ഭരതൻ സിനിമകളിലെ സ്ത്രീ ലൈംഗിക പ്രത്യക്ഷങ്ങളും അന്തർ ധാരകളും

കെ.ഡി. സിജു*

1.1 ആമുഖം

ലിംഗസംബന്ധി എന്നതാണ് ലൈംഗികത എന്ന പദത്തിന് ശബ്ദതാരാവലി നൽകുന്ന അർത്ഥം. അത് പുരുഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പദമാണ്. ലിംഗം വഴി ലഭിക്കുന്ന സുഖം എന്ന സൂചനയാണ് ലൈംഗിക സുഖം എന്ന പദം നൽകുന്നത്. ലിംഗമുള്ളവനുമായി ഇടപെടുമ്പോൾ മാത്രം ലിംഗമില്ലാത്തയാൾക്കും ആ സുഖം ലഭിക്കുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ആത്യന്തികമായി പുരുഷനാണ് ലൈംഗിക സുഖത്തിന്റെ കർതൃത്വം. ലിംഗ നഷ്ടത്തിന്റെ, പ്രതീകമാണ് സ്ത്രീ എന്നും അവൾ ചെയ്ത ഏതോ പാപത്തിന്റെ ഫലമാണ് ആ ലിംഗ നഷ്ടം എന്നുമുള്ള ബോധ്യങ്ങൾ ഒരു കാലത്ത് പ്രബലമായിരുന്നു.' സ്വയം ലിംഗ നഷ്ടം അനുഭവിക്കുകയും പുരുഷന് അത്തരമൊരു സാധ്യതയുടെ ഉൽക്കണ്ഠ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നവളാണ് സ്ത്രീ' എന്ന് കരുതിപ്പോന്നവർ അവളുടെ ലൈംഗിക സ്വത്വം പരിഗണിക്കച്ചതേയില്ല.

ലൈംഗികത രഹസ്യാത്മകതയും പാപവുമായി കരുതിയ കാലത്തെല്ലാം സ്ത്രീക്ക് സ്വന്തം കാമനകൾ ദമിതമായി സൂക്ഷിക്കേണ്ടിവന്നു. അല്ലാത്തപക്ഷം അവൾ ഗണികയോ കുലടയോ ആയി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു. ലൈംഗികത പുരുഷന്റെ മാത്രം സ്വാതന്ത്ര്യമായിരുന്നു. അവിടെ നിന്ന് സ്ത്രീയ്ക്കും ഇച്ഛകളും ആനന്ദവും ഉണ്ടെന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്കുള്ള വാതിൽ തുറക്കുന്നത് ആധുനികതയാണ്. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികസ്വത്വം ഇക്കാലത്താണ് സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. സിമോൺ ദ ബുവ്വേ തന്റെണ സെക്കന്റ് സെക്സ്

* *അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, സി കെ ജി എം ഗവ.കോളേജ്, പേരാമ്പ്ര*

(1949) എന്ന കൃതിയിൽ 'സ്ത്രീ ജനിക്കുകയല്ല; ആയിതീരുകയാണ്' എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതോടെ ആണ് ലിംഗനീതി ചർച്ചയാവുന്നത്. ഒപ്പം സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികതയും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇപ്പോൾ ലൈംഗികത എന്ന പദം ലിംഗസംബന്ധി എന്ന പരിമിതാർത്ഥം വിട്ട് പ്രണയം, രതി, ആനന്ദം, ഇച്ഛ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നായി വളർന്നിട്ടുണ്ട്.

1.2 സ്ത്രീ ലൈംഗികത ഭരതന്റെ സിനിമയിൽ

ഭരതന്റെ സിനിമകൾ സ്ത്രീ ലൈംഗികതയുടെ സ്വതന്ത്ര അസ്തിത്വം അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടോ? പുരുഷനെന്നപോലെ സ്ത്രീക്കും പ്രണയവും കാമവും ആനന്ദവും ഉണ്ട് എന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളാകുന്ന ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭരതന്റെ സിനിമയിൽ ഉണ്ട്. അവർ തങ്ങളുടെ ലൈംഗികത പാപമായി കാണുന്നുമില്ല. എന്നാൽ അവരുടെ ലൈംഗികത പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് അതേ മാനങ്ങളോടെ ആണോ എന്ന് പരിശോധിക്കപ്പെടണം.

സാവിത്രി (പ്രയാണം1975), സുന്ദരി, കാവേരി (ആരവം1978),സുഭാഷിണി (തകര1979), റാണി (ലോറി1980), ഇന്ദു (ചാമരം1980) , പാർവ്വതി (പാർവ്വതി1981), തങ്ക (പറങ്കിമല 1981), അംബിക (ചിലമ്പ്1985), മേരിക്കുട്ടി (കാതോടു കാതോരം1985), സന്ധ്യ (നീലക്കുറിഞ്ഞി പൂത്തപ്പോൾ 1987), വൈശാലി (വൈശാലി1988), തുടങ്ങിയ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങളും അലമേലു (ആരവം), കാമാക്ഷി (തകര), നാണിപ്പണിക്കത്തി (പറങ്കിമല 1981), അമ്മു വാരസ്യാർ (ഇത്തിരിപ്പൂവേചുവന്ന പൂവേ 1984), നന്ദിനിക്കുട്ടി (ചിലമ്പ്) തുടങ്ങിയ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളും ലൈംഗികതയെയും അതിന്റെ ആനന്ദത്തെയും സ്വയം സ്വീകരിക്കുന്നവരാണ്. പുരുഷ ലൈംഗികതക്ക് കീഴടങ്ങുകയല്ല ഇവർ.

