മലയാളസിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും

തിരഞ്ഞെടുത്ത മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള പഠനം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

സത്യൻ എം.

മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2017

MALAYALAM FILM AND GENDER POLITICS

A Study based on selected Malayalam Films

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

SATHIAN M.

MALAYALAM AND KERALA STUDIES
UNIVERSITY OF CALICUT

2017

എന്റെ ഗവേഷണത്തിന് വിത്തിട്ട
പ്രിയ സ്നേഹിതൻ
പ്രദീപൻ പാമ്പിരികുന്നിന്

സത്യപ്രസ്താവന

മലയാളസിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും തിരഞ്ഞെടുത്ത മലയാള ചലച്ചിത്ര ങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള പഠനം എന്ന ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും സർവ്വകലാശാലയുടെയോ അതുപോലുള്ള സ്ഥാപനത്തിന്റെയോ ബിരുദത്തിനോ മറ്റ് അംഗീകാരത്തിനോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സത്യ ബോധപ്പെടുത്തുന്നു.

സത്യൻ എം.

സാക്ഷ്യപത്രം

സത്യൻ എം. സമർപ്പിച്ച **മലയാളസിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും തിരഞ്ഞെടുത്ത മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള പഠനം** എന്ന പ്രബന്ധം പരീക്ഷകർ നിർദ്ദേശിച്ച ഭേദഗതികൾ വരുത്തി പരിഷ്കരിച്ച കോപ്പിയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. എം. ബി. മനോജ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളകേരളപഠനവിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
19-03-2018

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സത്യൻ എം. സമർപ്പിക്കുന്ന **മലയാളസിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും തിരഞ്ഞെടുത്ത മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള പഠനം** എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണപഠനത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. എം. ബി. മനോജ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളകേരളപഠനവിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
11-09-2017

മുഖവുര

ഗവ. ആർട്സ് & സയൻസ് കോളേജ് മലയാളവിഭാഗം സംഘടിപ്പിച്ച 'സിനിമ- ദൃശ്യപ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവും' എന്ന സെമിനാറിൽ പങ്കെടുത്തതിന്റെ അനുഭവങ്ങളാണ് സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗവേഷണത്തിന് നിമിത്തമായത്. ഗണിതശാസ്ത്രവിഭാഗത്തിലെ ചന്ദ്രശേഖരൻ മാഷുമായും പ്രദീപൻപാമ്പിരികുന്നുമായുമുള്ള അന്നത്തെ ചർച്ചകൾ സംസ്കാരപഠനമേഖലയിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരത്തിന് വഴികാണിച്ചു. ഗൈഡിനെ കണ്ടെത്താൻ വല്ലാതെ ബുദ്ധിമുട്ടി. അപ്പോഴാണ് കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിലെ അധ്യാപകനായ ഡോ. ടി. പവിത്രൻ സഹായത്തിനെത്തിയത്. അദ്ദേഹം ഡോ. എം. ബി. മനോജിനെ പരിചയപ്പെടുത്തി. എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകനാകാൻ മനോജ്സാർ സമ്മതിച്ചതിനു പുറകിൽ പവിത്രൻമാഷിന്റെ സ്നേഹനിർബന്ധമാണെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു. മനോജ്സാർ അനുവദിച്ച ഗവേഷണസ്വാതന്ത്ര്യം എനിക്ക് നല്കിയ പിന്തുണ വളരെ വലുതാണ്. മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകനെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇടപെടൽ ഗവേഷണത്തിലുടനീളം പിന്തുണയും കരുത്തും നല്കി.

സിനിമയുടേയും സംസ്കാരത്തിന്റേയും സൈദ്ധാന്തികമായ പഠനത്തിന് മൂന്നുവർഷം കൂടെനിന്ന് സഹായിച്ചത് പ്രധാനമായും ചന്ദ്രശേഖരൻമാഷാണ്. ഇക്കാലയളവിൽ ഭക്ഷണം നല്കിയും ചർച്ചകളിൽ സാക്ഷ്യംവഹിച്ചും സുധേച്ചി സഹകരിച്ചു. വായനയും സിനിമകാണലുമായി രണ്ടുവർഷം പിന്നിട്ടപ്പോഴും എഴുത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനാവാതെ കുഴങ്ങിനിന്നഘട്ടത്തിൽ എനിക്ക് ആത്മവിശ്വാസം നല്കിയത് സോമനാഥനാണ്. ഡോ. ഉമർ തറമേൽ, ഡോ. അനിൽ വള്ളത്തോൾ, ഡോ. എൽ. തോമസ്സുകുട്ടി എന്നിവർ ഗവേഷണകാലയളവിൽ വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷന്മാരെന്നനിലയിൽ എന്നെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. ഇവരെക്കൂടാതെ, ഡോ. കെ. എം. അനിൽ, ഡോ. ആർ. വി. എം. ദിവാകരൻ തുടങ്ങിയ കാലിക്കറ്റ്

സർവ്വകലാശാലയിലെ അധ്യാപകരും മലയാളവിഭാഗത്തിലെ ഗവേഷകരും വിദ്യാർത്ഥികളുമൊക്കയുമായി നടത്തിയ സംവാദങ്ങൾ എന്റെ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് വ്യക്തത നല്കി. കോളേജിലെ മലയാളവിഭാഗം അധ്യാപകസുഹൃത്തുക്കളും പ്രചോദനമായി. ഒടുവിൽ പ്രബന്ധം പൂർത്തിയാക്കിയപ്പോൾ സി. ജെ. ജോർജ്ജിന്റെ 'ചിന്തേരിടൽ' രൂപഭംഗി നല്കി. ഒരുമാസക്കാലം ഉറക്കമൊഴിച്ചും വ്യക്തിപരമായ ആവശ്യങ്ങൾ മാറ്റിവെച്ചുമാണ് ജോർജ്ജ് കൂടെനിന്നത്. ഞങ്ങൾക്ക് പലരാത്രികളിലും താമസസൗകര്യമൊരുക്കിയത് ഡോ. ജോണി വടക്കേൽ ആണ്. പ്രൂഫ് നോക്കി ആവശ്യമായ തിരുത്തലുകൾ വരുത്തിയത് സോമനാഥനാണ്. ഡോ. ഇ. എം. സുരജ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ആദ്യവായനക്കാരിയായി. ശ്രീമതി. പി.കെ. മുംതസ്, ശ്രീമതി. ബിന്ദു. എം.കെ, ഡോ. സജിത കിഴിനിപ്പുറത്ത്, ഡോ. രാഹുൽ, ഡോ. കെ. രാമകൃഷ്ണൻ, ഡോ. കെ. കെ. ദാമോദരൻ, ഡോ. ഗീതാനമ്പ്യാർ, ഡോ. ടി. എ.ആനന്ദ്, ശ്രീമതി സോണിയ. ഇ.പ. തുടങ്ങിയ സുഹൃത്തുക്കളും പലതരത്തിൽ പ്രബന്ധരചനക്ക് സഹായം നല്കി. കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയുടെ മലയാളവിഭാഗത്തിലെയും ലൈബ്രറിയിലെയും സി.എച്ച്. ലൈബ്രറിയിലെയും സി.ഡി.സി.യിലെയും ഡയറക്ടറേറ്റ് ഓഫ് റിസർച്ചിലെയും ജീവനക്കാർ നല്കിയ പിന്തുണയും ഏറെ വിലപ്പെട്ടതാണ്. എല്ലാവരോടുമുള്ള കടപ്പാട് മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നു. ഈ പ്രബന്ധം ഭംഗിയായി അച്ചടിച്ച ബിനാഫോട്ടോസ്റ്റാറ്റിലെ ജീവനക്കാർക്കും പ്രത്യേകിച്ച് എന്റെ സുഹൃത്ത് ബാലുവിനും പ്രത്യേകം നന്ദി.

ഗവേഷണം തുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പേതന്നെ സിനിമയോടും സിനിമാപഠനങ്ങളോടും വൈകാരികമായ താല്പര്യം തീർച്ചയായും ഉണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഗവേഷണപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുകയും ഔപചാരികവും അനൗപചാരികവുമായ നിരവധിചർച്ചകളിലൂടെ മുന്നേറുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കൂടുതൽ ഗഹനമായതലങ്ങളിലേക്ക് സ്വയം അറിയാതെ ചെന്നെത്തുകയായിരുന്നു. അക്കാദമികതല

ത്തിൽ മാത്രമല്ല ഈ പരിവർത്തനം ഉണ്ടായത്. വ്യക്തിപരമായും സാമൂഹി കമായും എല്ലാം സംഭവിച്ച ഒന്നായിരുന്നു അത്. ഈ വിഷയത്തിൽ അന്വേഷണം നടത്തിയതാണ് പാർശ്വവല്ക്കൃതരായ ജനവിഭാഗങ്ങളോട് പ്രത്യേകിച്ചും എൽ.ജി. ബി.ടി.ക്കാരോട് ഇത്രവേഗം ഐക്യപ്പെടുന്നതിന് വഴിയൊരുക്കിയത്. അക്കാദമിക മായ വിഷയത്തിൽ നടത്തിയ അന്വേഷണത്തിന്റെ ഗുണവശങ്ങൾ എന്തുതന്നെ ആയാലും വ്യക്തിയെന്നനിലയിൽ ഗവേഷണാനുഭവങ്ങൾ നല്കിയപാഠം നിശ്ചയ മായും ഗുണകരമാണെന്ന് കരുതുന്നു. ഈ അന്വേഷണത്തിൽ അനുകൂലമായും പ്രതികൂലമായും പ്രതികരിച്ച എല്ലാവരോടും അതിനാൽ ഞാൻ കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ഉള്ളടക്കം

0. ആമുഖം 1 – 13

0.1. പഠനലക്ഷ്യം

0.2. പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

0.3. ആധാരപരികല്പന

0.4. പഠനമേഖല

0.5. പഠനരീതി

0.6. പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

0.7. പ്രബന്ധസ്വരൂപം

അധ്യായം 1. 14 – 67

സിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും - സൈദ്ധാന്തികസമീപനം.

1.1. താക്കോൽ സങ്കല്പനങ്ങൾ

1.1.1. വ്യവഹാരം എന്ന നിയന്ത്രിതഭാഷണപഥം

1.1.2. കർത്തൃത്വം എന്ന വ്യവഹാരം

1.1.3. സ്വത്വവും അന്തഃപ്രേരണയും

1.1.4. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച വീക്ഷണങ്ങൾ

1.1.5. പ്രതിനിധാനവും അതിന്റെ നിർമ്മിതിയും

1.1.6. അധികാരവും വ്യവഹാരവും

1.1.7. ലിംഗപദവിയും ലൈംഗികതയും

1.1.8. ജെൻഡർ : പ്രക്രിയയും ചട്ടക്കൂടും

1.2. സ്ത്രീവാദസിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ

1.2.1. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും വാർപ്പുമാതൃകകളും

1.2.2. സ്ത്രീ ജനിക്കുകയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ്

1.2.3. നിഗൂഢസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ സ്ഥാപിക്കലും പ്രചരണവും

1.2.4. സ്ത്രീവാദവും ഫ്രോയിഡിയൻ മാനസികാപഗ്രഥനവും

1.2.5. പ്രതിഫലനവാദനിരീക്ഷണം

1.2.6. ചിഹ്നവും വ്യഞ്ജനാർത്ഥങ്ങളും

1.2.7. ലോറാമൽവിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ

1.2.8. അഭാവവും കാമനയും

1.2.9. സ്യൂച്ചർ എന്ന പ്രക്രിയ

1.2.10. ലിംഗപദവിയുടെ സാങ്കേതികത

1.3. ആണത്തങ്ങൾ

1.3.1. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ നിരീക്ഷണം

1.3.2. ആൽഫ്രഡ് അഡ്ലറുടെ വീക്ഷണം.

1.3.3. എറിക് ഫ്രോമിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്

1.3.4. ജൂലിയറ്റ് മിറ്റ്ച്ചലിന്റേയും ലൂസ് ഇറിഗറിയുടേയും വീക്ഷണങ്ങൾ

1.3.5 'പുരുഷലൈംഗികറോൾ' എന്ന സാമൂഹിക ശാസ്ത്രസങ്കല്പം

1.3.6. ലിംഗഭേദങ്ങളുടെ വർത്തമാനം

1.4. സിനിമ ഒരു സാമൂഹികപ്രക്രിയ എന്ന നിലയിൽ

1.4.1. അല്പം ചരിത്രം

1.4.2. സിനിമ : നിർമ്മിതിയുടെ മറച്ചുവെക്കൽ

1.4.3. പ്രേക്ഷകനും പ്രതിനിധാനവും

1.4.4. സിനിമയിലെ അർത്ഥോല്പാദനം

1.4.5. സംഗീതം, ക്യാമറക്കണ്ണ്

1.4.6. പ്രേക്ഷകനുമായുള്ള ബന്ധം

1.4.7. സിനിമ: സവിശേഷമായ അനുഭവം

1.4.8. നോട്ടം, ഒളിച്ചുനോട്ടം, മാനസികാപഗ്രഥനം

1.4.9. സിനിമയോടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രസമീപനം

അധ്യായം 2. 68 – 145

മലയാളസിനിമ : പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ആൺകാഴ്ചകൾ

2.1. മലയാളസിനിമയും കുടുംബചിത്രീകരണവും

2.1.1. കുടുംബഘടന: വിശകലനങ്ങളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും

2.1.2. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വാർപ്പുമാതൃക

2.1.3. ജന്മഭേദവ്യവസ്ഥ

2.1.4. മേലാളസ്ത്രീജീവിതം കേരളത്തിൽ

2.1.5. കീഴാളസ്ത്രീജീവിതം

2.1.6. സാമൂഹികപരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളും സ്ത്രീകളും

2.2. സിനിമ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന പെണ്മ

2.2.1. മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യനായികമാർ

2.2.1.1. വാദിയും പ്രതിയുമായിത്തീരുന്ന അമ്മമാർ

2.2.1.2. ജ്ഞാനാംബികയും രണ്ടാനമ്മയും

2.2.2. സർവ്വംസഹയായ കുടുംബിനി

2.2.2.1. അധികാരത്തിന്റെ കസേരയും അനുസരണയുടെ താഴ്ന്നിരിപ്പും

2.2.2.2. അമ്മായിഅമ്മയും നാത്തൂനും - പോർമുഴക്കങ്ങൾ

2.2.2.3. കുടുംബിനിയ്ക്കായുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങളും ഗാനചിത്രീകരണവും

2.2.2.4. പിടിവിടാത്ത പാരമ്പര്യവും പുരുഷാധികാരപ്രയോഗങ്ങളും

2.2.2.5. അസാധാരണക്കാരായ പെണ്ണുങ്ങളും മുൻവിധികളും

2.2.2.6. മെരുക്കലും ഇരയാക്കലും - കാഴ്ചകൊണ്ടുള്ള അർത്ഥോല്പാദനങ്ങൾ

2.2.2.7. അതിനാടകീയതയുടെ കലാധർമ്മം

2.2.2.8. തെറിച്ചപെണ്ണ് എന്ന സ്വതന്ത്രയും അടക്കമുള്ളവൾ എന്ന കുടുംബിനിയും

2.2.3. തെറിച്ച പെണ്ണും വിധേയയായ പെണ്ണും

2.2.4. കുടുംബിനി എന്ന നിലയിൽ 'ഭാര്യ'യുടെ പദവി

2.2.5. ആദ്യകാലമലയാളസിനിമയിലെ വൈവാഹികജീവിതചിത്രീകരണം

2.3. കുലീനകളും വ്യഭിചാരിണികളും - മലയാളസിനിമയിലെ ആവിഷ്കാരം

2.3.1. വഴിപിഴച്ചവൾ/പിഴപ്പിക്കപ്പെട്ടവൾ

2.3.1.1. *നീലക്കുയിൽ* - പുരോഗമനവും പിൻവിളികളും

2.3.1.2. *അഗ്നിപുത്രി* : ബോധപൂർവ്വം മരണത്തിലേക്ക് തള്ളിയിടപ്പെടുന്ന നായിക

2.3.1.3. *വെളുത്ത കത്രീന*: കുറ്റവും മരണശിക്ഷയും

2.3.1.4. *കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ* - ചാരിത്ര്യനഷ്ടവും നിർബന്ധിതമരണവും

2.3.1.5. *മുറപ്പെണ്ണ്* - തറവാടിന്റെ അന്തർഗതങ്ങളും സ്ത്രീകളുടെ നിർബന്ധിതമരണവും

2.3.1.6. അപഥസഞ്ചാരം-ലിംഗപരമായ ഇരട്ടനീതികൾ

2.3.2. തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ

2.3.2.1. കലാകാരികൾ അഥവാ അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരികൾ

2.3.2.2. ജോലിക്കാരി: അപമാനിത

2.3.2.3. *അന്വേഷിച്ചു; കണ്ടെത്തിയില്ല*: സിനിമയിലെ നഴ്സുജീവിതം

2.3.3. തൊഴിലിടങ്ങൾ -യഥാതഥസിനിമകളുടെ കാലം
2.3.4. ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പതിപ്പുകൾ
2.3.5. ശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യവഴികൾ; അധികാരത്തിന്റെയും

അധ്യായം 3. 146 – 198
ആണത്തം, അതിപുരുഷത്വം - നിരാകരിക്കപ്പെടുന്ന പെണ്മ

3.1. സ്ത്രീവാദവും സ്ത്രീവാദസംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും
3.1.1. പരമ്പരാഗതസ്ത്രൈണതാസങ്കല്പങ്ങളുടെ ബോധപൂർവ്വമായ നിരാസം
3.1.2. വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ സ്ത്രീകളുടെ മുന്നേറ്റം
3.2. സ്ത്രീമുന്നേറ്റത്തിനെതിരായ ഉപരോധങ്ങൾ
3.2.1. അവതരണത്തിലെ ലിംഗഭേദം
3.3. കുടുംബം: എൺപതിനുശേഷമുള്ള സിനിമയിൽ
3.3.1. കുടുംബം - ഭർത്താവിന്റെ സ്വേച്ഛാധിപത്യ ഇടങ്ങൾ
3.3.2. സ്ഥിരവും ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടാനാവാത്തതുമായ കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനം
3.3.3. സ്ഥാപനസംരക്ഷകമായ വിമർശനം
3.3.4. പടിയിറങ്ങുന്ന ആന്തരികബോധവും മടക്കുന്ന ബാഹ്യബോധ്യങ്ങളും
3.3.5. സ്ത്രീ : കുടുംബജീവിതവും കലാജീവിതവും സിനിമയുടെ കണ്ണിൽ
3.3.6. സ്ത്രീയുടെ കുടുംബജീവിതവും പൊതുജീവിതവും
3.4. മാറുന്ന വീക്ഷണം, മാറുന്ന സ്ത്രീലോകം
3.4.1. അപഥസഞ്ചാരിണികൾ-ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണം എൺപതുകൾക്കുശേഷം
3.4.2. വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും
3.5. പുരുഷത്വനിർമ്മിതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ
3.6. സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസവും ആത്മവിശാസവും - ആണത്തത്തിന്റെ അങ്കലാപ്പുകൾ
3.6.1. ആണത്താവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ എൺപതുകൾക്കുശേഷം
3.6.2. അമിതാണത്തസിനിമയിലെ സ്ത്രീയാവിഷ്ക്കാരം
3.6.3. സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ ഭാഷണവിജയങ്ങൾ അഥവാ പരാജയങ്ങൾ
3.6.4. അതിദീർഘസംഭാഷണവും അമിതാണത്തപ്രകടനവും

അധ്യായം 4. 199 – 255
വിചിത്രം, വിമതം - ലൈംഗികതയുടെ പുതുകാഴ്ചകൾ

4. 1. ക്വീർ എന്നാലെന്ത്?
4.2. സ്വവർഗ്ഗരതി

4.2.1. നിർമ്മിതിയും കണ്ടെത്തലും

4.2.2. ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റ്

4.2.3. സ്വവർഗ്ഗരതി ഒരു രോഗമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാട്

4.2.4. ഗേ വിമോചനപ്രസ്ഥാനം

4.2.5. ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസം

4.2.6. ലൈംഗികത : തുല്യനീതിയുടെ ചോദ്യങ്ങളും ഇടപെടലുകളും

4.2.7. ലിംഗപഠനപദ്ധതികളുടെ സങ്കീർണ്ണതകൾ

4.3. സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയുടെ '*സഞ്ചാരം*'

4.3.1. തറവാട് - പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിൻവിളികൾ

4.3.2. സഞ്ചാരത്തിന്റെ ആരംഭം, അവനവനാരെന്നറിയൽ

4.3.3. മനുഷ്യസങ്കീർണ്ണതയും സാമൂഹികമുൻവിധിയും

4.3.4. അറിവിന്റെ കനികൾ

4.3.5. ഭിന്നലിംഗരതിയുടെ അന്തർധാര

4.4. '*മുംബൈപോലീസ്*' - പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയുടെ വിഹ്വലതകൾ

4.4.1. മറവി-മറക്കാനും മറയ്ക്കാനും ആശിക്കുന്നവ

4.4.2. സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയെന്ന കുറ്റം

4.4.3. ആണധികാരത്തർക്കങ്ങൾ

4.4.4. മറയത്ത് നിൽക്കേണ്ട ലൈംഗികതകൾ

4.5. ഇവൻ അർദ്ധനാരി -ലിംഗപരിണാമിതരുടെ സംഘർഷങ്ങൾ

4.5.1. കൗതുകവസ്തു

4.5.2. കുടുംബത്തിനു ചേരാത്തവർ

4.5.3. സ്ഥാപനങ്ങൾക്കു വേണ്ടാത്തവർ

4.5.4. 'ഹമാം' എന്ന സുരക്ഷയുടെ ലോകം

4.5.5. ചൂഷണം, ചതി, നീതിനിഷേധം

4.5.6. ദേശപൗരത്വം ഇല്ലാത്തവർ

4.5.7. സിനിമയുടെ വിമർശനാത്മകത

4.6. '*ചാന്തുപൊട്ട്* ' - ലിംഗപദവിയും അധികാരവും

4.6.1. പ്രശ്നഭരിതമായ ലൈംഗികത-ജൈവാധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗമേഖല

4.6.2. ശാസകനും സാത്മീകരണവും

4.6.3. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രധർമ്മം

ഉപസംഹാരം **256 – 265**

ഗ്രന്ഥസൂചി **266 – 281**

അനുബന്ധം **282 – 289**

0. ആമുഖം

സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളെ സമൂഹമനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ സാമൂഹിക വ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാംതന്നെ അതാതിന്റേതായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരികമായ മൂല്യബോധം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിലും പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിലും ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലും കലാസാഹിത്യരൂപങ്ങൾ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. ആധുനികസമൂഹങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അക്കൂട്ടത്തിൽ സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനമുള്ള ഒരു കലാമാദ്ധ്യമമാണ് സിനിമ. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ കല എന്ന് സിനിമയെ പൊതുവെ വിശേഷിപ്പിച്ചുപോരുന്നു. നിരവധി സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ സഹായത്തോടെ രൂപമെടുത്തിട്ടുള്ള, ആഗോളതലത്തിൽത്തന്നെ ജനപ്രിയമായ ഒരു കലാരൂപവുമാണിത്.

ആധുനികമലയാളികളുടെ അഭിരുചികളെയും വിശ്വാസങ്ങളെയും സാമൂഹികവും സാംസ്ക്കാരികവുമായ ധാരണകളെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സിനിമയ്ക്ക് സവിശേഷമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. സ്നേഹത്തെക്കുറിച്ചും ത്യാഗത്തെക്കുറിച്ചും കുടംബത്തെക്കുറിച്ചും വീടിനെക്കുറിച്ചും വേഷത്തെക്കുറിച്ചും എന്നുവേണ്ടാ മലയാളിയുടെ ജീവിതമൂല്യങ്ങളുടെ വിഭിന്നതലങ്ങളേതാണ്ടും ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ സിനിമ നിർണ്ണായകമായ പങ്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ആണത്തത്തെക്കുറിച്ചും പെണ്ണത്തത്തെക്കുറിച്ചും ഒരു സമൂഹം വെച്ചുപുലർത്തുന്ന മൂല്യസങ്കല്പങ്ങൾ സാമൂഹികമായും സാംസ്ക്കാരികമായും രാഷ്ട്രീയമായും വളരെ പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. ആണത്തത്തെയും പെണ്ണത്തത്തെയും സംബന്ധിച്ച് രൂപപ്പെടുകയും വിവിധവ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ പ്രബലമാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന മൂല്യബോധങ്ങൾ ഒരു സമകാലപഠന വിഷയമാണ്. മലയാളസിനിമകൾ ഈ പ്രക്രിയയിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്ന പങ്കെന്ത് എന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമായ വിഷയമാണ്. സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ലിംഗപദവികളെ മലയാളസിനിമ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പരിശോധിക്കപ്പെടേതുണ്ട്.

0.1. പഠനലക്ഷ്യം

പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ സാഹിത്യാദിവ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാം മൂല്യബോധനിർമ്മിതിയിൽ പ്രധാനമാണ്. സാഹിത്യം സാക്ഷരരെ മാത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്തപ്പോൾ സിനിമ സാക്ഷരനിരക്ഷരഭേദമില്ലാതെ, ഗ്രാമനഗരഭേദമില്ലാതെ മലയാളികളായ ആബാലവൃദ്ധം ജനങ്ങളിലേക്കും പ്രസരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ സ്വാധീനവലയം വിപുലമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ ലിംഗപദവിയെ സംബന്ധിച്ച മലയാളിയുടെ ആദർശമാതൃകകൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്തതിൽ കലകൾ ഏറ്റെടുത്ത ദൗത്യം അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയപരിസരത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കാവുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട കലാജനുസ്സ് സിനിമയാണെന്നു കാണേണ്ടിവരും. അതിൽത്തന്നെ വിശേഷശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നത് ജനപ്രിയമായ കഥാസിനിമകളാണ്. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയകഥാസിനിമകൾ രൂപപ്പെടുത്തിയ ലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ മൂല്യങ്ങളെയും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയപരിസരത്തെയും പ്രത്യേകം പരിശോധിക്കുകയാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

0.2. പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

സാഹിത്യത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിൽ വായനക്കാർ സങ്കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ഭാവനാലോകങ്ങളും അനുശീലനത്തിലൂടെ കൈവന്നിട്ടുള്ള ഭാവുകത്വവും നിർണ്ണായകമാണ്. സിനിമയിൽ അത്തരം ഭാവനകൾ അത്രയേറെ പ്രസക്തമല്ല. തിരശ്ശീലയിലാണെങ്കിലും നേരിട്ടുകാണുന്ന ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ അതിന് ഒരുതരം അപ്രമാദിത്തവും ആധികാരികതയും കൈവരുന്നുണ്ട്. സിനിമയെന്ന സാങ്കേതികകലയുടെ പിറവിതന്നെ ആളുകളെ അമ്പരപ്പിക്കുകയും തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന മതിഭ്രമം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നതിന്റെ തെളിവാണ് പ്ലാറ്റ്ഫോമിലേക്ക് പാഞ്ഞുവരുന്ന തീവണ്ടിയെ തിരശ്ശീലയിൽക്കണ്ട് പ്രേക്ഷകർ സ്വയംരക്ഷയ്ക്കായി ഓടിമറഞ്ഞതിനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥ. സിനിമ എക്കാലത്തും ഈ മതിഭ്രമമുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളും ശബ്ദപഥത്തിലൂടെ അനുഭവപ്പെടുന്ന

വൈകാരികാന്തരീക്ഷവുമെല്ലാം ചേർന്ന് സിനിമയെ നേരനുഭവമെന്ന ഒരു പ്രതീതി യിലേക്ക് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രദർശനശാലയിൽ പ്രേക്ഷകർ അനുഭവിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവുമായ അനുഭവങ്ങളത്രയും അനവധിയായ തിരഞ്ഞെടുപ്പു കളിലൂടെ ബോധപൂർവ്വമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തവയാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ ഓരോന്നും ആസൂത്രിതവും അർത്ഥം കല്പിക്കപ്പെട്ടവയുമാണ്. അതേസമയം പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ച് അത് ജീവിതത്തിന്റെ നേരനുഭവമാണെന്ന പ്രതീതി ഓരോ നിമിഷവും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ബോധപൂർവ്വമായി അർത്ഥം കൊടുത്തു പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ അത് പ്രതിനിധാന ങ്ങളാണെന്നു പറയാം. നേരനുഭവങ്ങളാണെന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രതിനി ധാനങ്ങളാകട്ടെ അബോധപരമായിട്ടാണ് പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ അവയ്ക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളെന്ന നിലയിൽ പ്രവർ ത്തിക്കാൻ എളുപ്പവുമുണ്ട്. സിനിമയെന്ന കലാമാദ്ധ്യമത്തിന്റെ ഇത്തരം പ്രത്യേക തകളെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളെ രൂപീകരിക്കു ന്നതിൽ മറ്റുകലകളെ അപേക്ഷിച്ച് സിനിമയ്ക്കുള്ള നിർണ്ണായകപ്രാധാന്യം വെളിവാകും. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തെളിഞ്ഞുനില്ക്കാത്ത പ്രതിനിധാനങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രധർമ്മങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളെയും മനസ്സിലാ ക്കാൻ സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് അതിനാൽ തികച്ചും യുക്തമാണ്.

ലിംഗപദവിയെന്നത് ശരീരശാസ്ത്രപരമായ സ്ത്രീപുരുഷഭേദങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചെന്നതിനെക്കാൾ സാംസ്കാരികമായ മൂല്യവിചാരങ്ങളാൽ നിർണയി ക്കപ്പെടുന്നതാണെന്ന വസ്തുത ഇന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീയായാലും പുരുഷനായാലും മറ്റു ലിംഗങ്ങളായാലും അവയെല്ലാം ഓരോരോ സന്ദർഭങ്ങളിലും അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടതായ രീതികളും പരിത്യജിക്കേണ്ടതായ രീതികളും ഏതേ തൊക്കെയാണെന്ന് ഓരോസമൂഹവും നിശ്ചയിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോന്നിനുമുള്ള ആദർശമാതൃകകളെ കലയിലൂടെ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇത് പ്രധാനമായും സാധിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയമായ കല എന്ന നിലയിൽ ലിംഗപദവിയെ സംബന്ധിച്ച് മലയാളസിനിമകൾ ഉറപ്പിച്ചെടുത്ത ആദർശമാതൃകകളെയും അവയനുഷ്ഠിച്ച

പ്രത്യയശാസ്ത്രധർമ്മങ്ങളെയും പരിശോധിച്ചാൽ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിലും തുടർന്നും നിലനില്ക്കുന്ന മലയാളികളുടെ സാംസ്കാരികവിചാരമാതൃകകളെ കണ്ടെത്താനാകും. ആ നിലയിലും ഈ പഠനം സംഗതമാണ്.

0.3. ആധാരപരികല്പന

സിനിമകൾ ഉറപ്പിച്ചെടുത്ത ലിംഗപദവികളെ സംബന്ധിച്ച മൂല്യബോധങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നതുവഴി കുടുംബം എന്ന സാംസ്കാരികസ്ഥാപനത്തിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപനം എങ്ങനെയാണെന്നും, കുടുംബത്തിൽ സ്ത്രീയ്ക്കും പുരുഷനും കല്പിച്ചുനൽകിയ സ്ഥാനങ്ങളും പദവികളും എന്തൊക്കെയാണെന്നും അവയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ എങ്ങനെയാണെന്നും ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയും എന്നതാണ് ഈ പഠനത്തിന് ആധാരമായ പരികല്പന.

0.4. പഠനമേഖല

സിനിമയുടെ സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പ്രഭാവത്തെയാണ് ഈ പഠനത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്. മലയാളിയുടെ ചരിത്രവഴികളിൽ ജാതീയമായ പരിഗണനകൾ മുഖ്യമായിരുന്നു. സുദീർഘമായി നിലനിന്ന ആ മൂല്യബോധങ്ങൾ ഇളകിത്തുടങ്ങുന്ന ആധുനികചരിത്രഘട്ടത്തെ മലയാളസിനിമ അതിന്റെ തുടക്കകാലം മുതൽക്കുതന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ജാതീയമായ വേർതിരിവുകളെ വെല്ലുവിളിച്ചുകൊണ്ട് മാനുഷികമായ പ്രണയം വിജയിക്കുന്നതോ അതിനെ അതിജീവിക്കാനാവാതെ തകർന്നടിയുന്നതോ ജീവിതത്തിലെ പ്രധാനപ്രമേയമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ മലയാളസിനിമ ആദ്യകാലം മുതലേ ഉത്സാഹം കാണിച്ചത് ഉദാഹരണം. സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും ജാതിസ്വത്വങ്ങളായി കാണുന്ന പരമ്പരാഗതമായ ഫ്യൂഡൽമൂല്യങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന തരത്തിൽ ജാത്യതീതമായ സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തെ ആദർശവത്ക്കരിക്കുന്ന ആധുനികമൂല്യങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കുന്നതിലാണ് സിനിമ പൊതുവെ ശ്രദ്ധവെച്ചത്.

മലയാളസാഹചര്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് പരമ്പരാഗതമായ വിചാരമാതൃകയിൽ ഉറച്ചുനിന്ന ലിംഗപദവിസങ്കല്പങ്ങൾ ഇളകിത്തുടങ്ങുന്ന ചരിത്രഘട്ടമാണ് മറ്റ്

ഇന്ത്യൻ നാടുകളിലെന്നപോലെ കേരളത്തിലും സിനിമ വ്യാപകമായിത്തീർന്ന കാലമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. ആധുനികതയെ സംബന്ധിച്ച വിമർശനങ്ങൾ ഉയർന്നുവന്ന ഉത്തരാധുനികഘട്ടത്തിലും ജനപ്രിയതയുടെ കാര്യത്തിൽ സിനിമ സജീവമായിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ലിംഗപദവിയെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന സിനിമാവിഷ് കാരങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് ഉണ്ടാവുന്നുമുണ്ട്. ഇക്കാര്യങ്ങളൊക്കെ പരിഗണിച്ചാണ് ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനായി സിനിമയെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ അനുഭവങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമല്ല എന്നു മാത്രമല്ല യാഥാർത്ഥ്യ ത്തിന്റെ പകർപ്പുപോലുമല്ല, മറിച്ച് ബോധപൂർവ്വം ആസൂത്രണം ചെയ്ത് കൃത്രിമ മായി സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ്. ഈ ആശയത്തെ മുൻനിർത്തി പഠനങ്ങളും സിദ്ധാന്ത ങ്ങളും ധാരാളമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പ്രതിനിധാനം എന്ന സങ്കല്പനവും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങളും ഇങ്ങനെ പ്രതിഷ്ഠനേടിയ ഒരു വിജ്ഞാനസരണിയാണ്. ആണത്തത്തെയും പെണ്ണത്തത്തെയും രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളെയും അതിലടങ്ങിയ അധികാരബന്ധങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള പഠന ങ്ങളും ധാരാളമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈ രണ്ട് വൈജ്ഞാനികധാരകളും പൊതുവായി പങ്കിടുന്ന ഒരു കാര്യം ഇവയുടെ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനങ്ങളായ പ്രതിനിധാനം, ലിംഗപദവി എന്നിവ സ്വാഭാവികമായി ഉണ്ടാവുന്നതല്ല, സാംസ്കാരികമായ നിർമ്മിതിയാണ് എന്നതാണ്. അതിൽ അധികാരത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരമായ ധർമ്മം അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തെ പരിശോധിക്കുന്ന ഈ പഠനത്തിന് ആശ്രയിച്ചിട്ടുള്ളത് പ്രധാനമായും ഈ സൈദ്ധാന്തികപദ്ധതികളെത്തന്നെയാണ്.

0.5. പഠനരീതി

മലയാളത്തിലെ ലിംഗപദവിയെ സംബന്ധിച്ച ധാരണകൾ സിനിമകൾ എങ്ങനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു എന്നു സാമാന്യമായി നിരീക്ഷിച്ചതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഏതാനും സിനിമകളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മലയാളിസമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആലോചനകളും അതിന്റെ ഫലമായി സ്ത്രീശാക്തീകരണ

ത്തിനായുള്ള സംഘടനകളും ഇന്ത്യയിൽ എഴുപതുകളിൽത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നെങ്കിലും കേരളത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നത് 1980കളിലാണ്. ലിംഗപദവിയെക്കുറിച്ചും ലിംഗനീതിയെക്കുറിച്ചും ഗൗരവതരമായ ആലോചനകൾക്ക് തുടക്കമിട്ടതിന്റെ ചരിത്രപ്രാധാന്യത്തെ മുൻനിർത്തി കേരളത്തിലുണ്ടായ ലിംഗരാഷ്ട്രീയചർച്ചകളെ എൺപതുകൾക്ക് മുമ്പും പിമ്പും എന്ന് വേർതിരിക്കാൻ കഴിയും. എൺപതുകളിലുണ്ടായ അഭൂതപൂർവ്വമായ സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും വിദ്യാഭ്യാസപരവുമായ ചരിത്രസാഹചര്യങ്ങളെ പരിശോധിച്ചാലും ഈ വിഭജനം പ്രസക്തമാണെന്നു കാണാം. അതിനാൽ പഠനത്തിനായി ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ എൺപതുകൾക്ക് മുമ്പും പിമ്പുമെന്ന് വേർതിരിച്ച് ഓരോ ഘട്ടത്തിനും ഏറ്റവുമിണങ്ങുന്ന സിനിമകളെയാണ് തെരഞ്ഞെടുത്തത്.

എൺപതുകളെത്തുടർന്നുണ്ടായ ദശകങ്ങളിൽ സ്ത്രീവാദപഠനത്തിന്റെ മേഖല കൂടുതൽ വിശാലമായ മേഖലകളിലേക്ക് വ്യാപിക്കുകമാത്രമല്ല ലിംഗപദവിയെക്കുറിച്ച് നിലനിന്നുപോന്ന ദ്വന്ദ്വകല്പനയെത്തന്നെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുകയും ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെ പാടേ മാറ്റിത്തീർത്തുകൊണ്ട് പുതിയ വിതാനങ്ങളിലേക്ക് പടരുകയും ചെയ്തു. സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതപോലെ സമൂഹം ഇരുട്ടിൽനിർത്തിയ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അത് മുഖ്യധാരയിലേക്കാനയിച്ചു. അത്തരം വികാസങ്ങളെക്കൂടി പരിശോധിച്ചാലേ ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പുതിയ സരണികളെ അഭിമുഖീകരിക്കാനാവൂ എന്നതിനാൽ ലൈംഗികതയുടെ വിഭിന്നവും വിചിത്രവുമായ മാനങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന 'ക്വീർ' തിയറിയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ആ മേഖലയെ പ്രമേയമാക്കുന്ന ഏതാനും സിനിമകളെയും വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമുള്ള സിനിമകളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് പ്രമേയത്തിന്റെയും സിനിമാസാങ്കേതികതയുടെയും തലത്തിൽവെച്ച് അവയെ വിശദമായി പരിശോധിക്കുന്ന രീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

0.6. പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

സിനിമാപഠനങ്ങളുടെയും ലിംഗപദവിപഠനങ്ങളുടെയും വസന്തകാലമാണ് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകത്തോടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ളത്. ആധുനികകാലത്തിന്റെ കലയും പ്രതിനിധാനവുമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ ആധുനികതാവിമർശനപഠനസന്ദർഭത്തിൽ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റുകയുണ്ടായി. പ്രതിനിധാനപരമായ വശങ്ങൾ അത്തരം പഠനങ്ങളിൽ വിശകലന വിധേയമാവുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ സ്ത്രീയും കീഴാളജനവിഭാഗങ്ങളും പ്രകൃതിയുമൊക്കെ സിനിമകളിൽ എങ്ങനെ പരിചരിക്കപ്പെട്ടുവെന്ന അന്വേഷണങ്ങൾ വിവിധ വൈജ്ഞാനികമേഖലകളിൽനിന്ന് ഉയർന്നുവരികയും ചെയ്തു. അന്തർവൈജ്ഞാനികമായ പഠനങ്ങളും ധാരാളമായി നടക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ ഒരു സാംസ്കാരികരൂപമെന്ന നിലയിൽ മനസ്സിലാക്കാനും അപഗ്രഥിക്കാനും ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. ഈ പരിസരത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് മലയാള സിനിമയെ അവലംബമാക്കി ഇവിടെ ഗവേഷണപഠനം നടത്തുന്നത്.

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗപദവിയാവിഷ്കാരങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ചുരുക്കം ചില പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനമായ ഒന്ന് മീന ടി പിള്ള എഡിറ്റ് ചെയ്ത *വിമൺ ഇൻ മലയാളം സിനിമ - നാചറലൈസിങ് ജെന്റർ ഹയറാർക്കീസ്* (2010) എന്ന ഗ്രന്ഥമാണ്. മലയാളസിനിമയിലെ സ്ത്രീയാവിഷ്കാരങ്ങളെ മുൻനിർത്തി നടത്തിയ സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അന്വേഷണങ്ങളാണ് അതിൽ സമാഹരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഡോ. കെ. ഗോപിനാഥൻ (2012), സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ (2011), ജെനി റൊവീന (2011, 2014), വിജയകൃഷ്ണൻ (2012) ജി. പി. രാമചന്ദ്രൻ (1998, 2009), വി. കെ. ജോസഫ് (2014) തുടങ്ങിയ പ്രഗത്ഭരായ സിനിമാപഠിതാക്കൾ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങൾ, ഒറ്റപ്പെട്ട ലഘുപഠനങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ പരിമിതികളുള്ളപ്പോൾത്തന്നെ, ഈ മേഖലയിൽ പഠനം നടത്തുന്നവർക്ക് വഴികാട്ടുന്നവയാണ്. ആഷാ എൻ.നായർ കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്റ്ററൽ ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിച്ച *കൺസ്ട്രക്ഷൻ ഓഫ് ജൻഡർ ഇമേജസ് ഇൻ കണ്ടമ്പററി മലയാളം സിനിമ - എ കൾചറൽ സ്റ്റഡി* എന്ന

ഗവേഷണപ്രബന്ധമാണ് (2008) മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയമായ പഠനം. സിനിമാചരിത്രം അവതരിപ്പിക്കുകയും തുടർന്ന്, പുരുഷനോട്ട(male gaze)ത്തെ മുൻനിർത്തി 1995നു ശേഷമുള്ള മലയാളസിനിമകളെ അപഗ്രഥിക്കുകയുമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ പൂർവ്വപഠനപരിശ്രമങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രചോദനം സ്വീകരി ക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഭിന്നമായ ഒരു വഴിയിലാണ് ഇവിടെ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. പ്രമേയം, പരിചരണം, കലാസാങ്കേതികത തുടങ്ങിയ വിവിധതലങ്ങളെ കണക്കിലെടുത്തു കൊണ്ട് സിനിമ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന സാംസ്കാരികധർമ്മ മെന്തെന്ന് അന്വേഷിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

0.7. പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ആമുഖത്തിനു പുറമെ നാല് അദ്ധ്യായങ്ങളും ഉപസംഹാരവും ഗ്രന്ഥ സൂചിയും അനുബന്ധവും ചേർന്നതാണ് പ്രബന്ധം.

'*സിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും-സൈദ്ധാന്തികസമീപനം*' എന്ന ഒന്നാ മത്തെ അധ്യായത്തിൽ പൊതുബോധനിർമ്മിതിയിൽ സിനിമ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം പഠനവിധേയമാക്കുന്നതിനുപകരിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികധാരണകൾ രൂപപ്പെടുത്താനാണ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമീപകാലത്ത് സംസ്ക്കാരപഠനമേഖല യിലും സിനിമാപഠനമേഖലയിലും വളർന്നുവന്നിട്ടുള്ള ചിന്താധാരകളിൽ പ്രസക്ത മായവയെ അവലംബമാക്കിയാണ് ഈ അന്വേഷണം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. വ്യവഹാരത്തിലൂടെ നിർമ്മിയ്ക്കപ്പെടുന്ന കർത്തൃത്വം, സ്വത്വം, പ്രതിനിധാനം, വ്യവഹാരം, ലിംഗപദവി, ലൈംഗികത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് ആധുനികാ നന്തരചിന്തകർ രൂപീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആശയങ്ങൾ, പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ, അധികാര ത്തിന്റെ സ്ഥൂലവും സൂക്ഷ്മവുമായ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാടു കൾ തുടങ്ങിയവയാണ് പ്രധാനമായി ഇവിടെ പരിഗണിച്ചത്. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ്, അൽഫ്രഡ് അഡ്ലർ, എറിക് ഫ്രോം, മിഷേൽഫൂക്കോ, ജൂലിയറ്റ് മിറ്റ്ച്ചൽ, ബെറ്റി ഫ്രീഡൻ, ലൂസി ഇറിഗറെ, ക്രിസ് ബാർക്കർ, ആർ.ഡബ്ല്യു. കോണൽ എന്നിവരുടെ

ചിന്തകളെ ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സ്ത്രീവാദപരമായ സിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുകൂടി ചർച്ചചെയ്യുന്ന ഈ അധ്യായത്തിൽ ലോറാമൽവി, കാജാ സിൽവർമാൻ, തെരേസാ ഡി ലോറിറ്റ്സ്, ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺ എന്നിവരുടെ ആശയങ്ങളെയും അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ട്. *ലിംഗപദവിയുടെ സാങ്കേതികത (Technology of Gender), സ്യൂച്ചർ (Suture) എന്ന പ്രക്രിയ* തുടങ്ങിയ പദ്ധതികളിലൂന്നിക്കൊണ്ട് ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികപരിസരത്തെ വ്യക്തമാക്കാനാണ് ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്.

'മലയാളസിനിമ: പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ആൺകാഴ്ചകൾ' എന്ന രണ്ടാമധ്യായത്തിൽ എൺപതുകൾക്ക് മുമ്പുള്ള സിനിമകളെയാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമയുടെ സാങ്കേതികസംവിധാനങ്ങളെയും സാമൂഹികസ്വഭാവത്തെയും ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. സിനിമകളിലെ കുടുംബം, വിവാഹം, പ്രണയം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽ വർഗ്ഗം (class), ജാതി (caste) എന്നിവ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ വിമർശനാത്മകമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മേലാളസ്ത്രീയുടേയും കീഴാളസ്ത്രീയുടേയും ജീവിതങ്ങൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തങ്ങളായിരുന്നുവെന്നും എന്നാൽ, സ്ത്രീ എന്ന നിലയിൽ അവർക്ക് എപ്പോഴും സഹനങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നു എന്നും കാണാം. ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ സ്ത്രീകൾ ധാരാളമായി കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് വന്നിരുന്നുവെങ്കിലും മാമൂലുകളും മര്യാദകളും ലംഘിക്കാത്തവരായിരുന്നു. മലയാളസിനിമയിലെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പാറ്റേണുകളെയും പ്രണയചിത്രീകരണത്തിന്റെ പൊതുഘടനയെയും ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു. ശരീരഭാഷയും അധികാരവും ഏതുരൂപത്തിൽ മലയാളസിനിമയിൽ കണ്ടുവരുന്നു എന്നും ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. *നീലക്കുയിൽ, കുടുംബിനി, അഗ്നിപുത്രി, അന്വേഷിച്ചു കണ്ടെത്തിയില്ല, ഉദ്യോഗസ്ഥ, വെളുത്തകത്രീന, കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ, വിവാഹിത, മുറപ്പെണ്ണ്, ഓളവും തീരവും, ഒരുപെണ്ണിന്റെ കഥ* എന്നീ സിനിമകളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രധാനമായും പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

'ആണത്തം, അതിപുരുഷത്വം-നിരാകരിക്കപ്പെടുന്ന പെണ്മ' എന്ന മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ എൺപതുകൾക്കുശേഷമുള്ള സിനിമകളിൽ സംഭവിച്ച ലിംഗരാഷ്ട്രീയപരമായ പരിവർത്തനത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സാമൂഹിക രംഗത്ത് സ്ത്രീയുടെ ഇടപെടൽ വർദ്ധിക്കുകയും വിദ്യാഭ്യാസപരമായി സ്ത്രീ മുന്നേറുകയും ചെയ്ത കാലത്ത് സിനിമയിൽ സ്ത്രീ മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുകയോ പാർശ്വവല്കരിക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഇവിടെ അന്വേഷിക്കുന്നു. കേരളത്തിലെ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയ രംഗങ്ങളിലുണ്ടായ പരിവർത്തനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് ഈ കാലഘട്ടങ്ങളിലെ സിനിമകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ആദ്യകാലസിനിമകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി എൺപതുകൾക്കു ശേഷമുള്ള സിനിമകളിൽ സ്ത്രീയുടെ റോൾ താരതമ്യേന കുറയുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. പുരുഷനുവേണ്ടി ജോലിചെയ്യുന്ന ഒരു വീട്ടുപകരണം മാത്രമാണ് പലപ്പോഴും സിനിമയിലെ സ്ത്രീകൾ. *കഴുകൻ, കരിമ്പന, മറ്റൊരാൾ, സമൂഹം, കളിവീട്, വെറുതേ ഒരു ഭാര്യ, കമ്മീഷണർ, ഇന്നത്തെ ചിന്താവിഷയം, കൊച്ചുകൊച്ചു സന്തോഷങ്ങൾ, റാണിപത്മിനി* എന്നീസിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രധാനമായും പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

'വിചിത്രം, വിമതം - ലൈംഗികതയുടെ പുതുകാഴ്ചകൾ' എന്നതാണ് നാലാം അധ്യായം. മലയാളസിനിമയിൽ രണ്ടായിരത്തിനുശേഷം സംഭവിച്ച ലിംഗരാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യമുള്ള ചില പുതുമകളെ അഭിമുഖീകരിക്കാനാണ് അതിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. 'ക്വീർ' (Queer) സിദ്ധാന്തത്തെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഇവിടെ പഠനം നടത്തുന്നത്. ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഭിന്നലൈംഗികത എന്നിങ്ങനെയുള്ള ലൈംഗികവർഗ്ഗീകരണത്തിന് ധാരാളം പരിമിതികളുണ്ട്. 'ക്വീർ' എന്നത് പ്രധാനമായും പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതിക്കാരൻ(gay), സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗരതിക്കാരി (Lesbian) എന്നിവരുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ടതെങ്കിലും ദ്വിലിംഗ വ്യക്തിത്വമുള്ളവർ (hermaphrodite), സന്ദിഗ്ദ്ധലിംഗപദവി (gender ambiguity) ഉള്ളവർ, ലിംഗമാറ്റശസ്ത്രക്രിയ (gender corrective surgery)യ്ക്കു വിധേയരായവർ,

വേഷാന്തരിതർ (transvestite) എന്നിവർകൂടി അക്കൂട്ടത്തിൽച്ചേരുന്നു. ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച പഴയ ദ്വന്ദാത്മകവിചാരങ്ങളെയാകെ പൊളിച്ചെഴുതിക്കൊണ്ട് കടന്നുവരുന്ന പുതിയ ചിന്തകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ മലയാളസിനിമയും പുതിയ പ്രമേയങ്ങളിലേക്കും ആശയങ്ങളിലേക്കും ചുവടുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. ലൈംഗികതയുടെ വിചിത്രമായ മാനങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന 'ക്വീർ' സിനിമകളെ ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു.

ഒരു വ്യക്തി ലൈംഗികബന്ധത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അയാളുടെ ലൈംഗികത നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉഭയലിംഗരതി (bisexuality) യെ നിർവ്വചിക്കുന്നതിന് ഇണയുടെ സെക്സ് അടിസ്ഥാനമാക്കുക സാധ്യമല്ല. ഇണയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ലൈംഗികതയെ വർഗ്ഗീകരിക്കുന്ന രീതിതന്നെ 'ഉഭയലൈംഗികത' നിരർത്ഥകമാക്കുന്നു. സ്വത്വം, ജെൻഡർ, ലൈംഗികത, അധികാരം മുതലായവയെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമായി സ്വത്വത്തിന്റെ ക്രമീകൃത മാതൃകകൾ (nomative models of identity) അപര്യാപ്തമായിത്തീർന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്വത്വസംബന്ധിയായ ആശയങ്ങൾ നവീകരിക്കപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ ലിംഗപദവീപഠനങ്ങളിൽ പുതിയ സമീപനങ്ങൾ വളർന്നുവന്നു. ക്വീർ എന്നത് ഈ മേഖലയിലുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ആശയമായിത്തീർന്നു.

സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നതിന് ഒരു 'സത്ത'യുണ്ടെന്ന വാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് പരമ്പരാഗതമായ, അഥവാ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട 'ഭിന്നലിംഗരതി'യെക്കുറിച്ച് ചർച്ചകൾ പുരോഗമിച്ചത്. നവീനവിജ്ഞാനങ്ങളുടെ കടന്നുവരവോടുകൂടി സത്താവാദപരമായ ധാരണകൾ ദുർബ്ബലമായി. നിർമ്മിതിവാദപരമായ സമീപനം ഉയർന്നുവന്നു. സ്വത്വം എന്ന സങ്കല്പം സാമൂഹികവും ചലനക്ഷമവുമാകുന്നതിനാൽ സത്താവാദത്തെ മറികടക്കുന്ന പുതിയ സമീപനം വികസിച്ചുവന്നു. ഇത് സ്ത്രീവാദപഠനങ്ങളിൽ കാതലായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വഴിതുറന്നു. ഒരു സ്ത്രീ മറ്റൊരു സ്ത്രീയിൽനിന്നും പുരുഷൻ മറ്റു പുരുഷന്മാരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാകുന്ന

തുകൊണ്ടുതന്നെ രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും മറ്റു രണ്ടുവ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും ഒരിക്കലും സമാനമാവുകയില്ല. വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ലിംഗസ്വത്വത്തെ കള്ളികളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തി വർഗ്ഗീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമംതന്നെ നിരർത്ഥകമാണെന്നു സാരം. അതേ സമയംതന്നെ സാമൂഹികമായ ഭിന്നതകളോ അവസ്ഥകളോ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട് എന്നു വ്യക്തവുമാണ്. അതിനാൽ ഇത്തരം അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് സഹായകമായ ഒരു ഘടകമെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീസ്വത്വ സങ്കല്പത്തിന് പ്രവർത്തിക്കാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. അത് സത്താവാദപരമായ ഒന്നല്ല. മറിച്ച്, സാമൂഹികമായസ്വഭാവമുള്ളതും ചലനാത്മകവുമായ അടയാളപ്പെടലുകളാണ്. ഇത്തരമൊരു അവബോധത്തോടെ മലയാളസിനിമകളിലെ ക്വീർ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ലിംഗപദവി നിർമ്മിതിയുടെ സാംസ്കാരികവും അധികാരപരവുമായ മാനങ്ങളെ വിശകലനവിധേയമാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നത്. സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗരതി പ്രമേയമാകുന്ന '*സഞ്ചാരം*', പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതി പ്രമേയമാകുന്ന '*മുംബൈ പോലീസ്*', ഹിജഡകളുടെ ജീവിതം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന '*അർദ്ധനാരി*', വേഷാന്തരിതൻ (transvestite) മുഖ്യകഥാപാത്രമായ 'ചാന്തുപൊട്ട്' എന്നീസിനിമകളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

നാലധ്യായങ്ങളിലായി നടത്തിയ വിശദമായ ചർച്ചകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളും നിഗമനങ്ങളും ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് ഉപസംഹാരത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. പഠനത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ കൃതികളുടെ പട്ടികയും, പ്രബന്ധത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന സിനിമകളിൽ പ്രസക്തമെന്നു കണ്ട ചില നിശ്ചലചിത്രങ്ങളും അനുബന്ധമായി കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

അധ്യായം ഒന്ന്

സിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും – സൈദ്ധാന്തികസമീപനം

ജനസമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരികധാരണകളെ നിർമ്മിക്കുന്നതിലും ബല പ്പെടുത്തുന്നതിലും കലാപരമായ വ്യവഹാരങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വർത്തമാന കാലത്ത് കൂടുതൽ വ്യക്തമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ട്. മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളും പെരുമാറ്റരീതികളും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തതലങ്ങ ളിലും കല ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. സിനിമ എന്ന കലാരൂപ ത്തെ ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോൾ ഇത് വളരെ പ്രകടമാണെന്നു കാണാം. ജനങ്ങളിൽ മറ്റേതു കലാരൂപത്തേക്കാളും സ്വാധീനം ചെലുത്തിവരുന്ന ജനകീയകലയാണ് സിനിമ. സാംസ്കാരികവും സാമൂഹികവുമായ രംഗങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളിൽ സിനിമ ചെലുത്തുന്ന ദിശാനിർണ്ണായകമായ പങ്ക് വളരെ ആഴത്തിലുള്ളതാണ്. സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ സമകാലികസാഹചര്യത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തുന്ന അപഗ്രഥനങ്ങൾ ഇതിന്റെ ഉൾത്തലങ്ങളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന താണ്.

1.1. താക്കോൽ സങ്കല്പനങ്ങൾ

കേരളജനതയുടെ പൊതുബോധനിർമ്മിതിയിൽ സിനിമ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തെ പ്രതീത്യാത്മകമായോ കേവലമായോ മനസ്സിലാക്കുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനുപകരം സാംസ്കാരികമായ കാഴ്ചപ്പാടോടെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ സാംസ്കാരപഠനമേഖലയിലും സിനിമാപഠനമേ ഖലയിലും വളർന്നുവന്നിട്ടുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പിൻബലം സ്വീകരിക്കാതെ വയ്യ. ആ നിലയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതും പ്രസക്തവുമായ താക്കോൽ സങ്കല്പനങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും പരിശോധിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ഗവേഷണപഠനത്തിന് അടിത്തറ ഒരുക്കാൻ കഴിയും.

1.1.1. വ്യവഹാരം എന്ന നിയന്ത്രിതഭാഷണപഥം

ഭാഷയെ അമൂർത്തവ്യവസ്ഥയായിക്കണ്ട് വിശകലനം ചെയ്തുപോന്ന ഘടനാവാദഭാഷാചിന്തകളെ അതിവർത്തിച്ച്, ഭാഷയുടെ പ്രയുക്തസാഹചര്യത്തെ കണക്കിലെടുക്കുന്നതിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന ഒരു സങ്കല്പനമാണ് വ്യവഹാരം എന്നത്. ഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുന്ന അധികാരപരമായ മാനങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്ന ഒരു സങ്കല്പനമായി അത് വികസിക്കുന്നതു കാണാം. മിഷേൽ ഫൂക്കോവിന്റെ ചിന്തകളിലെത്തുമ്പോൾ ഭാഷാപരമായ ഒരു തലത്തെ വിട്ട് സാമൂഹികമായ വിനിമയങ്ങളെ ആകെത്തന്നെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സങ്കല്പന മായി അതു മാറി.

അർഥപൂർണ്ണമായ ഭാഷണത്തെയാണ് സാധാരണയായി വ്യവഹാരം (discourse) എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. പ്രയോഗനിഷ്ഠമായ ഒരു സങ്കല്പ നമാണിത്. വ്യവഹാരം ഭാഷയേയും പ്രവർത്തനങ്ങളേയും ഏകോപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സംസ്കാരപഠനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകത്തിൽ ക്രിസ്ബാർക്കർ (2002) വ്യവഹാരത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ 'നിയന്ത്രിതഭാഷണപഥങ്ങൾ' (regulated ways of speaking) എന്ന് പ്രയോഗിക്കുന്നതായി കാണാം. ഭാഷയി ലൂടെ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെട്ട അറിവ് ഉപയോഗിച്ച് വസ്തുക്കൾക്കും സാമൂഹ്യാചാര ങ്ങൾക്കും അർത്ഥം നൽകുന്ന പ്രക്രിയയെ 'വ്യവഹാരികപ്രവർത്തനങ്ങൾ' (discursive practice) എന്നാണ് ക്രിസ്ബാർക്കർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാഷ എന്ന തുകൊണ്ട് സംസാരഭാഷയെ മാത്രമല്ല സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ദൃശ്യഭാഷയും (visual language) വ്യവഹാരംതന്നെ. ഫൂക്കോയുടെ പഠനങ്ങളെ (2008) പിൻതുടർന്നാൽ ആരോഗ്യം, ശാസ്ത്രം, ശിക്ഷ, ലൈംഗികത തുടങ്ങിയവയൊക്കെ വ്യവഹാര ങ്ങളാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. വസ്തുക്കളെയും വാക്കുകളെയും ഇണക്കിക്കൊണ്ട് പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്ന സാമൂഹികവിനിമയങ്ങളുടെ കൂട്ടമാണ് അപ്പോൾ വ്യവഹാരങ്ങൾ.

വിവിധതരം വ്യവഹാരങ്ങൾ ഒരേ വസ്തുവിനെക്കുറിച്ചുതന്നെ വിവിധതരം അറിവുകൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് മനുഷ്യനെക്കുറിച്ച് മതം, ജീവശാസ്ത്രം, മെഡിക്കൽ സയൻസ്, ചരിത്രം, നരവംശശാസ്ത്രം, നിയമം, സാമ്പത്തികശാസ്ത്രം എന്നിവ നൽകുന്ന അറിവുകൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. ആധുനികതയെ ഇത്തരം വ്യവഹാരങ്ങൾ ചേർന്ന ഒരു ബൃഹദ്വ്യവഹാരമായി കണ്ടാൽ അതിന്റെ ഉല്പന്നമാണ് 'മനുഷ്യൻ' എന്നു പറയാൻ കഴിയും. അറിവ് വ്യവഹാരത്തിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്നതാണ്. അതും അധികാരപരമാണ്. വ്യവഹാരംതന്നെ അധികാരമാവുന്നു. വ്യവഹാരം പ്രജകളെ (subject) സൃഷ്ടിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

1.1.2. കർത്തൃത്വം എന്ന വ്യവഹാരം

സത്താവാദപരവും കേവലാത്മകവുമായ സമീപനങ്ങളെ കയ്യൊഴിയുവാൻ സഹായിച്ച സൈദ്ധാന്തികപരികല്പനകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്ന് കർതൃത്വസംബന്ധിയായി ഉയർന്നുവന്നിട്ടുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകളും നിഗമനങ്ങളുമാണ്. ഘടനാവാദപരമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ, കർത്തൃത്വമെന്നത് ആധുനികത (modernity)യിൽ കരുതപ്പെട്ടതുപോലെ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതല്ലെന്നു വിശദീകരിക്കപ്പെട്ടു. വ്യവഹാരപരമായി രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു സ്ഥാനമായി അതു മനസ്സിലാക്കപ്പെട്ടു.

കർത്തൃത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ പ്രധാനപ്പെട്ട മൂന്നുകാര്യങ്ങളെയാണ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്.

1. ഒരു വ്യക്തി അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥ (condition of bieng a person).
2. ആ അവസ്ഥ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതിൽ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുള്ള പ്രക്രിയകൾ (process that go into its construction).
3. ഈ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട വ്യവസ്ഥയെ വ്യക്തി എങ്ങനെ അനുഭവിച്ചറിയുന്നുവെന്നത് (experience of being a person).

കർത്തൃത്വം ചരിത്രപരമായും സാസ്കാരികമായും സോപാധികമായ (conditioned) നിർമ്മിതിയാണ്. അത് നിരന്തരമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. 'ഒരു വ്യക്തി സ്ത്രീയായി ജനിക്കുകയല്ല, മറിച്ച് ആയിത്തീരുകയാണ്' (One is not born, but rather becomes a woman.) എന്ന സിമോങ് ഡി ബുവാറിന്റെ (Simone de Beauvoir) *സെക്കന്റ് സെക്സ്* എന്ന പുസ്തകത്തിലെ (1972) പ്രസ്താവന ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. കർത്തൃത്വത്തിന്റെ ആപേക്ഷികതയെയും നിർമ്മിതിപരതയെയുമാണ് ബുവാർ ഈ പ്രസ്താവനയിലൂടെ ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നത്. ഇതു നന്നായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ജൂഡിത്ത് ബട്ട്ലർ (Judith Buttler) അവരുടെ *ജെൻഡർ ട്രബ്ൾ (Gender Trouble)* എന്ന കൃതിയിൽ ഇങ്ങനെ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്: ''ബുവാറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ശരിയാണെങ്കിൽ സ്ത്രീ എന്ന സംജ്ഞയുടെ സൂചിതം ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് ഉത്ഭവവും അന്ത്യവുമില്ലാത്ത നിരന്തരപ്രക്രിയയെയും ആയിത്തീരലിനെയും നിർമ്മിതിയെയും ആണ്. തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്ന ഒരു വ്യാവഹാരികപ്രയോഗം (discursive practice) എന്ന നിലയിൽ അതിൽ ഇടപെടലിനും പുനർനിർമ്മിതിക്കുമുള്ള ഇടം എപ്പോഴുമുണ്ട്''[1]. കർത്തൃത്വം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത് വ്യവഹാരത്തിലൂടെയാണ്. അങ്ങനെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന കർത്തൃത്വങ്ങളെ വ്യവഹാരം അതിന്റെ നിയമങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കും. ലോകത്തെ അർത്ഥപൂർണ്ണമായി കാണാനും അതുവഴി കർത്തൃസ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാനും വ്യവഹാരം അനിവാര്യമാണ്. വ്യവഹാരം കർത്തൃത്വത്തെ നിർമ്മിക്കുകയും അതിന്റെതന്നെ നിയമങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

1.1.3. സ്വത്വവും അന്തഃപ്രേരണയും

സമകാലസാംസ്കാരികപഠനങ്ങളിൽ കർതൃത്ത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നവീന കാഴ്ചപ്പാടുപോലെ പ്രസക്തമായ ഒരു സങ്കല്പനമാണ് സ്വത്വം. സ്വത്വത്തെ സത്താവാദപരമായ വീക്ഷണത്തിൽനിന്നു വിമോചിപ്പിക്കുകയാണ് ആധുനികാനന്തരചിന്തകർ ചെയ്യുന്നത്. സ്വത്വം ബാഹ്യമായ ഒരു ചട്ടക്കൂടാണ്. മറ്റുള്ളവർ നമ്മെ

എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നതും നാംതന്നെ നമ്മെ എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നതും സ്വത്വവും സ്വത്വബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരാൾ സ്വയം കല്പിക്കുന്നതും മറ്റുള്ളവർ കല്പിക്കുന്നതുമായ സ്വത്വം ഭാഷയിലൂടെയാണ് സാധ്യമാവുന്നത്. ഇവ പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെടണമെന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു വ്യക്തിയെ മറ്റുള്ളവർ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായോ ലെസ്ബിയനായോ ഉഭയലിംഗരതിക്കാരി/ൻ ആയോ മറ്റോ കാണുന്നുവെങ്കിലും ആ വ്യക്തി സ്വയം അങ്ങനെ വിശേഷിപ്പിക്കണമെന്നില്ല. ഐഡന്റിറ്റി സ്ഥായിയായ ഒന്നല്ല. രണ്ടുതരം സ്വത്വം നിലവിലുണ്ട്. വൈയക്തികസ്വത്വം (self identity), സാമൂഹിക സ്വത്വം (social identity). വൈകാരികത നിറഞ്ഞ വ്യവഹാരത്തിലൂടെ സ്വയം ചിത്രീകരിക്കലാണ് വൈയക്തികസ്വത്വം. സാമൂഹികസ്വത്വം ഒരു സാമൂഹികനിർമ്മിതിയാണ്. ഇതിന് ഒരു ചട്ടക്കൂട് (frame) ഉണ്ട്. മാമൂലധികാരം (normative rights), കടമ (obligation), ആനുകൂല്യങ്ങൾ (sanctions), റോൾ (role) അടയാളം (markers) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഈ ചട്ടക്കൂടിനുണ്ട്. സ്വത്വം ഒരു മൂർത്തവസ്തുവല്ല. അത് ഭാഷയിലൂടെയുള്ള വിവരണമാണ്.

മാറ്റത്തിന് വിധേയമായതുകൊണ്ടും ഒരു നിരന്തരപ്രക്രിയ ആയതുകൊണ്ടും സ്വത്വത്തെ ഒരു പ്രൊജക്ട് ആയാണ് മാർക്സിയൻ സോഷ്യോളജിസ്റ്റ് ആന്റണി ഗിഡ്ഡൻസ് (Antony Giddens) *Modernity and Self Identity* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിക്കുന്നത്. ഒരു സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയായ സ്വത്വം പ്രതിനിധാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. സാധാരണഗതിയിൽ ഓരോ വ്യക്തിക്കും ഒന്നിൽ കൂടുതൽ സ്വത്വങ്ങളുണ്ട്. ഒരു സ്വത്വത്തിൽനിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്ക് സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസൃതമായി മാറാൻ വ്യക്തിക്കു കഴിയും എന്നല്ല, മാറാൻ നിർബ്ബന്ധിതമാണ് എന്നു പറയാം. സാമൂഹികമായ ഒരു 'പൊസിഷൻ' മാത്രമാണ് സ്വത്വം എന്നാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അതിന് സ്ഥായിത്വമില്ല. സ്വത്വത്തെ പ്രക്രിയാത്മകമായി മനസ്സിലാക്കുന്ന സമീപനമാണ് സമകാലചിന്തകർ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്.

മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ആശയങ്ങളുമായും ബിംബങ്ങളുമായും വ്യക്തികൾ സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നു. സാത്മീകരണം (identify) നടത്തുന്നു എന്ന് വേറൊരു തരത്തിൽ പറയാം. ആശയങ്ങളോ ബിംബങ്ങളോ നമ്മെ മാടിവിളിക്കുകയും അവയുടെ 'കാഴ്ചപ്പാടി'ലുള്ള നമ്മുടെ സ്വത്വത്തെ പുനർനിർമ്മിക്കാൻ ആളുകളെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുകയും (seduce) ചെയ്യുന്നു. ആത്യന്തികമായി ഈ പ്രക്രിയയുടെ അന്തർപ്രേരണയായി വർത്തിക്കുന്നത് വ്യക്തിയുടെ മനസ്സിലെ അരക്ഷിതാവസ്ഥയും സമഗ്രതയുടെയും (wholeness) കെട്ടുറപ്പിന്റെയും (coherence) പോരായ്മയുമാണ് എന്ന് പറയാം. വാസ്തവത്തിൽ ഇത് അപരത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. വ്യക്തിയിൽ പോരായ്മയെ, അഥവാ അഭാവത്തെ (lack) ജനിപ്പിക്കുന്ന സാന്നിദ്ധ്യമാണ് അപരം. അത് കാമനകളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച അൽത്തൂസേറിയൻ ചിന്തകൾ ഈ ദിശയിലുള്ള തിരിച്ചറിവുകളെ ആഴപ്പെടുത്തുന്നതാണ്.

ഒരു വ്യക്തിയെ സമഗ്രമായി കണ്ടിട്ടല്ല മറിച്ച് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട ലക്ഷണങ്ങളുടെ (features) അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അയാളുടെ സ്വത്വം നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നത്. മിക്കപ്പോഴും വസ്തുതകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ വ്യക്തിക്ക് യാതൊരു അധികാരവുമില്ല. ഇത് തീരുമാനിക്കുന്നത് ബാഹ്യമായ സാമൂഹികബന്ധങ്ങളാണ്. അതാകട്ടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വ്യൂഹവുമാണ്.

സാമൂഹികസ്വത്വം എന്നത് പലപ്പോഴും അധികാരപരമായ വ്യവഹാരങ്ങളാൽ നിർമ്മിച്ചെടുക്കപ്പെടുന്നതാണ്. ഒരു സമൂഹത്തെ പ്രത്യേകമായ സവിശേഷതകളാൽ നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നമട്ടിൽ സ്ഥാപിക്കുമ്പോൾ സ്വത്വം അവർക്കുമേൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഒരു സമൂഹം സ്വയം വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സ്വത്വാവബോധം പ്രകടമാക്കിയേക്കാം. അപ്പോഴും അത് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത് കേവലമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതല്ല. നിശ്ചിതമായ സാമൂഹികസന്ദർഭത്തിലാണ് അത് സംഭവിക്കുന്നത്. അത് ചരിത്രപരവും ഘടനാപരവുമാണ്. അതിനെ വിഭാഗീയതയായോ കേവലമായോ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതല്ലെന്നർത്ഥം. സ്ത്രീ, ദളിത്

എന്നതൊക്കെ ഇങ്ങനെ സാമൂഹികമായും ചരിത്രപരമായും നിർമ്മിതമാണെന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്താനാണ് സമകാലചിന്തകൾ ഉത്സാഹിക്കുന്നത്.

1.1.4. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച വീക്ഷണങ്ങൾ

ആശയാദർശങ്ങളുടെ (ideas and ideals) ശേഖരം, ആർജ്ജിതബോധം, ലോകവീക്ഷണം, വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങൾ, ക്രമാനുഗതമായ പൊതുധാരണ, ആർത്ഥികഭൂപടം (maps of meaning) എന്നിങ്ങനെ വിവിധ ഘടകങ്ങളുടെ വിതാനങ്ങളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ നിർവ്വചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉൽപാദനം (production), വിതരണം (distribution), ഉപഭോഗം (consumption) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതലങ്ങളി ലൂടെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം സ്ഥാപനവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു സമൂഹത്തിൽ അധികാരം എങ്ങനെ വിനിയോഗിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ് ഇത് സംഭവിക്കുന്നത്. 'ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും സമൂഹത്തെ ഭരിക്കുന്നത് ഭരണവർഗ്ഗ ത്തിന്റെ ആശയങ്ങളാണെ'ന്ന കാറൽമാർക്സിന്റെ വാക്കുകൾ ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാ ണ്.[2] ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ആശയങ്ങളേയും വ്യക്തികളേയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പി ക്കുകയും ന്യായീകരിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന ധർമ്മമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ (ideology)ഗൗരവമായി പഠനവിധേയമാക്കിയത് ലൂയി അൽത്തൂസർ (Louis Althusser)ആണ്. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ പ്രവർത്തന ങ്ങളും ഏതെങ്കിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കും. അൽത്തൂസർ *'പ്രത്യയശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രഭരണകൂടോപകരണങ്ങളും'* എന്ന ലേഖന ത്തിൽ ഇങ്ങനെ വിവരിക്കുന്നു.[3]

1. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനകത്തോ പ്രത്യയശാസ്ത്രം മുഖേനയോ അല്ലാതെ ഒരു പ്രവർത്തനവുമില്ല.
2. വ്യക്തികൾക്കുവേണ്ടി വ്യക്തികളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതല്ലാതെ ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമില്ല.

പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് വിധേയരാക്കപ്പെട്ട വ്യക്തികളെയാണ് 'പ്രജ' അല്ലെങ്കിൽ 'വിഷയി' (subject) എന്നതുകൊണ്ട് അൽത്തൂസർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അൽത്തൂസറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം വ്യക്തികളെ 'പ്രജ'കളാക്കിത്തീർത്തുകൊണ്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ വ്യക്തികളെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലേക്ക് ആഹ്വാനം ചെയ്തെടുക്കുന്നതിനെയാണ് ഇന്റർപെലേറ്റ് (interpellate) എന്ന് അൽത്തൂസർ പറയുന്നത്. സാമൂഹികഘടനയുടെ ഫലമെന്ന നിലയിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സാമൂഹ്യബോധത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ചാലകശക്തിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

ഭരണവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിർമ്മിതിക്കും അതിന്റെ നിലനിർത്തലിനും രണ്ടുതരത്തിലുള്ള സംവിധാനങ്ങളാണ് ഭരണകൂടം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഇതിനെ അൽത്തൂസർ പ്രത്യയശാസ്ത്രഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (Ideological State Apparatuses) എന്നും മർദ്ദകഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (Repressive State Apparatuses) എന്നും വിളിക്കുന്നു. മതം, വിദ്യാഭ്യാസം, കുടുംബം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം, ട്രേഡ് യൂണിയൻ, കല, സ്പോർട്സ്, മീഡിയ എന്നിവയെല്ലാമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രഭരണകൂടോപകരണങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. പട്ടാളം, പോലീസ്, കോടതി, ജയിൽ തുടങ്ങിയവയാണ് 'മർദ്ദകഭരണകൂടോപകരണങ്ങളിൽ'പ്പെടുന്നത്. മർദ്ദകഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (RSA) പ്രത്യക്ഷമായ ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെങ്കിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രഭരണകൂടോപകരണങ്ങൾ (ISA) പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഉപയോഗിച്ചാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. അത് പരോക്ഷവും സൂക്ഷ്മവുമാണ്. അതിന്റെ പെരുമാറ്റം അബോധാത്മകമാണ്. ചിഹ്നങ്ങളിലേക്ക് കൊരുത്തുകൊണ്ട് ആളുകളെയും സമൂഹങ്ങളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവലക്കണ്ണികളുടെ, പ്രതീകവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാക്കി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതിൽ അധികാരത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതന്ത്രങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിപ്പുണ്ടെന്ന് സമകാല സംസ്കാരപഠന മണ്ഡലം തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്.

1.1.5. പ്രതിനിധാനവും അതിന്റെ നിർമ്മിതിയും

വളരെ ലളിതമായ അർത്ഥത്തിൽ പരിചിതമായ പദമാണ് പ്രതിനിധാനം (representation). *ചേമ്പേഴ്സ് ട്വന്റീത് സെഞ്ചുറി ഡിക്ഷണറി (Chamber's Twentieth Centuary Dictionary)* പ്രകാരം ബിംബങ്ങളും ചിത്രങ്ങളും നാടകീയാവതരണങ്ങളും ഭാവനാത്മകചിത്രങ്ങളും എല്ലാം പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. സാധാരണമായ ഈ അർത്ഥമണ്ഡലത്തെ കടന്നുപോകുന്നതാണ് സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ മേഖലയിലെ അതിന്റെ വിവക്ഷകൾ. അത് രാഷ്ട്രീയമായ ധ്വനികളോടു കൂടിയതാണ്. 'യഥാർഥ ലോകത്തിലെ ഒരു വസ്തുവിനോ (object) ഒരു പ്രവർത്തനത്തിനോ (practice) പകരമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥോൽപാദനപ്രക്രിയയെയാണ് 'പ്രതിനിധാനം' എന്നതുകൊണ്ട് അർഥമാക്കുന്നത് എന്ന് ക്രിസ്ബാർക്കർ *സേജ് ഡിക്ഷണറി ഓഫ് കൾച്ചറൽ സ്റ്റഡീസ്* (2004) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. അതു പ്രകാരം ഒരു സ്വതന്ത്രബാഹ്യലോകത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകപ്രവൃത്തി (act of symbolism)യാണ് പ്രതിനിധാനം. അത് കേവലമായി വസ്തുക്കളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ല മറിച്ച് അതിനെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അധികവിവക്ഷകളിലേക്കു നയിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പ്രതിനിധാനം വസ്തുക്കളും ചിഹ്നങ്ങളും തമ്മിലുള്ള നേരിട്ടുള്ള ബന്ധത്തെയല്ല ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. അത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ 'പ്രതിനിധാനപ്രഭാവം' (representational effect) ആണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഇത് സുഗ്രാഹ്യമായിത്തീരുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലൂടെയാണ്.

പ്രതിനിധാനത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഘടകമാണ് തെരഞ്ഞെടുക്കലും (selection) ക്രമീകരിക്കലും (organisation). ഒരു ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ വിഷയം, കാൻവാസിന്റെ വലിപ്പം, കളർ, ടോൺ, ശൈലി എന്നിങ്ങനെ ധാരാളം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ഒരു ചിത്രകാരൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ തിരഞ്ഞെടുത്തവ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരണം നടത്തുന്നത്. ഒരു സിനിമ നിർമ്മി

ക്കുമ്പോഴും ഇത്തരത്തിൽ തിരഞ്ഞെടുക്കലും ക്രമീകരിക്കലും പ്രധാനമാണ്. എല്ലാ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും സ്വീകണവും തിരസ്കരണവും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ തിരഞ്ഞെടുക്കലിനുപിന്നിൽ അധികാരം (power) വർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം. പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ അധികാരമെന്നത് ചില അറിവുകളെ നിലനിർത്തുകയും ചില വേറിട്ട കാഴ്ചപ്പാടുകളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നതാണെന്ന് ക്രിസ് ബാർക്കർ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[4]

വ്യാഖ്യാനസാധ്യതയുള്ള എന്തിനേയും പ്രതിനിധീകരിക്കാൻ പ്രതിനിധാനത്തിന് കഴിയും. പ്രതിനിധാനങ്ങൾക്ക് അനേകം വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളുമുണ്ട്. വാക്കുകൾ പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. ഒരേ വാക്കുകൾ വിവിധ സന്ദർഭങ്ങളിൽ പലവട്ടം ആവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് അതിന്റെ അർഥം നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രതിനിധാനം എന്ന ആശയം ആവർത്തനവുമായി (repetition) വളരെയധികം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.[5]

ലോകത്തെ കൃത്യമായും വസ്തുനിഷ്ഠമായും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാൻ സാധ്യമല്ല. കാരണം, നമ്മൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് (mediate) ഭാഷയിലൂടെയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രതിനിധാനം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടി സുതാര്യമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ല, മറിച്ച് നിർമ്മിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഓരോ സമൂഹവും അതിന്റേതായ സങ്കേതങ്ങളും (code) കീഴ്വഴക്കങ്ങളും (conventions) ഉപയോഗിച്ചാണ് ഈ നിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇത് നിർമ്മിതിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ സാധ്യമല്ലാതാവുകയും അത് സ്വാഭാവികമായ ഒന്നായി (natural) മനസ്സിലാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

'ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്ന മർമ്മപ്രധാനമായ ഉപാധി (vital means) യാണ് പ്രതിനിധാനം. സംസ്കാരം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ലോകവീക്ഷണത്തിന് വിനിമയസാധുത്വം നൽകുകവഴി പ്രജകളെ അനുസരിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രതിനിധാനത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്.'[6]

1.1.6. അധികാരവും വ്യവഹാരവും

വസ്തുക്കളും പ്രവർത്തനങ്ങളും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്ക് വ്യവഹാരത്തിൽക്കൂടി അർത്ഥം നൽകി അറിവിന്റെ ഭാഗമാക്കിത്തീർക്കുന്നുവെന്ന താണ് നിർമ്മിതിവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. മിഷേൽ ഫൂക്കോ *ഹിസ്റ്ററി ഓഫ് സെക്ഷ്വാലിറ്റി* എന്ന കൃതിയിൽ (2008) വാദിക്കുന്നത് നമുക്ക് വസ്തുക്കളെക്കു റിച്ച് അറിവുണ്ടാവുന്നത് അതിന് അർഥം കൽപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് എന്നാണ്. അതുകൊണ്ട് വ്യവഹാരത്തിലൂടെയാണ് അല്ലാതെ വസ്തുക്കൾ സ്വന്തം നിലക്കല്ല അറിവ് ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്നത്. ഉന്മാദം (madness), ശിക്ഷ (punishment), ലൈംഗി കത (sexuality) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആശയങ്ങൾ അർത്ഥവത്തായി നിലനിൽക്കു ന്നത് വ്യവഹാരത്തിലൂടെയാണ്.

അധികാരം എന്ന പദത്തിന് കഴിവ് (ability), ശാരീരികവും മാനസികവു മായ ശക്തി, രാഷ്ട്രീയമോ ദേശീയമോ ആയ ശക്തി, മറ്റുള്ളവരെ നിയന്ത്രിക്കാ നുള്ള കഴിവ്, ഭരണകൂടം, മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വഭാവത്തെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള കഴിവ്, നിയമാധികാരം എന്നിങ്ങനെ ധാരാളം നിർവ്വചനങ്ങൾ നിഘണ്ടുക്കളിൽ ലഭ്യമാണ്.

ഓരോ സമൂഹത്തിലും പ്രതിനിധാനം ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നത് ആ സമൂഹത്തിലെ സാംസ്കാരികസങ്കേതങ്ങളുടെ (cultural code) പങ്കുവെക്കലിലൂടെ യാണ്. ഈ സാംസ്കാരികസങ്കേതങ്ങൾ സ്ഥായിയല്ല. ഒരു വ്യവഹാരത്തിൽ ഇതിന് അർത്ഥം നൽകി സ്ഥിരപ്പെടുത്തുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ ഇടപെടലിലൂടെ യാണ്.

'എല്ലാ കാലഘട്ടത്തിലും ഭരണവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങളാണ് ഭരിക്കുന്ന ആശയങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നത്'[7] അതായത് സമൂഹത്തിന്റെ ഭൗതികശക്തിയായി വർത്തിക്കുന്ന വർഗ്ഗംതന്നെയാണ് ബൗദ്ധികശക്തിയായി വർത്തിക്കുന്നത്. സമൂഹ ത്തിലെ ഉൽപ്പാദനവിതരണപ്രക്രിയകളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അധീശവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങളാണ് അധികാരം കയ്യാളുന്നത്. ആ അർഥത്തിൽ ആശയങ്ങൾതന്നെ

അധികാരങ്ങളായി മാറുന്നു. സർവ്വമേഖലകളിലും സാങ്കേതികവിദ്യ (technology) ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന ഒരു കാലഘട്ടമാണിത്. സാങ്കേതികവിദ്യ ഏതു വിഭാഗമാണോ കയ്യാളുന്നത് അവർക്കാണ് സമൂഹത്തിനുമേൽ ആധിപത്യം ചെലുത്താൻ കഴിയുന്നത്. "സമൂഹത്തിലെ ഏതു വിഭാഗത്തിനാണോ സാമ്പത്തികനില ശക്തമായിട്ടുള്ളത് അവരുടെ അധികാരമാണ് സമൂഹത്തിനുമേൽ സാങ്കേതികവിദ്യ അധികാരം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം. ഇന്ന് സാങ്കേതികയുക്തി (technical rationality) എന്നത് മേൽക്കോയ്മയുടെ യുക്തി (rationality of domination)യാണ്"[8]

പരമ്പരാഗത മാർക്സിസ്റ്റ്, ലിബറൽ വീക്ഷണങ്ങൾക്ക് വിപരീതമായി വിവിധ വസ്തുതകളെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് മിഷേൽ ഫൂക്കോ അധികാരബന്ധങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അധികാരം ഒരു വസ്തുവല്ല, മറിച്ച് ബന്ധ (relation)മാണ്. അധികാരം കേവലം മർദ്ദകോപാധി മാത്രമല്ല, അത് സൃഷ്ടിപരം (productive) കൂടിയാണ്. അധികാരം ഭരണകൂടത്തിന്റെ മാത്രം സവിശേഷത (property)യല്ല. സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ പോലും അധികാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അധികാരപരമല്ലാത്ത സാമൂഹികവ്യവഹാരങ്ങളേതുമില്ല. സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ തലങ്ങളിലും അത് സർവ്വവ്യാപിയായി വർത്തിക്കുന്നു. അന്വേഷണങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പ്രവർത്തനരീതികളെ സ്ഥാപിച്ചും അർത്ഥത്തെ സ്ഥിരപ്പെടുത്തിയും സദാചാരത്തെ നിർണ്ണയിച്ചുമാണ് വ്യവഹാരം അധികാരം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്. വ്യവഹാരം അറിവിനേയും അധികാരത്തെയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു.

1.1.7. ലിംഗപദവിയും ലൈംഗികതയും

പരമ്പരാഗതമായി സെക്സ് (sex) എന്ന പദം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ജനനേന്ദ്രിയകേന്ദ്രിതമായുള്ള സ്ത്രീ-പുരുഷവ്യത്യാസത്തേയും പ്രത്യുൽപ്പാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള ലൈംഗികവൃത്തിയേയുമാണ്. ലൈംഗികതയെ മറ്റേതൊരു

ജീവിവർഗ്ഗത്തിന്റേതുമെന്നപോലെ തീർത്തും ജീവശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രതിഭാസ മായി ചുരുക്കിക്കാണുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. അതുമൂലം വിവിധങ്ങളായ ലൈംഗികതാൽപര്യങ്ങളും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ലൈംഗികപ്രവർത്തനങ്ങളും ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതിൽ സംസ്കാരത്തിനുള്ള പങ്ക് മറച്ചുവെക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആണത്തം (masculinity), പെണ്ണത്തം (femininty) എന്നി വയെ ജീവശാസ്ത്രപരമായിമാത്രം കാണുന്ന രീതിയെ മറികടക്കുന്നതിനും സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങളെ ഊന്നിപ്പറയുന്നതിനുമാണ് 'ജെൻഡർ' എന്ന പദം സാംസ്കാരികപഠനത്തിലും വിമർശാത്മകസിദ്ധാന്തങ്ങളിലും ഉപയോഗിക്കു ന്നത്. ലൈംഗികത (sexuality) എന്ന പദം സാധാരണയായി പ്രയോഗിക്കുന്നത് ഒരു വ്യക്തിയുടെ ലൈംഗികവാസനയേയും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രവൃത്തി യേയും സൂചിപ്പിക്കാനാണ്.

ലിംഗപദവിയേയും ലൈംഗികതയേയും പുനർനിർവ്വചിക്കുന്നതിൽ ജൂഡിത് ബട്ട്ലർ നിർണ്ണായകമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലിംഗപദവി (gender) ഒരു അവതര ണാത്മക (performative) മായ സാംസ്കാരികസങ്കല്പമാണെന്ന് ബട്ട്ലറുടെ നിരീക്ഷണം[9] ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു വ്യക്തിയുടെ ലിംഗപദവി പരമായ സ്വത്വം (gender identity) നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവതരണീയതയും (performity) 'റോൾ പ്ലേയിംഗും' ആണ്. ആവർത്തനം (repetition) എന്നത് ഇതിൽ ഏറെ പ്രധാനമാണ്. ആവർത്തിച്ചുള്ള അവതരണത്തിലൂടെയാണ് വ്യക്തിക്ക് കെട്ടുറപ്പുള്ള സ്വത്വം (coherent identity) നേടിയെടുക്കുന്നതായ തോന്നലുണ്ടാവുന്നത്.

ഒരു സംസ്കാരം അംഗങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതെന്തോ അത് ആവർത്തനത്തിലൂടെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനാണ് ലൈംഗികപെരുമാറ്റത്തെ (sexual behavior) നിയന്ത്രിക്കുന്നതിലൂടെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രം ശ്രമിക്കുന്നത്. 'ജെൻ ഡർ റോൾ' (gender role) എന്നത് ഒരു വ്യക്തിക്ക് നൈസർഗ്ഗികമായി ഉണ്ടാവു

ന്നതോ സ്വയംതെരഞ്ഞെടുക്കാൻ കഴിയുന്നതോ അല്ല, മറിച്ച് വിവിധങ്ങളായ സാംസ്കാരികവ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതാണ്. ആവർത്തനങ്ങളി ലൂടെ നേടിയെടുക്കുന്ന ഈ സ്വത്വം (identity) സ്ഥിരതയുള്ള ഒന്നല്ല. ലിംഗസ്വത്വ ത്തിന്റെ മാതൃകാസങ്കൽപ്പനങ്ങളെ (normative conception) മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതിന് 'പെർഫോർമാറ്റീവ് ആക്ടി'നു കഴിയും. സമൂഹത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിന് വിധേയ മാണ് സ്വത്വനിർമ്മിതിയെങ്കിലും ജെൻഡർ അടയാളങ്ങളുടെ (markers of gender) സങ്കലനത്തിലൂടെ ഈ മാറ്റിത്തീർക്കൽ സാധ്യമാവുന്നുണ്ട്.

ഭിന്നലിംഗരതി (hetero sexuality) സ്വവർഗ്ഗരതി (homo sexuality) ഉഭയലിംഗരതി (bi sexuality) എന്നിവയിലൂന്നിയ വിവിധതരം ലൈംഗികകാമനക ളേയും പ്രവർത്തനങ്ങളേയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വിധത്തിൽ ഇന്ന് ലിംഗപദവിയേയും ലൈംഗികതയേയും പുനർനിർവ്വചിക്കാനുള്ള ശ്രമം നടന്നുവരുന്നുണ്ട്. (hetero sexuality, homo sexuality, bi sexuality എന്നിവയ്ക്ക് തത്തുല്യമായി മലയാ ളത്തിൽ യഥാക്രമം ഭിന്നലൈംഗികത, സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികത, ഉഭയലൈംഗികത എന്നിങ്ങനെയാണ് പൊതുവെ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. അവ വേണ്ടത്ര സൂക്ഷ്മ മാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. അതിനാൽ പുതിയ സമാനപദങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചി രിക്കുന്നു) സാംസ്കാരികമായി നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട ലിംഗപദവിയുടെയും ലൈംഗിക തയുടെയും ബഹുത്വത്തെ (plural) ഇന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും അവയെ ക്രമാനുസരണമാക്കാനുള്ള (normalize) പ്രവണതയും കണ്ടുവരുന്നു.'പൈതൃക' മായി ലഭിച്ച ലൈംഗികസദാചാരബോധത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഈ ക്രമപ്പെടുത്തൽ തന്ത്രങ്ങൾ (normalizing strategies). ക്രമം തെറ്റിയ ലൈംഗികാസക്തി സമൂഹഘ ടനയെത്തന്നെ പൊളിക്കുന്നതിന് കച്ചകെട്ടിയിറങ്ങലാണെന്നതിനാലാണ് സമൂഹം അവയെ ക്രമപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഈ ക്രമപ്പെടുത്തൽ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സ്ത്രീകളേയും മറ്റ് പാർശ്വവൽകൃതലൈംഗികരേയും മെരുക്കിയെടുക്കുവാൻ ഉദ്യമിക്കുന്നു.

1.1.8. ജെൻഡർ : പ്രക്രിയയും ചട്ടക്കൂടും

ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ലിംഗം, ലൈംഗികത എന്നിവയെ മുൻനിർത്തി മിഷേൽ ഫൂക്കോ നടത്തിയ ചരിത്രപരമായ വിശകലനം ജൂഡിത് ബട്ട്ലറുടെ സൈദ്ധാന്തികനിലപാടുകളുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. സെക്സ് ജീവശാസ്ത്രപരമായി നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതാണെന്ന ആശയത്തെ തിരസ്കരിച്ച്, സെക്സും സെക്ഷ്വാലിറ്റിയും ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലങ്ങളിൽ രൂപപ്പെട്ട ലൈംഗികവ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന ആശയത്തെ ജൂഡിത് ബട്ലറെപ്പോലുള്ള പിൽക്കാലപഠിതാക്കൾ സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി.

സെക്സ്, ജെൻഡർ, ലൈംഗികത എന്നിവ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്ന പൊതുധാരണ ജൂഡിത് ബട്ട്ലർ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. അതായത് ജീവശാസ്ത്രപരമായി സ്ത്രീയായ ഒരു വ്യക്തി, സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വിശേഷഗുണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയോ പുരുഷനെ ആഗ്രഹിക്കുകയോ ചെയ്യണമെന്നില്ല. ലിംഗപദവി അഥവാ ജെൻഡർ ഒരു സ്വാഭാവികതയല്ലെന്നാണ് ബട്ട്ലർ വാദിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു വ്യക്തിയുടെ ശരീരവും ജെൻഡറും തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധം ഉണ്ടാവണമെന്നില്ല. ആദിയും അന്തവുമില്ലാത്ത ഒരു പ്രക്രിയയാണ് 'ജെൻഡർ' എന്നും അതുകൊണ്ട് നാം എന്താണ് എന്നതല്ല എന്തുചെയ്യുന്നു എന്നതാണ് ജെൻഡറിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെന്നും മേൽപ്പരാമർശിച്ച *ജൻഡർ ട്രബ്ൾ* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ജൂഡിത് ബട്ട്ലർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ജെൻഡർ എന്നത് കേവലം പ്രക്രിയ മാത്രമല്ല വളരെ സങ്കുചിതമായതും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നതുമായ ഒരു ചട്ടക്കൂടിൽനിന്നുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പ്രവൃത്തികളിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയാണത്. ലൈംഗികതയെ ശരീരനിഷ്ഠമായും ദ്വന്ദാത്മകമായും കള്ളിതിരിച്ചും മനസ്സിലാക്കുന്ന സാമ്പ്രദായികരീതികളെ നിരാകരിക്കുകയും പകരം വിഭിന്നമായ ലൈംഗികാനുശീലനങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു കാഴ്ചപ്പാട് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുകയുമാണ് ബട്ലർ ചെയ്യുന്നത്. ചിന്തയിലും ആവിഷ്കാരത്തിലും ആധുനികാനന്തരമായ ഒരു സമീപനം

വികസിച്ചുവരുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഇത് 'ജെൻഡർ' എന്ന ആശയത്തെ കൂടുതൽ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

1.2. സ്ത്രീവാദസിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ

1970കളിൽ ആവിർഭവിച്ച ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ സിനിമാപഠന മേഖലയിൽ ഒരു വൻകുതിച്ചുചാട്ടത്തിന് വഴിയൊരുക്കുകയും സിനിമയിലെ പ്രതി നിധാനത്തെക്കുറിച്ചും കാഴ്ചക്കാരനും സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചും പിന്നീടുണ്ടായ പല കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കും പ്രേരകശക്തിയായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

"വൈയക്തികമായത് രാഷ്ട്രീയമാണ്" (personal is politics) എന്ന മുദ്രാ വാക്യമുയർത്തി 1960കളിൽ യൂറോപ്പിൽ കടന്നുവന്ന രണ്ടാംതരംഗസ്ത്രീവാദം അതുവരെ അരാഷ്ട്രീയമായി പരിഗണിച്ചിരുന്ന സ്ത്രീയുടെ അനുഭവമേഖലകളെ ജനശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരികയും കുടുംബം, പ്രത്യുല്പാദനം, ഭാഷാപ്രയോഗം, ഫാഷൻ തുടങ്ങിയവയിലെ അധികാരബന്ധങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്തു. ഈ രണ്ടാംതരംഗസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ ഉല്പന്നമാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ.

