Construction of Gender Images in Contemporary Malayalam Cinema: A Cultural Study

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബനിർമ്മിതി: ഒരു സാംസ്കാരികപഠനം

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

Asha. N. Nair

Department of Malayalam
University of Calicut

May 2008

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. പി.ബി. ലൽകാർ
ഡെപ്യൂട്ടി എഡിറ്റർ, മാതൃഭൂമി
(റിസേർച്ച് ഗൈഡ്, മലയാളവിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി)

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന Construction of Gender Images in Contemporary Malayalam Cinema: A Cultural Study (മലയാള സിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബനിർമ്മിതി: ഒരു സാംസ്കാരികപഠനം) എന്ന ഈ പ്രബന്ധം, ആശ എൻ. നായർ എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. പി.ബി. ലൽകാർ

പ്രസ്താവന

ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും പരീക്ഷയ്ക്കോ ബിരുദത്തിനോ അസോസിയേറ്റ്ഷിപ്പിനോ ഫെല്ലോഷി പ്പിനോ അതുപോലുള്ള അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതി യതല്ലെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ആശ എൻ. നായർ

കൃതജ്ഞത

ഈ പ്രബന്ധരചനയിൽ എന്നെ സഹായിച്ച എല്ലാവരോടും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്താൻ ഈ അവസരം ഞാൻ വിനിയോഗിക്കുന്നു.

ഇതിന്റെ രചനയിൽ മേൽനോട്ടം വഹിക്കുകയും വിലപ്പെട്ട അഭിപ്രായങ്ങളിലൂടെ ഇതിനെ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്ത എന്റെ സൂപ്പർവൈസർ ഡോ. പി.ബി. ലൽകാറിനോട് എനിക്കുള്ള നിസ്സീമമായ കൃതജ്ഞത രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല മലയാളവിഭാഗം മേധാവി ഡോ. വിജയപ്പൻ, മലയാളവിഭാഗത്തിലെ സ്റ്റാഫ് എന്നിവരോടും എനിക്ക് അളവറ്റ നന്ദിയുണ്ട്.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ലൈബ്രറിയിലെയും, ജനറൽ ലൈബ്രറിയിലെയും, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല, കേരള സർവ്വകലാശാല, സി- ഡിറ്റ് (തിരുവനന്തപുരം), ബ്രിട്ടീഷ് കൗൺസിൽ (തിരുവനന്തപുരം), കെ.സി. എച്ച്.ആർ. (തിരുവനന്തപുരം) എന്നിവിടങ്ങളിലെ ലൈബ്രറികളിലെയും സ്റ്റാഫിനോട് എനിക്ക് അതീവ കൃതജ്ഞതയുണ്ട്.

ഡോ. നിസാർ അഹമ്മദ്, ഡോ. ജെ. രാധാകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ അറിവും ഉൾക്കാഴ്ചയും ഈ പ്രബന്ധരചനയിൽ ഏറെ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. അവർക്ക് ഞാൻ കൃതജ്ഞത രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ഈ പ്രബന്ധം ഈ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനായത് നാരായണ ഭട്ടതിരിയുടെ ഡി.ടി.പി. സെന്ററിലെ (പ്രിന്റ്എയ്ഡ്സ്, തിരുവനന്തപുരം) മിനി, സുമ, രാമു, രവി എന്നിവരുടെ സഹായസഹകരണങ്ങൾ മൂലമാണ്. ഇവരെല്ലാവരോടും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു

ഇതിന്റെ രചനയിൽ എന്നെ പലതരത്തിലും സഹായിച്ച എന്റെ സുഹൃത്തുക്കളായ പി. ഇ. ഉഷ, ഡോ. മാത്യു ജോസഫ്, ഡോ. ഇന്ദുലേഖ, എ. സി. ശ്രീഹരി, ഡോ. ആസാദ്, ഡോ. സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, ടോമി ആന്റണി, ജോർജ് ജോൺ എന്നിവരോട് ഞാൻ അങ്ങേയറ്റം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എന്റെ ജീവിതസഹയാത്രികനായ കെ. രാജഗോപാൽ, എന്റെ അമ്മ, മകൻ അനന്തു എന്നിവരോടും അങ്ങേയറ്റം കൃതാർത്ഥതയുണ്ട്.

ആശ എൻ നായർ

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം

അധ്യായം ഒന്ന്

നോട്ടം (Gaze): ഒരു ആഖ്യാനപാഠം

	ഉപോദ്ഘാതം	12
1.1.	സാങ്കേതികവിദ്യയിലെ മാറ്റങ്ങളും ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യവും	13
1.2.	ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി	15
1.3.	ചലച്ചിത്രം	16
1.4.	പ്രാഗ്സിനിമ	17
1.4.1.	ഫ്രഞ്ച് ജനതയുടെ കാഴ്ചശീലം	18
1.4.2.	സിനിമയുടെ പ്രാഗ് രൂപങ്ങൾ	19
1.5.1.	അധിനിവേശനോട്ടം	22
1.5.2.	പ്രാഗ്സിനിമ- പരീക്ഷണങ്ങൾ	22
1.6.	കാഴ്ചയുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവം	23
1.7.	ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ	25
1.7.1.	ഫ്രോയ്ഡിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ	27
1.7.2.	ലാറാ മൾവിയുടെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ	28
1.7.3.	സിനിമയും സ്വപ്നത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും	30
1.7.4.	ഴാക്വസ് ലകാൻ	31
1.7.5.	താദാത്മീകരണം	33
1.8.	നോട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം	35
1.8.1.	റെയർ വിൻഡോ	36
1.9.	മിഷേൽഫൂക്കോയുടെ അധികാരത്തിന്റെ വ്യവഹാരം	38
1.10.	ലിംഗാധിഷ്ഠിതരാഷ്ട്രീയം	40
	ഉപസംഹാരം	43

അധ്യായം 2

കാമറയുടെ കണ്ണ്

	ഉപോദ്ഘാതം	47
2.1.	യാന്ത്രികപുനരുൽപ്പാദനത്തിന്റെ ആരംഭവും വികസനവും	48
2.1.1.	കാമറയുടെ നോട്ടം	49
2.1.2.	കാമറയും അധികാരവും	50

2.2.	വ്യത്യസ്തതരം നോട്ടങ്ങൾ	54
2.2.1.	രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട മാധ്യമങ്ങളിലെ നോട്ടം	57
2.3.	നോട്ടത്തിന്റെ പാരസ്പര്യം	59
2.4.	നോട്ടത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത	63
2.5.	കാമറയുടെ ആംഗിൾ	63
2.6.	കാമറയുടെ ദൂരം	65
2.6.1.	കാമറയുടെ ദൂരവും അഭിസംബോധനാരീതിയും	67
2.7.	കാണിയുടെ പങ്കാളിത്തം	68
	ഉപസംഹാരം	72

അധ്യായം 3

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി

	ഉപോദ്ഘാതം	77
3.1.	ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയും ലിംഗപരതയും	78
3.2.	ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിലെ വേർതിരിവുകൾ	80
3.3.	പുരുഷാധിപത്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രാഷ്ട്രീയം	82
3.3.1.	പൊതുഇടം/സ്വകാര്യഇടം	82
3.3.1.1.	പ്രതിനിധീകരണമാധ്യമങ്ങളിലെ പൊതുഇടവും സ്വകാര്യഇടവും	83
3.3.1.2.	പ്രതിനിധീകരണമാധ്യമങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളും സാങ്കേതികതയും	84
3.3.1.3.	സാങ്കേതികതയും അക്കാദമികഘടകങ്ങളും	85
3.4.	പുരോഗതിയുടെ സംജ്ഞകൾ	86
3.5.	അർത്ഥോൽപ്പാദനവും മാധ്യമങ്ങളും	91
3.6.	മാധ്യമങ്ങളിലെ പൊതുഇടം/സ്വകാര്യഇടം	92
3.7.	ശരീരനിർമ്മിതി	93
3.7.1	ഭാഷയുടെ ഉൽപ്പന്നമായ ശരീരം	94
3.8.	കമ്പോളവും ശരീരനിർമ്മിതിയും	95
3.9.	തൃഷ്ണയുടെ നിർമ്മിതി	96
3.9.1.	ആഗോളവൽക്കരണവും ശരീരബിംബങ്ങളും	98
	ഉപസംഹാരം	100

അധ്യായം 4

അർത്ഥകൽപ്പന

	ഉപോദ്ഘാതം	104
4.1.	പ്രതിനിധീകരണം	105
4.1.1	രാഷ്ട്രീയസാമ്പത്തികശാസ്ത്രത്തിന്റെ സമീപനം	106

4.2.	മാധ്യമങ്ങളും അർഥസൃഷ്ടിയും	108
4.3.	ഫ്രാങ്കഫർട്ട് സ്ക്കൂൾ	108
4.3.1.	വാൾട്ടർ ബെന്യാമിൻ	110
4.4.	അന്തോണിയോ ഗ്രാംചി	112
4.5.	സ്വീകരണപ്രക്രിയ	115
4.5.1.	എൻകോഡിങ്ങ് / ഡികോഡിങ്ങ്	116
4.6.	ലൂയി അൽത്തൂസ്സർ	120
	ഉപസംഹാരം	127

അധ്യായം 5

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം

	ഉപോദ്ഘാതം	131
5.1.	അധിനിവേശവും കാഴ്ചശീലവും	132
5.1.1.	ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ ആഗമനം	133
5.2.	ആധുനികതയുടെ സ്വാധീനം കേരളീയസമൂഹത്തിൽ	134
5.3.	ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ പങ്ക്	137
5.4.	ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയും സാംസ്കാരിക-സാമൂഹ്യഘടകങ്ങളും	137
5.5.	ജാതിയും ശരീരബോധത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയും	138
5.6.	രതിപരമായ ശരീരം	139
5.6.1.	മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ഫ്യൂഡൽനോട്ടം	141
5.7.	നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ശരീരബോധവും	143
5.7.1.	ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസം	144
5.7.1.1.	മിഷനറിപ്രവർത്തനവും ശരീരബോധവും	145
5.7.2.	ശരീരം ആശാന്റെ കവിതകളിൽ	146
5.8.	വസ്ത്രധാരണസങ്കൽപ്പങ്ങളിലെ മാറ്റങ്ങൾ	146
5.8.1.	മേൽശീലക്കലാപം	147
5.8.2.	ദേശീയമായ വസ്ത്രധാരണനിർവചനങ്ങൾ	148
5.9.	രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീസങ്കൽപ്പം	149
5.10.	പുരുഷനോട്ടവും സ്ത്രീകർത്തൃത്വവും	150
5.11.	രവിവർമ്മയുടെ സ്ത്രീചിത്രീകരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ	152
5.12.	തൃഷ്ണയുടെ നിർമ്മിതി	157
5.12.1.	ചെമ്മീൻ എന്ന സിനിമയിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന തൃഷ്ണ	158
	ഉപസംഹാരം	165

അധ്യായം 6

മലയാള സിനിമയിലെ
ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബനിർമ്മിതി : പാഠവിശകലനം

	ഉപോദ്ഘാതം	169
6.1.	ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം	173
6.2.	തുറുപ്പുഗുലാൻ : ഗാന-നൃത്ത സീക്വൻസിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ	176
6.3.	രാവണപ്രഭു: സീക്വൻസിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ	189
6.4.	ചാന്തുപൊട്ട്: പ്രശ്നാധിഷ്ഠിതലിംഗപദവിയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ	198
6.4.1.	ചാന്തുപൊട്ടിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി പൊരുത്തപ്പെടുത്തൽ	205
6.5.	ചാന്തുപൊട്ട്: ആണത്തനിർമ്മിതിയുടെ സീക്വൻസ്: വിശദാംശങ്ങൾ	216
6.6.	ചാന്തുപൊട്ടിലെ ആണത്തം	232
6.7.	പുരുഷതൃഷ്ണയുടെ സൃഷ്ടി	232
6.7.1.	ആണത്തത്തിന്റെ അക്രമപരത	233
	ഉപസംഹാരം	234

ഉപസംഹാരം

അനുബന്ധം

ഗ്രന്ഥസൂചിക

ആമുഖം

ആമുഖം

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള സാംസ്കാരികപഠനമാണ് ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. സിനിമയിൽ ബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദനത്തിലൂടെ മാത്രമല്ല ബിംബത്തിന് അർഥം കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. വിതരണം, സ്വീകരണം എന്നിങ്ങനെ വേറെയും വിവിധ സ്ഥലികളുണ്ട് (sites). ബിംബം എന്നതുതന്നെ ഒരു സ്ഥലിയാണ്.[1] ഈ സ്ഥലികളിലെല്ലാം ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവി അർഥനിർണ്ണയത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു പ്രധാന ഘടകമാവുന്നുണ്ട്.

സിനിമ ഒരു പരിധിവരെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധീകരണമാണ്. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ സാമൂഹ്യമായും സാംസ്കാരികമായും രാഷ്ട്രീയമായും ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ നിയതാർഥങ്ങളിൽ ഒതുക്കുകയും (limit) നിയന്ത്രിക്കുകയും ഈ സാമൂഹികസംവിധാനങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. സാമൂഹികാവസ്ഥ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയും അതിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യും എന്നതുകൊണ്ട് പ്രതിനിധീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇത് നിർണ്ണായകഘടകമായി പ്രവർത്തിക്കും. ഈ ധാരണയിലൂന്നിക്കൊണ്ടാണ് ഈ ഗവേഷണപഠനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ സ്ത്രീപ്രതിനിധീകരണത്തെക്കുറിച്ച് നിരവധി പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. നോട്ടം (Gaze)*, കാഴ്ച എന്നിവയാണ് പല പഠനങ്ങളുടെയും കേന്ദ്രബിന്ദു. വിശേഷിച്ച്, മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളിലൂന്നിയ പഠനങ്ങളിൽ നോട്ടത്തെ (Gaze), പ്രത്യേകിച്ച് ആൺനോട്ട (male gaze) ത്തെ വിശദവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീവാദസമീപനങ്ങളിലും നോട്ടത്തിന് (Gaze) പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. 1970കൾ മുതൽ തന്നെ നോട്ടത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രപഠനരംഗത്ത് ആരംഭിച്ചിരുന്നു. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ്, ഴാക്വസ് ലകാൻ എന്നിവരുടെ മനഃശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളുൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് ലാറാ മൾവി, ജീൻ ലൂയി ബോഡ്രി, ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സ് തുടങ്ങിയവർ നടത്തിയ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ ഈ രംഗത്ത് വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കിയവയാണ്. [2]

നോട്ടം നിഷ്കളങ്കവും അരാഷ്ട്രീയവുമായ ഒന്നല്ല.[3] ആര്, ആരെ, എങ്ങനെ, എപ്പോൾ, എന്തിന്, നോക്കുന്നു എന്നത് നോട്ടത്തിന്റെ അധികാരബന്ധങ്ങളെ നിശ്ചയിക്കുന്നു. ഇത് കാഴ്ചയെ സംബന്ധിച്ച് നിർണ്ണായകമാണ്. ഈ ഗവേഷണപഠനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത് നോട്ടത്തെ ഒരു അടിസ്ഥാനഘടകമായി എടുത്തുകൊണ്ടാണ്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ മററ് നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും നോട്ടത്തിനാണ് (Gaze) ഈ പഠനത്തിൽ ഊന്നൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ശരീരം, ലൈംഗികത, കർത്തൃത്വനിർമ്മാണം (construction of subjectivity) ഇങ്ങനെ വിവിധ ഘടകങ്ങൾ നോട്ടത്തിന്റെ ആഖ്യാനപാഠത്തിലൂടെ നിർവ്വചിക്കപ്പെടുകയും വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന ധാരണയിലൂന്നിയാണ് ഈ പഠനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിലേക്ക് എങ്ങനെയാണ് നയിക്കുന്നത് എന്നുള്ള അന്വേഷണമാണിത്.

---

* (Gaze) എന്ന പദത്തിന് സമാനമായ മലയാളപദമില്ലാത്തതിനാൽ നോട്ടം എന്നാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഈ പഠനത്തിനുപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രം (methodology) പാഠവിശകലനമാണ് (content analysis of the text). അതിൽത്തന്നെ ക്വാളിറ്റേറ്റീവ് കണ്ടന്റ് അനാലിസിസ് ആണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.[4] തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട സീക്വൻസുകളുടെയും ഷോട്ടുകളുടെയും പാഠം വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പിന്തുടർന്നിരിക്കുന്നത്. ഈ വിശകലനത്തിൽ, കഥാവസ്തു, കഥാപാത്രവിശകലനം എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട ഷോട്ടുകൾ പരിശോധിക്കുകയും അവയുടെ കോംപോസിഷൻ, കാമറയുടെ ആംഗിൾ, ഷോട്ടിന്റെ സ്വഭാവം, ഫ്രെയ്മിന്റെ സവിശേഷത, വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി, ശബ്ദം, വെളിച്ചം മുതലായ ഘടകങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുകയുമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പഠനവസ്തു എന്നത് ഈ സിനിമകളുടെ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട സീക്വൻസുകളാണ്. ബിംബം എന്ന സ്ഥലിയിലൂന്നിയാണ് ഈ പഠനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഉൽപ്പാദനം, സ്വീകരണം എന്നീ മററ് രണ്ടുസ്ഥലികളെ ബിംബത്തിന്റെ സ്ഥലിയോടു ചേർത്തുവയ്ക്കുകയും ഈ മേഖലയിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്ന സൂചനകളോട് ചേർത്ത് വായിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പിന്തുടർന്നിട്ടുള്ളത്.

നൂറിലേറെ മലയാളസിനിമകൾ ഈ പഠനത്തിനുവേണ്ടി പരിശോധിച്ചു. 2000 മുതൽ 2006 വരെ പുറത്തിറങ്ങിയ സിനിമകളാണ് പഠനത്തിനുപയോഗിച്ചത്. എല്ലാ സിനിമകളിലും പൊതുഘടകങ്ങൾ കാണാൻ സാധിച്ചതുകൊണ്ട് ഇവയിൽ നിന്ന് പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്ന മൂന്ന് സിനിമകളിൽ നിന്നുള്ള ഓരോ സീക്വൻസുകളുടെ വിശദമായ പാഠമാണ് വിശകലനത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിനുപുറമേ, ഒരു സിനിമയുടെ വിശദപഠനവും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഒരു നൃത്തസീക്വൻസ്, സംഭാഷണങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ട മറെറാരു സീക്വൻസ്, സംഘട്ടനമുൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സീക്വൻസ് എന്നിവയാണ് വിശദപഠനത്തിനുപയോഗിച്ച സീക്വൻ

സുകൾ.

ആമുഖം, ഉപസംഹാരം എന്നിവയടക്കം എട്ട് അധ്യായങ്ങളായിട്ടാണ് പ്രബന്ധം വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിഭജനം ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

ആമുഖം

അധ്യായം ഒന്ന് - നോട്ടം: ഒരു ദൃശ്യപാഠം

അധ്യായം രണ്ട് - കാമറയുടെ കണ്ണ്

അധ്യായം മൂന്ന് - ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവി

അധ്യായം നാല്- അർഥകൽപ്പന

അധ്യായം അഞ്ച്- മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം

അധ്യായം ആറ് - പാഠവിശകലനം

ഉപസംഹാരം

നോട്ടം: ഒരു ദൃശ്യപാഠം എന്നതാണ് ഒന്നാമധ്യായം. നോട്ടത്തെ ആഖ്യാനപാഠമായി കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള അധ്യായമാണിത്. നോട്ടം (Gaze), കാഴ്ച എന്നിവയെ സംബന്ധിക്കുന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യ സംസ്കാരത്തിലെ കാഴ്ചശീലത്തിന്റെ ചരിത്രം രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ആധുനികതയുടെ ഉദയത്തോടെ അവിടെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ വൻവ്യതിയാനങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പിൽക്കാലത്ത്, ചലച്ചിത്രപഠനത്തിലും ദൃശ്യസംസ്കാരപഠനത്തിലും ഫ്രോയ്ഡ്, ലകാൻ എന്നിവരുടെ മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ നിർണ്ണായകസ്വാധീനം ചെലുത്തി. ഇവയെക്കുറിച്ച് ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് മനഃശാസ്ത്രപഠനം, സ്ത്രീവാദം, ചിഹ്നശാസ്ത്രം മുതലായവയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള അടിസ്ഥാനസിദ്ധാന്തങ്ങളും ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കു

ന്നുണ്ട്. ലാറാ മൾവി, ജീൻ ലൂയി ബോഡ്രി, ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സ്, മിഷേൽ ഫൂക്കോ മുതലായവരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

കാമറയുടെ കണ്ണ് എന്നതാണ് രണ്ടാമധ്യായം. കാമറയുടെ നോട്ടത്തെയും അതുണ്ടാക്കുന്ന അധികാരത്തെയും ഈ അധികാരവുമായി വസ്തു, കാണി എന്നിവയുടെ ബന്ധത്തെയും കുറിച്ചാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നത്. കാമറയുടെ പലതരം നോട്ടങ്ങളെപ്പററി ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കാമറ എങ്ങനെ പിടിക്കുന്നു എന്നതിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യബിംബം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അർഥങ്ങളും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. കാമറയുടെ ആംഗിൾ, ഷോട്ടിന്റെ തരം, ദൈർഘ്യം എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ച് ഒരു പ്രത്യേകബിംബത്തിൽ നിന്നുളവാകുന്ന അർഥം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. കാമറയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. കാമറയുടെ നോട്ടം കാണിക്കു പകർന്നു കൊടുക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അധികാരബന്ധങ്ങൾ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അധികാരം മുതലായവ ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കാമറയുടെ നോട്ടത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെ സങ്കൽപ്പനങ്ങളും പരാമർശവിധേയമാകുന്നു.

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്ന മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രധാനഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെയും യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവികൾ തമ്മിൽ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കിടക്കുന്നത്. എന്താണ് ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി, ഇതിന്റെ നിർവ്വചനങ്ങളിൽ എങ്ങനെയാണ് മാററങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നത് തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ ഈ അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നു. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിലൂന്നിക്കൊണ്ട് സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയിൽ വിവിധതലങ്ങളിൽ വേർതിരിവുകൾ നടക്കുന്നു

ണ്ട്. ലിംഗപരമായ പെരുമാററരീതികൾക്കനുസരിച്ച് പൊതു/സ്വകാര്യം, ഉൽപ്പാദനം/പ്രത്യുൽപ്പാദനം എന്നിങ്ങനെ സ്ത്രീകളുടെ ഇടവും പുരുഷന്റെ ഇടവും വേർതിരിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി സ്ത്രീകൾ എങ്ങനെയാണ് പൊതുഇടം, സാങ്കേതികത മുതലായവയിൽ നിന്ന് പിൻതള്ളപ്പെടുന്നതെന്നും ബിംബം, അർഥം എന്നിവയുടെ ഉൽപ്പാദന-വിതരണപ്രക്രിയയിൽ നിന്ന് പുറന്തള്ളപ്പെട്ടതെന്നും ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ശരീരം, ലൈംഗികത എന്നിവയുടെ നിർമ്മിതി, ഇവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനുള്ളിലെ ബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദനം, വിപണനം മുതലായവയെക്കുറിച്ചും തൃഷ്ണ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

അർഥകൽപ്പനഎന്ന നാലാം അദ്ധ്യായത്തിൽ, ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളുടെ അർഥം എങ്ങനെയാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അർഥകൽപ്പനയെ സംബന്ധിച്ച ചില സുപ്രധാന സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അന്തോണിയോ ഗ്രാംചി, ലൂയി അൽത്തൂസ്സർ, സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാൾ, മിഷേൽ ഫൂക്കോ എന്നിവരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഗ്രാംചിയുടെ ഹെജിമണി, അൽത്തൂസ്സറിന്റെ ഇന്റർപെല്ലേഷൻ, സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ എൻകോഡിങ്ങ്/ഡീകോഡിങ്ങ് എന്നീ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പരിശോധനയ്ക്കു വിധേയമാക്കുന്നു. അർഥോൽപ്പാദനത്തെ പ്രധാനമായും അൽത്തൂസ്സേറിയൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. അർഥോൽപ്പാദനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള വിലപേശൽ എല്ലായ്പോഴും തന്നെ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന് അനുകൂലമായിട്ടായിരിക്കും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുക എന്ന നിഗമനത്തിലേക്കാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത്.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം എന്നതാണ് അഞ്ചാമധ്യായം. മലയാളിയുടെ കാ

ഴ്ചശീലം ഉരുത്തിരിയുന്നതിനെ ക്കുറിച്ചാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടോടെ മലയാളി സമൂഹത്തിൽ വന്ന നിർണ്ണായകമായ മാററങ്ങൾ, അവയെത്തുടർന്ന് മലയാളിയുടെ സ്വത്വബോധം, കാഴ്ചശീലം മുതലായവയിൽ വന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ മുതലായവ ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു. മലയാളിയെ സംബന്ധിച്ച് ശരീരത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയും ജാതിയും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, ശരീരസംബന്ധിയായ അവബോധങ്ങളെ മാററിമറിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള സംഭവവികാസങ്ങൾ, സാമൂഹ്യമാററങ്ങൾ മുതലായവ ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണുണ്ടാവുന്നത്. കാഴ്ചശീലത്തിന്റെ വിശകലനത്തിന് രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ വരവാണ് മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെ മാററിമറിച്ച ഒരു സുപ്രധാന സംഭവം. സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങളെ കമ്പോളവൽക്കൃതമായി നോക്കാൻ തുടങ്ങിയത് കാഴ്ചശീലത്തിൽ മാററം വരുത്തി. 1960കളോടുകൂടി സിനിമയുടെ നേർക്കുള്ള മലയാളിയുടെ നോട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് മാററം വരുന്നു. ചെമ്മീൻ എന്ന സിനിമയെയാണ്, കമ്പോളവൽക്കൃതനോട്ടത്തിലേക്ക് മലയാളിയെ നയിച്ച വഴിത്തിരിവായി ഇവിടെ എടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയുടെ വിശകലനപാഠവും ഈ അധ്യായത്തിലുൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. മലയാളിയുടെ നോട്ടത്തിൽ, തൃഷ്ണ, അധികാരം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ എങ്ങനെയൊക്കെയാണ് ഉൾച്ചേർന്നു വന്നിട്ടുള്ളത് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ അധ്യായം.

പാഠവിശകലനം എന്ന ആറാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ, തുറുപ്പുഗുലാൻ, രാവണപ്രഭു, ചാന്തുപൊട്ട് എന്നീ സിനിമകളിൽ നിന്നുള്ള ഓരോ സീക്വൻസുകളുടെ വിശദപാഠം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. തുറുപ്പുഗുലാൻ എന്ന സിനിമയിൽ നിന്ന് ഒരു ഗാന-നൃത്തസീക്വൻസാണ് എടുത്തിരിക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമയിൽ തൃഷ്ണ നിർ

മ്മിക്കപ്പെടുന്നതിനെ വിശദമാക്കാനാണ് ഈ സീക്വൻസ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആണത്തത്തിന്റെ പൊതുസങ്കല്പങ്ങൾ സിനിമയിൽ പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നതിനെ ഉദാഹരിക്കാൻ രാവണപ്രഭുവിൽ നിന്നുള്ള സീക്വൻസ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയുടെ അവസാന സ്വീക്വൻസും വിശകലനത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയാണ് വിശദമായ പഠനത്തിന് എടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയുടെ വിശദമായ പാഠം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രശ്നവൽകൃതമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ എങ്ങനെയെല്ലാമാണ് ആണത്തസങ്കല്പങ്ങളിലേക്കുംഅവയുടെ പ്രതിനിധീകരണത്തിലേക്കും തിരികെ കൊണ്ടുചെല്ലുന്നത് എന്നത് പഠിക്കുന്നതിനാണ് ഈ സിനിമ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവ പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ഇടങ്ങളിലും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനുള്ളിലും എങ്ങനെയെല്ലാമാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

പഠനത്തിൽ നിന്ന് എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളാണ് ഉപസംഹാരത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. മലയാള സിനിമയിൽ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്നതിനെ ലൈംഗികതയും ശരീരവുമായി ചുരുക്കിക്കാണുന്നു എന്നതാണ് എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളിലൊന്ന്. മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങളെ വിററഴിക്കാനുള്ള വിപണി എന്ന നിലയിൽ കാണിയെ മാററിയെടുക്കുന്നു എന്നതാണ് മറെറാരു നിഗമനം. തൃഷ്ണ (desire) ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ഇടങ്ങളിൽ തന്നെ നിലകൊള്ളുകയും അങ്ങനെ തൃഷ്ണ ഉളവാക്കുന്ന ശരീരം, ഗാർഹികശരീരം എന്നിങ്ങനെ സ്ത്രീയുടെ ബിംബത്തെ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പുരുഷബിംബം എന്നതിനെ അധികാരപരത, അക്രമോത്സുകത എന്നിവ ചേർന്ന ശരീരമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന

ത്. ഗാർഹികം/പൊതു എന്നിങ്ങനെ സ്ത്രീ/പുരുഷബിംബങ്ങൾ വിന്യസിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്നും കാണാൻ സാധിച്ചു.

സമകാലിക മലയാളസിനിമയിൽ സംസ്ക്കാരവ്യവസായം, കാണിയുടെ അഭിരുചിക്ക് അനുസരിച്ച് ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു നൽകുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ കാണിയിൽ തൃഷ്ണ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രക്രിയകളെക്കുറിച്ച് ഈ പഠനത്തിലൂടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

1 Liza Cartwright, Marita Sturken, Practices of Looking, 2001
2. Quoted in Bill Nicholls (Ed), Movies and Methods, 1993
3. John Pultz, Photography and the Body, 1995
4 Gillian Rose, Visual Methodologies, 2001

അധ്യായം ഒന്ന്

നോട്ടം (Gaze) : ഒരു ആഖ്യാനപാഠം

അധ്യായം ഒന്ന്

നോട്ടം (Gaze): ഒരു ആഖ്യാനപാഠം

ഉപോദ്ഘാതം

സമകാലിക ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും വിവിധതരത്തിലുള്ള ദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ, ടെലിവിഷൻ, വീഡിയോ മുതലായ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾക്കു പുറമേ പരസ്യങ്ങൾ, ഇന്റർനെററ് മുതലായവ വഴിയും ദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ വൻതോതിൽ വിക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യബിംബങ്ങളും അവയുണ്ടാക്കുന്ന അർത്ഥഉൽപ്പാദനവും സാംസ്കാരികപരിസരവും ജനകീയസംസ്ക്കാര പഠനത്തെ (Study of popular culture) സംബന്ധിച്ച് വളരെ പ്രധാനമാണ്.

ആധുനികകാലഘട്ടം തൊട്ടാണ് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ കാഴ്ചയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം വരുന്നത്. പ്രബുദ്ധകാലഘട്ടം (enlightment) എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ തുടർച്ചയായിവന്ന ആധുനികവൽക്കരണത്തെത്തുടർന്നാണ് ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളുടെ അനുശീലനങ്ങളിൽ വൻകുതിപ്പുണ്ടായത്.[1] വൈദ്യശാസ്ത്രം, ശാസ്ത്രസാങ്കേതികത എന്നീ രംഗങ്ങളിലുണ്ടായ പുതിയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും പുത്തൻരീതികളുമാണ് യൂറോപ്പിനെ ദൃശ്യകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു സംസ്കാരമാക്കി മാററിയത്. അതോടൊപ്പംതന്നെ, ശരീരശാസ്ത്രം, അനാററമി, മനോവിശ്ലേഷണം എന്നീ രംഗ

ങ്ങളിലെ പുതിയ രീതികളും ഭൗതികശാസ്ത്രരംഗത്തെ പുതിയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും ശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ച പുതിയ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടാക്കി. ഏതാണ്ട് നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും ശാസ്ത്രീയവിപ്ലവത്തിന്റെയും കാലം തൊട്ടുതന്നെ യൂറോപ്പിലെ സംസ്കാരം ദൃശ്യകേന്ദ്രീകൃതമായിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു.

പ്രകാശത്തെ ദിവ്യവസ്തു എന്ന നിലയിലല്ലാതെ ഭൗതികവസ്തുവായി തിരിച്ചറിയുന്നത് യൂറോപ്യൻ സംസ്കാരത്തിൽ ദെ കാർത്തെയാണ്.[2] നേത്രപുട(retina)ത്തിൽ തലതിരിഞ്ഞ ബിംബം ഉണ്ടാക്കുന്നതിന് പ്രകാശരശ്മികൾ എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്ന് ദെ കാർത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെ പ്രധാന്യത്തെക്കുറിച്ചും ദെ കാർത്തെ എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട് :

"The conduct of our life depends entirely on our senses, and since light is the noblest and most comprehensive of the senses, invention which serve to increase its power are undoubtedly among the most useful there can be".

പ്രകാശം അഥവാ കാഴ്ചയാണ് ഏററവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഇന്ദ്രിയാനുഭവമെന്ന് ദെ കാർത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ദെ കാർത്തെയുടെ കാലത്ത്, മററ് നാലിന്ദ്രിയങ്ങളേക്കാൾ കണ്ണിന് പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചു.[3] തുടർന്നുവന്ന കാലഘട്ടങ്ങളിലും കാഴ്ചയുടെ പ്രാമുഖ്യം നിലനില്ക്കുകയാണുണ്ടായത്.[4]

1.1. സാങ്കേതിക വിദ്യയിലെ മാററങ്ങളും ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യവും

ആശയവിനിമയത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങൾ മാറുന്നതനുസരിച്ച് ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യം മാറി വരും.[5] സാങ്കേതികവിദ്യയിൽ വരുന്ന മാററങ്ങൾക്ക്

ഇതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുണ്ട്. ഏത് സാങ്കേതികവിദ്യയുപയോഗിച്ചാണ് ബിംബങ്ങളുടെ പുനഃസൃഷ്ടി നടത്തുന്നത് എന്നതിനെ ആശ്രയിച്ച് ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യത്തിന് വ്യത്യാസങ്ങൾ വരുന്നു. ലഭ്യത കൂടുതലും ചെലവ് കുറവുള്ളതുമായ സാങ്കേതികവിദ്യകളാണ് പൊതുവിൽ ബിംബപുനർനിർമ്മാണത്തിന് കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമാവുന്നത്.

ഇന്ദ്രിയാനുഭവചരിത്രത്തിൽ, വാങ്മയം, എഴുത്ത്, അച്ചടി, ഇലക്ട്രോണിക് എന്നിങ്ങനെ നാലുഘട്ടങ്ങൾ പൊതുവേ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവയിൽ മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടമായ അച്ചടിമാധ്യമത്തിന്റെ കണ്ടുപിടുത്തം, കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രത്തിലെ ഒരു കുതിച്ചുചാട്ടമായി കണക്കാക്കുന്നു.[6] അച്ചുകളുടെ സാമാന്യവൽക്കരണത്തിലൂടെ ദൃശ്യമാർഗ്ഗേണയുള്ള വിവരവിനിമയം ഉച്ചരിക്കുന്ന വാക്കുകളിലൂടെയോ കയ്യെഴുത്തിലൂടെയോ ഉള്ളതിനേക്കാൾ വിശ്വസനീയമായിത്തീർന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. പത്തൊൻപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യത്തിലുണ്ടായ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ കണ്ടുപിടിത്തവും വ്യാപനവും അച്ചടിമാധ്യമത്തിലെ രേഖാചിത്രണത്തേക്കാൾ കൃത്യമായി ദൃശ്യബിംബത്തെ പകർത്തി.[7] ഫോട്ടോഗ്രാഫുകളെടുക്കാനുള്ള ചെലവു കുറയുകയും എളുപ്പത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യാവുന്ന ഹാൻഡ്കാമറകൾ സാധാരണമാവുകയും ചെയ്തത് ജനങ്ങളെ കൂടുതൽ ഈ മാധ്യമത്തിലേക്ക് അടുപ്പിച്ചു. ഫിലിം പ്രോസസ് ചെയ്യാനും പ്രിന്റുകൾ എടുക്കാനുമുള്ള സാങ്കേതിക വിദ്യയും ലളിതവും സാർവ്വത്രികവുമായി. ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെയും തുടർന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും വരവാണ് ആധുനികകാലഘട്ടത്തിൽ ദൃശ്യസംസ്കാരരംഗത്തുണ്ടായ രണ്ട് സുപ്രധാന സംഭവങ്ങൾ. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ ഇലക്ട്രോണിക്, ഡിജിററൽ ബിംബങ്ങളുടെ ഒരു ദൃശ്യസഞ്ചയത്തിനുള്ളിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്. ഓരോ ദിവസവും നമ്മൾ ഇടപെടുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ നേരിട്ടും അല്ലാതെയും പല

രീതിയിൽ നമ്മുടെ ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. വൻതോതിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുകയും വിക്ഷേപിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ദൃഷ്ടാവിന്റെ കാഴ്ചയെയും കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.[8]

1.2. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി

ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഉല്പാദനം, വിതരണം, സ്വീകരണം എന്നിവയും ഇത് പൊതുബോധത്തിലുണ്ടാക്കുന്ന സ്വാധീനവും ദൃശ്യസംസ്കാരപഠനത്തിലെ പ്രധാനവിഷയമാണ്. കാണിയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ബിംബനിർമ്മിതി പോലെ കാണിയിലൂടെ സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബ (Image) നിർമ്മിതിയും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ഉൽപ്പാദകൻ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബം, വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുകയും കാണി അത് സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യബിംബനിർമ്മിതിയുടെ ചക്രം പൂർത്തിയാവുന്നത്.[9] ഈ ദൃശ്യബിംബം എങ്ങനെയാണ് ഇവയെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും കാണി അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് എന്നത് ദൃശ്യബിംബത്തിന്റെ അർത്ഥോല്പാദനം, നിർമ്മിതി എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. (അർത്ഥകല്പന എന്ന അധ്യായത്തിൽ ഇതേക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കും).

ദൃശ്യസംസ്കാര രൂപീകരണത്തിലും വികസനത്തിലും പരിണാമത്തിലും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അതിപ്രധാനമായ പങ്കാണ് ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളത്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ തുടങ്ങി ഒരു നൂററാണ്ടിലധികമായി ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വ്യാപരിക്കുകയും നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്ത ദൃശ്യമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ, ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയെ സംബന്ധിച്ച് ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന് ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികസ്വഭാവങ്ങൾക്ക് മാററങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം സിനിമ വഴിയുള്ള ദൃശ്യബിംബനിർമ്മിതിക്കും മാററങ്ങൾ സം

ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്.[10] നിശ്ശബ്ദചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ശബ്ദചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള മാററം, പിൽക്കാലത്ത് കളർസിനിമ പ്രചാരത്തിൽ വന്നത്, സിനിമ കാണിക്കുന്ന രീതിയിൽ (പ്രൊജക്ട്) വന്ന സാങ്കേതികമാററങ്ങൾ, ക്യാമറയിലും ക്യാമറ ഉപയോഗിക്കുന്നരീതിയിലും വന്ന മാററങ്ങൾ, ചിത്രസംയോജനത്തിൽ വന്ന മാററം, ഡിജിററലിന്റെ വരവ്, ഗ്രാഫിക്സ് തുടങ്ങിയവ ദൃശ്യബിംബനിർമ്മിതിയെയും കാഴ്ചയുടെ അനുശീലനത്തെയും പല കാലഘട്ടങ്ങളിലായി വ്യത്യാസപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

1.3. ചലച്ചിത്രം

സിനിമ ഒരു ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യ അനുഭവമാണ്. ഇവ രണ്ടും ചേർന്നതാണ് ചലച്ചിത്രബിംബം[11] അതുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന ഏകക(basic unit) ത്തിൽ ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവും ചേരുന്നു. സിനിമയെ മററ് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന ഒരു ഘടകം അത് ചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നതാണ്. രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട (recorded) തുടർചലനബിംബങ്ങൾ കൂടിച്ചേരുന്നതാണ് സിനിമ. ഇതാണ് സിനിമയുടെ അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ ഏകകം (unit).

സിനിമയുടെ ആകർഷണീയതയ്ക്ക് നിദാനമായിവരുന്ന ഒരു വസ്തുത അതിന്റെ പ്രത്യേകതരത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയ കാഴ്ചയാണെന്ന് ചില സൈദ്ധാന്തികർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തുടർച്ച പാലിച്ചുകൊണ്ട് കൂടിച്ചേരുന്നതാണ് സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ശബ്ദം, വർണ്ണം, മുതലായവ കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ ഈ ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് യഥാർത്ഥപ്രതീതി കൈവരും. സ്ഥലകാലങ്ങളെ ഭേദിക്കുകയും സ്ഥലകാലങ്ങളെ ഒതുക്കിയെടുക്കു കയും (compress) സന്ദർഭത്തിൽനിന്ന് മാറി മറെറാരിടത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും തുടർച്ച (continuity) സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സിനിമ നീങ്ങുന്നത്.[12] ഈ ഘടകങ്ങളെ

കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ആഖ്യാനവും സിനിമയിലുണ്ട്. ഇത് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ കാണിക്ക് നൽകുന്ന ആനന്ദമാണ് സിനിമയുടെ ആകർഷണീയതയ്ക്കുള്ള മറ്റൊരു കാരണം. ഈ ആനന്ദാനുഭവം (experience of pleasure) കാണിയെ പലപ്പോഴും താദാത്മീകരണത്തിലേക്കു നയിക്കും.[13]

സിനിമയെക്കുറിച്ചുണ്ടായിട്ടുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ വലിയൊരു പങ്ക് സിനിമയിൽ നിന്നും ഉല്പാദിതമാകുന്ന ആനന്ദത്തെ (pleasure) സംബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളവയാണ്. (ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഈ അധ്യായത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഭാഗത്ത് വിശദീകരിക്കും).

1.4. പ്രാഗ്സിനിമ

ദൃശ്യവിരുന്നുകൾ (spectacles) നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കാനുള്ള അഭിനിവേശം സിനിമ ഉണ്ടാവുന്നതിനുമുൻപുതന്നെ ആളുകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ കാണിയിൽ ആനന്ദാനുഭൂതി സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന തോന്നലുളവാക്കുന്ന കാഴ്ചകൾക്കും വിചിത്രമായ കാഴ്ചകൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ പതിനെട്ടാം നൂററാണ്ടുമുതൽതന്നെ തുടങ്ങുന്നു. ദൃശ്യവിരുന്നുകളുടെ നേർക്കുള്ള ഇത്തരം അഭിനിവേശത്തിൽ നിന്നാണ് സിനിമയുടെ നിരവധി പ്രാഗ്രൂപങ്ങൾ ഉണ്ടായത്.[14]

പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ പുതിയതരം കാഴ്ചകളോടുള്ള അഭിനിവേശം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങൾ നടത്തിയ കൊളോണിയൽ അധിനിവേശം ഇതിൽ വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. വ്യാവസായിക വിപ്ലവത്തിന്റെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് അധിനിവേശം സംഭവിക്കുന്നത്. വ്യാവസായികവിപ്ലവത്തോടൊപ്പം വന്ന പുത്തൻസാങ്കേതികവിദ്യകൾ, പ്രത്യേകിച്ച് വാർത്താവിനിമയരംഗത്തും ഗതാഗതരംഗത്തുമുണ്ടായവ, അതിനു കാരണമായി. സാങ്കേതികവിദ്യങ്ങൾ കൂടുതൽ വികസിച്ചതോടൊപ്പം കൂടുതൽ

കൂടുതൽ പുതിയ ഉല്പന്നങ്ങളും പുതിയ കമ്പോളങ്ങളുമായി വ്യാവസായികവിപ്ലവം ശക്തിപ്രാപിച്ചു. ഇതിന്റെ സമ്മർദ്ദമാണ് അധിനിവേശത്തിന് മുഖ്യകാരണം. അധിനിവേശകർ തങ്ങളുടെ രാജ്യങ്ങളിലെ വ്യവസായങ്ങൾക്കാവശ്യമുള്ള അസംസ്കൃതപദാർത്ഥങ്ങളും ഉല്പന്നങ്ങൾക്ക് വിപണിയുമാണ് ഒരേസമയം കോളണികളിൽ കണ്ടെത്തിയത്. ഇതോടൊപ്പംതന്നെ, വ്യാവസായികവിപ്ലവം പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ നഗരവൽക്കരണം കൊണ്ടുവന്നു. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ തുടക്കവും വളർച്ചയും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്ന് അടയാളപ്പെടുത്താനാവും. വാർത്താവിനിമയസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ വികാസം, സാമ്പത്തിക-സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ മാററങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളുടെ പ്രതിനിധീകരണം വഴിയുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് ദൃശ്യവിരുന്നുകൾ എന്ന് ഗൈ ദി ബോർഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യവസായത്തിനും ഉപഭോഗത്തിനും പ്രാമുഖ്യമാർന്ന സമ്പദ്ഘടനയിലാണ് ഇതിന്റെ വേരുകൾ. ചരക്കുവൽക്കൃതമായ ഒരു ലോകത്തിലെ ഉപഭോഗശീലങ്ങളിലാണ് അത് അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.[15]

1.4.1. ഫ്രഞ്ച് ജനതയുടെ കാഴ്ചശീലം

ദൃശ്യവിരുന്നുകളോടുള്ള താല്പര്യം ഏററവുമധികം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് ഫ്രഞ്ച് ജനതയിലാണ്.[16] ലോകത്തെ മറെറാരു ജനതയും പാരീസ് ജനതയെപ്പോലെ വിനോദോപാധികളിൽ ഇത്രയേറെ ആമഗ്നരായിരുന്നിട്ടില്ല എന്നാണ് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. രാപ്പകലെന്നോ ചൂടുകാലമെന്നോ തണുപ്പുകാലമെന്നോ ഇല്ലാതെ അവർ ദൃശ്യവിരുന്നുകളിൽ മുഴുകി. ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ദൃശ്യവിരുന്നുകൾ അവർക്ക് എല്ലായ്പ്പോഴും ആവശ്യമായിരുന്നു. പാരീസിലെ ജനതയിൽ വലിയൊരു പ

ങ്കും ദൃശ്യവിരുന്നുകളുടെ ആനന്ദാന്വേഷണത്തിൽ മുഴുകിയിരുന്നതായി പറയപ്പെടുന്നു.[17] വിചിത്രമായ കാഴ്ചകളാണ് പാരീസിലെ ആൾക്കൂട്ടത്തെ ആകർഷിച്ചിരുന്നത്. പാരീസ് മോർഗിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്ന അജ്ഞാതമൃതദേഹങ്ങളായിരുന്നു ഇത്തരം കാഴ്ചകളിലൊന്ന്. ബന്ധുക്കൾക്ക് തിരിച്ചറിയാൻ വേണ്ടിയായിരുന്നു സർക്കാർ ഈ മൃതദേഹങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. പക്ഷേ, ജനങ്ങൾ ഇതിനെ കാഴ്ചവിരുന്ന് എന്ന നിലയിൽ കാണാൻ താൽപ്പര്യപൂർവ്വം തടിച്ചുകൂടിയിരുന്നു. ഒരിക്കൽ ദുരൂഹസാഹചര്യത്തിൽ മരിച്ച നാലുവയസ്സുള്ള പെൺകുട്ടിയുടെ മൃതശരീരം കാണാനെത്തിയവരുടെ തിക്കും തിരക്കും നിയന്ത്രിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടേണ്ടി വന്നതായി അക്കാലത്തെ പത്രവാർത്തകൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. 1882ൽ ആരംഭിച്ച മ്യൂസി ഗ്രെവിൻ എന്ന മെഴുകു മ്യൂസിയമായിരുന്നു ദൃശ്യവിരുന്നുകൾ ഒരുക്കിയിരുന്ന ഒരു സ്ഥാപനം. 1882ലെ ദ സ്റ്റോറി ഓഫ് എ ക്രൈം, മാരായുടെ (Marat) മരണം മുതലായവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ദ സ്റ്റോറി ഓഫ് എ ക്രൈമിൽ കുറ്റവാളി ഒരാളെ കൊലപ്പെടുത്തുന്നതു മുതൽ അയാളെ വധശിക്ഷയ്ക്കു വിധേയനാക്കുന്നതുവരെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ മെഴുകു പ്രതിമകളിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നു.[18]

1.4.2. സിനിമയുടെ പ്രാഗ് രൂപങ്ങൾ

പനോരമ, ഡയോരമ എന്നിവയാണ് സിനിമയുടെ വരവിനു മുൻപ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന മറ്റ് ചില ദൃശ്യരൂപങ്ങൾ. സിനിമയ്ക്കു മുന്നോടിയായിട്ടുണ്ടായ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഇടപെടലായാണ് പനോരമ, ഡയോരമ എന്നിവയെ കണക്കാക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്നതരത്തിൽ മായക്കാഴ്ചകൾ (illusion) അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഇവ ചെയ്തിരുന്നത്. പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളും മററുമുൾക്കൊള്ളുന്ന രംഗപടങ്ങൾ വരച്ചുണ്ടാക്കി ചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരം മായക്കാഴ്ചകൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. കാണിക്ക് സ്ഥലകാലങ്ങളി

ലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന തോന്നലുളവാക്കുകയാണ് ഇവ ചെയ്തിരുന്നത്.[19]

1889ൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച ഒരു പനോരമയിൽ ചലിക്കുന്ന പ്രതീതിയുളവാക്കുന്നതരം കാഴ്ച അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു.[20] 1880കളിലും 1890കളിലുമുണ്ടായിരുന്ന പനോരമകൾ സാങ്കേതികവിദ്യകളുപയോഗിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുണ്ടാക്കുന്നതരത്തിൽ കാഴ്ചകൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. രംഗങ്ങൾക്ക് പലതരം മാർഗ്ഗങ്ങളുപയോഗിച്ച് ചലനസ്വഭാവമുണ്ടാക്കിയിരുന്നു. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ അനുഭവങ്ങളെ ഐന്ദ്രികമായ യാഥാർത്ഥ്യമായി തോന്നിപ്പിക്കാനുതകുന്ന പരീക്ഷണങ്ങളും ഇവയിൽ നടത്തിയിരുന്നു. കഥാഖ്യാനം മുതൽ ശാരീരികപ്രചോദനങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നതിൽവരെ ഇത്തരം യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുളവാക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു.

ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തിന്റെ ഉദയം തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങുന്നത് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തോടെയാണ്. തെരുവുകാഴ്ചകൾ കണ്ടു നടക്കുന്ന വ്യക്തികൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. ഫ്രഞ്ച് കവി ബോദ്‌ലെയർ ഇവരെ ഫ്ളാന്വർമാർ (flaneur) എന്ന് വിളിക്കുന്നു.[21] ഒരളവുവരെ, കടകളിൽ പ്രദർശനത്തിനു വച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ കണ്ട് നിർവൃതിയടയുന്ന (വിൻഡോ ഷോപ്പർ) യാളാണ് ഫ്ളാന്വർ (flanuer). ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ അയാൾ വാങ്ങിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. എന്നാൽ, ഉപഭോഗസംസ്കാരം വച്ചുനീട്ടുന്ന ചരക്കുകളുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ടം ഫ്ളാന്വറിന് ആനന്ദം പ്രദാനം ചെയ്യും. (കാമറയുടെ കണ്ണ് എന്ന അധ്യായം കാണുക).

ആധുനികകാലഘട്ടത്തിലെ കാഴ്ചശീലത്തിന്റെ സുപ്രധാന വഴിത്തിരിവ് ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ കണ്ടുപിടുത്തമാണ്. പാശ്ചാത്യജനതയുടെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ ഫോട്ടോഗ്രഫി വളരെ വലിയ മാററങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. രേഖാദൃശ്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥ

പ്രതീതി ഉള്ള ദൃശ്യചിത്രങ്ങളാവുകയും കാഴ്ചവസ്തു എന്ന നിലയിലുള്ള ദൃശ്യ ബിംബത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുകയും ചെയ്തത് ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ വരവോടെയാണ്.[22]

ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ പ്രചാരത്തോടെ പാശ്ചാത്യസമൂഹത്തിൽ സംഭവിച്ച ചില മാററങ്ങൾ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.[27] (കാമറയുടെ കണ്ണ് എന്ന അധ്യായത്തിൽ ഇത് വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കും)

1. ഛായാചിത്രങ്ങൾ (portraits) ധാരാളമായി ലഭ്യമാകാൻ തുടങ്ങി.

2. വരച്ച ഛായാചിത്രങ്ങൾ മുൻകാലങ്ങളിൽ വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിനുമാത്രമാണ് ലഭ്യമായിരുന്നത്. ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ സാധാരണക്കാർക്കും ഇത് കിട്ടുന്ന അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. ഛായാചിത്രങ്ങൾ കൈവശമുണ്ടാവുക എന്നത് ഒരുതരം പ്രതീകാത്മക അധികാരചിഹ്നമായിരുന്നു. ഈ പ്രതീകാത്മക അധികാരം സാധാരണക്കാരിലേക്കും വ്യാപിച്ചു.[23]

3. അന്യമായതിന്റെ മേലുള്ള സാമൂഹ്യനിയന്ത്രണത്തിനുള്ള ഉപകരണമായും ഫോട്ടോഗ്രഫി ഉപയുക്തമാക്കിയിരുന്നു. സാമാന്യസ്വഭാവങ്ങൾക്കു പുറത്തു നിൽക്കുന്നവർ, അധിനിവേശപ്രദേശങ്ങളിലെ ജനങ്ങൾ, സാമൂഹ്യമായി പ്രാന്തങ്ങളിൽ നിൽക്കുന്നവർ എന്നിവരെ അടയാളപ്പെടുത്താനും നിയന്ത്രിക്കാനും ഇത് ഉപയുക്തമാക്കി.[24]

4. വൈദേശിക വൈചിത്ര്യങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഫോട്ടോഗ്രഫി ഉപയുക്തമാക്കി. വിശേഷിച്ച് അന്യസംസ്കൃതികളിലെ ഭൂപ്രകൃതി, സ്ത്രീകൾ മുതലായവയുടെ നേർക്കുള്ള അധിനിവേശകന്റെ നോട്ടം കാമറ രേഖപ്പെടുത്താറുണ്ടായിരുന്നു.[25]

1.5.1. അധിനിവേശനോട്ടം

വൈദേശികമോ പൗരസ്ത്യമോ ആയ ഭൂഭാഗങ്ങളുടെയും പൗരസ്ത്യസ്ത്രീകളുടെയും നേർക്കുള്ള അധിനിവേശനോട്ടം കാഴ്ചയുടെ അധികാരബന്ധങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഈ അധികാരബന്ധങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നിന്നുവേണം ഇതിനെ പഠിക്കാൻ. അധിനിവേശിത അൾജീരിയയിലെ സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്ത പോസ്റ്റ് കാർഡുകൾ യൂറോപ്പിൽ അക്കാലത്ത് വ്യാപകമായിരുന്നു.[26] പൗരസ്ത്യദേശങ്ങളെക്കുറിച്ച് പാശ്ചാത്യരുടെ സങ്കൽപ്പങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്ന കഥകൾ ഒരേസമയം തൃഷ്ണയും അസ്വസ്ഥതയും ഉളവാക്കുന്നതായിരുന്നു. പൗരസ്ത്യസ്ത്രീകളുടെ സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചോ ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ചോ വ്യക്തമായ ധാരണകളില്ലായിരുന്നു. വിശേഷിച്ച് മുഖം മുതൽ ശരീരം മുഴുവനും ആച്ഛാദനം ചെയ്തിരുന്ന അറബിസ്ത്രീകളെ സംബന്ധിച്ച് പാശ്ചാത്യർക്ക് ധാരണകളില്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ സ്ത്രീകളുടെ ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച ഫാന്റസികൾ ഇവർ നിർമ്മിച്ചിരുന്നു. അന്യ (other) സംസ്കാരത്തിലെ സ്ത്രീയെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും അവരുടെ ലൈംഗികതയെ ആലേഖനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, ഒട്ടുമിക്ക സന്ദർഭങ്ങളിലും അവരെ ഭോഗാസക്തിയുടെ പ്രതീകങ്ങളായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത്. സാങ്കേതികമായി ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ മാധ്യമമല്ല ഉപയോഗിച്ചത് എങ്കിൽക്കൂടി, പോൾ ഗോഗിൻ വരച്ച താഹിതി സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രീകരണം മറ്റൊരുദാഹരണമാണ്.

1.5.2. പ്രാഗ്സിനിമ-പരീക്ഷണങ്ങൾ

ഏതാണ്ട് ഇതേ കാലഘട്ടത്തിൽതന്നെ അമേരിക്കയിൽ ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച പരീക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്നു. തോമസ് ആൽവാ എഡിസണാണ് ഇത്തരം പരീക്ഷണങ്ങളിലേർപ്പെട്ട ഒരാൾ. പക്ഷിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ വരച്ച

ഡിസ്ക് അതിവേഗം കറക്കുമ്പോൾ ചലനതുല്യമായ ബിംബം ലഭിക്കുമോ എന്ന റിയാനായിരുന്നു ആദ്യപരീക്ഷണം. മുയ്ബ്രിഡ്ജ്, മറീ എന്നിവരായിരുന്നു മററ് പരീക്ഷകർ.[27] ഒരാൾ തുമ്മുന്നതിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങൾ ഫോട്ടോഗ്രാഫ് ചെയ്ത്, ചലനമുണ്ടാക്കാനുള്ള പരീക്ഷണം നടത്തിയതും എഡിസണാണ്. കൈന റേറാസ്കോപ്പ്, നിക്കലോഡിയൻ എന്നീ ചലനചിത്രപരീക്ഷണങ്ങൾ എഡിസന്റേ താണ്. ഒരു ചെറിയ ദ്വാരത്തിലൂടെ ഒററക്കണ്ണിട്ടുനോക്കുന്ന തരത്തിലാണ് നിക്ക ലോഡിയൻ രൂപകൽപ്പന ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ, ഈ പരീക്ഷണങ്ങൾ വേണ്ടത്ര വിജയമായിരുന്നില്ല.[28]

1.6. കാഴ്ചയുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവം

കാഴ്ചയുടെ ആകർഷണം അതിശക്തമായ ഒന്നാണ്. സാധാരണജനങ്ങളെ സി നിമയിലേയ്ക്കടുപ്പിച്ച ഒരു ഘടകം ഈ ആകർഷണമാണ്. സിനിമ, യാഥാർത്ഥ്യ മാണെന്ന തോന്നൽ ഉളവാക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യമെന്നു തോന്നുന്ന അയാഥാർത്ഥ്യ മാണ് സിനിമ. സിനിമ എന്ന് ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നത് സിനിമാശാലയിൽ വലിയ സ്ക്രീനിൽ പ്രൊജക്ററ് ചെയ്യപ്പെടുന്ന, ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നുണ്ടാ ക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവത്തെയാണ്. ഹോം തീയേററർ, ടെലിവിഷൻ, സിഡി/ഡിവിഡി പ്ളെയർ, കംപ്യൂട്ടർ മുതലായ സങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ച് തുടർദൃശ്യബിംബങ്ങൾ കാണാറുണ്ടെങ്കിലും ഇത്തരം കാഴ്ചകളിൽ നോട്ടത്തിന്റെയും കാഴ്ചയുടെയും സ്വ ഭാവം വ്യത്യസ്തമാണ്. സിനിമാശാലയിലെ ഇരുട്ട്, കാണിയുടെ ഏതാണ്ട് നിശ്ച ലമായ ഇരിപ്പ്, അദൃശ്യത, വലിയസ്ക്രീനും അതിലെ ബിംബങ്ങളും മുതലായഘ ടകങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് സിനിമയുടെ കാഴ്ച. ഈ ഘടകങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന സവി ശേഷമായ അനുഭവം മററ് സങ്കേതങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്.[29]

സിനിമയും മററ് ദൃശ്യരൂപങ്ങളും പലതരത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാണ്.

1. നാടകം-സിനിമ : നാടകത്തിൽ നടൻ/നടി നേരിട്ടഭിനയിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അതിലെ നോട്ടം പലപ്പോഴും ഒരു പരിധിവരെ പാരസ്പര്യമുള്ളതാകുന്നു. കാണിയുടെ നോട്ടം അഭിനേതാവിന് തിരിച്ചറിയാം. അഭിനേതാവിൻെറ നോട്ടം ഒരു പരിധിവരെ കാണിക്കും തിരിച്ചറിയാനാവും.

രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട (recorded) ചെയ്ത ദൃശ്യമാധ്യമരൂപമായതുകൊണ്ട് സിനിമയിൽ അഭിനേതാവിന്റെ നോട്ടത്തെ കാണിക്ക് നേരിട്ട് അഭിമുഖീകരിക്കാം. തിരിച്ച് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നില്ല.

സിനിമയിൽ, കാമറയുടെ സാങ്കേതികത്വം ഉപയോഗിച്ച്, ദൃശ്യബിംബത്തെ പലതരത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാം. ക്ളോസ് അപ്പ്, എക്സ്ട്രീം ക്ളോസ് അപ് എന്നിങ്ങനെ മുഖഭാവങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് സാധിക്കും. ഇത് വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാക്കുക.

2. പെയിന്റിംഗ്/ഫോട്ടോഗ്രഫി, സിനിമ : ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ഒരു സവിശേഷത.പെയിന്റിംഗ്, ഫോട്ടോഗ്രഫി എന്നിവയിൽ നിശ്ചലബിംബങ്ങളാണ്. സമയത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകബിന്ദുവിൽ അവ നിൽക്കുന്നു. ഇവയുടെ ആഖ്യാനം സിനിമയുടേതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. സിനിമയിലെ ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് നൈരന്തര്യമുണ്ട്. പാക്ഷികമായി മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളുവെങ്കിലും അനുഭവത്തിൽ നൈരന്തര്യവും പൂർണ്ണതയും അനുഭവപ്പെടും. അതിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ആഖ്യാനമുണ്ട്. ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ തുടർച്ചയും നൈരന്തര്യവും നിലനിറുത്തിക്കൊണ്ട്, സ്ഥലകാലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ, യാഥാർഥ്യമാണെന്ന് അനുഭവപ്പെടും.

അതേസമയംതന്നെ സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമല്ല, പ്രതിനിധീകരണമാണ്. ഒന്നിനു സമാനമായ അഥവാ സദൃശമായി മറ്റൊന്നിനെ അവതരിപ്പിക്കുകയോ ചിത്രീകരിക്കുകയോ പ്രതീകാത്മകമായി കാണിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് പ്രതിനിധീകരണം എന്നു വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഭാഷയിലും ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങളായ ചിത്രകല, ശിൽപവിദ്യ മുതലായവയിലും പ്രതിനിധീകരണം നടക്കുന്നുണ്ട്.[30] യഥാർത്ഥലോകത്തിന്റെ വിവിധവശങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുകയും പ്രതീകവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രതിനിധീകരണ സമ്പ്രദായങ്ങളായാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞവയെ കാണുന്നത്.

1.7. ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ

കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദം എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് നിരവധി പഠന-ഗവേഷണങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. സിനിമാസംബന്ധിയായും അല്ലാതെയുമുള്ള ഈ പഠനങ്ങളിൽ മനഃശാസ്ത്ര വിശകലനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് വളരെ പ്രാമുഖ്യമർഹിക്കുന്നത്. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ്, ഴാക്വസ് ലകാൻ എന്നീ മനഃശാസ്ത്ര സൈദ്ധാന്തികർ കാഴ്ചയെയും മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളെയും ലൈംഗികതയെയും സംയോജിപ്പിച്ച് ഗവേഷണങ്ങൾ നടത്തിയവരാണ്. കാഴ്ചയുടെയും സിനിമയുടെയും ആനന്ദത്തെ സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങളിൽ ഫ്രോയ്ഡിന്റെയും ലകാന്റെയും സ്വാധീനം ദൃശ്യമാണ്.[31] പ്രധാനമായും 1970 കളിലും തുടർന്നുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിലുമാണ് ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ കൂടുതലായി നടന്നിരുന്നത്.

കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഈ അന്വേഷണത്തിൽ സങ്കീർണ്ണമായ അധികാരബന്ധങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ലിംഗം, വംശം, വർണ്ണം, ലൈംഗികസ്വഭാവങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ചേർന്നതാണ് ഈ അധികാരബന്ധങ്ങൾ. പതിനെട്ടാം

നൂററാണ്ടിലെ ന്യൂഡ് പെയ്ന്റിംഗുകളായാലും പിൽക്കാലത്തെ പരസ്യചിത്രീകരണങ്ങൾ, സിനിമ മുതലായവയായാലും ഇതിന്റെ കാണി എപ്പോഴും തന്നെ പുരുഷനാണ് എന്നതാണ് പ്രബലമായ ഒരു വാദം.[32] നോക്കാനുള്ള അധികാരം ആർക്കൊക്കെയാണുള്ളത് എന്നത് ഈ അധികാരത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണ്. മറ്റൊരു ശരീരത്തെ നോക്കുകയോ വർണ്ണിക്കുകയോ ചെയ്യുക എന്ന പ്രവൃത്തി നിഷ്കളങ്കമായ ഒന്നല്ല.[33] ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളിൽ അധികാരബന്ധം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. മിക്കപ്പോഴും സ്വന്തം സംസ്കാരത്തെ നിർവ്വചിക്കാൻ അന്യമായതിനെ ഉപയുക്തമാക്കാറുണ്ട്. പ്രതീകാത്മകമായ അധികാരം അന്യശരീരങ്ങളുടെ മേൽ ചുമത്തുന്നതാണ് മറ്റൊരു അധികാരബന്ധം. 1970കളിലാണ് നോട്ട (Gaze)ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചില കൃതികളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും ഉണ്ടാവുന്നത്. 1972ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ജോൺ ബെർജറുടെ വേയ്സ് ഓഫ് സീയിങ്ങ് ആണ് ഒരു അടിസ്ഥാനകൃതി. 1975ൽ സ്ക്രീൻ മാസികയിലാണ് ലാറാ മൾവിയുടെ വിഷൽ പ്ളെഷർ ആൻഡ് നരേററീവ് സിനേമ എന്ന ലേഖനം പ്രസിദ്ധീകൃതമാവുന്നത്. സിനിമ ഉളവാക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദം എന്ത്, എങ്ങനെ എന്ന് മനഃശാസ്ത്രവിശകലനം, സ്ത്രീവാദം എന്നീ സങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ലാറാ മൾവി അന്വേഷിക്കുന്നു.[34]

ഫ്രോയ്ഡിന്റെയും ലകാന്റെയും സ്വാധീനം ലാറാമൾവിയിൽ കാണാം. ക്രിസ്ത്യൻ മെററ്സാണ് മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളിലൂടെ സിനിമയുടെ കാഴ്ചയെ സിദ്ധാന്തവൽക്കരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ച മറ്റൊരാൾ. ചിഹ്നശാസ്ത്ര(semiotics)ത്തിന്റെ പ്രയോക്താവായിരുന്ന മെററ്സ്, മനഃശാസ്ത്ര വിശകലനത്തിലേക്കു തിരിയുകയും ഇവ രണ്ടും സംയോജിപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തത്.[35]

1.7.1. ഫ്രോയ്ഡിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനപാദത്തിലും ഇരുപതാംനൂററാണ്ടിലെ ആദ്യപാദത്തിലുമായിട്ടാണ് സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ രൂപം കൊള്ളുന്നത്. സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ് സ്കോപ്പിക് ഡ്രൈവിനെക്കുറിച്ച് (scopic drive - നോക്കാനുള്ള പ്രേരകശക്തി) പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. നോട്ട(gaze)ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകമായിട്ടാണ് സ്കോപ്പിക് ഡ്രൈവിനെ കണക്കാക്കുന്നത്. കർത്തൃത്വരൂപീകരണത്തിൽ സ്കോപ്പിക് ഡ്രൈവിനുള്ള പങ്കിനെക്കുറിച്ച് ഫ്രോയ്ഡ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.[36] നോക്കപ്പെടുക എന്നത് (എക്സിബിഷനിസം) നിഷ്ക്രിയമായ (passive) നിലപാടാണ്. നോക്കുക/സ്കോപ്പോഫീലിയ* എന്നത് സക്രിയമായതും (active). ആദ്യഘട്ടത്തിൽ സ്കോപ്പോഫീലിയയുടെ സഹജവാസന ആത്മരതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നോക്കുന്നയാളുടെ സ്വന്തം ശരീരഭാഗങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇവിടെ നോട്ടത്തിനു വിധേയമാകുന്ന വസ്തു. പിന്നീടിത് ശരീരബാഹ്യമായ മറേറതെങ്കിലും വസ്തുവിലേക്ക് മാറുന്നു. സാഡിസം (പരപീഡനോത്സുകത)/ മസോക്കിസം (ആത്മപീഡനോത്സുകത), സക്രിയം/നിഷ്ക്രിയം (active/passive) എന്നിങ്ങനെയാണ് ഈ കർത്തൃ/വസ്തുപാരസ്പര്യത്തെ ഫ്രോയ്ഡ് കാണുന്നത്. സ്കോപ്പിക് ഡ്രൈവിന്റെ പ്രക്രിയയിലൂടെ നമ്മൾ സക്രിയം/നിഷ്ക്രിയം, കർത്തൃ/വസ്തു, സ്കോപോഫീലിയ എക്സിബിഷനിസം എന്നീ പരിസരങ്ങളുമായി ഒത്തുതീർപ്പുണ്ടാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഫ്രോയ്ഡിന്റെ വ്യാഖ്യാതാക്കൾ

---

*മനഃശാസ്ത്ര വിശകലനമനുസരിച്ച്, നോക്കാനും അതിൽ നിന്ന് ആനന്ദം നേടാനുമുള്ള ത്വരയെയാണ് സ്കോപോഫീലിയ എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിലടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയ ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തത്തിൽ, നോട്ടത്തിന്റെ പരസ്പരബന്ധങ്ങൾ, അതിൽ നിന്നുളവാകുന്ന ആനന്ദം, അഭിവാഞ്ഛ എന്നിവക്ക് പ്രത്യേക സ്ഥാനമുണ്ട്. വോയറിസം (ഒളിനോട്ടം), എക്സിബിഷനിസം (നോക്കപ്പെടാനുള്ള ത്വര) എന്നിവ നോട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ച് മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്ന രണ്ട് പ്രധാനഘടകങ്ങളാണ്. ഒളിനോട്ടത്തെ സക്രിയമായ പ്രേരകശക്തിയായും നോക്കപ്പെടാനുള്ള ത്വരയെ നിഷ്ക്രിയമായ പ്രേരകശക്തിയായും സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ് കണക്കാക്കുന്നു.

അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത്തരത്തിലാണ് സ്കോപ്പിക് തലത്തിലും കർത്തൃതലത്തിലും നാം ലോകവുമായി ഇടപെടുന്നതെന്നും ലോകം, നമ്മുടെ കർത്തൃതലത്തോട് ഇടപെടുന്നതെന്നും കണക്കാക്കുന്നു.

1.7.2. ലാറാ മൾവിയുടെ ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

ഫ്രോയ്ഡ്, ലകാൻ എന്നിവരുടെ മനഃശാസ്ത്രതത്വങ്ങൾക്കൊപ്പം വച്ചുകൊണ്ട് ലിംഗകേന്ദ്രീകൃത (phallocentric)മായ വ്യവഹാരമായിട്ടാണ് ആൺനോട്ടത്തെ (male gaze) മൾവി കാണുന്നത്.[37] ലാറാമൾവിയുടെ പഠനത്തിന് ഹോളിവുഡ് സിനിമകളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഹോളിവുഡ് ക്ലാസിക്കുകൾ എന്ന് വിളിക്കുന്നവയാണ് പ്രധാനമായും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിന്റെയും സ്ത്രീവാദത്തിന്റെയും സങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ച് ഹോളിവുഡ് ക്ലാസിക്കുകളെ പഠിക്കുമ്പോൾ, നോട്ടം അവയിലെ പ്രധാനഘടകമായി വരുന്നു. പരമ്പരാഗതരീതിയിലുള്ള ജനപ്രിയ കഥാചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പുരുഷാധികാരഘടനകൾ അന്തർലീനമായി കിടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ലാറാമൾവി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സിനിമയിൽ പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയെ പുരുഷന്റെ നോട്ടത്തിന് വസ്തുക്കളാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതായത് പുരുഷനായ കാണിക്ക് ആനന്ദം പകരുന്ന തരം ബിംബങ്ങളാണ് ഹോളിവുഡ് സിനിമ നൽകുന്നത്. സ്കോപ്പോഫീലിയ, ഒളിനോട്ടം (voyeur-ism) എന്നീ പദങ്ങളുപയോഗിച്ചാണ് ലാറാ മൾവി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. നോക്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദത്തെ ഫ്രോയ്ഡിന്റെ പദമുപയോഗിച്ച് ലാറാമൾവി സ്കോപ്പോഫീലിയ (scopophilia) എന്നു വിളിക്കുന്നു. നോക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ആനന്ദത്തെ മൾവി വിളിക്കുന്നത് പ്രദർശനോന്മുഖത (exhibition-ism) എന്നാണ്. നോക്കുന്നതിലൂടെയുളവാകുന്ന ആനന്ദോൽപ്പാദനത്തിന്റെ പരസ്പരബന്ധത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇവ. വോയറിസം അഥവാ ഒളിഞ്ഞുനോ

ട്ടത്തിൽ നോക്കുന്നയാൾ അദൃശ്യനാണ്.

രണ്ടുതരത്തിലാണ് സിനിമ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടമാവുന്നത്.

1. സിനിമയുടെ കാണികൾ ഒളിനോട്ടമാണയയ്ക്കുന്നത്.സിനിമ കാണുന്നതിനുവേണ്ടി കാണി ഇരുട്ടിലാണിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദൃശ്യരാണ്. കാണിയുടെ നോട്ടം മററാരും കാണുന്നില്ല.

2. കാമറ വോയറിസത്തിന്റെ എന്നതുപോലെ സാഡിസത്തിന്റെ കൂടി ഉപകരണമാണ്. നോട്ടത്തിനു വിധേയരാവുന്നവരുടെ അധികാരം എടുത്തുകളയുകയാണ് കാമറ ചെയ്യുന്നത്.

സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ്, ഴാക്വസ് ലകാൻ എന്നിവരുടെ മനഃശാസ്ത്രവിശകലന സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രസക്തി സിനിമയിലെ കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദത്തെക്കുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ലാറാ മൾവി പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. കാണിയെയും, കാണിയുടെ ആനന്ദത്തെയുമാണ് മുഖ്യമായും പഠിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമകൾ സ്ത്രീകളെ ആൺനോട്ടത്തിന് (male gaze) വസ്തുവൽക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മൾവിയുടെ വീക്ഷണത്തിൽ, സിനിമ കാണുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

1. ഫ്രോയ്ഡ് പറയുന്ന തരത്തിലുള്ള വോയറിസ്റ്റിക് നോട്ടം (ഒളിനോട്ടം)

2. സുരക്ഷിതദൂരത്തു നിന്നുകൊണ്ടുള്ള രതിസൂചകമായ നോട്ടം (സ്കോപ്പോഫീലിയ)

3. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രവുമായുള്ള താദാത്മീകരണം

കാണി ഒളിനോട്ടത്തിനും സ്കോപോഫീലിയയ്ക്കുമിടയിൽ ചാഞ്ചാടുകയാണെന്ന് മൾവി കരുതുന്നു. കഥാപാത്രവുമായുള്ള താദാത്മീകരണം കാണിയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വത്തേയും പുരുഷാധിപത്യഘടനയിൽ എവിടെയാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് എന്നതിനേയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. താദാ

ത്മീകരണത്തെ ലകാന്റെ മിറർ സ്റേറജുമായി ചേർത്തുവച്ചാണ് മൾവി കാണുന്നത്. കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിബിംബം സ്വയം തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ കുട്ടിക്കുണ്ടാകുന്ന അതിയായ ആനന്ദത്തിന് തുല്യമായ ഒന്നാണ് സിനിമയുടെ ഫ്രെയ്മിലെ ബിംബത്തോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുമ്പോൾ കാണിക്കുണ്ടാകുന്നത്. സിനിമാശാലയിലെ ഇരുട്ടിൽ, അദൃശ്യരായിരുന്ന്, തിരശ്ശീലയിലെ പ്രാമുഖ്യമുള്ള പുരുഷവീക്ഷണത്തോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയാണ് കാണികൾ ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചക്കാണ് മുൻഗണനയെന്ന് മൾവി പറയുന്നു.

മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് മൾവി ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.

1. കാമറയുടെ നോട്ടം
2. തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടം
3. കാണിയുടെ നോട്ടം

ക്ലാസ്സിക് ഹോളിവുഡ് സിനിമകൾ ആൺനോട്ടത്തിന്റെ അധികാരത്തിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണെന്ന് മൾവിയും സമാനചിന്താഗതിക്കാരായ സൈദ്ധാന്തികരും കരുതുന്നു.

1.7.3. സിനിമയും സ്വപ്നത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും

ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സ്, ജീൻ ലൂയി ബോഡ്രി തുടങ്ങിയവരിലും മനഃശാസ്ത്രവിശ്ലേഷണത്തിന്റെ സ്വാധീനം കണ്ടെത്താനാവും.[38] ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സിന്റെ സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ലകാന്റെ മനഃശാസ്ത്രവിശകലനം വളരെയേറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിശേഷിച്ച്, ലകാന്റെ മിറർ ഫെയ്സ് (mirror phase) സിദ്ധാന്തം.[39] ലകാന്റെ ഈ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച്, വളർച്ചയുടെ ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ ഒരു കുഞ്ഞ് മററ് വ്യക്തികളിൽ നിന്ന് വ്യതിരിക്തമായി സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തെയാണ് ലകാൻ മിറർ ഫെയ്സ് എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഏകദേശം 18 മാസം പ്രായമാകുമ്പോഴാണ്,

കുഞ്ഞ് കണ്ണാടിയിലെ തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ പ്രതിബിംബത്തെ നോക്കുന്നതിലൂടെ സ്വന്തം ഈഗോ സ്ഥാപിക്കുന്നത് അഥവാ തന്നെ തിരിച്ചറിയുന്നത്. അവനവനായി ട്ടും വേറിട്ടും ഈ പ്രതിബിംബത്തെ ശിശുക്കൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ലകാന്റെ ഈ സി ദ്ധാന്തത്തെ മെററ്സ് തന്റെ ചലച്ചിത്രവിശകലനത്തിൽ ഉപയുക്തമാക്കുന്നു. സ്വപ്ന ത്തിന്റെ പല സവിശേഷതകളും സിനിമയ്ക്കുണ്ടെന്ന് മെററ്സ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[40]

ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സിന്റെ ആദ്യകാലപഠനങ്ങൾ ചിഹ്നശാസ്ത്രവുമായി (semiotics) ബന്ധപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. പിന്നീടാണ് മെററ്സ് മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിലേയ്ക്ക് തിരിയുന്നത്. ചിഹ്നശാസ്ത്ര (signification) സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഈ സിദ്ധാന്തത്തിലും കാണാം. മനഃശാസ്ത്രവിശകലനരീതിയോട് ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ രീതികൾക്കൂടി ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് മെററ്സിന്റെ സിനിമാ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഉരുത്തിരിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്.[41]

1.7.4 ഴാക്വസ് ലകാൻ

കർത്തൃത്വസൃഷ്ടിയിൽ (subject formation) കാഴ്ചശീലങ്ങൾ പ്രധാനപങ്കുവ ഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ലകാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ബന്ധങ്ങളെ വിശദീ കരിക്കാൻ le regard എന്ന ഫ്രഞ്ച് വാക്കാണ് ലകാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.[42] Gaze എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ അർഥം പറയാവുന്ന ഈ വാക്ക് തുറിച്ചു നോക്കുക, ആകാംക്ഷ യോടെയോ തൃഷ്ണയോടെയോ നോക്കുക എന്നീ അർഥങ്ങളിലാണ് സാധാരണ യായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കർത്തൃത്വമെന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് മാ രിററ സ്റ്റർകിൻ, ലീസാ കാർട്ട്റൈററ് എന്നിവർ ഇതിനു നൽകുന്ന വിശദീകരണത്തി ലൂടെ അർഥമാക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെയാണ്.[43] കർത്താവ് (subject) എന്താണെന്ന് അവർ ഇങ്ങനെ വിശദീകരിക്കുന്നു:

To speak of individuals as subjects is to indicate that they are split between conscious and unconscious, that they are produced by the structures of society and that they are both active forces (subjects) of history but also acted up on (subjected to) all the social forces of their moments of time.

കർത്തൃത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യവഹാരങ്ങൾ പല കാലഘട്ടത്തിലും പലരീതിയിലും നടന്നിട്ടുണ്ട്. വിമർശസിദ്ധാന്ത(critical theory) ത്തിലെ ഏററവും സങ്കീർണ്ണമായ വ്യവഹാരമായിട്ടാണ് ഇതിനെ കണക്കാക്കുന്നത്. ഉത്തരഘടനാവാദം, ഉത്തരാധുനികത എന്നിവയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ് കർത്തൃത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾ. ഈ ഘട്ടങ്ങളിൽ കർത്തൃത്വത്തെ സംബന്ധിച്ച നിരവധി പുനർവിചാരണ നടന്നിട്ടുണ്ട്. 18-ാം നൂററാണ്ടിലെ പ്രബുദ്ധ (enlightenment) കാലഘട്ടത്തിൽ കർത്തൃത്വത്തെ എല്ലാററിന്റെയും കേന്ദ്രബിന്ദുവായാണ് കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. സമ്പൂർണ്ണവും ദൃഢവുമായ കർത്തൃത്വമാതൃകയായിരുന്നു പ്രബുദ്ധകാലഘട്ടത്തിലേത്. പിൽക്കാലത്ത്, ഒട്ടും സമ്പൂർണ്ണമല്ലാത്തതും, ഭാഗികവും മുറിഞ്ഞതും അബോധപൂർവ്വമായ അഭിലാഷങ്ങൾക്കും ആവശ്യങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചു പ്രവർത്തിക്കുന്നതും അയഞ്ഞതുമായ കർത്തൃത്വമാതൃകയെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയം നിലവിൽ വന്നു.[44] ഒരു സവിശേഷ സാംസ്കാരിക/പാഠ സമ്പ്രദായത്തിനകത്ത് കർത്തൃത്വം പ്രവർത്തിക്കുന്ന രീതികളെക്കുറിച്ച് പുനർവിചിന്തനം നടന്നു. സ്ഥിരമായി ഒരേതരത്തിൽ നിൽക്കാതെ, മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു കർത്തൃത്വമാതൃകയാണ് ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നത്.

നോട്ടത്തിന്റെ പ്രക്രിയയിൽ ഓരോ നിമിഷവും കർത്തൃത്വം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ലകാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. നമ്മൾ എന്തിന്റെയെങ്കിലും നേർക്കുനോക്കുമ്പോൾ കർത്തൃപരതയും വസ്തുപരതയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കൃത്യമായ നിർവ്വചനത്തിന് പററാത്ത അവസ്ഥയിലായിരിക്കും.