ഭരതന്റെ ആദ്യ സിനിമയാണ് സാവിത്രി. മുഖ്യ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഒരാളായ പൂജാരിയുടെ രണ്ടാം ഭാര്യയാണ്. സാവിത്രി അയൽക്കാരനും യുവാവും തന്നിൽ അനുരക്തനുമായ അരവിന്ദനുമായി അവൾ അടുക്കുന്നു. ഈ ബന്ധം മനസ്സിലാക്കിയ പൂജാരി അവളെ വീട്ടിൽ കൊണ്ടുപോയി വിട്ടെങ്കിലും അവൾ മാപ്പപേക്ഷിച്ച് തിരികെ വരുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിൽ ഉത്സവം നടക്കുന്ന നാളിൽ അരവിന്ദൻ അവളെ തേടിയെത്തുന്നു. അവർ ഒന്നാകുന്നു. സാവിത്രിയുടെ മരണത്തെ കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളിലാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

മധ്യവയസ്കന്റെ ഭാര്യയാവുകയും അയാളിൽ നിന്ന് ലൈംഗിക അവഗണന നേരിടുകയും ചെയ്യുന്ന സാവിത്രി ഒരേ സമയം മാനസികമായും ശാരീരികമായും അതൃപ്തയാണ് അവൾ അക്കാരണം കൊണ്ട് തന്നെയാണ് ചെറുപ്പക്കാരനായ അരവിന്ദനിൽ അനുരക്തയാകുന്നത്. വിവാഹത്തിന്റെ ആദ്യനാളിൽ പൂജാരി സാവിത്രിയുമായി ശാരീരിക ബന്ധം പുലർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയാൾക്ക് അവളെ തൃപ്തയാക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. അയാൾക്ക് രതിയും ഒരുതരം അനുഷ്ഠാനമാണ്. സാവിത്രി ദേവിയായി മാറുന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനപ്രക്രിയയാണ് അവരുടെ ആദ്യരതി. തൂക്കു വിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ പൂജാരി സാവിത്രിയെ സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിക്കാണുന്നു. അവരുടെ ഇണചേരൽ തൂക്ക് വിളക്കിന്റെ ചലനങ്ങളായി വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. അടുത്തനാളിൽ പൂജാരി

അമ്പലത്തിലേക്ക് കയറിപ്പോകുമ്പോൾ സുഹൃത്തുക്കൾ പുതിയ ബാന്ധവത്തെ ചൊല്ലി അയാൾക്കൊപ്പം നസ്യം പറയുന്നത് കാണാം. അതിന്റെ തുടർച്ചയെന്നോണം ദേവീ വിഗ്രഹം അണിയിച്ചൊരുക്കുമ്പോൾ അയാൾക്ക് തൽസ്ഥാനത്ത് സാവിത്രിയാണെന്ന മായക്കാഴ്ച ഉണ്ടാകുന്നു. ആ വിഭ്രാന്തി ജനിപ്പിക്കുന്ന പാപബോധം ആയിരിക്കണം സാവിത്രിയിൽ നിന്ന് പൂജാരിയെ ലൈംഗികമായി അകറ്റി നിർത്തുന്നത്. (ആ മായക്കാഴ്ചയുടെ സന്ദർഭകത്തിലേക്കാണ് അരവിന്ദൻ ബസ് ഇറങ്ങുന്നത് എന്നത് സവിശേഷ ശ്രദ്ധ വേണ്ട ഒരു ദൃശ്യമാണ്). ആ ദിവസത്തിന് ശേഷം കിടപ്പറയിൽ അയാൾ അവളെ പരിഗണിക്കുന്നില്ല. അത് സ്വന്തം ശേഷിക്കുറവിനെ മറയ്ക്കാനുള്ള ശ്രമമായി മാത്രം കാണേണ്ടതല്ല എന്ന് ചുരുക്കം.

അയൽക്കാരി അമ്മിണിയമ്മ സാവിത്രിയെ തിരികെ വിളിക്കുന്ന കാര്യം പൂജാരിയുമായി സംസാരിക്കുമ്പോൾ പൂജാരിയുടെ ഭാഗത്തും തെറ്റില്ലേ എന്ന് ചോദിക്കുന്നത് ഈ അവഗണന മുൻനിർത്തി ആവണം. ഭാര്യ എന്നനിലയിൽ പൂജാരിയുടെ കാമം മാത്രമല്ല സ്നേഹപരിലാളനങ്ങളും അവൾക്ക് ലഭിക്കുന്നില്ല.

തന്റെ സ്ത്രൈണജൈവികത പരിഗണിക്കാത്ത ഭർത്താവിനു പകരമായി അരവിന്ദൻ ഇടം നേടുന്നു. അരവിന്ദന്റെ ആദ്യനോട്ടത്തിൽ, അതും ദൈവീകമായ ഒരു അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ (അരവിന്ദന്റെ തറവാട്ടിലെ തിരിയുഴിയൽ ചടങ്ങ്) സന്ദർഭത്തിൽ തന്നെ, തനിക്ക് വേണ്ടത് എന്തോ അവൾ അനുഭവിക്കുന്നു. ആ നോട്ടം പൊള്ളിക്കുന്ന അഗ്നിയാണെങ്കിലും അതിനെ വിട്ടുകളയാൻ അവൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അവർ വീണ്ടും കാണുന്നതും അടുക്കുന്നതും അയാൾ അവളുടെ മുഖം കൈക്കുമ്പിളിൽ കോരിയെടുക്കുന്നതും അവൾ കാവിൽ വിളക്ക് കൊളുത്തുന്ന സമയത്താണ്. പൂജാരി അവളിൽ നിന്ന് അകലാൻ കാരണമായി കണ്ട ദൈവീക സാഹചര്യങ്ങൾ അരവിന്ദൻ സാവിത്രിയുമായി അടുക്കാനുള്ള ഇടങ്ങളായി മാറുന്നു.

