ജാതി, വർഗ്ഗ ബന്ധങ്ങളെ ഉലയ്ക്കാതെ, സദാചാരങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങി, വിവാഹത്തിലെത്തി പര്യവസാനിക്കുന്ന 'സഫലത' യുടെ കഥകൾ പറയുന്നതിലൂടെ സദാചാരങ്ങളോടുള്ള വിധേയപ്പെടലാണ് മലയാള സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന്

കെ.പി. ജയകുമാർ

വെള്ളിത്തിരയിലെ കാമരൂപങ്ങൾ

"നസീർ ഷീല, ഷീല-ജയൻ, ജൻ- ജയഭാരതി, സോമൻ-ശ്രീവിദ്യ, ശ്രീവിദ്യ-മധു, ലക്ഷ്മി -നസീർ, നസീർ- ശാരദ ഇവരെപ്പറ്റി എന്തു പറയുന്നു.?" വരഗുണന്റെ നൈറ്റുകടയിലെത്തിയ കൊബിധൻ ഇതു ചോദിച്ചുകൊണ്ട് ബഞ്ച് നീക്കി ഇരുന്നു.

"ഇവരൊക്കെ വൃന്ദാരക ദമ്പതികൾ എന്നുപറയാം. നിറയെ സമ്പത്തുള്ള കൂട്ടരാണ്. അഹങ്കരിക്കാത്തവരും മിക്കവാറും മനോൻമയിലേക്ക് വിളിക്കുന്നവരുമാണിവർ." തന്റെ ഉള്ളിലേക്ക് നോക്കിയിരിക്കുന്നവനെപ്പോലെ ഇരുന്നുകൊണ്ട് കേമരക്കണ്ണൻ കോബിധന് മറുപടികൊടുത്തു.

- ജാതകപാരിജാതം[1]

പ്രണയ കാമനകൾ

മലയാളസിനിമാ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ പ്രണയ-ദാമ്പത്യ കാമനകൾ ഉടൽ പൂണ്ടത് ഈ 'വൃന്ദരാക ദമ്പതി'കളിലൂടെയാണ്. സുന്ദരവും സമ്പന്നവും വരേണ്യവുമായ പെണ്ണഴകിന്റെ ശരീരങ്ങളിലേക്ക് കടലോര, കയർ, കർഷക, തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളും അടിച്ചുതളിക്കാരികളും പരിഭാഷപ്പെട്ടു. വള്ളമൂന്നിയും പാട്ടുപാടിയും കടാപ്പുറത്ത് തിരയെണ്ണിയും 'ബീഡിപ്പുകയൂതി' പെണ്ണുടലിലേക്ക് കണ്ണെറിഞ്ഞ സുന്ദരനായ കൊച്ചുമുതലാളിയും നല്ലകാമുകനും ഉത്തരവാദിത്തമുള്ള ഭർത്താവും മാന്യനായ ജാരനുമായി ആൺശരീരങ്ങൾ കാഴ്ച്ചപ്പെട്ടു. കുടിലിന്റെയും കൊട്ടാരത്തിന്റെയും ഏകാന്തതകളിൽ നിന്നുയർന്ന നായികമാരുടെ നെടുനെടുങ്കൻ നെടുവീർപ്പുകളും അവയിൽ അമർന്നുമുഴങ്ങിയ പ്രണയ/രതി മോഹങ്ങളും ഗ്രാമ-നഗര ടാക്കീസുകളെ മുഖരിതമാക്കി. സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാര വിലക്കുകളിൽ പുലർന്നുപോരുന്ന ജൈവശരീരങ്ങൾ കൊട്ടകയുടെ ഇരുളിൽ അവരുടെ കാമരൂപങ്ങളോട് താദാമ്യപ്പെടുകയായിരുന്നു.

വികാരസാന്ദ്രമായ പ്രണയാനുഭവം രണ്ട് മനസ്സുകൾ തമ്മിലുള്ള, ഉടലുകൾ തമ്മിലുള്ള ലയനമാണ്. ആനന്ദനിർഭരമായ നിമിഷങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തികൾ അപൂർണ്ണതയെ തകർത്ത് പൂർണ്ണതയിൽ ലയിക്കുന്ന അഭിലാഷങ്ങളുടെ ആഘോഷമാണതെന്ന് പ്ലേറ്റോ നിർവചിക്കുന്നു. പ്രണയം ചുറ്റുപാടുകളുടെ വിലക്കുകളെ വിസ്മരിച്ച്

1. എൻ ബൈജു. ജാതക പാരിജാതം, നോവൽ, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

നിത്യതയിൽ അഭിരമിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് സമൂഹത്തിൽ ഇതര ജീവിതാനുഭവങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കാത്ത പ്രാധാന്യം പ്രണയ/രതിയനുഭവങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. അലൗകിക സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഈ നിത്യതാസ്പർശം ചിലപ്പോൾ ഒറ്റനിമിഷത്തിൽ തകർന്നുവീണേക്കാം. വ്യക്തിയുടെ വികാരസാന്ദ്രമായ സ്വകാര്യതയും സമൂഹത്തിന്റെ വികാരനിരപേക്ഷമായ 'ധാർമ്മികത'യും സംഘർഷപ്പെടുന്ന സന്ദർഭമാണത്. പ്രണയം സാമൂഹ്യനിയമങ്ങളും സദാചാരവിലക്കുകളും ലംഘിച്ച് രണ്ട് വ്യക്തികൾ മാത്രമുള്ള ലോകം നിർമ്മിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാവാം സമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ പ്രണയം അസ്വീകാര്യമാക്കുന്നത്.[2]