1.7.5. താദാത്മീകരണം

താദാത്മീകരണം (identification) ആണ് ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സിന്റെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു സങ്കൽപ്പം.[45] ചലച്ചിത്രബിംബത്തെ മെററ്സ് വിളിക്കുന്നത് സാങ്കൽപ്പികസൂചകം എന്നാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ബിംബങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമല്ല. നമ്മുടെ ഭാവനയിൽ അഥവാ സങ്കല്പത്തിൽ മാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. സ്വപ്നവുമായാണ് മെററ്സ് ഇതിനെ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നത്. സ്വപ്നത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലുള്ളവ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും സ്വപ്നാനുഭവം യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. സിനിമയിലും സ്വപ്നത്തിലും ബിംബങ്ങൾ വഴിയാണ് ആവിഷ്കാരം നടക്കുന്നതെന്ന് മെററ്സ് പറയുന്നു. ആഖ്യാനമുണ്ടാക്കാനുള്ള പ്രവണത രണ്ടിലും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്:

"More than the other arts, or in more unique way , the cinema involves us in the imaginary : it drums up all this perception, but to switch it immedietly over into its own absence,which is more or less the only signifier present."

ലകാന്റെ മിറർ ഇമേജ് സിദ്ധാന്തം തന്നെയാണ് മെററ്സും ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങൾ കുഞ്ഞ് കാണുന്ന കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിബിംബം പോലെയാണെന്ന് മെററ്സ് പറയുന്നു. സാങ്കൽപികമാണ് അത്. യഥാർഥത്തിൽ അസന്നിഹിതമായ ഒന്നിനെ സന്നിഹിതമായ ഒന്നായി കാണി കരുതുന്നു. മെററ്സ് പറയുന്ന താദാത്മീകരണ (identification) ത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് ഇതാണ്.

".........the viewer suspends disbelief in this fictional world of the film, identifies not only with specific characters in the film but more important with the films over all ideology through identification with the film narrative structure and

visual point of view, and puts into play fantasy structures such as an imagined ideal family that derive from the viewers unconscious."

അബോധം (unconscious) എന്ന സങ്കൽപ്പം ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. മനഃശാസ്ത്രതത്വങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് സിനിമയിലെ കാഴ്ചയെ മെററ്സിനെപ്പോലെയുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ വിശകലനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത് എന്നതുകൊണ്ടാണിത്. മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളനുസരിച്ച് അഭിലാഷങ്ങൾ, ഭയം, ഓർമ്മ, ഫാന്റസി മുതലായ പലതും നമ്മൾ അബോധത്തിലേക്ക് അമർത്തിക്കളയുന്നുണ്ട്. നമ്മുടെ ബോധപൂർവമുള്ള സാമൂഹ്യ ഇടപെടലുകൾക്കപ്പുറത്ത് ഇത്തരം അഭിലാഷങ്ങളുടെ സജീവമായ ഒരു തലം കിടപ്പുണ്ട്. യുക്തിസഹമായ സ്വത്വങ്ങൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ തരത്തിലാണ് ഇവ അബോധത്തിൽ കിടക്കുന്നത്. ഈ അബോധതലം, നാമറിയാതെ തന്നെ നമ്മെ പ്രചോദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമെന്ന് മനഃശാസ്ത്രവിശകലനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ പറയുന്നു. ഇതനുസരിച്ച് സ്വപ്നത്തിൽ സജീവമായി വരുന്നതും ഈ അബോധതലമാണ്.

മെററ്സിന്റെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് മിറർ ഫേയ്സ് പുനരാവർത്തിക്കുന്നില്ല.[46] രണ്ടു കാരണങ്ങളാണ് അതിനുള്ളത്. 1. കാണി ആ ഘട്ടം കടന്നുപോയിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. 2. സിനിമാസ്ക്രീനിൽ, സ്വന്തം ശരീരം പ്രൊജക്ട് ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല. അതേസമയം, സിനിമാററിക് അപ്പാരററസ്* (ചലച്ചിത്രോപകരണം) അതുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ കാണിയെ ക്ഷണിക്കുന്നു. കാമറയുടെ പകരമായാണ് കാണിയുടെ കണ്ണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് മെററ്സ് പറയുന്നു. കാമറയുടെ പോയ്ന്റ് ഓഫ് വ്യൂ

---

*സിനിമയുടെ കാഴ്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധ ഉപകരണങ്ങളെ ചേർത്ത് സിനിമാററിക് അപ്പാരററസ് (ചലച്ചിത്രോപകരണം) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഇതിൽ ഫിലിം പ്രൊജക്ടർ, സിനിമാ സ്ക്രീൻ, ഇരിപ്പിടങ്ങളുടെ വിന്യാസം എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തത്തിൽ, കാണിയുടെ സിനിമ കാണുമ്പോഴുള്ള മാനസികാവസ്ഥയെ കൂടി ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു.

(Point of view അഥവാ POV, വീക്ഷണകോൺ)വുമായാണ് കാണി താദാത്മീകരിക്കുന്നത്. കാമറയും അതിന്റെ അനുബന്ധമെന്ന നിലയിൽ പ്രോജക്ടറും നമ്മുടെ കണ്ണുകളായിട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അവ കാണിച്ചുതരുന്ന കാര്യങ്ങൾ നമുക്ക് കാണേണ്ട എന്നുള്ളപ്പോൾ നമ്മൾ കണ്ണടച്ച് മുഖം തിരിച്ചു കളയുമെന്ന് മെററ്സ് പറയുന്നു. ആരുടെയെങ്കിലും പ്രതിനിധീകരണമായല്ല, നമ്മുടെ അനുഭവമായിട്ടാണ് നാം സിനിമ കാണുന്നത്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ, നമ്മുടെ കണ്ണും പ്രൊജക്ഷൻ ഉപകരണവും തമ്മിലുള്ള ഭേദം നമ്മൾ വിസ്മരിക്കുന്നു.

ഫ്രോയ്ഡിയൻ സിദ്ധാന്തത്തിലെ ആനന്ദത്തിന്റെ തത്വത്തോട് ചേർത്തുവച്ചാണ് ജീൻ ലൂയി ബ്രോഡി സിനിമയെ കാണുന്നത്.[47] സിനിമാശാലയിലെ ഇരുട്ട്, കാണിയുടെ നിശ്ചലമായ ഇരിപ്പ്, സ്ക്രീനിലെ വെളിച്ചവും നിഴലും ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ഹിപ്നോട്ടിക് അവസ്ഥ എന്നിവയെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്ന് കൃത്രിമമായ പിൻവലിയലിന്റെ (regression) അവസ്ഥയിൽ കാണി, ബാലസഹജമായ സ്വത്വനിർവ്വചനത്തിലേക്കു മടങ്ങിച്ചെല്ലുമെന്ന് ബോഡ്രി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഈ അവസ്ഥയിൽ അഭിനിവേശങ്ങളായിരിക്കും സ്വത്വത്തിന്മേൽ മേൽക്കൈ നേടുക.

1.8. നോട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം

ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളിലൊക്കെയും കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇവയൊന്നും തന്നെ, നോക്കുക/കാണുക എന്ന പ്രക്രിയയുടെ സാങ്കേതികവിശകലനങ്ങളാവുന്നില്ല. നോക്കുന്നതോടൊപ്പം നോക്കപ്പെടുക/നോട്ടത്തിന് വിധേയമാകുക എന്ന പ്രക്രിയ കൂടിയുണ്ട്. ഈ രണ്ട് പ്രവൃത്തികളുടെ പാരസ്പര്യത്തിലൂടെ കർതൃത്വം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇത് സിനിമാപഠനത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകമായി വികസിച്ചു വന്നു.[48]

നോക്കുക എന്ന പ്രവൃത്തി കാണുക എന്നതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. കാഴ്ചയ്ക്ക് പലരീതികളുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവിനെ/വ്യക്തിയെ പലതരത്തിൽ, പല കാഴ്ചപ്പാടിൽ (view point) കാണാം. നോക്കുന്ന രീതി വ്യത്യസ്തമാവുമ്പോൾ കാഴ്ചയുടെ രീതിയും കാഴ്ച ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന അർഥവും അതിനനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. കാണുക എന്നാൽ നമുക്കു ചുററുമുള്ള ലോകത്തെ ശ്രദ്ധിക്കുകയും മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നാണ് അർഥമാക്കുന്നത്.[49] നോക്കുമ്പോൾ, നമ്മൾ ലോകത്തിന് അർഥം നൽകുന്നു. കാണുക എന്നത് ദൈനംദിനജീവിതത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഗതിയാണ്. നോക്കലാവട്ടെ, ഉദ്ദേശ്യവും ദിശാബോധവും ഒത്തുചേരുന്ന സജീവമായ പ്രവൃത്തിയാണ്. നോക്കലിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കലുകൾ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോക്കുന്നതിലൂടെയാണ് നമ്മൾ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളും അർഥങ്ങളും തമ്മിൽ അനുരഞ്ജനമുണ്ടാക്കുന്നത്. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ നോട്ടത്തിൽ അധികാരബന്ധങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ആശയവിനിമയമാണ് നോക്കുന്ന പ്രക്രിയയുടെ ഒരുദ്ദേശം. സ്വാധീനിക്കാനും സ്വാധീനിക്കപ്പെടാനും വേണ്ടിയും നമ്മൾ നോട്ടത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നു.[56]

അധികാരബന്ധങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, നോക്കുക എന്ന പ്രവൃത്തി മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ തികച്ചും രാഷ്ട്രീയമായ ഒന്നാണ്. സിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുമ്പോൾ നോക്കുക എന്ന പ്രവൃത്തിയും അതുൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ- അധികാരബന്ധങ്ങളും പല കാരണങ്ങൾ കൊണ്ട് പ്രസക്തമാണ്.

1.8.1. റെയർ വിൻഡോ

ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച് കോക്കിന്റെ റെയർ വിൻഡോ എന്ന സിനിമയെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ നോട്ടത്തിന്റെ രൂപകമായി (metaphor) ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാറുണ്ട്.[50] അ

തോടൊപ്പം സിനിമ കാണുന്ന പ്രക്രിയയുടെ തന്നെ രൂപകമായാണ് റെയർവിൻഡോ നിലകൊള്ളുന്നതെന്ന് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. റെയർ വിൻഡോയിലെ നായകൻ ജെഫ്രീസ് കാലിന് പരിക്കേററ്, ന്യൂയോർക്കിലെ അപ്പാർട്ട്മെന്റിൽ, വീൽ ചെയറിൽ ഇരിക്കുകയാണ്. ജനലിനരികിലിരുന്ന് ക്യാമറയിലൂടെ പുറംലോകത്തെ നോക്കുന്ന ജെഫ്രീസിനെ സിനിമയിലെ കാണിയുടെ സ്ഥാനത്ത് സങ്കൽപ്പിക്കാം. അയാളുടെ നിശ്ചലാവസ്ഥ, കാണിയുടെ സിനിമാശാലയ്ക്കകത്തെ നിശ്ചലാവസ്ഥയ്ക്കു സമാനമാണ്. കാമറയിലൂടെ എതിർവശത്തെ അപ്പാർട്ട്മെന്റുകളിലേക്ക് അയാൾ നോക്കുന്നു. നോട്ടത്തിനു വിധേയരാകുന്നവർ അയാളെ കാണുന്നില്ല. നായകന്റെ കാമുകി അയാളുടെ രഹസ്യാന്വേഷണ ദൃഷ്ടിയായി പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ, നായകന്റെ പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ (POV) വിലൂടെയാണ് നമ്മൾ കാണുന്നത്. ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തി(voyeuristic gaze)ലൂടെ ജെഫ്രീസ് അധികാരവും ആനന്ദവും കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. വസ്തുക്കളെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീകളെ നോക്കുന്നതരം പുരുഷ നോട്ടത്തിന്റെ ഏററവും നല്ല ഉദാഹരണമായിട്ടാണ് റെയർ വിൻഡോയെ പൊതുവിൽ ഉദ്ധരിക്കാറുള്ളത്. അതേസമയം തന്നെ, അയാളുടെ ചലനസാദ്ധ്യതയില്ലാത്ത ഇരുപ്പ്, ആ പ്രത്യേകനിലയിൽ നിന്ന് കാണപ്പെടുന്ന ഫീൽഡ് ഓഫ് വിഷൻ, രംഗത്തിന്റെ പരിമിതമായ ഫ്രെയ്മിങ്ങ് എന്നിവ ഈ നോട്ടത്തിന്റെ ലിംഗാധികാരസാധ്യതകളെ ചുരുക്കുന്നു. ജെഫ്രീസിന്റെ കാമുകി ലിസ കാണികൾക്കും സ്ക്രീനിനും പുറത്തുള്ളവളാണ്. പുറത്തെ കാഴ്ചകളെക്കുറിച്ച് ജെഫ്രീസിനും കാണിക്കും വിവരം ലഭിക്കുന്നത് ലിസയിലൂടെയാണ്. കൂടാതെ, നോക്കുന്നതിന്റെ പേരിൽ ജെഫ്രീസ് ശിക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. പുരുഷനോട്ടത്തിനും അതിരുകളുണ്ടെന്നും പരിണിതഫലങ്ങളുണ്ടെന്നുമുള്ളതിന്റെ സൂചനയാണിത്.

1.9. മിഷേൽഫൂക്കോയുടെ അധികാരത്തിന്റെ വ്യവഹാരം (Discourse of Power)

റെക്കോർഡ് ചെയ്യപ്പെട്ട സിനിമ, ഫോട്ടോഗ്രാഫ് മുതലായ പാഠങ്ങളിൽ (text) നോട്ടത്തിന് വിധേയമാകുന്ന വസ്തു നോക്കുന്നയാളെപ്പററി അറിയുന്നില്ല. അതു കൊണ്ട് നോട്ടത്തിന് ഒളിനോട്ടത്തിന്റെ മാനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നു.[51] വെറുതേ നോക്കുന്നതിനേക്കാൾ Gaze എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നയിനം നോട്ടത്തിൽ നിരവധി അർഥതലങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. നോട്ടവും അധികാരവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചു കാണുമ്പോൾ, ഈ ബന്ധത്തിനുള്ളിൽ നോക്കുന്നയാൾ നോക്കപ്പെടുന്ന ആളേക്കാൾ ഉയർന്ന പദവിയിലായിരിക്കും. Gaze എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന ഇനം നോട്ടത്തിൽ ലൈംഗികമായ തൃഷ്ണയുടെ സംജ്ഞകൾ കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. [52] (കാമറയുടെ നോട്ടം എന്ന അധ്യായം കാണുക). നോട്ടത്തിന് വിധേയരാവുന്ന ആളുകളിൽ അധികാരം പ്രസരിപ്പിക്കാൻ ഇതിന് കഴിവുണ്ട്. നോട്ടത്തിനു വിധേയരാകുന്നവർക്ക് മിക്കപ്പോഴും ഇതേ നോട്ടം തിരിച്ചുകൊടുക്കാൻ സാധിക്കില്ല. അധികാരത്തിന്റെ ഈ വ്യവഹാരത്തിനുള്ളിലാണ് ജെറെമി ബെൻതാമിന്റെ (1791) പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ സങ്കല്പത്തെ മിഷേൽഫൂക്കോ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്.

ബെൻതാമിന്റെ പാൻഓപ്ററിക്കോൺ ഒരു മാതൃകാ ജയിലാണ്. പാൻഓപ്ററിക്കോണിൽ തടവുകാർ ഓരോരുത്തരും മററുള്ളവരിൽ നിന്ന് വേർതിരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ആശയവിനിമയം സാധ്യമല്ല. പക്ഷേ, പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ ഗോപുരത്തിൽ നിന്ന് അവരെ കാണാൻ സാധിക്കും. അധികാരത്തിലിരിക്കുന്നയാളിന് ഓരോ തടവുകാരനും എന്താണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് എപ്പോഴും കാണാനാവും. പിന്നിൽ നിന്ന് വീഴുന്ന വെളിച്ചത്തിനെതിരേ, ഓരോ സെല്ലിലെയും തടവുകാരുടെ നിഴൽ കാണാനാകും. നിരന്തരമായി തങ്ങൾ നോട്ടത്തിന് വിധേയരാണെന്ന ബോധം തടവുകാരിലുണ്ടാക്കാനും അതുവഴി അധികാരത്തിന്റെ സ്വയമേവയുള്ള പ്രവർത്തനം ഉറപ്പിക്കാ

നുമാണ് ഈ സംവിധാനമെന്ന് ഫൂക്കോ പറയുന്നു. ശരീരത്തിനുമേൽ അധികാരം/ നിയന്ത്രണം സ്ഥാപിക്കുകയാണ് പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ ചെയ്യുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെ സ്കോപ്പിക് (ദൃശ്യ) പ്രദേശങ്ങളുടെ താത്വികമാതൃകയായിട്ടാണ് ആൻ ഫ്രീഡ്ബർഗ് പാൻ ഓപ്ററിക്കോണിനെ കാണുന്നത്.[53] കാണുന്നയാളും കാണലിന് വിധേയയാകുന്നയാളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഉപകരണമായി ഫ്രീഡ്ബർഗ് പാൻ ഓപ്ററിക്കോണിനെ കണക്കാക്കുന്നു. കാണുന്നയാളിനെ സംബന്ധിച്ച് സർവ്വവ്യാപിയായ ഒരു ഒളിനോട്ടവും കാഴ്ചയ്ക്കുവിധേയനാകുന്നയാളെ സംബന്ധിച്ച് അളന്നുനോട്ടത്തെ (surveillence) ക്കുറിച്ചുള്ള മെരുക്കപ്പെട്ട ബോധവും ഉണ്ടാകുന്നു. പാൻ ഓപ്ററിക്കോണിന് ബലപ്രയോഗത്തിന്റെ ആവശ്യം വരുന്നില്ല എന്ന് ഫൂക്കോ കരുതുന്നു. കാരണം, സാങ്കല്പികബന്ധത്തിലൂടെ യാന്ത്രികമായാണ് കീഴടങ്ങലുണ്ടാവുന്നത്. സർവ്വവ്യാപിയായ നോട്ടത്തിനുള്ള അധികാരവും സാങ്കൽപ്പികമായ മേൽനോട്ടവും ചേർന്നതാണ് പാൻ ഓപ്ററിക് ഉപകരണം. പാൻ ഓപ്ററിക് നോട്ടത്തിന് വിധേയരാവുന്നവരെ തങ്ങൾ നിരന്തരമായ കാഴ്ചയ്ക്കുവിധേയരാണെന്ന് ബോധപൂർവ്വമായ തോന്നലിന് കീഴിലാണ് പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫ്രീഡ്ബെർഗ് പാൻ ഓപ്ററിക് കാഴ്ചയെ സിനിമയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ കണ്ടുപിടുത്തത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന വേരുകൾ പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ മാതൃകയിലാവുമെന്ന് ഫ്രീഡ്ബർഗ് കരുതുന്നു. സാങ്കല്പികബന്ധങ്ങൾ കുറേക്കൂടി യാന്ത്രികമായി ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഉപകരണമായാണ് ഫ്രീഡ്ബെർഗ് സിനിമയെ കാണുന്നത്. സർവ്വവ്യാപിയായ പുരുഷനോട്ടത്തിന് സദൃശമായിട്ടാണ് സ്ത്രീവാദസൈദ്ധാന്തികർ പാൻഓപ്ററിക്കോണിനെ കാണുന്നത്. സിനിമയുടെ കാണിയെ സംബന്ധിച്ച്, ആലങ്കാരികമായി പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ ഗാർഡിന്റെതിനു സമാനമായ സർവ്വവ്യാപിയായ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം സാധ്യമാക്കുന്ന നിലയാണുള്ളത്. പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ

ഗോപുരകാവൽക്കാരന്റേതുപോലെ കാണിയും സ്വയം നിരീക്ഷണത്തിൽ നിന്നും മ റ്റുള്ളവരുടെ അളന്നുനോട്ടത്തിൽ നിന്നും ഒരേപോലെ അദൃശ്യനാണ്. പക്ഷേ, കാ ണിക്ക് സെൻട്രൽ ടവർ ഗാർഡിന്റേതുപോലെ മുഴുവൻ കാഴ്ചാപരിധി (scopic range) കയ്യാളാനാവില്ല. നിയന്ത്രിതമായ കാഴ്ചാപരിധിയാണ് കാണിക്കുള്ളത്. സമൂഹത്തി ലൊട്ടാകെ ഫൂക്കോ അധികാരത്തിന്റെയും അറിവിന്റെയും (power and knowledge) പ്രതീകങ്ങൾ കാണുന്നു. നിയന്ത്രണോപകരണങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ എല്ലായിടത്തു മുണ്ട് എന്ന് ഫൂക്കോ കണക്കാക്കുന്നു.[54]

1.10. ലിംഗാധിഷ്ഠിത രാഷ്ട്രീയം

പാശ്ചാത്യചിത്രകലയിൽ പ്രകടമാവുന്ന നോട്ടത്തിന്റെ (gaze) ലിംഗാധിഷ്ഠിത രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ തുടർച്ച സിനിമയിലും കണ്ടെത്താം. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചയെ സ ക്രിയമെന്നും സ്ത്രീയുടേതിനെ നിഷ്ക്രിയ (passive) മെന്നുമാണ് പൊതുവിൽ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്.[55] നവോത്ഥാനകാലഘട്ടം മുതലുള്ള യൂറോപ്യൻ ചിത്രകല യിൽ, വിശേഷിച്ച് ന്യൂഡ് പെയ്ന്റിങ്ങുകളിൽ ഇത് വ്യക്തമായി കാണാനാവും. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ നഗ്നചിത്രീകരണം പുരുഷന്റെ ആസ്വാദനത്തിനുവേണ്ടി നട ത്തുന്നതാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ, പുരുഷന്മാർ തങ്ങളെ നോക്കുന്നത് സ്വയം നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ നിഷ്ക്രിയതയും കീഴടങ്ങലുമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. പുരുഷനിൽ തൃഷ്ണയുണർത്തുന്നവരായിട്ടാണ് ഇവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ആധു നികകാലഘട്ടത്തിലെ പരസ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നതും ഇതേ പ്രവണത തന്നെയാ ണ്. പൊതുവിൽ, സ്ത്രീമോഡൽ നോട്ടം തിരികെ കൊടുക്കുകയോ കാണിയുടെ നേർക്കു തിരിച്ചുനോക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന്, പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പ്രസിദ്ധ അഭിനേത്രി സാറാ ബേൺഹാർട്ടിന്റെ നാടകവേഷത്തിലുള്ള ചിത്രത്തിൽ, അവർ ലേശം കുനിഞ്ഞുനിന്ന്, പ്രേക്ഷകരെ നോക്കാതെ മുകളിലേക്ക്

ദൃഷ്ടിയിടുന്നു. ഫോട്ടോഗ്രഫിക് ഉപകരണത്തിന്റെയോ പുരുഷനായ കാണിയുടെയോ അധികാരത്തിന് കീഴ്വഴങ്ങുന്നതുപോലെയാണിത്. അതേസമയംതന്നെ, ബേൺഹാർട്ടിന്റെ ശരീരത്തിന്റെ ഫാന്റസികളിലേക്ക് പുരുഷനായ കാണി ക്ഷണിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. സ്വന്തം ശരീരത്തെ താങ്ങാൻ തനിക്കു കരുത്തില്ലെന്ന മട്ടിൽ ഒരു താങ്ങിൽ ചാരിനിൽക്കുന്ന ചിത്രമാണിത്.[56] കാണിയുടെ നോട്ടം തിരിച്ചുകൊടുക്കുക എന്നത് സ്വന്തം കർത്തൃത്വം ഉറപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അതിനുപകരം ഇവിടെ നോട്ടം തിരിച്ചിരിക്കുന്നത് മുകളിലേക്കാണ്. ഫ്രോയ്ഡിന്റെയും ലകാന്റെയും സിദ്ധാന്തങ്ങളനുസരിച്ച് സ്ത്രീയുടെ പുരുഷലിംഗമില്ലാത്ത അവസ്ഥ (പുരുഷലിംഗത്തെ 'Penis' എന്ന് ഫ്രോയ്ഡും 'Phallus' എന്ന് ലകാനും വിളിക്കുന്നു) പുരുഷനിൽ ലിംഗച്ഛേദനഭീതി ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഉൽക്കണ്ഠയെ പുരുഷൻ മറികടക്കുന്നത് ഏതെങ്കിലും ഒരു ഫെറ്റിഷ് സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണെന്ന് ഇവർ പറയുന്നു.[57] അതല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീകളെ തരംതാഴ്ത്തി സാഡിസ്റ്റ് രീതിയിലൂടെ അവരെ ശിക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് നിയന്ത്രണത്തിൽ കൊണ്ടുവരും. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളോ മുഴുവനായോ ഫെറ്റിഷുണ്ടാക്കാൻ ഉപയോഗിക്കാം. ഈ മനഃശാസ്ത്രവിശകലനസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സ്ത്രീയെ നോക്കുമ്പോൾ ഉൽക്കണ്ഠയുണ്ടാകുമെങ്കിലും ഫെറ്റിഷിലൂടെ ഈ ഉത്കണ്ഠയെ മറികടക്കാനാവും. ഇത്തരം നോട്ട (Gaze)ത്തിലൂടെ സ്ത്രീശരീരത്തിന് സ്വന്തം നിലയ്ക്കുള്ള അർത്ഥം നിഷേധിക്കുകയാണ് പുരുഷന്മാർ ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷനെ സംബന്ധിച്ച് അന്യം എന്ന റോൾ ഏറ്റെടുക്കാൻ സ്ത്രീ നിർബ്ബന്ധിതയാകുന്നു. ഹൊറർസിനിമകളിലെ (Noir) അന്യന്റെ നിർമ്മിതി മറ്റൊരുദാഹരമാണ്. ലാറാ മൾവിയുടെ പഠനങ്ങളിലും ലിംഗഛേദനഭീതി (Fear of Castration) പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.[58] കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പുരുഷനായ കാണിയെ സംബന്ധിച്ച് ലിംഗച്ഛേദനഭീതി ഉയർത്തു

ന്നുണ്ടെന്ന് മൾവി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത് കാഴ്ചയുടെ ആനന്ദം ഇല്ലാതാക്കും. രണ്ടുതരം തന്ത്രങ്ങളാണ് ഇത് മറികടക്കാൻ അമേരിക്കൻ സിനിമ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഒന്ന്, സ്ത്രീയെത്തന്നെ ഒരു ഫെററിഷ് ബിംബമാക്കിക്കൊണ്ട് പുരുഷലിംഗത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ നിന്ന് ശ്രദ്ധ തെററിക്കാം. ലിംഗസൂചകമായ എന്തെങ്കിലുമൊന്ന് പകരം കൊടുക്കുന്നതു വഴിയും മററും ഇത് സാധ്യമാക്കാം. രണ്ടാമത്തേത്, സ്ത്രീയെ പുരുഷാധികാരക്രമത്തിൽ അവൾക്ക് അനുവദിച്ചുകൊടുത്തിട്ടുള്ള ഇടത്തിൽ മെരുക്കിയിരുത്തുക എന്നതാണ്. കഥാതന്തുവിലൂടെയും ആഖ്യാനത്തിലൂടെയും ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നു. സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ അവളെ ശിക്ഷിക്കുകയോ പുരുഷനുമായി പ്രണയത്തിലേർപ്പെടുത്തി തിരികെ നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥാപിതക്രമത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുകയോ ചെയ്യാം.

1975 ലെഴുതിയ വിഷ്വൽ പ്ളെഷർ ആൻഡ് നരേററിവ് സിനിമ നിരവധി വിമർശനത്തിന് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. കാണികൾക്കിടയിലെ സ്ത്രീകളെ കണക്കിലെടുക്കുന്നില്ല എന്നതായിരുന്നു ഒരു പ്രധാന ആരോപണം. കാണിയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ പുരുഷപ്രത്യയം തന്നെയാണ് മൾവി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മറെറാരു വിമർശനം, ഇതരവർഗ്ഗവർണ്ണക്കാരായ കാണികളെ പരിഗണിച്ചില്ല എന്നതായിരുന്നു.[59]

നിരോധിക്കപ്പെട്ട നോട്ടങ്ങളിൽ, ഈ അന്യയുടെ/ന്റെ നോട്ടം ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. കറുത്ത വർഗ്ഗക്കാരും/വെള്ളക്കാരും തമ്മിലുള്ള നോട്ടത്തിന്റെ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതുമ്പോൾ, കറുത്തവർഗ്ഗക്കാർക്ക് വെളുത്ത വർഗ്ഗക്കാരുടെ നേർക്ക് നോക്കാൻ അധികാരമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[60] വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാരിയുടെ നേർക്ക്നേരേ നോക്കിയ കുററത്തിന് കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരനെ പരസ്യമായി ചാട്ടയ്ക്കടിയ്ക്കുകയോ കൊന്നു കളയുകയോ ചെയ്യാമായിരുന്നു. കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരന്റെ ആൺനോട്ടമാണ് അധികാരം കയ്യിലുള്ള വെളുത്ത വർഗ്ഗക്കാരനായ അന്യന്റെ നിയന്ത്ര

ണത്തിനും ശിക്ഷയ്ക്കും പാത്രമാവുന്നത്. ഈ നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ട നോട്ടം, സിനിമാ സ്ക്രീനിൽ കെട്ടുപൊട്ടിക്കുന്നു. അവിടെ കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരനായ ആണിന്, അധികാരഘടനയുടെ മേൽക്കണ്ണോ ശിക്ഷയോ ഇല്ലാതെ വെള്ളക്കാരിയായ സ്ത്രീയെ നോക്കാനാവും. അതേസമയം വെള്ളക്കാരിയുടെയും കറുത്തവർഗ്ഗക്കാരന്റെയും നോട്ടങ്ങൾ തമ്മിൽ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

കഴിഞ്ഞ ഇരുപതുവർഷത്തിലേറെദൃശ്യസംസ്കാരപഠനങ്ങളിൽ ഏററവും പ്രാധാന്യത്തോടെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് നോട്ടത്തെക്കുറിച്ചാണ്. ഇതേക്കുറിച്ച് നിരവധി പുനർവിചിന്തനങ്ങളും വന്നു കഴിഞ്ഞു. നോട്ടത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ വംശീയത, ലിംഗപരത, ലൈംഗികത മുതലായ ഘടകങ്ങൾ വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമയിലെ നോട്ടം (Gaze) എങ്ങനെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് അവയിൽ കാണപ്പെടുന്നത് എന്നിവ പ്രസക്തമാണ്.

മലയാളിയുടെ സാംസ്കാരിക സാമൂഹ്യ ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ എങ്ങനെയാണ് നോട്ടം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും സിനിമയിൽ അതെങ്ങനെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും തുടർന്നുവരുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിക്കും.

1. Cartwright and Sturken, Practices of Looking, 2001
2. Descartes, Selected Philosophical Works (Trans), 1988
3. Donald M Lowe, History of Bourgeois perception, 1982
4. Cartwright and Sturken, ibid
5. Lowe, ibid
6. ibid
7. ibid
8. Cartwright and Sturken, ibid

9. ibid
10. Susan Haywards, Key Concepts of Cinema, 1996
11. Collin McGinn, The Power of the Movies, 2007
12. ibid
13. Christian Metz, Film Language : A Semiotics of Cinema, 1974
14. Linda Williams, Viewing Positions, 1997
15. Guy de Bord, Society of Spectacles, 1967
16. Williams, ibid
17. Cassal's Guide to Paris, quoted in Williams ibid
18. ibid
19. ibid
20. ibid
21. ibid
22. Liz Wells, Photography:A critical Introduction, 1997

    See also Pultz, Ibid
23. John Berger, Ways of seeing, 1977
24. Pultz, ibid
25. Malek Alloula, Colonial Harem, 1986
26. ibid
27. http://en-wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge;

    See also History of the Discovery of Cinematography,

    http://www.precinematichistory.net/
28. History of the Discovery of Cinematography
29. Metz, quoted in Movies and Methods, (Ed) Nicholls,

    See also Jean Louis Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (Trans.) in Film Quarterly 28. 2 (Winter 1974-1975)
30. Cartwright and Sturtkin, ibid
31. Nicholls, ibid;

    See also Joanne Hollows and Mike Janovitch, Approaches to Popular Film, 1995
32. Berger, ibid
33. Pultz, ibid
34. Laura Mulvey's Visual Pleasure and Narrative Cinema, quoted in Nicholls (B.)
35. Nicholls, ibid
36. Cartwright and Sturken, ibid

    See also Nicholls, ibid

37. Mulvey, ibid
38. Nicholls, ibid
39. Anthony Easthope and Kate MacGowan, (Ed) Critical and Cultural Theory Reader, 1994
40. Metz, quoted in Nicholls (Ed), ibid
41. Metz, quoted in Nicholls (Ed), ibid
42. Easthope and MacGowan, ibid
43. Cartwright and Sturken, ibid
44. ibid
45. Metz, ibid
46. ibid
47. Baudry, ibid
48. Cartwright and Sturken, ibid
49. ibid
50. ibid
51. Michel Foucault, Discipline and Punish, 1979
52. Schreuder, quoted in Chandler, ibid
53. Anne Friedberg, quoted in Nicholas Mirzoeff (Ed), Visual Culture reader, 1998
54. Foucault, ibid
55. Berger, ibid
56. Pultz, ibid
57. Mulvey, ibid
58. ibid
59. Myra McDonald, Representing Women, 1995
60. bell hooks, Reel to Real, 1990

അധ്യായം 2

കാമറയുടെ കണ്ണ്

അധ്യായം 2

കാമറയുടെ കണ്ണ്

ഉപോദ്ഘാതം

കാമറയുടെ കണ്ണ് എന്ന ഈ അധ്യായത്തിൽ, രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട പ്രതിനിധീകൃത മാധ്യമങ്ങളിലെ നോട്ടത്തെക്കുറിച്ചാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. കാമറയുടെ നോട്ടത്തെക്കുറിച്ച് ഇവിടെ പ്രധാനമായും പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കാമറയുടെ നോട്ടം, അധികാരം, സാമൂഹ്യഘടന, സാംസ്കാരികപരിതോവസ്ഥ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ തന്നെ, കാമറ വച്ചിരിക്കുന്ന അകലം, ആംഗിൾ മുതലായവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു.

സാമൂഹ്യഘടന, സംസ്കാരികാവസ്ഥ മുതലായവയ്ക്കനുസരിച്ച് നോട്ടത്തെ പല തട്ടുകളിലായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോ വിഭാഗത്തിന്റെയും നോട്ടങ്ങളും അവ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതികളും വ്യത്യസ്തമാണ്.

കാമറ പ്രത്യേകരീതികളിൽ പിടിക്കുകയോ ചലിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ബിംബങ്ങളും അവയുണ്ടാക്കുന്ന ദൃശ്യബോധവും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും.[1] വിവിധ തരത്തിലുള്ള കാമറ നോട്ടങ്ങളുടെ സാങ്കേതികത്വം വിശദമായി പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു.

2.1. യാന്ത്രിക പുനരുൽപ്പാദനത്തിന്റെ ആരംഭവും വികസനവും

യാന്ത്രികപുനരുൽപ്പാദനത്തിൻെറ കാലത്ത് മററിന്ദ്രിയങ്ങളേക്കാൾ കണ്ണ് പ്രാധാന്യം നേടുന്നുണ്ട്. ലിത്തോഗ്രഫിയിൽ നിന്ന് ഫോട്ടോഗ്രഫിയിൽ എത്തുമ്പോൾ കണ്ണിന് പ്രാമുഖ്യം വന്നുചേരുന്നതായി വാൾട്ടർ ബെന്യാമിൻ പറയുന്നു.[2] കാമറയുടെ ലെൻസിലേക്കു നോക്കുന്ന കണ്ണാണ് ഫോട്ടോഗ്രാഫിയിൽ പ്രാമുഖ്യമാർന്നത്. ഈ പ്രക്രിയയെ ബെന്യാമിൻ വിശദമായി എടുത്തുപരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. മധ്യകാലയുഗത്തിലാണ് വുഡ്കട്ടിലേയ്ക്ക് എൻഗ്രേവിങ്ങ്, എച്ചിങ്ങ് എന്നീ പ്രക്രിയകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തത്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ലിത്തോഗ്രഫി നിലവിൽ വന്നു. ഒരു കലാസൃഷ്ടിയുടെ പുനരുൽപ്പാദനത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന വളരെ പുതിയ ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് അത് എത്തിച്ചത്. ഡിസൈൻ കല്ലിൽ പകർത്തുന്ന പ്രക്രിയ മരത്തിലോ ചെമ്പുതകിടിലോ ബ്ളോക്ക് എടുക്കുന്നതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. രേഖീയകലയുടെ ഉൽപ്പന്നങ്ങൾ വൻതോതിൽ കമ്പോളത്തിൽ എത്തിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് ഒരു വലിയ മാററം. പുതിയ പുതിയ രൂപങ്ങളിൽ ഇവയെ എത്തിക്കാനായി എന്നതാണ് മറെറാരു വസ്തുത. ഏറെ കഴിയുന്നതിനുമുൻപ്, ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ വരവോടെ ലിത്തോഗ്രഫിയുടെ പ്രാമുഖ്യം കുറഞ്ഞു. ചിത്രത്തിന്റെ പുനരുൽപ്പാദനത്തിൽ കയ്യിന് അതുവരെ ഉണ്ടായിരുന്ന പങ്ക് ഇതോടെ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ ഏറെറടുത്തു. കണ്ണിന് പ്രാമുഖ്യം വന്നുചേർന്നു. കയ്യിന് വരച്ചെടുക്കാനാവുന്നതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ വേഗത സാങ്കേതികവിദ്യക്ക് ഉള്ളതുകൊണ്ട്, ചിത്രങ്ങളുടെ പുനരുൽപ്പാദനത്തിന്റെ വേഗത വളരെയധികം വർദ്ധിച്ചു. നഗ്നനേത്രങ്ങൾക്ക് പിടിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങൾ കാമറയ്ക്ക് പിടിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കും. വെള്ളം, പാചകവാതകം, വൈദ്യുതി മുതലായ നിത്യോപയോഗസാധനങ്ങൾ നമ്മുടെ ആവശ്യങ്ങളെ തൃപ്തി

പ്പെടുത്താനുതകുന്നതരത്തിൽ വീട്ടിനുള്ളിൽ ലഭ്യമാക്കുന്നതുപോലെ, ദൃശ്യ-ശ്ര വ്യബിംബങ്ങളും വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുമെന്ന് പോൾ വലേറിയെ[3] ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് ബെന്യാമിൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രത്തിലെ വലിയ മാററങ്ങളിലൊന്ന് കാൻവാസിൽ വരച്ച എണ്ണച്ചായചിത്രങ്ങൾ നിലവിൽ വന്നതാണെന്ന് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ചിത്രങ്ങളെ അവയുടെ സ്വാഭാവിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് അടർത്തി മാററി, മറ്റൊരിടത്തുവച്ച് കാണാൻ ഇത് അവസരമുണ്ടാക്കി. കാൻവാസിൽ വരച്ച എണ്ണച്ചായചിത്രങ്ങൾ ഫ്രെസ്കോകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഒരിടത്തുനിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേക്ക് എടുത്തുമാററാവുന്നവയായിരുന്നു. ഈ ചിത്രങ്ങളെ അവയുടെ സാമൂഹ്യ-സാമ്പത്തിക-സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിലും സന്ദർഭത്തിലുംവച്ച് കാണാൻ നാം നിർബ്ബന്ധിതരല്ലാതാകുന്നു. മറിച്ച്, അതിൽ നിന്ന് അടർത്തി മാററിയ മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിലോ പശ്ചാത്തലത്തിലോ വച്ച് ഇവയെ നമുക്ക് കാണാൻ സാധിക്കും.[3]

2.1.1. കാമറയുടെ നോട്ടം

ആധുനികകാലഘട്ടത്തിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ പുനരുൽപ്പാദനത്തിനും വിതരണത്തിനും പുതിയരീതികളവലംബിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഫോട്ടോഗ്രഫി, ചലച്ചിത്രം, ടെലിവിഷൻ എന്നിവയിലെ ബിംബങ്ങളുടെ പുനരുൽപ്പാദനരീതികൾ സമൂഹത്തിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ പങ്കാളിത്തത്തിൽ വൻകുതിപ്പുകളാണുണ്ടാക്കിയത്. കാമറയുടെ നോട്ടം അഥവാ കാമറ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രതിനിധീകൃതമാധ്യമങ്ങൾ, കലകൾ എന്നിവയിലെ നോട്ടം നേരിട്ടുള്ള നോട്ടത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നയാളെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുകയാണ് കാമറ ചെയ്യുന്നത്. കാണി ഇവിടെ നേരിട്ട് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല.

കാമറയുടെ നോട്ടത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സൂസൻ സൊണ്ടാഗ് ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു:[4]

നോക്കുന്നയാൾക്കും നോക്കപ്പെടുന്നയാൾക്കും തമ്മിലുള്ള അകലം ഇത്തരം നോട്ടത്തിൽ വർദ്ധിക്കുന്നു. അകലം എന്ന് ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നത് ഭൗതികമായ അർഥത്തിലുള്ള അകലത്തെയല്ല. ഒരു യഥാർഥ സന്ദർഭത്തിൽ നിന്ന് സംഭവത്തെ അടർത്തി എടുത്തുകൊണ്ടാണ് കാമറ ബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. യഥാർഥ സന്ദർഭത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിലേക്കോ സാഹചര്യത്തിലേക്കോ ആണ് അടർത്തിയെടുത്ത ബിംബത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. ഫോട്ടോഗ്രഫി കൃത്യമായതും യഥാതഥമായതുമായ ഒരു പ്രതിനിധീകരണമെന്ന തരത്തിലല്ല നിലവിൽ വന്നത് മറിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു യാഥാർഥ്യമെന്ന തരത്തിലാണ്. യഥാർത്ഥലോകത്തുനിന്ന് ഒരു ബിംബത്തെ അടർത്തിമാററിക്കൊണ്ട്, അതിന്റെ നൈമിഷികമായ ഒരു സവിശേഷവശം മാത്രം എടുത്തുവയ്ക്കുകയാണ് ഇതിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. യഥാർഥമായുള്ള പാരസ്പര്യങ്ങൾ ഇവിടെ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോവും. യഥാർഥസന്ദർഭത്തിൽ നിന്ന് അത് മാറിപ്പോവുകയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഫോട്ടോഗ്രഫിക് ബിംബങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളാണ് ഈ അകൽച്ചയ്ക്ക് പകരം വയ്ക്കുന്നത്. ഫോട്ടോഗ്രഫിക് ബിംബങ്ങൾ യഥാർഥമായ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിന്ന് മാററിയവയും ശകലിതങ്ങളുമാണെന്ന് സൊണ്ടാഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

2.1.2. കാമറയും അധികാരവും

ബിംബങ്ങളുടെമേൽ കാമറയ്ക്ക് മേൽക്കയ്യുണ്ട്. കാമറയുടെ മുന്നിൽ വരുന്ന വസ്തുക്കളുടെ/വ്യക്തികളുടെ മേൽ ഫോട്ടോഗ്രാഫർക്ക് ഒരളവുവരെ മേൽക്കയ്യുണ്ട്.[5] ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇത് കാണികളുമായി പങ്കുവയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. കാണി എന്തു

കാണണം, എങ്ങനെ കാണണം എന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത് കാമറയാണ്. കാമറയുടെ കാഴ്ച അഥവാ കാമറ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നയാളുടെ കാഴ്ചയുമായിട്ടാണ് കാണി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതെന്ന് ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനായ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സ് പറയുന്നു.[6] കാണിയുടെയും ബിംബത്തിന്റെയുമിടയിൽ കാമറ അഥവാ ചലച്ചിത്രോപകരണം (cinematic apparatus) നിൽക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ സാന്നിധ്യം തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നില്ല.

കാമറയുടെ നോട്ടത്തിന്റെ അധികാരശക്തിയെക്കുറിച്ച് മിഷേൽ ഫൂക്കോ, സിദ്ധാന്തവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനികസമൂഹത്തിലെ സ്വാഭാവികവൽക്കരണത്തിന് (normalising) ഫോട്ടോഗ്രാഫി ഉപയുക്തമാക്കിയിരുന്നതായി ഫൂക്കോ പറയുന്നു.[7] സാങ്കേതികവിദ്യ ഉപയോഗിച്ചുള്ള രഹസ്യനിരീക്ഷണം (surveillence) ആധുനിക സമൂഹങ്ങളിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. രഹസ്യനിരീക്ഷണം വഴിയാണ് ഒരു സമൂഹത്തിലെ വ്യക്തികളെ അളന്നുനോക്കുന്നതും വർഗ്ഗീകരിക്കുന്നതും ശിക്ഷിക്കുന്നതും. ഫൂക്കോൾഡിയൻ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച്, രഹസ്യനിരീക്ഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തികളുടെ മേൽ ദൃശ്യത്വം (visibility) സ്ഥാപിക്കുകയും അത് ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് ഓരോ വ്യക്തിയേയും വ്യതിരിക്തമായി കാണുകയും വിധിയെഴുതുകയും ചെയ്തു പോന്നിരുന്നു.

ഫോട്ടോഗ്രഫിയെ ഒരു വ്യാവസായിക ഉൽപ്പന്നമായിട്ടും കണക്കാക്കുന്നുണ്ട്. പ്രബുദ്ധ (enlightenment) കാലഘട്ടത്തിന്റെ രൂപകമായിട്ടാണ് ഫോട്ടോഗ്രഫിയെ കണക്കാക്കുന്നത്. ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ ജ്ഞാനത്തെയാണ് പ്രബുദ്ധ(enlightenment) കാലഘട്ടത്തിൽ അറിവിന്റെ ഏകസ്രോതസ്സായി കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. ഇതിന് കൃത്യമായും യോജിക്കുന്ന ഉപകരണമായിരുന്നു ഫോട്ടോഗ്രഫി[8] മനുഷ്യചക്ഷുസ്സിനെ ഇന്ദ്രിയഗോചരജ്ഞാനത്തിന്റെ ലഭ്യതയ്ക്കുവേണ്ടി യാന്ത്രികമായും വസ്തു

നിഷ്ഠമായും വികാരരഹിതമായും ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഫോട്ടോ ഗ്രാഫിക് പ്രക്രിയയ്ക്കകത്തെ പരസ്പരബന്ധങ്ങൾ, അതായത് കാമറയും വ്യക്തി യും തമ്മിലും ലെൻസും ഫിലിമും തമ്മിലും ഉള്ള ബന്ധങ്ങൾ വ്യക്തിസ്വത്വത്തി ന്റെ മേൽക്കയ്യുള്ള പദവി പുനർനിർമ്മിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് കണക്കാക്കു ന്നു. യഥേഷ്ടം ഏതെങ്കിലുമൊരു വസ്തുവിനെയോ രംഗത്തെയോ സംഭവത്തെ യോ നോക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

ഛായാചിത്രങ്ങൾ കുറഞ്ഞ ചിലവിൽ ലഭ്യമാക്കാനായത് സമൂഹത്തിനകത്തെ ശരീരപദവിയിലും മാററം വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. നേരിട്ടുള്ള സാന്നിധ്യത്തിൽ നിന്ന് വ്യ തിരിക്തമായ ഒരർത്ഥം അത് ശരീരങ്ങൾക്ക് നൽകി.[9] ചെലവുകുറഞ്ഞ ഫോട്ടോ ഗ്രാഫുകളായിരുന്ന കാർത്തേ-ദ-വിസിത്തെ കൂടുതൽ കൂടുതൽ ആളുകൾക്ക് ഫോ ട്ടോഗ്രാഫുകളുടെ ലഭ്യത ഉറപ്പാക്കി. (നോട്ടം-ഒരു ദൃശ്യപാഠം എന്ന അധ്യായം കാണുക)

തടവുകാർ, മനോരോഗികൾ, വംശീയവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ടവർ എന്നിവരെ തിരി ച്ചറിയാനും അടയാളപ്പെടുത്താനും കാമറ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. 19ാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ, നരവംശപരമായി അന്യവിഭാഗങ്ങളായി യൂറോപ്യർ കരുതി യിരുന്നവരെയും കാമറ ഉപയോഗിച്ച് അടയാളപ്പെടുത്തിയിരുന്നു.[10] പാശ്ചാത്യസമൂ ഹത്തിന്റെ ഉള്ളിൽത്തന്നെ, പ്രാന്തങ്ങളിൽ വരുന്നവരെ അടയാളപ്പെടുത്തുക എന്ന തും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ കാമറയുടെ ഒരു ധർമ്മമായിരുന്നു. മനഃശാസ്ത്രം, ക്രിമി നോളജി മുതലായവയുടെ വളർച്ചയുടെ ഈ ദശയിൽ പ്രത്യേക ശാരീരിക-മുഖ ലക്ഷണങ്ങളുള്ളവരെ രേഖപ്പെടുത്തിവയ്ക്കുകയും സാധാരണ പൗരരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവർക്കുള്ള ശാരീരികസവിശേഷതകളുടെ വിശകലനങ്ങളിലൂ ടെ അവരെ മനോരോഗികളോ കുററവാളികളോ ഒക്കെയായി മുദ്രകുത്തുകയും

സാധാരണയായിരുന്നു. അതുപോലെതന്നെ ദുർഗ്ഗുണപരിഹാരപാഠശാലകളിലെ കുട്ടിക്കുററവാളികളുടെ ഛായാചിത്രങ്ങൾ എടുത്തുവയ്ക്കുക പതിവായിരുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള മുദ്രകുത്തലിന് ഈ കുട്ടികളും വിധേയരായിരുന്നു.

പുരുഷനോട്ടമായിട്ടാണ് (male gaze) കാമറയുടെ നോട്ടത്തെ പൊതുവിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നത്.[11] ഫോട്ടോഗ്രഫിയെ സംബന്ധിച്ചും സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചും ഇത് പുരുഷനോട്ടമാണ്. പാശ്ചാത്യസമൂഹത്തിൽ മേൽക്കൈയുള്ള വിഭാഗം, നരവംശശാസ്ത്രപരമായും വംശീയമായും സാമൂഹ്യമായും അന്യരായവരെ കാമറയുടെ നോട്ടത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തിയതുപോലെ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപരമായി സ്ത്രീ എന്ന അവസ്ഥയെക്കൂടി സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാമറയുടെ സങ്കൽപ്പങ്ങളനുസരിച്ച് പുരുഷനാണ് നോട്ടത്തിന്റെ ഉടമ. പുരുഷൻ സ്ത്രീയുടെ നേർക്ക് നോക്കുകയും സ്ത്രീ നോട്ടത്തിന് വിധേയയാവുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷന്മാർ നോക്കുന്നവരാണെന്നും സ്ത്രീ നോട്ടത്തിന് വിധേയരാവുന്നവരാണെന്നും സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക അനുശീലനങ്ങൾ വഴി സ്ത്രീകളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. നിലനിൽക്കുന്ന രീതികളും സമ്പ്രദായങ്ങളുമനുസരിച്ച് പുരുഷൻ നോക്കുകയും സ്ത്രീ കാണപ്പെടുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. തങ്ങൾ നോട്ടത്തിനു വിധേയരാവുന്നത് സ്ത്രീകൾ സ്വയം നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത് എന്ന് ബെർജർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[12]

1972 ലാണ് ബെർജർ വേയ്സ് ഓഫ് സീയിങ്ങ് എന്ന രചനയിൽ ഇപ്രകാരം പറയുന്നത് 1997 ൽ ജിബ് ഫോവൽസ് പരസ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുപറയുന്ന അഭിപ്രായം ഇതേ വസ്തുതതന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. നോട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ മാററം വരുന്നില്ല എന്നതിന്റെ സൂചനയാണിത്. പരസ്യങ്ങളിൽ പുരുഷന്മാർ നോട്ടമയക്കുകയും സ്ത്രീകൾ അതിന് വിധേയരാവുകയും ചെയ്യുന്നു.[13]

ഉപഭോക്തൃസംസ്കാരത്തിന്റെ ഘടന പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമാണ്. ഇതിന്റെ അധികാരഘടനയുടെയുള്ളിൽ സ്ത്രീ ഒരേസമയം ആനന്ദോപാധിയായും ഉപഭോഗ വസ്തുവായും കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.[14]

സമൂഹത്തിലായാലും പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ട കലകളിലോ മാധ്യമങ്ങളിലോ ആയാലും നോട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാവുന്ന ചില കാര്യങ്ങളുണ്ട്; ആരു നോക്കുന്നു, എങ്ങനെ നോക്കുന്നു എന്നിവയാണത്. അതിൽ അധികാരബന്ധങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ആര് ആരെ നോക്കുന്നു, എങ്ങനെ നോക്കുന്നു എന്നീ കാര്യങ്ങൾ പ്രസക്തമാവുന്നു.[15]

2.2. വ്യത്യസ്തതരം നോട്ടങ്ങൾ

എങ്ങനെ നോക്കുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സമൂഹത്തിലും പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ട മാധ്യമങ്ങൾ, കലകൾ എന്നിവയിലും പലതരം നോട്ടങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.[16] കാണുക (to see) എന്നത് നോക്കുക (to look at) എന്നതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നാണ്. കാണുന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും നോക്കുന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും തമ്മിലും വ്യത്യാസമുണ്ട്. കാണൽ എന്നത് അനുഭവപരവും (perceptual) സ്വാഭാവികവുമാണ്. നോക്കുക എന്നാൽ ഒരു വസ്തുവിന്റെ അഥവാ വ്യക്തിയുടെ നേർക്ക് നോക്കണം എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ള നോട്ടമാണ്. അതുകൊണ്ട് നോക്കുക എന്ന പ്രക്രിയയിൽ ഒരുതരം തെരഞ്ഞെടുപ്പ് അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. തൃഷ്ണ (desire) യുടെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ നയിക്കപ്പെടുന്ന തരം നോട്ടത്തെയാണ് ചലച്ചിത്രപഠനം, കലാപഠനം മുതലായവ ദൃശ്യസംസ്കാരസിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കുള്ളിൽ Gaze എന്ന അർഥത്തിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ലൈംഗിക തൃഷ്ണ, രാഷ്ട്രീയം, ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം, സാമൂഹ്യം, വംശീയം മുതലായ വിവിധഘടകങ്ങൾ ഈ ബലതന്ത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.[17]

ആധുനിക സമൂഹത്തിൽ പലയിനം നോട്ടങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലികജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്ന ഒരുതരം നോട്ടം രഹസ്യനിരീക്ഷണത്തിൽ (surveillance) ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിലെ സ്വാഭാവികവൽക്കരണപ്രക്രിയയെ വിശദീകരിക്കാനാണ് ഫൂക്കോ ഈ പദമുപയോഗിക്കുന്നത്.[18] സാധാരണ അർഥമാക്കുന്ന തരം നോട്ടത്തിൽ നിന്നും Gaze എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന നോട്ടത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് ഇത്. അധികാരം കയ്യാളുന്നവർ അതില്ലാത്തവരുടെ നേർക്കുനോക്കുന്ന നോട്ടമാണിത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സമനിലയിലുള്ളവർ തമ്മിലുള്ള നോട്ടമല്ല ഇത്. ഭരണകൂടം, അതിന് എതിരുനിൽക്കുന്നവരെ നിയന്ത്രിക്കാൻ രഹസ്യനിരീക്ഷണനോട്ടം ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതുപോലെ തന്നെ അന്യമായതിന്റെ നേർക്കും ഇത് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. സമകാലികജീവിതത്തിൽ നാമറിയാതെ തന്നെ നമ്മൾ നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സർവേയ്ലൻസ് കാമറകൾ, ക്ളോസ് സർക്യൂട്ട് കാമറകൾ എന്നിവ വഴി സമകാലിക ജീവിതത്തിൽ നമ്മൾ രഹസ്യനിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയരാവുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ഒരു ഉപകരണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമില്ലാതെയും വ്യക്തികൾ രഹസ്യനിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയരാവാം. സൈബർലോകത്ത് നിരന്തരം നടക്കുന്ന നിരീക്ഷണം ഒരുദാഹരണമാണ്. രഹസ്യനിരീക്ഷണത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നിർണ്ണായകഘടകം സുസമ്മതമായ രീതികൾ എന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നവയാണ്.[19] ഇത്തരം സുസമ്മതരീതികളുടെ അഭാവത്തിൽ, അവയിൽ നിന്ന് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന, അപസാമാന്യമായവയെ തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കില്ല. യു എസ് എയിലെ ഒരു വൻഷോപ്പിങ്ങ് മാളിൽ ചെല്ലുന്ന താഴ്ന്ന സാമൂഹികപദവിയുള്ള ഒരു ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കന്റെ അനുഭവത്തെ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പെടുത്താം.

ഉപഭോക്താവ്, വിനോദസഞ്ചാരി, അധിനിവേശക/ൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഭാഗങ്ങളിൽപെടുന്നവരുടെ നോട്ടങ്ങളെയും ആധുനികസമൂഹത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി

യിട്ടുണ്ട്. ഈ നോട്ടങ്ങളോരോന്നും വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ളവയായിരിക്കും.

ആധുനികസമൂഹത്തിൽ, ഉപഭോക്താവിന്റെ വളർച്ചയോട് ചേർത്തുവച്ചാണ് ഉപഭോക്താവിന്റെ നോട്ടത്തെ വായിക്കേണ്ടത്. ഇതിനെ ഏതാണ്ട് ഫ്ളാനറിന്റെ (flaneur) നോട്ടത്തോട് തുലനപ്പെടുത്താം. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയോടെ യൂറോപ്പിലും അമേരിക്കയിലും നഗരവൽക്കരണം സംഭവിച്ചതോടെയാണ് ഉപഭോഗസംസ്കാരവും ഫ്ളാനർമാരും ഉണ്ടാകുന്നത്.[20] (നോട്ടം : ഒരു ദൃശ്യപാഠം എന്ന അധ്യായം കാണുക)

അധിനിവേശകനോട്ടം (coloniser's gaze) ആണ് മറെറാന്ന്. പര്യവേഷകനോട്ടം (explore's gaze) എന്നുകൂടി ഇതിനെ വിളിക്കാം. പുതിയതായി തങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയ സ്ഥലങ്ങളുടെ നേർക്ക്, പര്യവേഷകർ അയക്കുന്ന നോട്ടത്തെ അധിനിവേശത്തിന്റെ സമ്പദ്സ്രോതസ്സുകളുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ടമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[21] ഉത്സവക്കാഴ്ചകളുടെ നോട്ടം (carnivalesque) ആണ് മറെറാന്ന്.[22] വർണ്ണപ്പൊലിമയും ആഘോഷവും നിറഞ്ഞ ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ, ചില അർത്ഥങ്ങളിൽ ചെറുത്തുനിൽപ്പിന്റെയും കീഴാള സംസ്കൃതിയുടെയും സൂചകങ്ങളാണെങ്കിലും. ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ പലപ്പോഴും ഇവയെ കമ്പോളവൽക്കൃതമാക്കി മറിച്ചിടുന്നത് കാണാം.

(നോട്ടത്തിന്റെ ചില വകഭേദങ്ങൾ മാത്രമാണ് മുകളിൽ കൊടുത്തത്. ഇത്തരം നോട്ടങ്ങൾ മുഖ്യധാരസിനിമയിൽ എങ്ങനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നത് തുടർന്നുവരുന്ന അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യും.)

മുൻവിവരിച്ച നോട്ടങ്ങൾ സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും പുരുഷന്റെ നോട്ടങ്ങളാണ് (male Gaze). ജനപ്രിയം എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന മുഖ്യധാരാ സിനിമയിൽ പൊതുവേ ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളെ സ്ത്രീയുടെ നേർക്കുള്ള തൃഷ്ണ, സ്ത്രീ

യെ സംബന്ധിച്ച ഫാന്റസികൾ എന്നിങ്ങനെ ചുരുക്കിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള നോട്ടത്തെ ഉപഭോക്തൃസംസ്ക്കാരം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ മുഖ്യധാരാ സിനിമയും ഇതിൽ നിന്ന് ഭിന്നമല്ല. നോക്കുന്ന പുരുഷൻ/നോട്ടത്തിന് വിധേയമാകുന്ന സ്ത്രീ എന്നതാണ് പൊതുസങ്കൽപ്പം. ഇതിന് വിപരീതമായി നോക്കുന്ന സ്ത്രീ/നോട്ടത്തിന് വിധേയനാകുന്ന പുരുഷൻ എന്ന സമവാക്യം കൊണ്ടുവന്നാൽ, ഈ നോട്ടത്തെ മെരുക്കിയെടുക്കാനോ ഇല്ലാതാക്കാനോ അതാത് കാലങ്ങളിൽ നിലവിലുള്ള സ്വാഭാവികതയിലേയ്ക്ക് തിരികെകൊണ്ടുവരാനോ ശ്രമിക്കും.[23]

2.2.1. രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട മാധ്യമങ്ങളിലെ (recorded media) നോട്ടം

ആരാണ് നോക്കുന്നത് എന്നതാണ് നോട്ടത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ പ്രസക്തമായി വരുന്ന മറ്റൊരു സംഗതി. ഡാനിയേൽ ഷാൻഡ്ലർ പ്രധാനമായും എട്ടുതരം നോട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറയുന്നു.[24] ഇവയിൽ നാലെണ്ണത്തെയാണ് ഷാൻഡ്ലർ സുപ്രധാനമായി കരുതുന്നത്.

1. കാണിയുടെ നോട്ടം
2. ദൃശ്യപാഠത്തിനുള്ളിലെ നോട്ടം
3. നേരിട്ടുള്ള നോട്ടം
4. കാമറയുടെ നോട്ടം

സിനിമ, ഫോട്ടോഗ്രഫി, ടെലിവിഷൻ, ഗ്രാഫിക്കലകൾ എന്നിവയുടെ പാഠങ്ങളിൽ വരുന്ന നോട്ടത്തെയാണ് ഷാൻഡ്ലർ വിശദീകരിക്കുന്നത്. സ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതോ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടതോ ആയ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നേർക്ക് കാണി നോക്കുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നത്. ഇതിനുപുറമേ, പാഠത്തിനുള്ളിൽ തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ/രൂപങ്ങൾ തമ്മിൽ നോക്കുന്നുണ്ടാകാം. ഇത് കഥ

യ്ക്കുള്ളിൽ വരുന്ന നോട്ടമാണ് (Intra-diegetic). കഥാപാത്രം/ചിത്രത്തിലെ രൂപം കാണിയുടെ നേർക്ക് നോക്കുന്നതാണ് നേരിട്ടുള്ള നോട്ടം. കാമറയുടെ നോട്ടമാണ് നാലാമത്തേത്. കാമറ എങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നേർക്ക് നോക്കുന്നത് എന്നത് സിനിമ, ഫോട്ടോഗ്രാഫി, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. കാരണം, ഇവയിൽ കാമറയുടെ നോട്ടം കാണികളുടെ നോട്ടമാവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കാണി ഒരേ സമയത്ത് തന്നെ നോട്ടത്തിൽ പങ്കാളിയാവുകയും അതോടൊപ്പം മാറിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഇതിനുപുറമെ മററ് നാലുവിഭാഗങ്ങൾക്കൂടി ഷാൻഡ്‌ലർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുന്നത് നോക്കിനിൽക്കുന്നയാളുടെ (bystander) നോട്ടം, ഒഴിവാക്കിക്കളയുന്ന നോട്ടം (averted gaze) പാഠത്തിനുള്ളിലെ കാണികളുടെ നോട്ടം, എഡിറേറാറിയൽ നോട്ടം എന്നിവയാണിവ. ഇവയിൽ എഡിറേറാറിയൽ നോട്ടം സ്ഥാപനവൽകൃതമായ പ്രക്രിയയിലൂടെയുള്ള നോട്ടമാണ്. സിനിമപോലെയുള്ള ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ എഡിറേറാറിയൽ നോട്ടത്തിന് അർഥകൽപ്പനയെ സംബന്ധിച്ച് വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

ഓഫർ/ഡിമാന്റ് എന്നീ ദ്വന്ദങ്ങളാണ് ഗുന്തർ ക്രെസ്സും തിയോ വാൻ ലിയുവെന്നും മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്.[25] പരോക്ഷമായ നോട്ടത്തെ അവർ ഓഫർ (offer) എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഇവിടെ കാണി അദൃശ്യനാണ്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടയാൾക്ക് താൻ മറെറാരാളുടെ നോട്ടത്തിന് വിധേയയായ/നാണെന്ന വസ്തുത പലപ്പോഴും അറിയുന്നുണ്ടാവില്ല. സർവേയ്‌ലൻസ് വീഡിയോ, ക്ളോസ് സർക്യൂട്ട് ടിവി മുതലായവയുടെ നോട്ടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതും ഇതാണ്. നോട്ടത്തിന് വിധേയരാകുന്നവർ തങ്ങൾ നോക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ് എന്ന് അറിയണമെന്നില്ല. നോട്ടത്തിന് വിധേയരാകുന്നത് അറിയാത്തതുപോലെ നടിക്കുകയും ചെയ്യും. കഥാസിനിമകൾ മുതലായവ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. റെക്കോഡ് ചെയ്യപ്പെടുന്ന ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ

അഭിനയിക്കുന്നവർക്ക് തങ്ങൾ പിന്നീട് കാണിയുടെ നോട്ടത്തിന് വിധേയരാകുമെന്ന് അറിയാം. അഭിനയം എന്നത് ഇത്തരം നോട്ടങ്ങൾക്കു വിധേയപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഷ യാണ്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിലൊക്കെ, നേരിട്ടല്ല പരോക്ഷമായാണ് നോക്കുന്നത്. നേരി ട്ടുള്ള നോട്ടം അഥവാ പ്രത്യക്ഷനോട്ടം നോട്ടത്തിനു വിധേയയാ/നാകുന്ന വ്യക്തി യുടെ നേർക്കുനേരെ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയുമായി സാമൂ ഹ്യസമ്പർക്കത്തിലേർപ്പെടുന്നതിനുള്ള കാണിയുടെ ആവശ്യമാണ് നേരിട്ടുള്ള നോ ട്ടത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നതെന്ന് ക്രെസ്സും ലീയുവെനും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളെല്ലാം അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയായതുകൊണ്ട് നോക്കുന്നയാളും നോക്കപ്പെടുന്നയാളും ഒരേ തട്ടിലല്ല നിൽക്കുന്നത്. പ്രതിനിധീകൃത ദൃശ്യമാധ്യമ ങ്ങളിൽ ഇത് കുറെക്കൂടി പ്രകടമാണ്. എന്നാൽ സാമൂഹികബന്ധങ്ങളിലും സാം സ്കാരിക അനുശീലനങ്ങളിലും ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലുള്ള നോട്ട ങ്ങളാണുള്ളതെന്ന് ഷാൻഡ്ലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[26]

2.3. നോട്ടത്തിന്റെ പാരസ്പര്യം

രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ദൃശ്യപാഠങ്ങളിൽ പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ട തരം നോട്ടങ്ങളു ടെ ഒരു പ്രത്യേകത, നോക്കുന്നയാളിന് മിക്കപ്പോഴും നോക്കപ്പെടുന്നയാൾ നോട്ടം തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. ചിലപ്പോഴൊക്കെ തിരിച്ചുനോക്കുന്ന പ്രതീ തി ജനിപ്പിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ യഥാതഥമായ സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക ബന്ധങ്ങൾ ക്കുള്ളിൽ നോട്ടം തിരിച്ചുകൊടുക്കപ്പെടാറുണ്ടെന്ന് ഷാൻഡ്ലർ പറയുന്നു.[27]

കാണി, കഥാപാത്രങ്ങൾ, കാമറ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു വിഭാഗത്തിന്റെ നോട്ടങ്ങ ളെയാണ് എഴുപതുകളിലെ സിനിമാ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.[31] സി നിമ കാണുമ്പോഴുള്ള കാണിയുടെ നോട്ടത്തെ സ്ത്രീവാദ, മനഃശാസ്ത്രവിശകലന സിനിമാസൈദ്ധാന്തികർ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടമായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. സിനിമയിലെ നോ

ട്ടത്തെ ആൺനോട്ടമായി (male gaze) ലാറാമൾവിയെപ്പോലെയുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ കണക്കാക്കുന്നു.[28] രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട പാഠങ്ങളിലെ നോട്ടത്തിൽ കാണിയുമായി പരസ്പര വിനിമയം നടക്കുന്നില്ല. കാണി, തിയേററിന്റെ ഇരുട്ടിലിരുന്ന്, ദൃശ്യബിംബത്തിന്റെ നേർക്കുനോക്കുന്നു. കാണിയുടെ നോട്ടമാണ് ബിംബത്തിന് അർഥം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, കാണിയെ കാണപ്പെടുന്നില്ല. ഇക്കാരണങ്ങൾ കൊണ്ട് കാണിയുടെ നോട്ടത്തെ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം ആയിട്ടാണ് കരുതുന്നത്.[29] അതേസമയം, ആർഗൈലിനെപ്പോലെയുള്ള ദൃശ്യസംസ്കാരസൈദ്ധാന്തികർ ഇതിനെ നിഷേധാത്മകമായിട്ടല്ല കാണുന്നത്. ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളിൽ വിവരാന്വേഷണപ്രക്രിയ നടക്കുന്നുവെന്ന് ആർഗൈൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[30]

ദൃശ്യബിംബത്തിന്റെ നോട്ടം എത്രത്തോളം നേർക്കുനേരെയാണ് എന്നത് സംബന്ധിച്ച് 1975ൽ ട്രെവർ മില്ലത്തിൻെറ പഠനങ്ങൾ പുറത്തുവന്നു. വനിതാമാസികകളിലെ പരസ്യങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് മില്ലം പഠനം നടത്തിയത്.[31] ഫ്രെയ്മിനുപുറത്തേക്ക് ദൃശ്യബിംബത്തിന്റെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ വിവിധ ദിശകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

1. ദൃശ്യപാഠത്തിനുള്ളിലുള്ള മററാൾക്കാരുടെ നേർക്ക്
2. ഏതെങ്കിലും ഒരു വസ്തുവിന്റെ നേർക്ക്
3. അവനവന്റെ നേർക്ക്
4. കാണിയുടെ/കാമറയുടെ നേർക്ക്
5. മധ്യദൂരത്തേക്ക്
6. വേർതിരിച്ചുള്ള തരത്തിൽ

നോട്ടത്തിന്റെ പാരസ്പര്യത്തിന്റെ തോതനുസരിച്ച് നാലു വിഭാഗങ്ങൾ മില്ലം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

1. പരസ്പരമുള്ള (തിരിച്ചു നൽകുന്ന തരം) നോട്ടം

2. പരസ്പരം വിരുദ്ധദിശകളിലേക്കുള്ള നോട്ടം

3. ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിന്മേലുള്ള നോട്ടം

4. അർദ്ധപാരസ്പര്യമുള്ള നോട്ടം അതായത്, ഒരാൾ മറേറയാളുടെ നേർക്കു നോക്കുമ്പോൾ രണ്ടാമത്തെയാൾ നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുന്നില്ല.

നോട്ടം തിരികെ നൽകുന്നുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നതിനെ ആസ്പദമാക്കി ലുട്ട്സും കോളിൻസും പരസ്പരമുള്ള നോട്ടം (Mutual), അല്ലാത്തത് എന്നിങ്ങനെ രണ്ടിനം നോട്ടങ്ങളെപ്പററി പറയുന്നു.[32] നോട്ടം തിരികെകൊടുക്കുകയോ കൊടുക്കാതിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതിനെ ലുട്സും കോളിൻസും അധികാരബന്ധങ്ങളുമായി കൂട്ടിവായിക്കുന്നു. എല്ലാവർക്കും എല്ലാവരുടെയും നേർക്കു നോക്കാൻ അവകാശമോ നോക്കേണ്ട ആവശ്യമോ ഇല്ല. ആർക്ക് ആരുടെ നേർക്കുനോക്കാനാണ് അധികാരമുള്ളത് എന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ് നോട്ടത്തിലെ പാരസ്പര്യം നിലനിൽക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് അമേരിക്കൻ ഐക്യനാടുകളിൽ ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കൻ വംശജർക്ക് വെള്ളക്കാരായ യജമാനന്മാരുടെ നേർക്ക് നോക്കാൻ അവകാശമോ അധികാരമോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്ന് ബെൽ ഹുക്സ് എഴുതുന്നു.[33] പല ഇന്ത്യൻ സമൂഹങ്ങളിലും സ്ത്രീകൾ മററുള്ളവരുടെ നേർക്കു - പ്രത്യേകിച്ച് അധികാരത്തിന് - നേരെ നോക്കുന്നതിന് വിലക്കുണ്ടായിരുന്നു.[34]

മില്ലമിന്റെ പഠനമനുസരിച്ച്, അഭിനേതാക്കൾ കാണിയുടെ നേർക്ക് നോക്കാൻ സാധ്യത കൂടുതലാണ്.[35] സ്ത്രീകൾ ഒരുമിച്ചുള്ള സംഘത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ നോട്ടം പൊതുവിൽ മധ്യദൂരത്തേക്കായിരിക്കും. എന്നാൽ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഇടകലർന്ന സംഘത്തിലെ സ്ത്രീ ആൾക്കാരുടെ നേർക്ക് നോക്കും. പക്ഷേ, പുരുഷൻ നോക്കുന്നയത്രത്തോളം നോട്ടമയക്കില്ല. സ്ത്രീ ഒററയ്ക്കായിരിക്കുമ്പോൾ

അവനവന്റെ നേർക്കോ മധ്യദൂരത്തിലോ ആയിരിക്കും നോട്ടം എന്ന് മില്ലം പറയുന്നു.

എന്നാൽ ലുട്സിന്റെയും കോളിൻസിന്റെയും പഠനമനുസരിച്ച്, താരതമ്യേന അധികാരം കുറഞ്ഞവരും സാംസ്കാരികമായി ദുർബ്ബലർ എന്നു നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നവരും ക്യാമറയുടെ നേർക്കുനോക്കും.[36] ലുട്സും കോളിൻസും ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ദുർബ്ബലർ എന്നത് പാശ്ചാത്യരുടെ നിർവ്വചനാനുസരണമുള്ളതാണ്. സ്ത്രീകൾ. കുട്ടികൾ, വെള്ളക്കാരല്ലാത്തവർ, ദരിദ്രർ, ഗോത്രവർഗ്ഗക്കാർ, സാങ്കേതികജ്ഞാനം കൈവശമില്ലാത്തവർ മുതലായവരെയെല്ലാമാണ് ലുട്സും കോളിൻസും ദുർബ്ബലരെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. അധികാരബന്ധങ്ങൾ, സാമൂഹ്യഘടന മുതലായവയെക്കുറിച്ച് ഇവർ താരതമ്യേന അജ്ഞരായിരിക്കും. എന്നാൽ അധികാരശക്തിയുള്ളവർ കാമറയുടെ നോട്ടം തട്ടിക്കളയും (avert the gaze). അവർ മറ്റെവിടെയെങ്കിലുമാവും നോക്കുക. എന്നാൽ ജോഷ്വാ മെയ്റോവിററ്സിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകാരം സാമൂഹ്യപദവി താരതമ്യേന കുറഞ്ഞ വ്യക്തികളാണ് നോട്ടം ഒഴിവാക്കുന്നത്.[37] ഉയർന്ന പദവിയുള്ള ആളിന് താഴ്ന്ന പദവിയുള്ള ആളുടെ നേർക്ക് ദീർഘനേരം നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുവാൻ സാധാരണഗതിയിൽ അവകാശമുണ്ട്. സമൂഹം അതിന് അനുവാദം കൊടുക്കുന്നുമുണ്ട്. താഴ്ന്ന പദവിയുള്ളയാളെ തുറിച്ചുനോക്കാനോ കണ്ണുകൊണ്ട് അടിമുടി ഉഴിയാനോ പദവി കൂടിയ ആളിന് അവകാശമുണ്ട്. ഈ നോട്ടം, നോക്കപ്പെടുന്ന താഴ്ന്ന പദവിയുള്ള വ്യക്തി ഒഴിവാക്കിക്കളയുമെന്നാണ് പൊതുവേ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്.

പരമ്പരാഗത കഥാസിനിമകളിൽ അഭിനേതാക്കൾ പൊതുവേ കാമറാലെൻസിനു നേർക്കുനേർ നോട്ടമയക്കാറില്ല. നേർക്കുനേരെയുള്ള നോട്ടം, കാണി എന്ന നിലയ്ക്കുള്ള തങ്ങളുടെ സ്ഥാനമെന്തെന്ന് കാഴ്ചക്കാരെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമെന്ന് പോൾ മെസ്സാറിസ്സ് പറയുന്നു.[38] അതേസമയം, പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടു

കളിൽ ഇത് അങ്ങനെയല്ല എന്നും മെസ്സാറിസ്സ് പറയുന്നു. നേർക്കുനേരെ നോട്ടമയയ്ക്കാറില്ല എന്ന പൊതുരീതി കോമഡി സിനിമകളുടെ കാര്യത്തിൽ പൊതുവേ ബാധകമല്ല.

2.4. നോട്ടത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത

സമൂഹത്തിലെ ഇടപെടലുകൾക്കനുസരിച്ചും സാംസ്കാരിക വ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും നോട്ടത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയിൽ വ്യതിയാനങ്ങളുണ്ടാകാം. തീക്ഷ്ണതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.[39]

1. ഷാർപ്പ് (Sharp - മൂർച്ചയുള്ളത്). മൂർച്ചയുള്ള നോട്ടത്തിൽ നോക്കുന്നയാൾ മറേറയാളുടെ കണ്ണിലാണ് നോട്ടം ഉറപ്പിക്കുന്നത് (close-up).

2. ക്ലിയർ (clear - തെളിമയുള്ളത്). ഇതിൽ നോക്കുന്നയാൾ മറേറയാളുടെ ശിരസ്സിലും മുഖത്തും നോട്ടമുറപ്പിക്കുന്നു (mid close-up).

3. പെരിഫെറൽ (peripheral - പ്രാന്തീയം). പ്രാന്തീയ നോട്ടത്തിൽ, രണ്ടാമത്തെയാൾ ഫീൽഡ് ഓഫ് വിഷനിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുമെങ്കിലും അയാളുടെ ശിരസ്സിലോ മുഖത്തോ നോട്ടം ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നില്ല (mid-shot/medium long shot).

2.5. കാമറയുടെ ആംഗിൾ

കാമറ രേഖപ്പെടുത്തിയ ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ് കാണിയുടെ മുന്നിൽ വരുന്നത്. കാമറയുടെ കാഴ്ചയ്ക്ക് കാണിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെ സ്വാധീനിക്കുവാൻ കഴിയും. കാമറയുടെ സ്ഥാനം ഇതിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. ഏത് ആംഗിളുകളിലാണ് കാമറ വെച്ചിട്ടുള്ളത് മുതലായ കാര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കാണിയുടെ കാഴ്ചയിലും അനുഭവത്തിലും കാര്യമായ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടാകും.[40] കാമറ എങ്ങനെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് എന്നത് കാഴ്ചയെയും അനുഭവങ്ങളെയും മാററിമറിക്കും. ഉദാഹരണത്തിന്, നേരെ മുന്നിൽ നിന്നുള്ള ഫോട്ടോഗ്രാഫുകളും ഏതെങ്കിലുമൊരു

വശത്തു നിന്നെടുത്ത ഫോട്ടോഗ്രാഫുകളും തമ്മിൽ, കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽ അന്തരം വരുന്നു. നേരെ മുന്നിൽ നിന്നുള്ള കാഴ്ചയോടാണ്, വശത്തുനിന്നുള്ളത് എന്നതിനേക്കാൾ ദൃശ്യബിംബത്തിനോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ കൂടുതൽ സാധ്യത. കൂടാതെ മററു മനുഷ്യരുടെ മുഖഭാവങ്ങളോട് സഹഭാവം പുലർത്തുന്നതിനും നമുക്ക് പൊതുപ്രവണതയുണ്ട്. മെസ്സാറിസ് ഈ രണ്ട് ആശയങ്ങളും ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നു.[41] മെസ്സാറിസിന്റെ ആശയമനുസരിച്ച് നേരിട്ടുള്ള നോട്ടം ഒരേസമയം സഹഭാവവും താദാത്മീകരണവുമുണ്ടാക്കുന്നു.

തിരശ്ചീനമായ ആംഗിളിനെ (horizontal angle) ഏതുതരത്തിലാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത് എന്നതും കാഴ്ചയിൽ വ്യത്യാസങ്ങളുളവാക്കുന്നു. ബിംബോൽപ്പാദകന്റെയും കാണിയുടെയും പങ്കാളിത്തമാണ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആംഗിളിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നത്. മുൻപിൽ നിന്നുള്ള ആംഗിളുകൾ (frontal angle) പങ്കാളിത്തത്തെയും ചെരിഞ്ഞതോ നേരിട്ടല്ലാത്തതോ ആയ ആംഗിളുകൾ പങ്കാളിത്തമില്ലായ്മയെ അഥവാ പങ്കാളിത്തക്കുറവിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമകളിൽ പൊതുവേ കാണുന്നത് മുന്നിൽ നിന്നുള്ള ആംഗിളുകളാണ്. ഇത് കഥാപാത്രത്തെ വിലയിരുത്തുന്നതിന് ഉപകരിക്കുമെന്ന് ജോൺ ടാഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[42] ഛായാചിത്രരചനകളിൽ, സാമൂഹികമായി താഴ്ന്നപദവിയിലുള്ളവരെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് പുരോഭാഗചിത്രീകരണമെന്നും ടാഗ് പറയുന്നു. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പുരോഭാഗചിത്രീകരണമാണ് പൊതുവേ നടത്തിയിരുന്നത്.