ഏകാന്തമായ പകലിൽ മാത്രമല്ല, ഇരവിൽ പൂജാരിയുടെ സാന്നിധ്യത്തിലും താൻ ഒറ്റക്കാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവ് അവളെ സമാനമായ സന്ധികളിലൂടെ കടന്നു പോകുന്ന അരവിന്ദനിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നു. അത് മനസ്സിന്റെയും വപുസ്സിന്റെയും ആവശ്യമാണ്. അരവിന്ദനിൽ അവൾ രതിവാഞ്ജയുടെ ആനന്ദം അറിയുന്നു. പരിഗണിക്കപ്പെടുമ്പോഴുള്ള, പ്രണയിക്കപ്പെടുമ്പോഴുള്ള തൃപ്തി അറിയുന്നു. പൂജാരിക്ക് അവൾ അപ്പുവിന്റെ രണ്ടാനമ്മ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ അരവിന്ദന് അവൾ ഉള്ളിലും ഉടലിലും പൂർണ്ണത തേടുന്ന പെണ്ണാണ്. അയാൾക്ക് പൂരകമായ എതിർലിംഗം. അരവിന്ദനുമായി ചേരുന്ന കഥാന്ത്യത്തിലെ ഉത്സവരാവോടെ വിലക്കുകളുടെ സീമകൾ കടന്ന് അവൾ തന്നിലെ സ്ത്രീയെ, അവളുടെ ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്രത്തെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

ഭരതന്റെ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സിനിമയാണ് ആരവം. ഗ്രാമത്തിലെ ചായക്കടക്കാരി കാവേരി അവിഹിത ഗർഭം ധരിച്ചപ്പോൾ വേട്ടക്കാരൻ മരുത് അവളുടെ ഭർതൃസ്ഥാനം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിലെത്തിയ സർക്കസ് സംഘാംഗം സുന്ദരിയുമായി മരുത് അടുക്കുന്നെങ്കിലും കാവേരി ആത്മഹത്യാ ഭീഷണിയിലൂടെ അയാളെ തിരിച്ചു

കൊണ്ടുവരുന്നു. ഷണ്ഡനായ കൊക്കരക്കോയുടെ ഭാര്യ അലമേലു അന്തോണിയുടെ കൂടെ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഒടുവിൽ സർക്കസ് ടെന്റിന് തീപ്പിടിക്കുകയും സർക്കസുകാർ നാട് വിട്ടു പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് ആരവത്തിന്റെ കഥാസാരം.

ആരവത്തിലെ സുന്ദരി ആനന്ദത്തെ തന്റെ ഉടലിൽ അറിയുന്നവളാണ്. ഉടൽ അവൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ മാധ്യമമാണ്. അത് ഒളിച്ചു വെക്കേണ്ട ഒന്നല്ല. സദാ സമയവും അവൾ ആ ഉടലിനെ, അതിന്റെ ആകർഷയണീയതയെക്കുറിച്ച് ബോധവതി യാണ്. അവൾ കൂടെ കരുതുന്ന മേയ്ക്കപ്പ് ബോക്സ് ഒരു രൂപകമാണ്. അന്തോണിയെ അവൾ ഉടൽ കാട്ടി പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നു. മരുതിനെ അവൾ ‘വളച്ചെ’ടുക്കുകയാണ്. ടെന്റിലും പുഴയിലുമായി മരുതിനോടൊപ്പം ഉടലിന്റെ ആനന്ദം അവൾ അനുഭവിക്കുന്നു.

ഇതേ സിനിമയിലെ മറ്റൊരു നായികയാണ് കാവേരി. ചായക്കട എന്ന പൊതു ഇടം തന്നെ അവളുടെ വീടുമായി മാറുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ വീട് എന്ന സ്വകാര്യ ഇടം ചായക്കട യാകുന്നത്, അടക്കാൻ വാതിലുകളില്ലാത്ത വീട്ടിലെ ഏകയായ ജീവിതം, ആ കടയിൽ വഴിപോക്കർക്ക് കിടക്കാൻ ഇടം കൊടുക്കുന്നത്, കാവേരിക്ക് ചായക്കട കൂടാതെ ‘ഏതാണ്ടൊക്കയോ’ ഉണ്ട് എന്ന പൊതുജനാഭിപ്രായം, തനിക്കു കുളി തെറ്റിയിട്ട് രണ്ടുമാ സമായി എന്ന ഏറ്റു പറച്ചിൽ എന്നിവയെല്ലാം അവളുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് ചില വാതിലുകൾ തുറക്കുന്നുണ്ട്. ഏറ്റവും പ്രധാനം അവളുടെ തന്റേടം തന്നെയാണ്.

തന്റെ അവിഹിത ഗർഭം മരുതിനോട് തുറന്ന് പറഞ്ഞ് പിറക്കാൻ പോകുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ തന്തയാവാൻ അയാളോട് അവൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ‘എത്രകാലമാ ഒരു പെണ്ണ് ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കുക’ എന്ന് മരുതിനോട് അവൾ സങ്കടം പറയുമ്പോൾ ദാമ്പത്യത്തെക്കുറിച്ച് അവൾക്കും ചില മോഹങ്ങൾ ഉണ്ട് എന്നതിന്റെ സൂചനയായി അത് മാറുന്നു. വഴി പോക്കരുടെ ഇടത്താവളമായി കഴിഞ്ഞു മതിയായി അവൾക്ക്. അന്തോണിക്ക് കാവേരി മാദകമായ ഒരു ഉടലാണ്. അതുപോലെയല്ല മരുതിന് എന്നതാണ് അവളുടെ വിശ്വാസം. അയാളുടെ വന്യവും അപരിഷ്കൃതവുമായ ജീവിതം അവൾ തേച്ചുകഴുകി വെടിപ്പാക്കുന്നു. അവനെ കുളിപ്പിച്ചൊരുക്കുന്നു. നാട്ടു ചന്തയിലേക്ക് കാവേരിക്കൊപ്പം മുണ്ടുമാത്രം ധരിച്ചു പോയ മരുത് തിരികെ വരുന്നത് പുതിയ കുപ്പായമിട്ടാണ്. കാട്ടിലെ പാറപ്പുറത്ത് ഉറങ്ങി യവന് വീടകം സ്വന്തമാകുന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കാവേരി മരുതിനെ സ്വീകരി ക്കുന്നത് പിറക്കാൻ പോകുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ പിതൃസ്ഥാനത്തേക്ക് ആണെങ്കിലും അധികം വൈകാതെ അവൾ അയാളെ സ്നേഹിച്ചു തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. ചന്തയിലെ അവരുടെ ഇടപെ ടലുകളെല്ലാം അവർ പുതിയ ജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നതിന്റെ സൂചകങ്ങൾ ആണ്.