സാമൂഹികബന്ധങ്ങളിൽ ഇന്ന് പുലരുന്ന നിർവചനങ്ങളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ വ്യക്തികൾക്ക് ആനന്ദനിർഭരമായ ലയനം സാധ്യമാവുകയുള്ളു. സമുദായവിലക്കുകൾ ചെന്നെത്താത്ത സ്വകാര്യസങ്കേതങ്ങൾ തേടി പ്രണയശരീരങ്ങൾ അലഞ്ഞുതിരിയുന്നത് അതുകൊണ്ടാവാം. സമൂഹത്തിന്റെ (അ)യുക്തിനിഷ്ഠമായ കൽപനകളെ ലംഘിക്കാനാവാതെ വ്യക്തികളുടെ പ്രണയാവിഷ്കാരങ്ങൾ സാധ്യമല്ലെന്നുവരുമ്പോഴാണ് ഏറ്റവും സുരക്ഷിതമായ ഒളിയിടങ്ങളായി മരണം കാഴ്ചപ്പെടുന്നത്. കമിതാക്കളുടെ മരണം സിനിമയിലും സാമൂഹ്യജീവിതത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്ന ദുരന്താനുഭവമായി തീരുന്നു. പ്രണയത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിൽ ഒരു സുരക്ഷിതമണ്ഡലം നിർമ്മിക്കാനുള്ള യത്നമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ. ജാതി, വർഗ്ഗബന്ധങ്ങളെ ഉലയ്ക്കാതെ, സദാചാരങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങി, വിവാഹത്തിലെത്തി പര്യവസാനിക്കുന്ന 'സഫലത' ഒരേ സമയം പ്രണയദുരന്തത്തിൽ നിന്നുമുള്ള രക്ഷപ്പെടലും സദാചാരങ്ങളോട് വിധേയപ്പെടലുമാണ്. ദുരന്തങ്ങൾ പോലും വ്യവസ്ഥക്കു കീഴ്പ്പെടേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെ പ്രേക്ഷകരിലേക്കു പകരാനുള്ള 'ഗുണപാഠ'കഥനങ്ങളായാണ് കാഴ്ചപ്പെടുന്നത്.

തകരയ്ക്ക് ലൈംഗിക പാഠങ്ങൾ പഠിപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ചെല്ലപ്പനാശാരി സമൂഹമനസ്സിന്റെ 'അശ്ലീല'മാക്കപ്പെട്ട കാമവും ആകാംക്ഷയുമാണ്. നിയമങ്ങൾക്കും നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കുമിടയിൽ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിരിക്കാനിടയുള്ള ആനന്ദസാധ്യതകൾ കുടിലതന്ത്രങ്ങളുടെ പുതിയൊരു ഭാഷ സ്വീകരിക്കുകയും ചെല്ലപ്പനാശാരിയിലൂടെ പുനർജ്ജനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു

ഉടൽ എന്ന ഉത്സവം

പരിചിതമായ പ്രണയ-രതി സങ്കൽപ്പങ്ങളെ അടിമുടി തിരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഭരതന്റെയും പത്മരാജന്റെയും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എഴുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിലും എൺപതുകളിലും പുറത്തുവരുന്നത്. പത്മരാജനും ഭരതനും ഉടലുകളെ കാഴ്ചപ്പെടുത്തുന്ന രീതി ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭരതന് പ്രണയവും രതിയും ഒരു ദൃശ്യോത്സവമാണ്. പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളിൽ പുറത്തുവന്ന രതിനിർവ്വേദത്തിലും തകരയിലും ഉടൽവിന്യാസത്തിൽ ലൈംഗികതയുടെ സ്പർശം പ്രകടമായിരുന്നു. വൈശാലി, ദേവരാഗം തുടങ്ങിയ 'കുടുംബ'ചിത്രങ്ങളിൽ ഭരതൻ പ്രണയത്തെ ശരീരത്തിലേക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തുന്നു. പ്രണയം ഒരു ശാരീരികാനുഭവമാണെന്ന് ഭരതൻ ചിത്രങ്ങൾ പറയുന്നത്.

പത്മരാജൻ (സംവിധാനം ചെയ്ത) സിനികളിൽ അത് ശരീരത്തെ കടന്നുവളരുന്ന അരൂപിയായ ആനന്ദമാണ്. വിശപ്പ്, ദാഹം, തണുപ്പ് തുടങ്ങിയ ജൈവാനുഭവങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാ

2. വിജയകൃഷ്ണൻ. മലയാള സിനിമയുടെ കഥ. പുറം 63.

യി രതി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുകയാണ് 'തകര'യിൽ. ശരീരത്തെ സാമൂഹ നിന്ത്രിതമായ ഘടകമായി തിരിച്ചറിയുമ്പോഴും അതിനുള്ളിൽ പുറത്തുചാടാൻ, സ്വയം ആവിഷ്കരിക്കാൻ കുതറുന്ന 'ജൈവ കാമനകളെ'യാണ് ചലച്ചിത്രം കാഴ്ചപ്പെടുത്തുന്നത്. സുഭാഷിണിയുടെയും തകരയുടെയും മറ്റനവധി യൗവനങ്ങളുടെയും പ്രണയ – രതിമോഹങ്ങൾക്ക് സമാന്തരമായാണ് മൃഗങ്ങളുടെ ഇണചേരലിന്റെ ആവർത്തിക്കുന്ന കാഴ്ച. 'വ്യക്തിയുടെയും സമൂഹത്തിന്റെയും ശരീരത്തിലേക്കുള്ള കവാടമാണ് ലൈംഗികത' എന്ന ഫൂക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. തകരയ്ക്ക് ലൈംഗിക പാഠങ്ങൾ പഠിപ്പിച്ചു കൊടുക്കുന്ന ചെല്ലപ്പനാശാരി സമൂഹ മനസ്സിന്റെ 'അശ്ലീല'മാക്കപ്പെട്ട കാമവും ആകാംക്ഷയുമാണ്. നിയമങ്ങൾക്കും നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കുമിടയിൽ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിരിക്കാനിടയുള്ള ആനന്ദസാധ്യതകൾ കുടിലതന്ത്രങ്ങളുടെ പുതിയൊരു ഭാഷ സ്വീകരിക്കുകയും ചെല്ലപ്പനാശാരിയിലൂടെ പുനർജ്ജനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത് ചെല്ലപ്പനാശാരിയെ മലയാള സിനിമയിലെ ഏറ്റവും ക്രൂരനായ വില്ലനാക്കി. ഇന്ദ്രിയാനന്ദാന്വേഷണങ്ങൾ കുടിലതകളിലൂടെ സുഖം നേടാൻ/തേടാൻ നിയോഗിക്കപ്പെടുന്ന പുരുഷസ്വത്വത്തിന്റെ ഘടന സമഗ്രമായ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാകേണ്ടതുണ്ട്.

