോട് കാതോരം’(പെൺപ്രതിരോധം, ദാമ്പത്യ ബാഹ്യബന്ധങ്ങൾ), ‘വൈശാലി ’ (അധികാരം, പ്രണയം, ചതി) എന്നിവ ഒന്നിലേറെ വിഭാഗങ്ങളുടെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കാവുന്നവയാണ്. പതിനാറ് സിനിമകളാണ് ഇങ്ങനെ വിശദമായി വിലയിരുത്തപ്പെടുക.

ഗാർഹിക പ്രമേയങ്ങൾ

i. വിവാഹേതരബന്ധവും അതിന്റെ പരിണതിയും

1. പ്രയാണം. 2. ആരവം. 3. പാർവതി. 4. കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്. 5 വെങ്കലം.

ii. സംരക്ഷകന്റെ തണലിൽ

6. അമരം. 7. ലോറി.

iii. ശരീരകാമനയുടെ കാഴ്ചകൾ

8. തകര. 9. രതിനിർവേദം.

ഗാർഹികേതര പ്രമേയങ്ങൾ

i. തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീ : വീട് വിടാതെ പിന്തുടരുന്നവൾ

10. പ്രണാമം. 11. സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം.

ii. സ്ത്രീയും പൊതുജീവിതവും

12. വൈശാലി.

iii. സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരോധവും പുരുഷന്റെ പ്രതികാരവും

13. പറങ്കിമല 14. കാതോട് *കാതോരം 15. ചിലമ്പ് 16. താഴ്‌വാരം*

ഇതിൽ 'ഭരതൻ ടച്ച്' എന്നുവിളിക്കപ്പെട്ട സവിശേഷ അവതരണം കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമാണ് *രതിനിർവേദം, തകര, ആരവം, ലോറി, വൈശാലി, പറങ്കിമല* എന്നിവ. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ ചിത്രീകരണം ഇവയിൽ കാണാം. ജനപ്രിയത എന്ന സൂചകം കൊണ്ട് അളന്നാലും ഇവയിൽ മിക്ക സിനിമകളും അവ പ്രദർശനത്തിന് എത്തിയപ്പോൾ സൂപ്പർ ഹിറ്റ് പട്ടികയിൽ ഇടം നേടിയവയാണ്. *രതിനിർവേദം, പറങ്കിമല, നിദ്ര* എന്നീ സിനിമകൾക്ക് അടുത്തകാലത്ത് പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ഉണ്ടായത് ആ സിനിമകൾക്ക് ലഭിച്ച പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധകൊണ്ടു കൂടിയാണ്.

ഓരോ വിഭാഗത്തിലെയും സിനിമകളുടെ ഇതിവൃത്തം, സ്ത്രീ കഥാപാത്രം എന്നിവയാണ് വിശദമായി പഠിക്കുന്നത്. ആവശ്യമായ ഇടങ്ങളിൽ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിൽ ഉള്ള പ്രത്യേകതകൾ കൂടി പഠന വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

കുറിപ്പുകൾ

1. Films give us the feeling that we are witnessing an almost real spectacle to a much greater extent than does a novel, a play, or a figurative painting.....

Films release a mechanism of affective and perceptual participation in the spectator (one is almost never totally bored by a movie). They spontaneously appeal to his sense of belief never, of course, entirely, but more intensely than do the other arts, and occasionally films are, even in the absolute, very convincing (Metz , Christian. 1991 Film language, The University of Chicago Press, p4)

2. Ideology is the representation of the imaginary relationship of individuals to their real condition of existence (www.marxists.org /reference /archive/ althusser/ 1970/ideology.htm)

3. There is no practice except by and in an ideology. There is no ideology except by the subject and for the subject." (Althusser, Louis.1994 Ideology and Ideological State Apparatuses, Monthly Review Press, New York, Page 187.)

4. സേനനും വി.കെ ജോസഫും എഡിറ്റ് ചെയ്ത ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരത്തിന്റെ ദേശീയപ്രതിസന്ധി (1992 ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് ഓഫ് ഇന്ത്യ, തിരുവനന്തപുരം)എന്ന പുസ്തകത്തിലെ സിനിമ മിത്തും യാഥാർത്ഥ്യവും എന്ന ലേഖനത്തിൽ സച്ചിദാനന്ദൻ വിവരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.

'സിനിമ ഒരു സാമ്പത്തികസ്ഥാപനം എന്ന നിലയിലും ഒരു സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനം എന്ന നിലയിലും അധികാരവ്യവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സാമ്പത്തികസ്ഥാപനം മൂലധനത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സിനിമാവ്യവഹാരത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് ജനങ്ങളെ സ്വന്തം മൂല്യവിശ്വാസങ്ങൾക്കും ലോകവീക്ഷണങ്ങൾക്കും അനുസരിച്ച് രൂപപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ സിനിമയോടൊപ്പം സിനിമാചരിത്രവും സിനിമാസിദ്ധാന്തവും സിനിമാനിരൂപണവും സിനിമാഗാനങ്ങളും സിനിമാ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾപ്പെട്ട സാംസ്കാരികസ്ഥാപനം സാമ്പത്തിക സ്ഥാപനത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രസാധൂകരണമായി പ്രവർത്തിക്കുകയും മൂലധനവ്യവസ്ഥ ശാശ്വതവും അതിന്റെ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങൾ സ്വാഭാവികവുമാണെന്നും വരുത്തുകയും അധികാരത്തിനോട് വിധേയത്വമുള്ളവനും അതിന്റെ പദ്ധതികൾക്ക് സമ്മതം നൽകുന്നവരുമായ വിഷയികളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു' :

5. One is not born, but rather becomes, woman. No biological, psychic, or economic destiny defines the figure that the human female takes on in

society; it is civilization as a whole that elaborates this intermediary product between the male and the eunuch that is called feminine. Beauvoir, Simone de. 2011 The second sex, translated by Constance Borde and Sheila Malovany Chevallier Vintage Books,NewYork

6. Cultural Studies as a domain of study trains us to be careful about representations, to not consume images and stories which stand as dominant representations (Key concept, Representation p7 https://nptel.ac.in)

7. Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning. (Mulvey, Lora. 1989 Visual Pleasure and Narrative Cinema, Palgrave, New York)

8. Woman is presented as what she represents for man,...woman as woman is largely absent. (Johnston, Claire. 1999 "Women's Cinema as CounterCinema," in Feminist Film Theory: A Reader, ed. Sue Thornham Edinburgh: Edinburgh University Press, p 33.)

9. Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ideal spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him (Berger, John. 1972 Ways of Seeing, British Broadcasting Corporation And Penguin Books p 64)

10. Men act, women appear. Men look at women; women watch themselves being looked at. (Berger, John. 1972 Ways of Seeing, British Broadcasting Corporation And Penguin Books p 47)

11. Seeing and being seen are theorized as a subjectobject relation. To see means to be the subject at the centre of the world (view), whereas being seen means to be an object that exists within the world of, and for the beneû t of, the subject. The seeing subject is considered to be in a position of dominance

over the seen object, which is deûned in terms of the subject's needs. (Vollmer, Ulrik. 2007,Seeing film and reading feminist theology: A dialogue. p 22)

12. The mirror stage is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation—and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented bodyimage to a form of its totality that I shall call orthopaedic—and, lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the subject's entire mental development. (Lacan, Jacques. Écrits 4). . Dylan Evans ന്റെ An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു: Lacan articulates the objet petit a with the term agalma (a Greek term meaning a glory, an ornament, an offering to the gods, or a little statue of a god) which he extracts from Plato's Symposium. Just as the agalma is a precious object hidden inside a relatively worthless box, so the objet petit a is the object of desire which we seek in the other. (Evans, Dylan.1996 An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis, Routledge London and New York, p 128)

15 "... the act of seeing entails a masculinization of the female spectator. Whether in fact male or female, the viewers are all constructed as male. . Seeing film and reading feminist theology: A dialogue.' Ulrik Vollmer p 34)

16. The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at.... but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect.(Mulvey, Lora. 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue, Edinburgh University Press p 60)

17. A male movie star's glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze but those of the more perfect, more complete, more

powerful, ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror. (Mulvey, Lora. 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue,1999 p 64)

18. ...a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive femininity and the devil of regressive masculinity Mulvey, Lora. 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue,1999 p 122)

19. Identification, both as a psychic and as a cinematic process, is criticised for fixing the meaning of sexual difference within a patriarchal symbolic order in which femininity functions as the 'other' to the masculine subject of desire.(Stacey, Jackie. 1994 Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship, Routledge, p 248)

20. സ്റ്റേസി ഉദ്ധരിക്കുന്ന ഗ്രെയ്ഗിന്റെ വാക്യം താഴെ ചേർക്കുന്നു.

The only pleasure for the female spectator can be that of masochism in her identification with her place as object in the patriarchal order. Within such a reading, the Hollywood cinema is seen as 'a powerful ideological tool, the spectator its gullible victim' (Greig, 1987: 40).

21. Female spectators, like male spectators, are able to make multiple identifications across gender boundaries (Stacey, Jackie. 1994 Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship, Routledge : 249)

22. Representations are a vital means of supporting a culture's ideology; the world view invented by that culture to legitimate itself and to discipline its subject (Dani Cavallaro, 2001, 40. Critical and Cultural Theory)

SIJU K D “WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN.” THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

അധ്യായം രണ്ട്

സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ: ഗാർഹികപ്രമേയങ്ങളിൽ

2 .1. കുടുംബം ഭരതന്റെ സിനിമയിൽ

കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനം രക്തബന്ധം, വിവാഹം എന്നിവയിലൂടെ നില നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. വിവാഹബന്ധത്തിന് നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെയുണ്ടായ പരിണാമം സ്ത്രീയുടെ പദവി നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. കാടത്തയുഗ ത്തിലെ സംഘവിവാഹങ്ങളിൽ നിന്നും ആധുനികയുഗത്തിലെ ഏകഭാര്യ/ഭർതൃരീ തിയിലേക്ക് വരുമ്പോൾ ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ ഫ്രെഡറിക് ഏംഗൽസ് (പി.എൻ. ദാ മോദരൻപിള്ള 2010: 42-43) വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പരിണാമത്തിന്റെ ഭാഗമാ യി ജാരബന്ധം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. സ്ത്രീയ്ക്ക് പതിത്വം കൽപ്പിച്ച ജാരബന്ധങ്ങൾ പുരുഷന് ഭൂഷണമായി തീരുന്ന സാഹചര്യം നിലനിന്നിരുന്നു[1].

അണുകുടുംബവ്യവസ്ഥയാണ് ഭരതന്റെ സിനിമകളിലെ പശ്ചാത്തലം. ഭർ ത്താവ്, ഭാര്യ, മക്കൾ എന്ന് പരിമിത അംഗങ്ങളുള്ള കുടുംബങ്ങളാണ് അക്കാല ത്ത് പൊതുവേ കാണപ്പെടുന്നത്. സിനിമയിലെ കുടുംബങ്ങളിലും ഈ മാറ്റം ദൃശ്യമാണ്. നാലുകെട്ടുകളിൽ നിന്നും ചെറിയ വീടുകളിലേക്ക് മാറുന്ന മനുഷ്യർ, വലിയ വീടുകളുടെ വിജനസാഹചര്യങ്ങളിൽ വസിക്കുന്ന അംഗബലം കുറഞ്ഞ കുടുംബങ്ങൾ, പരിചരണം കുറവായതിനാൽ തകർച്ചയെ നേരിടുന്ന വലിയ വീടു കൾ തുടങ്ങിയവ മാറ്റത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളായി അക്കാലത്തെ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ഇതോടൊപ്പംതന്നെ കുടുംബത്തിന്റെ ധനാഗമമാർഗങ്ങളിലും പൊളിച്ചെഴു ത്ത് നടക്കുന്നുണ്ട്. പ്രധാനതൊഴിലിടങ്ങൾ നഗരങ്ങളിൽ സജീവമാകുന്നു. സേവ ന മേഖലയിലെ ജോലിക്കാരായി കൂടുതൽ ആളുകൾ മാറുന്നു. കാർഷികോത്`പാ ദന മേഖലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള തൊഴിൽ സാഹചര്യങ്ങളിലേക്ക് സ്ത്രീകൾ കൂടുത ലായി പ്രവേശിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ശമ്പളവരുമാനത്തിലൂടെ മധ്യ വർഗജീവിതം പ്രാപ്യമായവരുടെ ഗണം വികസിക്കുകയും ജീവിതഗുണതയിൽ

വലിയ പുരോഗമനം ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്നു. മലയാളസിനിമയുടെ കഥാപരിസരമായി ഈ ജീവിതങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ഭരതന്റെ ആദ്യസിനിമ *'പ്രയാണം'* പുറത്ത് വരുന്നത് 1975-ൽ ആണ്. ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യപശ്ചാത്തലമായ വീട്ടിൽ പൂജാരിയും ആദ്യഭാര്യയിലെ മകൻ അപ്പുവും രണ്ടാംഭാര്യ സാവിത്രിയും മാത്രമാണ് അംഗങ്ങൾ. *ആരവം, രതിനിർവേദം, തകര, ലോറി, ചാട്ട, ചാമരം, അമരം, പാഥേയം, ചമയം, വെങ്കലം, താഴ്‌വാരം* തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെല്ലാം അണുകുടുംബങ്ങളാണുള്ളത്. അരവിന്ദൻ (പ്രയാണം), രതി (രതിനിർവേദം), സുഭാഷിണി, തകര(തകര), അശ്വതി (നിദ്ര), ഇന്ദു, ബാലൻ (ചാമരം), രാധ, രഘു (അമരം), ലിസ (ചമയം), കുഞ്ഞൂട്ടി, രാജി (താഴ്‌വാരം) തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാതാപിതാക്കളുടെ ഏകസന്തതികളാണ്. മരണം, പ്രവാസം, വിവാഹമോചനം തുടങ്ങിയ കാരണങ്ങളാൽ ഇവരിൽ പലർക്കും മാതാപിതാക്കളിൽ ഒരാൾ മാത്രമാണ് കൂടെയുള്ളത്. *നിദ്ര, കേളി* തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലേ കൂട്ടുകുടുംബങ്ങൾ കാണുന്നുള്ളൂ. *കേളി*യിലെ കൂട്ടുകുടുംബം പുതിയ തലമുറയിലേക്ക് എത്തുമ്പോഴേക്കും ഒറ്റമകനിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നുണ്ട്. *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, സന്ധ്യമയങ്ങും നേരം, പ്രണാമം, ചാമരം, പാഥേയം* തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ മധ്യവർഗകുടുംബങ്ങ*ളേയും തകര, ആരവം, അമരം, ചാട്ട, ചുരം* എന്നിവയിൽ സാമ്പത്തിക/സാമൂഹികപിന്നോക്കാവസ്ഥയിലുള്ള കുടുംബങ്ങളെയുമാണ് പ്രമേയമാക്കുന്നത്.

2.2 വിവാഹേതരബന്ധവും അതിന്റെ പരിണതിയും

ഏകഭാര്യാത്വത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കുടുംബസങ്കൽപ്പമാണ് ഭരതന്റെ സിനിമകളിലുള്ളത്. ജാരബന്ധങ്ങൾ, അതുണ്ടാക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ എന്നിവ ഇതിന്റെ ഉപോല്പന്നങ്ങളാണ്. ഈ അധ്യായത്തിൽ മുഖ്യമായും പഠനവിധേയമാക്കുന്നത് വൈവാഹികജീവിതവും വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളും അതിന്റെ പരിണതിയുമാണ്. *പ്രയാണം, ആരവം, പാർവതി, കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, വെങ്കലം* എന്നീ സിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശദമായി പഠിക്കുന്നത്.

2.2.1. പ്രയാണം

ഭരതന്റെ ആദ്യസ്വതന്ത്രസംവിധാനസംരംഭമാണ് *പ്രയാണം* (1975). സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികത മുഖ്യപ്രമേയമായി അവതരിപ്പിച്ചുവെന്നത് ഈ സിനിമയുടെ സവിശേഷതയാണ്. അതൃപ്തമായ കുടുംബജീവിതത്തിനുപുറത്ത് പ്രണയത്തിന്റെ, ആനന്ദത്തിന്റെ ലോകം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന നായികയുടെ ജീവിതമാണ് ഈ സിനിമയിലൂടെ ഭരതൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭരതന്റെ കഥയ്ക്ക് പത്മരാജൻ

തിരക്കഥയും സംഭാഷണങ്ങളും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. യഥാതഥമായ അവതരണരീതിയാണ് ഈ സിനിമ പിന്തുടരുന്നത്. മധ്യവയസ്കനായ പൂജാരി, അയാളുടെ യുവതിയായ രണ്ടാം ഭാര്യ സാവിത്രി, അരവിന്ദൻ എന്നിവരാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. പൂജാരിയുടെ മകൻ അപ്പു, അയൽക്കാരി അമ്മിണിഅമ്മ, അരവിന്ദന്റെ അമ്മാവനും അമ്മയും, സാവിത്രിയുടെ അച്ഛൻ എന്നിവരാണ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ .

പൂജാരിയുടെ വീട്ടിൽ മാനസികമായി ഒറ്റയ്ക്കായിപ്പോയ സാവിത്രി അയൽക്കാരനായ അരവിന്ദനുമായി പ്രണയത്തിലാണ്. ഇത് മനസ്സിലാക്കിയ പൂജാരി സാവിത്രിയെ അവളുടെ വീട്ടിലേക്കയക്കുന്നു. അമ്മിണിയമ്മ പൂജാരിയുമായി സംസാരിച്ച് സാവിത്രിക്ക് തിരിച്ചുവരാൻ അവസരമുണ്ടാക്കുന്നു. തെറ്റ് ആവർത്തിക്കില്ലെന്ന ഉറപ്പിൽ, അപ്പുവിന് വേണ്ടി പൂജാരി അവളെ തിരികെ സ്വീകരിക്കുകയാണ്. പക്ഷേ ഭാര്യയായി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. പഴയതിനേക്കാൾ ഏകാന്തമാണ് പിന്നീട് അവളുടെ ജീവിതം. അവൾ അരവിന്ദനിൽനിന്നും ഒഴിഞ്ഞുമാറിനടക്കുന്നു. എന്നാൽ അമ്പലത്തിലെ ഉത്സവനാളിൽ വീട്ടിൽ ആരുമില്ലാതിരുന്ന നേരത്ത് അരവിന്ദൻ അവളെത്തേടി എത്തുന്നു. സ്വയം അടക്കാനാവാതെ അവൾ അയാളുടെ മാറിൽ ചായുന്നു. ഉത്സവപ്പിറ്റേന്ന് പ്രഭാതത്തിൽ പുഴക്കരയിൽ അപ്പു ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുകയാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ചെറിയമ്മയുടെ വാക്കുകളിൽനിന്ന് അവർ സ്വന്തം 'കടൽ' തേടിയുള്ള അനിവാര്യമായ പ്രയാണത്തിലാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

സാവിത്രിയുടെ സ്ത്രീയെന്ന സ്വത്വത്തെ പിതാവും ഭർത്താവും പരിഗണിച്ചതായി കാണുന്നില്ല. പെൺമക്കൾ മാത്രമുള്ള വൃദ്ധബ്രാഹ്മണൻ, ജാമാതാവിന്റെ സഹായത്തോടെ മറ്റുകുട്ടികളുടെ ജീവിതവും കരയ്ക്കടുപ്പിക്കാമെന്ന പ്രതീക്ഷയോടെ, മൂത്തമകളെ മധ്യവയസ്കനായ സ്വശിഷ്യന്റെ രണ്ടാംവേളിയാക്കുകയാണ്. മകന്റെ കാര്യങ്ങളിൽ സഹായിക്കാൻ ഒരു ഇളയമ്മ എന്നതിനപ്പുറത്ത് ഭാര്യയെന്ന പദവി, പങ്കാളിയെന്ന തുല്യത പൂജാരി അവൾക്ക് നൽകുന്നില്ല. അവളുമൊത്തുള്ള ആദ്യരാത്രിയുടെ തുടക്കത്തിൽ പൂജാരി അനുഭവിക്കുന്ന വൈകാരിക പിരിമുറുക്കം സിനിമ സൂക്ഷ്മമായി പകർത്തിയിട്ടുണ്ട്. കിണ്ടിയിൽ തെരുപ്പിടിക്കുന്ന വിറയാർന്ന വിരലുകൾ, ഗ്രന്ഥംപകുത്തുനോക്കുന്നത്, വിളക്കിന്റെ തിരിനീട്ടുന്നത്,ശബ്ദത്തിലെ വൈവശ്യം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ അയാളുടെ ആസക്തിയും അക്ഷമയും പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നു. അവളും അയാളിൽ വിമുഖയല്ല. പക്ഷേ അയാൾക്ക് അവളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്നില്ല.

തന്നിൽ വൈകാരികത ഉണർത്തുന്ന ഒരു ശാരീരികസാന്നിധ്യമാണ് പൂജാരിക്ക് സാവിത്രി. വിവാഹം കഴിഞ്ഞതിന്റെ അടുത്തനാളിൽ ക്ഷേത്രത്തിലെ ദേവീവിഗ്രഹം സാവിത്രിയായി അയാൾക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു. Fetish എന്ന പദത്തിന്റെ രണ്ടർത്ഥങ്ങളും (ഈശ്വരസാന്നിദ്ധ്യമുണ്ടെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തു/ ലൈംഗിക വികാരവും മറ്റും ഉണർത്തുന്ന വസ്തു) സാവിത്രിയിൽ സംഗമിക്കുന്നു. പക്ഷേ ആ ഉടലിനെ തൃപ്തമാക്കാൻ അശക്തനായതിനാൽ പിന്നീടൊരിക്കലും അവളെ അയാൾ പ്രാപിക്കുന്നില്ല. അവളുടെ ഇച്ഛകളോ അനിഷ്ടങ്ങളോ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അവളെ മനസ്സിലാക്കാനോ ഒപ്പം സഞ്ചരിക്കാനോ അയാൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ആദ്യരതിക്ക് ശേഷമുള്ള കിടപ്പറരംഗങ്ങളിൽ ഉറങ്ങുന്ന ഭർത്താവിനെയും ഉറക്കം വരാത്ത ഭാര്യയേയുമാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൂജാരിയുടെ സഞ്ചാരപഥങ്ങൾ കൂടുതൽ വൈദിക/ദൈവികമായി മാറുന്നു. ലൈംഗിക അപൂർണ്ണത അയാളിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന ഉൽകണ്ഠയുടെ ഉദാത്തീകരണമെന്ന് ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. വിരസമായ സാവിത്രിയുടെ ജീവിതത്തെയാണ് അരവിന്ദന്റെ സാന്നിധ്യം രസിപ്പിക്കുന്നത്.

അരവിന്ദൻ അവളെ കാമനയോടെ കാണുന്നു. അത് അവൾക്ക് സ്വയം നിർവചിക്കാൻ പ്രേരണ നൽകുന്നു. കാട്ടിലെ കൽത്തറയ്ക്ക് മുൻപിൽവെച്ച് അയാൾ അവളുടെ മുഖം കൈകളിൽ ഒതുക്കുമ്പോൾ അവളുടെ പ്രതികരണം ദുർബലമായ ഒരു പിടച്ചിലാണ്. തുടർന്ന് അമ്പലത്തിൽനിന്ന് തിരിച്ചു നടക്കുമ്പോൾ, അരവിന്ദൻ അയാളുടെ ഭൂതകാലം അവളോട് പറയുന്നു.

അരവിന്ദന്റെ യൗവനം നൽകിയ ആകർഷണത്തിനു പുറമേ അയാളുടെ വ്യഥിത ഭൂതകാലവും ചേർന്നപ്പോൾ സാവിത്രിയുടെ ഉള്ളിൽ പ്രണയം നാമ്പിടുന്നു. അയാളുടെ ഏകാന്തത അവളുടെ ഏകാന്തതയുമായി സന്ധിക്കുന്നു. അങ്ങനെ രൂപപ്പെടുന്ന മാനസികമായ ഏകീകരണമാണ് സാവിത്രിയെ അരവിന്ദനിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്ന മുഖ്യഘടകം. അരവിന്ദനൊപ്പം പുഴയോരത്തും ഇരുട്ടിലും സംഗമിക്കാൻ അവൾക്കു മടിയില്ല. ജീവിതം ഒരാളെ എങ്ങനെയാണു ധീരയാക്കുന്നത് എന്നതിന്റെ ചിത്രമാണ് സാവിത്രി.

പിടിക്കപ്പെട്ടശേഷം സാവിത്രി അരവിന്ദനിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുമാറി നടക്കുന്നുവെങ്കിലും അയാൾ സമ്മാനിച്ച പാടുന്ന സിഗരറ്റ് പെട്ടിയുമായുള്ള ഇരിപ്പ്, അവളുടെ പ്രതിരോധം ദുർബലമാണ് എന്നത് വിളംബരംചെയ്യുന്നുണ്ട്.

പൂജാരിയുടെ കുടുംബസങ്കല്പം സ്ത്രീയുടെ പാതിവ്രത്യം എന്ന ആദർശത്തെ മുറുകെ പിടിക്കുന്നതാണ്. അയാളുടെ ആദർശാത്മകകുടുംബ സങ്കൽപ്പ

വും അവളുടെ ശരീരമോഹങ്ങളും ഇടയുമ്പോഴാണ് പ്രയാണം സംഘർഷഭരിതമാകുന്നത്.

തന്റെ വിഹ്വല-വിഫലജീവിതത്തിനു കാരണമായിത്തീർന്ന അമ്മയിൽനിന്നും പൂർവകാമുകിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ഭാവം അരവിന്ദൻ സാവിത്രിയിൽ കാണുന്നു; അയാൾ തേടിനടന്ന സ്ത്രീയുടെ മാതൃക. ആദ്യദർശനത്തിൽ തന്നെ സാവിത്രിയിൽ അയാൾ അനുരക്തനാണ്. 'കോടിജന്മങ്ങളായ് നമ്മൾ പരസ്പരം തേടുകയായിരുന്നു' എന്ന് ഒരു ഗാനത്തിലൂടെ സംവിധായകൻ അത് പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. അവൾ അന്യപുരുഷന്റെ ഭാര്യയാണെന്നത് അയാളെ അലട്ടുന്നില്ല.

ഈ സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന മൂന്നു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഉള്ളത്. സാവിത്രി, അമ്മിണി അമ്മ, അരവിന്ദന്റെ അമ്മ രാഗിണി എന്നിവരാണ് അവർ. വളരെക്കുറഞ്ഞ രംഗങ്ങളിലാണ് കടന്നുവരുന്നതെങ്കിലും അരവിന്ദന്റെ അമ്മ ഈ സിനിമയിൽ വഹിക്കുന്ന സ്ഥാനം വലുതാണ്. നഗരത്തിലേക്ക് വിവാഹം കഴിച്ചു കൊണ്ടുപോയ അവർ അനിയന്ത്രിതമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കാണ് വളരുന്നത്. ഭർത്താവുമൊത്തുള്ള ജീവിതം അവരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. കുട്ടിയായ അരവിന്ദനെ പരിഗണിക്കാൻ പോലും നേരമില്ലാതെ, പുരുഷ സുഹൃത്തുക്കൾക്കൊപ്പം ചീട്ടുകളിച്ചും മദ്യപിച്ചും പുകവലിച്ചും ആഘോഷിക്കുന്ന രാഗിണിയുടെ ചിത്രം സിനിമ കാണിച്ചു തരുന്നുണ്ട്. അവർ 'തീർത്തും അവരുടേതായ' ഒരു ലോകം തീർക്കുന്നു. മകൻ തന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു തടസ്സമാകുമെന്ന് കൂടി കരുതി അവർ അരവിന്ദനെ ബോർഡിങ്ങിൽ ചേർക്കുന്നു. പിന്നീട് അവർക്ക് എന്ത് സംഭവിച്ചുവെന്നതിൽ സിനിമ മൗനംപാലിക്കുന്നു.

'തുളസിക്കതിർ ചൂടി ഏകാദശി നോറ്റ് നടന്നിരുന്ന ശീലാവതിയായ രാഗിണി നഗരജീവിതംകൊണ്ട് ഇങ്ങനെയൊക്കെയായി' എന്നാണ് അമ്മാവന്റെ പക്ഷം. സാവിത്രിയുടെയും രാഗിണിയുടെയും വിദ്യാഭ്യാസനില താരതമ്യംചെയ്യുന്നത് ചില മൗനസ്ഥലികളെ വെളിപ്പെടുത്തും. ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസംനേടിയ സ്ത്രീയാണ് രാഗിണി. പക്ഷേ അവൾ 'സ്വ'കാര്യവ്യഗ്രയാകുന്നു. അറിവുള്ള രാഗിണിയും വിദ്യാഭ്യാസമില്ലാത്ത സാവിത്രിയും ആത്മാർഥതയുടെ കാര്യത്തിൽ വിരുദ്ധപക്ഷങ്ങളിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ അബോധപരമായി സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. വിദ്യകൊണ്ട് വഴി തെറ്റിപ്പോയവളായി രാഗിണി അടയാളപ്പെടുന്നു.

അരവിന്ദനെ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ നിഷേധാത്മകമായ പങ്കുവഹിച്ച ഒരാളായാണ് അമ്മ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അമ്മക്ക് പിറകെ കാമുകിയാ

ലും തിരസ്കൃതനാണ് നായകൻ. രണ്ടു തിരസ്കരണങ്ങളും നഗരത്തിന്റെകൂടി സംഭാവനയാണ്. ഒടുവിൽ വേരുകളിലേക്കുള്ള മടക്കം അയാളെ സാവിത്രിയുടെ സാമീപ്യത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു. സാവിത്രിയിലേക്കുള്ള, അന്യന്റെ ഭാര്യയിലേക്കുള്ള അരവിന്ദന്റെ ചായ്‌വിനെ ന്യായീകരിക്കാനുള്ള ഒരു സാന്നിധ്യമാണ് രാഗിണി. അമ്മയുടെ വളർത്തുദോഷത്തിന്റെ ഇരയാണ് അവൻ. രാഗിണിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യ ബോധത്തെ, പ്രേക്ഷക വിമർശനത്തിന് വിധേയമാക്കുംവിധത്തിൽ പരിധികളില്ലാത്ത ഒന്നായി ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കുടുംബജീവിതത്തിൽ സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് അതിരുകളുണ്ടാക്കാൻ പ്രേക്ഷകന് മാനകമാക്കാവുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമായി അവർ നിൽക്കുന്നു. ഭർത്താവിനു വഴങ്ങാത്ത, താൻപോരിമയുള്ള സ്ത്രീ കുടുംബഘടനയെ എത്രമാത്രം സങ്കീർണ്ണവും സംഘർഷഭരിതവുമാക്കും എന്നാണ് രാഗിണിയുടെ പാത്രസൃഷ്ടി പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത് .

സാവിത്രി വരുന്നതുവരെ അപ്പുവിനെ സ്വന്തംമകനെപ്പോലെ പരിചരിച്ച സ്ത്രീയാണ് അമ്മിണിയമ്മ. രാഗിണിയുടെ മാതൃത്വത്തിന്റെ എതിർചേരിയിലാണ് അവർ. സാവിത്രിയുടെ പിഴവുകൾക്ക് അവൾ മാത്രമല്ല കാരണമെന്ന് അമ്മിണിയമ്മ തിരിച്ചറിയുന്നു. സാവിത്രി തെറ്റുചെയ്തുവെന്ന് പൂജാരി പറയുമ്പോൾ തെറ്റു ചെയ്തത് പൂജാരി തന്നെയാണെന്ന് അവർ പ്രതികരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിലൂടെ പൂജാരിയുടെ പ്രായത്തെയും അയാൾ സാവിത്രിക്കു നൽകുന്ന 'ദാമ്പത്യസൗഖ്യ' ത്തേയും വിമർശിക്കുകയാണ് അവർ. സാവിത്രിയെ തിരികെക്കൊണ്ടുവരാൻ അവർ നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങൾ പൂജാരിയുടെയും സാവിത്രിയുടെ പിതാവിന്റെയും അഭിമാനബോധത്തിനുമുന്നിൽ തൽക്കാലത്തേക്ക് പരാജയപ്പെടുന്നു. സാവിത്രി ഒറ്റയ്ക്ക് തിരികെവരുമ്പോൾ അവളെ സ്വീകരിക്കാൻ പൂജാരിയെ സന്നദ്ധയാക്കുന്നത് അമ്മിണിയമ്മയാണ്. സാവിത്രിയുടെ പ്രണയബന്ധത്തെച്ചൊല്ലി ഒരിക്കലും അവർ അവളെ വിമർശിക്കുന്നില്ല. സ്വയം തിരുത്താൻ അവൾക്കു കരുത്തു നല്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ കഥാനായികയുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് അവരെ സഹായിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അമ്മിണിയമ്മ.

മകൾ, ഭാര്യ, അമ്മ, കാമുകി എന്നീ നിലകളിൽ സാവിത്രി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മകൾ അവിവാഹിതയായി തുടരുന്നത് ബാധ്യതയായാണ് അച്ഛന് തോന്നുന്നത്. എന്നാൽ പൂജാരി അവളെ ഉപേക്ഷിക്കുമ്പോൾ അയാളിലെ പിതൃഭാവം ഉണരുന്നു. കാരണംപോലും അന്വേഷിക്കാതെ അയാൾ മകളെ കൂടെക്കൂട്ടുന്നു. സാവിത്രിയെ വിളിച്ചുകൊണ്ടുപോകാൻ പൂജാരിക്ക് പകരം അമ്മിണിയമ്മ വരുമ്പോൾ മാത്രം അയാളിലെ അഭിമാനം വ്രണപ്പെടുന്നു. പൂജാരി അവളെ വഴിയിൽ ഉപേക്ഷിച്ചു പോയി, വീട്ടിൽ കൊണ്ടുവിട്ടില്ല എന്ന അരുതായ്മ അയാൾക്ക് പൊറു

ക്കത്തക്കതല്ല. ഗുരു-ശിഷ്യന്മാർ തമ്മിലുള്ള മാനാഭിമാനത്തർക്കത്തിൽ സാവിത്രിയുടെ ജീവിതം കുരുങ്ങിപ്പോകുന്നത് അയാളെ അലട്ടുന്നില്ല. അയാളിലെ പുരുഷൻ എന്ന 'ഈഗോയിസ്റ്റ്' അച്ഛനെ കവിഞ്ഞു വളരുന്നു.

സാവിത്രി വളരെവേഗംതന്നെ ഭർതൃവീട്ടിൽ സ്വന്തം സ്ഥാനം കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. ആദ്യരാത്രിയിൽ അയാളുടെ രതിമോഹങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുമ്പോൾ അനുസരണയുള്ള ഭാര്യയാണ് അവൾ. വിയോജിപ്പുകളൊന്നുംകൂടാതെ ലഭ്യമായ ജീവിതത്തെ അവൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. ആദ്യരാത്രിക്ക് ശേഷം പൂജാരി വളരെവേഗം ക്ഷേത്രജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നു. സാവിത്രിയുമായി ഹൃദയബന്ധം സ്ഥാപിക്കാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള പ്രണയനിമിഷങ്ങൾ സിനിമയിലില്ലതന്നെ. രണ്ടുപേരുമൊത്തുള്ള സംഭാഷണരംഗങ്ങൾതന്നെ വിരളമാണ്. അത്തരം സംഭാഷണങ്ങളിൽ അയാളുടെ മേൽക്കോയ്മ സ്പഷ്ടവുമാണ്. അരവിന്ദന്റെ തറവാട്ടിൽ 'തിരിയുഴിയൽ' കണ്ടശേഷം സാവിത്രി പൂജാരിയുമായി അതിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്ന രംഗം ഇരുവർക്കുമിടയിലെ ശ്രേണീബന്ധം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒപ്പം സാവിത്രിയുടെ മനശ്ചാഞ്ചല്യത്തിന്റെ നിദർശനവുമാണ് ആ രംഗം.

സാവിത്രി : ''തിരിയുഴിയുമ്പോൾ പൊള്ളില്ലേ?''

പൂജാരി : ''അഗ്നിപൊള്ളിക്കും''.

സാവിത്രി : ''അറിഞ്ഞുകൊണ്ടെന്തിനാണ് ഒരാൾ സ്വയം പൊള്ളലേൽപ്പിക്കുന്നത്?''

കനത്ത ഒരു മൂളലിൽ ആ സംസാരം അവസാനിക്കുന്നു. തിരിയുഴിയൽ വേളയിൽ അരവിന്ദന്റെ നോട്ടത്താലേറ്റ പൊള്ളലിന്റെ ഓർമ്മയിൽ നിന്നും വരുന്നതാണ് ഈ ചോദ്യം. അരവിന്ദന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ മുന സാവിത്രിയെ മാനസികമായി അലട്ടുന്നില്ല. മധ്യവയസ്കനായ ഭർത്താവിനേക്കാൾ സുമുഖനായ ഒരാളുടെ കാഴ്ചയെ ആകർഷിക്കാവുന്ന ചിലത് തന്നിലുണ്ടെന്ന സ്വകാര്യസന്തോഷം അവൾക്ക് ഉണ്ടാവുകയുംചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീ കാണപ്പെടുന്നതിലെ സന്തോഷം അനുഭവിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി (to be looked at ness) ലോറമൽവി പറയുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്[2]. സിനിമയിലെ തിരിയുഴിയൽരംഗം തന്നെ പ്രതീകാത്മകമായി സംവദിക്കുന്നുണ്ട്. പൊള്ളുമെന്നറിഞ്ഞിട്ടും തിരിയുഴിച്ചിലുകാരൻ തീക്കൊണ്ട് കളിക്കുന്നത് എന്താണെന്ന അവളുടെ സംശയം സിനിമ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്ന വ്യംഗ്യസൂചനയാണ്. അരവിന്ദൻ എന്ന അഗ്നികൊണ്ട് അവളുടെ

മനസ്സ് കളിച്ചു തുടങ്ങിയെന്ന സൂചന. പൊള്ളിയാലും ആ കളി അവൾക്കു കളിച്ചേതീരൂ എന്ന സ്വയം ബോധ്യം.

ഭാര്യക്ക് നൽകുന്നതിനേക്കാൾ സമയം ഗ്രന്ഥക്കെട്ടുകൾക്കും മന്ത്രോച്ചാരണങ്ങൾക്കുംവേണ്ടി മാറ്റിവെക്കുന്നു, പൂജാരി. അവളുടെ പ്രായവും മാനസികവും ശാരീരികവുമായ ആഗ്രഹങ്ങളും അയാൾ പരിഗണിക്കുന്നില്ല. കിടപ്പറരംഗങ്ങളിൽ ഒരിക്കലൊഴികെ അയാൾ അവൾക്ക് അഭിമുഖമായി വരുന്നില്ല. ആദ്യസുരതത്തിനുശേഷം അയാൾ അവളിൽനിന്ന് അകലം പാലിക്കുന്നുണ്ട്. വൈകാരികജീവിയെന്ന നിലയിൽ ഉടലിനും മോഹങ്ങൾക്കും പരിഗണന കിട്ടാത്ത ജീവിതസാഹചര്യം, പരസ്പര വിനിമയം നടക്കാത്ത ആശയലോകങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ചേർന്ന് അപമാനിതയും തിരസ്കൃതയുമാക്കിയ ഭാര്യയാണ് സാവിത്രി.

സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്ന് സാവിത്രി സ്വേച്ഛയാ തിരികെവരുമ്പോൾ പൂജാരി തന്റെ കട്ടിലിനുതാഴെ തറയിൽ അവൾക്ക് ഇടംനൽകി അപമാനിതയാക്കുന്നു. ഗുരുവിനെപോലെ താനും അഭിമാനിയാണ് എന്നാണ് അയാളുടെ ന്യായീകരണം. സ്വന്തം മാനം പരിഗണിക്കാതെ അവൾ തിരികെവരുമ്പോൾ വിനീത വിധേയയായ ഒരു സ്ത്രീയെ ലഭിക്കുന്നു എന്നതാണ് അയാളുടെ അഭിമാനത്തിന്റെ ഔന്നത്യം. ഭാര്യ പിഴച്ചുപോയി എന്ന പഴി തന്റെ പൗരുഷത്തിന് നേർക്കുള്ള വിരൽ ചൂണ്ടലാകുമെന്ന വ്യഥയും അയാൾക്കുണ്ടാകണം. അത് പരിഹരിക്കാനുള്ള മാർഗം അവളെ വീട്ടിൽ സ്വീകരിക്കുകയും ഉള്ളിൽ തിരസ്കരിക്കുകയുമാണ്. അവളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ തനിക്കു കഴിയുന്നില്ലെന്ന സത്യത്തെ അവളെ താൻ തിരസ്കരിച്ചുവെന്ന മൂടുപടംകൊണ്ട് ആച്ഛാദനം ചെയ്യുകയുമാണ് അയാൾ. ഷണ്ഡീകരണമെന്ന അവസ്ഥ പുരുഷൻ നേരിടുന്ന വലിയ ഭയങ്ങളിൽ ഒന്നാണെന്ന് ലിറ്റിൽ ഹാനിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ (Analysis of a Phobia in a Five Year Old Boy *1909*) ഫ്രോയിഡ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്.

വീട്ടിൽ സാവിത്രിയ്ക്ക് മുന്തിയ പരിഗണന നൽകുന്നത് അപ്പുവാണ്. അവന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്ക് പറ്റിയകൂട്ടായി അവൾ സ്വയം മാറുന്നു. പാടുന്ന സിഗരറ്റ് കൂട് മാത്രം അവൾ അവനു നൽകുന്നില്ല. സാവിത്രിക്കൊപ്പം പശുവിനെ മേയ്ക്കാൻ പോകുമ്പോൾ

''അടിക്കാതെ എങ്ങിനെയാണ് പശുവിനെ തെളിക്കുക?''

എന്ന് അപ്പു ചോദിക്കുന്നത് കാണാം. അപ്പുവിൽ പോലും പ്രവർത്തിക്കുന്ന ആൺമനസ്സിന്റെ ധ്വനി ഈ വാക്കുകളിലുണ്ട്. അപ്പു അമ്മക്ക് പകരമായി സാവിത്രിയെ

സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളുടെ യൗവനം മാതൃഭാവംകൊണ്ട് തൃപ്തമല്ല. അരവിന്ദന് സാവിത്രിയിലേക്കുള്ള വഴി മാത്രമായി അപ്പു മാറുന്നു.

സ്വകാമിതങ്ങൾക്കായി ശ്രമിക്കുന്ന പുരുഷനാണ് അരവിന്ദൻ. സാവിത്രിയെ അയാൾ ആദ്യത്തെ തവണതന്നെ കാഴ്ചയാൽ ആനന്ദം നൽകുന്ന ശരീരമായാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. തന്നെ നോക്കുന്ന യുവപുരുഷനെ അവളിലെ സ്ത്രീയും ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടാണ് അരവിന്ദന്റെ നോട്ടത്തിൽനിന്ന് മാറിനില്ക്കാൻ സാവിത്രി തയ്യാറാകാത്തത്. അയാളിലെ ദമിതതാല്പര്യങ്ങൾ അനുകൂലമായ സാഹചര്യത്തിൽ പുറത്തുവരുന്നു. തങ്ങൾ മാത്രമായ ഒരിടത്ത് അവളെ കിട്ടിയപ്പോൾ അയാൾ ആ ഇച്ഛ പൂർത്തീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ശരീരത്തിലേക്കുള്ള ഈ കടന്നുകയറ്റത്തെ പ്രതിരോധിക്കാൻ സാവിത്രിക്കു കഴിയുന്നില്ല, അഥവാ തോന്നുന്നില്ല. അരവിന്ദൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന പോലെ അവൾ തിരിച്ചും ആഗ്രഹിക്കുന്നു. പരസ്പരം തിരിച്ചറിയുകയാണ് ഇരുവരും.

കാവിൽനിന്നു തിരികെ വരുമ്പോൾ തന്റെ കയ്യേറ്റത്തെ ന്യായീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമം എന്ന നിലയിലാണ് അരവിന്ദന്റെ ഭൂതകാലകഥനം. 'ആത്മാർത്ഥതയുള്ള ഒരാളെയും ഞാനിതുവരെ കണ്ടിട്ടില്ലെന്ന്' അയാൾ പറയുന്നത് അപ്പോഴാണ്. അവളുടെ ആത്മാർത്ഥതയെ കണ്ടറിയുവാനുള്ള ഒരു പൂർവസന്ദർഭവും ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും അരവിന്ദൻ ഇപ്രകാരം പറയുന്നത് തനിക്ക് സാവിത്രിയോടുള്ള ആകർഷണത്തെ പവിത്രീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിട്ടാണ്. അമ്പലത്തിലേക്കുള്ള യാത്രപോലും യാദൃച്ഛികമാണോ എന്ന് തീർത്തുപറയാൻ ആകില്ല. അയാളുടെ കഥകൾ മുഴുവൻ കേട്ടതോടെ ആ ആകർഷണം ദൃഢീകരിക്കുന്നു. പൂജാരിയില്ലാത്ത നേരത്ത് വീട്ടിൽ വന്ന അരവിന്ദന്റെ

''പകല് മുഴുവൻ സാവിത്രി ഒറ്റയ്ക്കാണോ?''

എന്ന ചോദ്യത്തിന്

''പകല് മാത്രമല്ല''

എന്നാണ് അവളുടെ ഉത്തരം.അയാളുടെ കയ്യിലെ പാടുന്ന സിഗരറ്റ് കൂട് അവൾ വാങ്ങി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അയാൾ അവളെ കേശാദിപാദം നോക്കുകയാണ്. വീട്ടിലേക്കുവരുന്ന അരവിന്ദനെ ക്ഷണിച്ചിരുത്തുന്ന, അയാൾക്ക് മുന്നിൽ തന്റെ ശരീരം പൂർണ്ണമായി മറയ്ക്കാതെ നിന്നതിനെക്കുറിച്ച് നാണിക്കുന്ന, കണ്ണാടിയിൽ നോക്കി സ്വയം മിനുക്കുന്ന സാവിത്രിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ശാരീരികമായി അവൾ അയാളുടെ സാന്നിധ്യം ഇഷ്ടപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയതിനെ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നു. മുറിക്കു

ള്ളിൽ കയറി അയാൾ ചേർത്തുപിടിക്കുമ്പോൾ അവൾ മാറിലേക്ക് ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നു. ഈ ശാരീരികാകർഷണം ഇരുളിലും മറവിലും ഇരുവരെയും വീണ്ടും വീണ്ടും ഒന്നിപ്പിക്കുന്നു. അതായത് പ്രാഥമികമായി ഇരുവരും തമ്മിലുള്ളത് ലൈംഗികതാല്പര്യം തന്നെയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ, യൗവനത്തിന്റെ ഭംഗി അവൾ അയാളിൽനിന്ന് അറിയുകയാണ്. അരവിന്ദനും സാവിത്രിക്കുമിടയിലെ ബന്ധ ത്തിന് കുറേക്കൂടി ഇഴയടുപ്പം ഉണ്ടെങ്കിലും പൂജാരി ഉപേക്ഷിച്ച സാവിത്രിയെ തേടിച്ചെല്ലാനോ കൂടെക്കൂട്ടാനോ അരവിന്ദൻ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അവൾ തിരിച്ചെത്തും വരെ അരവിന്ദൻ നിഷ്ക്രിയനാണ്. കാമുകനാലും പരിത്യജിക്കപ്പെട്ട അവസ്ഥ യിലാണ് സാവിത്രി. പക്ഷേ അവൾ അത് മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല. അവൾ തിരികെ വരുന്നത് പൂജാരിയെ തേടിയല്ല, അപ്പുവിനു വേണ്ടിയുമാവില്ല. അവൾ അരവിന്ദ നിലേക്ക് ഒഴുകിയെത്താൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവളാണ്.

സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത് അപ്പുവിനോടുള്ള അശരീരി വാക്കുകളിലാണ്. തന്റെ മരണശേഷം മാത്രം അവനു നൽകാൻ സാവിത്രി ഉദ്ദേശിച്ച പാടുന്ന സിഗര റ്റ് പെട്ടി അപ്പോൾ അപ്പുവിന്റെ കയ്യിൽ കാണാം. സാവിത്രിയുടെ ആത്മഹത്യയുടെ സൂചനകൾ നൽകിയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. അപ്പു മ്യൂസിക് ബോക്സ് പുഴയിലേക്ക് തന്നെ, ചെറിയമ്മക്കു തന്നെ തിരിച്ചു നൽകുന്നു.

മാനത്തിന്റെ പേരിൽ, സ്വാർത്ഥത്തിന്റെ പേരിൽ സ്നേഹം മറക്കുന്ന പുരു ഷകഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രണയത്തിനായി അപമാനം സഹിക്കുന്നു സാവിത്രി. വ്യവസ്ഥാപിതമൂല്യങ്ങളോട് പോരടിക്കുമ്പോൾ ഒരു പെൺജീവിതം എത്രമാത്രം കഠിനവഴികളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു എന്നുകൂടി സാവിത്രി കാട്ടിത്തരുന്നു. പ്രണ യവും സദാചാരവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിൽ അരവിന്ദനോ പൂജാരിയോ അനുഭവിക്കാത്ത മാനസികവ്യഥ അവൾ അനുഭവിക്കുന്നു.

പ്രേക്ഷകരിൽ കാമം ജനിപ്പിക്കുന്നതരത്തിൽ രതി ചിത്രീകരിക്കുന്ന അക്കാ ലത്തെ സിനിമകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായാണ് ഭരതൻ സാവിത്രിയുടെ ലൈംഗി കത അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആദ്യരാത്രിയിൽത്തന്നെ പൂജാരി സാവിത്രിയുമായി ലൈംഗികബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. തൂക്കുവിളക്കിന്റെ തിരിനാളത്തിൽ അയാൾ അവളെ നോക്കിക്കാണുന്നു. അയാളുടെ ചലനങ്ങൾക്ക് ഒരു അനുഷ്ഠാന സ്വഭാവം കാണാം. പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഇടയ്ക്കയുടെ നാദം, തൂക്കുവിളക്ക് എന്നി വ ഈ രംഗത്തെ പ്രധാനസാന്നിധ്യമാണ്. വെളിച്ചം അവളുടെ ദേഹത്ത് കൂടുത ലായി വീഴുംവിധമാണ് വിളക്കിന്റെ ചലനം. അവളുടെ മുഖം ക്ലോസപ്പിലും ഉടൽ മിഡിൽ ഷോട്ടിലും മാറിമറയുന്നു. പൂജാരിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളിലെ ഇരുട്ടിന്റെ സാന്നി ധ്യം പ്രവചനസ്വഭാവം ഉള്ളതാണ്. സാവിത്രിയുടെ ജീവിതത്തിൽ അയാൾക്ക്

വെളിച്ചമാകാൻ കഴിയുന്നില്ല. അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് ഉടലുകളുടെ വിനിമയം ഭരതൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പിൽക്കാലസിനിമകളിലും ഭരതൻ ഈ രീതി പിന്തുടരുന്നു. അത് പ്രേക്ഷകന് ലൈംഗികതയുടെ പ്രതീതി നൽകുകയും പരലൈംഗികത കാണുന്നതിന്റെ വൈകാരികത (സ്കോപ്പോഫീലിയ) നിഷേധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒടുവിൽ പുരുഷന്റെ തളർന്നമുഖവും സ്ത്രീയുടെ അതൃപ്ത മുഖവും സ്ക്രീനിൽ കാണുന്നു. അവർക്ക് മുൻപിൽ വിളക്കിന്റെ തിരിയണഞ്ഞു പോകുന്നു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയാവണം അടുത്ത പ്രഭാതത്തിൽ ദേവീവിഗ്രഹം അയാൾക്ക് സാവിത്രിയായി തോന്നുന്നതും. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 1,2) തലേ ദിവസത്തെ കിടപ്പറരംഗത്തിലും ക്ഷേത്രത്തിലെ അഭിഷേകസമയത്തും കേൾക്കുന്ന ഒരേ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഈ രംഗങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ച് നിർത്തുന്നു. ഭാര്യ അയാൾക്ക് ദൈവീകമായ ഒരു സ്വത്വമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു എന്നും ഈ ദൃശ്യത്തെ അപഗ്രഥിക്കാനാകും. തനിക്ക് ലൈംഗിക മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളെ അബോധപരമായി ദേവി- സാവിത്രി എന്ന പൂരകം നിർമ്മിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ടാകാം. ഫലത്തിൽ സാവിത്രിയുടെ ലൈംഗികത അവഗണിക്കപ്പെടുന്നു.

പിന്നീടുള്ള കിടപ്പറരംഗങ്ങളിൽ ഉറങ്ങുന്ന ഭർത്താവിനെയും ഉറക്കം വരാത്ത ഭാര്യയേയുമാണ് കാണുക. ക്ഷേത്രം, തുളസിത്തറ, ഗ്രന്ഥക്കെട്ടുകൾ എന്നിങ്ങനെ അയാളോടൊപ്പം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പശ്ചാത്തലസൂചനകൾ ലൗകികജീവിതത്തിന്റേതല്ല. എന്നാൽ പുഴ, വനസ്ഥലി, പൂന്തോട്ടം, വയൽ, മേച്ചിൽപ്പുറം എന്നിങ്ങനെ ലൗകികജീവിത പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അവൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അയാൾ പൂജാരിയായ ക്ഷേത്രത്തിലല്ല, കാട്ടിലെ അമ്പലമില്ലാത്ത കൽപ്രതിഷ്ഠക്ക് മുന്നിലാണ് അവളുടെ പ്രാർത്ഥന. അപ്പുവിനൊപ്പം കളിക്കുന്ന, പശുവിനെ മേയ്ക്കുന്ന, കാവിൽ തൊഴാൻപോകുന്ന സാവിത്രി, വിവാഹദിവസവും പിന്നീട് തിരികെ കൊണ്ടുവിടുമ്പോഴും മാത്രമേ അയാൾക്കൊപ്പം ഇല്ലത്തിനു പുറത്തു വരുന്നുള്ളൂ. അവൾക്കു ഗൃഹബാഹ്യജീവിതം അയാൾ നിഷേധിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും അവിടെയെല്ലാം ഭർതൃസാന്നിധ്യത്തിന്റെ അഭാവം പ്രത്യേകശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. അപ്പുവിന്റെ ചെറിയമ്മയായേ അവൾക്ക് അത്തരം സ്ഥലങ്ങളിൽ ഇടമുള്ളൂ.

അവഗണിക്കപ്പെട്ട ലൈംഗികത സാവിത്രിയിൽ ഒടുങ്ങിപ്പോകുന്നില്ല. പൊള്ളിക്കാൻ ശേഷിയുള്ള തീനാളം കൊണ്ട് ഉടലുഴിയുന്ന അനുഷ്ഠാനകലാകാരനും സാവിത്രിയും തത്വത്തിൽ ഒന്നുതന്നെ. തന്നിൽ ആസക്തനായ അരവിന്ദനിൽ നിന്നും അവൾ പിന്നീട് ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്നതേയില്ല. മൂന്ന് മിനിറ്റിലേറെ ദൈർഘ്യമുള്ള ഒരു രംഗത്തിലാണ് ഇരുവരും ആദ്യമായി കാണുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

അരവിന്ദന്റെ തറവാട്ടിൽ തിരിയുഴിയൽ നടക്കുന്നു. ഈ സീൻ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ മുകളിലെ മുറിയിൽ കിടക്കുകയാണ് അരവിന്ദൻ. ആദ്യ ഷോട്ടിൽ മിക്കവാറും ഇരുളിലാണ് അയാളുടെ മുഖം. അയാൾ താഴേക്ക് ഇറങ്ങി വരുന്ന അടുത്ത ഷോട്ടിലും മുഖഭാവം വ്യക്തമല്ല. രണ്ടും മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങൾ. താഴെ എത്തി തിരിയുഴിയൽ കണ്ടുതുടങ്ങുമ്പോൾ അയാളുടെ മുഖം ക്ലോസപ്പിലാണ്. തിരിയുഴിയൽ ആസ്വദിക്കുന്ന ഭാവം. തുടർന്ന് കുറേക്കൂടി നല്ല കാഴ്ചാസ്ഥാനം തേടി മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്ന അരവിന്ദന്റെ പാൻ ഷോട്ട്. അയാൾ നടന്ന് പോകുന്ന വരാന്തയിൽ സാവിത്രിയും അപ്പുവും അമ്മിണിയമ്മയും നിൽക്കുന്നത് പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണാം. അയാൾ അവരെ നോക്കുന്നില്ല. പശ്ചാത്തലത്തിൽതന്നെ തിരിയുഴിയൽ ചടങ്ങും കാണുന്നു. അടുത്ത ഷോട്ട് അരവിന്ദന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ നിന്നാണ്. ദേവീരൂപം വരച്ചുവെച്ച കളത്തിൽ നിന്നും അയാളുടെ കണ്ണുകൾ സാവിത്രി നിൽക്കുന്ന ഇടത്തേക്ക് വളരെ വേഗം നീങ്ങുന്നു. അവളിൽ അല്പം പതറിനിന്ന ശേഷം തിരിയുഴിയലിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നു. സാവിത്രി ഉൾപ്പെടെയുള്ള ആളുകൾ കലാരൂപം ആസ്വദിക്കുകയാണ്. അരവിന്ദൻ അവളെയാണ് നോക്കുന്നത്. ക്ലോസപ്പിൽ അയാളുടെ മുഖത്തെ ആസക്തി വ്യക്തമാണ്. അയാൾ തന്നെ നോക്കുന്നത് അവളും മനസ്സിലാക്കുന്നു. അല്പം അങ്കലാപ്പ് നിറഞ്ഞ ഭാവം. ഇരുവരുടെയും മുഖഭാവം ക്ലോസപ്പിൽ. അവളും അമ്മിണിയമ്മയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മധ്യദൂരദൃശ്യം മെല്ലെ അവളിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. കറുത്ത പശ്ചാത്തലത്തിൽ കുസൃതിച്ചിരിയുമായി അരവിന്ദന്റെ മുഖം. മുഖത്തേക്ക്, ആളുന്ന വിളക്കിന്റെ ജ്വാലയിൽ നിന്നുള്ള പ്രകാശം. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 3) സാവിത്രിയ്ക്ക് അത് നോക്കാതിരിക്കാനാവുന്നില്ല. ഇരുണ്ട ജീവിതത്തിലേക്ക് വെളിച്ചമായി അവൾ അയാളെ കണ്ടു തുടങ്ങുന്നു. ആളൊഴിഞ്ഞ കളത്തിനരികിൽ സിഗരറ്റ് പുകച്ചിരിക്കുന്ന അരവിന്ദനിലാണ് ആ രംഗം അവസാനിക്കുന്നത്. വീട്ടിലെ തുളസിത്തറയിൽ നിന്നും പൂജാരി സിഗരറ്റുകുറ്റി എടുത്തു കളയുന്നതും അരവിന്ദൻ സാവിത്രിയ്ക്ക് സിഗരറ്റ് ബോക്സ് സമ്മാനിക്കുന്നതുമെല്ലാം ധ്വനനശേഷിയുള്ള രംഗങ്ങളാണ്.

സാവിത്രി അനുഭവിക്കുന്ന ഏകാന്തത ജലാശയത്തിന്റെയും പച്ചച്ചവയലിന്റെയും പൂത്തുനിൽക്കുന്ന ചെടികളുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പാൻ ഷോട്ടിലൂടെയും ദീർഘമായ പിന്തുടരൽ (following) ഷോട്ടിലൂടെയുമാണ് ഈ സീൻ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അരവിന്ദനുമായുള്ള പിൽക്കാലസംഗമങ്ങളെല്ലാം മിക്കവാറും ഉർവരമായ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. സാവിത്രിയുടെ ഉർവരതാമോഹങ്ങൾക്കൊത്ത പശ്ചാത്തലമാകുന്നു ഇവ. ക്രമാനുഗതമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സാവിത്രിയിലെ ലൈംഗികസ്ത്രീയെ, അവളുടെ കാമനാവ്യാപാര

ങ്ങളെ ഭരതൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികത സ്ത്രീയുടെയും മൗലികചോദ നയാണ് എന്ന് ശ്ലീലഭാഷയിൽ ഈ സിനിമ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു(അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 4)

ദൃശ്യമികവും സമീപനത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധമല്ലാത്ത നിലപാടുകളും ഈ സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. സാവിത്രി സ്വന്തം ലൈംഗികാവശ്യങ്ങൾ തിരിച്ച റിയുന്നു. തന്റെ ലൈംഗികസ്വത്വം സ്വയം അംഗീകരിക്കുന്നു. അതിനെ തൃപ്തമാ ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയാണം ഒരു സ്ത്രീപക്ഷസിനിമയാണ്. പക്ഷേ ആത്യന്തികമായി അത് അവളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ അന്ത്യംകൂടി ആയിത്തീ രുന്നു. സ്ത്രൈണലൈംഗികതയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം എത്ര പരിമിതമാണെന്ന് സിനിമ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

2.2.2. ആരവം

ഭരതന്റെ ഇതര സിനിമകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നാണ് ആരവം. കഥാപാത്രങ്ങൾ പലരും അതിശയോക്തിയുടെയോ ന്യൂനോക്തിയുടെയോ സ്പർ ശമുള്ളവരാണ്. കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം, സംവിധാനം എന്നിവയ്ക്ക് പുറമേ നിർമ്മാണവും കലാസംവിധാനവും ഭരതൻ തന്നെയാണ് നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ ഒരു സമ്പൂർണ്ണ ഭരതൻ സിനിമയാണ് ആരവം.

വേട്ടക്കാരൻ മരുത്, ചായക്കടക്കാരി കാവേരി, സർക്കസ് കലാകാരി സുന്ദ രി, കാവേരിയുടെ ഇഷ്ടക്കാരനായിരുന്ന ഡ്രൈവർ അന്തോണി, സർക്കസ് മുതലാ ളി മുരുഗയ്യ, കോഴിപ്പോരുകാരൻ കൊക്കരക്കോ, അയാളുടെ ഭാര്യ അലമേലു എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. വനത്തിന് സമീപത്തിലുള്ള ഒരു ഗ്രാമമാണ് സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലം. അപരിഷ്കൃതജീവിതം നയിക്കുന്ന 'മരുത്'എന്ന കഥാ പാത്രത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. ഗ്രാമ ത്തിൽ ചായക്കട നടത്തുന്ന, ഒറ്റയ്ക്ക് താമസിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് കാവേരി. രണ്ടു മാസം ഗർഭിണിയായ അവൾ കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കാൻ മരുതിനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ദോശയും ചമ്മന്തിയും എരുമപ്പാലൊഴിച്ച ചായയും നൽകാമെ ന്നും അവന്റെ 'കെട്ട്യോളായി കഴിഞ്ഞോളാം' എന്നുമുള്ള കാവേരിയുടെ വാഗ്ദാ നം അവൻ അംഗീകരിക്കുന്നു. ആ ഗ്രാമത്തിലേക്ക് വന്നുചേരുന്ന സർക്കസ് സംഘം മരുതിന്റ അഭ്യാസപാടവം ബോധ്യപ്പെട്ട് അവനെ സംഘത്തിൽ ചേർ ക്കുന്നു. പുതിയ അഭ്യാസമുറകൾ പരിശീലിക്കുന്നതിനിടയിൽ സർക്കസ്സിലെ പ്രധാന കളിക്കാരിയായ സുന്ദരിയുമായി അവൻ അടുക്കുന്നു. ഇതിനിടെ കാവേരി തഴഞ്ഞ അന്തോണി അലമേലുവുമായി അടുക്കുകയും അവരുടെ ശാരീരികബന്ധം

മാലീസും നാട്ടിലെ കുട്ടികളും കയ്യോടെ പിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അലമേലു വിനെയും കൂട്ടി അന്തോണി നാടുവിടുന്നു.

മരുതും സുന്ദരിയുമായുള്ള അടുപ്പം കാവേരിയെ ചൊടിപ്പിക്കുന്നു. അവൾ സുന്ദരിയുമായി വഴക്കിടുന്നു. ഒടുവിൽ അടുത്തുള്ള പുഴയിൽ ചാടി മരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കാവേരിയെ മരുത് രക്ഷിക്കുന്നു. അവൻ സർക്കസ്സുമായുള്ള ബന്ധം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. സർക്കസ്സിലെ പട്ടിയുടെ വാലിൽ മരുത് കെട്ടിവിടുന്ന മാലപ്പ ടക്കത്തിൽനിന്നും തീ പടർന്ന് സർക്കസ് ടെൻറ് കത്തിപ്പോവുന്നു. സർക്കസ് ടീം ഗ്രാമം വിടുന്നു. അന്തോണിയും അലമേലുവും സഞ്ചരിക്കുന്ന ബസ്സ് സർക്കസ്സി ലെ ആനയുടെ ആക്രമണത്തിൽപ്പെട്ട് കൊക്കയിലേക്ക് മറിയുന്നു. തന്നെ ആക്രമി ക്കുന്ന പട്ടിയെ ഓടിച്ചു വിടാനുള്ള മരുതിന്റെ ശ്രമം ഒരു കൂട്ടയോട്ടമായി മാറുന്നു; മുന്നിൽ പട്ടിയും പിറകിൽ മരുതും അവനെ തുടർന്ന് കാവേരിയും നാട്ടുകാരും. വഴിയിൽ വെച്ച് സർക്കസ് സംഘവും അന്തോണിയും അലമേലുവും കൂട്ടയോട്ട ത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു. ഓടുന്നവരുടെ പിന്നിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയ ഒരു കുട്ടിയുടെ കരിച്ചിലിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

അന്തോണിയും മരുതും കാവേരിയും ഉൾപ്പെടുന്ന രംഗങ്ങളിലാകെ മുഖ്യ ധാരാസിനിമകളിലെ സ്ത്രീപുരുഷാവതരണങ്ങളുടെ മറിച്ചിടൽ ദൃശ്യമാകുന്നുണ്ട്. മരുതല്ല തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നത്; കാവേരിയാണ്. കാവേരി മരുതിനെ കുളിപ്പിക്കു മ്പോൾ സിനിമകളിലെ പെൺകുളിരംഗങ്ങൾക്ക് വിപരീതദൃശ്യമൊരുങ്ങുന്നു. അന്തോണിയെ കളിപ്പിക്കാനാണെങ്കിലും മരുതിന്റെ വേഷവും (കാവേരിയുടെ അടി പ്പാവാടയാണ് അയാളുടെ വേഷം) ഭാവവും അയാളുടെ നായക-പൗരുഷനാട്യങ്ങ ളില്ലായ്മകൂടി വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 5) ആരുടെയോ ഗർഭം ഏറ്റെടുക്കുമ്പോഴും മരുതിന് ഭാവമാറ്റം ഒന്നുമില്ല. പാതിവ്രത്യം അയാൾക്കോ കാവേരിക്കോ വിഷയമേയല്ല.

സദാചാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യബോധത്തിന് പുറത്താണ് ആരവത്തി ലെ മിക്കകഥാപാത്രങ്ങളും. തന്റെ ഗർഭത്തിന് ആരാണ് ഉത്തരവാദിയെന്ന് കാവേരി ക്കുതന്നെ അറിയാമോ എന്ന് നിശ്ചയമില്ല. 'മരുതിന്റെ കെട്ട്യോളാകാ'മെന്ന് തീരുമാ നിച്ച ശേഷവും ബസ്സിൽ വെച്ച് കാവേരി മരുതിന്റെ അനുവാദത്തോടെ അന്തോ ണിയെ പുണരുന്നു. അതിൽ മരുതിനോ കാവേരിക്കോ പ്രയാസമില്ലെന്നു മാത്രമല്ല ബസ്സിലെ യാത്രക്കാരാരും അസ്വാഭാവികത കാണുന്നുമില്ല. സർക്കസ് മുതലാളി മുരുഗയ്യന്റെ മകൾ ആദ്യം അന്തോണിയോടും പിന്നീട് മരുതിനോടും കണ്ണുകളാൽ ശൃംഗാരഭാവങ്ങൾ കൈമാറുന്നു. മാലീസ് എണ്ണയിട്ടു തിരുമ്മലിലൂടെ തന്റെ സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. അലമേലു തന്റെ അതൃപ്തമായ ലൈംഗിക

മോഹങ്ങൾ അന്തോണിയാൽ പൂർത്തീകരിക്കുന്നു. കൊക്കരക്കോയ്ക്ക് മാത്രമാണ് ജീവിതപങ്കാളിയുടെ ലൈംഗികവിശ്വസ്തത പ്രശ്നമാകുന്നത്. അയാൾ സിനിമ യിൽ നിന്നുതന്നെ അപ്രത്യക്ഷനാകുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രണയവും കാമവും മറ്റേ തൊരു വികാരവും പോലെ പരസ്യമായി പ്രകടിപ്പിക്കാവുന്നതാണ് എന്നതാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ധാരണ. തങ്ങൾക്ക് തൃപ്തിതരുന്ന ഇണകളെ സ്വീകരിക്കുകയും അല്ലാത്തവരെ തിരസ്കരിക്കുകയും ചെയ്യാൻ അവർ മടിക്കുന്നില്ല. കാമംതന്നെയാണ് ഇവരുടെയെല്ലാം ജീവതാളം. കൊക്കരക്കോ അവിടെ പരാജയമായതിനാൽ അയാൾ സ്വയം അപ്രത്യക്ഷനാകുന്നു. ഒളിഞ്ഞു നോട്ടത്തിലൂടെയും നുണപറച്ചിലിലൂടെയും എണ്ണ മസ്സാജിങ്ങിലൂടെയും മാലീസ് സാധിക്കുന്നതും കാമപൂരണമാണ്.

കാമം നിയന്ത്രിക്കേണ്ടതാണ് എന്ന പാഠത്തിലേക്ക് സിനിമ അന്ത്യത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. കാമത്തിനപ്പുറം ദാമ്പത്യത്തിന്റെ വൈശിഷ്ട്യം സിനിമ പ്രഖ്യാപി ക്കുന്നു. കുടുംബം ഉണ്ടാക്കാനുള്ള കാവേരിയുടെ ശ്രമവും അത് തകർക്കുന്ന വിധ മുള്ള സുന്ദരിയുടെ സാന്നിധ്യവും ആണ് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയം. കാമമല്ല ആത്യന്തികലക്ഷ്യം. അവസാനത്തെ കൂട്ടപ്പലായനത്തിൽ പിറകിലായിപ്പോകുന്ന കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത് ഇതാണ്. കാമത്തിനായുള്ള പാച്ചിലിൽ പിറകിലായി പോകുന്നത് കുടുംബമാണ്.

അതൃപ്തമായ വൈവാഹിക ജീവിതത്തിന്റെ ഇരയാണ് അലമേലു. പോരു കോഴികളുമായി ഊര് ചുറ്റുന്ന കൊക്കരക്കോയ്ക്ക് ആ കോഴികൾക്കപ്പുറം ജീവിതമി ല്ല. അലമേലുവുമായി അയാൾ ശാരീരികബന്ധം പുലർത്തുന്നതേയില്ല. കോഴികൾ മതിയെങ്കിൽ തന്നെയെന്തിന് കല്യാണം കഴിച്ചുവെന്ന് അലമേലു ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അലമേലുവിന്റെ അതൃപ്തകാമം അവളെ അന്തോണിലേക്ക് നയിക്കുന്നു.അവളുടെ ജാരപ്രണയം പരസ്യമാക്കപ്പെടുമ്പോൾ അന്തോണി അവളെയും കൂട്ടി നാടുവിടു ന്നു.

അന്തോണിയ്ക്കൊപ്പം അലമേലു വീണ്ടും നാട്ടിലേക്ക് വരുന്നുണ്ട്; അയാളു ടെ ബസ്സിൽ. അന്തോണി അവളെ ഡ്രൈവിംഗ് പഠിപ്പിക്കുകയാണ്. അലമേലുവിന്റെ തിരിച്ചുവരവ് സ്വന്തം മാനത്തിന്റെ/തന്റേടത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനമാണ്. പുരുഷന് മാത്രം പ്രാപ്യമെന്നു (അക്കാലത്ത്) കരുതിപ്പോന്ന ബസ്ഡ്രൈവിംഗ് അവൾ സ്വാ യത്തമാക്കുന്നു. പരിഹസിച്ചവർക്ക് മുന്നിൽ അവൾ പ്രാഗത്ഭ്യം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അന്തോണിയും അലമേലുവും കയറിയ ബസ് ആനയുടെ ആക്രമണത്തിൽ കൊക്കയിലേക്ക് മറിഞ്ഞു തീപ്പിടിക്കുന്നു. ആ തീയിൽ ഇരുവരും മരിച്ചതായി പ്രേക്ഷകർ കരുതിയിരിക്കുമ്പോഴാണ് സിനിമയുടെ ഒടുവിലത്തെ കൂട്ടയോട്ടത്തി

ലേക്ക് അവരും വന്നെത്തുന്നത്. ആളുകൾ ഓടുന്നതുകണ്ട് അവരും അതിൽ പങ്കാളികളാകുന്നു.

ആരവത്തിലെ നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് സുന്ദരി. സുതാര്യമായ ഉടുപ്പും സ്വർണ്ണത്തലമുടിയുമായി ഒരു 'ടെക്നികളർ സുന്ദരി'യായാണ് സിനിമയിലുടനീളം അവൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. സദാസമയവും അവൾ പൂർണ്ണ മേയ്ക്കപ്പിലാണ്. ഗ്രാമത്തിൽ വന്നിറങ്ങുമ്പോൾത്തന്നെ അവൾ മേയ്ക്കപ്പ്ബോക്സ് എടുത്ത് ചുണ്ടുകളിൽ ചായം പൂശുന്നത് കാണാം. കാലിൻമേൽ കാൽ കയറ്റിവെച്ച്, സുതാര്യമായ ഗൗൺ ഒട്ടുമിക്കവാറും കാലിൽനിന്നും നീങ്ങിയ നിലയിലുള്ള അവളുടെ ഇരിപ്പ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ചലനമൊന്നും ഉണ്ടാക്കുന്നതായി സിനിമയിൽ കാണില്ല. സർക്കസ്സിന്റെ ടിക്കറ്റ് കൗണ്ടറിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സുന്ദരി അന്തോണിക്ക് നേരെ കടക്കണ്ണെറിയുന്നത് കാണാം. അന്തോണിയുടെ കണ്ണുകൾ അവളുടെ മാറിൽനിന്നും മുഖത്തേക്കാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത് എന്ന് ക്യാമറ ചലനം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അവൾക്ക് ഭാവഭേദമൊന്നുമില്ല. അവൾതന്നെ പിന്നീട് മരുതിനെയും ആപാദചൂഡം ചുഴിഞ്ഞു നോക്കുന്നു; ആൺനോട്ടത്തിന്റെ മറിച്ചിടൽ.

ആരവത്തിലെ നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് സുന്ദരി. സുതാര്യമായ ഉടുപ്പും സ്വർണ്ണത്തലമുടിയുമായാണ് സിനിമയിലുടനീളം അവൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പ്രേക്ഷകന് ദൃശ്യരതിക്ക് കാരണമാകാവുന്ന ശരീരമായാണ് അവൾ മാറുന്നത്. കാവേരി ഇരുണ്ടുതടിച്ച മാംസളമേനിയാണെങ്കിൽ അതിനു പൂരകമായ ഒതുങ്ങിവെളുത്ത കൊലുന്നനെയുള്ള ഒരു ഉടൽകൂടി തിരശ്ശീലയിൽ ആൺനോട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് വരുന്നു. സർക്കസ് കമ്പനിയിൽ ചേർന്ന മരുതിനെ അവൾ വശീകരിക്കുന്നു. അർദ്ധനഗ്നയായ സുന്ദരി മരുതിനോട് ശാരീരികമായി ഇഴുകിച്ചേർന്നാണ് പരിശീലനത്തിലേർപ്പെടുന്നത്. സുതാര്യമായ വസ്ത്രത്തിലൂടെ ദൃശ്യമാകുന്ന അവളുടെ ഉടൽ, കൊതിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മുഖഭാവങ്ങൾ, മനപ്പൂർവം നീങ്ങിപ്പോകുന്ന പുടവ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മരുതിനെ ആകർഷിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികളാവുന്നു. അയാൾ അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നത് ദൃശ്യരതിയുടെ ആനന്ദമാണ്.

മുരുഗയ്യയുടെ അനിഷ്ടമറിഞ്ഞിട്ടും അവരുടെ ബന്ധം തുടരുന്നു. ടെൻറിലേക്ക് മരുതിനെ തേടിവരുന്ന കാവേരിയും സുന്ദരിയും തമ്മിൽ വഴക്കാകുന്നു. തെറിവിളി കയ്യാംകളിയായി മാറുന്നു. സുന്ദരിയുടെ സ്വർണ്ണമുടിയിൽ കാവേരി പിടിമുറുക്കുമ്പോൾ മുടി ഊരിപ്പോരുന്നു. സുന്ദരിയുടെ യഥാർത്ഥരൂപം പരസ്യമാക്കപ്പെടുന്നു. ഈ സംഭവത്തിന് ശേഷം മരുത് അവളെ വിട്ട് പോകുന്നു. ദാമ്പത്യബാഹ്യബന്ധത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക അന്ത്യം. പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ആലഭാരങ്ങളുമായി ഗ്രാമ

ത്തിലേക്ക് വന്ന സുന്ദരി, പകിട്ടുകളെല്ലാം കൈമോശംവന്നു മടങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഉടൽകൊണ്ട് മോഹിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞവൾ മുറിവും പൊള്ളലുമേറ്റ ഉടലുമായി തിരികെപ്പോകുന്നു. കാമം അഗ്നിയാണ്; അത് പൊള്ളിക്കും. കൊക്കരക്കൊയെ വഞ്ചിച്ച അലമേലുവിനും കാവേരിയുടെ 'കെട്യോനെ' തട്ടിയെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ച സുന്ദരിക്കും വിധി കാത്തുവെച്ചത് അഗ്നികൊണ്ടുള്ള ശിക്ഷയാണ്; ഉള്ളിലെ (കാമ)തീയ്ക്ക് ഉടലിലേറ്റ പൊള്ളലാണ്.

ചായക്കടതന്നെയാണ് കാവേരിയുടെ വീടും. മുൻഭാഗത്തെ ചായക്കടയിൽ നിന്നും വീടിനെ വേർതിരിക്കുന്നത് ഒരു ചുമരും കതകിൽ തൂക്കിയിട്ട ലുങ്കിയുടെ തിരശ്ശീലയും മാത്രം. അന്തോണിയും കാവേരിയും തമ്മിൽ ശാരീരികബന്ധം പുലർത്തുന്നുണ്ട് എന്നതിന്റെ സൂചനകൾ സിനിമയിലുണ്ട്. ചായക്കടയെന്ന പൊതുഇടം തന്നെ വീടായി മാറുന്നത്, (അഥവാ വീടെന്ന സ്വകാര്യഇടം ചായക്കടയാകുന്നത്), അടയ്ക്കാൻ വാതിലുപോലുമില്ലാത്ത വീട്ടിൽ ഏകയായുള്ള ജീവിതം, കടയിൽ വഴിപോക്കർക്ക് കിടക്കാനിടം കൊടുക്കുന്നത്, കാവേരിക്ക് ചായക്കട കൂടാതെ ഏതാണ്ടൊക്കയോ ഉണ്ടെന്ന പൊതുജനാഭിപ്രായം, തനിക്കു കുളിതെറ്റിയിട്ട് രണ്ടുമാസമായി എന്ന ഏറ്റുപറച്ചിൽ എന്നിവയെല്ലാം കാവേരിയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് തുറക്കുന്ന വാതിലുകളാണ്. തദ്ദേശീയരായ ആളുകൾ അവളുമായി അടുത്തിടപഴകുന്നത് സിനിമ ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല.

മറ്റുള്ളവർ തന്നെക്കുറിച്ച് എന്ത് കരുതുന്നുവെന്നതിൽ തനിക്ക് ഒന്നുമില്ലെന്ന് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവൾക്ക് അത്ര നിസ്സാരമായി അതിനെ അവഗണിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. മരുതിനെ അവൾ സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേക്ക് കൂട്ടുന്നത് തന്റെ അവിഹിതഗർഭത്തിനു പിതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കാനാണ്. മരുതിനോട് അവൾ സങ്കടം പറയുന്നു.

''ഒരു പെണ്ണ് എത്രനാളാണ് ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കുക''

ദാമ്പത്യത്തെക്കുറിച്ച് അവൾക്കും ചില മോഹങ്ങളുണ്ട് എന്നതിന്റെ സൂചനയാണത്.

അവളുടെ വീട്ടിൽ മിക്കവാറും സ്ഥിരമായി അന്തിയുറങ്ങുന്ന ആളാണ് അന്തോണി. കാഴ്ചയിൽ മരുതിനെക്കാൾ പരിഷ്കാരി. എന്നിട്ടും അയാളെ ഇറക്കിവിട്ട് കാവേരി മരുതിനെ സ്വീകരിക്കുന്നു. അന്തോണിക്ക് താനൊരു ഇടത്താവളം മാത്രമാണെന്ന് അവൾക്കു തോന്നിയിരിക്കണം. പഴയ കാവേരിയിൽ നിന്ന് മാതാവാകാൻ പോകുന്ന കാവേരി വ്യത്യസ്തയാണ്. അവൾ സാമൂഹ്യചിട്ടവട്ടങ്ങളെ ഗൗനിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ നിർബന്ധിതയാകുന്നു. ആളുകൾക്ക്

മുൻപിൽ അവളുടെ കുഞ്ഞിന് പിതാവ് വേണം. ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിച്ചതിന്റെ മടുപ്പും അവൾക്കുണ്ട്. മരുതിന്റെ വന്യവും അപരിഷ്കൃതവുമായ ജീവിതം അവൾ തേച്ചുകഴുകി വെടിപ്പാക്കുന്നു. അവനെ കുളിപ്പിച്ചൊരുക്കുന്നു. നാട്ടുചന്തയിലേക്ക് കാവേരിക്കൊപ്പം മുണ്ടുമാത്രം ധരിച്ചുപോയ മരുത് തിരികെവരുന്നത് പുതിയ കുപ്പായമിട്ടാണ്. തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കാവേരി മരുതിനെ സ്വീകരിക്കുന്നത് പിറക്കാൻ പോകുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃസ്ഥാനത്തേക്കാണെങ്കിലും അധികം വൈകാതെ അവൾ അയാളെ സ്നേഹിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ചന്തയിലെ അവരുടെ ഇടപെടലുകളെല്ലാം അവർ പുതിയ ജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നതിന്റെ സൂചകങ്ങളാണ്. ശാന്തമായി ഒഴുകേണ്ട ആ ജീവിതം സർക്കസ് കമ്പനിയുടെ വരവോടെയാണ് സംഘർഷഭരിതമാകുന്നത്.

സുന്ദരി അവനെ തന്റെ വരുതിയിലാക്കുന്നു. തുടർന്നങ്ങോട്ട് ഒരു ത്രികോണ പ്രണയകഥയായി ആരവം മാറുന്നു. ഗതിമാറിയൊഴുകുന്ന മരുതിന്റെ ജീവിതം അവൾ വേഗംതന്നെ തിരിച്ചറിയുന്നു. മരുതിനെ തനിക്കു നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന് അവൾ ഭയക്കുന്നു. അവൾ കാണുന്ന ദിവാസ്വപ്നത്തിൽ മരുതും സുന്ദരിയും അവരുടെ പ്രണയനിമിഷങ്ങളും നിറയുമ്പോൾ അവൾ സർക്കസ് കൂടാരത്തിലേക്ക് കടന്നു ചെല്ലുന്നു.

''എവിടെടീ നിന്റെ കെട്യോൻ ..''

എന്നാണ് കൂടാരത്തിൽ വെച്ച് സുന്ദരിയോട് അവൾ ചോദിക്കുന്നത്. നാളുകൾക്കു മുൻപുവരെ പരപുരുഷന് തന്റെ കടയിൽ അന്തിയുറങ്ങാൻ ഇടമൊരുക്കിയവൾ, ആരിൽ നിന്നോ ഗർഭം ധരിച്ചവൾ ഇപ്പോൾ തനിക്ക് സ്വന്തമായി ഒരു പുരുഷനെ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അതിലപ്പുറം താൻ സ്വന്തമാക്കിയ പുരുഷനെ കൈവിട്ടു പോകുമെന്ന ഘട്ടത്തിൽ അവനെ തിരികെപ്പിടിക്കാൻ കൈക്കരുത്തുകൊണ്ട് പൊരുതുന്നു. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ പലരുടെയും കാമനാകേന്ദ്രമായിരുന്ന കാവേരി മരുതിന്റെ മാത്രമായി മാറുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ഇത്. സിനിമ പ്രേക്ഷകരുടേയും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും നോട്ടത്തിന് പാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന നായിക ക്രമേണ നായകന്റെ മാത്രം സ്വകാര്യസ്വത്തായി മാറുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ലോറമൽവി പറയുന്നുണ്ട്.[3]

കാവേരിയും സുന്ദരിയും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം ഹാസ്യരംഗമായിട്ടാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാധാരണ നിലയിൽ തങ്ങളുടെ ഇണയ്ക്കുവേണ്ടി രണ്ടു പുരുഷൻമാർ ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന സംഗീതമല്ല ഇവിടെ ഉയരുന്നത്. സംഘർഷത്തിന്റെ തീവ്രതയ്ക്ക്

പകരം ഹാസ്യത്തിന്റെ അലകളാണ് ആ സംഗീതം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സ്ത്രീക്ക് വേണ്ടി പുരുഷൻമാർ അടിപിടിയുണ്ടാക്കുന്നത് ഹീറോയിസമാണെങ്കിൽ സ്ത്രീകൾ പുരുഷന് വേണ്ടി അതേ കൃത്യത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നത് കോമഡി യായിത്തീരുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. (ഭരതന്റെ തന്നെ *താഴ്‌വാരം* എന്ന സിനിമ യിലെ സംഘട്ടനരംഗവുമായി ഇതിനെ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ആ വ്യത്യാസം സ്പഷ്ട മാകും. അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 6,7 എന്നിവ നോക്കുക. *ആരവ*ത്തിൽ സഹതാര ങ്ങളുടെ പ്രതികരണങ്ങളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവം സംഘർഷത്തിന്റേതല്ല. *താഴ്‌വാര*ത്തിലെ പൊടിയും പുകയു മുള്ള അന്തരീക്ഷവും ശവം തീനിക്കഴുകന്മാരുടെ സാന്നിധ്യവും മുറുകിയ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും രംഗത്തിന് വന്യത നൽകുന്നു.) കൈക്കരുത്തിന്റെ നീതി പുരുഷന് മാത്രം അവകാശപ്പെട്ടതാണ്. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ പോരാട്ടം ചിരിയുടെ വിഭവം മാത്രമല്ല, നിഷ്ഫലവും കൂടിയാണ്.പുരുഷനെ നേടാൻ അവൾ ക്ക് കൈക്കരുത്ത് പോര. മറിച്ച് അവനു വേണ്ടി മരിക്കുമെന്ന സന്ദേശം നൽകാൻ കഴിയണം. പുരുഷൻ കരുത്തുകൊണ്ട് നേടുന്നതിനെ അവൾ ജീവൻ കൊടുത്ത് നേടണം. അതുകൊണ്ട് സുന്ദരിയും കാവേരിയും പോരിൽ വിജയിക്കുന്നില്ല. ഇരുവരെയും നായകൻ പിടിച്ചു മാറ്റുന്നു. മരുതില്ലാതെ തനിക്കു ജീവിതമില്ലെന്ന് കാവേരി പുഴയിൽ ചാടി ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അവളുടെ സ്നേഹം മരുത് 'പരീക്ഷിച്ചറിയുന്നു'. സ്ത്രീ ഇങ്ങനെ തെളിയിക്കുമ്പോഴേ പുരുഷന് അത് വെളിവാകൂ എന്ന സാമാന്യബോധം ആരവത്തിലും കാണാം

മരുത് കാവേരിയെ സ്വീകരിക്കുന്നത് അവൾ നൽകാമെന്നേറ്റ ദോശക്കും ചമ്മന്തിക്കും വേണ്ടിയാണ്. സുന്ദരിയുടെ അഴക്, വശ്യത എന്നിവയാണ് മരു തിനെ മെല്ലെമെല്ലെ അവളിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ മരുതിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് സുന്ദരിയെയാണ്. എന്നാൽ അവളുടെ വശ്യത വെച്ചുകെട്ടാണെന്നു കൂടി അറിയുന്ന സമയമാണ് കാവേരിയും സുന്ദരിയുമായുള്ള സംഘട്ടനം. അവ ളുടെ വെപ്പുമുടി ഊർന്നു വീഴുമ്പോൾ വശ്യതയുടെ പുറംമോടിയും തകർന്നു വീഴുന്നു. പുഴയിൽ ചാടുന്ന കാവേരിയ്ക്കുപുറകെ മരുതും തൊട്ടുപുറകിലായി സുന്ദരിയും ഓടുന്നുണ്ട്. മരുത് പുഴയിൽ ചാടുമ്പോൾ സുന്ദരി ഒപ്പമുള്ളവരുടെ സഹായം തേടുകയാണ്. അവൾ പുഴയിൽ ചാടുന്നില്ല. അതോടെ കാവേരിയുടെ ആത്മാർത്ഥത സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു. ഇനി നായകന് കാവേരിയെ വിശ്വാസപൂർവം സ്വീകരിക്കാം.

കാവേരി എന്ന 'തനിക്കു താൻപോന്ന പെണ്ണ്' മരുത് എന്ന പുരുഷരക്ഷിതാ വിന്റെ അധീശത്വം അംഗീകരിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്ന ഇടത്തേക്ക് സിനിമ ഒടുവിൽ

എത്തുന്നു. മരുതിനെ തേടിയെത്തുന്ന സർക്കസ്സിലെ കോമാളിയെ തല്ലുന്നതും ചോദിയ്ക്കാൻ വരുന്ന മുരുഗയ്യയോട് നേർക്കുനേരെ വക്കാണിക്കുന്നതും തനിക്കു വേണ്ടി പോരാടാൻ ആണൊരുവനുണ്ടെന്ന ധൈര്യത്തിലാണ്. തന്റേടി, സ്വേച്ഛാചാരിണി എന്നീ പ്രതീതികൾ കാവേരിയെപ്പറ്റി ആദ്യമേ രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ കടയുടെ ഉമ്മറത്ത് പലർക്കും അന്തിയുറങ്ങാൻ അനുവാദം നൽകിയിട്ടുണ്ട്, ആരിൽനിന്നോ ഗർഭിണിയായിട്ടുണ്ട് എന്നതൊഴിച്ചാൽ കാവേരിയുടെ തന്റേടപ്രകടനങ്ങൾ മരുതിനു വേണ്ടിയോ മരുതിന്റെ പിൻബലത്തിലോ ആണ് എന്ന് കാണാം. ധീരനായ മരുതിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലാണ് കാവേരി അന്തോണിയെ ഇറക്കിവിടുന്നതും അയാൾ കൊടുത്ത ജാക്കറ്റ് വലിച്ചെറിയുന്നതും. ഭർത്താവ് എന്ന മേൽവിലാസം മരുത് ഏറ്റെടുക്കുന്നതോടെ കാവേരി മാറുന്നു.

''ഒരു പെണ്ണ് എത്രനാളാണ് ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കുക''

എന്ന കാവേരിയുടെ മരുതിനോടുള്ള സംഭാഷണം ഒരർഥത്തിൽ ആത്മഗതമാണ്. ഗർഭിണിയായ കാവേരിക്ക് ഒറ്റക്ക് നില്ക്കാൻ കഴിയില്ല എന്ന തോന്നൽ ഒരു സാമൂഹ്യ ഉൽപ്പന്നമാണ്. ഒരു സാങ്കൽപ്പികഗ്രാമത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. അവിടെ പ്രണയവും രതിയും സദാചാരബോധവും മറ്റുള്ള ഇടങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. കാവേരിയുടെ കുഞ്ഞിന് അച്ഛനില്ലാതാവുന്നത് അവിടെ വലിയ വിഷയമാകാൻ ഇടയില്ല. പക്ഷേ തന്റെ കുഞ്ഞിനും പിതാവ് വേണം എന്നത് കാവേരിയുടെ ആഗ്രഹമാണ്. അത് അവളിൽ ആ നാട് ഉണ്ടാക്കുന്ന ബോധമല്ല. മറിച്ച് 'പ്രേക്ഷകന്റെ നാട്' ഉണ്ടാക്കുന്ന ബോധമാണ്. പ്രേക്ഷകന് വേണ്ടിയാണ് കാവേരി മരുതിന്റെ പെണ്ണാകുന്നത്.

മരുതിനെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിക്കുന്നതോടെ അയാളുടെ ഇഷ്ടങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യാൻ കഴിയാത്തവളായി കാവേരി മാറുന്നത് കാണാം. മരുതും സുന്ദരിയുമായുള്ള ബന്ധം വളരുമ്പോൾ മരുതുമായി ഒരിക്കൽപ്പോലും അതിനെ കുറിച്ച് കാവേരി സംസാരിക്കുന്നില്ല. താൻ പതിവ്രത ആയിരുന്നില്ല എന്നതാവാം അവളെ വിലക്കുന്നത്. എന്നാൽ മരുതിനെ സുന്ദരി സ്വന്തമാക്കുന്നത് അവൾക്ക് അനുവദിക്കാനാകുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് അവൾ നേരെ സുന്ദരിയെ നേരിടാൻ ചെല്ലുന്നു.

സിനിമയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ കാമദ്യോതകമല്ല അലമേലുവിന്റെ അവതരണമെന്ന് കാണാം. അലമേലു ലൈംഗികമോഹങ്ങൾ ഉള്ളിൽ പേറുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല. ഷണ്ഡനായ ഭർത്താവാണ് അലമേലുവിന്റെ പരപുരുഷസംഗമത്തിന് കാരണക്കാരൻ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ 'കുലീന'യായ ഒരുവൾ എന്ന ഇമേജ് അവൾക്കു നൽകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ

അന്തോണിക്കൊപ്പം ചേരുമ്പോൾ അലമേലു ആളാകെ മാറുന്നു. അവൾ ധീരയും സാഹസിയുമായിത്തീരുന്നു. അന്തോണി അവളെ അങ്ങനെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നു. അവളെ ലൈംഗികമായി മാത്രമല്ല വ്യക്തിയെന്ന നിലയിലും അയാൾ പരിഗണിക്കുന്നു. തനിക്കു തുല്യനിലയിൽ അയാൾ അവളോട് പെരുമാറുന്നു. അലമേലുവിന്റെ പുതിയ ജീവിതം ആഹ്ലാദഭരിതമാണ്. പക്ഷേ അപ്പോഴും അവൾ ഉടലിനെ ആഘോഷിക്കുന്നില്ല. അലമേലുവിനെ ആൺനോട്ടത്തിനു വേണ്ടി ഒരുക്കുന്നില്ല സംവിധായകൻ.

കാവേരിയും സുന്ദരിയും പ്രേക്ഷകന്റെ ദൃശ്യരതിയ്ക്കായി ഒരുക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. മാറിടം കാണാവുന്ന വിധത്തിൽ താഴ്ത്തിവെട്ടിയ മുൻഭാഗത്തോടുകൂടിയ ബ്ലൗസും പലപ്പോഴും കോന്തല കയറ്റിക്കുത്തിയ നിലയിൽ കാണുന്ന മുണ്ടുമാണ് കാവേരിയുടെ വേഷം. ഉടലിന്റെ മുഴുപ്പും മാദകത്വവും വെളിവാക്കുന്ന വിധമാണ് അവളുടെ വസ്ത്രധാരണം. ചലനങ്ങളിലും അത് പ്രകടമാണ്. നടക്കുമ്പോൾ ആൺനോട്ടങ്ങൾക്ക് കേന്ദ്രമാകാവുന്ന തരത്തിൽ അവളുടെ മാറിടം, ഉദരം, നിതംബം എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അരിയാട്ടുന്ന കാവേരിയുടെ ദൃശ്യം - കാലുകൾക്കിടയിലെ ആട്ടമ്മിയുടെ സ്ഥാനം, അരിമാവ് നിറഞ്ഞ അമ്മി, വിയർപ്പിൽ നനഞ്ഞ ബ്ലൗസ്, കണ്ണുകളിലെ ഭാവം ഇവയെല്ലാം ലൈംഗികധ്വനികൾ ഉള്ളതാണ്. ക്യാമറ അവളെ സമീപ/മധ്യദൂരത്തു നിർത്തി അവളോട് സംസാരിക്കുന്ന മരുതിനെ കാട്ടിത്തരുന്നുണ്ട് ഈ രംഗത്ത്. ആട്ടുന്നതിന്റെ ചലനത്തിന് ഒപ്പം ഇളകുന്ന സ്തനങ്ങളുടെ പാർശ്വദൃശ്യം മരുതല്ല, സിനിമാ പ്രേക്ഷകരാണ് കാണുന്നത്. അത് കാണിക്കുള്ള വിഭവമാണ്. സുന്ദരിയുടെ സുതാര്യമായ വേഷവിതാനങ്ങൾ, പരിഷ്കൃതമായ ചലനങ്ങൾ, കാമം സ്ഫുരിക്കുന്ന നോട്ടങ്ങൾ എന്നിവക്ക് സിനിമയിൽ വലിയ പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്. ഇവരിരുവരും മിഡ്ഷോട്ടുകളിലും ക്ലോസ് അപ്പ് ഷോട്ടുകളിലും കൂടി ശാരീരികമായി വിവരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ പെണ്ണുടൽക്കാഴ്ചയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദം മുൻനിർത്തിയുള്ള ദൃശ്യഭാഷയിലാണ് ആരവം തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം8, 9)

വേഷത്തിലെ അടക്കവും ഒതുക്കവുമില്ലായ്മ കാവേരിയേയും സുന്ദരിയേയും മലയാളസിനിമയിലെ നായികമാരുടെ ഗണത്തിൽ വ്യത്യസ്തരാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേ സമയം ആൺനോട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായും പുരുഷനിർമ്മിത വസ്ത്രസദാചാരത്തിന്റെ ലംഘകരായും ഇവർ മാറുന്നു. വഴക്കിന് തയ്യാറാകുമ്പോൾ മുണ്ടിന്റെ കോന്തല കയറ്റിക്കുത്തുന്ന കാവേരിയുടെ രീതി, സമാന സാഹചര്യത്തിൽ മുണ്ട് മടക്കിക്കുത്തുന്ന പുരുഷനെയാണ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. സുന്ദരിയുടെ സുതാര്യമായ ഗൗൺ അവളെ തദ്ദേശീയരിൽ നിന്നുമാത്രമല്ല സർക്കസിലെ ഇതര കലാകാരന്മാ

രിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തയാക്കുന്നു. ഇവരുടെ വസ്ത്രം അധികാരത്തിന്റെ സൂചകമായി മാറുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഈ സിനിമയിൽ കാണാനാകും.

2.2.2.1. കുറ്റവും ശിക്ഷയും

രണ്ടു സ്ത്രീകളുടെ സ്നേഹത്തിന് ഒരേസമയം പാത്രമാകുന്ന നായകകഥാപാത്രമാണ് മരുത്. സുന്ദരിക്ക് അയാളോടുള്ളത് ശാരീരിക ആകർഷണമാണ്.അതിനായി അവൾ അയാൾക്കു മുന്നിൽ സ്വയം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ദർശനത്തിലൂടെ, സ്പർശനത്തിലൂടെ മരുതിനെ തന്നിലേക്ക് ആകർഷിക്കാൻ അവൾ നിരന്തരം ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ കാവേരിയുടേത് ശാരീരികമായ ഇഷ്ടമല്ല. അവൾ ദാമ്പത്യമാണ് ആശിക്കുന്നത്.

രണ്ടു സ്ത്രീകളും മരുതിനെ തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുകയാണ്. മരുത് ആ ക്ഷണം സ്വീകരിക്കുന്നു. ഒരേ സമയം രണ്ടു സ്ത്രീകളുമായി ഒരു പുരുഷൻ ബന്ധം പുലർത്തുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇവിടെയും ഉണ്ടാകുന്നത്. മരുതിനെ നഷ്ടപ്പെടുത്താൻ തയ്യാറല്ല രണ്ടുപേരും

അവിഹിതമായി ഗർഭം ധരിച്ചു എന്നതിനാൽ കാവേരിയും കാവേരിയുടെ പുരുഷനെ തട്ടിയെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു എന്നതിനാൽ സുന്ദരിയും തെറ്റ് ചെയ്തവരാണ്. പരപുരുഷസംസർഗ്ഗത്താൽ അലമേലുവും പാപിയായി കഴിഞ്ഞു. പിഴവുകൾ തിരുത്തിയേ തീരൂ. സിനിമയിലെ പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ കാണുന്നത് പിഴവുകൾക്ക് വശംവദയായ ഒരുവളായാണെന്ന് ലോറമൽവി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്[4]. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം അവളുടെ പിഴവിന്റെയും തിരുത്തലിന്റെയും ആഖ്യാനം കൂടിയാണ്. പുരുഷൻ അവളെ ശിക്ഷിച്ചോ മാപ്പ് നൽകിയോ രക്ഷിക്കുന്നു. കടുത്ത മനോവ്യഥയാണ് കാവേരിക്കുള്ള ശിക്ഷ. പല 'പുരുഷസംഗം' അവളുടെ ഭാഗത്ത് നിന്നും ഉണ്ടായെങ്കിലും സ്വയം നന്നാവാൻ അവൾ തീരുമാനിച്ചതിലൂടെ അവൾക്കുള്ള ശിക്ഷ ലഘൂകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും മരണവുമായി അവൾ മുഖാമുഖം നിൽക്കേണ്ടി വരുന്നു. തന്റെ ഭർത്താവിനോടുള്ള സ്നേഹം അവൾക്ക് ഇപ്പോൾ മുതൽക്കൂട്ടാണ്. അയാൾ അവളെ ആപത്തിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ സുന്ദരി മറ്റൊരാളുടെ ഭർത്താവിനെ അപഹരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവളാണ്. കാമചാരിണിയാണ്. പുരുഷനെ തേടിപ്പോയവളാണ്. അത് വലിയ അപരാധമാണ്. അതിന്റെ ശിക്ഷ അൽപ്പം കടുത്തതുതന്നെയാകും. അവൾക്ക് സ്വന്തം സർക്കസ് കൂടാരം കത്തിയെരിയുന്നത് കാണേണ്ടി വരുന്നു. പൊള്ളലേൽക്കുന്നു. സ്വന്തം പകിട്ടും പത്രാസും നഷ്ടപ്പെടുന്നു. പലായനം ചെയ്യേണ്ടി വരുന്നു. അലമേലു ഭർത്താവിനെ വഞ്ചിച്ചവളാണ്. അതിൽ മനസ്താപമില്ലാത്തവളാണ്. അവൾ ജാരനോടൊപ്പം

അപകടത്തിൽ പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്ത്രീകൾ അവർ ചെയ്ത പിഴവുകൾക്കെല്ലാം ശിക്ഷ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു.

നായകപുരുഷനോ ?

അയാളുടെ പിഴവുകൾ പൊറുക്കപ്പെടാവുന്നതാണ്. ജാരബന്ധത്തിൽ പുരുഷനെ അപരാധിയായി ഗണിക്കാത്ത സമൂഹ്യക്രമത്തെക്കുറിച്ച് എംഗൽസിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളും ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. (കുറിപ്പ് 1 നോക്കുക). ഹിച്കോക്കിന്റ 'ദി ബേർഡ്സ്'[5] എന്ന സിനിമയിലെ, നായകനെത്തിരഞ്ഞിറങ്ങുന്ന പെൺകുട്ടിയെപ്പോലെ കാവേരിയും സുന്ദരിയും സാമൂഹ്യക്രമത്തിൽ പുരുഷന്റെ അവകാശമായ 'ഇണതേടലിന്' ഇറങ്ങുന്നു. ദി ബേർഡ്സിലെ പെൺകുട്ടി പക്ഷികളാൽ ആക്രമിക്കപ്പെടുന്നു. അവൾക്ക് മുറിവേൽക്കുന്നു. ഇവിടെ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ശിക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ശിക്ഷ സിനിമക്കുള്ളിലെ സാമൂഹ്യബോധത്തിന് നിരക്കാത്ത പ്രവൃത്തി ഇവർ ചെയ്തത് കൊണ്ടല്ല. സിനിമ സംഭവിക്കുന്നയിടത്ത് സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധം സംബന്ധിച്ച് അത്തരം വിലക്കുകൾ ഇല്ലതന്നെ.

പ്രേക്ഷകന്റെ സദാചാരബോധം തൃപ്തിപ്പെടുത്തുക എന്നതാണ് അതിന്റെ ലക്ഷ്യം. പുരുഷന്റെ സദാചാരബോധം കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതാണ് സ്ത്രീയുടെ ലോകം. അവളുടെ കാമനകൾ, അരുതുകൾ, ജീവിതംതന്നെ അവന്റ രൂപകൽപ്പനയിൽ വികസിക്കുന്നതാണ്. ആ രൂപകൽപ്പനയ്ക്ക് വെളിയിലേക്കാണ് ഈ സിനിമയിലെ മൂന്നു സ്ത്രീകളും സഞ്ചരിക്കുന്നത്. അത് പുരുഷമേൽക്കോയ്മയ്ക്ക് വിരുദ്ധമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അംരുതാത്തതാണ്.

പുരുഷൻ അധീശത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത് പരസ്യമായി മാത്രമല്ല. സമൂഹത്തിന്റെ അബോധത്തെപ്പോലും തന്റെ കോയ്മ അംഗീകരിപ്പിച്ചാണ് അവൻ നിൽക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീക്ക് വഴങ്ങുന്നവനായി അവൻ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. കാവേരിയുടെ അടിപ്പാവാട ധരിച്ചു കാൽവിരൽകൊണ്ട് കളംവരക്കുന്ന മരുത് ഒരു പെൺകോന്തനായി വിലയിരുത്തപ്പെടാം. പുരുഷന് അസഹ്യമായ പരിഹാസങ്ങളിൽ ഒന്നാണല്ലോ അത്. കാവേരിയുടെ ഗർഭം ഏറ്റെടുക്കുമ്പോഴും അന്തോണിയുമായി ശൃംഗരിക്കാൻ അവളെ അനുവദിക്കുമ്പോഴും അവന്റെ പൗരുഷം വെല്ലുവിളിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വളരെ വേഗംതന്നെ അവൻ (രക്ഷാ)കർതൃത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ പുരുഷൻ അതിലെ നടൻ മാത്രമല്ല. സിനിമ കാണുന്ന പുരുഷനും സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ രണ്ടു പുരുഷവേഷങ്ങളെയും തൃപ്തമാക്കുകയാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ധർമ്മം.

സിനിമയിലെ നായകന്, മരുതിന് തന്റെ അധീശത്വം സ്ത്രീകളാൽ അംഗീകരിപ്പി ക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമില്ലെങ്കിലും സിനിമക്ക് പുറത്തിരിക്കുന്ന പുരുഷന് അത് ലക്ഷ്യം തന്നെയാണ്. തങ്ങളാൽ രൂപകൽപ്പന ചെയ്യപ്പെട്ട സാമൂഹ്യക്രമം അങ്ങനെ ത്തന്നെ നിലനിൽക്കാൻ അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ആ ആഗ്രഹത്തിന് വിഘാതമാകു ന്ന പ്രവൃത്തികൾ തിരുത്തപ്പെടണം എന്നതാണ് അയാളുടെ ബോധ്യം. തിരുത്തുക മാത്രമല്ല പിഴവ് വരുത്തിയവളെ മാതൃകാപരമായി ശിക്ഷിക്കുകയും ഇനി ആവർ ത്തിക്കാത്ത തരത്തിൽ പരിശീലിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് അവൻ. *ആരവ* ത്തിലൂടെ അത്തരം ഒരു പുരുഷബോധ്യം കൂടിയാണ് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കാനുള്ള സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമാണ് അവ തരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന തോന്നൽ ഉണ്ടാക്കാൻ *ആരവ*ത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അത്തരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾക്കുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യശ്രേ ണീബന്ധങ്ങൾക്ക് നിരക്കാത്തതാണെന്ന് സിനിമ ആഴത്തിൽ കാട്ടിത്തരുന്നു.സ്ത്രീ കാമനകൾ ദമനം ചെയ്യേണ്ടവയാണെന്നും അവ തുറന്നു വിടുമ്പോൾ വ്യവസ്ഥിതി തന്നെ കലുഷിതമാകുമെന്നും ആരവത്തിലെ അവസാനരംഗങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടു ത്തുന്നു.

2.2.3. പാർവതി

കാക്കനാടന്റെ *അടിയറവ്* എന്ന നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യമാണ് *'പാർ വതി'* (1981). തിരക്കഥ രചിച്ചതും കാക്കനാടൻ തന്നെയാണ്. നിത്യവൃത്തിക്ക് വഴിമുട്ടിയ രാജകുടുംബത്തിലെ പാർവതിഭായിത്തമ്പുരാട്ടിയും ഉറുമീസ് എന്ന ധനാഢ്യനും തമ്മിലുള്ള വിവാഹേതരബന്ധത്തിന്റ ആഖ്യാനമാണ് ഇത്. പാർവതീ ഭായി, ലക്ഷ്മീഭായി, സുഭദ്രാഭായി, അവരുടെ അമ്മാവൻ, ലക്ഷ്മിയുടെ മകൻ മഹേന്ദ്രവർമ്മ, ഉറുമീസ്, ഭാര്യ കുഞ്ഞന്ന എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

ഉറുമീസിന്റെ മക്കളുടെ നൃത്താധ്യാപികയായ പാർവതി അയാളുടെ മാന്യ വും പ്രണയാർദ്രവുമായ ഇടപെടലുകളിൽ ആകൃഷ്ടയാകുന്നു. അയാളുടെ സാമ്പ ത്തികപിന്തുണയോടെ അവളുടെ കൊട്ടാരവും ജീവിതംതന്നെയും പുതുക്കിപ്പണി യുന്നു. ഉറുമീസിന്റെ ഭാര്യ കുഞ്ഞന്നം പാർവതിയോട് ഈ ബന്ധം അവസാനിപ്പി ക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ടും ഉറുമീസ് പാർവതിയെ വിട്ടുപോകാൻ അനുവദിക്കുന്നില്ല. തുടർന്ന് കുഞ്ഞന്നം ആത്മഹത്യക്ക് ശ്രമിക്കുന്നു. വിവരമറിഞ്ഞ ഉറുമീസ് തന്റെ വൈവാഹികജീവിതത്തിന്റ സ്വസ്ഥവൃത്തത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നു. മാനസിക മായി തകർന്ന പാർവതി മദ്യത്തിൽ അഭയംതേടുകയാണ്. ഡൽഹിയിൽ നിന്നും

തിരിച്ചെത്തിയ മഹേന്ദ്രവർമ്മ ചെറിയമ്മയുടെ വഴിവിട്ട ജീവിതകഥകൾ അറിയുന്നു. അയാളുടെ അധിക്ഷേപത്തിൽ മനംനൊന്ത് പാർവതി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു.

സങ്കീർണ്ണമായ മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ ചിത്രണമാണ് പാർവതി. ഒരു ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ ഫോർമാറ്റിലാണ് ഇത് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. സരളവും ഋജുവുമാണ് ആഖ്യാനം. അത് വിഷയത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതയെ ലാഘവപ്പെടുത്തുന്നു. നായികയുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങളെ ആഴത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്താൻ സിനിമ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

ഒരിക്കൽ കുട്ടികളെ കുളിപ്പിക്കുന്നതിനിടെ ഉറുമീസ് പാർവതിയുടെ നനഞ്ഞ ശരീരം കാണുന്നു. മറ്റൊരിക്കൽ വസ്ത്രം നീങ്ങിപ്പോയ അവളുടെ കണങ്കാലുകളും. തികച്ചും യാദൃച്ഛികമായ ഈ കാഴ്ചകളോടെ അയാളിലെ പുരുഷകാമനകൾ പാർവതിയെന്ന ഉടലിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നു. അവളിലെ ഗായികയെന്ന സ്വത്വം തന്നിലെ ആസ്വാദകനെ പൂരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന ധാരണയും അയാൾക്കുണ്ടാകുന്നു. ശാരീരികമായും കലാപരമായും കുഞ്ഞന്നയ്ക്കില്ലാത്ത ചില മികവുകൾ അയാൾ അവളിൽ ദർശിക്കുന്നു.

ഉറുമീസിന്റെ വീടുമായുള്ള പാർവതിയുടെ ബന്ധത്തിന്റെ പേരിൽ സുഭദ്രാഭായിയുടെ വിവാഹാലോചന അലസിപ്പോകുന്നുണ്ട്. അതോടെ അവളുടെ വീട്ടിൽ ആദ്യത്തെ അസ്വാരസ്യം ഉടലെടുക്കുന്നു; പാർവതി ഒറ്റപ്പെടുന്നു. അപ്പോൾ ഉറുമീസിന്റെ വീട്ടിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന പരിഗണനയാണ് പാർവതിയെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നത്. അന്നാണ് ഉറുമീസ് അവളോട് തന്റെ ഉള്ളം തുറക്കുന്നത്.

> ''ഈ മുഖം കലങ്ങിക്കാണാൻ ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല; അത് എനിക്ക് സഹിക്കാനാവില്ല''

വീട് ജപ്തിചെയ്യപ്പെടുന്നത് ഒഴിവാക്കാൻ പാർവതിക്ക് ഉറുമീസിന്റെ സഹായം തേടേണ്ടിവരുന്നു. അയാളുടെ മാന്യമായ പെരുമാറ്റം അവളെ ആകർഷിക്കുന്നു. പാർവതിയും ഉറുമീസുമായുള്ള രഹസ്യബന്ധം കോവിലകത്ത് സമൃദ്ധി കൊണ്ടുവരുന്നു.

പണം എങ്ങനെയാണ് മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെ നിർവചിക്കുന്നത് എന്ന് സിനിമ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. സുഭദ്രയുടെ വിവാഹം മുടങ്ങാൻ പാർവതിഉറുമീസ് ബന്ധം കാരണമായപ്പോൾ നിന്റ ചേച്ചിയാണെന്ന് പറയാൻ നാണമാകുന്നെന്നു പറഞ്ഞ ലക്ഷ്മിഭായി, മഹേന്ദ്രന്റെ പഠനം അതേ ബന്ധം കാരണം സുഗമമായി നടക്കുമ്പോൾ മൗനിയാകുന്നു. അവളുടെ വേഷഭൂഷാദികളിലും സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയി

ലും വന്ന മാറ്റം കേവലം നൃത്താധ്യപികയുടെ തൊഴിലിനും വരുമാനത്തിനും വഴ ങ്ങുന്നതല്ല എന്നകാര്യം സ്പഷ്ടമായി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടും ആരും മറു ത്തൊന്നും പറയുന്നില്ല. കോവിലകത്തിന്റെ ദാരിദ്ര്യനിർമാർജ്ജനത്തിനുള്ള വരുമാ നസ്രോതസ്സാണ് അവൾ. വരുമാനം നേടുന്ന ആളെ അത് അനുഭവിക്കുന്നവർ ബഹുമാനിക്കുക എന്നതാണ് ധനത്തിന്റെ സദാചാരം. എന്നാൽ ഇതൊന്നും അറിയാതെ എത്തുന്ന മഹേന്ദ്രവർമ്മ എന്ന 'പുറം ലോകവുമായി ബന്ധങ്ങളുള്ള പുരുഷൻ' ശക്തമായി പ്രതിഷേധിക്കുന്നു. പാർവതിയുടെ പ്രവൃത്തികൾ വേശ്യാ വൃത്തിയായി അധിക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നു. മഹേന്ദ്രവർമ്മയുടെ പ്രതിഷേധം പാർവ തിയെ ആത്മഹത്യയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. പിഴച്ച നാളുകളിലല്ല, പിഴയ്ക്കുന്നതിന് മുൻപും പിഴവുകൾക്ക് വഴി അടഞ്ഞശേഷവുമാണ് പാർവതി വിചാരണ ചെയ്യപ്പെ ടുന്നത്. കുഞ്ഞന്നത്തിന്റെ ആത്മഹത്യാശ്രമത്തിന്റെ കാരണക്കാരിയായി അമ്മാ വനും സഹോദരി സുഭദ്രയും അവളെ വിമർശിക്കുന്നതും ഉറുമീസ് ബന്ധമവസാ നിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ്.

നാല് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഈ സിനിമയിലുള്ളത്. പാർവതി, ചേച്ചി മാരായ സുഭദ്രാഭായി, ലക്ഷ്മി ഭായി, ഉറുമീസിന്റ ഭാര്യ കുഞ്ഞന്നം എന്നിവർ. ഇവർ നാലും വ്യത്യസ്തസ്വഭാവങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ഒരേ കോവിലക ത്തെ സഹോദരിമാരാണെങ്കിലും പാർവതിയും ചേച്ചിമാരും ജീവിതത്തെ വ്യത്യ സ്തകോണുകളിൽ സമീപിക്കുന്നവരാണ്.

അടുക്കളയെ സ്വന്തം ലോകമായി വരിച്ചയാളാണ് ലക്ഷ്മി. കോവിലകത്തി ന്റെ പരിതാപകരമായ അവസ്ഥ അവരിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകർ അറിയുന്നത്. മഹേ ന്ദ്രന്റെ പഠനമടക്കം വീടിനെ താങ്ങിനിർത്തുന്നത് പാർവതിയുടെ വരുമാനമാണ് എന്നതുകൊണ്ട് വിമർശിക്കാനുള്ള അവസ്ഥ തനിക്കില്ലെന്ന തോന്നൽ അവർക്കു ണ്ടാകാം. സ്വാർത്ഥത്തിന്റെ അംശം മാത്രമല്ല, തന്റെ നിസ്സഹായതയുടെ ഭാഗവും കൂടിയാണ് ഈ മൗനം. എന്നാൽ സുഭദ്രയുടെ വിവാഹം മുടങ്ങുമ്പോൾ, പാർവ തിയുടെ യാത്രകൾ അതിനു കാരണമായെന്ന് അവർതന്നെ വിമർശിക്കുന്നു. 'പാർ വതിയുടെ ചേച്ചിയാണെന്ന് പറയാൻതന്നെ നാണമാകുന്നു' എന്ന അവരുടെ നില പാട് ഒരു പക്ഷേ താൻ അനുഭവിക്കുന്ന അധമബോധത്തിന്റെ പൊട്ടിത്തെറി കൂടി യാകുന്നു അത്.

ഉറുമീസിലൂടെ പാർവതി കോവിലകം രക്ഷിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ ലക്ഷ്മി ഒരു വേലക്കാരിയുടെ പദവിയിലേക്ക് സ്വയംവലിയുന്നു. ഉറുമീസ് പാർവതിയുടെ ബെ ഡ്റൂമിൽ കയറിയിരിക്കുമ്പോൾ ഒന്നും പ്രതികരിക്കാതെ ലക്ഷ്മി സാക്ഷി മാത്ര

മായി മാറുന്നു. 'മഹേന്ദ്രൻ ഇതൊന്നും അറിയാതിരിക്കട്ടെ' എന്ന് മാത്രമാണ് അവർക്ക് ആഗ്രഹം.

സാമ്പത്തികപരാധീനതകൊണ്ട് ജീവിതമാകെ പരിമിതപ്പെടുത്തിയ സ്ത്രീയാണ് ലക്ഷ്മി. സ്വന്തമായി വരുമാനമില്ലെങ്കിലും മകന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനടക്കം അവർക്ക് ചെലവുകളുണ്ട്. ആ ചെലവുകൾ അവരെ നിശ്ശബ്ദയാക്കുന്നു. ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ അന്ത്യം കുറിക്കപ്പെട്ടതും അവരെ കൂടുതൽ അസ്വതന്ത്രയാക്കുന്നു.

