ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി
ബിരുദത്തിനായി മാധ്യമപഠനം ഫാക്കൽറ്റിയിലെ

മാധ്യമപഠനവകുപ്പിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം.

കൃപ കെ.പി.

മാർഗനിർദേശകൻ
ഡോ. രാജീവ് മോഹൻ ആർ.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ & വകുപ്പധ്യക്ഷൻ
മാധ്യമപഠന വിഭാഗം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല
അക്ഷരം കാമ്പസ്, വാക്കാട് പി.ഒ, തിരൂർ- 676502
2019 ഫെബ്രുവരി

THE FEMININE SPACE IN POPULAR CINEMA: A STUDY BASED ON WOMEN FILM EXPERIENCE

Thesis
submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in
Department of Media Studies of Media Studies Faculty in
Thunchath Ezhuthachan Malayalam University

KRIPA K.P

Research Supervisor

Dr. Rajeev Mohan R
Asst. Professor&HoD
Department of Media Studies

Thunchath Ezhuthachan Malayalam University
Aksharam Campus, Vakkad P.O., Tirur -676502
2019 February

ഡോ. രാജീവ് മോഹൻ ആർ.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ & വകുപ്പധ്യക്ഷൻ,
മാധ്യമപഠന വിഭാഗം
തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല.

സാക്ഷ്യപത്രം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല മാധ്യമപഠന ഫാക്കൽറ്റിയിലെ മാധ്യമപഠന വകുപ്പിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി കൃപ കെ.പി. സമർപ്പിക്കുന്ന 'ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം' എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മേൽനോട്ടത്തിലാണ് തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നതെന്നും ഇത് മറ്റൊരു അംഗീകാരത്തിനും വേണ്ടി സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. എന്റെ അറിവിൽ ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ രീതിശാസ്ത്രമനുസരിച്ചുള്ള ഉദ്ധരണികളല്ലാതെ മറ്റുകൃതികളിൽ നിന്നോ ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങളിൽ നിന്നോ ആശയങ്ങളോ വാക്യങ്ങളോ പകർത്തിയിട്ടില്ല എന്നും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തിരൂർ
27-02-2019

ഡോ. രാജീവ് മോഹൻ ആർ.

സാക്ഷ്യപത്രം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല മാധ്യമപഠന ഫാക്കൽറ്റിയിലെ മാധ്യമപഠന വകുപ്പിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന **'ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം'** എന്ന പ്രബന്ധം ഡോ. രാജീവ് മോഹൻ ആറിന്റെ മേൽനോട്ടത്തിൽ ഞാൻ തയ്യാറാക്കിയതാണെന്നും ഇത് മറ്റൊരംഗീകാരത്തിനും വേണ്ടി സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നും ഇതിൽ രീതിശാസ്ത്രമനുസരിച്ചുള്ള ഉദ്ധരണികളല്ലാതെ മറ്റുകൃതികളിൽ നിന്നോ ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങളിൽ നിന്നോ ആശയങ്ങളോ വാക്യങ്ങളോ പകർത്തിയിട്ടില്ല എന്നും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തിരൂർ

27-02-2019 കൃപ കെ.പി.

സാക്ഷ്യപത്രം

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ സമർപ്പണപൂർവാവതരണം (പ്രീ-സബ്മിഷൻ പ്രസന്റേഷൻ) 14-11-2018 ൽ തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാലയിൽ നടന്നു. ഡോ. എം.എസ്. ഹരികുമാർ ചെയർമാനായിരുന്ന പ്രസ്തുത അവതരണത്തിന്റെ ചർച്ചയിലുണ്ടായ അഭിപ്രായങ്ങളുടെയും നിർദേശങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ആവശ്യമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും തിരുത്തലുകളും നടത്തിയാണ് പ്രബന്ധം സമർപ്പിക്കുന്നതെന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കോഴ്സ്‌വർക്ക് പരീക്ഷ (രജി. നമ്പർ എംയുപിഡി 150501, പേപ്പർ I ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രം, പേപ്പർ II ട്രെൻഡ്സ് ആന്റ് തിയറീസ് ഇൻ കണ്ടംപെററി മീഡിയ & കമ്മ്യൂണിക്കേഷൻ, പേപ്പർ III ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും) 2016 ജൂലൈ മാസത്തിൽ വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രബന്ധസമർപ്പണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ നടപടിക്രമങ്ങളും പാലിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. രാജീവ്മോഹൻ. ആർ.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ & വകുപ്പധ്യക്ഷൻ
മാധ്യമപഠന വിഭാഗം
തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല.

കൃപ കെ.പി.
മാധ്യമപഠനവിഭാഗം.

തിരൂർ

27-02-2019

കൃതജ്ഞത

ആവശ്യമായ നിർദേശങ്ങൾ നൽകുകയും ദുർഗ്രഹമല്ലാത്ത രീതിയിൽ ഗവേഷണത്തെ സമീപിക്കാൻ പ്രചോദനം നൽകുകയും ചെയ്ത മാർഗനിർദേശകൻ ഡോ.രാജീവ് മോഹൻ സാറിന് നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. എംസിജെ ഡെസർട്ടേഷൻ സമയത്തു ഗൈഡായ ലാൽമോഹൻ സാറാണ് ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ധൈര്യം തന്നത്. ഈ ധൈര്യം തന്നെയാണ് പിഎച്ച്ഡി പൂർത്തിയാക്കുന്നതിനുള്ള ആർജവമായിത്തീർന്നതും. മാധ്യമ പഠന വിഭാഗത്തിലെ പ്രിയ അധ്യാപികയായ രാഗിണി മിസ്സിനേയും ഓർക്കാതിരിക്കാൻ കഴിയില്ല. സർവകലാശാലയിലെ ലൈബ്രറി ജീവനക്കാർ, മറ്റ് അധ്യാപക-അനധ്യാപകർ എന്നിവരേയും നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു.

മാധ്യമപഠന വിഭാഗത്തിലെ സഹഗവേഷകർ നൽകിയ നിർലോഭമായ പിന്തുണയ്ക്ക് സ്നേഹം മാത്രം. മറ്റു ഗവേഷകർക്കും നന്ദി. ഹോസ്റ്റൽ കാലഘട്ടത്തെ അത്രമേൽ രസകരമാക്കിത്തന്ന റൂം മേറ്റ്സിന് ഒരായിരം ഉമ്മകൾ. എല്ലാവരും തന്ന സ്നേഹവും പരിഗണനയുമാണ് ഈ ഗവേഷണം പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ഇന്ധനമായി മാറിയത്. ഒരു പൂമ്പാറ്റയുടെ ചിറകടിപോലും പ്രപഞ്ചത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാറ്റം ചെറുതല്ലാത്തതുപോലെ നിങ്ങൾ ഓരോരുത്തരും തന്ന സ്നേഹവും പിന്തുണയും എന്നിൽ ഒരുപാട് മാജിക്കുകൾ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

അബാസ് കിയരസ്തോമിയുടെ 'ഷിറിനി'ലെ പെണ്ണുങ്ങളാണ് ഈ ഗവേഷണ വിഷയത്തിന്റെ പ്രചോദനം. ചലച്ചിത്രം കണ്ട് ചിരിക്കുകയും, കരയുകയും കൈയടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എല്ലാ പെണ്ണുങ്ങളേയും സ്നേഹപൂർവം ഓർക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രാനുഭവം പങ്കുവെച്ച എല്ലാവർക്കും നന്ദി.

നിരാശയുടെയും അസാധ്യതയുടെയും ഇരുട്ടിൽ നടക്കുമെന്നൊരുറപ്പുമില്ലാത്ത കാര്യങ്ങളിൽ അനന്തസാധ്യതകൾ പറഞ്ഞ് വിസ്മയിപ്പിച്ച അമ്മയോടും, എല്ലാ അസാധ്യതകളേയും സ്പോർട്സ്മാൻ സ്പിരിറ്റിലെടുത്ത് പലപ്പോഴും ഞെട്ടിക്കുകയും പ്രചോദനം നൽകുകയും ചെയ്ത അച്ഛനോടും പറയാൻ വാക്കുകളില്ല. ഏതു നിമിഷത്തിലും ഏതൊരിടത്തും നിങ്ങൾ തരുന്ന കരുതൽമാത്രമാണ് ഞാൻ.

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം .... 1 - 38

1.1 ജനപ്രിയ സംസ്കാരം

1.2 ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രം -ചരിത്രം, പരിണാമം

1.2.1 ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ

1.2.2 മലയാള ചലച്ചിത്രം - സ്ത്രീ ഇടപെടലുകൾ

1.3 ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

1.4 സ്ത്രീവാദവും ചലച്ചിത്രങ്ങളും

1.4.1 എതിർ ചലച്ചിത്രം

1.4.2 സ്ത്രീപക്ഷ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തനം -മലയാളത്തിൽ

1.5 പ്രേക്ഷകർ

1.6 കാഴ്ച്ച, നോട്ടം- സ്പെക്റ്റേറ്റർഷിപ്പ്

1.7 ചലച്ചിത്രാനുഭവം

പൂർവകാല പഠനങ്ങൾ .... 39 - 69

2.1 തിയററ്റിക്കൽ റിവ്യൂ

2.2 ഇന്റഗ്രേറ്റീവ് റിവ്യൂ

രീതിശാസ്ത്രം .... 70 - 84

3.1 മുഖ്യലക്ഷ്യം (Main objective) ....

3.1.2 സവിശേഷ ലക്ഷ്യങ്ങൾ (Special objectives)

3.2 ക്രിയാ നിർവചനം (Constitutive defnition)

3.3 പ്രവർത്തക നിർവചനം (Operational defnition)

3.4 പഠനരീതി

3.4.1 ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തം

3.4.2 അഭിമുഖം

3. 4.3 അഭിമുഖത്തിനുള്ള സാംപ്ലിങ് രീതി

3. 4.4 സാംപ്ലിങിന് ഉൾപ്പെടുത്തുതിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങൾ (Inclusion criteria for sampling)

3.4.5 അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ഡെമോഗ്രാഫിക് സവിശേഷതകൾ

3.4.6 ഉള്ളടക്ക വിശകലനം (Content analysis)

3.4.7 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലെ സാംപ്ലിങ്

3.4.8 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന് തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ

3.4.9 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങൾ

3.5 പ്രാമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും (Validity and reliability)

3.5.1 ട്രയാങ്കുലേഷൻ

3.5.2 ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം

3.5.3 മെമ്പർചെക്ക്

3.5.4 എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്ട്രാറ്റജീസ്

3.6 സൈദ്ധാന്തിക കാഴ്ച്ചപ്പാട്

വിശകലനവും സാധൂകരണവും...85 - 190

4.1 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം ഒന്ന്

4.1.1 സ്ത്രീ-പുരുഷ ശരീരങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവം

4.1.2 ലൈംഗിക സൂചക പരാമർശങ്ങൾ/ദൃശ്യങ്ങൾ

4.1.3 സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസും എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസും

4.1.4 മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം

4.2 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം രണ്ട്

4.2.1 പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്

4.2.2 സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ

4.2.3 അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ

4.2.4 ദൃശ്യം

4.2.5 ഓം ശാന്തി ഓശാന

4.2.6 എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ

4.2.7 മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം

4.2.8 സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ

4.2.9 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ ഇടം, ശൂന്യ സ്ഥലം (Non place)

4.2.10 ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികയുടെ സഞ്ചാരപഥം

4.2.11 നായികമാരുടെ സഞ്ചാരപഥം അപഗ്രഥനം

4.3 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം മൂന്ന്

4.3.1 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധത

4.3.2 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ

4.3.3 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം

4.3.4 പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം

4.4 മുഖ്യലക്ഷ്യം

4.4.1 ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രഗണങ്ങൾ

4.4.2 സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ച്ച രീതി

4.4.3 ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യം

4.5 ഗവേഷണത്തിന്റെ പ്രാമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും

4.5.2 ട്രയാങ്കുലേഷൻ - ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം

4.5.1 ചലച്ചിത്രഗണങ്ങൾ, മികച്ച ചലച്ചിത്രത്തിനുവേണ്ട ഘടകങ്ങൾ

4.5.2 മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാധാന്യം

4.5.3 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവം

4.5.4 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള താദാത്മ്യം

4.5.5 അൽപവസ്ത്രധാരണത്തോടുള്ള മനോഭാവം

4.5.6 ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം വഴി ലഭിച്ച പ്രധാന സൂചനകൾ

4.5.7 പാർട്ടിസിപ്പന്റ് വാലിഡേഷൻ

4.5.8 എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്ട്രാറ്റജീസ്

ഉപസംഹാരം...190 - 196

5.1 കണ്ടെത്തലുകൾ

5.2 തുടർപഠന സാധ്യതകളും പരിമിതികളും

ഗ്രന്ഥസൂചി...197 - 216

അനുബന്ധം

ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനം

അഭിമുഖ ചോദ്യാവലി സൂചന

ആമുഖം

ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ പ്രേക്ഷകരേയും സമൂഹത്തേയും എല്ലായ്പ്പോഴും നവീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തേയും ഓരോ പ്രേക്ഷകരേയും ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പ്രചോദിപ്പിക്കാനും പരിവർത്തിപ്പിക്കാനും ഈ മാധ്യമത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് നൂറ് വർഷം പഴക്കംമാത്രമുള്ള ചലച്ചിത്രം ലോകത്താകമാനമുള്ള കലാസ്വാദകരുടെ ഇഷ്ടങ്ങളിലൊന്നായിമാറിയത്. ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ നാലുഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഒതുക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകർ അർഥം ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ പ്രക്രിയയേയും ചലച്ചിത്രാനുഭവമായി കണക്കാക്കാം. പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമായ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവവും സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുനേരെയുള്ള നോട്ടങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലെ പെണ്ണിടവും ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ വിഷയമായി മാറുന്നു.

1.1 ജനപ്രിയ സംസ്കാരം

ബഹുഭൂരിപക്ഷം ജനങ്ങളും ആഘോഷിക്കുന്ന, താൽപര്യപ്പെടുന്ന ഒന്നായാണ് ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തെ സ്റ്റോറി (2001) നിർവചിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തെ ബഹുജനസംസ്കാരമെന്ന (mass culture) അർഥത്തിലും ഉപയോഗിച്ചുപോരുന്നു. ബഹുജനസംസ്കാരവും ജനപ്രിയ സംസ്കാരവും ഒരുപോലെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് വൈജാത്യങ്ങൾ ഏറെയുള്ള, യാതൊരു മാനദണ്ഡങ്ങളും നിഷ്കർഷിക്കാത്ത ആൾക്കൂട്ടത്തെയാണ്. ബഹുജനം (mass audience) ഉപഭോക്താക്കളോ ഉത്പാദകരോ ആവാത്ത വരേണ്യ സംസ്കാരത്തിൽ (high culture) നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് ജനപ്രിയ സംസ്കാരം. സവിശേഷമായ അനുഭവങ്ങളൊ പരിശീലനങ്ങളൊ വരേണ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ കലാസൃഷ്ടിക്ക് ആവശ്യമാവുമ്പോൾ ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന് ഇത്തരം പരിശീലനങ്ങൾ ആവശ്യമില്ല.

സാങ്കേതിക പുരോഗതി വഴി ഉത്പന്നങ്ങളുടെയും കലാരൂപങ്ങളുടെയും നിർമാണത്തിൽ മാറ്റമുണ്ടായി. ഈ മാറ്റം കലാരൂപങ്ങൾക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന അനന്യത നഷ്ടപ്പെടുത്തി. ഒന്നിന്റെതന്നെ പലപതിപ്പുകളെ ഒരേ സമയം നിർമിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത് കലയുടെ സവിശേഷ പരിവേഷം ഇല്ലാതാക്കിയെന്ന് ബഞ്ചമിൻ (2014) 'യാന്ത്രിക പുനരുത്പാദന യുഗത്തിലെ കലാസൃഷ്ടി'യിൽ പറയുന്നുണ്ട്. കലാസൃഷ്ടിയുടെ മേലുള്ള സവിശേഷ പരിവേഷത്തിന്റെ നഷ്ടപ്പെടലും, വരേണ്യ കലാരൂപത്തിനോടുള്ള നിരാസവുമാണ് യഥാർഥത്തിൽ ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ആത്മാവ്.

വ്യക്തിയുടേത് മാത്രമല്ല സമൂഹത്തിന്റെ ആശയങ്ങളേയും ജീവിതരീതികളേയും സ്വാധീനിക്കാൻ ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിനു കഴിയും. ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉത്പന്നങ്ങളിലൊന്നായ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിൽ ഏറെ മാറ്റം വരുത്തുന്നു. കാഴ്ച്ചക്കാർ എന്നതിലുപരിയായി ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉപഭോക്താക്കളായി ഒരോ പ്രേക്ഷകരും മാറ്റപ്പെടുന്നു. വ്യാവസായികാധിഷ്ഠിതമായാണ് ചലച്ചിത്രത്തിനെ അതിന്റെ ഉത്പാദകർ സമീപിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കലാസ്വാദനത്തേക്കാളുപരിയായി ഉപഭോക്താക്കളുടെ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിലാണ് ഒരോ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകയും/പ്രവർത്തകനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ഇതിനാവശ്യമായ ചേരുവകളുടെ മിശ്രിതമായി ഒരോ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും മാറുന്നു. ഈ ചേരുവകൾ സ്ഥിരമായ ഒന്നല്ല, ജനപ്രിയകലകൾ ശ്രേഷ്ഠകലകളോട് നിരന്തരം കലഹിക്കുന്നതും ഇവയെ മുൻനിർത്തിയാണ്. ഒരോ കാലഘട്ടത്തിലും സമൂഹത്തിനനുസൃതമായി ജനപ്രിയ ചേരുവകളിൽ മാറ്റം വന്നേക്കാം, എന്നാൽ ഇവ ആത്യന്തികമായി ബഹുജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കുക എന്ന തത്വത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

ബഹുജനത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങളോടും ആഭിമുഖ്യങ്ങളോടും സമരസപ്പെടുന്നവയായിരിക്കും ജനപ്രിയ ചേരുവകൾ. ശീലങ്ങൾ, മനോഭാവങ്ങൾ എന്നിവ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് സമൂഹം സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. തിരിച്ചും ഈ പ്രക്രിയ നടക്കുന്നു. അതിനാൽ സമൂഹത്തിന്റെ ശീലങ്ങളിൽ നിന്നാണോ ജനപ്രിയ സംസ്കാരം പുതിയ സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്തുന്നത്, അതോ ജനപ്രിയ സംസ്കാരമാണോ സമൂഹത്തെ നിർണയിക്കുന്നത് എന്നീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക്, ഈ പ്രക്രിയകൾ ഒരുപോലെ നടക്കുന്നുവെന്നുള്ള ഉത്തരം മാത്രമേ സാധ്യമാവൂ.

1.2 ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രം- ചരിത്രം, പരിണാമം

"നൂറ്റാണ്ടിന്റെ വിസ്മയം, ലോകത്തിലെ അത്ഭുതം, ചലിക്കുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ചിത്രങ്ങൾ, യഥാർഥ വലിപ്പത്തിലുള്ള പതിപ്പുകൾ. മെസ്സേഴ്സ് ലൂമിയർ സഹോദരൻമാർ തയ്യാറാക്കിയ സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ്. ഏതാനും പ്രദർശനങ്ങൾ ഇന്നു രാത്രിയിൽ വാട്സൻസ് ഹോട്ടലിൽ നടത്തപ്പെടുന്നു."

(വിജയകൃഷ്ണൻ, 2013)

ബോംബെ വാട്സൻസ് ഹോട്ടലിൽ ആദ്യമായി പ്രദർശിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരസ്യമാണിത്. 1896 ജൂലൈ 7ന് ഇന്ത്യയിൽ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അത്ഭുതമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനം നടന്നു. ബ്രിട്ടീഷ് ഉദ്യോഗസ്ഥരേയും അവരുടെ കുടുംബങ്ങളേയും മുന്നിൽ കണ്ടായിരുന്നു വാട്സൻസിൽ ഇത്തരത്തിലൊരു പ്രദർശനം സംഘടിപ്പിച്ചത്. അക്കാലത്ത് സാധാരണക്കാരന് തിയറ്റർ നിരക്ക് താങ്ങാവുന്ന ഒന്നായിരുന്നില്ല. മൗറിസ്സെറ്റിയർ ആയിരുന്നു ബോംബെ പ്രദർശനത്തിന്റെ സംഘാടകൻ. എൻട്രി ഓഫ് സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ്, അറൈവൽ ഓഫ് ദ ട്രെയിൻ, ദ സീ ബാത്ത്, എഡിമോളിഷൻ, ലീവിങ് ദ ഫാക്ടറി, ലേഡീസ് ആൻറ്സോൾജ്യേഴ്സ് ഓൺ ദ വീൽസ് എന്നിങ്ങനെ പേരിട്ടിരുന്ന ആറ് സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് ചിത്രങ്ങളാണ് ഇന്ത്യയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. പിന്നീട് നോവൽറ്റി തിയറ്ററിലും പ്രാദേശിക തിയറ്ററുകളിലും പ്രദർശനം നടത്തി. സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ അതിന്റെ വിപണി സാധ്യത വളരെ പെട്ടെന്നുതന്നെ കണ്ടെത്തി. ആദ്യ ചലച്ചിത്ര പ്രദർശനത്തിൽ ട്രെയിൻ പാഞ്ഞടുക്കുന്നത് കണ്ട് പരിഭ്രാന്തരായി ഓടിമാറാൻ ശ്രമിച്ച കാണികളുടെ കഥ കേട്ടതുകൊണ്ട് തന്നെയാവണം ട്രെയിനിന്റെ വരവിനെ ഇന്ത്യയിലെ കാണികൾ നിറഞ്ഞ കൈയ്യടിയോടെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. ഈ കൈയ്യടി ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായമായി ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രമേഖലയെ മാറ്റുന്നതിനുള്ള ഊർജ്ജം നൽകി.

1899ലാണ് ആദ്യമായി ഇന്ത്യക്കാരന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത്. എസ്. ഭട്വഡേക്കർ എന്ന സാവേദാദയുടേതായിരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്രം. പ്രഭാതത്തിൽ ദിനചര്യയായി ഗുസ്തിക്കാർ നടത്തിയിരുന്ന മൽപ്പിടുത്തമായിരുന്നു സാവേദാദ തന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയ്മിൽ പകർത്തിയത്. തുടർന്ന് മറ്റു ചലച്ചിത്രങ്ങളും സാവേദാദ നിർമിച്ചു. ന്യൂസ്റീൽ നിർമിച്ച ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യക്കാരനെന്ന ഖ്യാതിയും സാവേദാദക്കാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കൗതുകവും വിനോദവുമായി മാറിയപ്പോൾ ഇന്ത്യയിലെ വലിയ വിപണി ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ കണ്ടെത്തുകയായിരുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ തന്നെ നിർമിക്കപ്പെട്ടതും വിദേശനിർമിതവുമായ ഒരുപാട് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. ബൈബിൾ കഥകളും ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ ജനങ്ങൾക്ക് പരിചിതമായി. ഇവയെല്ലാം ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകർ ഇരുകൈയും നീട്ടി സ്വീകരിച്ചു.

ഇന്ത്യൻ കഥാപശ്ചാത്തലത്തിൽ ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കപ്പെടുന്നതിന് 1912 വരെ കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നു. ആർ.ജെ.ടോർണി നിർമിച്ച പുണ്ഡലിക് ആയിരുന്നു ആ ചലച്ചിത്രം.

ചലച്ചിത്രം എന്നതിലുപരി പുണ്ഡലികിന് ചേരുന്ന വിശേഷണം നാടകത്തിന്റെ സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് പതിപ്പ് എന്നായിരിക്കും. ഇതേ പേരിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണത്തെ ഫ്രെയ്മിലേക്ക് പകർത്തി എന്നതിനപ്പുറത്തേക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലോ അവതരണത്തിലോ വലിയ മാറ്റങ്ങളൊന്നും ദൃശ്യമായിരുന്നില്ല. പുണ്ഡലിക്കിന്റെ പരസ്യത്തിലും രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നത് പ്രസിദ്ധമായ ഹിന്ദു നാടകം എന്നായിരുന്നു (വിജയകൃഷ്ണൻ, 2013).

താരതമ്യേന പുതിയതും കൗതുകമുള്ളതുമായ ജനപ്രിയ കലാരൂപം വളരെപ്പെട്ടെന്ന് ജനപ്രീതിനേടി വിപണിയെ ആകർഷിച്ചു. വിദേശ നിർമിത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അനുസ്യൂതം വിപണിപിടിച്ചെടുക്കുന്ന സമയത്താണ് സ്വദേശിവാദത്തിലൂന്നിയ ആദ്യ കഥാചലച്ചിത്രം ദന്തിരാജ് ഗോവിന്ദ് ഫാൽക്കെ നിർമിക്കുന്നത്. 1913ലായിരുന്നു ഫാൽക്കേയുടെ കഥാചലച്ചിത്രമായ രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത്. സ്വദേശി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഊർജമുൾക്കൊണ്ട ഫാൽക്കെയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ലക്ഷ്യമിട്ടത് ജനപ്രീതി, വിപണിലാഭം എന്നിവയിലുപരി വിദേശനിർമിത വസ്തുക്കളുടെ നിരാസമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രം പകർത്തി വിദേശത്ത് കൊണ്ടുപോയി പ്രൊസസിങ് പൂർത്തിയാക്കുന്ന രീതി ഉപേക്ഷിച്ച് ഇന്ത്യയിൽ തന്നെ പ്രൊസസിങ് പൂർത്തിയാക്കിയ ചലച്ചിത്രമെന്ന ഖ്യാതിയും ഫാൽക്കെയുടെ രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രക്കാണ്. രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന നാടകങ്ങളെ അതേ രീതിയിൽ ക്യാമറയിലേക്ക് പകർത്തുകയായിരുന്നില്ല ഫാൽക്കെ ചെയ്തിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രഭാഷയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ സീനുകളും ഷോട്ടുകളും വിഭജിച്ചിട്ടുള്ള ചിത്രീകരണവും രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്രയിലുണ്ടായിരുന്നു. ലൂമിയർ സഹോദരൻമാരുടെ ക്രിസ്തു ചരിത്രം ആയിരുന്നു രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രക്കുള്ള പ്രചോദനം. സ്വദേശിവാദത്തിലൂന്നി ചിത്രം നിർമിക്കപ്പെട്ടതുകൊണ്ട് ഇംഗ്ലീഷ് ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള പത്രങ്ങളൊന്നും ഈ ചലച്ചിത്രത്തെ ഗൗനിച്ചില്ല. ബാല ഗംഗാധര തിലകന്റെ കേസരിയായിരുന്നു രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയെ ജനങ്ങളിലെത്തിക്കാൻ ശ്രമിച്ച പത്രം. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണം ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രക്രിയയായിരുന്നെന്ന രാജാധ്യക്ഷ (2016)യുടെ അഭിപ്രായത്തെ ഈ വസ്തുത സാധൂകരിക്കുന്നു.

സ്വന്തം നാടിന്റെ സംസ്കാരത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന മിത്തുകൾക്കും ഐതിഹ്യങ്ങൾക്കും ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം നൽകുമ്പോൾ ജനപ്രിയതയുടെ ഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും ഫാൽക്കേ മറന്നില്ല. രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയിലെ റാണിയുടേയും തോഴിമാരുടേയും സ്നാനരംഗങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ തിയറ്ററിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നതിന് പ്രധാന

ഘടകമായിവർത്തിച്ചു. ഹിന്ദുപുരാണേതിഹാസങ്ങളും ഇതര പ്രമേയങ്ങളുമായി നൂറിലധികം ചിത്രങ്ങൾ ഫാൽക്കെ നിർമിച്ചു.

1896 മുതൽ 1930 വരെയുള്ള ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര കാലഘട്ടത്തെ നിശബ്ദതയുടെ കാലമായി കണക്കാക്കാം. ഈ ചുരുങ്ങിയ കാലയളവിൽ ആയിരത്തിലധികം നിശബ്ദചിത്രങ്ങളാണ് ഇന്ത്യയിൽ നിർമിക്കപ്പെട്ടത്. അതിലധികം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ചലച്ചിത്രത്തിന് മറ്റെല്ലാ കലാരൂപങ്ങളേക്കാളും വേഗത്തിൽ ബഹുജനത്തെ ആകർഷിക്കാൻ കഴിയുന്നു എന്ന വസ്തുതയെ ഇത് പ്രബലപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള അഭിനിവേശം കൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിനുവേണ്ടി മുതൽ മുടക്കുവാനും പ്രേക്ഷകർ തയ്യാറായി. ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിപണിമൂല്യവും വ്യവസായ സാധ്യതയും വർദ്ധിപ്പിച്ചു.

1931 മാർച്ച് 14നാണ് ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രം സംസാരിച്ചു തുടങ്ങിയത്. അതിനു മുൻപേ ശബ്ദ ചിത്രങ്ങൾക്ക് വേണ്ടിയുള്ള പ്രയത്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയിരുന്നു. ആദ്യ ഇന്ത്യൻ ശബ്ദ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രയോക്താവ് ആർദേഷിർ ഇറാനിയാണ്. ചലച്ചിത്രമാവട്ടെ ആലം ആരയും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഈ സാങ്കേതിക പുരോഗതി വിജയംകണ്ടു. എന്നാൽ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ശബ്ദചലച്ചിത്രം എത്രമാത്രം ജനപ്രിയമായിരുന്നുവെന്നതിൽ സംശയമുണ്ട്. പുതിയ സാങ്കേതികത എന്തെന്നറിയാനുള്ള കൗതുകമായിരുന്നു പല പ്രേക്ഷകരേയും തിയറ്ററിലേക്ക് നയിച്ചിരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ എല്ലാ ശബ്ദചലച്ചിത്രങ്ങളും വിജയിച്ചിരുന്നില്ല. എന്നാൽ 'ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യകലയാണ്, ശബ്ദത്തിന്റെ കൂടിച്ചേരൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തനിമയെ നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നു' എന്നീ ശുദ്ധസങ്കൽപ്പവാദങ്ങൾക്ക് അധികകാലം പിടിച്ചുനിൽക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ശബ്ദം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളിലൊന്നായും, ജനപ്രിയതയുടെ മാനദണ്ഡമായും മാറിയത് വളരെപ്പെട്ടെന്നാണ്. സംഭാഷണത്തേക്കാൾ ഗാനങ്ങളും നൃത്തരംഗങ്ങളുമായിരുന്നു ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അധികവും. വളരെപ്പെട്ടന്ന് ജനപ്രീതി നേടാൻ ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങൾക്കും കഴിഞ്ഞു. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാന ജനപ്രിയ ചേരുവകളായി ഇവ മാറി. നിശബ്ദ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശന സമയത്ത് ഓർക്കസ്ട്രയുടെ സഹായത്തോടെ കഥ പറയുന്നതിനായി കഥപറച്ചിലുകാരുണ്ടായിരുന്നു.

ശബ്ദ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിയറ്ററിലെത്തിയതോടുകൂടി ചലച്ചിത്രാനുഭവം തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ഘടകമായി ഭാഷ മാറി. നിശബ്ദ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇതിവൃത്തമാക്കിയിരുന്ന പുരാണ-

ഐതിഹ്യകഥകൾക്കൊപ്പം ചരിത്രസംബന്ധമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളും വിവിധ ഭാഷയിൽ ഇന്ത്യയിൽ നിർമിക്കപ്പെടുകയും പ്രദർശനത്തിനെത്തുകയുംചെയ്തു. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ദേശസ്നേഹം വളർത്തുകയെന്ന ഉദ്യമമായിരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നത്. പൊതുജനങ്ങൾക്കിടയിൽ ദേശരാഷ്ട്ര സങ്കൽപ്പങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതിന് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാരണമായി. കാൽപനിക ചലച്ചിത്ര വിഭാഗവും (Romantic Film) പ്രാരംഭം മുതൽ ജനപ്രിയമായി മാറി.

രാജാധ്യക്ഷയുടെ (2015) അഭിപ്രായത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ സോഷ്യൽ റിയലിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കടന്നു വരുന്നത് 1940കളോടെയാണ്. കെ.കെ.അബ്ബാസിന്റെ ദർത്തി കെ ലാൽ, ചേതൻ ആനന്ദിന്റെ നീച നഗർ എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നവയായിരുന്നു. ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങളോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നവയായിരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. എന്നാൽ ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രമേ തന്മയത്വ സ്വഭാവം (Realistic) പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നുള്ളുവെന്നും സൂക്ഷ്മപരിശോധനയിൽ അതിഭാവുകത്വം (Melodrama) നിറഞ്ഞതായിരുന്നുവെന്നും രാജാധ്യക്ഷ (2015) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവാനന്ദ്, രാജ് കപൂർ, ദിലീപ് കുമാർ, നൂർജഹാൻ, നർഗീസ് എന്നിവർ ഉത്തരേന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ നിന്നും എം. ജി. ആർ, ശിവാജി ഗണേശൻ എന്നിവർ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിന്നും താരപദവിയിലേക്കുയർന്നത് 1940കളുടെ അവസാനത്തോടെയാണ്.

താരസങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഉയർന്നുവന്ന അതേ സമയത്തുതന്നെ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുതിയൊരു ശൈലിയും വളർന്നു വരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. കൽക്കത്ത ഫിലിം സൊസൈറ്റിയുടെ പ്രധാന പ്രയോക്താക്കളിലൊരാളായ സത്യജിത്ത് റേ ആയിരുന്നു അവരിൽ പ്രധാനി. റേ സംവിധാനം ചെയ്ത അപുത്രയം, പാഥേർ പാഞ്ചാലി (1955), അപരാജിതോ (1956), അപുസൻസാർ (1959) എന്നിവ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റൊരു സർഗാത്മകമുഖമാണ് ചലച്ചിത്രാസ്വാദകർക്ക് മുന്നിൽ അനാവൃതമാക്കിയത്. സമാന്തരചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഇവ അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞ ആഖ്യാനങ്ങളേക്കാൾ യഥാർഥ ജീവിതത്തിന്റെ ഗൗരവമുള്ള കഥകൾ ആവിഷ്കരിച്ചു. സമാന്തരചലച്ചിത്രമെന്ന നിലയിൽ ഇന്ത്യയിൽനിന്ന് ആദ്യമായി ലോകശ്രദ്ധ നേടിയത് ബിമൽ റോയിയുടെ ദോ ബീഗാ സമീൻ (1954) ആയിരുന്നു. കാൻ ഇന്റർനാഷണൽ ചലച്ചിത്രമേളയിൽ ദോ ബീഗാ സമീന് വലിയ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചു. വിപണിലാഭമാർന്നതും കലാമൂല്യമുള്ളതുമായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെട്ട 1940കളുടെ

അവസാനം മുതൽ 1970കൾ വരെയുള്ള കാലഘട്ടം അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സുവർണ കാലഘട്ടമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

1970കളിലാണ് 'മസാല മൂവിസ്' എന്ന വിളിപ്പേരിലറിയപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിറവിയെടുക്കുന്നത്. രാജേഷ് ഖന്ന, ധർമ്മേന്ദ്ര, സഞ്ജീവ് കുമാർ, അമിതാഭ് ബച്ചൻ എന്നിവരുടെ താരോദയം ഇക്കാലത്തായിരുന്നു. സംഘട്ടനം, ഹാസ്യം, പാട്ട്, കുടുംബം പശ്ചാത്തലമാക്കിയുള്ള അതിഭാവുകത്വപരിസരങ്ങൾ എന്നിവയുടെ മിശ്രിതമായിരുന്നു മസാല മൂവീസ് എന്ന് വിളിച്ചിരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്. യഥാർഥ ജീവിതത്തേക്കാൾ ആഘോഷവും അതിഭാവുകത്വവും നിറഞ്ഞ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാധാരണ പ്രേക്ഷകരെ വൻതോതിൽ ആകർഷിച്ചു. ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളുടെയും കഷ്ടതകളുടെയും ചിത്രീകരണത്തേക്കാൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ആഗ്രഹങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങളുമായിരിന്നു മസാല മൂവിസ് ഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നത്. മൻമോഹൻ ദേശായി ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പിതാവായി അറിയപ്പെടുന്നു. ദൈനംദിന കഷ്ടപ്പാടുകളിൽ നിന്നുള്ള വിടുതലും, തങ്ങൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ ഇടങ്ങളിൽ സ്വന്തം ഇടത്തെ കണ്ടെത്തി അവരോധിക്കലുമായിരുന്നു ഓരോ പ്രേക്ഷകനും/പ്രേക്ഷകയും ചെയ്തത്. തങ്ങളുടെ പരിമിതികളെ/അധികാരമില്ലായ്മയെ ബഹിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് എല്ലാത്തിനും അതീതനായ നായകനിൽ സ്വയം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിച്ചു. അതിനുള്ള സാധ്യതകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകാൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അണിയറപ്രവർത്തകർക്കു കഴിഞ്ഞു. ഹോളിവുഡിൽനിന്നും കടംകൊണ്ട ചലച്ചിത്ര മാതൃകകൾ ഹിന്ദിയിൽ ബോളിവുഡെന്നും മറ്റു പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ ടോളിവുഡ്, കോളിവുഡ്, മോളിവുഡ് എന്നിങ്ങനെയും അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ പലതരം കലാസ്വാദനഘടകങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലായിരുന്നു ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. റോസി (1985) സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഹോളിവുഡ് ഗണത്തെ (Genre) അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള വിഭജനരീതി സാധ്യമല്ല. സാമൂഹിക ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, കുടുംബ-സാമൂഹിക ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, ഭക്തി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, സംഘട്ടന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, ഒന്നിലധികം താരങ്ങളുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഭജനം മാത്രമേ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധ്യമാവൂ.

പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലും കഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാതന്തു പലപ്പോഴും ഇതിഹാസങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട

നിൽക്കുന്നു. ഹോളിവുഡിൽ നിന്നും മറ്റു ചലച്ചിത്ര സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽനിന്നും ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ജനപ്രിയമാക്കിയതിന് വേറേയും ഘടകങ്ങളുണ്ട്. വൈകാരികമായ അഭിനയ പ്രക്രിയയായിരുന്നു ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അനുവർത്തിച്ചത്. പ്രാചീന സംസ്കൃതനാടകങ്ങളും പാഴ്സിനാടകങ്ങളും രസത്തിന് പ്രധാന്യമുള്ള അഭിനയത്തിനായിരുന്നു മുൻഗണന നൽകിയത്. ആദ്യകാല നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുമുണ്ടായിരുന്നു. നാടകം ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർക്കു സുപരിചിതമായിരുന്നതുകൊണ്ട് ഈ രീതി പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനത്തിൽ അരോചകത്വം സൃഷ്ടിച്ചില്ല. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ ഗാനവും നൃത്തവും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ അത് ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളിലൊന്നായിത്തീർന്നു.

പാശ്ചാത്യ അഭിനയരീതിയെ നിരുന്മേഷം എന്ന രീതിയിൽ വിശേഷിപ്പിച്ചപ്പോൾ വൈകാരിക അഭിനയരീതി 'ഇന്ത്യനൈസേഷന്റെ' ഭാഗമായി. ഈ അഭിനയരീതി വിദേശപ്രേക്ഷകരുടേതടക്കമുള്ള അഭിനന്ദനത്തിനും വിമർശനത്തിനും ഒരുപോലെ കാരണമായി. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ അനേകം അടരുകളിലായി എല്ലാ വിനോദഘടകങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നത്. ഈ വ്യത്യസ്തതയാൽ ലോകത്തെ ഏറ്റവും വലിയ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായമേഖലയായി ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രമേഖല വളർന്നു. സംസ്കാരത്തെയും സാമൂഹികാദർശങ്ങളെയും ചരിത്രത്തെയും ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഇവിടത്തെ ചലച്ചിത്രരംഗം ശ്രദ്ധചെലുത്തി. പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങളും സമീപനങ്ങളും കാഴ്ച്ചാശീലങ്ങളും പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്താൻ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രമേഖല ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

1.2.1 ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ

''With in a sexist ideology and a male dominated cinema woman is presented as what she represents for man''- Jonston Claire (2004)

ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരിണാമത്തെയും നാഴികകല്ലുകളെയും മറ്റേതു ചരിത്രരചനയും പോലേ പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായാണ് ഇതുവരെയും രേഖപ്പെടുത്തിയത്. നിർണായകഘട്ടങ്ങളിലെ ചില പരാമർശങ്ങളൊഴിച്ചാൽ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ സംഭാവനകളെ ഏറെയൊന്നും അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. പിതൃകേന്ദ്രീത മൂല്യബോധത്തിൽ

അടിയുറച്ചുപോയ ഒരു പൊതുസമൂഹത്തിൽ, പുതുതായി എത്തിച്ചേർന്ന ചലച്ചിത്ര സാങ്കേതികതയിൽ വലിയതോതിലുള്ള ഇടപെടലുകൾ നടത്താൻ സ്ത്രീ സമൂഹത്തിനു കഴിഞ്ഞില്ല. ചലച്ചിത്രമെന്ന നൂതന കലാ-സാങ്കേതികതയെ സംശയത്തോടെ വീക്ഷിച്ചിരുന്ന, വരേണ്യ പൊതുബോധം നിലനിന്നിരുന്ന അവസ്ഥയിൽ ഈ ഇടപെടലുകൾ അസാധ്യമായിരുന്നു. വരേണ്യകലകളുടെ പ്രമാദിത്വവും കലയിലെ ശുദ്ധസങ്കൽപ്പവാദവും ശക്തമായിരുന്നതുകൊണ്ട് ആരംഭകാലത്ത് ചലച്ചിത്രത്തിന് വിമർശനങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവന്നു.

ആദ്യകഥാചിത്രമായ രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്രയിൽ അഭിനയിക്കാൻ സ്ത്രീകൾ തയ്യാറായിരുന്നില്ല എന്ന വസ്തുത അക്കാലത്തെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഏറ്റവും മോശമായി കരുതിയിരുന്ന ലൈംഗികവൃത്തിയേക്കാൾ നികൃഷ്ടമായ തൊഴിലായാണ് സ്ത്രീകളുടെ അഭിനയത്തെ കരുതിയിരുന്നത്. ഈ ധാരണ പ്രബലമായിരുന്നതുകൊണ്ട് ഫാൽക്കേയ്ക്ക് തന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായികയെ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അണ്ണാസല്ലുങ്കേ എന്ന ആന്ധ്രാപ്രദേശ് സ്വദേശിയാണ് രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയിൽ നായികയായി അഭിനയിച്ചത്. പുരാണകഥയെ ആസ്പദമാക്കി നിർമിച്ച ചലച്ചിത്രമായിരുന്നിട്ടും സ്ത്രീകൾ ഈ മേഖലയിൽ പ്രവർത്തിക്കാതിരുന്നത് പുത്തൻ സാങ്കേതികതയോടുള്ള അപരിചിതത്വംകൊണ്ടുമാത്രമായിരുന്നില്ല, പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ സദാചാര നിഷ്കർഷയോടുള്ള ഭയം കൊണ്ട് കൂടിയായിരുന്നു.

രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്രയ്ക്ക് ജനപ്രിയത കൈവരാനുണ്ടായ മറ്റൊരു പ്രധാനഘടകം, ചലച്ചിത്രത്തിലെ രാജ്ഞിയുടെയും തോഴിമാരുടെയും സ്നാന രംഗമായിരുന്നു. ജനപ്രിയതയുടെ നിർണായകഘടകമായി സ്ത്രീ ശരീരത്തെ തുടക്കം മുതൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരുന്നതായി കാണാം. രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്രയിൽ അനാവൃതമായത് സ്ത്രീവേഷത്തിലെത്തിയ പുരുഷ ശരീരമായിരിന്നുവെന്നത് ആസ്വാദനത്തെ ബാധിച്ചിരുന്നില്ല. ഫാൽക്കേയുടെ ചലച്ചിത്രമായ മോഹിനി ഭസ്മാസുറിൽ (1913) അഭിനയിച്ച ദുർഗാഭായ് കമ്മത്താണ് ആദ്യ അഭിനേത്രി. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണ-സംവിധായക മേഖലയിൽ സ്ത്രീ സാന്നിധ്യമുണ്ടായത് 1926ലാണ്. ഫാത്തിമാബീഗം ആയിരുന്നു ആ ചലച്ചിത്ര പ്രതിഭ. നിശബ്ദ കാലഘട്ടത്തിൽ സൂപ്പർസ്റ്റാർ പദവി അലങ്കരിച്ച ഫാത്തിമാബീഗത്തിന്റെ ബുൾ ബുൾ ഇ-പരിസ്താൻ നിരവധി പ്രത്യേകതകളുള്ള ചലച്ചിത്രമാണ്. ഫാന്റസി സങ്കേതങ്ങളെ തന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ

ഫാത്തിമാബീഗം ശ്രമിച്ചു. സാങ്കേതികത അത്രയൊന്നും വികസിച്ചിട്ടില്ലാതിരുന്നകാലത്ത്, ചിലവേറിയതും തീർത്തും അപരിചിതവുമായ ഉദ്യമമായിരുന്നു അത്. വിക്ടോറിയ ഫാത്തിമ എന്ന പ്രൊഡക്ഷൻ കമ്പനിയും ഫാത്തിമാബീഗം ആരംഭിച്ചു. എന്നാൽ ബുൾ ബുൾ ഇ-പരിസ്ഥാന് തുടർച്ചകൾ ഉണ്ടായില്ല. ഫാത്തിമാബീഗത്തിന് പിന്തുടർച്ചക്കാരായി സ്ത്രീ സംവിധായകരും അക്കാലത്ത് ഉണ്ടായില്ല. സമുദായശ്രേണിയിൽ താഴെയെന്ന് കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടവർക്കും സ്ത്രീകൾക്കും ചലച്ചിത്രം അപ്രാപ്യമായ കലയായി തുടർന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അണിയറയിലും അരങ്ങത്തും മാത്രമല്ല, പ്രേക്ഷകരെ നിർണയിക്കുന്നതിലും ഈ അസന്തുലിതത്വം നിലനിന്നു. സ്ത്രീകൾക്കും പുരുഷനും തിയറ്ററുകളിൽ തയ്യാറാക്കിയ പ്രത്യേക ഇരിപ്പിടങ്ങളും, പർദ്ദയിട്ട സ്ത്രീകൾക്കായുള്ള പ്രത്യേക പ്രദർശനസമയങ്ങളും അക്കാലത്ത് ഇന്ത്യയിലുണ്ടായിരുന്നു.

ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർ ആംഗ്ലോ ഇന്ത്യൻ വംശജരോ ജൂതവംശജരോ ആയിരുന്നുവെന്ന് രാജാധ്യക്ഷ (2016) നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സദാചാരത്തിന്റെ കെട്ടുപാടിനകത്ത് നിലനിൽക്കേണ്ടതിന്റെ ബാധ്യത ഈ സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. ആധുനിക സ്ത്രീ സ്വത്വവുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നവരായിരുന്നു ഇവർ. ചലച്ചിത്രത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നതിൽ സ്ത്രീകളും പൊതുസമൂഹവും കാണിച്ചിരുന്ന വിമുഖതയുടെ ഭാഗമായി പുതിയൊരു ചലച്ചിത്രഗണം ഇന്ത്യയിൽ ഉയർന്നുവരുന്നതിനു കാരണമായി. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് വമ്പിച്ച വിപണിസാധ്യതയും സാമ്പത്തികലാഭവും മുൻപിൽകണ്ട് നിരവധി വിദേശ സ്ത്രീകൾ ഇന്ത്യയിലേക്കെത്തി. ഇരുപതുകളിലേയും മുപ്പതുകളിലേയും ചലച്ചിത്രചരിത്രം ഈ സ്ത്രീകളുടേതുകൂടിയാണെന്ന് രാധാകൃഷ്ണൻ പി എസ് (2013) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിലോചന (മരിയൻ ഹിൽസ്), സുലോചന (റൂബിമേയേഴ്സ്), റോമില (സോഫി എബ്രഹാം), മാധുരി (ബെറൈൽ ഡോയ്ലി), പ്രമീള (എസ്തർ എബ്രഹാം) തുടങ്ങിയവർ ആദ്യകാല ആക്ഷൻ നായികമാരായിരുന്നു. മേരി ഇവാൻസ് എന്ന ഓസ്ട്രേലിയൻ വംശജയായിരുന്നു ഇവരിൽ പ്രധാനി. നാദിയ എന്നുപേരുമാറ്റിയ ഇവർ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ വളരെ അനായാസമായി അവതരിപ്പിച്ചു.

സ്ത്രീകൾ ആക്ഷൻ രംഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത് പ്രേക്ഷകർക്ക് പുതിയൊരു അനുഭവമായിരുന്നു. നിർഭയ നാദിയ (Fearless Nadia) എന്ന വിളിപ്പേരോടെ പ്രേക്ഷകാരാധനനേടിയ നാദിയയെ രേഖപ്പെടുത്താൻ ചലച്ചിത്ര വിമർശകരോ, മാധ്യമങ്ങളോ തയ്യാറായിരുന്നില്ല. 'സ്ത്രീപോരാളി' എന്ന ബിംബം പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ വളർത്തിയെടുക്കാൻ

നാദിയയ്ക്ക സാധിച്ചു. അനീതിയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നതിനൊപ്പം കോളനിവിരുദ്ധ ചിന്തകളേയും ചിഹ്നങ്ങളേയും നാദിയയുടെ, ഹണ്ടർവാലി (1930), ഫ്രണ്ടിയർ മെയിൽ (1936), പഞ്ചാബ് മെയിൽ (1939) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യ സമര പശ്ചാത്തലത്തിൽ വലിയ രീതിയിൽ തന്നെ ജനപ്രീതി നേടി. നഗരങ്ങളിലും ഗ്രാമങ്ങളിലും ഒരുപോലെ ജനപ്രിയമായ നാദിയയുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പിതൃദായവ്യവസ്ഥയെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുനർനിർവചിക്കുന്നതിനും ക്രമപ്പെടുത്തുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾകൂടിയായിരുന്നു.

സാമൂഹിക പരിഷ്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി സ്ത്രീ സ്വത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനും, അവരനുഭവിക്കുന്ന സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾ 1930കളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആരംഭിച്ചു. ജാതി, തൊട്ടുകൂടായ്മ എന്നീ വിഷയങ്ങൾക്കൊപ്പം തന്നെ വിധവാവിവാഹം പ്രോൽസാഹിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണമായി ചലച്ചിത്രത്തെ ഉപയോഗിച്ചു. പുരോഗമന ആശയങ്ങൾ പ്രചരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ കുടുംബ മെലോഡ്രാമകൾക്ക് ഏറെ ജനപ്രീതിയുണ്ടായിരുന്നു. ഈ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ രണ്ടു പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയായിരുന്നു നിർമിച്ചത്. കുടുംബത്തിനകത്തു നിൽക്കുന്ന-സദാചാരമൂല്യങ്ങളെ മുറുകെ പിടിക്കുന്ന 'നല്ല/കുലസ്ത്രീ', പുരുഷ വിദ്വേഷിയോ/പുരുഷ സൗന്ദര്യത്തിൽ വശംവദയോ ആയ 'അഹങ്കാരിയായ സ്ത്രീ' എന്നിവയായിരുന്നു അവ. ഈ ദ്വന്ദ്വ ബിംബങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടേയിരുന്നു.

ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര മേഖലയുടെ സുവർണ കാലഘട്ടത്തിൽപോലും വൈവിധ്യങ്ങൾ ഏതുമില്ലാത്ത സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളായിരുന്നു അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഏകമാനസ്വഭാവമുള്ള സ്ത്രീപാത്ര ചിത്രീകരണം എതിർപ്പുകളോ വിമർശനങ്ങളോ ഇല്ലാതെ ജനപ്രിയമായി തുടർന്നു. നല്ലത്-ചീത്ത, പതിവ്രത-ദുർനടപ്പുകാരി എന്നീ നിലകളിൽ മാത്രമേ സ്ത്രീക്ക് സ്ക്രീനിൽ അടയാളപ്പെടുത്തലുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു. പിതൃമേധാവിത്വ മൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലേക്ക് ഉപയുക്തമാവുന്നതരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ മാതൃകയായിരുന്നു ചലച്ചിത്ര നായികയെങ്കിൽ നായകനെ വശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ലൈംഗികതൃഷ്ണ പ്രകടമാക്കുന്ന സ്ത്രീയായിരുന്നു നായികയുടെ പ്രതിയോഗി. ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ സ്ത്രീകൾ ഫെം ഫറ്റാലെ (Femme Fatale/Fatal Woman) എന്നറിയപ്പെട്ടു. മറ്റൊരുതരത്തിൽ നായികയുടെതന്നെ അപരയായിരുന്നു ഈ മോഹിനിമാർ. നായികയ്ക്ക് പ്രകടിപ്പിക്കാൻ അനുവാദമില്ലാത്ത ലൈംഗികാസക്തികൾ ഇവർ പ്രകടിപ്പിച്ചു. മാത്രമല്ല പുരുഷന്റെ നോട്ടത്തിന്

നായികയിൽ പരിമിതിയുള്ളതിനാൽ നോട്ടത്തിലൂടെയുള്ള ആനന്ദം നൽകുന്ന വസ്തുവായി ഈ സ്ത്രീകളെ പരിണമിപ്പിച്ചു. നായികയുടെ ഈ അപരയാവട്ടെ കഥാന്ത്യത്തിൽ മരണപ്പെടുകയോ മാനസന്തരപ്പെടുകയോ യാതൊരുതെളിവും അവശേഷിപ്പിക്കാതെ അപ്രത്യക്ഷയാവുകയോ ചെയ്യുന്നു. കാഴ്ച്ചയിലൂടെയുള്ള ഭോഗവസ്തുമാത്രമായിരുന്നു പുരുഷപ്രേക്ഷകനു ഇവരെങ്കിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നല്ല നടപ്പിനുള്ള ഗുണപാഠങ്ങളായിരുന്നു ഇവർ.

ഒരു ഗാനത്തിലൂടെ ഫ്രെയിമിലേക്ക് കടന്നുവരികയും അപ്രത്യക്ഷമാവുകയും ചെയ്ത ഐറ്റം ഡാൻസ് താരങ്ങൾ ഫെം ഫറ്റാലെയുടെ തന്നെ മറ്റൊരു അവാന്തര വിഭാഗമായിരുന്നു. വിപണിക്ക് അനുഗുണമായി നിർമിച്ച സ്ത്രീരൂപമായിരുന്നു അവർക്ക്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വില്ലന്റെ വില്ലത്തരങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുമ്പോഴാണ് സാധാരണയായി പ്രേക്ഷകനുമുന്നിലേക്ക് ഐറ്റം ഡാൻസ് കടന്നുവന്നിരുന്നത്. വില്ലന്റെ ദുഷ്ടതയും സ്ത്രീലമ്പടത്വവും പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ കാഴ്ച്ചപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന വ്യാജേന അനാവൃതമാക്കിയിരുന്ന സ്ത്രീശരീരം യഥാർഥത്തിൽ വില്ലന്റെ വില്ലത്തരത്തിന്റെ കാഠിന്യത്തേക്കാൾ 'പ്രേക്ഷകനു' നൽകിയത് ആനന്ദം തന്നെയായിരുന്നു. 'പ്രേക്ഷകൻ' എന്നത് ഇവിടെ ബോധപൂർവം അഭിസംബോധന ചെയ്തതാണ്. ലിംഗപദവിയിൽ വൈജാത്യമുള്ള പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ മുന്നിൽ കണ്ടിട്ടുള്ള ഒന്നായിരുന്നില്ല ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ, മറിച്ച് കാഴ്ച്ചയിലൂടെ ലൈംഗികതൃഷ്ണകളെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന ഒരേ വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു കൂട്ടത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ ഉതകുന്നതായിരുന്നു. എതിർലിംഗ സംഭോഗപരത (Heterosexuality) യെമാത്രം സ്വഭാവികമായി കാണുന്ന സമൂഹത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ച്ചക്കാർ പുരുഷൻമാർ മാത്രമാണെന്ന അർഥം കൈവരുന്നു.

ആദർശവതിയായ അമ്മ-ഭാര്യ-കാമുകി സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കപ്പുറമായി ഒരു പദവിയും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീക്ക് ലഭിച്ചില്ല. പുരുഷന്റെ സംരക്ഷണം ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ട ഉപകരണം മാത്രമായിരുന്നു അവർ. 1930കളിലിറങ്ങിയ സതി വിജയ, അൻജാനി എന്നീ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഈ സ്ത്രീ മാതൃക പിന്നീടുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളും തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരുന്നു. 1955ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മെഹബൂബ്ഖാന്റെ 'മദർ ഇന്ത്യ'യിലെ രാധ ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ മൂല്യബോധത്തിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞ ബിംബമാണെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. മദർ ഇന്ത്യയെന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പേര് ഭാരതാംബ എന്ന ദേശീയ അർഥത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ എത്തിക്കുന്നു. ദേശീയബോധവുമായി സമരസപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമായിരുന്നു ചലച്ചിത്രത്തിലെ രാധ. ഫ്രോയ്ഡിന്റെ ഈഡിപസ് കോംപ്ലക്സ് ആശയത്തെ ഉല്ലംഘിക്കുന്ന മനോഭാവമാണ് ഒരോ പ്രേക്ഷകർക്കും ഉണ്ടാവുകയെന്നും

പുരുഷപ്രേക്ഷകർ തന്റെ ലൈംഗിക തൃഷ്ണയെ മാറ്റി നിർത്തികൊണ്ട് സ്നേഹനിധിയും ആദർശവതിയുമായ അമ്മയേയും ഭാര്യയേയും രാധയിൽ ആരോപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമെന്നും അഗർവാൾ (2014) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല പിതൃമൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ തന്നെ ഭാഗമായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് പെട്ടെന്നുള്ള താദാത്മ്യത്തിനുള്ള സാധ്യതയും ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നുവെന്ന് അഗർവാൾ കൂട്ടിചേർക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ വളരെ തന്ത്രപരമായി സ്ത്രീ ആദർശ-സദാചാരമൂല്യങ്ങളെ ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. ഈ മൂല്യങ്ങളുടെ ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടാതെയുള്ള അനുകരണ സാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമിതിതന്നെയായിരുന്നു.

അധ്വാനിക്കുന്ന/ഉത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കുവഹിക്കുന്ന സോഷ്യലിസ്റ്റ് സ്ത്രീത്വത്തെ ഇന്ത്യൻ സാമ്പ്രദായിക സ്ത്രീസ്വത്വത്തിലേക്കു പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര മേഖല നടത്തി. ഈ ശ്രമങ്ങൾ വിജയത്തിലെത്തിയെന്നതും വ്യക്തമാണ്. വെറും ഉപഭോക്താക്കൾ മാത്രമാവാതെ ഉത്പാദകയും മൂലധനവുമുള്ള സ്ത്രീയായാൽപോലും കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലെ രണ്ടാംകിട പൗരിയായിരിക്കാൻ സ്ത്രീയോട് ചലച്ചിത്രം എല്ലായ്പ്പോഴും പരോക്ഷമായി നിഷ്കർഷിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. കുടുംബത്തിലേയും സമൂഹത്തിലേയും അധികാരങ്ങൾ ആദർശവതിയായ സ്ത്രീയുടേതല്ല എന്ന ചിന്ത നിർമിക്കുന്നതിലൂടേയാണ് ചലച്ചിത്രം ഈ ലക്ഷ്യം നിറവേറ്റിയത്.

എഴുപതുകളിൽ, മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നതുപോലെ ഒരേ തരത്തിലുള്ള വാർപ്പുമാതൃകകളായിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നതെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമുകളിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത ഘടകമായി നായികമാർ നിലനിന്നിരുന്നു. എന്നാൽ എൺപതുകളോടെ നായികയുടെ കർതൃത്വം വീണ്ടും ചുരുങ്ങുന്നതായി കാണാം. നായകന്റെ അധികാരത്തിലൊതുങ്ങുന്ന അനേകം വസ്തുക്കളിൽ ഒന്നുമാത്രമായി നായികമാറി. സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും അക്കാലത്തെ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഇഷ്ടവിഷയങ്ങളായി. നായകന്റെ ക്ഷോഭത്തിനും കരുത്തിനും പ്രധാന്യം നൽകി. നായകന്റെ ജീവിതത്തെയും പ്രതിബന്ധങ്ങളെയും പ്രശ്നവൽക്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചവയായിരുന്നു അന്നത്തെ ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അധികവും. അതേ കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ നായകന്റെ വീര്യം കാണിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപകരണമായിരുന്നു സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ.

നായകനെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ ആരാധകരിൽ പ്രധാനിയായിരുന്നു ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ നായിക. റൊമാൻസ് രംഗങ്ങളിലും തട്ടിയെടുക്കപ്പെടുന്നതിനും ആക്രമിക്കപ്പെടുന്നതിനുമുള്ള വസ്തുക്കൾമാത്രമായി സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചുരുക്കപ്പെട്ടു. മറ്റൊരു വീക്ഷണത്തിൽ 'ലിംഗത്തിന്റെ അപാര്യപ്തത'യുള്ള ദുർബലയായ സ്ത്രീ, സമൂഹത്തിൽ നിശ്ചയമായും നേരിടേണ്ട അപായങ്ങളെ മുന്നറിയിപ്പായി രേഖപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. ഈ മുന്നറിയിപ്പുകൾ ലിംഗമുള്ള (Phallus)/പൂർണനായ നായകന് തന്റെ ശക്തി തെളിയിക്കുന്നതിനുള്ള വിടവുകളായിരുന്നു. നായകന്റെ ഒരോ വിജയവും നായികയ്ക്ക് നേരേയുള്ള ഒരോ ആക്രമണങ്ങളും പുരുഷകേന്ദ്രിത (Phallocentric) ആശയങ്ങളുടെ വീണ്ടുമുള്ള ഉറപ്പിക്കലിന് സഹായിച്ചു.

1980കളിൽ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തേണ്ട പ്രധാന ഘടകം ശ്രീദേവി എന്ന ലേഡി സൂപ്പർ സ്റ്റാറിന്റെ കടന്നുവരവായിരുന്നു. ഹിന്ദി-ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ഭാഷാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ കടന്നുവന്ന ശ്രീദേവി, സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഭാഗമായിട്ടായിരുന്നില്ല സൂപ്പർസ്റ്റാർ പദവിയിലേക്ക് എത്തിയത്. പകരം അന്നു നിലനിന്നിരുന്ന ചലച്ചിത്ര പ്രവണതയുടെ തന്നെ ഭാഗമായിട്ടായിരുന്നു.

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പരിണാമത്തിൽ പിന്നീടു സംഭവിച്ച മറ്റൊരു പ്രധാനമാറ്റം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കൃത്യമായി വിഘടിച്ചുനിന്നിരുന്ന കുലീന-മോഹിനി എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലെ വേഷ വ്യത്യാസം ഇല്ലാതായിയെന്നതാണ്. ഗ്ലാമറസ് വേഷങ്ങളിൽ നായികമാരും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. വേഷവിതാനങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള കൂടിച്ചേരൽ സാധ്യമായിരുന്നത്. സ്വഭാവത്തിൽ ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ തുടർന്നുപോന്നു. ഗ്ലാമറസ് വസ്ത്രങ്ങൾ കാമുകിയായ നായികക്ക് മാത്രം യോജിച്ചതായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വിവാഹം കഴിയുന്നതോടെ പരമ്പരാഗത വസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ-താലി, സിന്ദൂരം എന്നിവയുൾപ്പെടെ ധരിച്ച 'കുടുംബസ്ത്രീ'യുടെ വേഷത്തിലേക്ക് നായിക മാറേണ്ടിവന്നു. കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ സ്ത്രീയുടെയും കുടുംബത്തിന് പുറത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെയും വ്യക്തമായ രേഖപ്പെടുത്തലാണ് ഈ വേഷനിഷ്കർഷയുടെ രാഷ്ട്രീയമെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

കൂട്ടുകുടുംബത്തിന്റെ തകർച്ചയോടെ ഇന്ത്യയിൽ അണുകുടുംബങ്ങൾ സാധാരണയായി. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ ഗൃഹപരിപാലനത്തിനുപരിയായി എല്ലാ തൊഴിലുകളിലും ശക്തമായ സ്ത്രീ മുന്നേറ്റമുണ്ടായി. എന്നാൽ ഈ മുന്നേറ്റങ്ങളെ വേണ്ടരീതിയിൽ ചലച്ചിത്രം

രേഖപ്പെടുത്തിയോയെന്ന് സംശയമാണ്. വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ എന്നിവയിലൂടെ സ്വയം പര്യാപ്തത കൈവരിച്ച സ്ത്രീകൾ സമൂഹത്തിൽ സാധാരണയായി മാറിയെങ്കിലും ഈ സാധാരണത്വത്തെ ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപ്പെടുത്താൻ മറന്നു. കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലൂടെ അസ്ഥിത്വം കൈവരിക്കേണ്ട ഒന്നായി നായിക നിലനിന്നു. തൊഴിലിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന സ്ത്രീകളെ (Career woman) ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചത് വിരളമായിട്ടായിരുന്നു. ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുമ്പോഴാവട്ടെ ഇത്തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീകൾ അഹങ്കാരിയും താന്തോന്നിയും മാത്രമായിമാറി. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ എവിടെയെങ്കിലുംവച്ച് സ്വയംപര്യാപ്തയായ സ്ത്രീ ഒറ്റപ്പെടേണ്ടി വരികയോ തോൽക്കേണ്ടി വരികയോ ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. നഷ്ടങ്ങളും ഒറ്റപ്പെടലും ശിക്ഷയായി അനുഭവിക്കേണ്ടുന്നത് വളരെ സ്വഭാവികമായ ഒന്നായി ചലച്ചിത്രം ആവിഷ്കരിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ തെറ്റുകൾ മനസിലാക്കികൊടുത്ത് നായികയെ കുടുംബത്തിലേക്ക് എത്തിക്കേണ്ടത് നായകന്റെ ചുമതലയായിരുന്നു.

പ്രണയം നേടിയെടുക്കുന്നതിനോ കുടുംബത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനോ ഉള്ള അധികാരം നായകനിൽമാത്രം നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തി. ലൈംഗികതയുടെ ജൈവികതയേയും വൈയക്തികതയേയും വളരെ കൃത്യമായി കോയ്മാക്രമത്തിൽ ചലച്ചിത്രം രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പൂവാല ആണത്തങ്ങൾ ആഘോഷിക്കപ്പെടുകയും സ്ത്രീ ലൈംഗികത അപഹസിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. സ്ത്രീകളെ പുരുഷന്റെ നോട്ടങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടവളായും തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾക്ക് അർഹതയില്ലാത്തവളായും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചു. സമൂഹത്തിലെ തന്നെ ആശയങ്ങളെ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന് വാദിക്കാമെങ്കിൽകൂടിയും ഈ മുൻധാരണകളെ മാറ്റിയെഴുതാനുള്ള പ്രാപ്തി ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമം സ്വായത്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട് എന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ചലച്ചിത്രം പുരുഷത്വത്തിൽമാത്രം ശക്തിയും സാഹസികതയും വീക്ഷിച്ചു. സമൂഹജീവിയായും സമൂഹത്തിലെ നിയമ-ആദർശങ്ങൾക്ക് അതീതനായ കഥാപാത്രമായും നായകനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള സാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ നിലനിന്നിരുന്നു.

വിദേശരാജ്യങ്ങളിൽ താമസിക്കുന്ന കുടുംബത്തിന്റെ കഥ ഇതിവൃത്തമാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽപോലും സ്ത്രീയെന്നത് പരമ്പരാഗതമൂല്യങ്ങൾ സംരക്ഷിക്കുന്ന ഗൃഹനാഥയായി മാത്രം ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു. യഥാർഥത്തിൽ ഇന്ത്യൻ പൗരിയ്ക്ക് ഗൃഹനാഥയെന്ന കർതൃപദവി മാത്രമല്ല ഉണ്ടായിരുന്നത്. ജോൺസ്റ്റൺ (2004) പറയുന്നതുപോലെ ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങൾ മുന്നോട്ട് പോയിരുന്നത് പുരുഷന്റെ കാമനകളിലും ആഗ്രഹങ്ങളിലുമുള്ള സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക്

മാത്രം ഊന്നൽ നൽകികൊണ്ടായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും പരസ്പരപൂരകങ്ങളായ/ സഹവർത്തിത്വം സാധ്യമാക്കിയ ഇടങ്ങളാണ് എന്നതിൽ സംശയമില്ല. സമൂഹം രൂപപ്പെടുത്തിയ ആദർശബോധങ്ങളെ സമൂഹത്തിലേക്ക് തന്നെ ആഴത്തിൽ വേരുറപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള മാധ്യമമായി ചലച്ചിത്രം മാറി.

വിദേശ ചലച്ചിത്രമേഖലയിലുണ്ടായ സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്ര/ എതിർ ചലച്ചിത്ര (Counter Cinema) പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തിലെവിടെയും കാണാൻ സാധിക്കില്ല. സമാന്തര ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സംവിധാന-നിർമാണ പ്രക്രിയയിലും ആഖ്യാനത്തിലും സ്ത്രീകൾ കഴിവുതെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതിൽ സംശയമില്ലെങ്കിലും എതിർ ചലച്ചിത്ര ആശയങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ളതായിരുന്നില്ല അത്തരം ചലച്ചിത്ര ശ്രമങ്ങളെന്ന് ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. മാത്രമല്ല ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്ര നിർമാണരംഗത്തെ സ്ത്രീ കൾ വളരെ ചുരുക്കമാണ്. ഇതുതന്നെയാവാം ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകഥാ പാത്രങ്ങളിൽ വൈജാത്യമില്ലാതെ പോയതിന്റെ കാരണങ്ങളിലൊന്ന്. എന്നിരുന്നാലും ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വിപണിമൂല്യങ്ങളുടേയും ആസ്വാദനത്തിന്റേയും മാറ്റത്തിനനുസൃതമായി സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളിലും പ്രകടമായ മാറ്റങ്ങൾ ഈ ദശാംബ്ദത്തിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അമാനുഷികത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന നായകസങ്കൽപ്പങ്ങളും ആദർശവും നിഷ്ക്രിയതയും മാത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന നായികാസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കും ഉപരിയായി വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങികഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നായിക ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിപണി വിജയസാധ്യതയുടെ ഘടകമായിമാറുന്ന സ്ഥിതി ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയചലച്ചിത്രത്തിലെ ലിംഗപദവിയുടെ അധികാരശ്രേണിയെ മാറ്റിയെഴുതുന്നതിന് കാരണമാവുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കാം.

1.2.2 മലയാളചലച്ചിത്രം- സ്ത്രീ ഇടപെടലുകൾ

ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട കേരള സംസ്ഥാനത്തിന്റെ നിർണയത്തിൽ സുപ്രധാന പങ്കു വഹിച്ച മാധ്യമങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു ചലച്ചിത്രമെന്ന് രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി (2009) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. 'മലയാളി'യുടെ പൊതുസ്വത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുതിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുണ്ട്. കുടുംബത്തിലെ അധികാര വ്യവസ്ഥകൾ, സമൂഹത്തിലെ സദാചാര സങ്കൽപങ്ങൾ, വസ്ത്രം-ഭക്ഷണം എന്നിവയിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നതിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പങ്ക് ചെറുതല്ല. ലിംഗപദവിയെ

പിതൃജന്മിത്വത്തിൽ (Patriarchal Feudalism) നിന്നുകൊണ്ട് മാനകീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ചലച്ചിത്രം എല്ലാകാലത്തും നടത്തി പോന്നിരുന്നു.

1928ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ വിഗതകുമാരനെയാണ് ആദ്യമലയാള ചലച്ചിത്രമായി കണക്കാക്കുന്നത്. ഈ ചിത്രത്തിലെ പി.കെ.റോസി, മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ മാർത്താണ്ഡ വർമയിലെ നായിക ദേവകീഭായി, മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ ബാലനിലെ നായിക എം.കെ.കമലം എന്നിവരാണ് മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദ്യകാല സ്ത്രീ സാന്നിധ്യങ്ങൾ. സവർണരുടെ ജാതി ഭ്രാന്തിൽ നാട്ടുവിടേണ്ടി വന്നു റോസിക്ക്. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രനടിമാരുടെ വിവരങ്ങളോ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലെ അവരുടെ ഇടങ്ങളോ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് വിരളമാണ്. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ചേലങ്ങാട് (2012) ആദ്യകാല ചരിത്രം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ നായികമാരുടെ സാന്നിധ്യത്തെകുറിച്ച് വ്യക്തമാവുന്ന ചില പൊതുവസ്തുതകൾ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. നായികമാരോട് സമൂഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന വിരോധമാണ് അതിൽ പ്രധാനം. ചലച്ചിത്രാഭിനയം തൊഴിലാക്കിയ സ്ത്രീകൾ സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിൽ അസന്മാർഗിക ജീവിതം നയിച്ചവരായിരുന്നു. ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വാക്കുകളിൽതന്നെയും ഈ സദാചാര കാഴ്ച്ചപ്പാട് മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്നുണ്ട്. സൗന്ദര്യവും ആകാരവും നായികാ തിരെഞ്ഞെടുപ്പിനുള്ള മാനദണ്ഡം മാത്രമായി നിലനിന്നിരുന്നതായി കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉടമസ്ഥൻ നിർമാതാവ് മാത്രമാവുകയും, നായകനും നായികയും സംവിധായകൻ പോലും തൊഴിലെടുക്കുന്നവരായി നിൽക്കുകയും ചെയ്ത സ്ഥിതിവിശേഷം മലയാള ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലുണ്ടായിരുന്നു. ചുരുക്കമെങ്കിലും ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സ്ത്രീ കേന്ദ്രങ്ങളായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചയിൽ നായകനോടൊപ്പം തന്നെ നായികയും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നു.

1950 കളിലാണ് മലയാളത്തിൽ വ്യാവസായിക വിജയം നേടിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. ജീവിതനൗക (1951), നീലക്കുയിൽ (1954), ഓടയിൽ നിന്ന് (1965), ചെമ്മീൻ (1966), ഓളവും തീരവും (1970) തുടങ്ങി ഒട്ടേറേ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ജനപ്രീതി നേടുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ കലാമൂല്യമുള്ള ചിത്രങ്ങളായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു. പാർസി-സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മാതൃകയായപ്പോൾ മലയാളം ഇതിൽ നിന്നു വേറിട്ടുനിന്നു. പുരാണ വിഷയങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയമായി അവതരിച്ചപ്പോൾ മലയാളത്തിന് ഇത്തരം ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ പൂർവമാതൃകയുണ്ടായിരുന്നില്ല. സാമൂഹിക

പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാനാണ് ആദ്യകാല മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചത് (ഉദയ, മെരിലാ സ്റ്റ്സ്റ്റുഡിയോകളുടെ വാണിജ്യ മത്സരത്തിൽ പുരാണേതിഹാസങ്ങൾ പിന്നീട് ചലച്ചിത്രമായിട്ടുണ്ട്). സാഹിത്യകൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം ഒരുക്കുന്നതിലായിരുന്നു മലയാള ചലച്ചിത്ര മേഖല ശ്രദ്ധിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ജനപ്രിയ ചേരുവകളിൽ നിന്ന് മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ മാറി നടന്നു. ഷീല, ശാരദ, വിധുബാല, രാഗിണി, മിസ്.കുമാരി എന്നിവർ 1970കൾവരെയുള്ള മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികാ മുഖങ്ങളായി.

1980കളിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നായകത്വ സങ്കൽപ്പത്തിലേക്കു ചുരുങ്ങുന്നതിനുള്ള പ്രവണതകൾ കാണിച്ചുതുടങ്ങിയിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അനുവർത്തിച്ചു പോന്നിരുന്ന ചേരുവകളിലേക്കും താര സങ്കൽപ്പങ്ങളിലേക്കും മലയാള ചലച്ചിത്രം തിരിഞ്ഞുനടന്നു. അക്രമാസക്തനായ സവർണ പുരുഷ ബിംബങ്ങൾക്ക് പ്രധാന്യം കൈവന്നത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. സ്ത്രീതത്പരനായ നായകനും സുഹൃത്തുക്കൾക്കും /പൂവാലൻ രൂപങ്ങൾക്കും ഏറെ കൈയ്യടി ലഭിച്ചതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. സ്ത്രീരൂപങ്ങളെ കാഴ്ച്ചയ്ക്കൊരുക്കിവച്ച വസ്തുക്കളായി മാത്രം പരിണമിപ്പിക്കുന്നതിന് ഈ രണ്ട് നായക-പുരുഷരൂപങ്ങൾക്കും സാധിച്ചു.

1980കൾക്കു മുൻപ് നാൽപത് വയസിനു മുകളിൽ പ്രായമുള്ള നായിക സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന പ്രവണത മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നു. 80കളോടെ ഈ രീതി അവസാനിക്കുകയും യൗവനയുക്തരായ നായികമാർ കടന്നു വരികയും ചെയ്തു. കാർത്തിക, ജലജ, ഉർവശി, ശോഭന എന്നീ നായികമാരെ ലൈംഗികചോദനയുണ്ടാക്കുന്ന സ്ത്രീ രൂപങ്ങളായിട്ടല്ല ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതെന്നും ആ ധർമം നിർവഹിക്കുന്നതിനായി കഥാഖ്യാനത്തിൽ മോഹിനിമാർ (Vamp) പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നതായും വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ് (2010) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സെക്സ് ബോംബായി വാഴ്ത്തപ്പെട്ട വിജയശ്രീയുടെ പിന്മുറക്കാരായിരുന്നു ഇവർ. നായികയുടെ ശരീര-സ്വഭാവ വിശുദ്ധി ഉറപ്പാക്കുന്നതിനുകൂടി ഉള്ളതായിരുന്നു ഇത്തരം സ്ത്രീ രൂപങ്ങൾ.

1990കളുടെ അവസാനത്തോടെ സൂപ്പർസ്റ്റാർ പ്രഭാവം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയത നിശ്ചയിക്കുകയും തിരക്കഥയുടെ ഉള്ളടക്കം നായകനിൽ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതോടുകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർക്ക് അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന പ്രാധാന്യം നഷ്ടപ്പെട്ടു. നായകന്റെ അധികാരം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരുപകരണം മാത്രമായി നായികമാർ മാറി.

സ്ത്രീയെ കൂടുതൽ നിഷ്ക്രിയയാക്കുകയും അധികാരത്തിന്റെ ഇട ങ്ങളിൽ നിന്നു തുടച്ചു നീക്കുകയും ചെയ്തു. കുലസ്ത്രീ-അപരസ്ത്രീ ദ്വന്ദങ്ങളെ മാറ്റി നിർത്താൻ മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, ചട്ടക്കൂടിനകത്തു നിൽക്കാത്ത ധിക്കാരി 'സ്ത്രീകളെ' ഒതുക്കാനും നല്ലവഴിക്ക് നടത്താനും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിരന്തരം ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

ജനപ്രിയതയുടെ സ്ഥിരം ചേരുവകളിൽ നിന്നു മാറിനിന്നുകൊണ്ട് ഒരോ കാലഘട്ടത്തിലുമായി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന ചലച്ചിത്ര സമീപനങ്ങളെ നവ തരംഗ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ (New Wave) എന്നു വിളിച്ചുപോരുന്നുണ്ട്. ഇതിനു സമാനമായി തന്നെയാണ് ന്യൂ ജനറേഷൻ എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നത്. എന്നാൽ ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രമെന്നത് അത് സംവദിക്കുന്ന സമയത്തെ ആസ്പദമാക്കിയും യുവത്വവുമായും ബന്ധപ്പെടുത്തി നിർവചിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒന്നാണെങ്കിൽ നവതരംഗ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയത്തിന്റെ കാലികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതും ജനപ്രിയതാ മാനദണ്ഡങ്ങളിൽ നിന്നും മാറി നടക്കുന്നതുമായ ഒന്നാണ്. ഈ രണ്ട് ചലച്ചിത്രരീതികളും സ്ത്രീകളെ പാർശ്വവൽകരിച്ചു നിർത്തുന്ന പ്രബല ചലച്ചിത്ര മാതൃകയിൽ നിന്ന് വിമുക്തി നേടിയിരുന്നില്ലെന്ന് വ്യക്തം.

നായകന്റെ വ്യഥകളെയും, നായകന്റെ സാമൂഹിക പരിസരത്തെയും തന്നെയായിരുന്നു നവതരംഗ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അഭിസംബോധന ചെയ്തു പോന്നിരുന്നത്. ഇവ മിക്കതും അതിന്റെ ആഖ്യാന പരിസരം കണ്ടെത്തിയിരുന്നത് ഇടത്തരം കുടുംബത്തിലെ പുരുഷന്റെ അസ്ഥിത്വ പ്രശ്നങ്ങളിലായിരുന്നുവെന്ന വെങ്കിടേശ്വരൻ.സി. എസിന്റെ (2010) നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രഘട്ടം ഏതുനാൾ മുതലാണ് തുടങ്ങുന്നതെന്ന ചോദ്യത്തിന് കൃത്യമായൊരുത്തരം നൽകുക സാധ്യമല്ല. ഭൂരിപക്ഷം ചലച്ചിത്ര നിരൂപകരുടേയും അഭിപ്രായത്തിൽ 2009 ആണ് മലയാളത്തിലെ ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാലം. 2009 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ട്രാഫിക് (റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്) ആണ് ആദ്യ ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രമായി പൊതുവേ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. നായകന്റെ ഏകാധിപത്യ വാഴ്ച്ചകളെ നിരാകരിക്കുകയും എന്നാൽ മുതലാളിത്ത ജീർണതയിൽ സംഭവിക്കുന്ന പ്രണയത്തിന്റെയും ലൈംഗികതയുടെയും കാഴ്ച്ചകളെ യഥാർഥ്യമെന്ന നിലയിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ അബോധത്തിൽ എത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് എരുമേലി രാജേഷ്.കെ (2018) പറയുന്നു. ഈ നിരീക്ഷണം ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം ഒരു പരിധിവരെ

ശരിവെക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വരുമ്പോൾ കാഴ്ച്ചാവസ്തു മാത്രമായി നായിക തുടർന്നുപോവുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് കാണാം.

ആദ്യകാല സാഹിത്യകൃതികൾ നിർമിച്ചെടുത്ത നായികാരൂപ നിർമിതിയും സൗന്ദര്യബോധവും ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോഴും വലിയ രീതിയിലുള്ള മാറ്റത്തിനു വിധേയമായിട്ടില്ല. സ്ത്രീ യുടെ സാന്നിധ്യവും ശരീരഘടനയും നിശ്ചിതമായ ചട്ടക്കൂടിനകത്തുതന്നെ ഒതുക്കി നിർത്താൻ കഴിയുമെന്നു ചലച്ചിത്രം കാണിച്ചു തന്നതായി രാജശ്രീ (2018) നിരീക്ഷിക്കുന്നു. രാഗിണി, പത്മിനി, ഷീല, ശാരദ എന്നീ നായികമാർ നിർമിച്ചു നൽകിയ മലയാളി സ്ത്രീ രൂപത്തെയാണ് ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റെടുത്തു പോന്നത്. ഒരോ കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ചും മലയാളി സ്ത്രീ ശരീരത്തെ ചലച്ചിത്രം പുതുക്കി പണിതു. എന്നാൽ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സൗന്ദര്യത്തെപാടേ എതിർത്തുകൊണ്ടുള്ള നായിക രൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രം എല്ലായ്പ്പോഴും വിമുഖത കാണിക്കുന്നുണ്ട്. നോവൽ ചലച്ചിത്രമായി മാറിയപ്പോൾ ചെമ്മീനിലെ (1965) കറുത്തമ്മ കരുത്തിന്റെ പ്രതീകമാവേണ്ടതിനു പകരം വെളുത്ത, 'വശീകരണ സൗന്ദര്യ'മാക്കി ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചതിനെകുറിച്ചുള്ള ശാരദക്കുട്ടിയുടെ (2007) നിരീക്ഷണം ഈ വസ്തുതയെ സാധൂകരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

സ്ത്രീ കേന്ദ്രീതമായിട്ടുള്ള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തുകയും വമ്പിച്ച ആരവങ്ങളില്ലെങ്കിലും സാമ്പത്തിക വിജയം നേടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുതയെ നിരാകരിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും സ്ക്രീനിലെ സ്ത്രീകളെ തൃഷ്ണകളോടെ കാണുകയും സ്ക്രീനിനു പുറത്ത് സദാചാരമൂല്യങ്ങൾകൊണ്ട് അവരെ അളക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന ആദ്യകാല കാഴ്ച്ചപ്പാട് ഇന്നും തുടർന്നുപോരുന്നു.

1.3 ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിനാവശ്യമായ ചിന്തകളും അംശങ്ങളും ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ സമൂഹത്തിൽ നിന്നാണ് സ്വാംശീകരിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഈ സ്വാംശീകരണപ്രക്രിയ തിരിച്ചും സംഭവിക്കാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പെരുമാറ്റങ്ങളെ / സാമൂഹികാദർശങ്ങളെ / ധർമ്മാചാരങ്ങളെ (Norms) യഥാർഥമെന്ന നിലയിൽ പരിഗണിക്കുകയും അവയെ പൊതുബോധത്തിലും ജീവിതത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് സ്വഭാവികമായ ഒന്നാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിനും സമൂഹത്തിനും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒരസ്ഥിത്വം കണ്ടെടുക്കുക സാധ്യമല്ല.

സമൂഹത്തിന്റെ ബോധങ്ങളിലും താൽപര്യങ്ങളിലുമെല്ലാം സക്രിയമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്താൻ സാങ്കേതിക വിദ്യയിലോ ആവിഷ്കരണത്തിലോ പൂർണതയിൽ എത്തിയിട്ടില്ലാത്ത ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അറൈവൽ ഓഫ് ദ ട്രെയിനിന്റെ ആദ്യ പ്രദർശനത്തിൽ ഭയചകിതരായി ഓടി മാറിയ പ്രേക്ഷകരുടെ ചരിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് മനുഷ്യന്റെ യാഥാർഥ്യബോധത്തോട് ചലച്ചിത്രം എത്രകണ്ട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു തന്നെയാണ്. പുതിയ ദൃശ്യപരിസരത്തിനോടുള്ള അപരിചിതത്വം പ്രേക്ഷകരിലുള്ള സ്വാധീനത്തെ തള്ളികളയാൻ പാകത്തിനുള്ളതല്ല.

