సినిమాలు

మనవి - వాళ్ళవి

సత్యజిత్ రే

నవతరంగం ఫిల్మ్ స్టడీస్ సమర్పణ

సినిమాలు
మనవీ - వాళ్లవీ

సత్యజిత్ రే

తెలుగు అనువాదం
వి.బి. సౌమ్య

నవతరంగం ఫిల్మ్ స్టడీస్
హైదరాబాద్

సినిమాలు మనవీ - వాళ్లవీ

సత్యజిత్ రే

తెలుగు అనువాదం: వి.బి. సౌమ్య

Our Films - Their Films

Satyajit Ray

Telugu Translation by V.B. Sowmya

ఫిల్మ్ ఫౌండేషన్ ప్రచురణ - మే 2011

© ఆనంద్ వారాల

ప్రతులు : 1000

ముఖచిత్రం : అన్వర్

లే అవుట్ : సి. రాజశేఖర్

వెల : రు. 150

ప్రతులకు, వివరాలకు :

నవతరంగం

http://navatarangam.com

సిద్ధారెడ్డి వెంకట్	9849888773
అరిపిరాల సత్యప్రసాద్	9966907771
కత్తి మహేష్ కుమార్	9000998503

ముద్రణ :

చరిత ఇంప్రెషన్స్, ఆజమాబాద్, హైదరాబాద్.

సినిమాలు

మనవి

మన చిత్రాలతో సమస్యలు	23
బెనారస్ డైరీ నుండి	29
ఓ చిన్న రోడ్డుపై చాలాసేపు	35
ఒక బెంగాలీ దర్శకుడి సమస్యలు	43
సంగీత గది అన్వేషణలో	49
సినిమాలు తీయడం	53
మనకున్న సవాళ్ళు	62
నా దర్శకత్వంలో కొన్ని కోణాలు	68
పాటలు	77
మహారాజాతో సమావేశాలు	81
భారతీయ నవతరంగం	87
నాలుగు చిత్రాలూ, ఒక లఘు చిత్రమూ	107

వాళ్లవి

కలకత్తాలో రేన్వా	115
నేను చూసిన కొన్ని ఇటాలియన్ సినిమాలు	127
హాలీవుడ్ నాడూ – నేడూ	133
బ్రిటిష్ సినిమా గురించి	147
బయట మలయమారుతం, లోపల అగ్నిగుండం	156
మాస్కో కబుర్లు	167
గోల్డ్ రష్	174
చిన్న మనిషి రాసిన పెద్ద పుస్తకం	178
అకిరా కురొసవా	186
టోక్యో, క్యోటో, కురొసవా	193
నవతరంగం – పాత గురువూ	200
నిశబ్ద చిత్రాలు	205
జాన్ ఫోర్డ్‌కు నివాళి	213

‘నవతరంగం’ నిర్వాహకులు వెంకట్, మహేశ్, సత్యప్రసాద్ గార్లకు, ఆనంద్ వారాల గారికి, ఓపిగ్గా సూచనలందించిన పెద్దలు అరి సీతారామయ్య గారికి, శంకగిరి నారాయణ స్వామి గారికి, అలాగే, పరోక్షంగా సాయం చేసిన – అధ్యాపకులు చంద్రశేఖర్ గారికి, పూర్ణిమకు, స్వాతికి, సింధుగౌతమికి, శ్రీరాంకు మొదట్నుంచీ ప్రోత్సహిస్తూ, ఓపిగ్గా సూచనలందిస్తూ వచ్చిన – నిడదవోలు మాలతి గారికి ధన్యవాదాలు.

నా ఇప్పటి అభిరుచులకూ, ఆలోచనలకూ పునాదులు నిర్మించిన నాన్నకూ నేనేది చేయాలనుకుంటే అది చేయగలిగే స్వతంత్రాన్నీ, ఆత్మవిశ్వాసాన్నీ ఇచ్చిన అమ్మకూ పైకెన్ని తేడాలున్నా నా ఆలోచనలనూ, ఆసక్తులని చిన్నప్పట్నుంచీ పంచుకున్న తమ్ముడికీ... ఈ పుస్తకం అంకితం!

మీ సలహాలూ, సూచనలూ filmstudies@navatarangam.com కు పంపగలరు.

– వి.బి. సౌమ్య

మా మాట

సినిమా అంటే ఇష్టం వున్న ఎవరికైనా సత్యజిత్ రేని పరిచయం చెయ్యాలని ప్రయత్నించడం దుస్సాహసం అవుతుంది. ప్రపంచ సినిమా కాన్వాస్ పై మువ్వన్నెల రంగులద్దిన తొలి భారతీయ దర్శకుడిగా రే అందరికీ సుపరిచితుడు. అప్పటి సినిమాలకు భిన్నంగా, వాస్తవికతే ప్రధాన మాధ్యమంగా మన సినిమాకి ఒక పరిభాషని ఏర్పరిచి, ముందు తరాలలో ఎందరికో దిశానిర్దేశ్యం చేసిన మహానుభావుడాయన. అలాంటి దర్శకుడి దృష్టి నుంచి సినిమా చరిత్రను చూసే అవకాశంగా ఈ పుస్తకాన్ని అభివర్ణించవచ్చు. అందుకే ఈ పుస్తకం సినీ ప్రేమికులకు, ఔత్సాహికులకు ఒక మార్గదర్శి అనడంలో ఎలాంటి సందేహమూ లేదు.

శీర్షికలో చెప్పినట్లు, ఈ పుస్తకంలోని వ్యాసాలు, రెండు భాగాలుగా విభజించారు. మొదటి భాగంలో రే అప్పటి భారత దేశ సినిమా పరిస్థితిని, సినిమా తీయటంలో దర్శకుడిగా తన అనుభవాలని, కష్టాలని వెల్లడి చేస్తాడు. రెండో భాగంలో ప్రపంచ సినిమా పోకడలని, ఆయన సమకాలికులైన కురొసవ, చాప్లిన్ వంటి ప్రముఖుల గురించి తన అభిప్రాయాలనీ వివరిస్తాడు. మొదటి సగంలో ఎంతో అనుభవంతో విశ్లేషించే గురువులా కనిపిస్తే, రెండొవ సగంలో ఎంతో వినమ్రుడైన విద్యార్థిలా అగుపిస్తాడు. ఇదే ఆయన రచన శైలిలో వున్న ప్రత్యేకత. ఎంతటి గొప్పవాళ్ళైనా నిష్కర్షగా విమర్శిస్తూ, సినిమా చరిత్రలో మైలు రాళ్ళు అనదగిన వ్యక్తులను, సంఘటనలు వివరిస్తూ సాగుతుందీ పుస్తకం.

సత్యజిత్ రే స్వతహాగా దర్శకుడే కాక కథకుడు, సంగీతజ్ఞుడు, చిత్రకారుడు కావటం వల్ల ఆయన చెప్పే ప్రతి విషయం ఇట్టే చదివించేస్తుంది. చాప్లిన్ ని మొజార్ట్‌తో పొల్చడం, జాన్ ఫోర్డ్‌ని బీథోవెన్‌తో పోల్చడం చూస్తే సత్యజిత్ రేకి వివిధ సృజనాత్మక కళల గురించి వున్న అవగాహన బోధపడుతుంది. ఒక కొత్త దృక్కోణంలో చూసే

అవకాశమూ కలుగుతుంది. సినిమా తీయాలని అనుకునేవారికే కాకుండా, సినిమాని ఇష్టపడేవారికి కూడా ఉపయోగపడే అంశాలు ఎన్నో వున్నాయి. ఇదంతా ఆయన రచనా వైశిష్ట్యం గురించి.

ఎప్పుడో అరవై డెబ్భై ఏళ్ళ క్రితం రాసిన ఈ వ్యాసాలలో చిత్ర నిర్మాణ పరిస్థితులను, సినిమా పరిభాషను గురించి ఆయన చేసే వ్యాఖ్యలను గమనిస్తే, ఈ నాటికీ సినిమా వ్యవస్థ ఏ మాత్రం మారలేదని అర్థం అవుతుంది. మూకీ చిత్రాల నుంచి శబ్దచిత్రాలకు జరిగిన మార్పులలో శబ్దప్రాధాన్యత పెరిగి, దృశ్య ప్రాధాన్యత తగ్గిందని వాపోయినా, “స్టార్” నటులకోసం కథలలో మార్పులు చేస్తున్నారని బాధపడినా, యూనియన్ విధానం పై వ్యంగాస్త్రాలు వేసినా, స్టూడియో భారీ బడ్జెట్ సినిమాల పరాజయాల గురించి మాట్లాడినా, అన్నీ ఈ నాటికీ వాస్తవాలుగా కనిపించి ఆశ్చర్యపరుస్తాయి, ఆలోచింపజేస్తాయి.

సినిమాను ఒక కళగానే కాక ఒక సబ్జెక్ట్ గా చదవాలనుకునే వారికి తెలుగు పుస్తకాల కొరత స్పష్టంగా కనిపిస్తోంది. తెలుగులో సినిమా గురించి వివరణాత్మకంగా, విశ్లేషణాత్మకంగా వచ్చిన పుస్తకాలు చాలా అరుదు. సత్యజిత్ రే ఈ పుస్తకం మొదట్లోనే చెప్పినట్లు – “సాధారణంగా ఒక దర్శకుడు తన సినిమాల గురించి రాయడం చాలా అరుదు” అనేది సాంకేతిక నిపుణులందరి విషయంలోనూ నిజం కావడమే కారణం కావచ్చు. కానీ అలా చెప్పిన ఆయనే వివిధ పత్రికలలో వ్యాసాలను రాసి, వాటిని ఒక పుస్తకంగా తేవడం సినీ ప్రేమికుల అదృష్టమనే చెప్పాలి. అలాంటి అదృష్టాన్ని తెలుగు వారికి కూడా అందజేయాలన్న అభిమతమే మా ఈ తొలి ప్రయత్నానికి కారణం. మీ ఆదరణే ఇలాంటి మరెన్నో ప్రయత్నాలకు ప్రోత్సాహకం కాగలదని మా నమ్మకం.

సంపాదకులు

నవతరంగం ఫిల్మ్ స్టడీస్

సినిమాల గురించిన నా వ్యాసాలూ, ప్రసంగాలూ ఓ పుస్తకంగా వేయమని సలహా ఇచ్చిన ఆర్.ఎన్.దాస్ గారికి మొదటగా నా ధన్యవాదాలు. 1971లో ఆయన ఓరియంట్ లాంగ్‌మాన్ కలకత్తా ప్రాంతానికి మేనేజర్ గా ఉన్నప్పటి మాట అది.

ఇన్నాళ్ళూ ఓపిక పట్టినందుకు ప్రచురణకర్తలకి నా కృతజ్ఞతలు. ఈ ఆలస్యానికి కారణం పూర్తిగా నేనే. పాత రచనలను దాచుకోడంలో నేను చూపిన అశ్రద్ధ దీనికి కారణం. చాలా మటుకు ఈ వ్యాసాలన్నీ అప్పటి సినిమా పుస్తకాల పేజీల్లోనూ, ఫిల్మ్ క్లబ్ల బులెటిన్ల లోనూ, దినపత్రికల్లోనూ ఇతర పత్రికల్లోనూ వచ్చినవే. కొన్ని పాత వ్యాసాల్ని మళ్ళీ సంపాదించడంలో సాయపడ్డ నిమాయ్ ఘోష్, శ్రీ శునిత్ సేన్ గుప్తా గార్లకి ధన్యవాదాలు.

చివరగా, ఈ పుస్తకం ఆద్యంతమూ వెన్నంటి ఉన్న శ్రీ నిర్మల్య ఆచార్య గారికి ప్రత్యేక కృతజ్ఞతలు.

– సత్యజిత్ రాయ్

ఒక పరిచయం

సాధారణంగా ఒక దర్శకుడు సినిమాల గురించి రాయడం అరుదు. అతను ఎప్పుడూ సినిమా తీస్తూనో, తీయలేక దిగులు పడుతూనో, లేక తీసిన సినిమా తాలూకు కష్టాలు మర్చిపోయి విశ్రాంతి తీసుకుంటూనో కాలక్షేపం చేస్తూ ఉంటాడు. కాక్టో (Jean Cocteau) ఫిల్మ్ మేకర్స్ డైరీ రాయగలిగాడు కానీ, అతను వృత్తిపరంగా సినిమాలు తీయడం లోని కష్టనష్టాలు అంతగా అనుభవించని మనిషి. అలాగే ఐజెన్‌స్టీన్ (Eisenstein) సెల్యులాయిడ్ ఉపయోగించినంత విరివిగా పదాలనూ వాడాడు. అందుకు కారణం ఆయన దర్శకుడిగా ఎంత సమర్థుడో, అధ్యాపకుడిగా, సిద్ధాంతకర్తగా కూడా అంతే సామర్థ్యం కలవాడు. కొంతమంది దర్శకులు తమ కెరీర్ చరమాంకంలో ఉన్నప్పుడు తమ సినిమాల గురించి రాసుకున్నారు. కానీ, అధికభాగం దర్శకులు తమ సినిమాల గురించి రాయడానికి సిద్ధపడలేదనే చెప్పాలి.

ఈ ఉదాసీనత వల్ల దర్శకత్వం గురించి ఎన్నో అపోహలు ఏర్పడ్డాయి. అవి దర్శకుడి అహాన్ని సంతృప్తి పరచడమే కాక, అతనిలోని లోపాల్ని కూడా కప్పిపుచ్చగలిగాయి. అహం దర్శకుడికి కవచకుండలాల వంటిది. చేతిలో కావాల్సినంత డబ్బు, పిలిస్తే పలికే మేధావుల జట్టు ఉన్న అతను ఏ రంగంలోని ఏ కళాకారుడితో పోల్చుకున్నా కూడా మరింత శక్తిమంతుడిలా కనిపించాలి. షాట్ తీసే ముందు అతను అనే "యాక్షన్!" అన్న అరుపు లోనే ఓ సైన్యం నడిపే స్వభావం ఉంది. అతనికి కూడా తెలుసు, సినిమా తీస్తున్నంతసేపూ అతనే రాజ్యమేలాలని. అయితే, సినిమా తీయడం ముగియగానే "నేనే సర్వ శక్తిమంతుణ్ణి" అన్న భావన కాస్తా ఆవిరైపోయి ఒక విధమైన నిస్సహాయత ఆవరిస్తుంది. ఇక తాను అందరు కళాకారుల్లానే విమర్శకులకే కాక, పెట్టుబడి పెట్టిన నిర్మాత ఎవరి గుండె చప్పుడు తో మమేకమవలేకపోతే తన సినిమా గతి అధోగతౌతుందో – ఆ ఊరూ పేరూ తెలియని జనాలెందరికో కూడా జవాబు చెప్పుకోవాల్సి వస్తుంది. అందుకే విడుదల తరువాత దర్శకుడు మౌనం వహించడం లో ఆశ్చర్యం లేదు. అతను చేయగలిగేదల్లా తన తదుపరి చిత్రం మళ్ళీ అధికారాన్ని ఇవ్వడంతో పాటు తాను కోల్పోయిన ఆత్మవిశ్వాసాన్ని తెచ్చిస్తుందేమోనని ఆశించడం మాత్రమే.

ఈ మధ్యే దర్శకుల్లో ఏదో చెప్పాలన్న తపన కనిపిస్తోంది. అది రాయడం ద్వారా కాదు, తామంతట తాము మాట్లాడగా కూడా కాదు. విసుగూ విరామం లేని విమర్శకులు టేప్ రికార్డర్ల సాయంతో వారిని అజ్ఞాతాల నుండి బయటకు తెచ్చి, బుజ్జగించి మాట్లాడించి దాన్ని రికార్డు చేసి, ప్రతి పదాన్నీ అక్షరబద్ధం చేస్తున్నారు. దీని కోసం అందరు దర్శకులనూ కాకున్నా, కొన్ని ప్రత్యేకతలు ఉన్న దర్శకులనో లేదా జనంలో గొప్ప పలుకుబడి ఉన్న దర్శకులనో, విమర్శకులు ఎంచుకున్నారు . ఇది సినిమాలు తీయడం అన్న మిష్టరీని పూర్తిస్థాయిలో ఆవిష్కరించ లేకపోయినా, ఆయా దర్శకుల పనితీరులోని ఆసక్తికరమైన విషయాల గురించి కాస్త అవగాహన కలిగించింది. తద్వారా చలనచిత్ర ప్రక్రియ లోని రహస్యాలను కొంత తెలియచెప్పే ప్రయత్నం జరిగింది. అయితే, ఇటీవలి కాలంలో మరో ప్రయత్నం కూడా జరిగింది. చాలా మంది విమర్శకులు రచనను వదిలి దర్శకుల అవతారం ఎత్తారు. యాభైల్లో ఫ్రాన్సు దేశంలో కొందరు యువ విమర్శకులు ఒక గుంపుగా ఏర్పడి "కాజే దె సినిమా" (Cahiers du Cinema) అనే పత్రిక ఏర్పాటు

చేశారు. కొన్నాళ్ళకు వీరు తమ బల్లల్ని వదిలి, దర్శకులై, ఏకంగా ఓ సినీ ఉద్యమమే మొదలుపెట్టారు. ఇలాగే బ్రిటన్ లోనూ మరికొన్ని ఇతర దేశాల్లోనూ జరిగింది. ఆసక్తికరమైన విషయం ఏమిటంటే ఈ మార్పు జరిగాక ఏ కొద్దిమందో తప్ప మళ్ళీ విమర్శకులుగా తిరిగివచ్చిన వారులేరు.