തകരയുടെയും സുഭാഷിണിയുമായുള്ള രതിയുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലൂടെ 'ശരീര'ത്തിനുമുന്നിൽ അനുഭവത്തിന്റെ പുതിയമേഖലകൾ തുറക്കപ്പെടുന്നു. പ്രായപൂർത്തിയായിട്ടും ബുദ്ധിവികസിക്കാത്ത തകരയുടെ പ്രണയവും കാമവും ബുദ്ധിയുടെയും മനസ്സിന്റെയും വഴക്കങ്ങൾക്ക് പിടിതരാത്ത അനുഭവമണ്ഡലമാണ്. സാമൂഹ്യ സദാചാരത്തിന്റെ പദാവലികൾക്ക് പിടിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത പ്രണയത്തിന്റെ പ്രതിലോകമാണ് 'തകര'യുടെ കാമം പ്രതിലോമമാക്കുന്നത്.

ലൈംഗികതയുടെ അപൂർണ്ണമായ ചരിത്രം കൗമാരങ്ങൾക്ക് ഇടം നൽകുന്നില്ല. കേരളത്തിലെ കൗമാര പ്രണയ –രതി കാമനകൾ വരാനിരിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായി വിലക്കുകൾക്കുള്ളിൽ ക്ഷമയോടെ കാത്തിരിക്കുന്ന 'തടവുപുള്ളികളാണ്.' 'ശിക്ഷ'കഴിഞ്ഞ് പുറത്തിറങ്ങുന്ന യൗവ്വനങ്ങൾക്കുള്ളതാണ് ഇണ (ഇര) തേടലെന്ന് നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട സദാചാരബോധത്തിലാണ് നാം പുലരുന്നത്. അങ്ങനെ പ്രണയവും രതിയും യൗവ്വനത്തിന്റെ ആഘോഷമായി മാറുന്നു. ആനന്ദത്തിന്റെ അനന്തമായ തേടലുകൾക്ക് പാകപ്പെട്ട ശരീരങ്ങളായി യൗവ്വനം സ്വീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ കുറ്റബോധങ്ങളിലൂടെയും അടിച്ചമർത്തലുകളിലൂടെയും അനാകർഷകമാക്കപ്പെട്ട ആനന്ദമോഹങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും നിറഞ്ഞ തൊട്ടാൽതരിക്കുന്ന കൗമാരം സമൂഹ്യസാദാചാര നിഷ്ഠകൾക്ക് പുറത്ത് വീർപ്പുമുട്ടിക്കഴിയുന്നു.

'രതിനിർവ്വേദം' കൗമാര പ്രണയ കാമനകളുടെ തടവുചാടലായിരുന്നു. കൗമാരത്തിന്റെ വരിഞ്ഞുകെട്ടിയ ഉടലിന്റെ യൗവ്വന ശരീരത്തിലേക്കുള്ള സദാചാരദൂരത്തെയാണ് ചലച്ചിത്രം അട്ടിമറിക്കുന്നത്. ദേവി–ദേവതാ മാതൃ സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ ഉടയാടകൾ അഴിച്ചു കളയുന്ന ഉടലുകളുടെ കെട്ടഴിയലായിരുന്നു രതിനിർവ്വേദം. അടഞ്ഞതും നിഗൂഢവുമായ കാമമോഹങ്ങളുടെ ഒളിയിടങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തെയാണ് ഭരതന്റെ ക്യാമറക്കാഴ്ചകൾ പ്രതിനിധീകരിച്ചത്. പ്രണയ–രതി കാമനകളുടെ ശക്തിക്ഷോഭങ്ങളായിരുന്നു ജയഭാരതിയുടെ ശരീരം ദൃശ്യപ്പെടുത്തിയത്. സമൂഹം അംഗീകരിക്കാത്ത രണ്ടു ശരീരങ്ങളുടെ ലയനമായിരുന്നു അവിടെ സംഭവിച്ചത്. ഒരുനിമിഷത്തേക്ക് ഭൂമിയെ വിസ്മരിക്കുന്ന കമിതാക്കൾ സർപ്പക്കാവിന്റെ അഭൗമികതയിലാണ് ആനന്ദത്തിന്റെ 'നിഷിദ്ധ' ലോകത്തെ പ്രാപിക്കുന്നത്. പിറ്റേന്ന് പാപവും കുറ്റബോധവും തീണ്ടി നീലിച്ച ശരീരമായി അത് കാഴ്ചപ്പെടുന്നു. പ്രണയം ശരീരം പൂണ്ട് ഭൂമിയെ സ്പർശിക്കുമ്പോഴൊക്കെ ദുരന്തം കൂടെയെത്തുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാവാം? തകരയുടെയും രതിനിർവ്വേദത്തിന്റെയും അന്ത്യരംഗങ്ങൾ ദാരുണമാക്കുന്നത് നമ്മുടെ പ്രണയകാമനകളെത്തന്നെയാണ്. കാടിറങ്ങുമ്പോൾ പ്രണയത്തിന്റെ ജൈവനീതി തോൽപ്പിക്കപ്പെടുകയും ഭൂമിവാഴുന്നവരുടെ രാജനീതി വാഴിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നിടത്താണ് വൈശാലി ഒരു പ്രണയ ദുരന്തമാകുന്നത്.