രണ്ടാംതരംഗസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പ്രചാരണങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് സ്ത്രീയുടെ ശരീരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങൾ. സ്ത്രീയുടെ ശരീരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയമപരവും വൈദ്യശാസ്ത്രപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള രാഷ്ട്രീയപ്രചാരണപ്രവർത്തനങ്ങൾ സ്ത്രീയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതെ ങ്ങനെയെന്നതിലേക്കാണ് എത്തിച്ചേർന്നത്. സ്വന്തം ശരീരത്തിനുമേൽ അവകാശം നേടിയെടുക്കാനുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സമരത്തെ സ്ത്രീ എങ്ങനെയാണ് പ്രതിനി ധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് എന്നതിൽനിന്ന് മാറ്റിക്കാണുക സാധ്യമല്ല.

എഴുപതുകളിലെ ഒരു പ്രധാന സ്ത്രീവാദഗ്രന്ഥമായ *സിസ്റ്റർഹുഡ് ഈസ് പവർഫുൾ* (*Sisterhood is Powerfull*) (1970) എന്ന റോബിൻ മോർഗൻ (Robin

Morgan) എഡിറ്റുചെയ്ത ലേഖനസമാഹാരത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്ന ങ്ങളെക്കുറിച്ചും സമൂഹം നിർമ്മിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഉൾക്കാഴ്ചയോടെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന സിനിമകളുടെ നീണ്ട പട്ടിക കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. അത്തരം സിനിമ കൾ സ്ത്രീവാദസംവാദത്തിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരിടം ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്.

1.2.1. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും വാർപ്പുമാതൃകകളും

അമേരിക്കയിലെ വിഖ്യാത ഫെമിനിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികരായ മാർജോറി റോസൻ (Marjorie Rosen) (1970), ജോൻ മെല്ലൻ (Joan Mellen) (1974), മോളി ഹസ്കൽ (Molly Haskal) (1974) തുടങ്ങിയവർ സാമൂഹികശാസ്ത്രസമീപനത്തി ലൂടെ പാഠത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ സമീപ നരീതി 'സ്ത്രീയുടെ പ്രതീകം' (images of women) എന്നാണ് അറിയപ്പെട്ടിരു ന്നത്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ക്കൊണ്ട് എങ്ങനെയാണ് വാർപ്പുമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും അത് സ്ത്രീപ്രേക്ഷകർക്ക് പുരോഗമനമാതൃകകളായിത്തീരുന്നുണ്ടോ എന്നും ഈ ഫെമിനിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികർ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്.

ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ് ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികരായ ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺ (Claire Johnston), കുൻ (Kuhn), പാംകുക്ക് (Pam cook), ലോറാ മൽവി (Laura Mulvey), തുടങ്ങിയവർ സ്ത്രീസിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള കുറി പ്പുകൾ (*Notes on Women Cinema* 1973) പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്. അവർ അമേരി ക്കൻ ഫെമിനിസ്റ്റുകളുടെ സാമൂഹികശാസ്ത്രപരമായ സമീപനത്തെ തള്ളിക്കളയു ന്നു. കഥ, കഥാപാത്രം തുടങ്ങിയ ഉപരിപ്ലവമായ കാര്യങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് അമേരി ക്കൻ സൈദ്ധാന്തികർ ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നതെന്നും സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിൽ അവർ പരാജയപ്പെട്ടുവെന്നും പ്രകാശക്ര മീകരണം, ചിത്രസംയോജനം, ക്യാമറയുടെ ചലനം തുടങ്ങിയ സിനിമാസങ്കേത ങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് ഉപപാഠങ്ങളും ആന്തരികാർത്ഥങ്ങളും നിർമ്മിക്കുന്നതെന്ന

കാര്യം പഠനവിധേയമാക്കുന്നില്ലയെന്നുമാണ് ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ വാദിക്കുന്നത്. പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ പുറകിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രകവചത്തെ പൊളിച്ചുമാറ്റി 'യാഥാർത്ഥ്യ'ത്തെ കണ്ടെത്തുകയെന്നത് അത്ര എളുപ്പമല്ലെന്ന് ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. ഇതിനുവേണ്ടി മാനസികാപഗ്രഥനം, ഘടനാവാദം, ചിഹ്നശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിൽ നിന്നുള്ള ഉൾക്കാഴ്ചകളും നവസൈദ്ധാന്തികരായ ലെവിസ്ട്രോസ്, ഴാക്ക് ലക്കാൻ, ലൂയിഅൽത്തൂസർ, മിഷേൽ ഫൂക്കോ, ക്രിസ്ത്യൻ മെറ്റ്സ്, ജൂലിയ ക്രിസ്റ്റവ, റൊളാങ് ബാർത്ത് തുടങ്ങിയവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ സിനിമാപഠനത്തിനു വഴികാട്ടികളായി. എങ്ങനെയാണ് സിനിമ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതെന്നും എങ്ങനെയാണ് പ്രേക്ഷകരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കാൻ ഇവർ ഈ സൈദ്ധാന്തികവ്യവഹാരങ്ങള പ്രയോജനപ്പെടുത്തി.

പുരുഷമേധാവിത്തസമൂഹത്തിന്റെ അബോധമനസ്സിൽ വേരൂന്നിയിട്ടുള്ള സങ്കല്പങ്ങളാണ് പോപ്പുലർ ഹോളിവുഡ് സിനിമകളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും അത് 'യഥാർത്ഥ' സ്ത്രീയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നില്ലെന്നുമാണ് ഇവരുടെ കാഴ്ചപ്പാട്. അധികം വൈകാതെതന്നെ അമേരിക്കൻ ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികരും ഇതേ കാഴ്ചപ്പാട് സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി.

1.2.2. സ്ത്രീ ജനിക്കുകയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ്

സിമോൺ ഡി ബുവറിന്റെ '*സെക്കന്റ് സെക്സ്*' എന്ന കൃതിയിലെ "ഒരു സ്ത്രീ ജനിക്കുകയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ്" എന്ന വിഖ്യാതമായ വാക്യം, രണ്ടാം തരംഗഫെമിനിസ്റ്റുകൾക്ക് 'ജെൻഡർ' എന്നത് സ്വാഭാവികമല്ലെന്നും സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥയുടെ ഉല്പന്നമാണെന്നുമുള്ള ഉൾക്കാഴ്ച നൽകി. ശരീരശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ജന്മസിദ്ധവും എന്നെന്നും നിലനിൽക്കുന്നതുമായ ഒരു 'സത്ത' യായി സ്ത്രീത്വത്തെ കാണുന്ന സമീപനത്തെ പൊളിച്ചടുക്കുകയായിരുന്നു ബുവ

റിന്റെ ലക്ഷ്യം. പുരുഷനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചും വ്യതിരിക്തമായിക്കണ്ടുമാണ് 'സ്ത്രീ' യെ നിർവചിച്ചിരുന്നത്. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ 'സ്ത്രീ' ഒരു ലൈംഗികവസ്തുവാണ്. ജെൻഡർഅധികാരശ്രേണിയുടേയും (gender hierarchy) ലൈംഗികാസമത്വത്തിന്റേയും പ്രഭവസ്ഥാനം പുരുഷമേധാവിത്തസംസ്ക്കാരമാണെന്നും ഈ സംസ്ക്കാരം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത് മതം, പാരമ്പര്യം, ഭാഷ, സിനിമ, നാടോടിക്കഥകൾ, ഗാനങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെയൊക്കെ ആണെന്നുമാണ് ബുവാറിന്റെ വാദം. ഇവ പുരുഷന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ രൂപീകരിച്ച മിത്തുകളുടെ വാഹകരായി പ്രവർത്തിക്കുകയും ആത്യന്തികസത്യമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

1.2.3. നിഗൂഢസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ സ്ഥാപിക്കലും പ്രചരണവും

രണ്ടാംതരംഗസ്ത്രീവാദത്തിന് പ്രചോദനമായ മറ്റൊരു ഗ്രന്ഥമാണ് ബെറ്റി ഫ്രീഡന്റെ (Betty Friedan) *ഫെമിനൈൻ മിസ്റ്റിക്* (*Feminine Mystic*).[10] ബുവറിന്റെ ആശയത്തെ അനുവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രീഡൻ തന്റെ കൃതിയിൽ എങ്ങനെയാണ് പുരുഷനെ മുൻനിർത്തി സ്ത്രീയെ ഭാര്യ, അമ്മ, വീട്ടമ്മ, ലൈംഗികവസ്തു എന്നിങ്ങനെ നിർവ്വചിക്കുന്നതെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയല്ല അവളെ നിർവചിക്കുന്നതെന്നാണ് ഫ്രീഡൻ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മാഗസിനുകൾ, ടെലിവിഷൻ മുതലായ സാമൂഹ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും മനശ്ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലൂടെയും നിരന്തരമായി 'നിഗൂഢമായ ഒരു സ്ത്രീത്വ'ത്തെ(feminine mystic)ക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് ബെറ്റി ഫ്രീഡൻ വാദിച്ചു. ഈ ആശയം സ്ത്രീകളെ അമ്മയായും വീട്ടമ്മയായുമുള്ള മാതൃകകളെ മാനസികമായി അംഗീകരിക്കാൻ പാകപ്പെടുത്തിയെടുത്തു. വീടിനുപുറത്തു ജോലിചെയ്യുന്നതും ഭർത്താവിന്റേയും കുട്ടികളുടേയും കാര്യങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധ ചെലുത്താൻ കഴിയാത്തതും അവരിൽ കുറ്റബോധമുണ്ടാക്കി. അങ്ങനെ പരമ്പരാഗതമായ കന്യക/വേശ്യ എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിന് പകരമെന്നോണം വീട്ടമ്മ/ഉദ്യോഗസ്ഥ എന്ന ദ്വന്ദ്വം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു.

1.2.4. സ്ത്രീവാദവും ഫ്രോയിഡിയൻ മാനസികാപഗ്രഥനവും

ആദ്യകാലത്ത് ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡിന്റെ 'മാനസികാപഗ്രഥനത്തെ' (psycho analysis) സ്ത്രീവിരുദ്ധമായാണ് കണ്ടിരുന്നത്. പ്രത്യേകിച്ചും പുരുഷലിംഗാസൂയ (penis envy) ഷണ്ഡീകരണഭീതി (castration complex) പോലുള്ള ആശയങ്ങളിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധത പ്രകടമായി കണ്ടിരുന്നു. പിന്നീട് വന്ന ജൂലിയറ്റ് മിറ്റ്ച്ചൽ തന്റെ *Psycho analysis and Feminism* A Radical Reassesment of Freudian Psychoanalysis (2000) എന്ന കൃതിയിൽ ഫ്രോയിഡിന്റേയും ലക്കാന്റേയും പ്രധാനപ്പെട്ട ആശയങ്ങളെ സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നുകൊണ്ട് വായിച്ചെടുക്കുകയും ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്തു. ഉദാഹരണത്തിന് ഫ്രോയിഡിന്റെ അബോധം (unconsious) എന്നത് നശ്വരമാണെങ്കിലും അത് ചരിത്രത്തിന് അതീതമല്ല. സമൂഹത്തിന്റെ നിയമങ്ങളേയും വിശ്വാസങ്ങളെയും ആന്തരികവല്ക്കരിക്കുന്നതിന് അബോധത്തിന് നിർണ്ണായകമായ പങ്കുണ്ട്. പുരുഷമേധാവിത്തവ്യവസ്ഥക്ക് ചരിത്രപരമായി അടിത്തറ പാകുന്നതിലും ഇതിന് പങ്കുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് മിറ്റ്ച്ചലിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ 'മാനസികാപഗ്രഥനം' പുരുഷമേധാവിത്തവ്യവസ്ഥയെ ശുപാർശ ചെയ്യുന്നില്ല, മറിച്ച് ആ വ്യവസ്ഥയെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് 'മാനസികാപഗ്രഥനം' ഫെമിനിസത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാൻ പറ്റാത്തതാണ്. സ്ത്രീകളുടെ അവസ്ഥകളെ വേണ്ടത്ര പരിഗണിക്കാത്ത പരമ്പരാഗതമാർക്സിസത്തേയും സമകാലികസോഷ്യലിസത്തേയും മിറ്റ്ച്ചൽ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ആശയങ്ങൾ മറ്റു സോഷ്യൽ ഗ്രൂപ്പുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുന്നില്ല എന്നാണ് മിറ്റ്ച്ചൽ വാദിക്കുന്നത്. ഉല്പാദനം, പ്രത്യുല്പാദനം, സെക്സ്, സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന് കുട്ടികളെ പ്രാപ്തരാക്കുക എന്നിങ്ങനെ നാലുഘടകങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ച് കൊണ്ടുപോകുന്നതിന് പര്യാപ്തമായ രൂപത്തിൽ വ്യത്യസ്ത ചരിത്രഘട്ടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത നിലപാടുകൾ എടുക്കുന്നതിലൂടെയാണ് സ്ത്രീകളെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതും കീഴടക്കുന്നതും. ഈ

നാലുഘടകങ്ങളിലും മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ യഥാർത്ഥ സ്ത്രീവിമോചനം സാധ്യമാവുയുള്ളൂ.

മാർക്സിൽനിന്നും ഭിന്നമായി, വ്യക്തികളെ സമൂഹത്തിന്റെ ജെൻഡർ മാനകങ്ങളും (gender norms) പ്രതീക്ഷകളും പരിശീലിപ്പിക്കുന്നതിന് അണുകുടുംബത്തിനുള്ള പങ്ക് ഫ്രോയിഡ് മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നുവെന്ന് മിറ്റ്ച്ചൽ കരുതുന്നു. ഫ്രോയിഡിന്റെ ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സ് സിദ്ധാന്തത്തിൽ ഇത് പ്രകടമാണ്. കുട്ടികൾ മൂന്നും അഞ്ചും വയസ്സിനിടയിൽ ലിംഗഭേദത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനെ 'മാനസികാപഗ്രഥന'സിദ്ധാന്തത്തിലൂടെ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഫ്രോയ്ഡ് ചെയ്യുന്നത്.

1.2.5. പ്രതിഫലനവാദനിരീക്ഷണം

ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ അമേരിക്കയിലെ ആദ്യകാല ഫെമിനിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികരുടെ 'പ്രതിഫലനസമീപന'ത്തെ(reflectionist approach) വിമർശനാത്മകമായിട്ടാണ് നേരിട്ടത്. മാറിവരുന്ന സമൂഹത്തെ പുരുഷമേധാവിത്ത കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കനുസൃതമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടിപോലെയാണ് സിനിമയെന്നും ഈ പ്രതിഫലനത്തിൽ സ്ത്രീകളെ ചില വാർപ്പുമാതൃകകളായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നുമാണ് അമേരിക്കൻ 'പ്രതിഫലനവാദി' (reflectionist)കളുടെ കാഴ്ചപ്പാട്. ഇത്തരം സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വാർപ്പുമാതൃകകളുമായി സ്ത്രീകളെ താദാത്മ്യം ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും അതുവഴി ഒരു തെറ്റായ അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ സിനിമ ചില വാർപ്പുമാതൃകകളെ പ്രചരിപ്പിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് വിശ്വസിച്ച 'പ്രതിഫലനവാദി'കൾ സ്ത്രീകൾതന്നെ സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നതിലൂടെ വാർപ്പുമാതൃകകളെ ബോധപൂർവ്വം ഇല്ലാതാക്കിയാൽ 'യഥാർത്ഥ സ്ത്രീ'യെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്നു കരുതി. 'പ്രതിസിനിമയാകുന്ന സ്ത്രീകളുടെ സിനിമ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺ (Clare Johnston) പ്രതിഫലനവാദികളുടെ സമീപന

ത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ തുറന്നുകാണിക്കുന്നു[11]. സിനിമ ഒരു കൃത്രിമനിർമ്മിതി യാണെന്നും അത് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ലെന്നുമാണ് ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺ വാദിക്കുന്നത്. മാനസികാപഗ്രഥനരീതികളിൽ കാണുന്നതുപോലെ രൂപ-സ്ഥാനചലനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഇതിനെ വായിച്ചെടുക്കാൻ മാനസികാപഗ്രഥനം പോലുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾ കൂടിയേ തീരൂ. സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് നേരെ തുറന്നുവെച്ച ഒരു ജാലകമല്ലെന്നും സ്വയം അർത്ഥമുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ആശയവിനിമയോപാധിയാണെന്നും ജോൺസ്റ്റൺ ഊന്നിപ്പറയുന്നു. പുരുഷാധിപത്യത്തിലുള്ള സിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെ 'ബോധപൂർവ്വ'മായ പ്രവൃത്തിയാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീകളുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളുടെ നിർമ്മിതിയെന്ന ആശയത്തെ ജോൺസ്റ്റൺ നിരാകരിക്കുന്നു.

നിഷേധാത്മകമായ വാർപ്പുമാതൃകകൾക്ക് (negative stereotype) പരിഹാരം കാണുന്നതിലൂടെ 'യഥാർത്ഥ' സ്ത്രീയെ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന പ്രതിഫലനവാദികളുടെ വിശ്വാസത്തിന് പുറകിൽ സ്ത്രീക്ക് ഒരു 'സത്ത'യുണ്ടെന്ന സങ്കല്പം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഈ സത്താവാദം പുരുഷമേധാവിത്തവ്യവസ്ഥ സ്ത്രീകളുടെ അടിച്ചമർത്തലിനെ ന്യായീകരിക്കാൻ വേണ്ടി കാലാകാലമായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നതാണ് എന്ന വസ്തുത സിമോൺ ഡി ബുവറും ബെറ്റി ഫ്രീഡനും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്ത്രീകളെ 'യഥാതഥമായി ചിത്രീകരിക്കുക'എന്നതിനെത്തന്നെ ജോൺസ്റ്റൺ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. റിയലിസം എന്നത് ഒരു നിർമ്മിതിയാണ്. എന്നാൽ സങ്കേതങ്ങളും (code) കീഴ്വഴക്കങ്ങളും (conventions) ഉപയോഗിച്ച് നിർമ്മിതിയെ മറച്ചുവെയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'റിയലിസ്റ്റ്'സിനിമ അർത്ഥം സുതാര്യമാണെന്നും അതിന് വ്യാഖ്യാനം ആവശ്യമില്ലെന്നും കാണികളെ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് സാധ്യമാവുന്നത് സങ്കേതങ്ങളുടേയും കീഴ്വഴക്കങ്ങളുടേയും ആന്തരികവല്ക്കരണത്തിലൂടെയാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു ക്ലാസിക് ഹോളിവുഡ് സിനിമയിൽ കണ്ടിന്യൂയിറ്റി എഡിറ്റിംഗ്, 180 ഡിഗ്രി റൂൾ, 30 ഡിഗ്രി റൂൾ,

ഐലൈൻ മാച്ച് തുടങ്ങിയ സിനിമയുടെ സങ്കേതങ്ങൾ കാഴ്ചക്കാരന് ക്യാമറയി ലൂടെയല്ല നേരിട്ടാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുന്നതെന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ക്ലാസിക് ഹോളിവുഡ് സിനിമയിൽ മാത്രമല്ല സമാന്തരസിനിമകളിലും റിയലിസ്റ്റിക് പ്രതീതി ഉളവാക്കാനായി അതിന്റേതായ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കു ന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന്, ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ 'റിയലിസ്റ്റ്' ആയിട്ടുള്ള ചിത്രീകര ണത്തിന് ആന്ദ്രേബസിൻ ശുപാർശ ചെയ്യുന്നത് മൊണ്ടാഷിന് പകരം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ (Long takes) ആണ്. അടൂരിന്റെ പ്രസിദ്ധ സിനിമ യായ 'സ്വയംവര'ത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കാണിക്കുന്ന നീണ്ട ബസ്സുയാത്രാചിത്രീ കരണത്തെ ഇവിടെ ഓർക്കാം.

1.2.6. ചിഹ്നവും വ്യംഗ്യാർത്ഥങ്ങളും

ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ അൽത്തൂസറിന്റെ ആശയ ങ്ങളും മാനസികാപഗ്രഥനരീതിയും ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. സിനിമ എന്താണ് അർത്ഥമാക്കു ന്നതെന്ന് മാത്രമല്ല അതെന്തുകൊണ്ടാണ്, എങ്ങനെയാണ് സാധ്യമാക്കുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കാൻ അവർ ശ്രദ്ധിച്ചു. അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ കാണികൾ സിനിമയിൽ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയയിൽ പങ്കാളികളാവുകയും അങ്ങനെ അവർ സ്വയം നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അൽത്തൂസറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ പ്രത്യ യശാസ്ത്രം വ്യക്തികളുടെ യഥാർത്ഥ മാനുഷികാവസ്ഥയോടുള്ള സാങ്ക ല്പികബന്ധത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണ്.[12]

ചിഹ്നശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ പ്രധാനമായും ആശ്രയിച്ചത് റൊളാങ് ബാർത്തിന്റെ *മിത്തോളജീസ്* (*Mythologies*(1972), *എസ്/ഇസെഡ്* (*S/Z*1970) തുടങ്ങിയ കൃതികളെയാണ്. ബാർത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ 'മിത്ത്' എന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ 'സൂചക'മാണ്. ഡാനിഷ് ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞ

നായ ലൂയി ജെംസ്ലേവിന്റെ ചിഹ്നസങ്കല്പത്തെയാണ് അദ്ദേഹം ആശ്രയിക്കുന്നത്. അഭിധയും (denotation) വ്യഞ്ജനയും (connotation) തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തെയാണ് ജംസ്ലേവ് യൂറോപ്പിനു പരിചയപ്പെടുത്തിയത്. അതിനെ പിൻതുടർന്നുകൊണ്ട് ചിഹ്നങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ധർമ്മങ്ങളെ ബാർത്ത് 'മിത്ത് റ്റുഡേ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വിശദീകരിക്കുകയുണ്ടായി.

ബാർത്തിന്റെ മിത്തുവിചാരത്തെ ഫ്രോയിഡിന്റെ സ്വപ്നവിശകലനവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ അർത്ഥതലങ്ങളുണ്ട്. അതിനെ വേർതിരിച്ച് അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ഫ്രോയ്ഡ് ചെയ്യുന്നത്. വ്യഞ്ജനാർത്ഥമെന്നത് ഒരു പാഠത്തിന്റെ അബോധതലമാണ്. അത് ചരിത്രപരമായും സാംസ്കാരികമായും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതാണ്. സ്വാഭാവികമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളുടെ നിഗൂഢതകളെ അനാവരണം ചെയ്യാൻ ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന് കഴിയും. *മിത്തോളജീസ് (Mythologies)*ലും മറ്റും ബാർത്ത് നടത്തിയിട്ടുള്ള വിശകലനങ്ങൾ അതിന് മാതൃകകളായിട്ടുണ്ട്. ആ വഴിയിൽ മുന്നോട്ടുപോയാണ് സിനിമയിൽ ചിഹ്നമായി (Sign) അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന 'സ്ത്രീ'പ്രതിനിധാനങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിന് സൈദ്ധാന്തികർ ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

1.2.7. ലോറാ മൽവിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ

പുരുഷമേധാവിത്തവ്യവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീകൾ അനുഭവിക്കുന്ന ഇച്ഛാഭംഗങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യാൻ മാനസികാപഗ്രഥനരീതി സഹായിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ലോറാ മൽവി തന്റെ ലേഖനത്തിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. ബുദ്ധിപരമായ എക്സ് റേ ദൃഷ്ടികൊണ്ട് സാംസ്കാരികപ്രതിഭാസങ്ങളുടെ ഉപരിതലത്തിനകത്തേക്ക് കാണാനുള്ള കഴിവ് മാനസികാപഗ്രഥനസിദ്ധാന്തം സാധ്യമാക്കുന്നു.

''ഇളകി മറിയുന്ന അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥാനഭ്രംശം സംഭവിച്ച ആന്തരിക ചോദനയും (drives)തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്ത ആഗ്രഹങ്ങളും ഉള്ള അടിത്തട്ടിലെ ലോകത്തെ തുറന്നുകാട്ടാനുള്ള സൂചനകളുടെ നിരയായി മാറുന്നു.''[13]

‘അബോധത്തിന്റെ ഘടന ഭാഷയുടേത് പോലെയാണ്’(The unconscious is structured like a language) എന്ന ഴാക് ലക്കാന്റെ (Jacques Lacan) പ്രസിദ്ധ പ്രസ്താവന ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ ലോറാമൽവി സിനിമയെക്കുറിച്ച് “പുരുഷ മേധാവിത്തസമൂഹത്തിന്റെ അബോധമനസ്സ് സിനിമയുടെ രൂപത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തി യിരിക്കുന്നു”എന്ന് പ്രസ്താവിക്കുന്നു.[14]

സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡ് തന്റെ ‘ലൈംഗികതാസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് മൂന്ന് ഉപ ന്യാസങ്ങൾ’ എന്ന പഠനത്തിൽ സ്കോപോഫീലിയ, അല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചയിലെ രതി എന്ന ആശയത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തികളെ വസ്തുവൽക രിച്ച്, നോട്ടത്തിലൂടെ ലൈംഗികോത്തേജനം നേടുന്നതിനെയാണ് സ്കോപോഫീ ലിയ എന്നതുകൊണ്ട് അർഥമാക്കുന്നത്. ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം ഒരുതരം സ്കോപോഫീ ലിയ ആണ്. തിയ്യേറ്ററിലെ ഇരുണ്ട മുറിയിലിരുന്ന് സിനിമ കാണുന്ന കാഴ്ചക്കാരന് മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് ഒളിച്ചുനോട്ടം നടത്തുന്ന അനുഭവം വിദഗ്ദ്ധ മായി സിനിമ ഒരുക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ലോറാമൽവി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സിനിമ ആത്മ രതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താവുന്ന മറ്റൊരു തരത്തിലുള്ള നോട്ടത്തിനുകൂടി വഴി യൊരുക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മൽവി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ തന്നെത്തന്നെ കണ്ടെത്താൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരൻ അതുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാവുന്നത്.

‘വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വവും അഹവും രൂപപ്പെടുന്നത് മിറർസ്റ്റേജിലാണ്’ എന്ന ലക്കാന്റെ ആശയമാണ് മൽവി ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഒരു ശിശു ആദ്യമായി തന്റെ പ്രതിബിംബം കണ്ണാടിയിൽ കാണുമ്പോൾ ആ പ്രതിബിംബവുമായി സന്തോഷത്തോടെ താദാത്മ്യം (സാത്മീകരണം) പ്രാപിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കൽ സാങ്കല്പികമായ തെറ്റിദ്ധാരണയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാ ണ്. കാരണം കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്നത് പൂർണ്ണത കൈവരിച്ചതും സ്വയം നിയന്ത്ര ണത്തിന് കെൽപ്പുള്ളതുമായ ഒരു മാതൃകാബിംബമാണ്. എന്നാൽ കുട്ടികളുടെ

യഥാർഥ അവസ്ഥ ഇതിന് വിപരീതമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള മാതൃകാബിംബം (ഐഡിയൽ ഇമേജ്) വ്യക്തികളെ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ പിന്തുടരുന്നു.

തിയേറ്ററിലിരുന്ന് സിനിമ കാണുന്ന കാഴ്ചക്കാരൻ/രി സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന ബിംബങ്ങളാൽ വശീകരിക്കപ്പെട്ട് അൽപ്പനേരത്തേക്ക് സ്വന്തം സത്തയെ മറക്കുകയും സ്ഥലകാലബോധം നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്ത്, അഹത്തിന്റെ അതിർത്തികൾ വേർതിരിച്ച് രൂപപ്പെടാത്ത ഒരു ശിശുവിന്റെ അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തുന്നു. ആ സമയത്ത് വ്യക്തിയുടെ അഹം രൂപപ്പെടുന്ന നിമിഷത്തെ സിനിമ വീണ്ടും ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്ന മാതൃകാബിംബവുമായി ശിശു താദാത്മ്യംപ്രാപിച്ചതുപോലെ സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന പൂർണ്ണത കൈവരിച്ചതും സ്വയംനിയന്ത്രണത്തിലുള്ളതുമായ താരങ്ങളുമായി കാഴ്ചക്കാരൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു.

സിനിമ കാണുന്നയാൾക്ക് രണ്ടുതരം നോട്ടമുണ്ട് എന്നാണ് ലോറാ മൽവി അവകാശപ്പെടുന്നത്. 1. സ്കോപോഫീലിയ. ഇവിടെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ സത്വവും സിനിമയിലെ വസ്തുവൽകരിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ വ്യത്യാസവും അകലവുമുള്ളതായി കാണാം. 2. കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന ആത്മരതിയിൽ ഊന്നിയ നോട്ടം. ഇവിടെ "ലൈംഗികമായ അസന്തുലിതാവസ്ഥയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈ ലോകത്ത് കാഴ്ചയിലെ രതി സജീവം=പുരുഷൻ, നിർജീവം=സ്ത്രീ എന്നിങ്ങനെ വിഭജിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു."[15]

സ്ത്രീകളെ ലൈംഗികവസ്തുവായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന മറ്റുകലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് സിനിമയുടെ ഘടനയിൽത്തന്നെ നോട്ടത്തെ സമന്വയിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതാണ്. ഇവിടെ സ്ത്രീശരീരത്തെ എങ്ങനെയാണ് കാണിക്കേണ്ടതെന്ന് മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യരതിയെ വളരെ വിദഗ്ദമായി ഉപയോഗിക്കാനുള്ള കൗശലം സിനിമ കൈവരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളെ ലോറ വിശദീകരിക്കുന്നു. 1. ക്യാമറയുടെ നോട്ടം, 2. കാഴ്ചക്കാരന്റെ നോട്ടം, 3. കഥാപാത്രങ്ങൾ

തമ്മിലുള്ള നോട്ടം. ആഖ്യാനസിനിമയുടെ കീഴ്‌വഴക്കങ്ങൾ മൂന്നാമത്തെ നോട്ടത്തിനുവേണ്ടി ഒന്നും രണ്ടും നോട്ടങ്ങളെ നിരാകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ നായകനെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ പ്രതിനിധിയായി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന, വിശ്വാസ്യത ജനിപ്പിക്കുന്ന ഒരു മിഥ്യാലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണിത്.

ലോറാ മൽവിയുടെ 'പുരുഷനോട്ടം'(male gaze) എന്ന ആശയം സ്ത്രീകളായ കാഴ്ചക്കാരുടെ സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധം പ്രശ്നവൽകരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, സ്ത്രീകളായ കാഴ്ചക്കാരെ മുൻനിർത്തി ഈ വിഷയത്തിൽ തൃപ്തികരമായൊരു വിശദീകരണം നൽകാൻ ലോറാമൽവി ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. പിന്നീടുവന്ന ഫെമിനിസ്റ്റുസൈദ്ധാന്തികർ പെൺകാഴ്ചക്കാരും സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധം വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമം നടത്തുന്നുണ്ട്. കാജാ സിൽവർമാൻ (Kaja Silverman), തെരേസ ഡി ലോറിറ്റ്സ് (Teresa de Lauretis) തുടങ്ങിയവർ ഇത്തരം അന്വേഷണത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമാപഠനത്തിൽ ജൻഡറുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിശകലനത്തിന് മാനസികാപഗ്രഥനസിദ്ധാന്തം പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കുന്നത് കുട്ടികൾ ആദ്യമായി ലൈംഗികവേർതിരിവ് മനസ്സിലാക്കുന്ന ഘട്ടത്തെക്കുറിച്ച് ഫ്രോയിഡിന്റെയും ലക്കാന്റെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളാണ്. ഇവിടെ അഭാവവും (lack) കാമനയും (desire) എന്ന ഏറ്റവും കാതലായ രണ്ട് ആശയങ്ങളാണ് ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത്.

1.2.8. അഭാവവും കാമനയും സിനിമയെന്ന മാധ്യമവും

കുട്ടി ആദ്യകാലത്ത് തന്റെ ചുറ്റുമുള്ള വസ്തുക്കളെ (അമ്മ, പുതപ്പ് തുടങ്ങിയവ) തന്റെതന്നെ ഭാഗമായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. കണ്ണാടിഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോഴാണ് കുട്ടിക്ക് തന്റെ വേറിട്ട അസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ച് ബോധ്യമാവുന്നത്. കണ്ണാടിയിൽ കാണുന്ന സ്വയംപൂർണ്ണതയുള്ളതെന്ന് സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന പ്രതിബിംബവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിനു പ്രേരകമായിത്തീരുന്നത് കുട്ടി അനുഭവിക്കുന്ന അഭാവവും പൂർണതയോടുള്ള കാമനയും ആണ്.

എല്ലാ കുട്ടികളും അമ്മയെ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഫ്രോയിഡിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ ലൈംഗികതയുടെ വേർതിരിവ് മനസ്സിലാക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ (ഈഡിപ്പസ് ഘട്ടം) അമ്മ അപ്രാപ്യമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ ആൺകുട്ടി അച്ഛനുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയും അമ്മയെ പോലെയുള്ള മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ സ്വന്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതേ സമയം പെൺകുട്ടിക്ക് വൃഷണഛേദം (castration) അഭാവമായി അനുഭവപ്പെടുകയും അച്ഛനെ ആഗ്രഹിക്കുകയും അച്ഛൻ തനിക്ക് അപ്രാപ്യമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ അച്ഛനെപ്പോലെയുള്ള മറ്റൊരാളെ സ്വന്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ലക്കാൻ ഈ അവസ്ഥയെ വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കുട്ടി ഈഡിപ്പസ് ഘട്ടത്തിൽ ഭാഷയിൽ അരങ്ങേറ്റം കുറിക്കുകയും (സിമ്പോളിക് ഓർഡറിൽ പ്രവേശിക്കുകയും) സമൂഹത്തിന്റെ മാനകങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുകയും അച്ഛനെ സാമൂഹ്യാധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായി കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസ്ഥയിലാണ് കണ്ണാടിഘട്ടത്തിലെ അനുഭവത്തെ വൃഷണഛേദം (castration) എന്ന അഭാവമായി മനസ്സിലാക്കുന്നത്. എല്ലാ മനുഷ്യരുടെയും അബോധമനസ്സിൽ അഭാവവും കാമനയും സ്ഥായിയായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ അതിന്റെ സാങ്കേതികതകൊണ്ടും ആഖ്യാനതന്ത്രംകൊണ്ടും ഈ അബോധത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന അഭാവവും കാമനയും ഉണർത്തുന്നതിന് കാരണമായിത്തീരുന്നു.

ഒരു മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ സമൃദ്ധമായി കാഴ്ചയൊരുക്കിവെക്കുകയും ജീവിതത്തിലെന്നപോലെ അവിശ്വസനീയമായ മായികലോകത്തേക്ക് കാണികളെ എത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കണ്ണാടിഘട്ടത്തിലെ കുട്ടിയെപ്പോലെ പ്രേക്ഷകൻ ഈ സമൃദ്ധമായ കാഴ്ചകളെ സ്വീകരിക്കുകയും യഥാർഥ അഭാവത്തെ അംഗീകരിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എങ്കിലും സിനിമയിലെ ഫ്രെയിം തന്നിൽനിന്ന് എന്തോ മറച്ചുവെക്കുന്നുണ്ടെന്നും തന്റെ കാഴ്ചകളെ മറ്റാരോ നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മനസ്സിലാക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ അഭാവം അനുഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സിനിമയിലെ ആഖ്യാനത്തിലും പ്രേക്ഷകരെ തങ്ങൾ കാണാത്തതും മനസ്സിലാക്കാത്തതുമായ

പലതുമുണ്ടെന്ന് നിരന്തരം സൂചിപ്പിക്കുകയും അതുമുഖേന തന്റെ അഭാവത്തെ ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെയാണ് കഥാഗതി മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോവുന്നത്. സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനമടക്കമുള്ള സാങ്കേതികതയുടെ എല്ലാ വശങ്ങളേയും നിയന്ത്രിക്കുന്ന വ്യക്തികളെ എനൻസിയേറ്റർ (enunciator) എന്നാണ് സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ വിളിക്കുന്നത്. എനൻസിയേറ്റർ ഈഡിപ്പസ് ഘട്ടത്തിലെ പ്രതീകാത്മകമായ അച്ഛനെപ്പോലെയാണ്.

1.2.9. സ്യൂച്ചർ എന്ന പ്രക്രിയ

കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഘടകമെന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് എനൻസിയേറ്റർ അഭാവത്തെ മറികടക്കുന്നത്. കാഴ്ചക്കാരനെ സിനിമയുമായി തുന്നിക്കെട്ടുന്ന ഈ പ്രക്രിയെയാണ് കാജാ സിൽവർമാൻ "*സബ്ജക്ട് ഓഫ് സെമിയോട്ടിക്സ്*" (*Subject of Semiotics*) എന്ന കൃതിയിൽ സ്യൂച്ചർ (suture)എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഡാനിയൽ ദയാൻ (Daniel Dayan) എന്ന ഇസ്രായേൽ സിനിമാസൈദ്ധാന്തികനാണ് ആദ്യമായി സ്യൂച്ചർസിദ്ധാന്തം ഐഡിയോളജിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പരിശോധിക്കുന്നത്.[16] സിനിമയിൽ കാണുന്ന ചില ദൃശ്യങ്ങൾ തന്റെ കർത്തൃത്വത്തിന്റെ കൃത്യമായ പ്രതിഫലനമെന്ന നിലയിൽ സ്വീകരിക്കാൻ പ്രേക്ഷകനെ നിർബന്ധിതമാക്കുകയാണ് സ്യൂച്ചർ ചെയ്യുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു.

സിനിമ ഒരു വ്യവഹാരമെന്ന നിലയിൽ ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത് സിനിമയുടെ കോഡുകൾ മറച്ചുവെക്കുകയും പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമയിലൂടെ ആഖ്യാനം സുതാര്യമായി അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെയാണ്. സാങ്കൽപ്പികമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രഫലം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങൾ അതിന്റെ സന്ദേശത്താൽ മറച്ചുവെക്കപ്പെടുന്നു. സങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്ത പ്രേക്ഷകൻ അതിന്റെ സ്വാധീനവലയത്തിൽ അകപ്പെട്ടുപോകുന്നു. അവന്റെ/അവളുടെ 'ഇമാജിനറി' സിനിമയുമായി ഘടിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ പ്രേക്ഷകൻ അറിയാതെ തന്നെ ഐഡിയോളജിയുടെ ഫലം സ്വീകരിക്കുന്നു.

1.2.10. ലിംഗപദവിയുടെ സാങ്കേതികത

ചരിത്രപരമായ നിർദ്ദിഷ്ടവ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീയും ആധിപത്യമുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകളെ അഭിമുഖീകരിക്കുക എന്നത് സിനിമയെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ അനുപേക്ഷണീയമായ ഒന്നാണെന്ന് തെരേസ ഡി. ലോററ്റ്സ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു[17]. ചരിത്രപരമായ നിർദ്ദിഷ്ട വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീയേയും വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയേയും എഴുത്തിൽ വേർതിരിച്ചുകാണിക്കുന്നതിന് അവർ യഥാക്രമം women, Women എന്നിങ്ങനെ 'W'ചെറിയ അക്ഷരമായും വലിയ അക്ഷരമായും ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചരിത്രയാഥാർഥ്യങ്ങളിലൂടെ ജീവിച്ചുപോരുന്ന സ്ത്രീയെ നിലവിലുള്ള വ്യവഹാരങ്ങൾക്കുള്ളിൽനിന്ന് നിർവചിക്കുക അസാധ്യമാണെങ്കിലും അവരുടെ അസ്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. ഇവരെ വ്യവഹാരത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നത് പുരുഷനിൽനിന്നുള്ള വ്യത്യാസത്തിലാണ്. ഇതെത്തിച്ചേരുന്നത് സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്ന സാർവ്വലൗകികമായ ദ്വന്ദാത്മകമായ ആശയത്തിലാണ്. അങ്ങനെ വീണ്ടും സ്ഥായിയായ സ്ത്രീസത്തയിലേക്ക് വന്നുചേരുന്നു. അതുമൂലം പുരുഷാധിപത്യവ്യവഹാരങ്ങളിലെന്നപോലെ, വർഗ്ഗം, വംശം, ലൈംഗികത എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്താനുഭവങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ വൈവിധ്യത്തെ കാണാതെ സ്ത്രീ എന്ന ഒറ്റ ആശയത്തിൽ ഒതുക്കുകയാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് വ്യവഹാരങ്ങളിലും സംഭവിക്കുന്നത്. ലൈംഗികവ്യത്യാസവുമായി കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കാത്ത ഒരു ജെൻഡർ കാഴ്ചപ്പാടാണ് നമുക്കിന്നാവശ്യം എന്ന ചിന്തയാണ് തെരേസ ഡി ലോററ്റിസ് മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.

ലൈംഗികതയുടെ ചരിത്രം (വാല്യം ഒന്ന്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഫൂക്കോ ലൈംഗികതയുടെ സാങ്കേതികതയെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയാണ് അധികാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും സമൂഹത്തിൽ ഒരുപാട് അധികാരവ്യവഹാരങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നും അവയെ ആന്തരികവൽകരിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്

വ്യക്തികൾ അവരുടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതുമെന്നാണ് ഫൂക്കോ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.[18]

മതം, ശാസ്ത്രം, നിയമം തുടങ്ങിയ സ്ഥാപനങ്ങൾ ലൈംഗികതയെ നിരീക്ഷണവിധേയമാക്കുന്നതിലൂടെ ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച് കൂടുതൽ വ്യവഹാരങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ലൈംഗികതയുടെ സാങ്കേതികവിദ്യ എന്ന പദംകൊണ്ട് ഫൂക്കോ അർഥമാക്കുന്നത് ലൈംഗികതയെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുകയും താല്പര്യം ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരുകൂട്ടം പ്രവർത്തനരീതികളാണ്. ഇവയൊക്കെ അധികാരത്തിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങളാണ്. ലൈംഗികതയുടെ സാങ്കേതികത വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ ലൈംഗികതയെ നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷം ഭരണകൂടത്തിന്റെ അനുവാദത്തോടെ പല മേഖലകളിലായി നടക്കുന്ന പഠനങ്ങൾ വ്യക്തികളെ ലൈംഗികതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആൺ/പെൺ, അടക്കമുള്ളവർ/അടക്കമില്ലാത്തവർ (normal/deviant), ആരോഗ്യമുള്ളവർ/ആരോഗ്യമില്ലാത്തവർ, ഭിന്നലൈംഗികർ/സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികർ എന്നിങ്ങനെ സാംസ്കാരികമായി നിർദ്ദിഷ്ട വിഭാഗങ്ങളായി (specified catogory) *ഹിസ്റ്ററി ഓഫ് സെക്ഷ്വാലിറ്റി*യിൽ തരംതിരിക്കുന്നു.

1.3. ആണത്തങ്ങൾ

ആണത്തം (masculinity) ഒരു പരികല്പന എന്ന നിലയിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്നത് മനശ്ശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നാണ്. ലൈംഗികതയെ ഒരു പഠനവസ്തുവായി മനശ്ശാസ്ത്രം രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. അങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ട ലൈംഗിക വിജ്ഞാനം മാനസികാരോഗ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച അറിവുകളായി കരുതപ്പെട്ടു. അതാകട്ടെ, സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുവായ താല്പര്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അപഭ്രംശങ്ങളെ കണ്ടെത്താനും മെരുക്കാനുമുള്ള ഉപാധിയായി മാറുകയും ചെയ്തു. ''സൈക്കോഅനാലിസിസിന് ചികിത്സയുമായുള്ള ബന്ധം അതിന്റെ ചരിത്രത്തിലുടനീളം സമൂഹത്തെ ക്രമപ്പെടുത്തുന്നതിനും നിയന്ത്രണവിധേയമാക്കുന്നതിനു

മുള്ള യത്നത്തിൽ ഭാഗഭാക്കായിട്ടുണ്ട്.''[19] ആണത്തത്തെയും പെണ്ണത്തത്തെയും സംബന്ധിച്ച് മനശ്ശാസ്ത്രം ഉല്പാദിപ്പിച്ച വീക്ഷണങ്ങളിലും ഈ നിയന്ത്രണത്വര ഉപദർശിക്കാനാകും. എങ്കിലും, ഈ മേഖലയിൽ രൂപപ്പെട്ട ഉൾക്കാഴ്ചകൾ സാംസ്കാരികപ്രതിഭാസങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിന് വിലപ്പെട്ടതാണ്. വിമർശനാത്മ കമായി അവയെ പരിശോധിച്ചുകൊണ്ടു മാത്രമേ അത്തരം വിശകലനങ്ങൾക്കുള്ള ഇടം നിർമ്മിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളു. സാമൂഹികശാസ്ത്രരംഗത്തുനിന്ന് ഉളവായ സിദ്ധാന്തീകരണങ്ങളെയും അക്കൂട്ടത്തിൽ പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

1.3.1. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ നിരീക്ഷണം

സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ് തുടങ്ങിവെച്ച മാനസികാപഗ്രഥനത്തിലൂടെയാണ് ആദ്യമായി ആണത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ശാസ്ത്രീയാന്വേഷണത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നത്. മാനസികചികിത്സയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടത്തിയ ശാസ്ത്രീയനിരീ ക്ഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ഫ്രോയ്ഡ് തന്റെ നിഗമനങ്ങളിലെത്തിച്ചേരുന്നത്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സ്വാഭാവികമെന്നുതോന്നുന്ന പുരുഷത്വമെന്ന ആശയത്തെ അന്വേഷണവിധേയമാക്കി നിലവിലുള്ള ധാരണകളെ അട്ടിമറിക്കുകയാണ് ഫ്രോയ്ഡ് ചെയ്തത്. ലൈംഗികതയും ജെൻഡറും പ്രകൃത്യാ ഉള്ളതല്ലെന്നും മാനസികമായ സംഘർഷത്തിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതാണെന്നും ഫ്രോയ്ഡ് മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. ആണത്തവും പെണ്ണത്തവും എല്ലാ മനുഷ്യരിലും അന്തർലീനമായിട്ടുള്ളതും ഒരേസമയം നിലനില്ക്കുന്നതുമായ അവസ്ഥയാണെന്ന സങ്കല്പനം ആണ് ഫ്രോയ്ഡ് മുന്നോട്ടുവെച്ചത്.

"വ്യക്തിയുടെ കാമനകളെ, പ്രത്യേകിച്ച് ആക്രമണോത്സുകതയെ, നിയന്ത്ര ണവിധേയമാക്കാൻ സംസ്കാരത്തിനുള്ള ഉപാധിയായിട്ടാണ് ഫ്രോയ്ഡ് തന്റെ 'സൂപ്പർഈഗോ' എന്ന ആശയത്തെ പ്രയോഗിക്കുന്നത്."[20] ഫ്രോയ്ഡിന്റെ ഈവഴി ക്കുള്ള ചിന്തകൾ അപൂർണ്ണവും ഊഹംനിറഞ്ഞതുമാണെങ്കിലും അവയ്ക്ക് ചിന്താ രംഗത്ത് ഗൗരവതരമായ പരിണതഫലമുളവാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. പുരുഷത്വനിർമ്മിതി യിലൂടെ തലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്ന പിതൃകോയ്മാവ്യവസ്ഥ

യെക്കുറിച്ചുള്ള സിദ്ധാന്തത്തിന് അടിസ്ഥാനമായ ആശയമാണ് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ ഈ ചിന്തകൾ തുറന്നുനല്കിയത്. ആണത്തം/പെണ്ണത്തം എന്നത് വെള്ളം കടക്കാത്ത അറകളായി നിലനില്ക്കുന്നതല്ലെന്നും അവ പരസ്പരവിരുദ്ധമാണെന്നു കരുതാമെങ്കിലും ഒരേസമയം പല അടരുകൾ സങ്കല്പിക്കാവുന്ന തരത്തിൽ സങ്കീർണ്ണമായ വികാരങ്ങൾ നിലനില്ക്കുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളതെന്നും ഫ്രോയ്ഡ് തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നു.

1.3.2. ആൽഫ്രഡ് അഡ്‌ലറുടെ വീക്ഷണം.

ഫ്രോയ്ഡിന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന ആൽഫ്രഡ് അഡ്‌ലർ പുരുഷത്വവും സ്ത്രീത്വവും വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങളിലാണെന്ന സാമ്പ്രദായികധാരണയെ സ്വീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം സ്ത്രീത്വം സാംസ്കാരികമായി വിലകുറഞ്ഞതും ബലഹീനമായതുമായ ഒരു തലത്തിലാണ് കാണപ്പെടുന്നതെന്ന വാദവും ഉയർത്തുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *അണ്ടർ സ്റ്റാന്റിംഗ് ഹ്യൂമൻ നാച്വർ* എന്ന കൃതിയിൽ (1992 (1927)) പുരുഷത്വവും അധികാരവും സമൂഹത്തിലെ അക്രമവും (public violence) തമ്മിലുള്ള പരസ്പരബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് പഠിച്ചുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

1.3.3. എറിക് ഫ്രോമിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്

സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന പുരുഷത്വങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗൗരവപ്പെട്ട പഠനം തുടർന്ന് നടത്തുന്നത് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിലെ എറിക്ഫ്രോം ആണ്. പ്രസിദ്ധമായ *അതോറിറ്റേറിയൻ പെഴ്സണാലിറ്റി (1957), ഫിയർ ഓഫ് ഫ്രീഡം (2001)* എന്നീ കൃതികളിൽ സ്വേച്ഛാധിപത്യപരമായ വ്യക്തിത്വങ്ങൾ എങ്ങനെ രൂപീകൃതമാവുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് ക്ലിനിക്കൽപഠനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷത്വമെന്നത് പിതൃക്കോയ്മയെ നിലനിർത്തുന്ന സ്വേച്ഛാധിപത്യപരമായ വ്യക്തിത്വം (authoritarian personality) ആണെന്ന് ഫ്രോം വാദിക്കുന്നു. സ്വവർഗ്ഗരതിയോടുള്ള വൈരാഗ്യം, സ്ത്രീകളോടുള്ള അവജ്ഞ, മുകളിലുള്ള അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളോടുള്ള വിധേയത്വം, താഴെക്കിടയിലുള്ളവരോടുള്ള അക്രമണോത്സു

കത എന്നിവയെല്ലാം ഇതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളാണ്. കർക്കശമായ രീതിയിൽ കുട്ടി കളെ വളർത്തുന്നതും കുടുംബത്തിൽ പിതാവിന്റെ ആധിപത്യവും അടിച്ച മർത്തപ്പെട്ട ലൈംഗികതയും യാഥാസ്ഥിതികമായ സദാചാരവുമാണ് ഇത്തരം വ്യക്തിത്വങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതിനു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഫ്രോയ്ഡ് നല്കിയ വിശദീകരണങ്ങൾ പുരുഷത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴചപ്പാടിൽ ഒരു സാധ്യതയെ മാത്രമാണ് മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നത്. മറ്റു സാധ്യതകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിവേണം അതിനെ വിലയിരു ത്താൻ.

1.3.4. ജൂലിയറ്റ് മിറ്റ്ച്ചലിന്റേയും ലൂസ് ഇറിഗറെയുടേയും വീക്ഷണങ്ങൾ

ബ്രിട്ടനിലെ ജൂലിയറ്റ് മിറ്റ്ച്ചൽ (1990), ഫ്രാൻസിലെ ലൂസ് ഇറിഗറെ (1993) എന്നിവർ ലക്കാനിയൻ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ അവലംബിച്ച് സ്ത്രീത്വത്തെ സിദ്ധാന്തവല്ക്കരിക്കുവാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നതെങ്കിലും അവരുടെ പഠനത്തിൽ പുരുഷത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങളും അന്തർലീനമായിട്ടുണ്ട്. ലക്കാന്റെ 'ലോ ഓഫ് ദ ഫാദർ' എന്ന ആശയത്തിൽ സംസ്കാരത്തേയും ആശയവിനിമയ സാധ്യതകളേയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ പുരുഷത്വമെന്നത് അനുഭവ വേദ്യമായ ഒരു വസ്തുതയല്ല മറിച്ച് പ്രതീകാത്മകവും സാമൂഹ്യവുമായ ബന്ധങ്ങ ളിൽ അധിവസിക്കാവുന്ന ഒരു 'ഇട'മാണ്. ജെൻഡറിനെ ഒരു വ്യക്തിയുടെ സ്ഥായിയായ അവസ്ഥ എന്നു കാണുന്നതിനുപകരം പ്രതീകാത്മകബന്ധങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയെന്നനിലയിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പുരുഷത്വത്തെ സ്വീകരിക്കുക യെന്നത് ഒരു രാഷ്ട്രീയമായ പ്രവൃത്തിയാണ് എന്നു പറയേണ്ടിവരും.

1.3.5.'പുരുഷലൈംഗികറോൾ' എന്ന സാമൂഹികശാസ്ത്രസങ്കല്പം

പുരുഷത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യത്തെ പ്രധാനപ്പെട്ട സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപര മായ പഠനങ്ങൾ 'പുരുഷലൈംഗികറോൾ' (Male sex role) കേന്ദ്രമാക്കിയായിരുന്നു. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ സ്ത്രീവിമോചനപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് തടയിടുന്നതിനുവേണ്ടി തുടങ്ങിവെച്ച സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിൽ പ്രകൃത്യാ

ഉള്ള വ്യത്യാസങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഇത് സംഭവിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിലെ 'റോൾ' എന്ന സാങ്കേതികപദം സാംസ്കാരികമാനകങ്ങൾ (cultural norms) എന്ന ആശയത്തേയും സാമൂഹിക ഘടനയിലെ ഇടം എന്ന ആശയത്തേയും കൂട്ടിയിണക്കുന്ന എളുപ്പവഴി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സാമൂഹ്യവല്ക്കരണത്തിന്റേയോ സാമൂഹ്യബോധനത്തിന്റേയോ ഉല്പന്നമായി ആന്തരികവല്ക്കരിക്കപ്പെട്ട 'സെക്സ്റോൾ' എന്നത് പുരുഷത്വത്തേയും സ്ത്രീത്വത്തേയും എളുപ്പത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാൻ സഹായകമാകുന്നു[21] എന്ന് ആർ.ഡബ്ലിയു. കോണൽ തന്റെ *മാസ്കുലിനിറ്റീസ്* എന്ന കൃതിയിൽ വിവരിക്കുന്നു.

ജീവശാസ്ത്രപരമായ ലിംഗവ്യത്യാസത്തിന്റെ സാംസ്കാരികവിശദീകരണമായാണ് 'സെക്സ്റോൾ' പലപ്പോഴും കാണപ്പെടുന്നത്. ആദ്യകാലസൈദ്ധാന്തികർ 'സെക്സ് റോൾ' ശരിയായ രീതിയിൽ നിർവചിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണെന്നും അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇവ സ്വായത്തമാക്കേണ്ടത് സാമൂഹ്യമായ ഒരാവശ്യമാണെന്നുമാണ് കരുതിയിരുന്നത്. എന്നാൽ 'ഫീമെയിൽ സെക്സ്റോൾ' എന്നത് അടിച്ചമർത്തലാണെന്നും അതിനെ ആന്തരവല്ക്കരിക്കുന്നത് സ്ത്രീകളെ താഴ്ത്തിക്കെട്ടാനുള്ള ഒരു ഉപാധിയാണെന്നുമാണ് ഇന്ന് മനസിലാക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് കോണൽ വിലയിരുത്തുന്നു.

'സെക്സ്റോൾ തിയറി'യുടെ അടിസ്ഥാനമായ യുക്തി ഇവ രണ്ടും (ഫീമെയിൽ & മെയിൽ സെക്സ് റോൾ) പരസ്പരപൂരകമാണ് എന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മാനകങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള സെക്സ് റോൾ സിദ്ധാന്തം ഒരുതരത്തിലുള്ള ലിംഗരാഷ്ട്രീയമാകുന്നു. സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും പരമ്പരാഗതമായി ആൺകോയ്മാസമൂഹത്താൽ നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ട സാമൂഹികമായ പെരുമാറ്റങ്ങളെ പെരുപ്പിച്ചുകാണിച്ച് അതിലടങ്ങിയിട്ടുള്ള സാമൂഹ്യാസമത്വങ്ങളെയും അധികാരത്തേയും സെക്സ്റോൾ സിദ്ധാന്തം മറച്ചുവെക്കുകയാണ്. "സെക്സ് റോൾ ഐഡന്റിറ്റി എന്ന ആശയം പരമ്പരാഗതമായി നിർദ്ദേശിക്ക

പ്പെട്ടിട്ടുള്ള 'റോളി'നെ അതിലംഘിക്കുന്നതിൽനിന്നും വ്യക്തികളെ തടയുകയും പകരം അവരിൽ അരക്ഷിതാവസ്ഥയും അപര്യാപ്തതാബോധവും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു"[22] എന്ന പ്ലെക് ജോസഫിന്റെ നിരീക്ഷണവും ഇതിനോട് ചേർത്തുകാണാം.

അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശനങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ സെക്സ്റോൾ സിദ്ധാന്തത്തിന് അടിസ്ഥാനപരമായ പരിമിതികളുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത ചരിത്ര-സാംസ്കാരികാവസ്ഥകളിൽ പൊതുവായി നിലനില്ക്കുന്നതോ സ്ഥായിയായതോ ആയ ഒന്നാണ് പുരുഷത്വമെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് വർത്തമാനകാലത്ത് തിരുത്തപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പകരം ദൈനംദിനജീവിതത്തിൽ എങ്ങനെയാണ് പുരുഷത്വങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും അതിൽ സാമ്പത്തികപരവും സ്ഥാപനപരവുമായ ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യമെന്തെന്നുമുള്ള അന്വേഷണങ്ങളാണ് നടന്നുവരുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് സ്പോർട്സ്, തൊഴിലാളിവർഗ്ഗം, മധ്യവർഗ്ഗം എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത സന്ദർഭങ്ങളിലും ഇടങ്ങളിലും നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന പുരുഷത്വങ്ങളെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ അധികാരബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചുമാണ് ഇന്ന് ഫീൽഡ്സ്റ്റഡിയിലൂടെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഒരേ സാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലത്തിലും ഒരേ സ്ഥാപനഘടനയ്ക്കുള്ളിലും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പുരുഷത്വങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുത ഇന്ന് കൂടുതൽ കൂടുതൽ വ്യക്തമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ആർ.ഡബ്ല്യു.കോണൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്.[23] വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പുരുഷത്വങ്ങളുണ്ടെന്ന കാര്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞാൽ മാത്രംപോര അവ തമ്മിൽ എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുവെന്നും അവയിലെ അധീശത്വവും വിധേയത്വവും എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

1.3.6. ലിംഗഭേദങ്ങളുടെ വർത്തമാനം

സ്ത്രീത്വം (femininity), പുരുഷത്വം (masculinity) എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച പരമ്പരാഗതധാരണകൾ ഇന്ന് തിരുത്തപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞു. ലിംഗവ്യത്യാസ

മെന്നത് ജൈവികമായ അടിസ്ഥാനമുള്ളതായിരിക്കുമ്പോഴും സ്ത്രീത്വം, പുരുഷത്വം എന്നിവ ദ്വന്ദാത്മകമായി നിർവ്വചിച്ചെടുക്കാവുന്ന പ്രകൃതിനിർണിതഗുണങ്ങളല്ലെന്നും അവ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ വിവക്ഷകൾ പേറുന്ന നിർമ്മിതിയാണെന്നും ഇന്ന് അക്കാദമികലോകം അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ലിംഗവ്യത്യാസത്തെ ആൺ, പെൺ എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിച്ചുകണ്ടിരുന്ന രീതിയിൽ നിന്നും മാറി ഇതരലൈംഗികതയെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള വിജ്ഞാനം ഇന്ന് ലഭ്യമായിരിക്കുന്നു. ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ബൈസെക്ഷ്വൽ, ട്രാൻസ്ജെൻഡർ (LGBT) എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ ലൈംഗികസവിശേഷതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിന് മടി കാണിക്കാത്ത 'ക്വീർ' (queer) സമീപനം ലിംഗപദവിപഠനങ്ങളിൽ പ്രധാനമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഇതുണ്ടാക്കുന്ന തിരിച്ചറിവും വിവേകവും സാമൂഹികമായ ആസൂത്രണത്തിലും രാഷ്ട്രീയമായ തീരുമാനങ്ങളിലും ശക്തമായ പ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതരലൈംഗികതയെ അപഭ്രംശവും അസ്വാഭാവികവുമായിക്കാണുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകൾ സമകാലസമൂഹത്തിന് ഇനിയും കൊണ്ടുനടക്കാനാവില്ലെന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. ('ക്വീർ' സിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് നാലാമധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്). സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ പഠനങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധാർഹമായ ഒരു വൈജ്ഞാനികസമീപനമായി ഈ തിരിച്ചറിവ് പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമാപഠനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും സ്ഥിതി വ്യത്യസ്തമല്ല.

1.4. സിനിമ ഒരു സാമൂഹികപ്രക്രിയ എന്ന നിലയിൽ

സിനിമയുടെ ചരിത്രപരവും സാമൂഹികവുമായ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് തുടക്കത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ആധുനിക സാമൂഹിക-സാംസ്കാരികജീവിതവുമായി കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഒരു കലാരൂപമാണത് എന്നും സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നു. അതിന്റെ സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വിവക്ഷകൾ ചരിത്രപരമായിത്തന്നെ പരിശോധിക്കാവുന്നതാണ്.

1.4.1. അല്പം ചരിത്രം

സിനിമയുടെ സാമൂഹ്യബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം ആരംഭിക്കേണ്ടത് അതിന്റെ ഉല്പത്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചരിത്രമുഹൂർത്തത്തിലാണ്. എഡ്വേർഡ് മെയ് ബ്രിഡ്ജ്, തോമസ് ആൽവ എഡിസൺ, ലൂമിയർ സഹോദരർ തുടങ്ങിയവരും അവർക്കു മുന്നേതന്നെ ലോകത്തിന്റെ പലഭാഗങ്ങളിലായി അന്വേഷണങ്ങളിലേർപ്പെട്ടിരുന്ന, പലപ്പോഴും അപ്രശസ്തരായിരുന്ന ഒരുപാട് ആളുകളുടേയും ശ്രമഫലമായിട്ടാണ് സിനിമയെന്ന കലാരൂപം പിറവികൊള്ളുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ വളരെ ചെറിയ ദൈർഘ്യമുള്ള ചലനചിത്രങ്ങളാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. തോമസ് ആൽവ എഡിസൺ നിർമ്മിച്ച ലഘുചലനചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കാര്യം എഡിസൺന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽത്തന്നെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയപരമായ ചില മുദ്രകൾ പതിഞ്ഞു കിടപ്പുണ്ട് എന്നതാണ്. പുരുഷന്മാരെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ മസിൽപവർ കാണിക്കുന്ന ജിംനാസ്റ്റിക് ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തുമ്പോൾ സ്ത്രീചിത്രീകരണത്തിൽ ലാസ്യഭാവത്തിലുള്ള നൃത്തമാണ് എഡിസൺ കാണിക്കുന്നത്.

ആളുകൾ ഒന്നിച്ചുകൂടുന്ന തെരുവോരങ്ങളിലോ കടവരാന്തകളിലോ താല്ക്കാലികമായി കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ തിരശ്ശീലകളിലാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. സിനിമയെന്ന മാധ്യമം ജനങ്ങളിലെത്തുന്നതിന് ആവശ്യമായ പ്രചാരണരീതികൾ ആദ്യകാലംതൊട്ടുതന്നെ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. കേരളത്തിൽത്തന്നെ പോസ്റ്റർ പതിച്ച കാളവണ്ടിയിൽ സഞ്ചരിച്ച് നോട്ടീസുകൾ വിതരണം ചെയ്തും ചെണ്ട കൊട്ടിയും ജനങ്ങളെ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന വിവരം മുൻകൂട്ടി അറിയിക്കുന്ന ഏർപ്പാട് അന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഇന്ന് ടി.വി. ചാനലുകളിൽ സിനിമാചർച്ചകളും അഭിനേതാക്കളും സംവിധായകരും മറ്റുമായുള്ള അഭിമുഖങ്ങളും സിനിമാപ്രചരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി സജീവമായി കാണാം. സിനിമ കാണാനെത്തുന്ന പ്രേക്ഷകരെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന ചലനദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് മാത്രം വളരെക്കാലം അവരെ പിടിച്ചുനിർത്തുക സാധ്യമല്ലാത്തതിനാൽ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് സിനിമ വഴിതേടി. സമയദൈർഘ്യം കൂടിയ സിനിമകൾ

കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ള സാധ്യതകൾ നല്കി. സ്ഥലവും കാലവും കഥാഖ്യാന ങ്ങളിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമായതിനാൽ സിനിമയിൽ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പരീക്ഷണങ്ങൾ മുന്നേറി. ഇത്തരം പരീക്ഷണങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കുമാത്രം സാധ്യമാകുന്ന ക്ലോസ്അപ്, ലോങ്ഷോട്ട്, മിഡിൽഷോട്ട് തുടങ്ങിയ ക്യാമറയുടെ സങ്കേതങ്ങളുടെ വികാസത്തിനും എഡിറ്റിങ്, ലൈറ്റിംഗ് പോലുള്ള മേഖലയുടെ വികാസത്തിനും വഴിതുറന്നു. നിരന്തരമായ സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലൂടെ തെറ്റുകൾ സംഭവിച്ചും അത് തിരുത്തിയും സിനിമ വളരുകയായിരുന്നു.

ഒരുപാട് സിനിമാനുഭവങ്ങളുടെ പിൻബലത്തിലാണ് 1915ൽ ഗ്രിഫിത്ത് അതുവരെയുണ്ടായ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട സങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ച് '*ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ*' എന്ന മുഴുനീളസിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പകർത്തുവാനായിരുന്നില്ല ഈ സിനിമയിൽ ശ്രമിച്ചത്. മറിച്ച്, ബോധപൂർവ്വകമായ ഇടപെടലുകളിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുള്ള ഭാവനാത്മക മായ ആവിഷ്കാരം നടത്തുകയായിരുന്നു ചെയ്തത്. അമേരിക്കയിലെ കറുത്ത വർഗ്ഗക്കാരുടെ ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുടിവെയ്ക്കുകയെന്ന പ്രതിലോമകരമായ ദൗത്യം സിനിമ ഏറ്റെടുത്തിരുന്നു. നോവലുകളെപ്പോലെ സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനല്ല പകരം സിനിമയുടേതായ ഒരുലോകം കെട്ടിപ്പടുക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. അതാകട്ടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥധ്വനിക ളുള്ളതുമായിരുന്നു.

ഗ്രിഫിത്തിനുശേഷം സിനിമയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട പരീക്ഷണങ്ങൾ നടക്കുന്നത് 1920കളിൽ ജർമ്മനിയിലും റഷ്യയിലുമാണ്. റഷ്യയിൽ എഡിറ്റിംഗുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പരീക്ഷണങ്ങളാണ് മുന്നേറിയത്. ഷോട്ടുകളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പുതിയ അർത്ഥം കണ്ടെത്തുന്ന 'മൊണ്ടാഷ്'പോലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ റഷ്യൻ സിനിമയി ലുണ്ടായി. ജർമ്മനിയിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമകൾ ക്യാമറാമൂവ്മെന്റ്, സെറ്റുനിർമ്മാണം, ലൈറ്റിംഗ് തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലാണ് പരീക്ഷണം നടത്തിയത്.

1.4.2. സിനിമ : നിർമ്മിതിയുടെ മറച്ചുവെക്കൽ

ശബ്ദത്തിന്റെ വരവോടുകൂടി സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ റിയലിസ്റ്റിക് ശ്രമങ്ങൾ കൂടുതലായി ഉണ്ടാകുന്നതുകാണാം. സിനിമയുടെ പ്രധാന ആഖ്യാനരീതി റിയലിസ്റ്റിക് ആവുന്നതോടെ ചിത്രസംയോജനം കാഴ്ചക്കാരന് തിരിച്ചറിയാൻ പറ്റാത്തവിധം ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ തുടർച്ച തോന്നിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയും ചെയ്തു. അതോടെ സിനിമ ഒരു നിർമ്മിതിയാണെന്ന വസ്തുത മിക്കവാറും പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ മറച്ചുവെക്കപ്പെട്ടു.

രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷം ഇറ്റലിയിൽനിന്നു വന്ന നിയോ റിയലിസ്റ്റിക് സിനിമകളിൽ സിനിമയെ യാഥാർത്ഥ്യത്തോട് അടുപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പ്രകടമായി കാണാം. 'റോം ദി ഓപ്പൺ സിറ്റി' എന്ന സിനിമയിൽ (റോബർട്ടോ റോസലീനി) ഡോക്യുമെന്ററി ഫൂട്ടേജുകൾ ഉപയാഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമായിരുന്നു അക്കാലത്ത് സിനിമാചർച്ചയിൽ മുന്നിട്ടുനിന്നത്.

1.4.3. പ്രേക്ഷകനും പ്രതിനിധാനവും

1950കൾക്കുശേഷം വരുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട സിനിമാസൈദ്ധാന്തികൻ ആന്ദ്രേ ബാസിൻ മൊണ്ടാഷിനെ തള്ളിപ്പറയുകയുണ്ടായി. സിനിമയുടെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള വസ്തുക്കളും അവയുടെ ക്രമീകരണവും മൂവ്മെന്റും അടങ്ങിയ 'മീസ് എൻ സീൻ' എങ്ങനെയാണ് സിനിമയിൽ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതെന്നാണ് ബാസിൻ വിശദീകരിക്കുന്നത്. സിനിമയെ ഒരു കലാരൂപമായി കാണണമെന്നും അങ്ങനെയാവുമ്പോൾ അതിനുപുറകിൽ ഒരു കലാകാരനുണ്ടെന്നും അത് സംവിധായകനാണെന്നുമുള്ള ആശയം ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ക്രമേണ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എന്നതിൽനിന്നുമാറി സിനിമയും കാണികളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എന്ന നിലയിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച് ലോറാ മൽവിയുടെ

കാഴ്ചപ്പാടുകളോടെ ഈ നിലയിൽ ശക്തമായ അഭിപ്രായം രൂപീകരിക്കപ്പെട്ടു. സിനിമയും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കാൻ ഭാഷാശാസ്ത്രം, മാനസികാപഗ്രഥനം, സ്ത്രീവാദം, മാർക്സിസം തുടങ്ങിയ പഠനമേഖലകളിലെ ആശയങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമാപഠനങ്ങൾ പൊതുവായി പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമായി മാറുകയും കുറേക്കൂടി വിശാലമായ സാംസ്കാരികപഠനത്തിന്റെ ഭൂമികയിൽ എത്തുകയും ചെയ്തു.

1.4.4. സിനിമയിലെ അർത്ഥോല്പാദനം

സാംസ്കാരികപഠനത്തിൽ പൊതുവായി അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു വസ്തുത ഭാഷയാണ് സമൂഹത്തിൽ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഉപകരണം എന്നതാണ്. ഒരു ആശയവിനിമയോപാധി എന്ന നിലയിൽ സിനിമ ഒരു ഭാഷയാണെന്നു പറയാം. സിനിമ അതിന്റെ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത് പ്രധാനമായും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ്. 'മീസ് എൻ സീൻ' ഉപയോഗിച്ച് അർത്ഥ ങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കാഴ്ചക്കാരൻ ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനി ച്ചെടുക്കുന്നത് തന്റെ സാംസ്കാരികാനുഭവത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ്. അതായത് ചിഹ്നങ്ങളിൽ അർത്ഥം അന്തർലീനമായിട്ടുണ്ട്. അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് കാഴ്ചക്കാരൻ ചെയ്യുന്നത്.

സിനിമാഖ്യാനങ്ങൾ അതിന്റേതായ സൂചനാസംവിധാനങ്ങൾ (signifying systems) വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമക്ക് അതിന്റേതായ സങ്കേതങ്ങളും കീഴ്വഴക്കങ്ങളുമുണ്ട്. അത് നിരന്തരമായി ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും കാലാ കാലങ്ങളിൽ മാറിവരുന്നതുമാണ്. പലപ്പോഴും യാഥാർത്ഥ്യവുമായി യാതൊരു ബന്ധമില്ലെങ്കിലും കണ്ടുശീലിച്ച സങ്കേതങ്ങളും കീഴ്വഴക്കങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചു കൊണ്ട് കാഴ്ചക്കാരൻ അർത്ഥം കണ്ടെത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

1.4.5. സംഗീതം, ക്യാമറക്കണ്ണ്

സിനിമയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും എഡിറ്റിംഗിനും ക്യാമറാചലനത്തിനും എന്ന പോലെ സംഗീതത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്; പ്രത്യേകിച്ച് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ. ഓരോ സീനിലും വൈകാരികതയുണർത്തുന്ന മനഃസ്ഥിതി (mood) കളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതിന് സംഗീതത്തിന്റെ പങ്ക് ഏറെയാണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മാത്രമല്ല ഗാനരംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചും സംഗീതം ഇഴചേർത്തുനിർത്തന്നതായി കാണാം. പഴയകാല തമിഴ് സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ചായിരിക്കാം സിനിമയിലും ഇത്രയധികം ഗാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളി ക്കുന്ന പതിവുണ്ടായത്. അതിന് പരമ്പരാഗതമായ നാടകാദിദൃശ്യകലകളുടെ പിന്തുണയും കാണാം. സംഗീതത്തിന് പ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു ആഖ്യാനരീതിയാണ് ഇന്ത്യൻസിനിമകൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

പ്രേക്ഷകൻ സിനിമയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിൽ സംഗീതത്തി നുള്ള പങ്ക് സൈമൺ ഫ്രിത്ത് വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. "കാഴ്ചക്കാരനെന്ന നിലയിൽ നമ്മൾ നിർബന്ധിതരാവുന്നത് കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനല്ല, മറിച്ച് അവരുടെ വികാരവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനാണ്. ഇത് സാധ്യമാ കുന്നതാകട്ടെ പ്രധാനമായും സംഗീതത്തിലൂടെയുമാണ്. സിനിമ നേരിട്ട് വൈകാരി കാനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിന് മുഖ്യമായി സംഗീതത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു".[24]

ക്യാമറ, എഡിറ്റിംഗ്, ശബ്ദം, വെളിച്ചം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ചേരുവകളിലൂടെ അർത്ഥമുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയിൽ ഓരോന്നിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും കീഴ്വഴക്കവുമുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഇതിന്റെയൊക്കെ സാദ്ധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടു ത്തിക്കൊണ്ട് പ്രതിലോമപരമായ സാംസ്കാരികധർമ്മങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നു ണ്ടെന്ന് സൂക്ഷ്മമായ പരിശോധനയിൽ വ്യക്തമാകും. ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെയുള്ള നോട്ടം "മെയ്ൽ ഗെയ്സ്" തന്നെയാകുന്നതും സംഗീതത്തിന്റെ പിൻബലത്താൽ ബലാൽക്കാരരംഗങ്ങൾപോലും ആസ്വാദ്യമാക്കുന്നതുമൊക്കെ ഉദാഹരിക്കാവുന്ന താണ്.

1.4.6. പ്രേക്ഷകനുമായുള്ള ബന്ധം

സിനിമ ഒരു സാമൂഹ്യപ്രക്രിയ എന്ന നിലയിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരെക്കുറിച്ച് പറയാതെ മുന്നോട്ട് പോവുക സാധ്യമല്ല. കാരണം, സിനിമ ഒരു സാമൂഹ്യമായ ഉല്പന്നമാണ്; പ്രേക്ഷകർ അതിന്റെ ഉപഭോക്താക്കളും. ആദ്യ കാലങ്ങളിൽനിന്നും സിനിമ മാറിയതുപോലെ പ്രേക്ഷകരിലും ഒരുപാട് മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകസമൂഹം ഏകജാതീയമല്ല. കുടുംബത്തോടൊപ്പം ആഴ്ചയിലൊരിക്കൽ തിയേറ്ററിൽ പോയിരുന്നു സിനിമ കാണുന്ന രീതിയായിരുന്നു മുമ്പുണ്ടായിരുന്നത്. 'കുടുംബസമേതം കാണാനുള്ള സിനിമ' എന്നത് അന്നത്തെ സിനിമാപരസ്യങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ ഒന്നായിരുന്നു.

മലയാളത്തിൽ സിനിമയുണ്ടായി കാൽനൂറ്റാണ്ട് പിന്നിടുന്നതുവരെ വർഷത്തിൽ വിരലിലെണ്ണാവുന്നത്ര സിനിമകളാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. സിനിമാനിർമ്മാണം ഒരു വ്യവസായമായി മാറിയതോടെ ധാരാളം സിനിമകളും അതിനനുസരിച്ച് തിയേറ്ററുകളും നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. സ്വാഭാവികമായും സിനിമാ പ്രേക്ഷകരുടെ എണ്ണവും വർദ്ധിച്ചു. സിനിമ കാണാൻ ആളുകൾ ഒറ്റയ്ക്കല്ല സംഘമായിട്ടാണ് പോവുന്നത്.

ഇന്ന് സിനിമ നിർമ്മിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഏതുതരം പ്രേക്ഷകരെയാണ് അത് ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നതെന്ന് മുൻകൂട്ടി തീരുമാനിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ പ്രായക്കാർക്കും അവരുടെ അഭിരുചിക്കനുസരിച്ചുള്ള ചേരുവകളോടെയാണ് സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. മലയാളത്തിലാകട്ടെ, സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ശ്രീനിവാസൻ, പ്രിയദർശൻ തുടങ്ങിയവർ കുടുംബസിനിമകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നല്കിയപ്പോൾ ജോഷി, ഷാജി കൈലാസ് തുടങ്ങിയവർ യുവാക്കൾക്കുള്ള സിനിമകളാണ് കൂടുതൽ നിർമ്മിച്ചത്. പ്രേക്ഷകരുടെ എണ്ണം അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് താരമൂല്യം നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടത്. താരാരാധനയുടെ ഫലമായി ഉണ്ടായ ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ പ്രേക്ഷകരെ വ്യത്യസ്ത ഗണങ്ങളാക്കി മാറ്റിത്തീർത്തു.

സിനിമ എന്ന മാധ്യമം അതിന്റെതന്നെ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ ചിതറിക്കു

കയും പല ഗണങ്ങളായി ഉദ്ഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നാണ് പറഞ്ഞുവരുന്നത്. പുരുഷനും സ്ത്രീക്കും ഇതര ലൈംഗികർക്കും സമാനമായ അനുഭവമല്ല സിനിമ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷനെ പരിചരിക്കുന്ന ലോകബോധമാണ് സിനിമാവ്യവഹാരങ്ങൾ ചേർന്നു നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. പുരുഷതാരങ്ങൾക്കു മാത്രം ഫാൻസ് അസോസിയേഷനുകൾ ഉണ്ടാകുന്നതുതന്നെ ഈ വസ്തുതയെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

1.4.7. സിനിമ: സവിശേഷമായ അനുഭവം

പ്രേക്ഷകന് സിനിമ നല്കുന്ന സവിശേഷമായ അനുഭവമെന്താണെന്നത് ഏറെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. ഒരു സംഘമായിട്ടാണ് തിയറ്ററിനകത്ത് പ്രേക്ഷകർ ഇരിക്കുന്നതെങ്കിലും ഓരോ വ്യക്തിയും ഇരുട്ടുമുറിയിൽ വളരെ സൗകര്യപ്രദമായ ഇരിപ്പിടത്തിലിരുന്ന് ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കാണ് സിനിമയെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. പുറത്തുനിന്നുള്ള ശബ്ദമോ ഇടപെടലുകളോ സാധ്യമല്ലാത്ത രീതിയിലുള്ള ഒരു ഘടനയിലാണ് തിയേറ്ററുകൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിനകത്ത് പ്രേക്ഷകന് സമഗ്രമായി ഏകാഗ്രതയോടെ, എന്നല്ല, ഏകാകിയായി സിനിമയെ അനുഭവിക്കാൻ കഴിയും. സിനിമ കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ തികച്ചും ഏകാന്തനാണ്.

സിനിമയിലെ രൂപങ്ങൾ യഥാതഥമായി അനുഭവപ്പെടുമെങ്കിലും വലിയ തിരശ്ശീലയിൽ യഥാർത്ഥമല്ലാത്ത വലുപ്പത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. സിനിമയിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവത്തെ സ്വാനുഭവമായിട്ടാണ് പ്രേക്ഷകൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അപ്പോൾ സിനിമ ഒരു മാധ്യമമാണെന്ന കാര്യം വിസ്മരിക്കപ്പെടുകയാണ്. യാഥാർത്ഥ്യവും സങ്കല്പവും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്ന അതിർത്തി മാഞ്ഞുപോവുന്നുവെന്നത് സിനിമാനുഭവത്തിന്റെ കാതലായ വശമാണ്. (1960 കളിൽ ഗോദാർദ്ദിനെപ്പോലെയുള്ള സംവിധായകർ 'ജമ്പ് കട്ടി' ലൂടെയും മറ്റും സിനിമയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളിലൂടെയും ഇതിനെ മറികടക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.) സിനിമാനുഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഇത്തരം ചിന്തകൾ സിനിമയും സ്വപ്നവും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യം താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിലേക്ക് സ്വാഭാവികമായി നമ്മെ നയിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെന്നപോലെ സ്വപ്നത്തിലും സംഭവങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമല്ലെങ്കിൽ കൂടി നാം അത് അനുഭവിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. സ്വപ്നത്തിലെ ഉള്ളടക്കം സംഭവിക്കുന്ന തല്ലെന്ന് നാം തിരിച്ചറിയുന്നത് നിദ്രവിട്ടുണരുമ്പോഴാണ്. അതുപോലെ സിനിമ യിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർ അതിലെ ഉള്ളടക്കം യാഥാർത്ഥ്യമല്ലെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതും സിനിമയുടെ സ്വാധീനവലയത്തിൽനിന്നും മുക്തമാവുമ്പോ ഴാണ്. സ്വപ്നമെന്നപോലെ സിനിമയും സ്ഥലകാലപരിമിതികളെ അതിലംഘി ക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമകാണുമ്പോഴുള്ള അനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് കൃസ്ത്യൻ മെറ്റ്സ്, "കാഴ്ച ക്കാരനെന്ന നിലയിൽ താൻ സിനിമ കാണുക മാത്രമല്ല സിനിമയുടെ ആഖ്യാ നത്തെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെ"ന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[25] സിനിമാ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നതും ആഗ്രഹങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കുന്നതുമായതുകൊ ണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകൻ സിനിമ കാണുന്നതെങ്കിലും സിനിമയുടെ ഘടന അതിന്റെ അർത്ഥം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിന് പ്രേക്ഷകരെ നിർബന്ധിതമാക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. പലപ്പോഴും സിനിമയിൽ ഒരു ഷോട്ടിന്റെയോ ഒരു സീക്വൻസിന്റെയോ അർത്ഥം വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നത് പിന്നീടുവരുന്ന ഷോട്ടുമായോ സീക്വൻസുമായോ ബന്ധപ്പെടുത്തി വായിച്ചെടുക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. ഈ പ്രക്രിയയെ വിശദീകരി ക്കാനാണ് 'സ്യൂച്ചർ' എന്ന ആശയം ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചി ട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സിനിമയിൽ അർത്ഥോല്പാദനപ്രക്രിയയിൽ മുഴുകുന്ന പ്രേക്ഷ കൻ സിനിമയിലെ നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയിൽനിന്നും മാറ്റിനിർത്ത പ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

1.4.8. നോട്ടം, ഒളിച്ചുനോട്ടം, മാനസികാപഗ്രഥനം

യാഥാർത്ഥ്യത്തിനും സങ്കല്പത്തിനുമിടയിലുള്ള വിടവിലാണ് കാമനകൾ (desires) സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ രൂപപ്പെടു ത്തുന്നതിൽ സ്വപ്നങ്ങളുടെ വിശകലനം പ്രധാനപങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്വപ്നവും സിനിമയും തമ്മിൽ മേൽസൂചിപ്പിച്ച സാദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകവഴി മാനസികാപ

ഗ്രഥനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ സിനിമയുടെ പഠനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായിത്തീർന്നു. പ്രേക്ഷകൻ സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതും ഒരു വ്യക്തി സമൂഹത്തിൽ സ്വത്വം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നതും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമുണ്ടെന്ന് മാനസികാപഗ്രഥനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നു. വ്യക്തി സ്വയം നിർവ്വചിക്കുന്നതിനും അയാൾക്ക് തന്റെ ചുറ്റുപാടുകളുമായുള്ള ബന്ധം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനും വ്യക്തിയുടെ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന 'നോട്ടം' (gaze) എന്നത് പ്രധാനമാണെന്നതിനാൽ മാനസികാപഗ്രഥനത്തിലും ഇവ സവിശേഷമായ പഠനത്തിന് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. സിനിമ കാണുന്നതിൽ വ്യാപൃതനായിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകൻ, അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ വളരെ അധികാരമുള്ള സ്ഥാനത്താണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. 'ഒളിച്ചുനോട്ട' (voyeurism) ത്തിന്റെ ആനന്ദം സിനിമാപ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. കാഴ്ചക്കാരൻ സിനിമയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സൈക്കോ അനാലിസിസ് മുന്നോട്ട് വെക്കുന്ന ആശയങ്ങൾ നാം സാധാരണയായി പറയുന്ന നായകനോടും നായികയുയോടുമുള്ള താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കലല്ല.

സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നതായ രംഗങ്ങൾ (point of view shots) ഉണ്ടെങ്കിലും പ്രേക്ഷകൻ പ്രധാനമായും ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുന്നത് ആഖ്യാതാവ് ക്യാമറയിലൂടെ ഒരുക്കിവെച്ച, ആഖ്യാതാവിന്റെ, കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ്. സിനിമയെ മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതുതന്നെയാണ് അഭികാമ്യവും. പ്രേക്ഷകൻ തദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ 'അപ്പാരറ്റസു'മായി (apparatus)ട്ടാണ്. സിനിമയിൽ നായകനും നായികയുമായി മാത്രമല്ല മറ്റെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുമായും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തസന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നുണ്ടെന്ന കാര്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയെ മറ്റൊരാളുടെ പ്രതിനിധാനമെന്ന നിലയ്ക്കല്ലാതെ സ്വന്തം കാഴ്ചയായി കാണുമ്പോൾ കണ്ണും ക്യാമറയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഇല്ലാതാവുന്നു.

സിനിമയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന പ്രക്രിയ നമ്മുടെ അടിസ്ഥാന ചോദന (basic drives) യുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ലൈംഗികതയും നോട്ടവും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ് ഊന്നിപ്പറയുന്ന ആത്മരതിപരം (narcissistic), വോയറിസ്റ്റിക്, ഫെറ്റിഷിസ്റ്റിക് (fetishistic) മുതലായ ആശയ ങ്ങൾക്ക് സിനിമയുമായി കാഴ്ചക്കാരൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന പ്രക്രിയയുമായി സമാനതകളുള്ളതായി കാണാം. ലക്കാന്റെ കണ്ണാടിഘട്ടത്തെക്കുറിച്ചും ലോറാ മൽവിയുടെ പുരുഷനോട്ടത്തെ (male gaze) കുറിച്ചുമുള്ള വിശകലനങ്ങൾ ഇതുമായി ചേർത്തുകാണാവുന്നതാണ്.

1.4.9. സിനിമയോടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രസമീപനം

ഏതൊരു നിർമ്മിതിയുടെ പിന്നിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഇടപെടൽ പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ കാണാവുന്നതാണ്. സിനിമ വൈരുദ്ധ്യമില്ലാ ത്തതും അപവാദമില്ലാത്തതും വ്യാഖ്യാനസാധ്യതയില്ലാത്തതും ഒരൊറ്റ അർത്ഥം മാത്രമുള്ളതുമായ പാഠമാണെന്ന ആശയത്തെ പ്രത്യയശാസ്ത്രസമീപനം തള്ളി ക്കളയുന്നു. സിനിമയുടെ പാഠപരതയെ ഉയർത്തിക്കാട്ടിക്കൊണ്ട് അധീശപ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന സംസ്കാരപാരായണ ങ്ങളായി സിനിമാപഠനം മാറുന്നു. സിനിമ പരിചരിക്കുകയും ദൃഢമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ, അഥവാ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ, വിമർശനരഹിത മായി പിന്തുടരുക എന്നതല്ല, മറിച്ച്, അതിനെ തുറന്നുകാണിക്കുക എന്നതാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവിമർശനപരമായ സിനിമാപഠനം ഏറ്റെടുക്കുന്ന സാംസ്കാരിക ദൗത്യം. സിനിമയെയും സിനിമാവ്യവഹാരങ്ങളെയും സാധ്യമാക്കുന്ന പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരമായ ധാരണകളെ വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവരുന്നു എന്നതാണ് അത്തരം സിനിമാവിമർശനത്തെ സാംസ്കാരികമായി മൂല്യവത്താക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1 Butler Judith , 1990 *Gender Trouble,* Routledge, New York, Page 32.

2 Karl Marx and Friedrich Engels, 1976 *Collected Works V*ol.5, (Translated by Richard Dixsen, Newyork International Publishers.) Pages 59-62.

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 "The power of representation lies in its enabling some kind of knowledge to exist while excluding other ways of seeing"- Cris Barker 2002 *Making Sence of Cultural Studies* Sage Publications, London.

5 "The concept of representation is also intimately connected with that of repetition" -Dani Cavallaro,2001 *Critical and Cultural Theory*, Page 39.

6 "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*Critical and Cultural Theory*, Page 40.

7 "The ruling ideas of each age have ever been the ideas of its ruling class"- Karl Marx and Fredrich Engels. 1976 *Collected Works* Vol.5 ,

Translated by Richard Dixsen- Newyork International Publishers, Page 59-62.

8 Max Horkheimer and Theodor. W. Adorno2006 'Cultural Industry: Enlightment as Mass Deception'- *Media and Cultural Studies Key Works* –Meenakshi Gigi Durham, Douglas. M . Kellner , Page 42.

9 Butler Judith, 1990 *Gender Trouble* , Routledge,New York, , Page 34.

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

11 Johnston Clare, 1973 'Women's Cinema as Counter Cinema', *Notes on Women's Cinema*, Society for Education in Film and Television, London

12 Althusser Louis, 1994 'Ideology and Ideological State Apparatus', *Lenin and Philosophy and other Essays* Page 123.

13 Mulvey Laura, 1989 Introduction in Visual and other pleasures (2nd ed.), Palgrave Macmillan, Houndmills,Basingstoke,Hampshire, England, NewYork, XIV.

14 "The Unconscious of Patriarchal Society has Structured Film Form"- Mulvey Laura,1989 *Visual and Other Pleasures*(2nd ed.), Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England, NewYork, Page 14.

15 Mulvey Laura,1989 *Visual and Other Pleasures* (2nd ed.), Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England, New York, Page 18

16 Dayan Danial, 1976 *The Tutor Code of Classical Cinema Movies and Mehtos* Ed.Bill Nichola Berkeley University of Califronia Press, Pages 438-451.

17 De Lauretis, Teresa1987 *Technology of Gender Essays on Theory, Film,and Fiction,* Indiana University Press Bloomington and Indianapolis

18 Foucault, Michel 1976, *The History of Sexuality* Volume 1,Penguin Books.2008 Ed

19 Connel, R. W. 2005 *Masculinities,* University of California Press, Page 8.

20 Connel, R. W. 2005 *Masculinities*, University of California Press, Page 10

21 "The use of 'role' as a technical concept in the social sciences, as a serious way of explaining social behavior generally dates only from the 1930s.It provided a handy way of thinking the idea of a place in the social structure with the idea of cultural norms………………A man or woman means enacting a 'general' set of expectations which are attached to one's sex-the 'sex role' masculinity and feminitity are quite easily interpreted as internalized sex roles,the proudect of social learning or "socialization." R.W.Connel, 2005, *Masculinities*, Page22.

22 Pleck Joseph, 1981 *The Myth of Masculinity*, Page 160.

23 Connel, R.W. 2005 *Masculinities*, University of California Press , Page 36.

24 Frith, Simon 1986 ‘Hearing Secret Harmonies’ in C. Mac Cabe (ed) *High Theory/ Low Culture : Analysing Popular Television and Film*, Manchester University Press, Manchester, Pages 68-69.

25 Metz, Christan 1982 *Psycho Analysis and the Cinema : The Imaginary Signifier*, Macmillan, London ,Page 92.

അധ്യായം രണ്ട്

മലയാളസിനിമ – പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ആൺകാഴ്ചകൾ

1928 ൽ *വിഗതകുമാരനി*ലൂടെ മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുമ്പോഴേക്കും ലോകസിനിമയിൽ സിനിമയുടെസങ്കേതങ്ങൾ വളരെയേറെ വളർച്ച പ്രാപിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. മൊണ്ടാഷും ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസവും ലോകസിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞ് ഏറെവർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാണ് മലയാളത്തിന് തനതായ സിനിമ രൂപപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞത്. 1907–ൽ കേരളത്തിൽ സിനിമ പ്രദർശനം ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ മറ്റു ഭാഷാ ചിത്രങ്ങൾ മലയാളികൾ കണ്ടുതുടങ്ങിയിരുന്നു. 1950 വരെ മലയാളത്തിൽ നാമമാത്രമായ സിനിമകളാണ് ഉണ്ടായത്. അൻപതിനുശേഷമാണ് വർഷത്തിൽ ശരാശരി ആറുസിനിമകൾവീതം മലയാളത്തിൽ റിലീസ് ചെയ്യപ്പെടുന്നത്.

ആദ്യകാലമലയാളസിനിമകളുടെ ആഖ്യാനരീതികൾ പൊതുവെ ഹിന്ദി-തമിഴ് സിനിമകളെ പിൻതുടർന്ന് രൂപപ്പെടുത്തിയതായിരുന്നു. തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളിലെന്നപോലെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഒരു കഥയ്ക്ക് ദൃശ്യാവിഷ്കാരം നൽകുക, അതിൽ സാധാരണക്കാരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് രസിക്കാനാവശ്യമായ നർമ്മവും സംഗീതവും വേഷവിധാനങ്ങളും കൊരുത്തുവെയ്ക്കുക തുടങ്ങിയ തന്ത്രങ്ങളിലൂടെ ജനപ്രിയമായ ചേരുവകൾ രൂപപ്പെടുത്താനാണ് അക്കാലത്തെ സിനിമാനിർമ്മാതാക്കളും സംവിധായകരും ശ്രദ്ധിച്ചത്. ഹിന്ദി സിനിമകളുടെ വഴിയും മറ്റൊന്നായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും, കേരളീയമായ പരിസരവും പ്രമേയങ്ങളുമാണ് അന്നത്തെ മലയാളസിനിമകൾ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. രൂപപരമായി തമിഴ്-ഹിന്ദിസിനിമകളെ പിന്തുടരുമ്പോഴും മലയാളസിനിമകൾ തനതായ ഒരു വഴി വെട്ടിത്തെളിയിക്കാൻ സഹായിച്ചത് പ്രമേയപരമായ വ്യത്യാസമാണ്. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുവന്ന സാമൂഹികനവോത്ഥാനത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപരിസരവും രാഷ്ട്രീയബോധവികാസവും ആദ്യ

കാലത്തെ മലയാളസിനിമകളുടെ പ്രമേയങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായക മായിത്തീർന്നു.

2.1. മലയാളസിനിമയും കുടുംബചിത്രീകരണവും

ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ വലിയ മുതൽമുടക്കോടെയുള്ള സിനിമാ നിർമാണം സിനിമയുടെ തുടക്കകാലത്ത് മലയാളസിനിമാരംഗത്ത് സാധ്യമായിരുന്നില്ല. വലിയ മുതൽമുടക്കുവരുന്ന സാങ്കേതികോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുവാനോ സെറ്റുകൾ നിർമ്മിക്കുവാനോ കഴിയാത്തതിനാൽ താരതമ്യേന ചെലവു കുറഞ്ഞരീതിയിൽ കുടുംബപശ്ചാത്തലവും മറ്റും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ മലയാള സിനിമക്ക് ഒതുങ്ങിക്കഴിയേണ്ടിവന്നു.