മറ്റു സാഹിത്യ-കലാരൂപങ്ങളിലുള്ളതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലും പലതരത്തിലുള്ള സൈദ്ധാന്തിക ചർച്ചകളും ആലോചനകളും രൂപപ്പെട്ടു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സത്താപരമായ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചും ഘടനയെക്കുറിച്ചുമുള്ള മനസിലാക്കലായും വ്യക്തി, സമൂഹം, ഇതര കലാരൂപങ്ങൾ, യാഥാർഥ്യം എന്നിവയുമായുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമായും ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളെ നിർവചിക്കാം. 1890കളുടെ ഉത്ഭവത്തോടുകൂടി ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലുണ്ടായ എല്ലാതരത്തിലുള്ള- പ്രവർത്തിയിലും രീതിയിലുമുള്ള- പ്രതിഫലനത്തേയും ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തമെന്ന് നിർവചിക്കാമെന്ന് ടർവി (2013) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നടന്നിരുന്ന ആദ്യകാല പഠനങ്ങളാണ് സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് വഴിതെളിച്ചത്. 1896ൽ ലൗറി ഡിക്സൺ എഴുതിയ 'എ ഹിസ്റ്ററി ഓഫ് ദ ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ആ ന്റ് സയന്റിഫിക് എക്സ്പിരിമെന്റ്സ് ആന്റ് ഡെവൽപ്മെന്റ്സ് ലീഡിങ് അപ് ടു ദ പെർഫെക്ഷൻ ഓഫ് വീറ്റാ സ്കോപ്പ്', ഫ്രഞ്ച് നിരൂപകനായ റിസിയോട്ടോ കനുഡോയുടെ 1911ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ദ ബെർത്ത് ഓഫ് ദ സെവൻത്ത് ആർട്ട്', വാച്ചൽ ലിൻഡ്സേയുടെ 'ദ ആർട്ട് ഓഫ് ദ മൂവിങ്ങ് പിക്ച്ചർ' (1915) എന്നിവ ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തപഠനത്തിന്റെ ആദ്യകാല മാർഗദർശക ഗ്രന്ഥങ്ങളായി കണകാക്കി വരുന്നു.

ആദ്യ ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായി വിലയിരുത്തുന്നത് ഹ്യൂഗോ മൺസ്റ്റർ ബെർഗിനെയാണ്. 1916ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ദ ഫോട്ടോപ്ലേ: എ സൈക്കോളജിക്കൽ സ്റ്റഡി' നാടകത്തിൽ നിന്നും മറ്റു പ്രകടനകലകളിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രം എങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമാകുന്നുവെന്ന ആലോചനയാണ് പങ്കുവെച്ചത്. പ്രേക്ഷകരുടെ മനഃശാസ്ത്രത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകവശത്തേയും ഈ കൃതി അന്വേഷണവിധേയമാക്കി. ആദ്യകാല സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മക ശീലത്തെക്കുറിച്ചും സാങ്കേതികതയിലും അടിസ്ഥാനമാക്കിയിട്ടുള്ളതായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന് മറ്റു കലകളിൽ നിന്നുള്ള വ്യത്യാസം, ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങൾ, സങ്കേതങ്ങൾ എന്നിവയായിരുന്നു ആദ്യകാല സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ അന്വേഷണങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രം യാഥാർഥ്യവുമായി എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നീ ആലോചനകൾ നടത്തുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ കലയുടെ ശുദ്ധസങ്കൽപ്പബോധങ്ങളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രത്തെ അവരോധിക്കാനുമുള്ള ശ്രമങ്ങളിൽ ക്ലാസിക്കൽ ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികർ ഉറച്ചുനിന്നു. റുഡോൾഫ് അൺഹീം, ലെവ് കുളഷോവ്, ഐസൻസ്റ്റീൻ എന്നിവർ ക്ലാസിക്കൽ സൈദ്ധാന്തികരുടെ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു.

നിശബ്ദ ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ സാങ്കേതിമായും സൗന്ദര്യപരമായും ഏറ്റവും ഔന്നത്യത്തിലെന്ന് അൺഹീം വിശ്വസിച്ചു. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ മൊണ്ടാഷ് ആയിരുന്നു ഏറ്റവും സുപ്രധാനമായ സങ്കേതം. കഹിയേ ദ് സിനിമയുടെ പത്രാധിപരായ ആന്ദ്രേ ബസാൻ ചലച്ചിത്രത്തെ സത്താപരമായ ഒന്നായിട്ടാണ് വീക്ഷിച്ചത്. ബൗദ്ധികമായ രീതിയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ നിരീക്ഷിക്കുകയും ചലച്ചിത്ര യാഥാർഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനും ബസാൻ ശ്രമിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ലോകം പുറത്തുള്ള ലോകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണെന്നും കേവലമായ സാങ്കേതികത്വം മാത്രമല്ല മറ്റൊരു ലോകത്തെയും അറിവിനേയും രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രാപ്തിയുണ്ട് എന്നും ബസാൻ വിശ്വസിച്ചു. ബസാൻ ബൗദ്ധികമായ ആലോചനകളിൽ മുഴുകിയപ്പോൾ ഭൗതികതയുമായി ചലച്ചിത്രത്തെ ബന്ധിപ്പിക്കുകയാണ് ക്രോക്കയർ ചെയ്തത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയേയും അതിന്റെ സത്താപരമായ സവിശേഷതകളെയും ഉൾകൊള്ളുന്ന ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഇതുവരെ രൂപപ്പെട്ടുവന്നിട്ടില്ല. ഒരോ കാലഘട്ടത്തിലും പ്രബലമായി നിലനിന്നിരുന്ന ചിന്താമാതൃകയെ മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രത്തെ പഠിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു പ്രധാനമായും ചെയ്തു പോന്നിരുന്നത്.

ആദ്യകാലചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിച്ചു. 1960-70 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രം അന്തർവൈജ്ഞാനിക മേഖലയായി മാറുകയും അക്കാദമിക വിഷയമായി പഠിക്കാനാരംഭിക്കുകയും ചെയ്തു. ലിംഗപദവി പഠനങ്ങൾ (Gender Studies), മനോവിശ്ലേഷണ പഠനങ്ങൾ (Psychoanalysis Studies), സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ (Literary Theory),

ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം (Semiotics), ഭാഷാശാസ്ത്രം (Lingustics) എന്നീ വിഷയങ്ങളുടെ ആശയങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രത്തെ പഠിക്കാനാരംഭിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വായനയും ഈ കാലഘട്ടങ്ങളിൽ നടന്നു.

1990കളിൽ ആരംഭിച്ച ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവം ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തിക ചർച്ചകളിലും ഏറെ മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. സെല്ലുലോയ്ഡ് സാങ്കേതിക വിദ്യയിൽനിന്ന് ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനവും അനിമേഷൻ ഗ്രാഫിക്സ് സാങ്കേതികതയും ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചപ്പോൾ മൾട്ടിപ്ലക്സ്, ഹോം തിയറ്റർ സാങ്കേതികതകൾ പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തെ ആസ്വാദനസമൂഹത്തിൽനിന്ന് ഉപഭോഗ സമൂഹമായി പരിവർത്തിപ്പിച്ചു. നവസാങ്കേതികവിദ്യയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യസംസ്കാരവും പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തിക സമീപനങ്ങളുമാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

1.4 സ്ത്രീവാദവും ചലച്ചിത്രങ്ങളും

രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയെന്ന അന്വേഷണത്തിനു തുടക്കം കുറിച്ചത്. 1920കളിൽ സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും സ്ത്രീപക്ഷ സമീപനത്തോടുകൂടിയ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത് 1960കളുടെ അവസാനത്തോടെയാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ, പ്രധാനമായും ഹോളിവുഡിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാർപ്പുനിർമിതിയേയും, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിടവുകളേയുമാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ചതെന്നു കാണാം. ഹാസ്കലിന്റെ (1974) നിരീക്ഷണത്തിൽ പ്രധാനമായും രണ്ടു തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചു പോന്നിരുന്നത്. ഈ ചിത്രീകരണങ്ങളാവട്ടെ സമൂഹം നിർമിച്ചുവച്ചിരുന്ന ആശയമാതൃകകളുടെ നേർപതിപ്പുകളുമായിരുന്നു. അഭിവന്ദ്യരായ സ്ത്രീരൂപങ്ങളും, നിന്ദ്യരായ സ്ത്രീരൂപങ്ങളും മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചേരുവകളിൽ സ്ഥിരമായി ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഈ വാർപ്പുമാതൃക പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥയുടെ ഉത്പന്നമാണെന്നും, ഇവയുടെ സ്ഥിരമായ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രം പിതൃമേൽക്കോയ്മയുടെ അധീശത്വത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങളായി മാറുകയാണെന്നും രണ്ടാം തരംഗ ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ വാദിച്ചു.

സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഈ ദ്വന്ദ്വത്തിലുള്ള സ്ഥിരം വാർപ്പുമാതൃകകളാക്കുകവഴി പിതൃകേന്ദ്രീകൃത വ്യവസ്ഥയെ സ്വാഭാവികവൽകരിക്കുകയാണ് പ്രബല ചലച്ചിത്രങ്ങൾ (Dominant Films) ചെയ്യുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന വ്യാജ പൊതുബോധങ്ങളും, ലിംഗ അസമത്വങ്ങളും മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് മൾവി (1989) വിശ്വസിച്ചു. ഇതിനു ബദലായുള്ള ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ മൾവി പങ്കാളിയാവുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

1990കളോടു കൂടി രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദം ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ അന്വേഷിക്കാതെ പോയ വിടവുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ചോദ്യം ചെയ്യൽ സ്ത്രീവാദികൾക്കിടയിൽ നിന്നുതന്നെ ഉയർന്നു വന്നു. വെളുത്ത വർഗക്കാരായ സ്ത്രീകളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് മാത്രമാണ് രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദം നിലനിന്നിരുന്നതെന്ന വിമർശനമായിരുന്നു പ്രധാനമായും ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടത്. വർണം-ലൈംഗികാഭിരുചി എന്നിവയിലെ വ്യത്യസ്തതകൾകൂടി മൂന്നാം തരംഗ ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ പരിഗണിച്ചിരുന്നു. ഹുക്ക് (1992) മുന്നോട്ടുവെച്ച വിപരീത നോട്ടം (Oppositional Gaze) ചലച്ചിത്രത്തിലെ വെളുത്ത സ്ത്രീക്ക് നേരേയുള്ള കറുത്തവളുടെ നോട്ടമായിരുന്നു. റിച്ച് (1992) മുന്നോട്ടുവച്ച ന്യൂ ക്വീർ (New Queer) സിനിമയെന്ന ആശയവും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലും സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർക്കിടയിലുമുള്ള വൈവിധ്യങ്ങളെ തന്നെയായിരുന്നു അഭിസംബോധന ചെയ്തത്. ഇതിനുശേഷം പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസമെന്ന വീക്ഷണം രൂപപ്പെട്ടു.

രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദ സൈദ്ധാന്തികർ മുന്നോട്ടുവച്ച ആശയങ്ങൾ കാലഹരണപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞുവെന്നും, സ്ത്രീകൾ വിമോചിതരായി കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്നുമുള്ള ആശയങ്ങളാണ് പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. ലിംഗവൈവിധ്യത്തിന്റെ പേരിലുള്ള അടിച്ചമർത്തലുകൾ അവസാനിക്കപ്പെട്ടുവെന്നും ഫെമിനിസം മുന്നോട്ടുവച്ച തുല്യത നേടിയിരിക്കുന്നുവെന്നും മക്റോബി (2004) പറയുന്നു. ലിംഗ അസമത്വങ്ങൾക്കപ്പുറത്തേക്കുള്ള പ്രശ്നങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ടതെന്നും പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസ്റ്റുകൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. പുരുഷ കഥാപാത്രത്തിനു സമാനമായ സംഘട്ടന രംഗങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ത്രീ കേന്ദ്രികൃതമായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ (Gynocentric Cinema) എന്നിവയുടെ ജനപ്രീതിയും എണ്ണത്തിലുള്ള വർദ്ധനവും പോസ്റ്റ് ഫെമിനിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളായി സാധൂകരിക്കുന്നു.

1.4.1 എതിർ ചലച്ചിത്രം (Counter Cinema)

പിതൃകേന്ദ്രികൃതവ്യവസ്ഥയേയും വ്യാജ പൊതുബോധങ്ങളേയും (False Consciousness) പ്രതിഫലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗമായിട്ടാണ് എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ രൂപം കൊണ്ടത്. മൾവി (1989) തന്റെ വിഷ്വൽപ്ലെഷർ ലേഖനങ്ങളിൽ വിഗ്രഹ ഭഞ്ജനം (Iconoclasm) എന്ന തലക്കെട്ടിൽ മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പിതൃമേധാവിത്വ മനോഭാവത്തെ തച്ചുടക്കാനുള്ള അഭിവാഞ്ഛ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഉള്ളടക്കത്തിലും നിർമാണത്തിലും ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിരം മാതൃകകളെ നിരാകരിക്കുന്നതിനും ബദൽമാർഗമായും എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് മാറാൻ കഴിയുമെന്നും ജോൺസ്റ്റൺ (1979) വാദിച്ചു.

മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രതിരോധമെന്ന നിലയിൽ രൂപംകൊണ്ട ഈ സ്ത്രീപക്ഷ എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ (Feminist Counter Cinemas) പ്രധാന ഉദ്ദേശ്യം ആൺനോട്ടത്തിന്റെ നിരാകരണമായിരുന്നു. ഒളിഞ്ഞു നോട്ടത്തിനും (Voyeurism) സ്കോപ്പോഫിലിയ്ക്കും ഇടവും സമയവും ഒരുക്കി നൽകിയിരുന്ന ക്യാമറയുടെ നോട്ടത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കുകയെന്ന ഉദ്യമമായിരുന്നു എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേത്. ദശാബ്ദങ്ങളായുള്ള 'സനാതന പദവിയിൽ' (Eternal Status) മാത്രം സ്ത്രീയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയും, മാറിവരുന്ന രീതികൾക്കനുസൃതമായി ഉപരിപ്ലവമായി മാത്രം മാറ്റം വരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ച് കപ്ലാൻ (1988) പറയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ വാർപ്പുമാതൃകകളുടെ അവതരണത്തെ എതിർത്തുകൊണ്ടുള്ള ലേഖനം ആദ്യമായി പുറത്തുവരുന്നത് ജോൺസ്റ്റണിലൂടെയാണ്. ജോൺസ്റ്റണാണ് ഫെമിനിസ്റ്റ് എതിർ ചലച്ചിത്രമെന്ന ആശയം അക്കാദമിക സമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും എതിർ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും തമ്മിലുള്ള പ്രകടമായ ഏഴ് വ്യതിരിക്തതകളെ (Seven Sins of Wollen) വൊളൻ (1972) പറയുന്നു (പട്ടിക-1.1). ഈ വ്യത്യാസങ്ങളിൽ നിന്നുതന്നെ എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെ കുറിച്ച് ഏകദേശ ധാരണ ലഭിക്കുന്നു.

പ്രബല ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം (Dominant Film Narrative)	എതിർ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം (Counter Cinema)
സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമാനുഗതമായ ആഖ്യാനം (Narrative Transivity)	സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമമല്ലാത്ത ആഖ്യാനം (Narrative Intransivity)
കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള താദാത്മ്യം(Identification)	കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള അകൽച്ച (Estrangement)
കഥാഖ്യാനത്തിലെ സ്വച്ഛത/പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുകയാണെന്ന പ്രതീതിയെ ഒഴിവാക്കുന്നു (Transparency)	പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുകയാണെന്ന് ആഖ്യാനം സ്ഥിരമായി ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. (Foregrounding)
ഏക ആഖ്യാന അവതരണം (Single Diegesis)	അനേക ആഖ്യാനങ്ങളുടെ അവതരണം (Multiple Diegesis)
പരിസമാപ്തിയുള്ളത് (Closure)	തുറസ്സുള്ളത് (Aperture)
ആനന്ദം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു (pleasure)	അരോചകത്വം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു (Un-Pleasure)
കൽപ്പിത കഥ (Fiction)	യഥാർഥ്യം (Reality)

പട്ടിക-1.1

വൊളനും മൾവിയും ചേർന്ന് ആവിഷ്കരിച്ച പെന്തസില (1974), റിഡിൽസ് ഓഫ് സ്ഫിൻക്സ് (1977), എമി (1979), സാലി പോട്ടറിന്റെ ത്രില്ലർ (1979) എന്നിവ ഫെമിനിസ്റ്റ് എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാന ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ആൺനോട്ടത്തെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് പെൺനോട്ടത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലേക്കും പ്രേക്ഷക നോട്ടങ്ങളിലേക്കും കൊണ്ടുവരികയെന്ന പരിശ്രമമായിരുന്നു ഈ ചലച്ചിത്ര പരീക്ഷണങ്ങൾ ചെയ്തത്. പരീക്ഷണ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, അവാന്റ്-ഗാർഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവയുടേതിനു സമാനമായി വിപണിയ്ക്കു പുറത്തുനിന്നു കൊണ്ടാണ് എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളും പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്. ഈ ചലച്ചിത്ര പരീക്ഷണങ്ങളെ കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ ബോധവൽക്കരിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിൽ പാഠങ്ങളും ചർച്ചകളും സംഘടിപ്പിക്കപ്പെടുകയും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്ര സമീപനങ്ങളോടു ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തിയിരുന്ന ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ പ്രചോദിപ്പിക്കാൻ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കായില്ല. ഉയർന്ന വിഭാഗം (Elite) സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ മാത്രമായി ഫെമിനിസ്റ്റ് എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അന്തഃസാരം ഒതുങ്ങിപ്പോയെന്നു ഡിക്സ് (2010) രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

1.4.2 സ്ത്രീപക്ഷ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തനം - മലയാളത്തിൽ

ഹോളിവുഡ്-ബോളിവുഡ് മുഖ്യധാരാ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ അതേ ചുവടുവെപ്പുകൾ തന്നെയാണ് മലയാള മുഖ്യധാരാ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും അനുവർത്തിച്ചു പോന്നിട്ടുള്ളത്. 1928ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ വിഗതകുമാരൻ മുതൽത്തന്നെ സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും കൃത്യമായ നിർവചനങ്ങളും നിബന്ധനകളും നൽകാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയും സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭാവവും മലയാള ചലച്ചിത്ര വിമർശനത്തിന്റെ ആലോചനയിൽ വന്നിട്ടുണ്ട്. രണ്ടാം സ്ത്രീവാദ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരുടെ പാഠങ്ങൾ, പ്രധാനമായും മൾവിയുടെ ആൺനോട്ടം (Male Gaze), മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഏതെല്ലാം രീതിയിൽ സംഭവ്യമാകുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് ധാരാളം പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുള്ളതായി കാണാം. ഈ ചിന്തകൾ മലയാള ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ ഈ അടുത്തകാലംവരെ എന്തെങ്കിലും തരത്തിൽ പ്രതിഫലനമുണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ടോയെന്ന് സംശയമാണ്. പുരുഷത്വമുള്ള നായകന്റെ ആഘോഷങ്ങളിലും ആക്രോശങ്ങളിലും മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായം കേന്ദ്രീകരിച്ചു നിൽക്കുന്നു. സ്ക്രീനിനുള്ളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളിൽ ഹോളിവുഡ്-ബോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിച്ച സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്നുള്ള വലിയ രീതിയിലുള്ള മാറി നടക്കൽ കാണാൻ സാധിക്കുകയില്ല.

നവതരംഗ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നു പേരിട്ടു വിളിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര പരീക്ഷണങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ 2009 മുതൽ വീണ്ടും സജീവമായി തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര സമീപനങ്ങളിലും കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയങ്ങളിലും പുതുമകൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വിപണിയിലും സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്തുന്നു. ജനപ്രിയതയും കലാമൂല്യവുമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളായി നവതരംഗ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യവും പ്രതിനിധാനവും ഏതു രീതിയിലാണുള്ളതെന്ന് അന്വേഷണ വിധേയമാക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ (2010-2016) ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം ഈ ഗവേഷണം അന്വേഷിക്കുന്നു.

മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രത്തിലെ പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥയോടുള്ള എതിർപ്പുകൾ ഏറെ ശക്തമാവുന്നത് 2017ഓടു കൂടിയാണ്. മുഖ്യധാര ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായക-ആണത്ത ആഘോഷങ്ങൾക്കെതിരെ ശക്തമായ എതിർപ്പുകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചു മുന്നോട്ട് വന്നത് ചലച്ചിത്രമേഖലയ്ക്കുള്ളിൽ തന്നെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന സ്ത്രീകളായിരുന്നു. അതുവരെ മലയാള

ചലച്ചിത്ര വിമർശകർ നിരന്തരം മുന്നോട്ടുവച്ചിരുന്ന സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയേയും അത്തരം ചിന്തകളെയും അവഗണിച്ചിരുന്ന മുഖ്യധാരാ മാധ്യമങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരായ സ്ത്രീകൾ ഉന്നയിച്ച വിമർശനങ്ങൾക്ക് ഏറെ വാർത്ത പ്രധാന്യം നൽകിയതായി കാണാം. ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ മുന്നോട്ടുവെച്ച രാഷ്ട്രീയത്തിന് സംവാദം സാധ്യമാക്കുന്ന ഇടങ്ങളോ അവസരങ്ങളോ നൽകുന്നതിനുപകരം അപക്വമായ പ്രതികരണങ്ങളിലൂടെയാണ് മലയാളി പൊതുസമൂഹം ഇതിനെ നേരിട്ടത്.

മലയാളി സമൂഹത്തിനിടയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള മനോഭാവങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള പ്രേക്ഷക പഠനങ്ങളോ, വിശകലനങ്ങളോ ഇതുവരെയായും നടന്നിട്ടില്ല. ഇതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം പ്രസക്തമാവുന്നത്. സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ കൂടിയും ഫെമിനിസ്റ്റ് എതിർ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പോലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ മലയാള ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ സംഭവിച്ചിട്ടില്ല. ഇതിനുള്ള സാധ്യതകൾ വരും സമയങ്ങളിൽ സംജാതമാകുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

1.5 പ്രേക്ഷകർ

ഏതൊരു മാധ്യമത്തിന്റെയും മുഖ്യഘടകമാണ് പ്രേക്ഷകർ. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വളരെ ലളിതമെങ്കിലും നിർവചനത്തിനൊരുങ്ങുമ്പോൾ ഏറെ ബുദ്ധിമുട്ടേറിയ അമൂർത്ത സങ്കൽപ്പമാണ് (Abstract Idea) പ്രേക്ഷകരെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. മക്വയിൽ (1997) പ്രേക്ഷകർ എന്ന പദത്തെ ബഹുജന മാധ്യമ പ്രക്രിയയിലെ (Mass communication Process) സ്വീകർത്താക്കളെന്ന (Receivers) പൊതുപദത്തിനോട് ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് നിർവചിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കൃത്യമായ ഘടനയില്ലാത്ത, ചിതറികിടക്കുന്ന ആളുകളെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കുകയെന്നത് സങ്കീർണമായ പ്രക്രിയയാണ്. സ്ഥലം, ഉപയോഗിക്കുന്ന മാധ്യമം, വ്യക്തി സവിശേഷതകൾ എന്നീ ചലാങ്കങ്ങളുടെ (Variables) അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രേക്ഷക നിർവചനത്തിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്നും, ഇവയെല്ലാം തന്നെ അസ്ഥിരമാണെന്നുമുള്ള നിഗമനത്തിൽ മക്വയിൽ എത്തിചേരുന്നുണ്ട്.

വെബ്സ്റ്റർ (1998) പ്രേക്ഷകരുടെ പരിണാമത്തിന് മൂന്ന് അടിസ്ഥാന മാതൃകകളുണ്ടെന്ന് പറയുന്നു. ഒന്ന്, മാധ്യമ പ്രഭാവത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ പരിണാമമാണ് (Audience as outcome), എണ്ണത്തിന്റെ ബാഹുല്യത്തിലൂടെ ഉണ്ടാവുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ ബഹുജന

സ്വഭാവമാണ് (Audience as mass) രണ്ടാമത്തേത്, പ്രത്യേക ഉള്ളടക്കത്തിനോ ആവശ്യ പൂർത്തികരണത്തിനോ വേണ്ടിയിട്ടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ വ്യവഹാരവും കർതൃത്വവുമാണ് മൂന്നാമത്തേത് (Audience as agent). മക്വായിൽ (1997) സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ആരാണോ പ്രേക്ഷകയെ/നെ നിർവചിക്കുന്നത് അതിനനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകസ്വഭാവത്തിലും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു.

വ്യാവസായിക വിപ്ലവവും ചലനചിത്ര സാങ്കേതികതയും പുതിയൊരു മാനത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരുടെ സ്വഭാവത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് സള്ളിവൻ (2013) പറയുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ വലിപ്പത്തിന്റെ വർദ്ധനവും, ഒരോ പ്രേക്ഷകയ്ക്കും/പ്രേക്ഷകനും ലഭിക്കുന്ന സ്വകാര്യ വ്യക്തിഇടങ്ങളുടെ സാധ്യതയുമാണ് സള്ളിവൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ മാറ്റം വളരെ പ്രകടമായി തന്നെ ദൃശ്യമാണ്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള പ്രണയം (Cinephilia) മരിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് സോണ്ടാഗ് സൂസൻ (1996) പരിവേദനപ്പെടുന്നതിന് പ്രധാനമായും മൂന്ന് കാരണങ്ങളാണുള്ളത്. ചലച്ചിത്രരംഗത്തെ അതിവ്യവസായപരത , ധാരാളമായി നിർമിക്കപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാന്ത്രികത നഷ്ടമാവൽ, ടെലിവിഷൻ വിനോദമാധ്യമമായി മാറുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ ചലച്ചിത്ര പ്രദർശന ഇടങ്ങളായി മാറിയത് എന്നീ ഘടകങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്ര പ്രണയത്തിന്റെ മരണകാരണങ്ങളായി സോണ്ടാഗ് പറയുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രണയം മരിച്ചെന്നുള്ള സോണ്ടാഗിന്റെ പ്രസ്താവനയോട് യോജിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിലും ചലച്ചിത്ര പ്രദർശനത്തിന്റെ ഇടങ്ങൾക്കൊപ്പം പ്രേക്ഷകർ മാറിയെന്നത് വസ്തുതയാണ്. ചലച്ചിത്ര പ്രണയത്തിനുള്ള ഗാർഹിക ഇടങ്ങളുടെ (Domestic Cinephilia) സാധ്യതയെ കുറിച്ച് ബാർബറ ക്ലിങ്ങർ (ഡേവിസ്,ഡിക്കിൻസൺ & പാറ്റി, 2015) പറയുന്നതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള പ്രണയത്തിന്റെയല്ല മറിച്ച് സാമ്പ്രദായിക പ്രേക്ഷകരുടെ മരണമാണ് സംഭവിച്ചതെന്ന് പറയേണ്ടിവരുന്നു. പ്രദർശന ഇടങ്ങളിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിലും/ആസ്വാദനത്തിലും സ്വഭാവങ്ങളിലും മാറ്റം വരുത്തുന്നത് ഏറെ സ്വഭാവികമായ ഒന്നാണ്. ഈ സ്വഭാവങ്ങളുടെ വ്യതിയാനത്തിനനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷക നിർവചനവും മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പ്രദർശന ഇടങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒന്നാണെങ്കിൽ കൂടിയും ഇടത്തിന് അതീതമായ ചില ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന്റെ മനസിലും സ്ക്രീനിലും ഇടയിലാണ് ചലച്ചിത്രം യഥാർഥത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന വാദം നിരാകരിക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. ഭൗതിക പരിസരം വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും ഒരേ വർഗത്തിലുള്ള,

ഒരേ സംസ്കാരത്തിൽ അധിവസിക്കുന്ന, ജീവിതാനുഭവ പരിസരങ്ങൾ സമാനമായിട്ടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവം സമാനതകൾ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. വ്യക്തികളുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളിൽ നിന്ന് അവരുൾപ്പെടുന്ന വർഗത്തിന്റെ (Class) ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. കറുത്ത വർഗക്കാരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഡണ്ണിന്റെ (2008) പഠനം ഈ നിരീക്ഷണത്തിന് വെളിച്ചം നൽകുന്നു.

രണ്ട് സൈദ്ധാന്തിക നിലപാടുകളാണ് പ്രധാനമായും പ്രേക്ഷകസിദ്ധാന്തത്തിനുള്ളത്. നിഷ്ക്രിയ പ്രേക്ഷകസിദ്ധാന്തം (Passive Audience Theory), സക്രിയ പ്രേക്ഷകസിദ്ധാന്തം (Active Audience Theory) എന്നിവയാണവ. 1960കളോടുകൂടിയാണ് പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ചലച്ചിത്രവുമായി കൂട്ടിവായിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നതെന്ന് കാണാം. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക പഠനങ്ങളും അന്വേഷണങ്ങളും പ്രേക്ഷകരെ നിഷ്ക്രിയരായി പരിഗണിക്കുകയാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. അൽത്തുസറിന്റെ ഐഡിയോളജിക്കൽ സ്റ്റേറ്റ് അപ്പാരറ്റസ് (1971) എന്ന ആശയത്തിനു സമാനമായിട്ടാണ് ബോദ്രി മുന്നോട്ട് വെച്ച സിനിമാറ്റോഗ്രാഫിക് സ്റ്റേറ്റ് അപ്പാരറ്റസ് സിദ്ധാന്തം നിലൽക്കുന്നത്. ആശയംകൊണ്ടും ചലച്ചിത്ര സാങ്കേതികതയുടെ അതിപ്രഭാവംകൊണ്ടും എളുപ്പത്തിൽ കീഴടക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു വിഭാഗമാണ് പ്രേക്ഷകരെന്ന് ഉപകരണ സിദ്ധാന്തം (Apparatus Theory) വാദിച്ചു. പ്രേക്ഷകർ വളരെ നിഷ്ക്രിയരായിട്ടാണ് പെരുമാറുന്നതെന്ന ആശയത്തിലാണ് ഉപകരണ സിദ്ധാന്തം എത്തി നിൽക്കുന്നത്.

ധാരാളം സൂചനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന/ചിഹ്നങ്ങളടങ്ങിയ ഭാഷയാണ് ചലച്ചിത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. ഈ ഭാഷയെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുന്നതാവട്ടെ പ്രേക്ഷകരും. എൻകോഡിങ്ങ്-ഡീകോഡിങ്ങ് പ്രക്രിയ സാധ്യമാക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് നിഷ്ക്രിയരാവാൻ കഴിയില്ലെന്ന ആശയത്തിൽ നിന്നാണ് സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തം ആവിർഭവിച്ചത്. ഡീകോഡിങ്ങ്-എൻകോഡിങ്ങ് പ്രക്രിയ മാത്രമല്ല, പ്രേക്ഷകരുടെ കർതൃത്വത്തെ കുറിച്ചും, ഉപഭോക്താവെന്ന നിലയിലുള്ള പ്രേക്ഷകയുടെ/ പ്രേക്ഷകന്റെ പെരുമാറ്റത്തെ കുറിച്ചും സക്രിയ പ്രേക്ഷക പഠനങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. വിപണിയധിഷ്ഠിതമായുള്ള ചലച്ചിത്ര മേഖലയുടെ വികസനത്തിന് സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സഹായകരമാവുന്നുവെന്നതിനാൽ ഇത്തരം ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾക്ക് പ്രചാരം ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആരാധകരായ പ്രേക്ഷകരുടെ

അനുഭവതലങ്ങളും അവരുടെ ജീവിത മാതൃകകളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകസിദ്ധാന്ത പഠനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

ലിംഗപദവി, ലൈംഗികാഭിരുചി, വർഗം-വർണം എന്നിവയിൽ വൈവിധ്യം പുലർത്തുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിലും പ്രകടമായ മാറ്റമുണ്ടാവുമെന്ന കണ്ടെത്തൽ പ്രേക്ഷകരെന്ന സംജ്ഞയുടെ നിർവചനത്തെ കൂടുതൽ ദുർഗ്രഹമാക്കി. ബ്ലാക്സ് പ്ലോയിറ്റേഷൻ (Blaxploitation), എതിർനോട്ടങ്ങൾ (Oppositional Gaze), സ്ത്രീനോട്ടം (Female Gaze) എന്നീ ആശയങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരുടെ ഏകതാന സ്വഭാവമെന്ന വിചാരത്തെ തകർക്കുകയും വൈവിധ്യപൂർണമായ പ്രേക്ഷകരെന്ന നിലയിൽ സൈദ്ധാന്തികവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്തതിന്റെ ഫലമായി നിർമിക്കപ്പെട്ടതാണ്. വൈരുദ്ധ്യവും സങ്കീർണതകളുമുള്ളവരാണ് ഒരോ പ്രേക്ഷകയെ/നെങ്കിലും ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ ചില പൊതുസവിശേഷതകൾ അന്തർലീനമായിട്ടുണ്ടായിരിക്കുമെന്ന കണ്ടെത്തൽ സമൂഹത്തിൽ വിവിധ തട്ടുകളിലായി നിൽക്കുന്ന ഒരോ പ്രേക്ഷക വിഭാഗത്തേയും എടുത്തു പഠിക്കാനുള്ള പ്രചോദനമായിമാറി. ഈ പൊതുസവിശേഷതകളുടെ കണ്ടെത്തലുകളിൽ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക ഗവേഷണങ്ങളുടെ കൂടുതൽ സാധ്യതകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഓഡിയൻസും സ്പെക്റ്റേറ്ററും അർഥപ്രയോഗങ്ങളിൽ സമാനത പുലർത്തുന്ന ഒന്നാണെങ്കിലും ഇവ തമ്മിലുള്ള വളരെ പ്രകടമായ വ്യത്യാസം ഫിലിപ്സ് (1996) പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. ഈ കാരണം കൊണ്ട് പ്രേക്ഷകർക്ക് സ്പെക്റ്റേറ്ററെന്ന അർഥമാണ് ഈ ഗവേഷണം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഫിലിപ്സിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഒരു സമൂഹവിഭാഗത്തിന്റെ (Social Groups) പ്രതികരണത്തെ/വിചാരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു കൂട്ടം ആളുകളെ ഓഡിയൻസെന്നും, വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ അനുഭവങ്ങളുള്ള/ വിചാരങ്ങളുള്ള സ്വീകർത്താവിനെ സ്പെക്റ്റേറ്ററെന്നും പറയുന്നു. അതായത് വ്യക്തിയധിഷ്ഠിത സക്രിയ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്ന ഒരാളാണ് സ്പെക്റ്റേറ്റർ എങ്കിൽ നിഷ്ക്രിയമായ ഒരു കൂട്ടത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമാണ് ഓഡിയൻസ്. വ്യക്തിയധിഷ്ഠിത നാമമായി സ്പെക്റ്റേറ്റർ എന്ന പദത്തെ പരിഗണിക്കുമ്പോഴും മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ പ്രേക്ഷകയുടെ/പ്രേക്ഷകന്റെ അനുഭവത്തെകുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ അവരുടെ പെരുമാറ്റത്തെ കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യവൽക്കരണം സാധ്യമാണെന്നും ഫിലിപ്സ് (1996) പറയുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ നിഷ്ക്രിയരെല്ലന്നും, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർഥോൽപാദനത്തിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നും പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ

സാമാന്യവൽക്കരണം ഇതിലൂടെ സാധ്യമാണെന്നുമുള്ള അനുമാനത്തിലാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം പ്രേക്ഷക/ൻ (Spectator) എന്ന സംജ്ഞ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

1.6 കാഴ്ച്ച-നോട്ടം, സ്പെക്റ്റേറ്റർഷിപ്പ് (Look-Gaze, Spectatorship)

കാഴ്ച്ച (Look) എന്ന വാക്കിന് പകരമുള്ള പദങ്ങൾ എല്ലാ ഭാഷയിലും ധാരാളമായി കാണാൻ കഴിയും. ഒരു വസ്തുവിന്റെ രൂപീകരണത്തിൽ കാഴ്ച്ചാപ്രക്രിയ വളരെയധികം സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുവെന്ന് ലക്കാൻ പറയുന്നു (കാർട്ട്റൈറ്റ് & സ്റ്റുക്കൻ, 2001). ഈ പ്രസ്താവനയിൽ നിന്ന് കാഴ്ച്ചയെന്നത് കേവലം ഇന്ദ്രിയ സംബന്ധിയായ ഒന്നു മാത്രമല്ല, സമൂഹരാഷ്ട്രീയത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന പ്രക്രിയകൂടിയാണെന്ന് പറയേണ്ടി വരുന്നു.

കാഴ്ച്ച സാധ്യമാകുന്ന ജൈവശാസ്ത്ര പ്രക്രിയ ഏറെ സങ്കീർണമാണ്. ഒരു വസ്തുവിൽ തട്ടി പ്രകാശം കണ്ണിലെത്തുന്നു, ഐറിസിലെ പേശികളും കൃഷ്ണമണിയുടെ ചലനങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്ന് ഈ പ്രകാശത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. പിന്നീട് കോർണിയയിലൂടെ പ്രകാശം ലെൻസിലേക്ക് കടന്നുചെന്ന് റെറ്റിനയിലെ പ്രകാശരശ്മികളെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ദൃഷ്ടിപടലത്തിൽ വസ്തുവിന്റെ തലതിരിഞ്ഞ ചെറിയ പ്രതിബിംബമാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് പ്രകാശഗ്രാഹികളായ കോശങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയും ആവേഗങ്ങൾ തലച്ചോറിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. തലച്ചോറ് രണ്ട് കണ്ണിലും ദൃശ്യമാകുന്ന പ്രതിബിംബങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് ത്രിമാനരൂപമുണ്ടാക്കുന്നു. വളരെ സങ്കീർണ്ണമായ ജീവ ശാസ്ത്രപ്രക്രിയയിൽ വസ്തുവിന്റെ കാഴ്ച്ച പൂർണമാക്കുവാനും കാണുന്നു വെന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുവാനും തലച്ചോറിന്റെ പ്രവർത്തനം ആവശ്യമാണ്. അർഥോത്പാദനത്തിലൂടെയാണ് ഒരു വസ്തുവിന്റെ കാഴ്ച്ച സാധ്യമാകുന്നത്. ഈ അർഥോത്പാദനം ഒരു വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹിക-മാനസിക അനുഭവ സാഹചര്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയിട്ടുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ട് കാഴ്ച്ച ജൈവിക പ്രക്രിയ എന്നതിലുപരി സാമൂഹിക പ്രക്രിയയായിക്കൂടി പരിണമിക്കുന്നു. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ കാഴ്ച്ചയെന്ന വാക്കിന് സമാനമായ പദങ്ങൾ എല്ലാ ഭാഷയിലുമുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ ഇതിനു സമാനമായ പദമാണ് നോട്ടം (Gaze). എന്നാൽ ഇവ തമ്മിൽ സാരമായ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്.

ഒരു വസ്തുവിൽ ദൃഷ്ടി പതിപ്പിക്കുക/ഉറ്റുനോക്കുക എന്നിങ്ങനെ നോട്ടം എന്ന സംജ്ഞയെ നിർവചിക്കാമെങ്കിലും കാഴ്ച്ചയിൽ നിന്നും ഈ പദം വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് അതുൾക്കൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രീയം കൊണ്ട് കൂടിയാണ്. അധികാരം/ശക്തിയുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന

പദമാണ് നോട്ടം. കാഴ്ചയെന്ന ഇന്ദ്രിയഗോചരവും അരാഷ്ട്രീയവുമായ പ്രക്രിയയിൽ നിന്ന് നോട്ടം പുതിയ അർഥം സ്വീകരിക്കുന്നത് ഈ സാമൂഹ്യ സവിശേഷതയിൽ നിന്നാണ്.

ബർത്ത് ഓഫ് ദ ക്ലിനിക്കിൽ(1963) ചികത്സാ നോട്ടം (Medical Gaze) എന്ന പദം ഫൂക്കോ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രോഗം കണ്ടെത്തുന്നതിനായി ചികത്സകൻ നടത്തുന്ന പര്യവേഷണം (Surveillance), ചികത്സകന് രോഗിയുടെമേലുള്ള അധീശത്വത്തിന് (Hegemony) കാരണമാകുന്നു എന്നാണ് ഫൂക്കോയുടെ നിരീക്ഷണം. നോട്ടമെന്നത് അധികാരത്തിന്റെ താക്കോലായി മാറുന്നു. ശരീരത്തെ അധിനിവേശത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം നിലനിർത്താനുതകുന്ന ഉപകരണമായി അധികാരസ്ഥാപനങ്ങൾ മാറ്റിയെടുക്കുന്നത് നോട്ട ത്തിലൂടെയാണെന്ന് ഫൂക്കോ വിശ്വസിക്കുന്നു.

സ്ത്രീയും പുരുഷനും സമൂഹത്തിൽ കാണുന്നതിന്റെയും കാഴ്ചപ്പെടുന്നതിന്റെയും (Looking and Being Looked at) ഇടയിലുള്ള അധികാരവിടവിനെ കുറിച്ച് ബെർഗർ (1972) പറയുമ്പോൾ കാഴ്ചയും അധികാരവും (Look and Possession) തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് വളരെ വ്യക്തമായ ചിത്രം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ ശരീരത്തെ വസ്തുമാത്രമായി (Object) പരിണമിപ്പിക്കുന്നതായി ബെർഗർ പറയുന്നു. നോട്ടത്തിനുള്ള അധികാരം സമൂഹത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്നത് പുരുഷനു മാത്രമാണ്. അതിനു വിധേയമാവുക എന്ന കർത്തൃത്വമാണ് സ്ത്രീക്കുള്ളത്. ഹോളിവുഡ് ക്ലാസിക്കൽ നറേറ്റീവ് ചിത്രങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മ പഠനങ്ങളിലൂടെ മൾവി (1975) ബെർഗറിന്റെ അഭിപ്രായത്തോട് ഐക്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നോക്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന പുരുഷന്റെ ആനന്ദ (Pleasure) ത്തിനു വേണ്ടി മാത്രമാണ് നോട്ടത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന് മൾവി (1975) പറയുന്നു. സമൂഹത്തിലേതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലും ഈ അസന്തുലിതാവസ്ഥ കാണാൻ കഴിയുന്നു. ഒരർഥത്തിൽ സമൂഹത്തിലെ ലിംഗ പദവിയിലുള്ള വ്യത്യാസത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നത്. മൾവിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ചലച്ചിത്രം ഒരുപാടുതരത്തിലുള്ള ആനന്ദങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ നിർമിച്ചു നൽകുന്നുണ്ട്. ഇരുട്ടിൽ ഒറ്റയ്ക്കാണ് എന്നതിനു സമാനമായ ഇടം നിർമിച്ചു നൽകുകയും തീർത്തും സ്വകാര്യമായ ലോകത്തിലേക്കുള്ള നോട്ടത്തിന് സാധ്യതകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒരുക്കിനൽകുകയുമാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. സ്വയം പ്രദർശനം ഒതുക്കി വെച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ ആഗ്രഹങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ അഭിനേതാക്കളിൽ അവരോധിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ

ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത്. നിർലജ്ജം സ്വകാര്യതയിലേക്ക് നോക്കിയിരിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന ഘടനയിലൂടെ പ്രേക്ഷകർ കടന്നുപോവുമ്പോൾ അൽപ്പസമയത്തേക്കെങ്കിലും അഹംബോധത്തിൽ (Ego) നിന്നും വിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഇത് സാധ്യമാവുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള നോട്ടത്തിലൂടെയാണ്. പ്രധാനമായും മൂന്നുതരത്തിലുള്ള നോട്ടങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ നോട്ടം, പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടം, പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം. ഈ നോട്ടങ്ങളെല്ലാം വഹിക്കേണ്ടി (Bearer) വരുന്നത് സ്ത്രീ കഥാപാത്രമാണ്. നോട്ടത്തിലൂടെയുള്ള ലൈംഗികചോദനയ്ക്കുള്ള വസ്തുവായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പരണമിക്കുന്നു. ആൺനോട്ടങ്ങൾ മാത്രമേ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നടക്കുന്നുള്ളൂ. നോട്ടത്തിലൂടെയുള്ള അധിനിവേശം സാധ്യമാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന വസ്തുതകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം എല്ലായ്പ്പോഴും പുരുഷനെ മാത്രമാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് എന്നതുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലുള്ള അധികാരം പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ മാത്രമായി നിലനിൽക്കുന്നുവെന്ന് മൾവി പറയുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ നോട്ടത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ കുറിച്ച് മൾവി ആദ്യ ഘട്ടങ്ങളിൽ പറയുന്നില്ല. നോട്ടങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും പുരുഷ നോട്ടങ്ങളായി പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന മൾവിയുടെ അനുമാനത്തിന് പലരീതിയിലുള്ള വിമർശനങ്ങൾ ഉയർന്നു വന്നു.

സ്വവർഗാനുരാഗികളുടെ (LGBT) നോട്ടത്തെ മൾവി പരിഗണിച്ചില്ലെന്ന് ഡയർ (1990) വിമർശനമുന്നയിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ചലച്ചിത്ര നോട്ടത്തിലുണ്ടാവുന്ന വംശീയ വ്യത്യസ്തതയും മൾവി പരിഗണിച്ചില്ലെന്ന വാദത്തിലാണ് ഹുക്കിനെ (1996) പോലുള്ളവർ നിലയുറപ്പിച്ചത്. സ്ത്രീ നോട്ടങ്ങൾ സ്ഥിരമായ ഒന്നല്ലെന്നും പരസ്പരം ചാഞ്ചാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണെന്നുമുള്ള നിഗമനത്തിൽ മൾവി (1989) പിന്നീട് എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. പുരുഷനോട്ടത്തെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീനോട്ടത്തിനോട് (Female Gaze) താദാത്മ്യപ്പെടാൻ പ്രേക്ഷകർ ശ്രമിച്ചേക്കാമെന്ന് ഗാമെൻ (1989) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. മൾവിയും ഗാമെനും തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നത് പുരുഷനോട്ടത്തിന്റെ പൂർണമായ പുനഃസ്ഥാപനം സാധ്യമല്ലെന്നാണ്. മാധ്യമ നിർമിത സ്ത്രീ/പുരുഷ മാതൃകയോടുള്ള പുരുഷനോട്ടങ്ങളെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ എതിർത്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. പിതൃകേന്ദ്രിത സമൂഹത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന വിചാരങ്ങളിൽ നിന്ന് നിർമിക്കപ്പെട്ട പ്രാക് രൂപങ്ങളെ (Archetype)

എതിർത്തുകൊണ്ട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പുരുഷനോട്ടങ്ങളെയും എതിർക്കുകയാണെന്നും ഇവർ വാദിക്കുന്നു.

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും നോട്ടങ്ങളും വ്യക്തിനിഷ്ഠമെന്ന രീതിയിൽ നിർവചിക്കപ്പെടുന്നതിനേക്കാൾ ഒരു ആശയധാരയായി നിലനിർത്തുന്നതാവും ഉചിതം. പ്രച്ഛന്ന വേഷത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം, പ്രത്യേകിച്ച് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ കാഴ്ച്ചയിലൂടെ അഹം ബോധത്തിന്റെ അൽപനേരത്തേക്കുള്ള വിട്ടുതൽ (Loss of ego) (മൾവി, 1975) സാധ്യമാകുമോയെന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എന്നിരുന്നാലും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരിൽ വലിയൊരു വിഭാഗം പേരും സ്ത്രീകളാണെന്നിരിക്കെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള നോട്ടം ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണെന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്

1.7 ചലച്ചിത്രാനുഭവം

ചലച്ചിത്രം യഥാർഥമെന്ന നിലയിൽ നൽകുന്ന സൂചനകളിൽ നിന്ന് അർഥം സ്വാംശീകരിക്കുകയും അറിവ് നിർമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രാനുഭവം (കാസെറ്റി, 2007). നോട്ടത്തിലൂടേയും സംഭാഷണങ്ങളുടെ ഒളിഞ്ഞു കേൾക്കലിലൂടേയും (കൊസ്ലോഫ്, 2000) ലഭിക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയ സംബന്ധിയായ അനുഭവം മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഉള്ളതെന്നും വ്യക്തമാണ്. പുറംലോകവുമായി നിമിഷ നേരത്തേക്കെങ്കിലും ബന്ധം മുറിഞ്ഞുപോവുകയും, നിസ്സഹായരായി ചലച്ചിത്രം കാണുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാളല്ല പ്രേക്ഷക/പ്രേക്ഷകൻ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയെ കൃത്യമായി മനസിലാക്കാനും സൂചനകളിൽ നിന്ന് അർഥം ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കാനുമുള്ള കഴിവിൽ നിന്നാണ് ഓരോ പ്രേക്ഷകയും/പ്രേക്ഷകനും ചലച്ചിത്രാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർ നിഷ്ക്രിയരല്ല.

അർഥോത്പാദനം സാധ്യമാവുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ സാമൂഹ്യബോധങ്ങളിൽ നിന്നും അതുവരെ അനുഭവവേദ്യമായിട്ടുള്ള ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ്. സാമൂഹ്യബോധ്യങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതിൽ മാധ്യമങ്ങൾ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ (ഗെർബ്നർ & ഗ്രോസ്, 1976) മാധ്യമ നിർമിത യാഥാർഥ്യങ്ങളോട് പ്രേക്ഷകർ കൂടുതൽ സാമിപ്യം പുലർത്തുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന സർഗാത്മക യാഥാർഥ്യം പ്രേക്ഷകർക്ക് അപരിചിതമായ ഒന്നല്ലെന്ന് കാണാം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്നും പ്രധാനമായും മൂന്ന് തരത്തിലുള്ള വിനോദ ആവശ്യങ്ങളാണ് നിറവേറ്റപ്പെടുന്നത് (ബാർച്ച്, 2017). വിനോദം, ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് ആന്തരികമായ അർഥങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനം സാധ്യമാക്കൽ (Perception of Deeper Meaning from Experience-Eudiamonic approach), ആകാംക്ഷ (Tension and excitement during media exposure) ഈ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. മൾവി (1975) സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതുപോലെ നോട്ടത്തിൽ നിന്നും ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദവും ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. മെറ്റ്സ് (1975) ലക്കാന്റെ മിറർ സ്റ്റേജുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷക/പ്രേക്ഷകൻ ഫ്രെയിമിനകത്തെ ഏതെങ്കിലും വസ്തുവുമായോ, കഥാപാത്രവുമായോ സ്വയം താദാത്മ്യപ്പെടുമെന്നാണ് മെറ്റ്സിന്റെ വാദം. ഇതിനെ മൾവി തള്ളിക്കളയുന്നില്ല. ലിംഗപദവിയിൽ പ്രകടമായ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടാവുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകയുടെ താദാത്മ്യപ്പെടലിന്റെ സ്വഭാവം ഏതുതരത്തിൽ ഉള്ളതായിരിക്കുമെന്ന ആലോചനകളായിരുന്നു പിന്നീട് നടന്നത്. അധികാരമുള്ള (Power), ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിയന്ത്രിക്കുന്ന പുരുഷനോട് തന്നെയായിരിക്കും പ്രേക്ഷകയുടെ മാനസികമായ ഐക്യപ്പെടലെന്നും ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന ഘടകമായ താദാത്മ്യപ്പെടലിന് ലിംഗവിവേചനം ഉണ്ടാവുന്നില്ല എന്നുമുള്ള അനുമാനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ഇത് പലരീതിയിൽ വിമർശിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കറിയാത്ത പല വിവരങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്ക് അറിയാമെൺന്നിരിക്കെ, എങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രത്തിനോട് താദാത്മ്യം (Empathy) തോന്നുകയെന്നത് ആലോചനാ വിഷയമാണ്. താദാത്മ്യപ്പെടലല്ല അനുതാപമാണ് (Sympathy) പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാകുന്നതെന്ന നീലിന്റെ (2006) അഭിപ്രായം യുക്തിസഹമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടും അഭിനേതാക്കളോടും താദാത്മ്യം തോന്നുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ മറ്റു ചില കൽപ്പനകളും (Fantasy) തോന്നാനുള്ള സാധ്യതകളെയും തള്ളിക്കളയാൻ കഴിയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ താദാത്മ്യപ്പെടൽ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടലായി (Misrecognition) മനസിലാക്കുന്നതിനെ കൗവി (1997) മറ്റൊരു രീതിയിലാണ് നോക്കിക്കാണുന്നത്. കൽപ്പനകൾ തോന്നുന്നതിനുള്ള പ്രധാന കാരണമായി കൗവി മനസിലാക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ ഉള്ളിലുള്ള അഭിനിവേശമാണ് (Desire). സാമൂഹ്യചുറ്റുപാടുകളിൽ നിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തമായ/സന്തോഷകരമായ ചുറ്റുപാടിനോടുള്ള അഭിനിവേശവും ആരാധിക്കപ്പെടുന്നതിനുള്ള ആഗ്രഹവുമാണ് പ്രേക്ഷകരെ ഫാന്റസിയിൽ

കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികതകൾക്കൊണ്ടും ആഖ്യാനംകൊണ്ടും നിർമിച്ചു നൽകുന്ന സങ്കൽപ്പലോകവുമായി അഭിരമിക്കാനുള്ള സാധ്യതകളാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത്.

ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ നിർമിച്ച് നൽകിയ കൽപ്പനകളെക്കുറിച്ച് സ്റ്റേസി (1994) പറയുന്നുണ്ട്. പിതൃകേന്ദ്രീകൃത വ്യവസ്ഥയുടെ എല്ലാ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങളും ആദർശവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീശരീരമാണ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർ. ഈ നായികമാരോടുള്ള സ്ത്രീപ്രേക്ഷകരുടെ ആരാധനയും അതിനനുസൃതമായുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചും പ്രേക്ഷക പഠനത്തിലൂടെ സ്റ്റേസി സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. പ്രധാനമായും രണ്ട് തരത്തിലുള്ള സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസികളെക്കുറിച്ച് സ്റ്റേസി പറയുന്നു. നായികമാരുടെ ചിത്രത്തിനോടും വ്യക്തിത്വത്തിനോടുമുള്ള ആരാധനയും നായികയുമായി പ്രേക്ഷകയ്ക്കുണ്ടാവുന്ന ഭാവനാത്മകമായ ബന്ധങ്ങളുടെ നിർമാണവുമാണ് സിനിമാറ്റിക് ഫാന്റസിയിൽ നടക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിനുപുറത്തുള്ള ഭാവനയും അവയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് സ്റ്റേയ്സിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ എക്സ്ട്രാ ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസിൽ നടക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനു പുറത്തു നിന്നുകൊണ്ട് നായികയുമായി സാരൂപ്യം (Identification) കണ്ടെത്തുകയാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രേക്ഷക ചെയ്യുന്നത് (പട്ടിക-1.2).

സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ്	എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേഷൻ പ്രാക്ടിസ്
ഭക്തി (Devotion)	നടിക്കുക (Pretending)
ആരാധന (Worship)	സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുക (Resembling)
അതിശയം (Transcendence)	അനുകരിക്കുക (Imitating)
ആഗ്രഹവും പ്രചോദനവും (Aspiration & Inspiration)	പകർത്തുക (Copying)

പട്ടിക-1.2

ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന സ്ത്രീരൂപങ്ങളെ നോക്കുക മാത്രമല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അവയെ ആരാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സക്രിയമായ ഈ പ്രവർത്തികൾ വ്യക്തിജീവിതത്തിലും തുടരുന്നുണ്ടെന്ന് സ്റ്റേസിയുടെ പഠനം വ്യക്തമാക്കുന്നു. പുരുഷനോട്ടത്തിന്റെ വാഹകർ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീശരീരങ്ങളെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. മുഖംമൂടിയണിഞ്ഞ് (Masquerade) വിഷമസന്ധിയിലിരുന്നുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സ്ത്രീപ്രേക്ഷകരെ മാത്രമല്ല

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോഴുള്ള അനുഭവം ഏതുതരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടത് ആവശ്യകതയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ പ്രസ്തുത ഗവേഷണം പ്രസക്തമാവുന്നു.

പൂർവകാലപഠനങ്ങൾ

പ്രസ്തുത ഗവേഷണ വിഷയത്തിൽ നേരിട്ടുള്ള പഠനങ്ങൾ ഇതുവരെയായി നടന്നിട്ടില്ല. എന്നാൽ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരെ ആസ്പദമാക്കിയും ഒട്ടേറേ പഠനങ്ങളും സൈദ്ധാന്തിക അന്വേഷണങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. പൂർവപഠനങ്ങൾ ഗവേഷണത്തിന്റെ അന്വേഷണത്തിന് കൂടുതൽ വ്യക്തത നൽകുവാൻ സഹായിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്തന്നെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തേയും, പ്രേക്ഷകരേയും ആസ്പദമാക്കിയുള്ള വിവിധ പഠനങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും പൂർവകാല പഠനങ്ങളിൽ വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ പ്രധാനമെന്നു തോന്നിയ ദത്തങ്ങൾ (Data) ഇവിടെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. പ്രധാനമായും രണ്ട് രീതികളാണ് പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിനായി ഈ ഗവേഷണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത് തിയററ്റിക്കൽ റിവ്യൂ, ഇന്റഗ്രേറ്റീവ് റിവ്യൂ എന്നിവയാണവ.

2.1 തിയററ്റിക്കൽ റിവ്യൂ

ഗവേഷണം അന്വേഷണ വിധേയമാക്കുന്ന പ്രധാന ആശയത്തിന്റെ/ പ്രതിഭാസത്തിന്റെ ഇതുവരെയുള്ള സൈദ്ധാന്തിക ചിന്തകളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയും വിശകലന വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയാണ് തിയററ്റിക്കൽ റിവ്യൂ. ഇത് ഗവേഷണപ്രശ്നത്തെ കൃത്യമായി മനസിലാക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നു.

മറ്റേതു മാധ്യമങ്ങളെയും പോലെ സ്വീകർത്താക്കളിൽ ഫലപ്രദമായി എത്തുകയെന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. വിനോദം, വിജ്ഞാനം, ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ നിന്നുള്ള രക്ഷപ്പെടൽ എന്നിങ്ങനെ പല ആവശ്യങ്ങളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. വ്യാവസായികോത്പന്നമായതുകൊണ്ട് കൂടുതൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് ഫലപ്രദമായി എത്തിക്കുകയെന്നത് ആദ്യകാലം മുതൽത്തന്നെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകരുടെ ആവശ്യവും താൽപര്യവുമായിരുന്നു. പ്രേക്ഷകരെന്ന സംജ്ഞയെ ആദ്യനാളുകളിൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നുവെങ്കിലും സൈദ്ധാന്തിക ചിന്തകളിൽ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർ കൂടുതലായും കടന്നു വരുന്നത് 1970 കളിലാണ്. അബോധമനസിലെ തൃഷ്ണകളുടെ (Unconscious Desire) പൂരണ മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ പരിഗണിക്കുകയും ഈ തൃഷ്ണകൾ സ്ക്രീനിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാവുന്ന മാനസിക പ്രക്രിയകളെകുറിച്ചും 1920-30കളിൽ പഠിക്കാനാരംഭിച്ചിരുന്നുവെന്ന് ഹെവാർഡ് സൂസൻ (2013) പറയുന്നു. ഈ

അന്വേഷണങ്ങളുടെ സൈദ്ധാന്തിക പരിസരം കൂടുതൽ ശക്തി പ്രാപിച്ചത് ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റേയും മനോവിശ്ലേഷണ പഠനത്തിന്റേയും ഫലമായിട്ടാണ്.

ഒരോ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ചലച്ചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരോ വിടവുകളിലൂടെയും അർഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന 'പ്രേക്ഷകനെ'ക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ വിവിധ വശങ്ങളെ കുറിച്ചന്വേഷിക്കാനുള്ള പ്രേരക ശക്തിയായി മാറി. 1970കളിലെ പ്രേക്ഷക ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രധാനികൾ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ്, ലിയോ ബോദ്രി എന്നിവരായിരുന്നു. പുരുഷന്റെ ചലച്ചിത്ര അനുഭവത്തെ/ആസ്വാദനത്തെക്കുറിച്ചു മാത്രമേ ആദ്യകാലഘട്ടങ്ങളിൽ പഠിച്ചിരുന്നുള്ളുവെന്ന വസ്തുത കൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകനെന്ന് ഇവിടെ ബോധപൂർവം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ക്ലാസിക് ആഖ്യാനത്തിലെ കർത്താവിനെ (Subject) പുരുഷനായിട്ടാണ് മെറ്റ്സ് കണക്കാക്കുന്നതെന്ന് മൈൻ (1993) പറയുന്നു.

ആഖ്യാനവും സാങ്കേതികതകളും ചേർത്തുകൊണ്ട് നിർമിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം യാഥാർഥ്യമെന്ന പ്രതീതിയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അയഥാർഥമായി നിർമിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ യാഥാർഥ്യ ബോധത്തിലിരുന്നു കൊണ്ടാണ് ഒരോ പ്രേക്ഷകനും ചലച്ചിത്രം വീക്ഷിക്കുന്നതെന്ന് മെറ്റ്സ് (1975) പറയുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ സ്ഥാനം ഒളിഞ്ഞുനോട്ടക്കാരന്റേതിനു സമാനമായിട്ടാണ് ബോദ്രിയും മെറ്റ്സും നോക്കിക്കാണുന്നത്.

ഈഡിപൽ സഞ്ചാരപഥത്തിനു (Oedipal Trajectory) സമാനമായിട്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നതെന്നായിരുന്നു മെറ്റ്സിന്റെ വാദം. ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചിരിക്കുന്ന യാഥാർഥ്യത്തെ കണ്ണാടിയിൽ നോക്കുന്നതിനു തുല്യമായിട്ടാണ് പ്രേക്ഷകൻ വീക്ഷിക്കുന്നത്. പ്രി ഈഡിപൽ ഘട്ടത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകൻ ആദ്യമെത്തുക. അതായത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഏതെങ്കിലും വസ്തുവുമായി പ്രേക്ഷകൻ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ഈ താദാത്മ്യപ്പെടലിന് ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ വസ്തു ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായകനാണ്. ഈഡിപൽ സഞ്ചാരഘട്ടത്തിൽ ആൺകുട്ടി അനുഭവിക്കാൻ സാധ്യതയുള്ള ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി (Castration Threat) (ഫ്രോയ്ഡ്,1998) പ്രേക്ഷകനും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘട്ട പുരോഗതിയിൽ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ ഇതിനെ വിദഗ്ധമായി-അബോധപൂർവമായി പ്രേക്ഷകൻ മറികടക്കുന്നുണ്ട്. ഷണ്ഡീകരണ ഭീതിക്ക് കാരണമാവുന്ന സ്ത്രീരൂപത്തെ ലൈംഗിക ചോദനയുള്ള വസ്തുക്കളായി (Fetishism) പരിണമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇതു സാധ്യമാക്കുന്നത്. ലൈംഗികതൃഷ്ണകളുടെ പൂർത്തീകരണം സ്ക്രീനിലുള്ള സ്ത്രീരൂപങ്ങളിലേക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തിലൂടെ

(Fetishistic Scopophilia) സാധ്യമാകുന്നു. ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി ഉയർത്തുന്ന സ്ക്രീനിലെ സ്ത്രീയ്ക്കാവട്ടെ തിരിച്ചു നോട്ടത്തിനുള്ള സാധ്യതയില്ല. ഇത്തരത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ ഏറ്റവും ഉയർന്ന സ്ഥാനത്താണ് അവരോധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന സ്വയം തോന്നലിൽ എത്തുകയും ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം പൂർണമാകുമെന്നും മെറ്റ്സ് വിശ്വസിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള നോട്ടം പുരുഷന്റേതുമാത്രമായി മെറ്റ്സ് ചുരുക്കുന്നുണ്ട്. ഫെമിനിസ്റ്റ് ലക്കാനിയൻസ് (കപ്ലാൻ, മൊഡലസ്കി) നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ച സ്ത്രീ ഈഡിപൽ സഞ്ചാരപഥത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ആലോചനയിലേക്കു മെറ്റ്സ് കടന്നുചെന്നില്ലെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

മെറ്റ്സ് സംബോധന ചെയ്യാതിരുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക നോട്ടത്തെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാൻ ലോറമൾവി (1975) ശ്രമിച്ചു. ചലച്ചിത്ര ഉപകരണ സിദ്ധാന്തത്തേയും മനോവിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തത്തേയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ലോറമൾവിയും സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടത്തെ വിശദീകരിച്ചത്. രണ്ടാം സ്ത്രീവാദ തരംഗത്തിന്റെ പ്രധാന ആപ്തവാക്യങ്ങളിലൊന്ന് വൈയക്തികതയാണ് രാഷ്ട്രീയം (Personal is political) എന്നതായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്ത്രീ ഇടപെട്ടിരുന്ന എല്ലാ മേഖലകളിലും സ്ത്രീവാദമായൊരു കാഴ്ച്ചപ്പാടിനു രൂപം നൽകാൻ രണ്ടാംതരംഗ സ്ത്രീവാദം പരമാവധി പരിശ്രമിച്ചു. ബഹുഭൂരിപക്ഷം ജനങ്ങളെയും ആകർഷിച്ചിരുന്ന ജനപ്രിയ മാധ്യമങ്ങളിലും ഈ അന്വേഷണം ചെന്നെത്തി. ജനപ്രിയ മാധ്യമങ്ങളുടെ പ്രധാന സത്ത അത് നിർമിക്കുന്ന വൈകാരികതയും അർഥവും പ്രതിഫലനവും ആണെന്നിരിക്കെ (ഡൈഡ്രെ, 2011) ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രേക്ഷകരെ കുറിച്ചുള്ള സ്ത്രീവാദത്തിലൂന്നിയ പഠനം പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒന്നായിമാറുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള മൂന്നുതരം നോട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിച്ചുവെന്നത് മാത്രമല്ല ലോറ മൾവിയുടെ ചലച്ചിത്രപഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി, ഈ നോട്ടങ്ങളെ പുരുഷ/സക്രിയമെന്നും സ്ത്രീ/നിഷ്ക്രിയമെന്നുമുള്ള രീതിയിൽ ദ്വന്ദങ്ങളായി മൾവി തരംതിരിക്കുകയും ചെയ്തു. സ്ക്രീനിലെ സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തെ ലൈംഗികചോദനകളുടെ പൂരണത്തിനായി വസ്തുവൽക്കരിക്കുന്നതും ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നതും യഥാർഥത്തിൽ പുരുഷന്റെ ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി മറികടക്കുന്നതിനാണെന്ന് മൾവി (1975) പറയുന്നു. പുരുഷ പ്രേക്ഷകന്റെ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെകുറിച്ചാണ് മൾവി ഊന്നൽ നൽകിയതെന്ന് എന്ന വിമർശനമായിരുന്നു

മൾവിയുടെ ചലച്ചിത്ര പഠനം പ്രധാനമായും നേരിട്ടത്. ഈ വിമർശനം ഒരു പരിധിവരെ ശരിയുമായിരുന്നെന്ന് കാണാം.

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പുരുഷ പ്രേക്ഷകരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിൽക്കുന്നുവെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് മൾവി എത്തി നിൽക്കുന്നത്. രണ്ടു തരത്തിലുള്ള കാഴ്ച്ചാനുഭവമാണ് മൾവിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളത്. നിഷ്ക്രിയമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനോടുള്ള ഐക്യപ്പെടൽ (Identification) എന്നതിലുപരിയായി സ്വപീഡനാഹ്ളാദത്തിലൂടെയുള്ള ഐക്യപ്പെടൽ (Masochistic Identification) എന്ന നിലയിലുള്ള പ്രേക്ഷകാനുഭവമാണ് ആദ്യത്തേത്. സങ്കീർണമെന്ന് മൾവി തന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന പുരുഷ മനോഭാവത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന പുരുഷ കഥാപാത്രത്തിനോടുള്ള ഐക്യപ്പെടലാണ് (Cross Gender Identification) രണ്ടാമത്തേത്. ഫ്രോയ്ഡിനെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ (Phallocentric) കാഴ്ച്ചയെ നിർവചിക്കാൻ വിഷ്വൽ ആന്റ് അദർ പ്ലെഷറിൽ (1989) മൾവി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ എതിർ ലിംഗവുമായുള്ള തിരിച്ചറിവ് അസ്ഥിരവും ക്ഷണികവുമായ ഒന്നാണെന്ന് മൾവി തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

പുരുഷ മേധാവിത്വത്തിലൂന്നിയ പ്രേക്ഷക ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച്ചകളെ മൾവി മുന്നോട്ടുവച്ച ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകാനുഭവം, വിമർശന വിധേയമാക്കുകയും സ്ക്രീനിനു മുൻപിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ പഠിക്കുകയും ചെയ്യലായിരുന്നു ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക പഠനത്തിന്റെ അടുത്ത ഘട്ടം. മൾവിയുടെ ദ്വന്ദ്വാധിഷ്ഠിതമായ കാഴ്ച്ചകളെ എതിർത്തുകൊണ്ട് വൈജാത്യവും (Heterogeneity) കർക്കശവുമല്ലാത്ത (Fluidity) ലിംഗ സാരൂപ്യം (Sexual Identity) സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് പുരുഷ പ്രേക്ഷകരേക്കാൾ എളുപ്പത്തിൽ സാധ്യമാകുമെന്ന് മോഡലസ്കി (1988) പറയുന്നു. ജൈവിക പ്രക്രിയ എന്നതിലുപരിയായി ലൈംഗികത പ്രകടനാത്മകമാണെന്നും (Performative), എല്ലാവരും ഉഭയ ലൈംഗിക ജീവികളായിട്ടാണ് ജനിക്കുന്നതെന്നുമുള്ള റിവിറെയുടെ (1929) സൈദ്ധാന്തിക വിചാരങ്ങൾ മേരി ആൻ ഡോനയുടെയും (1982) മോഡലസ്കിയുടെയും (1988) സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക ചലച്ചിത്ര ആലോചനകളെ വ്യക്തമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

ആൺകുട്ടികൾ തങ്ങളുടെ വളർച്ചയിൽ നേരിടുന്ന ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി പെൺകുട്ടികൾ ഒരിക്കലും അനുഭവിക്കുന്നില്ല. അധികാരത്തിന്റെ രൂപമാവുന്ന പിതാവിനോട് ആരാധന പുലർത്തുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ മാതാവിനോട് പ്രി ഈഡിപൽ ഘട്ടത്തിലുണ്ടാവുന്ന

താദാത്മ്യപ്പെടലിനേയും ഒരുമിച്ച് മുന്നോട്ടുകൊണ്ടു പോവാൻ സ്ത്രീക്ക് കഴിയുന്നു. പുരുഷനുണ്ടാവുന്ന ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി സ്ത്രീ ഒരിക്കലും അനുഭവിക്കേണ്ടിവരാത്തതുകൊണ്ട് ഈ ഉഭയലൈംഗികത (Bisexuality) എളുപ്പത്തിൽ കൊണ്ടുപോവാൻ സ്ത്രീക്കു കഴിയുന്നു. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള സ്ത്രീയുടെ രണ്ടു തരം കാഴ്ച്ചയേയും വളരെ എളുപ്പത്തിൽ സ്ത്രീക്ക് മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോവാൻ കഴിയുമെന്ന് മോഡ്ലസ്കിയും ഡോനയും വാദിക്കുന്നു. ഡോനയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ സ്ത്രൈണതയെ അനുകരിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടത്തെ കാർക്കശ്യമില്ലാത്ത ഒന്നായി ഡോനയും മോഡലസ്കിയും രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോൾ മൾവി പറഞ്ഞുവെച്ചിരിക്കുന്ന സങ്കീർണതകൾ ലഘൂകരിക്കപ്പെടുകയും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ദർശന ഇടങ്ങൾ കുറച്ചുകൂടി വലുതാണെന്ന തോന്നൽ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റേയും ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റേയും സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ പഠിച്ചിരുന്ന രീതി മാറിവരുന്നതായി ഹെവാർഡ് (2013) സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഉപകരണ സിദ്ധാന്തത്തിൽ വസ്തുമാത്രമായി പരിഗണിച്ചിരുന്ന പ്രേക്ഷകരെ കൂടുതൽ വിശാലമായി അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. വൈജാത്യമുള്ള ഒന്നായി പ്രേക്ഷകരെ പരിഗണിക്കുകയും മനഃശാസ്ത്ര വിശകലനത്തിനുപരിയായി പ്രേക്ഷകരിൽ ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന അനുഭവത്തെകുറിച്ചും, ചലച്ചിത്രാനുഭവം നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന അർഥത്തെകുറിച്ചുമുള്ള അന്വേഷണസാധ്യതകളിലാണ് പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തങ്ങളെത്തി നിൽക്കുന്നത്. ഓഡിയൻസ് റിസപ്ഷൻ സിദ്ധാന്തമെന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന ഇവ പ്രേക്ഷകരെ ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന വിവരങ്ങളെ ഡീകോഡും എൻകോഡും ചെയ്യാൻ പ്രാപ്തരായിട്ടാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്. ഈ ഗവേഷണവും പ്രേക്ഷകരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്. മലയാള ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടത്തെകുറിച്ച് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന അർഥവും, അവരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവവും ഗവേഷണത്തിന്റെ അന്വേഷണ വിഷയമാണ്.

2.2 ഇന്റഗ്രേറ്റീവ് റിവ്യൂ

ഗവേഷണ വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിവിധ പഠനങ്ങളിൽ നിന്ന് ദത്തങ്ങൾ ശേഖരിക്കുകയും അവയുടെ ക്രോഡീകരണത്തിലൂടേയും വിശകലനത്തിലൂടേയും ഗവേഷണ വിഷയത്തിന്റെ സാധ്യതകളെക്കുറിച്ച് മനസിലാക്കാനും ഇന്റഗ്രേറ്റീവ് റിവ്യൂ സഹായിക്കുന്നു.

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം എന്ന വിഷയത്തിന്റെ അന്വേഷണങ്ങളെ സഹായിക്കുന്ന പൂർവകാലപഠനങ്ങൾ ഇവിടെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു.

റിബെർഗ് ഗാസ്റ്റൺ (1978) ചലച്ചിത്രം ഏതൊക്കെ തരത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ ഇടപെടുന്നത് എന്ന് പറയുന്നു. ഒരു ചലച്ചിത്രം മുഴുവനായും കാണിയുടെ മനസിലാണ് നടക്കുന്നത്. ഭാവനയുടെ അബോധപൂർവമായ അഭ്യാസത്തിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യ പരിസരത്തെ പ്രേക്ഷകർ സ്വന്തം ഭാവനാ ദൃശ്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പുനർനിർമിക്കുകയാണ് എന്നതിനാൽ ചലച്ചിത്രം എന്താണ് ചെയ്യുന്നത് എന്ന ചർച്ചയേക്കാൾ സമൂഹത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനവും അവയുണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന ഫലങ്ങളുമാണ് ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടേണ്ടത് എന്ന് റിബർഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ സാമ്പത്തിക-വർഗ-ലിംഗ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒരോ പ്രേക്ഷകരിലുമുണ്ടാവുന്ന പ്രതിഫലനങ്ങളിലെ വ്യത്യാസങ്ങളെ കുറിച്ച് റിബർഗ് അന്വേഷിക്കുന്നില്ലായെന്നത് ഈ പഠനത്തിന്റെ പോരായ്മയാണ്.

മോണ്ടിഗോമെറി (1984) വിവിധ ഗണത്തിൽപെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്ത്രീ പക്ഷ വീക്ഷണത്തിലൂടെയുള്ള ആസ്വാദനം സാധ്യമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്ര ഭാഷയ്ക്കനുസരിച്ച് (Cinematic language) സ്ത്രീപക്ഷ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വർഗീകരണം നടത്തുന്നതിനേക്കാൾ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള, സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് സവിശേഷ പരിഗണന നൽകിയ ചിത്രങ്ങളെന്ന നിലയിൽ വർഗീകരിക്കുന്നതാണ് ഉചിതമെന്നു പറയുന്നു. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃത ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്ത്രീപക്ഷ വായന നടത്തുന്നതിനുള്ള ശ്രമം മോണ്ടിഗോമെറി നടത്തുന്നു. ഫെമിനിസ്റ്റ് കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ സ്ക്രീനിന്റെ അകത്തും പുറത്തുമുള്ള സ്ത്രീ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ അഭാവം സ്ഥിരീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

തോമസ് റോസി (1985) ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തേയും വിദേശികളായ പ്രേക്ഷകരുടെ ആഭിമുഖ്യത്തെകുറിച്ചും അന്വേഷിക്കുന്നു. ലോകചലച്ചിത്ര ഉത്പാദനത്തിന്റെ എണ്ണത്തിൽ ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങൾ വളരെ പ്രബലമായ സ്ഥാനം നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളും രാഷ്ട്രീയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളേക്കാൾ അധികമായി മൂന്നാം ലോകരാജ്യങ്ങളിലും സോവിയറ്റ് യൂണിയന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലും വിതരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. ഈ രീതിയിൽ ഹോളിവുഡ്

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അധീശത്വത്തെ എതിർക്കുവാൻ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് പലരീതിയിൽ ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട് എന്നിരുന്നാലും ഘടനപരമായും ആശയപരമായും ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രം വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നു. ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പോലെ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തെ ഗണങ്ങളായി വിഭജിക്കുക സാധ്യമല്ല. എല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും സംഗീതം, ഹാസ്യം, മെലോഡ്രാമ എന്നിവയുടെ അംശങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും ആ വിഭജനങ്ങൾക്കുപരി സോഷ്യൽ, ഫാമിലി സോഷ്യൽ, സംഘട്ടനം, മൾട്ടി സ്റ്റാർ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഭജനമായിരിക്കും കൂടുതൽ അനുയോജ്യമെന്ന് പറയുന്നു. മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വർഗീകരണത്തിനും തോമസ് റോസി സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലുള്ള വർഗീകരണമാണ് കൂടുതൽ അനുയോജ്യമെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

ലക്ഷ്മി സി.എസ് (1995) ലിംഗപ്രതിനിധാനവും സാംസ്കാരികമായ അടയാളപ്പെടുത്തലുകളും തമിഴ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെങ്ങനെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. 1952ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ പരാശക്തിയെന്ന ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ദ്രാവിഡ രാഷ്ട്രീയത്തിനൊപ്പം ലിംഗപദവിക്കും കൃത്യമായ നിർവചനം നൽകുന്നുണ്ട്. നാടിനേയും സ്ത്രീയേയും സംരക്ഷിക്കുകയും അതിനുവേണ്ടി പോരാടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാളായിട്ടാണ് പുരുഷനെ അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങളുടെ സംരക്ഷകയെന്ന പദവിയാണ് സ്ത്രീക്ക് ചലച്ചിത്രം നൽകിയത്. വിദ്യാസമ്പന്നയായിരുന്നാൽ പോലും ഗാർഹികകൃത്യങ്ങളായിരുന്നു ഉത്തമ സ്ത്രീയായ നായികയിൽ ചലച്ചിത്രം ഏൽപ്പിച്ചു നൽകിയതെന്നു ലക്ഷ്മി പറയുന്നു.

ജോസഫ്. വി.കെ (1997) ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ആഭിമുഖ്യങ്ങളും നിലപാടുകളും പ്രേക്ഷകരുമായി ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പങ്കാളിയാകുന്നതെന്ന് പറയുന്നു. ദൈനംദിന ജീവിതത്തിൽ പ്രതികരിക്കുന്നത് പോലെയോ ഇടപെടുന്നത് പോലെയോ ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന പ്രതീതിലോകത്ത് സാധ്യമല്ലാത്തതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം പ്രേക്ഷകർക്കു കുറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകർ യാതൊരു ഉത്തരവാദിത്വവും പങ്കാളിത്തവുമില്ലാത്ത ദൃശ്യത്തിനാണ് സാക്ഷിയാവുന്നത്. തിയറ്ററിൽ കരയുകയും ചിരിക്കുകയും രോഷം കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ യഥാർഥത്തിൽ സംഭവിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രതികരണം വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന ഉത്തരവാദിത്തമില്ലായ്മ കൊണ്ടാണെന്ന് ജോസഫ് പറയുന്നുണ്ട്. പരമ്പരാഗതമായി വളർന്നു വികസിച്ച അർഥങ്ങളുടേയും അടയാളങ്ങളുടേയും സഹായത്താലാണ്

ചലച്ചിത്രകാരി/ചലച്ചിത്രകാരൻ തന്റെ സൃഷ്ടിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ജോസഫ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ ജീവിത-സാംസ്കാരിക പരിസരം ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിൽ എത്രത്തോളം സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന ഒന്നാണെന്ന് ഇതിൽ നിന്നും മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ക്രാമെർ പീറ്റർ (1998) സംഘട്ടനവും സാഹസികതയും കേന്ദ്രവിഷയമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികയുടെ കർതൃത്വത്തെക്കുറിച്ചും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെക്കുറിച്ചും അന്വേഷിക്കുന്നു. ആക്ഷൻ-അഡ്വവെഞ്ചർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരേക്കാളധികം ആകർഷിക്കുന്നത് പുരുഷ പ്രേക്ഷകരെയാണ്. കോമഡി, റൊമാന്റിക് ഗണത്തിൽപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കും വ്യക്തികേന്ദ്രിതമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾക്കുമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മുൻഗണന നൽകുന്നത്. ജെയിംസ് കാമറൂണിന്റെ ടൈറ്റാനിക് എന്ന ചലച്ചിത്രം സാഹസികതയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ റോസിനെ പ്രധാന കഥാപാത്രമാക്കിയതിലൂടെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെക്കൂടി ആകർഷിക്കാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്ന് പീറ്റർ പറയുന്നു. പുരുഷകേന്ദ്രിത ചട്ടങ്ങളെ തകർക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ വിനാശകരമായ ശക്തിയായി ടൈറ്റാനിക്കിന്റെ കഥാഖ്യാനത്തെ കാണാൻ കഴിയുമെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പുരുഷ പ്രേക്ഷകരെ അന്യവൽക്കരിക്കാതെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലും ചലച്ചിത്രത്തിനോടു താൽപര്യമുണർത്താൻ ആഖ്യാനത്തിനു കഴിഞ്ഞുവെന്ന് പഠനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ ശ്രവിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത് രഹസ്യമായുള്ള ഒളിച്ചുകേൾക്കലാണെന്ന് കൊസ്ലോഫ് സാറ(2000) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കഥാഗതിയിലോ, സംഭാഷണത്തിലോ യാതൊരു തരത്തിലുള്ള ഇടപെടലുകളും നടത്താൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങളുടെ സംഭാഷണം തുടർന്നുപോവുകയുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. പ്രത്യേക രീതിയിലുള്ള ഭാഷണമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അനുകരിക്കുന്നത്. ഒരു വിഭാഗത്തെ മാത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ളതാണ് ഇതെന്ന് കൊസ്ലോഫ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം അവലംബിക്കുന്നത് കൽപിത കഥയെയാണ്. അതിനു പുറകിലുള്ള പ്രയത്നം പുരുഷന്റേതാണെന്നത്കൊണ്ട് സ്ത്രീ എല്ലായപ്പോഴും പരിഹസിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിശബ്ദയാക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും പറയുന്നു. മൾവി പറഞ്ഞുവെക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തിനു സമാനമായ ഒന്നു തന്നെയായിട്ടാണ് കൊസ്ലോഫ് പ്രേക്ഷകരുടെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ കേൾക്കലിനെ മനസിലാക്കുന്നത്. കാഴ്ചയിൽ മാത്രമല്ല സ്ത്രീയും പുരുഷനുമുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിലും

പിതൃകേന്ദ്രീകൃത നിഷ്കർഷകൾ പാലിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന അനുമാനത്തിലേക്ക് പഠനം എത്തിച്ചേരുന്നു.

മിൽബൺ, മാത്തർ, കോണാർഡ് (2000) എന്നിവർ ചേർന്ന് നടത്തിയ പഠനത്തിൽ, സ്ത്രീകൾ വസ്തുവൽകരിക്കപ്പെടുന്നതിലും സ്ത്രീയെ പങ്കാളി ലൈംഗികമായി ആക്രമിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളിലും ആർ റേറ്റഡ് നേടിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാഴ്ച്ചക്കാരുടെ മനോഭാവം ഏതു തരത്തിലാണ് സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. 137 ആളുകളിൽ നടത്തിയ പഠനത്തിൽ ലൈംഗിക ഉള്ളടക്കമുള്ള ആർ റേറ്റഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ തരംതാഴ്ത്തുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതുപോലെ ലൈംഗിക ആക്രമണത്തിലൂടെ സ്ത്രീകൾക്ക് ആനന്ദം ലഭിക്കുന്നുവെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ് പഠന വിധേയമാക്കിയ പുരുഷന്മാർ. എക്സ് റേറ്റ്ഡ് നേടിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളേക്കാൾ ആർ റേറ്റഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് പുരുഷ പ്രേക്ഷകരെ മോശമായ രീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് പഠനം എത്തുന്നത്.

എംപെരാട്ടിസ് (2001) സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്യുമ്പോളുണ്ടാവുന്ന സ്ത്രീ ചിത്രീകരണത്തിലെ സവിശേഷതയെക്കുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളോട് അനുതാപമുള്ള രീതിയിലാണ് സ്ത്രീ സംവിധായകർ ചിത്രീകരണം നടത്തുന്നത്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചരിത്രം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നും പഠനം പറയുന്നു. പുരുഷ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ അപൂർവമായി മാത്രമേ ലിംഗപദവിയെ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര വിഷയത്തിലേക്ക് എത്തുന്നുള്ളുവെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് പഠനം എത്തിചേരുന്നത്.

കൂപ്പർ (2001) ടെലിവിഷൻ പരമ്പരയെ ഫെമിനിസ്റ്റ് വീക്ഷണത്തിലൂടെ നോക്കികാണുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം വ്യക്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതല്ലെന്നും അതൊരു ആശയം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള കാഴ്ച്ചപ്പാടിൽ നിന്നുമാണ് കൂപ്പർ സ്ത്രീവിരുദ്ധമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട ആലി മക്ബീൽ എന്ന ടെലിവിഷൻ പരമ്പരയെ സ്ത്രീപക്ഷ വീക്ഷണത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലിംഗപദവിയുടെ ആദർശരൂപങ്ങളെ പരിഹസിക്കുന്നതിലൂടേയും സ്ത്രീ ശരീരത്തിനുനേരെയുള്ള ആൺനോട്ടങ്ങളെ ഒഴിവാക്കുന്നതിലൂടേയും ടെലിവിഷൻ പരമ്പര സ്ത്രീപക്ഷ വീക്ഷണം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുവെന്ന് കൂപ്പർ പറയുന്നു.