ശരീരത്തിൽനിന്നും വിമോചിപ്പിക്കപ്പെട്ട പ്രണയാനുഭവങ്ങളിലൂടെയാണ് പത്മരാജൻ സിനിമകൾ ദുരന്തത്തെ മറികടക്കുന്നത്. അവിടെ പ്രണയവും രതിയും പുതിയ കാമനകളിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന മനസ്സിന്റെ അത്യന്തം സ്വകാര്യമായ ഉരുൾപൊട്ടലുകളാണ്. അരപ്പട്ട കെട്ടിയഗ്രാമത്തിൽ, നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകൾ, തൂവാനത്തുമ്പികൾ, ഇന്നലെ, ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ അനുരാഗതീവ്രമായ മാനസികലോകത്തെയാണ് ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. അരപ്പട്ടകെട്ടിയഗ്രാമത്തിൽ വേശ്യാലയത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ചെറുപ്പക്കാർക്ക് രതി ഒരു മാനസികവ്യാപാരം മാത്രമാണ്. ശരീരക്കാഴ്ചകൾ അവിടെ കടന്നുവരുന്നതേയില്ല. നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകളിൽ രണ്ടാനച്ഛന്റെ പീഡനത്തിനിരയാകുന്ന നായികയുടെ ശരീരത്തിന്റെ 'അശുദ്ധി'യെ സോളമന്റെ ഉദാത്ത പ്രണയത്താൽ മോചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ശരീരവും അതിന്റെ നിർമ്മിതിയായായ കന്യകാത്വ സങ്കൽപ്പവും അതിനെ നിലനിർത്തുന്ന സദാചാര ബോധവും ആഴത്തിൽ ഹിംസിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്ര സന്ദർഭമായിരുന്നു അത്. ശരീരത്തിന്റെ തടവറകളിൽനിന്നും മനസ്സിന്റെ മോചനത്തെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന സിനിമ 'പാപം' ശാരീത്തിന്റേതു മാത്രമായ വികാരമാണെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു.

വ്യക്തിയുടെ അനുഭവത്തിനു മേൽ അധികാരത്തിന്റെ മുദ്ര ഏറ്റവും ശക്തമായി പതിഞ്ഞിട്ടുള്ള മേഖലയാണ് ലൈംഗികത എന്ന് ഫൂക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അനുശീലനവ്യവസ്ഥയിലൂടെ കാലാകാലങ്ങളായി ക്രമപ്പെടുത്തിയ ശരീരം സമൂഹത്തിന്റെ (അ)യുക്തിനിഷ്ഠമായ കൽപനകളെ ലംഘിക്കുന്ന കാമനകളിലേക്ക് ചിലപ്പോൾ തുളുമ്പിപ്പോകുന്നു. വ്യക്തികളുടെ അഭിലാഷങ്ങൾക്ക് സ്വതന്ത്രമാകാൻ ശരീരത്തെയും, അതിനെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന ഓർമ്മകളെയും അഴിച്ചെടുക്കേണ്ടിവരുന്നു. ശൂന്യമായ മനസ്സിലേക്കുള്ള ശരീരത്തിന്റെ കൂടുമാറ്റത്തിലൂടെ ഭൂതകാലത്തെ പൂർണ്ണമായും അഴിച്ചുകളയുകയാണ് 'ഇന്നലെ'യിലെ നായിക. പുതിയ കാമനകളിൽ അഭിരമിക്കുന്ന മനസ്സിനെ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ തെളിവുകൾക്ക് തൊടാനാവുന്നില്ല. കല്യാണഫോട്ടോ തിരികെ പോക്കറ്റിലിട്ട്, ശരീരത്തിനുമേലുള്ള ഉടമ്പടികൾ റദ്ദ് ചെയ്യപ്പെട്ട ഭർത്താവ് പടിയിങ്ങിപ്പോകുമ്പോൾ ഒരു ദാമ്പത്യ

ത്തിന്റെ ദുഃഖഭരിതമായ അന്ത്യമാ യത് കാഴ്ച്ചപ്പെടുന്നു. ഭാര്യ എന്ന ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നും കാമുകി എന്ന വർത്തമാന അനുഭവത്തി ലേക്കുള്ള മടക്കമാണ് ഇന്നലെ.

തൂവാനത്തുമ്പികളിലൂടെ എൺപതുകളിലെ (ഇന്നും) മല യാളീയുവത്വത്തിന്റെ ആദർശപ്രേ ണയ നായികയായിത്തീർന്ന ക്ലാര തിമർത്തുപെയ്യുകയും തോർന്നു തീരുകയും ചെയ്യുന്ന മഴപോലെ കാല്പനികമായൊരു ജൈവസാ ന്നിധ്യമാണ്. ജയകൃഷ്ണനും ക്ലാര യും ഒരുമിക്കുന്ന രാത്രിയിൽ മഴ തിമിർത്തുപെയ്തിരുന്നു. ഏതോ വിദൂര നഗരത്തിൽനിന്നും അർദ്ധരാ ത്രിയിൽ ക്ലാരയുടെ ഫോൺവരു മ്പോൾ പുറത്ത് മഴ കനത്തുനിന്നി ന്നു. അവളുടെ വരവറിയിച്ചുകൊണ്ട് ടെലഗ്രാംവന്നത് മഴയിൽ കുതിർന്ന ഒ രു പകൽനേരത്തായിരുന്നു. മഴപോ ലെ രൂപരഹിതവും അമൂർത്തവുമാ യൊരനുഭവമാണ് പത്മരാജൻ സിനി കളിലെ പ്രണയം. ഞാൻ ഗന്ധർവ്വനി ലെ കാമുകൻ അരൂപിയായൊരു ഗ ന്ധർവ്വനാണ്. അയാളുടെ ശരീരത്തിന് അസ്തിത്വമില്ല. പ്രണയ കാമനകളിലൂ ടെയാണ് അയാൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ത്. രതിയിലൂടെയാണ് മോചിപ്പിക്കപ്പെ ടുന്നത്. ഈ കാഴ്ചകളെ ദൃശ്യവൽക്ക രിക്കുന്ന സംവിധായകന്റെ നോട്ടം പ ക്ഷെ, ശരീരത്തിനപ്പുറമുള്ള അനുഭവ ലോകത്തിലേക്കാണ്.