ലംബമായ ആംഗിളുകളിലും പ്രതിനിധീകരണസ്വഭാവം വ്യത്യസ്തമായി വരുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, കാമറ ഉയരത്തിൽ വച്ച് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ (ഹൈ ആംഗിൾ) ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ആൾ ചെറുതായും അപ്രസക്തയാ/നായും അധികാരം കുറഞ്ഞയാളായും ഇരിക്കും. കാമറ താഴെ വച്ചിട്ടുള്ള ലോ ആംഗിൾ ചിത്രീകരണ

ത്തിൽ, ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ആൾ അധികാരമുള്ളയാളായും ഉന്നതനാ/യായും കാണിക്ക് അനുഭവപ്പെടും. ഹൈ ആംഗിൾ ചിത്രീകരണത്തിലും അതിന്റെ കാഴ്ച യിലും ബിംബോൽപ്പാദകനും കാണിക്കും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയുടെ മേൽ പ്രതീകാത്മകാധികാരമുണ്ടെന്ന് ക്രെസ്സും വാൻലീയുവെനും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[43] അതേസമയം, ലോ ആംഗിൾ ചിത്രീകരണത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ആളിന് ബിംബോൽപ്പാദകനേയും കാണിയേയുംകാൾ അധികാരമുണ്ടായിരിക്കും. കാമറ വയ്ക്കുന്ന ഉയരം ക്രമീകരിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് കാണുന്ന കാഴ്ചയ്ക്ക് വ്യത്യാ സം സംഭവിക്കും. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ആളിന്റെ പിൻഭാഗം (rear view) കാണി ക്കുന്നത് യഥാർഥജീവിതത്തിൽ മുഖം തിരിക്കലിനെയോ ഒഴിവാക്കലിനെയോ ആണ്.[44] പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളുടെ ലോംഗ് ഷോട്ടുകളിൽ പലപ്പോഴും ഇത്തരം പിൻ ഭാഗദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. പരസ്യചിത്രീകരണത്തിൽ സാധാരണമാണിത്. ദൈനം ദിന ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് മുഖംതിരിച്ച് പ്രകൃതിയുടെ കാഴ്ചവിരുന്നിലേക്ക് പിന്മട ങ്ങുന്നതിനെയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന് മെസ്സാറിസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളെ മെസ്സാറിസ് കണക്കാക്കുന്നത്, കാണിക്ക് താനും അവിടെ ഉ ണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന തോന്നലുണ്ടാക്കുന്ന ക്ഷണമായിട്ടാണ്.

2.6. കാമറയുടെ ദൂരം

ദൃശ്യപാഠത്തിനുള്ളിലെ, ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയും കാണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിൽ വരുന്ന മറ്റൊരു ഘടകം കാമറയുടെ ദൂരമാണ്.[45] കാമറ എത്ര അടു ത്ത്/അകലെയാണ് വച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതിനനുസരിച്ച് കാഴ്ചയുടെ അനുഭവവും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പ്രധാനമായും മൂന്നു അടിസ്ഥാനഷോട്ടുകളാണ് ദൂരത്തിന നുസരിച്ച് നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നത്. ലോംഗ്ഷോട്ട് (LS), മീഡിയം ഷോട്ട് (MS), ക്ളോ സ് അപ് (CU) എന്നിവയാണത്. ലോംഗ് ഷോട്ടിൽ താരതമ്യേന വലിയ ഒരു വ്യ

ക്തിയെ/വസ്തുവിനെ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായി, മിക്കവാറും പരിസരങ്ങളടക്കം കാണിക്കും. എക്സ്ട്രീം ലോംഗ് ഷോട്ടിൽ (ELS) കാമറ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടേണ്ട വസ്തുവിൽ നിന്ന് വളരെ ദൂരെയാണ് എന്ന പ്രതീതിയാണ് ഉണ്ടാവുക. അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിൽ പ്രാധാന്യം പശ്ചാത്തലത്തിനായിരിക്കും. മീഡിയം ലോംഗ് ഷോട്ടിൽ, നിൽക്കുന്ന അഭിനേതാവിന്റെ പാദത്തിന്റെയും ഞെരിയാണിയുടെയും ഭാഗത്തുവച്ചായിരിക്കും ഫ്രെയിമിന്റെ കീഴ്രേഖ (lower line) മുറിയുന്നത്. മിഡ് അഥവാ മീഡിയം ഷോട്ടിൽ, അഭിനേതാവിനും അഥവാ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവിനും സെററിങ്ങിനും ഏകദേശം തുല്യപ്രാധാന്യമായിരിക്കും. ഇതിൽ, നിൽക്കുന്ന അഭിനേതാവിന്റെ അരഭാഗം വച്ചാണ് ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്രേഖ മുറിയുന്നത്. കൈ ചലിപ്പിക്കാനുള്ള സ്ഥലം കീഴ് രേഖയ്ക്കുമേൽ ദൃശ്യമാണ്. മീഡിയം ക്ളോസ് ഷോട്ടിൽ, ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്രേഖ അഭിനേതാവിന്റെ നെഞ്ചിനുനേർക്കാണ് കടന്നുപോകുന്നത്. പശ്ചാത്തലം ഇതിൽ ദൃശ്യമാണ്. ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ടുകളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം സ്ക്രീനിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കും. എല്ലാ വിശദാംശങ്ങളോടും കൂടിയാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം ക്ളോസ് അപ്പിൽ കാണിക്കുന്നത്. മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്പിൽ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശിരസ്സും തോളും ദൃശ്യമാവും. എന്നാൽ ബിഗ് ക്ളോസ് അപ്പിൽ നെററി മുതൽ കീഴ്ത്താടിവരെയേ പ്രത്യക്ഷമാകൂ.[46]

ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ടുകൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയുടെ ഭാവങ്ങളിലും പ്രതികരണങ്ങളിലും ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുന്നു. ബിഗ് ക്ളോസ് അപ് പലപ്പോഴും അഭിമുഖങ്ങളിലും മററും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇത് അഭിമുഖം ചെയ്യപ്പെടുന്നയാളിന്റെ സംഘർഷങ്ങളും മററും വളരെ പ്രകടമായി വെളിവാക്കും.[47]

2.6.1. കാമറയുടെ ദൂരവും അഭിസംബോധനാരീതിയും

വ്യക്തികളും വസ്തുക്കളും തമ്മിൽ പാലിക്കുന്ന ഭൗതികമായ അകലം തമ്മിൽ തമ്മിലുള്ള ഇടപെടലിന്റെ ഔപചാരികതയുടെ അളവുകോലാണെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. സാങ്കേതിക അർത്ഥത്തിൽ, ഈ സങ്കൽപ്പമനുസരിച്ച് വളരെയടുപ്പമുള്ള ബന്ധങ്ങളിൽ 18 ഇഞ്ചുവരെയാവും പരസ്പരം ദൂരം. വ്യക്തിപരമായ ബന്ധമാണെങ്കിൽ 18 ഇഞ്ചുമുതൽ 4 അടിവരെയെന്ന് വരാം. സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളിൽ 4 അടി മുതൽ 12 അടിവരെയും പൊതുബന്ധങ്ങളിൽ 12 അടിക്കുമേൽ 25 അടിവരെയുമായേക്കാമെന്ന് എഡ്വേഡ് ടി ഹാൾ പറയുന്നു.[48] എന്നാൽ ഇത് എല്ലാ സമൂഹങ്ങളിലും, സംസ്കാരങ്ങളിലും ഒരുപോലെയാവണമെന്നില്ല. സാംസ്കാരികമായ വ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഇതിന്റെ തോതും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും.

കാമറയിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കപ്പെടുന്ന പ്രതിനിധീകരണങ്ങളിൽ ഷോട്ടിന്റെ വലുപ്പമനുസരിച്ചാണ് സംബോധനാരീതി (modes of address) നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.[49] പൊതുവെ പറയുമ്പോൾ:

ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ടുകൾ - ഇഴുകിച്ചേർന്നതോ വ്യക്തിപരമോ ആയ ബന്ധങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

മീഡിയം ഷോട്ടുകൾ - സാമൂഹ്യമായ ബന്ധങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ലോങ്ങ് ഷോട്ടുകൾ - അവൈയക്തികമായ ബന്ധങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

അകലം കുറയുന്തോറും വ്യക്തിയോ, വസ്തുവോ ആയി കൂടുതൽ അടുപ്പം എന്ന വ്യക്തിയുടെ/വസ്തുവിന്റെ അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. 24 ഇഞ്ചിന്റെ ഉള്ളിൽ വരുന്ന ഇടത്തെ സ്വകാര്യ ഇടമായാണ് പാശ്ചാത്യസംസ്കാരങ്ങൾ പൊതുവെ കണക്കാക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ക്ളോസപ്പുകളും, ബിഗ് ക്ളോ

സ് അപ്പുകളും സ്വകാര്യ ഇടത്തിനുമേൽ കാമറയുടെ കടന്നുകയററമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഇത് വ്യക്തിയെ/വസ്തുവിനെ കാണിയുമായി കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്പുകളിൽ അകലത്തെപ്പററിയുള്ള ബോധം നിലനിറുത്തുന്നുണ്ട്. ടൈററ് ക്ളോസ് അപ്പുകൾ ഉണ്ടാക്കുന്ന പ്രതികരണം മറെറാന്നാണെന്ന്. ചില പഠനങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഡാനിയേൽ ഷാൻഡ്ലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ടൈററ് ക്ളോസ് അപ്പിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ/വസ്തുവിന്റെ മേൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുകയും പങ്കാളിത്തമുണ്ടാക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ടൈററ് ക്ളോസ് അപ്പിലേക്ക് സൂം ചെയ്യുമ്പോൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയുടെ പ്രാധാന്യം വർദ്ധിച്ചതായി വ്യക്തിയോട്/വസ്തുവിനോട് അടുപ്പം വർദ്ധിക്കുന്നതായോ അനുഭവപ്പെടുമെന്നും ഷാൻഡ്ലർ പറയുന്നു.

2.7. കാണിയുടെ പങ്കാളിത്തം

കഥാസിനിമയിൽ കാണിയെ പങ്കാളിത്തമുള്ള ആളായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ അതിനെ വിഷയനിഷ്ഠം (subjective) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. കാമറയെ നേരിട്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യുമ്പോഴോ വീക്ഷണകോണിലൂടെ (POV) അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴോ ഇത് സംഭവിക്കുന്നു. പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടുകളുടെ പ്രത്യേകത, കഥാപാത്രം എന്തു കാണുന്നു എന്നതു മാത്രമല്ല, എങ്ങനെ കാണുന്നു എന്ന വസ്തുതകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഫ്രെയ്മിനു പുറത്തുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ കൈകളോ കാലുകളോ ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്ഭാഗത്ത് കാണിക്കുമ്പോൾ, അവ തന്റേതാണ് എന്നതുപോലെ കാണി അവയോട് താദാത്മീകരിച്ചേക്കാമെന്ന് ഷാൻഡ്ലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വിഷയനിഷ്ഠമായി കാമറ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നവയോട് കാണി താദാത്മീകരിച്ചേക്കാം. വിഷയാധിഷ്ഠമായി കാമറ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നവയിൽ കാണിക്ക് കൂടുതൽ

പങ്കാളിത്ത മനുഭവപ്പെടുമെന്ന് ചില പഠനങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[50]

നോട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിരവധി സാമൂഹികസംജ്ഞകൾ നിലവിലുണ്ട്. വിവിധ സാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഇത്തരം സംജ്ഞകളും വിലക്കുകളും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഇത്തരം സാമൂഹികസംജ്ഞകൾ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അമേരിക്കയിലെ വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാരൻ ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കന്റെ നേർക്കു വെറുപ്പും നിന്ദയും കലർന്ന നോട്ടമയക്കുന്നത് ഒരുദാഹരണം. നേർക്കു നേരെയുള്ള ഇത്തരം നോട്ടത്തിൽ, കണ്ണുകൾ തമ്മിൽ ഇടയുന്നത് ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് തടസ്സപ്പെടും. നോട്ടം തിരിച്ചുകൊടുക്കപ്പെടുന്നുണ്ടാവുമെങ്കിലും അതിക്രമിച്ചു നോക്കുന്നയാൾ, ഇരയുടെ നിയമങ്ങളെ തകർത്തുകളയുന്നതുകൊണ്ട്, ഇരയുടെ നിർവ്യക്തീകരണമാണുണ്ടാവുന്നത് എന്ന് ഡാനി സോണ്ടേഴ്സ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[51] നോട്ടത്തിന്റെ ഇത്തരം സാമൂഹികസംജ്ഞകൾ ലിംഗപരതയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തിയുള്ളതാണ്. ആണിന്റെ നോക്കാനുള്ള അവകാശത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇവ. ഉദാഹരണത്തിന് പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽ പുരുഷന്മാർ സ്ത്രീകളെ നിർബാധം നോക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീകൾക്ക് വളരെ കരുതലോടെ കണ്ണേറിടാനേ സാധിക്കൂ.

സ്ത്രീകളെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ള പരസ്യങ്ങളിൽ പുരുഷമോഡലുകളുടെ നോട്ടം (Gaze) ഏതെല്ലാംവിധത്തിലാണെന്ന് റിച്ചാർഡ് ഡയർ വിശദീകരിക്കുന്നു.[52] പുരുഷമോഡൽ ദൂരയ്ക്കോ മുകളിലേയ്ക്കോ ആണ് നോക്കുന്നത്. കാണിക്ക് കാണാനാവാത്ത മററെന്തിലോ ആയിരിക്കും പുരുഷമോഡൽ ദൃഷ്ടിയുറപ്പിക്കുന്നത്. പുരുഷമോഡലിന്റെ നോട്ടം, കാണിയെ വകവെയ്ക്കാത്ത തരത്തിലായിരിക്കും. കാണിയോട് യാതൊരു താല്പര്യവും പുരുഷമോഡലിന്റെ നോട്ടത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കില്ല. സ്ത്രീ മോഡൽ നോട്ടം ഒഴിവാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അടക്കമൊതുക്കം, ക്ഷമ, പ്രത്യേകതാല്പര്യങ്ങളില്ലായ്മ എന്നിവ പ്രദർശിപ്പിക്കാനാണിത്. പുരുഷമോഡൽ മുകളിലേയ്ക്കു ദൃഷ്ടി

യുറപ്പിക്കുന്നത് ആത്മീയതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായും ഡയർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

സ്ത്രീ പിൻ-അപ് കാണിയുടെ നോട്ടം തിരിച്ച് കൊടുക്കുമ്പോൾ അത് ക്ഷണിക്കുന്ന നോട്ടമാണെന്ന് ഡയർ പറയുന്നു. എന്നാൽ പുരുഷ പിൻ-അപ് കാണിയുടെ നേർക്ക് തുറിച്ചുനോക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഗതാനുഗതിക സങ്കൽപ്പങ്ങളനുസരിച്ച് ആണത്തത്തെ സക്രിയമായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. പുരുഷമോഡൽ പെണ്ണത്തം ഒഴിവാക്കാൻ പരമാവധി ശ്രമിക്കുമെന്ന് ഡയർ പറയുന്നു. സക്രിയനോട്ട (Gaze)നു വിധേയമാകുന്ന നിഷ്ക്രിയവസ്തുവായി പോസ് ചെയ്യുന്നത് ആൺമോഡൽ ഒഴിവാക്കും.

ജോൺ ബെർജറിന്റെ പഠനത്തിൽ മാതൃകാകാണിയെ പുരുഷനായിട്ടുതന്നെയാണ് കണക്കാക്കുന്നത്.[53] അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീയുടെ ചിത്രീകരണം പുരുഷന്റേതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിട്ടാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കാണി പുരുഷനാണെന്ന് സങ്കൽപിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, സ്ത്രീയുടെ ബിംബം അയാളെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലായിരിക്കും. നവോത്ഥാനത്തിന് (Renaissance) ശേഷമുള്ള യൂറോപ്യൻ ചിത്രകലയിലെ ലൈംഗികബിംബങ്ങൾ ശരീരത്തിന്റെ പുരോഭാഗത്താണ് (frontal) കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ജോൺ ബെർജർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ചിത്രം കാണുന്ന കാണി/ഉടമ തന്നെയാണ് അതിന്റെ ലൈംഗികതയുടെ നായകനും എന്നതുകൊണ്ടാണിതെന്ന് ബെർജർ പറയുന്നു.

സ്ത്രീയുടെ നോട്ടം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് എങ്ങനെയാണ് എന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച് വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായങ്ങളുണ്ട്. പരസ്യചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീമോഡലുകൾ കാമറയുടെ ലെൻസിനെ ഒരു സാങ്കൽപ്പിക പുരുഷകാണിയുടെ കണ്ണിനു പകരമായിട്ടാണ് കരുതുന്നതെന്ന് പോൾ മെസ്സാറിസ് പറയുന്നു.[54] സ്ത്രീകൾ ഈ

പരസ്യചിത്രങ്ങൾ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ, പുരുഷൻ അവയെ എങ്ങനെ കാണുന്നുവോ അതേരീതിയിൽ തന്നെയാണ് കാണുന്നതെന്ന് മെസ്സാറിസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങൾ പുരുഷവീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീയായ കാണിക്കു ലഭിക്കുന്ന നിർദ്ദേശം വസ്തുവുമായിട്ടും എതിർ ലിംഗത്തിലുള്ള കാണിയുമായിട്ടും ഒരേസമയം താദാത്മീകരിക്കാനാണ്.

ലാറാമൾവി രണ്ടുതരം നോട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് പറയുന്നത്. വോയറിസ്റ്റിക്കും ഫെററിഷിസ്റ്റിക്കും.[55] വോയറിസ്ററിക്കായ നോട്ടം നിയന്ത്രണാധികാരമുള്ളതും സാഡിസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതുമാണെന്ന് മൾവി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഫ്രോയ്ഡിയൻ മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ് ഫെററിഷിസത്തിന്റെ സങ്കൽപ്പം. ലിംഗച്ഛേദഭയത്തെ മറികടക്കാൻ ലിംഗസമാനമായ ഏതെങ്കിലും ഒരു ഫെററിഷ് വസ്തു പകരം വയ്ക്കുമെന്ന് മൾവി പറയുന്നു. ചിലപ്പോൾ, പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ട രൂപം അങ്ങനെ തന്നെ ഒരു ഫെററിഷ് വസ്തുവാക്കി മാററും. ഇത് അപായഭീതി മാററിക്കളയാനാണ്. മനോവിശ്ലേഷണസിദ്ധാന്തപ്രകാരം, പലപ്പോഴും ശാരീരിക സൗന്ദര്യത്തെ തന്നെ ഒരു സ്വയംസംതൃപ്തമായ ഫെററിഷാക്കി മാററാറുണ്ടെന്ന് മൾവി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത് സ്ത്രീബിംബത്തിന് അധികമൂല്യം കൽപ്പിക്കുകയും സ്ത്രീതാരങ്ങളെ ആരാധിക്കുന്ന (സ്റ്റാർകൾട്ട്) താരാരാധന ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യും. മൾവിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ സിനിമയുടെ കാണി ഈ രണ്ടു തരം നോട്ടങ്ങൾക്കിടയിൽ ചാഞ്ചാടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

മൾവിയുടെ Passive/ female , active/male സിദ്ധാന്തത്തിനു നേർക്ക് ധാരാളം വിമർശനങ്ങളുയർന്നിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീവാദചിന്തകരിൽ ഇ ആൻ കപ്ലാൻ, കാജാ സിൽവർമാൻ മുതലായവർ മൾവിയുടെ അഭിപ്രായങ്ങളെ വിമർശിക്കുന്നു. കപ്ലാന്റെ "Is Gaze male?" എന്ന രചനയിൽ പുരുഷനോട്ടം എല്ലായ്പോഴും നിയന്ത്രണാധി

കാരമുള്ളത് ആവണമെന്നില്ലെന്നു പറയുന്നു.[56] സ്ത്രീ എല്ലായ്പോഴും നിഷ്ക്രിയ വസ്തു ആകണമെന്നുമില്ല. നോട്ടം (Gaze) ആണിനും പെണ്ണിനും തെരഞ്ഞെടുക്കാം. തെരേസാ ഡി ലോറെററിസാണ് മൾവിയെ വിമർശിക്കുന്ന മറെറാരാൾ. ഇരട്ടതാദാത്മീകരണം സാധ്യമാണെന്ന് ലോറെററിസ് പറയുന്നു.[57] എല്ലാ സ്ത്രീകളും എല്ലായ്പോഴും സ്ത്രീപക്ഷത്തു നിന്ന് നോക്കണമെന്നുമില്ല. അതുപോലെ പുരുഷൻ പുരുഷപക്ഷത്തുനിന്നു നോക്കണമെന്നില്ല. സ്ത്രീകൾ സ്ത്രീകളോടും പുരുഷന്മാർ പുരുഷന്മാരോടും താദാത്മീകരിക്കുന്നു എന്നു കരുതുന്നത് അതിലളിതവൽക്കരണമാണെന്ന് ജോൺ എല്ലിസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[58] എല്ലിസിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, കഥാപാത്രങ്ങളോട് അങ്ങനെതന്നെ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയല്ല പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. മറിച്ച് വികാരങ്ങളോടും അനുഭവങ്ങളോടുമാണ്. അതുകൊണ്ട് താദാത്മീകരണം മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. സിനിമ കാണുമ്പോൾ കാണി കാമറയുടെ കണ്ണുമായിട്ടാണ് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതെന്ന് ലാറാമൾവിയെപ്പോലെ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെററ്സും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[59] ലകാന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ, ശിശു കണ്ണാടിയിൽ തിരിച്ചറിയുന്നതുപോലെ, സിനിമയിലും സംഭവിക്കുന്നു. എന്നാൽ കാമറയോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കാഴ്ചയിൽ, ഒരുതരം ഒത്തുതീർപ്പും സംഭവിക്കുന്നില്ല. അനുരഞ്ജനത്തിന് ഇടമില്ലാത്ത കാഴ്ചയെ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നു എന്ന നിലയിൽ ഈ സിദ്ധാന്തം വിമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

കാഴ്ചയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തമ്മിൽ അഭിപ്രായഭേദങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും അവ കൊണ്ടുചെല്ലുന്ന പ്രശ്നപരിസരം ഏതാണ്ട് ഒന്നുതന്നെയാണ്. അത് ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം.

1. പ്രാമുഖ്യമാർന്ന പരമ്പരാഗതരീതിയിലുള്ള പ്രതിനിധീകരണസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ

കാണി എന്നാൽ പുരുഷനായ കാണി എന്നാണർത്ഥമാക്കുന്നത്.

2. ഭിന്നവർഗ്ഗലൈംഗികസ്വഭാവമുള്ള (Heterosexual) പ്രായപൂർത്തിയെത്തിയ പുരുഷൻ എന്നുകൂടി ഇതിനോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കണം.

3. പുരുഷാധികാര സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളാണ് ഇതിലൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെടാറ്.

4. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, സ്ത്രീ, സ്വവർഗ്ഗലൈംഗികസ്വഭാവമുള്ളവർ, ലൈംഗിക ന്യൂനപക്ഷങ്ങൾ മുതലായവരുടെ കാഴ്ച പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്നുതന്നെ പറയാം.

5. പരസ്യങ്ങളിലും മററും പുരുഷശരീരം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ടെങ്കിൽതന്നെ, പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങൾക്കകത്ത്, മററൊരു പുരുഷന്റെ നോട്ടത്തിന്, രതിപരമായി വസ്തുവൽക്കരിക്കാൻ പുരുഷശരീരങ്ങൾ സന്നദ്ധമാകുന്നില്ല.

മലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് നോട്ടത്തിന്റെ (Gaze) ഘടകങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്നും ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതിയിൽ എങ്ങനെ പങ്കു വഹിക്കുന്നു എന്നും തുടർന്നു വരുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ ചർച്ച ചെയ്യും.

1. Roy Thompson, Grammar of Edit, 1992
2. Walter Benjamin, A Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in Andrew Utterson, (Ed), Technology and Culture, 2005
3. ibid
4. Susan Sontag, On Photography, 1979
5. Sontag, ibid
6. Metz, quoted in Nicholls (Ed), Movies and Methods, 1993
7. Foucault, Discipline and Punish, 1979
8. Pultz, Photogrphy and the Body, 1995
9. ibid
10. ibid

See also Liz Wells, Photography-A Critical Introduction, 1997

11. Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema in Nicholls (Ed), 1993
(Originally published in Screen, 1975)
12. Berger, ibid
13. Jib Fowles, Advertisement and Popular Culture, 1996
14. Myra Mac Donald, Representing Women, 1995
15. Pultz, ibid
16. ibid
17. Cartwright and Sturken, Practices of Looking, 2001
18. Foucault, ibid
19. John Fisk, Video Tech, 1996
20. Williams, Viewing Positions, 1997
21. ibid
22. Shreuder, quoted in Chandler, Notes on Gaze, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze
23. Mike Featherstone, Body in Consumer Society, http://tcs.sagepub.com
24. Chandler, ibid
25. Gunther Kress and Wan Leeu wen, Reading Images, 1996
26. Chandler, ibid
27. ibid
28. Mulvey, ibid
29. Christian Metz, in Nicholls (Ed), ibid
30. Michael Argyle, Bodily Communication,1975
31. Trevor Millum, Images of Woman : Advertisement in Women's Magazines, 1975
32. Catherine Lutz and Jane Collins, The photography as an Intersection of Gazes : The Example of National geography, in Visualising Theory (ed) Lucien Taylor, 1994
33. hooks, Reel to Real, 1990
34. Bhattathiripad,V.T., VTyude Sampoorna Krithikal, 1997. See also AMN Chakyar, Avasanathe Smartha Vicharam (Trans), 2001.
35. Millum, ibid
36. Lutz and Collins, ibid
37. Joshua 'Meyrowitz, quoted in Chandler, ibid
38. Paul Messaris, Visual Persuasion, 1997
39. Michael Watson, Intensity of Gaze, 1970
40. Thompson, ibid
41. Messaris, ibid
42. John Tagg, The Burden of Representation, 1988

43. Gunter Kress and Theo Wan Leeu wen, Reading Images, 1996

44. Messaris, ibid

45. Chandler, ibid

46. Thompson, ibid

47. Chandler, ibid

48. Edward T Hall, The Silent Language, 1959

49. Chandler, ibid

50. ibid

51. Danny Saunders, quoted in Chandler, ibid

52. Richard Dyer, Don’t Look Now:The Male Pin-up, in John Caughie, Annet Kuhn and Mandy Merck (ed), The Screen Reader in sexuality, 1992

53. Berger, bid

54. Messaris, ibid

55. Mulvey, ibid

56. E Ann Kaplan, quoted in D Chandler, ibid

57. Theresa Laurettis, quoted in ibid

58. John Ellis, quoted in ibid

59. Metz in Nicholls (ed), ibid

അധ്യായം 3

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി

അധ്യായം 3

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി

ഉപോദ്ഘാതം

സമകാലിക മുഖ്യധാരാസിനിമയിൽ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ നിർമ്മിക്കുന്ന ചില പ്രധാനഘടകങ്ങളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്.യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നിലനിൽക്കുകയും നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിക്ക് സമാനമായി സിനിമയിൽ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുകയും നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തിരിച്ച്, സിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലേക്കും നിർമ്മിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ നിരവധി അനുശീലനങ്ങൾ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവും സാങ്കേതികവുമായ അനുശീലനരീതികൾ ഇവയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.[1] സംസ്കാരത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്ന പ്രാതിനിധ്യരൂപങ്ങൾ ഒരു സമൂഹത്തിലെ സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അനുശീലനങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയും പ്രതിനിധീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. സിനിമ അത്തരത്തിലൊരു പ്രാതിനിധ്യരൂപവും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഭാഗവുമാണ്, എന്നത് അതിന്റെ പ്രസക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്

നാടോടി സംസ്കൃതിയുടെ (Folk culture) രൂപങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. നാടോടി സംസ്കൃതിയുടെ രൂപങ്ങൾ സമൂഹം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതും ജനകീയ വുമാണെങ്കിൽ, സിനിമ സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി എന്ന മട്ടിൽ വിപണനം ചെയ്യുന്നതി ന് വൻതോതിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ബിംബ സമുച്ചയമാണ്. അതുകൊണ്ട്, സമൂഹ ത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഉള്ളിലുള്ള സമ്മർദ്ദശക്തികൾക്ക് അനുസൃത മായിട്ടാണ് സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിം ബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയും ഇത്തരം ആന്തരിക സമ്മർദ്ദശക്തികൾക്ക് അനുസൃത മായിട്ടായിരിക്കും.[2]

3.1. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയും (gender) ലിംഗപരതയും (sex)

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി (gender) എന്നത് ലിംഗപരത (sex) യിൽ നിന്ന് വ്യത്യ സ്തമാണ്. ലിംഗപരത ജീവശാസ്ത്രപരമായി നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. ലിം ഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവും സാമൂ ഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ ഘടകങ്ങളാണ്. ലിംഗപരത, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദ വിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ്. ജൈവശാസ്ത്രപ രമായതിനാൽ ലിംഗപരതയിൽ കാര്യമായ മാററങ്ങളൊന്നും പൊതുവിൽ സംഭ വിക്കാറില്ല. എന്നാൽ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി വളരെയധികം മാററങ്ങൾക്ക് വിധേ യമാകുന്നുണ്ട്. നാലുതരത്തിലാണ് ഈ മാററങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് ചൂണ്ടി ക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[3]

ഒന്ന്: വ്യത്യസ്ത സമൂഹങ്ങൾക്കിടയിൽ സ്ത്രീയായിരിക്കുന്നതിന്റെയും പുരു ഷനായിരിക്കുന്നതിന്റെയും അർഥങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഉദാഹരണത്തിന് ചില സമൂഹങ്ങളിൽ പുരുഷന്മാർക്ക് തങ്ങളുടെ ആണത്തം തെളിയിക്കുന്നതിന്

പ്രോത്സാഹനം നൽകുന്നു. മററ് ചില സമൂഹങ്ങളിൽ പങ്കാളിത്തം, വൈകാരിക മായ പ്രതികരണം, സമൂഹത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളിലെ കൂട്ടായ്മ മുതലായവയാണ് പുരുഷന്മാരെ നിർവചിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പല സമൂഹങ്ങളിലും സ്ത്രീ കളെ അബലകളായും ആശ്രിതകളായും ക്രിയാത്മകത കുറഞ്ഞവരായും നിർവ്വ ചിക്കുമ്പോൾ മററ് ചില സംസ്കാരങ്ങൾ സ്ത്രീകളുടെ മത്സരസ്വഭാവം, നിർണ്ണ യാവകാശം മുതലായവയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നു.

രണ്ട്: ഒരേ സംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ തന്നെ വ്യത്യസ്തകാലഘട്ടങ്ങളിൽ ആണ ത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെ അർത്ഥങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസം വരും. പത്തൊൻപ താംനൂററാണ്ടിലെ മലയാളിസമൂഹത്തിനുള്ളിലെ ആണത്തം, പെണ്ണത്തം (masculinity and femininity) എന്നിവയുടെ നിർവ്വചനങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെ സമകാലികമായ നിർവചനങ്ങൾ.

മൂന്ന്: ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും വളർച്ചയുടെ വിവിധഘട്ടങ്ങളിൽ ആണത്തത്തി ന്റെയും പെണ്ണത്തത്തിന്റെയും അർഥങ്ങൾ മാറിവരും. ഉദാഹരണത്തിന്, പ്രായ പൂർത്തിയെത്താത്ത പെൺകുട്ടിയും മുതിർന്ന സ്ത്രീയും കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. യൗവനത്തിലും വാർദ്ധക്യത്തിലും ഇവയുടെ അർഥം വേ റെയായിരിക്കും.

നാല്: ഒരേ സംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ തന്നെ, ഒരേസമയത്തു ജീവിക്കുന്നവരെ യെങ്കിലും വ്യത്യസ്തവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീപുരുഷന്മാരെ സംബന്ധിച്ച് ആണ ത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെ അർഥം വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഒരു സംസ്കാര ത്തിനകത്തുള്ള എല്ലാ സ്ത്രീപുരുഷന്മാരും ഒരേപോലെയായിരിക്കില്ല. വർഗ്ഗം, വർ ണ്ണം, വംശീയത, ലൈംഗികത, പ്രാദേശികഘടകങ്ങൾ മുതലായവയെല്ലാം ഇതി

നെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ഇത്തരത്തിൽ, പലതലങ്ങളിൽ മാററങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സ്ഥായീസ്വഭാവമുള്ള (constant) ഒരു ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയില്ല, മറിച്ച് സ്ഥിരമായി മാററങ്ങൾക്കു വിധേയമായ (variable) ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയേ ഉള്ളു. വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തസംസ്കാരങ്ങളിലുമുള്ള വ്യത്യസ്തവിഭാഗക്കാരായ ആളുകൾക്ക് ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവ അനുഭവപ്പെടുന്നത് വ്യത്യസ്തമായിട്ടായിരിക്കും. അതേസമയം, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുടെ നിർവ്വചനങ്ങളെ സംബന്ധിക്കുന്ന പൊതുവായ സങ്കൽപ്പങ്ങളുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയം, സാമൂഹ്യം, സാമ്പത്തികം, സംസ്കാരം എന്നിവ സാർവ്വജനീനസ്വഭാവമുള്ളതായി മാറിയതോടെ നിർവ്വചനങ്ങളിലെയും അനുഭവങ്ങളിലെയും വ്യത്യസ്തതകൾക്കുള്ള സാധ്യത ചുരുങ്ങി. കലാസാംസ്കാരികരൂപങ്ങൾ വൻതോതിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ് ഇപ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നത്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി, ഇത്തരത്തിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.[4]

3.2. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിലെ വേർതിരിവുകൾ

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ പൊതുവായ രണ്ടുകാര്യങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നു. അറിയപ്പെടുന്ന എല്ലാ സമൂഹങ്ങളിലും തന്നെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി അതിനുള്ളിലെ ഒരു പ്രധാനഘടകമാണ്. ഒട്ടുമിക്ക സമൂഹങ്ങളിലും സ്ത്രീകളെയും പുരുഷന്മാരെയും വ്യത്യസ്തരായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. പല സമൂഹങ്ങളിലും തൊഴിൽ വിഭജനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളിലൊന്ന് ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവിയാണ്[5] ഒട്ടുമിക്ക സമൂഹങ്ങളും ആൺകോയ്മയിലടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയ സാമൂഹ്യസംവിധാനത്തിലാണ് കെട്ടിപ്പടുത്തിട്ടുള്ളത്. സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയ

വും സാമ്പത്തികവുമായ സ്രോതസ്സുകൾ സ്ത്രീകൾക്കും പുരുഷന്മാർക്കുമിടയിൽ വിതരണം ചെയ്യുന്നത് ഒരേപോലെയല്ല. സിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബനിർമ്മിതിയെയും കുറിച്ചു പഠിക്കുമ്പോൾ ഈ കാര്യങ്ങൾ പരിഗണനയിൽ വരുന്നുണ്ട്.

ലിംഗപരമായ പെരുമാററരീതികൾക്കനുസരിച്ച്, പൊതുഇടം/സ്വകാര്യഇടം, ഉൽപ്പാദനം/പ്രത്യുൽപ്പാദനം എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിവുകൾ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഉൽപ്പാദനത്തിന്റെ ഇടവും പൊതുഇടവും പുരുഷന്മാരുടേതായി തിരിക്കുകയും പ്രത്യുൽപ്പാദനത്തിന്റെ ഇടവും സ്വകാര്യ ഇടവും സ്ത്രീകളുടേതാക്കി മാററി നിർത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.[6] മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വരവോടെയാണ് ഉൽപ്പാദനപ്രക്രിയയിൽ ലിംഗപരമായ വേർതിരിവ് ഇത്ര പ്രകടമായത്. കുടുംബത്തിനുള്ളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന കാർഷികോൽപ്പാദന പ്രക്രിയക്കുപകരം ഫാക്ടറികളിലെ ഉൽപ്പാദനപ്രക്രിയ വരുന്നതാണ് പ്രധാനമായ കാരണം.[7] ഇതോടൊപ്പം, തൊഴിൽമേഖല സ്ഥാപനവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും മുൻപുതന്നെ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന തൊഴിൽമേഖലയിലെ ശ്രേണീസ്വഭാവം (hierarchy) തുടർന്നുകൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്തു. കാലക്രമത്തിൽ, സ്ത്രീകൾ ഉൽപ്പാദനരംഗത്തുനിന്നുതന്നെ പിൻതള്ളപ്പെട്ടു. ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെ സവിശേഷസ്വഭാവങ്ങൾ എന്തായിരിക്കണം എന്ന് നിശ്ചയിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതിലെ സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായി ഒരു പ്രധാന ഘടകം തൊഴിൽ വിഭജനമാണ്.പെൺകുട്ടികൾ അടക്കവുമൊതുക്കവുമുള്ളവരായിരിക്കണം, താണുകൊടുക്കുന്നവരായിരിക്കണം, പരിശുദ്ധി സൂക്ഷിക്കുന്നവരും കീഴ്‌വഴങ്ങുന്നവരുമായിരിക്കണം, കരുതലുള്ളവരായിരിക്കണം എന്നെല്ലാം വിവിധ വ്യവസ്ഥിതികൾ നിശ്ചയിക്കുന്നു. മതസ്ഥാപനങ്ങൾ, വിദ്യാലയങ്ങൾ, മാധ്യമങ്ങൾ തുടങ്ങി സമൂഹത്തിലെ വിവിധ സ്ഥാപനങ്ങൾ ഈ വേർതിരിവിനെ ഉറപ്പിക്കുന്ന

തരത്തിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പെൺകുട്ടികളെ സംബന്ധിച്ച വിനോദങ്ങൾക്കു പോലും ഈ വേർതിരിവുണ്ട്. വീട്ടിനുള്ളിൽ കളിക്കാവുന്ന സമാധാനപരമായ കളികളാണ് പെൺകുട്ടികൾക്കായി മാററിവച്ചിട്ടുള്ളത്. ആൺകുട്ടികളെ സംബന്ധിച്ച് സമൂഹത്തിന്റെ വീക്ഷണങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. അവർ ലൈംഗികമായി അക്രമപരതയുള്ളവരും ശരീരത്തിന്റെ കരുത്ത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരും ആയിരിക്കണമെന്ന് സമൂഹത്തിലെ വ്യവസ്ഥ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ആൺകുട്ടികൾ സഹജനേതൃഗുണങ്ങൾ ഉള്ളവരാണെന്നും അത് വികസിപ്പിച്ചെടുക്കണമെന്നുമാണ് പൊതുസങ്കൽപ്പം.

3.3. പുരുഷാധിപത്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രാഷ്ട്രീയം

സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന പുരുഷാധിപത്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ രാഷ്ട്രീയമാണ് അധികാരഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും സ്ത്രീകളുടെ സ്ഥാനം എന്താണ് എന്ന് നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകം പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാണ്. സമൂഹത്തിലെയും സംസ്കാരത്തിലെയും പ്രവർത്തനങ്ങളിലൊക്കെത്തന്നെ പുരുഷാധിപത്യ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയ്ക്കുള്ളിൽ തീരുമാനങ്ങളെടുക്കാനും നിർണ്ണയിക്കാനുമുള്ള അധികാരം ആർക്കാണ് എന്നതാണ് ഇതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം. ഈ പുരുഷാധിപത്യമൂല്യങ്ങൾ സാംസ്കാരികമായ അർഥനിർമ്മിതിയിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്.[8]

3.3.1. പൊതു ഇടം/സ്വകാര്യഇടം

സ്ത്രീ/പുരുഷൻ, പെണ്ണത്തം/ആണത്തം എന്നിവ എങ്ങനെയാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നത് ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ പ്രധാനമായ ഒരു വസ്തുതയാണ്. പൊതുഇടം, ഉൽപ്പാദനം എന്നീ മേഖലകൾ പുരുഷന്റേതായും സ്വകാര്യഇടം ജൈവപരമായ പ്രത്യുൽപ്പാദനം എന്നീ മേഖലകൾ സ്ത്രീ

യുടേതായും വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ ഇടങ്ങൾക്ക് ഗുണാത്മകമൂല്യവും (positive value) സ്ത്രീയുടേതിന് നിഷേധാത്മകമൂല്യവുമാണ് (negative value) കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗാർഹികജോലികളെ സ്ത്രീകളുടെ മേഖലയാക്കി മാററി നിറുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഈ ജോലികൾക്ക് നിഷേധാത്മകമൂലമാണ് കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗാർഹികജോലികൾക്ക് പ്രതിഫലം കല്പിക്കപ്പെടുന്നില്ല. പ്രതിഫലം ലഭിക്കുന്ന തൊഴിലുകൾ സാമ്പത്തികമായി മൂല്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. പൊതുവേ പ്രതിഫലം ലഭിക്കാത്തവയായതുകൊണ്ട് ഗാർഹികജോലികൾ സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹ്യമായും സാംസ്കാരികമായും മൂല്യമില്ലാത്തവയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.[19]

3.3.1.1. പ്രതിനിധീകരണ മാധ്യമങ്ങളിലെ പൊതുഇടവും സ്വകാര്യഇടവും

സിനിമയും ടെലിവിഷനുമുൾപ്പെടെയുള്ള പ്രതിനിധീകരണമാധ്യമങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളുടെ മേഖലയായി സ്വകാര്യ ഗാർഹിക ഇടത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. യഥാർഥലോകത്ത് സ്ത്രീകൾ പൊതുഇടത്തിൽ പ്രവൃത്തിചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടി, ടെലിവിഷൻ, സിനിമ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളിൽ വാർപ്പുമാതൃകകളായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.[10] യു.എസ്.എയിൽ നടന്ന ഒരു പഠനമനുസരിച്ച്, 1920കളിൽ രാജ്യത്തെ പ്രായപൂർത്തിയെത്തിയ സ്ത്രീകളിൽ 24 ശതമാനം പേരും വീട്ടിനു പുറത്തുപോയി ജോലി ചെയ്തിരുന്നു. 1976ലെ കണക്കനുസരിച്ച് യു.എസ്. എയിൽ 18നും 64നുമിടയ്ക്കു പ്രായമുള്ള സ്ത്രീകളുടെ അൻപതുശതമാനത്തിലധികവും പുറത്തുപോയി ജോലി ചെയ്തിരുന്നവരാണ്. അമേരിക്കൻ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ മാതൃക എന്ന തരത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത് അച്ഛൻ, അമ്മ, രണ്ട് കുട്ടികൾ എന്നിവരടങ്ങിയ അണുകുടുംബങ്ങളെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അവിടുത്തെ സ്ത്രീകൾ തൊഴിൽ മേഖലയുടെ നാല്പത് ശതമാനത്തോളം വരുമെങ്കിലും അവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് മോശപ്പെ

ട്ടവരായിട്ടോ സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടവരായിട്ടോ ഇരകളായിട്ടോ ആണ്. അതല്ലെങ്കിൽ, ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ അവരെ വീടിന്റെ സുരക്ഷിതത്വത്തിലേക്ക് തിരികെ വിടും. ഇതിലൂടെ പ്രതീകാത്മകമായി സ്ത്രീസാന്നിദ്ധ്യം ഇല്ലാതാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് പല സ്ത്രീവാദസൈദ്ധാന്തികരും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ഇത്തരത്തിലുള്ള സാന്നിധ്യം ഇല്ലാതാക്കൽ വിദേശചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കെന്നപോലെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയ്ക്കും അതേപോലെ മലയാള സിനിമയ്ക്കും ബാധകമാണ്. പുരുഷാധിപത്യം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളിലേക്ക് സ്ത്രീയെ തിരികെ കൊണ്ടുചെല്ലുന്നതരത്തിലാണ് ഒട്ടുമിക്ക സിനിമകളുടെയും കഥാവസ്തുവും ആവിഷ്കാരവും.

സ്ത്രീകളുടെ തൊഴിൽ സാമൂഹ്യ-സാമ്പത്തികപരമായി പ്രത്യക്ഷമല്ലാത്തതായിരിക്കുകയും അതിന്റെ ഉൽപ്പന്നമെന്ന നിലയിലുള്ള മൂല്യം വെളിവാക്കപ്പെടാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് മാധ്യമങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ സംബന്ധിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി, പ്രചരണം എന്നിവയുമായി പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. പരമ്പരാഗതമായ വാർപ്പുമാതൃകകളിൽ സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതുമാത്രമല്ല, അപൂർവ്വമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന തൊഴിലെടുക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ പൊതുവിൽ കഴിവുകുറഞ്ഞവരായി ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് നിലവിലുള്ള സാമൂഹ്യ സാമ്പത്തിക സംവിധാനത്തെ പുനരുൽപാദിപ്പിക്കുന്നതിന് അനിവാര്യമാണ്.[11]

3.3.1.2. പ്രതിനിധീകരണ മാധ്യമങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളും സാങ്കേതികതയും

പ്രതിനിധീകൃതദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ പൊതുവേ ഉൽപ്പാദകരല്ല ഉപഭോക്താക്കളോ വസ്തുവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവരോ ആണ്. സാങ്കേതികതയിൽ നിന്ന് സ്ത്രീകൾ പിൻതള്ളപ്പെടുത്തുന്നതുകൊണ്ട് സാങ്കേതിക പരിജ്ഞാനം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഉൽപ്പാദനരംഗത്തുനിന്ന് പിൻതള്ളപ്പെടുന്നു.[12] ശാസ്ത്രീയവും സാ

ങ്കേതികവുമായ പരിജ്ഞാനം പുരുഷാധിപത്യപരമായ പരിജ്ഞാനമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടാണിത്. ഇത്തരം രംഗങ്ങളിൽ മിക്കപ്പോഴും ചരിത്രപരമായി ത്തന്നെ, സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യമാധ്യമരംഗത്ത് പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഉൽപ്പാദകൻ എന്നതിന് പൊതുവിൽ പുരുഷൻ എന്നു തന്നെയാണ് അർഥമാക്കുന്നത്.[13]

സാങ്കേതികതയുടെയും അതിന്റെ ഉൽപ്പാദനവിതരണവ്യവസ്ഥകളുടെയും മേൽ നിർണ്ണായകാവകാശമുള്ളത് സമൂഹത്തിലെ വളരെ ന്യൂനപക്ഷം വരുന്ന ഒരു വിഭാഗം വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിനു മാത്രമാണ്. സാങ്കേതികതയെയും വികസനത്തെയും കയ്യാളുന്ന ഈ വരേണ്യവിഭാഗത്തെ ABC എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. സായുധസേന (Armed forces), ഉദ്യോഗസ്ഥ മേധാവിത്വം (bureucracy), വൻകിട കമ്പനികളുടെ അധികാരം (corporate power) എന്നിവയാണത്.

സമൂഹത്തിലെ വിദ്യാസമ്പന്നരായ വരേണ്യവിഭാഗത്തിലെ തന്നെ ഒരു ന്യൂനപക്ഷം വരുന്ന സ്വാധീനശക്തിയുള്ള അധികാരപങ്കാളികളുടെ പ്രത്യേകമായ ചില തെരഞ്ഞെടുക്കലുകളുടെ ഫലമായാണ് സാങ്കേതികത, പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചെങ്കിലും വികസിക്കപ്പെട്ടത്.[14]

3.3.1.3. സാങ്കേതികതയും അക്കാദമിക ഘടകങ്ങളും

സാങ്കേതികതയുടെ വികസനത്തിലും മാററങ്ങളിലും അക്കാദമികഘടകങ്ങൾ പോലെയുള്ള മററു ഘടകങ്ങൾ കൂടി ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടാകാം. എന്നാൽ ഈ സ്ഥാപനങ്ങളെ താങ്ങിനിർത്തുന്ന സാമ്പത്തികസഹായങ്ങൾ വരുന്നത് എ.ബി.സി. അധികാരബ്ളോക്കുകളിൽ ഏതെങ്കിലുമോ അല്ലെങ്കിൽ അവയിൽ ഒന്നിലധികമെണ്ണം ചേർന്നിട്ടോ ആണ്. ഈ ബ്ളോക്കുകളിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ള അഭ്യസ്തവിദ്യരായ വ

രേണ്യരുടെ ന്യൂനപക്ഷമാണ് തങ്ങളുടെ അവകാശങ്ങളും സൗകര്യങ്ങളുമുപയോഗിച്ച് ദേശീയതലങ്ങളിൽ അധികാരം മെനഞ്ഞെടുത്തിരുന്നത്. ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ വരവോടെ ഇത് ലോകവ്യാപകമായ തരത്തിലുള്ള അധികാരമായി മാറി. സാങ്കേതികതയുടെ ഒരററം മൂന്നാംലോകത്ത് ഒരുപക്ഷേ എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന്റെ നിയന്ത്രണസംവിധാനം വികസിതരാജ്യങ്ങളിൽ തന്നെയാണ് ഉറപ്പിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നത്. പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യ എന്നത്, അതുകൊണ്ടുതന്നെ, വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാരന്റേതും നഗരവൽകൃതവും മധ്യവർഗ്ഗസ്വഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്നതും പുരുഷാധിപത്യപരവും അമേരിക്കനുമാണ്.[15]

3.4. പുരോഗതിയുടെ സംജ്ഞകൾ

സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗതിയെ അളക്കുന്നതിന് പൊതുവിൽ നിലവിലുള്ള മാനദണ്ഡം ശാസ്ത്രീയവും സാങ്കേതികവുമായ വികസനമാണ്. ശാസ്ത്രം, സാങ്കേതികത, വൈദ്യശാസ്ത്രം എന്നിവയിൽ നിന്നാണ് പുരോഗതിയുടെ സംജ്ഞകൾ (icons) എടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ, ശാസ്ത്രവൈജ്ഞാനികത പൊതുവേ ആൺകോയ്മയെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.[16] മനഃശാസ്ത്രം, വൈദ്യശാസ്ത്രം എന്നിവയുൾപ്പെടെയുള്ള ശാസ്ത്രശാഖകൾ ആൺകോയ്മയിൽ ഊന്നിയവയാണ്. പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ 16 ഉം, 17 ഉം നൂററാണ്ടുകളിലുണ്ടായ ശാസ്ത്രവിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ചു പഠിച്ച സ്ത്രീവാദികൾ, ഇവ വികാസം പ്രാപിച്ചത് യുക്തി, വസ്തുനിഷ്ഠത എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. യുക്തിയെയും വസ്തുനിഷ്ഠതയെയും ആൺകോയ്മയുടെ പദ്ധതികളായിട്ടാണ് സാധാരണയായി കണക്കാക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യതത്വചിന്തയിൽ പൊതുവേ നിലനിൽക്കുന്നത് ദ്വന്ദസങ്കൽപ്പങ്ങളാണ്. ഇവ തന്നെയാണ് ശാസ്ത്രചിന്തയുടെയും കേന്ദ്രമായി വർത്തിക്കുന്നത്. പുരുഷത്വത്തിന്റെ മേഖലയായി കൃത്യമായി വേർതിരിച്ചിട്ടുള്ള ഒന്നാണിത്. സം

സ്കാരം/പ്രകൃതി, മനസ്സ്/ശരീരം, യുക്തി/വികാരം, വസ്തുനിഷ്ഠം/വ്യക്തിനിഷ്ഠം, പൊതു/സ്വകാര്യം എന്നിങ്ങനെയാണ് ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ. ഈ ദ്വന്ദങ്ങളിൽ ഓരോന്നിലും ആദ്യത്തേത് രണ്ടാമത്തേതിന്റെ മേൽ മേൽക്കൈ സ്ഥാപിക്കുന്നതായി ജൂഡി വാക്മാൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഈ ദ്വന്ദങ്ങളിൽ ഓരോന്നിലും രണ്ടാമത് പരാമർശിക്കപ്പെട്ടവയെ സ്ത്രൈണതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് പൊതുവിൽ കാണുന്നത്. സാങ്കേതികതയുടെ ചരിത്രത്തിൽ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ നടത്തുന്നവരുടെ ആദിരൂപം പുരുഷന്റേതായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ചരിത്രപരമായ വിശകലനത്തിൽ വ്യാവസായിക വിപ്ലവത്തിന്റെ കാലത്ത് സ്ത്രീകൾ നിരവധി കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ നടത്തുകയോ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരാവുന്ന തരത്തിലുള്ള സംഭാവനകൾ നൽകുകയോ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, രേഖകളനുസരിച്ച് ഇവയിൽ പലതിനും ഈ സ്ത്രീകളുടെ ഭർത്താക്കന്മാരുടെ പേരിലാണ് ബൗദ്ധികസ്വത്തവകാശം (patent) നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീകളുടെ സ്വത്തവകാശം പരിമിതമായിരുന്നതാണ് ഇതിന് ഒരു കാരണമായി പറയുന്നത്. സ്ത്രീകൾക്ക് കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളുടെ പേരിൽ സമൂഹത്തിൽ നിന്നും നേരിടേണ്ടിവന്നിരുന്ന പരിഹാസംകൂടി ഒരു കാരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. 18-ാം നൂററാണ്ടിൽ സ്ത്രീകൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുള്ള അവകാശം പരിമിതമായിരുന്നു. വിശേഷിച്ച്, ഗണിതം, മെക്കാനിക്ക്സ് തുടങ്ങിയവയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തികച്ചും അപ്രാപ്യമായിരുന്നു. കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളിൽ മിക്കവയും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരുന്നത് ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളിലാണ്. ഇതോടൊപ്പം, തൊഴിൽമേഖല വീട്ടിൽ നിന്നു പുറത്തേക്ക് പോയി. ഫാക്ടറികളുടെ ഉത്ഭവത്തെ തുടർന്നാണിത്. ഇത് മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീകളെ സംബന്ധിച്ച് അവരുടെ വിശ്രമവേളകൾ വർദ്ധിപ്പിച്ചു. ഈ വിശ്രമവേളകളിലേയ്ക്കാണ്, പെൺകുട്ടികൾക്ക് തുന്നൽ തുടങ്ങിയ ഗാർഹിക ക്രിയകളും സംഗീതപഠനം തുടങ്ങിയ

ലളിതകലാഭ്യാസങ്ങളും ആരംഭിച്ചതെന്ന് വാക്മാൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

പാശ്ചാത്യ സാങ്കേതികതയിൽ ആൺകോയ്മയുടെ മൂല്യങ്ങളാണ് നിലനിൽക്കുന്നതെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ശാസ്ത്രംപോലെതന്നെ സാങ്കേതികതയും സ്ത്രീകളെയും കയ്യടക്കി വയ്ക്കാനുള്ള ആൺപദ്ധതിയായി ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ വിലയിരുത്തുന്നു. സാങ്കേതിക വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തെ ആണത്ത/സംസ്കാര (Masculine)മായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത്.[217]പരമ്പരാഗതമായി സ്ത്രീകളുടേതെന്ന് കണക്കാക്കിപ്പോന്ന മേഖലകളിൽ സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾ അവയുടേതായരീതിയിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയെ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ എന്ന രീതിയിൽ പൊതുവിൽ അംഗീകരിക്കാറില്ല. പെൺമേഖലകളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവയാണ് ഇവ എന്നതാണ് ഒരു പ്രധാന കാരണം. ഉദാഹരണത്തിന് പൂന്തോട്ടപ്പണി, പാചകം മുതലായവ എടുക്കാം. ഈ ജോലികളിൽ അവയുടേതായ സാങ്കേതികവൈദഗ്ദ്ധ്യം ആവശ്യമാണ്. സ്ത്രീകൾ ചെയ്യുമ്പോൾ ഇവയെ സാങ്കേതികവിദ്യകളല്ലാത്തരീതിയിൽ കണക്കാക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതേ തൊഴിൽ തന്നെ പുരുഷന്മാർ ചെയ്യുമ്പോൾ പൂന്തോട്ടപ്പണിക്കാരി എന്ന പേരിനു പകരം ഹോർട്ടികൾച്ചറിസ്റ്റ് എന്നോ ലാൻഡ്സ്കേപ്പ് ആർട്ടിസ്ററ് എന്നോ ഉള്ള പേരായിരിക്കും അവർ സ്വീകരിക്കുക. ഇവ സാങ്കേതികവിദ്യയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സംജ്ഞകളാണ്.[18] സ്ത്രീകൾക്ക് കൈകാര്യം ചെയ്യാനാവുന്ന സാങ്കേതികവിദ്യകൾ എന്ന് പൊതുവേ വിവക്ഷിക്കുന്നത് ഗാർഹിക ഇടത്തിൽ വരുന്നതും, ഗാർഹികോപകരണങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതുമായ സാങ്കേതികവിദ്യകളാണ്. ഇവയുടെ ഉപയോഗത്തിനാവശ്യമായ സാങ്കേതികസാമർഥ്യം എന്നതുകൊണ്ട് സാമാന്യമായി വിവക്ഷിക്കുന്നത് ആൺമൂല്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സാങ്കേതികോപകരണങ്ങൾ കേടുപാടു നീക്കി കൊണ്ടുനടക്കൽ എന്നാണ്. സ്ത്രീകളുടെ പ്രവർത്തനമേഖലയിൽ നിന്ന് മാററിനിറുത്തപ്പെട്ട ഒന്നാണിത്. സ്ത്രീകൾ

ജന്മനാതന്നെ സാങ്കേതികവിദ്യകളിൽ പിന്നോക്കമാണ് എന്ന ആശയമാണ് പൊതുവേ പുലർത്തപ്പെടുന്നത്.[19]

സ്ത്രീകൾ സ്വതവേതന്നെ സാങ്കേതികവിദ്യയിൽ പിന്നോക്കമാണ് എന്നത് സത്യമല്ല എന്നും മറിച്ച് അത്തരത്തിൽ അവർ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയാണ് എന്നും ജൂഡി വാക്മാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. പുരുഷന്റെ അപര എന്ന നിലയിലാണ് സ്ത്രീ സമൂഹത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. കൂടാതെ, ഈ സംസ്കാരം സ്ത്രീകളെ സ്വമേധയാ തന്നെ ഇത്തരത്തിൽ സ്വയം നിർമ്മിക്കാൻ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.[20]

ഭാഷയുടെ ഉപയോഗത്തെയും ഇതിനോട് ചേർത്തുവച്ച് കാണാം.[21] സാധാരണയായി ഭാഷയെ സാധാരണയായി വ്യവഹരിക്കുന്നത് സാങ്കേതിക വിദ്യയായിട്ടല്ലെങ്കിലും നിയതമായ അർഥത്തിൽ ഭാഷ ഒരു സാങ്കേതിക വിദ്യ തന്നെയാണ്. കാരണം ഭാഷയുടെ സംജ്ഞകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിനും അഴിച്ചെടുത്ത് വായിക്കുന്നതിനും ഒരു തരം സാങ്കേതിക ജ്ഞാനം ആവശ്യമാണ്. ഒരു ഭാഷയുടെ സാങ്കേതിക ജ്ഞാനം കയ്യിലില്ലാത്തവർക്ക് ആ പ്രത്യേക ഭാഷ മനസ്സിലാക്കാനോ ഉപയോഗിക്കാനോ സാധിക്കില്ല. ഭാഷാപരമായ സാമർഥ്യം, ഭാഷയുടെ സാങ്കേതികാംശങ്ങളിൽ ഒരാൾക്കുള്ള വഴക്കത്തെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്.

ഭാഷ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ഭാഷയുടെ സാങ്കേതികാംശങ്ങളിൽ നിന്നും പലപ്പോഴും ഭാഷയിൽ നിന്നു തന്നെയും സമൂഹത്തിന്റെ പ്രാന്തങ്ങളിൽ നില്ക്കുന്ന സ്ത്രീകളടക്കമുള്ളവർ അകററപ്പെടാറുണ്ട്. മേൽക്കയ്യുള്ള ഭാഷാസാങ്കേതികത ഉപയോഗിക്കാനുള്ള അധികാരം ഈ വിഭാഗങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്നില്ല എന്നതുതന്നെ അധികാരവുമായി ഭാഷയ്ക്കുള്ള ബന്ധത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അറിവ് അഥവാ സാങ്കേതികവിദ്യ ഒരുതരത്തിലുള്ള അധികാരമാണ്. ഭാഷ

അധികാരമായതു കൊണ്ടുതന്നെ, അത് കയ്യാളുന്നവർക്ക് നിർണ്ണയാവകാശവും ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അധികാരം, നിർണ്ണയാവകാശം എന്നിവയിൽ നിന്ന് സ്ത്രീകളെ മാററി നിറുത്താൻ വേണ്ടിയാണ് ഭാഷയിൽ നിന്നും അവരെ അകററി നിറുത്തിയിരുന്നത്. ഭാഷയിലൂടെയാണ് സാംസ്കാരിക ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ട്, ഈ അകററി നിറുത്തലിലൂടെ സാംസ്കാരിക ബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദനത്തിൽ നിന്ന് സ്ത്രീകൾ അകററി നിറുത്തപ്പെടുന്നു.

സമകാലിക സമൂഹത്തിൽ, സാങ്കേതികമായ സാമർഥ്യം എന്നത് ആണത്തത്തിന് മേൽക്കൈയുള്ള സംസ്കാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവാണ്. സാങ്കേതിക സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ അസാന്നിദ്ധ്യമാണ് സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് ആയ സ്ത്രൈണതയുടെ പ്രധാനഘടകം. സാങ്കേതികവിദ്യയോട് സ്ത്രീകൾ കാണിക്കുന്ന വൈമുഖ്യത്തിനെ സാംസ്കാരികമായ ഘടനകളോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നു.[22] ഈ സാംസ്കാരിക ഘടനകളാണ് സ്ത്രീകളെ ആണിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിറുത്തുന്നത്. ഈ സാംസ്ക്കാരികഘടനകൾ സ്ത്രീകളെ സാങ്കേതികതയോട് വൈമുഖ്യമുള്ളവരാക്കി നിർമ്മിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ ആണത്തത്തെ ഉയർന്ന സാങ്കേതികവിദ്യയോട് തുലനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സാങ്കേതികവിദ്യ എന്നത് ചില യന്ത്രങ്ങളുടെയും ഉപകരണങ്ങളുടെയും സംഘമല്ല, ചില അറിവുകളിലൂടെയും സാമൂഹ്യശീലങ്ങളിലൂടെയും പ്രതിനിധീകരണങ്ങളിലൂടെയും മററും ചരിത്രപരമായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. ആണിന്റെ ലിംഗപദവിക്കു നിദാനമായി സാങ്കേതിക ആഭിമുഖ്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ലിംഗപരമായ വ്യത്യാസത്തിന്റെ ആശയസംഹിതയനുസരിച്ച്, ആണത്തം എന്നത് പെണ്ണത്തത്തിന്റെ നിഷേധമായി (negative) കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം എന്നത് ലിംഗവ്യത്യാസത്തെ മാത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നല്ല. മറിച്ച് അധികാരസൂചകം കൂടിയാണ്. സാങ്കേതികവൈദ

ഗ്ദ്ധ്യവും സാങ്കേതികജ്ഞാനവും സ്ത്രീക്കുമേൽ പുരുഷൻെറ അധികാരത്തിന്റെ സൂചകമായി മാറുന്നു.[23]

3.5. അർഥോൽപ്പാദനവും മാധ്യമങ്ങളും

ഇത്തരം അധികാരങ്ങൾ തന്നെ സാങ്കേതികരംഗത്തുനിന്ന് സ്ത്രീയെ മാററിനിർത്തുന്നു. ഇതിന്റെയർത്ഥം സ്ത്രീകൾ അർഥോൽപ്പാദനരംഗത്തുനിന്നു തന്നെ അകററപ്പെടുന്നു എന്നാണ്. സ്ത്രീകൾ ഉൽപ്പാദനരംഗത്തുനിന്ന് പുറത്താക്കപ്പെടുകയും സ്ത്രീകളെ സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പുകളാക്കി നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി, വിതരണം, നിലനിർത്തൽ എന്നിവയിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നവയാണ് മാധ്യമങ്ങൾ. മാധ്യമങ്ങൾ എന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് പത്രമാസികകൾ, സിനിമ, ടെലിവിഷൻ, റേഡിയോ സൈബർ മാധ്യമങ്ങൾ മുതലായവയെ എല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചാണ്.[24]

സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിലെ സ്വത്വനിർമ്മിതിയിൽ മാധ്യമങ്ങൾ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. നമ്മൾ ആരാണ് എന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുകയും സ്വത്വം പ്രദാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നത് പലപ്പോഴും മാധ്യമങ്ങളാണ്. നമുക്ക് എന്താണാവശ്യമെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്ന പരിസരം മാധ്യമങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതിനുവേണ്ട പ്രേരണകൾ തരുന്നതും അവയിൽ എത്തിച്ചേരാനുള്ള വഴി പറഞ്ഞു തരുന്നതും സാങ്കേതികവിദ്യ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതും മാധ്യമങ്ങളാണ്. മാധ്യമങ്ങളാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ഒരു സംസ്കാരത്തിലാണ് നമ്മൾ ജീവിക്കുന്നത്. അർഥോൽപ്പാദനത്തിൽ മാധ്യമങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് അതിനാൽ പ്രധാനമാണ്.

ഈ അദ്ധ്യായത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, പ്രാന്തങ്ങളിൽ വരുന്ന സ്ത്രീകളുൾപ്പെട്ട വിഭാഗങ്ങൾ മാധ്യമങ്ങളും അവയുടെ അർഥോല്പാദന

വും സൃഷ്ടിക്കുന്ന അധികാരക്കോട്ടയുടെ പുറത്താണ് നിന്നിരുന്നത്. കോർപ്പറേറ്റുകൾ, സ്ഥാപനങ്ങൾ, അർഥോല്പാദനം മുതലായവയെല്ലാം ആൺകേന്ദ്രീകൃതമായിരുന്നതുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളടക്കമുള്ള പ്രാന്തത്തിലുള്ള വിഭാഗത്തിന് ഇവയുടെ മേൽ നിയന്ത്രണാധികാരമോ നിർണ്ണയാവകാശമോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല.[25]

3.6. മാധ്യമങ്ങളിലെ പൊതുഇടം/സ്വകാര്യഇടം

പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആരംഭഘട്ടത്തിൽ തന്നെ (പുരുഷ) ബൂർഷ്വാ വിഭാഗം കൂടുതൽ അധികാരം കയ്യാളിയിരുന്നു. പുരുഷന്മാർ പെരുമാറിയിരുന്ന പൊതുഇടത്തിന്റെ ലോകം അധികാരം, സ്വാധീനശക്തി എന്നിവയുടെ പര്യായങ്ങളായി മാറി. സ്വകാര്യ ഇടമായ ഗാർഹികഇടമാകട്ടെ, സദാചാരമൂല്യത്തിന്റെ ഇടമെന്ന മട്ടിൽ കണക്കാക്കപ്പെട്ടു.[26] പുരുഷന്മാർ പൊതുഇടങ്ങളിലും സ്ത്രീകൾ സ്വകാര്യവും ഗാർഹികവുമായ ഇടത്തിലും പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടു. ഗാർഹികഇടത്തിലെ സ്ത്രീസ്വാധീനവും നിയന്ത്രണാധികാരവും സമൂഹം ഒന്നുകിൽ അവഗണിക്കുകയോ അതല്ലെങ്കിൽ ധാർമ്മികമൂല്യങ്ങളോട് ചേർത്തുവയ്ക്കുകയോ ആണ് ചെയ്തത്. പൊതുഇടത്തിന്റെ അധികാരത്തെ സ്വകാര്യഇടത്തിന്റെ അധികാരത്തിൽ നിന്ന് വേർതിരിക്കുകയും സ്ത്രീകളെ മാററിനിർത്തുകയും ചെയ്തു. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിലാണ് മാധ്യമങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളുടെ ശബ്ദം ഉൾപ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങിയത്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെ ഉൾപ്പെടുത്തിയപ്പോളാകട്ടെ അത് ഉപഭോഗവസ്തു എന്ന തരത്തിൽ മാത്രമായിരുന്നു. രണ്ടുതരത്തിലുള്ള വാർപ്പുമാതൃകകളെയാണ് മാധ്യമങ്ങൾ , വിശേഷിച്ച് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത്. ഒന്ന്, തൃഷ്ണ കാണിക്ക് അതായത് പുരുഷനായ കാണിക്ക് തൃഷ്ണയുണ്ടാക്കുകയും അവരുടെ ഫാന്റസിയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീബിംബം. രണ്ട്, പുരുഷാധിപത്യം ആവശ്യപ്പെടുന്നഇടത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കാവുന്ന വാർപ്പ് മാതൃകയായ സ്ത്രീബിംബം.

3.7. ശരീരനിർമ്മിതി

ശരീരം, ശരീരനിർമ്മിതി എന്നിവയാണ് ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന മററ് പ്രധാനഘടകങ്ങൾ.

മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ശരീരത്തെ ലൈംഗികതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയോ ലൈംഗികതയായി ചുരുക്കിയോ ആണ് പൊതുവേ കാണുന്നത്. ശരീരം, ശരീരനിർമ്മിതി, ലൈംഗികത എന്നിവ ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവിയെ സംബന്ധിച്ച സുപ്രധാനഘടകങ്ങളായി വരുന്നു. മുലകളുടെ ലൈംഗികവൽക്കരണത്തെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയ മരിലിൻ യാലോം ഇവയുടെ ഉടമസ്ഥാവകാശം ആർക്കാണ് എന്ന ചോദ്യം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്.[27] ശരീരം, ശരീരത്തിൻെറ ലൈംഗികത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചും ഈ ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. ശരീരത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥാവകാശം ആർക്കാണ് എന്നതാണ് പ്രധാന ചോദ്യം. ശരീരനിർമ്മിതിയുടെ രാഷ്ട്രീയം ഈ ഘടകത്തിലാണ് ഊന്നിനിൽക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും സങ്കൽപ്പനങ്ങളും പുരുഷാധിപത്യവ്യവസ്ഥയുടെ അധികാരഘടനയുമനുസരിച്ച് , സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിന്മേലുള്ള ഉടമസ്ഥാവകാശം അതിന്മേൽ ലൈംഗികാധികാരം സ്ഥാപിക്കുന്ന പുരുഷനായിരിക്കും . കമ്പോളവൽക്കൃതമായ ഒരു വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ ഈ ഉടമസ്ഥാവകാശം വിപണി, സംസ്കാരവ്യവസായം മുതലായവയ്ക്ക് നൽകപ്പെടും. എങ്ങനെയാണ് ശരീരം നിർമ്മിക്കപ്പെടുക എന്നത് സാംസ്കാരികവും സാമൂഹ്യവുമായ ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതിനിധീകൃത കലാമാധ്യമങ്ങളിൽ ശരീരത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം, ശരീരബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി എന്നിവയിൽ സംസ്കാരവ്യവസായത്തോടൊപ്പം കാണിയും പങ്കുചേരുന്നു. സിനിമ പോലെയുള്ള പ്രതിനിധീകൃതമാധ്യമങ്ങളിലെ ശരീരസംബന്ധിയായ ബിംബസമുച്ചയങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രോപകരണങ്ങളാൽ (cinematic apparatus) സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുകയും ഇവ കാണിക്ക് പകർ

ന്നു കൊടുക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവയാണ് കാണിയുടെ തൃഷ്ണ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും എന്താണ് കാണി കാണേണ്ടത് എന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നതും. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെതന്നെ ശരീരവും സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയുടെ നിർണ്ണയപരിധിക്കുള്ളിൽ നിന്നാണ് നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നത്. ശരീരവും സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ പുനർനിർവ്വചനത്തിന് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്.[28]

ശരീരത്തെ അതിന്റെ ഭൗതികമായ രൂപമെന്നതിനേക്കാളുപരി ഒരു സാംസ്കാരിക സങ്കൽപനമായിട്ടാണ് പുനർനിർവചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ശരീരത്തെ ഒരു പ്രത്യേക സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള (എൻകോഡ് ചെയ്യാനുള്ള) മാർഗ്ഗമായിട്ടാണ് പുനർനിർവ്വചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഭൗതികചോദനകളും (physical drives) അവയ്ക്കുമേലുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ മേൽനോട്ടവും ചേർന്നാണ് ശരീരനിർമ്മിതി നടക്കുന്നതെന്ന് ഈ നിർവ്വചനങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ശരീരത്തെ സാംസ്കാരികമായ പ്രതിനിധീകരണമായിട്ടാണ് ഈ നിർവ്വചനങ്ങളനുസരിച്ച് കണക്കാക്കുന്നത്. എന്താണ് ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലെയും മാതൃകാശരീരം എന്നത് അതത് കാലഘട്ടത്തിൽ സമൂഹം നിർണ്ണയിക്കും. എല്ലാ സമൂഹങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ഈ ശരീരനിർവ്വചനങ്ങൾ ഒരേപോലെയായിരിക്കില്ല. സാർവ്വലൗകികം എന്ന് പറയാവുന്ന ശരീരസങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഇല്ല. സമൂഹങ്ങൾക്കകത്തും സംസ്കാരങ്ങൾക്കകത്തും കാലഘട്ടങ്ങൾക്കകത്തും വ്യത്യസ്തമായ സങ്കൽപ്പനങ്ങളാണ് ശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്.

3.7.1. ഭാഷയുടെ ഉൽപ്പന്നമായ ശരീരം

പുനർനിർവ്വചനങ്ങളനുസരിച്ച്, ശരീരം എന്നത് ഭാഷയുടെ അഥവാ പ്രതിനിധീകരണത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നമാണ്.[29] ഭാഷ എന്നതുകൊണ്ട് അക്ഷരാർത്ഥത്തിലുള്ള ഭാഷ എന്നു മാത്രമല്ല അർഥമാക്കുന്നത്. സാധാരണ അർഥത്തിലുള്ള ഭാഷക്കുപുറമെ

ദൃശ്യഭാഷയോ പ്രതീകഭാഷയോ പ്രതിനിധീകൃത ഭാഷയോ ആവാം ഇത്. ഇവയിലൂടെയാണ് ശരീരത്തിന്റെ അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഭാഷ അതാത് സംസ്കാരങ്ങളുടെയുള്ളിലുള്ള വിശ്വാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ശരീരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു. ഈ കാരണംകൊണ്ട് ശരീരമെന്നത് ഒരു സാർവ്വലൗകിക സങ്കൽപ്പമല്ല, മറിച്ച് കണിശതകളില്ലാത്ത, വളരെ അയഞ്ഞ ഒരാശയമാണ്. സമയം, സ്ഥലം, സന്ദർഭം എന്നിവക്കനുസരിച്ച് അത് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. അതുകൊണ്ട്, പല തരത്തിൽ അതിനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കാം. ശരീരസങ്കൽപ്പത്തിനുമേൽ പലതരം ബിംബങ്ങൾ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയോ നീക്കം ചെയ്യുകയോ ആവാം. ശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ച വിശ്വാസങ്ങളും ഇതേപോലെ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഉദാഹരണത്തിന്, ശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ചു യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനചിത്രകാരന്മാരുടെ സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്ന് ആധുനിക ഫാഷൻ വ്യവസായത്തിന്റെ സങ്കൽപ്പത്തിന് വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. മധ്യകാലഘട്ടത്തിലെ യൂറോപ്പിൽ അമിതഭക്ഷണവും ദുർമേദസ്സും അന്തസ്സിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ മാതൃകാശരീരം എന്നത് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. മാതൃകാശരീരമെന്നത് എല്ലാ കാലത്തെയും എല്ലാ സമൂഹത്തിലെയും ജനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് ഒന്നല്ല. സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കും സന്ദർഭങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ച് ഇത് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും.

3.8. കമ്പോളവും ശരീരനിർമ്മിതിയും

വൻതോതിൽ ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും വിതരണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഇത്തരം തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നത് സംസ്കാരവ്യവസായമാണ്. (അർത്ഥകൽപ്പന എന്ന അധ്യായം കാണുക) മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചപോലെ ഓരോ സംസ്ക്കാരത്തിനും അതിന്റേതായ മാതൃകാശരീരം ഉണ്ടായിരിക്കും. ആ പ്രത്യേകസമൂഹം എങ്ങനെയാണ് ശരീരത്തെ കാണുന്നത്, അഥവാ കാണാനാഗ്രഹിക്കുന്നത്

എന്ന വസ്തുത ഈ മാതൃകകളിൽ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. കമ്പോളത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളനുസരിച്ച് ശരീരത്തെ, വിശേഷിച്ച് സ്ത്രീശരീരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുക എന്നതാണ് വ്യവസായത്തിന്റെ വിശേഷിച്ച് ഫാഷൻ വ്യവസായത്തിന്റെയും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെയും രീതി. സ്ത്രീശരീരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ബിംബങ്ങളെ വിററഴിക്കേണ്ട ഉൽപ്പന്നങ്ങളായാണ് ഫാഷൻ, പരസ്യം, ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ എന്നിവയുടെ വ്യവസായങ്ങൾ കാണുന്നത്.[31] (പാഠവിശകലനം എന്ന അധ്യായം കാണുക). ഇത്തരം വ്യവസായങ്ങളിൽ പുരുഷൻ ഉപഭോക്താവും സ്ത്രീ/സ്ത്രീശരീരം ഉൽപ്പന്നവുമാണ്. മാത്രമല്ല, പുരുഷൻ ഉൽപ്പാദകനും തീരുമാനമെടുക്കുന്നയാളും കൂടിയാണ്. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെയും അതിന്റെ നിർമ്മിതി, നിർവചനം എന്നിവയുടെയും നിർണ്ണയാവകാശം പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനാണ് എന്നതിലാണിത്. ബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദനം, വിതരണം, സ്വീകരണം എന്നിവയിലെല്ലാം ഇത് നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും എന്തുതരം ബിംബങ്ങളാണ് ഉപഭോക്താക്കൾ ഉപയോഗിക്കേണ്ടത് എന്നത് ഈ വ്യവസായമാണ് നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഇതനുസരിച്ചാണ് പ്രതിനിധീകൃത മാധ്യമങ്ങളിൽ സ്ത്രീശരീരം/ശരീരബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്.

3.9. തൃഷ്ണയുടെ നിർമ്മിതി

ഉപഭോഗസംസ്ക്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച് ശരീരം ആനന്ദത്തിന്റെ ഉപാധിയാണ്. അതിനെ തൃഷ്ണ നിറഞ്ഞതായും തൃഷ്ണ ഉളവാക്കുന്നതായും ചിത്രീകരിക്കുകയാണ് ബിംബസമുച്ചയങ്ങളിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ യുവത്വം, ആരോഗ്യം, സൗന്ദര്യം എന്നിവക്ക് പ്രാമാണ്യം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.[32] ടെലിവിഷൻ, സിനിമ എന്നീ മേൽക്കൈയുള്ള ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളും പരസ്യങ്ങളും ആകർ

ഷണീയമായ ശരീരസൗന്ദര്യത്തെയും മുഖസൗന്ദര്യത്തെയും ജീവിതസന്തുഷ്ടി യുടെ താക്കോലുകളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ ജന ങ്ങളുടെ ആരാധനയ്ക്കു പാത്രമാവുന്നത് ചലച്ചിത്രതാരങ്ങൾ, പോപ് ഗായകർ മു തലായി സൗന്ദര്യമുള്ള ആൾക്കാരെയാണ്. സൗന്ദര്യം, വസ്ത്രധാരണം മുതലായ സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ ഈ വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട ആളുകളുടെ സ്വാധീനമുണ്ടാകുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. 1933ൽ ജെബി പ്രീസ്ററ്ലി എഴുതിയ ഒരു കുറിപ്പനുസരിച്ച്, അക്കാലത്തു പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിലെ വസ്ത്രധാരണത്തിൽ തന്നെ, ഗ്രാമീണം, നാഗരികം എന്ന തരം തിരിവുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു.[33]

വ്യവസായ ഭീമന്മാരുടെ അക്രമോത്സുകമായ ഉപകരണമായിട്ടാണ് ഉപഭോഗാ സക്തി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. ഉപഭോഗസംസ്ക്കാരത്തിന്റെ കാ ലഘട്ടത്തിനു മുൻപുള്ള ഉപഭോഗരീതികളിൽ നിന്ന് ക്രമേണ ക്രമേണയായി ഉരു ത്തിരിഞ്ഞുവരികയല്ല ഉണ്ടായത്. വ്യവസായ സമൂഹം ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിച്ചെ ടുക്കുന്നതാണിത്. പുതിയ ഭ്രമങ്ങൾ ജനങ്ങളെകക്കൊണ്ട് സ്വീകരിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന തന്ത്രമാണിത്. സാധാരണ ജനങ്ങൾ എന്താണ് ചി ന്തിക്കേണ്ടത് എന്നു മാത്രമല്ല, എങ്ങനെയാണ് ചിന്തിക്കേണ്ടതെന്നുകൂടി വ്യവസായ ഭീമന്മാർ പഠിപ്പിക്കുന്നു.

വൻതോതിലുള്ള ഉൽപ്പാദനത്തിന്റെ മറുവശമായിട്ടാണ് വൻതോതിലുള്ള ഉപ ഭോഗത്തെ കണക്കാക്കുന്നത്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനം പാശ്ചാ ത്യ രാജ്യങ്ങളിലുണ്ടായ ഉൽപ്പാദനവർദ്ധനവിനെത്തുടർന്നാണ് ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റ് സ്റേറാറുകൾ നടപ്പിൽ വന്നത്.[34] ഇവിടെ വിലക്കുറവുള്ള വസ്ത്രങ്ങളും ഗൃഹോ പകരണങ്ങളും മററും പ്രദർശനത്തിനു വയ്ക്കുമായിരുന്നു. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടി ന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ, ഉൽപ്പാദനം കുത്തനെ വർദ്ധിച്ചു. ഇതിനു പുറമെ വേതന

ത്തിലുണ്ടായ വർദ്ധനവും ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ വാങ്ങാൻ ലഭ്യമായിരുന്ന വായ്പാപ ദ്ധതിയും തവണവ്യവസ്ഥയിലുള്ള വിൽപ്പനയും ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ വാങ്ങാനുള്ള ആവശ്യം വർദ്ധിപ്പിച്ചു.

ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ വാങ്ങാനുള്ള ആവശ്യം വർദ്ധിപ്പിച്ചതിൽ പരസ്യങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ പങ്കുണ്ട്. ഉൽപ്പന്നങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ജനങ്ങളുടെ ആവശ്യങ്ങളും അഭിലാഷങ്ങളും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ പത്രമാസികകൾ, വിശേഷിച്ച് ടാബ്ളോയ്ഡുകൾ, റേഡിയോ മുതലായവ നല്ലൊരു പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരസ്യങ്ങളിലൂടെ, വിതരണം ചെയ്യപ്പെട്ടത് അല്ലലില്ലാത്തതും അലസവുമായതും ഉല്ലാസം നിറഞ്ഞതുമായ ജീവിത ശൈലിയാണ്. ഇതുവരെ ഉപരിവർഗ്ഗത്തിനുമാത്രം പ്രാപ്യമായിരുന്ന ഉപഭോഗവസ്തുക്കളും ഉപഭോഗാനുഭവങ്ങളും താഴേത്തട്ടിലേക്കു പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പരസ്യങ്ങൾ വലിയൊരു പങ്കു വഹിച്ചു. ജീവിതശൈലി ഇത്തരത്തിലല്ല വേണ്ടത്, കുറേക്കൂടി മെച്ചപ്പെടുത്തണം എന്ന തോന്നലുണ്ടാക്കാനും ഈ മെച്ചപ്പെടുത്തലിന് ഉപഭോഗവസ്തുക്കളാണ് ആവശ്യം എന്ന ബോധം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനും പരസ്യങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞു. സമ്പന്നത, യുവത്വം, സൗന്ദര്യം, സുഖലോലുപത മുതലായവ നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന ബിംബങ്ങളിലൂടെ, ഏതു തരത്തിലുള്ള തൃഷ്ണയാണോ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കേണ്ടത്, അത് സൃഷ്ടിക്കുകയും അതിലൂടെ ഒരു പ്രത്യേക ഉപഭോഗവസ്തുവിനോടുള്ള ആവശ്യം ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

3.9.1. ആഗോളവൽക്കരണവും ശരീരബിംബങ്ങളും

സമകാലിക സമ്പദ്വ്യവസ്ഥകളിലെ ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ ആഗമനം, നിലവിലുള്ള സമൂഹങ്ങൾക്കും സംസ്കാരങ്ങൾക്കുമുള്ളിലേക്ക് ആഗോളവൽക്കൃതമായ ബിംബസമുച്ചയങ്ങളുടെ ഒഴുക്കിന് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. വിവരസാങ്കേതിക

രംഗത്തുണ്ടായ വിപുലമായ മാററങ്ങളാണ് ഇത്തരം ബിംബങ്ങളുടെ ഒഴുക്കിന് ഒരു പ്രധാന കാരണം.[35] ഡിജിററൽ സാങ്കേതികതയുടെ വികസനം, സൈബർ സംസ്ക്കൃതിയുടെ സ്വാധീനം എന്നിവ ബിംബങ്ങളുടെ ആഗോളീകൃതമായ ഒഴുക്കിന് കാരണമാവുന്നു.