സിനിമാസാങ്കേതികവിദ്യ വികസിച്ച യൂറോപ്യൻനാടുകളിൽ അതിനോടകം തന്നെ സാക്ഷാത്ക്കരണം സാദ്ധ്യമായ സയൻസ് ഫിക്ഷൻ, ഫാന്റസി തുടങ്ങിയ നവീനജനുസ്സുകളിൽപ്പെട്ട സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കാനുള്ള സാമ്പത്തികശേഷിയോ സാങ്കേതികനൈപുണ്യമോ കേരളത്തിലെ സിനിമാപ്രവർത്തകർക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമൂഹികമായ പ്രശ്നങ്ങളും കുടുംബകഥകളും പ്രമേയമാക്കിയുള്ള സിനിമകളാണ് എഴുപതുകൾവരെ മലയാളത്തിൽ മുഖ്യമായും ഉണ്ടായത്. അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന കുടുംബകഥാപരമായ കഥാസാഹിത്യവും നാടകവും കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയപരിസരവുമെല്ലാം സിനിമയുടെ പ്രതിപാദ്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചു.

സി.വി.രാമൻപിള്ള, ചന്തുമേനോൻ, മുട്ടത്തു വർക്കി, കാനം, തകഴി, ഉറൂബ്, എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, കേശവദേവ്, ബഷീർ തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധസാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കൃതികൾ പലതും ആദ്യകാലസിനിമകൾക്ക് ആധാരമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കുടുംബകഥകൾ പ്രമേയമായ സിനിമകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മിക്കപ്പോഴും വാർപ്പുമാതൃകകൾ ആയിരുന്നു. അച്ഛൻ, കാരണവർ, അമ്മാവൻ, മകൻ, മരുമകൻ, സഹോദരൻ, കാമുകൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളും, ഭാര്യ, മകൾ, സഹോദരി, കാമുകി എന്നിങ്ങനെയുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും

മിക്കവാറും എല്ലാ സിനിമകളിലും ഏറെക്കുറെ ഒരേ സ്വഭാവസവിശേഷതകളോടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു.

വിവാഹം, കുടുംബം എന്നീ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കുടുംബസിനിമകൾ രൂപീകരിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ പരമ്പരാഗതബോധങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ, തറവാടും കൂട്ടുകുടുംബവുമൊക്കെയാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട കുടുംബസങ്കൽപ്പങ്ങൾ. അങ്ങനെ, സങ്കല്പത്തിലെങ്കിലും, കേരളത്തിന്റെ മാതൃകാകുടുംബമായും അതിലെ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളായും തറവാടും പരിസരവും സർവ്വാംഗീകൃതമായ ഒന്നായി ഉറപ്പിച്ചെടുത്തു ആദ്യകാലസിനിമകൾ.

സാമ്പത്തികവിജയമല്ലാതെ ഇത്തരമൊരു സാമൂഹികമാതൃക ഉറപ്പിച്ചെടുക്കൽ ലക്ഷ്യംവെച്ചായിരിക്കില്ല സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത്. ഇവിടെയാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഇടപെടൽ സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാവുന്നത്. കുടുംബംപോലയുള്ള ഒരു സാമൂഹികസ്ഥാപനത്തിന്റെ കുറവുകളിലേക്കും കുറ്റങ്ങളിലേക്കും ശ്രദ്ധക്ഷണിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ അവയെ വിമർശിച്ച് ദുർബ്ബലപ്പെടുത്തുന്നതായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നാം. എന്നാൽ പരോക്ഷമായി ആ സ്ഥാപനത്തെ പ്രമേയപശ്ചാത്തലമാക്കി ആവർത്തിച്ച് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിലൂടെ അനിഷേദ്ധ്യവും അപരാജിതവുമായ ഒരു സാമൂഹിക സ്ഥാപനമായി അതിനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് പരോക്ഷമായി അത് അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ധർമ്മം. അതിനു വഴങ്ങുകയല്ലാതെ അതിനെ ധിക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ എത്രശക്തരേയും അതികഠിനമായ പരീക്ഷകളിലേക്കാണ് തള്ളിവിടുകയെന്ന പാഠമാണ് അത്തരം ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിലെ ജീവിതത്തെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെ ദുർബ്ബലമായ ജീവിതം നയിക്കുന്ന വ്യക്തികളെ ഭയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങളോടുള്ള അചഞ്ചലമായ വിധേയത്വം അബോധപൂർവ്വമായി അത് വ്യക്തികളിൽ നട്ടുവളർത്തുന്നു. പരോക്ഷമാണതിന്റെ പ്രവർത്തനം എന്നതിനാൽത്തന്നെ വിമർശാത്മകമായ ഒരു വീക്ഷണത്തിൽ മാത്രമേ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാവുകയുള്ളൂ. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വിമർശം സംഗതമാകുന്നത് ഇതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ, ഒരു വ്യവഹാര

മെന്നനിലയിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ കർത്തൃത്വരൂപീകരണത്തിൽ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരമായ പങ്ക് ജനപ്രിയകലകൾ പൊതുവെ എന്നപോലെ പോപ്പുലർസിനിമയും നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന വസ്തുതയാണ് സമകാലവിമർശനം തിരിച്ചറിയുന്നത്.

സിനിമയിലെ 'കുടുംബം', 'വിവാഹം', 'പ്രണയം' എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങളെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന വിശകലനങ്ങളിൽ വർഗ്ഗം (class), ജാതി (caste) തുടങ്ങിയ സാമൂഹികസംവർഗ്ഗങ്ങൾ വളരെയേറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. അവയൊക്കെ കണക്കിലെടുക്കുന്നതോടൊപ്പം, മാറിവരുന്ന സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക -രാഷ്ട്രീയപരിസരത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് സിനിമകളേയും അതിലെ ലിംഗപദവി (gender) യെയും പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

2.1.1. കുടുംബഘടന: വിശകലനങ്ങളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും

മാനവരാശിയുടെ കുടുംബഘടനയുടെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ച് 'മോർഗ'ന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ വിശകലനംചെയ്തുകൊണ്ട് ഫ്രെഡറിക് ഏംഗൽസ് പ്രാചീനകാലത്ത് നിലവിലിരുന്ന കുടുംബരീതികളെ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. "പുരുഷന്മാർ ബഹുഭാര്യാത്വത്തിലും അവരുടെതന്നെ ഭാര്യമാർ ബഹുഭർത്തൃത്വത്തിലും കുട്ടികളെല്ലാം അവർക്കു പൊതുവും ആയിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് പ്രാകൃതസമൂഹത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ആ അവസ്ഥയിൽ ക്രമാനുഗതമായി വന്നുഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ അവസാനം ഏകഭാര്യാത്വത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. അങ്ങനെ പൊതുവിവാഹബന്ധങ്ങളുടെ വൃത്തം ചുരുങ്ങിച്ചുരുങ്ങി ഇന്ന് സാർവ്വത്രികമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്ന ഒറ്റയായ 'ദമ്പതികുടുംബ'ത്തിൽ വന്നെത്തിയിരിക്കുന്നു."[1]

ഏംഗൽസിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ പിന്തുടരുമ്പോൾ മുഖ്യമായും മൂന്നു കുടുംബരീതികളാണ് ഉണ്ടായിരുന്നതെന്നും അവ ഓരോന്നും മാനവപുരോഗതിയിലെ മുഖ്യമായ മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുവെന്നും കാണാം. "കാടത്തത്തിൽ സംഘവിവാഹം, അപരിഷ്കൃതാവസ്ഥയിൽ യുഗ്മവിവാഹം, നാഗരികതയിൽ ഏകഭാര്യത്വവും അതിന്റെ അനുബന്ധമായ ജാരബന്ധവും വ്യഭി

ചാരവും. പുരുഷന്മാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വാസ്തവത്തിൽ സംഘവിവാഹം ഇന്നും നിലനിൽക്കുകയാണ്. സ്ത്രീയെ പാപിയും പതിതയുമാക്കുന്ന അതേ കൃത്യംതന്നെ പുരുഷൻ ചെയ്താൽ അത് മാന്യമോ ഏറിവന്നാൽ ആരും ഭൂഷണമായെണ്ണുന്ന നിസ്സാരമായൊരു സന്മാർഗ്ഗഭ്രംശമോ ആയി മാത്രമേ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ”[2].

2.1.2. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വാർപ്പുമാതൃക

എംഗൽസിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ പിൻപറ്റിയാൽ നാഗരികതയിൽ ഉത്ഭവിച്ച ഏകഭാര്യാത്വകുടുംബരീതിതന്നെയാണ് ഭൂരിപക്ഷം മലയാളസിനിമയിലും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നു പറയാം. അതോടൊപ്പംതന്നെ ജാരബന്ധവും വ്യഭിചാരവും സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പുരുഷകോയ്മയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകളാണ് കുടുംബസിനിമകൾ. ഒരു ‘കുടുംബിനി’ എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന ബോധം സമൂഹമനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നതിനും സിനിമ വഹിച്ച പങ്ക് ചെറുതല്ല. ഭർത്താവിനും മറ്റു കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കുംവേണ്ടി സ്വജീവിതം ഹോമിക്കുന്ന ഭാര്യമാരാണ് സിനിമയിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നത്. കുടുംബത്തിനുള്ളിലും പുറത്തുമുള്ള നീതിനിഷേധത്തെ തിരിച്ചറിയാതെപോകുന്നവരും അറിഞ്ഞാൽപ്പോലും പ്രതികരിക്കാനാകാതെ സർവ്വംസഹയായിത്തീരുന്നവരുമാണ് കുടുംബിനികളെന്ന വാർപ്പുമാതൃക മലയാളസിനിമ വീണ്ടും വീണ്ടും ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

സിനിമയിലേതുപോലയായിരുന്നില്ല കേരളീയജീവിതത്തിലെ സാമൂഹികാവസ്ഥ. ജീവിതത്തിൽ കുടുബിനികൾ അനുഭവിച്ചിരുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത വർഗ്ഗങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തജാതികളിലും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായി കാണാം. മേലാളസ്ത്രീകളും കീഴാളസ്ത്രീകളും വ്യത്യസ്തരീതികളിലാണ് പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിച്ചതും അനുഭവിച്ചതും. മേലാളകുടുംബങ്ങളിലുള്ളതിനേക്കാൾ സ്വാതന്ത്ര്യവും ഇച്ഛാശക്തിയും കീഴാളകുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

2.1.3. ജന്മഭേദവ്യവസ്ഥ

കേരളീയസാമൂഹികജീവിതത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ വളരെ പ്രയോജനകരമായ ഒന്നാണ് ജെ. ദേവിക അവതരിപ്പിക്കുന്ന ജന്മഭേദവ്യവസ്ഥ എന്ന സങ്കല്പനം. ദേവിക എഴുതുന്നു: "കേരളത്തിലെ എല്ലാ സ്ത്രീകൾക്കും ഒരുപോലെ ബാധകമായ ഒരു സ്ത്രീസങ്കൽപ്പം, അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീത്വദർശനം പരമ്പരാഗത മലയാളിസമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു പറയാം. പരമ്പരാഗതകേരളീയസമൂഹത്തെ 'ജന്മഭേദവ്യവസ്ഥ' എന്ന് നമുക്കു വിളിക്കാം. ഒരു വ്യക്തി ഏത് ജാതി വിഭാഗത്തിൽ ജനിക്കുന്നുവോ ആ വിഭാഗത്തിന്റെ പൊതുനിയമങ്ങൾക്ക് അടിപ്പെട്ട് ജീവിതകാലം മുഴുവൻ കഴിച്ചുകൂട്ടിക്കൊള്ളണമെന്ന നിബന്ധന ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു. 'ജന്മഭേദവ്യവസ്ഥ' പ്രകാരം ഓരോ ജാതിയിലേയും ആണുങ്ങൾക്കും പെണ്ണുങ്ങൾക്കും വെവ്വേറെ ലിംഗനിയമങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. അതായത് മലയാളബ്രാഹ്മണസമുദായത്തിലെ 'ഉത്തമസ്ത്രീ സങ്കല്പം' നായർസ്ത്രീകൾക്കോ കീഴ്ജാതിക്കാർക്കോ ബാധകമായിരുന്നില്ല. ഓരോ സമുദായത്തിനും ഇതൊക്കെ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമുണ്ടായിരുന്നു."[3]

2.1.4. മേലാളസ്ത്രീജീവിതം കേരളത്തിൽ

മേൽജാതികളിൽ ഏറ്റവും പ്രബലമായിരുന്ന നമ്പൂതിരിസമുദായം സ്ത്രീകളുടെമേൽ ശക്തമായ നിയമങ്ങൾ അടിച്ചേൽപ്പിച്ചിരുന്നു. അന്യപുരുഷന്മാരുമായി സ്വതന്ത്രരായി സഞ്ചരിക്കുവാനോ സംസാരിക്കാനോപോലും അവർക്ക് അനുവാദമുണ്ടായിരുന്നില്ല. മിക്ക സമയങ്ങളിലും വീട്ടിനുള്ളിൽ കഴിയാൻ വിധിക്കപ്പെട്ട 'അന്തർജ്ജന'ങ്ങളായിരുന്നു അവർ. കന്യകമാർ നല്ല ഭർത്താവിനെ കിട്ടാനും വിവാഹിതകൾ ഭർത്താക്കന്മാരുടെ ഐശ്വര്യത്തിനും വേണ്ടി കഠിനവ്രതങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കുക പതിവായിരുന്നു. കഷ്ടിച്ച് വായിക്കാൻ പഠിച്ചാൽ അന്തർജനങ്ങളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം കഴിയും. ഔപചാരികമായ വിദ്യാഭ്യാസം അവർക്കു ലഭിച്ചിരുന്നില്ല. വീട്ടിലെ ജോലിയല്ലാതെ പുറത്ത് ജോലിക്കുപോവാൻ അന്തർജനങ്ങൾക്ക്

സാധ്യമായിരുന്നില്ല. നമ്പൂതിരികുടുംബങ്ങളിൽ മൂത്തമകന് (മൂസ്സ്) മാത്രമേ സ്വജാതിയിൽനിന്ന് വേളികഴിക്കാൻ അവകാശമുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂവെന്നതിനാൽ ഒരു പുരുഷന് പല ഭാര്യമാരുണ്ടാവുക സ്വാഭാവികമായിരുന്നു. മാത്രമല്ല ചെറു പ്രായത്തിലുള്ള നമ്പൂതിരിസ്ത്രീകളെ വൃദ്ധന്മാരായ പുരുഷന്മാർ വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുക്കേണ്ടുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഇതുമൂലം സംജാതമായത്. വിവാഹ ക്കാര്യത്തിൽ സ്ത്രീ പുരുഷന് പരിപൂർണമായും കീഴ്പ്പെട്ടിരുന്നു.

പരപുരുഷബന്ധം പൊറുക്കാനാവാത്ത കുറ്റമായിരുന്നു. ചാരിത്ര്യഭംഗം ആരോപിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളെ സമുദായത്തിനു പുറത്താക്കുക അക്കാലത്ത് സർവ്വസാധാരണമായിരുന്നു. 'സ്മാർത്തവിചാരം' എന്ന പ്രക്രിയയിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കിയിരുന്നത്. ദോഷാരോപിതപുരുഷന്മാർക്ക് തങ്ങളുടെ സാധുത്വം തെളിയിക്കാൻ പലമാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ സ്മാർത്തവിചാരം നേരിടുന്ന അന്തർജ്ജനത്തിന് തന്റെ നിരപരാധിത്വം തെളിയിക്കാൻ എളുപ്പമായിരുന്നില്ല. കടുത്ത നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കുള്ളിലായിരുന്നെങ്കിലും ഇല്ലങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ ഈ നിയമങ്ങളെ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അക്കാലത്ത് കാണാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

നായർസ്ത്രീകൾ പരമ്പരാഗതവ്യവസ്ഥയിൽ അതിസ്വതന്ത്രരായിരുന്നു വെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. സംബന്ധവ്യവസ്ഥയിൽ അവർക്ക് ഭർത്താവിനെ വേണ്ടെന്നു തോന്നിയാൽ ഉപേക്ഷിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം അന്നുണ്ടായിരുന്നു. നായർസ്ത്രീ കൾക്ക് സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യവും അന്യപുരുഷന്മാരോട് സംസാരിക്കാനുള്ള സ്വാത ന്ത്ര്യവുമുണ്ടായിരുന്നതായി കാണാം. പത്തൊൻപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിലും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിലും മലബാറിൽ ഗവേഷണം നടത്തിയ എഫ്. ഫാസറ്റ് എന്ന നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞൻ നായന്മാരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഇപ്ര കാരം പറയുന്നു: "എല്ലാ ലൈംഗികകാര്യങ്ങളിലും സ്ത്രീകൾക്കും പുരുഷന്മാർ ക്കും തുല്യസ്വാതന്ത്ര്യമനുവദിക്കുന്നുവെന്നത് മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥയുടെ അപൂർവ്വഗുണങ്ങളിലൊന്നുതന്നെ. ഒറ്റരാത്രി മാത്രമേ ഒന്നിച്ചുകഴിഞ്ഞുള്ളൂ എന്നാലും ഇരുകൂട്ടർക്കും പിരിഞ്ഞുപോകാൻ അനുവാദമുണ്ട്. ലൈംഗിക താല്പര്യം ഇല്ലാതിരിക്കുകയോ മറ്റുവിധത്തിലുള്ള മനപ്പൊരുത്തം നഷ്ടമാവു

കയോ ചെയ്താൽ ഇരുകൂട്ടർക്കും ബന്ധം വേർപെടുത്തി മറ്റുബന്ധങ്ങളിലേർപ്പെടാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നു."[4]

നായർത്തറവാടുകളിലെ മൂത്ത സ്ത്രീക്ക് മറ്റു സ്ത്രീകളെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതൽ അധികാരവും സ്വാതന്ത്ര്യവുമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ സ്വാതന്ത്ര്യമെല്ലാം പുരുഷൻ നിശ്ചയിക്കുന്ന അതിരുകൾക്കകത്തായിരുന്നു. തറവാട്ടുകാരണവരോട് വിധേയത്വം പുലർത്തിയിരുന്ന സ്ത്രീകൾ ഉറക്കെ ചിരിക്കുകയോ മുന്നിൽ ച്ചെന്നുനിന്ന് സംസാരിക്കുകയോ ചെയ്യാൻ പാടില്ലായിരുന്നു. വാതിൽ മറഞ്ഞുനിന്നാണ് അവർ പലപ്പോഴും തങ്ങളുടെ ആവശ്യങ്ങൾ അറിയിച്ചിരുന്നത്. മരുമക്കത്തായം നിലനിന്നിരുന്ന സമുദായങ്ങളിൽ സ്വത്തവകാശം സ്ത്രീകൾക്കായിരുന്നെങ്കിലും ക്രയവിക്രയം നടത്തിയിരുന്നത് പുരുഷന്മാർതന്നെയായിരുന്നു. അമ്മാവനോ സഹോദരനോ ഒപ്പുവെക്കാൻ പറയുന്നിടത്ത് ഒപ്പുവെച്ച് സ്വത്തനുഭവിക്കുന്ന ഏർപ്പാടാണ് അവിടെ നിലനിന്നിരുന്നത്.

സിനിമാ-സംസ്കാരവിമർശകയായ മീന ടി. പിള്ള ഇക്കാര്യം വിവരിക്കുന്നുണ്ട്: "ആദ്യകാലത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന മാതൃദായക്രമമനുസരിച്ച് സ്വത്തവകാശം സ്ത്രീകൾക്കായിരുന്നെങ്കിലും അധികാരം പുരുഷനിൽത്തന്നെയായിരുന്നു. 1896 മുതൽ 1976 വരെയുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ മലബാർ, തിരുവിതാംകൂർ, കൊച്ചി എന്നിവിടങ്ങളിലും പിന്നീട് കേരളസംസ്ഥാനത്തും വന്നിട്ടുള്ള ഇരുപതോളം നിയമഭേദഗതികൾ മാതൃദായക്രമത്തിലുള്ള സ്ത്രീവിരുദ്ധനിലപാടുകളെ (കല്യാണം, പിൻതുടർച്ചാവകാശവും മറ്റും) മാറ്റുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് ഉണ്ടായത്."[5]

ഒരുകാലത്ത് വലിയ പ്രതാപത്തോടെ കഴിഞ്ഞിരുന്ന തറവാടുകൾ കോടതിവ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും നശിച്ചുപോവുകയുണ്ടായി. തറവാടിന്റെ അന്തസ്സുകാണിക്കാൻ കുടുംബക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഉത്സവം നടത്താനും സ്വാഭിമാനത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ് കോടതിയിൽ കേസുനടത്താനും ഭൂസ്വത്തുക്കൾ തീറെഴുതി തറവാടുമുടിക്കുന്നതിനും കാരണക്കാരായത് പുരുഷന്മാർ തന്നെയായിരുന്നു.

2.1.5. കീഴാളസ്ത്രീജീവിതം

ഉന്നതകുലജാതരായ സ്ത്രീകളിൽനിന്നും തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവങ്ങളാണ് കീഴാളസ്ത്രീകൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്. അയിത്തം നിലനിന്നിരുന്ന അക്കാലത്ത് സ്ത്രീയെന്നനിലയിലും താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരിയെന്നനിലയിലും ഇരട്ട പീഡനം അവർ അനുഭവിച്ചിരുന്നു. "വരേണ്യസ്ത്രീകൾക്ക് ഇടയ്ക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന വിനോദവേളകളും അവർക്കുണ്ടായിരുന്ന സുരക്ഷയും തീരെയില്ലാതെ, ഒരിക്കലും തീരാത്ത അധ്വാനമായിരുന്നു കീഴാളസ്ത്രീകളുടേത്. മേലാളന്മാർക്കുവേണ്ടി ഉല്പാദനപരമായ അധ്വാനം മാത്രമല്ല അവർ ചെയ്തിരുന്നത്. പാടത്തു പണിയെടുക്കുന്നതിനു പുറമെ മേലാളന്മാരുടെ വീടുകൾക്കു ചുറ്റുമുള്ള പല പണികളും അവർ ചെയ്തുവന്നു. മേലാളപുരുഷന്മാരെ ലൈംഗികമായി സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനും അവർ നിയോഗിക്കപ്പെട്ടു."[6]

കീഴാളസ്ത്രീകളെ വെറും ലൈംഗികോപകരണമായി കണ്ടിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് അത്തരം ഒരു വിധേയത്വം മേലാളപുരുഷന്മാർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതും, അങ്ങനെയുള്ള സാഹചര്യങ്ങളിൽ അയിത്തം ബാധകമാകാതിരുന്നതും, തൊഴിലിടങ്ങളിൽ അവർ ചൂഷണത്തിനു വിധേയരായിത്തീരുന്നതുമൊക്കെ. എന്നാൽ, കുടുംബഘടനക്കകത്ത് കീഴാളസ്ത്രീക്ക് കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നു. വിവാഹമോചനവും പുനർവിവാഹവും കുടുംബത്തിനുള്ളിൽ തീരുമാനമെടുക്കാനുള്ള അവകാശവും അവർക്കുണ്ടായിരുന്നു.

2.1.6. സാമൂഹികപരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളും സ്ത്രീകളും

പത്തൊൻപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകങ്ങൾമുതൽ കേരളത്തിൽ സാമൂഹികപരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സജീവമായിത്തുടങ്ങി. മിഷണറിമാരുടെ വരവോടുകൂടി പുതിയതരം വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങൾ വ്യാപിക്കാൻ തുടങ്ങി. ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ മേൽക്കോയ്മ പരമ്പരാഗതരാജവംശങ്ങളുടെ അധികാരത്തെ ഇല്ലാതാക്കി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ അടിത്തറയിളകിത്തുടങ്ങി. അതോടെ പരമ്പരാഗതലിംഗമൂല്യങ്ങൾ മനുഷ്യത്വത്തിനെതിരാണെന്ന

വിമർശനമുന്നയിച്ചുകൊണ്ട് സമുദായപരിഷ്കാരണപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പുതിയ മൂല്യ വിചാരങ്ങൾക്കു രൂപംകൊടുത്തു. മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള സമത്വം, സാഹോദര്യം തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങൾ പ്രബലമായി. എന്നിരുന്നാലും 'സ്ത്രീപുരുഷതുല്യത'യുടെ കാര്യത്തിൽ സമുദായപരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് ഊന്നലുണ്ടായില്ല.

"സ്ത്രീയുടെയും പുരുഷന്റെയും ശാരീരികപ്രത്യേകതകൾക്ക് ഇണങ്ങുന്ന സ്വഭാവഗുണങ്ങളും മനോഗതിയും തന്നെയാണ് പ്രകൃതി അവർക്കു നല്കിയിരിക്കുന്നതെന്നും ഇവയിലൂടെയാണ് സ്ത്രീയുടെയും പുരുഷന്റെയും സാമൂഹികനില നിർണയിക്കേണ്ടതെന്നും മിഷണറിമാരും മറ്റുപരിഷ്കരണകുതുകികളും ഒരുപോലെ വാദിച്ചു. ഇതുപ്രകാരം സ്ത്രീയുടെ ശരിയായ ഇടം ഗൃഹമാണെന്ന് കല്പിക്കപ്പെട്ടു. വീട്ടുജോലി, പ്രസവിക്കൽ, കുട്ടികളെ വളർത്തൽ തുടങ്ങിയ കർമ്മങ്ങളും പൊതുവെ വികാരങ്ങളിലൂടെ കുടുംബാംഗങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ച് നല്ലവഴിക്ക് നടത്താനുള്ള ഉത്തരവാദിത്തവും സ്ത്രീക്കുള്ളതാണെന്നും വന്നു. പുറംലോകത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മദമത്സരമില്ലാത്ത, സമാധാനവും സ്നേഹവും നിലനിൽക്കേണ്ട ഇടമാണ് ഗൃഹമെന്നും അതിനുതക്കതായ മനോഗുണങ്ങൾ ഓരോ സ്ത്രീയിലും പ്രകൃതിതന്നെ നിക്ഷേപിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുമാണ് നവവരേണ്യ ലേഖകരും മിഷണറിമാരും വാദിച്ചത്. സ്നേഹം, ദയ, ക്ഷമ, വാത്സല്യം, വാക്കുകളിലൂടെയും കണ്ണീരിലൂടെയും അഭ്യർത്ഥനയിലൂടെയും മറ്റുമനുഷ്യരെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള ശക്തി, ഇതൊക്കെ സ്ത്രീക്ക് സഹജമായി ലഭിക്കുന്നുണ്ടത്രേ."[7]

ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ചിട്ടും 'സ്ത്രീ-പുരുഷതുല്യത'ക്കു പകരം 'ആൺ-പെൺവ്യത്യസ്തത'യാണ് കേരളത്തിൽ അംഗീകരിച്ചാദരിക്കപ്പെട്ടത്. പുരുഷന്മാരുടേതായി കല്പിക്കപ്പെട്ട ഇടങ്ങളിലേക്ക് സ്ത്രീകൾ കടന്നുചെല്ലുന്നതിനെ സംശയദൃഷ്ടിയോടെ നോക്കാനും വിലക്കാനുമാണ് സമൂഹം ശ്രമിച്ചത്. സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം വീട്ടിനകത്താണെന്നും ഭർത്താവിലൂടെയാണ് അവളുടെ സാമൂഹികാംഗത്വമെന്നുമുള്ള ധാരണകളാണ് അന്നത്തെ സാമുദായിക പരിഷ്കരണ

പ്രസ്ഥാനങ്ങളും വെച്ചുപുലർത്തിയത്. ക്ഷമ, ദയ, സ്നേഹം, ത്യാഗസന്നദ്ധത എന്നീ ഗുണങ്ങളുള്ള ഇത്തരം സ്ത്രീകളാണ് ഉത്തമസ്ത്രീകളെന്ന് സമൂഹം കരുതി. അതിനു വിപരീതമായി ജീവിക്കുന്നവർ 'തെറിച്ച പെണ്ണാ'യി മാറി. 1930കളിൽ ഉണ്ടായ സാമ്പത്തികമാന്ദ്യം കൃഷിയേയും കച്ചവടത്തേയും ബാധിച്ചതോടെ ആണുങ്ങളോടൊപ്പം സ്ത്രീകളും ജോലിയിലേർപ്പെടണമെന്ന അവസ്ഥ സംജാതമായി. വിവാഹിത കുടുംബത്തിലിരുന്ന് ധനസമ്പാദനം നടത്തുന്നത് 'സ്ത്രീ'ത്വത്തിനെതിരല്ലെന്ന് വിധിക്കപ്പെട്ടു. അപ്പോഴും സ്ത്രീകളെ വീട്ടിനുള്ളിൽ ഒതുക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ ഒരു മാറ്റവും സംഭവിച്ചില്ല. മീന ടി. പിള്ള പറയുന്നതുപോലെ, "വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യം ബലികഴിച്ചും സാഹചര്യങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുമാണ് സ്ത്രീകൾ പൊതുരംഗത്ത് അല്പമെങ്കിലും തന്റെ സ്ഥാനം നേടിയെടുക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീപ്രസ്ഥാനങ്ങളും കൂട്ടായ്മകളും നടത്തിയ പോരാട്ടങ്ങളെല്ലാം പൊതുരംഗത്തുള്ള തുല്യതയ്ക്കും ലിംഗപദവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നീതിക്കും വേണ്ടിയായിരുന്നു. എന്നാൽ യഥാർത്ഥ പ്രശ്നം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കുടുംബത്തിനകത്തെ അടിച്ചമർത്തലിനെതിരായോ സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധത്തിന്റെ മാനദണ്ഡങ്ങൾ പുനർനിർണ്ണയിക്കുന്നതിനായോ ഇവർക്ക് ഒന്നുംതന്നെ ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. 'ഫെമിനിസം' ബൂർഷ്വാകുടുംബവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് ഭീഷണിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ്, ലിംഗഭേദവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ സ്ത്രീകൾ ഫെമിനിസമെന്ന ലേബലിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുമാറി യഥാസ്ഥിതികമായ നിലപാടു സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഒരുതരം പ്രതിരോധത്തിലേർപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്."[8] പുരുഷന് കീഴടങ്ങി നില്ക്കേണ്ടവളാണ് സ്ത്രീയെന്ന ചിന്തതന്നെയാണ് ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസം നേടിയവരിലും പ്രബലമായിരുന്നത് എന്നാണ് ഇതെല്ലാം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

മേൽസൂചിപ്പിച്ച കേരളീയജനജീവിതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് മലയാളസിനിമയേയും ലിംഗപദവിയേയും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

2.2. സിനിമ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന പെണ്ണ

ആദ്യകാലമലയാളസിനിമയിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത് സ്ത്രീകളായിരുന്നു. മിക്ക സിനിമകളുടെയും പേരുകൾപോലും സ്ത്രീകളെ പരാമർശിക്കുന്നതായിരുന്നുവെന്നത് പ്രത്യേകം ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. നിർമ്മല, ചേച്ചി, സ്ത്രീ. അദ്ധ്യാപിക, ജ്ഞാനസുന്ദരി, ജ്ഞാനാംബിക, കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ, തറവാട്ടമ്മ, കന്യക, മുറപ്പെണ്ണ്, ചട്ടമ്പിക്കല്യാണി, വെളുത്ത കത്രീന, അഴകുള്ള സെലീന തുടങ്ങി ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനുണ്ട്. കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി ത്യാഗം സഹിക്കുന്ന അമ്മ, സഹോദരി, ഭാര്യ, കാമുകി, തുടങ്ങിയ റോളുകളിൽ മാമൂലുകളും മര്യാദകളും ലംഘിക്കാത്ത, പുരുഷകോയ്മയെ ചോദ്യംചെയ്യാത്ത സ്ത്രീകളായാണ് അവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്.

കേരളത്തിൽ സിനിമയുടെ തുടക്കകാലത്ത് പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗവും പുരുഷന്മാരായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് അവരെ തിയേറ്ററിലെത്തിക്കാനുള്ള ഒരു തന്ത്രമായും ഈ പേരുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നിരിക്കാം. പിൽക്കാലത്ത് കുടുംബ സമേതം സിനിമയ്ക്കെത്തുന്ന രീതി ഉണ്ടായിവരികയും സ്ത്രീകളുടെയും കുട്ടികളു ടെയും സാന്നിദ്ധ്യം വലിയതോതിൽ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമാവുകയും ചെയ്തു. മലയാളസിനിമയുടെ വളർച്ചയിൽ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ സമവാക്യങ്ങൾ മാറിവന്നത് പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടായ ഈ മാറ്റത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടാണെന്നുകാണാം. പക്ഷേ, ഉപരിതലത്തിലുണ്ടായ ഈ മാറ്റം സിനിമകളിലെ സ്ത്രീചിത്രീകരണ ങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രതിലോമസ്വഭാവത്തിന് മാറ്റം വരുത്തുകയുണ്ടാ യില്ല.

പുരുഷനു കീഴ്പ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീ യുടെ കീഴ്നിലയെ ആദർശവൽക്കരിക്കുകയും സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയുമാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. അത്തരം സിനിമകൾ ഒരു സ്ത്രീ എങ്ങനെയാണ് ജീവിക്കേണ്ടതെന്ന് നിർദ്ദേശിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഒരുസ്ത്രീ എങ്ങനെ വസ്ത്രം ധരിക്കണം,

നടക്കണം, ചിന്തിക്കണം എന്നെല്ലാം വിവരിക്കുന്ന 'റഫറൻസ് ഗൈഡാ' യാണ്, അഥവാ സ്ത്രീനിർമിതിയുടെ 'മാന്വൽ' ആയാണ് സിനിമ പ്രവർത്തിച്ചത്.

"വാർപ്പുമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിച്ച് അവയിൽ ചിലതിനെ പുകഴ്ത്താനും മറ്റു ചിലതിനെ ഇകഴ്ത്താനുമുള്ള കഴിവ് സിനിമക്കുണ്ട്. ഈ വാർപ്പുമാതൃകകളുടെ സ്വാധീനത്തിൽപ്പെട്ട് സ്ത്രീകൾ, മേൽക്കോയ്മയുള്ള സാമൂഹ്യഘടകങ്ങളാൽ വാർത്തെടുക്കാനും നിർവ്വചിക്കാനും സിനിമ കാരണമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഈ മേൽക്കോയ്മ പുന:സൃഷ്ടിക്കാൻ സിനിമ അബോധപൂർവ്വമായിട്ടാണെങ്കിലും സഹായകമായിത്തീരുന്നു"[9] എന്ന് മീന ടി. പിള്ള വിലയിരുത്തുന്നു.

കവിയും ഫെമിനിസ്റ്റ് ചിന്തകയുമായ ആഡ്രിയൻ റിച്ച് പുരുഷാധികാരത്തെ ക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പുരുഷാധികാരമെന്നാൽ പിതാക്കന്മാരുടെ അധികാരമാണ്. ബലപ്രയോഗംകൊണ്ടും നേരിട്ടുള്ള സമ്മർദ്ദംകൊണ്ടും അല്ലെങ്കിൽ അനുഷ്ഠാനം, പാരമ്പര്യം, നിയമം, എന്നിവകൊണ്ടും ഒപ്പം ഭാഷ, ആചാരങ്ങൾ, മര്യാദ, വിദ്യാഭ്യാസം, അധ്വാനവിഭജനം എന്നിവകൊണ്ടും സ്ത്രീകളുടെ പങ്കിനെ പുരുഷന്മാർ നിർണ്ണയിക്കുന്ന കുടുംബപരമായ, സാമൂഹ്യമായ, പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ രാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥ; ഇതിൽ എല്ലായിടത്തും സ്ത്രീ പുരുഷനു കീഴ്പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു."[10]

മലയാളസിനിമയും പുരുഷാധികാരത്തെ നിലനിർത്താനുതകുന്ന രീതിയിലാണ് സ്ത്രീയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. ഒരു സാമൂഹികനിർമ്മിതിയായ സ്ത്രീത്വത്തെ രൂപീകരിക്കാനും പ്രചരിപ്പിക്കാനുമുള്ള കൃത്യമായ ദൗത്യം സിനിമ ഏറ്റെടുത്തു നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഏതാനും മലയാളസിനിമകളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് ഘട്ടവിഭജനം നടത്തി അടുത്തുപരിശോധിക്കുന്നത് ഇക്കാര്യത്തിൽ കൂടുതൽ വ്യക്തത നൽകാനുതകും.

സാങ്കേതികതകൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം കല്പിക്കാതിരുന്ന പഴയ കാലത്തെ മലയാളസിനിമകൾ കഥാവിവരണസ്വഭാവം പുലർത്തിയിരുന്നു. പല

പ്പോഴും ഫ്രെയിമുകളുടെ സംവിധാനത്തിലും കാര്യമായ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയതായി കാണുന്നില്ല. ഇക്കാരണങ്ങളാൽ, ഈ ഘട്ടത്തിലെ സിനിമകളെ പഠനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ അവയുടെ കഥകളിൽ കൂടുതലായി ഊന്നേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. മിക്കവാറും, കഥകളും അവയുടെ പൊരുളുകളും എന്താണെന്നു പരിശോധിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടുപോകേണ്ടിവരുന്നു.

കേരളത്തിൽ ഫെമിനിസ്റ്റുപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സജീവമാകുന്നതും സ്ത്രീകൾ കൂടുതലായി തൊഴിൽമേഖലകളിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതും എൺപതുകളോടെയാണ്. സ്ത്രീത്വം നൈസർഗ്ഗികമല്ലെന്നും സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയാണെന്നും ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ ചിന്തിക്കുന്നതും എൺപതുകളിലാണ്. മാത്രമല്ല ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ച ഒരു പുതുതലമുറ സാമാന്യമായിത്തീരുന്നതും ഇക്കാലത്താണ്. അതോടൊപ്പം സിനിമയിൽ സ്ത്രീയെ വസ്തുവല്ക്കരിക്കുന്ന രീതി പ്രകടമാകുന്നതും എൺപതുകളോടെയാണ്. ഇതെല്ലാം കണക്കിലെടുത്ത് എൺപതുകൾക്ക് മുമ്പ്, എൺപതുകൾക്ക് പിമ്പ് എന്ന കാലപരമായ വർഗ്ഗീകരണം നടത്തി മുന്നോട്ടുപോവുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

2.2.1. മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യനായികമാർ

1928ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'വിഗതകുമാരനി'ലേയും 1931ൽ പൂർത്തീകരിച്ച 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'യിലെയും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമായ വിവരം ലഭ്യമല്ല. പി. കെ. റോസി എന്ന നടി വിഗതകുമാരനിലെ നായികയായും ദേവകിഭായി എന്ന നടി മർത്താണ്ഡവർമ്മയിലെ സുഭദ്രയായും അഭിനയിച്ചു. പി.കെ.റോസിയും ദേവകിഭായിയും സിനിമയിൽ അഭിനയിച്ചു എന്ന കാരണത്താൽ ജീവിതത്തിൽ അനുഭവിച്ച ദുരിതങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ *അന്നത്തെ നായികമാർ* എന്ന കൃതിയിൽ(2012) വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനപ്പുറത്തേക്കുകടന്ന് ഇപ്പറഞ്ഞ സിനിമകളെ മുൻനിർത്തി അവയിലെ സ്ത്രീചിത്രീകരണങ്ങളെ വിലയിരുത്താൻ സാധ്യമല്ല. സിനിമാപ്രിന്റ് ലഭ്യമല്ലെന്നതുതന്നെ കാരണം.

തൊട്ടുപിന്നാലെ മലയാളത്തിലുണ്ടായ സിനിമകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ വ്യക്ത മായ ചില പ്രവണതകൾ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്.

2.2.1.1. വാദിയും പ്രതിയുമായിത്തീരുന്ന അമ്മമാർ

*വിഗതകുമാര*നും *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യ്ക്കും ശേഷം 1938ലാണ് മലയാള ത്തിലെ ആദ്യശബ്ദചിത്രം '*ബാലൻ*' പിറവികൊള്ളുന്നത്. ടി. ആർ. സുന്ദരം നിർമിച്ച് എസ്. നൊട്ടാനി സംവിധാനം ചെയ്ത ബാലനിൽ രണ്ടു പ്രധാന കഥാപാ ത്രങ്ങളാണുള്ളത്. എം. കെ. കമലം നായികയായി അഭിനയിച്ച സരസയെന്ന കഥാപാത്രവും കെ. എൻ. ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി അഭിനയിച്ച മീനാക്ഷിയെന്ന കഥാ പാത്രവും. പിൽക്കാലസിനിമകളിലെല്ലാം വാർപ്പുമാതൃകയായിത്തീർന്ന 'രണ്ടാന മ്മ'യുടെ ഉത്ഭവം മലയാളസിനിമയിൽ ബാലനിൽത്തന്നെ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ധനികനായ ഡോക്ടർ ഗോവിന്ദൻനായരുടെ മക്കളാണ് ബാലനും സരസയും. ഭാര്യയുടെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് ഗോവിന്ദൻ നായർ മീനാക്ഷിയെന്ന സ്ത്രീയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടാനമ്മയുടെ പീഡനങ്ങളിൽ കുട്ടികൾ അനുഭവി ക്കുന്ന ദുരിതംകണ്ട് ഗോവിന്ദൻനായർ ഹൃദയം തകർന്നുമരിക്കുന്നു. ഇതോടെ കുട്ടികൾ നാടുവിടുന്നു. ബാരിസ്റ്റർ പ്രഭാകരമേനോൻ അവരെ സംരക്ഷിക്കുന്നു. ഡോക്ടറുടെ വിൽപ്പത്രമനുസരിച്ച് കുട്ടികളെ സംരക്ഷിച്ചാലേ സ്വത്തുലഭിക്കുക യുള്ളൂവെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ മീനാക്ഷി അവരെ തേടിയിറങ്ങുന്നു. അതിനിടയിൽ കുട്ടികളെ വിരുതൻ ശങ്കുവെന്ന ഒരു കള്ളൻ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുന്നതും കുട്ടികൾ തന്ത്രപൂർവം രക്ഷപ്പെടുന്നതുമെല്ലാം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒടുവിൽ ബാരിസ്റ്റർ പ്രഭാകരമേനോൻ ബാലനേയും സരസയേയും കണ്ടെത്തി കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോവുന്നു. പ്രഭാകരമേനോൻ മീനാക്ഷിക്കെതിരെ കേസുനടത്തി വിൽപ്പത്രപ്രകാര മുള്ള സ്വത്ത് തിരിച്ചെടുത്തതിൽ കോപാകുലയായിത്തീർന്ന മീനാക്ഷി പ്രഭാകരനെ വെടിവെക്കുന്നു. ബാലൻ സ്വയം വെടിയേറ്റു മേനോനെ രക്ഷിക്കുകയും മരണം വരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മീനാക്ഷി ജയിലിലായി. പ്രഭാകരമേനോൻ സരസയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. അവർക്കു പിറന്ന കുഞ്ഞിന് ബാലൻ എന്ന പേരിടുന്നു.

ഇതാണ് ബാലന്റെ കഥാതന്തു. കഥാപ്രധാനമായ ഈ സിനിമ അതിഭാവുകത്വ പരമായാണ് അണിയിച്ചൊരുക്കി യിരിക്കുന്നത്.

2.2.1.2. ജ്ഞാനാംബികയും രണ്ടാനമ്മയും

രണ്ടാമത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ '*ജ്ഞാനാംബിക*'യിലെ പ്രധാന പ്രമേയവും 'രണ്ടാനമ്മ'യുടെ ക്രൂരതതന്നെ. ധനികനായ രാജശേഖരന്റെ രണ്ടാംഭാര്യ അയാളുടെ ആദ്യഭാര്യയിലെ മകളായ ജ്ഞാനാംബികയെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതും ജ്ഞാനാംബികയും മുറച്ചെറുക്കനായ ചന്ദ്രനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും വിരഹവും പുനഃസമാഗമവുമൊക്കെയാണ് "*ജ്ഞാനാംബിക*'യിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

1961ൽ കെ. എസ്. സേതുമാധവന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ '*ജ്ഞാനസുന്ദരി*' യും രണ്ടാനമ്മയുടെ ക്രൂരതതന്നെയാണ് പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ക്രിസ്തീയമതപശ്ചാത്തലത്തിലൊരുക്കിയ ഒരു രാജകഥയാണിത്. മകളെ ജീവനു തുല്യം സ്നേഹിക്കുന്ന രാജാവിൽനിന്നും അവളെ അകറ്റിനിർത്താൻ രണ്ടാനമ്മ ശ്രമിക്കുന്നതും അതിനായി അവളെ കാട്ടിൽക്കൊണ്ടുപോയി കൊല്ലാൻ ഭടന്മാരെ ഏൽപ്പിക്കുന്നതും നിഷ്കളങ്കയായ ബാലികയെ കൊല്ലാൻ മനസ്സുവരാതെ ഭടൻമാർ, അവളെ കൊന്നെന്ന് രാജപത്നിയെ ബോധ്യപ്പടുത്താൻ അവളുടെ ഇരുകൈകളും വെട്ടിയെടുത്തു കാഴ്ചവെക്കുന്നതും ഒടുവിൽ അവൾ രക്ഷപ്പെടുന്നതുമാണ് കഥ. സിനിമയിലെ ഗാനരംഗങ്ങളിൽ മാലാഖമാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും കാട്ടിലകപ്പെട്ട ജ്ഞാനസുന്ദരി ക്രിസ്തുവിന്റെ കുരിശുമരണവും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപും ചിന്തിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചതും ദേവമാതാവിന്റെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടലും മുറിച്ചുമാറ്റിയ കൈ തിരിച്ചുകിട്ടുന്നതുമെല്ലാം അക്കാലത്തെ സിനിമകളുടെ കെട്ടുകഥാസ്വഭാവമാണ് ഉദാഹരിക്കുന്നത്.

1960ൽ കുഞ്ചാക്കോ ആദ്യമായി സംവിധാനംചെയ്ത സിനിമയാണ് 'ഉമ്മ'. അതിലും രണ്ടാനമ്മയുടെ ക്രൂരത ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. '*അന്വേഷിച്ചു; കണ്ടെത്തിയില്ല*', '*തറവാട്ടമ്മ*' എന്നീ സിനിമകളിലും രണ്ടാനമ്മയുടെ ക്രൂരത

പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു വിഷയമായി കടന്നുവരുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, മലയാള സിനിമയിലെ സ്ത്രീ ചിത്രീകരണത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു റോൾ ആണ് രണ്ടാനമ്മയുടേത്. സ്ത്രീകളുടെ ശത്രു പുരുഷന്മാരല്ല സ്ത്രീകൾതന്നെയാണെന്നു പറയാറുണ്ട്. അത്തരം സ്ത്രീകളുടെ പ്രതിനിധിയാണ് രണ്ടാനമ്മമാർ.

രണ്ടാനമ്മമാരുടെ മറ്റൊരു പതിപ്പാണ് അമ്മായിയമ്മമാർ. അമ്മായിയമ്മമാരും രണ്ടാനമ്മമാരും ചേർന്നു ജീവിതം ദുസ്സഹമാക്കിത്തീർത്താലും മറുവാക്കു പറയാത്ത ഉത്തമകുടുംബിനികളെയാണ് അപരപക്ഷത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ നല്ല സ്ത്രീ, ചീത്ത സ്ത്രീ എന്നൊരു ദ്വന്ദ്വം കല്പിച്ചെടുക്കുന്നു. അതിനെ മുൻനിർത്തി കുടുംബഘടനയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയും അതിൽ കുടുംബപ്രശ്നങ്ങളെ കോർത്തിണക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കുടുംബിനിയുടെ ഒരു ഉത്തമമാതൃകയെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുവാനും കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനത്തെ മഹത്വവല്ക്കരിക്കാനുമാണ് സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നത്.

2.2.2. സർവ്വംസഹയായ കുടുംബിനി

'മറ്റുള്ളവർക്കായി സ്വയംകത്തിയെരിയുന്ന സുസ്നേഹമൂർത്തി'യായാണ് ഭാര്യാപദവിയിലുള്ള സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. കുടുംബത്തിന്റെ ഐശ്വര്യത്തിനും നിലനിൽപിനുംവേണ്ടി എന്തു ത്യാഗവും അനുഷ്ഠിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്ന അമ്മ. പുരുഷനുവേണ്ടി ഒരുങ്ങുന്ന, കാത്തിരിക്കുന്ന, സമർപ്പിക്കുന്ന കാമുകി. മലയാളസിനിമ സാമാന്യമായി രംഗത്തെത്തിച്ചു താലോലിച്ചുപോന്നിട്ടുള്ളത് ഇത്തരം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയാണ്. 1964-ൽ പി. എ. തോമസ് നിർമാണവും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ച 'കുടുംബിനി' ഇത്തരം സിനിമകളുടെ മികച്ച മാതൃകയാണ്.

കത്തുന്ന നിലവിളക്കിനു മുന്നിലിരുന്ന് മുത്തശ്ശി രാമായണം വായിക്കുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് '*കുടുംബിനി*' എന്ന സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. "ലക്ഷ്മീ പതിയായ രാഘവസ്വാമിയും ലക്ഷ്മീഭഗവതിയായ സീതയും" എന്ന ഈരടികളിലെ

'സീത' എന്ന ശബ്ദം കേൾക്കുമ്പോൾ ഒരു സ്ത്രീ വാതിൽ കടന്നുവരുന്നതാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്. ഈ രണ്ടുഷോട്ടുകളുടെ സാമീപ്യാത്മകബന്ധത്തിലൂടെ (syntagmatic relation) കുടുംബിനിയിലെ നായികയായ ലക്ഷ്മിയെ രാമായണ ത്തിലെ സീതയെന്ന മാതൃകാബിംബമായി നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. സാമീപ്യാത്മകലക്ഷണ (syntagmatic connotation) യിലൂടെയാണ് ഇവിടെ ആശ യനിവേദനം സാദ്ധ്യമാകുന്നതെന്നു പറയാം.[11]

പുരാണങ്ങളിലേയും ഇതിഹാസങ്ങളിലേയും ഉപനിഷത്തുകളിലേയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭാരതീയമനസ്സുകളിൽ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള പൊതുബോധത്തെ ഉപ യോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് മറ്റേതൊരു വ്യവഹാരത്തിലുമെന്നപോലെ മലയാള സിനിമയും 'സ്ത്രീ' സങ്കൽപത്തെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നത്. 'ശീലാവതി' യേയും 'സാവിത്രി'യേയും പോലുള്ളവരാണ് ഉത്തമസ്ത്രീകളെന്ന ബോധമാണ് അത് പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാക്കുന്നത്.

2.2.2.1. അധികാരത്തിന്റെ കസേരയും അനുസരണയുടെ താഴ്ന്നിരിപ്പും

രാഘവക്കുറുപ്പും (തിക്കുറിശ്ശി) ഭാര്യ ലക്ഷ്മിയും (കവിയൂർ പൊന്നമ്മ) തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ് തുടർന്നുവരുന്ന രംഗത്ത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാങ്കാവിൽ ഉത്സവത്തെക്കുറിച്ചാണ് അവർ തമ്മിലുള്ള ചർച്ച. 'വേണ്ടിവന്നാൽ വീടുവിറ്റും ഉത്സവം നടത്തു'മെന്നാണ് രാഘവക്കുറുപ്പ് പറയുന്നത്. തറവാടിന്റെ മാനംകാക്കാൻ വസ്തുവിറ്റ് ഉത്സവം നടത്തുന്നതിനോട് ലക്ഷ്മി യോജിക്കുന്നില്ല. പണ്ടുള്ളവർ വരുമാനത്തിൽനിന്ന് മിച്ചംവെച്ചാണ് ഉത്സവം നടത്തിയിട്ടുള്ളതെന്നും വസ്തുക്കൾ വിറ്റിട്ടില്ലെന്നും അവൾ ഭർത്താവിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സംഭാഷ ണരംഗം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു ശ്രദ്ധിക്കുക. (അനുബന്ധം ചിത്രം 1 കാണുക). ചാരുകസേരയിൽ കാലുനീട്ടിയിരിക്കുന്ന രാഘവക്കുറുപ്പ്. തൊട്ടടുത്തിരുന്നു ഭർത്താവിന്റെ കാലുകൾ തിരുമ്മിക്കൊണ്ടാണ് ലക്ഷ്മി സംസാരിക്കുന്നത്.

ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണദൃശ്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ഒരുപാട് സാധ്യതകൾ ഉണ്ടെന്നിരിക്കെ സംവിധായകൻ ഇങ്ങനെ തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത് പ്രത്യേകലക്ഷ്യത്തോടെയാണ്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നിർദ്ദോഷകമെന്നുതോന്നാം. എന്നാൽ ഈ സ്വീകൃതദൃശ്യത്തിന്റെ സാദൃശ്യാത്മകസൂക്ഷ്മവിവക്ഷകൾ (paradigmatic connotations) ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. കുടുംബത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക സ്ഥിതി തകരാതിരിക്കാനുദ്ദേശിച്ച് പാഴ്ച്ചെലവിനെ വിലക്കുന്ന ലക്ഷ്മി ഒരുതരം 'സൗമ്യാധികാര'[12] മാണ് പ്രയോഗിക്കുന്നത് എന്ന സൂചനയാണ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഈ ദൃശ്യം നല്കുന്നത്. അപ്പോഴും ദൃശ്യപാഠത്തിന്റെ പുരുഷാധികാരഘടനയെ സുവ്യക്തമായി കാണിച്ചുതരുന്ന ഒരു ക്രമീകരണംതന്നെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെന്നതിനെ കേവലം യാദൃച്ഛികമെന്നു കരുതേണ്ടതല്ല.

2.2.2.2. അമ്മായിഅമ്മയും നാത്തൂനും - പോർമുഴക്കങ്ങൾ

രാഘവക്കുറുപ്പിന്റേയും ലക്ഷ്മിയുടേയും സംഭാഷണങ്ങൾ രാഘവക്കുറുപ്പിന്റെ അമ്മ (ആറന്മുള പൊന്നമ്മ) ഒളിച്ചുനിന്നുകേൾക്കുന്നു. എന്നിട്ട് ലക്ഷ്മിയെ ശകാരിക്കുന്നു. നാത്തൂൻ ശാരദയും അതിനെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നു. മലയാളസിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന കുടുംബഘടനയുടെ മാതൃകയാണിത്. അമ്മായിയമ്മയും നാത്തൂനും നായികയും. ഇവരെ മുഖാമുഖംനിർത്തി ഒരു പോർമുഖം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു. മിക്ക സിനിമകളിലും പോരടിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായിട്ടാണ് ഇവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വീട്ടിലെ കാര്യങ്ങൾ നോക്കുന്നിടത്ത് പെണ്ണിന് സ്ഥാനമില്ലെന്നാണ് ഇവിടുത്തെ അമ്മായിമ്മയും നാത്തൂനും ചേർന്ന് ലക്ഷ്മിയെ ഉപദേശിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുക:

അമ്മായിഅമ്മ : " ഈ വീട്ടിലെ പെണ്ണുങ്ങളൊന്നും ആണുങ്ങളുടെ മുഖത്തു നോക്കി മറുത്തൊരു വാക്കുപറഞ്ഞിട്ടില്ല, അറിയാമോ?"

നാത്തൂൻ : "അറിയണമെങ്കിൽ തറവാട്ടിൽ ജനിക്കണം."

തറവാട്ടിലെ അവസ്ഥ അതിദയനീയമായിരുന്നു. മറ്റൊരു രംഗത്ത്, "ഇനിയെങ്കിലും ഒരുതുണ്ടു ഭൂമിപോലും വിൽക്കാൻ അമ്മ സമ്മതിക്കരുതെ"ന്ന് ലക്ഷ്മി പറഞ്ഞപ്പോൾ, "ആണുങ്ങളായാൽ വിൽക്കുകയും വാങ്ങുകയുമൊക്കെ ചെയ്യും. കുടുംബത്തിലിരിക്കുന്ന പെണ്ണുങ്ങൾക്കതിൽ ഇടപെടേണ്ടകാര്യമില്ല"എന്നാണ് അമ്മായിയമ്മയുടെ മറുപടി. തുടർന്നുള്ള വാക്കുതർക്കത്തിൽ അമ്മായിയമ്മ ലക്ഷ്മിയെ അടിക്കുന്നു. ഇതുകണ്ട രാഘവക്കുറുപ്പ് ലക്ഷ്മിയെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ഇനി സ്വത്തു വിൽക്കുകയില്ലെന്ന് അവൾക്കു വാക്കുനൽകുന്നു.

2.2.2.3. കുടുംബിനിയ്ക്കായുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങളും ഗാനചിത്രീകരണവും

ഈ സിനിമയുടെ അടുത്തരംഗത്ത് 'ഉത്തമകുടുംബിനി' വീട്ടിൽ ചെയ്യുന്ന പലപല ജോലികളിലൂടെ ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. അഞ്ചുമണിയായെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്ന ക്ളോക്കിന്റെ 'ക്ളോസ്അപ്' ഷോട്ട്. ക്യാമറ താഴേക്ക്, രാഘവക്കുറുപ്പും ലക്ഷ്മിയും ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക്, നീങ്ങുന്നു. ലക്ഷ്മി ഉറക്കമുണർന്നെഴുന്നേറ്റ് പൂമുഖത്ത് വിളക്കുവെച്ച് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. നേരെ അടുക്കളയിലെത്തി അടുപ്പ് കത്തിച്ച് വെള്ളം വെക്കുന്നു. മുറ്റം അടിക്കുന്നു. കിണറ്റിൽനിന്ന് വെള്ളം കോരുന്നു, പാത്രം കഴുകുന്നു. അമ്മായിയമ്മക്ക് ചായ നൽകുന്നു. ഇങ്ങനെ വിവിധ ഷോട്ടുകളെ കോർത്തിണക്കി 'കുടുംബിനി'യെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിലൊരുക്കിയ ഗാനം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

"വീടിനു പൊന്മണിവിളക്കു നീ
തറവാടിനു നിധി നീ കുടുംബിനി
പതിയെ കൂപ്പും നിൻകരതാളുകൾ
പതിയുവതെല്ലാം സഫലം
കടമകൾ ചെയ്‌വാൻ അർപ്പിച്ചൊരു നിൻ
കമനീ ജന്മം വിമലം
പകലിരവെല്ലാം പണിചെയ്താലും

പരിഭവമില്ല പകയില്ല

പരിദേവനമാം പരിമളമോലും

പനിനീർപുഷ്പം നിൻ ഹൃദയം”

“പാചകം ചെയ്യുക, അലക്കുക, തുടയ്ക്കുക, വൃത്തിയാക്കുക, എന്നിങ്ങനെ തന്റെ പുരുഷനുവേണ്ടി ‘സന്തോഷത്തോടെ’ തൊഴിലിലേർപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണാം. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ നിരുപദ്ര വകരമായി തോന്നാമെങ്കിലും അവ അനുസരണയുള്ള സ്ത്രീയെ നിർമ്മിക്കാനുള്ള സമർത്ഥമായ തന്ത്രങ്ങളാണ് (clever strategy) എന്നത് സുവ്യക്തമാണ്. ഇത്തര ത്തിൽ ലിംഗാടിസ്ഥാനത്തിൽ തൊഴിൽവിഭജനം നടത്തുന്നതിലൂടെ കുടുംബ ത്തിനകത്തും പുറത്തുമുള്ള അധികാരശ്രേണിയെ സ്ത്രീകൾക്ക് ചോദ്യംചെയ്യാ നാകാത്തവിധം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ സ്ത്രീത്വം സിനിമ യിലെ ഭാഷയുടെ ചിഹ്നക്രമത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത് നൈസർഗ്ഗികവും സുവ്യ ക്തവുമായ രീതിയാലാണെന്ന തോന്നലുളവാക്കുന്നു”[13] എന്ന് മീന ടി. പിള്ള ഈ അവസ്ഥയെ മുൻനിർത്തി നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

2.2.2.4. പിടിവിടാത്ത പാരമ്പര്യവും പുരുഷാധികാരപ്രയോഗങ്ങളും

ഉത്സവം നടത്തിപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചർച്ച നോക്കുക. ‘എന്റെ കണ്ണടയുന്ന തുവരെ ഇതിനുമുമ്പ് നടന്നപോലെയൊക്കെ നടക്കണ’മെന്ന അമ്മായിഅമ്മയുടെ വാക്കുകൾ പാരമ്പര്യത്തെ മുറുകെപിടിക്കുന്നതാണ്. നിലനില്ക്കുന്ന ആചാരങ്ങ ളിൽനിന്ന് അല്പംപോലും വ്യതിചലിക്കാൻ തയ്യാറല്ലാത്ത മലയാളിയുടെ പ്രതീക മാണവർ. ഉത്സവം നടത്തുന്നതിന് സ്വത്തു വിൽക്കാൻ രാഘവക്കുറുപ്പ് തയ്യാറാവാ ഞ്ഞപ്പോൾ അമ്മ പറയുന്നത് ‘പെൺചൊല്ല് കേൾക്കുന്നവൻ പെരുവഴിയിലാ’ എന്നാണ്. ഉത്സവം നടത്തിപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തർക്കം സ്വത്ത് ഭാഗംവെക്കു ന്നതിലേക്ക് എത്തിച്ചേർന്നു. കുടുംബബന്ധത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴാതിരിക്കാൻ ലക്ഷ്മി കൃഷ്ണവിഗ്രഹത്തിനു മുന്നിലിരുന്ന് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

"വേദനയെല്ലാമെനിക്കുതരൂ എൻ

വീടിനാനന്ദം നീ പകരൂ

എല്ലാം സഹിക്കുവാൻ കെല്പുതരൂ

പിഴ വല്ലതും വന്നാൽ മാപ്പുതരൂ"

വേദനയെല്ലാം സ്വയം ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന ഒരുതരം 'മസോക്കിസ്റ്റ്' പ്രവണത ഇത്തരം കുടുംബിനികളിൽ ചേർത്തുകൊണ്ട് ഒരർത്ഥത്തിൽ സിനിമ ആഘോഷിക്കുന്ന തായി കാണാം. അവളുടെ കുടുംബിനി റോളിന് ആവശ്യമായ ചേരുവകൾ സമൂഹത്തിൽ രൂഢധാരണകളായി നിലനിൽക്കുന്നതാണ്. അത് വരേണ്യമായ ഛായയുള്ളതുമാണ്. അവയെ ഏറ്റെടുക്കുകയും പൊലിപ്പിക്കുകയുമാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. ഏതുകുടുംബത്തിലും വിളക്കുവെക്കലും പ്രാർത്ഥനയും സ്ത്രീക ളുടെ ഉത്തരവാദിത്തമായി സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നു. വരേണ്യമൂല്യധാരണ കളുടെ പ്രസരണവും പ്രബലനവുംകൂടി സിനിമ ഏറ്റെടുക്കുന്നുവെന്നു സാരം. തന്നെയും ലക്ഷ്മിയെയും പരസ്പരം പിണക്കുന്നതിന് അമ്മ കണിയാരെ വിളിച്ചു കൂടോത്രംചെയ്യിച്ചെന്ന വിവരമറിഞ്ഞ രാഘവക്കുറുപ്പ് വീടുമാറി താമസിക്കാൻ പദ്ധതിയിടുന്നു. അപ്പോൾ ലക്ഷ്മി സൗമ്യതയോടെ ഭർത്താവിനെ തിരുത്തുന്നു:

"പ്രായം കവിഞ്ഞ് വീട്ടിലിരിക്കുന്ന എല്ലാ സ്ത്രീകളും ഭർത്താക്കന്മാരുമായി കഴിയുന്ന മരുമക്കളോട് പോരും പിണക്കവുമൊക്കെ കാണിച്ചെന്നുവരും. അതു സാധാരണയാണ്"

പീഡനം കുടുംബത്തിന്റെ സ്വാഭാവികചേരുവകളിൽപ്പെട്ടതാണെന്നും അത് ഉത്തമയായ കുടുംബിനി ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടതുമാണെന്ന ആശയമാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്. അങ്ങനെയുള്ള കുടുംബിനികളെ മഹത്വവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ മെരുക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീയുടെ ആഘോഷത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയായിരുന്നു.

2.2.2.5. അസാധാരണക്കാരായ പെണ്ണുങ്ങളും മുൻവിധികളും

അമ്മായിയമ്മയുടെ 'മിനിയേർച്ചർ'പ്പതിപ്പും സഹായിവേഷവുമായാണ് നാത്തൂൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ രംഗത്തുകൊണ്ടുവരുന്നത്. '*കുടുംബിനി*' സിനിമയിൽ നാത്തൂൻ ശാരദയാണ്. അവളുടെ ഏഷണി കേട്ട് പലപ്പോഴും അമ്മായിയമ്മ ലക്ഷ്മിക്കെതിരാവുന്നു. കുടുംബത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുന്നതിനാവശ്യമായ ഊർജ്ജം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് ഇവർക്കിടയിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണ്. ജീവിതത്തെ സർഗ്ഗാത്മകമാക്കുന്ന മറ്റ് കാര്യങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കാനോ ശ്രദ്ധപായിക്കാനോ മെനക്കെടാതെ ഇത്തരം കുടുംബസംഘർഷങ്ങൾ ആവർത്തിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ കുടുംബത്തെ സംബന്ധിച്ച തികച്ചും പ്രതിലോമമായ ആശയങ്ങൾ പ്രബലനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

അതിനിടയിൽ കുടുംബത്തിൽ സ്വാഭാവികമായ ജനനവും മരണവുമൊക്കെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ലക്ഷ്മി ഒരാൺകുട്ടിക്ക് ജന്മം നൽകുന്നു. വീട്ടിൽ എല്ലാവരുടെയും ഓമനയായി കുഞ്ഞ് വളരുന്നു. ജാനു (ഷീല) എന്ന കഥാപാത്രം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. ശാരദയുടെ ഭർത്താവ് കുംഭാണ്ഡൻ മിലിട്ടറിയിൽനിന്ന് ലീവിനുവരുന്നു. തോണിയിൽ വരുന്ന കുംഭാണ്ഡനെ സ്വീകരിക്കാൻ ഭാര്യാസഹോദരൻ മാധവൻകുട്ടി കടവത്തെത്തുന്നു. തോണിയിൽ നിറയെ യാത്രക്കാരുണ്ട്. കൂട്ടത്തിൽ ജാനുവും. ജാനു ഇരിക്കുന്നത് തോണിയുടെ ഒരറ്റത്താണ്. സാധാരണയായി സ്ത്രീകൾ തോണിയാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ കൊമ്പത്തിരിക്കാറില്ല. ജാനുവിനെ കാണിക്കുന്ന ആദ്യഷോട്ട് ഇത്തരത്തിലാക്കിയത് അവൾ അസാധാരണസ്ത്രീയാണെന്ന് കാണിക്കുന്നു. കുംഭാണ്ഡൻ അവളുടെ ഫോട്ടോ എടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൾ മുഖംകൊണ്ട് ഗോഷ്ഠികാണിക്കുന്നത് ഒരു തന്റേടക്കാരിയും 'വായാടി'യുമാണ് അവളെന്ന സൂചന നൽകുന്നു. കുംഭാണ്ഡൻ തോണിയിൽനിന്ന് എഴുന്നേറ്റ് നടക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തോണിമറിയുന്നു. എല്ലാവരും വെള്ളത്തിൽ വീഴുന്നതുകണ്ട് രക്ഷിക്കാനോടിയെത്തുന്ന മാധവൻകുട്ടിയോട് (പ്രേംനസീർ) ജാനു കയർക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മിക്ക സിനിമയിലു

മെന്നപോലെ അവർ തമ്മിലുള്ള ആദ്യകലഹം പ്രണയത്തിനു വഴിമാറുന്നു. അവരുടെ പ്രണയരംഗചിത്രീകരണം ശ്രദ്ധിക്കുക.

2.2.2.6. മെരുക്കലും ഇരയാക്കലും – കാഴ്ചകൊണ്ടുള്ള അർത്ഥോല്പാദനങ്ങൾ

സിനിമയിലെ ഈ പ്രണയരംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്: പുഴയോരമാണ് രംഗം. ഒരു ചൂണ്ടലുമായി മാധവൻകുട്ടിയിരിക്കുമ്പോൾ അതുവഴി ജാനു കടന്നു വരുന്നു.

ജാനു: ''മീൻ വല്ലതും കിട്ടിയോ?''

മാധവൻകുട്ടി: ''ഒരു പെൺമീൻ കിടന്നുകറങ്ങുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അതിനു കൊത്താൻ വലിയ മടി''

ജാനു: ''ചൂണ്ടയാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയിട്ടായിരിക്കും''

മാധവൻകുട്ടി: എന്നാലും പെണ്ണല്ലേ. എപ്പോഴെങ്കിലും കൊത്താതിരിക്കുമോ''?

ജാനു : "അതു ചൂണ്ടക്കാരന്റെ ക്ഷമപോലിരിക്കും".

ജാനുവും മാധവൻകുട്ടിയും തങ്ങളുടെ ഇഷ്ടം പരസ്പരം അറിയിക്കുമ്പോൾ ഒരാൾ പുഴയോരത്തുനിന്ന് വലയെറിയുന്ന ദൃശ്യമാണ് കാണിക്കുന്നത്. ചൂണ്ടയിടുക, വലയെറിയുക എന്നിവയെല്ലാം സിനിമയിൽ മറ്റൊരർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചൂണ്ടയിടുക ഒരുതരം വേട്ടയാടൽതന്നെ. ഇവിടെ പുരുഷൻ വേട്ടക്കാരനും സ്ത്രീ ഇരയുമായാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

തന്റെ പ്രണയം ചേട്ടനെ അറിയിച്ച് വിവാഹത്തിനു സമ്മതം വാങ്ങിത്തരണമെന്ന് പറഞ്ഞ് മാധവൻകുട്ടി ഏട്ടത്തിയമ്മയെ സമീപിക്കുന്നു. രണ്ടുപേരും മുറിയിലിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്ന നേരത്ത് ശാരദയും അമ്മായിഅമ്മയും വന്ന് കലഹിക്കുന്നു. മാധവൻകുട്ടിയും ലക്ഷ്മിയും തമ്മിൽ അവിഹിതബന്ധമുണ്ടെന്ന രീതിയിൽ പ്രശ്നം മാറിയപ്പോൾ സമചിത്തതയോടെ കാര്യങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ രാഘവക്കുറുപ്പ് തയ്യാറാവുന്നു. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം സിനിമയിൽ രാമായണ പരാമർശം വരുന്നതായി കാണാം. രാഘവക്കുറുപ്പ് മാധവൻകുട്ടിയോട് 'ഏടത്തിയ

മ്മയെ അമ്മയെപ്പോലെ കാണണ'മെന്ന് പറയുമ്പോൾ രാമായണത്തിൽ സുമിത്ര ലക്ഷ്മണന് ഉപദേശംനല്കുന്ന രംഗം ഓർമ്മയിലെത്തും. രാഘവക്കുറുപ്പും മാധവൻകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും 'രാമലക്ഷ്മണൻമാരെപ്പോലെ' എന്ന് ഉപമിക്കുന്നുത് കാണാം.

2.2.2.7. അതിനാടകീയതയുടെ കലാധർമ്മം

സിനിമയിൽ തുടർന്ന് മാധവൻകുട്ടിയുടെയും ജാനുവിന്റേയും വിവാഹം നടക്കുന്നു. വിവാഹദിവസംതന്നെ വൈകീട്ട് അമ്മ മരിക്കുന്നു. വീട്ടിലെ കാര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ വഷളാകുന്നു. ശാരദയുടെ ഏഷണിമൂലം ജാനുവും ലക്ഷ്മിയും തമ്മിൽ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടായതിനാൽ രാഘവക്കുറുപ്പും ലക്ഷ്മിയും മകനും താമസം മാറ്റുന്നു.

ഗർഭിണിയായ ജാനു പ്രസവവേദനയിൽ ഉഴലുമ്പോൾ സഹായത്തിനെത്തുന്നത് ലക്ഷ്മിയും രാഘവക്കുറുപ്പുമാണ്. അത്യാസന്നനിലയിലായ ജാനുവിനെ ആശുപത്രിയിലെത്തിക്കുകയും ലക്ഷ്മി രക്തം നല്കി അവളെ രക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രക്തം നൽകുന്നതിനിടയിൽ അവിചാരിതമായി ഇടിയും മിന്നലുമുണ്ടാവുകയും വൈദ്യുതി തടസ്സംവന്ന് മുറി ഇരുട്ടിലാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് വെളിച്ചം വന്നപ്പോൾ നാം കാണുന്നത് ലക്ഷ്മിയുടെ കയ്യിൽനിന്ന് രക്തമെടുക്കാൻ ഉപയോഗിച്ച ട്യൂബ് ഊരിക്കിടക്കുന്നതും ലക്ഷ്മി രക്തംവാർന്നു മരിച്ചുകിടക്കുന്നതുമാണ്. അവിചാരിതവും അവിശ്വസനീയവുമായ ഈ ഒരുരംഗം സൃഷ്ടിച്ച് സുഖപര്യവസായി ആയിത്തീരാവുന്ന ഒരു സന്ദർഭത്തെ ട്രാജഡിയാക്കി മാറ്റുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നതെന്നു പറയാം. അതിലുപരി ഉത്തമകുടുംബിനിയെ രക്തസാക്ഷിത്വം നൽകി അനശ്വരയാക്കുന്ന, മഹത്വപ്പെടുത്തുന്ന ദൗത്യം ഇവിടെ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒപ്പം കുടുംബിനികൾ രക്തം നല്കി ജീവൻനല്കി സംരക്ഷിക്കേണ്ടുന്ന ഒന്നായി കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനവും മഹത്വപ്പെടുന്നതുകാണാം.

2.2.2.8. തെറിച്ചപെണ്ണ് എന്ന സ്വതന്ത്രയും അടക്കമുള്ളവൾ എന്ന കുടുംബിനിയും

ഭാര്യ അമ്മായിയമ്മ, നാത്തൂൻ, എന്നിങ്ങനെ സ്ത്രീകളുടെ മൂന്നു റോളുകളാണ് കുടുംബിനിയിൽ പ്രധാനമായും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. കുടുംബത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടി ത്യാഗം അനുഭവിക്കുന്ന ഭാര്യയുടെ ഉദാത്തമാതൃകയായി ലക്ഷ്മിയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത്തരം ഭാര്യമാരുടെ മേന്മ പ്രകടിപ്പിക്കാനാണ് അമ്മായിയമ്മ, നാത്തൂൻ തുടങ്ങിയവരെ നെഗറ്റീവ് റോളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തെറിച്ച പെണ്ണായിരുന്ന ജാനുവിനെ കുടുംബിനിയാക്കിത്തീർക്കുന്നതോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മിയുടെ രൂപം ജാനുവിൽ ലയിക്കുന്നതായാണ് സിനിമയുടെ അവസാനം ദൃശ്യമാവുന്നത്. ഇതിനുപശ്ചാത്തലമായി

> "തൻസുഖമെല്ലാം അന്യർക്കായി
> ത്യാഗം ചെയ്യും മനസ്വിനി
> മാനിനിമാരുടെ വംശത്തിനുനീ
> മാതൃകയല്ലോ കുടുംബിനി"

എന്ന ഗാനം ഒരശരീരിയായി കേൾക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു 'മാനിനി'യായ സ്ത്രീ എങ്ങനെയാവണമെന്നാണ് സിനിമ നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നത്.

2.2.3. തെറിച്ച പെണ്ണും വിധേയയായ പെണ്ണും

'തെറിച്ച പെണ്ണ്' പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രമായിവരുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമയാണ് പി. എൻ. മേനോൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച '*കുട്ട്യേടത്തി.*' (1971) നായികാസൗന്ദര്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് നാളതുവരെ നിലനിന്നുപോന്ന സങ്കല്പത്തെ പൊളി ച്ചെഴുതിയ സിനിമയാണിത്. നാടകരംഗത്തുനിന്നു കടന്നുവന്ന വിലാസിനി എന്ന നടിയുടെ അഭിനയമികവിൽ വേറിട്ടൊരു സിനിമയൊരുക്കാൻ പി. എൻ. മേനോനു കഴിഞ്ഞു.

കുട്ട്യേടത്തിയെ ആദ്യമായി സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവൾ ഒരു മരത്തിനുമുകളിൽ കയറിയിരിക്കുന്നതായിട്ടാണ്. വീട്ടിലും നാട്ടിലും ഒരു 'തെറിച്ച പെണ്ണ്' ആയി കുട്ട്യേടത്തിയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ അനിയത്തി ജാനു വിനെ (ജയഭാരതി) അടക്കമുള്ള ശാലീനസുന്ദരിയെന്ന് കാഴ്ചക്കാരന് തോന്നുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തന്നോട് കിന്നാരം പറയാനെത്തുന്ന പുരുഷന്മാരോടും, കുറ്റംപറയുന്ന സ്ത്രീകളോടും കയർക്കുന്ന കുട്ട്യേടത്തി അയല്ക്കാരനായ ഒരു പുരുഷനെ താല്പര്യപൂർവ്വം നോക്കുന്നതായി കാണാം.

വീട്ടിലുള്ളവരെല്ലാം ഉത്സവം കാണാൻപോയ ഒരു ദിവസം കുട്ട്യേടത്തി അയൽക്കാരനെ തേടി അയാളുടെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുന്നു. വീട്ടിനുള്ളിൽനിന്ന് ശബ്ദം കേട്ട് അവൾ ജനലിലൂടെ നോക്കുമ്പോൾ അനിയത്തി ജാനുവും അയൽക്കാര നുമായുള്ള ലൈംഗികവേഴ്ചയാണ് കാണുന്നത്. വാതിലിൽമുട്ടി വിളിച്ചശേഷം അവൾ ഒന്നും പറയാതെ വീട്ടിലേക്ക് തിരികെപ്പോന്നു. പിന്നീട് അനിയത്തിയെ ഉപദേശിക്കുന്ന കുട്ട്യേടത്തിയോട് ജാനു കയർക്കുന്നത് കാണാം. വിവാഹപൂർവ്വ ലൈംഗികബന്ധം ഒരു പ്രശ്നമായി ജാനു കാണുന്നില്ല.

അയൽക്കാരൻ തന്നെ ചതിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് പിന്നീട് മനസ്സിലാക്കിയ ജാനു 'സാധാരണ സ്ത്രീ'കളെപ്പോലെ ആത്മഹത്യചെയ്യാനോ നിത്യവിരഹിണി യായി നില്ക്കാനോ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, അവൾ മറ്റൊരാളെ വിവാഹം കഴിച്ച് ജീവിതം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്നുമുണ്ട്.

ചാരിത്ര്യനഷ്ടത്തോടെ സ്ത്രീയുടെ ജീവിതംതന്നെ അവസാനിക്കുന്നു വെന്ന പരമ്പരാഗതപൊതുബോധത്തെയാണ് ജാനുവിലൂടെ സിനിമ നിരാകരി ക്കുന്നത്. എന്നാൽ, 'തെറിച്ചപെണ്ണ്' എന്ന നിലയിൽ ശക്തമായ കഥാപാത്രമായി വളർത്തിയെടുത്ത കുട്ട്യേടത്തിയെ സിനിമയുടെ അവസാനം ആത്മഹത്യയിലേക്ക് തള്ളിവിടുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഒരു ഭാഗത്ത് വിപ്ലവകരമെന്നോ പാരമ്പര്യ നിഷേധകമെന്നോ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന സമീപനം വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്ന ഈ

സിനിമ മറ്റൊരുവഴിയിൽ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പരിചരിക്കുന്നുവെന്ന് ഈ വിപര്യയത്തെ മുൻനിർത്തി വിലയിരുത്തേണ്ടി വരുന്നു.

2.2.4. കുടുംബിനി എന്ന നിലയിൽ 'ഭാര്യ'യുടെ പദവി

ഭർതൃകേന്ദ്രിതമായ കുടുംബത്തിൽ അയാളുടെ അഭിലാഷങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി, സമ്പൂർണ്ണവിധേയയായി, സ്വജീവിതം ജീവിച്ചുതീർക്കുന്ന സ്ത്രീയെ മഹത്വപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു സാംസ്കാരികചരിത്രം ഇന്ത്യയ്ക്കുണ്ട്. അത്തരം സ്ത്രീകൾക്കു മാതൃകകളായി കുറെയധികം കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭാരതീയേതിഹാസപുരാണങ്ങളിലുണ്ട്. അവരുടെ കഥകൾ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിൽ സാഫല്യമടയുന്ന പിൽക്കാലരചനകളും അനവധിയാണ്. ആധുനിക കാലത്തുണ്ടായ സിനിമയും ഇതേ ആശയങ്ങൾ പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കാനം ഇ. ജെ. രചിച്ച് കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത *'ഭാര്യ'*(1962) എന്ന സിനിമ മേല്പറഞ്ഞ ധാരയിൽ വരുന്നു. ഇതിലെ നായിക ലീല (രാഗിണി) സർവ്വംസഹയായ കുടുംബിനിയാണ്. "ഒരു സ്ത്രീക്ക് ജീവിതത്തിൽ ഏറ്റവും വലിയ പദവിയാണ് ഭാര്യ" എന്നാണവളുടെ വിശ്വാസം. ഭർത്താവായ ബെന്നി (സത്യൻ) ഗ്രേസിയെന്ന സ്ത്രീ (രാജശ്രീ) യുമായി പ്രണയത്തിലാണെന്നറിഞ്ഞിട്ടും വളരെ വിനയത്തോടെ ഭർത്താവിനെ തിരുത്തിക്കാനാണ് ലീല ശ്രമിച്ചത്.

എത്ര സ്നേഹത്തോടെ പെരുമാറിയിട്ടും ബെന്നിയുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ മാറ്റം വന്നില്ല. ഒടുവിൽ ബെന്നിയുടെ വെടിയേറ്റ് കിടക്കുമ്പോഴും ഭർത്താവിന്റെ കാൽ തൊട്ടുവന്ദിക്കണമെന്നും മാറിൽ തലചായ്ക്കണമെന്നുമാണ് അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഭർത്താവിനെ ദൈവത്തെപ്പോലെ കാണണമെന്ന് പഠിപ്പിക്കുന്ന ഭാരതീയസദാചാരസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസൃതമായ സ്ത്രീത്വത്തെയാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. 'ശീലാവതി'യുടെ പിന്മുറക്കാരിയായാണ് ലീലയുടെ ജീവിതം സിനിമയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്.

2.2.5. ആദ്യകാലമലയാളസിനിമയിലെ വൈവാഹികജീവിതചിത്രീകരണം

ഏതു കുടുംബവ്യവസ്ഥയിലും പ്രധാനമായി കണക്കാക്കുന്ന ഒന്നാണ് വിവാഹം. വിവിധ ജാതിമതങ്ങളിൽപ്പെട്ട മനുഷ്യർക്ക് പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം വിവാഹരീതികൾ ഉണ്ട്. സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന് സാമൂഹികമായ അംഗീകാരം നൽകുന്ന ഒരു പ്രക്രിയ ആയാണ് വിവാഹം പൊതുവിൽ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. അതിലുപരി, സ്വത്തവകാശവുമായും മറ്റും കണ്ണിചേർന്നു കിടക്കുന്നതാണ് വിവാഹബന്ധമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ വിഷമമില്ല. നിയമപരമായ അംഗീകാരം ഇല്ലാത്ത സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ- അവർ ഭാര്യാ ഭർത്താക്കൻമാരെപ്പോലെ ജീവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും- സമൂഹം അംഗീകരിക്കു ന്നില്ല. ഒരാളുടെ, പ്രത്യേകിച്ച് സ്ത്രീകളുടെ, ജീവിതത്തിലെ വഴിത്തിരിവായി മിക്കപ്പോഴും വിവാഹം മാറുന്നുണ്ട്. ഒരിടത്തുനിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേക്കുള്ള 'പറിച്ചുന ടലായി' അതു മാറുന്നു. ഓരോ പെൺകുട്ടിയും തന്റെ ബാല്യത്തിൽ കേട്ടുവ ളർന്നത് ''മറ്റൊരു വീട്ടിലെത്താനുള്ള പെണ്ണാ'' ണെന്ന മുതിർന്നവരുടെ മൊഴികളാ ണ്. ചെറുപ്പം മുതൽ സ്ത്രീയെ മാനസികമായി തയ്യാറാക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ സമൂഹം ഒരുക്കി വെക്കുന്നുണ്ട് എന്നു സാരം. ''പൂമാനിനികളായാൽ അടക്കം വേണം'' എന്നാണ് പെൺകുട്ടികളെ എപ്പോഴും സമൂഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. 'അട ക്കവും ഒതുക്കവും' കുലീനതയുടെ ലക്ഷണങ്ങളായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു. വിവാ ഹക്കമ്പോളത്തിൽ പ്രധാനയോഗ്യതയായി അവയെ സമൂഹം കണക്കാക്കി. തങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ സ്ത്രീയെ പരുവപ്പെടുത്താനുള്ള പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിന്റെ തന്ത്രങ്ങളായി പലപ്പോഴും അത് വർത്തിച്ചു. അങ്ങനെ ഭർത്തൃവിധേയയായി, അനുസരണയുള്ളവളായി മാറ്റിയെടുക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീകളുടെ പ്രതിനിധാനം മലയാളസിനിമയിൽ എൺപതുകൾക്കുമുമ്പ് സമൃദ്ധമായി കാണാം.

എം. കൃഷ്ണൻനായരുടെ സംവിധാനത്തിൽ എ. എൽ. ശ്രീനിവാസൻ നിർമ്മിച്ച '*വിവാഹിത*' (1970)യെന്ന സിനിമയെ ഉദാഹരണമായെടുത്ത് ഇക്കാര്യം വിശദീകരിക്കാം. എങ്ങനെയാണ് ഇത്തരം സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങൾ സാംസ്കാരിക

സൂചകങ്ങളായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് ഈ സിനിമയുടെ പ്രത്യക്ഷപാഠപരിശോധനതന്നെ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്.

സിനിമയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ മീന (പത്മിനി) ഗായകനും ചിത്രകാരനുമായ രാജനുമായി (പ്രേംനസീർ) പ്രണയത്തിലാണ്. മീനയുടെ ചേച്ചി കമല (കവിയൂർ പൊന്നമ്മ)യുടെ ആകസ്മികനിര്യാണത്തോടെ അവളുടെ ജീവിതം വഴിമാറുന്നു. കമലയുടെ രണ്ടു കുട്ടികളെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി അവരുടെ ഭർത്താവായിരുന്ന അഡ്വക്കറ്റ് അശോകിനെ (സത്യൻ) വിവാഹം കഴിക്കാൻ മീന നിർബന്ധിതയാവുന്നു. കല്യാണം കഴിഞ്ഞ് അവൾ മദ്രാസിലേക്ക് അശോകനും കുടുംബവുമൊത്തു യാത്രയാകുന്നു. അവിടെ എപ്പോഴും ജോലിത്തിരക്കിലായ അശോകനെയാണ് നാം കാണുന്നത്. ഒരു സന്ദർഭത്തിലും മീനയോടൊപ്പം ഉല്ലാസത്തോടെ കഴിയുന്ന അശോകിനെ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടില്ല. അതേസമയം കുട്ടികളോടൊപ്പം സന്തോഷത്തോടെ ജീവിക്കുന്ന മീനയെ നാം കാണുന്നുമുണ്ട്.

അശോകന്റെയും മീനയുടെയും ഒന്നാമത്തെ വിവാഹവാർഷികവും മീനയുടെ അച്ഛന്റെ ഷഷ്ടിപൂർത്തിയും നാട്ടിൽ ഒന്നിച്ചാഘോഷിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടുള്ള കത്ത് കിട്ടിയപ്പോൾ മീനയേയും കുട്ടികളെയും അശോകൻ നാട്ടിലേക്കയക്കുന്നു. എന്നാൽ, ജോലിത്തിരക്ക് കാരണം അശോകന് നാട്ടിലെത്താൻ കഴിയുന്നില്ല. ആഘോഷപരിപാടിയിൽ പാടാനെത്തിയ രാജൻ മീനയെ വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടുന്നു. പ്രണയകാലത്ത് മീനയുടെ ചിത്രം വരച്ചിരുന്ന രാജൻ അതുപൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനായി അവളുടെ സഹായം തേടുന്നു. മീന മനസ്സില്ലാമനസ്സോടെയാണെങ്കിലും അതിനു തയ്യാറായി.

ദിവസവും ഉദ്യാനത്തിൽവെച്ച് കണ്ടുമുട്ടുന്ന അവരെ ഒരു ദിവസം ഉദ്യാനത്തിലെത്തിയ അശോകൻ കാണുന്നു. മീന രാജനൊപ്പം നിൽക്കുന്നത് അശോകൻ കാണുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും അശോകന്റെ സംഭാഷണത്തിലെല്ലാം വ്യംഗ്യമായ ചില പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. രാജനോട് യാത്രപറഞ്ഞു വരുന്ന മീന അശോകനെ കണ്ടുമുട്ടുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക.

അവിചാരിതമായി അശോകനെ കാണുന്ന മീന ഞെട്ടുന്നു.

മീന: "എപ്പോൾ വന്നു?"

അശോക് : "ഞാനിങ്ങോട്ടു വന്നതും നിന്നെ കണ്ടു."

മീന : "എന്നെ കണ്ടോ? കുറേനേരായി ഇവിടെ നില്ക്കായിരുന്നോ?"

അശോക് : "ഇല്ല, ഇപ്പൊ വന്നതേയുള്ളൂ. വീട്ടിൽ വന്നുനോക്കി നിന്നെ കണ്ടില്ല. ഇങ്ങോട്ടു വന്നു. എന്താ എന്നെ കണ്ടതിൽ സന്തോഷമില്ലേ? എനിക്ക് മനസ്സിലായി. ഇപ്പോൾ ഇവിടെവന്നു നിന്നെ കാണുന്നത് നിനക്ക് വിഷമമായിരിക്കുമെന്നെനിക്കറിയാം. ഞാൻ തെളിവുതരാം."

മീന: "തെളിവോ? എന്തിന്?" (മീനയുടെ മുഖത്ത് പരിഭ്രമം)

അശോക് : "നീ ഈ വിഷമം കാണിക്കുന്നത് നിന്റെ അച്ഛന്റെ ഷഷ്ടിപൂർത്തിക്ക് ഞാൻ വരാതിരുന്നതുകൊണ്ടല്ലേ."

(മീന ആശ്വാസത്തോടെ വീർപ്പിടുന്നു).

(പോക്കറ്റിൽനിന്ന് ഒരു മോതിരമെടുത്ത് അവളുടെ കയ്യിലണിയിച്ചുകൊണ്ട്) "ഇത് നിന്റെ ജേഷ്ഠത്തി, എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട ഭാര്യ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതാണ്. എന്റെ സ്നേഹത്തിന്റെ അടയാളമാണ് ഈ മോതിരം. ഇതു നിന്റെ വിരലിൽനിന്ന് ഊരാൻ പാടില്ല. ഇതെപ്പോഴെങ്കിലും നിന്റെ കയ്യിലില്ലെന്നുവന്നാൽ ഞാൻ കരുതും ഞാൻ നിന്റെ ഹൃദയത്തിലില്ലെന്ന്. അങ്ങനെയുണ്ടാവില്ലെന്നെനിക്കറിയാം."

മനസ്സിനെ എത്ര നിയന്ത്രിച്ചിട്ടും രാജനെ കാണാതിരിക്കാൻ മീനക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ദൂരെനിന്നും രാജന്റെ പാട്ടുകേട്ട് മലമുകളിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്ന മീന എത്തിപ്പെടുന്നത് അശോകന്റെ മുന്നിലേക്കാണ്. പിന്നീടുള്ള ഓരോ നീക്കത്തിലും വ്യക്തമായ ചില ലക്ഷ്യങ്ങളുള്ളതായിതോന്നും. അശോകൻ രാജനുമായി യാദൃച്ഛികമെന്നു തോന്നുന്ന രീതിയിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും രാജന്റെ ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ ആർട്ട് ഗാലറിയിൽ പോവുന്നതും അവിടെവെച്ച് മീനയുടെ

ചിത്രം കാണുന്നതും ആ ചിത്രവുമായി വീട്ടിലെത്തി മീനയെ കാണിക്കുന്ന തുമെല്ലാമാണ് തുടർന്ന് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

അശോക് തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് രാജനെ ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്നതും അവിടെവെച്ച് മീനയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും രാജനെ പാടാൻ നിർബന്ധിക്കു ന്നതുമെല്ലാം ബോധപൂർവ്വമാണെന്ന് നമുക്ക് മനസ്സിലാകും. പാട്ടിലെ വരികളെല്ലാം വീണ്ടും അവളെ പ്രണയത്തിലേക്ക് വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ്.

"തപ്തബാഷ്പജലകണങ്ങൾ നിങ്ങൾ
രത്നങ്ങളാക്കിയെനിക്കേകുമ്പോൾ
മണ്ണോടുമണ്ണടിഞ്ഞ പ്രണയപ്രതീക്ഷകൾ
സ്വർണ്ണമുളകൾ വീണ്ടും അണിഞ്ഞുവല്ലോ"

പിന്നീട് അശോകും മീനയും മദ്രാസിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു.

ഇതിനു സമാന്തരമായി മറ്റൊരു കുടുംബത്തിന്റെ അവസ്ഥയും സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സുരേഷും (കെ.പി.ഉമ്മർ) സുകുമാരിയും (ജയഭാരതി) എപ്പോഴും വഴക്കിടുന്ന ദമ്പതിമാരാണ്. ഭർത്താവിനെ അനുസരിക്കാത്ത, എപ്പോഴും നിശാക്ലബ്ബിൽ പോവുകയും മറ്റു പുരുഷന്മാരുടെകൂടെ നൃത്തംചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന സുകുമാരിയെ അംഗീകരിക്കാൻ കഴിയാത്ത സുരേഷ് തന്റെ വിഷമങ്ങ ളൊക്കെ പങ്കുവെക്കുന്നത് അശോകിനോടാണ്. ഇവരുടെ ദാമ്പത്യപ്രശ്നങ്ങൾ അശോക് മീനയുമായി ചർച്ചചെയ്യുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ അവളെ ക്കൂടി ഉദ്ദേശിക്കുന്നുവെന്ന പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നുണ്ട്: "ഭാര്യയും ഭർത്താവും പരസ്പരം മനസ്സിലാക്കി ജീവിച്ചില്ലെങ്കിൽ ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവിക്കും."

മീനയെക്കാണാൻ രാജൻ മദ്രാസിലെത്തുന്നതോടെ അവളുടെ ജീവിതം കൂടുതൽ സംഘർഷഭരിതമാവുന്നു. ഒരു പെയിന്റിംഗ് പ്രദർശനം നടത്താനെന്ന പേരിലാണ് രാജൻ മദ്രാസിലെത്തുന്നത്. അശോകൻ രാജനേയും കൂട്ടി വീട്ടിലെ ത്തുമ്പോൾ മീന ഞെട്ടിപ്പോവുന്നു. തന്റെ ചിത്രപ്രദർശനം കാണാൻ രാജൻ

മീനയെ ക്ഷണിക്കുന്നു. മീന വരില്ലെന്നറിയിച്ചെങ്കിലും രാജന്റെ അഭ്യർത്ഥന ചെവിക്കൊള്ളാതിരിക്കാൻ അവൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അശോകും ചിത്രപ്രദർശനം കാണാനെത്തുന്നു. മീന വരില്ലെന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ് അശോകൻ എത്തിയ തെന്നും അശോകൻ വരുന്നില്ലെന്നതിനാലാണ് മീന എത്തിയതെന്നും പറയുന്നു ണ്ടെങ്കിലും കൂടുതൽ സങ്കീർണമായ ഒരു ബന്ധത്തിലേക്കാണ് മീന നടന്നുനീങ്ങു ന്നതെന്ന് നമുക്കു വ്യക്തമാകും. മീനയെ തന്നിലേക്ക് അടുപ്പിക്കാൻ രാജൻ ബോധപൂർവം ശ്രമിക്കുന്നുമുണ്ട്.

പലപ്പോഴും രാജന്റെ നിർബന്ധംമൂലം മീന അശോകറിയാതെ രാജന്റെ മുറിയിലേക്കു പോകുന്നതായി കാണാം. ഒരു ദിവസം രാജനെ കാണാൻ മീന ഇറങ്ങുമ്പോഴാണ് അശോക് ഓഫീസിൽനിന്നും വരുന്നത്. പിന്നീടുള്ള അശോ കിന്റെ ഓരോ വാക്കും ധ്വന്യാത്മകമാണ്. വീട്ടിലേക്ക് രാജൻ ഫോൺ ചെയ്ത പ്പോൾ മീന 'റോങ് നമ്പർ' എന്ന് പറയുന്നത് കേട്ട് അശോക് പറയുന്നത് "ഈയിടയ്ക്ക് നമുക്ക് ധാരാളം റോങ് നമ്പർ കിട്ടുന്നുണ്ട്" എന്നാണ്.