నాకు ఎంచుకునే అవకాశం ఉండి ఉంటే ఈ పుస్తకంలోని చాలా వ్యాసాలు అసలు పుట్టేవే కావు. చాలా వరకు ఇవన్నీ ఏదో పత్రికకో సంస్థకో ఓ బలహీన క్షణంలో ఇచ్చిన వాగ్దానాల ఫలితాలే. అయితే, నేను ఇవి రాసినందుకు బాధపడుతున్నానని కాదు. బెంగాల్‌లో ఉండే కొన్ని ప్రత్యేకమైన పరిస్థితుల గురించి, ఇక్కడ నా అనుభవాల గురించీ రాస్తే, బహుశా మన దేశంలో ఈ దారిలో నడవాలనుకుంటూ, ఇందులోని ఒడిదుడుకులు తెలీని వారికి పనికిరావొచ్చు.

దర్శకులకి వచ్చే సమస్యల్లో కొన్ని సార్వజనీయనమైనవి. ఒకరి పరిష్కారం అందరికీ దారి చూపించవచ్చు. చాలా సందర్భాల్లో సినిమా తనతో పాటే కొన్ని సమస్యల్ని తీసుకొస్తుంది. కొన్ని తేలిగ్గా పరిష్కరించవచ్చు. కొన్నింటికి కాస్త శ్రమించాలి. వివిధ కారణాల చేత కొన్ని అపరిష్కృతంగా ఉండిపోతాయి. ఈ తప్పులు చివరిదాకా ఆ సినిమాను అంటిపెట్టుకునే ఉంటాయి. దర్శకుడు “వీటిని ఎవరూ గమనించకుంటే బాగుండు” అనుకుంటూ ఉంటాడన్నమాట.

ఇన్నాళ్ళ నా చలనచిత్ర జీవితంలో నేను నేర్చుకుని ఇతరులతో పంచుకోవడానికి ఏమాత్రం సంకోచించని పాఠం: “సృజనాత్మక కళలన్నింటిలోకీ సినిమా తీయడం అన్నది అత్యంత శారీరిక శ్రమ తో కూడుకున్నది” అని. సినిమా తీసే ప్రక్రియ మూడు దశలుగా జరుగుతుంది: స్క్రిప్టు రాయడం, సినిమాతీయడం, కూర్చడం. మూడు దశలూ సృజనాత్మకమైనవే. అయితే, మొదటి దశలో మరియు చివరి దశలో ప్రధానంగా మెదడుకి పని. రెండో దశలో మనిషి సమస్త శక్తులూ – శారీరిక, మానసిక మరియు బౌద్ధిక శక్తుల్ని ఉపయోగించాలి. అలా కాకుండా సినిమా తీసే సమయంలో ఎవరితో మాట్లాడకుండా, ఏకాంతంగా ఆలోచిస్తూ పెద్ద కళాకారుడిలా ఫోజు కొట్టే వాళ్ళకి అసలు సినిమా తీయడం రాదన్నమాట. అంతేకాదు, ఇలాంటి వాళ్ళు కెమెరాకి కొన్ని మైళ్ళ దూరంలో ఉండే అర్హత కూడా లేదు. అయితే, ఈ ఒత్తిళ్ళను తట్టుకోగల వారికి సినిమా తీయడం ఇచ్చే ఆనందాలు

అన్నీ ఇన్నీ కాదు. ఈ వ్యాసాల ద్వారా సినిమా తీయడంలోని ఆనందానుభవాలను మీతో పంచుకోగలిగాననే అనుకుంటున్నాను.

ఇక ఈ పుస్తకంలోని రెండో భాగం ప్రధానంగా విదేశీ చిత్రాల గురించి. నేను గత 22 సంవత్సరాలుగా సినిమాలు తీస్తున్నాను. అంతకు ముందు దాదాపు అన్నేళ్ళపాటు నేను ఇతరుల సినిమాలు చూస్తూ ఉండేవాడిని – ప్రధానంగా విదేశీ చిత్రాలూ, అందులోనూ అమెరికన్ చిత్రాలూనూ. నా చిన్నప్పుడు సినిమా కి వెళ్ళడం ఓ పండుగ వంటిది. అప్పుడే రిలీజైన ఏ చాప్లిన్ సినిమానో, కీటన్ (Buster Keaton) లేదా హరోల్డ్ లాయిడ్ (Harold Lloyd) సినిమానో? ఇలా ఏది వచ్చినా దాన్ని చూడటం కోసం ఆతృతగా ఎదురుచూసేవాడిని. వీటి తరువాత శబ్ద చిత్రాలు వచ్చిన తొలి రోజుల్లో లారెల్ అండ్ హార్డీ చిత్రాలు వచ్చాయి. తరువాత టార్జాన్ యుగం, ఆ తరువాత సాహస సినిమాల యుగం – ఇలా సాగింది వాటి ప్రస్థానం. నాకు పదిహేను సంవత్సరాల వయసున్నప్పుడు మొదటి సారిగా నాకు నచ్చిన సినిమాలు ఎంపిక చేసుకుని చూసే అవకాశం వచ్చింది. ఇక కొత్త దారులు తెరుచుకున్నాయి. పాశ్చాత్య చిత్రాలు, గ్యాంగ్‌స్టర్ చిత్రాలు, హారర్ చిత్రాలు, సంగీత ప్రధాన చిత్రాలూ, హాస్య చిత్రాలు, డ్రామా – ఇలా హాలీవుడ్ నుండి వచ్చిన రకరకాల చిత్రాలు నాకు దొరికాయి, నా సినిమా ఆకలిని తీర్చడానికి. ప్రతి చిత్రం పేరునూ కొన్ని విమర్శా వ్యాఖ్యలనూ, నా సొంత రేటింగ్ తో పాటు నేను నా పాకెట్ డైరీలో రాసుకునేవాడిని.

ఈ అలవాటు కాలేజీలో కూడా కొనసాగింది, కానీ ఒకటే తేడా. అప్పుడు నా ప్రధాన దృష్టి దర్శకులపై ఉండేది, నటులపై కాదు. అప్పటికే హాలీవుడ్ స్టూడియోలు తీసే సినిమాల ప్రధాన లక్షణాలు అర్థం చేసుకున్నాను. ఒక ఎంజీఎం సినిమా కీ, ఓ పారామౌంట్ సినిమాకీ లేదా ఓ వార్నర్స్ సినిమా కీ, ఓ ట్వంటియత్ సెంచరీ ఫాక్స్ సినిమాకీ మధ్య తేడాని గమనించగలిగే వాడిని. అలాగే ఆయా సినిమాల ఫినిషింగ్ బట్టి ఆయా స్టూడియోల ముద్రని అర్థం చేసుకోగలిగేవాణ్ణి. దాన్ని "మౌంటింగ్" అనేవారు. ఈ మౌంటింగ్‌లో ఏముంటుంది అన్నది తెలుసుకోవడం సరదాగా ఉండేది. ఈ సినిమాల ద్వారా ఒక్కో దర్శకుడి శైలిని అర్థం చేసుకునే ప్రయత్నం మొదలైంది. ఫోర్డ్‌కీ, వైలర్‌కీ తేడా ఏమిటి? కాప్రా,

వైలర్‌ల మధ్య తేడా ఎలా తెలుస్తుంది? కాప్రా, స్టీవెన్స్ ల శైలుల్లో తేడాలు ఏమిటి? ఇలా ఆలోచిస్తున్నప్పుడే నా ఆసక్తులు కొత్త మలుపు తిరిగాయి. కథ కన్నా, నటీనటులకన్నా, స్టూడియో నిర్మాతలకన్నా దర్శకుడే ఆ సినిమాకి ఓ ప్రత్యేకతను ఇవ్వగలడు అని నాకు అప్పుడే అర్థమైంది.

కాలేజీ చదువు ముగిసి డిగ్రీ చేతికొచ్చాక నేను లలితకళలను అభ్యసించడానికి శాంతినికేతన్ వెళ్ళాను. అప్పట్లో గ్రాఫిక్స్‌లో పనిచేయాలన్న కోరికుండేది. అయితే, ఇంకా ఒక నిర్దుష్టమైన దిశ అన్నది లేదు. నాకు చిత్రలేఖనం అంటే ఆసక్తే కానీ, ఆ రంగంలో ఏదన్నా సాధించడానికి కాస్త శిక్షణ అవసరం. శాంతినికేతన్ కు వెళ్తూ నా వద్ద ఉన్న సంప్రదాయ పాశ్చాత్య సంగీతం రికార్డులను పట్టుకెళ్ళాను. శాంతినికేతన్ వెళ్ళడంతో నా మొదటి ప్రేయసి కలకత్తా నగరానికి దూరమయ్యాను. కనుక కనీసం నా రెండో ప్రేయసైనా పక్కనుండకపోతే ఎలా? కానీ దురదృష్టవశాత్తూ మా క్యాంపస్ కి దగ్గర్లో ఉన్న ఏకైక సినిమాహాలు రెండుమైళ్ళ దూరంలో ఉండేది. అక్కడ సీట్ల బదులు 'చెక్క బెంచీలు', చూపించేవి పౌరాణికాలు. ఇదంతా నన్ను అయోమయానికి గురిచేస్తూ ఉన్నప్పుడు మా ఆర్ట్స్ శాఖ గ్రంథాలయంలో సినిమాపై మూడు పుస్తకాలు కనిపించాయి. మొదటిది రోథా రాసిన "Film till now". మిగితా రెండూ ఆర్న్ హీమ్ (Arnheim), స్పాటిస్వుడ్ (Spottiswoode) రాసిన సైద్ధాంతిక పుస్తకాలు.

1942 చలికాలం లో కలకత్తా నగరంపై జపాన్ వైమానిక దాడులు చేస్తున్న సమయంలో నేను శాంతినికేతన్ వదిలేసి వచ్చాను. ఇంటికి తిరిగొచ్చిన ఆర్నెల్లకి నాకు ఒక బ్రిటీష్ కంపెనీ వారి అడ్వర్టైజింగ్ ఏజెన్సీలో విజువలైజర్ ఉద్యోగం వచ్చింది. కలకత్తా యుద్ధకేంద్రం కావడం తో చౌరింగీ అంతా జీ.ఐ.లతో (General Infantry) నిండిపోయింది. పేవ్మెంట్లపై ఉండే పుస్తకాల కొట్లలో అతి సన్నని లైఫ్, టైం పత్రికలు కనబడేవి. సినిమా హాళ్ళలో కొత్త కొత్త హాలీవుడ్ సినిమాలు వచ్చేసేవి. ఆఫీసు గదిలో కూర్చుని టీ, బిస్కట్ ప్రకటనలకు బొమ్మలు గీస్తూ ఉన్నా కూడా నా మనసంతా నేను చూస్తున్న సినిమాల చుట్టూ తిరిగేది. నేను శాంతినికేతన్ అడవిలో, ఎండలో విరబూచిన పలాష్ మరియు సిమూల్ పూల బొమ్మలేస్తూ కూర్చుని ఉండగా, సిటిజెన్ కేన్ సినిమా రావడం, కలకత్తాలోని

అతి పెద్దదీ, కొత్తదీ అయిన సినిమా హాల్లో కేవలం మూడే రోజులు ఆడి వెళ్ళిపోవడం జరిగిపోయిందనే విషయం తలుచుకుంటే ఇప్పటికీ బాధగానే ఉంటుంది.

ఈ సమయంలో హాలీవుడ్ సినిమాలు చాలా విరివిగా వచ్చిపడ్డా కూడా నేను చూసిందీ తక్కువే, అవి నన్ను ఆకర్షించిందీ తక్కువే. ఏమిటో సగం సగం చదువులా అనిపించింది. “సైట్ అండ్ సౌండ్” పత్రిక ద్వారా గొప్ప గొప్ప ఫ్రెంచ్, జర్మన్, రష్యన్ సినిమాల పేర్లు నా వైపు చూస్తూ ఉండేవి కానీ, వాటిని చూసే మార్గం తెలిసేది కాదు. అదృష్టం కొద్దీ అప్పట్లోనే కొందరు గొప్ప దర్శకులు హాలీవుడ్‌కు వలస వచ్చారు. దానితో మొట్టమొదటి హాలీవుడ్–రెన్వా(Renoir), హాలీవుడ్–క్లెయిర్ (Rene Clair)లను చూడ్డం ఎంతో ఉత్సుకతకు గురిచేసింది. తరువాత ఉన్నట్లుండి రష్యన్ సినిమా తాకిడి ఎక్కువైంది. ఒకానొక ఆదివారం ఉదయం ఉత్తర కలకత్తాలోని ఓ సినిమా హాల్‌లో “ఇవాన్ ది టెరిబుల్” మొదటి భాగం చూసిన రోజుని నేను మర్చిపోలేను. ఆ సినిమా లోని గోథిక్ విషాదం, చెరాస్కోవ్ నటన, ప్రొకొఫీవ్ సంగీతం ఆ పగలూ రాత్రీ నన్ను వెంటాడ్డమే కాకుండా ఓ గగుర్పొడిచే కలలో కూడా కనిపిస్తే, ఊపిరాడనట్లై మధ్యలో ఉలిక్కిపడి లేచాను. తీరా చూస్తే సినిమా చూసి వస్తూ పక్కనే షాప్ లో కొన్న పాన్ నా గొంతులో చిక్కుకుని ఊపిరాడకుండా చేసింది, అది వేరే విషయం.

యుద్ధం ముగిసే సరికి నేను ఆంగ్లం లోని దాదాపు అన్ని సినిమా పత్రికలకూ చందాదారుణ్ణయ్యాను. దొరికిన ప్రతి సినిమా పుస్తకం దొరకబుచ్చుకున్నాను. అలాంటి ఓ విలువైన పుస్తకం రెనే క్లెయిర్ తీసిన బ్రిటీష్ సినిమా “ది ఘోస్ట్ గోస్ వెస్ట్” స్క్రీన్ ప్లే ఉన్న ఓ సెకండ్ హాండ్ పుస్తకం. సినిమా స్క్రిప్ట్ అంటూ చూడటం ఇదే తొలిసారి. అప్పుడే నాకు కాలక్షేపానికి ఇలా స్క్రిప్ట్ రాసుకోవాలన్న ఆలోచన కలిగింది. భారత దేశానికి స్వతంత్రం వచ్చిన సంవత్సరమే కలకత్తాలో తొలి ఫిల్మ్ క్లబ్ మొదలైంది, తద్వారా మేధావి వర్గం సినిమాని అర్థం చేసుకునే ప్రయత్నంలోకి స్వచ్ఛందంగా వెళ్ళింది. నా ఉద్యోగంలో నేను విజువలైజర్ గానే కాక, ఇలస్ట్రేటర్ గా, పుస్తకాలకి డిజైనర్ గా కూడా స్థిరపడ్డాను. ఇన్ని రోజుల్లో నా ఉద్యోగం మారాలన్న ఆలోచనే కలుగలేదు. గ్రాఫిక్స్ నాకు తిండి పెట్టేది. సినిమాలూ, సంగీతం నా మెదడుకి తిండి పెట్టేవి. శాంతినికేతన్‌లో ఉన్న

మూడేళ్ళలో మన భారతీయ సంప్రదాయం, సంగీత వారసత్వం గురించి జ్ఞానోదయమై సింఫనీలూ, కంసర్టోల రికార్డులతో పాటు మన శాస్త్రీయ సంగీతం రికార్డులు కూడా కొనడం మొదలుపెట్టాను.

మా ఫిల్మ్ క్లబ్ సభ్యుల సంఖ్య రెండేళ్ళైనా పాతిక దాటలేదు. మా ఉత్సాహమంతా నిరాశతో మొదలై వ్యంగ్యంగా మారడం మొదలైంది. ఇక్కడ సినిమాని చర్చించడానికి తగ్గ కార్యరంగం లేదని అనిపించసాగింది. పైగా మాపై రెండు వైపుల నుండి దాడులు మొదలయ్యాయి. ఒకటి సినిమా పరిశ్రమ నుండి "ఓ యువకుల గుంపు సభలూ సెమినార్లూ పెట్టి బెంగాలీ సినిమాల్ని తెగుడుతున్నారు" అని. ఇంకోటి మా క్లబ్ సభ్యులలో ఒకరి కుటుంబం నుండి. అదొక వింత అనుభవం. అతను మా సమావేశాల కోసం వాళ్ళింట్లో ఓ గదిని ఉపయోగించుకోడానికి అనుమతి ఇచ్చాడు. మాకో ఆఫీసు గది వంటిది లేదు కనుక ఈ చర్చలు ఒక్కొక్కసారి ఒక్కొక్కరి ఇంట్లో జరిగేవి. ఒకసారి ఈ సభ్యుడి ఇంట్లో చర్చ జరుగుతున్నప్పుడు ఆ ఇంటియజమాని ఇతణ్ణి పిలిచి సినిమా వాళ్ళొచ్చి నా ఇంటిని అపవిత్రం చేయడం నాకిష్టం లేదని చెప్పి మమ్మల్ని గెంటేశాడు.