ബിംബങ്ങളുടെ ആഗോളവൽക്കരണം പ്രാദേശിക സംസ്ക്കൃതികൾക്കകത്തെ ബിംബങ്ങളെ മേൽക്കയ്യുള്ള ആഗോളീകൃതബിംബങ്ങളുടെ അധീശത്വത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. ശരീരം, ശരീരത്തിന്റെ പ്രതിനിധീകൃത രൂപങ്ങൾ, ഫാഷൻ, പരസ്യം സിനിമപോലെയുള്ള രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട (recorded) മാധ്യമങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം മേൽക്കയ്യുള്ള ഈ ബിംബങ്ങളുടെ അധീശത്വം കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്.[36]

ദൃശ്യമാധ്യങ്ങളിലെ ബിംബങ്ങളും വിപണിയും തമ്മിൽ സജീവമായ ബന്ധമുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ച്, വൻതോതിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വിപണിയിലെ ഉൽപ്പന്നങ്ങളായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ ജീവിതരീതി, ജീവിത സങ്കൽപ്പങ്ങൾ, ഗ്ലാമർ മുതലായവയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ആകർഷണം തോന്നിക്കുന്ന തരം ജീവിതരീതി അവതരിപ്പിക്കുകയും അതിനോട് ഉപഭോക്താവിന് തൃഷ്ണയുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി പരസ്യങ്ങളിൽ അവലംബിക്കുന്നു. ഇത്തരം തിളക്കമുള്ള ബിംബങ്ങൾ വിതരണം ചെയ്യുന്ന മറെറാരു പ്രധാനമാധ്യമം ചലച്ചിത്രമാണ്.

ശരീരം, ലൈംഗികത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് സംസ്ക്കാരവ്യവസായം നിർമ്മിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ സ്ത്രീശരീരത്തെ കാഴ്ചവിരുന്നായി (spectacle) അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കാണിയുടെ, പ്രത്യേകിച്ച് പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ കാഴ്ച കയ്യാളുന്ന കാണിയുടെ നോട്ടത്തെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുകയും തൃഷ്ണ (desire) ഉണർത്തുകയും

ചെയ്യുന്ന തരത്തിലാണ് സ്ത്രീശരീരത്തെ ചലച്ചിത്രവ്യവസായം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്.[37] ഉല്പ്പന്നം എന്ന നിലയിലാണ് ശരീരത്തെയും പൊതുവിൽ ബിംബങ്ങളെയും ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്. മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, സംസ്ക്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഉൽപ്പാദന-വിതരണ തലങ്ങൾ പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായി നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ട്, പൊതുവിൽ പുരുഷനായ കാണിയുടെ തൃഷ്ണകൾക്കും കാഴ്ചയ്ക്കുമനുസരിച്ചാണ് ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നത്.

ഉപഭോക്തൃ സമൂഹത്തിനുള്ളിലെ വിപണനോല്പന്നങ്ങൾ എന്ന നിലക്ക് ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ വൻതോതിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും വിതരണം ചെയ്യുകയുമാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം ചെയ്യുന്നത്.[38] പ്രാദേശിക സംസ്ക്കൃതികൾക്കകത്തേയ്ക്ക് വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഇത്തരം ആഗോളീകൃതമായ ബിംബങ്ങൾ. ചെറു സംസ്ക്കൃതികളുടെ ഉള്ളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പ്രാദേശികവും തദ്ദേശീയവുമായ ബിംബങ്ങൾക്ക് പകരമായി വയ്ക്കപ്പെടുന്നു. ശരീരം, ലൈംഗികത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചും ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഗോളീകൃത ബിംബസഞ്ചയങ്ങൾ പകരം വയ്ക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച്, സ്ത്രീശരീരംകൊണ്ട് രണ്ടുതരം ധർമ്മങ്ങൾ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം, നല്ല സ്ത്രീ എന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന തരത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെയും ലൈംഗികത പ്രകടമാക്കുകയും ശരീരം പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മോഹിനികളായ സ്ത്രീകളുടെയും ബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. കുലീന, വേശ്യ എന്നീ രണ്ടു സങ്കല്പങ്ങളാണ് സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ച് ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നതെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്.[39] ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പു

രുഷനിൽ തൃഷ്ണയുണർത്തുകയും ത്രസിപ്പിക്കുകയും മോഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളും പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ ഇടങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങുന്ന സ്ത്രീകളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.[40] (പാഠവിശകലനം എന്ന അധ്യായം കാണുക) സ്ത്രീശരീരത്തെയും അതിന്റെ കാഴ്ചകൾ, ധർമ്മം, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്നിവയ്ക്ക് സംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന അർഥത്തെക്കുറിച്ച് തുടർന്നുവരുന്ന അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കും.

1. Michael S Kimmel and Amy Aronson (ed), The Gendered Society Reader, 2004
2. Eric Louw, The Media and Cultural Production, 2001;
   See also Featherstone, Consumer Culture and Society, http://tcs.sagepub.com
3. Kimmel and Aronson, ibid
4. Louw, ibid
5. Kimmel and Aronson, ibid
6. ibid
7. Mattleart in Oliver Boyd-Barret and Chris Newbold (ed) Approaches to Media, 1995
8. ibid
9. Lelia Green, Technoculture, 2007
10. Stacey Hagen quoted in Mattleart in Boyd-Barret and Newbold (Ed), ibid
11. Gaye Tuchman in Boyd Barret and Newbold (Ed), ibid, 1995
12. ibid
13. Lelia Green, ibid
14. ibid
15. ibid
16. Moureen MacNiel, Gender and Expertise, 1987
17. Judy Wajcman, Feminism Confronts Technology, 1991
18. ibid
19. ibid
20. ibid
21. ibid
22. ibid

23. Michel Real, Supermedia, 1989
24. ibid
25. Myra MacDonald, Representing Women, 1995
26. ibid
27. Marylin Yalom, History of the Breast, 1997
28. Dany Cavellaro, The Body for Beginners, 2001
29. ibid
30. Louw, ibid
31. Featherstone, ibid
32. ibid
33. ibid
34. ibid
35. Cartwright and Sturken, Practices of Looking, 2001
36. Louw, ibid
37. ibid
38. Cartwright and Sturken, ibid
39. J Devika, Engendering Individuals, 2007
40. Jyothika Virdi, The Cinematic Imagination, 2007

അധ്യായം 4

അർഥകൽപ്പന

അധ്യായം 4

അർഥകൽപ്പന

ഉപോദ്ഘാതം

ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളുടെ അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളുടെ അർഥകൽപ്പനയെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ പ്രധാനമായും പരിഗണനയിൽ വരുന്ന വസ്തുതകളുണ്ട്.

ഒന്നാമതായി സിനിമ ഒരു ദൃശ്യശ്രാവ്യമാധ്യമമാണ്. അതുകൊണ്ട് സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങളെ ദൃശ്യശ്രാവ്യബിംബങ്ങളെന്ന തരത്തിൽ വേണം സമീപിക്കാൻ. രണ്ട്, ഈ ബിംബങ്ങൾ നിശ്ചലമല്ല, ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവയാണ്. അതായത്, സ്ഥലം, സമയം എന്നിവയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നവയാണ്. ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ എന്ന രീതിയിൽ വേണം ഇവയെ കാണാൻ. മുന്നിൽ നീങ്ങുന്ന ബിംബങ്ങളും അവയുടെ തുടർബിംബങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്ന് അർഥകൽപ്പനയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഇവയെ പ്രത്യേകരീതിയിൽ വിന്യസിക്കുമ്പോൾ അഥവാ എഡിററ് ചെയ്യുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.[1]

4.1. പ്രതിനിധീകരണം

ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് നിൽക്കുന്നവയല്ല. സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പരിസരത്തിൽ നിന്നാണ് അവയുടെ അർത്ഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഭാഷയിലും സിനിമയുൾപ്പെടെയുള്ള ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലുമെല്ലാം അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രതിനിധീകരണത്തിലൂടെയാണ്. പ്രതിനിധീകരണസമ്പ്രദായങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവ സാധ്യമാകുന്നത്. പ്രതിനിധീകരണത്തെ ചുററുമുള്ള ലോകത്തിന്റെ അനുകരണമോ പ്രതിഫലനമോ ആയിട്ടാണ് കാണാറ്.[2] ലോകത്തെയും അതിന്റെ അർഥങ്ങളെയും പ്രതിനിധീകരണത്തിലൂടെയാണ് നമ്മൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് എന്നതാണ് പ്രബലമായ മറെറാരുവാദം. സാമൂഹ്യനിർമ്മിതിയുടെ സമീപനം (social constructional approach) അനുസരിച്ച് നമ്മൾ ഭൗതികലോകത്തിന് അർഥം കൽപ്പിക്കുന്നത് പ്രതിനിധീകരണസമ്പ്രദായങ്ങൾ വഴിയാണ്. സവിശേഷമായ സാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെയാണ് ഇത് സംഭവിക്കുന്നത്. ഭാഷയാണ് പ്രതിനിധീകരണത്തിന്റെ ഒരു ഉപാധി. ഭാഷ എന്നതുകൊണ്ട് വ്യവഹരിക്കുന്നത് അക്ഷരാർത്ഥത്തിലുള്ള ഭാഷയെ മാത്രമല്ല. ഭാഷ എന്നാൽ സാധാരണ അർഥത്തിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന ഭാഷയോ എഴുത്തുഭാഷയോ ബിംബഭാഷയോ ആവാം. ഈ പ്രതിനിധീകരണസമ്പ്രദായങ്ങളിലൂടെ ഒരു കണ്ണാടിയിലെന്നപോലെ ലോകം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്, മറിച്ച് ഇവയിലൂടെയാണ് നമ്മൾ ലോകത്തിന് അർഥമുണ്ടാക്കുന്നതെന്ന് ഈ സിദ്ധാന്തം പറയുന്നു.[3] ഒരു പ്രത്യേക സംസ്കാരത്തിനുള്ളിലെ പ്രത്യേക പ്രതിനിധീകരണസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ നിയമാവലികളും രീതികളുമല്ല ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചുള്ളത്. അതേസമയംതന്നെ ചില കാര്യങ്ങളിൽ സമാനതകളുണ്ട്. തെരഞ്ഞെടുക്കലുകളാണ് പൊതുവായി വരുന്ന ഒരു ഘടകം.[4] എല്ലാത്തരം പ്രതിനിധീകരണങ്ങളിലും ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള

തെരഞ്ഞെടുക്കലുകൾ വേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. ചില കാര്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുകയും വേറെ ചിലത് ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്തൊക്കെ കാര്യങ്ങൾക്കാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. ആരുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്, ആവിഷ്കാരരീതി എന്താണ് തുടങ്ങിയ നിരവധി കാര്യങ്ങളിൽ പലതരം തെരഞ്ഞെടുക്കലുകൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ കാമറയുടെ ആംഗ്ൾ, ഷോട്ടിന്റെ തരം, ദൈർഘ്യം, ഫ്രെയ്മിന്റെ ഉള്ളടക്കം, അതിന്റെ വിന്യാസം, ഫോക്കസ്, ലൈററിങ്ങ് എന്നിങ്ങനെ പലതരം തെരഞ്ഞെടുക്കലുകൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ വേണ്ടിവരുന്നു. കാമറ ഒരു ദൃശ്യത്തെ എങ്ങനെ കാണുന്നു, എങ്ങനെ പകർത്തുന്നു, എഡിററിങ്ങ് സമയത്ത് ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ എങ്ങനെ വിന്യസിക്കുന്നു, എന്തിനോട് തുടർച്ചയായി എന്താണ് വയ്ക്കുന്നത് മുതലായ കാര്യങ്ങളെല്ലാം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ഇത്തരം തെരഞ്ഞെടുക്കലുകൾക്കനുസരിച്ച് അവ സൂചിപ്പിക്കുന്ന അർഥവും വ്യത്യാസപ്പെടുന്നുണ്ട്.

4.1.1. രാഷ്ട്രീയ സാമ്പത്തിക ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സമീപനം

ചില വ്യക്തികൾക്ക് അഥവാ സംഘങ്ങൾക്ക്, ആശയവിനിമയ പ്രക്രിയയ്ക്കകത്ത് കൂടുതൽ അധികാരമുണ്ടായിരിക്കും. രാഷ്ട്രീയസാമ്പത്തികശാസ്ത്ര (political economy) ത്തിന്റെ സമീപനമനുസരിച്ച് അർഥോൽപ്പാദനം സന്ദർഭാനുസാരി (contextual) യായിട്ടാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ സാമ്പത്തികശാസ്ത്രമനുസരിച്ച്, ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന അഥവാ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിവേണം അർഥങ്ങളെ കാണാൻ. വ്യക്തികൾക്ക് സമൂഹത്തിലുള്ള അധിസാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദന-വിതരണങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയ സാമ്പത്തികശാസ്ത്രം കാണുന്നത്.[5] അധികാരം കയ്യാളുന്നവർക്ക് അർഥോൽപാദനത്തിന്മേലും അർഥവിതരണത്തിന്മേലും കൂടുതൽ നിർണ്ണായകത്വമുണ്ടായിരിക്കും. അർ

ഥസൃഷ്ടി എന്നതിനെ അതത് സന്ദർഭങ്ങളിലൂന്നി നിന്നുകൊണ്ടുള്ള നിരന്തരമായ ഏററുമുട്ടലുകളും അധികാരം പിടിച്ചെടുക്കലുമായിട്ടാണ് രാഷ്ട്രീയസാമ്പത്തികശാസ്ത്രം കണക്കാക്കുന്നത്. ഇതനുസരിച്ച് വ്യവഹാരങ്ങൾ (discourse) നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ഇവ വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന മേഖലകൾ ഇത്തരം ഏററുമുട്ടലുകളുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഇടങ്ങളാണ്. ന്യൂസ് റൂമുകൾ, ഫിലിം/ടെലിവിഷൻ സ്റ്റുഡിയോകൾ, പാർലമെന്റ്, കോടതി, സർവ്വകലാശാലകൾ, ഗവേഷണസ്ഥാപനങ്ങൾ മുതലായവയെയാണ് വ്യവഹാരങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന ഇടങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നത്. സ്കൂളുകൾ, മാധ്യമ-വാർത്താവിനിമയശൃംഖലകൾ എന്നിവയിലൂടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ പ്രവഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം ഇടങ്ങളുമായി സാമീപ്യമുണ്ടാക്കാനും എതിരാളികൾക്ക് സാമീപ്യത്തിന് അവസരങ്ങൾ ഇല്ലാതാക്കാനും നിരന്തരമായ ഏററുമുട്ടലുകൾ തന്നെ നടക്കുന്നു എന്ന് ഇവർ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. മുൻകാലങ്ങളിലുണ്ടായിട്ടുള്ള നിരവധി ഏററുമുട്ടലുകളുടെ ഫലമായിട്ടുണ്ടായ അർഥസഞ്ചയത്തിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ ജീവിതകാലത്ത് നാം ഉൾപ്പെടുന്ന നിരവധി ഏററുമുട്ടലുകളുടെ ഫലമായിട്ടുണ്ടാവുന്ന അർഥസഞ്ചയത്തിലാണ് പിൻതലമുറ ജീവിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഏററുമുട്ടലുകളുടെ സ്വഭാവവും പരിണിതിയുമാണ് ഓരോ സന്ദർഭത്തിന്റെയും ഘടനാവിശേഷം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എന്ന് രാഷ്ട്രീയ സാമ്പത്തികശാസ്ത്രം കരുതുന്നു. ഓരോരോ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെയും പ്രത്യേകമായ ഈ ഘടനാവിശേഷമാണ് അർഥത്തിലേയ്ക്ക് ഉൾക്കാഴ്ച നൽകുന്നത്. അധികാരഘടനയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാററമനുസരിച്ച് അർഥോൽപാദനത്തിന്റെ ബലതന്ത്രവും മാറിവരും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, രാഷ്ട്രീയസാമ്പത്തികശാസ്ത്രത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളനുസരിച്ച്, അർഥം, അർഥോൽപാദനം എന്നിവ സന്ദർഭം, കാലം, അധികാരബന്ധങ്ങളുടെ വ്യതിയാനം എന്നിവയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളതാണ്.

4.2. മാധ്യമങ്ങളും അർഥസൃഷ്ടിയും

അർത്ഥസൃഷ്ടിയിൽ മാധ്യമങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് സുപ്രധാനമാണ്. നമ്മോട് നമ്മൾ ആരാണെന്നു പറയുന്നതും സ്വത്വം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതും മാധ്യമങ്ങളാണെന്ന് പല സൈദ്ധാന്തികരും കരുതുന്നു. സ്വത്വനിർവ്വചനത്തിൽ മാധ്യമങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് വളരെ പ്രധാനമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മാധ്യമവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ഒരു സംസ്കാരത്തിലാണ് നമ്മൾ ജീവിക്കുന്നത്. പത്രമാസികകൾ, റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ, സിനിമ എന്നിവയെല്ലാം ചേർന്നവയാണ് പത്രമാധ്യമങ്ങൾ എന്ന് ഇവിടെ വിളിക്കുന്നത്.[6]

വാർത്താവിനിമയോപാധിയുടെ വ്യവസായവൽക്കരണത്തെതുടർന്നാണ് മാധ്യമവൽക്കരണത്തിന്റെ പ്രസക്തി വർദ്ധിച്ചത്. ഇതിന്റെ വേരുകൾ ചെന്നെത്തുന്നത് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിലാണ്. പത്രമാധ്യമങ്ങളുടെ കോർപ്പറേററുകൾ രൂപം കൊണ്ടതും പത്രം ഒരു വ്യവസായമായി വളരുന്നതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. ആദ്യകാലഘട്ടങ്ങളിൽ വ്യവസായത്തിന് അനുപൂരകമായിരുന്നു ആശയവിനിമയമെങ്കിൽ പിൽക്കാലത്ത് ആശയവിനിമയം തന്നെ വാണിജ്യാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള വ്യവസായമായി മാറി.

4.3. ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്ക്കൂൾ

ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ വ്യവസായവൽക്കരണത്തെക്കുറിച്ച് ഏററവുമധികം ഉൽക്കണ്ഠ പങ്കുവച്ചവരായിരുന്നു ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ അംഗങ്ങൾ. സംസ്കാരവ്യവസായം (culture industry) എന്ന പേരു നല്കിയത് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ അംഗങ്ങളാണ്.[8] ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിലെ പ്രമുഖാംഗങ്ങളായ ഹോർക്ക്ഹീമറും അഡോണൊയുമാണ് സംസ്കാര വ്യവസായം എന്ന പദം ആദ്യമായി ഉപയോഗിച്ചത്. വ്യവസായവൽകൃതമായി അർഥോപ്പാദനം നടത്തുന്നതിന്റെ ഫല

മായി ഏകശിലാരൂപങ്ങളായ അർഥങ്ങളാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് അഡോണോ, ഹോർക്ക് ഹീമർ, ഹെർബർട്ട് മാർക്യൂസ് മുതലായവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[9] ഗ്രാംചിയെപ്പോലുള്ള മാർക്സിയൻ സൈദ്ധാന്തികരുടേതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ അംഗങ്ങൾ സാംസ്കാരത്തിന്റെയും അർഥത്തിന്റെയും ഉൽപ്പാദനത്തെ കണ്ടത്. ഗ്രാംചിയുടെ സിദ്ധാന്തപ്രകാരം മേൽക്കൈയുള്ള അർഥം (dominant meaning) നിലനിൽക്കെത്തന്നെ ഇടപെടാനുള്ള ഇടം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.[10] ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ മധ്യഭാഗത്തോടടുത്താണ് ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പുറത്തുവരുന്നത്. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിൽ, ബുദ്ധിജീവിവിഭാഗ (intellectuals) ത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയെ നിയന്ത്രണവിധേയമാക്കുകയും സ്ഥാപനവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ ഇവർ ഉൽക്കണ്ഠാകുലരായിരുന്നു. സ്ഥാപനത്തിന്റെ ഉള്ളിലെത്തുന്നതോടെ ഈ ബുദ്ധിജീവികൾ അതിന്റെ രക്ഷാധികർത്തൃത്വത്തിന് മെരുക്കപ്പെടുമെന്ന് അവർ വിശ്വസിച്ചു.[11] ഗ്രാംചിയെപ്പോലുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ ബുദ്ധിജീവികളുടെ പ്രവർത്തനത്തെ ഇത്രത്തോളം അടഞ്ഞതായി കണ്ടിരുന്നില്ല. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിൽ മുഴുവനായും തന്നെ, പാശ്ചാത്യസംസ്ക്കൃതിക്കുള്ളിലെ അർഥോപ്പാദനവും അതിന്റെ വിതരണവും സംഘടിതവും വ്യവസായവൽക്കൃതവും ചരക്കുവൽക്കൃതവുമായിരുന്നു. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിൽ ആശയവിനിമയം വൈദഗ്ദ്ധ്യമാർന്ന തൊഴിലായി വർദ്ധിച്ച തോതിൽ മാറിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ഇതിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വിദഗ്ധർ (professionals) അർഥം മനഃപൂർവ്വം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന തൊഴിലിലാണ് ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ മുന്നിൽ തുറന്നു കിട്ടുന്ന അർഥങ്ങൾ യാദൃശ്ചികമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നവയല്ല, മറിച്ച് സംജ്ഞാനിർമ്മാണ (coding process) ത്തിന്റെ പ്രക്രിയയിലും ശീലങ്ങളിലും അതിന്റെ ലോകവീക്ഷണത്തിനും പ്രത്യേക പരിശീലനം ലഭിച്ച ബുദ്ധിജീവികൾ ബോധപൂർവം നിർമ്മി

ക്കുന്നവയാണ്.[12] ആശയവിനിമയത്തിനുതകുന്ന വികൽപ്പങ്ങളുടെ (communicative variables) ബോധപൂർവ്വമുള്ള വളച്ചൊടിക്കലുകളുടെയും ഫലമായിട്ടാണ് ഈ അർഥങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ പരിശീലനം ലഭിച്ച വിദഗ്ദ്ധരുടെ സേവനം, വിശേഷിച്ച് പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ, തൊഴിൽ ദാതാക്കൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയാണെന്ന് ലൂവ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഈ വിദഗ്ധബുദ്ധിജീവികളാണ് നാം കണ്ടുമുട്ടുന്ന അർഥങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. തൊഴിലാളികൾ എന്ന നിലയിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഈ അർഥോൽപ്പാദനം നടത്തുന്നത് എന്നതുകൊണ്ട്, തൊഴിൽ ദാതാക്കളുടെ താൽപ്പര്യത്തെ ഗൗരവമായി എതിർക്കാൻ ഇവർക്ക് സാധിക്കില്ല. സാമൂഹികാർഥങ്ങൾക്കുമുതൽ കൂടുതൽ സ്ഥാപനവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതോടെ. അർഥോൽപ്പാദനത്തിനു മേൽ ഈ രംഗത്തെ തൊഴിൽ ദാതാക്കളുടെ സമ്മർദ്ദം കൂടുതൽ കൂടുതൽ അനുഭവപ്പെടുമെന്ന് ലൂവ് പറയുന്നു.

4.3.1. വാൾട്ടർ ബെന്യാമിൻ

വ്യവസായികവൽക്കൃതമായ അർഥോൽപ്പാദനത്തെപ്പററി ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂൾ കാലഘട്ടത്തിൽ നടന്ന അത്യന്തം ഗൗരവമായ ഒരു പഠനം, അതിലെ തന്നെ അംഗമായിരുന്ന വാൾട്ടർ ബെന്യാമിന്റേതാണ്.[13] ബെന്യാമിന്റെ *വർക്ക് ഓഫ് ആർട്ട് ഇൻ ദ എയ്ജ് ഓഫ് മെക്കാനിക്കൽ റീപ്രൊഡക്ഷൻ* എന്ന രചന സാംസ്കാരിക ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങളിൽ ഏററവുമധികം ഉദ്ധരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. അഡോണോയിൽ നിന്നും ഹോർക്ഹീമറിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് ബെന്യാമിൻ ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ കലാസൃഷ്ടികളെ പരിശോധിച്ചത്. കലാസൃഷ്ടികളുടെ അനന്യത (uniqueness) എന്നത് അതിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ ചേർത്തുവച്ചിരിക്കുന്നതും അതിൽനിന്ന് വിടുർത്തിയെടുക്കാൻ പററാത്തതുമാണ് എന്ന് ബെന്യാമിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇത് സജീവമായ മാററത്തിനു വിധേയമാകാം. ഈ അന

ന്യതയെ 'ഓറ' (aura) എന്നാണ് ബെന്യാമിൻ വിളിക്കുന്നത്. ഒരു കലാസൃഷ്ടി നിലനില്ക്കുന്നത് അതിന്റെ സ്ഥല-കാലങ്ങളിലാണ്. ഇവ രണ്ടും ചേർന്നതാണ് അതിന്റെ അനന്യത. പുനരുൽപ്പാദനത്തിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്നത് ഇതാണെന്ന് ബെന്യാമിൻ പറയുന്നു. ഫോട്ടോഗ്രാഫിയിൽ, പുനരുൽപ്പാദനപ്രക്രിയയിലൂടെ യഥാർത്ഥ്യവസ്തുവിൽ നഗ്നനേത്രങ്ങൾക്ക് കാണാൻ പററാത്ത വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുത്താനാവുന്നു. കാമറയുടെ ലെൻസിന് ഇത് സാധ്യമാവും. ലെൻസിന്റെ ക്രമീകരണം വഴിയും ആംഗിളിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെയുമൊക്കയാണിത്. സ്വാഭാവിക കാഴ്ചയിൽ നിന്ന് വഴുതിപ്പോകുന്ന ബിംബങ്ങളെ ഫോട്ടോഗ്രഫിയിലൂടെയുള്ള പുനരുൽപ്പാദനത്തിൽ, എൻലാർജ്മെന്റ്, സ്ലോമോഷൻ തുടങ്ങിയ പ്രക്രിയകളിലൂടെ പിടിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കും. അതുപോലെ, യഥാർഥ വസ്തുവിന് ചെന്നെത്താൻ പററാത്ത സാഹചര്യങ്ങളിലേക്ക് പുനരുൽപ്പാദിപ്പിച്ച പതിപ്പിന് ചെന്നു പററാം. കാണിക്കോ കേൾവിക്കാരിക്കോ/ക്കാരനോ തങ്ങളുടെ യഥാർഥ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ടു തന്നെ പുനരുൽപ്പാദിപ്പിച്ച പതിപ്പിനെ കണ്ടുമുട്ടാം.

ഏതാണ്ട് 1900 മുതൽ കലാസൃഷ്ടികളുടെ പുനരുൽപ്പാദനം ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വൻസ്വാധീനം ചെലുത്താൻ തുടങ്ങിയെന്ന് ബെന്യാമിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ യാന്ത്രിക പുനരുല്പ്പാദനത്തിലൂടെ മേൽ സൂചിപ്പിച്ച ഓറ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോകുമെന്ന് ബെന്യാമിൻ കരുതുന്നു. പുനരുൽപ്പാദനത്തിന്റെ സാങ്കേതികത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മേഖലയിൽ നിന്ന് പുനരുൽപ്പാദിത വസ്തുവിനെ അകററിനിർത്തുമെന്ന് ബെന്യാമിൻ കരുതുന്നു. അനന്യതയ്ക്കുപകരം യഥാർത്ഥ വസ്തുവിന്റെ ബഹുസംഖ്യം പതിപ്പുകളാണ് പുനരുൽപ്പാദനത്തിലൂടെ പകരം വയ്ക്കുന്നത്. തങ്ങളുടെ സ്വന്തം സാഹചര്യങ്ങൾക്കകത്തുവച്ച് പുനരുൽപ്പാദന വസ്തുവിനെ കാണാനോ കേൾക്കാനോ അനുവദിക്കുന്നതുവഴി, അത് ആ വസ്തുവിനെ പുനർവിക്ഷേപിക്കുകയാണെന്ന് (re-

activate) ബെന്യാമിൻ പറയുന്നു. പാരമ്പര്യത്തെ തകർത്ത് തരിപ്പണമാക്കുന്നവയാണ് ഈ പ്രക്രിയകൾ. സിനിമ അതിൻെറ അതിശക്തമായൊരു വാഹകമാണ് (agent). യഥാർത്ഥ വസ്തുവിന്റെ ഛായയിലുള്ള അതിന്റെ പുനരുൽപ്പാദനം സ്വന്തമാക്കി വയ്ക്കാനുള്ള അഭിവാഞ്ഛ ദിവസം തോറും കൂടുതൽ കൂടുതൽ ശക്തമായി വരും എന്ന് ബെന്യാമിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ സാങ്കേതിക സംസ്കാരവുമായി ചേർത്തുവച്ചു വായിക്കുമ്പോൾ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിന്റെ ഉത്ക്കണ്ഠകൾക്ക് പ്രസക്തി വർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ ആരാണ് അർഥം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും വിതരണം ചെയ്യുന്നതും എന്നതാണ് ഏററവും പ്രസക്തമായി വരുന്ന ഒരു കാര്യം. അതോടൊപ്പം തന്നെ. ആരാണ് ഇതിൽ നിന്നും മാററി നിറുത്തപ്പെടുന്നത് എന്നതും പ്രസക്തമാണ്. വിശേഷിച്ച് ലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ ബിംബനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം അർഥോൽപ്പാദനപ്രക്രിയകൾ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച പ്രതിനിധീകരണം, ബിംബോൽപ്പാദനം എന്നിവയെ എങ്ങനെയാണ് ബാധിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നത് പ്രധാനമാണ്.

4.4. അന്തോണിയോ ഗ്രാംചി

സാമ്പത്തികബന്ധങ്ങളുടെ നിർണ്ണായകത്വം ക്ലാസിക്കൽ മാർക്സിസത്തിന്റെ അടിത്തറയാണ്. നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ സംസ്കാരത്തെ കണ്ടിരുന്നത് വർഗ്ഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അസമത്വത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ള രീതി ഉപയോഗിച്ചാണ്. വർഗ്ഗബന്ധങ്ങളിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച്, നവമാർക്സിസ്റ്റുകൾ തങ്ങളുടെ മാധ്യമപഠനങ്ങളിൽ വിശകലനം ചെയ്തു.[14]

അന്തോണിയോ ഗ്രാംചിയുടെ മേൽക്കോയ്മ (ഹെജിമണി) സിദ്ധാന്തം ഈ രംഗത്തെ ഏററവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. അധികാരവും ആശയവിനിമയവും അവ

യുടെ സന്ദർഭവും (context) തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന സിദ്ധാന്ത മാണിത്.[15] ഗ്രാംചിയുടെ ഈ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സാമൂഹ്യവിനിമയങ്ങൾ മേൽ ക്കൈ ലഭിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള മത്സരത്തിലേർപ്പെടുന്നു. മേൽക്കോയ്മ നേടുക (hegemonic) എന്നതിന്റെ അർഥം മുഖ്യസ്ഥാനത്തുനിൽക്കുന്ന, നേതൃത്വം കയ്യാ ളുന്ന സംഘങ്ങളിൽ അല്ലെങ്കിൽ ഇത്തരം സംഘങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യമാർന്ന കൂട്ടാ യ്മയിൽ എത്തുക എന്നാണ്. യാഥാസ്ഥിതിക മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താപദ്ധതിയിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ഗ്രാംചി പുനർവിചിന്തനത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്രാം ചി നിർവ്വഹിക്കുന്ന മേൽക്കോയ്മയിൽ (hegemony) പ്രാമുഖ്യമുള്ള പ്രത്യയശാ സ്ത്രങ്ങളെ പൊതുബോധം എന്ന നിലയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ പ്രാമു ഖ്യമുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ മററ് ശക്തികളുമായി നിരന്തരം മത്സരത്തിലായി രിക്കും. ഒരു വസ്തുവിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർഥം എന്നതിനെ അടിച്ച മർത്തിക്കൊണ്ട് ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നത് എന്ന രീതിയിലല്ല കാണേണ്ടത്. മറി ച്ച്, നിരന്തരമായി മത്സരത്തിന്റെ അവസ്ഥയിലുള്ളത് എന്നാണ്. അതായത്, ഒരു വർഗ്ഗത്തിനുമേൽ മറെറാരുവർഗ്ഗം അധികാരം ബലമായി സ്ഥാപിക്കുകയല്ല ചെയ്യു ന്നത്, മറിച്ച് അധികാരം ഒത്തുതീർപ്പാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സാമ്പത്തികം, സാ മൂഹികം, രാഷ്ട്രീയം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നിങ്ങനെ വിവിധമേഖലകളിൽ ഇങ്ങനെ ഒത്തുതീർപ്പാക്കൽ (negotiation) നടത്തുന്നു. പരക്കെ ശക്തി ചെലുത്തി ഭരണവർ ഗ്ഗം സാധിച്ചെടുക്കുന്ന ആധിപത്യത്തിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായിട്ടാണ് മേൽക്കോ യ്മ (ഹെജിമണി) പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ വിവിധതട്ടുകളിലുള്ള അർ ഥങ്ങൾക്കും നിയമങ്ങൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള പിടിവലിയിലൂടെയാണ് ഗ്രാംചി പറ യുന്ന മേൽക്കോയ്മ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഗ്രാംചിയുടെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഒരൊ റവർഗ്ഗത്തിന് തനിച്ച് മേൽക്കോയ്മ നേടാനാവുന്നില്ല. അർഥങ്ങൾ, നിയമങ്ങൾ,

സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങൾ മുതലായവയ്ക്കുവേണ്ടി നിരന്തരമായ മത്സരങ്ങൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഒത്തുതീർപ്പുകളും ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. ഈ മത്സരങ്ങളിലൂടെയോ ഒത്തുതീർപ്പാക്കലിലൂടെയോ ഒരു സംസ്കാരം എത്തിച്ചേരുന്ന അവസ്ഥയെയാണ് മേൽക്കോയ്മ (hegemony) എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഏതെങ്കിലും വിഭാഗത്തിന് പരമമായ അധികാരം ലഭിക്കുന്നില്ല. വർഗ്ഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ഏററുമുട്ടലിലെത്തുന്ന ഒരുതരം പരസ്പരബന്ധമാണ് അധികാരം. മേൽക്കോയ്മയെ (hegemony) സംബന്ധിച്ച മററൊരു സുപ്രധാനവസ്തുത ഇത്തരം ബന്ധങ്ങൾ സ്ഥിരമായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. പ്രാമുഖ്യമാർന്ന മേൽക്കോയ്മകൾ ഇതിനനുസരിച്ച് സംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ പുനഃസ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കേണ്ടിവരും. ജനങ്ങളുടെ ചെറുത്തുനിൽപ്പാണ് ഇതിന് ഒരു കാരണം. ഇവയുടെ ഫലമായി മേൽക്കോയ്മാ ബദലുകളുണ്ടായേക്കാം. ബദൽ സാംസ്കാരികഘടകങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മുതലായവ ഇങ്ങനെ ഉണ്ടാകാവുന്നവയാണ്. ഇത്തരം ബദലുകൾ നിലവിലുള്ളവയെ ചോദ്യംചെയ്യാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. മേൽക്കൈ, ഒത്തുതീർപ്പ് മുതലായവ നിലവിലുള്ളവയെ എതിരിടുന്നതിൽ ജനങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്കിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇതുവഴിയുണ്ടാകുന്ന സാമൂഹികമാററം എല്ലായ്പോഴും കമ്പോളത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല.

മേൽക്കോയ്മയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാംചിയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ദൃശ്യസംസ്കാരപഠനത്തിൽ പലമേഖലകളിലും ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഉൽപ്പാദകരുടെയും മാധ്യമവ്യവസായത്തിന്റെയും ലാഭത്തിന് അനുഗുണമല്ലാത്തരീതിയിൽ ഉപഭോക്താക്കളുടെ സ്വാധീനമുണ്ടാവുകയാണ് മുൻപറഞ്ഞതിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഗ്രാംചിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ആധാരമാക്കി സംസ്കാരപഠനമേഖലയിൽ ധാരാളം പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്.

4.5. സ്വീകരണപ്രക്രിയ

ഉല്പാദനപ്രക്രിയയിലൂടെ മാത്രമല്ല അർഥം ഉണ്ടാക്കപ്പെടുന്നത്. കാണികൾ/ വായനക്കാർ ഇതിനെ വായിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയ കൂടി ഇതിലടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഈ രണ്ടു പ്രക്രിയകളും ചേരുമ്പോഴാണ് അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ രണ്ട് അർഥങ്ങളും ഒന്നുതന്നെയായിരിക്കണമെന്നില്ല. ഉൽപ്പാദനസമയത്ത് ഉൽപ്പാദകർ ചേർത്തുവച്ച അർഥം തന്നെ സ്വീകരണവേളയിൽ കാണികൾ കൽപ്പിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന് നിർബ്ബന്ധമില്ല. സാഹചര്യങ്ങൾ അനുസരിച്ച് അർഥം കണ്ടെത്തലിൽ വ്യത്യാസം വരും. വിതരണം, സ്വീകരണം എന്നിവ അർഥോൽപ്പാദനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. കാണി ഏത് സന്ദർഭത്തിലാണ് ഒരു പ്രത്യേകബിംബത്തെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത് എന്നതിനനുസരിച്ച്, സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന അർഥത്തിന് വ്യത്യാസം വരും. ഒരേ ബിംബം തന്നെ വ്യത്യസ്തസംസ്കാരങ്ങളിൽ വായിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത അർഥങ്ങളായിരിക്കും ലഭിക്കുന്നത്. അതേപോലെതന്നെ വ്യത്യസ്തകാലഘട്ടങ്ങളിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് വ്യത്യസ്ത അർഥങ്ങളായിരിക്കും.[16]

അർഥോൽപ്പാദനത്തെ സിദ്ധാന്തവൽക്കരിച്ചവരിൽ പ്രമുഖനാണ് സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാൾ. ഉൽപ്പാദനസമയത്ത് ഉൽപ്പാദക/ൻ ബിംബത്തിന്മേൽ ഒരർഥം ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രക്രിയയെ ഹാൾ എൻകോഡിങ്ങ് എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. ഈ ബിംബം വായനക്കാർ/കാണികൾ വായിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ അതിനെ അഴിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് നടക്കുന്നത്. ഇതിനെ ഹാൾ വിളിക്കുന്നത് ഡീ കോഡിങ്ങ് എന്നാണ്. ഈ രണ്ടു പ്രക്രിയകളും നടക്കുമ്പോഴാണ് അർഥം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.[17] ഉൽപ്പാദനവേളയിൽ ഉൽപ്പാദകർ ചേർത്തുവച്ചിട്ടുള്ള അതായത് എൻകോഡ് ചെയ്തുവച്ചിട്ടുള്ള അർഥമുണ്ടാകുമെങ്കിലും അതിനെ ആശ്രയിച്ചു മാത്രമല്ല അർഥോൽപ്പാദനം നടക്കുന്നത്. ബിംബസ്വീകരണംകൂടി നടക്കണം. കാണി ബിംബത്തെ വിഘടിപ്പി

ച്ചെടുത്തു വായിക്കുമ്പോഴാണ് അഥവാ ഡീ കോഡ് ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. അന്തോണിയോ ഗ്രാംചി, ലൂയി അൾത്തൂസ്സർ, റൊളാങ്ങ് ബാർഥ്, ക്ളോദ് ലെവി- സ്ട്രോസ്സ്, വൊളോസിനോവ് മുതലായ സുപ്രധാന സൈദ്ധാന്തികരുടെ ചിന്താപദ്ധതികളുമായുള്ള ഇടപെടലുകളിലൂടെ മാർക്സിയൻ ചിന്താപദ്ധതിയെ സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാൾ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും സാംസ്കാരിപഠനരംഗത്ത് ഇവയെ ഉപയുക്തമാക്കുകയും ചെയ്തു.[18] സിഗ്നിഫിക്കേഷൻ, മേൽക്കോയ്മ (ഹെജിമണി), പ്രതിനിധീകരണം മുതലായവയുമായി ചേർത്തുവച്ച് അർഥനിർമ്മിതിയെ കാണാനാണ് ഹാൾ ശ്രമിച്ചത്. സംസ്കാരത്തെ നാഗരികതയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകാണുന്ന യാഥാസ്ഥിതിക പാരമ്പര്യത്തിനു പകരമായി ഹാൾ വയ്ക്കുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും (ideology) പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക മേൽക്കൈ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലുള്ള പങ്കിനെയുമാണ്. അർഥസ്വീകരണത്തിന്റെ പ്രക്രിയയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യമാണ് ഹാൾ എടുത്തുപറയുന്ന ഒരു വസ്തുത.

4.5.1. എൻകോഡിങ്ങ്/ഡികോഡിങ്ങ്

സ്ററ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ എൻകോഡിങ്ങ്/ഡികോഡിങ്ങ് സിദ്ധാന്തത്തിൽ കാണികൾക്ക് സാധ്യമാകാവുന്ന മൂന്നു നിലപാടുകളെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നു.[19] കാണിക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ അവയുടെ പ്രമുഖാർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് സൂചനകൾ നൽകുന്നുണ്ട്. കാണി ഏതുരീതിയിൽ മനസ്സിലാക്കണമെന്ന ബിംബത്തിന്റെ ഉൽപ്പാദകൻ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള അർത്ഥമായി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. അതിനു പുറമേ, ഒരു സവിശേഷസാംസ്കാരിക സാഹചര്യത്തിനകത്തുള്ള ഒട്ടുമിക്ക കാണികളും എത്തിച്ചേരുന്ന അർഥം എന്നും ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. കാണികൾ എത്തിച്ചേരുന്ന അർഥം ഉൽപ്പാദകന്റെ/യുടെ ഉദ്ദേശമനുസരിച്ചുള്ളതാകണമെന്നില്ല. എല്ലാ ബിംബങ്ങളും എൻകോഡ് ചെയ്യപ്പെടുകയും ഡീകോഡ്

ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഒരു ബിംബത്തിൽ/ വസ്തുവിൽ അതിന്റെ നിർമ്മാണസമയത്ത് ഒരർത്ഥം ചേർത്തു വയ്ക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് അഥവാ എൻകോഡ് ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ ബിംബത്തെ ഒരു സവിശേഷ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുമ്പോൾ അതിന്മേൽ ഒരുതവണ കൂടി എൻകോഡിങ്ങ് നടക്കുന്നു. ഉപഭോക്താക്കൾ ഇതിനെ ഉപഭോഗം ചെയ്യുമ്പോൾ, ഈ അർഥം അഴിച്ചെടുത്തുവായിക്കലാണ് അഥവാ ഡീ കോഡിങ്ങ് ആണ് നടക്കുന്നത്. ഒരു സിനിമയിൽ അതിന്റെ ഉൽപ്പാദന സമയത്ത് അതിന്റെ എഴുത്തുകാർ, ഉൽപ്പാദകർ, ഉൽപ്പാദനോപകരണം എന്നിവ ഒരർഥം ചേർത്തുവച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ഈ ബിംബം കാണുന്നവർ അതായത് കാണികൾ തങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ സാംസ്കാരികവിശ്വാസങ്ങൾക്കും കാണുന്ന സന്ദർഭത്തിനുമനുസരിച്ച് ഇതിനെ ഡീകോഡ് ചെയ്യും. ഉദാഹരണത്തിന് ടോം ആന്റ് ജെറി എന്ന പ്രസിദ്ധമായ കാർട്ടൂൺ പരമ്പര, ശീതയുദ്ധക്കാലത്ത് അമേരിക്കയിൽ വായിച്ചിരുന്ന അതേ അർഥത്തിലല്ല, 2007 ൽ ഇന്ത്യയിലെ ഒരു കുട്ടി വായിച്ചെടുക്കുന്നത്.

സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് മൂന്നുതരത്തിൽ ഒരു ബിംബം വായിച്ചെടുക്കാം.

1. മേൽക്കോയ്മയുള്ള (ഹെജിമോണിക്) അർഥങ്ങൾ അതേ രീതിയിൽ തന്നെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത്.

2. ഒത്തുതീർപ്പാക്കിക്കൊണ്ട് വായിക്കുന്നത്

3. എതിർനിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് വായിക്കുന്നത്

ഇവയിൽ ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിൽപെടുന്നവർ, മേൽക്കോയ്മയുള്ള (ഹെജിമോണിക്) നിലപാടിനോടാണ് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക. ഒരു ബിംബത്തിൽ അഥവാ പാഠത്തിൽ മേൽക്കോയ്മയുള്ള സന്ദേശമായിരിക്കും അവർ സ്വീകരിക്കുക. ചോദ്യം ചെയ്യാതെതന്നെ, എൻകോഡ് ചെയ്തിട്ടുള്ള അർഥം സ്വീകരിക്കുന്നവരാണ്

ഇത്തരം വായനക്കാർ. ഒത്തുതീർപ്പിന്റെ വായനയിൽ , ബിംബത്തിന്റെയും അതിന്റെ പ്രമുഖാർഥത്തിന്റെയും വ്യാഖ്യാനങ്ങളുമായി വായനക്കാർ അനുരഞ്ജനം നടത്തും. എതിർവായനക്കാരാവട്ടെ, ബിംബത്തിൽ ചേർന്നിട്ടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്ര നിലപാടുമായി മൊത്തത്തിൽ വിയോജിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അതിനെ അങ്ങനെതന്നെ നിരസിക്കുകയോ ചെയ്യും. ഉദാഹരണത്തിന്, ആ നിലപാടിനെ മൊത്തമായി അവഗണിക്കാൻ ഇവർക്കു സാധിക്കും.

മേൽക്കോയ്മയുള്ള അർഥം വായിച്ചെടുക്കുന്ന (hegemonic) വായനക്കാർ/കാണികൾ താരതമ്യേന നിഷ്ക്രിയമായാണ് ബിംബങ്ങളെ ഡീകോഡ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് പറയാം. എന്നാൽ വളരെക്കുറച്ചു കാണികളേ ഇത്തരത്തിൽ വായന നടത്തുന്നുള്ളു എന്നും വാദിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എല്ലാ കാണികളുടെയും സവിശേഷ സാംസ്കാരികതലത്തിലുമുള്ള അനുഭവങ്ങളോ ഓർമ്മകളോ അഭിലാഷങ്ങളോ പൂർണ്ണമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ ഒരു ജനകീയ സംസ്കാരത്തിനും സാധിക്കില്ല എന്നതാണ് കാരണം. അതുകൊണ്ട്, വളരെ കുറച്ചു കാണികളേ ഇത്തരത്തിൽ ബിംബങ്ങളെ ഉപഭോഗം ചെയ്യുന്നവരായിട്ടുള്ളു. ഒത്തുതീർപ്പുവായനയ്ക്കും എതിർവായനയ്ക്കുമായാണ് സാധ്യത കൂടുതലെന്ന് സ്റ്റർകിനും കാർട്ട്റൈററും കരുതുന്നു.[20]

ഒത്തുതീർപ്പ് അഥവാ അനുരഞ്ജനത്തിലൂടെ കാണി, ബിംബം, സന്ദർഭം എന്നിവയ്ക്കിടയിലുണ്ടാകുന്ന അർഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ വിലപേശലാണ് നടക്കുന്നത്. ഒരു ബിംബത്തെ നമ്മൾ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ പ്രമുഖാർത്ഥവുമായി നമ്മൾ വിലപേശിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ബിംബത്തെ അഴിച്ചെടുത്തു വായിക്കുന്ന പ്രക്രിയ അഥവാ ഡീ കോഡിങ്ങ് ബോധതലത്തിലും അബോധതലത്തിലും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രക്രിയയിൽ, ബിംബത്തിൽ പററിച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന പ്രമുഖാർത്ഥത്തോടൊപ്പം വായിച്ചെടുക്കുന്നയാളിന്റെ/കാണിയുടെ ഓർമ്മകൾ, അറിവുകൾ, സാംസ്കാരി

കപരിതോവസ്ഥ, സാംസ്കാരികമൂലധനം എന്നിവയും ഈ പ്രക്രിയയിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു. വ്യാഖ്യാനമെന്നാൽ ഒരു ബിംബത്തിൽ, പ്രമുഖമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ ബലം കൊണ്ട് ചേർക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങളുടെയും കൽപ്പനകളുടെയും തള്ളലും കൊള്ളലുമടങ്ങുന്ന പ്രക്രിയയാണ്. ഈ പ്രക്രിയയിൽ മേൽക്കൈയുള്ള അർത്ഥവുമായുള്ള ഏററുമുട്ടലിൽ കാണികൾ സക്രിയമായി പങ്കാളികളാവും.[21]

ഈ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഉപഭോക്താക്കൾ നിഷ്ക്രിയരായ സ്വീകർത്താക്കളല്ല മറിച്ച് അർത്ഥസൃഷ്ടിയിൽ സക്രിയമായി പങ്കെടുത്തുകൊണ്ട് ബിംബങ്ങൾ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് ഇവർ ചെയ്യുന്നതെന്ന് സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാൾ പറയുന്നു.[22] എല്ലാ സംസ്കാരങ്ങളിലും സാംസ്കാരികപ്രതിനിധീകരണത്തിലൂടെ വീണ്ടും അർഥം കണ്ടെത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രക്രിയ നടക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ ഒരളവുവരെ സാമ്പത്തികക്രമത്തിന്റെയും സ്വതന്ത്രകമ്പോളത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടുണ്ടാകുന്നതാണ്. ഇതിനുള്ളിൽ, വിപണിയിലെ സാധനസാമഗ്രികളും സേവനങ്ങളും മാത്രമായിട്ടല്ല ഒത്തുതീർപ്പു നടത്തേണ്ടിവരുന്നത്. സാംസ്കാരികോൽപ്പന്നങ്ങളുടെയും മററും അർത്ഥം, മൂല്യം എന്നിവയുടെ ഉൽപ്പാദനത്തിലും ഒത്തുതീർപ്പ് ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നമ്മൾ ഉപഭോഗം ചെയ്യുന്ന ഒട്ടുമിക്ക ബിംബങ്ങളും പ്രാമുഖ്യമുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്താൽ ബന്ധിതം തന്നെയാണ്. എങ്കിൽക്കൂടി ഒത്തുതീർപ്പ് എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. കാരണം, ഒരളവുവരെയെങ്കിലും കാണികളുടെ വ്യത്യസ്തസ്വത്വങ്ങൾക്കും കർത്തൃത്വങ്ങൾക്കും ആനന്ദങ്ങൾക്കും ഇടം നൽകുന്നു എന്നതാണ്.

സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാൾ മുന്നോട്ടുവച്ച മൂന്നാമത്തെ വായനാരീതി, എതിർവായനയുടേതാണ്. ഒരൊററ വായനക്കാരന്റെ/ രിയുടെ എതിർവായന, ആ സാംസ്കാരികോൽ

പ്പന്നത്തിന്റെ ജനപ്രിയതയുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ ഒന്നുമായിരിക്കില്ല. എങ്കിൽക്കൂടി പലതരം എതിർവായനകൾ ഒരു സംസ്കാരത്തിനുള്ളിലുണ്ടാവാം. ഉപസംസ്കൃതികളിലും പ്രാന്തസംസ്കൃതികളിലുമെല്ലാം ഇത്തരം മറുവായനകൾ നടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഹാൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[23] പലതരം വായനക്കാർക്ക് ഒരു സംസ്ക്കാരത്തിനുള്ളിൽ ഇടമുണ്ട്. അതോടൊപ്പം തന്നെ വായനയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചില ചോദ്യങ്ങളും ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. ഒരു സംസ്ക്കാരത്തിനകത്ത് ആരുടെ വായനയാണ് പ്രസക്തമാവുന്നത്? ഒരു പ്രത്യേകബിംബത്തിന്റെ അർഥം ആരാണ് നിയന്ത്രിക്കുന്നത്? മുതലായവയാണ് ഈ ചോദ്യങ്ങൾ.

4.6. ലൂയി അൽത്തൂസ്സർ

ജനങ്ങളുടെ സക്രിയമായ അർഥവ്യാഖ്യാനത്തെയാണ് ഗ്രാംചി പിന്തുണച്ചത്. 1960 കളുടെ അവസാനത്തിൽ നവമാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്താപദ്ധതിയിൽ ഗ്രാംചിയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചിന്തകളും ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നിരുന്നു. ഫ്രഞ്ച് സൈദ്ധാന്തികനായ ലൂയി അൽത്തുസ്സറാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അർഥോൽപ്പാദനത്തെപ്പററി ചിന്തിച്ച മററൊരാൾ. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ചില ഉപകരണങ്ങൾ അർഥവ്യഖ്യാനത്തിൽ ഇടപെടുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ലൂയി അൽത്തുസ്സർ വിശദീകരിക്കുന്നു. അൽത്തുസ്സേറിയൻ വിശകലനമനുസരിച്ച് സക്രിയമായ അർഥവ്യാഖ്യാനമല്ല നടക്കുന്നത്.[24]

ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങൾ ഉപഭോക്താക്കളെ പ്രത്യേകതരം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ കർത്തൃത്വങ്ങളാക്കി മാററുന്ന രീതികളാണ് അൽത്തുസ്സർ പരിശോധിക്കുന്നത്.[25] മാർക്സിസ്ററ് സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങളിൽ (State Apparatus അഥവാ എസ്. എ) സർക്കാർ, ഭരണസംവിധാനം, സൈ

ന്യം, പൊലീസ്, കോടതി, ജയിൽ മുതലായവയെല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്നു - ഭരണകൂടത്തിന്റെ അടിച്ചമർത്തൽ ഉപകരണ (Repressive State Apparatus) എന്നാണ് അൾത്തുസ്സർ ഇതിനെ വിളിക്കുന്നത്. (ഇനി മുതൽ ആർ എസ് എ എന്നു പരാമർശിക്കും). ആർ എസ് എ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെയാണ്. ഈ അക്രമം എല്ലായ്പോഴും ശാരീരികമായ അക്രമം, ആയിരിക്കണമെന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് ഭരണസംവിധാനത്തിന്റെ ബലപ്രയോഗത്തിൽ നടക്കുന്നത് ശാരീരികമല്ലാത്ത തരത്തിലുള്ള അടിച്ചമർത്തലാണ്.

പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഭരണകൂട ഉപകരണങ്ങളിൽ (Ideological State Apparatus) താഴെ പറയുന്നവയെ അൾത്തുസ്സർ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. (ഇനി മുതൽ ഇവയെ ഐ എസ് എ എന്ന് പരാമർശിക്കും):

മതത്തിന്റെ ഐ എസ് എ, വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഐ എസ് എ (വിദ്യാലയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു) കുടുംബത്തിന്റെ ഐ എസ് എ, രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഐ എസ് എ (ഇതിൽ രാഷ്ട്രീയപ്പാർട്ടികൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു), തൊഴിൽ സംഘടനകളുടെ ഐ എസ് എ, ആശയവിനിമയത്തിന്റെ ഐ എസ് എ (പത്രം, റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ എന്നിവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു). സാംസ്കാരികമായ ഐ എസ് എ (സാഹിത്യം, കല, സ്പോർട്സ് എന്നിവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു)

ഐ എസ് എ കൾ ആർ എസ് ഐ യിൽ നിന്ന് പലതരത്തിലും വ്യത്യസ്തമാണ്. ആർ എസ് എ യെ ഭരണകൂടത്തിന്റെ മർദ്ദനോപകരണമെന്ന നിലയിൽ ഒററയൊന്നായാണ് അൾത്തുസ്സർ കാണുന്നത്. ഇത് പൂർണ്ണമായും പൊതുമണ്ഡലത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. ഐ എസ് എ കളാകട്ടെ, പല രൂപങ്ങളുള്ളതും പെട്ടെന്ന് ദൃശ്യമാകാത്തവയുമാണ്. ഐ എസ് എ യുടെ വലിയൊരു പങ്ക് സ്വകാര്യമണ്ഡല

ത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. ആർ എസ് എ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ശാരീരികമോ അല്ലാത്തതോ ആയ അക്രമത്തിന്റെ ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെയാണെങ്കിൽ, ഐ എസ് എ കൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്നതാണ് ഇവ തമ്മിലുള്ള ഏററവും വലിയ വ്യത്യാസം

ആർ എസ് എ യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടിച്ചമർത്തലാണ് പ്രധാന സ്ഥാനത്തുവരുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം രണ്ടാമതേ വരുന്നുള്ളു. പൂർണ്ണമായും അടിച്ചമർത്താൻമാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളില്ല എന്ന് അൽത്തുസ്സർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അതേപോലെ, ഐ. എസ്. എ കളിൽ പ്രധാന സ്ഥാനത്തു വരുന്നത് പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ്. രണ്ടാമതായിട്ടാണ് അടിച്ചമർത്തൽ വരുന്നത്. പൂർണ്ണമായും അടിച്ചമർത്തുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ ഇല്ലാത്തതുപോലെ പൂർണ്ണമായും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഉപകരണങ്ങളും ഇല്ല. ഐ എസ് എ കളുടെ അടിച്ചമർത്തൽ പ്രകടമായിരിക്കണമെന്നില്ല. ചില അവസരങ്ങളിൽ പ്രതീകാത്മകമായിരിക്കും. ഉദാഹരണത്തിന് മതസ്ഥാപനങ്ങൾ, വിദ്യാലയങ്ങൾ മുതലായവ ശിക്ഷിക്കാനും പുറത്താക്കാനും തെരഞ്ഞെടുക്കാനുമൊക്കെ അനുയോജ്യമായ മാർഗ്ഗങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കും. മറെറാരു ഐ എസ് എ ആയ കുടുംബവും ഇതേപോലെതന്നെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഐ എസ് എ കളും നിലവിലുണ്ട്. സെൻസർഷിപ്പ് മുതലായവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം പലപ്പോഴും സാങ്കൽപ്പികരൂപത്തിലാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

ഫെർഡിനാൻഡ് സൊസ്സൂറിന്റെ ഭാഷാശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകകൂടിയാണ് അൽത്തുസ്സർ ചെയ്തത്.[26] ഭാഷയുടെ തടവറയ്ക്കകത്താണ് നാം സാമൂഹ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് സൊസ്സൂർ പറയുന്നു. ഇതനുസരിച്ച് ചിഹ്നങ്ങളുടെയും (sign) സംജ്ഞ (code) കളുടെയും കർത്തൃനിഷ്ഠഘടനകളുടെ ലോക

ത്താണ് നമ്മൾ ജനിച്ചുവീഴുന്നത്. ഭാഷാശാസ്ത്രപരമാണ് നമ്മൾ ജീവിക്കുന്നത്. ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ ഘടനകളെ വിപുലീകരിച്ചുകൊണ്ട്, ഐ.എസ്.എയെ സംബന്ധിച്ച ആശയങ്ങൾ അൽത്തുസ്സർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ഈ ഐ.എസ്.എ.കൾ വഴിയാണ് പ്രാമുഖ്യമാർന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ/അർഥങ്ങൾ നമ്മുടെയുള്ളിൽ ദൃഢമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. അൽത്തുസ്സറിന്റെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഐ.എസ്.എകളുടെ നിയന്ത്രണം കയ്യാളുന്നതിലൂടെയാണ് അധികാരം ഉണ്ടാകുന്നത്.

അൽത്തൂസ്സറിൻെറ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഇന്റർപെല്ലേഷൻ* വഴിയാണ് കർത്തൃത്വങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.[27] ജനകീയ സംസ്കാരത്തിനകത്ത്, സാംസ്കാരികോൽപ്പന്നങ്ങൾ അവയുടെ ഉപഭോക്താക്കളെ ഒരു പ്രത്യേക നിലപാടിലേക്ക് പ്രതിഷ്ഠിക്കും. ബിംബങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ഈ സിദ്ധാന്തം ഉപയുക്തമാക്കാൻ സാധിക്കും. നാം എന്തുതരം കാണികളാകണമെന്നാണോ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നത് ആ മാതൃകയിലായിരിക്കും ബിംബങ്ങളെ രൂപകൽപ്പന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ആ മാതൃകയിലുള്ള കാണി എന്ന നിലയിലായിരിക്കും ഈ ബിംബങ്ങൾ നമ്മെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ഇതുവഴി നമ്മെ പ്രത്യേകതരം പ്രത്യയശാസ്ത്രകർത്തൃത്വങ്ങളാക്കി മാററാൻ ഇന്റർപെല്ലേഷനു സാധിക്കുന്നു. ഇതിൽ ജനങ്ങളുടെ വാഹകത്വത്തിന് (agency) പങ്ക് തീരെ ഇല്ല എന്നുതന്നെ പറയാം. മനുഷ്യർ സവിശേഷ വ്യക്തിത്വങ്ങളല്ല, മറിച്ച് മുൻകൂട്ടിത്തന്നെ കർത്തൃത്വങ്ങളാണെന്ന് അൽത്തുസ്സർ വാദിക്കു

*പ്രത്യയശാസ്ത്രസംവിധാനങ്ങളുടെയുള്ളിൽ സാമൂഹ്യകർത്തൃത്വങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയയെയാണ് ഇന്റർപെല്ലേഷൻ എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. മാർക്സിസ്ററ് സൈദ്ധാന്തികനായ ലൂയി അൽത്തൂസ്സറാണ് ഈ പദത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവ്. ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച്, സാംസ്കാരികോൽപ്പന്നങ്ങൾ ഉപഭോക്താക്കളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയും അവരെ പ്രത്യേക പ്രത്യയശാസ്ത്ര നിലപാടിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതികളെയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതനുസരിച്ച്, കാണിയിൽ ഒരു പ്രത്യേകതതരം കാഴ്ചക്ക് അഭിവാഞ്ഛ ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ ബിംബങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നു. പ്രത്യേകതരം പ്രത്യയശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിത കർത്തൃത്വത്തെ രൂപപ്പെടുത്താനുതകുന്ന തരത്തിലാണെന്ന് ബിംബങ്ങൾ കാണിയോട് സംവദിക്കുന്നത് ഇതനുസരിച്ച് കണക്കാക്കുന്നു.

ന്നു. മനുഷ്യർ ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലേക്ക് പിറന്നുവീഴുന്നു. അതിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങൾക്കനുസരിച്ച കർത്തൃത്വങ്ങളായിരിക്കും അവർ. ബിംബങ്ങൾ കാണികളുമായി ഇന്റർപെല്ലേറ് ചെയ്യുകയും അതനുസരിച്ച് എന്തുതരം കാണികളായിത്തീരാനാണോ അവർ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് അതായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു.

പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച അൾത്തുസ്സേറിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ചലച്ചിത്രപഠനത്തിൽ വളരെ സ്വാധീനമുണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സിനിമ കാണുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന അധികാരസ്ഥാനങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനും സ്വയം തിരിച്ചറിയാനും മാധ്യമപാഠങ്ങൾ എങ്ങനെയൊക്കെ നമ്മോടാവശ്യപ്പെടുന്നു എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിൽ ഇത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു സിദ്ധാന്തമാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ നമ്മെ മുൻകൂട്ടിതന്നെ കർത്തൃത്വങ്ങളാക്കിയിരിക്കുകയാണ് എന്ന് കണക്കാക്കുക വഴി, ഒരു ഏജൻസി എന്ന നിലയിൽ നമുക്ക് നമ്മെ തിരിച്ചറിയാനുള്ള അവസരം നിഷേധിക്കപ്പെടുകയാണ് എന്നതാണ് ഈ സിദ്ധാന്തത്തിനെതിരായുള്ള പ്രധാന ആരോപണം.[28] അതേസമയംതന്നെ, ദൃശ്യസാംസ്കാരപഠനത്തിൽ മാത്രമല്ല, സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാവശങ്ങളിലും പ്രതിനിധീകരണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്നവയാണ് അൾത്തൂസ്സറിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ. ക്ലാസ്സിക്കൽ മാർക്സിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പൊളിച്ചെഴുത്തു നടത്തി എന്നതാണ് അൾത്തൂസ്സറിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രസക്തികളിലൊന്ന്. ലോകത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ കപടമായോ അല്ലാതെയോ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയല്ല പ്രത്യയശാസ്ത്രം ചെയ്യുന്നത്. യാഥാർഥ്യം അനുഭവിക്കാനും അതേക്കുറിച്ച് അറിയാനും നമ്മളുപയോഗിക്കുന്ന പ്രതിനിധീകരണമാർഗ്ഗമാണ് അൾത്തൂസ്സറിന്റെ ചിന്താപദ്ധതിയനുസരിച്ചുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രം. മുതലാളിത്ത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ വെറും വക്രീകരണമല്ല ഇത്. വ്യക്തികളുടെ യഥാർത്ഥ നിലനില്പവസ്ഥയുമായി അവർക്കുള്ള സാങ്കൽപ്പികബന്ധ

മാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം. സാങ്കൽപ്പികം എന്നതു കൊണ്ട് കപടം എന്നോ തെററി ദ്ധരിക്കപ്പെട്ടത് എന്നോ അല്ല അർഥമാക്കുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിൽ നിന്ന് അൽത്തൂസ്സർ ആശയങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നാൽ, മററ് സാമൂഹ്യ ശക്തികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അബോധതലത്തിലൂടെ രൂപം കൊള്ളുന്ന ആശയങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളുമാണെന്ന് അൽത്തൂസ്സർ പറയുന്നു. സമൂഹത്തിൽ ജീവിക്കുക എന്നതിനർഥം പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനകത്ത് ജീവിക്കുക എന്നാണ്.

മിഷേൽ ഫൂക്കോയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് ദൃശ്യസംസ്ക്കാരം സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട മറെറാന്ന്. അധികാരത്തിന്റെ വ്യവഹാരത്തെ ഫൂക്കോൾഡിയൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നിന്ന് മാററി നിറുത്താനാവില്ല. ഫൂക്കോയുടെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സമകാലികസമൂഹം അച്ചടക്കത്തിന്റെ സമൂഹമാണ്.[29] അത് പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് ബലപ്രയോഗം നടത്തിയിട്ടില്ല, മറിച്ച് അച്ചടക്കത്തിന് പ്രേരണ ചെലുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. സമൂഹത്തെ കൃത്യമായി വിഭജിക്കുകയും ഓരോ വ്യക്തിയുടേയും സ്ഥാനം, പ്രവൃത്തി മുതലായവ നിർണ്ണയിക്കുകയും ചെയ്തു കൊണ്ടാണിത്. ഫൂക്കോയുടെ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച്, ദ്വന്ദങ്ങളായി വിഭജിക്കുകയും അടയാളപ്പെടുത്തുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ വ്യവസ്ഥകൾക്ക് ജനങ്ങൾ വഴങ്ങുകയും സ്വന്തം വ്യക്തിസ്വത്വത്തെ അച്ചടക്കത്തിനു വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ സമൂഹശരീരത്തെ മൊത്തമായി അച്ചടക്കവിധേയമാക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയാണ് ഈ സമൂഹങ്ങൾ സമർഥമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് ഫൂക്കോ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വ്യക്തിയെ സമൂഹത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട സ്ഥാനത്ത് കൃത്യമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള അധികാരം അത്രയൊന്നും ദൃശ്യഗോചരമല്ല. ആധുനികസമൂഹത്തിലെ പൗരൻ സ്വയം അച്ചടക്കമേൽപ്പിക്കുന്ന ശീലത്തിൽ സജീവമായി പങ്കെടുക്കുന്നു. അവർ നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കുകയും മേൽ

ക്കെയുള്ള സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങളോട് ചേർന്നുനില്ക്കുകയും സമൂഹത്തിനുള്ളിലെ പരിപാടികളിൽ പങ്കുകൊള്ളുകയും ചെയ്യും. ശക്തി ചെലുത്തിയല്ല, സഹകരിപ്പിക്കലിലൂടെയാണ് ഇത് നടപ്പിൽ വരുത്തുന്നത്. ഫൂക്കോൾഡിയൻ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് അറിവിൽ നിന്നാണ് അധികാരം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക സമൂഹത്തിൽ ഒരു പ്രത്യേക വിഷയത്തിലെ വൈദഗ്ധ്യം ഒരു വ്യക്തിക്ക് സാധ്യത ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കും. അറിവുണ്ടാക്കുന്നത് അധികാര ബന്ധങ്ങളാണ്. തിരിച്ച് അറിവ് അധികാരബന്ധങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സമൂഹങ്ങളാണ് സ്ഥാപനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഈ സ്ഥാപനങ്ങളോരോന്നും അതാതിന്റെ ശീലങ്ങളും വ്യവഹാരങ്ങളും മററും നിർമ്മിക്കുന്നു. ജയിലുകൾ, ആശുപത്രികൾ, മാനസികരോഗ കേന്ദ്രങ്ങൾ മുതലായവ എടുത്ത് ഫൂക്കോ പരിശോധിക്കുന്നു. സ്ഥാപനങ്ങൾക്കകത്ത് നിലനില്ക്കുന്നവർ, അതത് സ്ഥാപനങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ സ്വായത്തമാക്കണം. ഈ സ്ഥാപനങ്ങളുമായി ഒത്തുപോകാനാവാത്ത ഒരാളെ സ്ഥാപനത്തിനുള്ളിൽ സ്വീകരിക്കില്ല. ഭാഷാശാസ്ത്രഘടനയ്ക്കത്താണ് മനുഷ്യർ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് ഫൂക്കോ കരുതുന്നു. വ്യവഹാരശീലങ്ങളാണ് നമ്മെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഈ ശീലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ഏജൻസിയാണ്. നിലവിലുള്ള ആശയവിനിമയഘടനകൾ ആശയ വിനിമയത്തിന് അതിരു സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. അർഥം സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ, നിലനില്ക്കുന്ന സാമ്പത്തിക രാഷ്ട്രീയ-ഭാഷാശാസ്ത്രഘടനകൾക്കകത്തു തന്നെയാണ് നമ്മൾ ഇടപെടുന്നത്. അതായത്, നിലനില്ക്കുന്ന അധികാരഘടനയ്ക്കകത്താണ് നമ്മൾ ഇടപെടുന്നത് എന്നാണ് അർഥമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇവ സ്ഥിരമോ അചരമോ അല്ല. സാമൂഹ്യ ഇടപെടലുകൾ നിയന്ത്രിക്കുന്ന സുപ്രധാനസ്ഥാപനങ്ങൾ, പ്രമുഖവ്യവഹാരങ്ങളെ സ്ഥാപനവൽക്കൃതമായി എൻകോഡ് ചെയ്യുന്നു എന്ന് ഫൂക്കോ പറയുന്നു. ഫൂക്കോയെ സംബന്ധിച്ച് വ്യക്തി എന്നാൽ

അവളെ/അവനെ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു സംഘം വ്യവഹാരങ്ങളാണ്. സാംസ്കാരികപ്രക്രിയയുടെ ഫലമാണ് സ്വത്വം.

ജെറമി ബെന്താമിന്റെ പാൻ ഓപ്ററിക്കോൺ സങ്കൽപ്പത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലൂടെ അധികാരത്തെ എങ്ങനെ ജനങ്ങളിൽ സ്വാഭാവികവൽക്കരിക്കുന്നു എന്ന് ഫൂക്കോ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (നോട്ടം: ഒരു ദൃശ്യപാഠം' എന്ന അധ്യായത്തിൽ ഇതിനെ വിശദമായി സമീപിച്ചിട്ടുണ്ട്.)

ചലച്ചിത്ര പഠനരംഗത്ത് പ്രസക്തമാകുന്ന മറ്റൊരു സമീപനം സ്ത്രീവാദത്തിന്റേതാണ്. 1970കൾ മുതൽ, മനോവിശ്ലേഷണവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് സിനിമയെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാൻ ലാറാമൾവിയെപ്പോലെയുള്ള ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.[30]

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി പ്രതിനിധീകരണം, സ്ത്രീവാദം മുതലായവയെ സംബന്ധിച്ച് മുൻ അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

ചലച്ചിത്രബിംബത്തിന്റെ നിർമ്മിതി പൂർത്തിയാകുന്നത് അതിന് അർഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ്. ഉൽപ്പാദനത്തിന്റെ തലം മുതൽ സ്വീകരണത്തിന്റെ തലം വരെ നീളുന്ന പ്രക്രിയയാണിത്. ബിംബത്തിന്മേൽ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി പലതരം അർഥങ്ങൾ ചേർത്തുവയ്ക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാണി അഴിച്ചെടുത്തു വായിക്കുന്ന അർഥം ഇവയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കാം. എങ്കിലും, പൊതുവിൽ അനുരഞ്ജനത്തിന്റെ വായനയാണ് നടക്കുന്നതെന്ന് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. സംസ്ക്കാര വ്യവസായത്തിന്റെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച്, ബിംബങ്ങൾ മാത്രമല്ല കാണിയുടെ തൃഷ്ണയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതായി കരുതപ്പെടുന്നു. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിലെ മലയാള സിനിമയിൽ ആഗോളവൽക്കരണത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ ദൃ

ശ്യബിംബങ്ങളുടെ പ്രവാഹവുമായി ബിംബോൽപ്പാദനം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു.[31] ഹോളിവുഡ്ഡിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യൻ മുഖ്യധാര ഹിന്ദി സിനിമയിലേക്ക് ഒഴുക്കുണ്ടാകുന്നതായി പഠനങ്ങളുണ്ട്. ഹോളിവുഡ്ഡിലേയും ബോളിവുഡ്ഡിലേയും ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ പ്രാദേശികഭാഷാ സിനിമകളിലേയ്ക്കും പ്രവഹിക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിലെ മലയാളസിനിമയിൽ ആഗോളതലത്തിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സ്വാധീനം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ ഫലമായി, പ്രാദേശികം എന്നതിനേക്കാൾ ആഗോളമായ തലത്തിൽ അർഥങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു. സംസ്കാരവ്യവസായം പ്രാദേശികമായതിൽ നിന്ന് ആഗോളമായി നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നിലേക്ക് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ ദൃശ്യമാണ്.

1. Collin McGinn, The Power of Movies, 2007
2. Cartwright and Sturken, Practices of Looking
3. ibid
4. ibid
5. Louw, The Media and Cultural Production, 2001
6. Michael Real, Super Media
7. ibid
8. Louw, ibid
9. ibid
10. Antonio Gramsci, A Selection from Prison Notebooks(Trans.), 1971
11. Louw, ibid
12. ibid
13. Walter Benjamin, A Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in Utterson (Ed), Technology and Culture,2005
14. Louw, ibid
15. Gramsci, ibid
16. Cartwright and Sturken, ibid
17. Stuart Hall, Encoding / Decoding in Simon During (Ed), The Cultyral Studies Reader, 1993
18. Louw, ibid

19. Hall, ibid
20. Cartwright and Sturken, ibid
21. ibid
22. Hall, ibid
23. ibid
24. Louw, ibid
25. Louis Althusser, Ideology and Ideological State Apparatuses in Lenin and Philosophy and other Essays (Trans.), 1971
26. Louw, ibid
27. Althusser, ibid;

    See also Cartwright and Sturken, ibid
28. Louw, ibid
29. Michel Foucault, Discipline and Punish, 1979
30. Bill Nicholls, Movies and Methods, 1993
31. Cartwright and Sturken, ibid

അധ്യായം 5

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം

അധ്യായം 5

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം

ഉപോദ്ഘാതം

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തിനുവന്ന മാററങ്ങളും അത് ഇന്നത്തെ രീതിയിലുള്ള കാഴ്ചശീലത്തിലെത്താനുണ്ടായ പശ്ചാത്തലവും സാഹചര്യങ്ങളുമാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്. നോട്ടത്തിന്റെ വിവിധ രൂപങ്ങൾ ആദ്യ അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിച്ചിരുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക സമൂഹത്തിൽ, പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിൽ പലതരത്തിലുള്ള നോട്ടങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു. നോട്ടങ്ങൾ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.[1] ഒരു സവിശേഷസമൂഹത്തിൽ, സവിശേഷകാലഘട്ടത്തിൽ നടപ്പിലുള്ള മേൽക്കൈയുള്ള നോട്ടങ്ങളാണ് ആ സമൂഹത്തിലെ നോട്ടത്തിന്റെ അനുശീലനങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഇതിനെ ആ സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചശീലം എന്ന് വിവക്ഷിക്കാം. കാഴ്ചശീലങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.

നോട്ടത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് മുഖ്യമായും സാമ്പത്തികവും സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരികവുമായ ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നാണെന്ന് മുൻ അധ്യായങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാഴ്ചശീലത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതും ഇതേ ഘടകങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങളെക്കുറിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട അറിവ് പരിമിതമാണ്. അടിസ്ഥാനവിവരങ്ങളുടെ അപര്യാപ്തതമൂലം പ്രതിനിധീകൃതകലകൾ, ചിത്രകല, രേഖാചിത്രങ്ങൾ, അവയെക്കുറിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തിയ വസ്തുതകൾ, ഇവ സംബന്ധിച്ചുള്ള സാഹിത്യരചനകൾ, പഠനങ്ങൾ, കുറിപ്പുകൾ മുതലായവയെയാണ് ഈ പഠനത്തിന് പ്രധാനമായും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൃത്യമായ വിവരങ്ങളുടെ അഭാവത്തിൽ മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെക്കുറിച്ച് സുവ്യക്തവും പൂർണ്ണവുമായ നിഗമനങ്ങളിലെത്തുക ദുഷ്കരമാണ്. ഇതേക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളിൽ മാത്രമേ എത്തിച്ചേരാനാവൂ.

5.1. അധിനിവേശവും കാഴ്ചശീലവും

അധിനിവേശവാഴ്ചയുടെ ഒരു സവിശേഷകാലഘട്ടമാണ് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഘട്ടവും ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടവും ചേർന്ന കാലയളവ്. ഈ കാലഘട്ടം മലയാളിയുടെ ശീലത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു.[2] ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ യൂറോപ്പിൽ നിലനിന്നിരുന്നതും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നതുമായ കാഴ്ചശീലങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അധിനിവേശരാജ്യങ്ങളിൽ കാഴ്ചശീലത്തിനു സംഭവിച്ച മാററങ്ങളനുസരിച്ച് അധിനിവേശിതരാജ്യങ്ങളിലും കാഴ്ചശീലത്തിൽ മാററങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയെ സംബന്ധിച്ച്, കാഴ്ചശീലത്തിൽ യൂറോപ്യൻ സ്വാധീനം ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന്റെയും ഉയർന്ന ജാതികളുടെയും ഇടയിലെങ്കിലും ഉണ്ടായിരുന്നതായി വ്യക്തമാണ്. അധിനിവേശരാജ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങൾ ക്രമേണയെങ്കിലും അനുകരിക്കപ്പെടുന്നതായി കാണാം. ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുകയും വിതരണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ വന്ന മാററങ്ങൾ ഇതിൽ പ്രധാനമാണ്. മേൽക്കൈയ്യുള്ള കാഴ്ച ശീലത്തിൽ യൂറോപ്യൻ സ്വാധീനം വിശേഷിച്ച് ബ്രിട്ടീഷ് സ്വാധീനം കാണാനാവും.[3]

5.1.1. ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ ആഗമനം

അധിനിവേശ രാജ്യങ്ങൾ കോളനികളുടെ നേർക്ക് നോക്കിയിരിക്കുന്ന രീതി മുൻ സൂചിപ്പിച്ച കാഴ്ചശീലത്തിന്റെ മാററത്തിന് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. അധിനിവേശ രാജ്യങ്ങൾ കോളനികളുടെ നേർക്കു നോക്കിയിരിക്കുന്ന നോട്ടം അക്കാലത്തെ ഫോട്ടോഗ്രഫിയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[4] ഫോട്ടോഗ്രഫി കണ്ടുപിടിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ തൊട്ടടുത്തവർഷം തന്നെ അത് ഇന്ത്യയിൽ എത്തിച്ചേർന്നു. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ തദ്ദേശീയരുടെ ഫോട്ടോഗ്രാഫുകൾ എടുക്കുന്നതിന് ബ്രിട്ടീഷ് സർക്കാർ, ഔദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരെ നിയോഗിച്ചിരുന്നു. 1857 ലെ ശിപായിലഹളയ്ക്കു തൊട്ടടുത്ത കാലഘട്ടത്തിൽ, തദ്ദേശീയരെ രേഖപ്പെടുത്തി നിരീക്ഷിക്കുന്നതിനാണ് ഈ ഔദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. തദ്ദേശീയരെ അധിനിവേശകരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തരായ അന്യർ എന്ന രീതിയിലാണ് ഈ ഫോട്ടോഗ്രാഫുകളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.[5] അധിനിവേശകാലത്ത് വികസിച്ച സാങ്കേതികവിദ്യയായ ഫോട്ടഗ്രഫി, അതിന്റെ ഉദ്ഭവ കേന്ദ്രമായ യൂറോപ്പിലും പുറത്തും അന്യമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നവയെ രേഖപ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ഏതാണ്ട് ഇതേ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ് നരവംശശാസ്ത്രം, കുററശാസ്ത്രം (ക്രിമിനോളജി), മനഃശാസ്ത്രം മുതലായ വികസിച്ചത് എന്നതുകൊണ്ട്, നരവംശശാസ്ത്രപരമായും സാമൂഹ്യമായും മാനസികമായും അന്യർ എന്ന് യൂറോ കേന്ദ്രീകൃത സംസ്കാരം വിവക്ഷിച്ചിരുന്നവരെ, ഫോട്ടോഗ്രഫിയുടെ സാങ്കേതിക വിദ്യ ഉപയോഗിച്ച് അടയാളെപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. വിശേഷിച്ച്, അധിനിവേശത്തിന് കീഴ്പ്പെട്ട രാജ്യങ്ങളിലെ ജനങ്ങളുടെ നരവംശശാസ്ത്രപരമായ പ്രത്യേകതകൾ യൂറോപ്യങ്ങളായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. കോളനികളുടെ ഭരണകർത്താക്കളെ അവരുടെ ഔദ്യോഗികകൃത്യനിർവ്വഹണത്തിന് സഹായിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് ഔദ്യോഗിക ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാരെ നിയമിച്ചി

രുന്നത്. എന്നാൽ, ഇതേ ത്തുടർന്നു വരുന്ന ഘട്ടത്തിൽ, വിദേശികളും തദ്ദേശീയരുമായ അമച്ചർ ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ രംഗത്തു വന്നു.[6] ലാലാദീൻ ദയാലിനെപ്പോലെയുള്ള ഇന്ത്യൻ ഫോട്ടോഗ്രാഫർമാർ ഇക്കാലത്താണ് രംഗത്ത് വരുന്നത്.