തനിക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ട പുരുഷന്മാരെ സ്വീകരിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം കാവേരി അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. തനിക്കു വേണ്ട എന്ന് തോന്നുമ്പോൾ അന്തോണിയെ ഇറക്കിവിടാ നുള്ള ചങ്കൂറ്റം അവൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അതിനപ്പുറത്തേക്ക് അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനം പോകുന്നില്ല. തന്റെ കുഞ്ഞിനു പൊതു സമക്ഷം ഒരു പിതാവുണ്ടാകണം എന്നത് പിതൃകേന്ദ്രിത അധികാരക്രമം അവളെയും പഠിപ്പിച്ചു വെച്ചതാണ്. ഗർഭം എന്നത് അവളുടെ സ്വേച്ഛാജീവിതത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ഇതുവരെ അവൾ ഒറ്റത്തടിയുടെ

അങ്കുശമില്ലായ്മ അനുഭവിക്കുകയായിരുന്നു. ഇനി അത് സാധ്യമല്ല. പുരുഷ ലൈംഗികത അവൾക്ക് തോട്ടി കെട്ടിയിരിക്കുന്നു. മരുതിന്റെ ഭാര്യാപദവിയിൽ അവൾ പ്രണയവും പരിഭവവും അനുസരണയുമുള്ള സ്ത്രീയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. സുന്ദരി തന്റെ ആണിനെ തട്ടിയെടുക്കുമോ എന്ന ഭീതി വളരുന്നു. അവനെ നഷ്ടപ്പെട്ടാൽ മരണമാണ് മാർഗ്ഗമെന്ന ചിന്തയിലേക്ക് അവൾ എത്തിച്ചേരുന്നതോടെ ആ രൂപാന്തരണം പൂർത്തിയാകുന്നു.

അലമേലുവും സ്വന്തം ശാരീരിക ആനന്ദത്തെ തേടിയിറങ്ങുന്നു. കോഴിപ്പോരിനിടെ ഭർതൃധർമ്മം മറന്ന പൗരുഷമില്ലാത്ത കൊക്കരക്കോയെ വിട്ടു അവൾ ഡ്രൈവർ അന്തോണിയുടെ കൂടെ പോകുന്നു. നാട്ടുകാർ അവളെ പരിഹസിച്ച് ഓടിക്കുന്നു. എങ്കിലും അതേ നാട്ടിലേക്ക് അവൾ അന്തോണിക്ക് ഒപ്പം ബസ്സ് ഓടിച്ചു തിരിച്ചു വരുന്നു. കാവേരിക്കും സുന്ദരിക്കും കഴിയാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനമാണ് അലമേലുവിന്റേത്. മലയാള സിനിമയിൽ വളരെ അപൂർവ്വമായ ഒരു കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി.

തകര ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട സിനിമയാണ്. അല്പബുദ്ധിയായ തകരയ്ക്കും സുഭാഷിണിയ്ക്കും ഇടയിൽ ലൈംഗികാകർഷണം/പ്രണയം (?) ഉടലെടുക്കുന്നു. അതറിഞ്ഞ സുഭാഷിനിയുടെ അച്ഛൻ തകരയെ മർദ്ദിച്ചു കൊല്ലാറാക്കുന്നു. നാടുവിട്ടുപോയ തകര നാളുകൾക്ക് ശേഷം തിരിച്ച് വന്ന് മാതു മൂപ്പനെ കൊല്ലുന്നു. എന്നാൽ സുഭാഷിണി അവനെ സ്വീകരിക്കാതെ അവനുമുന്നിൽ വാതിലടക്കുന്നു. അതോടെ തകര ലക്ഷ്യമില്ലാതെ ഓടി തീവണ്ടിയിടിച്ച് മരിക്കുന്നു.

വീട്ടിലെ വിത്തുകാള ഇണചേരുന്നതു നോക്കി നിൽക്കുന്ന സുഭാഷിണിയുടെ ഒരു ദൃശ്യം തകരയിലുണ്ട്. അവൾക്ക് അപ്പോൾ ലജ്ജയല്ല, ആസക്തിയാണ് ഭാവം. തകരയ്ക്ക് തന്നോട് തോന്നിയ ശാരീരിക അടുപ്പത്തെ അവൾ വളരാൻ വിടുകയാണ്. തകരയെ തൊഴുത്തിൽ വെച്ച് തന്നിലേക്ക് വലിച്ചിടുന്നതും അവൾ തന്നെ. ചെല്ലപ്പനാശാരിക്കും പിള്ളക്കും മുന്നിൽ തന്റെ ശരീര സമൃദ്ധി അവൾക്ക് കാര്യസാധ്യത്തിനുള്ള ഉപകരണമാണ്. അവരുടെ കാമത്തെ അവൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ അപഹസിക്കുക തന്നെയാണ്. എന്റെ ഉടലിന്റെ അധികാരി ഞാൻ തന്നെയാണ് എന്നതാണ് അവൾക്ക് കരുത്താകുന്ന ആത്മബോധം.