അശോകിനോടും കുട്ടികളോടുമൊപ്പം കണ്ണുകെട്ടിക്കളിക്കുന്നതിനിടയിൽ കടന്നുവരുന്ന രാജനെ മീന കടന്നു പിടിക്കുന്നു.'കള്ളനെ പിടിച്ചു കള്ളനെ പിടിച്ചു' എന്ന് മീന പറയുമ്പോൾ അശോക് പറയുന്നത് "യഥാർത്ഥ കള്ളനെ പിടിച്ചു" എന്നാണ്.

രാജനും മീനയും ഇരുന്നു സംസാരിക്കുന്നതിനിടയിൽ അശോക് കടന്നുവന്ന് പറയുന്നതു ശ്രദ്ധിക്കുക.

അശോക്: രാജൻ ഞാൻ ഒരു വലിയ ലോയറാണ്. ഒരു കേസിൽ ഏതു കുരുങ്ങിയ നൂലും അഴിക്കാൻ വിദഗ്ദ്ധനാണ് ഞാൻ. പക്ഷേ ഇപ്പോൾ ഒരു കുഴഞ്ഞ കേസിൽ എന്തുചെയ്യണമെന്നാലോചി ക്കുകയാണ്.

രാജൻ : എന്റെ സഹായം ആവശ്യമാണോ?

അശോക്: നിങ്ങളുടെ രണ്ടുപേരുടേയും സഹായം എനിക്കാവശ്യമാണ്. സംഭവം ഒരു സ്ത്രീ അവരുടെ ഭർത്താവിൽനിന്ന് വേർപെട്ട് പോകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു

(മീനയുടെ മുഖം ക്ലോസ് അപ്)

രാജൻ : ആരുടെ കാര്യമാണ് പറയുന്നത്?

അശോക് : നമ്മുടെ സുകുമാരിയെപ്പറ്റിയാ

മീന : ഓ സുകുമാരിയും സുരേഷും

അശോക് : പിന്നെ ആരെപ്പറ്റിയെന്നാണ് വിചാരിച്ചത്?

മീന : അവരെപ്പറ്റിത്തന്നെ

അശോക്: സുകുമാരിക്ക് വിവാഹമോചനം വേണം. പക്ഷേ ഞാൻ വിചാരിച്ചത് സുരേഷിന്റെ വീട് തകരാൻ പാടില്ല, അങ്ങനെയല്ലേ മീന!

മീന : അതേയതേ.

രാജൻ : സുകുമാരിക്ക് ആ വിവാഹത്തിൽ മനസ്സുഖമില്ലെങ്കിൽ പിന്നെ നിർബന്ധിക്കുന്നതെന്തിന്? അവൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം വേണ്ടേ?

അശോക്: വിവാഹിതയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് പരിമിതി കളുണ്ട്. കുടുംബത്തിന്റെ ഭദ്രതയാണ് സർവ്വപ്രധാനം. അതുമറക്കുന്ന സ്ത്രീ ഒരിക്കലും നല്ലവളല്ല.

അശോകിന്റെ ഈ വാക്കുകൾ സന്ദർഭനിഷ്ഠമായ ഒരു വാക്യമായി ചുരുക്കി മനസ്സിലാക്കേണ്ടുന്ന ഒന്നല്ല. സിനിമയിലൂടെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പരമ്പരാഗത ധാരണയും സമൂഹത്തിനു നല്കുന്ന സന്ദേശവുമാണ് അത്.

പക്ഷേ എത്ര നിയന്ത്രിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടും രാജന്റെ വശീകരണവാക്കുകൾ നിഷേധിക്കാനോ അയാളെ കാണാതിരിക്കാനോ മീനക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ഒരു ദിവസം രാജനെ കണ്ടുവരുന്നവഴി താൻ രാജന്റെ ഭാര്യയാണെന്നും നിങ്ങളെന്റെ ജീവിതം നശിപ്പിച്ചെന്നും പറഞ്ഞ് ഒരു സ്ത്രീ മീനയെ സമീപിക്കുന്നു. എല്ലാ കാര്യങ്ങളും

അശോകിനോട് പറയുമെന്ന് പറഞ്ഞു ഭീഷണിപ്പെടുത്തി പണം കൈക്കലാക്കുന്നു. പല പ്രാവശ്യം സ്ത്രീയുടെ ഭീഷണികേട്ട് മീന അവർക്ക് പണം നൽകുന്നു. പിന്നീട് അവൾ അവശ്യപ്പെട്ട പണം നൽകാൻ കഴിയാതെവന്നപ്പോൾ ആ സ്ത്രീ അവളുടെ മോതിരം ഊരിയെടുക്കുന്നു വൈകുന്നേരം പണം നൽകിയാൽ മോതിരം തിരിച്ചുനൽകാമെന്ന് പറഞ്ഞ് അവൾ പോകുന്നു.

മോതിരം കയ്യിൽ കാണാഞ്ഞപ്പോൾ അശോക് കാര്യം തിരക്കുകയും അത് അവൾക്കു നൽകിയ സമയത്ത് പറഞ്ഞ വാക്കുകൾ ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മോതിരം ക്ലീൻ ചെയ്യാൻ നൽകിയതാണെന്നും വൈകുന്നേരം തിരിച്ചുകിട്ടുമെന്നും പറഞ്ഞ് തൽക്കാലം അവൾ രക്ഷപ്പെടുന്നു. നാലായിരം രൂപ സംഘടിപ്പിക്കാൻ അവൾ നെട്ടോട്ടമോടുന്നതാണ് പിന്നീട് കാണുന്നത്. ഒടുവിൽ അവളുടെ ആഭരണങ്ങൾ വിറ്റ് പണവുമായി പാർക്കിലെത്തിയിട്ടും ആ സ്ത്രീയെ കാണുന്നില്ല. കുറേനേരം കാത്തിരുന്നിട്ടും അവളെ കാണാതിരുന്നപ്പോൾ മീന രാജന്റെ സമീപത്തെത്തി അവളെ തിരക്കുന്നു. അപ്പോഴാണ് റോഡിലൂടെ ആ സ്ത്രീ നടന്നുനീങ്ങുന്നത് മീനയുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നത്. മീന ആ സ്ത്രീയെ പിൻതുടർന്നു. ഉദ്വേഗം നിറയുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെയാണ് ഏറെനേരം ഈ പിൻതുടരൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒടുവിൽ ഒരു കെട്ടിടത്തിലേക്ക് കയറിപ്പോവുന്ന സ്ത്രീയെ പിൻതുടർന്ന് മീന എത്തിച്ചേരുന്നത് അശോകിന്റെ ഓഫീസ് മുറിയിലേക്കാണ്. മാനസികപിരിമുറുക്കം സഹിക്കവയ്യാതെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ മെഡിക്കൽ ഷാപ്പിൽനിന്നും ഉറക്കഗുളിക വാങ്ങുമ്പോൾ അശോക് അവിടെയെത്തുകയും അവൾ മോഹാലസ്യപ്പെട്ടു വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു.

പിന്നീട് നാം കാണുന്നത് കട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന മീനയേയും അവളെ ത്തേടിയെത്തിയ സ്ത്രീയെയുമാണ്. മീന സകലനിയന്ത്രണങ്ങളുംവിട്ട് അവളെ കഴുത്ത് ഞെരിച്ച് കൊല്ലാനൊരുങ്ങുമ്പോൾ അശോക് കടന്നുവരികയും ആ സ്ത്രീ തന്റെ സെക്രട്ടറിയാണെന്നും നിന്നെ പിൻതുടരാൻ താൻ പറഞ്ഞയച്ചതാണെന്നും മീനയെ അറിയിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അശോകന്റെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ കുടുംബ ത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ സദാചാരത്തെക്കുറിച്ചാണ് സിനിമ പറയുന്നത്.

അശോക് : "മീനാ, സ്ത്രീയുടെ മറ്റൊരു പേരാണ് കുടുംബിനിയെന്ന്. സ്ത്രീ നശിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ കുടുംബം നശിക്കുന്നു. സമുദായമാകെ ദുഷിക്കുന്നു. നീ എല്ലാ അതിർത്തിരേഖകളുംവിട്ടു സഞ്ചരിച്ചു. ഒരു സ്ത്രീക്കും അതിനവകാശമില്ല. കുടുംബത്തിലെ സമാധാനം നശിപ്പി ക്കാനോ ജീവിതം തകർത്തുകളയാനോ ആർക്കും അധികാരമില്ല."

അശോകിന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട മീന നിശ്ചയദാർഢ്യത്തോടെ രാജനെ തള്ളിപ്പറയുന്നതോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്

മീന : ".....ഞാനൊരു സ്ത്രീയാണ്. ഒരു ഭാര്യയാണ്. ഭർത്താവിന്റെ അഭിമാനവും വീടിന്റെ ഭദ്രതയും സ്ത്രീയുടെ കയ്യിൽ ഭദ്രമായിരിക്കണം. ഞാൻ ചെയ്തത് തെറ്റാണ്. അതൊരിക്കലും ആവർത്തിക്കുകയില്ല."

അശോകെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ മീനയെ ശിക്ഷണം ചെയ്യിച്ച് അവളെ സാമ്പ്രദായികധാരണകൾ പിൻപറ്റുന്ന ഉത്തമയായ സ്ത്രീയും ഉത്തമയായ ഭാര്യയുമാക്കി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്നു. അവളുടെ പ്രണയം കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി ബലികൊടുക്കുന്നതിനെ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ പിൻതുണയ്ക്കുകയും ന്യായീകരി ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാഴ്ചയും കേൾവിയുമാണ് ഈ സിനിമയുടെ പ്രത്യക്ഷപാഠ ത്തിൽ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ആൺകോയ്മയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുകയും ബലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ സിനിമ അതിന്റെ സ്വീകാര്യതയും ആസ്വാദ്യതയും അതുവഴിയുള്ള സമ്മതിയും കൈവരി ക്കുന്നു. കുടുംബസദസ്സിനുവേണ്ടിയുള്ള സിനിമയായും കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപന ത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള സിനിമയായും അത് ധർമ്മമനുഷ്ഠിക്കുന്നു.

പ്രണയം/കുടുംബസ്നേഹം എന്നൊരു ദ്വന്ദ്വം രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട് ഈ സിനിമയിൽ. അതുപോലെ, മറുഭാഗത്ത് വഞ്ചന എന്നൊരു പരമ്പരാഗത ആഖ്യാന ഘടകവും കടന്നുവരുന്നു. മുതലാളിത്തയുഗത്തിലെ ജീവിതം നയിക്കുമ്പോഴും ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹിക-മനോഘടനയിലാണ് ലീല-അശോക് ദമ്പതികളുടെ

ജീവിതം സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹികക്രമവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ പ്രണയത്തിന് വിപ്ലവകരമായ ഒരു അർത്ഥതലമുണ്ട്. മുതലാളിത്തയുഗത്തിലെ വ്യക്തിത്വസവിശേഷതയായി അതിനെ വിലയിരുത്താനുള്ള പശ്ചാത്തലവും സിനിമ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അത്തരം മാനങ്ങളെയാകെ നിഷേധിക്കുകയും നിരാകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു പരിചരണമാണ് സിനിമയിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അഥവാ, മുതലാളിത്തിന്റെ ജീവിതസ്വീകാര്യതക്കൊപ്പം ഫ്യൂഡൽ പാരമ്പര്യങ്ങളെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്ന ഒരു കുടുംബപദ്ധതി നിർമ്മിച്ചെടുക്കാൻ സിനിമയ്ക്കു കഴിയുന്നു. സാമ്പത്തിക സമൂഹക്രമത്തിനൊപ്പം ഫ്യൂഡൽ ആന്തരിക താല്പര്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചകൾക്കാണ് ഇത്തരം സിനിമകൾ പ്രാധാന്യം നൽകിവന്നിരുന്നത്. വഞ്ചന എന്ന മോട്ടിഫ് കഥാഘടനയിൽ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ ഫ്യൂഡൽഘടനയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നത് എന്നു കാണാൻ കഴിയും.

2.3. കുലീനകളും വ്യഭിചാരിണികളും -മലയാളസിനിമയിലെ ആവിഷ്കാരം

കേരളീയസമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന കുടുംബമാതൃകകളും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളും മിക്കതും മലയാളസിനിമ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, സമൂഹത്തിൽ പ്രാമുഖ്യമുണ്ടായിരുന്ന ഏകഭാര്യ/ഭർത്തൃബന്ധങ്ങളിലധിഷ്ഠിതമായ കുടുംബമാതൃകയാണ് ഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളും പിന്തുടർന്നത്. വ്യത്യസ്ത ജീവിതരീതികളിൽ സഞ്ചരിക്കേണ്ടിവരുന്ന മനുഷ്യരെ സിനിമയുടെ നിർവ്വഹണഘട്ടത്തിൽ (closure) ഏകഭാര്യ/ഭർത്തൃകുടുംബഘടനയിലേക്ക് എത്തിക്കാനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം മലയാളസിനിമയിൽ കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഈ ശ്രമത്തിൽ ഇരകളായിത്തീരുന്നത് കൂടുതലും സ്ത്രീകളാണ്. പുരുഷൻ കല്പിച്ചുകൊടുത്ത വഴികളിലൂടെമാത്രം സഞ്ചരിക്കുന്നവർ കുലീനകളും അല്ലാത്തവർ വ്യഭിചാരിണികളുമായിത്തീരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. വ്യഭിചാരിണി എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം തെറ്റായ വഴിയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നവൾ എന്നാണ്. അപ്പോൾ ശരിയായ വഴി/തെറ്റായ വഴി എന്നൊരു ഇരട്ട രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ, ആരുടെ ശരി എന്നൊരു ചോദ്യം തികച്ചും പ്രസക്തമാണ്. ആൺകോയ്മ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത

പൊതുബോധത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശരിതെറ്റുകൾ നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നത്. വ്യഭിചാരിണിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകൾ മുഖ്യമായും രണ്ടുരീതികളിലാണ് അതിന്റെ സമാപ്തി ചിത്രീകരിച്ചുകാണുന്നത്. ഒന്ന്- സമൂഹത്തിന്റെ ബോധ്യങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ രീതിയിൽ പീഡനങ്ങളിലൂടെ പതംവരുത്തി സ്ത്രീയെ മാറ്റിയെടുക്കുക. രണ്ട്- ഇങ്ങനെ മാറ്റത്തിനു വിധേയമാകാൻ കൂട്ടാക്കാത്ത സ്ത്രീകളെ അവസാനിപ്പിച്ചുകളയുക. സാംസ്കാരികമായ ഒരർത്ഥത്തിൽ നിശ്ശബ്ദമാക്കുക എന്ന അടിസ്ഥാനക്രിയയുടെ രണ്ടു വ്യത്യസ്ത പ്രകാശനങ്ങളാണിവയെന്നു നിരീക്ഷിക്കാം.

കഥാന്ത്യത്തിൽ പ്രമേയപരമായോ ഘടനാപരമായോ അനിവാര്യമല്ലെന്നു വരുമ്പോൾപ്പോലും പല കഥാപാത്രങ്ങളും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നത് കാണാം. വ്യവസ്ഥാപിതമായ നിയമങ്ങളെ ലംഘിക്കുന്നുവെന്ന കാരണത്താലാണ് അവർ മരണത്തിലേക്ക് എത്തിപ്പെടുന്നതെന്നു കരുതാൻ ന്യായമുണ്ട്. ഡോ. കെ. ഗോപിനാഥന്റെ ഒരു നിരീക്ഷണം ഈ വഴിക്കുള്ള ആലോചനയ്ക്ക് ശക്തി പകരുന്നുമുണ്ട്. അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു: "ആത്മഹത്യ/അസ്വാഭാവികമരണം എന്നിവ അപഥസഞ്ചാരിണിയെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് പുറന്തള്ളാനുള്ള മാർഗ്ഗമായിരുന്നു. ശിക്ഷ/പശ്ചാത്താപം എന്നിവ കുടുംബക്രമത്തിലേക്ക് അവരെ തിരിച്ചുപിടിക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളും. ക്ലാസ്സിക്കൽ സിനിമകൾ ഈയൊരു പരിചരണമാതൃകയാണ് പൊതുവിൽ പിന്തുടർന്നുകാണുന്നത്."[14]

ഏതാനും ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ സാംഗത്യം വ്യക്തമാക്കാം.

2.3.1. വഴിപിഴച്ചവൾ/പിഴപ്പിക്കപ്പെട്ടവൾ

പി. ഭാസ്കരനും രാമുകാര്യാട്ടും ചേർന്ന് സംവിധാനംചെയ്ത '*നീലക്കുയിൽ*' (1954) എന്ന സിനിമയിലെ നീലി, എം. കൃഷ്ണൻനായർ സംവിധാനം ചെയ്ത '*അഗ്നിപുത്രി*' (1967)യിലെ സിന്ധു, ജെ. ശശികുമാർ ഒരുക്കിയ '*വെളുത്ത കത്രീന*' (1968)യിലെ കത്രീന, എം. കൃഷ്ണൻനായർ സംവിധാനം ചെയ്ത

‘*കാർത്തിക*’ (1968)യിലെ കാർത്തിക, പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ‘*കള്ളി ച്ചെല്ലമ്മ*’ (1969)യിലെ ചെല്ലമ്മ, പി. എൻ. മേനോന്റെ ‘*ഓളവുംതീരവും*’ (1970) എന്ന സിനിമയിലെ നബീസ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം വഴിപിഴച്ചതിന്റെ/പിഴപ്പിക്കപ്പെട്ട തിന്റെ ദുരന്തം അനുഭവിക്കുകയും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്ത കഥാപാ ത്രങ്ങളാണ്.

ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ മാത്രമല്ല എൺപതിനുശേഷവും ഇതിനു മാറ്റമി ല്ലെന്നാണ് കെ. ജി. ജോർജ്ജിന്റെ ‘*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*’ ലെ (1983) ആലീസും, ‘*ലേഖയുടെ മരണം ഒരുഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*’ (1983) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ലേഖയും തെളിയിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ അപവാദപ്രചാരണം സഹിക്കാൻ കഴി യാതെ ആത്മഹത്യയിൽ അഭയം കണ്ടെത്തുന്നതും സിനിമയിൽ ആവർത്തി ച്ചുവരുന്ന ഒരു പരിചരണമാണ്. കളങ്കിതയായിത്തീർന്നില്ലെങ്കിലും സമൂഹം കുറ്റാ രോപണം നടത്തുന്നതിൽ മനംനൊന്താണ്, എ. വിൻസെന്റ് സംവിധാനം ചെയ്ത ‘*മുറപ്പെണ്ണി*’ ലെ (1965) കൊച്ചമ്മിണി എന്ന കഥാപാത്രം ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നത്. പി. വേണു സംവിധാനം ചെയ്ത ‘*ഉദ്യോഗസ്ഥ*’യിലെ (1967) വിമലയും അപവാദ പ്രചരണത്തിൽ മനംതകർന്നാണ് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നത്.

2.3.1.1. *നീലക്കുയിൽ* - പുരോഗമനവും പിൻവിളികളും

മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ ആധുനികമായ ഒരു ദൃശ്യാനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ശ്രദ്ധ കൈവരിച്ച സിനിമയാണ് ‘നീലക്കുയിൽ’(1954). പ്രത്യക്ഷ ത്തിൽ പുരോഗമനപരമായ ഒരു സന്ദേശവും ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. “മുകളിൽ മധ്യകേരളത്തിലെ വിശാലമായ നീലാകാശം താഴെ കണ്ണെത്താതെ നീണ്ടുകിടക്കുന്ന കന്നിവയലുകൾ. അവയ്ക്കിടയിലൂടെ പ്രവഹിച്ചുകൊണ്ടിരി ക്കുന്ന കുറെ മനുഷ്യജീവിതങ്ങൾ. വൈവിധ്യങ്ങളും വൈരുധ്യങ്ങളും നിറഞ്ഞ അവരുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് നെയ്തെടുത്ത കഥയാണ് നീലക്കുയിൽ” എന്നൊരു

ആമുഖവിവരണം ലിഖിതരൂപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമ ആരംഭി ക്കുന്നത്.

സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ജാതിപരമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെ തുറന്നു കാട്ടാനും അതിന്റെ നിന്ദ്യതയെ സ്പഷ്ടമാക്കി പ്രേക്ഷകരിൽ അതിനനുസൃതമായ ഭാവകോടികളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന '*നീലക്കുയിൽ*' മലയാള സിനിമ യുടെ ചരിത്രത്തിൽ വലിയൊരു മാറ്റത്തെ പ്രഖ്യാപിച്ച സിനിമയാണ്. പുതിയ ഒരു ഭാവുകത്വത്തിന് അത് തുടക്കമിട്ടു. യഥാതഥമായ ആവിഷ്കരണത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഇടംനേടിയ *നീലക്കുയിൽ പാഥേർപാഞ്ചാലി*ക്കും മുമ്പാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതെന്ന കാര്യം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രമേയസ്വീകരണത്തിലും, ദേശ്യഭാഷാപ്രയോഗത്തിലും ദൃശ്യവിന്യാസങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും മലയാളസിനിമ അന്നേവരെ കാണാത്ത വഴികളിലൂടെയാണ് നീലക്കുയിൽ സഞ്ചരിച്ചത്.

അവിവാഹിതനായ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ(സത്യൻ) വീട്ടിൽ കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴയത്ത് നനഞ്ഞൊലിച്ചെത്തുന്ന നീലി(മിസ്സ് കുമാരി). ഇടിമിന്നലും മഴയും തീർത്ത ഭീതിതമായ അന്തരീ ക്ഷത്തിൽനിന്ന് വീട്ടിനകത്തേക്ക് കയറിയിരിക്കാൻ ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ നീലിയെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. പിന്നീട് ദൃശ്യമാകുന്നത് ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുടെ ചഞ്ചലമായ മനസ്സിന്റെ സൂചനയെന്നോണം ഇളകുന്ന അയലിലിട്ട തോർത്ത്, കെട്ടിയിട്ട കുരങ്ങന്റെ ചാട്ടം എന്നിവയാണ്. ഒടുവിൽ നീലി കയറിയി രിക്കുന്ന മുറിയിലേക്ക് കടന്നുവാതിലടയ്ക്കുന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ. യാദൃശ്ചികമായി സംഭവിച്ച ഒരു ബന്ധം നിത്യസമാഗമത്തിനും പ്രണയത്തിനും വഴിവെക്കുന്നു.

നീലി ഗർഭിണിയാകുന്നതുവരെ അവരുടെ ബന്ധത്തിന് ഉലച്ചിലൊന്നുമു ണ്ടാകുന്നില്ല. എന്നാൽ, അവൾ ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞ നിമിഷം മുതൽ ശ്രീധരനിലെ ജാതിബോധം ഉണരുകയായി. പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ദൃശ്യ ചാരുതയോടെയാണ് ഈ രംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. തന്നെ ഉപേക്ഷിക്കരുതെന്ന് അപേക്ഷിക്കുന്ന നീലിയോട് അവളെ വിവാഹംചെയ്യാൻ സാധ്യമല്ലെന്നുപറയുന്ന ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററെ ചിലന്തിവലയുടെ അകത്തുനിൽക്കുന്നതായിട്ടാണ് കാണി

ക്കുന്നത്. (ചിത്രം 2 കാണുക) തുടർന്ന്, കാൽക്കൽവീണ് യാചിക്കുന്ന നീലിയെ തട്ടിമാറ്റി അകന്നുപോകുന്ന കാലുകൾ. ജനലിനപ്പുറത്തായി വീട്ടിനുള്ളിൽ മനസ്സം ഘർഷത്തോടെ ഉലാത്തുന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ. ജനലഴിയിൽ വന്നിരിക്കുന്ന ഒരു കുയിൽ. ഒടുവിൽ ജനൽ കൊട്ടിയടയ്ക്കുമ്പോൾ ആ പക്ഷി താഴെവീണു പിടയുന്നു. മനസ്സിന്റെ വാതിൽ കൊട്ടിയടയ്ക്കുന്ന ശ്രീധരൻനായരേയും തകർന്നു പോകുന്ന നീലിയേയുമാണ് ഈ ദൃശ്യപ്രതീകങ്ങൾ വരച്ചിടുന്നത്..

അവിഹിതഗർഭകാരണത്താൽ ഭ്രഷ്ടയായിത്തീർന്ന നീലിയുടെ ദുരിത ജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളും ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ വിവാഹദൃശ്യങ്ങളും ഇടകലർ ത്തിയാണ് പിന്നീട് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർ നളിനിയെ വിവാഹം കഴിച്ചശേഷം അവളുടെ അമ്മയുടെ മരണവും നീലിയുടെ പ്രസവവും മരണവു മാണ് പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ. "നീലക്കുയിലിൽ ജാതിഭേദങ്ങളും ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും മരണങ്ങളെപ്പോലും പിടികൂടുന്നുണ്ട്. രാമായണധ്വനികൾ കേട്ടുള്ള മരണവും തീവ ണ്ടിച്ചക്രങ്ങളുടെ നിലവിളിയിൽ ഒടുങ്ങുന്ന മരണവും."[15]

ചോരക്കുഞ്ഞിനു ജന്മം നൽകി റയിൽപ്പാളത്തിനരികിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന നീലിയുടെ അടുത്തേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന ആളുകൾക്കിടയിൽ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററും ശങ്കരൻനായരുമുണ്ട് (പി.ഭാസ്ക്കരൻ). കുട്ടിയെ എടുക്കാൻ തുനിയുന്ന ശങ്കരൻ നായരെ ആളുകൾ വിലക്കുമ്പോഴും നിസ്സംഗനായി നിൽക്കുകയാണ് ശ്രീധരൻ നായർ. പുലയപ്പെണ്ണിന്റെ കുട്ടിയെ തൊടരുതെന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ നിർദ്ദേശ ത്തേയും ജാതിചിന്തയേയും ചോദ്യംചെയ്തുകൊണ്ട് ജാതീയതക്കെതിരായി സുദീർഘമായ ഒരു പ്രഭാഷണംതന്നെ ശങ്കരൻനായർ നടത്തുന്നുണ്ട്. ഒടുവിൽ, വളരെപ്പിന്നീട്, കുട്ടികളില്ലാത്ത ശ്രീധരൻ-നളിനി ദമ്പതികൾ ശങ്കരൻനായരിൽ നിന്നും കുട്ടിയെ ഏറ്റെടുക്കുന്നിടത്താണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

കുഞ്ഞിനെ തിരികെ നൽകുമ്പോൾ ശങ്കരൻനായർ പറയുന്ന വാക്കുകൾ ഓരോ പ്രേക്ഷകന്റെയും മനസ്സിൽ ആഴത്തിൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെടുന്നതാണ്:

“അവനെ ഒരു നല്ല മനുഷ്യനായി വളർത്തൂ, ഒരു വലിയ മനുഷ്യനാക്കി വളർത്തൂ. നായരും മാപ്പിളയും പൊലയനും ഒന്നുമാക്കണ്ട. എനിക്ക് അതുമാത്രം മതി”.

കേരളത്തിന്റെ മനസ്സ് ആധുനികതയുടെ വിളികേൾക്കുകയും മതേതര മൂല്യങ്ങളുടെ മണ്ഡലത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുകയും ചെയ്തതിന്റെ സ്പഷ്ടമായ അടയാളമായി ഈ സിനിമാന്ത്യത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. പലതരം പിഴവുകളുടെ പരിഹാരക്രിയകൾ നിർവ്വഹിച്ചും തിരുത്തുകൾ നിർദ്ദേശിച്ചുമാണ് പുതിയ മൂല്യങ്ങൾ നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, പിഴച്ചവൾക്ക് മുൻകാലങ്ങൾ കല്പിച്ച ശിക്ഷാവിധി അബോധാത്മകമായി പുതിയ കാലത്തെ ആഖ്യാനങ്ങളും നടപ്പിലാക്കുകതന്നെ ചെയ്യുന്നു.

“സമകാലികസാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ വേരൂന്നിയാണ് മലയാളസിനിമ തുടക്കം മുതൽ പ്രവർത്തിച്ചത്. ഇന്ത്യയിലെ മറ്റുഭാഷാചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ് തമായി, ഭക്തിപ്രമേയം മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ട് കർഷകകലാപങ്ങളും ഫ്യൂഡൽ സംഘർഷങ്ങളും ജാതീയവും വർഗ്ഗപരവുമായ ദുരവസ്ഥകളും പ്രമേയമായി സ്വീക രിക്കാനാണ് മലയാളസിനിമ ആദ്യനാളുകളിൽ താല്പര്യപ്പെട്ടിരുന്നത്. ദ്രുതഗതി യിൽ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ ഇത്തരം വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന മലയാളസിനിമ പലപ്പോഴും ‘സ്ത്രീ’യുടെ വിഷയങ്ങ ളിൽ മൗനംപാലിക്കുകയാണ് ചെയ്തതെന്ന് ഒരു വിരോധാഭാസമാണ്.”[16] എന്ന് ഡോ. മീന ടി. പിള്ള എഴുതുന്നു. ജാതീയതകളില്ലാത്ത, മനുഷ്യത്വം നിറഞ്ഞ, ഒരു ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങളും ആദർശങ്ങളുമാണ് മിക്കവാറും സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പുരോഗമനപരമായ ചിന്തകൾ ഉയർത്തുമ്പോഴും നീലിയെ മരണത്തിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്ന തരത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം സിനിമയിൽ പ്രവർത്തിച്ചുവെന്ന കാര്യം വിസ്മരിച്ചു കൂടാ.

2.3.1.2. *അഗ്നിപുത്രി* : ബോധപൂർവ്വം മരണത്തിലേക്ക് തള്ളിയിടപ്പെടുന്ന നായിക

1967ൽ എം. കൃഷ്ണൻനായർ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച സിനിമയായ '*അഗ്നിപുത്രി*'യിൽ ഒരു വേശ്യാസ്ത്രീയുടെ ജീവിതമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. വേശ്യാലയത്തിലായിരുന്ന സിന്ധുവിനെ(ഷീല) വിവാഹം ചെയ്തു വീട്ടിലേക്കു കൊണ്ടുവരുന്ന രാജേന്ദ്രൻ(പ്രേംനസീർ) കുടുംബത്തിലുണ്ടാവുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടാൻ തയ്യാറാവുന്നു. അമ്മ സരസ്വതി(ആറന്മുള പൊന്നമ്മ)യും ചേട്ടൻ ഡോ. ജയദേവനും(മുത്തയ്യ) ചേട്ടന്റെ ഭാര്യ(ഉഷാറാണി)യും മുത്തശ്ശി (ടി.ആർ.ഓമന)യുമെല്ലാം എതിർത്തിട്ടും രാജേന്ദ്രൻ അവളെ വീട്ടിൽത്തന്നെ താമസിപ്പിക്കുന്നു. റെസ്ക്യൂഹോമിലകപ്പെട്ട ഒരു പെണ്ണിന് ജീവിതം നൽകുകയെന്ന ത്യാഗം ചെയ്യുന്നവനായാണ് രാജേന്ദ്രനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അവർ തമ്മിൽ വിവാഹം കഴിക്കാനിടയായ സാഹചര്യങ്ങളോ അവർ തമ്മിലുള്ള പ്രണയമോ സിനിമയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല. ഒരു പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അവൾക്കൊരു ജീവിതം നൽകുകയാണെന്ന പരമ്പരാഗതബോധമാണ് ചിത്രം പങ്കുവെക്കുന്നത്.

സിന്ധു ഒരു വേശ്യയാണെന്നറിയുന്ന രാജേന്ദ്രൻ ഒരിക്കലും അവളെ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നില്ല, മറിച്ച്, അത്തരമൊരവസ്ഥയിൽ അവൾ എത്തിച്ചേരാനിടവന്ന സമൂഹ്യാവസ്ഥയെയാണ് അദ്ദേഹം ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. രാജേന്ദ്രന്റെ അമ്മാവന്റെ മകൻ ബാലനും സിന്ധുവും തമ്മിൽ പൂർവ്വബന്ധമുണ്ടെന്നറിഞ്ഞിട്ടും, ബാലൻ അവളെ ഉപേക്ഷിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചിട്ടും രാജേന്ദ്രൻ അതിനു തയ്യാറാകുന്നില്ല. രാജേന്ദ്രന്റെ വീട്ടിൽ വളരുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി ഡോക്ടറായ ചേട്ടന്റെ ആശുപത്രിയിൽ ആരോ ഉപേക്ഷിച്ചു പോയതാണെന്ന നിലയ്ക്കാണ് കഥാരംഭത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. പക്ഷേ അവൾ ജയദേവന് സിന്ധുവിലുണ്ടായ കുട്ടിയാണെന്ന കാര്യം പിന്നീട് വെളിപ്പെടുന്നു. ഡോക്ടർ മുമ്പ് ജോലിചെയ്തിരുന്ന ആശുപത്രിക്ക് സമീപം താമസിച്ചിരുന്ന ഒരു പാവപ്പെട്ട പെൺകുട്ടിയായിരുന്നു സിന്ധുവെന്നും അവളെ ജയദേവൻ ചതിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നും കുടുംബ

ത്തിലെ മുഴുവൻ ആളുകളും പിന്നീട് തിരിച്ചറിയുന്നു. എങ്കിലും ഒടുവിൽ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത് സിദ്ധുവിന്റെ മരണത്തിലാണ്.

രാജേന്ദ്രന്റെ ഭാര്യയായും ജയദേവന്റെ കുട്ടിയുടെ അമ്മയായും ഒരേസമയം സിദ്ധുവിനെ നിർത്താൻ പൊതുബോധമനുവദിക്കുന്നില്ല. സിനിമയിലെ സംഘർഷവും സിനിമാസ്വാദകൻ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന സംഘർഷവുമായി അത് മാറുന്നു. ഇതിന് കഥാഗതിയിലുണ്ടാകുന്ന പ്രതിവിധിയായിവേണം സിദ്ധുവിന്റെ മരണത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ.

2.3.1.3. *വെളുത്ത കത്രീന*: കുറ്റവും മരണശിക്ഷയും

ജെ. ശശികുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത '*വെളുത്ത കത്രീന*' (1968) എന്ന സിനിമ പരിശോധിക്കുക. കത്രീന(ഷീല)യെ ഒരു ആന ഓടിക്കുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. കാട്ടിലൂടെ ഓടിത്തളർന്ന കത്രീനയെ തോട്ടം മുതലാളി മനോഹരൻ(ജോസ് പ്രകാശ്) ആനയിൽനിന്നും രക്ഷിക്കുന്നു. വേട്ടക്കാരന്റെ വേഷത്തിലെത്തിയ മുതലാളി ആനയെ വെടിവെച്ചു തുരത്തിയെങ്കിലും അവളെ ചൂഷണം ചെയ്യാനുള്ള മനസ്സോടെയാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. "രാത്രി ഞാൻ വീട്ടിലേക്കുവരും" എന്ന മുതലാളിയുടെ വാക്കിൽ ഇത് പ്രകടമാണ്.

വേട്ടയാടപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയുടെ പ്രതീകമായാണ് കത്രീനയെ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദളിത് സ്ത്രീയായ കത്രീന വെളുത്തതിനാലാണ് പലപ്പോഴും പീഡനങ്ങളേറ്റുവാങ്ങുന്നത്. വെളുപ്പും കറുപ്പും സിനിമയിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കഥാഗതിയെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ പേര് 'വെളുത്ത' കത്രീന എന്നായതും ശ്രദ്ധേയം. കത്രീനയുടെ സഹോദരൻ തേവനും(മുത്തയ്യ) അമ്മ മാർത്തപ്പുലയിയും(കവിയൂർ പൊന്നമ്മ) അവളെ ചെല്ലപ്പനു(സത്യൻ) വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ കറുത്തവനായ ചെല്ലപ്പനെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ കത്രീന സമ്മതിക്കുന്നില്ല. വെളുത്ത ഒരാളെ ഭർത്താവായി കിട്ടണമെന്നാഗ്രഹിച്ച അവൾ തന്റെ അനിഷ്ടം പലപ്പോഴും പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്.

ചെല്ലപ്പനെ മറ്റൊരു പെൺകുട്ടി (അമ്മിണി) സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കറുത്ത വളായ അവളെ സ്വീകരിക്കാൻ ചെല്ലപ്പനും തയ്യാറല്ല.

മലയാളികളുടെ സൗന്ദര്യബോധത്തിലെ ഒരു പ്രശ്നമാണ് തൊലിവെളുപ്പ്. സ്ത്രീകളുടെ കാര്യത്തിൽ അതിനു വലിയ പ്രാധാന്യം കൈവരികയും ചെയ്യുന്നു. സിനിമയിൽ ഈ പരിഗണന വളരെയധികമാണ്. മലയാളസിനിമയിലെ നായിക മാരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ വെളുപ്പിന് അമിതപ്രാധാന്യം നല്കുന്നതായി കാണാം. ഇരുനിറം ആവശ്യമാണെന്നു കരുതുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പി ക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ വെളുപ്പ് നിറമുള്ള നടികളെ ചായംതേച്ച് ഇരുനിറത്തി ലാക്കുന്നതായി കാണാം. പാഠാന്തരബന്ധത്തിലൂടെ പഴയസിനിമകളിലെ തൊലി വെളുപ്പ് അബോധമായി സന്നിഹിതമാക്കാൻ ഇതു സഹായിക്കുന്നു. ആദ്യകാലത്ത് സിനിമാനടിമാരെ പ്രത്യേകിച്ച് നായികമാരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ പരിഗണി ച്ചിരുന്ന ഒരു സൗന്ദര്യമാനദണ്ഡം വെളുപ്പായിരുന്നു. എന്നാൽ പുരുഷന്മാരുടെ കാര്യത്തിൽ ഇത് ബാധകമായിരുന്നില്ല. ഇരുനിറത്തിലുള്ള സത്യൻ ആദ്യകാല സിനിമയിലെ നിറസാന്നിധ്യമായിരുന്നല്ലോ. എന്നാൽ, പിൽക്കാലത്ത് കളർ സിനിമ കളുടെ വരവോടെ കറുത്ത നിറമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ പടിപടിയായി അപ്രത്യക്ഷ മാകുന്നുണ്ട്.

കത്രീനയെത്തേടി രാത്രി മനോഹരൻ മുതലാളി വീട്ടിനരികെയെത്തുകയും കത്രീന വീടിനു പുറത്തിറങ്ങിയ സന്ദർഭത്തിൽ അവളെ കടന്നുപിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സഹോദരൻ തേവൻ അവിടെയെത്തുകയും തുടർന്ന് നടന്ന സംഘട്ടനത്തിൽ മനോഹരൻ മുതലാളി കൊക്കയിലേക്ക് വീഴുന്നു.

ആ രാത്രിയിൽത്തന്നെ നാടുവിടുന്ന തേവനും കുടുംബവും വിദൂരസ്ഥമായ മറ്റൊരു നാട്ടിലെത്തിച്ചേരുന്നു. അവിടെ അവരെ സഹായിക്കാൻ പലരും മുന്നോട്ടുവന്നത് കത്രീനയെ കണ്ടിട്ടാണ്. ഒടുവിൽ ആ നാട്ടിലെ ജന്മിയും പരമസാത്വികനുമായ ഒരു നമ്പൂതിരി അവർക്ക് അഭയം നൽകുന്നു. കത്രീന കൂലിവേല ചെയ്യാൻ പോവുന്നു. അവിടെയും അവൾക്കു പീഡനങ്ങളേൽക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ ഒരുകൂട്ടം അക്രമികൾ കത്രീനയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്താൻ

ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ചെല്ലപ്പൻ എത്തിച്ചേർന്ന് അക്രമികളെ തുരത്തി അവളെ രക്ഷിക്കുന്നു. അതോടെ ചെല്ലപ്പനെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ കത്രീന സമ്മതിക്കുന്നു. വിവാഹത്തിനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പിനായി ചെല്ലപ്പൻ മടങ്ങിപ്പോവുന്നു. അപ്പോഴും കത്രീനയുടെ ദുരിതങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നില്ല. ഒരിക്കൽ ആളുകളുടെ ആക്രമണത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ട് ഓടിയെത്തുന്ന കത്രീനക്ക് ഒരു മുസ്ലീം കുടുംബം അഭയം നൽകുന്നു. കീറിയ വേഷം മാറ്റിച്ച് മുസ്ലീം വേഷത്തിൽ ഗൃഹനാഥൻ കത്രീനയെ വീട്ടിലേക്കയക്കുന്നു. വീട്ടിലെത്തിയ കത്രീന പിഴച്ചുപോയെന്നുകരുതി അവളുടെ സഹോദരൻ മർദ്ദിക്കുകയും വീട്ടിൽനിന്ന് പുറത്താക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗത്യന്തരമില്ലാതെ അവൾ തന്നെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ അടുത്തേക്ക് സഹായംതേടി എത്തുന്നു. നമ്പൂതിരി അവളെ സ്വീകരിച്ച് വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

അങ്ങനെ പുതിയൊരു ജീവിതത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചെങ്കിലും കത്രീനയെ ദുരന്തം വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. ഒരു ദിവസം കത്രീനയെത്തേടി നമ്പൂതിരിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ ചെല്ലപ്പൻ അവളെ പ്രലോഭിപ്പിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തി ശാരീരികമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു. അവൾ ഗർഭിണിയാകുകയും ചെല്ലപ്പന്റെ രൂപത്തിൽ ഒരു കുട്ടി ജനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതൊന്നുമറിയാത്ത നമ്പൂതിരി ഒരിക്കൽ കുട്ടിക്കുള്ള കളിപ്പാട്ടങ്ങളുമായി വീട്ടിലേക്ക് കടന്നുവരുമ്പോഴാണ് തന്റെ കല്യാണത്തിന് ക്ഷണിക്കാനെത്തിയ ചെല്ലപ്പനും കത്രീനയുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിൽനിന്നും കാര്യങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കുന്നത്. മനസ്സുതകർന്ന നമ്പൂതിരി തന്റെ വീണ മീട്ടിക്കൊണ്ട് മരണത്തിൽ ചെന്നെത്തുന്നു.

ചെല്ലപ്പൻ മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ വിവാഹം ചെയ്ത് വരുമ്പോഴാണ് മലഞ്ചരിവിൽനിന്നും ഒരു കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ കേൾക്കുന്നത്. അത് തന്റെ കുട്ടിയാണെന്ന് ചെല്ലപ്പൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. കുട്ടിയെ വാരിയെടുത്ത് തന്റെ ഭാര്യയെ ഏൽപ്പിച്ച് ഇവൻ നമ്മുടെ കുട്ടിയായി വളരുമെന്ന് പറയുന്നു. പിന്നീട് നാം കാണുന്ന ദൃശ്യം പുഴയിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കത്രീനയുടെതാണ് (ചിത്രം 3 കാണുക).

പിഴച്ചവളാണ് കത്രീന. അതിന് അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ സമൂഹം കല്പിക്കുന്ന ശിക്ഷ മരണമാണ്. കത്രീനയെ മരണത്തിലേക്കെറിഞ്ഞ് സിനിമ അവസാനിക്കുമ്പോൾ ഈ 'സാമൂഹികനീതി' നടപ്പാക്കപ്പെടുകയാണ്. എന്നാൽ, പിഴപ്പിച്ചവന്റെ വിധി അതല്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അയാൾക്ക് പാപപരിഹാരം ചെയ്തിട്ടാണെങ്കിൽക്കൂടിയും കുറ്റവിമുക്തനായി പുതിയൊരു ജീവിതം കെട്ടിപ്പടുക്കാൻ അവസരമൊരുക്കുന്നുണ്ട് സിനിമ. ജീവിതാവബോധമെന്ന നിലയിൽ നിർണ്ണായകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാമൂഹികധാരണകളെ മറയില്ലാതെ പരിചരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ സിനിമ ചെയ്യുന്നത്.

2.3.1.4. *കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ* - ചാരിത്ര്യനഷ്ടവും നിർബന്ധിതമരണവും

പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത '*കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ*' (1968) ആരംഭിക്കുന്നത് ഒരു ചന്തയുടെ ദൃശ്യത്തോടെയാണ്. അത്രാൻകണ്ണു മുതലാളി (മധു)യും സാഹിയിയും ചന്തയിൽ കച്ചവടത്തിനെത്തുന്ന എല്ലാവരിൽനിന്നും കരം പിരിച്ചെടുക്കുന്നു. ചെല്ലമ്മ (ഷീല) സഹായിയുടെ കയ്യിൽ പണം കൊടുത്തപ്പോൾ മുതലാളി ചെല്ലമ്മയുടെ പണം തിരിച്ചുനൽകാൻ പറഞ്ഞു. പക്ഷേ, "ആരുടെയും ചക്കാത്ത് എനിക്കുവേണ്ട" എന്നു പറഞ്ഞ് അവൾ അത് തിരികെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നില്ല. ചെല്ലമ്മ കപ്പ വിൽക്കുന്നിടത്ത് കൂടുതൽ പണം നൽകി അവളെ വശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും "ആരുടെയും ഓശാരം എനിക്കു വേണ്ടെ"ന്ന് അവൾ പറയുന്നുണ്ട്.

തന്റേടിയും സ്വതന്ത്രയുമായ ഒരു പെണ്ണായാണ് ആദ്യരംഗത്ത് ചെല്ലമ്മയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റുള്ളവരുടെ ഒരു ഔദാര്യവും കൈപ്പറ്റാൻ അവൾ തയ്യാറല്ല. ആരുടെയും മുന്നിൽ വിധേയത്തോടെ നിൽക്കാൻ പാടില്ലെന്ന ഉറച്ച നിലപാട് ചെല്ലമ്മക്കുണ്ട്. മാതാപിതാക്കൾ നഷ്ടപ്പെട്ട ചെല്ലമ്മ ഒരകന്ന ബന്ധുവായ വള്ളിയക്കയുടെയും കുട്ടിരാമന്റെയും കൂടെയാണ് താമസിക്കുന്നത്. ചെല്ലമ്മയുടെ കുടിലിൽ പശുകയറി ചക്കയെല്ലാം തിന്നപ്പോൾ വള്ളിയക്ക അവൾക്കു മുന്നറിയിപ്പു നൽകുന്നു.

"ഒരുനേരമൊന്നും കുടിച്ചില്ലെങ്കിലും കയറിക്കിടക്കുന്ന കൂരക്ക് ഒരു എതമൊക്കെ വേണം. ഒരു നാലുരുള മണ്ണ് ഉരുട്ടിവെച്ച് ഒരു അടപ്പും തൊറപ്പുമൊക്കെ ഉണ്ടാക്കണം. ഇല്ലെങ്കിൽ പശുവും കേറും കള്ളനും കേറും".

മറ്റുള്ളവരുടെ ആക്രമണത്തിൽനിന്നും രക്ഷനേടാൻ അടച്ചുറപ്പുള്ള വീട് വേണമെന്ന ബോധ്യം വന്ന ചെല്ലമ്മ മണ്ണ് ചവുട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്ന രംഗത്ത് കുട്ടിരാമൻ അവളെ നോക്കുന്നതു കണ്ട് അവൾ അവനെ ശാസിക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ ശരീരമായി കാണുന്ന സമൂഹത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന ചെല്ലമ്മ നിരന്തരം ഒരുപാടു'നോട്ട'ങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു കുട്ടി തന്നെ നോക്കുമ്പോഴും 'പുരുഷനോട്ട' മായിട്ടാണ് ചെല്ലമ്മ കാണുന്നത്. പിന്നീട് വായനശാലയുടെ മുന്നിലൂടെ ചെല്ലമ്മ നടന്നുപോവുമ്പോൾ വായനശാലയിലിരുന്ന് മൂന്ന് പേർ അവളെത്തന്നെ നോക്കു ന്നത് കാണാം (ചിത്രം 4 കാണുക). അവരിലൊരാളുടെ നോട്ടത്തെക്കുറിച്ച് മറ്റൊരാൾ പറയുന്നത് "ഓന്ത് ചോര കുടിക്കുന്നതുപോലയല്ലേ വയസ്സുകാലത്ത് ഊറ്റി വലിച്ചു കുടിക്കു ന്നത്" എന്നാണ്.

സിനിമയിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ഈ പുരുഷനോട്ടം ചിത്രീകരിച്ചിരി ക്കുന്നത് കാണാം. തൊഴിലാളി നേതാവായ മേസ്തിരിയൊഴിച്ച് മറ്റു പുരുഷൻ മാരെല്ലാം ചെല്ലമ്മയെ ലൈംഗികാസക്തിയോടെ നോക്കുന്ന തരത്തിലാണ് സിനിമ യിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അധികാരിയും സഹായിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണ ത്തിൽ അവളുടെ ജാതിയും മതവുമൊന്നും നോക്കാതെ അവളെ തനിക്ക് കിട്ടണമെന്ന് അധികാരി പറയുന്നത് അയിത്തം നിലനിന്നിരുന്ന കാലത്ത് സ്ത്രീയെ ലൈംഗികമായി ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിന് ജാതിയും മതവും ഒരു തടസ്സമായിരുന്നില്ലെന്നതിന് തെളിവാണ്. ആ നാട്ടിലെ മിക്ക പുരുഷന്മാരും അവളെ കാമപൂർത്തിക്കായി ഉപയോഗിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും അതെല്ലാം തന്ത്രപൂർവം ഒഴിവാക്കി തന്റേടത്തോടെ നിൽക്കാൻ ചെല്ലമ്മക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. അന്ത്രാൻകണ്ണു മുതലാളി ആടിനെ നൽകി വശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൾ പണം

വാങ്ങിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധം പിടിക്കുന്നതും അവളെ കടന്നുപിടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തീക്കൊള്ളികൊണ്ടു ചെറുക്കുന്നതും അവളുടെ സ്വാശ്രയ ശീലത്തേയും ആത്മബോധത്തേയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. നാട്ടിൽ തിമർത്തുപെയ്ത മഴയിൽ കൃഷിമുഴുവൻ നശിച്ച സന്ദർഭത്തിൽ വെള്ളം വറ്റിക്കാൻ എൻജിനുമായെത്തുന്ന കുഞ്ഞച്ചൻ(പ്രേംനസീർ) പാട്ടുപാടിയും പ്രണയം നടിച്ചും അവളോടടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള പുരുഷൻമാരോടെല്ലാം തന്റേടത്തോടെ ചെറുത്തുനിന്ന ചെല്ലമ്മ കുഞ്ഞച്ചന്റെ പ്രണയം സത്യമാണെന്ന ധാരണയിൽ അവന് വഴങ്ങുന്നു.

കുഞ്ഞച്ചന്റെ രംഗപ്രവേശനവും തിരിച്ചുപോക്കും രണ്ടു ഗാനരംഗങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ആ നാട്ടിലേക്കും അവളുടെ ജീവിതത്തിലേക്കും കുഞ്ഞച്ചൻ കടന്നുവരുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ

"മാനത്തെക്കായലിൽ കടപ്പുറത്തിന്നൊരു
താമരക്കളിത്തോണി വന്നടുത്തു" എന്നും

കുഞ്ഞച്ചൻ ആനാട്ടിൽ നിന്നും പോകുമ്പോൾ

"കടത്തുവള്ളം യാത്രയായി കരയിൽ നീ മാത്രമായി"

എന്നുമാണ് ഗാനങ്ങളെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ കാക്കാരശ്ശിനാടകം കാണുന്ന രംഗത്ത് "വേടൻ വേഷം കെട്ടിവന്നു" എന്ന വരികൾ ആലപിക്കുമ്പോൾ ചെല്ലമ്മ കുഞ്ഞച്ചനെ ഒളികണ്ണിട്ടുനോക്കുന്നതാണ് കാണിക്കുന്നത്. കപടവേഷം ധരിച്ച വേടൻതന്നെയാണ് കുഞ്ഞച്ചനെന്ന കഥാപാത്രം, ചെല്ലമ്മ ഇരയും.

അവിവാഹിതയായ ചെല്ലമ്മ ഗർഭിണിയാണെന്നറിയുന്നതോടെ സമൂഹത്തിൽ മുറുമുറുപ്പുയരുന്നു. പരിഹാസമേറ്റു വിവശയായ ചെല്ലമ്മ പേറ്റുനോവേറ്റു പിടയുമ്പോൾ അവളെ ആശുപത്രിയിലെത്തിക്കാൻ മേസ്തിരിയും സഹായികളുമെത്തുന്നു. ചെല്ലമ്മ പ്രസവിക്കുന്നത് ഒരു ചാപിള്ളയെയാണ്. ഈ സന്ദർഭത്തിലെല്ലാം അവളെ സഹായിക്കാൻ അത്രാൻകണ്ണു മുതലാളി എത്തുന്നുണ്ട്. പിന്നീട്

വീട്ടിലേക്ക് ആവശ്യമായ സാധനങ്ങളൊക്കെ വാങ്ങി ചെല്ലമ്മയെ കാണാനെത്തുന്ന മുതലാളി അവളെ കയറിപ്പിടിക്കുമ്പോൾ കുതറിമാറി മുതലാളിയെ 'ഉടപ്പിറന്നോൻ' ആയിട്ടാണ് കാണുന്നതെന്ന ചെല്ലമ്മയുടെ വാക്കുകൾ മുതലാളിയിൽ മാനസാന്തരം വരുത്തുന്നു. മുതലാളി വീടിനകത്തുനിന്ന് പുറത്തിങ്ങുംമുമ്പ് കുഞ്ഞച്ചൻ അവിടെയെത്തുകയും അവർ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിനിടയിൽ മുതലാളിക്ക് കുത്തേൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോഴേക്കും മേസ്തിരിയും കൂട്ടരും അവിടെയെത്തുകയും കുഞ്ഞച്ചനെ തെങ്ങിൽ കെട്ടിയിട്ട് മുതലാളിയെ ആശുപത്രിയിലെത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പോലീസുകാരേയും കൂട്ടി മേസ്തിരി മടങ്ങിയെത്തുമ്പോഴേക്കും ചെല്ലമ്മ കുഞ്ഞച്ചനെ കെട്ടഴിച്ചു മോചിപ്പിക്കുന്നു. എത്രയായാലും കുഞ്ഞച്ചൻ തന്റെ ഭർത്താവാണെന്ന ചിന്തയാണ് ചെല്ലമ്മയെ അതിനു പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

പിന്നീട് പാറമടയിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന കുഞ്ഞച്ചൻ ഒരപകടത്തിൽ ആശുപത്രിയിലായതറിഞ്ഞ ചെല്ലമ്മ അവിടെയെത്തി കുഞ്ഞച്ചനേയും കൂട്ടി മറ്റൊരു ഗ്രാമത്തിലേക്ക് യാത്രയാകുന്നു.

ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് തിരിച്ചെത്തിയ അത്രാൻകണ്ണുമുതലാളി പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ അവരെ അന്വേഷിച്ചുനടക്കുന്നു. കുറച്ചുകാലത്തിനു ശേഷം കുഞ്ഞച്ചന്റെ താമസസ്ഥലം കണ്ടെത്തിയ മുതലാളി അവിടെയെത്തി കുഞ്ഞച്ചനെ പരാജയപ്പെടുത്തി കൊല്ലാനൊരുങ്ങുമ്പോൾ മുതലാളിയുടെ കാൽക്കൽ വീണു ചെല്ലമ്മ തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ ജീവൻ വിട്ടുനൽകണമെന്ന് അപേക്ഷിക്കുന്നു. ചെല്ലമ്മയുടെ അഭ്യർത്ഥന പ്രകാരം മുതലാളി കുഞ്ഞച്ചനെ വെറുതെവിടുന്നു.

പിന്നീട് രണ്ടുകുട്ടികളുമായി കുഞ്ഞച്ചന്റെ ആദ്യഭാര്യ ചെല്ലമ്മയുടെ വീട്ടിലെത്തിച്ചേരുമ്പോഴാണ് അയാൾ വിവാഹിതനും രണ്ട് കുട്ടികളുടെ അച്ഛനുമാണെന്ന കാര്യം ചെല്ലമ്മ അറിയുന്നത്. അതോടെ തകർന്നുപോയ ചെല്ലമ്മയോട് കുഞ്ഞച്ചൻ തന്റെ ആദ്യഭാര്യയെയും മക്കളെയും വീട്ടിൽനിന്ന് അടിച്ചിറക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ "ഇതെന്റെ വീടാണ്, ഞാനാണു ചെലവു നടത്തുന്നത്"

എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് അവരെ വീട്ടിലേക്ക് കയറ്റിതാമസിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചതിക്കപ്പെട്ടുവെന്ന് ബോധ്യമായ ചെല്ലമ്മ വിഷം കഴിച്ച് തന്റെ അമ്മയുടെ കുഴിമാടത്തിനരികിലേക്ക് ഓടിയെത്തുന്നു. കുഴിമാടത്തിൽ അമ്മയുടെ സ്മരണക്കായി വളർത്തിയ തെങ്ങിൽനിന്നും തേങ്ങയിട്ട് കുടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചെല്ലമ്മയെ ജന്മിയും കൂട്ടരും കള്ളിയെന്ന് മുദ്രകുത്തി പോലീസിലേൽപ്പിക്കാൻ കൊണ്ടുപോകുന്നു. അവൾ വീണുമരിക്കുന്നതോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. ചാരിത്ര്യം നഷ്ടപ്പെടുന്നതോടെ ഒരു സ്ത്രീക്ക് പിന്നെ ജീവിതമില്ലെന്ന സ്വയംബോധമാണ് ചെല്ലമ്മയെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. പിഴച്ചുപോയ സ്ത്രീക്ക് ജീവിക്കാനവകാശമില്ലെന്ന പൊതുബോധമാണ് സിനിമയിൽ അവളെ കൊല്ലിക്കുന്നത്.

2.3.1.5. *മുറപ്പെണ്ണ്* – തറവാടിന്റെ അന്തർഗതങ്ങളും സ്ത്രീകളുടെ നിർബന്ധിത മരണവും

എം. ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ ആദ്യത്തെ തിരക്കഥയിൽ രൂപംകൊണ്ട 'മുറപ്പെണ്ണ്' (1965) മുരമക്കാത്തായകുടുംബവ്യവസ്ഥയിലെ ജീവിതങ്ങളെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ എന്ന തറവാട്ടുകാരണവരുടെ മക്കളാണ് കേശവൻകുട്ടി (മധു)യും ഭാഗീരഥി (ശാരദ)യും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പെങ്ങളുടെ മക്കളാണ് ബാലൻ (പ്രേംനസീർ), അനിയൻ (കെ. പി. ഉമ്മർ), കൊച്ചമ്മിണി (ജയഭാരതി)എന്നിവർ. കൂട്ടുകുടുംബമായി ഒരേ തറവാട്ടിലാണ് അവരുടെ താമസം. കേശവൻകുട്ടിയും ബാലനും അനിയും കോളേജിൽനിന്ന് വെക്കേഷന് നാട്ടിലെത്തുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. തോണിയിറങ്ങിവരുന്ന രംഗത്ത് അനിയൻ പാന്റും ഷർട്ടുമാണ് ധരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മറ്റുരണ്ടുപേർക്കും മുണ്ടും ഷർട്ടുമാണ് വേഷം. അനിയൻ തോണിയിൽനിന്ന് കേശവൻകുട്ടിയുടേയും ബാലന്റേയും കൈപിടിച്ച് വെള്ളത്തിൽ ചവിട്ടാതെ കരയിലേക്ക് ചാടിയിറങ്ങുന്നത് കാണാം. മറ്റുള്ളവരെ തന്റെ നേട്ടത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന അനിയന്റെ സ്വഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ രംഗം. വീട്ടിലേക്ക് കയറിയ അവർക്ക്

ചായയുമായി കൊച്ചമ്മിണിയെത്തുന്നു. അല്പം ഒച്ചവെച്ചുള്ള അവളുടെ നടത്തവും സംസാരവും കേട്ട് മാധവി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക:

"ഒച്ചയിടല്ലേ പെണ്ണേ. പത്തുപതിനേഴ് വയസ്സായിട്ടും പെണ്ണിന്റെ കുട്ടിക്കളി മാറണില്ല. പതുക്കെ നടക്കെടീ. എത്ര പറഞ്ഞിട്ടെന്താ. പെൺകുട്ട്യോള് നടക്കുമ്പോൾ കാലിനടിയിൽ കോഴിമുട്ട പെട്ടാൽ പൊട്ടരുതെന്നാണ് മുത്തശ്ശി പറയാറ്."

അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ളവരായിരിക്കണം സ്ത്രീകളെന്ന ബോധമാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ ആൺകുട്ടികളെ മാത്രമാണ് പഠിപ്പിക്കാൻ അയയ്ക്കുന്നത്. പെൺകുട്ടികളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന രംഗങ്ങളെല്ലാം വീടുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പരിസരങ്ങളിലാണ്. കുളിക്കടവ്, സർപ്പക്കാവ്, അടുക്കള എന്നിങ്ങനെയുള്ള സ്ഥലങ്ങളാണ് സ്ത്രീകളുടെ ഇടം. വസ്ത്രം അലക്കി ഉണക്കാനിടുന്ന ഭാഗീരഥി, വിളക്കുകൾ തുടച്ച് വൃത്തിയാക്കുന്ന കൊച്ചമ്മിണി, പാട്ടുപഠിക്കുന്ന മിനിക്കുട്ടി, തിരുവാതിരക്കളിയിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ എന്നിങ്ങനെ ജോലിവിഭജനവും സാമ്പ്രദായികരീതിയിൽത്തന്നെ.

കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോന്റെ അനിയൻ കുട്ടപ്പമേനോന്റെ നിർബന്ധത്തിന് വഴങ്ങി തറവാട് ഭാഗംവെക്കുകയും മാധവിയും കുടുംബവും തറവാട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങി മറ്റൊരു വീട്ടിലേക്ക് പോകുകയും ബന്ധങ്ങളിൽ വിള്ളൽവീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിർത്തി പ്രശ്നത്തിൽ ബാലനും അമ്മാവനുമായി വഴക്കിടുകയും ചെയ്തതോടെ പ്രശ്നങ്ങൾ കൂടുതൽ രൂക്ഷമാവുന്നു. അതുവരെ ബാലനേയും അനിയനേയും കോളേജിലയച്ച് പഠിപ്പിച്ചിരുന്ന കുഞ്ഞികൃഷ്ണമേനോൻ തുടർന്നു പഠിപ്പിക്കാൻ പണംമുടക്കാൻ തയ്യാറല്ലെന്ന് തുറന്നു പറഞ്ഞു. ഒടുവിൽ പെങ്ങളുടെ അഭ്യർത്ഥന കേട്ടപ്പോൾ ഒരാളെ പഠിപ്പിക്കാൻ കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ തയ്യാറാവുന്നു. സ്വന്തം സുഖവും സന്തോഷവും മാത്രം നോക്കുന്ന അനിയൻ വാശിപിടിച്ച് കോളേജിൽ പോവുകയും ബാലൻ ത്യാഗമനോഭാവത്തോടെ കൃഷിപ്പണിക്ക് പോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

പണമുണ്ടെങ്കിലും പെൺകുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കണമെന്ന ചിന്ത അക്കാലത്തു ണ്ടായിരുന്നില്ല. പെൺകുട്ടികൾ മുതിർന്നാൽ അവരെ കെട്ടിച്ചയക്കുകയെന്ന കടമ മാത്രമേ അന്ന് പരിഗണിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. ഭർത്താവിനെ സ്നേഹിച്ചും ശുശ്രൂഷിച്ചും കഴിയേണ്ടവളാണ് പെണ്ണുങ്ങളെന്നും നല്ല ഭാര്യയാവുന്നതിന് പഠനം തടസ്സമാ ണെന്നും പുരുഷകോയ്മ വിധിച്ചു. അതിനനുസരിച്ച് ജീവിക്കാൻ പെൺകുട്ടികൾ മാനസികമായി രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ ഒരാൺകുട്ടിയെ പഠിപ്പിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നത് തന്റെ പുത്രിക്കൊരു ഭർത്താവിനെ കിട്ടണമെന്ന ഗൂഢലക്ഷ്യത്തോടെയാണ്. അനിയൻകുട്ടിക്ക് ജോലികിട്ടിയപ്പോൾ കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ ഭാഗീരഥിയെ ബാലന് നല്കില്ലെന്നും അനിയൻകുട്ടിക്ക് വിവാഹംചെയ്ത് കൊടുക്കാമെന്നും വാശിപിടിക്കുന്നു. കേശവൻകുട്ടി കൊച്ചമ്മിണിയെ വിവാഹം കഴിക്കുമെന്ന പ്രതീക്ഷയിൽ ബാലൻ അനിയൻകുട്ടിയും ഭാഗീരഥിയുമായുള്ള വിവാഹത്തിന് സമ്മതിക്കുന്നു. പിന്നീട് കേശവൻകുട്ടിയുമായുള്ള കൊച്ചമ്മിണിയുടെ വിവാഹ ത്തിന് കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ എതിരുനില്ക്കുന്നു. അച്ഛന്റെ എതിർപ്പിനെ മറി കടന്നു കൊച്ചമ്മിണിയെ വിവാഹംകഴിക്കാൻ കേശവൻകുട്ടി തയ്യാറാവുന്നി ല്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അച്ഛന്റെ ഇഷ്ടത്തിനനുസരിച്ച് മറ്റൊരു വിവാഹത്തിന് അയാൾ സമ്മതിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കേശവൻകുട്ടിക്ക് കൊച്ചമ്മിണിയോടുള്ള പ്രണയം കപടമായിരുന്നതിനാലല്ല മറിച്ച് കാരണവരെ ധിക്കരിക്കാൻ കഴിയാത്ത സാഹചര്യ മാണ് അയാളെക്കൊണ്ട് ഇങ്ങനെ ചെയ്യിക്കുന്നത്. ഇതിനിടയിൽ ബാലന്റെ അമ്മ മരണപ്പെടുന്നു. അമ്മയുടെ മരണാനന്തരചടങ്ങുകൾക്കൊന്നും അനിയൻകുട്ടി എത്തുന്നില്ല. സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങൾക്കും നേട്ടങ്ങൾക്കും വേണ്ടി പരക്കം പായുന്ന തിരക്കിലാണയാൾ.

ബാലന്റെകൂടെ കോളേജിൽ പഠിച്ചിരുന്ന ചന്ദ്രനുമായി കൊച്ചമ്മിണിയുടെ വിവാഹം നടത്താൻ തീരുമാനിച്ച് പണത്തിനുവേണ്ടി അനിയനെ സമീപിച്ചപ്പോൾ അയാൾ കയ്യൊഴിയുന്നു. തുടർന്ന് ഭാഗീരഥി നല്കിയ ആഭരണങ്ങൾ വിറ്റ് കിട്ടിയ പണംകൊണ്ട് കൊച്ചമ്മിണിയുടെ വിവാഹം നടത്താൻ ഒരുക്കം കൂട്ടുന്നതി

നിടയിലാണ് കേശവൻകുട്ടിയും കൊച്ചമ്മിണിയുമായുള്ള ബന്ധമറിഞ്ഞ് ചന്ദ്രൻ വിവാഹത്തിൽനിന്ന് പിന്മാറുന്നത്. ഒടുവിൽ ബാലന്റെ വാക്കുകൾകേട്ട് കേശവൻ കുട്ടിയും അനിയന്റെ അഭ്യർത്ഥന മാനിച്ച് ചന്ദ്രനും കൊച്ചമ്മിണിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ തയ്യാറായി വീട്ടിലേക്കെത്തുന്നു. പക്ഷേ പേരുദോഷംകേട്ട പെണ്ണിന് മരണമല്ലാതെ മറ്റുമാർഗ്ഗമില്ലെന്ന പൊതുബോധത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നവിധം കൊച്ചമ്മി ണിയുടെ ആത്മഹത്യയിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

തറവാട്ടിലുണ്ടായ പ്രശ്നങ്ങൾക്കെല്ലാം ഇരകളായിത്തീരുന്നത് സ്ത്രീകളാ ണ്. സാമൂഹ്യമായ ചട്ടക്കൂടുകൾ ലംഘിക്കാനാവാതെ സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങളെ ഉപേ ക്ഷിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവരാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. കുഞ്ഞിക്കൃ ഷ്ണമേനോന്റെ മുന്നിൽ അഭിപ്രായങ്ങൾ തുറന്നുപറയാൻപോലും കഴിയാത്തവ രാണ് ഭാര്യയും പെങ്ങളും. ബാലനെ സ്നേഹിക്കുകയും ഭാവിഭർത്താവായി സ്വപ്നംകാണുകയും ചെയ്തിരുന്ന ഭാഗീരഥി അച്ഛന്റെ നിർബന്ധത്തിനുവഴങ്ങി അനിയൻകുട്ടിയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതും കേശവൻകുട്ടിയെ സ്നേഹിച്ചിരുന്ന കൊച്ചമ്മിണി മറ്റൊരാളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ സമ്മതിക്കുന്നതും വിവാഹം മുട ങ്ങിയപ്പോൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതുമെല്ലാം സ്ത്രീകളുടെ 'ഇച്ഛാശക്തിയി ല്ലായ്മ'യെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

ബാലനെ സ്നേഹിച്ച ഭാഗീരഥിയെയും കേശവൻകുട്ടിയെ സ്നേഹിച്ച കൊച്ചമ്മിണിയെയും രണ്ടുപുരുഷന്മാരും തിരസ്ക്കരിക്കുമ്പോഴും അവരെ സിനിമ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നില്ല. മറിച്ച് അവർ ചെയ്യുന്ന വഞ്ചനയെ ത്യാഗമായി കരുതാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. മരുമക്കത്തായകുടുംബവ്യവസ്ഥ നിലനിന്നിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ രൂഢമായിരുന്ന സാംസ്കാരികചട്ടക്കൂട് എങ്ങനെയാണ് വ്യക്തികളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെന്നാണ് 'മുറപ്പെണ്ണ്' എന്ന സിനിമ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

2.3.1.6. അപഥസഞ്ചാരം-ലിംഗപരമായ ഇരട്ടനീതികൾ

അപഥസഞ്ചാരിണികളായ സ്ത്രീകളെ മരണത്തിലെത്തിക്കുന്ന സിനിമ പുരുഷന്മാരുടെ കാര്യത്തിൽ മറ്റൊരു നീതിയാണ് നടപ്പാക്കുന്നതെന്ന് സൂചിപ്പിക്കു

കയുണ്ടായി. 'വേശ്യ' എന്ന പദത്തിന് പുല്ലിംഗശബ്ദമില്ലാത്ത മലയാളിക്ക് പുരുഷന്റെ അസാന്മാർഗ്ഗികതക്കുള്ള ശിക്ഷ കേവലം ശാസനയിലൊതുക്കിയാലും പ്രശ്നമാവില്ലെന്ന് സംവിധായകർക്ക് നല്ല ബോധ്യമുണ്ട്. '*നീലക്കുയിലി*'ൽ നീലിയെ പ്രണയിച്ച് ഗർഭിണിയാക്കിയശേഷം ജാതിയുടെ പേരിൽ നിഷ്ക്കരുണം ഉപേക്ഷിക്കുന്ന ശ്രീധരൻമാസ്റ്റർക്ക് മറ്റൊരു വിവാഹം കഴിച്ച് ജീവിക്കുന്നതിന് ഒരു തടസ്സവുമുണ്ടാവുന്നില്ല. പോസ്റ്റ്മാൻ ശങ്കരൻനായരുടെ വാക്കുകളിലൂടെ ശ്രീധരൻ മാസ്റ്ററുടെ ചെയ്തികളെ വിമർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നീലിയുടെ മരണശേഷം കുട്ടിയെ സ്വീകരിക്കുന്നതോടെ ശ്രീധരൻമാസ്റ്ററുടെ കുറ്റത്തിന് പശ്ചാത്താപത്തിലൂടെ പരിഹാരം കാണുന്നതായാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. '*അഗ്നിപുത്രി*' യിലെ സിന്ധുവിനെ നശിപ്പിക്കുന്ന ഡോ.ജയദേവനും സമൂഹത്തിൽ മാന്യമായ ജീവിതം നയിക്കുന്നതായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. '*വെളുത്ത കത്രീന*'യിൽ കത്രീനയെ ബലാൽക്കാരമായി കീഴ്പ്പെടുത്തി തന്റെ ഇംഗിതം സാധിച്ചെടുക്കുന്ന ചെല്ലപ്പനും മറ്റൊരു കുടുംബജീവിതം സാധ്യമാവുന്നുണ്ട്. '*കാർത്തിക*' എന്ന സിനിമയിൽ വിവാഹവാഗ്ദാനം നല്കി കാർത്തികയെ ലൈംഗികചൂഷണം ചെയ്ത ഭരതനും ചെല്ലമ്മയെ ചതിച്ച '*കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ*'യിലെ കുഞ്ഞച്ചനും '*ഓളവും തീരവും*' എന്ന സിനിമയിലെ കുഞ്ഞാലിയും പെണ്ണിനെ പിഴപ്പിച്ചതിന്റെ പേരിൽ ഒരു ദുരിതവും അനുഭവിക്കുന്നില്ല.

2.3.2. തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ

മുൻകാലങ്ങളിൽ വരേണ്യരായ സ്ത്രീകൾ വീടിനുപുറത്ത് ജോലിക്കു പോവുകയെന്നത് അചിന്തനീയമായ കാര്യമായിരുന്നു. കെട്ടിലമ്മകളായി പുരുഷനെ സേവിച്ചും സ്നേഹിച്ചും പെറ്റുകൂട്ടിയും കഴിഞ്ഞിരുന്ന അവരുടെ ലോകം വീട്ടിനകത്തു മാത്രമായിരുന്നു. സമ്പത്ത് മുഴുവൻ കയ്യടക്കിവെച്ചിരുന്ന വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന് അധ്വാനിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലാത്തതിനാൽ വെടിപറഞ്ഞിരിക്കാനും

ലൈംഗികാവശ്യങ്ങൾക്കും നേരംപോക്കിനുമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ട ശരീരങ്ങളായിരുന്നു അന്നത്തെ സ്ത്രീകൾ.

കീഴാളസ്ത്രീകളെയാണ് എൺപതുകൾക്കു മുമ്പ് പണിയിടങ്ങളിൽ മുഖ്യാമയും കണ്ടിരുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ നേർചിത്രം തന്നെയാണ് ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത്. രാജാക്കന്മാരുടേയും തമ്പുരാക്കന്മാരുടേയും കഥപറയുന്ന സിനിമകളിലൊന്നും അവരുടെ കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീകൾ തൊഴിലിലേർപ്പെട്ടതായി കാണുന്നില്ല. അവിടങ്ങളിലെ വീട്ടുജോലികൾപോലും ദരിദ്രരായ സ്ത്രീ കൾക്കുള്ളതായിരുന്നു. കീഴാളസ്ത്രീകളുടെ നിയോഗമാണ് ജോലിയെന്ന് കരുതപ്പെട്ടു. മാത്രമല്ല, അവർ മോശപ്പെട്ടവരാണെന്ന ധാരണയും കൊണ്ടാടപ്പെട്ടു. വേലക്കാരിയെന്നാൽ മോശക്കാരികൂടിയാണെന്ന ധാരണയാണിത്. അദ്ധ്വാനംതന്നെ അവമതിപ്പുളവാക്കുന്ന കാര്യമാണെന്നതരത്തിലുള്ള ഒരു ധാരണ സമൂഹം വെച്ചുപുലർത്തുന്നതുകാണാം.

വരേണ്യസ്ത്രീകൾ ജോലിക്കുപോവുന്നത് അസാധാരണമാണ്. ദാരിദ്ര്യം കൊണ്ടോ മറ്റോ ജോലിക്കു പോകുന്ന സാഹചര്യം വന്നാൽ അതിനെ വലിയ അപരാധമായിട്ടാണ് സമൂഹം കണ്ടിരുന്നത്. അത്തരം സ്ത്രീകൾ വഴിപിഴച്ചവരാണെന്ന ബോധമായിരുന്നു നിലനിന്നിരുന്നത്. കലാരംഗത്ത് ഇത്തരം സമീപനം ശക്തമാണ്. അവിടെ തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നവരെ കുറിക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന "ആട്ടക്കാരി"എന്ന പദപ്രയോഗംതന്നെ ദുസ്സൂചനയോടുകൂടിയതാണെന്നോർക്കണം.

2.3.2.1. കലാകാരികൾ അഥവാ അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരികൾ

കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത '*കൂട്ടുകുടുംബം*'(1969) എന്ന സിനിമയിൽ, നാടകത്തിലഭിനയിക്കേണ്ടിവന്ന ശ്യാമള(ശാരദ) അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ പരിശോധിക്കാം. ഇലഞ്ഞിക്കൽ രാമക്കുറുപ്പിന്റെ(കൊട്ടാരക്കര ശ്രീധരൻ നായർ) മകളാണ് ശ്യാമള. സമ്പത്തെല്ലാം നശിച്ച ഒരു തറവാട്ടിലെ ദയനീയാവസ്ഥയാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. കടം വാങ്ങിയിട്ടാണ്

രാമക്കുറുപ്പ് മരുമകൻ രാധാകൃഷ്ണനെ(പ്രേംനസീർ) കൽക്കത്തയിൽ കോളേജ് പഠനത്തിനയക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൾ ശ്യമളയും രാധാകൃഷ്ണനും തമ്മിലുള്ള വിവാഹം ഉറപ്പിച്ചിരിക്കയാണ്. തറവാടിന്റെ അന്തസ്സും അഭിമാനവും കാത്തുസൂക്ഷിക്കലാണ് പ്രധാനമെന്നു കരുതുന്ന രാമക്കുറുപ്പ് തന്റെ മകൻ അപ്പുക്കുട്ടൻ(സത്യൻ) ഒരു പുലയിപ്പെണ്ണിനെ വിവാഹംകഴിച്ചപ്പോൾ അവനെ തറവാട്ടിൽനിന്നും പുറത്താക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ പടുകുഴിയിൽ വീഴുന്ന സമയത്ത് അഭിമാനമെല്ലാം മാറ്റിവെച്ച് തന്റെ മകളെ നാടകത്തില ഭിനയിക്കാൻ പറഞ്ഞയക്കേണ്ടിവരികയും അക്കാരണത്താൽത്തന്നെ ശ്യാമളയുടെ വിവാഹം മുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് സിനിമയിലെ പ്രധാന പ്രമേയം. നാടക ക്കാരിയെ 'അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരി'യായാണ് സമൂഹം കാണുന്നത്. നാടകക്കാരിയെ മറ്റാരും വിവാഹം കഴിക്കില്ലെന്നും അവളെ താൻതന്നെ വിവാഹം ചെയ്യാമെന്നും മൂത്തമകളുടെ ഭർത്താവ് പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. നാടകാഭിനയത്തെ മാന്യമായ ഒരു തൊഴിലായി കാണാൻ അന്നത്തെ സമൂഹം തയ്യാറായിരുന്നില്ല.

2.3.2.2. ജോലിക്കാരി: അപമാനിത

ജീവിതത്തിലായാലും സിനിമയിലായാലും ദരിദ്രകുടുംബങ്ങളിലേയും കീഴാളകുടുംബങ്ങളിലേയും സ്ത്രീകൾ വേലക്കാരിയായി വീട്ടുജോലികളിൽ ഏർപ്പെടുന്നു. അതിനെ കീഴാളതയുടെ പ്രകാശനമായി കാണുകയും ചെയ്തു പോരുന്നു. ഈ വേലക്കാരികർത്തൃത്വത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലാണ് തൊഴിലിലേർ പ്പെടുന്ന സ്ത്രീയെ സമൂഹം കണ്ടുപോരുന്നത്.

സ്ത്രീകൾ തൊഴിലുകളിലേർപ്പെടുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ആദ്യകാലമലയാള സിനി മകളിൽ ധാരാളമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവമതിപ്പോടെയാണ് അവരുടെ പ്രതി നിധാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടുപോന്നത് എന്നു കാണാം. '*കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ*'യിൽ ചെല്ല മ്മയും കൂട്ടുകാരും ചന്തയിൽ കച്ചവടത്തിനു പോകുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കു ന്നു. '*വെളുത്ത കത്രീന*'യിൽ കത്രീന നിർമ്മാണമേഖലയിൽ തൊഴിലിനെത്തു ന്നതും അവിടെ പുരുഷന്മാർ അവളെ ചൂഷണം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും കാണാം.

'നാടൻപെണ്ണ്' എന്ന സിനിമയിൽ അച്ചാമ്മ (ഷീല) കയറുല്പാദനകേന്ദ്രത്തിൽ പണിക്കുപോവുന്നതും അവിടെ ഉദ്യോഗസ്ഥനായ ബാബു (പ്രേംനസീർ)വുമായി പ്രണയത്തിലാവുന്നതും പിന്നീടുണ്ടാവുന്ന വിഘ്നങ്ങളുമാണ് പ്രമേയം. ജോലിക്കു പോവുന്ന സ്ത്രീ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കി ചിത്രീകരിച്ച മലയാളസിനിമകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് *'ഉദ്യോഗസ്ഥ'.*

കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവെച്ച വിമല (ശാരദ)യാണ് *'ഉദ്യോഗസ്ഥ'* (1967) യിലെ നായിക. പെൻഷൻപറ്റിയ അച്ഛന്റെ തുച്ഛമായ വരുമാനം കൊണ്ട് വീടുപുലർത്താനാവാതെ വന്നപ്പോൾ കുട്ടികൾക്ക് ട്യൂഷനെടുത്തും മറ്റുമാണ് അനിയൻ ഗോപിയും(പ്രേംനസീർ) അനിയത്തി മാലതിയു(ജയഭാരതി) മടങ്ങിയ കുടുംബത്തെ അവൾ നയിക്കുന്നത്. വിമലയുടെ മുറച്ചെറുക്കൻ രാജനുമായി(സത്യൻ) അവൾ പ്രണയത്തിലാണ്. ഗോപിയെ കോളേജിലയച്ചു പഠിപ്പിക്കാനും അനിയത്തിയുടെ വിവാഹം നടത്താനും കഷ്ടപ്പെട്ട അവൾ എങ്ങ നെയെങ്കിലും ഒരു ജോലി ലഭിക്കണമെന്ന ചിന്തയിൽ മത്സരപ്പരീക്ഷയെഴുതുന്നു. പരീക്ഷ കഴിഞ്ഞ് ഇന്റർവ്യൂ കാർഡ് കിട്ടിയ വിമല വളരെ സന്തോഷത്തോടെ രാജന്റെ സമീപത്തേക്ക് ഓടിയെത്തുന്നു. പക്ഷെ, വിമല ജോലിക്ക് പോവുന്നത് രാജന് ഇഷ്ടമായിരുന്നില്ല. തന്റെ അനിഷ്ടം രാജൻ തുറന്നുപറയുന്നുമുണ്ട്. സ്ത്രീകളെ ജോലിക്കയക്കുന്നതിൽ അക്കാലത്ത് വലിയ എതിർപ്പുകളാണ് സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. പക്ഷേ വിമലയ്ക്ക് മറ്റു മാർഗ്ഗമില്ലാത്തതിനാൽ അവൾ ജോലിക്കു പോവാൻ തയ്യാറാവുന്നു.

ജോലിക്കുവേണ്ടി പുറത്തിറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയെക്കുറിച്ച് വീട്ടിലുള്ളവർക്കും നാട്ടിലുള്ളവർക്കും വലിയ ഉൽക്കണ്ഠയാണ്. ഏതെങ്കിലും പുരുഷനോട് തനിച്ച് സംസാരിക്കേണ്ടി വന്നാൽ അവൾ അപവാദത്തിന് പാത്രമായിത്തീരുന്നു. ഉദ്യോഗ സ്ഥയായ സ്ത്രീ പൊതുവിടങ്ങളിലും വീട്ടിനുള്ളിലും അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന പ്രശ്നം ജോലിഭാരം മാത്രമല്ല, പൊതുസമൂഹത്തെ ബോധ്യപ്പെടുത്തേണ്ടുന്ന ആദർശത്തിന്റെ ഭാരം കൂടിയാണ്. മീനാ ടി. പിള്ള എഴുതുന്നു:

“രാഷ്ട്രീയപരവും നിയമപരവുമായ തുല്യതയുണ്ടെന്ന് പറയപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീയുടെ അടിമത്തമനോഭാവം തുടങ്ങുന്നതും വളർത്തിയെടുക്കുന്നതും മറ്റു സാമൂഹ്യരംഗങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപരിക്കുന്നതും പിതൃമേൽക്കോയ്മയുടെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാത്ത കോട്ടയായ കുടുംബത്തിൽനിന്നുതന്നെയാണ്. ഇടത്തരം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകൾ ജീവിതമാർഗ്ഗം തേടി വീടിനു പുറത്തു പോയാലും ധൃതിപ്പെട്ട് വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തി ഭാര്യ, അമ്മ, മരുമകൾ എന്നീ റോളുകൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നതുകാണാം. എങ്കിൽ മാത്രമേ അവൾക്ക് വീണ്ടും പുറംലോകത്ത് പ്രവർത്തിക്കാനുള്ള സമ്മതിയും അംഗീകാരവും ലഭിക്കുകയുള്ളൂ.”[17]

വീട്ടിലും ജോലിസ്ഥലത്തും മാന്യമായരീതിയിൽ പെരുമാറിയിട്ടും വിമലയ്ക്ക് ദുഷ്പേരുണ്ടായി. മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ അടുത്ത് തനിച്ച് സംസാരിച്ചതും ഒന്നിച്ചു യാത്രചെയ്തതും വിമലയെക്കുറിച്ച് അപവാദം പറയാൻ ആളുകൾക്ക് വക നല്കി. കുട്ടിക്കാലം മുതൽ അടുത്തറിയാവുന്ന അവളുടെ കാമുകൻ രാജൻ പോലും അവളെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞു. അനിയനും അനിയത്തിയും അവളെ വേശ്യാസ്ത്രീയെന്നു മുദ്രകുത്തുകകൂടി ചെയ്തപ്പോൾ അവൾ തകർന്നുപോവുന്നു.

അപവാദം പറയുന്നതിനു മാത്രമായി ഒരു മുത്തശ്ശി കഥാപാത്രം സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് കണ്ണുംനട്ടിരിക്കുന്ന ഇത്തരം ആളുകൾ നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ നിരവധിയാണ്. തങ്ങളുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഇല്ലാക്കഥകൾ പറഞ്ഞുണ്ടാക്കി കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തുന്നവളാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുത്തശ്ശി. സ്നേഹിക്കുന്നവരെല്ലാം അപവാദംകേട്ട് വിശ്വസിച്ച് തന്നെ അപരാധിയാക്കിയതിൽ മനംനൊന്ത വിമലയുടെ മരണത്തിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

2.3.2.3. *അന്വേഷിച്ചു; കണ്ടെത്തിയില്ല*: സിനിമയിലെ നഴ്സുജീവിതം

സിനിമയിലെ നഴ്സുമാരുടെ ചിത്രീകരണം സവിശേഷശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ‘അന്വേഷിച്ചു കണ്ടെത്തിയില്ല’ (1967) എന്ന സിനിമയെ മുൻനിർത്തി

ഇത്തരമൊരു പരിശോധന നടത്താവുന്നതാണ്. ആതുരസേവനം ജീവിതവ്രതമായി കണ്ട സൂസമ്മ(കെ.ആർ.വിജയ) എന്ന നേഴ്സാണ് സിനിമയിലെ കേന്ദ്രകഥാ പാത്രം. മിലിട്ടറി ആശുപത്രിയിലെ നേഴ്സായ അവൾക്ക് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെയാണ് സിനിമ തുറന്നുകാണിക്കുന്നത്. മിലിട്ടറി ആശുപത്രിയിലെ ഡോക്ടർ(സത്യൻ) പ്രണയാഭ്യർത്ഥനയുമായി അവളെ സമീപിക്കുന്നു. ഡോക്ടർ മറ്റു പല നേഴ്സുമാരേയും ചതിച്ചകാര്യം അനുഭവസ്ഥരിൽനിന്നുതന്നെ മനസ്സി ലാക്കിയ അവൾ പിന്മാറുന്നു. മിലിട്ടറി സർവ്വീസിനുശേഷം നാട്ടിലെത്തിയ സൂസമ്മയെ പെണ്ണുകാണാൻ വന്ന ആൾ മുന്നോട്ടു വെച്ച നിബന്ധന അവൾ നേഴ്സായിരുന്നുവെന്ന കാര്യം വിവാഹശേഷം മറ്റാരും അറിയരുതെന്നായിരുന്നു. സൂസമ്മ ആ വിവാഹത്തിന് സമ്മതിച്ചില്ല.

''പൊതുവേ നേഴ്സുമാരുടെ ജോലി കുടുംബസ്ത്രീകളുടെ മാന്യതയ്ക്കും പൊതുസമൂഹത്തിന്റേയോ ഭൂരിപക്ഷസമൂഹത്തിന്റേയോ അംഗീകാരത്തിനും സ്വീകാര്യതക്കും പുറത്തുള്ളതായിട്ടാണ് കരുതപ്പെട്ടിരുന്നത്.''[18] ഈയൊരു പൊതു ബോധം സൃഷ്ടിച്ച കാഴ്ചയിലാണ് അവൾ ചൂഷണത്തിനിരയായിത്തീരുന്നത്.

പിന്നീട് അഭ്യസ്തവിദ്യനായ ആന്റണി(മധു) ആവളുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ആകസ്മികമായി കടന്നുവരുന്നു. ദസ്തയോവ്സ്കിയും ടോൾസ്റ്റോയിയുമെല്ലാ മായിരുന്നു അവരുടെ സംസാരവിഷയങ്ങൾ. കാഴ്ചയിൽ മാന്യനെന്നു തോന്നുന്ന ആന്റണിയും അവളെ ചതിക്കുകയായിരുന്നു. അവരുടെ ബന്ധം ദൃഢമായിത്തീ രുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ ആന്റണി വിവാവിഹിതനാണെന്ന സത്യം മനസ്സിലാക്കി അവൾ പിന്മാറുന്നു. ജോലിസ്ഥലത്തെ പീഡനം സഹിക്കാനാവാതെ നാട്ടിലെ ത്തിയ അവൾക്ക് അവിടേയും പീഡനാനുഭവങ്ങളെയാണ് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ ഈ സിനിമയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം സ്ത്രീയെ ചൂഷണം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മനുഷ്യത്വരഹിതരായാണ് ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ഈ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളോട് യാതൊരു വിദ്വേഷവും കാണികളിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന പരിചരണം. സിനിമയിൽ മിലിറ്ററി ഡോക്ടർ ഒരപകടംപറ്റി ആശുപത്രിയിൽ

കിടക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സൂസന്നയോട് പറയുന്നത് നോക്കുക. "ഒരുപാട് തെറ്റുകൾ ചെയ്ത എനിക്ക് നിന്നെ കണ്ടതോടെ മാറണമെന്നുണ്ടായിരുന്നു. അതിനൊരവസരം നീ തന്നില്ല." ഇവിടെ പുരുഷൻ ചെയ്ത തെറ്റിനെ ലഘൂകരിക്കുകയും അവന് തെറ്റുതിരുത്താൻ അവസരം നല്കാത്തതിന് സ്ത്രീയെ തെറ്റുകാരിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. താൻ വിവാഹിതനാണെന്ന വസ്തുത മറച്ചുവെച്ച് സൂസന്നയെ പ്രണയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ആന്റണിയെ തെറ്റുകാരനായി കാണിക്കുന്നില്ല എന്നുമാത്രമല്ല വിവാഹസമ്മതം അറിയിക്കാൻ ആന്റണിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ സൂസന്നയെ നാട്ടുകാർ കൂകിയും ശകാരിച്ചും തിരിച്ചയക്കുമ്പോൾ അവൾ തെറ്റുകാരിയാണെന്നും വരുന്നു.

കേരളത്തിൽ എൺപതുകൾക്കു മുമ്പ് ഔപചാരികവിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ച സ്ത്രീകളുടെ എണ്ണം പുരുഷന്മാരെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെ കുറവായിരുന്നു. എൺപതുകളിലാണ് കേരളത്തിൽ കോളേജുകൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങൾ ധാരാളമായി സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. ആദ്യകാല മലയാളസിനിമയിൽ പെൺകുട്ടികൾ കോളേജുകളിൽ പഠിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ വിരളമായി മാത്രമേ കാണുകയുള്ളൂ. (1974ൽ ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത '*കോളേജ് ഗേൾ*', 1975ൽ ശശികുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത '*പിക്നിക്*' എന്നിവ കലാലയപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള സിനിമകളാണ്) വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിക്കുന്ന സ്ത്രീകളാകട്ടെ സമൂഹത്തിലെ ഉന്നതവർഗ്ഗപ്രതിനിധികളുമായിരിക്കും. പാവപ്പെട്ടവരോ ഇടത്തരക്കാരോ ആയ സ്ത്രീകളെ വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യിക്കുന്നതിന് അന്ന് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിരുന്നില്ല. പാട്ടും നൃത്തവും അഭ്യസിക്കുന്നതിനപ്പുറം മറ്റുതൊഴിലുകളിലൊന്നും വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ഉന്നതകുലസ്ത്രീകളെ അയച്ചിരുന്നുമില്ല. ജന്മികുടുംബങ്ങളിലെ പുരുഷന്മാർപോലും പുറത്തു ജോലിക്കുപോവുന്നത് അഭിമാനക്ഷതമായിട്ടാണ് കണ്ടിരുന്നത്. '*വിയർപ്പിന്റെ വില*' എന്ന സിനിമയിൽ തറവാട് തകർന്ന് മുഴുത്ത ദാരിദ്ര്യത്തിലായിട്ടും മകൻ കണ്ടക്ടർ ജോലിക്കു പോയതറിഞ്ഞ് മാനം തകർന്നെന്നു വിലപിക്കുന്ന കോയിക്കൽ കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് ഇത്തരക്കാരുടെ

പ്രതിനിധിയാണ്. മകന്റെ ജോലി എല്ലാവിധമനുഷ്യരുമായി ഇടകലർന്നതാണ്. എല്ലാവരുമായി ഇടകലരാൻ അനുവദിക്കുന്നതല്ല പാരമ്പര്യബോധങ്ങൾ. ആധുനികത തുറന്നിട്ട ഇത്തരം വഴികളെ പിന്നോട്ടുവലിക്കുന്ന ഇതുപോലുള്ള അഭിമാനക്ഷതങ്ങൾ യാഥാസ്ഥിതിക ഫ്യൂഡൽബോധ്യങ്ങളെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായി കാണാം.

2.3.3. തൊഴിലിടങ്ങൾ -യഥാതഥസിനിമകളുടെ കാലം

എൺപതുകൾക്കു മുമ്പുള്ള സിനിമകളിൽ തൊഴിലിടങ്ങളിലെ സ്ത്രീസാന്നിധ്യം പാവപ്പെട്ട ദരിദ്രകുടുംബങ്ങളിൽനിന്നായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സമൂഹത്തിലെ ഇതരയിടങ്ങളിലെന്നപോലെ തൊഴിലിടങ്ങളിലും സ്ത്രീകൾ ചൂഷണത്തിന് വിധേയരായി. സിനിമയിലും സിനിമക്കുപിന്നിലും സ്ത്രീകൾ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെട്ടു. “ലിംഗപദവിയും തൊഴിലും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾ ഇന്നു സജീവമാണ്. പലപ്പോഴും പുരുഷന്മാരുടെ തൊഴിലും വേതനവും സ്ത്രീകളുടേതിനേക്കാൾ മൂല്യവത്തായി കണക്കാക്കുന്നു. കൂലിയും അംഗീകാരവും തൊഴിൽ പരിസ്ഥിതികളും സ്ത്രീകളേക്കാൾ കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ടതുമാകുന്നു.”[19] കാർഷികമേഖലക്ക് പ്രാധാന്യമുണ്ടായിരുന്ന ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സിനിമയിലും സ്ത്രീകളുടെ പ്രധാനതൊഴിലിടമായി ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത് കാർഷികമേഖലതന്നെയാണ്. ഞാറുനടുക, വെള്ളംതേകുക, വിളകൊയ്യുക തുടങ്ങിയ ജോലികളിലെല്ലാം പുരുഷനോടൊപ്പം സ്ത്രീകളേയും ചിത്രീകരിച്ചതായി കാണാം. കൊയ്ത്തുപാട്ടുപാടി നൃത്തംചെയ്യുന്ന സ്ത്രീപുരുഷന്മാരെ അന്നത്തെ സിനിമകൾ അണിയിച്ചൊരുക്കി. വിളവെടുപ്പ് ഒരാഘോഷമായിട്ടാണ് ദൃശ്യവല്ക്കരിച്ചിരുന്നത്. ഗ്രാമീണമേഖലയിൽ അന്ന് സമൃദ്ധമായിരുന്ന കാഴ്ചകളാണ് സിനിമയിലും ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത്. തൊണ്ടുതല്ലി കയറുണ്ടാക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ, അലക്കുകാരികൾ, മീൻവില്പനക്കാരികൾ, വീട്ടുവേലക്കാർ, പാൽക്കാരികൾ, പൂവില്പനക്കാരികൾ, പച്ചക്കറിവില്പനക്കാരികൾ തുടങ്ങിയ റോളുകളിൽ സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിധ്യം കാണാം. നായികാകഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ ഇത്തരം

തൊഴിലിലേർപ്പെട്ടതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. '*കാർത്തിക*' എന്ന സിനിമയിലെ നായിക പാൽക്കാരിയാണ്. '*പാവപ്പെട്ടവൾ*' എന്ന സിനിമയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം വീട്ടുവേലക്കാരിയാണ്. '*നാടൻപെണ്ണ്*' എന്ന ചിത്രത്തിലെ നായിക അച്ചാമ്മ കയറുല്പാദനകേന്ദ്രത്തിലെ തൊഴിലാളിയാണ്. '*കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ*'യിലെ ചെല്ലമ്മ ചന്തയിൽ കപ്പ വില്ക്കുന്നവളാണ്. നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ജീവിതാവസ്ഥകളെത്തന്നെയാണ് ഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളിലും ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതോടൊപ്പം ഈ അവസ്ഥകളെ നിലനിർത്താനുതകുന്ന പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

സ്ത്രീകൾ വീട്ടിനകത്തും പുറത്തും സുരക്ഷിതരല്ലെന്ന ബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിരവധി സിനിമകൾ മലയാളത്തിലുണ്ട്. മാനസികവും ശാരീരികവുമായ നിരവധി പീഡനങ്ങളേറ്റുവാങ്ങുന്ന ദുഃഖപുത്രികളായിരുന്നു ആദ്യകാലസിനിമകളിലെ മിക്ക സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും. ശാരദയും ഷീലയുമെല്ലാം ഇത്തരം ദുഃഖപുത്രിമാർക്ക് വെള്ളിത്തിരയിൽ ജീവൻ നല്കിയവരാണ്. സ്ത്രീകൾക്കെതിരെ നടക്കുന്ന ഇത്തരം കയ്യേറ്റങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു വഴി അവക്കെതിരായ മനോഭാവം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാക്കാനാണ് സിനിമ ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന്റെ പരിചരണരീതി മൂലം വിപരീതഫലമാണ് ഉണ്ടായിത്തീരുന്നത്.

