ആത്മബോധത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ

ഉണർന്നിരിക്കുന്നവന്റെ പ്രജ്ഞയിലൂടെ സിനിമ കാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അബ്ബാസ് കിയറോസ്തമിയുടെ പുതിയ പാതയ്ക്ക് ബ്രഹ്തുമായി മാത്രമല്ല ഭാരതീയ ചിന്തയുമായും ബന്ധമുണ്ട്

■ **പി.കെ. സുരേന്ദ്രൻ**

അബ്ബാസ് കിയറോസ്തമി

സമൂഹത്തിലും കലകളിലും ഉണ്ടാകുന്ന ചലനങ്ങൾ പരിശോധിക്കുകയാണെങ്കിൽ അവയ്ക്ക് ധാരാളം സമാനതകളുണ്ടെന്ന് കാണാനാവും. ചില സാമൂഹിക ചലനങ്ങൾ വളർന്നു വികസിക്കവെ കാലത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേക ഘട്ടത്തിൽ വളർച്ച മുരടിക്കാറുണ്ട്. ഇതുപോലെ കലകളിൽ ഉടലെടുക്കുന്ന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ലോകത്തെയാകമാനം സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ട് വളർന്നു വികസിക്കുകയും തുടർന്ന് വളരാൻ കഴിയാത്തവിധം വഴിമുട്ടി നിൽക്കാറുമുണ്ട്, പലപ്പോഴും. വീണ്ടും പുതിയ ചലനങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും അത് കലയെ വീണ്ടും മുന്നോട്ട് കുതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ചാക്രിക പ്രക്രിയ സമൂഹത്തിലും കലകളിലും തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കും. സമൂഹത്തിന്റെയും കലകളുടെയും ചരിത്രമായി പിന്നീട് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഇതൊക്കെയായിരിക്കും.

നിയോറിയലിസം, ന്യൂവേവ്, ജർമ്മൻ നവ സിനിമ, സിനിമാ നോവൊ, മൂന്നാം സിനിമ എന്നീ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ വളർന്നുവന്ന സിനിമയ്ക്ക്, മഹാസംവിധായകർക്കുശേഷം മേൽവിവരിച്ച ഒരവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടതായും വന്നിട്ടുണ്ട്. അതായത്, ഇനി എന്ത് എന്ന ചോദ്യത്തിനുമുന്നിൽ അന്തിച്ചുനിൽക്കേണ്ട അവസ്ഥ.

ഈ കാലത്ത് സിനിമയിലുണ്ടായ പ്രതിസന്ധികൾ മൊത്തം സമൂഹത്തിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന മാറ്റങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമായി വേണം കാണാൻ. ആഗോളവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ലോകക്രമം, ഉത്തരാധുനികത എന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥ, അതിവേഗം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ലോകം, സിനിമയിൽ സാങ്കേതികവിദ്യ കൊണ്ടുവന്ന വൻമാറ്റങ്ങൾ, മൂലധനത്തിന്റെയും വിതരണത്തിന്റെയും പുതിയ അവസ്ഥകൾ, സിനിമാ പ്രദർശനരംഗത്തുവന്ന വൻമാറ്റങ്ങൾ (സാമ്പ്രദായിക സിനിമാശാലകൾക്കു പകരം മാളുകളിലെ മൾട്ടിപ്ലെക്സുകൾ) ഇതൊക്കെയായിരുന്നു അതിന്റെയൊക്കെ പശ്ചാത്തലം. ഈ അവസ്ഥയെ തുടർന്ന് ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നുവന്ന സിനിമകൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. പ്രത്യേകിച്ചും ഇറാനിൽനിന്നുള്ള സിനിമകൾ.

ധികവും. ഇതിലൂടെ പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയെ അനാവശ്യകാര്യങ്ങളിലേക്ക് അലയാൻ വിടാതെ കഥാപാത്രങ്ങളിലും അവരുടെ മുഖഭാവങ്ങളിലും, ചേഷ്ടകളിലും മാത്രം കേന്ദ്രീകരിപ്പിക്കാൻ കിയറോസ്തമിക്കു കഴിയുന്നു.

സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ കിയറോസ്തമിയുടെ സാന്നിധ്യമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഏകദേശം ഇരുപത്തിമൂന്ന് മണിക്കൂർ ഫൂട്ടേജിൽ നിന്നാണ് തൊണ്ണൂറ് മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സാധാരണ ഡോക്യുമെന്ററികളിലേതുപോലെ ഒരു ചോദ്യകർത്താവിന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള മറുപടി എന്ന നിലയിലല്ല സിനിമ. യാത്രക്കാർ പരസ്പരം സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു ചോദ്യകർത്താവിന്റെ ധാരണകളുടെയും വീക്ഷണങ്ങളുടെയും അടിച്ചേൽപ്പിക്കലുകളില്ല. സിനിമയിലെ സ്ത്രീകളുടെ സംസാരം അവരുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ നൈസർഗികവും ആത്മാർത്ഥവുമായ പ്രകടനങ്ങളായി നമുക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു, അതുകൊണ്ട്.

പ്രേക്ഷകർ 'കാണാത്ത' സിനിമ

'ഷിറിൻ' എന്ന സിനിമ തീർത്തും വ്യത്യസ്തവും വെല്ലുവിളികൾ നിറഞ്ഞതുമാണ്. 'ടെൻ' എന്ന സിനിമയിൽ തുടങ്ങിയ അനാവശ്യഘടകങ്ങളെ ഒഴിവാക്കുന്ന രീതിയോടുള്ള കിയറോസ്തമിയുടെ ആഭിമുഖ്യം ഈ സിനിമയിൽ പരമകാഷ്ഠയിലെത്തുന്നു. തന്റെ സൃഷ്ടിയുടെ പൂർണ്ണതയ്ക്കായി ഒരു ശില്പി കല്ലിൽനിന്ന് ആവശ്യമില്ലാത്ത ഭാഗങ്ങൾ ചെത്തിമാറ്റി ശില്പം കൊത്തിയെടുക്കുന്ന രീതിയുമായി ഇതിനെ ഉപമിക്കാം.

ഒരു സിനിമ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരെയാണ് നാം ഈ സിനിമയിൽ കാണുന്നത്. നൂറിൽപ്പരം സ്ത്രീകൾ ഒരു പഴയകാല പ്രേമകഥ കാണുകയാണ്. എന്നാൽ, അവർ കാണുന്ന സിനിമ നാം പ്രേക്ഷകർ ഒരിക്കലും കാണുന്നില്ല. പകരം ഓരോ സ്ത്രീയുടെയും മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് തൊണ്ണൂറ് മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ഈ സിനിമയിൽ നാം കാണുന്നത്. നാം കേൾക്കുന്നതാകട്ടെ ഈ സ്ത്രീകൾ കാണുന്ന സിനിമയുടെ സൗണ്ട്ട്രാക്കും.

ഒരു കഥ. കഥാകഥനം. ഒരിക്കലും മുറിയാത്ത രസച്ചരട്. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ പരിണാമഗുപ്തി-ഇതൊന്നും ഈ സിനിമയിലില്ല. നാം (പ്രേക്ഷകർ) കാണുന്ന സിനിമയിലെ സ്ത്രീകൾ കാണുന്ന സിനിമയിൽ ഒരു സാധാരണ സിനിമാക്കഥയുണ്ടെങ്കിലും കിയറോസ്തമി ആ സിനിമ നമ്മെ നേരിട്ട് കാണിക്കുന്നില്ല. നമ്മിൽനിന്ന് ആ സിനിമയെ മറച്ചുപിടിക്കുകയും, ശബ്ദപഥം മാത്രം നമ്മെ കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, സിനിമയിലെ സംഭവങ്ങൾക്കും നമുക്കുമിടയിൽ സിനിമ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ ഒരു അരിപ്പ പോലെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

സ്ത്രീകൾ കാണുന്ന സിനിമ അവരെ സംബന്ധിച്ച് യഥാർത്ഥമാണെങ്കിൽ കിയറോസ്തമിയുടെ സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകരായ നമുക്ക് അതിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം, ആ സിനിമ കാണുന്ന സ്ത്രീകൾ എന്ന മധ്യസ്ഥരിലൂടെ കടന്നുവരുമ്പോൾ, അരിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ അനുഭവവേദ്യമാകുന്നതാണ്. അതായത് സ്ത്രീകൾ കാണുന്ന സിനിമയിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അവരിലുള്ള പ്രതിഫലനവും, ആ പ്രതിഫലനം നാം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതിഫലനവും. ഇപ്രകാരം ചെയ്തുകൊണ്ട് കിയറോസ്തമി നമ്മെ സിനിമയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നില്ല.