''അവന്റെ അച്ഛനുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ....''

എന്ന അപൂർണ്ണവാക്യത്തിൽ അവരുടെ വേദനകൾ എല്ലാമുണ്ട്. താൻ പാർവതിയുടെ വഴിവിട്ടയാത്രകളെ വിമർശിച്ചപ്പോൾ അമ്മാവൻ കൂടെനില്ക്കാത്തതിലും ജപ്തി ഒഴിവാക്കാൻ പാർവതിക്ക് കഴിഞ്ഞതിനെ പ്രശംസിക്കുമ്പോൾ വ്യംഗ്യമായി തന്നെ ഇകഴ്ത്തിയതിലുംനിന്ന് അവർ തന്റെ സ്ഥാനം സ്വയംനിർണയിക്കുന്നു. അതിനനുസരിച്ച് അവർ അടുക്കളയിലേക്ക് പിന്മടങ്ങുന്നു. മകനെന്ന ഏകലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് അവർ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. പാർവതിയുടെ 'പാപ'ത്തിന്റെ ഫലം ഗത്യന്തരമില്ലാതെ അവർ സ്വീകരിക്കുന്നു. മഹേന്ദ്രനിൽ അവർ രക്ഷ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് മഹേന്ദ്രൻ തിരികെയെത്തുമ്പോൾ മാത്രം അവർ പാർവതിക്ക് നേരെ വിമർശമുയർത്തുന്നത്. അവർക്ക് പാർവതിയെ വിമർശി ക്കാനുള്ള ശക്തി നൽകുന്നത് മഹേന്ദ്രന്റെ സാന്നിധ്യമാണ്.

പാർവതിയുടെ രണ്ടാമത്തെ ചേച്ചിയാണ് സുഭദ്ര. വീടിനുള്ളിൽ അവർക്ക് വലിയ റോളൊന്നും കാണാനില്ല. തന്റെ വിവാഹം മുടങ്ങാൻ കാരണക്കാരിയായി അവൾ പാർവതിയെ കാണുന്നു. പക്ഷേ ഏറെ വൈകാതെ അവൾ പാർവതിയോട് കൂട്ടുകൂടാൻ വരുന്നുണ്ട്. തനിക്കു പറ്റിയ പിഴവ് - പാർവതിയെക്കുറിച്ചുള്ള അപവാദം വിശ്വസിച്ചു പോയത് - അവൾ ഏറ്റുപറയുന്നു. ലക്ഷ്മിയെപ്പോലെ സുഭദ്രയും പാർവതിയെന്ന സാമ്പത്തികകേന്ദ്രത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ അംഗീകരിക്കുന്നു. ഉറുമീസും പാർവതിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം സുഭദ്രക്ക് അറിയാം. അതിൽ സുഭദ്രക്ക് ഒട്ടും അസ്വാഭാവികത തോന്നുന്നില്ല. പാർവതി ധനം നേടുന്ന വഴികളുടെ ശരികേടിനെപ്പറ്റി സുഭദ്ര ഒരിക്കലും സംസാരിക്കുന്നില്ല.

വിവാഹജീവിതമെന്ന ഏകസ്വപ്നത്തിൽ കെട്ടിയിടപ്പെട്ട ഒരു സാധാരണ സ്ത്രീയാണ് സുഭദ്ര. ആദ്യവിവാഹം മുടങ്ങുമ്പോൾ അവളുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ അവൾ ദാമ്പത്യം എത്രമാത്രം ആഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സുഭദ്ര അടുക്കളയിലും അരങ്ങത്തുമല്ലാത്ത ഒരു പെൺകഥാപാത്രമാ

ണ്. ദൃക്സാക്ഷിത്വത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് വികാസംപ്രാപിക്കാൻ ആ വ്യക്തിത്വത്തിന് കഴിയുന്നില്ല.

ഉറുമീസിന്റെ ഭാര്യ കുഞ്ഞന്നം രണ്ടു പെൺകുട്ടികളുടെ അമ്മയാണ്. തന്റെ സാമ്പത്തികശേഷിയുടെ പ്രകടനപരതകൾ ഒന്നുമില്ലാത്ത ജീവിതമാണ് കുഞ്ഞന്ന ത്തിന്റേത്. കുഞ്ഞന്നത്തിന്റെ ഗൃഹബാഹ്യമായ ഇടപെടൽ പാർവതിയിലും ഒരു കൂട്ടുകാരിയിലും ഒതുങ്ങുന്നു. മക്കളുടെ കലാധ്യാപികയായി എത്തുന്ന പാർവതി ക്ക് അർഹിക്കുന്ന ആദരം എപ്പോഴും കുഞ്ഞന്നം നൽകുന്നു. 'നാം നൽകുന്ന പണം കൊണ്ടുമാത്രം പാർവതി എങ്ങിനെ തറവാട് നോക്കും' എന്ന് കുഞ്ഞന്നം പരിതപിക്കുന്നത് കാണാം. സുഭദ്രയുടെ വിവാഹാലോചന അലസിപ്പിരിഞ്ഞതിനെ തുടർന്ന് അപഹസിക്കപ്പെടുന്ന പാർവതിക്ക് ആശ്വാസമാകുന്നത് കുഞ്ഞന്നമാണ്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ അവർ സ്വയം പാർവതിയുടെ മൂത്തസഹോദരിയായി മാറുന്നു.

പാർവതിയും ഉറുമീസും അടുക്കുന്നത് അറിഞ്ഞപ്പോൾ ഉറുമീസിനോട് കലഹിക്കാനോ വീടുവിട്ടിറങ്ങാനോ ശ്രമിക്കാതെ അവധാനതയോടെ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാനാണ് കുഞ്ഞന്നം ശ്രമിക്കുന്നത്. അത് പ്രയാണത്തിലെ പൂജാരിയുടെ യും ആരവത്തിലെ കൊക്കരക്കൊയുടെയും വെങ്കലത്തിലെ ഗോപാലന്റെയും നിലപാടുകളിൽനിന്ന് തുലോം വ്യത്യസ്തമാണ്. നേരിട്ട് ഉറുമീസിനോട് അവർ ഈ വിഷയം സംസാരിക്കുന്നു. പാർവതിയെക്കണ്ട് ഈ ബന്ധം അവസാനിപ്പിക്ക ണമെന്ന് പറയുമ്പോഴും അവർ മാന്യത കൈവിടുന്നില്ല. തുടർന്നും ഉറുമീസ് പാർവതിയെ തേടിച്ചെന്നത് അറിഞ്ഞതോടെ കുഞ്ഞന്നം ആത്മഹത്യക്ക് മുതിരു ന്നു. പിഴവുകൾ തിരുത്തി ഉറുമീസ് മടങ്ങിയെത്തുമ്പോൾ ക്ഷമാപൂർവ്വം അയാളെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'മക്കളുടെ അച്ഛനെ' വിട്ടുതരണം എന്നതാണ് പാർവതിക്ക് മുന്നിൽ അവർ വെക്കുന്ന ആവശ്യം. തന്റെ ഭർത്താവ് എന്നതിനപ്പുറം മക്കളുടെ അച്ഛൻ എന്ന വേഷത്തിലേക്ക് ഉറുമീസിനെ അവർ മാറ്റിപ്രതിഷ്ഠിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വളർന്നു വരുന്ന രണ്ടു പെൺകുട്ടികൾക്ക് ആണധികാരലോകത്ത് ഉറുമീസ് എന്ന 'പിതൃ സാന്നിധ്യം' വലുതാണെന്ന പ്രായോഗികബോധ്യം കുഞ്ഞന്നയ്ക്കുണ്ട്. തന്നെ ക്കാൾ ശാരീരികമായും കലാപരമായും ഔന്നത്യം പുലർത്തുന്ന പാർവതി ഉറുമീ സിനെ ആകർഷിച്ചതിനെ നയത്തിൽ എതിർക്കുകയെന്നതാണ് പ്രായോഗികത. അതിനു വൈകാരികവും സാമ്പത്തികവുമായ സാധ്യതകൾ അവർ ഉപയോഗിക്കു ന്നു. പാർവതിയോടുള്ള അവസാനസംഭാഷണത്തിൽ 'അനിയത്തി ചേച്ചിയുടെ സ്ഥാനത്ത് വരുമെന്നുകരുതിയില്ല' എന്ന പ്രയോഗം, ബന്ധം അവസാനിപ്പിക്കാൻ പണം വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നത് എന്നിവ ശ്രദ്ധിക്കുക. സ്വയം ദണ്ഡിക്കുന്ന അറ്റകൈ

പ്രയോഗത്തിലൂടെ അവർ ഉറുമീസിനെ തിരികെപ്പിടിക്കുന്നു.ഉറുമീസിന്റെ അഭാവം കുഞ്ഞന്നയുടെ കുടുംബത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുക സാമ്പത്തികാരക്ഷിതാവസ്ഥയല്ല, മറിച്ച് സാമൂഹികാരക്ഷിതാവസ്ഥയാണ്. 'വഴിതെറ്റിയ പിതാവിന്റെ' കുട്ടികളെന്ന പരിഹാസം മക്കളെ എങ്ങിനെ, എത്രത്തോളം ബാധിക്കുമെന്ന ചിന്തതന്നെയാവണം ഉറുമീസിനോടുള്ള പ്രണയത്തേക്കാൾ കുഞ്ഞന്നയെ പരിക്ഷീണയാക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യമായ പദവി നിലനിർത്താൻവേണ്ട വിട്ടുവീഴ്ചകൾതന്നെയാണ് അവർ നടത്തുന്നത്.

ഈ സിനിമയിലെ നായികയാണ് പാറുക്കുട്ടി എന്ന പാർവതി. സംഗീതവും നൃത്തവും അറിയുന്ന രാജകുടുംബാംഗം. സുന്ദരി. അമ്മാവന്റെ ഭാഷയിൽ കുടുംബം രക്ഷപ്പെടുത്താൻ ശേഷിയുള്ള മകം പിറന്ന മങ്ക. അവളുടെ വളർച്ചയും ഇടർച്ചയും തകർച്ചയുമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം. പാർവതിയുടെ കലാശേഷിയുടെ സാമ്പത്തികമൂല്യം തറവാടിന് ആവശ്യമാണെന്ന് സിനിമ ആദ്യമേ ഉറപ്പിക്കുന്നു. ഉറുമീസിന്റെ വീട്ടിലെ കലാപഠനക്ലാസ് പാർവതിയുടെ ആവശ്യമായിട്ടും പാർവതിയെ തേടി ഉറുമീസ് എത്തുന്ന തരത്തിൽ കുലപരമായ ശ്രേണീകരണം സ്ഥാപിക്കുന്നു സംവിധായകൻ. അതേസമയം അത് പാർവതിയുടെ കുലീനതയെയല്ല, അമ്മാവന്റെ കുലീനതയെയാണ് തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നത്. മദ്യവും സിഗരറ്റും അമ്മാവന് കാഴ്ചവച്ച് ഉറുമീസ് പകരം 'പാർവതിയെ' നേടുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. 'ഒരു കച്ചവടക്കാരനെന്നാണ്' ഉറുമീസ് പലപ്പോഴും സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക.

സാമ്പത്തികസ്രോതസ്സെന്ന നിലയിലാണ് അമ്മാവനടക്കം പാർവതിയെ പരിഗണിക്കുന്നത്. അത് അവളും തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. ഉറുമീസിന്റെ പണംകൊണ്ട് പാർവതിയുടെ ജീവിതം ആകെ മാറുന്നു; ആ വീട്ടിൽ പാർവതിക്കുനേരെ സഹതപിക്കാൻപോലും ആരുമില്ലാത്ത അവസ്ഥയാണ്. സുഭദ്ര മാത്രമാണ് അവളെ അൽപ്പമെങ്കിലും മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

കുലീനയായ ഒരു രാജകുടുംബാംഗം എങ്ങനെ വിവാഹിതനായ, രണ്ടു കുട്ടികളുടെ പിതാവായ ഉറുമീസിന്റെ രഹസ്യജീവിതനായികയായി എന്നത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടകാര്യമാണ്. സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്നു കിട്ടുന്നതിനേക്കാൾ പരിഗണന ഉറുമീസിൽ നിന്ന് അവൾക്കു കിട്ടുന്നുണ്ട്. ഉറുമീസിന്റെ പെരുമാറ്റം മാന്യമാണെങ്കിലും ആ ബന്ധം ശരീരകേന്ദ്രിതംകൂടിയാണ്. പാർവതിയുടെ ശരീരമാണ് അയാളെ അവളിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞന്നമെന്ന നാട്ടുമ്പുറത്തുകാരിക്കില്ലാത്ത സൗന്ദര്യവും ചെറുപ്പവും ഒപ്പം കലാകാരിയെന്ന അധികയോഗ്യതയും പാർവതിക്കുണ്ട്. അത്തരം ഒരു ഉടലിനോട് തോന്നുന്ന അഭിനിവേശമാണ് ഉറുമീസിനെ

പിടികൂടുന്നത്. പരസ്യപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്ത ഒരു മോഹം. മറ്റാരും അടുത്തില്ലെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തിയ ശേഷമാണ് ദുഃഖിതയായ പാർവതിയെ അയാൾ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അയാളുടെ വാക്ചാതുരി അവളെ അഗാധമായി സ്പർശിക്കുന്നതാണ്.

പാർവതിയെ അയാൾ തന്റെ കാമനാവ്യാപാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ജപ്തിഭീഷണിയിൽ സഹായം തേടിവരുന്ന അവളെ അയാൾ തന്റെ സ്വകാര്യ ഗസ്റ്റ്ഹൗസിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നു. താൻ എത്തിപ്പെട്ട ഇടം വിജനമാണ് എന്നറിഞ്ഞിട്ടും അവൾക്ക് അതിന്റെ അങ്കലാപ്പില്ല. അയാളുമായി തുല്യനിലയിൽ ഇടപെടാനാണ് അവൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. അവിടെവെച്ചാണ് സംബോധനയിലെ ആചാരപദമായ 'അവിടുന്ന്' എന്നത് ഉപേക്ഷിക്കാൻ അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. പിന്നീടൊരുനാൾ പാർവതിയുടെ സമ്മതംതേടാതെ, കുഞ്ഞന്നം ഇല്ലാത്ത സമയത്ത് അയാൾ അവളെ ഗസ്റ്റ്ഹൗസിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. വഴി തെറ്റിയോ എന്ന് അവൾ ചോദിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അയാൾ കാര്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. പാർവതി ഒരു എതിർപ്പുമില്ലാതെ കൂടെ പോകുന്നു. അവിടെവെച്ച് അവൾ പാടുന്ന പാട്ട് അയാൾ രഹസ്യമായി റിക്കാർഡ് ചെയ്യുന്നു.

ഉറുമീസ് : ''ഈ പാട്ട് കേട്ട്കേട്ടിരുന്നു മരിച്ചാൽ മതി''

പാർവതി : ''പാട്ട് കേട്ടുകേട്ടങ്ങ് ജീവിച്ചാൽ പോരെ''

ഉറുമീസ് : ''നേരുപറഞ്ഞാൽ പാറുക്കുട്ടിയുടെ ഈ ശബ്ദത്തിനു ഞാൻ അടിമയാണ്, ഈ മുഖത്തിനും''

പാർവതി : ''ഞാൻ വിചാരിച്ചില്ല; ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംസാരിക്കുമെന്ന്''

പേരിനൊരു പ്രതിഷേധം മാത്രമാണ് പാർവതി ഉയർത്തുന്നത്. പ്രണയിക്കപ്പെടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനസ്സിലേക്കാണ് ഉറുമീസിന്റെ വാക്കുകൾ കടന്നുചെല്ലുന്നത്. തന്റെ ശബ്ദവും സൗന്ദര്യവും അയാളെ അടിമയാക്കിയെന്ന വാക്കുകൾ, സഹായിക്കാൻ സന്നദ്ധനായുള്ള അയാളുടെ ഭാവം ഇതെല്ലാം അവളെ ആകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ കലാവ്യക്തിത്വത്തെ ഉറുമീസ് ബഹുമാനിക്കുന്നു എന്നത് പാർവതിയെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടു സഹൃദയരുടെ സംഗമം. ഉറുമീസിന്റെ വാക്കുകളിലെ വൈകാരികത തന്നെയാണ് പാർവതിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. അയാൾക്ക് ആവശ്യം തികച്ചും ഗോപ്യമായ ബന്ധമാണ്. അതിനു മുൻപേതന്നെ പാർവതി ഉറുമീസിനോടുള്ള അടുപ്പം പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. ജപ്തി വിവരം സംസാരിക്കാൻ അയാളെ കാണാൻ സമയം തേടിക്കൊണ്ട് എഴുതിയ കത്തിൽ അവൾ സംബോധന ചെയ്

തത് 'പ്രിയപ്പെട്ട ഉറുമീസിന്' എന്നാണ്. അവളുടെ പൂർണ്ണസമ്മതത്തോടെയാണ് ഉറുമീസ് അവളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായി ഉന്നതിയിലുള്ള ഒരാൾ അവൾക്കു നേരെ പ്രണയം നീട്ടുന്നത് അവളുടെ ആദ്യാനുഭവമാവണം. തന്റെ സാമ്പത്തിക പരാധീനതകളെ മുഴുവൻ പരിഹരിക്കാൻ പ്രാപ്തനാണ് അയാൾ എന്നതുംകൂടി ചേർന്നപ്പോൾ - പ്രണയവും സുരക്ഷിതത്വവും ഒന്നിച്ചു ലഭിച്ചപ്പോൾ - പാർവതി ഉറുമീസിലേക്ക് ചായുന്നു.

പാർവതിയ്ക്ക് പ്രണയം രഹസ്യമായ ഒന്നല്ല. അവൾ സുഭദ്രചേച്ചിയുമായി അത് പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. അമ്മാവനും ലക്ഷ്മിയും കാര്യങ്ങൾ അറിയാതെയല്ല. നാട്ടുകാരുടെ പരിഹാസങ്ങളെ അവൾ ഗൗനിക്കുന്നില്ല. ഉറുമീസിന്റെ വീട്ടിൽമാത്രം ഈ ബന്ധം രഹസ്യമാണ്. അത് അവിടെയും അറിയുമ്പോഴാണ് പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത്.

പ്രണയം ഇരുവർക്കും ശരീരത്തിന്റെ ഉത്സവം കൂടിയാണ്. ഇരുവരുടെയും ലൈംഗികകാമനകൾ അവിടെ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അപ്പോഴെല്ലാം ഉറുമീസിന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്കുതന്നെയാണ് പ്രാമുഖ്യം. മത്സ്യമാംസാദികൾ അറപ്പായിരുന്ന പാർവതി മദ്യവും മാംസവും കഴിച്ചു തുടങ്ങുന്നത് അതിന്റെ അടയാളമാണ്. അയാൾക്കുവേണ്ടിയാണ് അവൾ തന്റെ ഇച്ഛകൾ പുനഃക്രമീകരിക്കുന്നത്. പാർവതി വളരെ ധീരയും സ്വജീവിതത്തെ സ്വയം നിർണ്ണയിക്കുന്നവളുമാണെന്ന ധാരണ ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട് സിനിമ. ഉറുമീസിന്റെ വീട്ടിൽ ഡാൻസ് പഠിപ്പിക്കാൻ പോകുന്നതിനുള്ള അവസരം അമ്മാവന്റെ പ്രതിഷേധത്തെ മയപ്പെടുത്തി അവൾതന്നെ നേടിയെടുത്തതാണ്. ചെയ്യാത്ത കുറ്റത്തിന് പഴിക്കപ്പെടുമ്പോൾ - ഉറുമീസുമായി രഹസ്യബന്ധമൊന്നും ഇല്ലാത്തകാലത്ത് ആരോപണം ഉയർന്നതിൽ - അതിശക്തമായി അവൾ പ്രതിഷേധിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ ഉറുമീസ് എന്ന പുരുഷനു ചുറ്റുംകെട്ടിപ്പടുത്ത ജീവിതമാണ് പാർവതിയുടെ വർത്തമാന കാലം. അയാളുടെ പ്രണയവും പിൻതുണയും - സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവും കലാപരവുമായ പിൻതുണ - നൽകിയ കരുത്തിലാണ് പാർവതി ജീവിച്ചത്. തന്റെ ജീവിതത്തെ വിമർശിക്കുന്ന മഹേന്ദ്രനുള്ള മറുപടിയിൽ ദാരിദ്ര്യമാണ് ഇങ്ങനെയൊരു ജീവിതത്തിലേക്ക് തന്നെ എത്തിച്ചതെന്ന ന്യായവാദം അവൾ ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. ഉറുമീസുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ തുടക്കം സാമ്പത്തികലക്ഷ്യത്തോടെ ഉള്ളതാണെങ്കിലും പിന്നീട് പണത്തിന് അപ്പുറത്തേക്ക് ആ ബന്ധം ദൃഢപ്പെടുന്നുണ്ട്. അയാൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതോടെ അവൾ തളരുന്നു. അയാളെ മനസ്സുകൊണ്ടുപേക്ഷിക്കാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ഉറുമീസ് അവസാനമായി അവൾക്കു നൽകിയ ബ്ലാങ്ക്

ചെക്ക് കീറിക്കളഞ്ഞ്, തനിക്ക് അയാളുടെ പണമല്ല മുഖ്യമെന്ന് അവൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. കണ്ണാടിയിൽ നന്ദി എന്നെഴുതി ഉടൻതന്നെ വെട്ടിക്കളയുന്നു. അയാളുടെ ചിത്രം കീറിക്കളയാൻ ശ്രമിച്ചു പരാജിതയാകുന്നു. നന്ദിപറഞ്ഞു പിരിഞ്ഞുപോകാൻ കഴിയാത്തവിധം അവൾ അയാളെ തന്നിലേക്ക് ചേർത്തു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

ഈ പരിതോവസ്ഥകൾ അവളെ മദ്യത്തിലും ഉറക്കഗുളികകളിലും എത്തിക്കുന്നു. അവളുടെ ധീരത ഉറുമീസിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിൽ ഇല്ലാതാകുന്നു. മറ്റെല്ലാവിമർശനങ്ങളും ശ്രദ്ധിക്കാതെ കടന്നുപോയ അവൾക്ക് മഹേന്ദ്രന്റെ മുന്നിൽ പിടിച്ചുനില്ക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. മഹേന്ദ്രനെ ഒന്നും അറിയിക്കാതിരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നു.

പാർവതിയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ രണ്ടു ഭാവങ്ങൾ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുടുബത്തിന്റെ ഉന്നമനത്തിന് വേണ്ടി തൊഴിലെടുക്കുന്ന സ്ത്രീയെന്ന നിലയിലും തന്റെ ലൈംഗികത തിരിച്ചറിഞ്ഞ സ്ത്രീയെന്ന നിലയിലും. ലൈംഗികതയുടെ ആനന്ദം തേടാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴാണ്, വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ സ്വയം സംതൃപ്തയാവാൻ തുനിയുമ്പോഴാണ് അവൾ സിനിമയിൽ ശാരീരികമായി വിവരിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നത്. ആകർഷണീയമായ ഒരു ശരീരമെന്ന നിലയിലേക്ക് പാർവതിയെ മെല്ലെമെല്ലെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്ന രീതിയാണ് സിനിമ അവലംബിക്കുന്നത്. ഉറുമീസിന്റെ വരവോടെ പാർവതിയുടെ ശരീരസൗന്ദര്യമെന്ന ഗുണം പ്രാധാന്യം നേടുന്നു. അവളുടെ സൗന്ദര്യത്തെ പുകഴ്ത്തുന്ന സുഭദ്രയുടെ വാക്കുകൾ ഒരു താക്കോലാണ്. അവളുടെ ഒരുക്കങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ തിരിയുന്നു. കുളിമുറിയിൽനിന്ന് നനഞ്ഞിറങ്ങുന്ന പാർവതി ഒരേ സമയം ഉറുമീസിന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും കാഴ്ചയുടെ വിഭവമാകുന്നു. കുഞ്ഞന്നത്തിന്റെ നിറപ്പകിട്ടില്ലാത്ത വേഷവിതാനങ്ങൾക്ക് മേലെ പാർവതിയുടെ അലംകൃതശരീരം പ്രതിഷ്ഠിതമാകുന്നു.

ഉറുമീസിന്റെ ഗസ്റ്റ്ഹൗസിലെ മങ്ങിയ ചുവപ്പ് വെളിച്ചം സ്വകാര്യതയുടെയും നിഗൂഢതയുടെയും പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഗസ്റ്റ്ഹൗസിൽ നിന്ന് തിരിച്ചെത്തിയ അവളെ കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞു കാണപ്പെടുന്നതും, ഉറുമീസിനെക്കുറിച്ച് ഓർത്തുകിടക്കുമ്പോൾ സാരി നീങ്ങിപ്പോയ മാറും നഗ്നമായ വയറും കാണുന്നതും മധ്യദൂരദൃശ്യമായാണ്. ചിലങ്കയണിഞ്ഞ് ഓടിവരുന്ന പാർവതി, സുഭാഷിണിയെയും(തകര), രതിയെയും (രതിനിർവേദം) ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ലീവ്‌ലെസ്സ് ബ്ലൗസും നേരിയചേലയുമുടുത്തു നിൽക്കുന്ന അവൾക്ക് ഉറുമീസ് അരഞ്ഞാണം അണിയിക്കുന്നതും (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 10) ചെക്ക് എഴുതി അവളുടെ ബ്ലൗസിന്റെ ഉള്ളിലേക്ക്വെച്ച് കൊടുക്കുന്നതും പ്രേക്ഷകരുടെ സ്കോപോഫീലിയ

തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇരുവരുടെയും ബന്ധത്തിൽ സമത അനുഭവപ്പെടും വിധമാണ് അവതരണം. ഉറുമീസ് അവളുമായി ശാരീരിക ബന്ധ ത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നത് അതിസമീപദൃശ്യമാണ്. രതിബന്ധങ്ങളെ അതിസമീപ ദൃശ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭരതന്റെ ശൈലി ഈ സിനിമയിലും വ്യക്തമാണ്.

പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാമനയുടെ കേന്ദ്രമായും അപഥ സഞ്ചാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായും പാർവതി മാറുന്നു. നായകൻ കുടുംബത്തിലേക്ക് തിരികെപ്പോകുന്നതോടെ പാർവതി അയാളുടെ കാമനാവിഗ്രഹമല്ലാതാകുന്നു. അതോടെ അവൾ നായകനോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ച പ്രേക്ഷകരുടേയും കാമനാ കേന്ദ്രമല്ലാതാകുന്നു. പഠനം കഴിഞ്ഞ് തിരികെയെത്തിയ മഹേന്ദ്രനാണ് സിനി മയുടെ തുടരാഖ്യാനം നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. അയാളുടെ തിരിച്ചുവരവോടെ പാർവ തിയുടെ കുടുംബത്തിലെ അനിവാര്യത അവസാനിക്കുന്നു. അയാൾക്ക് അവളുടെ യാത്രകൾ അപഥയാത്രകളാണ്; അയാൾ സ്വയം വിശുദ്ധനല്ലാതിരുന്നിട്ടും. മഹേ ന്ദ്രന്റെ അധിക്ഷേപങ്ങൾക്ക് കീഴ്പ്പെട്ട് ജീവിതം തുടരേണ്ടതില്ല എന്ന പാർവതി യുടെ തീരുമാനം അവളുടെ ആത്മാഭിമാനപ്രഖ്യാപനമാണ് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കാ നാകും. ഒറ്റയ്ക്ക് കുടുംബം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന സ്ത്രീയ്ക്ക് പോലും പുരുഷനിർമ്മിത വ്യവസ്ഥകളോട് കലഹിച്ച് ജീവിക്കാൻ സാധ്യമാകുന്നില്ല എന്നുകൂടി സിനിമ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ഉറുമീസിന്റെ 'അപഥസഞ്ചാരം' കുഞ്ഞന്നം ക്ഷമിക്കുമ്പോൾ പാർവതിയുടെ 'പിഴവു'കൾ മഹേന്ദ്രൻ അക്ഷന്തവ്യമായി കരുതുന്നു. പുരുഷന്റെ ദാമ്പത്യേതരബ ന്ധങ്ങൾ ക്ഷമിക്കത്തക്ക തെറ്റാണെന്നും സ്ത്രീയുടെ പിഴവുകൾ പാപമാണെന്നും പാപത്തിന്റെ ശമ്പളം മരണമാണെന്നും ഉള്ള പുരുഷകേന്ദ്രിതനൈതിക ബോധം പാർവതിയുടെ ആത്മഹത്യക്ക് കാരണമാകുന്നു. സംവിധായകൻ തന്റേതായ അഭി പ്രായങ്ങൾ ഒന്നും പ്രകടിപ്പിക്കാതെ ഒരു സംഭവം കാണിച്ചുതന്നു മാറിനിൽക്കു കയാണ്. എന്നാൽ പാർവതിയുടെ മരണം അസ്വാഭാവികമായി പ്രേക്ഷകന് തോ ന്നാത്തവിധം ആഖ്യാനം നിർവഹിച്ച ശേഷമാണ് അയാൾ മാറിനിൽക്കുന്നത്. ഉറുമീസ് കൂടെയില്ലാത്ത ലോകത്ത് അവൾക്ക് മഹേന്ദ്രവർമ്മയുടെ അധിക്ഷേപ ങ്ങളെ മറികടക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. നേരത്തെ നാട്ടുകാരുടെ 'ഉറുമീസ് തമ്പുരാട്ടി' യെന്ന പരിഹാസം അവൾ അവഗണിച്ചിരുന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ വഴികൾ സ്വയംനിർണ്ണയിച്ച ഇന്നലെകൾ അവൾക്ക് കൂട്ടായില്ല. വിമർശനങ്ങളോട് പഴയ പോലെ പൊരുതാനാകുന്നില്ല. ജീവിതത്തെ പുതിയവഴികളിലേക്ക് മാറ്റി വിടാൻ അവൾക്ക് ഇപ്പോൾ ശക്തിയില്ല. അവൾ സ്വന്തംപാപത്തിനു പിഴയൊടുക്കി മരണം വരിക്കുന്നു.

2.2.4. കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്

നെടുമുടിവേണുവിന്റെ കഥയ്ക്ക് ടി.ദാമോദരൻ തിരക്കഥയും സംഭാഷണ വും രചിച്ച കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട് 1983-ൽ റിലീസ് ചെയ്തു. സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര പുരസ്കാരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെ നിരവധി അവാർഡുകൾ ഈ സിനിമക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രൊഫ.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ കുടുംബജീവിതത്തെ ആശാതമ്പിയെന്ന വിദ്യാർഥി നിയുടെ ചാപല്യങ്ങൾ തകർച്ചയോളം എത്തിക്കുന്നതാണ് പ്രമേയം. കൃഷ്ണപി ള്ള, ഭാര്യ ശാരദ, മക്കൾ, അയൽക്കാരി ഇന്ദിരാതമ്പി, അവരുടെ സഹോദരപുത്രി ആശാതമ്പി, കാമുകൻ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

കൃഷ്ണപിള്ള ജോലി ചെയ്യുന്ന കോളേജിൽ ആശ അഡ്മിഷൻ നേടുന്നു. അതേ സ്ഥാപനത്തിൽ ഫിസിക്കൽ ട്രെയിനറാണ് ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ. ആശയും ഉണ്ണി യും ഫോൺ വഴിയും നേരിട്ടും സംഗമിക്കുന്ന ഇടമായി പ്രൊഫസറുടെ വീട് മാറു ന്നു. ശാരദ അവർക്ക് കൂട്ട് നിൽക്കുന്നു. ഉണ്ണിക്ക് ശാരദയോട് അമ്മയോടെന്ന പോലെ ഒരു അടുപ്പം തോന്നുന്നു. ഇരുവർക്കും സംഗീതത്തിലുള്ള താൽപ്പര്യമാണ് അതിന് കാരണം. ആശ ഈ ബന്ധം തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നു. അവൾ തന്റെ കാമുകനെ അപഹരിച്ച ശാരദയോട് പകരം വീട്ടാൻ കൃഷ്ണപിള്ളയെ കരുവാക്കുന്നു. അവ ളുടെ പ്രണയനാട്യങ്ങളിൽ അയാൾ തന്റെ കുടുംബം മറക്കുന്നു. വീട്ടിൽ നിന്നും എതിർപ്പുയർന്നപ്പോൾ ആശ ഹോസ്റ്റലിലേക്കും പ്രൊഫസർ ലോഡ്ജിലേക്കും താമസം മാറുന്നു. ഉണ്ണി ആശയെ കാര്യങ്ങൾ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതോടെ അവൾ തന്റെ തെറ്റ് തിരിച്ചറിയുന്നു. മദ്യത്തിൽ അഭയം തേടിയ കൃഷ്ണപിള്ളയെ ഉണ്ണി വീട്ടിലെത്തിക്കുന്നു. അയാളുടെ അപരാധങ്ങൾ പൊറുക്കപ്പെടുന്നു. '*കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്*' വീണ്ടും സ്വസ്ഥതയിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നു

മൂന്ന് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് സിനിമ വികസിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശാരദ, ആശ, ഇന്ദിര എന്നിവരെ. ശാരദയുടെ വീട്ടുജോലിക്കാരി മീനാക്ഷി ഒന്ന് രണ്ട് രംഗ ങ്ങളിലേ കടന്ന് വരുന്നുള്ളൂ. പലവീടുകളിൽ ഊഴമിട്ട് ജോലി ചെയ്യുന്ന മീനാക്ഷി വീടുകളിൽ നിന്നും വീടുകളിലേക്ക് വാർത്തകളും ദൂഷണങ്ങളും എത്തിക്കാൻ മിടുക്കിയാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും ജാരകഥകൾ. ഭക്ഷണം അവരുടെ ബലഹീനതയാണ് എന്ന സൂചനകളും സിനിമയിൽ ഉണ്ട്. ഭരതന്റെയുൾപ്പെടെ പല സിനിമകളിലും പരദൂഷണവും വിശപ്പും സാമൂഹിക പിന്നാക്കാവസ്ഥ അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീകളു ടെ സ്വഭാവമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് കാണാം. ഇത് സിനിമയെ ഭരിക്കുന്ന സാമൂ ഹ്യബോധത്തിന്റെ അടയാളമായി വേണം മനസ്സിലാക്കാൻ.

കർക്കശക്കാരിയും അയൽവീടുകളുമായി അടുക്കാൻ ഇഷ്ടമില്ലാത്തയാളുമാണ് ഇന്ദിരാ തമ്പി. തനിക്കിഷ്ടപ്പെട്ട പുരുഷനൊപ്പം കുടുംബജീവിതം നയിക്കാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ പേരിൽ കുടുംബമേ വേണ്ടെന്ന് കരുതി ജീവിക്കുകയാണ് അവർ. തന്റെ പ്രണയം തട്ടിത്തെറിപ്പിച്ചവരോടുള്ള വിദ്വേഷമാണ് ജീവിതവിരാഗമായി അവരിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. അവർക്ക് ലൈംഗിക മരവിപ്പാണെന്നും അതിന്റെ പ്രതികരണമാണ് ഇപ്പോഴത്തെ പെരുമാറ്റങ്ങൾ എന്നുമാണ് ആശ അവരുടെ നേർക്ക് ചൊരിയുന്ന വിമർശനം. ഒരു സ്ത്രീക്ക് ആത്മാർഥമായി ഒരു പുരുഷനെ മാത്രമേ സ്വീകരിക്കാനാകൂ എന്നതാകാം അവരുടെ ആദർശം. പുരുഷ വിദ്വേഷമല്ല, ആത്മാർത്ഥപ്രണയമാണ് അവരെ ഇപ്പോഴത്തെ ഇന്ദിരാതമ്പിയാക്കുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഇന്ദിരാതമ്പി കാമുകീഭാവത്തിന്റെ ആദർശമാതൃകയാകുന്നു. ആൺ നോട്ടങ്ങളെ തൃപ്തമാക്കുന്ന കാഴ്ചയാണത്. ആശയുടെ വരവും അവരുടെ രീതികൾ മാറാൻ കാരണമാകുന്നില്ല. എന്നാൽ ഉണ്ണിയുമായുള്ള ആശയുടെ അടുപ്പമറിഞ്ഞപ്പോൾ അവർ സമചിത്തതയോടെ കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. അവളെ അതിന്റെ പേരിൽ അവർ വഴക്ക് പറയുന്നില്ല. പഠനശേഷമേ വിവാഹമുള്ളൂ എന്ന അവളുടെ അഭിപ്രായം അവരിൽ മതിപ്പുളവാക്കുന്നു. പ്രൊഫസറും ആശയും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പം ശാരദ അറിയിക്കുമ്പോൾ അവർ ആശയെ ഗുണദോഷിക്കുന്നത് അവളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ മതിപ്പിന്റെ കാര്യം പറഞ്ഞാണ്. പക്ഷേ ആശ വീട് വിട്ടുപോകുന്നത് തടയാനോ അവളുടെ വീട്ടിൽ അറിയിക്കാനോ അവർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. സഹോദരന്റെ ഹൃദയരോഗം മൂർച്ഛിക്കും എന്നവർ ഭയക്കുന്നു.

അവരുടെ ഗൗരവവും കാർക്കശ്യവും എടുത്തണിഞ്ഞ മുഖമാണെന്ന് സിനിമതന്നെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ആശയെ വിളിക്കാൻ ചെല്ലുമ്പോൾ ധ്യാനത്തിലിരിക്കുന്ന അവരുടെ മടിയിൽ പ്രൊഫസറുടെ ഇളയമകൻ ചെന്ന് വീഴുന്നു. അവനോട് കോപം നടിക്കുന്നത് തുടർന്ന് കൊണ്ടുപോകാൻ കഴിയാതെ ഇന്ദിരാതമ്പി ചിരിച്ചുപോകുന്നു. കൃഷ്ണപിള്ള വീട് വിട്ടശേഷം തകർന്നുപോയ ശാരദയെ ആശ്വസിപ്പിക്കാനെത്തുന്നതും ഇന്ദിരയാണ്. അങ്ങനെ സ്ത്രൈണം മസൃണം കൂടിയാണെന്ന് സിനിമ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. അതേസമയം ഇന്ദിരാതമ്പിയുടെ പാത്രസ്വഭാവം സ്ത്രീയുടെ മേൽക്കോയ്മ അരോചകമാണ് എന്ന തോന്നൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ കൂടി തയ്യാറാക്കിയതാണ്.

സിനിമയുടെ ആദ്യ പത്തുമിനിട്ടിനുള്ളിൽ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ താളം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് സംവിധായകൻ. ഗാർഹികകാര്യങ്ങളിലേതിലും ശാരദയുടെ സ്പർശം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. ജോലിക്ക് പോകുമ്പോൾ അയാൾ കവിളിൽ നൽകുന്ന ഒരു തലോടലിൽ എല്ലാ പ്രവൃത്തിഭാരങ്ങളും

ശാരദ മറക്കുന്നു. ആത്മം മാറ്റിവെച്ചു കുടുംബത്തിന് സുഖം പകരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പരമ്പരാഗത ഗൃഹനാഥാസങ്കൽപ്പത്തെ ഈ രംഗങ്ങൾ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തിവെക്കുന്നു. തന്നെ മുതലെടുക്കുന്ന വേലക്കാരിയോട് പോലും വളരെ സൗമ്യമായാണ് അവരുടെ പെരുമാറ്റം.

ആശാതമ്പി അവരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുമ്പോൾ അവളെയും തുടർന്ന് ഉണ്ണികൃഷ്ണനെയും ശാരദ സസന്തോഷം സ്വീകരിക്കുന്നു. നന്നായി പാടുന്ന, വീണ മീട്ടുന്ന കലാകാരി കൂടിയാണ് ശാരദ. ഉണ്ണി തന്നിലെ കലാകാരിയെ തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ, അഭിനന്ദിക്കുന്നതിൽ അനൽപ്പമായ ആഹ്ലാദം അവർക്കുണ്ട്. ഉണ്ണി ശാരദയെ ആദ്യം കാണുമ്പോൾത്തന്നെ അയാൾക്ക് അവരോടു പൂർവസൗഹൃദത്തിന്റെ പ്രതീതി ഉണ്ടാവുന്നു. തന്റെ കുട്ടിക്കാലത്ത് മരിച്ചുപോയ സംഗീതജ്ഞയായ അമ്മയായി അയാൾ ശാരദയെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. തങ്ങളെ തെറ്റിദ്ധരിച്ച ആശ പ്രൊഫസറെ തന്റെ കാമുകനാക്കി മാറ്റുമ്പോൾ ശാരദയ്ക്ക് ആദ്യമാദ്യം ഒന്നും ചെയ്യാനാകുന്നില്ല. അയാൾ സ്വയം ചെറുപ്പക്കാരനാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും, അടച്ചിട്ട മുറിയിൽ ട്യൂഷൻ ക്ലാസ്സ് നടക്കുന്നതും അവൾ നിശബ്ദം നോക്കിയിരിക്കുന്നു. തന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അവഗണിച്ച് പ്രൊഫസറോട് അതിരുവിട്ടു പെരുമാറുന്ന ആശയെ വിലക്കാനോ ആശയോടുള്ള പ്രൊഫസറുടെ അടുപ്പം അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തുംവരെ അയാളെ തടയാനോ ശാരദയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. പകരം അവൾ ഇന്ദിരയുടെ സഹായം തേടിപ്പോവുകയാണ്. അയാളോട് തന്നെ തൊടരുതെന്നു വിലക്കാനോ 'മക്കളെ അയാളിൽനിന്നും അകറ്റി അയാളെ സമ്മർദ്ദത്തിലാക്കാനോ ആണ് അവളുടെ ശ്രമം. ഒരിക്കൽ മാത്രം അവൾ അയാളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ ശാരദ ഇന്ദിരയോട് അപവാദം പറഞ്ഞെന്ന പേരിൽ കൃഷ്ണപിള്ള അവളെത്തന്നെ കുറ്റക്കാരിയാക്കുന്നു. അവൾ കാരണമാണ് ആശ വീട് വിട്ടതെന്നും പറഞ്ഞ് അയാളും വീടുവിടുമ്പോൾ ശാരദ കണ്ണീരിൽ അഭയം കണ്ടെത്തുന്നു. ഭക്ഷണം ഉപേക്ഷിച്ചു സ്വയം പീഡിപ്പിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഫോൺ വരുമ്പോഴും റോഡിലൂടെ അയാളുടെ വണ്ടി പോകുമ്പോഴും അവൾ പ്രതീക്ഷയോടെ നിൽക്കുന്നു.

സ്വന്തം ബലം തിരിച്ചറിയാത്തയാളാണ് ശാരദ. ആവശ്യമുള്ളപ്പോൾ 'അരുത്' എന്ന് പറയാൻ കഴിയാത്തതാണ് അവളുടെ വലിയ പരാജയം. ഭർത്താവും മക്കളുമാണ് ശാരദയുടെ ലോകം. ഇന്ദിരാതമ്പിയെ കാണാൻ പോകുമ്പോളല്ലാതെ അവർക്കൊപ്പം മാത്രമാണ് നാം ശാരദയെ വീട്ടിനു പുറത്ത് കാണുന്നത്. സാമൂഹ്യജീവിതം ഒരു ഫോൺകോളിലൂടെ പോലും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അച്ഛനും മക്കളും വലിയ വായനക്കാരായിട്ടും ശാരദ പത്രം വായിക്കുന്നതോ റേഡിയോവാർത്ത

കേൾക്കുന്നതോ സിനിമയിലില്ല. ഇപ്രകാരം വീടകത്ത് ഒതുങ്ങിയ അവളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് വേലക്കാരിയും കുട്ടികളുടെ ഡ്രൈവറുമല്ലാത്ത രണ്ടുപേരുടെ സാന്നിധ്യം ഉണ്ടാവുകയാണ് ആശയും ഉണ്ണിയും വരുമ്പോൾ. അവർ ഇരുവരും ആ വീടിന് അന്യരാണ്. എന്നാൽ അവരെ ആ നിലക്ക് കാണാൻ ശാരദക്ക് കഴിയുന്നില്ല. പ്രത്യേകിച്ചും ഉണ്ണിക്ക് ആ വീട്ടിൽ ശാരദ കൊടുക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ് അവരുടെ ജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമാക്കുന്നത്.

അണുകുടുംബത്തിന്റെ ശക്തി അംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ ഇഴയടുപ്പമാണ്. ഇവിടെ ഉണ്ണിയും ആശയും കടന്നു വരുമ്പോൾ ആ ഇഴയടുപ്പം ശിഥിലമാകുന്നു. കൂടിന്റെ ഇഴപൊട്ടാതെ കാക്കേണ്ട ഗൃഹനാഥതന്നെ അവർക്ക് ഇടംനൽകുന്നു. ഉണ്ണിയുടെയും ആശയുടെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് അവൾ നോക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ, അവരുടെ പ്രണയനിമിഷങ്ങൾ പ്രൊഫസറുമായി പങ്കുവെക്കുമ്പോൾ ശാരദ തെറ്റ് ചെയ്തുതുടങ്ങുന്നു. ജമദഗ്നി മകനെക്കൊണ്ട് രേണുകയുടെ തല കൊയ്യിച്ച അതേ പിഴവ് (ഒളിച്ചുനോട്ടം). തന്റെ കുടുംബം നൽകുന്ന സന്തോഷങ്ങൾക്കപ്പുറം ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ സാന്നിധ്യം എപ്പോഴാണോ അവർക്ക് ആഹ്ലാദം നല്കുന്നത് (പാട്ട് കേട്ട് അഭിനന്ദിക്കുന്നു, വീണ സമ്മാനിക്കുന്നു തുടങ്ങിയവ) അപ്പോൾ മുതൽ അവരുടെ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ സന്തോഷം കെടുന്നു. അങ്ങനെ രണ്ടു തരത്തിൽ അവൾ തന്റെ സന്തോഷം ഇല്ലാതാകാൻ കാരണക്കാരിയാകുന്നു. ഒന്ന് ഒളിച്ചുനോട്ടമാണെങ്കിൽ മറ്റേത് തന്നെ പ്രദർശിപ്പിക്കലാണ്. ഭർത്താവ് അതൊന്നും പിഴവായി പരിഗണിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ഭാര്യയ്ക്ക് 'കിട്ടേണ്ടത്' കിട്ടുന്നു.

വേരുമുറിഞ്ഞുപോയ അണുകുടുംബമായാണ് കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ കുടുംബം സിനിമയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടുന്നത്. ശാരദയുടെയോ കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെയോ ബന്ധുക്കളാരും സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നില്ല. ആദ്യം ഒരു കട്ടിലിൽ ഒതുങ്ങിക്കിടന്ന കുടുംബം ചിതറിപ്പോകുന്ന കാഴ്ച സിനിമയുടെ മധ്യഭാഗമെത്തുമ്പോൾ കാണാം. അപ്പോൾപ്പോലും ബന്ധുക്കളുടെ ഇടപെടൽ ഉണ്ടാവുന്നില്ല. താൻ നിമിത്തമായ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയെ അവൾക്ക് ഒറ്റക്ക് തരണം ചെയ്യാനാകുന്നില്ല. ഒടുവിൽ അത് നേരെയാക്കാൻ ഉണ്ണിയെന്ന 'മകന്റെ' ഇടപെടൽ വേണ്ടിവരുന്നു.

തന്റെ പ്രണയം കൈവിട്ടുപോകുമോ എന്നഭയം സാഹസികയാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ് ആശ. വരും വരായകളെ ആലോചിക്കാതെ ശാരദയുടെ ഭർത്താവിനെ പ്രണയിക്കും പോലെ നടിക്കുക എന്ന തന്റേതായ പോംവഴി കണ്ടെത്തുന്നു അവൾ. തന്റെ നഷ്ടം ഉണ്ണിയെ അനുഭവിപ്പിക്കുക, ഉണ്ണിയെ തന്നിൽ നിന്നും അകറ്റുന്ന ശാരദക്ക് തുല്യമായ വേദന നൽകുക

എന്നതൊക്കെയാണ് പ്രായത്തിന്റെ പാകതയില്ലായ്മ തയ്യാറാക്കിയ അവളുടെ പദ്ധതിയുടെ ലക്ഷ്യം.

ജീവിതത്തെ ഗൗരവത്തോടെ കാണുന്ന ഒരു സ്ത്രീയായല്ല ആശ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പെട്ടെന്ന് പിണങ്ങുന്ന, ചെറിയ പ്രശ്നങ്ങളോട് പോലും തീവ്രമായി പ്രതികരിക്കുന്നവളാണ് അവൾ. പിടിവാശിക്കാരി എന്നാണ് ഇന്ദിര അവളെ വിലയിരുത്തുന്നത്. ഉണ്ണിക്കും അവളെക്കുറിച്ച് ഒട്ടേറെ പരാതികൾ ഉണ്ട്. അവൾ ഉണ്ണിയെപ്പറ്റി വല്ലാതെ സ്വാർത്ഥയാണ്. അയാൾ മറ്റു പെൺകുട്ടികളുമായി ജോലിയുടെ ഭാഗമായി അടുത്ത് ഇടപഴകുന്നത് പോലും അവൾക്ക് സഹിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഉണ്ണിക്ക് അവളുടെ ഉടലിനോട് തോന്നുന്ന അഭിനിവേശം അനുവദിക്കാൻ അവൾ ഒരുക്കമല്ല. സംസാരിച്ചിരിക്കാൻ അവന്റെ മുറിയിലേക്ക് ചെല്ലാനുള്ള ക്ഷണം അവൾ തള്ളിക്കളയുന്നു. പുരുഷന്മാർ മാത്രം താമസിക്കുന്നിടത്ത് വരില്ല എന്നാണ് അവളുടെ മറുപടി. തോളിൽ കൈവെച്ചു സംസാരിക്കുന്ന ഉണ്ണിയോട് തമാശയായാണെങ്കിലും കൈ എടുക്കാൻ അവൾ പറയുന്നു. അവൻ കൂട്ടാക്കാതിരിക്കുമ്പോൾ അവന്റെ കയ്യിൽ കടിക്കുന്നു. എന്നാൽ ബലംപ്രയോഗിച്ച് അവൻ അവളെ ആലിംഗനം ചെയ്യുമ്പോൾ പുരുഷന്റെ ബലപ്രയോഗത്തിൽ കീഴടങ്ങുന്ന മുഖ്യധാരാസിനിമകളിലെ നായികമാരെ പോലെത്തന്നെ അവളുടെ പ്രതിരോധവും മെല്ലെമെല്ലെ വഴങ്ങലായി പരിണമിക്കുന്നു.

അവന്റെ ചില തമാശകൾപോലും ആശക്ക് ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അവളുടെ പ്രണയവും ആത്മാർഥതയും ചിലപ്പോഴെല്ലാം ഉണ്ണിക്ക് ഭാരമായി, ശല്യമായി അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ശാരദയുമായി സംഗീതത്തിന്റെ ലോകം പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോഴെല്ലാം ഉണ്ണി ആശയെ ഒഴിവാക്കുന്നു. താൻ ഉണ്ണിക്ക് പ്രിയപ്പെട്ടവളല്ലാതായി എന്ന് ആശ കരുതുന്നു. അവൻ അണിയിച്ച മോതിരം ഊരി നൽകി അവൾ പോകുമ്പോൾ ഉണ്ണി അത് തടയാതെ നിൽക്കുന്നു. അന്ന് രാത്രിയാണ് അവൾ ശാരദയ്ക്കും ഉണ്ണിക്കും എതിരെ പ്രൊഫസറെ കരുവാക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആശക്ക് ഉണ്ണിയെ പിരിയാൻ പറ്റില്ല. അവൻ വേണ്ട സമയത്ത് അവളെ കാര്യങ്ങൾ ബോധ്യപ്പെടുത്താത്തതുകൊണ്ട് വന്ന സംശയങ്ങൾ മാത്രമാണ് അവളുടേത്. അതിനെ ബലപ്പെടുത്തും പോലായിരുന്നു അവന്റെ പെരുമാറ്റങ്ങൾ. അവനെ തിരികെ നേടാൻ അവൾക്ക് തോന്നിയ ഒരു കുതന്ത്രം മാത്രമാണ് പ്രൊഫസറോടുള്ള അടുപ്പം. ഉണ്ണിയെ തന്റെ പിറകെ കൊണ്ടുവരാൻ അവൾ കളിക്കുന്ന കളികൾ പക്ഷേ കൈവിട്ടു പോകുന്നു. വീട് വിട്ടിറങ്ങിയ അവളെ പ്രൊഫസർ തന്റെ വാസസ്ഥലത്തേക്ക് കൊണ്ട് പോകുമ്പോഴും അയാൾ അവളുടെ കൈ

കൾ പിടിക്കുമ്പോഴും പരിഭ്രമമാണ് ആശയുടെ ഭാവം. അയാളുടെ കയ്യിൽ നിന്നും അവൾ സ്വന്തം കൈകൾ വലിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് കാണാം.

അപ്പോഴാണ് രക്ഷകനായി ഉണ്ണി വരുന്നത്.

> ''നിന്റെ താളത്തിനൊത്ത് തുള്ളിയവനാണ് ഞാൻ. എന്നിട്ട് ഇപ്പൊ, എന്റെ കണ്മുന്നിൽ വെച്ച് ഈ മനുഷ്യനുമായി...?''

എന്ന ഉണ്ണിയുടെ വാക്കുകൾക്കുള്ള അവളുടെ പ്രതികരണം

''...ഈ മനുഷ്യന്റെ ഭാര്യയുമായി നിങ്ങൾക്കെന്തുമാകാം?'' എന്നാണ്. അത് കേട്ട ഉണ്ണി ക്രുദ്ധനായി അവളെ മർദ്ദിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ, ഇപ്പോൾ മാത്രം അയാൾ അവളോട് പറയുന്നു, ശാരദ തനിക്ക് അമ്മയെപ്പോലായിരുന്നുവെന്ന്. അതോടെ അവൾ അയാളുടെ മാറിൽ അമരുന്നു.

ഇവിടെ രണ്ട് പുരുഷൻമാർക്കും പിഴവ് പറ്റുന്നുണ്ട്; തനിക്കാരാണ് ശാരദ യെന്ന് ആശയെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കാതിരുന്ന ഉണ്ണിക്കും തന്റെ വിദ്യാർഥി നിക്ക് നേർവഴി കാട്ടാതിരുന്ന കൃഷ്ണപിള്ളക്കും. പക്ഷേ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം സ്ത്രീകളുടെ പിഴവുകൾ എന്ന നിലയിൽ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ഉണ്ണിയെന്ന പുരുഷൻ പിഴച്ച വഴികളിൽ നിന്ന് ആവശ്യമായ ശിക്ഷനല്കി ആശയെ വീണ്ടെടുക്കുന്നു. പ്രശ്നപരിഹരണം അയാളിലൂടെ സമർത്ഥമായി നിർവ ഹിക്കപ്പെടുന്നു. കാമുകിയെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ അവളെ അയാൾ തല്ലിപ്പഠിപ്പിക്കുന്നു. നേരത്തെ ആശയോട് നിനക്കത് പറഞ്ഞാൽ മനസ്സിലാകില്ല എന്ന് പറഞ്ഞ അതേ ബന്ധം ഇപ്പോൾ അവൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നു. അടിക്കും മീതെ ഒടിയില്ല. നേരത്തെ കാമുകന്റെ ചുംബനത്തിനു കീഴടങ്ങിയ നായിക ഇപ്പോൾ അയാളുടെ മർദ്ദനത്തിനും കീഴടങ്ങുന്നു. ശാരദ സ്വയം പീഡിപ്പി ച്ച് സാക്ഷിയായി നിന്ന സ്ഥാനത്ത് ഉണ്ണി കർതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. കരുത്തുകൊ ണ്ടും ഉൾക്കരുത്തുകൊണ്ടും അയാൾ ആശയെ വീണ്ടെടുക്കുന്നു. പ്രൊഫസറുടെ കുടുംബത്തെ പൂർവസ്ഥിതിയിലാക്കുന്നു

വീട്ടിലേക്കു തിരികെ വരുന്ന പ്രൊഫസർക്ക് മുന്നിൽ ദുർമുഖങ്ങളില്ല, ചോദ്യംചെയ്യലുകളില്ല. എതിർപ്പ് ഏതുമില്ലാതെ പ്രൊഫസറെ ശാരദ സ്വീകരി ക്കുന്നു. ഇത് ഉണ്ണി ആശയെ സ്വീകരിക്കുന്നതിനു സമാനമല്ല. ആശക്ക് പ്രൊഫസ റോട് ഒരിക്കലും പ്രണയമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അവൾക്ക് ഉണ്ണിയെ ഒരു പാഠം പഠിപ്പിക്കാൻ, തന്റെ മൂല്യം മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കാൻ ഒരു കരു മാത്രമാണ് കൃഷ്ണപിള്ള. അത് ഉണ്ണിക്കും ബോധ്യമുണ്ട്. ഒടുവിൽ അവൾക്കുതന്നെ കളി

കൈവിട്ടുപോയി എന്ന തോന്നലുണ്ട്. എന്നാൽ ശാരദയുടേത് സമ്പൂർണ്ണ വഴങ്ങ ലാണ്. സ്ത്രീയുടെ വഴങ്ങലുകൾ കുടുംബത്തിന് എത്രമാത്രം ആവശ്യമാണെന്നും അവൾ കർതൃസ്ഥാനം ഏറ്റെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് സംഘർഷത്തിന് ഇടയാ ക്കുമെന്നും പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു ഈ സിനിമ.

2.2.5. വെങ്കലം

ജ്യേഷ്ഠാനുജന്മാർ ഒരേ സ്ത്രീയെത്തന്നെ വിവാഹം കഴിച്ച്, ഒന്നിച്ച് കഴി യുന്ന കുടുംബവ്യവസ്ഥയാണ് 'പാണ്ഡവാചാരം'. കേരളത്തിലെ ചില സമുദായ ങ്ങൾക്കിടയിൽ ഈ വ്യവസ്ഥ നിലനിന്നിരുന്നു. പാണ്ഡവാചാരരീതി തുടരണമെ ന്നാഗ്രഹിക്കുന്ന അമ്മയും അതിനെ എതിർക്കുന്ന മക്കളുമടങ്ങുന്ന രണ്ട് തലമുറ കൾക്കിടയിലെ ഭിന്നതയാണ് വെങ്കലം (1993) എന്ന സിനിമ. കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും അവരുടെ മക്കൾ ഗോപാലനും ഉണ്ണികൃഷ്ണനും ഗോപാലന്റെ ഭാര്യ തങ്കമണിയു മാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. അമ്മാവൻമാരായ കുഞ്ഞൂട്ടൻ, അയ്യപ്പൂട്ടി, അച്ഛമ്മ, കാർത്ത്യായനി അമ്മായി, ഉണ്ണിയുടെ കാമുകി സുലോചന എന്നിവരാണ് മറ്റുകഥാ പാത്രങ്ങൾ. ഭരതന്റെ കഥയ്ക്ക് ലോഹിതദാസ് തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും രചി ച്ചിരിക്കുന്നു.

അതിവിദഗ്ദ്ധരായ വെങ്കലത്തൊഴിലാളികളാണ് ഗോപാലനും ഉണ്ണികൃഷ്ണ നും. ഗോപാലൻ അന്യജാതിയിൽപ്പെട്ട ലീലയുമായി പ്രണയത്തിലായിരുന്നു. ആ ബന്ധം അമ്മ സമ്മതിക്കാത്തതിനാൽ വിവാഹമേ വേണ്ടെന്നുവെച്ചിരിക്കുകയായി രുന്നു അയാൾ. ഗോപാലൻ ഒരു ഉത്സവപ്പറമ്പിൽവെച്ച് തങ്കമണിയെ കണ്ടുമോഹി ക്കുന്നു. വീട്ടുകാരുടെ അനുവാദത്തോടെ അവരുടെ കല്യാണം നടക്കുന്നു.

ഗോപാലന്റെ ഭാര്യ ഉണ്ണിയുടെ കൂടി ഭാര്യയായാൽ അത് കുടുംബത്തിന് കെട്ടുറപ്പ് കൂട്ടുമെന്നാണ് അച്ഛമ്മയുടെ അഭിപ്രായം. അതിനവർ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ ചട്ടംകെട്ടുന്നു. അമ്മ ഉണ്ണിക്കും തങ്കത്തിനും അടുത്തിടപഴകാൻ അവസരങ്ങൾ ഒരു ക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. ഗോപാലൻ ഉണ്ണിയെയും തങ്കത്തെയും സംശയിക്കുന്നു. സംശ യത്തിന് ഈട്ടംകൂട്ടുന്ന തരത്തിലുള്ള കാഴ്ചകൾ അയാൾ വീട്ടിൽ കാണുന്നു. വീട് സംഘർഷകേന്ദ്രമാകുന്നു. ഉണ്ണിയും ഗോപാലനും തല്ലിപ്പിരിയുന്നു. ഒടുവിൽ തങ്ക ത്തിന്റെ ഗർഭം തന്റേതല്ലെന്ന് ഗോപാലൻ പറയുന്നതോടെ അവൾ സ്വന്തം വീട്ടി ലേക്കു പോകുന്നു.

നേരത്തെ ഏറ്റെടുത്ത ദേവീവിഗ്രഹനിർമ്മാണം ഗോപാലൻ ഒറ്റക്ക് പൂർത്തീ കരിക്കുന്നു. മൂശയിൽനിന്നും വിഗ്രഹം പുറത്തെടുക്കുമ്പോൾ അയാൾ ഒരു കു ഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ കേൾക്കുകയാണ്. തങ്കം പ്രസവിച്ച വിവരം അവളുടെ ബന്ധു

വന്ന് അറിയിക്കുന്നു. തങ്കത്തെയും മകളെയും കാണാൻ പോകാനൊരുങ്ങുന്ന ഗോപാലൻ, ഉണ്ണി തങ്കത്തിന്റെ വീട്ടിലുണ്ടെന്ന് അറിഞ്ഞതോടെ വീണ്ടും അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. തങ്കത്തിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്ന ഗോപാലൻ വീട്ടുപടിക്കൽ ഉണ്ണിയെ കണ്ട് അയാളുമായി അടിപിടി ഉണ്ടാക്കുന്നു. അവരെ പിടിച്ചു മാറ്റാൻ എത്തുന്നത് ഉണ്ണി പ്രണയിച്ച് വിവാഹംകഴിച്ച സുലോചനയാണ്. കാര്യങ്ങൾ ബോധ്യമാകുന്ന ഗോപാലൻ തങ്കമണിയെയും മകളെയും സ്വീകരിക്കുന്നു. ഇതാണ് വെങ്കലത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

ഉണ്ണിക്കു വേണ്ടി വിവാഹമാലോചിച്ച പെണ്ണാണ് തങ്കമണി. ഉണ്ണി അവളെ കാണും മുൻപേതന്നെ ഗോപാലൻ തങ്കമണിയെ കണ്ട് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. അച്ഛമ്മയുടെ പിന്തുണയോടെ ഗോപാലൻ അവളെ സ്വന്തമാക്കുന്നു. ഗോപാലൻ തങ്കമണിയെ 'തട്ടിയെടുക്കു'കയായിരുന്നുവെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ഈ പൂർവവൃത്താന്തം ഗോപാലന്റെ തുടർജീവിതത്തിൽ ആകെ നിഴലായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ഗോപാലന്റെ പരുക്കൻ സ്വഭാവത്തിന്റെ മറുവശമാണ് ഉണ്ണി. അയാൾ ഗായകനും നടനുമാണ്. സൗമ്യനാണ്. ഈ വിരുദ്ധവ്യക്തിത്വങ്ങൾക്കിടയിൽ തങ്കമണിയ്ക്ക് സമുദായം നൽകുന്ന ബഹുഭർതൃത്വസ്വാതന്ത്ര്യം എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കും എന്നതാണ് ഗോപാലനെ അലട്ടുന്ന വിഷയം. വിവാഹമേ വേണ്ടെന്ന് വാശിപിടിച്ചുനടന്ന ഗോപാലൻ തങ്കമണിയെ കണ്ടുമയങ്ങിപ്പോകുന്നത് സിനിമയിലെ പ്രധാനവഴിത്തിരിവാകുന്നുണ്ട്. ഗോപാലന് തങ്കമണിയോട് തോന്നുന്ന താല്പര്യം, അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ അയാൾ നടത്തുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ എന്നിവ ഗോപാലനിലെ പഴയ കാമുകനെ മടക്കിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. ഉണ്ണിക്ക് വേണ്ടി തങ്കമണിയെ കാണാൻ അമ്മയും ബന്ധുക്കളും പോയ ദിവസം ഗോപാലന്റെ അടുത്തുവരുന്ന സുലോചന, ലീലയെ കണ്ടവിവരം പറയുകയും അയാൾ ഇനിയും കല്യാണം കഴിക്കാത്തതിനെക്കുറിച്ച് ലീല അന്വേഷിച്ച വിവരം ധരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

സുലോചന മറയുമ്പോൾ ഗോപാലൻ ഓർമ്മകളിലേക്ക് ഉണരുന്നു. അയാളുടെ മുഖത്തുനിന്നും ദൃശ്യം ഉലയിലെ പഴുത്തകനലുകളിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ അയാളും ലീലയും ഒത്തുള്ള സ്വകാര്യ നിമിഷങ്ങളാണ്. പുഴക്കരയിൽ അയാൾ അവളുടെ മടിയിൽ തലവെച്ച് കിടക്കുന്ന ആ ദൃശ്യം അവസാനിക്കുന്നത് പുഴയിലെ നീങ്ങിപ്പോകുന്ന ചുഴികളിലാണ്. ആ ചുഴികളിലേക്ക് നോക്കിക്കിടക്കുന്ന ഗോപാലനടുത്തേക്ക് 'ഉണ്ണിയുടെ പെൺകുട്ടി'യുടെ വിശേഷങ്ങളുമായി അമ്മയും അമ്മാവനും എത്തുന്നു. തിളയ്ക്കുന്ന ഉല, പുഴക്കരയിലെ പ്രണയസ്മരണ, ഒഴുകുന്ന ജലം, തങ്കമണിയെ പറ്റിയുള്ള വിവരണം എന്നിവ ഗോപാലന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന ചില അലക്കിവെളുപ്പിക്കലുകളുടെ സൂചനകൾ

തരുന്നു. 'എന്താ വിവാഹം കഴിക്കാത്തത്' എന്ന ലീലയുടെ അന്വേഷണം അയാളെ പൊള്ളിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തങ്കമണിയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം ജലസാന്നിധ്യമായി അയാളെ തേടിയെത്തുന്നു. നീങ്ങിപ്പോകുന്ന ചുഴികളിൽപ്പെട്ട് അകലുന്ന ഒരു കാമനയാണ് ലീല. തങ്കമണി അയാളെ തേടിയെത്തുന്ന പുതിയ ജീവിതവും. ആ സമയത്ത് ഗോപാലൻ അതൊന്നും അറിയുന്നില്ലെന്നു മാത്രം. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 11,12)

ആദ്യം കണ്ടമാത്രയിൽത്തന്നെ തങ്കമണിയിൽ ഗോപാലൻ ആകൃഷ്ടനാകുന്നു. അപ്പോൾ ഇത്രകാലവും ലീലയുമായി തനിക്കുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾ നിനച്ചതെല്ലാം കാപട്യമായിരുന്നോ എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമാണ് മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച രംഗം. ലീലയെന്ന പൊള്ളുന്ന ഓർമ്മയിൽ നിന്നും സിനിമ ഗോപാലനെ വിമുക്തനാക്കുന്നു. ഇനി ലീല ഗോപാലന്റെ അസ്വസ്ഥതയല്ല. ക്ഷേത്രത്തിലെ നിലവിളക്കിന്റെ ജ്വാലകളിൽ തിളങ്ങുന്ന തങ്കമണി അയാളുടെ ഉള്ളിൽ പ്രതിഷ്ഠനേടുന്നു. അവൾ ആരെന്ന് അറിയുംമുൻപേ അവളിൽ അനുരക്തനാകുന്നു. അവൾ ഉണ്ണിയുടെ പെണ്ണാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയിട്ടും അയാൾക്ക് വിടുതി സാധ്യമാകുന്നില്ല.

ഏട്ടൻ അവളെ കല്യാണം കഴിക്കുന്നത് തനിക്കു സന്തോഷമാണെന്ന് ഉണ്ണി പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അനിയന്റെ പെണ്ണിനെ സ്വന്തമാക്കിയ ജ്യേഷ്ഠനെന്ന കുറ്റബോധം അയാളിൽ അന്തർലീനമായുണ്ട്. ഉണ്ണിയുടെയും തങ്കയുടെയും വാക്കുകളിൽ കളിയായി കടന്നുവരുന്ന സൂചനകൾ അയാൾ കൃത്യമായി പിടിച്ചെടുക്കുന്നുമുണ്ട്. അനിയന്റെ പെണ്ണിനെ സ്വന്തമാക്കിയ ചേട്ടന് തിരിച്ചും സംഭവിക്കാമെന്ന ഭയം സ്വാഭാവികമാണ്. ഉണ്ണിക്ക് കുലാചാരത്തിന്റെ പിന്തുണയുണ്ടുതാനും. ആ ചിന്തയുടെ പ്രേരണയിലാണ് അയാൾ ഉണ്ണിയും തങ്കയും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പത്തിന് നിറം നൽകുന്നത്. ഉണ്ണി സുലോചനയെ വിവാഹം കഴിക്കുംവരെ അയാളുടെ അസ്വസ്ഥതകൾ അവസാനിക്കുന്നില്ല.

സിനിമയിൽ മുഖ്യമായും അഞ്ച് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഉള്ളത്; കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്, തങ്കമണി, അച്ഛമ്മ, കാർത്യായനിയമ്മായി, സുലോചന എന്നിവർ. അച്ഛമ്മ, കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്, അമ്മായി എന്നീ മൂന്നുപേരെയും മൂത്തപുരുഷൻ വിവാഹംകഴിച്ചു കൊണ്ടുവരികയും അവർ പിന്നീട് ഇളയവരുടേയും ഭാര്യയായി തീരുകയുമായിരുന്നു. അച്ഛമ്മയും കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും ആ ജീവിതം സന്തോഷത്തോടെ ജീവിച്ചവരാണ്. എന്നാൽ കാർത്യായനിയമ്മായി അതിന്റെ തിക്തതകൾ അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ്. രണ്ട് ഭർത്താക്കന്മാരും തമ്മിൽ ചേർച്ചയില്ലാതെ ജീവിതം ദുരന്തമായി മാറിയിട്ടുണ്ട് അമ്മായിക്ക്. കുഞ്ഞുകുട്ടനും കാർത്യായനിക്കും ബഹു

ഭർതൃത്വരീതി ഇഷ്ടമല്ല. ഉണ്ണിയോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ തങ്ങളുടെ ഇടയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ബഹുഭർതൃത്വത്തെ അവർ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

> ''രണ്ട് ആണുങ്ങടെ കൂടെ കഴിയണ പെണ്ണും രണ്ട് പെണ്ണുങ്ങളെ കൂടെ പൊറുപ്പിക്കുന്ന ആണും....വല്യ ഗതികേടാ അവരുടെ....ഒരാണിന് ഒരു പെ ണ്ണ് അതാ നല്ലേ..''

അനിയനുമായി ഭാര്യയെ പങ്കുവെക്കേണ്ടിവന്നതിന്റെ അനിഷ്ടം കുഞ്ഞൂട്ട നെ വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. അവളെ ലൈംഗികമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്തി തന്റേതുമാത്രമാ ക്കാനാണ് കുഞ്ഞൂട്ടൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ മനസ്സിലേക്കുള്ള വഴിയാണ് ലൈംഗികതയെന്ന് അയാൾ കരുതുന്നു. ഉത്തേജകമരുന്നുകൾകൊണ്ട് അനിയനേ ക്കാൾ ലൈംഗികശേഷി നേടി ദാമ്പത്യജീവിതം സുഖകരമാക്കാമെന്ന വിശ്വാസ ത്തിലാണ് അയാൾ. കുഞ്ഞുകുട്ടൻ കാർത്യായനിയുടെ ആദ്യഭർത്താവാണെങ്കിലും അവർ അടുപ്പം കാണിക്കുന്നത് അയ്യപ്പൂട്ടിയോടാണ്. വീട് പുലരാനുള്ള വരുമാനം നേടുന്നത് അയാളാണ്. ചേട്ടനെ മദ്യം കൊടുത്തുമയക്കിക്കിടത്തി ഭാര്യയ്ക്ക് സ്വസ്ഥമായി ഉറങ്ങാൻ അവസരം ഉണ്ടാക്കുന്നവനാണ് അയാൾ. അതുകൊണ്ടെ ല്ലാമാകണം കാർത്യായനി അയ്യപ്പൂട്ടിയെ പ്രിയപ്പെട്ടവനായി പരിഗണിക്കുന്നത്.

അയ്യപ്പൂട്ടി കുഞ്ഞൂട്ടനിൽ നിന്നും ലൈംഗികമായി കാർത്യായനിയെ രക്ഷി ക്കുന്നവനായി നമുക്ക് തോന്നാം.

> ''നീയാ എണ്ണേം കൊഴമ്പും ഇങ്ങെടുത്തേടിയേ'

എന്ന് പറയുമ്പോൾ അയാളും തന്റെ കാമദാഹം പരസ്യപ്പെടുത്തുകയാണ്. ആർ ത്തി പിടിച്ച ഒരു പുരുഷകാമത്തിനും പ്രണയഭാവമുള്ള മറ്റൊരു പുരുഷകാമത്തി നും ഇടയിൽ ജീവിക്കുകയാണ് കാർത്യായനി. പുരുഷന്റെ ലൈംഗികസ്വാർഥമാ ണ് അവളുടെ ജീവിതം അസ്വസ്ഥമാക്കുന്നത്. അച്ഛമ്മയും കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും ഉൾ പ്പെടുന്ന തലമുറക്ക് പാണ്ഡവാചാരം കെട്ടുറപ്പുള്ള കുടുംബത്തെ നൽകിയപ്പോൾ കാർത്യായനിക്കും ഭർത്താക്കന്മാർക്കും അതത്ര സുഖകരമല്ല. കുലാചാരത്തെ എതിർക്കാൻ ശേഷിയില്ലാത്തതുകൊണ്ടുമാത്രം മനസ്സിനിണങ്ങാത്ത ജീവിതം ജീവിച്ചുതീർക്കുകയാണ് അവർ. ബഹുഭർതൃത്വം പരിഹസിക്കപ്പെടുന്ന കാലത്ത് ആക്രമത്തിനുള്ളിൽ ജീവിക്കേണ്ടിവന്ന ആളാണ് അമ്മായി. അവസരം കിട്ടിയ പ്പോൾ ഉണ്ണിയോട് കുലാചാരത്തിന്റെ ദോഷവശങ്ങൾ അവർ വിവരിച്ചു കൊടുക്കു ന്നുമുണ്ട്. തന്റെ ജീവിതം സുഖകരമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിച്ച് അവർ ജീവിക്കുന്നു. ഒരു ശരാശരി കുടുംബിനിക്ക് നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ട ജീവിതം.

ഉണ്ണിയുടെ കാമുകിയാണ് സുലോചന. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ആ ബന്ധം പ്രണയമായി വളർന്നിട്ടില്ല. കഥാന്ത്യത്തിൽ ഇരുവരും വിവാഹിതരാകുന്നു. ഇരുവരും ഒന്നിച്ചുള്ള ആദ്യരംഗത്തിൽ തന്നെ പരസ്പരമുള്ള ഇഷ്ടം പ്രകടമാണ്. സുലോചന മുന്നിലും ഉണ്ണി പിന്നിലുമായി പുഴക്കരയിലൂടെ നടന്നു പോകുന്ന ഒരു രംഗത്ത് അയാളുടെ നോട്ടം അവളുടെ നിതംബത്തിൽ പതിയുന്നു. അത് മനസ്സിലാക്കിയ സുലോചന അവനെ മുന്നിലേക്ക് കടത്തിവിട്ടശേഷം പറയുന്നു:

> ''അങ്ങനെ ഇപ്പം സുഖിക്കണ്ട... ചെക്കന്മാരുടെ കയ്യിലിരിപ്പ് എനിക്കറിയാം. അങ്ങനെ ഇപ്പം സുഖിക്കണ്ട''

ഉണ്ണി തന്നെ നോക്കുന്നതിൽ വിയോജിപ്പോ ദേഷ്യമോ അല്ല അവൾക്കുള്ളത്. അവളും അത് ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് അവളുടെ സംസാരം കേട്ടാൽ അറിയാം. മറ്റൊരു അവസരത്തിൽ വയലിലെ കടമ്പ കടക്കുമ്പോൾ ഉണ്ണി അവളെ ചുംബിക്കുന്നു. അവൾ കരയുകയും വീട്ടിൽ പറയുമെന്ന് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആകെ ഭയന്നുപോയ ഉണ്ണി രംഗത്തുനിന്നും നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു. സദാചാരലംഘനം നടത്തിപ്പോയതിന്റെ പങ്കപ്പാട്, സുലോചനയുടെ വീട്ടിൽ അറിഞ്ഞാൽ ഉണ്ടാകാവുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിവ ഉണ്ണിയെ അലട്ടുന്നു. സുലോചന ഒന്നും വീട്ടിലറിയിക്കുന്നില്ല. വീണ്ടും പഴയ കടമ്പക്കരികിൽ ഇരുവരും കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ ഉണ്ണി കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ സംഘർഷങ്ങളെക്കുറിച്ച്, ഏട്ടന്റെ മനംമാറ്റത്തെക്കുറിച്ച് അവളോട് സംസാരിക്കുന്നു. സുലോചന ഉണ്ണിയെ ഉപദേശിക്കുകയും ആശ്വസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കടമ്പ കടക്കുമ്പോൾ വഴി ഒഴിഞ്ഞു കൊടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഉണ്ണിയോട്

> ''മാറണ്ട, എന്നെ പിച്ചേം മാന്തേം ചെയ്യാതിരുന്നാ മതി''

എന്നാണ് അവൾ പറയുന്നത്. അവൻ അപ്പോൾ അവളെ ചേർത്തു പിടിക്കുന്നു. അവൾ അവനിലേക്ക് ഒതുങ്ങി കൊടുക്കുന്നു.

വീട്ടുകാർ അറിയാതെയാണ് ഉണ്ണി സുലോചനയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്. അവരുടെ വിവാഹം ഗോപാലനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ആശ്വസിപ്പിക്കുകയാണ്. തങ്കമണി-ഗോപാലൻ ദാമ്പത്യത്തിലെ സംഘർഷത്തിനു കാരണം ഉണ്ണിയുടെ അവിവാഹിതാവസ്ഥയാണ്. അത് പരിഹരിക്കാൻ ഉണ്ണി വിവാഹിതനായാൽ മതി. അതിനാണ് സുലോചന എന്ന കഥാപാത്രം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. ഉണ്ണിക്ക് സുലോചനയോട് ഇഷ്ടമുണ്ടെങ്കിലും അത് അത്ര തീവ്രമോ വിവാഹത്തോളമെത്തുന്നതോ ആയി ഉണ്ണി കരുതുന്നില്ല. മറ്റാരെയെങ്കിലും 'പെണ്ണ് കാണാൻ' പോകുന്ന കാര്യത്തിൽ അയാൾക്ക് വിയോജിപ്പൊന്നുമില്ല. തങ്കമണിയോട് തന്റെ വിവാഹക്കാ

ര്യത്തെക്കുറിച്ച് ആർക്കും ശ്രദ്ധയില്ലെന്ന് അയാൾ പരാതി പറയുന്നുമുണ്ട്. പക്ഷേ ചുംബിച്ചവളെ ഉപേക്ഷിച്ചു പോകുന്നത് ശരിയല്ല എന്ന ബോധമാകണം അവളെ ത്തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിലൂടെ മാന്യനായ ഉപനായകനെന്ന ബോധ്യം പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നു. ഭരതന്റെ '*എന്റെ ഉപാസന' യി ലെ* അർജുൻ താൻ ഗർഭിണിയാക്കിയ ലതികയെ വിവാഹം കഴിക്കാനായി അപമാനം സഹിച്ചും അവളെ പിന്തുടരുന്നത്, പത്മരാജന്റെ *'തൂവാനത്തുമ്പികൾ'* എന്ന സിനിമയിൽ താൻ കന്യകാത്വം നഷ്ടപ്പെടുത്തിയ ക്ലാര കാരണം ജയകൃഷ്ണന്റെ സ്വസ്ഥത നശിക്കുന്നത് പോലുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സമാനമാണ് ഈ അവതരണ വും.

പരുക്കനായ ഗോപാലനിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ, കലാകാരനും പ്രണയി യുമായ ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ വിശദീകരിക്കാനുള്ള ഉപകരണമാണ് സുലോ ചന. വിവാഹപൂർവപ്രണയത്തിന്റെ വൈകാരികവശ്യത പ്രേക്ഷകതാൽപര്യങ്ങളിൽ ഒന്നായി സംവിധായകൻ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. അത് ലീല-ഗോപാലൻ ബന്ധത്തി ലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഒരുക്കമല്ല. കാരണം ഗോപാലന്റെ തങ്കമണിയെ സംബ ന്ധിച്ച സ്വാർഥത അയാളുടെ പൂർവപ്രണയചിത്രീകരണത്താൽ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെ ട്ടുകൂടാ. അതേസമയം പ്രേക്ഷകതൃഷ്ണകളെ സജീവമായി നിർത്തുകയും വേണം. ഗോപാലനും ഉണ്ണിയും പ്രേക്ഷകന്റെ രണ്ടുതരം പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. ഒരാൾ വിവാഹശേഷമുള്ള പുരുഷനും അപരൻ വിവാഹത്തിനു മുൻപുള്ള പുരു ഷനും. അമ്മയുടെ അനിഷ്ടംകാരണം സ്വന്തം കാമുകിയെ ഉപേക്ഷിച്ച ത്യാഗിയായ ആദർശപുത്രനാണ് - മാതൃത്വത്തിന് വിലകൽപ്പിക്കുന്ന മകനാണ് - ഗോപാലൻ. തന്റെ പ്രണയത്തെ ജാതിമതിലുകൾ തകർത്ത് സ്വന്തമാക്കുന്ന ആദർശധീരനാണ് - കാമുകിയെ സ്വന്തമാക്കുന്ന കാമുകൻ - ഉണ്ണി.

അച്ഛമ്മ ബഹുഭർതൃത്വത്തിന്റെ പിന്തുണക്കാരിയാണ്. 'രണ്ടുമല ചേർന്നാ ലും രണ്ടു പെണ്ണുങ്ങൾ ചേരില്ല' എന്ന് കരുതുന്നവർ. ബഹുഭർതൃത്വം പുതിയ തല മുറയിലും പുലരുന്നത് കാണാൻ അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗോപാലനും ഉണ്ണിയും അതിന് ഒരുക്കമല്ലെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ അച്ഛമ്മ പിൻവലിയുന്നു. പക്ഷേ ഗോപാലന്റെ വിവാഹശേഷം കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ മുൻനിർത്തി അച്ഛമ്മ തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്നു. മക്കളെ രണ്ടുപേരെയും തങ്കത്തിന്റെ ഭർത്താക്കന്മാരാക്കു ന്നതിൽ മുഖ്യം അമ്മയുടെ കഴിവാണെന്ന് അവർ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ ധരിപ്പിക്കുന്നു. 'ആണും പെണ്ണും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച കിടക്കപ്പായിലാ'ണെന്ന് അവർ ഉണ്ണിയെ ഉപദേശിക്കുന്നു. ലൈംഗികത വിവാഹജീവിതത്തിന്റെ പരമപ്രധാന ഘടകമായി

അവർ കാണുന്നു. അതിനപ്പുറമുള്ള വൈകാരികാവസ്ഥകൾ അവരുടെ പരിഗ ണനാ വിഷയമാകുന്നില്ല

ബഹുഭർതൃത്വം സംബന്ധിച്ച അച്ഛമ്മയുടെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ വിജയിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിന്റെ കുടുംബത്തിന്റെ സ്വാസ്ഥ്യംതന്നെ തകരുകയാണ്. ഈ സമയത്ത് ഒരിക്കൽക്കൂടി അച്ഛമ്മ വീട്ടിൽ വരുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണിയെക്കൊണ്ട് മറ്റൊരു പെൺകുട്ടിയെ വിവാഹം ചെയ്യിച്ച് ഈ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാമെന്ന് അവർ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ ഉപദേശിക്കുന്നു.

പൈതൃകാചാരങ്ങളിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് അച്ഛമ്മ. വിടുവായത്തവും ഭക്ഷണപ്രിയവും അവരെ ഒരു തമാശക്കഥാപാത്രമാക്കി മാറ്റുന്നു. പലപ്പോഴും നിഷ്കളങ്കമാണ് അവരുടെ ഇടപെടലുകൾ. എന്നാൽ പാണ്ഡവാചാരം നടപ്പിലാക്കാൻ അവർ പരമാവധി ശ്രമിക്കുന്നു. അതിന് വളഞ്ഞവഴികൾ സ്വീകരിക്കാൻ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ പ്രശ്നങ്ങൾ സങ്കീർണ്ണമാകുമ്പോൾ അവർ തന്ത്രപൂർവം നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു.

ഭരതന്റെ മറ്റു ചില സിനിമകളിലും ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചാട്ടയിലെ അമ്മ, ചുരത്തിലെ ഏഷണിക്കാരി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വഭാവപരമായ വിലക്ഷണതകളെ തമാശയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്ന കച്ചവട സിനിമകളുടെ രീതിതന്നെയാണ് പിൻതുടരുന്നത്. വെങ്കലത്തിൽ പ്രമേയപരമായി ഈ കഥാപാത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം ഉണ്ടായിട്ടും ഹാസ്യകഥാപാത്രമായിട്ടുതന്നെയാണ് അവരെ രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്നുകാണാം .

വെങ്കലത്തിലെ നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്. 'പാണ്ഡവാചാരം' കുടുംബഛിദ്രം തടയുമെന്നാണ് അവരുടെ ഉറച്ചവിശ്വാസം. രണ്ടു ഭർത്താക്കന്മാർക്കൊപ്പം ഒരുമയോടെ ജീവിച്ച സ്വന്തം ഭൂതകാലംതന്നെയാണ് അവർക്ക് അതിനുള്ള സാക്ഷ്യപത്രം. രണ്ടുപേരെയും അങ്ങനെ ഇണക്കിക്കൊണ്ടുപോയത് തന്റെ മിടുക്കുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് എന്നവർ കരുതുന്നു.

ജോലിചെയ്യുന്നത് മക്കളാണെങ്കിലും സാമ്പത്തിക ക്രയവിക്രയങ്ങളുടെ അവസാനവാക്ക് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണാണ്. പണത്തിനു മുകളിൽ അധികാരമല്ല, മറിച്ച് സ്നേഹാധിഷ്ഠിത നിയന്ത്രണങ്ങളാണ് അമ്മ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഗോപാലനെപ്പോലെ ഉണ്ണിക്കും അമ്മയെ ധിക്കരിക്കാൻ ശേഷിയില്ല. ഗോപാലൻ തങ്കമണിയെ വിവാഹം കഴിച്ചശേഷം അവളെ ഉണ്ണിയുടെകൂടി ഭാര്യയാക്കാൻ അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. അച്ഛമ്മയുടെ പ്രേരണ അതിന് കരുത്തേകുന്നു.

ഉണ്ണിയും തങ്കവും അടുത്തിടപഴകാൻ സാഹചര്യങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുക, അവർ ഇരുവരുമുള്ള സ്ഥലങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വയം മാറിനിൽക്കുക, ഗോപാലനെ ഒഴിവാക്കിക്കൊടുക്കുക, ഉണ്ണിയുടെ കല്യാണാലോചനകൾ അകാരണമായി നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുക എന്നിങ്ങനെ അത് പലപാട് പ്രകടമാകുന്നു. ഉണ്ണി തങ്കമണിയോട് വാക്കിലോ പ്രവൃത്തിയിലോ വികൃതി കാട്ടുന്നുണ്ടോ എന്ന് നേരിട്ട് അന്വേഷിക്കുന്നതിനും തന്റെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞശേഷം 'ചെറിയാള്' തന്നോട് അത്തരം കുസൃതികൾ ഒപ്പിച്ചത് തുറന്നു പറയുന്നതിനും അവർക്ക് മടിയില്ല. പക്ഷേ അമ്മയുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായി ഗോപാലൻ പ്രതികരിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. എന്നിട്ടും ഉണ്ണി-തങ്ക ബന്ധം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ അവർ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാണ് ആലയിൽ വെച്ച് ഗോപാലനും ഉണ്ണിയും തമ്മിൽ അടി നടക്കുന്നത്.

തന്റെ അതിമോഹം നിമിത്തം കുടുംബം തകർന്നുപോയത് അവർക്ക് അസഹ്യമായ അനുഭവമാണ്. എന്താഗ്രഹിച്ചാണോ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ് തന്ത്രങ്ങൾ മെനഞ്ഞത് അതിന്റെ നേർവിപരീതമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കെടുതികൾക്കെല്ലാം അവർ സ്വയംപഴിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ അവർ എല്ലാവരാലും ഒറ്റപ്പെടുത്തപ്പെട്ടവളായി മാറുന്നു. കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ എല്ലാതരത്തിലും പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ച അച്ഛമ്മ ദുരന്തമുഖത്ത് അവരെ ഒറ്റയ്ക്കാക്കി പോകുന്നു. സഹോദരങ്ങൾ അവരെ മാത്രം കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നു. തങ്കം വീടുപേക്ഷിക്കുന്നു. ഗോപാലൻ 'മക്കളെ തല്ലിക്കുന്ന തള്ള' എന്ന് അവരെ ഭർത്സിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കുലാചാരവും കുടുംബഭദ്രതയും സംരക്ഷിക്കാനുള്ള കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിന്റെ ഇടപെടൽ അവരുടെ ഒറ്റപ്പെടലിനും കുടുംബഛിദ്രത്തിനും കാരണമാകുന്നു.

സ്ത്രീയായിരിക്കെത്തന്നെ സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ ഒരു കുലാചാരത്തിന്റെ വക്താവാണ് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്. സ്ത്രീകളാണ് കുടുംബത്തെ ഭിന്നിപ്പിക്കുന്ന ശക്തി എന്നതാണ് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിനെ ഭരിക്കുന്ന ന്യായം. തങ്കത്തെക്കുറിച്ച് മോശമായ ഒരു അഭിപ്രായവുമില്ലാതിരുന്നിട്ടും ഉണ്ണിയുടെ ഭാര്യയായി മറ്റൊരു സ്ത്രീകൂടി വീട്ടിലേക്കുവന്നാൽ അവർ പോരടിക്കുമെന്ന് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ് വിശ്വസിക്കുന്നു. അത് അബോധത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറിയിരിക്കുന്നു.

ഓരോ സമൂഹത്തിനും അവരുടെതായ ഒരു സാമൂഹ്യഘടനയുണ്ട്. അതുതന്നെയാണ് അവരുടെ സംസ്കാരം. ഈ സംസ്കാരം അവർ അതേപടി അടുത്ത തലമുറയിലേയ്ക്ക് പകരാൻ ശ്രമിക്കും. തങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യചിട്ടവട്ടങ്ങളും സാംസ്കാരികക്രമങ്ങളും പുതിയതലമുറയെ പഠിപ്പിക്കുകയെന്നത് ഓരോസമൂഹവും കടമയായി കാണുന്നു. എന്നാൽ പിന്നാലെ വരുന്ന തലമുറ തങ്ങളുടേതായ ഒരു ഘടന നിർമ്മിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുക. ചിലപ്പോൾ അതിൽ മുൻക്രമങ്ങളുടെ

തുടർച്ചകളുണ്ടാവാം. പലപ്പോഴും വിച്ഛേദങ്ങളും. ആത്യന്തികമായി പുതിയക്രമം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുക എന്നതാണ് പുതുതലമുറയുടെ നിയോഗം. ആചാരങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നതും നിർവചിക്കുന്നതും തിരുത്തുന്നതും പുരുഷനാണ്. മക്കൾ എതിർക്കുന്ന ഒരു ക്രമം, കാലഹരണപ്പെട്ടു എന്ന് പുതുതലമുറയിലെ പുരുഷന് ബോധ്യമായ ക്രമം തുടരാനുള്ള ശ്രമമാണ് കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ് നടത്തുന്നത്. അച്ഛമ്മയും കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും മാത്രമാണ് കുലാചാരസംരക്ഷകരായി രംഗത്തുള്ളത്. ഗോപാലനും ഉണ്ണിയും പുതിയ കാലത്തിന്റെ വക്താക്കളും. വ്യവസ്ഥകളും നിയമങ്ങളും കാലാനുസൃതമായി നവീകരിക്കേണ്ടത് പുരുഷന്റെ ഉത്തരവാദിത്തമാണ്. ആ ഉത്തരവാദിത്തം അയാൾ നിറവേറ്റുമ്പോൾ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും അച്ഛമ്മയും അതിനെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവരുടെ പരാജയം സ്വാഭാവികനീതിയായി സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് തങ്കമണി. തന്റെ പ്രതിശ്രുതവരൻ ഉണ്ണിയാണെന്ന് അവൾക്ക് അറിയാം. എന്നാൽ ഗോപാലന്റെ മോഹം അനുസരിച്ച് അവൾ അയാളുടെ ഭാര്യയാകുന്നു. ഇനി അവൾ ജീവിക്കേണ്ടത് തനിക്ക് ലഭിക്കുമായിരുന്ന ഉണ്ണികൂടിയുള്ള വീട്ടിലാണ്. ഉണ്ണിയെയും ഗോപാലനെയും താരതമ്യം ചെയ്യാൻ നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾ ആ ജീവിതം അവൾക്കു മുന്നിൽ തുറന്നിടുമെന്ന് അറിഞ്ഞിട്ടും അവൾ പുതിയ ജീവിതം ഒട്ടും അസ്വാഭാവികതയില്ലാതെ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഭർത്താവാരാണ് എന്നത് തങ്കത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പല്ല. അത് മറ്റാരുടെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പല്ല; ഗോപാലന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ്.

ലഭിച്ചതിൽ തൃപ്തയാകേണ്ടവളാണ് തങ്കമെങ്കിൽ തൃപ്തിയുള്ളത് സ്വന്തമാക്കുന്നവനാണ് ഗോപാലൻ. ഇഷ്ടപ്പെട്ടത് നേടുകയല്ല അവളുടെ വഴി, നേടിയതിനെ ഇഷ്ടപ്പെടുകയാണ്. നേടുന്നത് പുരുഷനാണ്. അവൾ അയാളുടെ നേട്ടം മാത്രമാണ്. ഉണ്ണിയെ സ്വന്തം അനിയനായി കാണാൻ അവൾ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു. സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങൾ അവൾക്കു നൽകുന്ന 'സ്വാതന്ത്ര്യം'അതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഉണ്ണിയും താനുമായുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗോപാലന്റെ സന്ദേഹങ്ങൾ പോലും അവൾക്ക് ആദ്യഘട്ടത്തിൽ മനസ്സിലാകാത്തത്. മൂശയ്ക്കനുസരിച്ചു രൂപപ്പെടുന്ന ലോഹദ്രാവകം പോലെയാണ് സ്ത്രീമനസ്സ് എന്ന ധാരണ തങ്കമണിയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

അൽപ്പം കുസൃതിയുള്ള, ജീവിതത്തെ ലാഘവത്തോടെ അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ് തങ്കമണി. തങ്കമണിയുടെ ശരീരമാണ് ഗോപാലന്റെ ആകർ

ഷണകേന്ദ്രം. അടുക്കളയിലും അലക്കുകടവിലും മീൻ മുറിക്കുന്നിടത്തും അയാൾ അവളുടെ ഉടലിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നിൽക്കുന്നു.

ഭാര്യ, മരുമകൾ, ഏട്ടത്തിയമ്മ എന്നീ നിലകളിലെല്ലാം നായികാഗുണങ്ങളിണങ്ങിയ ഒരാളായാണ് തങ്കമണി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. തങ്കമണിയുടെ ഗർഭത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്തത്തിൽനിന്നും ഗോപാലൻ ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്ന രംഗം അവളുടെ ധീരമാനിത വ്യക്തമാക്കുന്നു. ദാമ്പത്യത്തിൽ സംശയങ്ങൾ സാധാരണമാണെങ്കിലും ഇത് അപമാനകരമാണെന്ന് അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. ഗോപാലനോട് പറയാതെ അവൾ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്കു പോകുന്നു. സ്വന്തം കുഞ്ഞിനെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞ അയാൾ ഇനി അവൾക്ക് ആരുമല്ല. മാതൃത്വം പരിഹസിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ഏറ്റവും ശക്തമായ പ്രതികരണമാണ്, പ്രതിഷേധമാണ് ഇത്. തന്റെ പാതിവ്രത്യം ചോദ്യംചെയ്തവേളയിൽ അവൾ ഇത്രരൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുന്നില്ല. ഭാര്യാ പദവിയെക്കാൾ വലുതാണ് മാതൃത്വം. ജന്മനാ ലിംഗം ഇല്ലാതായതുകൊണ്ട് (lack of pennis) പുരുഷന് കീഴെ ആയിപ്പോയ സ്ത്രീ, പ്രസവത്തിലൂടെ ലിംഗാഭാവത്തെ മറികടക്കുകയാണ്[7]. ആ പ്രതീകാത്മക ലിംഗനേട്ടത്തെയാണ് ഗോപാലൻ ഇപ്പോൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്. അത് തങ്കമണിക്ക് അസഹ്യമാണ്. വീട് ഉപേക്ഷിക്കാൻ അവളെ ശക്തയാക്കുന്നതിന്റെ കാരണവും മറ്റൊന്നല്ല. വീട് പുരുഷാധിപത്യക്രമത്തിന്റെ സുരക്ഷിതതാവളമാണ്. ആൺകോയ്മയുടെ പരിശീലനവേദിയാണ്. ഹെൻറിക് ഇബ്സന്റെ *ഡോൾസ്ഹൗസ്*[8] നായിക നോറയുടെ ഛായ ഉണർത്തുന്നുണ്ട് തങ്കമണിയെന്ന് തോന്നാം. എന്നാൽ സിനിമ നിർവഹണഘട്ടത്തിൽ കുടുംബത്തിന്റെ ശ്രേണീകൃത അധികാരക്രമങ്ങളിലേക്ക് തങ്കമണിയെ തിരികെയെത്തിക്കുന്നു.

മൂശപൊളിച്ച് ദേവീവിഗ്രഹം പുറത്തെടുക്കുമ്പോൾ ഗോപാലൻ കേൾക്കുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ പ്രതീകഭാഷയിലുള്ള വിനിമയമാണ്. ദൈവീകവെളിപാടിലൂടെ അയാൾ തങ്കമണിയുടെ പ്രസവം അറിയുന്നു. തങ്കമണിയുടെ കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃത്വം അയാളിൽ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. (സ്ത്രീയുടെ സാക്ഷ്യങ്ങൾക്ക് വിലകൽപ്പിക്കാത്ത സമൂഹം ഇത്തരത്തിലാണ് മുൻപും അവളെ വിശ്വാസത്തിലെടുക്കുന്നത്. സീതയും ശകുന്തളയും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാതിവ്രത്യം തെളിയിക്കാൻ അശരീരിക്കഥകൾ ഉപയോഗിച്ച രീതി ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കുന്നു.) വിഗ്രഹനിർമ്മാണത്തിൽ അയാൾ ഒറ്റയ്ക്ക് വിജയിക്കുന്നത് ഏകാഭാര്യാത്വത്തിന് ദൈവത്തിന്റെ അനുമതിയായും വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. പാണ്ഡവാചാരലംഘനം ദൈവാനുമതിയോടെ നടക്കുന്നു.

നവജാതശിശുവിനെ അയാൾക്ക് കാണാവുന്നവിധം കോലായിൽ കിടത്തി തങ്കമണി അകത്തേക്ക് പോകുമ്പോൾ അയാൾ ഓടിയെത്തി കുഞ്ഞിനെ 'ദേവീ' യെന്ന് വിളിച്ച് വാരിയെടുക്കുന്നു. അകത്തെ മുറിയിൽ കരഞ്ഞിരിക്കുന്ന തങ്കമണി യെ അവളുടെ കരണത്ത് ആഞ്ഞടിച്ചശേഷം അയാൾ മാറോടു ചേർക്കുന്നു. അവൾ അയാളുടെ മാറിൽ മുഖമമർത്തുന്നു.

പ്രേക്ഷകന്റെ ആണധികാരകാഴ്ചപ്പാടുകളെ തൃപ്തമാക്കുന്നുണ്ട് ഈ അടി. തന്നോട് അനുവാദം വാങ്ങാതെ വീട് വിട്ട, ആണിനെ വിട്ടുപോകാൻമുതിർന്ന പെണ്ണിനുള്ള പുരുഷാധീശസമൂഹാബോധത്തിന്റെ (collective unconsciousness) മുന്നറിയിപ്പാണ് അത്. യഥാർഥത്തിൽ ഭാര്യയെ മനസ്സിലാക്കാതെ ഇത്രയും പ്രശ്ന ങ്ങളുണ്ടാക്കിയ ഗോപാലന് തങ്കമണി നൽകേണ്ട അടിയായിരുന്നു അതെന്ന് അറി യാമായിരുന്നിട്ടും ആ ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുചിതമായി തോന്നുന്നില്ല. ഗോപാ ലനെന്ന പുരുഷന്റെ കാമനകളെയും രൂപത്തെയും സാത്മീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ലിംഗ കേന്ദ്രിതമായ അധികാരക്രമവുമായാണ്. ആ അധികാരക്രമത്തിൽ പുരുഷൻ പിഴവ് പറ്റാത്ത ആളാണ്. അയാൾക്ക് എവിടെയെങ്കിലും പിഴച്ചാൽ അത് ദൈവം നേരി ട്ടാണ് തിരുത്തേണ്ടത്. സ്ത്രീയുടെ സാക്ഷ്യമല്ല, ദൈവീകസാക്ഷ്യമാണ് ഗോപാ ലന് സ്വീകാര്യം.

ഗോപാലന്റെ ജീവിതം അസ്വസ്ഥമാക്കുന്നതിന് തങ്കമണിയും അമ്മയും വഹിക്കുന്ന പങ്ക് സിനിമ കാട്ടിത്തരുന്നു. സംശയത്തിന്റെ വിത്ത് വീണ ഗോപാ ലനെ പ്രകോപിപ്പിക്കുന്ന വിധം തങ്കമണി പെരുമാറുന്നു; ആലയിൽ വെച്ചും കഞ്ഞി വിളമ്പുമ്പോഴും മറ്റും. ഇങ്ങനെ ഗോപാലനെ കുറ്റവിമുക്തനാക്കുന്ന തരത്തിൽ സംഘർഷത്തിന്റെ കാരണക്കാരിയായി തങ്കമണിയെക്കൂടി ചിത്രീകരി ക്കുന്നു സിനിമ. തങ്കമണി വീടുവിട്ടശേഷം ഗോപാലന്റെ ജീവിതം മാത്രമേ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുള്ളൂ. തന്റെ വീട്ടിൽ തങ്കമണി അനുഭവിക്കുന്ന ജീവിതം എപ്രകാരമാണെന്ന് പറയാതിരിക്കുകയും ഗോപാലന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ ചിത്രീക രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രം ഗോപാലനായി മാറുന്നു. ഗോപാലന് ഒപ്പമോ അവന്റെ കുടുംബത്തോടോപ്പമോ അല്ലാതെ തങ്കമണി സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ പുരുഷാധിപത്യലോകക്രമത്തിൽ ധീരയും അഭിമാനിയുമായ ഒരു നായികയുടെ പരമാവധി സാധ്യതകൾ ഇത്രയേ യുള്ളൂ എന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമയാണ് വെങ്കലം.

സ്വാഭാവികമായി കഥ പറഞ്ഞു പോകുന്ന രീതിയാണ് സിനിമ ആദ്യന്തം പിന്തുടരുന്നത്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉടലിന്റെ ദൃശ്യഭംഗികൊണ്ട് കാഴ്ചയു ടെ ആനന്ദത്തിന് ഇടംനൽകുന്ന ദൃശ്യഭാഷയല്ല സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ

ഗോപാലൻ, ഉണ്ണി എന്നീ പുരുഷരൂപങ്ങളെ നിയാമകസ്ഥാനത്തു സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിലാണ് ആഖ്യാനം. സിനിമ തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ ഇരുവരുടെയും തൊഴിൽ മികവും പാരസ്പര്യവും വിശദമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

തങ്കമണിയെ പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചാവിഭവമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ആദ്യകാലസിനിമകളിൽനിന്ന് വെങ്കലത്തിൽ എത്തുമ്പോഴേക്കും ഭരതന്റെ സ്ത്രീസങ്കൽപ്പത്തിൽ ചെറുതല്ലാത്ത മാറ്റം വരുന്നതുകാണാം. അതിലേറ്റവും പ്രധാനം സ്ത്രീശരീരം ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കാണിക്കുന്ന മിതത്വമാണ്. കാമോദ്ദീപകമായോ അർധനഗ്നമായോ പെണ്ണുടൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി മിക്കവാറും അദ്ദേഹം ഉപേക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

ഗോപാലൻ ആദ്യമായി തങ്കമണിയെ കാണുന്ന രംഗം, അവരുടെ ആദ്യരാത്രി തുടങ്ങിയവ നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തങ്കമണിയെ ഗോപാലൻ കണ്ടറിയുന്നത്, ദേവീവിഗ്രഹനിർമ്മാണത്തിലെ അഴകളവുകളുടെ സൂക്ഷ്മതകൾ മിനുക്കിച്ചേർത്ത രംഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഭരതൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഗോപാലനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തങ്കമണി ദൈവീകമായ സാന്നിധ്യമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കും വിധത്തിലാണ് ഈ അവതരണങ്ങൾ. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 13, 14) എന്നാൽ തുടർന്ന് തങ്കമണി കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണിന്റെ ഗാർഹികാന്തരീക്ഷ ത്തിലുണ്ടാക്കുന്ന അസ്വസ്ഥതകളിലാണ് സിനിമയുടെ ശ്രദ്ധ. വിഗ്രഹനിർമ്മാണ ശാലയിലാണ് ചേട്ടനും അനിയനും തമ്മിലുള്ള ആദ്യസംഘട്ടനം നടക്കുന്നത്; ഉരുകിയ ഓട് മൂശയ്ക്കു പുറത്ത് തൂവിപ്പോകുമ്പോൾ. ജ്യേഷ്ഠനും അനുജനും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അവസാന നിർമ്മിതിയാണ് അത്. തന്റെ മൂശയ്ക്ക് പുറത്തേക്ക് തൂവിപ്പോകുന്ന തങ്കമണിയെന്ന കാമനാവിഗ്രഹത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഗോപാലന്റെ ആധിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നത്. പിന്നീട് ഗോപാലൻ ഒറ്റയ്ക്കാണ് ദേവീവിഗ്രഹം നിർമ്മിക്കുന്നത്. വിഗ്രഹനിർമ്മാണം തീരുമ്പോഴാണ് തന്റെ കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃത്വം അയാൾക്ക് ബോധ്യമാകുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ പ്രതീക ഭാഷയിലൂടെ ചിലപ്പോഴൊക്കെ സിനിമ സംസാരിക്കുന്നത് കാണാം.

സുലോചനയാണ് സിനിമയിൽ പ്രണയത്തിന്റെ സാഹചര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പ്രണയത്തെ ശരീരമോഹങ്ങളിൽ ചേർത്തുവെക്കുന്ന *തകര, രതിനിർവേദം, പറങ്കിമല* തുടങ്ങിയ ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അവതരണരീതിയാണ് വെങ്കലത്തിൽ കാണുക. ആനന്ദോപാധി എന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീ ശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണം ഭരതന്റെ പിൽക്കാലസിനിമകളിൽ പ്രായേണ കുറവാണ്. സുലോചന മുന്നിലും ഉണ്ണി പിന്നിലുമായി നടക്കുന്ന രംഗം നേരത്തെ സൂചി

പ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അപ്പോൾ ആൺനോട്ടത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി മാറുകയെന്ന പെൺശരീരത്തിന്റെ 'ദൗത്യം' അവൾ നിർവഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ പരിധികളില്ലാതെ ആ സുഖം അവന് നൽകാൻ അവൾ ഒരുക്കമല്ല. കട്ടുതിന്നുന്നതിന്റെ സുഖം ഉണ്ണിക്കും ഒപ്പം പ്രേക്ഷകനും നൽകാനും അതേസമയം അതിന്റെ അനുസ്യൂതി വിച്ഛേദിക്കുന്നതിലൂടെ അതൃപ്തമായ കാമനകളെ ആസക്തമായി നിലനിർത്താനും കഴിയുന്നു. കൈപ്പിടിയിൽ ഒതുങ്ങാത്ത ഒരു കാമനാലക്ഷ്യമായി സുലോചന തുടരുന്നു.

2.3. കുടുംബമെന്ന മെരുക്കൽ കേന്ദ്രം

1975 മുതൽ 1998 വരെയാണ് ഭരതന്റെ സിനിമാജീവിതം. അദ്ദേഹം സംവിധാനം ചെയ്ത ആദ്യസിനിമയായ *പ്രയാണം* മുതൽ തന്റെ സിനിമാ ജീവിതത്തിന്റെ മുക്കാൽഭാഗം പിന്നിട്ട ശേഷമുള്ള *വെങ്കലം* വരെയുള്ള അഞ്ച് സിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കിയത്. ഇതിൽ *പ്രയാണം, ആരവം, പാർവതി* എന്നിവ സ്ത്രൈണലൈംഗികതയെ ഗൗരവപൂർവ്വം പരിഗണിക്കുന്ന സിനിമകളാണ്. ജൈവസ്വത്വം എന്ന നിലയിലല്ലാതെ പെണ്മയെന്ന ആയിത്തീരലിനെ ഈ സിനിമകളിൽ കാണാം. (One is not born, but rather becomes a woman. സിമൺ ഡി ബൂവ).

സ്ത്രൈണജൈവികത പരിഗണിക്കാത്ത ഭർത്താവിന് കീഴൊതുങ്ങി എരിഞ്ഞുതീരാതെ സ്വകാമിതം തേടിപ്പോകുന്ന സാവിത്രി, എഴുപതുകളിലെ മലയാളിയുടെ സദാചാരമേലാപ്പുകളെ ഒന്ന് കുലുക്കി വിടുന്നുണ്ട്. ഉടലിന്റെ ദാഹമല്ല അവളുടേത്; പ്രണയത്തിനായുള്ള വെമ്പലാണ്. അതേസമയം ഉടലിനെ അവൾ അവഗണിക്കുന്നുമില്ല. *ആരവ*ത്തിലെ സുന്ദരിക്ക് ഉടൽ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ മാധ്യമമാണ്. അവൾ ആനന്ദത്തെ ഉടലാൽ അറിയുന്നവളാണ്. ശരീരം ഒളിച്ചുവെക്കേണ്ട ഒന്നല്ല. സദാസമയവും തന്റെ മേനിയെ, അതിന്റെ ആകർഷണീയതയെക്കുറിച്ച് ബോധവതിയാണ് സുന്ദരി. കാവേരി സ്വതന്ത്രജീവിതമെന്ന പൊതുവെ പുരുഷമാത്രസാധ്യമായ ഒരു ലോകത്തേക്ക് കാലൂന്നുന്നു. സ്വന്തമായി വരുമാനം നേടുന്നതിലൂടെ അവൾ നേടുന്നത് തന്റേടം കൂടിയാണ്. പാർവതിയും ഭിന്നയല്ല. എന്നാൽ കഥാന്ത്യം ഈ പെണ്മയ്ക്കുമേൽ സാമൂഹ്യനിയന്ത്രണങ്ങളുടെ തടയിടുന്നു. സാവിത്രിക്കും പാർവതിക്കും മരണം വരിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ കാവേരിക്ക് കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിനുള്ളിലെ നിയന്ത്രിതജീവിതത്തിലേക്ക് സ്വയം മാറ്റിയെഴുതേണ്ടി വരുന്നു. തന്റെ ചായക്കടയിൽ രാത്രിയിൽ അന്തോണിയെപ്പോലുള്ള പുരുഷന്മാർ താമസിക്കുന്നത് അന്യരെ ചൊടിപ്പിക്കേണ്ട കാര്യമല്ല എന്ന് വിചാരി

ക്കുന്നുണ്ട് കാവേരി. തനിക്കു വേണ്ടെന്ന് തോന്നുമ്പോൾ അന്തോണിയെ ഇറക്കി വിടാനുള്ള ചങ്കൂറ്റവുമുണ്ട് അവൾക്ക്. എന്നാൽ ഗർഭം അവളുടെ സ്വേച്ഛാജീവിതത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ഇതുവരെ അവൾ ഒറ്റത്തടിയുടെ അങ്കുശമില്ലായ്മ അനുഭവിക്കുകയായിരുന്നു. ഇനി അത് സാധ്യമല്ല. പുരുഷലൈംഗികത അവൾക്ക് തോട്ടി കെട്ടിയിരിക്കുന്നു. മരുതിന്റെ ഭാര്യാപദവിയിൽ അവൾ പ്രണയവും പരിഭവവും അനുസരണയുമുള്ള സ്ത്രീയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. സുന്ദരി തന്റെ ആണിനെ തട്ടിയെടുക്കുമോ എന്ന ഭീതി കാവേരിയിൽ വളരുന്നു. അവനെ നഷ്ടപ്പെട്ടാൽ മരണമാണ് മാർഗ്ഗമെന്ന ചിന്തയിലേക്ക് അവൾ എത്തിച്ചേരുന്നതോടെ ആ രൂപാന്തരണം പൂർത്തിയാകുന്നു.

*ആരവ*ത്തിലെ അലമേലു മാത്രം വ്യത്യസ്തയാണ്. അലമേലുവും സ്വന്തം ശാരീരികാനന്ദത്തെ തേടിയിറങ്ങുന്നു. ഒരു തരത്തിൽ സാവിത്രിയുടെ പുനർജന്മമാണ് അവൾ; വിജയിച്ച പുനർജ്ജന്മം. കാവേരിക്കും സുന്ദരിക്കും കഴിയാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനമാണ് അലമേലുവിന്റേത്. മലയാളസിനിമയിൽ വിരളമായി മാത്രം കാണുന്ന കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വമാണ് അലമേലു.

കുടുംബം സ്ത്രീയിൽനിന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്ന മെരുങ്ങലുകൾ പേർത്തും പേർത്തും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് *വെങ്കലം*. അപമാനിതയായപ്പോൾ വീടുവിട്ടുപോയ തങ്കമണി ഒടുവിൽ പുരുഷൻ നിശ്ചയിച്ച 'ശിക്ഷ' ഏറ്റുവാങ്ങി വീട്ടിലേക്ക് തിരികെയെത്തുന്നു. തെറ്റ് ചെയ്തതും ശിക്ഷ നൽകുന്നതും പുരുഷൻ തന്നെയെന്ന വിചിത്രനീതി സിനിമ അർത്ഥശങ്കക്കും ആക്ഷേപങ്ങൾക്കും ഇടയില്ലാതെ നടപ്പാക്കുന്നു. പതിവ്രതയാകുന്നതോടൊപ്പം അത് ഭർത്താവിനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട് സ്ത്രീ. അത് കഴിയാതെ വരുന്നതാണ് തങ്കമണിയുടെ പരാജയം.

ഈ സിനിമകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ ചില സവിശേഷതകൾ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും. സഹനം, ത്യാഗം തുടങ്ങി ആത്മപീഡയുടെ വഴികളിലൂടെ പോലും സഞ്ചരിച്ച്, നായകന്റെ പൗരുഷത്തെ ഈ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ബലപ്പെടുത്തുന്നു. കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിന്റെ സുഗമമായ പ്രയാണത്തിന് നിദാനം സ്ത്രീയുടെ ത്യാഗമാണെന്ന് സാവിത്രി (പ്രയാണം), കാവേരി (ആരവം), തങ്കമണി (വെങ്കലം), അമ്മു (ലോറി) തുടങ്ങിയവരിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. കാമുകന്റെയും ഭർത്താവിന്റെയുമിടയിൽ തന്റെ ഇച്ഛക്കിണങ്ങുന്ന ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പിനല്ല സാവിത്രിയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സജ്ജമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. കാമുകന്റെ ശരീരകാമം മാത്രം തൃപ്തമാക്കി അവൾ മറയുന്നു. മരുതിനെ 'സംസ്കരിച്ചെടുക്കുക' എന്ന ദൗത്യനിർവഹണത്തിനിടെ കാവേരി സഹനത്തിന്റെ വഴികൾ താണ്ടുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ ഭാരം മുഴുവൻ ഒറ്റ

ക്ക് ചുമന്ന് തറവാട് രക്ഷിക്കുക എന്നതാണ് പാർവതിയുടെ നിയോഗം. അതിനിടെ അവൾ സ്വന്തം ആഗ്രഹങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്നത് വലിയ പിഴവായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു. ഉറുമീസിനെ തിരികെ സ്വീകരിക്കാൻ കുടുംബമുണ്ട്. എന്നാൽ പാർവതി കുടുംബത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുതന്നെ എതിർപ്പ് നേരിടുന്നു. ഔസേപ്പിനെ അനുസരിക്കുന്ന കാലത്തോളം മാത്രമേ അമ്മുവിന് കുടുംബജീവിതം സാധ്യമാകുന്നുള്ളൂ. നായികാനായകന്മാരെ ചേർത്തുവെക്കാൻ സ്വജീവിതസൗഖ്യം ഉപേക്ഷിക്കുകയാണ് അമ്മു. ഗോപാലന്റെ വിശ്വസ്തയാവുക എന്നതാണ് തങ്കമണിയ്ക്ക് ജീവിതം സുരക്ഷിതമാക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം. ഇവിടെയൊക്കെ സ്വയം ത്യജിച്ച്, പുരുഷന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങി മുന്നോട്ടുപോകേണ്ടിവരുന്ന സ്ത്രീയുടെ ഗാർഹികപ്രാതിനിധ്യങ്ങളാണ് ഭരതൻ കാണിച്ചു തരുന്നത്. സ്വേച്ഛാചാരികളായ സ്ത്രീകൾ എപ്രകാരമാണ് കുടുംബജീവിതത്തെ പ്രശ്നമേഖലയാക്കുന്നത് എന്നതിന്റെ നിദർശനമായി മാറുന്നു രാഗിണി (പ്രയാണം). പ്രധാനമായും ഭാര്യ, കാമുകി എന്നീ രണ്ട് പ്രാതിനിധ്യങ്ങളാണ് ഈ സിനിമകളിൽ കാണുക.

നിലനിൽക്കുന്ന അധീശതാല്പര്യങ്ങൾ സ്ത്രീയെ നിയന്ത്രിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കാഴ്ച ഈ സിനിമകളിൽ ധാരാളമായി പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. ആത്യന്തികമായി സ്ത്രീ ചെന്നെത്തുന്ന പരാജയങ്ങൾ അതാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. വസ്തുസ്ഥിതികഥനം എന്ന നിലയിലാണോ അതോ സംവിധായകന്റെ താല്പര്യം എന്ന നിലയിലാണോ ഈ പരാജിതകൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന കാര്യം കൂടുതൽ പഠനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

2.4. സംരക്ഷകന്റെ തണലിൽ

ഗാർഹികവിഷയകമായ ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽ വൈവാഹിക ബന്ധങ്ങളും അവയിലെ സംഘർഷങ്ങളും മാറ്റിവെച്ചാൽ രക്ഷാകർതൃത്വം, രതി തുടങ്ങിയവയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് പ്രമേയപരിസരം വികസിക്കുന്നത്.