ഷ്വലൈൻ (2001) ലൈംഗികതയും ലിംഗപദവിയും ചൈനീസ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ എങ്ങനെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. ചൈനയിലെ രാഷ്ട്രീയ വ്യതിയാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ലൈംഗികതയുടെ ചിത്രീകരണവും മാറുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിൽ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നിന്ന് ഏറെയൊന്നും വ്യത്യസ്തമാവാൻ ചൈനീസ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നില്ലെന്ന് പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു. 1949 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ലിംഗസമത്വം എന്ന ആശയങ്ങളുടെ പ്രചാരകരാവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീട് സാമ്പ്രദായിക കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രമേഖല മടങ്ങിപ്പോയെന്നും ഷ്വലൈൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സമകാലീന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ യൗവന ജീവിതത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന്യം നൽകുന്നതായി മാറിയെങ്കിലും ലിംഗപദവിയുടെ ചിത്രീകരണം സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ തന്നെയാണെന്ന അനുമാനത്തിലേക്കാണ് പഠനം ചെന്നെത്തുന്നത്.

കൂപ്പർ ബ്രെൻഡ (2002) ട്രാൻസ് ജെൻഡർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഹെട്രോനോർമാറ്റിവിറ്റിയെ എങ്ങനെയാണ് പ്രതിരോധിക്കുന്നതെന്ന് പരിശോധിക്കുന്നു. ട്രാൻസ് ജെൻഡർ വിഷയം പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുള്ള 'ബോയ്സ് ഡോണ്ട് ക്രൈ'യെന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ ആസ്പദമാക്കിയിട്ടാണ് പഠനം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. ആണത്തത്തിന്റെയും പെണ്ണത്തത്തിന്റെയും നിശ്ചിത രേഖകളെ ചലച്ചിത്രം ലംഘിക്കുന്നുവെന്ന് കൂപ്പർ പറയുന്നു. ലിംഗപദവിയുടെ വഴക്കമുള്ള അവസ്ഥയേയും സ്ത്രീയുടെ പുരുഷത്വത്തെയും സ്വാഭാവികമായ ഒന്നായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ആക്രമോത്സുകമായ ആണത്തത്തെ ഈ ചലച്ചിത്ര പ്രവണത നിരാകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കൂപ്പർ പറയുന്നു.

മാക്സ്ഫിൽഡ് (2003) ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനു തിയറ്ററിലേക്കു നയിക്കുന്ന കാരണങ്ങളെ കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലഭിനയിച്ചിരിക്കുന്ന താരങ്ങൾ, ട്രെയിലറുകൾ, ചലച്ചിത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയം, ഗണം, വാചികപ്രചാരണം (Word of Mouth) എന്നിവയാണ് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിലേക്കു നയിക്കുന്ന പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങളായി മാക്സ് ഫിൽഡ് കണ്ടെത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്ര സംവിധായകർ, നിരൂപണങ്ങൾ എന്നിവ രണ്ടാമതായി മാത്രമേ പ്രേക്ഷകർ കണകാക്കുന്നുള്ളുവെന്നു കണ്ടെത്തുന്നു.

നീൽ അലക്സ് (2006) ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടു തോന്നുന്ന വൈകാരികതയെ താദാത്മ്യത്തേക്കാളുപരി (Sympathy) അനുതാപമെന്ന (Empathy) നിലയിലാണ് വിലയിരുത്തുവാൻ കഴിയുക എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കഥാഖ്യാനവുമായി ആസ്വാദികയ്ക്ക്/ ആസ്വാദകനുണ്ടാവുന്ന വൈകാരികതയെ

കഥാപാത്രത്തിനോടോ കഥാസന്ദർഭത്തിനോടോ ഉള്ള തന്മയീഭാവമായി കണകാക്കാൻ കഴിയില്ലെന്ന അഭിപ്രായത്തെ സാധുകരിക്കുന്ന ഉദാഹരണങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിലേയും ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യത്തിലേയും കഥാപാത്രത്തിനറിയാത്ത പല വിശദാംശങ്ങളും അറിവുകളും ആസ്വാദകർക്കുണ്ടെന്നതിനാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള നിശ്ചയം പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടെന്ന അനുമാനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ കഥാപാത്രവുമായുള്ള സാദൃശ്യങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയും ഭാവനയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാഹചര്യത്തിലേക്കു സ്വയം പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയുമാണ് പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നതെന്നും നീൽ കണ്ടെത്തുന്നു. സാദൃശ്യപ്പെടുക, താദാത്മ്യപ്പെടുക എന്നീ അവസ്ഥകളുടെ വ്യക്തമായ അന്തരം നീൽ തന്റെ ലേഖനത്തിലൂടെ കാണിച്ചു തരുന്നു.

ഗോക്സെ ഇൻസിയൊഗ്ലു (2007) നടത്തിയ പഠനത്തിൽ സ്ത്രീ സംവിധായകർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രൈണ പ്രതിനിധാനത്തെകുറിച്ചും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെയാണ് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. പുരുഷ പ്രേക്ഷകരെപോലെ സ്ത്രീകളും ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളോടാണ് താദാത്മ്യപ്പെടുക എന്നു കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീ-പുരുഷ പ്രേക്ഷകരും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രൈണ പ്രതിനിധാനത്തെ യാഥാർഥ്യമെന്ന നിലയിലാണ് മനസിലാക്കുന്നതെന്നും പഠനം പറയുന്നു.

ജേക്കബ് ഷാജി (2009) ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ സവിശേഷതയെക്കുറിച്ചും പറയുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതശൈലിയായും വ്യക്തി പ്രതിഭയുടെ ഉത്പന്നമായും ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തെ നിർവചിക്കുന്നു. ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റേയും കലകളുടേയും വികാസം ബഹുജനം എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്നാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. പൊതുബോധത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങളും അതിന്റെ പ്രയോഗവുമാണ് ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിൽ ഉള്ളതെന്ന് പുസ്തകം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വിപുലമായ ജനസമൂഹങ്ങളെ ലക്ഷ്യമിടുന്ന വിനോദോപാധികൾ മാത്രമല്ല, അവരുടെ ജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്ന ഏത് അനുഭവവും ജനപ്രിയ സംസ്കാരമാണെന്ന് പറയാൻ കഴിയുമെന്ന് ജേക്കബ് ഷാജി പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ജനപ്രിയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്നും അവയക്ക് സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്താൻ കഴിയുമെന്നുമുള്ള സൂചനകൾ പുസ്തകം നൽകുന്നുണ്ട്.

മൊകിൽ (2009) മലയാളത്തിലെ ക്യൂർ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും പൊതുഇടത്തിലെ ക്യൂർ പ്രതിനിധാനത്തെ എങ്ങനെ ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. ദേശാടനക്കിളികൾ കരയാറില്ല (1986), സഞ്ചാരം (2004) എന്നീ ചിത്രങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ ലൈംഗികതയുടേയും സ്വവർഗലൈംഗികതയുടേയും രാഷ്ട്രീയം എങ്ങനെ കാലങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സമൂഹത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും മാറുന്നുവെന്നുള്ള താരതമ്യപഠനം മൊകിൽ നടത്തുന്നു. ക്യൂർ ചലച്ചിത്രങ്ങളെന്ന ആശയം സജീവമല്ലാതിരുന്ന കാലത്തായിരുന്നു ദേശാടനക്കിളികൾ കരയാറില്ല എന്ന ചലച്ചിത്രം പുറത്തിറങ്ങിയത് അതിനാൽ വിമത ലൈംഗികത ചർച്ചചെയ്യുന്ന ചിത്രമെന്ന നിലയിലല്ല മലയാളി പ്രേക്ഷകർ ഇതിനെ കരുതുന്നത്. സ്വവർഗലൈംഗികത ചർച്ചചെയ്യുന്ന ചിത്രമെന്ന നിലയിൽ മാർക്കറ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ട 'സഞ്ചാര'ത്തിന്റെ പ്രേക്ഷകർ ദേശാടനക്കിളികൾ കരയാറില്ല എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തരാണ്. 1980കളിൽ കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നടന്ന സ്ത്രീവാദ സംവാദങ്ങളുമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ് ദേശാടനക്കിളികൾ കരയാറില്ല എന്ന ചലച്ചിത്രമെന്ന് മൊകിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പൊതുഇടങ്ങൾ പ്രാപ്യമാക്കാനുള്ള സ്ത്രീയുടെ ശ്രമങ്ങളെ പുരുഷ ചിന്തകൾ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത് ചലച്ചിത്രം കാണിച്ചു തരുന്നുണ്ടെന്നും സ്ത്രീകൾക്കു നേരേയുള്ള ആക്രമണങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മൊകിൽ പറയുന്നു. സ്ത്രീയുടെ/സ്വവർഗലൈംഗികതയുടെ ഇടമെന്നനിലയിൽ ദേശാടനക്കിളികൾ കരയാറില്ലെന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന പ്രദേശങ്ങൾ മാറുമ്പോൾ, സഞ്ചാരമെന്ന ചലച്ചിത്രം അത്തരത്തിലുള്ള ഇടങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നില്ലെന്ന നിഗമനത്തിൽ മൊകിൽ എത്തിചേരുന്നുണ്ട്. രണ്ടു കാലഘട്ടങ്ങളിലായി ഇറങ്ങിയ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാപ്യമാക്കിയിട്ടുള്ള ഇടങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെ വിശദമായി പ്രസ്തുത പഠനം അന്വേഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ രണ്ടു ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും വൈജാത്യങ്ങൾ ഏറെയുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ കുറിച്ച് പഠനം അന്വേഷിക്കുന്നില്ലെന്നത് പോരായ്മയാണ്.

നിധാവൻ എ. (2009) ബോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അടയാളപ്പെടുത്തൽ ഏതുതരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന നർത്തികമാരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരെ മോഹിപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണെന്നും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീയുടെ വളരെ പ്രകടമായ വസ്തുവൽക്കരണമാണിതെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഗാർഹിക മൃഗങ്ങളായി ബിംബവൽക്കരിച്ചിട്ടുള്ള സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും കൃത്യമായി വേർതിരിക്കുന്ന

രീതിയിലുള്ളതാണ് ഇവരുടെ പാത്രസൃഷ്ടി. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥയുമായി യാതൊരുതരത്തിലുള്ള ബന്ധവും ഐറ്റം ഗേൾസിനുണ്ടവുകയില്ല. സ്വതന്ത്ര ലൈംഗികത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഈ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ബോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നുവെന്നും നിധാവൻ പറയുന്നു.

ജേക്കബ് പ്രേമിന്ത (2010) പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണന്നതിനെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ താരങ്ങളോടുള്ള നോട്ടത്തെ പ്രധാനമായും രണ്ടായി തരം തിരിക്കാം. സാമ്പ്രദായിക തിയറ്റർ അനുബന്ധ പ്രേക്ഷക നോട്ടവും, മറ്റ് മാധ്യമങ്ങൾ വഴി വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്ന അതിചലച്ചിത്ര സമാഗമവും ആണിത്. സാമ്പ്രദായികമായ തിയറ്റർ സങ്കേതം വഴി ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഇരുട്ടിലൂടെയുള്ള സക്രിയമായ നോട്ടത്തിലൂടേയും കേൾക്കലിലൂടേയും പ്രേക്ഷകന് അദൃശ്യ സാന്നിധ്യം എന്ന അവസ്ഥ സംജാതമാവുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ ഭ്രമാത്മകമായ സമുദായം എന്നതുപോലെ തന്നെ സ്വകീയവും സ്വകാര്യവും വിഷയാധിഷ്ഠിതവുമായ ഇടത്തെ നിർമിച്ചു നൽകുന്നു. നോക്കുന്നതിനുള്ള ഈ തൃഷ്ണയെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒന്നാണെന്നും സാംസ്കാരികവും കാലികവുമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ ഇതിന് മാറ്റം വരുത്തുന്നു എന്നും പറയുന്നു. നായകന് പലപ്പോഴും പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്ന് നേരിടേണ്ടി വരുന്നത് നോട്ടം (Gaze) അല്ലെന്നും അത് ദർശനം ആണെന്നും പുസ്തകം പറയുന്നു. ദേവതയുടെ അനുഗ്രഹം നേടുന്നതിനായി ക്ഷേത്രദർശനം നടത്തുന്നതിന് സമാനമാണിതെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

എച്ച് നിഖില (2010) അന്യഭാഷകളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം റീമേക്ക് ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ ലിംഗപദവിയുടെ പ്രകടനപരതയിലുണ്ടാവുന്ന വ്യത്യാസത്തെ ജൂഡിത്ത് ബട്ലറിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിനെ മുൻനിർത്തി അന്വേഷിക്കുന്നു. 1993ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മണിച്ചിത്രത്താഴ് എന്ന മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ റീമേക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാലം, ഭാഷ എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ലിംഗപദവിയിലും ബന്ധങ്ങളിലുമുണ്ടാവുന്ന മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നു. മണിചിത്രത്താഴ് ദാമ്പത്യ ജീവിതത്തെ ആധുനികതയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ റീമേക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങളായ ആപ്തമിത്ര, ചന്ദ്രമുഖി, ബൂൽ ഭുലയ്യ എന്നിവ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ പുരുഷത്വത്തെ വീണ്ടെടുക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് പറയുന്നു. റീമേക്ക് ചെയ്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പുരുഷത്വം എന്ന ആശയത്തിന്റെ പ്രകടനം സാധ്യമാക്കുന്നത് മാനസികരോഗവിദഗ്ദനായ നായകനാണ്. ആധുനികത സവർണ-ബൂർഷ്വാ കുടുംബങ്ങളിലെ ദാമ്പത്യ ബന്ധങ്ങളെ പരിവർത്തനം ചെയ്യിപ്പിച്ചു. ഈ പരിവർത്തനം ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ

കാണാൻ കഴിയുന്നു. മാനസികരോഗവിദഗ്ദനായി കടന്നു വരുന്ന നായകന്റെ ജാതി ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വ്യക്തമല്ല. കുടുംബത്തിനകത്തെ സവർണപുരുഷന് നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ അധികാരവും അധീശത്വവും വീണ്ടെടുത്തു നൽകാനാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള കടന്നുവരവ്. ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്ന നായികയുടെ സ്വഭാവങ്ങൾ ആധുനിക സ്ത്രീത്വത്തിനോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. പുതിയ കാര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നതിനുള്ള കൗതുകം, കുസൃതി, മാറ്റങ്ങളും സ്വയം പരിഷ്കാരവും കൊണ്ടുവരാനുള്ള ത്വര എന്നിവ ആധുനികതയോട് അടുത്ത് നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീത്വ സവിശേഷതകളാണ്. ഈ സവിശേഷതകൾ തന്നെയാണ് അവസാനം കുടുംബത്തിനും അവൾക്കു തന്നെയും ദോഷം വരുത്തുന്നത് എന്ന വ്യംഗ്യസൂചന ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു. റീമേക്ക് ചെയ്തിറങ്ങിയ മറ്റു ഭാഷാ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് മണിച്ചിത്രത്താഴിൽ നായികയ്ക്ക് നായകന്മാരേക്കാൾ പ്രധാന്യം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രം എന്നതിനേക്കാൾ ഗൈനോഫോബിയ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രമെന്നു പറയുന്നതാണ് ഉചിതം. മാതൃദായക്രമം കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നതുകൊണ്ട് കുടുംബത്തിലെ ഭർത്താവ് എന്ന അധികാരത്തെ സ്ഥാപനവൽക്കരിച്ചിട്ടില്ല എന്നു നിരീക്ഷണം നടത്തുന്നുണ്ട്. ഈ കാരണം കൊണ്ടാണ് നായകന്റെ/പുരുഷന്റെ രക്ഷാ കർതൃത്വത്തിന്റെ അഭാവം മലയാളി പ്രേക്ഷകരെ അലോരസപ്പെടുത്താത്തത്. തമിഴ്, കന്നഡ സംസ്കാരം പിതൃദായശീലത്തെ പിന്തുടരുന്നതിനാൽ നായകന്റെ രക്ഷാകർതൃത്വത്തിലും പ്രകടനത്തിലും മാത്രമേ ചലച്ചിത്രത്തിനു മുന്നേറാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ എന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

ആർ ഡേവിഡ് (2010) ബോളിവുഡ് നൃത്തങ്ങൾ കാണുമ്പോഴും അവ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും യുകെയിലെ നർത്തകർക്കനുഭവപ്പെടുന്ന ഫാന്റസിയെക്കുറിച്ചന്വേഷിക്കുന്നു. ബോളിവുഡ് നൃത്തങ്ങളിൽ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്ന വർണശബളമായ നൃത്തങ്ങളുടെ പുനരവതരണം നടത്തുമ്പോൾ ഡയസ്പോറികായിട്ടുള്ള ആഗ്രഹമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നവർക്കുണ്ടാകുന്നതെന്ന് പറയുന്നു. ഈ ഡയസ്പോറിക് ആഗ്രഹപൂർത്തികരണത്തിനുള്ള ഇടങ്ങളാണ് നർത്തകർക്ക് ഒരോ നൃത്ത ഇടങ്ങളും. ഇന്ത്യയിലും വിദേശത്തും ബോളിവുഡിലെ നൃത്ത രംഗങ്ങൾ പുനരവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാഴ്ച്ചക്കാരനും അവതാരകർക്കും താദാത്മ്യപ്പെടാനുള്ള അഭിവാഞ്ചരയും ആനന്ദവുമാണ് ഉണ്ടാവുന്നതെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്

രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി (2010) തമിഴ്-തെലുങ്ക്-ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, മദിരാശിയിലെ സ്റ്റുഡിയോകൾ, മലയാള-തമിഴ നാടക പാരമ്പര്യങ്ങൾ എന്നിവയെ ആശ്രയിച്ച് പോന്നിരുന്ന മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പുരോഗമനപരമാകാൻ തുടങ്ങിയത് അമ്പതുകളിലാണെന്ന് പറയുന്നു. മുതലാളി-തൊഴിലാളി വർഗ സംഘർഷത്തിൽ രണ്ടുപേർക്കും അനുകൂലമായും മതസ്പർദ്ധകൾക്കെതിരേയും ശക്തമായ നിലപാടുകൾ എടുക്കുകയും ചെയ്ത അന്നത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കുടുംബം, സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം എന്നീ ഘടകങ്ങളിൽ യഥാസ്ഥിതിക നിലപാടുകൾ തന്നെ സ്വീകരിച്ചു പോന്നുവെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീക്ക് അമ്മ, ശാലീന കാമുകി, വിധേയ ഭാര്യ എന്നീ നിലകൾക്കു പുറമെ ഉപഭോഗവസ്തു എന്ന മുതലാളിത്തചിഹ്നം കൂടി ലഭിച്ചുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധത്തോടുള്ള സമീപനം വ്യക്തികൾ സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രത്തിലെ പാഠങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമാക്കി കൊണ്ടുള്ളതാണെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കുടുംബം, വ്യക്തി, രാഷ്ട്രീയം, സദാചാരം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ചലച്ചിത്രം നിലനിർത്തി പോരുന്ന അഭിപ്രായത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരേയും എത്തിക്കുന്നതായി പുസ്തകം പറയുന്നു. 'മുതലാളിത്ത ദൃശ്യ' സാക്ഷരത കൈവരിച്ച ജനതയെ ജീവിതം അഭ്യസിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി ചലച്ചിത്രം മാറുന്നുവെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.

വെങ്കിടേശ്വരൻ സി. എസ് (2011) മലയാള ചലച്ചിത്രം ആൺകുട്ടി-പെൺകുട്ടി എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ തന്മയെ ഏതു തരത്തിലാണ് നിർമിച്ചതെന്നും മലയാളിയുടെ ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച്ചയെകുറിച്ചും പറയുന്നു. കേരളമെന്ന ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭാവി പൗരനെന്ന നിലയിലാണ് ആൺകുട്ടികളെ ചലച്ചിത്രം സമീപിച്ചത്. എന്നാൽ പെൺകുട്ടികൾ സാമൂഹിക പരിസരങ്ങളിൽ അനുഭവിക്കുന്ന ചൂഷണങ്ങളെയാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രാധാനമായും ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചത്. പുരുഷന്റെ വൈകാരിക ലോകത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പെൺകുട്ടികളുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്നില്ലെന്നും വെങ്കിടേശ്വരൻ പറയുന്നു. ഉഭയലൈംഗിക വീക്ഷണങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കുറവാണ്. ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച്ച വളരെ സങ്കീർണമായ പ്രക്രിയയാണെന്ന വസ്തുത വെങ്കിടേശ്വരനും ശരിവെക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രവും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കേവലം മനഃശാസ്ത്രപരമായ പ്രക്രിയ മാത്രമല്ലെന്നും, കൊളോണിയൽ ചരിത്രം മുതൽ നിലവിലെ വ്യവസ്ഥവരെയുള്ള സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ പരിസരങ്ങൾ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നുവെന്നും വെങ്കിടേശ്വരൻ പറയുന്നു.

വിർഡി ജ്യോതിക (2011) ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെകുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ലിംഗവിഭജനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ചലച്ചിത്രമേഖലയിലും പിതൃമേധാവിത്വ ചിന്തയിൽ ഊന്നി നിൽക്കുന്ന ദേശരാഷ്ട്രത്തിലും സ്ത്രീകൾ എന്നും അപ്രധാനമായിരിക്കുമെന്ന് പറയുന്നു. ചലച്ചിത്ര നിർമാണത്തിൽ സംഭാവനചെയ്യാൻ സാധ്യതകൾ ലഭിക്കാതിരിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീകൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരിക പുരുഷന്റെ വിചിത്രകൽപ്പനകളും പിതൃമേധാവിത്വത്തിന്റെ/ആൺകോയ്മയുടെ മൂല്യങ്ങളാണ്. സ്ത്രീ ജീവിതചര്യയെ ജനഹിതമായ രീതിയിലും നിയമപരമായും ഒരോ കാലഘട്ടങ്ങളിലും നിർവചിക്കുന്നതിനായി ഇന്ത്യയിൽ സ്ഥാപനശൃംഖലകൾ ഉണ്ടയിരുന്നതായി പറയുന്നു. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ 'ഇന്ത്യൻഹുഡ്' നിർമിക്കപ്പെട്ടത് കൊളോണിയൽ നിയമങ്ങൾക്കനുസൃതമായാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ആദ്യ രണ്ടു ദശകങ്ങളിൽ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീകളെ ജനപ്രിയ ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത് വിക്ടോറിയൻ- ബ്രാഹ്മണ്യ ചിന്തങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയിട്ടാണ്. 'അമ്മ'യെന്ന ബിംബത്തിന് രാഷ്ട്രം എന്ന സങ്കൽപ്പമായി ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആരോപിച്ചിരുന്നതായി കാണാം. സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരെ പടയൊരുക്കം നടത്തുക എന്ന രീതിയിലാണ് ഈ ബിംബം ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാനായകൻ നിയമങ്ങൾ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നവനും നിയമങ്ങൾക്ക് അതീതനുമാണ്. അപകടമായ വഴിയിലൂടെ മുന്നേറി ദുഷ്ടശക്തികളെ എതിരിട്ട് നായകൻ വിജയം കൈവരിക്കുന്നു. കഥയുടെ അവസാനം നായകനു കീർത്തി മാത്രമല്ല കാൽപനിക പ്രണയവും ലഭിക്കുന്നു. അമ്മയെ സംരക്ഷിക്കുക എന്ന കഥാതന്തു പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീത്വത്തേയും സ്ത്രീ ശരീരത്തേയും പരിഗണിക്കുന്നത് എങ്ങനെയാണോ അതേ രീതിയിലാണ് ജനപ്രിയ ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങളും പരിഗണിക്കുന്നത്. അമ്മയെന്ന സങ്കൽപ്പത്തെ ആദർശവൽകരിക്കുക വഴി 'ഇന്ത്യൻ സംസകാരത്തിൽ' അചിന്ത്യമായ ഈഡിപസ് കോംപ്ലക്സിനെ തന്ത്രപരമായി ഒഴിവാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് പുസ്തകം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ 'അമ്മ-മകൻ' ബന്ധത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം പുരുഷ പ്രേക്ഷകരുടെ രക്ഷാധികാര മനോഭാവത്തെ ഉണർത്തുന്നു എന്നതുപോലെത്തന്നെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതുവഴി ലിംഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായേക്കാവുന്ന ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ താൽപര്യത്തെ ഏകീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നും പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു.

വോസ് (2011) ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ മായാദർശനം (Illusion) ഉണ്ടാക്കുന്ന മാധ്യമമായി മാറുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് മായാദർശനം പ്രതിധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി പ്രേക്ഷക ശരീരം നിർണയിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഈ പരിവർത്തനമെന്നത് വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമാണെന്ന് വോസ് പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഉള്ളടക്കമെന്നത് യാഥാർഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെന്നാണ് വാദമെങ്കിലും ഈ യാഥാർഥ്യ ബോധമെന്നത് മിഥ്യ/മായ എന്ന നിലയിലാണ് വോസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്.

വിർഡി ജ്യോതികയുടേതിനു സമാനമായ ആശയങ്ങളാണ് തോമസ് യക്കോബ് (2011) പറയുന്നത്. മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ച് തോമസ് യക്കോബ് പ്രധാനമായും അന്വേഷിക്കുന്നു. ആണിന്റെ കരുത്തിലാണ് കുടുംബം സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടതെന്നും, വീട്ടിലെ വസ്തുക്കൾക്കൊപ്പം സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ട ഒന്നാണ് സ്ത്രീയെന്നും 1928ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ആദ്യ ചലച്ചിത്രമായ വിഗതകുമാരൻ മുതലുള്ള മലയാള സിനിമകൾ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. സ്ത്രീപക്ഷ ചലച്ചിത്രനിരൂപകർ പറയുന്ന കാഴ്ച്ചാവസ്തുവായി സ്ത്രീശരീരം മാറുന്നു. ഇന്നത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന മൂന്ന് സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളെ കുറിച്ച് പുസ്തകം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കാമുകി, ഭാര്യ, അമ്മ, വേശ്യ എന്നീ മാതൃകകളെ പുരുഷകാഴ്ച്ചയിലുള്ള ആശയത്തിന്റെ ആവർത്തനമാണെന്നും ചാരിത്ര്-പാതിവ്രത്യ സംരക്ഷണ യുക്തികൾ ആവർത്തിക്കുകയും ലൈംഗികചോദനകൾ പ്രകടിപ്പിക്കാത്ത മാതൃകർതൃത്വങ്ങളെ ആദർശവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്തു. സ്ത്രീ വിമോചനംപ്പോലുള്ള ആശയങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പരിഹസിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട മുസ്ലിം-ക്രിസ്ത്യൻ സ്ത്രീ ദൃശ്യതകളെകുറിച്ചും ചിന്തിക്കുന്നുണ്ട്. ശക്തവും ആക്രമണോത്സുകവുമായ പുരുഷാധിപത്യ ഘടനയും പള്ളിയും, സ്ത്രീ-പുരുഷ ഇടങ്ങളെ വ്യക്തമായി കുടുംബത്തിനകത്തും പള്ളിയിലുമായി വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നത് കാണാമെന്ന് പുസ്തകം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഭക്തി, പള്ളി, അടുക്കള, പരിചരണം എന്നിവയിൽ സ്ത്രീയെ പരിമിതപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ സ്വത്ത്, പുറംകാര്യങ്ങൾ എന്നിവയുടെ ചുമതല പുരുഷന്മാർക്ക് ലഭിച്ചു. മുസ്ലിം സ്ത്രീകളുടെ ദൃശ്യത സ്ക്രീനിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ സ്ത്രീയെന്ന രണ്ടാംകിട സ്ഥാനവും സമുദായത്തിലെ ഏറ്റവും താഴ്ന്ന സ്ഥാനവുമാണ് ലഭിക്കുന്നതെന്ന നിരീക്ഷണത്തിലാണ് പുസ്തകം ചെന്നെത്തുന്നത്. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പർദ്ദ കടന്നുവരുന്നില്ലെങ്കിലും പിന്നീട് സമൂഹത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഈ വസ്ത്രഘടന സ്ത്രീ ശരീരത്തേയും മനസിനേയും ആഗ്രഹങ്ങളേയും നിയന്ത്രിക്കുന്നതായി

ചിത്രീകരിക്കുന്നതായി കാണുന്നു. ആണുങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള കണക്കുതീർക്കലായ താരചിത്രങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിച്ചപ്പോൾ നായകന് ആനന്ദിക്കാനുള്ള വസ്തുവും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ അലങ്കരിക്കപ്പെടുന്നതുമായ ഒന്നായി സ്ത്രീ മാറിയെന്ന് പറയുന്നു. കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ ഉപകരണമായി ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയും നായകന്റെ താരാധിപത്യം കൊണ്ട് അദൃശ്യമായ പെൺ ശരീരവും പുരുഷന്റെ (നായകന്റെയും/കാണിയുടെയും) സുഖോപകരണം മാത്രമായി മാറുന്നുവെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

ബൈലറിസ്റ്റ്, സോട്സെ, മീർസ് (2012) എന്നിവർ ബെൽജിയത്തിലെ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് ചരിത്രപരതയിൽ ഊന്നികൊണ്ടാണ് പഠനം നടത്തുന്നത്. ഗുണാത്മകരീതിയിൽ ഗവേഷണം നടത്തുമ്പോൾ വയസ്, വർഗം, ലിംഗം, പ്രത്യയശാസ്ത്ര കാഴ്ച്ചപ്പാട്, ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനുള്ള പ്രേരണ എന്നിവ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് പഠനം പറയുന്നു.

റെഡ്ഫേൺ നിക്ക് (2012) യുകെയിലെ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലുള്ള ചലച്ചിത്രഗണത്തിനോടുള്ള താൽപര്യങ്ങളിലെ വ്യതിരിക്തതയെ പറ്റി കറസ്പോണ്ടൻസ് അനാലിസിസ് ഓഫ് ഴോനർ പ്രിഫറൻസ് ഇൻ യുകെ ഫിലിം ഓഡിയൻസ് എന്ന പഠനത്തിലൂടെ അന്വേഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്ര ഗണത്തിലെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനെ നിർണയിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകം ലിംഗഭേദമാണെന്നും പ്രായം രണ്ടാമത്തെ ഘടകമായി മാത്രമേ വർത്തിക്കുന്നുള്ളുവെന്നും റെഡ്ഫേൺ കണ്ടെത്തി. കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, കാൽപനിക ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, കാൽപനിക ഹാസ്യ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നീ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ കൂടുതൽ ആകർഷിക്കുന്നതെന്ന് വിവരങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തുന്നു. ആക്ഷൻ-സാങ്കേതികത എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളോടാണ് പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യമെന്നും പഠനം കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യമുള്ള ചലച്ചിത്ര ഗണങ്ങളിൽ പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യം കുറവാണെന്നും തിരിച്ചും ഇങ്ങനെ തന്നെയാണെന്നും പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു.

സ്കറിയ തോമസ് (2012) മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്നു. മനുഷ്യനേയും സമൂഹത്തിനേയും രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള ഉപാധികൂടിയാണ് ചലച്ചിത്രം. വിനിമയത്തിന്റെ സുതാര്യ മാധ്യമമായി ചലച്ചിത്രത്തെ നിർവചിക്കുമ്പോൾപ്പോലും സ്ത്രീയെന്ന യാഥാർഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നില്ല. പുരുഷന്റെ

ഉറ്റുനോട്ടത്തിനായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവരാണ് മുഖ്യധാരാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ. അമ്മയായും, ഭാര്യയായും, കാമുകിയായും, വേശ്യയായും, മോഹനിമാരായും തിരശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ പുരുഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിർവചിക്കപ്പെടുന്നവരാണെന്നും പറയുന്നു.

ദത്ത് റീമ (2013) ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെ ആസ്പദമാക്കി പഠനം നടത്തിയിരിന്നു. ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിലെ പരിണാമത്തെയും പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. പല സംസ്കാര നിർമിതികൾ, സാമൂഹികാദർശങ്ങൾ, ഫാന്റസി, ചരിത്ര യാഥാർഥ്യങ്ങൾ എന്നിവ പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. ചലച്ചിത്രം സ്ത്രീയെക്കുറിച്ച് നിർമിക്കുന്ന യാഥാർഥ്യങ്ങളും ആദർശങ്ങളും പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ, മാനകീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ മാത്രം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. ഇവ യാഥാർഥ്യത്തെ പകർത്തുന്നവയല്ല. പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള താൽപര്യത്തെ സംരക്ഷിക്കുകയും ലാഭത്തിനുവേണ്ടി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൂത്രവാക്യങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നതിനനുസരിച്ച് സ്ത്രീയെ സ്വതന്ത്രയും അധികാരമുള്ളവളായും വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ പ്രാതിനിധ്യമുള്ളവളായും ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും പുരുഷന്റെ നിർമിതിയുടെ നിഷ്കർഷകളിൽ സ്ത്രീയെ നിലയുറപ്പിച്ച് നിലനിർത്തുന്നുവെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് പഠനം ചെന്നെത്തുന്നത്.

രാധാകൃഷ്ണൻ പി എസ് (2013) ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട് ഫാൽക്കേയുടെ ചലച്ചിത്രത്തിനുശേഷവും പുരാണേതിഹാസകഥകളും ഭക്തിയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാന പ്രതിപാദ്യവിഷയമായിരുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. ദേശത്തിന്റെ മൂല്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ നിർമിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായി ചലച്ചിത്രം മാറി. ഭൂരിപക്ഷ വംശീയതയുടെ ശുദ്ധി-മൗലിക സങ്കൽപ്പത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവർക്ക് മാത്രമേ ദേശീയ സ്വത്വത്തിൽ അവകാശമുള്ളൂവെന്ന മിഥ്യാബോധം ചലച്ചിത്രം രൂപപെടുത്തി. സമുദായ ശ്രേണിയിൽ താഴെയുള്ളവർക്കും സ്ത്രീ സമൂഹത്തിനും ചലച്ചിത്രം ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അപ്രാപ്യമായിരുന്നു. ആധുനികതയും പാരമ്പര്യമൂല്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീസാന്നിധ്യം കുറയുന്നതിനു കാരണമായി. നിശബ്ദ ചലച്ചിത്രം മുതൽതന്നെ പെണ്മയുടെ ഭാവനയും രൂപവും നിശ്ചിത വ്യവസ്ഥകളിൽ ഒതുക്കി നിർത്തിയിരുന്നു. പാശ്ചാത്യചിത്രങ്ങളോടുള്ള പ്രതിഷേധത്തിനൊപ്പം പെൺലൈംഗികതയോടുള്ള ഭീതിയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്നു.

ബനാജി ശകുന്തള (2014) നടത്തിയ പഠനത്തിൽ ഹിന്ദി ഹൊററർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരിൽ ഏതു തരത്തിലുള്ള കാഴ്ച്ചാനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. ലണ്ടൻ, മുംബൈ നഗരങ്ങളിൽനിന്നായി തിരെഞ്ഞെടുത്ത നാൽപത്തിരണ്ടു സാംപിളുകളിൽ നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ ഇരുപത്തിയൊൻപത് (70%) പേരും സ്ത്രീകളാണ്. വ്യത്യസ്ത രീതിയിലാണ് ഹിന്ദി ഹൊററർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാഴ്ച്ചാനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നതെന്ന് പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു. ഹൊററർ ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ്, വ്യക്തിഗത അനുഭവങ്ങൾ, പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ എന്നിവ കാഴ്ച്ചാനുഭവത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും സ്ത്രീവിരുദ്ധ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട് പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ, കൊളോണിയൽ സങ്കൽപ്പങ്ങളിലുള്ള സാംസ്കാരിക വഴക്കങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നതെന്നും പഠനം പറയുന്നു.

ബെക്കർ (2014) രണ്ടാംതരംഗ സ്ത്രീവാദ സമയത്ത് നിർമിക്കപ്പെട്ട 'സ്റ്റാർ ട്രക്ക്' സിരീസിന്റെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിൽ അക്കാലഘട്ടത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ സാമൂഹികാവസ്ഥ ഏതു രീതിയിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെട്ടുവെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. സാമൂഹിക-സാങ്കേതിക പരിസരങ്ങളിൽ പെട്ടെന്നു പരിവർത്തിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീ സ്ഥാനങ്ങളെ ഈ സീരിസ് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സാംസ്കാരിക ഉത്കണ്ഠയിൽ (Cultural Anxiety) നിന്നും വിമുക്തരാക്കാൻ സീരിസിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കു സാധിച്ചു. സ്ത്രൈണ സൗന്ദര്യത്തിന് ഊന്നൽ നൽകാൻ ഏഷ്യൻ, ആഫ്രിക്കൻ, റഷ്യൻ വംശജരായ സ്ത്രീരൂപങ്ങളെയാണ് ഉപയോഗിച്ചത്. സീരിസിന്റെ ദൃശ്യസൗന്ദര്യത്തെ (Visual Aesthetic) സ്ത്രൈണമെന്നും ആഖ്യാന ഉള്ളടക്കത്തെ പൗരുഷമെന്നും ബെക്കർ വിളിക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തെ നിഷ്ക്രിയമെന്നും ഉള്ളടക്കത്തെ സക്രിയമെന്നുമുള്ള ദ്വന്ദ്വങ്ങളുമായി കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടാണ് ഈ നിരീക്ഷണം. സൗന്ദര്യത്തെ മൊത്തമായി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് സ്ത്രൈണ സൗന്ദര്യത്തെ ബെക്കർ കാണുന്നത്. സീരിസിൽ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്ന സ്ത്രീ രൂപങ്ങൾ പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്ക് ആനന്ദം നൽകുന്ന ഒന്നായി മാറുകയില്ലേയെന്ന പ്രതിവാദത്തെ, സൗന്ദര്യത്തെ ലൈംഗികതയിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കാൻ കഴിയില്ലെന്ന വാദംകൊണ്ടാണ് ബെക്കർ എതിർക്കുന്നത്. ബെക്കറിന്റെ ഈ വാദം വൈരുദ്ധ്യ സ്വഭാവമുള്ള ഒന്നായി മാറുന്നു.

ഡിസൂസ നോയൽ (2014) ഇന്ത്യയിൽ ചലച്ചിത്രം ജനപ്രിയമായപ്പോൾ വിദേശത്തുനിന്ന് പലരും അഭിനയിക്കാനായെത്തിയെന്ന് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഇവരിൽ പലരും പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടി. ചലച്ചിത്ര വിമർശകരോ മാധ്യമങ്ങളോ ഇവരെ ഏറ്റെടുത്തില്ലെങ്കിലും ഇവർക്ക് ലഭിച്ച ജനപ്രിയത വളരെ വലുതായിരുന്നു എന്ന് ഫിയർലെസ് നാദിയയെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് പറയുന്നു. റിയലിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ ധാരാളം നിർമിക്കപ്പെട്ടുന്നതിനോടൊപ്പം മസാല എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടുന്ന ആക്ഷൻ, കോമഡി മെലോഡ്രാമ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനവും നിർമാണവും വൻതോതിൽ നടന്നു.

ജീന ഡേവിസ് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് (2014) ടെലിവിഷനും ചലച്ചിത്രങ്ങളും എങ്ങനെയാണ് ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്നും, ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ലിംഗപ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചും വളരെ വിശദമായി അന്വേഷിക്കുന്നു. ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പുവഴി നടത്തിയ ദത്തശേഖരണത്തിൽ ലിംഗഭേദം-വയസ്-സ്ഥലം (ഗ്രാമം/നഗരം) എന്നി ഡെമോഗ്രാഫിക് ചലാങ്കങ്ങളെ (Demographic Variables) ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് പഠനം സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. സദാചാരമൂല്യങ്ങളും ദയയും പഠിപ്പിക്കാനുള്ള മാധ്യമമായി ചലച്ചിത്രങ്ങളും ടെലിവിഷനും ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ മാറുന്നുവെന്ന് പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രം എല്ലാ പ്രേക്ഷകരേയും പ്രത്യേകിച്ച് കുട്ടികളെ വലിയ രീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. സ്ത്രീയേയും പുരുഷനേയും തുല്യരായിട്ടാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതേ പഠനം തന്നെ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തെ കുറിച്ചും പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചും പഠിക്കുന്നുണ്ട് 1000 വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപ് എഴുതപ്പെട്ട സംസ്കൃത ശ്ലോകങ്ങളുടെ പുനരവതരണം മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിൽ ഇപ്പോഴും നടക്കുന്നതെന്ന് പഠനം പറയുന്നു. സ്ത്രീകൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ 25 ശതമാനം മാത്രമേ സംഭാഷണങ്ങളുള്ളു. ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ മറ്റ് സ്ഥാനങ്ങളിലും സ്ത്രീ പ്രാധിനിധ്യം വളരെ കുറവാണെന്ന് പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു. 9 ശതമാനം സംവിധായികമാരും 12 ശതമാനം എഴുത്തുകാരികളും 15 ശതമാനം മാത്രം സ്ത്രീ നിർമാതാക്കളുമാണ് ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലുള്ളത്. ഇത് ആഗോളതലത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലെ ശതമാനത്തേക്കാൾ വളരെ കുറവാണ്. ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങൾ, അശ്ലീല പദപ്രയോഗങ്ങൾ, നഗ്നതാ പ്രദർശനം എന്നിവ കുട്ടികൾ കാണരുതെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നവരാണ്. 'വൃത്തികെട്ടത്' എന്ന വാക്കുകൊണ്ടാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ ഇന്ത്യൻ

പ്രേക്ഷകർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മുതിർന്ന പ്രേക്ഷകർ ഏതു രീതിയിലാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുന്നതെന്നുള്ള അന്വേഷണം നടത്തിയിട്ടില്ല എന്നത് ഈ പഠനത്തിന്റെ പോരായ്മയാണ്.

ജയകുമാർ കെ.പി (2014) വടക്കൻപാട്ടുകൾ സിനിമയാക്കുമ്പോൾ ഉണ്ണിയാർച്ച, തുമ്പോലാർച്ച, കടത്തനാട്ടു മാക്കം തുടങ്ങിയ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടാവുന്ന മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. ഇവരുടെ ലിംഗപ്രതിനിധാനങ്ങൾ വടക്കൻപാട്ടിലെ അർഥങ്ങളിൽനിന്നുമാറിനിൽക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ കരുത്തിനാണ് വിപണിയിൽ മൂല്യം നിശ്ചയിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ അഴകുമൂല്യമാണ് നായികമാർക്കുണ്ടായിരുന്നത്. ആണാധികാരത്തേയും നാട്ടുവാഴി വ്യവസ്ഥയേയും വെല്ലുവിളിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് വടക്കൻപാട്ടിൽ നായികമാരെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകനു മുൻപിൽ വിധേയപ്പെടുന്നവരായിരുന്നു നായികമാർ. കാഴ്ച്ച ആനന്ദത്തിനുവേണ്ടി ആടയാഭരണങ്ങളിലൂടെയും ഉടൽ നിലകളിലൂടെയും വരേണ്യമായ കാമരൂപമായി ഇവർ പരിചരിക്കപ്പെട്ടു. എൺപതുകളിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പുരുഷ പ്രധാനമായ സവർണ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ അധീശത്വമുറപ്പിക്കുന്നതിനെ ന്യായീകരിച്ചിരുന്നു. നായകന്റെ/ആണുടലിനെ മാനദണ്ഡമാക്കിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശ്ലീലാശ്ലീലങ്ങളെ നിർണയിച്ചിരുന്നത്. കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനും തുടർച്ചയ്ക്കും പാകമായ ഉത്തമയായ സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ ചലച്ചിത്രം പുനരുത്പാദിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും ഈ സ്ത്രീകളെല്ലാം സവർണതയുടെ പ്രതിബിംബങ്ങളാണെന്നും പറയുന്നു.

ചാങ്, ഇവോനിൻ (2015) തുടങ്ങിയവർ മാധ്യമ സംവിധാനം മനുഷ്യരിൽ എങ്ങനെയാണ് വികാരം നിർമിക്കുന്നതെന്നും നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്നും പഠിക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രാക്-രൂപങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രം ഇമോഷണൽ ഡ്രിവൺ മീഡിയയാണെന്ന് തെളിയിക്കുന്നുണ്ട് മനഃശാസ്ത്രചികിത്സ സംവിധാനങ്ങളിലെപോലെ മനുഷ്യന്റെ മാനസിക കൽപനയുടെ പ്രക്ഷേപണമാണ് ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് പഠനം പറയുന്നു. നിരീക്ഷകർ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ തന്റെ തന്നെ മാനസിക കൽപനാ പ്രക്രിയയിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ് പ്രേക്ഷകരെന്ന നിഗമനത്തിൽ പഠനം എത്തിചേരുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ ബോധപൂർവമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും നടത്തുന്ന സക്രിയ പങ്കാളിത്തത്തെ ഈ പഠനം അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു.

ജിനാരി (2015) റോമിലെ 1945-60 കാലഘട്ടങ്ങളിലെ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ കുറിച്ച് പഠനം നടത്തുന്നു. ദത്തശേഖരണത്തിനായി സർവേ രീതി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന പഠനത്തിൽ സ്ത്രീ-പുരുഷ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാഭിമുഖ്യത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തതകളെ കുറിച്ച് വിശദമായി അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രണയം, സംഗീതം, അതിഭാവുകത്വം എന്നിവ നിറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ആഭിമുഖ്യം കാണിച്ചിരുന്നപ്പോൾ യുദ്ധവും സാഹസികതയും നിറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രങ്ങളോടാണ് പുരുഷ പ്രേക്ഷകർ താൽപര്യം കാണിച്ചിരുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ ഇത്തരം പ്രമേയങ്ങളോടുള്ള ചലച്ചിത്രാഭിമുഖ്യത്തെ സ്ത്രീവർഗ ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളെന്ന് (Typical female genre) ജിനാരി വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാഭിമുഖ്യങ്ങളെ സ്ഥിരരൂപങ്ങളായി ജിനാരി നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചലച്ചിത്രം പ്രധാനമായും പൊതുവായ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളിൽ (Collective Experience) നിന്നും ഉണ്ടായി വരുന്നതാണ്. ഒരു സാമുദായിക ഇടത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഒന്നായി ചലച്ചിത്രം നിലനിൽക്കുന്നുവെന്ന് ജിനാരി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

മക് ക്ലിയെൺ (2015) സ്ത്രീകൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആക്ഷൻ നായികമാരെ എങ്ങനെയാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതെന്ന് പഠനത്തിലൂടെ അന്വേഷിക്കുന്നു. ആക്ഷൻ രംഗങ്ങൾ സ്ത്രീകൾ ചെയ്യുന്നത് യാഥാർഥ്യമാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും വിശ്വസിക്കുന്നില്ലെന്ന് പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു. ഇത്തരം രംഗങ്ങൾക്ക് ശാരീരികമായി സ്ത്രീകൾ പ്രാപ്തരല്ലെന്നും പുരുഷന്മാരുടെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ താരതമ്യേന വിശ്വാസയോഗ്യമാണെന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഔദ്യോഗികരംഗത്തും വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തുമുള്ള വിജയമായി സ്ത്രീകളുടെ ഈ രംഗങ്ങളിലെ വിജയങ്ങളെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു, ഇത് കാഴ്ച്ചയിലൂടെയുള്ള ആനന്ദമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത്.

മർഫി (2015) ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ലിംഗ-വർഗ സ്ഥിരരൂപങ്ങൾക്ക് (Gender-racial stereotype) വന്ന മാറ്റത്തെകുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ ബുദ്ധി സാമർഥ്യത്തേയും ശക്തിയേയും അംഗീകരിക്കുന്ന തരത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മാറിയിട്ടുണ്ട് പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രീതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽകൂടിയും ഈ മാറ്റത്തെ വളരെ അനുകൂലമായിട്ടാണ് മർഫി മനസിലാക്കുന്നത്. 2009 മുതൽ ചലച്ചിത്രം കാണുവാൻ പോകുന്നവരിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ എണ്ണം വർദ്ധിച്ചത് ചലച്ചിത്ര ഉള്ളടക്ക മാറ്റത്തിലുള്ള പ്രധാന കാരണമായി മർഫി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

സിമെൻസ് (2015) ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കൻ വംശജരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നു. 1930കളിൽ ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കൻ വംശജരുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നിർമിക്കപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രമായ സൗണ്ടർ (1972) ബ്ലാക്ക് പ്ലോയിറ്റേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് എങ്ങനെയാണെന്നുകൂടി പഠനം അന്വേഷിക്കുന്നു. പിന്നോട്ടടിക്കുന്ന വംശീയ മിത്തുകളുടെ (Regressive racial myths) സ്ഥിരരൂപങ്ങളെയാണ് അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാണിച്ചിരുന്നതെന്നും സൗണ്ടർ ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണെന്നും പഠനം പറയുന്നു. മധ്യവർഗത്തിലെ മുതിർന്ന കുടുംബ പ്രേക്ഷകരെയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം കൂടുതൽ ആകർഷിച്ചത്. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ ബ്ലാക്ക് പ്ലോയിറ്റേഷൻ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്വാഭാവികത, കഥാപരിസരത്തിന്റെ കാലഘട്ടം, കഥാപാത്രത്തിനു നൽകുന്ന പ്രധാന്യം, സാർവത്രിക സദാചാരവും കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രമേയം എന്നിവയാണ് കുടുംബ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ സൗണ്ടർ ജനപ്രിയമായതിന്റെ കാരണം. ബ്ലാക്ക് പ്ലോയിറ്റേഷൻ നിർമിച്ചെടുത്ത സ്ഥിരരൂപങ്ങളെയും പ്രേക്ഷക സങ്കൽപ്പങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രം മാറ്റിയതായി പഠനം പറയുന്നു.

യുകെ എസ്സെയ്സിൽ (2015) പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ ദ ഡെപിക്ഷൻ ഓഫ് വിമൺ ഇൻ ഇന്ത്യൻ സിനിമ എന്ന ലേഖനത്തിൽ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. കൾട്ട് മൂവികൾ മുതൽ ബ്ലോക്ക്ബസ്റ്റർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വരെയായി ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നു. പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സ്ത്രീകൾ എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിചേരുന്നത്. കഥ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടു പോവാനുള്ള വ്യക്തിത്വമായി സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്നില്ലെന്നും ലേഖനം പറയുന്നു. കഥയിൽ യാതൊരു തരത്തിലും പങ്കുവഹിക്കാത്ത ഐറ്റം നമ്പർ ഡാൻസുകൾ ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഘടകമാണ്. പരിശുദ്ധ മറിയം-വ്യഭിചാരിണി എന്നീ ദ്വന്ദങ്ങളിലുള്ള വാർപ്പുമാതൃകയിലാണ് ചലച്ചിത്രം സ്ത്രീയെ നിർമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആധുനിക സ്ത്രീവാദവും പാരമ്പര്യമൂല്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണാം എന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

കോറ്റ്സി കാർലി (2016) കറുത്ത നായകൻ കേന്ദ്രകഥാപാത്രവും സൂപ്പർ ഹീറോ ആവുന്നതിനോടുള്ള കറുത്തവർഗക്കാരായ പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രതികരണത്തെക്കുറിച്ചും

നോട്ടത്തെക്കുറിച്ചും അന്വേഷിക്കുന്നു. കറുത്ത വർഗത്തിൽപ്പെട്ട പ്രേക്ഷകർ ബോധപൂർവം കഥാപാത്രവുമായി സ്വയം സാദൃശ്യം കണ്ടെത്തുന്നുവെന്ന് പഠനം പറയുന്നു. വർണവിവേചനം നിലനിന്നിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ സൗത്താഫ്രിക്കൻ കറുത്തവർഗകാർക്ക് പാശ്ചാത്യ ചലച്ചിത്രങ്ങളോടോ കുങ്ഫു ചലച്ചിത്രങ്ങളോടോ താൽപര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും അവരുടെ ആരാധന, പ്രത്യേകിച്ച് ആൺകുട്ടികൾക്കിടയിൽ കൗബോയ് സങ്കൽപ്പങ്ങളോടായിരുന്നുവെന്നും പഠനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കറുത്തവർഗക്കാരനായ നായകനോട് മാത്രമല്ല കറുത്ത വർഗക്കാരായ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകർ സാദൃശ്യം കണ്ടെത്തുന്നു.

മെഹർ ലിയോ, ഷോഫീൽഡ് അലക്സാണ്ടർ (2016) എന്നിവർ ചലച്ചിത്ര സംഭാഷണങ്ങളിലെ ലിംഗ വ്യതിരിക്തതയെക്കുറിച്ച് നടത്തിയ പഠനത്തിൽ 617 ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ തിരക്കഥയെ വിശകലന വിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട് വളരെ ചെറിയൊരു ശതമാനം മാത്രമേ സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉള്ളുവെന്ന് കണ്ടെത്തി. അതായത് എടുത്ത സാംപിളുകളിൽ 33 ശതമാനം മാത്രമാണ് സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ. ശാപവാക്കുകളും നിഷേധവാക്കുകളും കൂടുതലായി പുരുഷന്മാർ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ വീനിതമായ വാക്കുകളും ശുഭാശംസപദങ്ങളും സ്ത്രീകളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ കടന്നു വരുന്നുവെന്ന് പഠനം പറയുന്നു.

രാധാകൃഷ്ണൻ പി.എസ് (2016) പുരുഷപക്ഷം സാമ്പത്തികതയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ നിസ്വതയെ ആണ് സ്ത്രീകൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതെന്ന് പറയുന്നു. വാർപ്പുമാതൃകകളിലേക്ക് സ്ത്രീയെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന പതിവ്രരീതികളിൽനിന്ന് മലയാള ചലച്ചിത്രം വിമുക്തമായിട്ടില്ലെന്ന് നീരിക്ഷിക്കുന്നു. 1950കളിലെ മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആധുനികകാലത്തെ കുടുംബ മൂല്യങ്ങൾക്കനുഗുണമായി സ്ത്രീക്ക് ശിക്ഷണം നൽകുന്ന രീതിയിലാണ് ആഖ്യാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. 1960കളിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മലയാള സാഹിത്യവുമായി പാരസ്പര്യത്തിലായി എന്നും നോവലിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ അതേ രീതിയിൽ പുനർസൃഷ്ടിക്കാതെ പകരം ചലച്ചിത്രഭാഷ്യത്തിനു ഗുണമാവുന്ന രീതിയിൽ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. ഈ പ്രവണത വഴി സ്ത്രീക്കനുവദിച്ച സാമൂഹിക ഇടം ചുരുങ്ങുന്നതിനു കാരണമായെന്നും പറയുന്നു. എൺപതുകളിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പുരുഷലൈംഗികതയുടെ ഇരകളായി സ്ത്രീകൾ മാറുന്നതിനൊപ്പവും അണുകുടുംബം സാമൂഹത്തിലുണ്ടാക്കിയ പിതൃ-മാതൃ കർതൃത്വത്തിന്റെ പുനർനിർമിതിയും രേഖപ്പെടുത്താൻ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എൺപതുകളിലെ

രണ്ടാം പകുതിയോടെ ശക്തമായ താരവ്യവസ്ഥ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പെണ്ണിടങ്ങൾ ശൂന്യമാകുന്നതിനു കാരണമായി.

രാജാധ്യക്ഷ ആഷിഷ് (2016) ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും പരാമർശിക്കുന്നു. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർ ആഗ്ലോ ഇന്ത്യൻവംശജരോ ജൂതവംശജരോ ആയിരുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സദാചാരത്തിന്റെ കെട്ടുപാടിനകത്ത് ഈ സ്ത്രീകൾ നിൽക്കാത്തതുകൊണ്ടുതന്നെ സമൂഹത്തിലെ താഴെതട്ടിലുള്ളവരായി ഈ കലാകാരികളെ കണ്ടിരുന്നുവെന്ന് പുസ്തകം പറയുന്നു. ആധുനിക സ്ത്രീ സ്വത്വവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നുവെങ്കിലും സമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ ഇവർ അവമതിക്കപ്പെട്ടവരായി. 1946കളിലാണ് ഇന്ത്യയിൽ സമൂഹ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉപരിതലത്തിൽ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ റിയലിസ്റ്റിക് സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും മെലോഡ്രാമതന്നെയായിരുന്നു ഇവ എന്ന് രാജാധ്യക്ഷ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ആദ്യകാല ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പലതരം ഘടകങ്ങൾ ചേർത്ത മിശ്രിതമാണെന്നും ഏക കഥാതന്തുവിൽ നിൽക്കാതെ പലതരം കഥാപാശ്ചാത്തലമുള്ള ഒന്നായിരുന്നു ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രമെന്ന് പുസ്തകം നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

വാര്യർ സുധ (2016) സ്ത്രീപക്ഷ സമീപനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബാദ്ധ്യതയല്ല എന്ന് പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന മറ്റു പ്രമേയങ്ങൾ പോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് കടന്നു വരാനുള്ള കഥാപ്രമേയം മാത്രമാണ് സ്ത്രീ. സമകാലീന സമൂഹത്തിന്റെ ഒരു രേഖപ്പെടുത്തലായി ചലച്ചിത്രം മാറുന്നുണ്ട് ആദ്യകാല മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശക്തരായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ അനുഭവങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ കൊണ്ടുവന്നുവെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് പിന്നീടുവന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നായക സങ്കൽപ്പത്തിനു കൂടുതൽ ആഴവും പ്രസക്തിയും നൽകാൻ ഉതകുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. അധികാരം കൈയ്യാളുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചലച്ചിത്രം പലപ്പോഴായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ വീട്ടമ്മയുടെ പരമ്പരാഗത മാനസികാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന വാർപ്പുമാതൃകകൾക്ക് സമാനമായവ തന്നെയായിരുന്നു ഇത്.

അഗേശ്വരൻ അമുദ, ബുപ്പനി എച്ച് പ്രാചി, കപൂർ ഹൻസിക (2017) എന്നിവർ ബെച്ച്ഡെൽ ടെസ്റ്റ്, റിവേഴ്സ് ബെച്ച്ഡെൽ ടെസ്റ്റ് എന്നിവയി ലൂടെ ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ലിംഗ പ്രാതിനിധ്യവും ലിംഗപദവിയും ഏതുതരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന്

അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. സമാന്തര ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ലിംഗപദവി തുല്യമാണെങ്കിലും ബ്ലോക്ക് ബസ്റ്റർ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഈ സന്തുലനമില്ല. മാത്രമല്ല സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാർപ്പുമാതൃകകളാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുള്ളതെന്നും പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം വാർപ്പുമാതൃകകൾ കുറവാണെന്നും പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു.

കേവൽകാന്റ് ആൻഡ്രേ (2017) മുഖ്യധാരാമാധ്യമങ്ങളിലെ ട്രാൻസ് ജെൻഡർ സ്വത്വ ചിത്രീകരണത്തിനോടുള്ള ട്രാൻസ് ജെൻഡറുകളുടെ മനോഭാവത്തെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട് പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ട്രാൻസ് ജെൻഡറുകളോടുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവത്തിൽ മാറ്റം വരുത്തിയ ബോയ്സ് ഡോണ്ട് ക്രൈ (2005), ട്രാൻസ് അമേരിക്ക (1999) എന്നീ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് ട്രാൻസ് ജെൻഡറുകളുടെ ചലച്ചിത്ര മനോഭാവത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നത്. ട്രാൻസ് ജെൻഡർ വിഭാഗത്തിന് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥപാത്രത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം യഥാർഥ ജീവിതവുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെട്ടു. ട്രാൻസ്മാനായ ബ്രാഡൻ ടീനയുടെ ജീവിതാവിഷ്കാരമായിരുന്നു ചലച്ചിത്രം. ട്രാൻസ്മാനായ വ്യക്തികൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം താരതമ്യേന കുറവായിരുന്നുവെന്നും പഠനം പറയുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ട്രാൻസ് ജെൻഡർ ആണത്തത്തിന്റെ അഭാവമായിരുന്നു അതിനു കാരണം. ട്രാൻസ്ജെൻഡറുകളുമായി നേരിട്ട് ഇടപെടാൻ അവസരം ലഭിക്കാത്ത വ്യക്തികൾക്ക് മാധ്യമങ്ങളാണ് ട്രാൻസ്ജെൻഡറുകളെക്കുറിച്ചുള്ള സമഗ്രമായ അറിവുകളും ആശയങ്ങളും ജനങ്ങൾക്കു നൽകുന്നത്. ട്രാൻസ്ജെൻഡർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ട്രാൻസ് ജെൻഡറുകൾക്ക് പുറംലോകവുമായി സംവദിക്കാനുള്ള മാധ്യമമായി മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രവുമായി ലിങ്ക്ഡ് ഫെയ്റ്റുള്ളതായി ട്രാൻസ് ജെൻഡർ പ്രേക്ഷകർക്കു തോന്നലുണ്ടാക്കാനും ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞുവെന്നും പഠനം കണ്ടെത്തുന്നു.

കോബ് ഷെല്ലി (2017) നിയോലിബറൽ മുതലാളിത്ത കാലഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് എങ്ങനെയാ ണെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. 1990കളിലെ ചിക്ക്ഫ്ളിക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കു ശേഷമുള്ള ഹോളിവുഡ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അന്വേഷണമാണ് കോബ് നടത്തുന്നത്. പിതൃമേധാവിത്ത അധികാരഘടനകളോട് സംയോജിച്ചുപോകുന്ന തരത്തിലാണ് സ്ത്രീകളെ നിജപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നു. സ്ത്രീകൾ പ്രധാന കഥാപാത്രമായിരുന്നാൽത്തന്നെയും സ്ത്രീപക്ഷ

നിലപാടുകൾ കൈകൊള്ളുന്നത് പലപ്പോഴും ചലച്ചി ത്രത്തിലെ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളാണെന്നും പഠനം പറയുന്നു.

എൻ.പി. സജീഷ് (2017) കുടുംബത്തിന്റെ അധികാരഘടനയെ നിലനിർത്താൻ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചിരുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അക്രമാസക്തമായ ആണത്തം പുരുഷാധികാര രക്ഷകബിംബത്തിന്റെ സവിശേഷതയായിമാറി. ലിംഗപരമായ വാർപ്പുമാതൃകകളെ ഊട്ടിയുറപ്പിച്ചാണ് മലയാള ചലച്ചിത്രം സ്ത്രീകളെ അടിച്ചിരുത്തുന്നതെന്ന് വിമർശിക്കുന്നു. എൺപതുകളിൽ സ്ത്രീകളോടും ദളിതരോടും തൊഴിലാളി യൂണിയനുകളോടും അവരുടെ മുന്നേറ്റങ്ങളോടും ചെറുത്തുനിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിച്ചു പോന്നിരുന്നതെന്ന് ഐ.വി. ശശി-ടി. ദാമോദരൻ കൂട്ടുകെട്ടിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് പറയുന്നു. പിതൃമേധാവിത്വം രൂപപ്പെടുത്തിയ ലിംഗഭേദങ്ങളിലെ മേൽക്കോയ്മ നിലനിർത്താനുള്ള മലയാളിയുടെ പരിശ്രമങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഊർജം നൽകി. ആദർശവാനായ നായകന്റെ പ്രതിയോഗികൾ ആയാണ് ഉദ്യോഗസ്ഥ സ്ത്രീകളേയും തൊഴിലാളികളേയും ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത്. ശക്തമായ സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയ പരിഭ്രാന്തി രഞ്ജിത്, ഷാജികൈലാസ്, രൺജി പണിക്കർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കൈയ്യടി നേടികൊടുത്തുവെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പ്രാദേശികവും മതപരവുമായ എല്ലാ വ്യവസ്ഥകളുടെയും നടുവിൽ ആണത്തത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ ദേവാസുരം, ആറാംതമ്പുരാൻ, രാവണപ്രഭു തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കു സാധിച്ചു. സ്ത്രീവിരുദ്ധത വ്യാപകമായി മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിൽക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നായിരുന്നു എന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

പാറയിൽ സുജിത്ത് കുമാർ (2017) സാമൂഹിക-സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ഘടകങ്ങൾ ദൃശ്യതയെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറയുന്നു. ഒരു ജനതയുടെ ദൃശ്യസംസ്കാരം രൂപപ്പെടുന്നതിൽ ഉൽപാദന-പ്രചാരണ-വിനിമയ ആശയരീതികൾക്കും ചിഹ്ന ഉപാധികൾക്കും വലിയ പങ്കുണ്ടെന്ന് ലേഖനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ദൃശ്യസംസ്കാരം ഇവയ്ക്കനുസൃതമായ ക്രമപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്തുന്നു. ദൃശ്യസാങ്കേതികത്വത്തിലൂടെ നിർമിച്ചെടുത്ത നോട്ടം പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമാണ്. സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായ നോട്ടങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള ദൃശ്യതാ വ്യവഹാരപഠനങ്ങൾ നടക്കുന്നുണ്ടെന്നും ലേഖനം പറയുന്നു. കാഴ്ച്ചക്കാരുടെ സർഗശക്തി, വൈകാരികത, രാഷ്ട്രീയബോധം, ലൈംഗികത, അക്രമ സ്വഭാവം, സദാചാര-ധാർമ്മിക ബോധം എന്നിവയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കാനും ബോധ്യപ്പെടുത്താനുമുള്ള ഉപാധിയായി ദൃശ്യങ്ങൾ മാറുന്നു. ദൃശ്യതയും കാഴ്ച്ചക്കാരും തമ്മിലുള്ള

ബന്ധം നിഷ്ക്രിയമായ ഒന്നല്ല. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യം കാഴ്ച്ചക്കാരന്റെ ഭൗതിക പരിസരവുമായും പരസ്പരബന്ധിതമായ പൊതുസമൂഹവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് ലേഖനം പറയുന്നു.

പ്രശാന്തി അപർണ (2017) ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സജീവമായി സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പിങ്ങ് സംഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയുന്നു. ട്രാൻസ് ജെൻഡർ, ക്വീർ പഠനങ്ങളിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോഴും ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ലിംഗപദവിക്ക് കാര്യമായ മാറ്റം സംഭവിച്ചിട്ടില്ല എന്നു നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വളരെ ചുരുക്കം ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമേ സ്ത്രീ രാഷ്ട്രീയത്തെ കുറിച്ചു ചർച്ച ചെയ്യുന്നുള്ളുവെന്നും ഇന്ത്യയിലെ ഭാഷ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുസ്വ ഭാവം സ്ത്രീവിരുദ്ധതയാണെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കാഴ്ച്ചാ വസ്തുവായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുക, ബലാൽഭോഗ തമാശകൾ, ശരീരത്തിന്റെ ഉപഭോഗ സാധ്യതകളെ ചൂഷണം ചെയ്യുക എന്ന നിലയിലാണ് ചലച്ചിത്രം ഇന്ന് കാഴ്ച്ചാശീലങ്ങളെ മുന്നോട്ട് കൊണ്ടു പോകുന്നത്. അമ്മ, സഹോദരി, പ്രണയിനി, മേലുദ്യോഗസ്ഥ എന്നിങ്ങനെ എല്ലാ സ്ത്രീ റോളുകളിലും സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പിങ്ങ് സംഭവിക്കുന്നു. നല്ല ഭാര്യ, നല്ല പെണ്ണ് എന്നീ മൂല്യഘടനകളെ ശരീരഭാഷകൊണ്ടും വസ്ത്രധാരണംകൊൺണ്ടും മലയാള ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നു. ലിംഗപദവിക്ക് യാതൊരു പരിമിതിയില്ലാത്ത അധികാരരാഷ്ട്രീയത്തിൽ ഇടപെടുന്ന സിവിൽ സർവീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥരെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പുരുഷനുമാത്രമേ ഈ അധികാര സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നുള്ളുവെന്ന് ലേഖനം പറയുന്നു. അധികാര ഘടനയിലെ സ്ത്രീകൾ നെഗറ്റീവ് സ്വാഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായിരുന്നു, ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ നായകന്മാർ ബലപ്രയോഗത്തിലൂടെ തിരുത്തുകയും ഇതിനുശേഷം ചലച്ചിത്രത്തിൽ അപ്രസക്തമാവുകയും സ്ക്രീനിൽ ഇടമില്ലാതാവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

രശ്മി ജി., അനിൽകുമാർ എന്നിവർ (2017) പ്രേക്ഷകന്റെ വൈകാരികനിലകളെ അതിതീവ്രതയിലേക്കു പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനശീലങ്ങളിൽ ഒന്നായി ലൈംഗികത മാറിയത്, ജനപ്രിയത നിർണയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനഘടകമായെന്നു പറയുന്നു. ഫ്യൂഡൽ വരേണ്യബോധങ്ങളുടെ ശുദ്ധിസങ്കല്പങ്ങളെ അന്ധമായി പിന്തുടരുകയെന്ന ധാരണ ചലച്ചിത്രം പുലർത്തി. നീലി-ശ്രീധരൻ വിജാതീയ പ്രണയത്തിന്റെ ദുരന്തഭാവതലങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ച നീലക്കുയിൽ ചരിത്രപരമായി കീഴാള സ്ത്രീ യുടെ കടന്നുവരവിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾ തന്നെ അമ്പതുകളിലെ ഫ്യൂഡൽ-സദാചാര കേന്ദ്രീകൃത

സാമൂഹ്യസംവിധാനങ്ങൾക്ക വിധേയപ്പെ ട്ടുന്നുവെന്നും ലേഖനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ലിംഗ-പ്രായ-ജാതിഭേദമന്യേ ജനവിഭാഗങ്ങൾ സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടുകൂടി പെരുമാറിയിരുന്ന തിയറ്റർ ഇടത്തെ ആൺകേന്ദ്രിതമേഖലയായി എ സെർട്ടിഫിക്കറ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മാറ്റിയെടുത്തു. സ്ത്രൈണം-പൗരുഷം എന്നീ ആശയങ്ങൾ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രബലമായത് എഴുപതുകളുടെ അവസാനത്തിലും എൺപതുകളിലുമാണെന്ന് ലേഖനം പറയുന്നുണ്ട് പ്രേംനസീറിന്റെ ജനപ്രിയ സ്ത്രൈണതയിൽനിന്നും ജയനിലെ ആണത്തം ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്യൂഡൽ ബോധങ്ങൾക്കൊപ്പം സാമൂഹിക അധികാരത്തിൽ സ്ഥാനംപിടിച്ചു. ആൺകരുത്തിൽ പ്രലോഭിക്കുന്ന/സദാചാരമൂല്യത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിർമിതി 'ആണത്തം' എന്ന സങ്കൽപ്പം കൊണ്ടുവന്നു. കഥയിൽ നായികയുടെ ശരീരകേന്ദ്രിതമായ പരിശുദ്ധി/കുലീന/പവിത്ര സ്ഥാനങ്ങളിലേക്ക് അവരോധിക്കുന്നതിനുള്ള ഘടകമായി മാറി. ആണിന്റെ ആക്രമണോത്സുകത ലൈംഗികതയ്ക്ക് വിധേയമാകുന്ന ഒരു ഉപകരണം മാത്രമാണ് സ്ത്രീയെന്ന പൊതുബോധം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിചേരുന്നത്.

എസ്. നായർ (2017) വിമൺസ് ഇൻ സിനിമ കളക്റ്റീവ് സംഘടനയുടെ രൂപപ്പെടലിനെക്കുറിച്ചും മലയാള ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ സംഘടനയ്ക്കുള്ള സാധ്യതയെക്കുറിച്ചും പറയുന്നുണ്ട്. മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചും ഇതൊടൊപ്പം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സമൂഹത്തിലുള്ള സ്ത്രീ പദവിയെ വിലകുറച്ചു കാണുന്ന വീക്ഷണം ശക്തമാക്കുന്നതിൽ മുഖ്യധാരാ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രധാന പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ ചരക്ക് മാത്രമായി കാണുകയും നായകനെ പുരുഷാദർശവാനായി ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സൗന്ദര്യ ദർശനമാണ് ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചത്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാർശ്വവൽക്കരണം സൂപ്പർ സ്റ്റാർ നിർമിതിക്ക് കാരണമായിട്ടുണ്ടെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സാർവജനീനമായി അംഗീകരിക്കപെട്ട പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥ, പിതൃജന്മിത്വം എന്നീ ചിന്തകൾക്കുള്ള ബദലായി വിമൺസ് കളക്ടീവ് ഇൻ സിനിമമാറിയിട്ടുണ്ടെന്നും എസ്. നായർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ശ്രീവാസ്തവ (2017) മാഗസിനുകൾ, പരസ്യം, ചലച്ചിത്രം എന്നീ മാധ്യമങ്ങളിലെ ലിംഗ പ്രതിനിധാനങ്ങളെ വിമർശന വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട് ഗാർഹിക ഇടങ്ങളെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരാൾ മാത്രമായി സ്ത്രീയെ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. ലൈംഗിക പ്രദർശന വസ്തുക്കൾ മാത്രമായി സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ഇന്നും മാറ്റമൊന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ലെന്ന്

അഭിപ്രായമുണ്ടെങ്കിലും പുതിയ സ്ത്രീവാദ ആശയങ്ങളുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ശ്രീവാസ്തവ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുണ്ട് മുഖ്യധാര മാധ്യമങ്ങൾ സ്ത്രീ-പുരുഷ ബിംബങ്ങളെ നിർമിച്ചിരിക്കുന്നതിൽ ചില സ്ഥിരരൂപങ്ങൾ പാലിച്ചു പോരുന്നു. പുരുഷനെ അധികാരിയാക്കിയും സ്ത്രീയെ അയോഗ്യയാക്കിയും ചിത്രീകരിക്കുക, സ്ത്രീയെ പ്രധാനമായും പരിചാരകയായും പുരുഷനെ വരുമാന ശ്രോതസായും ചിത്രീകരിക്കുക, ഇരയായും ലൈംഗിക വസ്തുവായും സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പുരുഷനെ സമധാനം ലംഘിക്കുന്ന വ്യക്തിയായി ചിത്രീകരിക്കുക തുടങ്ങി പരസ്പര നിബന്ധമല്ലാത്ത സ്ത്രീ-പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് ശ്രീവാസ്തവ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ഉള്ളടക്കത്തെ സംബന്ധിച്ചുമുള്ള അനവധി പഠനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രമേഖലയിലും മലയാളത്തിലും നടന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിരരൂപങ്ങളും പാർശ്വവൽക്കരണവും വിശദമായി അന്വേഷണ വിധേയമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് സ്ത്രീപക്ഷ ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ ശരിവെക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള കണ്ടെത്തലുകളിലാണ് സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ എത്തിചേർന്നിട്ടുള്ളത്.

ശ്രേണിബദ്ധമായി രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സമൂഹത്തിലെ ഒരോ ശ്രേണിയിലും നിലകൊള്ളുന്ന മനുഷ്യർ ഒരേ ചലച്ചിത്രത്തെ വ്യത്യസ്ത രീതിയിലായിരിക്കും ആസ്വദിക്കുക. മർദ്ദകരും മർദ്ദിതരും കാണുന്ന ചലച്ചിത്രവും, കറുത്തവരും വെളുത്തവരും കാണുന്ന ചലച്ചിത്രവും, സ്ത്രീയും പുരുഷനും കാണുന്ന ചലച്ചിത്രവും ശ്രേണി അടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കും 'ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച' സാധ്യമാക്കുന്നത്. വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ 'ചലച്ചിത്ര കാഴ്ചയെ' മാറ്റി നിർത്തിയാൽ പൊതു ചലച്ചിത്രാനുഭവം ഉണ്ടാവുമെന്നത് അന്വേഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും ആലോചനകളും പാശ്ചാത്യ രാജ്യങ്ങളിൽ ധാരാളമായി നടന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള പഠനങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിൽ വളരെ കുറവാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. മാത്രമല്ല മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ ഇതുവരെ നടന്നിട്ടില്ലെന്നും പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽ നിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. സ്ത്രീ-പുരുഷാനുപാതത്തിൽ മുൻപന്തിയിൽ നിൽക്കുന്ന മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഗവേഷണത്തിനുള്ള സാധ്യത മനസിലാക്കുന്നതിന് പൂർവകാല പഠനങ്ങൾ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്.

രീതിശാസ്ത്രം

ക്രമാനുഗതവും ശാസ്ത്രീയവുമാവുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ ഗവേഷണം വിശ്വസനീയമാവേണ്ടതും ആവശ്യമാണ്. ഒരിക്കൽ നടത്തിയ ഗവേഷണം സമാന സാമൂഹിക സാഹചര്യത്തിൽ വീണ്ടും നടത്തുമ്പോൾ ഗവേഷണഫലത്തിലുണ്ടാകുന്ന മാറ്റം പഠനത്തിന്റെ ആധികാരികതയെ ചോദ്യം ചെയ്യും. ഈ സാഹചര്യം ഒഴിവാക്കുന്നതിനും ഗവേഷണത്തിലെ കൃത്രിമത്വം ഇല്ലാതാക്കുന്നതിനും രീതിശാസ്ത്രം സഹായിക്കുന്നു. ക്രെസ്വെല്ലിന്റ (1994) അഭിപ്രായത്തിൽ ദത്തശേഖരണം, അപഗ്രഥനം, വ്യാഖ്യാനം എന്നീ ഘട്ടങ്ങളാണ് ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്.

ഗവേഷണ പ്രശ്നത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും, ലക്ഷ്യങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചും ദത്തശേഖരണത്തിനാവശ്യമായ മാർഗങ്ങളിലേക്കും, അവയുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കു യുക്തമായ രീതിശാസ്ത്രത്തിലേക്കും ഗവേഷക/ൻ എത്തിചേരുന്നു. കൃത്യവും വ്യക്തവുമായ ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രം മികച്ച ഗവേഷണഫലം നൽകും. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം എന്ന വിഷയത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നടത്തുന്ന ഗവേഷണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യങ്ങൾ താഴെ പറയുന്നവയാണ്

3.1 മുഖ്യലക്ഷ്യം

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ എങ്ങനെയുള്ളതാണെന്ന അന്വേഷണം.

3.1.2 സവിശേഷ ലക്ഷ്യങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം എങ്ങനെയാണെന്ന് കണ്ടെത്തുക

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയത ലഭിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം എങ്ങനെയെന്ന് കണ്ടെത്തുക

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിൽ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന അർഥം എന്താണെന്ന് മനസിലാക്കുക

പിതൃകേന്ദ്രീകൃതഭാഷയെ പിൻപറ്റി കടന്നുപോവുന്ന ജനപ്രിയചലച്ചിത്രത്തെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെയാണ് ആസ്വദിക്കുന്നതെന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്. അതിനോടൊപ്പംതന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക എങ്ങനെയാണ്

നോക്കിക്കാണുന്നതെന്നും സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ, പ്രത്യേകിച്ച് നായിക കഥാപാത്രത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പൊതുവായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സമീപനം ഏതുതരത്തിലുള്ളതാണെന്നും ഈ ഗവേഷണം അന്വേഷിക്കുന്നു. മേൽപറഞ്ഞ ലക്ഷ്യങ്ങൾ സാധൂകരിക്കുന്നതിനായി സാംഖികരീതിയിലുള്ള ഗവേഷണഫലങ്ങൾ അനുയോജ്യമല്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഗുണാത്മ ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഗവേഷണത്തിൽ പ്രധാനമായും പിന്തുടരുന്നത്.

3.2 ക്രിയാ നിർവചനം

ചലച്ചിത്രം

ചലിക്കുന്ന വസ്തുക്കളിലൂടേയും ദൃശ്യങ്ങൾ അനുസ്യൂതമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടേയും സംജാതമാവുന്ന ചലന പ്രതീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കലാരൂപം.

പെണ്ണിടം

പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ /സ്ത്രീകളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളും സർഗാത്മകതയും സാധ്യമാക്കാൻ കഴിയുന്ന ഇടം.

ചലച്ചിത്രാനുഭവം

ചലച്ചിത്രം എന്ന കലാരൂപത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്ന അനുഭൂതിയും അതിലൂടെ പ്രേക്ഷകർ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന ആശയവും.

3.3 പ്രവർത്തക നിർവചനം

ചലച്ചിത്രം

കലാമൂല്യത്തിന്റേയും ജനപ്രീതിയുടേയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ 2010 മുതൽ 2016 വരെ കേരള സർക്കാരിന്റെ മികച്ച ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള പുരസ്കാരം ലഭിച്ച ചിത്രങ്ങൾ

പെണ്ണിടം

മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനവും പ്രാതിനിധ്യവും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്ന പദവിയും വ്യവഹാരവും.

ചലച്ചിത്രാനുഭവം

കേരളത്തിലെ 18 വയസ് മുതൽ 35 വയസുവരെയുള്ള യങ്ങ് അഡൾട്ട് വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന, സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിനോടുള്ള മനോഭാവവും ആഭിമുഖ്യവും. ചലനച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യുന്ന അർഥവും സ്ത്രൈണ പ്രതിനിധാനങ്ങളോടുള്ള കാഴ്ചപ്പാടും.

3.4 പഠനരീതി

അളക്കാൻ കഴിയുന്ന മാനകരൂപങ്ങളിലേക്ക് ചലനാങ്കങ്ങളെ പരിവർത്തിപ്പിച്ച് ഗവേഷണ പ്രക്രിയക്ക് ഉത്തരം കണ്ടെത്തുകയാണ് ഗണാത്മക ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ചെയ്യുന്നത് (ലീഡി 1993). ഗണാത്മക പഠനം പരികൽപ്പനയിലൂടെ നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നുവെങ്കിൽ ഗുണാത്മക പഠനം ഗവേഷക/ൻ ശേഖരിക്കുന്ന അറിവുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരികൽപ്പന നിർമിക്കുന്ന പ്രക്രിയക്കാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്.

ഒരു പ്രതിഭാസത്തിന്റേയൊ പ്രക്രിയയുടേയോ ഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ചോ വ്യക്തികളുടെ സ്വഭാവം, സമീപനം, അഭിരുചി എന്നിവയെക്കുറിച്ചോ പഠിക്കുന്നതിനും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിനും ഗുണാത്മക ഗവേഷണം സഹായിക്കുന്നു (മിറ്റൺ 1993). മനുഷ്യ സ്വഭാവങ്ങളെയും അഭിരുചികളെയും ഗണാത്മക രീതിയിലേതുപോലെ ചുരുക്കിയവതരിപ്പിക്കുന്നതും അവയ്ക്ക് സാംഖികമായ പ്രാമാണികത നൽകുന്നതും പ്രയോഗികമാണെങ്കിൽപോലും അത് വിഷയത്തിന്റെ സമഗ്രത നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നു.

പ്രസ്തുത വിഷയം സ്ത്രീപ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഗുണാത്മക രീതിയിലുള്ള രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഈ പഠനത്തിനനുയോജ്യം. ഗുണാത്മക രീതിശാസ്ത്രത്തിലെ ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തമാണ് ഗവേഷണരീതിയായി പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

3.4.1 ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തം

ഗവേഷകൻ ശേഖരിക്കുന്ന വിവരങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ പരികൽപ്പനയിലെത്തിച്ചേരുന്ന രീതിയാണ് ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തിലുള്ളത്. പേരുസൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ വിവരങ്ങളുടെ വിശദമായ വിശകലനത്തിന് നിദാനമായിട്ടാണ് സിദ്ധാന്തങ്ങളും പരികൽപ്പനയും ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നത്. ദത്തങ്ങളിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്ന വസ്തുതകളിലൂടെ നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്ന ഇൻഡക്ടീവ് റീസണിങ്ങ് രീതിയാണ് പ്രധാനമായും ഈ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സ്ട്രോസിന്റെയും കോർബിന്റെയും (1990) നിർവചനത്തിൽ "ക്രമാനുഗതമായി ദത്തങ്ങൾ ശേഖരിക്കുകയും അതേ സമയത്തുതന്നെ അവ അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്ത്, ഇവയ്ക്ക് നിദാനമായി സൈദ്ധാന്തികവൽക്കരണം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തം".

രീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആദ്യകാല പ്രയോക്താക്കളിലൊരാളായ ഗ്ലേസർ (1978) ഊഹങ്ങൾക്കും മുൻധാരണകൾക്കുമുപരിയായി യഥാർഥ പ്രക്രിയയെ മനസിലാക്കുകയും ഇതിലൂടെ പ്രക്രിയയിൽ പങ്കാളിയായവരുടെ ഉത്കണ്ഠ മാറ്റുന്നതിന് വിഷയവിദഗ്ധർക്ക് ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തം സഹായമാവുന്നുണ്ടെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. 'ദത്തങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തലാണ്' (ഗ്ലേസർ & സ്ട്രോസ്,1967) ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ രീതി. ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ ക്രെസ്വെൽ (1994) അഞ്ച് ഘട്ടങ്ങളായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഗവേഷക/ൻ അറിവുകൾ ശേഖരിക്കുന്നു

ഗവേഷക/ൻ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നു

ഗവേഷക/ൻ വിവരങ്ങളെ പട്ടികപ്പെടുത്തുന്നു

ഗവേഷക/ൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ മാതൃകകൾ അന്വേഷിക്കുന്നു

ഗവേഷക/ൻ സിദ്ധാന്തത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നു അല്ലെങ്കിൽ നിലവിലുള്ള മറ്റു സിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു.

വിഷയത്തിലെ പൊതുസവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്തുകയും അവയെ സൈദ്ധാന്തികവൽക്കരിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ അനുഭവങ്ങളുടെ നിരീക്ഷണത്തിലൂടേയും ദത്തങ്ങളിലൂടേയും സൈദ്ധാന്തിക കാഴ്ച്ചപ്പാടുകളെ കണ്ടെത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ഗ്രൗണ്ടഡ് രീതിശാസ്ത്രമെന്ന് മാർട്ടിൻ & ടർണർ (1986) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഗ്രൗണ്ടഡ് ഇൻഡക്റ്റീവ് രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്ന പഠനരീതിയാണ് കോൺസ്റ്റന്റ് കംപാരറ്റീവ് രീതി. ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രവുമായി സാമ്യത പുലർത്തുന്ന ഈ രീതിയിൽ ഉള്ളടക്ക വിശകലന രീതിയിലേതുപോലെ കോഡുകളെ സ്ഥിരമാക്കിവെക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. പഠനത്തിന്റെ വിവിധ കാലയളവുകളിൽ ഈ കോഡുകൾ മാറുന്നതിനു സാധ്യതയുണ്ട്.

ഈ ഗവേഷണത്തിലും കോൺസ്റ്റന്റ് കംപാരറ്റീവ് രീതിയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദത്തങ്ങളുടെ വിവരശേഖരണത്തിനു ശേഷം ഈ വിവരങ്ങളെ യൂണിറ്റുകളായി തിരിക്കുന്നു. ഖണ്ഡികയോ, വാചകമോ ആവാം ഒരു യൂണിറ്റ്. യൂണിറ്റുകളുടെ അപഗ്രഥനത്തിനു ശേഷം ദത്തങ്ങളെ വിവിധ കോഡുകളിലായി തരംതിരിക്കുന്നു. 'ആശയരൂപങ്ങളെ ദത്തരൂപങ്ങളിലേക്ക് മാറ്റുന്ന പ്രക്രിയയാണ് കോഡിങ്ങ്' (ബോയലെ& ഷിമർബാച്ച്, 2015). കോഡുകളായി തിരിക്കപ്പെട്ട ദത്തങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായ വിശകലനം പുതിയ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും കാഴ്ച്ചപ്പാടുകൾക്കുമുള്ള സാധ്യതയൊരുക്കുന്നു.

വിവരങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനുമുൻപായി ദത്തശേഖരണം സാധ്യമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്ത രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ദത്തശേഖരണത്തിനായി വിവിധ തരത്തിലുള്ള മാർഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നു. ആഴത്തിലുള്ള അഭിമുഖങ്ങൾ, അർധ ഘടനരീതിയിലുള്ള അഭിമുഖങ്ങൾ, പാർട്ടിസിപ്പന്റ് നിരീക്ഷണം, ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ്, ഡയറി, മെമ്മോ തുടങ്ങിയവയാണവ.

3.4.2 അഭിമുഖം

'സർവേയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കൂടുതൽ സമയം ആവശ്യമുള്ളതും എന്നാൽ വിശദമായ വിവരങ്ങൾ ലഭിക്കുന്ന ഗുണാത്മക ദത്തശേഖരണ രീതിയാണ് അഭിമുഖങ്ങൾ' (ബോയലെ & ഷിമർബാച്ച്, 2015). ഗുണാത്മക ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ദത്തശേഖരണത്തിനുള്ള പ്രധാന മാർഗമായി അഭിമുഖത്തെ വിലയിരുത്തുന്നു. വ്യക്തിയുടെ അനുഭവങ്ങൾ, ചിന്തകൾ, മനോഭാവങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ എന്നീ വിവരങ്ങളുടെ ശേഖരണം സാധ്യമാക്കാൻ അഭിമുഖങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു (റിച്ചാർഡ് & മോഴ്സ്,2007).

കർശനമല്ലെങ്കിലും നിയതമായ ഒരു ഘടന പലപ്പോഴും അഭിമുഖം നടത്തുന്ന വ്യക്തി നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും കാലദൈർഘ്യം കൂടുതലുള്ള ഫീൽഡ് വർക്ക് പഠനങ്ങളിൽ ഘടനയില്ലാത്ത അഭിമുഖങ്ങൾ സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നുണ്ട്. 'ഒട്ടുമിക്ക ഗുണാത്മക ദത്തശേഖരണത്തിലും അർധഘടനാ രീതിയിലോ അല്ലെങ്കിൽ ഘടനയിലോയുള്ള ദത്തശേഖരണ മാർഗങ്ങളാണ് സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്' (ഒക്ലെ, 1998).

മുൻകൂട്ടി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ചോദ്യങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സാംപിളുകൾ ഉത്തരങ്ങൾ നൽകുന്ന, ആഴത്തിലുള്ള അഭിമുഖരീതിയാണ് അർധഘടന അഭിമുഖം. വ്യക്തികളിലൊ, ഗ്രൂപ്പിലൊ ദത്തശേഖരണത്തിന് ഈ രീതി ഫലപ്രദമാണ്. മാത്രമല്ല ഒറ്റത്തവണയുള്ള അഭിമുഖത്തിലൂടെ പര്യാപ്തമായ വിവരങ്ങൾ ഗവേഷകന് ലഭിക്കുന്നു (കോർബിൻ & സ്ട്രോസ്, 2008). സാധാരണയായി 30 മിനിറ്റ് മുതൽ ഒരു മണിക്കൂർ വരെയാണ് അർധഘടനാ രീതിയിലുള്ള അഭിമുഖത്തിനുവേണ്ടി വരുന്ന സമയം. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദ വിവരങ്ങൾ അറിയുന്നതിനായി ഈ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ അർധഘടനാരീതിയിലുള്ള അഭിമുഖരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

3.4.3 അഭിമുഖത്തിനുള്ള സാംപ്ലിങ് രീതി

ദത്തശേഖരണത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു പ്രധാന വസ്തുതയാണ് സാംപ്ലിങ്. കൃത്യമായ സാംപിളുകൾ വഴി ഗവേഷണഫലത്തിന്റെ വിശ്വാസ്യതയും പ്രമാണികതയും നിലനിർത്താൻ സാധിക്കുന്നു. തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങ് രീതി വഴിയാണ് ദത്തശേഖരണത്തിനാവശ്യമായ വ്യക്തികളെ കണ്ടെത്തിയത്. 'എല്ലാ തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങും പർപ്പസീവ് സാംപ്ലിങാണ് എന്നാൽ എല്ലാ പർപ്പസീവ് സാംപ്ലിങും തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങല്ലായെന്ന്' ഹുഡ് (ബ്രയന്റ് & ചാംസ്, 2007) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ഗ്രൗണ്ടഡ് രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സാംപ്ലിങ് രീതി തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങാണ്. തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങ് രീതിക്ക് ദത്തശേഖരണം നടത്താൻ ആവശ്യം വേണ്ട സാംപ്ലിങ് എണ്ണത്തെ മുൻകൂട്ടി നിജപ്പെടുത്താൻ സാധ്യമല്ല. അനുധാവനപൂർവമായ, ചിട്ടയുള്ള സാംപിളുകളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. ജനസംഘാതത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിനുപരിയായി ദത്തങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തലിനും വിഷയത്തിൽ സൂക്ഷമാന്വേഷണം നടത്തുന്നതിനും ഈ രീതി യുക്തമാണ് (ബ്രെക്കിന്റിഡ്ജ് & ജോൺസ്, 2009). അതുകൊണ്ട് തന്നെ സാംപിളുകളുടെ എണ്ണത്തിലെ നിഷ്കർഷത കോൺസ്റ്റന്റ് കാംപാരീറ്റീവ് രീതി ഉപയോഗിക്കുന്ന പഠനങ്ങളിലുണ്ടാവുന്നില്ല.

സൈദ്ധാന്തികവൽകരണത്തിന്/നിലനിൽക്കുന്ന സിദ്ധാന്താവിഷ്കരണത്തിനാവശ്യമായ ആളുകളെ/സാംപിളുകളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയെന്ന രീതിയാണ് തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങ് രീതിയിലുള്ളത് (ബ്രെക്കന്റിഡ്ജ് & ജോൺസ്,2009).

കോൺസ്റ്റന്റ് കാംപാരീറ്റീവ് രീതിയിൽ നിരന്തര വിശകലനം ചെയ്തതിനു ശേഷം പുതിയ കോഡുകളും വിവരങ്ങളും ലഭിക്കാതെയാവുന്നതുവരെ സാംപ്ലിങ് തുടർന്നു പോകുന്നു (ചാംസ്, 2006). ദത്തങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ അറിവുകളുടെ പൂരണം സാധ്യമായെന്ന ഗവേഷകന്റെ തീർച്ചപ്പെടുത്തലിൽ തിയററ്റിക്കൽ സാംപ്ലിങിലെ സാംപ്ലിങ് ശേഖരണവും തിരഞ്ഞെടുപ്പും പൂർത്തിയാവുന്നു. സാധാരണയായി പരമാവധി 30 വരെയുള്ള തിയററ്റിക്കൽ സാംപിളുകളുടെ വിവരശേഖരണത്തിലൂടെ ദത്തപൂരണം സാധ്യമാകുന്നുവെന്ന് പാറ്റൺ (2002) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.

3.4.4 സാംപ്ലിങിന് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങൾ

പ്രസ്തുത ഗവേഷണം ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ ചലച്ചിത്രം ധാരാളമായി കാണുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെയാണ് അഭിമുഖത്തിന്റെ സാംപ്ലങിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തത്. ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമവുമായി നിരന്തരം ഇടപെടുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ വിശകലനത്തിനാവശ്യമായ ആഴത്തിലുള്ള അറിവ് ലഭ്യമാകുമെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്.

18 മുതൽ 35 വയസുവരെ പ്രായമുള്ള സ്ത്രീകളായ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരെയാണ് ഗവേഷണത്തിൽ വിവരശേഖരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തത്. ഈ പ്രായത്തിലുള്ള സ്ത്രീകളെ മാത്രം സാംപിളുകളായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് മറ്റൊരു കാരണം കൂടിയുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നായികമാരായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ ഈ പ്രായപരിധിയിൽ പെടുന്നവരാണ്. സ്ക്രീനിലെ നായികമാരുടെ അതേ പ്രായത്തിലുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥപാത്രവുമായി സ്വഭാവികമായും സാമ്യതകൾ ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്.

ജർമ്മൻ മനോവിശ്ലേഷകനായ എറിക് എറിക്സൺ (1993) മനുഷ്യന്റെ മാനസിക വളർച്ചയെ എട്ടായി തരം തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാനസിക വികാസഘട്ടങ്ങൾ അറിയപ്പെടുന്ന സിദ്ധാന്തത്തിൽ ആറാമതായി ഉൾപ്പെടുന്ന യങ് അഡൾട്ട് വിഭാഗത്തിലുള്ളവരാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർ. ഈ പ്രായത്തിലുള്ള സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകർക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളോട് മാനസികമായി എറെ സാമ്യതകൾ ഉണ്ടാവുക സ്വാഭാവികമാണ്.

അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഏകതാനതയുള്ള വിഭാഗമായി ഈ പ്രായപരിധിയിൽപ്പെടുന്ന ഗ്രൂപ്പിനെ കണകാക്കാൻ കഴിയും. വിദ്യാഭ്യാസം, കുടുംബത്തിലെ പദവി (വിവാഹിത/ അവിവാഹിത) എന്നിവ വ്യക്തിയുടെ മനഃസ്ഥിതിയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. അതിനാൽ ഈ രണ്ട് കാറ്റഗറിക്കൽ ചലനാങ്കങ്ങളും സാംപിളുകളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡളായി കണക്കാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

3.4.5 അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ഡെമോഗ്രാഫിക് സവിശേഷതകൾ

മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം : സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനത്തിൽ ഇരുപത്തൊന്ന് സാംപിളുകളിലൂടെ ദത്തപൂരണം സാധ്യമാക്കി. ഈ സാംപിളുകളുടെ ഡെമോഗ്രാഫിക് സവിശേഷതകൾ പട്ടികപ്പെടുത്തുന്നു (പട്ടിക 3.1).

വൈവാഹികാവസ്ഥ	വിവാഹിതർ - 10
	അവിവാഹിതർ - 11
ജോലി	ഉണ്ട് - 9
	ഇല്ല - 1
	വീട്ടമ്മമാർ - 4
	വിദ്യാർത്ഥികൾ - 7
വിദ്യാഭ്യാസം	+2 - 4
	ഡിഗ്രി - 9
	പിജി - 6
	പിജിയ്ക്കു മുകളിൽ - 2
വയസ്	18 മുതൽ 23 വരെ - 7
	24 മുതൽ 29 വരെ - 7
	30 മുതൽ 35 വരെ - 7
താമസ സ്ഥലം	കേരളത്തിനു പുറത്ത് - 3
	കേരളത്തിനുള്ളിൽ - 18

പട്ടിക-3.1

3.4.6 ഉള്ളടക്ക വിശകലനം

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലെ മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണ് എന്ന അന്വേഷണത്തോടൊപ്പം തന്നെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം എത്തരത്തിലുള്ളതാണെന്നുകൂടി ഗവേഷണം അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. "പ്രേക്ഷകന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്ന അനേകം കോഡുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്" (ആർണോൾഡ് സാറ & ഡി വാക്, 2013). ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കപ്പെട്ട സമൂഹത്തിൽ നിലവിലുള്ളതും പ്രചാരത്തിലുള്ളതുമായ കോഡുകളാണിത്. ഇവയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിനൊപ്പം തന്നെ അതതു സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യവും വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ സവിശേഷ ലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്നായ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതിന് ശാസ്ത്രീയ ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രമായ ഉള്ളടക്ക വിശകലനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു.

'നിശ്ചിതമായ ആശയ രൂപത്തെയോ/ പാഠത്തെയോ മനുഷ്യന്റെ കലാസൃഷ്ടിയേയോ അളക്കാൻ കഴിയുന്ന ചലനാങ്കങ്ങളാക്കി ക്രമാനുഗതമായി പഠനം നടത്തുന്ന രീതിയാണ്' ഉള്ളടക്ക വിശകലനമെന്ന് ബോയലെ & ഷിമർബാച്ച് (2015) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എഴുതപ്പെട്ട പാഠങ്ങൾ മാത്രമല്ല, മനുഷ്യ പ്രയത്നത്തിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതും മാറ്റം വരാത്തരീതിയിൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതുമായ ഏതൊരു മൂർത്ത രൂപത്തെയും ആശയരൂപം അല്ലെങ്കിൽ പാഠങ്ങളെന്ന് നിർവചിക്കാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചിത്രങ്ങൾ, വീഡിയോകൾ, ചലച്ചിത്രങ്ങൾ, സംഗീതം എന്നിവയെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനം നടത്താൻ സാധിക്കുന്നു (ബോയലെ & ഷിമർബാച്ച്, 2015). "മാനവിക വിഷയങ്ങളിൽ പാഠങ്ങളുടെ പ്രമാണികതയും കർതൃത്വവും അർഥവും പണ്ഡിതോചിതമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനമായി കണക്കാക്കാമെന്ന്" ജോബിഷ് & ഖുറം (2011) എന്നിവർ പറയുന്നുണ്ട്. ഗണാത്മകമായും ഗുണാത്മകമായും ഉള്ളടക്ക വിശകലനം നടത്താവുന്നതാണ്. ഈ ഗവേഷണത്തിൽ പ്രധാനമായും ഗുണാത്മക രീതിയിലുള്ള ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനാണ് പ്രധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. റോസ് ഗിലിയന്റെ (2012) അഭിപ്രായത്തിൽ ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന് പ്രധാനമായും നാലു ഘട്ടങ്ങളാണുള്ളത്.

പഠനത്തിനനുയോജ്യമായ പാഠം കണ്ടെത്തുക.

കോഡിങ്ങിന് ആവശ്യമായ രീതിയിൽ തരംതിരിക്കുക.

പാഠങ്ങളുടെ കോഡിങ്ങ് സാധ്യമാക്കുക.

ലഭിക്കുന്ന ഫലത്തെ വിശകലന വിധേയമാക്കുക.

ഓപ്പൺ കോഡിങ്ങ്, കോഡുകളുടെ തരം തിരിക്കൽ, ലഭിക്കുന്ന വിവരങ്ങളുടെ അമൂർത്തീകരണം/സംഗ്രഹിക്കൽ എന്നീ ഘട്ടങ്ങളാണ് ഇലോ & കിഗ (2007) എന്നിവർ ഗുണാത്മ ഉള്ളടക്ക വിശകലന പ്രക്രിയയിൽ പറയുന്നത്.

3.4.7 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലെ സാംപ്ലിങ്

ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന് ആവശ്യമായ പാഠങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ സാംപ്ലിങ് രീതി ഉപയോഗപ്പെടുത്തേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്. ഈ ഗവേഷണത്തിൽ പാഠങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് പർപ്പസീവ് സാംപ്ലിങ് രീതിയാണ് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. പർപ്പസീവ് സാംപ്ലിങിലൂടെ 2010 മുതൽ 2016 വരെയുള്ള വർഷങ്ങളിൽ ജനപ്രീതിയും കലാമേന്മയുമുള്ള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള കേരള സംസ്ഥാന അവാർഡ് നേടിയ ഏഴ് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ഉള്ളടക്കവിശകലനം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്തു. ഗവേഷണ പഠനത്തിന്റെ കാലയളവിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് പഠനത്തിനായ് തിരഞ്ഞെടുത്തത്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഏറെ പരിചയമുള്ളതും കണ്ടതുമായ ചിത്രങ്ങളാണ് ഇവയെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് പർപ്പസീവ് സാംപ്ലിങ്ങിലൂടെ ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തത്. ജനപ്രിയമെന്ന് സംസ്ഥാന സർക്കാർ കണ്ടെത്തിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളാണിവ എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പൊതു സ്വീകാര്യത നേടിയ ചിത്രങ്ങൾക്ക് മാത്രമേ ജനപ്രീതിയും കലാമേന്മയുമുള്ള ജനപ്രിയ ചിത്രത്തിനുള്ള അവാർഡ് ലഭിക്കുകയുള്ളൂവെന്നതുകൊണ്ട് ഒരോ വർഷത്തിലേയും വ്യവസായിക വിജയം നേടിയ 'ഹിറ്റ്' ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് ഇവയെല്ലാം. പഠനം ഒരു നിശ്ചിത കാലയളവിനുള്ളിൽ നടത്തുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് 2010 മുതൽ 2016 വരെയുള്ള വർഷങ്ങളിൽ മാത്രമായി ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനുള്ള പാഠങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് പരിധി നിജപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

3.4.8 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന് തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ

വർഷം	ചലച്ചിത്രം	സംവിധാനം
	പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദി സെയിന്റ്	രഞ്ജിത്ത്
2011	സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ	ആഷിഖ് അബു
2012	അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ	ലാൽജോസ്
2013	ദൃശ്യം	ജിത്തു ജോസഫ്
2014	ഓം ശാന്തി ഓശാന	ജൂഡ് ആന്റണി
2015	എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ	ആർ.എസ്.വിമൽ
2016	മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം	ദിലീഷ് പോത്തൻ

പട്ടിക 3.2

3.4.9 ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികാപ്രതിനിധാനം ഏതു രീതിയിലുള്ളതാണെന്നറിയുന്നതിന് ഗുണാത്മക ഉള്ളടക്ക വിശകലന രീതിശാസ്ത്രം ഏറെ ഫലപ്രദമാണ്. പഠനവിധേയമാക്കിയ ഏഴു ചലച്ചിത്രത്തിലേയും നായികമാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന എല്ലാ സീനുകളും വിശകലനത്തിനു വിധേയാക്കി. നായിക എത്ര സമയം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികയുടെ പ്രധാന്യത്തെ മനസിലാക്കുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഒരോ സീനിലേയും സമയം ഗണാത്മകമായി രേഖപ്പെടുത്തുകയും വിശകലനത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ പെണ്ണിടത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന ഘടകമായി വർത്തിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ. സ്ത്രീ ഭാഷണങ്ങൾ പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമാണോയെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നതിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലിംഗ പദവിയിലുള്ള അസന്തുലിതാവസ്ഥ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ചിന്തയും ഭാഷയും തമ്മിൽ ഏറെ അന്തരമില്ലാത്തതും ഇവ പരസ്പര പൂരകങ്ങളായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം. ലിംഗപദവിയിലെ അസന്തുലിതാവസ്ഥ മനസിലാക്കുന്നതിനായി സാധാരണയായി പഠനങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത് ബെച്ചഡെൽ ടെസ്റ്റ് ആണ്. ഗണാത്മകമായി ഒരുപാട് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സംഭാഷണങ്ങളെ സാംഖിക വിശകലനം ചെയ്യാൻ ഈ രീതി സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. ബെച്ച്ഡെൽ ടെസ്റ്റ് വിജയിക്കുന്നതിന് പ്രധാനമായും മൂന്ന് മാനദണ്ഡങ്ങളാണ് നിഷ്കർഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഒന്ന്, ചലച്ചിത്രത്തിൽ പേരുള്ള രണ്ട് സ്ത്രീ കഥാപാത്രമെങ്കിലും ഉണ്ടായിരിക്കുക, രണ്ട്, ഇവർ തമ്മിൽ സംഭാഷണങ്ങളുണ്ടായിരിക്കുക, മൂന്ന് പുരുഷനെ കുറിച്ചല്ലാതെ മറ്റെന്തെങ്കിലും സംസാരിക്കുക. എന്നാൽ സംഭാഷണത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ അന്വേഷണ വിധേയമാക്കുന്നില്ല ഈ രീതി. സംഭാഷണത്തിലെ ഉള്ളടക്കത്തെ ഗുണാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തെ മനസിലാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. അതിനാൽ സ്ത്രീഭാഷണങ്ങളെ ഗുണാത്മക രീതിയിൽ പ്രസ്തുത ഗവേഷണം വിശകലനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. നായിക പറയുന്ന സംഭാഷണത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് (എസ്.ടി), നോൺ സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പ് (എൻ.എസ്.ടി), ഇവയൊന്നുമല്ല (എൻ) എന്നിങ്ങനെ വർഗീകരിക്കുന്നു (പട്ടിക-3.3).

<table>
<tr><th>സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ്</th><th>നോൺസ്റ്റീരിയോടൈപ്പ്</th><th>ഇവയൊന്നുമല്ല</th></tr>
<tr><td>പുരുഷനെ/നായകനെ കുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ</td><td>ജോലി സംബന്ധമായ ഉത്തരവാദിത്വങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണം</td><td>കഥാഖ്യാനം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടു പോവുന്നതിനുള്ള ചെറിയ സംഭാഷണങ്ങൾ</td></tr>
<tr><td>ബന്ധങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണം(കുടുംബം,ബന്ധുക്കൾ, സുഹൃത്ത്)</td><td>കച്ചവടം,പണം എന്നീവിഷയങ്ങൾ</td><td rowspan="5">ഉപചാര സംഭാഷണങ്ങൾ</td></tr>
<tr><td>ഫാഷൻ, ഷോപ്പിങ്ങ് എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണം</td><td>ലൈംഗികതയെകുറിച്ച് ആനന്ദത്തോടെയുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ</td></tr>
<tr><td rowspan="3">വിവാഹം</td><td>സന്തോഷത്തിനും നേരമ്പോക്കിനുമുള്ള വിനോദങ്ങൾ</td></tr>
<tr><td>ലോകകാര്യങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ</td></tr>
<tr><td>ടെക്നോളജി, ശാസ്ത്രം എന്നീ വിഷയങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണം</td></tr>
</table>

പട്ടിക-3.3

ഇതോടൊപ്പം ഒരോ സീനിലും നായിക ഏർപ്പെടുന്ന പ്രവർത്തി, നായിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്ഥലം (ഇൻഡോർ/ഔട്ട്ഡോർ), കഥാവസാനത്തിൽ നായികയ്ക്ക് എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നീ കാര്യങ്ങൾ ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലൂടെ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്.

3.5 പ്രാമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും

ഗവേഷണത്തിലെ കണ്ടെത്തലുകളുടെ പ്രമാണികത പരിശോധന നടത്തേണ്ടതും അവയുടെ വിശ്വാസ്യത ഉറപ്പുവരുത്തേണ്ടതും ഗവേഷണ പ്രക്രിയയിൽ അത്യാവശ്യമാണ്. ഗവേഷണ പ്രശ്നത്തെ കണ്ടെത്താനുപയോഗിച്ച ഏകകം/മാനദണ്ഡങ്ങൾ നൽകിയ അളവുകൾ കൃത്യമാണോയെന്ന അന്വേഷണമാണ് പ്രമാണിക പരിശോധനയിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രത്തിലൂടെ ലഭിച്ച വിവരങ്ങളുടെ സ്ഥിരതയാണ് വിശ്വാസ്യത. ഗവേഷണ പ്രക്രിയയുടെ എല്ലാ ഘട്ടങ്ങളിലും പ്രാമാണിക പരിശോധനയും വിശ്വാസ്യതയും ഉറപ്പ് വരുത്തണമെന്ന് എച്ച്

ഒക്കോറ് & എൻ ഗിബ്സൺ (2003) എന്നിവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനത്തിലെ കണ്ടെത്തലുകളുടെ പ്രാമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും ഉറപ്പ് വരുത്തുന്നതിനായി ട്രയാങ്കുലേഷൻ, മെമ്പർചെക്ക് അഥവാ പാർട്ടിസിപ്പന്റ് വാലിഡേഷൻ, എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്ട്രാറ്റജീസ് എന്നിവ നടത്തി.

3.5.1 ട്രയാങ്കുലേഷൻ

ഗവേഷണ പഠനത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലുകളുടെ ആധികാരികത ഉറപ്പ് വരുത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ട്രയാങ്കുലേഷൻ. പരസ്പര ബന്ധമില്ലാത്ത ഒന്നിലധികം ഏകകങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ദത്തങ്ങളുടെ പരിശോധന സാധ്യമാക്കുമ്പോൾ കണ്ടെത്തലുകൾക്ക് സാധുത വർദ്ധിക്കുമെന്ന തത്വത്തിലാണ് ട്രയാങ്കുലേഷൻ പ്രക്രിയ നടക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും മൂന്ന് തരത്തിലുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ പ്രക്രിയയാണ് ഗവേഷണത്തിൽ നടത്തുന്നത്. വ്യത്യസ്ത ശ്രോതസുകളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ, ഇതര ഗവേഷകരെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ, വ്യത്യസ്ത പഠനരീതികളുപയോഗിച്ചുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ എന്നിവയാണവ. സാംപിളുകളായി തിരഞ്ഞെടുത്ത ജനസംഘാതത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണങ്ങൾ നൽകാൻ പ്രാപ്തരായ ആളുകളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് ആദ്യത്തേത്. ഒരേ മേഖലയിലെ ഗവേഷകർ ഒരേ സമയത്ത് ഗവേഷണ പ്രക്രിയ നടത്തുകയും കണ്ടെത്തലുകളെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടുമാണ് ഇതര ഗവേഷകരെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ സാധ്യമാക്കുന്നത്. സാധാരണയായി ഗവേഷണ പഠനത്തിന്റെ ആധികാരികത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനായി വ്യത്യസ്ത പഠനരീതികളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ പ്രക്രിയയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഗണാത്മക-ഗുണാത്മ പഠന രീതികളുൾപ്പെടുന്ന സമ്മിശ്ര രീതിശാസ്ത്രം പ്രമാണിക പരിശോധനയ്ക്കായി ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നു. പ്രസ്തുത പഠനം ചലച്ചിത്രാനുഭവം, ആഭിമുഖ്യം എന്നീ സാംഖികമായി തിട്ടപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്ത സങ്കൽപ്പങ്ങളെകുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സാംഖികമായ അന്വേഷണം അപര്യാപ്തമാവുന്നു. അതിനാൽ ഗുണാത്മ രീതിശാസ്ത്ര മാർഗങ്ങളിലൊന്നായ ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം പ്രമാണികത പരിശോധനക്കായി ഈ ഗവേഷണത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം സാധ്യമാക്കുന്നതിലൂടെ കൂടുതൽ സാപിളുകളിൽ നിന്ന് ദത്തങ്ങൾ ലഭിക്കുകയും വിശ്വാസ്യത പരിശോധന സാധ്യമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

3.5.2 ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം

ഗവേഷണ പ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിലുള്ള ഉൾക്കാഴ്ച ലഭിക്കാൻ ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം സഹായകമാണ്. ചലച്ചിത്രം സ്ഥിരമായി കാണുന്ന 18 വയസ്സുമുതൽ 35 വയസ്സുവരെയുള്ള ഏകതാന ഗ്രൂപ്പിനെയാണ് അഭിമുഖത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തത്. വളരെ കുറഞ്ഞ സമയത്തിനുള്ളിൽ ധാരാളം ദത്തങ്ങൾ ലഭിക്കുമെന്നതാണ് ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പിന്റെ പ്രധാനഗുണം. 6 മുതൽ 12 വരെയുള്ള ആളുകളെയാണ് ഈ വിവരശേഖരണ മാർഗത്തിനുവേണ്ടി സാധാരണ തിരഞ്ഞെടുക്കാറ്. എന്നാൽ ഭൂരിപക്ഷം അംഗങ്ങളുടെ അഭിപ്രായത്തിനനുസരിച്ച് ന്യൂനപക്ഷ അംഗങ്ങൾ അഭിപ്രായങ്ങൾ മാറ്റുന്നതിന് കാരണമാകുന്നു എന്നത് ഈ രീതിയുടെ പോരായ്മയാണ്. സാമൂഹികാഭിലഷണീയതക്കുവേണ്ടി തങ്ങളുടെ അഭിപ്രായം രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രേരണ ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന അംഗങ്ങൾക്കുണ്ടാകും.

ഈ പഠനത്തിൽ പ്ലസ് ടു മുതൽ ബിരുദാന്തര ബിരുദം വരെ വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യതയുള്ള വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ നിന്നും പർപ്പസീവ് സാംപിൾ വഴി ആളുകളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം നടത്തുകയും പ്രമാണികത ഉറപ്പ് വരുത്തുകയും ചെയ്തു.

3.5.3 മെമ്പർചെക്ക്

ദത്തശേഖരണത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സാംപിളുകളെ ഇടവേളയ്ക്കുശേഷം കണ്ടെത്തുകയും ദത്തങ്ങളുടെ കൃത്യത ഉറപ്പ് വരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്. ഫോളോ അപ് അഭിമുഖങ്ങൾ നടത്തി പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ ദത്തങ്ങളുടെ വിശ്വാസ്യത ഉറപ്പ് വരുത്തി.

3.5.4 എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്ട്രാറ്റജീസ്

ഗവേഷണ പ്രക്രിയയുടെ പ്രമാണികത ഉറപ്പ് വരുത്തുന്നതിനുള്ള മറ്റൊരു മാർഗമാണിത് (എച്ച് ഒക്കോർ & എൻ ഗിബ്സൺ,2003). ഗവേഷക/ൻ മുൻകൂട്ടി കോഡുചെയ്ത ദത്തങ്ങളിൽ ചിലത് ചിട്ടയോടെയല്ലാതെ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ഇവയുടെ കോഡുകളും സാംപിളുകളുടെ ഉത്തരങ്ങളും മറ്റു ഗവേഷകർക്ക് നൽകി ദത്തങ്ങളുടെ കോഡിങ്ങ് സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് ഗവേഷകയുടേയും ഇതര ഗവേഷകരുടേയും കോഡിങ്ങ് രീതികളെ താരതമ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് ദത്തവിശകലനത്തിന്റെ പ്രമാണികത ഉറപ്പ് വരുത്തുന്നു.

ഗവേഷകയുടെ കോഡിങ്ങിലും വിശകലനത്തിലുമുള്ള പക്ഷപാതിത്വപരമായ നീരിക്ഷണങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നതിനും പ്രമാണികത പരിശോധനയ്ക്കും ഈ പ്രക്രിയ സഹായകമാണ്. പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിൽ ഈ പ്രമാണികത പരിശോധന മൂന്ന് സഹഗവേഷകരിലൂടെ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.

3.6 സൈദ്ധാന്തിക കാഴ്ച്ചപ്പാട്

3.6.1 സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തം

പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക പരിസരം സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തമാണ്. മാധ്യമ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ ഇരയാണ് പ്രേക്ഷകരെന്ന നിഷ്ക്രിയ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വാദങ്ങളെ ഈ സിദ്ധാന്തം നിരാകരിക്കുന്നു. മാധ്യമങ്ങൾക്കൊണ്ട് പ്രേക്ഷകർ എന്താണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന ചോദ്യം സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തം ഉന്നയിക്കുന്നു. യൂസസ് ആന്റ് ഗ്രാറ്റിഫിക്കേഷൻ മാതൃകയിലൂടെ 1960കളിലാണ് സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഈ ഗവേഷണത്തിന് സക്രിയ പ്രേക്ഷക സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ എൻകോഡിങ്ങ്/ ഡീകോഡിങ്ങ് മോഡലാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്.

1970കളിൽ സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളാണ് എൻകോഡിങ്ങ്/ഡീകോഡിങ്ങ് മാതൃക അവതരിപ്പിച്ചത്. മാധ്യമത്തിലെ പാഠങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലും വ്യഖ്യാനത്തിലും പ്രേക്ഷകയുടെ/പ്രേക്ഷകന്റെ സമൂഹവും സംസ്കാരിക പരിസരവും ഏറെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്ന് ഈ മാതൃക പറയുന്നു. അതിനാൽ പ്രേക്ഷകയുടേത്/പ്രേക്ഷകന്റേത് വ്യക്തിയുടെ മനോവ്യാപാരങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും മാത്രമല്ല ഒരു സമൂഹത്തിന്റേതുകൂടിയാണ്. വ്യക്തിയുടെ മാധ്യമ ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലും സമൂഹ ബോധ്യങ്ങൾ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ പ്രധാനമായും മൂന്ന് തരത്തിലുള്ള ഉള്ളടക്ക വിശകലനമാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉണ്ടാവുന്നത്. ഡോമിനന്റ്/പ്രിഫേർഡ് റീഡിങ്ങ്, നെഗോഷിയേറ്റഡ് റീഡിങ്ങ്, ഒപ്പോസിഷണൽ റീഡിങ്ങ് എന്നിവയാണവ. പ്രേക്ഷകരുടെ മാധ്യമത്തിൽനിന്നുള്ള അർഥോത്പാദന പ്രക്രിയ മാനസിക പ്രവർത്തനങ്ങളേക്കാളുപരിയായി രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനമാണെന്ന് എൻകോഡിങ്ങ്/ഡീകോഡിങ്ങ് സിദ്ധാന്തം വിശ്വസിക്കുന്നു.

വിശകലനവും സാധൂകരണവും

യു എൻ ഡി പി 2010 ൽ പുറത്തിറക്കിയ ലിംഗ അസമത്വ സൂചികയിൽ 130-ാംം റാങ്കാണ് ഇന്ത്യയ്ക്കുള്ളത്. ഇന്ത്യയുടെ ലിംഗസമത്വ സൂചികയിൽ മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കേരളം വളരെ മുന്നിലാണ്. ലിംഗപദവി സമത്വത്തെ സാംഖികമായി നിർണയിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഹ്യുമൻ ഡെവലപ്മെന്റ് ഇൻഡക്സ്, ജെൻഡർ റിലേറ്റഡ് ഡെവലപ്മെന്റ് ഇൻഡക്സ്, ജെൻഡർ എംപവർമെന്റ് മെഷർ, ജെൻഡർ ഇക്വാലിറ്റി ഇൻഡക്സ് എന്നിവയിൽ ഇന്ത്യയിൽ ഏറെ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്ന സംസ്ഥാനമാണ് കേരളം (സി. ശരവണ, 2017). എന്നാൽ ഈ സൂചികകളുടെ സാംഖികമായ കണക്കിനപ്പുറം സ്ത്രീ-പുരുഷ അസമത്വത്തിൽ നിന്നും കേരളം വിമോചനം നേടിയിട്ടുണ്ടോ എന്നത് സംശയമാണ്. ലിംഗപദവിയിലെ സാമ്പത്തിക-സാമൂഹിക അസമത്വം കേരളത്തിൽ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട് (സൽമ, 2004).

ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്തിന്റെ (2013) നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന സർവേഫലവും കണ്ടെത്തലുകളും മലയാളി സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും മനോഭാവത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ആലോചനകൾ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ ദത്തവിശകലന ഫലവുമായി പരസ്പരം ഉൾച്ചേരുന്നതാണ്. ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ച സ്ത്രീകളെപ്പോലും 'വീട്ടമ്മ'യാവുന്നതിലേക്കാണ് സമൂഹം നയിക്കുന്നത്. സ്ത്രൈണതയ്ക്ക് അതിഭാവുകത്വം കൽപിക്കുന്നുവെന്നും വീട് മുഴുവൻ ഒറ്റയ്ക്ക് ഭരിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളവളായി മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നും പഠനം പറയുന്നു. പത്രം, ടെലിവിഷൻ എന്നീ മാധ്യമങ്ങളുമായാണ് കേരളത്തിലെ സ്ത്രീകൾ കൂടുതലായി ഇടപെടുന്നത്. ജാതി-മത-സാമ്പത്തിക വ്യത്യാസങ്ങൾ ഈ മാധ്യമങ്ങളുപയോഗിക്കുന്നതിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ കുടുംബത്തിലെ ലിംഗപദവിയിലുള്ള വ്യത്യാസം മാധ്യമവുമായുള്ള ഇടപെടലിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ടെലിവിഷന്റെ റിമോട്ട് കൂടുതൽ സമയം ആൺകുട്ടികളാണ് (27%) കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. പുറത്തുപോയി കാണുന്ന വിനോദ പരിപാടിയായി തിയറ്ററിൽ പോയി ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനെ യുവതികളായ സ്ത്രീകൾ (27%) വിലയിരുത്തുന്നു. ഭർത്താവിനൊപ്പമോ (23%), അച്ഛനൊപ്പമോ (21%), അയൽക്കാർക്കൊപ്പമോ (14%) ആണ് പ്രധാനമായും ചലച്ചിത്രം കാണുവാൻ സ്ത്രീകൾ പോകുന്നത് (കേരള ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്ത്, 2013).

ദൃശ്യമാധ്യമവുമായുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ഇടപെടലിൽ കുടുംബവും സാംസ്കാരിക പരിസരവും വലിയ രീതിയിൽ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നുണ്ടെന്ന് ഈ കണക്കുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം

സാമൂഹിക പരിസരങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീകളുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഈ പഠനത്തിലെ അഭിമുഖങ്ങൾ കേരള ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്തിന്റെ സർവേയിലെ വിവരങ്ങളെ ശരിവെക്കുന്ന തര ത്തിലുള്ളതാണ്. കാണേണ്ട ചലച്ചിത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും, തിയറ്ററിൽ പോയി കാണുന്നതിനുള്ള തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നതും ഭർത്താവാണെന്ന് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ പലരും അഭിപ്രായപെടുന്നുണ്ട്. അതേസമയം അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ പിയർ ഗ്രൂപ്പിന്റെ സ്വാധീനമാണുള്ളത്. മതം-വിദ്യാഭ്യാസം-ജോലി-സ്ഥലം എന്നീ ഡെമോഗ്രാഫിക് ചലനാങ്കങ്ങൾ (തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നില്ലെന്ന് ദത്തവിശകലനത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ തന്നെ വിവാഹിതർ-അവിവാഹിതർ എന്ന തരത്തിലുള്ള വർഗീകരണം വിശകലനത്തിന്റെ ക്രോഡീകരണത്തിൽ സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഏകതാനമായ കൂട്ടമാണ് സാംപിളുകളെങ്കിലും വൈവാഹികാവസ്ഥ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ മാറ്റം വരുത്തുന്നുണ്ട്. ഈ വർഗീകരണത്തിലൂടെയുള്ള വിശകലനം മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ പൊതു ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ സാധൂകരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഘടകമാണ്. അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീപ്രേക്ഷകർ തങ്ങളുടെ പേര് ഗവേഷണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വിമുഖത പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നില്ല. എങ്കിലും ഗവേഷണത്തിൽ യഥാർഥ പേരുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതില്ല എന്ന ധാരണയിൽ ഡെമോഗ്രാഫിക് വിവരങ്ങൾ സത്യമെങ്കിലും സാംപിളുകളുടെ പേരുകൾ സാങ്കൽപ്പികമായി നൽകിയിരിക്കുന്നു.

4.1 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം ഒന്ന്

കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം എന്താണെന്ന് കണ്ടെത്തുക

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക നോട്ടങ്ങളെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുന്നതിന് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അൽപവസ്ത്രം ധരിച്ച സ്ത്രീയോടുള്ള മനോഭാവം, ആ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന അനുഭവം, അൽപവസ്ത്രം ധരിച്ച പുരുഷന്മാരോടുള്ള മനോഭാവം, അവ കാണുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന അനുഭവം, ലൈംഗിക സൂചകമായ ദൃശ്യങ്ങൾ/പരാമർശങ്ങൾ എന്നിവയോടുള്ള മനോഭാവവും കാണുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന അനുഭവവും, സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസും എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസ് (സ്റ്റേസി, 1994) എന്നിവയുടെ അന്വേഷണങ്ങളാണ് നടത്തിയത്.

4.1.1 സ്ത്രീ-പുരുഷ ശരീരങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ-പുരുഷ ശരീരങ്ങളോട് മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് വ്യത്യസ്തമായ മനോഭാവമാണുള്ളത്. പുരുഷന്റെ ശരീര പ്രദർശനത്തെ ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും നഗ്നതയായി കാണുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ വസ്ത്രധാരണം എല്ലായ്പ്പോഴും മാന്യമാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നു. കേരളീയ ജീവിതത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ വസ്ത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഏറെയൊന്നും വ്യത്യസ്തമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ. മാത്രമല്ല അർദ്ധ നഗ്നമായ/മേൽവസ്ത്രമില്ലാത്ത പുരുഷവേഷങ്ങൾ കേരളീയ ജീവിത പരിസരങ്ങളിൽ സ്വഭാവികമായ ഒന്നാണ്. എന്നാൽ ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പുരുഷവേഷത്തോട് (ബോക്സർ, ലോ വെയിസ്റ്റ് പാന്റ്) സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചിലർ കടുത്ത വിയോജിപ്പ് രേഖപ്പെടുത്തി. "ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലായാലും സമൂഹത്തിലായാലും പുരുഷന്മാർ മാന്യമായ വസ്ത്രം ധരിക്കുകയും സ്ത്രീകളിൽ ചിലർ മോശം വസ്ത്രം ധരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. ഇപ്പോൾ ആൺകുട്ടികൾ പലരും ന്യൂ ജെൻ വേഷങ്ങളാണ് ധരിക്കുന്നത്. ഒട്ടും യോജിക്കാൻ കഴിയാത്ത വസ്ത്രധാരണരീതിയാണിത്" (അമൃത, 20, വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). ഈ അഭിപ്രായത്തോട് യോജിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളവയായിരുന്നു നടന്മാരുടെ അൽപവസ്ത്രത്തെ വിമർശിച്ച വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണം അശ്ലീലമാണെന്ന അഭിപ്രായം ഈ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ട്. പുരുഷന്മാരുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണം അശ്ലീലമാണെന്ന അഭിപ്രായത്തിനേക്കാൾ തീവ്രമാണ് സ്ത്രീകളുടെ അൽപവസ്ത്രത്തോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ മനോഭാവമെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽനിന്നു വ്യക്തമാവുന്നു.

ആദ്യ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ 'സംസ്കാരത്തിനുയോജ്യമായ' വസ്ത്രം ധരിക്കുന്ന നടികൾ പിന്നീടുള്ള മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും അന്യഭാഷ ചിത്രങ്ങളിലും ഗ്ലാമറസ് വേഷം ധരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവസരങ്ങൾ കുറയുന്നതുകൊണ്ടാകാം ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതെന്നാണ് ഇവർ അനുമാനിക്കുന്നത്. "മറ്റു ഭാഷ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം വേഷവിതാനങ്ങൾ പ്രശ്നമല്ല, എന്നാൽ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത് വേണ്ട. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിനു അത് യോജിച്ചതല്ല" (അഫ്ന, 26, ഫാർമസിസ്റ്റ്, വിവാഹിത) ഈ അഭിപ്രായത്തോട് യോജിക്കുന്നവരാണ് വിവാഹിതരായ ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീകളും.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാസന്ദർഭത്തിനുവേണ്ടി ശരീര പ്രദർശനം നടത്തേണ്ടിവരുന്നതിനെ വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ ചിലർ അനുകൂലിക്കുന്നു. ഇത് ഒരു പരിധിവരെ ആവുന്നതിൽ കുഴപ്പമില്ലെന്നാണ് ഇവരുടെ അഭിപ്രായം. "അഭിനയമാണെന്ന് എല്ലാവർക്കും അറിയുന്ന കാര്യമാണല്ലോ. ഒരു പരിധി വരെയുള്ള ശരീരപ്രദർശനം കുഴപ്പമുള്ളതായി തോന്നിയിട്ടില്ല. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇത് ആവശ്യമുള്ളതായും തോന്നിയിട്ടില്ല. മറ്റു പല രീതികളിൽ ഇവ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കാൻ കഴിയുമെന്നിരിക്കെ, ചലച്ചിത്രത്തിലെ പരിധിവിട്ട ശരീരപ്രദർശനം പുരുഷ പ്രേക്ഷകർക്ക് വേണ്ടിയുള്ളതാണെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്" (ജൂബി, 35, ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥ, വിവാഹിത).

അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ രണ്ട് പ്രേക്ഷകരൊഴികെ മറ്റാരും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണത്തോട് വിയോജിപ്പ് പുലർത്തുന്നില്ല. സൗകര്യപ്രദമായ രീതിയിൽ കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് സ്ത്രീകൾ വേഷം ധരിക്കുന്നതിലും അത് കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്നതിലും പ്രശ്നമുള്ളതായി തോന്നുന്നില്ലെന്ന് പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ വസ്ത്രധാരണരീതിയും അഭിനയവും കാണുന്നത് മാതാപിതാക്കൾക്കും മുതിർന്നവർക്കും ഇഷ്ടപ്പെടില്ല എന്ന കാരണംകൊണ്ടാണ് വിദ്യാർഥിനിയായ പ്രേക്ഷക വിയോജിച്ചത്. ഇത്തരം സ്ത്രീവേഷങ്ങളോടു എതിർപ്പ് പ്രകടിപ്പിച്ച അവിവാഹിതയായ മറ്റൊരു പ്രേക്ഷക സംസ്കാരത്തിനുയോജിച്ചതല്ല എന്നതാണ് കാരണമായി പറഞ്ഞത്. ഭൂരിഭാഗം അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും സ്ത്രീകളുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണത്തിനോട് എതിർപ്പ് തോന്നിയിട്ടില്ലെന്നു അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നു വ്യക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ-പുരുഷ ശരീരങ്ങളുടെ പ്രദർശനം നിലനിൽക്കുന്ന കേരളീയ ജീവിതശൈലിയുടെ മാതൃകയിലുള്ളതായിരിക്കണമെന്നാണ് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ ഭൂരിപക്ഷം പേരും, അവിവാഹിതരിൽ ചുരുക്കം ചിലരും (രണ്ട് പ്രേക്ഷകർ) ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ ശരീരത്തിന്റെ പ്രദർശനം കേരളത്തിന്റെ ജീവിത-സാംസ്കാരിക സാഹചര്യത്തിൽ അഭിലഷണീയമായ ഒന്നായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ പുരുഷന്മാരുടെ ശരീര പ്രദർശനം അവ ആധുനിക വസ്ത്രധാരണമാണെങ്കിൽ (ബോക്സർ, ലോ വെയിസ്റ്റ്) അശ്ലീലവും പരാമ്പരാഗതമെങ്കിൽ ശ്ലീലവുമാവുന്നു. സ്ത്രീ വിശുദ്ധിയുടെ മാനകങ്ങളിലൊന്നായി ശരീരം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ശുദ്ധി ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്മാർക്ക് ബാധകമല്ലെന്നു കാണാം.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അൽപവസ്ത്രധാരണം നടിമാരുടെ സ്വഭാവശുദ്ധിയുടെ അളവുകോലായി മാറുന്നുണ്ടെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളിൽനിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ശരീരപ്രദർശനവും അൽപവസ്ത്രധാരണവും മോശമാണെന്ന മനോഭാവമുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും ഇവ കാണുന്നതിൽ പ്രേക്ഷകർ ആഹ്ലാദം കണ്ടെത്തുന്നുണ്ടെന്നും വിശകലനത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻകഴിഞ്ഞു.

4.1.2 ലൈംഗിക സൂചക പരാമർശങ്ങൾ/ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവയോടുള്ള മനോഭാവം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലൈംഗിക സൂചക പരാമർശമുള്ള രംഗങ്ങൾ/ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവയോട് സമ്മിശ്രമായ പ്രതികരണമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നൽകിയത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ആവശ്യമാണെങ്കിൽ മാത്രം ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയാൽ മതിയെന്നായിരുന്നു വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളുടെ പൊതുവേയുള്ള അഭിപ്രായം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ കാണിക്കാതെ തന്നെ കഥ മുന്നോട്ടുക്കൊണ്ടുപോവാൻ കഴിയുമെന്നും മലയാളചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ രംഗങ്ങൾ വേറിട്ടുനിൽക്കുകയും അരോചകത്വം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ പ്രതികരിച്ചു. കുട്ടികൾ നഗ്നത ('സ്ത്രീകളുടെ ശരീരത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പെടൽ മാത്രമാണ് നഗ്നമായിട്ടുള്ളത്') കാണുന്നത് സംസ്കാരത്തിനു യോജിച്ചതല്ലെന്നതായിരുന്നു ഇതിനു കാരണമായി വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പറഞ്ഞത്.

അൽപവസ്ത്രധാരണം, ലൈംഗിക സൂചക ദൃശങ്ങൾ എന്നിവ കാണുന്നതിനോടുള്ള താൽപര്യക്കുറവോ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനം നഷ്ടപ്പെടുമോയെന്ന ചിന്തകളോ അല്ല വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളുടെ ഇത്തരം മനോഭാവങ്ങൾക്കു കാരണമെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. കുടുംബത്തോടൊപ്പം, പ്രത്യേകിച്ച് കുട്ടികളോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ സ്ക്രീനിൽ വരുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന ബുദ്ധിമുട്ടാണ് ഇവയിൽ പ്രധാനം. പൊതു ഇടങ്ങളിലെ ലൈംഗികത, നഗ്നത എന്നിവയുടെ പ്രദർശനം മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പരിസരങ്ങളിൽ അനഭിലഷണീയമാണ്. സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളിലെ അടിസ്ഥാന ഏകകമായി വർത്തിക്കുന്ന കുടുംബമാണ് സദാചാരമൂല്യങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലമായി കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ വർത്തിക്കുന്നത്. കുട്ടികൾ 'അശ്ലീല ദൃശ്യങ്ങൾ' കാണുന്നത് കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ മോശമായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ട് കുട്ടികൾ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ തങ്ങളുടെ സമീപത്തിരുന്ന് കാണുമ്പോഴുണ്ടാവുന്ന ബുദ്ധിമുട്ടുകൾക്കൊണ്ടാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളോട് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിമുഖത

പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മക്കൾക്ക് സദാചാര മൂല്യങ്ങൾ പകർന്നുകൊടുക്കുന്ന കുടുംബത്തിലെ പ്രധാന കണ്ണി അമ്മയാണ്. അക്കാരണത്താൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കുട്ടികൾക്കു മുന്നിലിരുന്നു ആസ്വദിക്കാൻ മാനസികമായി ബുദ്ധിമുട്ട് അനുഭവപ്പെടുന്നു. മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിനും വീട്ടമ്മയായ സ്ത്രീയ്ക്കും ഇടയിലുള്ള ആസ്വാദന തടസമായി കുട്ടികളുടെ സാന്നിധ്യം മാറുന്നു.

കുട്ടികൾ മാത്രമല്ല വീട്ടിലെ മുതിർന്ന അംഗങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യവും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലൈംഗിക-ശരീര ആസ്വാദനത്തിന്റെ തടസങ്ങളായി വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഭർത്താവിന്റെ സാന്നിധ്യം ഇത്തരമൊരു ആസ്വാദനത്തിന് തടസമാവുന്നില്ല. പ്രണയത്തിന് പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഭർത്താവിനൊപ്പം കുട്ടികളറിയാതെ തിയറ്ററിൽ പോയി കാണാറുള്ളതായി അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത പ്രേക്ഷക പറയുകയുണ്ടായി. കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന ഗണത്തിൽ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമേ കുടുംബത്തോടൊപ്പം കാണാൻ വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നുള്ളൂ. കുടുംബത്തോടൊപ്പം കാണാനുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ ഈ മാനദണ്ഡം പാലിക്കാൻ ഇവർ പലപ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്. "വിവാഹത്തിനു മുൻപ് ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങളും അൽപ വസ്ത്രധാരിയായ സ്ത്രീകളും സ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ മുതിർന്നവരുണ്ടെങ്കിൽ ഓടിക്കളയുകയോ, ചാനൽ മാറ്റുകയോ ചെയ്യുകയാണ് പതിവ്. വിവാഹം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഈ ജാള്യതയും പേടിയും മാറി. എങ്കിലും കുടുംബത്തോടൊപ്പം ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാൻ ഇപ്പോഴും താൽപര്യപ്പെടാറില്ല" (ഹസ്ന, 26, വീട്ടമ്മ).

സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ആസ്വദിക്കാറുണ്ട് എന്നതാണ് അഭിമുഖത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്ന വസ്തുത. എന്നാൽ വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായി 'ഞാൻ' എന്ന പ്രയോഗം ഇവരാരും ഉപയോഗിച്ചുകണ്ടില്ലയെന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്. 'നമ്മൾ', 'പൊതുവേ', 'സ്ത്രീകൾക്കെല്ലാവർക്കും' തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾകൊണ്ടാണ് തങ്ങളുടെ തന്നെ അഭിരുചികളെ വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ അശ്ലീലമാണെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ പ്രബലമാണെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. "പുരുഷന്മാർ മാത്രമല്ല സ്ത്രീകളും ഈ ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ടാവും, അവർ ഒരിക്കലും പുറത്ത് പറയാത്തതാണ്. പുരുഷന്മാർ അഭിപ്രായം തുറന്ന് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ സ്ത്രീകൾക്കു കഴിയില്ലല്ലോ" (ആര്യ, 23, വീട്ടമ്മ) എന്ന അഭിപ്രായത്തിൽനിന്ന് ഇത് വ്യക്തമാവുന്നു. വിവാഹിതയായ തന്റെ സുഹൃത്തിനൊപ്പം ചലച്ചിത്രം

കാണുമ്പോഴും ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോഴും ബുദ്ധിമുട്ട് തോന്നാറില്ലെന്ന് അഭിമുഖത്തിനിടയിൽ ഒരു പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഒറ്റയ്ക്കും ഭർത്താവിനൊപ്പവും പിയർ ഗ്രൂപ്പിനൊപ്പവും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലൈംഗികസൂചകമുള്ള രംഗങ്ങളും ശരീരപ്രദർശനവും കാണാനും ആസ്വദിക്കാനും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു കഴിയുന്നുണ്ടെന്ന നിഗമനത്തിലെത്താൻ സാധിക്കുന്നു.

അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളുടേതുപ്പോലെത്തന്നെ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ കാണുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനും താൽപര്യമുണ്ട്. എന്നാൽ കുടുംബത്തിലെ മുതിർന്ന അംഗങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ കാണുന്ന സമയത്ത് അവരെ ബുദ്ധിമുട്ടിലാക്കുന്നുണ്ട്. " സ്ത്രീയും പുരുഷനും അടുത്തിടപഴകി അഭിനയിക്കുന്നതും മോശമായി വസ്ത്രം ധരിക്കുന്നതും നമ്മൾ കാണുന്നത് മുതിർന്നവർക്കിഷ്ടമല്ല. അതുകൊണ്ട് അവരുടെ മുന്നിൽവെച്ച് ഇത്തരം രംഗം കാണുമ്പോൾ വളരെയധികം ബുദ്ധിമുട്ട് ഉണ്ടാവാറുണ്ട്. സമപ്രായക്കാരായ ബന്ധുക്കൾക്കൊപ്പമോ, ഒറ്റയ്ക്കോ ഈ രംഗങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ബുദ്ധിമുട്ട് തോന്നാറില്ല. അങ്ങനെ കാണാനും ഇഷ്ടമാണ്" (പുണ്യ, 18, വിദ്യാർഥിനി). "ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അച്ഛനോ അമ്മയോ വീട്ടിലെ മുതിർന്നവരോ അടുത്തുണ്ടെങ്കിൽ വല്ലാത്ത നാണം അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നു. നമ്മൾ കാണാൻ പാടില്ലാത്തത് കാണുന്നുവെന്ന വിചാരമായിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നത്, ഇപ്പോൾ ആ മനോഭാവം മാറിയിട്ടുണ്ട്" (അപർണ, 25, അക്കൗണ്ടന്റ്). സമാന രീതിയിലുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്തവരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും നടത്തുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുത ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ മോശമാണെന്നോ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിന് ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടാക്കുന്നുവെന്നോ ഭൂരിഭാഗം അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളും അഭിപ്രായപ്പെട്ടില്ല എന്നതാണ്. പിയർ ഗ്രൂപ്പിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലും ഒറ്റയ്ക്കും ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ആസ്വദിക്കാൻ അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങളോടും പരാമർശങ്ങളോടും കടുത്ത വിയോജിപ്പ് രേഖപ്പെടുത്തിയത് അവിവാഹിതയായ ഒരു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക മാത്രമാണ്. കുടുംബത്തോടൊപ്പം കാണാൻ കഴിയാത്ത ചിത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളും ഏറെ മോശമാണെന്നും, കാണുന്നതിൽ ഒട്ടും താൽപര്യമില്ലെന്നും ഈ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ പുരുഷന്മാർക്കുവേണ്ടി മാത്രം നിർമിച്ചവയല്ലെന്നും ഇവ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന കൂട്ടുകാരികൾ തനിക്കുണ്ടെന്നും ഇവർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ നിന്നും വിവാഹിതരും അവിവാഹിതരുമായ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ സ്ത്രീശരീരം അനാവൃതമാക്കപ്പെടുമ്പോഴും, ലൈംഗികചോദനയ്ക്കുള്ള

ഉപകരണമായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും മൾവി (1989) സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പോലെ സ്വപീഢനാഹ്ലാദത്തോടെയല്ല കാണുന്നതെന്ന് മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

4.1.3 സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസും എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസും

സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസുകളായ ഭക്തി, അതിശയം എന്നിവ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ താരതമ്യേന കുറവാണെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. ആരാധന, ആഗ്രഹം, പ്രചോദനം എന്നീ വികാരങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലുള്ളത്. അതോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളോടുള്ളതിനേക്കാളും കൂടുതൽ പുരുഷന്മാരോടാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസുണ്ടാവുന്നത്. അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിലും ഇതേ മനോഭാവമാണ് കാണാൻ കഴിയുക. ഇഷ്ടമുള്ള/ആരാധന തോന്നുന്ന നായകനടനെ വളരെ വേഗത്തിൽ പറയാനും, നടന്മാരുടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകളും സവിശേഷതയും ഓർത്തെടുക്കാനും സ്ത്രീകൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. ഇതേ സമയം നായികമാരുടെ പേരുകൾ പറയുന്നതിനും ഓർമിച്ചെടുക്കുന്നതിനും പ്രേക്ഷകർ സമയമെടുക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർ/നടിമാർ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്ര ചിന്തകളിൽ താരതമ്യേന അപ്രധാനമായ ഒന്നാണെന്ന സൂചന നൽകുന്നു. അധികം ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നായികമാരായി അഭിനയിക്കാതെ ഈ മേഖലയിൽനിന്നു പിൻവാങ്ങുന്നതാണ് നായികമാരുടെ പേരു മറക്കുന്നതിന് കാരണമായി പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നത്.

പ്രത്യേക ഇഷ്ടമോ ആരാധനയോ നടീനടന്മാരോട് തോന്നിയിട്ടില്ലെന്ന് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷരിൽ ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ഇഷ്ടപ്പെട്ട/ആരാധന തോന്നിയ നടന്മാരുടെ പേരു പറഞ്ഞ ഭൂരിഭാഗം വിവാഹിത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും മോഹൻലാൽ, മമ്മൂട്ടി, പൃഥിരാജ്, ദിലീപ് എന്നിവരോടാണ് ആരാധന തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. "മോഹൻലാലിന്റെ എല്ലാ പടങ്ങളും പണ്ടുമുതലേ ഇഷ്ടമാണ്. തിയറ്ററിൽ പോയി കാണാൻ പരമാവധി ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. ഭർത്താവും മക്കളും ലാലേട്ടന്റെ ആരാധകരാണ്. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും അടിപൊളിയായി ലാലേട്ടൻ ചെയ്യുന്നു. ശരിക്കും ഗംഭീരം" (അജിത, 35, വീട്ടമ്മ) ഈ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് മറ്റു സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസായ അതിശയം, ഭക്തി എന്നീ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ് ഉണ്ടാവുന്നുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ശരീരം കഥാപാത്രത്തിനു യോജിച്ചരീതിയിൽ 'ഫിറ്റായി' കൊണ്ടു നടക്കുന്ന കാരണത്താൽ മമ്മൂട്ടി,

പൃഥിരാജ്, ഫഹദ് ഫാസിൽ എന്നി നടന്മാരോട് വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് ആരാധന തോന്നുന്നതായി പറയുന്നുണ്ട്. നടന്റെ ശരീരം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടത്തിന് അപൂർവമായിട്ടെങ്കിലും വിധേയമാവുന്നുണ്ടെന്ന അനുമാനത്തിലേക്കാണ് ഈ വിവരം കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്.

അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിപക്ഷം പേരും വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകരെപ്പോലെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകനോടോ നായികയോടോ സ്ഥിരമായ ആരാധന തോന്നിയിട്ടില്ലെന്നു രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. "ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ചില കഥാപാത്രത്തിനോട് ഇഷ്ടവും ആരാധനയും തോന്നും. ചലച്ചിത്രം കഴിയുമ്പോൾ അത് മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ഥിരമായി ആരോടും ആരാധനയും ഇഷ്ടവും തോന്നിയിട്ടില്ല" (അപർണ, 25, അക്കൗണ്ടന്റ്). എന്നാൽ അവിവാഹിതരായ ചില പ്രേക്ഷകർ ഫഹദ് ഫാസിൽ, ടൊവിനോ, നിവിൻ പോളി എന്നീ നടന്മാരോടാണ് ആരാധനയെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. മികച്ച അഭിനയമാണ് ഈ നായകന്മരോട് ആരാധന തോന്നുന്നതിനുള്ള കാരണങ്ങളായി ഈ പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നത്. ശ്രീനാഥ് ഭാസിയെന്ന നടനോട് ആരാധനയും ഇഷ്ടവും തോന്നുന്നതായി ഒരു പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. മറ്റു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ആരാധന അഭിരുചികളിൽ നിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമാണ് ഈ കാഴ്ച്ചപ്പാടും ആരാധനയും. അതിനാൽ ഈ വിവരം സവിശേഷ പരിഗണനയർഹിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്മാർ ജനപ്രിയ നായക പദവിയിലിരിക്കുന്ന നടന്മാരാണ്. എന്നാൽ ശ്രീനാഥ് ഭാസി ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സഹനടന്റെ പദവിയിലിരിക്കുന്ന ഒരാളാണ്. നായക ശരീരസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ നിന്ന് പുറത്തു നിൽക്കുന്ന ഒരാളാണ് ശ്രീനാഥ് ഭാസി. "ശ്രീനാഥ് ഭാസി കഥാപാത്രമായിട്ടുള്ള എല്ലാ ചിത്രങ്ങളും കാണാറുണ്ട്. ഭാസിയുടെ ലുക്കും ഡ്രസിംഗ് സ്റ്റൈലും വളരെ ഇഷ്ടമാണ്. വളരെ പരിചയമുള്ള ഒരാളെപ്പോലെ തോന്നും" (മിന്നു, 20, വിദ്യാർഥിനി). ജീവിത പരിസരത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്ന പരിചിതത്വമാണ് ഇവിടെ ഉണ്ടാവുന്നതെന്ന് കാണാൻ കഴിയുന്നു. ടൊവിനോ, ഫഹദ് ഫാസിൽ, നിവിൻ പോളി എന്നീ നായക നടന്മാരോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ ഇഷ്ടത്തെകുറിച്ചും/ആരാധനയെ കുറിച്ചും വിശദമായി അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ ശരീരവും, സൗന്ദര്യവും ആരാധന തോന്നുന്നതിന്റെ പ്രധാന മാനദണ്ഡങ്ങളായി മാറുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാൻക്കഴിയുന്നു. വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകരാണ് നടന്റെ ശാരീരിക സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ച് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷശരീരം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടത്തിന് വിധേയമാവുന്നുണ്ടെന്ന് ഇതിൽ നിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷനോട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുന്ന സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ് മാനദണ്ഡങ്ങളിൽ നിന്ന് ചെറിയ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ നടിമാരോടുള്ള സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസിലുണ്ടെന്ന് കാണാം. അഭിനയത്തിനോടൊപ്പം നടിമാരുടെ വസ്ത്രധാരണവും നായികമാരോടുള്ള സിനിമാറ്റിക് ഫാന്റസീസ് തോന്നുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങളിലൊന്നായി വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നിജപ്പെടുത്തുന്നു. നന്നായി അഭിനയിക്കുന്നതിനൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിൽ 'മാന്യമായി' വസ്ത്രം ധരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നടിമാരോട്/നായികമാരോട് മാത്രമേ ഇഷ്ടവും ആരാധനയും തോന്നുകയുള്ളുവെന്ന് പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളോട് ആരാധന തോന്നിയിട്ടുള്ളതായി വളരെ ചുരുക്കം സ്ത്രീകൾ മാത്രമേ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

നടിമാരേക്കാളുപരിയായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളോടാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ് അനുഭവപ്പെടുന്നതെന്ന് അഭിമുഖത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലൂടെ അനുമാനിക്കാം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നടനോട്/നായകനോട് വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ് ഉണ്ടാവുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ ബിംബങ്ങളോടാണ് ഈ സങ്കൽപ്പനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത്.

"പ്രശ്നങ്ങളെ തന്റേടത്തോടെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന, വളരെ പോസറ്റീവായിട്ടുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളോട് വളരെ താൽപര്യം തോന്നാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ അവരേപ്പോലെ ആകുവാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിലെന്ന് ആഗ്രഹിച്ചിട്ടുണ്ട്." (ജൂബി, 35, ബാങ്കുദ്യോഗസ്ഥ, വിവാഹിത). തന്റേടത്തോടെ പ്രശ്നങ്ങളെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരിൽ ആഗ്രഹങ്ങളുണ്ടാക്കുകയും പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിലാണ് കൂടുതലായും ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നത്. അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ആഗ്രഹവും പ്രചോദനവും ഉണ്ടാകുന്നത് സ്വതന്ത്രമായി യാത്രചെയ്യുന്ന, 'ആൺകുട്ടി സ്വഭാവങ്ങളുള്ള, കുസൃതിയുള്ള' സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനോടാണ്. ഇത്തരം കഥാപാത്രത്തിനുദാഹരണമായി അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ പലരും ഓം ശാന്തി ഓശാനയിലെ പൂജയെന്ന (നസ്രിയ നസിം) കഥാപാത്രത്തിനെയാണ്. പൂജയെന്ന കഥാപാത്രം ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് മറ്റു പെൺകുട്ടികളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തയായ, ആൺ സ്വഭാവങ്ങളോട് സാമ്യമുള്ള ഒരാളായിട്ടാണ് (വിശദമായി സവിശേഷ

ലക്ഷ്യം രണ്ടിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു). ആൺകുട്ടികൾക്ക് സമൂഹത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന സവിശേഷ സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളോടുള്ള അഭിനിവേശമാണ് യഥാർഥത്തിൽ പൂജയെന്ന കഥാപാത്രത്തിനോട് തോന്നുന്ന ആഗ്രഹവും പ്രചോദനവുമെന്ന് സൂക്ഷ്മ പരിശോധനയിൽ മനസിലാക്കാൻ കഴിയും. പ്രത്യക്ഷത്തിലെങ്കിലും ഈ കഥാപാത്രം ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അവിവാഹിതയായ നായിക സ്ഥിരരൂപങ്ങളെ തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രകടനപരതയാണ് പൂജയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു കാര്യം, പൂജയെന്ന കഥാപാത്രം സ്ഥിരരൂപങ്ങളെ തകർക്കുന്നുവെങ്കിലും കുടുംബത്തിനകത്തു നിൽക്കുന്ന സദാചാരങ്ങൾ പാലിക്കുന്ന ഒരാളാണ്. സദാചാരങ്ങൾ എതിർക്കുന്ന, കുടുംബത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽക്കുറവെങ്കിലും മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളോട് സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നിയിട്ടില്ലെന്ന വസ്തുത സദാചാര സാമൂഹികാദർശങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങളേയും ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളേയും എത്രമാത്രം സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്ന് മനസിലാക്കിത്തരുന്നു. നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹിക സാഹചര്യവുമായി സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടാത്ത/മറ്റുള്ള സ്ത്രീ കളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ-ആൺ സ്വഭാവമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന- 'സ്വതന്ത്രരായ' സ്ത്രീകളാകാൻ അവിവാഹിതരായ ചില പ്രേക്ഷകർ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഈ പ്രേക്ഷകരിൽ തന്നെ പൂജയോട് സാദൃശ്യം തോന്നിയിട്ടുള്ളതായി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നവരുമുണ്ട്. എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസുകളിലൊന്നാണിത്. മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിനോടും അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസ് തോന്നിയിട്ടില്ല. സാമൂഹികാചരങ്ങളുമായും കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനവുമായും സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടാത്ത സ്വതന്ത്രമെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുന്ന ജീവിത പരിസരങ്ങളോടും കഥാപാത്രങ്ങളോടുമാണ് അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യം. സ്ത്രീസഹജമെന്ന് പൊതുവേ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന സ്വഭാവങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തയാണെന്ന് തെളിയിക്കുന്നതിനുള്ള ആഗ്രഹം ഈ പ്രേക്ഷകരിൽ 'ഓം ശാന്തി ഓശാനയും' പൂജയെന്ന കഥാപാത്രവും ഉണ്ടാക്കിയതായി കാണാൻ കഴിയുന്നു. മാത്രമല്ല, സ്വയം അത്തരത്തിലുള്ള ഒരാളെന്ന നിലയിൽ ചില പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ഇതിൽനിന്ന് പൂജയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് അവിവാഹിതർക്കിടയിൽ വളരെയധികം സ്വാധീനമുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസും എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസും കഥാപാത്രത്തിനേക്കാളുപരി നടിയോട് തോന്നിയിരിക്കുന്നത് ഒരു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയ്ക്കു മാത്രമാണ്. അമല പോൾ എന്ന നടിയോടാണ് ഈ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് സങ്കൽപ്പനങ്ങളുണ്ടാവുന്നത്. അമല പോളിന്റെ നിറം, ശബ്ദം, വസ്ത്രധാരണ രീതികൾ എന്നിവയുമായി സാരൂപ്യം കണ്ടെത്തുവാനും പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രബലമായി നിലനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ സൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തയായ നടിയാണ് അമല പോൾ. മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും നിത്യജീവിതത്തിലും ആധുനിക വസ്ത്രധാരണരീതിയാണ് ഇവരുടേത്. അമല പോളിന്റെ ആരാധികയായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയുടെ വസ്ത്രധാരണ ശൈലിയും രൂപവും അമല പോളുമായി സാദൃശ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. തന്റെ രൂപത്തിന് അമല പോളുമായി സാരൂപ്യം കണ്ടെത്താൻ ഈ പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് എളുപ്പത്തിൽ കഴിയുന്നുണ്ട്. മറ്റു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസുകളായ അനുകരിക്കുക, പകർത്തുക എന്നിവ അമല പോളെന്ന വ്യക്തിയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി ഈ പ്രേക്ഷക അനുവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാൻ കഴിയുന്നു.

മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ നായിക/നടിമാരോട് വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായി സാരൂപ്യം കണ്ടെത്തുന്നതിനേക്കാളുപരി കഥാപാത്രങ്ങളോടാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ സാരൂപ്യം കണ്ടെത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ വ്യക്തിത്വം, ജീവിത ശൈലികൾ എന്നിവയോട് ആരാധനയും ഭക്തിയും മാത്രമേ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാകുന്നുള്ളൂ. മറ്റു സിനിമാറ്റിക് ഫാന്റസീസുകൾ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്നില്ലയെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. നടികൾക്ക് തങ്ങളുമായി ചില രൂപസാദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അപരമായ വ്യക്തിത്വമുള്ളയാളാണെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ പ്രബലമായിട്ടുണ്ട്.

നടിമാരുടെ സൗന്ദര്യം, വസ്ത്രധാരണം, ചമയം എന്നിവ സ്ഥിരമായി ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതുപോലെ നിത്യജീവിതത്തിലേക്ക് പകർത്തുകയല്ല മറിച്ച് തങ്ങൾക്ക് യോജിച്ചതെന്നു തോന്നുന്നവമാത്രമേ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളൂവെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നു. 'മാന്യമായ, യോജിച്ച, അമിതമല്ലാത്ത' തുടങ്ങിയ പദപ്രയോഗങ്ങൾ വസ്ത്രങ്ങളുടേയും ചമയങ്ങളുടേയും അനുവർത്തനശീലത്തെക്കുറിച്ച് ചോദിക്കുമ്പോൾ തുടർച്ചയായി നടത്തികൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. തങ്ങളുടെ സാംസ്കാരിക പരിസരവുമായി ചേർന്നുപോവുന്ന/'ശ്ലീല'മായ വസ്ത്രങ്ങളും ജീവിതശൈലിയുമാണ്

തങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതെന്ന് ഇവർ പരോക്ഷമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നടിമാരുടെ സൗന്ദര്യത്തെമാത്രം ആരാധിക്കുകയും ആഗ്രഹിക്കുകയും അതിനുവേണ്ടി വസ്ത്ര-ചമയശീലങ്ങൾ (പ്രധാനമായും വസ്ത്രങ്ങൾ) തങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ അനുരൂപമാക്കുകയുമാണ് (adapt) മലയാളിസ്ത്രീ പ്രക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. തങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തരാണെന്ന് കാണിക്കുന്നതിനുള്ള നിരന്തരശ്രമങ്ങൾ സ്ത്രീകൾ നടത്തുന്നു. നടിമാരോട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള അന്യതാബോധം പ്രകടമായി മനസിലാക്കാൻ ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നുണ്ട്.

4.1.4 മലയാളിസ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം

മതം, വിദ്യാഭ്യാസം, പ്രായം, സ്ഥലം എന്നീ ഡെമോഗ്രാഫിക് ചലനാങ്കങ്ങൾ മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ പ്രേക്ഷകനോട്ടങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് അന്വേഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ വൈവാഹികാവസ്ഥ നോട്ടങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമായി വർത്തിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും മനോഭാവത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിമുഖം നടത്തുന്ന സമയത്തുള്ള ചോദ്യങ്ങളോട് മറുപടി പറയാൻ വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ (30 മുതൽ 35 വയസ് വരെ) വിമുഖത പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. നേരിട്ടുള്ള ചോദ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് ധാരാളം ഉപചോദ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് അന്വേഷണം സാധ്യമായത്. ഗവേഷകയുടെ പിയർ ഗ്രൂപ്പായ സ്ത്രീകൾക്ക് ചോദ്യങ്ങളോട് സ്വതന്ത്രമായി ഉത്തരം പറയാൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ അനാവൃതമാകുന്ന സ്ത്രീശരീരവും ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളും കാണുമ്പോൾ പുരുഷന്റെ നോട്ടങ്ങളിലേക്കും പിന്നീട് സ്ത്രീയുടെ നോട്ടങ്ങളിലേക്കും ചാഞ്ചാടുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരാണ് (മൾവി, 1989) മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രേക്ഷകരെന്ന് പറയാൻ സാധിക്കുകയില്ല. സ്ത്രീയുടെ നോട്ടങ്ങളിലേക്ക് പുരുഷന്റെ ശരീരവും കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. നോട്ടങ്ങളുടെ കർതൃത്വം പുരുഷനിൽ മാത്രം ഒതുക്കി നിർത്തുന്ന വീക്ഷണങ്ങളും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തെറ്റാണെന്ന് പറയേണ്ടി വരുന്നു. സ്ത്രീ-പുരുഷ ശരീരത്തേയും നോട്ടങ്ങൾക്കു വിധേയമാക്കുന്നതിനും ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സ്ത്രീകൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളിലെ പുരുഷന്റെ പങ്കാളിയായ സ്ത്രീ നിഷ്ക്രിയയാണെങ്കിൽപ്പോലും ഇത് നോട്ടത്തിലൂടെയുള്ള ആനന്ദത്തിനു വിഘാതമാവുന്നില്ല.

സ്ത്രീ ശരീരത്തെ ശ്ലീല-അശ്ലീല മനോവിചാരത്തോടെ കാഴ്ച്ചയ്ക്ക് ശേഷം വേർതിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും (അബോധ മനസിൽ ഈ നിർണയം അടിയുറച്ച നിൽക്കുന്നതാണെങ്കിൽക്കൂടിയും നോട്ടം സാധ്യമാക്കുന്ന വേളയിൽ ഈ വേർതിരിവ് ആനന്ദത്തിനും ആഹ്ലാദത്തിനും ബുദ്ധിമുട്ടാവുന്നതിനാൽ ഒഴിവാക്കി നിർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. ഒളിഞ്ഞുനോട്ടക്കാരിയെന്ന കർതൃത്വം മാത്രമാണ് ഒറ്റയ്ക്കും സമാന ചിന്താഗതതിയുള്ളവരുമായി ഒരുമിച്ചിരുന്ന് ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയ്ക്കുണ്ടാവുന്നത്.) മൾവി (1989) സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ നിഷ്ക്രിയമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനോടുള്ള തിരിച്ചറിയപ്പെടൽ എന്നതിലുപരിയായി സ്വപീഡനാഹ്ലാദത്തിലൂടെയുള്ള ഐക്യപ്പെടൽ എന്ന നിലയിലുള്ള പ്രേക്ഷക നോട്ടമല്ല ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നതെന്നു മനസിലാക്കാം. തീർത്തും അപരമായ ശരീരങ്ങളിലേക്കാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നോട്ടം സാധ്യമാക്കുന്നത്. പുരുഷശരീരത്തോടും ഈ അപരിചിതത്വം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കുറ്റബോധത്തോടെ വിഷമസന്ധിയിലിരുന്ന് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന അവസ്ഥ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്നില്ല. വളരെ സക്രിയമായ പുരുഷ നോട്ടത്തിനു സമാനമായ കർതൃത്വം സ്ത്രീ നോട്ടങ്ങൾക്കുമുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാവുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിലേക്കു നോക്കുന്നത് ഒട്ടും അരോചകമായി മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു തോന്നുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ സ്ത്രീ അപരസ്ത്രീയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുമായി/പ്രധാനമായും കഥാപാത്രവുമായി സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി ഫാന്റസീസുകൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിഷ്ക്രിയമായ അനുകരണമോ, സാദൃശ്യപ്പെടലോ ആയി അവ മാറുന്നില്ലെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സക്രിയ നോട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയുടെ നോട്ടം നിലനിൽക്കുന്നത്. സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസുകൾ നടപ്പിൽ വരുത്തുന്നതും സക്രിയമായിട്ടു തന്നെയെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽ നിന്നും മനസിലാക്കുന്നു. വസ്ത്രധാരണങ്ങൾ, ചമയങ്ങൾ എന്നിവ തങ്ങളുടെ ആദർശബോധങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് അനുരൂപമാക്കുക എന്ന പ്രവർത്തിയാണ് ഓരോ പ്രേക്ഷകരും ചെയ്യുന്നത്. ആദർശബോധങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നും, സമൂഹ ജീവിതത്തിൽ നിന്നും അബോധമായി വ്യക്തി പഠിച്ചെടുത്ത പാഠങ്ങളും വിശ്വാസവും തന്നെയെങ്കിലും അവയക്ക് അനുരൂപമായ വിധം/തങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ രീതിയിൽ

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് ഈ സങ്കൽപ്പനങ്ങളെ സ്വാംശീകരിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയ സക്രിയമാണെന്ന് സമ്മതിക്കേണ്ടി വരുന്നു.

സമൂഹത്തിന്റെ പെരുമാറ്റച്ചട്ടങ്ങൾ പാലിക്കാത്ത/അതിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നലുണ്ടാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളെ കാഴ്ച്ചവസ്തുവായി നോക്കിക്കാണുന്നതിലും അവയിൽ ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നതിലും മലയാളി പ്രേക്ഷകർക്ക് ബുദ്ധിമുട്ടനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. എന്നാൽ ആനന്ദത്തിനു വിഘാതമായിരിക്കാൻ ഈ കാഴ്ച്ച ഒറ്റയ്ക്കോ, തുല്യ മനസ്ഥിതിയുള്ള വ്യക്തികളോടൊപ്പമോ (പിയർ ഗ്രൂപ്പ്), ജീവിത പങ്കാളിയൊടൊപ്പമോ ആയിരിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞു നോക്കൽ ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ സുഗമമായി നടക്കുന്നു.

കുടുംബം - മുതിർന്നവരും, കുട്ടികളും, അപരിചിതർ എന്നിവരോടൊപ്പമുള്ള ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ച്ച സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ അരോചകത്വം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്നതിൽ ബുദ്ധിമുട്ടനുഭവിക്കേണ്ടിവരുകയും ചെയ്യുന്നു. സാമൂഹിക കാഴ്ച്ചപ്പാടിലും കുടുംബമൂല്യങ്ങളിലും ഇത്തരം നോട്ടങ്ങൾ പാപവും, ദോഷകരവുമാണെന്ന പൊതുബോധം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അടിയുറച്ചുപോയ ഈ സാമൂഹികചിന്തയാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളും സ്ത്രീശരീര പ്രദർശനവും ആസ്വദിക്കുന്നതിലുള്ള മാനസിക തടസമായി മാറുന്നത്.

മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള നോട്ടങ്ങളെ പുരുഷ നോട്ടങ്ങൾ സ്ത്രീ നോട്ടങ്ങൾ എന്നീ രീതിയിലുള്ള വ്യവച്ഛേദം ആവശ്യമില്ലാത്തതാണെന്ന് അനുമാനിക്കേണ്ടി വരും. സ്വപീഢനാഹ്ലാദത്തിലൂടെയുള്ള ഐക്യപ്പെടലോ പുരുഷ മനോഭാവത്തോട് ചേർന്നുനിന്നുള്ള നോട്ടമോ ആയിരിക്കില്ല പ്രേക്ഷകയുടെ നോട്ടങ്ങൾ. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങൾ വളരെ സക്രിയമായ ഒന്നാണെന്നു പറയേണ്ടിവരും. പുല്ലിംഗ മനോഭാവത്തോടെയുള്ള നോട്ടമാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ നടക്കുന്നതെങ്കിൽ പുരുഷന്റെ ശരീരം ഈ നോട്ടങ്ങൾക്ക് വിധേയമാവുന്നതിനുള്ള സാധ്യതയില്ലെന്ന് കരുതേണ്ടിവരും. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷന്റെ ശരീരത്തിലേക്കും ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം ചെല്ലുന്നുണ്ട്. ഹെട്രോസെക്ഷ്വൽ രീതിയിലുള്ള നോട്ടങ്ങൾക്കൊപ്പം തന്നെ ഹോമോസെക്ഷ്വൽ നോട്ടങ്ങളും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്നുണ്ട്. മോഡലസ്കി (1988) പറയുന്ന ലിംഗ കർക്കശമില്ലാത്ത സാരൂപ്യത്തിനുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക മനോനിലയാവാം ഇതിനു കാരണം. എങ്കിലും പുരുഷ നോട്ടങ്ങളെന്ന രീതിയിൽ ഈ നോട്ടങ്ങളെ ചുരുക്കാൻ കഴിയില്ല. പുരുഷ നോട്ടങ്ങളിൽ സ്ത്രീരൂപം

വസ്തുവെന്ന നിലയിലാണ് പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇത് തന്നിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തയായ/സാദൃശ്യപ്പെടാൻ സാധ്യതയുള്ള ഒരു രൂപമാണ് (ചില അവസരങ്ങളിൽ മാത്രമേ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയോട് പ്രേക്ഷകക്ക് സാദൃശ്യങ്ങൾ തോന്നുന്നുള്ളു). താദാത്മ്യപ്പെടൽ നടക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രം 'വ്യത്യസ്തയെന്നും/ആൺ കുട്ടി സ്വഭാവമുള്ളതെന്നും' ചലച്ചിത്രം വിളിക്കുന്ന/തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളോടാണെന്നു കാണാം. സാദൃശ്യപ്പെടലെന്നും പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളോടല്ല. ഈ വസ്തുതകളിൽ നിന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിഷ്ക്രിയമായി നിൽക്കുന്ന രൂപമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുടേതെന്നും ആയതിനാൽ പുരുഷ നോട്ടത്തിലൂടെയുള്ള ആനന്ദത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും ഈ നോട്ടമെന്ന അനുമാനത്തിലും എത്തിച്ചേരേണ്ടി വരുന്നു.

പുരുഷനോട്ടങ്ങളെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സ്ത്രീപക്ഷ നോട്ടങ്ങൾ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ താരതമ്യേന കുറവാണെന്ന് കാണാം. നോട്ടത്തിലൂടെ ആനന്ദത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനഘടകമായി വർത്തിക്കുന്നത് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയുടെ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലമാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്ന് മനസിലാകുന്നു. സമൂഹം നിർമിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന ആദർശമര്യാദകളുടെയും അടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷക/പ്രേക്ഷകനുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു.

4.2 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം രണ്ട്

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയത ലഭിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം എങ്ങനെയെന്ന് കണ്ടെത്തുക

തിരഞ്ഞെടുത്ത ഏഴ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെ സമഗ്രമായി ഉള്ളടക്ക വിശകലനം ചെയ്യുകയും അനുമാനത്തിലെത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്തു. ഏഴ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേയും സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഏറെ വ്യത്യസ്തരായി തോന്നുന്നുവെങ്കിലും ഇവയിൽ ചില ഏകതാനത കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ എല്ലാ പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സാമാന്യവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയില്ല. എങ്കിലും മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഇതുവരെയുണ്ടായിട്ടുള്ള സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ ചരിത്രവുമായും പൊതുസവിശേഷതകളുമായും തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ സാമ്യം പുലർത്തുന്നതായി നിരീക്ഷണത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. ഇതിൽനിന്ന് സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ മാതൃകാസ്വഭാവങ്ങളും, കഥാപാത്ര

പരിണാമവും സമാനതകൾ പുലർത്തുന്നവയും പ്രബലവുമാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

4.2.1 പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്

2010ൽ രഞ്ജിത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്. മമ്മൂട്ടി, പ്രിയാമണി, ഇന്നസെന്റ്, ഖുശ്ബു, ശശി കലിംഗ എന്നിവർ പ്രധാന വേഷങ്ങളിലെത്തുന്ന ചിത്രത്തിൽ പ്രാഞ്ചി ഫ്രാൻസിസ് പുണ്യാളനോട് തന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നതാണ് ഇതിവൃത്തം. തൃശ്ശൂർ ഭാഷയും പശ്ചാത്തലവും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം ചെറമ്മൽ ഫ്രാൻസിസ് എന്ന കച്ചവടക്കാരന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും അയാൾ നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധികളെക്കുറിച്ചും വളരെ ഹാസ്യാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

പത്മശ്രീ

ചലച്ചിത്രത്തിൽ വലിയൊരിടം പത്മശ്രീയെന്ന പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിന് ലഭിക്കുന്നില്ല. പുണ്യാളനുമായുള്ള നായകന്റെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ജീവിതത്തിലെ പല സംഭവങ്ങളും സംസാരിക്കുന്ന കൂട്ടത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രമാണ് പത്മശ്രീ. എന്നാൽ പഠനവിധേയമാക്കിയ മറ്റു ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഇവർ വ്യത്യസ്തയാണെന്ന് നിരീക്ഷണത്തിൽ നിന്നു മനസ്സിലാക്കാം. തന്റെ തൊഴിലിൽ (ഇൻറീരിയർ ഡിസൈനിംഗ്) വൈദഗ്ധ്യം പുലർത്തുന്ന, സ്വയം പര്യാപ്തത നേടിയ സ്ത്രീയാണ് പത്മശ്രീ. സാമ്പത്തിക പ്രതിസന്ധികൾക്കിടയിലും ഓട്ടിസം ബാധിച്ച കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി ധനസമാഹരണത്തിനായി പെയിൻറിംങ് പ്രദർശനം നടത്തുന്നതിൽ നിന്ന് പത്മശ്രീയുടെ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധത വ്യക്തമാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 16 സെക്കന്റ്	സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു	വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു, പെയിന്റിങ് എക്സിബിഷൻ ഉദ്ഘാടനം ചെയ്യാൻ നായകനെ നിർബന്ധിക്കുന്നു	അകം	ഡോ. ഓമന, നായകൻ എന്നിവരുടെ ഒപ്പം.