5.2. ആധുനികതയുടെ സ്വാധീനം കേരളീയസമൂഹത്തിൽ

കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ഘട്ടം സവിശേഷപ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണ്. അധിനിവേശിതരാജ്യങ്ങളിലെ സമൂഹങ്ങളെക്കുറിച്ച് പൊതുവിൽ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ കേരളത്തെ സംബന്ധിച്ചും പറയാവുന്നതാണ്. കേരളത്തിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹ്യഘടനയ്ക്കുമേൽ ആധുനികത ക്രമേണ സ്വാധീനം ചെലുത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന കാലഘട്ടമാണിത്.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയതിൽ ജാതി, ആചാരങ്ങൾ, ജീവിതക്രമം എന്നിവയ്ക്ക് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട പങ്കുണ്ട്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഘട്ടത്തിൽ, മററ് അധിനിവേശിത ദേശങ്ങളിലെന്നതുപോലെ കേരളത്തിലും ആധുനികതയുടെ തുടക്കം ദൃശ്യമായി.[7] മലയാളിയുടെ വസ്ത്രധാരണരീതി മുതൽ പൊതു ഇടങ്ങളിലെ സാന്നിധ്യംവരെ നിയന്ത്രിച്ചിരുന്നത് ജാതിയും ജാതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അധികാരവുമായിരുന്നു.[8] ഇത്തരം സങ്കൽപ്പനങ്ങൾ പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തോടെ മാററം സംഭവിക്കാൻ തുടങ്ങി. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ഘടനയും ആധുനികവും വൈദേശികവുമായ സങ്കൽപ്പനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും അതിലൂടെ സംഭവിച്ച പരിവർത്തനങ്ങളും ഈ സവിശേഷകാലഘട്ടത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. മലയാളിയുടെ വസ്ത്രധാരണസങ്കൽപ്പങ്ങൾ, ശരീരാവബോധം, ലൈംഗികത, കാഴ്ച, നോട്ടം (Gaze) മുതലായവയെയെല്ലാം ആധുനികവും വൈദേശികവുമായ സങ്കൽപ്പനങ്ങൾ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന്, ശരീരത്തിന്റെ ഏതൊക്കെ ഭാഗങ്ങൾ മറക്കണം,

ഏതൊക്കെ ഭാഗങ്ങൾ മറയ്ക്കാതിരിക്കണം, ഏതൊക്കെ അവയവങ്ങളാണ് ലൈം ഗികതയുടെ സൂചകങ്ങളാവുന്നത് മുതലായ കാര്യങ്ങളിൽ ഈ കാലഘട്ടത്തിലാ ണ് മാററം സംഭവിക്കുന്നത്. ഇത്തരം കാര്യങ്ങളുടെ സൂചനകൾ അക്കാലത്ത് രചി ക്കപ്പെട്ട കൃതികളിലും കാണാനാവും.[9] പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിലെ വിക്ടോറി യൻ സദാചാര ബോധം ഒരളവുവരെ മലയാളിയുടെ ശരീരബോധത്തെ സ്വാധീനിച്ചി ട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യവിദ്യാഭ്യാസം വഴി ശരീരസദാചാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പല കാര്യ ങ്ങളും മലയാളിയുടെ സങ്കൽപ്പനങ്ങളിൽ വന്നു ചേർന്നിട്ടുണ്ട്, മലയാളിയുടെ ശരീര ബോധം, ലൈംഗികത മുതലായവയെ സ്വാധീനിച്ച മറെറാരു പ്രധാനഘടകം ക്രി സ്ത്യൻ മിഷനറിമാരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്.[10] ശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ച പാപബോ ധം മലയാളിയുടെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഇവരുടെ, പ്രത്യേകിച്ച് പ്രൊട്ടസ്ററന്റ് മിഷനറിമാരുടെ, പ്രവർത്തനവും വിശ്വാസപരിവർത്തനവും പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലൈം ഗികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളിൽ ഇത്തരം പാപബോധം ശക്തമായിത്തന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ സാഹിത്യകൃതികളിൽ കാണാം.[11] ശരീ രബോധം, ലൈംഗികത എന്നിവയുടെ നിർമ്മിതിയിലുൾപ്പെട്ട ഈ ഘടകങ്ങൾ നോ ട്ടത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിലും പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. പാശ്ചാത്യമായ ശരീരബോധവും നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ജാത്യാധിഷ്ഠിതവും ഫ്യൂഡൽസങ്കൽപ്പനങ്ങളിലൂന്നിയതുമായ ശരീരബോധവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഇന്ദുലേഖ തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല മലയാള നോവലുകളിലും ദൃശ്യമാണ്. ജാതിയിലൂന്നിയ ഫ്യൂഡൽ ശരീരബോധം, ലൈംഗി കത, ആൺനോട്ടം (male gaze) എന്നിവയുടെ മേൽ പാശ്ചാത്യശരീരബോധം ആധി പത്യം നേടുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ഇന്ദുലേഖയിൽ കാണാം. ആധുനികതയെയും പാശ്ചാത്യ പ്രവണതകളെയും ചെറുത്തു നില്ക്കാനുള്ള ശ്രമം ഇതേകാലത്തുതന്നെ രചിച്ച പറങ്ങോടീപരിണയം മുതലായ ആഖ്യായികകളിലും ദൃശ്യമാണ്.

മലയാളികളിലെ ഗണ്യമായ ചില വിഭാഗക്കാർ പിന്തുടർന്നു പോന്നിരുന്ന സംബന്ധം, മരുമക്കത്തായം മുതലായവയെക്കുറിച്ച് പൊതുവെ രൂപപ്പെട്ടുവന്നിരുന്ന അഭിപ്രായം, അക്കാലത്തെ ശരീരം, ലൈംഗികത എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മലബാർ മാര്യേജ് കമ്മീഷന്റെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട അഭിപ്രായമനുസരിച്ച് സംബന്ധവും മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥയും സ്ത്രൈണമായ ഗുണവിശേഷങ്ങൾക്ക് വിലകൽപ്പിക്കാത്ത സമ്പ്രദായത്തിലാണ് അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കുന്നത്. പാതിവ്രത്യമില്ലായ്മയിൽ ഈ വ്യവസ്ഥ ഒരു തെററും കാണുന്നില്ല എന്നും കമ്മീഷൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[12] മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥ പാലിച്ചു പോന്ന വിഭാഗങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളെ അയഞ്ഞ സദാചാരബോധമുള്ളവർ എന്ന രീതിയിലാണ് ഇതേക്കുറിച്ചെഴുതിയ വിദേശികൾ പലരും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീ അമ്മയുടെ തറവാട്ടിൽ താമസിക്കുകയും ബഹുഭർത്തൃത്വത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതായി ഇവർ എഴുതുന്നു. സ്വജാതിയിലോ മേൽജാതിയിൽപ്പെട്ട ഒന്നിലധികം പുരുഷന്മാരുമായി ഇവർക്ക് ലൈംഗികബന്ധമാകാമെങ്കിലും താഴ്ന്നതെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരുമായി ബന്ധമുണ്ടായാൽ ജാതിഭ്രഷ്ടരാവുമെന്നും ഇവർ എഴുതുന്നു. ഇന്ത്യയുടെ മററ് മിക്കഭാഗങ്ങളിലും സ്ത്രീപിഴച്ചുപോകുന്നത് അപമാനത്തിനും നാണക്കേടിനും കാരണമാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും കേരളത്തിൽ അങ്ങനെയല്ല എന്നും ഈ വ്യവസ്ഥ മാറാതെ മലബാറിനെ പരിഷ്കൃതമെന്ന് വിളിക്കാനാവില്ലെന്നും വിദേശികളുടെ കുറിപ്പുകളിൽ പറയുന്നുണ്ട്.[13]

നവോത്ഥാനം, ജാതി പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ജാതികൾക്കുള്ളിൽത്തന്നെ ഉണ്ടായ പരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മുതലായവയും മലയാളിയുടെ, നോട്ടശീലങ്ങളേയും, ശരീരസങ്കൽപ്പനങ്ങളെയും മാററി മറിച്ചവയാണ്.

5.3. ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ പങ്ക്

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ജാതിയിലധിഷ്ഠിതമായ വ്യവസ്ഥകൾക്ക് സുപ്രധാനപങ്കുണ്ടായിരുന്നു.[14] ജാതിശ്രേണിക്ക് അനുസൃതമായി വളരെ കൃത്യമായ ഇടങ്ങളിലാണ് ജനതയെയും സമൂഹത്തിലെ ഘടകങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരുന്നത്. എന്തെല്ലാം എവിടെയെല്ലാം വിന്യസിച്ചിരിക്കണം എന്നത് സംബന്ധിച്ച് വളരെ കണിശതയുണ്ടായിരുന്നു. ജാതിയുടെ ഈ നിയമങ്ങൾ തെററി നടക്കുക എന്നത് അനുവദനീയമായിരുന്നില്ല. സമൂഹത്തിനകത്ത് തിരശ്ചീനമായ ചലനത്തിന് (horizontal mobility) സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതുപോലെ സമൂഹത്തിനകത്തുള്ള ചലനസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും (vertical mobility) സാധ്യതകൾ വിരളമായിരുന്നു. സമൂഹത്തിലെ ഇടങ്ങളും പദവികളും നിർണ്ണയിച്ചിരുന്നത് മേൽജാതിക്കാരും സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹ്യമായും മേൽക്കൈയുണ്ടായിരുന്നവരുമായ വളരെ ചെറിയ ഒരു ന്യൂനപക്ഷമായിരുന്നു. ഇവരുടെ നോട്ടമാണ് സംസ്കാരത്തെ സ്വാധീനച്ചതായി രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഈ വിഭാഗത്തിന്റെ താഴേത്തട്ടിൽ വരുന്നവരുടെ കർത്തൃത്വത്തെയോ കാഴ്ചശീലത്തെയോ കുറിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട വിവരങ്ങൾ ലഭ്യമല്ല.

ആധുനികതയുടെ ഉദയം ഈ കാലയളവിൽ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ, അത് ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രമാണ് നിലനിന്നിരുന്നത് എന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. വേഷത്തിലും ബാഹ്യരീതികളിലും പരിഷ്കാരങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചപ്പോൾ തന്നെ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും ജീവിതരീതിയും മാറാതെനിന്നു എന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നു.[15]

5.4. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുംസാംസ്കാരിക-സാമൂഹ്യ ഘടകങ്ങളും

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി (gender) നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത് മുഖ്യമായും സാംസ്കാരിക-സാമൂഹ്യ ഘടകങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വച്ചാണ്. (ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്ന അധ്യാ

യം കാണുക). നോട്ടവും ഇതേപോലെ തന്നെ സാംസ്കാരിക-സാമൂഹ്യഘടക ങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വച്ചാണ് നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് ഈ അധ്യായത്തിന്റെ തുട ക്കത്തിലും സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നു. നോട്ടം (Gaze), നോട്ടശീലം, ശരീരത്തിന്റെ നിർമ്മി തി എന്നിവ പരസ്പരബന്ധിതമാണ്. (inter connected). ശരീരത്തിന്റെ നിർമ്മിതി യും മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, സാംസ്കാരിക -സാമൂഹ്യഘടനയ്ക്കകത്ത് നിർ ണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നതാണ്.

ഓരോ വ്യവസ്ഥയും സ്വന്തമായി സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക സൂചകങ്ങൾ നിർ മ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സൂചകങ്ങളിലൂടെയാണ് സമൂഹത്തിന്റെ ദൈനംദിന പക്രിയകൾ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സൂചകങ്ങൾ പിന്നീട് സ്വാംശീകരിക്കപ്പെടുകയും ക്ര മേണ ദൈനംദിന ജീവിതരീതിയുടെ ഭാഗമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. നോട്ടത്തിന്റെ അനുശീലനങ്ങൾ, ശരീരസങ്കല്പനത്തിന്റെ നിർമ്മിതി എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചും ഇത്തരം സൂചകങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയും പിന്നീടുള്ള സ്വാംശീകരണവും ബാധക മാണെന്ന് കാണാം. ഒരു പ്രത്യേക സാംസ്കാരിക-സാമൂഹ്യാവസ്ഥയിൽ, പ്രാമു ഖ്യമുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾക്കനുസൃതമായാണ് ഇവ നിർമ്മിക്കപ്പെടുക. (അർ ത്ഥസൃഷ്ടി എന്ന അധ്യായം കാണുക). സമകാലിക നിർവചനങ്ങളനുസരിച്ച്, ശ രീരം എന്നത് സാർവ്വലൗകികമായ ഒരു സങ്കൽപ്പനമല്ല, മറിച്ച് മാറിമാറികൊണ്ടിരി ക്കുന്നതാണ്.[16](ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്ന അധ്യായം കാണുക).

5.5. ജാതിയും ശരീരബോധത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയും

ജാതിയനുസരിച്ച്, ചില ശരീരങ്ങൾക്ക് പൊതു ഇടങ്ങളിൽ സാന്നിധ്യം ഉണ്ടാ വുകയും ചിലതിന് സാന്നിധ്യം നിഷേധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ജാതിശ്രേ ണിയുടെ കീഴേത്തട്ടിലുള്ളവർക്ക് പൊതുറോഡുകൾ ഉപയോഗിക്കാനോ ക്ഷേത്രം

പോലെയുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളിൽ പ്രവേശിക്കാനോ അവകാശമുണ്ടായിരുന്നില്ല.[17]

ജാത്യധികാരം കൊണ്ട് ശരീരങ്ങളെ വേർതിരിച്ചു നിറുത്തുകയും ചില ശരീരങ്ങൾക്ക് പൊതുസമൂഹത്തിൽ സാന്നിധ്യം ഇല്ലാതാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെതിരേ പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതി മുതൽക്കുതന്നെ വളരെയധികം പ്രക്ഷോഭങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്.[18] ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള പ്രസ്ഥാനം, അയ്യങ്കാളിയുടെ പ്രസ്ഥാനം, പൊയ്കയിൽ യോഹന്നാന്റെ പ്രത്യക്ഷ രക്ഷാ ദൈവസഭ, മിഷണറിമാരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ, ചാന്നാർ ലഹള, ഗോപാലദാസിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന കല്ലയ്ക്കും മാലയ്ക്കും എതിരായ സമരം മുതലായവ ജാത്യധികാരത്തിനെതിരേ വിവിധതരത്തിൽ പ്രതികരിച്ചവയാണ്. ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ അരുവിപ്പുറം പ്രതിഷ്ഠ, പിൽക്കാലത്ത് വൈക്കം, ഗുരുവായൂർ സത്യാഗ്രഹങ്ങൾ മുതലായവ ജാതിശ്രേണിയുടെ താഴെത്തട്ടിലുള്ള ആളുകൾക്ക് പൊതുസ്ഥലങ്ങളുപയോഗിക്കാനുള്ള അവകാശത്തിനുവേണ്ടി നടന്ന സംരംഭങ്ങളോ സമരങ്ങളോ ആണ്. സാമൂഹ്യശരീരങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ ഇത്തരം സമരങ്ങളും സംരംഭങ്ങളും പ്രസ്ഥാനങ്ങളും നിർണ്ണായകമായ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1914 ൽ ശ്രീനാരായണഗുരു എഴുതിയ ജാതിലക്ഷണത്തിൽ, ജാതിസംബന്ധിയായ ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും പുതിയ ഒരു ചിഹ്നസംഹിത പകരം വയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.[19]

5.6. രതിപരമായ ശരീരം (Erotic body)

സാമൂഹ്യശരീരങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയെയും അവയോടുള്ള കാഴ്ചപ്പാടിനേയും പോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് രതിപരമായ ശരീരത്തെ (erotic body) സംബന്ധിക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടും. രതിപരമായ ശരീരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് ശരീരാവബോ

ധത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഒരു സുപ്രധാനഘടകമാണ്.[20] ചില സാമൂഹ്യശരീരങ്ങൾക്ക് സാന്നിധ്യം പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള അവകാശം നിഷേധിച്ചതുപോലെ തന്നെ രതിപരമായ ശരീരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ച രൂപീകരിക്കുന്നതിലും അധികാരം പങ്കുവഹിച്ചിരുന്നു. ജാതി, പുരുഷാധിപത്യം എന്നിവ സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിലും പങ്കുവഹിച്ചിരുന്നു. രതിപരമായ ശരീരത്തെ അധികാരം സമീപിച്ചിരുന്നത് വിവിധരീതിയിലാണ്. ഭോഗതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കാനുള്ള വസ്തു എന്ന നിലയിലും സ്വകാര്യ/ഗാർഹിക ഇടത്തിലേക്ക് ഒതുക്കേണ്ടത് എന്ന രീതിയിലും നിരസിക്കേണ്ടതായ പ്രലോഭനം എന്ന തരത്തിലും ശരീരത്തെ സമീപിക്കുന്നുണ്ട്.

രതിപരമായ ശരീരം എന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ അർഥമാക്കുന്നത് സ്ത്രീശരീരം എന്നാണ്. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച മൂന്നുതരത്തിലുള്ള സമീപനങ്ങളിലും പുരുഷൻ അഥവാ പുരുഷാധിപത്യമാണ് സ്ത്രീശരീരത്തെ എങ്ങനെ കാണണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത്. പുരുഷൻ കർത്തൃസ്ഥാനത്ത് വരികയും സ്ത്രീ ശരീരം എന്താണ് എന്നും എങ്ങനെയായിരിക്കണം എന്നും തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭോഗതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഉപകരണം എന്ന രീതിയിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ സമീപിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ നേർക്കുള്ള നോട്ടം (Gaze) പച്ചയായ നോട്ടമായി മാറുന്നു. ഇത്തരം നോട്ടത്തിലൂടെ സ്ത്രീശരീരത്തെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ നേർക്ക് അതിനെ ഗാർഹികവൽക്കരിക്കുന്ന സമീപനം എടുക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീശരീരത്തെയും ലൈംഗികതയെയും പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ കീഴിൽ കൊണ്ടുവരികയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതായത്, പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിന് അതിനെ വിധേയമാക്കുകയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. സ്ത്രീശരീരത്തെ പ്രലോഭനവസ്തുവായി കാണുകയും അതിനെ നിരസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മൂന്നാമത്തെ സമീപനത്തിൽ പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ ശരീരസ

ങ്കല്പങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. മലയാളിയുടെ ശരീരാവബോധം, ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച കാഴ്ചപ്പാട് എന്നിവയിൽ പാശ്ചാത്യക്രിസ്തുമതത്തിന്റെയും വിക്ടോറിയൻ മൂല്യങ്ങളുടെയും സ്വാധീനം ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതായി സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീശരീരത്തെ രതിപരമായ ശരീരമാക്കി ചുരുക്കുകയും അതിനെ തൃഷ്ണയുണർത്തുകയും നിഷേധിക്കേണ്ടതുമായ വസ്തുവായി കണക്കാക്കുകയുമാണ് പൗരസ്ത്യമായ ശരീരസങ്കല്പങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. പാശ്ചാത്യക്രിസ്തുമതത്തിലെ പാപസങ്കല്പവും ഇതിന് സമാനമായ അർഥങ്ങൾ ശരീരത്തിന്റെ അർഥത്തിൽ ചേർത്തു വയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ രണ്ടാംപകുതിയിൽ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യയിലേക്കു സംക്രമിച്ച വിക്ടോറിയൻ സദാചാരമൂല്യങ്ങളും മലയാളിയുടെ ശാരീരികാവബോധത്തിന് മാററം വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[21]

5.6.1. മലയാള സാഹിത്യത്തിലെ ഫ്യൂഡൽനോട്ടം

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച മൂന്നു സമീപനങ്ങളിൽ ഒന്നാമത്തേത്, അതായത്, ഭോഗതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കാനുള്ള വസ്തുവായി സ്ത്രീയെ കാണുന്നത് പരിശോധിക്കാം.

മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ നോട്ടത്തെ (literary gaze) സംബന്ധിച്ച് പ്രധാനമായ ഒന്നാണ് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ വച്ച് തുടക്കം കുറിച്ച പച്ചമലയാളം കവിതകൾ എന്ന പ്രസ്ഥാനം. സ്ത്രീശരീരത്തെ ഭോഗാസക്തിയോടെ നോക്കുന്ന കവിതകളുടെ പ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു ഇത്.[22] വെൺമണി കവികൾ എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന വെൺമണി അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി, വെൺമണി മഹൻ നമ്പൂതിരി എന്നിവരും കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ, കാത്തുള്ളിൽ അച്യുതമേനോൻ തുടങ്ങിയവരുമായിരുന്നു ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രധാന പ്രയോക്താക്കൾ. മുഖ്യമായും കൊടുങ്ങല്ലൂർ കോവിലകം കേന്ദ്രമാക്കി വികസിച്ച ഈ

പ്രസ്ഥാനത്തിലെ അംഗങ്ങൾ പൊതുവിൽ സവർണ്ണ വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെട്ടിരുന്നവരും സാമൂഹ്യമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയ അധികാരം കയ്യാളിയിരുന്നവരുമായിരുന്നു. ഈ കവിതകളിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ കാണുന്നത് തൃഷ്ണയുടെയും ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതിയുടെയും വസ്തുവൽക്കരണങ്ങളെന്ന നിലയിലാണ്. നാവിന് നല്ല ഭക്ഷണമെന്നതുപോലെയും കാതിന് നല്ല സംഗീതമെന്നതുപോലെയും സ്ത്രീ സൗന്ദര്യം കാഴ്ചക്ക് ആനന്ദമേകുന്നതരത്തിലാണ് ഇവയിൽ വിഷയീഭവിക്കുന്നത്. ലൈംഗികതൃഷ്ണയെയും അഭിലാഷത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ, സ്ത്രീ ശരീരത്തിന്റെ വർണ്ണനകൾ നിറഞ്ഞതാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലുൾപ്പെടുന്ന കവിതകളിൽ നല്ലൊരു പങ്കും.[23] വെൺമണികവിതയുടെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സ്വാധീനം വള്ളത്തോളിലും കാണാനാവും. കാമശമനത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ് വെൺമണിക്കവിതകളിൽ മിക്കവയിലും സ്ത്രീകളെ നോക്കിക്കണ്ടിരുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ട (Gaze) ത്തിൽ ജാതി, സാമൂഹിക പദവി, ആൺകോയ്മ എന്നിവ നല്കിയിട്ടുള്ള അധികാരത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയാണ് പതിഞ്ഞിരുന്നത്. കാമോത്തേജകമായി പൊതുവിൽ കരുതപ്പെടുന്ന ശാരീരികാവയവങ്ങളുടെ വർണ്ണന ഈ കവിതകളിൽ ധാരാളമായി കാണാം. മുലകൾ, നിതംബം, ചുണ്ട്, നാഭീപ്രദേശം മുതലായ അവയവങ്ങളുടെ നേർക്കുള്ള പച്ചയായ നോട്ടമാണ് (direct gaze) ഇവയിൽ കാണുന്നത്. ഈ കവിതകളിൽ മിക്കവയിലേയും സ്ഥായിയായ രസം ശൃംഗാരം തന്നെയാണ്. ശൃംഗാരരസം കലർന്ന വർണ്ണനകളിലൂടെ സ്ത്രീ, ഭോഗതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കാനുള്ള വസ്തുവായി മാറുകയും പുരുഷൻ ഈ വസ്തുവിന്റെ നേർക്ക് പരസ്യമായ പച്ചനോട്ടമയയ്ക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ലിംഗപരമായിട്ടും മിക്കപ്പോഴും ജാതി ശ്രേണിയുടെ അധികാരസ്ഥാനമനുസരിച്ചും അന്യമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന ഒന്നിന്റെ നേർക്കുള്ള നോട്ട (Gaze) മാണിത്. ഈ നോട്ട

ത്തിൽ പുരുഷാധികാരത്തോടൊപ്പം ജാത്യധികാരം കൂടി ചേർത്തുവച്ചിട്ടുണ്ട്. പല നമ്പൂതിരിഫലിതങ്ങളിലും ഈ തരത്തിൽ പെട്ട ആൺനോട്ടം (male gaze) പ്രകടമായി കാണാം.[24] വി.ടി.ഭട്ടതിരിയുൾപ്പെടെയുള്ള പിൽക്കാല രചയിതാക്കളുടെ രചനകളിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒളിനോട്ടം കാണാം.[25] പിൽക്കാലത്ത്, സ്ത്രീശരീരത്തെ ഗാർഹികഇടത്തിലേയ്ക്ക് ഒതുക്കുകയും സ്ത്രൈണലൈംഗികതയെ നിർവചിക്കപ്പെട്ട ഒരു സ്വകാര്യഇടത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി പരിഷ്കരിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് നവോത്ഥാന സാഹിത്യകാരൻമാരുടെ കൃതികളിൽ കാണാം.[26]

5.7. നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ശരീരബോധവും

കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതിയിൽ നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സുപ്രധാനമായൊരു പങ്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ശരീരം, ലൈംഗികത, എന്നിവയുടെയും അവയുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ട (gaze) ത്തിന്റെയും നിർമ്മിതിയിൽ ഈ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ വഹിച്ച പങ്ക് ചുവടേ പരിശോധിക്കുന്നു.

പത്തൊമ്പതാം നൂററാണ്ടിൽ കേരളത്തിലാരംഭിച്ച സുപ്രധാനമായ ഒരു സാമൂഹ്യപ്രസ്ഥാനം ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റേതാണ്. അവർണ്ണവിഭാഗങ്ങളെന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്നവർക്ക് ജാതിയമായും സാമൂഹ്യമായും നേരിടേണ്ടിവന്നിരുന്ന അസമത്വങ്ങൾക്കെതിരെ നാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രസ്ഥാനം പ്രതികരിച്ചു. സാമൂഹ്യമായി ശരീരങ്ങളെ വേർതിരിച്ചു നിറുത്തിയിരുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിനെതിരേ ശ്രീനാരായണഗുരു പ്രതികരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതേസമയം നാരായണഗുരുവിന്റെ ദർശനങ്ങളിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെയും ശാരീരികമായ ആസക്തികളെയും പ്രലോഭനപരമെന്ന് മാററിനിറുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികത, രതിപരമായ ശരീരം എന്നിവയെ പ്രലോഭനമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് കാണുന്നത്. ശരീരത്തെ ദുർഗ്ഗന്ധപൂരിതമായ കുടൽമാലയായും പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളെ അതിന്മേൽ വന്നു കൊത്തിപ്പെറുക്കുന്ന അഞ്ച് പക്ഷികളാ

യിട്ടുമാണ് ആത്മോപദേശശതകത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നത്.[27] ലൈംഗികത മുതലായ വയെക്കുറിച്ച് ഇതിന് സമാനമായ ഉപമകൾ ബംഗാളിലെ ശ്രീരാമകൃഷ്ണപരമഹം സനും ഇതേ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ശരീരം, രതി എന്നിവ യുടെ നിരാസത്തിലൂന്നുന്ന ചിന്താപദ്ധതി രാമകൃഷ്ണപരമഹംസന്റെ കൃതികളിൽ കാണാം. സ്ത്രീശരീരത്തെ ഭോഗാസക്തിയോട് തുലനപ്പെടുത്തുകയും അതിനെ നിരസിക്കുകയുമാണ് പരമഹംസൻ ചെയ്തതെന്ന് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. കാമിനി, കാഞ്ചനം എന്നിവയെ രതിയോടും ലൗകികാസക്തിയോടും ചേർത്ത് കാണുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തതെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്.[28] ശരീരനിരാസത്തിന്റെ ചിന്താപദ്ധതിയനുസരിച്ച് സ്ത്രീശരീരത്തെ എല്ലായ്പ്പോഴും രതിപരമായ ശരീരമാ യാണ് കാണുന്നത്. ഇതിനെ പ്രലോഭനമുളവാക്കുന്നതും അപകടകരവും നിരസി ക്കേണ്ടതുമാണെന്ന സന്ദേശം ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ കൃതികളിലും കാണാം.

5.7.1 ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസം

ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസമാണ് മലയാളിയുടെ ശീലങ്ങൾക്ക് മാററം വരുത്താനിടയാ ക്കിയ മറെറാരു കാര്യം. മററ് അധിനിവേശിതരാജ്യങ്ങളിലെന്നതുപോലെ ഇന്ത്യയിലും അധിനിവേശകർ, കോളണികൾക്കനുയോജ്യമെന്ന് തങ്ങൾ തീരുമാനിച്ച തരത്തിലുള്ള വിദ്യാഭ്യാസരീതി കൊണ്ടുവന്നു. പരിഷ്കൃതം എന്ന് യൂറോപ്പിൽ വിളിച്ചിരുന്ന തരം സമ്പ്രദായങ്ങളുമായി അധിനിവേശിത രാജ്യങ്ങളിലെ തദ്ദേശീയ ജനവിഭാഗത്തെ പരി ചയപ്പെടുത്തുക എന്നത് ഈ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഒരു ലക്ഷ്യമായിരുന്നു.[29]

അധിനിവേശകർ പൊതുവിൽ തദ്ദേശീയരെയും അവരുടെ ശീലങ്ങളെയും പ്രാ കൃതമായവ എന്ന രീതിയിലാണ് കണ്ടിരുന്നത്. പരമ്പരാഗതമായി തദ്ദേശീയർ അനു ശീലിച്ചു പോന്നിരുന്ന സമ്പ്രദായങ്ങൾ മാററിയെടുക്കുകയും പരിഷ്കൃതം എന്ന് തങ്ങൾ വിവക്ഷിച്ചുപോന്ന ശീലങ്ങളിലേക്ക് അവരെ കൊണ്ടുചെല്ലുകയും തങ്ങ

ളുടെ കർത്തവ്യമായി ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശകർ കരുതി. പരിഷ്കൃതജനവിഭാഗ ങ്ങൾക്ക് ഉള്ളതായി തങ്ങൾ കണക്കാക്കുന്ന സവിശേഷതകളിൽ പലതിന്റെയും അഭാവം തദ്ദേശീയർക്കുണ്ടെന്ന് അവരെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ ബ്രിട്ടീഷ് അധികാ രികൾ ശ്രമിച്ചു പോന്നിരുന്നു. പാശ്ചാത്യസംസ്കൃതിയുടെ അനുശീലനങ്ങളെയാ ണ് പരിഷ്കൃതം എന്ന നിലയിൽ ബ്രിട്ടീഷ് അധികാരികൾ കരുതിപ്പോന്നിരുന്നത്. അതേസമയം, അധിനിവേശകരോട് വിധേയത്വം പാലിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ പരിഷ്കാരങ്ങൾ തദ്ദേശീയർക്ക് പകർന്നു കൊടുത്തത്.[30] ആധുനിക ഇംഗ്ലീഷ് വി ദ്യാഭ്യാസം നേടിയ തദ്ദേശീയരാണ് പിൽക്കാലത്ത് പരമ്പരാഗതമായ അനുശീല നങ്ങൾ മാററണമെന്ന ആവശ്യം ഉന്നയിച്ചത്.

5.7.1.1. മിഷനറി പ്രവർത്തനവും ശരീരബോധവും

അധിനിവേശിതരാജ്യങ്ങളിൽ മിഷണറി പ്രവർത്തനം നടത്തിയിരുന്നവർ പാശ്ചാ ത്യമായ ക്രിസ്ത്യൻ സദാചാരബോധവും പ്രചരിപ്പിച്ചിരുന്നു. കച്ചവടം, ക്രിസ്തുമ തം, പരിഷ്കാരം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു കാര്യങ്ങൾക്കാണ് (Three 'C's - commerse, christianity, culture) അധിനിവേശശക്തികൾ ഊന്നൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതെന്ന് ചൂ ണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[31] ഈ അധ്യായത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് സൂചിപ്പിച്ചതുപോ ലെ, മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലം, ശരീരാവബോധം എന്നിവയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന തിൽ പാശ്ചാത്യമായ ക്രിസ്ത്യൻ പാപബോധവും പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. തദ്ദേശീയ രായ ആളുകളെ അവരുടെ വിശ്വാസത്തിൽ നിന്ന് പരിവർത്തിപ്പിച്ച്, പാശ്ചാത്യമായ ക്രിസ്തുമതത്തിൽ ചേർക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയിൽ ക്രിസ്ത്യൻ മതപ്രചാരകർ, വിശിഷ്യ പ്രൊട്ടസ്ററന്റ് മിഷിനറിമാർ ഏർപ്പെട്ടിരുന്നു. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിൽ മിഷ നറി പ്രവർത്തകരോ അവരോട് സാമീപ്യം പുലർത്തിയിരുന്നവരോ രചിച്ച കൃതിക ളിൽ ഇത്തരം പാപബോധത്തിന്റെ സൂചനകൾ സുവ്യക്തമായി കാണാനാവും.[32]

5.7.2. ശരീരം ആശാന്റെ കവിതകളിൽ

ശരീരത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. നളിനി, കരുണ, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി മുതലായ കാവ്യങ്ങളിൽ രതിപരമായ ശരീരത്തിന്റെ അപ്പുറത്തുള്ള ഒന്നാണ് ശാശ്വതം എന്ന നിലയ്ക്കുള്ള സന്ദേശം കാണാം. വെൺമണിക്കവിതകളിൽ മുഖ്യസ്ഥാനത്തു വരുന്ന ആൺനോട്ടം, രതിപരമായ ശരീരാവയവങ്ങളുടെ വർണ്ണനകൾ മുതലായവ ആശാന്റെ കാവ്യങ്ങളിൽ പൊതുവേ കാണില്ല.[33] സ്ത്രീശരീരത്തെ ലൈംഗിക തൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കുന്ന വസ്തു എന്ന നിലയിൽ വർണ്ണിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല. അതേസമയം, വികൃതമാക്കപ്പെടുകയും ഛേദിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതരത്തിലാണ് കരുണ' യുടെ രണ്ടാംഭാഗത്ത് സ്ത്രീശരീരത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നത്. 'വൈരാഗ്യപഞ്ചകം' തുടങ്ങിയ ആദ്യകാലകൃതികളിലും സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിന്റെ പ്രലോഭനപരത, നശ്വരത എന്നിവയെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.[34]

5.8. വസ്ത്രധാരണ സങ്കൽപ്പങ്ങളിലെ മാററങ്ങൾ

സ്ത്രീശരീരം, ജാത്യാധികാരം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിലും ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിലും പൊതുമനോഭാവങ്ങളിൽ മാററം വരുന്നുണ്ട്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനപാദത്തിൽ കേരളത്തിൽ ഹിന്ദുമതത്തിൽപെട്ട ഒട്ടുമിക്ക സ്ത്രീകളും മാറുമറച്ചിരുന്നില്ല.[35] ബ്ലൗസ്/ജംബർ പരിഷ്ക്കാരമായിത്തുടങ്ങുന്നത് ഇക്കാലത്താണെങ്കിലും ഇത് ധരിക്കാൻ സ്ത്രീകൾക്ക് വിലക്കുണ്ടായിരുന്നു. ബ്ളൗസ് ധരിച്ചു നടക്കുന്നതിനെ ലൈംഗികതയുടെ പ്രദർശനമായിട്ടാണ് കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. സി. കേശവന്റെ ആത്മകഥയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യമാതാവ് ആദ്യമായി ബ്ളൗസ് ധരിച്ച സംഭവം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ബ്ളൗസ് ധരിച്ച ഇവരെ 'അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരി' എന്ന് വിളിച്ചാണ് ഇവരുടെ

അമ്മ ശകാരിക്കുന്നത്.[36] ക്ഷേത്രസന്നിധിയിലും നമ്പൂതിരിയില്ലങ്ങളിലും ചെല്ലു മ്പോൾ സ്ത്രീകൾ മാറുമറയ്ക്കരുത് എന്നുള്ള നിബന്ധനയും നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു.[37] ജാതിശ്രേണിയിൽ നമ്പൂതിരിക്ക് താഴെ വരുന്ന വിഭാഗങ്ങളിൽപെട്ട സ്ത്രീകൾ ദേവന്റെയും ബ്രാഹ്മണന്റെയും മുന്നിൽ തങ്ങളുടെ മേൽവസ്ത്രം മാററണമെന്നതായിരുന്നു ആചാരം. നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകളും വീട്ടിനുള്ളിൽ മാറു മറച്ചിരുന്നില്ല. പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ മുണ്ടു പുതയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. മലയാളിയുടെ വസ്ത്രധാരണ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. മാറുമറയ്ക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ ഹിന്ദു സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകൾ നിഷ്ക്കർഷിച്ചിരുന്നില്ല എന്നും നഗരങ്ങളിൽ ഈ സമ്പ്രദായം ആരംഭിച്ചപ്പോഴും നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ ഈ പതിവുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

മലയാളിയുടെ വസ്ത്രധാരണ സങ്കല്പ്പങ്ങൾ മാറുന്നതും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ്. ഇന്ത്യൻ ശരീരങ്ങൾ യൂറോപ്പിന്റെ അധിനിവേശസ്വഭാവമുള്ള നോട്ടത്തിന് വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ യൂറോപ്പിലുണ്ടായിരുന്ന ശരീരബോധം, കുറച്ചൊക്കെ മലയാളിസമൂഹത്തിലേയ്ക്ക് ക്രമേണ പകരുന്നുമുണ്ട്. യൂറോപ്യൻ വസ്ത്രധാരണസങ്കൽപ്പമനുസരിച്ച്, മറയ്ക്കേണ്ടുന്ന അവയവങ്ങളുണ്ട്. ഈ അധ്യായത്തിൽ തുടക്കത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ഇതുമായി ഒത്തുപോകുന്നതായിരുന്നില്ല മലയാളിയുടെ വസ്ത്രധാരണ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ.

5.8.1. മേൽശീലക്കലാപം

ജാതി, മതം എന്നിവ വസ്ത്രധാരണരീതിയിലൂടെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നു. ഈ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ക്രമേണ മാററത്തിന് വിധേയമാകുന്നതായി കാണാം. തെക്കൻ തിരുവിതാംകൂറിലെ ചാന്നാർസ്ത്രീകൾ മാറു മറയ്ക്കുന്നതിനുള്ള അവകാശത്തിനുവേണ്ടി പ്രക്ഷോഭം നടത്തിയിരുന്നു. ഈ കലാപം 'മേൽശീലക്കലാപം' എന്ന പേരിലാണ് അറിയപ്പെടു

ന്ന്.[43] എൽ. എം.എസ്സ്. മിഷൻപ്രവർത്തകർ ഇവർക്ക് ബ്ളൗസു തുന്നിച്ചുകൊടുത്തിരുന്നുവെങ്കിലും സവർണ്ണ സ്ത്രീകൾ, വിശേഷിച്ച് നായർ സ്ത്രീകൾ ധരിച്ചിരുന്നതുപോലെ, മേൽമുണ്ട് ധരിക്കാനുള്ള അവകാശത്തിനുവേണ്ടിയാണ് ചാന്നാർസ്ത്രീകൾ പ്രക്ഷോഭം നടത്തിയത്. അതേ സമയം, ജാത്യാധികാരത്തോടൊപ്പം ലൈംഗികമായ പുരുഷാധികാരം കൂടി ഈ പ്രക്ഷോഭത്തിനെതിരേയുള്ള നടപടികളിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, മാറുമറച്ചു പുറത്തിറങ്ങിയ ചാന്നാർസ്ത്രീകളുടെ മുലകൾ ചില നായർപ്രമാണിമാർ അംഗഭംഗപ്പെടുത്തുകയും അവരുടെ മേൽവസ്ത്രം വലിച്ചുകീറുകയും ചെയ്ത സംഭവങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[38]

5.8.2. ദേശീയമായ വസ്ത്രധാരണ നിർവചനങ്ങൾ

നമ്പൂതിരിമാർക്കിടയിലെ പരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തിലാണ് നമ്പൂതിരിസ്ത്രീകൾ കുടയും പുതയും ഉപേക്ഷിക്കാനും ബ്ളൗസ് ധരിക്കാനും ആരംഭിച്ചത്. ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിലാണ് ഇത് ആരംഭിക്കുന്നത്. വസ്ത്രധാരണരീതിയിലെ ആധുനികവല്ക്കരണത്തോടൊപ്പം തന്നെ, സ്ത്രീശരീരത്തെ ഇത്തരം സങ്കൽപ്പനങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും കാണാൻ സാധിക്കും. ലൈംഗികതയെ ഗാർഹിക ഇടത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരാനുള്ള പരിശ്രമവും ഇതോടൊപ്പം കാണാം. വി ടി ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ അന്തർജ്ജനസ്ത്രീകളോടുള്ള ആഹ്വാനത്തിൽ ഈ രണ്ട് ശ്രമങ്ങളും ഒരുമിക്കുന്നുണ്ട്.[39] ഭർത്താവിന് തൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന തരത്തിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ അലങ്കരിക്കാനും വേഷധാരണം പരിഷ്ക്കൃതമാക്കുവാനും വി ടി ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു. മുസ്ലീംസമുദായത്തിലെ വസ്ത്രധാരണസങ്കൽപ്പം, സ്ത്രീശരീരസങ്കൽപ്പങ്ങൾ എന്നിവയും നവോത്ഥാനകാലത്ത് ആധുനികവൽക്കരണത്തിന് വിധേയമാവുന്നുണ്ട്.ബഷീറിന്റെ കൃതികളിൽ ഇതിൻെറ സൂചനകൾ കാണാം. ന്റുപ്പുപ്പാ

ക്കൊരാനേണ്ടാർന്നു എന്ന നോവലിൽ ആധുനിക ദേശീയമുസ്ലീംസ്ത്രീയെ ശരീരപരമായി നിർമ്മിച്ചെടുക്കാനുള്ള പരിശ്രമം കാണാം. കുഞ്ഞുപാത്തുമ്മ എന്തു വസ്ത്രമാണ് ധരിക്കേണ്ടത്. എങ്ങിനെയാണ് നടക്കേണ്ടത് എന്നൊക്കെ ദേശീയ മുസ്ലീംപുരുഷനും അവളുടെ ഭർത്താവാകാൻ പോകുന്നയാളുമായ നിസാർ അഹമ്മദാണ് തീരുമാനിക്കുന്നത്. ആധുനികവും ദേശീയമെന്ന് വിളിക്കാവുന്നതുമായ ഒരു പൊതുധാരയിലേക്ക് സ്ത്രീശരീരത്തെയും വസ്ത്രധാരണത്തെയും കൊണ്ടുവരികയും പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ നിയന്ത്രണത്തിന് വിധേയമാക്കുകയും ഗാർഹികഇടത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ഒരേ സമയം നടപ്പാക്കുന്ന ദൃശ്യമാണിത്.[40]

ഫ്യൂഡൽനോട്ടം (feudal gaze) ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ച ബിംബാർഥങ്ങളിൽ നിന്നും പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ ശരീരത്തിന്റെ ബിംബാർഥങ്ങളിൽ നിന്നും പരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ശരീരനിർമ്മിതിയിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന സങ്കൽപ്പനം ആധുനികതയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ ശരീരം, ലൈംഗികത, നോട്ടം (Gaze) എന്നിവയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ കാണാനാവും.

5.9. രവിവർമ്മ ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീസങ്കൽപ്പം

ആധുനികത ഉദയം കൊള്ളുന്ന കാലത്തെ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവങ്ങൾക്കൊള്ളുന്നവ എന്ന നിലയിലാണ് രാജാ രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളെ ഈ സന്ദർഭത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നത്. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകങ്ങളിലും ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ ആദ്യ ദശകങ്ങളിലും നിലനിന്നിരുന്ന പ്രാമുഖ്യമാർന്ന രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ ചിത്രീകരണം പിൽക്കാലത്തെ ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തെ (popular culture) വലിയൊരളവിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യകാല ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രകാരനായിരുന്ന ദാദാസാഹേബ് ഫാൽക്കേയ്ക്ക്

രാജാഹരിചശ്ന്ദ്ര' എന്ന സിനിമയെടുക്കാൻ പ്രചോദനമായത് രവിവർമ്മ രചിച്ച ഹരിശ്ചന്ദ്ര എന്ന ചിത്രമായിരുന്നു.[41] രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളിലെ വസ്ത്രധാരണരീതികൾ ഇന്ത്യൻ വസ്ത്രധാരണശൈലിയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. പുരാണ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ദേവിമാരെയും സാരി ധരിച്ച രീതിയിലാണ് രവിവർമ്മ അവതരിപ്പിച്ചത്. അക്കാലത്ത് ഇത് യാഥാസ്ഥിതികരുടെ എതിർപ്പു സൃഷ്ടിച്ചെങ്കിലും പിന്നീട് സാരി ഇന്ത്യൻസ്ത്രീയുടെ ദേശീയവേഷമെന്ന നിലയിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. ഇന്ത്യയിലെ വ്യത്യസ്ത പ്രദേശങ്ങളിൽ വളരെ വ്യത്യസ്തമായ ശൈലികളിലാണ് സാരി ധരിക്കുന്നത്. പല സമുദായങ്ങളിലെയും സ്ത്രീകളുടെ പ്രധാനവേഷം സാരിയല്ല. പിൽക്കാലത്ത്, ദേശീയവേഷം എന്ന പദവി സാരിക്കു കൈവന്നപ്പോൾ, സാരി ധരിക്കുന്നതിലെ വ്യത്യസ്ത ശൈലികളെ മുഴുവൻ ഇല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ട്, സാർവ്വദേശീയമായ ഒരു ശൈലിയാണ് നിലവിൽവന്നത്. ഈ വസ്ത്രധാരണശൈലിക്ക് ദേശീയപ്രസ്ഥാനം പ്രചാരം നല്കുകയും ചെയ്തു. പൊതുവിൽ, ഉത്തരേന്ത്യയിലെ സവർണ്ണ ഹിന്ദുസ്ത്രീകൾ ധരിച്ചിരുന്ന ശൈലിയിലുള്ള സാരിയാണ് ദേശീയവേഷമായി മാറിയത്.[42] ഈ രീതിയിലുള്ള സാരിക്ക് പ്രചാരം നല്കിയതിൽ രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങൾ പങ്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് പ്രിന്റുകൾ എടുക്കുകയും അവ ധാരാളമായി പ്രചരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് ഇവയെ പ്രസക്തമാക്കുന്ന ഒരു വസ്തുത. ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രിന്റ് എടുക്കാൻ രവിവർമ്മക്ക് സ്വന്തമായി ഒരു പ്രസ്സ് ഉണ്ടായിരുന്നു. ചിത്രങ്ങളെ ഉൽപ്പന്നങ്ങളാക്കി മാററുന്നതിലും അവയെ വിതരണം ചെയ്ത് ജനങ്ങളുടെയിടയിലെത്തിക്കുന്നതിലും ഈ പ്രിന്റുകൾ പങ്കുവഹിച്ചു.[43]

5.10. പുരുഷനോട്ടവും സ്ത്രീകർത്തൃത്വവും

പുരുഷനായ കാണിയെ സങ്കല്പ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ് പതിനെട്ടാം നൂററാണ്ടിലെ

പാശ്ചാത്യചിത്രകലയിലെ സ്ത്രീ ചിത്രീകരണം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് ജോൺ ബെർജർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[44] പുരുഷനായ കാണിയുടെ അഥവാ ചിത്രകാരന്റെ നോട്ട (Gaze) ത്തിന് അനുഗുണമായിട്ടാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചിത്രങ്ങളിലെ രതിഭാവം, ശരീരചിത്രണം, അവയ്ക്കു നല്കിയിരിക്കുന്ന ഊന്നൽ, നോട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവം എന്നിവയെല്ലാം പുരുഷനായ കാണിയെ പ്രതീക്ഷിച്ചു കൊണ്ടുള്ളതാണ്. അഥവാ, പുരുഷനായ ചിത്രകാരന്റെ ദൃഷ്ടിയിലൂടെയുള്ളതാണ്. അതേ സമയം തന്നെ ഈ ചിതങ്ങളിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകർത്തൃത്വം (subjectivity of women) പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്.

സ്ത്രീയുടെ സാമൂഹ്യമായ സാന്നിദ്ധ്യം പുരുഷന്റേതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് പുരുഷാധിപത്യസമൂഹഘടനയിൽ കണക്കാക്കുന്നത്. പുരുഷന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അയാളിൽ നിന്ന് എത്ര മാത്രം അധികാരം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു എന്നതനുസരിച്ചാണ്. അധികാരത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം കൂടുംതോറും അയാളുടെ സാന്നിധ്യം കൂടുതൽ ശക്തമായി അനുഭവപ്പെടും.[45] അധികാരത്തിന്റെ അളവ് ചെറുതോ അഗണ്യമോ ആയിരിക്കുമ്പോൾ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ ശക്തി കുറഞ്ഞിരിക്കും. ഈ അധികാരം പല തരത്തിലുള്ളതാകാം. ധാർമ്മികം, ഭൗതികം, സാമ്പത്തികം, സാമൂഹ്യം, ലൈംഗികം ഇങ്ങനെ ഏതു രീതിയിലുള്ള അധികാരവുമാവാം ഇത്. ഏത് രീതിയിലുള്ളതായാലും അയാളിൽ നിന്ന് പുറത്തു നില്ക്കുന്ന ഒന്നിനെയാണ് ഈ അധികാരം വസ്തുവൽക്കരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച് അവളുടെ സാന്നിധ്യം വെളിവാക്കപ്പെടുന്നത് അവൾക്ക് സ്വയമുള്ള മനോഭാവത്തിലൂടെയാണ്. അതായത്, അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ, ശബ്ദം, വസ്ത്രധാരണം, ഭാവഹാവാദികൾ, അഭിരുചി, ചുററുപാടുകൾ മുതലായവയെല്ലാമാണ് അവളുടെ സാന്നിധ്യത്തെ വെളിവാക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളാണ് സ്ത്രീയുടെ സാ

ന്നിധ്യത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്.

നിർവചിക്കപ്പെട്ട ഇടത്തിലാണ് സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യം ഉണ്ടാകുന്നത്. പരിമിതമായ സാമൂഹ്യ ഇടമാണ് സ്ത്രീകൾക്കായി നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരേസമയം സ്ത്രീ നിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയയാവുകയും ഒപ്പം സ്വയം നിരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[46] സ്വയം നിരീക്ഷണവിധേയമാക്കാനുള്ള ശീലത്തിന് സ്ത്രീ കുട്ടിക്കാലം മുതൽക്കു തന്നെ വിധേയയാവുന്നുണ്ട്. ഈ സ്വയം നിരീക്ഷിക്കലും നിരീക്ഷണ വിധേയമാകലും യൂറോപ്പിലെ നവോത്ഥാനശേഷമുള്ള ചിത്രകലയിൽ, വിശേഷിച്ച് ന്യൂഡ് ചിത്രകലയിൽ വെളിവായി കാണാമെന്ന് ജോൺ ബെർജർ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

ജോൺ ബെർജറിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണത്തിന് ഉപോത്ബലകമാണ് രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങൾ. മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലേയും സ്ത്രീകളുടെ നോട്ടം താഴേയ്ക്കോ ഉള്ളിലേയ്ക്കോ പിന്നാക്കം തിരിഞ്ഞുകൊണ്ടോ മധ്യദൂരത്തിലോ ഒക്കെയാണ്. ഗോപികാവസ്ത്രാപഹരണം, ശകുന്തളയെ കഥാപാത്രമാക്കി വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ, ഹംസദമയന്തി മുതലായവ ഉദാഹരണമായിട്ടെടുക്കാം. ഈ ചിത്രങ്ങളിലൊന്നും തന്നെ സ്ത്രീകഥാപാത്രം കാണിയുടെ നേർക്ക് നോക്കുന്നില്ല. പല സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും സ്വന്തം ഉള്ളിലേക്ക് നോക്കുന്നതായും അനുഭവപ്പെടും. സ്ത്രീരൂപങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം, അവയവഭംഗി, രതിപരത എന്നിവ അവയുടെ നേർക്ക്, നേർക്കുനേരെ നോക്കാൻ കാണിക്ക് പ്രചോദനമാവുകയും ചെയ്യും.

5.11. രവിവർമ്മയുടെ സ്ത്രീ ചിത്രീകരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ

ബെർജർ സൂചിപ്പിച്ച അധികാരത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയും കാണിക്ക് പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്ന രതിപരതയും രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാവും. രവിവർമ്മയുടെ സ്ത്രീ ചിത്രീകരണത്തിൽ കാണപ്പെട്ട സവിശേഷതകൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

1. ചുരുക്കം ചില അപവാദങ്ങളൊഴിച്ചാൽ, ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സ്ത്രീകൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് വരേണ്യവർഗ്ഗത്തെയാണ്.

2. ഗാർഹിക ഇടമാണ് പൊതുവിൽ ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം. പത്തൊൻപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിൽ, വരേണ്യകുടുംബങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരിക്കാവുന്ന തരം ഗൃഹോപകരണങ്ങൾ ഇവയിൽ ചിത്രീകരിച്ചു കാണുന്നു. പരമ്പരാഗതവും ഒപ്പം തന്നെ പാശ്ചാത്യവൽക്കൃതവുമായ ഗൃഹോപകരണങ്ങൾ കാണാം. പാശ്ചാത്യമാതൃകയിലുള്ള ഇരിപ്പിടങ്ങൾ മുതലായവ ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. ഏത് വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് ഇവ കൃത്യമായും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

3. ആര്യ-ബ്രാഹ്മണ ശരീര പ്രകൃതിയുള്ള സ്ത്രീകളാണ് പൊതുവേ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ ശരീരവർണ്ണം, രൂപസവിശേഷതകൾ മുതലായവയെല്ലാം ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടതാണ്. നീണ്ടമൂക്ക്, മുഖത്തിന്റെയും കണ്ണിന്റെയും ആകൃതി മുതലായവയിലൊക്കെ ആര്യൻവംശത്തിന്റെ സ്വഭാവങ്ങൾ കാണാം.[47] പില്ക്കാലത്ത് ഇതേ രൂപസവിശേഷതകളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർക്കും കല്പ്പിച്ചത്.

4. രവിവർമ്മയുടെ സ്ത്രീചിത്രീകരണങ്ങളിൽ രതിപരത (sexuality) യാണ് മുന്നിൽ നില്ക്കുന്നത്. സ്ത്രീശരീരങ്ങളുടെ രതിപരതയിലാണ് ഊന്നൽ നല്കിയിരിക്കുന്നത്. ബെർജർ പതിനെട്ടാം നൂററാണ്ടിലെ യൂറോപ്യൻ ന്യൂഡ് പെയ്ന്റിങ്ങുകളെപ്പററി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതുപോലെ, പുരുഷനായ കാണിക്കുവേണ്ടി പുരുഷനായ ചിത്രകാരൻ സൃഷ്ടിച്ചതാണ് ഇവ. രതിപരത സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശാരീരികാവയവങ്ങൾക്ക് ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ ഊന്നൽ നല്കിയിട്ടുണ്ട്. മാറിടം, നിതംബം, കണങ്കാലും പാദവും, ചുണ്ടുകൾ മുതലായവയാണിവ. പല ചിത്രങ്ങളിലെയും സ്ത്രീ ശരീരം നേരിയ വസ്ത്രം കൊണ്ടാണ് ആച്ഛാദനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പകുതി വെളി

പ്പെടുത്തുന്ന തരത്തിൽ ആച്ഛാദനം ചെയ്ത ശരീരങ്ങൾ കൂടുതൽ രതിപരത സൃഷ്ടിക്കുമെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിനും പുരുഷന്റെ അധികാരത്തിനുമാണ് ഊന്നൽ നല്കിയിരിക്കുന്നത്. കാണിയുടെ കാഴ്ച ചെന്നു മുട്ടുന്നതും ഈ രണ്ടിടത്തു തന്നെയാണ്.

രാജാരവിവർമ്മയുടെ പതിനഞ്ച് ചിത്രങ്ങളാണ് ഇവിടെ വിശകലനവിധേയമാക്കിയത്. ഇവയിൽ രണ്ടു ചിത്രങ്ങൾ പുരുഷന്മാരുടെ ഛായാചിത്രങ്ങളാണ്. മററ് ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ അഥവാ സ്ത്രീകൾ മാത്രമുൾപ്പെട്ടവ, സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഒന്നിച്ചു വരുന്നവ, ഒരു സ്ത്രീയും ഒരു പുരുഷനും മാത്രമുള്ളവ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി തിരിക്കാം. ഇവയുടെ പശ്ചാത്തലം (back ground), ഫ്രെയ്മിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി, ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട രൂപങ്ങളുടെ നോട്ടം, കാണിയുടെ നോട്ടത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ എന്നീ ഘടകങ്ങളാണ് കണക്കിലെടുത്തിട്ടുള്ളത്. (വിശദാംശങ്ങൾ അനുബന്ധം ഒന്നിൽ കൊടുക്കുന്നു.)

ചിത്രങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽ നിന്ന് വെളിവായ വസ്തുതകൾ ചുവടേ ചേർക്കുന്നു:

രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങളിലെ എടുത്തു നിൽക്കുന്ന പുരുഷരൂപങ്ങൾ അധികാരത്തേയും സ്ത്രീ രൂപങ്ങൾ പൊതുവിൽ രതിപരതയെയുമാണ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. ബെർജറിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിനോട് യോജിക്കുന്നവിധത്തിൽ കാണികൾ പുരുഷരൂപങ്ങളിലെ അധികാരവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കും. അമ്മകോവിൽതമ്പുരാൻ, വിദേശി എന്നീ ഛായാചിത്രങ്ങളിൽ ഈ അധികാരത്തിന്റെ തുളച്ചുകയറുന്ന ദൃഷ്ടി കാണിക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ പുത്രനെ വിട്ടുപിരിയുന്ന ചിത്രത്തിൽ, നോട്ടം ഊന്നുന്നത് ഹരിശ്ചന്ദ്രനിലാണ്. ധാർമ്മികമായ അധികാരമാണത്. ലേലം വിളിക്കുന്നയാൾ കുറച്ചുകൂടി ഇരുണ്ട പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നിൽക്കുന്ന

ത്. ചന്ദ്രമതി മുഖംപൊത്തിയ നിലയിലും. കാണി നോക്കുന്നതും താദാത്മീകരിക്കുന്നതും ഹരിശ്ചന്ദ്രനോടാണ്.

ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ പൊതു ഇടത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർ നോക്കുകയോ നോട്ടത്തെ എതിരിടുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. ചന്ദ്രമതി മുഖം പൊത്തി നിൽക്കുകയാണ്. രുഗ്മാംഗദനും മോഹിനിയും എന്ന ചിത്രത്തിൽ, മോഹിനി കാണിയുടെ നേരെ നോക്കുന്നില്ലെങ്കിലും അധികാരം ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ഭാവത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. പുരാണത്തിലെ ദുഷ്ട കഥാപാത്രമാണ് മോഹിനി. നല്ല സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ സഭയിൽ അധികാരപൂർവ്വം നിൽക്കുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല. പരിശോധനയ്ക്കെടുത്ത മററു ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളുടെ ശരീരം, രതിപരത എന്നിവയ്ക്കാണ് ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം സ്ത്രീകൾ കാണിയെ നേർക്കുനേരെ നോക്കാതിരിക്കുകയോ നോട്ടം ഒഴിവാക്കുകയോ ആണ്. നോക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ തന്നെ, ഈ നോട്ടത്തെ ക്ഷണിക്കുന്ന തരം നോട്ടമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രീകരണം പൊതുവിൽ ഗാർഹിക ഇടത്തിനുള്ളിൽ തന്നെയാണ്. പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചില ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇവയിൽ സ്ത്രീകൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഇടം വളരെ ഇടുങ്ങിയതാണ്. അതിനു വിരുദ്ധമായി വളരെ ചുരുക്കം ചിത്രങ്ങളേ കാണാനായുള്ളു. പൊതുവിൽ ഗാർഹിക ഇടത്തിലേക്ക് ഒതുക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചിരിക്കുന്നത്. വരേണ്യ വർഗ്ഗത്തിൽപെട്ട സ്ത്രീകളെയാണ് കൂടുതലായും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ വസ്ത്രധാരണം, അലങ്കാരങ്ങൾ എന്നിവ ഇതിന്റെ സൂചകങ്ങളാണ്. ഇവരിൽ മിക്കവരും തന്നെ കാണിയുടെ തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്നില്ല. നേർക്കുനേർ നോക്കുന്ന ദ വില്ലേജ് ഗേൾ തുടങ്ങി അപൂർവ്വം ചിത്രങ്ങളാണ് അല്ലാത്തവയായിട്ടുള്ളത്. ഈ

ചിത്രത്തിൽ ഉത്തരേന്ത്യയിലെ ആദിവാസി പെൺകുട്ടിയെയാണ് വരച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ മുഖത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ വരച്ചിട്ടില്ല. രവിവർമ്മ വരച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സ്ത്രീയുടെ അർദ്ധനഗ്ന ചിത്രത്തിൽ ചെരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ നഗ്നമായ മാറിടത്തിന്റെ ഒരുവശത്തുനിന്നുള്ള കാഴ്ചയുണ്ട്. എന്നാൽ, സ്ത്രീ കാണിയുടെ നേർക്കല്ല, ഫ്രെയ്മിന്റെ മറുപുറത്തേക്കാണ് നോക്കുന്നത്. മുഖത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ മററു ചിത്രങ്ങളിലെപ്പോലെ വരച്ചിട്ടില്ല. ശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. അര മുതൽ താഴോട്ടു ധരിച്ചിട്ടുള്ള വസ്ത്രത്തിന്റെ ചുളിവുകൾ വരെ വിശദമായി വരച്ചു ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ഈ ചിത്രത്തിന്റെ നേർക്കും കാണിക്ക് നിർബാധം നോക്കാൻ സാധിക്കും. വുമൺ അസെൻഡിങ്ങ്, ശന്തനുവും മത്സ്യഗന്ധിയും എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലും സ്ത്രീയുടെ രതിപരതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത് കാണാം. മത്സ്യഗന്ധിയുടെ ചിത്രത്തിൽ ശന്തനു മത്സ്യഗന്ധിയുടെ നേർക്കും മത്സ്യഗന്ധി കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നു. നേർക്കുനേരെയല്ല മത്സ്യഗന്ധി നോക്കുന്നതെങ്കിലും ഈ നോട്ടവും കാണിയുടെ നോട്ടവും തമ്മിൽ ഇടയുന്നുണ്ട്. മററ് മിക്ക ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മത്സ്യഗന്ധിയുടെ അരവരെയുള്ള ശരീരം നഗ്നമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇത് ഏതാണ്ട് മുന്നിലേക്കു തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നിലയിലുമാണ്. ശന്തനു കാണിയുടെ നേരെ നോക്കാത്തതിനാൽ, ആ നോട്ടം തട്ടിക്കളയാൻ കാണിക്കു സാധിക്കും. മത്സ്യഗന്ധിയുടേത് നേർക്കുനേർ നോട്ടമല്ലാത്തതുകൊണ്ടും രതിപരതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും ഈ നോട്ടത്തെ ക്ഷണിക്കുന്നതരം നോട്ടമായി കാണാനും അതനുസരിച്ച് നോക്കാനും സാധിക്കുന്നു. ദേവീചിത്രങ്ങളിലെ നോട്ടം നേർക്കുനേരെയാണെങ്കിലും വികാരപ്രതിഫലനമില്ലാത്തതരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതുകൊണ്ട് തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന നോട്ടം എന്ന നിലയിൽ

കാണാൻ സാധിക്കില്ല.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങൾ പരിണമിക്കാൻ തുടങ്ങിയ സവിശേഷഘട്ടത്തിലാണ് രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്നത്. മുൻ കാഴ്ചാശീലങ്ങളുടെ സ്വാധീനവും മാറുന്ന കാഴ്ചാശീലത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഘട്ടവും ഇവയിൽ കാണാൻ കഴിയും. ജാതി, ഫ്യൂഡൽ അധികാരങ്ങളുടെ ഫലമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നോട്ടത്തോടൊപ്പം ചിത്രത്തെ ഉൽപ്പന്നമായി കാണാൻ തുടങ്ങിയ ഘട്ടത്തിന്റേതായ നോട്ടവും ഇവയിൽ കാണാനാവും. ഈ അധ്യായത്തിൽതന്നെ നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് നിരവധി പ്രിന്റുകളുണ്ടായി എന്നതും അവ കാണികൾക്ക് എളുപ്പത്തിൽ ലഭ്യമായി എന്നതും ഇതിലേക്ക് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

5.12. തൃഷ്ണ/അഭിവാഞ്ഛയുടെ നിർമ്മിതി

മലയാളിയുടെ നോട്ടശീലത്തിലെ നിർണ്ണായകമായ മറ്റൊരു ഘട്ടം സിനിമയുടെ വരവോടെ ആയിരുന്നു. അതോടൊപ്പം തന്നെ ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ മധ്യത്തോടെ മലയാളി സമൂഹത്തിൽ വന്ന നിരവധി മാററങ്ങളും നോട്ടശീലങ്ങൾ മാറുന്നതിന് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. വ്യവസായികമായ ഉൽപ്പാദനത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ചതും പത്രമാധ്യമങ്ങൾ, പരസ്യങ്ങൾ എന്നിവക്ക് പ്രചാരം സൃഷ്ടിച്ചതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. മലയാളിയുടെ ഉപഭോഗശീലങ്ങളിൽ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ മാററങ്ങൾ സംഭവിച്ചതായി കാണാൻ സാധിക്കും. ഉപഭോഗഉൽപ്പന്നങ്ങളെ സംബന്ധിക്കുന്ന പരസ്യങ്ങൾ, ഉപഭോഗശീലത്തിന് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്ന ലേഖനങ്ങൾ (ഉദാഹരണത്തിന് പത്രമാസികകളിലെ വനിതാപംക്തികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നവ) മുതലായവ ഇക്കാലത്ത് കാണാൻ സാധിക്കും.

സിനിമയുടെ സാങ്കേതിക വിദ്യകളിൽ വന്ന മാററങ്ങളും മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. കളർസിനിമയുടെ ആവിർഭാവമാണ് മറ്റൊരു പ്ര

ധാന സംഭവം. ബ്ളാക്ക് ആൻഡ് വൈററ് സിനിമകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കാണിക്കുമുന്നിൽ വർണ്ണശബളമായ പ്രതിനിധീകൃതലോകം അവതരിപ്പിക്കാൻ കളർ സിനിമയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു. ഇത് കാഴ്ചയുടെ മാനങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാക്കി. കാഴ്ച വിരുന്ന് (spectacle) എന്ന നിലയിൽ കൂടുതൽ സാധ്യതകളാണ് ഇത് സൃഷ്ടിച്ചത്.

മുൻഅധ്യായങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ സമീപിക്കുമ്പോൾ, കമ്പോളത്തിൽ ഇത് വിപണനം ചെയ്യാനുതകുന്ന തരത്തിലാണ് സംസ്കാരവ്യവസായം പെരുമാറുന്നത് എന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും.[48] മുൻകാലസിനിമകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ബിംബങ്ങളെ വിററഴിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിൽ കാണിയുടെ അഭിരുചിയെ ബോധപൂർവ്വം മാററിയെടുക്കുകയാണ് സംസ്ക്കാരവ്യവസായം ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ചെമ്മീനിനു മുൻപുള്ള സിനിമകളിൽ നിന്ന് ചെമ്മീനിനെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്, കാണിയുടെ അഭിരുചികളിൽ മാററം വരുത്താനിടയാക്കിയ നിർമ്മാണശക്തികളിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നു അത് എന്നതാണ്.

കാണി എന്താണ് കാണേണ്ടത്, എങ്ങനെയാണ് കാണേണ്ടത് എന്നീ കാര്യങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി തീരുമാനിച്ചു കൊണ്ടും അത്തരത്തിൽ കാണിയുടെ തൃഷ്ണ ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് ഈ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്.

5.12.1. ചെമ്മീൻ എന്ന സിനിമയിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന തൃഷ്ണ

മലയാള സിനിമയിലെ തൃഷ്ണയുടെ നിർമ്മിതി (construction of desire) വ്യക്തമായി കാണാനാവുന്നത് 1960കൾ മുതലാണ്. സാങ്കേതികവിദ്യകളിൽ വന്ന മാററം, കളർ സിനിമയിലേക്കുള്ള ചുവടുവയ്പ് മുതലായവ ഇതിന് ആക്കം കൂട്ടിയിട്ടുണ്ട്. 1965 ൽ റിലീസ് ചെയ്ത ചെമ്മീനാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ഒരു പ്രധാന സിനിമ. മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ വന്ന പ്രകടമായ മാററം ഈ സിനിമയി

ലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു.

തൃഷ്ണയുണർത്തുന്നതായി സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീശരീരത്തെ അതിനെ സംബന്ധിച്ച് വൈദേശികമായ ഇടത്ത് പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ സിനിമയിലെ ആവിഷ്കാരം. പരമ്പരാഗതവും സവർണ്ണവുമായ സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള നായികയെ മുക്കുവരുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നത്. നായികയായ കറുത്തമ്മയായി നടി ഷീല അഭിനയിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിലുടനീളം കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് ഷീലയുടെ ശരീരത്തിലാണ്. തൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന വസ്തു എന്ന തരത്തിലാണ് കാമറ ഷീലയുടെ ശരീരത്തെ സമീപിക്കുന്നത്. നടിയുടെ ശരീരത്തെതന്നെ കാഴ്ചയായി (body as a spectacle) അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വേറൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കാമറയുടെ നോട്ടവുമായി കാണി താദാത്മീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ചെമ്മീനിലെ നോട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്ന മററ് സിനിമകൾ അതേകാലത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ, മുഖ്യധാരയിൽ വളരെയധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടതും ജനപ്രീതി നേടിയതുമായ സിനിമയാണ് എന്നതിനാലാണ് ചെമ്മീനിനെ ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.

ചെമ്മീനിന്റെ ജനപ്രിയതയ്ക്കുള്ള ഒരു പ്രധാനഘടകം സിനിമ റിലീസാകുന്നതിനു മുൻപുതന്നെ നൽകിയ പരസ്യങ്ങളാണ്. ഈ പരസ്യങ്ങളിൽ മുഴുവൻ നടിയുടെ ശരീരമാണ് നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്നത്. (ചിത്രങ്ങൾ അനുബന്ധം രണ്ടിൽ) കറുത്തമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തേക്കാളേറെ, പരസ്യത്തിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഷീല എന്ന നടിയുടെ നേർക്കാണ് കാണി നോക്കുന്നത്. കാമം, തൃഷ്ണ, ഫാന്റസി, രതിപരത എന്നിവ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന പരസ്യചിത്രങ്ങളായിരുന്നു ഇവ. ഏററവുമധികം പ്ര

ത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്ന പരസ്യപോസ്റ്ററുകൾക്ക് അനുസൃതമായ സിനിമയിലെ ഷോട്ടു കൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

1. കറുത്തമ്മയും പരീക്കുട്ടിയും അടുത്തടുത്തു നിൽക്കുന്നു. പരീക്കുട്ടിയുടെ നോട്ടം കറുത്തമ്മയിലാണ്. കറുത്തമ്മയുടെ നോട്ടം താഴേയ്ക്കാണ്. ഈ ഷോട്ടിൽ പരീക്കുട്ടിയുടെയും കാമറയുടെയും നോട്ടമാണ് കാണി പങ്കിടുന്നത്.

2. കറുത്തമ്മ വെള്ളമെടുക്കാൻ വരുന്ന ഷോട്ട്

3. കറുത്തമ്മയും പളനിയും ഒരുമിച്ച് കുളിക്കുന്ന ഷോട്ട്

അതേസമയം, ഈ സിനിമയിൽ ഷീല/കറുത്തമ്മയുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ടം പരീക്കുട്ടിയുടെയോ പളനിയുടെയോ നോട്ടത്തിനപ്പുറത്ത് കാമറ ഒരുക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ടമാവുന്നു. കാമതൃഷ്ണ നിറഞ്ഞ ഈ നോട്ടത്തോടുള്ള വിധേയത്വത്തിലാണ് ഷീല/കറുത്തമ്മയുടെ ശരീരം ഈ സിനിമയിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഷീല/ കറുത്തമ്മ കാണിയുടെ/കാമറയുടെ നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ തടസ്സമില്ലാതെ നോക്കാൻ കാണിക്ക് സാധിക്കുന്നു. അതേസമയം, കഥാതന്തുവനുസരിച്ച് നായിക കാമുകനോടൊപ്പം പോകുന്നു. ഇത് സദാചാരനിയമത്തിന് വിരുദ്ധമാണ്. ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ ഒരുക്കുന്ന ഈ തൃഷ്ണാബദ്ധമായ കാഴ്ചയെ ഇല്ലാതാക്കുന്നതിലൂടെ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പിൽക്കാല ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങളുടെ വ്യക്തമായ മുന്നോടിയായിരുന്നു ചെമ്മീനിലെ കാമറ. നായികയുടെ ഏതൊക്കെ ശരീരഭാഗങ്ങളിലാണ് കാണിയുടെ നോട്ടം പതിയേണ്ടത് എന്ന് തീരുമാനിക്കപ്പെടുകയും അതനുസരിച്ച് കാണിയെ നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കാമറ നടിയുടെ ശരീരം കാണിച്ചുതരികയും കാണി നോക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. കാണിയുടെ നോട്ടത്തെ ആകർഷിക്കുന്ന തരത്തിൽ നടിയുടെ ശരീരം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുകയും അതിനെ തൃഷ്ണ ഉ

ഉവാക്കുന്ന തരത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ഫാന്റസി സൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് ചെമ്മീനിലൂടെ ചെയ്തത്. ചെമ്മീനിൽ നിന്നുള്ള ചില സീക്വൻസുകൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമായി ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു:

കമിഴ്ത്തിയിട്ട തോണിയുടെ ചുവട്ടിൽ, കറുത്തമ്മ പരീക്കുട്ടിയോട് സംസാരിക്കുന്ന സീക്വൻസാണ് ഒന്ന്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കടൽപ്പുറവും കടലും വരുന്ന ആദ്യ ഷോട്ടിൽ, കറുത്തമ്മ തോണിയിൽ ചാരി നിൽക്കുന്നു. ലോംഗ്ഷോട്ടാണിത്. കമിഴ്ത്തിയ തോണിയുടെ അകത്താണ് പരീക്കുട്ടി ഇരിക്കുന്നത്. ഈ ഷോട്ടിൽ കാമറ ഊന്നൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത് ലൈംഗികതൃഷ്ണ ഉണർത്തുന്ന ശരീരഭാഗങ്ങൾക്കാണ്. ചുണ്ടുകൾ, മാറിടം, പിൻഭാഗം, വയറിന്റെ ഭാഗം എന്നിവയാണ് കാമറ കാണിച്ചുതരുന്നത്. തുടർന്നുവരുന്ന മിഡ് ഷോട്ടിൽ, മുട്ടുകുത്തിയിരിക്കുന്ന കറുത്തമ്മയെ കാമറ കാണിക്കുന്നു. ഇതിൽ, കറുത്തമ്മയുടെ മാറുകൾക്കിടയിലെ വിടവ് (cleavage), മാറിടം, ചുണ്ടുകൾ എന്നിവയ്ക്ക് ഊന്നൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ തോണിത്തലപ്പുമാത്രം. പരീക്കുട്ടി ഫ്രെയ്മിലില്ല. കറുത്തമ്മയുടെ നോട്ടം താഴേക്കാണ്. കറുത്തമ്മ ഇക്കിളിയിട്ടപോലെ ചിരിക്കുന്നത് കാണിക്കുന്നു. സംഭാഷണം - കറുത്തമ്മ : “എന്നെ ഇങ്ങനെ ചിരിപ്പിക്കാതെ കൊച്ചു മുതലാളി.”

ഈ ഷോട്ടിൽ കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നതും പരീക്കുട്ടി നോക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നതുമായ ശരീരഭാഗങ്ങളിലേക്ക് നോട്ടമയയ്ക്കാനുള്ള തൃഷ്ണ കാണിയിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നു.

തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടിൽ കറുത്തമ്മ കൈപിണച്ച് മാറിൽ കെട്ടുകയും തിരിഞ്ഞിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പരീക്കുട്ടി കറുത്തമ്മയുടെ മാറിടത്തിലേക്ക് മണ്ണുവാരി എറിയുന്നു. തുടർന്ന്, പരീക്കുട്ടിയുടെയും കാമറയുടെയും നോട്ടവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചു കൊണ്ട് കാണിയുടെ നോട്ടം കറുത്തമ്മയുടെ നിതംബത്തിൽ തറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു.

പരീക്കുട്ടി "മാനസമൈനേ വരൂ" എന്ന ഗാനമാലപിക്കുന്ന സീക്വൻസ് മറ്റൊരുദാഹരണമായിട്ടെടുക്കാം. കറുത്തമ്മ കിടക്കുന്നതാണ് കാമറ ആദ്യം കാട്ടിത്തരുന്നത്. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച ഷോട്ടുകളിലേതുപോലെ ചുണ്ടുകൾ, മാറിടം, മാറിടത്തിന്റെ നടുവിൽ ഭാഗികമായി ദൃശ്യമാകുന്ന വിടവ്, കാലുകൾ എന്നിവയിൽ കാമറ തങ്ങിനില്ക്കുകയും ഉഴിഞ്ഞു കടന്നുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

കറുത്തമ്മയുടെ പ്രവൃത്തികളോടൊപ്പം ശരീരത്തെയും തുടർന്നു വരുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ കാമറ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നു. കറുത്തമ്മ എഴുന്നേററിരിക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് അടുത്തത്. ഫോക്കസ് വീഴുന്നത് ഇറക്കി വെട്ടിയ ബ്ളൗസിന്റെ കഴുത്തിലാണ്. കാണിക്ക് മാറിടങ്ങളുടെ വിടവും ഭാഗികമായി മാറിടവും ദൃശ്യമാവുന്നു. കണ്ണുകളിലെ ഭാവം, ചുണ്ടുകൾ എന്നിവയിലും കാമറ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നു. തുടർന്നുവരുന്ന മിഡ്ഷോട്ടിൽ രതിപരതയുളവാക്കുന്ന ഭാവങ്ങളാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. കറുത്തമ്മയെ കാണിക്കുന്ന ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്ക് കട്ട് ചെയ്ത്, കടപ്പുറത്ത് പാട്ടുപാടുന്ന പരീക്കുട്ടിയെയും കാണിക്കുന്നു. കറുത്തമ്മ ചാരിയിരിക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് തുടർന്നു വരുന്നത്. ചുണ്ടുകളുടെ ചലനത്തിലാണ് ഇവിടെ ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡർ ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ടിൽ കറുത്തമ്മയെ കാണിക്കുന്നു. ചുണ്ടിന്റെ ചലനങ്ങളിലും അതിനോട് ചേർന്നുപോകുന്ന ഭാവങ്ങളിലുമാണ് കാമറ ഊന്നിയിരിക്കുന്നത്. ഈ ഷോട്ടിൽ, കറുത്തമ്മയുടെ കഴുത്തിന് തൊട്ടു താഴെ, മാറിടത്തിന്റെ വിടവുവരെ ദൃശ്യമാണ്. തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടിൽ കറുത്തമ്മയുടെ ശരീരം ദൃശ്യമാകുന്നു. മുൻ ഷോട്ടുകളിലെന്നപോലെ, രതിപരതയുളവാക്കുന്ന ശരീരഭാഗങ്ങളിലാണ് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്. ചുണ്ട്, മാറിടം, മാറിന്റെ വിടവ്, വയറിന്റെ ഭാഗം എന്നിവയിലാണിത്. കറുത്തമ്മ എഴുന്നേററിരിക്കുകയും നില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തുടർഷോട്ടുകളിലൂടെ ശരീരത്തിന്റെ വിശദവും പൂർണ്ണവുമായ

കാഴ്ച കാണിക്ക് പകരുന്നു. കറുത്തമ്മ പുറത്തിറങ്ങുന്നത് കാമറ പിന്നിൽ നിന്ന് പിന്തുടരുന്നു. കാമറ പരീക്കുട്ടിയുടെ നേർക്കു തിരിയുമ്പോൾ, കാണിയും അതോടൊപ്പം പരീക്കുട്ടിയുടെ പോയ്ന്റ് ഓഫ് വ്യൂവിൽ (പി ഒ വി) നോക്കുന്നു. പരീക്കുട്ടി, കാമറ, കാണി എന്നിവർ ഒരുമിച്ചാണ് കറുത്തമ്മയെ കാണുന്നത്. കറുത്തമ്മ തെങ്ങിൽ ചാരി നില്ക്കുന്നു. മുഖത്ത് മങ്ങിയ പ്രകാശമേ വീഴുന്നുള്ളു. കാമറയുടെ നോട്ടം തങ്ങി നില്ക്കുന്നത് കറുത്തമ്മയുടെ മാറിടത്തിലാണ്.

കറുത്തമ്മ തെങ്ങിൽ ചാരി നില്ക്കുന്നത്, തിരിഞ്ഞു നടക്കുന്നത്, വാതിൽ തുറന്ന് അകത്തു കയറുന്നത്, ചാരി നിന്ന് പാട്ടു കേൾക്കുന്നത് തുടങ്ങി എല്ലാ പ്രവൃത്തികളെയും കാമറ പിന്തുടരുന്നു. മിഡ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ കറുത്തമ്മയുടെ മുഖം, കണ്ണ്, ചുണ്ട്, കഴുത്ത്, കഴുത്തിലെ കറുത്ത മറുക്, മാറിടവും അതിലേ വിടവും ഇങ്ങനെ എല്ലാ വിശദാംശങ്ങളും കാമറ കാണിക്ക് പകർന്നു കൊടുക്കുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ ഉപരിഭാഗങ്ങളിലാണ് കാമറയുടെ കണ്ണ് പ്രധാനമായും പതിയുന്നത്. പല ഷോട്ടുകളിലും മാറിടത്തിന്റെ ഭാഗം ദൃശ്യമാവുന്നുണ്ട്. ചുണ്ട് ലേശം തുറന്ന മട്ടിലാണ് പല ഷോട്ടുകളിലും കറുത്തമ്മ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

കറുത്തമ്മയും പളനിയും ഒരുമിച്ചു കുളിക്കുന്ന രംഗമാണ് മറ്റൊന്ന്. നനഞ്ഞ ശരീരങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് രതിപരതയുളവാക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ്. 'ആരാധന' എന്ന ഹിന്ദി സിനിമയിലെ 'രൂപ്തെരാ' എന്ന ഗാനരംഗം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. നനഞ്ഞ പുരുഷശരീരത്തിലല്ല, സ്ത്രീശരീരത്തിലാണ് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്.