പറങ്കിമലയിലെ തങ്ക കളിക്കൂട്ടുകാരനായ അപ്പുവിന്റെ പ്രണയം അവന്റെ വീട്ടുകാരോടുള്ള കടപ്പാടിന്റെ പേരിൽ ഉപേക്ഷിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ അവൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആ പ്രണയമല്ല അവന്റെ ഭൗതിക സാന്നിധ്യം മാത്രമാണ് ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്. കൊട്ടുവടി വേലുവിനൊപ്പം ജീവിക്കുമ്പോഴും അവൾ അവനെ ഉള്ളിൽ കൊണ്ട് നടക്കുന്നു. ഉടൽ കൊണ്ട് വേലുവിനോട് വിശ്വസ്തയാകാനാണ് അവളുടെ ശ്രമങ്ങൾ. വേലുവിന്റെ ബിസിനസ്സ് മോഹങ്ങൾ അവളുടെ ശരീരത്തെയും വിപണന വസ്തുവാക്കുമ്പോൾ തങ്ക അയാളെ വധിക്കുന്നു.

ബാലേട്ടനുമായുള്ള പ്രണയം തകർന്നപ്പോൾ 'ചാമര'ത്തിലെ കോളേജ് അധ്യാപികയായ ഇന്ദു തന്നെ പ്രണയിക്കുന്ന വിനോദ് എന്ന വിദ്യാർത്ഥിയിൽ ആശ്വാസം കണ്ടെത്തുന്നു. ഇന്ദു നഷ്ടപ്രണയത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ സ്വയം ഹോമിക്കുകയല്ല. ജീവിതത്തിനു വീണ്ടും തളിർക്കാൻ കഴിയും എന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയാണ്. പ്രണയിച്ച പുരുഷൻ ഉപേക്ഷിച്ച്

പോകുമ്പോൾ, തന്നെ അറിയാൻ കഴിയുന്ന മറ്റൊരു പുരുഷനിലേക്ക് അവൾ എത്തിച്ചേരുന്നു. അയാൾ തന്റെ വിദ്യാർത്ഥിയാണ് എന്നത് ഇന്ദുവിനെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നില്ല. സ്വന്തം ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളിൽ തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ഉണ്ട് എന്ന് ഇന്ദു നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഒരിക്കൽ താൻ നിഷേധിച്ച വിനോദിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് അവൾ സ്വയം കടന്ന് ചെല്ലുകയും അയാളുടെ ആലിംഗനത്തിന് വഴങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ ഭാര്യയാകാൻ അവൾ തയ്യാറാകുന്നു. വിദ്യാർത്ഥിയും അധ്യാപികയും എന്ന സാമൂഹ്യ വിലക്കിനെ മാനിക്കാതെ.

തെരുവ് സർക്കസുകാരിയായ റാണിയുടെ ജീവിതമാണ് ലോറിയുടെ പ്രമേയം. വേലൻ അവളെ കുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ തട്ടിക്കൊണ്ടുവന്നു സർക്കസ് പഠിപ്പിച്ചു. അവൾ മുതിർന്നപ്പോൾ അയാൾക്ക് അവളോട് കാമം തോന്നുന്നു. ലോറിക്കാരൻ ഔസേപ്പിനും അവളെ സ്വന്തമാക്കണം. അവൾ അതിനിടെ ക്ലീനർ ദാസപ്പനുമായി പ്രണയത്തിലാകുന്നു. റാണി തനിക്ക് ദാസപ്പനോടുള്ള ഇഷ്ടം അയാൾ പറയും മുമ്പേ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു; അയാളുടെ ലോറിയിൽ ഒരു പൂ തിരുകി വെച്ച് കൊണ്ട്.

അച്ഛന്റെ സുഹൃത്തായ അപ്പുവിനെ തന്റെ കാമുകനായി കാണാനും അയാളെക്കൊണ്ട് തന്നെ പ്രണയിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്ന സന്ധ്യ (നീലക്കുറിഞ്ഞികൾ പൂക്കുന്ന നേരം) സാമൂഹിക വിലക്കുകളുടെ മുൻപിൽ വ്യക്തിയുടെ ആനന്ദം ഉപേക്ഷിക്കുന്നില്ല. കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂടിലെ ആശാതമ്പിയുടെ പ്രൊഫസറോടുള്ള അടുപ്പത്തിൽ ചാപല്യത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ, അതിനെ മലിനമാക്കാതെ തന്നെ അവൾ കണ്ടെത്തുന്നു. തന്നെപ്പോലെ ഒരാളെ ഏതു പെൺകുട്ടിയാണ് മോഹിക്കാത്തത് എന്ന ഉണ്ണിയുടെ (ആശയുടെ കാമുകൻ) വീരസ്യത്തിന് തക്ക മറുപടിയാകുന്നു അത്. സൂസന്നയും (ഓർമ്മക്കായി) മേരിക്കുട്ടിയും (കാതോടു കാതോരം) തങ്ങളുടെ ഉള്ളിലെ പ്രണയം യഥാസമയം തിരിച്ചറിയുന്നു. എന്റെ ജീവിതം ഞാൻ തീരുമാനിക്കും എന്ന് സൂസന്ന പിതാവിനോട് ഉറപ്പിച്ചു പറയുന്നു. കയ്യേറ്റത്തിന് വരുന്ന പീറ്ററിന്റെ കരണത്ത് അടിക്കുന്നു. ആ അടി അഹങ്കാരിയായ പുരുഷ കാമത്തിനേൽക്കുന്ന അടിയാണ്. ലൂയിസിനെയും തന്നെയും പറ്റി അപവാദം പറയുന്ന ഭർത്താവിനു നേരെ മേരിക്കുട്ടി കൊടുവാൾ എടുക്കുന്നു. പിന്നീട് ലൂയീസിന്റെ കൂടെ ജീവിക്കാൻ അവൾ ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു.