మనకు తెలిసింది వీలైనంతమందికి చెప్పే పద్ధతి ఇది కాదు అనుకుని గట్టి నిర్ణయానికి వచ్చాను. అప్పుడే, బెంగాలీ సినిమా పరిశ్రమపై నేను రాసిన వ్యాసం ఒక ప్రముఖ ఆంగ్ల దినపత్రికలో వచ్చింది. నా వ్యాసం బెంగాలీ సినిమాని కుదిపేసి, దర్శకులు కాస్త ఆత్మపరిశీలన చేసుకునేలా చేస్తుందని అనుకున్నాను. అలాంటిదేదీ జరుగలేదు. ఎవడో విదేశీ సినిమా తప్ప స్వదేశి సినిమా గురించి ఎరుగని వాడూ, ప్రాంతీయ సినిమా అవసరాలు అర్థం కాని వాడూ అయిన కుర్రవెధవ రాసిందని కొట్టిపారేసారు. అయితే, సినీ పరిశ్రమ దాన్ని పట్టించుకోలేదు కానీ, పట్టించుకున్నవారు కూడా ఉన్నారు. ఇది ప్రచురింపబడ్డ కొన్నాళ్ళకి నాకు ఓ ప్రముఖ స్క్రీన్ రైటర్ నుండి ఫోన్ వచ్చింది. ఆయనప్పుడో గొప్ప ఆశయంతో ఓ సినిమా స్వీయ దర్శకత్వంలో తీయబోతున్నాడు. నన్ను ఈ సినిమా గురించి కలవాలని, నా వ్యాసాన్నీ, నా పుస్తకాల డిజైన్లనూ రెంటినీ ఇష్టపడతాననీ ఆయన చెప్పాడు. తరువాతి రోజు అతన్ని ఆఫీసులో కలిసాను. ఎలా నిర్ణయించుకున్నాడో అర్థం కాలేదు కానీ, ఆ సినిమాకి కళా దర్శకుడిగా నన్ను ఆహ్వానించాడు. నాకు

కాస్త నిరాశ కలిగినా, "ప్రాంతీయ సమస్యలు" ఏమిటో తెలుసుకోవాలన్న కుతూహలం నన్ను ఈ ఆహ్వానాన్ని ఒప్పుకునేలా చేసింది. పైగా ఇది నా ఉద్యోగం మానకుండా తీరికవేళల్లో చేసే పని. కనుక ఒప్పేసుకుని, మొదటి కథా చర్చలో పాల్గొని, ఇంటికొచ్చి బొమ్మలు వేసుకోవడం మొదలుపెట్టాను. ఓ వారం తర్వాత ఇంటీరియర్ డెకరేషన్‌లో బాగా పేరున్న ఓ చిత్రకారుడికి ఆ పని అప్పగించారని తెలిసింది.

నాకొచ్చిన రెండో అవకాశం సంగతి: ఒకప్పుడు తీరిగ్గా ఉన్నప్పుడు నేను ఓ ప్రముఖ బెంగాలి కథకు స్క్రీన్‌ప్లే రాసుకున్నాను. అది ఓ జమిందారీ ఎస్టేటుకు సంబంధించిన ఆంగ్లేయ మేనేజర్ మోసాలను ఓ విప్లవ భావాలున్న యువకుడు బయటపెట్టే కథ. అది చదివిన నా స్నేహితుడు సినిమా తీసే ప్రయత్నంలో ఉన్న ఒక వ్యాపారస్థుడికి ఈ కథ గురించి చెప్పాడు. ఇక వెంటనే నన్ను అతని సమక్షంలోకి పిలిపించి కథనం వినిపించమన్నారు. తరువాతేముందీ, నా జీవితంలో చూసిన అతి పెద్ద కాంఫరెన్స్ బల్లకు ఒక చివర నేను కూర్చుని ఉన్నాను. నా కుర్చీని ఎదుటివైపు మధ్యలో కూర్చుని ఉన్న వ్యాపారస్థుడివైపుకి తిప్పాను. నాకు ఎదురుగా పాప్స్ట్, మూర్నౌ (Pabst, Murnau) ల కాలంలో యూ.ఎఫ్.ఏ లో శిక్షణ పొందిన కెమెరామెన్ ఉన్నాడు. నా వెనుక ఎన్నో విజయవంతమైన సినిమాలు రూపొందించిన ఓ ప్రముఖ దర్శకుడు కూర్చుని ఉన్నాడు. నేను నా మొదటి దృశ్యమన్నా చదివి వినిపించానో లేదో, అతను నా భుజంపై ఓ చెయ్యేసి – "నీ కథకి ఎన్ని ముగింపులున్నాయి?" అన్నాడు. ఒక సినిమా హిట్ కావడానికి కనీస అవసరం అనుకుంటున్న ముగింపుల సంఖ్య కన్నా నేను తక్కువ చెబితే నన్ను మొక్కలోనే తుంచేయాలన్న పట్టుదలతో ఉన్నట్లు ఉన్నాడు. నేను లెక్కపెట్టలేదనీ, కథ సాగేకొద్దీ ఆయన్నే లెక్కపెట్టుకోమనీ అన్నాను. అదృష్టం కొద్దీ ఇంకేం అడ్డంకులు కలగలేదు చదవడానికి. నేను చెప్పడం అవగానే నిర్మాత తనకి కథ బాగా నచ్చిందనీ, అయితే, ఓ మార్పు కావాలనీ అన్నాడు. అది – చివరి దృశ్యంలో ఆ యువకుడు ఆ ఆంగ్లేయుడికి హితబోధ చేస్తూ "క్విట్ ఇండియా" అనాలని. ఆ సినిమా వెలుగుచూడలేదు.

1949 లో "ది రివర్" సినిమా తీస్తూ రెన్వా కలకత్తాకి వచ్చాడు. ఆయనతో

జరిపిన చర్చల ఆధారంగా ఓ వ్యాసం రాశాన్నేను. సీక్వెన్స్ అనే ఆంగ్ల పత్రిక దాన్ని ప్రచురించినప్పుడు నాకు సినిమా జర్నలిజాన్ని ఓ ప్రవృత్తిగా స్వీకరించాలన్న ఆలోచన కలిగింది. నా మనసులో ఇంకో రెండు వ్యాసాలున్నాయి - 'నేపథ్య సంగీతం నిజతత్వం, చలనచిత్రాల్లో దాని వాడుక, అవసరం' గురించి ఒకటి, నేను ఇటీవలే చూసిన ఓ అర్సన్ వెల్స్ (Orson Wells) సినిమా గురించి మరొకటి. అతను "ది లేడీ ఫ్రం షాంఘై" చిత్రం ద్వారా ప్రపంచ సినిమా చరిత్ర లో మొదటి అటోనల్ (atonal) చిత్రం తీసాడని చెప్పడం ద్వారా నేను సినీవిమర్శకు నా వంతు కృషి చేద్దాం అనుకున్నాను. ఈ రెంటిలో ఏదీ నేను రాయలేదు. తరువాతి సంవత్సరం ఏప్రిల్ లో నేనూ, నా భార్యా ఇంగ్లండ్ వెళ్ళాము. లండన్ లోని మా కంపెనీ ప్రధాన కార్యాలయంలో నేను ఆరు నెలలు పనిచేయాలి. మా యాజమాన్యం నిస్సందేహంగా నేను టీలూ, బిస్కట్‌లూ అమ్ముకోడానికి అంకితమైన అడ్వర్టైజింగ్ మనిషిగా తిరిగొస్తానని ఆశించింది. కానీ, ఆ పర్యటన నా అడ్వర్టైజింగ్ జీవితానికి చరమగీతం పాడింది.

లండన్ చేరిన మొదటి మూడురోజుల్లోనే నేను "బైసికిల్ థీవ్స్" సినిమా చూశాను. అప్పుడే అనుకున్నాను అప్పటికి కొద్దిరోజులుగా మనసులో ఉన్న పథేర్ పాంచాలి ని నేను సినిమాగా తీస్తే, ఇలాగే సహజ వాతావరణంలో, అనామక నటవర్గంతో తీయాలని. లండన్ లో ఉన్నన్ని రోజులూ "బైసికిల్ థీవ్స్" మరియు నవ్య వాస్తవికత (నియో రియలిస్ట్) సినిమా పాఠాలు నా మనసులో మెదులుతూనే ఉన్నాయి. వెనక్కి వస్తున్నప్పుడు పథేర్ పాంచాలీ ని నేను తీసే విధానం గురించి మొదటి చిత్తు ప్రతి రాసుకున్నాను. అది మరో రెండేళ్ళ దాకా ఎటూ కదల్లేదు. ఆ తరువాత కదిలినా ఇంకో రెండేళ్ళకు కానీ పూర్తికాలేదు, అయితే, దీనికి కారణం నాలో అంత ఉత్సాహం లేకపోవడం మాత్రం కాదు.

తరువాతి ఇరవై సంవత్సరాలు నేనేం రాసినా, ఏ భాషలో రాసినా, అది సినిమాల గురించే - నావో,ఇతర దేశాలవో. నా సినిమా గురించి రాస్తున్నప్పుడే అర్థమైంది దర్శకులు తమ సినిమాల గురించి అంత తక్కువగా ఎందుకు రాస్తారో. ఈ సినిమా నిర్మాణ వ్యవహారమంతా దర్శకుడు-యంత్రాలు-నటీ నట సాంకేతిక వర్గం అనే త్రికోణంలో ఎంతగా అల్లుకుపోయి ఉంటుందంటే, ఒక రోజు పనిని

పూర్తి వివరాలతో వర్ణించాలన్నా కూడా ఎంతో కష్టం. దర్శకుడి మదిలో కలిగే భావాలు చాలామటుకు రాతల్లోకి చేరవు. ఎందుకంటే అవన్నీ మాటల్లో పెట్టడం అసంభవం కనుక.

పథేర్ పాంచాలీ షూటింగ్ తొలిరోజు గురించి రాసిన వ్యాసం మళ్ళీ చదువుతూ ఉంటే అర్థమైంది నాకు – అసలు నేను ఎదుర్కొన్న సమస్యల గురించీ, నేర్చుకున్న పాఠాల గురించి అక్కడ చెప్పింది చాలా తక్కువ అని. కొన్ని పాఠాలు వింత పద్ధతుల్లో వస్తాయి. ఒక ఉదాహరణ చెబుతాను. నేను తొలిరోజు తీయాల్సిన దృశ్యాల్లో ఒకటి – దుర్గా తన తమ్ముడు అప్పుని – అతనికి తెలీకుండా – వెనుక వైపు నుండి గడ్డి మధ్యలో నుండి చూడటం. దీనికి నేను ఎంచుకున్న పద్ధతి కొంత మీడియం క్లోజప్ పెట్టి, సాధారణ లెన్స్ వాడి అమెని నడుము పైభాగం వరకూ చూపాలని. మాతో అప్పుడు వృత్తి రీత్యా కెమెరామెన్ అయిన ఓ స్నేహితుడు కూడా ఉన్నాడు.

నేను అక్కడ నిలబడి దుర్గకు దృశ్యం గురించి చెబుతూ ఉంటే నా స్నేహితుడు లెన్స్‌తో ఆటలాడటం అస్పష్టంగా కనిపించింది. అతను సాధారణ లెన్స్ తీసేసి ఫోకల్ లెంత్ ఎక్కువగా ఉన్న మరో లెన్స్ పెట్టి అందులోంచి చూడమన్నాడు. ఇదివరలో నేను స్టిల్ ఫొటోగ్రఫీ పని చాలానే చేసాను కానీ, కార్టియర్ బ్రెసన్ (Cartier-Bersson) లెన్స్ కి విశ్వాసపాత్రుడినై నేనెప్పుడూ ఇలా పొడుగు లెన్స్ తో పనిచేయలేదు. ఇప్పుడు ఇలా చూస్తూ ఉంటే దుర్గ మంచి క్లోజప్‌లో కనిపించింది. నేపథ్యంలో సూర్యుడు, చుట్టుపక్కల గాలికి ఎగురుతున్న గడ్డి మొక్కలు. అద్భుతంగా ఉండింది. నా స్నేహితుణ్ణి సమయానుకూలంగా ఇచ్చిన సలహాకు అభినందించి ఆ షాట్‌తీసాను. కొన్నాళ్ళ తరువాత కట్టింగ్ రూం లో ఆ దృశ్యానికి అంత క్లోజప్ అవసరం లేదన్న భయంకర వాస్తవం తెలిసింది. అంత అందంగా ఉన్నందుకో ఏమో, ఇది మిగితా షాట్ల మధ్య ఇమడలేక అదోలా ఉండి, దృశ్యాన్ని పాడుచేసింది.

ఈ ఒక్క దెబ్బ నాకు రెండు పాఠాలు నేర్పింది:

ఒక షాట్ ఎంత బాగున్నా కూడా ఆ దృశ్య వాతావరణంలో ఇమిడితేనే అందం. సరిగ్గా ఇమడడానికీ, కంటికి కనబడే అందానికీ సంబంధం లేదు.

పూర్తి సినిమాని గురించి మనకున్నంత అవగాహన లేని వ్యక్తుల సలహాలు వినకూడదు.

నిజానికి ఆ మొదటిరోజు నేను నేర్చుకున్న పాఠాలు ఇవి మాత్రమే కాదు. నా అడ్వర్టైజింగ్ ఉద్యోగం మానేసి ఈ సినిమాల్లోకి అడుగుపెట్టిన ఈ ఇరవై సంవత్సరాలలోని ప్రతిరోజూ ఏదో ఓ చిన్న కిరణం నాకు అప్పటిదాకా సినిమా గురించి తెలీని విషయాన్నేదో నేర్పిస్తూనే ఉంది. ఇన్నిరోజులుగా నేను చేయాలని ఆశిస్తూ వస్తున్నది భావ ప్రకటనలో పొదుపు పాటించడం. నాపై తూర్పు దేశాల కాలీగ్రఫీ ప్రభావం బాగానే ఉంది. అది కుంచెను తక్కువగా ఉపయోగిస్తూనే అత్యంత లోతైన వాస్తవికతను పూర్తి క్రమశిక్షణతో ప్రతిబింబించగలదు. సినిమాల్లో దర్శకుడు అవతలి వారు ఏం చూస్తున్నారు, ఏం వింటున్నారు అన్న రెండు విషయాల గురించీ ఆలోచించాల్సి ఉంటుంది. అంటే నటీనటుల మాటలూ చేతలూ అన్నమాట. అయితే ఇవి ఆయా పాత్రల సామాజిక వర్గం పైనా మరియు, కథలో ఆ పాత్ర వ్యక్తిగత స్వభావం పైనా ఆధారపడి ఉంటాయి. ఓ పాత్రని మాటలు–చేతలు ద్వారా సరిగ్గా చిత్రీకరించడంలో దర్శకుడు, రచయిత, నటుడు – ముగ్గురి సమిష్టి కృషి ఉంటుంది. అయితే, తెరపై ఏం కనిపించాలి అన్న విషయంలో నిర్ణయం దర్శకుడిదే కనుక అతనికి బాధ్యత ఎక్కువగా ఉంటుంది.

ఏ దృశ్యం కంటికి ఇంపుగా ఉంటుందో, ఏ శబ్దం వీనుల విందుగా ఉంటుందో నిర్ణయించాల్సింది దర్శకుడే. దీనిలో అతను ఎంతవరకూ సఫలీకృతుడయ్యాడు అన్న విషయం అర్థం చేసుకోడంలోనే అతని ప్రతిభా, నిశిత దృష్టీ బయటపడతాయి. "పథేర్ పాంచాలీ" సినిమాని ఇప్పుడు చూస్తే, అందులో ఒక పాత్ర సాంఘిక వ్యక్తిత్వానికి భంగం కలిగించేటువంటి చిన్న చిన్న లోపాలు కనిపించి చిరాకేస్తుంది. నాకు పల్లెసీమ గురించి అవగాహన లేకపోవడం దీనికి కారణమని నాకు తెలుసు. అయినా, పథేర్ పాంచాలి లాంటి చిత్రం విశ్వమానవ భావాలను ప్రతిబింబించ గలిగినప్పుడు ప్రాంతీయతా పరిధులు దాటి, ఇలాంటి అవరోధాల్ని అధిగమించగలదు. అలాగే, సాంఘిక వ్యక్తిత్వాన్ని పూర్తిగా వదిలేసే అవకాశం లేకపోలేదు. నిజానికి మన హిందీ సినిమాలు చేసేదదే. అందుకే వాటికి దేశం మొత్తం మీద ఇంతటి ఆదరణ లభిస్తోంది. వారు ఓ కృత్రిమ సమాజాన్ని

చూపిస్తారు. వీటిలోని విషయాల గురించి ఆ చిత్ర ప్రపంచంలో మాత్రమే నమ్మకంగా మాట్లాడగలము.

నేను సినిమాల గురించి రాయడం ఇంకా ఆపకపోవడానికి కారణం నా మనసులో మా ఫిల్మ్ క్లబ్ పుట్టుకకు కారణమైన సినిమాల సంస్కృతి పదుగురికీ చేరేలా చేయాలన్న తాపత్రయం ఇంకా నిలిచిఉండడమే కావొచ్చు. వేరే కారణాలు కూడా ఉన్నాయి. చాలీ చాలని సాంకేతిక పరిజ్ఞానం, ఆర్థిక వనరులు, రచన,దర్శకత్వం, నటనల్లో సరైన సరుకున్న మనుష్యులు లేకపోవడం – ఇవన్నీ మన సినిమాలు ఇలా నాసిరకంగా ఉండడానికి దోహదపడ్డా కూడా, ఇంతే చెడు మనకు విమర్శకుల వల్ల కూడా జరిగింది అనడంలో నాకు సందేహం లేదు. విమర్శకులంటే సినిమాల భాషలో ప్రింట్ మీడియాలో పలుకుబడి కలిగి, కళ అన్న పదం గురించి ఇష్టమొచ్చిన సొంత అన్వయాలు ఇచ్చుకునేవారు అని. నేను నా సినిమాని ఎన్నుకున్న నవల కథా కథనాల నుండి పక్కకు తిప్పానన్న విమర్శలకి జవాబులుగా రెండు సార్లు బలవంతంగా నన్ను నేను సమర్థించుకుంటూ వ్యాసాలు రాయవలసి వచ్చింది. పుస్తకాన్ని మక్కికి మక్కీగా నేను సినిమాలో చూపాలని ఈ విమర్శకులంతా అనుకున్నారు. కానీ, చెప్పే మాధ్యమం మారినప్పుడు చెప్పాల్సిన విషయం మారకున్నా కూడా పూర్తిగా అలాగే ఉండటం అసాధ్యం.