പട്ടിക- 4.2.1

സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകളിൽനിന്നും ആംഗ്യങ്ങളിൽനിന്നുമെല്ലാം സ്വയം പര്യാപ്തത നേടിയ സ്ത്രീയുടെ ആർജവം പ്രകടമാവുന്നുണ്ട്. പത്മശ്രീയുടെ ആത്മവിശ്വാസം നായകനായ ഫ്രാൻസിസിലും മതിപ്പ് സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
16 സെക്കന്റ്	നായകനും കൂട്ടരും സംസാരിക്കുന്നത് തടസപ്പെടുത്തുന്നു	പെയിന്റിങ് വാങ്ങുവാനുള്ള ആലോചന തടയുന്നു. നായകനോട് പെയിന്റിങിനെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായമന്വേഷിക്കുന്നു	അകം	നായകനിൽ നിന്ന് ക്യാമറ പത്മശ്രീയിലേക്ക് ഫോക്കസ്ഡ് ആവുന്നു. ഡോ.ഓമന, നായകൻ, നായകന്റെ കൂട്ടുകാർ എന്നിവരുടെ നോട്ടം
6സെക്കന്റ്	ജീപ്പ് ഓടിച്ചു വരുന്നു		പുറം	ഫ്രെയിമിൽ ഒറ്റക്ക്
1 മിനുട്ട് 17 സെക്കന്റ്	പെയിൻറിംങ് നായകനു കൊടുക്കുന്നു. നായകനെ കെട്ടിപിടിക്കുന്നു. വീടിനുള്ളിലേക്ക് കയറി പോവുന്നു	പെയിന്റിങ് എക്സിബിഷനെക്കുറിച്ചു പറയുന്നു. നായകന്റെ വീടിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു. പെയിൻറിംങ് സ്ഥാപിക്കുന്നതിനുള്ള സ്ഥലം സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നു	പുറം-അകം	നായകൻ, നായകന്റെ കൂട്ടുകാർ എന്നിവരോടൊപ്പം. നായകൻ, നായകന്റെ കൂട്ടുകാർ എന്നിവരുടെ നോട്ടം. നായകനോട് കൈചൂണ്ടി സംസാരിക്കുന്നു. ഈയപ്പന്റെ തോളിൽ കൈയിടുന്നു.

പട്ടിക - 4.2.2

വാർപ്പമാതൃകകളായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ നായകനോട് ഇടപെടുന്നത് പോലെയല്ല പത്മശ്രീയുടെ ഇടപെടൽ. അവരുടെ മേഖലകളിൽ അവർക്കുമാത്രമാണ് മേൽക്കൈ. സ്വയം ഡ്രൈവ് ചെയ്യുന്നതും (അതും സാധാരണയായി പുരുഷൻമാർ ഓടിക്കുന്ന ജീപ്പ്) തന്റെ പെയിന്റിങ് പ്രാഞ്ചിയേട്ടനു സമ്മാനമായി നൽകിയശേഷം കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നതും നായകനെ സ്തബ്ധനാക്കുന്നുണ്ട് (നായകനെ മാത്രമല്ല നായകന് ചുറ്റുമുള്ള പുരുഷൻമാരേയും). തന്റെ ജോലി വൈദഗ്ധ്യത്തിലൂടെ നായകനിൽ മതിപ്പുളവാക്കാൻ പത്മശ്രീക്ക് കഴിയുന്നു. സാധാരണ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നായികയുടെ ജോലി വൈദഗ്ധ്യങ്ങളെ അംഗീകരിക്കാൻ നായകൻ വിമുഖത കാട്ടാറുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ നായകന്റെ ഈ അംഗീകാരത്തിന് വളരെയേറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. പത്മശ്രീ തന്റെ തൊഴിലിൽ മികവുള്ളവളാണെന്നും അതിൽ സന്തോഷം കണ്ടെത്തുന്നവളാണെന്നുമുള്ള സൂചനകൾ ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നു. ഗാനത്തിൽ പ്രാഞ്ചിയുടെ വീടിന് പെയിന്റടിക്കുന്നതും വീട് പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നതും വളരെ ആസ്വാദ്യകരമായിട്ടാണ് പത്മശ്രീ ചെയ്യുന്നത്. വീടൊരുക്കുന്ന-തന്റെ കടമ നിർവഹിക്കുന്ന സ്ത്രീയല്ല അവർ മറിച്ച് തന്റെ തൊഴിൽ അനായാസമായി ആസ്വദിച്ച് ചെയ്യുന്ന ഒരുവളാണ്.

ദൈ ർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തി നു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പു റം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1മിനുട്ട് 55 സെക്കന്റ്	ചുമരിൽ പെയിന്റടിക്കുന്നു. പുറത്തുള്ള ശിൽപങ്ങളെ വണ്ടിയിൽ കയറ്റിവിടുമ്പോൾ ഫ്ളയിങ് കിസ് നൽകുന്നു.ഡാ ൻസ് ചെയ്യുന്നു. നായകന് പുതിയ വസ്ത്രങ്ങൾ നൽകുന്നു. പുതിയ കണ്ണട വച്ചു കൊടുക്കുന്നു.		അകം-പുറം	പ്രവൃത്തികൾ പ്രധാനമായും ചെയ്യുന്നത് പത്മശ്രീയാണ്. നായകൻ നിഷ്ക്രിയനായി നിൽക്കുന്നു. നായകന്റെ വസ്ത്രം, കണ്ണട എന്നിവ ചേർച്ച നോക്കുന്നതിലൂടെ തിരിച്ചു നോട്ടം നടക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ നോട്ടമാണ് പ്രധാനമായും പത്മശ്രീക്ക് നേരേ ഉണ്ടാവുന്നത്. നായകനോടൊപ്പവും ചിലയിടങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കി ലും പ്രധാനമായും ഫ്രെയിമിൽ ഒറ്റയ്ക്ക് വരുന്നു.

പട്ടിക-4.2.3

നായകന്റെ സൗന്ദര്യബോധത്തേയും, വസ്ത്രധാരണത്തേയും മാറ്റാൻതക്ക പ്രാപ്തി പത്മശ്രീക്കുണ്ട്. നായകനിൽ അത്രമേൽ അധികാരത്തോടെ ഇടപെടാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം പത്മശ്രീക്ക് ചലച്ചിത്രം അനുവദിക്കുന്നു. എന്നാൽ നായകന് പത്മശ്രീയോട് ഇടപെടുന്നതിനുള്ള പരിമിതികൾ ധാരാളമുണ്ട്. സാമ്പ്രദായിക നായകന്മാരെപ്പോലെ അധികാരമുള്ള ഒരാളല്ല പ്രാഞ്ചി.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
2 സെക്കന്റ്	Today is my Birthday എന്നെഴുതിയതിന് താഴെ ഇരുന്ന് മെഴുകുതിരി ഊതുന്നു		അകം	ഫ്രെയിമിൽ ഒറ്റയ്ക്ക്. ക്യാമറ മൂവ്മെന്റ് മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്കാണ് പത്മശ്രീയക്ക് പ്രധാന്യം ലഭിക്കുന്നു

പട്ടിക-4.2.4

തന്റെ ജന്മദിനം തനിച്ച് ആഘോഷിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ പത്മശ്രീയുടെ ഒറ്റപ്പെടൽ എന്ന രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കാനാവില്ല. മറിച്ച് ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിതം ആഘോഷിക്കുന്ന സ്ത്രീയായി മാത്രമേ ഇതിനെ കാണാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
3 മിനുട്ട് 46 സെക്കന്റ്	വണ്ടിയിൽ വന്നിറങ്ങുന്നു. ചെക്ക് നൽകുന്നു. നായകനോട് സംസാരിക്കുന്നു.	ചെക്ക് വാങ്ങാൻ നായകനെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. വിവാഹ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. നായകൻ വിവാഹാലോചന മുന്നോട്ടുവയ്ക്കാത്തതിൽ നന്ദി പറയുന്നു. "നിങ്ങളോടെനിക്ക് നന്ദിയുണ്ട്. മറ്റു പുരുഷന്മാരെപ്പോലെ രണ്ടു വാക്കിൽ പ്രൊപ്പോസ് ചെയ്യാത്തതിന്" യാത്ര പറയുന്നു	അകം	നായകന്റെ ഒപ്പം. നായകനു മുന്നിൽ കാൽക്കയറ്റി വച്ചിരിക്കുന്നു. പത്മശ്രീ സംസാരിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറ തിരശ്ചീനമായി സഞ്ചരിക്കുന്നു, നായകനും പത്മശ്രീയും തമ്മിലുള്ള അകലം വ്യക്തമാക്കുന്നു. നായകൻ ചെക്ക് കീറുമ്പോൾ അത്ഭുതപ്പെടുന്ന പത്മശ്രീയുടെ ക്ലോസ് അപ് ഷോട്ട്. യാത്ര പറഞ്ഞിറങ്ങുമ്പോൾ കൂളിംഗ് ഗ്ലാസ് വെക്കുന്നതിലൂടെ മുഖഭാവം പ്രേക്ഷകന് അവ്യക്തമാവുന്നു.

പട്ടിക-4.2.5

മുംബൈയിലേക്ക് തിരിക്കുമ്പോൾ തന്റെ കടങ്ങൾക്ക് പകരം ബോണ്ട് നൽകിക്കൊണ്ടാണ് അവർ പോകുന്നത്. നായകന് തന്റെ ഇഷ്ടം തുറന്നു പറയുന്നതിനുള്ള ഇടം പത്മശ്രീ നൽകുന്നില്ല. തന്റെ ആദ്യ വിവാഹത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾപോലും യാതൊരു വൈകാരികതയുമില്ലാതെയാണ് അവർ സംസാരിക്കുന്നത്. ലളിതവും സരസവുമായിട്ടാണ് അവർ അതിനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത്. തന്റെ ജീവിതത്തെ സ്വയം നിർണയിക്കുന്നതിനുള്ള ധൈര്യവും ആത്മവിശ്വാസവും പത്മശ്രീയിലുണ്ടെന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
9 സെക്കന്റ്	ബന്ധുക്കൾ പറയുന്നത് കേൾക്കുന്നു	ബന്ധുക്കളുടെ നിർദേശങ്ങൾ അനുസരിക്കാമെന്ന് പറയുന്നു.	അകം	പത്മശ്രീയുടെ ക്ലോസ്അപ് ഷോട്ട്. ഈ ഷോട്ടിൽ നിന്ന് അവരുടെ നിസ്സാഹയതയും നീരസവും വ്യക്തമാവുന്നു

പട്ടിക-4.2.6

തൃശ്ശൂർക്കാരിയാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് പത്മശ്രീ സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാട് മുംബൈ എന്ന മെട്രോ നഗരത്തിന്റേതാണ്. പത്മശ്രീയുടെ സ്വയം പര്യാപ്തതയേയും സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തേയും അവർ വരുന്നത് മെട്രോ നഗരത്തിൽ നിന്നാണെന്നുള്ള വസ്തുതകൊണ്ട് സാധൂകരിക്കാൻ കഴിയുന്നു. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ പാലിക്കണമെന്ന് നിഷ്കർഷിക്കപ്പെടുന്ന സ്വഭാവരീതിയിലോ, സ്വത്വത്തിലോ മുംബൈയിൽ ജീവിച്ച സ്ത്രീയുടെ സ്വത്വത്തെ ഒതുക്കിനിർത്താനാവില്ലെന്ന കാരണം കൊണ്ടുതന്നെയാണ് പത്മശ്രീ മെട്രോനഗരവാസിയാവുന്നത്. കേരളത്തിലെ വീടിനുള്ളിലേക്ക് വരുമ്പോൾ നിലനിൽക്കുന്ന സാമ്പ്രദായിക അധികാരഘടനയിൽ പത്മശ്രീ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. കുടുംബവുമായുള്ള ഇടപെടലുകളിൽ നിശബ്ദയാവുന്നതും നിർദേശങ്ങൾ അനുസരിക്കുന്ന ഒരാളായി നിൽക്കുന്നതും കാണാം. കുടുംബത്തിലെ മുതിർന്ന സ്ത്രീക്ക് അവിടെ അധികാരമുണ്ട്. പത്മശ്രീയുടെ ചെറിയമ്മ ബാക്കിയുള്ള പുരുഷകുടുംബാംഗങ്ങളോടൊപ്പം അധികാരം പങ്കിടുന്ന ആളാണ്. വള്ളുവനാടൻ ഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുന്ന ഇവർ കേരളത്തിലെ സവർണ കുടുംബത്തിലെ, മരുമക്കത്തായ സമ്പ്രദായം പിന്തുടരുന്ന അംഗമാണെന്ന് ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തം. മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിച്ചിരിക്കുന്ന സവർണകുടുംബ വ്യവസ്ഥയേയും

അവിടത്തെ പെണ്ണിടത്തേയും ഏറെയൊന്നും മാറ്റിനിർത്താൻ പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ് എന്ന ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നില്ലെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

വിവാഹമോചനത്തിന് തയ്യാറായി നിൽക്കുന്ന പത്മശ്രീക്ക് വിവാഹത്തെക്കുറിച്ചും പുരുഷന്മാരെക്കുറിച്ചും മതിപ്പൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ ഫ്രാൻസിസ് എന്ന പ്രാഞ്ചി മറ്റുള്ള പുരുഷന്മാരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ ഒരാളാണെന്ന് പത്മശ്രീ അംഗീകരിക്കുന്നു (1 മണിക്കൂർ 28 മിനുട്ട് 54 സെക്കന്റ്- 1 മണിക്കൂർ 33 മിനുട്ട് 34 സെക്കന്റ്, പട്ടിക-4.2.5).

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 9 സെക്കന്റ്	ഫോൺ വിളിക്കുന്നു, സുഹൃത്തിനോട് സംസാരിക്കുന്നു	തരുൺ മിശ്രയുമായിട്ടുള്ള വിവാഹമോചനം നേടിയത് അറിയിക്കുന്നു. നായകനോടുള്ള കടം തീർത്ത് സ്വന്തം വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്നത് പറയുന്നു. നായകനോട് പ്രൊപ്പോസ് ചെയ്യുമെന്നും നായകൻ സമ്മതിച്ചാൽ ജീവിതം അയാളൊടൊപ്പം ജീവിച്ചു തീർക്കുമെന്നും പറയുന്നു.	അകം	സുഹൃത്തിനോടൊപ്പം എന്നാൽ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് പത്മശ്രീയെയാണ്

പട്ടിക-4.2.7

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനം കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാനുള്ള നായികയുടെ തീരുമാനം വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. അതിന് മുൻകൈ എടുക്കുന്നതും പത്മശ്രീയാണ്. കേരളത്തിലെ കുടുംബത്തിനുള്ളിലേക്കുള്ള പത്മശ്രീയുടെ തിരിച്ചുവരവാണ് ചിത്രത്തിൽ നടക്കുന്നത്.

പ്രാഞ്ചിയേട്ടനും സ്ത്രീകളും

പേരുള്ള, തന്മ വ്യക്തമാക്കുന്ന രണ്ടേ രണ്ട് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളേ ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ളൂ- പത്മശ്രീയും, പ്രാഞ്ചിയുടെ സ്കൂൾക്കാലത്തെ നഷ്ട പ്രണയിനിയായ ഡോ.ഓമനയും. ഒരുപാട് കുറവുകളുള്ള ഒരാളാണ് നായകനായ ചെറമ്മൽ ഫ്രാൻസിസ് എന്ന പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ. വിദ്യാഭ്യാസമില്ലാത്ത സൽപ്പേരില്ലാത്ത സമൂഹത്തിൽ ബഹുമാന്യനല്ലാത്ത ഒരാളാണയാൾ. നിലനിൽക്കുന്ന നായകസങ്കല്പത്തിൽ ഇത്തരത്തിൽ പരിഹാസ്യനായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന

നായകന്മാർ വിരളമാണ്. അയാളുടെ സഭാകമ്പം, സൽപേരിനും സ്ഥാനമാനങ്ങൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള പരാക്രമങ്ങൾ എന്നിവ ഓമനയ്ക്കും, പത്മശ്രീക്കുമൊഴിച്ച് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും ചിരിക്കാൻ വകനൽകുന്നുണ്ട്. നായകന്റെ അപകർഷതകളിൽ നിന്ന് രക്ഷനേടാൻ ഒരുപരിധിവരെ ഈ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നുമുണ്ട്. വൈകാരികമായ ആശ്രയത്വവും ഉപദേശങ്ങളും പ്രാഞ്ചിക്ക് നൽകാൻ ഡോ. ഓമനയ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഡോ. ഓമന എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശക്തിയെന്നോ, നായകന്റെ ബലഹീനതയെന്നോ ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിനവസാനം നായകന് പുണ്യാളൻ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദർശനങ്ങളിലൊന്ന് ഓമനയുടെ പരപുരുഷ ബന്ധമാണ്. നായകന് അപ്രാപ്യമായ/മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ 'കുലീനത' പ്രേക്ഷകന് മുന്നിൽ ഇല്ലാതാവുന്നു. അതുവരെ നായകന് ഒരുപടി മുകളിൽ നിലകൊണ്ടിരുന്ന കഥാപാത്രം നായകന് യോഗ്യയല്ലാത്തവളായി തീരുന്നുണ്ട്.

4.2.2 സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ

2011ൽ ആഷിഖ് അബു സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ. ശ്വേത മേനോൻ, ലാൽ, മൈഥിലി, ആസിഫ് അലി, ബാബുരാജ്, വിജയരാഘവൻ എന്നിവർ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം ഭക്ഷണത്തിന്റെ രുചിയേയും വൈവിധ്യങ്ങളേയും പ്രതിപാദിക്കുന്നു. പുരാവസ്തു വകുപ്പിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന ഭക്ഷണപ്രിയനായ കാളിദാസന്റേയും ഡബ്ബിംഗ് ആർട്ടിസ്റ്റും ഭക്ഷണപ്രിയയുമായ മായയുടേയും പ്രണയവും ജീവിതവും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യ പ്രമേയമാവുന്നു. മൊബൈലിലൂടെ പരിചയപ്പെടുന്ന ഇവർ തെറ്റിദ്ധാരണകൾ ഒഴിവായി നേരിട്ട് കണ്ടുമുട്ടുന്നതും ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

മായ

മുപ്പത് വയസ്സിനു മുകളിൽ പ്രായമായ അവിവാഹിതയായ സ്ത്രീയാണ് മായ. കല്യാണപ്രായം കഴിഞ്ഞ സ്ത്രീയാണ് മായയെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പലയിടങ്ങളിലും വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. വിവാഹം കഴിക്കാത്തതിന്റെ നൈരാശ്യം മായയുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
2 മിനുട്ട് 7 സെക്കന്റ്	സുഹൃത്തുക്കളോട് സംസാരിക്കുന്നു. മദ്യപിക്കുന്നു	ആദ്യത്തെ പ്രണയത്തെക്കുറിച്ചും വിവാഹം നടക്കാതിരുന്നതിനെക്കുറിച്ചും പറയുന്നു. ഇപ്പോഴുള്ള പുരുഷ സമീപനങ്ങളോടുള്ള അനിഷ്ടം പറയുന്നു.	പുറം	ക്യാമറ ഹൈ ആങ്കിളിൽ കുറച്ച് നേരം നിൽക്കുന്നു. പിന്നീട് സുഹൃത്തുക്കളും മായയും ഇരിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ വിശദമാക്കുന്നതിന് തിരശ്ചീനമായി സഞ്ചരിക്കുന്നു. മായ തന്റെ വിഷമങ്ങൾ പറയുമ്പോൾ ക്യാമറ മായയിലേക്കുമാത്രം ഫോക്കസ് ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പട്ടിക-4.2.8

മദ്യപിക്കുന്ന, മദ്യപിച്ച് ബോധം മറയുന്ന സ്ത്രീയാണ് മായ, തനിക്ക് ഹാങ്ങോവറുണ്ടെന്ന് സഹപ്രവർത്തകരായ പുരുഷന്മാരോട് പറയാൻ യാതൊരു പ്രശ്നവും അവർക്ക് തോന്നുന്നില്ല. സമൂഹത്തിലെ സദാചാര മൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽനിന്ന് വഴിമാറിയാണ് മായ നടക്കുന്നത്. പാചകം ആസ്വദിക്കുന്ന മായ, വീട്ടുജോലികൾ സന്തോഷത്തോടെ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പേയിംഗ് ഗസ്റ്റായി താമസിക്കുന്ന വീട്ടിൽ നിഷ്കർഷതയോടെ ചെയ്തു തീർക്കേണ്ട, കർത്തവ്യങ്ങളല്ല ഇതൊന്നും. വീട്ടിനകത്തെ സ്ത്രീയ്ക്ക് നിഷ്കർഷിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് ഹെട്രോനോർമാറ്റീവ് സമൂഹം കരുതിവച്ചിരിക്കുന്ന തൊഴിലുകൾ ചെയ്തു തീർക്കാൻ ബാധ്യതയില്ലാത്ത ഒരുവളാണ് മായ. ഇവിടെ മായതന്നെയാണ് തന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. പാചക നിപുണനായ ബാബുവും, പാചകം ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന നായകനായ കാളിദാസനും, നാടൻ രുചിക്കൂട്ടുകളറിയുന്ന ആദിവാസി മൂപ്പനും, മാഗിയാന്റിയുടെ ബ്യൂട്ടിപാർലറിലെ പുരുഷ സഹായിയുമെല്ലാം ഹെട്രോനോർമാറ്റീവ് സമൂഹം കൽപ്പിച്ച് പോരുന്ന ആശയങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
13 സെക്കന്റ്	വണ്ടിയോടിക്കാൻ തയ്യാറായി നിൽക്കുന്നു. സംസാരിക്കാൻ വരുന്ന ഡ്രൈവിങ് ഇൻസ്ട്രക്ടറോടു ദേഷ്യപ്പെടുന്നു	ഡ്രൈവിങ് ഇൻസ്ട്രക്ടറോടു ദേഷ്യപ്പെട്ട് കൊണ്ട് മാറി നിൽക്കാൻ പറയുന്നു	പുറം	ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിലാണ് മായ എങ്കിലും ക്യാമറ പ്രധാനമായും ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് മായയെയാണ്.
49 സെക്കന്റ്	ഫോണിൽ നായകനെ ചീത്ത വിളിക്കുന്നു	" ആണാണെന്ന് പറഞ്ഞ് മീശയും താടിയും വച്ചു നടക്കുന്ന ജന്തു. തന്നെ പോലുള്ളവർക്ക് ഒരു വിചാരമുണ്ട് ഏതു പെണ്ണിനേയും പുളിമാങ്ങ തീറ്റിക്കാമെന്ന്"	അകം	മായ ഫ്രെയിമിൽ ഒറ്റക്കല്ല എന്നാൽ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് മായയെയാണ്.
1 മിനുട്ട് 42 സെക്കന്റ്	ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നു. ടെക്നീഷ്യന്റെ പ്ലെയിറ്റിൽ വെള്ളം ഒഴിക്കുന്നു.		അകം	ഫ്രെയിമിൽ മായ ഒറ്റയ്ക്കല്ല പക്ഷേ ഫോക്കസ്ഡ് ആവുന്നത് മായ മാത്രമാണ് (ടെക്നീഷ്യൻ വരുമ്പോൾ അയാളും). ഓവർ ദ ഷോൾഡർ ഷോട്ട്

പട്ടിക-4.2.9

തന്റെ സ്വാകാര്യതയിൽ അനുവാദമില്ലാതെ ഇടപെടുന്നവരെ പ്രതിരോധിക്കാനുള്ള ശക്തി മായയ്ക്കുണ്ട്. ഡ്രൈവിങ് ലൈസൻസ് എടുക്കാൻ ചെല്ലുമ്പോൾ ഡ്രൈവിങ് പഠിപ്പിക്കുന്നയാളുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ അസ്വസ്ഥത തോന്നുന്ന മായ അതിശക്തമായിത്തന്നെ അതിനെ പ്രതിരോധിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി ഫോണിൽ വിളിച്ച് സംസാരിക്കുമ്പോഴും തുടർന്ന് ദേഷ്യപ്പെടുമ്പോഴും നായകനായ കാളിദാസനെ ഒരു നിമിഷത്തേക്കെങ്കിലും നിശബ്ദനാക്കാൻതക്ക രീതിയിൽ സംസാരിക്കാൻ മായയ്ക്കു കഴിയുന്നു. സഹപ്രവർത്തകന്റെ ലൈംഗികച്ചുവയുള്ള സംഭാഷണത്തിനോട് മായ എതിർപ്പു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് അയാളുടെ

ഭക്ഷണത്തിൽ വെള്ളം ഒഴിച്ചുകൊണ്ടാണ്. തന്റെമേലുള്ള യാതൊരു അധികാര പ്രയോഗങ്ങളേയും മായ അനുവദിക്കുന്നില്ല.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 46 സെക്കന്റ്	ബ്യൂട്ടി പാർലറിൽ പുസ്തകം മറിച്ചുകൊണ്ട് ഇരിക്കുന്നു. കരയുന്നു	ജീവിതം മടുത്തുവെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കരയുന്നു. ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിച്ചാൽ എന്താണ് കുഴപ്പമെന്ന് ചോദിക്കുന്നു.	അകം	ഫ്രെയിമിൽ ഒരുപാട് ആളുകളുണ്ട് (വളരെ ഇടുങ്ങിയ സ്ഥലമാണെന്ന സൂചന). മായയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമില്ല. മായ സംസാരിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ മാത്രമാണ് ഫോക്കസ്ഡാവുന്നത്. മിഡ് ഷോട്ടിലേക്കും ക്ലോസപ്പിലേക്കും ക്യാമറ മാറി മാറി സഞ്ചരിക്കുന്നു

പട്ടിക-4.2.10

വിവാഹപ്രായം തെറ്റിയ സ്ത്രീ എന്ന സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവത്തിനോട് മാത്രമാണ് മായ പൊരുതിത്തോൽക്കുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ മായ അതിവൈകാരികമായി പ്രതികരിക്കുന്നുമുണ്ട്. സ്ത്രീയെ യൗവ്വനാരംഭത്തിൽത്തന്നെ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കണമെന്ന സാമ്പ്രദായിക ചിന്തയെ നായികയിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് മറ്റൊരു സ്ത്രീയാണെന്നുള്ളതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നായികാ ശുദ്ധസങ്കൽപ്പവാദങ്ങൾക്കും, സൗന്ദര്യ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കും പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന നായികയാണ് സാൾട്ട് എൻ പെപ്പറിലെ നായിക.

മായയും മറ്റു സ്ത്രീകളും

വിവാഹം നടക്കാതിരിക്കുന്ന, യൗവ്വനത്തിന്റെ അവസാനദശയിൽ എത്തിനിൽക്കുന്ന നായികയായ മായയുടെ അപരയാണ് മീനാക്ഷി. മീനാക്ഷിയുടെ സൗന്ദര്യവും പ്രായവുമെല്ലാം ആദർശനായികയെന്ന നിലയിൽ ഉയർത്തിക്കാണിക്കാൻ പാകത്തിലുള്ളതുമാണ്. നായികയാവട്ടെ പുരുഷനോട്ടങ്ങൾ എത്തിച്ചേരാൻ 'പര്യാപ്തമായ' ഒരാളല്ല. ഇവിടെ നായികയ്ക്ക് പകരമായി ഈ നോട്ടങ്ങൾ എത്തിച്ചേരുന്നത് മീനാക്ഷിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
16 സെക്കന്റ്	പാത്രവുമായി കടന്ന് വരുന്നു. എല്ലാവർക്കും പഴംപൊരി നൽകുന്നു	ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ പറയുന്നു.	അകം	മിഡ് ഷോട്ട്. ക്യാമറ താഴെനിന്നും മുകളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. ആ ഷോട്ടിൽ മീനാക്ഷി മാത്രമാണുള്ളത്.

പട്ടിക-4.2.11

ചലച്ചിത്രത്തിലെ നോട്ടങ്ങളുടെ ഭാരവാഹിത്വം വഹിക്കുന്നത് മീനാക്ഷിയുടെ ശരീരമാണെന്ന സൂചന ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നു. "അറ്റൻഷൻ പ്ലീസ്" എന്ന മീനാക്ഷിയുടെ ശബ്ദം ഫ്രെയിമിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടത്തിനോട് മാത്രമല്ല, ഫ്രെയിമിന് പുറത്തിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങളോട് കൂടിയാണെന്ന് പറയാം. പിന്നീട് വരുന്ന പ്രണയ ഗാനരംഗങ്ങളിലും അനാവൃതമാക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീശരീരം മീനാക്ഷിയുടേതാണെന്ന് കാണാം. നായികയുടെ പ്രായമേറിയ ശരീരം ഇത്തരം രംഗങ്ങൾക്ക് യോജിച്ചതല്ലെന്ന പൊതു ചലച്ചിത്രബോധം ഇവിടെ തകർക്കപ്പെടുന്നില്ല.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
4 സെക്കന്റ്	പഴംപൊരി കഴിച്ചുകൊണ്ട് സെറ്റിയിൽ ഇരിക്കുന്നു. പറയുന്നു	പാചകം അറിയില്ലെന്ന ബ്യൂട്ടിപാർലറിലെ സ്ത്രീയുടെ അഭിപ്രായത്തിനു ഉദാസീനമായി ഞാൻ പാചകം പഠിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറയുന്നു.	അകം	ഫ്രെയിമിൽ മീനാക്ഷിയെ കൂടാതെ ആളുകളുണ്ട്.

പട്ടിക-4.2.12

മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഹെട്രോനോർമാറ്റീവ് സമൂഹം കൽപ്പിച്ചുകൊടുത്ത സ്ത്രീ-പുരുഷ കർതൃത്വത്തിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രം തെന്നിമാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീക്ക് പാചകം അറിഞ്ഞിരിക്കണമെന്ന പരമ്പരാഗത വാദത്തിനെ എതിർക്കുന്നില്ല. മീനാക്ഷിക്ക് പാചകം

ചെയ്യാനറിയില്ലെന്നത് കുറ്റപ്പെടുത്തലായിട്ടാണ് ബ്യൂട്ടിപാർലറിലെ സ്ഥിരം ഉപഭോക്താവായ സ്ത്രീ പറയുന്നത്. ഞാൻ പഠിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന ദുർബലമായ പ്രതിരോധമേ മീനാക്ഷി നടത്തുന്നുള്ളൂ. പാചകം സ്ത്രീ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒന്നാണെന്ന കാര്യത്തിൽ മീനാക്ഷിക്ക് തർക്കമൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ നായകന്റെ അപരനായ മനുവിന് പാചകം അറിയാതിരിക്കുന്നത് വളരെ സ്വാഭാവികമായ ഒന്നാണെന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മാഗി, മായ, മീനാക്ഷി എന്നിവർ സാമ്പ്രദായിക കുടുംബ സങ്കല്പത്തിൽ നിന്ന് വിട്ടുതാമസിക്കുന്നവരാണ്. മാഗിയുടെ ഭർത്താവിനെക്കുറിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സൂചനയില്ല. മായ അവിവാഹിതയും, മീനാക്ഷി പഠിക്കുന്നതിനായി കുടുംബത്തിൽ നിന്ന് മാറിത്താമസിക്കുന്ന ഒരാളുമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പുരുഷൻ ഗൃഹനാഥനായിരിക്കുന്ന വീടിന്റെ രീതികൾ അനുശീലിക്കേണ്ട ബാധ്യത മൂവർക്കുമില്ല. സാമ്പ്രദായിക കുടുംബത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളിൽനിന്ന് ഇവർ വ്യത്യസ്തരാവുന്നതും, കുടുംബത്തിനുള്ളിലല്ലാത്ത കാളിദാസനെ അനുസരിക്കേണ്ടിവരാത്തതും ഇതേ കാരണത്തിലാണ്.

4.2.3 അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ

2012ൽ ലാൽജോസ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ. പൃഥിരാജ്, റിമ കല്ലിങ്കൽ, പ്രതാപ് പോത്തൻ, രമ്യ നമ്പീശൻ, നരേൻ, സംവൃത, കലാഭവൻ മണി, സലിംകുമാർ എന്നിവർ പ്രധാന വേഷങ്ങളിലെത്തുന്നു. രവി തരകൻ എന്ന ഡോക്ടറുടെ ജീവിതമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയം. ഉത്തരവാദിത്തമില്ലാത്ത, തന്റെ പ്രൊഫഷനിൽ വൈദഗ്ധ്യമോ ജ്ഞാനമോ ഇല്ലാത്ത രവി തരകന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഡോ. സാമുവൽ വരുത്തുന്ന മാറ്റങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഇതിവൃത്തം.

ദിയ

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം കൂടുതൽ ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നത് ഡോ. രവി തരകനിലാണ്. 'അയാളായ' ഡോ. സാമുവലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന മറ്റൊരു വ്യക്തി. നായികയായി പരിഗണിക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ഈ ചിത്രത്തിലില്ല. എന്നിരുന്നാലും ആഖ്യാനത്തിൽ ചില സംഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് റിമ കല്ലിങ്കൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിയ എന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രമാണ്. നായകനായ ഡോ. രവി തരകന്റെ ജീവിതത്തെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ അനാവൃതമാക്കുന്നത് ദിയയിലൂടെയാണ്. എന്നാൽ ദിയയുടെ

സ്വഭാവമോ വ്യക്തി ചരിത്രമോ ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളോ ഒന്നും തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. രവി തരകന്റെ ജീവിതത്തെ പ്രേക്ഷകരിൽ എത്തിക്കുന്നതിനായി കഥാസങ്കേതത്തിലുള്ള ഒരു ഉപകരണം മാത്രമാണ് ദിയയെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും.

ഡോ. രവി തരകൻ ജോലി ചെയ്തിരുന്ന ആശുപത്രിയുടെ ചെയർമാന്റെ പേഴ്സണൽ സെക്രട്ടറിയാണ് ദിയ (ഒരു പക്ഷേ ദിയ സ്വയം അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതു പോലെ എക്സ് പേഴ്സണൽ സെക്രട്ടറി). നായകനോട് വളരെയധികം ആരാധന പുലർത്തുന്ന ആളാണിവർ. ജോലിയിൽ എത്ര കണ്ട് സമർഥയാണെന്നത് സംശയകരമാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
6 മിനുട്ട്	കോൺഫറൻസിൽ ഇരിക്കുന്നു. ലാപ്പിൽ ടൈപ്പ് ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു . ശബ്ദം കേട്ട് ഞെട്ടുന്നു. എഴുന്നേറ്റ് നിന്ന് രവിക്കുവേണ്ടി സംസാരിക്കുന്നു	നായകന്റെ ആത്മാർഥതയെക്കുറിച്ചും ആശുപത്രി അധികൃതർ നടത്തുന്ന ഗൂഢാലോചനക്കെതിരേയും സംസാരിക്കുന്നു	അകം	കോൺഫറൻസിൽ ദിയയുടെ സ്ഥാനം മറ്റുള്ളവരിൽ നിന്ന് അകലെയാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു(ലോങ് ഷോട്ട്). അധികൃതരുടെ സംസാരം ഓവർ ദ ഹെഡ് ഷോട്ടായി കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ദിയയുടെ പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂവിൽ നിന്ന്). ദിയയുടെ ക്ലോസപ്പ് മുഖഭാവങ്ങൾ. ദിയ സംസാരിക്കുന്നത് എഴുന്നേറ്റ് നിന്നുകൊണ്ടാണ്. ഈ സമയത്ത് ലോങ്ഷോട്ടും ക്യാമറ മൂവ്മെന്റ് തിരശ്ചീനവും ഓവർ ദ ഹെഡുമാണ്

പട്ടിക-4.2.13

കോൺഫറൻസിൽ ആകെ 6 മിനിട്ട് മാത്രമാണ് ദിയ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഈ സമയങ്ങളിലാവട്ടെ ദിയയിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്ന കർതൃത്വം കോൺഫറൻസ് കേൾക്കുക എന്നത് മാത്രമാണ്. അഭിപ്രായം പറയുന്നതിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ദിയയുടെ ജോലിയിൽ

നിഷേധിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. കോൺഫറൻസ് നടക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ വാക്കുതർക്കത്തിനിടയിലുള്ള ഉയർന്ന ശബ്ദം ദിയയെ ഞെട്ടിക്കുന്നുമുണ്ട്. കോൺഫറൻസിലോ തൊഴിലിടത്തിലോ ഒട്ടും അനുയോജ്യയല്ല ദിയയെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ദിയക്ക് അനുയോജ്യമല്ലാത്ത ഇടത്തിലാണ് അവർ നിൽക്കുന്നതെന്ന് ദൃശ്യത്തിലൂടെ പ്രകടമാണ്.

കോൺഫറൻസ് തുടരുന്ന ഘട്ടത്തിൽ നായകനു വേണ്ടി വാദിക്കാൻ ദിയ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അത് ദുർബലമായ ഒന്നാണെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും. അധികൃതരുടെ അധികാരത്തിനോടുള്ള തീർത്തും ദുർബലമായ എതിർത്തുനിൽപ്പാണെന്ന് പറയേണ്ടി വരുന്നു. തന്റെ നിലപാടുകൾ ധൈര്യത്തോടെ പറയുന്നതിനുള്ള ആർജവമായി ദിയയുടെ ഈ ചെയ്തിയെ ന്യായീകരിക്കാമെങ്കിലും പേഴ്സണൽ സെക്രട്ടറിയെന്ന തൊഴിലിന്റെ കർത്തവ്യ നിർവഹണമെന്ന് ഇതിനെ സാധൂകരിക്കാൻ കഴിയില്ല. വളരെ വൈകാരികമായ അഭിപ്രായപ്രകടനം മാത്രമായി ദിയയുടെ എതിർപ്പ് ചുരുങ്ങുന്നത് കാണാം.

ദിയക്ക് നായകനോടുള്ള അനുതാപത്തിനുള്ള കാരണം പിന്നീടുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നുണ്ട്. ആശുപത്രി അധികൃതരുടെ അജണ്ടകളെ (കാലാവധി കഴിഞ്ഞ മെഡിക്കൽ ഉപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുകയെന്ന തീരുമാനം) എതിർക്കാത്ത, വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഭാഗമായിരുന്ന ദിയയെ സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നത് നായകനാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
2 മിനുട്ട് 43 സെക്കന്റ്	നായകനോടൊപ്പം വിശാലിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് പോകുന്നു. നായകനോട് സംസാരിക്കുന്നു. കരഞ്ഞുകൊണ്ട് വണ്ടിയിൽ കയറി ഇരുന്നു കരയുന്നു. നായകൻ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു.	നായകനോട് സൗമ്യതയോടെ വിശാലിന്റെ രോഗവിവരം ചോദിക്കുന്നു. നായകനോട് സോറി പറയുന്നു.	അകം	നായകൻ എഴുന്നേറ്റ് നിന്നുകൊണ്ട് സംസാരിക്കുന്നു. ദിയ ഇരുന്നുകൊണ്ടാണ് സംഭാഷണം കേൾക്കുന്നത്. നായകന്റെയും ദിയയുടെയും ഈ ഉയര വ്യത്യാസം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പട്ടിക-4.2.14

വ്യവസ്ഥിതിയെ എതിർക്കാൻ കൂട്ടാക്കാത്ത-എതിർക്കുന്നതിൽ കാര്യമില്ലെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ദിയയെ മാറ്റിച്ചിന്തിപ്പിക്കുന്നത് രവി തരകനാണ്. അധികൃതരോട് എതിർക്കുന്നതിനുള്ള ആർജവം യഥാർഥത്തിൽ ദിയയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്നത് നായകനിൽനിന്നാണെന്ന് ചലച്ചിത്രം പറയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തെ നായകന്റെ നിരപരാധിത്വം ലോകത്തിന് മുന്നിൽ തെളിയിക്കുന്നതും ദിയയാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിന പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
23 സെക്കന്റ്	കുട്ടിയുടെ അമ്മയെ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലേക്ക്കൊണ്ടുവരുന്നു.		പുറം	ലോങ്ഷോട്ട്, ഹൈ ആംഗിൾ ഷോട്ട് എന്നിവ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ വലിപ്പവും ബഹളവും കാണിക്കുന്നു. ദിയയുടെ മിഡ് ഷോട്ട്, ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽ ഫോക്കസ്ഡാവുന്നു.
29 സെക്കന്റ്	ചാനലിന്റെ ഓഫീസിൽചെല്ലുന്നു	ലൈവ് ടെലികാസ്റ്റ് വേണമെന്ന് പറയുന്നു	അകം	സ്റ്റുഡിയോ റൂമിനുള്ളിൽ അവിടത്തെ ജോലിക്കാരുടെ ഒപ്പമുള്ള ഫ്രെയിനിലാണ് ദിയ. അവിടത്തെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൊന്നും തന്നെ ഏർപ്പെടുന്നില്ല. ക്യാമറയുടെ അടുത്ത് നിൽക്കുന്ന ഒരു ഒബ്ജെക്റ്റ് മാത്രമാണ് ദിയ. സൈഡ് ആംഗിൾ മിഡ് ഷോട്ട്, മിഡ് ഷോട്ട് എന്നിവ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

പട്ടിക-4.2.15

ദിയയുടെ ഈ കർത്തവ്യം ചലച്ചിത്രം ശുഭമായി പര്യവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കാരണമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നായകന്റെ ജീവിതത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്താൻ പര്യാപ്തമായതല്ല. സമൂഹത്തിന്റേയും അധികൃതരുടേയും നീതിന്യായ സംവിധാനത്തിന്റേയും അധികാര മനോഭാവങ്ങൾക്കും അതീതനായ വ്യക്തിയാണ് നായകനായ രവി തരകൻ. അതിനാൽ ദിയയുടെ ഈ പ്രവൃത്തി നായകന്റെ ജീവിതത്തേയോ ചിന്തകളേയോ സ്പർശിക്കുന്നില്ല. രവി തരകന്റെ സാധാരണ സമൂഹത്തിൽനിന്നുള്ള ഉയർന്നു നിൽപ്പ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രകടമാണ്. അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ ഒരിടത്തുമാത്രമാണ് അധികാരം നേരിട്ടിടപെട്ടിട്ടുള്ളത് - രവി തരകൻ വിവാഹം കഴിക്കാൻ പോവുമ്പോൾ പോലീസ് തടയുന്നത്. ഇതിനു ശേഷമുള്ള സംഭവങ്ങളൊന്നും തരകനെ ബാധിക്കുന്ന ഒന്നായി മാറുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ തന്നെ അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ മാത്രമാവുന്നു. മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം അപ്രധാനമാവുന്നു. ചലച്ചിത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയം സാമൂഹ്യസാഹചര്യത്തിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണെങ്കിൽക്കൂടിയും കഥാകേന്ദ്രം രവി തരകന്റെ ജീവിതം മാത്രമായി ചുരുങ്ങുന്നുവെന്നത് വിമർശനബുദ്ധിയോടെ കാണേണ്ടി വരുന്നു.

അയാളും ഞാനും തമ്മിലെ മറ്റു സ്ത്രീകൾ

പേരുള്ള- വ്യക്തമായ ഐഡന്റിറ്റിയുള്ള മൂന്ന് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ദിയ (റിമ കല്ലിങ്കൽ), സൈനു (സംവൃത), സുപ്രിയ (രമ്യ നമ്പീശൻ) എന്നിവർ. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപ്പോലെ ആൻട്രോസെൻട്രിക് ചിത്രമായതിനാൽ ഈ സ്ത്രീകൾക്കൊന്നും ചലച്ചിത്രത്തിൽ വലിയ പ്രാധാന്യമില്ലെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഡോക്ടർ ആവുന്നതിനുമുമ്പും അതിന് ശേഷവുമുള്ള രവി തരകന്റെ ജീവിതത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ മാത്രമായിട്ടാണ് ഈ സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനപ്പുറമുള്ള വ്യക്തിത്വമോ, നിലനിൽപ്പോ ഈ മൂന്ന് പേർക്കുമില്ല. സൈനുവെന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഇതിന് ഏറ്റവും വലിയ ഉദാഹരണം.രവി തരകന്റെ പ്രണയിനി എന്നതിനപ്പുറത്തേക്ക് സൈനുവിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള മറ്റ് സൂചനകൾ ഒന്നും തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലില്ല. മെഡിക്കൽ വിദ്യാർഥിയാണെന്ന അറിവും ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. അതിനപ്പുറത്തേക്കുള്ള ഇടപെടലുകളോ ഫ്രെയിമിലെ സാന്നിധ്യമോ സൈനുവിനില്ല. മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അനുവർത്തനശീലങ്ങളിലൊന്നായ കാമുകി ബിംബങ്ങളുടെ അവ്യക്തമായ പതിപ്പ് മാത്രമായി സൈനു ചുരുങ്ങുന്നുണ്ട്.

സാമുവലിനോടൊപ്പമുള്ള രവി തരകന്റെ ആശുപത്രി ജീവിതത്തിനിടയിലാണ് സുപ്രിയ കടന്നുവരുന്നത്. ഇതിന് മുൻപുതന്നെ രവി തരകനുമായി സുപ്രിയക്ക് പരിചയമുണ്ടെന്ന് ചലച്ചിത്രം കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. കോളേജ് കാലഘട്ടത്തിൽ നായകന്റെ കോപ്പിയടി ഇൻവിജിലേറ്ററെ അറിയിച്ചത് സുപ്രിയയായിരുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
31 സെക്കന്റ്	പരീക്ഷ എഴുതുന്നു. നായകൻ കോപ്പി അടിക്കുന്നത് കാണുന്നു. ഇൻവിജിലേറ്ററിനോട് റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുന്നു		അകം	നായകന്റെയും ക്യാമറയുടെയും നോട്ടം. മിഡ് ഷോട്ട് സുപ്രിയയെ കാണിക്കുന്നു.

പട്ടിക-4.2.16

ഈ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് സുപ്രിയ പഠനത്തിൽ മികവ് പുലർത്തുന്നവളാണെന്നും രവി തരകനിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മെഡിക്കൽ വിദ്യാഭ്യാസം ആർജിച്ച ആളാണെന്നുമുള്ള സൂചന ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആ അറിവോ തൊഴിൽ വൈദഗ്ധ്യമോ സുപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല. രോഗിയെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നതിനുള്ള നിർദേശങ്ങൾ രവി തരകൻ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലൊരിടത്ത് സുപ്രിയക്ക് നൽകുന്നുമുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 19 സെക്കന്റ്	രോഗിയെ പരിശോധിക്കുന്നു. നിർദേശങ്ങൾ നൽകുന്നു. നായകൻ ഇൻക്യുബേറ്റ് ചെയ്യണമെന്ന് പറയുമ്പോൾ ആലോചിച്ചു നിൽക്കുന്നു	നഴ്സുമാർക്ക് നിർദേശങ്ങൾ നൽകുന്നു. നായകനോട് പോയ്ക്കൊള്ളാൻ പറയുന്നു	അകം	ഫ്രെയിമിൽ ധാരാളം ആളുകളുണ്ട്. നായകനോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ സുപ്രിയയെ കാണിക്കുന്നത് ഓവർ ദ ഷോൾഡർ ഷോട്ടിലൂടെയാണ്. നായകൻ നിർദേശം നൽകുമ്പോൾ സുപ്രിയ ഫ്രെയിമിലെ ഒരറ്റത്തേക്ക് ഒതുങ്ങുന്നു. അൺഫോക്കസ്ഡാവുന്നു.

പട്ടിക-4.2.17

ഈ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് നായകന്റെ തൊഴിൽ മികവിനേക്കാൾ സംശയിക്കപ്പെടുന്നത് സുപ്രിയയുടെ തൊഴിൽ വൈദഗ്ധ്യമാണെന്ന് കാണാം. ഡോ. സാമുവലും രവി തരകനും സംസാരിക്കുന്ന പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കേൾവിക്കാരിയായി മാത്രം സുപ്രിയ മാറുന്നു. ഫ്രെയിമിൽ ദൃശ്യപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും കർതൃത്വമില്ലാത്ത ഒട്ടും പ്രാധാന്യമില്ലാത്ത ഒരാളാണ് സുപ്രിയ. രവിയെ ആളുകൾ പിടിച്ചുവെക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സുപ്രിയയെ ആശുപത്രി ജീവനക്കാർ പിടിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ആൾക്കൂട്ടത്തിനോട് വളരെ ദുർബലമായ പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിക്കാനേ സുപ്രിയക്ക് സാധിക്കുന്നുള്ളൂ. ഫ്രെയിമിൽ പ്രത്യക്ഷമാണെങ്കിൽ കൂടിയും വേണ്ടത്ര പ്രാധാന്യമില്ലാത്ത ഒരാളായി സുപ്രിയ മാറുന്നു.

തൊഴിൽ വൈദഗ്ധ്യമുള്ള ഒരു സ്ത്രീയായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രധാന കഥാപാത്രമല്ലാത്ത ഹെഡ്നഴ്സ് (സുകുമാരി) മാത്രമാണ്. രവി തരകന് നിർദേശങ്ങൾ നൽകാനുള്ള കഴിവ് അവർക്കുണ്ടെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഈ കഥാപാത്രമൊഴിച്ചാൽ പ്രത്യക്ഷമാവുന്ന മറ്റ് പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിൽ അത്രയേറെ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കാത്തവരാണെന്ന് മനസിലാവുന്നു.

4.2.4 ദൃശ്യം

2013ൽ ജിത്തുജോസഫ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് ദൃശ്യം. മോഹൻലാൽ, മീന, ആശ ശരത്ത്, സിദ്ദിഖ്, കലാഭവൻ ഷാജോൺ എന്നിവർ പ്രധാന വേഷങ്ങളിലെത്തുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രം ഫാമിലി സസ്പെൻസ് ത്രില്ലർ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നതാണ്. ജോർജും റാണിയും രണ്ട് പെൺമക്കളും ഉൾപ്പെടുന്ന കുടുംബം സ്വസ്ഥമായ ജീവിതം നയിക്കുന്നതിനിടെ വരുൺ എന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ കടന്നു വരുന്നതും ആകസ്മികമായി വരുൺ കൊല്ലപ്പെടുന്നതുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രധാന പ്രമേയം.

റാണി

ജോർജിന്റെ ഭാര്യ എന്നതിനപ്പുറമുള്ള വിശേഷണങ്ങളും സ്വത്വവും മാത്രമേ നായികയായ റാണിക്കുള്ളൂ. രണ്ട് പെൺകുട്ടികളുടെ അമ്മ, കുടുംബിനി, ഭാര്യ എന്നീ കർതൃത്വങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും റാണിയിൽ നിക്ഷിപ്തമായിട്ടുള്ളത്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
4 മിനുട്ട് 26സെക്കന്റ്	അടുക്കളയിൽ പാചകം ചെയ്യുന്നു. ഭക്ഷണം വിളമ്പുന്നു	ഷോപ്പിങ്ങിനു പോവാൻ ഭർത്താവിനെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. " 24 മണിക്കൂറും പുറത്ത് കറങ്ങിനടക്കുന്ന ആണുങ്ങൾക്ക് ഈ അടുക്കളയുടെ നാലുകെട്ടിനുള്ളിൽ കഴിയുന്ന ഞങ്ങൾ സ്ത്രീകളുടെ മനസറിയില്ല, ഞങ്ങൾക്കുമുണ്ട് ഇങ്ങനെ പല ആഗ്രഹങ്ങളും"	അകം	പുട്ട് പ്ലെയിറ്റിൽ വെക്കുന്ന ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിലൂടെയാണ് റാണിയെ ചലച്ചിത്രം ആദ്യം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിനുശേഷം ക്യാമറ ടിൽറ്റിങ്ങിലൂടെ റാണിയുടെ മുഖം കാണിക്കുന്നു. ലോങ് ഷോട്ടിലൂടെ അടുക്കളയുടെ/ റാണിയുടെ സ്ഥലത്തെ വ്യക്തമാക്കി തരുന്നു. കുടുംബവുമായി ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന സന്ദർഭം മിഡ് ഷോട്ടിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്, കുടുംബത്തിന്റെ ബന്ധത്തെ ഈ ഷോട്ട് പ്രേക്ഷകനു കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്നു.
1 മിനുട്ട് 52 സെക്കന്റ്	നായകനോടൊപ്പം വാതിൽ തുറന്നുകൊടുക്കുന്നു. കിടക്കുന്നു	കാറു വാങ്ങാനും, ഷോപ്പിങ്ങിന് പോവുന്നതിനും നിർബന്ധിക്കുന്നു	അകം	മിഡ് ഷോട്ട്
1 മിനുട്ട് 59 സെക്കന്റ്	നായകനോട് സംസാരിക്കുന്നു	ഷോപ്പിങ്ങിനു പോകുന്നതിനെക്കുറിച്ചും നായകന്റെ പഴഞ്ചൻ മനഃസ്ഥിതിയെക്കുറിച്ചും സംസാരിക്കുന്നു. നായകന്റെ ബുദ്ധിശക്തിയിൽ ആശ്ചര്യപ്പെടുന്നു	പുറം	ലോങ് ഷോട്ട്, റാണി നായകനേക്കാളും ഉയരത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. നായകൻ സംസാരിക്കുമ്പോൾ ഓവർ ദ ഷോൾഡർ ഷോട്ട്.
37 സെക്കന്റ്	കുടുംബത്തോടൊപ്പം	ഷോപ്പിങ്ങിനു പോവാൻ തീരുമാനമെടുപ്പിക്കുന്നു	അകം	
1 മിനുട്ട് 9 സെക്കന്റ്	കുടുംബത്തോടൊപ്പം	മക്കളുടെ പഠനകാര്യത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു	അകം	

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 19 സെക്കന്റ്	നായകനോടൊപ്പം	കുടുംബത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു	അകം	
25 സെക്കന്റ്	നായകനോടൊപ്പം, ചായകൊണ്ടു കൊടുക്കുന്നു	ധ്യാനത്തിനു പോവാനുള്ള അനുവാദം ചോദിക്കുന്നു	അകം	
3 മിനുട്ട് 20 സെക്കന്റ്	കുടുംബത്തോടൊപ്പം	മകളെ ഗുണദോഷിക്കുന്നു	അകം	

പട്ടിക- 4.2.18

ഷോപ്പിങ്ങിനെക്കുറിച്ചും ആഡംബരങ്ങളെക്കുറിച്ചും എല്ലായ്പ്പോഴും പറയുന്ന, പെൺമക്കളുടെ സുരക്ഷിതത്വത്തിൽ ബോധവതിയായ അവരെ ഉപദേശിക്കുന്ന, മണ്ടത്തരം പറയുന്ന സ്ത്രീയാണ് റാണി. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വീട്ടമ്മയായ സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന സ്ഥിരം വാർപ്പ് മാതൃകകളുടെ എല്ലാ മാനദണ്ഡങ്ങളും പൂർത്തീകരിക്കുന്ന ഒരാളാണ് റാണിയെന്ന് വ്യക്തം. കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചും ഷോപ്പിങ്ങിനെക്കുറിച്ചും മക്കളെക്കുറിച്ചുമല്ലാതെ മറ്റൊരു ചിന്തയോ വിചാരമോ റാണിക്കില്ല. മികച്ച സ്കൂളിൽ വിട്ട് കുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കുന്നതിലും ഷോപ്പിങ് നടത്തുന്നതിലും ബിരിയാണി കഴിക്കുന്നതിലും നാട്ടുകാരുടെ ശ്രദ്ധ നേടുന്നതിലുമാണ് റാണി തന്റെ സന്തോഷങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നത്. പെൺകുട്ടികളുടെ സുരക്ഷയൊഴികെയുള്ള സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളൊന്നും തന്നെ റാണിയുടെ ആലോചനയിലുള്ള വിഷയങ്ങളല്ലെന്ന് കാണാം.

കമ്പോസ്റ്റ് കുഴിയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് നായികയുടെ സാമൂഹിക ബോധത്തെക്കുറിച്ചും സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഏകദേശ ധാരണ ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നുണ്ട്. പത്താംക്ലാസിൽ തോറ്റ, വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത കുറഞ്ഞ സ്ത്രീയാണ് അവരെന്ന് നായകൻ കളിയാക്കുന്നുമുണ്ട്. നായകൻ അധ്വാനിച്ചുണ്ടാക്കുന്ന പൈസ ഷോപ്പിങ്ങിനും ആഡംബരത്തിനുമായി ചിലവഴിക്കുന്ന ഒരാളാണെന്ന് നായകൻ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സാമ്പ്രദായിക സ്ത്രീ-വീട്ടമ്മ സങ്കൽപ്പ മാതൃകകൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ് റാണി. ഇതേ സ്വഭാവങ്ങൾ റാണിയുടെ അമ്മയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
3 മിനുട്ട് 19 സെക്കന്റ്	ലൈറ്റ് ഇടുന്നു. വരുണിനോടു അപേക്ഷിക്കുന്നു. മൊബൈൽ പിടിച്ചു വാങ്ങാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.വരുണിന്റെ കാലു പിടിക്കുന്നു	കുടുംബത്തെ നശിപ്പിക്കരുതെന്ന് അപേക്ഷിക്കുന്നു.	അകം	ഓവർ ദ ഷോൾഡർ ഷോട്ടിലൂടെ റാണിയെ കാണിക്കുന്നു, റാണിയും അഞ്ജുവും തമ്മിലുള്ള അകലം ഇതിലൂടെ വ്യകതമാവുന്നു. വരുണിന്റെ കാലു പിടിക്കുമ്പോഴുള്ള ക്ലോസ്അപ് ഷോട്ടിൽ വരുണിന്റെ കൈ അവ്യക്തമായി കാണിക്കുന്നു -വരുണിന്റെ നിസംഗതയും റാണിയുടെ നിസാഹായതയും വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്
29 സെക്കന്റ്	വരുണിനെ ഉണർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇരിക്കുന്നു		അകം	ക്യാമറ ചെറുതായി ഇളകുന്നു റാണിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു.

പട്ടിക-4.2.19

വരുണിന്റെ ഭീഷണികൾക്കു മുന്നിൽ ദൈന്യതയോടെ നിൽക്കാൻമാത്രമേ റാണിക്ക് കഴിയുന്നുള്ളൂ. ഒളിഞ്ഞുനിന്ന് മകളുടെ അശ്ലീലചിത്രം പകർത്തിയ വരുണിനോട് അവർ ദേഷ്യപ്പെടുന്നില്ല. ശ്ലീല-അശ്ലീലങ്ങളുടെയും പിതൃമേധാവിത്വത്തിന്റെയും ചുറ്റുപാടുകളിൽത്തന്നെയാണ് അവരെന്ന് വ്യക്തം. അതുകൊണ്ടാണ് ആ ചിത്രങ്ങൾ അത്രയേറെ ഭയക്കേണ്ട ഒന്നാണെന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുന്നത്. വരുണിന്റെ ഭീഷണി റാണിയുടെ നേർക്കുള്ള ലൈംഗികാതിക്രമമാവാൻ സാധ്യതയുള്ള ഘട്ടങ്ങളിൽപ്പോലും സ്വയം പ്രതിരോധമെന്ന ചിന്ത റാണിയിലുണ്ടാവുന്നില്ല. കീഴ്പ്പെടലുകൾക്ക് വിധേയയാണ്/അക്രമങ്ങൾക്ക് ഇരയാവേണ്ടവളാണ് എന്ന സദാചാര മിഥ്യാധാരണയുടെ ഉത്പന്നമാണ് ഈ കഥാപാത്രം. അതിനാലാണ് യാതൊരു തരത്തിലുള്ള പ്രതിരോധങ്ങളും റാണിയിൽ നിന്ന് ഉണ്ടാവാത്തത്. അഞ്ജുവിന്റെ അടികൊണ്ട് വരുൺ കൊല്ലപ്പെട്ടതിനുശേഷമാണ് യാഥാർഥ്യ ബോധത്തിലേക്ക് നായിക വരുന്നത്. മൃതദേഹം ആരും കാണാതെ മറവ് ചെയ്യേണ്ടതുണ്ടെന്ന യുക്തിയിലേക്ക് റാണി പിന്നീട് എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്.

മകളേയും കുടുംബത്തേയും രക്ഷിക്കാൻ പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള നായകന്റെ പ്രവൃത്തിയിൽ നായിക കൂട്ടുചേരുന്നതും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. കുടുംബത്തെ രക്ഷിക്കാൻ നായകനെപ്പോലെത്തന്നെ റാണിയും ത്യാഗങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. കുറ്റം മറച്ചുവെക്കാനുള്ള പദ്ധതി തയ്യാറാക്കുന്നതും അതിനുള്ള നിർദേശങ്ങൾ നൽകുന്നതും നായകൻ ജോർജാണ്. അത് അനുസരിക്കുക എന്ന ദൗത്യം/കർത്തവ്യം മാത്രമേ റാണിയിലുള്ളൂ. വീണ്ടുവിചാരമില്ലാതെ അബദ്ധങ്ങൾ പറയുകയും പോലീസിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ടുവെന്ന് ചോദ്യം ചെയ്യൽ കഴിഞ്ഞതോടെ വിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അൽപ്പബുദ്ധിയാണ് റാണിക്കുള്ളത്. ഗാർഹിക ഉത്തരവാദിത്വങ്ങൾക്കുമാത്രം പ്രാപ്തയായ ഒരുവളാണ് നായിക. അതിനുമപ്പുറത്തേക്കുള്ള ലോകമോ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലമോ നായികയ്ക്ക് പരിചയമില്ല. മാത്രമല്ല, അവയ്ക്ക് അനുയോജ്യയല്ലാത്ത ഒരുവളുമാണ്. നായകന്റെ നിഴലിൽ മാത്രമൊതുങ്ങുന്ന വാർപ്പുമാതൃകയിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകഥാപാത്രം മാത്രമാണ് റാണി.

റാണിയും അപരസ്ത്രീയും

വിദ്യാഭ്യാസം കുറവായ വീടിനുള്ളിൽമാത്രം ഒതുങ്ങുന്ന നായികാ കഥാപാത്രമായ റാണിയുടേതിൽനിന്ന് തീർത്തും വ്യത്യസ്തയായ കഥാപാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഗീതാപ്രഭാകർ. ഐ.പി.എസ്. ഉദ്യോഗസ്ഥയായ, അധികാരമുള്ള, ഗൃഹത്തിന് പുറത്തുള്ള പൊതുമണ്ഡലത്തിലെ ശക്തമായ സ്ത്രീയാണവർ. പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ തന്റേതിനു സമാനമായ പ്രാതിനിധ്യമുള്ള ഐ.എ.എസുകാരനായ ഭർത്താവ് പ്രഭാകറിനേക്കാളും ശക്തിയും വ്യക്തിപ്രഭാവവും ഗീതാപ്രഭാകറിനുണ്ട്.

ലോ ആംഗിളിൽ നിന്നുള്ള ക്യാമറയുടെ നോട്ടങ്ങൾ ഗീതാപ്രഭാകറിന്റെ അധികാരശക്തിയെ പ്രേക്ഷകർക്ക് സംവേദനം ചെയ്യാൻ പാകത്തിനുള്ളതാണ്. പ്രഭാകറിനെ പേരെടുത്ത് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന, അയാളെ വിലക്കാൻതക്കഅധികാരം അവർക്കുണ്ടെന്ന് കാണാം. റാങ്കിൽ തന്നേക്കാൾ താഴ്ന്ന പുരുഷ ഉദ്യേഗസ്ഥരെ ചീത്തവിളിക്കാനും ജോർജിനേയും കുടുംബത്തിനേയും തല്ലാൻ നിർദേശം നൽകാനുമുള്ള മനഃശക്തി ഗീതാപ്രഭാകറിനുണ്ട്. മകനായ വരുണിന്റെ കാര്യത്തിൽമാത്രമാണ് ഗീത മൃദുവൈകാരികതകളോടെ പെരുമാറുന്നത്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
4 മിനുട്ട് 16 സെക്കന്റ്	നായകനും ഭർത്താവിനുമൊപ്പം. കരയുന്നു, കൈകൂപ്പികൊണ്ട് യാത്ര പറയുന്നു		പുറം	ലോങ്ങ് ഷോട്ടിലാണ് മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയും ആദ്യംകാണിക്കുന്നത്. മൂന്നു പേർ തമ്മിലുള്ള അകല വ്യത്യാസം കാണിക്കുന്നു. സീനിൽ ഗീതയ്ക്ക് സംഭാഷണങ്ങളില്ല. "അധികാരത്തിന്റെ ഗർവോ തിളക്കമോ ഇല്ലാതെ മകനെയോർത്ത് പിടയുന്ന അമ്മമാത്രമാണിന്ന് ഗീത" എന്ന സംഭാഷണത്തിനോട് യാതൊരു എതിർപ്പും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല.

പട്ടിക-4.2.20

ജോർജും കുടുംബവും കുറ്റവിമുക്തമാക്കപ്പെട്ടതിനുശേഷം ഗീതയും ഭർത്താവും നായകനെ കാണുന്നുണ്ട്. അധികാരസ്ഥാനത്തിരുന്ന് കർത്തവ്യം നിർവഹിക്കുന്ന സ്ത്രീ അഹങ്കാരിയാണെന്ന സൂചന ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നു. തന്റെ ജോലി തെറ്റുകൂടാതെ ചെയ്യുന്ന ഒരുവളായിട്ടും ഗീത അഭിസംബോധന ചെയ്യപ്പെടുന്നത് ഇത്തരത്തിലാണ്. ഗാർഹികവൃത്തിക്കപ്പുറമുള്ള ജോലിയിൽ, പുരുഷന് നിക്ഷിപ്തമായിട്ടുള്ള തൊഴിലിൽ, നിന്നതുകൊണ്ടാണ് ഗീതയ്ക്ക് മകനെ ശ്രദ്ധിക്കാൻ കഴിയാഞ്ഞതെന്നും ആ തെറ്റിനുള്ള ശിക്ഷയാണ് വരുണിന്റെ മരണമെന്നും ചലച്ചിത്രം പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു.

കുടുംബത്തിനകത്ത്, മക്കളെ സംരക്ഷിച്ച് ജീവിക്കുന്ന റാണി കുറ്റവിമുക്തയാവുകയും കുടുംബത്തിനു പുറത്ത് ജോലിചെയ്യുന്ന ഗാർഹികവൃത്തി വേണ്ടത്രരീതിയിൽ നിറവേറ്റാത്ത ഗീതയ്ക്ക് ശിക്ഷകിട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീ കുടുംബത്തിനകത്ത്, തനിക്ക് 'നിയോഗിക്കപ്പെട്ട' ഉത്തരവാദിത്തങ്ങൾ ചെയ്തുതീർക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് ചലച്ചിത്രം പറയാതെ പറയുന്നു.

നായകനോട് പരാജയം സമ്മതിച്ച് പശ്ചാത്തപിച്ച് പോവുന്ന ഗീതയുടെ ദൃശ്യം യഥാർഥത്തിൽ പിതൃമേധാവിത്ത മൂല്യങ്ങളിൽനിന്ന് തെറ്റിനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീകൾക്കുള്ള താക്കീതാണ്. അധികാരവും അന്വേഷണ ബുദ്ധിയുമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും സാധാരണക്കാരനായ ജോർജിനു മുന്നിൽ ഗീതയ്ക്കും പോലീസിനും തോൽവി സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. അധികാരമുള്ള സ്ത്രീയുടേയും അധികാരമില്ലാത്ത വീട്ടമ്മയായ സ്ത്രീയുടേയും ഉത്തമ വാർപ്പുമാതൃകകളാണ് ഗീതയും റാണിയുമെന്ന് വ്യക്തം.

4.2.5 ഓം ശാന്തി ഓശാന

2014ൽ ജൂഡ് ആന്റണി സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് ഓം ശാന്തി ഓശാന. നസ്രിയ നസീം, നിവിൻ പോളി, ശോഭ മോഹൻ, രൺജി പണിക്കർ, നിക്കി ഗിൽറാണി, വിനയ പ്രസാദ്, അജു വർഗീസ് എന്നിവരാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൂജ മാത്യു എന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ പ്രണയവും അതിന്റെ സാക്ഷാത്ക്കാരവുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയം. ഗിരീഷ് എന്ന കർഷകനോട് കൗമാരക്കാരിയായ പൂജയ്ക്ക് തോന്നുന്ന പ്രണയവും വിവാഹം വരെയുള്ള പൂജയുടെ ജീവിതവും ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തിയുള്ള ആവിഷ്ക്കാരമാണ് ഓം ശാന്തി ഓശാനയിലേത്.

പൂജ

പഠനവിധേയമാക്കിയ മറ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രമാണിത്. മറ്റെല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളും പ്രത്യക്ഷമായി ആൻഡ്രോസെൻട്രിക്കായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടുമ്പോൾ ഓം ശാന്തി ഓശാന അതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാവുന്നുണ്ട്. പൂജയെന്ന നായികയെ ചലച്ചിത്രം കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നു. ഇത് ഇവളുടെ കഥയാണ് എന്ന് പുരുഷന്റെ വോയ്സ് ഓവറിൽ ചലച്ചിത്രം തുടങ്ങുമ്പോൾത്തന്നെ, അതിനെ തടസപ്പെടുത്തി പൂജ പ്രേക്ഷകരോട് സംസാരിച്ചുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇത് എന്റെ കഥയല്ലേ, ഞാൻ പറഞ്ഞോളാം എന്ന സംഭാഷണം മുഖ്യ കഥാപാത്രം പൂജയാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രം ആരംഭിക്കുമ്പോഴുള്ള ടൈറ്റിൽ ഗാനത്തിൽ കാണിക്കുന്ന ഫോട്ടോകളിൽനിന്ന് പൂജയുടെ ചെറുപ്പത്തിലെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് ഏകദേശധാരണ പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നു. അച്ഛനെപ്പോലെ ഷേവ് ചെയ്യുന്ന, മരത്തിൽ കയറുന്ന, അമ്പെയ്യുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ഗാനത്തിൽ

ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. 'പെൺ കുട്ടിക്കാലത്തെ' ജീവിത പശ്ചാത്തലങ്ങളോ താത്പ്പര്യങ്ങളോ അല്ല പൂജയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നത് എന്ന സൂചന ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന് ആദ്യ രംഗത്തുതന്നെ നൽകുന്നുണ്ട്. പൂജയുടെ ഇഷ്ടങ്ങളും ജീവിതവുമെല്ലാം ആൺകുട്ടികളുടെ ജീവിതരീതിയോടും ഇഷ്ടങ്ങളോടും സാമ്യത പുലർത്തുന്നതായിരുന്നു. പിതൃമേധാവിത്വമുള്ള കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തിലെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് ബാല്യകാലത്ത് പൂജ വിധേയയായിരുന്നില്ല എന്ന് വ്യക്തം.

സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് പുറമെ ആഖ്യാനത്തിലും കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചും സുഹൃത്തുക്കളെക്കുറിച്ചും പൂജയുടെ വോയ്സ് ഓവറിലൂടെ വിവരങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. നായികയുടെ തോന്നലുകളും വൈകാരികതയുമെല്ലാമാണ് വോയ്സ് ഓവറിൽ പ്രധാനമായും കടന്നുവരുന്നത്. തനിക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ഇടങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയുമാണ് വോയ്സ് ഓവറിലൂടെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതെന്ന് മനസിലാക്കാം. അതിനുപുറത്തുള്ള ഇടങ്ങളിലേക്ക് പൂജയുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ചെന്നെത്തുന്നുമില്ല.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
46 സെക്കന്റ്	ടി വി കാണുമ്പോൾ പെൺകുട്ടികൾ കാൽ അടുപ്പിച്ച് വെക്കണമെന്ന് പറയുമ്പോൾ ദേഷ്യത്തോടെ കാൽ അകത്തി വെക്കുന്നു. ചൂളം വിളിച്ചു നടക്കരുതെന്ന് അമ്മ പറയുമ്പോൾ കേൾക്കാതെ പോവുന്നു. അച്ഛന്റെ മുറിയിൽ	വോയ്സ് ഓവർ "ഞാൻ ഒരു ആണായി ജനിക്കേണ്ടതായിരുന്നു എന്നാണ്, പപ്പ പറയുന്നത് ഞാൻ ആൺകുട്ടിയെപോലൊരു പെൺകുട്ടിയാണെന്നാണ്....... സോറി, കിച്ചൺ നിങ്ങൾ പെണ്ണുങ്ങൾക്കുള്ളതാണ്"	അകം	ലോങ്ങ് ഷോട്ടിൽ ക്യാമറ തിരശ്ചീനമായി സഞ്ചരിക്കുന്നു. ടി വിയിൽ കാണിക്കുന്നത് ഐ ആം എ കോപ്ലാൻ ബോയ്, ഐ ആം കോപ്ലാൻ ഗേൾ എന്ന പരസ്യമാണ്, ഇതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ ക്യാമറ കാണിക്കുന്നുണ്ട് പൂജ ആൺകുട്ടി / പെൺകുട്ടി ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ നിൽക്കാത്ത ആളാണെന്ന് പറയുന്ന സമയത്തു തന്നെയാണ് ഈ പരസ്യദൃശ്യം എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.ഡോക്ടറെ കാണാൻ

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
	ബുക്കെടുക്കാൻ കയറുന്നു. സ്കൂളിൽ പോവാൻ തയ്യാറാവുന്നു			വരുന്ന രോഗി പൂജയുടെ കാലുകളിലേക്ക് നോക്കുന്നുണ്ട് ഈ നോട്ടം രംഗത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട് എന്നാൽ പൂജയുടെ കാലുകൾ വ്യക്തമല്ല. നോട്ടത്തിന്റെ ഭാരവാഹിത്വം പൂജയ്ക്കില്ലെന്ന സൂചന നൽകുന്നു.

പട്ടിക-4.2.21

നായികയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ മറ്റ് സ്ത്രീകളെപ്പോലെ കൗമാരക്കാരികളെപ്പോലെയല്ലെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസിലാകുന്നതിനുള്ള ഒരുപാട് സൂചനകളും ദൃശ്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. നായിക ടി.വി. കാണുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ പെൺകുട്ടികൾ കാലടുപ്പിച്ചുവെക്കണമെന്ന് അമ്മ പറയുമ്പോൾ കാലുകൾ ദേഷ്യത്തിൽ അകത്തി വെക്കുന്നതും, സ്കൂളിൽ പോവാൻ തയ്യാറാവുമ്പോൾ ചോറ്റുപാത്രം അടുക്കളയിൽ കയറി എടുക്കാൻ പൂജ തയ്യാറാവാത്തതും, അതിന് നിർബന്ധിക്കുന്ന അമ്മയോട് 'സോറി കിച്ചൺ നിങ്ങൾ പെണ്ണുങ്ങളുടേതാണെന്ന്' പറയുന്നതുമെല്ലാം നായികയുടെ സ്വഭാവം പെൺകുട്ടിയുടേതല്ല മറിച്ച് ആൺകുട്ടികളുടേതാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവമായ ശ്രമമാണുള്ളതെന്ന് വ്യക്തം. അടുത്ത നിമിഷത്തിൽവരുന്ന പൂജയുടെ വോയ്സ് ഓവർ അവളുടെ ആൺകുട്ടി സ്വഭാവത്തെ കൂടുതൽ ബലപ്പെടുത്തുന്നതായി കാണാം ("പപ്പ പറയുന്നത് ഞാൻ ആൺകുട്ടിയെപ്പോലുള്ള ഒരു പെൺകുട്ടിയാണെന്നാണ്"). നായികയുടെ ഈ സ്വഭാവത്തെ അംഗീകരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ളതാണ് പൂജയുടെ അമ്മയുടെ പ്രതികരണവും.

നായികയുടെ ഇഷ്ടങ്ങൾ പുരുഷന്മാരുടേതുപോലെയാണെന്ന് കാണിക്കുന്ന മറ്റൊരു സന്ദർഭവും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. തിയറ്ററിൽ കൂട്ടുകാരികൾക്കൊപ്പമിരുന്ന് കുഞ്ചാക്കോബോബൻ നായകനായ ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ വരുന്ന വോയ്സ് ഓവർ ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
5 സെക്കന്റ്	തിയറ്ററിൽ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നു	വോയ്സ് ഓവർ എല്ലാരും ചാക്കോച്ചന്റെ സുന്ദരമായ മുഖത്തേക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ ഞാൻ നോക്കിയത് താഴേക്കാ...	അകം	ക്യാമറ മിഡ് ഷോട്ടാണ്. വോയിസ് ഓവറിലൂടെ പൂജയ്ക്ക് നടനെ നോക്കുന്നതിനേക്കാൾ താൽപര്യം വണ്ടിയോടാണെന്ന് മനസിലാവുന്നു. കൂട്ടുകാരികളും പൂജയ്ക്കൊപ്പമിരുന്ന് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നു അവരെല്ലാം നടനെ കണ്ടാസ്വദിക്കുന്നതിൽ താൽപര്യമുള്ളവരാണെന്ന സൂചന വോയ്സ് ഓവർ നൽകുന്നുണ്ട്.
28 സെക്കന്റ്	ബൈക്ക് ഓടിച്ചുകൊണ്ടു പോവുന്നു. എതിരെ വരുന്ന യാളോട് ദേഷ്യപ്പെടുന്നു. ബൈക്കിൽ നിന്ന് താഴേ വീഴുന്നു. മുറിവ് പരിശോധിക്കുന്നു	"എന്താണ്ടാ നീ ബൈക്കോടിക്കുന്നത് കണ്ടിട്ടില്ലേ "	പുറം	മീഡിയം ഷോട്ടിലും ലോങ്ങ് ഷോട്ടിലും ക്യാമറ, പൂജ വണ്ടിയോടിക്കുന്നത് കാണിക്കുന്നു. അപരിചിതന്റെ നോട്ടം പൂജയുടെ പോയി ന്റ്ഓഫ് വ്യൂവിലൂടെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. വണ്ടി വീഴുന്നത് ക്യാമറയുടെ ഇളകുന്നതിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നത്. അപരിചിതന്റെ പരിഹാസം ക്ലോസ് അപ്പിലൂടെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അപരിചിതന്റെ നോട്ടത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ പരിഹാസത്തിനു പ്രധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. മുറിവിന്റെ എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യവും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്.
8 സെക്കന്റ്	ഡാൻസ് കളിക്കുന്നു		പുറം	മോഹൻലാലിന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പാട്ടിന് മോഹൻലാലിന്റെ ചേഷ്ടകളെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ട് ചുവടു വെക്കുന്നു

പട്ടിക-4.2.22

'എല്ലാവരും ചാക്കോച്ചന്റെ സുന്ദരമായ മുഖത്തേക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ ഞാൻ നോക്കിയത് ബൈക്കിലേക്കാണ് 'എന്ന വോയ്സ് ഓവർ പൂജ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്നും ഭിന്നയാണ് എന്ന ശക്തമായ സൂചനയിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെക്കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. ബൈക്ക് ഓടിച്ചുപോവുന്ന പൂജയുടെ ദൃശ്യവും അപരിചിതന്റെ നോട്ടവും നായികയുടെ പുരുഷത്വത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. തന്റെ മേൽ വീഴുന്ന നോട്ടങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ മാത്രം പര്യാപ്തയാണ് നായിക.

സ്കൂളിൽ നിന്ന് വിനോദയാത്ര പോകുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ പൂജ മോഹൻലാലിനെ അനുകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് നായികയുടെ പുരുഷത്വത്തിനോടുള്ള ആരാധനയും അതിന്റെ അനുകരണവുമാണെന്ന് സാധൂകരിക്കാം. 'ആവുന്ന പണിക്ക് പോയാൽപോരെ' എന്ന അപരിചിതന്റെ/ആണിന്റെ പരിഹാസം നായികയുടെ ആണത്തത്തിനോടുള്ള അഭിനിവേശത്തെ കളിയാക്കുന്നതാണ്. ബൈക്ക് ഓടിക്കുമ്പോൾ ഈ വീഴ്ച സ്ഥിരമാണെന്ന സൂചന ചിത്രത്തിൽ മറ്റൊരിടത്തുകൂടി സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ആക്ഷൻ രംഗങ്ങൾ കാണിക്കുമ്പോൾ വീഴുന്നതും ആണത്ത സ്വഭാവത്തിനൊപ്പമെത്താൻ കഴിയാത്ത പൂജയുടെ വീഴ്ചകളായി കാണാൻ സാധിക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായികയുടെ പുരുഷസ്വഭാവങ്ങൾ ഒട്ടും ജൈവികമല്ലെന്ന സൂചന ഇത് നൽകുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകന്റെ കടന്നുവരവോട്ടുകൂടി നായികയുടെ സ്വഭാവം പെണ്ണത്തം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നിലേക്ക് മാറ്റപ്പെടുന്നു. കഞ്ഞിയും പയറുകറിയുമുണ്ടാക്കുന്ന, ചുരിദാറും മെയ്ക്കപ്പുമിടുന്ന സ്ത്രീയായി പൂജ പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ മാറ്റങ്ങൾ സ്കൂളിൽ നിന്നും പള്ളിയിലെ അച്ചനിൽ നിന്നും അഭിനന്ദനങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങാൻ പൂജയെ പ്രാപ്തയാക്കുന്നു (വീട്, പള്ളി, സ്കൂൾ എന്നീ സ്ഥാപനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്ന പെൺസ്വഭാവ സവിശേഷതകളിലേക്ക് പൂജയുടെ സ്വഭാവം മാറുന്നു.). ആ ഇടങ്ങളിലെ മികച്ച ഒരു സ്ത്രീയായി നായകനും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും പൂജയെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. പെൺകുട്ടിയുടെ ആൺസ്വഭാവങ്ങൾ പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതാണെന്നും അതിന് പര്യാപ്തനായ ഒരാളാണ് നായകനെന്നും ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്നും വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

കുസൃതിക്കാരിയും പുരുഷന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളോട് ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നവളുമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും നായകനോടുമാത്രം പ്രണയം തോന്നുന്ന, മറ്റ് പുരുഷൻമാരോട് താൽപ്പര്യം തോന്നാത്ത പാതിവ്രത്യ സ്വഭാവത്തിൽനിന്ന് നായിക മാറുന്നില്ലെന്നത്

ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രണയത്തിലും വിവാഹത്തിലും സ്ത്രീ ആചരിക്കേണ്ട ശുദ്ധസങ്കൽപ്പങ്ങളെ ചലച്ചിത്രം കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നു.

സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമെന്ന് പറയുമ്പോഴും കഥാഗതികൾ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് നായകനിലാണ്. നായകന്റെ വീരഗുണങ്ങളും സ്വഭാവസവിശേഷതകളുമെല്ലാം ചിത്രത്തിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. എല്ലാവരാലും ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന, ബഹുമാനിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയാണ് നായകനായ ഗിരീഷ്. വിദ്യാസമ്പന്നനാണെങ്കിലും കൃഷിയെ സ്നേഹിക്കുന്ന വ്യക്തി, സമൂഹകാതിക്രമങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ആൾ, സമൂഹ വിവാഹം പോലുള്ള സാമൂഹികക്ഷേമ പ്രവർത്തനത്തിലെ സജീവ സാന്നിധ്യം എന്നിങ്ങനെ ഒരുപാട് സവിശേഷഗുണങ്ങൾ നായകനിലുണ്ട്. ഗൗരവക്കാരനായ അധികം സംസാരിക്കാത്ത ഗിരിയെ നാട്ടിലെ പോലീസിനുപോലും പേടിയാണെന്ന വസ്തുത നായകന്റെ വീരഗുണങ്ങളെ വർധിപ്പിക്കുന്നു. പൂജയുടെ ആരാധനാ പാത്രമായ മോഹൻലാലിന്റെ സ്ഫടികമെന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആടുതോമയുമായി ഗിരിയെ ചേർത്തുവെക്കുന്നു. നായകനെ പിൻപറ്റി പൂജ - സമൂഹ വിവാഹം പോലുള്ള - സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വിദ്യാർഥിനിയായ പൂജ ഡോക്ടറായി മാറുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പൂജയെന്ന സ്ത്രീക്ക് ഗിരിയെന്ന നായകനെക്കൂടാതെ അസ്ഥിത്വം ഉണ്ടോയെന്നത് സംശയമാണ്. നായകൻ കടന്നുവരുന്നതോടെ നായികയുടെ ജീവിതം മുഴുവൻ അയാളുടെചുറ്റും മാത്രമായി മാറുന്നു. നായകന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങളെക്കണ്ടെത്തി അവ നിർവഹിക്കുന്നതിലും നായകന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളെ നിറവേറ്റുന്നതിലും മാത്രമാണ് പൂജ ശ്രദ്ധ നൽകുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ചലച്ചിത്രം പുരുഷസ്വഭാവമുള്ള, നിലനിൽക്കുന്ന ജനപ്രിയ സ്ത്രീ നായികാസങ്കൽപ്പത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ലെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും, അടക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള നായകന്റെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മാത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്ന സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പത്തെത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത്.

വീരഗുണങ്ങളാലും മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നൽകുന്ന ബഹുമാനങ്ങളാലും നായകൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായികയേക്കാൾ ഉയരത്തിൽ നിൽക്കുന്നു. ഗൈനോസെൻട്രിക്ക് എന്ന തോന്നൽ മാത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്ന, പിതൃമൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്ന ചലച്ചിത്രം മാത്രമാണ് ഓം ശാന്തി ഓശാന എന്ന് വ്യക്തമാണ്.

പൂജയും മറ്റ് സ്ത്രീകളും

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ നായിക പെൺസ്വഭാവ സവിശേഷതകളിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തയാണെന്ന് കാണിക്കാൻ ആശ്രയിച്ചിട്ടുള്ളത് സ്ത്രീരൂപങ്ങളെ തന്നെയാണ്. കോളേജ് ലക്ചററായ പാചകം ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ആനി (നായികയുടെ അമ്മ), ഒരുപാട് പ്രണയബന്ധങ്ങളുള്ള നായികയുടെ കൂട്ടുകാരിയായ നീതു, ഭക്ഷണത്തോടുമാത്രം താൽപ്പര്യമുള്ള മറ്റൊരു കൂട്ടുകാരി ഡോണ, വൈൻ ഉണ്ടാക്കുന്ന റേച്ചൽ ആന്റി, വീട്ടമ്മയായതിനാൽ കവിത എഴുതാൻ സാധിക്കാത്ത ഗിരിയുടെ അമ്മ സുജാത എന്നിവരാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ അതായത് പൂജ സ്ത്രീത്വഗുണങ്ങൾ ആർജ്ജിക്കുന്നതിനുമുൻപ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ. സാമ്പ്രദായിക സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളുള്ളവരാണ് ഇവരെന്ന് വ്യക്തം.