രക്ഷാകർത്തൃത്വമെന്നത് സമൂഹത്തിൽ ആരാലും പ്രതിരോധിക്കപ്പെടാതെ അണിയാൻ കഴിയുന്ന വേഷമാണ്. സ്നേഹം, വാത്സല്യം തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങളിലൂടെ അധികാരത്തെ സമർത്ഥമായി ഒളിപ്പിച്ചുവെക്കാനും വിദഗ്ധമായി പ്രയോഗിക്കാനും രക്ഷാകർത്തൃത്വം അവസരം ഒരുക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ പരിവേഷമായി പൊതുവേ ഗണിക്കപ്പെടുന്ന രക്ഷാകർതൃത്വം ഏറ്റവും സജീവമായി നിലനിൽക്കുന്നത് കുടുംബത്തിനുള്ളിലാണ്. അച്ഛൻ, സഹോദരൻ, ഭർത്താവ്, മകൻ, മാതുലൻ എന്നീ പ്രതിനിധാനങ്ങളിലൂടെയാണ് പുരുഷൻ രക്ഷാകർത്തൃത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്.

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽ രക്ഷാകർത്താവായ പുരുഷൻ പിതാവായോ ഭർത്താവ്/കാമുകൻ എന്നീ നിലകളിലോ ആണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അരവിന്ദനുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പേരിൽ പൂജാരി സാവിത്രിയെ ഉപേക്ഷിക്കുമ്പോൾ ഒട്ടും നീരസം കാട്ടാതെ മകളെ സ്വീകരിക്കുന്ന വൃദ്ധബ്രാഹ്മണനിൽ(പ്രയാണം) സിനിമകളിലൂടെ ഭരതൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പിതാവിന്റെ ആദ്യമുദ്രകൾ കാണാം. മാതുമൂപ്പൻ (തകര), പിള്ളച്ചേട്ടൻ(പറങ്കിമല), വികാരിയച്ചൻ (കാതോട് കാതോരം), വാര്യർ മാഷ് (പ്രണാമം), രാവുണ്ണിമാഷ് (ഒരു മിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ നുറുങ്ങുവെട്ടം) എന്നിങ്ങനെ പലതരത്തിൽ പിതൃസ്വത്വങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. *തകര, പറങ്കിമല, ഓർമ്മക്കായ്, പ്രണാമം, നീലക്കുറിഞ്ഞി പൂത്തപ്പോൾ, അമരം, പാഥേയം, ദേവരാഗം* തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെല്ലാം അച്ഛൻ-മകൾ എന്ന ദ്വന്ദം സുദൃഢമാണ്. പിതാവിന്റെ പാരമ്പര്യം മകളിലൂടെ ഫലവത്താകുന്നതും ഭരതൻ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉഷയുടെ പത്രപ്രവർത്തനമികവും(പ്രണാമം), ഹരിതയുടെ കാവ്യരചനാശേഷിയും(പാഥേയം) ലിസയുടെ അഭിനയചാതുരിയും(ചമയം) പൈതൃകത്തിന്റെ ഈടുവെപ്പുകളായി വേണം മനസ്സിലാക്കാൻ. സ്വസുഖം തേടുന്ന 'ചാമര' ത്തിലെ ഇന്ദുവിന്റെ അച്ഛൻ മാത്രം ഇവരിൽനിന്ന് വേറിട്ട് നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്.

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽ അച്ഛനും മകനുമായുള്ള ബന്ധം ഇത്രത്തോളം സുഖകരമല്ല. അച്ഛനും തനിക്കുമിടയിൽ പാരമ്പര്യവിഛേദത്തിന്റെ സൂചനകൾ നൽകുന്ന ആൺമക്കളും (*നിദ്ര*യിലെ വിശ്വൻ, *വൈശാലി*യിലെ ഗുരുപുത്രൻ, *പ്രണാമ*ത്തിലെ ഉഷയുടെ സഹോദരൻ, ദാമു തുടങ്ങിയവർ) പിതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലല്ലാതെ വളരുന്ന/വളർന്ന നായകകഥാപാത്രങ്ങളും (*തകര*യിലെ തകര, *പറങ്കിമല* യിലെ അപ്പു, *രതിനിർവേദ*ത്തിലെ പപ്പു, *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടി*ലെ ഉണ്ണി, *കാതോട് കാതോര*ത്തിലെ ലൂയീസ്, കുട്ടൻ എന്നിവർ) അവിടെ കാണാം.

രക്തബന്ധത്തിലൂടെയല്ലാതെ രക്ഷകനാവുന്ന പുരുഷനാണ് ഭർത്താവ് /കാമുകൻ. തെരുവിൽനിന്ന് റാണിയെ കുടുംബത്തിലേക്ക് കൈപിടിച്ചുയർത്തുന്ന ദാസപ്പൻ (ലോറി), കാമുകന്റെ മരണശേഷം ചേച്ചിയോടൊപ്പം താമസിക്കാനെത്തുന്ന ഉഷയ്ക്ക് (പാളങ്ങൾ) പുതുജീവൻ നല്കാനെത്തുന്ന രാമൻകുട്ടി, ബലാൽക്കാരശ്രമത്തിൽ നിന്നും സൂസന്നയെ രക്ഷിച്ച് സ്വന്തം വധുവാക്കുന്ന നന്ദഗോപാൽ (ഓർമ്മക്കായ്), ഭർത്താവിന്റെ ക്രൂരതകളിൽ മേരിക്ക് ആശ്വാസമായെത്തുന്ന ലൂയിസ് (കാതോട് കാതോരം), ചൊവ്വാദോഷക്കാരി അംബികയെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കൂട്ടുന്ന പരമു (ചിലമ്പ്), ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം പൂർവകാമുകിയെ വൈധവ്യത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കുന്ന വിഷ്ണു(ദേവരാഗം), അനാഥയായ മായമ്മ

യ്ക്ക് തുണയാകുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണി (ചുരം)തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരിൽ ചിലരാണ്. അമാനുഷികത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭരതന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവേ കാണാറില്ല. ഭർത്താവ് /കാമുകൻ എന്ന വിഭാഗത്തിലും സാധാരണമനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ തന്നെയാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പരമു ഒഴികെ മറ്റാരും കൈക്കരുത്ത് കൊണ്ടല്ല വിജയിക്കുന്നത്. ദാസപ്പനും കുഞ്ഞുണ്ണിയും സാഹചര്യവശാൽ ശത്രുനിഗ്രഹം സാധിക്കുമ്പോൾ നന്ദഗോപാൽ സൂസന്നയെ പീറ്ററിൽനിന്ന് രക്ഷിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിനിടെ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. പ്രണയം പൂവണിയും മുൻപേ വിനോദും(ചാമരം) അപകടത്തിൽ മരിക്കുന്നു. ലൂയീസിന് മേരിയെ സ്വന്തമാക്കാനാവുന്നില്ല. അവൾ ഭർത്താവ് ലാസറിനൊപ്പം പുഴയിൽ വീണ് മരിക്കുന്നു.

അച്ഛനും മകളും മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന അമരവും ഭർത്താവ് രക്ഷാകർത്താവായി വരുന്ന 'ലോറി'യുമാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

2.4.1. അമരം

ലോഹിതദാസ് ഭരതൻ കൂട്ടുകെട്ടിലെ ആദ്യചിത്രമാണ് അമരം (1991). പള്ളിശ്ശേരിയുടെ പൂരം എന്ന ചെറുകഥയാണ് അവലംബം. കുഞ്ഞായിരിക്കെത്തന്നെ അമ്മ മരിച്ചുപോയ രാധയുടെയും അവൾക്കായി മാത്രം ജീവിക്കുന്ന അച്ചു (അച്യുതൻകുട്ടി) എന്ന മുക്കുവന്റെയും കഥയാണ് അമരം. കൈക്കുഞ്ഞായ രാധയുമായാണ് അയാൾ കടലിൽ പോകുന്നതുപോലും. അച്ചുവിന്റെ അടുത്ത സുഹൃത്താണ് കൊച്ചുരാമൻ. കൊച്ചുരാമന്റെ ഭാര്യ ഭാർഗ്ഗവി, അനിയത്തി ചന്ദ്രിക, മകൻ രാഘു എന്ന രാഘവൻ. രാധയെ ഡോക്ടറാക്കുക എന്നതാണ് അച്ചുവിന്റെ ജീവിത ലക്ഷ്യം. അവൾ പത്താംതരത്തിൽ ഉയർന്ന മാർക്കോടെ വിജയിക്കുന്നു. രാധയും രാഘുവും പ്രണയത്തിലാണ്. ചന്ദ്രികയും താനുമായുള്ള കല്യാണം തീരുമാനമായ ശേഷമാണ് ഈ പ്രണയം അച്ചു മനസ്സിലാക്കുന്നത്. വിദ്യാഭ്യാസമില്ലാത്ത രാഘുവുമായി രാധയ്ക്ക് വൈവാഹികബന്ധം അയാൾക്ക് ഇഷ്ടമല്ല. അച്ചു രാഘുവിനെ തല്ലുന്നു. രാഘുവിന് വിവാഹാലോചനയുമായിവന്ന കൊച്ചുരാമൻ അപമാനിതനാവുന്നു. അതിനെത്തുടർന്ന് ചന്ദ്രികയെ അച്ചുവിന് കൊടുക്കില്ലെന്ന് കൊച്ചുരാമൻ ഉറപ്പിക്കുന്നു. ചന്ദ്രിക അച്ചുവിനൊപ്പം ഇറങ്ങിവരാൻ തയ്യാറായിട്ടും കൊച്ചുരാമനെ 'തോൽപ്പിക്കാൻ വയ്യ' എന്ന് പറഞ്ഞു അച്ചു പിൻവാങ്ങുന്നു. രാഘുവിന്റെ ആത്മഹത്യാ ഭീഷണിയെത്തുടർന്ന് രാധ അവനൊപ്പം പോകുന്നു. അവളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം മുടങ്ങുന്നു. ചന്ദ്രികയെ പോസ്റ്റ്മാൻ ദാമോദരൻ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. അച്ചുവിന്റെ പരിഹാസങ്ങൾക്ക് മറുപടിയെന്നോണം ആഴക്കടലിൽ മീൻ പിടിക്കാൻ ഒറ്റയ്ക്കുപോയ രാഘു തിരികെയെത്തുന്നില്ല. കടലിൽവെച്ച് അച്ചു

അവനെ അപായപ്പെടുത്തിയെന്ന് നാട്ടുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. രാധപോലും അച്ചുവിനെ അവിശ്വസിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ, കോളുകൊണ്ട കടലിൽനിന്ന് മൃതപ്രായനായ രാഘവനെ അച്ചു രക്ഷിച്ചു കൊണ്ടു വരുന്നു. രാധയും കൊച്ചുരാമനും അയാളോട് മാപ്പുപറയുന്നു. അച്ചു തനിക്ക് ആശ്വാസമേകുന്ന കടലിലേക്ക് വഞ്ചിയിറക്കി തുഴഞ്ഞുപോകുന്നു.

സ്ത്രീയുടെ മൂന്നുഭാവങ്ങൾ - മകൾ, അമ്മ, കാമുകി- അച്ചുവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ അവർക്കുള്ള സ്ഥാനം എന്നിവ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമയാണ് *അമരം.* രാധ, കടൽ , ചന്ദ്രിക എന്നിവരിലൂടെയാണ് അത് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. ഭാര്യയുടെ മരണശേഷം മുത്തിന് അയാളാണ് അച്ഛനും അമ്മയും. അവൾ മുതിരുന്നതുവരെ അയാൾ മറ്റൊരു കല്യാണത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നില്ല. എല്ലാവിധത്തിലും മകൾക്കായി മാറ്റിവെച്ച ജീവിതം. പക്ഷേ മകൾക്ക് അച്ഛനെ അതേ അളവിൽ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല. അവൾ അച്ഛനെ ഭർത്താവിന്റെ ഘാതകനായി തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നു. അവളുടെ പ്രണയമാണ് അയാളുടെ പ്രണയത്തിന് വിഘാതമാകുന്നത്. ചന്ദ്രിക അയാളുടെ കാമുകിയാണ്. അവളോട് അയാൾ പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. പക്ഷേ അവൾക്ക് അതറിയാം. അവൾ അയാളുടെ വീട്ടിൽ നിത്യസാന്നിധ്യമായി നിൽക്കുന്നത് അതറിയുന്നത് കൊണ്ടാണ്. കടൽ അയാൾക്ക് അമ്മയാണ്. അയാൾ ചിരിക്കുമ്പോൾ കൂടെ ചിരിക്കുന്ന, കരയുമ്പോൾ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്ന കടലമ്മ. ഉൾക്കടലിൽ അയാളും കടലും മാത്രമാകുമ്പോൾ പരസ്പരം സംസാരിക്കാറുണ്ട് എന്നാണ് അയാളുടെ ബോധ്യം. ആശ്വാസംതേടി ആ കടലിലേക്ക് അയാൾ തന്റെ വഞ്ചിയിറക്കി പോകുമ്പോൾ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു.

അച്ചുവെന്ന ആദർശപിതൃബിംബം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുംവിധമാണ് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം. അതോടൊപ്പം കാമുകൻ, സുഹൃത്ത്, ഭാര്യാപിതാവ്, മുക്കുവൻ എന്നീ സ്വത്വങ്ങൾക്കെല്ലാം മാതൃകാപുരുഷനായി മാറുന്നതരത്തിലാണ് സിനിമയിൽ അച്ചു കടന്നു വരുന്നത്. മകളുടെ ദാമ്പത്യജീവിതം അയാളുടെ ദാനമാണ്. തന്നെ വിലകുറച്ച് കാണുന്ന രാഘവനെ അയാൾ ജീവൻ തൃണവൽഗണിച്ചു മരണക്കടലിൽനിന്ന് വീണ്ടെടുക്കുന്നു. ചന്ദ്രികയെ തനിക്ക് നിഷേധിച്ച കൊച്ചുരാമന്നും ഭാർഗ്ഗവിയ്ക്കും ഉൾക്കടലിൽ ചെന്ന് 'കൊമ്പനെ' പിടിക്കുന്ന ധീരനാക്കി മകനെ തിരിച്ചുനൽകുന്നു. ഒടുവിൽ ആരുടേയും ഔദാര്യങ്ങൾക്ക് പിടികൊടുക്കാതെ അമ്മയുടെ ഗർഭപാത്രത്തിന്റെ സ്വസ്ഥതയിലേക്കെന്നോണം കടലിന്റെ ഏകാന്തതയിലേക്ക് അയാൾ ഒറ്റയ്ക്ക് തുഴഞ്ഞു പോകുന്നു. കോളുകൊണ്ട കടൽ അയാളെ ആശ്വസിപ്പിക്കാനെന്നോണം ശാന്തമായി നിലകൊള്ളുന്നു.

കോളുകൊണ്ട കടലും ശാന്തമായ കടലും അച്ചുവിന്റെ ആന്തരികാവസ്ഥ യെ തന്നെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. മരുമകൻ 'മണകൊണാഞ്ചനായത്' അ യാളുടെ അസ്വസ്ഥതയുടെ കാരണമാണ്.

> ''നീ കടലിന്റെ ചൂടും ചൂരുമറിയുന്നവനായിരുന്നെങ്കിൽ നിന്നെ ഞാൻ മകനേന്നു വിളിച്ചേനെ''

ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസം നേടേണ്ട മകളെ 'മീൻ കൊട്ട' ചുമക്കുന്നവളാക്കിയ രാഘവൻ കഴിവുകെട്ടവനല്ലെന്ന് ബോധ്യമാകുംവരെ ആ അസ്വസ്ഥതയുടെ കടൽ അയാളിൽ അടങ്ങുന്നില്ല. കൊമ്പൻ സ്രാവിനെ പിടിക്കുന്നതോടെ രാഘവൻ തനിക്കു സമനാ യി അച്ചുവിന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. അതോടെ മകളെ കഴിവുള്ള ഒരുവനെ ഏൽ പ്പിക്കുകയെന്ന പിതൃധർമ്മം അയാൾ നിറവേറ്റിക്കഴിഞ്ഞു. രാധയ്ക്ക് ഇത്രനാളും താൻ നൽകിയ സുരക്ഷിതത്വം തുടർന്നും നൽകാൻ രാഘവന് ശേഷിയുണ്ട് എന്ന താണ് അച്ചുവിന്റെ സ്വസ്ഥതയ്ക്ക് ആധാരം. രാഘവൻ പുറംകടലിൽ കൊമ്പനെ തേടിപ്പോകാനും അപകടത്തിൽപ്പെടാനും കാരണക്കാരൻ അച്ചുവാണ്.അത് രാ ഘവനെ ചുണയുള്ള ആണാക്കാനുള്ള പരീക്ഷണമാണ്. 'മണകൊണാഞ്ചനി'ൽ നിന്നും കടലിന്റെ 'ഉപ്പും മുളകുമറിയുന്ന' അരയനിലേക്കുള്ള രാഘവന്റെ വളർച്ച അച്ചുവിന്റെ കാർമ്മികത്വത്തിലാണ്. അച്ചുവിന്റെ പരിഹാസം രാഘവനിലെ പൗ രുഷത്തെ ഉന്മിഷത്താക്കുന്നു. രാഘവനെ അപകടത്തിലേക്ക് നയിച്ച അച്ചുവിനെയ ല്ല, രാഘവനെ ധീരോദ്ധതനാക്കിയ അച്ചുവിനെയാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്.

രാധ, ചന്ദ്രിക, ഭാർഗ്ഗവി എന്നീ മൂന്നു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ സിനിമ യിൽ മുഖ്യവേഷത്തിൽ എത്തുന്നു. മുക്കുവസംസ്കാരത്തിന്റെ തനിമയുള്ള കഥാ പാത്രമാണ് കൊച്ചുരാമന്റെ ഭാര്യ ഭാർഗ്ഗവി. പരിഷ്കാരം മിനുസപ്പെടുത്തിയ വാക്കും പ്രവൃത്തിയുമല്ല ഭാർഗ്ഗവിയിൽ നാം കാണുന്നത്. വികാരങ്ങളെ അതിന്റെ ഉണ്മയിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് അവരുടെ രീതി. അകത്തൊന്നും പുറത്ത് വേറൊന്നുമായി പെരുമാറാൻ അവർക്ക് കഴിയില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പരുക്കൻ പ്രകൃതക്കാരിയായി അവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ചന്ദ്രികയും ഭാർഗ്ഗവിയും ഇടയ്ക്കി ടെ ഇടയുന്നത് അവർക്ക് പരസ്പരം സ്നേഹമില്ലാത്തതുകൊണ്ടല്ല. അച്ചുവിനോട് ചന്ദ്രികയ്ക്കുള്ള ഇഷ്ടം ഭാർഗ്ഗവി മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ അവൾ എപ്പോഴും അച്ചുവിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ഓടുന്നത് അവർക്ക് പിടിക്കുന്നില്ല. അവർ ജനാപവാദം ഭയക്കുന്നു. ചന്ദ്രിക 'തുറക്കാരെക്കൊണ്ട് പറയിപ്പിക്കും മുൻപ്' അവളെ അച്ചുവി നെ ഏൽപ്പിക്കാൻ അവർ കൊച്ചുരാമനെ ഉപദേശിക്കുന്നത് കാണാം.

അച്ചുവിനും രാധയ്ക്കും ഭാർഗ്ഗവി വലിയ സഹായിയാണ്. എന്നാൽ രാഘവനെ അച്ചു തല്ലുമ്പോൾ ആ മാതൃഹൃദയം സഹിക്കുന്നില്ല. അവർ അച്ചുവിന് നേരെ ശാപവചസ്സുകളുമായി കുതിക്കുന്നു. കൊച്ചുരാമൻ സൗമ്യനായി നിൽക്കുന്നത് ഭാർഗ്ഗവിയെ കൂടുതൽ പ്രകോപിതയാക്കുന്നു. ദാമോദരനുമായുള്ള ചന്ദ്രികയുടെ വിവാഹത്തിന് മുൻകൈ എടുക്കുന്നത് അവരാണ്. മകനെ തല്ലിയ, തങ്ങളെ അപമാനിച്ച അച്ചുവിനോടുള്ള ദേഷ്യം തന്നെയാണ് അതിനുകാരണം. കുടുംബം പോറ്റാൻ തൊഴിലെടുത്ത് ഭർത്താവിനെ സഹായിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് ഭാർഗ്ഗവി. പഞ്ഞക്കാലത്ത് കൊച്ചുരാമൻ അവരോടു പണം വാങ്ങിയാണ് സ്വന്തം ആവശ്യങ്ങൾപോലും നിറവേറുന്നത്. എന്നാൽ തന്റെ സാമ്പത്തികക്രയവിക്രയശേഷി അവർക്ക് ഭർത്താവിന്റെ മേൽക്കോയ്മയെ നിഷേധിക്കാനുള്ള സാഹചര്യമായി തോന്നുന്നില്ല. അച്ചുവിനെ തെറിവിളിക്കുമ്പോൾ കൊച്ചുരാമൻ അവളെ അടക്കുന്നത് കരണത്ത് അടിച്ചിട്ടാണ്. ഭർത്താവിന്റെ അടി ഏൽക്കുന്നതോടെ അവർ പിൻവലിയുന്നു. തനിക്ക് വീട്ടിൽ മുൻകൈ ഉണ്ടെന്നു തോന്നിക്കുമെങ്കിലും കൊച്ചുരാമനെ ഒപ്പംനിന്ന് തുണയ്ക്കുന്ന 'ഉത്തമഭാര്യ'യാണ് ഭാർഗ്ഗവി. ചന്ദ്രികയെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ദാമോദരൻ അവരെയാണ് സമീപിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കൊച്ചുരാമൻ അവളെ അച്ചുവിന് കൊടുക്കില്ലെന്ന് പറയുംവരെ ഭാർഗ്ഗവി ഒന്നും വിട്ടുപറയുന്നില്ല. കൊച്ചുരാമന്റെ താല്പര്യമറിഞ്ഞ ഉടൻ അവർ സജീവമായി കാര്യങ്ങൾക്ക് മേൽനോട്ടം വഹിക്കുന്നു.ചന്ദ്രികയെ അച്ചുവിന് കൊടുക്കാതിരിക്കുന്നതിൽ, അയാളുടെ തല്ലു കൊണ്ട രാഘവന്റെ അമ്മയെന്ന നിലയിൽ അവർക്ക് പ്രതികാരത്തിന്റെ സുഖം ഉണ്ടാവണം. ചന്ദ്രികയുടെ അച്ചുവിനോടുള്ള ഇഷ്ടം അവഗണിക്കാൻ കൊച്ചുരാമന് മാനസികമായ പ്രയാസം ഉണ്ടെന്ന് വിവാഹനിശ്ചയ രംഗത്തെ അയാളുടെ ഭാവങ്ങളിൽ നിന്നും അറിയാനാകും. അത് മനസ്സിലാക്കിയെന്നോണം ഭാർഗ്ഗവി രംഗനിയന്ത്രണം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. രാഘവൻ രാധയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ ഭാർഗ്ഗവി അതിനെ എതിർക്കുകയാണ്. ഇരുവരെയും അകത്തേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോകാൻ അവർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. രാഘവൻ ചെയ്തത് ശരിയായില്ല എന്നതാണ് അവരുടെ നിലപാട്. എന്നാൽ പിന്നീട് ആ ധാരണവെച്ച് അവർ രാധയോടു പെരുമാറുന്നുമില്ല.

മുതിർന്ന കുട്ടിയുള്ള, മദ്ധ്യവയസ് പിന്നിട്ട അച്ചുവിനോട് ചന്ദ്രികക്ക് പ്രണയം തോന്നാൻ കാരണമെന്തെന്ന് സിനിമ മൗനം പാലിക്കുന്നു. അവളാണ് രാധയെ വളർത്തിയതെന്ന് കൊച്ചുരാമൻ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. തന്റെ കൗമാരത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലാവണം അവൾ അച്ചുവിനെ കാണുന്നത്. അയാളിൽ നിന്ന് അനുകൂലമായ പ്രതികരണങ്ങൾ ഒന്നും ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും അവൾ കാത്തിരിക്കുന്നു.

ചന്ദ്രിക ഒരു സാധാരണ മുക്കുവസ്ത്രീയെപ്പോലെ തൊഴിലിന് പോകുന്നത് കാണാൻ കഴിയുന്നില്ല. കറിവെക്കാൻ വേണ്ടിമാത്രമാണ് അവൾ കടപ്പുറത്ത് മീൻ എടുക്കാൻ പോകുന്നത്. സിനിമയിൽ മത്സ്യവുമായി ബന്ധമുള്ള പണികളിൽ ഇടപെടാത്ത രണ്ടു മുക്കുവസ്ത്രീകളേ ഉള്ളൂ. അത് രാധയും ചന്ദ്രികയുമാണ്.'മീൻ കൊട്ട ചുമക്കുന്നത്' നല്ലജോലിയായി അച്ചുവിന് തോന്നുന്നില്ല. മീൻ പണിയാണ് രാഘവന് അയാൾ കാണുന്ന ഒരു കുറവ്. രാധയല്ലാതെ മറ്റൊരാൾ തുറയിൽ പുസ്തകം വായിക്കുന്നത് ചന്ദ്രികയാണ്. ഇത് മാറിവരുന്ന ശീലങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങൾ മാത്രമല്ല. രാധ പഠിക്കുന്നത് അച്ചുവിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ്. പുതിയ തലമുറയിലെ രാഘവന് പോലും ബോധ്യമില്ലാത്ത അറിവിന്റെ ശക്തി അച്ചുവിന് അറിയാം. അത് അയാൾ സ്വന്തം ഭാര്യയുടെ മരണത്തിൽനിന്നും പഠിച്ചതാകാം. അച്ചുവാണ് മാറ്റങ്ങളുടെ നിയാമകഘടകം. അയാൾക്കൊപ്പം നിൽക്കുന്ന രാധയിലേക്കും ചന്ദ്രികയിലേക്കും ആ മാറ്റത്തിന്റെ പ്രകാശം പ്രസരിക്കുന്നു. ചന്ദ്രിക മത്സ്യവിൽപ്പനയിൽ ഭാർഗ്ഗവിയെ പിന്തുടരാതെ വീട്ടിൽ നിൽക്കുന്നു. ഭാർഗ്ഗവിയെപ്പോലല്ല, പരിഷ്കാരിയാണ് ചന്ദ്രിക.

'നായകന്റെ പെണ്ണ്' എന്നനിലയിലാണ് ചന്ദ്രിക ഒരുക്കപ്പെടുന്നത്. അവൾ അയാളെ മോഹിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അച്ചുവിന്റെ വീട്ടിൽ അവളും അയാളും മാത്രമാകുന്ന സന്ദർഭം നോക്കൂ:

അച്ചു വരുമ്പോൾ അവൾ മുറിയിലെ കട്ടിലിൽ കിടപ്പാണ്. അയാൾ വരുന്നതുകണ്ട് എഴുന്നേറ്റെങ്കിലും അവൾ പോകാതെ നിൽക്കുന്നു; അച്ചുവിന്റെ ഒരു സ്പർശനത്തിനു കാത്ത് നിൽക്കുന്നതുപോലെ. അച്ചു അവളുടെ കൈകൾ കവരുമ്പോൾ, അവളെ മാറിലേക്ക് ചേർക്കുമ്പോൾ അവളുടെ കണ്ണുകൾ അടയുന്നു. അയാളുടെ ചുണ്ടുകൾക്കായി അവളുടെ ചുണ്ടുകൾ തുടിക്കുമ്പോൾ അയാൾ പിൻവലിയുന്നു.

ചന്ദ്രികയും അച്ചുവും സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴൊക്കെ ഭാർഗ്ഗവിയുടെ വിളി വരുന്നു. വെക്കാതെ പോകുന്ന ഉമ്മകളും പറയാതെ പോകുന്ന പുന്നാരങ്ങളും ചന്ദ്രികയെന്ന നിഗൂഢതയോട് പ്രേക്ഷകന് അഭിനിവേശം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ചന്ദ്രിക രതി ഉണർത്തുകയും ഒപ്പം അതിന്റെ ആനന്ദം നീട്ടിവെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത് കൂടുതൽ മധുരിതമായി അച്ചുവിന്/പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. ലാകാനിയൻ പരികൽപ്പനയിലെ ക്ഷിപ്രലഭ്യമല്ലാത്ത ഇച്ഛാപൂരണത്തിന്റെ *(objet pettit a)*കേന്ദ്രമാണ് ചന്ദ്രിക.[1]

ചന്ദ്രിക അച്ചുവിന് അപ്രാപ്യയല്ല. അയാൾ അവളെ പ്രാപിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രം. അത് അച്ചുവിന്റെ സ്വാഭാവശുദ്ധിയുടെ തെളിവാകുന്നു. ഉന്നതമാണ് അയാളുടെ മൂല്യബോധമെന്നത് പ്രേക്ഷകന്റെ ആദർശബിംബം എന്നനിലയിൽ അയാളെ കൂടുതൽ ആദരണീയനാക്കുന്നു. താൻ ചുംബിച്ച പെണ്ണിനെയല്ല അയാൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്. വിവാഹത്തിന് മുൻപേ ചുംബിക്കപ്പെട്ടില്ല എന്നതിലൂടെ ചന്ദ്രികയുടെ മാറ്റല്ല, അച്ചുവിന്റെ മാന്യതയാണ് പ്രേക്ഷകന് ദൃശ്യപ്പെടുന്നത്. നഷ്ടചുംബനം അവൾക്ക് നിരാശയാണ് സമ്മാനിക്കുന്നതെങ്കിൽ അയാൾക്കത് ആത്മനിയന്ത്രണത്തിന്റെ ശുദ്ധിപത്രമാണ്. കുറ്റബോധമില്ലാതെ അയാൾക്ക് ചന്ദ്രികയിൽ നിന്ന് വിട്ടുപോകാം; അത് അത്ര എളുപ്പമുള്ള കാര്യമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും. അച്ചുവിന് വെറുക്കാൻപാടില്ലാത്ത മൂന്ന് കാര്യങ്ങളിൽ ഒന്ന് ചന്ദ്രികയാണ്. പിള്ളച്ചനോട് അയാൾ തുറന്നു പറയുന്നു:

> ''ഇത്രയും നാൾ ഒരാശേം ഇല്ലാതെ കഴിഞ്ഞതാണ്....വറചട്ടീൽക്കെടന്നു പെടയാണ് പിള്ളേച്ചാ ഞാൻ...''

അച്ചുവിനോടൊപ്പം ഇറങ്ങിവരാമെന്ന ചന്ദ്രികയുടെ നിർദ്ദേശം അയാൾ നിരസിക്കുന്നു. അച്ചു നെറികേട് കാണിക്കില്ല എന്നാണ് അയാളുടെ മറുപടി. വളർന്നു വരുന്ന ഒരു പെണ്ണ് സ്വന്തം വീട്ടിലുള്ളത് അയാളെ കൂടുതൽ മാന്യനാക്കുന്നു. ഒരിക്കലും മകൾക്ക് തെറ്റായ സന്ദേശം നൽകുന്നതാകരുത് തന്റെ ജീവിതമെന്ന് അയാൾക്ക് നിർബന്ധമുണ്ട്. മകൾക്കുവേണ്ടി തന്റെ പ്രണയം ഉപേക്ഷിക്കുന്ന അച്ചു പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ആദർശസമ്പന്നനായ പിതൃസാന്നിധ്യമാകുന്നു. അച്ചു തന്നെ സ്വീകരിക്കില്ല എന്നറിയുന്ന ചന്ദ്രിക ദാമോദരന്റെ ഭാര്യയാകുന്നു. രാധയും രാഘവനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണ് തന്നെയും അച്ചുവിനെയും അകറ്റിയത് എന്നതിൽ അവൾക്ക് രാധയോട് വിരോധമൊന്നും തോന്നുന്നില്ല. പക്ഷേ അച്ഛനെ ഉപേക്ഷിച്ചു രഘുവിന്റെ കൂടെപ്പോയതിന് അവൾ രാധയെ വിമർശിക്കുന്നു. രാധയുടെ പഠനം തുടരാൻ അവളുടെ നിർബന്ധവും കാരണമാകുന്നു.

രാധയെ ഡോക്ടറാക്കണമെന്നാണ് അച്ചുവിന്റെ ആഗ്രഹം. അച്ഛൻ എന്താണോ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് അതുതന്നെ രാധയുടെയും ആഗ്രഹം. അച്ചു മകൾക്കുവേണ്ടിയും മകൾ അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിന് വേണ്ടിയും ജീവിക്കുന്നു. രാധയും അച്ചുവും തമ്മിലുള്ള ഹൃദയൈക്യം സിനിമ വിശദമായി തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ രഘുവിന് വേണ്ടി അവൾക്ക് അച്ഛനെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വരുന്നു. രഘു മരിക്കാതിരിക്കാൻ അവൾക്ക് മുന്നിൽ മറ്റുമാർഗ്ഗങ്ങൾ ഇല്ലായിരുന്നു.

മകൾ, കാമുകി എന്നീ അവസ്ഥകളിലൂടെ രാധ കടന്നു പോകുന്നുണ്ട്. മകൾ എന്ന നിലയിൽ സ്വസ്ഥവും ശാന്തവുമാണ് അവൾക്ക് ജീവിതം. എപ്പോൾ അവൾ കാമുകിയാവുന്നോ അപ്പോൾ സംഘർഷങ്ങളും അവളെ തേടിയെത്തുന്നു. അച്ഛന്റെ ഇച്ഛകൾ അവളുടെയും ഇച്ഛകളായിരിക്കുന്നേടത്തോളം രാധ പ്രശ്നരഹിതമായ ജീവിതം നയിക്കുന്നു. അവൾക്ക് അവളുടേതായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ഉണ്ടാകുമ്പോൾ, ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ അച്ഛനുമായി വിയോജിക്കുമ്പോൾ ഏകമനസ്സെന്ന മിഥ്യ തകരുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഏകമനസ്സായ അച്ഛനും മകളും എന്നത് ഒരു വ്യാജനിർമ്മിതിയാണ്. അച്ഛന്റെ താല്പര്യങ്ങളെ സ്വന്തം താല്പര്യങ്ങളായി മകൾ സ്വീകരിക്കുന്നതിനെ ഏകമനസ്സ് എന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമ.

മകളെന്ന അവസ്ഥയിൽ മാത്രമല്ല കാമുകിയെന്ന നിലയിലും സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങളല്ല രാധയെ നയിക്കുന്നത്. പ്രശ്നങ്ങൾ കെട്ടടങ്ങുംവരെ കാണാതെ, മിണ്ടാതെ ഇരിക്കാം എന്ന രാധയുടെ പ്രായോഗികബുദ്ധി രഘുവിന്റെ ആത്മഹത്യാഭീഷണിക്ക് മുന്നിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു. രഘു മരിക്കാതിരിക്കാനാണ് താൻ അച്ഛനെവിട്ട് രഘുവിനൊപ്പം വന്നതെന്ന് അവൾ ചന്ദ്രികയോടു പറയുന്നുണ്ട്.

> ''അച്ഛനോളം വലുത് എനിക്ക് മറ്റാരുമല്ല...ഞാൻ എന്ത് തെറ്റ് ചെയ്താലും അച്ഛനെന്നെ വെറുക്കില്ല എന്നെനിക്കുറപ്പുണ്ട്. എനിക്കറിയാം ഇപ്പോഴും എന്നെ ജീവനാണ്....പക്ഷേ രഘു....''.

രാധക്ക് മുന്നിൽ രണ്ടുസാധ്യതകളേയുള്ളൂ. ഒന്നുകിൽ രഘുവിനൊപ്പം ജീവിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ അയാളെ മരിക്കാൻ വിടുക. അത് ഒരിക്കലും സ്വതന്ത്രമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനുള്ള സാധ്യതയല്ല. തീരുമാനമെടുക്കാനുള്ള അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെപ്പോലും രഘു പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

അച്ഛനിൽനിന്ന് അകലുമ്പോൾ അവൾക്ക് ആദ്യം നഷ്ടമാകുന്നത് വിദ്യാഭ്യാസമാണ്. അച്ഛനോടുള്ള രഘുവിന്റെ എതിർപ്പ് അവളുടെ പഠനം മുടക്കുന്നു.

> ''അങ്ങനെ അയാളിപ്പം സന്തോഷിക്കണ്ട''

എന്നാണ് രഘുവിന്റെ നിലപാട്. പഠനം രാധയുടെ സന്തോഷമായല്ല, അച്ചുവിന്റെ ആവശ്യമായാണ് രഘു മനസ്സിലാക്കുന്നത്

> ''രഘുവിന് ഇഷ്ടമില്ലാത്തതൊന്നും ഞാനിനി ചെയ്യാൻ പാടില്ല''

എന്നാണ് മുടങ്ങിപ്പോയ സ്വന്തം പഠനത്തെക്കുറിച്ച് അവൾക്ക് ചന്ദ്രികയോടു പറയാനുള്ളത്. സ്കൂളിൽ വെച്ച് തുടർപഠനത്തിന് ഏതുഗ്രൂപ്പാണ് ഇഷ്ടമെന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ അധ്യാപകരോട് അവൾ പറയുന്നത്

''അച്ഛൻ പറയുന്നത് എന്തും''

എന്നുമാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ അവൾ അച്ഛന്റെ അല്ലെങ്കിൽ രഘുവിന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്നവളാണ്. മകളുടെ വിവാഹം അച്ഛന്റെ വിവേചനാവകാശമായി കരുതുന്ന പിതൃകേന്ദ്രിതസമൂഹത്തിലാണ് അവൾ ജീവിക്കുന്നത്. ചന്ദ്രികയുടെ വിവാഹം അവളുടെ പിതൃസ്ഥാനീയനായ കൊച്ചേട്ടൻ നിശ്ചയിക്കുന്നത് കാണുക. കൊച്ചുരാമന്റെ തീരുമാനം ലംഘിക്കപ്പെടരുത് എന്നാണ് അച്ചുവിന്റെയും നിലപാട്. ചന്ദ്രിക 'ഇറങ്ങിവരാം' എന്ന് പറയുമ്പോൾ 'നെറികേട് കാണിക്കാൻ കഴിയില്ലെ' ന്നാണ് അച്ചു പറയുന്നത്. കൊച്ചുരാമനോട് മാത്രമല്ല, നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥാപിത മൂല്യബോധത്തോടും നെറികേട് കാണിക്കാൻ കഴിയില്ല എന്നുതന്നെയാണ് അതിന്റെ അർത്ഥം. ഒപ്പം വീട്ടിൽ വളർന്നുവരുന്ന 'പെങ്കൊച്ചി'നെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരവും അയാൾക്കുണ്ടാകുന്നു. നാളെ അവളുടെ വരനെ താൻ നിശ്ചയിക്കേണ്ടതാണെന്ന ധാരണ ഒന്നുകൂടി അയാൾ ഉറപ്പിക്കുകയാണ്.

'മണകൊണാഞ്ചനായ' രാഘവന്റെ കൂടെ പോകുമ്പോൾ പിതാവിന്റെ അധികാരം രാധ നിഷേധിക്കുന്നു. അച്ഛനെ, അവൾക്കുവേണ്ടിമാത്രം ജീവിച്ച അച്ഛനെ, ധിക്കരിച്ച മകൾക്ക് ഭർതൃവിയോഗം അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ഒടുവിൽ അച്ഛൻ തന്നെ അവൾക്ക് ഭർത്താവിനെ വീണ്ടെടുത്തുകൊടുക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ അയാൾക്ക് ബോധിച്ച മരുമകനാണ് രാഘവൻ. ഉൾക്കടലിൽ കൊമ്പനെ ചൂണ്ടയിട്ടു രാഘവൻ അത് തെളിയിച്ചുകഴിഞ്ഞു. അച്ഛനാണ് മകൾക്ക് വരനെ നേടിക്കൊടുക്കേണ്ടത് എന്ന ധാരണ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു സിനിമ.

അച്ചുവെന്ന ബൃഹത്സ്വരൂപത്തിന് വിവിധ മാനങ്ങൾ പകരുകയാണ് ചന്ദ്രികയും രാധയും. അയാൾ സ്നേഹനിധിയായ പിതാവാണ്, മാന്യനായ കാമുകനാണ്. സാഹസികനായ മുക്കുവനാണ്, ത്യാഗസമ്പന്നനായ പുരുഷനാണ്. ഉൽപ്പതിഷ്ണുവാണ്, നേരും നെറിവുമുള്ളവനാണ്. അയാളുടെ മോഹങ്ങളാണ് രാധയെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥാന്ത്യത്തിൽ അവളുടെ ദാമ്പത്യവും പിതാവിന്റെ ഉദാരമായ ദാനമായി മാറുന്നു. അച്ഛനെന്ന സർവാതിശായിയായ പുരുഷപ്രതിനിധാനം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു.

രാധയെ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വാത്സല്യത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും കേന്ദ്രസ്ഥാനത്താണ്. അച്ചു മകളുമായി തുറയിൽ വന്നെത്തുന്നത് ഒരു

ഗാനരംഗത്തിലാണ് (പുലരേ പൂന്തോണിയിൽ പെരുമീൻ വെള്ളാട്ടമായ്...). രാധയുടെ വളർച്ച ഈ ഗാനത്തിലൂടെയാണ് വിവരിക്കുന്നത്. മിക്കവാറും കടലിന്റെ ശാന്തമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൂര-മധ്യദൂരഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ചിത്രീകരിച്ച ഈ ഗാനം അച്ഛനും മകളും എന്ന ബന്ധദാർഢ്യം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു. ഗാനരംഗത്തിൽ പരസ്പരം സ്പർശിച്ചു നിൽക്കുന്ന നിലയിലാണ് ഏറിയ സമയവും അച്ഛനും മകളും. ഗാനത്തിനിടയിൽ അച്ചുവിന്റെ മാറിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞുരാധയുടെ ഒരു ആകാശദൃശ്യം ഉണ്ട്. അത് അവരുടെ ഏകാത്മകത്വം വരച്ചിടാനുള്ള ശ്രമമാണ്. കരയും കടലും തമ്മിലും കടലും ആകാശവും തമ്മിലും ഒന്നുചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന പ്രക്രുതിദൃശ്യത്തിന്റെ ലോങ്ങ്ഷോട്ടിലാണ് ഈ രംഗം അർത്ഥോല്പ്പാദനം സാധിക്കുന്നത്. മകളെയും പ്രണയിനിയെയും വേർപിരിഞ്ഞ ശേഷം അച്ചു കടപ്പുറത്ത് പൂഴിയിൽ മുഖംപൂഴ്ത്തി കിടക്കുന്ന രംഗം ഇതിന്റെ വിപരീത ദൃശ്യമായി, വിച്ഛേദത്തിന്റെ ദൃശ്യമായി കാണാം (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 15,16) അച്ചു ഒറ്റയ്ക്ക് കിടക്കുന്ന മറ്റൊരു രംഗം ഇതേ ഗാനത്തിലുണ്ട്. തുടർന്ന് കടലിലൂടെ കൈകോർത്ത് ഓടിവരുന്ന രഘുവും രാധയും. രാധയും രഘുവും ഒന്നിക്കുമ്പോൾ അച്ചു ഒറ്റയ്ക്കാകുന്നതിനെ ഈ രംഗം പ്രവചിക്കുന്നു

രാധ വളർന്നശേഷം അവൾ കടപ്പുറത്ത് പഠിക്കാൻ കമിഴ്ന്നു കിടക്കുന്ന രംഗത്തിന്റെ ചിത്രണം ആപാദചൂഡം ക്ലോസ്അപ് രീതിയിലാണ്. നഗ്നമായ കണങ്കാലുകളും വയറും മാറും കണ്ടശേഷമേ പ്രേക്ഷകൻ അവളുടെ മുഖം കാണുന്നുള്ളൂ. ആ നിലയിൽ നിന്ന് അവൾ മലർന്നു കിടക്കുന്നു. അപ്പോൾ വിദൂര ആകാശദൃശ്യം അവളെ പ്രേക്ഷകന് കാട്ടിത്തരുന്നു. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 17) ഇതേ സമയം രാഘവൻ കടലിൽ തോണി തുഴയുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു; മധ്യദൂരദൃശ്യം. മുഖം ആദ്യംതന്നെ കാണുന്നതരത്തിൽ. പിന്നീട് ദൂരദൃശ്യമായി അത് മാറുന്നു. രാധയെ ചിത്രീകരിച്ച അതേ പാറ്റേണല്ല രഘുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സിനിമ പിന്തുടരുന്നത്. അയാൾ രാധയുടെ അരികിലേക്ക് വരുന്നു. അവളുടെ മുഖം ലജ്ജയാൽ നിറയുന്നു. കുഞ്ഞായ രാധ എന്ന വാത്സല്യകേന്ദ്രത്തെ കാമുകിയായ രാധയായി സ്വീകരിക്കാൻ സിനിമ പ്രേക്ഷകരെ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ് ഇവിടെ. അതിനായി അവളുടെ ആകാരഭംഗിയിലേക്ക് ക്യാമറ കണ്ണുവെക്കുന്നു. കുഞ്ഞായ രാധയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവളെ അച്ചുവിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ കാണാൻ തുടങ്ങുന്നത് അപ്പോഴാണ്. പിതാവിന്റെ അസാന്നിധ്യം കാമുകന്റെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ടുനിറയുന്നു.

സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ അച്ചുവിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ നിൽക്കാൻ സന്നദ്ധനാക്കുന്നതിനാൽ പ്രേക്ഷകന്റെ രത്യഭിവാഞ്ഛ അച്ചുവിന്റെ കാമുകി ചന്ദ്രികയിലൂ

ടെയാണ് നിറവേറ്റപ്പെടുന്നത്. ചന്ദ്രികയെ കാമനാവ്യാപാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുംവിധമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോക്കിലും വാക്കിലും പ്രണയം സ്ഫുരിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് അവൾ അച്ചുവുമായി ഇടപഴകുന്നത്. ഒറ്റയ്ക്ക് അച്ചുവിന്റെ കുടിലിൽ കിടക്കുന്ന ചന്ദ്രികയെ കടലിൽനിന്ന് വരുന്ന അച്ചു കാണുന്നരംഗം നിഴലിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വിന്യാസം, ക്ലോസ്അപ് ഷോട്ടുകളുടെ സാന്നിധ്യം, പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ ആനുകൂല്യം എന്നിവയാൽ പ്രേക്ഷകന് ഇറോട്ടിക് (erotic) അനുഭവം പകരുന്നു . പരസ്പരം കാണുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് ഇരുവരും നിൽക്കുന്ന മുറിയിൽവെച്ച ഒരു ക്യാമറയുടെ കാഴ്ചയായി, അങ്ങനെ കാണിയുടെ തന്നെ ദൃശ്യാനുഭവമായി അത് മാറുന്നു. എന്നാൽ ദാമോദരനുമായുള്ള വിവാഹശേഷം അവളുടെ വേഷത്തിൽ വരുന്ന മാറ്റം, മാറിൽ മുൻപില്ലാതിരുന്ന ഒരു ചേലയുടെ സാന്നിധ്യം പ്രേക്ഷകന് അവളെ രതിയുടെ കാരണമല്ലാതാക്കുന്നു. നായകന്റെ പെണ്ണല്ല അവൾ എന്നതു തന്നെ കാരണം.

രാഘവനോടൊപ്പം പോകുമ്പോൾ രാധ ആദ്യം ഉപേക്ഷിക്കുന്നത് തന്റെ പുസ്തകങ്ങളാണ് എന്നത് യാദൃച്ഛികമല്ല. അച്ചുവിനെ മാറ്റങ്ങളുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ ആഖ്യാതാവ് സ്വീകരിക്കുന്ന തന്ത്രമാണ് അത്. അച്ചുവിനെ ഉപേക്ഷിക്കുമ്പോൾ രാധ ഉപേക്ഷിക്കുന്നത് വിജ്ഞാനത്തിലൂടെയുള്ള വികാസം കൂടിയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ നായകകേന്ദ്രിതമായ ഒരു ആഖ്യാനപദ്ധതി സമർത്ഥമായി നിർവഹിക്കുന്ന സിനിമയാണ് അമരം.

2.4.2. ലോറി

തെരുവ് സർക്കസ്സുകാരിയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയോട്, അവളുമായി ഇടപഴകുന്ന പുരുഷന്മാർക്കുണ്ടാകുന്ന വ്യത്യസ്തമായ താല്പര്യങ്ങളാണ് ലോറിയുടെ (1980) പ്രമേയം. ആശയം പത്മരാജന്റേതാണ്. തെരുവ് സർക്കസ്സുകാരൻ വേലൻ, അയാളുടെ സംഘാംഗമായ റാണി, ലോറി ഡ്രൈവർ ഔസേപ്പ്, ക്ലീനർ ദാസപ്പൻ, ഔസേപ്പിന്റെ ഭാര്യ അമ്മു, റാണിയുടെ കൂട്ടുകാരിയും ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയുമായ ലീല, ലീലയുടെ അമ്മ തങ്കമ്മ, അവരുടെ ഇടനിലക്കാരൻ എന്നിവരാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ.

കുട്ടികളെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി, അന്ധരാക്കി, സർക്കസ് പരിശീലിപ്പിക്കുന്ന പരുക്കനും ക്രൂരനുമായ നാടോടിസർക്കസുകാരനാണ് വേലൻ (വേലായുധൻ). ആകാരത്തിലും സ്വഭാവത്തിലും അയാൾ ഒറ്റയാനാണ്. റാണിയെയും വേലൻ തട്ടിക്കൊണ്ടുവന്ന് സർക്കസ് പരിശീലിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. അവളെമാത്രം അയാൾ

അന്ധയാക്കിയില്ല. അവൾക്ക് തന്നെ കാണാനാണ് അതെന്നാണ് വേലന്റെ ഭാഷ്യം. ക്ലീനർ ദാസപ്പനും റാണിയും ആദ്യകാഴ്ചയിൽതന്നെ ആകൃഷ്ടരാകുന്നു. വീണ്ടും കണ്ടപ്പോൾ അവർ തങ്ങളുടെ അനാഥത്വം പരസ്പരം മനസിലാക്കുന്നു. തന്റെ കൂടെവരാൻ ദാസപ്പൻ റാണിയെ ക്ഷണിക്കുന്നു.

റാണിയും ദാസപ്പനും സംസാരിക്കുന്നതും അടുത്തിടപഴകുന്നതും വേലനെ ദേഷ്യം പിടിപ്പിക്കുന്നു. ഒരിക്കൽ റാണി ഉടുപ്പ് മാറുന്നത് കാണുകയും അവളുടെ ഉടൽ പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയത് തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ റാണിയോട് അയാൾ കാമമോഹത്തോടെ ഇടപെടുന്നു. ദാസപ്പനും റാണിയും ഒളിച്ചോടി ഒന്നിച്ചുജീവിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു.

ഇതേസമയം ലോറി ഡ്രൈവർ ഔസേപ്പും റാണിയെ സ്വന്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ദാസപ്പനെ തല്ലിവീഴ്ത്തി ഔസേപ്പ് റാണിയെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി അയാളുടെ ഭാര്യ അമ്മുവിന്റെ അടുത്തുനിർത്തുന്നു. റാണിയെ തന്റെ പെണ്ണായിത്തന്നെ അമ്മുവിനെക്കൊണ്ട് അയാൾ അംഗീകരിപ്പിക്കുന്നു. റാണിയുടെ വിവരങ്ങൾ അറിഞ്ഞ അമ്മു അവളുടെ അമ്മയുടെ സ്ഥാനം സ്വയമേറ്റെടുക്കുന്നു. റാണിയെ ബലമായി പ്രാപിക്കാനുള്ള ഔസേപ്പിന്റെ ശ്രമം അമ്മുവും റാണിയും ചെറുക്കുകയും ഔസേപ്പറിയാതെ നാടുവിടുകയും ചെയ്യുന്നു. ദാസപ്പൻ അവരെ കണ്ടെത്തി ഒന്നിച്ചു ജീവിക്കുന്നു. ഔസേപ്പ് റാണിയുടെ താമസസ്ഥലം കണ്ടെത്തുന്നു; രഹസ്യമായി അയാളെ പിന്തുടർന്ന് വേലനും. ദാസപ്പൻ റാണിയ്ക്കും അമ്മുവിനുമൊപ്പം ലോറിയിൽ നാടുവിടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ വേലനും ഔസേപ്പും ലോറിയിൽ കയറിപ്പറ്റുന്നു. ലോറിയിൽവെച്ച് ഇരുവരും റാണിക്ക് വേണ്ടി പോരാടുന്നു. റാണിയേയും അമ്മുവിനേയും കുഞ്ഞിനെയും പുറത്തേക്ക് ചാടിച്ചു രക്ഷിച്ചശേഷം ലോറി കൊക്കയിലേക്ക് മറിച്ച് ദാസപ്പനും രക്ഷപ്പെടുന്നു.

നാല് പുരുഷന്മാർക്ക് തന്നെപ്രതിയുള്ള കാമത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരു കൗമാരക്കാരിയുടെ ജീവിതമാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വേലൻ, ഔസേപ്പ്, ദാസപ്പൻ, കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ എന്നിവർ അവളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നു വരുന്നു. തെരുവിലെ സർക്കസ് ജീവിതത്തിന് പുറത്തെ ലോകത്തേക്ക് ദാസപ്പൻ അവളെ പ്രണയപൂർവ്വം നയിക്കുമ്പോൾ മറ്റു മൂന്ന് പേർക്കും അവൾ ലൈംഗികതൃഷ്ണകൾ തീർക്കാനുള്ള ഉടലാണ്. കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ അവളെ വിപണിമൂല്യമുള്ള ഒരു ഉപഭോഗശരീരമായി മാത്രമാണ് കാണുന്നത്.

പക്ഷേ വേലൻ ലൈംഗികത്തൊഴിലിന് റാണിയെ അയക്കാൻ തയ്യാറല്ല. റാണി ലീലയുമായി കൂട്ടുകൂടുമ്പോൾ ലീലയും അമ്മയും ചീത്തയാണ് എന്ന

മുന്നറിയിപ്പും വേലൻ നൽകുന്നുണ്ട്. നേരിട്ട് റാണിയെ സമീപിച്ച് അവളെ വശപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമവും പരാജയപ്പെടുന്നതോടെ കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ പിൻവാങ്ങുന്നു.

റാണിയെ തട്ടിക്കൊണ്ടുവന്നശേഷം അവളുടെ കണ്ണുകളും കുത്തിക്കെടുത്താൻ വേലൻ ഒരുങ്ങുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് അയാൾ അത് വേണ്ടെന്നുവെക്കുകയാണ്. അവൾ ദാസപ്പനുമായി അടുപ്പം കാണിക്കുമ്പോൾ, ഒരു ചിരി കൈമാറുമ്പോൾത്തന്നെ വേലന്റെ മുഖം മുറുകുന്നത് കാണാം. അടുത്തനാളിൽ കൂടാരം പൊളിച്ചു പുതിയ താവളം തേടി പോകുന്നത് ദാസപ്പൻ അവളെ കാണാതിരിക്കാനാണ്. റാണിയുടെ ദുർബലമായ എതിർപ്പിനെ അയാൾ മർദ്ദനം കൊണ്ട് അടക്കുന്നു. തന്നോടുള്ള ഭയം കൊണ്ടാണ് റാണി കൂടെനിൽക്കുന്നതെന്ന് അയാൾക്കറിയാം. അയാൾ എജമാനനും അവൾ അടിയാത്തിയുമാണ്. അവൾ മാത്രമല്ല മറ്റു കുട്ടികളും 'എജമാ' എന്നാണ് അയാളെ വിളിക്കുന്നത്. ദാസപ്പൻ അവൾക്ക് അത്താണിയാകാനുള്ള സാധ്യത അയാൾ മുൻകൂട്ടിക്കാണുന്നു.

ദാസപ്പനോട് അവൾ അടുപ്പം കാണിക്കുമ്പോൾ അവൾ മുതിർന്നു കഴിഞ്ഞുവെന്ന് വേലൻ തിരിച്ചറിയുന്നു. തങ്കമ്മയോട് അവളുടെ വളർച്ചയെപ്പറ്റി അയാൾ പറയുന്നതു കാണാം, ദാസപ്പനുമായി അവൾ പുലർത്തുന്ന ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചും. വേണമെങ്കിൽ ഇപ്പോഴും അവളെ അന്ധയാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് അയാൾ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നു. സർക്കസ് പരിശീലിപ്പിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ നോട്ടം അവളുടെ ഉടലിലാണ്. കുളികഴിഞ്ഞ് ഉടുപ്പുമാറ്റുന്ന റാണിയെ അയാൾ ഒളിച്ചുനിന്ന് കാണുന്നു. പരിശീലനത്തിലേർപ്പെടുന്ന അവളെ അയാൾ കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നു. തന്നെക്കാണാൻ വേണ്ടിയാണ് അവളുടെ കണ്ണുകൾ പൊട്ടിക്കാതിരുന്നതെന്ന് അയാൾ അവളോടുതന്നെ പറയുന്നു. ഒടുവിൽ ദാസപ്പനോടൊപ്പം വീട് വിടാൻ ഒരുങ്ങുന്ന അവളെ അയാൾ പിടികൂടുന്നു. ബലം പ്രയോഗിച്ച് ലൈംഗികമായി കീഴടക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ഓടിരക്ഷപ്പെട്ട അവൾ ഔസേപ്പിന്റെ കയ്യിലാണ് എത്തുന്നത്.

റാണിയുടെ അഭ്യാസപ്രകടനത്തെ പ്രശംസിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഔസേപ്പ് അവളോട് ആദ്യം സംസാരിക്കുന്നത്. അവളെ സ്വന്തമാക്കാനുള്ള നീക്കവുമായാണ് അയാൾ പിന്നീട് വരുന്നത്. വേലന്റെ പീഡനം ഭയന്ന് ലോറിത്തെരുവിലേക്ക് ഓടിയെത്തുന്ന അവളെ അയാൾ വേലൻ കാണാതെ വണ്ടിയിൽ പിടിച്ചുകയറ്റിക്കൊണ്ട് പോകുകയാണ്. ദാസപ്പന്റെ മുന്നിൽവെച്ചുതന്നെ അയാൾ അവളോടുള്ള തന്റെ കാമം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരന് ധനാഗമമാർഗ്ഗം മാത്രമാണ് റാണി. അവളുടെ ഉടലി ലല്ല, അത് വഴി വരുന്ന പണത്തിലാണ് അയാൾക്ക് ശ്രദ്ധ. അവളുടെ സമ്മതം അ യാൾ മാനിക്കുന്നു. പ്രലോഭനം നടക്കില്ല, റാണി അതിന് ഒരുക്കമല്ല എന്നറിയുന്ന തുവരെ മാത്രമേ അയാൾ അവളുടെ പിന്നാലെ ഉള്ളൂ. എന്നാൽ വേലനും ഔസേ പ്പും അവളുടെ ഉടലിന്റെ ഉടമകൾ ആകാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവൾ തങ്ങൾക്ക് മാത്ര മായി ഭോഗിക്കാൻ ഉള്ള ശരീരമാണ്. റാണിയുടെ ഉടൽമോഹിയാണെങ്കിലും വേല നെപ്പോലെ ക്രൂരനല്ല ഔസേപ്പ്. റാണിക്ക് അയാളുടെ വീട്ടിൽ വേലന്റെ വീട്ടിലേതി നേക്കാൾ പദവി കിട്ടുന്നുണ്ട്.

വേലൻ കുട്ടിക്കാലം മുതൽ ആ ഉടൽ നോക്കിവളർത്തി വലുതാക്കുകയാ ണ്. ഇപ്പോൾ പാകമായിരിക്കുന്ന അത് കട്ടെടുക്കാൻ ഒരാളെയും അയാൾ അനുവ ദിക്കില്ല. പണത്തിനു പകരം അവളെ കൊടുക്കാൻ (കുട്ടികളെ അയാൾ വിൽക്കു ന്നുണ്ട്) അയാൾ തയാറല്ല. അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ മറ്റൊരു സ്ത്രീയും ഇല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധിക്കണം. റാണിയും ദാസപ്പനും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പമാണ് അവളെ മറ്റൊരു കണ്ണിൽ കാണാനാകും എന്ന തോന്നൽ അയാളിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നത്.

ഔസേപ്പ് സ്നേഹമുള്ള ഭർത്താവും അച്ഛനുമാണ്. എന്നാൽ അമ്മുവിൽ മാത്രം തൃപ്തനാകുന്ന ഒരാളല്ല അയാൾ. അമ്മു അയാളുടെ നിയമപ്രകാരമുള്ള ഭാര്യയല്ല. അവൾ തന്നിൽ നിന്ന് ഗർഭിണിയായപ്പോൾ അയാൾ അവൾക്ക് അഭയം നൽകിയെന്ന് മാത്രം. അയാൾ മറ്റു സ്ത്രീകളെ തേടിപ്പോകുമെന്ന് ബോധ്യമുള്ളതു കൊണ്ട് റാണിയെ ഔസേപ്പ് വീട്ടിൽ കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ അമ്മു മറുത്തൊന്നും പറയാതെ അവളെ സപത്നിയായി സ്വീകരിക്കുന്നു.

അനാഥനായി വളർന്ന ദാസപ്പന് റാണിയുടെ ജീവിതദുരിതം സ്വയം അനുഭ വിച്ചപോലെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. അതുകൊണ്ട് റാണിയെ അയാൾക്ക് സ്നേ ഹിക്കാൻ കഴിയുന്നു. മറ്റു മൂന്നു പുരുഷൻമാരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ കണ്ണി നാൽ അവളെ കാണാൻ കഴിയുന്നു. അതേസമയം അയാൾ കായികമായി ബലഹീ നനാണ്. തുടക്കത്തിൽ അയാൾ സാമ്പത്തികമായും ബലഹീനനാണ്. ഔസേപ്പി നെ അനുസരിക്കാൻ മാത്രമേ അപ്പോൾ അയാൾക്ക് നിർവാഹമുള്ളൂ. വേലൻ റാണിയെ ഉപദ്രവിക്കുമ്പോൾ അയാൾ സ്വയം രക്ഷിക്കാൻ ഒളിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഔസേപ്പ് വണ്ടിയിൽവെച്ച് അവളോട് മോശമായി പെരുമാറുമ്പോഴും അവൻ നി സ്സഹായനാണ്. എന്നാൽ താൻ ഒരു ഡ്രൈവർ ആകുന്നതോടെ അയാളുടെ സാമ്പത്തികസുരക്ഷ ഉറപ്പാകുന്നു. ഇനി അയാൾക്ക് റാണിയെ രക്ഷിക്കാനാകും.

വേലനും ഔസേപ്പും റാണിയെ കണ്ടുപിടിക്കുമ്പോൾ അവരിൽ നിന്ന് റാണിയെ രക്ഷിക്കാൻ അയാൾക്ക് കായികമായി കഴിയുന്നില്ല. അവർ അറിയാതെ രക്ഷപ്പെടാനാണ് ദാസപ്പന്റെ ആദ്യശ്രമം. പക്ഷേ അവർ റാണിയെ പിൻതുടരുകതന്നെ ചെയ്യുന്നു. തമ്മിലടിക്കുന്ന പ്രബലരായ എതിരാളികളെ തന്ത്രപൂർവ്വം മരണത്തിനു വിട്ടുകൊടുത്ത് അയാൾ നായികയെ രക്ഷിക്കുന്നു. തുടർന്നും ഉണ്ടായേക്കാവുന്ന ഭീഷണിക്ക് അവരുടെ മരണത്തിലൂടെ ശാശ്വത വിമുക്തി.

ഒളിച്ചോടുന്ന, ഭീരുവായ നായകൻ ഒടുവിൽ തന്റെ ആണത്തം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. വേലനും ഔസേപ്പും കാണാത്ത ഒരു ദേശത്ത് അവർ ജീവിച്ചു എന്നായിരുന്നു കഥാന്ത്യമെങ്കിൽ ഭർത്താവ് എന്ന രക്ഷാകർതൃബിംബം പൂർണ്ണ അർത്ഥത്തിൽ പ്രകാശിക്കാതെ പോയേനെ. ഒരേ സമയം വളരെ റിയലിസ്റ്റിക്കായി ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ മുഖം ആവിഷ്കരിക്കാനും അതേസമയം ആൺമേധാവിത്തം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനും 'ലോറി'യിൽ സംവിധായകൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

ലോറി കാമത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു ഇവിടെ. ചിലപ്പോൾ ലൈംഗികാസക്തിയായി, മറ്റു ചിലപ്പോൾ പ്രണയമായി, കരുതലായി പലഭാവം പൂണ്ടു വരുന്ന കാമം. കാമത്തെ തന്റെ ഇച്ഛക്കൊത്തു നയിക്കുന്നവനാണ് പുരുഷൻ. അവനാണ് ഡ്രൈവർ. ദാസപ്പൻ ഡ്രൈവറായ ശേഷമേ അയാൾക്ക് റാണിയെ നേടാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ. ഡ്രൈവർ ആയപ്പോൾ ദാസപ്പന്റെ ശരീരഭാഷ പലപ്പോഴും ഔസേപ്പിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. ഡ്രൈവർ ഒരു അവസ്ഥയാണ്. ദാസപ്പൻ ജോലി ചെയ്യുന്ന ലോറി റാണി വിശദമായി നോക്കിക്കാണുന്ന രംഗം സിനിമയിലുണ്ട്. നിരവധി ലോറികൾ വന്നുപോകുന്ന ഒരിടത്ത് അവൾ ആദ്യമായി കാണുന്ന കൗതുകത്തോടെ ഈ ലോറി പരിശോധിക്കുന്നത് അത് ദാസപ്പന്റെ വണ്ടി ആയതുകൊണ്ടാണ്. വലിയ വാഹനത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന പുരുഷനോടുള്ള ആരാധനാഭാവം ആ നോട്ടത്തിൽ ഉണ്ട്. റാണി തന്റെ പ്രണയം ദാസപ്പനെ അറിയിക്കുന്നത് മുടിയിൽ ചൂടിയ പൂവ് ലോറിയിൽ തിരുകി വെച്ചാണ്. റാണിയെ വേലന്റെ വന്യമായ കാമത്തിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കുന്നത് ലോറിയിൽ കയറ്റിയാണ്. അപ്പോൾ ഔസേപ്പിന്റെ ശരീരകാമവും ദാസപ്പന്റെ പ്രണയവും അവൾക്കു തുണ നിൽക്കുന്നു. ഔസേപ്പിനെ ബോധം കെടുത്തി ദാസപ്പൻ വണ്ടി ഓടിക്കുമ്പോൾ റാണി സ്വസ്ഥയായി ഉറങ്ങുന്നു. എന്നാൽ ദാസപ്പനെ തൊഴിച്ചു പുഴയിലിട്ട ഔസേപ്പ് അവളുടെ നിയന്ത്രണവും ഏറ്റെടുക്കുന്നതോടെ പേക്കിനാക്കളിൽ ലോറികൾ വന്ന് അവളെ വളയുന്നു. വിവാഹശേഷം റാണിയും ദാസപ്പനും പ്രണയം കൊണ്ടാടുന്നത് പഞ്ഞിനിറച്ച ലോറിയിലാണ്. എന്നാൽ ദാസപ്പന്റെ ലോറിയെ മറികടന്നു വരുന്ന ഔസേപ്പിന്റെ വണ്ടി അവരുടെ സ്വസ്ഥത നശിപ്പിക്കുന്നു. ആ വണ്ടിയിൽ ഒരിക്കൽ കൂടി റാണി

കയറേണ്ടിവരുന്നു. കൂടെ വേലനും ഔസേപ്പും. അവളെ സ്വന്തമാക്കാൻ അവർ ലോറിയിൽ പൊരിഞ്ഞ പോരാട്ടം നടത്തുന്നു. അക്രമോൽസുകരായ ആ കാമദേഹികളെ ഒറ്റയടിക്ക് ലോറിക്കൊപ്പം കൊക്കയിലേക്കുവിട്ട് ദാസപ്പൻ ആസക്തികളെ നിർമൂലനം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ സാമൂഹ്യഘടനക്കകത്തുള്ള, സംസ്കരിക്കപ്പെട്ട കാമം അയാളിലൂടെ സ്ഥാപിതമാകുന്നു.

ലീല, അവളുടെ അമ്മ തങ്കമ്മ, റാണി, അവളുടെ മാതൃസ്ഥാനത്ത് സ്വയം അവരോധിതയാകുന്ന അമ്മു എന്നിങ്ങനെ അമ്മയും മകളുമായി രണ്ടു ജോഡി സ്ത്രീകളെ ലോറിയിൽ കാണാം. തെരുവുജീവിതങ്ങളും വേശ്യകളും കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരും അടങ്ങുന്ന സംസ്കാരത്തിന്റെ ഇരുണ്ടനിഴൽ പ്രദേശങ്ങൾ ഈ സിനിമയിൽ അനാവൃതമാകുന്നു. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളികളായ ലീലയും തങ്കമ്മയും ആ ഇരുണ്ടജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്. റാണിയുടെ കൂട്ടുകാരിയാണ് ലീല. മകളെ വേശ്യാവൃത്തിക്ക് അയക്കുന്നത് അമ്മയായ തങ്കമ്മതന്നെയാണ്. കുട്ടികളെ തട്ടിക്കൊണ്ടുവരുന്ന, അവരെ അന്ധരാക്കി ഉപജീവനം കണ്ടെത്തുന്ന വേലൻ പോലും ലീലയെയും തങ്കമ്മയെയും 'ചീത്തകൾ' ആയാണ് ഗണിക്കുന്നത്. അവർക്കൊപ്പം സിനിമ കാണാൻ പോകാനുള്ള റാണിയുടെ ആഗ്രഹം വേലൻ അനുവദിക്കുന്നില്ല.

താൻ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളി ആയിത്തീർന്നതിൽ സ്വയം പഴിക്കുന്നവളാണ് ലീല. ദാസപ്പന്റെ പ്രണയവും വേലന്റെ കാമവും ലീലയോടാണ് റാണി വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. വേലനെ നേരിടാൻ തലയണക്കടിയിൽ ഒരു വെട്ടുകത്തി കരുതാൻ ലീല ഉപദേശിക്കുന്നു. നശിപ്പിക്കാൻ വരുന്നവനെ വെട്ടിവെട്ടി അരിയാൻ താനും വരാമെന്ന് ധൈര്യപ്പെടുത്തുന്നു. 'എന്റെ ജീവിതം പൊയ്പ്പോയി, നിന്നെ സ്വയം സൂക്ഷിക്കുക' എന്ന് റാണിയെ അവൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ലീലയുടെ ഇരട്ട വ്യക്തിത്വമാണ് നാമിവിടെ കാണുന്നത്. പുരുഷകാമത്തിന്റെ തീയണക്കാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട വേശ്യയാണ് അവൾ. എന്നാൽ അവൾക്കുള്ളിൽ നശിച്ചുപോയ സ്വജീവിതത്തെ ചൊല്ലിയുള്ള കനലെരിയുന്നു. പിഴച്ചുപോയ സ്വന്തം ജീവിതമാണ് പിഴയ്ക്കാതിരിക്കാൻ റാണിക്ക് മുന്നിൽ ഉദാഹരണമായി അവൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. റാണിയുടെ പ്രണയത്തിനും അവളുടെ ശാരീരികപവിത്രതക്കും പരഭാഗശോഭ നൽകുകയാണ് ലീലയും അമ്മയും. ശാരീരികപവിത്രത കാത്തുസൂക്ഷിക്കുക എത്ര ശ്രമകരമാണെന്ന് റാണി സ്വന്തം ജീവിതംകൊണ്ട് പഠിക്കുന്നു.

അമ്മു തന്നിൽനിന്ന് ഗർഭിണിയായപ്പോൾ അവളെ കൂടെ താമസിപ്പിക്കാൻ ഔസേപ്പ് തയ്യാറാവുന്നു. അയാൾ കാട്ടിയ 'മഹാമനസ്കതയ്ക്ക്'മുന്നിൽ അമ്മു മണ്ണോളം താഴുന്നു. അയാൾക്ക് മുന്നിൽ അമ്മുവിന് പ്രതിഷേധങ്ങളില്ല. റാണിയെ

അയാൾ വീട്ടിലേക്കു കൊണ്ടുവരുമ്പോഴും അവൾ എതിർക്കുന്നില്ല. റാണിയുമായി രമ്യതയിൽ കഴിയുക എന്ന പ്രായോഗികബുദ്ധിയാണ് അവൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. തൊഴിലിന്റെ ഭാഗമായി വല്ലപ്പോഴുംമാത്രം വീട്ടിലെത്താൻ കഴിയുന്ന ഔസേപ്പിനോട് അമ്മു ഇടപെടുന്നത് നിറഞ്ഞ പ്രണയത്തോടെയാണ്. അതേസമയം അവൾക്ക് ഔസേപ്പിനെ ഭയമാണ്. പ്രണയത്തെ കവച്ചുവെക്കുന്നതാണ് ആ ഭയം. അയാളുടെ പരസ്ത്രീബന്ധം അറിഞ്ഞിട്ടും അത് വിലക്കാൻ കഴിയാത്തവിധം അവൾ അബലയാണ്. ഔസേപ്പ് റാണിയെ അമ്മുവിന് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് താൻ മികവുറ്റ ഏതോകാര്യം ചെയ്തുവെന്ന തരത്തിലാണ്. റാണിയോട് ഔസേപ്പിനുള്ള താൽപ്പര്യം ഏകപക്ഷീയമായ ഒന്നാണെന്നറിയുംവരെ അവൾ ഔസേപ്പിനെ എതിർക്കുന്നില്ല. അത് മാത്രമല്ല തന്റെ അപമാനകരമായ നിസ്സഹായത അയാൾക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നുസമ്മതിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു അവൾ. അയാളെ എതിർത്താൽ തന്റെ നിലനിൽപ്പ് അപകടത്തിലാകുമെന്നതാണ് അമ്മുവിന്റെ പ്രായോഗികബോധ്യം.

പക്ഷേ റാണിയെ ബലമായി പിടിച്ചുകൊണ്ടുവന്നതാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ അമ്മു അതുവരെകാണിക്കാത്ത ധൈര്യത്തോടെ അവളുടെ സംരക്ഷകയാവുന്നു. റാണിയെ ധീരയാക്കുന്നു:

> ''അമ്മയെക്കണ്ട ഓർമ്മയില്ലാത്തതല്ലേ, ഞാനാ അമ്മയെന്നങ്ങു വിചാരിച്ചോ ''

അയാളുടെ ബലാൽക്കാരശ്രമത്തെ റാണിയോടൊപ്പം നിന്ന് ചെറുക്കുന്നു.

> ഔസേപ്പ്: ''അടുത്ത പ്രാവശ്യം ഞാൻ വരുമ്പോൾ ആ പെണ്ണിവിടെ കാണണം, ഇല്ലെങ്കിൽ കൊല്ലും ഞാൻ നിന്നെ''
>
> അമ്മു : ''അവളെ തൊടണമെങ്കിൽ എന്നെ കൊല്ലണം''

അയാളുടെ ഭീഷണിയെ നിർവീര്യമാക്കാൻപോലും അമ്മു വളർന്നിരിക്കുന്നു. തന്റെ ദാമ്പത്യം ഉപേക്ഷിച്ചു, റാണിയെയുംകൊണ്ട് പുതിയ മേച്ചിൽപ്പുറം തേടാൻ കരുത്തുനേടുന്നു. വിശദീകരണക്ഷമമല്ലാത്ത ഈ കരുത്ത്, ധീരത, അമ്മു ഇതുവരെ തിരിച്ചറിയാതിരുന്ന ആത്മവീര്യം തന്നെയാണ്. റാണിയെ ദാസപ്പന്റെ കയ്യിൽ സുരക്ഷിതയായി എത്തിക്കുവാൻ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞു.

സ്വശക്തി തിരിച്ചറിയാൻ കഴിഞ്ഞ സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ് അമ്മു. അമ്മയെന്ന അവസ്ഥയിലേക്കുള്ള രൂപാന്തരണമാണ് അവളെ കരുത്തുള്ളവളാക്കുന്നത്. റാണിയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താനുള്ള ഔസേപ്പിന്റെ ശ്രമമാണ് അമ്മുവിന്റെ പ്രതിരോധശേഷി ഉജ്ജ്വലിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വന്തം മാനം രക്ഷിക്കാൻ കഴിയാത്തവളാ

യിട്ടുകൂടി അവൾ റാണിക്ക് രക്ഷകയാകുന്നു. (ഭരതന്റെ മറ്റു ചില സിനിമകളിലും രക്ഷകയായി മാറുന്ന അമ്മയെ കാണാം. *വെങ്കല*ത്തിലെ ദേവി, *അമര*ത്തിലെ കടലമ്മ എന്നിങ്ങനെ ദേവീസ്വരൂപമായോ *പ്രയാണ*ത്തിലെ അമ്മിണിയമ്മ, *പ്രണാമ*ത്തിലെ ഉഷ എന്നിങ്ങനെ മാതൃസ്വരൂപമായോ ആ രക്ഷക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.) എന്നാൽ തങ്കമ്മയെന്ന അമ്മ മകളെ പിഴച്ചവഴിയിൽ നയിക്കുന്നവളാണ്. അമ്മുവിന്റെ ത്യാഗത്തിന്റെ മറുകരയിൽ നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് അവർ. റാണി, അമ്മു, ലീല (മനസ്സുകൊണ്ട് അവളും ചീത്തയായിട്ടില്ല) തുടങ്ങി സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ മുഴുവൻ നല്ലവരും ദാസപ്പൻ ഒഴികെ പ്രധാന പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ മുഴുവൻ കാമാസക്തരുമെന്ന തുലനമില്ലായ്മ മറികടക്കാൻ കൂടിയാവണം തങ്കമ്മയുടെ പാത്രസൃഷ്ടി. നല്ല അമ്മ, ചീത്ത വളർത്തമ്മ എന്ന ദ്വന്ദം മലയാള സിനിമയുടെ തുടക്കകാലത്തെ വിരുദ്ധങ്ങളിൽ ഒന്നായിരുന്നു എന്നും ഓർക്കുക. അതിന്റെ ഒരു തിരിച്ചിടൽ ഇവിടെ കാണാം. അപ്പോൾപോലും വേശ്യാവൃത്തിയെന്ന ദോഷം മാത്രമേ അവരിലും കാണാനുള്ളു. എന്നാൽ പ്രതിനായകന്മാർ അവരുടെ അക്രാമകമായ ആസക്തികളാൽ മരണത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു.

വേലനോടൊപ്പം ജീവിക്കുമ്പോൾ റാണി കാണിക്കുന്ന സന്തുഷ്ടഭാവം പ്രകടനം മാത്രമാകാനേ തരമുള്ളൂ. വേലന്റെ സഹവാസം ഏൽപ്പിക്കുന്ന ശാരീരികവും മാനസികവുമായ ആഘാതത്തിൽനിന്ന് മുക്തിനേടാൻ അവൾ കണ്ടെത്തുന്ന രക്ഷകനാണ് ദാസപ്പൻ. അയാളെ ആദ്യകാഴ്ചയിൽത്തന്നെ ഇഷ്ടപ്പെടുക മാത്രമല്ല അത് അവൾ അറിയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അനുഭവിക്കുന്ന ജീവിതത്തേക്കാൾ മെച്ചപ്പെട്ട ഒന്നേ ഇനി ഭൂമിയിൽ സാധ്യമാകൂ എന്നിടത്തോളം ദുരിതപൂർണ്ണമാണ് അവളുടെ അവസ്ഥ. അതായിരിക്കണം അജ്ഞാതനായ ഒരാൾക്കുനേരെ തന്റെ അഭിലാഷം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ അവളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

കൗമാരക്കാരിയാണെങ്കിലും പലപ്പോഴും അവൾ പ്രായത്തിൽ കവിഞ്ഞ പക്വത കാണിക്കുന്നുണ്ട്. വേലന്റെ സംഘത്തിലെ കുട്ടികൾക്കുമേലെ മാതൃത്വത്തിന്റെ ചിറകാണ് അവൾ. ജീവിതം അവൾ സ്വയം പഠിച്ചെടുക്കുകയാണ്; സഹായിക്കാൻ മറ്റാരും ഇല്ലാത്തതിനാൽ കഞ്ഞിയും കറിയും വെക്കാൻ സ്വയം പഠിച്ചതുപോലെ.

ലൈംഗികജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ധാരണയില്ലാത്ത കഥാപാത്രമാണ് റാണി. ചിലനേരം അവൾ ശരീരത്തെയും അതിന്റെ ലൈംഗികാസ്തിത്വത്തെയുംപറ്റി ബോധവതിയാണെന്ന തോന്നൽ പരത്തുമ്പോൾ മറ്റുചിലപ്പോൾ അടിസ്ഥാനധാരണകൾപോലും ഇല്ലാത്തവളായി കാണപ്പെടുന്നു. ലീലയും തങ്കമ്മയും ചീത്തയാണെന്ന് വേലൻ പറയുമ്പോൾ, അവരെ ചീത്തയെന്നു വ്യവഹരിക്കപ്പെടു

ന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. അവളെ 'ഫീൽഡിലേക്ക്' ക്ഷണിക്കാൻ വരുന്ന കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ, വേലനുമായി സംസാരിക്കുന്നത് അവളുടെ മുൻപിൽ വെച്ചാണ്. അവൾ കേൾക്കാവുന്നത്ര അടുത്തുവെച്ച്. പക്ഷേ അപ്പോൾ അവൾ അത് ഗൗനിക്കാതെ പരിശീലനം തുടരുകയാണ്. വേലൻ അയാളെ ഓടിക്കുമ്പോൾ അവൾക്കത് തമാശരംഗമായാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ വേലന്റെ 'നോട്ടവും പടുതയും ഒന്നും ശരിയല്ല' എന്ന് അവൾക്കു മനസ്സിലാകുന്നുമുണ്ട്. കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ അവളെ നേരിട്ടുകണ്ടു സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവൾ സ്വന്തം വിയോജിപ്പ് പ്രകടമാക്കുന്നു. വേലനും ഔസേപ്പും അവളെ ശാരീരികമായി കീഴടക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൾ സർവ്വ ശക്തിയുമെടുത്തു ചെറുക്കുന്നു. സ്വന്തം 'തലയിലെഴുത്തി'നെപ്പറ്റി പരിതപിക്കുന്ന അമ്മുവിന്റെ ദാമ്പത്യത്തിനു താൻ ബാധ്യതയാകുമെന്ന് മനസ്സിലാക്കി ഞാൻ എങ്ങോട്ടെങ്കിലും പോയ്ക്കോളാമെന്ന് അവൾ പറയുന്നുണ്ട്.

ദാമ്പത്യം സമുന്നതമായ ലക്ഷ്യമാണെന്നും റാണിയെപ്പോലെ ഒരു തെരുവ് സർക്കസ്സുകാരിക്ക് അത് ക്ഷിപ്രസാധ്യമല്ല എന്നും പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു ഈ സിനിമ. തന്റെ ചുറ്റുപാടിൽ താനുമായി ഇടപെടുന്ന വേലൻ, തങ്കമ്മ, ലീല, കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരൻ തുടങ്ങിയ ആരെയുംതന്നെ വിവാഹിതരായി റാണി കാണുന്നില്ല. എന്നാൽ അവരിൽ ചിലർ ലൈംഗികജീവിതം അനുഭവിക്കുന്നത് റാണി കാണുന്നുമുണ്ട്. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളികളായ ലീലയും തങ്കമ്മയും അവളുടെ അയൽക്കാരികളാണ്. അവളുടെ കൺവെട്ടത്തൊന്നും ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും വിവാഹംതന്നെ തന്റെ രക്ഷാകേന്ദ്രമായി അവൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ദാമ്പത്യമാണ് സ്ത്രീയുടെ ആത്യന്തികാഭയമെന്ന പൊതുധാരണ റാണിയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുകയാണ് സിനിമ. തെരുവുജീവിതത്തിൽനിന്നു റാണിയെ പരിഷ്കൃതജീവിതത്തിലേക്ക് കൈപിടിച്ച് ഉയർത്തുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായി വിവാഹം മാറുന്നു.

വിവാഹം കഴിക്കാതെ ഔസേപ്പിനൊപ്പം കഴിയുന്ന അമ്മുവിന് ജീവിതം അനിശ്ചിതത്വങ്ങളുടെ പ്രവാഹമാണ്. ''ഭാര്യ കളിക്യാണോ'' എന്നാണു അമ്മു ഗുണദോഷിക്കാൻ വരുമ്പോൾ ഔസേപ്പിന്റെ പ്രതികരണം. ഭാര്യക്ക് പുരുഷനു മേൽ ചില പ്രത്യേകാധികാരാവകാശങ്ങളുണ്ടെന്ന് അയാൾക്കും അറിയാം. വിവാഹം കഴിച്ചില്ല എന്നതിനാൽ ആ അധികാരാവകാശങ്ങൾ അമ്മുവിന് നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു.

വിവാഹം/ദാമ്പത്യം എന്ന പരിഷ്കൃത ജീവിതമേഖലയിലേക്ക് റാണിയെ പരുവപ്പെടുത്തുന്ന, പാതിവ്രത്യം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന പരീക്ഷണങ്ങളാണ് വേലനിൽ

നിന്നും ഔസേപ്പിൽ നിന്നും അവൾ നേരിടുന്നത്. അതിൽ അവൾ വിജയിക്കു മ്പോൾ ഉത്തമഭാര്യയായി അവൾ മാറുന്നു. വിവാഹത്തിനു മുൻപേ ഗർഭിണിയായ തിലൂടെ സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങളെ ലംഘിച്ച ഒരുവളാണ് അമ്മു. അതുകൊണ്ട് അവൾ ക്കു പരസ്ത്രീതൽപ്പരനായ പുരുഷന്റെ, എതിർക്കാൻ കെൽപ്പില്ലാത്ത കൂട്ടുകാരിയാ യി ജീവിക്കേണ്ടി വരുന്നു.

റാണിയുടെ അതിജീവനത്തിന്റെ കഥ ആയിരിക്കെത്തന്നെ ദാസപ്പന്റെ വിജ യത്തിന്റെ ആഖ്യാനംകൂടിയായി മാറുകയാണ് ലോറി എന്ന സിനിമ. അവസാന വിശകലനത്തിൽ അത് ദാസപ്പന്റെ മാത്രം വിജയമായി തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ദാ സപ്പന് വേണ്ടി തന്റെ ഉടൽ പ്രതിനായകരാൽ മലിനമാകാതെ കാത്തു സൂക്ഷി ക്കുക എന്നതാണ് റാണിയുടെ നിയോഗം. ശത്രുനിഗ്രഹം ദാസപ്പന്റെ ചുമതലയാ ണ്. വില്ലന്മാരിൽ നിന്ന് നായികയെ സംരക്ഷിച്ച് രക്ഷകപുരുഷനെന്ന ഇമേജ് അയാളും നിലനിർത്തുന്നു. അയാളുടെ ഭയങ്ങളും (വേലന്റെ മുന്നിൽപ്പെടാതെ ഒളിച്ചു നിൽക്കുന്നത്) വിധേയത്തവും (ഔസേപ്പിന് മുന്നിൽ) കായികബലഹീന തയും അതോടെ വിസ്മൃതമാകുന്നു.

2.5 ശരീരകാമനയുടെ കാഴ്ചകൾ

വ്യക്തിസത്തയുടെ നിയാമകഘടകമെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ ലൈംഗികത ഭരതൻ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. ഭരതന്റെ ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട പല സിനിമകളിലും പ്രണയാഖ്യാനങ്ങൾ രതിയുമായി ഇഴചേർത്ത് മനോഹരമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ശരീരമോഹത്തിൽ ആരംഭിച്ചു പ്രണയമായി വളരുന്ന ആൺ-പെൺ ബന്ധങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രണ്ട് സിനിമകളാണ് ഈ ഖണ്ഡ ത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. തകരയും രതിനിർവേദവും. ഇവ സമാനതകൾ പുലർത്തുന്ന സിനിമകളാണ്. രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലും കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് കാമമാണ്. രണ്ടിലും കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ- തകരയും രതിയും മരണമടയുന്നു.

2.5.1.തകര

പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥയിൽ ഭരതൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ച തകര(1980) ഏറെ ശ്രദ്ധപിടിച്ചുപറ്റിയ സിനിമയാണ്. മാനസികപക്വതയാർജ്ജിക്കാത്ത അനാ ഥനാണ് തകര. ജോലിക്കുനിൽക്കുന്ന വീട്ടിലെ സുഭാഷിണിയുമായി അവനുള്ള അടുപ്പം സുഹൃത്പ്രേരണയാൽ പ്രണയമായി മാറുന്നതാണ് ഇതിവൃത്തം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ തകര, സുഭാഷിണി, ചെല്ലപ്പനാശാരി, മാതുമൂപ്പൻ എന്നിവരാണ്. കാമാക്ഷി, പിള്ള, സുഭാഷിണിയുടെ അമ്മ എന്നിവരാണ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ

ചെല്ലപ്പനാശാരിയുടെ അതൃപ്തലൈംഗികതയും അതിന്റെ അപഥസഞ്ചാര ങ്ങളും പരിണതികളുമാണ് തകരയുടെ കഥാബീജം. ഭാര്യയുമായി പിണങ്ങി നിൽക്കുന്ന ആശാരി അയാളുടെ ലൈംഗികകാമനയുടെ ലക്ഷ്യമായി സുഭാഷിണിയെ കാണുന്നു. അവൾ തന്റെ കാര്യസാധ്യത്തിനായി കാണിക്കുന്ന അടുപ്പം വിശ്വസിച്ച് സുഭാഷിണിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ ആശാരിക്ക് മൂപ്പനിൽ നിന്നും തല്ല് കിട്ടുന്നു. സുഭാഷിണിയുടെ ലൈംഗിക അപ്രാപ്യത തകർക്കാൻ അയാൾ പിള്ളയേയും തകരയെയും കരുവാക്കുന്നു. തകരയുടെ അപക്വമാനസികനില ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന ചെല്ലപ്പനാശാരി സുഭാഷിണിയെക്കുറിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന പുതിയചിത്രം അവനെ മാറ്റി മറിക്കുന്നു. ആദ്യം എതിർത്തുനിന്ന സുഭാഷിണിയും മെല്ലെ തകരയിൽ ആകൃഷ്ടയാകുന്നു. അവർ ലൈംഗികമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു. വിവരമറിഞ്ഞ മൂപ്പൻ തകരയെ തല്ലിച്ചതയ്ക്കുന്നു. നാടുവിട്ടുപോയ തകര ആരോഗ്യം വീണ്ടെടുത്തശേഷം തിരിച്ചുവന്നു മൂപ്പനെ കത്തികൊണ്ട് കുത്തുന്നു. തുടർന്ന് സുഭാഷിണിയെത്തേടിച്ചെന്ന അവനു മുൻപിൽ അവൾ ഭയത്തോടെ വാതിൽ കൊട്ടിയടക്കുന്നു. നിരാശനായി റെയിൽവേ ട്രാക്കിലൂടെ അന്തമില്ലാതെ ഓടുന്ന തകര തീവണ്ടി ഇടിച്ചു മരിക്കുന്നു. ഇതാണ് *തകര*യുടെ കഥാസാരം.

സുഭാഷിണിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റി വികസിക്കുന്ന മൂന്നു പുരുഷന്മാരുടെ കാമനകളാണ് തകര എന്ന സിനിമയുടെ കേന്ദ്രം. മാതുമൂപ്പന്റെ തല്ലേറ്റ് ആശാരിയും സുഭാഷിണിയിൽ നിന്നും മുറിവേറ്റു പിള്ളയും പിൻവലിയുന്നു. അവരിരുവരെയും നയിക്കുന്നത് കാമത്തിന്റെ ശാരീരികചോദനകൾ മാത്രമാണ്. അവൾ അപ്രാപ്യയാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ അവർ പിൻവാങ്ങുന്നു. എന്നാൽ തകരയ്ക്ക് പ്രാഥമികമായി അവളോടുള്ളത് മാംസബന്ധിയല്ലാത്ത ഇഷ്ടമാണ്. ചെല്ലപ്പനാശാരി അവനെ ലൈംഗിക കാമനയിലേക്ക് തള്ളിവിടുകയാണ്. സുഭാഷിണിയുടെ അമ്മയുടെ വീട്ടിൽ വെച്ച് ഒന്നിച്ച് കടലിൽ കളിക്കുമ്പോൾ തിരയിൽ നനഞ്ഞും പുടവനീങ്ങി നഗ്നയായും കാണപ്പെട്ട സുഭാഷിണി തകരയെ ഒട്ടുനേരം മോഹിതനാക്കുന്നു. പക്ഷേ അത് നൈമിഷികമായ മോഹം മാത്രമാണ്. തകരയും സുഭാഷിണിയും വിത്തുകാളയെ കുളിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉയർത്തിക്കുത്തിയ പാവാടയ്ക്കു താഴെ അവളുടെ കാൽമട്ടും തുടയും അവനെ കുനിഞ്ഞു വെള്ളം തേവുമ്പോൾ ബ്ലൗസ്സിനിടയിലൂടെ കാണുന്ന മാറിടവും വിഭ്രമിപ്പിക്കുന്നു. അവന്റെ ഓർമ്മകളിലേക്ക് തിരയിലെ ക്രീഡാരംഗം ഓടിയെത്തുന്നു. കാളയെ ഉരച്ചുകഴുകുന്നതിന്നിടെ അവളുടെ വിരലുകളിൽ അവൻ വിരൽ കോർക്കുന്നു. അൽപനേരം കോർത്തവിരലുകളാൽ തന്നെ അവർ കാളയെ കുളിപ്പിക്കുന്നു. അവന്റെ കണ്ണിലെ കാമം അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. അവളുടെ കണ്ണിലും മോഹം കാണാം. എന്നാൽ ആ നില തുടരാതെ അവൾ കൈ കുടയുന്നു. തകരയോട് അവൾ എതിർപ്പ് കാട്ടുന്നില്ല, മറിച്ച് അവന്റെ മേലേക്ക് വെള്ളം

തെറിപ്പിക്കുകയാണ് അവൾ. അപ്പോഴും അവന്റെ ഉള്ളിൽ തിരകളിലെ ദൃശ്യം നിറയുന്നു.

അന്ന് രാത്രി കാളക്ക് കാടികൊടുക്കാൻ പോകുമ്പോൾ അവന്റെ കണ്ണുകൾ അവളുടെ ഉടലിൽ പതറിനടക്കുന്നത് കാണാം. നടക്കുമ്പോൾ അവൻ വഴികളല്ല കാണുന്നത്, അവളെയാണ്. തൊഴുത്തിൽ കാടിപ്പാത്രത്തിൽ ഇളക്കുന്നതിനിടെ സുഭാഷിണി അവന്റെ കല്യാണക്കാര്യം സംസാരിക്കുന്നു. തകര ഇളക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാത്രത്തിൽ അവളും കൈകൾ ഇടുന്നു. അവനെ പ്രലോഭിപ്പിക്കാൻ കഴിയും വിധം കാൽമുട്ടിന് മുകളിൽ കയറ്റിക്കുത്തിയ നിലയിലാണ് പാവാട. മാറിടം പാതിയോളം ദൃശ്യമാകുന്ന തരത്തിലാണ് തൊഴുത്തിലെ അവളുടെ ഇരിപ്പ്. അപ്പോൾ വീണ്ടും അവരുടെ കൈകൾ കൊരുക്കുന്നു. ഇത്തവണ സുഭാഷിണി കൈകൾ പിൻവലിക്കുകയല്ല, അവനെ തന്നിലേക്ക് വലിച്ചിടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവരുടെ ആദ്യ രത്യനുഭവമായി അത് മാറുന്നു.

സുഭാഷിണിയെന്ന നിഗൂഢതയാണ് പ്രേക്ഷകരെ കാത്തിരിക്കുന്നത്. അവൾ പിള്ളക്ക് മുന്നിൽ ഉടലിന്റെ വശ്യത വെളിവാക്കുമ്പോഴും ആശാരിയെ തന്നോട് ഒട്ടിനിൽക്കാൻ അനുവദിക്കുമ്പോഴും ക്ഷിപ്രലഭ്യയായ ഒരു സ്ത്രീയെന്ന ഇമേജ് പ്രേക്ഷകൻ നിർമ്മിക്കുന്നു.

''ആശാരി അപ്പന്റെ പിച്ചാത്തിപ്പിടിക്കിരിക്കും''

എന്ന് അവൾ ആശാരിയെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുമ്പോഴും പിള്ള നൽകിയ കുപ്പിവളകൾ അവന്റെ കൈവെള്ളയിൽ വെച്ചുതന്നെ പൊട്ടിക്കുമ്പോഴും അവൾ അപ്രാപ്യയാണ് എന്ന തോന്നലിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനും എത്തിച്ചേരും. 'കളീം ചിരീമൊക്കെ കളീം ചിരീം ആയി' അവസാനിക്കും എന്ന ധാരണയിൽ പ്രേക്ഷകൻ നിൽക്കുമ്പോഴാണ് അവൾ തകരയുമായി അടുക്കുന്നത്.

തകര കടൽത്തീരത്ത് കാണുന്ന പകൽക്കിനാവ്, (കുടയോളം ഭൂമിയിൽ... എന്ന ഗാനരംഗം)തകരയുടെ മാത്രം കിനാവല്ലാതാകുന്നു. പ്രേക്ഷകർ തകരയുടെ കാഴ്ചകളുടെ അനുവാചകരായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. തകര പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതിനിധാനമായി മാറുന്നു. മർദ്ദനമേറ്റ തകര അപ്രത്യക്ഷനാകുമ്പോൾ സുഭാഷിണി വീണ്ടും അപ്രാപ്യയായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ പ്രാപ്യതയുടെ മാറിമറിയുന്ന സാധ്യതകൾ പ്രേക്ഷകനെ സുഭാഷിണി എന്ന ആസക്തിയിലേക്ക് ചേർത്തുകെട്ടുന്നു. നിയതദൂരത്തിൽ അവൾ സദാ പ്രലോഭനമായി നിൽക്കുന്നു. അതു സിനിമയുടെ നിർവഹണനിമിഷം വരെ തുടരുന്നു.

സുഭാഷിണി, അവളുടെ അമ്മ, മാതുമൂപ്പന്റെ കാമുകി/വെപ്പാട്ടി കാമാക്ഷി എന്നിവരാണ് ഈ സിനിമയിലെ പ്രധാന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. സുഭാഷിണിയുടെ അമ്മ മൂപ്പനുമായി പിണങ്ങി സ്വന്തംവീട്ടിലാണ്. മാതുമൂപ്പന്റെ പരസ്ത്രീ ബന്ധം, മദ്യപിച്ചശേഷമുള്ള മർദ്ദനം ഇതൊക്കെതന്നെ കാരണം. അവർക്ക് മാതുമൂപ്പനെ എതിർക്കാനുള്ള ശേഷിയില്ല. എന്നാൽ അയാളുടെ കാമാക്ഷിയുമായുള്ള ബന്ധം അംഗീകരിച്ചോ കണ്ടില്ലെന്നു നടിച്ചോ നിൽക്കാനുമാകില്ല. അതുകൊണ്ട് അവർ അയാളെ വിട്ട് പുഴയ്ക്കക്കരെയുള്ള സ്വന്തംവീട്ടിലേക്ക് മാറിപ്പോകുന്നു. പുരുഷന്റെ വഴികളെ അനുഗമിക്കുകയാണ് ദാമ്പത്യം വിജയിക്കാനുള്ള എളുപ്പ മാർഗ്ഗം. അവന്റെ വഴി തിരുത്താൻശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൾക്ക് അയാളെ നഷ്ടമാകുമെങ്കിലും അയാൾ പകരക്കാരിയിൽ തൃപ്തി കണ്ടെത്തും. സുഭാഷിണിയെ വിളിക്കാൻ വരുന്ന മാതുമൂപ്പൻ ഭാര്യയെ കാണുന്നരംഗത്ത് സ്നേഹശൂന്യരല്ല ഇരുവരും എന്ന് മുഖഭാവങ്ങളിലൂടെ സ്പഷ്ടമാണ്. എന്നാൽ അയാളുടെ ഈഗോ അവരെ ഒപ്പം വിളിക്കാൻ തയ്യാറല്ല.

ഭർത്താവ് മരിച്ചുപോയ, കാമാക്ഷി ഏകമകൾക്കൊപ്പം ജീവിക്കുന്നു. മാതുമൂപ്പന്റെ വെപ്പാട്ടിയാണ് അവർ. അതാണ് സുഭാഷിണിക്ക് അവരോടുള്ള വെറുപ്പിന്റെ കാരണം. സുഭാഷിണിയും തകരയുമായുള്ള ബന്ധം മൂപ്പനെ നേരിട്ട് ധരിപ്പിക്കാൻ ധൈര്യമില്ലാത്ത ആശാരി കാമാക്ഷി വഴിയാണ് വിവരം അറിയിക്കുന്നത്. തനിക്കും വീട്ടിൽ ഒരു പെൺകുട്ടി വളർന്നു വരുന്നുണ്ടെന്ന ചിന്ത അവരെ നയിക്കുന്നു. സുഭാഷിണിക്ക് കുഴപ്പം ഉണ്ടാകരുത് എന്നതാണ് അവരുടെ ലക്ഷ്യം. വിവരം അറിയിക്കുമ്പോൾ മൂപ്പന്റെ ആദ്യത്തെ തല്ലുകിട്ടുന്നത് അവർക്കുതന്നെയാണ് .

കാമാക്ഷിയെ സുഭാഷിണി എതിരാളിയായാണ് കാണുന്നതെങ്കിലും അവർ അവളെ അങ്ങനെ കരുതുന്നില്ല. ആദ്യമൊക്കെ അവളെ അവഗണിക്കുകയോ ഒഴിഞ്ഞു മാറുകയോ ചെയ്യുന്ന കാമാക്ഷി സുഭാഷിണിക്ക് ദുരന്തം വരുമ്പോൾ സഹായിയായി മാറുന്നു. മൂപ്പന്റെ തല്ലുകൊണ്ട തകര വലക്കാർക്കൊപ്പം അക്കരെയുണ്ട് എന്നറിഞ്ഞ കാമാക്ഷി സുഭാഷിണിയെ കാണാൻ വരുന്നു. അവൻ അക്കരെത്തന്നെ കഴിഞ്ഞാൽ മതിയായിരുന്നു എന്നാണ് അവരുടെ ആഗ്രഹം. വീട്ടിലെ അമ്മയുടെ അഭാവമാണ് സുഭാഷിണിയുടെ ദുരവസ്ഥയ്ക്ക് കാരണമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യമില്ലാത്തതാണ് തകരയ്ക്കും സുഭാഷിണിക്കും ശാരീരികമായി അടുക്കാൻ അവസരമൊരുക്കുന്നത്. അമ്മയുടെ അസാന്നിധ്യത്തിന് കാരണക്കാരി താനാണെന്ന തോന്നൽ കാമാക്ഷിയെ പ്രയാസപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അവർ സുഭാഷിണിയെ മകളുടെ പദവിയിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു

''മോള് പേടിക്കേണ്ട, അമ്മ ഇക്കരെയില്ലെന്നു കരുതേണ്ട. ഞാനുണ്ട് നിന ക്കെന്തും എന്നോട് പറയാം....എന്തും''

നായികയായ സുഭാഷിണി തന്റേടമുള്ള യുവതിയാണ്. നാട്ടുകാർ മുഴുവൻ ഭയക്കുന്ന മാതുമൂപ്പനെ നിയന്ത്രിക്കാനുള്ള ശേഷി സുഭാഷിണിക്കുണ്ട്. മാതുവിന്റെ പണപ്പെട്ടിയുടെ സൂക്ഷിപ്പുകാരി അവളാണ്. അവളുടെ നിയന്ത്രണം അയാൾ സമ്മ തിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. അച്ഛനും മകളുമെന്ന നിലയിൽ മാതുവും സുഭാഷിണിയും പരസ്പരസ്നേഹബഹുമാനങ്ങൾ പകരുന്നുണ്ട്. മകളുടെ ഇഷ്ടങ്ങളെയും വാശിക ളെയും അംഗീകരിച്ചുകൊടുക്കാൻ മാതു തയ്യാറാണ്. അവൾ തറുതലപറയുന്നതും ചിലപ്പോഴെല്ലാം അവൾ തന്നെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതുപോലും അയാൾ ആസ്വദിക്കുന്നു ണ്ട്. തന്റെ പരസ്ത്രീബന്ധംമാത്രം അയാൾ അവളുടെ വിലക്കിന് അടിയറവെയ്ക്കു ന്നില്ല. മാത്രമല്ല കാമാക്ഷിയെ ചീത്ത പറഞ്ഞതിന്റെ പേരിൽ അവരുടെ മുന്നിൽ വെച്ചുതന്നെ മകളെ അയാൾ മർദ്ദിക്കുന്നു. തനിക്ക് പിതാവിൽ നിന്നേറ്റ ആദ്യ പ്ര ഹരമായാണ് അതിനെ സുഭാഷിണി കാണുന്നത്. പ്രകോപിതയായ അവൾ വീടുവിട്ട് അമ്മയുടെ അടുത്തേക്ക് പോകുന്നു. തന്നിഷ്ടപ്രകാരം വീടുവിട്ടുപോയ മകളെ തിരികെ വിളിക്കാൻ അയാൾക്ക് നാണക്കേടൊന്നും തോന്നുന്നില്ല. മകൾക്ക് തകരയുമായുള്ള ബന്ധം അറിയുമ്പോൾ അയാൾ തകരയെ തല്ലിക്കൊല്ലാറാക്കു ന്നു. പക്ഷേ മകളെ അയാൾ നോവിക്കുന്നില്ല.

''അപ്പൻ ചീത്തയായി എന്നുവച്ച് മകൾ ചീത്തയാകാൻ ഒക്കത്തില്ല''

എന്ന ഉഗ്രമായ താക്കീത് നൽകി അവളെ വിടുന്നു. ദേഷ്യം മുഴുവൻ അയാൾ വി ത്തുകാളയെ തല്ലിത്തീർക്കുന്നു. ഈ താക്കീതിൽ നിലനിൽക്കുന്ന പുരുഷബോധ്യ ങ്ങളുടെ പ്രഭാവം കാണാം.

സ്വന്തം ആവശ്യങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാൻ, തനിക്ക് ഇഷ്ടമില്ലാത്ത വിഷയങ്ങ ളിൽ വിയോജിക്കാൻ, വേണമെങ്കിൽ ശക്തമായി പ്രതികരിക്കാൻ അവൾക്കു കഴി യും. പല രംഗങ്ങളിലൂടെ അവളുടെ മിടുക്ക് സംവിധായകൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ആശാരിയുടെ അടുക്കൽ വിറകെടുക്കാൻ പോകുന്ന രംഗം നോക്കാം. തന്നോടു ചോദിക്കാതെ വിറക് എടുത്തതിന്റെ പേരിൽ ആശാരി തടസ്സം നിൽക്കുന്നു. ആദ്യം അയാളെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒടുവിൽ കാര്യസാധ്യത്തിന് അവൾ അയാളുടെ അധികാരം അംഗീകരിക്കുന്നു. വിറക് പെറുക്കാൻ സഹായിക്കു ന്ന ചെല്ലപ്പനാശാരിയുടെ ശൃംഗാരഭാഷണം എതിർപ്പില്ലാതെ കേട്ടു നിൽക്കുന്നു. ഒടുവിൽ വിറകുകൊട്ട തലയിലേക്കുവെച്ചു കൊടുക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ ഉടൽ അവളുടെ മുലകളിൽ തൊട്ടതിലും അവൾക്ക് വിസമ്മതമില്ല. എന്നാൽ വൈകീട്ട്

അവളെ തേടിയെത്തുന്ന ആശാരിയെ അവൾ 'അച്ഛന്റെ പിച്ചാത്തി പിടിക്ക് ഇര' യാക്കുമെന്ന് ഭയപ്പെടുത്തി വിടുന്നു. മാതുമൂപ്പനെക്കൊണ്ട് അയാളെ തല്ലിക്കുന്നു. പ്രണയാഭ്യർത്ഥനയുമായി സമ്മാനപ്പൊതിയും കൊണ്ടുവരുന്ന പിള്ളയെ കുരങ്ങു കളിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട് സുഭാഷിണി.

വേണ്ടിവരുമ്പോൾ താൻ വശംഗയാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാൻ അവൾക്ക് മടിയുമില്ല. വിറകുചീളുകൾ എടുക്കാൻ വരുമ്പോഴത്തെ പെരുമാറ്റം മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതാണ്. അയാൾക്കു മുമ്പിൽ അവളപ്പോൾ നിൽക്കുന്നത് കൈരണ്ടും പിന്നിലേക്ക് മാറ്റി മാറിടം വിവൃതമാക്കിയാണ്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 18). അവൾ അയാളോട് തടിച്ചീള് എടുക്കാൻ അനുവാദം വാങ്ങുന്നത് കണ്ണുകളിൽ കാമം ജ്വലിപ്പിച്ചാണ്. അവൾ ധരിച്ച ഉടുമുണ്ട് ഒപ്പംവന്ന കൂട്ടുകാരിയുടെ വസ്ത്രംപോലെ കണങ്കാൽ മറക്കുന്നില്ല. തൻകാര്യം നേടാൻ ഉടലിനെ പ്രലോഭനോപകരണമാക്കാൻ അവൾക്ക് മടിയില്ല. എന്നാൽ ആ ഉടലിനെ സ്വേച്ഛയോടെ അല്ലാതെ മറ്റൊരാൾക്കും കീഴ്പ്പെടുത്താനും കഴിയില്ല. ഒടുവിൽ തകര തല്ലുകൊണ്ട് നാടുവിടുമ്പോൾ സുഭാഷിണി ആശാരിക്കു മുൻപിൽ സഹായാഭ്യർത്ഥനയുമായി വീണ്ടും വരുന്നു. ഇപ്പോൾ അവൾ ആശാരിയെ ഉടൽകൊണ്ട് മോഹിപ്പിക്കുന്നില്ല. പകരം വിഷാദംകൊണ്ട് അനുതപിപ്പിക്കുന്നു.

പിള്ളയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും സുഭാഷിണി ആസക്തിയുടെ സ്ത്രീരൂപമാണ്. ആശാരിപ്പണിശാലയിൽ അവളെ കാണുമ്പോൾ പിള്ള മോഹിതനാകുന്നു. അവനുനേർക്ക് കണ്ണിറുക്കി മദാലസഭാവത്തിലാണ് സുഭാഷിണി വരുന്നത്. അവനെ തന്റെ ശൃംഗാരനോട്ടത്തിൽ തളച്ചിട്ടാണ് അവൾ വിറകെടുക്കുന്നത്. അവൻ കാണുന്നവിധം അവളുടെ മാറിടം തുളുമ്പി നിൽക്കുന്നു. വിറക് നൽകുന്നതിനുള്ള പ്രതിഫലമാണ് ഈ ദൃശ്യരതിയെന്ന് തോന്നിക്കും വിധമാണ് അവളുടെ പെരുമാറ്റം. ചെല്ലപ്പൻ ആശാരിയെയും സുമുഖനായ പിള്ളയെയും തൻകാര്യം നേടാൻമാത്രം അവൾ രസിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും അവരെ തന്റെ ശരീരമോഹങ്ങൾക്കായി അവൾ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. അതേസമയം കാമം അവളെയും മോഹിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വിത്തുകാളയെ ഇണചേർക്കുമ്പോൾ അത് ഒളിഞ്ഞു നോക്കി ആസ്വദിക്കുന്ന സുഭാഷിണിയെ സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ കാണാം. തിര്യക്രതി കണ്ട് അവൾ അടുക്കളയിലെ ഏകാന്തതയിൽ മനോരാജ്യത്തിലെന്നോണം നില്ക്കുന്നു. ആ ദൃശ്യം സുഭാഷിണിയിൽ വികസിക്കുന്ന ലൈംഗികചോദനകളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണമാണ്. അതേ ഇടത്തുനിന്ന് തന്നെ അവൾ തകരയെ നോക്കുന്ന ദൃശ്യം പിന്നീട് കാണാം. ആ നോട്ടത്തിന് പ്രവചനസ്വഭാവമുണ്ട്. വിത്തുകാളയിൽ നിന്ന് കാളയെ നോക്കുന്നവനിലേക്ക് നീളുന്ന നോട്ടം. കാളയെ കുളിപ്പിക്കുമ്പോ

ളാണ് സുഭാഷിണി തകരയുടെ ലൈംഗികതാല്പര്യം തിരിച്ചറിയുന്നത്. കാളക്ക് കാടി കൊടുക്കുമ്പോഴാണ് അവൾ അവനെ ലൈംഗികമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്.

'മണ്ടനെ'ന്ന് അവൾതന്നെ അപഹസിക്കുന്ന തകര സുഭാഷിണിയെ ആകർഷിച്ചത് എന്തുകൊണ്ടാവും എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. തകര അവളുടെ ഏത് ആവശ്യങ്ങൾക്കും കൂടെനിൽക്കുന്ന സമപ്രായക്കാരനായ ആളാണ്. നിത്യസഹവാസം അവർക്കിടയിൽ ചില ചാലുകൾ തീർക്കുന്നുണ്ടാവാം. സ്വന്തം കാമമോഹങ്ങൾ അടക്കിവെച്ചാണ് അവൾ കഴിയുന്നത് എന്നതിന്റെ സൂചനകൾ കാളയെ ഇണചേർക്കുന്ന സമയത്ത് സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. ആ രംഗം അവസാനിക്കുന്നത് തകര ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നത് നോക്കി നിൽക്കുന്ന സുഭാഷിണിയിലാണ്. എന്നാൽ അപ്പോഴൊന്നും തകര തന്റെ ആഗ്രഹപൂരണത്തിനുള്ള സാധ്യതയായി അവൾക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. തിരപ്പുറത്തെ സംഭവങ്ങൾക്ക് ശേഷമാണ് അവൾ തകരയുടെ ലൈംഗിക വളർച്ച തിരിച്ചറിയുന്നത്. അപ്പോൾ അവൾ അവനെ നിഷേധിച്ചു കടന്നുപോയെങ്കിലും കാളയെ കുളിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവളും അൽപ്പനേരം അവനെ കൊതിക്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ നിർവഹണഘട്ടമാണ് തൊഴുത്തിൽ നടന്നത്. അവിടെ അവൾ മനപ്പൂർവം അവനെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുക തന്നെയാണ്; ഉടൽകൊണ്ടും മൊഴികൊണ്ടും.

സ്വാഭാവികമായി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന ഒരു ബന്ധമെന്ന നിലയിലാണ് അവൾക്ക് തകരയോടുള്ള ശാരീരികാകർഷണം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പക്ഷേ ആ ബന്ധം അവളിൽ മാനസികമായി എത്രമാത്രം ആഴത്തിൽ വേരോടി എന്നത് പരിശോധിക്കപ്പെടുകതന്നെ വേണം. ഉടൽ മോഹങ്ങളിൽ തീരുന്നതായിരുന്നോ തകരയോട് അവൾക്കുള്ള അടുപ്പമെന്ന് സന്ദേഹിക്കാവുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ സിനിമയിലുണ്ട്. തകര തല്ലുകൊണ്ട് നാടുവിട്ട ശേഷം, അവൻ മരിച്ചോ ഇല്ലയോ എന്ന് നിജപ്പെടുന്നതിനു മുൻപേ സുഭാഷിണി നിത്യവൃത്തികളിൽ സാധാരണപോലെ മുഴുകുന്നു. മാതുമൂപ്പൻ തകരയെ തല്ലിയതിനെ പിള്ള വിമർശിക്കുമ്പോൾ അവൾ അവനോടു കയർക്കുകയും തകരയും താനുമായി ഒരു ബന്ധവുമില്ലെന്നു സമർഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുംചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ചെല്ലപ്പനാശാരിയുടെ അടുത്ത് അവന്റെ വിവരങ്ങൾ അറിയാൻ അവൾ ചെല്ലുന്നുണ്ട്.

'മൗനമേ നിറയും മൗനമേ.....' എന്ന ഗാനരംഗം പ്രസരിപ്പുചോർന്നുപോയ സുഭാഷിണിയെയാണ് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. അവൾ തകര തന്നോടൊപ്പം ഉണ്ടായിരുന്ന ഇടങ്ങളിൽ അലയുന്നു. അവൻ തിരികെ വരുന്നതായി മായക്കാഴ്ചകൾ കാണുന്നു. തിരപ്പുറത്തെയും കാളയെ കുളിപ്പിക്കുന്നിടത്തെയും കരിങ്കൽ ക്വാറിയിലെയും രംഗങ്ങൾ ഓർക്കുന്നു. അതേസമയം കാമാക്ഷിയുമായി സംസാരിക്കു

മ്പോൾ തകര തിരികെ വരാതിരിക്കുന്നതിൽ അവൾ വേദനിക്കുന്നില്ലെന്നാണു തോന്നുക. ഒടുവിൽ തകര തിരികെയെത്തി അവളെ കാണാൻ വരുമ്പോൾ അവന്റെ കയ്യിലെ കത്തിയും ദേഹത്തെ ചോരയും അവളെ ചകിതയാക്കുന്നു. വീട്ടിലേക്ക് ഓടി രക്ഷപ്പെടാനാണ് അവൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. തകര അവളോട് കൂടെച്ചെല്ലാൻ പറയുന്നത് അവൾ ചെവിക്കൊള്ളുന്നില്ല. തകരയെ പിന്തുടർന്നെത്തുന്നവർ അവനു ഭ്രാന്തായി എന്ന് വിളിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്. അവൻ മൂപ്പനെ കുത്തി എന്നറിയുമ്പോൾ അവൾ അകത്തുകയറി വാതിലടക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവൾ പൊട്ടിക്കരയുന്നുണ്ട്. ആ കണ്ണീർ അപ്പന്റെ മരണത്തിലുള്ള കണ്ണീരോ അതോ തകരയുടെ അവസ്ഥ ഓർത്തുള്ള കണ്ണീരോ എന്ന് സ്പഷ്ടമല്ല.

സുഭാഷിണി ലൈംഗികമായ പുരുഷകാമനകളെ ഉണർത്തുന്നവിധം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടവളാണ്. ആസക്തി ഉണർത്തുന്ന അംഗവടിവ്, ചലനങ്ങൾ, വസ്ത്രധാരണം എന്നിങ്ങനെ ശരീരകാമനയുടെ കേന്ദ്രം എന്നതരത്തിൽ ഒരുക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രം. ശാരീരികവും മാനസികവുമായ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനം അവളുടെ ചലനങ്ങളിൽ കാണാം. അവളുടെ മാംസളമായ ശരീരത്തിന്റെ മാദകമായ അവതരണമാണ് സിനിമയിൽ കാണാനാവുക. അവളുടെ ആദ്യപ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ തന്നെ കുളിക്കുന്ന സമയത്താണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ ദൃശ്യരതിയ്ക്കുള്ള ഉപാധിയാണ് അവളുടെ നനഞ്ഞ ഉടൽ. കുളി കഴിഞ്ഞു വീട്ടിലെത്തിയ അവൾ ജനലിനിടയിലൂടെ പശുവിനെ ഇണ ചേർക്കുന്നത് കൗതുകത്തോടെ നോക്കി നിൽക്കുകയും ഏതോ ആലോചനകളിൽ മുഴുകുകയും ചെയ്യുന്നു. അവളിൽ നിലീനമായ കാമമോഹത്തെ പ്രേക്ഷകൻ ആദ്യമേ തിരിച്ചറിയുന്നു. അതോടെ വിശുദ്ധയായ നായികയല്ല, വികാരവതിയായ നായികയാണ് മുൻപിലെന്ന ബോധ്യം വരുന്ന പ്രേക്ഷകൻ അവളുടെ ശരീരവടിവുകളിൽ ആകൃഷ്ടനാകുന്നതിൽ, ഒളിച്ചുനോട്ട(voyeurism)ത്തിന്റെ രസം അറിയുന്നു. അതേസമയം ഒളിച്ചുനോട്ടത്തിന്റെ പാപബോധം അവനെ തീണ്ടുന്നുമില്ല.