ఈ రెండు దాడుల్లో ఒకటి “చారులత” పై ఓ బెంగాలీ పత్రికలో వచ్చిన వ్యాసం. నేను గబగబా సినిమా పరిభాషలో నేను చేసిన ప్రతి మార్పునూ సమర్థించుకుంటూ ఓ పెద్ద వ్యాసం రాసాను. అనుకున్నట్లే ఆ విత్తనం వెళ్ళి బీడు భూమిలో పడ్డది.ఎందుకంటే ఈరోజుకి కూడా అలా మక్కికి మక్కి సినిమాగా తీసి, అసలు విషయాన్ని సరిగ్గా చూపలేని దర్శకుడు విమర్శలను తప్పించుకుంటాడు. ఇది కేవలం మిడి మిడి జ్ఞానంతో కూడిన సినిమా చదువుల వల్లా, కళాత్మక దృష్టి లేకపోవడం వల్లా వచ్చిన సమస్య. పాశ్చాత్యుల అతి గొప్ప పరిశోధనల్లో ఒకటైన, కళ పరంగా ఎంతో శక్తివంతమైన సినిమా అనే అద్భుత ప్రక్రియను తీసుకొచ్చి దాని రెక్కలు కత్తిరించి నేలమీదే నడపింపచేయడం ఈ ఒక్క దేశంలోనే సాధ్యం.

పాశ్చాత్య దేశాలలో సినిమా నిర్దుష్టమయిన విప్లవాలకు గురైంది. అలా అయిన ప్రతిసారీ కొన్ని నూతన సిద్ధాంతాలు అభివృద్ధి చెందాయి, కొన్ని

సంప్రదాయాలూ ఏర్పడ్డాయి. అప్పుడప్పుడూ నలభైల్లోని నియో రియలిజం వంటి కొత్త విధానాలూ, లేదంటే యాభైల్లోనే జాపనీస్ సినిమాల వంటి కొత్త సినిమా టెక్నిక్ ల కారణంగా కొంత విమర్శనాత్మక పరిశీలన చేసుకునేలా చేస్తుంటాయి కానీ, మూలాల్లో ఉన్న సత్యాలు మారలేదు. నవతరంగం (New wave Cinema) కూడా సినిమా స్వరూపాన్ని మార్చలేకపోయింది. అది కేవలం సినిమా పరిభాషను కాస్త పెంచి, కొన్ని పద్ధతుల్ని సినీ వ్యాకరణం నుండి తొలగించింది. యూరోప్ లోనూ, ఇతర దేశాల్లోనూ తీసే చాలా సినిమాల్లో పాత సిద్ధాంతాలింకా కనిపిస్తూనే ఉన్నాయి. పూర్తి వ్యక్తిగత వ్యవహారమైన సందర్భంలో తప్ప ఓ విమర్శకుడికి విషయవాసి (subjectivity) లో తలదాచుకునే అగత్యం కలుగలేదు.

అయితే, కథావస్తువు పరంగా పెద్ద విప్లవమే జరిగిందని నేనంటాను. అరవైల్లో వచ్చిన దీన్ని "పర్మిసివ్‌నెస్" అంటారు. మొదట్లో ఇది శృంగారం చిత్రీకరణలో విచ్చలవిడితనంతో మొదలైనా కూడా, తరువాత్తరువాత కెమెరా చూపగల ప్రతి శారీరిక కదలికనూ ఎంత ఎక్కువగా చూపగలమో అంతవరకూ చూపేదాకా వెళ్ళింది. ఇదే సినిమాలో సిగ్గరితనానికి చరమగీతం పాడిందంటారు. రెన్వా, కార్నే, క్లెయిర్, స్ట్రోహీం, డ్రెయర్, డె సికా, పాప్స్ట్, మిజోగుచీ (ఇలా మీ జాబితా చేసుకోండి) వీరంతా మానవసంబంధాలను వారి సినిమాల్లో తప్పుగా చిత్రీకరించారన్న విమర్శను తీసుకుంటే అది ప్రతి కళలోనూ, ప్రతి కళాకారుడికీ ఉన్న "పవర్ ఆఫ్ సజెషన్"ని కించపరిచినట్లే ఔతుంది. సినిమాల్లో ఈ "పర్మిసివ్‌నెస్" అన్నదానికి పాశ్చాత్య సమాజంలో మారుతున్న విలువలకు ప్రతిబింబంగా ఓ చారిత్రిక విలువ ఉంది. అయితే, దీన్ని ఏదో ఓ గొప్ప కళాత్మక సత్యం అని సమాధానపరుచుకోడం – తెరపై నగ్నంగా ఇద్దరు వ్యక్తుల చేత కృత్రిమంగా నటింపజేయడం లాగే ఎంతో హాస్యాస్పదం. పాశ్చాత్య సినిమాల్లో సిగ్గరితనంగా ఉండడం అన్నది ఎంత నామోషీగా భావిస్తారంటే మితిమీరిన శృంగారానికి, అవసరమైన శృంగారానికీ మధ్య ఉన్న తేడాని కూడా చాలా మంది విమర్శకులు గుర్తించరు.

ఇక ముగించే ముందు నేను మరో విషయం గురించి చెప్పాలి. ఇది సినిమా పుస్తకాలు, పత్రికలకి సంబంధించినది. నాకు సినిమా గురించిన ఆసక్తి

కలుగుతున్న తొలిరోజుల్లో నా జేబుకి పెద్ద చిల్లేమీ పడకుండానే నేను నా పుస్తకాల అలమారాలోని ఓ అరనిండా సినిమాలకి సంబంధించిన ఆంగ్ల పుస్తకాలను అన్నింటినీ కొని పెట్టుకోగలిగాను. ఇప్పుడైతే, ఆంగ్లంలోని సినిమా పుస్తకాల గురించి నా వద్ద ఓ పూర్తి కేటలాగుంది. అది మూడొందల పేజీల దాకా ఉంటుంది. ఇక పత్రికల సంఖ్య అయితే లెక్కలేదు. కలకత్తాలోని ప్రతి పెద్ద పుస్తకాల కొట్టులోనూ సినిమా పుస్తకాలు ఉంటాయి. వాటికి దుమ్ము కొట్టుకుపోయే సమయం వచ్చేలోగానే ఎవరో కొనేస్తూ ఉంటారు. నగరంలోని సినిమా క్లబ్ ల సంఖ్య డజన్ దాటింది, ఇంకా పెరుగుతూనే ఉంది. దాదాపు ప్రతి క్లబ్బుకూ వారి బులెటిన్లు ఉంటాయి, వారి విమర్శకులూ ఉంటారు. ఒకప్పుడేవో సినిమా పదాలుగా ఉన్నవన్నీ ఇప్పుడు రోజూవారి మాటల్లో భాగాలైపోయాయి. ఇప్పుడు "ఫ్రీజ్" అంటే ఏమిటని ఓ సాధారణ వ్యక్తిని అడిగితే అతను జవాబివ్వడమే కాక ఉదాహరణలతో కాస్త వివరించగలడేమో కూడా. "పర్మిసివ్" కాలానికి ముందా వెనుకా అన్న సంబంధం లేకుండా విదేశీ సినిమా ఉత్సవాలలో టికెట్లు విరివిగా అమ్ముడు పోతున్నాయి. సినిమా వారిలోని గొప్పవారి పేర్లు ఇప్పుడు కేవలం "సైట్ అండ్ సౌండ్" పత్రికలోనో చరిత్ర పుస్తకాల్లోనో కనబడే పేర్లు కావు. వారంతా ఇప్పుడు ప్రాంతీయ ప్రపంచంలో ఓ భాగం.

ఇదంతా భవిష్యత్తులో ఏదో మంచి జరుగుతుంది అన్నదానికి సూచనా? మన సినిమాల స్వభావ స్వరూపాలని మార్చేసే మార్పేదన్నా సంభవిస్తుందా? నాకూ అలా ఏదో జరుగబోతుందని నమ్మాలని ఉంది. కానీ, చేదు నిజం ఏమిటీ అంటే, రచయితలెప్పుడూ సినిమాని కాపాడలేదు. ఒకప్పటికంటే ఇప్పుడు రచయితలు ఎక్కువే ఉండొచ్చు కానీ, ఇప్పుడు వారిని విదిల్చి పారేసే భుజాల సంఖ్య కూడా ఎక్కువే. మాటలొక్కటే సరిపోవు. వాటికి తగ్గ కార్యసాధన కావాలి. లేకుంటే విప్లవం రాదు. అలాంటి కార్యాన్ని సాధించగలిగేది తన మాటతో తన యుద్ధ రంగాన్ని నియంత్రించగల దర్శకుడు మాత్రమే. అతని లాంటి మరికొందరి విజయం ఈ కళ కోల్పోయిన గౌరవాన్ని కాస్తయినా వెనక్కి తేగలిగితే అప్పుడే మనం విప్లవం గురించి మాట్లాడగలము.

మన చిత్రాలతో సమస్యలు

యాంత్రికమైన ఆటబొమ్మ స్థాయినుండి ఈ శతాబ్దానికెల్లా అత్యంత వైవిధ్య భరితమైన, శక్తివంతమైన కళా సృష్టిగా సినిమా ఎదగడం మన కాలంలో సంభవించిన ఒక గొప్ప మార్పు. తొలిరోజుల్లో సినిమా అనేది ఛాయాగ్రహణానికి కొనసాగింపుగానో, నాటకానికో సంగీత కచేరీకో బదులుగానో, లేదా ఇంద్రజాలికుడి సామగ్రిలో భాగంగానో రకరకాలుగా మారుతూ వచ్చింది. 1920లనాటికల్లా అన్నీ తెలిసిన వారూ, అనుమానంగా చూసేవారూ- ఉభయులూ తమ సణుగుడు మాని సినిమా పై దృష్టి సారించారు. ఇతర సృజనాత్మక రంగాలకు ఉన్నంత గౌరవం ఈరోజు సినిమాకి కూడా ఉంది.

సినిమా ఒక క్లిష్టమైన సృజనాత్మక ప్రక్రియ. కవిత్వం, సంగీతం, చిత్రలేఖనం, నాటకం, నిర్మాణం, ఇతర చిన్నా చితకా కళలెన్నింటినో సినిమా వివిధ పాళ్ళలో తనలో ఇముడ్చుకుంది. అంతేకాదు, విజ్ఞాన శాస్త్రపు తర్కానికీ, నిరాకారమైన

మనిషి ఊహాశక్తి స్వరూపానికి మధ్య సంబంధం రూపొందించగలిగింది. సినిమా తీయడమంటే ఏమిటి? అది ఎవరికి ఉపయోగపడుతుంది? నిర్మాతకి లాభాలు తేవడానికో, రాజకీయ ప్రచారానికో, ఎవరో ఓ మేధావి కళా తృష్ణని తీర్చడానికో– ఇలా ఎవరికి ఉపయోగపడినా, సినిమా అంటే ఒక విషయాన్ని కళాత్మక పరిభాషలో తెలియజేయగల ఒక మార్గం. సినిమా పరిశ్రమ పుట్టిన అతి తక్కువ కాలంలోనే సినిమాకి ఒక భాష అంటూ ఏర్పడిరది.

సినిమాకి అమెరికాలో లభించినంత ప్రోత్సాహం మరెక్కడా లభించక పోవడంలో ఆశ్చర్యమేం లేదు. లోతుగా పాతుకుపోయిన సంప్రదాయాలూ, కళలూ లేని దేశమైతేనే ఇలా ఓ కొత్త మాధ్యమాన్ని స్వాగతించగలదు, భేధ భావం లేకుండా ఆదరించగలదు. అమెరికాలో సరిగ్గా అదే జరిగింది. గ్రిఫిత్ వంటి దార్శనికులూ, ఎల్లప్పుడూ సంచలనాన్నీ కొత్తదనాన్నీ కోరుకునే ప్రేక్షకులూ నిండుగా ఉన్న అమెరికాలో సినిమా తీసే పద్ధతికి ఓ ప్రాథమిక శైలి రూపొందడానికి అవకాశం ఏర్పడింది. ఇందువల్ల, సాధారణంగా ఏదైనా సాంకేతికత అభివృద్ధి చెందడానికి తీసుకోవాల్సిన సమయం కంటే తక్కువ సమయంలోనే సినిమా నిర్మాణం అభివృద్ధి చెందింది. షేక్స్పియర్ నూ, సైకియాట్రీనీ (మానసిక వైద్య శాస్త్రం) ఒకే సామర్థ్యంతో తెరకెక్కించగల శక్తి ప్రస్తుతం సినిమాకి ఉంది. సాంకేతికంగా నలుపు–తెలుపులో సినిమా చాలా సులభంగా ఒదిగిపోయింది. ఇప్పుడు కొత్తగా రంగులూ, త్రీడీ ఫొటోగ్రఫీ అభివృద్ధి చెందుతూ ఉన్నాయి. బహుశా ఈ దశాబ్దం ముగిసేలోపు కళాత్మకంగా సినిమా తీసే పద్ధతిలో గణనీయమైన మార్పులు సంభవించవచ్చు.

ఈ మధ్యనే "స్క్రీన్ రైటర్" అనే పత్రికలో "చైనా, ఇండియా వంటి అనూహ్యమైన ప్రదేశాల్లో కూడా స్టూడియోలు పుట్టుకొస్తున్నాయి" అని ఓ అమెరికన్ రచయిత రాసుకొచ్చాడు. ఇక్కడ గమనించాల్సిన విషయం ఏమిటీ అంటే ఈ స్టూడియోలు పుట్టుకొచ్చే ప్రక్రియ భారతదేశంలో గత నలభై సంవత్సరాలుగా జరుగుతోందని, ప్రపంచ కేంద్రానికి దూరంగా ఉండే భారతదేశం ఆ పరంగా చూస్తే సినిమాలు తీయడంలోకి చాలా తొందరగానే ప్రవేశించిందని చెప్పాలి. మన దేశంలో మొట్ట మొదటి లఘు చిత్రం (షార్ట్ ఫిల్మ్) 1907లోనూ, మొదటి పూర్తి నిడివి చిత్రం (ఫీచర్ ఫిల్మ్) 1913లోనూ వచ్చాయి. ఇరవైలనాటికల్లా

ఇక్కడి చిత్ర పరిశ్రమ పెద్ద వ్యాపారంగా అభివృద్ధి చెందింది. సంఖ్యా పరంగా చూస్తే ప్రపంచ సినిమా రంగంలో భారతదేశాన్ని మించగలిగేది హాలీవుడ్ మాత్రమే. అయితే, నాణ్యత పరంగా చూస్తే ఇదే విషయం చెప్పగలమా? మన సినిమాలు ఎందుకు బయటి దేశాల్లో ప్రదర్శించబడవు? మన సినిమాలు మనవాళ్ళకు మాత్రమే నచ్చుతాయా? ఇక్కడి సినిమాల్లో ఉపయోగించే ప్రతీకాత్మకత (సింబాలిజం) మిగతా వారు అర్థం చేసుకోలేకపోతున్నారా? పోనీ మన సినిమాల చూసి మనమే సిగ్గుతో తలదించుకుంటున్నామా? భారతీయ మరియు విదేశీ సినిమాల ప్రమాణాల మధ్య అంతరాల గురించి అవగాహన ఉన్నవారెవరికైనా ఈ ప్రశ్నలకి జవాబు తేలిగ్గానే దొరుకుతుంది.

ఎప్పుడోకప్పుడు నిజాన్ని ఎదుర్కోక తప్పదు. ఇప్పటిదాకా అన్ని విభాగాల్లోనూ మెప్పు పొందిన భారతీయ సినిమా ఒక్కటికూడా రాలేదు. ఇతర దేశ సినిమాలు సాధించిన విజయాల్ని అందుకోవాలని మనమూ ప్రయత్నం చేశాము కానీ పూర్తి నిజాయితీతో కాదు. కనుక, మన దేశపు అత్యుత్తమ సినిమాని కూడా "పోనీలే భారతీయ సినిమా కదా" అన్న భావనతోనే ఇతర దేశస్థులు స్వీకరిస్తున్నారు. మన సినిమాల్లో పరిపక్వత లేకపోవడానికి కారణాలనేకం. నిర్మాతలను అడిగితే అగోచర పదార్థమైన "మాస్" వైపు చూపుతారు, వారికి ఇదే కావాలంటారు. సాంకేతిక నిపుణులు తమకు లభించిన చాలీచాలని పరికరాలనూ, దర్శకుడు తానెన్నో విషయాల్ని తెరపై చూపుదామనుకున్నా, అనుకూలించని పరిస్థితులనూ చూపిస్తారు. ఇవన్నీ నిజాలే కానీ, మనల్ని నమ్మించగలిగేంత నిజాలు కావు. పైగా, ప్రపంచం నలుమూలలా మనకంటే మెరుగైన సినిమాలు ఇంతకంటే దారుణమైన పరిస్థితుల్లోనుంచే వచ్చాయి. యుద్ధానంతర ఇటాలియన్ సినిమా ఈ విషయంలో అంతర్జాతీయ ఖ్యాతి పొందింది. అసలు కారణం మరోచోటుంది. అది సినిమా తీయడంలోని ప్రాథమిక సూత్రాలను శోధిస్తే దొరుకుతుందని నా నమ్మకం.