കറുത്തമ്മ/ഷീലയുടെ ശരീരത്തെ പല ആംഗിളുകളിലും വിവിധതരം ഷോട്ടുകളിലുമായി, വിശദാംശങ്ങളോടെ കാണിക്ക് ഭോഗതൃഷ്ണയുണർത്തുന്നവിധം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് 'ചെമ്മീനി'ലെ കാമറ ചെയ്യുന്നത്. ശരീരം അഥവാ സ്ത്രീശരീരം എന്നതിന്റെ അർഥത്തെ രതിപരത/തൃഷ്ണ എന്നതിലേക്ക് ചുരുക്കുന്നു. കാ

ണിയെ സംബന്ധിച്ച് കാമറയുടെനോട്ടത്തോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കാമറ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന തൃഷ്ണ, ഫാന്റസി എന്നിവയാണ് കാണി പങ്കു വയ്ക്കുന്നത്. കാണി എന്താണ് കാണേണ്ടത് എന്ന് തീരുമാനിക്കുകയും അത് കാഴ്ചവെക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. കറുത്തമ്മ/ഷീലയുടെ ശരീരം വ്യത്യസ്ത നോട്ടങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമാക്കി ചുരുക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ ലൈംഗിക രൂപം (sexual form) മാത്രമായി ആയി ചുരുക്കിക്കൊണ്ടാണ് സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള നോട്ടം (Gaze) സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഈ നോട്ടത്തിന്റെ അനുബന്ധവ്യാഖ്യാനം മാത്രമായി സിനിമയുടെ കഥ ചുരുങ്ങി പോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഈ അധ്യായത്തിൽ നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, കറുത്തമ്മ കാണിയുടെ നോട്ടം മടക്കുന്നില്ല. പരീക്കുട്ടിയുടെ നോട്ടവും കാണിയുടെ നേർക്കല്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, കാണിക്ക് ഒരു തടസ്സവുമനുഭവപ്പെടാതെ, ഇടതടവില്ലാതെ നോക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. കറുത്തമ്മ നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുകയോ പരീക്കുട്ടി കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുകയോ ചെയ്താൽ ഇത് തടസ്സപ്പെടുകയും അസാധ്യമാവുകയും ചെയ്യും. ആഖ്യാനത്തിൽ ഒരിടത്തും കാണിക്ക് നയനഭോഗഭംഗം വരാതിരിക്കാൻ ആഖ്യാതാവ് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

ചെമ്മീൻ പ്രാന്തവൽക്കൃതരുടെ കഥയാണ്. എന്നാൽ കറുത്തമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരം ഈ സിനിമയിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത് ആര്യ- ബ്രാഹ്മണ സൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ്. കാണിയുടെ തൃഷ്ണയുയർത്തുകയാണ് ഈ ശരീരത്തിന്റെ ദൗത്യം. പിൽക്കാലത്തെ മലയാള സിനിമയിലും സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അളവുകോലുകൾ, ഇതേ ആര്യ- ബ്രാഹ്മണ മാനദണ്ഡങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നത് കാണാം.

ഉപസംഹാരം

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ മാററങ്ങൾ സംഭവിച്ചു തുടങ്ങിയ പത്തൊൻ പതാം നൂററാണ്ടുമുതൽ ആഗോളതലത്തിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഒഴുക്ക് കേരള ത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന സമകാലിക കാലഘട്ടംവരെയുള്ള പ്രതിനിധീകൃത ചി ത്രീകരണങ്ങൾ പൊതുവിലെടുക്കുമ്പോൾ, സ്ത്രീയെ രതിപരമായ ശരീരം എന്ന നിലയിലും ആനന്ദോപാധി എന്ന നിലയിലുമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത് എന്ന് കാ ണാം. കാഴ്ചയുടെ ഉടമ പുരുഷനാണ്. അഥവാ, പുരുഷന്റെ വീക്ഷണത്തിലൂടെ യുള്ള കാഴ്ചയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് നമ്പൂതിരിയുടെ ചിത്രങ്ങളിലെത്തുമ്പോഴും ചെമ്മീനിൽ' നിന്ന് തുറുപ്പുഗുലാ നി'ലെത്തുമ്പോഴും സ്ത്രീ ശരീരത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള നോട്ടത്തിൽ കാര്യമായ മാ ററങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നില്ല. ബാഹ്യതലത്തിൽ ഉപരിപ്ലവമായ മാററങ്ങൾക്കു വിധേ യമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളിലോ കാഴ്ചരീതിയിലോ വലിയ വ്യ ത്യാസങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടില്ല. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ, ഒരേ സമയം സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെയും പുരുഷാ ധിപത്യത്തിന്റെയും ഉൽപ്പന്നങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നു. അതോടൊപ്പം തന്നെ, നാ ലാമധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ആഗോളതലത്തിലുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങ ളുടെ സ്വാധീനം മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

1. Pultz, Photography and the Body, 1995
2. Dinesan V, Imaging Nuclear Family, 1995
3. Christopher Pinney, Photos of the Gods, 2004
4. Pultz, ibid
5. Malavika Karlekar, Re-visioning the Past, 2005
6. ibid

7. Dinesan, ibid
8. P. Bhaskaranunni, Pathonpathaam Noottandile Keralam, 2000
9. O Chandu Menon, Indulekha, 1991 (First published in 1889)
10. Bhaskaranunni, ibid
11. Joseph Mooliyil, Sukumari in Nalu Novelukal, George Irimpayam (Ed), 1985
12. Dinesan, ibid
13. ibid
14. J Radhakrishnan, Unpublished
15. ibid
16. Cavellaro, Body for Beginners, 2001
17. Bhaskaranunni, ibid
18. ibid
19. P UdayaKumar, Self, Body and Innersense : Some Reflections on SreeNarayana Guru and Kumaran Asan, Paper presented at Kerala Seminar, New Delhi, 1997: also in Sage Studies in History, 13, 2, n.s, 1997
20. Cavellaro, ibid
21. Dinesan, ibid
22. Radhakrishnan, ibid;

    See also Udayakumar, ibid
23. UdayaKumar, ibid
24. Kunjunni, Nampoothiri Phalitham, 1985
25. V T Bhattathirippad, V Tyude Sampoornakrithikal, 1997.
26. K M Venugopal (Ed), Keralam, Laingikatha, Linganeethi, 2006
27. NarayanaGuru, Atmopadesa sathakam, in Kavithayude Noottaandu, 2001
28. Wikipedia Encyclopaedia
29. Dinesan, ibid
30. ibid
31. Nicolas Mirzoeff, Visual Culture Reader, 1998
32. Mooliyil, ibid
33. UdayaKumar, ibid
34. N Kumaran Asan, Vyragya Panchakam in Asante Padyakrithikal, 1998
35. Udayakumar, ibid
36. C Kesavan, Jeevitha Samaram, 1971
37. Kanippayyur Sankaran Nampoodirippad Ente Smaranakal Vol III, 1964
38. Bhaskaranunni, ibid
39. V T Bhattathirippad, ibid

40. K M Venugopal (Ed) ibid
41. Vidya Dahejia, Representing the body, 1999
42. ibid
43. Karlekar, ibid
44. Berger, ibid
45. ibid
46. ibid
47. Dahejia, ibid
48. Featherstone, ibid

അധ്യായം 6

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതി: പാഠവിശകലനം

അധ്യായം 6

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതി : പാഠവിശകലനം

ഉപോദ്ഘാതം

മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബനിർമ്മിതി, പാഠവിശകലനത്തിലൂടെ വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. തെരഞ്ഞെടുത്ത ചില ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സീക്വൻസുകളാണ് ഈ പഠനത്തിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും മൂന്നു സിനിമകളിൽ നിന്നുള്ള സീക്വൻസുകളാണ് ഇവിടെ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. തെരഞ്ഞെടുത്ത ഒരു ഗാന/നൃത്ത സീക്വൻസ്, മറ്റൊരു സിനിമയിൽ നിന്ന് സംഭാഷണം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സീക്വൻസ്, മൂന്നാമത്തെ സിനിമയിലെ ചില സവിശേഷസീക്വൻസുകളുടെ വിശദീകരണവും ഒരു സീക്വൻസിന്റെ വിശദപാഠവും എന്നിങ്ങനെയാണ് ഇവ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി. ഇവയിൽ രണ്ട് സീക്വൻസുകൾ ഓരോ ഷോട്ടുകളായി തിരിച്ച് വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഈ പഠനത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിനുവേണ്ടി 2000 മുതൽ 2006 വരെ പുറത്തിറങ്ങിയ നൂറിലധികം സിനിമകൾ പരിശോധിക്കുകയുണ്ടായി. മലയാളത്തിൽ റിലീസ് ചെ

യ്യുന്ന സിനിമകളുടെ വൈപുല്യം കണക്കിലെടുക്കുമ്പോൾ, അവ എല്ലാം ഒരുമിച്ച് അപഗ്രഥിക്കുക എന്നത് അസാധ്യമാണ്. ഈ വസ്തുത കണക്കിലെടുത്ത് പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവങ്ങൾക്കൊള്ളുന്ന ചില സിനിമകളും അവയിൽ നിന്നുള്ള ചില സീക്വൻസുകളുമാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായി തെരഞ്ഞെടുത്ത സീക്വൻസുകൾക്കുപുറമെ, ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതിയിലേക്കു വെളിച്ചംവീശാനുതകുന്ന മററ് സിനിമകളും അവയുടെ സീക്വൻസുകളും പരാമർശവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. പരിശോധിച്ച സിനിമകളിലെല്ലാം പൊതുരൂപങ്ങളും പൊതുഘടകങ്ങളും കാണപ്പെട്ടതുകൊണ്ട് അവയിൽനിന്ന് പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവമുള്ളതായി അനുഭവപ്പെട്ട ചിലത് തെരഞ്ഞെടുത്ത് വിശകലനം ചെയ്യുക എന്നതാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള രീതി. ഈ സിനിമകളിലൊക്കെത്തന്നെ പൊതുഘടകങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നു. എല്ലാ സിനിമയും ഒരേതരത്തിലായതുകൊണ്ട്, ഏതു സിനിമയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിന് അനുയോജ്യമായിരിക്കും എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിച്ചേർന്നത്.

ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയാണ് വിശദമായ വിശകലനത്തിന് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രൈണമെന്ന് പൊതുവിൽ വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന സ്വഭാവം, ശരീരഭാഷ എന്നിവ പ്രകടമാക്കുന്ന മുഖ്യകഥാപാത്രമാണ് ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലുള്ളത്. ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവിയെ സംബന്ധിച്ച പ്രശ്നവൽക്കൃതമായ മേഖല ഈ സിനിമയുടെ ഉപരിതലത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവകൊണ്ട് പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന സാമാന്യനിയമങ്ങളെയും ഇവയിൽ നിന്ന് തെററിപ്പിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സ്വത്വങ്ങളെയും കുറിച്ച് ഈ സിനിമയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണരീതി, ശരീരഭാഷ, ശീലങ്ങൾ, തൊഴിൽ എന്നിവയിൽ ആവിർ

ഭവിക്കുന്ന, സാമാന്യനിയമത്തിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ സിനിമയിൽ എങ്ങനെ പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നത് ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബ നിർമ്മിതിയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമായി അനുഭവപ്പെട്ടു. നിലവിലുള്ള സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ച്, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ അനുശീലിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ലിംഗപരത (sex) യുമായി ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി (gender) ചേർന്നുപോകണം എന്നതാണ് സമൂഹം പൊതുവേ അനുശീലിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖ്യകഥാപാത്രത്തെ ആണത്തത്തിന്റെ സങ്കൽപ്പനങ്ങളിലേക്ക് തിരികെ കൊണ്ടുപോകുന്നതരത്തിലാണ് ഈ സിനിമയുടെ കഥാഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഈ കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് ചാന്തുപൊട്ട് വിശദവിശകലനത്തിനുള്ള സിനിമയായി ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

മമ്മൂട്ടി മുഖ്യകഥാപാത്രമായി അഭിനയിച്ച 'തുറുപ്പുഗുലാൻ' എന്ന സിനിമയിൽ നിന്നുള്ള ഒരു നൃത്തസീക്വൻസാണ് പഠനത്തിനുവേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുത്ത ഒരു ഖണ്ഡം. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ നൃത്തസീക്വൻസുകൾ പൊതുവിൽ ദൃശ്യവിരുന്ന് (specatcle) എന്ന തരത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മലയാള സിനിമയും ഈ പൊതുസ്വഭാവം തന്നെയാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. പഠനത്തിനായി പരിശോധിച്ച നൃത്ത-ഗാന സീക്വൻസുകളിൽ എല്ലാററിലും തന്നെ പല പൊതുപ്രവണതകളും കാണാൻ സാധിച്ചു. (ഇവയെക്കുറിച്ച് ഈ അധ്യായത്തിൽ തുടർന്ന് വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.) എല്ലാ നൃത്ത-ഗാന സീക്വൻസുകളുടെയും വിശകലനങ്ങൾ സമാനമായ സൂചകങ്ങളിലേക്കാണ് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത് എന്ന് ഇവയുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ അനുഭവപ്പെട്ടു. മാതൃക എന്ന നിലയിൽ ഒരു നൃത്തസീക്വൻസ് പഠനത്തിനുവേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുക്കുക എന്ന മാർഗ്ഗമാണ് ഇവിടെ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. നർത്തകിയുടെ ശരീരം, പ്രകടമോ പ്രതീകാത്മകമോ ആയ ലൈം

ഗികസൂചനകൾ, ഇവ വെളിപ്പെടുന്ന കാമറയുടെ ആംഗിളുകൾ, പുരുഷനോട്ടം (male gaze) മുതലായ ഘടകങ്ങൾ ഈ സീക്വൻസിൽ സുലഭമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട്, വിശകലനസമർത്ഥമായ സീക്വൻസ് എന്ന നിലയിലാണ് ഇത് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയെ ശരീരമായി ചുരുക്കുകയും അതിലൂടെ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയെ സമർഥിക്കാൻ ഉതകുന്നു എന്ന നിലയിലാണ് ഈ സീക്വൻസ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഖണ്ഡം മോഹൻലാൽ നായകനായി അഭിനയിക്കുന്ന 'രാവണപ്രഭു' എന്ന സിനിമയിൽ നിന്നുള്ള ഒരു സീക്വൻസാണ്. ഗാനനൃത്തസീക്വൻസുകളിലെന്നപോലെ മററ് സീക്വൻസുകളിലും പൊതുവായ ഘടകങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നതായി ഈ സിനിമകൾ വിശദമായി അപഗ്രഥിച്ചപ്പോൾ കണ്ടെത്താനായി. രാവണപ്രഭു എന്ന സിനിമയിലെ ഈ സീക്വൻസ്, പ്രധാനകഥാപാത്രം നായികയെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നിടത്താണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. മലയാള സിനിമയിലെ ആണത്തനിർമ്മിതിയുടെ ഘടകങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന സീക്വൻസ് എന്ന നിലയിലാണ് ഇത് തെരഞ്ഞെടുത്തത്. ഈ ആണത്തനിർമ്മിതിക്ക് എതിരേ പിടിച്ചുകൊണ്ട് പെണ്ണത്തം നിർമ്മിക്കുന്നതായി ഈ വിശകലനത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ഇവിടെ പരാമർശിച്ച സീക്വൻസുകൾക്കും സിനിമകൾക്കും പുറമേ, ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള കണ്ടെത്തലുകൾക്ക് ഉപോത്ബലകമായ മററ് ചില സിനിമകളും അവയിൽ നിന്നുള്ള ഖണ്ഡങ്ങളും ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തുറുപ്പുഗുലാൻ, രാവണപ്രഭു, ചാന്തുപൊട്ട് എന്നീ സിനിമകളിൽ നിന്ന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഓരോ സീക്വൻസുകളുടെ ഷോട്ടുകൾ വിശദമായി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലെ തെരഞ്ഞെടുത്ത മററ് സീക്വൻസുകളുടെ വിശദ പാഠം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ഈ സിനിമയിലെ മററ് സീക്വൻസുകളിലെ ഷോട്ടുകളുടെ വിശദാംശം ചേർത്തിട്ടില്ല.

6.1. ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പൊതുവിൽ പാട്ട്-നൃത്ത സീക്വൻസുകൾ ധാരാളമായി ഉൾക്കൊള്ളിക്കാറുണ്ട്. മലയാളസിനിമയിലും ഇത്തരം സീക്വൻസുകൾ സുലഭമാണ്. പലപ്പോഴും കഥാതന്തുവിലുണ്ടാകുന്ന വികാസപരിണാമങ്ങൾ ഇത്തരം ഗാന-നൃത്തചിത്രീകരണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും മുഖ്യകഥാതന്തുവുമായോ ഉപകഥാതന്തുവുമായോ യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാതെ ദൃശ്യവിരുന്ന് എന്ന നിലയിൽ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാന-നൃത്ത സീക്വൻസുകൾ മററ് സിനിമകളിലെന്നപോലെ മലയാളസിനിമയിലും ധാരാളമായി കാണാം. ഇത്തരം ഗാന-നൃത്തങ്ങളിൽ പൊതുവിലനുഭവപ്പെട്ട വസ്തുതകൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

1. കഥാതന്തുവുമായോ ഉപകഥാതന്തുവുമായോ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണങ്ങളിലെ നോട്ടം (Gaze), കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധമില്ലാത്തവയിൽ നിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

2. കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണങ്ങൾ പ്രധാനമായും കാണിയെ ആനന്ദിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തിൽ ഊന്നുന്നതായി കണ്ടെത്തി. ഇങ്ങനെയുള്ള ഗാനരംഗങ്ങളിൽ പ്രധാനനടിയോ തുടർന്ന് ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നടിമാരോ ആയിരിക്കില്ല പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

3. നൃത്തനിർവ്വഹണത്തിനുശേഷം ഈ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്ന നടിയെ ഒഴിവാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

4. പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു നടി/നായിക അഭിനയിക്കുന്ന, കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധമുള്ള നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ, പലപ്പോഴും നോട്ടം ഒരു ഉപകഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെട്ടു.

5. കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നടി പ്രേക്ഷകരെ നേർക്കുനേരെ നോക്കുകയും ലൈംഗികത പരസ്യമായി പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ക്ഷണിക്കുന്ന നോട്ടമായിരിക്കും ഇത്.

6. തൃഷ്ണ (desire) ഉണ്ടാക്കുന്ന തരത്തിലായിരിക്കും ഈ നടിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

7. നൃത്തം നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ മാത്രമേ ഈ പ്രത്യേക കഥാപാത്രം നിലനിൽക്കുന്നുള്ളു. ഈ കഥാപാത്രത്തെ ഒരു ഫാന്റസിയായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

8. കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ പുരുഷനോട്ടം, തൃഷ്ണ എന്നിവ ഉണ്ടാകുമെങ്കിലും സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടം നേർക്കുനേരെ ആയിരിക്കില്ല. മധ്യദൂരത്തിലേയ്ക്കോ നേരിട്ടല്ലാതെയോ ആയിരിക്കും ഇത്.

9. കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധമില്ലാതെ നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ ലൈംഗികമായി ക്ഷണിക്കുന്ന തരം സൂചനകളടങ്ങിയ പെൺനോട്ടം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്.

10. കഥാതന്തുവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന നൃത്ത-ഗാനരംഗങ്ങളിൽ, പ്രകടമായ ലൈംഗികസൂചനകൾക്കുപകരം പ്രച്ഛന്നമായ സൂചനകളാണ് പൊതുവേ നൽകാറ്. നായികാ കഥാപാത്രമായിരിക്കും മിക്കപ്പോഴും ഇത്തരം ഗാന-നൃത്ത സീക്വൻസുകളിൽ മുഖ്യവേഷത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നത്.

11. കഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഇത്തരം നൃത്ത-ഗാനസീക്വൻസുകളിൽ സ്ത്രീയെയും സ്ത്രീയുടെ നോട്ടത്തെയും മെരുക്കിയെടുക്കുന്നതായി കാണുന്നു.

12. കഥാതന്തുവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ ലൈംഗികതയായി ചുരുക്കുകയും ഉപഭോഗവസ്തു എന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം ഗാന-നൃത്തരംഗങ്ങളിലെ ഒരു പൊതുപ്രവണത ഭക്ഷണസാധനങ്ങളോ അതേപോലെയുള്ള മററ് ഉപഭോഗ വസ്തുക്കളോ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതാണ്. ഭക്ഷണം അഥവാ ഉപഭോഗം എന്നതിനെ ലൈംഗിക സൂചകങ്ങളായിട്ടാണ് ഇവയിൽ പരാമർശിക്കുന്നത്.

13. സ്ത്രീയെ ശരീരമായി നിർമ്മിക്കുകയും ഈ നിർമ്മിതിയെ കാണിയുടെ മുന്നിൽ ഖണ്ഡം ഖണ്ഡമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുകയുമാണ് ഇത്തരം സീക്വൻസുകളിൽ കാമറ ചെയ്യുന്നത്. ലൈംഗികതയ്ക്ക് പ്രചോദനമുണ്ടാക്കുന്നതായി കരുതപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഗങ്ങളിൽ കാമറ ഉഴിഞ്ഞുനോക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെട്ടു.

14. പല ഗാന-നൃത്തചിത്രീകരണങ്ങളിലും തൊഴിലാളികൾ, പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവർ മുതലായവരെ നേരിട്ടു ചിത്രീകരിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അവരുടെ വസ്ത്രധാരണരീതി, ആഭരണങ്ങൾ, ചമയം മുതാലയവ അനുകരിക്കുകയോ ചെയ്യാറുണ്ട്. എന്നാൽ, ഈ വിഭാഗങ്ങളുടെ സാംസ്കാരിക-സാമൂഹിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് അടർത്തിമാററിയ രീതിയിലായിരിക്കും ചിത്രീകരണം. യഥാർത്ഥ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് മാററി,സാങ്കൽപ്പികമായ മറെറാരു ഫ്രെയ്മിലേക്ക് അവയെ കൊണ്ടുചെന്നു വയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പ്രാന്തവൽക്കൃത/കീഴാള വിഭാഗങ്ങളുടേത് എന്ന് തോന്നിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവയിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുകയും കാണിക്ക് പകരുകയും ചെയ്യുന്നതായി വിശകലനത്തിൽ അനുഭവപ്പെട്ടു. കാഴ്ചയെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഈ രംഗങ്ങൾ പൊതുവിൽ ചിത്രീകരിച്ചു കാണുന്നത്.

15. ഗാന/നൃത്ത ചിത്രീകരണത്തിനുള്ളിൽ, ഉപഭോക്താവ് പൊതുവേ പുരുഷ

നായിരിക്കും. നോട്ടം, ചലനം, ആംഗ്യങ്ങൾ, ഗാനത്തിലെ സൂചനകൾ മുതലായവ യിലൂടെ അഭിവാഞ്ഛ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ക്രീനിനുള്ളിലുള്ള ഈ പുരു ഷനോട്ടം മിക്കപ്പോഴും കാണിയുമായി പങ്കുവയ്ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഇത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ സ്ത്രീശരീരം/ശരീരങ്ങൾ ഉപഭോഗത്തിന് സജ്ജ മാക്കി വച്ചിരിക്കുന്നതുപോലെ കാമറയിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്ന ത്. ഒരേസമയം, കാണിയുടെ/കഥയ്ക്കുള്ളിലെ പുരുഷകഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടം ഈ ശരീരത്തിലേയ്ക്ക്/ശരീരങ്ങളിലേക്ക് വീഴുന്നു.

16. നാടോടി സംഗീതം/നൃത്തം മുതലായവയുടെ രൂപത്തിലാണ് പലപ്പോഴും ഇത്തരം ഗാനരംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉപസംസ്ക്കൃതികളെ ബിംബനിർമ്മിതിയിൽ സംസ്ക്കാരവ്യവസായം പ്രയോജനപ്പെടുത്തു ന്നതിനെക്കുറിച്ച് 'അർത്ഥകൽപ്പന' എന്ന അധ്യായത്തിൽ പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉപസംസ്ക്കൃതികളിലെ ബിംബങ്ങളെ സംസ്ക്കാരവ്യവസായം സ്വന്തം ഇഷ്ടമനുസരിച്ച് മാററിപ്പകർത്തുകയും ഉപഭോഗ-വിപണന വസ്തുവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[1] മമ്മൂട്ടി പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തുറുപ്പുഗുലാൻ എന്ന സിനിമയിലെ 'അലകടലില് പെടപെടയ്ക്കണ' എന്ന നൃത്ത സീക്വൻസ് ഒരു ഉദാഹരണമായിട്ടെടുക്കുന്നു.

6.2. 'തുറുപ്പുഗുലാൻ' ഗാന-നൃത്ത സീക്വൻസിൻെറ വിശദാംശങ്ങൾ

മമ്മൂട്ടി രക്ഷകന്റെ വേഷമണിയുന്ന സിനിമയാണ് തുറുപ്പുഗുലാൻ. കഥയിൽ ഒരിടത്തും നായകൻ തോൽക്കുന്നില്ല. ഗുലാൻ എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഈ കഥാ പാത്രം എതിരാളികളെ ശരീരശക്തികൊണ്ടു തോൽപ്പിക്കുകയും സ്ത്രീകഥാപാ ത്രങ്ങൾക്ക് രക്ഷകനാവുകയും ഏററവുമൊടുവിൽ നന്മയെ വിജയിപ്പിക്കുകയും

ചെയ്യുന്ന സൂപ്പർ ഹീറോ കഥാപാത്രമാണ്. മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച നൃത്തസീക്വൻസ്, ഒരു അടിപിടിക്കുശേഷം സംഘർഷമയയ്ക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ നൃത്തസീക്വൻസിന് സിനിമയുടെ മുഖ്യകഥാതന്തുവുമായോ ഉപകഥാതന്തുക്കളുമായോ ഒരു ബന്ധവും കൽപ്പിക്കാനില്ല.

നൃത്തത്തിന്റെ തുടക്കം മുതൽ അവസാനം വരെ സ്ത്രീ തൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന വസ്തു എന്ന നിലയിൽ (object of desire) പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു സ്വപ്നം പോലെയാണ് സീക്വൻസ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഒരു അടിപിടി സീക്വൻസ് കഴിയുന്ന ഉടനെ സ്ത്രീ പൊടുന്നനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും നൃത്തരംഗത്തിനുശേഷം അപ്രത്യക്ഷയാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഷോട്ടിന്റെ വിശദവിവരങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-1, സ്ത്രീ കാമറയിൽനിന്ന് നടന്നുവരുന്നു. പിൻഭാഗമാണ് കാണിക്ക് ദൃശ്യമാകുന്നത്. പശ്ചാത്തലം ഏറെക്കുറെ അവ്യക്തമായിട്ടാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. മീഡിയം ഷോട്ടിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ, മീൻകൊട്ട എളിയിൽ വച്ച് ശരീരം ഇളക്കിക്കൊണ്ട് നടന്നുപോകുന്നതാണ് ദൃശ്യം. ഉത്തരേന്ത്യയിലെ മത്സ്യത്തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളുടെ വസ്ത്രമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും, പകിട്ടുള്ളതാണ്. ഇളം മജന്റ വർണ്ണം.

ഷോട്ട്-2, മമ്മൂട്ടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തേയ്ക്ക് (ഇനിമേൽ ഗുലാൻ) കാമറ സൂം ഇൻ ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-3, സ്ത്രീ നടന്നുപോകുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് നമ്മൾ കാണുന്നത് ഗുലാന്റെ പോയന്റ് ഓഫ് വ്യൂ (POV) വിലാണ്.

ഷോട്ട്-4, സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിൽ നിന്നും കട്ട് ചെയ്യുന്നു. കാമറ ഗുലാന്റെ മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ് അപ്പിൽ. ഗുലാൻ സ്ത്രീയുടെ നേർക്ക് നോക്കിക്കൊണ്ടിരി

ക്കുന്ന ദൃശ്യമാണിത്.

ഷോട്ട്-5, സ്ത്രീ മുഖം തിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം. ഇപ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം മുതൽ മുഖം വരെ ദൃശ്യമാണ്. ക്ഷണിക്കുന്ന അർഥസ്മിതം. മീഡിയം ഷോട്ടാണിത്. സ്ത്രീയുടെ മാറിടത്തിന്റെ പകുതിയിലാണ് ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്ഭാഗം മുറിക്കുന്നത്. തിളക്കമുള്ള നിറങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള ദൃശ്യമാണിത്.

ഷോട്ട്-6, ഈ ഷോട്ടിൽ സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം ദൃശ്യമാകുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം മേലോട്ടും താഴോട്ടും ഇളകുന്ന ദൃശ്യം. സ്ത്രീ കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നു. ഇത് ലേശം ചെരിഞ്ഞ നോട്ടമാണ്. അർദ്ധമന്ദസ്മിതം.

ഈ ആറ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ കാമറ ഒരു ഫാന്റസിയെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. പൊടുന്നനെയുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ, ശരീരത്തിനു നേരെ കാമറ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി, ശരീരചലനങ്ങൾ മുതലായവയിലൂടെയാണിത്. അർദ്ധസ്മിതം, പകുതി തുറന്ന ചുണ്ടുകൾ മുതലായവയെ ലൈംഗികമായ ക്ഷണമായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നതെന്ന് ഡാനിയേൽ ഷാൻഡ്‌ലർ സമർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട്.[2] ഗുലാന്റെ മുഖഭാവം, നോട്ടം എന്നിവയിലൂടെ ഈ നോട്ടം കാണിയിലേക്കു കൂടി പകരുന്നു. കാണി, കാമറയുടെയും പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെയും നോട്ടവുമായി തന്മയീഭവിക്കുന്നു. ഏഴ്, എട്ട് ഷോട്ടുകളിൽ ആൺ-പെൺ സംഘങ്ങൾ വന്നുചേരുന്നതാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഷോട്ട് 7ൽ നീലനിറത്തിൽ ട്രേഡ് യൂണിയൻ യൂണിഫോമിട്ട പുരുഷസംഘം ഫ്രെയ്മിൽ വരുന്നു.

ഷോട്ട്-8ൽ ഫ്ളൂറസന്റ് പച്ച വേഷം ധരിച്ച സ്ത്രീകളുടെ സംഘം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ലോംഗ് ഷോട്ട്. ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട സ്ത്രീയാണ് നൃത്തം നയിക്കുന്നത്. വേഷത്തിന്റെ നിറം കൊണ്ടുതന്നെ ഇവർ മററു സ്ത്രീനർത്തകരിൽ നിന്ന് വേ

റിട്ടു നിൽക്കുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ ശരീരം ശിരസ്സുതൊട്ട് ഞെരിയാണി വരെ ദൃശ്യമാകുന്നുണ്ട്. ടൈററ് ഫ്രെയിമിങ്ങാണ് ഇവിടെ. നൃത്തം നയിക്കുന്ന സ്ത്രീയിലാണ് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്.

തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ ഗുലാന്റെ മുഴുകിച്ചേരൽ (involvement) ആണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-9, സ്ത്രീയുടെ പിൻഭാഗത്തിന്റെ പകുതിയോളവും ഒരു കൈയുമാണ് സ്ക്രീനിൽ വരുന്നത്. കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് സ്ത്രീയുടെ കയ്യിലാണ്. ശരീരത്തിന്റെ ബാക്കി പകുതി ഓഫ് സ്ക്രീനിലാണ്. വളരെ വർണ്ണശബളമായ ഫ്രെയ്മാണിത്. ഫ്രെയ്മിലെ മററു നിറങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായി, വളരെയേറെ വെളുപ്പുനിറമുള്ള കയ്യ് ഒരു ഫെററിഷ് വസ്തുപോലെ സ്ക്രീനിൽ നിൽക്കുന്നു. കയ്യിന്റെ നേർക്ക് ഗുലാൻ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഗുലാന്റെ നോട്ടമൊഴികെയുള്ള പശ്ചാത്തലം അവ്യക്തമാണ്.

ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്ഭാഗം സ്ത്രീയുടെ പൃഷ്ഠഭാഗത്തുകൂടെയാണ് മുറിയുന്നത്.

ഈ ഷോട്ടുമുതലാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്.പുരുഷശബ്ദത്തിലാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്. പാട്ടിന്റെ വരിയോടൊപ്പം മമ്മൂട്ടിയുടെ കയ്യാംഗ്യങ്ങൾ.

പാട്ടിന്റെ ആദ്യത്തെ വരി: 'അലകടലില് പെടപെടയ്ക്കണ ഞണ്ട്.' ലൈംഗിക സൂചകമായ ഈ വരിയും അതിനോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ആംഗ്യവിക്ഷേപങ്ങളും ഫെററിഷ് വസ്തുവും ഒന്നിച്ചുചേർന്ന് നോട്ട (Gaze)ത്തിന്റെ ആഖ്യാനിമം (narrateme) സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-10, ഈ ഷോട്ടിൽ വീണ്ടും ഒരു ഫെററിഷ് കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീ മുഖം തിരിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണിത്. സ്ത്രീ ഫ്രെയ്മിന്റെ ഏതാണ്ട് മധ്യഭാഗത്താ

ണ് വരുന്നത്. കയ്യിൽ ഞണ്ട്. ഇത് പ്രേക്ഷകർക്കു നേരെ നീട്ടിക്കാണിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ മുഖങ്ങൾ അവ്യക്തമാണ്. സ്ത്രീയുടെ നോട്ടം പ്രേക്ഷകർക്കുനേരെയാണ്. മുഖത്ത് പുഞ്ചിരിയുണ്ട്. മീഡിയം ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ടാണിത്.

ഈ രണ്ടുഷോട്ടുകളിലും ഗുലാന്റെയും ഒപ്പം പ്രേക്ഷകരുടെയും നോട്ടം വീഴുന്നത് ഫെററിഷ് വസ്തുക്കളിലാണ്.

ഇവിടെ വിവരിച്ച ഒന്നാമത്തെ ഷോട്ടു മുതൽ പത്താമത്തെ ഷോട്ടുവരെയുള്ളവയിൽ ഈ അധ്യായത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തു സൂചിപ്പിച്ച പല പ്രവണതകളും സൂചിതമാകുന്നതു കാണാം.

ഈ ഷോട്ടുകളിൽ വരുന്ന സ്ത്രീ/സ്ത്രീകൾ ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ എന്ന നിലയിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പ്രധാനനർത്തകിയുടെ ശരീരം പലതരം ഷോട്ടുകളിലും പലതരം ആംഗിളുകളിലും നായകനും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ഒപ്പം കാണിക്കും വെളിപ്പെടുത്തി കൊടുക്കുന്നു. ഈ ഷോട്ടുകളിൽ കാമറ ഫോക്കസു ചെയ്യുന്നത് പ്രധാനമായും ശരീരത്തിന്റെ പിൻഭാഗം, അരക്കെട്ടിന്റെ ചലനം, മാറിടം, ചുണ്ട് എന്നിവിടങ്ങളിലാണ്. ഭോഗാസക്തി ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന് സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഗങ്ങളും ചലനങ്ങളുമാണിവ. ഈ ഷോട്ടുകളിൽ നടി പ്രേക്ഷകരുടെ നേർക്കുനേർ നോക്കുന്നു. രണ്ടുതവണ ഫെററിഷ് വസ്തുക്കൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. പാട്ടിലെ ബിംബങ്ങളും ലൈംഗിക സൂചകമാണ്. ലൈംഗികമായ ക്ഷണം സൂചിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ അർദ്ധസ്മിതം ഉപയോഗിക്കുന്നു.[3] സ്ത്രൈണ ലൈംഗികപരതയുടെ പരസ്യമായ പ്രകടനത്തെയും അതുളവാക്കുന്ന ഭീതികളെയും കുറിച്ച് മുൻ അധ്യായത്തിൽ വിശദമായി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലാറാ മൾവി സൂചിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ലിംഗഛേദനഭീതി ഈ നോട്ടത്തിൽ ഉളവാകുന്നുണ്ട്.[4] അതിനെ മറികടക്കാൻ ഫെററിഷ് വസ്തുക്കളുപയോഗിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും

സ്ത്രീയുടെ ശരീരഭാഗം തന്നെ ഫെറ്റിഷായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. പുരുഷലിംഗസൂചകമായ ഇത്തരം ഫെറ്റിഷുകൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ കാണിയുടെ ലിംഗഛേദനഭീതി, കപടമായ പുരുഷലിംഗത്തിന്റെ കാഴ്ചകൊണ്ട് ഇല്ലാതാകുമെന്ന് മനോവിശകലനസിദ്ധാന്തം പറയുന്നു.

കാണിയുടെ നോട്ടവും കാമറയുടെ/ചലച്ചിത്രോപകരണത്തിന്റെ നോട്ടവും ഒന്നാകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ക്രിസ്ത്യൻ മെററ്സ് സിദ്ധാന്തിക്കുന്നുണ്ട്.[5] കാമറയുടെ നോട്ടവും ഗുലാന്റെ നോട്ടവും, സ്ക്രീനിനു പുറത്തുള്ള ഇടത്തിൽ നിന്ന് കാണിയുടെ നോട്ടവും ചെന്നുമുട്ടുന്ന പെർസ്പെക്ടീവ് പോയ്ന്റ് സ്ത്രീയുടെ ശരീരമാണ്.

തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടുകളിലും ഉപഭോക്താവിന് നോക്കാൻ ഒരുക്കിവച്ചതുപോലെയുള്ള സ്ത്രീശരീര ചിത്രീകരണം തുടരുന്നു.

ഷോട്ട്- 11, സ്ത്രീയുടെ പിൻവശമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ. ചോളിയുടെ ഇറക്കിവെട്ടിയ കഴുത്ത്. അരക്കെട്ടിലെ മീൻകൊട്ട എന്നീ വിശദാംശങ്ങൾ. ഗുലാൻ നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-12, സ്ത്രീയുടെ പുഞ്ചിരിക്കുന്ന മുഖം

ഷോട്ട്-13, സംഘത്തിന്റെ നൃത്തചലനങ്ങൾ. ഈ ഷോട്ടിൽ 'കറിക്കലത്തില് വറുത്തെടുത്തൊരു ഞണ്ട്' എന്ന വരിയാണ് പാടുന്നത്.

ഷോട്ട്-14, സംഘത്തിൽ നിന്ന് കാമറ പിൻതിരിഞ്ഞ്, ഗുലാന്റെ മുഖത്തേയ്ക്ക് സൂം-ഇൻ ചെയ്യുന്നു. ഗുലാന്റെ മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ്- അപ് ഷോട്ട്. ഗുലാൻ വായ അൽപ്പം തുറന്നുപിടിച്ച് നോക്കുന്നു (Gaze). ഷോട്ട് 15,16,17,18 എന്നിവയിലും ഇതേ തരത്തിൽ ക്ഷണവും ക്ഷണം സ്വീകരിക്കലും സൂചിതമാകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട് -15, സ്ത്രീയുടെ ക്ഷണസൂചകമായ ആംഗ്യങ്ങൾ. പുരുഷശബ്ദത്തിൽ

പാട്ടിന്റെ ശേഷം വരികൾ : 'കറുമുറാന്ന് കടിച്ചുതിന്നട മച്ചാ'

ഷോട്ട്-16, ഗുലാന്റെ നോട്ടത്തിൽ ഫോക്കസ്. സംഘത്തിന്റെ ദൃശ്യം അവ്യക്തമാണ്.

ഷോട്ട്-17, സ്ത്രീയുടെ മുഖത്ത് കാമറ. പൂർണ്ണ സ്മിതം. ഇതൊരു ക്ളോസ്-അപ് ഷോട്ടാണ്.

ഷോട്ട്-18, കാമറ ഗുലാന്റെ മുഖത്ത്. ഈ ഷോട്ടിൽ പാട്ടിന്റെ വരികൾ ആവർത്തിക്കുന്നു.

ഷോട്ട് 18 ന്റെയും 19ന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ സൂചനകളുൾക്കൊള്ളുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കാമറയുടെ മുന്നിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നുണ്ട്. മീൻകൊട്ട കൈമാറുന്നത്, ഒരു കൊട്ട കടന്നുപോകുന്നത്, ഉന്തുവണ്ടിയിൽ വലിയ ഒററ മത്സ്യം കൊണ്ടുപോകുന്നത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണിവ.

ഷോട്ട്-20, കാമറ ഗുലാനിലേക്കു തിരിച്ചുവരുന്നു. സ്ക്രീനിന്റെ മധ്യഭാഗത്തു നിന്ന് അൽപ്പം വലത്തോട്ടു നീങ്ങിയാണ് ഗുലാൻ. മററ് ആൾക്കാരുടെ ദൃശ്യം സ്ക്രീനിലുണ്ടെങ്കിലും അതിൽ ഫോക്കസ് പതിയുന്നില്ല.

ഷോട്ട്-21, ഗുലാനും കൂട്ടുകാരും തലവെട്ടിക്കുന്ന ഷോട്ടാണിത്. മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്. ഇഫക്ട് കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-22, ലോങ്ഷോട്ട്. സ്ത്രീകൾ ഡാൻസു ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ ശരീരങ്ങളുടെ പൂർണ്ണദൃശ്യം. ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്രേഖ, സ്ത്രീകളുടെ ഞെരിയാണിയിൽ വച്ചാണ് മുറിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-23, ഗുലാന്റെ മുഖത്തേയ്ക്ക് കാമറ സൂം ഇൻ ചെയ്യുന്നു. മുഖത്തിൻെറ ക്ലോസ്-അപ്. സ്ക്രീനിന്റെ മധ്യഭാഗത്തു നിന്ന് ലേശം വലതുഭാഗത്തേയ്ക്ക് നീങ്ങിയ മട്ടിലാണ്. നേരെ മുന്നിലേയ്ക്ക്, അൽപ്പം ചെരിഞ്ഞ് നോക്കുന്ന ദൃശ്യം. വ

ശങ്ങളിലേയ്ക്ക് തലതിരിക്കുന്നു. ഇടതുഭാഗത്തേയ്ക്കു നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-24, ഗുലാന്റെ പിൻവശമാണ് കാണിക്ക് ദൃശ്യമാകുന്നത്. സ്ത്രീ കാണിയെ അഭിമുഖീകരിച്ചു നിൽക്കുന്നു. മീഡിയം ഷോട്ടാണിത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഡാൻസ് ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകൾ. സ്ത്രീയുടെ കയ്യ് ഡാൻസ് നിലയിൽ നീട്ടിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഗാനത്തിന്റെ ആവർത്തനം: 'കറുമുറാന്നു കടിച്ചുതിന്നട മച്ചാമച്ചാ'

ഷോട്ട്-25, സ്ക്രീനിന്റെ മധ്യത്തിൽ ഗുലാൻ. ഇടതുവശത്ത് , സ്ക്രീൻ നിറഞ്ഞ് ട്രേഡ് യൂണിയൻ യൂണിഫോമണിഞ്ഞ പുരുഷസംഘം. ഇവരെ മങ്ങിയ മട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-26, ഗുലാൻ തിരിഞ്ഞുനിന്ന് നൃത്തത്തിൽ ചേരുന്നു. "നാവിൽ വെള്ളമൂറണതെന്താണ്?" എന്ന വരിയാണ് പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഗാനത്തിൽ.

ഷോട്ട്-27, കാമറ, സ്ക്രീനിന്റെ മറുവശത്തേക്കു നീങ്ങുന്നു. നൃത്തം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളുടെ മിഡ് ഷോട്ട്. ശരീരഭാഗങ്ങൾ വിശേഷിച്ച് മാറിടം ഇളക്കുന്ന ദൃശ്യം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഗാനത്തിന്റെ വരി സ്ത്രീ ശബ്ദത്തിൽ: 'മോഹം തുള്ളണതെന്താണ്?'

ഷോട്ട് 28 മുതൽ 33 വരെ നൃത്തത്തിന്റെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ഷോട്ട്-28, പാട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലം : 'നാവിൽ വെള്ളമൂറണതെന്താണ്' എന്ന വരി പുരുഷശബ്ദത്തിൽ. ഈ ഷോട്ടിൽ പുരുഷന്മാരുടെ ഡാൻസാണ് ദൃശ്യപഥത്തിൽ വരുന്നത്.

ഷോട്ട് 29, 30 എന്നിവയിലും ഇതുതന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-31, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്. സ്ത്രീകളുടെ ഡാൻസ്. സംഘത്തെ നയിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ നാഭിപ്രദേശത്ത് കാമറ. റെററ് ഫ്രെയ്മിങ്ങ്. പശ്ചാത്തലം

തീരെ ദൃശ്യമല്ല. സ്ത്രീയുടെ അൽപ്പം തുറന്ന ചുണ്ടുകൾ ദൃശ്യമാവുന്നു.

ഷോട്ട്-32, കാമറ ഗുലാനിലേയ്ക്ക്. ഗുലാന്റെ നോട്ടം (Gaze). ഗുലാൻ സ്ത്രീയുടെ അരക്കെട്ടിനു നേരെ തുറിച്ചുനോക്കുന്നു. അരക്കെട്ട് ഒരു ഫെററിഷ് വസ്തു പോലെയാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പ്രത്യേകിച്ച്, തൊട്ടുമുൻപുള്ള ഷോട്ടിലെ ക്ഷണിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള ലേശം തുറന്ന ചുണ്ടുകളുടെ ദൃശ്യത്തെ തുടർന്നായതുകൊണ്ട് ഇതിനെ ഫെററിഷ് എന്ന നിലയിൽ വായിക്കാം. ഫ്രെയ്മിന്റെ വലതുഭാഗത്തായിട്ടാണ് അരക്കെട്ടിന്റെ ദൃശ്യം. കാണിയുടെയും ഗുലാന്റെയും കണ്ണുകൾ ചെന്നു നിൽക്കുന്നത് ഇതിലാണ്. സ്ത്രീ പെട്ടെന്ന് നൃത്തത്തിലേക്കു പോകുന്നു.

ഷോട്ട്-33, സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തം. ശരീരം ശിരസ്സുമുതൽ പാദം വരെ ദൃശ്യമാകുന്നു. ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്. ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴേഭാഗത്തുകൂടി പഴക്കുലകൾവച്ച ഒരു കാവ് കടന്നുപോകുന്നു.

സൂചകങ്ങളടങ്ങിയ ദൃശ്യമാണിതും. ലൈംഗികതയെ ഭക്ഷണത്തോട് തുലനപ്പെടുത്തുന്ന തരം ബിംബങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഗാനത്തിൽ. ഭക്ഷണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യബിംബമെന്ന നിലയിൽ ഈ സൂചകത്തിന്, അർത്ഥോൽപ്പാദനത്തിന്റെ തലത്തിൽ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

ഷോട്ട്-34ൽ കാമറ സ്ത്രീയുടെ ഭാവങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. അൽപ്പം തുറന്ന ചുണ്ടുകളുടെ ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-35, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. സംഘം ചേർന്നുള്ള നൃത്തത്തിന്റെ ദൃശ്യമാണിത്. സ്ത്രീയുടെ നേർക്കാണ് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തും ഗുലാൻ വലതുവശത്തുമാണ്. അഭിമുഖമായി നിൽക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ഭാവങ്ങളും ചലനങ്ങളുമാണ് കാമറ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. നാഭീപ്രദേശം

ഇളക്കിയാണ് നൃത്തം ചെയ്യുന്നത്. കാമറ ഈ ഭാഗത്ത് ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നു. താരതമ്യേന ദൈർഘ്യം കൂടിയ ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-36, ഇതും ദൈർഘ്യം താരതമ്യേന കൂടുതലുള്ള ഷോട്ടാണ്. ഗുലാന്റെയും പുരുഷസംഘത്തിന്റെയും നൃത്തമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ. ഫ്രെയ്മിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൊട്ടകൾ, സൈക്കിൾ മുതലായവ കാമറക്കുമുന്നിലൂടെ കടന്നു മറയുന്നു.

ഷോട്ട്-37, കാമറ ഗുലാന്റെ നേർക്ക് തിരിയുന്നു. മററ് അഞ്ചോ ആറോ പേരുടെ മുഖങ്ങൾ സ്ക്രീനിലുണ്ടെങ്കിലും അവ്യക്തമാണ്. മിഡ് ഷോട്ടാണിത്. ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്രേഖ ഗുലാന്റെ നെഞ്ചിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. ഗുലാൻ വായൽപ്പം തുറന്നു പിടിച്ചാണ് നോക്കുന്നത്. ഗുലാൻ എന്താണ് കാണുന്നത് എന്ന് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നില്ല. ഗുലാൻ കയ്യിലെ മീൻ തൂക്കിയിട്ട് കാണിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം പുരുഷസ്വരത്തിൽ പാട്ടിന്റെ വരികൾ :

'കുടകുടകുട കുടപ്പുളിയിട്ട് വറക്കലത്തില് തിളതിളപ്പിച്ച് പെടപെടക്കണ മീൻ കറിവയ്ക്കണം പൊന്നേ.'

ഷോട്ട്-38, കാമറ സ്ത്രീകളുടെ നേരെ. സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തേയ്ക്ക് നൃത്തം ചെയ്തുപോയി സ്ക്രീനിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷരാകുന്നു. നാടോടിത്താളത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന 'താനന്നാതന്നാനാ' എന്ന വായ്ത്താരിയാണ് പശ്ചാത്തലത്തിലെ സംഗീതത്തിൽ. സ്ത്രീ ശബ്ദത്തിലാണ് പാട്ട്. കാമറ പ്രധാനനർത്തകിയുടെ നാഭീപ്രദേശത്ത്.

ഷോട്ട്-39, ആൺഗ്രൂപ്പിന്റെ നൃത്തം. സംഘത്തിന്റെ പിന്നിൽ, കുറച്ചു മുകളിലാണ് കാമറ വെച്ചിരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ തിരശ്ചീനമായി ഒരു മത്സ്യം നീങ്ങിപ്പോകുന്ന ദൃശ്യം. വായ തുറന്നിരിക്കുന്നു. മത്സ്യത്തിന്റെ നോട്ടം കാണാം. ഫ്രെയ്മിലേയ്ക്ക് സ്ത്രീഗ്രൂപ്പ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഗാനം. പുരുഷശബ്ദം :

'കുടകുടകുടകുടപ്പുളിയിട്ട്

ചെറുകലത്തില് തെളതെളപ്പിച്ച്

പെടപെടയ്ക്കണ മീങ്കറി വയ്ക്കണം പൊന്നേ'

സ്ത്രീ ശബ്ദം :

'അരതുടത്തുടം വെളിവെളിച്ചെണ്ണ എരിമുളകിട്ടു കടുകടുകിട്ട്'

ഷോട്ട്-40, സംഘത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ഗുലാന്റെ മുഖത്ത് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. ഗുലാന്റെ മുഖഭാവങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-41, ഇതൊരു പനോരമാ ഷോട്ടാണ്. സ്ക്രീനിൽ സ്ത്രീകളുടെ നൃത്തസംഘം. പശ്ചാത്തലത്തിലെ പാട്ട് : സ്ത്രീ ശബ്ദം. കിടുകിടുന്നനെ വറുത്തരയ്ക്കണ്ടേ?

ഷോട്ട്-42, ഗുലാൻ നൃത്തസംഘത്തിൽ ചേരുന്നു. സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്താണ്. കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് സ്ക്രീനിന്റെ വലതുവശത്തുള്ള സ്ത്രീയുടെ മുഖത്താണ്. സ്ത്രീ ലേശം ചെരിഞ്ഞ് മുന്നിൽ നോക്കുന്നു. ഗുലാന്റെ നോട്ടം ഇടതുവശത്ത്, സ്ക്രീനിന്റെ പുറത്തേയ്ക്കാണ്.

ഷോട്ട്-43, ഗുലാന്റെയും സ്ത്രീയുടെയും ശരീരങ്ങൾ അടുത്തേയ്ക്കു വരുന്നു. മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-44, സ്ത്രീയുടെ അർദ്ധമന്ദസ്മിതത്തോടെയുള്ള മുഖം- മീഡിയം ക്ളോസ് - അപ്. ഇത് മിന്നിമറയുന്നു. ദൈർഘ്യം തീരെ കുറഞ്ഞ ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-45, ഗുലാനും സ്ത്രീയും മാത്രം ഫ്രെയ്മിനുള്ളിൽ

ഷോട്ട്-46, ഗുലാന്റെ മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ് അപ്. കാണിക്ക് കാണാൻ സാധി

ക്കാത്ത എന്തിന്റെയോ നേരെ വായ തുറന്നുപിടിച്ച് നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-47, മമ്മൂട്ടി/ഗുലാൻ ചിത്രങ്ങൾ പതിപ്പിച്ച ടീഷർട്ടിലെ മുഖത്തിന്റെ ക്ലോസ് അപ്. കാമറ ചിത്രംപതിച്ച ടീഷർട്ടുകളിലൂടെ മെല്ലെ നീങ്ങുന്നു. ടീഷർട്ട് മുഖങ്ങൾ ക്ലോസ് അപ്പിൽ. ഗുലാൻ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്താണ്. കൈനീട്ടി പോസ്റ്ററിലെ ചിത്രത്തിന്റെ വായിൽ നിന്ന് നുള്ളിയെടുത്ത് തിന്നുന്നതായുള്ള അംഗവിക്ഷേപം.

ഷോട്ട്-48, കട്ട് ചെയ്യുന്നു. ഫ്രെയ്മിനുള്ളിലെ മുകൾഭാഗം ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. പകുതി മുതൽ കീഴ്ഭാഗം വരെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ. സംഘത്തിന്റെ നടുവിൽ ഗുലാൻ. മമ്മൂട്ടി /ഗുലാൻ പോസ്റ്റർ പതിച്ച ടീഷർട്ടും മുസ്ലിം തൊപ്പിയുമണിഞ്ഞ സംഘം. സംഘം നൃത്തത്തിന്റെ ചലനങ്ങളിലൂടെ കാമറയുടെ നേർക്ക്.

ഷോട്ട്-49, ഈ ദൃശ്യം സ്ത്രീസംഘത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്കു കട്ടു ചെയ്യുന്നു. പ്രധാനനർത്തകിയുടെ വേഷം വ്യത്യസ്തമാണ്. സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുഭാഗത്തുനിന്നാണ് സ്ത്രീകൾ കടന്നുവരുന്നത്. ഗുലാൻ, വലതുവശത്തുനിന്ന് പ്രധാനനർത്തകിയുടെ നേർക്ക് അഭിമുഖമായി വരുന്നു.

സ്ക്രീനിന്റെ കീഴ്രേഖ, അരക്കെട്ടിൽവച്ച് മുറിയുന്നു. നൃത്തം

ഷോട്ട്-50, സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ചേർന്ന് നൃത്തം വയ്ക്കുന്ന പനോരമാ ഷോട്ടാണിത്. പ്രധാനസ്ത്രീയും ഗുലാനും നടുക്ക്. മധ്യത്തിലേക്കാണ് കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്.

ഷോട്ട്-51, മീഡിയം ലോങ്ങ്ഷോട്ടിൽ സ്ത്രീയുടെ രൂപം. ഇത് മിന്നിമറയുന്നു. ദൈർഘ്യം തീരെക്കുറഞ്ഞ ഒരു ഷോട്ടാണ്.

ഷോട്ട്-52, ഗ്രൂപ്പിന്റെ നൃത്തം, ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ. ശരീരം പൂർണ്ണമായും ഫ്രെയ്മിൽ വരുന്നു.

ഷോട്ട്-53, ഗുലാൻ ഫോർഗ്രൗണ്ടിന്റെ മധ്യത്തിൽ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ബാക്ക്ഗ്രൗണ്ടിൽ ആൾക്കൂട്ടം. റൈററ് ഫ്രെയ്മിങ്ങ്.

ഷോട്ട്-54, 55, 56 എന്നിവയിൽ പാട്ടും നൃത്തവും തുടരുന്നു. സംഘത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ വേഷം കൈലിയും ബ്ളൗസുമാണ്.

ഷോട്ട്-54, നൃത്തം

ഷോട്ട്-55, കൈലിയും ബ്ളൗസും ധരിച്ച സ്ത്രീകളുടെ നടുക്ക്, വ്യത്യസ്തവേഷത്തിൽ പ്രധാനനർത്തകി. സംഘത്തിൽ നിന്ന് അൽപ്പം വേറിട്ട നിലയിൽ. ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-56, സ്ത്രീയുൾപ്പെട്ട സംഘം നൃത്തം ചെയ്ത് ഗുലാന്റെ അടുത്തേയ്ക്കെത്തുന്നു.

ഷോട്ട്-57, പുരുഷസംഘം സ്ക്രീനിന്റെ ഏററവും അങ്ങേയററത്ത്. സ്ത്രീകളുടെ സംഘം പൊടുന്നനെ ഫോർഗ്രൗണ്ടിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ഷോട്ട്-58, പുരുഷസംഘം നൃത്തം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ലോങ്ങ് ഷോട്ട് . ഗുലാൻ മധ്യത്തിൽ

ഷോട്ട്-59, സംഘത്തിന്റെ നോട്ടം

ഷോട്ട്-60, പനോരമാ ഷോട്ടാണിത്. ആൾക്കൂട്ടം. സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഇടകലർന്ന സംഘമാണിത്.

ഇത് അടുത്തേക്കു വരുന്നു. അവർക്കിടയിൽ ഹരിശ്രീ അശോകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം.

ഷോട്ട്-61, ഗുലാൻ സ്വപ്നത്തിൽ ലയിച്ചു നിൽക്കുന്നു. ഹരിശ്രീ അശോകന്റെ

കഥാപാത്രം തോണ്ടി വിളിക്കുന്നു.

6.3 രാവണപ്രഭു: സീക്വൻസിൻെറ വിശദാംശങ്ങൾ

രാവണപ്രഭു എന്ന സിനിമയിലെ, നായികയെ മുഖ്യകഥാപാത്രം തട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുന്ന സീക്വൻസിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ ആണത്തം എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതിനിധീകരണം സിനിമയിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹം ആണത്തം കൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്ന സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ ചിഹ്നങ്ങളിൽ തിരിച്ചുപിടിക്കലുകൾ, പകരംവീട്ടൽ, പുരുഷത്വസൂചകങ്ങളായ ആയുധങ്ങൾ, വേഗത/വേഗത കൂടിയ വാഹനങ്ങൾ മുതലായവ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഈ ആണത്ത (masculine) ചിഹ്നങ്ങളെ പെണ്ണത്ത (feminine) ചിഹ്നങ്ങളുടെ എതിരേ വെച്ചുകൊണ്ട് ലിംഗാധിഷ്ഠിത ബിംബനിർമ്മിതി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

നായകന്റെ കടന്നുകയററം നായിക അനുവദിക്കുകയും ഏററവുമൊടുവിൽ അതിന് പ്രതീകാത്മകമായി വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുപോലെയാണ് തുടർന്നുള്ള ആഖ്യാനം. നായിക ഒളിത്താവളത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതു മുതലുള്ള ഷോട്ടുകളാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-1, നായകന്റെ (ഇനിമുതൽ കാർത്തികേയൻ) ക്ളോസ്-അപ് ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡർ ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-2, ഫ്രെയിമിന്റെ മുകൾഭാഗത്ത് പുരാതനമായ ഒരു വിളക്കിന്റെ ദൃശ്യം. ഫ്രെയ്മിന്റെ മധ്യംതൊട്ട് മുഴുവൻ ഭാഗവും മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ്-അപ്. നായകന്റെ വളരെ വലുപ്പം തോന്നിക്കുന്ന ഒരു ക്ളോസ്-അപ്പാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത് (ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡേഴ്സ്).

ഷോട്ട്-3, കാർത്തികേയൻ ഫ്രെയ്മിന്റെ വലതുഭാഗത്താണ്. ശിരസ്സിളക്കിക്കൊ

ണ്ട് ജാനകിയെ വിളിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-4, ജാനകിയുടെ പരിഭ്രമിച്ച മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ്-അപ്. ജാനകി ഫ്രെയ്മിന്റെ വലതുഭാഗത്താണ്. നിഷേധാർഥത്തിൽ തലയാട്ടുന്നു.

ഈ ഷോട്ടു മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന കുറേ ഷോട്ടുകളിൽ നായകനെയും നായികയെയും വെവ്വേറെ ആണ് കാണിക്കുന്നത്. അതേസമയം പരസ്പരം പ്രതിപ്രവർത്തിച്ചു കൊണ്ടാണിത്. ഷോട്ട്-റിവേഴ്സ്-ഷോട്ട് രീതിയിലാണ് ഇതെടുത്തിരിക്കുന്നത്. പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച മററു പല സിനികളിലും നായികയും നായകനും തമ്മിൽ ഏററുമുട്ടലുണ്ടാകുന്ന രംഗങ്ങളിൽ ഇതേ സങ്കേതം ഉപയോഗിക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. നായികയുടെ മുഖത്തെ ഭയം, അസ്വസ്ഥത എന്നിവയെ ക്ളോസ്- അപ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ വ്യക്തമായി കാണിച്ചുതരുകയാണ് കാമറ ചെയ്യുന്നത്. ഈ ഷോട്ടുകളിൽ നായകന്റെ നോട്ടം നേരിട്ട് നായികയുടെ നേർക്കാണ്. നായകന്റെ അധികാരം, നായികയുടെ മേലുള്ള മേൽക്കൈ എന്നിവ വെളിവാക്കുന്ന മുഖഭാവവും കോമ്പിനേഷനുമാണ് ഈ ഷോട്ടുകളിൽ.

ഷോട്ട്-4, കാർത്തികേയന്റെ ടൈററ് ക്ളോസപ്പ്. പശ്ചാത്തലം അവ്യക്തമാണ്. ജാനകിയെ കൈമാടി വിളിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-5, കാർത്തികേയന്റെ ക്ളോസ്- അപ്. പരിഹസിച്ചുള്ള ചിരി. പശ്ചാത്തലം അതുതന്നെ. തലയിളക്കിക്കൊണ്ട് വിളിക്കുന്നു. 'ഇങ്ങട്ട് വാടീ.' വാക്കുകൾ ഇടയ്ക്ക് നിറുത്തി, കൃത്രിമത്വം വരുത്തിയാണ് പറയുന്നത്.

ഷോട്ട്-6, ജാനകിയുടെ ക്ളോസ് അപ്. ഫ്രെയ്മിന്റെ ഏററവും ഇടതുഭാഗത്താണ് ജാനകി. സ്ക്രീനിൽ നിന്ന് പുറത്തേയ്ക്കു തള്ളിനിൽക്കുന്നതുപോലെയാണിത്.

ഷോട്ട് റിവേഴ്സ്- ഷോട്ടുകൾ ആറാമത്തെ ഷോട്ടിൽ അവസാനിക്കുന്നു. കാമറ

സൂം ഔട്ട് ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-7, ജാനകിയുടെ മീഡിയം ഷോട്ട്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാറിന്റെ മധ്യഭാഗം മുതൽ ചക്രങ്ങൾ വരെ ദൃശ്യമാണ്. അവിടെ നിന്ന് കാർത്തികേയന്റെ സമീപത്തേയ്ക്ക് നടന്ന്, ഫ്രെയ്മിന്റെ നടുക്ക് നിൽക്കുന്നു. ദേഷ്യം പ്രകടമാക്കുന്ന മുഖഭാവം. പുരികം ചുളിച്ച്, ലേശം ചെരിഞ്ഞ നോട്ടം.

സംഭാഷണം (ജാനകി) : നിങ്ങളാണിത് ചെയ്തത്. വൈ? വൈ ഡിഡ് യു ഡു ദിസ്?

ഷോട്ട്-8, ജാനകിയുടെ ചുമലിനു മീതെക്കൂടിയാണ് ഈ ദൃശ്യം. ഫ്രെയ്മിനുള്ളിൽ കാർത്തികേയനും ജാനകിയും വരുന്നു. ഇരുവരേയും മീഡിയം ഷോട്ടിൽ പ്രേക്ഷകർക്കു കാണാം. ജാനകിയുടെ ചുമലിനുമീതേക്കൂടി എടുത്തിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, കാർത്തികേയന്റെ മുൻഭാഗം മാത്രമേ കാണാനാവൂ. ജാനകിയുടെ പിൻവശമാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. കാർത്തികേയൻ ഒരു തൂണിൽ ചാരിയിരിക്കുന്നു. മീഡിയം ഷോട്ടാണിത്. പശ്ചാത്തലം സുവ്യക്തമാണ്. ഫ്രെയ്മിൽ, പിന്നിൽ നിൽക്കുന്ന മരങ്ങളുടെ വിശദാംശം വരെ കാണാം.

ഷോട്ട്-9, കാമറ കാർത്തികേയന്റെ മുഖത്തിന് കുറേക്കൂടി അടുത്ത്. അയാളുടെ ആംഗ്യവിക്ഷേപങ്ങൾ.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : നീ സയൻസു പഠിച്ചപ്പോൾ രാമനിഫക്ട് പഠിച്ചിട്ടില്ലേ? ഡോ. സി.വി.രാമന്റെ തിയറി? ഇത് രാവണനിഫക്ട്.

ശബ്ദവ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തി, പരിഹാസദ്യോതകമായിട്ടും അധികാരം സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് ഇത് പറയുന്നത്.

കാമറ കാർത്തികേയന്റെ മുഖത്തിന് കുറേക്കൂടി അടുത്ത്. ഇപ്പോൾ വളരെ വലുപ്പം തോന്നിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് കാർത്തികേയന്റെ മുഖം ദൃശ്യമാകുന്നത്.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : പെങ്ങൾടെ മൂക്കും മുലേം മുറിച്ചൂന്നറിഞ്ഞ പ്പഴാ മൂപ്പര് പുഷ്പകവിമാനത്തില് സ്റ്റാർട്ട് ചെയ്ത് വന്ന് ചീതപ്പെണ്ണിനെ അടിച്ചോണ്ടുവന്നത്. ജനകന്റെ മോളല്ലോ ചീതപ്പെണ്ണ്. അവളെയല്ലോ രാവണൻ തമ്പ്രാൻ അടിച്ചോണ്ടുപോന്ന്.

കാർത്തികേയൻ കൈകൊണ്ട് ആംഗ്യവിക്ഷേപങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു.

“ആശാ ഭോൺസ്ളേ പാടിയ ഈ ഗാനം നീ കേട്ടിട്ടില്ലേ ജാൺകീ? പടം രാമൻ എത്തിനൈ രാമനെടി. സംവിധാനം പി. മാധവൻ. ടടാങ്ങ്.”

ആംഗ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു.

ഒരു പ്രത്യേകദൂരത്തിനുള്ളിലേയ്ക്ക് കടന്നുകയറുന്നത് അപരവ്യക്തിയുടെ സ്വകാര്യതയിലേയ്ക്കുള്ള കയ്യേറമായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത് എന്ന് ദൃശ്യസംസ്ക്കാരത്തിലെ ഗവേഷണങ്ങൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[6] ഒരു സവിശേഷഅകലം സൂക്ഷിക്കുമ്പോഴാണ് സ്വകാര്യത സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. തുടർന്നുവരുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ ജാനകിയുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് കാർത്തികേയൻ കടന്നുകയറുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാവും. അതിനെ ന്യായീകരിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർന്ന് വിന്യസിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-10, ജാനകിയുടെ ക്ളോസ്-അപ്. ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡർ ഷോട്ട്. സംഭാഷണം ജാനകി : ഇത് ക്രുവലാണ്.

ഷോട്ട്-11, ഇരുവരും ഫ്രെയ്മിൽ ഉൾപ്പെട്ട മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്. ഫ്രെയ്മിന്റെ മധ്യത്തിൽ ഇടതും വലതുമായിട്ടാണ് ഇരുവരും വരുന്നത്. പശ്ചാത്തലം വ്യക്തമായി കാണാം. കാർത്തികേയൻ പരിഹസിക്കുന്ന ഭാവത്തിൽ തല ജാനകിയുടെ നേർക്ക് തിരിച്ചു പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇരുവരും കുറച്ചുകൂടി അടുത്തു വരുന്നു.

ഷോട്ട്-12, ഫ്രെയ്മിന്റെ വലതുഭാഗത്ത്, ജാനകിയുടെ ക്ളോസ്-അപ്പ്, ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡർ ഷോട്ടാണിത്. നിരാശ നിറഞ്ഞ നോട്ടം. സ്ക്രീനിന്റെ മറേ അററത്ത്, കാർ ത്തികേയൻ ഉണ്ടാകാൻ സാധ്യതയുള്ള ഭാഗത്തേയ്ക്കാണ് നോക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-13, കാമറയിൽ നിന്ന് നടക്കുന്നു. കാണിക്ക് ജാനകിയുടെ മുഖത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കാണാം. ദേഷ്യഭാവം ദൈന്യതയായി മാറുന്നത് കാണാനാവും. സംഭാഷണം (ജാനകി) : നിങ്ങളെന്താ ബാൻഡിററ് കിങ്ങാണോ, കിഡ്നാപ് ചെ യ്യാനും മററും? എനിക്ക് വീട്ടിലേയ്ക്കു പോകണം. പ്ലീസ്, ലെററ് മീ ഗോ.

ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയുണ്ടാക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനത്തിന് ഉദാഹരണമായിട്ട് ഇതി നെ എടുക്കാം. ഈ ഷോട്ടിന്റെ പകുതിയോളം സമയം ജാനകിയുടെ മുഖത്ത് ദൃ ശ്യമാകുന്നത് ദേഷ്യവും വെറുപ്പുമാണ്. ഇതിന് തൊട്ടുമുൻപുള്ള ഷോട്ടുകളിലും ഇതേ ഭാവം പ്രകടമാവുന്നുണ്ട്. ഈ ഷോട്ടിന്റെ പകുതിസമയത്തിനുശേഷം അത് ദൈന്യതയായി മാറുന്നു. എന്നാൽ, തുടർഷോട്ടുകളിൽ കാർത്തികേയൻ ജാനകി യുടെ മേലുള്ള അധികാരം ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ യും കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടത്തെയും മെരുക്കിയെടുക്കുന്ന തരത്തിൽ എടുത്തി ട്ടുള്ള ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-14, സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്ത് കാർത്തികേയന്റെ എക്സ്ട്രീം ക്ളോസ് അപ്. നെററി മുതൽ താടി വരെയുള്ള ഭാഗം ദൃശ്യമാണ്. കീഴ്ത്താടിയിൽ വച്ച് ഫ്രെയ്മിന്റെ കീഴ്രേഖ മുറിയുന്നു.

കാർത്തികേയന്റെ നോട്ടം സ്ക്രീനിന് പുറത്തേയ്ക്കാണ്. സംഭാഷണം (കാർ ത്തികേയൻ) : കേൾക്ക്. നിന്റെ അച്ഛൻ എന്നോട് ചീപ്പ് പണിചെയ്തു.

ഷോട്ട്-15, രണ്ടുപേർ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടാണിത്. കാർത്തികേയൻ

ജാനകിയുടെ നേർക്കുനോക്കുന്നു. ജാനകി അഭിമുഖമാണെങ്കിലും വശത്തേയ്ക്കു ചെരിഞ്ഞിട്ടാണ്. കാണികൾക്ക് ജാനകിയുടെ പാർശ്വഭാഗമേ കാണാനാവുന്നുള്ളൂ. അതേസമയം കാർത്തികേയന്റെ മുഴുവൻ മുഖഭാഗവും വ്യക്തമായി കാണാം. വീടിന്റെ പശ്ചാത്തലം ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-16, രണ്ടുപേർ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഷോട്ടാണ് ഇതും. കാർത്തികേയൻ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തും ജാനകി വലതുവശത്തുമാണ്. കാർത്തികേയൻ ജാനകിയുടെ ഉടുപ്പിന്റെ കഴുത്തിൽ പിടിച്ച് തിരിച്ചു നിർത്തുന്നു. ഇപ്പോഴും കാർത്തികേയന്റെ മുഖമാണ് കാണി വ്യക്തമായി കാണുന്നത്. ജാനകിയുടെ പാർശ്വഭാഗം മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളൂ.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : എന്റെ തറവാട് ഫ്രോഡ് കളിച്ച് അയാൾ കൈക്കലാക്കി. എനിക്കത് തിരിച്ചു വേണം. നല്ല ഭാഷയിൽ ഞാനയാളോട് സംസാരിച്ചു.

ഈ ഷോട്ടിൽ, കാർത്തികേയൻ ജാനകിയെ കൂടുതൽ വലതുഭാഗത്തേക്ക് തള്ളുകയും തുടർന്ന് സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തേയ്ക്ക് വലിച്ചുകൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്യുന്നത് ദൃശ്യമാണ്. അക്രമപരമായ പ്രവൃത്തിയിലാണ് കാഴ്ച ഊന്നുന്നത്. ക്യാമറയും നായകനായ പുരുഷനും ചെർന്ന് നായികയായ സ്ത്രീയുടെ നേർക്ക് നടത്തുന്ന അധികാരപ്രകടനങ്ങളെ ന്യായീകരിക്കുന്നതരത്തിലാണ് ഈ ഖണ്ഡത്തിന്റെ ആഖ്യാനം. സ്ത്രീയുടെ സ്വകാര്യ ഇടത്തിനുനേർക്ക് കാമറയും നായകനും നടത്തുന്ന കയ്യേററത്തെ ആണത്തത്തിന്റെ പ്രകടിപ്പിക്കലായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-17, കാമറ ജാനകിയുടെ മുഖത്ത് ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. കാർത്തികേയൻ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്താണ്. ഇരുവരുടെയും പാർശ്വദൃശ്യം മാത്രമാണ് കാണിക്കു ലഭിക്കുന്നത്. ഇരുവരും അഭിമുഖമായാണ് നിൽക്കുന്നത്. കാർത്തികേയന്റെ വാക്കുകളുടെ പ്രതികരണം ജാനകിയുടെ മുഖത്തു കാണാം.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : എന്റെ അമ്മ ഉറങ്ങുന്ന മണ്ണ് നാഴിക്കണക്കിന് അളന്ന് ലക്ഷങ്ങൾ ചോദിച്ചാലും ഞാൻ കൊടുക്കുമായിരുന്നു. കേട്ടില്ല. മംഗലശ്ശേരി നീലകണ്ഠന്റെയാ അത്.

കാർത്തികേയൻ കാമറയുടെ നേർക്കുതിരിയുന്നു. ഇപ്പോൾ കാമറയും കാർത്തികേയനുമായുള്ള അകലം കുറയുകയും കാർത്തികേയന്റെ രൂപം കുറേക്കൂടി വലുതായി കാണിക്ക് അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

“മുണ്ടയ്ക്കൽ ശേഖരന് കയ്യിൽവച്ച് ഞെളിയാനുള്ളതല്ല.”

ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ജാനകിയുടെ നോട്ടം കാർത്തികേയന്റെ നേർക്കാണ്. കാർത്തികേയന്റെ പിൻഭാഗമാണ് ദൃഷ്ടിപഥത്തിൽ.

ഷോട്ട്-18, കാമറ സൂം ഇൻ. കഴുത്തു തിരിക്കുന്ന കാർത്തികേയന്റെ ടൈററ് ക്ളോസ്- അപ്.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : ഇതൊരു ബിസിനസ്സ് ഡീലാണ്.... നിന്നെ വച്ച് ഞാൻ വിലപേശും.

കാർത്തികേയൻ വിരൽ ചൂണ്ടുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-19, ജാനകിയുടെ ടൈററ് ക്ളോസ്-അപ്. സംഭാഷണം (ജാനകി) : നിങ്ങൾ കാണിക്കുന്നത് ചീപ്പാണ്.

ഷോട്ട്-20, രണ്ടുപേരും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മിഡ് ഷോട്ട്. ടൈററ് ഷോട്ടാണിത്. കാർത്തികേയനും ജാനകിയും മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നു. കാർത്തികേയൻ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുഭാഗത്താണ്. ജാനകി വലതുഭാഗത്തും കാർത്തികേയന്റെ മുഖഭാഗങ്ങളും മുഖത്തിന്റെ വിശദാംശവും ദൃശ്യമാണ്. ജാനകിയുടെ മുഖം കാണികൾക്ക് കാണാൻ കഴിയുന്നില്ല. കാർത്തികേയൻ നോക്കുന്നത് ദൃശ്യമാണ്. ദൃശ്യപഥത്തിൽ

ജാനകിയുടെ പിൻഭാഗം മാത്രമാണ് വരുന്നത്.

പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൂരെ നിന്ന് നടന്നടുക്കുന്ന ആൾക്കാരുടെ അവ്യക്തദൃശ്യം.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : യെസ്, ഐ നോ ദാററ്. ഓരോ ശത്രുവും അർഹിക്കുന്ന യുദ്ധമുറയുണ്ട്. അതേ പ്രയോഗിക്കാവൂ. പേനിനെ കൊല്ലുന്നത് നഖം അമർത്തിയാണ്. ഇരുമ്പുകൂടത്തിനടിച്ചല്ല. എലിയെക്കൊല്ലാൻ പാഷാണം. അല്ലാതെ എകെ 47 എടുത്ത് ആരും ഫയർ ചെയ്യാറില്ല.

ഷോട്ട്-21, കാമറ ഫിക്സഡ് പൊസിഷനിൽ വച്ച്, അതിനുമുന്നിലൂടെയുള്ള ചലനങ്ങളാണ് ദൃശ്യമാവുന്നത്.

കാർത്തികേയൻ ജാനകിയെ പിടിച്ച് തിരിച്ചുനിർത്തുന്നു. കൈ ചുവരിൽവച്ച് ജാനകിയെ അതിനുള്ളിലാക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-16ലെന്നപോലെ, അക്രമപരത പ്രകടമാകുന്ന ഷോട്ടാണിതും. സ്വകാര്യതയിലേക്കുള്ള കടന്നുകയററവും സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : നിന്റെ തന്തപ്പടിക്ക് നീയൊരു ദൗർബ്ബല്യമാണെന്ന് എനിക്കറിയാം.

ഷോട്ട്-22, രണ്ടുപേരുൾപ്പെട്ട ഷോട്ടാണിത്. ഈ ഷോട്ടിൽ ഇരുവരും നിൽക്കുകയാണ്. കാർത്തികേയന് ഹെഡ് റൂം തീരെയില്ല. ജാനകിക്ക് ഹെഡ് റൂം കുറച്ചുകൂടിയുണ്ട്. കാർത്തികേയന്റെ നെഞ്ചിനുനേർക്കുവച്ചാണ് ജാനകിയുടെ ശിരസ്സ് വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് കാർത്തികേയന് കൂടുതൽ ഉയരം അനുഭവപ്പെടും.

കാർത്തികേയൻ ജാനകിയെ ബലമായി പിടിച്ചുവലിച്ചുകൊണ്ട് കാമറയുടെ മുന്നിലൂടെ നടക്കുന്നു. സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ): നാളുകുറിച്ചു വച്ച കല്യാണം അടുക്കുന്നു. ശേഖരൻ നമ്പ്യാരുടെ തലയ്ക്കകത്ത് ഇനിയെന്റെ വാക്കുകൾ കയറും.

ജാനകിയുടെ പകുതിഭാഗം മാത്രമാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. ബാക്കി സ്ക്രീനിനു പുറത്താണ്.

കാർത്തികേയൻ മുന്നിലേക്കു നടക്കുന്നു.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : അതുവരെ നീ ഇവിടിരി.

ഷോട്ട്-23, സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്ത് മധ്യത്തിൽ കാർത്തികേയനും ജാനകിയും. വലതുവശത്ത് മധ്യത്തിൽ വീട്ടുടമയായ ഗൗഡരും അയാളുടെ കുടുംബവും. ഇവർ കാർത്തികേയൻ, ജാനകി എന്നിവർക്ക് മുഖാമുഖമായാണ് നിൽക്കുന്നത്. കാർത്തികേയന്റെ നേർക്കാണ് ഇവരുടെ നോട്ടം. കാർത്തികേയന്റെ നോട്ടവും സംഭാഷണവും ജാനകിയോടാണ്. സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : ഗൗണ്ടറേ... ഇത് ശക്തിവേൽ ഗൗണ്ടർ. ഇത് മിസ്സിസ് ഗൗണ്ടർ. ഇത് ഗൗണ്ടറുടെ നാട്ടുരാജ്യമാണ്. ഇവിടെ നിയമവും നീതിയുമൊക്കെ ഇയാളു നിശ്ചയിക്കുന്നതാണ്. അശോകവനിയിലെ ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയെപ്പോലെ നിനക്കിവിടെ കഴിയാം. ശേഖരൻ നമ്പ്യാരുടെ ബുദ്ധി തെളിയുന്ന ദിവസം അടുത്തുവരാൻ വേണ്ടി പ്രാർത്ഥിക്ക്. അന്നു നിനക്കു വീട്ടിൽ പോകാം.

ഷോട്ട് -24, കാമറ കാർത്തികേയന്റെയും ജാനകിയുടെയും മുഖത്തിനു നേർക്ക് സൂം- ഇൻ ചെയ്യുന്നു.

സംഭാഷണം (കാർത്തികേയൻ) : ഗൗണ്ടറേ, ഞാൻ പോണു. ഡോക്ടറമ്മാവെ നല്ലാ പാത്തുക്കോ.

കാമറയിൽ നിന്ന് പിൻതിരിഞ്ഞു പോകുന്നു. പൊടുന്നനെ മുന്നിലേയ്ക്കു കടന്ന് പരിഹാസപൂർവ്വം - അയാം സാറി.

കാർത്തികേയൻ കാമറയിൽ നിന്ന് നടക്കുന്നു. വാതിൽ അടയ്ക്കുന്നു.

6.4. ചാന്തുപൊട്ട് : പ്രശ്നാധിഷ്ഠിത ലിംഗപദവിയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ

ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയുടെ വിശദമായ വിശകലനമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. പ്രശ്നവൽകൃതമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ട് സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഈ സിനിമ. ആണത്തം (masculinity) എന്നതിന്റെ നിലവിലുള്ള സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക അർഥങ്ങളും ആണത്തത്തിന്റെ അഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കൽപ്പനങ്ങളും ഈ സിനിമയിൽ വിഷയമാകുന്നുണ്ട്.