സ്ത്രീ സുരക്ഷിതയല്ലെന്ന ബോധം ആവർത്തിച്ചുറപ്പിക്കുക മൂലം സ്ത്രീകളിൽ അപകർഷതാബോധം ഉളവാക്കാൻ സിനിമ കാരണമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. സ്വതന്ത്രമായി തീരുമാനമെടുക്കാൻ പോലും പ്രാപ്തിയില്ലാത്തവളായി സ്ത്രീയെ മാറ്റുന്നതിനും അതുകാരണമായിത്തീരുന്നു. '*വിയർപ്പിന്റെ വില*'(1962)എന്ന സിനിമയിൽ തന്റെ ഇഷ്ടത്തിനെതിരായി അച്ഛൻ വിവാഹം നിശ്ചയിച്ചപ്പോൾ പ്രണയമുപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഓമന പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "ഞാൻ നിമിത്തം കുടുംബത്തിനൊരു കുഴപ്പവുമുണ്ടാകരുത്. പലതും സഹിക്കേണ്ടവരല്ലേ പെൺകുട്ടികൾ. ഞാൻ സഹിച്ചുകൊള്ളാം. അമ്മ പറയുന്നതുകേട്ടു,

പെൺകുട്ടികൾ വിവാഹത്തിനു ശേഷമാണ് സ്നേഹിക്കുന്നതെന്ന്. സ്വതന്ത്രമായി സ്നേഹിക്കാൻപോലും അവകാശമില്ലാത്തവരാണോ പെൺകുട്ടികൾ?." കുടുംബ ത്തിനുവേണ്ടി തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളെ മാറ്റിവെക്കുന്ന സ്ത്രീകളേയാണ് ഭൂരിപക്ഷം സിനിമയും ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഒരു പ്രതിഷേധംപോലുമില്ലാതെ നിസ്സഹായതയെ വിധിയെന്നുകരുതി ആശ്വസിക്കുന്നവരാണവർ.

സുരക്ഷിതയല്ലാത്ത സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നിടത്തെ പുരുഷകാഴ്ചയെ ക്കുറിച്ചും ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. '*കുപ്പിവള*'യെന്ന(1965) സിനിമയിൽ ഒരു മുസ്ലീം സ്ത്രീയെ വീട്ടിൽ അതിക്രമിച്ചുകയറി പീഡിപ്പിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന അക്രമിയെ നാട്ടുകാരെല്ലാംചേർന്ന് ഓടിച്ചതിനുശേഷം മൊല്ലാക്ക പറയുന്നത് നോക്കുക: "കെട്ടിക്കാനായ പെണ്ണും വെടിമരുന്നുപുരയും ഒരുപോലെയാണ്." സൂക്ഷിച്ചി ല്ലെങ്കിൽ ഏതു നിമിഷവും കത്തിപ്പോകാവുന്നവളാണ് സ്ത്രീ എന്ന ബോധമാണ് ഈ വാക്കുകളിൽ പ്രകടമാവുന്നത്. '*നാടൻ പെണ്ണ്*'(1967) എന്ന സിനിമയിലെ വർക്കിയുടെ വാക്കുകളും ഇതേ രീതിയിലാണ്. "ഈ പെണ്ണെന്നു പറയുന്നതു തന്നെ തീയല്ലേ. സൂക്ഷിച്ച് കൈകാര്യം ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ പൊള്ളുന്നതറിയില്ല." അതേ സിനിമയിൽ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകൾ സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള പുരുഷകാഴ്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. "പെണ്ണുങ്ങളുടെ മനസ്സ് അണ്ടർഗ്രൗണ്ടാ. ഒരു പിടിയുംകിട്ടില്ല. നെഞ്ചിനകത്ത് വന്നുകൊള്ളുമ്പോഴേ അറിയൂ."

കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ സംരക്ഷണോത്തരവാദിത്തം പുരുഷന്റേ താണെന്ന ബോധം നമ്മുടെ സമൂഹത്തിലുണ്ട്. കൗമാരത്തിൽ പിതാവും യൗവന ത്തിൽ ഭർത്താവും വാർദ്ധക്യത്തിൽ പുത്രന്മാരും സ്ത്രീയുടെ സംരക്ഷണമേറ്റെടു ക്കണമെന്ന മനുസ്മൃതി വചനത്തിനുപുറകിലും ഈ ബോധംതന്നെയാണ്. പിതാ വിന്റെ അഭാവത്തിൽ സഹോദരനാണ് സംരക്ഷണച്ചുമതല. അതുകൊണ്ടാണ് '*മുറപ്പെണ്ണ്*' എന്ന സിനിമയിൽ കേശവൻകുട്ടിയോടൊപ്പം രാത്രിയിൽ സഹോദരി അമ്മിണിയെ കണ്ടതിന് ബാലൻ അവളെ തല്ലുകയും ശകാരിക്കുകയും

ചെയ്യുന്നത്. '*വെളുത്തകത്രീന*'യിലെ കത്രീന നിരന്തരം പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. അവളുടെ സഹോദരൻ ദേവൻ കൊലപാതകിയായി മാറുന്നത് സഹോദരിയെ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ്.

2.3.4. ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പതിപ്പുകൾ

സിനിമ ഒരു കലാരൂപമെന്നതോടൊപ്പം വ്യവസായവുമാണെന്നതിനാൽ സാമ്പത്തികവിജയം നേടുകയെന്ന ലക്ഷ്യംകൂടി സാക്ഷാത്കരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമ്പത്തികവിജയം നേടിയ സിനിമയുടെ പ്രമാണസൂത്രങ്ങൾ (formula) ആവർത്തിക്കുന്ന രീതി സിനിമയിൽ പ്രകടമായി കാണാം. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലേയും പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിരുചിക്കനുസരിച്ചുള്ള രംഗങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി തീരുമാനിക്കുകയും കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് സിനിമയിൽ കാണുന്നത്. നൃത്തം,ഗാനം, സംഘട്ടനം, ഹാസ്യം, ശരീരപ്രദർശനം (കുളിരംഗം മുതലായവ), എന്നിങ്ങനെയുള്ള ചേരുവകൾ സിനിമയിൽ ഏതൊക്കെയളവിൽ ഉണ്ടാവണമെന്ന് തീരുമാനിച്ച ശേഷം അതിനുതക്ക കഥാസന്ദർഭങ്ങളോ ഉപകഥകളോ പ്രധാനകഥാശരീരത്തിൽ കെട്ടിവെക്കുകയാണ് പലപ്പോഴും ചെയ്യുന്നത്. സാഹിത്യകൃതികളെ ഉപജീവിച്ചാണ് ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിരുന്നത് അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ 'ധീരോദാത്തനതിപ്രതാപഗുണവാൻ' എന്ന രീതിയിലുള്ള നായകസങ്കല്പംതന്നെയാണ് ആദ്യകാലസിനിമകളിലും കണ്ടുവരുന്നത്. സർവ്വഗുണസമ്പന്നനായ നായകന്റെ നിർമ്മിതിയോടൊപ്പം വിരുദ്ധസ്വഭാവത്തിലുള്ള പ്രതിനായകനും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. നായകന്റെ ജീവിതയാത്രയിൽ പ്രതിബന്ധമായെത്തുന്ന പ്രതിനായകനെ മറികടന്ന് വിജയം നേടുന്നതാണ് മിക്കസിനിമയുടേയും ഘടന. പ്രതിനായകൻ വ്യക്തിതന്നെ ആയിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല. നായകന്റെ ജീവിതഗതിക്ക് വിഘ്നം വരുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളോ സംഭവങ്ങളോ പ്രതിനായകത്വമായി പരിഗണിക്കാം. എല്ലായിടത്തും ആത്യന്തികമായി നായകൻ വിജയിക്കുന്നതായിരിക്കും അതിന്റെ സമാപ്തി.

മനുഷ്യന്റെ ഉൽപ്പത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതീഹ്യകഥകൾതൊട്ട് പ്രണയം പ്രമേയമായ കഥകൾ നിരവധിയാണ്. ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകളിലും പ്രണയം പ്രധാന പ്രമേയമായി കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നു. ശൃംഗാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഭാവമായ പ്രണയം മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെതന്നെ ആധാരമാണെന്നു പറയാം. മുഖ്യപ്രമേയമായോ അനുബന്ധകഥാരൂപത്തിലോ പ്രണയം കടന്നുവരാത്ത മലയാളസിനിമകൾ വിരളമാണ്. വിവാഹപൂർവ്വപ്രണയം, വിവാഹേതരപ്രണയം, ത്രികോണപ്രണയം എന്നിങ്ങനെ വൈവിധ്യമാർന്ന പ്രണയസിനിമകൾ മലയാളത്തിലുണ്ട്. ഇവക്ക് പൊതുവായ ചില പാറ്റേണുകൾ കാണാം. യുവതീയുവാക്കളുടെ സമാഗമവും തുടർന്നുള്ള പ്രണയവും അതിനിടയിൽ വന്നുഭവിക്കുന്ന വിഘ്നങ്ങളും അത് തരണംചെയ്ത് വിവാഹത്തിലെത്തുന്ന പ്രണയസാഫല്യവും ആണ് പൊതുഘടന. സമാഗമം, പ്രണയം, വിഘ്നം, സമാപ്തി എന്നീ ഘടകങ്ങളിൽ വരുത്തുന്ന മാറ്റങ്ങളിലൂടെയാണ് വൈവിധ്യമുള്ള പ്രണയകഥകൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. സമാഗമത്തിനുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലുണ്ടാകുന്ന മാറ്റം, പ്രണയഗതിയിലുണ്ടാകുന്ന വിഘ്നങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തത, പ്രണയസമാപ്തിയിലുണ്ടാകുന്ന പരിണാമം എന്നിങ്ങനെ പ്രണയകഥകളിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുമ്പോഴും അന്തർധാരയായി ഒരേഘടനതന്നെയാണ് തുടരുന്നത്. സമാഗമം-വിഘ്നം-സമാപ്തി ഇതാണ് പ്രണയചിത്രീകരണത്തിന്റെ പൊതുഘടന.

പ്രണയത്തിലേർപ്പെടുന്ന വ്യക്തികളുടെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥകളിലെ വ്യതിരിക്തത ഒരു പ്രധാനഘടകമാണ്. വ്യത്യസ്ത ജാതിയിലോ മതത്തിലോ പെട്ടവർ, വ്യത്യസ്ത സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയിലുള്ളവർ എന്നിങ്ങനെ വിരുദ്ധചേരിയിലുള്ളവർ തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തിന് വിഘ്നമായിത്തീരുന്നത് പലപ്പോഴും ഈ വൈരുദ്ധ്യം തന്നെയാണ്. ഇത്തരം വിഘ്നങ്ങൾ തരണംചെയ്യാൻ കഴിയാതെ ദുരന്തപര്യവസായി ആയിത്തീരുന്ന പ്രണയമാണ് മിക്ക സിനിമകളിലും ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

2.3.5. ശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യവഴികൾ; അധികാരത്തിന്റെയും

സിനിമയെ ഒരു ദൃശ്യകലയെന്നരീതിയിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സ്ക്രീനിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യവും അതുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥവും കൊണ്ടാണ്

പ്രേക്ഷകനെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ രസാനുഭവങ്ങളിലെത്തിക്കുന്നത്. ഏതൊരു അറിവും മനുഷ്യനു സ്വായത്തമാകുന്നതിൽ മുഖ്യാശ്രയം ഭാഷയാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദൃശ്യങ്ങളാണ് അതിന്റെ ഭാഷ. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളെ എങ്ങനെ ദൃശ്യവല്കരിക്കുന്നുവെന്നതിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സിനിമയുടെ സംവേദനം സാധ്യമാകുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എല്ലാദൃശ്യങ്ങളും ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷക്ക് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

ഭാരതീയനാട്യചിന്തകളിലെ ആംഗികാഭിനയത്തെയല്ല ശരീരഭാഷ എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു കുറിക്കുന്നത്. ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥാപാത്രത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിനായി കൈക്കൊള്ളുന്ന മുദ്രകളെന്ന നിലയിലുള്ള കരചരണാദികളുടെ ചലനത്തിൽ അതിന്റെ വിവക്ഷ ഒതുങ്ങുന്നില്ല. ശരീരത്തിന്റെ രൂപ-ചലന വിശേഷങ്ങളിലൂടെ സാംസ്കാരികമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനെയാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെയും അധീശത്വത്തിന്റേതുമായ വിവക്ഷകൾ പ്രകടമാക്കുന്ന ശാരീരിക ഇടപെടലാണത്. ഇത്തരം സൂചനകളോടെ ശരീരത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്ന ഒരു ചിന്താസാഹചര്യം സമകാല സാംസ്കാരികപഠനരംഗം മുന്നോട്ടുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. ശരീരം ഒരു താക്കോൽ പദമായി മാറിയത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. ശരീരഭാഷയെന്തെന്ന് ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ വിശദീകരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "ശരീരത്തിന്റെ നിയതമായ ഭാഷയും ശരീരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷയും സമന്വയിച്ചാണ് ശരീരഭാഷയുണ്ടാവുന്നത്. ഈ ശരീരഭാഷ എന്തെന്ന് സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ, ആശയവിനിമയത്തിനായി ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ ശരീരത്തിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു അവയവത്തെയോ ഒന്നിലധികം അവയവങ്ങളെയോ വിനിയോഗിക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങളുടേയോ ഇതര പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയോ ആകെത്തുകയിൽനിന്നും ഉത്ഭവിക്കുന്ന അർത്ഥം അഥവാ അർത്ഥങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ് ശരീരഭാഷ."[20] സാംസ്

കാരികപഠിതാക്കൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന അധികാരപരമായ തലങ്ങൾ ഈ വിവരണത്തിൽ ചോർന്നുപോകുന്നുണ്ട്.

ശരീരഭാഷ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മേൽക്കോയ്മയുള്ള ഇടങ്ങളിലെ വ്യക്തിയുടെ ശരീരഭാഷയും അല്ലാത്ത ഇടങ്ങളിലെ ശരീരഭാഷയും വ്യത്യസ്തമാണ്. സ്ത്രീയുടേയും പുരുഷന്റേയും ശരീരഭാഷകൾ സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. സിനിമാദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇത് പ്രകടമായി കാണാം.

'*ഒരു പെണ്ണിന്റെ കഥ*' (1971) എന്ന സിനിമ ഉദാഹരണമായി പരിശോധിക്കാം. ധനികനായ ഒരു എസ്റ്റേറ്റുടമയാണ് മാധവൻതമ്പി(സത്യൻ). എസ്റ്റേറ്റിലെ ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ മകളാണ് സാവിത്രി(ഷീല). സാവിത്രിയുടെ തൊഴിലാളി നേതാവും വിപ്ലവകാരിയുമായ കാമുകൻ രാജൻ(ഉമ്മർ) സാവിത്രിയുടെ വീട്ടിൽ ഒളിവിൽ താമസിക്കുന്നത് മാധവൻതമ്പി കാണാനിടയാവുന്നു. രാജനെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ മാധവൻതമ്പി പോലീസിൽ വിവരമറിയിക്കുമെന്ന് ഭയന്ന് ശുപാർശയുമായി തമ്പിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ സാവിത്രിയെ അയാൾ ബലാത്സംഗം ചെയ്യുന്നു. ഗർഭിണിയായ സാവിത്രിയേയും കൂട്ടി പിതാവ്, മകളെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്ന ആവശ്യവുമായി മാധവൻതമ്പിയെ സമീപിക്കുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. മുതലാളിയായ തമ്പി തന്റെ വീട്ടിലെ കോണിപ്പടിയിൽ മുകളിൽ നില്ക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് താഴെ സാവിത്രിയും പിതാവും കടന്നെത്തുന്നത്. ഈ ഷോട്ടിൽ അധികാരമുള്ള മാധവൻതമ്പി ഉയർന്ന നിലയിലും അപേക്ഷയുമായെത്തുന്ന സാവിത്രിയും പിതാവും താഴെ നിലയിലും നില്ക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ബോധപൂർവ്വമാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷയിലും ശരീരഭാഷയിലും അധികാരത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ പ്രകടമാണ്.

ഗർഭിണിയായ തന്റെ മകളെ അതിനുത്തരവാദിയായ മാധവൻതമ്പി സ്വീകരിക്കില്ലെന്ന് ബോധ്യമായപ്പോൾ സാവിത്രിയുടെ പിതാവ് ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു. നിരാലംബയായ സാവിത്രി നാടുവിടുകയും വേശ്യാവൃത്തിയിലേർപ്പെട്ട് ധനിക

യായി ഗായത്രിദേവി എന്ന പേരിൽ തമ്പിയോട് പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ തിരിച്ചെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. കാലം മാറിയപ്പോഴേക്കും മാധവൻതമ്പിയുടെ സമ്പത്തെല്ലാം ക്ഷയിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എസ്റ്റേറ്റ് ഗായത്രിദേവി വിലക്കെടുക്കുന്നു. ബാങ്കിൽ നിന്ന് ജപ്തി നോട്ടീസ് കിട്ടുകയും മകളുടെ വിവാഹത്തിനു മുമ്പുതന്നെ വീടുവിട്ടിറങ്ങണമെന്ന അവസ്ഥവരികയും ചെയ്തതോടെ തമ്പിയുടെ ഭാര്യ ഗായത്രിയുടെ അരികിൽ അപേക്ഷയുമായെത്തുന്നു. അവരോട് ഗായത്രി താൻ സാവിത്രിയായിരുന്ന കാലത്ത് മാധവൻതമ്പി ചെയ്ത ക്രൂരതകളെക്കുറിച്ച് തുറന്നു പറയുന്നു. ഗായത്രിദേവി സാവിത്രിയാണെന്നറിഞ്ഞ് മാധവൻതമ്പി അവരെ കാണാനെത്തുന്ന രംഗവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സമ്പത്തും അധികാരവുമുള്ള ഗായത്രിദേവി വീട്ടിനുള്ളിൽ കോണിപ്പടിയിൽ ഉയർന്ന സ്ഥാനത്തും മാധവൻതമ്പി മുറിയിൽ താഴെസ്ഥാനത്തും നില്ക്കുന്നതായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 5 കാണുക).

ഗായത്രിദേവിയുടെ ഭാഷയിലും ശരീരഭാഷയിലും അധികാരത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. സാവിത്രിയേയും ഗായത്രിദേവിയേയും സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഷീല എന്ന നടിയാണ്. അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾക്കനുസൃതമായ ഭാഷയും ശരീരഭാഷയുമാണ് ഷീല പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. നിരാലംബയായ സാവിത്രിയെ നമ്രമുഖിയും മിതഭാഷിയുമായും ഗായത്രിയെ നേർവിപരീതയായുമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

പുരുഷൻ/സ്ത്രീ എന്നുള്ള പരിഗണനയിൽ എപ്പോഴും അധീശസ്ഥാനം (domination) പുരുഷനാണെന്നതിനാൽ മാധവൻതമ്പിയുടെ വേഷത്തിൽ സ്യൂട്ടും കോട്ടും വാക്കിംഗ്സ്റ്റിക്കുമെല്ലാം അധികാരസൂചനയോടെ കാഴ്ചപ്പെടുന്നുണ്ട്. സാമ്പത്തികമായി തകർന്ന അവസ്ഥയിലും പുരുഷനെന്ന നിലയിലുള്ള അധികാരം തമ്പിയുടെ വാക്കുകളിൽ പ്രകടമാണ്. തന്നോട് പ്രതികാരം ചെയ്യാനാണ് ഗായത്രിദേവിയെത്തിയതെന്ന് കേട്ടപ്പോൾ 'അതിന് നിനക്ക് ഈ ജന്മം

തികയുകയില്ല' എന്നും 'നീ ഒരു പെണ്ണാണ്' എന്നും അധികാരധാർഷ്ഠ്യത്തോടെ തമ്പി പറയുന്നത് കാണാം.

സ്ത്രീ = വികാരപരം (emotional) = അധീനത്വം (subordination) എന്നും പുരുഷൻ = യുക്തിസഹം (rational) = അധീശത്വം (domination) എന്നുമുള്ള തരത്തിൽ കാണുന്ന സാമൂഹ്യരീതി സിനിമയിലും അനുവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം.

'*നാടൻപെണ്ണ്*' എന്ന ചിത്രത്തിൽ അപരിചിതമായ ഒരു നാട്ടിൽ കയറു ല്പാദനകേന്ദ്രത്തിൽ സെക്രട്ടറിയായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിന് എത്തിയ ബാബു വഴിയന്വേഷിക്കാൻ മുന്നിൽ നടന്നുപോകുന്ന സ്ത്രീയുടെ സമീപത്തേക്ക് വേഗത്തിൽ പോകുമ്പോൾ അവൾ ഭയചകിതയായി ഓടിപ്പോകുന്നതാണ് കാണുന്നത്. തന്നെ ഒരാൾ പിന്തുടരുന്നതുകണ്ട് അച്ചാമ്മ ഭയന്നോടുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്? സ്ത്രീ സുരക്ഷിതയല്ലെന്നും ഏതു സമയത്തും ആക്രമിക്ക പ്പെടാമെന്നുമുള്ള ബോധമാണ് അവളുടെ സഞ്ചാരത്തിന് ഗതിവേഗം കൂട്ടിയത്. പരിചിതമായ ഇടങ്ങളിൽപോലും അപരിചിതനായ പുരുഷനുമുന്നിൽ നില്ക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭാവികമായ സഞ്ചാരം മാറുകയും അവളുടെ ശരീര ഭാഷതന്നെ മാറുകയും ചെയ്യുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. 'കുലീന'യായ സ്ത്രീ അടക്കവുമൊതുക്കവുമുള്ളവളാകണമെന്ന ചിന്ത അവളുടെ സഞ്ചാരത്തിലും നില്പിലും ഒരുതരം വിധേയത്വം രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ഓരോകാലഘട്ടത്തിലും നിലനില്ക്കുന്ന സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയാവസ്ഥക്ക് അനുയോജ്യമായതും അതിന്റെ ഘടനയെ ചോദ്യംചെയ്യാത്തതുമായ ഒരു വ്യവസ്ഥ തന്നെയാണ് സിനിമയിലും വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നത്. നന്മയുടെ പ്രതിരൂപമായ നായകനും തിന്മയുടെ പ്രതിരൂപമായ പ്രതിനായകനും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും ആത്യന്തികമായി നന്മയുടെ വിജയവുമാണ് ആദ്യകാലത്തെ സിനിമകളുടെ രീതി. ഇത്തരം ഫോർമുലകൾ സിനിമയിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതു കാണാം. എന്നാൽ എൺപതുകൾക്കുശേഷം ഈ രീതിയിൽ മാറ്റം വരുന്നുണ്ട്. നായകസങ്കല്പംതന്നെ

മാറിമറിയുകയും പ്രതിനായകസ്വഭാവം നായകനിൽ ആദേശംചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് വർത്തമാനകാലപ്രവണത. ക്രിമിനൽ സ്വഭാവമുള്ള ഒരുപാട് ആണത്തനായകന്മാർക്ക് എൺപതുകൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമ ജീവൻ നല്കിയിട്ടുണ്ട്. ജയൻ, മോഹൻലാൽ തുടങ്ങിയ താരങ്ങളെ പ്രയോജന പ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓർമ്മിക്കുക. നായകശരീരത്തെയും ശരീരഭാഷയെയും സവിശേഷമായ വഴികളിൽ ക്രമീക രിച്ചുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് ഈ ആണത്തനിർമ്മിതികൾ സാദ്ധ്യമാകുന്നതെന്നു കാണാം. മസിൽ പവർ ആയും വരേണ്യമായ അംഗചലനരീതികളായും ശരീരം അധികാരമാവാഹിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ഇവിടെ നന്മ/തിന്മ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പരമ്പരാഗതദ്വന്ദ്വങ്ങൾതന്നെ അപ്രസക്തമായിത്തീരുന്നു. ആണധികാരത്തിനു മുന്നിൽ വെല്ലുവിളിയുയർത്താൻ ശ്രമിച്ചു പരാജിതയായി ചൂളിപ്പോവുകയോ വഴിപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് അത്തരം സിനിമകളിൽ നായികാസ്വരൂപമായിത്തീരുന്നതെന്നും കാണാം.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഏംഗൽസ്, ഫ്രെഡറിക് 2010 *കുടുംബം, സ്വകാര്യസ്വത്ത്, ഭരണകൂടം എന്നിവയുടെ ഉത്ഭവം*-പരിഭാഷ: പി.എൻ.ദാമോദരൻ പിള്ള, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്. പുറം 15.
2. അതേ പുസ്തകം. പുറം 42,43.
3. ദേവിക, ജെ. 2015 *'കുലസ്ത്രീ'യും'ചന്തപ്പെണ്ണും' ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?*, കേരളശാസ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത്, പുറം 30,31.
4. എഫ്. ഫാസറ്റ് (F.Fawcett) 1901 *Nayars of Malabar*. (ജെ.ദേവിക *'ചന്തപ്പെണ്ണും''കുലസ്ത്രീ'യുംഉണ്ടായതെങ്ങനെ?* എന്ന കൃതിയിൽ ഉദ്ധരിച്ചതിൽനിന്ന്)
5. Pillai, Meena.T. (Dr) 2010 Becoming women Unwrapping Femininityin Malayalam Cinema ' in *Women in Malayalam Cinema*

Naturalising Gender Hierarchies, Orient Black Swan ,New Delhi.പുറം 39.

6. ദേവിക, ജെ. 2015 *'ചന്തപ്പെണ്ണും''കുലസ്ത്രീ'യും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?*, കേരളശാ സ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത്,. പുറം 46.

7. അതേ പുസ്തകം.പുറം 72.

8. Pillai, Meena.T. (Dr)2010 Becoming women Unwrapping Femininityin Malayalam Cinema ' in *Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies,* Orient Black Swan ,New Delhiപുറം 4.

9. അതേ പുസ്തകം. പുറം 7.

10. Rich, Adrienne(1976) Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, പുറം 55, (ജെ.ദേവികയുടെ'സ്ത്രീവാദം' എന്ന കൃതിയിൽ ഉദ്ധരിച്ചത്, പുറം 16).

11. James, Monacco 2009 *How to Read a FilmMovies, Media, and Beyond Art, Technology, Language,History, Theory,* Oxford University Press, New York. സിനിമയുടെ ഭാഷയെക്കുറിച്ച് ക്യസ്ത്യൻമെറ്റ്സിന്റെയും ഉമ്പർട്ടോ ഇക്കോയുടേയും ആശയങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന അവസര ത്തിൽ ജയിംസ് മൊണാക്കോ syntagmatic connotation, paradigmatic connotation എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരം connotations നെക്കുറിച്ചു പറയു ന്നുണ്ട്.

12. ദേവിക, ജെ. 2015 *'ചന്തപ്പെണ്ണും''കുലസ്ത്രീ'യും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?*, കേരളശാസ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത്. സ്ത്രീകളുടെ 'സൗമ്യാധികാര'ത്തെ ക്കുറിച്ച് ദേവിക വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

13. Pillai, Meena.T. (Dr)2010 Becoming Women Unwrapping Femininity in Malayalam Cinema', *Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies*, Orient Black Swan, New Delhi, പുറം 8.

14. ഗോപിനാഥൻ, കെ. 2012 *സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, പുറം 76.

15. ദിവാകരൻ, ആർ. വി. എം(ഡോ.) 2008. *മലയാളത്തിന്റെ തിരക്കഥ; വളർച്ചയും വർത്തമാനവും*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, പുറം 35.

16. Pillai, Meena.T. (Dr)2010 Becoming Women Unwrapping Femininity in Malayalam Cinema', *Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies,* Orient Black Swan ,New Delhi പുറം *14.*

17. Pillai, Meena.T. (Dr)2010 Becoming Women Unwrapping Femininity in Malayalam Cinema', *Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies,* Orient Black Swan ,New Delhi പുറം *5.*

18. ജോസഫ്, വി. കെ. 2013 *കാഴ്ചയുടെസംസ്ക്കാരവും പൊതുബോധ നിർമ്മിതിയും* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം. പുറം 115.

19. രാജേഷ്. എം. ആർ, 2015 ലിംഗപദവി പഠനങ്ങൾക്കൊരാമുഖം, *ലിംഗപദവി പഠനങ്ങൾ,* മലയാളം റിസർച്ച് ജേണൽ, ബെഞ്ചമിൻ ബെയിലി ഫൗണ്ടേഷൻ,കോട്ടയം, വാല്യം 8 പുറം 26-51 .

20. മാനുവൽ, ജോസ് കെ. (ഡോ.) 2005 *സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ,* പുറം 86.

അധ്യായം 3

ആണത്തം, അതിപുരുഷത്വം – നിരാകരിക്കപ്പെടുന്ന പെണ്മ

1980കൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമയുടെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയം പുതിയൊരു ഘട്ടത്തിലേക്ക് മാറുന്നതുകാണാം. എൺപതുകൾക്കുമുമ്പുള്ള സിനിമകളിൽ പെൺകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ആൺകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒപ്പമോ കൂടുതലോ പ്രാമുഖ്യ മുണ്ടായിരുന്നു. അവരുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ ആശയാ വലികളാൽ നിർമ്മിതമായിരുന്നുവെന്ന വസ്തുത പരിഗണിക്കുമ്പോഴും അവർക്കു ണ്ടായിരുന്ന പ്രാമുഖ്യം ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. എന്നാൽ, എൺപതുകൾക്കുശേഷം സിനിമയിലെ പെണ്ണിടംതന്നെ കുറയുന്നതായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. സാമൂഹിക രംഗങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടെ ഇടപെടൽ വർദ്ധിക്കുകയും വിദ്യാഭ്യാസപരമായി സ്ത്രീകൾ മുന്നേറുകയും സ്ത്രീവാദപരമായ രാഷ്ട്രീയം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് സമ്മതികൈവരികയും സംഘടിതസ്വഭാവം ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്ത ഈ സന്ദർഭത്തിൽ സിനിമയിൽ സ്ത്രീ പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും ഇകഴ്ത്തപ്പെടുകയും മാറ്റി നിർത്തപ്പെടുകയും ചെയ്തത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന അന്വേഷണം സംഗതമാണ്. അതിപുരുഷത്വങ്ങളുടേയും (Hyper masculinities) അതിമാനുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടേയും (Super human characters) ആഘോഷം ഈ ഘട്ടത്തിലെ മലയാളസിനിമയുടെ സവിശേഷതയായി മാറി. അനുപൂരകമായി സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഈ പരിവർത്തനത്തെക്കൂടി പരിശോധിച്ചുകൊണ്ടേ ഈ അന്വേഷണം പൂർത്തീകരിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളു.

കേരളത്തിലെ സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയപരിസരങ്ങളിലുണ്ടായ മാറ്റങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുവേണം മലയാളസിനിമയിൽ എൺപ തുകൾക്കുശേഷമുണ്ടായ പരിണാമങ്ങളെ വിലയിരുത്താൻ. ലിംഗപദവിപഠനങ്ങ

ളോടു ബന്ധപ്പെടുത്തി വിശകലനം ചെയ്യാൻ കേരളത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ള സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങളെ അടുത്തറിയേണ്ടതുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്കുള്ള ഒരു അന്വേഷണത്തിനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

3.1. സ്ത്രീവാദവും സ്ത്രീവാദസംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും

സ്ത്രീകളെ അപരവൽക്കരിക്കുകയും അദൃശ്യരാക്കുകയും അടിച്ചമർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന പുരുഷാധിപത്യസാമൂഹികബന്ധങ്ങളെയും അതിനു പിൻബലമേകുന്ന മൂല്യധാരണകളെയും വിമർശനവിധേയമാക്കുന്ന ഒറ്റപ്പെട്ട ഇടപെടലുകൾക്ക് നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പഴക്കം അവകാശപ്പെടാൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. എന്നാൽ സ്ത്രീവിമോചനാത്മകമായ ആശയങ്ങളിലുള്ള വ്യക്തതയോടെ സംഘടിത സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത് വളരെ വൈകി മാത്രമാണ്. 1970കളിലാണ് അത്തരം പരിശ്രമങ്ങൾ ശക്തമാകുന്നത്. സ്ത്രീകൾക്കു നേരെയുള്ള അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും ചൂഷണങ്ങൾക്കുമെതിരായുള്ള ചെറുത്തുനില്പിന്റെ ഭാഗമായാണ് ഇത്തരം പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഉണ്ടായിവന്നത്. 1975ൽ ബോംബെയിൽ സ്ത്രീമുക്തിസംഘടന, 1977ൽ പൂനയിൽ പുരോഗാമിസ്ത്രീ സംഘടന, സോഷ്യലിസ്റ്റ് സ്ത്രീസംഘടന, ഡൽഹിയിൽ സ്ത്രീസംഘർഷ്, 1979ൽ സ്ത്രീസമ്പർക്കസമിതി, ഹൈദരബാദിൽ പ്രോഗ്രസീവ് ഓർഗനൈസേഷൻ ഓഫ് വിമൻ തുടങ്ങിയവയാണ് ഇവയിൽ പ്രധാനം. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി കേരളത്തിലും സ്ത്രീസംഘടനകൾ രൂപീകരിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി. 1985ൽ പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ ‘മാനുഷി’, 1986ൽ കോഴിക്കോട് ജില്ലയിൽ ‘ബോധന’, തിരുവനന്തപുരത്ത് ‘പ്രചോദന’, കാഞ്ഞങ്ങാട് ‘പ്രബുദ്ധത’തുടങ്ങി വലുതും ചെറുതുമായ ഒട്ടനവധി സ്ത്രീസംഘടനകൾ കേരളത്തിൽ രൂപമെടുത്തു. വിദ്യാസമ്പന്നരായ മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീകളായിരുന്നു ഇവയ്ക്ക് നേതൃത്വം നല്കിയിരുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം, സ്ത്രീധനമരണങ്ങൾ, ലൈംഗികാതിക്രമം, തൊഴിൽപങ്കാളിത്തം, ദാരിദ്ര്യം, ആത്മഹത്യകൾ തുടങ്ങിയ നിരവധി സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങൾ ഏറ്റെടുത്തുകൊണ്ട് കേരളത്തിലെ സ്ത്രീസംഘടനകൾ പൊതുയോഗങ്ങൾ, ഒപ്പുശേഖരണം, പോസ്റ്ററുകൾ തുടങ്ങിയ പ്രചാരണസമരപ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ മുന്നേറി. കുടുംബം,

ലൈംഗികത, സദാചാരം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾ പരക്കെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത് ഇത്തരം സംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനഫലമായിട്ടാണ്. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീസംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും മുന്നേറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ചും സി.എസ്. ചന്ദ്രിക '*കേരളത്തിന്റെ സ്ത്രീചരിത്രങ്ങൾ, സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങൾ*' എന്ന കൃതിയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എൺപതുകളിലെ സ്ത്രീവാദസംഘടനാ പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ച് അവർ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "മുപ്പതുകളിലെയും നാല്പതുകളിലെയും ലിബറൽ സ്ത്രീവാദികൾ നേരിട്ടതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി എൺപതുകളിലെ സോഷ്യലിസ്റ്റ് സ്ത്രീവാദികൾ സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങളുടേയും രാഷ്ട്രീയസംഘടനകളുടേയും സർക്കാരിന്റേയും ഭാഗത്തുനിന്ന് അതിരൂക്ഷവും സംഘടിതവുമായ ആരോപണങ്ങളും ആക്രമണങ്ങളും നേരിട്ടുകൊണ്ടാണ് പ്രവർത്തനങ്ങൾ സംഘടിപ്പിച്ചത്. ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ എന്നാൽ കുടുംബത്തെ തകർക്കുന്നവരും ലൈംഗിക അസംതൃപ്തരും ലൈംഗിക അരാജകവാദികളും ഉന്മാദിനികളുമാണെന്ന പ്രചാരണങ്ങളെ നേരിട്ടുകൊണ്ട്, കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ ആൺകോയ്മാ ബന്ധങ്ങളേയും ലിംഗപദവി അസമത്വങ്ങളേയും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു കൊണ്ടും ശരീരത്തിന്റേയും ലൈംഗികതയുടേയും സ്വയംനിർണ്ണയാവകാശ ങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചോദ്യങ്ങളുയർത്തിക്കൊണ്ടുമാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സംഘടനകൾ ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തിയത്."[1]

സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അവഗണിക്കാനാവാത്ത ഒരു സാംസ്കാരികസാഹചര്യം പതുക്കെപ്പതുക്കെ രൂപപ്പെട്ടുവന്നു. കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ട്രേഡ് യൂണിയൻ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും തങ്ങളുടെ മേഖലയിലെ വനിതാവിഭാഗങ്ങളെ പ്രത്യേകമായി സംഘടിപ്പിക്കാൻ തയ്യാറാ വുന്നത് ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ്. സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പുത്തനു ണർവ്വുകളെ സ്വാംശീകരിക്കുകയോ ഏറ്റെടുക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയായി ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. അതേസമയം സംഘടിതരാഷ്ട്രീയ കക്ഷികളുടെ മെരുക്കൽ തന്ത്രമായും ഇതിനെ വിലയിരുത്താൻ കഴിയും. എന്തായാലും, അങ്ങനെ സാമ്പ്രദായിക രാഷ്ട്രീയസംഘടനക്കുള്ളിൽത്തന്നെ

സ്ത്രീവിമോചനപ്രവർത്തനങ്ങൾ ശക്തിപ്രാപിക്കുകയും കേരളീയസമൂഹം സ്ത്രീയുടെ സവിശേഷമായ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകളിലെത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്തു.

3.1.1. പരമ്പരാഗതസ്ത്രൈണതാസങ്കല്പങ്ങളുടെ ബോധപൂർവ്വമായ നിരാസം

കേരളത്തിൽ സ്ത്രീവാദസംഘടനകൾ സജീവമായതോടെ പരമ്പരാഗത സ്ത്രൈണതാസങ്കല്പങ്ങളുടെ നിരാസത്തിന് വഴിയൊരുങ്ങിയെന്ന് സി.എസ്. ചന്ദ്രിക അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. "കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ അധികാരബന്ധങ്ങളെ തുറന്നുകാണിച്ചുകൊണ്ടും എതിർത്തുകൊണ്ടും ബദൽ കുടുംബരൂപങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തിക്കൊണ്ടും തുറന്നു പ്രണയിച്ചുകൊണ്ടും വിവാഹിതരാകാതെ ഒരുമിച്ച് ജീവിച്ചുകൊണ്ടും അസഹ്യമായ വിവാഹബന്ധങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ടും ഒന്നിലധികം വിവാഹംകഴിച്ചുകൊണ്ടും കുറച്ചെങ്കിലും ഫെമിനിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകർ മലയാളി പുരുഷനിർമ്മിത ലൈംഗിക സദാചാരനിയമങ്ങളെ ഇക്കാലത്തു വെല്ലുവിളിച്ചിട്ടുണ്ട്. പലരും പരുത്തി കൊണ്ടുള്ള അയഞ്ഞ കുർത്തയും ജീൻസും ധരിക്കാനും മുടിമുറിക്കാനും ആഭരണങ്ങളുപേക്ഷിക്കാനും തുടങ്ങുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. പരമ്പരാഗത സ്ത്രൈണസങ്കല്പങ്ങളുടെ ബോധപൂർവ്വമായ നിരാസങ്ങളുടെ ഭാഗമായിരുന്നു ഇത്."[2]

1990കളിൽ ദലിത്-സ്ത്രീവാദചിന്തകൾ കേരളത്തിൽ സജീവമായി. കോട്ടയം ജില്ലയിൽ രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട 'ദലിത് വിമൻ സൊസൈറ്റി', തിരുവല്ലയിൽ രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട 'അന്വേഷി', 'ആദിവാസി ഗോത്രമഹാസഭ' തുടങ്ങിയവ ഈ മേഖലയിൽ പ്രവർത്തനം നടത്തിയ പ്രധാന സംഘടനകളാണ്. ഇതേ കാലഘട്ടത്തിലാണ് കോട്ടയത്ത് 'സഹജ', കുടമാളൂർ 'സ്ത്രീപഠനകേന്ദ്രം', തൃശൂരിലെ 'സ്ത്രീവേദി' എന്നിവ രൂപപ്പെടുന്നത്. കോഴിക്കോട് 'ബോധന'യുടെ പ്രവർത്തനം നിലച്ചതിനുശേഷം 1993ൽ 'അന്വേഷി' പ്രവർത്തനം തുടങ്ങി. 1996ൽ തിരുവനന്തപുരത്ത് 'സഖി വിമൻസ് റിസോഴ്സ് സെന്റർ' പ്രവർത്തനമാരംഭിച്ചു.

സ്ത്രീവിമോചനാശയങ്ങളോട് ഐക്യദാർഢ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തികളും സംഘടനകളുംചേർന്ന് 1995 ഫെബ്രുവരിയിൽ എറണാകുളത്ത് ചേർന്ന സ്ത്രീ സമ്മേളനത്തിൽവെച്ച് 'കേരളസ്ത്രീവേദി' രൂപംകൊണ്ടു.

ഇത്തരം സംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കേരളീയസമൂഹത്തിൽ അതു വരെ നിലനിന്നിരുന്ന സ്ത്രൈണതാസങ്കല്പങ്ങളെ അപ്പാടെ പൊളിച്ചെഴുതാൻ മാത്രം ശക്തി പ്രാപിച്ചില്ലെങ്കിലും പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥ കളെ തുറന്നുകാണിക്കാനും ചെറിയ തോതിലെങ്കിലും അവയെ ചെറുക്കുവാനും സാധിച്ചുവെന്നത് നിസ്സാരമല്ല.

3.1.2. വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ സ്ത്രീകളുടെ മുന്നേറ്റം

1972ലെ യുനസ്കോ (UNESCO) യുടെ റിപ്പോർട്ടിലാണ് വിദ്യാസമൂഹത്തെ (Learning Society) ക്കുറിച്ചുള്ള ആശയം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. എല്ലാ പൗരന്മാർക്കും പഠനത്തിനുള്ള അവസരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹത്തെയാണ് വിദ്യാസമൂഹം എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. കൃസ്ത്യൻ മിഷനറിമാർ, മുസ്ലീം എഡ്യുക്കേഷണൽ സൊസൈറ്റി, നായർ സർവ്വീസ് സൊസൈറ്റി, എസ്.എൻ. ഡി.പി, ശാസ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത് എന്നിവയുടെ വിദ്യാഭ്യാസ പ്രവർത്തനവും സാമൂഹികനവോത്ഥാനപ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് കേരളത്തെ ഒരു വിദ്യാസമൂഹമായി മാറ്റുന്നതിന് സഹായകമായത്. അതോടൊപ്പം കേരളസർക്കാരിന്റെ സാക്ഷരതാ മിഷൻ പ്രവർത്തനങ്ങളും വയോജനവിദ്യാഭ്യാസപരിപാടികളും കേരളത്തെ ഒരു സമ്പൂർണ്ണസാക്ഷരതാസംസ്ഥാനമായി മാറ്റി. ജനങ്ങളുടെ വിദ്യാഭ്യാസ -സാംസ്കാരികപുരോഗതിക്കുവേണ്ടി അനൗപചാരികവിദ്യാഭ്യാസ മേഖലയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന കേരള അസോസിയേഷൻ ഫോർ നോൺ ഫോർമൽ എഡ്യുക്കേഷൻ ആന്റ് ഡവലപ്പ്മെന്റ് (KANFED)സംഘടനയുടെ പ്രവർത്തനവും കേരളസമൂഹത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസ പുരോഗതിക്കു പ്രധാനപങ്കുവഹിച്ചു.

കേരളത്തിൽ എൺപതുകൾക്കുശേഷം സ്ത്രീവിമോചനസംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സജീവമായിത്തീരാനുള്ള പ്രധാനകാരണം സ്ത്രീകൾ വിദ്യാഭ്യാ സരംഗത്തു കൈവരിച്ച പുരോഗതിയാണ്. 1981-83 കാലഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ ധാരാളം കോളേജുകൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുകവഴി ആളുകൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം നേടാനുള്ള അവസരങ്ങൾ വർദ്ധിച്ചു. കേരളസർക്കാരിന്റെ പ്ലാനിംഗ് ബോർഡ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന എക്കണോമിക് റിവ്യൂവിൽ ഇതേക്കുറിച്ച് വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.[3]

1958ൽ കേരളത്തിലെ കോളേജുകളിൽ ഹ്യുമാനിറ്റീസ്-കൊമേഴ്സ് വിഷയങ്ങളിൽ പഠിക്കുന്ന ആൺകുട്ടികളുടെ എണ്ണം 2962 ഉം പെൺകുട്ടികളുടെ എണ്ണം 1104 ഉം ആയിരുന്നു. 1959ൽ ആൺകുട്ടികൾ 3815, പെൺകുട്ടികൾ 1600 എന്ന നിരക്കിലേക്ക് ഉയർന്നു. ആദ്യകാലത്ത് പെൺകുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കാൻ വിമുഖതകാട്ടിയിരുന്ന സമൂഹം പിന്നീട് പെൺകുട്ടികളേയും പഠനത്തിനയക്കാൻ തയ്യാറായി. 1980ൽ എസ്.എസ്.എൽ.സി വിജയിച്ച ആൺകുട്ടികൾ 79528 ഉം പെൺകുട്ടികൾ 83222 ഉം ആയിരുന്നു 1990ൽ എസ്.എസ്.എൽ.സി വിജയിച്ച ആൺകുട്ടികൾ 192242 ഉം പെൺകുട്ടി കൾ 200407 ഉം ആയി ഉയർന്നു. 1980ൽ 152 കോളേജുകളിലായി പഠിച്ചിരുന്ന ആൺകുട്ടികൾ 108704ഉം പെൺകുട്ടികൾ 103099 ഉം ആയിരുന്നു. ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ എൻറോൾമെന്റ് വളർച്ചാനിരക്ക് പരിശോധിച്ചാൽ കേരളത്തിലുണ്ടായ വിദ്യാഭ്യാസപുരോഗതി മനസ്സിലാക്കാം. 1960-61ലെ എൻറോൾമെന്റ് 0.36 ലക്ഷമായിരുന്നത് 1982-83 ആവുമ്പോൾ 2.82ലക്ഷമായി ഉയർന്നു. ഇതിൽ ആൺകുട്ടികളേക്കാൾ പെൺകുട്ടികളായിരുന്നു മുന്നിട്ടുനിന്നത്. 2015ലെ കണക്കുകളനുസരിച്ച് ആകെ എൻറോൾമെന്റ് 226500 ഉം ആൺകുട്ടികൾ 70980ഉം പെൺകുട്ടികൾ 155520ഉം ആണ്. 68.66% പെൺകുട്ടികൾ. (കേരളസർക്കാരിന്റെ പ്ലാനിംഗ്ബോർഡ് വിവിധ വർഷങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച എക്കണോമിക് റിവ്യൂ ആധാരമാക്കിയത്).

ഉയർന്ന നിലവാരത്തിലുള്ള വിദ്യാഭ്യാസം ധിഷണാപരമായി ഉയർന്ന മേഖലകളിൽ വ്യാപരിക്കുവാനും തൊഴിൽ ചെയ്യാനും സ്ത്രീകളെ പ്രാപ്തരാക്കി. സ്ത്രീബുദ്ധിജീവികൾ രൂപപ്പെട്ടുവന്നു എന്നതാണ് ഇതിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു

കാര്യം. രാഷ്ട്രീയരംഗത്തും സാംസ്കാരികരംഗത്തും സാമൂഹികരംഗത്തുമൊക്കെ വ്യക്തിത്വത്തോടെ ഇടപെടാനും നേതൃത്വപരമായ പങ്കുവഹിക്കാനും കഴിയുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം പ്രകടമായി. എഴുത്തുകാരികളും നാടക പ്രവർത്തകരും ആക്ടിവിസ്റ്റുകളുമൊക്കെ ഉണ്ടായിവന്നത് അങ്ങനെയാണ്. കോളജദ്ധ്യാപികമാർ, രാഷ്ട്രീയസമരങ്ങളുമായി കണ്ണി ചേർന്നു പ്രവർത്തിച്ചവർ, കലാകാരികൾ തുടങ്ങി വിവിധ മേഖലകളിലൂടെ കടന്നുവന്ന പ്രബുദ്ധരായ മദ്ധ്യവർഗ്ഗസ്ത്രീകളാണ് സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങൾക്ക് നേതൃത്വംനൽകിയത് എന്നു കാണാം. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പൊതുവായ ക്രമത്തിലൂടെയാണ് സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങളും സംഭവിച്ചതെന്നു പറയാം. വിദ്യാഭ്യാസവും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വികസിച്ചുവരുന്ന പ്രവർത്തനമേഖലകളുമാണ് രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ പരിവർത്തനത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നത്. നവോത്ഥാനങ്ങളുടെ ചരിത്രം കാണിച്ചുതരുന്ന പാഠം ഇതാണ്.

3.2. സ്ത്രീമുന്നേറ്റത്തിനെതിരായ ഉപരോധങ്ങൾ

വിദ്യാഭ്യാസപരമായ ഉയർച്ച സ്ത്രീകൾക്ക് തന്റെ ചുറ്റുപാടുകളെ മനസ്സിലാക്കാനും അവകാശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനും വഴിയൊരുക്കി. അതോടൊപ്പം സ്വന്തമായി തൊഴിൽ നേടുന്നതിനും സാമ്പത്തികസ്വാശ്രയത്തം കൈവരിക്കുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമങ്ങളും സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നുണ്ടായി. ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന ആൺകോയ്മയുടെ അധികാരബന്ധങ്ങൾക്കുനേരെ വെല്ലുവിളി ഉയർത്തുകയായിരുന്നു. ആണധികാര വ്യവസ്ഥ ഇതിനെ സംഭ്രമത്തോടെയും ഭീതിയോടെയുമാണ് കണ്ടത്. സ്ത്രീവാദ ചിന്തകർക്കുനേരെ പലതരത്തിലുള്ള പരിഹാസങ്ങളും ഉയർന്നുവരികയുണ്ടായി എന്നത് ഇതിനു തെളിവായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ കഴിയും. സ്ത്രീപുരുഷ തുല്യതയെ സംബന്ധിച്ച സ്ത്രീവാദപരമായ ആശയങ്ങളെ ഖണ്ഡിക്കുവാൻ ശരീരനിഷ്ഠമായ വ്യത്യാസങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടി നടത്തുന്ന വിമർശനങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. ജീവശാസ്ത്രപരമായ യുക്തിയിലൂന്നിയല്ല സാംസ്കാരികമായ വിഷയങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതെന്ന തിരിച്ചറിവിന്റെ അഭാവമാണ് ഈ

രീതിയിലുള്ള വിമർശനങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം. 'പെണ്ണ് പെണ്ണാണ്', 'വെറുമൊരു പെണ്ണാണ്' എന്ന് അമർത്തിപ്പറയുന്ന ആണത്തത്തിന്റെ അസഹിഷ്ണുത ഇവിടെ യൊക്കെയുണ്ട്. സിനിമയിൽ ഇത് തികച്ചും പച്ചയായി പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ അനവധിയാണ്. ഉണരുന്ന സ്ത്രീത്വത്തെ അപഹസിച്ചോ ഭയപ്പെടു ത്തിയോ മെരുക്കിയെടുക്കാനുള്ള ഉദ്യമങ്ങളായി അത്തരം പ്രകാശനങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. പൊതുവിടങ്ങളിൽനിന്ന് സ്ത്രീയെ മാറ്റിനിർത്താൻ പരോക്ഷമായും പ്രത്യക്ഷമായും നടത്തുന്ന ഇടപെടലുകളാണത്.

സ്ത്രീകളെ തങ്ങളുടെ വരുതിക്കുള്ളിൽ നിർത്താൻ ആഗ്രഹിച്ചവർ സദാ ചാരമൂല്യബോധത്തിന്റേയും മതാചാരനിഷ്ക്കർഷതയുടേയും പേരിൽ പ്രത്യക്ഷ മായി ഇടപെട്ടു. പരോക്ഷമായി ഇടപെടുന്നവർ സാഹിത്യം, സിനിമ തുടങ്ങിയ കലാരൂപങ്ങളെയാണ് ഇതിനായി ഉപയോഗിച്ചത്. ആദ്യകാല സിനിമകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി എൺപതുകൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമയിൽ മുഖ്യധാരയിൽ നിന്നും സ്ത്രീകൾ മാറ്റിനിർത്തപ്പെടാനും സ്ത്രീത്വത്തെ ചെറുതാക്കിക്കാണി ക്കാനും കാരണമാകുന്നത് മേൽപ്പറഞ്ഞ സംഭ്രമവും ഭീതിയും അസഹിഷ്ണുത യുമാണ് എന്നു കരുതാൻ ന്യായമുണ്ട്.

സിനിമയിൽ/സ്ക്രീനിൽ സ്ത്രീകൾക്ക് നല്കിയിട്ടുള്ള ഇടം (space) പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാവും. താരപരിവേഷമുള്ള നടന്മാർ ദീർഘകാലം സിനിമയിൽ തുടരുന്നതിനും നടിമാർ ചുരുങ്ങിയ കാലത്തിനു ള്ളിൽത്തന്നെ സിനിമയിൽനിന്നും പുറത്താവുന്നതിനും പിന്നിൽ സിനിമാരംഗത്തെ സ്ത്രീപുരുഷവിവേചനം കാണാം. പരിമിതമായ സിനിമകളൊഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ എൺപതുകൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമയിലെ മിക്ക സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും പുരുഷന്റെ നിഴലിൽ കഴിയുന്നവരാണ്.

3.2.1. അവതരണത്തിലെ ലിംഗഭേദം

സിനിമയിൽ ഒരു പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി പരിശോധിച്ചാൽത്തന്നെ സിനിമാചിത്രീകരണത്തിലെ ലിംഗവിവേചനം

വ്യക്തമാവുന്നതാണ്. അതിപുരുഷത്വകഥാപാത്രങ്ങളെ രംഗത്തെത്തിച്ച് വിജയം വരിച്ച ഷാജി കൈലാസിന്റെ '*നരസിംഹം*' (2000) എന്ന സിനിമയിലെ നായക നായ ഇന്ദുചൂഡനെ (മോഹൻലാൽ) രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്നത് പൊടുന്നനെ പുഴയിൽനിന്നും വെള്ളം ഉയരത്തിലേക്ക് തെറിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അതിന്റെ സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങൾ പോലും പകർത്താനായി ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടും മന്ദഗതി (slow motion)യുമാണ് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. പ്രത്യേക ക്യാമറാകോൺ, സവിശേഷമായ ചില വാക്കുകളുടെയോ വാക്യങ്ങളുടെയോ ആവർത്തനം[4] ആവേശമുണർത്തുന്ന സംഗീതം എന്നിങ്ങനെ വീരനായകനായ പുരുഷ കഥാപാത്രത്തെ അങ്ങേയറ്റം അതിശയോക്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതേ സമയം,നായികയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നായകന്റെ വീക്ഷണത്തിലോ, ലോംഗ് ഷോട്ടിലോ അപ്രധാനമായരീതിയിലായിരിക്കും. പലപ്പോഴും വിളക്കുകത്തിച്ച് പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന, വീട്ടുജോലിയിൽ മുഴുകുന്ന സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിലാണ് സിനിമ ശ്രദ്ധപുലർത്തുന്നത്.

3.3. കുടുംബം: എൺപതിനുശേഷമുള്ള സിനിമയിൽ

എൺപതിനുശേഷമുള്ള ഭൂരിപക്ഷം സിനിമകളിലും ആഖ്യാനത്തിന് അണുകുടുംബങ്ങളുടെ കഥാപശ്ചാത്തലമാണ് സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നത്. എങ്കിലും വീട്ടിനകത്തെ ജോലികളുടെ ഉത്തരവാദിത്തമെല്ലാം, ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ എന്നപോലെത്തന്നെ, സ്ത്രീകളുടേതായിട്ടാണ് കാണുന്നതെങ്കിലും അവ 'സന്തോഷത്തോടെ' ചെയ്തുതീർക്കുന്ന 'കുടുംബിനി'യിൽനിന്നും വ്യത്യസ്ത മാണ്. അസ്വസ്ഥത പ്രകടിപ്പിക്കുകയും കലഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകഥാ പാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. പരമ്പരാഗതസ്ത്രീസങ്കല്പത്തെ പിൻതുടർന്ന് വീടിനു വിളക്കായി 'ശോഭി'ക്കുന്നതിനു പകരം യാതനാപൂർണ്ണമായ ജീവിതയാ ഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുകയും കലഹിക്കുകയുമാണ് അവർ. വീട്ടമ്മയോ വീട്ടുപകരണമോ ആയിരിയ്ക്കാൻ അവർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല.

അക്കു അക്ബർ സംവിധാനം ചെയ്ത '*വെറുതെ ഒരു ഭാര്യ*' (2008) എന്ന സിനിമ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. ഈ സിനിമയിലെ നായികയായ ബിന്ദു (ഗോപിക) വീട്ടിലെ ജോലിഭാരം ഒറ്റക്കു ചുമന്ന് കഷ്ടപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഭർത്താവായ സുഗുണൻ (ജയറാം) പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിലെ ആണത്തം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രവും. ഷർട്ട് ധരിക്കുക, ഷൂ പോളിഷ് ചെയ്യുക തുടങ്ങിയ വ്യക്തിപരമായ ആവശ്യങ്ങൾപോലും ഭാര്യചെയ്തുകൊടുക്കണമെന്ന് നിർബന്ധ മുള്ള അയാൾ ഭാര്യയുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്കോ അഭിപ്രായങ്ങൾക്കോ ഒരു വിലയും കല്പിക്കാത്ത 'മെയ്ൽ ഷോവനിസ്റ്റ്'(Male Chauvinist) ആയാണ് സിനിമയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്.

1964ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ '*കുടുംബിനി*' എന്ന സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത് നായികയായ ലക്ഷ്മിയുടെ വീട്ടുജോലികളുടെ വിവിധഷോട്ടുകളെ കോർത്തി ണക്കിയാണെന്നു മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. കാലം മാറുമ്പോഴും സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ വലിയ മാറ്റമൊന്നും സംഭവിച്ചില്ലെന്നതാണ് സത്യം.

'*വെറുതെ ഒരു ഭാര്യ*' ആരംഭിക്കുന്നത് അഞ്ചുമണിയായെന്നു സൂചിപ്പി ക്കുന്ന ക്ലോക്കിന്റെ ക്ലോസ്അപ് ദൃശ്യം കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ്. തുടർന്ന് നായിക വീട്ടിൽ ചെയ്യുന്ന ജോലികളുടെ വിവിധ ഷോട്ടുകളാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അടുപ്പ് കത്തിക്കുക, ഭക്ഷണം തയ്യാറാക്കുക, മുറ്റമടിക്കുക, പശുവിനെ കുളിപ്പിക്കുക, പാൽ കറക്കുക എന്നിങ്ങനെ രാത്രിവരെ നീളുന്ന വിവിധ ജോലിക ളിലൂടെ സ്ത്രീയുടെ ഒരു ദിവസം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. '*കുടുംബിനി*' എന്ന സിനിമ യിലെ ഇതേ ചിത്രീകരണം നിറഞ്ഞ വെളിച്ചത്തിലും തുറന്ന ഇടങ്ങളിലും ആയിരുന്നെങ്കിൽ '*വെറുതെ ഒരു ഭാര്യ*'യിൽ ഇടുങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളിലും മങ്ങിയ വെളിച്ചത്തിലുമാണ് നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. ബിന്ദുവിന്റെ പാരതന്ത്ര്യത്തേയും അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സിനേയും വെളിപ്പെടുത്താൻ ഇങ്ങനെയുള്ള ചിത്രീകരണം സഹായകമാവുന്നുണ്ട്. '*കുടുംബിനി*'യിലെ നായിക 'സന്തോഷത്തോടെ'യാണ് വീട്ടുജോലികളെല്ലാം ചെയ്യുന്നതെന്ന തോന്നലുണ്ടാക്കുമ്പോൾ, '*വെറുതെ ഒരു*

ഭാര്യ'യിൽ ബിന്ദു തന്റെ ആവലാതികൾ പിറുപിറുത്തും തന്റെ വിധിയെ പഴിച്ചു മാണ് ജോലി ചെയ്യുന്നത്. ഈ രംഗത്തിലെ മിക്ക ഫ്രെയിമുകളും നായികയെ ഒരു കൂട്ടിൽ അകപ്പെട്ട രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അഴികൾക്കുള്ളിൽ നില്ക്കുന്ന പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കാൻ ഫ്രെയിമിങ്ങിലും ലൈറ്റിംഗിലും സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട് (ചിത്രം 6 കാണുക). ഈ രംഗത്ത് ശീർഷകഗാനമായി കൊടുത്തിട്ടുള്ള പാട്ടിന്റെ വരികൾ സ്ത്രീയുടെ അസ്വതന്ത്രവും വിധേയത കല്പിക്കപ്പെട്ടതുമായ അവസ്ഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു.

എഴുത്തും വായനയും വിദ്യാഭ്യാസവും വർദ്ധിച്ചപ്പോൾ സ്ത്രീകളുടെ മനോഭാവത്തിൽ മാറ്റം വന്നെങ്കിലും അതിനനുസരിച്ച് ജീവിതത്തിൽ മാറ്റം വരുത്താൻ അവർക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. പുരുഷാധിപത്യത്തിനുകീഴിൽ എല്ലാംസഹിക്കുന്ന കുടുംബിനിയായിത്തന്നെ അവൾ തുടർന്നു.

3.3.1. കുടുംബം – ഭർത്താവിന്റെ സ്വേച്ഛാധിപത്യ ഇടങ്ങൾ

തന്റെ അധികാരത്തിനു കീഴിൽ അനുസരണയോടെ കഴിയേണ്ടവളാണ് ഭാര്യ എന്ന മനോഭാവം വെച്ചു പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഈ സിനിമയിലെ ഭർത്താവായ സുഗുണൻ. ഭാര്യയെ ബിന്ദൂ.... എന്ന് നീട്ടിവിളിക്കുന്നതിലെ ടോൺ പോലും അധികാരപ്രകടനത്തിന്റെ സൂചകമായി സിനിമയിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മറ്റുള്ളവർ പെരുമാറണമെന്ന് ശഠിക്കുന്ന സ്വേച്ഛാധിപതികളായാണ് ഇത്തരം സിനിമകളിൽ ഭർത്താക്കന്മാരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

'*വെറുതേ ഒരു ഭാര്യ*'യിൽത്തന്നെ സുഗുണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ 'ഭർത്താവധികാരി'യായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് സ്വഭാവസവിശേഷതയുടെ ഭാഗമാണെന്ന് എടുത്തുകാണിക്കാൻ പാകത്തിലാണ് മറ്റു കുടുംബങ്ങളിലെ ഭർത്താക്കന്മാരുടെ പെരുമാറ്റം ചിത്രീകരിച്ചത് എന്നു കാണാൻ കഴിയും.

കെ.എസ്.ഇ.ബി. ഓവർസിയറായ സുഗുണൻ ഓഫീസിലെ മറ്റുദ്യോഗസ്ഥരോടൊപ്പം കുടുംബസമേതം വിനോദയാത്രക്ക് പോവുന്ന സിനിമാരംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. ജീവിതത്തിലാദ്യമായാണ് സുഗുണൻ കുടുംബത്തേയും കൂട്ടി ഒരു വിനോദയാത്രക്ക് പോവുന്നതെന്നു ബിന്ദുവിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. യാത്രക്ക് ആവശ്യമായ സാധനങ്ങൾ ഒരുക്കിവെക്കുന്നതുംമറ്റും ബിന്ദുവാണ്. നല്ല നിറമുള്ള പട്ടുസാരിയുടുത്ത് അവൾ യാത്രക്കൊരുങ്ങിയപ്പോൾ അവളെ പരിഹസിച്ച് നിറംമങ്ങിയ സാരിയുടുക്കാൻ അവളെ നിർബന്ധിക്കുകയാണ് സുഗുണൻ ചെയ്യുന്നത്. വിനോദയാത്രക്കിടയിൽ അമ്യൂസ്മെന്റ് പാർക്കിലെ ഓരോരോ യന്ത്രങ്ങളിലും കയറി മറ്റുകുടുംബങ്ങളിലുള്ള സ്ത്രീകളും കുട്ടികളും ആഹ്ലാദിക്കുമ്പോൾ സുഗുണൻ തന്റെ കുടുംബത്തെ ഒന്നിനുംവിടാതെ അടക്കിനിർത്തുന്ന കാഴ്ച വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ സുഗുണന്റെ പ്രശ്നമായി കാണാനാണ് സിനിമ പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. യാത്രയിൽ മറ്റു ഭർത്താക്കൻമാരെല്ലാം തങ്ങളുടെ കുടുംബത്തെ നിയന്ത്രിക്കാതെ, സന്തോഷത്തോടെ കഴിയുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ അപരസ്ഥാനത്ത് സുഗുണൻ അനാവശ്യമായി കുടുംബത്തെ നിയന്ത്രിച്ച് തന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പെരുമാറുന്നതായാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ മൂന്നുനാലു ദിവസത്തേക്ക് പ്ലാൻ ചെയ്തിരുന്ന വിനോദയാത്ര സുഗുണന്റെ പെരുമാറ്റം മൂലം ഒരു ദിവസം കൊണ്ടുതന്നെ അവസാനിപ്പിച്ച് തിരികെപോരാനിടവരുത്തുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ സുഗുണനെ പക്വതയില്ലാത്ത കഥാപാത്രമായി പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. ഭാര്യാസഹോദരന്റെ വിവാഹത്തിന് വൈദ്യുതി നിയമാനുസൃതമല്ലാതെ ഉപയോഗിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞ് ബഹളംവെക്കുന്ന സുഗുണന്റെ ഓരോ പെരുമാറ്റവും അസാധാരണമായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അനാവശ്യമായി ഭാര്യയുടെ മുന്നിൽ അധികാരപ്രയോഗംകൂടി നടത്തുന്നതോടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കെല്ലാം കാരണം സുഗുണന്റെ കേവലമായ സ്വഭാവവൈകല്യമാണെന്ന ധാരണ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അതോടെ, നിലവിലിരിക്കുന്ന അധീശവ്യവസ്ഥയുടെ വിമർശനം നിർവ്വഹിക്കാനുള്ള സാദ്ധ്യതയെത്തന്നെ സിനിമ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ആശയവാദപരവും വ്യക്തിവാദപരവുമായ ഒരു

ആശയലോകത്തെ ദൃഢീകരിക്കാനാണ് സിനിമ ഉപകാരപ്പെടുന്നതെന്നു പറയാം. ഇത് തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയോ സിനിമാസംവിധായകന്റെയോ കുറ്റമായല്ല ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. മറിച്ച്, ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ പ്പോലും വിമർശനാത്മകമായ ഒരു പ്രതിവ്യവഹാരമായി മാറാവുന്നതരത്തിൽ മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയസിനിമ സാംസ്കാരികാവബോധമാർജ്ജിച്ചിരുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതയാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

3.3.2. സ്ഥിരവും ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടാനാവാത്തതുമായ കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനം

സുഗുണന്റെ പെരുമാറ്റങ്ങളോട് പൊരുത്തപ്പെടാനാവാതെ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് പോയ ബിന്ദുവിനെ ഭർത്തൃവീട്ടിലേക്ക് തിരികെയെത്തിച്ച് കുടുംബ മെന്ന സ്ഥാപനത്തെ നിലനിർത്തുന്നിടത്താണ് *വെറുതെ ഒരു ഭാര്യ* എന്ന സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. മിക്ക കുടുംബസിനിമകളിലും ഇത്തരമൊരു പരിസമാപ്തി ആവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം. എത്ര പൊരുത്തക്കേടുകളുണ്ടെങ്കിലും കുടുംബ മെന്ന വ്യവസ്ഥയെ നിലനിർത്താൻ വിട്ടുവീഴ്ചകൾക്ക് തയ്യാറാവേണ്ടത് സ്ത്രീകളാണെന്ന സന്ദേശമാണ് അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ മിക്ക സിനിമകളും ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്.

സത്യൻ അന്തിക്കാട് സംവിധാനം ചെയ്ത '*ഇന്നത്തെ ചിന്താവിഷയം*' (2008) എന്ന സിനിമയിൽ ട്രീസ-മുരളീകൃഷ്ണൻ, പ്രമീള-പീതാംബരൻ, രഹന-നൗഷാദ് എന്നീ ദമ്പതിമാരുടെ വിവാഹജീവിതവും വേർപിരിയലും പുനഃസമാ ഗമവുമൊക്കെയാണ് പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. മൂന്നുകുടുംബത്തേയും പരിചയ പ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അവരുടെ ദാമ്പത്യം തകരാനുള്ള കാരണം പുരുഷന്മാരുടെ സ്വഭാവത്തിലുള്ള വൈകല്യങ്ങളാണെന്ന രീതിയിലാണ് അവതരണം. "ഭർത്താവ് പറയുന്നതെല്ലാം കേട്ട്, ചെയ്യുന്ന തോന്ന്യാസങ്ങളെല്ലാംകണ്ട്, എല്ലാം സഹിച്ച് കഴിയുന്നവളല്ല ഭാര്യ" എന്ന് ട്രീസയെക്കൊണ്ടും, "അനുസരണവേണം ഭാര്യമാരാ യാൽ" എന്ന് മുരളീകൃഷ്ണനെക്കൊണ്ടും പറയിപ്പിച്ച് ഒടുവിൽ കുടുംബം നിലനിർത്തുകയെന്ന ആവശ്യത്തിനായി രണ്ടുപേരേയും ഒരുമിപ്പിക്കുന്നിടത്ത്

സിനിമ അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനായി കുട്ടികളെ സജ്ജമാക്കുന്ന രീതിയും സിനിമയിൽ കാണാം. മിക്ക സിനിമകളിലും വേർപിരിഞ്ഞുതാമസിക്കുന്ന ദമ്പതിമാരെ ഒന്നിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകമായി കുട്ടികളേയാണ് സിനിമ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നത്. കുട്ടിക്ക് അപകടം പറ്റുകയോ കാണാതാവുകയോ അവർ ആത്മഹത്യാഭീഷണി മുഴക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതോടെ ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർ 'ഈഗോ' വെടിഞ്ഞ് ഒന്നായിത്തീരുന്ന ശുഭമുഹൂർത്തത്തിൽ സിനിമ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. അതുവഴി, നിലവിലുള്ള കുടുംബവ്യവസ്ഥയെ പിന്തുടരാൻ തന്നെയാണ് സിനിമ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നത്. 'ഇന്നത്തെ ചിന്താവിഷയം'എന്ന സിനിമയിൽ കുട്ടികളെ ഉപയോഗിച്ച് ദമ്പതിമാരെ ഒന്നിപ്പിക്കുന്ന ഗോപൻ (മോഹൻലാൽ) എന്ന കഥാപാത്രമാണ് നായകൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കുകളിൽ കുടുംബം നിലനിർത്തേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകത സാരോപദേശമായി ഒരുക്കിവെച്ചിട്ടുള്ളതായും കാണാം.

വേർപിരിഞ്ഞുതാമസിക്കുന്ന ദമ്പതിമാരെ ഒന്നിപ്പിക്കാൻ കുട്ടികൾ മുന്നിട്ടിറങ്ങുന്ന രീതി ആദ്യകാലസിനിമകളിലും കാണാം. 1974ൽ ശശികുമാർ സംവിധാനം ചെയ്ത '*സേതുബന്ധനം*' എന്ന സിനിമയിൽ നായകനായ ഗോപിയും (പ്രേംനസീർ) നായികയായ ലതയും (ജയഭാരതി) വേർപിരിഞ്ഞു താമസിക്കാൻ ഇടവന്നപ്പോൾ മക്കളായ സരിതയും കവിതയുമാണ് അവരെ ഒന്നിപ്പിക്കുന്നത്. ലതയുടെ അമ്മ പാർവ്വതിയുടെ (സുകുമാരി) ഇടപെടലുകളാണ് ഗോപിയേയും ലതയേയും തമ്മിലകറ്റാൻ കാരണമാവുന്നത്. പാർവ്വതി തന്റെ ഭർത്താവിനെ ചൊൽപ്പടിക്കുനിർത്തുന്ന 'സൊസൈറ്റി ലേഡി' ആയാണ് രംഗത്തെത്തുന്നത്. സിനിമയുടെ ക്ലൈമാക്സിൽ ഭർത്താവായ ഉണ്ണിത്താന്റെ തല്ല് കിട്ടുന്നതോടെ പാർവ്വതി അനുസരണയുള്ള ഭാര്യയായി മാറുന്നതായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശാരീരികമായ മർദ്ദനം പ്രയോഗിച്ചാണെങ്കിലും വേണ്ടില്ല സ്ത്രീകളെ നിലയ്ക്കുനിർത്തിയാലേ കുടംബജീവിതം സമാധാനപൂർണ്ണമാകുകയുള്ളൂ എന്നാണ് നല്കുന്ന സന്ദേശം. ഇങ്ങനെ ഭർത്താവിനെ അനുസരിക്കുന്ന, ആശ്രയിക്കുന്ന ഭാര്യാമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിക്കാനാണ് സിനിമ ആത്യന്തികമായി ശ്രമിക്കുന്നതെന്നു കാണാം.

3.3.3. സ്ഥാപനസംരക്ഷകമായ വിമർശനം

ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധത്തിലെ താളപ്പിഴകളും അതിനുള്ള പരിഹാരമാർഗ്ഗവു മാണ് സിബിമലയിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത '*കളിവീട്*' (1996) എന്ന സിനിമയുടെ പ്രമേയം. അമേരിക്കയിൽ വളർന്ന പരിഷ്ക്കാരിയായ യാമിനി മേനോൻ (വാണി വിശ്വനാഥ്) നാട്ടിൽ വീടുപണിയുന്നതിനായി പ്രമുഖ ആർക്കിടെക്റ്റായ മഹേഷ്ശിവനെ (ജയറാം) തേടിയെത്തുന്ന രംഗമവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. മഹേഷിന്റെ കമ്പനിയിലെ സൈറ്റ്സൂപ്പർവൈസറും സുഹൃത്തു മായ ഉലഹന്നാൻ (ജഗദീഷ്) മഹേഷിന് വിവാഹാലോചനയുമായി യാമിനിയുടെ പിതാവിനെ സമീപിക്കുന്നു. വിവാഹത്തിന് സമ്മതം അറിയിച്ച അദ്ദേഹം മകളോട് ഇക്കാര്യം പറയുകയും യാമിനി മഹേഷുമായി സംസാരിക്കാൻ തയ്യാറാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോഴാണ് മഹേഷ് മുന്നേതന്നെ വിവാഹിതനായിരുന്നുവെന്ന കാര്യം യാമിനിയും പ്രേക്ഷകരും മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അയാളുടെ ജീവിതകഥ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലുടെ സിനിമ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു.

കലാകാരിയായ മൃദുലയെയാണ് മഹേഷ് വിവാഹം ചെയ്തിരുന്നത്. വൈവാഹികജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യനാളുകളിൽത്തന്നെ അവർ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകൾ പ്രകടമാവുന്നു. രാവിലെ അഞ്ചുമണിക്കെഴുന്നേറ്റ് വീട്ടിലെ ജോലിയെല്ലാം ചെയ്ത് ഭർത്താവിനെ പരിചരിക്കുന്ന, ഭർത്താവിന്റെ ഇഷ്ടത്തിന നുസരിച്ച് ജീവിക്കുന്ന പരമ്പരാഗത ഭാര്യാസങ്കല്പത്തോട് പൊരുത്തപ്പെടാൻ മൃദുലയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. അടുക്കളയിൽ ഭാര്യയുണ്ടാക്കുന്ന ഭക്ഷണം കഴിക്കണ മെന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന മഹേഷിനോട് മൃദുല പറയുന്നത് "എഡ്യുക്കേറ്റഡായ സ്ത്രീക ളുടെ ജീവിതം അടുക്കളയിൽ പാഴാക്കാനുള്ളതാണോ? ആ സമയത്ത് ഒന്നുല്ലെ ങ്കിലും രണ്ടു പുസ്തകമെങ്കിലും വായിക്കാം" എന്നാണ്. വീട്ടിലെ ഓരോ സാധന ങ്ങളും കൃത്യസ്ഥലത്ത് വൃത്തിയാക്കിവെക്കണമെന്നും തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസ രിച്ച് വീടൊരുക്കണമെന്നും ചിന്തിക്കുന്ന മഹേഷിനോട് യോജിക്കാൻ മൃദുല തയ്യാറല്ല. "നിങ്ങൾ നിങ്ങളെപ്പറ്റി മാത്രമേ ചിന്തിക്കുന്നുള്ളൂ. ഞാനാരാണ് എന്റെ

വ്യക്തിത്വമെന്താണ് എന്നൊക്കെ എപ്പോഴെങ്കിലും നിങ്ങൾ ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ടോ" എന്ന് അവൾ മഹേഷിനോട് തുറന്നു ചോദിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒടുവിൽ വീട്ടുജോലിക്കായി ഒരു പരിചാരികയെ വേണമെന്ന മൃദുലയുടെ നിർബന്ധത്തിന് മഹേഷ് വഴങ്ങുന്നു. അങ്ങനെ വീട്ടിൽ ജോലിക്കാരിയായി എത്തിയ ഊർമ്മിള മഹേഷ് ആഗ്രഹിക്കുന്ന രീതിയിൽ വീടൊരുക്കുകയും സ്വാദിഷ്ടമായ രീതിയിൽ ഭക്ഷണമൊരുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുറച്ചുദിവസം കഴിയുമ്പോഴേക്കും ഊർമ്മിളയും മഹേഷുമായുള്ള ഇടപെടലുകൾ മൃദുലയെ അസ്വസ്ഥയാക്കുന്നു. ഊർമ്മിളയെ പറഞ്ഞുവിടണമെന്ന മൃദുലയുടെ ആവശ്യം മഹേഷ് നിരാകരിക്കുന്നതോടെ പ്രശ്നങ്ങൾ രൂക്ഷമാവുകയും മൃദുല സ്വന്തം വീട്ടിലേക്കുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

എങ്ങനെയാണ് ഒരു ഭാര്യ പെരുമാറേണ്ടതെന്നും അവളുടെ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ എന്താണെന്നും മൃദുലയെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ മഹേഷും ഉലഹന്നാനും ആസൂത്രണം ചെയ്താണ് ഉലഹന്നാന്റെ ഭാര്യ ഊർമ്മിളയെ വീട്ടുവേലക്കാരിയായി അവിടെ നിർത്തിയതെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ മൃദുല വിവാഹമോചനം നേടുന്നു.

മഹേഷിന്റെ ജീവിതകഥ മനസ്സിലാക്കിയ യാമിനി മൂന്നുമാസം അദ്ദേഹത്തോടൊപ്പം ഭാര്യയായി ശാരീരികബന്ധമില്ലാതെ ജീവിക്കാമെന്നും തൃപ്തികരമായി തോന്നിയാൽമാത്രം വിവാഹം ചെയ്യാമെന്നുമുള്ള കരാറിൽ മഹേഷിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു. പിന്നീടുള്ള അവളുടെ പെരുമാറ്റം മഹേഷിന് അസഹ്യമായി അനുഭവപ്പെട്ടു. യാമിനിയേക്കാൾ നല്ല ഭാര്യ മൃദുലയാണെന്ന് മഹേഷ് പതുക്കെ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഒടുവിൽ യാമിനിതന്നെ മുൻകൈയെടുത്ത് മഹേഷിന്റെയും മൃദുലയുടേയും പുനർവിവാഹം നടത്തുന്നതോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

മികച്ച ഭാര്യയെന്നാൽ മികച്ച അടുക്കളക്കാരിയാണെന്ന ധാരണയെയാണ് സിനിമ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നത്. മൃദുലയെ മെരുക്കിയെടുക്കാൻ മാതൃകയെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് പുരുഷൻ ഒരുക്കുന്ന കെണിയിൽ അവൾ വീഴുന്നില്ല. പകരം, അയാൾ സ്വയം മാറുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതമാകുന്ന സാഹചര്യമാണ് സിനിമയിൽ

സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അത്രത്തോളം വിമർശനവീര്യമുള്ള സമീപനം വളർത്തിയെ ടുക്കാൻ സിനിമക്ക് കഴിഞ്ഞുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയാണ്. എന്നാൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും വിട്ടുവീഴ്ചയോടെയും പരസ്പരവിശ്വാസത്തോടെയും സംരക്ഷി ക്കേണ്ട സ്ഥാപനമാണ് കുടുംബമെന്ന ധാരണക്ക് അടിവരയിടുവാനാണ് സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നും കാണേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വിട്ടുവീഴ്ച കുടുംബത്തിന്റെ ഭദ്രത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിന് അനിവാര്യമാണെന്ന സന്ദേശത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമായി സിനിമയെ കാണാമെന്നു സാരം. പരസ്പരവിശ്വാസമാണ് വൈവാഹിക ജീവിതത്തിന്റെ അടിത്തറയെന്ന ധാരണ ഉറപ്പിക്കാനും സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നു. അതേ സമയം ലൈംഗികവിശുദ്ധിയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പരമ്പരാഗതധാരണയെ പിന്തുട രുന്ന വീക്ഷണമല്ല സിനിമ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതെന്ന കാര്യവും ശ്രദ്ധിക്കേ ണ്ടതുണ്ട്. ചാരിത്ര്യശുദ്ധിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പുരുഷന്റെ ആധിയെ കണക്കറ്റു പരിഹസിക്കുന്ന ഒരു ഉപകഥകൂടി സിനിമയിൽ ഇണക്കി വെച്ചിട്ടുണ്ട്. മനോരോഗ വിദഗ്ധനായ ഡോ. ഗോൺസായി (കൊച്ചിൻ ഹനീഫ) വിവാഹം കഴിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് പ്രതിശ്രുതവധുവിനെ ഹിപ്നോട്ടിസം നടത്തി പരിശുദ്ധി തെളിയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും വധുവാകാനെത്തുന്ന മേരി (കല്പന) ഡോക്ടറെ കബളിപ്പിക്കു ന്നതുമായ ഒരു രംഗം സിനിമയിലുണ്ട്. വിവാഹത്തെത്തുടർന്നു പുരുഷനും സ്ത്രീയും പരസ്പരവിശ്വാസത്തോടെ സഹകരിച്ചു ജീവിക്കേണ്ടതാണ് എന്ന ആശയം പങ്കിടുമ്പോഴും 'ചാരിത്ര്യശുദ്ധി' എന്ന ആശയത്തിന്റെ പുരുഷപക്ഷ പാതത്തെയും പൊള്ളത്തരത്തെയും വെളിപ്പെടുത്താൻ ഈ രംഗം പര്യാപ്ത മാകുന്നുണ്ട്.

ദാമ്പത്യത്തിൽ ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർക്ക് തുല്യപ്രാധാന്യമാണെന്ന് ഇടക്കിടെ പറയുമെങ്കിലും '*കളിവീട്*'(1996)എന്ന സിനിമയിലെ മഹേഷ് ശിവനും തന്റെ ഇച്ഛകൾക്കനുസരിച്ച് ദാമ്പത്യത്തെ മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. '*ഭാര്യ അത്ര പോര*'(2013) എന്ന സിനിമയിലെ സത്യനേശനും സ്വന്തം താല്പര്യങ്ങൾക്ക് മാത്രം പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഇത്തരം ഭർത്താക്കന്മാരെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ

അവതരിപ്പിക്കുമെങ്കിലും അത് പുരുഷമേധാവിത്തവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രശ്നമായി കാണാൻ സിനിമ തയ്യാറാവുന്നില്ല എന്നത് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പകരം വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ കുടുംബനാഥന്റെ സ്വഭാവനിഷ്ഠമായ ഒരു ഒറ്റപ്പെട്ട പ്രശ്നമായി ലളിതവല്ക്കരിക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്.

പുരുഷാധിപത്യലോകം സ്ത്രീയെ ഭാര്യ, അമ്മ, വീട്ടമ്മ, ലൈംഗികവസ്തു എന്നിങ്ങനെ പല തരത്തിൽ നിർവ്വചിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് പ്രസിദ്ധ സ്ത്രീവാദചിന്തകയായ ബെറ്റി ഫ്രീഡൻ (Betty Friedan) അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്.[5] സ്ത്രീയെ അവളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലല്ല മറിച്ച്, 'നിഗൂഢസ്ത്രീത്വ' (feminine mystic) ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾ മാഗസിനുകൾ, ടെലിവിഷൻ മുതലായ സാമൂഹ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും മനശ്ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലൂടെയും നിരന്തരമായി ഉല്പാദിപ്പിച്ചും പ്രചരിപ്പിച്ചുമാണ് ഈ നിർവ്വചനപ്രക്രിയ സാദ്ധ്യമാക്കുന്നതെന്നാണ് അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നത്. മേൽസൂചിപ്പിച്ച ആശയമണ്ഡലം, സ്ത്രീകളെ അമ്മയായും വീട്ടമ്മയായുമുള്ള മാതൃകകളെ മാനസികമായി അംഗീകരിക്കാൻ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നു. മലയാളസിനിമയെ മുൻനിർത്തി ചിന്തിക്കുമ്പോഴും ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളിലേക്കാണ് എത്തിപ്പെടുന്നത്. *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും* എന്ന കൃതിയിൽ വി. കെ. ജോസഫ് പറയുന്നു: "സ്ത്രീയെ എങ്ങനെയൊക്കെയാണ് സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നും സ്ത്രീയിൽനിന്നും പുരുഷകേന്ദ്രിതസമൂഹം എന്തൊക്കെയാണ് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതെന്നും അനുസരിച്ചാണ് എല്ലാ സിനിമകളിലും സ്ത്രീകൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. സിനിമ ആധുനികവും പാരമ്പര്യാധിഷ്ഠിതവുമായ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളുടെ സംവേദനത്തെ സാദ്ധ്യമാക്കുന്ന ഒരു സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയാണ്. മറ്റു പല സാംസ്കാരികനിർമ്മിതികളും കലാരൂപങ്ങളും നിർവ്വഹിക്കുന്ന തരത്തിൽ, സിനിമയും സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചുള്ള പൊതുബോധവും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തസ്വത്വങ്ങളെയും നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്."[6]

പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ അധികാരവ്യവസ്ഥ നിലനില്ക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ സ്വാഭാവികമായും പുരുഷന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസൃതമായ സ്ത്രീനിർമ്മിതിയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. സിനിമകൾ ഉദാഹരിക്കുന്നതും മറ്റൊന്നല്ല. നായകനു ചുറ്റും കറങ്ങുന്ന കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളുമായിട്ടാണ് മിക്കവാറും മലയാളസിനിമകളും സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നായകന്റെ ഭാര്യയോ കാമുകിയോ അമ്മയോ മാത്രമായിരിക്കും മിക്കവാറും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ.

3.3.4. പടിയിറങ്ങുന്ന ആന്തരികബോധവും മടക്കുന്ന ബാഹ്യബോധ്യങ്ങളും

വീട്ടിനകമാണ് തന്റെ ലോകമെന്ന് കരുതുന്ന, അഥവാ കരുതാൻ നിർബന്ധിതയാകുന്ന സ്ത്രീയിൽനിന്നും പുറംലോകം തേടിയിറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയിലേക്കുള്ള വളർച്ചയാണ് 2015ൽ റിലീസ് ചെയ്യപ്പെട്ട '*റാണിപത്മിനി*' എന്ന സിനിമ പറയുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യകാല സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും വർത്തമാനകാലസിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരം കൂടിയാണത്.

റാണിയും പത്മിനിയും വ്യത്യസ്ത ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിൽ ജനിച്ചു വളർന്നവരാണ്. പത്മിനി പുരുഷാധിപത്യമൂല്യവ്യവസ്ഥയെ പിൻതുടരുന്ന 'അടക്കവുമൊതുക്കവു'മുള്ള പെൺകുട്ടിയാണ്. അവൾ തൊടിയിൽനിന്ന് പച്ചമരുന്ന് പറിച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനൊപ്പമുള്ള ശീർഷകഗാനത്തോടെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് കളിപ്പാട്ടങ്ങളുമായി റാണിയുടെ ലീലകൾ. മീശ വരച്ച് ആൺകുട്ടിയുടെ പ്രകടിതഭാവത്തോടെ പെരുമാറുന്ന അവളുടെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളെല്ലാം സാധാരണയായി 'ആൺ'കുട്ടികൾക്കായി 'കല്പിച്ചിട്ടുള്ള' തോക്ക്, ഹെലികോപ്റ്റർ, കാർ , ജീപ്പ് തുടങ്ങിയവയാണ്. മാത്രമല്ല, കയ്യിലുള്ള പാവ തലയറുത്ത നിലയിലുമാണ്.

ഒരു മൊണ്ടാഷിലൂടെയാണ് കുട്ടികളുടെ ബാല്യകാലം ഇതൾവിരിയുന്നത്. ഊഞ്ഞാലാടുകയും വിളക്കുകത്തിച്ച് പ്രാർത്ഥിക്കുകയും ട്രെയിൻ കടന്നുപോവു

ന്നത് നോക്കി ഗേറ്റിന് പുറകിൽ നില്ക്കുകയും പ്രസാദവുമായി അമ്പല ത്തിൽനിന്നു വരികയും കാവിലെ നാഗപ്പാട്ടിന് ഉറഞ്ഞുതുള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന പത്മിനിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ കളിത്തോക്കെടുത്ത് വെടിയുതിർക്കുകയും മര ത്തിൽ കയറുകയും ഗിറ്റാർ മീട്ടുന്നതായി ഭാവിച്ച് പാശ്ചാത്യനൃത്തമാടുകയും അമ്മയുടെ തല്ലു വാങ്ങുകയും ആൺകുട്ടികളുമായി സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെടു കയുംചെയ്യുന്ന റാണിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളും കൂട്ടിക്കലർത്തിയാണ് മൊണ്ടാഷ് നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശീർഷകഗാനചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം പത്മിനിയുടെ ആത്മഗതമാണ് ദൃശ്യമാവുന്നത്. വിവാഹിതയാണവൾ. അവളുടെ മാനസികസംഘർഷമാണ് ആത്മഗതത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നത്. 'ചീത്തപ്പേര് കേൾപ്പിക്കരുത്. കാട്ടുപറ മ്പത്തെ ശങ്കരൻവൈദ്യരുടെ മകളാണ് നീ. അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള കുട്ടി.' എന്ന് ചിന്തിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ 'ഹും കുട്ടി, കുട്ടിയാണ് നീ. നിന്റെ കെട്ടിയോൻ നിന്നെവിട്ട് ഹിമാലയത്തിലേക്ക് പോയി. ഇനി സൊസൈറ്റി നിനക്ക് പുല്ലുവില തരില്ല. പോട്ടെ നിനക്കുതന്നെ നിന്നെ വല്ല വിലയുമുണ്ടോ? എന്നാൽ വാ പോകാം. പേടിക്കേണ്ട ഒരു പെണ്ണിന് വീട്ടിലിരുന്നാൽ പറ്റാവുന്ന അപകടങ്ങളേ റോട്ടിലുമു ള്ളു' എന്നും അവൾ ചിന്തിക്കുന്നുണ്ട്.

ബസ്സിൽ യാത്രചെയ്യുമ്പോൾ, അവളുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് വിവാ ഹത്തെക്കുറിച്ചും അതിനുമുമ്പും ശേഷവുമുള്ള ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും പ്രേക്ഷകർ അറിയുന്നത്. തുടർന്ന് ഭർത്താവുമൊന്നിച്ചുള്ള സന്തോഷകരമായ ജീവിതനിമിഷ ങ്ങളിൽനിന്ന് അമ്മായിയമ്മയുടെ നിയന്ത്രണത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പെട്ടെന്ന് 'കട്ട്'ചെയ്യുന്നു: കുടുംബത്തിൽ പൂജ നടക്കുന്നതിനാൽ ഗിരിയുമായി ശാരീരിക ബന്ധം പാടില്ലെന്ന് അമ്മ വിലക്കുന്നു.

അടുത്ത രംഗത്തിൽ കിടപ്പറയിൽ പത്മിനി ഗിരിക്കുനേരെ അമ്പുതൊടുക്കുന്ന തിന്റെ നൃത്തമുദ്രയും വലിച്ചെറിയുന്ന വസ്ത്രങ്ങളുമാണ് ദൃശ്യമാവുന്നത്. ഗിരി യുടെ ഭാര്യയായിട്ടല്ല തനിക്ക് അനുസരണയുള്ള മരുമകളായിട്ട് പത്മിനിയെ

കാണാനാണ് ഗിരിയുടെ അമ്മക്ക് താല്പര്യം. തനിക്ക് ഒരു കൂട്ടാവുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ് ഗിരിയെക്കൊണ്ട് വിവാഹം കഴിപ്പിച്ചതെന്ന് അവർ എപ്പോഴും പറയാറുണ്ട്. ഗിരി തിരിച്ചെത്തുമ്പോഴേക്കും വീട്ടിന് യോജിക്കുന്ന മരുമകളാക്കി പത്മിനിയെ മാറ്റുന്നതിന് ഗിരിയെക്കൊണ്ട് ജോയിന്റ് ഡൈവേഴ്സ് പെറ്റീഷൻ ഒപ്പിടുവിച്ച് വാങ്ങാനും അമ്മായിയമ്മക്ക് മടിയില്ല. ഇവരെ വേർപിരിക്കുന്നതിന്റെ സൂചനയെന്നോണം ഗിരിയും പത്മിനിയും കോണിപ്പടിയിൽ ഒന്നിച്ചിരിക്കുന്നതിനിടയിൽക്കൂടി രണ്ടുപേരേയും അകറ്റിക്കൊണ്ട് നടുവിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന അമ്മായിയമ്മയുടെ ദൃശ്യം ബോധപൂർവ്വകമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തന്റെ അമ്മായിയമ്മയിൽനിന്ന് കിട്ടിയ അനുഭവങ്ങൾ മരുമകൾക്ക് കൊടുക്കുക എന്ന 'അമ്മായിയമ്മയുടെ മനഃശാസ്ത്രം' ആണ് ഇവിടെയും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. 'ഇവിടുത്തെ ഈ അമ്മ വീൽചെയറിലാവുന്നതിന് മുമ്പ് എന്റെ നെഞ്ചത്തൂടെയാണ് നടന്നിരുന്നത്. നീയും കുറച്ച് അഡ്ജസ്റ്റ് ചെയ്യ്' എന്ന് അവരത് പച്ചയായി പറയുന്നുമുണ്ട്. പഴയകാല സിനിമയിലെന്നപോലെ അമ്മായിയമ്മയുടെ വാക്കുകൾ ശിരസാ വഹിക്കുന്ന മരുമകളായി പത്മിനിയെ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഈ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അമ്മായിയമ്മയുടെ വിലക്കുമറികടന്ന് ഫിസിയോ തെറാപ്പിസ്റ്റായി ജോലിക്കുപോവാൻ പത്മിനി തയ്യാറാവുന്നു. ആ സന്ദർഭത്തിൽ വിവാഹമോചനത്തിന് ഗിരി ഒപ്പിട്ട അപേക്ഷ കാണിച്ച് അമ്മായിയമ്മ പത്മിനിയെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നു.