తొలి రోజుల్లో ఎక్కడ నిర్మితమయ్యాయి అన్న ప్రశ్నతో సంబంధం లేకుండా అన్ని సినిమాలు ఒకేలాగా ఉండేవి. మార్గదర్శకులనదగ్గ వారందరూ ఈ "సినిమా" అన్న వస్తువులోని ప్రత్యేకతను గుర్తించడం మొదలుపెట్టగానే సినిమా భాష క్రమంగా వృద్ధి చెందింది. సినిమాకి ఆయువుపట్టు చలనం. దీన్ని ఆధారం చేసుకునే నూతన శైలిని అవలంబించడం, వస్తుపరమైన పరిపక్వత సాధించడం,

సాంకేతికంగా మెరుగవడం వంటివన్నీ కాలంతో పాటే జరిగాయి. ఆ సమయంలో ప్రాచుర్యంలో ఉన్న పొందికైన నాటక ప్రక్రియ లోని ప్రాథమిక సూత్రాలను అప్పటి దర్శకులు సరిగా అర్థంచేసుకోకపోవడమే మన దేశంలో జరిగిన తప్పు అనిపిస్తుంది. ఒక వింత తర్కం ద్వారా చలనాన్ని నటనతోనూ, నటనని నాటకీయతతోనూ అన్వయించారు మన దర్శకులు. ఇక సంగీతం విషయంలో దేశీ, విదేశీ సినిమా రంగాలను పోల్చలేము. ఎందుకంటే, భారతీయ సంగీతం ప్రధానంగా మనోధర్మ సంగీతం కనుక. తొలినాళ్ళలో కలిగిన అయోమయం, ఆపై అమెరికన్ సినిమాల ప్రభావం – ఈ రెండు విషయాలూ భారత సినిమా ప్రస్తుత పరిస్థితికి కారణాలని చెప్పవచ్చు. అసలు విషయానికి అసంబద్ధం అనిపించినా కూడా అమెరికా సినిమాల శైలిలో కొన్ని అంశాలను మనవారు ఎంతో గౌరవంతో అనుకరించేవారు. అమెరికన్ సినిమాలోని ప్రతి దశకూ భారతీయ సినిమాలో ఓ స్పందన ఉంది.

హాలీవుడ్ విజయాల ఆధారంగా, అక్కడి వాడుకలో నానిపోయిన ప్రయోగాలనూ ఎంతో శ్రద్ధగా మన సినిమాల్లో దాచుకున్నారు మన వాళ్ళు. తీసేదేమో నిఖార్సయిన భారతీయ కథ కానీ నేపథ్యంలో జాజ్ సంగీతం. మన వాళ్ళు పుస్తకాలని సినిమాలుగా తీసేటప్పుడు సాధారణంగా రెండు పద్ధతులు ఉపయోగించేవారు. మొదటిది, కథని హాలీవుడ్ ఫార్ములాకి తగ్గట్లుగా ఇష్టమొచ్చినట్లు మార్చడం. రెండవది, సినిమా తీయడంలోని ధ్యేయాన్నే నిర్వీర్యం చేసేంతగా అసలు కథకి అతి విధేయత ప్రదర్శించడం. నిజానికి, సగటు అమెరికన్ సినిమా మన సినిమాలకి సరైన నమూనా కాదు. ఎందుకంటే, అది చూపే జీవితానికి, మన దేశపు జీవితానికి చాలా తేడా ఉంది. పైగా, హాలీవుడ్ సినిమాలకి దొరికే సాంకేతిక హంగులు మన పరిస్థితుల్లో మనకి దొరకడం కష్టం. భారతీయ సినిమాకి ప్రస్తుతం కావాల్సింది అలాంటి హంగులు కావు. మనకు కావాల్సింది – మరింత సృజనాత్మకత, మరింత నిజాయితీ, సినీ మాధ్యమం యొక్క బలాబలాల గురించి ఒక తెలివైన అవగాహన.

సినిమాలకి సంబంధించిన ప్రాథమిక సామగ్రి మనకూ ఉంది. సాంకేతిక నిపుణులు క్రేన్ షాట్, ప్రాసెస్ షాట్ (Crane Shot, Process Shot) వంటి యంత్రాలు లేవని గోలపెట్టినా కూడా నిజానికి అవి అవసరమైనవే కానీ,

అత్యవసరమైనవి కావు. మనకున్న యంత్రాలనే కాస్త తెలివిగా ఆలోచిస్తే మరింత బాగా వాడుకోవచ్చు. మన సినిమాకి కావాల్సింది ఒక శైలి, ఒక జాతీయ ముద్ర.

ప్రస్తుత పరిస్థితుల్లో దీనికి కొన్ని అవరోధాలు ఉన్నాయి. పాశ్చాత్య నాగరికత ప్రభావం మన దేశంలో సృష్టించిన తేడాలు కనిపిస్తూనే ఉన్నాయి కదా. మనం మోటార్ కార్, రేడియో, టెలిఫోను, యూరోపు వస్త్రధారణ, నిర్మాణ శైలి – అన్నింటినీ మన జీవితంలో భాగాలుగా అంగీకరించాము. కానీ, సినిమా ఫ్రేం లో మాత్రం వాటిని ఉపయోగించటం ఒక అసంబద్ధ ప్రహసనంలా తోస్తుంది. ఈ సందర్భంలో నాకు ఓ ప్రముఖ బెంగాలీ సినిమాలోని దృశ్యం గుర్తుకు వస్తోంది. అందులో కథానాయిక ఓ వైర్లెస్ మైక్ ని పట్టుకుని వెక్కి వెక్కి ఏడుస్తూ ఉంటుంది. దూరమైన రేడియో గాయకుడైన తన ప్రియుడిని తన మనసులో ఆ వైర్‌లెస్ సెట్‌తో అన్వయించుకుంటుంది ఆమె. ఇలాగే మరో ఫక్తు హాలీవుడ్ తరహా ముగింపులో కోపంతో కాలినడకన ఊరు వదిలి వెళ్ళిపోయిన హీరోని అందుకోవడానికి హీరోయిన్ ఓ కారులో వెళుతూ ఉంటుంది. అతను కనబడగానే ఆమె కారు వదిలేసి తక్కిన దారంతా పరిగెడుతూ వెళ్ళి అతన్ని కలుస్తుంది.

మన సినిమాల్లో చాలావరకు ఇలాంటి అపశృతులు (visual dissonances) ఎక్కువగా ఉంటాయి. "కల్పన" సినిమాలో ఉదయ శంకర్ ఇలాంటివన్నీ కావాలనే తరుచుగా వాడాడు. దానితో అవి అతని సినీ శైలిలో భాగమయిపోయాయి. కానీ, నిజమైన భారతీయ సినిమా ఇలాంటి అపశృతులకు దూరంగా భారతీయ జీవితంలోని ప్రాథమిక విషయాలతో కూడిన కథా వస్తువులపై దృష్టి సారించాలి. ఇందులో –మన అలవాట్లు, మాటతీరు, ఆహార్యం, ప్రవర్తన, నేపథ్యం, ప్రధాన రంగం అంతా కలిపి ఓ అద్భుత దృశ్యం ఆవిష్కృతమవ్వాలి. శైలిలోనూ, కథా వస్తువులోనూ ఉండే క్లిష్టతని గణనీయంగా తగ్గించడంలోనే భారతీయ సినిమా భవిష్యత్తు ఉంది. ప్రస్తుతం ఉన్న పద్ధతులన్నీ ఆ క్లిష్టతని తగ్గించడంలో విఫలమౌతున్నాయి. సరైన ప్రణాళిక లేకుండా నిర్మాణం మొదలుపెట్టడము, ఒక్కోసారి స్క్రిప్ట్ కూడా సిద్ధంగా లేకపోవడం, కథలో మలుపులు పెట్టడం పై ఉన్న శ్రద్ధ ఒక నిక్కచ్చైన కథనం తయారుచేయడం పై లేకపోవడం, అసందర్భంగా పాటలు పెట్టడం, స్ఫూర్తి కోసం అంతర్జాతీయంగా అందరూ డాక్యుమెంటరీల

వైపు చూస్తూ ఉంటే, ఇంత మంచి ఔట్‌డోర్ లొకేషన్లు ఉన్నా కూడా మనం ఇంకా ఇండోర్ షూటింగులు చేసుకోవడమూ – ఇలాంటివన్నీ మనకంటూ ఓ శైలి ఏర్పడడానికి ఉన్న అవరోధాలు.

ఈమధ్య వస్తున్న సినిమాల్లో అరుదుగా ఒక్కోసారి నవ్యత కనిపిస్తూ ఉంటుంది. ఐ.పీ.టీ.ఏ. వారి “ధర్తీ కే లాల్” అన్న సినిమా దీనికి ఉదాహరణ. ఒక సాధారణ కథ, ఒక విలక్షణశైలి, నిజాయితీ, సాంకేతిక విలువలతో ముందుకొచ్చింది ఈ సినిమా. శంకర్ తీసిన “కల్పన” చిత్ర చలనాన్ని అర్థం చేసుకుని, సంప్రదాయాన్ని గౌరవిస్తూ, సినిమాని అత్యుత్తమంగా తీయడానికి చేసిన ఒక వ్యక్తిగత ప్రయోగం. పాల్ జిల్స్ తీసిన ఐక్యరాజ్య సమితి డాక్యుమెంటరీలలో చూపిన భారతదేశాన్ని చూస్తే, విచక్షణ తెలిసిన కెమెరా మన దేశ భూభాగాన్ని ఎలా చూపగలదో తెలుస్తుంది.

సినిమాకి కావాల్సిన ముడిసరుకు జీవితమే. చిత్రలేఖనంలోనూ, సంగీతంలోనూ, కవిత్వంలోనూ ఎంతో స్ఫూర్తిని రగిలించిన ఈ దేశం ఒక్క దర్శకుడినీ కదిలించ లేకపోయిందే! నిజమైన దర్శకుడు తన కళ్ళూ, చెవులూ తెరిచి ఉంచుకోవాలి, అంతే. ఇకనైనా అలా జరగాలని ఆశిద్దాం.

1948

బెనారస్ డైరీ నుండి

మార్చి 1, 1956 – కాశీలోని ఘాట్‌లను పరిశీలించడానికి ఉదయం ఐదున్నరకి బయలుదేరాము. సూర్యోదయం అవడానికి ఇంకా అరగంట పైనే ఉంది. కానీ, అనుకున్నదానికంటే వెలుగూ,సందడీ ఎక్కువగానే ఉన్నాయి. ఉదయం నాలుగ్గంటలకే జనం గుంపులు గుంపులుగా స్నానాలు చెయ్యడానికి వచ్చేస్తారని తెలిసింది. పావురాలు ఇంకా అంత చురుగ్గాలేవు కానీ, మల్ల యుద్ధ సాధన చేసే వారు మాత్రం ఉత్సాహంగా ఉన్నారు. ఈ అద్భుతమైన వాతావరణాన్ని ఇక దేనితోనూ పోల్చలేము. ఎలాంటి వారైనా ఇక్కడికొస్తే ఉత్తేజితులు కావాల్సిందే. ఇలాంటి వాతావరణంలో ప్రణాళిక వేసుకోవడం, లొకేషన్ చూసుకోవడం, ఎక్స్‌ట్రాలను వెదకడం, కెమెరా,మైక్ సరిచూసుకోడం, షాట్ రెడీ చేయడం, ఇదంతా కాస్త ఆందోళన కలిగించే విషయం. మరో విధంగా చూస్తే ఇది చాలా స్ఫూర్తి కలిగించే వాతావరణం అని కూడా చెప్పొచ్చు. కాశీలోని ఈ

ఘాట్‌లు ఉద్వేగం కలిగించేవనో, ప్రత్యేకమైనవనో, అద్భుతమైనవనో మాటల్లో చెప్పి వదిలేయలేము. ఈ ప్రదేశం యొక్క విశిష్టత గురించి, ప్రభావం గురించి శోధించి తెలుసుకోవాలి. అన్వేషించే కొద్దీ ఈ ప్రాంతం గురించి మరిన్ని వివరాలు తెలుస్తాయి. అప్పుడే మన ఫ్రేములో ఏది ఉండాలి, ఏది ఉండకూడదు అనే నిర్ణయానికి రావచ్చు.

ఇక్కడ మధ్యాహ్న సమయంలో మరో కొత్త కోణం ఆవిష్కృతమౌతుంది. ఈ సమయానికి ఇక్కడ స్నానాల సందడి సద్దుమణిగిపోతుంది. వెలిసిపోయిన నలుపు రంగు మెట్లపై విధవరాండ్రు గుంపులుగా కూర్చుని ఉంటారు. ఇక్కడి కాంతికి ఓ ప్రాధాన్యత ఉంది. ఘాట్లు తూర్పు దిక్కుకు చూస్తూ ఉంటాయి. పగటి పూట సూర్యరశ్మి బాగా తగులుతుంది. ఈ వెలుగులో నీడలు మనతో ఆటలాడుతూ ఎవరో కదులుతున్న భావనను కలుగచేస్తాయి. సాయంత్రం నాలుగయ్యేసరికి సూర్యుడు ఎత్తైన భవనాల వెనక్కి వెళతాడు. నీడలు కూడా అవతలి ఒడ్డును చేరతాయి. ఫలితం – సూర్యాస్తమయం వరకు కాస్త మసక వెలుతురు, దానికి తగ్గట్లు గానే తగ్గిన సందడీనూ. ఇక్కడి సహజమైన వెలుతురు కారణంగా ఉదయపు కాంతి కావాల్సిన షాట్లను ఉదయం పూట, మధ్యాహ్నపు వేళలో జరిగే సన్నివేశాలను మధ్యాహ్నమూ చిత్రీకరించవచ్చు.

మార్చి 2 – బెంగాలీ టోలాలోని వీథుల్ని పరిశీలించాము. గణేష్ మొహల్లా ప్రాంతం అన్నింటికంటే ఫొటోజెనిక్ గా ఉంది. ఎందుకంటే ఏం చెప్పను? బహుశా ఆ వీథుల్లోని మలుపులూ, కనీకనిపించని భవనాల ముఖ భాగాలూ, తలుపులూ, కిటికీలూ, రైలింగులూ, వరండాలూ – ఇవన్నీ కలగలిపితే ఏర్పడే సహజమైన డిజైన్లూ కారణాలేమో. అన్నట్లు ఇక్కడ కాంతికి ఒక విశేషం ఉంది. ఇక్కడ రోజు మొత్తంలో వెలుతురు పరిమాణంలో పెద్ద తేడా ఉండదు. ఉదయం తీసిన దృశ్యాన్నే మధ్యాహ్న దృశ్యమని చెప్పేయొచ్చు. షూటింగ్ విషయమై చుట్టుపక్కల జనంతో మాట్లాడాము. వారు సహకరిస్తామని మాట ఇచ్చారు. వారి సహకారమే లేకుంటే మేమెక్కడుంటాం? నిజానికి మేము అక్కడ వారి దయమీద ఆధారపడ్డట్లే. కనుక జాగ్రత్తగా ఉండాలి. ఏ చిన్న పొరపాటు జరిగినా ఎంతో కష్టపడి చేసిన పని అంతా వృధా అవుతుంది.

మార్చి 3 – విశ్వనాథాలయానికి చెందిన మొహంత్ లక్ష్మీనారాయణని కలిసాము. ఆలయం లోపల షూటింగ్ కోసం ఆయన అనుమతి కావాలి (ఇదివరలో అక్కడ ఏ షూటింగ్ జరగలేదు). నాకెలా మొదలు పెట్టాలో అర్థం కాలేదు. మా మధ్యవర్తి పాండే బెట్టు వదిలి నా గురించి చెప్పుకొమ్మన్నాడు. కానీ ఇక్కడ రెండు అడ్డంకులు ఎదురయ్యాయి. 1) నాకు అంత శుద్ధమైన హిందీ తెలీదు. మొహంత్‌కి మరో భాష రాదు. 2) మమ్మల్ని కూర్చోమన్న కుర్చీలు మనుషులకి కంటే కూడా నల్లుల సౌఖ్యం కోసం తయారు చేసినట్టు ఉండటం.

మా ప్రయత్నం ఫలించలేదు. మొహంత్ అంగీకారసూచకంగా తలూపేలా చేయడానికి ఇంకా కనీసం రెండుసార్లన్నా అతన్ని కలవాల్సి ఉంటుందనుకుంటా. తిరిగి వస్తూ దారిలో గుడి వద్ద ఆగాము. సప్తర్షి ఆరతి సమయానికి వచ్చామని తెలిసింది. అక్కడి దృశ్యాలు వెన్ను జలదరించే అనుభవాన్ని ఇస్తాయి. ఇది చూడని వారు ఓ గొప్ప దృశ్య శ్రవణ అనుభవాన్ని కోల్పోయినట్లే. బాధాకరమైన విషయం ఏమిటీ అంటే ఈ దృశ్యాలను నా ప్రస్తుత సినిమాలో ఏ విధంగానూ ఉపయోగించుకోలేను.

మార్చి 4 – దుర్గ గుడికి వెళ్ళాము. ఇక్కడికి పూజల నిమిత్తం వచ్చే భక్తులు సాధారణంగా అర్థమనస్కంగానే మొక్కుకుంటారు. మిగితా సగం మనసు కోతులపై ఉంటుంది. ఈ చోటు మా స్వంతం అన్నంత యథేచ్ఛగా తిరుగుతుంటాయి కోతులు ఇక్కడ. వాటి ప్రవర్తన నవ్వు తెప్పించినా కూడా, మన దగ్గరున్న తినుబండారాల సంచీ బలవంతంగా లాక్కునేటప్పుడు మాత్రం భయమేస్తుంది. కానీ, అవి గుడిగంటల మధ్య ఎగురుకుంటూ చేసే ఘంటారావం కేవలం హాస్యస్ఫోరకం మాత్రమే అని ఎవరు అనగలరు? ఈ సినిమాలో ఇక్కడ అపూ తో ఓ దృశ్యం తీసే అవకాశం లేకపోలేదు.