ശാപത്തിലൂടെ മനുഷ്യരാകുന്നവർ പ്രണയത്തിലൂടെ വിമോചിതരാകുന്നു വെന്ന് പത്മരാജൻ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. ഭരതന്റെ പ്രണയം ശരീരത്തിലേക്കു തിരിയുമ്പോൾ പത്മരാജന്റെ കാഴ്ച കൾ ശരീരത്തെ മറികടക്കുന്നു. പ്ലേ റ്റോയുടെ സൗന്ദര്യദർശനവുമായി അ ടുത്തുവെച്ച് ഇത് വായിക്കാം. പ്രേമം ലാവണ്യാനുഭൂതികളോടുള്ള അഭിനി വേശമാണ്. പരമസൗന്ദര്യത്തെ പ്രാപി ക്കാനും അതിനെ നിത്യമായി തന്റേ താക്കി സൂക്ഷിക്കാനുമുള്ള ഒരുവന്റെ ഇഛയാണ് പ്രേമത്തിന്റെ ഉറവിടം. സൗന്ദര്യത്തെ പ്രാപിക്കുന്നതിലൂടെ അപരിമേയമായ ആനന്ദത്തിലേക്കാണ് പ്രവേശിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുത ന്നെ അത് വിശിഷ്ടമായൊരു നൻമയാ യിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടുവ്യ ത്യസ്ത മൂല്യങ്ങളായി കരുതുതപ്പെടു ന്ന നൻമയും സൗന്ദര്യവും ഒന്നായിമാ

മായിരിക്കുന്ന ഈ അസുലഭ കാലഘട്ട'ത്തിന്റെ ആനന്ദമോഹ ങ്ങളെ ശരീരപ്പെടുത്തുന്നതിലൂ ടെ പ്രണയത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണത കളെ വിട്ടുകളയാനും ലൈംഗി കതയുടെ ആകാംക്ഷകളെ പ്രീ ണിപ്പിക്കുന്നതിനും സിനിമക്ക് കഴിയുന്നു. പെൺശരീരത്തിന്റെ യും സ്ത്രീ സ്വത്വത്തിന്റെയും ആനന്ദജകാമനകളെക്കുറിച്ചുള്ള അവ്യക്തമായ അനുമാനങ്ങളി ലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ആഖ്യാന സ്ഥലങ്ങളായിരുന്നു ചലച്ചിത്ര ങ്ങൾ. തരളിതമാകുന്ന

പുരുഷപ്രകടനങ്ങൾക്ക് പാത്രമാകാനും അതിൽ സുഖം കണ്ടെത്താനുമുള്ളബാധ്യതയാണ് സ്തീകൾക്ക് കൽപ്പിച്ചു കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. പെണ്ണുകാണൽ, കന്യാദാനം, വിവാഹം തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഇതിന്റെ സദാചാരബദ്ധമായ സ്ഥിരീകരണമാണ്. രതികാമനകളുടെ കുറ്റബോധം സിനിമ മറികടക്കുന്നത് ഈ സദാചാര വഴക്കങ്ങളിലൂടെയാണ്

റുന്ന ഒരനുഭവം ഇവിടെ സാധ്യമാകു ന്നുണ്ട്. ലാവണ്യാനുഭവത്തിന്റെ ഇത്ത രം സന്ദർഭങ്ങളെല്ലാം പ്രേമത്തിന്റെ ഉ ദാത്തനിമിഷങ്ങളായി പ്ലേറ്റോ നിരീ ക്ഷിക്കുന്നു.[3]

പുരുഷ ശരീരങ്ങൾ

ആനന്ദനിർഭരമായ ജീവിതാഭിലാഷ ങ്ങളിലേക്കുള്ള വ്യക്തികളുടെ തുറ ന്നുവിടലാണ് പ്രണയം. മണ്ണിൽ തൊ ടാതെ പറക്കുന്ന മനസ്സിന്റെ കുതിര വേഗങ്ങളെ വരുതിയിലാക്കാൻ ശരീര ങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണം ഉറപ്പുവരുത്തുക യാണ് മാർഗ്ഗം. പരമാവധി അധ്വാന സാധ്യതയുള്ളതും സന്താനോൽപാദ നത്തിന് അനുയോജ്യമെന്ന അനുമാ നിക്കപ്പെടുന്നതുമായ യൗവ്വനാവസ്ഥ യിലുള്ള ശരീരങ്ങളുടെയും അവയോട നുബന്ധിച്ചുള്ള സ്വത്വങ്ങളുടെയും ആഘോഷത്തിലൂടെയാണ് ഈ ക്രമ പ്പെടുത്തൽ സാധ്യമാകുന്നത്. നിലവി ലുള്ള സമൂഹ- കുടുംബ ഘടനക്കു ള്ളിൽ വിവാഹം, ലൈംഗികത എന്നി വയിലൂടെ നിയന്ത്രിതവും 'സ്വതന്ത്ര' വുമായ ഒരിടം 'യൗവ്വന'ങ്ങൾക്ക് തുറ ന്നു കിട്ടുന്നു. 'ജീവിതം യൗവ്വന തീ ഷ്ണവും, ഹൃദയം പ്രേമ സുരിലവു

പെൺ(ശരീര)മോഹങ്ങൾക്ക് അഭിമുഖ മായി കരുത്തുറ്റ പുരുഷ ശരീരം ദൃ ശ്യപ്പെടുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. '1970കളുടെ തുടക്കത്തിൽ കമലഹാ സൻ ഒരുതാരമായി ഉദിച്ചുയരുന്നതോ ടെയാണ് മലയാളസിനിമയിൽ ആൺ ശരീരം ദൃശ്യാനന്ദത്തിനും തൃഷ്ണ ക്കുമുള്ള വസ്തുവായി അരങ്ങേറ്റപ്പെ ടുന്നതെന്നുപറയാം."[4] കമലാഹസ ന്റെ ആദ്യചിത്രമായ കന്യാകുമാരി (1974) മുതൽ വിഷ്ണുവിജയം (1975), ഈറ്റ (1978) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ അ നാവൃതമായ ആൺശരീരങ്ങളുടെ ആ നന്ദകരമായ വിന്യാസം സൃഷ്ടിക്കു ന്നു. 'ഈ സിനികളിൽ തൃഷ്ണയുടെ സംബോധനാമാർഗ്ഗം ഒന്നുകിൽ ഒരു അസംതൃപ്തയായ വിവാഹിതയിലൂടെ യോ (വിഷ്ണുവിജയം, ഈറ്റ- രണ്ടി ലും നായിക ഷീല) അല്ലെങ്കിൽ ചെ റുപ്പക്കാരിയായ വിധവയിലൂടെയോ (രാസലീല നായിക-ജയസുധ) ആണ്. ജയന്റെ താരോദയമാണ് ആൺ ശരീര ത്തിന്റെ രതിവൽക്കരണത്തിന്റെ മറ്റൊ രു നിർണ്ണായക ഘട്ടം. ജയന്റെ 'തേർ ട്ടി പ്ലസ്' ഭാവങ്ങളും രോമാവൃതമായ ബലിഷ്ഠ ശരീരവും കെട്ടുകാഴ്ചയെ ന്ന നിലയിൽ ആൺ ശരീരതയെ അടി മുടി പുനർനിർവചിച്ചെടുത്തുവെന്ന്