ശരീരം സുഭാഷിണിക്ക് പാവനമായ ഒന്നല്ല. അത് ആവൃതമായിരിക്കണമെന്ന ധാരണയും അവൾക്കില്ല. കുനിയുമ്പോഴെല്ലാം ബ്ലൗസിനിടയിലൂടെ അവളുടെ മുലകൾ കാണുന്ന തരത്തിലാണ് ക്യാമറ സജ്ജീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അപ്പോഴെല്ലാം സിനിമ മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ആസക്തികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയെന്ന ധർമ്മമാണ് ഇവിടെയെല്ലാം നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. തകര കഞ്ഞികുടിക്കുമ്പോൾ അവന്റെ മുൻപിൽ അവൾ ഇരിക്കുന്നത് കാലുകൾ അകത്തിവെച്ചാണ് (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 19) ആ കാലുകളുടെ പരിധിക്കുള്ളിലാണ് തകരയുടെ ഇരിപ്പെന്നപോലെ. ആശാരിയുടെ അടുത്ത് തടിച്ചീള് തേടി

ചെല്ലുന്ന സുഭാഷിണി ആദ്യം പിള്ളയെ കണ്ണിറുക്കി കാട്ടുന്നു. തുടർന്ന് വിറകു പെറുക്കിയിടുമ്പോളെല്ലാം അവളുടെ കണ്ണുകളിൽ അവനോടുള്ള ശൃംഗാരഭാവം ഒളിമിന്നുന്നു. ഒപ്പം മാറിടത്തിന്റെ സമൃദ്ധമായ ദൃശ്യം അവനായി, അറിയാത്ത മട്ടിൽ തുറന്നിടുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദം ആ കൗമാരക്കാരനെ വശപ്പെടുത്തുന്നു. ഫലത്തിൽ പിള്ളയുടെ കാഴ്ചകൾ പ്രേക്ഷകന്റെ കൂടി കാഴ്ചയായിത്തീരുന്നു.

2.5.2. രതിനിർവേദം

പത്മരാജന്റെ നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യമാണ് *രതിനിർവേദം*(1978). കൗമാരക്കാരനായ പപ്പുവിന്റെ ലൈംഗികസ്വത്വരൂപീകരണവും അതിന്റെ പരിണതിയുമാണ് ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വപരിസരത്തുനിന്നും ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുന്ന ലൈംഗികജ്ഞാനത്തിന് ഇണങ്ങുംവിധം അവൻ ഫാൻറസികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ശരീരബന്ധിതമായ, കാമവുമായി കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഒന്നായാണ് പ്രണയത്തെ അവൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അയൽവാസിയായ രതിയുടെ ശരീരം അവന്റെ കാമനകളുടെ ലക്ഷ്യമായി മാറുന്നു. അവൻ മനസ്സുകൊണ്ടും ശരീരം കൊണ്ടും അവളെ പ്രണയിക്കുന്നു. പപ്പു, അവന്റെ അമ്മ, ചെറിയമ്മ, ചെറിയമ്മയുടെ മകൻ ഗോവിന്ദ്, രണ്ടു സഹോദരിമാർ എന്നിവർ ഒന്നിച്ചാണ് താമസിക്കുന്നത്. പപ്പുവിന്റെ അച്ഛൻ പേർഷ്യയിലും ഗോവിന്ദിന്റെ അച്ഛൻ പട്ടാളത്തിലുമാണ്. അവരുടെ കുടുംബസുഹൃത്തുക്കളാണ് രതിയും വിധവയായ അമ്മയും അവിവാഹിതനായ അമ്മാവനും.

രതിയുമായുള്ള പപ്പുവിന്റെ അടുപ്പം കൂട്ടുകാരുടെ പരിഹാസത്തിന് കാരണമാകുന്നു. അവരുമായി തല്ലുണ്ടാക്കുന്നുവെങ്കിലും 'ലൈംഗിക അപര'മാണ് രതിയെന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്ക് അവൻ എത്തിച്ചേരുന്നു. കാഴ്ചയുടെ മാത്രം ആനന്ദം അനുഭവിച്ചിരുന്ന പപ്പു സ്പർശനത്തിന്റെ ആനന്ദംതേടി രതിയുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. ആദ്യം തമാശയായിമാത്രം അത് മനസ്സിലാക്കുന്ന രതി പിന്നീട് അവനെ വിലക്കുകയും വഴക്കുപറയുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ അവനോട് പിണങ്ങാനോ പിരിയാനോ അവൾക്കും കഴിയുന്നില്ല. വീട്ടുകാർ അവരുടെ 'വഴിതെറ്റിയ'ബന്ധം കണ്ടെത്തിയതോടെ ഇരുവരും തമ്മിൽ കാണുന്നത് വിലക്കുന്നു. എങ്കിലും കോളേജിൽ ചേരുന്നതിന് മുമ്പ് പപ്പുവിന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം രാത്രിയിൽ അവൾ കാവിൽ വരികയും ആദ്യമായി ലൈംഗികബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. കാവിൽ വെച്ച് രതിക്ക് സർപ്പദംശനം ഏൽക്കുന്നു. പപ്പു കോളേജിലേക്ക് പോകുമ്പോൾ അവളുടെ മൃതദേഹം വീട്ടിലേക്കു കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇതാണ് *രതിനിർവേദം* എന്ന സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം

ചങ്ങാതിമാരിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന നുറുങ്ങ് ലൈംഗികവിവരണങ്ങളാണ് പപ്പു വിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. അവർക്കൊപ്പം ഒളിച്ചിരുന്ന്, പുഴയിൽ കുളിക്കുന്ന സ്ത്രീ കളുടെ നഗ്നത ആസ്വദിക്കാനും രഹസ്യമായി സിഗരറ്റ് വലിക്കാനുമൊക്കെ കൗമാ രകൗതുകം അവനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. നഗ്നയായ ഒരു പെണ്ണിന്റെ ചിത്രം തന്റെ മുറിയിലെ കലണ്ടറിന്റെ മറുപുറത്തായി അവൻ ഒളിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. നിഗൂഢമായ ഒരു ആനന്ദമായി അവൻ ലൈംഗികതയെ അറിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു.

രതിയും മറ്റു കുടുംബാംഗങ്ങളും കുട്ടിയായാണ് പപ്പുവിനെ കാണുന്നത്. രതിയോട് നിർവചിക്കാനാവാത്ത ഒരു അടുപ്പം പപ്പുവിനുണ്ട്. അവൾ 'പപ്പുവിന് ഇഷ്ടപ്പെട്ട നിറമേതെന്ന്' ചോദിക്കുമ്പോൾ 'രതിച്ചേച്ചിയുടെ നിറ'മെന്ന് പറഞ്ഞ് അവൻ ഓടിപ്പോകുന്നു. ലൈബ്രറിച്ചുമരിലെ 'പപ്പു+രതി' എന്ന ചുവരെഴുത്ത് അവനെ ഇളക്കിമറിക്കുന്നു. അവൾക്കുവേണ്ടി സുഹൃത്തുമായി അടിപിടിയുണ്ടായ തിന്റെ മുറിപ്പാട് അവൻ വിജയമുദ്രയായി കാണുന്നു. ആ മുറിപ്പാട് രതി കാണു ന്നത് അവനെ ഹർഷപുളകിതനാക്കുന്നു. അവളുടെ സ്നേഹവും ശരീരവും അവൻ പുതിയൊരുതരത്തിൽ ആഗ്രഹിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. അവന്റെ പകൽക്കിനാവിൽ അവൾ അവനെ ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നു. അവൾ തയ്യൽജോലി ചെയ്യുമ്പോഴും പൂ പെറുക്കുമ്പോഴും അവൻ അവളെ ലൈംഗികേച്ഛയോടെ സ്പർശിക്കുന്നു. അവൾ ഉടുപ്പുമാറ്റുന്നത് ഒളിച്ചുകാണുന്നു. വശീകരണഭസ്മം പൂശി അവളെ കീഴടക്കാൻ ധ്യാനമിരിക്കുന്നു. അവളുടെ സൂചികൊണ്ടുള്ള കുത്തും വീട്ടിൽ പറയുമെന്ന ഭീഷ ണിയുമൊന്നും പപ്പുവിനെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നില്ല. 'പപ്പുവിന്റെ കൂട്ടുകെട്ട് മതി'യായി എന്ന അവളുടെ തീർപ്പ് അവനെ ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിപ്പിക്കുന്നു. അതറി യുമ്പോൾ അവളും പിണക്കം മറക്കുന്നു. അവൾക്ക് വരുന്ന വിവാഹാലോചന അവനെ ദുഃഖിതനാക്കുന്നു. ഉടലിന്റെ ആനന്ദം മോഹിച്ചുതുടങ്ങിയ പപ്പു അതിലും ഒരുപടികൂടി ഉയർന്ന പ്രണയം അനുഭവിക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രണയത്തിന് ശരീര ബന്ധിയായി മാത്രമേ നിലനിൽപ്പുള്ളൂ എന്നാണ് അവന്റെ ധാരണ. രതിയെ ലൈംഗികമായി അനുഭവിക്കാൻ അവൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അവൾക്ക് വഴങ്ങേണ്ടി വരുന്നു. തന്റെ ആദ്യ രത്യാനുഭവം തേടിയുള്ള ഒരു കൗമാരക്കാരന്റെ യാത്രകളുടെ ചിത്രണമാണ് *രതിനിർവേദം*. രതിയിൽനിന്നും അവനത് ലഭിക്കുന്നു. പക്ഷേ രതി മരണമടയുന്നു. രതിയെ പാമ്പ് കടിച്ച ശേഷം അവളെ രക്ഷിക്കാൻ കഴിയാതെ അവന് പിൻവാങ്ങേണ്ടി വരുന്നു.

ഈ ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ രതി, അമ്മ നാരായണി, പപ്പുവി ന്റെ അമ്മ, ചെറിയമ്മ തുടങ്ങിയവരാണ്. പപ്പുവിന്റെ അമ്മ മകനെക്കുറിച്ച് വലിയ പ്രതീക്ഷകൾ ഉള്ള വളരെ സാധുവായ ഒരു വീട്ടമ്മയാണ്. അവനെ നിയന്ത്രിക്കാൻ

പലപ്പോഴും അവർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. അമ്മയേക്കാൾ പപ്പു ചെറിയമ്മയെ ഭയക്കുന്നു. മകൻ ഉടനെ കോളേജിൽ ചേരാൻ നഗരത്തിലേക്ക് പോകുമെന്നത് അവർക്ക് വിഷമകരമായ കാര്യമാണ്. അതിനിടയിലാണ് അവൻ രതിയുമായി അതിരുവിട്ട് ഇടപെടുന്നത് ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നത്. ഈ വിഷയത്തിൽ കുറ്റക്കാരിയായി അവർ കാണുന്നത് രതിയെയാണ്. മകന്റെ പിഴവുകളെ കാണാൻ കഴിയാത്തതുകൊണ്ടോ സ്നേഹാധിക്യംകൊണ്ടോ മാത്രമാവില്ല അവർ ഇപ്രകാരം പെരുമാറുന്നത്. പെണ്ണാണ് ആണിനെ പിഴപ്പിക്കുന്നത് എന്ന ധാരണ അവരെ നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ടാവണം. പപ്പുവിന്റെ പ്രായക്കുറവ് അവനെ കുറ്റമുക്തനാക്കാൻ അവർക്ക് പിടിവള്ളിയുമാണ്. താൻ കുറച്ചുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കണമായിരുന്നു എന്ന രതിയുടെ കുറ്റസമ്മതം പപ്പുവിന്റെ അമ്മയ്ക്കുള്ള ന്യായീകരണമാണ്.

ടീച്ചറായ ഭാരതിച്ചെറിയമ്മ താൻ കർക്കശക്കാരിയാണെന്ന് നടിക്കുന്നവളാണ്. അവരുടെ കാർക്കശ്യം കൃത്രിമമാണെന്ന് സംവിധായകൻ തുടക്കത്തിലേ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. പപ്പു അടക്കമുള്ള കുട്ടികളെ ശാസിക്കുന്നതും തിരുത്തുന്നതുമൊക്കെ അവരാണ്. അവർ ടീച്ചറാണ് എന്ന വാചികസൂചനകൾ നൽകുന്നതല്ലാതെ അവരുടെ അദ്ധ്യാപികയെന്ന തൊഴിൽവ്യക്തിത്വം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഒരു രംഗത്ത് അവർ നോട്ട് കുറിക്കുന്നത് കാണാമെന്ന് മാത്രം. അതും വീട്ടിൽവെച്ചാണ്. അവരെ വീടിന് വെളിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതേയില്ല. രതിയുമായുള്ള ബന്ധം അറിഞ്ഞതിനുശേഷം പപ്പുവിനെ വീട്ടിൽത്തന്നെ കഴിയാൻ അവർ നിർബന്ധിക്കുന്നു. എന്നാൽ പപ്പുവിന്റെ പ്രായത്തേയും ആഗ്രഹങ്ങളേയും വേണ്ടരീതിയിൽ പരിഗണിക്കണമെന്ന് അവരെ ഭർത്താവ് കൃഷ്ണൻകുട്ടിനായർ ഉപദേശിക്കുന്നു. അവന്റെ വളർച്ചയുടെ ഘട്ടങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാൻ ശ്രമിക്കണമെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.വീട്ടിൽ പുരുഷന്മാരുടെ അഭാവം ഇവരിരുവരും അനുഭവിക്കുന്നു ണ്ട്. ഭർത്താക്കന്മാരെ കാത്തിരിക്കുന്ന അവരുടെ മാനസികാവസ്ഥ സിനിമയിൽ വ്യംഗ്യമായി പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു. പപ്പു രതിയുമായി അടുക്കുന്ന നാളുകളിൽ അവൻ പിതാവിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിലാണ് ജീവിക്കുന്നത്. അമ്മമാർക്ക് അവന്റെ പ്രായവും മാനസികനിലയും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല. എന്നാൽ ചെറിയച്ഛൻ അത് തിരിച്ചറിയുകയും അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അച്ഛന്റെ അഭാവത്തിൽ മകളെ വളർത്തിക്കൊണ്ടു വന്നവളാണ് രതിയുടെ അമ്മ നാരായണി. രതിയെ പപ്പു ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നത് കണ്ടതോടെ അവരുടെ സമചിത്തത നഷ്ടപ്പെടുന്നു. രതിയെ തല്ലുകയും തങ്ങളുടെ വീട്ടിലേക്കു വരരുതെന്ന് പപ്പുവിനെ വിലക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രതിയുടെ അമ്മയാണ് ഈ

പുകിലൊക്കെ ഉണ്ടാക്കി വെച്ചതെന്ന് ദിവസങ്ങൾക്കു ശേഷം കുളിക്കടവിൽ വെച്ച് അലക്കുകാരി പറയുന്നുണ്ട്. ആങ്ങള അമ്മയെ ഗുണദോഷിക്കുന്നു :

''നീ കെടന്ന് ഒച്ചവെക്കരുത്. നാട്ടുകാരറിഞ്ഞാൽ നിന്റെ മകൾക്ക് തന്നെ യാണ് ദോഷം''

ആദ്യത്തെ ദേഷ്യം തണുക്കുമ്പോൾ അവർ മകളെ സാന്ത്വനിപ്പിക്കാൻ എത്തുന്നു.

''നിന്നെ സങ്കടപ്പെടുത്തിയിട്ടു അമ്മയ്ക്കെന്തു നേടാൻ ?''

ചുരുക്കത്തിൽ ഈ മൂന്നു സ്ത്രീകളും തങ്ങളുടെ ലോകത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രം ചിന്തിച്ച്, അതിൽ ഒതുങ്ങി ജീവിക്കുന്ന ഗൃഹസ്ഥകളാണ്. ഭാരതി ഉദ്യോഗം കൊണ്ട് അദ്ധ്യാപികയാണെങ്കിലും കുട്ടികളുടെ മാനസികവളർച്ചാഘട്ടങ്ങളെ പരി ഗണിക്കുന്ന അധ്യാപികയായി വളർന്നിട്ടില്ല; പ്രത്യേകിച്ചും ആൺകുട്ടികളുടെ. പപ്പു വിന്റെ അനിയത്തി ഋതുമതിയാകുന്നതോടെ അവളുടെ വേഷം മുറിപ്പാവാടയിൽ നിന്നും മുഴുപ്പാവാടയിലേക്ക് മാറുന്നു. ചില ചടങ്ങുകൾ വീട്ടിൽ നടക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇത്തരം ഒരു മാറ്റം പപ്പുവിനും ഉണ്ടാകാമെന്ന് അവരാരും കരുതുന്നില്ല. ശിക്ഷിച്ചും ശാസിച്ചും പപ്പുവിനെ നന്നാക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്. ശിക്ഷയല്ല ഇവിടെ ആവശ്യമെന്ന് കൃഷ്ണൻനായർ അവരോട് പറയുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ഒഴുക്കിന് വിഘാതമാകുന്ന കാര്യങ്ങൾ അവരെ പെട്ടെന്ന് ഉല യ്ക്കുന്നു. എന്നാൽ ആ ഉലച്ചിൽ സ്ഥായിയല്ല. വിവേകത്തെക്കാൾ വികാരത്തള്ളൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടാകാം. എന്നാൽ ആ വികാരത്തെ മറികടക്കാൻ അവർ ശക്ത രാണ്.

സിനിമയിലെ നായികാകഥാപാത്രമാണ് രതി. താൻ എടുത്തു നടന്ന പപ്പു വിനോട് വളരെ സ്വതന്ത്രമായാണ് അവൾ ഇടപഴകുന്നത്. ഇരുവരും തമ്മിൽ നാലു വയസ്സിന്റെ വ്യത്യാസം മാത്രമേ ഉള്ളൂവെങ്കിലും തന്നെ പക്വമതിയായ യുവതിയാ യും പപ്പുവിനെ കുട്ടിയായുമാണ് അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നത്. മറ്റു കുട്ടികളേക്കാൾ പപ്പുവിനോട് അവൾക്ക് അടുപ്പം കൂടും. രതിയോടുള്ള പപ്പുവിന്റെ സമീപനത്തി ലെ മാറ്റം യഥാസമയം മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ, മനസ്സിലാക്കിയപ്പോൾ വേണ്ടപോലെ വിലക്കുന്നതിൽ രതി പരാജയപ്പെടുന്നു. പപ്പു രതിയുടെ ഉടലിനെ കാമമോഹിത നായി സമീപിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ രതി അവന് മുന്നിൽ വഴിയടയ്ക്കും വിധമല്ല പ്രതികരിക്കുന്നത്. അവൾ തയ്യൽജോലിയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കെ കടന്നു വരുന്ന പപ്പു അവളുടെ നഗ്നമായ കാലിൽ സ്വന്തംകാലുകൊണ്ട് ഉരസുമ്പോൾ അവനോടു ജോലി തടസ്സപ്പെടുത്താതെ മാറിനിൽക്കാൻ അവൾ സൗമ്യമായി ആവശ്യപ്പെടു ന്നു. അവളുടെ പിറകിലെത്തിയ പപ്പു കാൽമുട്ടുകൾകൊണ്ട് ചന്തിക്ക് അമർത്തു

മ്പോൾ തയ്യൽ സൂചികൊണ്ട് അവൾ കുത്തുന്നു. പക്ഷേ ദേഷ്യഭാവമല്ല, ചിരിയാണ് അവളുടെ മുഖത്ത്. പപ്പു വിനിമയം ചെയ്യാൻ ഉദ്ദേശിച്ചത് എന്താണോ അത് അവൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നു. അവൾ തിരിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യാൻ ഉദ്ദേശിച്ചത് വ്യക്തമാകുന്നുമില്ല. മറ്റൊരവസരത്തിൽ കാവിൽ പൂപെറുക്കുന്ന രതിയുടെ നിതംബത്തിൽ അവൻ കയറിപ്പിടിക്കുന്നു. രതി അവനോടു രൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുന്നുണ്ട്. വീട്ടിൽ അറിയിക്കുമെന്ന് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നുവെങ്കിലും പിന്നീട് 'ഇത്തവണത്തേക്ക് മാപ്പ്' എന്ന് പറഞ്ഞ് അവനെ വെറുതെ വിടുന്നു. പിന്നീടൊരിക്കൽ നാടകാവതരണത്തിന് മുൻപ് അണിയറയിൽ വെച്ച് അവളുടെ തോളിൽ അവൻ കൈ വെയ്ക്കുന്നു. അവൾ ആ കൈകൾ തട്ടിമാറ്റുന്നു. പക്ഷേ അനിഷ്ടം കാണിക്കുന്നില്ല.

കാവിൽവെച്ച് വീണ്ടും അവൻ അവളെ കയറിപ്പിടിക്കുന്നു. അവളുടെ പ്രതികരണം രൂക്ഷമാണെങ്കിലും 'ഞാനിതാരോടും പറയാനൊന്നും പോകുന്നില്ല' എന്ന് അവന് ആശ്വാസവും നൽകുന്നുണ്ട് രതി. വാരിക തേടി രതിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ പപ്പുവിനോട് ഇനി തമ്മിൽ കൂട്ടില്ലെന്നു അവൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പക്ഷേ അന്ന് രാത്രി അവളെ വീട്ടിൽ കൊണ്ടുവിടാൻ പോകുന്ന പപ്പുവിന് മുന്നിൽ അവളുടെ പിണക്കം മുഴുവൻ ഇല്ലാതാകുന്നു. അവളിലും പപ്പുവിനോടുള്ള ഇഷ്ടം പ്രണയമായി രൂപപ്പെടുന്നു. പപ്പുവിനോട് തനിക്ക് പിണങ്ങാനാവില്ല എന്ന രതിയുടെ പ്രസ്താവനയോടെ ഏകപക്ഷീയമായ പ്രണയം അവസാനിക്കുകയും ഇരുവരും പരസ്പരം പ്രണയികളായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു 'ശ്യാമ നന്ദനവനിയിൽ നിന്നും നീന്തി വന്നൊരു നിമിഷമേ...' എന്ന ഗാനം അവൾ പ്രണയം തിരിച്ചറിയുന്നതിന്റെ വേവും നോവും പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നു.

ഒടുവിൽ അവൾക്ക് വിവാഹാലോചന വരുമ്പോൾ അവൻ തകർന്നു പോകുന്നു. അവൾ അവനടുത്തെത്തി തനിക്ക് വിവാഹം സമ്മതമല്ലെന്ന് അറിയിക്കുന്നു. തന്നെ കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്ന പപ്പുവിൽ നിന്നും കുതറിമാറാൻ അവൾ ശ്രമിക്കുന്നു; വാചികമായ പ്രതിരോധം. അപ്പോഴാണ് അമ്മ ആ കാഴ്ച കാണുന്നത്. ഒടുവിൽ കാവിൽ മഴപെയ്യുന്ന രാത്രിയിൽ പപ്പുവിനെ കാണാൻ വരുമ്പോഴും അവൻ ശാരീരികമായി പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും പ്രതിരോധത്തിന്റെ ദൗർബല്യം പ്രകടമാണ്. പുരുഷന്റെ കാമത്തിന് മുന്നിൽ പെണ്ണിന്റെ എതിർപ്പുകൾ അലിഞ്ഞ് ഇല്ലാതാകുന്നത് മലയാളസിനിമാഖ്യാനങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ കാണാൻ കഴിയും. വീട് (റഷീദ് കാരാപ്പുഴ 1982), പാഥേയം(ഭരതൻ 1993), ഹിറ്റ്ലർ (സിദ്ദിഖ് ലാൽ 1996), ഋഷ്യശൃംഗൻ(സുരേഷ് ഉണ്ണിത്താൻ 1997), കന്മദം(ലോഹിതദാസ് 1998) തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെ പുരുഷന്റെ കയ്യേറ്റവും സ്ത്രീയുടെ വഴങ്ങിക്കൊടുക്കലും ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

രതിയും പപ്പുവും ഇണചേർന്നു പിരിയുമ്പോൾ രതിക്ക് സർപ്പദംശനം ഏൽക്കുന്നു. ആ പാമ്പിന് രതിയെ മാത്രമേ കടിക്കാൻ കഴിയൂ. അങ്ങനെയേ സിനിമയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. പപ്പുവിനെക്കാൾ പ്രായമുള്ള, പക്വമതിയായി പ്രവർത്തിക്കേണ്ട രതി അവന്റെ കൗമാരചാപല്യങ്ങളെ തടയാതെ അനുവദിച്ചു കൊടുത്തതിനുള്ള ശിക്ഷയാണ് അവൾക്ക് ഏൽക്കുന്ന സർപ്പദംശനം. അവൻ ഓരോ തവണ കാമമോഹത്തോടെ സമീപിക്കുമ്പോഴും അവനെ തിരുത്തുന്നതിൽ അവൾ പരാ ജയപ്പെടുന്നു. അവനെ വിട്ടുപോകാനും അവൾക്കു കഴിയുന്നില്ല.

രതിയുടെ ശരീരം പപ്പുവിന് മുന്നിൽ പലതവണ അനാവൃതമാകുന്നുണ്ട്. കോണിച്ചുവട്ടിൽ ഒളിച്ചു കളിക്കുമ്പോൾ, അയയിൽനിന്നും വസ്ത്രമെടുക്കുമ്പോൾ, ഉച്ചമയക്കത്തിനിടെ, കാവിൽ പൂപെറുക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെ നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവളുടെ ഉടൽ അവനെ മോഹിപ്പിക്കുംവിധം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. പപ്പു തുടക്കംമുതലേ അവളുടെ ശരീരത്തിൽ ഏകപക്ഷീയമായി കടന്നു കയറാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനെ പ്രേക്ഷകർ കണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ അതിലെല്ലാം രതിയുടെ പരോക്ഷപ്രേരണകൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കാരണമാകുന്നു. അങ്ങനെ പ്രലോഭനമെന്ന പിഴവ് രതിയുടെമേൽ ചാർത്താൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

കാമമോഹവുമായി പപ്പു രതിയെ സമീപിക്കുന്ന പല സന്ദർഭങ്ങൾക്കും വേദിയാകുന്നത് സർപ്പക്കാവാണ്. കാമത്തിന്റെ ചിഹ്നമാണ് പാമ്പ്. അരുതുകളിലേയ്ക്കുള്ള പപ്പുവിന്റെ യാത്രയെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കാൻ സർപ്പസാന്നിധ്യം സഹായിക്കുന്നു. പപ്പുവിനെ ബാല്യത്തിന്റെ ലോകത്തുനിന്നും നിഷ്കാസിതനാക്കുന്ന രതി പകരം ലൈംഗികതയുടെ ആനന്ദം നിറഞ്ഞ മറ്റൊരു ലോകം അവന് നൽകുന്നു. രതിയിലേക്കുള്ള അവന്റെ സഞ്ചാരംപോലെ ദുർഘടമാണ് ലൈംഗിക ആനന്ദം തേടിയുള്ള യാത്രയും. നാടകം കഴിഞ്ഞു വരുമ്പോൾ പപ്പുവും കൂട്ടുകാരും ഒളിഞ്ഞിരുന്ന് ഒരു മൈഥുനദൃശ്യം കാണുന്നുണ്ട്. ആ സ്ത്രീ തങ്ങളെ കണ്ടെന്നറിയുമ്പോൾ അവർ ഓടി മറയുന്നു. മറ്റൊരിക്കൽ ഒരു സ്ത്രീ കുളിക്കുന്ന രംഗം അവർ ഒളിഞ്ഞു നോക്കുന്നു. മുറിയിലെ ചുമരിൽ നഗ്നയായ പെണ്ണിന്റെ രേഖാചിത്രം കലണ്ടറിന്റെ മറവിൽ പപ്പു ഒളിച്ചുവെയ്ക്കുന്നു. പൂർവാനുഭവങ്ങളിലെ ഭയജനകമോ അപ്രാപ്യമോ നിഗൂഢമോ ആയിരുന്ന രത്യനുഭവം ഒടുവിൽ അവൻ ആനന്ദമെന്ന നിലയിൽ സ്വന്തമാക്കുന്നു.

ആനന്ദത്തെ ആസ്വാദ്യമാക്കുന്നത് ആനന്ദത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗക്ലമം കൂടിയാണ്. അതാണ് പിണക്കങ്ങളും വിഘ്നങ്ങളും ചേർന്ന് നിറവേറ്റുന്നത്. എല്ലാവിധ ആന്തരികപ്രക്ഷുബ്ധതകളിലൂടെയും കടന്നുപോയി ആ അനുഭവംവരെ അവനെ

എത്തിക്കുക, അവനെ ആദ്യരതി അനുഭവിപ്പിക്കുക എന്നതോടെ പൂർണ്ണമാകുന്നു അവളുടെ ദൗത്യം. ഇനി രതിക്ക് അരങ്ങൊഴിയാം. പപ്പുവിനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആഖ്യാനമാണ് സിനിമയുടേത്. പപ്പുവിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിൽ കുറച്ച് രംഗങ്ങളിലേ രതി കടന്നു വരുന്നുള്ളൂ. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് അവളുടെ ആന്തരികസംഘർഷം അനാവൃതമാകുന്നത്.

പുരുഷനെ മോഹിപ്പിക്കുംവിധമാണ് രതിയെ ഭരതൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ശരീരവടിവുകൾ വെളിവാക്കുന്ന വസ്ത്രത്തിലാണ് പലപ്പോഴും അവളെ കാണുന്നത്. സാരിയോ ദാവണിയോ ധരിക്കുമ്പോഴും ശരീരത്തിന്റെ ആകർഷണീയത മറച്ചുവെക്കപ്പെടുന്നില്ല. പപ്പുവുമായി ഇടപഴകുമ്പോൾ അവൾ സ്വന്തം ഉടലിനെ സ്വതന്ത്രമായി വിടുന്നു. പെണ്ണുടലിനെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യധാരണകൾ അറിഞ്ഞുകൊണ്ടല്ലെങ്കിലും ലംഘിക്കുന്നു. അങ്ങനെ രതി പപ്പുവിനും അവനിലൂടെ പ്രേക്ഷകനും രതിവിഷയമാകുന്നു. ചുണ്ടുകൾ, കണ്ണുകൾ, പൊക്കിൾ, മാറിടം എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവളുടെ ഉടലിന്റെ ധാരാളിത്തം സിനിമ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നു.

പപ്പു രതിയെ കാണുന്ന നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾ രതിയുടെ ഉടലിന്റെ വർണ്ണനകൾ ആയി മാറുന്നു. രതി സാരിയുടുക്കുന്ന രംഗം പപ്പു വാതിൽ വിടവിലൂടെ കാണുന്നത്, സ്ഥാനംമാറിയ വസ്ത്രങ്ങളുമായി രതിയുടെ ഉച്ചമയക്കം, രതിയുമായി ഒന്നു ചേരുന്നതായുള്ള അവന്റെ സ്വപ്നരംഗം, മറ്റൊരാളുടെ കുളി കണ്ടിട്ട് അത് രതിയാണെന്ന് പപ്പു സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന രംഗം, അവസാനത്തെ ഇണചേരൽ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

പപ്പുവിന് അവളോട് തോന്നുന്ന കാമം നായകനുമായുള്ള സാത്മീകരണത്തിലൂടെയും അന്യരതിയുടെ ഒളിച്ചുനോട്ടത്തിലൂടെയും (സ്കോപോഫീലിയ) പ്രേക്ഷകനും സഫലീകരിക്കുന്നു. ചില സമയങ്ങളിൽ അവൾ പപ്പുവിന്റെ കാഴ്ചാവിഭവമാണ്. മറ്റുചിലപ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ രണ്ടുപേരെയും കാണുന്നു. രണ്ടാമത്തെ കാഴ്ച പ്രേക്ഷകന്റെ കാമനാവിഭവമായി അവളെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു തവണ അവളെ അത്തരത്തിൽ സമീപിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ഓരോ കാഴ്ചയിലും കാഴ്ചക്കാരൻ അവളിൽ തേടുന്നത് കാമംതന്നെയാകും.

ഇരുന്ന് തയ്യൽ ജോലി ചെയ്യുന്ന രതിയുടെ അടുത്തേക്ക് അവൻ വരുമ്പോൾ രതി എന്ന കാമനാകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകൻകൂടി നീതനാകുന്നു. അവളുടെ പാവാട നീങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കാലിൽനിന്നും മെല്ലെമെല്ലെ മേലോട്ട് പപ്പുവിന്റെ കണ്ണുകൾ കാണുന്ന ദൃശ്യം അതേ വൈകാരികതയോടെ പ്രേക്ഷകനും കാണുന്നു.

ഇരിക്കുന്ന അവളുടെ ബ്ലൗസിനുള്ളിലേക്ക് കാണുംവിധമാണ് അവന്റെ നിൽപ്പ്. മുലകളുടെ ക്ലോസ്അപ് രംഗം മിന്നിമറയുന്നു. അവൾ എണീറ്റ് അയയിൽ നിന്നും തുണി എടുക്കുമ്പോൾ മാറിടം അവന്റെ മുഖത്തിന് തൊട്ടടുത്ത് മറ്റൊരു ക്ലോസ് അപ് രംഗത്തിൽ. ബ്ലൗസിനും പാവാടക്കുമിടയിൽ നഗ്നമായ വയറിന്റെ മധ്യദൂര പാർശ്വദൃശ്യം, നിതംബത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം, മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെ അവളെ രതിവിഷയമാക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ രംഗത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാവിൽ പൂപെറുക്കുന്ന രതിയെ പപ്പു കാണുമ്പോഴും അവളുടെ ഉടൽ വടിവുകൾ പ്രേക്ഷകന് ലഭ്യമാകുന്ന തരത്തിലാണ് ക്യാമറാ സജ്ജീകരണങ്ങൾ. സ്തനങ്ങളുടെയും വയറിന്റെയും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ആവർത്തിക്കുന്നു (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 20)

ഭരതൻ ഡിസൈൻചെയ്ത *രതിനിർവേദ*ത്തിന്റെ പോസ്റ്റർ അക്കാലത്ത് വലിയ ചർച്ചയായിരുന്നു. *രതിനിർവേദ*ത്തിന് ഒരു സോഫ്റ്റ് പോൺ സിനിമയെന്ന ഇമേജ് നേടിക്കൊടുക്കാൻ ആ പോസ്റ്റർ കാരണമാകുന്നുണ്ട്. പപ്പുവിന്റെ പകൽക്കിനാവ് പ്രേക്ഷകന് സമ്മാനിക്കുന്നത് ജയഭാരതി എന്ന നടിയുടെ അഴകളവുകളെ സ്കോപോഫീലിക് തൃപ്തിയോടെ ആസ്വദിക്കാനുള്ള അവസരമാണ്. കാണുന്നത് പപ്പുവാണെങ്കിലും രതി പുരുഷപ്രേക്ഷകന്റെ കാമനാവിഷയവും ആണിനെമോഹിപ്പിക്കുന്ന അവളുടെ ഉടൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയുടെ സൗന്ദര്യമാതൃകയുമായി മാറുന്നു. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 21)

2.6. സ്ത്രീലൈംഗികതയുടെ പാപഭൂമിക

പുരുഷനെന്നപോലെ സ്ത്രീക്കും പ്രണയവും കാമവും അതിന്റെ ആനന്ദവുമുണ്ട് എന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളാകുന്ന ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭരതന്റെ സിനിമയിലുണ്ട്. അവർ തങ്ങളുടെ ലൈംഗികത പാപമായി കാണുന്നുമില്ല. സാവിത്രി (പ്രയാണം), സുഭാഷിണി (തകര), സുന്ദരി, കാവേരി (ആരവം), റാണി (ലോറി), ഇന്ദു (ചാമരം), പാർവതി (പാർവതി), അംബിക (ചിലമ്പ്), സന്ധ്യ (നീലക്കുറിഞ്ഞി പൂത്തപ്പോൾ) , മേരിക്കുട്ടി (കാതോടു കാതോരം), വൈശാലി (വൈശാലി) തുടങ്ങിയ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങളും അലമേലു (ആരവം), നാണിപ്പണിക്കത്തി (പറങ്കിമല), അമ്മുവാരസ്യാർ (ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്നപൂവേ), കാമാക്ഷി (തകര) തുടങ്ങിയ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളും ലൈംഗികതയെയും അതിന്റെ ആനന്ദത്തെയും സ്വയം സ്വീകരിക്കുന്നവരാണ്. പുരുഷലൈംഗികതക്ക് നിരുപാധികം കീഴടങ്ങുകയല്ല ഇവർ.

വീട്ടിലെ വിത്തുകാള ഇണചേരുന്നതു നോക്കി നിൽക്കുന്ന സുഭാഷിണിക്ക് ലജ്ജയല്ല, ആസക്തിയാണ് ഭാവം. തന്റെ ഉടലിന്റെ അധികാരി താൻ തന്നെയാണ് എന്നതാണ് അവൾക്ക് കരുത്താകുന്ന ആത്മബോധം. *ചാമര*ത്തിലെ ഇന്ദുടീച്ചർ നഷ്ടപ്രണയത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ സ്വയം ഹോമിക്കുകയല്ല; ജീവിതത്തിന് വീണ്ടും തളിർക്കാൻ കഴിയും എന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയാണ്. തന്നെ താനായി അറിയാൻ കഴിയുന്ന പുരുഷൻ തന്റെ വിദ്യാർത്ഥിയാണ് എന്നത് അവരെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നില്ല. തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളിൽ സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങൾക്ക് പരമപ്രാധാന്യമുണ്ട് എന്ന് അവർ നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ലോറിയിലെ റാണി തനിക്ക് ദാസപ്പനോടുള്ള ഇഷ്ടം അയാൾ പറയുംമുൻപേ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അച്ഛന്റെ സുഹൃത്തായ അപ്പുവിനെ തന്റെ കാമുകനായി കാണാനും അയാളെക്കൊണ്ട് തന്നെ പ്രണയിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്ന സന്ധ്യ (നീലക്കുറിഞ്ഞികൾ പൂക്കുന്ന നേരം) സാമൂഹിക വിലക്കുകളുടെ മുൻപിൽ വ്യക്തിയുടെ ആനന്ദം ഉപേക്ഷിക്കുന്നില്ല.

ആശാതമ്പിയുടെ (കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്) പ്രൊഫസറോടുള്ള അടുപ്പത്തിൽ ചാപല്യത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ, അതിനെ 'മലിന'മാക്കാതെ തന്നെ അവൾ കണ്ടെത്തുന്നു. തന്നെപ്പോലെ ഒരാളെ ഏതു പെൺകുട്ടിയാണ് മോഹിക്കാത്തത് എന്ന ഉണ്ണിയുടെ വീരസ്യത്തിന് തക്ക മറുപടിയാകുന്നു അത്. സൂസന്നയും (ഓർമ്മക്കായ്) മേരിക്കുട്ടിയും (കാതോടു കാതോരം) തങ്ങളുടെ ഉള്ളിലെ പ്രണയം യഥാസമയം തിരിച്ചറിയുന്നു. എന്റെ ജീവിതം ഞാൻ തീരുമാനിക്കും എന്ന് സൂസന്ന പിതാവിനോട് ഉറപ്പിച്ചു പറയുന്നു. കയ്യേറ്റത്തിന് വരുന്ന പീറ്ററിന്റെ കരണത്തടിക്കുന്നു. ആ അടി അഹങ്കാരിയായ പുരുഷകാമത്തിനേൽക്കുന്ന അടിയാണ്. ലൂയിസിനെയും തന്നെയുംപറ്റി അപവാദം പറയുന്ന ഭർത്താവിനുനേരെ മേരിക്കുട്ടി കൊടുവാൾ എടുക്കുന്നു. പിന്നീട് ലൂയീസിന്റെ കൂടെ ജീവിക്കാൻ അവൾ ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ചിലമ്പ് തേടി വരുന്ന പരമുവിനോട് കാലങ്ങളായി താൻ ഉള്ളിൽ പോറ്റിയ പ്രണയം അംബിക തുറന്നു പറയുന്നു. അയാൾക്ക് ചിലമ്പ് നേടാൻ സർവസഹായങ്ങളും നൽകി തുണയാകുന്നു. പ്രണയത്തിൽ തുല്യതയുള്ള വ്യക്തികളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നവരാണ് പാർവതിയും ഉറുമീസും. പക്ഷേ ഒടുവിൽ അവൾക്ക് തന്റെ ഉടൽ പാപിയുടെ ഉടലായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. അതോടെ മയക്കഗുളികയും മദ്യവുമില്ലാതെ അവൾക്ക് ഉറങ്ങാൻ കഴിയാതെയാവുന്നു.

നാണിപ്പണിക്കത്തിയും അമ്മുക്കുട്ടി വാരസ്യാരും ഉടലിന്റെ വിളികളെ ഗോപ്യമാക്കിവെക്കുന്നില്ല. നാണി അപ്പുവിനെ തേടിച്ചെല്ലുന്നു. വേലുവിനെ വീട്ടിലേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നു. വീട്ടിനു പുറത്തെ ചായ്പ്പിൽ, പകൽ നേരത്ത് വേലു

വും നാണിയും ഇണ ചേരുന്നു. അമ്മുക്കുട്ടി പൂജാരിയെ തേടി ചെല്ലുന്നത് അമ്പല മുറ്റത്താണ്. പ്രണയത്തെ അതിന്റെ സകല ആനന്ദങ്ങളോടും കൂടെ ആശ്ലേഷിക്കുന്ന, ചിലപ്പോഴെങ്കിലും പ്രണയത്തിനുവേണ്ടി പുരുഷനെ തേടുന്ന ഭരതന്റെ നായികമാർ മലയാളിയുടെ തിരജീവിതത്തിലെ സാധാരണ സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തരാണ്. എന്നാൽ ആ ധീരകളായ നായികമാരുടെ കഥാന്ത്യത്തിലെ അവസ്ഥ എന്താണ്?

പ്രയാണം സാവിത്രിയുടെ തിരോധാനത്തിൽ (ആത്മഹത്യ?) അവസാനിക്കുന്നു. തകരയിൽ സുഭാഷിണിക്ക് ഒരേസമയം കാമുകനെയും അച്ഛനെയും നഷ്ടമാകുന്നു. ആരവത്തിലെ സുന്ദരിക്ക് തന്റെ സർക്കസ് കൂടാരം കത്തിപ്പോകുന്നത് മാത്രമല്ല, തന്റെ പകിട്ടും പത്രാസും എരിഞ്ഞു പോകുന്നതും നിസ്സഹായതയോടെ കണ്ടുനിൽകേണ്ടി വരുന്നു. അലമേലു അപകടത്തിൽപ്പെടുന്നു. സൂസന്നയ്ക്കും ചാമരത്തിലെ ഇന്ദുടീച്ചർക്കും വൈധവ്യം ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവരുമ്പോൾ മേരിക്കുട്ടി ഭർത്താവിനൊപ്പം പുഴയിൽ വീണു മരിക്കുന്നു. സന്ധ്യ കാമുകന്റെ മരണത്തെ തുടർന്ന് ഭ്രാന്തിയാകുന്നു. പാർവതി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. തങ്ക ജയിലിലാകുന്നു. കാവേരി, ആശാ തമ്പി, റാണി തുടങ്ങിയ ചുരുക്കം പേർ മാത്രം തങ്ങളുടെ കാമനാവിഷയമായ പുരുഷനൊപ്പം ചേരുന്നു.

ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തത് ഗർഹികപ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒൻപത് സിനിമകളാണ്. സ്ത്രീപുരുഷർക്കിടയിൽ രൂപപ്പെടുന്ന പ്രണയത്തിന്റെ/ലൈംഗികതയുടെ ത്രികോണബന്ധം സ്ത്രീയെയാണ് ആഴത്തിൽ ബാധിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ പരസ്ത്രീബന്ധം പോലെ ക്ഷന്തവ്യമായ പിഴവല്ല സ്ത്രീയുടെ പരപുരുഷബന്ധം എന്ന വീക്ഷണം പഠനവിധേയമായ സിനിമകൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്നു. ഗാർഹികാന്തരീക്ഷമാകെ പുരുഷന്റെ രക്ഷകസാന്നിധ്യം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതും മിക്ക സിനിമകളിലും കാണാം. അതായത് ബോധപൂർവമായ മാറിനടക്കൽ ശ്രമമുണ്ടായിട്ടും ഭരതൻ ആൺ കോയ്മയുടെ പിടിയിൽ വീഴുന്നുവെന്ന നിഗമനത്തിലേക്കാണ് ഈ സിനിമകളുടെ പഠനം നമ്മളെ എത്തിക്കുന്നത്. ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. കാടത്തത്തിൽ സംഘവിവാഹം, അപരിഷ്കൃതാവസ്ഥയിൽ യുഗ്മവിവാഹം, നാഗരികതയിൽ ഏകഭാര്യാത്വവും അതിന്റെ അനുബന്ധമായ ജാരബന്ധവും വ്യഭിചാരവും. പുരുഷന്മാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വാസ്തവത്തിൽ സംഘവിവാഹം ഇ

ന്നും നിലനിൽക്കുകയാണ്. സ്ത്രീയെ പാപിയും പതിതയുമാക്കുന്ന അതേ കൃത്യം തന്നെ പുരുഷൻ ചെയ്താൽ അത് മാന്യമോ ഏറിവന്നാൽ ആരും ഭൂഷണമായെണ്ണുന്ന നിസ്സാരമായൊരു സന്മാർഗ്ഗഭ്രംശമോ ആയിമാത്രമേ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. (ഏംഗൽസ്, ഫ്രെഡറിക്. 2010 കുടുംബം, സ്വകാര്യ സ്വത്ത്, ഭരണകൂടം എന്നിവയുടെ ഉത്ഭവം പരിഭാഷ പി എൻ ദാമോദരൻ, ചിന്ത പബ്ലിഷേർസ് പുറം 42, 43)

2. *In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and dis played, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote tobelookedatness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pinups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire (Lora Mulvey : 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue, Edinburgh University Press p 63)*

3. *The film opens with the woman as object of the combined gaze of spectator and all the male protagonists in the film. She is isolated, glamorous, on display, sexualised. But as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property, losing her outward glamorous characteristics,her generalised sexuality, her showgirl connotetions; her eroticism is subjected to the male star alone.(Lora Mulvey : 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue, Edinburgh University Press p* 64)

4. വിഷ്വൽ പ്ലഷർ ആൻഡ് നരേറ്റീവ് സിനിമ (Visual Pleasures and Narrative Cinema 1975)എന്ന ലേഖനത്തിൽ ലോറ മൽവി ഇപ്രകാരം പറയുന്നു. *The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with the reenactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery) counterbalanced by the devaluation punishment or saving of the guilty object (an avenue typified by the concerns of the film noir); or else complete disavowal of castration by the substitution*

of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that It becomes reassuring rather than dangerous (hence overvaluation the cult of the female star).... The first avenue voyeurism on the contrary has associations with sadism: pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control, and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness

5. 1963 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ അമേരിക്കൻ ഹൊറർ ത്രില്ലർ സിനിമയാണ് ദിബേർഡ്സ്. സംവിധാനവും നിർമാണവും നിർവഹിച്ചത് ഹിച്കോക്ക് (Alfred Hitchcock) ആണ്. ഒരു കൂട്ടം പക്ഷികളുടെ തുടർ അക്രമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനമായ ഈ സിനിമ 1952- ൽ പ്രകാശിതമായ ഡാഫ്നെ ഡ്യൂ മൗറിയരുടെ (Daphne du Maurier) കഥയുടെ അനുകൽപ്പനമാണ്.

   സാൻഫ്രാൻസിസ്കോയിലെ ഒരു പെറ്റ് ഷോപ്പിൽ ലവ് ബേർഡ്സിനെ വാങ്ങാനെത്തുന്നു മിച് ബ്രെണ്ണർ. അപ്പോൾ കടയിൽ ആ പക്ഷികൾ ഇല്ലായിരുന്നു. അയാളോട് പ്രണയം തോന്നുന്ന മെലാനി ഡാനിയേൽ എന്ന പെൺകുട്ടി സ്വന്തം നിലയിൽ അയാൾക്ക് പക്ഷികളെ എത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷികളുമായി ബോട്ടിൽ യാത്ര ചെയ്യുന്ന മെലാനിയെ കടൽ പക്ഷികൾ ആക്രമിക്കുന്നു. തുടർന്ന് പല സ്ഥലങ്ങളിലായി പലതരം പക്ഷികളുടെ ആക്രമണം ഉണ്ടാകുന്നു. ഇതാണ് സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം.

6. 1.1.10.2. താദാത്മ്യം ജാക്കി സ്റ്റേസി എന്ന ഭാഗത്ത് വിശദീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് നോക്കുക

7. *...the function of woman in forming the patriarchal unconscious is two fold, she first symbolizes the castration threat by her real absence of a penis and, second, thereby raises her child into the symbolic......She turns her child into the signifier of her own desire to possess a penis (the condition, she imagines, of entry into the symbolic. (Lora Mulvey: 1999 Feminist Film Theory : A Reader, Ed. Thornham, Sue, Edinburgh University Press p 59)*

8 *...Lacan articulates the objet petit a with the term agalma (a Greek term meaning a glory, an ornament, an offering to the gods, or a little statue of a god) which he extracts from Plato's Symposium. Just as the agalma is a precious object hidden inside a relatively worthless box, os the objet petit a*

is the object of desire which we seek in the other (S8, 177). (Evans, Dylan. 1996 An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis, Routledge 128)

9. ലൈംഗികത എന്ന പദം തന്നെ അർത്ഥമില്ലാത്തതാണ്, sexuality എന്ന ആംഗല പദത്തിന് തുല്യമല്ല എന്ന് വാദിക്കുന്നവരും ഉണ്ട് (ഗീത. പി. 2017 താക്കോൽ വാക്കുകൾ, ഭൂമി മലയാളം റി. ജേ, 136)

SIJU K D “WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN.” THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

അധ്യായം മൂന്ന്

സ്ത്രീ അവതരണങ്ങൾ: ഗാർഹികേതര പ്രമേയങ്ങളിൽ

കേന്ദ്രപ്രമേയം കുടുംബവും അതിനുള്ളിലെ ബന്ധങ്ങളുമല്ലാത്ത സിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിന്റെ പഠനവിഷയം. ഈ അധ്യായം മൂന്ന് ഉപശീർഷകങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു: *തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീ, സ്ത്രീയും പൊതുജീവിതവും, സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരോധവും പുരുഷന്റെ പ്രതികാരവും* എന്നിങ്ങനെ.

3.1. തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീ

മലയാളിസ്ത്രീകൾ സ്വന്തംനിലയിൽ വരുമാനം കണ്ടെത്താൻ തുടങ്ങുന്ന കാലത്താണ് പഠനവിധേയമാകുന്ന സിനിമകൾ സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. വീടിന് വെളിയിലെ തുറസ്സിലേക്ക് സ്ത്രീയുടെ വഴികൾ തുറന്നിട്ടതിൽ തൊഴിൽജീവിതത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. അണുകുടുംബങ്ങൾ സാധാരണമാവുകയും ജീവിതഗുണത ഉയർത്തുന്നതിൽ സ്ത്രീയുടെ വരുമാനത്തിന്റെകൂടി ആവശ്യകതയേറുകയും ചെയ്തപ്പോൾ അവൾ വരുമാനമുള്ള തൊഴിലിന് സന്നദ്ധയാകുന്നു. സാമൂഹ്യശ്രേണിയിൽ കീഴ്നിലകളിൽ ജീവിച്ചിരുന്നവർ മുൻപേതന്നെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ ഈ കാര്യം മധ്യവർത്തി മലയാളികൂടി അംഗീകരിക്കാൻ തുടങ്ങുകയും സേവനമേഖലയിൽ സ്ത്രീകളുടെ തൊഴിലവസരങ്ങൾ വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്; എൺപതുകളിൽ[1] തൊഴിലിലൂടെ വരുമാനം ആർജ്ജിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് സ്ത്രീയുടെ സമൂഹ്യപദവിയിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നുവെന്ന് വിലയിരുത്താൻ കഴിയില്ല. വീട് തൊഴിലിടം എന്ന പരിധിക്കുള്ളിലെ ചാക്രികതക്കപ്പുറത്തേക്ക് വികസിക്കാനോ സാമൂഹ്യമായി തന്റെ ലിംഗപദവിക്ക് ബഹുമാന്യത ഉറപ്പിക്കാനോ ഏറെക്കാലത്തേക്ക് അവൾക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ജോലിയുടെ, പ്രത്യേകിച്ചും സേവനമേഖലയിലെ ജോലിയുടെ സമൂഹപുരോഗമനപരമായ സാധ്യതകൾ വേണ്ടവണ്ണം ഉപയോഗപ്പെടുത്താതെ പോവുകയും കുടുംബത്തിലേക്കുള്ള ധനശേഖരണമാർഗ്ഗം മാത്രമായി സ്ത്രീയുടെ ജോലി പരിഗണിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അക്കാലത്തെ സാഹിത്യകൃതികളും സിനിമയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് മനസ്സിലാകും.

ഭരതന്റെ വളരെ കുറച്ച് സിനിമകളിലേ ഏതെങ്കിലും നിലയിൽ ജോലിയുള്ള സ്ത്രീകൾ മുഖ്യകഥാപാത്രമായി വരുന്നുള്ളൂ. ഇന്ദു - ലക്ചറർ (ചാമരം),

പാർവതി -നൃത്താധ്യാപിക (പാർവതി), സൂസന്ന - മോഡൽ (ഓർമ്മക്കായ്), ലതിക - ഗുമസ്ത (എന്റെ ഉപാസന), മേരിക്കുട്ടി - കൃഷിക്കാരി (കാതോട് കാതോരം), ഉഷ പത്രപ്രവർത്തക (പ്രണാമം), ആലീസ് - മേട്രൻ (ഒരു സായാ ഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം), ശ്രീദേവി - അംഗൻവാടി ടീച്ചർ (കേളി) എന്നിങ്ങനെ. അതിൽത്തന്നെ ശമ്പളവരുമാനക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിരലിലെണ്ണാവുന്നവർ മാത്രം. ജോലിയുണ്ട് എന്നതുമാത്രമാണ് ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ മറ്റുള്ളവരിൽനി ന്നും വ്യത്യസ്ഥരാക്കുന്ന ഘടകം. അതിനപ്പുറം തൊഴിലാളിയെന്ന നിലയിലുള്ള അവരുടെ പ്രാധാന്യം ഈ സിനിമകളിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല. ലതിക, സൂസന്ന, ശ്രീദേവി, പാർവതി തുടങ്ങിയവർക്കൊന്നും ജോലി അവരുടെ ജീവിതത്തെ മറ്റൊ ന്നാക്കി മാറ്റുന്നില്ല. പ്രണയം, ദാമ്പത്യം തുടങ്ങിയവയൊക്കെയാണ് ആ സിനിമ കളുടെയും പ്രമേയകേന്ദ്രം. തൊഴിൽ അവരുടെ സ്വകാര്യത മാത്രമാണ്.

പ്രണാമം, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം എന്നീ സിനിമകളിലേ തൊഴിലി ടങ്ങളിലെ സ്ത്രീജീവിതം മുഖ്യപ്രമേയമായി കടന്നുവരുന്നുള്ളൂ. ഉഷയും ആലീ സും മാത്രമാണ് തൊഴിലുകൊണ്ട് മറ്റുള്ളവരിൽ എന്തെങ്കിലും ചലനങ്ങൾ ഉണ്ടാ ക്കുന്നത്. പക്ഷേ തൊഴിൽജീവിതത്തെ ഗാർഹികജീവിതമാക്കി പരിവർത്തിപ്പിക്കു മ്പോളാണ് ഇരുവർക്കും അത് സാധിക്കുന്നത്.

3.1.1. പ്രണാമം

മയക്കുമരുന്നിന് അടിമപ്പെട്ട കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയെ സാധാരണജീവിത ത്തിലേക്ക് തിരികെയെത്തിക്കുന്ന യുവതിയുടെ കഥയാണ് *പ്രണാമം* (1986). തന്റെ തൊഴിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് അവർ ഈ ദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. അവരുടെ ദാരുണമരണത്തിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. പത്രപ്രവർത്തക ഉഷയും കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥി ദാമുവും ഡി.വൈ.എസ്.പി. പ്രതാപനുമാണ് *പ്രണാമ*ത്തിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ. ദാമുവിന്റെ സുഹൃത്തുക്കളായ അപ്പുക്കുട്ടൻ, സണ്ണി ഫിലിപ്പ്, സുകുമാരൻ. ഉഷയുടെ അച്ഛൻ കൃഷ്ണവാര്യർ, അനിയത്തി ഇന്ദു, അൽപ്പം മയക്കുമരുന്ന് ഇടപാടുകളുള്ള വിദ്യാർഥിനേതാവ് അജിത്, പത്രത്തിന്റെ ചീഫ്എഡിറ്റർ ചാക്കോ, വിദ്യാർത്ഥി കളുടെ ബന്ധുക്കൾ തുടങ്ങിയവരാണ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ. *പ്രണാമ*ത്തിന്റെ കഥയും ഗാനവും ഭരതനും തിരക്കഥ-സംഭാഷ ണം ഡെന്നീസ് ജോസഫുമാണ് തയ്യാറാക്കിയത്.

ധനികനായ ദാമുവിന്റെ അമ്മ ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലാണ്. അച്ഛൻ പുനർവി വാഹിതനും. താൻ അനുഭവിക്കുന്ന അനാഥത്വത്തിൽനിന്നുള്ള മോചനത്തിനെ

ന്നോണം ദാമു മയക്കുമരുന്ന് ശീലമാക്കിയിരിക്കുന്നു. തുളസി എന്ന തൂലികാനാമ ത്തിൽ സാമൂഹ്യപ്രസക്തിയുള്ള വിഷയങ്ങളിൽ ഉഷ എഴുതുന്ന ലേഖനങ്ങൾക്ക് ഏറെ വായനക്കാരുണ്ട്. മയക്കുമരുന്നിന് അടിമപ്പെടുന്ന ചെറുപ്പക്കാരെക്കുറിച്ച് ഉഷ തയ്യാറാക്കിയ ഫോട്ടോഫീച്ചർ ദാമുവിന്റെയും ചങ്ങാതിമാരുടെയും കോളേജിൽ നിന്നുള്ള സസ്പെൻഷന് കാരണമാകുന്നു. അവരിലൊരാളായ ജോർജ്കുട്ടി- അ യാൾ ഒരു അനാഥനാണ് - ആത്മഹത്യക്ക് ശ്രമിക്കുന്നു. മറ്റു നാലുപേരും ചേർ ന്ന് ഉഷയെ തങ്ങളുടെ വാടകവീട്ടിൽ ബന്ദിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ അവിടെവെച്ച് ഉഷ മെല്ലെമെല്ലെ അവരുമായി അടുക്കുന്നു. ഉഷയുടെ സ്നേഹപൂർണ്ണമായ ഇടപെടൽ അവരിൽ മാറ്റം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഉഷ ദാമുവിന് മാതൃതുല്യയായി മാറുന്നു.

കാണാതായ ഉഷയെ അന്വേഷിച്ച്, സ്ഥലത്തെ ഡി.വൈ.എസ്.പി പ്രതാപൻ ദാമുവിന്റെ താമസസ്ഥലത്ത് എത്തുന്നു. അയാളുടെ ഗുരുവാണ് ഉഷയുടെ അച്ഛൻ. ഉഷയുടെ അഭ്യർഥനപ്രകാരം അയാൾ ദാമുവിനും സംഘത്തിനുമെതിരെ കേസെ ടുക്കാതെ വിടുന്നു. പ്രതാപനും വിദ്യാർഥികളും ഓണമാഘോഷിക്കാൻ ഉഷക്കൊ പ്പം അവളുടെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുന്നു. അവിടെവെച്ച് ഉഷയും പ്രതാപനും തമ്മിലുള്ള വിവാഹം ഉറപ്പിക്കുന്നു. അവർ തിരികെവരുമ്പോഴേക്കും ജോർജുകുട്ടി മരണമട ഞ്ഞിരുന്നു. പ്രതാപന്റെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും വിലക്ക് ഗൗനിക്കാതെ ജോർജ്കുട്ടി യുടെ മൃതദേഹവും വഹിച്ചുള്ള വിലാപയാത്രക്കിടയിലേക്ക് ചെന്ന ഉഷയെ അജി ത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ജനക്കൂട്ടം ആക്രമിക്കുകയും അവൾ കൊല്ലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആവശ്യാനുസരണമുള്ള പണവും അനിയന്ത്രിത സാഹചര്യങ്ങളുമാണ് ദാമുവിനെ വഴി തെറ്റിക്കുന്നതെന്ന തോന്നൽ സിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഉണ്ടാ കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ മതിയായ സ്നേഹവും പരിഗണനയും കിട്ടാത്തതാണ് അവ ന്റെ പ്രശ്നമെന്ന് ഉഷ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ദാമുവിന്റെ അമ്മയെപ്പോലെ അവനോട് ഉഷയും ഇടപെടുന്നതോടെ അവൻ മാറാൻ തുടങ്ങുന്നു. അവന്റെ ജന്മനാളിൽ മയക്കുമരുന്ന് കിട്ടാതെ (ഉഷ മാറ്റിവെച്ചതാണ് അത്) ദാമു കൈ ഞരമ്പ് മുറിക്കു ന്നു. ഉഷയുടെ സ്നേഹപൂർണ്ണമായ പരിചരണം അവനെ ശാന്തനാക്കുന്നു. തുടർ ന്നുവരുന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ (താളം മറന്ന താരാട്ട് കേട്ടെൻതേങ്ങും മനസ്സിന്നൊ രാന്തോളനം...) വിരിച്ചിട്ട തിരശീലകൾക്കിടയിലൂടെ ഉഷ നടക്കുന്നത് കാണാം. കർട്ടന്നിടയിലേക്ക് ഉഷ കയറിപ്പോവുന്നു. മറ്റൊരു കർട്ടന് മറവിൽ നിന്നും ഇറങ്ങി വരുന്നത് ദാമുവിന്റെ അമ്മയാണ്. അവർ മറയുമ്പോൾ ഉഷ കടന്നുവരുന്നു. അമ്മയും ഉഷയും മാറിമാറി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇതേ ഗാനരംഗത്തിലെ മറ്റൊരു ഷോട്ടിൽ ദാമുവിനെ അമ്മ ചെവിക്കു പിടിക്കുന്ന ഒരു ഫോട്ടോയും അതിന്റെ

മുന്നിൽ അമ്മയുടെ മുഖം തന്റെ മുഖം കൊണ്ട് മറയുന്ന വിധത്തിൽ ഉഷയെയും കാണാം. ദാമു ഉഷയെ അമ്മയായി സ്വീകരിക്കുന്നതിനെയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 22) ആ ഗാനത്തിനവസാനം പുൽത്ത കിടിയിൽ ഗർഭപാത്രത്തിലെന്നോണം കിടക്കുന്ന ദാമുവിനെ കാണാം. അയാളുടെ പുതുജന്മം ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പോലീസ് ഓഫീസർ പ്രതാപനെ നായകമികവുകൾ തികഞ്ഞ ഒരുവനായി പല സന്ദർഭങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വിദ്യാർഥികളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന തിൽ, ചാക്കോയെ 'ഡീൽ' ചെയ്യുന്നതിൽ, ഉഷയെ കണ്ടെത്തുന്നതിൽ എന്നിങ്ങ നെ അയാളുടെ സാന്നിധ്യം അനിവാര്യമായ തരത്തിലാണ് ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. അവളുടെ എഴുത്തിന്റെ രചനാഭംഗി അയാൾക്ക് നന്നായി മനസ്സിലാ കുന്നു. അയാൾക്ക് കവിതയുടെ ഒരു ഭൂതകാലമുണ്ട്. ലോകോത്തരസംഗീതപ്രതിഭ കളെ അയാൾ ആസ്വദിക്കുന്നു. സ്വയം ഗായകനാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഉഷയ്ക്ക് സമാനമായ ഒരു തലത്തിൽ പ്രതാപനെ ഇരുത്താനുള്ള ശ്രമം സിനിമയിൽ കാണാം. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകുന്നതിൽ ചിലപ്പോ ഴെല്ലാം പ്രതാപന് മേൽക്കൈ കിട്ടുന്നു.

ഉഷയുടെ പ്രായോഗികബുദ്ധിയില്ലായ്മയാണ് ജോർജുകുട്ടിയുടെ ആത്മഹ ത്യാശ്രമത്തിന് കാരണമെന്നാണ് അയാളുടെ വാദം. എങ്കിൽത്തന്നെയും അയാൾ ഉഷയുടെ ആരാധകനാണെന്ന് സ്വയം സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഉഷയും പ്രതാപനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം സിനിമ മുൻഗാമികളുടെ ആഖ്യാനപാത പിന്തുടരുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രണയബദ്ധരാകുന്നത് ഭരതന്റെ ഒട്ടുമിക്ക സിനിമകളിലും തുടരുന്ന രീതിയാണ്. പ്രണയം യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നതോടെ ഉഷ യുടെ രക്ഷാകർതൃത്വം പ്രതാപന്റെ (ഡി.വൈ.എസ്.പിയുടെയല്ല) ഉത്തരവാദിത്ത മാകുന്നു. അതോടെ പൊതു ഇടത്തുനിന്നും സിനിമയുടെ ഭൂമിക പൂർണ്ണമായും സ്വകാര്യഇടത്തേക്ക് മാറുന്നു.

ആറു സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പരാമർശം അർഹിക്കുന്നവരായി ഈ സിനിമയിലുള്ളത്. ഉഷ, അനിയത്തി ഇന്ദു, ദാമുവിന്റെ അമ്മ, രണ്ടാനമ്മ, സുകുമാ രന്റെ അമ്മ, അപ്പുക്കുട്ടന്റെ സഹോദരി എന്നിവർ. ഇതിൽ ഉഷയൊഴികെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ വിശദമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. സുകുമാരന്റെ അമ്മ മകനെ അപ്പാടെ വിശ്വസിക്കുന്നു. അപ്പുവിന്റെ ചേച്ചി സസ്പെൻഷന്റെ പേരിൽ ആദ്യം അവനെ തല്ലുന്നെങ്കിലും പിന്നീട് അവന് ആശ്വാസം പകരുന്നു. എന്നാൽ ദാമുവിന്റെ രണ്ടാനമ്മ അവനെ ഒട്ടും ഇഷ്ടമില്ലാത്ത സ്ത്രീയാണ്. അവർ അവനെ

കുഴപ്പങ്ങളുടെ പേരിൽ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നു. ഇവരെല്ലാം ഒരൊറ്റ രംഗത്ത് മാത്രം വന്നു പോകുന്നവരാണ്.

ദാമുവും അമ്മയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ആഴം അവന്റെ മുറിയിൽ നിറയെ കാണുന്ന അവരോടൊപ്പമുള്ള ഫോട്ടോകളിൽ നിന്നും ഊഹിക്കാനാകും. അവരുടെ ഭ്രാന്താണ് ദാമുവിന്റെ ജീവിതം താളംതെറ്റിക്കുന്നത്. ദാമുവിന്റെ പിതാവിന് സൊസൈറ്റിയിലെ പേരിലും പ്രശസ്തിയിലും മാത്രമാണ് താൽപ്പര്യം. അയാളെ ദാമുവും ദാമുവിനെ അയാളും പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല.

ഉഷയുടെ അനുജത്തി കൂടുതൽ രംഗങ്ങളിൽ സാന്നിധ്യം അറിയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമ അവൾക്കും വലിയ പ്രാധാന്യമൊന്നും നൽകുന്നില്ല. സഹോദരിയെന്ന നിലയിൽക്കൂടി ഉഷയെ അറിയാൻ ഈ കഥാപാത്രം അവസരം നൽകുന്നു. ഉഷ വീട്ടിലെത്തിയില്ല എന്ന വിവരം പ്രതാപനും ചാക്കോയും അറിയുന്നത് അനിയത്തി തിരഞ്ഞുവരുമ്പോളാണ്. ഇന്ദുവിനെ വളരെ സമർത്ഥമായി പറഞ്ഞു പറ്റിക്കാൻ പ്രതാപന് കഴിയുന്നു. ഈ സിനിമയിലെ യുക്തിപൂർവ്വം ചിന്തിക്കുന്ന ഏകവനിതയാണ് ഉഷ. പത്രത്തിൽ വന്നത് നാടകാഭിനയത്തിന്റെ ഫോട്ടോയാണ് എന്ന് സുകുമാരന്റെ അമ്മയെയും ഫോട്ടോട്രിക്ക് ആണെന്ന് അപ്പുവിന്റെ സഹോദരിയെയും പറഞ്ഞു വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കൂ. സുകുമാരന്റെ അമ്മ അക്ഷരാഭ്യാസമില്ലാത്ത ഒരു ഗ്രാമീണസ്ത്രീയാണെന്നു കരുതാം. എന്നാൽ സെക്രട്ടേറിയേറ്റിൽ ജോലിക്കാരിയായ അപ്പുവിന്റെ ചേച്ചിയ്ക്ക് പോലും ആ കള്ളക്കഥ തിരിച്ചറിയാനാകുന്നില്ല. ഉഷയും കൂട്ടരും വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ ഇന്ദുവിനെ വീണ്ടും കാണാം. അവളോട് ദാമു പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നടത്തുന്നു. അവൾ വിയോജിപ്പ് കാണിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ പ്രതാപന്റെ പ്രണയം അനുവദിക്കുന്ന കൃഷ്ണവാര്യർ ദാമുവിനെ ഏത്തമിടുവിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പത്രപ്രവർത്തകയായതിനാൽ സാമൂഹ്യസ്വത്വം കൂടിയുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ഉഷ. അതേസമയം മകൾ, ചേച്ചി, കാമുകി, അമ്മ തുടങ്ങിയ ഗാർഹിക പ്രാതിനിധ്യങ്ങളും അവൾ വഹിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽ അവൾ അച്ഛനും അനിയത്തിക്കും ഒപ്പം ഗാർഹികമായ അന്തരീക്ഷത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അവളുടെ അമ്മ ജീവിച്ചിരിപ്പില്ല. അച്ഛനും അനിയത്തിയുമായുള്ള അവളുടെ ഊഷ്മളമായ ബന്ധം ആദ്യമേ തന്നെ സിനിമ പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നു. കേന്ദ്രസാഹിത്യഅക്കാദമി അവാർഡ് ജേതാവായ അച്ഛൻ അവളിലെ പത്രപ്രവർത്തകയുടെ സൂക്ഷ്മവിമർശകൻ കൂടിയാണ്. ഇതിലൂടെ ഉഷയുടെ രചനയുടെ ശക്തി അവളുടെ പൈതൃകമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർ മനസ്സിലാക്കുന്നു.

പത്രത്തിൽ അവൾ എഴുതുന്ന ഫീച്ചറുകൾക്ക് മികച്ച വായനാവൃന്ദമുണ്ടെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. അത്തരത്തിൽ അവൾ എഴുതിയ അന്വേഷണാത്മക റിപ്പോർട്ട് മയക്കുമരുന്നും ക്യാമ്പസും തമ്മിലുള്ള അവിശുദ്ധബന്ധത്തെ പുറത്തുകൊണ്ടുവന്നെങ്കിലും അതിന്റെ പ്രത്യാഘാതം മുൻകൂട്ടികാണാൻ പത്രത്തിന് കഴിയുന്നില്ല. വിദ്യാർഥിപ്രക്ഷോഭകാരികൾ ഉഷയ്ക്ക് ഭീഷണിയാകും എന്നറിഞ്ഞതോടെ പ്രതാപന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണം അവൾ വീട്ടിലേക്ക് പോകുന്നു. പക്ഷേ വഴിയിൽവെച്ച് അവളെ ദാമുവും സംഘവും ജോർജ്ജ്കുട്ടിയെ കാണാനെന്ന വ്യാജേന കാറിൽ കയറ്റി തങ്ങളുടെ താവളത്തിലേക്ക് കൊണ്ട് പോകുന്നു.

ഇത് സ്വാഭാവികമായ ഒരു പ്രതികാരനടപടിയാണെങ്കിലും ഉഷയുടെ പൊതുജീവിതം (പത്രപ്രവർത്തകജീവിതം) ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ദാമുവിന്റെ വീട്ടിൽ അവരുടെ മനഃപരിവർത്തനത്തിന്റെ ചാലകശക്തിയായി ഉഷയെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പൊതുഇടത്തുനിന്നും ഉഷ പിൻവലിക്കപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ അവളുടെ പ്രവർത്തനം അവസാനിക്കുന്നില്ല. അതിന്റെ മാനം മാറുന്നു. അവളെ ദാമുവിന്റെ മാതൃപദവിയിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു സംവിധായകൻ.

ഉഷയുടെ പൊതുജീവിതത്തിന് കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയാത്ത മാറ്റം അവളിൽ ആരോപിതമാകുന്ന മാതൃത്വത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ഉഷയുടെ പൊതുപ്രവർത്തകയെന്ന പ്രാതിനിധ്യം പരാജയപ്പെടുകയും ഗാർഹികസ്വത്വം വിജയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീയുടെ പ്രവർത്തനമേഖല വീടാണ്, അവൾക്ക് അവിടെ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയുന്ന മാറ്റം പുറത്ത് അസാധ്യമാണെന്ന ബോധ്യം സമർത്ഥമായി ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഈ ആഖ്യാനം.

വീടിനുപുറത്ത് ജോലി ചെയ്യുമ്പോഴും വീടിനെ ആന്തരികമായി കൂടെക്കൊണ്ടുപോകുന്ന തരത്തിലാണ് സ്ത്രീയുടെ മാനസികനില നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പുരുഷൻ പൊതുസ്ഥലത്തെ പൊതുസ്ഥലമായും തൊഴിലിടത്തെ തൊഴിലിടമായും വീടിനെ വീടായും കാണുമ്പോൾ സ്ത്രീ ഇവിടെയെല്ലാം വീടിന്റെ സാഹചര്യം കാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വീട്ടിലാണ് അവൾ സുഖം അനുഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഉഷയുടെ പ്രവർത്തനമേഖല പത്രമാണെങ്കിലും ഭൂരിപക്ഷസമയവും സിനിമയിൽ അവളെ വീട്ടിലാണ് (സ്വന്തം വീടും ദാമുവിന്റെ വീടും) കാണുന്നത്. ആ ഗാർഹികാന്തരീക്ഷത്തിലാണ് അവൾക്ക് ഫലപ്രദമായി പ്രവർത്തിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. പത്രത്തിൽ അവളെഴുതിയപ്പോൾ ജോർജിന്റെ മരണത്തിനുവരെ അത് കാരണമായി. എന്നാൽ ദാമുവിന്റെ വീട്ടിൽ അവൾ പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ അവൾക്ക്

ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ദാമുവിന്റെ വീട്ടിൽ ദാമു അവളെ അമ്മയുടെ സ്ഥാനത്തും മറ്റുള്ളവർ ചേച്ചിയുടെ സ്ഥാനത്തും സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു.

മയക്കുമരുന്നിനെതിരെ എഴുതാൻ ഉഷയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് സ്വന്തം അനിയന്റെ ദുരന്തമാണ്. പത്രപ്രവർത്തകയുടെ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയല്ല; ഒരു ചേച്ചിയുടെ പ്രതികരണമാണ് ആ റിപ്പോർട്ടെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന രംഗങ്ങൾ സിനിമയിലുണ്ട്. 'യുവത്വം മയക്കത്തിൽ' എന്ന ഫീച്ചർ അവൾ എഴുതിത്തുടങ്ങുന്നത് 'മോഹൻ' എന്നാണ്; അത് ഉടനെ വെട്ടിക്കളയുന്നുണ്ടെങ്കിലും. അവളുടെ അനിയന്റെ പേരാണ് മോഹൻ. തുടർന്ന് സിനിമയിൽ കാണുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് മോഹൻ മയക്കുമരുന്നിന് വേണ്ടി വീട്ടിൽ നടത്തുന്ന പരാക്രമങ്ങളാണ്.

അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥനായ പ്രതാപനും ഉഷയുമായുള്ള പ്രണയം, എല്ലാവരുമൊന്നിച്ച് ഉഷയുടെ വീട്ടിലേക്കുള്ള യാത്ര, പ്രതാപന്റെയും ഉഷയുടെയും വിവാഹം ഉറപ്പിക്കുന്നത് എന്നിവയെല്ലാം ചേരുമ്പോൾ അന്വേഷണാത്മക പത്രപ്രവർത്തനവും പോലീസ് അന്വേഷണവും അതിന്റെ ഗൃഹബാഹ്യസ്വഭാവവും വിട്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ വൈയക്തികതയിലേക്ക് മാറുന്നതായിക്കാണാം. സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത് ഉഷയുടെ മരണത്തിലാണ്. വിവാഹം ഉറപ്പിച്ച് നഗരത്തിലേക്ക്, പത്രപ്രവർത്തനത്തിലേക്ക് തിരികെവരുമ്പോൾ അവൾ കൊല്ലപ്പെടുന്നു.

സമൂഹത്തിൽ പൊതുകാര്യങ്ങൾക്കായി ഇടപെടുന്ന വളരെക്കുറച്ചു സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമേ ഭരതൻ സിനിമകളിൽ കടന്നുവരുന്നുള്ളു. അതിൽ ഒരാളാണ് ഉഷ. ഉഷയുടെ മരണത്തിന്റെ ന്യായീകരണം എന്താണ്? ജോർജ്കുട്ടിയുടെ മരണത്തിന് അവൾ പരോക്ഷമായി കാരണക്കാരിയായി എന്നതാണോ? ദാസപ്പൻ (ലോറി), പരമു (ചിലമ്പ്), ബാലൻ(താഴ്വാരം) എന്നീ നായകന്മാർ നേരിട്ട് മരണത്തിന് കാരണക്കാരായിട്ടും അവർ നിയമത്തിന്റെ ശിക്ഷപോലും ഏറ്റുവാങ്ങുന്നില്ല. അപ്പോൾ കാരണം മറ്റെന്തോ ആണ്. തിരുത്തൽശക്തികളായി ചരിത്രത്തിൽ കാണുന്ന സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിധ്യം എത്ര വിരളമാണോ അതിലും വിരളമാണ് സിനിമ പോലെ ഒരു പുരുഷനിർമ്മിതകലാരൂപത്തിൽ അവളുടെ സാന്നിധ്യം. മുഖ്യധാരാ സിനിമ തന്റെ പ്രേക്ഷകരുമായി പങ്കുവെയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് നിലവിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രം തന്നെയാണ്. ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സാമൂഹ്യമാറ്റം പുരുഷന്റെ ചുമതലയായി കാണുന്നു. വീടിനുപുറത്ത് ഉഷ പ്രഖ്യാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വം പൊതുവേ പുരുഷന് നീക്കിവെച്ചതെന്ന് സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. അവിടെ സ്ഥലം മാറി കയറിവന്ന ആളാണ് ഉഷ. പുരുഷൻ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഭരണകൂടത്തിന് (കോളേജിനും പോലീസിനും) തിരുത്താൻ കഴിയാത്ത ദാമുവിനേയും കൂട്ടുകാരെയും

ഉഷ തിരുത്തുന്നു. അത് ക്രമവിരുദ്ധമായ നടപടിയാണ്. പുരുഷന്റെ ഇടത്തിൽ ഇരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഉഷയുടെ തെറ്റ്.

ആ തെറ്റ് ആദ്യം തിരുത്താൻശ്രമിച്ചത് ദാമുവും കൂട്ടരുമാണ്; അവളെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി ശിക്ഷിച്ചു 'നേരെ'യാക്കാൻ അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഉഷ അവരെ തന്റെ വഴിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. മെരുക്കാൻ കഴിയാത്തവളെ ആത്യന്തികമായി ഒഴിവാക്കുകയെന്ന നയം നടപ്പാക്കുകയാണ് അജിത്തും കൂട്ടരും. ജോർജുകുട്ടിയുടെ മരണം ഒരു നിമിത്തമായെന്നുമാത്രം. രോഗം ഭേദപ്പെടുന്നതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ജോർജുകുട്ടിയെ സംവിധായകൻ കൊല്ലുകതന്നെയാണ് എന്നുപറയാം. അത് ഉഷയെ ശിക്ഷിക്കാനുള്ള വഴി ഒരുക്കാനാണ്.

സ്ത്രീശക്തിയുടെ പ്രഖ്യാപനമെന്ന് വായിക്കപ്പെടുന്ന തരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന *പ്രണാമം* അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ സ്ത്രീ വിരുദ്ധമായി മാറുന്നു. അത് പെണ്ണിടങ്ങൾക്ക് അതിരു നിശ്ചയിക്കുന്നു. പൊതുഇടങ്ങളിൽപോലും അവൾക്ക് ഗാർഹികവേഷങ്ങളിലേ (അമ്മ, ചേച്ചി, ഭാര്യ തുടങ്ങിയവ) പ്രവർത്തിക്കാനാവൂ എന്ന് സമർഥിക്കുന്നു. അതിരുലംഘിക്കുന്നവൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന ശിക്ഷയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

3.1.2. ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം

നായികാപ്രാമുഖ്യമുള്ള സിനിമയാണ് ജോൺ പോൾ - ഭരതൻ കൂട്ടുകെട്ടിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം'(1989). ബ്രിഗേഡിയർ ആർ. കെ.മേനോൻ നടത്തുന്ന വൃദ്ധസദനമായ 'സ്നേഹാലയ'ത്തിലെ അന്തേവാസികളും അവർക്കിടയിലേക്ക് വരുന്ന ക്യാപ്ടൻ ആലീസ് ചെറിയാൻ എന്ന മിലിട്ടറി നഴ്സും അവരുടെ സ്നേഹബന്ധങ്ങളുമാണ് ഈ സിനിമയുടെ പ്രമേയം. ആർ.കെ മേനോൻ, ആലീസ് ചെറിയാൻ, സ്നേഹാലയത്തിലെ വിസിറ്റിംഗ് ഡോക്ടറായ കുര്യാക്കോസ്, ആലീസിന്റെ കാമുകൻ റോയ് മാത്യു, അന്തേവാസികളായ ഗോവിന്ദപിള്ള, പിഷാരടി, കുഞ്ഞുകൃഷ്ണക്കൈമൾ, മറിയാമ്മ, വെറോനിക്ക, സരസ്വതിയമ്മ, ഉമ്മ എന്നിവരും സ്നേഹാലയത്തിലെ ജീവനക്കാരായ സ്റ്റീഫനും തങ്കമണിയും മറ്റുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ.

പട്ടാളച്ചിട്ടയിലാണ് ആർ.കെ.നായർ സ്നേഹാലയം നടത്തുന്നത്. അയാളുടെ മനസ്സറിഞ്ഞു പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ് സ്റ്റീഫനും തങ്കമണിയും. സ്വാഭാവികമായും അന്തേവാസികൾ അസ്വസ്ഥരാണ്. പുതിയ മേട്രൻ ആലീസ് സ്നേഹാലയത്തെ അന്തേവാസികൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള, അവർക്ക് സ്നേഹം അനുഭവപ്പെടുന്ന ഒരിടമാക്കി മാറ്റുന്നു. പക്ഷേ ആർ.കെ.മേനോന് അത് ഇഷ്ടമാകുന്നില്ല. ആലീസ്

ജോലിവിട്ട് പോകുന്നു. അന്തേവാസികൾ ആലീസിനെ തിരികെക്കൊണ്ടുവരാൻ ഉപവാസസമരം ആരംഭിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ആർ.കെ.മേനോൻ വഴങ്ങുന്നു. ആലീസിന്റെ രീതികൾ ആർ.കെ.മേനോനെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. മധ്യവയസ്സ് പിന്നിട്ടെങ്കിലും അയാൾക്ക് ആലീസിനെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ മോഹം തോന്നുന്നു. ആലീസ് വ്യോമസേനയിലെ റോയ് മാത്യുവുമായി പ്രണയത്തിലാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ സ്നേഹാലയത്തിലെ അന്തേവാസികളും ആർ.കെ.യും ചേർന്ന് അവരുടെ വിവാഹം തീരുമാനിക്കുന്നു. വിവാഹത്തിന്റെ ഒരുക്കങ്ങൾക്കിടെ വിമാനാപകടത്തിൽ റോയ് മരിക്കുന്നു. ആലീസ് ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനെന്നോണം സ്നേഹാലയത്തിനരികിലെ കടൽക്കരയിലെ ചെങ്കുത്തായ പാറയിൽ നിൽക്കുകയാണ്. അന്തേവാസികളുടെ സ്നേഹം അവളെ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരികെക്കൊണ്ട് വരുന്നു.

ജീവിക്കാൻ വകയുണ്ടായിട്ടും വീട്ടുകാരുപേക്ഷിച്ച ഒരുകൂട്ടം വൃദ്ധരേയും അവരുടെ അസംതൃപ്തമായ ജീവിതത്തെയും ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമ തുടങ്ങുന്നത്. ഉണ്ണാനും ഉറങ്ങാനും ബെല്ല്, ദിവസവും ഉറക്കഗുളികകൾ, മുടങ്ങാത്ത വ്യായാമം, സമയക്രമം പാലിച്ചുള്ള പ്രാർത്ഥന തുടങ്ങിയ പട്ടാളച്ചിട്ടകൾ. പക്ഷേ തങ്ങളുടെ എതിർപ്പ് ആർ.കെ.യെ അറിയിക്കാൻ അവർക്ക് ധൈര്യവുമില്ല.

ക്യാപ്റ്റൻ ആലീസ് ചെറിയാൻ സ്നേഹാലയത്തിലെ ജോലി സ്വാഭാവിക താൽപ്പര്യംകൊണ്ട് ഏറ്റെടുക്കുകയാണ്. അമ്മയെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ പട്ടാളത്തിലെ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ചതാണ് അവർ. അമ്മ മരിച്ചതോടെ അവർ ഏകയാവുന്നു. *സ്നേഹാലയം* അവർക്ക് സ്വന്തം അനാഥത്വത്തിൽനിന്നും വിടുതൽനൽകുന്നു. അന്തേവാസികളെ അവർ സ്നേഹിച്ചുതുടങ്ങുന്നു.

പീറ്ററിനും തങ്കമണിയ്ക്കും സ്നേഹാലയം അധികാരത്തിന്റെയും വിധേയത്വത്തിന്റെയും ഇടമാണ്. അധികാരത്തിന്റെ ശ്രേണീബന്ധങ്ങൾ അവർ പിന്തുടരുന്നു. ബ്രിഗേഡിയറിനാൽ ഭരിക്കപ്പെടുകയും അന്തേവാസികളിൽ അധികാരം ഉറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മേൽ-കീഴ്ശ്രേണി തകർത്ത് ഗാർഹികമായ (മാതൃ/പിതൃ-പുത്രി)ശ്രേണി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു ആലീസ്. തങ്കമണിയും പീറ്ററും ബ്രിഗേഡിയറും ഡോ. കുര്യാക്കോസും ഉൾപ്പെടുന്ന അന്തേവാസികളല്ലാത്ത ആളുകൾ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളാണ് ധരിക്കുന്നതെങ്കിൽ ആലീസ് അന്തേവാസികളിൽ ഒരാളാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തന്നെ 'സാർ' എന്നു വിളിക്കുന്നവരോട് 'ആലീസ് കുഞ്ഞേ' എന്നോ 'ആലീസ് മോളേ' എന്നോ വിളിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഇത് സ്നേഹാലയമെന്ന വൃദ്ധസദനത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെ വീടിന്റെ അന്തരീക്ഷമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. തൊഴിലിടമെന്ന സന്ദർഭത്തെ അഴിച്ചുപണിയുകയും കുടുംബാന്തരീ

ക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ആലീസ് സ്നേഹാലയത്തിൽ വരുത്തിയ ഈ മാറ്റം പ്രധാനമാണ്.

ആലീസ് എന്തുകൊണ്ടാണ് സ്നേഹാലയത്തെ തൊഴിൽ കേന്ദ്രമായി പരിഗണിക്കാത്തത് എന്നത് പരിശോധിക്കപ്പെടേണ്ട കാര്യമാണ്. ഉഷയും (പ്രണാമം) തന്റെ പൊതുഇടത്തെ സാന്നിധ്യം ഗാർഹികമായ സാന്നിധ്യമായി പുനർനിർവചിക്കുന്നത് കാണാം. ബെറ്റി ഫ്രീഡൻ *ഫെമിനൈൻ മിസ്റ്റിക്*[2] എന്ന രചനയിൽ പുരുഷന് വേണ്ടി സ്ത്രീകൾ അമ്മ, ഭാര്യ, വീട്ടമ്മ, ലൈംഗികോപകരണം എന്നീ അവസ്ഥകളിൽ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. വീട്ടമ്മയാകേണ്ട അവൾ വീടിനുപുറത്ത് തൊഴിലിന് പോകുമ്പോൾ വീടിനകത്തെ സ്വന്തം കടമകളിൽ വീഴ്ച വരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വീട് അവളുടെ ഉപബോധത്തിലെ നിരന്തര സാന്നിധ്യമായി നിൽക്കും.

തൊഴിലിടങ്ങളിൽ ഉപജീവനം തേടുന്ന സ്ത്രീകൾ വർദ്ധിച്ചു വരുന്ന കാലത്താണ് ഈ സിനിമകൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. എന്നാൽ തൊഴിലിടത്തിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും വീടിനെക്കുറിച്ചും കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചും ചിന്തിക്കാൻ സ്ത്രീ നിർബന്ധിതയായിരുന്നു. തൊഴിൽ കഴിയുന്നതോടെ ഏറ്റവും നേരത്തെ ഗാർഹിക തൊഴിൽശാലയിലേക്ക്, അടുക്കളയിലേക്ക് അവൾ ചെന്നെത്തുന്നു. കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ജോലികളും ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളും അവൾക്ക് പൊതുഇടങ്ങളിൽ സമയം ചെലവഴിക്കാൻ തടസ്സമാകുന്നു. തൊഴിലിടം അവൾക്ക് വീടിന്റെ പരിധി പുറത്തേക്ക് നീട്ടുന്ന ഇടം മാത്രമാണ്. അവിടെയും അവൾ ഉള്ളിൽ വീടുമായി ജീവിക്കുന്നു. അവളുടെ പൊതുപ്രവർത്തനം ഗാർഹികവിലക്കുകളാൽ നിയന്ത്രിതമായിരുന്നു. പുരുഷനിർമ്മിതവ്യവസ്ഥകൾ അവളുടെ പൊതുഇടപെടൽ ശേഷിയെ വിലമതിച്ചില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, അപഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചെമ്മീൻ ചാടിയാൽ മുട്ടോളം, വേലി ചാടിയ പശുവിനു കോലുകൊണ്ട് മരണം പോലുള്ള പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ ഇക്കാലത്തും നിർലോഭം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത് കാണുക.

ഇത്തരമൊരു സാമൂഹ്യക്രമം അവളുടെ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളെയും ഗാർഹികപ്രതീകങ്ങൾകൊണ്ട് വിവരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ ഗാർഹികബിംബാവലികൾ - അമ്മ, മകൾ തുടങ്ങിയവ - കടന്നുവരുന്നത് എന്നുവേണം കരുതാൻ. ഇത് സ്ത്രീയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പാവണമെന്നില്ല. അവളിൽ ആരോപിക്കുന്നതായിരിക്കാം. പൊതുഇടത്ത് പുരുഷൻ വഹിക്കുന്ന പദവികൾ (ഭരണാധികാരി, രാഷ്ട്രീയക്കാരൻ, പൊതുപ്രവർത്തകൻ, മാധ്യമപ്രവർത്തകൻ, കലാകാരൻ, അദ്ധ്യാപകൻ, ഉദ്യോഗസ്ഥൻ മുതലായവ) അയാളുടെ പൊതുപ്രതി

നിധാനംതന്നെ ആയിരിക്കുകയും സ്ത്രീക്ക് അങ്ങനെ അല്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് നിലനിൽക്കുന്ന അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം കൊണ്ടുതന്നെയാണ്. അത് ഭരതന്റെ ഈ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്.

ആർ.കെ.യുടെ പട്ടാളച്ചിട്ടകൾ ഓരോന്നായി സ്നേഹം കൊണ്ടാണ് ആലീസ് മാറ്റുന്നത്. സ്നേഹം ഒരാൾക്കൂട്ടത്തെ ബന്ധുക്കളാക്കി മാറ്റുന്നത് ഈ സിനിമ പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആലീസ് അന്തേവാസികളെ വിനോദയാത്രക്ക് കൊണ്ടുപോയതിനെക്കുറിച്ച് ബ്രിഗേഡിയർ വിമർശനം ഉന്നയിക്കുമ്പോൾ തന്റെ നിലപാടുകൾ കടുകിട തെറ്റാതെ അവതരിപ്പിക്കാനും അന്തേവാസികളുടെ പക്ഷത്താണ് താൻ എന്ന് വ്യക്തമാക്കാനും ആലീസ് ധൈര്യപ്പെടുന്നു. അയാളുടെ നിലപാടുകളുടെ പോരായ്മകൾ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. ആർ.കെ.യ്ക്ക് അത് ബോധ്യമാകാത്തതിനാൽ തന്റെ സേവനം അവസാനിപ്പിച്ച് പോകുന്നു. പോകുംമുൻപ് അന്തേവാസികളോട് അവരുടെ പ്രതികരണശേഷിയില്ലായ്മയെപ്പറ്റിയും ആലീസ് വിമർശനം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. അന്തേവാസികൾ ആലീസിന് വേണ്ടി ഒന്നിക്കുന്നു, ഉപവാസമിരിക്കുന്നു.

ആർ.കെ.മേനോൻ സ്നേഹത്തിന് മുന്നിൽ തന്റെ പരുക്കൻമുഖം മാറ്റി മറ്റുള്ളവർക്ക് പ്രാപ്യനായി തീരുന്നു. തന്റെ മാതാപിതാക്കൾക്ക് ആവശ്യം വന്നപ്പോൾ താൻ അരികിലില്ലാതെ പോയതിൽ അയാൾ ഇപ്പോൾ ആത്മാർഥമായി വേദനിക്കുന്നു. തന്നെ തിരുത്താൻ നിമിത്തമായ. ആലീസ് തന്റെ ഭാര്യയാകുന്നത് അയാൾ സ്വപ്നം കാണുന്നു. അന്തേവാസികളിലേക്കുള്ള വഴി ആലീസിലൂടെയാണ് എന്നതും അതിന് കാരണമാകാം. ആലീസിലേക്ക് ആർ.കെ.മേനോനെ അടുപ്പിക്കുന്നത് അവളുടെ നിലപാടുകളിലെ ഉറപ്പും ആത്മാർഥതയും ആയിരിക്കെത്തന്നെ, തന്നെ തിരുത്താൻ കഴിഞ്ഞവളെ തന്റെ സ്വന്തം ആക്കുക, അങ്ങനെ അവൾക്കു മേലെ സ്വയം പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയെന്ന പുരുഷബോധത്തിന്റെ ഗൂഢ താൽപ്പര്യം അബോധത്തിലെങ്കിലും അയാളെ നയിക്കുന്നുമുണ്ടാകണം. ആലീസ് മറ്റൊരാളുടെ കാമുകിയാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ അയാൾ അവളുടെ കല്യാണം നടത്താൻ സാഹചര്യം ഒരുക്കുന്നു. അവിടെയും അയാൾക്ക് അവളുടെ രക്ഷാകർത്താവിന്റെ സ്ഥാനം തന്നെ ലഭിക്കുന്നു.

പക്ഷേ ആത്യന്തികദുരന്തം അവളെ കാത്തിരിപ്പുണ്ടായിരുന്നു; റോയിയുടെ അകാലവിയോഗരൂപത്തിൽ. ഇത്രനാളും മറ്റുള്ളവരെ സ്നേഹിച്ച ആലീസ് ഒടുവിൽ സ്നേഹനഷ്ടത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നിസ്സഹായയാകുന്നു. അവളുടെ പ്രിയബന്ധുക്കൾ അവളെ ജീവിതത്തിലേക്ക്, സ്നേഹത്തിന്റെ ലോകത്തിലേക്ക് തിരികെ വിളിക്കുന്നു.

ആലീസിനു പുറമേ തങ്കമണി, അന്തേവാസികളായ മറിയാമ്മ, സരസ്വതി അമ്മ, വെറോനിക്ക എന്നിവരും പേര് പരാമർശിക്കാത്ത മറ്റുചിലരുമാണ് പ്രധാന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. അന്തേവാസികൾ വിവിധ കാരണങ്ങളാൽ വീട് നഷ്ടപ്പെട്ട വരാണ്. മറിയാമ്മയുടെ മകൻ ഒരു അപകടത്തിൽ മരിച്ചുപോയെങ്കിലും അവർ ഇതുവരെയും അതറിഞ്ഞിട്ടില്ല. മകന്റെ കത്ത് കാത്തിരിക്കുന്നു അവർ. ആലീസ് അവരെ സങ്കടപ്പെടുത്താതിരിക്കാൻ മകന്റെ പേരിൽ അവർക്ക് കത്തുകൾ അയ ക്കുന്നു. ഒടുവിൽ മകന്റെ മരണം തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ അവരും മരണത്തിന് കീഴട ങ്ങുന്നു. മക്കൾക്ക് വേണ്ടാതായ സരസ്വതിയമ്മയെ സഹോദരപുത്രി സ്വീകരിക്കു ന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അത് വീട്ടുജോലിക്കാരിയായാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന അവർ സ്നേ ഹാലയത്തിന്റെ സ്നേഹത്തിലേക്ക് തിരികെ വരുന്നു. വെറോനിക്ക പതിനൊന്നു മക്കളുടെ അമ്മയാണെങ്കിൽ ഉമ്മ എന്ന കഥാപാത്രം മക്കളില്ലാത്തവളാണ്.

ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്നേഹാലയം എന്ന സ്ഥാപനത്തിന്റെ സ്വഭാവം ബോധ്യമാക്കാനായി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ആലീസെന്ന നായികയുടെ കഥാപാത്ര വിശ ദീകരണമാണ് ഇവരിലൂടെ സാധിക്കുന്നത്. വാർധക്യത്തിൽ മനുഷ്യാവസ്ഥ നേരി ടുന്ന അവഗണനയും 'സ്നേഹാലയം' പോലെ ഒരു സ്ഥാപനം അവർക്ക് നൽകു ന്ന അസ്വാതന്ത്ര്യവും ഇവരിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.ആ 'അസ്വാതന്ത്ര്യത്തി' ന്റെ നടത്തിപ്പുകാരാണ് പീറ്ററും തങ്കമണിയും. തങ്കമണി നഴ്സാണെന്ന സൂചന സിനിമയിലുണ്ട്. പക്ഷേ അവരുടെ യോഗ്യതയെ ഡോക്ടർ പരിഹസിക്കുന്നത് അത്ര നിരുപദ്രവകരമല്ല.

> ''രണ്ടു കൊല്ലം മൃഗാശുപത്രിയിൽ കന്നിനെ കുത്തിവെക്കുന്ന സിറിഞ്ച് കഴുകിയാലും നഴ്സ് എന്ന പട്ടം കിട്ടും''

ഇതോടൊപ്പം ആലീസ് എന്ന നായികയെ പുകഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 'ടെക്ക്നിക്കലി ക്വാളിഫൈഡ്'ആയിട്ടുണ്ട് ആലീസ്, തങ്കമണി അങ്ങനെയല്ല എന്ന വസ്തുതയുടെ സ്ഥാപനം ഇവിടെ നടക്കുന്നു. തങ്കമണി ആർ.കെ.യെ അക്ഷരം പ്രതി അനുസരിക്കുന്നത് അവരുടെ ഈ യോഗ്യതയുടെ അഭാവം കൊണ്ടാണ്. തന്റെ സാങ്കേതികയോഗ്യത ആർ.കെയുമായി സമനിലയിൽ നില്ക്കാൻ ആലീസി നെ പ്രാപ്തയാക്കുന്നു. ജ്ഞാനം അവർക്ക് പട്ടാളച്ചിട്ടയെ മറികടക്കാനുള്ള അധിക യോഗ്യത കൂടിയാവുന്നു. തങ്കമണി തന്നെ പരിഹസിക്കുന്ന ഡോക്ടറോടുപോലും പ്രതികരിക്കാൻ വിമുഖയാണ്. തന്റെ തിക്കുമുട്ടലുകൾ അവൾ അന്തേവാസികളോ ടുള്ള പരുക്കൻ പെരുമാറ്റത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. തങ്കമണിയെ ആലീസിന്റെ അപര(other)മായി പ്രതിഷ്ഠിക്കാനും ആലീസിന്റെ കഴിവുകളെ പുരക്ഷേപിക്കാനും ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു.

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽ മാസശമ്പളമുള്ള തൊഴിലെടുക്കുന്ന വളരെക്കുറച്ചു കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂ. *പ്രണാമ*ത്തിലെ പത്രപ്രവർത്തക, *ചാമര*ത്തിലെയും *മർമ്മര*ത്തിലെയും ടീച്ചർമാർ, *കേളി*യിലെ അംഗനവാടി ടീച്ചർ, *എന്റെ ഉപാസന*യിലെ ഗുമസ്ത എന്നിങ്ങനെ. ഇവരിൽ തന്നെ *പ്രണാമ*ത്തിലെയും *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലേയും നായികമാരാണ് തങ്ങളുടെ തൊഴിൽകൊണ്ട് സ്വകാര്യനേട്ടങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് മാറ്റം ഉണ്ടാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. (തൊഴിലെന്ന നിലയിൽ അല്ലെങ്കിലും *വൈശാലി*യിലെ നായികയും തന്റെ ജീവിതം പൊതുനന്മക്കായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നവളാണ്.) മറ്റു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേക്ക് ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നവരാണ്.

തൊഴിൽജീവിതം അമ്മയെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ വേണ്ടി ഉപേക്ഷിച്ച ഒരു ഭൂതകാലം ആലീസിന് ഉണ്ട്. തൊഴിൽപരമായി ഇനിയും ഏറെ ഉയരാൻ കഴിയുമായിരുന്ന സമയത്താണ് ആലീസ് ജോലി ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്. ആലീസിന്റെ തൊഴിലിനോടും രക്തബന്ധത്തോടുമുള്ള സമീപനം ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രിഗേഡിയറുടെ പട്ടാളച്ചിട്ട മാറ്റി സ്വന്തം പരിഷ്കാരങ്ങൾ നടപ്പാക്കാനുള്ള ശ്രമം വിലക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഒരിക്കൽക്കൂടി അവൾ ജോലി ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. നിലപാടുകളിലുള്ള ആലീസിന്റെ ദൃഢത വ്യക്തമാക്കാൻ ഈ സംഭവം സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. സ്നേഹാലയത്തിലെ മേട്രൻ എന്നത് ആലീസിന് ഒരു വരുമാനമാർഗ്ഗമല്ല. അവൾ അതിനെ തന്റെ ആത്മാർത്ഥതയുടെ ഭാഗമായി കാണുന്നു. അമ്മ മരിച്ചശേഷം ഒറ്റപ്പെട്ട അവൾക്ക് 'സ്വന്തം അച്ഛനും അമ്മയും എന്നുകരുതി കുറേപേരെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ' കിട്ടുന്ന അവസരമാണ് ഇത്. യാന്ത്രികമായ സ്നേഹാലയജീവിതത്തെ ആലീസ് ജൈവികവും സ്വാഭാവികവുമാക്കുന്നു.

ആലീസ് ഈ സിനിമയിൽ കാമുകിയെന്ന നിലയിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. റോയ് മാത്യുവുമായുള്ള അവളുടെ പ്രണയം പ്രേക്ഷകന് കാമനയുടെ കേന്ദ്രമായി അവളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ അവസരം ഒരുക്കുന്നു. ആർ.കെ.മേനോനും അവളെ പ്രണയിക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾക്ക് വേണ്ടി കുര്യാക്കോസ് ആലീസിനെ കാണുന്നു. പക്ഷേ അവൾ അയാളോട് രൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുന്നു. അതിലൂടെ അവളുടെ പാവനത്വം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു.

3.2. സ്ത്രീയും പൊതുജീവിതവും

വീട് പൂർണ്ണമായും ഒരു സ്വകാര്യ ഇടമാണെങ്കിൽ സ്വകാര്യതക്ക് പുറമേ പൊതുബന്ധങ്ങൾകൂടി ഉൾപ്പെടുന്ന സ്ഥലമാണ് തൊഴിലിടം. അതേസമയം തൊഴിലിടത്തിന് വ്യക്തിപരതയോട് കൂടുതൽ അടുപ്പം കാണുന്നു. ഗാർഹിക ഉപ

ജീവനത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗമാണ് തൊഴിൽ. ഗൃഹജീവിതത്തിന്റെ പരിസരത്തുനിന്നും തൊഴിൽജീവിതം പൂർണ്ണമായും വിടുതൽ നേടുന്നില്ല. എന്നാൽ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനം, രാഷ്ട്രീയം, കലാ-സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്നിവക്ക് പൊതുജീവിതമെന്ന പേരാണ് ഉചിതം. ഇവിടെ സ്വകാര്യതാൽപ്പര്യങ്ങൾ പിൻനിരയിലേക്ക് മാറുകയും പൊതുപ്രസക്തമായ വിഷയത്തിനായി വ്യക്തി പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാർത്ഥമുണ്ടെങ്കിൽ പോലും വ്യക്തി സമഷ്ടിക്ക് വേണ്ടിയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ആത്യന്തിക നേട്ടം സാമൂഹികമായിരിക്കും.

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽ സാമൂഹികവിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്യുന്നവ കുറവാണ്. തങ്ങൾക്ക് ചില സാമൂഹ്യദൗത്യങ്ങളുണ്ടെന്ന് തിരിച്ചറിയുകയോ അത്തരം ദൗത്യം നിറവേറ്റാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന അപൂർവ്വം കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമേ ഭരതന്റെ സിനിമയിൽ ഉള്ളൂ. തൊഴിൽജീവിതത്തിൽ സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധത കാണിക്കുന്ന ഉഷയെയും (പ്രണാമം) ആലീസ് ചെറിയാനെയും (ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം) നേരത്തെ ചർച്ച ചെയ്തതാണ്. ഇന്ദു (ചാമരം), നാരായണ അയ്യർ, നിർമല (മർമ്മരം), കൃഷ്ണപിള്ള (കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്), അർജുൻ, ലതിക (എന്റെ ഉപാസന) തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊന്നും തന്നെ സാമൂഹ്യബോധം ഉള്ളതായി കാണുന്നില്ല.

നിർമ്മല ഗോപിയെ വിട്ടുപോകുന്നത് അയാളുടെ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം കാരണമാണെന്നത് പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കേണ്ടതാണ്(*മർമ്മരം*). രാഷ്ട്രീയം പ്രമേയമായ *ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്നപൂവേ*യിൽ ഉണ്ണിയുടെ രാഷ്ട്രീയമനസ്സിനെ അരാഷ്ട്രീയപക്ഷത്തേക്ക് നയിക്കാനാണ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഉണ്ണിയും സുഹൃത്തും ഒഴികെയുള്ളവർക്ക് ഉണ്ണിയെക്കുറിച്ചുള്ള വൈകാരികമായ ആകുലതകൾ മാത്രമാണ് ഉള്ളത്.

മിത്തിക്കൽ പ്രമേയമാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും സ്ത്രീ പൊതു ഇടത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായി ഇടപെടുന്ന സിനിമയാണ് വൈശാലി. മാലിനിയ്ക്കും വൈശാലിക്കും ചില സ്വാർത്ഥങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നാലും ആത്യന്തികമായി രാജ്യത്ത് മഴപെയ്യിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് അവർ നീങ്ങുന്നു. അതിനായി അവർ വീടുവിടുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് പൊതുഇടത്തെ സ്ത്രീയവതരണം പഠിക്കാൻ *വൈശാലി*യെന്ന സിനിമ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

3.2.1.വൈശാലി

ഋഷ്യശൃംഗമുനി അംഗരാജ്യത്തെ വരൾച്ച മാറ്റിയ കഥയുടെ[3] പുനരാഖ്യാനമാണ് *വൈശാലി.* എം.ടി.വാസുദേവൻനായരാണ് തിരക്കഥ ഒരുക്കിയത്. മഹാഭാ

രതകഥയിൽ തന്റേതായ ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തിയാണ് എം.ടി തിരക്കഥ ഒരുക്കിയത്. മഹാഭാരതത്തിലെ ഗണികാ കുടുംബത്തിലെ പെൺകുട്ടിയെ (വൈശാലി) ലോമപാദന്റെ മകളാക്കി എന്നതാണ് പ്രധാനമാറ്റം. അവളെ പ്രണയി ക്കുന്ന രാജഗുരുവിന്റെ പുത്രന്റെ സാന്നിധ്യം കഥാഗതിയെ മാറ്റിമറിക്കുന്ന നിർ ണ്ണായക ഘടകമാകുന്നു.

ബ്രാഹ്മണശാപം നിമിത്തം അംഗരാജ്യം വരൾച്ചയുടെ പിടിയിലാണ്. നിരവ ധി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വരൾച്ചയുടെ കൊടുമ ആദ്യമേതന്നെ സിനിമ അനുഭവപ്പെടു ത്തുന്നുണ്ട്. മകനും ഗണികാകുടുംബത്തിലെ മാലിനിയുടെ മകൾ വൈശാലിയു മായുള്ള അടുപ്പം ഒഴിവാക്കാൻ രാജഗുരു കൊട്ടാരത്തിൽനിന്ന് ദൂരെ ഗ്രാമത്തിലാ ണ് താമസം. മഴ പെയ്യിക്കാനുള്ള ഹോമകർമ്മങ്ങൾക്കായി ഗുരുവിനെ രാജാവ് കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് തിരികെയെത്തിക്കുന്നു. രാജഗുരുവിന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണം ഋഷ്യശൃംഗനെക്കൊണ്ട് ഹോമം നടത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നു. മനുഷ്യ സഹവാസം നിഷേധിച്ച് വനത്തിനുള്ളിൽ മകനെ വളർത്തുന്ന വിഭാണ്ഡകമുനി മകനെ വിട്ടുകൊടുക്കില്ല എന്നതുകൊണ്ട് ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിച്ചു കൊണ്ടുവ രാൻ ഗണികകളെ അയക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. വൈശാലിയെ മകനിൽ നിന്നക റ്റാൻ ഈ സന്ദർഭം രാജഗുരു ഉപയോഗിക്കുന്നു. മുനികുമാരനെ കൊണ്ടുവരാൻ അവളെ ചുമതലപ്പെടുത്തുന്നു. മാലിനിക്ക് രാജാവിൽ പിറന്ന കുട്ടിയാണ് വൈശാലി. അവളുടെ പിതൃത്വം ലോകത്തിനു മുന്നിൽ സമ്മതിക്കണമെന്ന ആവ ശ്യം മാലിനി ലോമപാദന്റെ മുന്നിൽ വെക്കുന്നു

മറ്റൊരു ഗോത്രത്തിലെ മുനികുമാരനെന്ന വ്യാജേന ഋഷ്യശൃംഗനുമായി അടുക്കുന്ന വൈശാലി നിരവധി പ്രതിബന്ധങ്ങൾ തരണംചെയ്ത് അയാളെ അംഗ രാജ്യത്ത് എത്തിക്കുന്നു. തുടർന്ന് നടന്ന ഹോമത്തിനൊടുവിൽ പെരുമഴ പെയ്യു ന്നു. തന്റെ മകളെ ഋഷ്യശൃംഗനു കന്യാദാനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള ലോമപാദന്റെ പ്രഖ്യാപനം ഉണ്ടാകുന്നു. വൈശാലിക്ക് പകരം ശാന്തയാണ് എന്ന് മാത്രം. തനി ക്കു നൽകിയ വാക്ക് തെറ്റിച്ച രാജാവിനെ കാണാനുള്ള മാലിനിയുടെയും തന്റെ കാമുകനായ മുനികുമാരന് അടുത്തെത്താനുള്ള വൈശാലിയുടെയും ശ്രമം ജന ത്തിരക്കിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു. ശാന്തയോടൊപ്പം മുനികുമാരനും രാജാവും ജനത യും കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു. നിലത്തുവീണ മാലിനി ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ചവിട്ടടിയിൽപ്പെടുന്നു. വിജനമായ ഹോമനഗരിയിലെ ജലപ്രളയത്തിൽ വൈശാലി യെ കാണാതാകുന്നു. പ്രളയജലം തിരശീലയിൽ നിറയുന്നു.

വലിയൊരു കൃതഘ്നതയുടെ കഥനമായി *വൈശാലി* നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടേ ക്കാം. എന്നാൽ കൃതഘ്നതയെക്കാൾ അധികാര ബന്ധങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാ

ണ് വൈശാലി നിർവഹിക്കുന്നത്. ഒരേ സമയം ആധ്യാത്മികതയും പൗരോഹിത്യ വും ഭരണകൂടവും എപ്രകാരമാണ് സ്ത്രീയെ പരുവപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്ന തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ഈ സിനിമ. സ്ത്രീ അവളുടെ കുലപരമായ വൃത്തപരിധി ലംഘിക്കുമ്പോൾ ബ്രാഹ്മണ്യവും ഭരണകൂടവും അവൾക്ക് ഉചിതമായ ശിക്ഷ കൊ ടുത്ത് സാമൂഹ്യക്രമം കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ചിത്രണം. മകന്റെ പ്രണയിനിയാ യതിന്റെ പേരിൽ രാജഗുരു ഗണികയ്ക്ക് നൽകുന്ന ശിക്ഷയുടെ കഥയാണ് *വൈ ശാലി.* ജാരസന്തതിക്കു പിതൃത്വം നേടിക്കൊടുക്കാനും അവളെ കുലവൃത്തിക്ക് പുറത്തു കടത്താനും ശ്രമിച്ച മാലിനിക്ക് കിട്ടുന്ന ശിക്ഷയുടെയും കഥ. അറിഞ്ഞു കൊണ്ടല്ലെങ്കിലും ആ ശിക്ഷ മാലിനിക്ക് സമ്മാനിക്കുന്നത് അവളുടെ പ്രിയപ്പെട്ട കാമുകൻ ലോമപാദൻ തന്നെയാകുന്നു.

മഹാഭാരതകഥയിൽ ഗണികയുടെ പിതൃത്വം ചർച്ചാവിഷയമേയല്ല. *വൈശാ ലി*യിൽ അത് ഒരു മുഖ്യഘടകമായി മാറുന്നു. മാലിനി മകളുടെ പിതൃത്വം സ്ഥാപി ച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വൈശാലിയുടെ പിതാവാണ് ലോമപാദൻ എന്ന അറിവ് പ്രേക്ഷകന് ചില ആശ്വാസങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. അവൾ തന്തയില്ലാത്തവളല്ല എന്ന താണ് പ്രധാനം. ആർഷജ്ഞാനിയായ ഒരു പുരുഷനെ തന്തയില്ലാത്തവൾ വശീക രിക്കുന്നത് പുരുഷന്റെ പരമാധികാരനായകത്വത്തെ തകർക്കുന്ന കാര്യമാണ്. അതു കൊണ്ട് അവൾക്ക് കുലമഹിമയുള്ള രക്തബന്ധം സ്ഥാപിച്ചു കൊടുക്കുന്നു. രാജ്യ ത്തെ രക്ഷിച്ചത് ഏതോ വേശ്യയല്ല; രാജപുത്രിയാണ് എന്ന ആശ്വാസം, അവളുടെ പിറവിക്കു കാരണക്കാരനായ പിതാവിനു മാത്രമല്ല, പൈതൃകത്തിൽ വിശ്വസിക്കു ന്ന പ്രേക്ഷകർക്കും അവകാശപ്പെട്ടതാകുന്നു.

അമ്മയും മകളുമായ രണ്ടു ജോഡി സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ സിനിമയി ലുണ്ട്. ഒന്ന് രാജകുടുംബത്തെയും മറ്റേത് ഗണികാ കുടുംബത്തെയും പ്രതിനിധീ കരിക്കുന്നു. മാതൃകാരാജസ്ത്രീ എന്തായിരിക്കണം എന്നതിന്റെ ആൺപക്ഷ നിർ വചനം അക്ഷരംപ്രതി അനുസരിക്കുന്നു രാജകുടുംബം. അകം ജീവിതത്തിൽ പുറം ലോകത്തിന്റെ വരൾച്ചയും വേവും അവർ അറിയുന്നില്ല. അത് അവർ അറി യേണ്ടതുമല്ല. ചതുരംഗക്കളി, പൂന്തോട്ടപരിചരണം തുടങ്ങിയ വിനോദങ്ങളാൽ സന്തുഷ്ടരാക്കപ്പെട്ട് അവർ ജീവിക്കുന്നു. രാജാവ് കാരണമുണ്ടായ വരൾച്ചക്ക് പുതിയ കാരണം കണ്ടെത്തി അയാളെ കുറ്റവിമുക്തനാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന റാണി യും അച്ഛന്റെ മനഃക്ലേശമകറ്റാൻ രാജ്യത്തെ വരൾച്ച തീരണമെന്ന് മനസ്സിലാക്കി തപസ്സിന് സന്നദ്ധയാകുന്ന മകളും ആണധികാരവ്യവസ്ഥക്ക് അനുരൂപകളായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. യാഗാവസാനം വർണ്ണാശ്രമശ്രേണിയിൽ ഉന്നത സ്ഥാനത്ത് നിൽക്കുന്ന ഋഷ്യശൃംഗന്റെ ഭാര്യയാകുന്നതോടെ ശാന്ത പുരസ്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

മറുവശത്ത് മാലിനിയും വൈശാലിയും പുരുഷനെ രമിപ്പിക്കൽ കുലധർമ്മമായി അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടവരാണ്. എന്നാൽ മാലിനി തന്റെ കീഴാളത്തം മറന്നു രാജവിളംബരത്തെ വിമർശിക്കുന്നു. നൃത്തമത്സരത്തിൽ നിന്നും മാറിനിൽക്കുന്നു. മകളെ ഋഷ്യശൃംഗന്റെ സവിധത്തിലേക്കയയ്ക്കാൻ അവൾ രാജപുത്രിയാണെന്ന് പരസ്യപ്പെടുത്തുകയെന്ന ഉപാധിവെയ്ക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം ആണധികാരസമൂഹത്തിന് സ്വീകാര്യമായ കാര്യങ്ങളല്ല.

വൈശാലി കുലധർമ്മത്തിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വിവാഹജീവിതം ആഗ്രഹിക്കുന്നു. തനിക്കും സന്തതികൾക്കും 'തന്തയില്ലായ്മ'യിൽനിന്ന് മോചനം കൊതിക്കുന്നു.[4] അവൾ രാജഗുരുവിന്റെ പുത്രനെ മോഹിപ്പിച്ച് പിതാവിനെ ധിക്കരിക്കുന്നവനാക്കുന്നു[5]. അമ്മയിൽ നിന്നുപോലും സ്ത്രീ സ്പർശം ഏൽക്കാത്ത ബ്രഹ്മചാരിയായ ഒരു മുനികുമാരനെ വശീകരിക്കുന്നു.[6] എല്ലാം സാമൂഹ്യലക്ഷ്യത്തിനായിട്ടും ഇതൊന്നും വൈശാലിയെ ആരാധ്യയാക്കി മാറ്റുന്നില്ല. മറിച്ച് അവൾക്ക് ശിക്ഷ ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വരുന്നു.