സ്വന്തം തറവാടിന് അവകാശപ്പെട്ട ചിലമ്പ് തേടിവരുന്ന പരമുവിനോട് കാലങ്ങളായി താൻ ഉള്ളിൽ പോറ്റിയ പ്രണയം അംബിക തുറന്നു പറയുന്നു. ചൊവ്വാദോഷം മൂലം അവിവാഹിതയായി നിൽക്കേണ്ടി വന്നത് പരമുവിനോപ്പം ചേരാൻ കാരണമായല്ലോ എന്ന് ആശ്വസിക്കുന്നു. തന്റെ പിതാവിന്റെ അധീനതയിൽ നിന്നും ആ ചിലമ്പ് നേടാൻ പരമുവിന് സർവ്വ സഹായങ്ങളും നൽകിയ അംബിക തുണയാകുന്നു. ഒടുവിൽ ചിലമ്പ് നിലവറയിൽ നിന്നും എടുക്കാനുള്ള പദ്ധതികൾ അവൾ തയ്യാറാക്കുന്നു. ചിലമ്പ് എടുക്കാൻ വരുന്ന പരമുവിനോട് അവൾ ഒരാഗ്രഹം മാത്രം സാധിപ്പിച്ചു തരാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. പരമുവിൽ നിന്നും അവൾക്ക് ഒരു കുഞ്ഞ് വേണം.

നാണിപ്പണിക്കത്തിയും അമ്മുക്കുട്ടി വാരസ്യാരും ഉടലിന്റെ വിളികളെ ഗോപ്യമാക്കി വെക്കുന്നില്ല. നാണി അപ്പുവിനെ തേടി ചെല്ലുന്നു. പിന്നീടു വേലുവിനെ വീട്ടിലേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നു. വീട്ടിനു പുറത്തെ ചായ്പ്പിൽ, പകൽ നേരത്ത് വേലുവും നാണിയും ഇണ ചേരുന്നു. അത് ഭർത്താവ് അറിഞ്ഞിട്ടും അവൾക്ക് ഭാവമാറ്റമൊന്നും ഇല്ല. അമ്മുക്കുട്ടി പൂജാരിയെ തേടി ചെല്ലുന്നത് അമ്പലമുറ്റത്താണ്.

പ്രണയത്തിൽ തുല്യതയുള്ള വ്യക്തികളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നവരാണ് പാർവതിയും ഉറുമീസും. ഉറുമീസിന്റെ മക്കളുടെ കലാധ്യാപികയായി അയാളുടെ വീട്ടിലെത്തുന്ന പാർവതി അയാളുടെ കാമുകിയായി മാറുന്നു. അവരിരുവരും ഉടലിന്റെ ആനന്ദം കൂടി പങ്കുവെക്കുന്നു. ഉറുമീസുമായുള്ള അവളുടെ ബന്ധം തകർന്നുപോയ തറവാടിനെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ ആ ബന്ധത്തിന്റെ നേട്ടം അനുഭവിച്ചവരടക്കം അവളെ അഭിസാരിണിയായി കാണുമ്പോൾ അവൾക്കു തന്റെ ഉടൽ പാപിയുടെ ഉടലായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. അതോടെ മയക്കഗുളികകയും മദ്യവുമില്ലാതെ അവൾക്ക് ഉറങ്ങാൻ കഴിയാതെ ആവുന്നു. ഒടുവിൽ മരണത്തിലേക്ക് അവൾ കാറോടിച്ചു പോകുന്നു.

1.3 പ്രണയമോ പാപമോ ?

പ്രണയത്തെ അതിന്റെ സകല ആനന്ദങ്ങളോടും കൂടെ ആശ്ലേഷിക്കുന്ന, ചിലപ്പോഴെങ്കിലും പ്രണയത്തിനുവേണ്ടി പുരുഷനെ തേടുന്ന ഭരതന്റെ നായികമാർ മലയാളിയുടെ തിരജീവിതത്തിലെ സാധാരണ സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തരാണ്. എന്നാൽ ആ ധീരകളായ നായികമാരുടെ കഥാന്ത്യത്തിലെ അവസ്ഥ എന്താണ്?

പ്രയാണം സാവിത്രിയുടെ തിരോധാനത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു. (ആത്മഹത്യ ചെയ്തതാകാം; സിനിമയുടെ തമിഴ് പതിപ്പിൽ സാവിത്രിയുടെ ആത്മഹത്യ പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.) പ്രയാണം ഒടുവിൽ പലായനമാകുന്നു. അരവിന്ദനെ മാത്രമേ അവൾക്ക് നേടാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ. അതുതന്നെ നൈമിഷികമായ നേട്ടം. മകൾ, അമ്മ, സഹോദരി തുടങ്ങിയ വിലാസങ്ങൾ എല്ലാം അവൾക്ക് നഷ്ടമാകുന്നു.

സുഭാഷിണിക്ക് (തകര) ഒരേ സമയം കാമുകനെയും അച്ഛനെയും നഷ്ടമാകുന്നു. സുന്ദരിക്ക് (ആരവം) തന്റെ സർക്കസ് കൂടാരം കത്തിപ്പോകുന്നത് മാത്രമല്ല തന്റെ പകിട്ടും പത്രാസും എരിഞ്ഞു പോകുന്നതും നിസ്സഹായതയോടെ കണ്ടു നിൽക്കേണ്ടി വരുന്നു. അലമേലു അപകടത്തിൽ പെടുന്നു. സൂസന്നക്കും (ഓർമ്മക്കായ്) ഇന്ദുവിനും (ചാമരം) വൈധവ്യം ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വരുമ്പോൾ മേരിക്കുട്ടി (കാതോടു കാതോരം) ഭർത്താവിനൊപ്പം പുഴയിൽ വീണു മരിക്കുന്നു. സന്ധ്യ (നീലക്കുറിഞ്ഞി പൂത്തപ്പോൾ) കാമുകന്റെ മരണത്തെ തുടർന്ന് ഭ്രാന്തിയാകുന്നു. പാർവതി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുമ്പോൾ തങ്ക (പറങ്കിമല) ജയിലിലാകുന്നു. കാവേരി, അംബിക, ആശാ തമ്പി, റാണി തുടങ്ങിയ ചുരുക്കം പേർ മാത്രം തങ്ങളുടെ കാമനാ വിഷയമായ പുരുഷനൊപ്പം ചേരുന്നു. ശാരീരികമോ മാനസികമോ ആയ വേദനകൊണ്ട് അവരും പിഴ മൂളുന്നു.