మార్చి 8 – స్క్రిప్ట్ మీద పని చేశాను. ఎప్పటి లాగే, ఎలా మొదలుపెట్టాలి అన్నది ఓ పెద్ద సమస్యైంది. లాంగ్ షాట్ తీసి ఆ ప్రదేశాన్ని ఎస్టాబ్లిష్ చెయ్యడం అనేది అందరూ చేసేదే. నాకు అలా చేయకూడదన్న కోరిక బలంగా ఉంది. కానీ, బెనారస్ లో మొదలయ్యే సినిమాలో అలాంటి దృశ్యాలు లేకుండా చేయడం సబబేనా? "పథేర్ పాంచాలి" లాగానే ఒక పకడ్బందీ స్క్రిప్టు లేకపోవడం ఇక్కడ

కూడా లాభించింది. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో పని చేస్తున్నప్పుడు మార్పు చేర్పులకి తగినంత అవకాశం ఇచ్చే విశాలమైన పరిధి ఉన్న ప్రణాళికని మనసులో ఉంచుకోవాలి.

మార్చి 15 – పావురాలను షూట్ చేయడం కోసం ఉదయం ఐదింటికే ఘాట్ దగ్గరికి చేరాము. ఇదొక మరిచిపోలేని పరాజయ ఘట్టం. మేము తీయవలసిన దృశ్యం– పావురాళ్ళు గుంపులు గుంపులుగా ఎగిరి ఆకాశంలో వృత్తాకారంలో చక్కర్లు కొట్టడం. మాక్కావలిసినప్పుడు పావురాలు ఎగరడం కోసం ఓ బాంబు పేల్చాలని అన్నీ సిద్ధం చేసుకున్నాము. కెమెరా సిద్ధమైంది. సుబీర్ అగ్గిపుల్ల వెలిగించాడు. ఇంకో అరనిముషం కూడా లేదు బాంబు పేలడానికి. ఇంతలో నిమాయ్ ఎంతో ఆవేశంగా ఏవో అర్థం కాని సైగలు చేయడం మొదలుపెట్టాడు. మాకు ఏదో పొరపాటు జరిగిందని అర్థమైంది. సుబీర్ రకరకాలుగా ముఖ కవళికలు మారుస్తూ బాంబు పేలకూడదని మూగగా వేడుకున్నాడు. కానీ ఇంతలోనే అది పేలింది. ఊహించినట్లే పావురాళ్ళు గాలిలో ఎగిరాయి. కెమెరా మాత్రం తిరగలేదు. బ్యాటరీకి మోటర్ కనెక్షన్ ఇవ్వలేదన్న సంగతి తరువాత తెలిసింది. అదృష్టం కొద్దీ అలా గాలిలో మూడో నాలుగో రౌండ్లు తిరిగాక మళ్ళీ పావురాళ్ళు వచ్చి గోడ మీద కూర్చున్నాయి. మా వద్ద రెండో బాంబు ఉంది (నిజానికి నాలుగున్నాయి) కనుక ఆ దృశ్యం విజయవంతంగా తీయగలిగాము.

మొఘల్ సరాయ్‌కి వెళ్ళేందుకు తొమ్మిది గంటలకు ట్రైన్ ఎక్కాము. రమణి బాబు (ఘాట్ వద్ద మమ్మల్ని కలిసిన డెబ్బై ఏళ్ళ బెనారస్ వాసి) భవతరణ్ పాత్ర వేయడానికి ఒప్పుకుని మాతో పాటే బయలుదేరాడు. కరుణ, పింకీ కూడా మాతోనే ఉన్నారు. షూటింగ్ ఓ మూడో తరగతి కంపార్ట్మెంట్ లో జరుగుతోంది. సర్బజయ, అపూ ఇద్దరూ భవతరణ్ తో కలిసి బెనారస్ వదిలి వెళతారు. ట్రైన్ బ్రిడ్జి దాటుతుంది. ఎస్, ఏ కిటికీలోంచి బయటకి చూస్తారు. బి నారింజ పండు తింటూ గింజలు కిటికీలోంచి ఉమ్మివేస్తాడు – ఇదీ దృశ్యం. అయితే, బి కి మేము నారింజ ఇస్తే యాక్షన్ చెప్పే లోపే తినేసాడు. మరో నారింజ ఇచ్చి దృశ్యం తీసామనుకోండి. ఈ సీన్లన్నీ మా ట్రై–ఎక్స్ కెమెరా ఎలా చిత్రీకరించిందో తెలియదు కానీ ప్రస్తుతానికి అంతా సవ్యంగా జరిగినట్టే.

మార్చి 20 – చౌశతి ఘాట్ మెట్లమీద హరిహర్ కుప్పకూలే సన్నివేశం. ఇవాళ్టి పని తృప్తినిచ్చింది. నదిపై వీచిన గాలి మా దృశ్యాలకి కూడా ఓ ఊపునిచ్చింది. సహజంగా కిందపడినట్లు ఉండాలి అన్న ప్రయత్నంలో, కానూ బాబు మోకాలికి దెబ్బ తగిలింది. నదీతీరం వద్ద, కెమెరా కి దగ్గర్లోనే ఓ ఉబ్బిన శవం కనిపించి ఆశ్చర్యం కలిగించింది. కానీ, అక్కడ స్నానాలు చేసేవారు దీన్ని పెద్దగా పట్టించుకోలేదు. ఇక్కడ ఇలాంటివన్నీ సహజం కాబోలు.

మార్చి 22– ఉదయం ఐదున్నర. అపూ నది నుండి నీరు తెచ్చే సన్నివేశంతో మొదలుపెట్టాము. కెమెరా కి దగ్గర్లో అపూ ఉండగా నేపథ్యంలో సాధన చేస్తూన్న ఒక మల్లయోధుడు మాత్రం కనిపించేలా ఓ లాంగ్ షాట్ తీయాలని మా ప్రయత్నం. కానీ, అప్పటికే స్నానాలు చేయడానికి చాలా మంది వచ్చి ఉన్నారు. ఆ షాటు తీసేదాకా నీళ్ళలోకీ, కెమెరా వైపుకీ రావద్దని వారికి చెప్పి ఒప్పించడానికి చాలా కష్టపడ్డాము. ఆ తరువాత ఘాట్ల దగ్గర నుండి కాశీ వీధుల్లోకి ప్రవేశించాము. అపూ స్నేహితులతో దాగుడుమూతలు ఆడే దృశ్యాల తాలూకా ఆఖరు భాగం ఇక్కడ చిత్రీకరించదలిచాము. లాంగ్ షాట్లకోసం వీధుల్ని ఖాళీచేయడం అనేది ఓ కష్టమైన పని. నాలుగ్గంటలకి పేకప్ చెప్పి ఆరతి దృశ్యాలను రికార్డు చేయడానికి సరాసరి విశ్వనాథాలయానికి బయల్దేరాము.

దుర్గ వెళ్ళి గుడికి ఎదురుగా ఉన్న ఇంట్లో టేప్ రికార్డర్ పెట్టింది. మృణాల్ గుంపులు గుంపులుగా ఉన్న భక్తుల మధ్యనుంచి ఒక మైకు తెచ్చి, 90 అడుగుల కేబుల్ తీసుకు వెళ్ళి ఆలయం గర్భగుడి దాకా లాగాడు. ఆరతికి సిద్ధమైన విగ్రహాన్ని చూడడానికి కొంగల్లా తలలు చాచి చూస్తున్న భక్తుల్ని అక్కడ గుడిలో పనిచేసేవారు అదుపు చేస్తున్నారు. అలాంటి సమయంలో కెమెరా అక్కడ ఉండటంలో ఉన్న అసంబద్ధతను గుర్తించినా కూడా ఓపిగ్గా చెమటలు కక్కుకుంటూ ఎదురుచూస్తున్నాం. రావాల్సిన సమయం వచ్చింది. అందరం ఊపిరి బిగబట్టాము. జపం మొదలైంది. ఈ హోరులో నేను “స్టార్ట్”, “కట్” అనడం మాత్రం నాకు వినిపించింది. ఆరతి గంట దాకా సాగింది. ముగిసేసరికి అంతా అలిసిపోయాము. అంతా అయ్యి మేము పేకప్ చెప్పుకున్నాక మేము రికార్డ్ చేసింది వినాలని మొహంత్ కబురు పంపాడు. ఇప్పుడీ సామానంతా తీసుకుని అతని వద్దకు వెళ్ళి ఇది

వినిపించేంత ఓపికుందా ఎవరికన్నా? మొహంత్ ఇంటికి ఈ సామానుతో చేరడానికి ఓ అరగంట పడుతుంది. అక్కడ అది సిద్ధం చేయడానికి మరో అరగంట. అంతా వినిపించి పేకప్ చెప్పుకోడానికి మరో గంట. మొత్తానికి ఆరోజు మేము ఆయనకి వీడ్కోలు చెప్పేసరికి సమయం రాత్రి 10:45. ఆయన నవ్వుతూ ఈ రికార్డింగ్ మా సినిమాలో వాడుకోవడానికి అంగీకారం తెలిపారు. నేనైతే ఇక ఆశలు వదిలేసుకోవడమే తరువాయి, అనుకున్నాను.

1957

ఓ చిన్న రోడ్డుపై చాలాసేపు

పథేర్ పాంచాలీ సినిమా మొదటిరోజు షూటింగ్ అనుభవం నాకింకా గుర్తుంది. అక్టోబర్లో దుర్గ పూజ సమయంలో జరిగిందది. ఇక్కడ ఎంతో వైభవంగా జరిగే నవరాత్రి దుర్గ పూజల్లో ఆ రోజు చివరి రోజు. కలకత్తాకి 75 మైళ్ళ దూరంలో మా షూటింగ్ జరుగుతోంది. గ్రాండ్ ట్రంక్ రోడ్డు మీదుగా మా టాక్సీ వెళుతున్నప్పుడు మేము ఎన్నో చిన్న చిన్న పల్లెలు, గ్రామాలూ చూశాము. అక్కడంతా డప్పుల చప్పుళ్ళతో మ్రోగిపోతోంది. కొన్ని చోట్ల దుర్గ విగ్రహాలను కూడా చూచాయగా చూడగలిగాము. ఇది మాకు అదృష్టాన్ని తెచ్చిపెడుతుందని కొందరు అన్నారు. నాకు దానిపై సందేహమే కానీ, వారి మాటలు నమ్మాను. సినిమా తీసేవారెవరికైనా అదృష్టం కావాలి కానీ, అదొక్కటే సరిపోదు. డబ్బు, ఓపిక, ప్రతిభ ఇలాంటివన్నీ కూడా కావాలి. కాకపోతే మాకు మిగతావాటికంటే అదృష్టం అవసరమే ఎక్కువ ఉంది.

ఈ రోజు మేము చేసే ఈ ప్రయాణం

రాబోయే అతి పెద్ద యాత్రకు రిహార్సల్ వంటిదని నాకు తెలుసు. మాలో చాలామందికి ఇదే మొదటి షూటింగ్ అనుభవం. మా యూనిట్‌లో ఉన్న ఎనిమిది మందిలో, కళా దర్శకుడు బన్సీ కి మాత్రమే ఇదివరలో వృత్తిరీత్యా షూటింగ్ లో పాల్గొన్న అనుభవం ఉంది. మా కెమెరామెన్ సుబ్రొతో కొత్తవాడు. కానీ, కెమెరా మాత్రం చాలా పాతదే. బాగా వాడేసిన కెమెరా. అప్పట్లో మాకు అదొక్కటే అద్దెకి దొరికింది మరి. దానివల్ల ఉన్న ఏకైక లాభం ఏంటంటే ఈ కెమెరాను ప్యానింగ్ (Panning) చేయడం చాలా సులభం. కెమెరా కదలిక కూడా మృదువుగా ఉంటుంది. మా వెంట శబ్ద పరికరాలేవీ లేవు, ఎందుకంటే మేము తీస్తున్నది నిశబ్ద దృశ్యం కనుక. ఇద్దరు పిల్లలు–అక్కా తమ్ముడూ ఇద్దరూ తమ గ్రామ శివార్ల వద్ద ఓ కష్ పూల తోటని కనుగొనే దృశ్యం చిత్రీకరించడానికి మేము బయల్దేరాం. కథా పరంగా వారిద్దరూ అప్పటికి గొడవపడి, ఆ ఆహ్లాదకర వాతావరణంలో మళ్ళీ రాజీ పడతారు. అంత దూరం ప్రయాణించినందుకు ప్రతిఫలంగా తొలిసారిగా ఓ రైలు బండిని చూసి అచ్చెరువు చెందే సన్నివేశం తీయగలిగాము. ఈ సినిమా షూటింగ్ ఈ సీన్‌తోనే ఎందుకు మొదలుపెడదామనుకున్నానంటే తీయడానికి సులభమైన ఈ దృశ్యం చూడడానికి ఆకర్షణీయంగా కూడా ఉంటుందని. అప్పటికి అది మాకు చాలా ముఖ్యం. ఎందుకంటే, కేవలం ఎనిమిది వేల రూపాయలతో మేము ప్రొడక్షన్ మొదలు పెట్టేశాము. ఈ డబ్బుతో కొన్ని దృశ్యాలను వీలైనంత త్వరగా షూట్ చేసి, దాని ద్వారా మమ్మల్ని మేము నిరూపించుకుని, మా సినిమాకి కావాల్సిన మిగతా పెట్టుబడిని సంపాదించుకోవాలన్నది మా ఆశయం.

తొలిరోజు షూటింగ్ ముగిసేసరికి మేము ఎనిమిది షాట్లు తీసాము. పిల్లలిద్దరూ చాలా సహజంగా చేసారు. ఇది కొంతదాకా అదృష్టమనే చెప్పాలి. ఎందుకంటే నేను షూటింగ్‌కి ముందు వారిని పరీక్షించలేదు. నా విషయానికొస్తే, మొదట్లో కాస్త తడబడ్డట్లు జ్ఞాపకం ఉంది. కానీ, సమయం గడిచేకొద్దీ కుదురుకున్నాను. ఇందువల్ల, ఆ రోజు షూటింగ్ ముగిసేసరికి కాస్త గర్వంగా కూడా అనిపించింది. కానీ, సీన్ ఇంకా పూర్తి కాలేదు. సగం మాత్రమే అయింది. తరువాతి రోజు ఆ దృశ్యం పూర్తి చేసుకోడానికి అదే ప్రాంతానికి వచ్చాము. ఇది నిన్న వచ్చి వెళ్ళిన ప్రాంతమేనా? నమ్మశక్యం కాకుండా ఉంది. తెల్లటి పాల సంద్రంలా ఉన్న నిన్నటి పూల తోట నేడు గోధుమ వర్ణంలో ఉన్న గడ్డితో నిండి

ఉంది. కష్ కొన్ని కాలాల్లోనే దొరికే పూవు కానీ, ఎంతైనా మరీ ఇంత కొద్దికాలమా? మాకెవరికీ ఏమీ అర్థం కాలేదు. అక్కడి రైతొకడు మా సందేహాన్ని తీర్చాడు. అక్కడి ఆవులూ, గేదెలకి ఆ పూలు ఆహారమట. నిన్న అవి గడ్డిమేయడానికి ఆ ప్రాంతానికి వచ్చి మొత్తం నమిలేశాయట! ఇదొక పెద్ద సమస్య అయి కూర్చుందిప్పుడు! మాకు కావాల్సిన దృశ్యాలు తీయడానికి అనువుగా ఉన్న కష్ తోట అంత తక్కువ వ్యవధిలో ఎక్కడ దొరుకుతుంది? ఒకవేళ దొరికినా ఈ దృశ్యాన్నంతా మరో నేపథ్యంలో తీయాలి. ఆ ఆలోచనే బాధ కలిగించింది.కానీ రెండేళ్ళ తరువాత అదే ప్రాంతంలో అదే దృశ్యాన్ని, అదీ పశ్చిమ బెంగాల్ ప్రభుత్వ ఆర్థిక సాయంతో మొత్తం మళ్ళీ తీస్తామని మేము కలలోనైనా ఊహించలేదు.

ఓసారి వెనక్కి తిరిగి చూసుకుంటే పథేర్ పాంచాలీ సినిమా తీయడం బాధాకరమైన అనుభవమా లేక సంతోషకరమైన అనుభవమా? అంటే చెప్పలేను. డబ్బులేక ప్రొడక్షన్ ఆగిపోయినప్పుడు కలిగిన సమస్యలని మాటల్లో చెప్పడం కష్టం. బలవంతాన ఖాళీగా కూర్చున్న రోజుల్లో మేము ఎంతటి నిరాశకు గురయ్యామో మాకే తెలుసు (మొత్తం సినిమా తీసిన సమయంలో ఇలాంటి విరామాలు రెండున్నాయి. రెండేళ్ళ ప్రొడక్షన్‌లో ఒకటిన్నర సంవత్సరాల పాటు విరామాలే). వర్ణించడం సంగతి పక్కన పెడితే, తలుచుకుంటేనే ఏదోలా ఉంది. కానీ, పని జరిగిన ఏ ఒక్క రోజైనా, అది ఇచ్చిన ఫలితాలు అనేకం. అలాంటి ఒక్కోరోజూ కలిపితేనే కదా మొత్తం సినిమా అయ్యేది. రోజుల తరబడి పుస్తకాల్లో చదువుకున్న విషయాలు మనం చేసే పనిమీద ప్రభావం చూపిస్తూ సహకరిస్తాయనడంలో ఎలాంటి సందేహం లేదు కానీ, స్వంతంగా సినిమా తీయడం మొదలుపెట్టాక మనకు మూడు విషయాలు తెలుస్తాయి –

1) మనం అనుకున్నదానికంటే మనకు చాలా తక్కువ తెలుసని

2) పుస్తకాల్లో అన్నింటికీ జవాబులుండవని

3) మనం సినిమా తీసే పద్ధతులు ఎక్కడ్నుంచో అరువు తెచ్చుకోకూడదనీ, ఆ పద్ధతులు మన మట్టిలో పుట్టి పెరిగిన సంస్కృతీ సాంప్రదాయల నుంచి మొలకెత్తాలని.