ഒരുപാട് പ്രണയം ഉണ്ടാകുന്നത് സദാചാര മൂല്യങ്ങളിൽ തെറ്റായ കാര്യമാണ്. നായിക ഇതിൽനിന്ന് മുക്തയാണെന്ന് കാണിക്കാൻ കൂട്ടുകാരിയായ നീതുവെന്ന കഥാപാത്രം അനിവാര്യമാണ്. ആനി, സുജാത, റേച്ചൽ ആന്റി എന്നിവർ പരമ്പരാഗത പിതൃമേധാവിത്വവ്യവസ്ഥയെ അനുസരിക്കുന്നവരാണ്. റേച്ചൽ ആന്റിയും ആനിയമ്മയും പൂജയെ നേർവഴിക്ക് നടത്താനുള്ള നിർദേശങ്ങളും ഉപദേശങ്ങളും നൽകുന്നുണ്ട്. പിതൃവ്യവസ്ഥയെ അടുത്ത തലമുറയ്ക്ക് കൈമാറാൻതക്ക ശേഷിയും ഗുണങ്ങളുമുള്ളവരാണ് കുടുംബത്തിലെ വീട്ടമ്മമാരായ ഈ മൂന്നുസ്ത്രീകളുമെന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാവുന്നു.

ഗിരിയുടെ മുൻകാമുകിയായ ജൂലി, സുഹൃത്തിന്റെ ഭാര്യയായ തെന്നൽ എന്നീ സ്ത്രീകളും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കക്കാരനെ കണ്ടപ്പോൾ ഗിരിയെ ഉപേക്ഷിച്ച ജൂലിയും ഒന്നിലധികം പ്രണയം കൊണ്ട് നടക്കുന്ന നീതുവും പൂജയുടെ ശുദ്ധപ്രണയസങ്കൽപ്പത്തെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നതിനുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്. തെന്നൽ എന്ന കഥാപാത്രം നായികയ്ക്ക് ഭീഷണിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരാളാണ്. നായകനായ ഗിരിയെ ആകർഷിക്കാൻതക്ക സവിശേഷതകളുള്ള ഒരു സ്ത്രീയാണ് തെന്നൽ. വായിക്കുകയും എഴുതുകയും ചെയ്യുന്ന കോളേജ് ലക്ചററായി ജോലി നോക്കുന്ന തെന്നൽ, പൂജയെന്ന നായിക കൈവരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്ന എല്ലാ നായികാഗുണങ്ങളുമുള്ള ഒരാളാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് പൂജയ്ക്ക് തെന്നലിനോട് അസൂയ ഉണ്ടാവുന്നത്. സാമ്പ്രദായിക ശീലങ്ങളിൽനിന്നു തെറ്റിനടക്കാത്ത (ഇഷ്ടപ്പെട്ട ആളെ വീട്ടുകാരെ എതിർത്ത് വിവാഹം ചെയ്തതൊഴിച്ചാൽ) ഒരാളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ തെന്നൽ. അടക്കവും,

ഒതുക്കവും, വിനയവും വളരെയധികം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലൂടെ നായകനെ ആകർഷിക്കാൻ കഴിവുള്ള, എല്ലാ ഗുണങ്ങളുമുള്ള ഒരുവളെ ചലച്ചിത്രം കാണിച്ചു തരികയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

റേച്ചൽ ആന്റി, ശ്രീലക്ഷ്മി തുടങ്ങിയ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ നായകനെക്കുറിച്ച് പുകഴ്ത്തി മാത്രം സംസാരിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ്. നായകന്റെ ഗുണങ്ങളെ വിവരിക്കാൻ ദൃശ്യസങ്കേതങ്ങളുടെ സഹായത്തേക്കാളും ആരാധനയോടെയുള്ള ഈ സംഭാഷണങ്ങളെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആശ്രയിക്കുന്നത്. മറ്റൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ നായകഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ച് മാത്രം സംസാരിക്കുന്നതിനായി നിയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ ഉപകരണങ്ങളാണിവർ. നായകന് പ്രാമുഖ്യമുള്ള മുൻ ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങളെ പിൻപറ്റി നിർമിച്ച ചലച്ചിത്രം തന്നെയാണ് ഓം ശാന്തി ഓശാന.

4.2.6 എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ

2015 ൽ ആർ.എസ്.വിമൽ സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ. പൃഥിരാജ്, പാർവതി തിരുവോത്ത്, ലെന, സായ്കുമാർ, ടൊവിനൊ എന്നിവരാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 1960 കളിൽ വടക്കൻ കേരളത്തിലെ മുക്കത്ത് താമസിച്ചിരുന്ന മൊയ്തീൻ-കാഞ്ചനമാല എന്നിവരുടെ പ്രണയവും അവരുടെ ജീവിതവുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയം. വ്യത്യസ്ത മതങ്ങളിൽ ജനിച്ചതിന്റെ പേരിൽ വിവാഹിതരാകാൻ കഴിയാതെ കാത്തിരിക്കുന്നതും തോണിയപകടത്തിൽ മൊയ്തീൻ മരിക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. യഥാർഥവ്യക്തികളുടെ ജീവിതവും അനുഭവങ്ങളുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ബയോപിക് ചലച്ചിത്രമായി എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീനെ പരിഗണിക്കാം.

കാഞ്ചനമാല

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ രംഗത്തുതന്നെ കാഞ്ചനമാല പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട് (0മണിക്കൂർ 2 മിനുട്ട് 56 സെക്ക ന്റ്- 0മണിക്കൂർ 2 മിനുട്ട് 59 സെക്കന്റ്). കരഞ്ഞുകൊണ്ട് വീടിനകത്ത് കയറി കതകടക്കുന്ന നായികയുടെ ചിത്രം അവ്യക്തമാണ്. ഈ അവ്യക്തത ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാഞ്ചനമാലയിലും കാണാൻകഴിയും. മുറിക്കകത്ത് ഒതുക്കപ്പെട്ട നായിക മാത്രമായി കാഞ്ചനമാല മാറുന്നു. നായികയുടെ ആദ്യ പ്രത്യക്ഷപ്പെടലിനുശേഷം നായിക തിരശീലയിൽ

തെളിയുന്നത് കാഞ്ചനയുടേയും മൊയ്തീന്റേയും ഭൂതകാലത്തിലാണ്. വായിക്കുന്ന, മതവിശ്വാസങ്ങളെ വിമർശിക്കുന്ന, ഹോസ്റ്റലിലെ പക്ഷപാതിത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന ധൈര്യശാലിയായ കാഞ്ചനമാല ഈ രംഗങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 30 സെക്കന്റ്	പുസ്തകം വായിക്കുന്നു. ഹോസ്റ്റൽ വാർഡനോട് തർക്കിക്കുന്നു.	ഹോസ്റ്റൽ ഭക്ഷണത്തിൽ തുല്യതവേണമെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തർക്കിക്കുന്നു, വാർഡനെ താക്കീത് ചെയ്യുന്നു	1 മിനുട്ട് 30 സെക്കന്റ്	പുസ്തകം വായിക്കുന്നു. ഹോസ്റ്റൽ വാർഡനോട് തർക്കിക്കുന്നു.
43 സെക്കന്റ്	പണിക്കാരിയോടു സംസാരിക്കുന്നു. കമ്മൽ കൊടുക്കുന്നു.	യാത്ര പറയുന്നു	പുറം	അരി കുത്തുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ദൃശ്യം ലോങ് ഷോട്ടിൽകാണിക്കുന്നുണ്ട്. കാഞ്ചനമാല വരുന്നതും പോകുന്നതും കാണിക്കുന്നത് ലോങ് ഷോട്ടിലാണ്. തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളിൽ നിന്ന് കാഞ്ചനമാലയ്ക്കുള്ള പ്രകടമായ വ്യത്യാസം ഈ ഷോട്ടിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. കമ്മൽ കൊടുക്കുന്ന സ്ത്രീയേക്കാൾ ഉയരത്തിലാണ് കാഞ്ചനമാല നിൽക്കുന്നത്. ഓവർ ദ ഷോൾഡർ ഷോട്ടിലൂടെയാണ് ഈ സ്ത്രീയുടെ കാഞ്ചനമാലയോടുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ കാണിക്കുന്നത്. ഇതിൽനിന്ന് കാഞ്ചനമാലയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാവുന്നു. കമ്മൽ കാണുമ്പോഴുള്ള സ്ത്രീയുടെ മുഖഭാവം ക്ലോസപ്പിലാണ്.
8 സെക്കന്റ്	വണ്ടിയിൽ കയറുന്നു സീറ്റിൽ ഇരിക്കുന്നു. എഴുന്നേൽക്കാൻ പോകുന്ന വൃദ്ധയെ തടയുന്നു	" ഇരിക്കാതിരുന്നാലേ അശുദ്ധിയാവുള്ളൂട്ടോ"	പുറം	വൃദ്ധയുടെ വശത്തു നിന്നാണ് ക്യാമറ കാഞ്ചനമാലയെ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത്. വൃദ്ധയ്ക്ക് ഫ്രെയിമിൽ പ്രാധാന്യമില്ലാതാവുന്നു

പട്ടിക-4.2.23

ഹോസ്റ്റൽ വാർഡനോട്/അധികാരത്തിനോട് പേടിയില്ലാതെ സംസാരിക്കാനും താക്കീത് നൽകാനുമുള്ള മനഃസൈഥര്യമുള്ള വ്യക്തിയാണ് കാഞ്ചനമാല. സഹപാഠികളിലെ നേതാവാണ് അവരെന്ന് ഈ ദൃശ്യം സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. അധികാരത്തിൽ/ബലത്തിൽ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഹോസ്റ്റൽ വാർഡനേക്കാൾ കൂടുതൽ ഫോക്കസ്ഡ് ആവുന്നതും രംഗത്ത് കൂടുതൽ പ്രത്യക്ഷമാവുന്നതും കാഞ്ചനമാലയാണ്. അധികാരമില്ലെങ്കിൽക്കൂടി വാർഡനേക്കാൾ ശക്തയായ വ്യക്തിയാണ് കാഞ്ചനമാലയെന്ന് അനുമാനിക്കാൻതക്ക സൂചന ഈ രംഗം നൽകുന്നുണ്ട്.

സഹജീവി ബോധത്തോടൊപ്പംതന്നെ അനീതികളെ നേർക്കു നേർനിന്ന് കാഞ്ചന ചോദ്യംചെയ്യുന്നു. കാഞ്ചനയുടെ ഈ സഹജീവി ബോധം പിന്നീട് രണ്ടുസന്ദർഭങ്ങളിൽക്കൂടി ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ജോലിക്കാരിക്ക് സ്വർണക്കമ്മൽ കൊടുക്കുന്നതും, ബസിൽ യാത്ര ചെയ്തിരുന്ന വൃദ്ധ അശുദ്ധിയാവുമെന്ന് പറഞ്ഞ് എഴുന്നേൽക്കുമ്പോൾ "ഇരിക്കാതിരുന്നാലേ അശുദ്ധിയാവുകയുള്ളൂ"എന്നു പറഞ്ഞ് അടുത്തിരുത്തുന്നതും നായികയുടെ സാമൂഹ്യബോധത്തെ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായകമാവുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതിന്റെ തുടർച്ചകൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പിന്നീട് കാണാൻ സാധിക്കുകയില്ല.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നായകനായ മൊയ്തീൻ കാഞ്ചനമാലയുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നതോടുകൂടി നായിക സാധാരണജീവിതത്തിൽനിന്ന് വീടിനകത്തേക്ക് ഒതുങ്ങുന്നതായിക്കാണാം. അതുവരെ ആളുകളോട് തന്റേടത്തോടുകൂടി ഇടപെട്ടിരുന്ന നായിക നായകനോട് മിതമായും, ബഹുമാനത്തോടുകൂടിയും മാത്രം സംസാരിക്കുന്ന ആളായി മാറുന്നുണ്ട്. പ്രണയമറിഞ്ഞ് കോളേജിൽനിന്ന് സഹോദരന്മാർ നിർബന്ധമായി ഇറക്കികൊണ്ടുപോയി വീട്ടിലെത്തിക്കുന്നതോടെ കാഞ്ചനയുടെ പുറം ജീവിതം അവസാനിക്കുന്നുണ്ട്. വീടിന്റെ അകത്തിരുന്ന് കത്തുകളെഴുതുകയും കത്തുകൾ വായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലേക്കുമാത്രമായി കാഞ്ചനയുടെ പ്രവൃത്തികൾ ഒതുങ്ങുന്നു. നായകനായ മൊയ്തീന്റെ നിർദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുമാത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്ന, കുടുംബത്തിന്റെ, പ്രത്യേകിച്ച് സഹോദരന്റെയും അമ്മാവന്റെയും നിഷ്കർഷകൾക്കനുസരിച്ച് ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരുവളായിയാണ് കാഞ്ചനയുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ജീവിതം.

നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, കാഞ്ചനമാലയുടെയും മൊയ്തീന്റെയും ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്ന ബയോപിക്കാണ് 'എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ' എന്നതിൽ തർക്കമില്ല. യഥാർഥ

ജീവിതത്തിൽ കാഞ്ചനമാല അനുഭവിച്ച സംഘർഷങ്ങളും അസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളും അതേപടി ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പകർത്തിയതാണെന്ന സാധൂകരണം നൽകാം. എന്നിരുന്നാലും കാഞ്ചനമാലയുടെ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി അയഥാർഥമാണെന്ന വാദത്തെ തകർക്കാൻ മാത്രമുള്ള ഒന്നല്ല. ചലച്ചിത്രമൊരിക്കലും യഥാർഥമായ ഒരു കാര്യമല്ല എന്നതാണ് അതിനു കാരണം. സാങ്കേതികതകളുപയോഗിച്ച് സ്ഥല-കാല സന്ദർഭങ്ങളെ കൃത്രിമമായി നിർമിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. യാഥാർഥ്യം എന്നതിലുപരി സർഗാത്മക യാഥാർഥ്യമെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തെ വിളിക്കുന്നതാവും കൂടുതൽ ഉചിതം. ചലച്ചിത്രകാരിയുടെ/ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സമൂഹത്തിനോടുള്ള കാഴ്ച്ചപ്പാടുകളും സമീപനങ്ങളും വളരെ കൃത്യമായിത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെടും. ഈ അർഥത്തിൽ എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീനിലെ കാഞ്ചനമാലയുടെ ഇടങ്ങളും കർതൃത്വവും നായകനെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെക്കുറവാണെന്ന് പറയേണ്ടിവരും.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം / പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
53 സെക്കന്റ്	മൊയ്തീനോട് സംസാരിക്കുന്നു.	"നിക്കണ തറ താഴേ പോവൂലേ മൊയ്തീനേ, മുക്കത്ത് ലഹള ഉണ്ടാക്കാനണോ നിന്റെ പരിപാടി"	പുറം	പുഴയുടെ ലോങ് ഷോട്ടിലൂടെയാണ് രംഗം തുടങ്ങുന്നത്. ആദ്യം കാഞ്ചനമാലയുടെയും പിന്നീട് മൊയ്തീന്റെയും ഛായാരൂപം കാണിക്കുന്നു. ഛായാരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കാഞ്ചനമാലയുടെ കൈകളുടെ സ്ഥാനം കാഞ്ചനമാല, ആശയക്കുഴപ്പത്തിലുമാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. മൊയ്തീന് ഈ ആശയ കുഴപ്പമില്ലായെന്നത് വ്യക്തമാണ്.
2 മിനുട്ട് 46 സെക്കന്റ്	മൊയ്തീൻ വരുന്നു.ഞെട്ടുന്നു	കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചും സഹോദരങ്ങളെക്കുറിച്ചും പറയുന്നു."സമുദായം കുടുംബത്തെ ഒറ്റപ്പെടുത്തിയെന്ന ചീത്തപേരു കേൾക്കും"	അകം	മിഡ്ഷോട്ടിൽ ഇരുവരുടെയും സംഭാഷണങ്ങളും കൈകൾ തമ്മിലുള്ള അകലം ക്ലോസപ്പിലും കാണിക്കുന്നു. "എനിക്കിനി ഈടെ പഠിച്ചാമതി"യെന്ന് കാഞ്ചനമാല പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ക്ലോസപ്പിൽ നിന്ന് മിഡ് ഷോട്ടിലേക്ക് ക്യാമറ പോവുന്നു കാഞ്ചനമാലയുടെ മുറി ആ സമയത്ത് ദൃശ്യമാവുന്നു

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം / പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
10 സെക്കന്റ്	ജനലിനടുത്ത് നിന്ന് പുറത്തേക്ക് നോക്കി സംസാരിക്കുന്നു. അമ്മാവൻ കാഞ്ചനയോട് സംസാരിക്കരുതെന്ന് പറയുന്നു.	" എന്റെ പഠിപ്പ് തൊലച്ചതുപോട്ടെ ഒരു തെറ്റും ചെയ്യാത്ത ഓരെ ശിക്ഷിക്കരുത് കേട്ടോ"	അകം	ജനലഴികളുടെ അടുത്ത് നിന്നുകൊണ്ടുള്ള സംസാരം കാഞ്ചന ബന്ധനത്തിലാണെന്നുള്ള സൂചന നൽകുന്നു.
8 സെക്കന്റ്	അമ്മാവൻ പറയുന്നത് കേൾക്കുന്നു		അകം	ജനലഴികളിൽ അടുത്ത് നിന്നുകൊണ്ട് സംസാരം കേൾക്കുന്നത് കാഞ്ചന ബന്ധനത്തിലാണെന്നുള്ള സൂചന നൽകുന്നു.
1 മിനുട്ട് 28 സെക്കന്റ്	മൊയ്തീന്റെ കത്ത് വായിക്കുന്നു. ജനലിലൂടെ പെണ്ണുകാണാൻ വന്നവരെ നോക്കുന്നു. മൊയ്തീന്റെ നിർദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നു.	നായകന്റെ വോയിസ് ഓവർ. "ഞാൻ മൊയ്തീന്റെ പെണ്ണാ ഓരെന്റെ രണ്ടാം വിവാഹത്തിനു തയ്യാറാണെങ്കിൽ ഞാനും തയ്യാറാ"	അകം	നായകന്റെ വോയിസോവറിനനുസരിച്ചാണ് നായിക പെരുമാറുന്നത്. അമ്മയുടെ കൈയിൽ നിന്ന് വസ്ത്രം വാങ്ങിച്ച ശേഷം കാഞ്ചനമാല ക്യാമറയിലേക്ക് നേരേ നോക്കുന്നു. ഇത് കാഞ്ചനമാല പ്രേക്ഷകരെ നേരിട്ട് നോക്കുകയാണെന്ന തോന്നൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. കാഞ്ചനമാലയുടെ ആത്മവിശ്വാസവും ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാണ്.മാത്രമല്ല, പ്രേക്ഷകരുമായി ആ നിമിഷത്തേക്കെങ്കിലും ഒരു ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നു. വെളുത്തവസ്ത്രം ധരിച്ചതിനുശേഷം വരുന്ന കാഞ്ചനയുടെ രൂപം ക്യാമറ ടിൽറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ് ദൃശ്യമാക്കുന്നത്. ഇത് കാഞ്ചനമാലക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യവും രൂപത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളും നൽകുന്നു. ചായയുമായി മുൻപിൽ നടക്കുന്നതും വെള്ള വസ്ത്രവും കാഞ്ചനമാലയ്ക്കാണ് ഫ്രെയിമിൽ പ്രാധാന്യമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പട്ടിക-4.2.24

പ്രണയം വീട്ടിലറിഞ്ഞതിനുശേഷം യാതൊരുതരത്തിലുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളോ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളോ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാഞ്ചനമാലക്കില്ല. പ്രണയത്തിൽപ്പോലും തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നത് മൊയ്തീനാണെന്ന് കാണാം. പ്രണയത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ കാഞ്ചന തന്റെ ആശയക്കുഴപ്പം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (പട്ടിക-4.2.24). എന്നാൽ മൊയ്തീന് യാതൊരുതരത്തിലുള്ള സംശയങ്ങളുമില്ല. കാഞ്ചനയെ പെണ്ണുകാണാൻ വരുമ്പോൾ മൊയ്തീന്റെ നിർദേശങ്ങൾക്കനുസൃതമായിമാത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്ന കാഞ്ചനയുടെ ചിത്രവും ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു കൂടുതൽ ബലം നൽകുന്നു. വീടിനുള്ളിലെ കാഞ്ചനയുടെ പ്രതിരോധവും നായകന്റെ നിർദേശങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ്. സാമൂഹിക അനീതികളെ അധികാരവർഗത്തോട് നേർക്കുനേർനിന്ന് എതിർത്ത കാഞ്ചനമാല വീട് എന്ന സ്ഥാപനത്തിനുള്ളിലും പ്രണയത്തിലും ആവുമ്പോൾ സദാചാരബോധങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്നവളായി മാറുന്നുണ്ട്.

പ്രണയത്തിലായതിനുശേഷം കാഞ്ചനമാല വളരെക്കുറച്ച് സന്ദർഭങ്ങളിൽമാത്രമേ പുറംലോകത്തേക്ക് എത്തുന്നുള്ളു. വീടിനകത്തുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും മൊയ്തീനോടുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും വീട്, കുടുംബം എന്നീ വിഷയങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നതും അവ അതിവൈകാരികമായി പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. കാഞ്ചനമാലയോടുള്ള തന്റെ പ്രണയം തുറന്നുപറയുന്ന അപ്പുവിനോടൊപ്പമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ പ്രതിഷേധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ആർജവത്തേക്കാൾ ദൈന്യതയാണ് കാഞ്ചനമാലയ്ക്കുള്ളതെന്ന് കാണാം.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
3 മിനുട്ട് 33 സെക്കന്റ്	ചായകൊടുക്കുന്നു. അപ്പുവിന് സംസാരിക്കണമെന്ന് പറയുമ്പോൾ ഞെട്ടിത്തിരിയുന്നു. സംസാരിക്കുന്നു.അപ്പു മാപ്പു ചോദിക്കുന്നു.	മൊയ്തീനോടുള്ള ഇഷ്ടം പറയുന്നു	അകം	അപ്പുമായി സംസാരിക്കുന്ന ആദ്യഭാഗത്ത് കാഞ്ചന നിൽക്കുകയും അപ്പു ഇരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ വികാര പ്രക്ഷുബ്ധയാണെങ്കിലും സമചിത്തതയോടെയാണ് നിൽക്കുന്നത്. കാഞ്ചനയ്ക്ക് അപ്പുവിനേക്കാൾ പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നുമുണ്ട്. കാഞ്ചനമാല കരയുന്ന സമയത്ത് കാഞ്ചനമാലയെ അപ്പുവിന്റെ ഓവർ ദ ഷോൾഡർ

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
				ഷോട്ടിലൂടെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. അപ്പു ഈ സമയത്ത് കാഞ്ചമാലയേക്കാൾ ഉയരത്തിലാണ് നിലക്കുന്നത്. കാഞ്ചനമാലയുടെ മുകളിലേക്ക് /അപ്പുവിനെ നോക്കിയുള്ള കരച്ചിലിന്റെ ദൈന്യത ഇവിടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

പട്ടിക-4.2.25

ചലച്ചിത്രം എല്ലായ്പ്പോഴും നായകനിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. നായകന്റെ മരണത്തോടെ ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നതും അതുകൊണ്ട് തന്നെയാണ്. ഒരർഥത്തിൽ കാഞ്ചനമാലയുടെ അസ്ഥിത്വം ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്നത് നായകനിൽ മാത്രമാണെന്ന് കാണാം.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 44 സെക്കന്റ്	ഇരുവഞ്ഞിപ്പുഴയിലെ വെള്ളം കുടിച്ച് മരുന്ന് കഴിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ഉമ്മ കൊണ്ടുപോവുന്നു. മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു.		അകം	ആശുപത്രി ദൃശ്യങ്ങളും മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്കുപോവുന്നതും ഏരിയൽ ഷോട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. കാഞ്ചനമാലയുടെ മുഖം ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിൽ കാണിക്കുന്നു. ഇത് കാഞ്ചനമാലയുടെ മനോവികാരം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.
37 സെക്കന്റ്	മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കയറാനൊരുങ്ങുന്നു.പിൻതിരിഞ്ഞു നോക്കുമ്പോൾ മൊയ്തീനെ കാണുന്നു		പുറം	ഏരിയൽ ഷോട്ട്, മൊയ്തീന്റെ വീട് കാണിച്ചു തരുന്നു. കാഞ്ചനമാല കാൽ പടിയിൽ വെക്കുന്നത്

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
				ക്ലോസപ്പിൽ കാണിക്കുന്നു. മൊയ്തീനെ കാണുമ്പോൾ കാഞ്ചനമാല ചിരിക്കുന്നത് ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. മൊയ്തീൻ നഷ്ടപ്പെട്ടതിന്റെ വേദനയിൽ നിന്ന് കാഞ്ചനമാല അൽപ്പമെങ്കിലും മുക്തയായെന്ന സൂചന ഇത് തരുന്നുണ്ട്

പട്ടിക-4.2.26

മൊയ്തീന്റെ മരണശേഷം പാത്തുമ്മ (മൊയ്തീന്റെ ഉമ്മ) കാഞ്ചനമാലയെ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നുണ്ട്. മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കയറുന്നതോടെ ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കാഞ്ചനമാല സ്വമേധയ പോകുന്നതല്ല, നായകന്റെ ഉമ്മ കൂട്ടികൊണ്ടു പോവുകയാണ്. അക്ഷരാർഥത്തിൽ കാഞ്ചനമാലയുടെ ജീവിതത്തിലെ പുതിയൊരുഘട്ടം ആ നിമിഷത്തിൽനിന്നാണ് തുടങ്ങുന്നത്. കുടുംബത്തിനു പുറത്തുള്ള, സ്വതന്ത്രയായ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യരംഗങ്ങളിൽ കണ്ട, സാമൂഹ്യബോധമുള്ള കാഞ്ചനയുടെ പുനർജന്മമാണ് യഥാർഥത്തിൽ ഈ രണ്ടാം ഘട്ടം. എന്നാൽ തുടർന്നുള്ള ജീവിതത്തെ ദൃശ്യപ്പെടുത്താൻ ചലച്ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതകൊണ്ടുതന്നെ എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ ആൻട്രോസെൻട്രിക് ചലച്ചിത്രം മാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ മൊയ്തീൻ എല്ലാ നായകഗുണങ്ങളും തികഞ്ഞ ഒരാളാണ്. അയാളുടെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന് പ്രണയം ഒരിക്കലും തടസങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. നായകന്റെ ഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ച് പുകഴ്ത്തുന്ന ധാരാളം കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. യുവതികളുടെ നോട്ടത്തിന് പാകമായ സൗന്ദര്യഗുണവും ആണത്തത്തെ നിർവചിക്കുന്ന ഗുണങ്ങളിലൊന്നായ ശാരീരികമായ കരുത്തും മൊയ്തീനുണ്ട്. വ്യക്തിപരമായി എതിർപ്പുണ്ടെങ്കിലും

കാഞ്ചനയുടെ സഹോദരനും അച്ഛനും മൊയ്തീനെ ആരാധിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം മൊയ്തീന്റേതുമാത്രമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് മൊയ്തീൻ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമാവുന്നതോടെ കാഞ്ചന അപ്രസക്തയാകുന്നത്. കാഞ്ചനയെ മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്ക്- മറ്റൊരു 'അകത്തേക്ക്' കയറ്റി വിട്ടുകൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

കാഞ്ചനമാല അനുഭവിക്കുന്ന വേദനകളെ, അസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ മഹത്ത്വവൽക്കരിക്കുകമാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. അപ്പുവുമായി നടത്തുന്ന സംഭാഷണത്തിൽനിന്ന് ഇത് വ്യക്തമാണ്. അപ്പു കാഞ്ചനയുടെ കഷ്ടതകളിൽ ത്യാഗപൂർണമായ പ്രണയത്തെമാത്രമേ കാണുന്നുള്ളൂ. മഹത്ത്വവൽക്കരണത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് കാഞ്ചനയോടുള്ള അനുതാപമായി മാറുന്നില്ല. പെണ്ണിന്റെ/നായികയുടെ അവകാശ നിഷേധങ്ങളെ വളരെ സ്വാഭാവികമായ ഒന്നായി കാണുകയും അവയെ ത്യാഗമെന്ന രീതിയിൽ മഹത്തവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സമീപനമാണ് അപ്പുവിനുമുള്ളതെന്ന് കാണാം.

കാഞ്ചനമാലയും മറ്റു സ്ത്രീകളും

എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീനിൽ കാഞ്ചനമാലയ്ക്കു പുറമേ പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ കുറവാണ്. കാഞ്ചനമാലയുടെ സഹോദരിമാർ, കൂട്ടുകാരികൾ, അമ്മ, ഹോസ്റ്റൽ വാർഡനായ സിസ്റ്റർ, നാട്ടിലെ പണിയെടുക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ എന്നിങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിലേക്ക് ഒരുപാട് സ്ത്രീകൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവമോ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചരിത്രമോ കഥാഗതിയിൽ കാര്യമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നില്ല. അവരുടെ പേരുപോലും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അപ്രധാനമാണ്. കോളേജ് ഹോസ്റ്റലിൽ കാഞ്ചനയ്ക്കു പിന്നിൽ അണിനിരക്കുന്ന കൂട്ടുകാരികളൊഴികെ ഒട്ടുമിക്ക സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളും വീടിനുള്ളിലെ ഗാർഹിക ജോലികളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നവരാണ്. വീടിനു പുറത്ത് അധ്വാനിക്കുന്ന തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാണ്. പക്ഷേ ഇവർ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ നിൽക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ മാത്രമാണെന്ന് കാണാം. കഥാഖ്യാനത്തിൽ യാതൊരുതരത്തിലുമുള്ള മാറ്റങ്ങളും ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല.

ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തയാവുന്നത് വല്യമ്പ്ര പൊറ്റാട്ടിൽ പാത്തുമ്മയെന്ന മൊയ്തീന്റെ ഉമ്മ മാത്രമാണ്. നായികയായ കാഞ്ചനയേക്കാൾ ധൈര്യമുള്ള/ശക്തയായ കഥാപാത്രമാണ്

പാത്തുമ്മ. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ നായകനേക്കാൾ ശക്തിയുള്ള (power) കഥാപാത്രമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
16 സെക്കന്റ്	വീടിനുള്ളിൽനിന്നും ഇറങ്ങി വരുന്നു	"ആരാ നിന്റെ കൈ തല്ലിയൊടിച്ചത്, പോലീസല്ല പട്ടാളായാലും നിന്നെ തല്ലിയ നീ തിരിച്ചു തല്ലിക്കോ, ഓരുടെ തലയ്ക്ക് മുകളിലിരിക്കുന്നവർക്ക് ഒരുപാട് തവണ വെളമ്പി കൊടുത്ത കൈയാ ഇത്"	അകം	നായകനായ മൊയ്തീനും കൂട്ടുകാരനായ ഭാസിയും നിൽക്കുന്നതിനേക്കാൾ ഉയരത്തിലാണ് പാത്തുമ്മ നിൽക്കുന്നത്. ഈ ഉയരവ്യത്യാസവും പാത്തുമ്മയുടെ മുഖഭാവവും പാത്തുമ്മയുടെ ശക്തി വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.
3മിനുട്ട് 20സെക്കന്റ്	മൊയ്തീന്റെ ബാപ്പയോട് തർക്കിച്ച് വീട്ടു വിട്ടിറങ്ങി പോവുന്നു	മൊയ്തീന്റെ ബാപ്പയോട് തർക്കിക്കുന്നു	അകം-പുറം	ലോങ് ഷോട്ടിൽ പാത്തുമ്മയുടെ മുറി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിൽ ഒരുപാട് വസ്തുക്കൾ ഉള്ള മുറി വളരെ ഇടുങ്ങിയ ഒന്നാണെന്ന സൂചന തരുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു ലോങ് ഷോട്ടിൽ വീടിന്റെ വിശാലമായ പൂമുഖം കാണിക്കുന്നു. വീടിന്റെ അകം-പുറം എന്നീ ഇടങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. പാത്തുമ്മയുടെ മുഖത്തെ അൺഫോക്കസ് ചെയ്തുകൊണ്ട് ഖുറാനെ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്ന രംഗം പാത്തുമ്മയുടെ ആത്മീയതയെ കുറിച്ചുള്ള സൂചന തരുന്നു. തർക്കിക്കുമ്പോൾ പാത്തുമ്മ (നിൽക്കുന്നതു കൊണ്ട്) താഴേക്ക്

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
				നോക്കിയും മൊയ്തീന്റെ ബാപ്പയാവട്ടെ മുകളിലേക്ക് നോക്കിയുമാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ഈ നോട്ടങ്ങളുടെ ഉയരവ്യത്യാസങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ്. പാത്തുമ്മയാണ് തർക്കത്തിൽ വിജയിച്ചതെന്നുള്ള സൂചന ലഭിക്കുന്നു.
41 സെക്കന്റ്	മൊയ്തീന്റെ അടുത്ത് വന്നിരിക്കുന്നു	കാഞ്ചനമാലയെ വിളിച്ചുകൊണ്ടു വരാൻ പറയുന്നു. "അരീപറ്റ മണ്ണില് ഞമ്മക്കും ഇണ്ടോരു പെര"	അകം	പാത്തുമ്മ സംസാരിക്കുന്നത് ക്ലോസപ്പിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാസി സംസാരിക്കുമ്പോൾ അത് ലോങ് ഷോട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്.ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെയും അവരുടെ സംഭാഷണത്തിന്റെയും പ്രസക്തി വ്യക്തമാക്കുന്നു

പട്ടിക-4.2.27

മൊയ്തീൻ പോലീസിൽ നിന്നും അടിയേറ്റ് വീട്ടിലെത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിലുള്ള പാത്തുമ്മയുടെ സംസാരം ഇതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിൽ നായകനേക്കാൾ ഉയരത്തിലാണ് പാത്തുമ്മയുടെ സ്ഥാനം. ഈ ഉയരവ്യത്യാസം പാത്തുമ്മയുടെ പ്രബലതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അധികാരത്തിന്റെ ബലപ്രയോഗത്തെ വളരെ ലാഘവത്തോടെ കാണുകയും അതിനോട് ഭയമില്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽനിന്ന് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ദൃഢത വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

മൊയ്തീന്റെ ബാപ്പയെ ധിക്കരിച്ചുകൊണ്ട് വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങിപ്പോവുന്ന രംഗം ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശക്തി കാണിച്ചുതരുന്നു. നായികയ്ക്കില്ലാത്ത/അനുവദിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളും തിരഞ്ഞെടുപ്പിനുമുള്ള സാധ്യതകളും പാത്തുമ്മയ്ക്കുണ്ട്. മൊയ്തീനോട് കാഞ്ചനയെ വീട്ടിലേക്ക് വിളിച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ പറയുന്ന രംഗത്തിൽ തന്റെ സ്വാശ്രയത്തെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പരാശ്രയമില്ലാതെ ജീവിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരാളാണ് പാത്തുമ്മ. നിലപാടുകളിൽ കാർക്കശ്യം പുലർത്തുന്നവളും നായികയെ രണ്ടാംഘട്ട ജീവിത്തിലേക്ക് നയിക്കാൻ പ്രാപ്തിയും പക്വതയുമുള്ളവരാണ് അവർ. കാഞ്ചന വീടിന്റെ അകങ്ങളിലൊതുങ്ങുന്ന, വീടിന്റെ കർക്കശ നിലപാടുകളെ ചോദ്യം ചെയ്യാതെ ജീവിച്ചുപോരുന്ന ഒരുവളാണെങ്കിൽ അതിന് ഘടകവിരുദ്ധമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുള്ള ഒരാളാണ് പാത്തുമ്മ. തന്റെമേൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ നിയന്ത്രണങ്ങളും നായിക എതിർപ്പുകളില്ലാതെ ഏറ്റുവാങ്ങുമ്പോൾ പാത്തുമ്മ തന്റെമേലുള്ള തടസങ്ങളെ അവഗണിച്ച് വീടുവിട്ടിറങ്ങുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ദൈര്ഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം / പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 44 സെക്കന്റ്	ഇരുവഞ്ഞിപുഴയിലെ വെള്ളം കുടിച്ച് മരുന്ന് കഴിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ഉമ്മ കൊണ്ടുപോവുന്നു. മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു.		അകം	ആശുപത്രി ദൃശ്യങ്ങളും മൊയ്തീന്റെ വീട്ടിലേക്കു പോവുന്നതും ഏരിയൽ ഷോട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്.കാഞ്ചനമാലയുടെ മുഖം ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിൽ കാണിക്കുന്നു. ഇത് കാഞ്ചനമാലയുടെ മനോവികാരം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.
10 സെക്കന്റ്	പാത്തുമ്മ ചുരുട്ട് വലിക്കുന്നു		അകം	കമ്മൽ, ചുരുട്ട് എന്നിവയുടെ എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ട്. അതിനുശേഷം ഫോക്കസ്ഡാവുന്ന പാത്തുമ്മ, മാറുന്ന പശ്ചാത്തല സംഗീതം എന്നിവ കഥപാത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത വ്യക്തമാക്കുന്നു

പട്ടിക-4.2.28

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യരംഗത്ത് ചുരുട്ട് വലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാത്തുമ്മയുടെ ദൃശ്യം സാമ്പ്രദായിക പിതൃമേധാവിത്വത്തിൽനിന്ന് എത്രകണ്ട് സ്വതന്ത്രയാണ് ഇവരെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. മാനസിക സംഘർഷങ്ങളിലും അതിവൈകാരികതയോടെ പ്രതികരിക്കാത്ത,

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സാധാരണയായുള്ള 'അമ്മ സങ്കൽപ്പത്തിൽ' നിന്ന് തീർത്തും വ്യതിരിക്തമായ ഒരുവളാണ് പാത്തുമ്മ. കാഞ്ചനയുടെ അമ്മയും വീടിനുള്ളിലെ മറ്റുസ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം 'വീടിനകത്തെ' വാർപ്പുമാതൃകകളായി തന്നെ ചലച്ചിത്രകാരൻ നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ഈ വാർപ്പു മാതൃകയുടെ സ്വഭാവങ്ങളുള്ള ഒരുവൾ തന്നെയാണ് കാഞ്ചനമാലയും എന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

4.2.7 മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം

2016 ൽ ദിലീഷ് പോത്തൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം. ഫഹദ് ഫാസിൽ, അനുശ്രീ, അപർണ ബാലമുരളി സൗബിൻ സാഹിർ, അലൻസിയർ എന്നിവർ പ്രധാന വേഷങ്ങളിലെത്തിയ ചലച്ചിത്രം ഇടുക്കിയുടെ പ്രാദേശികതയെക്കുടി അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. മഹേഷ് ഭാവനയെന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ ജീവിതത്തെയും അയാൾക്ക് തോന്നുന്ന പ്രതികാരത്തെയും അതിഭാവുകത്വമില്ലാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രമാണിത്. കവലയിൽവെച്ച് തന്നെ തല്ലിയ ജിംസണെ തിരിച്ചു തല്ലിയതിനുശേഷമേ ചെരിപ്പ ധരിക്കുവെന്ന മഹേഷിന്റെ വാശിയും അതിന്റെ പൂർത്തീകരണവുമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യ പ്രമേയം.

ജിംസി

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇടവേളയ്ക്കു ശേഷം കടന്നുവരുന്ന നായിക കഥാപാത്രമാണ് ജിംസി (1 മണിക്കൂർ 15 മിനുട്ട് 40 സെക്കന്റ്). ഇതിനു മുമ്പുള്ള രംഗങ്ങളിലെ ക്യാമറാനോട്ടങ്ങളിൽ ജിംസി കടന്നുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യാത്ത ഒരാളായിട്ടാണ് കടന്നുപോകുന്നത്. ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യപ്പെടാത്തതിനാൽ മൾവി പറഞ്ഞുവെക്കുന്ന മൂന്ന് നോട്ടങ്ങൾ ജിംസിയുടെമേൽ പതിയുന്നില്ലെന്ന് കാണാം. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നായകനായ മഹേഷിനുമേൽ ജിംസിയുടെ നോട്ടം എത്തിചേരുന്നുമുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
9 സെക്കന്റ്	കൂട്ടുകാരികളുമൊത്ത് നടന്നു വരുന്നു. നായകനെ നോക്കുന്നു, ചിരിച്ചു കൊണ്ടു പോവുന്നു		പുറം	നായികയെ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയുന്നില്ല. ഒട്ടും പ്രധാന്യമില്ലാതെ കടന്നു പോവുന്നു. നായകനെ നോക്കുന്നു. നായകന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ/ നോട്ടത്തിൽ പെടാത്ത ആളാണ്.

പട്ടിക-4.2.29

ഇടവഴിയിലൂടെ ഓടി വീട്ടിലെത്തുന്ന ജിംസി ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായിക രൂപങ്ങൾ പാലിച്ചുപോന്നിരുന്ന 'അടക്ക-ഒതുക്ക' സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ നിന്നു പുറത്താണെന്ന ധാരണ ആദ്യ ഫോക്കസ്ഡ് ദൃശ്യത്തിൽനിന്നുത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം എത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പാശ്ചാത്തലത്തിൽ ജിംസിയുടെ അമ്മയുടെ വോയ്സ് ഓവറും അതിനോട് കൂസലില്ലാതെയുള്ള ജിംസിയുടെ ഇരിപ്പും ഈ നിരീക്ഷണത്തിന് സാധുത നൽകുന്നുമുണ്ട്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 23 സെക്കന്റ്	ഇടവഴിയിലൂടെ വീട്ടിലേക്ക് ഓടി വരുന്നു. ഭക്ഷണം അന്വേഷിക്കുന്നു. നായകൻ നീക്കിവച്ച ചക്കയുമായി ടിവിക്കു മുമ്പിൽ ഇരിക്കുന്നു. വല്യമ്മച്ചി ചക്ക ചോദിക്കുമ്പോൾ കൊടുക്കുന്നു	ഭക്ഷണം അന്വേഷിക്കുന്നു, ഒന്നു മില്ലാത്തതിന് പരാതി പറയുന്നു	പുറം- അകം	ക്യാമറ ജിംസിയോടൊപ്പം നീങ്ങുന്നു, ജിംസിയുടെ ചലനങ്ങളും തിരച്ചിലും പ്രേക്ഷകർക്ക് നേരിട്ട് മനസിലാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. "ഈ നാഗവല്ലിയാണല്ലോ എന്റെ വയറ്റിൽ പിറന്നത്" എന്ന അമ്മയുടെ വോയ്സ് ഓവറിനോട് ജിംസി പ്രതികരിക്കുന്നില്ല.
17 സെക്കന്റ്	ക്ലാസ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. കൂട്ടുകാരിയോട് സംസാരിക്കുന്നു	"ചന്ദനമഴ കണ്ടോ പക്ഷേ ഇങ്ങോട്ട് കൊണ്ടുവരരുത്"	അകം	സാറിന്റെ നോട്ടത്തിന് ജിംസി പാത്രമാവുന്നുണ്ട്. കൂട്ടുകാരിയുടെ പരദൂഷണത്തെ പുച്ഛിച്ചുകൊണ്ടാണ് ജിംസി ഇവിടെ സംസാരിക്കുന്നത് അതിനായി ഉപമിക്കുന്നത് സീരിയൽ പ്രേക്ഷകരെയാണ്

പട്ടിക-4.2.30

കൂട്ടുകാരിയോട് സീരിയലിനെക്കുറിച്ച് നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ -ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചെടുത്ത സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ സീരിയലിനോട് കൂടുതൽ ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നവരും

അതിഭാവുകത്വത്തെ അനുകരിക്കുന്നവരുമാണെന്ന സ്ഥിരം ധാരണയെ ജിംസിയിലൂടെ പരിഹസിക്കുന്നു. ഈ പരിഹാസത്തിലൂടെ നായിക മറ്റുസ്ത്രീകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തയാണെന്ന സൂചനയും നൽകുന്നു. രക്തദാന സന്ദേശവുമായി ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് (1 മണിക്കൂർ 21 മിനുട്ട് 54 സെക്കന്റ്) നടത്തുന്നതും ജിംസിക്ക് കൂടുതൽ ഇടം നൽകുന്നുവെന്ന തോന്നൽ ചലച്ചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

തന്റേടം, ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള ശേഷി, അതൃപ്തി പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യതകൾ എന്നിവ മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിൽ ജിംസിക്കുണ്ട്. സ്വയംബോധം വ്യക്തമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ജിംസി തന്നെയാണ് പ്രണയത്തിൽ മുൻകൈയെടുക്കുന്നതും. ശുദ്ധനായികാസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ വാർപ്പുമാതൃകകളിൽനിന്നുള്ള ചെറിയ തെറ്റി നടത്തങ്ങളാണ് ജിംസിയുടേത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നായകനിൽ നിക്ഷിപ്തമാവുന്ന അധികാരത്തെ അട്ടിമറിക്കാൻ ജിംസിക്ക് കഴിയുന്നില്ലെന്ന് കാണാം.

അമാനുഷികതയൊന്നുമില്ലാത്ത, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അധികാരങ്ങൾ കൈയ്യാളാത്ത നായകനാണ് മഹേഷ്. മഹേഷ് പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നത് കവലയിൽ ആളുകൾക്കുമുമ്പിൽവെച്ച് കാരണമൊന്നുമില്ലാതെ അടിച്ച ജിംസണോടാണ്. എങ്കിലും മഹേഷിനെ ഷണ്ഡീകരണ ഭീതിയിലേക്കെത്തിക്കുന്നത് ജിംസിയാണ്. കഥയുടെ തുടക്കംതൊട്ട് ഗാർഹിക ജോലികളിൽ വ്യാപൃതനാവുന്ന, അച്ഛനെ നോക്കുന്ന, അകങ്ങളിൽ ഏറെ സമയം ചിലവഴിക്കുന്ന ഒരാളാണ് മഹേഷ്. 'വീട്ടമ്മ'യുടെ എല്ലാ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളും അയാൾ ഭംഗിയായി നിർവഹിക്കുന്നുമുണ്ട്. (അയാളുടെ തൊഴിലിൽ വേണ്ടത്ര മികവുപുലർത്തുന്ന ആളുമല്ല എന്ന് കാണാം. എന്നാൽ അയാൾ പ്രൊഫഷണലാണെന്ന തോന്നൽ അയാളിലുണ്ട്).

മഹേഷ് ക്രിസ്പിനെ ആദ്യം കണ്ടുമുട്ടുന്ന അവസരത്തിൽ വഴക്കിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കി രക്ഷിച്ചതിന് ക്രിസ്പിൻ നന്ദി പറയുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരവസരത്തിൽ സോണിയയോട് മഹേഷേട്ടൻ ലോലനാണെന്ന് ക്രിസ്പിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ സൂചനകളിൽനിന്ന് ഹെട്രോനോർമാറ്റീവ് സമൂഹം കൽപ്പിച്ചുവെച്ച പെൺസ്വഭാവങ്ങളോടും കർതൃത്വത്തിനോടുമാണ് മഹേഷിന്/നായകന് കൂടുതൽ സാമ്യമെന്നു കാണാം. ജിംസി സ്റ്റുഡിയോയിലേക്ക് വരുകയും മഹേഷിന്റെ ഫോട്ടോയെക്കുറിച്ച് മോശമായി സംസാരിക്കുമ്പോഴുമാണ് (1 മണിക്കൂർ 17 മിനുട്ട് 56 സെക്കന്റ്) മഹേഷിന്റെ കഴിവുകേട്/ അസ്ഥിത്വം യഥാർഥത്തിൽ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ജിംസിയിൽ നിന്ന് നേരിട്ട ഷണ്ഡീകരണ ഭീതിയെ മറികടന്നുകൊണ്ട് നായകനിൽ

നിക്ഷിപ്തമാകേണ്ടിയിരിക്കുന്ന അധികാരത്തെ/ബലത്തെ തിരിച്ചുപിടിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് മഹേഷ് തന്റെ യഥാർഥ പ്രതികാരം നടപ്പിലാക്കുന്നത്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
2 മിനുട്ട് 15 സെക്കന്റ്	മഹേഷിന്റെ മുറിയിലേക്ക് കടന്നു വരുന്നു. കൈയിലെ മുള്ള് എടുത്തു കൊടുക്കുന്നു. വീട്ടിൽ നിന്ന് പോവുന്നു	അനുവാദം ചോദിക്കാതെ ഫോട്ടോ എടുത്തതിന് നായകനെ കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നു. ഫോട്ടോ നന്നായിട്ടുണ്ടെന്ന് പറയുന്നു	അകം	മുറിയിലേക്ക് ജിംസി കയറി വരുമ്പോൾ മഹേഷ് നാണം മറയ്ക്കാൻ വെപ്രാളത്തോടെ ഷർട്ടെടുത്തിടാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നായികയുടെ നോട്ടത്തെ ഒഴിവാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇതിനുശേഷം നായികയുടെ ചുണ്ടുകളുടെ എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിലൂടെ ക്യാമറയുടെയും നായകന്റെയും നോട്ടത്തിന് ജിംസി വിധേയയാവുന്നുണ്ട്. നായകൻ ഒരു നിമിഷം നോട്ടം പിൻവലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീടും ഇത് തുടർന്നു പോവുന്നു. നായികയുടെയും നായകന്റെയും ഉയര വ്യത്യാസം നായികയുടെ അംഗീകരിക്കലിന് കൂടുതൽ പ്രധാന്യം നൽകുന്നു.

പട്ടിക-4.2.31

"ചേട്ടൻ സൂപ്പറാ" എന്ന ജിംസിയുടെ അഗീകാരത്തിലൂടെ മഹേഷ് സാമ്പ്രദായിക നായകസ്ഥാനത്തേക്ക് അവരോധിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിനുശേഷമുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ മഹേഷിനെ ഗാർഹികവൃത്തിയിലേർപ്പെടുന്നതായോ വീട്ടകങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്ന ഒരാളായോ ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല. ജിംസിയാവട്ടെ കുടുബത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരങ്ങളിലേക്ക് മാറുന്നുമുണ്ട്. ജിംസി മഹേഷിന്റെ പാത്രംകഴുകുന്നതും വല്യമ്മച്ചിയെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നതും (1 മണിക്കൂർ 40 മിനുട്ട് 10 സെക്കന്റ് -1 മണിക്കൂർ 41 മിനുട്ട് 53 സെക്കന്റ്) പാട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ബോധപൂർവമായോ അബോധപൂർവമായോ വീടെന്ന സ്ഥാപനത്തിലെ നായികാസങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് ജിംസിയെ ചലച്ചിത്രം കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നു.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
1 മിനുട്ട് 55 സെക്കന്റ്	നായകനോട് ഫോണിൽ സംസാരിക്കുന്നു. ബസ് സ്റ്റോപ്പിലിരിക്കുന്നു. നായകനെ നോക്കി ചിരിക്കുന്നു	കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചും സൗമ്യയെകുറിച്ചും സംസാരിക്കുന്നു. "ചേട്ടൻ ധൈര്യമുണ്ടെങ്കിൽ മാത്രം പ്രേമിച്ച മതി. ചേട്ടൻ നന്നായി സമയമെടുത്ത് ആലോചിച്ചൊരു തീരുമാനം പറഞ്ഞാമതി"	പുറം	ജിംസി സംസാരിക്കുമ്പോൾ ക്ലോസപ്പിൽ മുഖം കാണിക്കുന്നു. ബസ് സ്റ്റോപ്പിൽ രണ്ട് പേരും വന്ന് നിൽക്കുമ്പോൾ ലോങ് ഷോട്ടാണ് കാണിക്കുന്നത് ഇത് മഹേഷും ജിംസിയും തമ്മിലുള്ള അകലം വ്യക്തമാക്കുന്നു
1 മിനുട്ട് 3 സെക്കന്റ്	വല്യമ്മച്ചിയുടെ സംസ്കാര ചടങ്ങിൽ വരുന്ന മഹേഷിനെ മാറ്റി നിർത്തി സംസാരിക്കുന്നു	ജിംസനോട് വഴക്കിനു പോവരുതെന്ന് അപേക്ഷിക്കുന്നു	പുറം	മഹേഷ് ഉയരത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഓവർ ദ ഷോട്ട് വഴി ജിംസിയുടെയും മഹേഷിന്റെയും മുഖങ്ങൾ ക്ലോസപ്പിൽ കാണിക്കുന്നു. ഇതിൽ നിന്ന് ജിംസിയുടെ അപേക്ഷയും നായകന്റെ ഉറച്ച മനോഭാവവും വ്യക്തമാവുന്നു. ലോങ് ഷോട്ടിലൂടെ

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
				കൈകെട്ടി നിൽക്കുന്ന നായകന്റെ കൈയിൽ പിടിച്ചു നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യവും ജിംസിയുടെയും മഹേഷിന്റെയും മനോഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.
13 സെക്കന്റ്	വീട്ടിൽ അമ്മയോടൊപ്പം ഇരിക്കുന്നു	" ഈ ആണുങ്ങൾക്ക് പ്രാന്താണല്ലേ അമ്മച്ചി"	അകം	ലോങ് ഷോട്ടിൽ അമ്മയേയും ജിംസിയേയും കാണിക്കുന്നു. അവരുടെ ചുറ്റുപാട്/വീടിനകം വ്യക്തമാവുന്നു
39 സെക്കന്റ്	ഹോസ്പിറ്റലിൽ സഹോദരനും അമ്മയോടുമൊപ്പം നായകൻ കടന്നു വരുമ്പോൾ എഴുന്നേറ്റ് നിൽക്കുന്നു		അകം	മിഡ് ഷോട്ടിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു. കുടുംബവും നായകനും തമ്മിലുള്ള അകലം വ്യക്തമാവുന്നു.

പട്ടിക-4.2.32

അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട-അധികാരമുള്ള നായകന്റെ തീരുമാനങ്ങളാണ് പിന്നീടുള്ള ചലച്ചിത്രത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. അതിൽ മാറ്റംവരുത്താനോ നിയന്ത്രിക്കാനോ ഉള്ള അധികാരം ജിംസിക്ക് നഷ്ടമാവുന്നു. വീടിന്റെ 'അക'ത്തിൽ അമ്മയൊടൊപ്പം ഇരുന്ന് "ഈ ആണുങ്ങൾക്കെല്ലാം പ്രാന്താണല്ലേ അമ്മച്ചീ" എന്ന അഭിപ്രായ പ്രകടനം നടത്തുകമാത്രമാണ് ജിംസി ചെയ്യുന്നത്. "ശരിയാടീ മോളെ" എന്ന അമ്മയുടെ ഐക്യപ്പെടലിലൂടെ ജിംസിയുടെ പെണ്ണിടത്തെ വ്യക്തമായി ചലച്ചിത്രം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. 'നായകനായി'ത്തീർന്ന മഹേഷിനെയോ, അക്രമ പൗരുഷത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ജിംസണെയൊ നിയന്ത്രിക്കാൻ ജിംസിക്ക് സാധിക്കുന്നില്ല. അമ്മയുടെ ഒപ്പമിരുന്ന് പുരുഷ സ്വത്വത്തിന്റെയെന്ന് സ്ഥിരമായി

അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ആക്രമണോത്സുകതയെ നിസ്സഹായതയോടെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കാൻ മാത്രമേ ജിംസിക്കു സാധിക്കുന്നുള്ളു. ചലച്ചിത്രാവസാനത്തിൽ മഹേഷ് വിവാഹക്കാര്യം പറയുമ്പോഴും നിശബ്ദമായി നിൽക്കുന്ന ഒരുവളായി ജിംസി മാറുന്നു. പ്രണയത്തിൽ മുൻകൈയെടുക്കുന്ന ജിംസിയുടെ സ്വയംബോധവും തന്റേടവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ അപ്രത്യക്ഷമാവുന്നു. മഹേഷ് സാമാന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട, എന്നാൽ അമാനുഷികതയില്ലാത്ത പുരുഷ കർതൃത്വത്തിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ജിംസി സാമ്പ്രദായികമൂല്യങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സ്ത്രീയുടെ ഇടങ്ങളിലേക്ക് ഒതുക്കപ്പെടുന്നുവെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്.

ജിംസിയും അപരസ്ത്രീയും

മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ് സൗമ്യ. ജിംസിയുടെ അപരവ്യക്തിത്വമാണ് ഈ കഥാപാത്രം. ബന്ധങ്ങളിൽ വിശ്വാസ്യത പുലർത്താത്ത ഔപചാരികതയുടെ പേരിൽമാത്രം ബന്ധങ്ങളിൽ സത്യസന്ധത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരാളാണ് സൗമ്യ. ആളുകൾ എന്തു പറയുമെന്ന ചിന്തയിൽ വല്യപ്പച്ചന്റെ മരണത്തിനു ലീവെടുത്ത് നാട്ടിൽ വരുന്നത്, വിശപ്പുണ്ടായിരുന്നിട്ടും ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ തയ്യാറാകാതിരിക്കുന്നത്, മഹേഷിനോടും, ഭാവിവരനോടുമുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ എന്നിവയിൽ നിന്ന് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാപട്യം വെളിവാകുന്നുണ്ട്. സൗമ്യ കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിൽ ഇടപെടുന്നതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് ജിംസി ഇടപെടുന്നത്. വല്യമ്മച്ചിയോട് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രകടമല്ലെങ്കിലും ജിംസിക്കുള്ള കരുതലിലും, വല്യമ്മച്ചിയുടെ മരണവാർത്ത ജിംസണെ അറിയിക്കുന്നതിലുള്ള പക്വതയിലും (1 മണിക്കൂർ 45 മിനുട്ട് 20 സെക്കന്റ്) ജിംസിയ്ക്ക് കുടുംബത്തോടുള്ള ആത്മാർഥത പ്രത്യക്ഷമാവുന്നുണ്ട്. സൗമ്യയിൽനിന്ന് നായകന്റെ നായികയാവുന്നതിനുള്ള യോഗ്യത ജിംസി കൈവരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിൽ സത്യസന്ധമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തി മാതൃകയാവുന്ന സ്ത്രീ വ്യക്തിത്വമായി ജിംസി പരിണമിക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ അനുകരിക്കാൻ പാടില്ലാത്ത അപരവ്യക്തിത്വമായി സൗമ്യ മാറുന്നു. നായകന്റെ ഗാർഹിക-സ്ത്രീ കർതൃത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യാത്ത, അംഗീകരിക്കുന്ന ഒരുവളാണ് സൗമ്യയെങ്കിൽ മഹേഷിന്റെ പുരുഷകർതൃത്വത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന വ്യക്തിയാണ് ജിംസി. ഇത്തരത്തിൽ അപര സ്ത്രീ വ്യക്തിത്വത്തിൽ നിന്ന് ജിംസിയെ ചലച്ചിത്രം വളരെ കൃത്യമായി മാറ്റി നിർത്തുന്നു.

4.2.8 സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ

തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ വർഗീകരണം സാധ്യമാക്കിയപ്പോൾ (പട്ടിക-4.2.33) താഴെപ്പറയുന്ന പ്രകാരമാണ് ലഭിച്ചത്.

ചലച്ചിത്രം	കഥാപാത്രം	സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പ്	നോൺസ്റ്റീരിയോടൈപ്പ്	ഇവയൊന്നുമല്ല
പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്	പത്മശ്രീ	6	2	5
സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ	മായ	11	6	10
അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ	ദിയ	3	3	3
അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ	സുപ്രിയ	7	3	8
ദൃശ്യം	റാണി	17	1	9
ഓം ശാന്തി ഓശാന	പൂജ	36	15	12
എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ	കാഞ്ചനമാല	13	4	8
മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം	ജിംസി	7	6	8

പട്ടിക-4.2.33

കാഞ്ചനമാല (എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ), ദിയ-സുപ്രിയ (അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ), മായ (സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ), പത്മശ്രീ (പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്), പൂജ (ഓം ശാന്തി ഓശാന), ജിംസി (മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം) എന്നീ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ വളരെ പരിമിതമായി മാത്രമേ നോൺ സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് സംഭാഷണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ. സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നതിന് സ്ത്രീത്വത്തെ പുരുഷത്വവുമായി കൂട്ടി ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് (പത്മശ്രീ ഓടിക്കുന്ന ജീപ്പ്, പൂജയുടെ ബൈക്ക്, ജീൻസും ഷർട്ടും വേഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ).

നോൺസ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് സംഭാഷണങ്ങളിൽ പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്ന സ്ത്രീ സംഭാഷണം റാണി (ദൃശ്യം) യുടേതാണ് (ലൈംഗിക താൽപര്യത്തോടെ വരുന്ന ജോർജിനോട് സംസാരിക്കുന്ന രംഗം). ശൃംഗാരം, ലൈംഗികതയോടുള്ള താൽപര്യം എന്നിവ കുടുംബത്തിനകത്തെ സ്ത്രീ കാണിക്കുന്നത് സാധാരണയായി ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപ്പെടുത്താറില്ല. ഈ

താൽപര്യങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കുടുംബത്തിനു പുറത്തുള്ള സ്ത്രീയെ ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷക തൃഷ്ണയുടെ സാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനുവേണ്ടി ഒരുക്കിനിർത്താറുണ്ട്. എന്നാൽ റാണി ലൈംഗിക താൽപര്യങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരാളാണെന്ന് ജോർജ്ജുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ജോർജിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം റാണിയ്ക്കാണെന്ന് കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ലൈംഗിക അഭിവാഞ്ഛ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത/അതിനോട് പുറംതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് ഭാവിക്കേണ്ടിവരുന്ന സ്ഥിരം വിശുദ്ധ സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പത്തിൽനിന്നു റാണി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരേയൊരു തവണ മാറി നടക്കുന്നത് ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ മാത്രമാണ്.

സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങളിൽ നോൺസ്റ്റീരിയോടൈപ്പായി കടന്നുവരുന്ന വിഷയം ജോലി, സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തൽ എന്നിവയാണ്. പത്മശ്രീ (പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്), മായ (സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ) സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് തങ്ങളുടെ ജോലിയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തികൊണ്ടാണ്. നായകനിൽനിന്നും വേറിട്ട, സ്വന്തമായ അസ്ഥിത്വമുള്ള വ്യക്തികളായി നായകനും പ്രേക്ഷകർക്കും ഇവർ സ്വയംപരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടർന്നുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽ നായകനുമായുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെ മാത്രമേ പ്രധാന സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന് നിലനിൽപ്പുള്ളൂവെന്ന വസ്തുത വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്താനുള്ള അധികാരം നായികയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നുവെന്നത് ശുഭകരമായ മാറ്റമാണ്. നായികയുടെ/പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വയംപറച്ചിൽ തന്മയെ നിർണയിക്കുന്നത് സ്ത്രീത്തന്നെയാണെന്ന ബോധം ചലച്ചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനിക സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ ആത്മാന്വേഷണ കാഴ്ച്ചപ്പാടിനെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രം ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത് ഈ രീതിയിലാണ് അല്ലെങ്കിൽ ഈ രീതിയിൽ മാത്രമാണെന്ന് മനസിലാക്കാം.

പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് സംഭാഷണങ്ങളാണ് കൂടുതലായും ചലച്ചിത്രത്തിലുപയോഗിക്കുന്നത്. പുരുഷനെക്കുറിച്ച്-നായകനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വിഷയങ്ങൾ പ്രധാനമായും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണവിഷയമായി കടന്നുവരുന്നു. സ്ക്രീനിലെ നായകന്റെ അദൃശ്യ സാന്നിധ്യത്തിനുള്ള (off screen presence) സങ്കേതമായിട്ടാണ് ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനപരിസരങ്ങളിൽ അദൃശ്യമാണെങ്കിലും നായകനെ/പുരുഷനെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സക്രിയമാക്കി നിർത്തുന്ന ഉപകരണമായി ഇത്തരം സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ മാറുന്നു. എന്നാൽ നായകന്റെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ വിരളമായി മാത്രമേ

നായികയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള കാര്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുള്ളു (മൊയ്തീൻ കാഞ്ചനമാലയെക്കുറിച്ച് ഭാസി, ഉമ്മ, അമ്മാവന്റെ മകൾ എന്നിവരോട് പറയുന്ന രംഗങ്ങൾ (എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ), കാളിദാസൻ മായയെക്കുറിച്ച് മനുവിനോടും ബാബുവിനോടും സംസാരിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ (സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ), പ്രാഞ്ചി പത്മശ്രീയെക്കുറിച്ച് പുണ്യാളനോടും ഈയപ്പനോടും സംസാരിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ (പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്). ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതിന് പുറമെ നായിക, നായകനെപ്പോലെ അദൃശ്യസാന്നിധ്യമായി കടന്നുവരുന്നില്ല. ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് ഓം ശാന്തി ഓശാനയിലെ പൂജ മാത്രമാണ്. നിരന്തരമുള്ള വോയ്സ് ഓവറിലൂടെ പൂജ ചലച്ചിത്രത്തിലെ അദൃശ്യ സാന്നിധ്യമാവുന്നു. എന്നാൽ വോയ്സ് ഓവറിന്റെ പ്രധാന കേന്ദ്രം നായകനായ ഗിരിയും ഗിരിയോടുള്ള പൂജയുടെ ആരാധനയുമാണ്. ഇതുവഴി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രം ഗിരിയിൽ തന്നെ നിക്ഷിപ്തമാകുന്നു.

കുടുംബം, ബന്ധങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് വൈകാരികമായി സംസാരിക്കുന്നതാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലെ പ്രധാന സംഭാഷണ വിഷയം. കുടുംബത്തെക്കുറിച്ച് വേവലാതിപ്പെടുന്ന പുരുഷനായി ദൃശ്യത്തിലെ ജോർജ്ജുകുട്ടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും കുടുംബത്തെ സംരക്ഷിക്കാൻ തന്റെ കഴിവുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന, കുടുംബത്തിന്റെ സംരക്ഷണത്തിനു വേണ്ടി ബുദ്ധിപൂർവം യുക്തിസഹമായ തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്ന ഒരാളാണ് ജോർജ്ജുകുട്ടി. ഗൃഹനാഥനെന്ന ബിംബത്തിന്റെ ആദർശരൂപമാണ് അയാൾ. കുടുംബത്തിനുവേണ്ടി ജോർജ്ജുകുട്ടിയുടെ അത്ര തന്നെ സഹനങ്ങൾ ഭാര്യയായ റാണിയും അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വൈകാരികമായും യുക്തിസഹമല്ലാതെയുമാണ് റാണിയുടെ ഇടപെടലുകൾ (വരുണിനെ കുഴിച്ചു മൂടുന്നത്, പോലീസ് വീട്ടിൽവന്ന് അന്വേഷണം നടത്തുമ്പോൾ അബദ്ധം പറയുന്നത്). ഇതിൽനിന്ന് സമർത്ഥമായി നായകൻ റാണിയേയും കുടുംബത്തേയും രക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട്. കുടുംബത്തിനകത്തെ ആദർശ 'ഗൃഹനാഥനും' 'വീട്ടമ്മ'യുമായി ജോർജ്ജുകുട്ടിയേയും റാണിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നായകനായ ജോർജ്ജുകുട്ടിയാണ് ഉയർന്നു നിൽക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ഷോപ്പിങ്ങ്, ജീവിതശൈലിയിൽ പുതിയ മാറ്റങ്ങൾ, മക്കൾ എന്നീ വിഷയങ്ങളിലാണ് റാണിയുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ കൂടുതലായും നടക്കുന്നത്. യുക്തിസഹമായി തീരുമാനങ്ങളെടുക്കുന്നതിൽ സ്ത്രീകൾ പിറകിലാണെന്നും, വൈകാരികത കൂടുതലുള്ളവരാണെന്നുമുള്ള നിർവർചനത്തിലൂടെ ലിംഗ അസമത്വം നടപ്പിലാവുന്നുണ്ടെന്ന് ദ ബുവ്വെ (2010) പറയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ലിംഗപദവിയിലെ

ഇത്തരം മിഥ്യാ ആശയങ്ങളെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി സ്ത്രീ സംഭാഷണങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് അന്വേഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

4.2.9 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ - ഇടം, ശൂന്യ സ്ഥലം

ചലച്ചിത്രം	കഥാപാത്രം	അകം	പുറം
പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്	പത്മശ്രീ	18	10
സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ	മായ	25	18
അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ	ദിയ	10	2
അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ	സുപ്രിയ	19	7
ദൃശ്യം	റാണി	41	9
ഓം ശാന്തി ഓശാന	പൂജ	49	42
എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ	കാഞ്ചനമാല	59	10
മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം	ജിംസി	9	14

പട്ടിക-4.2.34

സ്ഥലം, ഇടം എന്നിവയെ സമാനപദമെന്ന നിലയിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മാർഥത്തിലും അവ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിലും വളരെ കൃത്യമായ അന്തരമുണ്ട്. വസ്തുവിന്റെ സ്ഥിരതയെ ഉറപ്പാക്കുന്ന, കൃത്യമായ സ്ഥാനം നിർണയിക്കുന്ന ഒന്നാണ് സ്ഥലമെങ്കിൽ ഇടമെന്നത് തുടർച്ചയായ വ്യവഹാരത്തിലൂടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലമാണെന്ന് ഡി സെതോ (1984) പറയുന്നു. ഇടം എന്ന പരികൽപന ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഗണിത ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഫ്രഞ്ച് ചിന്തകനായ ലഫേവർ ആണ് ഇടത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പഠിച്ചത്. ഭൗതികം, മാനസികം, വിജ്ഞാനവും യുക്തിയും ചേർന്ന തലം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു തട്ടുകളായി ഇടത്തെ തിരിച്ചു. കാലവും ഇടവും തമ്മിൽ എല്ലായ്പ്പോഴും സംഘർഷം നിലനിൽക്കുന്നു. അധികാരത്തിനു പ്രാമാണികതയുള്ള മേഖലയായി സ്ഥലം മാറുമ്പോൾ ശക്തിഹീനരുടേയും പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടേയും മേഖലയായി ഇടം മാറുന്നുണ്ട് (ടി.എം.യേശുദാസ്, 2017). സ്ഥലവും ഇടവും തമ്മിലുള്ള അധികാരത്തിന്റെ വ്യത്യാസം ചലച്ചിത്രത്തിലെ പെണ്ണിടത്തെ നിർണയിക്കാൻ സഹായകമാകുന്ന ഒന്നാണ്. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ സ്ഥലമെന്നത് ഭൗതികതയോടു ചേർന്നു നിൽക്കുമ്പോൾ ഇടം അമൂർത്തരൂപമായിട്ടാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്.

ആശയതലത്തിൽ അന്യോന്യം എതിരിട്ടു നിൽക്കുന്നവയാണ് സ്ഥലവും ശൂന്യസ്ഥലവും. സ്ഥലം മുഴുവനായി തുടച്ചുനീക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒന്നാണെങ്കിൽ ശൂന്യസ്ഥലമെന്നത് ഒരിക്കലും

പൂരണം സാധ്യമാകാത്ത ഒന്നാണെന്ന് നിർവചിക്കേണ്ടി വരുന്നു. നരവംശ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ മാർക്ക് ഓഗിന്റെ (1995) ആലോചനയാണ് ശൂന്യസ്ഥലം. സ്ഥലവും ശൂന്യസ്ഥലവും പരസ്പര ധ്രുവങ്ങളിലാണ് നിലനിൽക്കുന്നതെങ്കിലും ഇടവുമായി ശൂന്യസ്ഥലത്തിന് ബന്ധമുണ്ടെന്ന് കാണാം. ഇടത്തെപ്പോലേത്തന്നെ അമൂർത്തമായ രൂപമാണ് ശൂന്യസ്ഥലത്തിനുള്ളത്. ഒരു സംഭവവുമായോ, മിത്തുമായോ, ചരിത്രവുമായോ ബന്ധപ്പെടുത്തി ഇടത്തിന്റെ നിർവചനം സാധ്യമാകുമ്പോൾ സ്ഥലരാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള നിർവചനമാണ് ശൂന്യസ്ഥലത്തിന് ഉചിതമാവുക. തന്മ, ചരിത്രം, തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്ത, തീർത്തും കർതൃകേന്ദ്രിതമായ ഒന്നാണ് ശൂന്യസ്ഥലം. നിരന്തരം ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, പുനർനിർമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, വ്യക്തിയെ ഒറ്റയാക്കി നിർത്തുന്ന ഏതൊരിടവും ശൂന്യ സ്ഥലമാണ്. ഹോട്ടൽ മുറിയും, റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനും തുടങ്ങി കാഴ്ച്ചക്കാരന്റെ തന്മയീഭാവത്തെ വിച്ഛേദിച്ചു നിർത്തുന്ന ഏത് ഇടത്തെയും ശൂന്യ സ്ഥലമായി പരിഗണിക്കാം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായിക ദൃശ്യപ്പെടുന്ന എല്ലാ സന്ദർഭത്തേയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ രേഖപ്പെടുത്തലെന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രക്രിയായാണ് ഈ ഗവേഷണം കണക്കാക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഈ സ്ഥലരേഖയെ ഇടമായി പരിഗണിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആകെ ദൈർഘ്യത്തിൽ നായകനെ അപേക്ഷിച്ച് കുറച്ചുസ്ഥലത്ത് മാത്രമേ നായിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുള്ളൂ. മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ദൃശ്യപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ തന്റെ അദൃശ്യസാന്നിധ്യം നായകൻ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ഉറപ്പാക്കുന്നുണ്ട്. നായികയ്ക്ക് അദൃശ്യമായ സാന്നിധ്യം വളരെ പരിമിതമായി മാത്രമേ ലഭിക്കുന്നുള്ളൂ.

പെണ്ണിടത്തെ വ്യക്തമായി നിർവചിക്കാൻ മറ്റൊരു സൂചകമായി ശൂന്യ സ്ഥലത്തെ പ്രസ്തുത ഗവേഷണം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗാർഹിക ഇടത്തെ മാത്രം സ്ത്രീകൾക്ക് നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന ഹെട്രോനോർമാറ്റീവ് കാഴ്ച്ചപ്പാടിന് വിരുദ്ധമായ സംഗതിയാണ് ശൂന്യ സ്ഥലം. നായികമാർക്കു ലഭിക്കുന്ന ശൂന്യസ്ഥലം അവരുടെ പ്രാതിനിധ്യത്തെ കൂടുതൽ ഉറപ്പിച്ചു നിർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാർക്ക് എത്രമാത്രം ശൂന്യസ്ഥലം ലഭിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നത് വ്യക്തമായ പെണ്ണിടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണ ലഭിക്കുന്നതിന് സഹായകമായിട്ടുണ്ട്.

നായകനോടൊപ്പമല്ലാത്ത, തനിച്ചുള്ള, ഗാർഹികമെന്നു തോന്നിക്കാത്ത ഇടങ്ങളെയാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിൽ ശൂന്യസ്ഥലമായി പരിഗണിച്ചിട്ടുള്ളത്. തിരഞ്ഞെടുത്ത ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികമാർ കൂടുതൽ രംഗങ്ങളിലും നായകനൊടൊപ്പമുള്ള 'അക'ത്തിടങ്ങളിലാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. പുറത്തുള്ള ഇടങ്ങളിൽ നായകന്റെ സാന്നിധ്യം

ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗാർഹികപ്രവൃത്തികളിലേർപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളാണ് ഇവയിൽ കൂടുതലും. ജോലി, സ്ഥലം, വീട് തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങൾക്കതീതമായി നായികയ്ക്ക് മാത്രമായ ശൂന്യസ്ഥലങ്ങൾ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് പരിമിതമാണ്. തിരക്കുള്ള ബസിൽ സ്ഥിരമായി യാത്ര ചെയ്യുന്ന ജിംസി (മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം), റോഡിലൂടെ ഒറ്റയ്ക്ക് നടക്കുകയും ബസിലിരുന്ന് ഉറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന മായ (സാൾട്ട് എൻ പെപ്പർ), ഗിരീഷിന്റെ അവഗണനയിൽ വിഷമത്തോടെ വണ്ടിയോടിച്ചു വരുന്ന പൂജ (ഓം ശാന്തി ഓശാന), തനിയെ പിറന്നാൾ ആഘോഷിക്കുകയും നൃത്തം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന പത്മശ്രീ (പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റ്), രവി പശ്ചാത്തപിക്കുന്നത് കാറിലിരുന്ന നോക്കുന്ന സുപ്രിയ (അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ) എന്നീ രംഗങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് നായികമാരുടെ ശൂന്യസ്ഥലങ്ങളെ വളരെ പരിമിതമായിട്ടെങ്കിലും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇടങ്ങളെപ്പോലെ ശൂന്യസ്ഥലങ്ങളും ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പരിമിതമാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും മനസിലാവുന്നു.

4.2.10 ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികയുടെ സഞ്ചാരപഥം

ഗണത്തിലും സാങ്കേതികതയിലും വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നവയാണ് പഠനവിധേയമാക്കിയ ഏഴ് ചലച്ചിത്രങ്ങളും. എന്നാൽ നായികയുടെ രേഖപ്പെടുത്തലിന് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ചില സാമ്യതകൾ വ്യക്തമായി

കാണാൻകഴിയും. മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാരുടെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സാമാന്യവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒന്നാണ് ഈ സാമ്യതകൾ. മലയാളത്തിലെ പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പെണ്ണിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തൽ പ്രത്യേകിച്ച് നായകനുമായി നായികയ്ക്കുള്ള ബന്ധത്തിൽ സമാനതകൾ പുലർത്തുന്നു. ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കിയ ഏഴ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ള സാമ്യതകളും പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരിണാമവും/സഞ്ചാരപഥവും പഠനവിധേയമാക്കുന്നു.

പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് സെയിന്റ്

സ്വയംപര്യാപ്തത നേടിയ കലാകാരിയായ സ്ത്രീയാണ് പത്മശ്രീ. തന്റെ സാമ്പത്തികപ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ താൻ പ്രാപ്തയാണെന്ന് ആത്മ വിശ്വാസമുള്ളവളും ആധുനികവേഷങ്ങളും പരമ്പരാഗത വേഷങ്ങളും ഒരുപോലെ ധരിക്കുന്ന ആളുമാണ് അവർ. പ്രാഞ്ചിയുടെ വീടിന് പെയിന്റടിക്കുമ്പോൾ-അധ്വാനമുള്ള തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ- പത്മശ്രീ പുരുഷവേഷമാണ് ധരിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്. സാമ്പ്രദായിക

നായകഗുണങ്ങളുള്ള ഒരാളല്ല പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആന്റ് ദ സെയിന്റിലെ നായകനായ ചെറമ്മൽ ഫ്രാൻസിസ്. വിദ്യാഭ്യാസം കുറവായ ഒരുപാട് പരിഹാസങ്ങളും പറ്റിക്കപ്പെടലുകളും ഏറ്റുവാങ്ങിയ ഒരാളാണ്. തന്നെ കളിയാക്കുന്നവരോട് നേർക്കുനേർനിന്ന് എതിർക്കുവാൻപ്പോലും ധൈര്യമില്ലാത്ത അയാൾ മറ്റുള്ളവരുടെ ബഹുമാനത്തിനായി പല കുറുക്കു വഴികളും ആലോചിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ക്ലോസ്ഡ് ഗ്രൂപ്പിൽ പ്രസംഗിക്കാൻപ്പോലും കഴിയാത്ത/ധൈര്യമില്ലാത്ത ഒരാളാണ് പ്രാഞ്ചിയെന്ന് കാണാം. ആണത്തത്തിന്റെ പ്രകടഭാവങ്ങളോ സ്വഭാവങ്ങളോ അയാളിൽ കുറവാണ്. പ്രാഞ്ചി കാണിക്കാത്ത ധൈര്യവും ആത്മവിശ്വാസവും പത്മശ്രീ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സാമൂഹികാവബോധത്തിലും സ്വയംബോധത്തിലും നായകനേക്കാൾ ഉയർന്നുനിൽക്കാൻ പത്മശ്രീക്ക് കഴിയുന്നുമുണ്ട് എന്ന് കാണാം.

നായകൻ പുണ്യാളനോട് കഥ പറയുന്ന രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുന്നത്. ഈ കഥപറച്ചിലിൽ പോലും നായകന്റെ അപകർഷതയും നായകനേക്കാൾ വിദ്യാഭ്യാസം, കലാബോധം, സാമൂഹികാബോധം, സൗന്ദര്യബോധം എന്നിവയിൽ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന നായികയോടുള്ള ബഹുമാനവും പ്രത്യക്ഷമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരിടത്തുവെച്ച് പത്മശ്രീയുടെ ഈ ഉയർന്ന് നിൽപ്പ് അവസാനിക്കുന്നുണ്ട്. ഓമനയും പത്മശ്രീയുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ ഫ്രാൻസീസിന്റെ കച്ചവട ബുദ്ധിയെക്കുറിച്ച് പുകഴ്ത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽനിന്ന് അത് വ്യക്തമാണ്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
24 സെക്കന്റ്	ഓമനയോട് ഫോണിൽ സംസാരിക്കുന്നു.നായകന്റെ കച്ചവട പ്രാഗത്ഭ്യത്തെ ക്കുറിച്ച് ഓമന പറയുന്നത് കേൾക്കുന്നു.	ഡോ. ഓമന "അട്ടയുടെ കണ്ണു കണ്ടവനെന്നു പറയും അതാ കച്ചവടത്തിൽ പ്രാഞ്ചി , just leave it to him he knows how to play the card’’	അകം	ഓമനയുടേയും പത്മശ്രീയുടേയും ക്ലോസ് ഷോട്ട് ഒരുമിച്ച് കാണിക്കുന്നു. പത്മശ്രീയുടെ സമ്മർദവും ഓമനയ്ക്ക് നായകന്റെ കഴിവിലുള്ള ആത്മ വിശ്വാസവും വളരെ വ്യക്തമായി പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസിലാവുന്നു.

പട്ടിക-4.2.35

കടബാധ്യത ഏറ്റെടുക്കുന്നതു മുതൽ പത്മശ്രീയുടെ സ്ഥാനം നായകന് താഴെയാണ്. ഒരുപാട് കുറവുകളുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും കഥാഖ്യാനം മുന്നോട്ടുപോവുമ്പോൾ നായകന് അധികാരം

കൈവരുന്നു. നായിക യാത്രപറഞ്ഞു പോവുമ്പോഴുള്ള രംഗം നായകന്റെ നായകത്വത്തെ അംഗീകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് വ്യക്തമാണ് (പട്ടിക-4.2.5). മറ്റുള്ള പുരുഷൻമാരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനാണ് പ്രാഞ്ചിയെന്ന് പത്മശ്രീ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ധാരാളം കുറവുകളുള്ള, മറ്റൊരർഥത്തിൽ ആദർശ പുരുഷഗുണങ്ങൾക്കൊപ്പമെത്താൻ ശേഷിയില്ലാത്ത നായകന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പാണ് നടക്കുന്നത്. കഥാഖ്യാനത്തിൽ നായിക തന്റെ സ്വതന്ത്ര പദവിയിൽനിന്ന് താഴ്ന്ന പോവുകയും നായകൻ ഉയർന്നുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തന്റെ കടങ്ങൾ തീർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനംവരെ പ്രാഞ്ചിയുടെ കടക്കാരി തന്നെയാണ് പത്മശ്രീ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ പ്രാഞ്ചിയോടൊപ്പമുള്ള ജീവിതമെന്ന ആശയത്തിലേക്കാണ് പത്മശ്രീ പോവുന്നത്. സ്വതന്ത്രമായ ഇടത്തിൽ നിന്ന് ഗാർഹികമായ ഇടത്തിലേക്കാണ് പത്മശ്രീ പോവുന്നതെന്ന സൂചന ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നു (പട്ടിക-4.2.7).

അയാളും ഞാനും തമ്മിൽ - ദിയ, സുപ്രിയ

ദിയയും സുപ്രിയയും ഒരിക്കൽ പോലും രവി തരകൻ എന്ന നായകന്റെ പ്രാധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നില്ലെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഗാർഹികജീവിതത്തിന് പുറത്തുള്ള രണ്ട് തൊഴിൽ മേഖലയിലുള്ള സ്ത്രീകളാണ് സുപ്രിയയും ദിയയും. ഇവരുടെ വ്യക്തി ജീവിതവുമായി നായകനോ തിരിച്ച് അവർക്ക് നായകനോടോ ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളില്ല. അതുകൊണ്ട് നായകനെ ഈ രണ്ട് സ്ത്രീകളും അംഗീകരിക്കേണ്ടത് തങ്ങളുടെ തൊഴിലിടങ്ങളിൽനിന്നു കൊണ്ടാണ്.

പഠനത്തിൽ നായകനേക്കാൾ ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്ന, മെറിറ്റ് അടിസ്ഥാനത്തിൽ മെഡിക്കൽ വിദ്യാഭ്യാസം പൂർത്തിയാക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് സുപ്രിയ. ഈ ജ്ഞാനമോ പരിചയമോ നായകനായ രവി തരകനില്ലെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നതാണ് (പട്ടിക-4.2.16). എന്നാൽ കഥയുടെ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ വച്ച് ഈ അറിവില്ലായ്മയിൽ നിന്ന് നായകൻ മോചിതനാവുന്നുണ്ട്. സുപ്രിയയുടെ തൊഴിൽ വൈദഗ്ധ്യത്തെയും അറിവിനേയും ന്യൂനീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നായകൻ ഈ കഴിവ് സ്വായത്തമാക്കുന്നത് (പട്ടിക-4.2.17). നായകൻ മനഃപൂർവം ചെയ്യുന്നതല്ല ഇതെന്ന വാദം ഉന്നയിക്കാമെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരിടത്തുപോലും സുപ്രിയ തന്റെ തൊഴിൽ വൈദഗ്ധ്യം പ്രകടമാക്കുന്നില്ലെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. രവി തരകന്റെ നിർദേശങ്ങളെ നിസ്സഹായയായി അംഗീകരിക്കാൻ മാത്രമാണ് അവൾക്ക് കഴിയുന്നത്. നായകനേക്കാൾ താഴ്ന്ന നിലയിലാണ് സുപ്രിയയുടെ സ്ഥാനം.