3. എബി കോശി, മൈത്രിക്കുമപ്പുറം. പച്ചക്കുതിര, നവംബർ, 2005

മുരളീധരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു[5]. ജയന്റെ ശരീരത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്ത തൃഷ്ണയും വഴിവെട്ടിവിട്ടത് 'അസംതൃപ്ത സ്ത്രീ'കളിലൂടെയാണെങ്കിലും (ശരപഞ്ജരത്തിലെ ഷീല) ജയന്റെ ജനപ്രീതി മുഖ്യമായും ആൺകുട്ടികളിലും ചെറുപ്പക്കാരന്മാർക്കുമിടയിലായിരുന്നു. കുറ്റബോധങ്ങളിലൂടെയും അടിച്ചമർത്തലുകളിലൂടെയും അനാകർഷകമാക്കപ്പെട്ട ആനന്ദമോഹങ്ങളും നിറഞ്ഞ കൗമാര ആൺ കാമനകളിലേക്ക് ജയൻ താരമായി കടന്നുകയറുന്നു. അങ്ങാടി, അന്തപ്പുരം, അങ്കത്തട്ട് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ഈ ശരീരക്കാഴ്ച ആഘോഷിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങാടിയിൽ അത് പൂർണ്ണതയിലെത്തി

തങ്ങളുടെ പ്രായവും ശരീരവും പ്രണയത്തിന് പറ്റിയതല്ലെന്ന തോന്നലിൽനിന്നാണ് ഇത്തരം കഥാപാത്രസങ്കൽപ്പങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന ലളിതമായി ഉത്തരങ്ങൾക്കപ്പുറത്തേയ്ക്കും ചില വായനകൾ സാധ്യമാണ്. ഈ പാത്രസൃഷ്ടികൾ പ്രണയ – ദാമ്പത്യ – രതി മോഹങ്ങളെ ചുറ്റിപ്പറ്റി കടന്നുപോകുന്ന നിർദ്ദോഷമായ നായകരൂപങ്ങളല്ലെന്നുസാരം. തൊണ്ണൂറുകളിൽ അമാനുഷ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ആളിക്കത്തിയ 'പുരുഷാകാര'ങ്ങളുടെ പരിണാമമായും ഇതിനെ കാണാം

പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നു. ആനന്ദദായകമായ അനുഭവം എന്നനിലയിൽ സമൂഹത്തിൽ ജിജ്ഞാസയും താല്പര്യവും വളർത്തുന്നതിനൊപ്പം ഭീതിയും ആകാംക്ഷയും കുറ്റബോധവും പോലെയുള്ള അസുഖകരങ്ങളായ വികാരങ്ങളും ഉണർത്താൻ ലൈംഗികതയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഇവയുടെ സങ്കീർണ്ണമായ കലർപ്പുകളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സദാചാര ധ്വംസനവും കീഴടങ്ങലും പുരുഷാധികാരികതയെ വാഴ്ത്തലുമൊക്കെയായി സിനിമകൾ ആവർത്തിക്കുന്നു.

പുരുഷ ശരീരത്തിന്റെ അപരസ്ഥാനത്താണ് സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അതിലൂടെ പുരുഷപ്രകടനങ്ങൾക്ക് പാത്രമാകാനും അതിൽ സുഖം കണ്ടെത്താനുമുള്ളബാധ്യതയാണ് സ്തീകൾക്ക് കൽപ്പിച്ചു കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. സംരക്ഷണം, കീഴടക്കൽ, കൈമാറ്റം ചെയ്യൽ എന്നിവയിലുള്ള അവകാശം ഈ അവസ്ഥ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. പെണ്ണുകാണൽ, കന്യാദാനം, വിവാഹം തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഇതിന്റെ സദാചാരബദ്ധമായ സ്ഥിരീകരണമാണ്. രതികാമനകളുടെ ആകാംക്ഷയും കുറ്റബോധവും സിനിമ മറികടക്കുന്നത് ഈ സദാചാര വഴക്കങ്ങളിലൂടെയാണെന്നു കാണാം. എൺപതുകളിലെ ജനപ്രിയ കുടുംബചിത്രങ്ങളിലൂടെയുള്ള മമ്മൂട്ടിയുടെ താരോദയം തന്നെ പ്രണയത്തെ കുടുംബവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് പാകപ്പെടുത്തുന്ന ഉത്തമപുരുഷനായകനെന്ന നിലയിലാണ്. എക്സിക്യൂട്ടീവ് ജോലിക്കാരനായ ഗൃഹനാഥൻ (മമ്മൂട്ടി), ഉത്തമ കുടുംബിനിയായ നായിക, ഒരു കുട്ടി (ബേബി ശാലിനി), ടെറസ്സ് വീട്, പ്രീമിയർ പത്മിനി/ മാരുതി 800 കാറ്; 'ചെറിയകുടുംബം സന്തുഷ്ട കുടുംബം.' 'ഒരു പെട്ടിയും കുട്ടിയും മമ്മൂട്ടിയും' ഉണ്ടെങ്കിൽ സിനിമ വിജയിപ്പിക്കാം എന്നത് ഒരു ശൈലിയായി. സന്ദർഭം (1984), കൂട്ടിനിളം കിളി (1984) തുടങ്ങിയ നിരവധി കുടുംബ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ആദർശവാനായ ഭർത്താവും ഗൃഹനാഥനും ഉദ്യോഗസ്ഥനുമൊക്കെയായി മമ്മൂട്ടിയുടെ താരവ്യക്തിത്വം മധ്യവർഗ്ഗ മലയാളി പുരുഷത്വത്തിന്റെ പതിനിധിയായി.