ഉന്നതകുലജാതരായ പുരുഷൻമാർക്ക് (രാജാവ്, പുരോഹിതന്മാർ, ഹോതാക്കൾ) കഴിയാതെ പോയത് മുനികുമാരനെ അംഗരാജ്യത്ത് എത്തിച്ച് മഴ പെയ്യിക്കുന്നതിലൂടെ അവൾ സാധിക്കുന്നു. ആത്യന്തികമായി ഋഷ്യശൃംഗനാണ് മഴ പെയ്യിക്കുന്നതെങ്കിലും അയാളെ കൊണ്ടുവരുന്നതിലൂടെ അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെയും കുലശ്രേണിയുടെയും അധീശത്തത്തിനുകീഴെ നിൽക്കേണ്ടവൾ രാജ്യത്തിന്റെ നായികയാകുന്നു. അത് ആൺകോയ്മക്ക് അസഹ്യമാണ്. അവളെ കാര്യസാധ്യശേഷം മായ്ച്ചുകളയുക എന്നതാണ് അവന്റെ നീതി. അവന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കൊത്തു പ്രകൃതിതന്നെ അത് നിർവഹിക്കുന്നു. അതോടെ ഗർഹണീയമായ ഒന്ന് ചെയ്തുവെന്ന ദുഷ്പേരിൽനിന്നും അവൻ മുക്തനാകുന്നു. മകന്റെ കാമുകിയെ ഇല്ലാതാക്കി രാജഗുരുവിനെ, ഗണികയുടെ പിതൃത്വം സമ്മതിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് രാജാവിനെ, കുലടയെ വേൾക്കുന്നതിൽനിന്ന് മുനികുമാരനെയും ഗുരുപുത്രനെയും, ഗണികയുടെ മികവിന് സ്തുതി പാടുന്നതിൽനിന്ന് പൗരവരെ, ഒടുവിലായി പെൺവിജയത്തിന് സാക്ഷിയാകുന്നതിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകനെ എന്നിങ്ങനെ ഒരുപാടുപേരെ 'മാനക്കേടിൽ' നിന്നും ചലച്ചിത്രകാരൻ രക്ഷിക്കുന്നു.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വൈശാലിയുടെ ദുരന്തകഥയായി തോന്നാമെങ്കിലും ഈ സിനിമ ആണധികാരത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവർക്ക്, മറികടക്കുന്നവർക്ക് പ്രകൃതിപോലും എതിരാണ് എന്ന സന്ദേശം പകർന്നുനൽകുന്നു. മഹാപ്രളയത്തിലൂടെ അവളെയും അമ്മയെയും കഴുകി മാറ്റി രാജ്യം ശുദ്ധീകരിക്കുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിൽ വായിക്കാവുന്നതാണ് അവസാന രംഗം. ദൗത്യനിർവഹണത്തിനിടെ മരണമടയുന്ന

നായകകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൽകുന്ന വീരപരിവേഷം വൈശാലിയുടെ ആത്മത്യാഗത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സിനിമ ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നില്ല.

മഹാഭാരതകഥയിൽ രാജ്യത്ത് മഴ പെയ്യാത്തതിന്റെ കാരണം ലോമപാദന് നേർക്കുണ്ടായ ബ്രാഹ്മണശാപമാണ്. എന്നാൽ അത് സ്ത്രീ നിമിത്തമാണെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമം സിനിമയിൽ കാണാം. രാജാവിന് മക്കളില്ലാത്തതിന് കാരണം വന്ധ്യയായ ഭാര്യയാണ് എന്നും സിനിമ സമർഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. രാജാവ് വന്ധ്യനല്ല എന്നതിന് ഉപോൽബലകമായാണ് വൈശാലിയുടെ പിതൃത്വം അദ്ദേഹത്തിൽ ആരോപിക്കുന്നത്. അംഗരാജ്യത്തിന്റെ ദുരന്തകാരണമായി ഒരു സ്ത്രീയെ മുന്നിൽ നിർത്താനുള്ള ആണധികാരലോകത്തിന്റെ ശ്രമങ്ങൾക്ക് ഒപ്പം നിൽക്കുകയാണ് സിനിമ. അത് ശാന്തയോ റാണിയോ എന്ന കാര്യത്തിൽ അഭിപ്രായഭിന്നത ഉണ്ടെന്നുമാത്രം. റാണിയിലേക്ക് അപവാദമുന മാറ്റിവിടുമ്പോൾ രാജാവ് തന്നെത്തന്നെ കുറ്റവിമുക്തനാക്കുകയാണ്. രാജാവിനെയല്ല; ശാന്തയെയാണ് റാണി കുറ്റക്കാരിയായി കാണുന്നത്.

മഴപെയ്യിക്കാൻ താൻ തപസ്സനുഷ്ഠിക്കാം എന്ന് ശാന്ത രാജാവിനോട് പറയുന്നു. പക്ഷേ അവളെ രാജാവ് വിലക്കുന്നു. എന്നാൽ ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിക്കാൻ സ്വരക്തത്തിൽ പിറന്ന വൈശാലിയെ അയക്കാൻ അദ്ദേഹം മടിക്കുന്നുമില്ല.[7] സ്ത്രീ എന്ന നിലയിൽ ഒരു വിനിമയവസ്തുവിന്റെ പദവിയാണ് ശാന്തക്ക്. ആദ്യം അവളെ ദശരഥൻ അനപത്യതാദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്ന ലോമപാദന് ദത്തുപുത്രിയായി നൽകുന്നു. ലോമപാദൻ അവളെ മുനികുമാരന് കന്യാദാനം ചെയ്യുന്നു. ശാന്തയുടെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾ ഒരിക്കലും പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അച്ഛന്റെയും വളർത്തച്ഛന്റെയും ഇഷ്ടങ്ങൾ അവൾ സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുന്നു. രാജപത്നി പരസ്യമായി ശാന്തയെ മകളായി ഗണിക്കുമ്പോഴും ഉള്ളിൽ അവളെ അന്യയായി കാണുന്നുണ്ട്. ശാന്ത വളർത്തുമകളാണെന്ന് അവർ ഇടയ്ക്കിടെ രാജാവിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. അവളാവാം വരൾച്ചക്ക് കാരണമെന്ന അപവാദം രാജാവിനെ ധരിപ്പിക്കുന്നത് താൻ വന്ധ്യയായിപ്പോയെന്ന വ്യഥയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണമാണ് .

ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിക്കാൻ കഴിവും സൗന്ദര്യവുമുള്ള പെൺകുട്ടികളെ തെരഞ്ഞെടുക്കാൻ രാജാവ് നൃത്തമൽസരം നടത്തുമ്പോൾ മൽസരത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ കൊതിക്കുന്ന വൈശാലിക്കും കൂട്ടുകാരികൾക്കും അതിനുള്ള അനുമതി മാലിനി നിഷേധിക്കുന്നു. ഇതാണ് മാലിനിയെ സിനിമയിൽ ആദ്യം കാണുന്ന രംഗം.

''നാടുമുഴുവൻ വരണ്ടുവെന്തടിയുമ്പോൾ തന്നെയാണ് രാജാവ് ഉത്സവവും നൃത്തമത്സരവും സംഘടിപ്പിക്കേണ്ടത്''

എന്ന രൂക്ഷമായ വിമർശനം അവൾ ഉന്നയിക്കുന്നു. ദാസിത്തെരുവ് മുഴുവൻ രാജാവ് പ്രഖ്യാപിച്ച സമ്മാനങ്ങളോർത്ത് മതിമറക്കുമ്പോൾ മാലിനി വരണ്ടുപോയ രാജ്യത്തെ ഓർക്കുന്നു. എന്നാൽ തന്റെ പൂച്ചെടികൾ വാടിപ്പോയതാണ് രാജ്ഞിയുടെ വേവലാതി.

മകളെ കുലാചാരപ്രകാരം ഒരു വേശ്യയാക്കാനല്ല മാലിനി ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ഗുരുപുത്രന് വൈശാലിയോടുള്ള അനുരാഗവും അത് ഏതുവിധവും തടയാനുള്ള രാജഗുരുവിന്റെ ശ്രമങ്ങളും മാലിനിയുടെ ഇച്ഛകളെ തകർത്തുകളയുന്നു. മത്സരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ആരും അനുയോജ്യരല്ലാതെ വരികയും ഗുരൂപദേശപ്രകാരം വൈശാലിക്കുതന്നെ ദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കേണ്ടിവരികയും ചെയ്യുന്നു. മുനികുമാരനെ വശീകരിക്കുന്നതിന് അവൾക്ക് വാഗ്ദാനം ചെയ്യപ്പെട്ട വലിയ സമ്മാനങ്ങളൊന്നും മാലിനിയെ ഭ്രമിപ്പിക്കുന്നില്ല. യാത്രോദ്യുക്തയായി നിൽക്കുമ്പോൾ രാജാവാണ് വൈശാലിയുടെ പിതാവ് എന്നും ദൗത്യം വിജയിച്ചാൽ മകളുടെ പിതൃത്വം ലോകമധ്യത്തിൽ പ്രഖ്യാപിക്കണമെന്നും മാലിനി ആവശ്യപ്പെടുന്നു. വാക്ക് കൊടുക്കുന്നതിന് പകരം തന്റെ പരമ്പരയിൽ ഋഷ്യശൃംഗമഹർഷിക്ക് പുത്രനുണ്ടാകുമെന്ന ദൈവജ്ഞവചനമാണ് രാജാവ് അവളോട് പറയുന്നത്. ഒരു പക്ഷേ അത് വൈശാലിയിൽ ആയിരിക്കാം എന്നും. വാക്കുകൊടുക്കുന്നതിനു മുൻപേ രാജഗുരു അവരെ യാത്രയാക്കാൻ തിടുക്കപ്പെടുന്നു.

ഋഷ്യശൃംഗന്റെ ആശ്രമം തേടിപ്പോകുമ്പോൾ മാലിനിയിലെ അമ്മയും രാജ്യസ്നേഹിയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണാനാകും. മകൾ മുനിമാരുടെ ശാപത്തിനിരയാകുമോ എന്ന ഭീതി, വിജയിച്ചാൽ അംഗരാജ്യം മകളുടെ മിടുക്കിനാൽ രക്ഷപ്പെടുമെന്ന അഭിമാനം, മകളുടെ പിതൃത്വം പരസ്യപ്പെടുമെന്ന പ്രതീക്ഷ എന്നിങ്ങനെ സമ്മിശ്രവികാരങ്ങളുടെ പിടിയിലാണ് മാലിനി. വൈശാലി ഹതാശയാകുമ്പോൾ ശിവനെ പാർവതി ലൗകികജീവിതത്തിലേക്ക് പ്രത്യാനയിച്ച കഥ പറഞ്ഞ് മാലിനി മകളെ ഊർജ്ജസ്വലയാക്കുന്നു. തന്നെ ഒരിക്കലും കുലവൃത്തിയിലേക്ക് നയിക്കില്ലെന്ന വാക്ക് പാലിക്കാത്തതിനെകുറിച്ച് *വൈശാലി* സങ്കടപ്പെടുമ്പോൾ അവൾക്ക് ലഭിക്കാൻ പോകുന്ന അംഗീകാരങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. വൈശാലിക്ക് ബുദ്ധിപരമായും വൈകാരികമായും സദാ തുണയായി മാലിനിയെ കാണാം. മുനികുമാരനെ പ്രണയിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതോടെ അയാളെ വഞ്ചിക്കാൻ കഴിയില്ല, തിരികെപ്പോകാമെന്ന് വൈശാലി അമ്മയോട് പറയുന്നുണ്ട്. ഒരു രാജ്യത്തെ ഒന്നാകെ രക്ഷിച്ചവൾ എന്ന അഭിമാനം, രാജപുത്രി

യെന്ന മേൽവിലാസം, അങ്ങനെ ദാസിത്തെരുവിൽ നിന്നുള്ള മോചനം- ഈ ദൗത്യ വിജയത്തിന്റെ പ്രതിഫലം ഇതൊക്കെയാകുമെന്ന് മാലിനി ആദ്യമായി അവളെ അറിയിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ വൈശാലി മുനികുമാരനെ അംഗരാജ്യത്ത് എത്തിക്കുന്നു. രാജാവ് മകളെ അംഗീകരിക്കുന്ന നിമിഷത്തിനു കാത്തിരിക്കുന്ന മാലിനിയെ രാജഗുരുവിന്റെ കുതന്ത്രങ്ങൾ രാജാവിന് അടുത്തെത്താൻ സമ്മതിക്കുന്നില്ല. വൈശാലിക്ക് പകരം ശാന്തയെ മുനികുമാരന് കന്യാദാനം ചെയ്യാൻ രാജഗുരുവിന്റെ ഇടപെടൽ കാരണമാകുന്നു. ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽ വീണു ചവിട്ടേറ്റ് മാലിനി മരിക്കുന്നു.

വൈശാലി ലോമപാദന്റെ മകളാണെങ്കിലും വേശ്യത്തെരുവിലെ പിറവി പിതൃത്വം നിഷേധിക്കാൻ കാരണമാകുന്നു. വൈശാലിയോടുള്ള കടുത്ത പ്രണയത്തിന്റെ പേരിൽ കുലധർമ്മങ്ങൾ വിസ്മരിക്കാൻപോലും രാജഗുരുവിന്റെ പുത്രൻ തയ്യാറാണ്. അംഗരാജ്യത്തിനു പുറത്തെ സുന്ദരലോകത്തേക്ക് അവളെ കൊണ്ടുപോകാൻ അയാൾ ഒരുക്കവുമാണ്. എന്നാൽ അവൾ ഒഴിഞ്ഞു മാറുന്നു. അയാളെ തന്റെ കാമുകനായി കാണുന്നില്ല എന്ന് തോന്നുന്ന വിധത്തിലാണ് അവളുടെ പെരുമാറ്റം. പക്ഷേ ഗുരുപുത്രൻ അവളെ തന്റെ വധുവായി പ്രഖ്യാപിച്ചു കഴിഞ്ഞു. അച്ഛനുമായി അയാൾ അതിന്റെ പേരിൽ വാക്കേറ്റമുണ്ടാക്കുന്നു. മകന്റെ പ്രണയം അവസാനിപ്പിക്കാൻ രാജഗുരു കണ്ടെത്തുന്ന മാർഗ്ഗമാണ് ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിക്കാനുള്ള ദൗത്യം. അത് മനസ്സിലാക്കിയ വൈശാലി അമ്മയോടും സഖികളോടും പറയുന്നു:

> ''യാത്രയയക്കാൻ മഹാരാജാവ് നേരിട്ട് വന്നിരുന്നില്ലെങ്കിൽ ഇതൊരു നാടുകടത്തലാണെന്ന് കരുതാമായിരുന്നു.''

രാജകൊട്ടാരത്തിലെ നൃത്തമത്സരത്തിൽ അരങ്ങേറാൻ അവൾക്ക് വലിയ കൊതിയുണ്ടെങ്കിലും മാലിനി സമ്മതിക്കുന്നില്ല. ഒടുവിൽ ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിക്കാനുള്ള നിയോഗം അവൾക്കുതന്നെയാകുന്നു. മുനിശാപത്തെ പറ്റിയുള്ള ഭയം, ഇഷ്ടമില്ലാത്ത കുലത്തൊഴിലിലേക്ക് ഇറങ്ങേണ്ടി വന്നു എന്ന നിരാശ, രാജ്യം രക്ഷിക്കാൻ അവസരം കിട്ടിയതിന്റെ അഭിമാനം എന്നിവയെല്ലാം അവളെ ഭരിക്കുന്നു.

കാനനത്തിൽ വാക്കുകൊണ്ടും വപുസ്സുകൊണ്ടും അവൾ മുനികുമാരനെ പുതിയ ലോകത്തേക്ക് നയിക്കുന്നു. നേരത്തെ പാർവതീ-ശിവപ്രണയം ഉദാഹരിച്ച അമ്മയോട് താൻ പ്രണയം അഭിനയിക്കുകയല്ലേ എന്ന് അവൾ പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഋഷ്യശൃംഗന്റെ നിഷ്കളങ്കത അവളെയും അനുരാഗിയാക്കുന്നു. അയാളെ വഞ്ചിക്കാൻ കഴിയാതെ, തിരികെ പോകാൻ അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അതേസമയം

രാജപുത്രിയാണ് താൻ എന്ന തിരിച്ചറിവ് അവളെ കർമ്മോൽസുകയാക്കുന്നു. ഋഷ്യശൃംഗൻ അംഗരാജ്യത്തേക്ക് ആനയിക്കപ്പെടുന്നു. തോണിയിൽവെച്ച്, താൻ കബളിപ്പിക്കപ്പെട്ടു എന്നറിയുന്ന മുനികുമാരനെ അവൾ കാര്യങ്ങൾ എല്ലാം അറിയിക്കുന്നു.

ഒടുവിൽ മഴയേറ്റ് ആനന്ദിക്കുന്ന അംഗരാജ്യത്തോട് തന്റെ മകളെ ഋഷ്യശൃംഗന് ദാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് രാജാവിന്റെ പ്രഖ്യാപനം വരുമ്പോൾ അവളും അമ്മയും സൈനികരാൽ തള്ളിമാറ്റപ്പെടുന്നു. ശാന്ത ഋഷ്യശൃംഗന്റെ ഭാര്യയാകുന്നു. ജലപ്രവാഹത്തിൽ വീണുപോയ വൈശാലി അപ്രത്യക്ഷയാകുന്നു.

ഭരതന്റെ കലാമികവ് ഏറ്റവും സമർത്ഥമായി പ്രകാശിതമായ ഒരു സിനിമയാണ് *വൈശാലി.* ഇതിഹാസകൃതിയുടെ ആവിഷ്കാരമായതുകൊണ്ട് ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിന് വലിയ പ്രാധാന്യം നൽകിയ ആഖ്യാനഭാഷ ഈ സിനിമയിൽ കാണാം. ഋഷ്യശൃംഗനെ വശീകരിക്കുന്നവളാണ് നായിക എന്നതിനാൽ അവളുടെ ശാരീരികസൗന്ദര്യം സിനിമയുടെ പ്രധാനദൃശ്യങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. അവളുടെ ഉടലഴക് ആരെയും മോഹിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ തന്നെ സംവിധായകൻ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ ഗുരുപുത്രനുമായി സംസാരിക്കുന്ന വൈശാലി ശരീരം മുഴുവൻ മറയ്ക്കുന്ന വെളുത്ത ഉടയാടയിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അത് ഒരു പകൽ ദൃശ്യമാണ്. ഏറെനേരവും അൽപ്പം ഉയരത്തിൽ മധ്യദൂരത്തായാണ് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം. അവളുടെ ഉടൽ ആ സമയത്ത് പ്രേക്ഷകന് ആകർഷണീയമായി അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. വീണ്ടും പരസ്പരം കാണുമ്പോഴും ഇളംനിറങ്ങളിലാണ് അവളുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ. പഴയരംഗത്തിലെ അതേസ്ഥലം. കൊട്ടാരത്തിലെ നൃത്തമത്സരം ഓർത്തിരിക്കുകയാണ് അവൾ. നിലത്ത് തൂണും ചാരിയുള്ള അവളുടെ ഇരിപ്പും മധ്യദൂരദൃശ്യമാണ്. കത്തിച്ചുവെച്ച വിളക്കിന്റെ പ്രകാശം മാത്രം. നീങ്ങിപ്പോയ ദാവണിയുടെ അരികിലൂടെ അവളുടെ വെളുത്ത ബ്ലൗസും മാറിടത്തിന്റെ ദൃശ്യവും കാണാം. ഗുരുപുത്രൻ വരുമ്പോൾ അവൾ ഉടയാടകൾ നേരെയിടുന്നു.

മുനികുമാരനെ വശീകരിക്കാൻ യാത്ര തുടങ്ങുമ്പോഴേക്കും അവളുടെ വസ്ത്രങ്ങൾക്ക് നിറപ്പകിട്ടേറുന്നു. രാത്രി ദൃശ്യത്തിൽ ചുവന്ന ഉടയാടയിൽ വൈശാലി എന്ന കാമനാവിഷയം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. 'ഇന്ദു പുഷ്പം ചൂടി നിൽക്കും രാത്രി...' എന്ന ഗാനരംഗത്തിലൂടെ മുലക്കച്ചയും മുട്ടോളമെത്തുന്ന പുടവയും ആഭരണജാലങ്ങളുമായി വൈശാലിയുടെ ഉടലിന്റെ വശ്യത സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു സംവിധായകൻ. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 23) ആദ്യമായി ആശ്രമം കാണാൻ പോകുമ്പോഴുള്ള മഞ്ഞയും മജന്തയും, മുനികുമാരനെ കാണാൻ

പോകുമ്പോൾ ധരിച്ച വെളുത്ത തൊങ്ങൽ ചേർന്ന ചുവപ്പിന്റെ നിറഭേദം, പരസ്പരം ആദ്യം കാണുമ്പോഴുള്ള ഓറഞ്ച്, തുടർന്ന് പിങ്ക്, ചുവപ്പ് എന്നിങ്ങനെ കടുംനിറങ്ങൾ അവളുടെ വസ്ത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഉടലിനെ ആസക്തിയോടെ അടുത്തറിയാവുന്ന വിധത്തിൽ ക്ലോസ്അപ്, മിഡിൽ ഷോട്ടുകളുടെ വിന്യാസം, മിഴിവുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്ന പകൽ വെളിച്ചം, വൈശാലിയിൽ മാത്രം പ്രേക്ഷകനോട്ടം പതിയുന്ന രാത്രിദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഗാനരംഗങ്ങൾ വൈശാലിയെ പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇടക്കാലത്ത് സ്ത്രീ ശരീരചിത്രണത്തിൽ ഭരതൻ പിന്തുടർന്ന മിതത്വം ഈ ചിത്രത്തിൽ പൂർണ്ണമായും ലംഘിക്കപ്പെടുന്നു.വൈശാലിയും മുനികുമാരനുമായി ഇഴുകിച്ചേർന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ, വൈശാലിയുടെ ഉടലിൽ ഋഷ്യശൃംഗൻ ചിത്രമെഴുതുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സ്കോപോഫീലിക് അനുഭൂതി പകരുന്നതിനുവേണ്ടി ഒരുക്കി യതാണ്. ദൃശ്യരതി പകരുന്ന തരത്തിലാണ് വൈശാലിയുടെ കാഴ്ചകൾ വിന്യസി ച്ചിട്ടുള്ളത്.

3.3. പെണ്ണിന്റെ പൊതുജീവിതവും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അശുഭാന്ത്യവും

പൊതുജീവിതം ആലീസിനും ഉഷക്കും വൈശാലിക്കും നൽകിയത് എന്താണ്? ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അശുഭാന്ത്യവും ഇവരുടെ പൊതുജീവിതവും തമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും ബന്ധമുണ്ടോ?

ഉഷയും വൈശാലിയും മാലിനിയും കൊല്ലപ്പെടുമ്പോഴാണ് ആ സിനിമകൾ അവസാനിക്കുന്നത്. ആലീസ് തന്റെ പ്രിയപ്പെട്ടവന്റെ മരണത്തിന് സാക്ഷിയാകുന്നു. ഇന്ദുവും(ചാമരം) കാമുകന്റെ മരണത്തിന് സാക്ഷിയാകുന്നുണ്ട്. കൊല്ലപ്പെടുന്ന മറ്റൊരാൾ മേരിക്കുട്ടിയാണ്(കാതോടു കാതോരം). ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് എല്ലാവർക്കുമുള്ള ഒരു സവിശേഷത അവർ സ്വന്തം കാലിൽ നില്ക്കാൻ കെൽപ്പു കാട്ടുന്നു എന്നതാണ്. അത് അവരുടെ മരണകാരണമോ ദുരന്തകാരണമോ ആകുന്നു. ആലീസിന്റെയും ഇന്ദുവിന്റെയും കാര്യത്തിൽ അവരുടെ പ്രത്യക്ഷ ഇടപെടൽ കാമുകന്റെ മരണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ വിവാഹ ഒരുക്കങ്ങൾ അവസാനഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോഴാണ് രണ്ടു മരണങ്ങളും. (*ചാമരം, കാതോടു കാതോരം, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം* എന്നിവയുടെ തിരക്കഥ ജോൺ പോളിന്റെയും *പ്രണാമ*ത്തിന്റെ കഥ ഭരതന്റെയുമാണ്. കഥാനിർവഹണത്തിലെ സമാനതകൾക്ക് ഒരു കാരണം ഈ കൂട്ടുകെട്ട് തന്നെയാവാം.)

ആലീസും ഉഷയും അവരുടെ പ്രവർത്തനമേഖലകളിലെ പുരുഷ നിർമ്മിതികളോടാണ് വിയോജിച്ചു നിൽക്കുന്നത്. ആലീസ് ആർ.കെ മേനോന്റെ ചട്ടങ്ങളെ

യും ചിട്ടകളെയും അനുസരിക്കുന്നില്ല. ഉറച്ച/കർക്കശമായ ഒരു ഘടനയെ അയഞ്ഞ ഒന്നാക്കി മാറ്റുന്നു. സാമ്പത്തികസ്രോതസ്സായ ആർ.കെ മേനോനേക്കാൾ സ്നേഹാലയവാസികൾ ആലീസന്റെ നയം ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. അത് നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു വ്യവസ്ഥ തകർക്കൽ കൂടിയാണ്. ആർ.കെ മേനോനെപ്പോലും ആലീസ് അതിന്റെ ഭാഗമാക്കി മാറ്റുന്നു. അങ്ങനെ ആലീസ് ഒരു പുരുഷനിർമ്മിതഘടനയെ കൂടുതൽ ജനായത്തസ്വഭാവമുള്ള ഘടനയിലേക്ക് പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. വീടിന്റെ അന്തരീക്ഷം സ്നേഹാലയത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു.

ഇതുപോലെ ഒരിടപെടൽ ഉഷയും നടത്തുന്നു. തന്റെ പത്രസ്ഥാപനത്തിലെ തൊഴിൽ അവർ സാമൂഹ്യമാറ്റത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. പോലീസ്, കോളേജ് തുടങ്ങിയ വ്യവസ്ഥാപിത സ്ഥാപനങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടിടത്ത് ഉഷയെന്ന ഒറ്റയാൾ ദാമുവിനേയും കൂട്ടുകാരെയും മയക്കുമരുന്നിന്റെ വഴിയിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കുന്നു. അതിനിടെ ജോർജ്കുട്ടി മരണപ്പെടുന്നു. നന്മകരുതി ഉഷ ചെയ്ത പ്രവൃത്തിയുടെ പാർശ്വഫലം. സമാനമായ ഒരു മരണം സാറാമ്മയുടെ മരണം - *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലും കാണാം. മരിച്ചുപോയ മകൻ(തോമസ്) ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടെന്ന് സാറാമ്മയെ ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നത് തോമസ്സിന്റെ പേരിൽ ആലീസ് എഴുതുന്ന കത്തുകളാണ്. ഒടുവിൽ കത്ത് കാണാതാകുമ്പോഴാണ് മകൻ മരിച്ച വിവരം സാറാമ്മ അറിയുന്നത്.

ഉഷയുടെ സാമൂഹ്യ ഇടപെടൽ ഒടുവിൽ തന്റെ തന്നെ മരണത്തിനും കാരണമാകുന്നു. അജിത്തിനെ പോലുള്ള സാമൂഹ്യവിരുദ്ധരെ അലോസരപ്പെടുത്താതെ, തങ്ങളുടെ അധികാര/പ്രവർത്തനപരിധി അപരന് പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാത്ത തരം അഡ്ജസ്റ്റ്മെൻറ് കളികൾ കളിക്കുകയാണ് പോലീസ്. കോളേജ് ദാമുവിനേയും കൂട്ടരെയും പുറത്താക്കി മാറിനിൽക്കുന്നു. ഇരുവരും തങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേറ്റാത്ത പരിതസ്ഥിതിയിലാണ് ഉഷയുടെ ഇടപെടൽ ഉണ്ടാവുന്നതും വിജയിക്കുന്നതും. അധികാരത്തിന്റെ മർദ്ദകോപകരണവും(പോലീസ്) പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണവും(വിദ്യാലയം) പരാജയപ്പെടുന്നിടത്ത് ഒരു സ്ത്രീ തന്റെ മാതൃത്വത്തിന്റെ സ്വാധീനശേഷി ഉപയോഗിച്ച് മാറ്റം ഉണ്ടാക്കുന്നു. പുരുഷനിയന്ത്രിതകുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനത്തെയല്ല അവൾ ആശ്രയിക്കുന്നത്. അമ്മയുടെ റോളിലേക്ക് സ്വയം വിവർത്തനം ചെയ്താണ് അവൾ അത് സാധിക്കുന്നത്.

വൈശാലിയും മാലിനിയും ഇതേ പ്രവൃത്തി തന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷൻ പരാജയപ്പെട്ടിടത്ത് അവരും വിജയിക്കുന്നു. ഭരണകൂടം നിസ്സഹായമായ സ്ഥലത്ത് പ്രജ വിജയിക്കുന്നു. വൈശാലി മുനികുമാരനുമായി ഇടപെടുന്നത് രതിയു

ടെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചാണ്. രാജ്യതന്ത്രമല്ല, വൈശികമാണ് അവളുടെ മാർഗ്ഗം. രതി സ്വകാര്യതയുടെ സന്ദർഭമാണെങ്കിൽ രാജ്യതന്ത്രം സാമൂഹ്യസന്ദർഭമാണ്. ഒരു സാമൂഹികാവശ്യത്തിനു രതിയുടെ സ്വകാര്യ ആനന്ദത്തെ വൈശാലി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അത് സാധാരണനിലയിൽ പുരുഷന്റെ മാർഗ്ഗമല്ല.

നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയെ അലോസരപ്പെടുത്തുകയോ അസ്ഥിരപ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യുന്നവരായി ഇവർ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടോ എന്ന് സംശയം തോന്നും അവരെ കൊല്ലുന്നത്/ശിക്ഷിക്കുന്നത് കാണുമ്പോൾ. സൂസന്ന (*ഓർമ്മയ്ക്കായ്*), ഇന്ദു (*ചാമരം*), ലതിക (*എന്റെ ഉപാസന)* എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉപജീവനത്തിനായി തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നവരാണ്. തന്നെ പീറ്ററിനെ കൊണ്ട് വിവാഹം ചെയ്യിക്കാനുള്ള പിതാവിന്റെ ശ്രമങ്ങളെ തടയാൻ സൂസന്നക്ക് കരുത്ത് നൽകുന്നത് മോഡലിങ്ങിലൂടെയും തയ്യൽപണിയിലൂടെയും അവൾ നേടുന്ന വരുമാനമാണ്.

> ''സ്വന്തം ലൈഫ് വെച്ച് ഡാഡി ചൂത് കളിച്ചോളൂ. ബട്ട് ഡോണ്ട് പ്ലേ വിത്ത് മൈ ലൈഫ്....എന്റെ ലൈഫിനെകുറിച്ച് ഞാൻ തീരുമാനിച്ചോളാം''

പീറ്ററെ കരണത്തടിക്കാൻ അവൾക്ക് കരുത്ത് നൽകുന്നതും തൻകാലിൽ നിൽക്കാനുള്ള ശേഷിയാണ്. അതിന്റെ പ്രതികാരമാണ് അയാളുടെ ബലാൽക്കാര ശ്രമം. എന്തിനാണ് കാലങ്ങൾക്ക് ശേഷം പീറ്റർ അവളുടെ അടുത്തുവന്നത് എന്ന് സിനിമ വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. അയാൾക്ക് അവളോട് എന്തോ പറയാനുണ്ടെന്ന് മാത്രം പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാകും. അവളുടെ പരിഭ്രാന്തി കാര്യങ്ങൾ കുഴപ്പിക്കുന്നു. അത് നന്ദനും പീറ്ററും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തിനും ഒടുവിൽ നന്ദന്റെ മരണത്തിനും കാരണമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പീറ്ററിനെ കൊലപ്പെടുത്തിയതിന് അവൾക്ക് ജയിലിൽ പോകേണ്ടി വരുന്നു. അച്ഛന്റെ നിർദ്ദേശം മറികടന്ന് പീറ്ററിന് പകരം നന്ദനെ വിവാഹം കഴിച്ചതിലൂടെ അവൾ രണ്ട് മരണങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്നു.

ഇന്ദുവിന് ബാലേട്ടനെ നഷ്ടപ്പെടുന്നത് അവളുടെ തൊഴിൽ കാരണമാണ് (*ചാമരം*). അവളുടെ ജോലിയുടെ മാന്യത പറഞ്ഞാണ് ഇന്ദുവിന്റെ അച്ഛൻ ബാലനെ അപഹസിക്കുന്നത്. ജോലിത്തിരക്കിൽ ബാലനെ വേണ്ട രീതിയിൽ അവൾക്കും പരിഗണിക്കാൻ കഴിയാതെ പോകുന്നു. അപമാനിതനായി ബാലൻ മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. ബാലന്റെ അഭാവം ഇന്ദുവിനെ വിനോദിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ അവളെക്കുറിച്ച് അപവാദമെഴുതിയ വിദ്യാർത്ഥിയുമായുള്ള സംഘർഷം വിനോദിന്റെ മരണകാരണമാകുന്നു. തൊഴിൽരഹിതയായിരുന്നു

ഇന്ദുവെങ്കിൽ ബാലന്റെ കൂടെത്തന്നെ ജീവിക്കുമായിരുന്നു എന്ന ചിന്ത സിനിമബാക്കിവെക്കുന്നു.

സ്വന്തമായി നേടുന്ന വരുമാനമാണ് ലാസറിനെ ധിക്കരിക്കാൻ മേരിക്കുട്ടിക്ക് ധൈര്യവും ശേഷിയും നൽകുന്നത് അവളുടെ ധനവിനിമയശേഷിയാണ് ലൂയീസിനെ അവൾക്ക് അരികിൽ എത്തിക്കുന്നതും. ആ ബന്ധം ഒടുവിൽ കുട്ടന്റെ അനാഥത്വത്തിന് കാരണമാകുന്നു. സുഹൃത്തിന്റെ ചേട്ടനായ അർജുനാൽ ബലാൽസംഗം ചെയ്യപ്പെട്ട് ഗർഭിണിയാവുന്നു ലതിക (*എന്റെ ഉപാസന).* കുഞ്ഞിനെ വളർത്തി ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയ ലതികയുടെ ഓഫീസിൽ അർജുൻ മേലധികാരിയായി എത്തുന്നു. അയാൾ അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അവൾക്ക് അയാളെ വെറുപ്പാണ്. ജോലിയുണ്ടായിട്ടും ലതികയ്ക്ക് അർജുനെ പ്രതിരോധിച്ച് നില്ക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. മേലധികാരിയെന്ന പദവിയും കുഞ്ഞിന്റെ അച്ഛനെന്ന അവകാശവും അയാൾ അവളെ കീഴ്പ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ അയാളുടെ കൂടെ ജീവിക്കാൻ അവൾ തയ്യാറാവേണ്ടിവരുന്നു.

ഈ സിനിമകൾ എല്ലാം സ്ത്രീയുടെ തൊഴിൽപരമായ നേട്ടങ്ങളെയല്ല ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നത്. ഒന്നുകിൽ തൊഴിൽ അവൾക്ക് ഒരു ബാധ്യതയാണ്. ജീവിതം അത് മൂലം നഷ്ടപ്പെട്ടേക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ തൊഴിൽ നിത്യവൃത്തിക്കുള്ള ഉപാധി മാത്രമാണ്. അത് അവളെ സാമൂഹ്യമായി ഉയർത്തുന്നില്ല.

3.4. സ്ത്രീയുടെ പ്രതിരോധവും പുരുഷന്റെ പ്രതികാരവും

പ്രതികാരം പുരുഷധർമ്മമാണെന്നും പ്രതിരോധം സ്ത്രൈണമാണെന്നും കരുതിപ്പോരുന്ന സാമൂഹ്യസാഹചര്യമാണ് മലയാളിയുടേത്. ഇത് സിനിമയിലും കാണാനാവും. സ്ത്രീ-പുരുഷബിംബങ്ങളെ സിനിമ നിഷ്ക്രിയം സക്രിയം എന്ന ദ്വന്ദംകൊണ്ട് പകരംവെക്കുന്നത് ലോറ മൽവിയും ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. സിനിമയിലെ പ്രതികാരം പുരുഷന്റെ വിജയമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും കായികമായ പ്രതികാരം. മാനസികവും അതിനൊപ്പം കായികവുമായ ശേഷി ആവശ്യപ്പെടുന്ന പ്രതികാരമെന്ന പ്രക്രിയയിൽ സ്ത്രീയുടെ പങ്കു വളരെ കുറവാണ്. പെണ്ണ് സ്വന്തംനിലയിൽ നടത്തുന്ന പ്രതികാരക്രിയകൾ കായികമായ സ്വഭാവം പൊതുവേ പ്രകടിപ്പിക്കാറില്ല. സാമ്പത്തികമോ മാനസികമോ ആയ പിന്തുണനൽകി അവൾ പുരുഷസഹായിയെകൊണ്ട് പ്രതികാരം നിർവഹിക്കുന്ന രീതിയാണ് കണ്ടുവരുന്നത്.

സ്ത്രീയുടെയും പുരുഷന്റെയും സമൂഹത്തിലെ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതകളെക്കുറിച്ച് ജോൺ ബെർഗെർ തന്റെ വേയ്സ് ഓഫ് സീയിംഗ് (Ways of

Seeing) എന്ന പഠനത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്[8] അധികാരവും ശക്തിയും പുരുഷന് ചി ല മേൽക്കൈകൾ അനുവദിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിന് സർവാതിശായിയായ വിസ്തൃതി യുണ്ട്. എന്നാൽ സ്ത്രീ ഇടുങ്ങിയ പ്രതലത്തിൽ, തങ്ങളുടെ സഹജസ്ഥലം അതാ ണെന്ന് പഠിപ്പിക്കപ്പെട്ട് വളരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കായികവിജയങ്ങൾ മിക്ക പ്പോഴും അവനായി മാറ്റിവെക്കപ്പെടുന്നു.

തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ മരണത്തിൽ പങ്കുണ്ടായിട്ടും സ്വത്തുക്കൾ അപഹരിച്ചി ട്ടും വേലുവിനെ ഒന്നുംചെയ്യാൻ ദമയന്തിക്ക് കഴിയുന്നില്ല. പ്രതികാരം അവളുടെ ബാലനായ മകനാണ് നിർവഹിക്കുന്നത് (*ചാട്ട*). ജീവിതം നശിപ്പിച്ച വേലനോട് റാണിയ്ക്കോ (*ലോറി*), വാക്ക് പാലിക്കാത്ത രാജാവിനോട് മാലിനിയ്ക്കോ (*വൈശാലി*) പ്രതികരിക്കാൻപോലും പറ്റുന്നില്ല. സ്ത്രീയുടെ പ്രതികാരം കായിക മാകുന്നത് ക്ഷിപ്രപ്രതികരണങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കേ കാണാൻ കഴിയൂ. തങ്ക വേലു വിനെയും (*പറങ്കിമല*) സൂസന്ന പീറ്ററിനെയും (*ഓർമ്മക്കായ്*) വധിക്കുന്നത് ഉദാഹരണങ്ങൾ. തകരയെയോ (*തകര*) പരമുവിനെയോ(*ചിലമ്പ്*) ബാലനെയോ (*താഴ്‌വാരം*) പോലെ മുന്നൊരുക്കങ്ങളിലൂടെയുള്ള പ്രതികാരനിർവഹണം സ്ത്രീക ളുടെ ഭാഗത്ത് കാണാനാവില്ല. അവർ നടത്തുന്ന കൊലപാതകംപോലും ചെറുത്തു നിൽപ്പിനിടെ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് പ്രതികാരം എന്നല്ല, പ്രതിരോധം എന്ന വിശേഷണമാണ് അവയ്ക്ക് ചേരുക.

3.4.1.പറങ്കിമല

തങ്ക എന്ന യുവതിയുടെ പ്രണയനഷ്ടവും വിവാഹജീവിതത്തിൽ അനുഭവി ക്കുന്ന അരക്ഷിതാവസ്ഥയും സ്വരക്ഷാർത്ഥം അവൾ കൊലപാതകിയാവുന്നതു മാണ് പറങ്കിമല (1981)യുടെ പ്രമേയം. കാക്കനാടന്റെ ഇതേ പേരിലുള്ള നോവലി ന്റെ തിരക്കഥ അദ്ദേഹം തന്നെയാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. കളിക്കൂട്ടുകാരാണ് അ പ്പുവും തങ്കയും. സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹികമായും പിന്നാക്കാവസ്ഥയിലാണ് അവളുടെ കുടുംബം. വീട്ടുകാർ അറിയാതെ ഇരുവരും പ്രണയത്തിലാണ്. ഒരിക്കൽ അവർ പുണരുന്നത് യാദൃച്ഛികമായി അപ്പുവിന്റെ ചേച്ചി കാണുന്നു. അവർ തങ്കയെ താക്കീതുനൽകി വിടുന്നു. തമ്മിൽ കാണാതിരിക്കാൻ തങ്ക ശ്രമിക്കുന്നെങ്കിലും അപ്പു തന്റെ പ്രണയം ഒന്നുകൂടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. കൊട്ടുവടിവേലു എന്ന വ്യാജവാറ്റു കാരൻ തങ്കയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ കരുക്കൾ നീക്കുന്നു. തങ്കയുടെ അച്ഛനെ അയാൾ വശത്താക്കുന്നു. തങ്കയെ ശല്യംചെയ്തതിന് അപ്പു കൊട്ടുവടിയുമായി തല്ലുണ്ടാക്കുന്നു. കുടുംബത്തിനാകെ മാനക്കേടുണ്ടായതിനാൽ തങ്ക വീട്ടിൽ വരു ന്നത് അപ്പുവിന്റെ അമ്മ വിലക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ആ കുടുംബത്തിന് വേണ്ടി തങ്ക

കൊട്ടുവടിക്കൊപ്പം നാടുവിടുന്നു. അമ്മയും സഹോദരിയും അപ്പുവിന്റെ മനസ്സ് മാറ്റാനുള്ള ശ്രമം തുടരുന്നു. തന്നെത്തേടിയെത്തിയ മുറപ്പെണ്ണിനെ അപ്പു തിരസ്ക രിക്കുന്നു.

അകലെയുള്ള ഉൾനാട്ടിൽ തങ്ക വേലുവിനൊപ്പം ജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നു. കൊട്ടുവടി ലോറിക്കാരൻ കുഞ്ഞിപ്പാലുവുമായി ചേർന്ന് വ്യാജമദ്യക്കച്ചവടം തുട ങ്ങുന്നു. കുഞ്ഞിപ്പാലുവിന് തങ്കയോടുള്ള മോഹംതീർക്കാൻ വേലു സാഹചര്യമൊ രുക്കുന്നു. എന്നാൽ അവൾ അയാളെ ആട്ടിയോടിക്കുന്നു. കുപിതനായ വേലു തങ്ക യെ മർദ്ദിക്കുമ്പോൾ അവൾ സ്വരക്ഷാർത്ഥം വേലുവിനെ കൊല്ലുന്നു. രാവ് മുഴു വൻ ഓടി അവൾ അപ്പുവിന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. അവളെ കൊണ്ടുപോകാൻ പുറ കെത്തന്നെ പോലീസും എത്തുന്നു.

സ്വന്തം ജീവിതത്തിന്മേൽ സ്ത്രീക്ക് എത്രത്തോളം നിയന്ത്രണമുണ്ടെന്നത് ഈ സിനിമ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. പുരുഷകാമനകളുടെ പൂർത്തീകരണസ്ഥലം എന്നതിനപ്പുറം പെണ്ണുടലിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട് പറങ്കിമല. അതോ ടൊപ്പം സ്വന്തം ഇച്ഛകളുടെ വഴികൾ അവൾക്ക് എത്രമാത്രം ദുസ്സാധ്യമാണ് എന്ന തിന്റെ സാക്ഷ്യം കൂടിയാകുന്നു 'പറങ്കിമല'. പ്രണയത്തിന്റെ വഴികളിൽ അപ്പുവും തങ്കയും പരസ്പരം സമന്മാരാണെങ്കിലും മറ്റുള്ളവരുടെ വിമർശനങ്ങളും കുറ്റപ്പെ ടുത്തലുകളും തങ്കയെ മാത്രമാണ് ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നത്. നാണിപ്പണിക്കത്തി മുതൽ അപ്പുവിന്റെ അമ്മവരെ അവളെ പഴിക്കുന്നു.

അപ്പുവിനോടുള്ള സൗഹൃദം പ്രണയമാണ് എന്നറിയുംവരെ അവൾക്ക് വിലക്കുകളൊന്നുമില്ലാതെ അപ്പുവിന്റെ വീട്ടിൽ പെരുമാറാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. തങ്ങ ളുടെ പ്രണയത്തെ ശരീരബന്ധിയായി കൂടിയാണ് അവർ ആസ്വദിക്കുന്നത്. കുള ത്തിൽ കുളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കേ അപ്പു തങ്കയെ കുളത്തിലേക്ക് വലിച്ചിടുന്നു. ടൗ ണിൽ പോകുമ്പോൾ തനിക്ക് ബ്രാ വാങ്ങാൻ ഏൽപ്പിക്കുന്ന തങ്കയുടെ മാറിലാണ് അവന്റെ നോട്ടം തടയുന്നത്. രുഗ്മിണിച്ചേച്ചിയും ചേട്ടനും പ്രണയിക്കുന്നിടത്തേക്ക് തങ്കയെ അപ്പു വെള്ളവുമായി വിടുന്നതും തുടർന്ന് അവളെ ചുംബിക്കാൻ ശ്രമിക്കു ന്നതും കാണാം. മുറി അടിച്ചുതുടയ്ക്കുന്നതിനിടെ അപ്പു അവളെ ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നതാണ് ചേച്ചി കണ്ടുപിടിക്കുന്നത്. ഉച്ചയൂണുമായി മില്ലിലെത്തുന്ന തങ്ക പറങ്കിമാവിൻ തോട്ടത്തിലെ സ്വകാര്യകേന്ദ്രത്തിലാണ് അപ്പുവിന് ഭക്ഷണം വിളമ്പു ന്നത്.

'ജലലീല....' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഗാനരംഗം അവരുടെ ശാരീരിക അടുപ്പത്തി ന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ്. പുഴയിലെ ഒഴുക്കിലും പുഴക്കരയിലെ സ്വകാര്യതയിലും

മില്ലിലെ വിജനതയിലും അവർ ഇഴുകിച്ചേരുന്നു. ഉടൽകൊണ്ട് തമ്മിലറിയുന്ന പ്രണയം. ഈ ഗാനരംഗത്തിൽ സുതാര്യമായ വസ്ത്രത്തോടെയും അടിവസ്ത്രം മാത്രം ധരിച്ചും അവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഈ ഗാനരംഗത്തിൽ അവർ രണ്ടുപേർ മാത്രമേയുള്ളൂ. ഒരു ഫാൻറസിയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ നയിക്കുകയും ആദികമിതാക്കളുടെ ഓർമ്മകൾ ഉണർത്തുകയും ചെയ്യാൻ അത് സഹായിക്കുന്നു. ലോകം 'രാസകേളീനടനവന'മാവുന്നത് കമിതാക്കൾക്കൊപ്പം കാഴ്ചക്കാരനും രത്യനുഭവം പകരുന്നു.

വേലുവിന് തങ്കയോടുള്ളത് പ്രണയമാണെന്ന് തോന്നുമെങ്കിലും അത് എവിടെ നിന്നോ വന്നുകയറിയവൻ എന്ന അവസ്ഥ മറികടക്കാനുള്ള അയാളുടെ ശ്രമം മാത്രമാണ്. അയാൾ ഒരേ ദിവസംതന്നെ നാണിയുടെ വീട്ടിലും തങ്കയുടെ വീട്ടിലും കാമമോഹിയായി കയറിയിറങ്ങുന്നത് കാണാം. സ്വന്തം വേരില്ലായ്മയെ മറികടക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ് അയാൾക്ക് വിവാഹം. അതിനാണ് അയാൾ തങ്കയെ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. പക്ഷേ തങ്കയെ നേടിയപ്പോൾ അയാൾക്ക് നാട് വിടേണ്ടിവരുന്നു.

അപ്പുവിനെ രക്ഷിക്കാൻ സ്വയം ഹോമിച്ചവളാണ് തങ്ക. അപ്പോഴും മനസ്സുകൊണ്ട് അവൾ അപ്പുവിന്റെ പെണ്ണാണ്. വേലുവിന് ഭാര്യ എന്നതിലുപരി വിപണിമൂല്യമുള്ള ഒരുടലാണ് തങ്ക. കുഞ്ഞിപ്പാലുവിന്റെ കാമമോഹങ്ങൾക്ക് പായ വിരിക്കാൻ അവളോട് വേലു ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അപ്പുവിനൊപ്പം അവൾ ചെലവിട്ട നിമിഷങ്ങൾ വേലുവിന്റെ കണ്ണിൽ അഴിഞ്ഞാട്ടം മാത്രം. അപ്പുവിന് പങ്കിട്ട ഉടൽ കുഞ്ഞിപ്പാലുവിനും നൽകുന്നതിൽ അയാൾക്ക് അസ്വാഭാവികത തോന്നുന്നില്ലെന്നല്ല അയാൾ അവളെ നിർബന്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പെണ്ണിന്റെ ഉടലിന്റെ ഉടയവൻ ഭർത്താവാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കാനാണ് അയാളുടെ ശ്രമം. ഒരിക്കൽ അപ്പുവിൽനിന്നും തന്നെ അകറ്റാൻ കാരണക്കാരനായ വേലു ഇപ്പോൾ അവളുടെ ഉടലിനെയും അവമതിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. അവൾ തന്റെ മാനം സ്വയം സംരക്ഷിക്കുന്നു. അയാളെ വെട്ടിവീഴ്ത്തി ഇരുട്ടിലേക്ക് ഓടിപ്പോകുന്ന അവൾ ഒടുവിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത് അപ്പുവിന്റെ മുന്നിലാണ്. യാദൃച്ഛികമായി സംഭവിക്കുന്നതാണെങ്കിലും അത് പ്രേക്ഷകരെ തൃപ്തരാക്കുന്നു. അവളെ അവൻ മാറോടു ചേർക്കുന്നു. അപ്പോൾ, തുറന്ന അമ്പലനടയിൽ അവൻ ദേവീവിഗ്രഹം ദർശിക്കുന്നു. അഭീഷ്ടദായിനിയായ ദേവി. പക്ഷേ ഇഷ്ടങ്ങൾ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. തന്നെ കൊണ്ടുപോകാൻ വരുന്ന പോലീസിനെയാണ് അവൾ കാണുന്നത്. അവന്റെ കാൽപനീക പ്രണയത്തിന് അവളെ രക്ഷിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അവന്റെ കൈകളിൽ നിന്നും ഊർന്നുപോകുന്നു അവളുടെ കൈകൾ.

തങ്ക, അപ്പുവിന്റെ അമ്മ, ചേച്ചി, മുറപ്പെണ്ണ് ശ്രീദേവി, നാണിപ്പണിക്കത്തി, തങ്കയുടെ അമ്മ എന്നിവരാണ് ഈ സിനിമയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. അതൃപ്തമായ കാമമാണ് നാണിപ്പണിക്കത്തിയെ നയിക്കുന്നത്. അവളുടെ ഭർത്താവ് ഗോപാലഗണകൻ ലൈംഗികകാര്യങ്ങളിൽ വിമുഖനായി കാണപ്പെടുന്നു. 'അനുസരണയുള്ള' ഭർത്താവാണ് അയാൾ. വേലുവിനോട് പ്രശ്നം വെക്കുമ്പോൾ പറയുന്ന വാക്കുകളിൽ അയാളുടെ ദാമ്പത്യത്തെ വായിച്ചെടുക്കാം.

> ''ഞാൻ കാണാത്തതൊന്നും ഈ പറങ്കിമലയിൽ നടക്കില്ല. ഞാൻ പറങ്കിമല തേവരുടെ സ്വന്തം ആളാ... ഞാൻ പരാജയപ്പെട്ടത് ഒരാളുടെ അടുത്തുമാത്രമാണ്... നാണിയെന്ന ഭാര്യയെന്ന സ്ത്രീ...''

സ്ത്രീയെ ജയിക്കാൻ തനിക്കു കഴിയുന്നില്ലെന്ന് തന്നെയാണ് അയാൾ പറയുന്നത്. ലൈംഗികമായി കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നതോടെ സ്ത്രീ മാനസികമായും കീഴ്പ്പെടും എന്നത് പുരുഷന്റെ ധാരണകളിൽ ഒന്നാണ്. 'കവടിനിരത്തും സംസ്കൃതോം' മാത്രമേ അയാൾക്കുള്ളൂ എന്നും 'അരിവാങ്ങാൻ കാശ്' താനാണ് ഉണ്ടാക്കുന്നതെന്നും തങ്കയോട് പണിക്കത്തിയും പറയുന്നുണ്ട്. തന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കും അയാൾ നാണിയുടെ മടിശീലയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അയാൾ പലതും കാണുന്നില്ല. വേലു നാണിയുമായുള്ള ശാരീരികവേഴ്ചയ്ക്കുശേഷം പുറത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോൾ അയാൾ വീട്ടുമുറ്റത്തുണ്ട്. വേലുവിനോ നാണിക്കോ ഒരു പരിഭ്രമവുമില്ല. അയാൾ തന്റെ ഭാര്യയുടെ പരപുരുഷസംഗത്തെ അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ അനുവദിക്കുന്നു.

നാണി സ്വന്തം ലൈംഗികതൃപ്തിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. പുരുഷനെ തേടിപ്പോകുന്നതിലൂടെ ലൈംഗികത പുരുഷന്റെ മാത്രം മുൻകൈയ്യിൽ നടക്കുന്ന ഒന്നാണെന്ന പൊതുബോധത്തെ അവൾ തകിടം മറിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം അവൾക്ക് പാപമായല്ല തോന്നുന്നത്. അപ്പുവിനെയും തന്റെ കാമതൃപ്തിക്കായി അവൾ സമീപിക്കുന്നു. അവനെ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നു. അവളുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ അൽപ്പം ഇളകിപ്പോകുന്നെങ്കിലും അപ്പു ഒരിക്കലും അവളെ തേടിപ്പോകുന്നില്ല. ആനുഷംഗികമായി അപ്പുവിന്റെ തങ്കയോടുള്ള വിശ്വസ്തത പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് സിനിമ. അപ്പുവും തങ്കയും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പത്തെപ്പറ്റി അപ്പുവിന്റെ വീട്ടിൽ മുന്നറിയിപ്പുമായി ചെല്ലുന്നു നാണി. അപ്പുവിനോട് കൂട്ടുകൂടരുതെന്നു തങ്കയെ ഉപദേശിക്കുകയും തങ്ക വേലുവിനൊപ്പം പോയപ്പോൾ അപ്പു രക്ഷപ്പെട്ടു എന്ന് അവന്റെ അമ്മയെ സമാശ്വസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുമുണ്ട് അവർ. താൻ അനുഭവിക്കുന്ന വൈവാഹിക ലൈംഗികാതൃപ്തിയും അതിനെ മറികടക്കാൻ പരപുരുഷന്മാരെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരുന്നതും മറച്ചുവെക്കാൻ അവർ

സ്വീകരിക്കുന്ന അടവാണ് സദാചാരവേഷം. അസൂയ, പരദൂഷണം, കുശുമ്പ്, ലൈംഗികാസക്തി എന്നിവയുടെ പ്രതിനിധാനമാണ് ഈ സിനിമയിൽ അവർ.

തങ്കയുടെ അമ്മയും മറ്റൊരു തരത്തിൽ നെഗറ്റീവ് സ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രമാണ്. ജോലിക്കുപോകുമ്പോഴും തിരിച്ചെത്തുമ്പോഴും അവർ ഭർത്താവിനെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നു. മദ്യപിച്ചെത്തുന്ന അയാളെ പ്രകോപിപ്പിച്ചു മർദ്ദനം ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു. പ്രഭാതത്തിൽ കുളിച്ചു തൊഴുതുവരുന്ന മകളെയും സന്ധ്യക്ക് നാമം ചൊല്ലുന്ന മകനെയും വഴക്ക് പറയുന്നു. അവിശ്വാസിയായത് കൊണ്ടല്ല അവർ ഇപ്രകാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിൽനിന്നും പരിഗണന ലഭിക്കാത്തതിന്റെ പേരിലാണ് അവർ വഴക്കിടുന്നത്. കൊട്ടുവടി വേലു നൽകിയ വശീകരണ ഏലസ് കെട്ടിയശേഷം അവർ അനുഭവിക്കുന്ന സന്തോഷം അതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

> ''പുള്ളിക്കാരൻ എന്നോട് പണ്ട് ഞങ്ങളെ കല്യാണം കഴിഞ്ഞനാളിലെ പോലെയാ... ഹോ നിന്നോട് ഞാൻ അതെങ്ങന്യാ പറയ്യാ...''

നാണിപ്പണിക്കത്തിയും തങ്കയുടെ അമ്മയും സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള പൊതുധാരണകൾക്ക് പുറത്താണ്. നാണി ഭർത്താവിനെ ഭരിക്കുന്നവളാണ്; അയാൾ അവൾക്ക് വഴങ്ങുന്നയാളും. അതുകൊണ്ട് അവരുടെ വീട്ടിൽ വഴക്കുകളില്ല. എന്നാൽ തങ്കയുടെ വീട്ടിൽ അച്ഛൻ അമ്മയെ ഭരിക്കുന്നയാളാണ്. അയാൾ തന്റെ അധീശത്തം സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവർ തനിയ്ക്ക് കിട്ടാതെ പോകുന്ന സ്നേഹത്തെച്ചൊല്ലി പ്രതിരോധിക്കുന്നു. സ്ത്രീ ലൈംഗികതയെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുകയാണ് ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും. എന്നാൽ രണ്ടു പേരും വിമർശനവിധേയരാകുന്ന തരത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

അപ്പുവിന്റെ അമ്മയും ചേച്ചിയും തങ്ങളുടെ ആഢ്യജന്മത്തിൽ അഭിമാനിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് തങ്കയും അപ്പുവും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം അവർക്ക് അംഗീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. തങ്കയെ തങ്ങളുടെ സന്തതസഹചാരിയായി അവർ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളെ സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അപ്പു അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത് അവർക്ക് ഇഷ്ടമല്ല. അപ്പുവിന്റെ അമ്മയാണ് തങ്കയെ വീട്ടിൽനിന്നും ഇറക്കി വിടുന്നത്. അവർതന്നെ തങ്കയെ നാടുവിടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

തങ്കയുടെ വേലുവിനൊപ്പമുള്ള ദുരിതജീവിതത്തിനും ഒടുവിൽ അവൾ കൊലയാളി ആകുന്നതിനും നിമിത്തമാകുന്നത് അപ്പുവിന്റെ അമ്മയാണ്. അപ്പുവിന്റെ പ്രണയത്തിന് തങ്കയെ മാത്രം കുറ്റക്കാരിയായി കാണുന്നു അമ്മയും സഹോദരിയും. സ്വകുടുംബത്തിലെ 'ഏകആൺതരിയെ' രക്ഷിക്കാൻ മറ്റൊരു കുടുംബത്തിലെ ഏകപെൺതരിയെ ബലിയാടാക്കുന്നതിന് ഇവർക്ക് മടിയുണ്ടാ

കുന്നില്ല. അപ്പുവിന്റെ അളിയന്റെ (ബാലൻ) മാനംരക്ഷിക്കുക എന്നതും അവരുടെ ദൗത്യമായി മാറുന്നു. ആത്യന്തികമായി പുരുഷന്റെ മാനം രക്ഷിക്കുക എന്നതിനാണ് പ്രാധാന്യം.

അപ്പുവിന്റെ മുറപ്പെണ്ണ് ശ്രീദേവി തങ്കയെക്കാൾ പരിഷ്കാരിയാണെന്ന് വേഷവിധാനങ്ങളും ദൂരദേശത്തുനിന്നും ഒറ്റക്കുള്ള വരവും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അവൾ അപ്പുവിനെ സ്നേഹിക്കുന്നു. തങ്ക ഒളിച്ചോടി പോയശേഷമാണ് അവൾ അപ്പുവിന്റെ വീട്ടിൽ എത്തുന്നത്. അവളും അപ്പുവുമായുള്ള വിവാഹം അമ്മയും ചേച്ചിയും പ്ലാൻ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അവൾ അടുത്തിടപഴകുമ്പോഴെല്ലാം അപ്പുവിന് ഓർമ്മവരുന്നത് തങ്കയെയാണ്. തങ്കയാണെന്ന് കരുതി അപ്പു അവളെ ഒപ്പം കിടത്തി കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നുപോലുമുണ്ട്. ആദ്യമാദ്യം അവളിൽനിന്നും മനപ്പൂർവം അകലംപാലിക്കുന്ന അപ്പു ആ സംഭവത്തിനു ശേഷം അവൾക്കൊപ്പം ചിരിച്ചുല്ലസിക്കുകയും 'എന്റെ പഴയ അപ്പേട്ടനെ തിരിച്ചു കിട്ടി' എന്ന തോന്നൽ ശ്രീദേവിക്ക് ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വൈകാതെ അപ്പു തങ്കയുടെ ഓർമ്മകളിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നു. കുളക്കടവിൽ അപ്പുവിന്റെ കുപ്പായവുമിട്ട് കുളിച്ചുവരുന്ന അവളോട് അവൻ ദേഷ്യപ്പെട്ട് അണിഞ്ഞ ഷർട്ട് ബലമായി ഊരാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിനു ശേഷം ശ്രീദേവിയെ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നില്ല.

'ദേവരാഗ'ത്തിലെ നായികയുടെ വിവാഹശേഷം നായകൻ തന്നെ ജ്യോത്സ്യം പഠിപ്പിക്കുന്ന ഗുരുവിന്റെ മകളുമായി സമാനമായ ഒരു ബന്ധത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നത് കാണാം. രണ്ടു സിനിമകളിലും നായകന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന യുവതികൾ നായികയോളമോ അതിലേറെയോ സുന്ദരികളാണ്. പക്ഷേ ഇരുവർക്കും നായകനെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. നായിക എന്നെന്നേക്കുമായി നഷ്ടമായി എന്നറിയുമ്പോഴും അവൾക്കായി ജീവിതം മാറ്റിവെച്ച നായകന്മാർ. ഇരുസിനിമകളിലും നായകന്റെ അടുത്തേക്കുതന്നെ നായിക എത്തിച്ചേരുന്നു. തങ്കയുടെ തിരിച്ചുവരവ് നിഷ്ഫലമാകുന്നു എന്നുമാത്രം.

നായകന്റെ പ്രണയതീവ്രതയുടെ, ആത്മാർഥതയുടെ, സ്ഥൈര്യത്തിന്റെ അളവുകോലാവുക എന്നതാണ് ഈ രണ്ടുസിനിമകളിലും ഉപനായികമാരുടെ നിയോഗം. ആദർശനായകന്റെ ഗുണങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ സ്ഥാപിച്ചു കഴിയുന്നതോടെ അവർ അപ്രസക്തരായി രംഗം വിടുന്നു. ഇരുണ്ട നിറമുള്ള, മലയാള സിനിമയിലെ നായികമാരുടെ വാർപ്പ് മാതൃകകൾക്കിണങ്ങാത്ത രൂപമുള്ള തങ്കയെന്ന നായികയാൽ തൃപ്തിപ്പെടാത്ത ആൺനോട്ടങ്ങൾക്ക് ഇരയാവുക കൂടിയാണ് ശ്രീദേവിയെന്ന ഉപനായിക. തങ്ക കുളിക്കുന്ന കടവിൽതന്നെ അവളുടെ കുളിരംഗം സമാനതകളോടെ ചിത്രീകരിച്ചത് നോക്കൂ. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 24, 25)

തങ്കയെക്കാൾ പരിഷ്കാരിയായ, സുന്ദരിയായ ശ്രീദേവി പ്രേക്ഷകന്റെ ദൃശ്യരതി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു.

അപ്പുവിന്റെ വീട്ടുകാർക്ക് തങ്ക കുടുംബാംഗത്തെ പോലെയാണ്. വീട്ടിലെ സഹായിയായ പെൺകുട്ടിയായല്ല അവളെ അവർ പരിഗണിക്കുന്നത്. അപ്പുവിന്റെ വീട്ടിലെ അവളുടെ സേവനം പലപ്പോഴും രാത്രിവരെ നീളുന്നു. ചേച്ചിയുടെ ഭർത്താവിനോട് പോലും അടുത്തിട പഴകാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നു. എന്നാൽ അവളും അപ്പുവും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം രുഗ്മിണിച്ചേച്ചിയുടെ കണ്ണിൽപ്പെടുന്നതോടെ അവൾക്ക് അപ്പുവിന്റെ വീട്ടുകാരുടെ ആഗ്രഹത്തിന് അനുസരിച്ച് തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളെ മാറ്റിവെക്കേണ്ടി വരുന്നു. ആദ്യം അപ്പുവിനു ചോറുമായി പോകുന്നതിൽനിന്ന് അവൾ സ്വയം മാറിനിൽക്കുന്നു. തന്നിൽനിന്നും ഒഴിഞ്ഞുമാറി നടക്കുന്ന അവളെ അപ്പു കയ്യോടെപിടിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ഇരുവരും തങ്ങളുടെ പ്രണയം രഹസ്യമാക്കിവെക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അവരുടെ പുനസ്സമാഗമം ഒരു ഗാനരംഗത്തിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. 'ജലലീല ....രാഗയമുനാ ജലലീല , രാധാമാധവ ലീല...'എന്ന ഗാനം.

അപ്പുവുമായുള്ള വിവാഹം നടക്കില്ലെന്ന് പൂർണ്ണബോധ്യമുള്ള തങ്ക അവന് സ്വസ്ഥത കിട്ടാൻ, തനിക്ക് ഇഷ്ടമില്ലാത്ത ജീവിതം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. സത്യത്തിൽ അതൊരു തെരഞ്ഞെടുപ്പല്ല. അച്ഛൻ നേരത്തെ തീരുമാനിച്ചു കഴിഞ്ഞതാണ് തങ്കയും വേലുവുമായുള്ള വിവാഹം. അപ്പുവിന് അവളയക്കുന്ന കത്ത് ഇപ്രകാരമാണ്:

> ''ഞാൻ ലോകത്ത് ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന എന്റെ അപ്പുവിനെ രക്ഷിക്കാൻവേണ്ടി, ഞാൻ എനിക്കിഷ്ടമില്ലാത്ത ഒരാളോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടുന്നു.''

അപ്പുവിന്റെ അമ്മയോടുള്ള സ്നേഹബഹുമാനങ്ങൾ, ഇരുകൂട്ടരുടെയും സോഷ്യൽ സ്റ്റാറ്റസിലെ അന്തരം, വ്യവസ്ഥിതിയെ വെല്ലുവിളിക്കാനുള്ള ശേഷിക്കുറവ് എന്നിവയെല്ലാം തങ്കയെ 'കാര്യബോധമുള്ള' പെണ്ണാക്കി മാറ്റുന്നു. അപ്പുവിന് നാടിനെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന നായകനാകാൻ എളുപ്പമാണ്. എന്നാൽ തങ്ക/ പെണ്ണ് കെട്ടുപാടുകളെ പരിഗണിക്കേണ്ടവളാണ്. അവൾക്ക് സ്വന്തം സൗഖ്യം അപരസൗഖ്യത്തിനുവേണ്ടി ത്യജിക്കാനുള്ളതാണ്. ഉടൽകൊണ്ട് അപരന്റേതാവുമ്പോഴും തങ്ക അപ്പുവിനോട് വിശ്വസ്തയാകുന്നു. വേലുവിന്റെ വീട്ടിൽ യാതനകൾ സഹിക്കുമ്പോഴെല്ലാം അവൾക്കു കരുത്തേകുന്നത് അപ്പുവിന്റെ ഓർമ്മയാണ്, മനസ്സിൽ കെടാതെ നിർത്തുന്ന പ്രണയമാണ്.

വേലുവിനൊപ്പം ചേരുന്നതോടെ അവൾ 'ഭാര്യാജീവിതം' ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ വേലു അവളുടെ പൂർവകഥകൾകൊണ്ട് തങ്കയെ അപഹസിക്കുന്നു. അവളുടെ അശുദ്ധമായ ഉടലിന്റെ പേരിൽ അവളെ അപമാനിതയും തന്റെ വിനീതവിധേയയുമാക്കാം എന്നാണ് അയാളുടെ വിചാരം. എന്നാൽ താനും നാണിപ്പണിക്കത്തിയും തമ്മിലുള്ള അവിഹിതബന്ധം (തങ്കയുടെ മുന്നിൽ വെച്ചാണ് നാണി വേലുവിനെ വീട്ടിലേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നത്) അയാളെ ലജ്ജിപ്പിക്കുന്നുമില്ല. അതിനെ ക്കുറിച്ച് തങ്കയും മൗനം പാലിക്കുന്നു. അയാളോട് വിധേയയാകാൻ അവളും പഠിച്ചു കഴിഞ്ഞു. അപ്പുവുമായി പ്രണയമുണ്ടായിരുന്ന നാളിൽ, തന്നെ കയറിപ്പിടിച്ച വേലുവിന്റെ കരണത്തടിച്ച തങ്കയുടെ ഈ രൂപാന്തരണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിവാഹമെന്ന സ്ഥാപനം സ്ത്രീയെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ ചിത്രമാണിത്. വേലുവിനൊപ്പം ജീവിക്കാൻ അവൾക്ക് സഹനം ആയുധമാക്കിയേ പറ്റൂ. പ്രത്യേ കിച്ചും ഒളിച്ചോടിയ പെണ്ണ് എന്ന അവസ്ഥയിൽ .

വേലു, ഭാര്യ എന്നതിനപ്പുറം അവളുടെ ശരീരം തന്റെ ബിസിനസ്സിന്റെ വിജയത്തിനുള്ള ഉപാധി കൂടിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ ഉടൽകൊണ്ട് ഇനി മറ്റൊരാളുടെതാകാൻ തങ്കക്ക് കഴിയില്ല. സ്വന്തം മാനം രക്ഷിക്കാൻ അവൾ ആയുധധാരിയാകുന്നു. അപ്പു ദേവീവിഗ്രഹം കാണുന്ന അതേ നേരത്താണ് അവൾ വേലുവിനെ കൊന്ന വൃത്താന്തം അവനോടു പറയുന്നത്. നടതുറക്കുമ്പോൾ അപ്പു കാണുന്ന അഭീഷ്ടദായിനിയായ ദേവിയല്ല അവളിപ്പോൾ; സംഹാരരൂപിണിയാണ്.

ചിലമ്പിലെ നായകൻ എതിരാളികളെ കൊന്നും വെന്നും ചിലമ്പ് നേടുമ്പോൾ അയാൾക്ക് മുന്നിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങൾ ഒന്നുമില്ലാത്ത ജീവിതം ബാക്കിയാകുന്നു. താഴ്‌വാരത്തിൽ പ്രതിയോഗിയെ കൊന്ന നായകൻ നഷ്ടപ്പെട്ട പണംനേടി തിരിച്ചുപോകുന്നു. പറങ്കിമലയിൽ ഊഴം തങ്കയുടേതാണ്. തന്റെ ജീവിതം നശിപ്പിച്ച, മാനം വിൽക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വേലുവിനെ അവൾ കൊലപ്പെടുത്തുന്നു. പക്ഷേ പരമുവിന്റെയോ ബാലന്റെയോ വിജയവഴികൾക്ക് ഇവിടെ തുടർച്ച ഉണ്ടാകുന്നില്ല. തങ്കയെ തേടി പോലീസ് എത്തുന്നു. നിസ്സഹായനായ നായകന്റെ കൈകളിൽ നിന്നും അവളുടെ കൈകൾ ഊർന്നു പോകുന്നു.

നിലവിലുള്ള ആൺനോട്ടങ്ങൾ പെണ്ണിന്റെ സൗന്ദര്യമാനകങ്ങളായിക്കണ്ട പലതും തങ്കക്കില്ല. അവൾ ഇരുണ്ടനിറമുള്ളവളാണ്. ഉടൽവടിവുകൾ രത്യുദ്ദീപകമല്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സംവിധായകൻ ഒരു പുതിയ സൗന്ദര്യബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ മനപ്പൂർവം ശ്രമിക്കുന്നു. അതിനായി കുഞ്ഞിപ്പാലു ഉൾപ്പെടെയുള്ള ലോറി ഡ്രൈവർമാരുടെ സംഭാഷണം സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

‘‘പുരപ്പുറമ്പിലേക്ക് അവളെ ഇറക്കിവിട്ടാൽ പല്ലും മുടിയുമേ ബാക്കിയുണ്ടാവൂ’’

‘‘എന്റെ കെട്ട്യോൾ പോയി ചാകട്ടെ‘‘

വേലുവിനെത്തന്നെ അവസാനിപ്പിച്ച് ഇരുട്ടിലൂടെ അന്തമില്ലാതെ ഓടുന്ന തങ്ക സ്വന്തം ഉടലിന്റെ മൂല്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ്. സർവാതിശായിയായ രക്ഷക പുരുഷന്റെ അഭാവത്തിൽ അവൾ സ്വയം രക്ഷകയാകുന്നു. സഹനത്തിലും പതനത്തിലും അവൾ ഏകയാണ്. ഇപ്പോൾ പ്രതിരോധത്തിലും അവൾ സ്വന്തം കരുത്ത് കാട്ടുന്നു. സിനിമ ചിലനേരങ്ങളിൽ പുരുഷനോട്ടത്തിന്റെ വഴികളിൽ ചലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആത്യന്തികമായി തങ്ക അപ്പുവിനെക്കാൾ മിഴിവുള്ള കഥാപാത്രമായി മാറുന്നു.

3.4.2.കാതോടു കാതോരം

ഭർതൃപീഡനം ചെറുത്ത്, ജീവിതം സ്വയം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന മേരിക്കുട്ടിയുടെയും അവളുടെ അടുത്ത് തൊഴിൽ തേടിയെത്തി ഒടുവിൽ അവളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി തീരുന്ന, ബന്ധുക്കൾ ആരുമില്ലാത്ത ലൂയീസിന്റെയും ദുഃഖപര്യവസായിയായ കഥയാണ് *കാതോട് കാതോരം.* മഞ്ചാടിക്കുന്ന് എന്ന ഗ്രാമത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. 1985-ൽ റിലീസായ കാതോടു കാതോരത്തിന്റെ കഥ ഭരതനും തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും ജോൺ പോളും രചിച്ചിരിക്കുന്നു. പീഡനംമൂലം ഭർത്താവിനെവിട്ട് മകൻ കുട്ടനുമായി താമസിക്കുന്ന മേരിക്കുട്ടി, ലൂയിസ്, പള്ളി വികാരി, മേരിക്കുട്ടിയുടെ ഭർത്താവ് ലാസർ, അയാളുടെ ചേട്ടനായ കപ്യാർ, മേരിയുടെ സഹോദരി തെരേസ, പിതാവ് എന്നിവരാണ് സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

ആടുമാടുകളെയും മറ്റും വളർത്തിയാണ് മേരിക്കുട്ടി നിത്യവൃത്തി കഴിക്കുന്നത്. പള്ളിവികാരിയുടെ സഹായത്തോടെ പള്ളിവക സ്ഥലത്ത് വീടുവെച്ച് അവളും മകനും കഴിയുന്നു. ലൂയീസ് മേരിക്കുട്ടിയുടെ സഹായിയായി കൂടുന്നു. ലൂയീസിന്റെ സംഗീതത്തിലുള്ള കഴിവ് വികാരി പള്ളിഗായകസംഘത്തിനു വേണ്ടി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ഗായകസംഘത്തിൽ മുഖ്യഗായിക മേരിക്കുട്ടിയാണ്. ലൂയിസ് ഈണമിട്ട ഗാനം പാടുമ്പോൾ മേരിക്കുട്ടിക്ക് അയാളോട് ആരാധന തോന്നുന്നു. ഇതിനിടെ കുട്ടനും ലൂയീസും തമ്മിൽ ആഴത്തിലുള്ള ഹൃദയബന്ധം രൂപപ്പെടുന്നു.

ലൂയീസും മേരിക്കുട്ടിയും തമ്മിൽ അവിഹിതബന്ധം ആരോപിച്ചു ലാസർ പ്രശ്നമുണ്ടാക്കുന്നു. അവരെ പള്ളിയിൽവെച്ച് ലാസറിന്റെ പക്ഷക്കാർ അപമാനിക്കുകയും ലാസർ മേരിയുടെ മുടി മുറിച്ചുകളയുകയും ചെയ്യുന്നു. അന്ന് രാത്രി ലൂയീസ് മേരിയേയും കുട്ടനെയും കൂട്ടി നാടുവിടുന്നു. പക്ഷേ കപ്യാർ അവരുടെ പുതിയ താവളം കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. ലാസറും കപ്യാരും ചേർന്ന് കുട്ടനെ തട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുന്നു. വികാരിയച്ചന്റെ അനുരഞ്ജനശ്രമങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്നു. ഒടുവിൽ ലൂയിസും മേരിയും കപ്യാരുടെ വീട്ടിൽ നിന്നും കുട്ടനെ രക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ വഴിയിൽ ലാസർ അവരെ തടയുന്നു. സമീപത്തെ കാട്ടിൽ ഒളിച്ചും പതുങ്ങിയും രക്ഷപ്പെടാനുള്ള ശ്രമത്തിനിടെ ലാസറും മേരിയും തമ്മിൽ പിടിവലി നടക്കുകയും ഇരുവരും ഉയരമുള്ള പാറയിൽനിന്ന് പുഴയിലേക്ക് വീണു മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ലൂയീസും കുട്ടനും പരസ്പരം താങ്ങായി ജീവിതം തുടരുന്നു.

ലൂയിസ് തൊഴിൽതേടി വന്ന ദിവസം പെയ്ത അതിശക്തമായ മഴയിൽ മേരിയുടെ വീട് ഭാഗികമായി തകരുന്നു. മഴ ഗൗനിക്കാതെ ലൂയിസ് നടത്തിയ രക്ഷാപ്രവർത്തനങ്ങൾ അയാളെ മേരിയുടെ സ്ഥിരം സഹായിയായി മാറ്റുന്നു. പുരുഷന്റെ കായികമായ സാന്നിധ്യം അനിവാര്യമായിരുന്ന ഒരു സാഹചര്യത്തിലാണ് ലൂയീസ് അവൾക്ക് തുണയാകുന്നത്. തകർന്നുപോയ വീട് അയാൾ അറ്റകുറ്റപ്പണികൾ നടത്തി താമസയോഗ്യമാക്കുന്നു. തകർന്നുപോയ അവളുടെ ജീവിതം അയാൾ പുതുക്കി പണിയുമോ എന്നതാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ ആകാംക്ഷ. എന്നാൽ എങ്ങുനിന്നോ വന്നുകയറിയ ഒരാൾ നായികയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ പങ്കുപറ്റുന്നത് ഒരുപരിധിവരെ അവിശ്വസനീയവും അവളുടെ ധാർമ്മികതയെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നതുമാണ്. അതുകൊണ്ട് അയാളെ അവളുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ കുട്ടനെയും 'സംഗീത'ത്തെയും കൂട്ടുപിടിക്കുന്നു. പരസ്പരം കാണുന്ന ആദ്യ അവസരത്തിൽത്തന്നെ കുട്ടൻ ലൂയീസുമായി സൗഹൃദം സ്ഥാപിക്കുന്നത് പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കലാണ്. മാതൃവാഞ്ഛാഘട്ടം പിന്നിടുകയാണ് കുട്ടൻ. അവന്റെ മനസ്സ് ഒരു ആദർശപുരുഷബിംബത്തെ[9] ആഗ്രഹിച്ചു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. അപ്പോഴാണ് തൊഴിൽ തേടിയെത്തിയ ലൂയീസ് അവനുമായി അടുക്കുന്നത്. അച്ഛൻ ഉപേക്ഷിച്ച അവന് ലൂയീസ് പിതൃസാന്നിധ്യം ആകുന്നു. ലൂയീസിനെ അവൻ മാഷേ എന്ന് വിളിക്കുന്നത് രക്ഷാകർതൃതലത്തിൽ അവൻ അയാളെ അംഗീകരിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോളാണ്. മേരിയുടെ മരണാനന്തരം കുട്ടൻ ലൂയീസിന്റെ കൈകളിൽ സുരക്ഷിതനാവുന്നത് കാണുക.

പള്ളിയിൽവെച്ച് വികാരി, പാടാനും സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വായിക്കാനുമുള്ള ലൂയീസിന്റെ മിടുക്ക് തിരിച്ചറിയുന്നത് കഥയുടെ അടുത്ത ടേണിംഗ്

പോയിൻറാണ്. ലൂയീസിന്റെ സഹായമനസ്ഥിതിക്ക് പുറമേ അയാളുടെ കലാവ്യക്തിത്വവും മേരിയെ ആകർഷിക്കുന്നു. അയാൾ ഈണമിട്ടതോടെ ഭക്തിഗാനത്തിനു പ്രണയത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം കൂടി സാധ്യമാകുന്നു. 'നീ എൻ സർഗ്ഗ സംഗീതമേ...' എന്ന ഗാനം പള്ളി ഗായകസംഘത്തിനു വേണ്ടി ആലപിക്കുമ്പോൾ ലൂയീസിന്റെ സാമീപ്യം മേരി മറ്റൊരു വിധത്തിൽ അറിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു. അവളുടെ മനസ്സ് മറ്റൊരു ചിത്രം മെനയുന്നു. ആ പാട്ടിനിടയിൽ അനിയത്തി തെരേസ അവൾക്ക് നൽകാൻ ഒരു പൂങ്കുലയുമായി വരുന്നത് കാണാം. അവരുടെ സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ മേരി ലജ്ജാലുവാകുന്നു. ലൂയീസാണ് വിഷയമെന്ന് വ്യക്തം. അതൊരു ദിവാസ്വപ്നമാണ്. ലൂയീസിനെ മേരി എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നതിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിലുണ്ട്. മേരിയുടെ ജീവിതത്തിന് ലൂയീസ് വഴി സാധ്യമാകുന്ന വിമോചനപ്രാപ്തി പ്രവചിക്കുന്നു ഈ ഗാനം.

ലാസറും കപ്യാരും അവളുടെ ജീവിതം കൂടുതൽ പരിതാപകരമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ മേരിയുടെ സാന്ത്വനമായി ലൂയീസിനെ കാണികളും ആഗ്രഹിച്ച് തുടങ്ങുന്നു. കാര്യപ്രാപ്തിയില്ലാത്ത പിതാവ്, നിർദ്ദയനായ ഭർത്താവ് എന്നീ ദുരിതസാഹചര്യങ്ങളിൽ അവൾക്ക് കരുത്തുള്ള ഒരു ആൺതുണ അനിവാര്യതയായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ സദാചാരം, മതാചാരം തുടങ്ങിയ പുരുഷനിർമ്മിത അതിരുകൾ ഉല്ലംഘിക്കാൻ പ്രേക്ഷകരുടെ ആശീർവാദത്തോടെ മേരിക്കുട്ടി പ്രാപ്തയാകുന്നു.

ലൂയീസ് ഒരേ സമയം മേരിയുടെ ഭൗതികജീവിതത്തിനും ആന്തരികജീവിതത്തിനും (പ്രണയം, കല, ആത്മീയത) കരുത്താകുന്നു. ലാസറിനു സാധ്യമല്ലാത്ത പുരുഷഭാവങ്ങൾ അവൾ ലൂയീസിലൂടെ അറിയുന്നു. ലൂയീസിന്റെ സാന്നിധ്യം മേരിയുടെ മാത്രം ആവശ്യമല്ലെന്ന അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ കുട്ടൻ ലൂയീസുമായി പുലർത്തുന്ന ഹൃദയബന്ധം വിജയിക്കുന്നുണ്ട്.

മേരിയുടെ അനിയത്തി തെരേസ കന്യാസ്ത്രീയായത് ലാസറിനെ ഭയന്നിട്ടാണ്. അയാൾക്ക് ആഗ്രഹം ചേച്ചിക്കൊപ്പം അനിയത്തിയേയും സ്വന്തമാക്കാനാണ്. ലാസർ തെരേസയെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നു:

''നീ ഈ ഉടുപ്പിട്ടതുകൊണ്ട് രക്ഷപ്പെട്ടു എന്ന് കരുതണ്ട''

മേരിക്ക് ആപത്തുകൾ ഉണ്ടാകുമ്പോഴെല്ലാം തെരേസ ഓടിയെത്തുന്നു; തന്നെക്കൊണ്ട് ഒന്നും ചെയ്യാൻ കഴിയില്ലെങ്കിലും ആശ്വാസവുമായി. ലൂയീസും മേരിയും തമ്മിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന സൗഹൃദം അവൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നുണ്ട്. മനസ്സുകൊണ്ട് അവൾ അതിനനുകൂലവുമാണ്. പ്രയാസപ്പെടുമ്പോൾ തിരിഞ്ഞു

നോക്കാത്ത പൗരമുഖ്യൻമാരെക്കുറിച്ച് അവൾക്കുള്ള വിയോജിപ്പ്, പക്ഷേ തിരുവസ്ത്രമിട്ടുകൊണ്ട് പരസ്യമാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. തിരുവസ്ത്രത്തിനുള്ളിലും അവൾക്ക് വീടിനോടും കുടുംബത്തോടുമുള്ള മമത കത്തി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ലൂയീസിനെ മേരിക്കുട്ടി ആഗ്രഹിച്ചു തുടങ്ങിയ നാളുകളിൽ അവളുടെ ഒരു ഫാൻറസിയിൽ തനിക്ക് ആശംസകളുമായി കടന്നു വരുന്ന തെരേസയെ കാണുന്നു. അവൾ തന്റെ ആഗ്രഹത്തിന്റെ കൂടെ നിൽക്കുമെന്ന മേരിയുടെ പ്രതീക്ഷയുടെ സൂചനയാണ് അത്. പള്ളിയിൽവെച്ചു മേരിയുടെ മുടിമുറിച്ചതിനു ശേഷം തെരേസയെ കാണുന്നില്ല. മേരിയുടെ ജീവിതം പൂർണ്ണമായും ലൂയിസിന്റെ കരങ്ങളിൽ ഭദ്രമാകുന്നതോടെ അവളുടെ സാന്നിധ്യം അനിവാര്യമല്ലാതാകുന്നു.

ഒറ്റക്ക് പൊരുതി ജീവിതം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്ന സ്ത്രീയായാണ് മേരിക്കുട്ടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ആ പോരാട്ടത്തിന്റെ പ്രതലവിസ്തൃതി പരിമിതമാണ് എന്ന് സിനിമ ആദ്യംതന്നെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. കനത്ത കാറ്റിലും മഴയിലും വീട് തകരുമ്പോൾ അവൾ നിസ്സഹായയാകുന്നു. ലൂയീസിന്റെ 'പുരുഷൻ' എന്ന സ്ഥാനം സിനിമ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത് അപ്പോളാണ്. ആ ആണിനോട് മേരിക്കുട്ടി കൃതജ്ഞതാഭരിതയാണ്.

മേരിക്കുട്ടിക്ക് ഒരു കലാവ്യക്തിത്വം കൂടിയുണ്ട്. അതും ലൂയീസിന്റെ കലാവ്യക്തിത്വവും പരസ്പരപൂരകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. മേരിക്ക് ലൂയീസിനോട് അടുപ്പം തോന്നാൻ ഒരു അധികകാരണമാണ് ഇരുവരുടെയും കലാജീവിതം. ലൂയീസിന്റെ അനാഥഭൂതകാലം, ഒറ്റപ്പെട്ട ജീവിതം ഇവ മേരി അനുഭവിക്കുന്ന സമാനമായ അവസ്ഥകളുമായി ഒരു സംവാദം സാധ്യമാക്കുകയാണ്. അതിന് ആക്കം കൂട്ടുന്നതാണ് ലാസറിന്റെ ഇടപെടലുകൾ. ലാസർ ലൂയീസിനെയും മേരിയേയും കുറിച്ച് പറയുന്ന അപവാദങ്ങൾ അവർക്ക് പരസ്പരം അറിയാൻ ഇടനല്കുന്നു.

തന്റേടിയായ സ്ത്രീയെന്ന ഇമേജിനോട് മേരിക്കുട്ടി എത്രത്തോളം നീതി പുലർത്തുന്നുണ്ട് എന്നകാര്യം പരിശോധിക്കണം. ലാസറിന്റെ അഭാവത്തിലും അവൾ മെച്ചപ്പെട്ട ജീവിതം നയിക്കുന്നുണ്ട്. സാമ്പത്തികമായും സ്വയംപര്യാപ്തയാണ്. ഇടയ്ക്കിടെ ഉണ്ടാകുന്ന ലാസറിന്റെ കയ്യേറ്റങ്ങളും പണം നേടാനുള്ള ഭീഷണിയും അച്ചന്റെ സഹായത്തോടെയാണെങ്കിലും അവൾ നേരിടുന്നുണ്ട്. അത്രത്തോളം അവൾ തന്റേടിയായ സ്ത്രീ തന്നെയാണ്.

എന്നാൽ ശിഥിലമായ വൈവാഹികനില, ജീവിതത്തിലെ ഒറ്റപ്പെട്ട അവസ്ഥ എന്നിവ അവളെ അസ്വസ്ഥയാക്കുന്നു. താൻ ജീവിക്കുന്നത് കുട്ടനെ ഓർത്ത് മാത്ര

മാണെന്ന അവളുടെതന്നെ വെളിപ്പെടുത്തൽ ശ്രദ്ധിക്കുക. പുറമേ ശാന്തമാണെങ്കിലും ആന്തരികമായി അവൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രക്ഷുബ്ധതയിലേക്കാണ് ലൂയിസിന്റെ വരവ്. അയാൾ കടന്നുവന്ന രാത്രിയിലെ പെരുമഴ അവൾ കടന്നുപോകുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കുന്നു. അവിടെ അയാളുടെ സാന്നിധ്യം അവൾക്കും കുട്ടനും താങ്ങാവുന്നു. തുടർജീവിതത്തിലും അയാളുടെ സാന്നിധ്യം അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നതിന് ഒരു കാരണം ഇതാണ്. ലൂയീസും കുട്ടനും തമ്മിലുള്ള ആത്മൈക്യം അവളുടെ മോഹങ്ങൾക്ക് തുണയാകുന്നു.

ലൂയീസിന്റെ സാന്നിധ്യം അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നതിന്റെ ഒട്ടേറെ സൂചനകൾ സിനിമയിലുണ്ട്. 'നീ എൻ സർഗ്ഗസൗന്ദര്യമേ....' എന്ന ഗാനം പരിശോധിച്ചാൽ അത് ബോധ്യമാകും. ലൂയീസ് ഒപ്പമുണ്ടെന്ന ധൈര്യത്തിലാണ് അവൾ ലാസറിനെതിരെ കൊടുവാൾ എടുക്കുന്നത്. പുഴയോരത്ത് തുണി ഉണക്കുന്ന നേരത്ത് താന്താങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ ഇരുവരും ഇഴകീറി പരിശോധിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അവർ പരസ്പരം ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു എന്ന് ബോധ്യമാകും.

> ''എല്ലാരും ഉണ്ടായിട്ടും ഞാൻ ഒറ്റക്കാണ്. ഒരുതരത്തിൽ നിങ്ങൾ ഭാഗ്യവാനാണ്. ആരോടും കണക്കു പറയണ്ടല്ലോ'' .
>
> ''....സ്വന്തമെന്നു പറയാൻ ആരുമില്ലല്ലോ എന്നോർക്കുമ്പോൾ എനിക്കും ദുഃഖമുണ്ട്...''

ഈ സംഭാഷണം മുന്നോട്ടു പോകുമ്പോൾ ലൂയീസിൽ നിന്നും എന്തോ കേൾക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മേരിയെ കാണാം. ഒടുവിൽ അയാൾ അത് പറയുകയും ചെയ്യുന്നു.

> ''....ഇപ്പോൾ മേരി തനിച്ചല്ലെന്ന് സമാധാനിച്ചോളൂ.''

ആ വാക്കുകൾ അവൾക്ക് പകരുന്ന ആത്മഹർഷം തുടർന്നുള്ള അവളുടെ ചലനങ്ങളിൽ കാണാം. നിറഞ്ഞ കണ്ണുകൾ തുടയ്ക്കുന്നു, കോഴിക്കുഞ്ഞുങ്ങളെ തുറന്നുവിടുന്നു, പശുക്കിടാവിനെ ഓമനിക്കുന്നു, പൊട്ടു ചാർത്തുന്നു (മറ്റൊരിക്കലും അവളെ പൊട്ടുചാർത്തി കണ്ടിട്ടില്ല), ആഭരണങ്ങൾ അണിയുന്നു എന്നിങ്ങനെ.

ലാസറിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ വീടുവിട്ട് ഓടിപ്പോകേണ്ടിവന്ന അവൾക്ക് ഇപ്പോൾ ഒരു രക്ഷകനെ കിട്ടിയിരിക്കുന്നു, ലൂയീസിൽ. ഒപ്പം അപ്പനും അച്ചനും നൽകുന്ന പരോക്ഷ പിന്തുണയും. ലൂയീസിന്റെ ആൺതുണ അവളെ കൂടുതൽ കരുത്തുള്ളവളാക്കുന്നു. ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജൈവികമായ ആവശ്യങ്ങൾ -സ്നേഹം, പരിഗണന, രതി ഇത്യാദികൾ- ലാസറിൽ നിന്നും അവൾക്ക് ലഭിക്കുന്നില്ല.

ലൂയീസിന്റെ സഹതാപം പിന്നീട് അനുതാപമായി മാറുന്നു. അവൾ അയാൾക്കൊപ്പം ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു; പുതിയ നാട്ടിൽ, പുതിയ സാഹചര്യത്തിൽ.

പക്ഷേ ദൈവം കൂട്ടിച്ചേർത്തതിനെ മനുഷ്യൻ പിരിക്കുന്നത് ദൈവനിഷേധമാണ്. ഭർത്താവ് ജീവിച്ചിരിക്കേ അന്യപുരുഷന്റെ ഒപ്പം കഴിയുന്നത് ഏഴാം കൽപ്പനയുടെ ലംഘനമാണ്. പാപമാണ്. (വ്യഭിചാരം ചെയ്യരുത്. ബൈബിൾ, പുറപ്പാട്. 20:14)

ആണധികാരകുടുംബക്രമത്തിൽ അനുസരിക്കേണ്ടവളാണ് ഭാര്യ. ഭരിക്കപ്പെടേണ്ടവൾ എന്നും ആ പദത്തിന് അർഥം വ്യവഹരിക്കാറുണ്ട്. പുരുഷന്റെ/ഭർത്താവിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ നിന്നും പിറന്നവൾ എന്ന വിശ്വാസമാണ് ക്രിസ്തീയവിശ്വാസികൾ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഇവിടെ മേരിക്കുട്ടി തന്റെ ഭർത്താവിനെ വിട്ടുപോകുന്നു. പരപുരുഷനൊപ്പം താമസിക്കുന്നു. അവൾക്ക് അയാളിൽ താൽപ്പര്യം ജനിക്കുന്നത് പള്ളിയിൽ ഭക്തിഗാനം പാടുമ്പോഴാണ് എന്നതും കൂട്ടി വായിക്കണം. മതവിരുദ്ധവും ആൺകോയ്മക്ക് വിരുദ്ധവുമാണ് അവളുടെ ചെയ്തികൾ. അവളെ അനുസരിപ്പിക്കാനുള്ള, നന്നാക്കാനുള്ള പുരുഷന്റെ ശ്രമങ്ങളാണ് പള്ളി മുറ്റത്തുവെച്ച് അവളുടെ മുടി മുറിച്ചുകൊണ്ട് ലാസറും കൂട്ടരും നിർവഹിക്കുന്നത്. മുടി പെണ്ണിന്റെ ആകർഷണീയോപാധികളിൽ ഒന്നാണ്. അവളുടെ പുരുഷവശീകരണശേഷി ഇല്ലാതാക്കുകയാണ് മുടി മുറിക്കുമ്പോൾ അവർ ചെയ്യുന്നത്. പക്ഷേ അവൾ ചെറിയ ശിക്ഷകൾകൊണ്ട് വരുതിയിലാവുന്നില്ല. മകനിൽനിന്നും വേർപിരിക്കുക എന്ന അൽപ്പംകൂടി കഠിനമായ ശിക്ഷക്കും അവളെ അനുസരണയുള്ള പെണ്ണാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ലാസറിനെ എതിർക്കാൻ അവൾ ലൂയീസിന്റെ കായികപിന്തുണ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ഇനി അവൾക്ക് ആത്യന്തിക ശിക്ഷതന്നെ നൽകുകയേ രക്ഷയുള്ളൂ. ആ ശിക്ഷയാണ് മേരിക്കുട്ടിയുടെ മരണം; പാപത്തിന്റെ ശമ്പളം. ഒപ്പം അവളെ അനുസരിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതെപോയ പുരുഷനെയും ശിക്ഷിക്കുന്നു. ഇത് ആണിനും പെണ്ണിനുമുള്ള മുന്നറിയിപ്പാണ്. അനുസരിക്കാത്ത പെണ്ണും അനുസരിപ്പിക്കാത്ത പുരുഷനും ശിക്ഷാർഹരാണ്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പെൺകരുത്തിന്റെ ചിത്രണമായി തോന്നുന്ന ആഖ്യാനം പോലും അതിന്റെ ആന്തരികവൈരുധ്യങ്ങളാൽ എങ്ങനെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധമാകും എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് *കാതോട് കാതോരം*. കൂട്ടുകാരന്റെ ഭവനത്തെയോ ഭാര്യയെയോ അവനുള്ള യാതൊരു വസ്തുവിനെയോ മോഹിക്കരുത്(പുറപ്പാട്. 20: 17) എന്നതും പത്ത് കൽപ്പനകളിൽപ്പെടും. എന്നിട്ടും ആ പാപം ചെയ്ത ലൂയീസ്

ബാക്കിയാവുകയും മേരി മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മേരിയുടെ മരണം ആഖ്യാന ത്തിന്റെ ആവശ്യമല്ല. മറിച്ച് കാഴ്ചക്കാരനിലേയും ആഖ്യാതാവിലെയും പുരുഷന്റെ ആവശ്യമാണ്.

3.4.3.ചിലമ്പ്

ചിലമ്പ്(1986) ഒരു പ്രതികാരകഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രതികാരം വിഷയമാക്കിയുള്ള ഭരതന്റെ ആദ്യസിനിമയാണ് ഇത്. തിരക്കഥ ഭരതനും കഥ, സംഭാഷണം എന്നിവ എൻ. ടി. ബാലചന്ദ്രനും രചിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭരതന്റെ ഈ ജനുസ്സിൽപ്പെട്ട മറ്റൊരു സിനിമ താഴ്വാരമാണ്.

പരമു, അംബിക, പരമുവിന്റെ മുത്തശ്ശൻ, അംബികയുടെ അച്ഛൻ അപ്പു നായർ (പരമുവിന്റെ അച്ഛൻപെങ്ങളുടെ ഭർത്താവ്) എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്ര ങ്ങൾ. പരമുവിന്റെ സുഹൃത്തുക്കൾ രവിയും സഹദേവനും, അമ്മ, സഹോദരി, അംബികയുടെ സഹോദരൻ ഉണ്ണി, രണ്ടാനമ്മ, അംബികയുടെ മുറച്ചെറുക്കൻ, അപ്പുനായരുടെ സിൽബന്ധി ശങ്കുണ്ണി എന്നിവരാണ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ.

അപ്പുനായരുടെ കുതന്ത്രങ്ങൾക്ക് മുന്നിൽ തറവാടും ദേവിയുടെ വാളും ചിലമ്പും നഷ്ടപ്പെട്ട വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ കൊച്ചുമകനാണ് പരമു. കളരിയഭ്യാസിയാ ണ് അവൻ. പരമുവിന്റെ അച്ഛൻ അമ്പലത്തിലെ വെടിക്കെട്ട് പുരയ്ക്ക് തീപിടിച്ചാ ണ് മരിച്ചത്. അപ്പുനായരുടെ കൈകളാണ് അതിനു പിറകിലും. അപ്പുനായരുടെ ശിങ്കിടി ശങ്കുണ്ണി ബലാൽക്കാരം ചെയ്തതിനെ തുടർന്ന് സമനില നഷ്ടപ്പെട്ടു മൂക യായിപ്പോകുന്നു പരമുവിന്റെ പെങ്ങൾ. മുത്തശ്ശന്റെ മരണത്തിനു മുൻപ് ദേവിയു ടെ വാളും ചിലമ്പും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാൽക്കൽവെച്ച് നമസ്കരിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ പരമു കുന്നത്തൂരിൽ എത്തുന്നു. തറവാട്ടിലെത്തിയ പരമു അവി ടെവെച്ച് തന്റെ ബാല്യകാലസഖി അംബികയെ കാണുന്നു. അവൾ ചൊവ്വാദോ ഷം കാരണം അവിവാഹിതയാണ്. തന്റെ വിവാഹം നടക്കാതെ പോയതിൽ അവൾ ഇപ്പോൾ ആശ്വസിക്കുന്നു; പരമുവിനെ വീണ്ടും കണ്ടല്ലോ.

അപ്പുനായർ വാളും ചിലമ്പും നൽകില്ലെന്ന് തീർത്തുപറയുന്നു. ശങ്കുണ്ണി യുമായി പരമു അടിപിടി ഉണ്ടാക്കുന്നു. പരമുവിനെ നേരിടാൻ അപ്പുനായർ കരാട്ടെ അഭ്യാസിയായ മരുമകനെ കൊണ്ടുവരുന്നു. അംബികയുടെ സഹായത്തോടെ പരമു ചിലമ്പ് കൈവശപ്പെടുത്തുന്നു. അതിനെ തുടർന്നുണ്ടായ സംഘർഷത്തിൽ മരുമകൻ വധിക്കപ്പെടുന്നു. ശങ്കുണ്ണി ആസന്നമരണനാകുന്നു. പരമുവും അംബിക യും ഇരുട്ടിലേക്ക് ഓടി മറയുന്നു.

അച്ഛനെ കൊന്നവരോടും ചേച്ചിയെ ബലാൽക്കാരം ചെയ്തവരോടും പ്രതികാരം നിർവഹിക്കുന്നതിനേക്കാൾ വാളും ചിലമ്പും വീണ്ടെടുക്കുകയാണ് പരമുവിന്റെ ലക്ഷ്യം. അതിന് തടസ്സം നിൽക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അയാൾ മരുമകനെയും ശങ്കുണ്ണിയെയും നേരിടുന്നത്. അപ്പുനായരെ അയാൾ വെറുതെ വിടുന്നു; എല്ലാത്തിനും കാരണക്കാരൻ അപ്പുനായർ ആയിരുന്നിട്ടുകൂടി. പരമുവിന്റെ പ്രതികാരകഥക്ക് ദൈവീകമായ മാനം നൽകുന്നുണ്ട് ഈ സിനിമ. നേരത്തെ പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത ഒരു നേട്ടംകൂടി അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്നു; കാമുകിയെ സ്വന്തമാക്കൽ.

പരമു എന്ന നായകന് പരഭാഗശോഭയേറ്റുകയാണ് സുഹൃത്ത് സഹദേവൻ. അംബികയിൽ മാത്രം തന്റെ പ്രണയം പൂർണ്ണമാക്കുന്ന പരമുവിന്റെ എതിർപക്ഷത്ത്, ഏതു പെണ്ണിനേയും ഭോഗവസ്തുവായി കാണുന്നവനാണ് സഹദേവൻ. 'കക്കാൻ പഠിച്ചാൽ പോര നിൽക്കാനും പഠിക്കണം' എന്ന മനോഭാവക്കാരൻ. പ്രണയം രവിക്ക് പറ്റിയ അബദ്ധമാണെന്നാണ് സഹദേവന്റെ പക്ഷം. എന്നാൽ അംബികയെ പരമുവിന്റെ ഭാര്യ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതും സഹദേവൻതന്നെ.

അംബിക, പരമുവിന്റെ സഹോദരി, അമ്മ, അംബികയുടെ രണ്ടാനമ്മ, സഹദേവന്റെ കാമുകി നന്ദിനിക്കുട്ടി, അവളുടെ അമ്മ, രവിയുടെ കാമുകി എന്നീ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ഈ സിനിമയിൽ കാണാം. എന്നാൽ അംബികയൊഴികെ മറ്റാരെയും കാര്യമായി വികസിപ്പിച്ചിട്ടില്ല സംവിധായകൻ. രവിയുടെ കാമുകി ഒരു രംഗത്തേ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുള്ളൂ; പരമുവിന് അംബിക കൊടുത്തയക്കുന്ന പായസവുമായി. സഹദേവനും ഒരു കാമുകി ഉണ്ട്, നന്ദിനിക്കുട്ടി. താൻ ഗർഭിണിയാക്കിയ അവളെ എങ്ങിനെയെങ്കിലും ഒഴിവാക്കിയാൽ മതി സഹദേവന്. സഹദേവൻ സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് മേയാൻ ഇഷ്ടംപോലെ പശുക്കളുള്ള അമ്പലക്കാള എന്നാണ്. അമ്പലത്തിൽ വരുന്ന ചെറുപ്പക്കാരായ സ്ത്രീകളോടെല്ലാം അയാൾക്ക് അതേ മനോഭാവമാണ്. സഹദേവനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യ രംഗം തന്നെ അയാളുടെ സ്ത്രീലമ്പടത്തം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്.

ഗർഭിണിയായ വിവരം അയാളെ അറിയിക്കാൻ വരുമ്പോളുള്ള നന്ദിനിയുടെ പെരുമാറ്റം അവളുടെ മാനസികനിലയെക്കുറിച്ച് സംശയം ഉണ്ടാക്കത്തക്കതാണ്. മകളെ സഹദേവൻ കൈയൊഴിയുന്നു എന്നു മനസ്സിലാകുമ്പോൾ അവളുടെ അമ്മ തന്നെ രംഗത്തിറങ്ങുന്നു; ഗർഭസത്യാഗ്രഹവുമായി. അവരുടെ മൂർച്ചയുള്ള വാക്കുകൾക്കും ഉറച്ച തീരുമാനത്തിനും മുന്നിൽ സഹദേവന് ഗതിമുട്ടുന്നു. ഈ അമ്മ തന്നെയാണ് അയാൾക്ക് അവരുടെ വീട്ടിൽ രാപ്പാർക്കാൻ സാഹചര്യം ഒരുക്കിക്കൊടുത്തതും. മകൾക്കും കുഞ്ഞിനും ചെലവിനു കൊടുക്കണം എന്നതാണ് അമ്മയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ ആവശ്യം. അവളുടെ നിത്യവൃത്തി കഴിയുക എന്നതിന

പ്പുറം ദാമ്പത്യസൗഖ്യം അവരുടെ പരിഗണനാ വിഷയമല്ല. മകൾക്ക് ഒരാൺതുണ ഉണ്ടാവുകയെന്ന മിനിമം ആവശ്യമാണ് അവരെ നയിക്കുന്നത്. അവിഹിതഗർഭ ത്തെക്കുറിച്ച് മകളോ അമ്മയോ ആകുലരല്ല. അമ്മയുടെ വീറും വീര്യവുമില്ലായിരു ന്നെങ്കിൽ സഹദേവൻ കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃത്വത്തിൽനിന്ന് തെന്നിമാറുമായിരുന്നു. നന്ദിനിക്ക് അത് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള സാമർത്ഥ്യവുമില്ല. തറവാടിത്തമോ ആഢ്യത്തമോ അവകാശപ്പെടാനില്ലാത്ത, ദരിദ്രസ്ത്രീകളാണ് അവർ. ആ കഥാപാ ത്രങ്ങളെ പാതിവ്രത്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ മൂല്യബോധം കൊണ്ടല്ല ചലച്ചിത്രകാരൻ സൃഷ്ടിച്ചത്. അവിവാഹിത ഗർഭിണിയാകുന്നത് അവരുടെ സദാചാരബോധത്തെ ഞെട്ടിക്കുന്നില്ല.

നിസ്സഹായതയുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ് പരമുവിന്റെ അമ്മയും ചേച്ചിയും. ഭർത്താവിന്റെ മരണം, മകളുടെ ദുരന്തം, തറവാട്ടിൽ നിന്നുള്ള പുറത്താക്കപ്പെടൽ, പൈതൃകനഷ്ടം എന്നിങ്ങനെ നഷ്ടങ്ങളുടെ ജീവിതമാണ് അമ്മ. ബലാൽക്കാരത്തെ തുടർന്ന് സംസാരശേഷിയും മാനസികസമനിലയും നഷ്ടപ്പെട്ട അവസ്ഥയിലാണ് ചേച്ചി. പുരുഷന്മാരുടെ സാമ്പത്തികയുദ്ധത്തിൽ സ്വയം പങ്കാളികളല്ലാതിരുന്നിട്ടും തോറ്റുപോയ ജന്മങ്ങളാണ് അവർ.

അപ്പുനായരുടെ രണ്ടാംഭാര്യ 'ക്രൂരയായ സ്ത്രീ' എന്ന് അംബികയാൽ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സ്വന്തം അമ്മയുമായുള്ള താരതമ്യത്തിനിടെ അവൾ പറ യുന്ന വാക്കുകളാണ് ഇത്. എന്നാൽ അവരുടെ ക്രൂരത എന്താണെന്ന് സിനിമ വിവ രിക്കുന്നില്ല. അപ്പുനായരുടെ ചെയ്തികൾക്ക് പിൻബലമായി അവരുടെ നില സിനി മയിൽ കാണാം.

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽ അംബികയെ മാത്രമാണ് സിനിമ പ്രാധാന്യത്തോ ടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മന്ത്രവാദത്തിൽ കമ്പം കയറിയ ഏട്ടൻ, ഡോ.ഉണ്ണിയാണ് കൂടപ്പിറപ്പ്. അയാളെ ആളുകൾ മതിഭ്രമം ബാധിച്ചവനായി കാണുന്നു. കാമുകി, മകൾ, സഹോദരി എന്നീ അവസ്ഥകളിൽ അംബികയെ സിനിമയിൽ കാണാം. മകൾ എന്ന നിലയിൽ സ്നേഹരാഹിത്യം അനുഭവിക്കുന്ന ഒരാളാണ് അവൾ. എന്നാൽ അവൾക്ക് ഉണ്ണിയോട് നിറഞ്ഞ സ്നേഹമാണ്. അയാൾ ഡൽഹിയിലേക്ക് ഉപരിപഠനത്തിന് പോകുന്നതോടെ അംബികയ്ക്ക് വീട് ഉപേക്ഷിക്കൽ എളുപ്പമാ കുന്നു

പരമുവിനെ ബാല്യത്തിലേ വരിച്ചവളാണ് അംബിക. കുട്ടിക്കാലത്തെ കേളീ രംഗങ്ങളൊന്നിൽ അവരിരുവരും വിവാഹിതരാകുന്നത് കാണാം. പരമുവിന്റെ കുടുംബത്തെ വീട്ടിൽ നിന്നും ഇറക്കിവിടുമ്പോൾ കരയുന്ന അംബികയുടെ ചിത്രം

പരമുവിന്റെ ഓർമ്മകളിലുണ്ട്. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം പരമു തറവാട്ടിൽ വീണ്ടുമെത്തുമ്പോൾ അവൻ ആദ്യം കാണുന്നത് അവളെയാണ്. അവൾ അവനെ പ്രഥമദർശനത്തിൽ തിരിച്ചറിയുന്നു. അവൾ ആദ്യം ഓർക്കുന്നത് പഴയ കളിക്കല്യാണമാണ്. അയാളുടെ ആകാരവും സൗന്ദര്യവും അവളെ വിസ്മിതയാക്കുന്നു. അവിശ്വസനീയതയോടെ അവൾ അയാളെ തൊട്ടുനോക്കാൻ മുതിരുന്നു.

അപ്പുനായരുമായുള്ള സംഘർഷഭരിതമായ കൂടിക്കാഴ്ചക്കുശേഷം പുറത്തേക്ക് പോകുന്ന പരമുവിനെ പിന്തുടർന്ന് വീടിന്നു വെളിയിൽവെച്ച് അവൾ സന്ധിക്കുന്നു. അപ്പുനായരുടെ മകളെന്ന നിലയിൽ അവളിൽ അവിശ്വാസം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പരമുവിനോട്

> ''എല്ലാം കണ്ടും കേട്ടും കരയാനും പ്രാർത്ഥിക്കാനുമല്ലാതെ എനിക്കെന്താ കഴിയാ...''

എന്ന് തന്റെ നിസ്സഹായത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ചൊവ്വാദോഷം മൂലം അവിവാഹിതയായി തുടരുന്നതും പരമുവിന് വേണ്ടി ദിനവും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതും അവൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. വിവാഹം നടക്കാതെ പോയതിൽ അവൾക്കുള്ള ആശ്വാസവും അവനെ അറിയിക്കുന്നു.

> ''ഇത്രയും നാള് ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കാൻ കാരണം, ദേ, ഈ കളിക്കൂട്ടുകാരനാണ്....എന്നും പരമുവിന് വേണ്ടിമാത്രമേ ഞാൻ ദേവിയോട് പ്രാർത്ഥിക്കാറുള്ളൂ.. ചൊവ്വാദോഷത്തിന്റെ പേരിലായാലും എന്തിന്റെ പേരിലായാലും ഇത്രയുംകാലം കാത്തിരുന്നതിന്, ഇത്രയുംകാലം പ്രാർത്ഥിച്ചതിന് ഇന്ന് അർത്ഥമുണ്ടായി...എന്റെ പരമു തിരിച്ചു വന്നല്ലോ''.

പരമുവിന്റെ ഉള്ളിൽ താനുണ്ടോ എന്നുപോലും നോക്കാതെ അംബിക തന്റെ പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. നാലുകെട്ടിലെ ഏകാന്തതമൂലമുള്ള മടുപ്പും നിറം കെട്ടുപോയ ജീവതാനുഭവങ്ങളും അവളെ അത്രമേൽ മഥിക്കുന്നുണ്ട്. 'ചൊവ്വാദോഷമുള്ള പെണ്ണിനെ ആര് കല്യാണം കഴിക്കാനാ' എന്ന് നിരാശപ്പെടുന്ന അതേ വീർപ്പിൽ 'എന്റെ പരമു തിരിച്ചു വന്നല്ലോ' എന്നും അവൾ പറയുന്നത് കാണാം. ചൊവ്വാദോഷം മാനിക്കാതെ പരമു തനിക്ക് തുണയാകുമെന്ന പ്രതീക്ഷ അവളിലുണ്ട്. വിവാഹം നടക്കാത്തതിലുള്ള നിരാശ മറച്ചുവെക്കാനുള്ള അവളുടെ ശ്രമം പരമുവിന് മനസ്സിലാകുന്നില്ലെങ്കിലും പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസപ്പെടേണ്ട. പരമുവിന് വേണ്ടി കാത്തിരിക്കുകയാണെന്ന സൂചനയെ ആദ്യത്തെ പ്രസ്താവം റദ്ദാക്കുന്നു.

യഥാർഥത്തിൽ അംബിക അനുഭവിക്കുന്ന മാനസികവ്യഥ കന്യകാത്വം തന്നെയാണ്. പിന്നീട് രാത്രി വീട്ടിൽ ചിലമ്പെടുക്കാൻ വരുന്ന പരമുവിനോട് അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് തനിക്ക് ഒരു കുഞ്ഞിനെ നൽകാനാണ്. ലൈംഗിക അപരവുമായുള്ള സംയോഗം മാത്രമാണ് പൂർണ്ണതക്കുള്ള ഉപാധി. ലിംഗത്തിന്റെ അഭാവംകൊണ്ട് പതിതയായിപ്പോയ പെണ്ണ എന്ന ആശയം ഫ്രോയിഡ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കുക. തന്റെ പരിമിതി മറികടക്കാൻ അവൾ പുരുഷ സാന്നിധ്യം ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. അച്ഛൻ പലപാട് ശ്രമിച്ചിട്ടും നടക്കാതെ പോകുന്ന വിവാഹം അവളെ ഹതാശയാക്കുന്നു. ഈ നിരാശയിൽ അവൾ തന്റെ പഴയ ഭർത്താവിനെ, കളിപ്രായത്തിലായാലും ഒരിക്കൽ താൻ വരിച്ച പരമുവിനെ സ്വന്തമാക്കാൻ ആശിക്കുന്നു. അവൾക്ക് അവനോടു പ്രണയം ഇല്ലെന്നല്ല ഈ പറഞ്ഞതിന് അർത്ഥം. ചൊവ്വാദോഷം പരമുവിന് പ്രശ്നമാകുമോ എന്നന്വേഷിക്കാതെ, അവനു തന്നോട് പ്രണയം ഉണ്ടോ എന്ന് തീർച്ചപ്പെടാതെ

> ''ഇത്രയുംകാലം പ്രാർത്ഥിച്ചതിന് അർത്ഥമുണ്ടായല്ലോ, എന്റെ പരമു വന്നല്ലോ''

എന്ന് പറയുമ്പോൾ അവളെ നയിക്കുന്ന പ്രാഥമികചോദന എന്താണെന്ന് വിലയിരുത്തപ്പെടണം.

പക്ഷേ അവളുടെ വൈകാരികത പരമുവിന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഈ രംഗത്ത് അവൻ മിക്കവാറും കേൾവിക്കാരനാണ്. ഒടുവിൽ അവൻ നയം വ്യക്തമാക്കുന്നത്, ഇപ്പോൾ തനിക്ക് അതൊന്നുമല്ല വലുത്, വാളും ചിലമ്പുമാണെന്നാണ്. കുളക്കടവിലെ അഭ്യാസവേളയിൽ അവനെ വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടുമ്പോഴും അംബിക പഴയനിലപാടിൽ തന്നെയാണ്. ശത്രുക്കളെ നേരിടാനാണ് ആയുധ പരിശീലനം എന്ന് പരമു പറയുമ്പോൾ അവൾ ചോദിക്കുന്നു:

''ആരൊക്കെയാ ശത്രുക്കൾ ?''

''അതൊക്കെയുണ്ട്''

''ഞാൻ?''

''അംബികയെങ്ങനെയാ എന്റെ ശത്രുവാകുന്നത് ?''

''ഞാൻ പിന്നാരാ...?''

ആ ചോദ്യത്തിന് മുന്നിൽ പരമു വാക്കുമുട്ടി നിൽക്കുമ്പോൾ സഹദേവൻ

''ഭാര്യ, ഭാര്യാന്നു പറയെടാ''

എന്ന് പൂരിപ്പിക്കുന്നു. അംബിക പരമുവിൽ നിന്ന് കേൾക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചതും അതാണ്. ആ വാക്കുകൾ അവൾക്കു നൽകുന്ന ഹർഷത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് 'പുടമുറിക്കല്യാണം, ദേവീ എനിക്കിന്ന് മാംഗല്യം ...' എന്ന ഗാനം .