മിഥ്യ സൃഷ്ടിക്കാനും, സൗന്ദര്യമുള്ള കളവു പറയാനുമുള്ള കഴിവ് സിനിമയുടെ പ്രകൃതം തന്നെയാണ്. ഇവയുടെ വിവിധ രീതികളിലുള്ള ഉപയോഗത്തിലൂടെ നമ്മുടെ ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളും പ്രേക്ഷകരെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളെ ബോധപൂർവം ഉപയോഗിക്കുന്ന കിയറോസ്തമി പ്രേക്ഷകനെ ഇവയെക്കുറിച്ച് ബോധവാനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാം തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ ഒരു സിനിമ കാണുന്നതായാണല്ലോ കിയറോസ്തമി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, യഥാർത്ഥത്തിൽ കിയറോസ്തമി അവരെ സിനിമ കാണിക്കുന്നില്ല. അവർ സിനിമ കാണുകയാണെന്ന് കിയറോസ്തമി തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സ്ത്രീകൾ ഒരു സിനിമാ തിയേറ്ററിലിരുന്ന് സിനിമ കാണുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുകയായിരുന്നില്ല അദ്ദേഹം. മറിച്ച്, ഓരോ സ്ത്രീയെയും വെവ്വേറെ ഒരു മുറിയിലിരുത്തി സിനിമ കാണിക്കാതെ, സിനിമ കാണുന്നതായി ഭാവിക്കുകയും പ്രതികരിക്കുകയും ചെയ്യിച്ച്- ഇങ്ങനെ ചിത്രീകരിച്ചതാണ് നാം കാണുന്ന സിനിമ. ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചേർന്നുപോകുന്ന, അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന ഒരു ശബ്ദപഥമാണല്ലോ സാധാരണ നമ്മുടെ രീതി. കിയറോസ്തമി ഈ സമ്പ്രദായം തെറ്റിക്കുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ മുഖങ്ങളാണ് നാം കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ. പക്ഷേ, കേൾക്കുന്നതാകട്ടെ സ്ത്രീകൾ കാണുന്ന സിനിമയിലെ ശബ്ദവും.

നോട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള നോട്ടം, കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിലുള്ള നോട്ടം. ഇങ്ങനെ വിവിധതരം നോട്ടങ്ങൾ. അതിന് മറുപടി നോട്ടങ്ങൾ. ഈ നോട്ടങ്ങളെ വിജയകരമായി അട്ടിമറിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രേക്ഷകൻ സ്വയം അറിയാതെ തന്റെ റോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ റോളുമായി വച്ചുമാറുന്നത്. കിയറോസ്തമി ഈ രീതി പിന്തുടരുന്നില്ല.

നിരന്തരം ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും, ഒരിക്കലും നിശബ്ദമാകാത്ത ശബ്ദപഥവുമാണല്ലോ നമ്മുടെ മിക്ക സിനിമകളും പിന്തുടരുന്നത്. അതിലൂടെ സദാസമയവും പ്രേക്ഷകനെ മാനസികമായി ഒരു ആക്ഷനിൽ പെടുത്തുന്നു. ചില നേരങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചലനവേഗം കുറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആ നേരത്ത് ശബ്ദപഥം സജീവമായിരിക്കും. എന്നാൽ, ഇതിനു വിപരീതമായാണ് കിയറോസ്തമി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. 'ഷിറിൻ'-ൽ ശബ്ദപഥം സജീവമാണെങ്കിലും ദൃശ്യങ്ങൾ താരതമ്യേന നിശ്ചലമാണ്.

കിയറോസ്തമി തന്റെ സിനിമകളിൽ വിവിധ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതായി നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ഇതിലൂടെ സിനിമയുടെ വൈകാരികതയിൽ പ്രേക്ഷകർ വ്യക്തിത്വവും വിവേചന ബുദ്ധിയും നഷ്ടപ്പെട്ട് താദാത്മ്യപ്പെട്ടു പോകാതിരിക്കാനും അവരുടെ ആത്മബോധം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഉണർന്നിരിക്കുന്നവന്റെ/വളുടെ പ്രജ്ഞയിലൂടെ സിനിമ കാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ബ്രഹ്തിയൻ രീതിയാണിത്. കലയിലെ ബോധനത്തിന്റെ തലം.