യഥാർത്ഥത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ എഴുപത്തിയേഴിന് ശേഷം രൂപപ്പെട്ട മധ്യവർഗ മസ്സിന്റെ പ്രകടിതരൂപമായിരുന്നു ഈ 'സന്തുഷ്ട കുടുംബം.' എഴുപതുകളിൽ സഞ്ജയ് ഗാന്ധി സ്വന്തം ഫാക്ടറിയിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ച മാരുതി കാർ ഉയർന്ന ഇന്ത്യൻ മധ്യവർഗത്തെ പുതിയ പ്രലോഭനങ്ങളിലേക്ക് കയറ്റിക്കൊണ്ടുപോയി. ഒരു മാരുതി കാറിൽ ഒതുങ്ങുന്ന കുടുംബം എന്ന സ്വപ്നം പൂർത്തീകരിക്കാനായി നിർബന്ധിത കുടുംബാസൂത്രണം നടപ്പാക്കാൻ സഞ്ജയ് ഗാന്ധി നേരിട്ട് യത്നിച്ചതായിരുന്നു അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ 'ഒരു' ചരിത്രം. ഇന്ത്യൻ നവ/നാഗരിക മധ്യവർഗത്തിന്റെ ഭാവനയ്ക്കും വികസന സങ്കൽപങ്ങൾക്കും നിരക്കുന്ന കുഞ്ഞുകുടുംബ സങ്കൽപത്തിന് ലഭിച്ച സ്വീകാര്യത കേരളീയ മധ്യവർഗ്ഗത്തെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിച്ചു എന്നതിന്റെ വെളിപ്പെടലായിരുന്നു മമ്മൂട്ടിയുടെ ജനപ്രിയ കുടുംബചിത്രങ്ങൾ. എൺപതുകളോടെ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ മുഖ്യധാരയിൽ അധീശത്വമുറപ്പിക്കുന്ന മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര– സദാചാരമൂല്യങ്ങളോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നവയായിരുന്നു ഈ കുടുംബചിത്രങ്ങൾ. പ്രണയബന്ധങ്ങളുടെ ചിലസന്ദർഭങ്ങൾ സാധ്യമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും പ്രണയം വിവാഹശേഷമുണ്ടാവേണ്ടതാണെന്നബോധമാണവ ആത്യന്തികമായി പ്രചരിപ്പിക്കുന്നത്.

4,5. ആൺശരീരങ്ങളും അടുപ്പങ്ങളും മലയാള സിനിമയിൽ, ടി. മുരളീധരൻ, പച്ചക്കുതിര, സെപ്റ്റംബർ, 2004

ഈ ആദർശ കുടുംബത്തിനു വെളിയിലാണ് പെണ്ണുങ്ങളെ 'കറക്കി'ടെയുത്ത് പ്രേമിക്കുന്ന, പെണ്ണുങ്ങളുടെ പിന്നാലെ അന്തംവിട്ടുനടക്കുന്ന ലീലാലോലുപനായ കാമുകനായി മോഹൻലാൽ ഉയർന്നുവരുന്നത്. ബോയിംഗ് ബോയിംഗ്, മഴപെയ്യുന്നുമദ്ദളം കൊട്ടുന്നു, തുടങ്ങി വന്ദനം വരെയുള്ള പ്രിയദർശൻ ചിത്രങ്ങളിലെ 'അരാജകവാദിയായ കാമുകൻ' നമ്മുടെ അടുത്തുള്ള, നമ്മുടെ സുഹൃത്തായിരിക്കാവുന്ന, ചിലപ്പോൾ നാം തന്നെയായേക്കാവുന്നവിധം യുവകാമനകളുമായി താദാത്മ്യമപ്പെട്ടു. ഒപ്പം എൺപതുകളുടെ അവസാനപാദത്തിൽ അഭ്യസ്തവിദ്യരായ തൊഴിൽ രഹിത മധ്യവർഗ്ഗയുവാക്കളുടെ ആകുലതകളെ ട്രാജഡിയായും കോമഡിയായും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പുറത്തുവന്ന സത്യൻ അന്തിക്കാട് – മോഹൻലാൽ – ശ്രീനിവാസൻ, പ്രിയദർശൻ – മോഹൻലാൽ – ശ്രീനിവാസൻ ടീമിന്റെ സിനിമകൾ മധ്യവർഗ്ഗ യുവത്വത്തിന്റെ പ്രണയ, സുഖ, ദുഃഖങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ചു.

കാഴ്ചയുടെ ലിംഗനീതി

പ്രണയത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള പ്രയത്നങ്ങളോ വിവാഹത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന പ്രതിസന്ധികളോ ഇന്ന് സിനിമയിൽ ഇല്ല. മമ്മൂട്ടി, മോഹൻലാൽ ചിത്രങ്ങളിൽ മിക്കാവറും മധ്യവയസ്സ് പിന്നിട്ട വലിയേട്ടൻമാരാണ് നായകൻമാർ. കുടുംബത്തെ സാമ്പത്തിക പരാധീനതകളിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്താൻ കൃഷി/വ്യവസായം/പ്രവാസം തുടങ്ങിയ വലിയവലിയ കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുചെയ്ത് വിവാഹപ്രായം കഴിഞ്ഞ് പുരനിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നവരാണ് മിക്കവരും. പ്രണയ/കാമങ്ങളിൽ നിന്നു വിമോചിപ്പിക്കപ്പെട്ട് 'വരുതി'യിലാക്കപ്പെട്ട ശരീരവും മനസ്സുമായി കഴിയുന്ന നിത്യകന്യകന്മാരായാണ് ഈ നായക ശരീരങ്ങൾ കാഴ്ചപ്പെട്ടത്. പതിറ്റാണ്ടുകളായി മലയാള സിനിമയെ അധിനിവേശം ചെയ്താവേശിച്ചുനിൽക്കുന്ന വരേണ്യ പുരുഷത്വത്തിന്റെ അപ്രമാദിത്വം പ്രണയത്തെയും പ്രണയ ലൈംഗികമോഹങ്ങളെ അതിജീവിച്ച്, അതേസമയം സ്ത്രീകളെ മോഹിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് 'അനാഘ്രാത കുസുമൻ'മാരായി കാഴ്ചപ്പെടുന്നതിന്റെ കാരണമെന്താണ്? തങ്ങളുടെ പ്രായവും ശരീരവും പ്രണയത്തിന് പറ്റിയതല്ലെന്ന തോന്നലിൽനിന്നാണ് ഇത്തരം കഥാപാത്രസങ്കൽപ്പങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന ലളിതമായി ഉത്തരങ്ങൾക്കപ്പുറത്തേയ്ക്കും ചില വായനകൾ സാധ്യമാണ്. ഈ പാത്രസൃഷ്ടികൾ പ്രണയ – ദാമ്പത്യ-രതി മോഹങ്ങളെ ചുറ്റിപ്പറ്റി കടന്നുപോകുന്ന നിർദ്ദോഷമായ നായകരൂപങ്ങളല്ലെന്നുസാരം. 90 കളിൽ അമാനുഷ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ആളിക്കത്തിയ 'പുരുഷാകാര'ങ്ങളുടെ പരിണാമമായും ഇതിനെ കാണാം.