അവൾ വീടുവിട്ടിറങ്ങുന്നു. അർദ്ധരാത്രി ഒറ്റക്ക് ബൈക്കിൽ യാത്ര ചെയ്യുന്ന പത്മിനി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ തുറസ്സായ ഇടങ്ങളിലേക്കാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. "യാത്ര സ്വകാര്യസന്തോഷത്തിന്റെയോ പ്രയോജനവാദത്തിന്റെയോ മാത്രം അല്ല. അത് അധികാരാവിഷ്കരണം കൂടിയാണ്. സ്ത്രീകളുടെ തനിച്ചുള്ള യാത്രകളെ ഒരുതരത്തിലും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാതിരിക്കുക എന്നത് ആൺകോയ്മാവ്യവസ്ഥിതിയുടെ പ്രത്യേകതകളിൽ പെടുന്നു."[7] എന്നാൽ പുറംലോകം തേടിയിറ

ങ്ങുന്ന സ്ത്രീയിലേക്കുള്ള വളർച്ച സിനിമ പൂർണ്ണമായി അനുവദിച്ചുതുടങ്ങി യിട്ടുമില്ല.

1991ൽ ഫാസിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത '*എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്* ' എന്ന സിനിമയിലെ മായാദേവി എന്ന കഥാപാത്രം രാത്രി കൂട്ടുകാരോടൊപ്പം തെരുവിലി റങ്ങിയപ്പോൾ കേരളത്തിൽ വലിയ സദാചാരകോലാഹലങ്ങൾ ഉണ്ടായി. എന്നാൽ, 2015ൽ '*റാണിപത്മിനി*' യിറങ്ങിയപ്പോൾ അത്തരത്തിലുള്ള പ്രതികരണങ്ങളൊ ന്നുമുണ്ടായില്ല. പതിനാലുവർഷംകൊണ്ട് സിനിമയിലും സമൂഹത്തിലും വന്നു ചേർന്ന മാറ്റത്തിന്റെ തെളിവായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം. ആൺകോയ്മാവ്യ വസ്ഥിതിയാകെ മാറിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നല്ല സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ ഇടത്തെ ക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകൾ പതുക്കെ മാറിത്തുടങ്ങിയെന്നും ആ മാറ്റത്തിൽ സിനിമയും പങ്കുപറ്റുന്നുവെന്നും മാത്രമേ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

ഹിമാലയൻ കാർറാലിയിൽ പങ്കെടുക്കാൻ പോയ ഭർത്താവിനെ തേടി യാണ് പത്മിനി യാത്രതിരിക്കുന്നത്. ബസ്‌യാത്രക്കിടയിൽ പത്മിനിയുടേയും റാണിയുടേയും യാദൃച്ഛികമായ കണ്ടുമുട്ടൽ ഒരു സൗഹൃദത്തിന് വഴിയൊരു ക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവരൊന്നിച്ചാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. യാത്രാമധ്യേ ഒരു ഗുണ്ടാ സംഘം റാണിയെ പിന്തുടരുമ്പോഴാണ് അവളുടെ ഭൂതകാലജീവിതം അനാവൃതമാ വുന്നത്. ചെറുപ്പത്തിലേ പിതാവിനെ നഷ്ടപ്പെട്ട റാണിക്ക് അമ്മയും മുത്തശ്ശിയു മാണ് കൂട്ട്. ഒരു ആൺകുട്ടിയെപ്പോലെ വളർന്ന അവൾക്ക് പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യബോധത്തിനനുസരിച്ച് 'പെൺകുട്ടി'യായി പെരുമാറാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. അവളുടെ വീടിന്റെ സമീപമുള്ള ഫ്‌ളാറ്റിൽ ഒരുഗുണ്ടാസംഘം ഒളിവിൽകഴിയു ന്നത് മനസ്സിലാക്കിയ റാണി വിവരം പോലിസിലറിയിക്കുന്നതും അത് തിരിച്ച റിഞ്ഞ ഗുണ്ടകൾ അവളോട് പകരംവീട്ടാനെത്തിയതിനെ തുടർന്നുണ്ടായ സംഘട്ട നത്തിൽ റാണി തന്ത്രപൂർവ്വം അവരെ പരാജയപ്പെടുത്തുന്നതുമെല്ലാം അങ്ങനെ വ്യക്തമാകുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ റാണിയും വീടുവിട്ടോടിപ്പോന്നവളാണ്.

റാണിയുമായുണ്ടായ സംഘട്ടനത്തിനിടയിൽ നട്ടെല്ലിനു പരിക്കേറ്റ ഗുണ്ടാത ലവനും സംഘവും അവളെ പിന്തുടരുന്നു. അവരിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാനുള്ള ബദ്ധ പ്പാടിൽ റാണിയും പത്മിനിയും സഞ്ചരിക്കുന്നതാണ് സിനിമയിലെ വർത്തമാന കാല സംഭവങ്ങൾ. അതുപക്ഷെ, സാധാരണയായി സ്ത്രീകൾക്ക് അസാദ്ധ്യമെന്ന് സമൂഹം കരുതിപ്പോരുന്ന വഴികളിലൂടെയാണ്. കാടും മലയും ആകാശവുമെല്ലാം അവരുടെ സഞ്ചാരപഥങ്ങളാവുന്നു (ചിത്രം 7 കാണുക). കാടിനും മലകൾക്കും മേലെ അവർ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ പറക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹം പെണ്ണിന് കല്പിച്ചുകൊടുത്ത 'ഇട' ങ്ങളിലൂടെയല്ലാതെയുള്ള ഈ യാത്ര അവർക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും നല്കുന്നത് പുതിയൊരു അനുഭവപരിസരമാണ്. യാത്രക്കിടയിൽ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ പത്മിനി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്:

"കുട്ടിക്കാലത്ത് ആരെങ്കിലും നമ്മളെ അടക്കോം ഒതുക്കോമുള്ള കുട്ടീന്ന് പറ ഞ്ഞാൽ സന്തോഷിക്കരുത്. ഒരു ട്രാപ്പാണത്. ജീവിതം മുഴുവൻ ചിറകൊതുക്കിയി രിക്കാനുള്ളൊരു പ്രോത്സാഹനം. ചിറകൊതുക്കിയിരുന്നാൽ പിന്നെയെങ്ങനെ പറ ക്കും". ഇതൊരു തിരിച്ചറിവാണ്. കൂട്ടിലടക്കപ്പെട്ട കിളിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസ്വപ്നം പോലെ സമൂഹം പരിധി നിശ്ചയിച്ച സ്ത്രീയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തിരി ച്ചറിവ്.

പഴയകാലസിനിമകളിൽ സ്ത്രീ വീടുവിട്ടിറങ്ങിയാൽ ഉണ്ടാവുന്ന അനുഭവ ങ്ങളല്ല റാണിപത്മിനിമാർ നേരിടുന്നത്. ഗുണ്ടാസംഘത്തിന്റെ പിടിയിലകപ്പെടു മ്പോഴും സ്ത്രീകളെന്ന നിലയിലുള്ള പീഡനങ്ങളൊന്നും അവർക്ക് അഭിമുഖീകരി ക്കേണ്ടിവരുന്നില്ല. റാലിക്കിടയിൽ ഗിരിയുടെ കാർ പാറക്കൂട്ടങ്ങൾക്കിടയിൽ കുടു ങ്ങിപ്പോവുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് പത്മിനിയും റാണിയും ഗിരിയെ കണ്ടെത്തുന്നത്. അപ്പോൾ റാണി ഗിരിയോട് പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക.

"ഹലോ ഗിരിയേട്ടാ, ഇക്കണ്ട മലമുഴുവൻ ഞങ്ങൾ കയറി വന്നതേ ഒരു കാര്യം പറയാനാ. You don't deserve her. I repeat, you don't deserve her.

ഹോർലിക്സിന്റെ കൂടെ ഫ്രീ കിട്ടുന്ന സാധനമൊന്നുമല്ലല്ലോ ഭാര്യ. ഈ ജിപ്സി ക്ക് കൊടുക്കുന്ന വിലയെങ്കിലും പത്മിനിക്ക് കൊടുക്ക് ".

ഭാര്യയെന്നാൽ പുരുഷന്റെ നിഴലായി അവന്റെ സന്തോഷത്തിനും സംതൃ പ്തിക്കും വേണ്ടി മാത്രമായി ജീവിക്കേണ്ടവളാണെന്ന പരമ്പരാഗതചിന്ത യിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഈ നിലപാട് സിനിമ പ്രകടമായി മുന്നോട്ട് വെക്കു ന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യാനൊന്നും അത് ധൈര്യം കാണിക്കുന്നില്ല. സിനിമയുടെ അവസാനരംഗങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അത് വ്യക്തമാവും. സഞ്ചാരികളുടെ കൂടെ ഗ്ലൈഡറിൽ ആകാശത്തി ലൂടെ യാത്ര ചെയ്യുന്ന രംഗം റാണിപത്മിനിമാരുടെ അതുവരെ അനുഭവിക്കാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സൂചനയാണ് നല്കുന്നതെങ്കിലും അവർ പറന്നിറങ്ങുന്നത് തങ്ങളെ പിന്തുടരുന്ന ഗുണ്ടകളുടെ മുന്നിലേക്കാണ്. സങ്കല്പത്തിൽ എത്ര പറന്നാലും ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഭൂമിയിൽത്തന്നെയാണ് തിരിച്ചിറങ്ങുന്നത് എന്നാണതിന്റെ പരിസമാപ്തി. പ്രതികാരബുദ്ധിയോടെ വന്ന ഗുണ്ടകളെ സുഹൃ ത്തുക്കളാക്കി മാറ്റുന്നത് പത്മിനിയുടെ ബുദ്ധിയും സിദ്ധിയും ഉപയോഗിച്ചാണ്. പിന്നീട് അവരെയും കൂട്ടിയാണ് ഗിരിയെ തേടിയുള്ള യാത്രതുടരുന്നത്. പാറക്കെട്ടു കൾക്കിടയിൽനിന്നും ഗിരിയുടെ കാർ എല്ലാവരും ചേർന്ന് വലിച്ച് കയറ്റിയശേഷം പത്മിനി ഗിരിയോട് പറയുന്നത് 'വീട്ടിലേക്ക് വാ തരാട്ടോ'എന്നാണ്. വീട്ടിലേ ക്കുള്ള വിളി കുടുംബമായി കഴിയാനുള്ള-സ്വന്തം ഭർത്താവിന്റെ ന്യൂനതകളെല്ലാം സഹിച്ചോ പരിഹരിച്ചോ ഒന്നിച്ചു കഴിയാനുള്ള - ആഗ്രഹത്തെത്തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനം അദൃശ്യമായിനിന്ന് വിളിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. വരൂ, ഒന്നിക്കൂ. ഭദ്രവും ഉചിതവുമായ ജീവിതം ജീവിക്കൂ എന്ന് ക്ഷണിക്കുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഇന്റർപെലെയ്ഷൻ എന്നു പറയുന്നത് ഇതാണ്.

അമ്മക്കുവേണ്ടി കല്യാണം കഴിക്കുകയും അമ്മ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ വിവാ ഹമോചനത്തിനുള്ള അപേക്ഷ ഒപ്പിട്ടുനല്കുകയും ചെയ്യുന്ന, തനതായ വ്യക്തിത്വ മില്ലാത്ത ഒരാളെത്തന്നെ പത്മിനി സ്വീകരിക്കാൻ സന്നദ്ധയാകുന്നത് ഒറ്റപ്പെട്ട സംഭ

വമല്ല. താലികെട്ടിയ പുരുഷൻ എത്രകൊള്ളരുതാത്തവനെന്നു നിനച്ചാലും ‘ഉത്തമ’ സ്ത്രീ കുടുംബിനിയായി വേഷമിടേണ്ടവളാണെന്ന പൊതുബോധമാണ് ഇതിനുപിന്നിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നത്. കാലാകാലങ്ങളായി ഇത്തരം ‘ഭാര്യ’ മാരെ ആവർത്തിച്ചു ചിത്രീകരിക്കുകവഴി പുരുഷമേൽക്കോയ്മയുടെ സൃഷ്ടിയായ ഈ പൊതുബോധം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന ഉപാധിയായാണ് മലയാളസിനിമകളും സേവനമനുഷ്ഠിക്കുന്നത്. ചില പരിഹാസങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും അതിനകത്തു വെച്ചുതന്നെ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നുമാത്രം.

വീണ്ടും വീട്ടുകാരിയായി, കുടുംബിനിയായി മാറി രണ്ടുവർഷം കഴിഞ്ഞുള്ള ഒരു രംഗം ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്. ഒരു കുഞ്ഞു മായി ഇരിക്കുന്ന പത്മിനിയേയും ‘മോഡൽ’ ആയി മാറിയ റാണിയേയുമാണ് അവിടെ സിനിമ കാണിച്ചുതരുന്നത്. ഇതിന്റെ വിവക്ഷയെന്തെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ അധികം ആലോചിക്കേണ്ടതില്ല. അത്രമേൽ പ്രകടമാണത്. എങ്കിലും അതിന്റെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നതിനായി ചെറിയൊരു താരതമ്യം സഹായിക്കും. സിനിമ യുടെ നിർവ്വഹണഘട്ടം (closer) റാണിപത്മിനിമാരുടെ ആകാശസഞ്ചാരദൃശ്യത്തി ലായിരുന്നുവെന്നു കരുതുക. അപ്പോൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു അർത്ഥ മാണ് ലഭിക്കുക. വിട്ടുപോയിടത്തുതന്നെ തിരിച്ചെത്തിച്ച്, അതിന്റെ വ്യവസ്ഥാ പിതക്രമത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ഇപ്പോഴത്തെ അന്ത്യം തികച്ചും സ്വാഭാവികമെന്ന പ്രതീതിയുളവാക്കുന്നതുതന്നെയാണ്. ഈ സ്വാഭാവികത അത്ര നിഷ്കളങ്കമായ ഒന്നല്ലെന്നു മാത്രം. അസ്വാഭാവികതകളിലേക്കുള്ള യാത്രകൾ അതിന്റെ വഴിയെ പോവുകയല്ല, സാധാരണജീവിതത്തിന്റെതന്നെ പരിസമാപ്തിയിൽ എത്തിച്ചേ തൃപ്തമാകുന്നുള്ളു എന്നത് അധീശസ്വഭാവം എത്രമേൽ അബോധപരമാണ് എന്നതിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനുനേരെ തുറന്നു വെച്ച ഒരു ജാലകമല്ലെന്നും സ്വയം അർത്ഥമുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ആശയവിനിമയോ പാധിയാണെന്നും ക്ലയർ ജോൺസ്റ്റൺ (Claire Johnston) പറയുന്നുണ്ട്.[8] സ്വയം അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുമ്പോഴും അത് അധീശധാരണകളോടു സമരസപ്പെടുന്നു

വെന്നതാണ് പ്രധാനം. സിനിമ പൊതുബോധനിർമ്മിതിക്കുള്ള ഉപകരണമായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ പൊതുബോധത്തെ ഉപജീവിക്കുകയും ദൃഢീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉപകരണമായിട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന വസ്തുതയാണ് ശ്രദ്ധേയമായിരിക്കുന്നത്.

1964ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ '*കുടുംബിനി*'യും 2015 ൽ വന്ന '*റാണിപത്മിനി*'യും താരതമ്യം ചെയ്താൽ കാലം സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിലുണ്ടാക്കിയ മാറ്റം വിലയിരുത്താൻ കഴിയും. 1964ലെ നായിക ലക്ഷ്മി അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾകുടുംബത്തിനകത്താണെങ്കിൽ 2015ൽ പത്മിനിക്ക് പുറംലോകവും അനുഭവത്തിനുള്ള ഇടമാവുന്നുണ്ട്. ലക്ഷ്മിയുടേയും പത്മിനിയുടേയും ഭർത്താക്കന്മാർ അമ്മായിഅമ്മമാരുടെ മുന്നിൽ വിനീതരായി നില്ക്കുന്നവരാണ്. രണ്ടു നായികമാരും പ്രശ്നങ്ങൾ ഭർത്താവിനോട് തുറന്നുപറയാൻ മടിക്കുന്നില്ല. ഉത്സവം നടത്തിപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ലക്ഷ്മി തന്റെ അഭിപ്രായം ഭർത്താവിനെ അറിയിക്കുന്നത് ഓർക്കുക.

തനിക്ക് നൽകുന്ന സമ്മാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതികരണം പത്മിനിയും ഭർത്താവിനെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. "പൊതുവായിട്ട് വീട്ടിലേക്ക് വാങ്ങുന്ന കാര്യങ്ങളൊന്നും എനിക്കുള്ള ഗിഫ്റ്റുകളല്ല. ആദ്യത്തെ ബർത്ത് ഡേക്ക് എരുമ, വെഡ്ഡിംഗ് ആനിവേഴ്സറിക്ക് വാട്ടർ ഹീറ്റർ, ഇപ്പോൾ എനിക്കു പേരുപോലും അറിയാത്ത ...." എന്നിങ്ങനെ തന്റെ നീരസം അവൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു നായികമാരും അമ്മായിയഅമ്മമാരുടെ അധികാരത്തിൻകീഴിൽ പ്രശന്ങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നവരാണ്. ലക്ഷ്മി എല്ലാം സഹിച്ചും വീട്ടിൽത്തന്നെ കഴിയാൻ തയ്യാറാവുമ്പോൾ പത്മിനി വീട് വിട്ടിറങ്ങാൻ മടിക്കുന്നില്ല.

ശരീരഭാഷയിലും പ്രവർത്തിയിലും കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ച് രണ്ടുപേരും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നതായി കാണാം (അതിൽ സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തിനുതന്നെ സംഭവിച്ച സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യശാസത്രപരവുമായ ഘടകങ്ങൾക്കു വന്ന മാറ്റവും പ്രധാനമാണ് എന്നു കാണാതിരിക്കുന്നില്ല). അമ്മായിയമ്മയുടെ ഭർത്താവിനെക്കുറിച്ച് രണ്ടുസിനിമയിലും സൂചനകളൊന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടു

തന്നെ കുടുംബത്തിലെ കാര്യനിർവ്വഹണത്തിൽ അമ്മായിഅമ്മയ്ക്ക് പരിപൂർണ്ണ മായ അധികാരമുണ്ട്. ആണൊഴിഞ്ഞുകൊടുത്ത അധികാരസ്ഥാനത്താണ് സ്ത്രീ കൾ ഭരണം നടത്തുന്നതെന്നും അത് ആണിനേക്കാൾ സ്വേച്ഛാധിപത്യപരവും നിഷ്ക്കരുണവുമാണെന്നുംകൂടിയാണ് ഇത് സ്ഥാപിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ സപ്പോർട്ടിംഗ് കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന ജാനുവും (*കുടുംബിനി*) റാണിയും (*റാണിപത്മിനി*) തന്റേടക്കാരികളാണ്. ഇരുസിനിമകളിലും പുരുഷകഥാപാത്ര ങ്ങൾക്ക് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് പ്രാമുഖ്യം കുറവാണ്.

'*കുടുംബിനി*'യുടെ പശ്ചാത്തലം ഫ്യൂഡൽകാലഘട്ടമാണ്. ജന്മിയുടെ ചൂഷ ണവും മറ്റും സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, വികസ്വരമുതലാ ളിത്തത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലൂടെയാണ് '*റാണിപത്മിനി*' സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഹി മാലയൻ കാർ റാലിയും ക്വട്ടേഷൻ ഗുണ്ടാസംഘങ്ങളും മറ്റും അതിന്റെ അടയാളമാണ്. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ കാലഘട്ടങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തു മ്പോഴും സ്ത്രീചിത്രീകരണത്തിൽ സ്ഥായിയായ ചില ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്നും അതി നടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്നത് ഒരേ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണെന്നുമാണ് ഈ സിനി മകൾ നമ്മെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

3.3.5. സ്ത്രീ : കുടുംബജീവിതവും കലാജീവിതവും സിനിമയുടെ കണ്ണിൽ

കുടുംബജീവിതവും കലാജീവിതവും ഒന്നിച്ചുകൊണ്ടുപോവുമ്പോൾ സ്ത്രീകൾ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെയാണ് സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ '*കൊച്ചുകൊച്ചുസന്തോഷങ്ങൾ*'(2000) പങ്കുവെക്കുന്നത്. ഒരു പെട്രോൾ പമ്പ് ജീവനക്കാരനും വീഡിയോ ഗ്രാഫറുമായ ഗോപന്റേയും(ജയറാം) മകൻ അശോകി ന്റേയും (കാളിദാസൻ) ജീവിതചിത്രീകരണത്തോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കു ന്നത്. ഗോപനെ പ്രണയിക്കുന്ന അയൽക്കാരിയായ സെലിനോട് തന്റെ ജീവിതകഥ പറയുന്നതിലൂടെയാണ് ഭാര്യ ആശാലക്ഷ്മിയുമായി പിരിയേണ്ടിവന്ന ഗോപന്റെ പൂർവ്വചരിത്രം വെളിപ്പെടുന്നത്. മിക്കവാറും സിനിമകളിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണുന്ന പണക്കാരിയായ യുവതിയും നിർധനനായ യുവാവും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും ഒളിച്ചോട്ടവും ദാമ്പത്യത്തിനിടയിൽ സംഭവിച്ചേക്കാവുന്ന അസ്വാരസ്യങ്ങളു

മൊക്കെത്തന്നെയാണ് '*കൊച്ചുകൊച്ചു സന്തോഷങ്ങളി*'ലും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടെ ആശാലക്ഷ്മി ഉന്നതയായ നൃത്തപ്രതിഭയാണെന്നതാണ് വ്യത്യാസം. പ്രണയസാഫല്യത്തിനായി തന്റെ കലാജീവിതം മാറ്റിവെച്ച് വന്ന ആശാലക്ഷ്മി അവിചാരിതമായി പ്രശസ്തനർത്തകി മായാവർമ്മയെ കണ്ടുമുട്ടുകയും അവരോടൊപ്പം നൃത്തം ചെയ്യാൻ അവസരമൊരുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ ഗോപന്റേയും ആശാലക്ഷ്മിയുടേയും ജീവിതത്തിൽ താളപ്പിഴകൾ സംഭവിക്കുന്നു. ആശാലക്ഷ്മി പ്രശസ്തിയുടെ പടവുകൾ കയറി പോവുമ്പോൾ ഗോപന് ഒറ്റപ്പെടൽ തോന്നുകയും തന്റെ മകനേയും കൂട്ടി നാടുവിടുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയാണവർ ഗോവയിലെത്തുന്നത്.

ഗോപന്റെ ജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് സിനിമയുടെ കഥ മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. വിവാഹിതനും ഒരു കുട്ടിയുടെ പിതാവുമായ ഗോപന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സെലിൻ(കാവ്യാ മാധവൻ) എന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ ജീവിതാവസ്ഥയും ഒരു ഉപകഥയെന്നോണം സിനിമയിലുണ്ട്. ഗോപന് ഇനിയുമൊരു വിവാഹജീവിതത്തിനുള്ള സാധ്യത സിനിമയിൽ പ്രകടമാണ്. പലപ്പോഴും സ്ത്രീകളുടെ കാര്യത്തിൽ ഇത് സാധ്യമല്ല. ഒരിക്കൽ വിവാഹിതയായാൽ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ അതിന്റെ ഭാരം പേറി ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്നവരാണ് സിനിമയിലെ മിക്ക സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും. ഇവിടെ ആശാലക്ഷ്മിയും ഗോപനും വേർപിരിഞ്ഞതിനുശേഷം ഗോപന്റെ ജീവിതത്തെ നമുക്കു മുന്നിൽ തുറന്നുകാണിക്കുകയും ആശാലക്ഷ്മിയുടെ ജീവിതത്തെ കഥാന്ത്യത്തിലുള്ള വിവരണങ്ങളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതായത് ഗോപന്റെ പക്ഷത്താണ് സിനിമ നിലകൊള്ളുന്നത് എന്നർത്ഥം. കുടുംബജീവിതവും കലാജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിൽ ഭർത്താവു പിരിഞ്ഞുപോയ നിമിഷം മുതൽ ചിലങ്ക അഴിച്ചുവെച്ചവളാണ് ആശാലക്ഷ്മി. സ്ത്രീ മറ്റെന്തിനുമുപരിയായി കുടുംബജീവിതത്തെ കാണുന്നുവെന്ന സന്ദേശം ഇത് നല്കുന്നുണ്ട്. കലയ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രം ജീവിതം സമർപ്പിച്ച മായാവർമ്മ

യേയും സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അവരുടെ കുടുംബജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല എന്നത് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കണം.

ആശാലക്ഷ്മിയും ഗോപനും വീണ്ടും ഒന്നിക്കുകയും കുടുംബമായി കഴിയുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാന്ത്യം മറ്റു സിനിമകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് ഗോപൻ അവളുടെ കലാജീവിതത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നതിന്റെ സൂചനയെന്നോണം അവളുടെ കാലിൽ ചിലങ്ക അണിയിക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു എന്നതിനാലാണ്. അവളെ കുടുംബിനിയാക്കി വീട്ടിൽ തളച്ചിടുകയല്ല അവൾക്ക് സാധ്യമാവുന്ന മറ്റൊരു ലോകത്തെ അംഗീകരിക്കാനും അതിനവൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം നല്കാനും സിനിമ തയ്യാറാവുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാനം. കലാകാരികളുടെ കുടുംബ ജീവിതാരംഭം കലാജീവിതത്തിന് അന്ത്യംകുറിക്കുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ചർച്ചകളും വിമർശനങ്ങളും നടന്ന ഒരു സാമൂഹികപശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട സിനിമയായതിനാലാവാം ഇത്തരം ഒരു പരിചരണം സാദ്ധ്യമായത്.

3.3.6. സ്ത്രീയുടെ കുടുംബജീവിതവും പൊതുജീവിതവും

രാഷ്ട്രീയക്കാരും ക്രിമിനലുകളായ മുതലാളിമാരും തമ്മിലുള്ള അവിശുദ്ധ ബന്ധങ്ങൾ സമൂഹത്തിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രശ്നം പ്രമേയമായിട്ടുള്ള സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ ധാരാളമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇവയെ നേരിടാൻ പോലീസുദ്യോഗസ്ഥ നായോ പത്രപ്രവർത്തകനായോ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന രീതിയും കുറവല്ല. എന്നാൽ സ്ത്രീകൾ പൊതുവേ കടന്നുവരാൻ മടിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകയുടെ റോളിൽ ഒരു സ്ത്രീ സാമൂഹ്യതിന്മകൾക്കെതിരെ പോരാടി വിജയം കൊയ്യുകയെന്നത് അപൂർവ്വതയാണ്. ഈ അപൂർവ്വതയാണ് സത്യൻ അന്തിക്കാട് സംവിധാനം ചെയ്ത '*സമൂഹം*'(1993) എന്ന സിനിമയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്.

സിനിമയിലായാലും ജീവിതത്തിലായാലും രാഷ്ട്രീയഭരണരംഗത്തെത്തുന്ന സ്ത്രീകൾ വളരെ കുറവാണ്. കേരളനിയമസഭയിലെ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യത്തിന്റെ സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കുകൾ പരിശോധിച്ചാൽത്തന്നെ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകും.

1957ലെ നിയസഭയിൽ കെ. ആർ. ഗൗരിയമ്മ, ആയിഷാബായി കെ. ഒ., റോസമ്മ പുന്നൂസ്, കുസുമം ജോസഫ്, ലീലാദാമോദരമേനോൻ, ശാരദാ കൃഷ്ണൻ എന്നീ ആറു സ്ത്രീകളാണുണ്ടായിരുന്നത്. സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസവും മറ്റും വർദ്ധിച്ചിട്ടും 2016-ലെ നിയമസഭയിലെ സ്ത്രീകളുടെ പ്രാതിനിധ്യം കെ. കെ. ശൈലജ, ജെ. മേഴ്സിക്കുട്ടിയമ്മ, ഗീതാ ഗോപി, ഇ. എസ്. ബിജിമോൾ, സി. കെ. ആശ, യു. പ്രതിഭാഹരി, വീണാ ജോർജ്ജ്, പി. ആയിഷാ പോറ്റി എന്നീ പേരുകളിലൊതുങ്ങുന്നു. മിക്ക സന്ദർഭങ്ങളിലും ഭരണരംഗത്തെത്തുന്ന സ്ത്രീകളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും തീരുമാനമെടുക്കുന്നതും പുരുഷന്മാരായിരിക്കും. എന്നാൽ, പതിവുരീതിയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി '*സമൂഹം*' എന്ന സിനിമയിൽ ആലോ ചിച്ചുറച്ച് തീരുമാനമെടുക്കുകയും പ്രതിസന്ധികളെ ധീരമായി തരണംചെയ്യു കയും സമൂഹപുരോഗതിക്കുവേണ്ടി രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രാജലക്ഷ്മിയെന്ന (സുഹാസിനി) നായികയെയാണ് അവതരിപ്പി ക്കുന്നത്.

രാജലക്ഷ്മിയെ നിയമസഭാതെരഞ്ഞടുപ്പിൽ സ്വതന്ത്രസ്ഥാനാർത്ഥിയായി മത്സരിക്കാൻ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കൾ നിർബന്ധിക്കുമ്പോൾ അവൾ പിന്മാറാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. വിശുദ്ധിയുള്ള രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകനായിരുന്ന മാധവൻ മാസ്റ്ററുടെ മകളാണെന്നതാണ് രാജലക്ഷ്മിക്ക് നേതാക്കൾ കാണുന്ന യോഗ്യത. എന്നാൽ മാധവൻ മാസ്റ്ററുടെ മൂത്തമകളായ സരോജിനി മത്സരിക്കാൻ തയ്യാറാണെന്നു പറയുമ്പോൾ നേതാവ് ബാലൻപൊതുവാൾ (നെടുമുടി വേണു) അവളുടെ അയോഗ്യതയായി കാണുന്നത് അവൾ ലോറിക്കാരന്റെ കൂടെ ഒളിച്ചോടിയവളാണ് എന്നതാണ്. സ്ത്രീ സ്വന്തം ഇഷ്ടപ്രകാരം ജീവിതപങ്കാളിയെ കണ്ടെത്തി വിവാഹം കഴിക്കുന്നത് അയോഗ്യതയായി കാണുന്ന അന്നത്തെ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് ബാലൻപൊതുവാൾ.

ബന്ധുജനങ്ങളുടേയും രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളുടേയും കാമുകൻ സുധാക രന്റേയും നിർബന്ധത്തിനുവഴങ്ങി രാജലക്ഷ്മി നിയമസഭാ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ മത്സരിക്കുകയും വിജയിക്കുകയും ചെയ്തു. എം.എൽ.എ ആയ ആദ്യനാളു

കളിലെല്ലാം ബാലൻപൊതുവാളിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലായിരുന്നു തീരുമാനങ്ങളെ ടുത്തിരുന്നത്. പിന്നീട്, രാജലക്ഷ്മി സ്വന്തം നീതിബോധത്തിനനുസരിച്ച് സ്വതന്ത്രമായി തീരുമാനങ്ങളെടുക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടെ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കൾക്ക് അവൾ അനഭിമതയായിത്തീർന്നു. സമൂഹത്തിലെ പാവപ്പെട്ടവരുടെ കൂടെനിന്ന്, അവർക്കുവേണ്ടി കൃഷ്ണമൂർത്തിയെന്ന ക്രിമിനൽ മുതലാളിയോട് എതിരിടുന്ന തോടെ അവളുടെ ജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമാവുന്നു. കുടുംബക്കാരും രാഷ്ട്രീയ നേതൃത്വവും കാമുകനായ സുധാകരനുമെല്ലാം അവളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ എതിർക്കുന്നു. അപ്പോഴും ധർമ്മത്തിന്റെ വഴിയിലൂടെ അവൾ പോരാട്ടം തുടരുകയും വിജയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രമാണ് രാജലക്ഷ്മിയെങ്കിലും അവളെ കരുത്തുള്ള കഥാപാത്രമായി ചിത്രീകരിക്കാൻ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. പവിത്രനെ (ശ്രീനിവാസൻ) പോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെയാണ് രാജ ലക്ഷ്മിയുടെ സാമൂഹിക ഇടപെടൽ സാർത്ഥകമാവുന്നത്. സിനിമയുടെ ആകെ ഫ്രെയിമിൽ വളരെക്കുറച്ച് ഇടം മാത്രമാണ് രാജലക്ഷ്മിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുള്ളു. മറ്റൊരു സ്ത്രീകഥാപാത്രവും സിനിമയിൽ മിഴിവാർന്നുനില്ക്കുന്നുമില്ല. ആനുഷം ഗികമായി സ്ത്രീ മുന്നോട്ടുവരുന്നരീതിയിലാണ് സിനിമയിലെ പരിചരണം. അവളുടെ വിജയവും ആനുഷംഗികമായി സംഭവിക്കുന്നതാണെന്നു പറയാം. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വിജയമോ സ്ത്രീകളുടെ പൊതുവായ വിജയമോ ആകുന്നില്ല അത്. ആദർശശാലിയുടെ മകൾ, ആദർശശാലിയായ പുരുഷന്റെ പിന്തുണ- ഇവയൊക്കെയാണ് അവളുടെ വിജയത്തിൽ നിർണ്ണായകമായി ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. കുടുംബസംസ്ഥാപനമെന്ന ധർമ്മത്തിൽനിന്ന് സിനിമ പ്രത്യക്ഷ ത്തിൽ വഴിമാറിനിൽക്കുന്നുവെന്നത് സവിശേഷതയായി കാണാം; കുടുംബമെന്ന പിൻബലം അബോധപിതൃബിംബസാന്നിദ്ധ്യമായി ജ്വലിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും. സിനിമയെ സമഗ്രമായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ, അവളുടെ വിജയം അവളുടെ അച്ഛന്റെ വിജയത്തിന്റെ കണക്കിലാണ് വരവുവെയ്ക്കപ്പെടുന്നത്. എങ്കിലും പഴയ കുടുംബ-കുടുംബിനി വിചാരമാതൃകയെ കൈവിട്ട് സിനിമയുടെ ലോകം

വ്യതിചലിക്കുന്നതിന്റെ അടയാളങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഈ സിനിമയെ പരിഗണിക്കാം.

3.4. മാറുന്ന വീക്ഷണം, മാറുന്ന സ്ത്രീലോകം

പൊതുരംഗത്തേക്കു സ്ത്രീകൾ കടന്നുവരുന്നതിന്റെ ചിത്രീകരണങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെയെന്നപോലെ സിനിമയുടെയും പരിവർത്തനത്തെ സ്പഷ്ടമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിലേറെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു മാറ്റംകൂടി ഇവിടെ സൂചിത മായിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും പ്രധാനമായ വീക്ഷണ പരിണാമമാണത്. അവമതിപ്പോടെ കണ്ടിരുന്ന പല കാര്യങ്ങളെയും കുറെയൊക്കെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ കാണുവാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ കാഴ്ചപ്പാട് വികസിച്ചുവന്നതിന്റെ തെളിവുകൾ എൺപതുകൾക്കുശേഷമുണ്ടായ സിനിമക ളിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്.

3.4.1. അപഥസഞ്ചാരിണികൾ-ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണം എൺപതുകൾക്കുശേഷം

ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ വഴിപിഴച്ചവളെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കണ്ടിരുന്ന പാർശ്വവല്കരണരീതിയിൽനിന്ന് എൺപതുകളിൽ എത്തുമ്പോൾ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നതായി കാണാം. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളികൾ മുഖ്യകഥാപാത്രമായി വരുന്ന സിനിമകളും അവരോട് അനുഭാവസമീപനം പുലർത്തുന്ന സിനിമകളും മലയാളത്തിൽ വന്നുതുടങ്ങി.

എ. ബി. രാജ് സംവിധാനം ചെയ്ത '*കഴുകൻ*' (1980)എന്ന സിനിമയിൽ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായ മാലതിയുടേയും വാടകക്കൊലയാളിയായ വേലുവി ന്റേയും പ്രണയകഥയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. വെപ്പാട്ടികളോടൊപ്പം താന്തോന്നി യായി ജീവിക്കുന്ന ഗോപിയും ഇതിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രമാണ്. വേലുവും മാലതിയും സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാരനിയമങ്ങളെ ലംഘിക്കാനിടയായ സാഹചര്യ ങ്ങളെ വിശദമാക്കുന്ന ആദ്യകാലജീവിതചിത്രീകരണം പ്രേക്ഷകരിൽ അവരോട് അനുഭാവം ജനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ്. തുടർന്ന് രണ്ടുപേരും തങ്ങളുടെ

തൊഴിലിൽനിന്നുംമാറി 'മാന്യ'മായ ജീവിതത്തിനു തയ്യാറാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാഹചര്യങ്ങൾ അതിനനുവദിക്കുന്നില്ല. ഒടുവിൽ അവരെ ജയിലിലേക്ക് കൊണ്ടു പോവുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

അപ്പോഴെല്ലാം അവരുടെ പക്ഷത്ത് നില്ക്കാനാണ് സിനിമ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനാവശ്യമായ സന്ദർഭങ്ങളും സിനിമ ഒരുക്കിവെക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ വെറുക്കപ്പെട്ട തൊഴിലിലാണ് വേലുവും മാലതിയും ഏർപ്പെട്ടിരുന്നതെങ്കിലും അമ്പലനടയിലെ യാചകർക്ക് പണം നല്കുന്ന മാലതിയുടെയും രോഗിയായ തൊഴിലാളിക്ക് മരുന്നെത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വേലുവിന്റേയും ചിത്രം അവരുടെ മനസ്സിന്റെ നന്മയെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ അവസാനം സ്ക്രീനിൽ 'അവരുടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നില്ല' എന്ന് തെളിയുമ്പോൾ അപഥസഞ്ചാരിണിയെ മരണത്തിനു വിട്ടുനല്കുന്ന പഴയപതിവിൽനിന്നും സിനിമ വഴിമാറിച്ചിന്തിച്ചുതുടങ്ങിയെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

3.4.2. വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും

വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളെയും കുറേക്കൂടി വിശാലമായ ഒരു വീക്ഷണത്തിൽ അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ എൺപതുകളോടെതന്നെ മലയാളസിനിമ തയ്യാറാവുന്നുണ്ട്. '*കരിമ്പന*'(1980)യെന്ന സിനിമ ഉദാഹരണമായി കാണാം. കെന്നത്ത് സായിപ്പുമായുള്ള അസംതൃപ്തമായ ലൈംഗികജീവിതം അയാളുടെ ഭാര്യക്ക് പരപുരുഷന്മാരിൽ താല്പര്യം ജനിപ്പിക്കുന്നു. തന്റെ ഇംഗിതത്തിനു വഴങ്ങാതിരുന്ന മുത്തനെതിരെ കള്ളക്കേസുണ്ടാക്കാനും അപായപ്പെടുത്താനും ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അവർ. തന്റെ കമ്പനിയിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥനായ സണ്ണിയുമായി അവിഹിതബന്ധത്തിലേർപ്പെടുന്ന അവർക്ക് അതിന്റെ പേരിൽ ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടിവരുന്നില്ല. സിനിമയിൽ ദുരന്തപാത്രമായി മാറുന്നത് മുത്തനാണ്.

ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത '*ശരപഞ്ജരം*'(1979) എന്ന സിനിമയിലും അവിഹിതബന്ധത്തിലേർപ്പെട്ടതിന് ജീവിതത്തിൽ ഒരുപാടു യാതനകളേറ്റു

വാങ്ങേണ്ടിവന്നെങ്കിലും സൗദാമിനിക്ക് മരണം വരിക്കേണ്ടുന്ന സ്ഥിതി ഉണ്ടാവു ന്നില്ല. ഹൃദ്രോഗിയായ ഭർത്താവിനോടൊപ്പം അസംതൃപ്തമായ ലൈംഗിക ജീവിതം നയിച്ചിരുന്ന സൗദാമിനി ഒരു ദുർബലനിമിഷത്തിൽ കുതിരക്കാരൻ ചന്ദ്രശേഖരന്റെ നിർബന്ധത്തിനും ബലാൽക്കാരത്തിനും വഴങ്ങിക്കൊടുത്തുവെന്ന തെറ്റിനെ മറക്കാനും പൊറുക്കാനും മകളും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളും തയ്യാറാവു ന്നതിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരനിലും അത്തരമൊരു ബോധം തന്നെയാണ് നിർമ്മിക്ക പ്പെടുന്നത്. ഒടുവിൽ തന്റെ മകളുടെ നേരെയും ചന്ദ്രശേഖരൻ അതിക്രമത്തിനു മുതിരുമ്പോൾ അയാളെ വെടിവെച്ചുകൊല്ലാൻ പോലും സൗദാമിനി തയ്യാറാവു ന്നുണ്ട്. അപ്പോഴും സൗദാമിനിയുടെ കൂടെ നില്ക്കാനാണ് സിനിമ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ്.

3.5. പുരുഷത്വനിർമ്മിതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിൽ

ആണത്തത്തിന്റെ ധർമ്മസങ്കടങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട മലയാള സിനിമയാണ് കെ.ജി.ജോർജ്ജ് സംവിധാനം ചെയ്ത '*മറ്റൊരാൾ*' (1988). സി.വി.ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'മറ്റൊരാൾ' എന്ന നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാര മാണിത്. സിനിമയിലെ നായകകഥാപാത്രമായ കൈമൾ (കരമന ജനാർദ്ദൻ നായർ) അനുഭവിക്കുന്ന ആത്മസംഘർഷം പുരുഷനിർമ്മിതിയുടെ പ്രശ്നമായി കാണാം.

പുരുഷത്വവും സ്ത്രീത്വവും അതിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽതന്നെ പരസ്പര ബന്ധിതമാണ്. മൈക്കിൾ എസ്. കിമ്മൽ ഇക്കാര്യം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്: "ആണത്തവും പെണ്ണത്തവും തമ്മിൽ തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന നിർമ്മി തികളാണ്. പെണ്ണത്തത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാതെ ആണത്തത്തിന്റെ സാമൂഹികമായ നിർമ്മിതി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുകയില്ല."[9] ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയെ ക്കുറിച്ച് ലഭ്യമായ ചില വിവരണങ്ങൾ ഇവിടെ പരിശോധിക്കുന്നത് നന്നായിരിക്കും. ജെനി റൊവീന എഴുതുന്നു. "ശക്തി, കഴിവ്, ധൈര്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രകടനങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് വേറെയൊരാളെയോ, സ്ഥാനത്തെയോ താഴ്ത്തിപ്പിടി

ക്കുന്നതിലൂടെ സ്വയം വലുതാകുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ അങ്ങനെയാവാൻ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നതാണ് ആണത്തം. ദൗർബല്യം, കഴിവുകേട്, സ്നേഹം, വിധേയത്വം എന്നിങ്ങനെയുള്ള മറ്റു പ്രകടനങ്ങളിലൂടെ സ്വയം താഴ്ന്നുനിന്നുകൊണ്ട് മറ്റൊരാളെയോ സ്ഥാനത്തെയോ ഉയർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ്/നിർബന്ധിതമാകുന്നതാണ് പെണ്ണത്തം."[10]

മറ്റൊരു ലേഖനത്തിൽ റൊവീന എഴുതി: "പുരുഷൻ തന്റെ അധികാരം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത് 'അപര'സ്ഥാനത്ത് സ്ത്രീയെ താഴ്ന്നവളായും തന്നെ ആശ്രയിക്കുന്ന രീതിയിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട/കീഴടക്കപ്പെട്ടവളായും പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്".[11] സിനിമയിൽ കൈമൾ എന്ന പുരുഷന്റെ അപരസ്ഥാനത്ത് ഭാര്യ സുശീല (സീമ)യാണ്. ഒരുതരം യാന്ത്രികജീവിതം നയിക്കുന്നവരാണ് ആ ദമ്പതികളെന്ന് ആദ്യദൃശ്യങ്ങളിൽത്തന്നെ പ്രകടമാവുന്നുണ്ട്. പ്രഭാതദൃശ്യങ്ങളോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. കൈമൾ ഷേവിങ് പൂർത്തിയാക്കി തിരിയുമ്പോൾ തോർത്തുമായി സുശീലയെത്തുന്നു. ഒന്നും മിണ്ടാതെ അത് നല്കി തിരിച്ചുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബത്തിലുള്ളവരെല്ലാം മൂകരായി അവരവരുടെ ജോലികളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. രാവിലെ പൂമുഖത്തിരുന്ന് പത്രം വായിക്കുന്ന കൈമൾ, അടുക്കളയിൽ പാചകം ചെയ്യുന്ന സുശീല, എല്ലാവരും അവരവരുടെ ലോകത്താണ്. കൈമൾ തനിച്ചിരുന്നാണ് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നത്. ഭക്ഷണം നല്കുന്ന ഭാര്യയുമായി ഒരു സംഭാഷണവുമില്ല. മറ്റൊരു സമയത്ത് അവരുടെ കുട്ടികളും നിശ്ശബ്ദരായിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിച്ച് സ്കൂളിൽ പോകുന്നു. പരസ്പരമുള്ള അടുപ്പം (intimacy) കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ അഭാവംകൊണ്ടു ശ്രദ്ധേയമാകുന്ന ഒരു കുടുംബാന്തരീക്ഷമാണ് സിനിമയിൽ തെളിയുന്നത്.

"പുരുഷലൈംഗികത (Male sexuality) സ്ത്രീയോടുള്ള സ്നേഹപ്രകടനത്തിൽനിന്നു മാറി തന്റെ സ്വത്വത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ഇടമായിട്ടാണ് സ്ത്രീശരീരത്തെ പരിഗണിക്കുന്നത്. വൈകാരികപ്രകടനവും അടുപ്പം കാണിക്കാ

നുള്ള ആഗ്രഹവും ആണത്തമില്ലായ്മ(emasculation)യുടെ ലക്ഷണമായിട്ടാണ് മിക്ക പുരുഷന്മാരും കരുതുന്നത്."[12] ഇത്തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രമാണ് കൈമൾ.

ഓഫീസിലേക്ക് പോവാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ തന്റെ പഴയ അംബാസഡർ കാർ സ്റ്റാർട്ടാകാതെവന്നതിനാൽ കൈമൾ അതിൽ നിന്നിറങ്ങി സുശീലയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ഓട്ടോയിൽ കയറി വർക്ക്ഷോപ്പിലെത്തി മെക്കാനിക്കിനോട് വീട്ടിൽച്ചെന്ന് കാർ നന്നാക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. പഴയ കാറു മാറ്റി പുതിയ മാരുതിക്കാറു വാങ്ങിക്കാൻ മെക്കാനിക് ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ കൈമൾ അതിനു തയ്യാറാവുന്നില്ല. ഓഫീസിൽ ഓട്ടോയിൽ വന്നിറങ്ങിയ കൈമളോട് 'വണ്ടി പിന്നേയും കേടായോ' എന്ന് പ്യൂൺ ചോദിക്കുമ്പോൾ 'താൻ ഓഫീസി ലെ കാര്യങ്ങൾ നോക്കിയാൽ മതി' എന്ന താക്കീതാണ് മറുപടി. ഔദ്യോഗികമായ അധികാരശ്രേണി (hierarchy) മറന്നു സംസാരിക്കുന്നതിനെയാണ് കൈമൾ വിലക്കുന്നത്. തന്റെ ഭാര്യ റോസമ്മയുടെയുടെ ട്രാൻസ്ഫറുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മേലുദ്യോഗസ്ഥനോട് ശുപാർശ ചെയ്യണമെന്ന ആവശ്യവുമായി എത്തിയ തോമസിനോട് അത് സാധ്യമല്ലെന്ന് കണിശമായി പറയാൻ കൈമളിന് മടിയില്ല. ഇത്തരത്തിൽ ജീവിതത്തിൽ കൃത്യനിഷ്ഠതയും നിഷ്ക്കർഷതയും വെച്ചുപു ലർത്തുന്ന കഥാപാത്രമായാണ് കൈമളെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തന്റെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളെ തുറന്നുപ്രകടിപ്പിക്കാത്ത വീട്ടമ്മയാണ് സുശീല. കാറു നന്നാക്കിയ ദിവസം കൈമളുടെ ആവശ്യപ്രകാരം അവർ ബീച്ചിൽ പോയി. അവർ കടൽത്തീരത്ത് ഇരിക്കുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധേയമാണ് (ചിത്രം 8 കാണുക). കൈമൾ കുറച്ചകന്ന് മുന്നിലും സുശീല പുറകിലുമായാണ് ഇരിക്കുന്നത്. അവരുടെ മനസ്സുകൾ ക്കിടയിലുള്ള അകലത്തെ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുടുംബ സുഹൃത്തായ ബാലന്റെ (മമ്മൂട്ടി) ഭാര്യ റിനി (ഉർവ്വശി) സാമ്പത്തികസഹായം തേടിയെത്തിയപ്പോൾ സുശീല നൽകുന്ന മറുപടിയിൽനിന്ന് വീട്ടുകാര്യങ്ങളെല്ലാം കൈമളുടെ നിയന്ത്രണത്തിലാണെന്നും അദ്ദേഹത്തെ ആശ്രയിച്ച് യാന്ത്രിക ജീവിതം നയിക്കുകയാണ് സുശീലയെന്നും തികച്ചും സ്പഷ്ടമാകുന്നു.

ഒരുദിവസം കൈമൾ ജോലി കഴിഞ്ഞെത്തിയപ്പോൾ വീട്ടിൽ സുശീലയെ കാണാനില്ല. അടുത്തവീട്ടിലെവിടെയെങ്കിലും പോയതാവുമെന്ന് കരുതി മക്കളെ അവിടെയെല്ലാം പറഞ്ഞയച്ചെങ്കിലും അവളെ കണ്ടില്ല. ഭാര്യയെ നഷ്ടപ്പെട്ട കാര്യം തന്റെ സുഹൃത്തായ ബാലനോടല്ലാതെ മറ്റാരോടും പറയാൻ കൈമൾക്കാവുന്നില്ല. ബാലനോടൊപ്പം പലയിടങ്ങളിലും സുശീലയെ തിരഞ്ഞ് കണ്ടെത്താനാവാതെ കൈമൾ വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ അവൾ പറഞ്ഞയച്ച ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ വന്ന് സുശീല കാർമെക്കാനിക്കായ ഹരിയോടൊപ്പം പോയതാണെന്ന വിവരം അറിയിക്കുന്നു. അതോടെ കൈമൾ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനഃസംഘർഷം ആരംഭിക്കുന്നു.

കൈമളിന്റെ ഭാര്യ ഒളിച്ചോടിയ കാര്യം ബാലൻ റിനിയോട് പറയുന്നരംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക :

ബാലൻ : "കൈമൾ സാറിന്റെ ഭാര്യ പോയി"

റിനി : "എങ്ങോട്ട് ?"

ബാലൻ : "വേറെ താമസിക്കാൻ. അയാളുടെ വണ്ടി നന്നാക്കുന്ന മെക്കാനിക്കിന്റെ കൂടെ. നേരം വെളുത്താൽ എല്ലാരും ഇതറിയും. സാറെങ്ങനെ ഇനി മറ്റുള്ളോരുടെ മുഖത്തു നോക്കും!"

'മറ്റുള്ളവരുടെ മുഖത്ത് എങ്ങനെ നോക്കു'മെന്നതാണ് ഇവിടെയുള്ള പ്രധാന പ്രശ്നം. സുശീല ഒളിച്ചോടിയെന്നറിഞ്ഞ തോമസ്സും (ജഗതി) ഭാര്യയും കൈമളെ കാണാനെത്തുന്ന രംഗം, പൊതുസമൂഹം ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങളിലെടുക്കുന്ന സമീപനത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നു. ബാലനും കൈമളുമായുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിൽ ഇക്കാര്യം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്. "സങ്കടവും വിഷമവും അപമാനവുമൊക്കെ കാണാനാ മിക്ക ആളുകൾക്കും താല്പര്യം" എന്ന് കൈമൾ പറയുമ്പോൾ സാർത്രിന്റെ 'other is hell' എന്ന വാക്യം ബാലൻ ഉദ്ധരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മറ്റുള്ളവരിൽനിന്നു മാറിനില്ക്കാനുള്ള മാനസികാവസ്ഥയിലാണ്

കൈമൾ എത്തിച്ചേരുന്നത്. പിന്നീടുള്ള പല രംഗങ്ങളിലും കൈമളെ ഒരു സ്ക്രീനിനുപുറകിൽ നില്ക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ് (ചിത്രം 9 കാണുക). ഇങ്ങനെ താൻ കഴിവുകെട്ടവനാണെന്ന ഒരു ബോധം കൈമളിലു ണ്ടാവുന്നതായി കാണാം. ഇത് പുരുഷത്വപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ നിർമ്മിതി യാണെന്നു പറയാം. ഹാസ്യസിനിമകളെക്കുറിച്ചെഴുതിയ ഒരു ലേഖനത്തിൽ ജെനി റൊവീനോ ഇത്തരമൊരു നിരീക്ഷണം നടത്തിയിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ഓർക്കാവു ന്നതാണ്.[13]

മറ്റുള്ളവർ തന്നെക്കുറിച്ച് എന്തുകരുതുമെന്നതാണ് കൈമളിന്റെ പ്രശ്നമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കുകളിൽനിന്നുതന്നെ നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. അദ്ദേഹം ബാലനോട് പറയുന്ന വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധിക്കുക: “എല്ലാവർക്കും പറഞ്ഞു ചിരിക്കാനൊരു കാര്യമായി. ഭർത്താവിന്റെ കഴിവുകേടുകൊണ്ട് ഭാര്യ മറ്റൊരാളുടെ കൂടെ പോയി. ഉദ്യോഗവും പദവിയും മാന്യതയും ഒക്കെയുണ്ടായിട്ടെന്താ. ഒരു കഴിവുകെട്ടവൻ...”

ഇക്കാര്യം ബാലൻ ഭാര്യയുമായി പങ്കുവെക്കുമ്പോൾ റിനിയുടെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ്: ‘മാന്യത പോവുന്നതാണ് സാറിന്റെ പ്രശ്നം. മാന്യതക്ക് അടങ്ങിയൊതുങ്ങിക്കഴിയുന്നൊരു ഭാര്യേം വേണല്ലോ’. മാന്യതക്ക് സംഭവിക്കുന്ന കോട്ടം പുരുഷത്വത്തിനേല്ക്കുന്ന കോട്ടമായിട്ടാണ് പരിഗണി ക്കപ്പെടുന്നത്.

പുരുഷത്വം പ്രധാനമായും നിലനില്ക്കുന്നത് പ്രകടനത്തിലാണ്. അതിവിദഗ്ദ്ധമായി നടത്തുന്ന ഈ പ്രകടനം തൊഴിലിടംതൊട്ട് കിടപ്പറവരെ നീണ്ടുകിടക്കുന്നു. ഈ പ്രകടനത്തിൽ പൂർണ്ണത (Perfection) കൈവരിക്കുക യെന്നതും അതെപ്പോഴും നിലനിർത്തുകയെന്നതും പുരുഷത്വത്തിനുള്ള വെല്ലു വിളിയാണ്. അതിൽ വിജയിക്കുകയെന്നത് പുരുഷസ്വത്വരൂപീകരണത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാൻ പറ്റാത്ത ഒന്നായതിനാൽ വ്യക്തിയെ അത് സമ്മർദ്ദത്തിലാക്കുന്നു.

“പ്രവർത്തനവിജയം നേടണമെന്ന ഉൽക്കണ്ഠയും വൈകാരികദാരിദ്ര്യവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ വരുംവരായ്കകളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത പുരുഷന് അസാധ്യമാവുകയും അക്രമത്തിന്റെ പാത സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ പുരുഷത്വം അകപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ധർമ്മസങ്കടത്തിൽനിന്ന് മറികടക്കാനുള്ള ഏക പോംവഴി അക്രമമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു.”[14] തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ഭാര്യയെ കൊല്ലാൻ കൈമൾ കത്തിയുമെടുത്ത് നടക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. അനുകൂലമായ സാഹചര്യം ലഭിക്കാത്തതിനാൽമാത്രം ആ ശ്രമം വിഫലമാകുന്നു. പിന്നീട് ബാലനുമായുള്ള സംസാരത്തിനിടയിൽ സുശീലയെയല്ല ഹരിയെയാണ് കൊല്ലേണ്ടതെന്ന് കൈമൾ പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ബാലൻ അതിൽനിന്നും കൈമളെ പിന്തിരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഹരിയോടൊത്തുള്ള സുശീലയുടെ ജീവിതം അനുദിനം വഷളാവുന്ന സ്ഥിതിയിലെത്തി. മറ്റൊരു സ്ത്രീയെയും കൂട്ടി ഹരി വീട്ടിലെത്തിയതോടെ താൻ ആശ്രയമറ്റവളായെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ സുശീല ആത്മഹത്യചെയ്യാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ് ബാലൻ അവിടെയെത്തുന്നതും വീണ്ടും കൈമളുടെ അടുത്തേക്കുതന്നെ മടങ്ങിവരണമെന്ന് സുശീലയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നതും. അവരെ വീണ്ടും ഒന്നിപ്പിക്കാനുള്ള ദൗത്യവുമായി ബാലൻ കൈമളുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. ഏറെനേരത്തെ സംസാരത്തിനൊടുവിൽ ബാലന്റെ നിർദ്ദേശം കൈമൾ അംഗീകരിക്കുന്നു. സായാഹ്നത്തിൽ കടൽത്തീരത്തുവെച്ച് കൈമളും സുശീലയും പരസ്പരം സംസാരിച്ചതിനുശേഷം ഒന്നിച്ച് വീട്ടിലേക്കു വരാമെന്ന ബാലന്റെ അഭിപ്രായത്തോട് രണ്ടുപേരും യോജിക്കുന്നു. ആദ്യം കൈമളേയും കൂട്ടി ബാലൻ കടപ്പുറത്തെത്തുന്നു. കൈമളെ കടൽത്തീരത്തിരുത്തി സുശീലയെ വിളിച്ചുകൊണ്ടു വരാൻ ബാലൻ പോകുന്നു. തിരിച്ചെത്തിയ അവർ കാണുന്നത് നെഞ്ചിൽ കുത്തിയിറക്കിയ കത്തിയുമായി മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കൈമളെയാണ്.

സുഖപര്യവസായിയായി തീരാൻ സാധ്യത നിലനില്ക്കേ സിനിമ ഇങ്ങനെ അവസാനിപ്പിച്ചതെന്തുകൊണ്ടെന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്. പുരുഷൻ തെറ്റുചെയ്താൽ അവസാനം കുറ്റമേറ്റുപറഞ്ഞ് മാപ്പുചോദിച്ച് കുടുംബത്തിൽ

തിരിച്ചെത്തുന്ന ഒരുപാട് സിനിമകൾ മലയാളത്തിലുണ്ട് (*തറവാട്ടമ്മ, അക്ഷരത്തെറ്റ്* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഓർമ്മിക്കുക). എന്നാൽ, ഭാര്യ മറ്റൊരാളിന്റെ കൂടെ ഒളിച്ചോടിയാൽ ക്ഷമിക്കാനും അവളെ വീണ്ടും സ്വീകരിക്കാനും പുരുഷന്റെ ആത്മാഭിമാനം അനുവദിക്കുകയില്ല. കാരണം ഭാര്യ ഒളിച്ചോടുന്നത് തന്റെ പുരുഷത്വത്തിനേല്ക്കുന്ന പ്രഹരമായിട്ടാണ് പുരുഷൻ കാണുന്നത്. അതോടെ സമൂഹം ഊതിവീർപ്പിച്ച് കെട്ടിപ്പൊക്കിയ 'ആണത്ത'മെന്നത് കാറ്റുപോയ ബലൂൺ പോലെ തകർന്നുപോവുന്നു. പുരുഷത്വത്തിന്റെ ഈ ധർമ്മസങ്കടത്തിൽനിന്ന് മോചനം നേടാൻ രണ്ടുവഴിയാണുള്ളത്. ഒന്നുകിൽ തന്റെ പുരുഷത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്ത സ്ത്രീയെ കൊല്ലുക അല്ലെങ്കിൽ സ്വയം ഇല്ലാതാവുക. രണ്ടും അക്രമത്തിന്റെ പാതതന്നെ. രണ്ടാമത്തെ വഴിയാണ് '*മറ്റൊരാൾ*' എന്ന സിനിമ യിൽ സ്വീകരിക്കുന്നത് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം.

3.6. സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസവും ആത്മവിശ്വാസവും-ആണത്തത്തിന്റെ അങ്കലാപ്പുകൾ

മലയാളസിനിമയിൽ എൺപതുകൾക്കുശേഷം സംഭവിച്ച പ്രധാന മാറ്റം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ പാർശ്വവല്ക്കരിക്കുന്ന രീതിയും അതിപുരുഷത്വകഥാ പാത്രങ്ങളുടെ ധാരാളിത്തവുമാണെന്ന് മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നു. പല സിനിമ കളിലും സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ആധിക്യം കാണാൻ കഴിയും. ഇതിനുള്ള കാരണമന്വേഷിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധയിൽപെടുന്ന ഒരു കാര്യം, സ്ത്രീകളുടെ വിദ്യാഭ്യാസവും തന്മൂലം അവർനേടിയിട്ടുള്ള ആത്മവിശ്വാസവും സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായുള്ള പ്രക്ഷോഭങ്ങളും തങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ കോയ്മ തകർക്കുമെന്ന ഭീതി പുരുഷസമൂഹത്തിലുണ്ടാക്കിയിരുന്നു എന്നതാണ്. തൊഴിലന്വേഷകരായ സ്ത്രീകളുടെ എണ്ണം പുരുഷന്മാരേക്കാൾ വർദ്ധിച്ചു വെന്നതും ഇതിന് ആക്കംകൂട്ടി. എംപ്ലോയ്മെന്റ് എക്സ്ചേഞ്ചുകളിൽ ഓരോ വർഷവും രജിസ്റ്റർ ചെയ്യുന്ന ഉദ്യോഗാർത്ഥികളുടെ കണക്കുകൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാവും. 2009-10വർഷത്തിൽ സംസ്ഥാനത്ത് 162136 പുരുഷന്മാർ പേര് രജിസ്റ്റർ ചെയ്തപ്പോൾ സ്ത്രീകളുടെ എണ്ണം 201579 ആണ്. 2010-11 വർഷത്തിൽ 130889 പുരുഷന്മാരും 164541 സ്ത്രീകളും, 2011-12 വർഷത്തിൽ 132171 പുരുഷന്മാരും

166701 സ്ത്രീകളും, 2012-13 വർഷത്തിൽ 147439 പുരുഷന്മാരും 261397 സ്ത്രീകളും, 2013-14 വർഷത്തിൽ 167629 പുരുഷന്മാരും 198916 സ്ത്രീകളും പുതുതായി പേര് രജിസ്റ്റർ ചെയ്യുകയുണ്ടായി. കേരളസർക്കാർ എംപ്ലോയ്മെന്റ് വകുപ്പിന്റെ ഔദ്യോഗിക വെബ്സൈറ്റിലെ കണക്കനുസരിച്ച് 1370846 പുരുഷന്മാരും 2122976 സ്ത്രീകളുമാണ് നിലവിൽ(2017) അപേക്ഷകരായിട്ടുള്ളത്. ഈ കണക്കുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് തൊഴിൽമേഖലകളിൽ പുരുഷന്മാരെ അപേക്ഷിച്ച് സ്ത്രീകൾ സജീവമായി മത്സരരംഗത്തെത്തി എന്നാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെ മുന്നേറ്റം പുരുഷനിലുണ്ടാക്കിയ ഒരുതരം അരക്ഷിതബോധം (insecurity feelings) ആണ് സ്ത്രീകളെ പ്രതിരോധിക്കാനും പാർശ്വവല്കരിക്കാനുമുള്ള ശ്രമത്തിനുപിന്നിൽ എന്നു കരുതാൻ ന്യായമുണ്ട്. പുരുഷന്റേതു മാത്രമായി കല്പിക്കപ്പെട്ട ഇടങ്ങളിലേക്കുള്ള സ്ത്രീകളുടെ രംഗപ്രവേശത്തെ ആശങ്കയോടെയാണ് പുരുഷസമൂഹം കാണുന്നത്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ സ്ത്രീകളെ വീട്ടിനുള്ളിലേക്ക് പറഞ്ഞയക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ മെനയാൻ ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം നടക്കുന്നതായി കാണാം. “ചെറുപ്പം മുതലേ സ്ത്രീകൾ പരശീലിക്കപ്പെടുന്നത് പുരുഷന്റെ ലോകത്തിൽ എങ്ങനെ ജീവിക്കണമെന്നതു സംബന്ധിച്ചാണ്. പ്രാഥമികമായും പുരുഷനോട് വിധേയത്വപൂർണ്ണമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ഒരു മാനസികാവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീകൾ തമ്മിൽ ഇടപെടുമ്പോൾ വളരുന്നത് പരസ്പര മാത്സര്യമാണ്.”[15] ഇതിൽ സിനിമ സുപ്രധാമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷാധിപത്യസമൂഹം ആഗ്രഹിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രമാതൃക സൃഷ്ടിച്ച് അത്തരത്തിൽ ജീവിക്കാൻ സ്ത്രീകളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകകൂടിയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്.

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ മുഖ്യധാരയിൽനിന്നും മാറ്റിയതോടൊപ്പം, അതിപുരുഷത്വകഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ച് പുരുഷാധികാരം സ്ഥാപിക്കാനും സിനിമ പൊതുവെ ശ്രമിക്കുന്നതായി കാണാം.

3.6.1. ആണത്താവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ എൺപതുകൾക്കുശേഷം

എൺപതുകൾക്കുശേഷം മലയാളസിനിമയിൽ കാണപ്പെട്ട അതിപുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ചില പൊതുസവിശേഷതകൾ കാണാൻ കഴിയും. അത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ ആദ്യമായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ക്ലോസ്അപ് ഷോട്ടിലോ മിഡിൽ ഷോട്ടിലോ മന്ദഗതിയിൽ ആയിട്ടാണ് കാണിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഭാഗമായിരിക്കും കാണിക്കുക. കാറിൽനിന്ന് ഇറങ്ങുന്ന കാൽപാദം മാത്രമായി ലോ ആംഗിളിൽ ആദ്യം കാണിക്കുകയും തുടർന്ന് വലിയരൂപത്തിൽ ശരീരം കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നരീതി സാധാരണമാണ്. '*കമ്മീഷണർ*' (1994) എന്ന സിനിമയിൽ ഭരത്ചന്ദ്രനെ (സുരേഷ്ഗോപി) അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഹോളിവുഡ് വെസ്റ്റേൺ ജനുസ്സിൽപെട്ട സിനിമകളിൽ നായകകഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടു ത്തുന്ന രീതിയിലാണ്[16] ഭരത്ചന്ദ്രനെ ആദ്യമായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പോലീസ് കമ്മീഷണറായ ഭരത്ചന്ദ്രൻ കള്ളക്കടത്തുകാരെ ഒറ്റക്ക് നേരിടാനെത്തു ന്നതാണ് സന്ദർഭം. കള്ളക്കടത്തുസംഘം കടന്നുവരുന്ന റോഡിൽ ജീപ്പ് കുറുകെ നിർത്തി അതിന്റെ ബോണറ്റിൽ കയറിയിരിക്കുന്ന നിലയിലാണ് നാം അദ്ദേഹത്തെ കാണുന്നത് (ചിത്രം 10 കാണുക). പിണച്ചുവെച്ച രണ്ടുകാലുകകളുടെ ക്ലോസ്അപ്, കറുത്ത തൊപ്പി തലയിലണിഞ്ഞ് കുനിഞ്ഞിരിക്കുന്ന മുഖത്തിന്റെ ക്ലോസ്അപ്, കറുത്തഗ്ലൗസ് ധരിച്ച കൈപ്പടംകൊണ്ട് ബോണറ്റിനുമുകളിൽ താളം പിടിക്കുന്നതിന്റെ ക്ലോസ്അപ് ഇങ്ങനെ നിരവധി ഷോട്ടുകളും അതിനു അകമ്പടി യായി ആവേശകരമായ പശ്ചാത്തലശബ്ദംകൊണ്ടുണ്ടാക്കുന്ന 'ഇഫക്ടും' ചേർത്ത് അതിപുരുഷത്വത്തെ ആദ്യാവതരണത്തിൽത്തന്നെ സിനിമ ഉറപ്പിച്ചെടു ക്കുന്നു. തലയിൽ തൊപ്പിയണിഞ്ഞും പോലീസ് യൂണിഫോമിനുമുകളിൽ കറുത്ത കോട്ടിട്ടുംകൊണ്ട് ജീപ്പിനു മുകളിലിരിക്കുന്ന ഭരത്ചന്ദ്രൻ ഒരുവിരലുകൊണ്ട് തൊപ്പി മുകളിലേക്ക് തട്ടിത്തെറിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് സംഘട്ടനത്തിന് തയ്യാറായി താഴെയിറങ്ങുന്നത്. കള്ളക്കടത്തുസംഘത്തെ പരാജയപ്പെടുത്തി തന്റെ കോട്ട്

വലിച്ചെറിഞ്ഞ് മന്ദഗതിയിൽ നടന്നുനീങ്ങുന്നതും ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അതിപുരുഷത്വം അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ചിത്രീകരണമാണ്.

3.6.2. അമിതാണത്തസിനിമയിലെ സ്ത്രീയാവിഷ്ക്കാരം

അതിപുരുഷത്വം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഇത്തരം സിനിമകളിലെ സ്ത്രീചിത്രീ കരണത്തിലെ സവിശേഷതകൾ പരിശോധിക്കാം. '*കമ്മീഷണറി*'ലെ പ്രധാന സ്ത്രീകഥാപാത്രമായ അഡ്വക്കറ്റ് ബിന്ദുവിനെ ആദ്യമായി സ്ക്രീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പൂജാമുറിയിൽ പ്രാർത്ഥിച്ചുനില്ക്കുന്നതായിട്ടാണ്. അതിനു പശ്ചാത്തലമായി 'കൃഷ്ണാ നീ ബേഗേനെ ബാരോ' എന്ന കീർത്തനത്തിന്റെ ഓടക്കുഴൽ നാദമാണ് നല്കിയിട്ടുള്ളത്. ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ 'കുലീന'യായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ചിത്രം നമ്മുടെ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തി യെടുക്കാൻ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, സിനിമയിൽ ഈ കഥാപാത്രത്തിന് നീക്കിവെച്ചിട്ടുള്ള സമയവും സ്ഥലവും വളരെ പരിമിതമാണ്. പോലീസുകാരൻ ഗോപിയുടെ ഭാര്യ, കേന്ദ്രമന്ത്രിയുടെ ഭാര്യ അച്ചാമ്മ വർഗ്ഗീസ്, ജുഡീഷ്യൽ കമ്മീഷനിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥ ശ്രീലതാവർമ്മ എന്നിവരാണ് സിനിമയിലെ മറ്റു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. ഇവർ മൂന്നുപേരും നെഗറ്റീവ് റോളുകളിലാണ് പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നത്. അമിതാണത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമകളിൽ ശക്തരായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നില്ല എന്നതും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാവട്ടെ പുരുഷന്റെ സഹായിയോ അടിമയോ ലൈംഗികോപ കരണമോ ആയി മാത്രം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

3.6.3. സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ ഭാഷണവിജയങ്ങൾ അഥവാ പരാജയങ്ങൾ

സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് അമിതാണത്തസിനിമകൾ പ്രാധാന്യം നല്കുന്നുവെന്നതും പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കേണ്ടതുണ്ട്. '*കമ്മീഷ ണറി*'ൽ കേന്ദ്രമന്ത്രി വർഗ്ഗീസിനോട് അയാളുടെ ഭാര്യ അച്ചാമ്മയെ ക്കുറിച്ച് ഭരത് ചന്ദ്രൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: " ....ഒരു അപേക്ഷയുണ്ട്. സൽക്കാരവും

പാർട്ടിയും സ്വാപ്പിങ്ങും ഡിന്നറും ബഹളവുമൊക്കെ കഴിഞ്ഞ് എപ്പോഴെങ്കിലും സാറിന് മാത്രമായി ഇവരെ ഒറ്റക്കു കിട്ടുമെങ്കിൽ ഒന്നറിയിച്ച് കൊടുക്കണം, കഴിയുമെങ്കിൽ ഒന്നു മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കണം ആണെന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥമെന്താണെന്ന്.''ആണെന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം അറിയിച്ചു കൊടുക്കണമെന്ന പ്രയോഗത്തിൽ ലിംഗാധികാരധാർഷ്ട്യം പ്രകടമാണ്.

'*നരസിംഹം*' എന്ന സിനിമയിൽ ഇന്ദുചൂഡൻ (മോഹൻലാൽ) നായികയായി അയാൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന അനുരാധയോട് (ഐശ്വര്യ) പറയുന്ന സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുക: "വെള്ളമടിച്ച് കോൺ തിരിഞ്ഞ് പാതിരായ്ക്ക് വീട്ടിൽ വന്നുകയറുമ്പം ചെരുപ്പൂരി കാലുമടക്കി ചുമ്മാ തൊഴിക്കാനും തുലാവർഷരാത്രികളിൽ ഒരു പുതപ്പിന്നടിയിൽ സ്നേഹിക്കാനും എന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ പെറ്റുപോറ്റാനും, ഒടുവിലൊരുനാൾ വടിയായി തെക്കേ പറമ്പിലെ പുളിയൻമാവിന്റെ വിറകിന്നടിയിൽ എരിഞ്ഞുതീരുമ്പോൾ നെഞ്ചുതല്ലി കരയാനും എനിക്കൊരു പെണ്ണിനെ വേണം"

പുരുഷനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പെണ്ണെന്നാൽ തനിക്കു തൊഴിക്കാനും കുട്ടികളെപെറ്റുകൂട്ടാനുമുള്ള കേവലം ശരീരം മാത്രമാണെന്ന ചിന്തയാണ് ഈ വാക്കുകളിൽ വെളിപ്പെടുന്നത്. "മേലിൽ ഒരാണിന്റേയും മുഖത്തിനു നേരെ ഉയരില്ല നിന്റെയീ കൈ. അതെനിക്കറിയാഞ്ഞിട്ടല്ല. പക്ഷേ നീയൊരു പെണ്ണായിപ്പോയി, വെറും പെണ്ണ്" എന്ന് ഷാജികൈലാസ് സംവിധാനം ചെയ്ത '*ദി കിംഗ്*' എന്ന സിനിമയിൽ കലക്ടർ ജോസഫ് അലക്സ്(മമ്മൂട്ടി) കീഴുദ്യോഗസ്ഥയായ അസിസ്റ്റന്റ് കലക്ടർ അനുരാധ മുഖർജിയോടു (വാണി വിശ്വനാഥ്) പറയുന്നത് സ്ത്രീയെക്കുറിച്ച് സിനിമ വെച്ചുപുലർത്തുന്ന മനോഭാവത്തിന് തെളിവാണ്. ഇത്തരത്തിൽ മിക്ക സിനിമകളിലും സ്ത്രീവിരുദ്ധ സംഭാഷണങ്ങൾ സമൃദ്ധമായി കാണാം. "മനുഷ്യകുലംതന്നെ ഒരു ആൺ സങ്കല്പമാണ്. പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ നിർവ്വചിക്കുന്നത് അവളുടെ നിലയിൽനിന്നല്ല,

മറിച്ച് അവനുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ്. അവളുടെ സ്വതന്ത്രസ്വത്വം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നേയില്ല."[17] സിമോൺ ഡി ബുവറിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണത്തിന് അടിവര ചേർക്കുകയാണ് ഇത്തരം ആവിഷ്കാരസന്ദർഭങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്.

3.6.4. അതിദീർഘസംഭാഷണവും അമിതാണത്തപ്രകടനവും

അതിദീർഘസംഭാഷണങ്ങൾകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരെ ത്രസിപ്പിക്കുന്ന രീതി അമിതാണത്തസിനിമകളുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷതയാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് '*പ്രജ*' എന്ന സിനിമയിൽ സക്കീർഹുസൈൻ (മോഹൻലാൽ) ആഭ്യന്തരമന്ത്രി ളാഹയിൽ വക്കച്ചനോട് (എൻ.എഫ്.വർഗ്ഗീസ്) പറയുന്ന സംഭാഷണം പരിശോധിക്കുക. ഏകദേശം അഞ്ചുമിനിറ്റു ദൈർഘ്യമുള്ള ഈ സംഭാഷണം നടൻ ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ പറഞ്ഞുതീർക്കുകയാണ്.[18] മമ്മൂട്ടി, സുരേഷ്ഗോപി തുടങ്ങിയ താരങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പലകഥാപാത്രങ്ങളും അതിഭാഷണങ്ങളിലൂടെ മലയാളികളുടെ പുരുഷസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് നിറം പകർന്നിട്ടുണ്ട്.[19] ഇത്തരം അതിപുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിടുന്നത് മാഫിയാബന്ധമുള്ള ജീർണ്ണരാഷ്ട്രീയക്കാരേയും ഉദ്യോഗസ്ഥരേയുമാണ്. അതുമൂലം സമൂഹത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ച് യുവാക്കളിൽ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുതന്നെ അവജ്ഞയും അറപ്പും ഉളവാക്കാനിടനൽകുന്നുണ്ട്. നിയമം കൈയിലെടുക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള അരാജകചിന്ത വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിലേക്കുവരെ ഇത് ചെന്നെത്തുന്നുണ്ട്.

കുറിപ്പുകൾ

1 ചന്ദ്രിക, സി.എസ്2016 *കേരളത്തിന്റെ സ്ത്രീചരിത്രങ്ങൾ, സ്ത്രീ മുന്നേറ്റങ്ങൾ* ഡി.സി.ബുക്സ്,കോട്ടയം. പുറം 142.

2 അതേ പുസ്തകം, പുറം 143.

3 In 1981-82 there was heavy rush for admissions to the various courses under University education. In order to meet the demand for University education, steps were taken for the sanction of new

colleges , extension of shift system to more colleges ,sanction of more seats and introduction of new courses. During 1981-82 twenty four new colleges were started ,7 under Govt. secter and 17 under private management. Economic Review , 1982 chapter 9.

4. ശംഭോ മഹാദേവാ (ആറാം തമ്പുരാൻ), സവാരിഗിരിഗിരി (രാവണപ്രഭു), പോ മോനേ ദിനേശാ (നരസിംഹം) എന്നിങ്ങനെ മോഹൻലാലും, പോ പുല്ലേ, ഷിറ്റ് (കമ്മീഷണർ) എന്നിങ്ങനെ സുരേഷ്ഗോപിയും, അടി സക്കേ (റൺവേ) എന്ന് ദിലീപും ആവർത്തിക്കുന്ന അടയാളവാചകങ്ങൾ ഓർക്കുക.

5. Friedan, Betty 1963 *feminine mystic* , W.W.Norton and co.,USA.

6. വി.കെ.ജോസഫ്, 2013 *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും,* നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.

7. മ്യൂസ്മേരി ജോർജ്ജ്, 2015 *ഉടലധികാരം,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്. പുറം 11.

8. Johnston, Clare 1973 “Women’s cinema as Counter Cinema”*Notes on women’s cinema,* London society for Education in Film and Television.

9 Kimmel, Michael. S. 1987 ‘*Changing Men : New Direction in Research on Men and Masculinty,* California: Sage,പുറം 12.

10 ജെനി റൊവീന, 2014 “എവൻ പുലിയാണ് കേട്ടാ! മമ്മൂട്ടിയും ആണത്തങ്ങളും”, *മമ്മൂട്ടി കാഴ്ചയും വായനയും*, എഡി. ബിപിൻ ചന്ദ്രൻ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, പുറം 51.

11 “….to establish it’s power , masculinity counters the feminine ‘ other’ withthe oppressive messages of subordination , subjugation and

dependence.” Jenny Rowena , 2010 *The Laughter-Films and the Reconfiguration of Masculinities, Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies*, Meena.T. Pillai (Ed.),Orient Black Swan, New Delhi,പുറം127.

12 “…it moves itself from intimacy and treats the female body as a site for the endorsement of male identity….for most men a display of emotion and the need for intimacy were signs of emasculation or not being a man.” - Ibid പുറം 128.

13 “The ideology of masculinities create a constant feeling of powerlessness in man.” Ibid പുറം 128.

14 When the anxiety to accomplish and perform is coupled with emotional deprivation, it denies men the expression of any kind of self-doubt or anxiety and pushes masculine conduct into the dynamics of violence. This violence becomes the only available outlet to masculine dilemmas”- Ibid പുറം 128

15 എ.കെ.രാമകൃഷ്ണൻ,കെ.എം.വേണുഗോപാലൻ, *സ്ത്രീ വിമോചനം ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം സമീപനം*, പ്രസക്തി ബുക്ക് ഹൗസ്,പത്തനംതിട്ട, 2016 പുറം 101.

16 Clint Eastwood(film-Pale Rider,Unforgiven, Good, Bad and Ugly), Charles Bronson (film- Once Up on a Time in the West, Red Sun) , John Wayne (film-Rio Lobo), Terence Hill(Film-Doc West) തുടങ്ങിയ നടന്മാർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓർക്കുക.

17 Beauvoir, Simone de 1972 *The Second sex*, Harmonds worth: Penguin, പുറം 16.

18 ജോഷി സംവിധാനം ചെയ്ത 'പ്രജ'(2001) എന്ന സിനിമയിൽ സക്കീർഹുസൈൻ (മോഹൻലാൽ) ആഭ്യന്തരമന്ത്രി ളാഹയിൽ വക്കച്ച നോട് (എൻ.എഫ്.വർഗ്ഗീസ്) പറയുന്ന സംഭാഷണം:

"എടാ പരമനാറി വക്കച്ചാ... എടാ അങ്ങ് പാലായിലും പിന്നെ നിന്റെ പൂഞ്ഞാറ്റിലും പിന്നെ നിന്റെ കാഞ്ഞിരപ്പള്ളിയിലുമൊക്കെ ഫങ്ങ് ഫങ്ങ് ഫങ്ങെന്നു വെടിവെക്കാനറിയുന്ന ഒരുപാടു ആണുങ്ങളെ കണ്ടിട്ടുണ്ട് സക്കീർ. നല്ല കള്ളരിക്കുന്ന മീശയും നല്ല പിണ്ടിക്കുരിശുമാലയും സാദാ ചാർമിനാറിട്ടു വാറ്റിയ നാടൻ ചാരായത്തിന്റെ ചൂരുമുള്ള നല്ല ആണുങ്ങൾ, വെടിക്കാരച്ചായന്മാർ.. ആനയുടെ കൊമ്പുവേണോ, ജീവനോടെ പിടിച്ചു റോസ്റ്റ് ചെയ്ത കടുവയുടെ കിഡ്നി വേണോന്ന് ചോദിച്ചോണ്ട് സക്കീർഹുസൈനെ കാണാൻ വരും . വേണംന്ന് ഒന്നുമൂളിയാൽ മതി അപ്പോ കൊണ്ടുവരും കിഡ്നി. നല്ല അപ്പന് പിറന്ന വെടിക്കാര്. കാട്ടിൽക്കേറി വെടിവെച്ചിട്ടില്ല നീ. നീ വെടിവെച്ചതൊക്കെ നാട്ടില്. പ്പാ പന്നേ (അടിക്കുന്നു) എടാ .. ഇവിടെ വന്നുകേറ്യപ്പം മുതല് ഓങ്ങിവെച്ചതാ ഞാനൊരെണ്ണം നിനക്കിട്ട് പൊട്ടിക്കാൻ. (ഗാന്ധിയുടെ ചിത്രം കാണിച്ച്) എടാ ഈ പടം കണ്ടോ നീയ്. ളാഹയിൽ വക്കച്ചാ.. ദാ എന്റെയീ കൈകണ്ടോ. കൊന്നും കൊടുത്തും ഹിംസിച്ചും രക്തക്കറപുരണ്ട് പട്ടുപോയ ഈ പടുപാപിയുടെ കൈകൾക്ക് ഈ മഹാസവിധത്തിലൊന്ന് വണങ്ങി വന്ദിക്കാൻ അർഹതയില്ല. അതറിയാം സക്കീറിന്. പക്ഷേ ഒന്നുകൂടി അറിയാം സക്കീർ ഹുസൈന്. നീ പറഞ്ഞില്ലെടാ തെണ്ടികളെന്ന്, കിടപ്പാടത്തിന് പട്ടയം കിട്ടാതെ എരന്ന് പടിനിരങ്ങി നിന്റെയൊക്കെ പാർട്ടി മാമാങ്കത്തിനും ഗ്രൂപ്പുമാമാങ്കത്തിനും കൊടിപിടിച്ച് തൊണ്ട പൊട്ടിച്ച് മുദ്രാവാക്യം വിളിക്കുന്ന തെണ്ടികള്.. പ്രജകള് ... കോടികോടി ദരിദ്രനാരായണന്മാർ... അവര് കരംകെട്ടുന്ന കണ്ണീരിന്റെ

നനവുള്ള പിച്ചപ്പണംകൊണ്ട് സ്റ്റേറ്റ്കാറുകളിൽ മലർന്നും സ്റ്റേറ്റ്ഗസ്റ്റ് ഹൗസുകളിൽ വ്യഭിചരിച്ചും പിന്നെ സ്റ്റേറ്റ് ചെലവിൽ മക്കളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ച്, സ്റ്റേറ്റ്ചെലവിൽ തീറ്റിക്കൊഴുപ്പിച്ച് പിന്നീടവർക്ക് പെറ്റിണിക്കാൻ സ്റ്റേറ്റ് ചെലവിൽ കരിമ്പൂച്ചക്കാവലും നല്കുന്ന ഈ നാടിനെ മുടിച്ച് മുച്ചൂടും മാന്തുന്ന നിന്റെയീ വർഗ്ഗമുണ്ടല്ലോ, ദി ബ്ലഡി പ്രിവിലേജ്ഡ് ഇന്ത്യൻ പൊളിറ്റീഷ്യൻസ്. എടാ ഈ മഹാനുണ്ടല്ലോ. പണ്ട് പരന്ത്രീസ്കാർ കണ്ട മഹാസാമ്രാജ്യത്തെ കേവലസഹനംകൊണ്ടും ഉണ്ണാവ്രതംകൊണ്ടും കൊമ്പുകുത്തിച്ചിട്ട് ഒടുവിൽ സാക്ഷാൽ ഭാരതീയന്റെ ജാതിവെറിക്കു മുമ്പിൽ തോറ്റുതൊഴുതുവീണുപോയ ഈ മഹാ മനുഷ്യൻ മഹാത്മാ.. ഇന്ന് നിന്റെയൊക്കെ കണ്ടമ്പറനി പവർപൊളിറ്റിക്സിന്റെ ദുഷിച്ച കാലത്തേക്ക് ഒരൊറ്റ ദിവസം ആയുസ്സ്നീട്ടിക്കിട്ടിയിരുന്നെങ്കിൽ പാവം നാഥൂറാമിന്റെ പഴഞ്ചൻതോക്കെടുത്ത് സ്വന്തം ശിരസ്സിലേക്ക് സ്വയം നിറയൊഴിച്ചിട്ട് ഹേ റാം ഹേ റാം വിലപിച്ച് വീണുപോയേനേ മഹാത്മാവ്. എങ്കിൽ ഈ മഹാത്യാഗിയുണ്ടല്ലോ ഒരുറുമ്പിനെപ്പോലും നോവിക്കാതെ ഒരു ജന്മം മുഴുവൻ അഹിംസാമന്ത്രങ്ങളുരുവിട്ട് പഠിച്ച ഈ മഹാമനുഷ്യസ്നേഹി, അതെല്ലാം മറന്ന് ഒരു ഏകെഫോർട്ടീസെവനെടുത്ത് എല്ലുന്തി കൂടുകുത്തിയ നെഞ്ചമർത്തിപ്പിടിച്ച് പിന്നെ നിന്റെയൊക്കെയീ വർഗ്ഗത്തിനിങ്ങനെ നെരത്തിനെരത്തിനിർത്തി നിന്റെയൊക്കെ ചങ്കിനിട്ട് ഹറാംഹറാംഹറാമെന്ന് എണ്ണിയെണ്ണി തുരുതുരുതുരാന്ന് കാഞ്ചിവലിച്ചേനേ ഈയഹിംസാവാദി. ഈ മഹായോഗിയിങ്ങനെ തപസ്സുപോലെ കുനിഞ്ഞ് കൂനിക്കൂടിക്കുത്തിയിരുന്ന് നൂറ്റിനെയ്തെടുത്ത് സ്വന്തം രാഷ്ട്രത്തിന്, ഇവിടുത്തെ ആർഭാടങ്ങൾക്കവകാശമില്ലാത്ത പാവം പാവം പ്രജകൾക്ക് സമർപ്പിച്ച ഈ തിരുവസ്ത്രമുണ്ടല്ലോടാ, കുറച്ചുമുമ്പ് നീ നിന്റെ മൂന്നാമത്തെ മുഖം എന്നെകാണിക്കാൻ പൊന്തിച്ച്പിടിച്ച ഈ സാധനം, ഈ ഖദർ, ഇതിനൊരു ദേശീയപതാകയുടെ വിശുദ്ധിയുണ്ടായിരുന്നു ഈ നാട്ടിലെ ജനങ്ങളുടെ മനസ്സില്. അവരുടെ ഞരമ്പില്, രക്തത്തില്, ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ, ഒരു ജനതയുടെ മുഴുവൻ ആത്മാഭിമാനത്തിന്റെ ഊടും

പാവുമാടാ വക്കച്ചാ ദാ ഇതിലൂടിങ്ങനെ തലങ്ങും വിലങ്ങുമോടുന്നത്. അത് പക്ഷേ കെടുത്തിക്കളഞ്ഞൂ നീയും നിന്റെ വർഗ്ഗവും. എടാ നിന്നെപ്പോലെ ജനങ്ങളുടെ അവകാശങ്ങളും അഭിമാനവുമെടുത്ത് വിത്തുകുത്തി കുലം കുളംതോണ്ടുന്ന നേതാക്കന്മാര്, ഇതിങ്ങനെയെടുത്ത് വരിഞ്ഞുകെട്ടി കൗപീനമുടുത്ത് നിന്ദിക്കാൻ പാടില്ല മേലിൽ. ഇതിന്റെ മാനം കെടുത്താൻ പാടില്ലെടാ."

ഇത്തരം നീണ്ട സംഭാഷണങ്ങൾ മറ്റുപല സിനിമകളിലും കാണുന്നുണ്ട്. ആണത്തത്തിന്റെ പ്രകടനമായാണ് ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ മലയാളി അനുഭവിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമകളിലെ അതിപുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം സംസാരിക്കുന്നവരായിട്ടാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

19 മമ്മൂട്ടിയുടെ പോലീസുദ്യോഗസ്ഥവേഷങ്ങളും(ഇൻസ്പെക്ടർ ബൽറാം, ആവനാഴി, ദി ട്രൂത്ത്) സി.ബി.ഐ ഉദ്യോഗസ്ഥവേഷങ്ങളും (സിബിഐ ഡയറിക്കുറിപ്പ്, നേരറിയാൻ സിബിഐ, അയ്യർ ദി ഗ്രേറ്റ്), കലക്ടർ വേഷവും (ദി കിംഗ്) പട്ടാളക്കാരന്റെ വേഷവും (മേഘം) സുരേഷ്ഗോപിയുടെ പോലീസ് വേഷങ്ങളും (ഏകലവ്യൻ, കമ്മീഷണർ, ഭരത്ചന്ദ്രൻ ഐ.പി.എസ്) അതിഭാഷണങ്ങളാൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

അധ്യായം 4

വിചിത്രം, വിമതം – ലൈംഗികതയുടെ പുതുകാഴ്ചകൾ

ലിംഗപദവിയെ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടു നടത്തുന്ന സമകാലികമായ ഏതൊരന്വേഷണത്തിലും ഒഴിവാക്കാനാവാത്തവിധത്തിൽ സൈദ്ധാന്തികവും സമരോത്സുകവുമായ ലിംഗരാഷ്ട്രീയസമീപനങ്ങൾ ശ്രദ്ധ നേടിയിട്ടുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ പ്രശ്നവൽക്കൃതമായ ലൈംഗികപ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സിനിമകൾ മലയാളത്തിലും ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ധാരയായി വളർന്നുവരുന്നുണ്ട് എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അതു സംബന്ധിച്ച പര്യാലോചന മലയാളസിനിമാപഠനത്തിലും സംഗതമാണ്. വിചിത്രമായത്, അസാധാരണമായത്, വിമത സ്വഭാവമുള്ളത്, ഉന്മാദകരമായത് തുടങ്ങിയ സൂചനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ക്വീർ എന്ന പ്രയോഗം കൊണ്ടാണ് പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികർ ഈ ലൈംഗികപ്രവണതകളെ കുറിക്കുന്നത്. അതിന്റെ വിവക്ഷകൾ പൂർണ്ണമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു മലയാളപദമോ പ്രയോഗമോ ഇല്ലെന്നാണ് മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. എന്നാൽ. ഈ പ്രയോഗംകൊണ്ട് കുറിക്കുന്ന ലൈംഗികസ്വഭാവസവിശേഷതകൾ നമുക്ക് അന്യമല്ല എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തോടൊപ്പം അതിനെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ കെല്പുള്ള വിശാലമായ കാഴ്ചപ്പാട് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട് എന്ന വസ്തുതയും അവഗണിക്കാവുന്നതല്ല. കഥാസാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലുമൊക്കെ അതിന്റെ സ്ഫുരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് സമകാലമലയാളസിനിമയിലെ ചില 'ക്വീർ' ആവിഷ്കാരമാതൃകകളെ വിശകലനം ചെയ്യുവാനാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

4.1. ക്വീർ എന്നാലെന്ത്?

'ക്വീർ' (Queer) എന്ന പദം ഒരുകാലത്ത് അതിന്റെ നല്ല അർത്ഥത്തിൽ സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയുടെ നാടൻപ്രയോഗമായി നിലനിന്നിരുന്നു. അതേസമയം, സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയെ അംഗീകരിക്കാത്തവർ അതിനെ മോശമായ അർത്ഥത്തിൽ അവഹേളനപദമായും ഉപയോഗിച്ചുപോന്നു.