പരമു ശങ്കുണ്ണിയെ തല്ലിയതിനെ അഭിനന്ദിക്കാൻ അവൾ എത്തുന്നു. അപ്പോൾ ചിലമ്പ് അറയിൽവെച്ച് പൂജിച്ചാൽ ജീവിക്കാൻ കഴിയുമോയെന്ന് അംബിക പ്രായോഗികവാദിയാകുന്നു. ചിലമ്പ് കൈക്കലാക്കാനുള്ള മോഹം വെടിഞ്ഞ്, അമ്മ തനിക്ക് നൽകിയ സ്വർണ്ണാഭരണങ്ങളുമായി നാടുവിട്ട് പോകാമെന്ന നിർദ്ദേശം അവൾ അവനുമുന്നിൽ വെക്കുന്നു. ആർക്കും എത്തിപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത ഒരിടത്ത് പരമുവിന്റെ ഭാര്യയായി, ഒരമ്മയായി കഴിയാനുള്ള തന്റെ മോഹം അവൾ തുറന്നു പറയുന്നു. എന്നാൽ അയാൾ പൈതൃകസ്വത്ത് ചിലമ്പ് വീണ്ടെടുക്കൽ തന്റെ കടമയായി കരുതുന്നു. അതിനുശേഷം മാത്രമേ അയാൾക്ക് സ്വതന്ത്രനാകാൻ കഴിയൂ. പരമുവെന്ന പുരുഷൻ തറവാടിനോടുള്ള കടമയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നു; അംബികയെന്ന സ്ത്രീ സ്വന്തം പ്രണയത്തിനും.

പരമു വീട്ടിൽ വന്ന് അച്ഛനെ തല്ലാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൾക്ക് അവനെ ഇറക്കി വിടേണ്ടിവരുന്നു. അത് അഭിനയമായിരുന്നുവെന്ന് അവനെ വിശ്വസിപ്പിക്കാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. അതിന്റെ പേരിൽ പരമു അവളോട് ഇടയുകയും പിണങ്ങിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. അവസാനം തന്റെ പ്രണയം ബോധ്യമാക്കാൻ ചിലമ്പ് എടുക്കാൻ അവനെ സഹായിക്കാൻ അവൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. ഏകസഹോദരൻ അവൾക്ക് പരമുവിനൊപ്പം ജീവിക്കാൻ അനുമതിയേകിക്കഴിഞ്ഞു. ഉണ്ണിയേട്ടന് സ്നേഹത്തോടെ ഒരുരുള ചോറ് വാരിക്കൊടുത്ത് അവനോടുള്ള കടമ അവളും നിറവേറ്റിക്കഴിഞ്ഞു. ഇനി അവൾക്ക് തറവാടിനോട് കെട്ടുപാടുകളില്ല.

പക്ഷേ താൻ കരുതുംപോലെ പരമുവിനെ കൊണ്ടുവരാൻ അവൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അപ്പോഴാണ് അവനിൽ നിന്ന് ഒരു കുഞ്ഞ് എന്ന തീരുമാനത്തിലേക്ക് അവൾ മാറുന്നത്. ചിലമ്പ് എടുക്കാൻ വരുന്ന പരമുവിനെ മണിയറ പോലെ അലങ്കരിച്ച സ്വന്തം കിടപ്പറയിലേക്ക് അവൾ നയിക്കുന്നു.

''ഇത് നമ്മുടെ ആദ്യരാത്രിയാണ്, ഒരുപക്ഷേ അവസാനത്തേതും''

അവളെ വിലക്കാനാണ് പരമുവിന്റെ ശ്രമം. ചിലമ്പ് നേടുക മാത്രമാണ് അയാളുടെ ഇപ്പോഴത്തെ ലക്ഷ്യം. എന്നാൽ അംബികയുടെ ആഗ്രഹം മറ്റൊന്നാണ്:

"പരമുവിന്റെ ഒരു കുഞ്ഞിനെ എനിക്ക് പ്രസവിക്കണം. അവനെ ഈ തറവാട്ടിൽ എനിക്ക് വളർത്തണം. അങ്ങനെ പരമുവിനെ വേദനിപ്പിച്ചവരോടെല്ലാം എനിക്ക് പകരം ചോദിക്കണം"

പക്ഷേ അവൻ അരയിൽ കരുതിയ ഉറുമി കാണുന്നതോടെ അവൾ തീരുമാനം മാറ്റുന്നു.

അംബികയുടെ മനം മാറ്റത്തിന് സാധൂകരണമൊന്നും സിനിമ നൽകുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല ഈ മാറ്റം അസ്വാഭാവികമാണ് എന്ന് തോന്നാവുന്ന വിധത്തിലാണ് അംബികയുടെ അതുവരെയുള്ള പെരുമാറ്റവും. പരമുവിനെ തനിക്ക് എന്നെന്നേക്കുമായി നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയപ്പാടോടെയാണ് അവൾ മണിയറയൊരുക്കി അവനെ കാത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ രാത്രി ഒരു പക്ഷേ തങ്ങളുടെ അവസാന രാത്രിയും ആയേക്കാം എന്ന് അവൾ പറയുന്നുമുണ്ട്.

വിവാഹം, കുടുംബജീവിതം എന്നിവ ജീവിതത്തിലെ പരമപ്രധാന അധ്യായങ്ങളായി മനസ്സിലാക്കിയ ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ് അംബിക. ചൊവ്വാദോഷം അവളുടെ മോഹങ്ങൾക്ക് വിലങ്ങുതടിയാകുന്നു. അസഹ്യമായ അനുഭവങ്ങളാണ് തനിക്ക് ചുറ്റുമെന്നത് അവൾ സങ്കൽപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ്. കൂടപ്പിറപ്പിന്റെ മനോവിഭ്രാന്തി മാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന കാര്യം. നിഷേധിക്കപ്പെട്ട വിവാഹജീവിതം തന്നെയാണ് അവളുടെ വലിയ അസ്വസ്ഥത.

പരമുവിനെ അവൾ തന്റെ പ്രണയലോകത്തേക്ക് വലിച്ചടുപ്പിക്കുകയാണ്. പരമുവിനെ കണ്ട ആദ്യകാഴ്ചയിൽ തന്നെ അയാളുടെ ഉടൽ അവളെ വിസ്മയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുളിക്കടവിൽ അയാളുടെ കായികാഭ്യാസപരിശീലനം അവൾ കണ്ടുനിൽക്കുന്നു. അയാളുടെ ശരീരത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ അവളുടെ കാഴ്ചയെന്ന നിലയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അപ്പുനായരുടെ മരുമകൻ അഭ്യാസ പ്രകടനം നടത്തുമ്പോൾ അവൾ അയാളെയല്ല പരമുവിനെയാണ് ദർശിക്കുന്നത്. പരമുവിനെ അവളുടെ പുരുഷ അപരമായി (masculine other) അവൾ സ്വീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞു. അല്പനാളുകൾ കൂടി കാത്തിരുന്നാൽ അവളെ താൻ വിവാഹം കഴിക്കും എന്ന പരമുവിന്റെ നിർദ്ദേശം അവളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. അവനെ നഷ്ടപ്പെടുമോ എന്ന ഭയമാണ് അവൾക്ക്. അതിനുമുൻപ് ഒരു കുഞ്ഞിലൂടെ തന്റെ സ്ത്രീത്വം അവൾക്ക് സഫലമാക്കണം. ആ മോഹത്തെ അവൾ പരമുവിനെ ദ്രോഹിച്ചവരോടുള്ള പ്രതികാരമെന്ന് ഉദാത്തീകരിക്കുകയാണ്.

പരമു ചിലമ്പ് നേടുന്നതിനേക്കാൾ താൻ പരമുവിനെ നേടുന്നത് അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. 'പരമു വന്നതോടെ നിന്റെ ചൊവ്വാദോഷം തീർന്നോ' എന്ന് ഉണ്ണി

അവളോട് ചോദിക്കുന്നത് നോക്കൂ. അവന്റെ വരവോടെ അവളുടെ ഭാവഹാവാദികളിൽ വലിയമാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നു. ചുവന്ന പുടവയിൽ അവൾ പലകുറി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. പ്രണയത്തിന്റെ തീവ്രത അവളിൽ സ്പഷ്ടമാണ്. വസ്ത്രങ്ങളിലും പശ്ചാത്തലത്തിലുമുള്ള ചുവപ്പ്, പച്ച, വെളുപ്പ് നിറങ്ങളുടെ ധാരാളിത്തം 'പുടമുറിക്കല്യാണം...' എന്ന ഗാനരംഗത്താകെ കാണാം. അലങ്കൃതയും ആഭരണവിഭൂഷിതയുമായി മുൻപെങ്ങുമില്ലാത്ത പ്രസരിപ്പോടെ അംബിക കാണപ്പെടുന്നു. (അനുബന്ധം1 ചിത്രം 26, 27) കാവ്, പുഴയോരം, കുളം, മണിയറ തുടങ്ങിയ പശ്ചാത്തലങ്ങളിലാണ് ഈ ഗാനം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ആദ്യമാദ്യം അയാളുടെ ഉദ്യമങ്ങളെ നിരുൽസാഹപ്പെടുത്തുകയാണ് അവൾ. ചിലമ്പ് എന്ന ലക്ഷ്യം ഉപേക്ഷിക്കാൻ അവൻ ഒരുക്കമല്ല, താനല്ല അവന്റെ പ്രഥമപരിഗണനയെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോഴാണ് അവൾ ചിലമ്പ് എടുത്തുകൊടുക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ വൈവാഹികജീവിതമോ മാതൃത്വമോ സ്വന്തമാക്കാനുള്ള ആഗ്രഹത്തിന്റെ പ്രായോഗികതയാണ് അംബിക പരമുവിൽ കാണുന്നത്. എന്നിട്ടും അവൾ ഒരു ഉറുമിയിൽ ഉടക്കി തന്റെ കാമ്യം വേണ്ടെന്ന് വെക്കുന്നു.

തന്റെ ആഗ്രഹം മാറ്റിവെച്ച് ചിലമ്പ് എടുത്തുകൊടുക്കാനുള്ള തീരുമാനം അംബികയിൽ ആരോപിതമാണ് എന്ന് കരുതുന്നതിലാണ് യുക്തി. പരമു വന്നത് അംബികയെ തേടിയല്ല, പ്രതികാരത്തിനാണ്. പൈതൃകം തിരിച്ചു പിടിക്കുകയെന്ന പ്രാഥമികലക്ഷ്യം നിറവേറ്റും വരെ തനിക്കായി ഒന്നുംനേടാൻ ശ്രമിക്കാത്ത, അംബിക തന്റെ ശരീരം അവന് സമർപ്പിക്കുമ്പോഴും മടിച്ചു നിൽക്കുന്ന, മൂല്യബോധമുള്ള നായകനാണ് പരമു. അയാളുടെ മൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്ന മൂല്യബോധം നായികയ്ക്കും ആവശ്യമുണ്ട്. വിവാഹപൂർവ ലൈംഗികത അഭിജാതയായ ഒരു നായികയ്ക്ക് ചേർന്നതല്ല എന്നത് പ്രേക്ഷകന്റെയും വിശ്വാസമാണ്. സഹദേവനാൽ ഗർഭിണിയായ നന്ദിനി പരിഹാസ്യകഥാപാത്രമായി മാറുന്നത് ഈ മൂല്യബോധത്തിന് മുന്നിലാണ്. നായകന്റെ പ്രതികാരനിർവഹണത്തിന് പ്രഥമ പരിഗണന നൽകുക, വിവാഹപൂർവലൈംഗികബന്ധം ഒഴിവാക്കുക എന്നിവ ആഖ്യാതാവിന്റെയും ആസ്വാദകന്റെയും മൂല്യബോധങ്ങളുടെ ഉൽപ്പന്നമാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത അംബികയുടെ പാത്രസ്വഭാവത്തെ തകർത്തുകൊണ്ടാണ് ആ മൂല്യബോധം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

ചിലമ്പ് സ്വന്തമാക്കിയതിനെ തുടർന്നുണ്ടാകുന്ന സംഘട്ടനത്തിൽ എതിരാളികളെ പരാജയപ്പെടുത്തിയ പരമു അംബികയെ വിസ്മരിച്ച് ഓടി രക്ഷപ്പെടാനാണ് ആദ്യം തുനിയുന്നത്. അവന്റെ പേരു ചൊല്ലിയുള്ള അവളുടെ കരച്ചിലാണ്

അവനെ തിരിച്ചു വിളിക്കുന്നത്. ആ കരച്ചിൽ അവൻ കേട്ടില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ അം ബികയെ കൂടെക്കൂട്ടാൻ പരമു നിൽക്കുമായിരുന്നോ എന്നതും സംശയമാണ്. കരച്ചിൽ കേട്ട് മുറിയിലേക്കെത്തുമ്പോഴും അവൻ ആദ്യം സ്വന്തമാക്കുന്നത് സം ഘട്ടനത്തിനിടെ കൈവിട്ടുപോയ ദേവിയുടെ ഉടവാളാണ്. അതിനുശേഷം മാത്ര മാണ് അവളെയും രക്ഷിച്ച് പരമു ഇരുളിലേക്ക് ഓടി മറയുന്നത്.

3.4.4.താഴ്വാരം

എം.ടി.വാസുദേവൻനായരുടെ തിരക്കഥയെ ആശ്രയിച്ച് രണ്ടു സിനിമക ളാണ് ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്തത്. വൈശാലിയും താഴ്വാരവും (1990). ഏറെ ജനപ്രിയത നേടിയവയാണ് ഈ സിനിമകൾ. ചതിയുടെ കഥപറയുന്നു രണ്ടു സിനിമകളും. വൈശാലിക്ക് ഇതിഹാസ പശ്ചാത്തലം ഗരിമ പകരുമ്പോൾ പച്ച മനുഷ്യരുടെ കഥയാണ് താഴ്വാരം. വൈശാലി നായികയെ മുൻനിർത്തി വികസി ക്കുന്ന കഥയാണെങ്കിൽ പുരുഷനും അവന്റെ പ്രതികാരവുമാണ് താഴ്വാരത്തെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നത്.

ബാലൻ, രാജു എന്ന രാഘവൻ, നാണു, അയാളുടെ മകൾ കുഞ്ഞൂട്ടി, ബാ ലന്റെ ഭാര്യ രാജി എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. ഈർച്ചത്തൊഴിലാളികളാ ണ് ബാലനും രാജുവും. മദ്യപാനം, ചീട്ടുകളി, ലൈംഗികാസക്തി ഇവയെല്ലാം ചേരുന്ന സ്വഭാവമാണ് രാജുവിന്. സൗമ്യനും ശാന്തനുമാണ് ബാലൻ. നേരത്തേ തന്നെ ഒരു കൊലപാതകം നടത്തിയ ആളായ രാജു ബാലന്റെ വിവാഹരാത്രി യിൽ അയാൾ ലോറി വാങ്ങാൻ സ്വരുക്കൂട്ടിവെച്ച പണം മുഴുവൻ അപഹരിക്കുന്നു. തടയാൻ ശ്രമിച്ച രാജി അയാളുടെ കുത്തേറ്റ് മരണമടയുന്നു. തമിഴ്നാട്-കേരള അതിർത്തിയിലെ ഒറ്റപ്പെട്ട ഗ്രാമത്തിൽ രാജു, രാഘവൻ എന്ന പേരിൽ കുടിയേറ്റ കർഷകനായ നാണുവിന്റെ അയൽവാസിയായി കഴിയുന്നു. പ്രതികാരമോഹവു മായി ബാലൻ അവിടെ എത്തുമ്പോഴാണ് സിനിമ തുടങ്ങുന്നത്. നാണു തന്റെ ഏകമകൾ കുഞ്ഞൂട്ടിയെ രാഘവനു വിവാഹം ചെയ്തു കൊടുക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്ന നാളുകളാണ് അത്.

ബാലൻ രാഘവനെ പിടികൂടി പോലീസിൽ ഏൽപ്പിക്കാൻ കൊണ്ടുപോ കുമ്പോൾ അയാൾ ബാലനെ തന്ത്രപൂർവ്വം കൊക്കയിലേക്ക് തള്ളിയിടുന്നു. കൊക്കയിൽനിന്നും കുഞ്ഞൂട്ടി അയാളെ രക്ഷിക്കുന്നു. വീട്ടിൽ കൊണ്ടുവന്ന് ബാലന് ആവശ്യമായ സൗകര്യങ്ങളും ചികിത്സയും ഒരുക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. ഇവിടെ വെച്ചും രാഘവൻ ബാലനെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പരാജയപ്പെടുന്നു.

ബാലൻ കുഞ്ഞൂട്ടിയോടു പറയുന്ന രീതിയിലും ബാലന്റെ ഓർമ്മകളായു മാണ് ഇതിവൃത്തം മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്. സ്വയം നടക്കാൻ കഴിയുംവരെ തന്റെ ദുരന്തങ്ങളുടെ കാരണക്കാരൻ രാഘവനാണ് എന്ന് അയാൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ അതിനു മുൻപേതന്നെ രാഘവൻ നാണുവിന്റെ മുന്നിൽ ബാലനെ കള്ള നും സ്ത്രീലമ്പടനുമായി അവതരിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. രാഘവൻ മോഷ്ടിച്ച തന്റെ മുതൽ വീണ്ടെടുത്ത് തിരികെപ്പോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ബാലനെ നാണുവും മകളും കയ്യോടെ പിടിക്കുന്നു. കള്ളനെന്നു മുദ്രകുത്തപ്പെട്ട അയാൾ വീട്ടിൽനിന്നും ഇറക്കി വിടപ്പെടുന്നു. ബാലൻ തന്നെ പോലീസിനു കാട്ടിക്കൊടുക്കുമെന്നു ഭയക്കുന്ന രാഘവൻ കുഞ്ഞൂട്ടിയെയും നാണുവിനെയും ആക്രമിച്ച് അവരുടെ ആഭരണപ്പെട്ടി യും കൈക്കലാക്കി നാടുവിടുന്നു. വഴിയിൽ കാത്തിരിക്കുന്ന ബാലൻ രാഘവനു മായി ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. ഒടുവിൽ തോട്ടകൾ സൂക്ഷിച്ചുവെച്ച ഓലപ്പുരയിൽ രാഘവനെ അകപ്പെടുത്തി ബാലൻ തീകൊടുക്കുന്നു. ബാലൻ തന്റെ ധനം വീണ്ടെടുത്ത് പോ കുന്നതിനു വിദൂരസാക്ഷികളായി നാണുവും മകളും നിൽക്കുന്നു.

രാജുവിനോടുള്ള പ്രതികാരം നിയമപരമായ ശിക്ഷ വാങ്ങിക്കൊടുക്കുന്ന തിലൂടെ നിറവേറ്റാനാണ് ബാലൻ ആദ്യം ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തന്നെ കൊന്നി ട്ടായാലും രാജു രക്ഷപ്പെടുമെന്ന തിരിച്ചറിവ് ബാലനെ മാറ്റി ചിന്തിപ്പിക്കുന്നു. രാജിയെ കൊന്നവനോടുള്ള പ്രതികാരത്തിന് ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച ബാലൻ ഇടക്ക് ആ ലക്ഷ്യം തന്റെ നഷ്ടധനം വീണ്ടെടുക്കലായി മാറ്റുന്നുണ്ടോ? രാഘവൻ ഇല്ലാത്ത നേരത്ത് അവന്റെ ചായ്പ്പിൽനിന്നും പണം തിരിച്ചെടുക്കുവാൻ ഒരുങ്ങുന്ന ബാലൻ ആ സന്ദേഹം ഉണ്ടാക്കുന്നു.

രാഘവനെ കൊന്ന് തന്റെ പ്രതികാരം തീർക്കാൻ ബാലൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന് രാജിയുടെ മരണമല്ലാത്ത ഒന്നിലേറെ കാരണങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. രാജു തന്നെ കൊല്ലാൻ നടത്തുന്ന നിരന്തര ശ്രമങ്ങൾ, നാണുവിനോട് പറഞ്ഞു കൊടു ത്ത അപവാദങ്ങൾ, മോഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ധനം വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള ശ്രമപരാജയവും അതിനെത്തുടർന്ന് കുഞ്ഞൂട്ടിക്കും നാണുവിനും മുൻപിൽ കള്ളനായി മുദ്രകുത്ത പ്പെട്ടതും എന്നിങ്ങനെ. രാഘവനെ കൊന്ന ശേഷം പണം വീണ്ടെടുത്താണ് ബാലൻ പോകുന്നത്. രാജിയുടെ മരണത്തിലുള്ള പ്രതികാരത്തോടെ അവന്റെ ജീവിതം അവസാനിക്കുകയല്ല, പുതുക്കപ്പെടുകയാണ്. പക്ഷേ അവിടെ ഇപ്പോൾ അനാഥരായ രാജിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ ഇല്ല. അവർ എവിടെയാണ് എന്നു പോലും അറിയില്ല എന്നാണ് ബാലൻ കുഞ്ഞൂട്ടിയെ അറിയിക്കുന്നത്.

രാജി, കുഞ്ഞൂട്ടി എന്നിവരാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യസ്ത്രീ കഥാപാത്ര ങ്ങൾ. ചായക്കടക്കാരൻ കണാരേട്ടന്റെ മകൾ രാജിയുമായുള്ള ബാലന്റെ പ്രണയ

ബന്ധം വളരെ പ്രസന്നമായ ഒന്നാണ്. അവളാണ് അവന്റെ കണക്കപ്പിള്ളയും ധന സൂക്ഷിപ്പുകാരിയും. ഇവരുടെ വലിയൊരു സ്വപ്നമാണ് സ്വന്തമായി ഒരു ലോറി വാങ്ങുകയെന്നത്. അതിനായി സ്വരൂപിച്ച പണമാണ് രാജു അപഹരിക്കുന്നത്.

രാജിയെ തീവ്രമായി സ്നേഹിക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അവളെക്കുറിച്ച് സ്വാർത്ഥനുമാണ് ബാലൻ. അവൾ കൂപ്പിൽ വരുന്നതും ചായക്കടയിൽ അച്ഛനെ സഹായിക്കാൻ നിൽക്കുന്നതും അവന് ഇഷ്ടമല്ല. 'പെണ്ണിന്റെ ചൂര് കിട്ടാത്ത ആണുങ്ങളുള്ള ഇടങ്ങളാണ്' അവിടമെല്ലാമെന്നാണ് ബാലന്റെ ധാരണ. അത്തരം ഇടങ്ങളിൽ അവൾ ചെല്ലുന്നത് അയാൾ വിലക്കുന്നു. അയാളെ വാശി പിടിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി അത്തരം വിലക്കുകളെ എതിർക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ബാലനെ അനുസരിക്കാൻ തന്നെയാണ് അവൾക്കും ഇഷ്ടം. അവളുടെ അനിഷ്ടങ്ങൾ അയാളും വകവെച്ചു കൊടുക്കുന്നു.

ഈ സിനിമയിലെ നായികയാണ് കുഞ്ഞൂട്ടി. രാഘവന് മകളെ വിവാഹം കഴിപ്പിച്ചു നൽകണം എന്ന നാണുവിന്റെ ആഗ്രഹത്തോട് സിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടങ്ങളിൽ കുഞ്ഞൂട്ടി വിയോജിപ്പൊന്നും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ബാലനുമായുള്ള അടുപ്പം കൂടുന്തോറും അവൾ രാഘവനിൽനിന്നും അകലുന്നത് കാണാം. രാഘവനെ തിരഞ്ഞ് കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെ അടുത്താണ് ബാലൻ ആദ്യം എത്തുന്നത്. രാഘവന്റെ ആക്രമണത്തിൽ കൊല്ലിയിൽ വീണ ബാലനെ രക്ഷിക്കുന്നതും വീട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നതും കുഞ്ഞൂട്ടിയാണ്. ബാലന്റെ ചികിത്സയിൽ, പരിചരണത്തിൽ അവൾ ശ്രദ്ധാലുവാണ്.

ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ തന്റേടിയായ ഒരു യുവതിയായാണ് കുഞ്ഞൂട്ടിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പണിക്കാരുമായുള്ള ഇടപെടലിൽ നാണുവിനോളമോ അൽപ്പം കൂടുതലോ നിയന്ത്രണാധികാരം അവൾക്കാണ്. കൃഷിപ്പണിക്ക് ആളുകളെ ചുമതലപ്പെടുത്തുന്നതും കൂലിക്കണക്കുകൾ സൂക്ഷിക്കുന്നതും അവൾതന്നെ. അച്ഛന്റെ മേൽ സ്വന്തമായി ഒരു നിയന്ത്രണശേഷി അവൾക്കുണ്ട്. എന്നാൽ അത് അധികാരപ്രയോഗമായി അവൾ മാറ്റിയെടുക്കുന്നില്ല. ഗൃഹനാഥ എന്ന നിലയിൽ വീടിന്റെ ഓരോ ഇടത്തും അവളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം സംവിധായകൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് .

ബാലന്റെ കടന്നുവരവ് അവളിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങളൊന്നും ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല. അയാളുടെ അവസ്ഥ കണ്ടുള്ള സഹതാപമുണ്ടെന്നു മാത്രം. അയാളോട് സംസാരിച്ചിരിക്കാൻ അവൾക്ക് ഇഷ്ടമാണ്. രാജിയുടെ ദുരന്തം അവളെ സങ്കടപ്പെടുത്തുന്നു. എന്നാൽ ഈ ബന്ധത്തെ സംശയത്തോടെയാണ് രാഘവൻ കാണുന്നത്. കഴിയും

വേഗം കുഞ്ഞൂട്ടിയെ ശാരീരികമായി പ്രാപിക്കുവാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ മിണ്ടിപ്പറയുന്നതിനപ്പുറം ശരീരം തൊട്ടുള്ള ഇടപെടൽ അവൾ പ്രതിരോധിക്കുന്നു. തനിക്കുവേണ്ടി പറഞ്ഞുവെച്ച പെണ്ണല്ലേ എന്ന രാഘവന്റെ വാദം അവൾ തള്ളിക്കയുന്നു. അതേസമയം താൻ രാഘവന്റെ പെണ്ണല്ല എന്നവൾ പറയുന്നുമില്ല.

ശാരീരികമായി ബന്ധപ്പെടാനുള്ള ശ്രമം രാഘവൻ മുൻപും നടത്തിയിരുന്നുവെന്ന സൂചന കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെ വാക്കുകളിലുണ്ട്. അപ്പോഴും താൻ എതിർത്തതാണെന്ന് അവൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. പരസ്പരം ഇടപെടലുകൾ ശാരീരികബന്ധമായി മാറുകയാണെങ്കിൽ തോട്ടപ്പണിക്കരായ പുരുഷന്മാരുമായി അത്തരം ബന്ധം വേണ്ടിവരുമല്ലോ എന്ന് അവൾ രാഘവനോടു പറയുന്നു. രാഘവന് മുന്നിൽ അവൾ വാതിലടക്കുന്നത് തോട്ടത്തിലെ പണിക്കാരുടെ ഗണത്തിലാണോ അവൾ രാഘവനെ കാണുന്നതെന്ന സന്ദേഹം പ്രേക്ഷകന് നൽകിക്കൊണ്ടാണ്. രാഘവനെ പരിപൂർണ്ണമായി സ്വീകരിക്കാൻ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്ന സൂചനയായി ഇത് മനസ്സിലാക്കാം.

പ്രണയവിവാഹത്തെത്തുടർന്നു നാടുവിടേണ്ടി വന്നവരാണ് കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ. ബന്ധുബലം ഇല്ലാത്തതിലും അമ്മയുടെ നാടും തറവാടിത്തവും നഷ്ടപ്പെട്ടതിലുമുള്ള നിരാശ അവളെ ഭരിക്കുന്നതായി കാണാം. രാഘവന്റെ ഭാര്യയായാൽ ഇപ്പോഴത്തെ ഏകാന്തമായ ജീവിതം തുടരേണ്ടിവരുമല്ലോ എന്നതാണ് വിവാഹക്കാര്യത്തിൽ അവൾക്ക് അച്ഛനോടുള്ള വിയോജിപ്പ്. ഇപ്പോൾ താമസിക്കുന്ന മലഞ്ചെരിവും താഴ്വാരവും വിട്ട് മറ്റൊരു നാടും കുടുംബാംഗങ്ങളുമുള്ള ഭർതൃവീടും അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. രാഘവന്റെ ബന്ധുക്കളില്ലാത്ത ജീവിതമാണോ അവളെ അയാളിൽ വിമുഖയാക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമല്ല. അയൽവാസിയെന്ന പരിഗണനയേ താൻ രാഘവന് നൽകുന്നുള്ളൂ എന്ന് പറയുമ്പോഴും രാഘവനെ പൂർണ്ണമായി തള്ളിക്കളയാനും അവൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. ബാലനെ പരിചരിക്കുന്നതിൽ അസഹിഷ്ണുവായ രാഘവൻ, പുഴക്കരയിൽ തടഞ്ഞുവെച്ച് ബാലനെക്കുറിച്ച് ദുസ്സൂചനകൾ നൽകുമ്പോളൊന്നും ശക്തമായ പ്രതികരണങ്ങൾ അവളിൽ നിന്നും ഉണ്ടാകുന്നില്ല.

''കൂടെപ്പോയി കുളിപ്പിച്ച് കൊടുക്കരുതോ''

എന്ന് രാഘവൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ

''നേരം വൈകി ഞാൻ പോകട്ടെ''

എന്ന ദുർബലമായ മറുപടിയാണ് അവൾ നൽകുന്നത്.

ക്രമേണ ബാലനോടുള്ള സഹതാപം അടുപ്പമായി മാറുന്നത് കാണാം .

''അയാൾക്ക് നടക്കാറായില്ലേ ,ഇനി പോകാം''

എന്ന് നാണു പറയുമ്പോൾ കുഞ്ഞൂട്ടി എതിർക്കുന്നു. നാണു അവളെ തല്ലിയിട്ടും അവൾ പിന്മാറുന്നില്ല.

''ഞാനാ പറയുന്നത്, ബാലേട്ടൻ പോകണ്ട.''

എന്ന് അവൾ തീർപ്പ് കൽപ്പിക്കുന്നു. ബാലൻ മോഷ്ടിച്ചുവെന്ന കഥ അവൾക്കു ദഹിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ രാഘവന്റെ വീട്ടിൽ നിന്നെടുത്ത പണവുമായി ബാലൻ പിടിയിലാകുമ്പോൾ അവൾക്ക് വിശ്വസിക്കാതെ വയ്യ എന്നാവുന്നു. രണ്ടുപേരും ബാലനും രാഘവനും- പോകട്ടെ എന്നാണ് അപ്പോൾ അവളുടെ പക്ഷം. ബാലനെ ക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകൾ തകിടം മറിഞ്ഞതിന്റെ നിരാശയും ബാലനിൽ നിന്നും രാഘവനെക്കുറിച്ചുണ്ടായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾക്ക് ഇളക്കം തട്ടാത്തതിന്റെ സൂച നയും ഈ വാക്കുകൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ രാഘവന്റെ മരണത്തിന് അവൾ നിശ്ശബ്ദസാക്ഷിയാകുന്നു.

രണ്ടു പുരുഷന്മാരുടെ പ്രതികാരകഥയിൽ ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പങ്കെന്ത് എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. കനകവും കാമിനിയും തന്നെയാണ് ഇവി ടെ കലഹകാരണം. ധനാപഹരണത്തിനിടെയാണ് രാജി കൊല്ലപ്പെടുന്നത്. ആ പണം വീണ്ടെടുക്കലും രാഘവനെ നിയമത്തിനു മുൻപിൽ എത്തിക്കലുമാണ് ബാലന്റെ ലക്ഷ്യം. സ്വന്തം നിലയിൽ രാഘവന് വധശിക്ഷ നൽകൽ ബാലന്റെ ലക്ഷ്യമല്ല. പക്ഷേ സാഹചര്യങ്ങൾ അതിന് ഇടയാക്കുന്നു. ഈ മരണം രാഘ വൻ ചോദിച്ചു വാങ്ങുന്നതായി സിനിമ കാട്ടിത്തരുന്നു.

രാജിയുടെ മരണത്തിന് പകരം വീട്ടാനെത്തുന്ന ബാലന് വഴിയൊരുക്കുക യാണ് കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെ ദൗത്യം. മരണമുഖത്തുനിന്നു തിരികെ കൊണ്ടുവന്ന് അവ നെ രക്ഷിക്കുന്നതോടൊപ്പം രാഘവനുമായി ഏറ്റുമുട്ടാനുള്ള ആരോഗ്യം വീണ്ടെടു ക്കാൻ സഹായിക്കുന്നതും അവളാണ്. ഈ പ്രക്രിയക്കിടയിൽ പ്രണയസമാനമായ ചിലഭാവങ്ങൾ അവളിൽ പിറക്കുന്നുണ്ടാവാം.എന്നാൽ ഏകലക്ഷ്യം മുന്നിൽ കണ്ടുള്ള ബാലന്റെ വഴികളിൽ ആ ഭാവങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനമില്ലാതെ പോകുന്നു. രാഘവനിൽ നിന്ന് ബാലനിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന കുഞ്ഞൂട്ടിയെ സിനിമയിൽ കാണാമെങ്കിലും രാജിയിൽ നിന്നും കുഞ്ഞൂട്ടിയിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ബാലനെ കാണാൻ കഴിയില്ല. ബാലന്റെ മനസ്സ് മറ്റൊന്നിനായി ഒരുക്കിയിട്ടിരിക്കുന്നു. പ്രണയ

ത്തിന് അവിടെ സ്ഥാനമില്ല. അങ്ങനെ കുഞ്ഞൂട്ടി ബാലനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശത്രുനിഗ്രഹത്തിനു സാഹചര്യം ഒരുക്കുന്ന ഒരു ബാഹ്യവസ്തുവായി മാറുന്നു.

മുഖ്യധാര ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ഒരു സഹായിയുടെ റോൾ നിർവഹിക്കുകയല്ലാതെ ആഖ്യാനത്തെ സ്വതന്ത്രമായി ചലിപ്പിക്കാൻ ശേഷിയില്ലാത്തവളാണ് എന്ന ലോറ മൽവിയുടെ നിരീക്ഷണം ഓർക്കുക. (ലോറ മൽവി, 1989:20) ഇവിടെ കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെ പങ്കും സമാനമാണ്.

രാഘവനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കുഞ്ഞൂട്ടി ആസക്തിയുടെ കേന്ദ്രമാണ്. വേശ്യയെ, രാജിയെ, കുഞ്ഞൂട്ടിയെ ഒക്കെ കാമനയുടെ ആനന്ദബിംബങ്ങളായാണ് രാഘവൻ കാണുന്നത്. എന്നാൽ ബാലൻ ആസക്തികളെ മറികടന്ന പുരുഷനാണ്, ആദർശനായകബിംബമാണ് ബാലൻ. പ്രേക്ഷകന് തന്മയീഭവിക്കേണ്ട പുരുഷനായകത്വമാണ് അയാൾ. കൂപ്പിലെ പുരുഷദൃഷ്ടികളിൽ നിന്ന് രാജിയെ രക്ഷിച്ചെടുക്കുന്ന രക്ഷാകർതൃത്വം അയാൾ നേരത്തേ സ്ഥാപിച്ചെടുത്തതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ രാജിയെ കൊന്നവനോടുള്ള പക വീട്ടൽ മത്രമല്ല ബാലൻ നിർവഹിക്കുന്നത്. ദുർവൃത്തനായ രാഘവൻ കുഞ്ഞൂട്ടിയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതും അയാൾ തടയുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ അയാൾ കുഞ്ഞൂട്ടിയുടെയും രക്ഷാകർത്തൃത്വം സ്വന്തമാക്കുന്നു. *താഴ്വാരം* എന്ന സിനിമ രക്ഷകനായ ആദർശപുരുഷബിംബത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കു*കയാണ്*

ഏഴു സിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തത്. തൊഴിലിടവും പൊതുവിടവും സ്ത്രീയ്ക്കും പുരുഷനും സമാനമായ സാഹചര്യങ്ങളായല്ല അനുഭവപ്പെടുന്നത് എന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ ഈ പഠനം സഹായിക്കുന്നു. വീട്ടിന് പുറത്തും സ്ത്രീയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ഗാർഹിക പ്രാതിനിധ്യം കൊണ്ടാണ്. കായികമായ വിജയങ്ങൾ സ്ത്രീക്ക് അപ്രതീക്ഷിതമായി സംഭവിക്കുന്നതും പുരുഷൻ മുന്നോരുക്കങ്ങളിലൂടെ സ്വായത്തമാക്കുന്നതുമായാണ് ഭരതന്റെ സിനിമകളിലും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭരതന്റെ സമകാലികരായ സംവിധായകർ സ്ത്രീയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് എപ്രകാരമാണ് എന്ന് തുടർന്ന് വരുന്ന അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. Even as a large number of women from middle and working classes step out of their homes to make a livelihood, there is visible hurry to get back and reemphasis their own roles as mother, wives and daughterinlaw as though to

gain sanction and sanctimony for their further forays into the outer world. (Meena T Pillai. 2010 Women in Malayalam CinemaNaturalising Gender hierarchies ,Orient Black swan p.5)

2. Friedan, Betty .1963 Feminine Mystic , W.W. Norton and Co., USA.

3. മഹാഭാരതം വനപർവത്തിലെ തീർത്ഥയാത്രാപർവം എന്ന ഉപാധ്യായത്തിലെ ഋഷ്യശൃംഗോപാഖ്യാനം.

4. സന്തതികൾക്ക് പിതാവിന്റെ സ്നേഹം കിട്ടാതെ പോകും എന്ന് കരുതിയാണ് അവൾ രാജഗുരുവിന്റെ മകനെ ഒഴിവാക്കുന്നത്.

5. പിതാവിനെ ധിക്കരിക്കുന്നവനല്ല, അതിനു നിമിത്തമാകുന്നവളാണ് പാപം ചെയ്യുന്നത്. അവൾ അനുകൂലയല്ലാതിരുന്നിട്ടും അയാൾ അവളെ പിന്തുടരുക യാണ് എന്നതും അപ്രസക്തമാണ്.

6. വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ പ്രണയിക്കുന്നു, പുത്രലാഭം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. പുരു ഷൻ വളർത്തിയ, പെൺസാന്നിധ്യം അറിയാത്ത ഋഷ്യശൃംഗനു മാത്രമേ അംഗ രാജ്യത്തെ വരൾച്ചയിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കാൻ സാധിക്കുന്നുള്ളൂ എന്നതും ശ്രദ്ധേ യമാണ്. സ്ത്രീസ്പർശം പോലും പാപമാണ്! അതേസമയം മുനികുമാരനെ വശീ കരിക്കുമ്പോൾ അയാൾക്ക് വൈശാലി നൽകുന്ന ശരീരസുഖങ്ങളും പാനപേയ ങ്ങളും അയാളുടെ കഴിവുകളെ ശോഷിപ്പിക്കുന്നില്ല.

7. ദാനം കിട്ടിയ മകളോട് കാട്ടുന്ന ദാക്ഷിണ്യം എന്തുകൊണ്ട് വൈശാലിക്ക് നേരെ ഉണ്ടാവുന്നില്ല എന്നത് ചിന്തനീയമാണ്. വൈശാലിയുടെ കുലമഹിമ ഒരു കാരണ മാണ്. ഗണികയിൽ പിറന്ന പുത്രിയുടെ പിതൃത്വം ഒരു സങ്കല്പം മാത്രമാണ്. അത് ജനതയെ വിശ്വസിപ്പിക്കാനാവില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് വൈശാലിയുടെ പിതൃ ത്വം അയാൾ ഒരിക്കലും പരസ്യപ്പെടുത്താത്തത്. രാജഗുരുവിന്റെ വിലക്കാണ് മറ്റൊരു കാരണം. മകന്റെ ഗണികാബന്ധം അവസാനിപ്പിക്കാനുള്ള അടവാണ് ഗുരുവിന് വൈശാലിയുടെ വശീകരണ നിയോഗം. അവളുടെ നേർക്ക് മുനിശാപം ഉണ്ടായാലും ലാഭംതന്നെ. ഗുരുവിനെ ധിക്കരിക്കാതെ നിൽക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ലോമപാദൻ നടത്തുന്നത്. ഒരു ബ്രാഹ്മണശാപത്തിന്റെ ദുരന്തം ഒഴിയുന്നതേ ഉള്ളൂ.

8. A man's presence is dependent upon the promise of power which he embodies.... The promised power may be moral, physical, temperamental, economic, social, sexual but its object is always exterior to the man..... His presence may be fabricated, in the sense that he pretends to be capable of

what he is not. But the pretence is always towards a power which he exercises on others.....To be born a woman has to be born, within an allotted and confined space into the keeping of men. The social presence of a woman has developed as a result of their ingenuity in living under such tutelage within such a limited space ((Berger, John. 1972 Ways of Seeing, British Broadcasting Corporation And Penguin Books p 45)

9. Lacan argues that the child must detach himself from the imaginary relation with the mother in order to enter the social world; failure to do so can result in any one of various peculiarities ranging from phobia to perversion. .... the agent who helps the child to overcome the primary attachment to the mother is the father, these peculiarities may also be said to result from a failure of the paternal function. (Evans, Dylan. 1996 An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis, Routledge 120)

SIJU K D “WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN.” THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

അധ്യായം നാല്

ഭരതന്റെ സമകാലികരുടെ സ്ത്രീ അവതരണങ്ങൾ

ഭരതന്റെ സമകാലികരായ ഏതാനും ജനപ്രിയസംവിധായകരുടെ, സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള ചില സിനിമകൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അവ സ്ത്രീയെ എങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചതെന്ന് അവലോകനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. ഭരതന്റെ ആദ്യസിനിമ 1975ലും അവസാന സിനിമ 1998ലുമാണ് പുറത്തുവരുന്നത്. ഇക്കാലയളവിലെ മലയാളസിനിമയുടെ സ്ത്രീ ആവിഷ്കാരത്തിലെ പൊതുസമീപനങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ ഇതിലൂടെ കഴിയും.

പ്രമേയം, കാലം, ജനപ്രീതി എന്നിവ മാനദണ്ഡമാക്കി, പ്രമേയപരമായി ഗാർഹികം, തൊഴിലിടം, പൊതുജീവിതം എന്ന ഉപശീർഷകങ്ങൾക്ക് കീഴിൽവരും വിധമാണ് അവയുടെയും ക്രമീകരണം. 1975നും 2000നും ഇടയിലുള്ള ഇരുപത്തിയഞ്ച് വർഷത്തിനിടെ പുറത്തുവന്ന സിനിമകളാണ് തെരഞ്ഞെടുത്തവ. ഹരിഹരൻ, കെ.ജി ജോർജ്, ഐ.വി ശശി, ജോഷി, പി.പത്മരാജൻ, ഫാസിൽ, സത്യൻ അന്തിക്കാട് എന്നിവരുടെ സിനിമകളാണ് ഇങ്ങനെ സാമാന്യാവലോകനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നത്. ഈ സംവിധായകർ മിക്കവാറും ഒരേകാലത്ത് സിനിമാലോകത്ത് പ്രവർത്തിച്ചവരാണ്.[1] മലയാളസിനിമാമേഖലയിൽ തനതുമുദ്ര പതിപ്പിച്ചവരോ മികച്ച സിനിമകൾക്കുള്ള പുരസ്കാരങ്ങൾക്ക് അർഹരായവരോ ആണ് ഇവർ.

പഠനവിധേയമാക്കുന്ന സിനിമകൾ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

ഗാർഹികം

1. അവളുടെ രാവുകൾ (1978) : ഐ.വി ശശി
2. ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല് (1983) : കെ.ജി ജോർജ്
3. തൂവാനത്തുമ്പികൾ (1987) : പി. പത്മരാജൻ
4. എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക് (1991) : ഫാസിൽ
5. പരിണയം (1994) : ഹരിഹരൻ

തൊഴിലിടം

6. കൂടെവിടെ (1983) : പി. പത്മരാജൻ

7. പത്രം (1999) : ജോഷി

പൊതുജീവിതം

8. പഞ്ചാഗ്നി (1986) : ഹരിഹരൻ

9. സമൂഹം (1993) : സത്യൻ അന്തിക്കാട്

4.1. ഗാർഹിക പ്രമേയങ്ങൾ

വീട്, കുടുംബം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രമേയങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നതും അമ്മ, മകൾ, കാമുകി, സഹോദരി, ഭാര്യ, വിധവ തുടങ്ങിയ വിവിധ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതുമായ അഞ്ച് സിനിമകളാണ് ഈ ഖണ്ഡത്തിൽ പഠിക്കുന്നത്.

4.1.1 .അവളുടെ രാവുകൾ

ഐ.വി.ശശിയുടെ ശ്രദ്ധേയമായ ആദ്യസിനിമയാണ് *അവളുടെ രാവുകൾ.* ഒരു ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയും അവളുടെ ചുറ്റുമുള്ള ജീവിതങ്ങളുമാണ് പ്രമേയം. മലയാളത്തിലെ ആദ്യമുഖ്യധാര ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമയെന്ന് *അവളുടെ രാവുകൾ* വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[2] മലയാളസിനിമയുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് ഒരു ലൈംഗികത്തൊഴിലാളി വന്നുവെന്നത് മാത്രമല്ല ഈ സിനിമയുടെ പ്രാധാന്യം. രത്യാസക്തി ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീശരീരത്തിനപ്പുറംകടന്ന് മനുഷ്യന്റെ ചില മൗലികചോദനകളെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച സിനിമയെന്നനിലയിലും *അവളുടെ രാവുകൾ* പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായ രാജി, കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥികളായ ബാബു, ജയൻ, സ്കൂൾ അധ്യാപകനായ ചന്ദ്രൻ, കൂട്ടികൊടുപ്പുകാരനായ ദാമു എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

അച്ഛനമ്മമാരുടെ അകാലവിയോഗത്താൽ തെരുവിലേക്കിറങ്ങേണ്ടിവന്ന രാജി തെരുവുജീവിതത്തിനിടെ വേശ്യയായിത്തീരുന്നു. അവൾക്ക് ബാബുവിനോട് പ്രണയമാണ്; അയാൾക്ക് അവളോട് ഇഷ്ടമില്ലെങ്കിലും. തന്റെ ശരീരം മോഹിക്കാത്ത ഒരാളെ പ്രണയിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ശാരീരികമായി തന്നെ പ്രാപിക്കാനുള്ള ബാബുവിന്റെ ശ്രമം അവൾ സമ്മതിക്കുന്നില്ല. ജീവിതം ആഘോഷിച്ച് തീർക്കുന്ന ജയൻ രാജിയുടെ 'ഉപഭോക്താ'ക്കളിൽ ഒരുവനാണ്. പിഴച്ച

ജീവിതത്തിൽനിന്ന് രാജിയെ രക്ഷിക്കണമെന്നുണ്ടായിരുന്നു അയാൾക്ക്. പക്ഷേ അതിനുമുൻപേതന്നെ നിരന്തരമായ മദ്യപാനം മൂലം ജയൻ അകാലമരണമടയുന്നു. അധ്യാപകനായ ചന്ദ്രനും രാജിയോട് ശാരീരിക താല്പര്യമുണ്ട്. എന്നാൽ തന്റെ സാമൂഹ്യപദവി അയാളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ചന്ദ്രൻ അവളുടെ അനിയൻ സുധാകരന്റെ മരണത്തിന് കാരണക്കാരനാകുന്നു. അതോടെ ചന്ദ്രനെ വെറുക്കുന്ന രാജി അയാളെ അപമാനിക്കാൻ അവസരം തേടുന്നു. രാത്രിയിൽ തെമ്മാടികളുടെ ആക്രമണത്തിനിരയായ രാജിയെ ചന്ദ്രൻ ആശുപത്രിയിൽ എത്തിക്കുകയും അവളെ കൂടെനിന്ന് ശുശ്രൂഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത് രാജിക്ക് അയാളോടുള്ള മനോഭാവം മാററുന്നു.

ബാബുവിന് രാജിയുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്ന് അയാളുടെ കുടുംബം വിശ്വസിക്കുന്നു. അതിന്റെ പേരിൽ മുറപ്പെണ്ണുമായുള്ള പ്രണയം തകരുന്നു. ഒടുവിൽ ബാബുവിന്റെ അമ്മ രാജിയെ മകന്റെ ഭാര്യയായി സ്വീകരിക്കുന്നു.

രാജി, അമ്മ, സഹവാസിയായ മറിയാമ്മ, ബാബുവിന്റെ അമ്മ, ബാബുവിന്റെ കാമുകി രാധ എന്നിവരാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. രാജിയുടെ സുരക്ഷിതഭൂതകാലത്തിന്റെ ഓർമ്മ അനാവരണം ചെയ്യാൻ മാത്രം കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അമ്മ. വ്യാജവാറ്റുകാരിയായ മറിയാമ്മയോടൊപ്പമാണ് രാജി താമസിക്കുന്നത്. പക്ഷേ രാജിയെ പോലീസ് പിടിക്കുമ്പോൾ സഹായിക്കാൻ അവർക്ക് ധൈര്യമില്ല. നിയമവ്യവസ്ഥയെ ഭയന്നും ഗത്യന്തരമില്ലാതെ രഹസ്യമായി ലംഘിച്ചും ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന പുറമ്പോക്ക് മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധിയാണ് മറിയാമ്മ. ബാബുവിനെ ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ബാബുവിന്റെ വീട്ടിൽ രാജിയെ കണ്ടതോടെ രാധ അയാളെ അവിശ്വസിക്കുന്നു. ശരീരകാമമുക്തമായ സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധങ്ങൾ സാധ്യമാണെന്ന് ആലോചിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു തലത്തിലാണ് രാധ നിൽക്കുന്നത്. 'എനിക്ക് കരയാൻ ഇഷ്ടമില്ല' എന്ന് സ്വന്തം നയം വ്യക്തമാക്കി അവൾ മറ്റൊരാളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

ഉടൽ കേവലം സാമ്പത്തികവരുമാനോപകരണമാവുകയും ഉള്ളിൽ പ്രണയം, വിവാഹം, കുടുംബജീവിതം തുടങ്ങിയ സ്വപ്നങ്ങൾ ജീവത്തായി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മാനസികാവസ്ഥയിലൂടെയാണ് രാജി എന്ന കഥാപാത്രം കടന്നുപോകുന്നത്. സുഖകരമായ കുടുബജീവിതം നയിച്ച പൂർവകാലം രാജി ഇടയ്ക്കിടെ ഓർത്തെടുക്കുന്നുണ്ട്. രാജനൊപ്പം ഹോട്ടൽമുറിയിൽ കിടക്കുന്ന രാജി തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ ഒരു ദൃശ്യം സ്വപ്നത്തിലെന്നോണം കാണുന്നതാണ് സിനിമയുടെ ആദ്യരംഗം. കടൽക്കരയിൽ, അർദ്ധനഗ്നയായ അവളെ ചാട്ടവാറേന്തിയ പുരുഷന്മാർ ചുറ്റുംനിന്ന് മർദ്ദിക്കുന്നതും മർദ്ദനമേറ്റുവാങ്ങിക്കൊണ്ട് അ

വൾ നൃത്തച്ചുവട് വെക്കുന്നതുമാണ് ആ ദൃശ്യം. ('രഗേന്ദു കിരണങ്ങളൊളി വീശി യില്ല...' എന്ന ഗാനരംഗം). ഹോട്ടലിൽ നിന്നും വീട്ടിലേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടെ കുട്ടി ക്കാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നല്ല ഓർമ്മകളെ ഇടക്കുവെച്ച് മുറിച്ചുകൊണ്ട് അർദ്ധനഗ്ന നർത്തകിയുടെ നൃത്തരംഗം അവൾ വീണ്ടും കാണുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ അവളിൽ രൂഢമൂലമായ കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങളും വർത്തമാനജീവിതത്തിനെ പ്പറ്റിയുള്ള പാപചിന്തയും സിനിമ ആദ്യമേതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ പേര്, ഷർട്ട് മാത്രം ധരിച്ച് സ്വന്തം തുട പരിശോധിച്ച് നിൽക്കുന്ന നായികയുടെ ചിത്രമുള്ള പോസ്റ്റർ, സിനിമയ്ക്ക് ലഭിച്ച സെൻസർ സർടിഫിക്കറ്റ് (A സർടിഫിക്ക റ്റ്) എന്നിവയാൽ നേരത്തെതന്നെ രൂപീകൃതമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷ കരെ വ്യതിചലിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ .

മഴയിൽ നനഞ്ഞ്, രാത്രിയിൽ ബാബുവിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്ന രാജി അയാ ളുടെ വിസമ്മതം ഗൗനിക്കാതെ കുളിമുറിയിൽ കയറിപ്പറ്റുന്നു. ഒടുവിൽ നനഞ്ഞ ഉടുപ്പുകൾക്ക് പകരം ബാബുവിന്റെ ഷർട്ട് മാത്രം ധരിച്ച് രാജി കുളിമുറിയിൽനിന്ന് പുറത്ത് വരുന്നു. അവൾ കുളിക്കുന്ന നേരത്ത് കുളിമുറിക്ക് പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന ബാബുവിന്റെ അസ്വസ്ഥത, അയാളുടെ കാഴ്ചയിലെന്നോണം അനാവൃതമാകുന്ന രാജിയുടെ ശരീരം, അവളുടെ ഉടലിലേക്കുള്ള അയാളുടെ നോട്ടങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ താൻ സ്വയം ഉണ്ടെന്ന് ധരിച്ച സദാചാരമാന്യതയുടെ പിടിവിട്ടു പോകുന്ന ബാബു വിനെ സിനിമ കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ രാജിക്ക് അയാളോടുള്ള മനോഭാവം മറ്റൊന്നാണ്.

> ''ബാബു നല്ലവനാണ്... ബാബുവിനെ ഞാൻ ചീത്തയാക്കില്ല... ഞാൻ ആ രെയും ചീത്തയാക്കിയിട്ടില്ല. ഒരുപാട് പേർ എന്നെ ചീത്തയാക്കി... എന്നിട്ട് എല്ലാവരും പറയുന്നത് ഞാൻ ചീത്തയാണെന്നാണ്''

> ''എന്റെ ശരീരം മാത്രമേ ചീത്തയായിട്ടുള്ളൂ; മനസ്സ് നല്ലതാ...'

മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ബാബു അവളുടെ കൈകളിൽ പിടിക്കുമ്പോഴും അവൾ അയാളെ വിലക്കുന്നത് കാണാം.

> ''ഈ ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ എന്നെ തൊടരുത്. എന്റെ ശരീരത്തിന് വേണ്ടിയല്ലാ തെ എന്നെ സ്നേഹിക്കുന്ന ഒരാളെക്കുറിച്ചെനിക്കോർക്കണം...അത് ബാബു വായിരിക്കണം''

തെരുവ് ജീവിതത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രമാണ് തന്റെ അഭിസാരികാജീവിതം എന്ന് ബാബുവിനോട് അവൾ വിവരിക്കുന്നു. എല്ലാം കേട്ടിട്ടും ഇനി തന്റെ വീട്ടിൽ വരരു

ത് എന്നാണ് രാജിയോട് ബാബു ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ആളുകൾ 'അതുമിതും പറയും' എന്നത് അയാളെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നു. പക്ഷേ വിലക്കുകൾ രാജി മറികടക്കുന്നു.

> ''.....വരാതിരിക്കാൻ വയ്യ ബാബു... എപ്പോഴും ബാബുവിനെ കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മ... ഞാൻ.... ഞാൻ സ്നേഹിച്ച് പോയി..... ഞാൻ ബാബുവേട്ടാന്നു വിളിച്ചോട്ടെ.......ഞാനെന്റെ എല്ലാമായി കരുതി അങ്ങനെ വിളിച്ചോട്ടെ....''
>
> ''എന്റെ ശരീരത്തിന് ആയിരം അവകാശികൾ ഉണ്ടായിപ്പോയി. ഇല്ലെങ്കിൽ ഈ കിടക്കയായിരുന്നു എനിക്ക് പ്രിയപ്പെട്ടത്.''

രാജി പ്ലാറ്റോണിക്ക് പ്രണയം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ ബാബുവിന് ശരീരകാമത്തെ അടക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അയാളുടെ വ്യാജസദാചാരമാന്യത പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ പലപാട് അനാവൃതമാകുന്നു. ഒടുവിൽ അയാൾതന്നെ അവളെ പോലീസിന് ഒറ്റുകൊടുക്കുന്നു. അത് ആത്മനിയന്ത്രണമില്ലാത്ത തന്നെ രാജിയിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കാൻ അയാൾ കണ്ടെത്തുന്ന കുറുക്കുവഴിയാണ്. എങ്കിലും രാജി പോലീസ് കസ്റ്റഡിയിലായ ശേഷം അയാളുടെ അവളോടുള്ള മനോഭാവം മാറുന്നുണ്ട്.

ചന്ദ്രനും സദാചാരമാന്യതയുടെ രൂപമാണ്. അയാൾക്ക് രാജിയെ വേണം; പക്ഷേ അത് മറ്റാരും അറിയരുത്. എന്നാൽ സുധാകരന്റെ മരണശേഷം അയാളുടെ മനോനിലയിൽ കാര്യമായ മാറ്റമുണ്ടാകുന്നു. ചന്ദ്രന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ ചെല്ലുകയും അയാൾക്ക് മുന്നിൽ വിവസ്ത്രയായി മോഹിപ്പിച്ചശേഷം സ്പർശിക്കാൻ സമ്മതിക്കാതെ ഇറങ്ങിപ്പോവുകയുംചെയ്ത രാജിയോട് അയാൾക്ക് വിദ്വേഷം തോന്നുന്നില്ല.

നാല് പുരുഷൻമാർക്കൊപ്പമുള്ള രാജിയുടെ ജീവിതം സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദാമുവിന് അവളും അവൾക്ക് ദാമുവും തൊഴിൽപരമായ ആശ്രിതത്വമാണ്. അയാളാണ് അവൾക്ക് കാമം ജീവനോപാധിയാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തത്. അതിനപ്പുറത്തേക്ക് ആ ബന്ധത്തെ സംവിധായകൻ വികസിപ്പിക്കുന്നില്ല. ജയൻ ഒരു ചീത്ത മനുഷ്യനാണെന്ന തന്റെ നിഗമനം അവസാനമാകുമ്പോഴേക്കും രാജി തിരുത്തുന്നത് കാണാം. സുധാകരന്റെ മരണം രാജി ചന്ദ്രനെ വെറുക്കാൻ കാരണമാകുന്നു. അയാളും ആത്യന്തികമായി നന്മയുടെ പക്ഷത്താണെന്ന് ബോധ്യമാകുമ്പോൾ ആ വെറുപ്പും ഇല്ലാതാകുന്നു. അയാൾ സ്ഥലം മാറിപ്പോകും മുമ്പ്, മുൻപൊരിക്കൽ അയാൾ സമ്മാനിച്ചതും അപ്പോൾ അയാളുടെ മുഖത്ത് വലിച്ചെറിഞ്ഞതുമായ സാരിയുമുടുത്ത് അവൾ അയാളുടെ മുറിയിൽ ചെല്ലുന്നു; അയാൾക്ക് ഭക്ഷണവും ഒരുക്കിക്കൊണ്ട്.

ചന്ദ്രനു മുന്നിൽ അവൾ ഒരു കുടുംബിനിയുടെ വേഷം സ്വയം തൃപ്തിക്ക് വേണ്ടി മാത്രം അണിയുന്നു.

> ''എനിക്കൊരാൾ ചെലവിനെന്നു പറഞ്ഞ് പണം തരുന്നത് ആദ്യമായിട്ടാണ്. ഞാനൊരാൾക്ക് വെച്ചുവിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്നതും ആദ്യമാണ്....ഇത് രണ്ടും ഇനിയെന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഒരിക്കലും ഉണ്ടാവില്ല.''

> ''നിങ്ങളോടൊപ്പം ഒരു ജീവിതം ജീവിച്ചുവെന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാമെന്ന് കരുതി... ഞാൻ തോറ്റുപോയി. ജീവിതം ജീവിതമാണ്; സങ്കല്പങ്ങൾ സങ്കല്പങ്ങളും''

രാജിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തനിക്ക് കഴിയില്ല എന്ന ചന്ദ്രന്റെ വേദനയോടുള്ള വാക്കുകളോട് അവളുടെ പ്രതികരണം ചന്ദ്രൻ തയ്യാറായാലും താൻ സമ്മതിക്കില്ല എന്നാണ്. ബാബുവിനോടുള്ള പ്രണയം മാത്രമല്ല അവൾ കാരണമായി പറയുന്നത്. സുധാകരന്റെ മരണത്തിൽ ചന്ദ്രനുള്ള പങ്ക് തനിക്ക് മറക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല എന്നതും കൂടിയാണ്.

രാജിയുടെ സങ്കീർണ്ണമായ മാനസികനില ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കുടുംബം എന്ന ഒഴിയാബാധ (obsession) അവളിൽ ആദ്യംമുതലേ കാണാം. ബാബുവിൽനിന്ന് ഒരിക്കലും അതിനുള്ള സാധ്യത അവൾക്ക് കാണാനാകില്ല. ബാബുവിന് വന്ന കത്തിൽ കാമുകി രാധയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം കാണുമ്പോൾ അതൊരു പ്രായമായ സ്ത്രീയാകണേ എന്ന കളിവാക്കിൽ അവളുടെ മനസ്സുണ്ട്. കുടുംബത്തെക്കുറിച്ച് അവൾ സൂക്ഷിക്കുന്ന സങ്കല്പങ്ങൾ പുരുഷന് വഴങ്ങിയുള്ള ശാന്തമായ ഒരു അവസ്ഥയാണ്.

> ''ഒരു പെണ്ണ് വീട്ടിലുള്ളപ്പോൾ ആണുങ്ങൾ അടുക്കള ജോലി ചെയ്യരുത്.''

എന്ന് ബാബുവിനോടും

> ''ഇല അവിടെ വെച്ചേക്കൂ ഞാൻ എടുക്കാം. അതിനും കൂടിയാണ് സാറിന് ഞാൻ വെച്ചുവിളമ്പിത്തന്നത്''

എന്ന് ചന്ദ്രനോടും പറയുമ്പോൾ അടുക്കളക്കാരിയായി കഴിയാനുള്ള അവളുടെ മോഹങ്ങളാണ് സംസാരിക്കുന്നത്.

സ്വന്തം ജീവിതത്തിൽ അവൾ ഹോട്ടൽ ഭക്ഷണത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. പ്രാതലിന് ഹോട്ടലിൽനിന്ന് ചായവരുത്തുന്ന രംഗം

വിശദമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവൾ വീട്ടിൽ ഭക്ഷണം ഉണ്ടാക്കു ന്നതിന്റെ സൂചനകൾ വിരളമാണ്. എന്നാൽ ബാബുവിന്റെ വീട്ടിൽവെച്ച് അവൾ അയാൾക്ക് ചായയിട്ട് കൊടുക്കുന്നു. അവസാനം ചന്ദ്രന് ഊണ് വെച്ചുവിളമ്പുന്നു. ചന്ദ്രൻ അവൾക്ക് തന്റെ സ്റ്റൗവും പാത്രങ്ങളും നല്കിയശേഷമാണ് പോകുന്നത് എന്നതും പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട രംഗമാണ്. കുടുംബിനിയാവുക എന്നതിന് അടുക്കളക്കാരിയാവുക എന്ന് കൂടിയാണ് അവൾ അർത്ഥം കൽപ്പിക്കുന്നത്. ആ ധാരണ ഉറപ്പിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയാണ് ചന്ദ്രൻ ചെയ്യുന്നത്.

തന്നെ 'എടീ'യെന്ന് വിളിച്ച കസ്റ്റമറോട് 'പോടാ' എന്ന് തിരിച്ചുപറയാൻ ശേഷികാണിക്കുന്ന രാജി തന്നെ പോലീസിൽ പിടിപ്പിച്ച ബാബുവിനെ പഴയ തീവ്രതയോടെത്തന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നു. രാജിക്ക് ഇതേ വർഷം പുറത്തിറങ്ങിയ ആരവത്തിലെ കാവേരിയുമായി ചില സാധർമ്മ്യങ്ങളുണ്ട്. തന്റെ അന്നോളമുള്ള ജീവിതത്തെ മരുതിനോടൊപ്പമുള്ള ജീവിതത്തിനുവേണ്ടി കാവേരി പരുവപ്പെടുത്തു ന്നതുപോലെ രാജിയും സ്വയം മാറുന്നത് കാണാം. 'ഒരു പെണ്ണ് എത്രനാളാ ഒറ്റക്ക് കഴിയുക' എന്ന കാവേരിയുടെ പരിദേവനത്തിന്റെ മറ്റൊരുതരം ബഹിർസ്ഫുര ണമാണ് രാജിയുടെ ജീവിതവും. രണ്ടുപേരും കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങാൻ കൊതിക്കുന്നു. തന്റേതു മാത്രമായ ഒരു പുരുഷന്റെ മാനസികമായ പിൻതുണ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. രണ്ടു പേർക്കും അനേകം പുരുഷൻമാരുമായി ശാരീരി കമായി ബന്ധമുണ്ട്. ആ ബന്ധം നൽകാത്ത ആനന്ദവും ആശ്വാസവും അന്വേ ഷിച്ചാണ് ഇരുവരും നായകനിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത്. അത് ക്ഷിപ്രസാധ്യമായ ഒന്നല്ല. കാവേരിക്ക് സുന്ദരിയും രാജിക്ക് രാധയും വിലങ്ങുതടിയാകുന്നു. ഇരുവരും നായകനിലേക്കുള്ള യാത്രയിൽ പ്രതിബന്ധങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. കാവേരി മരണസന്നദ്ധയായി തന്റെ പ്രണയദാർഢ്യം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. പോലീസിൽ ഏൽപ്പിച്ചിട്ടും രാജിക്ക് ബാബുവിനോട് ഇഷ്ടക്കേട് തോന്നുന്നില്ല. തങ്ങൾ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടാലും നായകനെ വിട്ടുപോകാൻ കഴിയാത്തവിധം അവർ നായക നുമായി ബന്ധിതരാണ്.

രാധയും സുന്ദരിയും നായകനിൽ നിന്നും വിട്ടുപോകേണ്ടിവരുന്ന രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. മരുത് സുന്ദരിയെ പരിത്യജിക്കുമ്പോൾ രാധ സ്വന്തം ലോകം സ്വയം കണ്ടെത്തി ബാബുവിനെ വിട്ടുപോകുന്നു. നായകനെ നായികയുടെ ഏക പുരുഷനാക്കുന്നതിനോടൊപ്പം നായകനെ ഏകപത്നീ വ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാ ക്കാനും ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

രണ്ട് സിനിമയും നായകപുരുഷനെ വിമർശനാതീതമായ ഒരു സ്ഥലത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നില്ല. അവളുടെ രാവുകളിലെ മൂന്ന് നായകന്മാരും രാജിയുടെ ശരീര

മോഹികളാണ്. ബാബുവും ചന്ദ്രനും സദാചാരഭീരുക്കളായതിനാൽ അവളെ പരസ്യമായി അകറ്റി നിർത്തുകയും രഹസ്യമായി കാമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ രാജിയെ രണ്ടുപേരും നിഷേധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ബാബു അവളെ വീട്ടിൽനിന്നും പുറത്താക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവളുടെ ഏജന്റായി വന്ന ദാമുവിനെ ചന്ദ്രൻ വഴക്കുപറഞ്ഞ് ഓടിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ രണ്ടുപേരും അവൾക്കായി ദാഹിക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ കാപട്യമാണ് സദാചാരം എന്ന് സിനിമ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. കാപട്യമായാലും സാമൂഹ്യക്രമത്തിൽ സദാചാരബോധത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം അത്യാവശ്യമാണ്. ജയൻ വ്യവസ്ഥാപിത സദാചാരത്തെ മാനിക്കാത്തവനാണ്. അതുകൊണ്ട് സിനിമ ജയനെ മരണത്തിന് വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു.

സിനിമ അതിന്റെ നിർവഹണഘട്ടത്തിൽ കുടുംബം എന്ന അഭയത്തിൽ രാജിക്ക് ഇടം നൽകുകയാണ്. അതിന് കാരണഭൂതനാവുന്ന നായകൻ (മദ്യപിക്കാത്ത, പുകവലിക്കാത്ത, പരസ്ത്രീകളുമായി വഴിവിട്ട ഇടപെടലുകൾ നടത്താത്ത പരിശുദ്ധപുരുഷൻ) സിനിമയുടെ ഒടുവിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ ആദർശബിംബമാവുകയും അയാളുടെ തണലിൽ രാജി സുരക്ഷിതയാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയാണ് സിനിമ ശുഭപര്യവസായി ആവുന്നത്.

ബാബുവിന്റെ അമ്മ രാജിയെ പുത്രവധുവായി സ്വീകരിക്കുന്നു. രാജിയെക്കുറിച്ച് ബാബുവടക്കം വെച്ചുപുലർത്തുന്ന സദാചാരസന്ദേഹങ്ങൾ അവരെ സ്പർശിക്കുന്നതേയില്ല. മകന് വേണ്ടി അച്ഛനുമായി ഇടയാൻപോലും അമ്മ മടികാണിക്കുന്നില്ല. അച്ഛൻ ഒടുവിൽ അമ്മയുടെ ഇംഗിതത്തിന് വഴിപ്പെടുന്നു. ഈ സിനിമയിലെ യഥാർത്ഥ ഫെമിനിസ്റ്റ് ബാബുവിന്റെ അമ്മയാണ്. ശരീരമല്ല പ്രധാനം എന്ന വലിയ ആശയം അവരിലൂടെയാണ് സിനിമ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. അവരുടെ പിന്തുണകൊണ്ട് മാത്രമാണ് ബാബു രാജിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ സന്നദ്ധനാകുന്നത്.

സിനിമയുടെ ദൃശ്യാഖ്യാനം സ്കോപ്പോഫീലിയ ലക്ഷ്യമാക്കി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ടതാണ്. ഒട്ടേറെ രംഗങ്ങളിൽ ക്യാമറ രാജിയുടെ ഉടലിന്റെ ആകർഷണീയതയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ കൂട്ടിക്കൊണ്ട് പോകുന്നു. രാജിയുടെ അരക്കെട്ടുവരെ നഗ്നമായ പിൻഭാഗം പലതവണയായി കാണപ്പെടുന്നു. ഷർട്ട് മാത്രം ധരിച്ചു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രാജിയുടെ ദൃശ്യം വിപണിക്ക് വേണ്ടി ഒരുക്കിയതാണ്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 28)സിനിമയിൽ അത്തരം ഒരു രംഗത്തിന്റെ ആവശ്യമില്ല തന്നെ. ബാബുവിന്റെ മുറിക്ക് പുറത്ത് വാതിലിനു കുറുകെയാണ് രാജി ആദ്യം കിടക്കുന്നതെങ്കിൽ രണ്ടാമത് വന്നപ്പോൾ അവൾ അകത്തുനിന്ന് നോക്കുന്ന ബാബുവിന് കാലുകൾക്കിടയിലേക്ക് കാഴ്ച സാധ്യമാക്കും വിധമാണ് കിടക്കുന്നത്. രണ്ട് തവണയും കമിഴ്ന്നുകിടന്ന് കാലുകൾ പിന്നോട്ട് മടക്കി ആട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന

രാജിയുടെ ദൃശ്യം കാണാം. ബാബുവിനെ പ്രലോഭിപ്പിക്കൽ രാജിക്ക് ലക്ഷ്യമല്ല എന്നത് സ്പഷ്ടമാണ്. തന്റെ ഉടലിനെ മോഹിക്കാത്ത പുരുഷനായാണ് ബാബുവിനെ കാണുന്നതെന്ന് അവൾതന്നെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ മഴയത്ത് മതിൽ ചാടിവന്ന അവളുടെ ചലനങ്ങൾ ഓരോന്നും പ്രലോഭനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ നിറഞ്ഞതാണ്. ഷർട്ട് മാത്രം ധരിച്ച്, അവൾ കുളിമുറിക്ക് പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ നനഞ്ഞ ഷർട്ടിലൂടെ കാണുന്ന മാറിടം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ശരീരഭാഗങ്ങൾ, മുടി കുടയുമ്പോൾ ബാബുവിന്റെ മുഖത്തേക്ക് തെറിക്കുന്ന വെള്ളത്തുള്ളികൾ, 'എന്താ ഇങ്ങനെ നോക്കുന്നത്' എന്ന് ചോദിക്കുമ്പോഴത്തെ മുഖഭാവം ഇവയൊക്കെ പ്രേക്ഷകപുരുഷന് വേണ്ടി രൂപകല്പനം ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ്.

പ്രമേയതലത്തിൽ പുരോഗമനപരമായ ഘടകങ്ങൾ നിലനിൽക്കെത്തന്നെ അവതരണതലത്തിൽ, ദൃശ്യങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ആൺനോട്ടങ്ങളെ തൃപ്തമാക്കാനുള്ള വകകൾ ഈ സിനിമ ധാരാളമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ പുരുഷന് കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദം (Visual Pleasure) സാധ്യമാക്കാനായി ഒരുക്കിയ സിനിമയായി *അവളുടെ രാവുകൾ* മാറുന്നു.

4.1.2.ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്

കെ.ജി.ജോർജിന്റെ ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട സിനിമകളിൽ ഒന്നാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*. മൂന്നു സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ സമാന്തര ആവിഷ്കാരമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം. സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യം, അതൃപ്തമായ സ്ത്രീലൈംഗികത എന്നിവ ഈ സിനിമയുടെ ആന്തരികധാരയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. സർക്കാർ ഉദ്യോഗസ്ഥയായ വാസന്തി, കോൺട്രാക്ടർ മാമച്ചന്റെ ഭാര്യ ആലീസ്, ആലീസിന്റെ വീട്ടുവേലക്കാരി അമ്മിണി എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ സാമൂഹ്യ സാമ്പത്തിക ചുറ്റുപാടുകളിൽ ജീവിക്കുന്ന സ്ത്രീകളാണ് മൂവരും. എന്നാൽ വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ അവർ എങ്ങനെ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് സിനിമ പരിശോധിക്കുന്നത്. ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളോ സാമ്പത്തിക ശേഷിയോ അല്ല സ്ത്രീയെന്ന ലിംഗപരമായ അവസ്ഥയാണ് മൂവരുടെയും ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ സമാനമായ സന്ധികളിലൂടെ നടത്തിക്കുന്നത്.

വാസന്തിയുടെ ഭർത്താവ് ഉള്ള ജോലി കളഞ്ഞ് മദ്യപാനത്തിൽ മുഴുകി നേരം പോക്കുന്നു. വീട്ടിലേയും ഓഫീസിലേയും ജോലി ചെയ്തുതീർക്കാനുള്ള പെടാപ്പാടിലാണ് വാസന്തി. ഭർതൃമാതാവിന്റെ കുറ്റപ്പെടുത്തലുകളും ഭർത്താവിന്റെ സംശയങ്ങളും ഉത്തരവാദിത്തരാഹിത്യവും അവളുടെ സമനില തെറ്റിക്കുന്നു. അവൾ മാനസികാരോഗ്യകേന്ദ്രത്തിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സമ്പന്നയാണെങ്കി

ലും ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽ അസന്തുഷ്ടയാണ് ആലീസ്. തന്റെ ബിസിനസ് വളർച്ചയ്ക്ക് വേണ്ടി മാമച്ചൻ പലർക്കുമായി ആലീസിനെ കാഴ്ചവെച്ചിരുന്നു. ഭർത്താവ് വേലക്കാരിയെ തേടിപ്പോകുന്നത് അറിഞ്ഞിട്ടും അവൾ അറിയാത്തഭാവം നടിക്കുന്നു. ആർക്കിടെക്ട് ജോസുമായി അവൾ രഹസ്യപ്രണയത്തിലാവുന്നു. ജോസ് അവളെ ഒഴിവാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും മാമച്ചൻ അവരുടെ ബന്ധം കണ്ടുപിടിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ അവൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു.

തന്നിൽനിന്ന് ഗർഭിണിയായ അമ്മിണിയെ മാമച്ചൻ രഹസ്യകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് മാറ്റുന്നു. പ്രസവിച്ചശേഷം അവൾക്ക് കുഞ്ഞിനെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ഒരു അഭയകേന്ദ്രത്തിൽ അന്തേവാസിയായി മാറിയ അമ്മിണി അവിടെയുള്ള സ്ത്രീകൾക്കൊപ്പം പുറംലോകത്തേക്ക് ഓടിയിറങ്ങുമ്പോൾ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു.

പുരുഷന്റെ സുഖേച്ഛയാണ് മൂന്നുപേരുടെയും ജീവിതത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന പൊതുഘടകം. മാമച്ചൻ തന്റെ സാമ്പത്തികോന്നതിക്കായി ഭാര്യയെ ഉപാധിയാക്കുന്നു. അവളുടെ ഉടലിന്റെ മൂല്യം അയാളുടെ ബിസിനസ് വിജയങ്ങളുടെ കാരണമാകുന്നു. എൻജിനീയർമാർ ഉൾപ്പെടെ നിരവധിപേർക്കൊപ്പം മാമച്ചന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണം കിടക്കപങ്കിട്ട ആലീസിന് ദാമ്പത്യവും കുടുംബജീവിതവും ചെടിച്ചുപോയിരിക്കുന്നു. തന്നെ വിറ്റ് സാമ്പത്തികോന്നമനം നേടിയ മാമച്ചനോടുള്ള വെറുപ്പാണ് ആലീസിന്റെ സ്ഥായീഭാവം .

സൊസൈറ്റി ലേഡിയെന്ന പൊങ്ങച്ചപ്പൊയ്മുഖത്തിൽ സ്വയം ഒളിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് അവൾ. മാമച്ചനോടുള്ള അകലം ജോസിനോടുള്ള അടുപ്പമായി മാറുന്നു. താൻ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന തോന്നൽ അവളെ ജോസിന്റെ കാമുകിയാക്കി മാറ്റുന്നു. ആ ബന്ധത്തിൽ ആലീസിന്റെ സ്ത്രൈണലൈംഗികത തൃപ്തി കണ്ടെത്തുന്നു. അയാൾക്ക് തന്റെ ശരീരത്തോടു തോന്നുന്ന അഭിനിവേശം അവളെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നു. ഒപ്പം അയാളുടെ ഉടൽ അവളെ മോഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ ശരീരം നഗ്നമായി കാണാനുള്ള ആഗ്രഹം അവൾക്ക് അടക്കാനാകുന്നില്ല.

''ആ ബട്ടൻസ് ഒന്നഴിച്ചേ ...''

നായികാകഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്ന് ഇതുപോലെയൊരു സംഭാഷണം മലയാളസിനിയിൽ വളരെ അപൂർവ്വമായിരിക്കും. നോട്ടം പുരുഷനും കാണപ്പെടൽ സ്ത്രീക്കുമായി വിഭജിക്കപ്പെട്ട കാഴ്ചയുടെ ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ജോൺ ബെർഗെറും ലോറമൽവിയും ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഒന്നാമധ്യാ

യത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്തതാണ്[3]. ഇവിടെ കാണപ്പെടുന്നതിൽ മാത്രമല്ല (to be looked atness) കാണുന്നതിലും ആനന്ദിക്കുന്നത് ആലീസ് തന്നെയാണ്.

അയാളിൽനിന്ന് അവൾ രതിസുഖം അറിയുന്നു. ആലീസും ഭർത്താവുമൊത്ത് ഒരു പ്രണയരംഗം പോലും സിനിമയിലില്ല എന്നതുകൂടി കൂട്ടിവായിക്കേണ്ടതാണ്. പക്ഷേ ആലീസിനെ ശാരീരികമായി പ്രാപിച്ച ശേഷം ജോസിന്റെ ഭാവം മാറുന്നു.

ജോസ് : ''ചെയ്യാൻ പാടില്ലാത്തത് എന്തോചെയ്തു എന്നൊരു തോന്നൽ...''

ആലീസ്: ''ചെയ്യാൻ പാടില്ലാത്തത് ചെയ്തത് ഞാനല്ലേ...''

ജോസ് : ''എന്റെ ഫ്രൻറ്സിന്റെ ഇടയിൽ ഇതൊരു ടോക്കായിരിക്കുന്നു''

ആലീസ്: ''ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവിക്കുമെന്ന് അറിഞ്ഞിരുന്നില്ല അല്ലേ''

ജോസിനെ അലട്ടുന്നത് ആലീസുമായുള്ള ബന്ധമല്ല, അത് പൊതുജനം അറിയുന്നതാണ്. ആലീസിന്റെ വിവാഹബാഹ്യബന്ധങ്ങൾ അത്ര രഹസ്യമല്ല എന്ന് സിനിമയിലെ സൂചനകളിൽനിന്നും അറിയാനാകും. എം.എൽ.എ പുരുഷോത്തമൻ ആലീസിനെ പുകഴ്ത്തി പറയുന്നത് അവളാണ് മാമച്ചന്റെ വളർച്ചയുടെ ഏകകാരണമെന്നാണ്. അത് പറയുമ്പോൾ അയാൾ അശ്ലീലധ്വനി മറച്ചുവെക്കുന്നില്ല. വിമൻസ് ക്ലബിലെ സുഹൃത്തുക്കൾ ദ്വയാർത്ഥത്തിലാണ് ജോസുമായുള്ള ബന്ധം പരാമർശിക്കുന്നത്. അപ്പോഴൊന്നും ആലീസ് പ്രതികരിക്കുന്നില്ല. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു സ്ത്രീയുമായുള്ള ബന്ധം പരസ്യമാക്കപ്പെടുന്നതാണ് ജോസിനെ അലട്ടുന്നത്. ജോസ് ഒഴിഞ്ഞുമാറുകയാണ് എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ ആലീസിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

''എനിക്ക് നേരത്തെതന്നെ തോന്നിയതാണ് ഇതൊരു വ്യാമോഹമാണെന്ന്''

''ഇനിയൊരിക്കലും കാണാൻ ഞാൻ ഇവിടെവരില്ല. എങ്കിലും, എന്തോ, എനിക്ക് നിങ്ങളെ വെറുക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല.''

ഭാര്യയായി മാമച്ചൻ അവളെ പരിഗണിക്കുന്നതിന്റെ ഒരു സൂചനയും സിനിമയിലില്ല. പരസ്പരം കുറ്റപ്പെടുത്തലുകൾക്കും ആഴത്തിൽ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്ന വാഗ്പ്രയോഗങ്ങൾക്കും അപ്പുറം ഇരുവർക്കും ഇടയിൽ സൗമ്യമായ സംവാദങ്ങൾ ഒന്നും നടക്കുന്നില്ല. ആലീസ് തന്റെ ജീവിതം പ്രതികാരത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ അല്പമെങ്കിലും അവളുടെ ഹൃദയത്തെ സ്പർ

ശിക്കുന്നത് ജോസാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ച് കടന്നുപോകുമ്പോഴും അവൾക്ക് അയാളെ വെറുക്കാൻ കഴിയാത്തത്.

ഇതിനിടെ ആലീസിന്റെ മകൾ നിഷ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനൊപ്പം നാടുവിടുകയും പിടിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിന്റെ പഴിയും ആലീസ് നേരിടേണ്ടി വരുന്നു.

''വളർത്താൻ പഠിക്കണമെടീ ...നീ തള്ളയാണോ''

എന്നാണ് മാമച്ചന്റെ പ്രതികരണം. രാത്രി വൈകിവരുന്ന ആലീസിനെ അയാൾ ഗുണദോഷിക്കുന്നതും പിണങ്ങിപ്പോകുമ്പോൾ തിരികെ വിളിക്കുന്നതും മക്കളെ കരുതിയാണ്. എന്നാൽ മക്കൾ പരിഗണനയിൽ വരാൻ കഴിയാത്തത്രയും അപമാനിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു ആലീസ്.

ജോർജിന്റെ മറ്റുചില സിനിമകളിലും അതൃപ്തദാമ്പത്യം കാരണം അന്യപുരുഷനെ തേടുന്ന മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ആനി (ഇരകൾ) ഇടയ്ക്കിടെ ഭർത്താവുമായി പിണങ്ങി സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് വരുന്നത് കായബലമുള്ള കാമുകനെ തേടിയാണ്. സുശീല (മറ്റൊരാൾ) തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ ചിട്ടപ്പടി ജീവിതവും വരണ്ട പെരുമാറ്റങ്ങളും കാരണം ദാമ്പത്യം മടുത്ത് ഒരു കാർ മെക്കാനിക്കിനൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നു. പക്ഷേ അയാൾക്കൊപ്പമുള്ള ജീവിതംമുൻപത്തേക്കാൾ ദുരിതപൂർണ്ണമാണ്. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗിക സന്തുഷ്ടി പരിഗണിക്കാത്ത ഒരു ലോകക്രമം ഈ സിനിമകളിൽ കാണാം. ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യം ആഗ്രഹിക്കുന്ന പുരുഷൻ തൃപ്തി നേടുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീ അപമാനഭീതിയോടെ ജീവിക്കുകയോ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയോ വേണ്ടി വരുന്നു.

*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മറ്റൊരു നായികയായ വാസന്തിയുടെ ഭർത്താവ് ഗോപിയേയും നയിക്കുന്നത് ആത്മസുഖേച്ഛ തന്നെയാണ്. ജോലി ചെയ്യാതിരിക്കാൻ അയാൾ കാരണങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നു. കിട്ടിയ ജോലികൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ഭാര്യ അയാളുടെ മദ്യത്തിന്റെ ചെലവുകൂടി കണ്ടെത്തേണ്ടി വരുന്നു. ഒടുവിൽ താങ്ങാനാകാത്ത സംഘർഷം അവളെ മാനസികരോഗിയാക്കുന്നു.

അമ്മാവന്റെ മരണശേഷമാണ് അവളുടെ ജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമായത് എന്നതിന്റെ വാചികസാക്ഷ്യങ്ങൾ സിനിമയിലുണ്ട്. അമ്മാവൻ എന്ന രക്ഷകബിംബത്തിൽ ആശ്രയം തേടാൻ അവൾ നോക്കുന്നു. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ സ്വയം അമ്മാവനായി മാറുന്നതായി അവൾക്ക് തോന്നുന്നു. അമ്മാവനും താനും ഒന്നായിരിക്കുന്ന മതിഭ്രമസാഹചര്യത്തിൽ അവൾ ഭർതൃമാതാവിനെയും ഭർത്താവിനെയും നിയ

ന്ത്രിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. വാസന്തിയെ ആ മതിഭ്രമത്തിൽനിന്ന് പുറത്തിറക്കാൻ അവരിരുവരും ചേർന്ന് അവളെ മർദ്ദിക്കുന്നു. അതോടെ അമ്മാവനും താനുമെന്ന ഏകത്വം ഭിന്നിക്കുന്നു. തന്നിൽനിന്ന് ബാഹ്യമായ ആ അമ്മാവനിൽ അഭയംകണ്ടെത്താനാണ് തുടർന്ന് അവളുടെ ശ്രമം. അത് അമ്മാവന്റെ മായാരൂപങ്ങൾ കാണുന്നതിലേക്ക് അവളെ നയിക്കുന്നു.

സ്വയം സാമ്പത്തികസ്രോതസ്സായിട്ടും അവൾക്ക് സ്വന്തം ജീവിതം നിർണ്ണയിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഭർതൃമാതാവ് പോലും അവളുടെ സാമ്പത്തികമൂല്യം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ഓഫീസ് ജോലികളിൽനിന്ന് വീട്ടുജോലികളിലേക്കും തിരിച്ചുമുള്ള നെട്ടോട്ടമാണ് തൊഴിലെടുക്കുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതമെന്ന് സിനിമ വിശദമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സുദീർഘമായ ഒരു ആഖ്യാനമായി വാസന്തിയുടെ തീർത്താലുംതീരാത്ത പണികൾ സിനിമയിൽ കാണാനാകും. ഒപ്പം ഗോപിയുടെ അലസമായ ചലനങ്ങളും ചേരുമ്പോൾ അതിന്റെ തീവ്രത കൂടുന്നു.

ഒരു പുരുഷരക്ഷിതാവിന്റെ അഭാവമാണ് വാസന്തിയുടെ പ്രധാനപ്രശ്നം. അമ്മാവൻ മരിക്കുന്നതോടെ അവളുടെ രക്ഷകബിംബം തകരുന്നു. ഭർത്താവിന് ആ അഭാവം പൂരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അയാൾ അവളുടെ ചാരിത്ര്യം പോലും സംശയിക്കുന്നു. ഈ അരക്ഷിതാവസ്ഥയാണ് അവളുടെ മാനസികനില തകർക്കുന്നത്.

മാമച്ചന്റെ ഇരയാണ് അമ്മിണി. എന്നാൽ അമ്മിണി ഗർഭിണി ആവുന്നതോടെ അയാൾ അവളെ വീട്ടിൽനിന്ന് പുറത്താക്കുന്നു. പ്രസവിക്കുന്നതുവരെ മാമച്ചന്റെ കരാർപണിസ്ഥലത്ത് അവൾക്ക് രഹസ്യജീവിതം അനുവദിക്കപ്പെടുന്നു. ഒടുവിൽ പ്രസവാനന്തരം പോകാൻ ഇടമില്ലാതാകുന്ന അവൾ കുഞ്ഞിനെ ചാരിറ്റി ഹോമിനു മുന്നിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. കയ്യേറ്റം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കാമമോഹികളിൽനിന്നും രക്ഷിച്ച പോലീസ് അവളെ ഒരു റെസ്ക്യൂ ഹോമിൽ എത്തിക്കുന്നു. റെസ്ക്യൂ ഹോമിലെ അന്തേവാസികളായ സ്ത്രീകളെ മുഴുവൻ സംഘടിപ്പിച്ച് പുറത്തെ വിശാലലോകത്തേക്ക് അവർ ഓടിപ്പോകുന്നതാണ് സിനിമയുടെ അന്ത്യരംഗം.

ആലീസും വാസന്തിയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഉന്നത-മധ്യവർഗ്ഗസ്ത്രീയവസ്ഥകൾ രക്ഷകപുരുഷനെ എത്രമാത്രം ആശ്രയിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് അവരുടെ ദുരന്തം. ഭർത്താവിൽനിന്ന് പരിരക്ഷ ലഭിക്കാതെ പോയത് ആലീസിനെ മക്കളോട് പോലും സ്നേഹമില്ലാത്തവളാക്കി മാറ്റുന്നു. ജോസ് നൽകുന്ന പരിഗണന അവൾക്ക് പുതിയൊരു നായകനെ സങ്കൽപ്പിക്കാൻ അവസരമേ

കുന്നു. മാമച്ചനല്ല ജോസാണ് അവളുടെ ആദർശപുരുഷൻ. പക്ഷേ അത് വ്യാമോഹമാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ അവൾ മരണം വരിക്കുന്നു. വാസന്തിയും ഭർത്താവിൽ നിന്ന് സംരക്ഷണം കിട്ടാതാകുമ്പോൾ തകർന്ന് പോകുന്നു.

മറ്റ് രണ്ട് സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തയാണ് അമ്മിണി. രണ്ടുപേർക്കും മോശമല്ലാത്ത സാമൂഹ്യസാമ്പത്തിക സ്ഥിതിയുണ്ട്. എന്നാൽ അമ്മിണി അനാഥയാണ്. അവളുടെ ആ നിസ്സഹായാവസ്ഥയാണ് മാമച്ചൻ മുതലെടുക്കുന്നത്. അയാൾ രാത്രിയിൽ അവളെത്തേടി വരുമ്പോൾ എതിർക്കാൻ ശേഷിയില്ലാത്ത ഒരു പെൺകുട്ടിയെയാണ് സിനിമയിൽ കാണുക. എന്നാൽ പ്രസവിച്ചശേഷം, ലോകത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടശേഷം അവൾ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നു. ധീരമായി ജീവിതത്തെ നേരിടാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നു. സ്വയം നിർണ്ണയശേഷി പോലും ഇല്ലാതിരുന്ന അമ്മിണി തന്റെ സമാനാവസ്ഥയിലുള്ളവരെക്കൂടി ലോകത്തിന്റെ തുറസ്സിലേക്ക് നടത്തുന്നു. ആ യാത്രയിൽ തങ്ങളുടെ ജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമാപ്രവർത്തകരെയും അവർ തള്ളിമാറ്റുന്നു. സ്ക്രീനിന് പുറത്തേക്ക് ഓടിമറയുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിൽ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മക അവതരണമാണ് ഇത്.

മൂന്ന് പേരും മാതൃത്വത്തെ മൂന്ന് വിധമാണ് അനുഭവിക്കുന്നത്. വാസന്തി മകനുവേണ്ടിയാണ് ദുരിതജീവിതം തുടരുന്നത്. അവനില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ അവൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുമായിരുന്നു. ആലീസ് രണ്ട് മക്കളുടെ അമ്മയാണെങ്കിലും അമ്മയെന്ന വൈകാരികത അവരിൽ കാണാനാകില്ല. നിസ്സംഗതയുടെ മുഖമാണ് അവർക്ക് മക്കളുടെ മുന്നിൽ പോലും. നിഷ ഒളിച്ചോടുമ്പോൾ അവളുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ കൊണ്ടുപോയിട്ടുണ്ടോ എന്ന് ആലീസിന് മനസ്സിലാവുന്നില്ല. മക്കളുടെ കാര്യങ്ങളൊന്നും ആലീസിന് അറിയില്ല. അമ്മിണി പ്രസവാനന്തരം കുഞ്ഞിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. അത് കുഞ്ഞിനെ സംരക്ഷിക്കാൻ തനിക്ക് കഴിയില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയിട്ടാണ്. പക്ഷേ ഉന്നതമായ മാതൃഭാവത്തിലേക്ക് അവൾ സ്വയം വളരുന്നു. അതാണ് അന്തേവാസികളെ മുഴുവൻ റെസ്ക്യൂ ഹോമിന്റെ ഇടുങ്ങിയ ലോകത്ത് നിന്നും പുറത്തെ വിശാലതയിലേക്ക് നയിക്കാൻ അവളെ പ്രാപ്തയാക്കുന്നത്.

നിസ്വവിഭാഗമായ അമ്മിണിക്കും കൂട്ടർക്കും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ലോകം സാധ്യമാകുമ്പോൾ സർക്കാർ ജോലിക്കാരിയായ വാസന്തി മനോരോഗാശുപത്രിയുടെ തടവിലേക്കും സമ്പന്നയായ ആലീസ് മരണത്തിലേക്കും വീണുപോകുന്നു. ജീവിതം പരീക്ഷണങ്ങൾകൊണ്ട് വിളിക്കുമ്പോൾ അമ്മിണി മാത്രം ധീരതയോടെ മുന്നോട്ട് വരുന്നു. സിനിമാക്യാമറ കാട്ടിത്തരുന്ന പരാജിതയായ സ്ത്രീയല്ല, അമ്മിണിയാണ് തിരശ്ശീലക്ക് പുറത്തെ ലോകത്തിന് വേണ്ട സ്ത്രീ എന്ന വായന സാധ്യ

മാക്കുന്നുണ്ട് ഈ അന്ത്യരംഗം. വാസന്തിയും ആലീസും അഭ്രപാളിയിൽ അവസാനിക്കുമ്പോൾ അമ്മിണി സിനിമാസംവിധായകനെയും മറികടന്ന് ഗെയ്റ്റിനു പുറത്തെ ലോകത്തേക്ക് എത്തുന്നു. അവൾ ഒറ്റക്ക് രക്ഷപ്പെടുകയല്ല; സഹജീവികളെയും രക്ഷിക്കുന്നു. 'ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്' ആയി മാത്രം പരിഗണിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീ സ്വന്തം അസ്തിത്വം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

4.1.3. തൂവാനത്തുമ്പികൾ

ഇരട്ടവ്യക്തിത്വമുള്ള മണ്ണാർത്തൊടിയിൽ ജയകൃഷ്ണനും അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ ഒരേകാലത്ത് കടന്നുവരുന്ന രണ്ടു സ്ത്രീകളും അവരുടെ പരസ്പര ബന്ധവുമാണ് പത്മരാജന്റെ തൂവാനത്തുമ്പികൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ക്ലാരയും രാധയുമാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യസ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. രാധ അഭിജാതമായ സാഹചര്യത്തിൽ ജനിച്ചുവളർന്നവൾ. ദരിദ്രയും കടലോരനിവാസിയും രണ്ടാനമ്മയാൽ വ്യഭിചാരവൃത്തിയിലേക്ക് നിയോഗിക്കപ്പെടുന്നവളുമാണ് ക്ലാര. ഇവർക്ക് പുറമേ ജയകൃഷ്ണന്റെ അമ്മ, ചേച്ചി, സുഹൃത്ത് ഋഷി, ക്ലാരയുടെ രണ്ടാനമ്മ ബിയാട്രീസ്, തങ്ങൾ എന്ന പിമ്പ്, രാധയുടെ ചേട്ടൻ മാധവൻ, രഞ്ജിനി എന്നിവർ അപ്രധാനമല്ലാത്ത വേഷങ്ങളിൽ ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്.

നാട്ടിൽ കാർഷികവൃത്തിയിൽ വ്യാപൃതനായി ജീവിക്കുന്ന പിശുക്കനായ ജയകൃഷ്ണൻ വല്ലപ്പോഴും നഗരത്തിൽ എത്തുന്നതോടെ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നു. അവിടെ അയാൾ ധാരാളിയും പലതരത്തിലും തലത്തിലുംപെട്ട സുഹൃദ്സംഘങ്ങളുടെ പ്രിയങ്കരനുമാണ്. അയാൾക്ക് ആദ്യമായി പ്രണയം തോന്നിയ രാധ ആ പ്രണയം നിഷേധിക്കുന്നു. നഗരത്തിലെ അയാളുടെ സുഹൃത്തായ പിമ്പിന് വേണ്ടി ക്ലാരയെ വേശ്യാവൃത്തിയിലേക്ക് ആനയിക്കുന്ന ചുമതല ജയകൃഷ്ണൻ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. അത് അയാളുടെയും അവളുടെയും ആദ്യ ലൈംഗികാനുഭവമാണ്. താൻ കാരണം ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ കന്യകാത്വം നഷ്ടമായത് അയാളെ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു. അയാളുടെ വിവാഹവാഗ്ദാനം സ്വീകരിക്കാതെ ക്ലാര നാടുവിടുന്നു. ജയകൃഷ്ണനെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ അറിഞ്ഞ രാധ അയാളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നു.

വിലയേറിയ അഭിസാരികയായി മാറിയശേഷം ക്ലാര ജയകൃഷ്ണനെ കാണാൻ വീണ്ടും വരികയും ഒരു രാത്രി ഒപ്പം കഴിഞ്ഞ് മടങ്ങിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ജയകൃഷ്ണൻ എല്ലാ വിവരങ്ങളും രാധയെ അറിയിക്കുന്നു. ഇനി ക്ലാരയെ കാണില്ലെന്ന് രാധ അയാളെക്കൊണ്ട് സത്യം ചെയ്യിക്കുന്നു. അവരുടെ വിവാഹം ഉറപ്പിക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് ക്ലാര ഒരിക്കൽക്കൂടി വരുന്നു. രാധയുടെ മനസ്സ്

കലുഷിതമാകുന്നു. ഒടുവിൽ രാധയുടെ അർദ്ധസമ്മതത്തോടെ അയാൾ ക്ലാരയെ കാണാൻ പോകുന്നു. റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിൽ ഇത്തിരിനേരംമാത്രം നീണ്ട ആ സമാഗമത്തിന് സാക്ഷിയായി രാധ രഹസ്യമായി എത്തിയിരുന്നു. ഭാര്യയും അമ്മ യുമായ ക്ലാരയെയാണ് ഇത്തവണ ജയകൃഷ്ണൻ കാണുന്നത്. രാധ ജയകൃഷ്ണ നൊപ്പം യാത്ര തുടരുമ്പോൾ സിനിമ പര്യവസാനിക്കുന്നു.

ക്ലാരയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് സിനിമ വികസിക്കുന്നത്. മൂന്ന് തവണയായി ക്ലാര സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ബിയാട്രീസിന്റെ മർദ്ദന ങ്ങളും സമ്മർദ്ദവും സഹിക്കാനാവാതെ വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറായി വരുന്ന യുവതിയാണ് അവൾ. ജയകൃഷ്ണൻ അവൾക്കു മുന്നിൽ വെക്കുന്നത് തന്റെ ഭാര്യയെന്ന മോഹിപ്പിക്കുന്ന പദവിയാണ്. പക്ഷേ അവളത് നിരസിക്കുന്നു. ജയകൃഷ്ണന്റെ പാപബോധമാണ് അയാളെക്കൊണ്ട് ക്ലാരയെ വിവാഹംകഴിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. താൻ കാരണം ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ കന്യകാത്വം നശിക്കരുത്, അഥവാ നശിച്ചാൽ അവളാവും തന്റെ ഭാര്യയെന്ന വാശിയെക്കുറിച്ച് ജയകൃഷ്ണൻ ക്ലാരയോടുതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. താൻ വിവാഹം കഴിക്കുന്ന പെൺകുട്ടിക്ക് മാത്രമേ തന്റെ ഉടൽ നൽകൂ എന്നതും അയാളുടെ 'കൊച്ചുവാശി'യിൽപ്പെടും.

> ''എനിക്ക് ഉള്ളിൽ തട്ടി മോഹം തോന്നുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടിക്ക് കൊടു ക്കാൻ വേണ്ടി ഞാൻ എന്നെത്തന്നെ സൂക്ഷിച്ചു വെച്ചത്....ഇനിപ്പോ ഞാൻ എല്ലാരേം കാണാൻ തൊടങ്ങ്വോന്നാ ഇപ്പോഴെന്റെ പേടി...''

ഒരിക്കൽ പിടിവിട്ടാൽ തന്നെ തനിക്കുതന്നെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിയുമോ എന്ന ഭയമാണ് ജയകൃഷ്ണനെ പിന്തുടരുന്നത്. പിമ്പായ തങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി ക്ലാര യ്ക്കൊപ്പം കിടക്ക പങ്കിടുമ്പോൾ അയാൾക്ക് ആ വാശിയെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മയില്ലായി രുന്നു. രാത്രിയിൽ അവൾക്കൊപ്പം കടപ്പുറത്തെ തിരയിൽ കിടക്കുമ്പോഴാണ് ക്ലാര യോട് അയാൾ അക്കാര്യം പറയുന്നത്. രാധ തള്ളിപ്പറഞ്ഞതാണ് ക്ലാരയിലേക്ക് തന്റെ വഴി തുറന്നതെന്ന് അയാൾ സ്വയം ന്യായീകരിക്കുന്നത് കാണാം. ഇതെല്ലാം ചേർത്തുവായിച്ചാൽ ജയകൃഷ്ണൻ ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ച് കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന ധാരണകൾ വെളിവാകും. അത് ഉടലിനെക്കുറിച്ചുള്ള പവിത്രതാബോധത്തിൽ നിന്നുണ്ടായ വിചാരമാണ്. ആ പവിത്രതാബോധമാണ് അയാൾക്ക് തന്നോട് തോന്നുന്ന ഇഷ്ടത്തിന്റെ ഹേതുവെന്ന് ക്ലാര തിരിച്ചറിയുന്നു. അവൾ ശരീരത്തെ ജീവനോപാധിയായി തിരിച്ചറിയുകയും ലൈംഗികത പാപമല്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കു കയും ചെയ്തവളാണ്. ജയകൃഷ്ണനുമായി ആദ്യമായി ഇടപഴകുമ്പോൾ പോലും പരിഭ്രമമല്ല അവളെ നയിക്കുന്നത്. അവളും ആ സാഹചര്യങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുകയാ ണ്. ശരീരം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഉപകരണമാക്കിമാറ്റിയ ക്ലാരയെ ഈ സിനിമയിൽ

കാണാൻകഴിയും. രണ്ടാനമ്മയിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ സ്വീകരിക്കേണ്ടി വരുന്ന വേശ്യാവൃത്തി തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ അവസാനമായി അവൾക്ക് തോന്നുന്നില്ല.

> ''എന്തായാലും നശിക്കും. എന്നാപ്പിന്നെ അന്തസ്സായിട്ട് നശിച്ചൂടെ, ആശ തീർത്തു മരിച്ചൂടെ....''

തന്റെ വെപ്പാട്ടിയാകാൻ തടിക്കച്ചവടക്കാരൻ പുന്നൂസ് ആയി അഭിനയിക്കുന്ന ജയ കൃഷ്ണൻ പറയുമ്പോൾ

> ''എനിക്കറിയാം എന്നെ വെപ്പാട്ടിയാക്കാൻ ഇപ്പൊ ഒരുപാട് പേര് കാണുമെന്ന്. അതാർക്കൊക്കെ തോന്നുന്നൂന്ന് ഞാനൊരു കണക്കെടുക്കട്ടെ... അങ്ങനെയാകണമെങ്കിൽ ഒരു തടി കൺട്രാക്ടരുടെ വെപ്പാട്ടിയാകണോ. കുറേക്കൂടി കാശും സൗകര്യോം ഉള്ളവരെ കിട്ടുമോന്ന് എനിക്ക് തെരക്കിക്കൂടെ''

ഈ വാക്കുകളിൽ ക്ലാരയുടെ ജീവിതവീക്ഷണമുണ്ട്. അത് ശരീരത്തെ ഒളിച്ചുവെക്കേണ്ട ഒന്നായോ കാമത്തെ പാപമായോ കാണുന്നില്ല. വീട്ടിൽ താൻ അനുഭവിക്കുന്ന ദുരിതങ്ങൾക്ക് അറുതിവരുത്താൻ ശരീരത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കിയാൽ മതി എന്നവൾ അറിയുന്നു. ബൗദ്ധികമായ വ്യാപാരം പോലെ ഒന്നാണ് അവൾക്ക് ഉടലിന്റെ വ്യാപാരവും. കുറേക്കൂടി മെച്ചപ്പെട്ട ജീവിതംതന്നെ ലക്ഷ്യം.

രണ്ടാം വരവിൽ ജീവിതത്തെ ക്ലാര മറ്റൊരു കോണിൽനിന്ന് കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തുറന്ന ഇടങ്ങളിൽ നടക്കാൻ കൊതിക്കുന്ന, തന്റെ ജീവിതത്തെ വലയം ചെയ്യുന്ന മുറികളുടെയും വാഹനങ്ങളുടെയും 'ചുമരുകളി'ൽനിന്ന് രക്ഷതേടുന്ന ക്ലാരയാണ് അവൾ. ഇത്തവണ അവൾ പരമാവധി നേരം ചെലവഴിക്കുന്നത് തിരക്കൊഴിഞ്ഞ റോഡുകൾ, വിജനമായ കുന്നിൻപുറം തുടങ്ങിയ തുറസ്സുകളിലാണ്.

> ''വരുന്ന വഴിക്ക് ഞാൻ ആലോചിച്ചു...ഇത്തവണയും അന്നത്തെ പോലെ ക്ലാരയെ ഞാൻ കെട്ടട്ടേയെന്ന ചോദ്യം വന്നാൽ ഞാൻ എന്ത് ചെയ്യുമെന്ന്.....''
>
> ''വന്നിരുന്നെങ്കിൽ ?''
>
> ''വന്നില്ലല്ലോ.....ആദ്യമായി മോഹം തോന്നുന്നവരെത്തന്നെ ജീവിതം മുഴുവൻ കിട്ടാന്നുള്ളത് ഭാഗ്യള്ളോർക്കെ കിട്ടൂ.''

തനിക്ക് ആദ്യമായിട്ടും അവസാനമായിട്ടും മോഹം തോന്നിയത് ജയകൃഷ്ണനോടാണ് എന്ന് അവൾ തുറന്നുപറയുന്നു. നായകന് ആ ഭാഗ്യം കരഗതമാകുമ്പോൾ ക്ലാരയ്ക്കത് മോഹം മാത്രമാണ്. രണ്ടാം വരവിൽ ഏറെ സംസാരിക്കു

ന്നത് ക്ലാരയാണ്. ആ സംസാരത്തിൽ മുഴുവൻ ചോർന്നുപോയ ജീവിതം നിഴലിച്ചു കിടക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾ ആദ്യം പറഞ്ഞുവെച്ച വാശികൾ - ആദ്യമായി രതിബന്ധ ത്തിലേർപ്പെടുന്ന പെണ്ണിനുള്ളതാണ് തന്റെ ജീവിതം തുടങ്ങിയവ - ഇപ്പോൾ അയാൾക്കില്ല. അവളെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കാൻ ജയകൃഷ്ണൻ വിമുഖനാ ണ്. അതേസമയം അവളെ ആലിംഗനം ചെയ്യാൻ അയാൾ മടിക്കുന്നുമില്ല.

അവസാനമായി കണ്ടുപിരിഞ്ഞ് ഒരാഴ്ചക്കകം ക്ലാര വിവാഹിതയാകുന്നു ണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്ലാര ജയകൃഷ്ണനെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ്. എന്നാൽ തനിക്കും അയാൾക്കുമിടയിൽ പലവിധ പ്രതിബന്ധങ്ങൾ ഉണ്ടെന്ന തിരിച്ചറിവ് (അ ത് രാധയാവാം, ഇരുവരുടെയും സാമൂഹ്യ-സാമ്പത്തിക നിലകളാവാം) അവളെ മാ റിനടക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഉള്ളിൽ നിന്നും ജയകൃഷ്ണനെ പറിച്ചുമാ റ്റാൻ അവൾക്ക് സാധിക്കാതെ വരുന്നു. അയാൾ ആദ്യമായി മോഹിച്ച പെണ്ണിനെ സ്വന്തമാക്കാനുള്ള യാത്രയിലാണ്. തന്നെ എവിടെയെങ്കിലും കെട്ടിയില്ലെങ്കിൽ താൻ വീണ്ടും ജയകൃഷ്ണനിലേക്ക് വന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുമെന്ന ഭയം, അതാണ് ക്ലാരയെ വിവാഹിതയാകാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വം തനിക്കുതന്നെ ബാധ്യതയാകുമെന്ന് ഭയപ്പെടു ന്ന സ്ത്രീയാണ് സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ ക്ലാര. അതുകൊണ്ട് വിവാഹമെന്ന വ്യ വസ്ഥയുടെ കുറ്റിയിൽ ബന്ധിതയാകാൻ അവൾ സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നു, അഥവാ നിർബന്ധിതയാകുന്നു.

> ''അങ്ങനെ എന്തെങ്കിലും ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ ഞാൻ കാരണം നമ്മുടെ രണ്ടാ ളുടെയും ലൈഫ് നശിക്കുമെന്ന് എനിക്ക് പേടി തോന്നിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു.''

ഈ ബോധ്യം അവൾ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടുകൾ അവളിൽ ഉൽപാദിപ്പിക്കു ന്നതാണ്. അത് ആൺകോയ്മയുടെ നിർമ്മിതിയാണ്. സ്വന്തം ജീവിതം സ്വയം രൂപ പ്പെടുത്താൻ ജയകൃഷ്ണനെയും കുടുംബജീവിതത്തെയുംവിട്ട് ഓടിപ്പോയ ക്ലാര ധീരയും സ്വതന്ത്രബുദ്ധിയുമായ ഒരു പെൺകുട്ടിയെന്ന തോന്നൽ സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രിയിൽ ജയകൃഷ്ണനെ തേടി വരുന്ന രണ്ടാം വരവിന്റെ തുടക്കത്തിലും ആ തോന്നൽ ഇളകാതെ നിന്നേക്കാം. എന്നാൽ ജയ കൃഷ്ണനോട് സംസാരിച്ച് തുടങ്ങുന്നതോടെ അവളിലെ കാമുകീഭാവം വിധേയ സ്വഭാവം പ്രകടമാക്കിത്തുടങ്ങുന്നു. ഒടുവിൽ അവൾ അവളിലെ കാമുകിയോട് പൊരുതേണ്ട അവസ്ഥയിലെത്തുന്നു. അങ്ങനെ പൊരുതാൻ ഒരു തുണക്കാരനായി അവൾ വിഭാര്യനായ മോനിജോസഫിനെ കണ്ടെത്തുന്നു. അപ്പോഴും നിലനിൽക്കു

ന്ന നായികാ സ്വഭാവങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തയാണ് ക്ലാരയെന്ന് പറയാതെ വയ്യ. ഈ വ്യത്യസ്തത ജയകൃഷ്ണന്റെ വാക്കുകളിൽ സ്പഷ്ടമാണ്:

> ''രണ്ടാളും എന്നോട് നോ എന്നുതന്ന്യാ പറഞ്ഞത്. ഒരു വ്യത്യാസം മാത്രം. രാധ പറയുമ്പോൾ അതൊരു കുടുംബത്തിന്റെയും റിലേറ്റീവ്സിന്റെയൊക്കെ സെക്യൂരിറ്റിയിൽ നിന്നിട്ട് പറയുന്നു. ക്ലാര അത്, അതൊന്നും ഇല്ലാത്തിടത്ത് നിന്നിട്ട് പറയുന്നു.''

ഈ ജീവിതവും അവളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഒഴുക്കിൽ നീന്തുമ്പോഴും തനിക്കായി ഒരു ചാൽ സ്വയം കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട് ക്ലാര എന്ന് തീർത്തു പറയാം.

രാധ ഒരു സാധാരണ പ്രണയനായികയുടെ ഭാവഹാവാദികളോടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണ്. നായകനെ വിമർശിച്ച് കൊണ്ടുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ, അയാളെ നിരസിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സ്വയം സ്ഥാപിക്കൽ, ഒടുവിൽ അയാളിലേക്കുള്ള ചായൽ, അതിനിടയിൽ വരുന്ന കലക്കങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഒരു പ്രണയസിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തഘടന രാധയിലൂടെ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ജയകൃഷ്ണൻ സ്ത്രീ വിഷയത്തിൽ പുലർത്തുന്ന അന്തസ്സ് അവളെ അയാളിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നു. അയാളുടെ മറ്റെല്ലാ കുറവുകളെയും ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്നവിധം ഈ മികവിനെ അവൾ വിലമതിക്കുന്നു.

ഒരു മാതൃകാ കുലവധുവിന്റെ വേഷമാണ് രാധയുടേത്. തറവാട്ട് മഹിമ, ദൈവഭക്തി, വിദ്യാഭ്യാസം, സംസ്കാരസമ്പന്നത തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളാലാണ് അത് സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. ജയകൃഷ്ണനെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയ ശേഷമാണ് അയാൾക്ക് ക്ലാരയുമായുള്ള ബന്ധം അവൾ അറിയുന്നത്. ക്ലാര വീണ്ടും വന്നാൽ താൻ എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കും എന്നറിയില്ലെന്ന് ജയകൃഷ്ണൻ ഏറ്റുപറയുന്നു. പക്ഷേ അതൊന്നും രാധയുടെ പ്രണയത്തെ ഇല്ലാതാക്കുന്നില്ല. ഇനി ക്ലാരയെ കാണരുതെന്നുമാത്രമേ രാധ ആവശ്യപ്പെടുന്നുള്ളൂ. അവൾ ജയകൃഷ്ണന്റെ എല്ലാ സ്വഭാവ വിശേഷങ്ങളെയും 'കളങ്ക'ങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ടുകഴിഞ്ഞു.

എന്നിട്ടും ജയകൃഷ്ണൻ ക്ലാരയെ കാണുന്നു. അവൾക്കൊപ്പം രാത്രി കഴിയ്ക്കുന്നു. ആ കാര്യം ജയകൃഷ്ണൻ രാധയെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ അയാളോട് അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ഇനി അങ്ങനെയുണ്ടാവില്ലെന്ന് വാക്കുതരണമെന്നാണ്.

> ''വാക്ക് തന്നിട്ട് വേണേ തെറ്റിച്ചോളൂ; ഞാനറിയാതെ.''

അയാൾ അവൾക്ക് ഉറപ്പ് കൊടുത്തശേഷം

''ഇനിയീ വാക്ക് തെറ്റിക്കാൻ ജയേട്ടൻ വിചാരിച്ചാലും നടക്കില്ല''

''ഇനി എന്റെ വാക്ക് ...ജയേട്ടൻ ഇപ്പൊ തന്ന ഈ വാക്ക് തെറ്റിച്ചാൽ, തെറ്റിച്ചൂന്നു ഞാനറിഞ്ഞാൽ പിന്നെ രാധ ജയേട്ടന്റേതായിരിക്കില്ല''

ഈ സംഭാഷണഭാഗങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ രാധയിലെ കാൽപനിക കാമുകിയെയാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്.

ക്ലാര മൂന്നാമതും വരുമ്പോൾ അവളെ കാണാൻ പോകരുതെന്ന് രാധ വിലക്കുന്നു. പക്ഷേ ആ വിലക്ക് അനുസരിക്കാൻ ജയകൃഷ്ണന് കഴിയില്ല എന്നും അവൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഒടുവിൽ അവൾ മയപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ തന്നെ രജിസ്റ്റർ വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള, 'ഒരിക്കൽ രാധയുടേതായാൽ ക്ലാരക്ക് ജയകൃഷ്ണൻ ഇല്ല' എന്ന ക്ലാരയുടെ തന്നെ വാക്കിൽ ബലം തേടാനുള്ള ജയകൃഷ്ണന്റെ ശ്രമം രാധ അനുവദിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ ജയകൃഷ്ണനെ അല്ലാതെ മറ്റൊരാളെ വിവാഹം കഴിക്കില്ല എന്ന് ഉറപ്പുനൽകുന്നു. കാൽപ്പനികനായികയിൽ നിന്ന് പ്രായോഗികമതിയിലേക്കുള്ള രാധയുടെ വളർച്ച ഇവിടെ കാണാം. വിവാഹപൂർവബന്ധം അങ്ങനെത്തന്നെ അവസാനിക്കണമെന്ന് അവൾ കരുതുന്നു. രാധയുടെ ഭർത്താവെന്ന നിലയിലല്ലാതെ ജയകൃഷ്ണൻ ക്ലാരയെ വിട്ടുപിരിയണം. അതിനായി അവൾ അവസരം ഒരുക്കുന്നു.

ക്ലാര സഞ്ചരിക്കുന്ന വഴിയുടെ വിപരീതദിശയിലാണ് രാധയുടെ സഞ്ചാരം. ക്ലാര ജയകൃഷ്ണനിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ കഴിയാതെ വിവാഹത്തിൽ എത്തിച്ചേരുമ്പോൾ രാധ ക്ലാരയെ വിട്ടുവരാൻ ജയകൃഷ്ണനെ പ്രാപ്തനാക്കുന്നു. ക്ലാര സ്വയം ഭയക്കുമ്പോൾ രാധക്ക് തന്റെ പ്രണയത്തിൽ കൂടുതൽ ആത്മവിശ്വാസം കാണുന്നു. അതിന് രാധയെ ധീരയാക്കുന്നത് അവളുടെ സാമൂഹിക പിന്തുണയായിരിക്കാം. എങ്കിലും അവൾ ജയകൃഷ്ണനെ അന്ധമായി വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. ജയകൃഷ്ണൻ - ക്ലാര സമാഗമത്തിന് അവൾ രഹസ്യസാക്ഷിയായി എത്തുന്നു. രാധയുടെ ദാമ്പത്യം സന്ദേഹരഹിതമാക്കുകയെന്ന ദൗത്യംകൂടിയുണ്ട് ഈ സാക്ഷീത്വത്തിന്.