അംബികയ്ക്ക് (ചിലമ്പ്) പരമുവിനൊപ്പം ജീവിക്കാൻ (പരമു ചെയ്ത കൊലപാതകങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ ഇനിയും പിന്തുടരാനുള്ള സാധ്യതകൾ ബാക്കി

വെച്ചുകൊണ്ട്) നാട് വിട്ട് പലായനം ചെയ്യേണ്ടി വരുന്നു. റാണി (ലോറി) കഥാന്ത്യത്തിൽ മാത്രമാണ് ഭയത്തിൽ നിന്ന് മോചിതയാകുന്നത്. ആശാ തമ്പിയെ (കാറ്റത്തെ കിളിക്കൂട്) നായകൻ തല്ലി നേരെയാക്കുന്നത് കൊണ്ട് മറ്റൊരു ശിക്ഷ വേണ്ടി വരുന്നില്ല.

1.4 സിനിമ : ആൺ നോട്ടത്തിന്റെ ആഖ്യാനം

സ്ത്രൈണ സ്വാതന്ത്ര്യം തിരിച്ചറിയുന്ന നായികമാർക്ക് ഇങ്ങനെ ദുരന്തം വരിക്കേണ്ടി വരുന്നത് എന്ത് കൊണ്ടാണ്. ഈ ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം തേടുമ്പോൾ സിനിമയുൾപ്പെടെയുള്ള കലാസാംസ്കാരിക വ്യവഹാര രൂപങ്ങളുടെ പുരുഷ പക്ഷ വീക്ഷണകോണം തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്.

സമൂഹത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന പുരുഷാധീശബോധ്യങ്ങളെ അതിന്റെ സർവ്വ സന്നാഹങ്ങളോടെയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ആഖ്യാനത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും സിനിമ ആൺ നോട്ടങ്ങളുടെ പക്ഷത്താണ്. ‘Men act, women appear. Men look at women; women watch themselves being looked at." (Berger, 47)

1970 കളോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട പെൺപക്ഷ വായനകൾ സിനിമയുടെ ഈ സ്വഭാവം അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തൊഴിലാളി വർഗ്ഗ വിമോചന ആശയധാരകളിൽ മാർക്സിസം വഹിക്കുന്ന പങ്കിന് സമാനമായ പരിശ്രമങ്ങളാണ് ആദ്യകാലത്ത് സ്ത്രീ വിമോചനത്തിന് ഫെമിനിസം നടത്തുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽക്കുന്ന ചട്ടക്കൂട് ആൺകോയ്മയുടെ വിധേയ വ്യക്തിത്വം എന്ന തരത്തിലാണ് സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതോ കാരണങ്ങളാൽ സ്ത്രീ പുരുഷനെക്കാൾ പിന്നാക്കം ആണെന്ന് വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ഒരു ലോകക്രമത്തിലാണ് മനുഷ്യന്റെ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങൾ അടക്കം രൂപപ്പെടുന്നത്. കലകൾ പലപ്പോഴും പുരുഷന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അത്തരം ഒരു ഭൂമികയിൽ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ ഭിന്നവും സവിശേഷവുമായ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമാ നിരൂപണം പഠിക്കുന്നത്. ആരംഭ കാലത്ത് മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റേതയും മാർക്സിസത്തിന്റെയും സംപ്രത്യയങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങളുടെ സിദ്ധാന്ത രൂപീകരണം. 1960 കളിൽ യൂറോപ്പിൽ ആരംഭിച്ച രണ്ടാം ഘട്ട സ്ത്രീവാദം അന്നോളം അരാഷ്ട്രീയമായി പരിഗണിച്ച് പോന്ന സ്ത്രീയുടെ അനുഭവ മേഖലകളെ പൊതുധാരയിലേക്ക് നീക്കി നിർത്തി. കുടുബം, പ്രത്യുൽപ്പാദനം, ഭാഷാപ്രയോഗം, ഫാഷൻ ഇത്യാദികളിലെ പുരുഷകോയ്മയെ മറനീക്കി കാണിച്ചു. ഈ രണ്ടാം ഘട്ട ഫെമിനിസത്തിന്റ് ഭാഗമായാണ് സ്ത്രീവാദ സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പിറക്കുന്നത്

ലക്കാൻ ഉൾപ്പെടെയുള്ള മനോവിശകലന വിദഗ്ദ്ധരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പിൻബലത്തിലാണ് സിനിമയുടെ സ്ത്രീ പക്ഷവായനകൾ ചുവടുറപ്പിക്കുന്നത്. ലോറ മല്ലിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ പുരുഷ മേധാവിത്ത ക്രമത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കലാരൂപം എന്ന നിലയിൽ ആൺകോയ്മയുടെ അടയാളങ്ങൾ പേറുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രം. ആൺ/ പെൺ എന്നതിനെ സജീവം/ നിഷ്ക്രിയം (active/passive) എന്ന ദ്വന്ദം കൊണ്ട് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു സിനിമ. സിനിമയിലെ പുരുഷന്റെയും സിനിമ കാണുന്ന പുരുഷന്റെയും