ടെൻ

ബ്രഹ്തിന്റെ ഈ ചിന്തകൾക്ക് ഭാരതീയ ചിന്തകളുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്നു കാണാം. ബ്രഹ്ത് കലയിൽ വിഭാവനം ചെയ്തതുപോലെ ഭാരതീയ ചിന്താപദ്ധതിയും സാക്ഷിയായി തീരേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയ്ക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

നമ്മുടെ അനുഭവങ്ങളോട് നാം അതീവ വൈകാരികമായാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത്. അതായത് അനുഭവങ്ങളുമായി നാം അത്രമേൽ ഒട്ടിച്ചേരുന്നു. വിവേകത്തിന്, ബുദ്ധിക്ക് ഇവിടെ നാം സ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നതേയില്ല. അല്ലെങ്കിൽ അതിന് നമുക്ക് കഴിയുന്നില്ല എന്നു പറയാം. (സിനിമയുടെ വൈകാരികതയിൽ കുടുങ്ങിപ്പോകുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ അവസ്ഥയും ഇതുതന്നെയാണ്). അതുകൊണ്ടുതന്നെ കാര്യങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി നോക്കിക്കാണാൻ നമുക്ക് കഴിയാതെ വരുന്നു. അത് സാധ്യമാകണമെങ്കിൽ ഈ വൈകാരികതയുടെ ഒഴുക്കിൽനിന്ന് ഒരു നിമിഷനേരത്തേക്കെങ്കിലും മാറിനിന്ന് സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ബുദ്ധി ഉപയോഗിച്ച് കാര്യങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യാൻ കഴിയണം.

ഇനി മനസ്സിനെയും ചിന്തകളെയും ബന്ധപ്പെടുത്തി ഇക്കാര്യം പരിശോധിക്കാം. മനസ്സ് ചിന്തകളുടെ പ്രചണ്ഡ താണ്ഡവവേദിയാകുമ്പോൾ നാം ആ വേഗത്തിൽ അകപ്പെട്ടുപോകുന്നു. ഈ അവസ്ഥയിൽ നമുക്ക് വ്യക്തത നഷ്ടപ്പെടുന്നു. ഒരു നിമിഷനേരത്തേക്ക് മനസ്സിനെ ശാന്തമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞാൽ നമുക്ക് വ്യക്തത കൈവരുന്നതായി കാണാം. അതായത്, ചിന്തകളുടെ കുത്തൊഴുക്കിൽനിന്നു മാറി ഒരു സാക്ഷിയായി നിൽക്കാൻ കഴിഞ്ഞാൽ ചിന്തകളെ നമുക്ക് ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാനും അതിനനുസരിച്ച് പ്രതികരിക്കാനും കഴിയും.

ഒരു മാർക്സിയൻ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ ഇക്കാര്യങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ച ബ്രഹ്തിനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പാത പിന്തുടരുന്ന കിയറോസ്തമിക്കും ഭാരതീയജ്ഞാനം പ്രചോദനമായില്ലെന്ന് ആർക്കറിയാം! ■

ഈ സിനിമകൾ നമ്മുടെ പ്രേക്ഷകരെയും നിരൂപകരെയും ആകർഷിക്കുകയും അവയെ ലോകസിനിമയുടെ പുതിയ മുഖം എന്ന രീതിയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. നമ്മെ ഈ സിനിമകൾ ഇത്രമാത്രം ആകർഷിച്ചത് എന്തുകൊണ്ടാണ്? വളരെയൊന്നും കണ്ടു പരിചയിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഇറാനിയൻ ഭൂപ്രകൃതി, ജനജീവിതം, വേഷവിധാനങ്ങൾ, ആചാരരീതികൾ, സ്ത്രീകളുടെയും കുട്ടികളുടെയും അവസ്ഥ– ഒക്കെയും തീർത്തും പുതിയ അനുഭവമായി. ഇറാനിൽനിന്നുവന്ന വലിയൊരു ഭാഗം ചിത്രങ്ങളും ഇപ്രകാരം കൗതുകക്കാഴ്ചകൾ മാത്രമായിരുന്നു. അല്ലാതെ, സിനിമാചരിത്രത്തിലെ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് നൽകിയ സംഭാവനകൾ പോലെ ഭൂരിഭാഗവും സിനിമ എന്ന മാദ്ധ്യമത്തിന് നവദിശകളൊന്നും നൽകുന്നില്ല. ഒട്ടുമിക്ക സിനിമകളും നമ്മുടെ ഇടനില സിനിമകൾ പിന്തുടർന്ന രീതികൾ തന്നെയാണ് അവലംബിക്കുന്നതും. എന്നാൽ, ഇറാനിയൻ സിനിമയിൽ വ്യത്യസ്തവും, ക്രിയാത്മകവുമായി ചലച്ചിത്ര മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ നവീകരിക്കുന്ന ഒരു സംവിധായകനാണ് അബ്ബാസ് കിയറോസ്തമി.

സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമ

കിയറോസ്തമി താൻ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സിനിമ എന്ന മാദ്ധ്യമത്തെ തന്നെയാണ് തന്റെ സിനിമകൾക്ക് വീണ്ടും വീണ്ടും വിഷയമാക്കുന്നത്. അതിൽ പ്രധാനമായത് സിനിമയെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളാണ്. സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കേവല പ്രതിഫലനമല്ല എന്ന് പ്രശസ്ത ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രകാരനായ ഗൊദാർദിനെ പോലെ കിയറോസ്തമിയും വിശ്വസിക്കുന്നു. "സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമല്ല, പ്രതിഫലനത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. ഗൊദാർദിന്റെ പ്രശസ്തമായ ഉദ്ധരണി അതുകൊണ്ടുതന്നെ. കിയറോസ്തമിക്കും ചേരും.

കിയറോസ്തമി ഫിക്ഷനെയും ഡോക്യുമെന്ററിയെയും കൂട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്നു. അതിലൂടെ സിനിമയേത്, യാഥാർത്ഥ്യമേത് എന്ന് പ്രേക്ഷകനിൽ അമ്പരപ്പ് ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഒപ്പം സിനിമയും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുകൂടി അന്വേഷിക്കുന്നു.

ഇറാനിലെ സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയ അവസ്ഥകളെ സാർത്ഥകമായി പ്രകാശിപ്പിക്കാനുള്ള വിവിധങ്ങളായ രീതികളാണ് ഇതൊക്കെയും കിയറോസ്തമിക്ക്. നമ്മുടെ ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ കഥകളാക്കി മാറ്റുകയാണ്. പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വച്ച് ഈ കല്പനാ ലോകത്തിന്റെ ആലങ്കാരികതയിൽ പ്രേക്ഷകൻ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ കിയറോസ്തമിയെപ്പോലുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ ഈ അവസ്ഥയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകനെ മോചിപ്പിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണ ലോകത്തേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു.

സമാനസ്വഭാവമുള്ള രീതികൾ ഇതിനുമുൻപും പലരും സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കിയറോസ്തമി എപ്രകാരമാണ് മുന്നോട്ടു പോകുന്നത് എന്ന് നോക്കാം. ഇത് ഫിക്ഷന്റെയും ഡോക്യുമെന്ററിയുടെയും കുഴമറിച്ചിലായി ഉപരിതലത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുമെങ്കിലും ആന്തരികമായി ഗഹനമായ പലതലങ്ങളിൽ സിനിമ എത്തുന്നു. മാത്രമല്ല, പലരീതികളെയും പല അടരുകളായി സിനിമയിൽ നിബന്ധിക്കുന്നു. നിരവധി വളവും തിരിവുമുള്ള ഒരു പിരിയൻ ഗോവണിയെ സിനിമയുടെ ശൈലി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. 'ക്ളോസ് അപ്' എന്ന സിനിമ ഇതു വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഒരു യഥാർത്ഥ സംഭവമാണ് ഈ സിനിമയ്ക്ക് ആധാരം. ഹുസൈൻ എന്നൊരു സാധാരണക്കാരൻ, സിനിമാക്കമ്പക്കാരനാണെന്നു മാത്രമല്ല, പ്രശസ്ത ഇറാനിയൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ മൊഹ്സെൻ മക്മൽബഫിന്റെ കടുത്ത ആരാധകൻ കൂടിയാണ് അയാൾ. മക്മൽബഫിന്റെ രൂപവുമായി ചെറിയ തോതിൽ സാദൃശ്യമുള്ള ഇയാൾ, താൻ മക്മൽബഫാണെന്ന് ഒരു ബസ് യാത്രയ്ക്കിടയിൽ പരിചയപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീയെയും കുടുംബത്തെയും തന്റെ അടുത്ത സിനിമയിൽ അഭിനയിപ്പിക്കാമെന്ന ഹുസൈന്റെ (വ്യാജ മക്മൽബഫ്) വാഗ്ദാനത്തിൽ മക്മൽബഫിന്റെ ആരാധകരായ ഈ കുടുംബം വീണുപോകുകയാണ്. പക്ഷേ, ഇടയ്ക്ക് ഹുസൈനിൽ സംശയം തോന്നിയ ഈ കുടുംബം പൊലീസിൽ പരാതിപ്പെടുകയും തുടർന്ന് ഹുസൈനെ പൊലീസ് അറസ്റ്റു ചെയ്ത് കോടതിയിൽ ഹാജരാക്കുകയുമാണ്.