ക്ലാര ജയകൃഷ്ണനെ പിരിയുന്നതോടെ നായകന്റെ ജീവിതം 'സ്വൈര്യക്കേടുകൾ' ഒഴിഞ്ഞു ശാന്തമാകുന്നു. പുറമ്പോക്കിൽനിന്ന് വന്ന ക്ലാര ജയകൃഷ്ണന്റെ മണ്ണാർതൊടിയിലെ തമ്പുരാൻജീവിതത്തിന് അനുയോജ്യയല്ല. പ്രത്യേകിച്ചും വേശ്യാവൃത്തിയിലൂടെ ജീവിതം കരുപ്പിടിപ്പിക്കാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച ഒരുവൾ. അവൾ

അയാൾക്ക് വിവാഹപൂർവകാലത്തെ ഒരു സുഖാനുഭവം മാത്രമാണ്. രാധയുടെ അഭാവമാണ് ക്ലാരയുടെ സാന്നിധ്യം സാധ്യമാക്കുന്നത്. രാധയാണ് ജയ'കൃഷ്ണ'ന്റെ നല്ലപാതി. അത് യഥാർത്ഥ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുക എന്നതാണ് ഇരുനായികമാരും നിർവഹിക്കുന്നത്. കഥാന്ത്യത്തിൽ സംസ്കരിച്ചെടുത്ത ഒരു നായക പ്രതിനിധാനം പ്രേക്ഷകന് മുന്നിൽ വെക്കുന്നു. അത് നഗരത്തിൽ വേലത്തരങ്ങൾ കാട്ടുന്ന ജയകൃഷ്ണനല്ല. മണ്ണാർതൊടിയിലെ പിശുക്കൻ കർഷകനുമല്ല. കുറേക്കൂടി മിനുസപ്പെടുത്തിയ ഒരു നായക ഭാവം.

ഈ സിനിമ രണ്ട് നായികമാരെയും രണ്ട് തരത്തിലാണ് ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. രാധയുടെ വേഷം, അവളുടെ സ്ക്രീനിലെ സാന്നിധ്യമെന്നിവ പ്രേക്ഷകകാമനയുണർത്തും വിധമല്ല. തുടക്കത്തിൽ ചുരിദാറിലും ഫ്രോക്കിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രാധ അവസാനഭാഗത്തേക്ക് എത്തുമ്പോൾ പൂർണ്ണമായും സാരിയിലാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. അത് മുതിർന്ന, പക്വമതിയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ഭാവം അവൾക്ക് പകർന്നു നൽകുന്നു. അവളെ ക്യാമറ പിന്തുടരുന്നത് അഭിജാതയായ ഒരു നായികയുടെ ഇമേജ് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പറ്റുന്ന വിധമാണ്. രാധയും നായകനുമൊത്തുള്ള ഗാനരംഗത്തിൽ ഒരിക്കൽപ്പോലും രതിയുടെ സാഹചര്യം ഉണ്ടാവുന്നില്ല.

എന്നാൽ ക്ലാര രതിബിംബമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ജയകൃഷ്ണനും ക്ലാരയും തമ്മിലുള്ള രതിബന്ധങ്ങൾ ആൺനോട്ടങ്ങളെ തൃപ്തമാക്കുകയെന്ന ധർമ്മംകൂടി നിറവേറ്റുന്നു. മഴ, കടൽത്തിര തുടങ്ങിയ ജലസാന്നിധ്യങ്ങൾ അവരുടെ സമാഗമങ്ങൾക്ക് ഉർവരതയുടെ സാഹചര്യംകൂടി നൽകുന്നു. രാധയും ജയകൃഷ്ണനും കണ്ടുമുട്ടുന്ന ഇടങ്ങളെല്ലാം മറ്റുള്ളവരുടെ സാന്നിധ്യമുള്ള സ്ഥലങ്ങളോ പൊതു ഇടങ്ങളോ ആണ്. വയൽവരമ്പ്, കോളേജ്, അമ്പലപ്പറമ്പ്, ബന്ധുവീട്, റെയിൽവേ സ്റ്റേഷൻ എന്നിങ്ങനെ. അതും പകൽ നേരങ്ങളിൽ. എന്നാൽ ക്ലാരയും ജയകൃഷ്ണനും കൂടുതൽ നേരവും ഒന്നിച്ചിരിക്കുന്നത് വിജനതയിലാണ്. രാത്രിയിലാണ് അവരുടെ ആദ്യ രണ്ടു സംഗമങ്ങളും. അവർക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വകാര്യതയുടെ സാഹചര്യം രതിയുടെ സാഹചര്യം കൂടിയാകുന്നു. ഒടുവിലത്തെ രംഗത്ത് മാത്രം ക്ലാര സാരി ഉടുത്ത്, ഉടലാകെ പൊതിഞ്ഞ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അമ്മയായി, ലൈംഗികതയുടേതല്ലാത്ത ഒരു തലത്തിലേക്ക് അവളെ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിലെ ആ കൂടിക്കാഴ്ചയിൽ അവർക്ക് ചുറ്റും ജനങ്ങളെ കാണാം. സ്വകാര്യതയുടെ ലോകത്ത് നിന്നും അവരുടെ ബന്ധം വിമുക്തമാകുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് അത്. വിദൂരതയിലേക്ക് നീണ്ടുപോകുന്ന പാളങ്ങളും (ക്ലാര കടന്നുപോയ വഴിയാണ് അത്) ജയകൃഷ്ണനും രാധയും മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന സ്റ്റേഷനും ഒരൊറ്റ

ഫ്രെയിമിൽ ആകാശദൃശ്യമായി സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു. ജയകൃഷ്ണൻ രാധയുടെതായി മാറിയതിന്റെ പ്രഖ്യാപനം ആ ദൃശ്യത്തിലുണ്ട്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 29)

4.1.4. എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്

ഫാസിൽ തിരക്കഥയെഴുതി സംവിധാനം നിർവഹിച്ച സിനിമയാണ് *എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്* (1991). ധനികയും അനാഥയുമായ നായിക തന്റെ മാതാപിതാക്കളെ തേടുന്നതും അതിന്റെ പരിണതിയുമാണ് കഥാതന്തു. മായാവിനോദിനി, അവളുടെ അമ്മ പ്രസിദ്ധസംഗീതജ്ഞ വസുന്ധരാദേവി, പിതാവ് വിനോദ് ശങ്കർ, രക്ഷാകർത്താവ് ശിവപ്രസാദ്, ഡോ.ശ്രീനിവാസൻ, മായയുടെ കൂട്ടുകാരികൾ, വസുന്ധരാദേവിയുടെ മാനേജർ ബാലരാമവർമ്മ, അയാളുടെ മക്കൾ എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

ജയിൽ ശിക്ഷയ്ക്കിടെ വിവാഹത്തിനായി പരോളിൽ വരുന്ന മായാവിനോദിനിയിൽനിന്നാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. വനിതാകോളേജിലെ പ്രശ്നക്കാരായ സംഘത്തിന്റെ ലീഡർ ആയിരുന്നു മായാവിനോദിനി. തങ്ങളുമായി ഉടക്കിയ ശ്രീനിവാസനെ കളിപ്പിക്കാൻ മായ അയാളോട് പ്രണയം നടിക്കണമെന്ന് സംഘം തീരുമാനിക്കുന്നു. മായയുടെ പ്രണയാഭ്യർത്ഥന ശ്രീനിവാസൻ നിരസിക്കുക മാത്രമല്ല അവളെ 'ബാസ്റ്റാർഡ്' എന്ന് അധിക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് മായ തന്റെ മാതാപിതാക്കളെത്തേടി നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് അവളെ വസുന്ധരാദേവിയിൽ എത്തിക്കുന്നത്.

വസുന്ധരാദേവിക്ക് വിനോദ്ശങ്കറിൽ പിറന്ന മകളാണ് മായ. വിവാഹിതനായ വിനോദിന്റെ കുടുംബം തകരാതിരിക്കാൻ കുട്ടി ജീവിച്ചിരിപ്പില്ലെന്ന് വസുന്ധര അയാളെ ധരിപ്പിക്കുന്നു. അവർ മായയുടെ സംരക്ഷണം ശിവപ്രസാദിനെ ഏൽപ്പിക്കുകയും അവളുടെ പിതാവാരെന്നത് ഒളിച്ചുവെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മായയെ മകളായി പരസ്യമായി അംഗീകരിക്കാൻ മടികാണിക്കുന്ന വസുന്ധരക്ക് സ്വന്തം ജീവിതംവെച്ചുള്ള മായയുടെ കളികൾ വീണ്ടുവിചാരമുണ്ടാക്കുന്നു. അച്ഛനെ അന്വേഷിക്കില്ലെന്ന് മായ ഉറപ്പുനൽകിയതോടെ വസുന്ധര അവളെ കൂടെ താമസിപ്പിക്കുന്നു. ശ്രീനിവാസൻ മായയെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടു തുടങ്ങുകയും വസുന്ധര അവരുടെ വിവാഹാലോചനക്ക് തുടക്കമിടുകയും ചെയ്യുന്നു. തന്റെ അവസാന കച്ചേരിയിൽ വെച്ച് മായയുടെ മാതൃത്വം പ്രഖ്യാപിക്കുമെന്ന് വസുന്ധര തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ വസുന്ധരയുടെ ഭാരിച്ച സ്വത്തുക്കൾ മോഹിച്ച് ബാലുഅണ്ണനും മക്കളും ശിവപ്രസാദിന്റെ മൗനാനുവാദത്തോടെ അവരെ കൊലപ്പെടുത്തുന്നു.

അമ്മയെ കൊന്നവരെ മായ വെടിവെച്ചുകൊല്ലുന്നു. തന്റെ മകളാണ് മായയെന്ന് വിനോദ് ശങ്കർ തിരിച്ചറിയുകയും അവളെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക് എന്ന സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം.

രണ്ട് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഈ സിനിമയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നത്. മായാവിനോദിനിയും വസുന്ധരാദേവിയും. മായയുടെ നിർദ്ദേശാനുസരണം പ്രവർത്തിക്കുന്ന കൂട്ടുകാരികളെ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി വികസിപ്പിക്കാൻ സിനിമയിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

അതിസമ്പന്നയായ സംഗീതജ്ഞയാണ് വസുന്ധരാദേവി. ചെറുപ്പത്തിൽ മായയേക്കാൾ വാശിക്കാരിയായിരുന്നു താനെന്ന് അവർതന്നെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കൂട്ടുകാരികൾ വാശിപിടിപ്പിച്ചപ്പോഴാണ് വിനോദുമായി വസുന്ധര അടുക്കുന്നത്. ആ ബന്ധത്തിൽ ഗർഭിണിയായതോടെ തന്നെപ്രതി വിനോദ്ശങ്കറിന്റെ കുടുംബജീവിതം തകരാതിരിക്കാൻ വസുന്ധര അയാളെ വിട്ടുപോവുകയായിരുന്നു.

ഒരു കലാകാരിയെക്കുറിച്ച് പൊതുവേ രൂപപ്പെടുത്തിവെച്ച, ദുർബലമായ മനസ്സിനുടമയെന്ന ഇമേജ് വസുന്ധരക്ക് ചേരില്ല. അവർ ധീരയും തന്റെ അനുയായികളെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളവളുമാണ്.

> ''അളവില്ലാത്ത സ്വത്തിനുടമയാണ് വസുന്ധരാദേവി. എന്തും എവിടെയും സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിവുള്ളവരുമാണ്. എന്തും ചെയ്യാൻ മടിക്കാത്തവരും''

ശിവപ്രസാദിന്റെ ഈ വാക്കുകൾ അവരെക്കുറിച്ച് ഒരു ചിത്രം തരുന്നുണ്ട്. സാധാരണ സിനിമകളിൽ വില്ലൻകഥാപാത്രങ്ങൾക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വിശേഷണങ്ങൾകൊണ്ട് വസുന്ധരാദേവിയെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ശിവപ്രസാദിനെ വസുന്ധര നേരിട്ട് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്ന പൂർവരംഗം ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ ഇത് അത്യുക്തിയാവില്ല എന്ന നിഗമനത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകർ നയിക്കപ്പെടും.

വിനോദിന്റെ രഹസ്യകാമുകിയായിരുന്ന, മായയുടെ അമ്മയായ വസുന്ധരക്ക്, പൊതുജീവിതത്തിൽ വെളിപ്പെടാത്ത മറ്റൊരു മുഖമുണ്ട്. അവർക്ക് ജീവിതം വലിയൊരു ത്യാഗമാണ്. വിനോദിന്റെ സൽപ്പേര് കളങ്കപ്പെടുമെന്ന് വിചാരിച്ച്, അത്രമേൽ മകളെ സ്നേഹിക്കാൻ കൊതിച്ചിട്ടും അത് പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതെ, വിനോദ്ശങ്കറിനെ തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് വലിച്ചിഴച്ചതിന് ശിക്ഷയെന്നോണം പിൽക്കാലജീവിതം മുഴുവൻ അവിവാഹിതയായി ജീവിക്കുന്നു വസുന്ധര. മായ എന്തൊക്കെ ചെയ്താലും താൻ അവളെ പരസ്യമായി അംഗീകരിക്കില്ല എന്ന്

പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോഴും വിനോദ്ശങ്കറിന്റെ മാനം മാത്രമാണ് അവരുടെ പരിഗണനാ വിഷയം.

> ''നിൻറച്ഛനാരാണെന്ന് അറിയാവുന്ന ഒരേയൊരാളേ ഉള്ളൂ ഈ ലോകത്ത്. ഞാൻ...ഞാൻ മാത്രം. ഞാൻ മരിക്കുന്നതുവരെ അത് മറ്റൊരാൾ അറിയില്ല.''

വിനോദ്ശങ്കറിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചതുകൊണ്ട് വസുന്ധരക്ക് മകളെക്കുറിച്ച്, അവൾ അനുഭവിക്കുന്ന അനാഥത്വത്തെയും അപമാനത്തെയും കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ കഴിയാതെപോകുന്നു. മാതൃത്വം അനുഭവിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതോടെ വിനോദിന്റെ സൽപ്പേരിനേൽക്കാവുന്ന കളങ്കത്തെച്ചൊല്ലിയുള്ള അവരുടെ ആധി അപ്രധാനമാകുന്നു. മായയെ മകളായി പരസ്യമായി പ്രഖ്യാപിക്കാൻ അവർ തീരുമാനിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ വിനോദ്ശങ്കറിന്റെ സൽപ്പേരാണോ അതോ സ്വന്തം സൽപ്പേരാണോ അവരുടെ ബാധ്യതയായിരുന്നതെന്ന സന്ദേഹം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഉണ്ടാകാവുന്ന സന്ദർഭമാണ് ഇത്. മായയുടെ മാതൃത്വം എപ്പോൾ പ്രഖ്യാപിച്ചാലും പിതൃത്വം സംബന്ധിച്ച ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ് എന്നിരിക്കെ, പ്രശസ്തിയുടെ പരമകാഷ്ഠയിൽ നിൽക്കുന്ന ഈ സമയത്ത് അത്തരം ഒരു വെളിപ്പെടുത്തലിന്റെ അനന്തരഫലം എന്തായിരിക്കുമെന്ന് വസുന്ധര ചിന്തിക്കാതിരിക്കില്ല.

മായ ഉണ്ടാക്കുന്ന കലക്കത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം വസുന്ധരയെ പിടിച്ചുലയ്ക്കുന്നുണ്ട്. താൻ വെളിപ്പെടുത്താതെവച്ച രഹസ്യം തന്നിലൂടെയല്ലാതെ പുറത്തുവരുമെന്ന ഭയം ഒരുവശത്തും മകൾ തന്നോട് വിജയിക്കാൻ ജീവിതം തച്ചുടയ്ക്കുമെന്ന ഭീതി മറുവശത്തും സജീവമായി നിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയിലാണ് അവർ മായയെ സ്വകാര്യമായി കാണുന്നത്. ആ കൂടിക്കാഴ്ചയിൽ മായയെ നിഷേധിച്ചകാലത്ത് തനിക്ക് നഷ്ടമായത് എന്തായിരുന്നു എന്ന് അവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നു. മാതൃത്വത്തിന് പകരമല്ല മാനം എന്നതാണ് അവരുടെ തിരിച്ചറിവ്. അതേസമയം വിനോദ് ശങ്കറിനെ കളത്തിനുപുറത്ത് സുരക്ഷിതനാക്കി നിർത്താൻ അവർ മറക്കുന്നുമില്ല. അത് മുൻപും സാധിക്കുമായിരുന്നു എന്ന കാര്യം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയിൽനിന്ന് മറച്ചുവെക്കാൻ അതിഭാവുകത്വപരമായ അവതരണത്തിന് കഴിയുന്നു. ഇത്തവണയും താൻ മരിക്കേണ്ടി വന്നാലും മായയുടെ പിതാവിന്റെ പേര് വെളിപ്പെടുത്തില്ലെന്ന് അവർ ആണയിടുന്നത് കാണാം.

മായാവിനോദിനിയെപ്പോലെ ഒരു നായികയെ മലയാളിപ്രേക്ഷകർ മുൻപ് കണ്ടിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. ഹോസ്റ്റൽ മതിൽ ചാടി രാത്രിയിൽ തെരുവുകളിൽ പാട്ടും ഡാൻസുമായി അലയുന്ന മായയുടെ സംഘം മലയാളിയുടെ സ്ത്രീസങ്കൽപ്പത്തെ

ഞെട്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ആത്മഹത്യാശ്രമത്തെ തുടർന്ന് ആശുപത്രിയിൽ അഡ്മിറ്റായ സഹപാഠിയെ കാണാൻ ചെല്ലുമ്പോൾ അവർ കാണിക്കുന്ന വേലത്തരങ്ങൾ സാമാന്യബുദ്ധിയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളവയാണ്. അവിടെ വെച്ചാണ് അവർ ഡോ. ശ്രീനിവാസനുമായി ഇടയുന്നത്. ശ്രീനിവാസൻ സ്ത്രീലമ്പടനാണെന്ന് ബോധിപ്പിക്കാൻ അമ്മയുടെ മുന്നിൽ നടത്തുന്ന നാടകവും കൂടി കാണുന്നതോടെ പ്രേക്ഷകർ മായാവിനോദിനിയെക്കുറിച്ച് നെഗറ്റീവായ ധാരണ രൂപപ്പെടുത്തിക്കഴിയും.

ശ്രീനിവാസൻ മായയുടെ പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നിരസിക്കുന്നത് അവൾക്കില്ലാത്ത ആഢ്യത്തത്തിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും പേര് പറഞ്ഞാണ്. അവൾ കോളേജിലെ ഏറ്റവും വികൃതിയായ പെൺകുട്ടിയാണെന്നതോ ഹോസ്റ്റൽ മതിൽ ചാടുന്നതോ ലഹരി ഉപയോഗിക്കുന്നതോ ഒന്നും തനിക്കൊരു പ്രശ്നമല്ല എന്നു പറഞ്ഞശേഷമാണ് ശ്രീനിവാസൻ അവളുടെ അനാഥത്വമെന്ന അക്ഷന്തവ്യമായ പിഴവ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്.

> ''തന്തയ്ക്കും തള്ളയ്ക്കും പിറക്കാത്ത നെറികെട്ട നിന്നെ ഈ യോഗ്യനായ ഞാനെങ്ങിനെയാ പ്രണയിക്യാ...? .''

കാലങ്ങളായി അവൾ നേരിടുന്ന അപമാനം തന്നെ ശ്രീനിവാസനും അവളെ അടക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഈ പരാജയത്തിന്, അപമാനത്തിന് മറുപടി ഒന്നേയുള്ളൂ എന്ന് അവൾക്കറിയാം. തന്റെ മാതാപിതാക്കളെ കണ്ടെത്തി അയാൾക്ക് മുന്നിൽനിർത്തുക. ആത്മഹത്യാശ്രമത്തിലൂടെ അവൾ ശിവപ്രസാദിൽനിന്ന് അമ്മയാരെന്ന രഹസ്യം ചോർത്തുന്നു. തന്നെ അമ്മയെക്കൊണ്ട് അംഗീകരിപ്പിക്കുക, അവർക്കുമാത്രം അറിയാവുന്ന തന്റെ പിതാവിനെ കണ്ടെത്തുക എന്നീ ലക്ഷ്യങ്ങളാണ് അവളെ പിന്നീട് നയിക്കുന്നത്.

തന്നെ മകളായി വസുന്ധര സ്വീകരിക്കില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അവരുടെ കച്ചേരി അലങ്കോലമാക്കാനും തെരുവുകൂത്താട്ടക്കാർക്കൊപ്പം അഴിഞ്ഞാടാനും അവൾ തയ്യാറാവുന്നു. ഉടലിനെ ഉപകരണമാക്കുന്ന മായയെയാണ് ഇവിടെ കാണുക. ആത്മഹത്യാശ്രമം മരിക്കാൻ ലക്ഷ്യം വെച്ചുള്ളതായിരുന്നില്ലെന്ന് ശരീരത്തിലേറ്റ ക്ഷതങ്ങളിൽ നിന്നറിയാം. എന്നാൽ അതൊരു സന്ദേശമാണ്. തെരുവ് ഗായകർക്കൊപ്പം ആടിപ്പാടുമ്പോൾ അവർ അവളുടെ ശരീരം ഉന്മാദത്തോടെ സ്വീകരിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഒട്ടും വിസമ്മതമില്ലാതെ അവൾ സ്വയം അവർക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു. അമ്മയെ കീഴടക്കാൻ തന്റെ ശരീരത്തെത്തന്നെ അവൾ ആയുധമാക്കുന്നു. ഗത്യന്തരമില്ലാതെ വസുന്ധര അവളോട് കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ ബഹളക്കാരിയായ മായയെയാണ് പരിചയപ്പെടുന്നത്. തന്റെ പ്രണയം സമ്മതിക്കാൻ എത്തുന്ന ശ്രീനിവാസനോട് മായാവിനോദിനി പറയുംപോലെ അനാഥത്വം മറക്കാനും മൂടിവെക്കാനും അവൾ കണ്ടെത്തിയ മാർഗ്ഗമാണ് ബഹളക്കാരിയുടെ ഭാവം. അത് തിരിച്ചറിയുന്നതോടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മായയോട് സഹതാപം തോന്നിത്തുടങ്ങുന്നു. മായയും അമ്മയും, മായയും ശ്രീനിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളിലൂടെ സ്നേഹംതേടുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടിയെ ബഹളക്കാരിയായ പെൺകുട്ടിക്ക് പകരം പ്രേക്ഷകർ കണ്ടുതുടങ്ങുന്നു. അതിവൈകാരികതയുടെ ഭാഷയും ആഖ്യാനവും അതിനു സഹായിക്കുന്നു.

> ''ഞാനെന്റെ അമ്മയെ കണ്ടുപോയില്ലേ, സംസാരിച്ചുപോയില്ലേ, ഇനി മറക്കാൻ എനിക്കാവില്ല. ആരും കാണാതെ വല്ലപ്പോഴുമൊക്കെ ഒരിത്തിരി സ്നേഹം എനിക്ക് തന്നൂടെ....ഒരമ്മയുടെ സ്നേഹം....കുഞ്ഞുന്നാൾ മുതൽ ഞാൻ ആഗ്രഹിച്ച് പോയതാണ്.''

കൂട്ടുകാരികൾക്കിടയിലെ മായയല്ല കുടുംബസാഹചര്യത്തിലെ മായ. ഇനി ഒരിക്കലും പഴയ ബഹളക്കാരിയെ സിനിമയിൽ കാണാനാവില്ല. കൊളുത്തിവെച്ച നിലവിളക്കുകൾക്കിടയിലൂടെ, പൂവിരിച്ച വഴികൾ കടന്ന് അമ്മയും മകളും വീട്ടിലേക്ക് കയറിവരുന്ന ദൃശ്യം പുതിയ മായയുടെ സാന്നിധ്യമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 30) മാതൃസാമീപ്യം മായയിൽ വരുത്തുന്ന മാറ്റങ്ങൾ സിനിമ വിശദമായിത്തന്നെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ശരീരത്തിൽ മഞ്ഞൾ തേച്ചു മിനുക്കുന്ന, മുടിയിൽ കുന്തിരിക്കം പുകയ്ക്കുന്ന, സാരി ധരിച്ച, മുടിനിറയെ മുല്ലപ്പൂ ചൂടിയ, പാട്ട് പഠിക്കുന്ന, അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള മറ്റൊരു മായ പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നു. വിവാഹക്കാര്യം ശ്രീനിവാസനുമായി സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവൾ സ്വയം പരിഹസിക്കുന്നത് തന്റെ പഴയ ജീവിതരീതികളെക്കൂടിയാണ്. എന്നാൽ അമ്മയെ ബാലരാമവർമ്മയും മക്കളും അപായപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ 'ധീര'യായ മായയുടെ തിരിച്ചുവരവ് സിനിമയിൽ കാണാം. ബാലരാമവർമ്മയെയും മക്കളെയും അവൾ വെടിവെച്ച് കൊല്ലുന്നു. അമ്മയുടെ മരണാനന്തരമാണ് വിനോദ്ശങ്കറാണ് തന്റെ അച്ഛനെന്ന് അവൾ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അമ്മയെയും അച്ഛനെയും മായ ശ്രീനിവാസന് കാണിച്ച് കൊടുക്കുന്നു.

മായാവിനോദിനിയുടെ ശ്രീനിവാസനെ കളിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളുടെ പരിണതിയായി ഈ കഥാന്ത്യത്തെ കാണാനാകും. അയാളോടുള്ള അവളുടെ പ്രണയാഭ്യർത്ഥന പൂർണ്ണമായും വ്യാജമാണ്. അയാളുടെ അമ്മയെ നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചയക്കാൻ മായയും സംഘവും കളിക്കുന്ന നാടകം, ശ്രീനിവാസൻ സ്ത്രീകളുമായി

അവിഹിതബന്ധം പുലർത്തുന്നു എന്ന വ്യാജകഥ, അനുഭവസ്ഥരായ സ്ത്രീകളുടെ വാക്കുകൾ എന്ന രീതിയിലാണ് അമ്മയെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയിൽ സ്ത്രീകൾ ഇത്തരം വ്യാജ പ്രസ്താവനകൾ നടത്തില്ലെന്ന ധാരണയെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കുകയാണ് മായയും സംഘവും. എന്നാൽ അമ്മയെ കബളിപ്പിച്ച മായയെ ശ്രീനിവാസൻ അവളുടെ തന്തയും തള്ളയുമില്ലായ്മയെന്ന കുറവ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടി നേരിടുന്നു. മായ അമ്മയെ കണ്ടെത്തുന്നതോടെ വസുന്ധരാദേവിയുടെ ജീവിതം അവസാനിക്കുന്നു. അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യം പോലും അവൾക്ക് നഷ്ടപ്പെടുന്നു. അതേസമയം ഒളിച്ചുവെക്കപ്പെട്ട പിതൃത്വം സ്വയമേവ വെളിപ്പെടുന്നു.

കുടുബത്തിന്റെ ചിറകിന് കീഴിലല്ലാതെ വളരുന്ന സ്ത്രീ എത്രമാത്രം അപകടകാരിയും സാമൂഹ്യവിരുദ്ധയുമാകുമെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമൊരുക്കുന്നുണ്ട് *എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്*. ഈ സിനിമയിലെ രണ്ട് ഗാനരംഗങ്ങൾ (രാപ്പാടീ പക്ഷിക്കൂട്ടം, രാക്കോലം വന്നതാണേ) സദാചാരവാദികളുടെ സ്വസ്ഥത കെടുത്തിയിരുന്നു. സ്വതന്ത്രസ്ത്രീവ്യക്തിത്വത്തെ അഴിഞ്ഞാട്ടമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു ഈ രംഗങ്ങൾ. കുടുംബത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷവും അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യവും അവളെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു.

ആദ്യത്തെ ഒരു രംഗത്തിൽ കൂട്ടുകാരികൾക്കൊപ്പം ഹോസ്റ്റൽമതിൽ ചാടുന്ന മായയെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമ, വരണമാല്യവുമായി ജയിലഴിക്കുള്ളിൽ ഒറ്റക്ക് ഇരിക്കുന്ന മായയിൽ അന്ത്യരംഗം ഒരുക്കുന്നത് ചില സൂചനകൾ നല്കാൻ കൂടിയാണ്. ആദ്യരംഗത്ത് നായികയുടെ മുഖം തിരശീലയിൽ വരുന്നതേയില്ല. മായ പരോളിൽ പുറത്തിറങ്ങി വിവാഹവേദിയിൽ എത്തുന്നതുവരെയുള്ള ആ രംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് അവസാന രംഗം. ശ്രീനിവാസൻ അവളെ വരണമാല്യം ചാർത്തുന്ന സമയത്താണ് ആ സീക്വൻസിൽ ആദ്യമായി അവളുടെ മുഖം കടന്നുവരുന്നത്. അവൾക്ക് മുഖം നൽകുന്ന പ്രക്രിയയായി വിവാഹം മാറുന്നു. വേലിചാടുന്ന പെണ്ണിനെ മെരുക്കാൻ സമൂഹം ഒരുക്കുന്ന തടവറയാണ് വിവാഹം, മാതൃത്വം, കുടുംബം തുടങ്ങിയവ. 'തെറിച്ച പെണ്ണി'ന്റെ ചെയ്തികളുടെ ഫലം അവൾ അനുഭവിക്കുന്നത് 'അടക്കമുള്ളവൾ' ആയിക്കഴിഞ്ഞുമാവാം. 'തെറിച്ച പെണ്ണിന്' സിനിമ നൽകുന്ന സന്ദേശമാണ് അത്. പിഴവുകൾ പീഡകൾ ആയി പിന്തുടരും. അമ്മയ്ക്കും മകൾക്കും പിഴവുകൾ പറ്റുന്നു. അവർ ഇരുവരും അതിന് തങ്ങളുടെ ജീവിതം കൊണ്ട് പിഴയടയ്ക്കുന്നു.

അച്ഛനമ്മമാരെ കണ്ടെത്താൻ മായ ഇറങ്ങിത്തിരിക്കുന്നത് ശ്രീനിവാസന് മുന്നിൽ തന്റെ വ്യക്തിത്വസ്ഥാപനത്തിന് വേണ്ടിയാണ്. ശ്രീനിവാസൻ മായയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ സന്നദ്ധനാകുന്നതോടെ മായയുടെ പാരമ്പര്യം പ്രേക്ഷകരുടെ കൂടി ബാധ്യതയാകുന്നു. സുമുഖനും അഭിജാതനുമായ ശ്രീനിവാസൻ അനാഥ യായ പെണ്ണിനെ സ്വീകരിക്കുന്നത് അയാളുടെ മഹാമനസ്കതയായി വാഴ്ത്തപ്പെ ടും. ആ വാഴ്ത്തുകൾക്ക് അയാളെ അർഹനാക്കുകയും അതേസമയം ആഭിജാ ത്യമുള്ള പെണ്ണിനെത്തന്നെ അയാളുടെ ഭാര്യയാക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന ദ്വിമുഖ തന്ത്രമാണ് സിനിമ വിജയിപ്പിക്കുന്നത്. അതാണ് അമ്മയുടെ മരണത്തോടെ അട ഞ്ഞുപോകുമായിരുന്ന 'മായയുടെ പിതൃത്വ'മെന്ന രഹസ്യം സിനിമാന്ത്യത്തിൽ വെളിപ്പെടുന്നതിന്റെ കാരണം.

താൻ ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ രഹസ്യം പുറത്തറിയില്ലെന്ന വസുന്ധരയുടെ വാക്ക് അപ്പോഴും പാലിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ മരണനേരത്തും വിനോദിനോട് വിശ്വസ്തത പുലർത്താൻ വസുന്ധരയെ പ്രാപ്തയാക്കുന്നു സിനിമ. മായയുടെ അച്ഛനാണ് വിനോദ് എന്നത് അയാളുടെ കുടുംബത്തിൽ അസ്വസ്ഥത ഉണ്ടാക്കു ന്നില്ല. വസുന്ധരയുടെ മരണമാവാം ആ സാഹചര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ പുരുഷമാന്യതയെ പുലർത്താൻ വേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട രണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ ആഖ്യാനമാണ് *എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്.* മരണം വരെയും വിനോദിന്റെ മാന്യതയ്ക്ക് വസുന്ധര കളങ്കം ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല; അതിനായി ആഴത്തിൽ വേദന സഹിച്ചിട്ടും. വിനോദ്ശങ്കർ സ്വയംതന്നെയാണ് രഹസ്യം വെളി പ്പെടുത്തുന്നത്. മായയുടെ അമ്മയെയും അച്ഛനെയും ശ്രീനിവാസന് മുന്നിലെത്തി ച്ച് അയാൾ വധുവായി തെരഞ്ഞെടുത്തത് ഒരു 'നെറികെട്ട പെണ്ണിനെ' അല്ലെന്നും പിഴവുകളില്ലാത്ത തെരഞ്ഞെടുപ്പായിരുന്നു അതെന്നും സിനിമ ബോധ്യപ്പെടുത്തു ന്നു. പ്രത്യക്ഷജീവിതത്തിൽ ഈ രണ്ട് സ്ത്രീകളും എത്രമാത്രം സ്വതന്ത്രകളാ യിരുന്നോ അത്രത്തോളം ആന്തരികമായി പരതന്ത്രകളാണ്. വിനോദും ശ്രീനിവാസ നുമാണ് തിരശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിനെക്കാൾ ശക്തമായി, നിയാമകമായി സിനിമയുടെ ആന്തരികഗതിവിഗതികളെ ചലിപ്പിക്കുന്നത്.

4.1.5.പരിണയം

അന്തർജ്ജനങ്ങളുടെ ലൈംഗികപരിശുദ്ധി അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കാനും വഴിതെറ്റു ന്നവരെ സമൂഹഭ്രഷ്ടരാക്കാനും വേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട പാതിവ്രത്യവിചാരണയാണ് സ്മാർത്തവിചാരം. ബഹുഭാര്യാത്വം നിലനിന്ന അതേ സാമൂഹ്യസാഹചര്യം തന്നെയാണ് സ്ത്രീക്ക് ലൈംഗികപരിശുദ്ധി ഉറപ്പുവരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. നിറ

യൗവനത്തിൽത്തന്നെ വിധവയായ ഒരു അന്തർജനത്തിന്റെ പ്രണയവും അതിനെ തുടർന്നുണ്ടാകുന്ന സ്മാർത്തവിചാരവും അവളുടെ സ്വത്വപ്രഖ്യാപനവുമാണ് ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *പരിണയം* എന്ന സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. എം.ടി.യുടേതാണ് തിരക്കഥ. ഉണ്ണിമായ, കുഞ്ഞുണ്ണി നമ്പൂതിരി, മാധവൻ, ഇല്ലത്തെ പണിക്കാരികളായ മാളു, കുഞ്ഞിക്കാളി, പാലക്കുന്നത്ത് നമ്പൂതിരി, അയാളുടെ വേളിമാർ, മാധവന്റെ സഹോദരി എന്നിവരാണ് സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ.

വൃദ്ധനായ പാലക്കുന്നത്ത് നമ്പൂതിരിയുടെ നാലാം വേളിയാണ് ഉണ്ണിമായ. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് അധികം താമസിയാതെ നമ്പൂതിരി മരണപ്പെടുന്നു. വിധവയായ ഉണ്ണിമായ കഥകളിനടൻ മാധവനുമായി അടുപ്പത്തിലാവുകയും അയാളിൽ നിന്ന് ഗർഭം ധരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് നടക്കുന്ന സ്മാർത്തവിചാരവും അതിന്റെ പരിണതിയുമാണ് പരിണയത്തിന്റെ പ്രമേയം.

ഉണ്ണിമായച്ചെറിയമ്മയുടെ വിധവാജീവിതത്തിൽ ഇത്തിരിയെങ്കിലും വെട്ടം പകരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണി നമ്പൂതിരിയെവരെ സ്മാർത്തൻമാർ സംശയത്തിന്റെ നിഴലിൽ നിർത്തുന്നു. തന്റെ കലാജീവിതം തകരുമെന്ന് ഭയന്ന് ഗർഭം ഏറ്റെടുക്കാൻ മാധവൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു. ഭ്രഷ്ട് ഉണ്ടാവാതിരിക്കാൻ, വിചാരണവേളയിൽ തന്റെ പേര് പറയരുതെന്ന് മാധവൻ ഉണ്ണിമായയോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. മാധവൻ തന്നെ കൈവിട്ടതോടെ ഉണ്ണിമായ തകർന്നുപോവുകയല്ല; വിപദിധൈര്യം അവളെ കരുത്തുള്ളവളാക്കുകയാണ്. ഭ്രഷ്ട് കൽപ്പിക്കപ്പെട്ട ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് കുഞ്ഞുണ്ണി അഭയം നൽകുന്നു. ഇതിനിടെ മാധവന്റെ അരങ്ങും ജീവിതവും അസ്വസ്ഥതകളാൽ നിറയുന്നു. സ്വസ്ഥത വീണ്ടെടുക്കാൻ ഉണ്ണിമായയെ സ്വീകരിക്കുകയാണ് മാർഗ്ഗമെന്ന് അയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. പക്ഷേ ഉണ്ണിമായ അയാളെ തിരസ്കരിക്കുന്നു.

നമ്പൂതിരിയുടെ മധ്യവയസ്സ് പിന്നിട്ട രണ്ടാംവേളി (വല്യാത്തേമ്മാര്) തികഞ്ഞ യഥാസ്ഥിതികജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ഭർത്താവിന്റെ തുടർവേളികൾ അവർക്ക് എതിർക്കാൻ കഴിയാത്ത ആചാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. എന്നാൽ ഉണ്ണിമായയുടെ സൗന്ദര്യവും യൗവനവും അവരിൽ അസഹിഷ്ണുത നിറയ്ക്കുന്നു. ഉണ്ണിമായയോടുള്ള അവരുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ അത്തരം വികാരങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. അടക്കിപ്പിടിക്കേണ്ടിവരുന്ന മോഹഭംഗങ്ങളുടെ രൂപം മാറിയ ബഹിർസ്ഫുരണങ്ങളായി ഈ പ്രതികരണങ്ങളെ കാണാം. അന്തർജ്ജനങ്ങളുടെ പരമ്പരാഗത ജീവിതവഴികൾ വിട്ട് മറ്റൊന്നിനെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കാൻപോലും ആവാത്തവിധം ആചാരബന്ധിതമാണ് അവരുടെ മനോനില. ഒന്നാം വേളിയെന്ന (ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരിൽ അവരാണ് ആദ്യസ്ഥാനക്കാരി) സ്വത്വസ്ഥാപനാഭിലാഷവും അതിന്റെ അധികാരപ്രയോഗമോഹവും അവരിൽ രൂഢമാണ്. ശാരീരികമായി രതിസുഖം സാധ്യമാകാ

വുന്ന പ്രായം പിന്നിട്ടിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കിടപ്പറയിലെ ഭർതൃസാമീപ്യം അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ അവർ സ്വന്തം ലൈംഗികത സ്ഥാപിക്കാൻ കൂടി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയും.

കുറേക്കൂടി ചെറുപ്പക്കാരിയാണ് ചെറിയാത്തേമാർ. അവരുടെ മാനസികനിലയിൽ ചില താളപ്പിഴകളുണ്ട്. ഉണ്ണിമായയുടെ സാന്നിധ്യം അവരെ അലട്ടുന്നില്ല. വിവാഹഘോഷങ്ങളോടൊപ്പമുള്ള കൈകൊട്ടിക്കളിക്ക് നേതൃത്വം നൽകുന്നത് ചെറിയാത്തേമാരാണ്. വലിയാത്തേമ്മാർ ഉണ്ണിമായയെ ഭർത്താവിന്റെ കിടപ്പറയിൽ കയറാൻ സമ്മതിക്കാതിരിക്കുമ്പോൾ ചെറിയാത്തേമാർക്ക് അവളെ പരിഹസിക്കാതിരിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. കഥകളി കാണാൻ ഉണ്ണിമായയെ അനുവദിക്കാതിരിക്കുമ്പോൾ,

''...നമ്മൾക്ക് മൂന്നാൾക്കും കൂടി അങ്ങട്ട് കാശിക്ക് പോകാം''

എന്ന് വലിയാത്തേമ്മാരെയും അവർ പരിഹസിക്കുന്നത് കാണാം. ഉണ്ണിമായയെ ആവണപ്പലകകൊണ്ട് എറിഞ്ഞതിന്റെ ഓർമ്മപോലും ഇല്ലാത്തവിധം അടുത്ത ദിവസം അവർ പെരുമാറുന്നു. സ്മാർത്തന്റെ ഉത്തരവ് പ്രകാരം പട്ടിണി കിടക്കേണ്ടി വരുന്ന ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് മാതുവിന്റെ കയ്യിൽ അവൽ കൊടുത്തുവിടുന്നതും അവളെ ഭ്രഷ്ടയാക്കി പിണ്ഡംവെക്കുമ്പോൾ കരയുന്നതും ചെറിയാത്തേമാരുടെ നല്ല മനസ്സിലേക്കുള്ള ചൂണ്ടുപലകകളാണ്.

ഇല്ലത്തെ പണിക്കാരിയാണെങ്കിലും ആത്മാഭിമാനമുള്ള സ്ത്രീയാണ് മാതു. ഇല്ലത്തെ പണി അവൾക്ക് ഇഷ്ടമില്ലെന്നു ഉണ്ണിമായയുമായി സംസാരിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കാം. തന്റെ ഭർത്താവിനെക്കുറിച്ച്

''അടിയൻ ആ അശ്രീകരത്തിനെ ആട്ടി പുറത്താക്കി... അടിയന്റെ ചെലവിനുള്ളത് അടിയൻ നയിച്ചുണ്ടാക്കുന്നില്ലേ''

എന്നാണ് മാതു ഉണ്ണിമായയോട് പറയുന്നത്. ഈ വിശദീകരണം മാതുവിലെ താൻപോരിമയുള്ള പെണ്ണിന്റെ സ്വയം തിരിച്ചറിയൽ കൂടിയാണ്. ഒടുവിൽ ഭ്രഷ്ടയായ ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് അവൾ തന്റെ 'കുപ്പാട്ടിൽ' അഭയം ഒരുക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നു.

''മനയ്ക്കലെ പണിയില്ലെങ്കിലും കഴിഞ്ഞൂടാനുള്ളത് അടിയൻ നയിച്ചുണ്ടാക്കും. അടിയന് പേടില്ല '

എന്ന് മാതു ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് ധൈര്യം പകരുന്നത് തന്റെ നിസ്വതയുടെ മുകളിൽ നിന്നാണെന്നുകൂടി അറിയണം.

മനയ്ക്കലെ മറ്റൊരു ജോലിക്കാരിയായ കുഞ്ഞിക്കാളി സ്മാർത്തനും 'സാധന'ത്തിനും ഇടയിലെ ഇടനിലക്കാരിയായി മാറുന്നു. ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ/ അധികാരസ്ഥാനത്തിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ അതേപോലെ അനുസരിച്ച്, പ്രാവർത്തികമാക്കുക എന്നതാണ് അവരുടെ ദൗത്യം. ഉണ്ണിമായയോടുള്ള സ്നേഹ വാത്സല്യങ്ങൾ അവർക്ക് അതിനൊരു തടസ്സമാകുന്നില്ല. അവരുമായി താരതമ്യ പ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് മാതുവിന്റെ കരുത്ത് പൂർണ്ണ അർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുക.

ഉണ്ണിമായ പാരമ്പര്യത്തിന് വഴിപ്പെടുന്ന പെൺകുട്ടിയായാണ് സിനിമയിൽ ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പക്ഷേ പാരമ്പര്യനിഷേധത്തിന്റെ നേരിയ ചില കനലു കൾ അവളിൽ നേരത്തെത്തന്നെയുണ്ട് എന്ന് കുഞ്ഞുണ്ണിയുമായുള്ള സംസാര ത്തിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. എഴുത്തും വായനയും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ആ 'തീ' അവളുടെ തറവാട്ടിൽ നിന്ന് പകർന്നുകിട്ടിയതാണ്. പക്ഷേ അത് തീയാണെ ന്ന് അവൾ അറിയുന്നില്ലെന്ന് മാത്രം. നമ്പൂതിരിയുടെ മരണംവരെ അന്തർജ്ജന ജീവിതത്തിൽ സ്വയം കുരുക്കിയിടാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്.

കുഞ്ഞുണ്ണി പകരുന്ന പുതിയ ചിന്തകൾ വിധവയായ ശേഷം അവളിൽ മാറ്റങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്നു. ഒപ്പം മാധവന്റെ പ്രണയവിനിമയങ്ങൾ അവളെ ചെന്നുതൊടുന്നു. വൃദ്ധനായ ഭർത്താവിന്റെ ലൈംഗികശേഷിയില്ലായ്മ ആദ്യ രാത്രിയിൽ അറിഞ്ഞവളാണ് ഉണ്ണിമായ. അവളുടെ അതൃപ്തലൈംഗികതയോ ടാണ് (പ്രണയവും കാമവും ഉൾപ്പെടെയുള്ള) മാധവൻ സംവദിക്കുന്നത്. ഒരു പക്ഷേ വൈധവ്യം ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെങ്കിലും ഉണ്ണിമായ മാധവനിലേക്ക് എത്തുമായി രുന്നു. എന്നാൽ അവനെക്കുറിച്ച് അവൾ രൂപപ്പെടുത്തിയ ധാരണകളേക്കാൾ വളരെ ചെറിയവനായിരുന്നു മാധവൻ. സ്മാർത്തവിചാരണവേളയിൽ ഉരപ്പുരയിൽ ഒളിച്ചുവന്നെത്തിയ മാധവനിൽ തന്റെ രക്ഷകനെയാണ് അവൾ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതെ ങ്കിൽ അവളോട് തന്റെ കലാജീവിതം യാചിക്കാനാണ് മാധവൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.ജീവി തത്തോടുള്ള സകല ആസക്തികളും കെട്ടുപോയ ഉണ്ണിമായയെയാണ് പിന്നീട് സിനിമയിൽ കാണുക. ഭ്രഷ്ടിന് ശേഷം തന്നെ തിരഞ്ഞുവരുന്ന മാധവനെ നിഷേധി ക്കാൻ അവളെ പ്രാപ്തയാക്കുന്നത് ജീവിതവൈതരണിയിൽ തനിച്ചായിപ്പോയ ആ രാത്രിയുടെ ഊർജ്ജമാണ്.

തരളയായ ഒരു അന്തർജ്ജനത്തിൽനിന്ന് സ്വാനുഭവങ്ങളിലൂടെ ക്രമാനുഗത മായി വളർന്ന് തന്റേടിയായ ഒരു യുവതിയായി മാറുന്ന ഉണ്ണിമായയെ സിനിമ പ്രേ ക്ഷകന് മുന്നിൽ വെക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ വളർച്ച അവളുടെ സ്വതപ്രയത്ന ത്തിലൂടെയുള്ള വളർച്ചയല്ല എന്നും സിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് കാണാം.

അവളുടെ പാരമ്പര്യവും കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ സാന്നിധ്യവുമാണ് ഉണ്ണിമായയെ തന്റേടിയാക്കുന്നത്.

കിഴക്കേടം തറവാട്ടിലെ ഇത്തിരിയെങ്കിലും ഉൽപതിഷ്ണുവായ വായു അവളുടെ ജീവശ്വാസത്തിൽ അലിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്ന വസ്തുത സിനിമ പുരക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തന്റെ തറവാട്ടിൽ ആരും ഒന്നിലേറെ വേളി കഴിച്ചിട്ടില്ലെന്നത് ഉണ്ണിമായതന്നെ പ്രസ്താവിക്കുന്നത് അതിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഉണ്ണിമായയുടെ സപത്നീത്വത്തിന് കാരണക്കാരായത് ഉൽപതിഷ്ണുവായ പിതാവും സഹോദരനുമാണെന്ന വസ്തുത അതിനിടയിൽ വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്നു.

കുഞ്ഞുണ്ണി നൽകുന്ന ഊർജ്ജമാണ് വിധവാജീവിതമെന്ന മുരടിപ്പിൽ അവൾക്ക് തുണയാകുന്നത്. അയാൾ അവളോട് പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ പലതും വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യവും ആചാരനിഷേധങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഉണ്ണിമായയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തന്റെ സുഹൃത്തിനെക്കൊണ്ട് സമ്മതിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട് കുഞ്ഞുണ്ണി. സ്മാർത്തവിചാരവേളകളിൽ ഉടനീളം കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ എതിർപ്പ് പ്രകടമാണ്. ഒടുവിൽ ഭ്രഷ്ടയായ ഉണ്ണിമായയെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ പേരിൽ നമ്പൂതിരി യുവജനസഭയിൽ നിന്ന് കുഞ്ഞുണ്ണിക്ക് രാജി വെക്കേണ്ടിവരുന്നു. അതോടെ ഭ്രഷ്ടയായ ഉണ്ണിമായയിൽനിന്ന് രക്തസാക്ഷി പരിവേഷമുള്ള നായകനിലേക്ക് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രനോട്ടം മാറുന്നു. ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് ഭ്രഷ്ട് അനിവാര്യതയായിരുന്നുവെങ്കിൽ കുഞ്ഞുണ്ണിക്ക് യുവജനസഭ വിട്ടുപോകൽ സ്വന്തം തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ്. ഉണ്ണിമായയ്ക്ക് ഭ്രഷ്ടിനുള്ള കാരണം വൈയക്തികമാണെങ്കിൽ കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ രാജിക്ക് കാരണം ആദർശനിഷ്ഠയാണ്. ഉണ്ണിമായ സിനിമയുടെ നിർവഹണഘട്ടത്തിൽ മാധവനെ നിഷേധിക്കുന്നത് അയാളുടെ ഭീരുത്വത്തെ മുന്നിൽ നിർത്തിയാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> ''അച്ഛന്റെ പേര് പറയണം എന്ന് എന്നെങ്കിലും നിർബന്ധം വരുമ്പോൾ പറഞ്ഞേക്ക് കുഞ്ഞുണ്ണീ.. നളൻ... അല്ലെങ്കിൽ അർജുനൻ, അല്ലെങ്കിൽ ഭീമൻ.''
>
> ''..എനിക്കും സ്നേഹം തോന്നിയിരുന്നു. അത് അരങ്ങത്ത് കണ്ട ഏതോ വീരനായകനോടായിരുന്നു. പിന്നെയാണത് മനസ്സിലായത്. ഈ മാധവനോടായിരുന്നില്ല. നിശ്ചയം''

ഈ സംഭാഷണം അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഉണ്ണിമായയുടെ നായകസങ്കൽപ്പത്തെയാണ് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്. തക്കസമയത്ത് തന്നെ രക്ഷിക്കാനെത്താതിരുന്ന, ഭീരുവായ, തൻകാര്യം നോക്കിയായ മാധവൻ അവളുടെ പുരുഷസങ്കൽ

പ്പത്തിന് ഇണങ്ങാത്തവനാണ്. രാജസം ചോർന്നുപോയ മാധവൻ അവൾക്ക് അഹിതനാവുന്നുവെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന സന്ദർഭമായി ഇത് മാറുന്നു.

4.1.6.സാമാന്യ നിരീക്ഷണങ്ങൾ

പ്രമേയം അല്പമാത്രമായെങ്കിലും മുന്നോട്ട് വെച്ച സ്ത്രീപക്ഷ നിലപാടിനെ പുരുഷനോട്ടങ്ങളുടെ താല്പര്യങ്ങൾ മുൻനിർത്തി ഒരുക്കിയ ദൃശ്യഭാഷ പിൻനടത്തുന്നതാണ് *അവളുടെ രാവുകളി*ൽ കാണാൻ കഴിയുക. *രതിനിർവേദ*ത്തിലെ നായികയായ രതിയുടെ അവതരണത്തോട് ചില അംശങ്ങളിൽ സമാനമാണ് രാജിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളും. രണ്ട് സിനിമകളിലും നായകനെ വശീകരിക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമവും നായിക നടത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ നായകന്റെ ഭാവനയിലൂടെ നായികയുടെ ശരീരം കാമനാകേന്ദ്രമായി രണ്ടിലും മാറുന്നു. നായകന്റെ കാഴ്ചകൾതന്നെയാണ് അയാളുമായി സാത്മീഭവിച്ച പ്രേക്ഷകന്റെയും കാഴ്ചകൾ. നായികയുടെ സ്വാഭാവിക ചലനങ്ങളും വേഷവിധാനങ്ങളും രതിദ്യോതകമായി മാറുന്നു. അത് നായിക അറിഞ്ഞുകൊണ്ടല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. തയ്ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ രതി അയയിൽനിന്ന് തുണി എടുക്കുന്ന സമയത്ത് പപ്പു അവളുടെ മാറിടം കാണുന്നത്, രാജി തന്റെ തുടയിലേറ്റ മുറിവ് നോക്കുമ്പോൾ ബാബു അവളെ ആസക്തിയോടെ കാണുന്നത് പോലെയുള്ള രംഗങ്ങൾ ഉദാഹരണമാണ്. സ്ത്രീശരീരം അതിന്റെ സ്വാഭാവിക നിലയിൽപ്പോലും കാമനാകേന്ദ്രമായി മാറുന്നത് സിനിമ കാണിച്ചുതരുന്നു. ആ കാഴ്ചയിലൂടെ പ്രേക്ഷകതൃപ്തിയുടെ പൂരണം സംവിധായകർ സാധിക്കുന്നു.

*രതിനിർവേദ*ത്തിലെ നായികയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകന് കിട്ടുന്ന ദൃശ്യകാമനാനുഭവം *തൂവാനത്തുമ്പിക*ളിലെ ക്ലാരയിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്നു. രണ്ട് നായികമാരെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഷയിൽ സമാനതകൾ കാണാം. അവരുടെ ചുണ്ട്, കവിൾ, കഴുത്ത്, നിതംബം, വയർ തുടങ്ങിയ ശരീരഭാഗങ്ങൾ രതിവിഷയകമായി മാറുംവിധം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. *തകര*യിലെ സുഭാഷിണി, *ആരവ*ത്തിലെ സുന്ദരി, കാവേരി, ഗുരുവായൂർ കേശവനിലെ നന്ദിനിക്കുട്ടി തുടങ്ങിയ നായികമാർക്കെല്ലാം ഇക്കാര്യത്തിൽ സമാനതകൾ ഉണ്ട്. അവർ ധരിക്കുന്ന വേഷങ്ങൾക്കുപോലും ഉടലിലേക്ക് നോട്ടം എത്തിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

*പറങ്കിമല*യിലെ തങ്കയുടെ വിദൂരഛായ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ അമ്മിണിയിൽ കാണാം. തങ്കയെ പോലെ ദാരിദ്ര്യം അവളെയും അലട്ടുന്നുണ്ട്. അമ്മിണിക്ക് അനിഷ്ടത്തോടെയാണെങ്കിലും മാമച്ചന് വഴങ്ങേണ്ടി വരുന്നു. തങ്ക അപ്പുവിന്റെ അമ്മയോട് നീതി പുലർത്താൻ കൊട്ടുവടി വേലുവിനൊപ്പം പോകുന്നതും അനിഷ്ടത്തോടെയാണ്. പക്ഷേ സ്വന്തം ശരീരം പരപുരുഷന്മാർക്ക് പങ്കുവെക്കേണ്ട

അവസ്ഥ ഭർത്താവ് തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ആത്മരക്ഷാർത്ഥം അയാളെ വകവരുത്തി വീട് വിട്ടിറങ്ങുന്നു തങ്ക. സ്വയം പ്രതിരോധം തന്നെയാണ് അമ്മിണിയുടേതും; കുറച്ചുകൂടി സാമൂഹ്യബോധമുള്ള പ്രതിരോധം. തനിക്കൊപ്പം അവൾ റെസ്ക്യൂ ഹോമിലെ അന്തേവാസികളെയും രക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

*കാതോടുകാതോരത്തി*ലെ മേരിക്കുട്ടിയെപ്പോലെ മകനുവേണ്ടി ജീവിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെ*ല്ലിലെ വാസന്തി. പുരുഷൻ താങ്ങാകാനില്ലാഞ്ഞിട്ടും ഇവർ തങ്ങളുടെ ജീവിതം ഭദ്രമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇരുവർക്കും ഭർത്താവിൽനിന്ന് പീഡനം ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വരുന്നു. ഒടുവിൽ മേരിക്കുട്ടി ലൂയീസിൽ തനിക്കൊരു തുണ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ടെന്ന് മാത്രം. വാസന്തി അശരണമായ ജീവിതത്തിന്റെ പകപ്പിൽ മാനസികരോഗിയാവുന്നു. മേരിക്കുട്ടിയും കഥാന്ത്യത്തിൽ പരാജിതയാവുന്നത് കാണാം.

*പ്രയാണ*ത്തിലെ സാവിത്രിയുടെ ജീവിതം *ആദാമിന്റെ വാരിയെ*ല്ലിലെ ആലീസിലും *പരിണയ*ത്തിലെ ഉണ്ണിമായയിലും ആവർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. ലൈംഗികാതൃപ്തിയിൽ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു അവർ. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപരിണതി മാനഹാനിയോ മരണമോ ആകുന്നു. ഉണ്ണിമായ മാത്രം മാനസികമായി അതിനെ അതിജീവിക്കുന്നു.

പാഥേയവും അമരവും പിതാവിന്റെ കരവലയത്തിൽ പെൺകുട്ടികളെ സുരക്ഷിതരാക്കി നിർത്തുന്നപോലെ *സൂര്യപുത്രിയും* ഒടുവിൽ അച്ഛന്റെ തണലിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നു. കാമുകനാൽ മെരുക്കിയെടുക്കപ്പെട്ട ഒരു 'നെറികെട്ട പെണ്ണിന്റെ' കഥ കൂടിയാണ് *എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്. കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടി*ൽ പ്രൊഫസറുടെ കൂടെ വീടുവിട്ടിറങ്ങിയ ആശാതമ്പിയെ നായകൻ കൈക്കരുത്തുകൊണ്ട് 'ശരിയാക്കി' എടുക്കുന്നത് കാണാം. താന്തോന്നിയായ മായ സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നത് ശ്രീനിവാസൻ ഏൽപ്പിക്കുന്ന മാനസികമായ മർദ്ദനം - ബാസ്റ്റാർഡ് എന്ന പരിഹാസം - കൊണ്ടാണ്. രണ്ട് നായികമാരുടെയും അപക്വമായ ജീവിതഗതിയെ അവരുടെ കാമുകന്മാർ തിരുത്തിയെടുക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ പുരുഷന്റെ ഇടപെടലുകൾ സ്ത്രീജീവിതത്തെ സുരക്ഷിതവും സന്തുഷ്ടവുമാക്കി മാറ്റുന്നു എന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ് ഈ സിനിമകളെല്ലാം.

4.2. ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങൾ

ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങളെന്ന വിഭാഗത്തിൽ നാല് സിനിമകളാണ് പഠിക്കുന്നത്. തൊഴിൽ ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ, ആ തൊഴിലിനെ വൈയക്തിക ആവശ്യങ്ങൾക്ക് അപ്പുറത്തേക്ക് വികസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സിനിമകളാണ് പത്മരാജന്റെ

'*കൂടെവിടെ?*', ജോഷിയുടെ '*പത്രം*' എന്നിവ. '*കൂടെവിടെ?*' പൂർണ്ണ അർത്ഥത്തിൽ ഗാർഹികേതരമായ ഇതിവൃത്തമല്ല. എങ്കിലും അധ്യാപനവൃത്തിയെ ഉപജീവനമാർഗ്ഗത്തിനപ്പുറത്ത് സാധ്യതകളുള്ള ഒന്നായി പരിഗണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ആ സിനിമ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. പൊതുരാഷ്ട്രീയമേഖലകളിൽ സാന്നിധ്യമുറപ്പിച്ച സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രധാനവേഷങ്ങളിൽ വരുന്ന സിനിമകളെന്ന നിലയിലാണ് *പഞ്ചാഗ്നി, സമൂഹം* എന്നിവ തെരഞ്ഞെടുത്തത്.

4.2.1.കൂടെവിടെ?

തമിഴ് എഴുത്തുകാരി വാസന്തിയുടെ മൂൺഗിൽ പൂക്കൾ എന്ന നോവലിൽ നിന്നും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് പത്മരാജൻ രചനയും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ച സിനിമയാണ് '*കൂടെവിടെ?*'. അമ്മ മരിച്ചുപോയ രവി പുത്തൂരാൻ അച്ഛനുമായി നല്ല ബന്ധത്തിലല്ല. സ്വന്തം അച്ചടക്കമില്ലായ്മകൊണ്ട് നിരന്തരം സ്കൂളുകൾ മാറാൻ അവൻ നിർബന്ധിതനാകുന്നു. പുതുതായി അവൻ എത്തിച്ചേർന്ന സ്കൂളിലെ ആലീസ് ടീച്ചർ സ്നേഹംകൊണ്ട് അവനെ പഠനത്തിന്റെയും മികവിന്റെയും വഴികളിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. ആലീസ് ടീച്ചറുടെ ചേട്ടൻ ക്യാപ്റ്റൻ ജോർജ് ഒരപകടത്തിൽ മരണമടയുന്നു. ക്യാപ്റ്റൻ തോമസും ആലീസുമായുള്ള വിവാഹം ഉറപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ തോമസിന് രവിയും ആലീസുമായുള്ള അടുപ്പം ഇഷ്ടമാകുന്നില്ല. ആ ബന്ധത്തിന് പിറകിൽ രവിയുടെ ലൈംഗികതാല്പര്യമാണെന്ന് കരുതുകയും അതിന്റെ പേരിൽ രവിയുമായി വഴക്കിടുകയും ചെയ്യുന്നു അയാൾ. മദ്യപിച്ച് ലക്കുകെട്ട തോമസിന്റെ പെരുമാറ്റം തങ്ങളുടെ വിവാഹം നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകാൻ ആലീസിനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ആലീസ് തോമസിനെ കാണാതെ ഒഴിഞ്ഞുമാറി നടക്കുന്നു. ആലീസിനെ തിരഞ്ഞ് എത്തിയ തോമസ് രവിയെ ആക്രമിക്കുന്നു. തന്നെ തല്ലിവീഴ്ത്തി ഓടിപ്പോയ രവിയെ തോമസ് ജീപ്പിൽ പിന്തുടരുന്നു. ബ്രേക്കുപോയ ജീപ്പിടിച്ച് രവി മരിക്കുന്നു. തോമസ് കൊലക്കുറ്റം ഏറ്റു പറയുന്നു. ആലീസ് ജോലി രാജി വെക്കുന്നു.

പിതാവിന്റെ രാഷ്ട്രീയാധികാരമുപയോഗിച്ചാണ് രവി പുത്തൂരാൻ സ്കൂളിൽ പ്രവേശനം നേടുന്നത്. അവനെ സ്വഭാവദൂഷ്യത്തിന്റെ പേരിൽ പുറത്താക്കുക എന്നതാണ് സ്കൂൾ മാനേജ്മെൻറിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആദ്യദിവസംതന്നെ ആലീസ് ടീച്ചർ വഴി അവന് ഒന്നാമത്തെ മെമ്മോ കിട്ടുന്നു. അവന് അമ്മയില്ല എന്നറിയുമ്പോൾ അവർ അവനെ പ്രത്യേകമായി പരിഗണിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. അവർ അവനെ ക്ലാസ്സ് ലീഡർ ആക്കുന്നു. ആലീസിന്റെ മാതൃഭാവം അവനെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നു.

ആലീസിലെ അധ്യാപികയല്ല, അമ്മയാണ് രവിയെ പരിഗണിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അധ്യാപികയായ ആലീസ് രവിയെ പ്രശ്നക്കാരനായി പരിഗണിക്കുന്ന ആളാണ്. എന്നാൽ രവിയുടെ ഗാർഹികപശ്ചാത്തലം, അവനോടു മാനേജ്മെൻറ് പിന്തുടരുന്ന ശത്രുതാനയം എന്നിവ ആലീസിനെ മാറ്റി ചിന്തിപ്പിക്കുന്നു. ആരുമില്ലാത്ത കുട്ടിയെന്ന സഹതാപം ആലീസിലെ അമ്മമനസ്സിനെ ഉണർത്തുന്നു.

> ''അമ്മയില്ലാത്ത ഒരു കുട്ടിക്ക് അമ്മയുടെ സ്ഥാനത്ത് ഒരാളെ കാണാൻ കഴിഞ്ഞാൽ തീരെ പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത റിസൽട്സ് ഉണ്ടാക്കിയെന്നിരിക്കും''

കുട്ടികൾ കായികപരിശീലനം നടത്തുന്നത് കണ്ടുനിൽക്കുന്ന ആലീസ് രവിയുടെ ഊഴം വരുമ്പോൾ കാണിക്കുന്ന ഭാവമാറ്റം അവർ രവിയെ മകനായിത്തന്നെ കണ്ടുതുടങ്ങുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. പ്രണാമത്തിലെ ഉഷയും സമാനസാഹചര്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നത് കാണാം. *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലെ ആലീസ് ചെറിയാൻ മകളുടെ സ്ഥാനത്താണ് സ്വയം കാണുന്നത്. കുടുംബസാഹചര്യങ്ങളിലേക്ക് തൊഴിൽസാഹചര്യങ്ങളെ വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നരീതി ഈ സിനിമകളിലെല്ലാം ഒരുപോലെ ആവർത്തിക്കുന്നു.

ആലീസിലെ കാമുകി കുറേക്കൂടി യാഥാർത്ഥ്യബോധമുള്ള നിലപാട് സ്വീകരിക്കുന്നത് കാണാം. തോമസിന്റെ രവിയോടുള്ള നിലപാടും അയാളുടെ ഭാവമാറ്റവും അംഗീകരിച്ച്, അയാളുടെ ഭാര്യാപദവി സ്വീകരിക്കുകയല്ല ആലീസ്. അയാളെ വിമർശിക്കാനും തിരുത്താനും ശ്രമിക്കുന്നു അവൾ. മാറാൻ അയാൾ ഒരുക്കമല്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ വിവാഹത്തെക്കുറിച്ച് വീണ്ടുവിചാരത്തിന് തയ്യാറാകുന്നു. അയാളെ കാണാതിരിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ യാത്ര എങ്ങോട്ടാണ് എന്നറിയില്ലെങ്കിലും രവിയുടെ മരണാനന്തരം ആലീസ് സ്കൂൾ വിടുന്നു.

തന്റെ ലൈംഗികസ്വത്വം നിർണ്ണയിക്കാനും വിവരിക്കാനുമുള്ള പുരുഷശ്രമങ്ങൾ ഇവിടെ പഠനവിധേയമായ സിനിമകളിലെ നായികമാർ എങ്ങനെയാണ് നേരിട്ടതെന്ന് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ആലീസിന്റെ വ്യതിരിക്തത വ്യക്തമാകും. *പ്രയാണ*ത്തിലെ സാവിത്രി ഭർത്താവിൽനിന്ന് കിട്ടാത്ത പ്രണയവും കാമസംതൃപ്തിയും നേടാനുള്ള ബന്ധമാണ് അരവിന്ദനുമായി സ്ഥാപിക്കുന്നത്. പക്ഷേ പിടിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അവൾ പൂജാരിയുടെ കീഴിലേക്ക് സ്വയം ഒതുങ്ങുകയും തന്റെ കാമനകൾ മൂടിവെക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ അവൾ സ്വയം ഹനിക്കുന്നു. *ആരവ*ത്തിലെ കാവേരി മരുതിന്റെ പെണ്ണാകുന്നതോടെ അതുവരെ അനുഭവിച്ച ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം വേണ്ടെന്നുവെക്കുന്നു. സുന്ദരിയിലേക്ക് ചായുന്ന മരുതി

നെ വീണ്ടെടുക്കാൻ പോരാടുന്നു. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ അവിഹിതബന്ധം ശാരദ യും (*കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്*) ഗോപാലന്റെ ദുരാരോപണം തങ്കമണിയും (*വെങ്കലം*) പൊറുക്കുകയും ദാമ്പത്യം തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ തോമസിന്റെ മാറിയ മുഖം അംഗീകരിക്കാൻ ആലീസ് തയ്യാറാവുന്നില്ല. അയാളുമായുള്ള വിവാഹം പുനരാലോചനക്ക് വിധേയമാക്കുന്നു. അയാൾ നിർബന്ധിച്ചിട്ടും കൂടിക്കാഴ്ചക്ക് അവസരം നിഷേധിക്കുന്നു. രവിയുടെ മരണശേഷം ജോലി മാത്രമല്ല തോമസിനെ യും കൂടിയാണ് അവൾ വിട്ടുപോകുന്നത്.

ഒറ്റക്കായിപ്പോകുന്ന ആലീസിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. പട്ടാളത്തി ന്റെ കെട്ടിടം. അതിന്റെ സന്ദർശകമുറിയിൽ തോമസിനെ തേടിയെത്തിയ ആലീസ്. തോമസിനോട് യാത്ര പറയുകയാണ് സന്ദർശനോദ്ദേശ്യം. തോമസ് സംസാരിക്കു ന്നതത്രയും അവൾ വെറുതെ കേട്ടുനിൽക്കുന്നു. അയാൾക്ക് തന്റെ നിരപരാധിത്വം അവളെ അറിയിക്കണമെന്നുണ്ട്. അവളുടെ മുഖം മിക്കവാറും നിർവികാരമാണ്. അനുവദിച്ച സമയം കഴിഞ്ഞ് തോമസ് പാളയത്തിലേക്ക് തിരികെപ്പോകാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ, അയാൾ അവളിൽനിന്ന് എന്തോ കേൾക്കാൻ കാക്കുന്നപോലെ നോക്കുമ്പോൾ മാത്രം അവൾ സംസാരിക്കുന്നു.

''ഞാൻ... ഞാൻ നാളെ പോണു '

'എവിടേക്ക് ? '

''തീരുമാനിച്ചിട്ടില്ല''

''ജോലി ?''

''വേണ്ടെന്ന് വെച്ചു''

തോമസ് അകമുറിയിലേക്ക് നീണ്ട വരാന്തയിലൂടെ നടന്നുമറയുന്നു. നീണ്ടുനീണ്ട് കിടക്കുന്ന വരാന്തയുടെ ഏകാന്തത മുഴുവൻ ഏറ്റുവാങ്ങി ആലീസ് നിൽക്കു മ്പോൾ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു. (അനുബന്ധം 1 ചിത്രം 31)

രണ്ട് പ്രിയപ്പെട്ടവരുടെ മരണങ്ങൾ ആലീസ് നേരിടേണ്ടി വരുന്നു. ഒന്നാമ ത്തെ മരണത്തിന്റെ ആഘാതത്തിൽ നിന്നും അവൾ കരകയറുന്നത് സ്കൂളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ്. എന്നാൽ രവിയുടെ മരണം അവൾക്ക് സ്കൂളും അപ്രാ പ്യമാക്കുന്നു. രവിയുടെ മരണത്തിന്റെ മൂലകാരണം താൻ തന്നെയാണ് എന്നതി നാൽ പ്രത്യേകിച്ചും. രവിയെ മിടുക്കനാക്കാൻ കാരണക്കാരിയായ ആലീസ് തന്നെ അവന്റെ ഒടുക്കത്തിനും കാരണമാകുന്നതിലെ ട്രാജഡിയാണ് പ്രേക്ഷകൻ അനുഭ

വിക്കുന്നത്. *പ്രണാമ*ത്തിലെയും *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലേയും നായികമാരുടെ ദുരന്തങ്ങൾ ഇതിനോട് ചേർത്ത് വായിക്കാനാകും. ഈ നായികമാർ വ്യവസ്ഥകൾക്കുള്ളിൽ വ്യത്യാസം വരുത്താൻ ശ്രമിച്ചവരാണ്. അതുതന്നെ അവരുടെ ദുരന്തങ്ങളുടെ കാരണമായി ഭവിക്കുന്നു.

രവിയുടെ മരണം തോമസിന്റെ കൈകളാലാണെങ്കിലും വാഹനത്തിന്റെ ബ്രേക്ക് പോകുന്നു എന്ന കാരണം കാണിച്ച് അയാളെ സിനിമ നിരപരാധിയാക്കുന്നുണ്ട്. രവിയെ സംശയിച്ചതിനുള്ള പ്രതിക്രിയ എന്നോണം അയാൾ അപകടമരണത്തെ കൊലപാതകമായി ഏറ്റുപറഞ്ഞ് ശിക്ഷക്ക് വിധേയനാകുന്നു. സിനിമയുടെ മധ്യഭാഗത്തോടെ വില്ലൻ ഭാവങ്ങളിലേക്ക് മാറിയ നായകൻ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ വിശുദ്ധനായി മാറുന്നതിന് ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു.

4.2.2.പത്രം

പ്രത്യക്ഷമായി രാഷ്ട്രീയം ചർച്ചചെയ്യുന്ന സിനിമയാണ് ജോഷി സംവിധാനം ചെയ്ത പത്രം (1999). രഞ്ജിപ്പണിക്കരാണ് തിരക്കഥാകൃത്ത്. പത്രപ്രവർത്തകരായ ശേഖരൻ, ദേവിക ശേഖർ, നന്ദഗോപാൽ, രാഷ്ട്രീയ നേതാവ് വിശ്വനാഥൻ എന്നിവരാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ.

'ജാഗ്രത'യുടെ ചീഫ് എഡിറ്റർ ശേഖരൻ തീവ്രഇടതുപക്ഷ പ്രവർത്തകനായിരുന്നു. ശേഖരന്റെ മകളാണ് ദേവിക. വൻകിട പത്രമായ 'കേരളരശ്മി'യുടെ അസോസിയേറ്റ് എഡിറ്ററാണ് നന്ദഗോപാൽ. കേരളരശ്മിയുടെ ഒത്തുതീർപ്പ് നിലപാടുകൾക്ക് വിരുദ്ധമാണ് അയാളുടെ രീതികൾ. ദേവികയും നന്ദഗോപാലും പ്രണയത്തിലാകുന്നു. വിശ്വനാഥന്റെ അധികാരദുർവിനിയോഗവും അധോലോകബന്ധങ്ങളും അന്വേഷിച്ചിറങ്ങിയ സി.ഐ. ഹരിദാസും ശേഖരനും കൊല്ലപ്പെടുന്നു. ആ കേസ് അന്വേഷിക്കുന്ന എസ്.പി. മുഹമ്മദ് ഫിറോസും കൊല്ലപ്പെടുന്നു. വിശ്വനാഥനെ കൊലപ്പെടുത്തി നന്ദഗോപാൽ പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നു. ഫിറോസ് വധത്തിൽ ഡി.ഐ.ജി.സഭാപതിയ്ക്കുള്ള പങ്ക് തെളിയിക്കുന്ന ഫോട്ടോകൾ നന്ദഗോപാലിന്റെ കൈകളിൽ ഉള്ളതുകൊണ്ട് പോലീസുമായി ഏറ്റുമുട്ടിയുള്ള മരണമായി വിശ്വനാഥന്റെ വധം മാറ്റപ്പെടുന്നു.

നായികയായ ദേവികയുടെ ചടുലസംഭാഷണങ്ങളും ധീരമായ നിലപാടുകളും സ്ത്രീപ്രാമുഖ്യമുള്ള സിനിമയെന്ന ഇമേജ് 'പത്ര'ത്തിന് നേടിക്കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. നായകന് നേരെയും വില്ലന് നേരെയും കൈയോങ്ങാൻ കരുത്തുള്ളവളെന്ന ആ ഇമേജ് ഒരു വ്യാജസൃഷ്ടിയാണെന്ന് സിനിമ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ മനസ്സിലാകും.

ദേവികയുടെ രംഗപ്രവേശം വലിയ ഒരു പ്രതിച്ഛായ ഉണ്ടാക്കാവുന്ന വിധ ത്തിലാണ്. ഒരു ഓട്ടോ ഡ്രൈവറുമായി ചാർജിന്റെ പേരിൽ ഉടക്കുന്ന ദേവികയെ യാണ് ആദ്യം പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. ആ സമയത്ത് ഇൻസ്പെക്ടർ തോമസ് വാഴക്കാലി അവിടെ എത്തുകയും അനാവശ്യമായി പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവളുടെ മൂർച്ചയേറിയ നാവിന് മുന്നിൽ അയാൾ നാണംകെട്ട് പിൻവാ ങ്ങുന്നു. ആദ്യം വഴക്കിടുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഓട്ടോ ഡ്രൈവറുടെ സാമ്പത്തിക പരാ ധീനത പരിഗണിച്ച് മക്കൾക്ക് മിഠായി വാങ്ങാൻകൂടി പണം കൊടുത്തശേഷമാണ് ദേവിക അയാളെ യാത്രയാക്കുന്നത്. ഈ ഒറ്റൊ രംഗംകൊണ്ട് ദേവികയുടെ സ്വഭാവചിത്രം വരയ്ക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. ഓട്ടോ ഡ്രൈവറെയും പോലീ സ് ഇൻസ്പെക്ടറെയും ഒരുപോലെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു അവൾ. അധികാര പ്ര മത്തത കാണിക്കുന്ന വാഴക്കാലിയുടെ നേരെ തിരിയുന്ന ദേവിക വ്യക്തിപരമായി അയാളെ തേജോവധം ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ ഭാര്യയുടെ സമ്പത്തും രൂപ ഭാവങ്ങ ളും വരെ പരിഹാസത്തിന് പാത്രമാകുന്നു. തന്നെക്കാൾ ആകാരത്തിലും അധികാര ത്തിലും ഉയർന്ന ശ്രേണിയിലുള്ള ഒരാളെ പൊതുജനമദ്ധ്യേ നിസ്തേജനാക്കാൻ കഴിയുന്ന നായികയോടുള്ള ആരാധന സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ഈ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ അതിപൗരുഷ (Macho) സിനിമകളിലെ നായകന്മാ രെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഈ പ്രകടനം. ഒരു ലേഡി 'ഹീറോ' പ്രതിച്ഛായ ദേവി കക്ക് ചാർത്തിക്കൊടുക്കുന്നു സിനിമ. എന്നാൽ വാക്കുകളിൽ ഒളിച്ചുകടത്തുന്ന സ്ത്രീവിരുദ്ധത കാണാതെ പോകരുത്. വാഴക്കാലി ദേവികയെ ചവിട്ടുമെന്ന് ആക്രോശിക്കുമ്പോൾ

> ''തന്റെ ഈ പൊന്തൻ കാൽ അത്രയ്ക്കങ്ങ് തരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അതിന് കെട്ടിയെഴുന്നള്ളിച്ച് വീട്ടിൽകൊണ്ടേച്ചു നിർത്തിയിട്ടുണ്ടല്ലോ നല്ല നെയ്ക്കു മ്പളങ്ങയ്ക്ക് കയ്യും കാലും വെച്ചപോലെ ഒരു ചരക്ക്''

എന്നാണ് ദേവികയുടെ പ്രതികരണം.അവളുടെ ഉള്ളിൽ ഭാര്യയെക്കുറിച്ച് രൂപീകൃ തമായ ബോധം ആൺകോയ്മയെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നത് തന്നെയാണെന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഭർത്താവിന് ചവിട്ടാനും കൂടിയുള്ളതാണ് ഭാര്യയെന്ന കാര്യ ത്തിൽ ദേവികയ്ക്ക് സന്ദേഹമില്ല. പക്ഷേ ഭാര്യയുടെ അപ്പനെ ഭയന്ന് വാഴ ക്കാലിയ്ക്ക് അത് കഴിയില്ല എന്നും അവൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഭാര്യ വീട്ടുകാരുടെ കീഴൊതുങ്ങേണ്ടിവന്ന അയാളുടെ 'ദുര്യോഗ'ത്തെയും ജനമധ്യ ത്തിൽ തുറന്നിടുന്നു ദേവിക.

ഓട്ടോഡ്രൈവറും വാഴക്കാലിയുടെ കൂടെയുള്ള ഇൻസ്പെക്ടറും ദേവികയെ 'ശേഖരേട്ടന്റെ മകൾ' എന്ന ബഹുമാനം/ഭയം കലർന്ന ഭാവത്തോടെയാണ് സമീപി

ക്കുന്നത്. ദേവികയല്ല ശേഖരനാണ് അവരുടെ മുന്നിലുള്ളത്. ഓട്ടോഡ്രൈവറുടെ കുട്ടിക്ക് മിഠായി വാങ്ങാൻ പണംനൽകി അവൾ കാരുണ്യവതിയാണെന്നു തെളിയിക്കുന്നു. അതിന് പ്രായശ്ചിത്തത്തിന്റെ നിറം കൊടുക്കുന്നുമുണ്ട് സംവിധായകൻ. തലേദിവസം ഡ്രൈവറോട് വഴക്കിട്ടത് തെറ്റായി എന്നാണ് അവൾതന്നെ സമ്മതിക്കുന്നത്. വഴക്കിട്ടത് ശേഖരന്റെ മകളും പ്രായശ്ചിത്തം ചെയ്യുന്നത് ദേവികയെന്ന പെണ്ണും എന്ന് വായിച്ചാൽ ദേവികാശേഖർ എന്ന നായികയുടെ സ്വഭാവം സ്പഷ്ടമാകും. ഇബ്നുവിന് പിറന്നാൾ സമ്മാനം വാങ്ങി നൽകുന്നതും നന്ദഗോപാൽ പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ ഒരുങ്ങുമ്പോൾ തടയുന്നതും മാധവേട്ടനെ വിശ്വനാഥൻ മർദ്ദിക്കുമ്പോൾ അയാൾ ആവശ്യപ്പെട്ട കൊലപാതകദൃശ്യമടങ്ങിയ ഫോട്ടോ നെഗറ്റീവുകൾ കൈമാറുന്നതുമെല്ലാം ഈ പെണ്ണാണ്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നായികാസ്തുതി എന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന രംഗത്തിലൂടെത്തന്നെ ആണധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രവിധേയത്വം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു. തുടർന്നങ്ങോട്ട് നിരവധി സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ആണത്തം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയാണ് പത്രം എന്ന സിനിമ. പത്രവിതരണക്കാരൻ ഇബ്നുവിനെ പോലീസ് മർദ്ദിച്ച കേസ് ഒതുക്കിത്തീർത്തതിന് നന്ദഗോപാലുമായി ദേവിക ഇടയുന്നു. ഒരുവേള അയാളെ അടിക്കാൻ കയ്യോങ്ങുന്നു. കേസ് ഒതുക്കിത്തീർത്തതിന്റെ കാര്യകാരണങ്ങൾ നന്ദൻ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അവൾക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നത്. അങ്ങനെ വളരെ എളുപ്പത്തിൽ ദേവികയെന്ന എടുത്തുചാട്ടക്കാരിയെ സിനിമ പ്രേക്ഷകന് മുന്നിലേക്ക് നീക്കിനിർത്തുന്നു. നന്ദഗോപാലും ശേഖരേട്ടന്റെ മകളെന്ന പരിഗണനയിലാണ് ദേവികയെ കാണുന്നത്. 'ആണിനെ അറിയാത്തതിന്റെ കുഴപ്പമാണ്' ദേവികയ്ക്ക് എന്ന നായകന്റെ നിഗമനവും,

> ''ആണിനെ അടുത്ത് പരിചയപ്പെടുമ്പോൾ മാറിക്കോളും; നമുക്ക് മാറ്റിയെടുക്കാം. വി വിൽ മീറ്റ്''

എന്ന സ്വന്തം പൗരുഷത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനവും കൂടിയാകുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകപുരുഷൻ തൃപ്തനാകുന്നു.

> ''ചേച്ചിക്ക് ഇഷ്ടമായി അല്ലേ ... ആളോട് ചെറിയൊരു ഇദ്...''

എന്ന ഇബ്നുവിന്റെ പ്രസ്താവന അതുവരെ കെട്ടിപ്പൊക്കിയ നായികയുടെ വീരവനിതയെന്ന പ്രതിച്ഛായക്കും മുകളിലാണ് നായകന്റെ സ്ഥാനമെന്ന് ഉറപ്പിക്കുകയാണ്. പോലീസിനെപ്പോലും വിറപ്പിക്കുന്ന ദേവികയെ ഒരൊറ്റ കൂടിക്കാഴ്ചകൊണ്ട് കീഴടക്കാൻ കഴിഞ്ഞവൻ എന്നതാണ് നായകന് ലഭിക്കുന്ന മൂല്യം.

തന്നെത്തേടി വരുന്ന നന്ദഗോപാലിനെ ജാഗ്രതയുടെ ചീഫ് എഡിറ്റർ സ്ഥാനത്തേക്ക് ശേഖരൻ ക്ഷണിക്കുന്നു. തനിക്കുശേഷം ചീഫ് എഡിറ്റർ സ്ഥാനത്തേക്ക് ദേവികയെയല്ല നന്ദനെയാണ് ശേഖരൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. തൊട്ടടുത്ത സീക്വൻസിൽത്തന്നെ ശേഖരൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. യാദൃശ്ചികമായ സംഭവങ്ങളെന്ന നിലയിലല്ല ഇവ വായിക്കേണ്ടത്. നന്ദൻ ജാഗ്രതയിൽ ആദ്യം വരുമ്പോൾത്തന്നെ ദേവികയുടെ പെരുമാറ്റത്തിലെ ചില അസ്വാഭാവികതകൾ/ പരിഭ്രമങ്ങൾ ബോധപൂർവം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട് സിനിമ. നന്ദൻ ജാഗ്രതയുടെ മാത്രം രക്ഷിതാവായല്ല; ദേവികയുടെയും രക്ഷിതാവായാണ് അവരോധിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നാണ് സൂചിതം. ശേഖരന്റെ മരണത്തിലെ ദുരൂഹതകൾ പുറത്തുകൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് നന്ദനാണ്. ശേഖരന്റെ പിൻഗാമിയായി നന്ദൻ മാറുന്നു.

തന്റെ രക്തഗുണമുള്ള മകൾ ഇരിക്കെ ശേഖരൻ നന്ദനെ ചീഫ് എഡിറ്റർ സ്ഥാനത്തേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നത് അയാൾ ട്രേഡ് യൂണിയൻ നേതാവായിരുന്ന രക്തസാക്ഷി വേണുഗോപാലിന്റെ മകനായതുകൊണ്ട് മാത്രമല്ല. നന്ദന്റെ ഉള്ളിലെ അഗ്നി തിരിച്ചറിഞ്ഞതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ദേവികയെയും നന്ദനെയും താരതമ്യവിവേചനം ചെയ്യാനുള്ള സാഹചര്യങ്ങൾ സിനിമ നേരത്തേ തന്നെ ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട് എന്നതിനാൽ ശേഖരന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് വളരെ വിശ്വസനീയമാണ്. പുറമേക്ക് ധീരയും ധിക്കാരിയുമാണെങ്കിലും എടുത്തു ചാട്ടക്കാരി, വൈകാരികവിക്ഷോഭങ്ങൾക്ക് വശപ്പെടുന്നവൾ, സ്വജനസ്നേഹംകൊണ്ട് സ്വയം മറക്കുന്നവൾ തുടങ്ങിയ ബലഹീനതകൾ ദേവികയ്ക്ക് പകർന്നു നൽകുന്നുണ്ട് സിനിമ. കരുത്തനായ വിശ്വനാഥനോട് ഏറ്റുമുട്ടാൻ ദേവികയുടെ രക്തഗുണം മതിയാവില്ല. അവധാനത, ബുദ്ധികൂർമ്മത, രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യ സ്വാധീനം തുടങ്ങിയ നന്ദന്റെ മികവുകളാണ് അവിടെ ആവശ്യം. വിശ്വനാഥന് ഒപ്പം നിൽക്കാവുന്ന നായകത്വം ശേഖരനോ നന്ദനോ അവകാശപ്പെട്ടതാവുന്നതാണ്. ഈ പാത്രസൃഷ്ടി സിനിമ തുടക്കം മുതൽ പിന്തുടരുന്ന ആൺകോയ്മാ സ്വഭാവത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. താഴെക്കൊടുത്ത സംഭാഷണശകലങ്ങൾ അത് തെളിയിക്കും.

ശേഖരൻ ഡി.ഐ.ജി.യോട് :

> ''സത്യം വിളിച്ചുപറഞ്ഞാൽ അത് വായിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമുള്ള പത്തറുപതിനായിരം ആണുങ്ങൾ ഈ നാട്ടിലിപ്പോഴും ബാക്കിയുള്ളതുകൊണ്ടാ ശേഖരൻ ഇപ്പോഴും ഇത് നടത്തിക്കൊണ്ട് പോകുന്നത്''

ദേവിക ഓട്ടോ ഡ്രൈവറോട്:

''ആണുങ്ങളായാൽ ഇത്തിരി വാശിയൊക്കെ വേണ്ടേ ...''

ഇബ്നു ദേവികയോട് പത്രം ചെലവാകാത്തതിനെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ:

''എന്നും ആരെങ്കിലും ഓരോരോ പെൺവാണിഭം നടത്തിയെങ്കിൽ...''

ദേവിക ശേഖരനോട്:

''പറഞ്ഞ വാക്കിന് വിലവേണം ആണുങ്ങളായാൽ ...'' സഭാപതിയുടെ മകൾ ഫിറോസിനെപ്പറ്റി :

''നല്ലൊന്നാന്തരം ആണത്തമുള്ള ആണ്. ദ റിയൽ മാച്ചോ... ജീവിതത്തിൽ ഒരിക്കൽ, ഒരൊറ്റ തവണ, ദാ ലൈക് ഹിം, നല്ല നട്ടെല്ലുള്ള ഒരാണാവണമെന്നു കൊതി തോന്നുന്നില്ലേ എന്റെ പൊന്ന് ഡാഡിക്ക്''

ദേവിക:

''ഇല്ല മിസ്റ്റർ സഭാപതി, അതിനുതക്ക ആണത്തമൊന്നും ഉണ്ടാവില്ല നിങ്ങൾക്ക്''

വിശ്വനാഥൻ ദേവികയോട്:

''അതും നിന്നെപ്പോലെ ഒരു നരിന്ത് പെണ്ണിനെക്കൊണ്ട്''

ദേവിക വിശ്വനാഥനോട്:

''ആണത്തവും തന്റേടവും നട്ടെല്ലുമുള്ള ഒരു പത്രവും...''

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾപോലും മികവായി കാണുന്നത് ആണത്തത്തെയാണ്. ദേവികാശേഖർ സിനിമയുടെ ഒരു ഘട്ടം കഴിയുന്നതോടെ നന്ദന്റെ രക്ഷാകർത്തൃത്വത്തിലേക്ക് ഒതുങ്ങുന്നത് കാണാം. വിശ്വനാഥനെ നേരിടാൻ ഒരുങ്ങുന്ന നന്ദനെ അവൾ തടയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അയാളെ നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയംകൊണ്ടാണ്.

നന്ദൻ ഉണ്ടാക്കിയ ചായ വളരെ മോശമായിരുന്നു എന്ന് ദേവിക കളിയാക്കുന്ന ഒരു രംഗം സിനിമയിലുണ്ട്. എന്നിട്ട് അവൾ അതിഥികൾക്ക് ചായ ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. കൃത്യമായ തൊഴിലിടവിഭജനം ഈ കളിയാക്കലിനിടെ നടത്തുന്നുണ്ട് സിനിമ. അടുക്കളയിൽ പുരുഷൻ പരാജയമാണെന്ന് പറഞ്ഞുവെക്കുകയും

അവിടെ സ്ത്രീയാണ് ഇടപെടേണ്ടതെന്ന ധാരണ സാന്ദർഭികമായി ഉറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ഈ രംഗം. ഇതിന്റെ മറുവശം, ബാഹ്യലോകം പുരുഷവിജയങ്ങളുടേതാണ് എന്നതാണ്. സിനിമയുടെ നിർവഹണഘട്ടം ആ കാര്യം സ്ഥാപിക്കുന്നു.

ഫിറോസിന്റെ വധം സംബന്ധിച്ച സ്പെഷ്യൽ എഡിഷൻ ഇറക്കാനുള്ള '*ജാഗ്രത*'യുടെ ശ്രമം തകർക്കാനെത്തുന്ന വിശ്വനാഥനു മുന്നിൽ ദേവികയ്ക്ക് പിടിച്ചുനില്ക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഫിറോസിന്റെ ഗൺ മുനയിൽ വിറച്ചുനിന്ന വിശ്വനാഥൻ ദേവിക തോക്ക് ചൂണ്ടുമ്പോൾ ഒട്ടുംപതറാതെ അവളെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. അവൾ അയാളെ വെടിവെക്കാനാവാതെ നിൽക്കുമ്പോൾ നന്ദഗോപാൽ വിശ്വനാഥനെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലുന്നു. അങ്ങനെ നന്ദന്റെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള വിജയമായി വിശ്വനാഥനിഗ്രഹം മാറുന്നു.

സിനിമയിൽ ദേവികയുടെ സമപ്രായക്കാരായ രണ്ട് യുവതികൾ കൂടിയുണ്ട്. ഒരാൾ ഫിറോസിന്റെ കാമുകിയും കേരളരശ്മി മാനേജിംഗ് എഡിറ്ററുടെ പേരക്കുട്ടിയുമായ പത്രപ്രവർത്തക ശില്പാമേരി ചെറിയാൻ. ഫിറോസിന്റെയും നന്ദന്റെയും 'വീരശൂരപരാക്രമങ്ങളുടെ' ആരാധികയെന്ന വേഷംകൂടി ശില്പാമേരി ചെറിയാനുണ്ട്. താൻ ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ ഓഫീസിൽ എത്തിയില്ലെങ്കിൽ ചീഫ് എഡിറ്ററുടെ പേരക്കുട്ടിയായാലും പത്രത്തിൽനിന്ന് പുറത്താക്കും എന്ന നന്ദന്റെ 'ധീരതയും കാർക്കശ്യവും' പ്രകാശിപ്പിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ് ശില്പ. അതേസമയം ഫിറോസുമായുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ അവൾ സ്വയം ധീരയാണ്.

മറ്റേയാൾ ഡി.ഐ.ജി. സഭാപതിയുടെ മകൾ. മകൾക്ക് സഭാപതിയെ പുച്ഛമാണ്. അയാളുടെ ആണത്തമില്ലായ്മയാണ് അതിന് കാരണമാകുന്നത്. ഫിറോസ് സഭാപതിയെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അവൾ ഫിറോസിനെ അഭിനന്ദിക്കുന്നത് 'ആണത്തമുള്ള ആണ്' എന്നാവുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. സഭാപതി പ്രകോപിതനായി തല്ലുമ്പോൾ അവൾ അയാളെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'നല്ല സ്റൈറലൻ ആണ്' എന്നാണ്.

> ''ഇങ്ങനെ ഒരടി നേരത്തെ കിട്ടിയിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ എന്നേ നന്നായിപ്പോയേനെ''

എന്നും അവൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നത് കാണാം. ഫിറോസിന്റെ ആണത്തം പൊലിപ്പിക്കുകയാണ് സഭാപതിയുടെ മകളുടെ സിനിമയിലെ ദൗത്യം.

സിനിമയിൽ 'സൊസൈറ്റി ലേഡി'യുടെ പൊങ്ങച്ചജീവിതം ചിത്രീകരിക്കാനാണ് വസുന്ധരാതമ്പിയെന്ന പത്രപ്രവർത്തകയെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. അവർ

നന്ദനെ പോലീസ് തല്ലിയത് വാർത്തയാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. നന്ദൻ അത് തടയുമ്പോൾ ഒരു തെണ്ടിച്ചെക്കന് വേണ്ടി നന്ദൻ തെരുവിൽ തല്ലുണ്ടാക്കിയതിൽ അവർക്കുള്ള നാണക്കേട് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അല്പംപോലും സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയില്ലാത്ത ഒരാളാണ് അവർ. വസുന്ധരാതമ്പിയും നന്ദന്റെ ഗരിമയ്ക്ക് മാറ്റു കൂട്ടാനുള്ള പാത്രസൃഷ്ടിയാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ സിനിമയിലെ ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളെ എല്ലാം കവച്ച് വളരുന്ന അതിപുരുഷനായകനാണ് (macho hero) നന്ദൻ. തന്റെ പത്രപ്രവർത്തനജീവിതം കൊണ്ട് ദേവിക ഒരു സാമൂഹ്യമാറ്റവും വരുത്തുന്നില്ല. പലപ്പോഴും അവളുടേത് കേവലം ഭാഷണാതിസാരം (verbal diarrhoea) ആയി മാറുന്നു. അവൾ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളുടെ മൂർച്ചയെക്കുറിച്ച് നന്ദൻ നൽകുന്ന ചില സൂചനകൾ ഇല്ലാതല്ല. പക്ഷേ വിശ്വനാഥനെ പോലുള്ള വൻകിട വില്ലന്മാരോടു പൊരുതാൻ അത് മതിയാവുന്നില്ല. എന്നാൽ ഇബ്നുവിനെയും ദേവികയെയും ഫോട്ടോഗ്രാഫർ വിപിനെയും രക്ഷിക്കാൻ നന്ദൻ തന്റെ തൊഴിൽപരമായ കഴിവും അത് നടക്കാത്തിടത്ത് കൈക്കരുത്തും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ശേഖരന്റെയും ഫിറോസിന്റെയും വധത്തിന് നന്ദൻ പകരംചോദിക്കുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം ദേവിക കാഴ്ചക്കാരിയായി മാറുന്നു. ശില്പാമേരിക്ക് ഫിറോസിന്റെ മരണാനന്തരം സിനിമയിൽ ഇടം ഇല്ലാതാകുന്നു. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച പോലെ നായകനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചു വികസിക്കുന്ന ഈ സിനിമയിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അയാളുടെ ഹീറോയിസം പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ സാഹചര്യം ഉണ്ടാക്കുക എന്നതിലപ്പുറം പ്രാധാന്യം കാണാനാവില്ല. ബാക്കിയെല്ലാം കെട്ടുകാഴ്ചകൾ മാത്രമാണ്.

തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ പൊതുവേ വീട് ഉള്ളിൽ കൊണ്ടുനടക്കുന്നവരാണെന്ന ധാരണ ഈ സിനിമകളും പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഭരതന്റെ *'പ്രണാമം'*, *'ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം'* എന്നീ സിനിമകളുമായി സാമ്യങ്ങളുണ്ട് പത്മരാജന്റെ '*കൂടെവിടെ?*' എന്ന സിനിമയ്ക്ക്. ജോലിക്കാരികളാണ് ഈ മൂന്ന് സിനിമകളിലെയും നായികമാർ. (മൂന്നിലും നായികാ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സുഹാസിനി എന്ന നടിയാണ് എന്നത് ആനുഷംഗികമായി സൂചിപ്പിക്കട്ടെ.) അവർ തങ്ങളുടെ ജോലിയെ സ്നേഹം പ്രകാശിപ്പിക്കാനുള്ള ഇടമാക്കി മാറ്റുന്നു. *കൂടെവിടെ*യിലെ ആലീസിനെ പോലെ *പ്രണാമ*ത്തിലെ ഉഷയും വഴി തെറ്റിപ്പോയ വിദ്യാർഥിയെ മാതൃസമാനമായ ഇടപെടൽ കൊണ്ട് രക്ഷിക്കുന്നു. *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലെ ആലീസ് ചെറിയാൻ സ്നേഹാലയത്തെ വീടാക്കി മാറ്റി സ്വയം മകളാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതാണ്. മൂന്ന് സിനിമകളിലും നായികക്ക് വ്യക്തിപരമായ നഷ്ടം നേരിടേണ്ടി വരുന്നു. പത്രത്തി

ലെ ദേവിക പത്രപ്രവർത്തകയെന്ന തൊഴിൽപരമായ സ്വത്വം വിട്ട് നന്ദന്റെ ഒപ്പം ജീവിക്കാൻ മനസ്സുകൊണ്ട് തീരുമാനിച്ച പെണ്ണായി മാറുന്നത് വളരെ സ്വാഭാവികത യോടെയാണ് സിനിമ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നത്. ആദ്യകൂടിക്കാഴ്ചയിൽ തന്നെ ദേവിക യെ നന്ദന്റെ പെണ്ണായി പരുവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

4.2.3.പഞ്ചാഗ്നി

എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ തിരക്കഥ രചിച്ച് ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *പഞ്ചാഗ്നി*. മുൻ നക്സൽ പ്രവർത്തക ഇന്ദിര, സ്വതന്ത്രപത്ര പ്രവർത്തകനായ റഷീദ്, റഷീദ് ഗുരുസ്ഥാനീയനായി കാണുന്ന രാമേട്ടൻ, ഇന്ദിര യുടെ സഹോദരങ്ങളായ മോഹൻദാസ്, സാവിത്രി, രവി, സാവിത്രിയുടെ ഭർത്താവ് പ്രഭാകരൻനായർ, ഇന്ദിരയുടെ സുഹൃത്ത് ശാരദ, ശാരദയുടെ ഭർത്താവ് രാജൻ എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

ഇന്ദിര, ഭൂവുടമയായ അവറാച്ചന്റെ കൊലപാതകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജീവ പര്യന്തം ജയിൽശിക്ഷ അനുഭവിക്കുകയാണ്. രോഗിയായ അമ്മയെ കാണാൻ, ജയിലിൽ ഉപവാസസമരം നടത്തിയതിനെ തുടർന്ന് ഇന്ദിരയ്ക്ക് പരോൾ അനുവദി ക്കപ്പെടുന്നു. അവൾ വീട്ടിൽ എത്തി, അടുത്ത ദിവസംതന്നെ അമ്മ മരിക്കുന്നു. തു ടർന്നുള്ള ദിവസങ്ങളിൽ ഇന്ദിരയ്ക്ക് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്ന നല്ലതും ചീത്ത യുമായ അനുഭവങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം

തന്റെ തൊഴിൽ ഉന്നതിക്ക് ഇന്ദിരയുടെ നക്സൽബന്ധം തടസ്സമായതി നാൽ മോഹൻദാസ് അവളെ കഠിനമായി വെറുക്കുന്നു. അയാളുടെ അനിഷ്ടം കാര ണം അവൾക്ക് ശാരദയുടെ വീട്ടിലേക്ക് താമസം മാറേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ അവി ടെ ശാരദയുടെ ഭർത്താവ് രാജൻ അവളെ ലൈംഗികതാല്പര്യത്തോടെ സമീപിച്ച തോടെ അവൾ വീട്ടിലേക്കുതന്നെ മടങ്ങുന്നു. അനിയൻ രവി തൊഴിൽരഹിതനും അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജീവിതനൈരാശ്യം ബാധിച്ചവനുമാണ്. അനിയത്തി സാവി ത്രി മാത്രമാണ് ഇന്ദിരയോട് സ്നേഹത്തോടെ പെരുമാറുന്നത്.

ഇൻറർവ്യൂ ചെയ്യാൻ വന്നപ്പോൾ അവൾ നിർദാക്ഷിണ്യം മടക്കി അയച്ചിട്ടും അവൾക്ക് സഹായങ്ങളുമായി കൂടെനിൽക്കുന്നു റഷീദ്. ഇന്ദിര മുൻപ് പ്രഭാക രൻനായരുമായി അടുപ്പത്തിലായിരുന്നു. അയാൾ അവളെ ആശ്വസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് പരസ്പരമുള്ള ശാരീരികതാല്പര്യമായി സാവിത്രി തെറ്റിദ്ധരിച്ച തോടെ ഇന്ദിരക്ക് റഷീദിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് താമസം മാറ്റേണ്ടിവരുന്നു. അവർക്കിട യിൽ പ്രണയം വേരുപൊട്ടുന്നു. ഇന്ദിരയുടേത് ജയിൽ മോചനമല്ല; പരോൾ

മാത്രമാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ സാവിത്രിയും രവിയും അവളെ തിരികെ വിളിക്കാൻ ചെല്ലുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അവൾ റഷീദിന്റെ വീട്ടിൽത്തന്നെ തുടരുന്നു.

റഷീദിന്റെയും രാമേട്ടന്റെയും ശ്രമഫലമായി ഇന്ദിരക്ക് ശിക്ഷയിളവ് കിട്ടുന്നു. ആ വിവരം അറിയിക്കാൻ ശാരദയുടെ വീട്ടിൽ ചെന്ന ഇന്ദിര അവിടത്തെ വേലക്കാരിപ്പെൺകുട്ടിയെ രാജനും കൂട്ടരും ബലാൽക്കാരം ചെയ്യുന്നതാണ് കാണുന്നത്. രാജനെ വധിച്ച് ഇന്ദിര നിയമത്തിന് കീഴടങ്ങുന്നു.

ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യസ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഇന്ദിര, ശാരദ, സാവിത്രി, ഇന്ദിരയുടെ അമ്മ എന്നിവരാണ്. ഇന്ദിരയുടെ അമ്മ സ്വാതന്ത്ര്യസമരനേതാവായിരുന്നു. അഹിംസാവാദി. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ അവർ രോഗക്കിടക്കയിലാണ്. ഇന്ദിരയുടെ ആക്ടിവിസ്റ്റ് സ്വഭാവത്തിന്റെ ജനിതകമുൻഗാമിയാണ് അമ്മ; മാർഗ്ഗം വിഭിന്നമാണ് എന്നുമാത്രം. (അച്ഛനെക്കുറിച്ച് സിനിമ മൗനം പാലിക്കുന്നു). ഒരേ സമയം ഇന്ദിരയിലെ സാമൂഹ്യബോധത്തിന്റെ തുടർച്ചയുടെയും വഴിമാറിനടക്കലിന്റെയും ചിത്രം അമ്മ ഇന്ദിര ദ്വന്ദത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. അമ്മയുടെ ചരിതം ചില സൂചനകളിലൂടെ (ഗാന്ധിയടക്കമുള്ള നേതാക്കൾക്കൊപ്പമുള്ള ഫോട്ടോഗ്രാഫുകൾ, മറ്റുള്ളവരുടെ വാക്കുകൾ)യാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. വർത്തമാനകാലം അവരെ വേണ്ടരീതിയിൽ പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല. രവിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവരുടേത് പരാജയപ്പെട്ട ജീവിതമാണ്. തറവാട് നശിച്ചതിന് ഇന്ദിരയെപ്പോലെ അവരെയും കാരണക്കാരിയായി കാണുന്നു രവി.

ഇന്ദിരയുടെ അനിയത്തി സാവിത്രി തന്റെ കുടുംബത്തിനപ്പുറത്തെ ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ആകുലതകൾ ഇല്ലാത്തവളാണ്. ഇന്ദിരയുടെ മടങ്ങിവരവ് അവളെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ ചേച്ചിയും പ്രഭാകരൻനായരുമായുള്ള അടുപ്പം ഭയന്ന സാവിത്രിയുടെ പ്രതികരണങ്ങളാണ് ഇന്ദിരയെ വീടുവിട്ടിറങ്ങാൻ നിർബന്ധിതയാക്കുന്നത്. കൊലപാതകിയാണ് ഇന്ദിര എന്ന കാര്യം തന്റെ മകനിൽനിന്നും ഒളിച്ചുവെച്ചിരുന്നെങ്കിലും ഇപ്പോൾ അവനും ഇന്ദിരയോട് അനിഷ്ടം ഉണ്ടാവാൻ വേണ്ടി സാവിത്രി അത് പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ദിരക്ക് പതിനാല് ദിവസത്തെ പരോൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്നറിയുമ്പോൾ അവൾക്ക് മനംമാറ്റമുണ്ടാകുകയാണ്. ഇന്ദിരക്ക് ശിക്ഷ ഇളവ് ലഭിക്കുന്നത് അവൾക്കും സന്തോഷകരമായി മാറുന്നു.

ഒരു ശരാശരി മനുഷ്യന്റെ ആശകളും കാഴ്ചപ്പാടുകളുമുള്ള സ്ത്രീയാണ് സാവിത്രി. വ്യക്തിപരമായി അവൾ സ്നേഹശീലയാണ്. എന്നാൽ തന്റെ കുടുംബസ്വാസ്ഥ്യം തകർക്കുന്ന ഒന്നും അവൾക്ക് അനുവദിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇന്ദിരയോട് അടുപ്പം കാണിച്ചതിന്റെ പേരിൽ അവൾ ഭർത്താവിനോട് അനിഷ്ടം തുടരു

ന്നില്ല. ദാമ്പത്യ അസ്വസ്ഥതക്ക് കാരണമായ ബാഹ്യശക്തിയാണ് അവൾക്ക് ഇന്ദിര. ആ സാന്നിധ്യം ഇല്ലാതാകുന്നതോടെ അവൾ വീണ്ടും പഴയ ദാമ്പത്യസൗഖ്യത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നു.

ശാരദ ഇന്ദിരയുടെ ബാല്യകാലസുഹൃത്താണ്. രാജനുമായുള്ള ശാരദയുടെ പ്രണയത്തിന്റെ മധ്യവർത്തിയായിരുന്നു ഇന്ദിര. പുറമേ സമ്പന്നമാണെങ്കിലും അതൃപ്തമാണ് ശാരദയുടെ ദാമ്പത്യം. തന്റെ ഉന്നമനത്തിനായി ശാരദയെപ്പോലും ഉപയോഗിക്കാൻ മടിക്കാത്ത ആളാണ് രാജൻ.

''കെടന്നു കൊടുക്കണം എന്ന് പച്ചക്ക് പറഞ്ഞിട്ടില്ല''

എന്ന് മാത്രം. വിയോജിപ്പുകൾ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ശക്തയല്ല ശാരദ. അതിനു പുറമേ അനപത്യതാദുഃഖവും. തന്റെ പ്രണയദാമ്പത്യം ഒരു പരാജയമാണെന്ന് സ്വയം ബോധ്യപ്പെട്ട് ജീവിക്കുകയാണ് അവൾ.

ഇന്ദിരയെ രക്ഷാകർതൃപദവിക്ക് സമാനമായ ഒരിടത്താണ് ശാരദ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇന്ദിരയുടെ 'കൊലപാതകി' ഇമേജ് ശാരദയെ അലട്ടുന്നില്ല. അവളുമായി അടുപ്പംവേണ്ട എന്ന രാജന്റെ നിർദ്ദേശം ശാരദ സ്വീകരിക്കാത്തത് അതുകൊണ്ടാണ്. സാവിത്രി, ശാരദ എന്നീ രണ്ട് സ്ത്രീകൾക്കും സമാനമായ ചില ഘടകങ്ങൾ കാണാനാകും. ഇരുവരും ഗൃഹബാഹ്യമായ ഒരു ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ഗൗരവമായി ചിന്തിക്കുന്നവരല്ല. ഭർത്താവിന്റെ ഭാഗത്ത് വീഴ്ചകളുണ്ടായാലും അത് ക്ഷമിക്കാവുന്ന മാനസികാവസ്ഥയിലേക്ക് അവർ എത്തിച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ഇന്ദിരയുടെ മുറിയിൽ, അവളുടെ തോളിൽ കൈവെച്ച് നിൽക്കുന്ന പ്രഭാകരനെയല്ല, ഇന്ദിരയുടെ 'എട്ടു കൊല്ലം ആണിനെ കാണാത്ത ആർത്തിയെ'യാണ് സാവിത്രി കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നത്. രാജന്റെ അപഥയാത്രകളെ ശാരദ നിശ്ശബ്ദം സഹിക്കുന്നു. ഇന്ദിരയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന് പരഭാഗശോഭ നൽകുകയാണ് ഇവർ ഇരുവരും.

പരന്ന വായനയും ആഴമേറിയ ചിന്തയുമുള്ള ഇന്ദിര മലയാളസിനിമയിലെ സാധാരണ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തയാണ്. അമ്മയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരപശ്ചാത്തലം, പ്രഭാകരനെപ്പോലുള്ള ബുദ്ധിജീവികളുമായുള്ള സമ്പർക്കം, വായന, ജോലിസ്ഥലത്തെ സാഹചര്യങ്ങൾ, നക്സൽബന്ധം എന്നിവ ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് ഇന്ദിരയുടെ വ്യക്തിത്വം. ഭൂവുടമകളുടെ ഭരണസ്വാധീനവും തൊഴിലാളിദ്രോഹവും സ്ത്രീവിരുദ്ധനിലപാടുകളും അവൾ നേരിട്ട് കണ്ടറിയുന്നത് ജോലിസ്ഥലത്ത് വെച്ചാണ്. ഇതേ കാലയളവിൽ അവൾക്ക് ഇടപഴകാൻ കഴിഞ്ഞ നക്സൽഗ്രൂപ്പ്, അവറാച്ചനെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാനെടുത്ത തീരുമാനത്തിൽ അവൾ പങ്കാളിയാവുന്നു.

അവറാച്ചനെ കൊലപ്പെടുത്തിയതിൽ ഇന്ദിരക്ക് ഒരിക്കലും മനസ്താപം ഉണ്ടാകുന്നതായി സിനിമയിൽ കാണുന്നില്ല. മാത്രമല്ല കരിയറിസ്റ്റുകളായി മാറിയ സഹപ്രവർത്തകരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തയായ ഇന്ദിരയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ബോധ്യത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന് ആ കൊലപാതകത്തിനോടുള്ള അവളുടെ മാറ്റമില്ലാത്ത നിലപാടുകൾ സിനിമ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ ജയിൽ ഇന്ദിരയിലെ വിപ്ലവകാരിയെ നിശ്ശബ്ദയാക്കുന്നുണ്ട്. നിഷേധിക്കപ്പെട്ട സ്വാതന്ത്ര്യം ചില പ്പോഴെങ്കിലും അവളെ അധീരയാക്കുന്നു. പ്രഭാകരൻ നായരുമായുള്ള സംസാരത്തിനിടെ ജയിലിന്റെ മടുപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും പുറംലോക ജീവിതത്തോടുള്ള ആസക്തിയും അവൾ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്

> ''രക്ഷപ്പെടാൻ ആഗ്രഹമില്ലാഞ്ഞിട്ടല്ല; ആവില്ല... കടിച്ചുപിടിച്ച് ഞാൻ ഇത്രത്തോളം നിന്നു.''

ദാമ്പത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരത്തിനിടെ

> ''നിനക്കതൊന്നും വേണ്ടേ?''

എന്ന ശാരദയുടെ ചോദ്യം ഇന്ദിരയെ ചിന്താകുലയാക്കുന്നതും ശ്രദ്ധിക്കുക.

പരോളിൽ ഇറങ്ങിയശേഷം അവൾ നേരിടേണ്ടിവരുന്ന സാഹചര്യങ്ങൾ സമ്മിശ്രസ്വഭാവത്തിലുള്ളതാണ്. നാട്ടുകാർക്ക് അവൾ കാഴ്ചവസ്തുവാണ്. വീട്ടിൽത്തന്നെ മോഹൻദാസും രവിയും അവൾക്ക് എതിരാണ്. ശാരദ അവൾക്ക് വേണ്ടി കാത്തിരിക്കുന്നു. ജയിലഴികൾ ഇന്ദിരക്ക് എന്താണ് നഷ്ടപ്പെടുത്തിയതെന്ന അന്വേഷണം രാജനെയും സാവിത്രിയേയും കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത് ഒരേ ഉത്തരത്തിലാണ്. ഏഴെട്ട് കൊല്ലമായി ആൺചൂരറിയാത്ത ശരീരകാമമാണ് അവളിൽ ഉറങ്ങുന്നസ്ത്രീയെന്ന് അവർ ധരിക്കുന്നു. പ്രസ്ഥാനത്തിൽ മുന്നണിയിൽ നിന്നവർ അവളെ ഒഴിവാക്കാൻ താല്പര്യപ്പെടുന്നു. അതേസമയം റഷീദിനെയും രാമേട്ടനെയും പോലുള്ള 'അന്യർ' അവൾക്ക് ശിക്ഷായിളവ് കിട്ടാൻ അക്ഷീണം ശ്രമിക്കുന്നു.

ആദ്യഘട്ടത്തിൽ അവൾ ഒഴിവാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന റഷീദ് ഒടുവിൽ അവളുടെ ആശ്രയമായി മാറുന്നു. സ്വന്തം വീടുവിടേണ്ടി വരുമ്പോൾ അവൾ താമസസ്ഥലം കണ്ടെത്തുന്നത് റഷീദിന്റെ വീട്ടിലാണ്. വിപ്ലവപ്രവർത്തനനാളുകളിൽ, അറസ്റ്റ് ഭീതിയിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ ഇന്ദിരയെയുംകൊണ്ട് ലോകത്തിന്റെ ഏത് കോണിലും ഓടിയൊളിക്കാൻ തയ്യാറായിരുന്നു പ്രഭാകരൻ നായർ. പക്ഷേ ഇന്ദിരക്ക് അന്ന് അയാളോട് പ്രണയം തോന്നിയില്ല. പകരം സാവിത്രിയെ രക്ഷിക്കാൻ ഇന്ദിര പ്രഭാ

കരൻനായരെ ചുമതലപ്പെടുത്തുന്നു. അന്ന് വേണ്ടെന്നുവെച്ച പ്രണയം പരോൾ നാളിലെ ഇത്തിരി ദിവസങ്ങൾകൊണ്ട് അവളിൽ ജീവൻ വെക്കുന്നു; റഷീദിനെ ഇന്ദിര പ്രണയിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ഇത് ജയിൽ ഇന്ദിരയ്ക്കുണ്ടാക്കുന്ന മാറ്റമാണ്. ഒറ്റപ്പെട്ട ജീവിതത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടാനുള്ള ഇന്ദിരയുടെ പിടച്ചിൽ, കുടുംബ ജീവിതം നയിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹം (അത് സിനിമയിൽ പലപ്പോഴായി സൂചിത മാകുന്നുണ്ട്) ഇതെല്ലാം ചേർന്ന മാനസികാവസ്ഥയിലേക്കാണ് റഷീദിന്റെ പ്രണയം പെയ്തിറങ്ങുന്നത്.

''ഒരാൾക്കും ഒരു ജയിലർക്കും നിന്നെ കൈവിട്ട് കൊടുക്കാൻ വയ്യ''

അയാളുടെ സ്പർശത്തിൽ, നോട്ടത്തിൽ ഇന്ദിരയിലെ തുണതേടുന്ന പെൺ മനസ്സ് തൃപ്തമാകുന്നു. ഇരുവരും കിടക്ക പങ്കിടുന്ന ദൃശ്യം തുടർന്ന് വരുന്നു.

റഷീദ് ഈ സിനിമയിൽ നിർവഹിക്കുന്ന ദൗത്യം വിശകലന വിധേയമാകേ ണ്ടതുണ്ട്. ഇന്ദിരക്ക് പരോൾ സാധ്യമാകുന്നത് അവളുടെ ജയിലിലെ നിരാഹാരസ മരംകൊണ്ട് മാത്രമല്ല; അത് പുറത്ത് പത്രവാർത്തയായതുകൊണ്ട് കൂടിയാണ്. റഷീദാണ് ആ വാർത്തയുടെ ഉറവിടം. അവൾക്ക് ശിക്ഷയിളവ് കിട്ടുന്നത് റഷീദ് രാമേട്ടനോടൊപ്പം നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങൾക്കൊടുവിലാണ്. അതിനുവേണ്ടി അയാൾ മന്ത്രിയെ ബ്ലാക്ക്മെയിൽ ചെയ്യുന്നുപോലുമുണ്ട്. അങ്ങനെ ഇന്ദിരയുടെ ജീവിത ത്തിന് പുതിയ ഒഴുക്കുവഴികൾ സമ്മാനിക്കുകയാണ് റഷീദ്. ചുരുക്കത്തിൽ പ്രഭാകരന് അസാധ്യമായത് റഷീദ് സാധിക്കുന്നു.

കുടുംബജീവിതമെന്ന സ്വസ്ഥതയിലേക്ക് ഒതുങ്ങാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന ഇ ന്ദിരക്ക് രാജന്റെ വീട്ടിലെ ബലാത്സംഗരംഗം കണ്ട് നിൽക്കാനാവുന്നില്ല. അവളിലെ ഉറങ്ങിക്കിടന്ന പഴയ ഇന്ദിര പുനർജനിക്കുന്നു. അവറാച്ചൻ മുതലാളി രാജനായി മാറുന്നത്, കാലം മാറിയിട്ടും കാഴ്ചകൾ മാറാത്തത് അവളെ ഞെട്ടിക്കുന്നു. രാജ നെ വധിച്ച് അവൾ വീണ്ടും ജയിലിൽ പോകുന്നു.