ചാന്തുപൊട്ടിലെ നായകൻ (നടൻ ദിലീപ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന കഥാപാത്രം) ലിംഗപരമായി പുരുഷനാണ്. എന്നാൽ ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വത്തിന്റെ തലത്തിൽ സന്നിഗ്ദ്ധാവസ്ഥ ഉളവാക്കുന്ന ഒരു സ്വത്വം ആണ് രാധാകൃഷ്ണന്റേത് എന്ന് കഥാവസ്തുവിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. നിലവിലുള്ള സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയിൽ ആണത്തം എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന അനുശീലനങ്ങളുമായി രാധാകൃഷ്ണന്റെ രീതികൾ ഒത്തുപോകുന്നില്ല. അയാളുടെ സംഭാഷണരീതി, പെരുമാററം, ഇടപെടലുകൾ മുതലായവയിൽ സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയിൽ വിവക്ഷിക്കുന്ന ആണത്തത്തിന്റെ അഭാവം ദൃശ്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഈ അഭാവം ഇല്ലാതാക്കുകയും ആണ് എന്ന് പൊതുവിൽ വിവക്ഷിക്കുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിലേക്ക് അയാളെ എത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ചാന്തുപൊട്ടിലെ കഥാവസ്തു.

ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം എന്ന അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി (gender) എന്നത് സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് (socially and culturally embedded).[7] ലിംഗപരത (sex) ജൈവശാസ്ത്രപരമായാണ് നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുവേയുള്ള ധാരണയനുസരിച്ച്, ലിംഗപരതയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെട്ടി

രിക്കണം. പുരുഷനായിരിക്കുകയും ആണത്തം കാണിക്കുകയും ആണ് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. അതുപോലെ സ്ത്രീയായിരിക്കാനും പെണ്ണത്തം കാണിക്കാനും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഇതാണ് സമൂഹത്തിന്റെ ധാരണയിൽ സാമാന്യനിയമം. പുരുഷനായിരുന്ന് പെണ്ണത്തം കാണിക്കുക എന്നത് സാമൂഹ്യധാരണകളനുസരിച്ച് ഏററവും പ്രതിലോമമാണ്. സ്ത്രീയായിരിക്കുകയും ആണത്തം കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനേക്കാൾ, പ്രശ്നവൽകൃതമായാണ് പുരുഷനായിരുന്ന് പെണ്ണത്തം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനെ സമൂഹം വീക്ഷിക്കുന്നത്. ലിംഗപരതയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടുത്താനാണ് സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവ വ്യക്തിയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഈ സാമൂഹ്യസംജ്ഞകൾക്ക് വിരുദ്ധമായി വരുന്നവയെ പ്രശ്നവൽകൃതമായിട്ടാണ് സമൂഹം കണക്കാക്കുന്നത്. അവയെ മെരുക്കിയെടുക്കുകയോ തിരിച്ചുപിടിക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് ശരിയായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്ന് പൊതുവിൽ കണക്കാക്കുന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കും. പ്രതിനിധീകരണത്തിലും ഇതിന് സമാനമായ ഒന്നാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കാരണം, സിനിമ പോലെയുള്ള മാധ്യമങ്ങളിലും ഇതേ മൂല്യവ്യവസ്ഥ തന്നെയാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് എന്നതുകൊണ്ട്, സാമാന്യനിയമങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായ ലൈംഗികതയെ അപസാമാന്യമായി കണക്കാക്കുന്ന തരം നിലപാടാണ് ഇവിടെയും എടുക്കുന്നത്. ന്യൂനപക്ഷലൈംഗികതയോട് പൊതുവേ കാണിക്കുന്ന അസഹിഷ്ണുത ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. അതുപോലെതന്നെ, സിനിമയിൽ സ്ത്രീ പുരുഷൻെറയോ പുരുഷൻ സ്ത്രീയുടെയോ ലിംഗപദവി കയ്യാളുക (cross-genderedness) ലിംഗപദവിക്കു വിരുദ്ധമായ വസ്ത്രധാരണം നടത്തുക (transvestitism) മുതലായവയെ താൽക്കാലികമായ ഒരവസ്ഥ എന്ന നിലയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. (അമ്മയാണെ സത്യം, രസതന്ത്രം മുതലായ സിനിമകൾ ഉദാഹരണമായിട്ടെടുക്കാം)

ചാന്തുപൊട്ടിന്റെ കഥാവസ്തുവനുസരിച്ച് നായകൻ (ഇനി മുതൽ ഇയാളെ രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന് വിവക്ഷിക്കും) പെൺകുട്ടികളെപ്പോലെ വളർത്തപ്പെട്ടവനാണ്. അതുകൊണ്ട് പെണ്ണത്തമാണ് (feminity) അയാളിൽ മുററിനിൽക്കുന്നതെന്ന് കഥാവസ്തുവിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന പേരിന്റെ ആദ്യപകുതിയായ രാധ എന്ന പെൺപേരാണ് അയാളെ വിളിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആണത്തസ്വഭാവങ്ങൾ എന്ന് പൊതുവേ വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നവയുടെ അഭാവം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

i. **തൊഴിൽപരമായ സൂചനകൾ:** പൊതുവിൽ പുരുഷന്മാരുടേതെന്ന് സമൂഹത്തിൽ കണക്കാക്കുന്ന തൊഴിലാണ് കടലിൽ പോയി മത്സ്യബന്ധനം നടത്തുന്നത്. സ്ത്രീകൾ സാധാരണയായി ഈ രംഗത്ത് വരാറില്ല. കായികമായ അധ്വാനം ആവശ്യപ്പെടുന്ന തൊഴിലാണിത്. ആണത്തം എന്ന് സമൂഹത്തിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നവയുടെ സൂചകങ്ങൾ ഈ തൊഴിലിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. സാഹസികത, കായികക്ഷമത, കീഴടക്കൽ മുതലായവ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ ഈ തൊഴിൽ ഒരിക്കലും ചെയ്യുന്നില്ല. പകരം സ്ത്രൈണമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന നൃത്തമാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ മേഖല. ഡാൻസ് പഠിപ്പിക്കുകയും ഡാൻസ് ചെയ്യുകയുമാണ് ഇയാൾ ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീകളുടേതെന്ന് സമൂഹം വിഭജിച്ചു വച്ചിട്ടുള്ള തൊഴിലുകളിലാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ പൊതുവേ ഏർപ്പെടുന്നത്. മീൻ വെട്ടുക, അടിച്ചുവാരുക, വസ്ത്രമലക്കുക തുടങ്ങിയ ജോലികളാണ് അയാൾ താല്പര്യമെടുത്ത് ചെയ്യുന്നത്. മറിച്ച് പുരുഷന്മാരുടേതായി കണക്കാക്കുന്ന ജോലികൾ ചെയ്യാൻ താല്പര്യം കാണിക്കുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് വിറകുവെട്ടുക, മീൻ പിടിക്കുക മുതലായവ. അത്തരം ജോലികൾ അയാൾക്ക് വഴങ്ങാത്തവയാണെന്ന് കഥാവസ്തുവിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

ii. ചങ്ങാത്തങ്ങൾ: പെൺചങ്ങാത്തങ്ങളാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റേതായി കാണിക്കുന്നത്. അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ ആൺചങ്ങാത്തങ്ങൾ കാണിക്കുന്നുള്ളു. പെൺകുട്ടികൾക്കൊപ്പം അവരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തനല്ലാത്ത തരത്തിലാണ് രാധാകൃഷ്ണനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ആദ്യപകുതിയിൽ പ്രത്യേകിച്ച്, ഈ പെൺചങ്ങാത്തങ്ങൾക്കാണ് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നത്. നൃത്തരംഗത്തിലും സ്ത്രീകൾക്കൊപ്പം അതേ ഭാവവാഹാദികളോടെയാണ് രാധാകൃഷ്ണനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

iii. ചിഹ്നങ്ങൾ : സമൂഹത്തിൽ പൊതുവിൽ സ്ത്രൈണചിഹ്നങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്ന അടയാളങ്ങൾ രാധാകൃഷ്ണൻ ധരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, ചാന്തുകൊണ്ടുള്ള പൊട്ട് അയാളുടെ നെററിയിൽ കാണുന്നു. മുടി നീട്ടിയിരിക്കുന്നു. മുത്തുമാലയാണ് മറെറാരു ചിഹ്നം. നെയിൽപോളിഷ്, ടാൽകം പൗഡർ മുതാലയ സൗന്ദര്യവസ്തുക്കളെക്കുറിച്ച് ശ്രദ്ധാലുവാണെന്ന സൂചന ചിത്രത്തിൽ തരുന്നുണ്ട്. പുരുഷസ്വഭാവങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായവ ആയിട്ടാണ് ഇവയെ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. വസ്ത്രധാരണരീതിയിലും ഇത്തരം സ്ത്രൈണസൂചനകൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. തോർത്ത് ചുററി സ്ത്രീകൾ മുടി ചുററിക്കെട്ടുന്നതുപോലെ കെട്ടി, മുലക്കച്ച കെട്ടിയ രീതിയിലും ചട്ടയും ഞൊറിഞ്ഞുടുത്ത മുണ്ടും ധരിച്ച രീതിയിലും രാധാകൃഷ്ണനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അവസരങ്ങളിൽ നാണം പ്രകടിപ്പിക്കുക. സ്ത്രീകൾ പൊതുവിൽ അവലംബിക്കുന്നതായി കണക്കാക്കുന്ന ഭാവപ്രകടനങ്ങളോടെ സംസാരിക്കുക മുതലായ പ്രവൃത്തികൾ രാധാകൃഷ്ണൻ ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

iv. സംഭാഷണം : സമൂഹത്തിലെ ആൺകോയ്മയ്ക്കനുസൃതമായ ധാരണകളനുസരിച്ച്, സ്ത്രീകളുടെ സംഭാഷണത്തെ കണക്കാക്കുന്നത് അർഥമില്ലായ്മയായിട്ടാണ്.[8] ചിലയ്ക്കുക, ചറപറാ പറയുക മുതലായ പദങ്ങളാണ് സ്ത്രീകളുടെ

സംഭാഷണങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കാൻ സമൂഹത്തിലെ ഇത്തരം സങ്കല്പങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന പ്രയോഗങ്ങൾ. സ്ത്രീകളുടെ ഭാഷണം ലാഘവത്വവും കഥയില്ലായ്മയും നിറഞ്ഞതാണെന്ന് ഇത്തരം ധാരണകൾ കണക്കാക്കുന്നു. എന്നാൽ പുരുഷഭാഷണങ്ങളെ ഗൗരവം നിറഞ്ഞതും അർഥമുള്ളതും കനപ്പെട്ടതുമായാണ് പൊതുവിൽ സമൂഹം കണക്കാക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയിൽ രാധാകൃഷ്ണന്റേതായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളിൽ മിക്കവയും അർഥമില്ലാത്തവയും ഗൗരവമില്ലാത്തവയുമാണ്. പുരുഷന്മാരുടേത് എന്ന് സമൂഹം വിവക്ഷിക്കുന്ന വിഷയങ്ങളല്ല ഇയാൾ സംസാരിക്കുന്നത്. മററ് പുരുഷന്മാരോടല്ല, പെൺകുട്ടികളോടോ സ്ത്രീകളോടോ ആണ് അയാൾ കൂടുതലായി സംവദിക്കുന്നത്. പുരുഷന്മാരോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, ഈ ഭാഷണങ്ങൾ മണ്ടത്തരം നിറഞ്ഞതാണ് എന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ സംഭാഷണം. സ്ത്രീകൾ സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ഇടത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സംസാരിക്കുന്ന തരത്തിലാണ്. സ്ത്രീയായിരിക്കുകയും പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ഇടത്തിൽ നിന്ന് സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ യുക്തിസഹമായ നൈരന്തര്യം രാധാകൃഷ്ണന്റെ ഭാഷണങ്ങൾക്കില്ല. രാധാകൃഷ്ണൻ ആണായിരിക്കുകയും പെണ്ണത്തത്തിന്റെ ഇടത്തിൽ നിന്ന് സംസാരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ പൊരുത്തമില്ലായ്മയെ അവതരിപ്പിച്ച് അതിൽ നിന്ന് ഹാസ്യം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

v. ഇരയാക്കപ്പെടൽ : സമൂഹത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും പൊതുവായ ധാരണയനുസരിച്ച് സ്ത്രീകൾ ഇരകളും പുരുഷന്മാർ രക്ഷകരുമാണ് അഥവാ അക്രമികളോ രക്ഷകരോ ആണ്. സിനിമയിൽ പൊതുവിൽ പിന്തുടരുന്നരീതി പ്രധാന

സ്ത്രീകഥാപാത്രം ഇരയാക്കപ്പെടുകയും പ്രധാന പുരുഷകഥാപാത്രം രക്ഷകനായി എത്തുകയും ചെയ്യുക എന്നതാണ്. അക്രമിയായ പുരുഷൻ കഥയിലെ വില്ലൻ കഥാപാത്രമോ അതല്ലെങ്കിൽ വില്ലൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണം പ്രവർത്തിക്കുന്നവരോ ആയിരിക്കും. അധികാരം, കൈക്കരുത്ത് എന്നിവ കയ്യാളുന്നവരാണ് അക്രമം നടത്തുന്നത്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ലൈംഗികാതിക്രമത്തിന് ഇരയാവുന്നവരായാണ് പൊതുവിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. രാധാകൃഷ്ണനെ ഇരയാക്കപ്പെടുന്ന ഒരാളായാണ് ഈ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ശരീരബലം, പ്രതിരോധം, അക്രമപരത എന്നിവയുടെ അഭാവമാണ് ഇയാളിൽ കാണിക്കുന്നത്. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ അധികാരം കൈക്കരുത്ത് എന്നിവ കൈയ്യാളുന്നവർക്കാണ് അയാൾ ഇരയാവുന്നത്. ആണത്തനിർമ്മിതിയുടെ പിന്തുടരപ്പെടുന്ന രീതികളനുസരിച്ച് നായകന് ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള അധികാരം ഉണ്ടായിരിക്കും. ശാരീരികം, സാമൂഹികം, രാഷ്ട്രീയം, ധാർമ്മികം, സാമ്പത്തികം, സാംസ്കാരികം എന്നിങ്ങനെയുള്ളവയിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു അധികാരം അയാളിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കും.[9] ഇരയാക്കപ്പെടുന്നവരെ ഈ അധികാരമുപയോഗിച്ച് അയാൾ രക്ഷിക്കുന്നതാണ് പൊതുവേ പിന്തുടരുന്ന രീതി. രാധാകൃഷ്ണൻ ഇവിടെ നേരിടുന്ന അക്രമം ലൈംഗിക സ്വഭാവമുള്ളതാണ്. ബലാത്സംഗത്തോട് ഏതാണ്ട് അടുത്തുവരുന്നതാണ് ഇത്.

vi. ശരീരഭാഷ : പുരുഷന്റേതെന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഷയിൽ നിന്ന് രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷ വ്യത്യസ്തമാണ്. ഇയാളുടെ മുഖഭാവം, ചേഷ്ടകൾ, ആംഗ്യവിക്ഷേപങ്ങൾ, നടത്ത മുതലായവയിലെല്ലാംതന്നെ ആണത്തം എന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നവയുടെ അഭാവം സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ വിവിധദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഇത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുന്ന സീക്വൻസ് ഉദാഹരണമായിട്ടെടുക്കാം. ഈ സീക്വൻസിൽ,

ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിൽ നിന്ന് തെററി നിൽക്കുന്ന തരത്തിലാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖലക്ഷണം, ശരീരഭാഷ മുതലായവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ശരീരഭാഷ പുരുഷന്റേതല്ല. അതേസമയം തന്നെ സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭാവികമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ശരീരഭാഷയുമല്ല ഇത്. സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മററ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷയിൽ നിന്ന് തികച്ചും വിഭിന്നമാണ്. ഈ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ സ്വാഭാവികമെന്ന് പൊതുവെ വിവക്ഷിക്കുന്ന സ്ത്രൈണശരീരഭാഷയാണ്. പുരുഷന്റെയും സ്ത്രീയുടെയും ശരീരഭാഷകളിൽ നിന്ന് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒന്നിനെയാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ പെരുമാററം, നടത്തം, സംഭാഷണം, ശരീരഭാഷ എന്നിവയെല്ലാം ആണിന്റേതോ ആണത്തത്തിന്റേതോ അല്ലാത്തതുപോലെ പെണ്ണിന്റെതോ പെണ്ണത്തത്തിന്റേതോ അല്ല. പെണ്ണത്തത്തിന്റെ അതിശയോക്തിപരമായ രൂപമാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

യൂറോപ്പിലെ ന്യൂഡ് പെയിന്റിംഗുകൾ കാണുമ്പോൾ കാണിക്കുണ്ടാകുന്ന താദാത്മീകരണത്തെക്കുറിച്ച് ജോൺ ബെർജർ വേയ്സ് ഓഫ് സീയിങ്ങ് എന്ന കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പുരുഷബിംബങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ, അവയിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന അധികാരവുമായാണ് കാണി താദാത്മ്യപ്പെടുക. സ്ത്രീബിംബങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ അവയിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന ലൈംഗികതയെ അഥവാ ഭോഗപരതയെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലെ രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിൽ അധികാരം ദർശിക്കാൻ കാണിക്ക് സാധ്യമാവുകയില്ല. നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച്, അധികാരത്തിന്റെ പരിധിക്കു പുറത്താണ് അയാളെ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെ അഭാവം തികച്ചും അനുഭവപ്പെടുന്ന ശരീരം, ശരീരഭാഷ, പെരുമാററം, സ്വഭാവം എന്നിവയാണ് രാ

ധാകൃഷ്ണന്റേതായി നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പുരുഷാധികാരം എന്ന നിലയിൽ ഇയാളോട് താദാത്മീകരിക്കാൻ സാധിക്കുകയില്ല.

കാണി എന്നതുകൊണ്ട് പൊതുവിൽ അർഥമാക്കുന്നത് ഭിന്നവർഗ്ഗ ലൈംഗികശീലങ്ങളുള്ള (heterosexual) പുരുഷനായ കാണി എന്നാണ്. ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ട കാണിയുടെ അനുശീലനങ്ങളെയാണ് പൊതുധാരയിലെ അനുശീലനങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ബെർജർ സൂചിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ തരം കാഴ്ചയായ ലൈംഗികവസ്തുവൽക്കരണവും സാധ്യമാകുന്നില്ല. ലിംഗപരമായി രാധാകൃഷ്ണന്റേത് സ്ത്രീശരീരമല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണിത്.

ഇത്തരം ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രശ്നവൽകൃതമാണ്. ഈ പ്രശ്നവൽകൃതത്വമാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ അധ്യായത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ലിംഗപരതയും ലിംഗാധിഷ്ഠിത പദവിയും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടാതെ പോകുന്നതാണ് സമൂഹം,സംസ്കാരം എന്നിവയുടെ പ്രശ്നമായി മാറുന്നത്. ഈ രണ്ടുഘടകങ്ങൾ തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടുത്തുന്നതോടെ പ്രശ്നം പരിഹരിച്ചതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

6.4.1 ചാന്തുപൊട്ടിൻെറ ആഖ്യാനത്തിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി പൊരുത്തപ്പെടുത്തൽ

ലിംഗപരതയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടാതെ നിൽക്കുമ്പോൾ, രണ്ടുരീതികൾ സാധാരണഗതിയിൽ അവലംബിച്ചുവരാറുണ്ട്. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ തിരിച്ചുപിടിച്ച്, അതിനെ ലിംഗപരതയ്ക്ക് അനുലോമമാക്കുക എന്നതാണ് ഒരു മാർഗ്ഗം. പൊരുത്തപ്പെടാത്ത ഘടകത്തെ മെരുക്കിയെടുക്കുകയോ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുകയോ ആണ് മററൊരു രീതി. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയുടെ ആ

ഖ്യാനത്തിൽ സ്വീകരിച്ച രീതി ആണത്തത്തെ തിരികെ പിടിക്കുക എന്നതാണ്. ലിംഗപരതയും ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയും തമ്മിൽ സ്വാഭാവികമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകേണ്ടതാണ് എന്ന സൂചന ആഖ്യാനത്തിൽ നല്കുന്നു. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയും വ്യക്തിയിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അത് പൊരുത്തപ്പെടാതെ പോകുന്നതെന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തിരിച്ച്, സ്വാഭാവികമെന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിലേക്ക് നായകനെ കൊണ്ടുവരാൻ സാധിക്കും എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഇതിന്റെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. പല ഘട്ടങ്ങളായാണ് ഈ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ ഘട്ടങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

ഘട്ടം ഒന്ന് : ആണത്തം തെളിയിക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ മോഹിക്കുക, സ്ത്രീ തിരിച്ചു മോഹിക്കുക, ലൈംഗികബന്ധം പുലർത്തുക, സന്താനോൽപ്പാദനശേഷി തെളിയിക്കുക എന്നിവയാണ് ആണത്തം തെളിയിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളായി സിനിമയിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്.

ഘട്ടം രണ്ട് : പുരുഷന്മാരുടേതെന്ന് സമൂഹം കണക്കാക്കുന്ന തൊഴിലുകൾ സ്വീകരിക്കുന്നു.

ഘട്ടം മൂന്ന് : ശരീരഭാഷ, ശരീരലക്ഷണങ്ങൾ എന്നിവയെ അവയുടെ പെണ്ണത്തസ്വഭാവത്തിൽ നിന്ന് ആണത്തം എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നവയിലേക്ക് തിരികെ കൊണ്ടുവരുന്നു.

ഘട്ടം നാല് : പുരുഷന്റേതെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന സ്വഭാവങ്ങളും ശീലങ്ങളും സ്വീകരിക്കുന്നു.

ഘട്ടം അഞ്ച് : പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു.

ഘട്ടം ആറ് : സ്ത്രീ ഇരയാവുകയും നായകൻ രക്ഷകന്റെ വേഷമെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഘട്ടം ഏഴ് : അക്രമപരത സ്വീകരിക്കുന്നു.

ഘട്ടം എട്ട് : സ്ത്രൈണചിഹ്നങ്ങൾ തുടച്ചു മാററിക്കളയുന്നു.

ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്ന ഈ എട്ട് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പരിണാമം വിശദീകരിക്കുന്നത്. അവസാനത്തെ രണ്ടുഘട്ടങ്ങളിൽ, അക്രമപരത സ്വാംശീകരിക്കുകയും സ്ത്രൈണചിഹ്നങ്ങൾ തുടച്ചുനീക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് പൂർണ്ണമായി ആണത്തം നേടുന്ന സൂചന നൽകുന്നത്.

രാധാകൃഷ്ണന്റെ പരിണാമം വിശദീകരിക്കാനുതകുന്ന ചില ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

രാധാകൃഷ്ണൻ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുന്ന സീക്വൻസ്

ഈ സീക്വൻസിലാണ് നായകന്റെ ശരീരഭാഷ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത് . ചിലങ്കയിട്ട ഒരു ജോഡി കാലുകൾ നിലത്ത് വന്നു തൊടുന്ന ഷോട്ടിലൂടെയാണ് ഈ സീക്വൻസ് ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ നായകന്റെ ശരീരഭാഷ കുറേക്കൂടി വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. നൃത്ത ഭാഷയിലുള്ള ഹസ്തചലനങ്ങൾ രണ്ടാമത്തെ ഷോട്ടിൽ കാണിച്ചുതരുന്നു. തുടർന്നു വരുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടിൽ, നായകന്റെ മുഖം, ശരീരം എന്നിവ കാണി കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമായി കാണുന്നു. രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷ വ്യക്തമായി വെളിപ്പെടുത്താനുതകുന്ന ഷോട്ടാണിത്. അതിനെത്തുടർന്നു വരുന്ന ക്ലോസ്-അപ് ഷോട്ടിൽ മുഖത്തെ ഭാവഹാവാദികൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഈ സീക്വൻസിൽ നായകന്റെ നോട്ടം ബലഹീനമാണ്. കാണിയുടെ നേർക്ക് ഇയാൾ നോക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, സ്ക്രീനിലെ മററ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ നേർക്ക്

നോക്കുന്നുണ്ട്. ഈ നോട്ടത്തിൽ അധികാരമോ അഭിവാഞ്ഛയോ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ലൈംഗികതയുടെ സൂചനയുള്ള ആൺനോട്ടം (male gaze) ആയി ഈ നോട്ടം മാറുന്നില്ല. സമാനരായ ആളുകൾ തമ്മിലുള്ള നോട്ടമാണിത്. ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രം സമാനപദവിയിലുള്ള മറ്റൊരു സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തെ നോക്കുന്നതുപോലെ തന്നെയാണിത്.

രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷ വിശദമാക്കുന്ന സീക്വൻസാണിത്. ഈ ശരീരഭാഷയിൽ, പെണ്ണത്ത സൂചകമായ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ചേർത്തുവച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഈ പെൺശരീരഭാഷയല്ല, അതിന്റെ അതിശയോക്തി കലർന്ന രൂപമാണത്. നിലനിൽക്കുന്ന സമൂഹ-സംസ്കാരങ്ങൾക്കകത്തെ ആണത്ത സങ്കൽപ്പങ്ങളെ തെററിക്കുന്ന മുഖഭാവം, ശരീരഭാഷ, സംഭാഷണം, നോട്ടം എന്നിവയാണ് ഈ സീക്വൻസിലൂടെ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് സ്വാഭാവികമായ ഒന്നല്ല എന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയാണ് കാമറ ചെയ്യുന്നത്. കാമറ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ആണത്തസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായവയല്ല രാധാകൃഷ്ണനെ സംബന്ധിക്കുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി. അതുപോലെതന്നെ അത് കാണിയുടെ ആണത്തസങ്കൽപ്പങ്ങളുമായും ഒത്തുപോകുന്നില്ല. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി എന്നത് സമൂഹം, സംസ്കാരം എന്നിവയ്ക്കുള്ളിൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതേ മൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങൾ പങ്കിടുന്നതുകൊണ്ട്, കാമറ, കാണി എന്നിവയ്ക്ക് രാധാകൃഷ്ണന്റെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി സ്വാഭാവികമായി അനുഭവപ്പെടില്ല. അതേസമയം തന്നെ അത് പെണ്ണത്തവുമല്ല. അസ്വാഭാവികമെന്ന് ഇങ്ങനെ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയെ അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിശയോക്തിയായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിലൂടെ, ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുടെ പൊരുത്തക്കേട് കോമാളിത്തരമാണെന്ന സന്ദേശം കാണിക്ക് നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു.

നായകനെ ഇരയാക്കുന്ന സീക്വൻസ്

സിനിമയിലെ ബലാത്സംഗങ്ങളിലെപ്പോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന സീക്വൻസാണിത്. ഒരു സംഘം ആളുകൾ ചേർന്ന് രാധാകൃഷ്ണനെ വളഞ്ഞുപിടിക്കുകയും വസ്ത്രമുരിയുകയുമാണ് ഈ സീക്വൻസിലെ പ്രധാന ആക്ഷൻ. സ്ത്രീയെ ബലാത്സംഗത്തിന് വിധേയമാക്കുന്ന അതേരീതിയിലാണ് രാധാകൃഷ്ണനെ വളയുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അക്രമികളുടെ തുറിച്ചുനോട്ടത്തെ പതറിയ നോട്ടത്തോടെയാണ് ഇയാൾ നേരിടുന്നത്. താരതമ്യേന ബലം കുറഞ്ഞവരുടെ പ്രത്യാക്രമണ മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് ഇയാൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. തിരിച്ച് എതിർത്തു നിൽക്കുന്നതിനുപകരം കടിക്കുക, കയ്യിൽ പുരട്ടിയ മൈലാഞ്ചി അക്രമികളുടെ കണ്ണിൽ തേയ്ക്കുക, ഓടി രക്ഷപ്പെടുക എന്നീ മാർഗ്ഗങ്ങളാണിവ. വസ്ത്രം ഉരിയുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ കഴുത്തിനു താഴെയുള്ള ശരീരം മാത്രമാണ് കാമറ ദൃശ്യമാക്കുന്നത്. മുഖം കാണിക്കുന്നില്ല. അതിനെത്തുടർന്ന് വരുന്ന ഷോട്ടിൽ, ഇരയുടെ താഴേയ്ക്കുള്ള നോട്ടവും മുഖഭാവവുമാണ് ദൃശ്യമാക്കുന്നത്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ കരയുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർഷോട്ടുകളിൽ വരുന്നു. സമൂഹത്തിലെ ആണത്തസങ്കല്പങ്ങളുമായി തീരെ പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകാത്ത ഒന്നാണ് പുരുഷന്റെ കരച്ചിൽ. പ്രതിനിധീകരണമാധ്യമങ്ങളിലെ പുരുഷസങ്കല്പങ്ങളിലും ഇത് സാമാന്യനിയമങ്ങൾക്കു പുറത്താണ്.

മേൽ വിവരിച്ച ഷോട്ടുകളിലൊന്നും തന്നെ രാധാകൃഷ്ണൻ അക്രമികളുടെയോ കാണിയുടെയോ നേർക്ക് നോക്കുന്നില്ല. അക്രമികളുടെ തുറിച്ചുനോട്ടത്തെ നേരിടുന്ന സമയത്താകട്ടെ, രാധാകൃഷ്ണന്റെ നോട്ടം പതറിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

പട്ടം പറത്തുന്ന സീക്വൻസ്

ഈ സീക്വൻസിലാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവം മാറുന്നത് ആദ്യമായി ദൃശ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഈ സീക്വൻസിലെ ആദ്യഷോട്ടിൽ നാം കാണു

ന്നത് പട്ടങ്ങൾ പറന്നു നടക്കുന്നതാണ്. തുടർന്ന് കാമറ പാൻ ചെയ്യുന്നു. പാനിങ്ങിനെ തുടർന്നു വരുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടിൽ, രാധാകൃഷ്ണൻ എന്തിന്റെയോ നേർക്ക് താൽപര്യപൂർവ്വം നോക്കുന്നത് കാണിക്കുന്നു. ഈ ഷോട്ടിൽ നിന്ന് കട്ട് ചെയ്ത്, പട്ടം പറത്തുന്ന ലോംഗ് ഷോട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്നു വരുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ ലോംഗ്ഷോട്ടിൽ പെൺകുട്ടികളും മിഡ് ഷോട്ടിൽ രാധാകൃഷ്ണനും മാറി മാറി ദൃശ്യമാവുന്നു. ഈ സീക്വൻസിലാണ് നായകൻ ആദ്യമായി അഭിലാഷപൂർവ്വം നോക്കുന്നത് നമ്മൾ കാണുന്നത്. കണ്ണാടിക്കഷണത്തിൽ സ്വന്തം മുഖം നോക്കുന്നതും തുടർന്ന് കണ്ണാടിയിലൂടെ വെളിച്ചം നായികയുടെ മുഖത്ത് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതും കാണിക്കുന്നു. നായകൻ അഭിനിവേശത്തോടെ നോക്കുന്നതും നായിക നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുന്നതും ഈ സീക്വൻസിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇരുവരും കാണിയുടെ നേർക്ക് നോക്കുന്നില്ല.

തുടർന്നു വരുന്ന ഗാനസീക്വൻസ് ലൈംഗികബന്ധത്തെ പ്രതീകവൽകൃതമായി സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. നോട്ടം ആണ് ഈ സീക്വൻസിലെ ഒരു പ്രധാനഘടകം. സ്ത്രീ പുരുഷന്റെ നേർക്കു നോക്കുന്ന നോട്ടത്തിനാണ് പ്രാമുഖ്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. അഭിലാഷം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ സ്ത്രീ നോക്കുന്ന ഒരു ഷോട്ട് ഈ സീക്വൻസിലുണ്ട്. എന്നാൽ, ഇതിൽ സ്ത്രീ നോക്കുന്നത് നായകന്റെ നേർക്കല്ല. പുരുഷനോട്ടം, പുരുഷൻ നോട്ടം തിരികെ കൊടുക്കുന്നത് എന്നിവയും വരുന്നുണ്ട്. രതിസൂചകമായ നിരവധി ബിംബങ്ങൾ ഈ സീക്വൻസിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. നായകൻ വ്യക്തമായ ലൈംഗികതൃഷ്ണയോടെ നായികയുടെ നേർക്കുനോക്കുന്നത് സൂചിതമാകുന്ന ആദ്യ സീക്വൻസാണിത്.

ഈ രണ്ടു സീക്വൻസുകളിലൂടെയാണ് നായകന്റെ ലൈംഗികാധികാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ വരുന്നത്. ഇതിന് മുൻപിലുള്ള ഒരു സീക്വൻസിൽ നായക

ന്റെ വസ്ത്രം ഉരിഞ്ഞുകളയുകയും ലൈംഗികാതിക്രമമെന്ന് സൂചിപ്പിക്കാവുന്ന ആക്രമണത്തിന് വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തത് ചിത്രീകരിച്ചത് ആണത്തത്തിന്റെ അഭാവത്തെ ദൃശ്യമാക്കാനായിരുന്നു. മുകളിൽ സൂചിതമായ രണ്ട് സീക്വൻസുകളിൽ ഈ അഭാവം ഇല്ലാതാക്കുകയും ആണത്തം തിരികെ പിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ സൂചനകളാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ളത്. നോക്കുകയും നോട്ടത്തിന് വിധേയമായ വസ്തുവിനെ സ്വന്തമാക്കിവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നത് അധികാരസൂചനകളാണ്. ഇവിടെ സൂചിതമായ രണ്ട് സീക്വൻസുകൾക്കുമുൻപ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ അഭാവമുണ്ടായിരുന്നു. ഈ സീക്വൻസിൽ ഇവ തിരികെ പിടിക്കുന്നതിലൂടെ അധികാരം പ്രാപ്യമാക്കുന്നു.

ഈ ഗാനസീക്വൻസിൽ ഒരിടത്തും നായകനോ നായികയോ കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ കാണി നിർബാധം ഈ കാഴ്ച കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കാണിയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രതീകവൽകൃതമായ ഈ രതിരംഗം തടസ്സമില്ലാത്ത കാഴ്ചയാണ്. നായകന്റെ പ്രശ്നവൽകൃതമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം മൂലം നോട്ടം തിരിച്ചു നൽകപ്പെടുന്നില്ല. കാണിയുടെ നേർക്ക് പുരുഷൻ നോട്ടമയയ്ക്കുകയും ആണത്തം സൂചിതമാവുകയും ചെയ്യുന്ന രതിരംഗങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, കാണിക്ക് നോക്കാനുള്ള തടസ്സം നീങ്ങിക്കിട്ടുന്നു. കാണിക്കു വേണ്ടി ഒരുക്കിയ കാഴ്ചയാണിത്.

രക്ഷകൻ സങ്കൽപ്പം

പരമ്പരാഗത സിനിമയിൽ സ്ത്രീകളാണ് സാധാരണയായി ലൈംഗികാതിക്രമത്തിന് ഇരകളാവുന്നത്. ഭിന്നവർഗ്ഗലൈംഗികതയെ (heterosexuality) സ്വാഭാവിക ലൈംഗികതയായി കണക്കുകയാണ് പരമ്പരാഗതസിനിമ ചെയ്യുന്നത്. പൊതു ഇടം പുരുഷന്റേതു മാത്രമായി ഇവിടെ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. പൊതുഇടത്തിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങുന്ന സ്ത്രീകൾക്കുനേരെ ലൈംഗികാതിക്രമം നടക്കുന്നതായി പരമ്പരാ

ഗത സിനിമ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ അക്രമത്തിനിരയാവുകയും ബലാൽസംഗം സംഭവിക്കുംമുൻപ് പുരുഷൻ/നായകൻ രക്ഷകനായി എത്തുകയും ചെയ്യുക എന്ന മാതൃകയാണ് പൊതുവെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പിന്തുടരുന്നത്. ചാന്തുപൊട്ടിലെ ഈ സീക്വൻസിൽ റോസി എന്ന കഥാപാത്രമാണ് പുരുഷലൈംഗികതയുടെ അതിക്രമത്തിന് വിധേയമാവുന്നത്. അക്രമികളുടെ അധികാരം, അക്രമപരത, തൃഷ്ണ എന്നിവ ഒരുമിക്കുന്ന നോട്ടം ഇവിടെ കാണിച്ചു തരുന്നു. എന്നാൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ നോട്ടം പതറുന്ന നോട്ടമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അക്രമികൾ ശാരീരികാക്രമണം നടത്തുമ്പോൾ തിരിച്ചടിക്കുന്നത് സ്ത്രീയാണ്. തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ രാധാകൃഷ്ണൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ബലഹീനരുടെ തന്ത്രങ്ങളാണ്. രാധാകൃഷ്ണൻ അടികൊള്ളുന്ന ഷോട്ടുകളിലൂടെ ത്യാഗം, സഹോദരത്വം, സഹനം, രക്ഷകസ്വഭാവം മുതലായ മൂല്യങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ത്യാഗം, സഹനം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങൾ പൊതുവിൽ സ്ത്രീയുടേതായിട്ടാണ് സമൂഹം കണക്കാക്കുന്നത്. ഈ സീക്വൻസിൽ അതിശയോക്തിപരമായ സ്ത്രൈണശരീരഭാഷയാണ് രാധാകൃഷ്ണന്റേത്. ഒരേസമയം രക്ഷകന്റെ ബിംബങ്ങളും കോമാളിത്തരം എന്ന് വിവക്ഷിക്കാവുന്ന ശരീരചലനങ്ങളുമാണ് ഈ സീക്വൻസിൽ ഇടകലരുന്നത്. പ്രതിരോധിക്കുകയോ തിരിച്ചടിക്കുകയോ ചെയ്യാതെ അടി ഏററുവാങ്ങുന്ന സ്വഭാവം തുടർന്നുവരുന്ന ഘട്ടങ്ങളിൽ മായ്ച്ചുകളയുന്നു.

ആൺതൊഴിൽ-പെൺതൊഴിൽ

രാധാകൃഷ്ണൻ അടിച്ചുവാരുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ സീക്വൻസ് തുടങ്ങുന്നത്. ചൂൽ മുററത്തൂടെ നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് കാലുകളിലേക്കും തുടർന്ന് രാധാകൃഷ്ണൻ മുററമടിക്കുന്ന ലോംഗ്ഷോട്ടിന്റെ കാഴ്ചയിലേക്കും കാണി ചെല്ലുന്നു. ആൺതൊഴിൽ/പെൺതൊഴിൽ എന്ന വിഭജനത്തിലൂന്നിയ സീക്വൻസാ

ണിത്. ഉശിര് എന്നതിന് തുല്യമായി ആണത്തത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ആണായി ജീവിക്കുകയും പൗരുഷം കാണിക്കുകയും ആണ് വേണ്ടതെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ ജോലികൾ എന്തൊക്കെയാണെന്നു നിശ്ചയിക്കുകയും അത് ആണുങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടവയല്ല എന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരഭാഷ ഈ സീക്വൻസിലും പരിണാമ വിധേയമായിട്ടില്ല. നടൻ ജയനെ രാധാകൃഷ്ണൻ അനുകരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ് ഈ സീക്വൻസ് അവസാനിക്കുന്നത്.

ആണത്തത്തിലേക്കു മാറുന്ന സീക്വൻസ്

പുരുഷൻെറ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി തിരികെ പിടിക്കുന്നത് സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന്, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ശരീരത്തിലെ സ്ത്രൈണചിഹ്നങ്ങൾ തുടച്ചുകളയുന്നത് ദൃശ്യമാകുന്ന സീക്വൻസാണ് മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചതിനെ തുടർന്നു വരുന്നത്. ചില പ്രത്യേകഷോട്ടുകൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

(i) രാധാകൃഷ്ണൻ കുളിമുറിയിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങി വരുന്ന ലോംഗ് ഷോട്ട്. മുടിയിൽ തോർത്തു ചുററിക്കെട്ടി, മാറത്ത് മുലക്കച്ച ചുററിയ നിലയിലാണ് രാധാകൃഷ്ണനെ കാണിക്കുന്നത്. സ്ത്രൈണം എന്ന് വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന മുഖചേഷ്ടകൾ കാണിക്കുന്നു. ആൺനോട്ടത്തിനു മുൻപിൽ ലജ്ജ അഭിനയിക്കുകയും കാൽ വിരൽ കൊണ്ട് നിലത്തു വരയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

(ii) പുരുഷകഥാപാത്രം രാധാകൃഷ്ണന്റെ മാറത്തെ മേൽമുണ്ട് ബലമായി നീക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ നേർക്കാണെങ്കിൽ ലൈംഗികാതിക്രമമോ മെരുക്കലോ അക്രമപ്രവൃത്തിയോ ആയി വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന ഈ പ്രവൃത്തിയെ, സന്നിഗ്ദ്ധമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയിൽ നിന്ന് പുരുഷപദവി തിരിച്ചു പിടിക്കലായിട്ടാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. അക്രമപരത അടങ്ങിയ ഷോട്ടാണിത്. എന്നാൽ ഈ അക്രമപരതയെ ലാ

ഘവവും തമാശയും നിറഞ്ഞ ഒന്നായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. തുടർന്നു വരുന്ന പാട്ടു സീക്വൻസ് ഇതിനോട് ചേർത്ത് വിന്യസിച്ചു കൊണ്ടാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്.

(iii) രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുടിമുറിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളിലും അക്രമപരത ദൃശ്യമാണ്. തമാശരൂപത്തിലുള്ള കത്രിക ഇളക്കൽ, പാട്ട് മുതലായവയുടെ അകമ്പടിയോടെ, ഇതിനെയും ലാഘവപരമായിട്ടാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്.

(iv) ജിംനേഷ്യത്തിൽ കായികാഭ്യാസം നടത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ കോമാളിത്ത ത്തിന്റെ അവതരണമുണ്ട്. സന്നിഗ്ദ്ധലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി പൂർണ്ണമായും മായാ ത്തതുകൊണ്ട് രാധാകൃഷ്ണന്റെ കായികപരിശീലനത്തെ കോമാളിത്തമായി കാ ട്ടിത്തരുന്നു.

തുടർന്നുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ ആണത്ത സങ്കൽപ്പങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത് ദൃശ്യമാ ക്കുന്നു. സൈക്കിൾ സവാരി, മദ്യപാനം, മദ്യപാനത്തെത്തുടർന്ന ആണത്തസൂച കമായ ശരീരഭാഷയുടെ അനുകരണം മുതലായവ ഈ സ്വീക്വൻസിൽ ദൃശ്യമാകു ന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആണത്തം പൂർണ്ണമായി തിരികെ പിടിക്കുന്നില്ല. പ്രതിരോധവും അതെത്തുടർന്ന് അക്രമപരതയും കൂടി ചേർത്തുകൊണ്ട്, തുടർന്നുവരുന്ന സ്വീ ക്വൻസുകളിലാണ് ഇത് പൂർത്തിയാക്കുന്നത്.

പ്രതിരോധം

രാധാകൃഷ്ണൻ എതിരാളിയെ നേരിടുന്ന സ്വീക്വൻസ് പ്രതിരോധം എന്ന നില യിലാണ് തുടങ്ങുന്നത്. സ്വാഭാവികമായി പ്രതിരോധമുണ്ടാകുന്നതല്ല, മറിച്ച് പ്രേരണ ചെലുത്തിയതിനെ ത്തുടർന്നുള്ള പ്രതിരോധമാണിത്. ഈ സ്വീക്വൻസിൽ നൃത്ത ത്തിന്റെ ചുവടുകളും ഏററുമുട്ടലും കൂട്ടിക്കലർത്തിയിരിക്കുന്നു. സ്വീക്വൻസിന്റെ ഏതാണ്ട് അവസാനം വരെ, കാളിയമർദ്ദനനൃത്തവും ഏററുമുട്ടലും ചേർന്നാണ് ദൃശ്യമാക്കുന്നത്. അവസാനഭാഗത്ത്, നിലത്തുനിന്ന് കുപ്പിക്കഷണമെടുത്ത് എതി

രാളിയുടെ തലക്കടിക്കുന്നതോടെയാണ് അക്രമത്തിന്റെ സ്വഭാവം, സ്ത്രൈണമെന്നു വിവക്ഷിക്കുന്ന നൃത്തച്ചുവടുകളിൽ നിന്ന് പൗരുഷമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നതിലേക്കു മാറുന്നത്. പൊട്ടിയ കുപ്പി ആയുധമായി ഉപയോഗിച്ചാണ് അക്രമപരതസയുടെ സ്വഭാവമുണ്ടാക്കുന്നത്. പൊട്ടിയ കുപ്പി, ഫ്രോയിഡ് സൂചിപ്പിക്കുന്ന ലിംഗസൂചക മായ ഒന്നാണ്. ഈ സ്വീക്വൻസിന്റെ അവസാന ഭാഗത്താണിത്.

ഈ ഏററുമുട്ടലിനെതുടർന്ന് കാണി ദർശിക്കുന്ന രാധാകൃഷ്ണന്റെ രൂപത്തിന് മാററം വരുന്നു. പെണ്ണത്തസൂചനകൾക്കു പകരം കൂടുതൽ ആണത്തസൂചനകൾ നല്കിക്കൊണ്ടാണ് ഈ സ്വീക്വൻസ് അവസാനിക്കുന്നത്. രാധാകൃഷ്ണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിനുപകരം ദിലീപ് എന്ന നടനെ കാണി ഇപ്പോൾ മുതൽ തിരിച്ചറിയുന്നു.

അക്രമപരത

കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആണത്തം പൂർത്തിയാകുന്നത് അക്രമപരത പൂർത്തിയാകുമ്പോഴാണ്. ഈ സ്വീക്വൻസിൽ ശരീരം എന്നതിനെ പരസ്പരം ഏററുമുട്ടുന്ന അക്രമപരമായ ശരീരങ്ങളായി നിർവചിക്കുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ കരുത്തിലൂടെയാണ് ആണത്തം തെളിയിക്കപ്പെടുന്നത്. മുൻ സ്വീക്വൻസിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും പുരുഷലിംഗസൂചകമായ ആയുധങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കമ്പിപ്പാര, കത്തി, പങ്കായം മുതലായവയാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ആയുധങ്ങൾ. അക്രമപരതയെ മാത്രമല്ല, പുരുഷലൈംഗികശേഷി (virility) യെക്കൂടി പ്രതീകാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നവയാണ് ഈ ആയുധങ്ങൾ. കത്തി മണ്ണിൽ കുത്തി നിറുത്തുക മുതലായി ഈ സ്വീക്വൻസിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന പ്രവർത്തികൾ ലൈഗികസൂചകം കൂടിയാണ്. നായകന്റെ പുരുഷലൈംഗികക്ഷമതയുടെ പ്രതീകമെന്ന നിലയിൽ കുട്ടിയെ കാണിക്കുന്നതോടെ, ആണത്തചിഹ്നങ്ങൾ പൂർത്തിയാകുന്നു. കുട്ടിയുടെ ശരീരത്തിലെ പെണ്ണത്തചിഹ്നങ്ങൾ നീക്കിക്കളയുകയും നായകൻ ആൺജോലികൾ

ആൺ ഉത്തരവാദിത്വങ്ങൾ എന്നിവ ഏറ്റെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ, മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച പ്രശ്നവൽക്കൃതമായ ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി അവസാനിക്കുകയും നായകൻ പുരുഷന്മാരുടെ പൊതുഇടത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവിയുടെ പ്രശ്നവൽക്കൃതസ്വഭാവം അവസാനിക്കുന്നതോടെ സമൂഹത്തിൽ സമൃദ്ധിയുണ്ടാകുന്നതിൻെറ സൂചന (ചാകര വരുന്നു) യോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

6.5. ചാന്തുപൊട്ട്: ആണത്ത നിർമ്മിതിയുടെ സീക്വൻസ് - വിശദാംശങ്ങൾ

ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയുടെ അവസാന സീക്വൻസിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ സ്വന്തം തുറയിൽ തിരികെ എത്തുന്നതു മുതലാണ് ഈ സീക്വൻസാരംഭിക്കുന്നത്. ഇവിടം മുതൽ ഷോട്ട്-1 എന്ന രീതിയിൽ അക്കമിട്ടിരിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-1, എക്സ്ട്രീം ക്ളോസ് അപ്പിൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖം. നെററി മുതൽ മൂക്കിന്റെ പകുതിവരെ ദൃശ്യമാണ്. നിറഞ്ഞ കണ്ണുകളിൽ കാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-2, മീഡിയം ഷോട്ടാണിത്. കത്തിപ്പോയ കുടിലിന്റെ അകവശത്ത്, ഫ്രെയ്മിന്റെ നടുവിലാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ. കാമറയുടെ ചലനത്തിലൂടെ കാണിയെ എന്തോ ഒന്ന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-3, ടൈററ് ഫ്രെയ്മിൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്പ്. തെങ്ങോലകളുടെ പശ്ചാത്തലം.

ഷോട്ട്-4, രാധാകൃഷ്ണൻ കുനിഞ്ഞ് എന്തോ ഒന്നെടുക്കുന്നു. കാമറ ടിൽററ്-അപ്പ് ചെയ്ത് രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖത്ത് ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ

കയ്യിലെടുത്ത വസ്തു കണ്ണിനോട് ചേർത്തു പിടിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-5, രാധാകൃഷ്ണന്റെ കൈവെള്ളയുടെ ക്ളോസ് അപ്. പകുതി കത്തിയ ഒരു ശംഖ് കൈവെള്ളയിൽ.

ഷോട്ട്-6, മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്. അതിന്റെ നേർക്കു നോക്കി, ലേശമൊന്നു തിരിഞ്ഞ്, അത് നോഞ്ചോടമർത്തുന്നു. ഒന്നുകൂടി തിരിയുന്നു. മുഖത്തെ ഭാവം.

ഷോട്ട്-7, ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ നടന്നു വരുന്ന ഒരു സംഘം

ഷോട്ട്-8, രാധാകൃഷ്ണൻ എവിടെയുമല്ലാതെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഒൻപതാമത്തെ ഷോട്ടിലാണ് കഥയിലെ വില്ലനായ കുമാരൻ പ്രത്യക്ഷനാവുന്നത്. ഇതേത്തുടർന്നാണ് സ്വീക്വൻസിലെ അക്രമപരത ആരംഭിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-9, കുമാരനും രാധാകൃഷ്ണനും ഉൾപ്പെടുന്ന ലോംഗ് ഷോട്ടാണിത്. ഇരുവരും പരസ്പരം മുഖാമുഖം നില്ക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ തോട്, പാലം മുതലായവ ദൃശ്യമാണ്. ഇരുവരും തമ്മിൽ അകലമുണ്ട്. കത്തിയ വീടിന്റെ അതിരിനുള്ളിലാണ് രാധാകൃഷ്ണൻ. കുമാരൻ പുറത്തും.

സംഭാഷണം (കുമാരൻ) : അല്ല, ഇതാരാവന്നേക്കണ്?

കുമാരൻ മുന്നിലേക്കു നടക്കുന്ന ദൃശ്യം.

സംഭാഷണം (കുമാരൻ) : നീ ജീവനോടെ വന്നൂന്ന് കേട്ടപ്പ എനിക്കങ്ങോട്ട് വിശ്വാസം വന്നില്ല. (മടക്കിക്കുത്ത് അഴിച്ചിടുന്ന ദൃശ്യം) പാന്റും കളസോക്കെയിട്ട് നീയാളാകെ മാറിയല്ലാ. എന്താണിപ്പ എഴുന്നള്ളിയേ? അച്ഛന്റേമമ്മേടേം ചാരം വാരാനാണോ?

ഷോട്ട്-10, രാധാകൃഷ്ണൻ അയാളെ നോക്കുന്നു. മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്. മു

ഖത്ത് നിരാശാഭാവം. തിരിഞ്ഞ് നോട്ടം തട്ടിക്കളയുന്നു. വീണ്ടും തിരിയുന്നു.

ഷോട്ട്-11, രണ്ടുപേർ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഷോട്ടാണിത്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ ചുമലിനു മുകളിലൂടെയാണ് കാഴ്ച. കുമാരന്റെ മുഖത്തെഭാവം കാണിക്ക് ദൃശ്യമാണ്. പശ്ചാത്തലം അവ്യക്തം. രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖഭാവം ദൃശ്യമല്ല.

സംഭാഷണം (കുമാരൻ) : എവിടെപ്പോണു നീ, മാലൂനെ കാണാനോ?

ഷോട്ട്-12, രാധാകൃഷ്ണന്റെ തനിച്ചുള്ള ഷോട്ട്. സ്ക്രീനിന്റെ ഏററവും വലതു ഭാഗത്താണ് രാധാകൃഷ്ണൻ. നിരാശ നിറഞ്ഞ നോട്ടം.

ഷോട്ട്-13, രാധാകൃഷ്ണനും കുമാരനുമുൾക്കൊള്ളുന്ന ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ ചുമലിനു മുകളിലൂടെയാണ് ദൃശ്യം.

രാധാകൃഷ്ണന്റെ പിൻഭാഗമാണ് കാണിക്ക് ദൃശ്യമാകുന്നത്. കുമാരന്റെ മുഖത്തെ ഭാവങ്ങൾ വ്യക്തമായി കാണാം.

സംഭാഷണം (കുമാരൻ) : നിന്നെ കടലിലെറിഞ്ഞതും നിന്റെ തന്തേം തള്ളേം തീർത്തതും അവൾക്കു വേണ്ടിയാ. അവളിനി നിന്നെ കാണാൻ പാടില്ല. തിരിച്ചു പൊക്കോ.

ഷോട്ട്-14, രാധാകൃഷ്ണനും കുമാരനും ഉൾപ്പെടുന്ന ഷോട്ട്. മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടാണിത്. കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണനെ പിടിച്ചു തള്ളുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ വീഴുന്നു.

ഷോട്ട്-16, കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണന്റെ നേർക്കു നടക്കുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ എഴുന്നേൽക്കുന്നു.

സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ) : ഈ തൊറേടെ ശാപം നീയാ. നീയാ ഈ തൊറ വിട്ടുപോകണ്ടത്.

ഷോട്ട്-16, രണ്ടുപേരും ചേർന്ന ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖഭാവമാണ് കാ

ണിക്ക് ദൃശ്യമാകുന്നത്.

സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ) : ഈ ലോകത്തെനിക്കാകെയുള്ളത് മാലുവാ. അവളെ എനിക്കു വേണം.

ഷോട്ട്-17, രണ്ടുപേരുമുൾപ്പെട്ട ഷോട്ടാണിത്. കാണി കുമാരന്റെ മുഖഭാവമാണ് കാണുന്നത്.

സംഭാഷണം (കുമാരൻ) : നിനക്കവളെ കിട്ടണമെങ്കിൽ നീ എന്നെ കൊല്ലണം.

രാധാകൃഷ്ണനെ ആക്രമിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-18, രാധാകൃഷ്ണൻ തെങ്ങിലിടിച്ച് വീഴുന്ന ദൃശ്യം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉയർന്നു നില്ക്കുന്ന തെങ്ങ് മുതലായവ. ആളുകൾ വരുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-19, ആൾക്കൂട്ടം നോക്കി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-20, കുമാരന്റെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-21, രാധാകൃഷ്ണന്റെ കിടന്നിടത്തുനിന്ന് എഴുന്നേല്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-22, കുമാരന്റെ മീഡിയം ക്ളോസ് ഷോട്ട്. മുഖത്തെ ഭാവം.

ഷോട്ട്-23, കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണനെ അടിക്കുന്ന ദൃശ്യം. രാധാകൃഷ്ണൻ വീഴുന്നു.

ഷോട്ട്-24, രാധാകൃഷ്ണൻ ഉരുണ്ടുരുണ്ടു പോകുന്ന ദൃശ്യം

ഷോട്ട്-25, രാധാകൃഷ്ണനെ കുമാരൻ പിടിച്ചുവലിച്ചെഴുന്നേൽപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-26, കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണന്റെ കഴുത്തിനു കുത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. രണ്ടുമുഖങ്ങളും ചേർന്നുവരുന്ന ക്ളോസ്-അപ്പ് ഷോട്ടാണിത്. സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തേയ്ക്ക് അഭിമുഖമാണ് ഇരുവരും.

ഷോട്ട്-27, ഷോട്ട്-28, ഷോട്ട്-29 എന്നിവയിൽ കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണനെ ആക്രമിക്കുന്ന വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ.

ഷോട്ട്-30, രാധാകൃഷ്ണൻ മർദ്ദനമേററ് തിരിയുന്നു. സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തുനിന്ന് വലത്തുവശത്തേയ്ക്ക് ലേശം ചെരിഞ്ഞ നിലയിലാണ് തിരിക്കുന്നത്.

ഷോട്ട്-31, രാധാകൃഷ്ണൻ ഉരുണ്ടു പോകുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-32, കുമാരൻ മർദ്ദിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-33, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മീഡിയം ക്ളോസ്-അപ്. തിരിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-34, ആളുകൾ നോക്കിനില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട് 35 മുതൽ രാധാകൃഷ്ണന്റെ പ്രത്യാക്രമണം ദൃശ്യമാവുന്നു. ഈ അധ്യായത്തിൽ, നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ചതു പോലെ തന്നെ പുരുഷലിംഗസൂചകമായ ആയുധങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ആക്രമണം.

ഷോട്ട്-35, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ തിരിച്ചാക്രമിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-36, കുമാരൻ രാധാകൃഷ്ണനെ തൊഴിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-37, രാധാകൃഷ്ണൻ തെറിച്ച് കടമ്പയ്ക്കപ്പുറത്തേക്ക് ഉരുളുന്നു.

ഷോട്ട്-38, രാധാകൃഷ്ണൻ എഴുന്നേല്ക്കുന്ന ദൃശ്യം. പുരയുടെ പട്ടികയുമായി വരുന്നു.

ഷോട്ട്-39. രാധാകൃഷ്ണൻ പട്ടികക്കോൽ ഉയർത്തി നില്ക്കുന്ന മീഡിയം ക്ളോസ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-40, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മേൽ കാമറ ടിൽററ്- ഡൗൺ ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-41, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ പട്ടികക്കോൽ ഉയർത്തി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-42, കുമാരന്റെ മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. മുൻഭാഗം.

ഷോട്ട്-43, പാലത്തിനു മുകളിലുള്ള ദൃശ്യമാണിത്. രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ അടിക്കുന്ന മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-44, രണ്ടുപേരുൾപ്പെട്ട ഷോട്ട്. മീഡിയം ലോങ്ങ്ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ പട്ടികക്കോൽ ഉയർത്തി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-45, കുമാരന്റെ മീഡിയം ലോങ്ങ്ഷോട്ട്. മുൻഭാഗം.

ഷോട്ട്-46, പാലത്തിനു മുകളിലുള്ള ദൃശ്യമാണിത്. രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ അടിക്കുന്ന മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-47, രണ്ടുപേരുൾപ്പെട്ട ഷോട്ടാണിത്. വെള്ളച്ചാലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇരുവരും തമ്മിൽ മൽപ്പിടുത്തം. വെള്ളച്ചാലിന്റെ സമീപത്തേക്ക് നീങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട്-48, ആളുകൾ ഓടിവരുന്ന ദൃശ്യം ലോങ്ങ്ഷോട്ടിൽ.

ഷോട്ട്-49, കാമറ പാൻ ചെയ്യുന്നു. ആളുകൾ വരുന്നത് കാണിക്ക് ദൃശ്യമാവുന്നു.

ഒരു സ്ത്രീയുടെ കരച്ചിൽ: മോനേ.

രാധാകൃഷ്ണൻ വെള്ളത്തിൽ വീഴുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-50, രാധാകൃഷ്ണൻ പാലത്തിനു സമീപത്തേക്ക് നീന്തിവന്ന്, പിടിച്ചു കയറുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആളുകൾ.

ഷോട്ട്-51, കുമാരൻ നീന്തുന്നു. കയ്യിൽ പട്ടിക. ആളുകൾ നോക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-52, കുമാരൻ കഴുക്കോൽ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് പാലത്തിനടിയിൽ. മിഡ്ഷോട്ടാണിത്.

ഷോട്ട്-53, കുമാരൻ താഴെനിന്ന് ആക്രമിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പിടിച്ചു കയറാൻ നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-54, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മുഖത്തിന്റെ ക്ലോസ് ഷോട്ട്. പാലത്തിനു മുകളിൽ കിടക്കുന്ന രീതിയിൽ.

ഷോട്ട്-55, രാധാകൃഷ്ണൻ പാലത്തിൽ നിന്ന് എന്തോ ഊരിയെടുത്ത് കുമാരനെ അടിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-56, മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-57, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ അടിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-58, രാധാകൃഷ്ണൻ ഓടുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-59, മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-60, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരന്റെ കാലിൽ പിടിച്ചു വലിക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-61, ലോങ്ങ്ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ കിടക്കുന്ന കുമാരനെ ആക്രമിക്കുന്നു. ആളുകൾ നോക്കി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-62, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ കഠിനമായി മർദ്ദിക്കുന്നു. കുമാരന്റെ കഴുത്തു ഞെരിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-63, ലോംഗ് ഷോട്ട്. ആളുകൾ നോക്കി നില്ക്കുന്നു. തോണിയുടെ വിദൂരദൃശ്യം. മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-64, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ രാധാകൃഷ്ണനെ കുമാരൻ തോണിയോട് ചേർത്തുനിർത്തി മർദ്ദിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-65, രാധാകൃഷ്ണൻ വള്ളത്തിന്റെ ഇടയിലൂടെ കടലിനു സമീപം വീഴുന്നു.

ഷോട്ട്-66, വള്ളത്തിന്റെ സമീപത്ത് വീണ്ടും മൽപ്പിടുത്തം. ആൾക്കാർ നോക്കി നില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-67, രാധാകൃഷ്ണൻ വള്ളത്തിൽ നിന്ന് ഊന്നുകോലെടുത്ത് കുമാരനെ അടിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-68, ഊന്നുകോലുപയോഗിച്ച് മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-69, കുമാരൻ വള്ളത്തിൽ ചാരി കൈകൾ ഇരുവശത്തേയ്ക്കും നീട്ടി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-70, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരന്റെ കാലിൽ അടിക്കുന്നു. കുമാരൻ വീഴുന്നു.

ഷോട്ട്-71, രാധാകൃഷ്ണൻ മൽപ്പിടുത്തത്തിൽ.

ഷോട്ട്-72, കുമാരന്റെ തള്ളലിൽ രാധാകൃഷ്ണൻ തെറിച്ചു വീഴുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആളുകളുടെ കാൽ ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-73, ആളുകൾ അടുത്തു വരുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-74, രാധാകൃഷ്ണൻ ഫോർഗ്രൗണ്ടിൽ. അയാളുടെ അയൽവാസികളായ ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർ പശ്ചാത്തലത്തിൽ.

ഷോട്ട്-75, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മീഡിയം ക്ലോസ് അപ്പ് ഷോട്ട്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ വള്ളത്തിന്റെ അമരം.

ഷോട്ട്-76, രണ്ടുപേരടങ്ങിയ ഷോട്ടാണിത്. മൽപ്പിടുത്തം. രാധാകൃഷ്ണന്റെ കൈ

യ്യിൽ കത്തിയുണ്ട്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കടൽ

ഷോട്ട്-77, ആളുകൾ നോക്കിനില്ക്കുന്നു. ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. ഒരാളുടെ കയ്യിൽ പങ്കായം.

ഷോട്ട്-78, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ മൽപ്പിടുത്തത്തിന്റെ ഷോട്ട്. ആൾക്കാരുടെ കാലുകൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ.

ഷോട്ട്-79, വീണ്ടും മീഡിയം ലോങ്ങ്ഷോട്ട്. രണ്ടുപേർ ഉൾപ്പെട്ട ഷോട്ടാണിത്. കടലിലേയ്ക്കിറങ്ങി മൽപ്പിടുത്തം നടത്തുന്നു.

ഷോട്ട്-80, കരയിൽ നോക്കി നില്ക്കുന്നവരിലേയ്ക്ക് കട്ട് ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-81, മൽപ്പിടുത്തം വീണ്ടും. ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-82, മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്പിൽ, രണ്ടുപേർ ഉൾക്കൊണ്ട മൽപ്പിടുത്തത്തിന്റെ മറെറാരു ദൃശ്യം.

കുമാരന്റെ മുഖത്തെ ക്രൗര്യം ദൃശ്യമാകുന്നു.

ഷോട്ട്-83, രാധാകൃഷ്ണൻ കുറേക്കൂടി അക്രമാസക്തനാകുന്നു. കുമാരനെ അടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കത്തി അയാളുടെ കയ്യിൽ കാണാം. ഇരുവരും പരസ്പരം വട്ടം ചുററിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-84, ലോംഗ് ഷോട്ടാണിത്. കടലിൽ തിരകൾക്കു നടുവിൽ മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-85, ആൾക്കാരിലേക്കു കട്ടു ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-86, മീഡിയം ലോങ്ങ്ഷോട്ടിൽ കടലിലെ മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-87, ആൾക്കാർ കരയിൽ നില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം. അവർക്കിടയിൽ ചെറിയൊരു ചലനം ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-88, രാധാകൃഷ്ണൻ ഓടിവരുന്ന ദൃശ്യം. കത്തി ഓങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട്-89, കത്തി കയ്യിൽപ്പിടിച്ച്, കടലിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങി മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-90, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ക്ളോസ്-അപ്പ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-91, കടൽ. മൽപ്പിടുത്തം.

ഷോട്ട്-92, ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. കടലിൽ തിരയിലൂടെ നീങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട്-93, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ക്ളോസ് അപ്പ്.

ഷോട്ട്-94, മൽപ്പിടുത്തത്തിന്റെ ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-95, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ക്ളോസ് അപ്.

ഷോട്ട്-96, രാധാകൃഷ്ണൻ കത്തിയുമായി കടലിൽ നില്ക്കുന്ന ലോങ്ങ്ഷോട്ട്. അവ്യക്തമാണ്. ഇരുവരും നീന്തുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-97, രണ്ടുപേരും ഉൾപ്പെട്ട മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്. കുമാരന്റെ കയ്യ് രാധാകൃഷ്ണന്റെ കഴുത്തിലാണ്.

ഷോട്ട്-98, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ കുമാരന് രാധാകൃഷ്ണനെ തള്ളിയിടുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-99, ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. കരയോട് ചേർന്ന്, രണ്ടുപേരും വേറിടുന്നു. ഓടുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-100, കുമാരൻ വീണു കിടക്കുന്ന മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-101, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരനെ ആക്രമിക്കുന്ന ദൃശ്യം. ആൾക്കാരുടെ കാലുകൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-102, വീണുകിടക്കുന്ന കുമാരന്റെ മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ് അപ്. വിശദാംശങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ കൈ കുമാരന്റെ കഴുത്തിൽ.

ഷോട്ട്-103, ആളുകളുടെ ദൃശ്യത്തിലേയ്ക്കു കട്ടു ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-104, രാധാകൃഷ്ണന്റെ കയ്യിന്റെ ദൃശ്യം. ആകാശത്തേയ്ക്ക് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. കത്തി കയ്യിലുണ്ട്.

ഷോട്ട്-105, രാധാകൃഷ്ണൻ കത്തികൊണ്ട് കുമാരനെ കുത്താനോങ്ങുന്ന മീഡിയം ക്ളോസ് അപ്.

നായികയുടെ (ഇനി മുതൽ മാലു) ഉറക്കെ വിളിക്കുന്ന ശബ്ദം പശ്ചാത്തലത്തിൽ: “രാധേ....”

രാധാകൃഷ്ണന്റെ പരവശമായ മുഖത്ത് കാമറ.

ഷോട്ട്-106, ആളുകൾ രണ്ട് സംഘമായി നില്ക്കുന്നതിനിടയിലൂടെ, മാലു നടന്നു വരുന്ന ദൃശ്യം. മാലുവിൻെറ പൂർണ്ണരൂപം ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-107, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മീഡിയം ക്ളോസ്-അപ്പിലേക്ക് കട്ടു ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-108, വീണുകിടക്കുന്ന കുമാരന്റെ ക്ളോസ്-അപ്.

ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ കൈ കുമാരന്റെ കഴുത്തിൽ.

ഷോട്ട്-109, മാലുവിൻെറ ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ട്. മുഖഭാവം ദൃശ്യമാണ്. പശ്ചാത്തലം അവ്യക്തം.

ഷോട്ട്-110, രാധാകൃഷ്ണൻ നോക്കുന്ന മീഡിയം ക്ളോസ്- അപ്. കുത്താനോങ്ങുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-111, മാലുവിൻെറ കരയുന്ന മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ് - അപ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-112, രാധാകൃഷ്ണൻ കത്തി നിലത്ത് കുത്തിയിറക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-113, നായിക മുഖം പൊത്തി നില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം. മെല്ലെ കൈമാററി നോക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-114, ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ, രാധാകൃഷ്ണൻ കുമാരന്റെ മേൽ ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യം. കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലം ദൃശ്യമാണ്.

സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ) : എനിക്കു നിന്നെ കൊല്ലാൻ വയ്യ. നിന്നേം കൊന്ന് ജയിലിൽ പോകാൻ എനിക്കുവയ്യ.

ഷോട്ട്-115, കിടക്കുന്ന കുമാരന്റെ മുഖം ക്ളോസ്-അപ്പിൽ.

ഷോട്ട്-116, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ): എനിക്കു ജീവിക്കണം. മാലൂന്റേം കുഞ്ഞിന്റേം കൂടെ ഈ തുറേൽ തന്നെ എനിക്കു ജീവിക്കണം.

ഷോട്ട്-117, മാലുവിന്റെ മുഖം. സന്തോഷം നിറഞ്ഞ മുഖഭാവം. ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-118, രാധാകൃഷ്ണന്റെ മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. എഴുന്നേററു നില്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ): പൊയ്ക്കോ, ഈ തുറവിട്ട് എങ്ങോട്ടെങ്കിലും നീ പൊയ്ക്കോ.

ഷോട്ട്-119, മാലുവിൻെറ മുഖത്തേയ്ക്ക് കട്ടു ചെയ്യുന്നു. ക്ളോസ്-അപ്. സങ്കടവും സന്തോഷവും ഇട കലരുന്ന മുഖഭാവം.

ഷോട്ട്-120, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. രാധാകൃഷ്ണൻ നടന്ന് മാലുവിൻെറയടു

ത്ത്. മാലുവിനെ ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആളുകൾ നോക്കിനി ല്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-121, ആലിംഗനബദ്ധരായ രാധാകൃഷ്ണന്റെയും മാലുവിൻെറ മുഖങ്ങൾ ഒരുമിച്ചു വരുന്ന ക്ളോസ്-അപ്. രാധാകൃഷ്ണൻ സ്ക്രീനിന്റെ ഇടതുവശത്തും മാലു വലതു വശത്തുമാണ്. മാലുവിന്റെ മുഖത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്.

ഷോട്ട്-122, ആളുകളുടെ മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-123, രണ്ടുമുഖങ്ങളുടെയും ക്ളോസ്-അപ്. മാലുവിന്റെ മുഖമാണ് കാ ണിയുടെ നേർക്ക്. കണ്ണടച്ചിട്ടാണ്. കരച്ചിലിന്റെ ഭാവം മുഖത്ത്.

ഷോട്ട്-124, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ക്ളോസ് അപ്. മുഖത്ത് ചോര വരുന്ന മുറിവുകൾ.

ഷോട്ട്-125, കുമാരൻ നിലത്തുരുണ്ട്, കത്തി മണ്ണിൽ നിന്ന് ഊരിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-126, രാധാകൃഷ്ണന്റെയും മാലുവിന്റെയും ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ട്. മാലു വിന്റെ മുഖം ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-127, കുമാരൻ എഴുന്നേല്ക്കുന്നു. ആൾക്കൂട്ടം ചവിട്ടുന്നു.

ഷോട്ട്-128, കുമാരൻ വീണിടത്ത് ഉരുളുന്നു.

ഷോട്ട്-129, ആൾക്കാർ പങ്കായവുമായി നില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-129, കുമാരൻ കത്തി വീശുന്നതിന്റെ മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്, ആൾക്കാ രുടെ ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-130, കുമാരന്റെ മുൻഭാഗദൃശ്യം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആൾക്കാർ.

ഷോട്ട്-131, ആളുകൾ കുമാരനെ തല്ലിച്ചതക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-132, കുമാരൻ മുട്ടുകുത്തിയിരിക്കുന്നു. ആൾക്കൂട്ടം അയാൾക്കു നേരേ. ആൾക്കൂട്ടം അടുത്തേയ്ക്ക്.

ഷോട്ട്-133, കുമാരൻ എഴുന്നേല്ക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-134, ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-135, കുമാരൻ ആൾകൂട്ടത്തിന്റെ നടുവിൽ. കുമാരനും ആളുകൾക്കുമിടയിൽ അകലം വിട്ടിട്ടുണ്ട്.

ഷോട്ട്-136, കുമാരൻ നടന്നകലുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-137, കയ്യിൽ കുട്ടിയുമായി രണ്ടു പെൺകുട്ടികൾ നടന്നുവരുന്ന മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. കുട്ടിയുടെ തലമുടി റിബ്ബണിട്ട് കെട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

ഷോട്ട്-138, രാധാകൃഷ്ണനും മാലുവുമുൾപ്പെട്ട ക്ളോസ്-അപ് ഷോട്ട്.

രാധാകൃഷ്ണന്റെ നോട്ടം പെൺകുട്ടികൾ കുട്ടിയുമായി വരുന്ന ദിശയിൽ.

ഷോട്ട്-139, പെൺകുട്ടികളുടെയും കുട്ടിയുടെയും മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-140, രാധാകൃഷ്ണന്റെയും മാലുവിന്റെയും ക്ളോസ്-അപ് ഷോട്ട്. ആലിംഗനത്തിൽ നിന്ന് വേർപെടുന്നു.

മാലു രാധാകൃഷ്ണന്റെ നേർക്കും രാധാകൃഷ്ണൻ കുട്ടിയുടെ ദിശയിലുമാണ് നോക്കുന്നത്. കുട്ടി ഫ്രെയ്മിലില്ല.

ഷോട്ട്-141, മാലു നോക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-142, രണ്ടുപേരും ഉൾപ്പെട്ട ഷോട്ട്. ഹെഡ് ആൻഡ് ഷോൾഡർ.

ഷോട്ട്-143, മാലുവും രാധാകൃഷ്ണനുമുൾപ്പെട്ട ക്ളോസ് അപ്. മാലു രാധാകൃഷ്ണനെ നോക്കി, തല മെല്ല ഇളക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-144, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. പെൺകുട്ടികൾ കുട്ടിയുമായി വരുന്ന ദൃശ്യം. മാലു അതിനെ എടുക്കുന്നത് രാധാകൃഷ്ണൻ നോക്കുന്നു. കുഞ്ഞിനെ രാധാകൃഷ്ണന് കൈമാറുന്നു. രാധാകൃഷ്ണൻ കുഞ്ഞിനെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-145, മുകളിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച കുഞ്ഞിന്റെ ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. കുഞ്ഞിന്റെ റിബ്ബൺ, മാല, വള എന്നിവ ദൃശ്യമാണ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ കൈകൾ കാണിക്ക് കാണാം.

ഷോട്ട്-146, രാധാകൃഷ്ണന്റെ ക്ളോസ് അപ്. ഷോട്ട് മുഖത്തെ ചോരപ്പാട് കാണാം. കുഞ്ഞിനെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനെന്നപോലെ നില്ക്കുന്ന കൈകൾ.

ഷോട്ട്-147, മാലുവും രാധാകൃഷ്ണനും ഫെയ്മിൽ വരുന്നു. മാലുവിന്റെ നോട്ടം രാധാകൃഷ്ണന്റെ നേർക്കാണ്. രാധാകൃഷ്ണൻ കുട്ടിയെ പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. പെൺകുട്ടിയുടെ അവ്യക്തദൃശ്യം സ്ക്രീനിന്റെ ഇടത്തേ കോണിൽ.

ഷോട്ട്-148, രാധാകൃഷ്ണൻ കുഞ്ഞിന്റെ റിബ്ബണും വളയും ഊരിയെടുക്കുകയും മാല പൊട്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം. മാലു തിരിഞ്ഞ് പെൺകുട്ടിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നു. ഊരിയെടുത്തവ കയ്യിൽ ഒരു നിമിഷം വച്ചിട്ട്, രാധാകൃഷ്ണൻ അവ കടലിലേയ്ക്കെറിയുന്നു.

ഷോട്ട്-149, ഊരിയെടുത്തവ കടലിൽ വീഴുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-150, മാലു, രാധാകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ മുഖത്തിന്റെ ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ട്. കാണിക്ക് മാലുവിന്റെ മുഖമാണ് ദൃശ്യമാവുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പെൺകുട്ടിയുടെ മുഖം.

ഷോട്ട്-151, രാധാകൃഷ്ണൻ തിരിയുന്ന ദൃശ്യം. ഇപ്പോൾ അയാളെയും കുഞ്ഞിനെയും കാണിക്ക് കാണാം. മാലുവിന്റെ മുഖം ദൃശ്യമല്ല. അവർ അടുത്തേക്ക് വരു

ന്നു. സംഭാഷണം (രാധാകൃഷ്ണൻ): ഇവനെ ആങ്കുട്ട്യായിട്ട് വളർത്തിയാൽ മതി.

ഷോട്ട്-152, മാലുവും രാധയും സ്ക്രീനിന്റെ വലതുഭാഗത്ത്. മാലുവിന്റെ മുഖം ദൃശ്യമാണ്. ഇടത് ഭാഗത്ത്, പശ്ചാത്തലത്തിൽ പെൺകുട്ടി. മാലു പുഞ്ചിരിക്കുന്നു. നോട്ടം താഴേയ്ക്ക്.

ഷോട്ട്-153, കടൽപ്പരപ്പിന്റെ ദൃശ്യം. ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ ഒരു തോണി വരുന്നു.

വിളിച്ചു പറയുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാം : - "ചാകര വന്നേ-"

ഷോട്ട്-154, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ. രാധാകൃഷ്ണൻ, മാലു, കുഞ്ഞ്. ആൾക്കാർ നോക്കിനില്ക്കുന്നു.

ഷോട്ട്-155, തോണി അടുത്തേക്കു വരുന്നു. പാൻ ഷോട്ട്. വിളിച്ചു പറയുന്ന ശബ്ദം : "ചാകര വന്നേ-"

ഷോട്ട്-156, മീഡിയം ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ. മാലു, രാധാകൃഷ്ണൻ. മററുള്ളവർ വന്നു ചേരുന്നു.

ഒരാൾ: "ഒരു വാരുവാരിയേച്ചു പോകാം"

രാധാകൃഷ്ണന് പങ്കായം കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-157, തോണികൾ കടലിൽ.

ഷോട്ട്-158, തോണി തള്ളുന്നതിന്റെ ക്ളോസ് അപ് ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-159, തോണി, ആൾക്കാർ എന്നിവയുടെ ലോങ്ങ്ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-160, തോണി തള്ളിയിറക്കുന്ന ദൃശ്യം.

കാമറ കടലിൽ പാൻ ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-161, രാധാകൃഷ്ണൻ തോണിക്കൊമ്പത്ത് കയറുന്നു.

ഷോട്ട്-162, കരയിലെ ദൃശ്യം. മാലു, ആളുകൾ.

ഷോട്ട്-163, തോണി നീങ്ങുന്നു.

ഷോട്ട്-164, കരയിൽ മാലുവടക്കമുള്ള സ്ത്രീകൾ. ലോങ്ങ് ഷോട്ട്. ഒരു കാവ് അവരുടെ മുന്നിലൂടെ നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യം.

ഷോട്ട്-165, മാലു, കുഞ്ഞ്, സ്ത്രീകൾ എന്നിവരുടെ മീഡിയം ഷോട്ട്.

ഷോട്ട്-166, നീങ്ങുന്ന തോണികൾ. രാധാകൃഷ്ണൻ കരയിലേക്കു നോക്കുന്നു.

കാമറ പാൻ ചെയ്യുന്നു.

ഷോട്ട്-167, ഫ്രീസ്. സ്ക്രീനിന്റെ വലതുവശത്ത് രാധാകൃഷ്ണന്റെയും വലതു വശത്ത് മാലുവിന്റെയും കുഞ്ഞിന്റെയും ഫ്രീസ് ഷോട്ടുകൾ.

6.6. ചാന്തുപൊട്ടിലെ ആണത്തം

പ്രശ്നവൽക്കൃതമായ ലിംഗപദവിയിൽ നിന്ന് മോചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതോടെയാണ് ചാന്തുപൊട്ട് അവസാനിക്കുന്നത്. നോട്ടം, ശരീരഭാഷ, ശരീര നിർമ്മിതി എന്നിവയിൽ സ്ത്രീകളുടെതെന്ന് പൊതുവിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നതരം ചിഹ്നങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നയാളാണ് നായകൻ. സിനിമയുടെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ നായകൻ ഇരയാണ്. രക്ഷകനല്ല, എന്നാൽ കഥയുടെ നിർവ്വഹണത്തിലെത്തുമ്പോൾ നോട്ടം, ശരീരഭാഷ, ശരീരനിർമ്മിതി എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് പുരുഷന്റേതെന്ന് പൊതുവേ കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന സങ്കല്പ്പങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയും അക്രമപരത കയ്യാളുകയും ചെയ്യുന്നു. അക്രമപരതയിലൂടെയാണ് ആണത്തസങ്കൽപ്പം പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്.

6.7 പുരുഷതൃഷ്ണയുടെ സൃഷ്ടി

പുരുഷന്റെ കാഴ്ചയായിട്ടും പുരുഷന്റെ കാഴ്ചയിൽനിന്നുമാണ് സമകാലിക മലയാളസിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്നത്. പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച ഗാന-നൃത്ത സ്വീക്വൻസിൽ തൃഷ്ണ, ഫാന്റസി എന്നിവയായാണ് സ്ത്രീശരീരം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സ്വീകൻസ് അവസാനിക്കുന്നതോടെ കാഴ്ചവിരുന്നും അവസാനിക്കുന്നു. ഈ ഗാന-നൃത്ത സ്വീക്വൻസിൽ പുരുഷൻ ഉപഭോക്താവാണ്.