ഇതേ സഞ്ചാരപഥം തന്നെയാണ് മറ്റൊരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രമായ ദിയയുടേതും. നായകനെ അംഗീകരിക്കുന്നതിനും ബഹുമാനിക്കുന്നതിനുമുള്ള സംഭവം ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ദിയയുടെ ജോലിയിലെ സത്യസന്ധമല്ലാത്ത പ്രവൃത്തി തിരുത്തുന്നത് നായകനാണ്. തന്റെ ചെയ്തിയിൽ പശ്ചാത്തപിക്കുകയും നായകനോട് ദിയക്ക് ബഹുമാനം ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു (പട്ടിക-4.2.14). ഇത്തരത്തിൽ നായകനോട് വിധേയത്വമുള്ള, കൂറ് പുലർത്തുന്ന ഒരുവളായി ദിയ മാറുന്നു. ദിയയ്ക്ക് പിന്നീട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നൽകുന്ന കർത്തവ്യം നായകന്റെ നിരപരാധിത്വം തെളിയിക്കുകയെന്നതാണ് (പട്ടിക-4.2.15). നായകനെ അംഗീകരിക്കുന്ന, ബഹുമാനിക്കുന്ന ദിയയുടെ ഉത്തരവാദിത്തമാണിത്. എന്നാൽ പൊതുബോധത്തിനും അധികൃതരുടെ അധികാരത്തിനേക്കാൾ അപ്പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന/അതീതനാണ് നായകൻ. അതുകൊണ്ട് ദിയ നിറവേറ്റുന്ന ഈ പ്രവൃത്തികളുടെ ഗുണഫലം നായകൻ അനുഭവിക്കുന്നില്ല. നായകൻ ദിയയോട് കടപ്പാടുള്ള വ്യക്തിയല്ല എന്ന് സാരം. ദിയയുടെയും സുപ്രിയയുടെയും സഞ്ചാരപഥം നായകനെ മനസിലാക്കലും പിന്നീട് നായകനോടുള്ള വിധേയപ്പെടലുമാണെന്ന് കാണാം.

ദൃശ്യം- റാണിയും ഗീത പ്രഭാകറും

ചലച്ചിത്രം പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ രണ്ട് സ്ത്രീ വാർപ്പുമാതൃകകളെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. അധികാരങ്ങളില്ലാത്ത കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിനുള്ളിലെ സ്ത്രീയും കുടുംബത്തിൽ 'വേണ്ട രീതിയിൽ ' കർതൃത്വനിർവഹണം നടത്താത്ത അധികാരമുള്ള സ്ത്രീയും. ഈ രണ്ട് സ്ത്രീകളും നായകനായ ജോർജുകുട്ടിയുടെ ബുദ്ധിസാമർഥ്യത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നവരാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

നാലാംക്ലാസ് വിദ്യാഭ്യാസം മാത്രമുള്ള ജോർജുകുട്ടിയുടെയത്ര അറിവോ വിജ്ഞാനമോ പത്താംക്ലാസ് വരെ പഠിച്ച റാണിക്കില്ല. ഗാർഹിക കാര്യങ്ങളിലൊഴികെ തീർത്തും അജ്ഞയായ ഒരു സ്ത്രീയാണ് റാണി. ഗൃഹനാഥന്റെ താൽപ്പര്യങ്ങളിൽ മാത്രം മുന്നോട്ടുപോവുന്ന ഒരു അണുകുടുംബത്തിലെ വീട്ടമ്മയുടെ അധികാരങ്ങളും സ്ഥാനവും മാത്രമേ റാണിയിൽ നിക്ഷിപ്തമായിട്ടുള്ളു. ഷോപ്പിംഗ്, കാർ തുടങ്ങിയ ആവശ്യങ്ങൾ റാണി നായകനെക്കൊണ്ട് സമ്മതിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവ സ്വന്തം ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിനുള്ള ആവശ്യങ്ങൾ മാത്രമാണ്. നായകന്റെ നിർദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുമാത്രം റാണി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് നായകനായ ജോർജിന് വെല്ലുവിളി ഉയർത്തുന്നില്ല (പട്ടിക-4.2.18). യഥാർഥത്തിൽ ഗീതാ പ്രഭാകറാണ് നായകനു മുന്നിൽ പ്രതിബന്ധത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ആൻഡ്രോസെൻട്രിസത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ പുരുഷനും പുരുഷനല്ലാത്തതും എന്ന തന്മകൾ മാത്രമാണ് നിലനിൽക്കുന്നതെന്ന് ഷിയപ്പ (2008) പറയുന്നു . ഗീതാപ്രഭാകർ പുരുഷഗുണത്തിന് എതിരായുള്ള വ്യക്തിയല്ല. മറിച്ച് പുരുഷഗുണങ്ങൾ നായകനേക്കാൾ കൂടുതലുള്ള സ്ത്രീയാണ്. അപൂർണമായത് അവരുടെമേൽ നിഷ്കർഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സ്ത്രീഗുണമാണെന്ന് കാണാം. ആണത്തത്തിന്റെ/അധികാരത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഗീതാപ്രഭാകറിനേക്കാൾ താഴെയാണ് നായകൻ നിലകൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനം പുരുഷ കേന്ദ്രിതം (ആൻഡ്രോസെൻട്രിക്) ആയതിനാൽത്തന്നെ ഈ അധികാരഘടന നിലനിൽക്കുന്നത് അനുയോജ്യമല്ല. അതുകൊണ്ടാണ് കഥാഖ്യാനത്തിൽ ഒരിടത്തുവച്ച് നായകന്റെ ബുദ്ധികൂർമതയെ ഗീതാ പ്രഭാകറിന് അംഗീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നത്.

ദൈർഘ്യം	ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി	സംഭാഷണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്	അകം/ പുറം	മറ്റു സവിശേഷതകൾ
2 മിനുട്ട് 5 സെക്കന്റ്	പ്രഭാകർ, കീഴുദ്യോഗസ്ഥർ എന്നിവരോട് കേസിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു	".....ഇവിടെയാണ് ജോർജുകുട്ടിയെന്ന നാലാം ക്ലാസുകാരനെ നമ്മൾ Underestimate ചെയ്തത്	പുറം	ലോ ആംഗിളിൽ നിന്നും ഗീതയെ കാണിക്കുന്നു. ക്യാമറ ടിൽറ്റു ചെയ്തുകൊണ്ട് ഗീതയെമാത്രം ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു. ഇത് ഫ്രെയിമിൽ മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളേക്കാളും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. ലോങ് ഷോട്ടിലൂടെ മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം അവർ തമ്മിലുള്ള അകലം എന്നിവ വ്യക്തമായി ദൃശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് ഗീത നടക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിൽ മറ്റുള്ളവരേക്കാളും പ്രധാന്യം ഗീതയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രേക്ഷകരും ഗീതയെ കേൾക്കുകയാണെന്ന പ്രതീതി ഇത് സൃഷ്ടിക്കുന്നു
25 സെക്കന്റ്	പ്രഭാകർ, കീഴുദ്യോഗസ്ഥർ എന്നിവരോട് കേസിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു	He is mocking entire Police Department	പുറം	ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത് ഗീതയെയാണ്. ക്ലോസ്ഷോട്ടിൽ ഗീതയെ കാണിക്കുന്നു.

പട്ടിക-4.2.36

ഔദ്യോഗിക വിദ്യാഭ്യാസവും പരിശീലനവും ലഭിച്ചിട്ടും നായകന്റെ ബുദ്ധിശക്തിക്കും കഴിവിനൊപ്പമെത്താൻ ഗീതാ പ്രഭാകറിന് സാധിക്കുന്നില്ല. ഗീതാ പ്രഭാകറിന് പരാജയപ്പെടേണ്ടിവരികയും ചെയ്യുന്നു (പട്ടിക-20). ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനം ഗീതാ പ്രഭാകർ സ്ത്രീ മാത്രമായി മാറുന്നുണ്ട്. ഗീതയുടെ 'ആണത്തം' ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനമാവുമ്പോൾ നിശേഷം ഉടച്ചുമാറ്റപ്പെടുന്നു. ഗീതാ പ്രഭാകറിന്റെ സഞ്ചാരപഥത്തിൽ പുരുഷനല്ലാത്ത വ്യക്തിയായി ഗീതാ പ്രഭാകർ മാറുന്നു. നായകന് വെല്ലുവിളിയായിരുന്ന ഗീതയുടെ ആധികാരമുള്ള ആൺസ്വഭാവത്തിനെയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം യഥാർഥത്തിൽ ഒഴിവാക്കുന്നത്.

എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ കാഞ്ചനമാല

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകിൽനിന്ന് വേറിട്ട് കാഞ്ചനമാലക്കൊരു അസ്ഥിത്വമില്ല. പ്രണയത്തിലാവുന്നതിനുമുമ്പുള്ള കാഞ്ചനമാലയുടെ സ്വാശ്രയത്വം നായകനുമായി പ്രണയത്തിലാവുമ്പോൾ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് നായകനെ കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് കാഞ്ചനമാലയുടെ ജീവിതം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വേണ്ടത്ര ഇടപെടലുകൾ നടത്താത്ത ഒരാളാണ് കാഞ്ചനമാല. കാഞ്ചനമാലയുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സഞ്ചാരപഥം വളരെ ലളിതമാണ്. നായകനുമായുള്ള പ്രണയത്തിനുശേഷം കാഞ്ചനമാലയ്ക്ക് നായകനോടുള്ള വിധേയപ്പെടലിനും അപ്പുറത്തേക്ക് കഥാപാത്രത്തിന് കർതൃത്വമൊന്നുമില്ലെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

ഓം ശാന്തി ഓശാന

ഗൈനോസെൻട്രിക് ആഖ്യാനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതെങ്കിലും അധികാരത്തിൽ ഉയർന്ന് നിലനിൽക്കുന്നത് നായകനായ ഗിരീഷാണ്. നായകനെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള യാതൊരു പ്രത്യേകതയും നായികയ്ക്കില്ല. എന്നാൽ നായിക ഒരുപാട് കാര്യങ്ങളിൽ നായകനാൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം ഗൈനോസെൻട്രിക് ആക്കുന്നതിന് നായികയെ മറ്റുസ്ത്രീകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തയാക്കേണ്ടത് കഥാഖ്യാനത്തിൽ ആവശ്യമായി വരുന്നു. ഈ വ്യത്യസ്തത കൊണ്ടുവരുന്നതിന് ചലച്ചിത്രകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രം നായികയെ മറ്റ് സ്ത്രീകളിൽനിന്ന് അപരവൽക്കരിക്കുക എന്നതാണ്. ഈ അപരവൽക്കരണം സാധ്യമാക്കുന്നത് പൂജയ്ക്ക് 'ടോംബോയ്' സവിശേഷതകൾ നൽകിക്കൊണ്ടാണ്. പുരുഷ സ്വഭാവങ്ങൾക്ക് സാദൃശ്യമുള്ള പെണ്ണാണ് ഇവിടെ നായിക.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായകന്റെ വെളിപ്പെടലിനോടുക്കൂടിത്തന്നെ നായിക നായകനെ ആരാധിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. പിന്നീടുള്ള കഥാഖ്യാനത്തിൽ നായകന്റെ ഇഷ്ടങ്ങളെ നിറവേറ്റുകയെന്ന ദൗത്യംമാത്രമാണ് പൂജ പ്രധാനമായും ചെയ്യുന്നതെന്നുകാണാം. ആദർശ നായകനായ ഗിരിയോടുള്ള പൂജയുടെ പ്രണയം വഴി ചലച്ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ നായകനൊപ്പം ചേരുന്ന സാമ്പ്രദായിക നായികാരൂപങ്ങളിലേക്ക് പൂജ മാറുന്നുണ്ട്. പുരുഷ സ്വഭാവങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന നായിക പ്രണയത്തിലായതിനു ശേഷം നായികാഗുണങ്ങൾ ഏറെയുള്ള സ്ത്രീയായി മാറുന്നു. ആൻഡ്രോസെൻട്രിക് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികമാരുടെ സഞ്ചാരപഥം തന്നെയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലുമുള്ളതെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഏറെ പ്രധാനമെന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന സംഭവത്തിന് ശേഷം-അടി കിട്ടിയതിനു പ്രതികാരം ചെയ്യുമെന്ന നായകന്റെ തീരുമാനത്തിനുശേഷം-പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ജിംസിയുടേത്. ജിംസിയുടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടലിനുശേഷം ആദ്യ സീനുകളിൽ നായികയെക്കുറിച്ചുള്ള ഏകദേശധാരണ ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നുണ്ട്. നായകന്റെ കഴിവില്ലായ്മയെ ചോദ്യംചെയ്യാനുള്ള കഴിവും ജിംസിക്കുണ്ട്. നായകൻ ഈ കഴിവില്ലായ്മയെ മറികടക്കുമ്പോൾ അയാളെ അംഗീകരിക്കേണ്ട ഉത്തരവാദിത്വം നായികയിൽ നിക്ഷിപ്തമാകുന്നു (പട്ടിക-4.2.31). മറ്റ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികാപരിണാമത്തിലേക്ക് തന്നെയാണ് മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിലെ ജിംസിയും എത്തിച്ചേരുന്നത്.

4.2.11 നായികമാരുടെ സഞ്ചാരപഥം അപഗ്രഥനം

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ നായികാസഞ്ചാരത്തെ വളരെ ലളിതമായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ സാധിക്കും. ഗൈനോസെൻട്രിക്-നായകന്മാരുടെ അഭാവമുള്ളചിത്രങ്ങൾ, ഗ്രൂപ്പ്/മൊസൈക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ (മാർഗ്രിറ്റ് ട്രോഹ്ലർ (2000) അഭിപ്രായത്തിലുള്ള മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ ധാരാളമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ) എന്നിവയിൽ നായികമാരുടെ സഞ്ചാരപഥം സാമാന്യവൽക്കരിക്കാൻ സാധിച്ചെന്നുവരില്ല. അതുകൊണ്ട് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിയിട്ടുള്ളതാണ് നിരീക്ഷണം. പ്രധാനമായും മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികക്കുണ്ടാകുന്നതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാൻ സാധിക്കും.

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിലെ നായികയുടെ കഥാപാത്ര വെളിപ്പെടുത്തൽ.

നായകനുമായുള്ള ബന്ധം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കൽ.

നായകനോടുള്ള വിധേയപ്പെടൽ.

നായകനെ എതിർക്കുന്ന/നായകന്റെ വരുതിയിലല്ലാത്ത പ്രധാന സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിലൊരിടത്തുവെച്ച് അപ്രത്യക്ഷമാവുകയോ (മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിലെ സൗമ്യയെപ്പോലെ), പശ്ചാതപിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ട് (ദൃശ്യത്തിലെ ഗീതാപ്രഭാകറിനെപ്പോലെ). ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം എല്ലായ്പ്പോഴും ഒരു മുഖ്യ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെയും ആഗ്രഹങ്ങളിലൂടെയുമാണ് വികസിച്ച് വരുന്നതെന്ന കർമാഗോയുടെ (2002) നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. സമൂഹത്തിലുള്ള വ്യക്തിയുടെ അധികാരം എന്ന മിത്തിനെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കലാണ് ഒരാൾമാത്രം മുഖ്യ കഥാപാത്രമായിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ധർമമെന്ന് കർമാഗോ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഭൂരിപക്ഷം മുഖ്യകഥാപാത്രവും പുരുഷന്മാരായിരിക്കും. കഥാഖ്യാനത്തിൽ പുരുഷന്മാരുടെ ആഗ്രഹങ്ങളുടേയും ലക്ഷ്യങ്ങളുടേയും പൂർത്തീകരണമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഇതിനെ അംഗീകരിക്കാത്ത പുരുഷൻ വില്ലനായിട്ടായിരിക്കും പരിണമിക്കുക. പുരുഷനല്ലാത്ത വ്യക്തി വില്ലനെന്ന രീതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ വിരളമാണ്.

ഒന്നാംഘട്ടത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തലിനുശേഷം രണ്ടാംഘട്ടത്തിൽ നായകനുമായുള്ള സംഘർഷമായിരിക്കും ഇത്തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനുണ്ടായിരിക്കുക. ഈ സംഘർഷത്തിനവസാനം സ്ത്രീ നവീകരിക്കപ്പെടുകയോ അങ്ങനെയല്ലാത്ത പക്ഷം, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നിന്ന് പുറന്തള്ളപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നു. നായകനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള നിലനിൽപ്പ് ഈ സ്ത്രീക്ക് പിന്നീടുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ഉണ്ടാവുകയില്ല എന്നതുകൊണ്ടാവാം ഇത്. നായകനോട് വിധേയപ്പെടാത്ത സ്ത്രീ കഥാപാത്രം പിതൃകേന്ദ്രീത മൂല്യസങ്കൽപ്പത്തിൽ വിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒരാളായിരിക്കും. അപരസ്ത്രീയെന്ന നിലയിലായിരിക്കും ഈ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി. പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുതാപത്തിനോ, താദാത്മ്യപ്പെടലിനോ ഉള്ള സാധ്യത ഈ രചനാതന്ത്രംകൊണ്ട് ഒഴിവാക്കുന്നു.

ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ നായകനോട് വിധേയത്വമുള്ളവളും നായകനിൽ ഷണ്ഡീകരണ ഭീതി ഉണ്ടാക്കാത്തവളുമായിരിക്കും. ഷണ്ഡീകരണ ഭീഷണി

ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ സ്ത്രീ ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ കഥാഖ്യാനം വളരെ സമർത്ഥമായി നായകനെ ഉയർന്ന സ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. ഭീഷണി ഉയർത്തുന്ന സ്ത്രീക്ക് പരിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വിശകലനം ഈ നിരീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

4.3 സവിശേഷ ലക്ഷ്യം മൂന്ന്

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിൽ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന അർത്ഥം എന്താണെന്ന് മനസിലാക്കുക

തിരഞ്ഞെടുത്ത ഏഴ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനം സാധ്യമാക്കിയപ്പോൾ വളരെ പരിമിതമായ ഇടങ്ങൾ മാത്രമേ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീക്ക് ലഭിക്കുന്നുള്ളുവെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിച്ചേരാൻ സാധിച്ചത്. കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ജനപ്രിയ ചേരുവാമാറ്റങ്ങൾ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും പൂർവമാതൃകയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തന്നെയാണ് ഇപ്പോഴുമുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനമെന്ന അനുമാനത്തിൽ എത്തിച്ചേരേണ്ടിവരുന്നു. സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഈ നിരീക്ഷണം. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾ തന്നെയാണോ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും എന്നറിയേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധത, അവയോടുള്ള മനോഭാവം, സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം, പ്രതിനിധാനം എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള ചോദ്യങ്ങളായിരുന്നു ഈ അന്വേഷണത്തിനുവേണ്ടി അഭിമുഖ സംഭാഷണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. സമ്മിശ്ര പ്രതികരണമാണ് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും ലഭിച്ചത്.

4.3.1 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധത

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയെകുറിച്ച് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ വ്യത്യസ്തമായ പ്രതികരണമാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതെന്ന് മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ഇതിൽ ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയില്ലെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നവരാണ്. ചുരുക്കം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാത്രമേ മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുള്ളതായി കരുതുന്നുള്ളു. "ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുള്ളതായി തോന്നിയിട്ടില്ല. ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ത്രീകൾ തയ്യാറായതുകൊണ്ടാണ് അങ്ങനെയുള്ള രംഗങ്ങൾ വരുന്നത്. കഥയ്ക്കാവശ്യമെങ്കിൽ

സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളാവാം. ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ളത് അഭിനയമാണ്" (സരിത, 35, വീട്ടമ്മ). ഈ അഭിപ്രായത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയില്ലെന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്നും ഇപ്പോഴുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അതില്ലെന്നും അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക പറയുകയുണ്ടായി.

വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകരാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയില്ലെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടവരിൽ ഭൂരിഭാഗമെന്ന് മനസിലാവുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അതിശയോക്തിക്കു വേണ്ടി 'മസാല'യെന്ന രീതിയിൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ മോശമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇതെന്നും ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയല്ലെന്നും ഒരു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക നിരീക്ഷിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകളെ 'മോശമായ രീതിയിൽ'/കാഴ്ച്ച വസ്തുവായും, രണ്ടാംകിട പൗരിയായും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെല്ലാം സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്. എന്നാൽ ഈ രേഖപ്പെടുത്തൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരായ സ്ത്രീകൾക്ക് തോന്നുന്നില്ല. "ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് തോന്നിയിട്ടില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥയ്ക്കനുസരിച്ചിട്ടായിരിക്കുമല്ലോ സംഭാഷണങ്ങൾ തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകളിലെ മോശം ആളുകളെയും സ്വഭാവക്കാരെയും ആ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയെന്ന് പറയാൻ കഴിയുമോ?, കസബയിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് പലരും പറയുന്നത് കേട്ടു. അതിൽത്തന്നെ മമ്മൂട്ടി സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ച് നല്ലത് പറയുന്ന രംഗങ്ങളും സംരക്ഷിക്കുന്ന രംഗവുമുണ്ട്. ഇതിനെക്കുറിച്ച് ആരും ഒന്നും പറയുന്നില്ല." (ഹസ്ന, 26, വീട്ടമ്മ). "സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് പറയപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ നിത്യജീവിതത്തിലും സംഭവിക്കാറുള്ളതാണ്. ഇത്തരം അവസരങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ പ്രതികരിക്കുന്നതായി കണ്ടിട്ടില്ല. നിത്യജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ അനുഭവങ്ങളെ കാണിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം. ഇത് സ്ത്രീകളെ മോശമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഒന്നായി കാണാൻ കഴിയില്ല" (അജിത, 32, വീട്ടമ്മ). നിത്യജീവിതത്തിൽ സ്ത്രീകൾ അനുഭവിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളേയും അനുഭവങ്ങളേയും അതേ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇവ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയാണെന്ന അറിവിലേക്ക് പ്രേക്ഷകർ എത്തുന്നില്ലെന്നത് സ്ത്രീവിരുദ്ധതയെന്ന സംജ്ഞയെ കുറിച്ചുള്ള സ്ത്രീകളുടെ അവബോധം പരിമിതമാണെന്ന അനുമാനത്തിലെത്തിക്കുന്നു.

സമൂഹത്തിലെ സദാചാരമൂല്യങ്ങൾക്ക് പുറത്തു നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ യാഥാർഥ്യവൽക്കരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇകഴ്ത്തുന്ന/പരിമിതപ്പെടുത്തുന്ന രംഗങ്ങളെ സ്ത്രീകൾ മനസിലാക്കുന്നത്. ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ അലോരസപ്പെടുത്തുന്നുവെന്ന് ചില സ്ത്രീകൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. സ്ത്രീ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ ഈ രംഗത്ത് സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞതിനെപ്പറ്റി സൂചിപ്പിച്ചപ്പോൾ ഒരു പ്രേക്ഷകയുടെ മറുപടി 'അവർ അങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് ശരിയായിരിക്കുമെന്നും, അത് 'നമ്മൾ' അനുഭവിക്കാത്തതുകൊണ്ട് അറിയില്ല'യെന്നുമായിരുന്നു. അനുഭവപരിസരത്തിൽ മോശം സ്വഭാവമെന്നു പ്രേക്ഷകർ ധരിക്കുന്ന സ്ത്രീ ജീവിതങ്ങളുടെ അവതരണവും അവർക്ക് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും/നായകനും നൽകുന്ന ശിക്ഷയും താക്കീതും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ യാതൊരു തരത്തിലും ബുദ്ധിമുട്ടിലാക്കുന്നില്ലന്നു മാത്രമല്ല ഇവ ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

പുരുഷന്റെ വരുതിയിൽ വരാത്ത/ചതിക്കുന്ന, സാമൂഹികാദർശങ്ങൾ പാലിക്കാത്ത സ്ത്രീകൾ ശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടവരാണെന്ന ബോധ്യം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ അടിയുറച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ആ കാരണംകൊണ്ട്തന്നെ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്ത് പരിഹസിക്കപ്പെടുമ്പോഴും ശിക്ഷിക്കപ്പെടുമ്പോഴും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ആനന്ദിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ ആനന്ദം അനുഭവിക്കുന്ന ഒരോ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും തങ്ങളുടെ തന്മ ഗുണത്തിന് നേർവിപരീതമായ 'മോശം' ഒരാളായിട്ടാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തെ മനസിലാക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന പരാജയങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ മോശമെന്ന രീതിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള യഥാർഥ വ്യക്തികളുടെ പരാജയവും അവർക്കുള്ള താക്കീതുമായിട്ടാണ് മനസിലാക്കുന്നത്. ഈ കാഴ്ച്ച ചെറുതല്ലാത്തൊരാനന്ദം പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽ നിന്ന് മനസിലാവുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ പരാജയപ്പെടുന്ന/ഇകഴ്ത്തപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ 'മോശ'മാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നു. ഈ തിരിച്ചറിയൽ തന്റെ അപരത്വത്തിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തലായി മാറുന്നു. താൻ അല്ലാത്ത ഒന്നായിട്ടാണ്-സമൂഹത്തിലും തന്റെ പെരുമാറ്റങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തയുള്ള ഒരാളായി-ഇക്ഴത്തപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണുന്നത്. തന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെയും സാമൂഹികാദർശങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതി നുള്ള സ്ത്രീകളായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇകഴ്ത്തപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാറുന്നു. തങ്ങളുടെ മൂല്യബോധങ്ങൾ

ഇവരിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണെന്ന് കാണിക്കുന്നതിന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത് നിലനിൽക്കുന്ന പ്രബലമായ വ്യാജബോധങ്ങളൊടൊപ്പം ചേരുകയെന്നതാണ്. ഈ വ്യാജബോധങ്ങൾ അടിയുറച്ചു പോയതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുള്ളതായി പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരാണെന്ന് കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ പ്രതിനിധാനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും പ്രവൃത്തികളുമെല്ലാം ഈ പ്രേക്ഷർക്ക് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ അധികമായി തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നുണ്ടെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽ നിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. "പണ്ടത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധത ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. വേറൊരു രീതിയിൽ അതിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെന്നേ തോന്നിയിട്ടുള്ളു. വല്ലാത്ത അരോചകത്വമാണ് ഇതു കാണുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നത്" (അപർണ, 25, അക്കൗണ്ടന്റ്, അവിവാഹിത). ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ മോശമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു കാരണമായി ഈ പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇത്തരം രംഗത്തിനോടുള്ള താൽപര്യമാണെന്നതാണ്. "നായകൻ സ്ത്രീ വിരുദ്ധത പറയുമ്പോൾ കൈയടിക്കുന്ന, അതിഷ്ടപ്പെടുന്ന ഒരു വിഭാഗം കാഴ്ച്ചക്കാരുണ്ട്. ഇവരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളും രംഗങ്ങളും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിന് ഇവ അനിവാര്യമാണെന്ന തോന്നൽ പ്രേക്ഷകരാണ് സംവിധായകർക്കു ഉണ്ടാക്കി നൽകുന്നത്" (ശ്രീഷ്മ, 23, ഗവേഷക വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). ഇതിനോട് സമാനമായ അഭിപ്രായ പ്രകടനങ്ങൾ അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്നും ഉണ്ടായി.

"ചലച്ചിത്രത്തെ ചലച്ചിത്രമായി കാണുകയാണ് വേണ്ടതെന്നു തോന്നുന്നു, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിനും കഥയ്ക്കും വേണ്ടിയാണ് ഇത്തരം സ്ത്രീവിരുദ്ധ സമീപനങ്ങൾ. അവയെ അവഗണിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്" (സുമിഷ, 23, ഗവേഷക വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). ആഖ്യാനത്തിലുള്ള സ്ത്രീവിരുദ്ധതയെ മനസിലാക്കുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ രംഗങ്ങൾ അരോചകത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ ഇത് ബുദ്ധിമുട്ടിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇഷ്ടമാണെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് ഈ പ്രേക്ഷകരെത്തിച്ചേരുന്നത്. ഇവയെ അവഗണിക്കുകയാണ്

വേണ്ടതെന്ന അഭിപ്രായമാണ് പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളത്, മറ്റു രീതിയിലുള്ള പ്രതിരോധങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. എന്നിരുന്നാലും നിഷ്ക്രിയമായി ഇത്തരം രംഗങ്ങളെ കാണാതെ സ്ത്രീപക്ഷ രീതിയിലുള്ള നോട്ടത്തിനും കാഴ്ച്ചാനുഭവത്തിനും ഈ പ്രേക്ഷകർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് പോസറ്റീവ് ആയ കാര്യമാണ്. സ്ത്രീപക്ഷ കാഴ്ച്ചാനുഭവത്തോട് കുറച്ചെങ്കിലും ചേർന്നു പോകുന്ന തരത്തിലുള്ള മനോഭാവമാണിതെന്നുകാണാം.

4.3.2 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം പണ്ടുള്ള മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് അധികമായിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. വൈവാഹികാവസ്ഥ ഈ അന്വേഷണത്തിൽ ചലനാങ്കമായി വന്നിട്ടില്ലെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം വർദ്ധിച്ചുവെന്നതിന് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയത് സ്ത്രീ കേന്ദ്രിതമായ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ വർദ്ധനവാണ്. ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുന്നതിനു താൽപര്യമില്ലെന്നു ഒരു പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. "സ്ത്രീ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായി വരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും കാണുന്നതിന് താൽപര്യം തോന്നാറില്ല. സ്ത്രീയുടെ പ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി മാത്രം കഥ പറയുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. സസ്പെൻസോ, മറ്റു രസങ്ങളോ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ടാവുമെന്ന് തോന്നിയിട്ടില്ല" (ജൂബി, 35, ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥ, വിവാഹിത).

സമാനമായ അഭിപ്രായം മറ്റൊരു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയും പറയുകയുണ്ടായി. "ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെ എണ്ണവും പ്രധാന്യവും കുറയുന്നതായി തോന്നിയിട്ടില്ല. ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് പ്രധാനമായും വിനോദത്തിനുവേണ്ടിയാണ് സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രധാന്യമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ വിനോദത്തിന്റെ അംശം കുറവാണെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. ഓം ശാന്തി ഓശാന, 22 എഫ്കെ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്. നായികമാർക്ക് പ്രധാന്യം കുറഞ്ഞതായി ഇപ്പോഴുള്ള ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ തോന്നാറില്ല" (അഫ്ന, 26, ഫാർമസിസ്റ്റ്, വിവാഹിത).

സ്ത്രീകേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ജനപ്രിയ ചേരുകൾ കുറവാണെന്ന അഭിപ്രായത്തോട് വിയോജിപ്പുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ഉണ്ടെന്ന് കാണാം. ചലച്ചിത്രം തിയറ്ററിൽ പോയി കാണുന്നിലും

ഇവ ഓൺലൈൻ വഴി കാണുകയും ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുണ്ടെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽനിന്നു വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്നതിനുള്ള എല്ലാ ഘടകങ്ങളും സ്ത്രീ കേന്ദ്രിത ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ഈ മുന്നേറ്റങ്ങളെ വളരെ പോസറ്റീവ് ആയിട്ടാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക വിലയിരുത്തുന്നത്. "ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം കുറവായിരുന്നു എന്നാൽ ഇപ്പോൾ അത്തരം പ്രവണതകൾ കുറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ധാരാളമായി വരുന്നുണ്ട്. ഒരു കാലഘട്ടം വരെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി നിന്നിരുന്നത് പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ഈ സ്ഥിതി മാറി. സ്ത്രീക്ക് പ്രധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും ഇപ്പോൾ കൂടുതലായി ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. പ്രധാന നടന്മാർ നായിക പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നുവെന്നതും ഏറെ അനുകൂലമായ സമീപനമായിട്ടാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്" (സുമിഷ, 23, ഗവേഷക വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത).

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം കുറവാണെന്ന അഭിപ്രായമുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും മനസിലാവുന്നു. ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ധാരാളമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വേണ്ടത്ര പ്രധാന്യവും കൃത്യമായ പ്രതിനിധാനവും ലഭിക്കുന്നില്ലെന്ന് ഒരു പ്രേക്ഷക നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ആദ്യകാല മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുള്ള സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം മാത്രമേ ഇന്നത്തെ കാലത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുമുള്ളൂവെന്ന് ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലാണ് സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ടായിരുന്നതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ മനസിലാവുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും നായികമാരുടെ എണ്ണത്തിലും വളരെയധികം കുറവുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്ഥിരമായ നായികാസാന്നിധ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടാവുന്നില്ലെന്നും അതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും നടിമാരുടെയും പേരുകൾ എളുപ്പത്തിൽ മറന്നുപോകുന്നതായും ഈ പ്രേക്ഷക പറയുന്നു.

സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ യോജിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികമാരുടെ സൂപ്പർസ്റ്റാർ പദവി ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ് ഉണ്ടായി വരുന്നതെന്ന് മറ്റൊരു പ്രേക്ഷക നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. "ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം കുറവാണ്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം വളരെ കുറവാണെന്ന്

തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് നയൻതാര, മഞ്ജു വാര്യർ എന്നീ നടികൾ മാത്രം ലേഡി സൂപ്പർസ്റ്റാർ പദവിയിലിരിക്കുന്നത്" (മിന്നു, 20, വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). എണ്ണത്തിൽ കുറവെങ്കിലും നായികമാരുടെ സൂപ്പർ സ്റ്റാർ പദവി അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

4.3.3 ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ച് സമ്മിശ്രമായ അഭിപ്രായങ്ങളാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടായിരുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം യാഥാർഥ്യത്തോട് അടുത്തു നിൽക്കുന്നതല്ലെന്നും സ്ഥിരരൂപങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൂടുതലുണ്ടെന്നുള്ള അഭിപ്രായക്കാരാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ അധികവും.

യാഥാർഥ്യത്തിനോട് അടുത്തു നൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെന്ന് അഭിപ്രായം പറഞ്ഞവർ എണ്ണത്തിൽ വളരെ കുറവാണ്. "ചലച്ചിത്രത്തിൽ യഥാർഥമായുള്ള സ്ത്രീ ചിത്രീകരണമാണ് നടക്കുന്നതെന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീ സ്വഭാവത്തെയും പെരുമാറ്റത്തെയും അതിശയോക്തികൾ അധികമില്ലാതെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിലെ ജിംസി, സൗമ്യ, എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീനിലെ കാഞ്ചനമാല എന്നിവരൊക്കെ സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ പ്രതിനിധികളാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിനുവേണ്ടി ഗ്ലാമറസ് വേഷം ധരിക്കുന്ന നടിമാരേയും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവരെ ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ ഒരുവിധം നടിമാരും നായികമാരും ശരിയായ പ്രതിനിധീകരണമാണ്" (ഹസ്ന, 25, വീട്ടമ്മ)

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർഥ വ്യക്തികളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ തങ്ങൾക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ആളുകളുമായി ചില അംശങ്ങളിൽ സാദൃശ്യം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും എല്ലായ്പ്പോഴും അങ്ങനെയല്ലെന്നുമാണ് ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും പറയുന്നത്. "സമൂഹത്തിലുള്ള യഥാർഥ സ്ത്രീകളെ/സ്ത്രീസ്വഭാവങ്ങളെ ചുരുക്കം ചില ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബഹുഭൂരിപക്ഷം ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ഒരുപോലെയുള്ള, കഥയിൽ പ്രധാന്യമൊന്നുമില്ലാത്ത ആളുകളായാണ് സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്" (അപർണ, 25, അക്കൗണ്ടന്റ്, അവിവാഹിത).

വൈവാഹികാവസ്ഥ സ്ത്രീ അവതരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണത്തിൽ ചലനാങ്കമായി വർത്തിക്കുന്നില്ല. ഏറെക്കുറെ സമാനമായ പ്രതികരണങ്ങളാണ് ഇരു വിഭാഗത്തിലേയും ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുമുള്ളതെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. "യഥാർഥ ജീവിതത്തിലേതുപോലെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിയിട്ടില്ല. വളരെ നല്ലത് അല്ലെങ്കിൽ ഏറെ മോശം എന്ന നിലയിലാണ് മിക്ക സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അങ്ങനെയുള്ള ആളുകൾ യഥാർഥ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാവുകയില്ല. ഒരുപോലെയുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ചലച്ചിത്രം പലപ്പോഴും അവതരിപ്പക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്" (അശ്വതി, 30, ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥ, വിവാഹിത).

ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനത്തിനുവേണ്ടി സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ അയഥാർഥ്യവൽക്കരിക്കുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ വക്രീകരണത്തിനും സ്ഥിരരൂപത്തിനും കാരണമായി പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുന്നത്. "യഥാർഥ ജീവിതത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളേയോ പുരുഷന്മാരേയോ അല്ല ചലച്ചിത്രം ഒരിക്കലും ദൃശ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. എങ്കിലും യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ചെറിയ ചില അംശങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു കാണാറുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അണിയറ പ്രവർത്തകർ നിർമിക്കുന്നത്" (സുമിഷ, 23, ഗവേഷക വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). ജനപ്രിയതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് സ്ത്രീ കഥപാത്ര നിർമിതിയെന്ന അനുമാനത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകർ എത്തിച്ചേരുന്നതെങ്കിലും ഇവ ആസ്വാദനത്തിന് ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടാക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

4.3.4 പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ മനോഭാവം സങ്കീർണമായ, പൊതു നിർവചനം സാധ്യമാകാത്ത ഒന്നാണെന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള താദാത്മ്യ (സവിശേഷ ലക്ഷ്യം ഒന്ന്) അന്വേഷണം പ്രേക്ഷക മനസിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് കുറച്ചുകൂടി ഫലപ്രദമാക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രാഗ്രൂപങ്ങളെയും സ്ഥിരരൂപങ്ങളെയും മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രം പിൻതുടരുന്നുണ്ടെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലൂടെ ജനപ്രിയ

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം പരിമിതമാണെന്ന ഗവേഷണത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലിനെ സാധൂകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതായിരുന്നു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷരുടെ അഭിപ്രായവും. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീ വിരുദ്ധത നിലനിൽക്കുന്നതായി ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാത്രമേ കരുതുന്നുള്ളുവെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ മനസിലാവുന്നു.

സദാചാര മൂല്യങ്ങളിൽ പുറത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ അനുഭവിക്കേണ്ടുന്ന പരാജയം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ക്രീനിൽ കാണുമ്പോൾ ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും ആനന്ദമാണ് ഉണ്ടാവുന്നത്. ഇത് ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെയും ബുദ്ധിമുട്ടിലാക്കുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയോട് വളരെക്കുറഞ്ഞ അളവിൽ സ്വയം സാദൃശ്യം തോന്നുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തങ്ങളുടെ ജീവിത പരിസരങ്ങളിലെ മറ്റു സ്ത്രീകളുമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് വളരെയധികം സാദൃശ്യം തോന്നുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിനു പുറത്തുള്ള സദാചാര ആദർശങ്ങളെ ഉയർത്തി കാണിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇകഴ്ത്തപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകൾ മാറ്റപ്പെടുന്നു.

സമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീയെ രണ്ടാം പൗരിയായി മാത്രം കാണുന്ന പ്രബല വ്യാജ ബോധത്തെ ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ പാഠമായി പുനഃരവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ വളരെ സ്വഭാവികമായാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ അധികം പേരും (ഭൂരിപക്ഷം വിവാഹിതരും) മനസിലാക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധത അരോചകത്വമുണ്ടാക്കുന്നതും ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടാക്കുന്നതും പ്രധാനമായും അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലാണ്. ജനപ്രിയതയുടെ ചേരുവയെന്ന നിലയിലാണ് ഈ അവതരണത്തെ പ്രേക്ഷകർ നോക്കിക്കാണുന്നത്. ഈ അവതരണം ഇഷ്ടപ്പെടാത്ത പ്രേക്ഷകർ നിഷ്ക്രിയമായി സ്ത്രീവിരുദ്ധതയെ കണ്ടു തീർക്കുകയാണ് പലപ്പോഴും ചെയ്യുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധത മനസിലാക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ അവ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ ബുദ്ധിമുട്ടിലാക്കുന്നത് ലിംഗപദവിയിലെ അവബോധം കാരണമാണെന്ന നിഗമനത്തിലെത്തുന്നു. ലിംഗപദവിയെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം സ്ത്രീപക്ഷപരമായ നോട്ടത്തിലേക്കും കാഴ്ച്ചപ്പാടിലേക്കും പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഭൂരിപക്ഷം പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്ര താൽപര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയാണ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന ചിന്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്നുണ്ട്. ഈ ചിന്ത തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അയഥാർഥ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളെ അരോചകമെങ്കിലും പ്രതിരോധിക്കാതെ കാണുന്നതിനുള്ള കാരണമാവുന്നത്. സ്ത്രീകൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൂടുതൽ ഇടവും പ്രധാന്യവും നൽകുന്ന

ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു തന്നെയുള്ള താൽപര്യക്കുറവ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ഈ വിചാരത്തെ ശരിവെക്കുന്നുമുണ്ട്.

4.4 മുഖ്യലക്ഷ്യം

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്ന അന്വേഷണം

ഇന്ദ്രിയസംബന്ധിയായി മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ആന്തരികമായ അർഥങ്ങൾ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രേക്ഷകയുടെയും/പ്രേക്ഷകന്റെയും പ്രവൃത്തിയും ചലച്ചിത്രാനുഭവമായാണ് നിർവചിക്കപ്പെടുന്നത് (കാസെറ്റി, 2007). മലയാള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നിർമിക്കുന്ന അർഥങ്ങളും ഈ അർഥോത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളും അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രഗണം, ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മനോഭാവം, പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് ഏത് രീതിയിലാണ് (ഹെഡോണിക്/യുഡൈമോണിക്) എന്നീ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ഈ ലക്ഷ്യത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണം നടക്കുന്നത്. ഒന്ന്, മൂന്ന് എന്നീ സവിശേഷ ലക്ഷ്യങ്ങളുടെ ഫലങ്ങൾ മുഖ്യലക്ഷ്യത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലിന് സഹായകമാവുന്നുണ്ട്.

മറ്റു ലക്ഷ്യങ്ങളിലേതുപോലെ വൈവാഹികാവസ്ഥ ഒരു പ്രധാന ചലനാങ്കമായി ഈ അന്വേഷണത്തിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സ്ഥാപനമായ കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനേയും ആസ്വാദനത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഇതിനൊപ്പം സമൂഹത്തിലെ/കുടുംബത്തിലെ പദവിയ്ക്കനുസരിച്ച് ശരിയെന്ന്/ശ്ലീലമെന്ന് സ്ത്രീ വിശ്വസിച്ചുപോരുന്ന സാമൂഹിക ധർമാചാരങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തെ നിർവചിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു.

4.4.1 ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രഗണങ്ങൾ

വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും കുടുംബചിത്രങ്ങൾ കാണാനാണ് കൂടുതലായി ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുന്നത് കൂടുതലായും കുടുംബത്തോടൊപ്പമാണ് എന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം. "കുട്ടികളോടൊപ്പവും വീട്ടിലെ മുതിർന്നവരോടൊപ്പവും ഒരുമിച്ചിരുന്നു കാണാൻ കഴിയുന്നവയായിരിക്കണം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. അത്തരത്തിലുള്ള

ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാനാണ് ഇപ്പോൾ താൽപര്യം. വിവാഹത്തിനു മുമ്പ് ആക്ഷൻ-സസ്പെൻസ് ത്രില്ലർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ ഇഷ്ടമായിരുന്നെങ്കിലും വിവാഹശേഷം കുടുംബ ചിത്രങ്ങൾക്കാണ് മുൻഗണന കൊടുക്കുന്നത്" (സരിത, 35, വീട്ടമ്മ). സമാനമായ അഭിപ്രായങ്ങളാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത മറ്റു വിവാഹിതരും പങ്കുവെച്ചത്. "വിവാഹത്തിനു മുമ്പ് 'അടിച്ചുപൊളി' (സസ്പെൻസ് ത്രില്ലർ) ധാരാളമായി കാണുകയും കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇപ്പോൾ കുടുംബ ചിത്രങ്ങളോടാണ് കൂടുതൽ താൽപര്യം. കഥയുള്ള, കുട്ടികൾക്കു കൂടി കാണാൻ കഴിയുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് കൂടുതലായും തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്" (അജിത, 32, വീട്ടമ്മ).

ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളോടുള്ള സ്ത്രീ പ്രക്ഷകരുടെ അഭിരുചിയിൽ വൈവാഹികാവസ്ഥ പ്രധാന ഘടകമായി മാറുന്നുവെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. എന്നാൽ ഈ അഭിരുചി സ്വാഭാവികമായി ഉണ്ടാകുന്നതല്ല മറിച്ച് നിർമിച്ചെടുക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണെന്ന് കാണാം. "കുട്ടികൾക്കുകൂടി കാണാൻ കഴിയുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാനാണ് ഇപ്പോൾ താൽപര്യം. പ്രണയചിത്രങ്ങളും കോമഡി ചിത്രങ്ങളും കാണാൻ താൽപര്യമാണ്. എന്നാൽ ഇപ്പോഴുള്ള കോമഡി ചിത്രങ്ങളിൽ ദ്വയാർഥ പ്രയോഗമാണ് കൂടുതലുമുള്ളത്. കുട്ടികൾ ഇത് കാണുന്നത് ശരിയല്ലെന്നതുകൊണ്ട് ഈ ചിത്രങ്ങൾ ഒഴിവാക്കാറുണ്ട്" (രശ്മി, 26, വിവാഹിത, ഐടി ഉദ്യോഗസ്ഥ). പ്രണയത്തിനു പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ താൽപര്യമുള്ളവരാണ് ഭൂരിഭാഗം വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകരുമെന്ന് കൂടുതൽ സംസാരിക്കുമ്പോൾ മനസിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഒറ്റയ്ക്കോ, ഭർത്താവിനൊപ്പമോ മാത്രം കാണാൻ താൽപര്യപ്പെടുന്നവരാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ. പിയർ ഗ്രൂപ്പിന്റെ സാന്നിധ്യവും ഇവരെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ പിയർ ഗ്രൂപ്പുമായി ചലച്ചിത്രം കാണാൻ അവസരം ലഭിക്കാറുണ്ടെന്ന് ഒരു പ്രേക്ഷക മാത്രമാണ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. കുടുംബത്തോടൊപ്പമിരുന്നുള്ള പ്രണയ ചിത്രങ്ങളുടേയും ദ്വയാർഥമുള്ള രംഗങ്ങളുടേയും ആസ്വാദനം ഈ പ്രേക്ഷകരിൽ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്.

കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലെ ഗൃഹനാഥയെന്ന കർതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കേണ്ടുന്ന ഒരാളാണ് വിവാഹിതയായ സ്ത്രീ. അതിനാൽ ഈ കർതൃത്വത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്ന ചില 'സാന്മാർഗിക ബോധങ്ങളുടെ'- സമൂഹം പൊതുവെ നിഷ്കർഷിച്ചിട്ടുള്ള പെരുമാറ്റച്ചട്ടങ്ങളുടെ/ആശയങ്ങളുടെ-വക്താക്കളായും വാഹകരായും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ മാറ്റപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുട്ടികൾക്ക് ഈ ആശയങ്ങൾ കൈമാറ്റം ചെയ്യുന്ന വാഹകരും, മുൻ തലമുറ

പിൻപറ്റിപ്പോന്നിരുന്ന ആശയങ്ങളുടെ ഇന്നിന്റെ വക്താക്കളുമാണിവർ. കാലാനുസൃതമായി, പിതൃകേന്ദ്രിബോധത്തിൽ നിന്നുണ്ടായിട്ടുള്ള സാമൂഹികാദർശങ്ങളിൽ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുമെങ്കിലും ഇവ പാലിച്ചുപോരേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തം സ്ത്രീകളിൽ മാത്രം നിക്ഷിപ്തമാണ്. ഈ അവസ്ഥ നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് കുടുംബചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ താൽപര്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

കുടുംബസമേതമാണ് മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളും കാണുന്നത് എന്ന കാരണത്തലാണ് ഇതരഗണത്തിൽപെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ടവയായി തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ ഈ പ്രേക്ഷകർ താൽപര്യപ്പെടാതിരിക്കുന്നത്. പ്രണയരംഗങ്ങൾ, അൽപവസ്ത്രം ധരിച്ച ശരീരങ്ങൾ (പ്രധാനമായും സ്ത്രീ ശരീരങ്ങൾ), ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവ കുട്ടികളോടൊപ്പവും മുതിർന്നവരോടൊപ്പവും കാണാൻ പാടില്ലാത്തതാണെന്ന് അഭിമുഖം നടത്തിയ എല്ലാ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇവയെല്ലാം തന്നെ കുടുംബത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കേണ്ടവയാണെന്ന പൊതുധാരണ കേരളത്തിന്റെ മൂല്യബോധങ്ങളിലുണ്ടെന്ന് കാണാം. തങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെക്കാളുപരി കുടുംബത്തിലെ മൊത്തം അംഗങ്ങളുടേയും പൊതുചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിനാണ് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പ്രധാന്യം നൽകി വരുന്നത്.

കുടുംബത്തിനുള്ളിലെ എല്ലാ പ്രേക്ഷകരുടെയും ആസ്വാദനത്തിനു പ്രാപ്തമായ ഒന്നായിട്ടാണ് കുടുംബ ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നത്, എന്നാൽ ഈ വിചാരം യാതൊരു പ്രാമാണിക പരിശോധനയുമില്ലാത്ത വസ്തുതയാണ്. കുടുംബസമേതമുള്ള ചലച്ചിത്രകാഴ്ച്ചയെന്ന തോന്നൽ ഒരുപക്ഷേ ചലച്ചിത്രാനന്ദം സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധ്യതയുണ്ടെങ്കിലും വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹികാദർശങ്ങൾക്കും കുടുംബത്തിന് പുറത്തും നിൽക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാനന്ദങ്ങൾ ഒരോ പ്രേക്ഷകയ്ക്കും/പ്രേക്ഷകനും ഉണ്ടാവും. ലിംഗം, വർഗം, പ്രായം എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി പൊതു ചലച്ചിത്രാനന്ദങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നതുപോലെ ഇവയെല്ലാം വ്യത്യസ്തതയുള്ള കുടുംബാംഗങ്ങളിൽ ഒരു പോലെയുള്ള ചലച്ചിത്രാനന്ദങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയില്ല.

വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ ഈ ആനന്ദങ്ങളെ സ്വയം പരിമിതപ്പെടുത്തിയുള്ള ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച്ചയും അനുഭവവുമാണ് കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ലഭിക്കുന്നത്. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പുപോലും വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ ഒന്നല്ലെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽനിന്നും മനസിലാവുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ ചലച്ചിത്ര താൽപര്യങ്ങൾ, ബന്ധുക്കൾ, കുടുംബ സുഹൃത്തുക്കൾ

എന്നിവരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾക്കൂടി പരിഗണിച്ചാണ് ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടക്കുന്നത്. "വ്യത്യസ്ത രീതിയിൽ കഥ പറയുന്ന, ഗൗരവുള്ള വിഷയങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ പ്രത്യേക താൽപര്യമാണ്. എന്നാൽ ഭർത്താവിനും കുട്ടികൾക്കും കോമഡി ചിത്രങ്ങളോടാണ് താൽപര്യം. അതുകൊണ്ട് ഒരുമിച്ചിരുന്നു കാണാൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ കൂടുതലായും കോമഡി-കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് തിരഞ്ഞെടുക്കാറ്. ഇഷ്ടപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാനുള്ള സന്ദർഭങ്ങളും സമയവും വളരെ കുറവാണ്" (വാണി, 34, അധ്യാപിക, വിവാഹിത). "ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനു മുമ്പായി സുഹൃത്തുക്കളോട് ഭർത്താവ് അഭിപ്രായം ചോദിക്കാറുണ്ട്. നല്ലതാണെന്ന അഭിപ്രായം ലഭിക്കുകയാണെങ്കിൽ മാത്രമേ തിയറ്ററിൽ പോയി കുടുംബത്തോടൊപ്പം കാണാറുള്ളൂ" (ശ്രീഷ, 22, വിദ്യാർഥിനി, വിവാഹിത). ഇതിനോട് സമാനമായ രീതിയിലുള്ള പല അഭിപ്രായങ്ങളും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പറഞ്ഞതിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രം തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ഇവരുടെ വ്യക്തി താൽപര്യങ്ങൾ പ്രധാനഘടകമായി വർത്തിക്കുന്നില്ലെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്വയം തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ കഴിയാത്തത് ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ ബാധിക്കുന്നില്ലെന്ന് ഇവർ വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനാണ് ഇവരിൽ പലരും മുൻഗണന നൽകുന്നത്. കുടുംബത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിന് പ്രധാന്യം നൽകുന്നതിനാലാവാം കുടുംബചലച്ചിത്രങ്ങളോട് ഇവർ പ്രത്യേക താൽപര്യം പുലർത്തുന്നത്.

കുടുംബചിത്രങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പ്രത്യക്ഷമായി ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നത് കോമഡി ചലച്ചിത്രങ്ങളോടാണ്. വിവാഹിതരായ ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് ഒട്ടും താൽപര്യമുള്ളവരല്ലെന്നു മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. "കുടുംബ ചിത്രങ്ങൾ, കോമഡി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ കാണാൻ ഇഷ്ടമാണ്. യഥാർഥ സംഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ചലച്ചിത്രമാണെങ്കിലും സങ്കടമുള്ളതാണെങ്കിൽ കാണാൻ താൽപര്യപ്പെടാറില്ല. ആക്ഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളോടും താൽപര്യമില്ല. നായകനു പ്രസക്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് കൂടുതൽ ഇഷ്ടം, അതുകൊണ്ടുതന്നെ ന്യൂ ജെൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് വലിയ താൽപര്യം തോന്നാറില്ല" (ജൂബി, 35, ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥ, വിവാഹിത).

മറ്റു ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്ന ആദിമധ്യാന്തരീതികൾ പാലിക്കാത്ത, സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയമാവാത്ത, ഒരു കേന്ദ്ര കഥാപാത്രത്തിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കാതെ ഒരുപാടാളുകൾ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളാവുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്

ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. മുഖ്യധാര ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന ഈ ഘടകങ്ങളാണ് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് അകറ്റിനിർത്തുന്നത്. എന്നാൽ ന്യൂനപക്ഷം വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ സസ്പെൻസ് ത്രില്ലർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ താൽപര്യമുണ്ടെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി.

അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും കാണുന്നതിലും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളെക്കാൾ കൂടുതൽ വൈവിധ്യം പുലർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു. "എല്ലാതരം ചലച്ചിത്രവും കാണാൻ ഇഷ്ടമാണ്. കഥയോ സന്ദേശമോ ഉള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളാവണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല. ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ എന്തെങ്കിലുമൊക്കെ തോന്നണം. സന്തോഷമാണെങ്കിൽ അത്, ദുഃഖമാണെങ്കിൽ അങ്ങനെ" (അപർണ, 25, അക്കൗണ്ടന്റ്, അവിവാഹിത). "എല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളും കാണാനും ആസ്വദിക്കാനും ഇഷ്ടമാണ്. രണ്ടുകൊല്ലം മുമ്പ് വരെ എല്ലാവരും നല്ലതെന്നു പറയുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമേ കാണാറുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഇപ്പോൾ അങ്ങനെയല്ല. എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള ചിത്രങ്ങൾ കാണാനും ആസ്വദിക്കാനും ശ്രമിക്കാറുമുണ്ട്. കാറ്റഗറൈസ് ചെയ്ത് ചലച്ചിത്രം കാണാറില്ല" (സുമിഷ, 23, ഗവേഷക വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത). ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ഗണങ്ങളാക്കി വേർതിരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം സാധ്യമാകില്ലെന്നും ഒരോ വിഭാഗം ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കും അതിന്റേതായ പ്രത്യേകതകൾ കാണുമെന്നും അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചിലർ വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും സസ്പെൻസ് ത്രില്ലർ ചലച്ചിത്രങ്ങളോടാണ് ഈ വിഭാഗം പ്രേക്ഷകർക്കു കൂടുതൽ താൽപര്യമെന്നു കാണാം. വൈകാരികതയ്ക്കു പ്രധാന്യം നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളോടും ഈ പ്രേക്ഷകർ പ്രത്യേക ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. പിയർ ഗ്രൂപ്പിന്റെ സ്വാധീനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനെ നിർണയിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകം. തിരഞ്ഞെടുപ്പിനും ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനും വിവാഹതിരേക്കാൾ കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യം അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ട്. കുടുംബത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന/കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവരും ഈ വിഭാഗത്തിൽ കുറവാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടേതുപോലെ കുടുംബമൂല്യങ്ങളുടെ വാഹകരാവേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തത്തിൽനിന്ന് അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകൾ താൽക്കാലികമായി മാറിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇതുതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനുമുള്ള സാധ്യതകളായി അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ ഉറക്കപ്പെടുന്നത്.

ലിംഗപദവിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഹോളിവുഡിലും മറ്റു രാജ്യങ്ങളിലെ ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലും നടന്ന പ്രേക്ഷക പഠനഫലങ്ങളോട് സമാനത പുലർത്തുന്നവയാണ് മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രഗണങ്ങളോടുള്ള ആഭിമുഖ്യമെന്ന് കാണാൻ കഴിയുന്നു. വൈകാരികതയ്ക്കു പ്രധാന്യം നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളോടാണ് ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും കൂടുതൽ താൽപര്യം. എല്ലാ വിഭാഗം ചലച്ചിത്രങ്ങളോടും അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യമുണ്ടെന്ന് പറയുമ്പോഴും സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് താൽപര്യമില്ലെന്ന് ഇവർ പറയുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ, പേടിപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളോടും ഈ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് താൽപര്യമില്ലെന്നു കാണാൻ കഴിയുന്നു. അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്തവരിൽ ഒരാൾ മാത്രമാണ് ഹൊറർ ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് കൂടുതൽ ഇഷ്ടമെന്നു പറഞ്ഞത്. മികച്ച ഹൊറർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്നില്ലെന്നും ഈ പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആക്ഷൻ-സാഹസിക ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ആരാധകർ പുരുഷന്മാരും 'അതി'വൈകാരിക ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ആരാധകർ സ്ത്രീകളുമാണെന്ന സാമാന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടതും തെളിയിക്കപ്പെട്ടതുമായ ആലോചന മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാഭിമുഖ്യത്തിലും ശരിയാണെന്ന് ഈ അന്വേഷണത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

4.4.2 സ്ത്രീ പ്രേക്ഷരുടെ കാഴ്ച്ച രീതി

ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്ന ക്ലാസിക്കൽ നരേറ്റീവ് ആഖ്യാന രീതിയോടാണ് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കൂടുതൽ താൽപര്യമെന്ന് അന്വേഷണത്തിൻ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. വിശദീകരണം, ക്ലൈമാക്സ്, പരിഹാരം എന്നീ മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നിന്ന് മാറി നടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് അവിവാഹിതരായ കുറച്ച് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ മറ്റു സ്ത്രീകൾക്ക് താൽപര്യമില്ലെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിലെ പ്രമേയവും ക്ലൈമാക്സും മികച്ചതാവുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രവും നല്ലതായി തീരുമെന്ന അഭിപ്രായമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളത്. സമൂഹത്തിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന സന്ദേശങ്ങൾ നൽകാൻ കഴിയുന്നതും, കുട്ടികൾക്ക്കാണാൻ കഴിയുന്ന/'സഭ്യമായ രീതി'യിൽ ചിത്രീകരിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളുമാണ് മികച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളെന്ന് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും തുല്യപ്രധാന്യം നൽകുന്ന, സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയുടെ അംശങ്ങൾ കുറവായ ചലച്ചിത്ര സമീപനമാണ് ഉണ്ടാവേണ്ടതെന്ന് വിവാഹിതയായ ഒരു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധതയെ തിരിച്ചറിയുകയും അവയെ ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതാണെന്ന വിചാരം അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷരിൽ ന്യൂനപക്ഷം ആളുകളിൽ മാത്രമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഇതിൽ വിവാഹിതരുടെ എണ്ണം വളരെക്കുറവുമായിരുന്നു. മികച്ച സംവിധാനം, നല്ല കഥ, മികച്ച അഭിനയം, പാട്ടുകൾ, 'സഭ്യമായ' വസ്ത്രധാരണം എന്നിവയാണ് മികച്ച ചലച്ചിത്രത്തിനുവേണ്ട ഘടകങ്ങളായി വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയം സമൂഹത്തിന് സന്ദേശം നൽകുന്നതും, ചെറിയ രീതിയിലെങ്കിലും പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നാവണമെന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നു.

പരീക്ഷണരീതിയിലുള്ള ന്യൂ ജനറേഷൻ ചലച്ചിത്ര സമീപനങ്ങളെക്കുറിച്ച് സമ്മിശ്ര രീതിയിലുള്ള അഭിപ്രായമാണ് അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലുണ്ടായിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവതരണത്തിന്റേയും പ്രമേയത്തിന്റേയും വ്യത്യസ്തത ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുണ്ട്. എങ്കിലും ചലച്ചിത്രവിഷയം സാമൂഹ്യ പ്രധാന്യമുള്ളതായിരിക്കണമെന്ന അഭിപ്രായം ഇവർക്കുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം വൈകാരിക അംശങ്ങളുള്ളതായിരിക്കണമെന്നും, പ്രേക്ഷകർക്ക് സുഖാനുഭൂതി നൽകുന്നവയാണ് മികച്ച ചലച്ചിത്രമെന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചുരുക്കം ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു (ഒരു വിവാഹിതയും മൂന്ന് അവിവാഹിതരും). ഇവർ നാലുപേരുടേയും വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത ബിരുദാനന്തര ബിരുദമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധത ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര സമീപനമാണ് ആവശ്യമെന്ന് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരേക്കാൾ കൂടുതൽ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് അവിവാഹിതരാണ്.

ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതിനു രണ്ടു തരം പ്രേരകങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളത് (ഒലിവർ എം ബി & റാണി എ എ, 2011). സുഖാനുഭൂതി ലഭിക്കുന്നുവെന്ന കാരണംകൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ, സ്വയം നവീകരണത്തിലൂടെ ഔന്നത്യം നേടുകയെന്ന ലക്ഷ്യം കൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ എന്നിവയാണവ. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിപക്ഷം പേരും സ്വയം നവീകരണം എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്വയം നവീകരണം മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന സന്ദേശങ്ങളിലൂടെ സമൂഹവും നവീകരിക്കപ്പെടുമെന്നും സാംസ്കാരിക പുരോഗതി നേടുമെന്നും ഈ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം സന്ദേശവും പ്രചോദനവും നൽകേണ്ട മാധ്യമമാണെന്ന് ഇവർ വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ട്. ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാത്രമേ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് ആനന്ദത്തിനും വൈകാരികതയ്ക്കും വേണ്ടിയാണെന്ന

പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. അഭിമുഖം നടത്തിയവരിൽ ചുരുക്കം ചിലരെ ഒഴിച്ച് നിർത്തിയാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രണയരംഗങ്ങളും ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങളും ആസ്വദിക്കുന്നവരാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെന്ന് (ലക്ഷ്യം ഒന്ന്) അന്വേഷണത്തിൽ മനസിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളതാണ്. ഈ ആസ്വാദനം തുറന്നു പറയാൻ മടിക്കുന്നവരാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും. ഇതിൽ നിന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് ഒലിവറും റാണിയും കണ്ടെത്തിയ രണ്ടു തരത്തിലുള്ള പ്രേരണകൾക്കൊണ്ടാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നതെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്ന് അനുമാനിക്കാനാവും. ഈ രണ്ട് ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാണ്.

4.4.3 ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യം

ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന സമൂഹവും സംഭവങ്ങളും യാഥാർഥ്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന/സംഭവിക്കാനിടയുള്ള കാര്യങ്ങളാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇവിടെ വൈവാഹികാവസ്ഥ ചലനാങ്കമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രം സമൂഹത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത് ശരിയായ രീതിയിലാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നു. "മലയാളത്തിലെ ഇപ്പോഴത്തെ ചിത്രങ്ങൾ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചും സമകാലീന സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചും പറയുന്നുണ്ട്. യഥാർഥ പ്രശ്നങ്ങളെ ശരിയായ രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്" (സരിത, 35, വീട്ടമ്മ). സമാനമായ അഭിപ്രായമാണ് മറ്റു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുമെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. "സമൂഹത്തിലെ പല കാര്യങ്ങളും സംഭവങ്ങളും ചലച്ചിത്രമാകുന്നുണ്ട്. ഇത് വളരെ നല്ല കാര്യമായിട്ടാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. ചില ചിത്രങ്ങൾ സമൂഹത്തെ യഥാർഥരീതിയിലാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥയില്ലാത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ധാരാളമായി ഇറങ്ങുന്ന പ്രവണതയും ഇപ്പോഴുണ്ട്. ഒരു തവണ മാത്രമേ ഈ ചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ" (അജിത, 32, വീട്ടമ്മ). ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ സ്വാനുഭവത്തിൽ വന്നിട്ടില്ലെങ്കിൽക്കൂടിയും ഇവയെല്ലാം യഥാർഥമായി നടന്നിട്ടുള്ളതോ നടക്കാൻ സാധ്യതയുള്ളതോ ആയ ഒന്നായി ഈ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം ശരിയായ രീതിയിലാണെന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെപോലുള്ള സ്ത്രീകൾ സമൂഹത്തിലുണ്ടെന്നും ഭൂരിപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെന്ന (ലക്ഷ്യം മൂന്ന്) വസ്തുത ഇതിനോടൊപ്പം ചേർത്തുവായിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളെ പിതൃകേന്ദ്രിതമായാണ് ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. യാഥാർഥ്യമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിന് സമാനമായ മനോഭാവം തന്നെയാണ് ഉണ്ടാവുന്നതെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ നിന്നു മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ അവതരണങ്ങൾ യാഥാർഥ്യമല്ലെന്നും വിപണനത്തിനുവേണ്ടി ചില അതിശയോക്തികൾ ഉൾപ്പെടുത്താറുണ്ടെന്നും ചില സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. "ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്ക് സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യവുമായി വളരെക്കുറച്ച് ബന്ധം മാത്രമേയുള്ളു എന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്" (പുണ്യ, 18, വിദ്യാർഥിനി). സാമൂഹിക വിഷയത്തിൽനിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊള്ളുമെങ്കിലും വിഷയങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്നത് അയഥാർഥ്യമായിട്ടാണെന്ന് ഇവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക ചിന്തകളെ ദൃശ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ വക്രീകരിച്ചുകാണിക്കുന്നുവെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ചുരുക്കം ചില സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുമുണ്ട്. സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങളിലെ സ്ഥിരരൂപനിർമിതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഇവരുടെ നിരീക്ഷണം. നല്ലത്-ചീത്ത എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള അവതരണമാണ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുള്ളതെന്നും യഥാർഥ ജീവിതത്തിൽ ഇത്തരം വർഗീകരണം സാധ്യമല്ലെന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ചിലർക്ക് അഭിപ്രായമുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിന് രണ്ടുതരത്തിലുള്ള യാഥാർഥ്യങ്ങളെ നിർമിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് ക്രോക്കയർ സീഗ്ഫീഡ് (1960) പറയുന്നുണ്ട്. അടിസ്ഥാന യാഥാർഥ്യം, സാങ്കേതിക യാഥാർഥ്യം എന്നിവയാണവ. ചലച്ചിത്രം ഏറ്റവും കൂടുതൽ അടുത്ത് നിൽക്കേണ്ടത് അടിസ്ഥാന യാഥാർഥ്യങ്ങളോടായിരിക്കണമെന്നും ക്രോക്കയർ വാദിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ അംശമില്ലെന്നും ജീവിതവുമായി സാമ്യമുണ്ടെന്നു തോന്നിക്കുന്ന, എന്നാൽ യാഥാർഥ്യത്തിനു അതീതമായി നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതെന്നും മൾവി (2006) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. യാഥാർഥ്യത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുകയും പരാമർശ വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യമെന്ന മൾവിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഡെല്യൂസിന്റെ വീക്ഷണം.

'ചലച്ചിത്രത്തിനു യാഥാർഥ്യത്തെ നിർമിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന്' ഡെല്യൂസ് വിശ്വസിച്ചു. പ്രേക്ഷകയും/പ്രേക്ഷകനും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ക്രീനും തമ്മിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ് യാഥാർഥ്യത്തെ നിർമിക്കുന്നത്. യാഥാർഥ്യത്തെ അതേപടി

രേഖപ്പെടുത്തുകയല്ല ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്, അതിലുപരി യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പുതിയ സാധ്യതകളെ നിർമിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കു മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഡെല്യൂസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച്ചയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യത്തെ നിർമിക്കുന്നതെന്ന ഡെല്യൂസിയൻ വീക്ഷണം പ്രസക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ യഥാർഥമെന്ന നിലയിൽ അനുഭവിക്കുന്നതിന് പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് ചില അടിസ്ഥാന ഗുണങ്ങൾ ആവശ്യമുണ്ട്. കഷ്ണങ്ങളായി കിടക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങളെ/യാഥാർഥ്യങ്ങളെ യോജിപ്പിക്കേണ്ടതും ഇവതമ്മിലുള്ള ബന്ധം നിർമിക്കേണ്ടതും പ്രേക്ഷകയാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ കഷ്ണങ്ങളുമായി പരസ്പരം കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടു അർഥം സൃഷ്ടിക്കുകയും യാഥാർഥ്യത്തെ മനസിലാക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഒരോ പ്രേക്ഷകയും ചെയ്യുന്നത്. ഈ അർഥ നിർമിതി പ്രേക്ഷക സാധ്യമാക്കുന്നത് തന്റെ ജീവിതപരിസരത്തേയും സാംസ്കാരികാദർശങ്ങളേയും ജീവിതാനുഭവത്തേയും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യവും ചലച്ചിത്രാനുഭവവും ഒരോ പ്രേക്ഷകനിലും വൈയക്തികമായ ചില അംശങ്ങളിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുണ്ടാക്കുമെങ്കിലും പൊതുവായ ചലച്ചിത്ര യാഥാർഥ്യത്തെയും അനുഭവത്തെയും നിർമിക്കാൻ കാരണമാവുന്നു.

മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പിതൃകേന്ദ്രിതസമൂഹ വ്യവസ്ഥയിലും സാംസ്കാരികാദർശങ്ങളിലുമാണ് ജീവിക്കുന്നത്. ഈ സമൂഹ വ്യവസ്ഥയിലെ അംശങ്ങൾത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന കാരണത്താൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിടവുകളെ പൂരിപ്പിക്കാൻ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അംശങ്ങളെ യഥാർഥമെന്ന നിലയിൽ മനസിലാക്കാനും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു കഴിയുന്നു. ഹാളിന്റെ (1973) എൻകോഡിങ്ങ്/ഡീകോഡിങ്ങ് മാതൃകയിൽ പറയുന്ന ഡോമിനന്റ് റീഡിങ്ങാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗം പേരും നടത്തുന്നതെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു.

വ്യാജ പൊതുബോധങ്ങളെ ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമം പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. ഈ പൊതുബോധം പ്രേക്ഷകരായ സ്ത്രീകൾക്ക് അന്യമല്ല, മാത്രമല്ല ഇവയുടെ വാഹകർ കൂടിയായി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ അംശങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകാരി/ചലച്ചിത്രകാരൻ ഉദ്ദേശിച്ചതുപോലെ ഡീകോഡ് ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നത് പ്രേക്ഷകയും/പ്രേക്ഷകനും, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും ഒരേ സാംസ്കാരിക ഭൂമികയിൽ നിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. പ്രേക്ഷക ഇവിടെ ചലച്ചിത്ര നിർമിത യാഥാർഥ്യത്തെ അബോധപൂർവം ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന നിഷ്ക്രിയയായ ഒരാളല്ല.

വിടവുകളെ പൂർണമാക്കുന്ന, ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന മറ്റൊരു യഥാർഥലോകത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ (ഡെല്യൂസ്, 1995) മനസിലാക്കുന്നതിലും അനുഭവിക്കുന്നതിലും സക്രിയമായി ഇടപെടുന്ന വ്യക്തിയാണ്. അഭിമുഖം നടത്തിയ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ എല്ലാവരും ഇത്തരത്തിലുള്ളവരാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ മിഥ്യയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും അഭിമുഖത്തിലുൾപ്പെട്ടിരുന്നു. നെഗോഷിയേറ്റഡ് ഡീകോഡിങ്ങ് രീതിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ യാഥാർഥ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഈ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളത്. ചലച്ചിത്രം സമൂഹത്തിലെ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ ഭാഗികമായി ഉൾകൊള്ളുന്നുവെന്ന് ഈ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നു. തങ്ങളുടെ ചിന്തകളുമായി യോജിച്ചു പോവുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളെ മാത്രം ഉൾകൊള്ളുകയും ബാക്കിയുള്ളതിനെ നിരാകരിക്കുകയുമാണ് ഈ പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. തങ്ങൾക്ക് ഉൾകൊള്ളാൻ കഴിയാത്തതിനെ അയഥാർഥമെന്ന നിലയിലാണ് ഈ പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത രീതിയിലാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ മനസിലാക്കുന്നതെങ്കിലും ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന സൂചകങ്ങളിൽ നിന്ന് അർഥം ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന, സ്ക്രീനുമായി നിരന്തരം ആശയ നിർമാണത്തിലേർപ്പെടുന്ന സക്രിയരാണ് ഈ പ്രേക്ഷകർ ഓരോരുത്തരുമെന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

4.5 ഗവേഷണത്തിന്റെ പ്രാമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും

ഗവേഷണത്തിന്റെ പ്രമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും ഉറപ്പിക്കുന്നതിനായി മൂന്നു മാർഗങ്ങളാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചത്. വ്യത്യസ്ത പഠന രീതി (ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം) ഉപയോഗിച്ചുള്ള ട്രയാങ്കുലേഷൻ, പാർട്ടിസിപ്പന്റ് വാലിഡേഷൻ, എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്ട്രാറ്റജീസ് എന്നീ മാർഗങ്ങളാണ് ഇതിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചത്.

4.5.1 ട്രയാങ്കുലേഷൻ - ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം

പന്ത്രണ്ട് സാംപിളുകളിൽ നിന്നാണ് ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖത്തിലൂടെ ദത്തശേഖരണം നടത്തിയത്. ദത്തശേഖരണത്തിൽനിന്ന് ലഭിച്ച വിവരങ്ങൾ അർധഘടനാരീതിയിൽ നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിലെ ദത്തങ്ങളുമായി ചേർന്നുപോകുന്നതാണെന്ന് മനസിലാവുന്നു.

4.5.2 ചലച്ചിത്രഗണങ്ങൾ, മികച്ച ചലച്ചിത്രത്തിനുവേണ്ട ഘടകങ്ങൾ

ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ നിർവചിക്കുന്നതുപോലെ കൃത്യമായൊരു ഗണ നിർവചനം മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ സാധ്യമല്ല. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിൽ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത് എന്തിനാണോ അവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള വർഗീകരണം മാത്രമേ സാധ്യമാവൂ. ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത അഞ്ചുസ്ത്രീകൾ പ്രണയചലച്ചിത്രങ്ങളും, കുടുംബചലച്ചിത്രങ്ങളും ഒരുപോലെ കാണാനിഷ്ടപ്പെടുന്നവരായിരുന്നു. നാലുസ്ത്രീകൾ കോമഡി ചലച്ചിത്രങ്ങളും മൂന്നുപേർ ആക്ഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളും കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. പങ്കെടുത്ത 12 പേരിൽ രണ്ടുപേർ മാത്രമാണ് ആക്ഷൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളോട് ഒട്ടും താത്പര്യമില്ലെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. ദുഃഖപര്യവസായിയായ ചിത്രങ്ങളോട് ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പിൽ പങ്കെടുത്ത പ്രേക്ഷകർക്ക് താത്പര്യമില്ല. ചലച്ചിത്രം ശുഭപര്യവസായിയായിരിക്കാൻ ഇവർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു.

സമൂഹത്തിന് സന്ദേശം നൽകാൻ കഴിയുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് മികച്ചതെന്നായിരുന്നു ഭൂരിപക്ഷം പ്രേക്ഷകരുടേയും അഭിപ്രായം. "ചലച്ചിത്രം കണ്ടു കഴിയുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്റെ ചിന്തയിൽ മാറ്റം വരുത്താനുള്ള എന്തെങ്കിലുമൊന്ന് അതിലുണ്ടായിരിക്കണം" എന്നായിരുന്നു അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത ഒരാളുടെ അഭിപ്രായം. അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത മറ്റു സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ഈ അഭിപ്രായത്തോട് യോജിക്കുകയുണ്ടായി. ചലച്ചിത്രം പലപ്പോഴും സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചിത്രീകരണത്തിലെ അതിശയോക്തി കലർന്ന സംഭവങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മികവ് നഷ്ടപ്പെടുത്താറുണ്ട് എന്ന അഭിപ്രായം സംഭാഷണത്തിൽ കടന്നു വരുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇതിനു വിരുദ്ധമായ അഭിപ്രായങ്ങളും ചിലർക്കുണ്ടായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന് യാഥാർഥ്യവുമായി ബന്ധമുണ്ടാവണമെന്നില്ലെന്നും ഫാന്റസിയും അതിശയോക്തിയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടന്നു വരാമെന്നും പ്രേക്ഷകർ പറയുന്നു. ഫാന്റസി, അതിശയോക്തി എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനം മെച്ചപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. "യാഥാർഥ്യം മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിലെങ്ങനെയാണ് പാട്ടും ആക്ഷൻ രംഗങ്ങളുമൊക്കെ കടന്നുവരുന്നത്?, ഇത്തരം ഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിനു വേണ്ടവ തന്നെയാണ്" ഒരു പ്രേക്ഷക അഭിപ്രായപെട്ടു. "പണ്ട് ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥ മാത്രമേ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുള്ളൂ എന്നാൽ ഇപ്പോൾ സംവിധാനം, ക്യാമറ, പശ്ചാത്തലസംഗീതം എന്നിവ ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്. ഇവ ചലച്ചിത്രം മികച്ചതായി തോന്നുന്നതിനുള്ള പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ്" എന്ന

പ്രേക്ഷകയുടെ അഭിപ്രായത്തോട് എല്ലാവരും എതിർപ്പുകളില്ലാതെ യോജിക്കുകയാണുണ്ടായത്. മികച്ച സംവിധാനം, മികച്ച ആസൂത്രണം, പാട്ടുകൾ, മികച്ച അഭിനയം എന്നിവയാണ് ചലച്ചിത്ര മികവിന്റെ മാനദണ്ഡം. കൃത്യമായ ഇതിവൃത്തം/കഥ, സന്ദേശം എന്നിവ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടാവണമെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

4.5.3 മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാധാന്യം

മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടേയും സ്ത്രീകളായ പിന്നണി പ്രവർത്തകരുടേയും എണ്ണം താരതമ്യേന കുറവാണ് എന്നതായിരുന്നു അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത എല്ലാവരുടേയും അഭിപ്രായം. എന്നാൽ അടുത്തകാലത്തായി ഇതിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടാകുന്നുണ്ടെന്നും ചലച്ചിത്ര മേഖലയിലെ സ്ത്രീകളുടെ എണ്ണം കൂടിവരുന്നുണ്ടെന്നും ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. അഞ്ജലി മേനോൻ, വിധു വിൻസെന്റ്, ശ്രീബാല കെ. മേനോൻ എന്നീ സംവിധായകരുടെ കാര്യവും ഇവർ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തി. സ്ത്രീകൾ പ്രധാനവേഷങ്ങളിലെത്തുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത് പ്രതീക്ഷ നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് നാലുപേർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ഇതിനു വിപരീതമായ ചുരുക്കം ചില അഭിപ്രായങ്ങളും അഭിമുഖത്തിൽ ഉയർന്നു വന്നിരുന്നു. 'ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് ഒരുപാട് സ്ത്രീകൾ ക്യാമറയ്ക്കു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നായികയ്ക്ക് പണ്ട് ലഭിച്ചിരുന്ന പ്രാധാന്യം ഇപ്പോഴുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ലഭിക്കുന്നില്ല. നായികമാർക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ നായകന്മാർക്കാണ് മുഖ്യസ്ഥാനം. 'ഹൗ ഓൾഡ് ആർ യു' (2014, റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്), 'റാണി പദ്മിനി' (2015, ആഷിഖ് അബു) തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നായികാ പ്രാധാന്യമുള്ള ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. ഇവ മികച്ച ചിത്രങ്ങളുമാണ്''. എന്നാൽ നായികാ പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത രണ്ടുപേർ മാത്രമാണ് തിയറ്ററിൽപ്പോയി കണ്ടിട്ടുള്ളതെന്ന വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ്. മറ്റുള്ളവർ ഈ ചിത്രങ്ങൾ തിയറ്ററിൽപ്പോയി കാണാൻ വിമുഖത പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരാണ്. "ശക്തമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ന്യൂ ജെൻ എന്നുവിളിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും കുറവാണ്. ഉർവശി, ശോഭന എന്നിവർ അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾപ്പോലെ ഓർമിച്ചുവെക്കാൻ കഴിയുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇപ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നില്ല." അഭിമുഖത്തിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു അഭിപ്രായവും ഉയർന്നു വരികയുണ്ടായി.

സ്ത്രീകൾക്ക് ശക്തമായ വേഷം ലഭിക്കുന്നില്ലെന്ന വസ്തുത അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീകൾക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സ്ത്രീ പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിയറ്ററിൽ പോയിക്കാണാൻ ഇവർക്ക് വിമുഖതയുണ്ട്. നായകന് പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണാനാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ കൂടുതലായി ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീ പ്രാധാന്യമുള്ള ചിത്രങ്ങൾ മികച്ചതാണെന്ന അഭിപ്രായമുണ്ടെങ്കിലും നായകചിത്രങ്ങളോടുള്ളത്ര ആഭിമുഖ്യം ഈ ചിത്രങ്ങളോടില്ല എന്ന് അനുമാനിക്കാം.

4.5.4 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവം

ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ പരാമർശങ്ങൾ ധാരാളമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത അവിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളിൽ ചിലരുടെ അഭിപ്രായം. കഥയും തിരക്കഥയും പുരുഷന്മാർത്തന്നെ നിർവഹിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങൾ വളരെ സ്വാഭാവികമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. എട്ടുപേർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങളൊന്നും തന്നെയില്ല എന്ന അഭിപ്രായം ഉന്നയിച്ചു. "കഥയുടെ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചുള്ള നായകന്റേയോ/മറ്റുള്ളവരുടേയോ അഭിപ്രായങ്ങളാണിത്, ഇതിനെ മാത്രമായി എടുത്ത് സ്ത്രീവിരുദ്ധമെന്ന് പറയുന്നതിൽ അർഥമില്ല" സജ്ന (23, വിദ്യാർഥിനി, വിവാഹിത) പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തെ ചലച്ചിത്രമായി കാണണമെന്നും അവയെ സാമാന്യവൽക്കരിക്കേണ്ടതിന്റേയോ, തിരുത്തേണ്ടതിന്റേയോ ആവശ്യമില്ലെന്നുമുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ ഉയർന്നു വരികയുണ്ടായി.

ചലച്ചിത്രം സമൂഹത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന കലാരൂപമായതിനാൽ സ്ത്രീകളെ മോശമായ രീതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതും അവരോടുള്ള അക്രമങ്ങളും മോശമായ പെരുമാറ്റങ്ങളും സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഒഴിവാക്കേണ്ടതാണെന്നും ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ അരോചകത്വം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത വിവാഹിതരും അവിവാഹിതരുമായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇതിനെ എതിർത്തുകൊണ്ടാണ് നാലുപേർ സംസാരിച്ചത്. സമൂഹത്തിലെ 'മോശമായ' സ്ത്രീകളെയാണ് ചലച്ചിത്രം കാണിക്കുന്നത്. ഈ സ്ത്രീ കൾക്കു നേരെയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും പ്രകടനങ്ങളും പ്രേക്ഷകർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രതീകാത്മകമാണ്, ഇത്തരം രംഗങ്ങളെ യഥാർഥ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തേണ്ട ആവശ്യമില്ല. "ഒരുപാട് പ്രണയങ്ങളുള്ള, മാന്യമായി ജീവിക്കാത്ത ഒരുപാട് സ്ത്രീകൾ

സമൂഹത്തിലുണ്ട്. അവരെ അതേരീതിയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ എന്താണ് തെറ്റ്" രേഷ്മ (26, നഴ്സ്, വിവാഹിത) മറുചോദ്യം ചോദിക്കുന്നു. "നല്ല സ്ത്രീകളെ ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി എന്തുകൊണ്ടാണ് ചർച്ചചെയ്യപ്പെടാത്ത"തെന്ന് ശ്രുതി (21, വിദ്യാർഥിനി) കൂട്ടി ചേർക്കുകയുണ്ടായി. അവിവാഹിതരിൽ ഭൂരിപക്ഷംപേരും ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുണ്ടെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നവരും ഈ രംഗങ്ങൾ കാണുന്നതിൽ ബുദ്ധിമുട്ടനുഭവവിക്കുന്നവരുമാണെങ്കിൽ ചുരുക്കം ചിലർ ഇത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളേയും പരാമർശങ്ങളേയും സ്വാഭാവികമായി കാണുന്നവരും ആസ്വദിക്കുന്നവരുമാണെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് മനസിലാക്കാം.

4.5.5 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള താദാത്മ്യം

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി സാമ്യം തോന്നുകയോ, തന്റെ വ്യക്തിത്വമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നോ ഒരാളൊഴികെയുള്ള സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നിയിട്ടില്ല. "മഹേഷിന്റെ പ്രതികാര'ത്തിലെ ജിംസിയുമായി സാദൃശ്യമുള്ളതായി തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. വീട്ടിൽ ഞാൻ അങ്ങനെയൊക്കെത്തന്നെയാണ് ഇടപെടാറുള്ളത്". ഹിമ (23, ടൈലർ, വിവാഹിത) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുമായി സ്വയം സാദൃശ്യമൊന്നും തോന്നാറില്ല. എന്നാൽ പരിചയമുള്ള ആളുകളുടെ സ്വഭാവരീതികളുമായി സാദൃശ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടാകാറുണ്ടെന്ന അഭിപ്രായം പലരും പങ്കുവെച്ചു. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ സങ്കടവും സംഘർഷവും തോന്നാറുണ്ടെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത എല്ലാപ്രേക്ഷകരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. നായികയ്ക്ക് മാത്രമല്ല, നായകന് പ്രശ്നങ്ങൾ നേരിടുമ്പോഴും ഇത്തരം ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ അനുഭവിക്കാറുണ്ടെന്നും ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നീ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഒന്നുമില്ല, ചലച്ചിത്രത്തിൽ നല്ല വ്യക്തിയെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും അയാളോട് മാനസിക അടുപ്പം നമുക്ക് അനുഭവപ്പെടും, അപ്പോൾ അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ സങ്കടം വരും" ശ്രുതി (21, വിദ്യാർഥിനി, അവിവാഹിത) പറഞ്ഞു.

ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ നായികാ കഥാപാത്രങ്ങളോടോ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളോടോ നേരിട്ട് താദാത്മ്യപ്പെടാൻ ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കു സാധിക്കുന്നില്ല. ഒരാൾക്ക് മാത്രമാണ് തന്റെ സ്വഭാവത്തിലെ ചെറിയ ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിനുള്ളതായി അനുഭവപ്പെട്ടത്. കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിനേക്കാൾ

അനുതാപമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ളതെന്ന് മനസിലാക്കാം. അതോടൊപ്പം അപര സ്ത്രീയെന്ന നിലയിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെ ഇവർ കാണുന്നത്.