സ്വതന്ത്രവ്യക്തിത്വം സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന, പുരുഷന്റെ സ്വന്തമെന്ന് കരുതിപ്പോന്ന വഴികൾ തനിക്കും സാധ്യമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന സ്ത്രീ എന്നനി ലയിൽ ഇന്ദിര മലയാളസിനിമയിലെ നായികമാരുടെ പൊതുവഴികളിൽനിന്നും മാറിനടക്കുന്നവളാണ്. എന്നാൽ ഏകനായകകേന്ദ്രിത സിനിമകളിലെപ്പോലെ അവ ളെ മഹത്വവൽക്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. വളരെ യാഥാർഥ്യബോധത്തോടെയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയസിനിമയായി അനുഭവപ്പെടാത്ത ഒന്നാണ് പഞ്ചാഗ്നി. ഇന്ദിരയുടെ നക്സൽബന്ധം, അമ്മയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരപാരമ്പര്യം, പ്രഭാകരൻ, റഷീദ്, രാമേട്ടൻ തുടങ്ങിയവരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ബോധ്യം എന്നിവയെല്ലാം സിനിമ വിനിമയംചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ദിരയെന്ന ജയിൽ വിമോചിതയിലേക്ക്, അവളുടെ വ്യക്തിജീവിതത്തിലേക്കാണ് സിനിമയുടെ മുഖ്യനോട്ടം. ആ വ്യക്തിജീവിതമാണ് സിനിമ ആദ്യംതൊട്ടേ പറഞ്ഞുപോകുന്നത്. അമ്മയെ കാണാനുള്ള നിരാഹാരസമരം, കുടുബജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മോഹങ്ങൾ എന്നിവ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യങ്ങളുടെ പടംപൊഴിച്ചു കളഞ്ഞവളാണ് അവളെന്ന ധാരണയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നു. പഴയ വിപ്ലവകാരികൾ പലരും കരിയറിസ്റ്റുകളായി എന്നറിഞ്ഞശേഷം ഇന്ദിര കുറേക്കൂടി തന്നിലേക്ക് വലിയുന്നുണ്ട്. തന്റെ പൂർവ്വജീവിതം എഴുതാനുള്ള റഷീദിന്റെ ശ്രമങ്ങൾ അവൾ അനുവദിക്കാത്തത് ആ ജീവിതം ഇപ്പോൾ പഥ്യമല്ല എന്നതിനാൽത്തന്നെ. രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വളഞ്ഞവഴികൾ തന്നെയാണ് ഇന്ദിരയുടെ മോചനത്തിന് റഷീദ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതിനെ അവൾ എതിർക്കുന്നുമില്ല. അങ്ങനെ സ്വയം ഒളിച്ചോടുന്ന ഒരു നായിക ക്ഷിപ്രകോപത്താൽ നടത്തുന്ന കൊലപാതകമെന്ന തോന്നൽ രാജന്റെ വധം ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ

''എനിക്ക് എന്നിൽ നിന്ന് ഒളിച്ചോടാൻ വയ്യ''

എന്ന ഏറ്റുപറച്ചിൽ നിലീനമായി കിടന്ന ഇന്ദിരയുടെ രാഷ്ട്രീയവ്യക്തിത്വത്തെ പുറത്തുകൊണ്ട് വരികയും സിനിമയിലെ ഇതരകഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊന്നിനും ഇല്ലാത്ത ഒരു രാഷ്ട്രീയമാനം ഇന്ദിരക്ക് നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. തീവ്രഇടത് പ്രമേയങ്ങൾ പുരുഷ ആഖ്യാനങ്ങളായി മാത്രം പരിചയിച്ച ഒരു കാലത്ത് ഇന്ദിര എന്ന കഥാപാത്രം വളരെ വ്യത്യസ്തയും കരുത്തുള്ളവളുമായി തീരുന്നു.

നായികാകഥാപാത്രത്തിന് പ്രാമുഖ്യമുള്ള ഹരിഹരന്റെ രണ്ട് സിനിമകളാണ് (പരിണയവും പഞ്ചാഗ്നിയും) ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കിയത്. കാമനയുടെ കാഴ്ചകൾക്ക് ഇടം ഒരുക്കാതെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷത്തിലും ദൃശ്യവിന്യാസത്തിലും പുരുഷനയനങ്ങളുടെ തൃപ്തിയെന്ന ഘടകം പരിഗണിക്കുന്നുമില്ല. മിക്കവാറും മധ്യദൂരത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം. പഞ്ചാഗ്നിയിലെ ബലാൽസംഗരംഗത്തും പെണ്ണുടൽ രതിക്ക് വിഷയമാകുന്നില്ല. ഇന്ദിരയും റഷീദും ഒന്നിച്ചുള്ള കിടപ്പറരംഗവും പരസ്പരസാന്ത്വനത്തിന്റെ ഭാവമാണ് പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടും വ്യക്തിത്വമുള്ള നായികമാരെ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീ പക്ഷത്തുനിൽക്കുന്ന പ്രമേയവും ആഖ്യാനഭാഷയുമാണ് രണ്ട് സിനിമകളും സ്വീകരി

ക്കുന്നത്. നായികമാരെ മാത്രമല്ല, സാമാന്യേന ഒരു സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തെയും പ്രേക്ഷകന്റെ ആസക്തമായ നോട്ടങ്ങൾക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുന്നില്ല ഈ സിനിമകൾ. ശരീരമല്ല അതിനുള്ളിലെ വ്യക്തിയാണ് സിനിമയുടെ വിഷയമെന്ന് കാഴ്ചക്കാരെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ സംവിധായകന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

4.2.4.സമൂഹം

അവിചാരിതമായി പൊതുപ്രവർത്തകയാവേണ്ടിവന്ന ഒരു സാധാരണ സ്ത്രീയെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി സത്യൻ അന്തിക്കാട് സംവിധാനംചെയ്ത സിനിമയാണ് *സമൂഹം*. അഴിമതിയുടെ പേരിൽ ഭരണകക്ഷി എം.എൽ.എ. രാജി വെച്ചപ്പോൾ മുൻകാലനേതാവായിരുന്ന മാധവൻമാഷുടെ മകൾ രാജലക്ഷ്മിയെ സ്വതന്ത്രസ്ഥാനാർഥിയായി മത്സരിപ്പിച്ചു ജയിപ്പിക്കുന്നു. അധികാര രാഷ്ട്രീയവുമായി ഒത്തുപോകാൻ കഴിയാത്ത രാജലക്ഷ്മിയുടെ ജനപക്ഷനിലപാടുകളും അത് ഉണ്ടാക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളുമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം.

രാജലക്ഷ്മി, എൻജിനീയർ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ച് കർഷകനായി മാറിയ അവളുടെ കാമുകൻ സുധാകരൻ, പത്രപ്രവർത്തകനായ പവിത്രൻ എന്ന രാമചന്ദ്രൻ, തൊഴിൽരഹിതനായ മജീദ്, പാർടിനേതാവ് ബാലൻപൊതുവാൾ, കൃഷ്ണമൂർത്തി എന്ന വ്യവസായി, ആർടിസ്റ്റ് ഉദയൻ തുടങ്ങിയവരാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

ബ്ലോക്ക് ഡവലപ്മെൻറ് ഓഫീസറായ രാജലക്ഷ്മി മറ്റുള്ളവരുടെ നിർബന്ധത്തിന് വഴങ്ങിയാണ് ജോലി രാജിവെച്ച് തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ മത്സരിക്കുന്നത്. നോമിനേഷൻ കൊടുക്കാതിരിക്കാൻ വീട്ടിൽനിന്നും ഒളിച്ചോടുന്നതും തെരഞ്ഞെടുപ്പ് യോഗത്തിൽ തനിക്ക് വോട്ട് ചെയ്യരുതെന്ന് അഭ്യർഥിക്കുന്നതും അവർക്ക് എം.എൽ.എ സ്ഥാനത്തോടുള്ള ഭയവും ഇഷ്ടക്കേടും വ്യക്തമാക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. എം.എൽ.എ ആയശേഷം ജനകീയപ്രശ്നങ്ങളിൽ ഇടപെടാൻ അവൾ നിർബന്ധിതയാകുന്നു. കൃഷ്ണമൂർത്തി അധികാരികളുടെ സഹായത്തോടെ നടത്തുന്ന നിയമലംഘനങ്ങൾക്ക് നേരെയും അവൾക്ക് പോരാടേണ്ടിവരുന്നു. രാജലക്ഷ്മിയെ ഭീഷണികൊണ്ട് വശപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമം പരാജയപ്പെട്ടപ്പോൾ കൃഷ്ണമൂർത്തിയുടെ ഗുണ്ടകൾ അവളുടെ വീട് ആക്രമിക്കുകയും അനിയത്തിയെ ബലാൽസംഗം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒടുവിൽ അവളെത്തന്നെ ബോംബെറിഞ്ഞ് കൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ബാലൻ സ്വജീവൻ പരിഗണിക്കാതെ അവളെ രക്ഷിക്കുന്നു.

വീട്ടിൽ രാജലക്ഷ്മിയുടെ രീതികൾ വിമർശിക്കപ്പെടുന്നു. അവളുടെ അധികാരം തങ്ങൾക്ക് പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ പറ്റില്ലെന്നറിഞ്ഞ ചേച്ചിയും ഭർത്താവും

പിണങ്ങിപ്പോകുന്നു. സുധാകരന്റെ അനിയത്തിയുടെ കല്യാണത്തിനുപോലും അവൾക്ക് പങ്കെടുക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അവൾക്ക് പദവി തലയ്ക്കുപിടിച്ചുവെന്ന ആരോപണത്തോടെ സുധാകരനും അകലുന്നു. പിന്നീട് രാമചന്ദ്രന്റെ ഇടപെടലാണ് സുധാകരനെ തിരികെ കൊണ്ട് വരുന്നത്. പവിത്രൻ(രാമചന്ദ്രൻ) ശേഖരിച്ച രഹസ്യരേഖകളുടെ സഹായത്തോടെ കൃഷ്ണമൂർത്തിക്കെതിരെ സിബിഐ അന്വേഷണം കൊണ്ടുവരാൻ രാജലക്ഷ്മിക്ക് കഴിയുന്നു. വിചാരണ നേരിട്ട് പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ കൃഷ്ണമൂർത്തി പവിത്രനെ വെടിവെച്ച് കൊല്ലുന്നു. രാജലക്ഷ്മിയെ കൊല്ലാനുള്ള ശ്രമം സുധാകരനും മജീദും ഉദയനും പോലീസും ചേർന്ന് പരാജയപ്പെടുത്തുന്നു. മജീദിന്റെ കുത്തേറ്റ് കൃഷ്ണമൂർത്തി മരിക്കുന്നു. തളർന്നു പോകുന്ന രാജലക്ഷ്മിക്ക് കരുത്ത് പകർന്ന് സുധാകരൻ ഒപ്പം നിൽക്കുമ്പോൾ സിനിമ സമാപിക്കുന്നു.

രാജലക്ഷ്മി എന്ന ഒറ്റ സ്ത്രീയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം വികസിക്കുന്നതെങ്കിലും അവളുടെ അമ്മ, സഹോദരിമാർ, സുധാകരന്റെ അമ്മ, അനിയത്തി, ഉദയന്റെ സഹോദരിമാർ എന്നിങ്ങനെ കുറച്ചേറെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ സിനിമയിലുണ്ട്.

ദാമ്പത്യതകർച്ച, ഏകമകളുടെ മരണം, ദാരിദ്ര്യം എന്നിങ്ങനെ ദുസ്സഹമായ അവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നു പോകുന്നു ഉദയന്റെ മൂത്തചേച്ചി. എങ്കിലും ജീവിതത്തോട് പൊരുതിനിൽക്കുന്നു അവർ. ജീവിതത്തിന്റെ ദുരിതസാഹചര്യങ്ങൾ മൂലം ഉള്ളിലുള്ള പ്രണയം പോലും അടക്കിപ്പിടിച്ച നിസ്സഹായയായ സ്ത്രീയാണ് രണ്ടാമത്തെ ചേച്ചി. രാജലക്ഷ്മിക്കും രണ്ട് സഹോദരിമാരുണ്ട്. ചേച്ചി രാജലക്ഷ്മിയോട് പിണങ്ങിപ്പോയത് മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിനിയാണ് അനിയത്തി രാധിക. ഉദയൻ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ബോർഡെഴുതാൻ രാജലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് വരുമ്പോൾ, അയാൾ തന്നെ പിന്തുടരുകയാണെന്ന് ധരിച്ച് രാധിക അപഹസിക്കുന്നത്, അമളി മനസ്സിലാക്കി അയാളുമായി കൂട്ടുകൂടാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്, അയാൾ അവളോട് താൽപര്യക്കുറവ് കാട്ടുന്നത് തുടങ്ങിയ രംഗങ്ങളിലൂടെ ക്രമേണ ഇരുവരെയും പ്രണയത്തിലേക്ക് നയിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. സാധാരണ സിനിമകളിൽ കണ്ടുവരുന്ന നായികാ-നായകപ്രണയത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ഉപകഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് വഴിമാറ്റിയെന്ന് പറയാം. കലാകാരനായ പുരുഷനിൽ അനുരക്തയാകുന്ന സ്ത്രീയെന്ന പാറ്റേൺ തന്നെയാണ് ഇതും. ഉദയനെ കുറേക്കൂടി ഗരിമയുള്ള കഥാപാത്രമാക്കാൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ബലാൽസംഗം ചെയ്യപ്പെട്ട ശേഷവും അയാൾ രാധികയെ തിരസ്കരിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അവൾക്ക് കരുത്തു പകർന്നു കൂടെ നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

രാജലക്ഷ്മിയുടെയും സുധാകരന്റെയും അമ്മമാർ പഴയ തലമുറക്കാരാണെങ്കിലും മക്കളുടെ പ്രണയം സർവാത്മനാ അംഗീകരിക്കുന്നവരാണ്. മകളെ എം.എൽ.എയാക്കാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ അമ്മയെയും കാണാം. അപ്പോൾ സാമ്പത്തികമായ സ്വാർത്ഥം അവരെ നയിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് അവളുടെ നിലപാടുകൾ തങ്ങൾക്ക് ഭീഷണിയാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ അവർതന്നെ രാജലക്ഷ്മിയെ വിമർശിക്കുന്നു. രാത്രിയിൽ വീട്ടിൽ വന്നുകയറുന്ന രാജലക്ഷ്മിയെ അവർ വഴക്ക് പറയുന്നത് നിലനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീപുരുഷ വേർതിരിവിന്റെ ഭാഷ ഉപയോഗിച്ചാണ്. രാഷ്ട്രീയാധികാരംപോലും പെണ്ണിനെ സമശീർഷയായി ഉയർത്തുന്നില്ലെന്ന ധാരണ അവർക്കുണ്ട്.

> ''ഒരു പെങ്കുട്ടിയാണെന്നുള്ള വിചാരംപോലും നിനക്കില്ലാണ്ടായിപ്പോയി, അല്ലേടീ'' എന്നും
>
> ''.......നിന്നെ കല്യാണം കഴിക്കാൻ പോകുന്ന ചെറുക്കന്റെ കൂട്ടര് എന്നോടാ ചോദിക്യാ... നിന്നെ കയറൂരി വിട്ടിരിക്യാണോന്ന്''

എന്നും അവർ രാജലക്ഷ്മിയെ ഗുണദോഷിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. കെട്ടിയ കയറിന്റെ നീളം നൽകുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ് സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം എന്ന വിശ്വാസത്തെ അമ്മ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നു. എന്നാൽ അത് മുറിച്ചു കടക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് രാജലക്ഷ്മിയുടെ പോരാട്ടം.

അഴിമതിയാരോപണം നേരിടാത്ത ഒരാളെ സ്ഥാനാർഥിയാക്കാനുള്ള പാർടിയുടെ അന്വേഷണമാണ് രാജലക്ഷ്മിയെ മത്സരരംഗത്ത് എത്തിക്കുന്നത്. മാധവൻ മാഷുടെ മകൾ എന്നത് മാത്രമാണ് പാർടി രാജലക്ഷ്മിയിൽ കാണുന്ന ഗുണം. പൈതൃകത്തിന്റെ വോട്ടുമൂല്യം ഉപയോഗിച്ചാണ് രാജലക്ഷ്മിയെ വിജയിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതും. രാജലക്ഷ്മിയുടെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യങ്ങൾ എത്രമാത്രം പരിമിതമാണെന്ന് കണ്ടെടുക്കാൻ കഴിയുംവിധമാണ് സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗങ്ങൾ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകനായ അച്ഛൻ സ്കൂളിനും കമ്യൂണിറ്റി ഹാളിനും സംഭാവന നൽകിയ ഭൂമിയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ മതിപ്പ് വിലയെക്കുറിച്ചാണ് അവൾ അമ്മയോട് പറയുന്നത്. അമ്മയും ചേച്ചിയുമടക്കം എല്ലാവരും അവളുടെ സ്ഥാനലബ്ധിയുടെ സാമ്പത്തിക സാധ്യതകൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്. ജോലി രാജിവെക്കുന്നത് നഷ്ടമാവില്ലെന്ന നിഗമനം, 'ഇന്നത്തെ രാഷ്ട്രീയക്കാർക്ക് കളയലല്ല കിട്ടുന്നേ ഉള്ളൂ' എന്ന അമ്മയുടെ നിരീക്ഷണം എന്നിവയെല്ലാം അതിനെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു.

ഗത്യന്തരമില്ലാതെ ഇടപെടേണ്ടിവരുന്ന ജനകീയ വിഷയങ്ങളിലൂടെ രാജലക്ഷ്മിയെന്ന പൊതുപ്രവർത്തക രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് സിനിമയിൽ കാണാം. രാജലക്ഷ്മിയുടെ എതിർചേരിയിൽ കൃഷ്ണമൂർത്തിയും മന്ത്രിയും പോലീസും ഉൾപ്പെടുന്ന സാമ്പത്തിക-അധികാരകേന്ദ്രങ്ങൾ നിലയുറപ്പിക്കുമ്പോൾ രാമചന്ദ്രനും മജീദും ഉദയനും അടക്കമുള്ള സാധാരണജനത അവളുടെ ശക്തിയായി മാറുന്നു.

നിലനിൽക്കുന്ന പുരുഷാധിപത്യസാമൂഹ്യക്രമത്തിൽ രാജലക്ഷ്മി നേടുന്ന വിജയങ്ങൾ പെൺകരുത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനം ആകുന്നുണ്ടോ എന്നത് പരിശോധിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. രാജലക്ഷ്മിയെ മത്സരിക്കാൻ നിർബന്ധിച്ച സുധാകരൻ അവളുടെ തിരക്കുകളും ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളും മനസ്സിലാക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നില്ല. സ്ത്രീയുടെ പൊതുജീവിതം ആന്തരികവും (കുടുംബം, ബന്ധുക്കൾ) ബാഹ്യവുമായ (സമൂഹം) സമ്മർദ്ദങ്ങളെ എത്രമാത്രം അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സിനിമ കാട്ടിത്തരുന്നുണ്ട്. പത്രംപോലും വായിക്കാത്ത, ജനങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥപ്രശ്നങ്ങൾ എന്തെന്നറിയാത്ത രാജലക്ഷ്മിയിൽനിന്നും ജനനേതാവായി അവൾ മാറുന്നത് പൊള്ളുന്ന ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോഴാണ്. വീട്, കുടുംബം തുടങ്ങിയ ഇത്തിരിസ്വപ്നങ്ങൾ തനിക്ക് നഷ്ടപ്പെടുത്തിയത് മറ്റുള്ളവർ നിർബന്ധിച്ച് ചുമപ്പിക്കുന്ന എം.എൽ.എ സ്ഥാനമാണെങ്കിലും ആ സ്ഥാനം മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ സുധാകരനോടോപ്പമുള്ള കുടുംബജീവിതത്തിന് വേണ്ടി ഉപേക്ഷിക്കാൻ കഴിയാത്തവിധം രാജലക്ഷ്മി മാറുന്നു. എം.എൽ.എ സ്ഥാനം രാജിവെക്കാൻ സുധാകരൻ പറയുമ്പോൾ വിസമ്മതിക്കുന്നത് തന്റെ പൊതുജീവിതമൂല്യം അവൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ്.

രാജലക്ഷ്മിയുടെ പൊതുജീവിതം സ്വാഭാവികമായി കാര്യപ്രാപ്തി നേടുകയാണ്. തനിക്ക് നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു അധികാരകേന്ദ്രമായാണ് ബാലൻ പൊതുവാൾ അവളെ ആദ്യം പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. അയാളുടെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്ക് അപ്പുറത്തേക്ക് മെല്ലെമെല്ലെ അവൾ വളരുന്നു. അത് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് പൊതുവാൾ അവളെ വിട്ടുപോകുന്നെങ്കിലും വീണ്ടും തിരികെവരികയും അവളെ ബോംബാക്രമണത്തിൽനിന്ന് രക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയത്തെ വാഗ്ദാനങ്ങളുടെയും ആശ കൊടുക്കലുകളുടെയും കളിയായി മാത്രം കണ്ടിരുന്ന ബാലൻ പൊതുവാൾ പെട്ടെന്ന് പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രശംസക്ക് പാത്രമാകുന്നു. രാജലക്ഷ്മിയുടെ പോരാട്ടത്തിന് പ്രചോദനം നൽകുന്നത് രാമചന്ദ്രനും (പവിത്രൻ) മജീദും ഉദയനും അടക്കമുള്ള പുരുഷസമൂഹം തന്നെയാണ്. സിനിമയിൽ രാജലക്ഷ്മിക്ക് കരുത്തായോ സഹായമായോ മറ്റൊരു സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തെയും കാണാനാവില്ല. യഥാർത്ഥത്തിൽ കൃഷ്ണമൂർത്തിയോട് ഏറ്റുമുട്ടുന്നത് രാജലക്ഷ്മിയല്ല, പവിത്ര

നാണ്. അയാൾ പിന്നണിയിലാണെന്നുമാത്രം. പവിത്രനും കൃഷ്ണമൂർത്തിയും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടത്തിൽ പവിത്രനെ സഹായിക്കുക എന്നതായി മാറുന്നു രാജ ലക്ഷ്മിയുടെ ദൗത്യം. അത് രാജലക്ഷ്മിയോ മറ്റുള്ളവരോ തിരിച്ചറിയാതെ പോകു ന്നു. പവിത്രന് കൃഷ്ണമൂർത്തിയെ നേരിടാൻ രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തിന്റെ പിൻബലം നൽകുകയാണ് രാജലക്ഷ്മി. രാജലക്ഷ്മിയെ മുൻനിർത്തി യഥാർത്ഥ പോരാട്ടത്തി ന്റെ മുഖം അവളാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാൻ പവിത്രന് കഴിയുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ പവിത്രൻ കൊല്ലപ്പെടുകയും മജീദ് ജയിലിൽ അടയ്ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പൊതുപ്രവർത്തനത്തിൽ രാജലക്ഷ്മി ഒറ്റക്കാവുന്നില്ല. അവൾക്ക് കൂട്ടായി സുധാകരൻ തിരിച്ചെത്തുന്നു.

അതിപൗരുഷ(macho)സിനിമകളിലെ നായകൻ നേടുന്ന വൻവിജയങ്ങളു ടെ അസ്വാഭാവികമായ ത്രസിപ്പിക്കലില്ലാതെയാണ് ഈ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനം. ശാരീരികബലത്തിന്റെ വിജയമല്ല, തന്ത്രപരമായ വിജയമാണ് രാജലക്ഷ്മി നേടുന്ന ത്. എന്നിട്ടും കഥാന്ത്യത്തിൽ ഒരു സംഘട്ടനരംഗം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നു. സുധാകര നും മജീദും ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരുടെ കൈക്കരുത്ത് ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകരുടെ പൗരുഷതൃഷ്ണകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് നിറ വേറ്റപ്പെടുന്നത്. കൃഷ്ണമൂർത്തി നിയമപരമായ ശിക്ഷ അനുഭവിക്കുന്നതിന് പകരം കൊല്ലപ്പെടുന്നു. രാജലക്ഷ്മിയുടെ മാത്രം വിജയമായി ഒന്നും അടയാളപ്പെടുത്താ ത്ത സിനിമ ഒറ്റയാൾ വിജയങ്ങളെന്ന അതിഭാവനയെ തള്ളിക്കളയുന്നുണ്ട്. അതേ സമയം രാജലക്ഷ്മിയെന്ന സ്ത്രീയ്ക്ക് മാത്രമായി ഒരു വിജയം അസാധ്യമാണെന്ന പുരുഷബോധ്യങ്ങളെ തൃപ്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്.

5.2.6. സാമാന്യ നിരീക്ഷണങ്ങൾ.

പൊതുവിടങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യം അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമ കൾ സാമാന്യേന കുറവാണ് മലയാളത്തിൽ. അവതന്നെ ആൺകൂട്ടങ്ങൾക്കൊപ്പം ചേരുന്ന ആളായോ ആൺതുണയോടെ മുന്നേറുന്ന ആളായോ ആണ് സ്ത്രീയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. റഷീദ്, പ്രഭാകരൻ, രാമേട്ടൻ (പഞ്ചാഗ്നി) തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിടർത്തുന്ന തണൽ നായികയെ പുരുഷലോകത്തിന്റെ അധികാര കാർക്കശ്യത്തിൽനിന്ന് രക്ഷിച്ചെടുക്കുന്നത് സ്പഷ്ടമാണ്. ഇന്ദിരയുടെ പരോൾ മുതൽ ശിക്ഷായിളവ് വരെയുള്ള കാര്യങ്ങളിലെല്ലാം റഷീദും രാമേട്ടനും സജീവ മായി ഇടപെടുന്നു. ജയിൽമോചനം അവരുടെ മാത്രം പ്രവർത്തനഫലമാണ്. അതു പോലെ *സമൂഹ*ത്തിലെ രാജലക്ഷ്മിയെ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ ബാലൻ പൊതുവാൾ മുതൽ ഉദയൻ വരെയുള്ളവരുടെ പങ്ക് വ്യക്തമാണ്. രാജലക്ഷ്മി യുടെ രാഷ്ട്രീയവ്യക്തിത്വരൂപീകരണത്തിൽ പവിത്രന്റെ മേൽനോട്ടം സിനിമ

കൃത്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുഇടത്തിലെ സജീവമായ നില ഇന്ദിരയുടെയും രാജലക്ഷ്മിയുടെയും ഗാർഹികജീവിതത്തെ സംഘർഷ പൂർണ്ണമാക്കുന്നു. പുരുഷൻ പൊതുജീവിതത്തിൽ മുഴുകുമ്പോൾ അയാളുടെ ഗാർഹിക ചുമതലകൾ കുടുംബനാഥ ഏറ്റെടുക്കുന്നതാണ് സാമാന്യമായി കാണുന്നത്. സിനിമകളും അത്തരത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതും. എന്നാൽ സ്ത്രീ പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഇറങ്ങുമ്പോൾ അവൾക്ക് വ്യക്തിജീവിതം അത്ര സുഖകരമായ ഒന്നല്ലാതാവുന്നു. ഈ യാഥാർത്ഥ്യം തുറന്ന് പറയുകയാണ് രണ്ട് സിനിമകളും. പുരുഷരക്ഷിതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം നിരന്തരം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിലൂടെ സമൂഹം എന്ന ചിത്രം അതിന്റെ പുരുഷപക്ഷപാതം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അതേസമയം വെല്ലുവിളികളെ അതിജീവിക്കാൻ പുരുഷന്റെ സഹായം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ദിരയുടെ സ്വതന്ത്ര വ്യക്തിത്വം പഞ്ചാഗ്നിയിൽ വ്യക്തമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ സ്ത്രീപക്ഷസിനിമയായി അനുഭവപ്പെടുമ്പോൾ തന്നെ പുരുഷാധീശത്തം ആഗ്രഹിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരെ തൃപ്തമാക്കാനുള്ള വകകൾ കൂടി ഉള്ളിലൊതുക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പെണ്ണുടലിലേക്ക് നീളുന്ന ആൺനോട്ടങ്ങൾക്ക് പകരം നായകപുരുഷനുമായി സാധിക്കുന്ന താദാത്മ്യം പ്രേക്ഷകന്റെ പുരുഷകാമനകളെ തൃപ്തമാക്കുകയാണ്. നായികയുടെ വ്യക്തിത്വം നായകനുമായി ബന്ധിതമാണ്, നായകന്റെ സഹായത്തോടെയാണ് അവൾ തന്റെ ലോകം സാധ്യമാക്കുന്നത് എന്നതാണ് പുരുഷപ്രേക്ഷകന് സിനിമ നൽകുന്ന ആനന്ദം.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഹരിഹരൻ (ലേഡീസ് ഹോസ്റ്റൽ 1973), കെ.ജി ജോർജ് (സ്വപ്നാടനം 1976), ഐ.വി ശശി (ഉത്സവം 1978), ജോഷി (ടൈഗർ സലിം 1978), പി.പത്മരാജൻ (പെരുവഴിയമ്പലം 1979), ഫാസിൽ (മഞ്ഞിൽവിരിഞ്ഞ പൂവ് 1980), സത്യൻ അന്തിക്കാട് (കുറുക്കന്റെ കല്യാണം 1982) എന്നിവരുടെ ആദ്യസിനിമ 1973നും 1982നും ഇടയിൽ പുറത്തിറങ്ങി. ആദ്യ സിനിമയുടെ പേരും റിലീസ് വർഷവും ബ്രാക്കറ്റിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

2. Sreevalsan Thiyyadi, 24 October 2017: Outlook Magazine (It Was Feminism That Ran Deep In I.V. Sasi's Work Avalude Ravukal (Her nights)

3. 1.1.8. സിനിമയും സ്ത്രീവാദവും, 1.1.10.1.ആൺ നോട്ടം-ലോറ മൽവി എന്നീ ഉപശീർഷകങ്ങൾ നോക്കുക.

SIJU K D "WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN." THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

ഉപസംഹാരം

ഭരതന്റെ സിനിമകളെ മുൻനിർത്തി, മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് നടത്തിയ അന്വേഷണത്തിന്റെയും അപഗ്രഥനത്തിന്റെയും രേഖയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. ഭരതന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളാണ് പഠനവിധേയമാക്കിയത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികരായ കെ.ജി.ജോർജ്, പി.പത്മരാജൻ, ഐ.വി. ശശി, ഹരിഹരൻ, ജോഷി, ഫാസിൽ, സത്യൻ അന്തിക്കാട് എന്നിവരുടെ ഏതാനും സിനിമകൾകൂടി താരതമ്യത്തിന് വേണ്ടി പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സിനിമകളെ അവയുടെ ഇതിവൃത്തം, സ്ത്രീകഥാപാത്രസ്വഭാവം, ദൃശ്യപരിചരണം എന്നിവയെ ആസ്പദമാക്കി വിശകലനംചെയ്യുകയും താരതമ്യം നടത്തുകയുമാണ് മുൻ അധ്യായങ്ങളിൽ ചെയ്തത്. തൽഫലമായി എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളാണ് ചുവടെ ചേർക്കുന്നത്.

1. ഭരതന്റെ സിനിമകളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ അക്കാലത്തെ മുഖ്യധാരാ മലയാളസിനിമയുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പം കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. പ്രമേയം, അവതരണം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിൽ സമാനതകൾ ഏറെയുണ്ട്. (ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ ഇക്കാര്യം വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്)

2 ഭരതന്റെ സിനിമകളെ മൊത്തത്തിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സാധാരണക്കാരും ദരിദ്രരും ഉന്നതശ്രേണീയരും സമ്പന്നരും ഉൾപ്പെടുന്ന വ്യത്യസ്ത സാമൂഹ്യസാമ്പത്തികസാംസ്കാരിക പ്രാതിനിധ്യമുദ്രകൾ വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം കാണാം. മലയാളിയുടെ വിവിധ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം ആ സിനിമകളിൽ ഉണ്ടെന്നർത്ഥം.

3. സ്ത്രീകൾക്ക് നിയാമകപദവിയുള്ള സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ വിരളമാണ്. എന്നാൽ ഭരതൻ, കെ.ജി ജോർജ്, പത്മരാജൻ എന്നിവരുടെ സിനിമകൾ പൊതുവേ സ്ത്രീപ്രാമുഖ്യമുള്ളവയാണ്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ ഭരതന്റെ ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ കാണാം. *ചാമരം, പറങ്കിമല, പാളങ്ങൾ, ഓർമ്മക്കായ്* പോലുള്ള സിനിമകളുടെ ഇതിവൃത്തവികാസം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

4. ഭരതന്റെ സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ വലിയപങ്കും ഗാർഹികാന്ത രീക്ഷത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഭരതന്റെ സിനിമകളിലെ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ആകെ പരിഗണിച്ചാൽ കാമുകി, ഭാര്യ, അമ്മ, മകൾ, സഹോദരി എന്നിങ്ങനെ 'കുടുംബിനി'യെന്ന നിലയിലാണ് അവർക്ക് പ്രാതിനിധ്യം ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉദ്യോഗസ്ഥ, കലാകാരി, സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തക തുടങ്ങിയ ഗൃഹബാഹ്യപ്രാതിനിധ്യങ്ങൾ പരിമിതമാണ്. പുരുഷന്റെ പൊതുജീവിതത്തിന് നൽകിയ പ്രാധാന്യം സ്ത്രീയുടെ പുറംജീവിത ചിത്രീകരണത്തിൽ കാണുന്നില്ല.

5. സാമുദായികസ്വത്വം പരിഗണിച്ചാൽ ഭരതന്റെ ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും ഹിന്ദുവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. *കാതോട് കാതോരം, ഓർമ്മയ്ക്കായ്, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, ചമയം* എന്നിവയിൽ ക്രൈസ്തവനായികമാരെ കാണാമെങ്കിലും മുസ്ലീം സ്ത്രീകൾ ഭരതന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളായിപ്പോലും കടന്നുവരുന്നത് വിരളമാണ്. *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലെ 'ഉമ്മ' മാത്രമാണ് എടുത്തുപറയാവുന്ന കഥാപാത്രം.

6. ഭരതന്റെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം നായികകളും യൗവനയുക്തകളാണ്. ആദ്യകാലത്തെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ മിക്കവാറും അൽപ്പം തടിച്ച, മാദകത്വമുള്ളവരും. ഇതിലൂടെ 'സുന്ദരശരീര'മെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീയെ കാണുന്നതിനുള്ള സാദ്ധ്യതകൾ വർദ്ധിക്കുന്നു.

7. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ, പ്രത്യേകിച്ചും നായികമാരെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഷാപരിചരണത്തിൽ ഭരതൻ രണ്ടുതരം സമീപനങ്ങൾ വെച്ചുപുലർത്തുന്നു; സ്ത്രീശരീരസൗന്ദര്യത്തെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന രീതിയും ശരീരകേന്ദ്രിതമല്ലാത്ത രീതിയും.

പ്രേക്ഷകരുടെ ദൃശ്യരത്യാസക്തികളെ തൃപ്തമാക്കുക എന്നതാണ് ഒന്നാമത്തെ സമീപനത്തിന്റെ മുഖ്യധർമ്മം. പ്രധാനമായും ഗാനരംഗങ്ങളിലാണ് ഭരതൻ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉടലിനെ ആൺനോട്ടങ്ങൾക്ക് ലക്ഷ്യമാകുന്ന തരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രം കാണുന്നകാഴ്ച എന്നതിനേക്കാളും പ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന കാഴ്ചയായാണ് ഈ അവതരണം. വിജനമായ ഭൂപ്രകൃതിയുടെ ലോങ്ങ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സ്വകാര്യതയുടെ സാഹചര്യം ഒരുക്കുന്നു. പച്ചപ്പിന്റെയും ജലാശയങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യത്തിലൂടെ രതിയുടെയും ഉർവരതയുടെയും അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തകര, ആരവം, രതിനിർവേദം,

പറങ്കിമല, ലോറി, വൈശാലി, ചുരം, മഞ്ജീരധ്വനി തുടങ്ങിയ സിനിമകളി ലെല്ലാം ഗാനരംഗങ്ങളിൽ വസ്ത്രങ്ങൾ നനഞ്ഞ് ശരീരത്തിൽ ഒട്ടിപ്പിടിച്ച നിലയിലോ അർദ്ധനഗ്നകളായോ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെ ടുന്നു. കവിൾത്തടം, മാറിടം, പൊക്കിൾ, അരക്കെട്ട്, കാലുകൾ എന്നിങ്ങനെ പെണ്ണുടലിനെ കാമനയുടെ കേന്ദ്രമാക്കുംവിധമുള്ള ക്ലോസപ്പ്-മീഡിയം ഷോട്ടുകളുടെ ദൃശ്യവിന്യാസം ഈ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം ആവർത്തിച്ചു കാണാം. ഗാനരംഗങ്ങളിൽ പ്രണയം, രതി എന്നിവ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴാണ് ക്ലോസപ്പ്-എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യങ്ങൾ കൂടുതലായി പ്രയോജനപ്പെടു ത്തുന്നത്. പുരുഷകഥാപാത്രത്തെക്കാൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരി പ്പിക്കാനാണ് ഈ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത് ഒളിച്ചുനോട്ടത്തിന്റെയും ദൃശ്യരതിയുടെയും അനുഭൂതിയാണ്. വിരഹം, ഉത്സാഹം പോലുള്ളവയാണ് ഗാനത്തിന്റെ പ്രമേയമെങ്കിൽ ദൂര-മധ്യദൂര ദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം.

ദൃശ്യരതി ലക്ഷ്യമാക്കി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട നായികമാർ പൊതുവേ സാമൂ ഹികമോ സാമ്പത്തികമോ ആയി കീഴാള-ഇടത്തരം വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന വരാണ്. *തകര, പറങ്കിമല, ആരവം, ചുരം* എന്നിവ ഉദാഹരണം. *മഞ്ജീര ധ്വനി*യിൽ മാത്രമാകും ഉന്നതശ്രേണിയിൽപ്പെട്ട നായികയെ ഇവ്വിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

1982-ന് ശേഷം ഇറങ്ങിയ സിനിമകൾ സാമാന്യേന കാമനാവിഷയിയായി സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ജാതി-വർഗ്ഗ-വർണ്ണശ്രേണി യിലെ ഉന്നതസ്ഥാനീയരുടെ പ്രണയവും ലൈംഗികതയും നഗ്നത അനുഭവപ്പെടാത്ത ദൃശ്യഭാഷയിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഈ വിഭാഗ ത്തിൽ വരുന്നത് സാമ്പത്തികമോ സാമൂഹ്യമോ വിദ്യാഭ്യാസപരമോ ആയ മുന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകളാണ്. ഇവരിൽ പലരുടെയും പ്രധാന വേഷം സാരിയാണ്. *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, ചിലമ്പ്, പ്രണാമം, ഒരു സായാ ഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, പാഥേയം* എന്നിവ ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീ കളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ താരതമ്യേന കൂടുതലായി ഈ സിനിമകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് മീഡിയം ഷോട്ടുകളാണ്.

ഇത്തിരിപൂവേ ചുവന്ന പൂവേ എന്ന സിനിമയ്ക്ക് ശേഷം ഭരതൻ സംവി ധാനംചെയ്ത ചിത്രങ്ങളിൽ അടിവസ്ത്രങ്ങൾമാത്രം അണിഞ്ഞ നിലയിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. കുടുംബപ്രേക്ഷകരുടെ

സംവിധായകനെന്ന നിലയിലേക്ക് മാറിയതിന്റെ സൂചനയായി ഇതിനെ കാണാം. *വൈശാലി, ചുരം, മഞ്ജീരധ്വനി* തുടങ്ങിയ പിൽക്കാലസിനിമക ളിൽ സ്ത്രീശരീരസൗന്ദര്യം ആദ്യകാലസിനിമകളിലെപ്പോലെ നഗ്നതാ വിഷ്കാരമായി മാറുന്നുമില്ല.

8. സിനിമയുടെ ലിംഗപദവിയോടുള്ള സമീപനം മുൻനിർത്തി സിനിമയെ മൂന്നായി വിഭജിക്കാം; ആൺകോയ്മയെ അനുസരിക്കുന്നവ, ആൺകോയ്മ യെ എതിർക്കുന്നവ, ഈ വിഷയത്തിൽ നിലപാടില്ലാത്തവ എന്നിങ്ങനെ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കുന്നവയെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന സിനിമകൾ പലതും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി ആൺകോയ്മ ഉറപ്പിക്കുന്ന വയാണെന്ന് സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ ബോധ്യമാകും. ഇതിവൃത്ത നിർവ ഹണഘട്ടത്തിലാണ് ഈ വഴങ്ങൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുക. മെരുക്കപ്പെടുന്ന നായികമാരിലൂടെ ആണത്തം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ കുടുംബം, ആചാരം തുട ങ്ങിയ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. നായകന്റെ മേൽക്കോയ്മ സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗമാകുമ്പോഴേക്കും സ്ഥാപിക്ക പ്പെടുകയും അതാണ് സ്വാഭാവികതയെന്ന ബോധം രൂപീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

9. ഭരതന്റെ ആദ്യകാലസിനിമകളിലെ നായികമാർ സമൂഹത്തിൽ രൂഢമൂലമാ യ ലിംഗശ്രേണിയെ തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെയും സ്ത്രൈണലൈംഗികതയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യം ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും ഇവർ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പക്ഷേ നായികയുടെയോ നായകന്റെയോ മരണം അല്ലെങ്കിൽ മാനസികമോ ശാരീരികമോ ആയ പീഡനം പോലുള്ള ഏതെ ങ്കിലും ഒരു ദുരന്തം അവരെ ബാധിക്കുന്നതായി സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. *പ്രയാണം, ആരവം, പറങ്കിമല, പ്രണാമം,കാതോട് കാതോരം, വൈശാലി* തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണമാണ്.

10. ആൺകോയ്മയുടെ അബോധം ഭരതനെയും നയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷി ക്കാനാകും. പെണ്ണിനെ സമശീർഷയാക്കാൻ പ്രമേയം ആവശ്യപ്പെടുന്നിട ത്തുപോലും സംവിധായകന്റെ ഈ അബോധം മറിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. ലൈംഗികസ്വത്വം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള പെണ്ണിന്റെ ശ്രമങ്ങളെ എളു പ്പം അംഗീകരിക്കാനാവാത്ത പിതൃകേന്ദ്രിത അഹംബുദ്ധി(ego)യുള്ള ഒരു പ്രേക്ഷകൻ ഭരതനിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണ് ഇത്. ഭരതന്റെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിടുന്ന ദുരന്തം ആണധീശത്വത്തിന്റെ പ്രത്യയ

ശാസ്ത്രം സിനിമയിൽ പ്രച്ഛന്നമായെങ്കിലും മേൽക്കൈ നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്.

11. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തിയെൺപതുകൾക്ക് ശേഷം മലയാളിയുടെ പൊതുഇടങ്ങളിൽ സ്ത്രീക്ക് സ്വീകാര്യത വർദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യ-കലാ-സാംസ്കാരികമേഖലകളിൽ സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യം ഇക്കാലത്തോടെ വിപുലമാകുകയും ഗൃഹബാഹ്യമായ ഒരു സ്വത്വം നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ മുഖ്യധാരാസിനിമ നിന്നിടത്തുതന്നെ നിൽക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ ഇതേ സമയത്ത് ദൃശ്യമാണ്.

സമൂഹത്തിന് ആവശ്യമുള്ള ആദർശമാതൃകകൾ നിർമ്മിക്കാൻ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രം ജനപ്രിയകലാരൂപങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കാറുണ്ട്. ആദർശമാതൃകകൾ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ അവയുമായുള്ള ആവർത്തിച്ചുള്ള സമ്പർക്കത്തിന് കഴിയും. ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളിലൂടെ സമൂഹത്തിന് വേണ്ട സ്ത്രീസങ്കല്പം ഉറപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമ. വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളുള്ള ഭർത്താക്കന്മാരെ ക്ഷമയോടെ കുടുംബത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ഭാര്യമാർക്ക് (*പാർവതി, കാറ്റത്തെകിളിക്കൂട്*) സ്വസ്ഥമായ ഗാർഹസ്ഥ്യം ലഭിക്കുന്നു. ആ പുരുഷന്മാരും സ്വസ്ഥത നേടുന്നു. എന്നാൽ ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീകൾക്ക് നൽകുന്നത് പീഡകളാണ് (*ആരവം, തകര, ചാമരം, പാർവതി, കാറ്റത്തെകിളിക്കൂട്, അമരം*). സാമൂഹ്യസാന്നിധ്യം അറിയിക്കുന്ന സ്ത്രീകളും ദുരന്തം നേരിടേണ്ടി വരുന്നു. പൊതുസരണികളിൽ ഇടപെടുന്നവരല്ല; വീട്ടിൽ ഒതുങ്ങുന്ന കുടുംബിനികളാണ് 'കുലീന'സ്ത്രീകളെന്ന ധാരണ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിലൂടെ സിനിമ.

12. വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യം അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ മലയാള സിനിമയിൽ കുറവല്ല. എന്നാൽ ഗാർഹികജീവിതത്തിന്റെ ശൈഥില്യത്തിന് ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം കാരണമായി മാറുന്നതായി ഭരതന്റെ ചില സിനിമകളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

13. അയഞ്ഞ സദാചാരബോധം, ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിവ സാമൂഹ്യശ്രേണിയിൽ പിന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് കാണാം. ജാതി-വർഗ്ഗമുന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകൾ ത്യാഗശീലകളായും ഉത്തമ കുടുംബിനികളായുമാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് പൊതുസമൂഹത്തിന് മുന്നിൽ ആദർശമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ആണധീശപ്രത്യയശാസ്ത്ര

ത്തിന്റെ ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമമാണ്. ഉന്നതകുലജാതരായ സ്ത്രീകൾ അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ളവരാണ് എന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നതിലൂടെ അടക്കവും ഒതുക്കവും ഔന്നത്യത്തിന്റെ അടയാളമായും സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു.

14. ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ അവർ ഇടപെടുന്ന സ്ഥലത്തെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഗാർഹികമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടാണ്. കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രാതിനിധ്യം തന്നെയാണ് ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിലും അവൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സമൂഹത്തിലെ ഇടപെടൽശേഷിയെ ചുരുക്കി കാണിക്കുന്നു. അവൾക്ക് ഇടം മാറുമ്പോഴും പരിമിതമായ പ്രത്യക്ഷങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂവെന്നും അധികാരപ്രയോഗശേഷിയല്ല അവളുടെ ശക്തിയെന്നും ഉറപ്പിക്കുന്നു. വീട് സദാ ഉള്ളിൽ വഹിക്കുന്നവളാണ് സ്ത്രീയെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ സംസ്ഥാപനമാണ് ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നത്.

15. സ്ത്രീ എപ്പോഴും കുടുംബവിധേയത്തം ആഗ്രഹിക്കുന്നവളായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പഠനവിധേയമായ മിക്ക സിനിമകളിലും നായിക ഉൾപ്പെടെയുള്ള സ്ത്രീകൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പുരുഷന്റെ തണൽ തേടുന്നു. സ്ത്രീ എപ്പോഴെങ്കിലും വ്യവസ്ഥയോട് പൊരുതുമ്പോൾ പുരുഷന്റെ പിന്തുണയോടെയാണ് ആ പോരാട്ടങ്ങൾ. അല്ലെങ്കിൽ ഇഷ്ടപുരുഷനോടൊപ്പം ചേരാനാണ് അവൾ പോരാടുന്നത്. രണ്ടായാലും കുടുംബത്തിന്റെ സുരക്ഷ, അഭയം അവൾ ഉറപ്പിക്കുന്നു.

16. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികമോഹങ്ങൾ പാപമായാണ് മലയാള സിനിമ പൊതുവെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഭരതന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ കുറ്റവും ശിക്ഷയുമെന്ന നിലയിൽ ഇത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കാണാം. പുരുഷന്റെ വിവാഹബാഹ്യലൈംഗികബന്ധങ്ങൾ വലിയ പിഴവായി പരിഗണിക്കുന്നില്ല. വിവാഹബാഹ്യലൈംഗികമോഹങ്ങളുടെ പേരിൽ അവരൊന്നും ശിക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല.

17 തകര, ആരവം, ലോറി, പറങ്കിമല തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൂടെ നിലവിലുള്ള അഴകളവുകൾക്ക് ഇണങ്ങാത്ത സുരേഖ, പ്രമീള, നിത്യ, സൂര്യ എന്നീ നായികമാരെ അവതരിപ്പിച്ച് മലയാളിയുടെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തെ പൊളിച്ചെഴുത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട് ഭരതൻ. പത്മരാജനും കെ.ജി ജോർജും ഇതേ മാർഗ്ഗം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ വേറിട്ട വഴി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമായി ഇതിനെ വിലയിരുത്താനാകും.

എന്നാൽ ഇത് താൽക്കാലികമായിരുന്നു. സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠിതരോ മലയാളിയുടെ സൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പത്തിന് സർവഥാ ഇണങ്ങുന്നവരോ ആയ നടികളെയാണ് പിൽക്കാലസിനിമകളിൽ ഭരതൻ നായികാസ്ഥാനത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖ്യധാരാസിനിമയുടെ സ്ത്രീ സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങൾ ഭരതൻ സ്വാംശീകരിച്ചതിന്റെ സൂചകമാണ് ഇത്.

18. സാമ്പത്തികസ്വാശ്രയത്വമില്ലാത്തത് സ്ത്രീയുടെ പിന്നാക്കാവസ്ഥക്ക് പ്രധാനകാരണമാണ്. സ്വന്തമായി വരുമാനം നേടുന്ന സ്ത്രീകളാണ് സ്വതന്ത്ര വ്യക്തിത്വമുള്ളവരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ജോലിക്കാരായ സ്ത്രീകൾ ഗൃഹസ്ഥകളായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ പുരുഷനോട് സമനില പാലിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളവരാണ്. എങ്കിലും സാമ്പത്തികസ്വാശ്രയത്വം നേടിയെന്നത് അവളുടെ സാമൂഹ്യപദവിയെ പുരുഷതുല്യതയോളമുയർത്താനുള്ള ഉപാധിയാക്കാൻ ഈ സിനിമകൾ തയ്യാറുമല്ല.

19. പുരുഷന് കീഴൊതുങ്ങി കഴിയുന്ന അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള കുടുംബിനി, ഗത്യന്തരമില്ലാതെ നിയന്ത്രണങ്ങൾ തകർക്കേണ്ടിവരുന്നവൾ, സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം തിരിച്ചറിയുന്നവൾ, സ്വയം നിർണ്ണയശേഷിയുള്ളവൾ എന്നിങ്ങനെ മലയാളസിനിമ സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പല തരത്തിലാണ്.

കുടുംബിനിയെന്ന പ്രാതിനിധ്യം പുരുഷൻ ഒരുക്കുന്ന സുരക്ഷിതത്വം കൊണ്ട് തൃപ്തയാണ്. അയാളുടെ പിഴവുകളെ ക്ഷമിക്കുന്നവളും തനിക്ക് പിഴവുകൾ വരാതെ നോക്കുന്നവളുമാണ് അവൾ. പുരുഷന് അനിഷ്ടകരമാകുന്ന പ്രവൃത്തികളിൽനിന്ന് സർവാത്മനാ മാറിനില്ക്കാൻ അവൾ ശ്രമിക്കുന്നു. തനിക്കുമുന്നിൽ ഒരു നിയന്ത്രണരേഖയുണ്ടെന്ന ബോധ്യമാണ് അവളെ നയിക്കുന്നത്. *പാർവതി*യിലെ കുഞ്ഞന്നവും *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടി*ലെ ശാരദയും *ആദാമിന്റെ വാരി*യെല്ലിലെ വാസന്തിയുമെല്ലാം ഈ ജനുസ്സിൽ പെടുന്നവരാണ്.

രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം ഈ നിയന്ത്രണങ്ങളെ മാനിക്കാത്തവരല്ല. മറിച്ച് *പറങ്കിമല*യിലെ തങ്കയെപ്പോലെ തങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണത്തിലല്ലാത്ത കാരണങ്ങളാൽ പരിധി ലംഘിക്കാൻ നിർബന്ധിതരാവുകയാണ്. നിയന്ത്രണങ്ങൾ മാനിച്ചാലും ജീവിതം അസഹ്യമാകുന്നതാണ് അവരെ ഇത്തരത്തിൽ പ്രതികരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

തങ്ങളെ പരിഗണിക്കാത്ത ചുറ്റുപാടുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷം നിമിത്തം സ്വന്തം വഴിതേടാൻ തയ്യാറാകുന്നവരാണ് ഇനിയൊരു കൂട്ടർ. സാവി

ത്രി (പ്രയാണം), അലമേലു (ആരവം), ആലീസ് (ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്), രാജി (അവളുടെ രാവുകൾ), ആലീസ് (കൂടെവിടെ?) തുടങ്ങിയവർക്ക് എല്ലാം സഹിച്ച് ഒതുങ്ങി ജീവിക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിലും അതിനവർ തയ്യാറാവുന്നില്ല. ഇത് രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗത്തിൽനിന്ന് ഇവരെ വ്യത്യസ്തരാക്കുന്നു.

ലളിത (പ്രയാണം), നാണിപ്പണിക്കത്തി (പറങ്കിമല), സുന്ദരി (ആരവം), ഇന്ദിര(പഞ്ചാഗ്നി) തുടങ്ങിയവർ സ്വന്തം ബോധ്യങ്ങൾക്കും ആഗ്രഹങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യംനൽകി ജീവിതം സ്വയം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നവരാണ്. സാമൂഹ്യാവബോധമോ ലിംഗസമത്വാവബോധമോ ചിലപ്പോൾ ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യതാല്പര്യം മാത്രമോ ആയിരിക്കും ഇവരുടെ പ്രേരണ. അതെന്തായാലും അടക്കമില്ലാത്തവൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലാണ് പൊതുസമൂഹം ഇവരെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്.

20. *പ്രയാണം* മുതൽ *മർമ്മരം* വരെയുള്ള ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ പൊതുസരണികളിൽനിന്ന് മാറിനടക്കലിനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഭരതൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, എന്റെ ഉപാസന, കാതോടു കാതോരം, ചിലമ്പ്, പ്രണാമം* പോലുള്ള സിനിമകളിൽ ഈ നിലപാടുകൾ ലഘൂകരിച്ച് പൊതുകാഴ്ചപ്പാടിന് അനുസൃതമായ പ്രമേയ-ദൃശ്യസമീപനങ്ങൾ അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നു. താഴ്വാരം, അമരം, പാഥേയം, ചമയം, വെങ്കലം തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ പൌരുഷാഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെയായി മാറുന്നു. ഈ സിനിമകളിലൂടെയാണ് ഭരതൻ ഹിറ്റ് മേക്കർ എന്ന ഇമേജ് സ്വന്തമാക്കുന്നതും. മലയാള സിനിമയുടെ പൊതുനിലപാടുകൾ സ്വാംശീകരിക്കുന്നതോടെ ഭരതൻ സർവസമ്മതനായ സംവിധായകൻ കൂടിയായിത്തീരുന്നു. ഈ അംഗീകാരം ഭരതൻ മലയാളസിനിമയിലെ പുരുഷകേന്ദ്ര ആഖ്യാനപദ്ധതിയുടെ ഭാഗമായതിനുള്ള അംഗീകാരം കൂടിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര സംഭാവനകളെ ആകെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മലയാളസിനിമയുടെ സാമാന്യമായ സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്ന് ഏറെ ഭിന്നമായ ഒന്നല്ല ഭരതന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം

SIJU K D “WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN.” THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

ആധാരസൂചി

മലയാളം

അജുനാരായണൻ, ചെറിജേക്കബ്, 2017, *താക്കോൽ വാക്കുകൾ: വിചാര മാതൃക കൾ, കേരളീയ നോട്ടങ്ങൾ.* ഭൂമി മലയാളം ജേർണൽ, ആലുവ

അനിൽ കെ എം(എഡി.), 2017, *സംസ്കാരനിർമ്മിതി*, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്

അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, 1987, *സിനിമ ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നം*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം

______, 2013, *ഏഴാംകലയുടെ മതിഭ്രമം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്ത പുരം

ഇന്ദുശേഖർ (എഡി.), 1981, *സമാന്തരസിനിമ*, സംസ്കാരലൈബ്രറി, ഇരിങ്ങാല ക്കുട

എറിക് ഫ്രോം, 2016, *ഫ്രോയിഡിയൻ ചിന്ത സാധ്യതയും പരിമിതിയും* (വിവ. പി പി സത്യൻ) പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്

ഏംഗൽസ്, ഫ്രെഡറിക്, 2010, *കുടുംബം, സ്വകാര്യ സ്വത്ത്, ഭരണകൂടം എന്നിവ യുടെ ഉത്ഭവം,* (വിവ.പി എൻ ദാമോദരൻ), ചിന്ത പബ്ലിഷേർസ്

ഗീത പി, 1999, *സിനിമയുടെ കയ്യേറ്റങ്ങൾ*, ചിന്തപബ്ലിഷേർസ്, തിരുവനന്തപുരം

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ,അടൂർ, 1983, *സിനിമയുടെ ലോകം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ചേലങ്ങാട്ട്, 2013, *ലോകസിനിമയുടെ ചരിത്രം*, കറൻറ് ബു ക്സ്, കോട്ടയം

ചന്ദ്രിക സി എസ്, 2016, *കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ ചരിത്രമുന്നേറ്റങ്ങൾ*, ഡിസിബുക്സ്, കോട്ടയം

ജാൻസി ജെയിംസ്(എഡി.), 2000, *ഫെമിനിസം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവ നന്തപുരം

ജി എൻ. പിള്ള (എഡി.), 1970, *മലയാളസിനിമാ ഡയരക്ടറി*, കമേർഷ്യൽ ആർട്ട് സെൻറർ,കോട്ടയം

ജിതേഷ് ടി, 2017, *ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്

______, 2009, *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്

______, 2014, *ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

ജോസഫ് വി കെ,1997, *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും*, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വിഭാഗം, തൃശ്ശൂർ

______, 2013, *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധ നിർമ്മിതിയും*, എസ് പി സി എസ് കോട്ടയം

ജോൺ പോൾ, 2012, *എന്റെ ഭരതൻ തിരക്കഥകൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ് കോഴിക്കോട്

തോമസ് എം എഫ്, 1980, *സിനിമയെ കണ്ടെത്തൽ*, കറൻറ് ബുക്സ്,തൃശൂർ

തോമസ് സ്കറിയ, 2012, *ജനപ്രിയ സിനിമകൾ പാഠവും പൊരുളും* , ആക്സെൻറ് പബ്ലിക്കേഷൻ,കോട്ടയം

ദിവാകരൻ ആർ വി എം, 2017, *സിനിമയുടെ കാവ്യശാസ്ത്രം*, എസ് പി സി എസ് കോട്ടയം

ദേവിക ജെ, 2015, *ചന്തപ്പെണ്ണും കുലസ്ത്രീയും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?*, കേരള ശാസ്ത്ര സാഹിത്യപരിഷത്ത്, കോഴിക്കോട്

ഫ്രോയിഡ്, സിഗ്മണ്ട്, 2016, *സ്വപ്നങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനം*, (വിവ. പിപി സത്യൻ) പ്രോഗ്രസ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്

ബിജു ബർനാഡ് (എഡി), 2013, *ഭരതൻ: ജീവിതം സിനിമ ഓർമ്മ*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്

മധു ഇറവങ്കര, 1999, *മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം

മധു വൈപ്പന, 1987, സിനിമയുടെ ടെക്നിക്ക്, ഡിസി ബുക്സ്,കോട്ടയം

മലയാളപഠനസംഘം, 2011, *സംസ്കാരപഠനം: ചരിത്രം, സിദ്ധാന്തം, പ്രയോഗം*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം

രവീന്ദ്രൻ, 2011, *സിനിമ: സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്

രാമചന്ദ്രൻ ജി പി, 1998, *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും*, എസ്.പി.സി.എസ്, കോട്ടയം

______, 2009, *മലയാള സിനിമ ദേശം, ഭാഷ സംസ്കാരം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

രാജകൃഷ്ണൻ വി, 1987, *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

രാജ്മോഹൻ ഒ പി, 1987, *രാത്രിയും മൂടൽ മഞ്ഞും*, കറൻറ് ബുക്സ്, കോട്ടയം

രാജശേഖരൻ,തോട്ടം, 1980, *സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും*, നവസംസ്കാര പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം

വിജയകൃഷ്ണൻ എൻ.പി, 1982, *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ,* കറൻറ് ബുക്സ്,കോട്ടയം

______, 1984, *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

______, 1984, *ചലച്ചിത്രവും യാഥാർത്ഥ്യവും*, പരിച പബ്ലിക്കേഷൻസ്,തിരുവല്ല

______, 1984, *വിശോത്തര തിരക്കഥകൾ*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം

______, 1985, *മാറുന്ന പ്രതിച്ഛായകൾ*, രചന, തിരുവനന്തപുരം

വെങ്കിടേശ്വരൻ സി എസ്, 2011, *സിനിമാ ടോക്കീസ്*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം

വേണു കെ ബി, 2015, *കെ.ജി ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ*, മാതൃഭൂമിബുക്സ്, കോഴിക്കോട്

വേലപ്പൻ, ആലപ്പാട്, 1995, *സിനിമ: ദൃശ്യവും പഠനവും*, തൃശൂർ ജില്ലാ മുദ്രണ പ്രസാധക സഹകരണ സംഘം, തൃശൂർ

വേലപ്പൻ കെ, 1994, *സിനിമയും സമൂഹവും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

ശ്രീവത്സൻ ടി, 2001, *നവമനോവിശ്ലേഷണം*, ഡിസി ബുക്സ് കോട്ടയം .

ഷാജി ജേക്കബ്, 2017, *ജനപ്രിയസംസ്കാരം ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവും*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്

സജീഷ് എൻ പി, 2006, *പുരുഷവേഷങ്ങൾ*, ഫേബിയൻ ബുക്സ്, ആലപ്പുഴ

______, 2007, *ശലഭച്ചിറകുകൾ കൊഴിയുന്ന ചരിത്രശിശിരത്തിൽ*, എച്ച് & സി ബുക്സ്, തൃശൂർ

സേനൻ, ജോസഫ് വി കെ, 1992, *ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരത്തിന്റെ ദേശീയ പ്രതിസന്ധി*, ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് ഓഫ് ഇന്ത്യ, തിരുവനന്തപുരം

സംഗീത എം കെ, പ്രജിഷ എ കെ, ശ്രീനാഥൻ എം, 2017, *ഫെമിനിസ്റ്റ് നിഘണ്ടു*, തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവകലാശാല, തിരൂർ

ആനുകാലികം

ചിത്രഭൂമി (സിനിമാ വരിക), കോഴിക്കോട് 1998 ആഗസ്റ്റ് 9-15

English

Althusser, Louis,1994, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, Monthly Review Press, New York.

Asha N Nair, 2008, *Construction of Gender Images in Contemporary Malayalam Cinema*, Ph.D. Thesis, University of Calicut.

Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation And Penguin Books.

Choudari, Shohini, 2006, *Feminist Film Theorist* , Routledge, London & NewYork.

Datta, Sangeeta, 2000, *Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema* ,Social Scientist, Vol. 28, (http://www.jstor.org/stable/ 3518191).

Evans, Dylan,1996, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, Routledge London and New York.

Friedan, Betty, 1963, *Feminine Mystique* , W.W. Norton and Co., USA.

Macklem, J. Ann, 1992, *The Popular Pleasure of Film: Feminist Perspective*, Simon Fraser University .

Meena T Pillai, 2010, *Women in Malayalam CinemaNaturalising Gender Hierarchies* ,Orient Blackswan.

Metz, Christian, 1982, *Psycho Analysis and the Cinema : The Imaginary Signifier* , Macmillan, London.

Metz, Christian, 1991, *Film Language A Semiotics of the Cinema,* Tr.Michael Taylor ,The Universityof Chicago Press , Chicago.

Monaco, James, 2009, *How to Read a Film Movies, Media and Beyond Art, Technology, Language, History, Theory,* Oxford University Press, New York.

Mulvey, Lora, 1989, *Visual and Other Pleasure*, Palgrave, New York.

Silverman, Kaja, 1983, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York.

____, 1988, *The Acoustic MirrorTheories of Representation and Difference*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Stacey, Jackie, 1994, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, Routledge London& NewYork.

Thornham ,Sue,1999, *Feminist Film Theory: A Reader*, ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Vollmer, Ulrik, 2007, *Seeing film and reading feminist theology: A dialogue*, Palgrave Mcmillon London& NewYork.

Miller ,Toby and Stam, Robert, 2004, *A Companion to Film Theories*, Blackwell Publishing Ltd USA.

Web content

- Butler,Alison Feminist theory and women's films at the turn of the century, Screen 41:1 Spring 2000 Millennial debates (http://screen.oxfordjournals.org/ at West Virginia University Libraries on April 17, 2015).
- Hollinger, Karen. 2012 Feminist Film Studies, Routledge London & New York.
- Kaplan E. Ann . 2004 Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory, Signs, Vol. 30, No. 1, Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film.

Website

- https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1521620 Williams, Raymond. 2018 Popular culture: history and theory.
- http://www.jstor.org/stable/10.1086/421879 Feminisms.
- https://www.malayalachalachithram.com .
- https://nptel.ac.in Key concept , Representation p7 .
- https://en.wikipedia.org/wiki/Bharathan.
- https://www.youtube.com.

അനുബന്ധം. 1

ദൃശ്യങ്ങൾ

ചിത്രം 1

ചിത്രം 2

ചിത്രം 3

ചിത്രം 4

ചിത്രം 5

ചിത്രം 6

ചിത്രം 7

ചിത്രം 8

ചിത്രം 9

ചിത്രം 10

ചിത്രം11

ചിത്രം 12

ചിത്രം 13

ചിത്രം 14

ചിത്രം 15

ചിത്രം 16

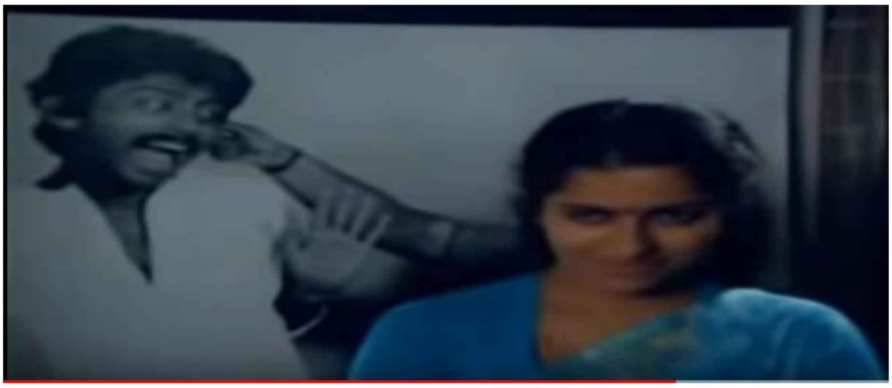
ചിത്രം 17

ചിത്രം 18

ചിത്രം 19

ചിത്രം 20

ചിത്രം 21



ചിത്രം 22

ചിത്രം 23

ചിത്രം 24

ചിത്രം 25

ചിത്രം 26

ചിത്രം 27

ചിത്രം 28

ചിത്രം 29

ചിത്രം 30

ചിത്രം 31

അനുബന്ധം 2

ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത സിനിമകൾ

മലയാളം

	സിനിമ	വർഷം	രചന
1	പ്രയാണം	1975	പത്മരാജൻ, ഭരതൻ
2	ഗുരുവായൂർ കേശവൻ	1977	പുതൂർഉണ്ണികൃഷ്ണൻ,ഗോവിന്ദൻകുട്ടി
3	രതിനിർവേദം	1978	പത്മരാജൻ
4	അണിയറ	1978	ഉറൂബ്
5	ആരവം	1978	ഭരതൻ
6	തകര	1979	പത്മരാജൻ
7	ലോറി	1980	പത്മരാജൻ
8	ചാമരം	1980	ബാലകൃഷ്ണൻ മാങ്ങാട്, ജോൺപോൾ
9	പറങ്കിമല	1981	കാക്കനാടൻ
10	നിദ്ര	1981	വിജയൻ കരോട്ട്
11	ചാട്ട	1981	പി. ആർ.നാഥൻ, ഭരതൻ
12	പാർവ്വതി	1981	കാക്കനാടൻ
13	പാളങ്ങൾ	1982	ജോൺ പോൾ
14	ഓർമ്മക്കായ്	1982	ജോൺ പോൾ
15	മർമ്മരം	1982	വിജയൻ കരോട്ട് , ജോൺ പോൾ
16	സന്ധ്യമയങ്ങും നേരം	1983	ബാബു, ഭരതൻ, ജോൺപോൾ
17	ഈണം	1983	പത്മരാജൻ
18	കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്	1983	നെടുമുടിവേണു, ടി ദാമോദരൻ
19	ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ	1984	തിക്കോടിയൻ, ടി ദാമോദരൻ
20	എന്റെ ഉപാസന	1984	മല്ലികാ യൂനിസ്, തോപ്പിൽ ഭാസി
21	ഒഴിവ് കാലം	1985	പത്മരാജൻ

	സിനിമ	വർഷം	രചന
22	കാതോടുകാതോരം	1985	ജോൺപോൾ
23	ചിലമ്പ്	1986	എൻ.ടി.ബാലചന്ദ്രൻ, ഭരതൻ
24	പ്രണാമം	1986	ഭരതൻ, ഡെന്നീസ് ജോസഫ്
25	നീലക്കുറിഞ്ഞി പൂത്ത പ്പോൾ	1987	ജോൺ പോൾ
26	ഒരു മിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ നുറുങ്ങുവെട്ടം	1987	ജോൺ പോൾ
27	വൈശാലി	1988	എം. ടി
28	ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം	1989	ജോൺ പോൾ
29	മാളൂട്ടി	1989	ജോൺ പോൾ
30	താഴ്‌വാരം	1990	എം.ടി
31	അമരം	1991	പല്ലിശ്ശേരി, ലോഹിതദാസ്
32	കേളി	1991	ടി.വി.വർക്കി, പി.ആർ നാഥൻ
33	വെങ്കലം	1993	ലോഹിതദാസ്
34	ചമയം	1993	ജോൺ പോൾ
35	പാഥേയം	1993	ലോഹിതദാസ്
36	ദേവരാഗം	1996	മണി ഷൊർണൂർ
37	ചുരം	1997	ഭരതൻ, ഷിബു ചക്രവർത്തി
38	മഞ്ജീരധ്വനി	1998	ഭരതൻ, ജോൺ പോൾ

ഇതരഭാഷകൾ

1	സാവിത്രി	1980	ഭരതൻ (പ്രയാണം തമിഴ് പതിപ്പ്)
2	ഊഞ്ഞാലാടും ഉറവുഗൾ	1985	ഭരതൻ (കാറ്റത്തെകിളിക്കൂട് തമിഴ് പതിപ്പ്)
3	ആവാരം പൂ	1992	പത്മരാജൻ, ഭരതൻ (തകര തമിഴ് പതിപ്പ്)
4	തേവർമകൻ	1992	കമലഹാസൻ
5	പ്രിയരാലു	1997	ഡോ.തമ്പു (മഞ്ജീരധ്വനി തെലുഗ് പതിപ്പ്)

അനുബന്ധം.3

സാഹിത്യ കൃതികളെ ഉപജീവിക്കുന്ന ഭരതൻ സിനിമകൾ

	സിനിമ	കൃതി	രചന
1.	രതിനിർവേദം	രതിനിർവേദം	പത്മരാജൻ
2.	അണിയറ	അണിയറ	ഉറൂബ്
3.	തകര	തകര	പത്മരാജൻ
4.	ചാമരം	ജാലകങ്ങളിലെപക്ഷി	ബാലകൃഷ്ണൻ മാങ്ങാട്
5.	പറങ്കിമല	പറങ്കിമല	കാക്കനാടൻ
6.	ചാട്ട	ചാട്ട	പി ആർ.നാഥൻ
7.	പാർവ്വതി	പാർവ്വതി	കാക്കനാടൻ
8.	മർമ്മരം	മർമ്മരം	വിജയൻ കരോട്ട്
9.	ഈണം	ഈണം	പത്മരാജൻ
10.	ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ	മൃത്യുഞ്ജയം	തിക്കോടിയൻ
11.	എന്റെ ഉപാസന	എന്റെ ഉപാസന	മല്ലികാ യൂനിസ്
12.	ഒഴിവ് കാലം	ജലജ്വാല	പത്മരാജൻ
13.	ചിലമ്പ്	ചിലമ്പ്	എൻ.ടി.ബാലചന്ദ്രൻ
14.	അമരം	പൂരം	പല്ലിശ്ശേരി
15.	കേളി	ഞാൻ ശിവൻ പിള്ള	ടി.വി.വർക്കി

അനുബന്ധം.4

ഭരതന് ലഭിച്ച പുരസ്കാരങ്ങൾ

ദേശീയ പുരസ്കാരങ്ങൾ

1975 മികച്ച പ്രാദേശിക സിനിമ (മലയാളം) : പ്രയാണം

1992 മികച്ച പ്രാദേശിക സിനിമ (തമിഴ്) : തേവർമകൻ

കേരള സംസ്ഥാന പുരസ്കാരങ്ങൾ

1975 കലാസംവിധാനം : പ്രയാണം

1977 ജനപ്രീതിയും കലാമേന്മയുമുള്ള ചിത്രം : ഗുരുവായൂർ കേശവൻ

1979 കലാസംവിധാനം : തകര

1980 രണ്ടാമത്തെചിത്രം, കലാസംവിധാനം : ചാമരം

1981 കലാസംവിധാനം : ചാട്ട

1982 മികച്ച ചിത്രം : മർമ്മരം

1982 സംവിധാനം : മർമ്മരം, ഓർമ്മക്കായ്

1982 രണ്ടാമത്തെചിത്രം, കലാസംവിധാനം : ഓർമ്മക്കായ്

1984 കലാസംവിധാനം : ഇത്തിരിപൂവേ ചുവന്നപൂവേ

1987 ജനപ്രീതിയും കലാമേന്മയുമുള്ള ചിത്രം: ഒരു മിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ നുറുങ്ങുവെട്ടം

1988 കലാസംവിധാനം : വൈശാലി

1992 ജനപ്രീതിയും കലാമേന്മയുമുള്ള ചിത്രം : വെങ്കലം

മറ്റ് ബഹുമതികൾ

ശാന്താറാം പുരസ്കാരം

രാമുകാര്യാട്ട് പുരസ്കാരം

ഫിലിം ഫെയർ അവാർഡ്

ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ്

അനുബന്ധം. 5

ഭരതൻ : ലഘു ജീവചരിത്രം

ജനനം 1947 നവംബർ 14-ന് തൃശ്ശൂർ ജില്ലയിലെ വടക്കാഞ്ചേരി എങ്കക്കാട്. പിതാവ് പരമേശ്വരൻപിള്ള. മാതാവ് കാർത്യായനി അമ്മ. സ്കൂൾ ഓഫ് ഫൈൻ ആർട്സിൽ നിന്നും ചിത്രരചനയിൽ ഡിപ്ലോമ നേടി.

എ.വിൻസെൻറ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഗന്ധർവക്ഷേത്രം എന്ന സിനിമയിലൂടെ കലാസംവിധായകനായാണ് ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ എത്തിയത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ *ചെണ്ട* എന്ന സിനിമയിൽ സഹസംവിധായകനായി. പിതൃസഹോദരനായ പി.എൻ. മേനോന്റെ പിന്തുണ ഭരതന് ശക്തിയേകി. കുറച്ചുകാലം സഹസംവിധായകനായും കലാസംവിധായകനായും പ്രവർത്തിച്ചു.

1975 ൽ *പ്രയാണം* എന്ന സിനിമയിലൂടെ സ്വതന്ത്ര സംവിധായകനായി. ഈ സിനിമയ്ക്ക് മികച്ച പ്രാദേശികഭാഷാ സിനിമയ്ക്കുള്ള ദേശീയ പുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. കഥ, തിരക്കഥ, സംഗീതസംവിധാനം, ഗാനരചന, പരസ്യകല, ചിത്രസംയോജനം എന്നീ മേഖലകളിലും കഴിവ് തെളിയിച്ചു. മികച്ച സിനിമ, മികച്ച സംവിധായകൻ, കലാസംവിധായകൻ എന്നീ മേഖലകളിൽ സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്രപുരസ്കാരങ്ങൾ നേടിയിട്ടുണ്ട്. തേവർമകൻ എന്ന തമിഴ് സിനിമയും ദേശീയതലത്തിൽ സമ്മാനിതമായി.

ഭരതന്റെ സിനിമകളിലൂടെ കെ. പി. എ. സി. ലളിത, ഭരത് ഗോപി, അച്ചൻകുഞ്ഞ്, നെടുമുടി വേണു, മാസ്റ്റർ രഘു, മാസ്റ്റർ മനോഹർ, ബേബി ശ്യാമിലി (അഭിനയം) ബാലുമഹേന്ദ്ര, രാമചന്ദ്രബാബു (ഛായാഗ്രഹണം) എസ്. ജാനകി, കെ.എസ്.ചിത്ര (ആലാപനം), ഓ.എൻ.വി (ഗാനരചന) തുടങ്ങിയവർ ദേശീയതലത്തിലോ സംസ്ഥാന തലത്തിലോ പുരസ്കാരങ്ങൾ നേടിയിട്ടുണ്ട്.

മുപ്പത്തിയെട്ട് മലയാളസിനിമകൾ ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്തു. തമിഴിലും (4) തെലുങ്കിലും (1) സിനിമകൾ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇതിന് പുറമേ പല സിനിമകൾക്കും തമിഴ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഭാഷകളിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റവും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. വൈശാലിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ്, ഹിന്ദി പതിപ്പുകൾ, തകരയുടെ ഹിന്ദി പതിപ്പ്, കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരെക്കുറിച്ചുള്ള മലയാളസിനിമ എന്നിവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വപ്ന പദ്ധതികളായിരുന്നു.

ഭാര്യ കെ.പി.എ.സി. ലളിത. മക്കൾ സിദ്ധാർഥ് ഭരതൻ, ശ്രീക്കുട്ടി.

കരൾ സംബന്ധമായ രോഗം കാരണം 1998 ജൂലായ് 30 -ന് മരണപ്പെട്ടു.

SIJU K D “WOMAN CONCEPT IN MALAYALAM CINEMA: A STUDY BASED ON FILMS OF BHARATHAN.” THESIS. MALAYALAM AND KERALA STUDIES, UNIVERSITY OF CALICUT, 2019.

മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കൽപം: ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ

ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി

സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധത്തിന്റെ സംഗ്രഹം

സിജു കെ.ഡി.

മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

2019

ആമുഖം

സർഗ്ഗാത്മക എഴുത്ത് മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിച്ച ഭാവനാലോകത്തിനുമേലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യം (virtual reality) പരമാധികാരം നേടുന്നത് സിനിമയുടെ പിറവിയോടെയാണ്. ജനസ്വാധീനത്താലും മൂല്യബോധനിർമ്മിതിയിലെ ഇടപെടൽ ശേഷി കൊണ്ടും നിലനിൽക്കുന്ന ആവിഷ്കാരരൂപങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രബലമാണ് സിനിമ; പ്രത്യേകിച്ചും കഥാസിനിമകൾ. വിപുലമായ ആസ്വാദകസമൂഹം പിന്തുടരുന്ന കലാരൂപമാകയാൽ സിനിമക്ക് സാംസ്കാരികമായ വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സാംസ്കാരിക-പ്രത്യയശാസ്ത്രോപാധി എന്ന നിലയിൽ സാമൂഹ്യശ്രേണീകരണത്തിൽ സിനിമ വലിയ പങ്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

പഠനലക്ഷ്യം

മലയാളിയുടെ ആണധികാരബോധം കഥാസിനിമയിൽ എത്രത്തോളം പ്രബലമാണെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ മുഖ്യലക്ഷ്യം. മലയാളിയുടെ ആദർശസ്ത്രീമാതൃകകൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിലും നിലവിലുള്ള സ്ത്രീമാതൃകകളെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലും മലയാളകഥാസിനിമക്ക് എന്തെങ്കിലും പങ്കുണ്ടോ എന്നതും ഇവിടെ അന്വേഷണ വിധേയമാക്കുന്നു. ഇതിനായി 1975-നും 2000-നുമിടയിൽ റിലീസായ മുഖ്യധാരാസിനിമകളെ വിലയിരുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രബലമായ ഉൽപ്പന്നമാണ് സിനിമ. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളും ജനജീവിതത്തെ സർവതലത്തിലും സ്പർശിക്കുന്ന കലാരൂപമെന്ന സ്ഥാനം സിനിമയ്ക്ക് നേടിക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ബഹുജനമാധ്യമമെന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ വ്യാപ്തിയും സ്വാധീനതയും ജനപ്രിയസിനിമയെ സംസ്കാരപഠനമേഖലയുടെ ഇഷ്ടവിഷയങ്ങളിൽ ഒന്നാക്കിമാറ്റിയിട്ടുണ്ട്.

കലാരൂപങ്ങൾ മുഖ്യമായും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത് അതതു കാലത്തെ ജീവിതമാണ്. ഇത് കേവലം യാന്ത്രികമായ ഒരു പ്രതിഫലനക്രിയയല്ല. കലയിലെ ജീവിതം ജനജീവിതത്തിന്റെ വിശകലനമോ വിമർശനമോ ആണ്. ജീവിതത്തിന്റെ വൈചിത്ര്യവും വൈപുല്യവും ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ പഠനം ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ പഠനമാണ്. സിനിമയുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ ജീവിതത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടു

ക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങളെയും ആശയാദർശങ്ങളെയും കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. തിരജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീ അവതരണങ്ങൾ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളോ സ്ത്രീ എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന ധാരണയുടെ പ്രതിഫലനമോ ആയിരിക്കും. അത് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് സമൂഹത്തിന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കും. തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയ മലയാള സംവിധായകരിൽ ഒരാൾ എന്നതാണ് ഭരതനെ മുൻനിർത്തി ഇത്തരം ഒരു പഠനം നടത്തുന്നതിന്റെ പ്രസക്തി.

മലയാളസിനിമ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ലിംഗപദവിസങ്കല്പനം വിശകലനം ചെയ്യുക വഴി മലയാളിയുടെ സ്ത്രീസങ്കൽപം എന്താണെന്നും കുടുംബം, തൊഴിലിടങ്ങൾ, പൊതുസരണികൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ സ്ത്രീയെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്ന മൂല്യബോധം എന്താണെന്നും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും എന്നതാണ് ഈ പഠനത്തിനു നിദാനമായ പരികൽപന.

പഠനമേഖല

'മലയാളചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസങ്കൽപം : ഭരതന്റെ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു അന്വേഷണം' എന്ന ഈ പഠനം ഭരതന്റെ സിനിമകളിലെ സ്ത്രീയവതരണങ്ങളെ വിശകലനംചെയ്യാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഭരതൻ പിന്തുടരുന്ന സങ്കൽപ്പനങ്ങൾ അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമയുടെ പൊതുസമീപനം ആയിരുന്നോ എന്നും ഈ പഠനം പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമയെന്ന ബൃഹദ്സ്വരൂപത്തെ ഒന്നാകെ പഠനവിധേയമാക്കാൻ ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

പഠനരീതി

ഭരതന്റെ സിനിമകളിൽനിന്നും തെരഞ്ഞെടുത്തവയെ പ്രമേയം, കഥാപാത്രസൃഷ്ടി, അവതരണം എന്നിവ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് ഈ പ്രബന്ധം പിൻതുടരുന്നത്. ഒപ്പം ഭരതന്റെ സമകാലികരായ പത്മരാജൻ, കെ.ജി.ജോർജ്, ഐ.വി.ശശി, ഹരിഹരൻ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ജോഷി എന്നിവരുടെ, ഇതിവൃത്തപരമായി സ്ത്രീപ്രാധാന്യമുള്ള ചില സിനിമകൾ സാമാന്യമായി നിരീക്ഷിക്കുകയും അവ ഭരതന്റെ സിനിമകളുടെ പാത തന്നെയാണോ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫെമിനിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രനിരൂപകരായ ലോറ മൽവി, ജാക്കി സ്റ്റേസി എന്നിവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പഠനത്തിനു സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ആമുഖത്തിന പുറമേ അഞ്ചധ്യായങ്ങളാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിനുള്ളത്. പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രവേശകം എന്ന നിലയിലാണ് ഒന്നാം അധ്യായം സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂന്ന്

ഖണ്ഡങ്ങളായി ഈ അധ്യായം വിഭാവന ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ആദ്യഭാഗം ചലച്ചിത്രപഠനത്തി നു സഹായകമാകുന്ന താക്കോൽവാക്കുകളും അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനങ്ങളും വിവരിക്കുക യാണ്. ലോറമൽവി, ജാക്കിസ്റ്റേസി എന്നിവരുടെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഹ്രസ്വവിവ രണം ഈ അധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ഭാഷയടക്കമുള്ള എല്ലാ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളും പുരുഷകേന്ദ്രിതമാണെന്ന് ലോറ മൽവി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പുരുഷമേധാവിത്തക്രമത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം ആൺകോയ്മയുടെ അടയാളങ്ങൾ പേറുന്നു. ആൺ/ പെൺ എന്നതിനെ സക്രിയം/ നിഷ്ക്രിയം (active/passive) എന്ന ദ്വന്ദംകൊണ്ടാണ് സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളിലൂടെ പൂർണ്ണമാകുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെയുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ/കാരിയുടെ നോട്ടം, തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യത്തിൽ മുഴുകുന്ന പ്രേക്ഷകനോട്ടം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരനോട്ടം എന്നിവയാണ് അവ. നോക്കുന്നവർ ലിംഗപരമായി ഏത് സംവർഗത്തിൽപ്പെട്ടാലും അവ മൂന്നും പുരുഷപക്ഷത്ത് നിന്നുള്ള നോട്ടങ്ങളാണ് എന്ന് മൽവി വിലയിരുത്തുന്നു. സൃഷ്ടിയുടെയും ആസ്വാദനത്തി ന്റെയും തലങ്ങളിൽ പുരുഷനാണ് നിയാമക സ്ഥാനം. സിനിമയിലെ, പ്രത്യേകിച്ച് പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമയിലെ പുരുഷന്റെയും സിനിമ കാണുന്ന പുരുഷ ന്റെയും കാഴ്ചാവിഭവമാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ. ആൺനോട്ടത്തിന്റെ (male gaze) കേന്ദ്ര മാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രം. പുരുഷനിർമ്മിതമായ കാഴ്ചാശീലങ്ങളെ പിന്തുണക്കുന്ന കലാ രൂപമാണ് സിനിമയെന്നും കാഴ്ചയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദ(visual pleasure)മാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമ നൽകുന്നതെന്നും മൽവി പറയുന്നു. സിനിമ പ്രേക്ഷകനു പരസ്പര വിരുദ്ധമായ രണ്ടുതരം അനുഭൂതികൾ നൽകുന്നു. ഒന്നാമത്തേത് കാണുന്നതിലെ ആനന്ദ മാണ്. തന്നിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ/യായ ഒരാളെ കാഴ്ചയുടെ ലക്ഷ്യമാക്കി, അതിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്ന കാഴ്ചാഭിരതി(scopophilia)യാണ് അത്. രണ്ടാമത്തേത് ആത്മരതിയുടെ ഭാഗമായി ഉണ്ടാകുന്ന ആനന്ദമാണ്. ഇവിടെ തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവ സാമ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയ സാഹചര്യങ്ങൾ തനിക്ക് കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യ മെന്ന അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനു സ്വന്തം അനുഭവമായി തോന്നുന്നു. മൽവിയുടെ മുൻകാല നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ പ്രധാന ന്യൂനതയായി പിൻഗാമികൾ കാണുന്നത് അവർ പ്രേക്ഷകയെന്ന സംവർഗത്തെ പരിഗണി ക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. എന്നാൽ 1981ൽ എഴുതിയ Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)എന്ന ലേഖനത്തിൽ

പ്രേക്ഷകയെക്കൂടി പരിഗണിക്കുന്ന തരത്തിൽ തന്റെ വീക്ഷണങ്ങളെ മൽവി വിപുലപ്പെടുത്തുന്നത് കാണാം. ആണത്ത പ്രഖ്യാപനസിനിമകൾ കാണുമ്പോൾ സ്വയം പൗരുഷവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷക, നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള മെലോഡ്രാമാ സിനിമകളിൽ നായികയുടെ വൈകാരികതയുമായും സാത്മീകരിക്കുന്നതരത്തിൽ ചാഞ്ചാടിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പുരുഷകർതൃസ്ഥാനത്തും സ്ത്രീകർതൃസ്ഥാനത്തും സ്വയം അവരോധിക്കാൻ കഴിയുന്നവളാണ് പ്രേക്ഷക. ഒന്നുകിൽ ആണത്തത്തിന്റെ ആദർശരൂപത്തോട്, അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രൈണദൈന്യത്തിന്റെ ആത്മപീഡയോട് അവൾ തന്നെത്തന്നെ ഘടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കും എന്ന് ഈ ലേഖനത്തിൽ അവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനമാണ് ജാക്കി സ്റ്റേസിയുടെ അന്വേഷണ വിഷയം. സിനിമയിൽ തങ്ങളുടെ ആദർശമാതൃകയെ തേടുകയും ആ മാതൃകയും താനുമായുള്ള താദാത്മ്യം ആസ്വദിക്കുകയുമാണ് പ്രേക്ഷക എന്ന് അവർ പറയുന്നു. സിനിമയിൽ കാണുന്ന, തന്നെപ്പോലുള്ള ഒരു താരത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ, ആ താരത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് താനായിരുന്നെങ്കിൽ എന്തെല്ലാം സാധ്യമായേനെയെന്ന് വിഭാവന ചെയ്യാൻ കാണിക്ക് കഴിയും. ഒന്നാമതായി പ്രേക്ഷക താരവുമായി തനിക്ക് സാരൂപ്യം കണ്ടെത്തുന്നു. അത് പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് വിശാലമായ പ്രവൃത്തിമേഖല സാധ്യമാക്കുന്നു. എന്നാൽ തന്റെ സ്വത്വത്തിൽ നിന്നും ഉന്നതവും ഭിന്നവുമാണ് താരസ്വത്വമെന്നും പ്രേക്ഷക മനസ്സിലാക്കുന്നു. അത് താരസ്വത്വത്തിൽ നിന്ന് വേർപിരിയാൻ പ്രേക്ഷകയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ആത്മവും അപരവും തമ്മിലെ സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ഒരേസമയത്ത് അലിഞ്ഞും പിരിഞ്ഞും നടക്കുന്ന ഒരു സങ്കീർണ്ണമായ പ്രക്രിയയാണ് സിനിമാസ്വാദനം. താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കലെന്ന പ്രക്രിയയുടെ വിവക്ഷകളെ പിതൃകേന്ദ്ര പ്രതീകക്രമത്തിൽ ഒതുക്കുകയും സ്ത്രീത്വത്തെ (അതിന്റെ അപരമായ) പൗരുഷത്തിന്റെ കാമനാവിഷയിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒന്നായി ഗണിക്കുകയും ചെയ്തു മുൻഗാമികൾ എന്ന് ജാക്കി വിമർശിക്കുന്നു. ഈ താദാത്മ്യാനുഭൂതി പുരുഷനും സാധ്യമാണെന്ന് കരുതിയാൽ സ്റ്റേസിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പുരുഷ പ്രേക്ഷകനും ബാധകമാവും.

അധ്യായത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ ഭാഗം ഭരതൻ എന്ന സംവിധായകൻ മലയാളസിനിമയുടെ പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നത് എങ്ങനെ, എത്രത്തോളം എന്ന് വിശദീകരിക്കുന്നു. ഭാഗം മൂന്നു ഭരതന്റെ വിപുലമായ ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളിൽ നിന്നും ഏതാനും സിനിമകളെ പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തതിന്റെ മാനദണ്ഡം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പ്രമേയത്തിലും ആവിഷ്കാരത്തിലും സിനിമയുടെ വീക്ഷണകോൺ പുരുഷപക്ഷത്താണോ എന്ന് ഭരതന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുൻനിർത്തി പരിശോധിക്കുകയാണ് രണ്ട്, മൂന്നു അധ്യായങ്ങളിൽ. പ്രമേയപരമായ നിലപാടുകൾ, സ്ത്രീ-പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ലിംഗപദവി, സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരം എന്നിവ മുൻനിർത്തിയാണ് പഠനം.

രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ ഗാർഹികപ്രമേയങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്ന ഒപൻത് സിനിമകൾ പഠിക്കുന്നു. വിവാഹേതരബന്ധങ്ങൾ പ്രമേയമായി വരുന്ന പ്രയാണം, ആരവം, പാർവതി, കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, വെങ്കലം എന്നിവയും രക്ഷിതാവ് എന്ന നിലയിൽ പുരുഷനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ലോറിയും അമരവും, ലൈംഗികത പ്രമേയമായ തകരയും രതിനിർവേദവുമാണ് ഇവിടെ പഠിക്കുന്നത്. മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ ഗാർഹികേതരപ്രത്യക്ഷങ്ങളാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്.ഈ അധ്യായത്തിന രണ്ടുഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ആദ്യഭാഗത്ത് തങ്ങളുടെ കർമ്മമേഖലയെ മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിതം മെച്ചപ്പെട്ടതാക്കാൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന നായികമാരെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. പ്രണാമം, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, വൈശാലി എന്നീ സിനിമകളാണ് ഇതിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് പറങ്കിമല, കാതോട് കാതോരം, ചിലമ്പ്, താഴ്‌വാരം എന്നീ സിനിമകളെ മുൻനിർത്തി സക്രിയനായ പുരുഷൻ/ നിഷ്ക്രിയായ സ്ത്രീ എന്ന മൽവിയുടെ ദ്വന്ദകൽപ്പന പരിശോധിക്കുന്നു. പ്രതിരോധം സ്ത്രീയുടെ മാർഗ്ഗവും പ്രതികാരം പുരുഷന്റെ മാർഗ്ഗവുമാണെന്ന നിഗമനത്തിലേക്കാണ് ഈ സിനിമകൾ നയിക്കുന്നത്. നാലാം അധ്യായത്തിൽ ഭരതന്റെ സമകാലികരുടെ ഏതാനും സിനിമകളെ (അവളുടെ രാവുകൾ, ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്, തൂവാനത്തുമ്പികൾ, എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്, പരിണയം, കൂടെവിടെ?, പത്രം, പഞ്ചാഗ്നി, സമൂഹം) താരതമ്യാർത്ഥം വിശകലനം ചെയ്ത് ഇവരുടെ മാർഗ്ഗങ്ങൾ സമാനമാണോ എന്ന് വിലയിരുത്തുന്നു. അഞ്ചാം അധ്യായം ഉപസംഹാരമാണ്. തുടർന്ന് ഗ്രന്ഥസൂചിയും അനുബന്ധങ്ങളും എന്ന ക്രമത്തിലാണ് പ്രബന്ധം സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

നിഗമനം

1. ഭരതന്റെ സിനിമകളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ അക്കാലത്തെ മുഖ്യധാരാമലയാള സിനിമയുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പം കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. പ്രമേയം, അവതരണം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിൽ സമാനതകൾ ഏറെയുണ്ട്. (ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ ഇക്കാര്യം വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്)

2 ഭരതന്റെ സിനിമകളെ മൊത്തത്തിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സാധാരണക്കാരും ദരിദ്രരും ഉന്നതശ്രേണീയരും സമ്പന്നരും ഉൾപ്പെടുന്ന വ്യത്യസ്ത സാമൂഹ്യ സാമ്പത്തിക സാംസ്കാരിക പ്രാതിനിധ്യമുദ്രകൾ വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം കാണാം. മലയാളിയുടെ വിവിധ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം ആ സിനിമകളിൽ ഉണ്ടെന്നർത്ഥം.

3. സ്ത്രീകൾക്ക് നിയാമകപദവിയുള്ള സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ വിരളമാണ്. എന്നാൽ ഭരതൻ, കെ.ജി ജോർജ്, പത്മരാജൻ എന്നിവരുടെ സിനിമകൾ പൊതുവേ സ്ത്രീപ്രാമുഖ്യമുള്ളവയാണ്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ ഭരതന്റെ ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ കാണാം. *ചാമരം, പറങ്കിമല, പാളങ്ങൾ, ഓർമ്മക്കായ്* പോലുള്ള സിനിമകളുടെ ഇതിവൃത്തവികാസം സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

4. ഭരതന്റെ സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ വലിയപങ്കും ഗാർഹികാന്തരീക്ഷത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഭരതന്റെ സിനിമകളിലെ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ആകെ പരിഗണിച്ചാൽ കാമുകി, ഭാര്യ, അമ്മ, മകൾ, സഹോദരി എന്നിങ്ങനെ 'കുടുംബിനി'യെന്ന നിലയിലാണ് അവർക്ക് പ്രാതിനിധ്യം ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉദ്യോഗസ്ഥ, കലാകാരി, സാമൂഹ്യപ്രവർത്തക തുടങ്ങിയ ഗൃഹബാഹ്യ പ്രാതിനിധ്യങ്ങൾ പരിമിതമാണ്. പുരുഷന്റെ പൊതുജീവിതത്തിന നൽകിയ പ്രാധാന്യം സ്ത്രീയുടെ പുറംജീവിത ചിത്രീകരണത്തിൽ കാണുന്നില്ല.

5. സാമുദായികസ്വത്വം പരിഗണിച്ചാൽ ഭരതന്റെ ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും ഹിന്ദുവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. *കാതോട് കാതോരം, ഓർമ്മക്കായ്, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, ചമയം* എന്നിവയിൽ ക്രൈസ്തവനായികമാരെ കാണാമെങ്കിലും മുസ്ലീം സ്ത്രീകൾ ഭരതന്റെ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളായിപ്പോലും കടന്നുവരുന്നത് വിരളമാണ്. *ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്ന*ത്തിലെ 'ഉമ്മ' മാത്രമാണ് എടുത്തുപറയാവുന്ന കഥാപാത്രം.

6. ഭരതന്റെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം നായികകളും യൗവനയുക്തകളാണ്. ആദ്യകാലത്തെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ മിക്കവാറും അൽപ്പം തടിച്ച, മാദകത്വമുള്ളവരും. ഇതിലൂടെ 'സുന്ദരശരീര'മെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീയെകാണുന്നതിനുള്ള സാദ്ധ്യതകൾ വർദ്ധിക്കുന്നു.

7. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ, പ്രത്യേകിച്ചും നായികമാരെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഷാ പരിചരണത്തിൽ ഭരതൻ രണ്ടുതരം സമീപനങ്ങൾ വെച്ചുപുലർത്തുന്നു; സ്ത്രീശരീര സൗന്ദര്യത്തെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന രീതിയും ശരീരകേന്ദ്രിതമല്ലാത്തരീതിയും.

പ്രേക്ഷകരുടെ ദൃശ്യരത്യാസക്തികളെ തൃപ്തമാക്കുക എന്നതാണ് ഒന്നാമത്തെ സമീപനത്തിന്റെ മുഖ്യധർമ്മം. പ്രധാനമായും ഗാനരംഗങ്ങളിലാണ് ഭരതൻ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉടലിനെ ആൺനോട്ടങ്ങൾക്ക് ലക്ഷ്യമാകുന്ന തരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രം കാണുന്ന കാഴ്ച എന്നതിനേക്കാളും പ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന കാഴ്ചയായാണ് ഈ അവതരണം. വിജനമായ ഭൂപ്രകൃതിയുടെ ലോങ്ങ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സ്വകാര്യതയുടെ സാഹചര്യം ഒരുക്കുന്നു. പച്ചപ്പിന്റെയും ജലാശയങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യത്തിലൂടെ രതിയുടെയും ഉർവരതയുടെയും അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തകര, ആരവം, രതിനിർവേദം, പറങ്കിമല, ലോറി, വൈശാലി, ചുരം, മഞ്ജീരധ്വനി തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെല്ലാം ഗാനരംഗങ്ങളിൽ വസ്ത്രങ്ങൾനനഞ്ഞ് ശരീരത്തിൽ ഒട്ടിപ്പിടിച്ച നിലയിലോ അർദ്ധനഗ്നകളായോ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. കവിൾത്തടം, മാറിടം, പൊക്കിൾ, അരക്കെട്ട്, കാലുകൾ എന്നിങ്ങനെ പെണ്ണുടലിനെ കാമനയുടെ കേന്ദ്രമാക്കുംവിധമുള്ള ക്ലോസപ്പ്-മീഡിയം ഷോട്ടുകളുടെ ദൃശ്യവിന്യാസം ഈ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം ആവർത്തിച്ചു കാണാം. ഗാനരംഗങ്ങളിൽ പ്രണയം, രതി എന്നിവ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴാണ് ക്ലോസപ്പ്-എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യങ്ങൾ കൂടുതലായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. പുരുഷകഥാപാത്രത്തെക്കാൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ഈ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത് ഒളിച്ചുനോട്ടത്തിന്റെയും ദൃശ്യരതിയുടെയും അനുഭൂതിയാണ്. വിരഹം, ഉത്സാഹം പോലുള്ളവയാണ് ഗാനത്തിന്റെ പ്രമേയമെങ്കിൽ ദൂര- മധ്യദൂര ദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം.

ദൃശ്യരതി ലക്ഷ്യമാക്കി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട നായികമാർ പൊതുവേ സാമൂഹികമോ സാമ്പത്തികമോ ആയി കീഴാള-ഇടത്തരം വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. *തകര, പറങ്കിമല, ആരവം, ചുരം* എന്നിവ ഉദാഹരണം. *മഞ്ജീരധ്വനി*യിൽ മാത്രമാകും ഉന്നതശ്രേണിയിൽപ്പെട്ട നായികയെ ഇവ്വിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

1982-നു ശേഷം ഇറങ്ങിയ സിനിമകൾ സാമാന്യേന കാമനാവിഷയിയായി സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ജാതി-വർഗ്ഗ-വർണ്ണശ്രേണിയിലെ ഉന്നത സ്ഥാനീയരുടെ പ്രണയവും ലൈംഗികതയും നഗ്നത അനുഭവപ്പെടാത്ത ദൃശ്യഭാഷ യിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഈ വിഭാഗത്തിൽ വരുന്നത് സാമ്പത്തികമോ സാമൂ ഹികമോ വിദ്യാഭ്യാസപരമോ ആയ മുന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകളാണ്. ഇവ രിൽ പലരുടെയും പ്രധാനവേഷം സാരിയാണ്. *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, ചിലമ്പ്, പ്രണാമം, ഒരു സായാഹ്നത്തിന്റെ സ്വപ്നം, പാഥേയം* എന്നിവ ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടു ന്നു. സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ താരതമ്യേന കൂടുതലായി ഈ സിനിമകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് മീഡിയം ഷോട്ടുകളാണ്.

ഇത്തിരിപ്പൂവേ ചുവന്ന പൂവേ എന്ന സിനിമയ്ക്ക് ശേഷം ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രങ്ങളിൽ അടിവസ്ത്രങ്ങൾമാത്രം അണിഞ്ഞ നിലയിൽ സ്ത്രീ കഥാ പാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. കുടുംബപ്രേക്ഷകരുടെ സംവിധായകനെന്ന നില യിലേക്ക് മാറിയതിന്റെ സൂചനയായി ഇതിനെ കാണാം. *വൈശാലി, ചുരം, മഞ്ജീര ധ്വനി* തുടങ്ങിയ പിൽക്കാലസിനിമകളിൽ സ്ത്രീശരീരസൗന്ദര്യം ആദ്യ കാലസിനിമ കളിലെപ്പോലെ നഗ്നതാവിഷ്കാരമായി മാറുന്നുമില്ല.

8. സിനിമയുടെ ലിംഗപദവിയോടുള്ള സമീപനം മുൻനിർത്തി സിനിമയെ മൂന്നായി വിഭജിക്കാം; ആൺകോയ്മയെ അനുസരിക്കുന്നവ, ആൺകോയ്മയെ എതിർക്കുന്ന വ, ഈ വിഷയത്തിൽ നിലപാടില്ലാത്തവ എന്നിങ്ങനെ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ പക്ഷത്ത് നിൽക്കുന്നവയെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന സിനിമകൾ പലതും പ്രത്യയശാസ്ത്ര പരമായി ആൺകോയ്മ ഉറപ്പിക്കുന്നവയാണെന്ന് സൂക്ഷ്മ വിശകലനത്തിൽ ബോ ധ്യമാകും. ഇതിവൃത്ത നിർവഹണഘട്ടത്തിലാണ് ഈ വഴങ്ങൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെ ടുക. മെരുക്കപ്പെടുന്ന നായികമാരിലൂടെ ആണത്തം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ കുടുംബം, ആചാരം തുടങ്ങിയ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. നായ കന്റെ മേൽക്കോയ്മ സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗമാകുമ്പോഴേക്കും സ്ഥാപിക്കപ്പെ ടുകയും അതാണ് സ്വാഭാവികതയെന്ന ബോധം രൂപീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

9. ഭരതന്റെ ആദ്യകാലസിനിമകളിലെ നായികമാർ സമൂഹത്തിൽ രൂഢമൂലമായ ലിംഗ ശ്രേണിയെ തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെയും സ്ത്രൈണ ലൈംഗി കതയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യം ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും ഇവർ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

പക്ഷേ നായികയുടെയോ നായകന്റെയോ മരണം അല്ലെങ്കിൽ മാനസികമോ ശാരീരികമോ ആയ പീഡനം പോലുള്ള ഏതെങ്കിലും ഒരു ദുരന്തം അവരെ ബാധിക്കുന്നതായി സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. *പ്രയാണം, ആരവം, പറങ്കിമല, പ്രണാമം, കാതോട് കാതോരം, വൈശാലി* തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണമാണ്.

10. ആൺകോയ്മയുടെ അബോധം ഭരതനെയും നയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. പെണ്ണിനെ സമശീർഷയാക്കാൻ പ്രമേയം ആവശ്യപ്പെടുന്നിടത്തുപോലും സംവിധായകന്റെ ഈ അബോധം മറിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. ലൈംഗിക സ്വത്വം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള പെണ്ണിന്റെ ശ്രമങ്ങളെ എളുപ്പം അംഗീകരിക്കാനാവാത്ത പിതൃകേന്ദ്രിത അഹംബുദ്ധി(ego)യുള്ള ഒരു പ്രേക്ഷകൻ ഭരതനിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണ് ഇത്. ഭരതന്റെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിടുന്ന ദുരന്തം ആണധീശത്വത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സിനിമയിൽ പ്രച്ഛന്നമായെങ്കിലും മേൽക്കൈ നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്.

11. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തിയെൺപതുകൾക്ക് ശേഷം മലയാളിയുടെ പൊതു ഇടങ്ങളിൽ സ്ത്രീക്ക് സ്വീകാര്യത വർദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യ-കലാ-സാംസ്കാരികമേഖലകളിൽ സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യം ഇക്കാലത്തോടെ വിപുലമാകുകയും ഗൃഹബാഹ്യമായ ഒരു സ്വത്വം നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ മുഖ്യധാരാസിനിമ നിന്നിടത്തുതന്നെ നിൽക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ ഇതേ സമയത്ത് ദൃശ്യമാണ്.

സമൂഹത്തിനു ആവശ്യമുള്ള ആദർശമാതൃകകൾ നിർമ്മിക്കാൻ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രം ജനപ്രിയകലാരൂപങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കാറുണ്ട്. ആദർശമാതൃകകൾ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ അവയുമായുള്ള ആവർത്തിച്ചുള്ള സമ്പർക്കത്തിന കഴിയും. ഉത്തമ സ്ത്രീയുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളിലൂടെ സമൂഹത്തിനു വേണ്ട സ്ത്രീസങ്കല്പം ഉറപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമ. വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളുള്ള ഭർത്താക്കന്മാരെ ക്ഷമയോടെ കുടുംബത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ഭാര്യമാർക്ക് (*പാർവതി, കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്*) സ്വസ്ഥമായ ഗാർഹസ്ഥ്യം ലഭിക്കുന്നു. ആ പുരുഷന്മാരും സ്വസ്ഥത നേടുന്നു. എന്നാൽ ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീകൾക്ക് നൽകുന്നത് പീഡകളാണ് (*ആരവം, തകര, ചാമരം, പാർവതി, കാറ്റത്തെകിളിക്കൂട്, അമരം*). സാമൂഹ്യസാന്നിധ്യം അറിയിക്കുന്ന സ്ത്രീകളും ദുരന്തം നേരിടേണ്ടി വരുന്നു. പൊതുസരണികളിൽ

ഇടപെടുന്നവരല്ല; വീട്ടിൽ ഒതുങ്ങുന്ന കുടുംബിനികളാണ് 'കുലീന'സ്ത്രീകളെന്ന ധാരണ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിലൂടെ സിനിമ.

12. വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യം അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ കുറവല്ല. എന്നാൽ ഗാർഹികജീവിതത്തിന്റെ ശൈഥില്യത്തിനു ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം കാരണമായി മാറുന്നതായി ഭരതന്റെ ചില സിനിമകളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

13. അയഞ്ഞ സദാചാരബോധം, ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിവ സാമൂഹ്യശ്രേണിയിൽ പിന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് കാണാം. ജാതി-വർഗ്ഗമുന്നാക്കാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീകൾ ത്യാഗശീലകളായും ഉത്തമകുടുംബിനികളായുമാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് പൊതുസമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ ആദർശമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ആണധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമമാണ്. ഉന്നതകുലജാതരായ സ്ത്രീകൾ അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ളവരാണ് എന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നതിലൂടെ അടക്കവും ഒതുക്കവും ഔന്നത്യത്തിന്റെ അടയാളമായും സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു.

14. ഗാർഹികേതരപ്രമേയങ്ങളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ അവർ ഇടപെടുന്ന സ്ഥലത്തെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഗാർഹികമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടാണ്. കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രാതിനിധ്യം തന്നെയാണ് ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിലും അവൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സമൂഹത്തിലെ ഇടപെടൽശേഷിയെ ചുരുക്കി കാണിക്കുന്നു. അവൾക്ക് ഇടം മാറുമ്പോഴും പരിമിതമായ പ്രത്യക്ഷങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂവെന്നും അധികാരപ്രയോഗശേഷിയല്ല അവളുടെ ശക്തിയെന്നും ഉറപ്പിക്കുന്നു. വീട് സദാ ഉള്ളിൽ വഹിക്കുന്നവളാണ് സ്ത്രീയെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ സംസ്ഥാപനമാണ് ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നത്.

15. സ്ത്രീ എപ്പോഴും കുടുംബവിധേയത്തം ആഗ്രഹിക്കുന്നവളായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പഠനവിധേയമായ മിക്ക സിനിമകളിലും നായിക ഉൾപ്പെടെയുള്ള സ്ത്രീകൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പുരുഷന്റെ തണൽ തേടുന്നു. സ്ത്രീ എപ്പോഴെങ്കിലും വ്യവസ്ഥയോട് പൊരുതുമ്പോൾ പുരുഷന്റെ പിന്തുണയോടെയാണ് ആ പോരാട്ടങ്ങൾ. അല്ലെങ്കിൽ ഇഷ്ടപുരുഷനോടൊപ്പം ചേരാനാണ് അവൾ പോരാടുന്നത്. രണ്ടായാലും കുടുംബത്തിന്റെ സുരക്ഷ, അഭയം അവൾ ഉറപ്പിക്കുന്നു.

16. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികമോഹങ്ങൾ പാപമായാണ് മലയാള സിനിമ പൊതുവെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഭരതന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ കുറ്റവും ശിക്ഷയുമെന്ന നിലയിൽ ഇത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കാണാം. പുരുഷന്റെ വിവാഹബാഹ്യലൈംഗികബന്ധങ്ങൾ വലിയ പിഴവായി പരിഗണിക്കുന്നില്ല. വിവാഹബാഹ്യലൈംഗികമോഹങ്ങളുടെ പേരിൽ അവരൊന്നും ശിക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല.

17 തകര, ആരവം, ലോറി, പറങ്കിമല തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൂടെ നിലവിലുള്ള അഴകളവുകൾക്ക് ഇണങ്ങാത്ത സുരേഖ, പ്രമീള, നിത്യ, സൂര്യ എന്നീ നായികമാരെ അവതരിപ്പിച്ച് മലയാളിയുടെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തെ പൊളിച്ചെഴുത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട് ഭരതൻ. പത്മരാജനും കെ.ജി ജോർജും ഇതേ മാർഗ്ഗം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ വേറിട്ട വഴി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമായി ഇതിനെ വിലയിരുത്താനാകും. എന്നാൽ ഇത് താൽക്കാലികമായിരുന്നു. സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠിതരോ മലയാളിയുടെ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തിനു സർവഥാ ഇണങ്ങുന്നവരോ ആയ നടികളെയാണ് പിൽക്കാലസിനിമകളിൽ ഭരതൻ നായികാസ്ഥാനത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖ്യധാരാസിനിമയുടെ സ്ത്രീ സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങൾ ഭരതൻ സ്വാംശീകരിച്ചതിന്റെ സൂചകമാണ് ഇത്.

18. സാമ്പത്തികസ്വാശ്രയത്വമില്ലാത്തത് സ്ത്രീയുടെ പിന്നാക്കാവസ്ഥക്ക് പ്രധാന കാരണമാണ്. സ്വന്തമായി വരുമാനം നേടുന്ന സ്ത്രീകളാണ് സ്വതന്ത്രവ്യക്തിത്വമുള്ളവരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ജോലിക്കാരായ സ്ത്രീകൾ ഗൃഹസ്ഥകളായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ പുരുഷനോട് സമനില പാലിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളവരാണ്. എങ്കിലും സാമ്പത്തികസ്വാശ്രയത്വം നേടിയെന്നത് അവളുടെ സാമൂഹ്യപദവിയെ പുരുഷ തുല്യതയോളമുയർത്താനുള്ള ഉപാധിയാക്കാൻ ഈ സിനിമകൾ തയ്യാറുമല്ല.

19. പുരുഷനു കീഴൊതുങ്ങി കഴിയുന്ന അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള കുടുംബിനി, ഗത്യന്തരമില്ലാതെ നിയന്ത്രണങ്ങൾ തകർക്കേണ്ടിവരുന്നവൾ, സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം തിരിച്ചറിയുന്നവൾ, സ്വയം നിർണ്ണയശേഷിയുള്ളവൾ എന്നിങ്ങനെ മലയാളസിനിമ സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പല തരത്തിലാണ്.

കുടുംബിനിയെന്ന പ്രാതിനിധ്യം പുരുഷൻ ഒരുക്കുന്ന സുരക്ഷിതത്വം കൊണ്ട് തൃപ്തയാണ്. അയാളുടെ പിഴവുകളെ ക്ഷമിക്കുന്നവളും തനിക്ക് പിഴവുകൾ വരാതെ നോക്കുന്നവളുമാണ് അവൾ. പുരുഷനു അനിഷ്ടകരമാകുന്ന പ്രവൃത്തികളിൽ

നിന്ന് സർവാത്മനാ മാറിനില്ക്കാൻ അവൾ ശ്രമിക്കുന്നു. തനിക്കുമുന്നിൽ ഒരു നിയന്ത്രണരേഖയുണ്ടെന്ന ബോധ്യമാണ് അവളെ നയിക്കുന്നത്. *പാർവതി*യിലെ കുഞ്ഞന്നവും *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടി*ലെ ശാരദയും *ആദാമിന്റെ വാരി*യെല്ലിലെ വാസന്തിയുമെല്ലാം ഈ ജനുസ്സിൽ പെടുന്നവരാണ്.

രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം ഈ നിയന്ത്രണങ്ങളെ മാനിക്കാത്തവരല്ല. മറിച്ച് *പറങ്കിമല*യിലെ തങ്കയെപ്പോലെ തങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണത്തിലല്ലാത്ത കാരണങ്ങളാൽ പരിധി ലംഘിക്കാൻ നിർബന്ധിതരാവുകയാണ്. നിയന്ത്രണങ്ങൾ മാനിച്ചാലും ജീവിതം അസഹ്യമാകുന്നതാണ് അവരെ ഇത്തരത്തിൽ പ്രതികരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

തങ്ങളെ പരിഗണിക്കാത്ത ചുറ്റുപാടുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷം നിമിത്തം സ്വന്തം വഴിതേടാൻ തയ്യാറാകുന്നവരാണ് ഇനിയൊരു കൂട്ടർ. സാവിത്രി (പ്രയാണം), അലമേലു (ആരവം), രാജി (അവളുടെ രാവുകൾ), ആലീസ് (ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്), ആലീസ് (കൂടെവിടെ?) തുടങ്ങിയവർക്ക് എല്ലാം സഹിച്ച് ഒതുങ്ങി ജീവിക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിലും അതിനവർ തയ്യാറാവുന്നില്ല. ഇത് രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗത്തിൽനിന്ന് ഇവരെ വ്യത്യസ്തരാക്കുന്നു.

ലളിത (പ്രയാണം), നാണിപ്പണിക്കത്തി (പറങ്കിമല), സുന്ദരി (ആരവം), ഇന്ദിര (പഞ്ചാഗ്നി) തുടങ്ങിയവർ സ്വന്തം ബോധ്യങ്ങൾക്കും ആഗ്രഹങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകി ജീവിതം സ്വയം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നവരാണ്. സാമൂഹ്യാവബോധമോ ലിംഗസമത്വാവബോധമോ ചിലപ്പോൾ ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യതാല്പര്യം മാത്രമോ ആയിരിക്കും ഇവരുടെ പ്രേരണ. അതെന്തായാലും അടക്കമില്ലാത്തവൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലാണ് പൊതുസമൂഹം ഇവരെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്.

20. *പ്രയാണം* മുതൽ *മർമ്മരം* വരെയുള്ള ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ പൊതുസരണികളിൽനിന്ന് മാറിനടക്കലിനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഭരതൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ *കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്, എന്റെ ഉപാസന, കാതോടുകാതോരം, ചിലമ്പ്, പ്രണാമം* പോലുള്ള സിനിമകളിൽ ഈ നിലപാടുകൾ ലഘൂകരിച്ച് പൊതുകാഴ്ചപ്പാടിനു അനുസൃതമായ പ്രമേയ-ദൃശ്യസമീപനങ്ങൾ അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നു. താഴ്വാരം, അമരം, പാഥേയം, ചമയം, വെങ്കലം തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ പൗരുഷാഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെയായി മാറുന്നു. ഈ സിനിമകളിലൂടെയാണ് ഭരതൻ ഹിറ്റ്മേക്കറെന്ന ഇമേജ് സ്വന്തമാക്കുന്നതും. മലയാള സിനിമയുടെ പൊതുനിലപാടുകൾ സ്വാംശീകരിക്കുന്ന

തോടെ ഭരതൻ സർവസമ്മതനായ സംവിധായകൻ കൂടിയായിത്തീരുന്നു. ഈ അംഗീകാരം ഭരതൻ മലയാളസിനിമയിലെ പുരുഷകേന്ദ്ര ആഖ്യാനപദ്ധതിയുടെ ഭാഗമായതിനുള്ള അംഗീകാരം കൂടിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര സംഭാവന കളെ ആകെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മലയാളസിനിമയുടെ സാമാന്യമായ സ്ത്രീ സ ങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്ന് ഏറെ ഭിന്നമായ ഒന്നല്ല ഭരതന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പം എന്ന് മനസ്സി ലാക്കാം.