బిభూతిభూషణ్ బెనర్జీ రాసిన పథేర్ పాంచాలీ 1930లలో ఒక ప్రముఖ బెంగాలీ పత్రికలో సీరియల్‌గా వచ్చేది. రచయిత ఓ పల్లెలో పుట్టిపెరిగాడు. ఆ నవల్లో చాలా భాగం స్వీయానుభవం. చాలామంది ప్రచురణకర్తలు ఇందులో కథలేదని తిప్పి పంపేశారట. మొదట ప్రచురించిన పత్రికకూడా అంత సులభంగా ఒప్పుకోలేదు. కానీ, పాఠకులకి నచ్చకపోతే ఆపేస్తాం అన్న ఆంక్ష మీద ఒప్పుకుంది. అయితే, ఈ అపూ-దుర్గల కథ మొదటి విడత నుండే విజయవంతమైంది. సంవత్సరం తరువాత పుస్తకంగా వచ్చి అఖండమైన విజయం సాధించడమే కాక చరిత్రలో చిరస్థాయిగా నిలిచిపోయింది. నేను పథేర్ పాంచాలీని ఎంచుకోడానికి కారణం దానిలో ఉన్న గొప్ప లక్షణాలే. దానిలోని జీవితసత్యం, మానవత్వం, పాటలోని ప్రవాహంలా నడిచే కథనం నాకు నచ్చాయి. అయితే, సినిమాకి అనుగుణంగా కథలో చాలా మార్పులు చేయాలన్న సంగతి నాకు తెలుసు. నేను పుస్తకంలో సగం దాకానే తీయగలను- అంటే ఆ కుటుంబం బెనారస్‌కి వెళ్ళే వరకు. కానీ, దాన్ని పుస్తకంలోంచి తీసి తెరపై ఆరేసినట్లు మక్కికి మక్కి తీయడం కూడా నాకిష్టం లేదు. నవలలోని కబుర్లు చెబుతున్నట్లు ఉండే తత్వాన్ని స్క్రిప్ట్ లో అలాగే ఉంచేసాము. ఎందుకంటే, అందులోనే సహజత్వం ఉంది. బెంగాలీ పల్లె జీవితం అలాగే ఉంటుంది.

ఆ సమయంలో సినిమా ఎలా ఉండాలి? ఎలా తీయాలి వంటి ఆలోచనలు నన్ను కంగారు పెట్టలేదు. మొదలుపెట్టడానికి నాకో బీజం ఉంది: భార్యా-భర్త, ఇద్దరు పిల్లలు, ఓ వృద్ధురాలు ఉన్న ఓ కుటుంబం కథ. కథ మొత్తం అంతర్గతంగా వీరి మధ్యే సాగే చాలా సున్నిత సంబంధాల గురించి రాసాడు రచయిత. ఈ కథలో చిత్రపరంగా, భావోద్వేగాల పరంగా ఎన్నో వైరుధ్యాలు: గొప్పా-పేదా, నవ్వూ-ఏడుపు, పల్లె ప్రాంతాల అందం-వాటిలో తాండవమాడే దారిద్ర్యం, ఇలాంటివి. చివరగా కథలోని రెండు అర్థ భాగాలూ రెండు కదిలించే మరణాలతో ముగుస్తాయి. ఇంతకంటే ఓ స్క్రీన్ ప్లే రచయితకు కావాల్సింది ఏముంది? కాకపోతే ఈ కథ జరిగే గ్రామీణ నేపథ్యంతో నాకంత ప్రత్యక్ష పరిచయం లేదు. అయితే, బెంగాలి పల్లె జీవనానికి నిఘంటువు వంటి ఆ పుస్తకం నుండే నేను ఈ విషయాన్ని అర్థం చేసుకోవచ్చనుకున్నాను. కానీ, అది మాత్రమే సరిపోదని నాకూ తెలుసు.

అయినా, నగరానికి ఆరుమైళ్ళవతలకి వెళితే చాలు, పల్లెటూళ్ళు దర్శనమిస్తాయనుకోండి.

నిజానికి ఇవన్నీ పెద్ద సాహసయాత్రలు కాకపోయినా, ఈ ప్రయాణాలన్నీ నాకో కొత్త ప్రపంచాన్ని కళ్ళముందుంచి కొత్త అనుభవాలను పరిచయం చేశాయి. నగరంలో పుట్టి పెరిగిన వాడికి ఇదంతా ఓ కొత్త మజా, ఒక కొత్త అనుభవం. అన్నింటినీ గమనిస్తూ కొత్త సంగతులు తెలుసుకోవాలనీ, అక్కడి ప్రజలు మాట్లాడే పద్ధతులూ, హావభావాలు చూపే విధానం ఆకళింపు చేసుకోవాలనీ, అన్నింటి గురించీ అవగాహన పెంచుకోవాలన్న కుతూహలం కలిగేది. కథా "వాతావరణం" యొక్క లోలోపలి రహస్యాలను శోధించాలన్న కోరిక కలిగేది. అది దృశ్యం ద్వారా చూపించగలమా? శబ్దాల ద్వారా తెలియచేయగలమా? ఉదయానికీ సాయంత్రానికీ తేడా తెలుపడం ఎలా? తొలకరి జల్లుల ముందు ఉండే చిక్కటి నిశబ్దం తెరపై చిత్రించడం ఎలా? సూర్యోదయం ప్రతి రుతువులోనూ ఒకేలా ఉంటుందా? ఇలా పరిశోధించే కొద్దీ కొత్త విషయాలు తెలుసొచ్చాయి. ఈ పరిచయం సినిమాపై ప్రేమని, ఒక విధమైన అవగాహననీ కలిగించడంతో పాటు నాలో సహన గుణం పెంపొందించింది. సహనంతో ఉండడం నేర్చుకున్నాక సినిమా తీయడం లోని సమస్యలు బాధపెట్టడం మానేస్తాయి. అసలు కెమెరా ఉన్న సంగతే మర్చిపోతాం. అయినా, కెమెరా సినిమాని రికార్డు చేసే ఒక పరికరం మాత్రమే. అసలు సంగతి సత్య శోధన. అది సాధిస్తే ఓ మానవీయ కళాఖండం సృష్టించగలిగినట్లే అని అనిపించింది నాకు మొదట.

ఎంత పొరబడ్డాను! సెట్‌లోకి రాగానే మన మూడు కాళ్ళ పరికరం పగ్గాలు తన చేతిలోకి తీసుకుంటుంది. వెంటనే సమస్యలు మొదలు. కెమెరా ఎక్కడ పెట్టాలి? పైనా కిందా? దగ్గరా దూరమా? నేలపైనా ఇంకెక్కడైనానా? 35 లెన్స్ ఓకే నా, లేదా కాస్త వెనక్కెళ్ళి 50 లెన్స్ వాడాలా? యాక్షన్‌కు మరీ దగ్గరగా వెళితే దృశ్యంలోని భావోద్వేగాలు అతిగా అనిపిస్తాయేమో. మరీ వెనక్కి వెళ్తే ఏమీ కనిపించదేమో. ఇలా ప్రతి ప్రశ్నకు ఒక జవాబు, ప్రతి సమస్యకీ ఒక పరిష్కారం కనుక్కోవాలి. ఆలస్యం చేస్తే సూర్యుడు మొండికేస్తాడు, లైటింగ్ కంటిన్యూటి పోయి సీన్ గందరగోళమైపోతుంది. శబ్దంతో మరొక సమస్య. డైలాగులు వీలైనంత

తగ్గించేసినా కూడా ఇంకా తగ్గించాలి. ఈ మూడు పదాలు అవసరమా లేక దాని బదులు ఓ ముఖ కవళిక సరిపోతుందా? సరిపోవచ్చు. విమర్శకులు మూకీ సినిమాల గొప్పదనంతో పోలుస్తూ పొగడవచ్చు. కానీ డైలాగులు తక్కువ ఉంటే డబ్బింగ్ ఖర్చులు కూడా తగ్గించుకోవచ్చు అన్నది అసలైన నిజం.

చాలాసార్లు సినిమా తీసే విధానాన్ని డబ్బే శాసిస్తుంది. డబ్బుతో పాటు సినిమా కోసం పని చేసే వ్యక్తుల మీద కూడా మనం పని చేసే విధానం ఆధారపడి ఉంటుంది. అయితే ప్రతి దర్శకుడికీ ఇలాంటి అనుభవాలే ఎదురవుతాయని చెప్పలేము. నావరకూ నటీనటులను ఇష్టమొచ్చినట్లు మలుచుకోగల వస్తువులుగా చూడటం అసాధ్యం. ఎనభై ఏళ్ళ వృద్ధురాలిని ఎండలో నిలబెట్టి టేక్ మీద టేక్ చేస్తూ, అవే డైలాగులూ మళ్ళీ మళ్ళీ చెప్పిస్తూ మనం మాత్రం అర్థ నిమీలిత నేత్రాలతో సరైన కవళిక లేదనో, సరైన భావం పలుకలేదనో, గొంతులో కావాల్సిన మేళవింపు లేదనో చెబుతూ ఎలా ఉండగలము? ఇలాంటి సందర్భాల్లో రిహార్సళ్ళూ, టేకులూ కూడా తక్కువగా ఉండాలి. ఒక్కోసారి అదృష్టం కొద్దీ మొదటి టేకు లోనే అంతా ఓకే అవుతుంది. ఒక్కోసారి ఎంత చేసినా తృప్తి ఉండదు. అప్పుడిక టేకులు పెరుగుతూ ఉంటాయి, ఖర్చు పెరుగుతూ ఉంటుంది. కాలం గడిచే కొద్దీ మనస్సాక్షి పీకుతూ ఉంటే ఇక అంతా పర్ఫెక్ట్‌గా ఉండాలన్న పట్టు వదిలి, చేతులెత్తేస్తాం. మన అధృష్టం బావుండి మన తప్పులను విమర్శకులు క్షమించి వదిలేస్తారనీ, ప్రేక్షకులు గమనించలేరనీ నమ్మకానికొచ్చేస్తాం. ఒక్కోసారి మరీ చాదస్తంగా ఆలోచిస్తున్నానా? ఈ దృశ్యం నేననుకున్నంత చెత్తగా లేదేమో అని కూడా అనిపిస్తూ ఉంటుంది.

చలన చిత్ర నిర్మాణంలో ఇది నిరంతరం సాగే ప్రక్రియ. ఈ ప్రక్రియ అంతా ముగిసే సరికి ఏదో అద్భుతం జరిగి ఒక “కళాసృష్టి” జరుగుతుందేమోనన్న ఒక ఆశ. ఒక్కోసారి శ్రమ మరీ ఎక్కువై చేతులెత్తేయాలనిపిస్తుంది. ఈ భరించలేని కష్టం మనల్నో, మనలోని కళాకారుణ్ణో చంపేస్తోందని భయమేస్తుంది. ఇన్ని కష్టాలు పడీ ఎందుకు కొనసాగుతారంటే సినిమా అనేది ఎందరో మనుష్యులు, ఎంతో పెట్టుబడితో కూడుకున్న వ్యవహారం. ఎలాగోలా చివరి రోజు చివరి షాట్ ముగుస్తుంది. ఆశ్చర్యమేమిటంటే కష్టాలు తీరిపోయాయని ఆనందంగా ఉండాల్సిన

సమయంలో మనలో దిగులు మొదలవుతుంది. ఈ దిగులు మనకొక్కరికే కాదు. ముప్పై ఏళ్ళ అజ్ఞాతం తరువాత తెరపైకి వచ్చిన ఏనభై ఏళ్ళ ముసలమ్మ నుండి అంత వరకు ఏ సినిమాలో చేయని ఆ పిల్ల వెధవ దాకా అందరికీ దిగులు! ఎన్ని కష్టాలూ, చిరాకులూ ఉన్నా కూడా, ఈ తతంగంలో ఉన్న ఒక అంతులేని లయ నాకు ఎప్పుడూ స్ఫూర్తినిస్తుంది

ఒక దృశ్యాన్ని ఊహించుకోండి: చూడ్డానికి పీలగా ఉన్నా, ఉత్సాహంగా కనిపిస్తున్న ఒక యువతి తొలకరి జల్లులకి పులకించే దృశ్యం మీ మదిలో మెదిలింది. ఆమె తన్మయత్వంతో వర్షాన్ని అనుభవిస్తుంటే వాన చినుకులు ఆమెని గట్టిగా తాకుతూ, తడిపి ముద్ద చేస్తున్నాయి. ఈ దృశ్యం తలుచుకుంటే రెండు రకాల భావాలను రేకెత్తిస్తుంది. ఒకటి భావావేశం. రెండవది: ఆ వర్షం ఆమె మరణానికి కారణమౌతుంది అన్న భావన. ఈ దృశ్యాన్ని షాట్లుగా విభజించుకుని నోట్స్ రాసుకుని బొమ్మలు గీసుకుంటాము. ఇక ఆ దృశ్యానికి ప్రాణం పోసే సమయం వస్తుంది. ఇప్పుడిక అవుట్‌డోర్ కు వెళ్ళి, లొకేషన్ వెదికి ఓ ప్రాంతం ఎంచుకున్నాక, మబ్బులు వస్తూ ఉంటే కెమెరా సిద్ధం చేసుకుని ఓ రిహార్సల్ చేసుకుని "టేక్" చెప్తాము. కానీ, ఒకటి సరిపోదు కదా. ఇది అత్యంత ప్రధాన దృశ్యం. కనుక వర్షం ఉండగానే ఇంకో టేక్ తీస్కోవాలి. కెమెరాలో రీల్ తిరుగుతూ ఉంటుంది, మనం తీసిన దృశ్యం సెల్యులాయిడ్ పై ముద్రింపబడుతుంది.

చలో ల్యాబ్. సెప్టెంబర్ నెల... అక్కడ చెమట్లు కక్కుకుంటూ ఎదురుచూస్తూ ఉంటే, తొందరేం లేదు అన్నట్టు రీల్ నుండి నెగిటివ్ నెమ్మదిగా బయట కొస్తుంటుంది. తరువాత ప్రింటు. తరువాత రషెస్. చూడ్డానికి బాగానే ఉందని మనలో మనమే సంతోషిస్తాం. కానీ, ఆగండి. అతుకుల బొంత లాంటి ఈ షాట్లన్నింటినీ కలిపేదెవరు? కటింగ్ రూంలోకి ఎడిటర్‌ని లాక్కుపోతారు. అక్కడ్నుంచీ ఇక్కడ్నుంచీ ఏరుకున్న షాట్స్ ని తొలగించడం, తిరిగి అతికించడం అనేది గంటల కొద్దీ శ్రమ. ఈ తతంగం జరుగుతున్నంత సేపూ మనకి బోలెడంత సస్పెన్స్. చివరికి ఎలాగో దీన్ని మూవియోలా (moviola) పై చూసే అవకాశం వస్తుంది. ఓ దృశ్యం నిజంగా ప్రభావవంతమైనదైతే ఈ పాత మెషీన్ కూడా దాని అందాన్ని దాచలేదు. ఎలాగో ఎడిటింగ్ పూర్తి చేసామా, ఇప్పుడిక నేపథ్య సంగీతం

కావాలా లేక ఇప్పుడున్న శబ్దాలే సరిపోతాయా అనే నిర్ణయానికి రావడం మరో ఎత్తు. షాట్లు సీన్‌గా, సీన్లు సీక్వెన్స్‌గా సీక్వెన్స్‌లు పూర్తిగా సినిమాగా తయారయినప్పుడు కానీ మనకే విషయం అర్థం కాదు. వానలో నృత్యం సరిగా వచ్చిందా? లేదా? అన్నది అప్పుడు గానీ చెప్పలేము.

ఇంత జరిగాక మనం తీసిన సినిమా గురించి భావాతీతంగా ఉండటం సాధ్యమా? ప్రతి సినిమాకూ అందరూ కష్టపడే పని చేస్తారు. కానీ, సెట్లోనో, కటింగ్ రూంలోనో కొన్ని మార్పులు చేయాల్సి వస్తుంది, కొంత రాజీ పడాల్సి వస్తుంది కూడా. ఇది మంచికా? చెడుకా? మన తృప్తి ముఖ్యమా లేక మెజారిటీ అభిప్రాయాన్ని గౌరవించాలా? ఈ ప్రశ్నలకు సమాధానాలు తెలియదు కానీ, ఒకటి మాత్రం నిజం. You are a better man for having made it

1957

ఒక బెంగాలీ దర్శకుడి సమస్యలు

సినిమా తీయడం గురించి ఎటువంటి వైరుధ్యాలూ ఉండని ఒక స్టేట్‌మెంట్ ఇవ్వాలంటే, "అదొక కష్టమైన పని" అని మాత్రం చెప్పొచ్చు. ఇందులో వాడే పరికరాలతో ఉండే ఇబ్బందులూ, అంచెలంచెలుగా సాగే సృజనాత్మక పయనం, ఎందరో వ్యక్తుల కలయిక, ఎంతో డబ్బు పెట్టుబడీ – అంతా కలిసి ఇదో క్లిష్టమైన ప్రక్రియ అన్న అభిప్రాయం కలిగిస్తాయి కూడానూ. ఇక ప్రయోగాత్మక చిత్రాలతో ముందంజ వేయాలనే దర్శకులకు మరో సమస్య ఎదురవుతుంది. ప్రధానంగా కథను కళాత్మకంగా తెరపై చిత్రీకరించే విషయంలో వీరు ఎన్నో సవాళ్ళు ఎదుర్కోవాల్సి వస్తుంది. ఆకారం మరియు ఆహార్యం వంటి విషయాలలో కలిగే ఇబ్బందులని ఒక చిత్రకారుడు ఎలా పరిష్కరించుకుంటాడో అలాగే ఒక దర్శకుడు తన సమస్యలనూ పరిష్కరించుకోవాల్సి వస్తుంది. ఇలాంటి సినిమాలు తీయదలచిన దర్శకులు స్వచ్ఛంద కళాకారులని చెప్పవచ్చు. తన కళకి తప్ప

వేరే ఎవరికీ జవాబిచ్చుకోవలసిన అవసరం వీరికి ఉండదు. అయితే, కమర్షియల్ సినిమా తీసే దర్శకుడి పని సులభం అని కాదు. అతని సమస్య ఇంకా జటిలమైనదని నా అభిప్రాయం. ఎందుకంటే చూడ్డానికి వ్యాపారంలా కనిపించే సినిమాని ఒక సృజనాత్మక ప్రయాణంగా మార్చి కళ–వ్యాపారం రెండింటి లాభాలనీ పొందగలిగిన వాడు అతనే కదా!