സിനിമയുടെ കുറേ ഭാഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥ സംഭവങ്ങളാണ്. ഉദാഹരണത്തിന്, ഹുസൈന്റെ അറസ്റ്റിനെക്കുറിച്ചുള്ള പത്രവാർത്തകൾ, യഥാർത്ഥ കോടതി രംഗങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം എന്നിവ. ഈ സംഭവത്തിലെ യഥാർത്ഥ മനുഷ്യർ അവരായിത്തന്നെ സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. എന്നാൽ, സിനിമയുടെ വലിയൊരു ഭാഗം സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളാണ്. ഇപ്രകാരം യഥാതഥമായതും പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതുമായ സംഭവങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രേക്ഷകനെ കുഴപ്പത്തിലാക്കുകയാണ്. അതിലൂടെ യഥാതഥമായതിനെയും പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതിനെയും തിരിച്ചറിയാൻ, ജീവിതമേത്, സിനിമയേത്, കല്പിത കഥാപാത്രങ്ങളേത്, യഥാർത്ഥ മനുഷ്യരേത് എന്നൊക്കെ അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കേവല പ്രതിഫലനമല്ല എന്ന് കിയറോസ്തമി ഒരിക്കൽക്കൂടി പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു.

ഇതോടൊപ്പം തന്നെ ദരിദ്രനും, വിവാഹമോചിതനുമായ ഹുസൈൻ എന്ന മനുഷ്യന്റെ മാനസികാപഗ്രഥനം എന്നൊരു അന്വേഷണം കൂടി സിനിമയിലുണ്ട്. സിനിമയിലൊരിടത്ത് താൻ ആരുടെ വ്യാജനായ് ചമഞ്ഞാണോ ഇത്രയുംകാലം ജീവിച്ചത്, ആ മനുഷ്യൻ, താൻ അങ്ങേയറ്റം ആരാധിക്കുന്ന മക്മൽബഫിനെ ഹുസൈൻ നേരിൽ കാണുന്ന രംഗമുണ്ട്. ഹുസൈനെ സംബന്ധിച്ച് സാഫല്യത്തിന്റെ നിമിഷമാണത്. എന്നാൽ, കിയറോസ്തമി പ്രേക്ഷകനെ വീണ്ടും സംശയത്തിലാക്കുന്നു. ഇത് ഭാവനയോ യാഥാർത്ഥ്യമോ എന്ന രീതിയിൽ.

സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യവും

കിയറോസ്തമിയുടെ കോക്കർ സിനിമാത്രയത്തിലെ അവസാന ചിത്രമായ 'ത്രൂ ദി ഒലീവ് ട്രീസ്' സിനിമയെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളെ മറ്റൊരു തരത്തിൽ മുന്നോട്ടു

നയിക്കുന്നു. ഭൂകമ്പം നാശം വിതച്ച ഒരു ഉൾനാടൻ പ്രദേശത്ത് ഒരു സിനിമ ചിത്രീകരിക്കാനെത്തുന്ന സംവിധായകനെയും സംഘത്തെയും നാം ആദ്യം കാണുന്നു. സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകന് സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തന്റെ ആഗമനോദ്ദേശ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു സംവിധായകൻ (യഥാർത്ഥ സംവിധായകനായ കിയറോസ്തമി) മറ്റൊരു സംവിധായകനെക്കുറിച്ച്, അതോടൊപ്പം സിനിമയിലെ സംവിധായകനായി അഭിനയിക്കുന്ന നടനെ സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് മുന്നേറുന്ന സിനിമയിലൂടെ ക്കുന്ന വേഷങ്ങളും മാറിമറിഞ്ഞു പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിലൂടെ സിനിമയും യാഥാർത്ഥ്യവും എന്ന തന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട വിഷയത്തെ കിയറോസ്തമി എന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ മറ്റൊരു തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുകയാണ്.