പ്രാരബ്ദങ്ങളിൽപെട്ട് നാടുചുറ്റി പെട്ടെന്ന് തിരിച്ചെത്തുന്ന നായകന് മിക്കവാറും പ്രായം കഴിഞ്ഞുപോയിരിക്കും. (എന്നാൽ അത്രക്കങ്ങ് ആയിട്ടുമില്ല!), കുട്ടികളും കുടുംബവുമായി കഴിയുന്ന അനുജൻമാർക്കിടയിൽ നായകന്റെ ദാമ്പത്യം ഒരു സാമൂഹികപ്രശ്നമായി പരിണമിക്കുന്നു. ഇനി വിവാഹം വേണ്ട എന്നുകരുതി ജീവിക്കുന്ന നായകന് മുന്നിലേക്ക് പൊടുന്നനെ തന്റെ ബാല്യകാല സഖി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അവർക്കും പ്രായം കടന്നുപോയിരിക്കുന്നു, (എന്നാൽ, അത്രക്കങ്ങ് പോയിട്ടുമില്ല!) വിവാഹം കഴിഞ്ഞിരിക്കും. എങ്കിലും കന്യകയായി തുടരുകയായിരിക്കും. മാമ്പഴക്കാലം, ചന്ദ്രോൽസവം തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ നായികാ ശരീരങ്ങളുടെ 'കന്യകാത്വ' പരിരക്ഷണം ചലച്ചിത്രത്തിലെ നീണ്ട ഉപാഖ്യാനമാണ്. സ്ത്രീകളെ കുടുംബപാരമ്പര്യത്തിന്റെ സംരക്ഷകരായും ഉത്തമ കുടുംബിനികളായും സ്ഥാപിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, കുടുംബ, സാമൂഹിക, പ്രണയ/ലൈംഗിക അധികാരം പുരുഷനിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ജാതിയും (cast) ലിംഗവും (gender) തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മവും സങ്കീർണ്ണവുമായ കുരുക്കുകളിലാണ് ഈ ബോധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ക്ലാസ്മേറ്റ്സ് എന്ന ചിത്രത്തിലെ നാടുവിട്ട് പോകുന്ന നായകൻ ഏറെ വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം പഴയ കോളെജിൽ തിരിച്ചെത്തുന്നു. ദാരിദ്ര്യത്തിൽ നിന്നും സമ്പന്നതയിലേക്കുള്ള വളർച്ച അയാളുടെ മനസ്സിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്ന സൂചനയാണ് അയാളുടെ രൂപവും സംഭാഷണങ്ങളും സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഗതികേടുകൊണ്ട് വിവാഹം കഴിക്കേണ്ടിവന്നതും ഇപ്പോൾ സംഭവിച്ചിരിക്കുന്ന വിവാഹമോചനവുമാണ് അയാളുടെ ഏക ആശ്വാസം. ഒരർത്ഥത്തിൽ വിവാഹബന്ധം വേർപെടുന്നതോടെ സ്വതന്ത്രനാകുന്ന പുരുഷനാണയാൾ. ഒരു പ്രണയ ദുരന്തത്തിന്റെ ഭൂതകാലത്തിലേക്കു കൂടിയാണ് നായകൻ എത്തിനിൽക്കുന്നത്. നായികയാവട്ടെ ഇപ്പോഴും അവിവാഹിതയായി തുടരുന്നു. പണവും പേരും പ്രശസ്തിയും സൗന്ദര്യവും എല്ലാമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും നായികയ്ക്ക് വിവാഹയോഗമുണ്ടായില്ല. നായിക അവിവാഹിതയായി തുടരേണ്ടത് സിനിമയുടെ സദാചാരപരമായ ആവശ്യമാണ്. അവൾ അപ്പോഴും കന്യകയായിതുടരുന്നു എന്നതാണ് നായികാ നായകൻമാരുടെ പുനസമാഗമത്തിന്റെ കാതൽ. പുരുഷന് പ്രണയവും കാമവും വേർപെടലും സ്വാഭാവികവും ശരീരബാഹ്യവുമാകുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടേത് അസ്വാഭാവികവും ശരീരബദ്ധവുമാണ്. സ്ത്രീയോട് ചാരിത്ര്യശുദ്ധി ജനപ്രിയ സിനിമ നിരന്തരം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. നായകനുമായി ഒന്നിക്കുന്ന കാലം വരെ നായികയുടെ 'കന്യകാത്വം' കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാന പ്രതിസന്ധികളിലൂടെ (കൽക്കട്ടാ ന്യൂസ്), കളങ്കപ്പെട്ട പെൺകുട്ടി മരിക്കണം (പളുങ്ക്) എന്ന തരം സദാചാര ബോധ്യങ്ങളെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കുന്നതിലൂടെ സിനിമ വരേണ്യ ജാതി മൂല്യങ്ങളുടെ പുനരുല്പാദനവും വ്യാപനവുമാണ് സാധ്യമാക്കുന്നത്. പ്രണയം മുതൽ രതിവരെയുള്ള വ്യക്തി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പരമമായി സ്വകാര്യതകളെ വരുതിയാക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ ആഘോഷിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ സാമൂഹ്യ മനഃശാസ്ത്രം സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

With best compliments from

CENTRE FOR POST GRADUATE STUDIES

P.G.Centre

North Bus Stand, Thrissur-20.

Ph : 2338983, 6950675

e-mail : pgcentre.tsr@gmail.com