അടുത്തകാലത്ത് 'ക്വീർ' സാംസ്കാരികമായി പാർശ്വവല്കരിക്കപ്പെട്ട ലൈംഗികതകളെ മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന പദമായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. പുരുഷസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികത(gay)യുടെയും സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികത (lesbian) യുടെയും ഇടം അന്വേഷിക്കുന്ന ആലോചനകളുടെയും പഠനങ്ങളുടെയും തുടർച്ചയായി വളർന്നുവരുന്ന ഒരു സൈദ്ധാന്തികമാതൃകയായിക്കൂടി ഈ പ്രയോഗം സാംഗത്യം കൈവരിച്ചുവരികയാണ്. എന്നാൽ അത് തികച്ചും വ്യക്തത കൈവരിച്ചുവെന്നുപറഞ്ഞുകൂട. 'ക്വീർ'എന്ന ആശയം പരിണാമദശയിലാണെന്നു മാത്രമല്ല നിർവ്വചനത്തിനു വിധേയമാകാത്ത തരത്തിലുള്ള ഇലാസ്തികത (Elasticity) പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുമാണ് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ കാരണമിതാണ്. "'ക്വീർ' എന്ന പ്രയോഗത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയക്ഷമത(Political efficacy)യുടെ പ്രധാനഘടകം അതിന്റെ നിർവ്വചനത്തിന് നേരെയുള്ള പ്രതിരോധമാണ്"[1] എന്ന് അന്നാ മേരി ജാഗോസ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. 'ക്വീർ'നെ ക്രമപ്പെടുത്തുകയെന്നത് അതിന്റെ ദുഃഖകരമായ അന്ത്യമായിരിക്കുമെന്നാണ് ജൂഡിത്ത് ബട്ട്ലർ പറയുന്നത്.[2] സെക്സ്, ജെൻഡർ, കാമന എന്നിവയുടെ പൊരുത്തക്കേടുകളിലാണ് 'ക്വീർ' ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നത്. 'ക്വീർ'എന്നത് പ്രധാനമായും പുരുഷസ്വവർഗ്ഗലിംഗരതി (gay), സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലിംഗരതി (Lesbian) എന്നിവയുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെങ്കിലും ദ്വിലിംഗവ്യക്തികൾ (hermaphrodite), സന്ദിഗ്ദ്ധലിംഗപദവി (gender ambiguity)യുള്ളവർ, ലിംഗ മാറ്റശസ്ത്രക്രിയ (gender corrective

surgery)ക്ക് വിധേയരായവർ, വേഷാന്തരിതർ (transvestite) എന്നിവകൂടി അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച സാമ്പ്രദായികധാരണ കളിൽ ഇവയൊക്കെ അപഭ്രംശങ്ങളായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടുപോന്നു. പുരുഷൻ, സ്ത്രീ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു ധ്രുവങ്ങൾ മാത്രമുള്ള ഒരു വിഭജനരീതിയിൽ അതിനുമാത്രമേ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളു എന്നുവെയ്ക്കാം. എന്നാൽ, വിശാലമായൊരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ ലൈംഗികതയെ കൂടുതൽ യാഥാർത്ഥ്യ ബോധത്തോടെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ സാധിക്കും. സ്ത്രൈണതയും പുരുഷത്വവും ഏറിയും കുറഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സവിശേഷതകളാണ് എന്നതും ഒറ്റയാളിൽത്തന്നെ അവയുടെ ഇടകലരൽ സംഭവിക്കാറുണ്ടെന്നതും ആധുനിക മനശ്ശാസ്ത്രം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. അതിനപ്പുറത്ത്, അതൊരു വസ്തുതയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ മുകളിൽ പരാമർശിച്ച അപഭ്രംശങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുകയേവേണ്ടൂ. സ്വാഭാവികലൈംഗികതയെന്നാൽ പ്രായപൂർത്തിയായ സ്ത്രീയും പുരുഷനും പങ്കാളികളാകുന്ന മാനസികവും ശാരീരികവുമായ ബന്ധപ്പെടലാണെന്ന ധാരണയും ഈ തിരിച്ചറിവിനുമുന്നിൽ വലിയൊരളവുവരെ ശിഥിലമായിത്തീരും. പുരുഷൻ, സ്ത്രീ എന്നീ വാക്കുകൾ തികച്ചും സ്വാഭാവികമാണെന്ന ധാരണയും അതോടെ ദുർബ്ബലമായിത്തീരും. അന്നാ മേരി ജാഗോസ് എഴുതുന്നു: “സ്വാഭാവികമായ ലൈംഗികത (natural sexuality) എന്നത് അസാധ്യമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകവഴി സാമാന്യമായി ‘പുരുഷൻ’, ‘സ്ത്രീ’ എന്നിവ പ്രശ്നരഹിതമായ പദങ്ങളാണെന്ന ധാരണയെ ചോദ്യംചെയ്യുകയാണ് ‘ക്വീർ’ ചെയ്യുന്നത്”.[3] ഈ ചിന്താസാഹചര്യത്തിലേക്ക് ലിംഗപദവിപഠനങ്ങൾ വന്നുചേർന്ന ആശയചരിത്ര വഴികളിലേക്കുള്ള ഒരു എത്തിനോട്ടം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

4.2. സ്വവർഗ്ഗരതി

സ്വവർഗ്ഗരതി പൊതുവായി മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നത് ‘സ്വന്തം സെക്സിൽ പ്പെട്ടവരോടു തോന്നുന്ന ലൈംഗികാകർഷണമെന്ന നിലയിലാണ്. അത്തരമൊരു നിർവ്വചനത്തിൽ അപാകതയുണ്ടെന്ന് ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ തോന്നുകയില്ല. എന്നാൽ,

ആരാണ് ‘സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി’ എന്ന് സൈദ്ധാന്തികമായി നിർവ്വചിക്കുക സാധ്യമല്ല. ഒരു വർഗ്ഗീകരണത്തിനു മുതിരുമ്പോൾ പ്രശ്നം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരുപാട് അവ്യക്തതയുള്ള സന്ദർഭങ്ങളെ നാം അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്.

4.2.1. നിർമ്മിതിയും കണ്ടെത്തലും

സമകാലിക ലെസ്ബിയൻ-ഗേ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സാമൂഹിക നിർമ്മിതി വാദത്തിൽ ഊന്നി വികസിച്ചുവന്നിട്ടുള്ളതാണ്. ആധുനികാനന്തര ചിന്താലോകത്ത് വിധ്വംസകമായ രീതിയിൽ അഴിച്ചുപണികൾ നടത്തിയ മിഷേൽ ഫൂക്കോവിന്റെ അന്വേഷണങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ഇതിനു പുറകിലുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ഹിസ്റ്ററി ഓഫ് സെക്ഷ്വാലിറ്റി*യുടെ ഒന്നാം വോള്യത്തിൽ ആധുനികമായ സ്വവർഗ്ഗ ലൈംഗികസ്വത്വരൂപീകരണത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ ആഖ്യാനം നല്കുന്നുണ്ട്. പണ്ടുകാലം മുതൽക്കേ സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികപ്രവർത്തനം ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ‘സ്വവർഗ്ഗരതി’യെന്ന വർഗ്ഗീകരണം ആധുനികകാലത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. “മനഃശാസ്ത്രപരമായും മനോരോഗശാസ്ത്രപരമായും വൈദ്യശാസ്ത്രപരമായുമുള്ള സ്വവർഗ്ഗരതി എന്ന വർഗ്ഗീകരണം രൂപീകൃതമാവുന്നത് അതിന്റെ വിശദീകരണത്തിലൂടെയാണെന്നുള്ള വസ്തുത നാം മറക്കരുത്”[4] എന്ന് ഫൂക്കോ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അതിപ്രാചീനകാലംമുതൽ നിലവിലിരുന്നതും ശരിതെറ്റുകളുടെ മാനദണ്ഡങ്ങളാൽ മെരുക്കപ്പെടാതിരുന്നതുമായ പെരുമാറ്റരീതികളിൽ പലതും ആധുനികതയുടെ ദ്വന്ദാത്മകയുക്തിയിൽ തെറ്റും വൈകല്യവുമായി കാണപ്പെട്ടു. ഈ വിചാരമാതൃകയിൽനിന്നു വിമുക്തമാകുന്ന സമകാലികസന്ദർഭത്തിൽ സ്വവർഗ്ഗരതിയുൾപ്പെടെയുള്ള ഇതരലൈംഗികപെരുമാറ്റരീതികളെ ഉദാരതയോടെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്.

ഹോമോസെക്ഷ്വൽ എന്നാൽ ചില ലൈംഗികപ്രവൃത്തികളിൽ ഏർപ്പെടുന്ന വ്യക്തികളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനപ്പുറത്ത് ആ പ്രവൃത്തികളെക്കൂടിയാണ് നിർവചിക്കുന്നത്. ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ സ്വവർഗ്ഗരതി എന്ന സ്വത്വം രൂപീകൃതമാവുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

“നിയമപരമായും വൈദ്യശാസ്ത്രപരമായുമുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളിൽ പുരുഷ സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനമല്ല ചരിത്രപരമായി സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗരതിക്കുള്ളത്. ഉദാഹരണമായി ലോകത്ത് ഏറ്റവും സ്വാധീനിച്ച ബ്രിട്ടന്റെ നിയമവ്യവസ്ഥ പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതിയെ കുറ്റകൃത്യമായി കാണുമ്പോൾ സ്ത്രീ സ്വവർഗ്ഗരതിയെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നേയില്ല.”[5] സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതാ സ്വത്വം രൂപീകൃതമാവുന്നത് വളരെ വൈകിയാണ് എന്നു പറയാം.

ആധുനികസ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതാസ്വത്വത്തിന്റെ വികാസത്തെ പഠന വിധേയമാക്കിയ ഫെയ്ഡർമാൻ പ്രസ്തുത സ്വത്വരൂപീകരണത്തെ ഒന്നാംതരംഗ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പ്രതിലോമപരമായ പ്രതിഫലനമായാണ് കാണുന്നത്. “ലൈംഗികശാസ്ത്രജ്ഞരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സ്ത്രീകളെ ഫെമിനിസത്തിൽ നിന്നും മറ്റു സ്ത്രീകളെ പ്രണയിക്കുന്നതിൽനിന്നും പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഇവ രണ്ടും ക്രമവിരുദ്ധമായതും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടതും ആണെന്നു വിശദീകരിക്കുന്നതിലൂടെ അവരെ ഭയപ്പെടുത്തുകയോ ഭയപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.”[6]

സ്വവർഗ്ഗരതിയെക്കുറിച്ച് ധാരാളം സൈദ്ധാന്തികർ പഠനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. “ഫെയ്ഡർമാൻ ഒഴിച്ചുള്ള മറ്റെല്ലാ സൈദ്ധാന്തികരും എല്ലായിടത്തും കാണപ്പെടുന്ന സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികപെരുമാറ്റവും ചില പ്രത്യേക ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രം ഉരുത്തിരിയുന്ന സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികസ്വത്വവും തമ്മിലുള്ള നിർണ്ണായകമായ വേർതിരിവിനെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.”[7] ഭിന്നലിംഗരതി (Hetro Sexuality) സ്വാഭാവികവും സുസ്ഥിരവുമാണെന്നും ആദിമമായ അതിൽ നിന്ന് തെറ്റിമാറിയുണ്ടായതാണ് സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയെന്നുമുള്ള പൊതുവായ ധാരണ നില നില്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വസ്തുത മറിച്ചാണ്. ഇവ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട ദ്വന്ദ്വങ്ങളാണെന്നും ഒന്നില്ലാതെ മറ്റൊന്നിനെ വിവരിക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നും സ്വവർഗ്ഗരതിയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഭിന്നലിംഗരതിയെ നിർവ്വചിക്കാൻ കാരണമായതെന്നും കേവലമായല്ല, മറിച്ച്, വ്യാവർത്തനാധിഷ്ഠിതമായാണ്

സംജ്ഞകൾ രൂപപ്പെടുന്നതെന്നു തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്ന സമകാലത്ത് മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. "പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന സ്വവർഗ്ഗരതിയെ സംബന്ധിച്ച ധാരണകളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്, ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇതിന്റെ 'സ്വാഭാവികമായ' ഇരട്ടയായ 'ഭിന്നലിംഗരതി'യുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താതെ ഇതിനെ വേർതിരിച്ച് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയില്ലെന്ന വസ്തുതയാണ്"[8] എന്ന നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുകാണേണ്ടതു തന്നെയാണ്.

4.2.2. ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റ്

ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റി(Homophile movement)നെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ ഗേ ലിബറേഷനെക്കുറിച്ചും ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചും മാത്രമല്ല അവയുടെ പൊതുവായ രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകളെക്കുറിച്ചും അവരുടെ വ്യത്യസ്തമായ മുൻഗണനകളെക്കുറിച്ചും സ്വതന്ത്രമായ വികാസത്തിനുള്ള അവരുടെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റ് വലിയ ജനപങ്കാളിത്തമില്ലാത്ത ഒരു പ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു. സ്വവർഗ്ഗരതി ക്രിമിനൽ കുറ്റമാണ് എന്ന ധാരണ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതിനും സമൂഹത്തിന് ഇത്തരം ആളുകളോട് സഹിഷ്ണുത തോന്നുന്ന രീതിയിൽ ജനങ്ങളെ ബോധവല്കരിക്കുന്നതിനുമാണ് ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റ് പ്രധാനമായും ലക്ഷ്യംവെച്ചിരുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ ലോകത്ത് ഒരുപാടു സംഘടനകൾ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1897ൽ ജർമ്മനിയിൽ മാഗ്നസ് ഹർഷ് ഫെൽഡ് (Magnus Hirschfeld) എന്ന ന്യൂറോളജിസ്റ്റ് രൂപം നല്കിയ സൈന്റിഫിക് ഹുമാനിറ്റേറിയൻ കമ്മിറ്റി, സ്വവർഗ്ഗരതി നിരുപദ്രവകരമാണെന്നും അതിനെ കുറ്റകരമായി കാണുന്നതുമൂലം ധാരാളം പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും മനസ്സിലാക്കി അതിനെതിരെ ബോധവല്ക്കരണം നടത്തുകയും അധികാരികൾക്ക് നിവേദനം നല്കുകയും ചെയ്തു. കമ്മിറ്റിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ "സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾ ശരീരശാസ്ത്രപരമായി പുരുഷന്റെയും സ്ത്രീയുടേയും ഭാവങ്ങൾ ഇടകലർന്ന ഒരു മൂന്നാം ലിംഗം (third sex) ആണ്"[9] എന്നും വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു.

4.2.3. സ്വവർഗ്ഗരതി ഒരു രോഗമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാട്

സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികാവസ്ഥ ഒരു രോഗമാണെന്ന് സൈക്കോളജിസ്റ്റുകളട ക്കമുള്ള വിദഗ്ധഡോക്ടർമാർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. "ഹോമോഫൈൽ സംഘടന സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് അതൊരു രോഗമാണെന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന വിദഗ്ദ്ധരുടെ അഭിപ്രായം പോലും ആരായുന്നുണ്ട്."[10] അമേരിക്കയിൽ 1924ൽ രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട ഹോമോഫൈൽ സംഘടനയായ ചിക്കാഗോ സൊസൈറ്റി ഫോർ ഹ്യൂമൻ റൈറ്റ്സ്, സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിന് നിയമനിർമ്മാണ മുൾപ്പെടെയുള്ള ആവശ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അടിസ്ഥാനപരമായി അവരെ 'മെന്റൽ ആന്റ് സൈക്കിക് അബ്നോർമൽ' ആയിട്ടാണ് കാണുന്നത്. പിന്നീടുവരുന്ന പല ഹോമോഫൈൽ സംഘടനകൾക്കും മാതൃകയാവുന്നത് ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്. തുടർന്നു രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രധാന സംഘടന കളാണ് മറ്റാചിൻ സൊസൈറ്റിയും (Mattachine Society) ഡോട്ടേഴ്സ് ഓഫ് ബിലിടിസും (Daughter's of Bilitis). മറ്റാചിൻ സൊസൈറ്റിയിലെ സ്ഥാപക നേതാക്കളിൽ പലരും മാർക്സിയൻ കാഴ്ചപ്പാട് ഉള്ളവരായിരുന്നു. ഈ സൊസൈറ്റിയിൽ ഭൂരിപക്ഷംപേരും പുരുഷന്മാരുമായിരുന്നു.

"അബോധമായിട്ടാണെങ്കിലും പല സന്ദർഭങ്ങളിലും പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനു രാഗികൾ 'ഗേ'യെ നിർവചിക്കുന്നത് സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി കളുടെ അനുഭ വങ്ങളെ പരിഗണിക്കാത്ത രീതിയിലാണ്. മാത്രമല്ല പലപ്പോഴും സ്ത്രീസ്വവർ ഗ്ഗാനുരാഗികളെ മറ്റാചിൻ സൊസൈറ്റിയിൽനിന്ന് മാറ്റിനിർത്താനുള്ള ബോധ പൂർവ്വമായ ശ്രമവും അവർ നടത്തുന്നുണ്ട്."[11] ഈ പ്രശ്നത്തിന് പരിഹാരം കാണാൻ ഡോട്ടേർസ് ഓഫ് ബിലിട്ടീസ് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗാനു രാഗികൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്നതിനായി ഈ സംഘടന 1956 മുതൽ 'ലാഡർ' എന്ന മാഗസിൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുതുടങ്ങി. മറ്റാചിൻ സൊസൈറ്റിയുമായി ബന്ധം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗാനു

രാഗികളുടെ സവിശേഷമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ഡോട്ടേർസ് ഓഫ് ബിലിട്ടീസ് പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ ചെലുത്തി. ജൻഡറിനെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഇരുസംഘടന കൾക്കും അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും സമൂഹത്തിന് സ്വവർഗ്ഗാ നുരാഗികളോടുള്ള മനോഭാവം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവർ ഒരേ നിലപാടു കളാണ് വെച്ചുപുലർത്തിയത്. മറ്റാചിൻ സൊസൈറ്റിയും ഡോട്ടേർസ് ഓഫ് ബിലിട്ടീസും വലിയ ജനകീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളായി മാറാത്തതിനുകാരണം, 1950ക ളിൽ ഒരു സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയാണെന്നു തിരിച്ചറിഞ്ഞാലുണ്ടാകുന്ന ഭവിഷ്യത്തു കളെക്കുറിച്ചുള്ള ഭയമായിരുന്നു. സർക്കാരിന് നിവേദനം നല്കുക, ലഘുലേഖ കളും നോട്ടീസും അച്ചടിക്കുക, സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളുടെ പെരുമാറ്റരീതികളെ ക്കുറിച്ച് സ്ഥിതിവിവരക്കണക്കുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദത്തശേഖരണം നടത്തുക തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു ഹോമോഫൈൽ സംഘടനയുടെ പ്രവർത്ത നരീതികൾ.

4.2.4. ഗേ വിമോചനപ്രസ്ഥാനം

ഗേ വിമോചനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ 1969 ജൂൺ 27 വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ന്യൂയോർക്കിലെ ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ബൈ സെക്ഷ്വൽ, ട്രാൻസ്ജെന്റർ (LGBT) വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ആളുകൾ ഒത്തു ചേരുന്ന 'സ്റ്റോൺവാൾ ഇൻ' എന്ന ബാറിൽ പോലീസ് റെയ്ഡ് നടത്തുകയും തുടർന്നുണ്ടായ പ്രതിരോധം കലാപത്തിലെത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യാനിടയായത് അന്നാണ്. അതോടുകൂടിയാണ് വിമോചനമുദ്രാവാക്യമുയർത്തി ഈ പ്രസ്ഥാനം സജീവമായിത്തീരുന്നത്. "മുൻകാലങ്ങളിലെ ഹോമോഫൈൽ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഗേവിമോചനപ്രസ്ഥാനം അഭിമാനത്തോടെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ഗേ സ്വത്വരൂപീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്."[12] ഈ സ്വത്വരൂപീകരണം ലെസ് ബിയൻ-ഗേ രാഷ്ട്രീയത്തിൽനിന്നും 'ക്വീർ' എന്നതിലേക്കുള്ള പരിണാമത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്.

1960കളിൽ അമേരിക്കയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരുടെ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, യുദ്ധവിരുദ്ധപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, വിദ്യാർത്ഥിപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, ഹിപ്പി പ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങിയ പ്രതിസംസ്കാരപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഗേ മൂവ്മെന്റ് ഉണ്ടായതെന്ന കാര്യം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ പ്രതിസംസ്കാര പ്രസ്ഥാനങ്ങളെല്ലാം നിലവിലെ അധീശസംസ്കാരത്തിന് എതിരായിരുന്നു. "ഈ വ്യത്യസ്ത പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പുതിയ അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും അധീശ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഹിപ്പോക്രസിയിൽ സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുകയും അധികാര സ്ഥാപനങ്ങളോട് ശക്തമായ എതിർപ്പ് വെച്ചുപുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്."[13] "എല്ലാമർദ്ദിതജനവിഭാഗങ്ങളേയും ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിപ്ലവകരമായ മുന്നേറ്റം എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് ഗേവിമോചന പ്രസ്ഥാനത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന്" അലൻ യങ്(ഇംഗ്ലീഷ്) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[14] ലിംഗപരമായ അസമത്വങ്ങളോടുകൂടിയതും പിതൃക്കോയ്മയുള്ള അണുകുടുംബവ്യവസ്ഥയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ളതുമായ ഭിന്നലിംഗരതിയുടെ അധികാരഘടനയാൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന സ്വത്വമായാണ് സ്വവർഗ്ഗരതി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്.

ഗേ എന്നത് ഒരു വിപ്ലവകരമായ സ്വത്വമാണ്. അത് സാമൂഹികാംഗീകാരമല്ല മറിച്ച് സ്വവർഗ്ഗരതിയെ രോഗമായി കാണുകയും പാർശ്വവല്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങളെ തകിടംമറിക്കുവാനാണ് അതു ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നത്. ഹോമോഫൈൽ മൂവ്മെന്റിൽനിന്നും വ്യത്യസ്ഥമായി സ്വവർഗ്ഗരതി ഒരു രോഗമാണെന്ന 'വിദഗ്ദ്ധ'രുടെ വാദത്തെ ഗേ പ്രസ്ഥാനം തള്ളിക്കളയുന്നു. സ്വന്തം സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികസ്വത്വത്തെ 'സ്വകാര്യ'മായി വെക്കാതെ അസന്നിഗ്ദ്ധമായി പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ സാമൂഹ്യമാറ്റത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി ഉപയോഗിക്കുകയെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകൾ സ്വീകരിച്ചത്. ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകളിൽ നല്ലൊരുഭാഗം മധ്യവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെടുന്ന വെളുത്ത വർഗ്ഗക്കാരും വിദ്യാസമ്പന്നരുമായ പുരുഷന്മാരായിരുന്നു. പരമ്പരാഗതമായ സെക്സ്, ജെൻഡർ എന്നീ ആശയങ്ങളിലൂന്നിയ ലൈംഗികതയുടെ നിയന്ത്ര

ണത്തെ അതിജീവിക്കാൻ ഭിന്നലൈംഗികേതരവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവർക്ക് ഗേ വിമോചനപ്രസ്ഥാനം സഹായകമായി.

4.2.5. ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസം

ഗേ ലിബറേഷൻ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ വളരെക്കുറച്ച് സ്ത്രീകൾ മാത്രമാണ് ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നുള്ളു. അതുപോലെതന്നെ സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനത്തിൽ കുറച്ചുമാത്രം ലെസ്ബിയനുകളാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഗേ, ലെസ്ബിയൻ എന്നീ വിഭാഗങ്ങളിൽപെട്ടവർക്ക് പൊതുവായ ചില സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അവരെ ഹോമോസെക്ഷ്വൽ എന്ന ഒറ്റ വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്തുക സാധ്യമല്ല. രണ്ടു വിഭാഗങ്ങൾക്കും അതിന്റേതായ ചരിത്രപരമായ കാരണങ്ങളുണ്ട്. "ലെസ്ബിയനുകളും ഗേയും ഒരേ സെക്ഷ്വൽ കാറ്റഗറിയിൽപ്പെടുന്ന രണ്ടുതരം ജെൻഡറുകളല്ല"എന്ന് ജെഫ്രി വീക്ക് പറയുന്നു.[15]

ലെസ്ബിയനുകൾ നിരന്തരമായി ഇടപെട്ടിട്ടുപോലും ഗേ വിമോചന പ്രസ്ഥാനത്തിൽ സ്ത്രീവാദക്കാരുടെ അവകാശങ്ങളെ അനുഭാവപൂർവ്വം പരിഗണിച്ചിരുന്നില്ല. അതുപോലെത്തന്നെ സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനം തങ്ങളുടെ 'തുല്ല്യാവകാശം' എന്ന ആവശ്യത്തെ ബാധിക്കുമെന്ന ചിന്തയാൽ ലെസ്ബിയനുകളേയും മാറ്റിനിർത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. ചുരുക്കത്തിൽ ഗേ മൂവ്മെന്റിന്റേയും സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റേയും പരിഗണനക്കു പുറത്തായിത്തീർന്ന ലെസ്ബിയനുകൾ രണ്ടുകൂട്ടരോടും പൊരുതിനില്ക്കേണ്ടുന്ന അവസ്ഥയിലായിത്തീർന്നു. എന്നിരുന്നാലും ഭിന്നലിംഗരതിക്കാരെപ്പോലെത്തന്നെ പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളും പുരുഷാധിപത്യമനോഭാവം വെച്ചുപുലർത്തുന്നുവെന്നതിനാൽ സ്ത്രീവാദക്കാരുമായിട്ടാണ് ലെസ്ബിയനുകൾ ബന്ധം സൂക്ഷിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നത്. "പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾ എല്ലാ പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളിലും പുരുഷത്വത്തോടും പുരുഷാധിപത്യത്തോടുമാണ് മറ്റുപുരുഷന്മാരേക്കാൾ കൂറുപുലർത്തുന്നത്."[16]

ജെൻഡർ എന്ന വർഗ്ഗീകരണം ഭിന്നലിംഗരതിയെ നിലനിർത്തുന്നതിൽ കുറ്റകരമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മോണിക് വിറ്റിഗ് (Monique Wittig) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾ തങ്ങളെ ആണായും സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾ തങ്ങളെ പെണ്ണായും സ്വയം മനസ്സിലാക്കുകയും വിശേഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അവർ ഭിന്നലൈംഗികത നിലനിർത്തുന്നതിൽ പങ്കാളികളാവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്"[17] ഇത്തരത്തിലുള്ള വിമർശനങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിച്ചുകൊണ്ട് സൈദ്ധാന്തികവ്യക്തത കൈവരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി നടത്തിയ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ക്വീർ ദർശനം വികസിച്ചുവന്നത്. സ്വത്വത്തെ സംബന്ധിച്ച ആധുനികാനന്തരമായ വീക്ഷണവികാസം അതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കു വഹിക്കുകയും ചെയ്തു.

4.2.6. ലൈംഗികത : തുല്യനീതിയുടെ ചോദ്യങ്ങളും ഇടപെടലുകളും

ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകളും ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസ്റ്റുകളും ആദ്യകാലത്ത് സമ്പൂർണ്ണമായ ഒരു ലൈംഗികവിപ്ലവമാണ് ലക്ഷ്യം വെച്ചിരുന്നത്. എങ്കിലും ക്രമേണ അത് തങ്ങൾക്ക് തുല്യനീതി നേടിയെടുക്കുന്നതിനുള്ള പ്രവർത്തന ങ്ങളിലേക്ക് ഒതുങ്ങുകയാണുണ്ടായത്.

"ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റ് മൂവ്മെന്റ് ദശകങ്ങൾക്കുമുമ്പുള്ള തങ്ങളുടെ പൂർവ്വികരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തരാകുന്നത് സമഗ്രമായ മാറ്റത്തിലൂടെ മാത്രമേ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾക്ക് യഥാർത്ഥസ്വീകാര്യത നേടാൻ കഴിയൂ എന്ന നിർബന്ധബുദ്ധിയുള്ളതിനാലാണ്. എന്നാൽ അടുത്തദശകത്തിൽ അവർ ഈ കാഴ്ചപ്പാടിൽനിന്നുമാറി ഈ ന്യൂനപക്ഷത്തിന് മനുഷ്യാവകാശങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചെ ടുക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന ആശയത്തിലെത്തിച്ചേർന്നു."[18]

"1970കളുടെ മധ്യത്തിൽ 'സെക്ഷ്വൽ ഓറിയന്റേഷൻ', 'ഗേ മൈനോറിറ്റി' തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങൾ ലിബറേഷനിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചിരുന്നു"വെന്ന് എമിലിയോ (John D' Emilio) പറയുന്നുണ്ട്.[19] പുരുഷ

സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളുടെയും സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളുടെയും വിമോചന മാതൃകകൾ (Models of Liberations) വ്യത്യസ്തമായിരുന്നുവെങ്കിലും സ്വവർ ഗ്ഗരതിക്രിയകളെ നിയമാനുസൃതമാക്കി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിലൂടെ അധീശ സാമൂഹ്യഘടനയെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതിന് അവർ ഒരുപോലെ ലക്ഷ്യംവെച്ചു.

"പരസ്പരനിഷേധദ്വന്ദ്വങ്ങളായ സ്വവർഗ്ഗരതി/ഭിന്നലിംഗരതി, സ്ത്രീ/ പുരു ഷൻ എന്നീ റോളുകളിൽ തളച്ചിടുന്ന സെക്സ്/ജെൻഡർ ചട്ടക്കൂടുകളിൽ നിന്ന് വ്യക്തികളെ മോചിപ്പിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് വിമോചനരാഷ്ട്രീയത്തിന് ഉണ്ടായിരുന്നതെങ്കിലും എഴുപതുകളുടെ മധ്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഇതിനു മാറ്റം വരികയും സാമൂഹ്യസ്വത്വത്തിലും സാംസ്കാരികവൈജാത്യത്തിലുമൂന്നിയ ഒരു വംശീയമാതൃക സ്വീകരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തത്."[20] തുല്യനീതിക്കുള്ള നിയമസം രക്ഷണം നേടിയെടുക്കുന്നതിനും നഗരപ്രാന്തപ്രദേശങ്ങളിൽ ലെസ്ബിയൻ, ഗേ കമ്മ്യൂണിറ്റികൾ കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നതിനും അവയെ നിയമാനുസൃതമാക്കുന്നതി നുമുള്ള അടവ് എന്ന നിലയിലാണ് ഈ വംശീയമാതൃക സ്വീകരിച്ചത്. അത്തരത്തിൽ കമ്മ്യൂണിറ്റികൾ ഉണ്ടാവുന്നതോടെ ഗേ, ലെസ്ബിയൻ കൂട്ടായ്മകളിൽ പരസ്പരം ബന്ധിതമാകുന്ന സ്വത്വം രൂപപ്പെടുന്നു. ഈ ചരിത്ര മുഹൂർത്തത്തിൽ ഗേ, ലെസ്ബിയൻ സ്വത്വത്തിൽ ഉൾപ്പെടാത്തവർ (ഉദാ: ബൈസെക്ഷ്വൽ) പാർശ്വവല്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും ഗേ, ലെസ്ബിയൻ സ്വത്വങ്ങൾ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മുമ്പെന്നപോലെ ചില സ്വത്വങ്ങൾ പാർശ്വവല്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും മറ്റു ചിലത് കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തെത്തുകയും ചെയ്യുന്ന തിന്റെ ഒരു ആവർത്തനമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. മുൻസൂചിപ്പിച്ച വംശീയ മാതൃകകൾ നിലവിലുള്ള ഭിന്നലിംഗരതി/സ്വവർഗ്ഗരതി എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽത്തന്നെയാണ് ലൈംഗികതയെ മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

1970കളുടെ അവസാനത്തിലും 1980കളുടെ ആദ്യദശകങ്ങളിലുമായി ലെസ്ബിയൻ, ഗേ കൂട്ടായ്മകളിൽ നടന്ന ഉഭയലൈംഗികത, സാഡോ മസോക്കിസം, പോർണോഗ്രാഫി, ട്രാൻസ്വെസ്റ്റിസം, വേശ്യാവൃത്തി

തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ചെല്ലാമുള്ള സംവാദങ്ങളിൽ ഭിന്നലിംഗരതി/സ്വവർഗ്ഗരതി എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഈ ചർച്ചകൾ പലപ്പോഴും രൂക്ഷമായിത്തീരാറുണ്ട്. "ഈ സംവാദം 'സെക്സ് വാർ' എന്നപേരിലാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്."[21] ക്രമേണ ലെസ്ബിയൻ സെക്സ് എന്നാൽ ഇണകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ളത്, ഒറ്റയിണ മാത്രമുള്ളത്, സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രമുഖമായ ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസ്റ്റുസങ്കല്പങ്ങൾ വിമർശിക്കപ്പെട്ടു. കരോൾ വാൻസ് "ലൈംഗികാഭിവിന്യാസം (Sexual Orientation) എന്നുള്ളത് സ്ത്രീകൾക്കിടയിലുള്ള ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതോ ഏകമോ ആയ ലൈംഗികവ്യത്യാസമാവണമെന്നില്ല" എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[22]

ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഭിന്നലൈംഗികത എന്നിങ്ങനെയുള്ള ലൈംഗികവർഗ്ഗീകരണത്തിന് ധാരാളം പരിമിതികളുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തി തന്റെ ലൈംഗിക സംതൃപ്തിക്കുവേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ ജെൻഡറിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അയാളുടെ ലൈംഗികത നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. "ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഇണയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അയാളുടെ ലൈംഗികത നിർണ്ണയിക്കുന്ന ലൈംഗികാഭിവിന്യാസം എന്നത് വളരെ വിചിത്രമാണ്" എന്ന് കാലിഫിയ (Pat Califia) രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[23]

ഉഭയലൈംഗികത നിർവ്വചിക്കുന്നതിന് ഇണയുടെ സെക്സ് അടിസ്ഥാനമാക്കുക സാധ്യമല്ല. മാത്രമല്ല, ഇണയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ലൈംഗികതയെ വർഗ്ഗീകരിക്കുന്ന രീതിതന്നെ 'ഉഭയലൈംഗികത' എന്ന സങ്കല്പനത്തെ നിരർത്ഥകമാക്കുന്നു. സ്വത്വം, ജെൻഡർ, ലൈംഗികത, അധികാരം മുതലായവയെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമായി സ്വത്വത്തിന്റെ ക്രമീകൃതമാതൃകകൾ (Normative Models of Identity) ഇന്ന് അപര്യാപ്തമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് 'ക്വീർ'എന്നത് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ആശയമായിത്തീരുന്നത്.

1960കളിൽ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകൾ 'ഗേ' എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചത് രാഷ്ട്രീയ പരമായ നീക്കമായിട്ടാണ്. ഭിന്നലിംഗരതിയെ സ്വാഭാവികമായി കണ്ടിരുന്ന കാലത്ത് അതിൽനിന്നും വ്യതിരിക്തമായ ഒന്നായാണ് സ്വവർഗ്ഗരതിയെ പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾക്കിടയിൽ ഭിന്നലിംഗരതിക്ക് ആയിരുന്നു മേൽക്കോയ്മ ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഇതിനെ പ്രതിരോധിക്കാനുള്ള രാഷ്ട്രീയനീക്കമായിട്ടാണ് 'ഗേ' എന്ന പദത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തെ കാണേണ്ടത്. ഹോമോസെക്ഷ്വൽ, ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ക്വീർ എന്നിങ്ങനെ പദങ്ങളുടെ സഞ്ചാരപഥം പരിശോധിച്ചാൽ മനുഷ്യന്റെ ചിന്താസരണിയിലുണ്ടായ മാറ്റത്തിനനുസൃതമായ രീതിയിലാണ് ഇവ രൂപപ്പെട്ടതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. നിർമ്മിതിവാദസൈദ്ധാന്തികർ സെക്സ്, ജെൻഡർ, സ്വത്വം മുതലായ ആശയങ്ങളെ പ്രശ്നവല്ക്കരിച്ചതിന്റെ അനന്തര ഫലമായാണ് 'ക്വീർ' ആവിർഭവിച്ചത്.

ഹോമോസെക്ഷ്വലിൽനിന്നും ഗേയിലേക്കുള്ള പരിണാമത്തെ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ ജെഫ്രി വീക്സ് (Jeffrey Weeks) "ഇവയൊക്കെ ഒരു പഴയ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പുതിയപദങ്ങളല്ല, മറിച്ച് മാറുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ്. 'ഹോമോസെക്ഷ്വൽ' എന്ന പദം അതിനെ എതിർക്കുന്ന സമൂഹം എങ്ങനെ അവരെ കാണുന്നുവെന്നും 'ഗേ' എന്ന പദം അവമാനിക്കപ്പെട്ടവർ സ്വയം എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നു" എന്നാണ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.[24]

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽത്തന്നെ 'ക്വീർ' എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ന് അർത്ഥമാക്കുന്നതരത്തിൽ ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയത് 1990കളുടെ ആരംഭത്തിലാണ്. ഗേ/ലെസ്ബിയൻ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംവാദത്തിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ സാംസ്കാരികവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ സമ്മർദ്ദത്തിന്റെ ഉല്പന്നമായാണ് 'ക്വീർ' രൂപപ്പെടുന്നത്. സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചും അധികാരഘടനയെക്കുറിച്ചും ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകളുടേയും ലെസ്ബിയൻ ഫെമിനിസ്റ്റുക

ളുടെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളെ ഘടനാവാദാനന്തരചിന്തകൾ പ്രശ്നവല്ക്കരിച്ചതാണ് ഇതിൽ പ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. ലെസ്ബിയൻ/ഗേ രാഷ്ട്രീയവും സിദ്ധാന്തവും മാത്രമല്ല, ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദ ശകങ്ങളിലെ പാശ്ചാത്യചിന്തകളുടെ ഫലമായുണ്ടായ ചരിത്രപരവും സവിശേഷവുമായ അറിവുകളുടെകൂടി ഫലമായാണ് 'ക്വീർ' രൂപപ്പെടുന്നത്.

4.2.7. ലിംഗപഠനപദ്ധതികളുടെ സങ്കീർണ്ണതകൾ

സ്വത്വമെന്നത് വളരെ സ്വാഭാവികമായി തോന്നുന്ന ഒന്നാണ്. അത് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുക വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടുള്ളതാണ്. സുവ്യക്തവും യുക്തിഭദ്രവുമായി തോന്നാവുന്ന സ്വത്വത്തെ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ്, ഫെർഡിനാന്റ് ഡി സൊസ്സൂർ, ഴാക് ലക്കാൻ, ലൂയി അൽത്തൂസർ, മിഷേൽഫൂക്കോ തുടങ്ങിയ സൈദ്ധാന്തികർ പ്രശ്നവല്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

കർത്തൃത്വം സ്ഥായിയായതും സമഗ്രവുമാണെന്ന ആശയത്തെ ഫ്രോയിഡിന്റെ അബോധമെന്നസിദ്ധാന്തം ചോദ്യംചെയ്യുന്നുണ്ട്. കേവലമായ സ്വത്വസങ്കല്പനങ്ങൾക്ക് തുടർന്നും നിലനിൽക്കാനാവാത്ത തരത്തിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ഘടനാവാദപരികല്പനകൾക്ക് സൊസ്സൂർ രൂപം നൽകി. സൊസ്സൂറിയൻ ഭാഷാചിന്തകളിൽനിന്നു വെളിച്ചം സ്വീകരിച്ച ലക്കാന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഐഡന്റിറ്റി എന്നുള്ളത് മറ്റുള്ളവരുമായുള്ള സാത്മീകരണത്തിന്റെ ഫലമാണ്. അത് അപൂർണ്ണവും തുടർപ്രക്രിയയുമാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം എങ്ങനെയാണ് ഒരു വ്യക്തിയെ കർത്താവാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്നും അതിലൂടെ സ്വത്വം രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും അൽത്തൂസറും വ്യക്തമാക്കി.

ലൈംഗികസ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രാമുഖ്യമുള്ള അറിവുകളുടെ നിർമ്മിതിയെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരുന്നതിൽ ഫ്രഞ്ചുചിന്തകനായ മിഷേൽ ഫൂക്കോയുടെ പഠനങ്ങൾക്ക് വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ലൈംഗികത ഒരു വ്യക്തിയുടെ അത്യന്താപേക്ഷിതമായ ധർമ്മമല്ല, മറിച്ച് സാംസ്കാരികവർഗ്ഗീകരണത്തിൽനിന്ന് ഉളവാകു

ന്നതാണ്. അത് അധികാരപ്രയോഗത്തിന്റെ ഫലവുമാണ് എന്ന് ഫൂക്കോ കരുതുന്നു. ലൈംഗികതയെ ഒരു സ്വാഭാവികവും കേവലവുമായ ഒരു അവസ്ഥ യായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതല്ല. മറിച്ച് സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വ്യവഹാരങ്ങളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതാണ്. അധികാരപരമായ വ്യവഹാരശൃംഖല കളുടെ പ്രവർത്തനഫലമായാണ് കർത്തൃത്വം രൂപപ്പെടുന്നത്. ഫൂക്കോയുടെ വിശകലനത്തിൽ പാർശ്വവല്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ലൈംഗികസ്വത്വങ്ങൾ കേവലം അധികാരപ്രയോഗങ്ങളുടെ ഇരകളല്ല, മറിച്ച് അതേ പ്രയോഗങ്ങളുടെ ഉല്പന്ന മാണ്. "പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട മനഃശാസ്ത്രം, നിയമശാസ്ത്രം, മറ്റനേകം വ്യവഹാരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രചനകൾ എന്നിവ സ്വവർഗ്ഗ ലൈംഗികതയുടെയും അതിന്റെ ഉപവർഗ്ഗങ്ങളുടേയും (Pederasty, Psychic Hermaphrodism മുതലായവ)മേൽ ശക്തമായ സാമൂഹ്യനിയന്ത്രണം സാധ്യമാക്കി. സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികർ അതിന്റെ സ്വാഭാവികതയെ അംഗീകരിക്കാനും തങ്ങൾക്ക് നിയമസാധുത നേടാനും പലപ്പോഴും തങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിച്ച അതേ വർഗ്ഗീകര ണവും തങ്ങൾക്ക് കല്പിച്ച വൈദ്യശാസ്ത്രപരമായ അയോഗ്യതയും തങ്ങൾ ക്കെതിരായ ഭാഷയും ഉപയോഗിച്ചുതന്നെ സ്വയം സംസാരിക്കാനും തുടങ്ങി."[25]

അധികാരത്തെക്കുറിച്ചും പ്രതിരോധത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പൊതുവായ ധാരണകളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ഫൂക്കോയുടെ പഠനങ്ങൾ ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ക്വീർ സിദ്ധാന്തങ്ങളേയും പ്രവർത്തനങ്ങളേയും കാര്യമായി സ്വാധീനിച്ചു. സമഗ്രവും കെട്ടുറപ്പുമുള്ളതും സ്ഥായിത്വമുള്ളതുമായ ഒരു സ്വത്വത്തെ സങ്കല്പിക്കുന്നത് സാംസ്കാരികമായ ഒരു ഭ്രമാത്മകതയായി ഘടനാവാദാനന്തരചിന്തകർ വിലയി രുത്തി. "സ്വത്വരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സത്ത കളയുന്നത് വിഷയികൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസംകൊണ്ടു മാത്രമല്ല ഓരോ വിഷയിയുടേയും ആന്തരികമായ വ്യത്യാസ ങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്തുമാണെന്ന് ഘടനാവാദാനന്തരചിന്തകൾ നിരൂപിക്കുന്നു."[26]

ലെസ്ബിയൻ/ഗേ പഠനരംഗത്ത് സ്വത്വത്തിന്റെ പരിമിതികളും അപകട ങ്ങളും തുറന്നുകാണിച്ച പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു സൈദ്ധാന്തികയാണ് ജൂഡിത് ബട്‌ലർ.

ജെൻഡർ എങ്ങനെയാണ് ഭിന്നലിംഗരതിക്ക് മുൻതൂക്കം വരുന്നരീതിയിൽ ക്രമീകര ണോപാധിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് അവർ തുറന്നുകാണിച്ചു.

'സ്ത്രീ'എന്ന പദം സ്വാഭാവികമായ ഒന്നിനേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നില്ല. അതൊരു സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയാണ്. അതിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയെടുത്താൽ സെക്സ്, ജെൻഡർ, കാമന എന്നിവ തമ്മിൽ ഒരു നോർമാറ്റീവ് ബന്ധം കാണാം. ഇത് ഭിന്നലിംഗരതിയെ സ്വാഭാവികമായി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഫെമിനിസം അതിന്റെ പ്രഖ്യാപിതലക്ഷ്യങ്ങൾക്ക് വിപരീതമായി പ്രവർത്തിക്കേ ണ്ടിവരുന്നു.

"ലിംഗസ്വത്വം അർത്ഥവത്തായിത്തീരുന്ന സാംസ്കാരികഭൂമികയിൽ ചില സ്വത്വങ്ങൾ-സെക്സിനെ പിന്തുടരാരാത്ത ജെൻഡർ, സെക്സിനേയോ ജെൻഡറി നേയോ പിന്തുടരാത്ത കാമന - നിലനില്ക്കുന്നില്ലെന്ന്" ബട്ലർ വാദിക്കുന്നു.[27] ജെൻഡർ എന്ന ആശയത്തെത്തന്നെ പ്രശ്നവല്ക്കരിക്കുകയാണ് ജൂഡിത് ബട്ലർ ചെയ്യുന്നത്. ജെൻഡർ എന്നത് ഒരു സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയാണെന്ന് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ജെൻഡർ എന്നത് കേവലം പ്രക്രിയ മാത്രമല്ല വളരെ സങ്കുചിത മായതും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നതുമായ ഒരു ചട്ടക്കൂടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്ക പ്പെടുന്ന പ്രവൃത്തികളിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയാണത്. ജെൻഡറിന് ഒരു ആധികാരികതയോ സത്തയോ ഉണ്ടെന്ന് പറയാനാവില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലിംഗസ്വത്വം എന്നത് ആവിഷ്കാരത്തിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതാണ്. എന്നാൽ ലിംഗസ്വത്വത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിനു പുറകിൽ ഒരു ജെൻഡർ ഇല്ല. സ്വാഭാവികമായി തോന്നുന്ന ഭിന്നലിംഗരതിതന്നെ ബട്ലറുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഒരു വ്യാവഹാരികോല്പന്നമാണ്. സെക്സ്/ജെൻഡർ എന്ന സംവിധാനത്തിന്റെ ഫലം മാത്രമാണ് അത്.

ലിംഗപദവികളുടെ വിശകലനത്തിന്റെ സമകാലികവും വികസിതവുമായ ഒരു നിലയെയാണ് ക്വീർ വീക്ഷണം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. രണ്ടോ അതിലധികമോ സ്ഥിരസത്തകളെ സങ്കല്പിക്കുന്നതിൽനിന്നു കുതറിമാറി

ലൈംഗികതയുടെ സങ്കീർണ്ണതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് ക്വീർ വീക്ഷണത്തിൽ കാണാവുന്നത്.

അക്കാദമികതലത്തിലും രാഷ്ട്രീയതലത്തിലും 'ക്വീർ' എന്ന ആശയം ഏറ്റെടുക്കപ്പെടുന്നതിലൂടെ ഭിന്നലിംഗരതി, ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഉഭയലിംഗരതി മുതലായ ആശയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ കാതലായ മാറ്റം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ആശയങ്ങളെക്കുറിച്ച് നവീനമായ വിജ്ഞാനത്തിലൂടെ പുതിയ ചിന്താഗതികൾ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുക എന്നതാണ് ക്വീർതിയറി ഇന്ന് ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്ന വെല്ലുവിളി.

മുകളിൽ വിവരിച്ച കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മലയാള സിനിമാരംഗത്ത് 'ക്വീർ'പ്രമേയമായി വരുന്ന ഏതാനും ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പഠന വിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ക്വീർപ്രതിനിധാനങ്ങ ളെക്കുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്ന ചില പ്രശ്ന ങ്ങളെയാണ് ആദ്യം പരാമർശിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ ലൈംഗികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ക്വീർ എന്ന ആശയം കടന്നുവരുന്നത്. രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ മറ്റൊരു വ്യക്തിക്ക് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുമോ അല്ലെങ്കിൽ അങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ടോ എന്നത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചോദ്യമാണ്. സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇവ പരിശോധിക്കു മ്പോൾ പരമ്പരാഗതമായ, അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട 'ഭിന്നലിംഗരതി' എന്നതിൽ ഒതു ക്കാൻ കഴിയാത്ത ലൈംഗികതകളെയാണ് ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഉഭയലിംഗരതി തുട ങ്ങിയ ആശയങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്ന തിന് ഒരു 'സത്ത'യുണ്ടെന്ന വാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്പുരോഗമിച്ചുവന്ന ഇത്തരം ചർച്ചകൾ നവീനവിജ്ഞാനങ്ങളുടെ കടന്നുവരവോടുകൂടി പ്രശ്നഭരിത മായി. 'സത്താവാദം' വിമർശനവിധേയമാവുകയും 'നിർമ്മിതിവാദപരമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്തു. അതോടെ 'സ്വത്വം' എന്നത് സാമൂഹികമായ സ്വത്വം എന്ന മട്ടിൽ മാത്രം കാണാവുന്ന ഒന്നായിത്തീരുന്നു. ഒരു

സ്ത്രീ മറ്റൊരു സ്ത്രീയിൽനിന്നും പുരുഷൻ മറ്റു പുരുഷന്മാരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണെന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും മറ്റു രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും ഒരിക്കലും സമാനമാവുക സാദ്ധ്യമല്ല. ഇത്തരത്തിൽ വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ലിംഗസ്വത്വത്തെ കള്ളികളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തി വർഗ്ഗീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമംതന്നെ നിരർത്ഥകമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാകുന്ന സിനിമകളിലെ ക്വീർ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഇത്തരം ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്ക് തടസ്സം നില്ക്കുന്ന അധികാരബന്ധത്തെയും അതിന്റെ സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങളേയും സാമൂഹിക ബലതന്ത്രങ്ങളെയും തുറന്നു കാണിക്കുന്നതിനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ഉഭയലിംഗരതി തുടങ്ങിയ വർഗ്ഗീകരണങ്ങൾ നിരർത്ഥകമാണെന്ന വാദം അംഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവയെ പരിശോധിക്കാതിരിക്കുന്നത് തികഞ്ഞ പിൻമടക്കമായിരിക്കും. അതുകൊണ്ട് ഇത്തരം സങ്കല്പനങ്ങളുടെ പിൻബലം തേടിക്കൊണ്ടാണ് ക്വീർ സിനിമാവിഷ്കാരങ്ങളെ ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

4.3. സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികതയുടെ '*സഞ്ചാരം*'

2004ൽ ലിജി ജെ. പുല്ലാപ്പള്ളി സംവിധാനം ചെയ്ത 'സഞ്ചാരം' എന്ന സിനിമ, കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ രണ്ടുപെൺകുട്ടികൾ തമ്മിലുള്ള സവിശേഷബന്ധമാണ് പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. കിരൺ, ഡെലൈല എന്നിവരാണ് സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ.

4.3.1. തറവാട് - പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിൻവിളികൾ

ഏകദേശം പത്തുവയസ്സ് പ്രായമുള്ള കിരൺ എന്ന പെൺകുട്ടിയും കുടുംബവും ഡൽഹിയിൽനിന്ന് ഗ്രാമത്തിലെ തറവാട്ടിലെത്തുന്നു. തറവാട് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സൂചനയായാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകൃതമായിരിക്കുന്നത്. തറവാടിനെ വലുതാക്കിയും അതിനുമുന്നിൽ നില്ക്കുന്ന കുടുംബത്തെ ചെറുതാക്കിയും കാണുന്നരീതിയിൽ വ്യത്യസ്ത ആംഗിളുകളിൽ ക്യാമറ വെച്ചാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് (ചിത്രം 11 കാണുക). പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉപാദാനങ്ങളായി

തൂക്കുവിളക്ക്, ആഭരണപ്പെട്ടി, ഓട്ടുപാത്രങ്ങൾ എന്നിവയും മറ്റും പ്രത്യേകം കാണിക്കുന്നതും അതിന്റെ ഭാഗമാണ്. കിരണിന്റെ അമ്മയുടെ സംഭാഷണത്തിലും തറവാടിന്റെ പാരമ്പര്യമഹത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന കാണാം. പ്രതിരൂപങ്ങൾ കൊണ്ടും വാക്കുകൾ കൊണ്ടും സിനിമയിലെ തറവാട് പൊലിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ലൈംഗികത, സദാചാരം തുടങ്ങിയ പരമ്പരാഗതമായ എല്ലാ മൂല്യധാരണക ളുടെയും ഇടമാണത്.

കിരണിന്റെ അമ്മയുടെ ഒരു സംഭാഷണഭാഗം ഇങ്ങനെയാണ്: "നോക്കിയേ, കണ്ടില്ലേ അമ്മയുടെ തറവാട്... വലിയ പടക്കുറുപ്പന്മാരുടെ തറവാടാ... പഴയ കാരണോന്മാരൊക്ക വലിയ വാരിയേഴ്സായിരുന്നു. മുറ്റത്ത് കളരിയും പരദൈവങ്ങളും... ഇവിടെയാ എന്റെ അമ്മയും മുത്തശ്ശിയും അവരുടെ മുത്തശ്ശിമാരുമൊക്കെ ജനിച്ചുവളർന്നത്. നമ്മൾ ഇവിടുന്ന് പോയില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ നീയും ഇവിടെ ജനിച്ചുവളർന്നേനേ... ഒരു ദിവസം നിന്റെ മക്കളും ഇവിടെ ജനിച്ചുവളരും. അങ്ങനെ എന്റെ, നമ്മുടെ, തറവാടിന്റെ ഈ മഹത്തായ പാരമ്പര്യം ഇനി നിന്നിലൂടെ തുടരും..."

അമ്മയുടെ ഈ സംഭാഷണസമയത്തുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ കുട്ടി ആദ്യമായി തറവാട്ടിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന ഭാഗമാണ് കാണുന്നത്. ക്യാമറ ഹൈആംഗിളിൽ വെച്ച് കുട്ടിയെ ചെറുതാക്കിയാണ് കാണിക്കുന്നത് (ചിത്രം 12 കാണുക). വാതിൽ കടന്നു മുറിയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന കുട്ടി. അടുത്ത ഷോട്ടിൽ കുട്ടിയുടെ നിഴൽ മുത്തശ്ശന്റേയും മുത്തശ്ശിയുടേയും ഫോട്ടോയിൽ പതിയുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ തറവാടിന്റെ പശ്ചാത്തലം ചിത്രീകരിക്കുന്നത് വരാൻപോകുന്ന "സഞ്ചാര"ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തല ത്തെക്കൂടിയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ 'സഞ്ചാരം' കുട്ടിയുടെ പുതിയ വഴികളിലൂടെയുള്ള ജീവിത സഞ്ചാരം കൂടിയാണ്. "ഒരു സ്ത്രീ ജനിക്കുകയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ്" എന്ന വിഖ്യാതമായ വാക്യം ഓർമ്മിക്കുക. അങ്ങനെ ഒരു സ്ത്രീയായിത്തീരുക എന്നത്

ഒരു സഞ്ചാരമാണ്. ഇങ്ങനെ 'ആയിത്തീരൽ' പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒരുപാട് ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്തിൽ ക്കൂടിയാണ്. ഇവിടെ കിരണിന്റെ ആയിത്തീരലിനെ വിലക്കുന്ന ഗതകാല സാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ സൂചനകളായാണ് പാരമ്പര്യദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രണം അർത്ഥവിനിമയക്ഷമമാകുന്നത്. തറവാട്ടിലെ വിലപിടിപ്പുള്ള സാധനങ്ങളെല്ലാം സൂക്ഷിച്ച മുറിയുടെ താക്കോൽ കാര്യസ്ഥൻ കൈമാറുന്നത് കിരണിന്റെ അമ്മയ്ക്കാണ്. ഇതും സന്ദർഭവശാൽ അർത്ഥവത്തായിത്തീരുന്നുണ്ട്. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകാർ സ്ത്രീകളാണെന്നതിന്റെ സൂചകമാണ് അമ്മയുടെ സംഭാഷണത്തിലെ 'മഹത്തായ പാരമ്പര്യം നിന്നിലൂടെ തുടരും' എന്ന വാക്യം. അതിന്റെ തുടർക്കണ്ണിയായിവേണം മേല്പറഞ്ഞ താക്കോൽക്കൈമാറ്റത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ.

പാരമ്പര്യത്തെ നിലനിർത്തുന്ന പ്രധാന സ്ഥാപനമാണ് കുടുംബം. സിനിമയിലെ ആദ്യരംഗങ്ങളിൽ പരമ്പരാഗതമായ കുടുംബത്തിന്റെ, അഥവാ മൂല്യധാരണകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് അമ്മയുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും വെളിപ്പെടുന്നത്.

4.3.2. സഞ്ചാരത്തിന്റെ ആരംഭം, അവനവനാരെന്നറിയൽ

കിരണിന്റെ അടുത്ത കൂട്ടുകാരിയാണ് അയൽക്കാരിയായ ഡെലൈല. ചെറിയ കുട്ടികളായ അവർ സമപ്രായക്കാരനായ രാജനുമൊത്ത് കളിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പ്ലസ്ടു ക്ലാസ്സിൽ പഠിക്കുന്ന പ്രായത്തിലുള്ള കിരണിലേക്കും ഡെലൈലയിലേക്കും ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നു. മിക്കസമയങ്ങളിലും അവർ ഒന്നിച്ചാണ്. യാതൊരു അസ്വാഭാവികതയും അവരുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ദൃശ്യമല്ല.

കിരണും ഡെലൈലയും കുളികഴിഞ്ഞ് ഇടവഴിയിലൂടെ നടന്നുവരുമ്പോൾ ഒരു കാക്കാത്തി അവരുടെ കൈനോക്കിയിട്ട് കിരണിനോട് ചോദിക്കുന്നു

“തമ്പ്രാട്ടീ.. തമ്പ്രാട്ടി ആരെന്നറിയോ?” “കിരൺ” അവൾ ഉത്തരം പറയുന്നു. അതിനെ പരിഹസിക്കുന്ന മൂളലോടെ കാക്കാത്തി

“ അവനവനാരെന്നറിയുന്നതേ

അറിവിൻ പൊരുൾ

അതറിയില്ലേൽ എല്ലാമേ ഇരുൾ”

എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് നടന്നകലുന്നു.

സിനിമയിൽ ഇത്തരമൊരു രംഗം സൃഷ്ടിച്ചത് തികച്ചും ബോധപൂർവ്വമാണ് എന്നു കരുതാം. കഥപറയുമ്പോൾ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലുമൊക്കെ വരാൻപോകുന്ന സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് സൂചന നല്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള ഒരു മുദ്രയായാണ് ഇവിടെ കാക്കാത്തി. കാക്കാത്തിക്ക് പ്രവചന സിദ്ധിയുണ്ടെന്ന വിശ്വാസം മലയാളത്തിൽ പ്രബലമാണ്. ‘അവനവനാരെ ന്നറിയുക’ എന്നത് പ്രകടമായിത്തന്നെ തന്നെ തിരിച്ചറിയുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യമാണ്. തന്റെ വ്യക്തിസ്വത്വമെന്തെന്നറിയുക എന്നുതന്നെയാണ് കാക്കാത്തി ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഭിന്നലിംഗരതിയൊഴിച്ച് മറ്റൊരു ലിംഗസമൂഹസ്വത്വത്തേയും തിരിച്ചറിയുകയോ അംഗീകരിക്കുകയോ ചെയ്യാത്ത സമൂഹത്തിൽ ഇതരലിംഗ സ്വത്വം എന്നത് പ്രധാന പ്രശ്നമാണ്. സിനിമയിൽ പിന്നീട് സംഭവിക്കുന്ന ഈ വ്യക്തിസ്വത്വവിചാരണയാണ് കാക്കാത്തിയുടെ വാക്കുകളിൽ വെളിപാടെന്ന നിലയിൽ വെളിപ്പെടുന്നതെന്ന് പിന്നാലെ വരുന്ന സീനുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സൂചനകളിലൂടെ ആകാംക്ഷയുണർത്തി കഥ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്ന രീതി സിനിമയിൽ തുടരുന്നുണ്ട്. നിഴൽനാടകമാണ് അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. കാലാന്തരത്തിൽ കിരൺ തനിക്ക് ഡെലൈലയോട് തോന്നുന്ന വികാരത്തെ തിരിച്ചറിയുകയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതും ചെയ്യുന്നതിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. കിരണും ഡെലൈലയും രാത്രി ഡെലൈലയുടെ വീട്ടിലിരുന്നു പഠിക്കുന്ന രംഗം. കനത്തമഴയും ഇടിയും. പെട്ടെന്ന് വൈദ്യുതി നിലക്കുന്നു. സിനിമയിൽ പ്രണയം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് പലപ്പോഴായി

ഉപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളാണിവയെന്നോർക്കണം. പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവമുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ ഇംഗിതവിനിമയം സിനിമയിൽ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഡെലൈല മെഴുകുതിരി കത്തിച്ചു വെക്കുന്നു. ആ വെട്ടത്തിൽ ഒരു പെൺപാവയെടുത്ത് അതിന്റെ നിഴൽ ചുമരിൽവീഴുന്ന രീതിയിൽ വിളക്കിനുനേരെ പിടിച്ച് ഡെലൈല പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "ഞാനൊരു രാജകുമാരി. മടുപ്പിക്കുന്ന ഈ തടവറയിൽനിന്ന്... ഈ ദുരിതത്തിൽനിന്ന് എന്നെ രക്ഷിക്കാനാരുമില്ലേ... ഈ സുന്ദരിയായ രാജകുമാരിയെ രക്ഷിക്കാനാരുമില്ലേ."ഇതുകേട്ടപ്പോൾ കിരൺ ഒരു ആൺപാവയെടുത്ത് നിഴലാക്കി കാണിച്ചുകൊണ്ട് പറയുന്നു: "ആരാണവിടെ? ഹേ പോകൂ പോയി പണിയെടുക്കൂ"

സംഭാഷണം തുടരുന്നു.

ഡെലൈല : "ഉത്തരവ്. ദയവായി അങ്ങെന്നെ ഇവിടെനിന്നും മോചിപ്പിച്ച് അടുത്തുള്ളൊരു കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകൂ"

കിരൺ : "അനുയോജ്യനായ ഒരു വരനെയാണ് ഭവതി ആഗ്രഹിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഞാൻ മതിയാകുമോ. ഞാനൊരു പാവം കൃഷീവലൻ. പക്ഷേ എനിക്ക് സ്വന്തമായൊരു എളിയ കുടിലുണ്ട്. ഞാൻ ഭവതിയെ സ്നേഹിച്ചു പരിപാലിക്കാം. കല്പാന്തകാലത്തോളം സ്നേഹിക്കാം."

ഡെലൈല: "ഓ ...ഞാനും നിന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നു. പക്ഷേ കൃഷിക്കാരാ... ഒരു കുടിലിനുള്ളിൽ എന്നും കുടുങ്ങിക്കിടക്കാൻ എനിക്കാവില്ല... എനിക്ക് ദേശങ്ങളായ ദേശങ്ങൾ സഞ്ചരിക്കണം."

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ശിവപാർവ്വതീശില്പത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ അവർ പരസ്പരം ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു (ചിത്രം 13 കാണുക). ഈ ബിംബകാഴ്ചാവതരണത്തിലൂടെ സിനിമയിൽ ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച പഴയ ധാരണകൾ

അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ പുനഃപ്രസ്താവിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ, പുരുഷൻ എന്ന ഇരട്ടയെ സങ്കല്പിക്കാനേ ഇവിടെ കഴിയുന്നുള്ളു. ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച് ക്വീർ ദർശനം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള വിശാലമായൊരു വീക്ഷണത്തിലേക്കൊന്നും എത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്നില്ല.

കിരൺ തന്റെ ലൈംഗികസ്വത്വം തിരിച്ചറിയുന്നതിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ ഘട്ടങ്ങൾ വളരെ വിദഗ്ധമായി ചിത്രീകരിക്കാൻ സിനിമക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. പ്ലസ്ടു ക്ലാസിൽ മലയാളം ടീച്ചർ സുഗതകുമാരിയുടെ കവിത എന്തിനെക്കുറിച്ചാണെന്ന് ചോദിച്ചപ്പോൾ കിരൺ 'നരകത്തെക്കുറിച്ച്' എന്നാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത്. "സുഗതകുമാരി എഴുതുന്നത് പ്രണയത്തിന്റെ ഏകാന്തതയെക്കുറിച്ചാണ്, അത് നരകമാണ്" എന്നവൾ വിശദീകരിക്കുന്നു. താൻ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രണയാനുഭവത്തിന്റെ തീവ്രതയും അതുളവാക്കുന്ന വിഹ്വലതയും ഭീതിയും ഒക്കെ ആ വാക്കുകളുടെ വ്യംഗ്യമായി പ്രേക്ഷകരിലേക്കു പടരുന്നു.

കിരണിന്റെ കവിതയെക്കുറിച്ച് ടീച്ചർ സംസാരിക്കുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. "കുട്ടിയുടെ പ്രണയകവിതകൾക്ക് നല്ല നിലവാരവും പക്വതയുമുണ്ട്. തന്റെ പ്രായത്തിലുള്ള ഒരു കുട്ടിക്ക് സ്നേഹത്തിന്റെ ആഴങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇത്രയൊക്കെ എങ്ങനെ അറിയാൻ കഴിയുന്നുവെന്നാണ് ഞാനാലോചിക്കുന്നത്. എന്താ തന്റെ ഇൻസ്പിരേഷൻ?" ഈ ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരം ഡെലൈലയും കൂട്ടുകാരും നില്ക്കുന്നിടത്തേക്കുള്ള കിരണിന്റെ നോട്ടമാണ്. പക്ഷെ ടീച്ചറുടെ ശ്രദ്ധ സ്വാഭാവികമായും പതിയുന്നത് അവിടേക്ക് കടന്നുവരുന്ന രാജനിലാണെന്നു മാത്രം. അതിനെ ഉറപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ടീച്ചർ അർത്ഥഗർഭമായൊന്ന് മൂളുന്നുമുണ്ട്. നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഭാഗമായ ടീച്ചർക്ക് കിരൺ നോക്കുന്നത് ഡെലൈലയെയാണെന്ന് ഊഹിക്കാനെ കഴിയുന്നില്ല. സാമ്പ്രദായിക ബോധഘടനയിൽ മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമുള്ളതാണ് അവളുടെ വിചാരവികാരങ്ങൾ. അത് നരകമായിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണവും മറ്റൊന്നല്ല.

4.3.3. മനുഷ്യസങ്കീർണ്ണതയും സാമൂഹികമുൻവിധിയും

സിനിമയിൽ കുട്ടികൾ സ്കൂളിലേക്കു പോകുന്ന രംഗം ഹൈആംഗിളിൽ കുട്ടികളെ ചെറുതായിട്ടാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. തറവാട് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും ഇതേ രീതിതന്നെയാണ് ഉപയോഗിച്ചതെന്ന് മുമ്പ് പറഞ്ഞുവല്ലോ. വീടുപോലെ വിദ്യാലയവും പാരമ്പര്യമൂല്യങ്ങളെ നിലനിർത്തുകയും പരിശീലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രധാനമായ സ്ഥാപനങ്ങളാണെന്ന സദൃശാത്മകതയെക്കൂടി ഈ ആവിഷ്കാരരീതി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട്, കിരണും ഡെലൈലയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം തുറന്നുകാണിക്കുന്ന കത്ത് പിടിച്ചെടുത്തപ്പോൾ ടീച്ചർ അത് കീറിക്കളയുകയും അവരെ ശകാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 'അപഥസഞ്ചാര'ത്തെ സാമാന്യസമൂഹം ഭയത്തോടെയും ലജ്ജയോടെയും സ്വീകരിക്കുന്നു. മറച്ചു വെയ്ക്കാനിഷ്ടപ്പെടുന്നു. ഇതൊക്കെ അവളുടെ സംഘർഷത്തെ, നരകാനുഭവത്തെ, വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് പിന്നീടുവരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു.

കിരണും ഡെലൈലയും സ്കൂൾവിട്ട് ഡെലൈലയുടെ വീട്ടിലെത്തി അവളുടെ മുറിയിൽ കിരണിന്റെ മുന്നിൽവെച്ച് വസ്ത്രം മാറ്റാൻ ഡെലൈല ശ്രമിക്കുമ്പോൾ കിരൺ പരിഭ്രമത്തോടെ ഓടിപ്പോകുന്നത് കാണാം. പിന്നീട് പല ഷോട്ടുകളിലും അവളുടെ സംഘർഷം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

രാജൻ കൊടുത്ത മനോഹരമായ പ്രണയലേഖനം ഡെലൈല കിരണിനെ വായിച്ചുകേൾപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അതേ എഴുത്തിലെ വരികൾ കിരണും പറയുന്നത് കേൾക്കുമ്പോഴാണ് ഈ കത്തെഴുതിയത് കിരണാണെന്ന് ഡെലൈല മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അതോടെ ഡെലൈലയെ അഭിമുഖീകരിക്കാനാവാതെ കിരൺ ഓടിപ്പോകുന്നു. പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കിരൺ ഡെലൈലയെ അകലെനിന്ന് നോക്കിനില്ക്കുന്നതും കാണാം.

കോഴിക്കുഞ്ഞിനെ കയ്യിലെടുത്ത് വെള്ളം നല്കുകയും ഉമ്മ കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഡെലൈലയെ മതിലിനപ്പുറത്തുനിന്നു നോക്കി നില്ക്കുന്ന കിരൺ. അവിടെയെത്തിയ രാജനും ഡെലൈലയെ നോക്കുന്നത് കാണാം. രാജൻ

നോക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമായ രീതിയിലാണ് കാഴ്ചക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. കാരണം പുരുഷന് സ്ത്രീയുമായുള്ള പ്രണയം സമൂഹം അംഗീകരിച്ചതും അനുവദിച്ചതുമായ ഒന്നാണ്. എന്നാൽ കിരണിന്റെ നോട്ടം അംഗീകൃതമല്ല. അതാണ് താൻ ഡെലൈലയെ നോക്കിനില്ക്കുന്നത് രാജൻ കണ്ടുവെന്നറിയുമ്പോൾ കിരൺ ഒരു ഞെട്ടലോടെ ഓടിമറയുന്നതിന്റെ കാരണം. അതുപോലെത്തന്നെ തിരുവാതിരക്കളി പരിശീലിക്കുന്ന ഡെലൈലയെ കിരണും രാജനും നോക്കിനില്ക്കുന്നത് കാണാം.

തനിക്ക് ഡെലൈലയോടുതോന്നുന്ന പ്രണയം തിരിച്ചറിഞ്ഞതോടെ കിരൺ അനുഭവിക്കുന്ന ആത്മസംഘർഷം വളരെ പ്രകടമാണ്. അതുവരെ വളരെ സ്മാർട്ടായിരുന്ന കിരൺ പെട്ടെന്ന് മൗനിയായിത്തീരുന്നു. ഡെലൈലയുമൊരുമിച്ച് കുളത്തിൽ കുളിച്ചിരുന്ന കിരൺ അവളെ കുളിക്കടവിൽ കണ്ടപ്പോൾ മാറിനില്ക്കുന്നു.

4.3.4. അറിവിന്റെ കനികൾ

കുറച്ചുകാലം ആത്മസംഘർഷത്തിൽ കഴിഞ്ഞെങ്കിലും കിരൺ തന്റെ ലൈംഗികാഭിരുചി സ്വയം അംഗീകരിക്കാനും ഡെലൈലയോട് തുറന്നു പറയാനും തയ്യാറായി. തുടർന്ന് കുളക്കടവിലും മറ്റും അവരുടേത് മാത്രമായ ലോകം സൃഷ്ടിക്കാൻ കിരണും ഡെലൈലയും തയ്യാറായി. അതിനിടയിലാണ് സ്കൂളിൽവെച്ച് ടീച്ചർ അവരുടെ കത്ത് പിടിച്ചെടുക്കുന്നതും കത്ത് കീറിക്കളഞ്ഞ് അവരെ ശകാരിക്കുന്നതും. തുടർന്ന് അവരുടെ ബന്ധം രണ്ടു വീട്ടുകാരും അറിയുകയും പ്രശ്നം സമൂഹത്തിന്റേതാവുകയും ചെയ്യുന്നതിലാണ് കാര്യങ്ങൾ എത്തിച്ചേരുന്നത്. ഡെലൈല വീട്ടുതടങ്കലിലാവുന്നു. അവളെ കല്ല്യാണം കഴിപ്പിച്ചയക്കാൻ വീട്ടുകാർ തിടുക്കം കൂട്ടുന്നു. പള്ളിവികാരിയും കുടുംബക്കാരും ഡെലൈലയുടെ മനസ്സുമാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നരംഗം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ക്യാമറ ലോആംഗിളിൽ വെച്ച് പള്ളീലച്ചനെ വലുതാക്കിയാണ് കാണിക്കുന്നത്. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചപോലെ കുടുംബവും വിദ്യാലയവും പള്ളിയുമെല്ലാം നിലനില്ക്കുന്ന

പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന സ്ഥാപനങ്ങളായാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

4.3.5. ഭിന്നലിംഗരതിയുടെ അന്തർധാര

സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗരതിയാണ് '*സഞ്ചാര*'ത്തിന്റെ പ്രമേയമെങ്കിലും സാമാന്യ മായ അംഗീകാരമുള്ള ഭിന്നലിംഗരതി(Hetero sexuality)യെ കാംക്ഷിക്കുകയും പരിപാലിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു അന്തർധാര സിനിമയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം. മുമ്പു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച ശിവപാർവ്വതീബിംബം അതിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. സിനിമയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രമായ കിരണിന്റെ ജെൻഡർ പുരുഷത്വമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'കിരൺ' എന്ന പേരുതന്നെ പുരുഷ സൂചകമാണ്. ഡെലൈലയും കിരണും തമ്മിൽ സംസാരിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ കിരണിന്റെ കാതുകുത്തി കമ്മലണിയാൻ ഡെലൈല ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഡെലൈലയുടെ നിർബന്ധത്തിനുവഴങ്ങി ഒരു കാതുകുത്താൻ കിരൺ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവൾക്ക് അതിൽ താല്പര്യമില്ലെന്നു മനസ്സിലാവും. മാത്രമല്ല, കാതുകുത്തിയപ്പോൾ വേദനിച്ചോ എന്ന ഡെലൈലയുടെ ചോദ്യത്തിന് കിരൺ നല്കുന്ന മറുപടി "പിന്നെ വേദനിക്കില്ലേ, പക്ഷേ ഏതു കാര്യത്തിനും ഞാൻ കിടന്നു കരയില്ല" എന്നാണ്. പല സന്ദർഭങ്ങളിലും തന്റേടം കാണിക്കു ന്നതും തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നതും കിരൺതന്നെയാണ്. ഡെലൈല കിരണിന്റെ മുടിപിടിച്ചപ്പോൾ അതു മുറിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹം കിരൺ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. "പപ്പയും മമ്മിയും സമ്മതിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ എന്നേ ഇത് കട്ട്ചെയ്ത് കളഞ്ഞേനേ" എന്നാണ് കിരൺ പറയുന്നത്. പരമ്പരാഗതസ്ത്രീവേഷങ്ങളൊന്നും കിരൺ ധരിക്കുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കിരണും ഡെലൈലയും പാവയെടുത്ത് കളിക്കുമ്പോൾ കിരൺ ആൺപാവയും ഡെലൈല പെൺപാവയു മാണ് കയ്യിലേന്തുന്നത്.

കിരൺ ആൺകുട്ടികളെപ്പോലെ ഫുട്ബോൾ കളിക്കാൻ താല്പര്യം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നതായും അച്ഛൻ പിന്തിരിപ്പിച്ചിരുന്നതായും സിനിമയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കിരണിന്റെ കവിതയെക്കുറിച്ച് അച്ഛൻ നല്ല അഭിപ്രായം പറഞ്ഞപ്പോൾ അതിന്റെ ക്രെഡിറ്റ് അച്ഛനാണെന്ന് കിരൺ പറയുന്നുണ്ട്. കാരണം, സ്പോർട്സിൽനിന്നും കിരണിനെ പിന്തിരിപ്പിച്ചതുകൊണ്ടാണ് കവിതയെഴുത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചതെന്നും അവൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അച്ഛൻ പണ്ട് പറഞ്ഞ വാകൃങ്ങൾ അവൾ ആവർത്തിക്കുന്നു. "Playing with balls is only for boys". അപ്പോൾ അച്ഛൻ പറയുന്നത് "ഒരു പ്രായം കഴിഞ്ഞാൽ സ്പോർട്സും ഗെയിംസുമൊന്നും പെൺകുട്ടികൾക്ക് പറ്റില്ല" എന്നാണ്. ആ രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്ന കാര്യസ്ഥൻ അവരുടെ സംസാരത്തിലിടപെട്ടുകൊണ്ട് പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "അതെയതെ ഒരുമാതിരി കുരുത്തംകെട്ട ആൺകുട്ട്യോളപ്പോലെ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ ങ്ങട്ട് ഓടിച്ചാടി നടക്കാ കുടുംബത്തു പിറന്ന പെൺകുട്ട്യോള്. പെൺകുട്ടികളായാൽ ഉടുത്തൊരുങ്ങി പൊന്നും പണ്ടോട്ടങ്ങനെ നടക്കണം."

എന്നാൽ കിരണിന് ആഭരണങ്ങളോട് താല്പര്യമുള്ളതായും കാണുന്നില്ല. കിരണിന്റെ അമ്മ അവരുടെ പാരമ്പര്യമായികിട്ടിയ സ്വർണ്ണാഭരണങ്ങളണിയാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോഴും ഒരു സ്ഫടികവളമാത്രമാണ് കിരൺ സ്വീകരിക്കുന്നത്, അതും തറവാട്ടിലെ മൺമറഞ്ഞ മുത്തശ്ശിയുടെ പ്രണയസ്മാരകമെന്നനിലയിൽ. ചുരുക്കത്തിൽ ആൺകുട്ടികൾക്കായി കല്പിക്കപ്പെട്ട സങ്കല്പങ്ങൾ കിരണിന് പലപ്പോഴും ഇണങ്ങുന്നുണ്ട്. അവളുടെ ശരീരഭാഷയും അത് ന്യായീകരിക്കുന്നു.

ഡെലൈലയുടെ കാര്യത്തിൽ, സ്ത്രീകൾക്ക് കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ശരീരഭാഷയും ചലനവുമൊക്കെത്തന്നെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചുകാണുന്നത്. അവൾ മിക്കപ്പോഴും പരമ്പരാഗതസ്ത്രീവേഷമാണ് ധരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ കലയായ തിരുവാതിരക്കളിയിലും മറ്റും അവൾ പങ്കെടുക്കുന്നുണ്ട്. മുത്തശ്ശിയോട് കൊഞ്ചിയും കോഴിക്കുഞ്ഞിനെ താലോലിച്ചും ഉമ്മകൊടുത്തും നൃത്തമാടി

യുമെല്ലാം സ്ത്രൈണതയുടെ അടയാളങ്ങൾ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും അവൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം.

ഡെലൈലക്ക് ഒരു വിവാഹാലോചന വരികയും അതുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവൾ കിരണിനോട് പറയുന്നത് വിവാഹം കഴിഞ്ഞാലും നമുക്ക് ബന്ധം തുടരാമല്ലോ എന്നാണ്. ശരിക്കും പിടികൊടുക്കാത്ത പ്രകൃതം തന്നെയാണ് ഡെലൈലക്ക്. അതുപോലും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ലക്ഷണ മായിട്ടാണ് കരുതിപ്പോരുന്നത് എന്നോർക്കണം. ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ കിരൺ ഡെലൈലയോട് പറയുന്നു: “നീയുണ്ടല്ലോ ശരിക്കും ഒരു കാക്കാത്തിയെപ്പോലെയാണ്, മിസ്റ്റീരി യസ്.”

ജീവശാസ്ത്രപരമായി കിരണും ഡെലൈലയും പെൺകുട്ടികളാണെങ്കിലും സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗരതിയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിലും അതിൽ കിരണിന് പുരുഷന്റെ സ്ഥാനം പതിച്ചുനല്കിയതിന്റെ പിന്നിൽ, അബോധാത്മകമായി, ഭിന്നലിംഗരതിയുടെ സ്വാധീനംതന്നെ കടന്നുവരുന്നു എന്നുവേണം മനസ്സിലാ ക്കാൻ. സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധമാണ് പ്രണയത്തിലും രതിയിലുമൊക്കെ അന്തർഭവിച്ചി രിക്കുന്നതെന്ന് പറയാതെ പറയുന്നുണ്ട് സിനിമയെന്നർത്ഥം. അഥവാ സ്ത്രീ പുരുഷലൈംഗികതയിലേക്കുള്ള ശുഭകാമനകളാണ് സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്.

4.4. ‘*മുംബൈപോലീസ്*’ - പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയുടെ വിഹ്വലതകൾ

2013ൽ റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ‘മുംബൈ പോലീസ്’ എന്ന സിനിമയിൽ ആന്റണി മോസസ് (പൃഥ്വിരാജ്), ഫർഹാൻ അഷറഫ് (റഹ്മാൻ), ആര്യൻ ജോൺ ജേക്കബ് (ജയസൂര്യ) എന്നിവരാണ് മുഖ്യകഥാ പാത്രങ്ങൾ. ഫർഹാൻ പോലീസ് കമ്മീഷണറും മറ്റുരണ്ടുപേരും അസിസ്റ്റന്റ് കമ്മീഷണർമാരുമാണ്. മാധ്യമങ്ങൾ ഇവർക്കു നല്കിയ വിളിപ്പേരാണ് ‘മുംബൈ പോലീസ്.’

4.4.1. മറവി–മറക്കാനും മറയ്ക്കാനും ആശിക്കുന്നവ

ധീരതക്കുള്ള പ്രസിഡന്റിന്റെ അവാർഡ് ഏറ്റുവാങ്ങി മറുപടിപ്രസംഗം നടത്തുന്നതിനിടയിലാണ് ആര്യൻ വെടിയേറ്റ് മരിക്കുന്നത്. ഈ കൊലപാതക ത്തെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നത് ആന്റണി മോസസിന്റെ നേതൃത്വത്തിലാണ്. ഒരു ദിവസം ആന്റണി വാഹനം ഓടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ ഫോണിൽ തന്റെ മേലുദ്യോ ഗസ്ഥനായ ഫർഹാനോട് താൻ പ്രതിയെ കണ്ടെത്തിയെന്നകാര്യം പറയുന്നു. ആ സംഭാഷണം പൂർത്തിയാക്കുന്നതിനുമുമ്പ് മുന്നിൽ ഓടിക്കൊണ്ടിരുന്ന വാഹന ത്തിൽനിന്നും ഒരു ഫ്രിഡ്ജ് റോഡിലേക്ക് വീഴുകയും അതിൽത്തട്ടി ആന്റണി ഓടിച്ചിരുന്ന പോലീസ് വാഹനം മറിയുകയും ചെയ്തു. ആ അപകടത്തിൽ ആന്റണി മോസസിന്റെ ഓർമ്മകൾ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. ഈ രംഗത്തോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്.

ആന്റണിക്ക് ഓർമ്മ നഷ്ടപ്പെട്ട കാര്യം ഫർഹാനും ആന്റണിയെ ചികിത്സിച്ച ഡോക്ടർക്കും ആന്റണിക്കും മാത്രമേ അറിയുമായിരുന്നുള്ളു. അതുകൊണ്ട് ആര്യൻ കൊലക്കേസിന്റെ അന്വേഷണച്ചുമതല ആന്റണിക്കുതന്നെ നൽകാൻ ഫർഹാനു മടിയുണ്ടായില്ല. ചുമതല ഏറ്റെടുക്കുന്നതിനുമുമ്പ് ആന്റണി ഡോക്ടറെ കാണുന്നു. ഡോക്ടർ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക: "ഹി വാസ് ആന്റണി മോസസ് 'എ', ആന്റ് യു ആർ ആന്റണി മോസസ് 'ബി'. 'എ'ക്ക് അറിയാവുന്ന ആൾക്കാരേയും സംഭവങ്ങളേയും 'ബി'ക്ക് അറിയില്ല. ഒരു പേഴ്സണൽ ഡീടെയ് ൽസും അറിയില്ല. ഒരർത്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ രണ്ടുപേരും രണ്ടാൾക്കാർ തന്നെയാണ്. സ്വഭാവത്തിലും ആറ്റിറ്റ്യൂഡ്സിലും പ്രിഫറൻസിലുമൊക്കെ. പക്ഷേ, 'എ'ക്ക് അറിയാവുന്ന ഭാഷകൾ, പഠിച്ചകാര്യങ്ങൾ, സ്കിൽസ്, ഒക്കെ 'ബി' ക്ക് ഓർമ്മയുണ്ടാകും."

ഈ ഒരവസ്ഥയിലാണ് ആന്റണി മോസസ് തുടർന്നുള്ള അന്വേഷണ ച്ചുമതല ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. ആശുപത്രി വിട്ട് ഫ്ളാറ്റിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾത്തന്നെ ആന്റണിക്ക് അക്രമിസംഘത്തെ നേരിടേണ്ടിവരുന്നു. തുടർന്ന് ആ ഫ്ളാറ്റിലെ

താമസക്കാരെല്ലാവരും ആന്റണി ഫ്ളാറ്റിൽനിന്ന് താമസം മാറ്റണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ആന്റണിക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും ആന്റണിയുടെ പൂർവ്വജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യസൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നത്. പിന്നീട് ഫർഹാനും ആര്യന്റെ പ്രണയിനിയായിരുന്ന റബേക്കയും മറ്റും നല്കുന്ന വിവരങ്ങളിൽനിന്നാണ് ആര്യന്റെ കൊലപാതകി ആന്റണിമോസസ് ആണെന്ന് മനസ്സിലാവുന്നത്. കൊലപാതകത്തിനുള്ള കാരണം ആന്റണി ഒരു 'പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി' (Gay) (ചിത്രം 14 കാണുക) ആണെന്ന കാര്യം ആര്യൻ മനസ്സി ലാക്കിയതും അത് ആര്യനിൽനിന്ന് മറ്റുള്ളവർ അറിയുമെന്ന ഭീതിയുമായിരുന്നു. ഇവിടെയാണ് ഒരു 'പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി' അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടു ന്നത്.

ആന്റണി മോസസ് ഒരു 'പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗി' ആണെന്ന കാര്യം മനസ്സിലാക്കിയ ആര്യൻ ആൻണിയോട് പറയുന്നു: "പ്രതികൾക്ക് പേടിസ്വപ്നം, നൊട്ടോറിയസ് മർദ്ദനമുറ, ആളും തരവും നോക്കാതെ കൺട്രോളില്ലാത്ത ഡെയ്ഞ്ചറസ് വയലൻസ്, റാസ്കൽ മോസസ്... എല്ലാം വേറൊരാണത്തമില്ലായ്മ മറയ്ക്കാനുള്ള ഒന്നാന്തരം മുഖംമൂടി. പെണ്ണുവേണ്ടാന്നുവെച്ചതും റാസ്കൽ മോസസിന്റെ പൗരുഷമായി കരുതി ആരാധിച്ചവർ മണ്ടന്മാർ."

ഇത്തരത്തിലുള്ള ആന്റണിയുടെ പെരുമാറ്റത്തിനു ഹേതുവായിരിക്കുന്നത് 'പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതി'യാണെന്ന ആശയമാണ് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. തെരുവിൽവെച്ച് റോയിയോടും ഭാര്യയോടും കാണിക്കുന്ന അതിക്രമവും മറ്റും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെയും സിനിമ ഇക്കാര്യം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു.

4.4.2. സ്വവർഗ്ഗരതിയെന്ന കുറ്റം

'പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതി' അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള അമേരിക്കയിലും യൂറോപ്പി ലുമെല്ലാം അവർ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യപ്പടുകയും രേഖപ്പെടുത്ത പ്പെടുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സ്വവർഗ്ഗരതിക്കാർ അക്രമകാരികളല്ല,

മറിച്ച് അക്രമത്തിന് വിധേയരാവുന്നവരാണ്. സ്വർഗ്ഗലൈംഗികതയെ കുറ്റമെന്നു വിധിക്കുകയാണ്. ആർ. ഡബ്ല്യു. കോണൽ '*മാസ്കുലിനിറ്റീസ്*' എന്ന കൃതിയിൽ. "ഭിന്നലിംഗരതിക്കാരായ പുരുഷന്മാർ സ്വവർഗ്ഗരതിക്കാരായ പുരുഷന്മാരോട് വളരെക്കാലമായി കാണിക്കുന്ന നിരാസത്തിന്റേയും ചൂഷണത്തിന്റേയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതിക്കാർ അവരുടെ മനുഷ്യാവകാശത്തിനും സുരക്ഷയ്ക്കും സാംസ്കാരിക ഇടത്തിനും വേണ്ടി സംഘടിക്കുന്നത്. 1970കളിൽ 'ഹോമോഫോബിയ'എന്ന പദംതന്നെ ഉദ്ഭവിക്കുന്നത് ഇത്തരം അനുഭവത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ്. 'ഹോമോഫോബിയ' എന്നത് വെറും ഒരു മനോഭാവം മാത്രമല്ല. ഭിന്നലിംഗരതിക്കാരായ പുരുഷന്മാർ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികളായ പുരുഷന്മാരോട് വെച്ചുപുലർത്തുന്ന വിദ്വേഷം പ്രതിഫലിക്കുന്നത് ജോലിയിലുള്ള വിവേചനം, മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയുള്ള അപകീർത്തിപ്പെടുത്തൽ തുടങ്ങി തടവിലിടൽ, കൊലപാതകം വരെയുള്ള സാമൂഹികനടപടികളിലൂടെയാണ്. ഗേ ലിബറേഷനിസ്റ്റുകൾ പറയുന്ന 'അടിച്ചമർത്തൽ' ഇതാണ്"[1]

'ഹോമോഫോബിക്' ആയവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ പുരുഷനെ സ്ത്രൈണതയുള്ള പുരുഷനായും സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ സ്ത്രീയെ പുരുഷത്വമുള്ള സ്ത്രീയായുമാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്. സ്വവർഗ്ഗരതിക്കാരായ പുരുഷത്വങ്ങളെ അടിച്ചമർത്തുന്നതിലൂടെ അവർ പുരുഷാധികാരശ്രേണിയിൽ താഴെത്തട്ടിലാക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ തരംതാഴ്ത്തൽ പ്രക്രിയയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഏറെ പദങ്ങൾ ഭാഷയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലും ഇത്തരം പദങ്ങൾ കാണാം. 'കുണ്ടൻ', 'ചാന്തുപൊട്ട്' തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം.

സിനിമയിൽ അപകടത്തിനുമുമ്പുള്ള സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ ആന്റണി മോസസിനെ അക്രമിയും താന്തോന്നിയുമായി ചിത്രീകരിക്കുകയും അപകടത്തിനുശേഷം സ്വഭാവാന്തരപ്രാപ്തിയുണ്ടായ ആന്റണിയെ നല്ലവനും നീതിമാനുമായി

ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകവഴി പുരുഷസ്വവർഗ്ഗാനുരാഗികൾ അക്രമികളും നീചരുമാണെന്ന വീക്ഷണമാണ് ഉയർത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അക്രമണോത്സുകത ആണത്തത്തിന്റെ അടയാളമായിട്ടാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. ആർ. ഡബ്ല്യു. കോണലിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ "പുരുഷന്മാരുടെ ഇടയിൽ അക്രമം ലിംഗരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ്. മിക്ക അക്രമങ്ങളുടെയും പുറകിൽ പുരുഷത്വങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഇടപാടുകളാണ്. അവിടെ അതിർത്തിരേഖ വരച്ച് മാറ്റിനിർത്തുന്നതിനുവേണ്ടി അക്രമം ഒരു ഉപാധിയായി മാറുന്നു."[2] ഈ സിനിമയിൽ പലതരം ആണത്തങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആണത്തങ്ങളെ ആഘോഷിക്കുന്നത് കാണാം.

4.4.3. ആണധികാരത്തർക്കങ്ങൾ

"വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പുരുഷത്വങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അവ തമ്മിൽ എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുവെന്നും അവയിലെ അധീശത്വവും വിധേയത്വവും എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. പരസ്പരം സ്വീകരിക്കുക, നിരാകരിക്കുക, ചൂഷണം ചെയ്യുക, ഭയപ്പെടുത്തുക തുടങ്ങിയ പ്രക്രിയകളിലൂടെയാണ് ഈ ബന്ധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്."[3] സിനിമയിൽ നേവൽ ഉദ്യോഗസ്ഥനായ ശ്രീനിവാസും ആര്യനും തമ്മിലുണ്ടായ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് അടിസ്ഥാനവും ആണത്തങ്ങളുടെ അധികാരത്തർക്കം തന്നെയാണ്.

4.4.4. മറയത്ത് നിൽക്കേണ്ട ലൈംഗികതകൾ

പുരുഷസ്വവർഗ്ഗരതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സിനിമ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന ആശയമെന്തെന്ന് പരിശോധിക്കുമ്പോഴാണ് സിനിമയുടെ പക്ഷം വ്യക്തമാവുന്നത്. സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികത രഹസ്യമാക്കിവെക്കേണ്ടുന്ന ഒന്നാണെന്ന ബോധം അത് നല്കുന്നുണ്ട്. ആന്റണിമോസസിന്റെ ലൈംഗികപങ്കാളിയുടെ വാക്കുകളിൽ ഇത് പ്രകടമാകുന്നു. ആന്റണി സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയാണെന്ന് സമൂഹമറിഞ്ഞാലുള്ള ഭവിഷ്യത്തുകളാണ് അവൻ വിളിച്ചുപറയുന്നത്. ആളുകളുടെ മുഖത്തെങ്ങനെ

നോക്കും? സഹോദരിയുടെ സ്ഥിതിയെന്താവും? കീഴ്ജീവനക്കാർ പരിഹസി ക്കില്ലേ? തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾ വർത്തമാനകാലസമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടു കളെയാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. ഭിന്നലിംഗരതി ഒഴികെ മറ്റൊന്നും അംഗീകരി ക്കാത്ത ഒരു സമൂഹത്തിൽ, ഇതരലൈംഗികതകൾ തുറന്നുപറയുക സാധ്യമല്ല. അത്തരത്തിൽ ദൃശ്യപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത സ്വവർഗ്ഗരതിയുടെ അങ്കലാപ്പുകളാണ് 'മുംബൈ പോലീസ്' ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

4.5. ഇവൻ അർദ്ധനാരി -ലിംഗപരിണാമിതരുടെ സംഘർഷങ്ങൾ

മറച്ചുവെയ്ക്കാനാകാത്ത ലൈംഗികതയാണ് ലിംഗപരിണാമിതരുടേത്. ശരീര പ്രത്യക്ഷമാണത്. ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രംപോലുമല്ല. ശരീരംതന്നെ പ്രകട മാക്കുന്ന അടയാളങ്ങളുണ്ട് അവർക്ക്. അതവരുടെ വ്യക്തിജീവിത്തിലു ണ്ടാക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ അതീവസങ്കീർണ്ണമാണ്. അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നരകമെന്നത് ഒരു ആലങ്കാരികപ്രയോഗമേയല്ല. ജീവിച്ചുതീർക്കേണ്ട ജീവിതത്തിന്റെ പരൽപ്പേരു തന്നെയാണത്. അത്തരം ജീവിതങ്ങൾ അപരിചിതമൊന്നുമല്ല. മിക്കവാറും ചിരപരി ചിതവും മിത്തോളജിയുടെ ഭാഗമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ളതുമാണ്. ശിവനെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനത്തിലൊക്കെ അത് അലിഞ്ഞുചേർന്നിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ശിഖണ്ഡി, ആണും പെണ്ണും കെട്ടവർ തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങളിലെന്ന പോലെ അവജ്ഞയും അവഹേളനവും നിറഞ്ഞ സാമൂഹികസമീപനത്തിന്റെ ഇരകളായിരിക്കുവാനാണ് അവരുടെ നിയോഗം. ഈ അവസ്ഥാവിശേഷത്തിന്റെ ഒരു ആഖ്യാനം സാമൂഹി കവും സാംസ്കാരികവുമായ വിശകലനവും വിമർശനവുമായിത്തീരുന്ന കാഴ്ച യാണ് *ഇവൻ അർദ്ധനാരി* (2012)എന്ന സിനിമയിൽ കാണാനാവുന്നത്.

ലിംഗപരിണാമിതാവസ്ഥയാണ് ഇവൻ അർദ്ധനാരിയിലെ വിശകലന വസ്തുവെന്നു സൂചിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിൽ ഉഭയലിംഗരതി (Bisexual) കൂടി പഠിച്ചാവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമയാണ് ഇവൻ അർദ്ധനാരി എന്നു പറയേണ്ടിവരും. സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രമായ വിനയൻ/വിനീത (മഞ്ജുള) അത്തരമൊരു ലൈംഗികാവസ്ഥയിലാണ് തളഞ്ഞു കിടക്കുന്നത്.

ഒരേസമയം ഒരു പുരുഷനെന്ന നിലയിൽ കോകിലയോട് പ്രണയം തോന്നുമ്പോൾ തന്നെ മറ്റൊരു പുരുഷനായ ബാലുവിന്റെ പ്രണയിനിയാവാനും കഴിയുന്നതരത്തിൽ സന്ദിഗ്ധമായ ഒരു സ്വത്വാവസ്ഥയുമായാണ് വിനയൻ/വിനീത എന്ന കഥാപാത്രം തന്റെ ജീവിതം ജീവിച്ചുതീർക്കേണ്ടിവരുന്നത്.

സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത് ഹിജഡകളുടെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനത്തോടെയാണ്. "ഉറുദുവിലെ ഹിസ്രയെന്ന വാക്കിനർത്ഥം അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന ആൾ എന്നാണ്. ഹിസ്രയെന്നവാക്കിൽനിന്നും അറബ് ഭാഷയിലേക്ക് വിരുന്നുവന്ന പദമാണ് ഹിജറ. ഹിജറയുടെ അർത്ഥമാകട്ടെ വിശുദ്ധമെന്നാണ്. ഹിജഡ എന്ന വാക്കിന്റെ ഉത്ഭവം തിരക്കിപ്പോയാൽ നമ്മളെത്തിച്ചേരുന്നത് അറബിയിലെ ഹിജറയിലായിരിക്കും. ഭാരതത്തിൽ ദേവഭാഷയായ സംസ്കൃതത്തിൽ ഹിജഡകളെ പിംഗളയെന്നു വിളിച്ചു. എഴുതപ്പെട്ട പുരാണങ്ങളിലേും ഇതിഹാസങ്ങളിലും മറ്റും വിശുദ്ധമായ സ്ഥാനംനല്കി ഇവരെ ആദരിച്ചിരുന്നത് കാണാം".