'ടെൻ' എന്ന സിനിമയിൽ കിയറോസ്തമി പുതിയൊരു അവതരണരീതികൂടി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഈ സിനിമയിലും ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലി പിന്തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിലും തന്റെ മുൻകാല സിനിമകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി അത്യാവശ്യമായ ഘടകങ്ങളെ മാത്രം സിനിമയിൽ നിലനിർത്തുന്ന ഒരു മിനിമലിസ്റ്റ് രീതി ക്യാമറ ചലിക്കുന്നില്ല. കാർ ഓടിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ആളുകൾ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ഒരു ക്യാമറ കാറോടിക്കുന്ന സ്ത്രീയെയും മറ്റൊരു ക്യാമറ പലപ്പോഴായി കാറിൽ കയറുകയും ഇറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന യാത്രക്കാരേയും നിരീക്ഷിക്കുകയാണ്. (സ്ത്രീയുടെ മകനും, പിന്നീട് പലപ്പോഴായി കയറുകയും ഇറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളുമാണ് മറ്റു യാത്രക്കാർ.) ഈ വ്യക്തികളിലൂടെ, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ഇറാന്റെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥ, പ്രത്യേകിച്ച് സ്ത്രീകളുടെയും കുട്ടികളുടെയും അവ

ഷിറിൻ

പ്രേക്ഷകന് സിനിമയുടെ പുതിയൊരു അനുഭവം കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നു കിയറോസ്തമി. അതോടൊപ്പം സിനിമയിൽ നായകനും നായികയുമായി അഭിനയിക്കുന്ന ഗ്രാമീണർക്ക് സിനിമ അവരുടെ വ്യക്തിജീവിതമായി മാറുന്നു. (സിനിമയിൽ തന്റെ നായികയായി അഭിനയിക്കുന്ന യഥാർത്ഥ സ്ത്രീയോട് നായകനായി അഭിനയിക്കുന്ന യഥാർത്ഥ മനുഷ്യൻ തന്റെ സ്നേഹം അറിയിക്കുകയും വിവാഹാഭ്യർത്ഥന നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു, കഥയിൽ). അങ്ങനെ യഥാർത്ഥ വ്യക്തികളും, സിനിമയിൽ അവർ പ്രേക്ഷകർക്കായി അഭിനയി യാണ് അദ്ദേഹം പിന്തുടരുന്നത്. മുൻകാല സിനിമകളിൽ കാണാമായിരുന്ന ചലനങ്ങൾ ഈ സിനിമയിൽ വളരെയധികം ലഘൂകരിക്കപ്പെടുകയും, കഥാപാത്രങ്ങളെ താരതമ്യേന നിശ്ചലരാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ടെഹ്റാൻ നഗരവീഥികളിലൂടെയുള്ള ഒരു കാർ യാത്രയാണ് സിനിമ. ഇത് പത്ത് ഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഒരു കാറിന്റെ ഡാഷ്ബോർഡിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന രണ്ട് മിനി ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറകൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് മുഴുവൻ സിനിമയും ഷൂട്ടുചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ മിക്കവാറും സമയം സ്ഥകൾ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. (കാറോടിക്കുന്ന സ്ത്രീ വിവാഹമോചിതയാണ്. പ്രശസ്ത ഇറാനിയൻ നടി മനിയ അക്ബാരിയാണ് ഈ സ്ത്രീ. കുട്ടിയാകട്ടെ അവരുടെ മകനും. അക്ബാരി യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ വിവാഹമോചിതയാണ്. കാറിൽ കയറുന്ന മറ്റൊരു സ്ത്രീ ശരീരം വിൽക്കുന്നവളാണ്. എന്നാൽ, 'ക്ളോസ് അപ്' എന്ന സിനിമയിൽ പുരുഷനാണ് വിവാഹബന്ധം വേർപെടുത്തിയ ആൾ എന്ന് ഓർക്കുക).

ദൈർഘ്യമേറിയ മീഡിയം-ക്ളോസപ്പ് ഷോട്ടുകളാണ് ചിത്രത്തില