താൽക്കാലികമായ ഫാന്റസി, തൃഷ്ണ, കാഴ്ചവിരുന്ന് എന്നിവ മററ് മിക്ക സിനിമകളിലും കാണാൻ സാധിച്ചു. ഉദാഹരണത്തിന്, ഫോർ ദ പീപ്പിൾ എന്ന സിനിമയിലെ 'ബല്ലേ ബല്ലേ' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം, 'ബ്ളാക്ക്' എന്ന സിനിമയിലെ 'അമ്പലക്കരത്തെച്ചിക്കാവിൽ' എന്ന ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണം എന്നവയെടുക്കാം. ഈ രണ്ടു സിനിമകളിലും സ്ത്രീശരീരം അതത് സ്വീക്വൻസുകളിൽ മാത്രം നിലനില്ക്കുകയും തൃഷ്ണ സൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ബ്ളാക്കിലെ ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ച ഗാന-നൃത്ത ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം, സ്വപ്നസദൃശമാണ് എന്ന ധാരണ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തരത്തിൽ പുരുഷകഥാപാത്രം ഷവറിനടിയിൽ നിന്ന് ഉറക്കം കളയുന്ന രംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

6.7.1. ആണത്തത്തിന്റെ അക്രമപരത

'രാവണപ്രഭു'വിൽ ആണത്തത്തിന്റെ അക്രമപരത ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യവേഗമനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന ഷോട്ടുകൾ, തോക്ക് മുതലായ ആയുധങ്ങൾ, വേഗതയിൽ പായുന്ന വാഹനങ്ങൾ ഇങ്ങനെ നിരവധി സൂചകങ്ങൾ പുരുഷന്റെ അക്രമപരതയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് നായകന്റെയും കാമറയുടെയും കടന്നുകയററം, ശാരീരികമായിത്തന്നെയുള്ള കീഴടക്കൽ എന്നിവ അധികാരം, മെരുക്കിയെടുക്കൽ എന്നിവയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീ ആദ്യം പ്രതി

രോധിക്കുകയും പിന്നെ മെരുക്കിയെടുക്കലിന് വിധേയയാവുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നമ്മൾ, മീശമാധവൻ തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലും ഇതേ തരത്തിലുള്ള മെരുക്കൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. നോട്ടത്തിലൂടെയാണ് നമ്മൾ, മീശമാധവൻ എന്നീ സിനിമകളിലെ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രതിരോധിക്കുന്നത്. നോട്ടത്തിന്റെ ഒരു ഉപകഥാഖ്യാനം ഇവയിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. വെറുപ്പും ദേഷ്യവും കലർന്ന നോട്ടം ക്രമേണ മെരുക്കപ്പെടുകയും നേർക്കുനേരെയുള്ള നോട്ടത്തിനുപകരം ഇവരുടെ നോട്ടം നേരിട്ടല്ലാത്തതോ മിഴി താഴ്ത്തിയതോ ആയി മാറുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് നായികക്ക് നായകനോടുള്ള പ്രണയം വെളിവാക്കപ്പെടുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

അക്രമപരത, സ്ത്രീയുടെ നേർക്കുള്ള നോട്ടം (gaze) സ്ത്രീ ശരീരത്തിന്റെ ഉടമാവകാശം എന്നിവയിലൂടെയാണ് മലയാള സിനിമയിൽ ആണത്തം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. പെണ്ണത്തത്തെ ഇതിന്റെ ദ്വന്ദമായിട്ടാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഇര, നോട്ടത്തിനു വിധേയാവുന്ന വസ്തു, ശരീരം എന്നിങ്ങനെയാണ് സ്ത്രീയെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം തന്നെ, പെൺനോട്ടങ്ങളെയും ഒപ്പം പെൺ ലൈംഗികതയെയും മെരുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

1. Catrwright and Sturken, Practices of Looking, 2001
2. Daniel Chandler, Notes on Gaze, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze
3. ibid
4. Mulvey quoted in Nicholls (Ed) Movies and Methods, 1993
5. Metz in Nicholls (Ed) ibid
6. Chandler, ibid
7. Kimmel
8. MacDonald, Representing women, 1995
9. John Berger, Ways of Seeing, 1977
10. ibid

ഉപസംഹാരം

ഉപസംഹാരം

സിനിമ എന്നാൽ അതുമായി പരിചിതമായ സംസ്കാരങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു സംസ്കാരികാനുഭവമാണ്. ബാഹ്യലോകവും ആന്തരിക ലോകവും ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള, ഒരു കണ്ണി കൂടിയാണ് സിനിമ. സിനിമയുടെ ഉൽപ്പാദനവേള മുതൽ പ്രദർശനവേളവരെ എല്ലായ്പ്പോഴും ബാഹ്യലോകവുമായി നിരന്തരം ഒത്തുതീർപ്പു നടക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമ ഒരു ആഖ്യാനമാണ് (narrative). ഈ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകം അഥവാ ആഖ്യാനിമം (narrateme) ഷോട്ട് ആണ്. സാങ്കേതികമായിപ്പറഞ്ഞാൽ ഷോട്ട് എന്നത് ഒരു വസ്തുവിന്റെ ദൃശ്യപരിപ്രേക്ഷ്യമാണ് (visual perspective). അത് വസ്തുവിനെ കാണിക്കുകയും വിശേഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൃശ്യപരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ ഷോട്ടുകളിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുകയും എഡിററിങ്ങിലൂടെ വിന്യസിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ, ഉപഘടകങ്ങൾ, പൂർണ്ണ ആഖ്യാനം എന്നിവയിലെല്ലാം ബിംബനിർമ്മിതിയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതത്വം പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

വസ്തുവിന്റെ നേർക്കു നോക്കുന്ന രീതിയെയാണ് ദൃശ്യപരിപ്രേക്ഷ്യം എന്നതു

കൊണ്ട് പൊതുവെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. നിരവധി തരം നോട്ടങ്ങൾ ഇവിടെ സാധ്യമാണ്. ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് അവ വ്യത്യസ്തമാവും. ഇത് വെറുതെയുള്ള നോട്ടമോ Gaze എന്ന് ഉദ്ദേശിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള നോട്ടമോ ആവാം. ഇവയിലൂടെ വസ്തു കാണിക്ക് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് ഒരേ വസ്തുവിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ ആനന്ദങ്ങളും അനുഭവങ്ങളുമാണ്. ഈ കാരണം കൊണ്ടാണ് മലയാളസിനിമയിലെ ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയെ സംബന്ധിച്ച ഈ ഗവേഷണപഠനത്തിൽ നോട്ടത്തെ (Gaze) പ്രധാനഉപകരണം എന്ന നിലയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചരിത്രവിശകലനം, സിദ്ധാന്തവിശകലനം, സങ്കേതപഠനം, പാഠവിശകലനം എന്നിവയുപയോഗിച്ചാണ് പഠനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും മൂന്നു സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് അർഥോൽപാദനത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുവാൻ വേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒന്ന്, അന്തോണിയോ ഗ്രാംചിയുടെ ഹെജിമണി (മേൽക്കൈ) സിദ്ധാന്തം. രണ്ട്, സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ എൻകോഡിങ്ങ്/ഡികോഡിങ്ങ് സിദ്ധാന്തം. മൂന്ന്, ലൂയി അൾത്തൂസ്സറിന്റെ ഇന്റർപെല്ലേഷൻ സിദ്ധാന്തം. ഈ മൂന്നു സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും പുറമേ മിഷേൽ ഫൂക്കോയുടെ അധികാരവ്യവഹാരം (Discourse of Power) കൂടി ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ഒന്നാമധ്യായത്തിലും അഞ്ചാമധ്യായത്തിലും കാഴ്ചയുടെ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നു. പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിലെ കാഴ്ചശീലങ്ങളെക്കുറിച്ചും മലയാളിയുടെ കാഴ്ചശീലത്തെക്കുറിച്ചുമാണ് ഒന്നും അഞ്ചും അധ്യായങ്ങളിൽ യഥാക്രമം പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കാഴ്ചയുടെ സങ്കേതത്തെക്കുറിച്ചാണ് രണ്ടാമധ്യായം. ചലച്ചിത്രോപകരണത്തിലൂടെ വിശേഷിച്ച് ക്യാമറയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ ആംഗിൾ, അകലം മുതലായ സങ്കേതങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് എങ്ങനെയെല്ലാമാണ് വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നും ദൃശ്യബിംബത്തെ വീക്ഷി

ക്കുമ്പോൾ ഈ വ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കാഴ്ച എങ്ങനെയെല്ലാം വ്യത്യാസപ്പെടുമെന്നും ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. മൂന്നും നാലും അധ്യായങ്ങളിൽ യഥാക്രമം ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി, അർഥസൃഷ്ടി എന്നിവയുടെ സിദ്ധാന്തവിശകലനമാണ്. ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ സാധൂകരിക്കുന്ന നിരവധി സിനിമകളിൽ നിന്ന് പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ചില ചിത്രങ്ങളിലെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചില പ്രത്യേക സീക്വൻസുകളുടെ പഠനവിശകലനമാണ് ആറാമദ്ധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഓരോരോ ഷോട്ടുകളെയും വിശദമായ വിശകലനപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിക്ക് ഏകശിലാരൂപമല്ല ഉള്ളത്. നേർരേഖയിലുള്ള വ്യവഹാരമല്ല ഇത് മറിച്ച് പലഘടകങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്ന സങ്കീർണ്ണവ്യവഹാരമാണ്. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഉൽപ്പാദനത്തിൽ ഏററവും പ്രധാനമായ പങ്കുവഹിക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനം സംസ്കാരവ്യവസായമാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പൊതുവായ അനുമാനം മലയാള സിനിമയ്ക്കും ബാധകമാണ്. കാണി എന്തു കാണണം എന്നും എങ്ങിനെ കാണണം എന്നും തീരുമാനിക്കുന്നതിൽ സംസ്കാരവ്യവസായം നിർണ്ണായകമായ പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ വിപണിയിലേക്ക് വിക്ഷേപിക്കപ്പെട്ട ഉൽപ്പന്നങ്ങളാണ്. ഉൽപ്പന്നങ്ങളായതുകൊണ്ട് ഇവ വിററഴിക്കപ്പെടാനുള്ളവയാണ്. ഈ ഉൽപ്പന്നങ്ങൾ വൻതോതിൽ ഉപഭോഗം ചെയ്യപ്പെടുകയും അങ്ങനെ വിററഴിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യണം എന്നതുതന്നെയാണ് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ പ്രധാന താൽപര്യം.[1]

വാർത്താമാധ്യമങ്ങൾ, സിനിമ, പരസ്യം മുതലായവ സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം, അധികാരനിയമങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് അർഥോൽപ്പാദനത്തിൽ സ്വാധീനമുണ്ടായിരിക്കും. വാർത്താവിനിമയോപാ

ധികൾ, സിനിമ, പരസ്യം മുതലായവയുടെ ഉൽപ്പാദനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നത് പൊതുവിൽ കുലീനവിദ്യാസമ്പന്നവിഭാഗമാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നു. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വിതരണത്തിൽ പൊതുവേ സംഭവിക്കുന്ന ലിംഗാധിഷ്ഠിതവ്യവസ്ഥയനുസരിച്ച്, ഈ രംഗത്തുനിന്നും സ്ത്രീകൾ മാററി നിർത്തപ്പെടുന്നതായും കരുതപ്പെടുന്നു. ഉപരിമധ്യവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട കുലീനവിദ്യാസമ്പന്നരായ പുരുഷന്മാരാണ് ഇവയുടെ ഉൽപ്പാദനവേളയിലെ അർഥോൽപ്പാദനത്തിൽ മേൽക്കൈ വഹിക്കുന്നത്. ആഗോളമായി ഇതിനെ ഉപരിമധ്യവർഗ്ഗവരേണ്യരും അമേരിക്കക്കാരും വെളുത്തവർഗ്ഗക്കാരുമായ പുരുഷന്മാർ എന്ന് അർഥമാക്കാം. മാധ്യമങ്ങളുൾപ്പെടെ സംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയുടെ ഉൽപ്പാദനം എന്തായിരിക്കണം എന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത് സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനുള്ളിലെ നിർണ്ണയാവകാശമുള്ള ഈ വിഭാഗമാണ്.[2]

സിനിമയിലെ ബിംബങ്ങളുടെ അർഥനിർമ്മിതി ഉൽപ്പാദനം കൊണ്ടുമാത്രം പൂർണ്ണമാകുന്നില്ല. കാണി അഥവാ സ്വീകർത്താവ് ഇവയെ ഉപഭോഗം ചെയ്യുകയും അർഥം അഴിച്ചെടുത്തു വായിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അർഥോൽപ്പാദനം പൂർണ്ണമാകുന്നത്.[3]

ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം കാണിയിൽ ഇവ കാണാനുള്ള തൃഷ്ണകൂടി സംസ്കാരവ്യവസായം നിർമ്മിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണ് എത്തിച്ചേർന്ന പ്രധാന നിഗമനങ്ങളിലൊന്ന്. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച് ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഉൽപ്പന്നങ്ങളാണ്. ഈ ബിംബങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കാണിയുടെ അഭിരുചികളും കാഴ്ചകളും രൂപപ്പെടുത്തുക കൂടി സംസ്കാരവ്യവസായം നിർവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ബിംബോൽപ്പാദനത്തിൽ രണ്ടുതരത്തിലുള്ള അനുരഞ്ജനം നടക്കുന്നുണ്ട്. ജനങ്ങളുടെ പൊതുഅഭിരുചിയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന മട്ടിലുള്ള ബിം

ബങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും വിതരണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഒന്ന്. വ്യവസായശാലകളിൽ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന മററ് ഉപഭോഗ ഉൽപ്പന്നങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ ദൃശ്യബിംബവും കമ്പോളത്തിൽ വിപണനം ചെയ്യുകയും ഉപഭോക്താവ് ഇവയെ ഉപഭോഗം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണിത്. അതേസമയം സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ബിംബങ്ങൾ വിപണനം ചെയ്യുന്നതിനുവേണ്ടി, കാണിയുടെ അഭിരുചി അതിനനുസൃതമായി മാറേണ്ടിവരും. അതായത്, കാണിയിൽ തൃഷ്ണ സൃഷ്ടിക്കുകയും അതിനനുസരിച്ച് ബിംബങ്ങൾ വിപണനം ചെയ്യുകയുമാണിത്. ഈ രണ്ടു രീതികളിൽ ഏതവലംബിച്ചാലും ആത്യന്തികമായി അതിന്റെ ഗുണഭോക്താവ് സംസ്കാരവ്യവസായം തന്നെയായിരിക്കും. രണ്ടുതരത്തിലുള്ള അനുരഞ്ജനത്തിലൂടെയും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിനും അതിന്റെ ഉൽപ്പന്നങ്ങൾ വിററഴിക്കാനുള്ള താൽപര്യത്തിനും നേട്ടമുണ്ടാകുന്ന തരത്തിലാണ് വിലപേശൽ നടക്കുന്നത്.

ജനകീയം എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നവയെ സംസ്കാരവ്യവസായം പലപ്പോഴും മാററിപ്പകർത്താറുണ്ട്. (appropriation) നാടോടിസംസ്കൃതിയുടെ (folk culture) ഭാഗമാണിതെന്ന് ബാഹ്യമായി തോന്നിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ, സംസ്കാരവ്യവസായത്തെ സംബന്ധിച്ച് ബിംബം ഒരു ഉൽപ്പന്നമായതുകൊണ്ട് ഉൽപ്പന്നം എന്ന നിലക്ക് വ്യവസായത്തിന് അതിൽ നിന്ന് എന്താണോ ആവശ്യം അതിനനുസരിച്ചായിരിക്കും മാററിപ്പകർത്തുന്നത്.[4] ഇവിടെ പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച 'അലകടലില്' എന്ന ഗാന-നൃത്ത സീക്വൻസ് ഉദാഹരണമായി എടുക്കാം. നാടോടി എന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുപയോഗിച്ച് തൃഷ്ണയുൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ബിംബം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന് ഇരുപതാം നൂററാണ്ടിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തോടെ

സ്ഥാപനവൽക്കരണം സംഭവിച്ചതായി സംസ്കാരപഠനരംഗത്തെ സൈദ്ധാന്തികർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വ്യവസായവൽക്കരണത്തിനുശേഷം ഉൽപ്പാദകരിൽ നിന്ന് സ്വീകർത്താവിലേക്കാണ് അർഥം ഒഴുകുന്നതെന്ന് ഇവർ പറയുന്നു.[5] ഉൽപ്പാദകനും വ്യവസായവും ഒന്നു ചേർന്ന് സ്ഥാപനമായി നിലകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ഥാപനം എന്ന നിലയ്ക്ക് വ്യവസായത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങളാണ് സമകാലിക കാലഘട്ടത്തിൽ അർഥോൽപ്പാദനത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിലനിൽക്കുന്നത്, വ്യക്തി പ്രധാനമാകുന്നില്ല എന്നാണ് ഈ സിദ്ധാന്തം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

വിവിധ കാലഘട്ടങ്ങളിലായി സംസ്കാരവ്യവസായത്തെയും അർഥോൽപ്പാദനത്തെയും സംബന്ധിച്ചുണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ള ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുമ്പോൾ എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങൾ/ മാനങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

1. അന്തോണിയോ ഗ്രാംചി സിദ്ധാന്തവൽക്കരിക്കുന്നതുപോലെ, അർഥസൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ച് സമൂഹത്തിലെ മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രവും അല്ലാത്തവയും തമ്മിൽ വടംവലി നടക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വടംവലിയിൽ പൊതുവിൽ മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അർഥത്തിനാണ് ജയം സിദ്ധിക്കുന്നത്.

2. ജനങ്ങളുടെ പൊതു അഭിരുചി എന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് സാധാരണയായി മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന മൂല്യങ്ങൾ, താൽപര്യങ്ങൾ മുതലായവയെയാണ്.

3. സംസ്കാരവ്യവസായത്തെ അൽത്തൂസ്സർ പറയുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണങ്ങളിലൊന്നായി കാണാൻ സാധിക്കും.

4. സംസ്കാരവ്യവസായം അർഥോൽപ്പാദനം നടത്തുമ്പോൾ, രണ്ടുരീതിയിലുള്ള അനുരഞ്ജനങ്ങൾക്ക് സാധ്യതയുണ്ട്

i. ജനങ്ങളുടെ പൊതുഅഭിരുചിക്ക് അനുസരിച്ച ബിംബങ്ങൾ സംസ്കാരവ്യവ

സായം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുഅഭിരുചി എന്നതുകൊണ്ട് അർഥമാക്കുന്നത് മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന മൂല്യങ്ങൾ, താൽപര്യങ്ങൾ മുതലായവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അഭിരുചി എന്നാണ്. നിലനിൽക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രം പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥയുടേതായതുകൊണ്ട്, അതിനോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന അഭിരുചിയായിരിക്കും ഇത്.

ii. സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ അത്തരം ഉൽപ്പന്നങ്ങൾക്ക് വിപണിയിൽ ഇടം കണ്ടെത്താനുതകുന്നരീതിയിലോ ജനങ്ങളുടെ അഭിരുചിയെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു.

ഈ രണ്ട് അവസ്ഥകളിലും ബിംബം എന്നത് വിപണനത്തിനുള്ള ഉൽപ്പന്നമാണ്. ജനങ്ങളുടെ അഭിരുചി മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തോടും സംസ്കാരവ്യവസായത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. അർഥം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതിൽ ജനങ്ങൾക്ക് ചെറുതോ വലുതോ ആയ പങ്കുണ്ടായാൽത്തന്നെ, ഇത് ആത്യന്തികമായും മേൽക്കൈ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സംസ്കാരവ്യവസായത്തിന്റെയും നിർണ്ണയപരിധിക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്.

6. ലിംഗാധിഷ്ഠിതബിംബങ്ങളുടെയും ആണത്തം, പെണ്ണത്തം എന്നിവയുടെയും ഉൽപ്പാദനത്തിലും ഇതേ രീതിയിൽ മേൽക്കൈയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രവും സംസ്കാരവ്യവസായവും നിർണ്ണായകത്വം വഹിക്കുന്നു.

മലയാള സിനിമകളുടെ വിശകലനപഠനത്തിൽ നിന്ന് എത്തിച്ചേർന്ന അനുമാനങ്ങൾ ചുവടെ കൊടുക്കുന്നു.

ചെമ്മീൻ (1965) എന്ന സിനിമയിൽ കാണിയുടെ കാഴ്ചയെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് പാഠവിശകലനം എന്ന അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. സ്ത്രീശരീരത്തെ ദൃശ്യവിരുന്ന് (spectacle) എന്ന രീതിയിലും ഭോഗതൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന

തരത്തിലുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാണി എങ്ങനെ സ്ത്രീശരീരത്തെ കാണണം എന്നത് നേരത്തെതന്നെ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ ബിംബങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കാണിയുടെ തൃഷ്ണയെ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. 2006ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ തുറുപ്പുഗുലാൻ എന്ന സിനിമയിലും സ്ത്രീശരീരത്തെ തൃഷ്ണയെ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവിരുന്നായി കാണിക്കുന്നു. ചെമ്മീനിൽ നായികയുടെ മേലുള്ള കാണിയുടെ തൃഷ്ണ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്, നിലനിൽക്കുന്ന പുരുഷാധിപത്യനിയമം ലംഘിച്ച് കാമുകന്റെ കൂടെ പോകുന്ന നായികയ്ക്ക് മരണശിക്ഷ നൽകിക്കൊണ്ടാണ്. തുറുപ്പുഗുലാനിൽ അലകടലിൽ എന്ന ഗാനരംഗത്തുവരുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രം കഥയിൽ പങ്കുവഹിക്കുന്നില്ല. തൃഷ്ണയുണർത്തുന്ന ദൃശ്യവിരുന്നു മാത്രമായിട്ടാണ് സിനിമയുടെ ഈ പ്രത്യേകസീക്വൻസിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സീക്വൻസ് അവസാനിക്കുന്നതോടെ ഈ കഥാപാത്രത്തെ കഥയിൽ നിന്ന് നീക്കം ചെയ്യുന്നു. ഈ സീക്വൻസിനെ ഫാന്റസി എന്ന തരത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആണത്തം, പെണ്ണത്തം (masculinity, femininity) എന്നിവ നിർവചിക്കുന്നതിൽ നോട്ടം (Gaze) വഹിക്കുന്ന പങ്ക് സുപ്രധാനമാണ്. പിതൃ-പുരുഷാധിപത്യനിയമങ്ങൾക്കാണ് മേൽക്കൈയുള്ളത് എന്നതുകൊണ്ട് നോക്കാനുള്ള അധികാരം പൊതുവിൽ പുരുഷനാണുള്ളത്. സ്ത്രീ നോട്ടത്തിനു വിധേയയാവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ തൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന വസ്തുവായും പുരുഷനെ ഈ തൃഷ്ണയുടെ ഉടമയായും ചിത്രീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീയെ ലൈംഗികശരീരമായാണ് കാണിക്കുന്നത്. പുരുഷനെ അതിന്മേൽ ഉടമസ്ഥാവകാശം കയ്യാളുന്ന ആളായും. സിനിമയിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ ഉടമസ്ഥാവകാശം, കാണിക്കുകൂടി പകർന്നു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്.

പുരുഷശരീരം, ആണത്തം എന്നിവയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ അക്രമപരതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെടുന്നു. പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച സിനിമകളിലെല്ലാം ഈ പ്രവണത കാണാൻ സാധിച്ചു. വിശദപഠനത്തിനുപയോഗിച്ച രാവണപ്രഭു എന്ന സിനിമയിൽ ആയുധങ്ങൾ, അതിവേഗത്തിൽ ചീറിപ്പായുന്ന വാഹനങ്ങൾ, അക്രമപരത, ബലപ്രയോഗം, സ്വകാര്യതയെ അക്രമപരമായി കീഴടക്കൽ മുതലായവ ആണത്തത്തിന്റെ നിർമ്മിതിക്കു ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ സ്വകാര്യപരിധിക്കുള്ളിലേക്ക് പുരുഷശരീരം അതിക്രമിച്ചുകടക്കുകയും കീഴടക്കുകയും മെരുക്കിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പലപ്പോഴും ഇത് ലൈംഗികമായ മെരുക്കലാണ്. പ്രതീകാത്മക ലൈംഗികപ്രവൃത്തി സൂചിതമാകാറുമുണ്ട്. സ്വകാര്യതയുടെ പരിധിയെ ലംഘിക്കുന്നത് പലപ്പോഴും നോട്ടം (Gaze) കൊണ്ടുമാകാം. സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ഇതിനോട് എതിർപ്പു കാണിക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിക്കുമെങ്കിലും ക്രമേണ മെരുക്കപ്പെടലിന് വിധേയയാവുകയും കീഴടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കഥാവസ്തുവിനുള്ളിൽ തന്നെ ഇത്തരത്തിൽ നോട്ടം കൊണ്ട് ഉപാഖ്യാനം സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. നായകന്റെ നോട്ടം, നായികയുടെ എതിർപ്പുനിറഞ്ഞ നോട്ടം, മെരുക്കപ്പെടൽ എന്ന മാതൃക പല സിനിമകളിലും കാണാൻ കഴിഞ്ഞു.

ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിൽ നായകന്റെ ആണത്തം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത് അയാൾ അക്രമപരത സ്വീകരിക്കുന്നതോടെയാണ്. തുടർന്ന് നായികയുടെ ശരീരത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥാവകാശം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതോടെയാണ് നായകന്റെ സ്ത്രൈണാവസ്ഥ പൂർണ്ണമായും മായ്ച്ചു കളയുന്നത്.

പുരുഷശരീരം എന്തായിരിക്കണം എന്നും എങ്ങനെ കാണപ്പെടണം എന്നുമുള്ള കാര്യങ്ങളിൽ കൃത്യമായ തീർപ്പുകളുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്, ഇവിടെ വിശദപഠനത്തിനുപയോഗിച്ച രാവണപ്രഭു, തുറുപ്പുഗുലാൻ എന്നീ സിനിമകളിലെ നായകന്മാരു

ടെ അധികാരം സൂചിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ശരീരത്തിന്റെ കാഴ്ചയെ ആണത്തമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ചാന്തുപൊട്ട് എന്ന സിനിമയിലെ നായകന്റെ ശരീരത്തിൻെറ കാഴ്ചയെ അധികാരവുമായിട്ടല്ല, അതിന്റെ അഭാവവുമായിട്ടാണ് ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നത്. സ്ത്രൈണതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന അതിശയോക്തിപരമായ ശരീരഭാഷയുടെ കാഴ്ചയിൽ നിന്ന് പുരുഷാധികാരം സൂചിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ചയിലേക്കും ശരീരഭാഷയിലേക്കും കൊണ്ടു ചെല്ലുന്നു. അതായത് സ്വാഭാവികം എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന ആണത്തത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലേക്ക് കൊണ്ടുചെല്ലുന്നു.

സ്ത്രീ, പുരുഷൻ എന്നിവരെ സംബന്ധിക്കുന്ന സാമൂഹ്യഇടങ്ങൾ കൃത്യമായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. പൊതുഇടം എന്നത് പുരുഷന്റേതായും സ്വകാര്യ അഥവാ ഗാർഹികഇടം എന്നത് സ്ത്രീയുടേതായും വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച സിനിമകളിലെല്ലാംതന്നെ പൊതുഇടം, പൊതുമണ്ഡലം എന്നിവ പുരുഷന്റെ ഇടങ്ങളായും പുരുഷാധിപത്യമൂല്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായുമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തൊഴിലിനെ സംബന്ധിച്ചും ഇതേ തരത്തിലുള്ള വിഭജനം കാണാനാവും. നിലനിൽക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായിട്ടാണ് ഇത്. ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്രനിയമങ്ങൾക്കുള്ളിൽ തന്നെയാണ് ലിംഗാധിഷ്ഠിതപദവി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. സമകാലിക സിനിമയിൽ ആധുനികവസ്ത്രധാരണരീതികൾ, ഫാഷനുകൾ മുതലായവയെല്ലാം സ്ത്രീചിത്രീകരണത്തിൽ അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്. പരമ്പരാഗതം എന്നു വിവക്ഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീബിംബത്തിൽ നിന്ന് ബാഹ്യമായി കാഴ്ചയിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന രീതിയിൽ സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രീകരണം നടത്താറുണ്ട്. പലപ്പോഴും പൊതുഇടത്തിൽ ഇടപെടുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ആത്യന്തികമായി പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലേക്ക് ഈ സ്ത്രീ

കൾ മെരുക്കപ്പെടുകയും സ്വകാര്യ/ഗാർഹികഇടത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുകയും ചെയ്യുന്നതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കുക.

രണ്ടുതരത്തിലുള്ള സ്ത്രീകളെയാണ് പഠനത്തിനുപയോഗിച്ചു സിനിമകളിൽ കാണാൻ സാധിച്ചത്. ഒന്ന്, വാർപ്പുമാതൃകയിലുള്ള സ്ത്രീകൾ. രണ്ട്, തൃഷ്ണയുണർത്തുന്ന, കാഴ്ചവിരുന്നായ സ്ത്രീകൾ. മെരുക്കപ്പെടാനാവാത്ത കാഴ്ചവിരുന്നുകളെ അങ്ങനെതന്നെ ക്ഷണികമായി നിലനിറുത്തുന്ന പ്രവണതയാണ് സമകാലികസിനിമകളിൽ കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. പ്രധാന സ്ത്രീകഥാപാത്രം/നായിക ആത്യന്തികമായി മെരുക്കപ്പെടുകയും പുരുഷാധിപത്യം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യും. കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുകയും ലൈംഗികത പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളെ മെരുക്കലിനോ ഉന്മൂലനത്തിനോ വിധേയയാക്കുകയോ കഥയിൽ നിന്ന് എടുത്തു കളയുകയോ ചെയ്യുന്നു.

കാണി എന്താണ് കാണേണ്ടത് എന്നതു മുൻകൂട്ടി തീരുമാനിക്കപ്പെട്ടതായി കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. അഭിരുചി, തൃഷ്ണ, എന്നിവ നിലനിൽക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് അനുസരിച്ചോ സ്വന്തം വിപണനതാൽപര്യങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായോ സംസ്കാരവ്യവസായം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു എന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞു.

1. Louw, The Media and Cultural Production, 2001
2. Lelia Green, Technoculture, 2007
3. Cartwright and Sturken, Practices of Looking, 2001
4. ibid
5. Louw, ibid

രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളും വിശദാംശങ്ങളും

1. Lady in her Dressing Room

സ്ത്രീ കട്ടിലിൻമേൽ ഇരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഈ ചിത്രം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശരീരം മുഴുവൻ ദൃശ്യമാണ്. സ്വയം അലങ്കരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് സ്ത്രീ കട്ടിലിരിക്കുന്നത്. ആരെയോ പ്രതീക്ഷിച്ച്, ഒരുങ്ങിയിരിക്കുന്നതു പോലെയാണ് ചിത്രം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പശ്ചാത്തലം ഗാർഹികമാണ്. അലംകൃതമായ ഗൃഹോപകരണങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്. ഇതൊഴിച്ചാൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മറ്റൊന്നുമില്ല. വളരെ ഇടുങ്ങിയ ഫ്രെയ്മിനകത്താണ് ഇരിക്കുന്നത്. മുലക്കച്ചയാണ് വേഷം. മാറിടത്തിന്റെ ഭാഗത്ത് ഊന്നൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ശ്രദ്ധ പതിയുന്നത് ഈ ഭാഗത്തുതന്നെയാണ്. കയ്യുയർത്തി മുടിയിൽ പൂമാല ചൂടന്നതായിട്ടാണ് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് കക്ഷത്തിന്റെ ഭാഗം കാണാനാവും. ആര്യസൗന്ദര്യലക്ഷണങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീക്ക്. മുഖത്തെ ഭാവം രതിപരമല്ലെങ്കിലും ശരീരം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് കാണിയിൽ തൃഷ്ണ ഉളവാക്കുന്ന വിധത്തിലാണ്.

2. Hamsa and Damayathi

ദമയന്തിയുടെ മുഴുവൻ ശരീരവും ദൃശ്യമാണ്. സാരി ധരിച്ചിരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ചിത്രീകരണം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ തൂണിന്റെ ഭാഗികദൃശ്യവും പടിക്കെട്ടും ഹംസം ഇരിക്കുന്ന പ്രതലവും കാണാം. പടിക്കെട്ടിനോട് ചേർന്ന ജലത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് കാണാനാവുന്നത്. വെള്ളത്തിൽ താമരപ്പൂ നില്ക്കുന്നത് കാണിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ജലത്തിന്റെയോ തുറസ്സിന്റെയോ അനുഭവം ലഭ്യമാകുന്നില്ല. വാതിൽപ്പുറ (outdoor) പശ്ചാത്തലം ഇടുങ്ങിയതാണ്. സ്വകാര്യ/ ഗാർഹിക ഇടം പോലെയാണ് അത് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ദമയന്തിയുടെ നോട്ടം ഹംസത്തിന്റെ നേർക്കാണ് കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നില്ല.

3. Lady in Moonlight

മുഴുവൻ ശരീരവും ദൃശ്യമാണ്. ഇരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാരി ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലമാണ്. പുഴയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ട്. ഫ്രെയ്മിന്റെ ഇടതുവശത്താണ് സ്ത്രീ ഇരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലം പ്രകൃതിയുടേതാണെങ്കിലും വളരെ ഇടുങ്ങിയ ഒരു സ്ഥലത്ത് ഇരിക്കുന്നതായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. തുറസ്സ് അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. ഫ്രെയ്മിനു പുറത്തേയ്ക്കാണ് സ്ത്രീ നോക്കുന്നത്. എന്നാൽ കാണിയുടെ നേർക്ക് നേരിട്ടുള്ള നോട്ടമല്ല. മുഖഭാവം രതിപരമല്ല. കുലീന എന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള രൂപമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആര്യൻ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പമനുസരിച്ചുള്ള മുഖവും അവയവങ്ങളും.

4. Malayalee Lady

മുട്ടിന് താഴെ വരെയുള്ള ശരീരമാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. മേൽമുണ്ട് തോളിലൂടെയിട്ട് മാറിടം മറച്ചിരിക്കുന്ന നിലയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബ്ലൗസോ മുലക്കച്ചയോ ധരിച്ചിട്ടില്ല. സ്ത്രീയുടെ കൈ വച്ചിരിക്കുന്ന പ്രതലം മാത്രമാണ് പശ്ചാത്തലം. ഇടുങ്ങിയതും സ്വകാര്യ ഗാർഹിക ഇടത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുമായ പശ്ചാത്തലമാണിത്. ഫ്രെയ്മിന്റെ മധ്യത്തിലായിട്ടാണ് വരച്ചുചേർത്തിരിക്കുന്നത്. നോട്ടം ഫ്രെയ്മിനു പുറത്തേയ്ക്കാണെങ്കിലും നേരിട്ട് കാണിയുടെ നേർക്കുള്ളതല്ല. ക്ഷണിക്കുന്ന തരം നോട്ടമല്ല ഇത്.

5. Sakuntala

പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രം. ശകുന്തളയിലാണ് ശ്രദ്ധ ഊന്നിയിരിക്കുന്നത്. താപസി, സഖിമാർ എന്നിവരുടെ പിന്നിൽ ഫ്രെയ്മിന്റെ വലതുവശത്താണ് ശകുന്തള. ശകുന്തളയുടെ പൂർണ്ണരൂപം ദൃശ്യമാണ്. താപസിയുടെയും സഖിമാരിലൊരാളുടെയും ശരീരം പിന്നിൽ നിന്നാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. രണ്ടാമത്തെ സഖിയുടെ മുഖത്തിന്റെയും മാറിടത്തിന്റെയും പാർശ്വദൃശ്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. സഖിമാരുടെ നിറം കറുപ്പാണ്. എന്നാൽ ശകുന്തളയുടെ നിറം, ശരീരപ്രകൃതി എന്നിവ ആര്യസൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശകുന്തള സഖിമാരെ അനുമഗിക്കുകയാണെങ്കിലും പിൻതിരിഞ്ഞു നോക്കുന്നതു കൊണ്ട് മുഖം പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യമാണ്. ഈ നോട്ടം കാണിയുടെ നേർക്കല്ല. കാണിക്ക് കാണാനാവാത്ത ആരുടെയോ നേർക്കാണ് ശകുന്തള നോക്കുന്നത്. ഈ നോട്ടം നേരിട്ടുള്ള നോട്ടമല്ല. ഒരളവുവരെ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം എന്ന് വിളിക്കാവുന്നതാണ്. താപസി, സഖിമാർ എന്നിവർ നോട്ടത്തിനുപുറത്താണ്. കാണിയുടെ നോട്ടം ചെന്നു തറയ്ക്കുന്നത് ശകുന്തളയിലാണ്.

6. Woman Ascending

സ്ത്രീ ആകാശത്തേയ്ക്കുയർന്നു പോകുന്ന ദൃശ്യമാണിത്. പശ്ചാത്തലം തുറസ്സും ആകാശവുമാണ്. രൂപം പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യമാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു മണ്ഡപത്തിന്റ ഭാഗങ്ങൾ കാണാം. ശരീരത്തിന്റെ മേൽഭാഗം ഒരേസമയം ആച്ഛാദിതവും അനാച്ഛാദിതവുമായ നിലയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാറിടത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗവും കക്ഷത്തിന്റെ കീഴ്ഭാഗവും ദൃശ്യമാണ്. അരക്കെട്ട്, പിൻഭാഗം, ചുണ്ടുകൾ എന്നിവയ്ക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീയുടെ മുടി അഴിഞ്ഞ നിലയിലാണ്. സാരിയുടെ ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. താഴെ നിന്ന് ഒരു പുരുഷരൂപം സാരിയുടെ തുമ്പിൽ പിടിച്ചുവലിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയ്മിന്റെ ഇടതുവശത്താണ് പുരുഷൻ നില്ക്കുന്നത്.

ഗാർഹിക/സ്വകാര്യ ഇടങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴത്തതേതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തുറസ്സും തുറന്ന ആകാശവും ഈ ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. സ്ത്രീയുടെ രൂപം രതിപരമാണ്. ആദ്യസൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് രൂപമാണിത്. പുരുഷൻ സ്ത്രീയുടെ നേർക്കു നോക്കുകയും സ്ത്രീ നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇരുവരും കാണിയുടെ നേർക്കുനോക്കുന്നില്ല.

7. Semi-nude

സ്ത്രീയുടെ പൂർണ്ണരൂപം ദൃശ്യമാണ്. ആകാശത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. വെളുപ്പും നീലയും മേഘങ്ങൾക്കിടയിലാണ് സ്ത്രീയുടെ ശരീരം ദൃശ്യമാകുന്നത്. ശരീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം പൂർണ്ണമായും നഗ്നമാണ്. മുലകൾ, ഉദരഭാഗം, ഒരു തുടയുടെ ഭാഗം എന്നിവ നഗ്നമായി കാണാനാകും. കൈ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരുക്കുന്നതുകൊണ്ട് കക്ഷത്തിന്റെ കീഴ്ഭാഗവും ദൃശ്യമാണ്. ചുണ്ടുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. മുടി അഴിച്ചിട്ട നിലയിലാണ്. വസ്ത്രങ്ങൾ അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ രീതിയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഫ്രെയ്മിന്റെ മധ്യത്തിലാണ് സ്ത്രീയുടെ രൂപം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇടതു ഭാഗത്തേയ്ക്ക് ലേശം ചെരിഞ്ഞ നിലയിൽ, ആ ദിശയിലേക്കു നോക്കുന്നു. നോട്ടം പുറത്തേയ്ക്കാണെങ്കിലും ഒന്നിന്റെയും നേർക്കല്ല. അതുകൊണ്ട് കാണിക്ക് നോട്ടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുകയോ കാണിയുടെ നോട്ടവുമായി ഇടയുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. മുഖത്തെ ഭാവം രതിപരമല്ല. എന്നാൽ ശരീരം മുക്കാലും തന്നെ വെളിപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ശരീരം രതിപരവും തൃഷ്ണയുണർത്തുന്നതുമാണ്.

8. Laxmi

പൂർണ്ണരൂപം ദൃശ്യമാണ്. കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രം. ഇടുങ്ങിയ ഗാർഹിക/സ്വകാര്യ ഇടമല്ല, തുറന്ന ഇടമാണ് പശ്ചാത്തലം. സാരിയാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുഖത്ത് സവിശേഷഭാവങ്ങളൊന്നുമില്ല. നോട്ടം നേരിട്ടാണ്. എന്നാൽ അത് രതിപരമല്ല. ഭാവരഹിതമായ നോട്ടമാണ്.

9. Sucking Child

അമ്മയും കുഞ്ഞും ചേർന്ന ചിത്രമാണ്. അമ്മ കുഞ്ഞിന് മുല കൊടുക്കുന്നതാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശരീരത്തിന്റെ അരക്കെട്ടുവരെയുള്ള മുകൾഭാഗമേ ദൃശ്യമാകുന്നുള്ളു. പശ്ചാത്തലം തീരെയില്ല. ചിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്നത് അമ്മയും കുഞ്ഞുമാണ്. സ്ത്രീയുടെ മുലകൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ഇടതുവശത്തേത്, പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യമാണ്. വലതുഭാഗത്തെ മുല കുഞ്ഞ് കുടിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ കണ്ണടച്ച്, അനുഭൂതിയിലെന്നപോലെയാണ് ചാരിയിരിക്കുന്നത്. ആനന്ദം അനുഭവിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള മുഖഭാവമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കണ്ണുകളടച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സ്ത്രീ കാണിയുടെ നേർക്കു നോക്കുന്നില്ല. കുട്ടി ഇടം കണ്ണിട്ട് കാണിയുടെ നേർക്ക്, അതായത് ഫ്രെയ്മിന്റെ ഇടതുവശത്തേയ്ക്ക്, നോക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീയുടെ ശരീരം, വിശേഷിച്ച് തുറന്നു കിടക്കുന്ന മാറിടം തൃഷ്ണയുളവാക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

10. Ammakoil Thampuran

ശരീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം, ഏകദേശം അരക്കെട്ടുവരെയാണ് ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യമാവുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ച് ഒന്നുമില്ല. പൊതുഇടമാണോ ഗാർഹികഇടമാണോ എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ പററാത്തതരത്തിലാണ് പശ്ചാത്തലം. ഫ്രെയ്മിന്റെ ഏതാണ്ട് മുഴുവൻ തന്നെ നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്നതരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശിരസ്സിന് മുകളിലായി ഇടം കിടപ്പുണ്ട്. ചുകന്ന നിറമുള്ള സാൽവ കൊണ്ട് പുതച്ച മട്ടിലാണ് വരച്ചിട്ടുള്ളത്. സാമ്പത്തികവും സാമൂഹ്യവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അധികാര ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രകടമാവുന്നുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളും, ആകൃതിയിലെ കുലീനത, പ്രായം എന്നിവയും ചേർന്ന് സവിശേഷമായ അധികാരശക്തി പ്രകടമാവുന്നു.

കാണിയുടെ നേർക്ക് നേരിട്ടുള്ള നോട്ടമാണ് ഉള്ളത്. ഇത് തുളച്ചുകയറുന്നതരം നോട്ടമാണ്. കാണിയെ സംബന്ധിച്ച് അസ്വസ്ഥത ഉണ്ടാക്കാവുന്നതും തടസ്സമില്ലാതെ നോക്കുന്നതിന് വിഘാതമായതുമായ അധികാരനോട്ടമാണിത്.

11. Portrait of a Foreigner

ചിത്രത്തിൽ വിദേശിയുടെ പൂർണ്ണരൂപമാണ് ദൃശ്യമാവുന്നത്. പശ്ചാത്തലം തീരെയില്ല. പൊതുഇടമാണോ ഗാർഹികഇടമാണോ എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാത്ത തരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയ്മിൽ ഏതാണ്ട് മുഴുവനായിത്തന്നെ വിദേശിയുടെ രൂപം നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. ശിരസ്സിനുമുകളിലും ഇടം ഇല്ല.

അമ്മകോവിൽത്തമ്പുരാന്റെ ഛായാചിത്രത്തിലെന്നപോലെ അധികാരം പ്രകടമാക്കുന്ന രൂപമാണ് വിദേശിയുടേതും. അധികാരസൂചകമായ മുഖഭാവം, ചിഹ്നങ്ങൾ എന്നിവയോടൊപ്പം പരിഷ്ക്കൃതമായ പാശ്ചാത്യ വസ്ത്രധാരണം, പ്രായത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ എന്നിവ കൂടി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അതേസമയം, തമ്പുരാന്റെ നോട്ടത്തേക്കാൾ മയപ്പെട്ടതും പരിഷ്ക്കൃതവുമാണ് വിദേശിയുടെ നോട്ടം. നേരിട്ടുള്ള നോട്ടമാണിത്. അധികാരത്തോടൊപ്പം തന്നെ പാശ്ചാത്യമായ പരിഷ്ക്കാരാഭിരുചിയും സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

12. Harischandra in Distress

പൊതുഇടമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫ്രെയ്മിൽ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കെട്ടിടങ്ങളുടെ ഭാഗങ്ങളും പൊതുസ്ഥലത്തെ ആൾക്കാരെയും കാണാനാവും. ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ, ചന്ദ്രമതി, രോഹിതാശ്വൻ, ലേലം കൊള്ളുന്നയാൾ എന്നിവരെയാണ് മുൻനിരയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മഹർഷി ലേശം പിന്നിലാണ് നില്ക്കുന്നത്. അയാളുടെ മേൽ നിഴൽ വീഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ട്. ലേലം കൊള്ളുന്നയാളുടെ മേലും പ്രകാശം മങ്ങിയാണ് വീഴുന്നത്.

ശ്രദ്ധയൂന്നിയിരിക്കുന്നത് ഹരിശ്ചന്ദ്രനിലാണ്. ഹരിശ്ചന്ദ്രന്റെ പൂർണ്ണരൂപം ദൃശ്യമാണ്. നോക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും എന്തിന്റെ നേർക്കാണ് എന്ന് വ്യക്തമല്ലാത്ത നോട്ടമാണ്. ചന്ദ്രമതി മുഖം പൊത്തി നില്ക്കുന്നതുകൊണ്ട് നോക്കുന്നില്ല. കാണിയുടെ നോട്ടം പതിയുന്നത് ഹരിശ്ചന്ദ്രനിൽ തന്നെയായിരിക്കും. ഇവിടെ അധികാരമെന്നത് സാമ്പത്തിക -സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ അധികാരത്തേക്കാൾ ധാർമ്മികാധികാരമാണ്. ഇതിന്റെ നേർക്കാണ് നോക്കുന്നത്.

13. Mohini and Rugmangada

നിരവധി ആളുകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടകീയരംഗമാണിത്. രുഗ്മാംഗദന്റെ രണ്ടാം ഭാര്യയായ മോഹിനി, രാജാവിന്റെ ആദ്യഭാര്യയിലുള്ള മകനെ ബലി കൊടുക്കാനാവശ്യപ്പെടുന്നതാണ് രംഗം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൊട്ടാരത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളും ആളുകളെയും കാണാം. മോഹിനിയിലാണ് ശ്രദ്ധയൂന്നിയിരിക്കുന്നത്. പൂർണ്ണകായ രൂപത്തിലാണ് എല്ലാ ആളുകളെയും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. രുഗ്മാംഗദൻ മുകളിലേയ്ക്കാണ് നോക്കുന്നത്. രാജ്ഞി ബോധരഹിതയായി കിടക്കുന്നതുകൊണ്ട് നോക്കുന്നില്ല. മോഹിനിയൊഴികെ മററ് സ്ത്രീകളാരും മുഖമുയർത്തി നോക്കുന്നില്ല. ഒരു സ്ത്രീയെ മുഖം പൊത്തിയ നിലയിലാണ് കാണിക്കുന്നത്.

മോഹിനിയുടെ നിൽപ്പ് അധികാരം പ്രകടമാക്കുന്നതരത്തിലാണ്. മോഹിനി ആരുടെയോ നേർക്ക് ആജ്ഞ നല്കുന്നപോലെ നോക്കുന്നതു കാണിക്കുന്നു. ആരാണ് നോട്ടത്തിന് വിധേയമാവുന്നതെന്ന് വ്യക്തമല്ല. എന്നാൽ കാണിയുടെ നേർക്ക് നേരിട്ട് നോക്കുന്നില്ല. അധികാരസൂചകമായ നോട്ടമാണ് മോഹിനിയുടേത്. എന്നാൽ ഇത് സ്ത്രീകളുടെ അധികാരം/നോട്ടം എന്ന നിലയിൽ അധാർമ്മികതയുമായി ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

14. Santhanu and Matsyagandhi

രണ്ടുപേർ ചേർന്ന ചിത്രമാണിത്. ശന്തനുവിനെ ഇരിക്കുന്ന മട്ടിലും മത്സ്യഗന്ധിയെ വെള്ളത്തിലിറങ്ങി നില്ക്കുന്ന മട്ടിലുമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജലത്തിൻെറ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രം. ഗാർഹിക/സ്വകാര്യ ഇടമല്ലെങ്കിലും പൊതു ഇടത്തിന്റെ സ്വഭാവമില്ല. മത്സ്യഗന്ധിയെ അരക്കുമേൽ നഗ്നമായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുട്ടിന് ലേശം മാത്രം താഴെ നില്ക്കുന്ന വസ്ത്രമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൈകൊണ്ട് മറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാറിടം ഭാഗികമായി ദൃശ്യമാണ്. ഉദരഭാഗവും കാലിന്റെ ഭാഗവും കാണാം. മത്സ്യബന്ധനോപകരണങ്ങൾ ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശന്തനു രാജകീയ വേഷത്തിലാണ്. അധികാരചിഹനങ്ങൾ, വില്ല് എന്നിവ വരച്ചുചേർത്തിട്ടുണ്ട്. മത്സ്യഗന്ധിയുടെ നേർക്ക് തൃഷ്ണയോടെ നോക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആസക്തി നിറഞ്ഞ നോട്ടമാണിത്. മത്സ്യഗന്ധി കാണിക്ക് അഭിമുഖമായാണ് നില്ക്കുന്നത്. ശന്തനുവിന് ദൃശ്യമാകുന്നത് മത്സ്യഗന്ധിയുടെ പിൻഭാഗമാണ്. ശന്തനുവിന്റെ നോട്ടം മത്സ്യഗന്ധി തിരികെ കൊടുക്കുന്നില്ല. ഫ്രെയ്മിന്റെ പുരോഭാഗത്ത് മത്സ്യഗന്ധിയാണ് വരുന്നത്. മത്സ്യഗന്ധി ഫ്രെയ്മിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. ഇത് ഒരു പരിധിവരെ കാണിയുടെ നേർക്കാണ്. നോട്ടം തട്ടിക്കളയുന്നില്ലെങ്കിലും ക്ഷണിക്കുന്ന നോട്ടമല്ല. എന്നാൽ, ലജ്ജ നിറഞ്ഞതോ താഴേ

യ്ക്കുള്ളതോ ആയ നോട്ടമല്ല ഇത്.

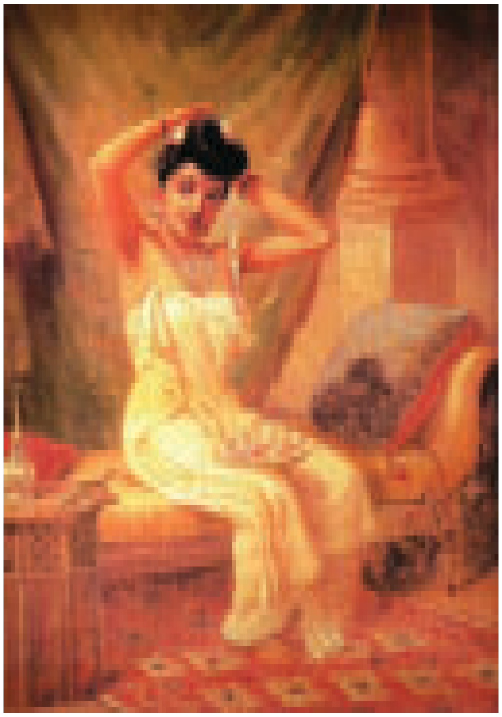
രവിവർമ്മയുടെ മററ് പല ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, മറെറാരു സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രത്തെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

15. There Comes Papa

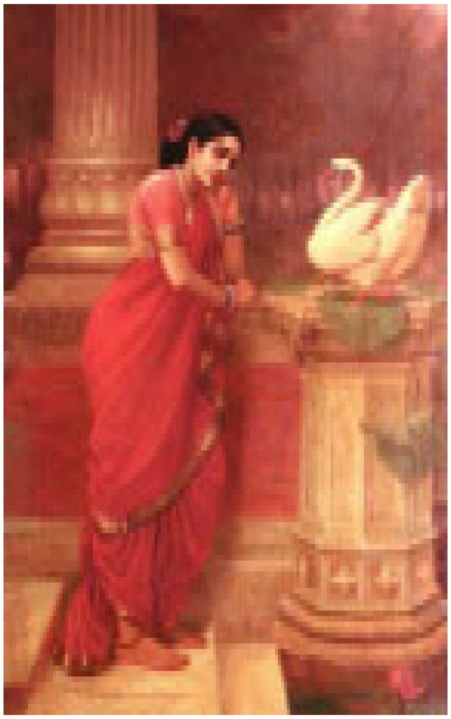
കുഞ്ഞിനെ ഒക്കത്തെടുത്തു നില്ക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ പൂർണ്ണരൂപമാണിത്. പശ്ചാത്തലം ഗാർഹികമാണ്. തുറസ്സ് അനുഭവപ്പെടാതെ, ഒട്ടൊക്കെ ഇടുങ്ങിയ പശ്ചാത്തലമാണിത്.

മുലക്കച്ചയാണ് സ്ത്രീ ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആര്യസൗന്ദര്യലക്ഷണങ്ങൾ തന്നെയാണ് സ്ത്രീയുടേത്. കുലീനത്വം സൂചിതമാകുന്ന വേഷവും അലങ്കാരവുമാണ്. ശരീരസൗന്ദര്യം പ്രകടമാവുന്നതോടൊപ്പം കുടുംബിനിയുടെ ഭാവമാണ് സ്ത്രീക്കു നല്കിയിരിക്കുന്നത്.

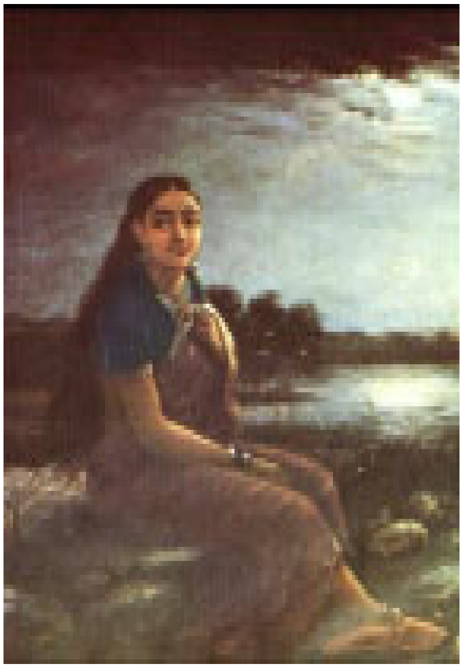
കുട്ടിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ഒരു വശത്തിനുനേർക്കാണ് നോട്ടം. ലേശം താഴേക്കാണ് നോക്കുന്നത്. നേരിട്ട് കാണിയുടെ നേർക്ക് നോക്കുന്നില്ല.



Lady in her Dressing Room

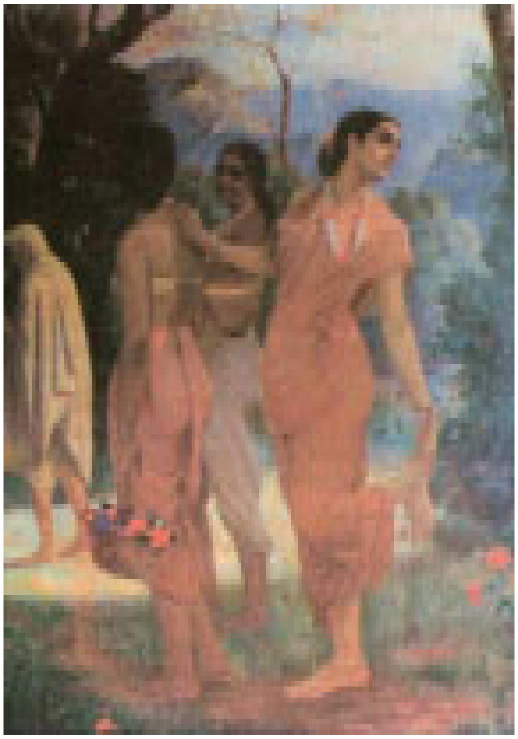


Hamsa and Damayathi

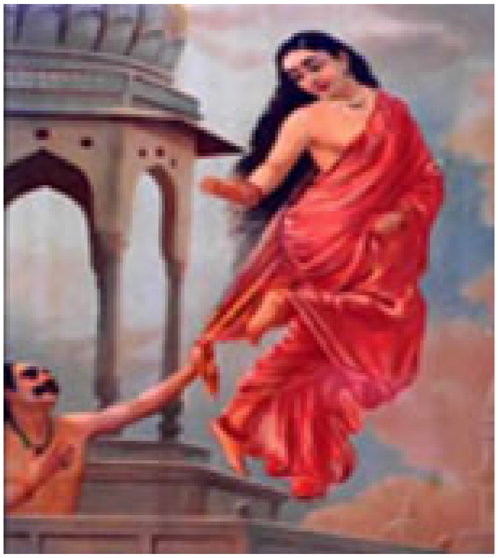


Lady in Moonlight

Malayalee Lady



Sakuntala

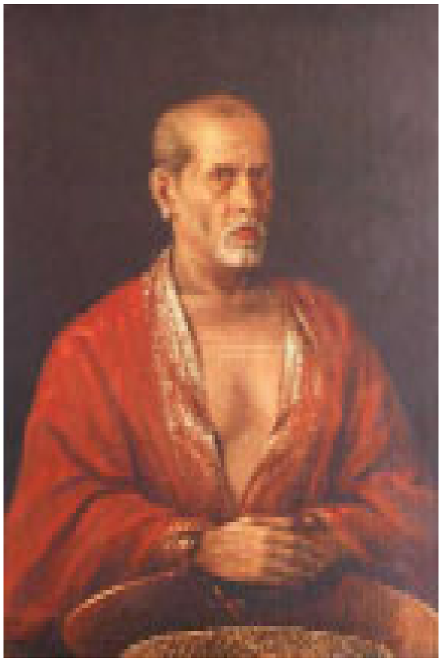


Woman Ascending

Semi-nude

Laxmi

Sucking Child



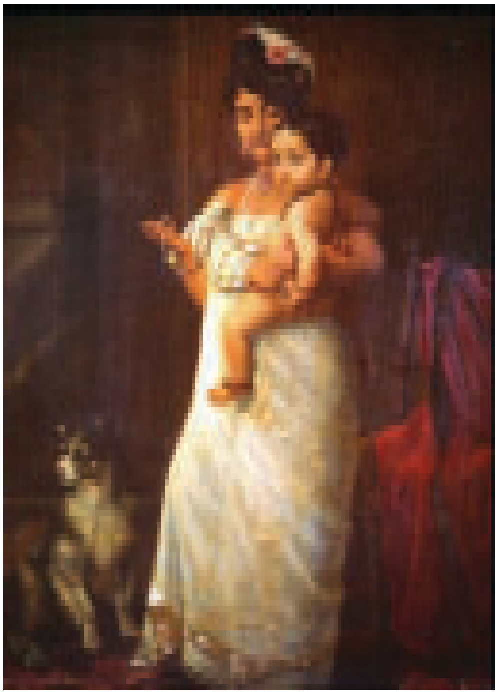
Ammakoil Thampuran

Portrait of a Foreigner

Harischandra in Distress

Mohini and Rugmangada

Santhanu and Matsyagandhi



There Comes Papa

അനുബന്ധം 2

ചെമ്മീൻ എന്ന സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ (Stills)

Bibliography

Ackerman, Diane *A Natural History of Senses* (Vintage : New York, 1993)

Adler, Kathleen and Pointon, Marcia (Ed) *The Body Imagined : The Human Form and*

Adorno, Theodor *Introduction to the Sociology of Music* (Continuum : New York, 1976)

Allen, Richards and Ishi Gonzales, *Alfred Hitchcock Centenary Essays* (B F I : London ,1999)

Alloula, Malek *The Colonial Harem* (Minnesota University Press : Minneapolis, 1986)

Althusser, Louis *Lenin and Philosophy* (New Left Books : London, 1971)

Althusser, Louis *Essays in Self-Criticism* (New Left Books : London, 1976)

Andrew, Dudley *Concepts in Film Theory* (Oxford University Press : New York, 1984)

Annette, Kunh *Women's Pictures : Feminism and Cinema* (Routledge & Kegan Paul : London & New York, 1982)

Argyle, Michael *Bodily Communication* (Methuen : London, 1975)

Argyle, Michael *Social Interaction* (Methuen : London, 1969)

Argyle, Michael *The Psychology of Interpersonal Behaviour* (Penguin : Harmondsworth, 1983)

Argyle, Michael (Ed.) *Social Encounters: Readings in Social Interaction* (Penguin : Harmondsworth, 1973)

Armes, Roy *The Ambiguous Image* (Socker & Warburg : London, 1976)

Armstrong, Nancy and Tennenhouse, Leonard (Ed.) *The Ideology of Conduct* (Methuen : New York and London, 1987)

Bakhtin, Michael *Rebelais and His World* (Indana University Press : Bloomington, 1984)

Barnard, Malcolm *Fashion as Communication* (Routledge : London & New York,1996)

Barthes, Roland *Camera Lucida* (Hill and Wang : New York, 1981)

Barthes, Roland *Image -Music -Text* (Noonday : New York, 1977)

Bartky, Sandra Lee *Femininity and Domination* (Routledge : New York, 1990)

Basheer, Vaikom Muhammad *Sampoorna Krithikal Vol.I* (D C Books : Kottayam,)

Basu, Pranjali *Cinema in Focus* (Odessey, Thiruvananthapuram, 1992)

Baudrillard, Jean *Simulacra and simulation* (University of Michigan Press : USA, 1995

Baudrillard, Jean *The evil Demon of Images* (University of Sidney : Sidney, 1988)

Baudrillard, Jean *Simulations* (Semiotext : New York, 1983)

Baudrillard, *Jean The Consumer society* (Sage : London,1998)

Baudry, Jean Louis *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* (Film Quarterly 28.2., Winter 1974-'75)

Bauman, Zygmunt *Liquid Modernity* (Polity : U K & U S A, 2000)

Bazin, Andre *What is Cinema i* (University of California Press : Berkeley, 1967)

Bazin, Andre *What is Cinema ii* (University of California Press : Berkeley, 1972)

Benjamine, Walter *Selected Writings Vol.I* (Ed) Bullock, Marcuse and Jennings, Michael W (Harvard University Press : Cambridge, Mass. and London, 2004)

Benjamine, Walter *Selected Writings Vol.II* (Ed)

Benko, Gorges and Strohmayor, Ulf *Space and Social Theory* (Blackwell : U K and U S A,1997)

Bennet, Tony, Susan Boyd-Bowman, Kolin Merier, and Jannet Wollacott (Ed.) *Popular Television and Film* (BFI: London, 1985)

Bennet, Tony, Graham Martin, Collin Mercer, and Janet Woollacot (Ed.) *Culture, Ideology and Social Process* (Open University Press : London, 1981)

Berger, John *Ways of Seeing* (B B C & Penguin Books,England, 1977)

Bhaskaranunni, P *Pathonpathaam Noottaandile Keralam* (Kerala Sahithya Akademy : Thrissur, 2000)

Bhattathiripad, V T *Karmavipakam* (Best Books : Thrissur, 1988)

Bhattathiripad, V T, *V Tyude Sampoorna Krithikal* (DC Books: Kottayam, 1997)

Blonsky, Marshall *On Signs* (John Hopkins University Press : 1985)

Bordo, Susan *Unbearable Weigh : Feminism, Western Culture and the Body* (University of California Press : Berkeley & London, 1993)

Bothamley, Jennifer *Dictionary of Theories* (Gale Research International Limited : U K, 1993)

Boyd-Barret, Oliver and Newbold, Chris *Approaches to Media* (Arnold : New York, 1995)

Brosius, Christiane and Butcher, Melissa *Image Journeys* (Sage : New Delhi, 1999)

Brownmiller, Susan *Against Our Will* (Simon and Schuster : New York, 1975)

Burgin, Victor (Ed) *Thinking Photography* (MacMillan : London, 1982)

Butler, Judith *Gender Trouble : Feminism and the subversion of Identity* (Routledge and Kegan Paul : New York & London, 1990)

Butler, Judith *The Bodies that Matter* (Routledge : London and New York, 1993)

Cartwright, Lisa *Screening the Body* (Minnesota University Press : Minneapolis, 1995)

Caughie, John, Annette Kuhn & Mandy Merck (Eds.) *The Sexual Subject: A* Screen *Reader in Sexuality* (Routledge: London: 1992):

Cavallaro, Dani *The Body for Beginners* (Orient Longman : India, 2001)

Chandu Menon, O *Indulekha* (D C Books : Kottayam, 1991, First published in 1889)

Chomsky, Noam *Manufacturing Consent*

Cohan, Steven & Ina Rae Hark (Eds.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (Routledge : London, 1993)

Connor, Steven *Postmodernist culture* (Blackwell : London, 1997)

Cook, Pam (Ed.) *The Cinema Book* (BFI : London, 1985)

Couzens Hoy, David (ed) *Foucault : A Critical Reader* (Basil Blackwell, U K & U S A, 1987)

Cowie Elizabeth *Representing Women* : Cinema and Psychoanalysis (MacMillan : London,1997)

Craik Jennifer *The Face of Fashion* (Routledge : London, 1995)

Crawford, Mary *Talking Difference : On Gender and Language* (Sage : UK, 1995)

Critical Quarterly 36 spring 1994

Culler, Jonathan *The Pursuit of Signs* (Routledge : London & New York, 2001)

Dahejia, Vidya (ed), *Representing the Body* (Kali for Women : New Delhi, 1999)

Danesi, Marcel *Understanding Media Semiotics* (Arnold : New York)

De Lauretis, Teresa : *Technologies of Gender*, (Indiana University Press:Bloomington, 1987)

Debord, Guy *The Society of the spectacles* (Black and Red Books : Detroit, 1967)

Debord, Guy *Comments on the Society of Spectacles* (Verso : New York & London, 1990)

Dedalus, *Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Fall 1985

Deleuze, Gills *Cinema 1:The movement Image* (University of Minnesota Press:Minneapolis, 1986

Deleuze, Gills *Cinema 2 : the Time Image* (University of Minnesota Press : Minneapolis, 1989)

Denzin, Norman K, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze* (Sage : London. (1995)

Descartes, Rene *Selected Philosophical Writings* (Cambridge University Press : Cambridge, 1988)

Devika, J *Engendering Individuals* (Orient Longman : New Delhi, 2007)

Dinesan, V *Imagining Nuclear Family : Kerala Experience* (Malabar Charitable Society : Payyannur, 1995)

Doane, Mary Ann *The Desire For Desire: Woman's Film of the 1940s* (Indiana University Press ; Bloomington,1987)

Doane, Mary Ann *Femme Fatales : Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (Routledge : New York & London, 1991)

Dyer, Richard *Only Entertainment* (Routledge : London, 1992)

Dyer, Richards *The Matter of Images* (Routledge : London)

Easthope, Antony and Cate MacGowan, (Ed.) A *Critical and Cultural Theory Reader* (University of Toronto Press : Toronto & Buffalo, 1994)

Elkins, James *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (Simon & Schuster : New York, 1996)

Ellis, John *Visible Fictions* (Routledge : London & New York,1994)

Ellul, Jacques *The Technological Society* (Vintage :New York, 1964)

Entwistle, Harold *Antonio Gramsci* (Routledge & Kegan Paul, 1979)

Fanon, Frantz *Black Skin, White Masks* (Grove Press : New York, 1967)

Faubion, James D (ed) *Essential Works of Foucault 1954 – 1984 VolumeIII Power* (Penguin Books : England, 1994)

Faubion, James D (ed) *Essential Works of Foucault 1954 – 1984 Volume II Aesthetics* (Penguin : England, 1994)

Fisk, John *Television Culture* (Routledge : New York, 1987)

Fiske, John *Media Matters : Race and Gender in US Politics* (Minnesota University Press : Minneapolis,1996

Fiske, John *Understanding Popular Culture* (Routledge : London, 1989)

Foucault, Michel *History of sexuality Volume I : An Introduction* (Peguin Books, New York, 1978)

Foucault, Michel *History of Sexuality Volume II : The Use of Pleasure* (Vintage : New York, 1986)

Foucault, Michel *History of Sexuality Volume III : The Care of the Self* (Penguin : England, 1986)

Foucault, Michel *Madness and Civilisation* (Random House : New York, 1965)

Foucault, Michel *The Order of Things* (Routledge : London & New York, 2002)

Foucault, Michel *Discipline and Punish : The Birth of the Prison* (Vintage : New York, 1979)

Fowles, Jib *Advertising and Popular Culture*. (Sage: Thousand Oaks, California, 1987) Gamman, Lorraine & Margaret Marshment (Eds.) *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. (Women's Press: London, 1987)

Freud, Sigmund *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (Penguin, New York : 1983)

Friedberg, Anne *Window Shopping : Cinema and the Postmodern* (University of California Press : Berkeley & London, 1993)

Fusco, Coco *The Other History of Intercultural Performance* (New Press : New York, 1995)

Galan, L S *The Use of Subjective Point of View in Persuasive Communication*. (Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania : USA, 1986)

Gane, Mike (Ed.) *Ideological Representation and power in Social Relations : Literary and Social Theory* (Routledge : London & New York,1989)

Gever, Martha, Prathibha Parmar and John Gryson , (Ed) *Queer Looks* (Routledge : London & New York, 1993)

Gordon, Terrence W *McLuhan for beginners* (Orient Longman : India, 2003)
Gramsci, Antonio *Selections from Prison Notebooks* (Lawrence and Wishart : London, 1982)
Green, Lelia *Technoculture* (Allen & Unwin, Australia, 2007)
Grodal, Torban *Moving Pictures* (Oxford University press, New York, 1999)
Grossberg, Lawrence *Cultural studies* (Routledge : New York & London, 1992)
Guttung, Gary (ed) The *Cambridge Companion to Foucault* (Cambridge University Press: New York,1994)
Hall, Edward T *The Silent Language* (Fawcett : New York, 1959)
Hall, Edward T *The Hidden Dimension: Man's Use of Space in Public and Private*. (Bodley Head : London, 1966)
Hall, Stuart (ed) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Sage : Thousand Oaks & London, 1997
Hall, Stuart (Ed.) (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage
Hall, Stuart et al (Ed) *Culture, Media, Language* (Hutchinson : London, 1980)
Harris, David *A Society of Signs* (Routledge : London, 1996)
Harris, David *From Class Struggle to the Politics of Pleasure* Routledge : New York, 1992)
Hartly, John *The Politics of Pictures* (Routledge : New York & London,1992)
Hawkes, Terrence *Structuralism and Semiotics* (University of California Press : Barkeley & London, 1977)
Henley, Nancy M *Body Politics* (Prentice-Hall ; New Jersey, 1977)
Higgins, Patrick *A Queer Reader* (Fourth Estate : London, 1993)
Hindess, Barry *Discourse of Power* (Blackwell : U K & U S A, 1996)
Hoggart, Richard *Speaking to Each Other* (Penguin : England, 1973)
Hollows, Joanne and Janovich, Mark (ed) *Approaches to Popular Film* (Manchester University Press : U K, 1995)
hooks, bell *Reel to Real* (Routledge, New York, 1990)
hooks, bell *Yearning : Race, Gender and Cultural Politics* (South End Press : Boston, 1990)
Inglis, Fred *Media theory : An Introduction* (Basic Blackwell : U K & U S A, 1990)
Irimpayam, George (ed) *Nalu Novelukal* (Sahithya Academy : Thrissur, 1985, First published in 1897)
Jameson, Frederic *Postmodernism or, the Logic of Late capitalism* (Duke University Press : Durham, NC & London, 1991)
Jameson, Frederic *The politics of Unconscious* (Routledge : London, New York, 2007)
Jay, Martin *Downcast Eyes* (University of California Press :Berkeley & London, 1993)
Jay, Martin *Vision and Visuality* (Bay Press : Seattle,1988)
Jenkins, Richard *Pierrie Bourdieu* (Rouledge : London & New York, 2002)
Jenks, Chris *Culture* (Routledge : London & New York,1993)
Jenks, Chris *Visual Culture* (Routledge : London, 1995)
Jhally, Sut *The Codes of Advertisement* (Frances Printers : London,1987)
Jon Bird et al (Ed.) *The Block Reader in Visual Culture* (Routledge : London and New York, 1996)
Kaplan, E A *Women and Film: Both Sides of the Camera* (Methuen: New York, 1983)
Karlekar, Malavika *Re-visioning the Past* (Oxford University Press : New Delhi, 2005)

Katz Elihu et al (Ed.) *Canonic Texts of Media Research* (Polity : U K, 2003)

Kaur, Raminder and Ajay J Sinha, *Bollyworld* (Sage : New Delhi, 2005)

Kent, Sarah and Jaqueline Morreau, (Ed) *Women's Image on Men* (Pandora Books : London, 1990)

Kesavan, C *Jeevithasamaram* (NBS : Kottayam, 1971)

Kimmel, Michael S and Aronson, Amy (ed) *The Gendered Society Reader* (Oxford : New York, 2004)

Konigsberg, Ira *The Complete Film Dictionary* (Bloomsberry : London, 1993)

Kracauer, Sigfried *Theory of Film* (Oxford University Press :New York, 1971)

Kress, Gunther & Theo van Leeuwen *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. (Routledge: London, 1996).

Kumaran Asan, N *Asante Padyakrithikal* (D C Books : Kottayam, 1998)

Kunjunni, *Namboori Phalithangal* (NBS: Kottayam, 1985)

Lapsley, Robert & Michael Westlake *Film Theory: An Introduction* (Manchester University Press: Manchester, 1988)

Lauretis, Teresa *Alice Doesn't* (Indiana University Press : Bloomington, 1984)

Lee, Martyn J *Consumer Culture Reborn* (Routledge : London,1993)

Levi-Stauss, Claude *Structural Anthropology* (Basic Books : New York, 1963)

Lisa Appignanesi, (ed) *Postmodernism* (Free Association Books : London, 1989)

Louw, Eric *The Media and Cultursl Production* (Sage : London, Thousand Oaks, New Delhi, 2001)

Lowe, Donald M *History of Bourgeois perception* (Harvard University Press : Great Baritain, 1982)

Lowe, Donald M The *Body in Late Capitalist U S A* (Duke University Press : Durham, 1995)

Lutz, Catherine & Jane Collins (1994): 'The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of *National Geographic*'. In Taylor (Ed.), *op. cit.*, 363-84

Lyothard, Jean-Francois *Phenomenology* (SUNY Press : Albany ; 1991)

Lyothard, Jean-Francoise *The Postmodern Explained* (Minnesota Press : Minneapolis, 1993)

MacDonald, Myra *Representing women* (Edward Arnold : London, 1995)

Manuel, Jose K., *Cinimayile Sareerabhasha* (Current Books: Kottayam, 2005)

Mayne, Judith *Cinema and Spectatorship* (Routledge: London, 1993)

McCloud, Scott *Understanding Comics* (HarperPerennial : New York, 1994)

McGee, Patrick *Cinema, Theory and Political Resposibility in Contemporary Culture* (Cambridge University Press : U K, 1997)

McGinn, Colin *The Power of Movies* (Vintage : New York, 2007)

McLuhan, Marshall *The Guttenberg Galaxy* University of Toronto Press: New York, 1962)

McLuhan, Marshall *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man* (Beacon Press : Boston)

McNay, Lois *Foucault and Feminism* (Polity Press ; U K, 1992)

Merleau-Ponty, Maurice *Sense and Nonsense* (North Western University Press : Illinois,1964)

Messaris, Paul (1997): *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*. London: Sage

Metz, Christian The *Imaginary Signifier* (Indiana University Press : Bloomington, 1982)

Metz, Christian *Film Language : A Semiotics of Cinema* (Oxford University Press : New York and Oxford, 1974)

Metz, Christian 'The Imaginary Signifier', *Screen* 16(3), 1975 (Eds.) (1992)

Meyrowitz, Joshua *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (Oxford University Press : . New York, 1985)

Miller, Toby and Stam, Robert *A Companion to Film Theory* (Blackwell : U S A, 1999)

Millum, Trevor (1975): *Images of Woman: Advertising in Women's Magazines*. London: Chatto & Windus

Mirzoeff, Nicholas *Visual Culture Reader* (Routledge : London, 1998)

Mitchell, Juliet *Psychosnslysis and Feminism* (Penguin : England, 1986)

Modleski, Tania *The Women Who Knew Too Much : Hitchcock and feminist Theory* (Methuen : New York & London, 1988)

Moureen MacNiel, Gender and Expertise, 1987

Mulvey, Laura *Visual and Other Pleasures* (Macmillan : London, 1989)

Naelson, Robert and Richard Shiff (Ed.) *Critical Terms of Art History* (University of Chicago Press : U S A, 1996)

Narayanan, Sheevolli (Ed) *Venmani Krithikal* (Current Books : Thrissur, 1991)

Nash, Christopher (Ed.) *Narrative in Culture* (Routledge : London & New York,1994)

Nicholls, Bill (Ed.) *Movies And Methods Vol. I & 11* (Seagull : Culcutta, 1993)

O'Neill, John *The Market* (Routledge : London nd New York, 1998)

Osella, Filippo and Osella Caroline *Social Mobility in Kerala* (Pluto Press : London & Virginia, 2000)

O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (Routledge : London, 1994)

Penley, Constance *Feminism and Film Theory* (Routledge & B F I, New York & London, 1988)

Penley, Constance and Ross, Andrews (Ed.) *Technoculture* 9University of Minnesota Press : Minneapolis, 1991)

Pinney, Christopher *Photos of the Gods* (Oxford University Press : New Delhi, 2004)

Piper, Adrian *New Feminist Criticism : Art, Identity, Action* (Icon Editions : New York, 1992)

Pollock, Griselda *Vision and Difference* (Routledge : London & New York, 1988)

Premji *Ritumati* (Current Books : Thrissur, 1991, First published in 1944)

Pultz, John *Photography and the Body* (Orion Publishing Group : London, 1995)

Rabinow, Paul (Ed) *Essential Works of Foucault 1954 – 1984 Volume I Ethics* (Penguin England, 1994)

Radhakrishnan J *Unpublished work on Reformation in Kerala*

Real, Michael. R *Super Media* (Sage : California, London & New Delhi, 1989)

Real, Michael. R *Mass Mediated Culture* (Prentice Hall : New Jeresy, 1977)

Richard, Allen and Smith, Murray (Ed.) *Film Theory and Philosophy* (Oxford University Press : new York, 1997)

Rose, Gillian *Visual Methodologies* (Sage : London,2001)

Rosen, Philip (Ed.) *Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus*

Sangari, Kumkum and Vaid, Suresh (Ed.) *Recasting women : essays in Colonial History* (Kali for Women : Delhi, 1989)

Sankaran Namboothiripad, Kanippayur *Ente Smaranakal, Vol. I, II & III* (Panchangam Books: Thrissur, 1964)

Sankunni, Kottarathil *ithihyamala* (Current Books : Kottayam, 2006; First published in 1909)

Saussur, Ferdinand de *Course in General Linguistics* (Fontana : London, 1974)

Shohat, Ella and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media* (Routledge : London & New York, 1994)
Silverman, Kaja *The Subject of Semiotics* (Oxford University Press : New York & Oxford)
Silverman, Kaja *Masochism and Subjectivity*, in Framework 12: 2-9 , 1980
Simon During (Ed) *Cultural Studies Reader* (Routledge: New York & London, 1993)
Sontag, Susan *On Photography*. (Penguin: Harmondsworth, 1979)
Sontag, Susan (Ed) *Barthes : Selected Writing* (Fontana : Great Britain, 1982)
Sree Narayana Guru *Atmopadesha Sathakam* in *Noottandinte Kavitha Vol. I* (SPCS: Kottayam, 2001)
Stacy, Jackie *Star Gazing : Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (Routledge : London & New York, 1994)
Stam, Robert *Film Theory an Introduction* (Blackwell : U S A & U K, 2000)
Stor, John *Cultural Theory and Popular culture* (Harvester Wheatsheat :U K, 1993)
Sturkin, Marita and Lisa Cartwright *Practices of Looking* (Oxford University Press : Oxford, New York, 2001)
Sulkunen, Pekka et al (Ed.) *Constructing New Consumer Society* (MacMillan : Hampshire & London, 1997)
Tagg, John *The Burden of Representation*. (University of Massachusetts Press: Amherst, 1988)
Taylor, Lucien (Ed.) *Visualizing Theory* (New Routledge : New York, 1997)
Television and Film (Open University Press : London, 1985)
Thompson, Denys *Discrimination and Popular Culture* (Penguin : England, 1964)
Thompson, Roy *Grammar of the Edit* (Focal Press : Amsterdam, 1992)
Tomas, Avid *Beyond the Image Machine* (Continuum : London & New York,2004)
Tuchman, Gaye *Making News: A Study in the Construction of Reality* (Free Press: New York, 1978)
Turner, Graeme *Film as Social Practice* (Routledge : London & New York, 1998)
Udayakumar, P *Self, Body and Innersense Some Reflections on Sree Narayana Guru and Kumaran asan* in *tudies in History13, 2, n,s.* (Sage : New Delhi, Thousand Oaks, London, 1997)
Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. (Sage: London, 1990)
Utterson, Andrew (Ed) *Technology and Culture* (Routledge : London & New York,
Venkiteswaran, C S (Ed) *A Door to Adoor* (South Asian Film Foundation : Middlesex, U K, 2006)
Venugopal, K M (Ed) *Keralam, Laingikatha, Linganeethi* (Sign Books : Thiruvananthapuram, 2006)
Virdi, Jyothika *The Cinematic Imagination* (Orient Longman : India, 2007)
Visual Culture since Renaissance (Cambridge University : Cambridge University, 1993)
Wajcman, Judy *Feminism Confronts Technology* (polity : U K, 1991)
Warner, Marina *Alone of All Her Sex* (Vintage : England, 2000)
Watson, James and Anne Hill *Dictionary of Media and Communication Studies* (Oxford University Press : New York, 1989)
Waugh, Patricia (Ed.) *Postmodernism* (Edward Arnold : U K, 1992)
Wells, Liz (ed) *Photography : A Critical Introduction* (Routledge : London, 1997)
Williams, Linda (Ed.) *Viewing Positions* (Rutgers University Press : New Jeresey,1997)

Williams, Reymond *Communications* (Penguin : England, 1979)
Williams, Reynold *Key words* (Fontana : Great Britain, 1981)
Williamson, Judith 5*Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Marion Boyars : London, 1978)
Wilson, John *Politics and Leisure* (Allen & Unwin: England, Australia & Newzealand,1988)
Wolf, Naomi *The beauty Myth* (William Morrow : New York, 1991)
Wollen, Peter *Signs and Their Meaning in Cinema* (British Film Institute : London, 1969)
Yalom, Marilyn *A History of the Breast* (Ballantine Books, New York : 1997)

http://en.wikipedia.org.wiki/Thomas_Edison
http://en.wikipedia.org/wiki/Eadward_Muybridge
http://en.wikipedia.org/wiki/Industrial_Revolution
http://en.wikipedia.org/wiki/Lala_deen_Dayal
http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Bourne
http://tcs.sagepub.com
http://www.aber.ac.uk/media/documents/gaze/gaze
http://www.earlycinema.com/technology/index.html
http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm
http://www.myvlad.com/history/industrialrevolution.htm
http://www.precinematichistory.net/author.htm