തുടക്കത്തിൽ കാണിക്കുന്ന ഈ രംഗത്ത് ഒരു വൃദ്ധയെയാണ് സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നത്. പിന്നീട് അവരുടെ കുട്ടിക്കാലം ഫ്ളാഷ്ബാക്കായി തെളിയുന്നു.

4.5.1. കൗതുകവസ്തു

മേടയിൽ പരമേശ്വരൻനായരുടെ മകനാണ് വിനയൻ. ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ 'വേഷഭൂഷാദി'കളോടെയാണ് അവൻ വളരുന്നത്. പുരുഷശരീരത്തിൽ വിടരുന്ന സ്ത്രീ 'സഹജ'മായ പെരുമാറ്റരീതികൾ കുട്ടിക്കാലത്ത് കൗതുകമാണ് ഉളവാക്കുന്നത്. ലാളനയ്ക്കും വാത്സല്യപ്രകടനങ്ങൾക്കുമൊക്കെ അവൻ/ൾ പാത്രമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും പതുക്കെപ്പതുക്കെ അതൊരു പ്രശ്നമായി മാറുന്നു. സാമൂഹികമായ അസ്വീകാര്യതയുടെ ബീജമാണതെന്ന് പതുക്കെ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു. അതോടെ അയാൾ വീട്ടിലും സമൂഹത്തിലും ഒറ്റപ്പെടുന്നു. ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച സാമൂഹികധാരണകളുടെ അധികാരബലതന്ത്രങ്ങളിൽപ്പെട്ട് നിരാകരിക്കപ്പെടുകയും വെറുക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ലൈംഗികന്യൂനപക്ഷത്തിന്റെ കണ്ണിയാണ്

താനെന്ന അറിവോടെ അയാൾ തന്റെ ജീവിതാന്വേഷണപരീക്ഷണങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നു.

4.5.2. കുടുംബത്തിനു ചേരാത്തവർ

വിനയന്റെ/വിനീതയുടെ ജ്യേഷ്ഠനാണ് ജഗന്നാഥൻ. പരമ്പരാഗതസാമൂഹിക-സാസ്കാരികബോധത്തിന്റെ ഉത്തമമാതൃകയാണ് അയാൾ. തന്റെ രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിന് 'ആണും പെണ്ണുമല്ലാത്ത' അനിയൻ തടസ്സമാണെന്ന് അയാൾ കരുതുന്നു. കിട്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ അനിയനെ കുറ്റപ്പെടുത്തുകയും ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ജഗന്നാഥൻ അവനെ പ്രത്യേകിച്ച് കാരണമൊന്നുമില്ലാതെ മർദ്ദിക്കുന്നതായും സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സഹോദരിയുടെ വിവാഹം നടക്കാത്തതിനു കാരണവും വിനയനാണെന്നാണ് ജഗന്നാഥൻ കരുതുന്നത്. വിനയനും ബാലുവും തമ്മിൽ പ്രണയമാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയ ജഗന്നാഥൻ കുടുംബത്തിന്റെ ആഭിജാത്യത്തിനും മുന്നോട്ടുള്ള സുഗമമായ പോക്കിനും തടസ്മാണെന്നു കരുതി അവനെ കൊല്ലാൻ ക്വട്ടേഷൻ നല്കാൻപോലും മടിക്കുന്നില്ല. സാഹോദര്യത്തേക്കാൾ 'അഭിമാനം' അയാൾക്ക് വലുതാണ്.

4.5.3. സ്ഥാപനങ്ങൾക്കു വേണ്ടാത്തവർ

കുടുംബം മാത്രമല്ല, സകല സ്ഥാപനങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളാൻ പ്രയാസപ്പെടുന്ന ഒരു ജീവിതാവസ്ഥയാണ് ട്രാൻസ്ജെൻഡറിന്റേത്. സാമ്പ്രദായികവ്യവസ്ഥകളിൽ ഇടം കൊടുക്കാനാകാത്ത ഒരു സ്വത്വം. സ്കൂൾ തുടങ്ങി രാഷ്ട്രംവരെ അയാളെ 'ജന്മപാ(ശാ)പ'ത്തിന്റെ പേരിൽ വേട്ടയാടുന്നു. കുട്ടിക്കാലത്ത് സ്കൂൾ ജീവിതത്തിനിടയിലും ഒരുപാടുദുരിതങ്ങൾ വിനയൻ/വിനീത അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. പെൺകുട്ടികളുടെ ബെഞ്ചിൽ ഇരിക്കുന്ന അവനെ(ളെ) ആൺകുട്ടികൾ ലൈംഗികസൂചനയോടെ കണ്ണിറുക്കിക്കാണിച്ചും കളിയാക്കിയും പരിഹാസകഥാപാത്രമാക്കുന്നു. അധ്യാപകർക്കുപോലും അവനെ(ളെ) മനസ്സിലാക്കാനോ അംഗീകരിക്കാനോ കഴിയുന്നില്ല. അവനെ പല മട്ടിൽ മെരുക്കാനാണ്

എല്ലാവരും ശ്രമിക്കുന്നത്. ക്ലാസ്സിൽ അധ്യാപകൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. “കണ്ണെഴുതരുത്, ക്യൂട്ടക്സിടരുത്, കൊലുസ്സും ഇന്നത്തോടെ മാറ്റിക്കോണം കേട്ടല്ലോ. ഈ മുടി വെട്ടിക്കളഞ്ഞ് നല്ല ചുണക്കുട്ടന്മാരെപ്പോലെ നടക്കണം. ആണിന്റെ ശരീരമുള്ളവൻ ആണ്, പെണ്ണിന്റെ ശരീരമുള്ളവൾ പെണ്ണ്. മനസ്സിലായോ?” സഹപാഠികൾ അവനെ(ളെ) പെണ്ണായി കാണുമ്പോൾ അദ്ധ്യാപ കൻ അവളെ(നെ) ആണാക്കിത്തീർക്കാൻ ഉത്സാഹിക്കുന്നു.

‘ആണിന്റെ ശരീരവും പെണ്ണിന്റെ മനസ്സുമുള്ള ഞാൻ ആരാണ് ?’ എന്ന് അവൻ ആശങ്കാകുലനായി. ‘ഞാൻ പുരുഷനാണ്. എന്നാൽ ഞാൻ സ്ത്രീയു മാണ്’ എന്നവൻ ഉത്തരം കണ്ടെത്തി.

4.5.4. ‘ഹമാം’ എന്ന സുരക്ഷയുടെ ലോകം

വൈകാതെ, സ്വന്തം കുടുംബത്തിൽ നില്ക്കാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥയി ലേക്ക് വിനയൻ/വിനീത എത്തിച്ചേർന്നു. നിവൃത്തിയില്ലാതെ അവൻ(ൾ) നാടുവി ടുന്നു. തമിഴ്നാട്ടിൽ ഇത്തരം ആളുകൾ താമസിക്കുന്ന ‘ഹമാ’മിലേക്ക് അവൻ(ൾ) എത്തിച്ചേരുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. സംഘടിതമായ യത്നങ്ങളിലൂടെ അവിടം ആനന്ദകരമായ ഒരു സമാന്തരലോകമായി രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്ന പ്രതീതിയാണ് പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നത്. അതിന് അതിന്റേതായ നിയമങ്ങളും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും ചിട്ടകളുമൊക്കെയുണ്ട്. പൊതുസമൂഹത്തിൽനിന്നും തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ മരണാനന്തരച്ചടങ്ങുകളാണ് ഹമാമിലെ ഹിജഡകളു ടേതെന്നാണ് സിനിമയിൽനിന്നും മനസ്സിലാകുന്നത്. മരണശേഷം ശവത്തെ നടത്തിക്കൊണ്ടുപോയാണ് ചിതയിൽ നിർത്തുന്നത് (ചിത്രം 15 കാണുക). ശവത്തിന്റെ മുഖത്തുതുപ്പുകയും ‘ഇനിയീ കോലത്തിൽ ജനിക്ക്യോടീ’ എന്നുചോദിച്ച് മുഖത്തടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തീവ്രസംവേദനക്ഷമമായ ദൃശ്യങ്ങളി ലൂടെ വേദനാപൂർണ്ണമായ ജീവിതാവസ്ഥയെ സംവിധായകൻ കലാപരമായ മികവോടെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുണ്ട്.

4.5.5. ചൂഷണം, ചതി, നീതിനിഷേധം

നിരന്തരമായ ചൂഷണത്തിന്റെയും നീതിനിഷേധത്തിന്റെയും ഇരകളാണ് ലിംഗപരിണാമിതർ. ലൈംഗികചൂഷണവും സാമ്പത്തികചൂഷണവുമൊക്കെ അവർക്കുനേരെ നടക്കുന്നു. അതെല്ലാം അവർ അർഹിക്കുന്നതാണെന്ന മട്ടിലുള്ള സാമൂഹികധാരണകളാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. മനുഷ്യാവകാശങ്ങളില്ലാത്ത മനുഷ്യ രായി അവർ ജീവിക്കുന്നു. കോകിലയെ പ്രലോഭിപ്പിച്ച് വിവാഹം കഴിക്കുന്ന സഞ്ജയ് നടത്തുന്ന കൊടുംചതിക്കു നിയമപാലകർ കൂട്ടുനിൽക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഹമാമിൽ വിനയനെ/വിനീതയെത്തേടിയെത്തിയ ബാലു നേരത്തേ വിവാഹിതനാണെന്ന വാസ്തവം മറച്ചുവെച്ചാണ് അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്. (ഹിജഡകളുടെ വിവാഹരീതി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് അത് വഴിയൊരുക്കുന്നു.)

വിവാഹശേഷം മഞ്ജുളയെന്നാണ് വിനയൻ/വിനീത അറിയപ്പെടുന്നത്. ഇത് വെറും പേരുമാറ്റമായി കാണേണ്ട ഒന്നല്ല. മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ച സ്വത്വ സന്ദിഗ്ദ്ധതയെ പെരുപ്പിക്കുകയും ആഴപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നായിവേണം അതിനെ മനസ്സിലാക്കാൻ. അവനവനാരെന്നറിയാൻ കഴിയാതെ, സമൂഹം കല്പിക്കുന്ന വിവിധ വേഷങ്ങൾ ആടിത്തീർക്കുന്ന മനുഷ്യാവസ്ഥ അതിന്റെ ദുഷ്കരമായ ആവിഷ്കാരം കണ്ടെത്തുകയാണ് ലിംഗപരിണാമിതരുടെ ജീവിത ത്തിൽ എന്നു വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു താക്കോൽബിംബമായാണ് ഈ പേരുമാറ്റത്തെ കാണേണ്ടത്. അത്തരത്തിൽ ബോധപൂർവ്വം സിനിമയിൽ ഒരുക്കിവെച്ചതാണിത് എന്നു കരുതാനും ന്യായമുണ്ട്. ഇങ്ങനെയൊരു പേരുമാറ്റം കൂടാതെതന്നെ സിനിമക്കു മുന്നോട്ടുപോകാമായിരുന്നു. വിനീത എന്ന പേരു നിലനിർത്തിയാൽ മതിയാകുമായിരുന്നു. എന്നിരിക്കെ പുതിയ ജീവിതത്തിൽ പുതിയ പേര് കൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

പിന്നീടുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ഹിജഡകളനുഭവിക്കുന്ന ചൂഷണവും ചതിയും നീതിനിഷേധവും പല മട്ടിൽ ദൃശ്യവല്ക്കരിക്കുന്നു. അച്ഛന് സുഖമില്ലെന്നറിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്കുള്ള യാത്രയിൽ മഞ്ജുളയുടെ പണവും സ്വർണ്ണാഭരണങ്ങളുമെല്ലാം

മോഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതും നാട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ പോലീസ് അന്യായമായി തടവിലിട്ട് ലൈംഗികമായി പീഡിപ്പിക്കുന്നതും മർദ്ദിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഇതിന് ഉദാഹരണമായി കാണാം.

സഞ്ജയ് കോകിലയെ വിവാഹം ചെയ്ത ദിവസംതന്നെ രാത്രിയിൽ കോകില മരണപ്പെടുന്നു. പിറ്റേന്നു പത്രത്തിൽ വന്ന വാർത്ത "പെൺവേഷം കെട്ടി യുവാവിന്റെ ഭാര്യചമഞ്ഞ ഹിജഡ ആദ്യരാത്രിയിൽത്തന്നെ തീകൊളുത്തി ആത്മഹത്യചെയ്തു" എന്നായിരുന്നു. സഞ്ജയ് അവളെ മണ്ണെണ്ണ ഒഴിച്ച് കത്തിക്കുകയായിരുന്നു. പണവും സ്വാധീനവുമുള്ള അയാൾ പോലീസിനെ ഉപയോഗിച്ച് കുറ്റം മഞ്ജുളയുടെമേൽ കെട്ടിവെക്കുന്നു. ഹമാമിലുള്ള മറ്റു ഹിജഡകളെല്ലാം അതുവിശ്വസിച്ച് മഞ്ജുളയെ ഹമാമിൽനിന്നും പുറത്താക്കുന്നു.

4.5.6. ദേശപൗരത്വം ഇല്ലാത്തവർ

കോകിലയും സഞ്ജയും പ്രണയത്തിലാണെന്നറിഞ്ഞ മഞ്ജുള, സഞ്ജയൻ ചതിക്കുമെന്ന് പലവട്ടം താക്കീതു നല്കി. എന്നിട്ടും പ്രണയ ത്തിൽനിന്നും പിന്മാറാൻ കോകില തയ്യാറായില്ല. തന്റെ സമ്പാദ്യമെല്ലാമെടുത്ത് കോകില സഞ്ജയുടെ പേരിൽ വീടുവാങ്ങിച്ചു. മഞ്ജുളയും മറ്റും അതിനെക്കുറിച്ച് ചോദിക്കുമ്പോൾ അവൾ പറയുന്ന മറുപടിയിൽനിന്നാണ് ഹിജഡകൾക്ക് സ്വന്തം പേരിൽ ഭൂമി വാങ്ങി രജിസ്റ്റർചെയ്യാൻ ഇന്ത്യൻ നിയമം അനുവദിക്കുന്നില്ലെന്ന കാര്യം പ്രേക്ഷകർ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. വിവാഹശേഷം ഒരു കുട്ടിയെ ദത്തെടുക്കാൻ മഞ്ജുള ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ അതും നിയമമനുസരിക്കുന്നതല്ലെന്ന് വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ മനുഷ്യാ വകാശം നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നതിനെല്ലാം കാരണമാകുന്നത് ആൺ-പെൺ എന്ന സാമ്പ്രദായികവിഭജനത്തെ അതേപടി സ്വീകരിക്കുന്നതല്ല അവരുടെ ലൈംഗികത എന്നതാണ്. അത് അവരുടെ ഏതെങ്കിലും ചെയ്തിയുടെ ഫലമല്ലെന്നത് മനസ്സിലാ ക്കാൻ പോലും സമൂഹത്തിനു കഴിയുന്നില്ല. ഇതിനെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കാനാണ് സിനിമ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. രാഷ്ട്രത്തിനും ദേശീയതക്കും മുന്നിലാണ് ഈ പ്രശ്നം

സിനിമ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ദേശീയപതാക, ദേശീയഗാനത്തിന്റെ സംഗീതം എന്നിവ യൊക്കെ സിനിമയിൽ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

4.5.7. സിനിമയുടെ വിമർശനാത്മകത

പ്രേക്ഷകരെ പിടിച്ചിരുത്തുന്ന ഒരു സിനിമ നിർമ്മിക്കുക എന്ന ലളിതമായ ലക്ഷ്യത്തോടെ എടുത്ത ഒരു സിനിമയല്ല *ഇവൻ അർദ്ധനാരി*. കലയുടെ വിമർശനാത്മകശക്തി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ശക്തമായൊരു ഇടപെടലാണ് ഈ സിനിമ എന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ശബ്ദമില്ലാത്തവരുടെ ശബ്ദത്തിന് പ്രകാശനം നൽകുന്നുണ്ട് അത്. അങ്ങനെ വിമർശനാത്മകമായ ഒരു അന്വേഷണമായി സിനിമ മാറുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകളായി മനുഷ്യാവകാശനിഷേധത്തിന് ഇരയായിപ്പോരുന്ന ന്യൂനപക്ഷത്തിന് സാംസ്കാരികമായ ഇടം തേടുന്ന, രാഷ്ട്രീയമായി പ്രസക്തിയുള്ള ഒരു അന്വേഷണം.

4.6. '*ചാന്തുപൊട്ട്* ' – ലിംഗപദവിയും അധികാരവും

ആണായി ജനിച്ചെങ്കിലും മുത്തശ്ശിയുടെ പുന്നാരത്തിൽ പെണ്ണിനെപ്പോലെ വളർത്തപ്പെട്ട രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന യുവാവ് അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് ലാൽജോസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചാന്തുപൊട്ടിന്റെ (2005) പ്രമേയം. ഗൗരവമുള്ള ഒരു വിഷയത്തെ ജനപ്രിയസിനിമ എങ്ങനെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണംകൂടിയായി ഇതിനെ സമീപിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയിൽ ഉന്നയിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രശ്നം രാധാകൃഷ്ണൻ ആണോ അതോ പെണ്ണോ എന്നതാണ്. സാമാന്യമായി ഉയർന്നുവരാവുന്ന ഈ ജിജ്ഞാസയിൽ തുടങ്ങുകയും സമൂഹത്തിന്റെ ശിക്ഷണാധികാരം ഉപയോഗിച്ച് 'ആണാ'ക്കി പരിവർത്തിപ്പിച്ച് അവസാനിക്കുകയുമാണ് സിനിമ.

4.6.1. പ്രശ്നഭരിതമായ ലൈംഗികത–ജൈവാധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗമേഖല

ആണായോ പെണ്ണായോ വ്യക്തിത്വം ഉറപ്പിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്നത് ഒരു സാമൂഹികപ്രശ്നമാണെന്നു കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. എന്നാൽ ഈ വിഭജനത്തെ

ലംഘിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വം രൂപപ്പെടുന്നതിന് സമൂഹംതന്നെ ഇടനൽകാറുമുണ്ട്. പെൺകുട്ടികൾക്കായി സമൂഹം നിശ്ചയിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ള വേഷഭൂഷാദികൾ കുട്ടിക്കാലത്ത് ആൺകുട്ടികൾക്ക് നൽകുന്നതും (നേരെ തിരിച്ചും) മറ്റും സാധാരണമാണ്. നൃത്തപഠനവും മറ്റും ഇതിനെ കൂടുതൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതായും കാണാം. വളരെക്കാലം ലാസ്യനൃത്തം അഭ്യസിക്കുന്ന ചില പുരുഷന്മാരിൽ സ്ത്രൈണഭാവം രൂപപ്പെടുന്നു (സ്ത്രൈണതയെ ലാസ്യഭാവത്തോടിണക്കിയാണ് സമൂഹം മനസ്സിലാക്കിപ്പോരുന്നത്). അത്തരത്തിലുള്ളവരെ തെല്ലു പരിഹാസത്തോടെയാണ് പലപ്പോഴും ആളുകൾ നോക്കിക്കാണുന്നത്. എന്നാൽ, അതൊരു കടുത്ത സാമൂഹികപ്രശ്നമായിത്തീരുന്നില്ല. പക്ഷേ, ഈ സിനിമയിൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ പെരുമാറ്റത്തിലും വേഷത്തിലും സ്ത്രൈണത ദർശിക്കുമ്പോൾ അതൊരു സാമൂഹികപ്രശ്നമായിമാറുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ ആണോ പെണ്ണോ എന്നറിയാൻ ചിലർ ഉടുമുണ്ടുരിയുന്നതും, തുറയിലാശാന്റെ പ്രവചനം കേട്ട് തുറക്കാരെല്ലാം അവനും കുടുംബത്തിനും ഭ്രഷ്ട് കല്പിക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. രാധാകൃഷ്ണൻ ജനിച്ച അപരിഷ്കൃതമായ തുറയിൽ മാത്രമല്ല പരിഷ്കൃതമായ തുറയിലും രാധാകൃഷ്ണന് ലൈംഗികതയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു.

രാധാകൃഷ്ണൻ ആണാണെന്ന കാര്യത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്കാർക്കും സംശയമേയില്ല. പക്ഷെ സിനിമയിലെ മനുഷ്യർ അത്തരം സംശയങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുന്നു. ഉടുമുണ്ട് ഉരിഞ്ഞാൽ തീരുന്നതല്ല അവരുടെ സംശയം. അവനെ ആണിന്റെ പെരുമാറ്റരീതികളിലേക്കും വേഷത്തിലേക്കും മാറ്റിയെടുത്താലേ സമൂഹത്തിന് സമാധാനം ലഭിക്കൂ. രാധാകൃഷ്ണന്റെ സംസാരവും പെരുമാറ്റവും ആണിനുചേർന്ന വിധമല്ലെന്ന് സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലതന്നെ പ്രേക്ഷകരും കരുതുന്നു. ഇവിടെ വ്യക്തിയുടെമേൽ സമൂഹം കാണിക്കുന്ന അദൃശ്യമായൊരു അധികാരത്തിന്റെ പ്രശ്നമുണ്ട് എന്നതാണ് പ്രസക്തമായത്. അടിസ്ഥാനപരമായ രണ്ടുതരം അധികാരത്തെക്കുറിച്ച് ഫൂക്കോ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.[31] ഒന്നാമത്തേത്, നിയമാധിഷ്ഠിതാധികാരം (juridical power or right of death). നിരോധനം, ശിക്ഷ

എന്നിങ്ങനെയുള്ള രീതികളിലാണ് ഇത് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. നിയമം, പോലീസ് തുടങ്ങിയ ഔദ്യോഗികസ്ഥാപനങ്ങളാണ് ഇവയുടെ അധികാരകേന്ദ്രങ്ങൾ. രണ്ടാമത്തേത്, ജീവിതത്തിനുമേലുള്ള അധികാര (power over life) മാണ്. ഇത് ശിക്ഷണം (discipline), ജൈവരാഷ്ട്രീയനിർവ്വഹണം (bio-political administration) എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരത്തിലാണത്രേ. മാനകങ്ങൾ (norms) രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെയാണ് ഇത് പ്രാവർത്തികമാകുന്നത്. മാനകങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ രീതിയിൽ വ്യക്തിയെ ക്രമപ്പെടുത്താൻ സമൂഹം ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ മട്ടിലുള്ള അധികാരപ്രയോഗം അനൗദ്യോഗികമായ രീതിയിൽ എല്ലായിടത്തും പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

പ്രസിദ്ധ ബ്രിട്ടീഷ് ചിന്തകനായ ജോൺ സ്റ്റ്യുവർട്ട് മിൽ (John Stuart Mill) സമൂഹത്തിന്റെ ഇത്തരം അധികാരത്തെക്കുറിച്ച് മുമ്പുതന്നെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. "ഒരു വ്യക്തിയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരുടെ ഭരണഘടനാപരമായ അവകാശങ്ങളെ ഹനിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും അവരെ വേദനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലോ അവരുടെ ക്ഷേമത്തെ പരിഗണിക്കാത്ത രീതിയിലോ ആയിരിക്കുമ്പോൾ അപരാധിയെ നിയമപരമായി ശിക്ഷിക്കാൻ കഴിയില്ലെങ്കിലും സമൂഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളാൽ ശിക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ പെരുമാറ്റരീതികൾ മറ്റുള്ളവരുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായി അനുഭവപ്പെടുമ്പോൾ സമൂഹത്തിന് അതിനെതിരെ പ്രവർത്തിക്കാനുള്ള അധികാരമുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഇടപെടൽ അവരുടെ ക്ഷേമത്തിന് ഗുണപരമായിത്തീരുമോയെന്ന ചോദ്യം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതാണ്."[32]

സിനിമയിൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ പെരുമാറ്റരീതികൾ ആണിനു കല്പിച്ച മാനകങ്ങളെ അനുസരിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് സംഘർഷമുണ്ടാക്കുന്നത്. അത് മറ്റുള്ളവരുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായി അനുഭവപ്പെടുന്നതിനാൽ മാനകങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായരീതിയിൽ അവനെ മാറ്റിത്തീർക്കാൻ സമൂഹം ശ്രമിക്കുന്നു. ആണത്തത്തിന്റെ മാനകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് കമലാ ബാസിൻ (Kamala

Bhasin) അവതരിപ്പിക്കുന്ന നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. "സ്ഥലകാല വ്യത്യാസമനുസരിച്ച് വിവിധതരം ആണത്തങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും നിശ്ച യദാർഢ്യം (assertive-ness), കരുത്ത് (strength), അക്രമണോത്സുകത (aggressiveness), നിയന്ത്രണാധികാരം (control over others) എന്നിവയെല്ലാം പൊതുവായി ആണത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവഗുണമായാണ് പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്"[33] എന്ന് അവർ എഴുതുന്നു.

മുത്തശ്ശി മാത്രമല്ല സമൂഹമപ്പാടെ രാധാകൃഷ്ണനെ പെണ്ണായാണ് വളർത്തുന്നത്. ചില സന്ദർഭങ്ങൾ നോക്കാം. തുറയിലെ സമപ്രായക്കാരായ പെൺകുട്ടികളല്ലാതെ, ആൺകുട്ടികളൊന്നും രാധാകൃഷ്ണന്റെകൂടെ കളിക്കാനില്ല. എന്നാൽ ആൺകുട്ടികൾ ചൂണ്ടയിടുന്ന രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവിടെ രാധാകൃഷ്ണൻ ഇല്ലെന്നതും ശ്രദ്ധേയം. മറ്റൊരു രംഗത്ത്, സമപ്രായക്കാരനായ കുമാരൻ 'നീ പെണ്ണുങ്ങളെപ്പോലെ കണ്ണെഴുതീട്ട്ണ്ട്, പൊട്ടും കുത്തീട്ട്ണ്ട്. നിനക്ക് ഒരു കമ്മലും കൂടി വേണ്ടെടാ' എന്ന ചോദ്യത്തോടെ രാധാകൃഷ്ണന്റെ ചെവിതുള ക്കുന്നു. തുടർന്നുണ്ടായ സംഘർഷത്തിൽ കുമാരന്റെ അച്ഛൻ കൊല്ലപ്പെട്ടു. അതിന്റെ പേരിൽ അച്ഛൻ ദിവാകരൻ ജയിലിലാവുന്നു. അതോടെ രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന കുട്ടിയുടെ വളർച്ചാഘട്ടത്തിൽ ഫലപ്രദമായി ഇടപെടേണ്ടതെന്ന് കരുത പ്പെടുന്ന പുരുഷാധികാരവും ഒരു അഭാവമായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ ഇല്ലാതാകുന്ന ആണധികാരത്തിന്റെ ഇടമാണ് പിന്നീട് ഫ്രെഡ്ഡി സ്വയമേവ കൈയാളുന്നത്. അയാൾ ഫലപ്രദമായ രീതിയിൽ അധികാരപ്രയോഗം നടത്തുന്നുണ്ട്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുടി മുറിച്ചുനീക്കുന്നതും വേഷം മാറ്റിക്കുന്നതുമൊക്കെ അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളാണ്.

ദിവാകരൻ ജയിലിൽനിന്നും തിരിച്ചെത്തുന്നതുവരെ രാധാകൃഷ്ണൻ നൃത്തം പഠിപ്പിച്ചും പെൺകുട്ടികളുടെകൂടെ കളിച്ചും ചിരിച്ചും കഴിയുകയാണ്. അവന്റെ എല്ലാ ചേഷ്ടകളും പെൺകുട്ടികളുടേതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ത്. അച്ഛൻ ജയിലിൽനിന്ന് വന്നെന്നറിഞ്ഞ് ഓടിയെത്തിയ യുവാവായ രാധാകൃ

ഷ്ണൻ നാണത്തോടെ അച്ഛനെ നോക്കിയശേഷം അമ്മയുടെ പിന്നിൽ പതുങ്ങി നില്ക്കുന്നത് കാണാം.

ഒരു പെൺകുട്ടിയായിട്ടാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ സ്വയം കാണുന്നതെന്ന് അവന്റെ സംഭാഷണങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

> രാധ : *പോടാ വേളേ നിനക്കുമില്ലേടാ അമ്മേം പെങ്ങന്മാരും. സ്വന്തം സഹോദരിയോടാണെങ്കി നീയൊക്കെ ഇങ്ങനെ പെരുമാറോ? പെൺകുട്ടി കളെ വഴിനടക്കാൻ സമ്മതിക്കാത്ത നാറികള്....*

താൻ ഇങ്ങനെയായിത്തീരാൻ കാരണം മുത്തശ്ശി തന്നെ പെൺകുട്ടിയെപ്പോലെ വളർത്തിയതാണെന്ന ബോധം രാധാകൃഷ്ണനുണ്ട്. പരാതിപറയാൻ മുത്തശ്ശി യുടെ കുഴിമാടത്തിനടുത്തെത്തുന്ന അവനെ അമ്മ ശാന്തമ്മ സമാധാനിപ്പിക്കുന്നു.

> ശാന്തമ്മ : *എന്റെ മോൻ ആൺകുട്ടിയാണെന്ന് ഈ തൊറക്കാരെക്കൊണ്ട് പറയിപ്പിക്കണം എന്റെ മോനെക്കണ്ട് ഈ തൊറേല് പെങ്കൊച്ചുങ്ങള് മോഹിക്കണം. മോനും ഒരുത്തിയെ മോഹിക്കണം. മോഹിച്ച് കെട്ടണം. അപ്പ ഈ കരക്കാര് പറയും രാധാകൃഷ്ണൻ ഒരു ആൺകുട്ടിയാണെന്ന്.*

അമ്മയുടെ വാക്കുകേട്ടതോടെ ഒരു ‘ആൺ’ ആവണമെന്ന ചിന്ത രാധാകൃ ഷ്ണനുണ്ടാവുന്നു. പിന്നീട് പെൺകുട്ടികളെല്ലാം പട്ടം പറത്തിക്കളിക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണിക്കുമ്പോൾ രാധാകൃഷ്ണൻ ദൂരെമാറി ഒറ്റയ്ക്കിരിക്കുകയും മാലുവിനെ കാമനയോടെ നോക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. കടൽത്തീരത്തുനിന്ന് കിട്ടിയ ഒരു കണ്ണാടിച്ചില്ലിൽ സ്വന്തം മീശ നോക്കിനില്ക്കുന്ന രംഗമാണ് തുടർന്നു കാണിക്കുന്നത്.

രാധാകൃഷ്ണനെ ‘ആൺ’ ആക്കിത്തീർക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമമാണ് സിനിമ പ്രധാനമായും മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്. അയാളുടെ രൂപഭാവങ്ങൾ ആണിന്റേതാ ക്കുകയാണ് അതിൽ പ്രധാനം. ശിക്ഷണാധികാരമാണ് (disciplinary power)[34] ഫ്രെഡ്ഡിയും റോസിയും മറ്റും പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഫ്രെഡ്ഡിയും റോസിയും ചേർന്ന്

രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുടിമുറിക്കുന്നതും ജീൻസും ഷർട്ടും ധരിപ്പിക്കുന്നതും ഉദാഹരണം. കായികാദ്ധ്വാനമുള്ള ജോലികൾ ചെയ്യാനുള്ള ശേഷിയാണ് ആണത്തത്തിന്റെ മറ്റൊരു ചിഹ്നം. മുറ്റമടിക്കുക, മീൻ നന്നാക്കുക, അലക്കുക തുടങ്ങിയ ജോലികൾ ചെയ്യുന്ന രാധാകൃഷ്ണനോട് റോസി ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ആണുങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന ജോലി ചെയ്യാനാണ്. തൊഴിൽവിഭജനം ലിംഗഭേദത്തിനനുസൃതമായിട്ടാണ് സമൂഹം കല്പിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നതാണ് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം. വ്യക്തിയുടെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്ക് യാതൊരു വിലയും ലഭിക്കുന്നില്ല. പെണ്ണിനും ആണിനും യഥാക്രമം അകം, പുറം എന്നിങ്ങനെ ജോലികൾ വിഭജിക്കുന്ന പുരുഷാധിപത്യസമൂഹം സ്ത്രീ അത് 'സന്തോഷത്തോടെ'യാണ് വീട്ടുജോലികൾ ചെയ്യുന്നതെന്ന് വരുത്തിത്തീർത്തു. ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവ സാമൂഹികനിർമ്മിതിയാണെന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട ഇക്കാലത്ത് ഇത്തരം തൊഴിൽവിഭജനങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, സിനിമ അതിനു തയ്യാറാവുന്നില്ലെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം.

അക്രമണോത്സുകതയാണ് രാധാകൃഷ്ണനിൽ ജനിപ്പിക്കേണ്ടതായി സമൂഹം കാണുന്ന മറ്റൊരു ആണത്തഭാവം. രാധാകൃഷ്ണനും ക്ലീറ്റസുമായുള്ള സംഘട്ടനരംഗത്തിൽ രക്ഷകരായ ഫ്രെഡ്ഡിയും റോസിയും അതിൽ നേരിട്ട് ഇടപെടാതെ മാറിനിന്നുകൊണ്ട് രാധാകൃഷ്ണനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ ക്ലീറ്റസ്സിനെ സഹായിക്കാൻ ഓടിയെത്തുന്ന ആളുകളെ ഫ്രെഡ്ഡി തടയാൻ മടിക്കുന്നില്ല. ഇങ്ങനെ തല്ലുവാങ്ങി വന്നപ്പോൾ ചീത്തപറഞ്ഞ് എതിരാളിയെ തോല്പിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടും അവശ്യസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഇടപെട്ടും ക്ലീറ്റസിനെ തല്ലിത്താഴെയിട്ടപ്പോൾ അവനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചും ഫ്രെഡ്ഡി രാധാകൃഷ്ണനെ ശിക്ഷണം ചെയ്യുകയാണ്.

4.6.2. ശാസകനും സാത്മീകരണവും

സിനിമയിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് സാത്മീകരണം പ്രാപിക്കാൻ പാകത്തിലുള്ള വീരസാഹസികപൗരുഷമാർന്ന നായകത്വം പരമ്പരാഗതചട്ടക്കൂടിൽ രൂപപ്പെടുന്ന

സിനിമകളുടെ ഒരു അവിഭാജ്യഘടകമാണ്. ചാന്തുപൊട്ടിൽ അതില്ല. ഈ അഭാവത്തെ പരിമിതമായെങ്കിലും പരിഹരിച്ചുകൊടുക്കുന്നത് ഫ്രെഡ്ഡിയാണ്. അയാളോട് ചേർന്നുനില്ക്കുന്ന റോസിയും തുറയിലെ മറ്റുള്ളവരും പെണ്ണത്തത്തിൽനിന്ന് രാധാകൃഷ്ണനെ മോചിപ്പിക്കാനാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നതും യത്നിക്കുന്നതും. പഴയ തുറയിലെ ഭൂരിപക്ഷം പേരും ആഗ്രഹിച്ചതും അതുതന്നെയാണ്. പക്ഷെ ആ തുറ രാധാകൃഷ്ണനെ തുരത്തിയോടിക്കുന്ന ഒരു വില്ലന്റെ പരിവേഷമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

ഫ്രെഡ്ഡി കടലിൽനിന്ന് രാധാകൃഷ്ണനെ രക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നത്. അയാളുടെ പക്ഷം നായകപക്ഷമായി അവതരിക്കുന്നതോടെ സാധാരണ സിനിമാപ്രേക്ഷകന് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനുള്ള ഇടമായി ഫ്രെഡ്ഡി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. ശാസിച്ചും പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചും രാധാകൃഷ്ണനെ 'ആണാ'ക്കി മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഫ്രെഡ്ഡിയോട് പ്രേക്ഷകന്റെതന്നെ അവബോധം അബോധപൂർവ്വം ഐക്യപ്പെടുന്നു എന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി കൂടുതൽ പ്രധാനമാകുന്നു. ഫ്രെഡ്ഡിയാകുന്നു സിനിമയിൽ സമൂഹത്തിന്റെ മനസ്സാക്ഷി.

സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗത്ത് മറ്റൊരു സംഘട്ടനരംഗം കൂടി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കുമാരനും രാധാകൃഷ്ണനും തമ്മിലുള്ള ആ സംഘട്ടനവും വളരെ പ്രധാനമാണ്. ചുറ്റും ആളുകൾ കൂടിനില്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആരും അതിൽ ഇടപെടാതെ കാഴ്ചക്കാരായി നില്ക്കുകയാണ് (ചിത്രം 16 കാണുക). ഇടപെടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചിലരെ ആളുകൾ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ ആണത്തം തെളിയിക്കുന്ന മത്സരത്തിന്റെ ഫലമറിയാൻ ആവേശത്തോടെ കാത്തിരിക്കുന്ന കാണികളാണ് സിനിമയ്ക്ക് അകത്തും പുറത്തും. ഒടുവിൽ രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ കീഴ്പ്പെടുത്തി താക്കീതുനല്കി വിട്ടയക്കുമ്പോൾ കൂടിയിരിക്കുന്ന കാണികളും തിയേറ്ററിലെ കാണികളും ആശ്വസിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മാലുവുമായി സംസാരിക്കുന്ന രാധാകൃഷ്ണനെ പുറകിലൂടെവന്ന് കുത്തിവീഴ്ത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുമാരനെ ആളുകൾ തടയുകയും പങ്കായംകൊണ്ട് അടിച്ചോടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സമൂഹത്തിന്റെ ചെയ്തികൾ, ഒരു പാവം മുത്തശ്ശി, പെണ്ണായി വളർത്തിയതിനാൽ ആണത്തംകെട്ട് സമൂഹത്തിൽനിന്ന് ബഹിഷ്ക്കൃതനായിപ്പോ കേണ്ടിവന്ന വ്യക്തിയെ സമൂഹത്തിനിണങ്ങുന്നമട്ടിൽ ആണാക്കി മാറ്റാനുള്ള പരിശ്രമങ്ങളും ആണായി സ്വീകാര്യനായ ആളെ ചതിച്ചുകൊല്ലുന്നത് തടയാനുള്ള ജാഗ്രതയുമെല്ലാം തികച്ചും നീതിപൂർവ്വമാണെന്ന സന്ദേശമാണ് സിനിമ നല്കു ന്നത്.

4.6.3. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രധർമ്മം

വേഷാന്തരിതൻ (Transvestite)[35] ആയ ഒരാളുടെ പ്രശ്നങ്ങളെ അയാളുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് നോക്കിക്കാണാൻ സിനിമ ശ്രമിക്കുന്നേയില്ല. ലൈംഗികത ഒരു സാംസ്കാരികവിഷയമായി അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്ന സമകാലത്ത് ഈ സിനിമ അത്തരത്തിലുള്ള ഗൗരവം ഉൾക്കൊണ്ടില്ല എന്നത് ഒരു പോരായ്മയായി കാണേണ്ടിവരും. 'ചാന്തുപൊട്ട്' എന്നത് മലയാളത്തിൽ ഇത്തരം ആളുകളുടെ കുറ്റപ്പേരായത് അതുകൊണ്ടാണ്. കോമഡി സിനിമകളുടെ സങ്കേതങ്ങളുപയോ ഗിച്ച് പക്വതയില്ലാത്ത ഒരു കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് രാധാകൃഷ്ണനെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ള്ളത്. അസാധാരണവും അതിശയോക്തിപരവുമായ രീതിയിലാണ് നടൻ സ്ത്രൈണത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. ആളുകളെ ചിരിപ്പിക്കാനുദ്ദേശിച്ച് മാത്രമുള്ള ഒരു പാട് സംഭാഷണങ്ങളും സിനിമയിലുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് രാധാകൃഷ്ണൻ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുമ്പോളുള്ള സംഭാഷണം: "എന്താ ഈ കാണിക്കുന്നേ. മുകളി ലോട്ട് കുത്തീട്ട് താഴേക്ക് മറിക്കാനെന്താ ഇത്ര പ്രയാസം...ദേ എളുപ്പം മനസ്സിലാ കണ ഭാഷേല് പറഞ്ഞ് തരാം. മുകളിലോട്ട് മാങ്ങാപറി... താഴേക്ക് ചെളിക്കുത്ത്.. മാങ്ങാപറി...ചെളിക്കുത്ത്... മാങ്ങാപറി... ചെളിക്കുത്ത്... മാങ്ങാപറിച്ചിട്ടേ ചെളി കുത്താവൂ... സരസു വെന്താ ചെളി മാത്രം കുത്തണേ. മാങ്ങ പറിക്കാൻ പിന്നെ നിന്റെ കെട്ട്യോൻ വര്വോ... ദേ ശ്രദ്ധിച്ചോ അടുത്ത സ്റ്റെപ്പ്...വല വീശി...മത്തിവാരി വിറ്റ് ...ഹൊയ് ...ഇടക്ക് അങ്ങനെ ഒരു ഹൊയ് വിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കണം. അത് നല്ല താ...."

മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ അമ്മാമയോടുള്ള സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുക:

രാധാകൃഷ്ണൻ: "അമ്മാമ അങ്ങനെ പറേരത്. എല്ലാ മതങ്ങളും ഒന്നാ...ഉദാഹരണത്തിന് ക്രിസ്തുവിന് ക്രിയുണ്ട്.. കൃഷ്ണനിലും ക്രിയുണ്ട്.. ഞങ്ങടെ കൃഷ്ണൻ കാളിയനെന്ന പാമ്പിന്റെ നെറുകയ്ക്കിടിച്ചു. നിങ്ങടെ വറുഗ്ഗീസ് പുണ്യാളൻ പാമ്പിന്റെ വായില് കോലിട്ട് കുത്തി."

അമ്മാമ : "കുന്തം."

രാധാകൃഷ്ണൻ: "കുന്തോങ്കി കുന്തം. അത്രേയുള്ളു വ്യത്യാസം. ധർമ്മസംസ്ഥാപനാർത്ഥായ സംസ്ഥാനസമ്മേളനം. മനസ്സിലായോ.."

റോസിയോടുള്ള സംഭാഷണത്തിലും കോമാളിത്തപ്രയോഗങ്ങൾ കാണാം.

രാധാകൃഷ്ണൻ: "റോസിക്കെന്റെ സ്വഭാവവും പ്രവൃത്തിയും ഇഷ്ടപ്പെടണില്ലെങ്കിൽ ഈ വീട്ടീന്ന് റോസി എങ്ങോട്ടെങ്കിലും പോയ്ക്കോളൂ. റോസിക്കറിയോ അമ്മാമ നിർബന്ധിച്ചത് കൊണ്ട് മാത്രാ ഈ ചട്ടേം മുണ്ടും ഞാനുടുത്തത്. ഭ്രാന്തുള്ള ഒരു സ്ത്രീക്ക് അല്പം സന്തോഷം കൊടുത്തത് ഇത്ര വലിയ തെറ്റായിപ്പോയോ. അമ്മാമ പറഞ്ഞത് അനുസരിച്ചില്ലെങ്കിൽ പെട്ടെന്ന് അവർക്ക് ഭ്രാന്ത് കൂടി ഹാർട്ട് അറ്റാക്കായി കരളിനെ ബാധിച്ചാൽ...."

ഇത്തരത്തിൽ സംഭാഷണത്തിലെ ആശയം മാത്രമല്ല അതിന്റെ പ്രയോഗസവിശേഷതയും ശരീരഭാഷയും ചേർന്ന് രാധാകൃഷ്ണനെ പക്വതയില്ലാത്ത ഒരു പരിഹാസകഥാപാത്രമായി മാറ്റുന്നു. ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഉടനീളം ആവർത്തിക്കുകവഴി ട്രാൻസ്‌വെസ്റ്റൈറ്റ് വിഭാഗങ്ങളെ തെറ്റായ രീതിയിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുകയും അവരെ സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് അകറ്റി ഉൾവലിയാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയോ ആണ് ചെയ്യുന്നത്.

ജനപ്രിയമായ ഒരു തട്ടുപൊളിപ്പൻ സിനിമയെ ഇങ്ങനെയല്ലാം പരിശോധിക്കണമോ എന്നു തോന്നാം. ജനപ്രിയമായതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം സിനിമകൾ

അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ധർമ്മം കൂടുതൽ വിപുലവും വിനാശകരവുമായിത്തീരും എന്നതാണ് പ്രശ്നം. ആൺ-പെൺ വ്യത്യാസം വളർത്തുദോഷം കൊണ്ടുണ്ടാകുന്നതും സാമൂഹികചികിത്സകൊണ്ട് മാറ്റിയെടുക്കാവുന്നതുമായ ഒരു തമാശ മാത്രമാണെന്ന് സിനിമ സ്ഥാപിക്കുന്നു. അതിലുപരി ആണത്തത്തിന്റെ വിരുദ്ധകോടിയിൽ സ്ത്രൈണതയെ കല്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ ബോധത്തെ ഇത് അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്തരം നിലപാടുകൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോകരുതെന്ന ശാഠ്യമാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ തന്നെ തന്റെ മകന്റെ സ്ത്രീവേഷമഴിപ്പിക്കാനായി മുടിയിൽ കെട്ടിവെച്ച റിബൺ അഴിച്ചു മാറ്റുന്നതും മാല പറിച്ചെറിയുന്നതും ആ നിമിഷംതന്നെ ചാകര വരുന്നതും മറ്റും അവസാനദൃശ്യത്തിൽ വിസ്തരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ, ഗൗരവതരമായി സമീപിക്കേണ്ടുന്ന ജെൻഡർ പ്രശ്നം തമസ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും സമൂഹത്തിന്റെ ഹിംസാത്മകമായ ശിക്ഷാരീതികളുടെ അനിവാര്യതയെ ഗുണപാഠമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു *ചാന്തുപൊട്ടെ*ന്ന ജനപ്രിയസിനിമ.

കുറിപ്പുകൾ

1 Jagose, Annamarie1996 *Queer Theory - An Introduction*, New york University Press, പുറം1.

2 Butler Judith, 1994 *Against Proper Objects', Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies,* പുറം 21.

3 Jagose, Annamarie, 1996 *Queer Theory - An Introduction,* New York University Press,പുറം 3.

4 Foucault, Michel 2008 *The History of Sexuality Volume 1*, Penguin Books.പുറം 43.

5 Jagose, Annamarie1996 *Queer Theory - An Introduction* , New York University Press,പുറം 13.

6 Faderman, Lillian1985 *Surpassing the Love of Men* : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present, Women's Press,London ,പുറം240.

7 Jagose, Annamarie, 1996 *Queer Theory - An Introduction*, University Press, New Yorkപുറം 3.

8 Cohen 1993 *Talk on the Wild Side; Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*, Routledge, NewYork,പുറം 211.

9 Jagose, Annamarie1996 *Queer Theory- An Introduction* , University Press, New York,പുറം 23.

10 D' Emilio John 1983 *Sexual Politics , Sexual Communities : The Making of a Homosexual Minority in the United States1940-1970*, University of Chicago Press, Chicago, പുറം 116.

11 D' Emilio John 1983 *Sexual Politics , Sexual Communities : The Making of a Homosexual Minority in the United States1940-1970*, University of Chicago Press, Chicago,പുറം 92.

12 Altman ,Dennis 1972 *Homosexual oppression and Liberation*, Angus and Robertson, Sydney,പുറം 180.

13 Altman ,Dennis 1972*Homosexual Oppression and Liberation*, Angus and Robertson, Sydney,പുറം 171.

14 Young ,Allen 1992 'Out of the closet, into the streets'in Jay and Young (eds) *Out of the closet, Voice of Gay Liberation*, University Press, New York and London.പുറം 25.

15 Weeks ,Jeffrey 1985 *Sexuality and its Discontents : Meanings, Myths and Modern Sexualities*, London: Routledge and Kegan Paul ,പുറം 203.

16 Frye, Marilyn 1983 *The Politics of Reality : Essays in Feminist Theory,* The Crossing Press, New York,പുറം 132.

17 Wittig , Monique1992 *The Straight Mind and Other Essays*, Boston : Beacon , Boston, പുറം 30.

18 Altman,Dennis 1982 *Homosexualization of America,The Americanization of the Homosexual,* St.Martin's Press, New York , പുറം 211.

19 D' Emilio John 1992 'Foreword' in Jay and Young (eds) *Out of the closet Voice of Gay Liberation,* University Press, New York and London,പുറം XI.

20 Seidman,Steven 1993 'Identity and Politics in a "Postmodern" Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes' in Warner, Michael (ed) *Fear of a Queer Planet Queer Politics and Social Theory,* University of Minnesota Press , London പുറം 110.

21 Jagose, Annamarie1996 *Queer Theory - An Introduction*, New York University Press,പുറം 64.

22 Vance, Carol (ed) 1984 *Pleasure and Danger : Exploring Female Sexuality,* Boston: Routledge and Kegan Paul, പുറം 19.

23 Califia, Pat 1983 'GayMen, Lesbians ,and Sex: Doing it Together' , *Advocate*, 7July ,പുറം 26.

24 Weeks, Jeffrey 1977 *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Quartet Books, London, പുറം 3.

25 Foucault Michel , 2008 *The History of Sexuality Volume 1*,Penguin Books, പുറം 101.

26 Jagose, Annamarie 1996 *Queer Theory - An Introduction*, New york University Press,പുറം 83.

27 Butler, Judith ,1990 Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity, NewYork, Routledge,പുറം 17.

28 Connel, R.W. 2005*Masculinities*, University of California Press,പുറം 40.

29 Connel, R.W. 2005*Masculinities*, University of California Press,പുറം 83.

30 Connel, R.W. 2005 *Masculinities*, University of California Press,പുറം 39.

31 Foucault, Michel 2008*The History of Sexuality Volume 1*,Penguin Books,പുറം143.

32\. The acts of an individual may be hurtful to others, or wanting in due consideration for their welfare, without going the length of violating any of their constituted rights. The offender may then be justly punished by opinion, though not by law. As soon as any part of a person's conduct affects prejudicially the interests of others, society has jurisdiction over it, and the question whether the general welfare will

or will not be promoted by interfering with it,becomes open to discussion.- Mill John Stuart, 2009 *On Liberty*,പുറം 127.

33 Bhasin, Kamala 2009 *Exploring Masculinity*,Women Unlimited, New Delhi, പുറം 9.

34 അധികാരമുള്ളവർ തന്റെ അധികാരപരിധിക്ക് കീഴിലുള്ളവരെ തങ്ങളുടെ ഇച്ഛക്കൊത്തരീതിയിൽ പെരുമാറാൻ വേണ്ടി പ്രയോഗിക്കുന്ന അധികാരമാണ് ശിക്ഷണാധികാരം. ഇവ പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ പ്രവർത്തിക്കാം. ഇതുമൂലം വ്യക്തികൾ നിരന്തരമായി മറ്റുള്ളവരുടെ നോട്ടത്തിൻ കീഴിലാണെന്ന ബോധം ആന്തരികവല്ക്കരിക്കുകയും സ്വയം സമൂഹത്തിലെ മാനകങ്ങൾക്കനുസൃതമായ രീതിയിൽ പെരുമാറാൻ പ്രേരിതരാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

35 ട്രാൻസ്‌വെസ്റ്റൈറ്റ്(Transvestite)എന്നാൽ സ്ത്രീവേഷംകെട്ടുന്ന പുരുഷൻ അല്ലെങ്കിൽപുരുഷവേഷം കെട്ടുന്ന സ്ത്രീ എന്നാണ് അർത്ഥം. ഈ പഠനത്തിൽ വേഷാന്തരിതർ എന്നു വിവർത്തനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

മലയാളസിനിമയും ലിംഗരാഷ്ട്രീയവും-തിരഞ്ഞെടുത്ത മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള പഠനം എന്ന വിഷയം സ്വീകരിച്ച് നടത്തിയ അന്വേഷണത്തിന്റെയും അപഗ്രഥനങ്ങളുടെയും ഫലമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. മലയാള സിനിമ ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീക്ഷണങ്ങളെ അവയുടെ ചരിത്രപരവും രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ വിവക്ഷകളോടെ മനസ്സിലാക്കി വിമർശനവിധേയമാക്കാനാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ലൈംഗികതയുടെ പരിചരണം സമകാലസാംസ്കാരികപഠനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു പഠനവിഷയമായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ വിമർശനം എന്നതിനപ്പുറത്ത് സൂക്ഷ്മാധികാരതന്ത്രങ്ങൾ ഏതേതെല്ലാം വിധത്തിൽ സമൂഹത്തിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആഴത്തിലുള്ള അന്വേഷണങ്ങളായി ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ മാറുന്നു. ആൺ-പെൺ വിഭജനത്തിനുകീഴിൽ സമ്പൂർണ്ണമായി വിശകലനവിധേയമാക്കാവുന്നതോ വിമർശനവിധേയമാക്കാവുന്നതോ അല്ല ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച വ്യവഹാരങ്ങൾ എന്ന് സ്ത്രീവാദത്തിന്റെയും സംസ്കാരവിമർശനത്തിന്റെയും മേഖലകളിൽ നടന്നുവരുന്ന പഠനങ്ങൾ വെളിവാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആധുനികാനന്തര ചിന്തകളിൽനിന്നുള്ള ഉൾക്കാഴ്ചകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയുള്ള സമകാലപഠനങ്ങൾ ഈ മേഖലകളിൽ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്നിട്ടുള്ള ആശയങ്ങൾ അധികാരവിമർശനത്തിന്റെ പുതിയ മുഖമാണ് തുറന്നിടുന്നത്. ഇത്തരമൊരു സൈദ്ധാന്തിക പരിസരത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മലയാളസിനിമയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാനാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ശ്രമിച്ചത്.

ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച് സമൂഹം പങ്കിടുന്ന ധാരണകളെയും പുലർത്തുന്ന ഉൽക്കണ്ഠകളെയും ഇഴപിരിച്ചു മനസ്സിലാക്കുവാനും ചരിത്രാത്മകമായി പരിശോധിക്കുവാനും പര്യാപ്തമായ ഏതാനും സിനിമകളെ കണ്ടെത്തി അവയെ സൈദ്ധാന്തികമായ ആശയങ്ങളുടെ പിന്തുണയോടെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന

ഒരു സമീപനമാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചത്. അപ്പോൾ, മലയാളസിനിമ വ്യക്തമായി മൂന്നു ചരിത്രഘട്ടങ്ങളായി വേർതിരിക്കാവുന്ന തരത്തിൽ ലൈംഗികതയെ സമീപി ച്ചിരുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, സൈദ്ധാന്തികോപദർശനങ്ങളെയും പരികല്പനകളെയും വിശദമാക്കുന്ന ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിനു പുറമെ മൂന്നു പ്രധാന അദ്ധ്യായങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചാണ് അപഗ്ര ഥനം നിർവ്വഹിച്ചത്. ലിംഗപദവിയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സിനിമ എപ്രകാരം പങ്കു വഹിക്കുന്നുവെന്നും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്വഭാവ മെന്തെന്നും ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടാണ് വിശകലനം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്.

ഈ ഗവേഷണപഠനത്തിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട നിരീക്ഷണങ്ങളും നിഗമനങ്ങളും ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

- മലയാളത്തിൽ ലിംഗപദവിയെക്കുറിച്ചും ലിംഗനീതിയെക്കുറിച്ചും ഗൗരവ തരമായ ആലോചനകൾക്ക് തുടക്കമിട്ടതിന്റെ ചരിത്രപ്രാധാന്യത്തെ മുൻ നിർത്തി ലിംഗരാഷ്ട്രീയചർച്ചകളെ എൺപതുകൾക്ക് മുമ്പും പിമ്പും എന്ന് വേർതിരിക്കാൻ കഴിയും. എൺപതുകളിലുണ്ടായ അഭൂതപൂർവ്വമായ സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും വിദ്യാഭ്യാസപരവുമായ ചരിത്രസാഹചര്യങ്ങളെ പരിശോധിച്ചാലും ഈ വിഭജനം പ്രസക്തമാണെന്നു കാണാം.
- മലയാളിയുടെ ചരിത്രവഴികളിൽ സുദീർഘമായി നിലനിന്ന ജാതീയമായ പരിഗണനകളും മൂല്യബോധങ്ങളും ഇളകിത്തുടങ്ങുന്ന ആധുനിക ചരിത്രഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ജാത്യതീയമായ മാനുഷികമായ പ്രണയത്തിന്റെ ജയമോ പരാജയമോ പ്രധാനപ്രമേയമായി ആവിഷ്ക്കരിച്ചു കൊണ്ട് മലയാളസിനിമ അതിന്റെ തുടക്കകാലം മുതൽക്കുതന്നെ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും ജാതിസ്വത്വങ്ങളായി കാണുന്ന പരമ്പരാഗതമായ ഫ്യൂഡൽമൂല്യങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നതരത്തിൽ ജാത്യ തീതമായ സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തെ ആദർശവത്ക്കരിക്കുന്ന ആധുനിക

മൂല്യങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കുന്നതിലാണ് അക്കാലത്ത് സിനിമ പൊതുവെ ശ്രദ്ധ വെച്ചത്.

- ഇന്നത്തെപ്പോലെ ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ വലിയ മുതൽമുടക്കു വരുന്ന സാങ്കേതികോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുവാനോ, സെറ്റുകൾ നിർമ്മി ക്കുവാനോ ഒക്കെ സാധ്യതകുറവായിരുന്നതുമൂലം താരതമ്യേന ചെലവു കുറഞ്ഞരീതിയിൽ കുടുംബപശ്ചാത്തലവും വ്യക്തിബന്ധങ്ങളു മൊക്കെ പ്രമേയമാകുന്ന സിനിമകളായിരുന്നു അന്നുണ്ടായിരുന്നത്. അക്കാലത്തെ സാഹിത്യവും നാടകവും മലയാളസിനിമയെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ സിനിമകളിലെ കുടുംബം, വിവാഹം, പ്രണയം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങ ളുടെ വിശകലനത്തിൽ വർഗ്ഗം (class), ജാതി (caste) എന്നിവ പ്രാധാന്യ മർഹിക്കുന്നുണ്ട്. മേലാളസ്ത്രീയുടേയും കീഴാള സ്ത്രീയുടേയും ജീവിതങ്ങൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തങ്ങളായിരുന്നുവെന്നും എന്നാൽ, സ്ത്രീ എന്ന നിലയിൽ അവർക്ക് എപ്പോഴും സഹനങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നു എന്നും കാണാം.
- ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ സ്ത്രീകൾ ധാരാളമായി കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് വന്നിരുന്നു വെങ്കിലും അവരിലേറെയും കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി ത്യാഗം ചെയ്യുന്നവരും അമ്മ, സഹോദരി, ഭാര്യ, കാമുകി തുടങ്ങിയ റോളുകളിൽ മാമൂലുകളും മര്യാദകളും ലംഘിക്കാത്തവരുമായിരുന്നു. പുരുഷന്റെ വീക്ഷണത്തിനനു ഗുണയും അവനു കീഴ്നില്ക്കുന്നവളുമായ സ്ത്രീമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിച്ചെ ടുത്തു. രണ്ടാനമ്മ, അമ്മായിയമ്മ, നാത്തൂൻ തുടങ്ങിയവരിലൂടെ തീർത്തും ഋണാത്മകമായ സ്ത്രീമാതൃകകളെ പരിചയപ്പെടുത്തിയപ്പോൾത്തന്നെ സർവ്വംസഹയും ശീലാവതിയുമായ കുടും ബിനികളിലൂടെ ഗുണാത്മകമായ മാതൃകാസ്ത്രീയെയും സിനിമകൾ മുന്നോട്ടു വെച്ചു.
- തൊഴിലെടുക്കുന്നവളും കലാകാരിയുമൊക്കെ എപ്പോഴും സംശയത്തിന്റെ നിഴലിലായിരുന്നു. സ്വന്തം അസ്തിത്വമോ ലൈംഗികതയോ അന്വേഷിച്ച് പോകുന്ന സ്ത്രീ എപ്പോഴും മരണത്തിലെത്തിച്ചേരുകയും സമാനരീതിയി

ലുള്ള പുരുഷൻ ലളിതമായ പ്രായശ്ചിത്തങ്ങൾകൊണ്ട് ശുദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇരട്ടനീതിയാണ് കണ്ടുവരുന്നത്.

- സിനിമാസാങ്കേതികവിദ്യ വികസിച്ച യൂറോപ്യൻനാടുകളിൽ അതിനോടകം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സയൻസ്ഫിക്ഷൻ, ഫാന്റസി തുടങ്ങിയ ജനുസ്സുക ളിൽപ്പെട്ട സിനിമകളൊന്നും അക്കാലത്ത് ഇവിടെ ഉണ്ടായില്ല. ഭാവനാപരമായ പിന്നോക്കാവസ്ഥ എന്ന നിലയിലല്ല ഇക്കാര്യത്തെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാനാവശ്യമായ സാമ്പത്തികപിൻബലവും സാങ്കേതികനൈപുണ്യവും കേരളത്തിലെ സിനിമാപ്രവർത്തകർക്ക് ഉണ്ടാ യിരുന്നില്ല.
- സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമായ കുടുംബസിനിമകളാണ് എൺപതുകൾക്കുമുമ്പ് മലയാളത്തിൽ സമൃദ്ധമായുണ്ടായിരുന്നത്. സിനിമയുടെ പേരുകളിൽപ്പോലും ഇതു പ്രകടമായിരുന്നു. എന്നാൽ ആൺകോയ്മയിലധിഷ്ഠിതമായ സ്ത്രീ സ്വത്വനിർമ്മിതിയിലാണ് അക്കാലത്തെ സിനിമകൾ പങ്കുവഹിച്ചു പോന്നത്. കുടുംബിനിമാർക്കുള്ള മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകതത്വങ്ങളായിരുന്നു അത്തരം സിനിമ കൾ മുന്നോട്ടുവെച്ചിരുന്നത്.
- ആൺകോയ്മക്ക് അനുസൃതമായരീതിയിൽ സ്ത്രീയെ മെരുക്കിയെടു ക്കുന്നതിൽ സിനിമ മുഖ്യപങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. വാർപ്പുമാതൃകളായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ അതാത്കാലത്ത് സമൂഹത്തിൽ ഒരു സ്ത്രീ എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന പൊതുബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്.
- എൺപതുകളോടെ കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ ദൃശ്യത വർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ വനിതാഘടകങ്ങൾ, സ്വതന്ത്രസ്ത്രീസംഘടനകൾ, സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ എന്നിവ ശക്തിയാർ ജ്ജിക്കുകയും വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തും തൊഴിൽരംഗത്തും സ്ത്രീകൾ ധാരാള മായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയുംചെയ്തു.

- സ്ത്രീകൾ സാമൂഹികമായി ഉണർവ്വുപ്രകടിപ്പിച്ച ഈ സന്ദർഭത്തിൽ സിനിമാരംഗം അതിനനുസൃതമായ ഒരു ദിശയിലല്ല പ്രതികരിച്ചത്. മറിച്ച്, സ്ത്രീയെ അരിക്കാക്കി (marginalise) ചിത്രീകരിക്കുവാനാണ് സിനിമ ശ്രമിച്ചത്. കുടുംബിനിമാരെ ആവിഷ്കരിച്ച ആദ്യകാലത്തുനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പുരുഷാധിപത്യപ്രത്യയശാസ്ത്രം സ്ത്രീത്വത്തെ പുതിയൊരു രീതിയിൽ നോക്കിക്കാണുകയായിരുന്നു ഇവിടെ. പുരുഷകാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ഉപകരണമായി, പുരുഷന്റെ നിഴൽമാത്രമായി സ്ത്രീ തരംതാഴ്ത്തപ്പെട്ടു.
- ഈ ഘട്ടത്തിൽ 'അതിപുരുഷ' കഥാപാത്രങ്ങളെ മുഖ്യമായി അവതരിപ്പിക്കാനും മലയാളസിനിമകൾ തയ്യാറായി. പുരുഷാധിപത്യത്തിനെതിരായ സമരസന്നാഹങ്ങൾക്കെതിരെ പുരുഷപക്ഷസ്ഥാപനമായി പെരുമാറിവന്ന സിനിമ അബോധാത്മകമായി നടത്തിയ പ്രതിരോധമായി ഇതിനെ കാണാവുന്നതാണ്.
- എൺപതുകൾക്കുശേഷമുള്ള സിനിമകളിൽ നായകസങ്കല്പം മാറിത്തുടങ്ങന്നതും സിനിമയിലെ പെണ്ണിടം കുറയുന്നതുമാണ് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു പരിവർത്തനം. സാമൂഹികരംഗത്ത് സ്ത്രീയുടെ ഇടപെടൽ വർദ്ധിക്കുകയും വിദ്യാഭ്യാസപരമായി സ്ത്രീ മുന്നേറുകയും ചെയ്ത കാലത്ത് പരമ്പരാഗത സ്ത്രൈണസങ്കല്പത്തെ നിരസിക്കാനുള്ള ഒരു പ്രവണത സമൂഹത്തിലുണ്ടാവുന്നുമുണ്ട്. പക്ഷെ സിനിമയിൽ അതിപുരുഷനായകന്മാർ അരങ്ങു നിറയുകയും സ്ത്രീ മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുകയോ പാർശ്വവല്കരിക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുകയുമാണുണ്ടായത്. നിലനിന്നുപോരുന്ന ആൺകോയ്മയിലധിഷ്ഠിതമായ അധികാരബന്ധങ്ങളെ ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ തകർക്കുമെന്ന ആൺകോയ്മാസാമൂഹത്തിന്റെ 'ഭീതി'യുടെ പ്രകാശനമാണ് സിനിമയിലൂടെ സ്ത്രീകളെ 'ഒതുക്കുന്ന'തിൽ പ്രകടമാകുന്നത്.

- ആദ്യകാലസിനിമകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി എൺപതുകൾക്കു ശേഷമുള്ള സിനിമകളിൽ സ്ത്രീയുടെ റോൾ താരതമ്യേന കുറയുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. ഒരൊറ്റ 'സൂപ്പർ നായിക'യെപ്പോലും മലയാളസിനിമ സൃഷ്ടി ച്ചിട്ടില്ലെന്നത് ഈ ഭീതിയുടെ ആഴവും പരപ്പും വ്യക്തമാക്കുന്നു. പുരുഷനു വേണ്ടി ജോലിചെയ്യുന്ന ഒരു വീട്ടുപകരണം മാത്രമാണ് പലപ്പോഴും സിനിമ യിലെ സ്ത്രീകൾ. മിക്ക സിനിമകളിലും അതിന്റെ സമാപനസന്ദർഭത്തിൽ സ്ത്രീയെ വീട്ടിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചെത്തിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതായി കാണാം.
- പൊതുവെ പൊതുസമൂഹം ചർച്ചചെയ്യാൻ മടിച്ചിരുന്ന സ്വവർഗ്ഗലൈംഗിക തയെ പ്രശ്നവല്ക്കരിക്കുന്ന സിനിമകൾ വിരളമായെങ്കിലും തൊണ്ണൂറുകൾക്കുശേഷം ഉണ്ടായിവന്നു. സമകാലത്ത് അത് ശ്രദ്ധ കൈവരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.
- എൺപതുകളെത്തുടർന്നുണ്ടായ ദശകങ്ങളിൽ സ്ത്രീവാദപഠനത്തിന്റെ മേഖല കൂടുതൽ വിശാലമായ മേഖലകളിലേക്ക് വ്യാപിക്കുകമാത്രമല്ല ലിംഗപദവി യെക്കുറിച്ച് നിലനിന്നുപോന്ന ദ്വന്ദ്വകല്പനയെത്തന്നെ പ്രശ്നവൽക്കരി ക്കുകയും ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെ പാടേ മാറ്റിത്തീർത്തു കൊണ്ട് പുതിയ വിതാനങ്ങളിലേക്ക് പടരുകയും ചെയ്തു. സ്വവർഗ്ഗലൈംഗിക തപോലെ സമൂഹം ഇരുട്ടിൽനിർത്തിയ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അത് മുഖ്യധാരയി ലേക്കാനയിച്ചു. അത്തരം വികാസങ്ങളെക്കൂടി പ്രമേയതലത്തിൽ പരിചരി ക്കാൻ മലയാളസനിമ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച പഴയ ദ്വന്ദാത്മകവിചാരങ്ങളെയാകെ പൊളിച്ചെഴുതിക്കൊണ്ട് കടന്നുവന്ന പുതിയ ചിന്തകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ മലയാളസിനിമയും പുതിയ പ്രമേയങ്ങളിലേക്കും ആശയങ്ങളിലേക്കും ചുവടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികർ (gay), സ്ത്രീസ്വവർഗ്ഗലൈംഗികർ (Lesbian) എന്നിവരുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ട തെങ്കിലും ദ്വിലിംഗവ്യക്തിത്വമുള്ളവർ (hermaphrodite), സന്ദിഗ്ദ്ധലിംഗപദവി (gender ambiguity) ഉള്ളവർ, ലിംഗമാറ്റശസ്ത്രക്രിയ (gender corrective

surgery)യ്ക്കു വിധേയരായവർ, വേഷാന്തരിതർ (transvestite) എന്നിവർ കൂടി അക്കൂട്ടത്തിൽച്ചേരുന്നു.

- ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഭിന്നലൈംഗികത എന്നിങ്ങനെയുള്ള ലൈംഗികവർഗ്ഗീകരണത്തിന് ധാരാളം പരിമിതികളുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തി തന്റെ ലൈംഗികസംതൃപ്തിക്കുവേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അയാളുടെ ലൈംഗികത നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉഭയലൈംഗികത (bisexuality)യെ നിർവ്വചിക്കുന്നതിന് ഇണയുടെ സെക്സ് അടിസ്ഥാനമാക്കുക സാധ്യമല്ല. മാത്രമല്ല, ഇണയുടെ സെക്സിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ലൈംഗികതയെ വർഗ്ഗീകരിക്കുന്ന രീതിതന്നെ 'ഉഭയലൈംഗികത' നിരർത്ഥകമാക്കുന്നു. സ്വത്വം, ജെൻഡർ, ലൈംഗികത, അധികാരം മുതലായവയെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമായി സ്വത്വത്തിന്റെ ക്രമീകൃതമാതൃകകൾ (Normative Models of Identity) ഇന്ന് അപര്യാപ്തമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ മറ്റൊരു വ്യക്തിക്ക് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുമോ, അല്ലെങ്കിൽ, അങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ടോ എന്നത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചോദ്യമാണ്. സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇവ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പരമ്പരാഗതമായ, അഥവാ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട 'ഭിന്നലൈംഗികത' (hetero sexuality) എന്നതിൽ ഒതുക്കാൻ കഴിയാത്ത ലൈംഗികതകളെയാണ് ഗേ, ലെസ്ബിയൻ, ഉഭയലൈംഗികത തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

- സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നതിന് ഒരു 'സത്ത'യുണ്ടെന്ന വാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഇത്തരം ചർച്ചകൾ പുരോഗമിച്ചത്. നവീന വിജ്ഞാനങ്ങളുടെ കടന്നുവരവോടുകൂടി 'സത്താവാദം' ദുർബ്ബലമായി. തൽസ്ഥാനത്ത് 'നിർമ്മിതിവാദം' ഉയർന്നുവന്നു. അതോടെ 'സ്വത്വം' എന്ന സങ്കല്പംതന്നെ പ്രശ്ന

ഭരിതമാവുകയും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന അവസ്ഥ സംജാതമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു സ്ത്രീ മറ്റൊരു സ്ത്രീയിൽനിന്നും പുരുഷൻ മറ്റു പുരുഷന്മാരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാകുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ രണ്ടുവ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും മറ്റു രണ്ടുവ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും ഒരിക്കലും സമാനമാവുകയില്ല. ഇത്തരത്തിൽ വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ലിംഗസ്വത്വത്തെ കള്ളികളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തി വർഗ്ഗീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമംതന്നെ നിരർത്ഥകമാണ്.

- സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നിവയ്ക്ക് ഒരു 'സത്ത' (essence) ഉണ്ട് എന്ന അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് മലയാളസിനിമ ജെൻഡർ നിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കുന്നത്. സത്താവാദപരമായ ചിന്തപദ്ധതികൾക്ക് മങ്ങലേറ്റ വർത്തമാനസാഹചര്യത്തിലും മലയാളസിനിമ മേല്പറഞ്ഞ വീക്ഷണത്തിൽനിന്ന് മുക്തമായിട്ടില്ല.

- സമകാലലിംഗപദവിപഠനങ്ങളിൽ ഇടം പിടിച്ചിട്ടുള്ള ലെസ്ബിയൻ, ഗേ, ബൈസെക്ഷ്വൽ, ട്രാൻസ്ജെന്റർ, ട്രാൻസ്‌വെസ്റ്റൈറ്റ് എന്നിങ്ങനെ വിവിധ ലൈംഗികപ്രവണതകളെ മലയാളസിനിമ പ്രമേയങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി.

- പ്രമേയസ്വീകരണത്തിൽ ഉണ്ടായ നവീനത അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിലും പരിചരണത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുവാൻ മിക്ക മലയാളസിനിമകൾക്കും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. അവയെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്തപ്പോൾ മിക്കതും പ്രതിലോമകരമായ സാംസ്കാരികപാഠങ്ങളാണ് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആണത്തത്തെക്കുറിച്ചും പെണ്ണത്തത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സാമ്പ്രദായികധാരണകളെ പിന്തുടരുന്ന അലസഭാവനകളാണ് അവയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

- സിനിമ ഒരു സാംസ്കാരികവിമർശനമായി മാറുന്ന കാഴ്ചയും സമകാലസിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ അപൂർവ്വമായെങ്കിലും കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. പുരുഷത്വത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ വിശകലനവിധേയമാക്കപ്പെട്ട '*മറ്റൊരാൾ*',

ലിംഗപരിണാമിതജീവിതം ചിത്രീകരിച്ച '*ഇവൻ അർദ്ധനാരി*' എന്നീ സിനിമകൾ അത്തരത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

- മലയാളികളുടെ സ്ത്രീസൗന്ദര്യബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണ് തൊലിവെളുപ്പ്. സിനിമയിൽ ഈ പരിഗണന വളരെയധികമാണ്. നായികമാരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ വെളുപ്പിന് വലിയ പ്രാധാന്യം നല്കുന്നു. കറുത്ത കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഘട്ടത്തിൽപ്പോലും കറുത്ത നടിമാരെ സ്വീകരിക്കാൻ സിനിമാലോകം വൈമുഖ്യം കാണിച്ചു. എന്നാൽ പുരുഷന്മാരുടെ കാര്യത്തിൽ ഇത് ബാധകമായിരുന്നില്ല.

- കേരളീയജനതയുടെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങൾ, അഭിരുചികൾ, രുചിഭേദങ്ങൾ, ഫാഷൻ സങ്കല്പങ്ങൾ, സൗകര്യസങ്കല്പങ്ങൾ എന്നിവയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സിനിമ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ആണത്തം, പെണ്ണത്തം, മറ്റു ലൈംഗികപദവികൾ എന്നിവ നിർമ്മിക്കുന്നതിലും ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലും മലയാളസിനിമ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനികകാലത്ത് ഇത്തരത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാനമായ വ്യവഹാരംതന്നെ സിനിമയാണ്. സാക്ഷരനിരക്ഷരഭേദം കൂടാതെ ജനത അതിന്റെ പ്രഭാവത്തിൽ വരുന്നു.

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി

അജു കെ. നാരായണൻ, (എഡി) 2017 *താക്കോൽവാക്കുകൾ*, ഭൂമിമലയാളം, വിദ്വാൻ പി.ജി. നായർ സ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം,ആലുവ.

അനിൽകുമാർ തിരുവോത്ത് 2015 *സിനിമയും സാങ്കേതികതയും,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ 2013 *ഏഴാംകലയുടെ മതിവിഭ്രമം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ആനന്ദ് ബാബു, ആർ പി 2014 *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ഈനാശു തലാക്ക് 2005 *ചലച്ചിത്രവിചാരം*, സൊർബ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, പാലക്കാട്.

ഉമർ തറമേൽ 2016 *കാഴ്ചയുടെ ഹെയർപിൻ വളവുകൾ,* സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ഏംഗൽസ്, ഫ്രെഡറിക് 2010 *കുടുംബം, സ്വകാര്യസ്വത്ത്, ഭരണകൂടം എന്നിവയുടെ ഉത്ഭവം* - പരിഭാഷ. പി.എൻ. ദാമോദരൻപിള്ള, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ, വാണിമേൽ 2007 *സിനിമയുടെ അന്താരാഷ്ട്രഭാഷ,* അടയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തൃശൂർ.

കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ, വാണിമേൽ 2009 *മഗ്രിബ് സിനിമ ചരിത്രവും വർത്തമാനവും,* അടയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തൃശൂർ.

കൃഷ്ണകുമാർ, എസ് 2008 *ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ,* റെയ്ൻബോ ബുക് പബ്ലിഷേഴ്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ 1983 *സിനിമയുടെ ലോകം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ചേലങ്ങാട്ട് 2012 *അന്നത്തെ നായികമാർ*, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ഗോപിനാഥൻ, കെ 2012 *സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ചന്ദ്രൻ, കെ കെ 2012 *ഒരു സിനിമ എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ 2012 *കാഴ്ചപ്പകർച്ച സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവും,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ 2013 *സിനിമ കറുത്ത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ദൃശ്യകാമനകൾ,* ഡോൺ ബുക്സ് ,കോട്ടയം.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ 2015 *വിഹ്വലതയുടെ ആത്മയാനങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ചന്ദ്രശേഖരൻ, എം കെ 2010 *ലോകസിനിമ - കാലത്തോട് കലഹിച്ച പ്രതിഭകൾ,* എച്ച് & സി പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ് , തൃശൂർ.

ചന്ദ്രശേഖരൻ, എം കെ 2013 *ലോകസിനിമ കാലത്തെ അതിജീവിച്ച ക്ലാസിക് ചിത്രങ്ങൾ,* പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ് ,തിരുവനന്തപുരം.

ചന്ദ്രിക, സി.എസ്. 2016 *കേരളത്തിന്റെ സ്ത്രീചരിത്രങ്ങൾ, സ്ത്രീ മുന്നേറ്റങ്ങൾ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ജയകുമാർ, കെ പി 2011 *ഉടലിൽ കൊത്തിയ ചരിത്രസ്മരണകൾ - മലയാളസിനിമയിലെ വിപ്ലവഭൂതകാലം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ജയകുമാർ, കെ പി 2014 *ജാതിവ്യവസ്ഥയും മലയാളസിനിമയും,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻ, കോഴിക്കോട്.

ജയചന്ദ്രൻ നായർ, എസ് 2013 *കാഴ്ചയുടെ സത്യം,* സൈൻ ബുക്സ് ,തിരുവനന്തപുരം.

ജിതേഷ്, ടി 2014 *ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ജിതേഷ്, ടി 2003 *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനകം*, ദ സൗത്ത് ഇന്ത്യൻ ഹിസ്റ്റോറിക്കൽ ഡോക്യുമെന്റ് പബ്ലിക്കേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം.

ജിതേഷ്, ടി 2009 *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻ, കോഴിക്കോട്.

ജിനേഷ് കുമാർ എരമം, 2010 *സിനിമയുടെ നിലപാടുകൾ,* ഇൻസൈറ്റ് ബുക്സ് കോഴിക്കോട്.

ജെനി റൊവീന 2011 തെമ്മാടികളും തമ്പുരാക്കന്മാരും *മലയാളസിനിമയും ആണത്തങ്ങളും,* ഫേബിയൻ ബുക്സ്, കോട്ടയം

ജെനി റൊവീന, 2014 "എവൻ പുലിയാണ് കേട്ടാ!" മമ്മൂട്ടിയും ആണത്തങ്ങളും, *മമ്മൂട്ടി കാഴ്ചയും വായനയും,* എഡി. ബിപിൻ ചന്ദ്രൻ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ജോൺ എബ്രഹാം 2014 *സിനിമയാണെന്റെയെല്ലാം,* മൈത്രി ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ജോൺപോൾ 2008 *ഇതല്ല ഞാനാഗ്രഹിച്ചിരുന്ന സിനിമ*, റെയ്ൻബോ ബുക് പബ്ലിഷേഴ്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ.

ജോർജ്ജ്, കെ ജി 2012 *ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് എന്റെയും... സിനിമയുടെയും...* ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ജോസഫ്, വി കെ 1997 *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും,* സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം.

ജോസഫ്, വി. കെ 2013 *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധ നിർമ്മിതിയും,* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ജോസഫ്, വി കെ 2014 *അതിജീവനത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യങ്ങൾ 20 ലോകസിനിമകൾ,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ജോസഫ്, വി കെ 2014*സിനിമയിലെ പെൺപെരുമ,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

ഡൊമിനിക് കാട്ടൂർ ജെ 2011 *സിനിമയുടെ ദൃശ്യപ്രകാശം,*കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം .

ഡോൺ ജോർജ്ജ് 2014 *സിനിമകളനവധി,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം. 2008 *മലയാളതിരക്കഥ വളർച്ചയും വർത്തമാനവും,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ദേവിക, ജെ 2000 *സ്ത്രീവാദം,* ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ദേവിക,ജെ 2015 *'ചന്തപ്പെണ്ണും''കുലസ്ത്രീ'യും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?*, കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത്,കോഴിക്കോട്.

പ്രകാശ്, സി 2011 *ലോകക്ലാസിക് സിനിമയുടെകഥകൾ,* പിയാനോ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്,2011.

പ്രഭാകരൻ പഴശ്ശി 2013 *ന്യൂ ജനറേഷൻ മലയാളസിനിമ*, സൈൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

പ്രശാന്ത് മിത്രൻ 2015 തിരക്കഥ, അനുഭവം,ആവിഷ്ക്കാരം, അന്വേഷണം, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ഫ്രെഡറിക് ഏംഗൽസ്, 2010 *കുടുംബം, സ്വകാര്യസ്വത്ത്, ഭരണകൂടം എന്നിവയുടെ ഉത്ഭവം,* പരിഭാഷ: പി.എൻ.ദാമോദരൻ പിള്ള, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

ബാലകൃഷ്ണൻ, സി.വി. 2008 *സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ബിപിൻ ചന്ദ്രൻ, 2007 *മമ്മൂട്ടി കാഴ്ചയും വായനയും*, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ഭരതൻ, പി.കെ 2010 *നമുക്കും സിനിമയെടുക്കാം*, ഗ്രീൻ ബുക്സ് ,തൃശൂർ,

മനോജ്. എം.ഡി 2010 *വിശ്വപ്രസിദ്ധസംവിധായകർ,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

മാനുവൽ, ജോസ് കെ. 2005 *സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ* , കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

മ്യൂസ്മേരി ജോർജ്ജ്, 2015.*ഉടലധികാരം,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്.

രവിവർമ്മ, മങ്കട 2000 *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രവീന്ദ്രൻ, 2007 *സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

രശ്മി ബിനോയ് 2008 *ചരിത്രത്തിലെ പെണ്ണിടങ്ങൾ : ആധുനിക സ്ത്രീ പഠനത്തിന് ഒരാമുഖം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി 2001 *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രാജേഷ്, എം ആർ 2012 *ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ വർത്തമാനം,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

രാജേഷ്. എം. ആർ, *ലിംഗപദവി പഠനങ്ങൾക്കൊരാമുഖം*, മലയാളം റിസർച്ച് ജേണൽ, വാല്യം 8.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി എസ് 2016 *സംസ്കാരദേശീയതയുടെ ചലച്ചിത്രപഠനം*, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി എസ് 2010 *ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും ദേശ്യഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രാമകൃഷ്ണൻ, എ.കെ., വേണുഗോപാലൻ കെ.എം. 2016 *സ്ത്രീ വിമോചനം ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം സമീപനം*, പ്രസക്തി ബുക്ക് ഹൗസ്, പത്തനംതിട്ട.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി.പി. 1998 *സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും,* സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി.പി. 2009 *മലയാളസിനിമ ദേശം ഭാഷ സംസ്ക്കാരം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

രാമചന്ദ്രൻ നായർ, പന്മന (എഡി.) 2013 *ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

രാമചന്ദ്രൻ, ടി.കെ. 2006 *കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വിജയകൃഷ്ണൻ 2006 *ബർഗ്മാൻ - വിശ്വാസം എന്ന പീഡ,* സൈൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

വിജയകൃഷ്ണൻ (എഡി) 2012 *സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യവും,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

വിജയകൃഷ്ണൻ 2012 *ചിത്രശാല* , ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

വിനോദ്, പായം 2013 *അവൾ സിനിമയെ നോക്കുന്നു: ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീ സംവിധായകർ,* ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ് , തിരുവനന്തപുരം.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്. 2011 *സിനിമാ ടോക്കീസ്,* ഡി സി ബുക്സ് കോട്ടയം.

വേണു, കെ.ബി. 2015 *കെ ജി ജോർജ്ജിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

വേലപ്പൻ, കെ. 1999 *സിനിമയും സമൂഹവും*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 2011 *സിനിമയും ചില സംവിധായകരും,* എച്ച് & സി ബുക്സ്, തൃശൂർ.

ഷാനവാസ് ഖാൻ, 2009 *സിനിമ ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

സജീഷ്, എൻ. പി. 2007 *ശലഭച്ചിറകുകൾ കൊഴിയുന്ന ചരിത്രശിശിരത്തിൽ,* എച്ച് & സി ബുക്സ്,തൃശൂർ.

സജീഷ്, എൻ. പി.(എഡി) 2006 *പുരുഷവേഷങ്ങൾ*, ഫേബിയൻ ബുക്സ്, ആലപ്പുഴ.

സദാനന്ദൻ, പി. ജി. 2006 *സിനിമയുടെ നീതിസാരം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം

സദാനന്ദൻ, പി ജി 2015 *ചലച്ചിത്രം അടരുകളും അടിവേരുകളും,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

സന്തോഷ്കുമാർ, ടി.കെ 2010 *കാഴ്ചയുടെ രസാന്തരങ്ങൾ,* എച്ച് & സി ബുക്സ്, തൃശൂർ.

സാജൻ, തെരുവപ്പുഴ 2010 *നൂറു ക്ലാസിക് സിനിമകൾ*, സിഗ്നേച്ചർ ബുക്സ് , തൃശൂർ.

സാജൻ, തെരുവപ്പുഴ 2011 *ഇത് ഞങ്ങളുടെ സിനിമ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

സാജൻ, തെരുവപ്പുഴ 2016 *വിവാദസിനിമകൾ,* ലിറ്റ്മസ് ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

സാബു ശങ്കർ 2008 *സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് ഒരാമുഖം,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

സാബു ശങ്കർ 2012 *രൂപിമങ്ങൾ സ്വനിമങ്ങൾ : സിനിമയുടെ രസദർശനങ്ങൾ,* സൺഡേ സർക്കിൾ, തിരുവനന്തപുരം & പാപ്പിറസ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

സിബു മോടയിൽ 2011 *അരങ്ങുമുതൽ അഭ്രപാളിവരെ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

സുരേഷ് ബാബു, ടി 2012 *കാഴ്ചയുടെ ഭൂപടം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

REFERENCE

Adler, Alfred 1927 (English 1992) *Understanding Human Nature* ,One World Publications, London.

Althusser, Louis 1994 Ideology and Ideological State Apparatuses, In *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Translated by Ben Brewster, Monthly Review Press, New York.

Althusser, Louis 2014 *On the Reproduction of Capitalism- Ideology and ideological state apparatuses,* Translated by G.M. Ghoshgarian , Verso London, New York.

Altman, Dennis 1972 *Homosexual oppression and Liberation,* Angus and Robertson, Sydney.

Altman, Dennis , 1982 *Homosexualization of America , The Americanization of the Homosexual*, St.Martin's Press, New York.

Barker, Chris. And Dariusz Galasinski 2001 *Cultural Studies and Discourse Analysis*, SAGE Publications,London.

Barker, Chris 2002 *Making Sence of Cultural Studies* SAGE Publications, London

Barker, Chris 2004 The SAGE Dictionary of Cultural Studies, SAGE Publicati

Barthes, Roland 1957 *Mythologies* (English 2013) Hill and Wang, New York.

Barthes, Roland 1970 *S/Z An Essay* (English 1975) Hill and Wang, New York.

Beauvoir, Simone de 1972 *The Second Sex*, Harmonds worth: Penguin.

Bhasin, Kamala, 2009 *Exploring Masculinity*, Women Unlimited, New Delhi.

Butler, Judith 1990 *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity* , Routledge, New York,

Butler, Judith 1994 *Against Proper Objects', Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Routledge, New York.

Califia, Pat 1991 'Gay Men, Lesbians, and Sex: Doing it Together', *Advocate Adviser,* Alyson Publication, New York.

Cavallaro, Dani 2001 *Critical and Cultural Theory*,The Athlone Press London and New Brunswick ,New Jersey.

Cohen, Ed 1993 *Talk on the wild side; Toward a genealogy of a discourse on male sexualities,* Routledge, New York.

Connel, R.W. 2005 *Masculinities*, University of California Press, Berkely and Los Angeles, California.

Dayan, Danial 1976 *The Tutor Code of Classical Cinema Movies and Mehtos,* Bill Nichola Berkeley University of Califronia Press.

De Lauretis, Teresa 1987 *Technology of Gender Essays on Theory, Film, and Fiction,* Indiana University Press Bloomington and Indianapolis.

D’ Emilio John, 1983 *Sexual Politics, Sexual Communities: The making of a Homosexual Minority in the United States1940-1970*, University of Chicago Press, Chicago.

Faderman, Lillian, 1985 *Surpassing the Love of Men* : *Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Women’s Press, London.

Fromm, Eric 1957 *The Authoritarian Personality,* Marxists.org. (2011).

Fromm, Eric 2001 *Fear of Freedom*, Routledge, New York and London.

Foucault, Michel 2008 *The History of Sexuality, Volume 1,* Penguin Books.

Freud, Sigmund 1941 (English 2011) *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Martino Fine Books, Eastford.

Friedan, Betty 1963 *Feminine Mystic,* W.W.Norton and co.,USA.

Frith Simon, 1986 ‘Hearing secret harmonies’ in C. Mac Cabe (ed) *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, Manchester University Press. Manchester.

Frye, Marilyn 1983 *The Politics of Reality : Essays in Feminist Theory*, The Crossing Press, New York.

Giddens, Antony 2013 *Modernity and Self Identity:Self and Society in the Late Modern Age*, John Willey & Sons,UK.

Haskell, Molly 1974 *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies,* New English Library, 3rd ed. 2016 The Universityof Chicago Press, Chicago.

Hayward, Susan 2000 *Cinema Studies : The Key Concepts,* Routledge, New York and London.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, 2006 'Cultural Industry: Enlightment as Mass Deception', *Media and Cultural Studies-Key Works* (Revised Edition), Meenakshi Gigi Durham, Douglas. M. Kellner (Ed.), Blackwell Publishing, Australia.

Irigaray, Luce 1993 *An Ethics of Sexual Defferance* Cornell University Press New York.

Jagose, Annamarie, 1996 *Queer theory An introduction*, University Press, New York.

Jeffreys, Sheila 2003 *Unpacking Queer Politics* Polity Press & Blackwell Publishers, USA.

Johnston, Clare 1973 Women's Cinema as Counter Cinema -*Notes on Women's Cinema,* Society for Education in Film and Television, London.

Karl Marx and Friedrich Engels, 1976 *Collected Works Vol.5,* Translated by Richard Dixsen, International Publishers, New York.

Kimmel, Michael S. 1987 *Changing Men : New Direction in Research on Men and Masculinty*, Sage, California.

Mellen, Joan 1974 *Women and their Sexuality in the new Films,* Horizon Press

Metz, Christian 1982 *Psycho Analysis and the Cinema : The Imaginary Signifier* , Macmillen, London.

Metz, Christian 1991 *Film Language A Semiotics of the Cinema* Translated by Michael Taylor ,The Universityof Chicago Press , Chicago.

Mill, John Stuart 2009 *On Liberty*, Yale University Press, New Haven.

Miller, Toby and Stam, Robert(Ed) 2004 *A Companion to Film Theory,* Blackwell Publishing, Massachusetts.

Mitchell, Juliet 1974 *Psychoanalysis and Feminism : A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis,* Basic Books ,New York.

Monaco, James 2009 *How to Read a Film - Movies, Media and Beyond Art, Technology, Language, History, Theory*, Oxford University Press, New York.

Morgan, Robin (Ed.) 1970 *Sisterhood is Powerfull- An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*, Random House

Mulvey, Laura 1989 *Introduction in Visual and Other Pleasures* (2nd ed.), Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England, NewYork: Palgrave Macmillan.

Mulvey, Laura 1996 *Fetishism And Curiosity*, British Film Institute and Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Nair, Asha N. 2008 *Construction of Gender Images in Contemporary Malayalam Cinema*, Ph.D. Thesis, University of Calicut.

Pillai, Meena T. (Dr.) 2010 *Women in Malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies,* Orient Black Swan ,New Delhi.

Pleck, H Joseph 1983 *The Myth of Masculinity,*The Mit Press, Massachusetts.

Rosen Marjorie, 1973 *Popcorn Venus; Women, Movies and the American Dream,* Coward, McCann & Geoghegan.

Seidman, Steven 1993 'Identity and Politics in a "Postmodern" Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes', Warner, Michael (Ed.) *Fear of a Queer Planet Queer Politics and Social Theory*, University of Minnesota Press, London.

Silverman, Kaja 1988 *The Acoustic Mirror-Theories of Representation and Difference,* Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Silverman, Kaja 1983 *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York.

Stam, Robert 2000 *Film Theory an Introduction,* Blackwell Publishing, Massachusetts.

Thomas, Elsaesser and Malte Hagener 2010 *Film Theory - An Introduction Through the Senses,* Routledge, New York and London.

Turner, Graeme 1999 *Film as Social Practice,* Routleledge, London and New York.

Vance , Carol (ed) 1984 *Pleasure and Danger : Exploring Female Sexuality,* Routledge and Kegan Paul, Boston.

Weeks, Jeffrey 1977 *Coming Out : Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Quartet Books, London.

Weeks, Jeffrey 1985 *Sexuality and its Discontents : Meanings, Myths and Modern Sexualities,* Routledge and Kegan Paul ,London.

Wittig , Monique 1992 *The Straight Mind and Other Essays,* Beacon , Boston.

Young, Allen 1992 'Out of the Closets, into the Streets/6 ', Karla Jay and Allen Young (Eds.) *Out of the Closets Voice of Gay Liberation,* University Press, New York and London.

അനുബന്ധം

ചിത്രം ഒന്ന്

ചിത്രം രണ്ട്

ചിത്രം മൂന്ന്

ചിത്രം നാല്

ചിത്രം അഞ്ച്

ചിത്രം ആറ്

ചിത്രം ഏഴ്

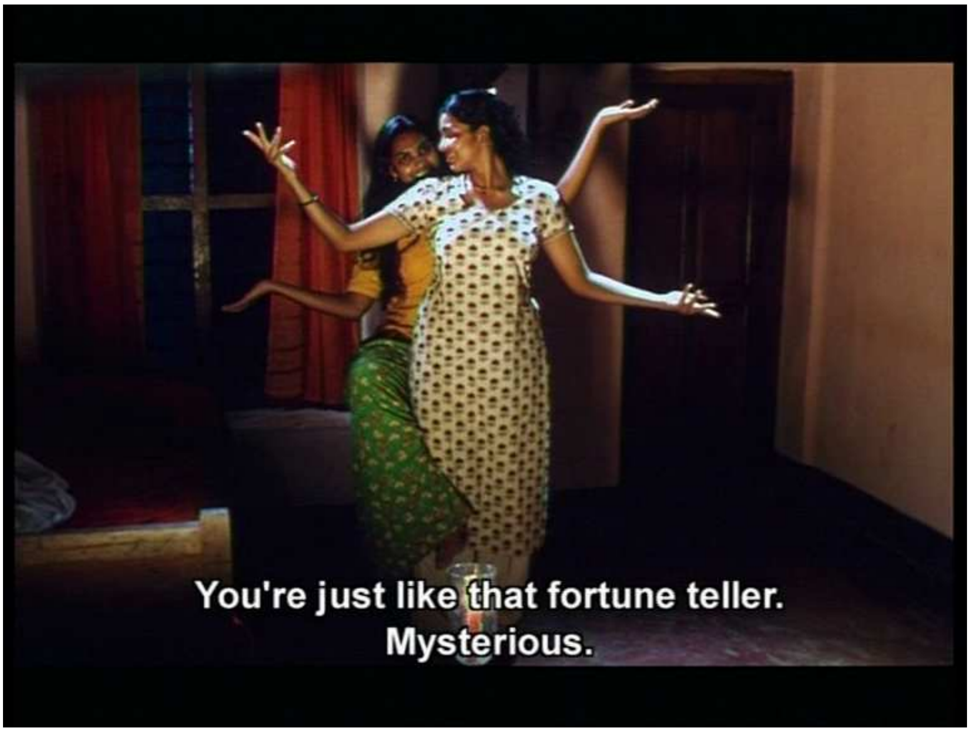
ചിത്രം എട്ട്

ചിത്രം ഒമ്പത്

ചിത്രം പത്ത്

ചിത്രം പതിനൊന്ന്

ചിത്രം പന്ത്രണ്ട്



ചിത്രം പതിമൂന്ന്

ചിത്രം പതിനാല്

ചിത്രം പതിനഞ്ച്

ചിത്രം പതിനാറ്