4.5.6 അൽപവസ്ത്രധാരണത്തോടുള്ള മനോഭാവം

സ്ത്രീകൾ അൽപവസ്ത്രം ധരിക്കുന്നതിനോട് യാതൊരു എതിർപ്പും പ്രകടിപ്പിക്കാത്തവരാണ് അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത അഞ്ചുപേരും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികനായകന്മാരുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിന് ആവശ്യമുള്ളതാണെങ്കിൽ അങ്ങനെ ചെയ്യേണ്ടതാണെന്നും അതിനെ അശ്ലീലമെന്നോ, മോശമെന്നോ പറയാനാവില്ല എന്നുമായിരുന്നു ഇവരുടെ നിരീക്ഷണം. അൽപവസ്ത്രധാരികളായ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കാണുമ്പോൾ യാതൊരുതരത്തിലുള്ള അലോസരമോ ആസ്വാദനത്തിന് ബുദ്ധിമുട്ടോ തോന്നാറില്ലെന്ന് ഇവർ പറയുന്നു. രണ്ടുപേർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അൽപവസ്ത്രധാരണത്തോട് വിമുഖത പുലർത്തുന്നവരാണ്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ അനാവശ്യമായിട്ടുള്ളതാണെന്നും ഇത് പുരുഷ കാഴ്ചകാർക്കുവേണ്ടിയുള്ളതാണെന്നും ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കുടുംബത്തിനൊപ്പമോ, ആൾക്കൂട്ടത്തിലിരുന്നോ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ബുദ്ധിമുട്ടനുഭവപ്പെടാറുണ്ടെന്നും ഇവർ പറഞ്ഞു. "നിത്യ ജീവിതത്തിലോ, നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിലോ ഇത്തരം വസ്ത്രധാരണരീതിയില്ല, ഈ വിധമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലുൾപ്പെടുത്തുന്നത് ആൺകാഴ്ചക്കാർക്കു വേണ്ടിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥയുമായി യാതൊരുബന്ധവും പ്രസ്തുത വസ്ത്രധാരണത്തിനുണ്ടാവുകയുമില്ല. ഇതിഷ്ടപ്പെടുന്ന പുരുഷന്മാരെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ളതാണിതെന്ന് വ്യക്തമാണെ"ന്ന് ആതിര (24, വിവാഹിത, വിദ്യാർഥിനി) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ബാക്കിയുള്ള അഞ്ചുപേർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ വസ്ത്രധാരണത്തെ ആസ്വദിക്കുന്നവരാണ്. " ബോളിവുഡിലേയും തമിഴ്, തെലുങ്ക് ചലച്ചിത്രമേഖലയിലേയും നടന്മാർ തങ്ങളുടെ ശരീരത്തെക്കുറിച്ച് ബോധവാന്മാരാണ്. ശരീരം ഭംഗിയായി സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ പ്രദർശനം നടത്തുന്നത് മോശമായ കാര്യമല്ല" ഷോമ (23, ടൈലർ, വിവാഹിത). ശരീരമെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അടിസ്ഥാനമായഘടകമാണ്. ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ ഭംഗിയുള്ള ശരീരത്തേയും പ്രേക്ഷകർ അറിയാതെയാണെങ്കിലും ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ടെന്നും ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീകൾ മാത്രമല്ല പുരുഷന്മാരും അൽപവസ്ത്രധാരികളായി അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് പുരുഷന്മാർക്കു വേണ്ടിയുള്ളതാണ് ഗ്ലാമർവേഷങ്ങൾ

എന്നുപറയുന്നതിൽ അർഥമില്ല". അൽപ വസ്ത്രധാരണത്തോട് സമ്മിശ്രമായ പ്രതികരണമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ പങ്കുവെച്ചതെങ്കിലും പുരുഷന്മാർക്കു വേണ്ടി മാത്രമുള്ളതായി ശരീര പ്രദർശനമായി പ്രേക്ഷകർ ഇതിനെ കാണുന്നില്ലെന്ന് അഭിമുഖത്തിൽനിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു.

4.5.7 ഫോക്കസ് ഗ്രൂപ്പ് അഭിമുഖം വഴി ലഭിച്ച പ്രധാന സൂചനകൾ

മൂന്നുഘട്ടങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ക്ലാസിക്കൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമാണ് പ്രേക്ഷകരിഷ്ടപ്പെടുന്നത്. സമൂഹത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള മാധ്യമമായി പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രത്തെ വിലയിരുത്തുന്നു.

ചലച്ചിത്രം യഥാർഥമായ ഒന്നല്ലെന്നും എന്നാൽ സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണെന്നും പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രം യഥാർഥ ജീവിതത്തോട് അടുത്തുനിൽക്കേണ്ട ഒന്നാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിധിനിധ്യം കുറവാണ്. പക്ഷേ ഈ രീതിയിൽ മാറ്റം വരുന്നുണ്ടെന്നും പ്രേക്ഷകർ വിചാരിക്കുന്നു.

സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിയറ്ററിൽ പോയിക്കാണുവാൻ ഭൂരിപക്ഷം പ്രേക്ഷകരും താൽപര്യപ്പെടുന്നില്ല.

ശക്തമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലില്ലെന്നും, നായകനുമാത്രമാണ് പ്രധാന്യമുള്ളതെന്നും പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങൾ സ്വഭാവികമായ ഒന്നായാണ് ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും മനസിലാക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശമുള്ളതായി അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്കനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇത് ഇവരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ മോശമായി ബാധിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് ഇത്തരം പരാമർശങ്ങൾ ഒഴിവാക്കണമെന്ന് ഈ പ്രേക്ഷകർ ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

സ്ക്രീനിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോട് പ്രേക്ഷകർക്ക് താദാത്മ്യമല്ല അനുതാപമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്

സ്ക്രീനിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അപരസ്ത്രീയായിട്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ മനസിലാക്കുന്നത്.

4.5.8 പാർട്ടിസിപ്പന്റ് വാലിഡേഷൻ

അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കാളികളായ ഇരുപത്തിയൊന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ പതിനഞ്ച് പേരിൽ പാർട്ടിസിപ്പന്റ് വാലിഡേഷൻ പ്രക്രിയ നടത്തി. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നൽകിയ അഭിമുഖദത്തങ്ങൾ പകർത്തിയെഴുതിയതിനു ശേഷം കോഡുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദത്തങ്ങളെകുറിച്ച് വീണ്ടും അന്വേഷിക്കുകയും പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ പകർപ്പ് നൽകി തിരുത്തി നൽകാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടുകയും ചെയ്തു. പാർട്ടിസിപ്പ ന്റ്വാലിഡേഷനിലൂടെ ദത്തങ്ങളുടെ ആധികാരികത ഉറപ്പ വരുത്തുന്നതിനോടൊപ്പം തന്നെ അഭിമുഖത്തിൽ പങ്കെടുത്ത സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നൽകിയ അധികവിവരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു.

4.5.9 എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്റ്റാറ്റജീസ്

ഗവേഷക തയ്യാറാക്കിയ കോഡുകളേയും ദത്തങ്ങളേയും മൂന്നുതവണ എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങ് സ്റ്റാറ്റജീസ് പ്രക്രിയക്ക് വിധേയമാക്കി. ചലച്ചിത്രത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള കോഡിങ്ങ്, മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരത്തിലെ (2016) ജിംസിയും അമ്മയുമായുള്ള അവസാനത്തെ രംഗം എന്നിവയൊഴികെ ഗവേഷക നടത്തിയ ദത്ത വിശകലനവുമായി സമാനമായ അഭിപ്രായമായിരുന്നു മറ്റു ഗവേഷകർക്കുണ്ടായിരുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യവൽക്കരണവും പ്രതിനിധാനവും ശരിയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, നിഷ്ക്രിയ പങ്കാളിത്തമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രവുമായി ഉണ്ടായിരിക്കുകയെന്ന് ഈ പരിശോധനയിൽ പങ്കാളിയായ ഗവേഷകൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രം യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് മനസിലാക്കുന്നതിനായി ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന സൂചനകളിൽ നിന്ന് അർത്ഥം കണ്ടെത്തേണ്ടത് പ്രേക്ഷകയുടെ ഉത്തരവാദിത്വമാണ്. തങ്ങളുടെ ജീവിതദർശനത്തിൽ നിന്നും അനുഭവത്തിൽനിന്നും രൂപീകൃതമാവുന്ന ചിന്തകളിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷക ചലച്ചിത്രസൂചനയുടെ അർത്ഥോൽപാദനം നടത്തുന്നതും ആസ്വാദനം പൂർത്തികരിക്കുന്നതും. ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മറ്റൊരു സാധ്യതയെ (ഡെല്യൂസ്,1995) യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന രീതിയിൽ മനസിലാക്കുന്നതിന് പ്രേക്ഷകയുടെ ഡീകോഡിങ്ങ് ആവശ്യമായി വരുന്നു. ഡീകോഡിങ്ങ് നടത്തുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ (മാത്രമല്ല അഭിമുഖത്തിൽ ദത്തങ്ങൾ നൽകുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ തങ്ങളുടെ വിവരങ്ങളെ എൻകോഡ്

ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഗവേഷകയ്ക്ക് നൽകുന്നത്.) സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക ചലച്ചിത്രവുമായി ഇടപെടുന്നത് സക്രിയമാണെന്ന് തന്നെ പറയേണ്ടി വരുന്നു.

മഹേഷിന്റെ പ്രതികാരം (2016) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാന രംഗങ്ങളിലായി ജിംസിയും അമ്മയും അടുക്കളയിൽ സംസാരിച്ചിരിക്കുന്ന രംഗമുണ്ട്. "ഈ ആണുങ്ങൾക്കെല്ലാം പ്രാന്താണല്ലേ അമ്മച്ചീ" യെന്ന ആത്മഗതം ജിംസിയുടെ നിസ്സാഹതയെയാണ് ദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നതെന്നും, മഹേഷിനുമേലുള്ള അധികാരമില്ലായ്മയയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നതെന്നുമായിരുന്നു ഗവേഷക ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലൂടെ മനസിലാക്കിയത്. എന്നാൽ അക്രമണോത്സുക ആണത്തത്തെ നിസാരവൽക്കരിക്കുകയാണ് ഈ രംഗത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നതെന്ന് എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷനിലൂടെ മറ്റൊരു ഗവേഷക അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. വിശകലനത്തിൽനിന്ന് സംഭാഷണം സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് ആണെന്നു മനസിലാവുന്നു. മാത്രമല്ല ഈ രംഗത്തിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള രംഗത്തിൽ ജിംസി മഹേഷിനെ പ്രതികാരത്തിൽ നിന്നു പിൻതിരിപ്പിക്കാൻവേണ്ടി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അപേക്ഷ രൂപത്തിലാണ് ജിംസിയുടെ ഈ ശ്രമം. ഈ അപേക്ഷ നായകൻ കേൾക്കുന്നില്ലെന്നു ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവസാന രംഗത്ത് ജിംസിയും അമ്മയും മഹേഷും ജിംസണും ആശുപത്രിയിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. ജിംസി ഈ രംഗത്ത് അപ്രസക്തയാണ്. യാതൊരു തരത്തിലുള്ള ഇടപെടലുകളും ജിംസിയുടെ ഭാഗത്തു നിന്ന് ഉണ്ടാവുന്നില്ലെന്നു കാണാം. നായകനായ മഹേഷിന് പ്രമാദിത്വം ഉണ്ടെന്ന് ലോ ആംഗിളിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യപ്പെടുത്തലിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രം അക്രമണോത്സുക ആണത്തത്തെ ജിംസിയിലൂടെ നിസാരവൽക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീടുള്ള കഥാഖ്യാനത്തിൽ നായകന് പ്രമാദിത്വം കൈവരില്ലായിരുന്നു. മറ്റു രംഗങ്ങളിലൊന്നും കാണാത്ത, തികഞ്ഞ ആത്മ വിശ്വാസത്തോടെയാണ് മഹേഷ് ഈ രംഗത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നത്. നായകന് വീരത്തം നൽകാനാണ് ചലച്ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. മാത്രമല്ല ജിംസി ഈ രംഗങ്ങളിൽ നിശബ്ദയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. നായകന്റേയും സഹോദരന്റേയും അക്രമണോത്സുകതയെ എതിർക്കാൻ കഴിയാതെ പോവുന്ന ജിംസിയുടെ നിസ്സാഹായതയാണ് ഈ സംഭാഷണങ്ങളിലുള്ളതെന്ന് അനുമാനിക്കാം. മറ്റ് എക്സ്റ്റേണൽ കോഡിങ്ങ് വിശകലനത്തിൽ അഭിപ്രായ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് കോഡിങ്ങിലൂടെ വിശകലനത്തിന്റെ പ്രമാണികത ഉറപ്പിക്കാൻ സാധിച്ചു.

ഉപസംഹാരം

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഏതു രീതിയിലാണ് അനുഭവിക്കുന്നതെന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനവും പ്രാതിനിധ്യവും ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണെന്നുമുള്ള അന്വേഷണമാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിൽ നടത്തിയത്. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക പഠനങ്ങൾ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഗൗരവപരമായി അന്വേഷണ വിഷയമായിട്ടില്ലെന്ന പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തലിലൂടെയാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേർന്നത്. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക സൈദ്ധാന്തിക പഠനങ്ങൾ ഈ അന്വേഷണത്തിനു സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തെ മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെ ഗുണാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്തു. കേരളീയ സാമൂഹിക ആദർശബോധങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിലും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലും ഒരുപോലെയുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു.

5.1 കണ്ടെത്തലുകൾ

നിഷ്ക്രിയരായി സ്ത്രീ പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലേക്ക് പരസ്പരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന ചലച്ചിത്ര വീക്ഷണം (മൾവി, 1989) മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തെറ്റാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുമാത്രമല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങൾ സ്വപീഡാനാഹ്ളാദത്തോടെയുള്ള നോട്ടമോ, പുരുഷ നോട്ടമോ അല്ലെന്ന് പറയേണ്ടി വരുന്നു. അതിനപ്പുറത്തേക്ക് സ്ത്രീയുടെ തന്മ നോട്ടങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഈ നോട്ടങ്ങളെ സ്ത്രീ പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുമായി സാമ്യം ചെയ്യുന്നതിൽ അർഥമില്ലെന്നു വ്യക്തമാണ്.

ഒരേ സമയം പുരുഷ ശരീരം ആസ്വദിക്കുന്നതിനും അപരസ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തെ ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സ്ത്രീക്ക് കഴിയുന്നു. എന്നാൽ ഈ ആസ്വാദനത്തെ തുറന്നു സമ്മതിക്കുവാൻ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. സാമൂഹികാദർശങ്ങളിൽ ഈ നോട്ടങ്ങളും ആസ്വാദനവും അഭിലഷണീയമല്ലാത്തതാണ് ഇതിനു കാരണം. പിതൃകേന്ദ്രിത സമൂഹം സാമൂഹികാദർശങ്ങളുടെ വാഹകരായി നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് സ്ത്രീകളെയാണ്. വൈവാഹികാവസ്ഥ ഒരു ചലനാങ്കമായി മാറുന്നത് ഇക്കാരണത്തലാണ്. സാമൂഹികാദർശങ്ങളെ, സദാചാര മൂല്യങ്ങളെ വ്യക്തി സ്വായത്തമാക്കുന്നത് കുടുംബത്തിൽ നിന്നാണ്. ഈ മൂല്യങ്ങൾ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന ഉത്തരവാദിത്വം കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീയിൽ നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. അതിനാൽ സാമൂഹികാദർശങ്ങൾക്ക് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന,

കുടുംബത്തിനൊപ്പം കണ്ടാസ്വദിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒന്നായി ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങൾ മാറുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ആനന്ദങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നത് മോശമാണെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ, പ്രത്യേകിച്ച് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ അബോധമായി നിലനിൽക്കുന്നു.

ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദത്തിനു (മെറ്റ്സ്, 1975) മറ്റുള്ളവരുടെ സാന്നിധ്യം വിഘാതമാവുന്നുണ്ടെന്ന് വിശകലനത്തിൽനിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ അനുഭവം സാധ്യമാകുന്നത് സ്ക്രീനും പ്രേക്ഷകയും/പ്രേക്ഷകനും മാത്രമുള്ള സംവേദനത്തിലൂടെയാണ് നടക്കുന്നതെന്ന മെറ്റ്സിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക നിരീക്ഷണം മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തെറ്റാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. സ്ക്രീനും പ്രേക്ഷകയും തമ്മിലുള്ള സംവേദനം ഈ രണ്ടു പേരെമാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ച ആശയ വിനിമയമല്ല, മറിച്ച് പ്രേക്ഷക/പ്രേക്ഷകൻ, സ്ക്രീൻ, മറ്റു പ്രേക്ഷകർ എന്നീ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആശയവിനിമയമാണെന്നുള്ള ആണെന്നുള്ള ഹാനിച്ച് ജൂലിയന്റെ (2018) നിരീക്ഷണം ഈ പഠനത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലിനെ ശരിവെക്കുന്നതാണ്. പിയർ ഗ്രൂപ്പ്, ജീവിത പങ്കാളി എന്നിവർ ചലച്ചിത്രവുമായുള്ള ആശയവിനിമയത്തിൽ തടസമായി മാറുന്നില്ല. ഒരേ മനോഭാവമുള്ള പ്രേക്ഷകരുമായി ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഡൈയാഡിക് ആശയ സംവേദനം പ്രേക്ഷകർക്ക് സാധ്യമാകുന്നു.

വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ ചലച്ചിത്രാനന്ദങ്ങളെ സ്വയം പരിമിതപ്പെടുത്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രകാഴ്ച്ചയും അനുഭവവുമാണ് കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലൂടെ വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഉണ്ടാവുന്നത്. അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും കാണുന്നതിലും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ കൂടുതൽ വൈവിധ്യം പുലർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു.

സുഖാനുഭൂതി ലഭിക്കുന്നുവെന്ന കാരണം കൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ, സ്വയം നവീകരണത്തിലൂടെ ഔന്നത്യം നേടുകയെന്ന ലക്ഷ്യം കൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ എന്നീ രണ്ടു തരത്തിലുള്ള പ്രേരണകൾക്കൊണ്ടാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത്. ഈ രണ്ടു പ്രേരണകളും പൂർത്തികരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് (ഹെഡോണിക് അനുഭവവും യുഡൈമോണിക് അനുഭവവും) അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നു.

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം നായകനെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെക്കുറവാണെന്ന് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു. പുരുഷ കേന്ദ്രിത വീക്ഷണത്തിലൂടെയാണ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാനം എല്ലായ്പ്പോഴും മുന്നോട്ടു പോവുന്നത്. സ്ത്രീ കേന്ദ്രിതമായ ചുരുക്കം ചില മലയാള ചിത്രങ്ങൾ മാറ്റി നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണമാണിത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം നല്ലത്-ചീത്ത എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടാണെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിചേരാൻ കഴിഞ്ഞത്. ആദ്യകാല ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിൻപറ്റിപോന്നിരുന്ന സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറെയൊന്നും വ്യത്യാസം ഇന്നത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കില്ല. വളരെ പരിമിതമായ അധികാരങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളൂ. നായികാ കഥാപാത്രത്തിന് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വളരെ നിശ്ചിതമായ സഞ്ചാരപഥമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ സഞ്ചാരപഥം എല്ലായ്പ്പോഴും നായകനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതും, നായകന്റെ അധികാരത്തിനു താഴെയാണെന്നും അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രതിനിധാനത്തെ സംബന്ധിച്ചുമുള്ള അർഥോത്പാദനത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗവും പിതൃകേന്ദ്രിത ചിന്താരീതിയെ പിൻപറ്റുന്നവരാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലിംഗപദവി പ്രതിനിധാനത്തിൽ വളരെ വ്യക്തമായ അധികാര അന്തരമുണ്ടെന്ന വസ്തുതയെക്കുറിച്ച് ബോധവതികളല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങളെ വളരെ സ്വഭാവികമെന്ന നിലയിലാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നത്. ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ ചിത്രീകരണം ബുദ്ധിമുട്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പോലും ബഹുജനത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിനുള്ള ചിത്രീകരണമായിട്ടാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഇതിനെ വിലയിരുത്തുന്നത്. പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യാജബോധങ്ങളെ ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാത്രമേ എതിർക്കുന്നുള്ളുവെന്നത് വ്യക്തമാകുന്നു. ജീവിതപരിസരവും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ പൊതുചിന്തയുമെല്ലാം പിതൃകേന്ദ്രിതമായതുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീവിരുദ്ധത സ്വഭാവികമാണെന്ന നിലപാടിലേക്ക് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാറുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയോട് താദാത്മ്യമോ സാദൃശ്യമോ അധികം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും ഉണ്ടാവുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നടിയെന്ന സ്ത്രീരൂപം അപരവ്യക്തിയാണ്. സദാചാര മൂല്യത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന ഒരാളാണ് നടിയെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ

നിലനിൽക്കുന്നു. അതിനാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തോടൊപ്പം നായികയുടെ വ്യക്തി ജീവിതവും, വസ്ത്രാധാരണവും നിരന്തരമായി നിരീക്ഷണത്തിനു വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. തങ്ങൾക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ആളുകളുമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സാദൃശ്യം തോന്നുന്നതായും, ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർഥത്തിലുള്ളതായും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുന്നുണ്ട്. സ്വയം സാദൃശ്യം തോന്നുന്ന കഥാപാത്രമാവട്ടെ പുരുഷസ്വഭാവത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നലുണ്ടാക്കുന്നവയാണ്. സ്ത്രീ സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ നിന്ന് വിട്ടു നിൽക്കുന്നതിനും സ്വാതന്ത്ര്യവും വ്യത്യസ്തയും ആവുന്നതിനുള്ള അഭിവാഞ്ഛയിൽ നിന്നുമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇത്തരം കഥാപാത്രത്തിനോട് സാദൃശ്യം തോന്നുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ അഭിവാഞ്ഛ പ്രധാനമായും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് അവിവാഹിതരാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് അപരവ്യക്തിത്വമായി മാറുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസിൽ അനുരൂപമാക്കുക എന്ന പ്രക്രിയയാണ് പ്രധാനമായും നടക്കുന്നത്. കേരളീയ ജീവിത ശൈലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ് ഈ പ്രാക്ടിസുകളെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അർഥോത്പാദത്തിൽ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള കൽപ്പനകളിലും സംസ്കാരം ഏറെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർഥോത്പാദന പ്രക്രിയയിൽ സക്രിയമായ ഇടപെടലുകളാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങളോട് താദാത്മ്യപ്പെടുകയല്ല അനുതാപം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. ഈ അനുതാപം ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സമയത്തുമാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കറിയാത്ത പല വിവരങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്കറിയാവുന്നതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവങ്ങളോട് അനുതാപം മാത്രമേ സാധ്യമാവുകയുള്ളു.

ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന സൂചകങ്ങളെ തങ്ങളുടെ അനുഭവപരിസരത്തിൽനിന്നും ചിന്തകളിൽനിന്നും വിശകലനം ചെയ്യാനും, ഇതിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ മനസിലാക്കുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം പിതൃകേന്ദ്രിതചിന്തയുടെ ഉത്പന്നമാണെങ്കിൽ പോലും ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ഡോമിനന്റ്/പ്രിഫേർഡ് റിഡീങ്ങാണ് നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന അർഥത്തിന്

സമാനമായിട്ടാണ് ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർഥം ഡീകോഡ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവ തമ്മിൽ കാര്യമായ വൈരുദ്ധ്യം ഉണ്ടാവുന്നില്ല. പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ് ഇവ രണ്ടും എന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം.

സമൂഹത്തിലെ പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യ വ്യവസ്ഥയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ മനസിലാകുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സൂചകങ്ങളെ വിമർശാനത്മകമായി ഇവർ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. നെഗോഷിയേറ്റഡ് റിഡീങ്ങാണ് ഈ പ്രേക്ഷകരിൽ നടക്കുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും ഇത്തരത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ ഡീകോഡ് ചെയ്യുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ആസ്വാദനം ബുദ്ധിമുട്ടാവുന്നു. ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദത്തിനു വേണ്ടിയാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ തന്നെ നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രാസ്വാദത്തിൽ നിന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക മാറി നിൽക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം നിഷ്ക്രിയമായി കണ്ടു തീർക്കുന്ന ഒരാളല്ല മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

5.2 തുടർപഠന സാധ്യതകളും പരിമിതികളും

മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെകുറിച്ച് ഇതിനു മുൻപ് പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടില്ല. ഈ വസ്തുത ഒരേ സമയം ഈ ഗവേഷണത്തിന്റേയും തുടർഗവേഷണത്തിന്റേയും സാധ്യതയും പരിമിതിയുമായി മാറുന്നു. ഗവേഷണത്തിന്റെ സമയാനുബന്ധ അന്വേഷണത്തിനും സ്പഷ്ടതയ്ക്കും വേണ്ടി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ മാത്രമാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം അന്വേഷണം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. ശ്രേണിബദ്ധ സമൂഹത്തിലെ വർഗങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിലും മാറ്റം വരുമെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഈ അന്വേഷണങ്ങൾ പ്രസ്തുത ഗവേഷണം നടത്തിയിട്ടില്ലെന്നത് ഗവേഷണത്തിന്റെ പരിമിതിയാവുന്നതിനൊപ്പം തന്ന തുടർപഠനത്തിനുള്ള സാധ്യതയുമായി പരിണമിക്കുന്നു.

സ്ത്രീപുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് വിശാലമായ ലിംഗപദവികളും തന്മകളും സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗവേഷണം സാധ്യമാകുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീയെന്ന ലിംഗപദവിയിൽ മാത്രം ഈ ഗവേഷണം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ട്രാൻസ് സെക്ഷ്വൽ ആയ ഒരു വ്യക്തിയെ ഗവേഷണ പ്രക്രിയക്കിടയിൽ അഭിമുഖം നടത്തിയിരുന്നു. എന്നാൽ ഗവേഷണ വിശകലനത്തിൽ നിന്ന് ഈ ദത്തങ്ങളെ മാറ്റി

നിർത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. ഗവേഷണത്തിന്റെ സമഗ്രത നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന തോന്നലാണ് ഇതിനു കാരണം. ലിംഗപദവിക്കനുസരിച്ച് മാറ്റം വരുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിലോ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിലോ നടന്നിട്ടില്ലെന്ന് പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ലിംഗപദവി വളരെ വിശാലമായ ഒന്നാണ്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ലിംഗപദവിയെന്ന അളവുകോലിൽ വർഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഈ വിഭാഗത്തിൽ ജീവിത സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തല ത്തിൽ വൈജാത്യങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. ഡെമോഗ്രാഫിക് ചലനാങ്കങ്ങളെ അടിസ്ഥാന പ്പെടുത്തി പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിൽ ദത്തശേഖരണം സാധ്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നിരുന്നാൽപ്പോലും ഈ ഉപവിഭാഗങ്ങളെ വിപുലമായി അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിന് ഗുണാത്മക വിശകലനം കൂടുതൽ സഹായകമായേക്കാം.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം, പ്രാതിനിധ്യം എന്നിവയെക്കുറിച്ചറിയാൻ പർപ്പസീവ് സാംപിൾവഴിയാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനാവശ്യമായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയത്. ഗവേഷകയുടെ പക്ഷപാതിത്വ നിലപാടുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ വരാതിരിക്കുവാനാണ് ഈ സാംപ്ലിങ് രീതി തിരഞ്ഞെടുത്തത്. എന്നാൽപ്പോലും തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ സംവിധായകയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടില്ലായെന്നത് പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ പരിമിതിയാണ്. ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകയുടെ നിലപാടുകളും അവരുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനവും അന്വേഷിക്കുന്നത് തുടർപഠന സാധ്യതയായി മാറുന്നു.

സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളേക്കാൾ പ്രധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. എങ്കിലും ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നതിനായി നായിക കഥാപാത്രത്തെ മാത്രമേ വിശദമായി പ്രസ്തുത ഗവേഷണം അഭിസംബോധന ചെയ്തിട്ടുള്ളു. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളേയും മറ്റു സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിശദമായ അന്വേഷണം തുടർപഠന സാധ്യതയാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

പുസ്തകങ്ങൾ

(2013). സ്ത്രീ പഠനം: കേരള സ്ത്രീ എങ്ങനെ ജീവിക്കുന്നു?, ചിന്തിക്കുന്നു?. തൃശ്ശൂർ: കേരള ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്ത്.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ചേലങ്ങാട്ട്. (2012). അന്നത്തെ നായികമാർ. കോട്ടയം: ഡിസി ബുക്ക്സ്.

എരുമേലി, രാജേഷ്, കെ. (2018). ഉടയുന്ന താര ശരീരങ്ങൾ കുതറുന്ന കറുത്ത ശരീരങ്ങൾ. ഇടുക്കി: പാപ്പാത്തി പുസ്തകങ്ങൾ.

ജയകുമാർ, കെ.പി. (2014) ജാതി വ്യവസ്ഥയും മലയാള സിനിമയും. കോഴി ക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ജേക്കബ്, ഷാജി. (2009). ജനപ്രിയ സംസ്കാരം ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവും. മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, കോഴിക്കോട്.

ജോണി, ഒ.കെ. (2001). സിനിമയുടെ വർത്തമാനം. കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻ.

ജോസഫ്, വി. കെ. (1997). സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും. തിരുവനന്തപുരം: ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് ഓഫ് കൾച്ചറൽ പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ജോർജ്ജ്, ഡോൺ. (2014). സിനിമകളനവധി: ലോകസിനിമ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം. കോഴിക്കോട്: ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

തോമസ്, യാക്കോബ്. (2011). പുല്ലിംഗത്തിന്റെ നോട്ടങ്ങൾ. കോഴിക്കോട്: വിദ്യാർത്ഥി പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

തോമസ്, സ്കറിയ.(2012). ജനപ്രിയ സിനിമകൾ: പാഠവും പൊരുളും. കോട്ടയം: ഏക്സന്റ് പബ്ലിക്കേഷൻ.

ദേവിക,ജെ. (2017). പെണ്ണൊരുമ്പെട്ടാൽ ലോകം മാറുന്നു. റീഡ്മീ ബുക്ക്സ്.

ബഞ്ചമിൻ, വാൾട്ടർ. (2014). യാന്ത്രിക പുനരുൽപാദനത്തിന്റെ യുഗത്തിൽ കലാസൃഷ്ടി (പരി). സന്തോഷ്, വി. ആർ. തൃശ്ശൂർ: കേരള ലളിതകലാ അക്കാദമി.

യേശുദാസ്, ടി.എം. (2017). ഇടം. നാരായണൻ, അജു, കെ (എഡി). താക്കോൽവാക്കുകൾ. ആലുവ: യുസി കോളേജ്.

രാജശ്രീ, ആർ. (2018). നായിക നിർമിതി: വഴിയും പൊരുളും. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. എസ്. (2016). സംസ്കാര ദേശീയതയുടെ ചലച്ചിത്ര പാഠങ്ങൾ.തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. എസ്. (2013). ദൃശ്യഹർഷത്തിന്റെ സമയരേഖകൾ-ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ നൂറുവർഷങ്ങൾ. കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി.പി. (2010). സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും. കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സംഘം.

രാമചന്ദ്രൻ,ജി.പി. (2009). മലയാള സിനിമ ദേശം ഭാഷ സംസ്കാരം. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

വാര്യർ, സുധ.(2016).മലയാള സിനിമയിലെ സ്ത്രീ. രാമചന്ദ്രൻ നായർ പന്മന (എഡി). ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾ. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്ക്സ്.

വിജയകൃഷ്ണൻ. (2013). ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ 100 വർഷങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ കഥ. തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി.എസ്. (2011). സിനിമ ടോക്കീസ്. കോട്ടയം: ഡിസി ബുക്ക്സ്.

ശാരദക്കുട്ടി, എസ്. (2007). പെൺവിനിമയങ്ങൾ.കോട്ടയം: ഡിസി ബുക്ക്സ്.

ജേണൽ

കുര്യൻ, ഷീബ, എം. (ജനു, 2011). സ്ത്രീ സിനിമ സിദ്ധാന്തം. മലയാളം റിസേർച്ച് ജേണൽ, 4(1), 1079-1098.

പ്രശാന്തി, അപർണ. (2017). വെള്ളാനകളുടെയും രാജാക്കന്മാരുടെയും നാട്ടിലെ കലക്ടർ ഉദ്യോഗസ്ഥകൾ (മലയാള സിനിമയിലെ വനിതാ സിവിൽ സർവ്വീസ്

ഉദ്യോഗസ്ഥരെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം). മലയാള പച്ച റിസേർച്ച് ജേണൽ : ഭാഷ സാഹിത്യം സംസ്കാരം. മലയാള വിഭാഗം കെ കെ ടി എം ഗവൺമെന്റ്കോളേജ്, 1(5).

സുജിത്ത് കുമാർ, പാറയിൽ. (മെയ്-ഓഗസ്റ്റ്, 2017). സൈബർ ദൃശ്യതയും ദൃശ്യ സംസ്കാരവും. മലയാളം റിസേർച്ച് ജേണൽ. ബെഞ്ചമിൻ ബെയിലി ഫൗണ്ടേഷൻ,10(2).

സജീഷ്, എൻ. പി. (ഏപ്രിൽ-മെയ്, 2017). ആണുങ്ങൾ അലറിത്തകർത്ത മലയാള സിനിമ. കോഴിക്കോട്:മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പ്.

Book

Althusser, Louis. (1971). Ideology and Ideological State Apparatus, Lenin and Philosophy and Other Essays. Blunden, Andy (Trans). London: New left Books.

Althusser, Louis. (1977). Lenin Philosophy and Other essays (3rd Ed). Blunden, Andy (Trans).London: New Left Books.

Arnold, Sarah, & De Valk, Mark. (2013). the Film Hand Book. Abingdon: Routledge.

Auge, Marc. (1995). Non-places: Introduction to an Anthropology of Super modernity. London: Verso.

Banaji, Shakunthala. (2014). Reading ‘Bollywood’ the Young Audience and Hindi Films. UK: Palgrave Macmillan.

Barsam, Richard, & Monahan, Dave. (2013).Looking Movies an Introduction to Film. London: Norton& Company.

Beauvoir, Simone De. (2010). The Second Sex. Borde, Constance, Chevallier, &Sheila, Malovany (Trans). US: Vintage Books.

Berger, John. (1972). Ways of Seeing. London: Sage.

Benshoff, Harry M. (2016). Film and Television Analysis an Introduction to Methods, Theories and Approaches. Abingdon: Routledge Publication.

Bettinson, Gary, & Rushton, Richard. (2011). What is Film Theory: an Introduction to Contemporary Debates. New Delhi : Rawat Publications.

Bordwell, David. (1985). Narration in the Fiction Film. London: Methuen co Ltd.

Braudy, Leo, & Marshall, Cohen (Ed). (1999). Film Theory and Criticism: Introductory Reading. London: Oxford University Press.

Bryant, A., & Charmaz, K. (2007). The Sage Handbook of Grounded Theory. New York: Sage Publications.

Butler, Judith. (1990). Gender Trouble:Feminism and the Subversion of Identity. New York :Routledge.

Chakravarthy, Sumitha, S. (1993). National Identity in Indian Popular Cinema 1947-1987. US: University of Texas Press.

Charmz,K. (2010). Constructing Grounded Theory: a Practical Guide through Qualitative Analysis. Lose Angles: Sage Publication.

Chattopadhay, Sujith Kumar. (2018). Gender Socialization and Making of Gender in the Indian Context. New Delhi: Sage Publication.

Corbin, J., & Strauss,A. (1990). The Basics of Qualitative Research. Los Angeles: Sage.

Corrigan, Thimothy, & White, Patricia. (2015). The Film Experience: an Introduction. Boston : Bedford 1st martins.

Cowie, Elizabeth. (1997). Representing the Woman- Cinema and Psychoanalysis. London: Macmillian.

Cowie, Elizabeth. (1999). Fantasia. Evans, Jessica, & Hall,Stuart (Ed). Visual Culture: The Reader. London: Sage.

Creed, Barbara. (1998). Film and Psychoanalysis. Hill, John, & Pamela, Church (Ed). The Oxford Guide to Film Studies. London: Oxford University Press.

Cresswell, J.W. (1994). Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches. London: Sage Publications.

Creteau, Michel de. (1984). The Practice of Everyday Life. Berkley: University of California Press.

Davis, Glyn, Dickinson, Kay, Patti, Lisa, & Villarejo, Amy. (2015). Film Studies A Global Introduction. Abingdon: Routledge.

Deleuze, Gilles. (1972-1990). On The Time- Image in Negotiations. Joughin, Martin (Trans). New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles. (1986). Cinema 1 The movement-Image. Hugh,Tomlinson, Habberjam, & Barbara (Trans). London: Continuum.

Devault, Majorie, L., & Gross, Glenda. (2012). Feminist Qualitative Interviewing: experiencing Talk and Knowledge. Biber, Hesse, Nagy, Sharlene (Ed). The Hand Book of Feminist Research Theory and Praxis (2ndEd). US: Sage Publications.

Dewey, J. (1929). The Source of a Science Education. New York: Horace Liver Light.

Dix, Andrew. (2010). Beginning Film Studies. New Delhi: Viva book.

Dominick, Joseph, R., & Wimmer, Roger, D. (2003). Mass Midea Research An Introduction. US: Wadsworth Cenage Learning.

Donald, Bogle. (2001). Tom Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an interpretative history Blacks in American Films. New York.

Dunn, Stephane. (2008). “Baad Bitches” and Sassy Super Mamas: Black Power Action Films. Urbana: University of Illinois Press.

Dyer, Richard. (1990). Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film. London: Routledge.

Elsasser, Thomas, & Hagner, Malte. (2018). Film theory an Introduction through the senses. New York: Routledge.

Fiske, John. (1989). Understanding Popular Culture. London: Unwin Hyman.

Foucault, Michel. (1963).The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception. Sherdian, Alen. (Trans). Britain : Routledge Publication.

Foucault, Michel. (1980). Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977.Colin, Gordon (Ed). New York: Pantheon.

Gamman, L., & Masrshment, M. (1989). The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture Seattle. WA: Realcomet Press.

Gauntlett, David. (2002). Media, Gender and Identity an Introduction. New York : Routledge.

Gauntlett, David. (2002). Media,Gender and Identity. London: Routledge.

Gehlwat, Ajay. (2010). Reframing Bollywood Theories of Popular Hindi Cinema. New Delhi :Sage Publication.

Gillian, Rose. (2012). Visual Methdologies. London : Sage Publications.

Glaser, B., & Strauss, A. (1967). The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research. New York : Aldine Gruyter.

Glaser, B. (1992). Basics of Grounded Theory Analysis : Emergence vs. Forcing. California: Sociology Press.

Glover, David, & Kaplan, Cora. (2000). Genders. Routledge Publication: New York.

Gupta, Dipankur. (2004). Mistaken Modernity India b/w Worlds. India: Harper Collins Publications.

Hall, Stuart. (1997). Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. London : Sage Publication.

Hall, Stuart. (1973). Encoding/Decoding. Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew & Willis, Paul (Ed). Culture, Media, Language. London: Hutchinson.

Haskell, Molly. (1974). From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Chicago: The University of Chicago Press.

Hanich, Julian. (2018). The Audience Effect. Edinburgh : University Press.

Hayward, Susan. (2013). Cinema Studies The Key Concepts. London: Routledge.

H.,Nikhila. (2010). Gender and Filmic Remake. Dechamma, Soumya, & Sathyaprakash, Elavarathi (Ed). Cinemas of South India. New Delhi : Oxford University Press.

Hooks, Bell. (1992). The Oppositional gaze: Black female Spectator. New York: Routledge.

Hooks, Bell. (1996). Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies. New York: Routledge.

Humm, M. (1997). Feminism and Film. India: Indiana University Press.

Jacob, Perminda. (2010). Celluloid deities the visual culture of cinema and politics in South India. New Delhi: Orient Black Swan.

Jancovich, Mark, & Faire, Lucy. (2003). The Place of the Audience Cultural Geographies of Film Consumption. UK:British Film Institute.

Johnston, Claire. (1979).Women's Cinema as Counter Cinema Sexual Strangems: The World of Women in Film. Erens, Patricia (Ed).New York: Horizon Press.

Johnston, Claire. (2004). Is the Gaze male?. Kaplan, E., Ann (Ed). Feminism and Film, 120. London: Oxford University Press.

Joshi, Uma. (1999). Text Book of Mass Communication and Media. New Delhi: Anmol Publications.

Kaplan, E. (1983). Women and Film: Both Sides of the Camera. London: Methuen.

Kaplan, E. (1988). Women and Film, Both Sides of The Camera. New York: Routledge.

Kolker, Robert, P. (2016). Film Form and Culture (4th Ed). London: Routledge.

Kozloff, Sara. (2000). Overhearing Film Dialogue. Berkeley: University of California.

Lapsley, Robert, & Michael, Westlake. (1998). Film theory an Introduction. UK: Manchester University Press.

Laura, Mulvey. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism : Introductory Reading. Braudy, Leo, & Marshall, Cohen (Ed). London: Oxford University Press.

Leedy, P. D. (1993). Practical research: Planning and Design. New Jersey : Prentice-Hall.

Martin, P.Y., Turner, B.A. (1986). Grounded Theory: The Philosophy, Method, and Work of Barney Glaser. Brown Walker Press.

Mayne, Judith. (1993). Cinema And Spectatorship. London: Routledge.

McRobbie, Angela.(1999). In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music. London: Routledge.

McQuail, Denis. (1997). Audience Analysis. London: Sage.

Metz, Christian. (1975). From the Imaginery Signifier. Film Theory and Criticism: Introductory Reading. Braudy,Leo, Marshall, Cohen (ed). London: Oxford University Press.

Metz, Christian. (1982). The Imaginery Signifier:Psychoanalysis and the Cinema. Bloomington: Indiana University Press.

Modelski,Tania. (1988). The Women knew Too much : Hitchcock and Feminist Theory. New York: Routledge Publication.

Monaco, James. (2009). How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia (30th ed). London : Oxford University Press.

Mulvey, Laura. (2006). Death 24x a Second- Stillness and the moving image. London: Reaktion.

Mulvey, Laura. (1989). Visual And Other Pleasures .London: Macmillian.

Neil, Alex. (2006). Empathy and Film Fiction. Caroll, Noel, Choi, Jinhee (ed). Philosophy of Film and Motion Pictures An Anthology. UK: Blackwell Publication.

Olsen, Christopher, J., Reinhard, & Carrie, Lynn, D. (2016). Making Sense of Cinema: empirical Studies in to Film Spectators and Spectatorship. New York: Bloomsburry Academic.

Patton, M.Q. (2002). Qualitative Research and Evaluation Methods (3rd Ed). California: Thousand Oaks.

Peter,Wollen. (1972). Godard and Counter Cinema: Vent d'Est, Narrative. Philip, Rosen (Ed). Apparatus Ideology: a Film Theory Reader. New York: Columbia University Press.

Philps, Patrick. (2007). Spectator, Audience and Response. Nelmes, Jill (Ed). Introduction to Film Studies (4thEd). New York : Routledge.

Pibram E., Deidre. (2011). Emotions, Genre, Justice in Film and Television detecting feeling. New York: Routledge.

Pope, C., & Mays, N. (2008). Qualitative Research in Health Care.BMJ Books.

Rajadhyaksha, Ashish, & Willeman, Paul.(2012). Encyclopaedia of Indian Cinema (2nd Ed). New York: Routledge.

Rajadhyaksha, Ashish. (2016). Indian Cinema a Very Short Introduction. UK: Oxford University Press.

Rajadhyaksha, Ashish. (2015). Indian Cinema in the Time of Celluloid :from Bollywood to the Emergency. India: Indiana University Press.

Reborge, Gaston. (1978). Films for an Ecology of mind: Essays on realism in the cinema. Culcutta : Firma KLM.

Rich, Ruby. (1992). New Queer Cinema: The Director's Cut. https://doi.org/ 10.1080/00497878.2014.914409

Richards, L., & Morse, J. (2007). A User's Guide to Qualitative Methods. London: Sage Publications.

Rubin, J.H., & S.J., Rubin. (1995). Qualitative interviewing the Art of Hearing Data. California: Sage Publications.

Rushton, Richard. (2011). The Reality of Film: theories of filmic reality. Manchester: University press.

Schiappa, E. (2008). Beyond representational Correctness: Rethinking Criticism of Popular media. New York: State University Press.

Sobchack,Vivian. (1992). The Address of the Eye: The Phenomenology of Experience. Princenton: Princenton University Press.

Sobchack, Vivian. (2000). The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic " Presence". Miller,Toby, Stam,Robert (ed). Film and Theory - An Anthology. Uk: BlackWell Publication.

Sontang, Susan . (1999). The Image World. Evans, Jessica , Hall,Stuart (ed). Visual Culture : The Reader. London: Sage.

Srivastava, Nilima. (2017). Indian Media and Gender. Prasad, Shweta (Ed). Women in India. New Delhi: Viva Books.

Stacey, Jackie. (1994). Stargazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. London: Routledge.

Storey, John. (2001). Cultural Theory and Popular Culture. London: Pearson

Sullivan, John. (2013). Media audience effects, users, institutions and power. Los Angles: Sage Publications.

Trohler, Margrit. (2000). Christian Metz and the codes of cinema : film semiology and beyond. Amsterdam : University Press.

Vasudev, Ravi. (2010). The Melodramatic Public- Film Form and public in Indian Cinema. Ranikhet: Permanent Black.

Venkiteswaran, C.S. (2010). Film, Female and the new wave. Pillai, Meena T (ed). Women in malayalam Cinema Naturalising Gender Hierarchies. India: Orient Black Swan.

Vilanilam, J.V. (2003). Growth and Devlopment of Mass Communication in India. India: National Book Trust.

Virdi, Jyotika. (2011). The Cinematic Imagination Indian Popular Films as Social History. New Jersey: Rutgers University Press.

Westfall, Joseph (Ed). (2018). The Continental Philosophy of Film Reader. London: Bloomsburry.

Journal

(2015). The Depiction of women in Indian Cinema. https://www.ukessays.com/essays/media/depiction-of-women-in-Indian.php

Agarwal, Ruchi. (2014). Changing Roles of Women in Includes Cinema. Humanity and Arts Silpakorn University Journal of Social Science,4(2),117-132.

Agarwal, Taneena, S., & Mehta, Madan….(2017). Analyzing Gender Stereotyping in Bollywood Movies. Arxiv:1710.0411/7V1[cs.sI]. 11 oct 2017.

Agneswaran, Amuda, Bhuptani, Prachi H., & Kapoor, Hansika. (2017). The Bechdel in India: gendered depictions in contemporary Hindi cinema. Journal of Gender Studies, 26(2), 212-226. doi: 10.1080/09589236.2015.1102128

Barstch, Anne, & Hartmann, Tilo. (2017). The Role of Cognitive and Affective Challenge Entertainment Experience. Communication Research, 44(1), 29-53.

Becker, Patricia Vettel. (2014). Space and the Single Girl: Star Trek, Aesthetics, and 1960s Feminity. Frontiers: A Journal of Women Studies,35 (2), 143-178. University of Nebraska Press.

Bell, Jeffrey A. (1997). Thinking with Cinema : Deleuze and Film Theory. https://www.researchgate.net/publication/38320476. doi:10.3366/ film1997.0008

Birt, Lind, & Campbell, Cristine, Cavers, Debbie….. (June,2016). Member Checking a tool to Enhance Trustworthiness or Merely a nod to Validation. https://doi,org/10.1177/1049732376634870

Bitereyst, Daniel, Lotze, Kathleen, & Meers, Philippe. (2012). Triangulation in historical audience research : Reflections and experiences from multi-methdological research Project on cinema audience in Flanders. Participations Journal of Audience & Receptions Studies, 9 (2), 690-715.

Breckenridge, J., & Jones, D. (2009). Demystifying Theoretical Sampling in Grounded Theory Research. The Grounded Theory Review, 8(2), 13-126.

Callister, Mark, Cressman, Dale L., & Robinson, Tom. (2009). Swearing in the Cinema: An analysisof Profanity in US teen- oriented Movies 1980-2006. Journal of Children and Media, 3(2).

Carmago, Sandy. (2002). 'Mind the Gap' The Multi-Protagonist Film Genre, Soap. M/C,5(5). http://www.media-culure.rg.au/mc/0210/carmago

Cavalcante, Andre. (2017). Breaking in to Transgender Life: Transgender Audience's Experience with " First of its kind visibility in popular media. Communication Culture & Critique,10.

Chang, Huang Ming, Ivonin Lenoid, Diaz, Marta... (2015). Enacting archetypes in movies : grounding the unconscious mind in emotion-driven media. Digital creativity, 26(2), 154-173. doi: 10.1080/14626268.2014.939985

Cobb, Shelley, & Negra, Diane. (2017). 'I hate to be the feminist here…': reading the post-epitaph chick flick. Continuum, 31(6), 757-766. doi: 10.1080/ 10304312.2017.1313389

Coetzee, Carli. (2016). Django Unchained : A Black-Centered Superhero and Unchained Audiences. Black Camera, 7(2), 62-72. Indiana University Press. http://muse.jhu.edu/article/619760

Cooper, Brenda. (2001). Boys don't cry and Female Masculinity : Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Hetro Sexuality. Critical Studies in Media Communication, 19(1),44-63. doi: 10.1080/07393180216552

Conard, Sheree, D., Mather, Roxanne, & Milburn, Michael, A. (2000). The Effects of Viewing R-rated Movie Scenes That Objectify Women on Perceptions of Date Rape. Sex Roles, 43(9), 645-664.

C., Saravana Selvi, & Pushpa, K.S. (2017) . Status of Women in Kerala. International Journal of Advanced Research, 5(7), 1726-1732. doi: 10.21477/ IJAR01/4892

Dapolito, Myranda, A. (2016). A Contemporary Analysis of Action Films with Female Leads. Inquiries Journal 8(9). http://www.inquries journal.com/a?id=1442

David, Ann, R. (2010). Dancing the diasporic dream ? embodied desires and the changing audience for Bollywood film dance. Participation Journal of Audience & Reception Studies, 17, 215-235.

Desouza, Noel. (Jan,2014). A Brief History of Indian Cinema. Retrieved from https://www.goldengobles.com/articles/brief-history-indaian-cinema

Doane,Mary,Ann. (1982). Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator. Screen 23. https://:screen.oxfordjournals.org

Elo, Satu, & Kyngas, Helvi. (2007). Qualitative Content Analysis Process. Journal of Advanced Nursing, 62(1).107-115.

Emperatriz, C., Arreaza. (2001). Teaching Women in Film. Feminist Media Studies, 1(3), 386-387. doi: 10.1080/14680770152649596

Erikson, E.H. (1993). Identity: Youth and Crisis. New York: W.W. Norton Company. https://doi.org/10.1002/bs.3830140209

Folkart, Barbara. (Feb, 2015). A brief history of gaze. Translator, 21(1), 1-23. https://doi.org/10.1080/13556509.2014.998950

Gennari, Treveri Daniela. (2015). If you Have Seen it, you cannot Forget: Film Consumption and Memories of Cinema –Going in 1950s Rome. Historical Journal of Film, Radio and Television, 35(1),53-74. doi:10.1080/ 01439685.2014.903036

Gerbner, George, & Gross, Larry. (1976). Living with Television : The violence Profile. Journal of Communication,26(2), 172-199. Retrieved from https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397

Gibson, N.,& Oconnor, H. (2003). A step by step guide to Qualitaive Data Analysis. Pitmatiziwin -Journal of Aboriginal and Indigenous Community Health, 1(1), 63-90. https.//www.researchgatenet/publication/29243218

Gurkan, Hasan. (July, 2015). Feminist Cinema as Counter Cinema. Journal of Communication and Media Technologies, 5(3).

Holt, N., Parker. (2011). Toward a definition of Popular Culture. History and Theory,50,147-170.Wesleyn University.

Hollinger, Karen. (1998). Theorizing main stream female Spectatorship : The case of Popular Lesbian Film. Cinema Journal, 37(2), 3-17.

Hugo, Ljungback. (2017). The Feminine Threat Reconsidering the Damsel in distress in early Disney Films. Inquiries Journal,9(11). Retrieved from http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1701

Joubish, Muhammad, Farooq, & Khuram, Muhammad Asharaf. (2011). Outlook on Some Concepts in Curriculam of Social Studies. World Applied Science Journal ,12(9), 1374-1377.

Krämer, Peter. (1998). Women First: ‘Titanic’ (1997), action-adventure films and Hollywood's female audience. Historical Journal of Film, Radio and Television, 18(4), 599-618. doi: 10.1080/01439689800260421

Mayne, Judith. (1985). Feminist Film Theory and Criticism.Signs,11(1),81-100. University of Chicago Press. Retrieved from https://www.jstor .org/dtable/3174288

McClearen, Jennifer. (2015) .Unbelievable bodies: audience readings of action heroines as a post-feminist visual metaphor. Continuum, 29(6), 833-846. doi: 10.1080/10304312.2015.1073683

McGowan, Todd. (2003). Looking for the gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes. Cinema Journal, 42(3).

Mcrobbie, Angela. (Nov, 2004). Post Feminism and Popular Culture. Feminist Media Studies, 4.

McQuail, Denis. (2013). The Media Audience: A Brief Biography - Stages of Growth or Paradigm Change?, The Communication Review, 16(1-2), 9-20. doi: 10.1080/10714421.2013.757170

Modelski,Tania. (1982). Film Theory’s Detour. Screen, 23(5), 72-79. https://doi.org/10.1093/screen/23.572

Mokkil, Navaneetha. (2009). Shifting Spaces, Frozen Frames: trajectories of queer politics in contemporary India. Inter-Asia Cultural Studies, 1(1), 12-30. doi:10.80/1464970802605142

Montegomery, Sarah. (1984). Women's women's Films. Cultural politics,38-48. Macmillian Journals.

Nair, Tara S. (2017). Women in Cinema Collective and the Malayalam Film Industry. Economic and Politically Weekly, 52(50), 14-17.

Narban, Jithendar, Singh, & Sharma, Sonu. (2016). Indian Cinema and Women.2(1). www.ijarrie.com

Nijhawan, A. (2009). Excusing the female dancer: Tradition and transgression in bollywood dancing. South Asian Popular Culture, 7, 99–112. doi:10.1080/ 14746680902920841

Oakley, Ann. (Nov,1998). Gender, Methodology and People's Ways of Knowing: Some Problem with Feminism and the Paradigm Debate in Social Science. Sage Journals, 32(4), 707-731. https://doi.org/10.1177/ 0038038598032004005

Oliver, M.B., & Raney, A. A. (2011). Entertainment as Pleasurable and Meaningful: Identifying hedonic and eudaimonic motivations for entertainment consumption. Journal of Communication, 61, 984- 1004.

Olson, Chistopher, J., & Reinhard, Carrielnn (Ed). (2016). Making Sense of Cinema : Emperical Studies in to Film Spectators and Spectatorship. Historical Journal of Film, Radio and Television, 36(4), 708-710. doi: 10.1080/ 01439685.2016.1248066

Petro, Patrice. (1986). Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies . Cinema Journal, 25 (3), 5-21. http://www.jstor.org/ stable/1225477

Redfern, Nick. (2012). Correspondence analysis of Genre Preference in UK film Audiences, Participations. Journal of Audience & Reception Studies, 9(2).

Riviere, Joan. (1929). Womenliness as a masquerade. The International Journal of Psychoanalysis, 10. http://mariabuszek.com/RiviereMask.pdf&ved

Shendurnikar, Tere, Nidhi. (June 2012). Gender Reflections in Mainstream Hindi Cinema. Global Media Journal, 3. University of Culcutta

Sontag, Susan. (Feb, 1996). The Decay of Cinema. New York Times. http://movies2.nytimes.com/books/00/03/12/special/sontangcinema.html

Staiger, Janet. (1992). Film Reception and Cultural Studies. Contennial Review, 36(1), 89-104.

Sutton, Paul. (2004). Afterwardness in Film. Journal for Cultural Research, 8(3), 385-405.

Symmons, Tom. (2015). The Birth of Black Consciousness on the Screen?: The African American Historical Experience, Blaxploitation, the Production and Reception of Sounder (1972). Historical Journal of Film, Radio and Television, 35(2), 277-299. doi:10/1080/01439685.2014.933645

Thomas, Rosie. (1985). Indian Cinema : Pleasure and Popularity. Screen, 26(3), 116-130.

Turvey, Malcolm. (2013). Film Theory Before 1945. doi:10.1093/080/9780199791286.0037

Voss, Christiane, Hediger, Vinzenz, & Pollmann, Inga. (2011). Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as ‘Surogate Body’ for the Cinema. Cinema Journal, 50(4), 136-150. University of Texas Press.

Webster, James. (1998) The Audience. The Journal of Broadcasting & Electronic Media, 42,190-207. doi:10.1080/08838159809364443

Xuelin, Zhou. (2001). ‘From behind the wall’ the representation of gender and sexuality in modern Chinese film. Asian Journal of Communication, 2(2),1-17. doi:10.1080/012929801109364801

Thesis And Studies

(2014). Investigation on the Impact of Gender Representation in Indian Cinema and Society: Shaping Our World View Beyond the Lens. Geena Davis Institute on Gender in Media. Oak Foundation.

Awan, Fatimah. (2007). Young People, Identity and the Media : a study of conceptions of self-identity among youth in Southern England (Department of Media Studies). Bournemouth University.

Carboni, Camila. (2007). Film Spectatorship and Subjectivity: Semiotics, Complications, and Satisfactions. University of Stellenbosch.

Cherry, Brigid . (1999). The Female Horror FilmAudience : viewing Pleasures and fan practices (Department of Film and Media Studies). University of Stirling.

Dutt, Reema. (2013). Behind the curtain: women’s representations in contemporary Hollywood (Department of media and communications). London School of Economics and Political Science.

Incioglu, Gokce. (2007).Women through women: Presentation of,and Identification as, Women in the Cinema of Women Directors (Department of media). Istanbul: Bilgi University.

Maxfield, Sean Michael. (2003). Media at the Movies: Analyzing The Movie-Viewing Audience (Department of Mass Communications). University of Florida.

Mehr, Leo., & Scofield,Alexandra. (June,2016). Gender Distingushing Features in Film Dialogue. California:Association for Computational Lingustics.

Murphy, Jocelyn Nichole. (2015). The Role of Women in Film : Supporting the Men- An Analysis of How Culture Infulences the Changing Discourse on Gender Representations in Film (Department of Journalism). The University of Arkansas. Retrived from http://scholarworks.edu/jouruht/2.

Ramkison, Nikita. (2009). Representations of Women in Bollywood Cinema Characterisation,Songs,Dance and Dress in Yashraj Films from 1997 to 2007. University of Kwazulu-Natal.

Salma, T .V. (2010). Rural –Urban Variations in gender equity in Kerala- a case study of Thrissur district (Department of Economics). Dr.John Mathai Centre, University of Calicut.

Scheffmann, Dorthe. (2011). A Feminine Language in Cinema (School of Art and Design).The Auckland University of Technology.

Paper Presentation

Casetti, Francesco. (2007,March). The Filimic Experience : An Introduction. Presented in Spring Semester, Yale. www.francescocasetti.net

Morin, Pauline. (2001). Foucault and Lacan: The Gaze and its Operation Within Histography. Presented at the meeting of 89th Annual Meeting de ACSA, Baltimore.

Films

Abu, Ashiq. (Proucer), & Pothan, Dileesh. (Director). (2016). Maheshinte Prathikaaram. [Motion Picture]. India:OPM Dream Mill Cinemas.

Antony, Alvin. (Producer), & Joseph, Jude, Anthony. (Director). (2014). Om Shanthi Oshana. [Motion Picture]. India: Ananya Films.

Kiarostami, Abbas. (Director). (2008). Shirin. [Motion Picture]. Iran.

https://youtu.be/xK6cXtqJUg

Perumbavoor, Antony. (Producer), & Joseph, Jeethu. (Director). (2013). Drishyam. [Motion Picture]. India: Aashirvad Cinemas.

Prakash, Prem. (Producer), & Jose, Lal. (Director). (2012). Ayalum Njanum Thammil. [Motion Picture]. India: Prakash Movie Tone.

Shankarath, Binoy, Thomas, Ragy, Raj, Suresh. (Producers), & Vimal, R.S. (Director). (2015). Ennu Ninte Moideen. [Motion Picture]. India: Newton Movies.

Rangorath, Sadanadan. (Producer), & Abu, Ashiq. (Director). (2011). Salt N Pepper. [Motion Picture]. India : Lucsam Creations. Balakrishnan,

Ranjith. (Producer & Director). (2010). Pranchiyettan & the Saint. [Motion Picture]. India : Capitol Theater.

അനുബന്ധം

അഭിമുഖ ചോദ്യാവലി സൂചന

മുഖ്യലക്ഷ്യം

അ. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കുണ്ടാവുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവം എങ്ങനെയാണെന്ന് കണ്ടെത്തുക

സവിശേഷ ലക്ഷ്യങ്ങൾ

ആ. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടം എത്തരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് അന്വേഷിക്കുക

ഇ. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിൽ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന അർഥം എന്താണെന്ന് കണ്ടെത്തുക

അഭിമുഖ ചോദ്യ സൂചന

അ

1. പ്രേക്ഷകർ കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്ര ഘടകങ്ങൾ : കോമഡി, ആക്ഷൻ, കുടുംബ മെലോഡ്രാമ, പ്രണയ രംഗങ്ങൾ

2. ഒരു ചലച്ചിത്രം മികച്ചതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകയ്ക്ക് തോന്നലുണ്ടാകുന്നത് എന്തിനെയൊക്കെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്

3. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യപ്പെടാൻ പ്രേക്ഷകക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ടോ/ഉണ്ടെങ്കിൽ ഏതൊക്കെ രീതിയിൽ

4. ചലച്ചിത്രം സമൂഹ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് ഏതൊക്കെ രീതിയിലാണെന്നാണ് പ്രേക്ഷകക്ക് തോന്നുന്നത്

5. ഇപ്പോഴുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായം/മാറ്റം വരുത്തണമെന്ന് തോന്നിയിട്ടുള്ള ഘടകങ്ങൾ

ആ

6. ഗ്ലാമർ വേഷം ധരിച്ച / അൽപ്പ വസ്ത്രധാരികളായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവം എങ്ങനെയാണ്

7. കുടുംബത്തോടും കൂട്ടുകാരോടും ഒരുമിച്ച് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സമയത്ത് ലൈംഗിക സൂചകമായ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ഉണ്ടാവുന്ന അനുഭവം/ ഇതിനെ കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായം

8. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായിക,നായക കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള ആരാധനയുടെ തലം

9. എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡിന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടീസ് പ്രേക്ഷകരുക്കിടയിൽ നടക്കുന്നുണ്ടോ/ ഉണ്ടെങ്കിൽ ഏതൊക്കെ രീതിയിൽ

ഇ

10. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തെ കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലുള്ള അഭിപ്രായം

11. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്ര അവതരണത്തോടുള്ള പ്രേക്ഷക മനോഭാവം

അഭിമുഖ ചോദ്യാവലി

അ

1. കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണ് ?

   a. ആക്ഷൻ b. കോമഡി c. കുടുംബചിത്രം d. ഫാന്റസി ചിത്രങ്ങൾ

2. ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്തുകൊണ്ടാണ് മറ്റുള്ള ചലച്ചിത്ര വിഭാഗത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്?

3. ഒരു ചലച്ചിത്രം മികച്ചതാവണമെങ്കിൽ /ഇഷ്ടപ്പെടണമെങ്കിൽ ആവശ്യം വേണ്ട ഘടകങ്ങൾ എന്തൊക്കയാണ്?

4. ഇപ്പോഴത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായമെന്താണ്?

5. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായകനോട് ആരാധന തോന്നാറുണ്ടോ ?

6. ഉണ്ടെങ്കിൽ ഏതൊക്കെ സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് അങ്ങനെ തോന്നിയിട്ടുള്ളത് ?

7. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികയോട് ആരാധന തോന്നാറുണ്ടോ ?

8. ഉണ്ടെങ്കിൽ ഏതൊക്കെ സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് അങ്ങനെ തോന്നിയിട്ടുള്ളത് ?

9. ഇതുവരെ കണ്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഏതു കഥാപാത്രത്തിനാണ് നിങ്ങളുമായി ഏറെ സാദൃശ്യമുള്ളതായി തോന്നിയിട്ടുള്ളത് ?

10. ഏതൊക്കെ സവിശേഷതകൾകൊണ്ടാണ് അങ്ങനെ തോന്നാൻ കാരണം ?

11. സമൂഹത്തിലുള്ളതുപോലെ തന്നെയാണ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ ?

12. ഉണ്ടെങ്കിൽ ഈ അവതരണം കാണുമ്പോൾ എന്താണ് അനുഭവപ്പെടാറ് ?

13. ഇല്ല എങ്കിൽ ചലച്ചിത്രം സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കേണ്ടത് ഏത് രീതിയിലാണ് ?

ആ.

14. ചലച്ചിത്രത്തിൽ നായികമാർ ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ, ആഭരണങ്ങൾ എന്നിവയെ കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായം എന്താണ്?

15. നായികയുടെ/ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചമയരീതി (വസ്ത്രം/മെയ്ക്കപ്പ്, ആഭരണം) സ്വന്തം ജീവിതത്തിലും പിൻതുടരാറുണ്ടോ?

16. ചലച്ചിത്രത്തിൽ അൽപ വസ്ത്രധാരികളായി സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിനെ കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം ?

17. ഇത്തരം സ്ത്രീവേഷങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവശ്യമുള്ള ഒന്നാണെന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ ?

18. അൽപ വസ്ത്രധാരിയായി പുരുഷൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിനെ കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം?

19. ഈ വേഷങ്ങൾ / രംഗങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ എന്താണ് തോന്നാറുള്ളത്?

20. കുടുംബത്തോടും /കൂട്ടുകാരോടും ഒരുമിച്ച് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സമയത്ത് ലൈംഗിക സൂചകങ്ങളായ ദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നു വരുമ്പോൾ എന്താണ് അനുഭവപ്പെടാറ്?

21. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ബുദ്ധിമുട്ട് അനുഭവപ്പെടാറുണ്ടോ ?

22. ഉണ്ടെങ്കിൽ സാധാരണ എന്താണ് ചെയ്യാറ്?

23. ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ പുരുഷന്മാർക്കു വേണ്ടിയുള്ളതാണെന്ന് കരുതുന്നുണ്ടോ?

ഇ

24. മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ കുറവാണെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ടോ?

25. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും ഒരേ രീതിയിലാണ്/മാറ്റമില്ലാതെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന അഭിപ്രായത്തോട് എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കും?

26. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ വിരുദ്ധമായ പരാമർശങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉണ്ട് എന്ന് തോന്നാറുണ്ടോ?

27. ഉണ്ടെങ്കിൽ ഇത്തരം പരാമർശം കാണുമ്പോൾ എന്താണ് തോന്നാറുള്ളത്?

സംഗ്രഹം

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഈ ഗവേഷണത്തിൽ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസിലെ നായികാപ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചും ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന അർഥത്തെക്കുറിച്ചും അന്വേഷിക്കുന്നു. ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും ഗുണാത്മക രീതിശാസ്ത്രമാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികമാരുടെ ഇടത്തെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നതിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത ഏഴ് ചിത്രങ്ങളിൽ ഉള്ളടക്ക വിശകലനവും സാധ്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ നായികയുടെ സംഭാഷണം, ഇടം-ശൂന്യസ്ഥലം, സ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സമയം, കഥാഗതിയിൽ നായികയ്ക്കുണ്ടാവുന്ന പരിണാമം എന്നിവ ഇതിനായി അന്വേഷണവിഷയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. സ്റ്റ്യുവർട്ട് ഹാളിന്റെ എൻകോഡിങ്ങ്/ഡീകോഡിങ്ങ് സൈദ്ധാന്തിക കാഴ്ച്ചപ്പാടാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികപരിസരം. ഹെഡോണിക്, യുഡൈമോണിക് പ്രേരണകൾക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഈ രണ്ട് ആവശ്യങ്ങളും നിറവേറ്റപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നു. പരിമിത ഇടങ്ങൾ മാത്രമുള്ള ചലച്ചിത്ര നായികമാരുടെ കഥാപാത്രനിർമിതിയെ നിഷ്ക്രിയരായി കണ്ടുതീർക്കുന്നവരല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെന്ന അന്വേഷണഫലത്തിലാണ് ഗവേഷണം എത്തിച്ചേർന്നത്. വൈവാഹികാവസ്ഥ സ്ത്രീകളുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിൽ ചലനാങ്കമായി മാറുന്നുണ്ട്. ട്രയാങ്കുലേഷൻ, മെമ്പർചെക്ക്, എക്സ്റ്റേണൽ വാലിഡേഷൻ ഓഫ് സ്ട്രാറ്റജിക് കോഡിങ്ങ് എന്നീ പരിശോധനാരീതികൾ പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ പ്രമാണികതയും വിശ്വാസ്യതയും അന്വേഷിക്കുന്നതിനായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പെണ്ണിടം: സ്ത്രീ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി
ബിരുദത്തിനായി മാധ്യമപഠനം ഫാക്കൽറ്റിയിലെ

മാധ്യമപഠനവകുപ്പിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം.

കൃപ കെ.പി.

മാർഗനിർദേശകൻ
ഡോ. രാജീവ് മോഹൻ ആർ.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ & വകുപ്പധ്യക്ഷൻ
മാധ്യമപഠന വിഭാഗം

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല
അക്ഷരം കാമ്പസ്, വാക്കാട് പി.ഒ, തിരൂർ- 676502
2019 ഫെബ്രുവരി

ഉപസംഹാരം

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഏതു രീതിയിലാണ് അനുഭവിക്കുന്നതെന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനവും പ്രാതിനിധ്യവും ഏതു തരത്തിലുള്ളതാണെന്നുമുള്ള അന്വേഷണമാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിൽ നടത്തിയത്. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക പഠനങ്ങൾ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഗൗരവപരമായി അന്വേഷണ വിഷയമായിട്ടില്ലെന്ന പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തലിലൂടെയാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേർന്നത്. ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷക സൈദ്ധാന്തിക പഠനങ്ങൾ ഈ അന്വേഷണത്തിനു സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. ഗ്രൗണ്ടഡ് സിദ്ധാന്തത്തെ മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെ ഗുണാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്തു. കേരളീയ സാമൂഹിക ആദർശബോധങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തിലും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിലും ഒരുപോലെയുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു.

5.1 കണ്ടെത്തലുകൾ

നിഷ്ക്രിയരായി സ്ത്രീ പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലേക്ക് പരസ്പരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന ചലച്ചിത്ര വീക്ഷണം (മൾവി, 1989) മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തെറ്റാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുമാത്രമല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ നോട്ടങ്ങൾ സ്വപീഡാനാഹ്ളാദത്തോടെയുള്ള നോട്ടമോ, പുരുഷ നോട്ടമോ അല്ലെന്ന് പറയേണ്ടി വരുന്നു. അതിനപ്പുറത്തേക്ക് സ്ത്രീയുടെ തന്മ നോട്ടങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഈ നോട്ടങ്ങളെ സ്ത്രീ പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുമായി സാമ്യം ചെയ്യുന്നതിൽ അർഥമില്ലെന്നു വ്യക്തമാണ്.

ഒരേ സമയം പുരുഷ ശരീരം ആസ്വദിക്കുന്നതിനും അപരസ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തെ ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സ്ത്രീക്ക് കഴിയുന്നു. എന്നാൽ ഈ ആസ്വാദനത്തെ തുറന്നു സമ്മതിക്കുവാൻ മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നില്ല. സാമൂഹികാദർശങ്ങളിൽ ഈ നോട്ടങ്ങളും ആസ്വാദനവും അഭിലഷണീയമല്ലാത്തതാണ് ഇതിനു കാരണം. പിതൃകേന്ദ്രിത സമൂഹം സാമൂഹികാദർശങ്ങളുടെ വാഹകരായി നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് സ്ത്രീകളെയാണ്. വൈവാഹികാവസ്ഥ ഒരു ചലനാങ്കമായി മാറുന്നത് ഇക്കാരണത്തലാണ്. സാമൂഹികാദർശങ്ങളെ, സദാചാര മൂല്യങ്ങളെ വ്യക്തി സ്വായത്തമാക്കുന്നത് കുടുംബത്തിൽ നിന്നാണ്. ഈ മൂല്യങ്ങൾ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന ഉത്തരവാദിത്വം കുടുംബത്തിലെ സ്ത്രീയിൽ നിക്ഷിപ്തപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. അതിനാൽ സാമൂഹികാദർശങ്ങൾക്ക് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന,

കുടുംബത്തിനൊപ്പം കണ്ടാസ്വദിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒന്നായി ലൈംഗിക ദൃശ്യങ്ങൾ മാറുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം നോട്ടങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ആനന്ദങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നത് മോശമാണെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ, പ്രത്യേകിച്ച് വിവാഹിതരായ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ അബോധമായി നിലനിൽക്കുന്നു.

ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദത്തിനു (മെറ്റ്സ്, 1975) മറ്റുള്ളവരുടെ സാന്നിധ്യം വിഘാതമാവുന്നുണ്ടെന്ന് വിശകലനത്തിൽനിന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ അനുഭവം സാധ്യമാകുന്നത് സ്ക്രീനും പ്രേക്ഷകയും/പ്രേക്ഷകനും മാത്രമുള്ള സംവേദനത്തിലൂടെയാണ് നടക്കുന്നതെന്ന മെറ്റ്സിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക നിരീക്ഷണം മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തെറ്റാണെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. സ്ക്രീനും പ്രേക്ഷകയും തമ്മിലുള്ള സംവേദനം ഈ രണ്ടു പേരെമാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ച ആശയ വിനിമയമല്ല, മറിച്ച് പ്രേക്ഷക/പ്രേക്ഷകൻ, സ്ക്രീൻ, മറ്റു പ്രേക്ഷകർ എന്നീ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആശയവിനിമയമാണെന്നുള്ള ആണെന്നുള്ള ഹാനിച്ച് ജൂലിയന്റെ (2018) നിരീക്ഷണം ഈ പഠനത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലിനെ ശരിവെക്കുന്നതാണ്. പിയർ ഗ്രൂപ്പ്, ജീവിത പങ്കാളി എന്നിവർ ചലച്ചിത്രവുമായുള്ള ആശയവിനിമയത്തിൽ തടസമായി മാറുന്നില്ല. ഒരേ മനോഭാവമുള്ള പ്രേക്ഷകരുമായി ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ഡൈയാഡിക് ആശയ സംവേദനം പ്രേക്ഷകർക്ക് സാധ്യമാകുന്നു.

വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ ചലച്ചിത്രാനന്ദങ്ങളെ സ്വയം പരിമിതപ്പെടുത്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയും അനുഭവവുമാണ് കുടുംബ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലൂടെ വിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഉണ്ടാവുന്നത്. അവിവാഹിതരായ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും കാണുന്നതിലും വിവാഹിതരായ സ്ത്രീകളേക്കാൾ കൂടുതൽ വൈവിധ്യം പുലർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു.

സുഖാനുഭൂതി ലഭിക്കുന്നുവെന്ന കാരണം കൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ, സ്വയം നവീകരണത്തിലൂടെ ഔന്നത്യം നേടുകയെന്ന ലക്ഷ്യം കൊണ്ടുണ്ടാവുന്ന പ്രേരണ എന്നീ രണ്ടു തരത്തിലുള്ള പ്രേരണകൾക്കൊണ്ടാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത്. ഈ രണ്ടു പ്രേരണകളും പൂർത്തികരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് (ഹെഡോണിക് അനുഭവവും യുഡൈമോണിക് അനുഭവവും) അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നു.

ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യം നായകനെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെക്കുറവാണെന്ന് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു. പുരുഷ കേന്ദ്രിത വീക്ഷണത്തിലൂടെയാണ് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാനം എല്ലായ്പ്പോഴും മുന്നോട്ടു പോവുന്നത്. സ്ത്രീ കേന്ദ്രിതമായ ചുരുക്കം ചില മലയാള ചിത്രങ്ങൾ മാറ്റി നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണമാണിത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം നല്ലത്-ചീത്ത എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടാണെന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിച്ചേരാൻ കഴിഞ്ഞത്. ആദ്യകാല ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിൻപറ്റിപോന്നിരുന്ന സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറെയൊന്നും വ്യത്യാസം ഇന്നത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കില്ല. വളരെ പരിമിതമായ അധികാരങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളൂ. നായികാ കഥാപാത്രത്തിന് ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വളരെ നിശ്ചിതമായ സഞ്ചാരപഥമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ സഞ്ചാരപഥം എല്ലായ്പ്പോഴും നായകനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതും, നായകന്റെ അധികാരത്തിനു താഴെയാണെന്നും അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രതിനിധാനത്തെ സംബന്ധിച്ചുമുള്ള അർഥോത്പാദനത്തിൽ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭൂരിഭാഗവും പിതൃകേന്ദ്രിത ചിന്താരീതിയെ പിൻപറ്റുന്നവരാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ലിംഗപദവി പ്രതിനിധാനത്തിൽ വളരെ വ്യക്തമായ അധികാര അന്തരമുണ്ടെന്ന വസ്തുതയെക്കുറിച്ച് ബോധവതികളല്ല സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. സ്ത്രീവിരുദ്ധ പരാമർശങ്ങളെ വളരെ സ്വഭാവികമെന്ന നിലയിലാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ വിലയിരുത്തുന്നത്. ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ ചിത്രീകരണം ബുദ്ധിമുട്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പോലും ബഹുജനത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിനുള്ള ചിത്രീകരണമായിട്ടാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഇതിനെ വിലയിരുത്തുന്നത്. പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യാജബോധങ്ങളെ ന്യൂനപക്ഷം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാത്രമേ എതിർക്കുന്നുള്ളുവെന്നത് വ്യക്തമാകുന്നു. ജീവിതപരിസരവും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ പൊതുചിന്തയുമെല്ലാം പിതൃകേന്ദ്രിതമായതുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീവിരുദ്ധത സ്വഭാവികമാണെന്ന നിലപാടിലേക്ക് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ മാറുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയോട് താദാത്മ്യമോ സാദൃശ്യമോ അധികം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്കും ഉണ്ടാവുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നടിയെന്ന സ്ത്രീരൂപം അപരവ്യക്തിയാണ്. സദാചാര മൂല്യത്തിനു പുറത്തു നിൽക്കുന്ന ഒരാളാണ് നടിയെന്ന ധാരണ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ

നിലനിൽക്കുന്നു. അതിനാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വാഭാവത്തോടൊപ്പം നായികയുടെ വ്യക്തി ജീവിതവും, വസ്ത്രാധാരണവും നിരന്തരമായി നിരീക്ഷണത്തിനു വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. തങ്ങൾക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ആളുകളുമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സാദൃശ്യം തോന്നുന്നതായും, ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർഥത്തിലുള്ളതായും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുന്നുണ്ട്. സ്വയം സാദൃശ്യം തോന്നുന്ന കഥാപാത്രമാവട്ടെ പുരുഷസ്വഭാവത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നലുണ്ടാക്കുന്നവയാണ്. സ്ത്രീ സ്ഥിരരൂപങ്ങളിൽ നിന്ന് വിട്ടു നിൽക്കുന്നതിനും സ്വതന്ത്ര്യയും വ്യത്യസ്തയും ആവുന്നതിനുള്ള അഭിവാഞ്ചയിൽ നിന്നുമാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇത്തരം കഥാപാത്രത്തിനോട് സാദൃശ്യം തോന്നുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. ഈ അഭിവാഞ്ച പ്രധാനമായും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് അവിവാഹിതരാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് അപരവ്യക്തിത്വമായി മാറുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ എക്സ്ട്രാ സിനിമാറ്റിക് ഐഡന്റിഫിക്കേറ്ററി പ്രാക്ടിസിൽ അനുരൂപമാക്കുക എന്ന പ്രക്രിയയാണ് പ്രധാനമായും നടക്കുന്നത്. കേരളീയ ജീവിത ശൈലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ് ഈ പ്രാക്ടിസുകളെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അർഥോത്പാദത്തിൽ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള കൽപ്പനകളിലും സംസ്കാരം ഏറെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർഥോത്പാദന പ്രക്രിയയിൽ സക്രിയമായ ഇടപെടലുകളാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങളോട് താദാത്മ്യപ്പെടുകയല്ല അനുതാപം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. ഈ അനുതാപം ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന സമയത്തുമാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കറിയാത്ത പല വിവരങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്കറിയാവുന്നതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവങ്ങളോട് അനുതാപം മാത്രമേ സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ.

ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന സൂചകങ്ങളെ തങ്ങളുടെ അനുഭവപരിസരത്തിൽനിന്നും ചിന്തകളിൽനിന്നും വിശകലനം ചെയ്യാനും, ഇതിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ മനസിലാക്കുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം പിതൃകേന്ദ്രിതചിന്തയുടെ ഉത്പന്നമാണെങ്കിൽ പോലും ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ഡോമിനന്റ്/പ്രിഫേർഡ് റിഡീങ്ങാണ് നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന അർഥത്തിന്

സമാനമായിട്ടാണ് ഭൂരിഭാഗം സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർഥം ഡീകോഡ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവ തമ്മിൽ കാര്യമായ വൈരുദ്ധ്യം ഉണ്ടാവുന്നില്ല. പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ് ഇവ രണ്ടും എന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം.

സമൂഹത്തിലെ പിതൃകേന്ദ്രിത മൂല്യ വ്യവസ്ഥയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷണത്തിൽ മനസിലാകുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സൂചകങ്ങളെ വിമർശാനത്മകമായി ഇവർ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. നെഗോഷിയേറ്റഡ് റിഡീങ്ങാണ് ഈ പ്രേക്ഷകരിൽ നടക്കുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും ഇത്തരത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ ഡീകോഡ് ചെയ്യുമ്പോൾ സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർക്ക് ആസ്വാദനം ബുദ്ധിമുട്ടാവുന്നു. ബഹുഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദത്തിനു വേണ്ടിയാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമെന്ന് സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ തന്നെ നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രാസ്വാദത്തിൽ നിന്നും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷക മാറി നിൽക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം നിഷ്ക്രിയമായി കണ്ടു തീർക്കുന്ന ഒരാളല്ല മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകയെന്ന് ഇതിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

5.2 തുടർപഠന സാധ്യതകളും പരിമിതികളും

മലയാളി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരുടെ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെകുറിച്ച് ഇതിനു മുൻപ് പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടില്ല. ഈ വസ്തുത ഒരേ സമയം ഈ ഗവേഷണത്തിന്റേയും തുടർഗവേഷണത്തിന്റേയും സാധ്യതയും പരിമിതിയുമായി മാറുന്നു. ഗവേഷണത്തിന്റെ സമയാനുബന്ധ അന്വേഷണത്തിനും സ്പഷ്ടതയ്ക്കും വേണ്ടി സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരിൽ മാത്രമാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം അന്വേഷണം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. ശ്രേണിബദ്ധ സമൂഹത്തിലെ വർഗങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിലും മാറ്റം വരുമെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഈ അന്വേഷണങ്ങൾ പ്രസ്തുത ഗവേഷണം നടത്തിയിട്ടില്ലെന്നത് ഗവേഷണത്തിന്റെ പരിമിതിയാവുന്നതിനൊപ്പം തന്ന തുടർപഠനത്തിനുള്ള സാധ്യതയുമായി പരിണമിക്കുന്നു.

സ്ത്രീപുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് വിശാലമായ ലിംഗപദവികളും തന്മകളും സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗവേഷണം സാധ്യമാകുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീയെന്ന ലിംഗപദവിയിൽ മാത്രം ഈ ഗവേഷണം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ട്രാൻസ് സെക്ഷ്വൽ ആയ ഒരു വ്യക്തിയെ ഗവേഷണ പ്രക്രിയക്കിടയിൽ അഭിമുഖം നടത്തിയിരുന്നു. എന്നാൽ ഗവേഷണ വിശകലനത്തിൽ നിന്ന് ഈ ദത്തങ്ങളെ മാറ്റി

നിർത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. ഗവേഷണത്തിന്റെ സമഗ്രത നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന തോന്നലാണ് ഇതിനു കാരണം. ലിംഗപദവിക്കനുസരിച്ച് മാറ്റം വരുന്ന ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിലോ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിലോ നടന്നിട്ടില്ലെന്ന് പൂർവകാല പഠനങ്ങളുടെ അന്വേഷണത്തിൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ലിംഗപദവി വളരെ വിശാലമായ ഒന്നാണ്. സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകരെ ലിംഗപദവിയെന്ന അളവുകോലിൽ വർഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഈ വിഭാഗത്തിൽ ജീവിത സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തല ത്തിൽ വൈജാത്യങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. ഡെമോഗ്രാഫിക് ചലനാങ്കങ്ങളെ അടിസ്ഥാന പ്പെടുത്തി പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിൽ ദത്തശേഖരണം സാധ്യമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നിരുന്നാൽപ്പോലും ഈ ഉപവിഭാഗങ്ങളെ വിപുലമായി അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിന് ഗുണാത്മക വിശകലനം കൂടുതൽ സഹായകമായേക്കാം.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനം, പ്രാതിനിധ്യം എന്നിവയെക്കുറിച്ചറിയാൻ പർപ്പസീവ് സാംപിൾവഴിയാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണം ഉള്ളടക്ക വിശകലനത്തിനാവശ്യമായ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയത്. ഗവേഷകയുടെ പക്ഷപാതിത്വ നിലപാടുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ വരാതിരിക്കുവാനാണ് ഈ സാംപ്ലിങ് രീതി തിരഞ്ഞെടുത്തത്. എന്നാൽപ്പോലും തിരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീ സംവിധായകയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടില്ലായെന്നത് പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ പരിമിതിയാണ്. ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകയുടെ നിലപാടുകളും അവരുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനവും അന്വേഷിക്കുന്നത് തുടർപഠന സാധ്യതയായി മാറുന്നു.

സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളേക്കാൾ പ്രധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. എങ്കിലും ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നതിനായി നായിക കഥാപാത്രത്തെ മാത്രമേ വിശദമായി പ്രസ്തുത ഗവേഷണം അഭിസംബോധന ചെയ്തിട്ടുള്ളൂ. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളേയും മറ്റു സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിശദമായ അന്വേഷണം തുടർപഠന സാധ്യതയാണ്.