കാഴ്ചാ വിഭവമാണ് സിനിമയിലെ സ്ത്രീ. ആൺ നോട്ടത്തിന്റെ (male gaze) കേന്ദ്രമാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രം. ആ കാഴ്ചയാണ് പ്രേക്ഷകന് ആനന്ദം (visual pleasure) നൽകുന്നത്. അവനിൽ കാമനകളുടെ പ്രേരകമാവുക എന്നതാണ് അവളുടെ ദൗത്യം. സിനിമയിലെ പുരുഷനാണ് കഥാഗതി നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ ലൈംഗിക ചോദകമായി നിൽക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകൻ മാത്രമല്ല പ്രേക്ഷകയും നായകനുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്ന് അവർ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ നിയാമക ശേഷിയുള്ള നായിക പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സന്നിഗ്ദ്ധതയിൽ, ലൈംഗികമായ സ്വത്വ സ്ഥിരത ചിതറിപ്പോയ അവസ്ഥയിൽ ആണ് ഉള്ളത്. [a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive feminintiy and the devil of regressive masculintiy] പുരുഷ കർതൃ സ്ഥാനത്തും സ്ത്രീ കർതൃ സ്ഥാനത്തും തന്നെത്തന്നെ അവരോധിക്കുന്നവളാണ് പ്രേക്ഷക. ആണത്ത പ്രഖ്യാപന സിനിമകൾ കാണുമ്പോൾ സ്വയം പൗരുഷവല്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന അതേ പ്രേക്ഷക (നായികാ പ്രാധാന്യമുള്ള) മെലോഡ്രാമ സിനിമകളിൽ നായികയുടെ വൈകാരികതയുമായും സാത്മീകരിക്കുന്ന തരത്തിൽ ചാഞ്ചാടിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഭരണകൂട ഉപകരണം (Ideological State Apparatuses) എന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ സാമൂഹ്യ സ്വാധീനം തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തെയും നയിക്കുന്നത് ഭരണ വർഗ്ഗത്തിന്റെ ആശയങ്ങളാണ് എന്ന് കാറൽ മാർക്സ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കലാരൂപങ്ങളുടെ ആന്തരധാരയിൽ നിലീനമായാണ് അധീശ പ്രത്യയശാസ്ത്രം കിനിഞ്ഞിറങ്ങുന്നത്. അതിനാൽ തന്നെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നു എന്ന് കരുതുന്ന ഒന്നാവില്ല സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം. സമൂഹത്തിൽ കോയ്മാ ശേഷിയോടെ നിലനില്ക്കുന്ന ആശയധാരകൾ സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് സൂക്ഷ്മ വിശകലനത്തിൽ മാത്രമേ അറിയാൻ കഴിയൂ.

ആൺകോയ്മയുടെ അബോധം ഭരതൻ എന്ന ചലച്ചിത്രകാരനേയും നയിക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾ ആൺ പ്രേക്ഷകന്റെ അഹം ബുദ്ധിയെ (ego) മാനിക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥനാണ്. ലൈംഗിക സ്വത്വം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള പെണ്ണിന്റെ ശ്രമങ്ങളെ പിതൃകേന്ദ്രിത മനസ്സിന് എളുപ്പം അംഗീകരിക്കാൻ ആവില്ല. പെണ്ണിനെ സമശീർഷകയാക്കാനുള്ള ബോധപൂർവമായ ശ്രമങ്ങളെപ്പോലും ഈ അബോധം തകർക്കുന്നു. തന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം അത് ഒളിച്ചു കടത്തുന്നു.

പുരുഷ കാമനകളുടെ സമശീർഷകത എത്തിപ്പിടിക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജിതരാവുകയാണ് ഭരതന്റെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. തങ്ങൾ തന്നെ നിമിത്തമായ പാപത്തിന്റെ ശിക്ഷ അവർ അനുഭവിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ സ്ത്രീ ലൈംഗികതയുടെ പ്രത്യക്ഷണങ്ങൾ എന്ന പ്രാഥമിക അനുഭവത്തെ പ്രച്ഛന്നമായി ധരിച്ച്, ആണധീശ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഉള്ളിൽ പേറുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെയായി മാറുന്നു ഭരതന്റെ സിനിമകളും.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

മലയാളം

1. *ബിജു ബെർണാഡ്, 2013, ഭരതൻ: ജീവിതം, സിനിമ, ഓർമ്മ, ഒലീവ്, കോഴിക്കോട്*
2. *സി എസ് ചന്ദ്രിക, 2016, കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ ചരിത്രങ്ങൾ, സ്ത്രീ മുന്നേറ്റങ്ങൾ, ഡി സി ബുക്സ് കോട്ടയം*
3. *അജു കെ. നാരായണൻ (എഡി.), 2017, താക്കോൽ വാക്കുകൾ: വിചാര മാതൃകകൾ, കേരളീയ നോട്ടങ്ങൾ, ഭൂമി മലയാളം, യൂ.സി കോളേജ്, ആലുവ*

Engish

4. Simon de Beauvoir, 2011, Second Sex , Vintage Books , Newyork
5. Judith Butler, 1993, Bodies that Matter, Routledge, Newyork
6. Lora Mulvey, 1989, Visual and Other Pleasures, Palgrave, Newyork
7. Jackie Stacey : Star Gazing ,1994, Hollywood Cinema and Female Spectator : Routledge Newyork & London
8. Tanya Krzywinska, 2004, Sex and the Cinema, wall Flower Press, London
9. Toby Miller & Robert Stam, 2004, A Companion to Film Theory, Blackwell Publishing , USA
10. John Berger, 1972, Ways of Seeing , BBC & Penguin Books
11. Nicholas Mirzoeff, 2002, Visual Culture Reader, Routledge, Newyork & London
12. Meena T. Pillai (Edi), 2015, Women in Malayalam Cinema: Naturalizing Gender Hierarchies , Orient Black swan, New Delhi
13. AshaAchuthan, 2009, Feminist Standpoints Theory and Question of Experiences, Ph.D Thesis , Cetnre for the Study of Culture and Socitey, Bangalore, Manipal Universtiy
14. Louis Althusser,1970, Ideology and Ideological State Apparatuses, https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm
15. Sangeetha Datta , 2000, Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema, Social ScientistVol. 28, No. 3/4 (Mar. -Apr., 2000), https://www.jstor.org/stable/3518191