ఒక దర్శకుడికి సినిమా తీసే ప్రయాణంలో ఎదురయ్యే సమస్యలెన్నో. కొన్ని సహజంగా అందరికీ ఉండేవే. కొన్ని ఆయా దేశ పరిస్థితులని బట్టీ, మరి కొన్ని తీస్తున్న సినిమాని బట్టీ ఉంటాయి. అవి ఎటువంటివైనా కూడా చివరికి సినిమా రూపుదిద్దుకునే తీరుని ఇవన్నీ ప్రభావితం చేయగలవు. భారతదేశంలో, అందులోనూ బెంగాల్‌లో సినిమాలు చేసేవాడిగా నాకు కళకు సంబంధించిన ఇబ్బందులే కాక ఈ రాష్ట్ర పరిస్థితులు ప్రత్యేకంగా తెచ్చిన ఇబ్బందులు కూడా ఉన్నాయి. మన దేశంలో సినిమా పరిశ్రమ బాగా అబివృద్ధి చెందిన మూడు ప్రాంతాల్లో కలకత్తా ఒకటి. మిగతా రెండు ప్రాంతాలు బొంబాయి మరియు మద్రాసు. మేము ఇక్కడ బెంగాలీలో సినిమాలు తీస్తాము. బొంబాయిలో హిందీలో తీస్తారు. మద్రాసులో హిందీయే కాక అన్ని దక్షిణాది భాషల్లో సినిమాలు తీస్తారు. మన దేశంలో దాదాపు పదిహేను శాతం మందికి మాత్రమే బెంగాలీ అర్థమౌతుంది. కనుక, మా సినిమాలకున్న మార్కెట్ చాలా చిన్నది. లక్షన్నర దాటి ఖర్చు పెట్టి తీసిన తొంభై శాతం సినిమాలకు పెట్టుబడి కూడా వెనక్కి రాదు అని ఒక అంచనా. అదే ఒక హిందీ సినిమా ఐతే, ఇంతకు ఆరింతలు ఖర్చు పెట్టి కూడా లాభాలు పొందే అవకాశం లేకపోలేదు.

దీనివల్ల బెంగాల్‌లో సినిమాలపై పెట్టుబడులు తక్కువే. పెట్టుబడిదారులు కూడా చాలా జాగ్రత్తగా వ్యవహరిస్తూ ఉంటారు. గత ఇరవై ఏళ్ళలో ఇక్కడ జరిగిన సాంకేతికాభివృద్ధి చాలా తక్కువ. స్టూడియోల్లో అరకొర వసతులు, ల్యాబ్ పనుల్లో అవకతవకలు, ప్రొడక్షన్ శాఖల్లో బీదరికం – ఇవన్నీ తరుచుగా కనిపించే దృశ్యాలు. బెంగాలీ సినిమా ఇప్పటిదాకా ఏమైనా సాధించింది అంటే అది ఆయా వ్యక్తుల మేధావితనం వల్ల కానీ, సాంకేతికత సహాయం వల్ల కాదు. బెంగాల్ లో సినిమా చూసే వారిలో ఓ ఇరవై శాతం మంది మాత్రమే అక్షరాస్యులు. ముప్ఫయ్యో దశకంలో ఫ్రెంచి సినిమా ఓ వెలుగు వెలగడానికి కారణం అప్పటి ప్రేక్షకుల

స్పందించే గుణమే అని రెన్వా ఓసారన్నాడు. బెంగాల్‌లో సీరియస్ సినిమాని ఆదరించే జనం ఎంత తక్కువంటే, ఇక్కడ రెండు రీళ్ళ కంటే ఎక్కువ నిడివి ఉన్న సినిమాలు తీయడం ఏ మాత్రం లాభదాయకం కాదు. ఒక వేళ చూసే ఆ కొద్దిమంది కోసం ఎవరన్నా సీరియస్ సినిమా తీస్తే, అది సినిమా మీద ప్రేమతో మాత్రమే. నిజజీవితంలో ఇది అంత ఆచరణాత్మకం కాదు. ఎందుకంటే, ఓసారి ఆర్ట్ సినిమా దర్శకుడని ముద్రపడిపోయిందంటే ఇక పరిశ్రమలో అతని ఆఖరురోజులు మొదలైనట్లే. భుక్తి కోసం ఎవరైనా ఈ వృత్తిని ఎంచుకుని ఉంటే మెజారిటీ ప్రేక్షకుల్ని దృష్టిలో ఉంచుకునే తీయాలి.

ఇలా అందరినీ ఆలరించే సినిమాలు తీయాలనుకునే దర్శకులకు మూడు రొటీన్ మార్గాలున్నాయి. పౌరాణికాలు తీయడం, భక్తి సినిమాలు తీయడం లేదా సాంఘికాలు తీయడం. అందులో కూడా అప్పుడు వెలుగులో ఉన్న స్టార్ లతో సెంటిమెంటు ఎక్కువ పండించే సినిమాలయితే మేలు. తీసేది ఎలాంటి సినిమా అయినా ఫర్వాలేదు. పాటలూ, నృత్యాలూ తప్పనిసరి. అన్నింటికంటే ముఖ్యంగా సినిమా నిడివి కనీసం రెండున్నర గంటలైనా ఉండాలి. నిర్మాతకి ఈ చివరి నియమం విషయంలో ఎంత పట్టుదలా, నమ్మకం ఉంటాయంటే – ఒక్కోసారి కేవలం నిడివి తక్కువన్న కారణంగా విడుదలకు నోచుకోని సినిమాలూ ఉన్నాయి.

ఇవన్నీ ప్రతి సినిమాకీ వర్తిస్తాయని కాదు కానీ, లాభాల బాటన నడిచిన చాలా సినిమాలు ఈ ఫార్ములాల ఆధారంగా నిర్మించబడ్డవే. గతంలో నాటకాలు చూస్తూ ఎదిగిన సామాన్య ప్రజానీకానికి సినిమా అనే మాధ్యమం ఒక ప్రత్యామ్నయం గా మాత్రమే నిర్మాతలు పరిగణించారు. నాటకాల్లో ఉండే పెద్ద పెద్ద సంభాషణలూ, ముఖ కవళికలూ, భావోద్వేగాలను సినిమాలోనూ ప్రవేశ పెట్టారు. మన నాటకాలతో ఏ మాత్రం పరిచయం లేని వారికి ఈ సినిమాలు చూపిస్తే వారు ఆశ్చర్యపోయే అవకాశం ఉంది. సినిమాల్లోని పాటలూ–నృత్యాలూ కూడా నాటకాల వారసత్వమే.

ఒక వైపు అక్షరాస్యత పెరుగుతోంది. దాంతో పాటు నిర్మాతల వైఖరిలో మార్పు వచ్చి ఈ రొటీన్ పద్ధతులనుండి దూరంగా, ప్రేక్షకులకు మరింత వైవిధ్యభరితమైన అనుభవాన్ని అందించే సినిమాలు తీయడం జరగడం అనేది

ఒట్టి భ్రమ అని తేలిపోయింది. ఏదో విప్లవం జరిగితే తప్ప కొన్ని దశాబ్దాలదాకా ఇలాంటి మార్పులేవీ జరిగే అవకాశం కూడా లేదు. కనుక ఈ భక్తి సినిమాలూ, పౌరాణికాలూ ఇంకొన్నాళ్ళు ఇలానే కొనసాగుతూ మన జనానికి ఆహ్లాదం కలిగిస్తూనే ఉంటాయి. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో ఒక సీరియస్ సినిమా తీయాలనుకునే దర్శకుడి పరిస్థితి ఏమిటి? నిర్మాతల విధానాలకు లోబడి “సీరియస్” పౌరాణికాలూ, భక్తి సినిమాలూ తీస్తూ కళ ముసుగులో రొటీన్ కి అంకితమవ్వాలా? వాస్తవ ప్రపంచంలో జరుగుతున్న ఎన్నో విషయాల్ని సినిమాల ద్వారా వ్యాఖ్యానించడం మాని ఫాంటసీ సినిమాలనే రూపొందించాలా?

నాకైతే అలాంటి అవసరం లేదనిపిస్తోంది. తన సినిమా ద్వారా వాస్తవికతను ప్రతిబింబించాలనే దర్శకుడికి ఫాంటసీ సినిమాలు ఎంతోకాలం తృప్తినివ్వవు. వర్తమాన ప్రపంచంలోని వాస్తవికతను అతను గుర్తించగలగాలి. నిజాల్ని శోధించి అందులోంచి సినిమాగా తీయగల వస్తువుల్ని ఎంచుకోవాలి. నన్నడిగితే, ఈ పంథాలో సినిమాలు తీయడం సాధ్యమే అని చెప్పగలను, ఎందుకంటే కొద్దో గొప్పో ఇలాంటి ప్రయత్నాలు నేనూ చేసి ఉన్నాను కాబట్టి. ఒక్కోసారి ఇలా ఎదురీదడంలో కూడా కొంత మంచి ఉన్నదనీ, ఈ ఎదురీత అన్నింటికంటే ముఖ్యంగా ఆత్మసంతృప్తినిస్తుందనీ నా ప్రయత్నాల ద్వారా తెలుసుకున్నాను. ఈ సందర్భంలో నా మొదటి రెండు సినిమాల అనుభవాల గురించి చెప్పుకోవాలి.

1952 లో పథేర్ పాంచాలీ మొదలుపెట్టినప్పుడు నాకు ఇలా కొత్తదారుల్లో వెళితే వచ్చే ఇబ్బందుల గురించిన అవగాహన ఉంది. ఇతర దర్శకుల అనుభవాలు నన్ను అందుకు సిద్ధం చేశాయి. అయినా కూడా, నా కథమీద ఉన్న నమ్మకంతో నేను వెనుదిరగలేదు. ఈ కథలోని వాస్తవికతా, పాత్రల్లోని మానవత్వం నాకు నమ్మకం కలిగించాయి. అలాగే, కొంత కళాత్మకంగా తీస్తే కొత్తగా అనిపించి జనం ఈ సినిమావైపుకి రావొచ్చేమోనన్న ఆశ ఉండింది. సినిమా సగం పూర్తయ్యేసరికి మా డబ్బులయిపోయాయి. బెంగాల్ లోని దాదాపు ప్రతి నిర్మాతకూ నేను అప్పటిదాకా తీసిన ఐదువేల అడుగుల ఫిల్మ్ చూపించాను. చూసిన ప్రతి ఒక్కరూ కథ మీద అపనమ్మకం వ్యక్తపరచినవారే. కానీ, కథపై నా నమ్మకం మాత్రం చెదరలేదు.

చివరికి బెంగాల్ ప్రభుత్వ సౌజన్యంతో సినిమా పూర్తై రిలీజైంది. పథేర్ పాంచాలీ నగరాల్లో బాగా ఆడిరది. ఇతర శివారు ప్రాంతాల్లో కూడా అంచనాలని దాటింది. రెండో సినిమా సమయానికి నాకు కాస్త ధైర్యమొచ్చింది. కానీ, సినిమా నిరాశపరచింది. నేను కాస్త ఎక్కువగానే స్వతంత్రించి అసలు కథనుండి పక్కదారి పట్టడం వల్ల కమర్షియల్ గా సినిమా నష్టపోయింది. పథేర్ పాంచాలి తీసినప్పుడు కూడా కాస్త స్వతంత్రించాను కానీ, మరీ ఈ స్థాయిలో కాదు. "అపరాజితో" కథ గురించి ఇదివరకే పరిచయమున్న నగరవాసులకి ఇలా కథను పక్కదోవ పట్టించడం చిరాకు పుట్టించింది. అలాగే సంప్రదాయ విరుద్ధంగా చూపిన తల్లీ కొడుకుల సంబంధం కూడా చాలామందికి మింగుడు పడలేదు. అపరాజితో డబ్బులు పోగొట్టుకుంది. అదే సమయానికి యూరోప్‌లో ఫిల్మ్ ఫెస్టివల్‌లు రంగంలోకి వచ్చాయి. ఈ చిత్రోత్సవాల్లో నా మొదటి రెండు సినిమాలకి వచ్చిన అవార్డులు నాకు చలనచిత్రాల భవిష్యత్తు గురించి ఓ కొత్త కోణాన్ని చూపాయి. ఒక మంచి సినిమా తీస్తే కేవలం ఇక్కడి మార్కెట్ మీదే ఆధారపడనక్కరలేదని ఈ అవార్డుల ద్వారా నాకర్థమయింది.

ఇప్పుడు మా సమస్యేమిటంటే, బెంగాల్‌లో పనిచేస్తున్నాం కనుక నైతికంగా మా కథలు బెంగాల్లో వేళ్ళూనుకొని ఉండాలన్న భారం ఉంది. రెండవ విషయం, మాకున్న సాంకేతిక, సాంకేతికేతర సామగ్రి. వీటన్నింటితోపాటు ఇక్కడి ప్రేక్షకులను దృష్టిలో ఉంచుకుని ఆలోచిస్తే మేము సినిమాని వీలైనంత సరళంగా తీయాలి. కనుక, పెద్ద కథలూ, పెద్ద తారాగణం ఉండరు. ఇక మాస్ ని అలరించే సినిమాలు తీయలేకపోవడమనే సమస్య ఎలాగూ ఉంది. నిరక్షరాస్యత నిర్మూలితమయ్యేవరకు ఈ సమస్యకు పరిష్కారం ఉండదు. ఈ పరిస్థితుల్లో సరళంగా ఉండే సీరియస్ సినిమాని తీసే పద్ధతిని ఎవరో వేళ్ళపై లెక్కపెట్టేటంత కొద్ది మంది దర్శకులు మాత్రమే అవలంబించడమే ఒక ఉద్యమంగా మారితే, ప్రేక్షకుల్లో మార్పు వచ్చే అవకాశం ఉంది.

విదేశీ ప్రేక్షకుల విషయానికొస్తే, మనలో నిజాయితీ ఉండి మనం శ్రద్ధగా సినిమా తీయగలం అని నిరూపించుకుంటే వీరికి డబ్బు ఓ సమస్య కాదు. విదేశీయుడికి మన దేశాలపై ఉన్న కుతూహలాన్ని మనమెందుకు వాడుకోకూడదు?

అలా అని ఉన్నదీ లేనిదీ వారి కోసం సినిమాల్లో చొప్పించాలని కాదు. అంతే కాకుండా మన దేశం గురించి వారిలో ఉన్న అపోహల్ని సినిమా ద్వారా నైనా తొలగించాలి కదా (నిజానికి ఆ అపోహల్ని అలాగే ఉండనిస్తేనే మనకు గిట్టుబాటౌతుందన్న నిజం పక్కనపెడితే!). నా మొదటి రెండు సినిమాల విషయంలో నేను అదృష్టవంతుణ్ణే కానీ, ఇప్పటికిప్పుడు నాకు లాభనష్టాలు కీర్తి ప్రతిష్టల మీద ఆసక్తి లేదు. కళకీ సత్యానికీ మధ్య నెలకొంటున్న బంధం చివరికి ఫలితాన్నిస్తుందని నా నమ్మకం, ఆశ.

1954

సంగీత గది అన్వేషణలో

"కానీ మీరూ నింతితా కు వెళ్ళారా? అక్కడి రాజ భవనం చూసారా?" ఇక్కడి టీ పాకలో ఒక ముసలాయన అడిగాడు. మేము కలకత్తాకి 150 మైళ్ళ దూరంలో ఉన్న లాల్‌గోలా అనే పల్లెలో ఉన్నాము. అప్పటికే పదమూడు రాజభవనాల్ని చూసి నిరాకరించి వచ్చాము.

"నింతీతానా? ఎక్కడది?'' పెద్ద ఆసక్తి చూపకుండానే అడిగాము. మేము అసలు ఆ ప్రదేశం గురించి వినసే లేదు. "అది ఇక్కడికి ఉత్తరాన అరవై మైళ్ళ దూరంలో ఉంది. హైవే దాకా వెళ్ళండి. తరువాత ఓ నది కనిపిస్తుంది. దాన్ని దాటండి. అక్కడ్నుంచి ఓ ఫెర్రీలో కారుని పంపవచ్చు. మళ్ళీ ఓ ఇరవై మైళ్ళు హైవే మీద వెళ్తే ఒక బోర్డు కనిపిస్తుంది. పద్మా నది తూర్పు ఒడ్డున నింతితా ఉంది. పశ్చిమాన పాకిస్తాన్ ఉంది. అది చౌధరీల భవంతి. ఇందాకట్నుంచీ మీ మాటలు విన్నాను. అందుకని మీరు ఆశలొదిలేసేముందు ఈ భవంతి నొకసారి

చూడండి. మీకు ఉపయోగపడవచ్చు" అన్నాడు ఆ ముసలాయనే మళ్ళీ.

ఇలా మాకేం కావాలో సరిగా అవగాహన లేకున్నా, ఉచిత సలహాలు ఇచ్చే వారిని గురించి మా అనుమానాలు మాకున్నాయి. ఇప్పుడు విషయమేమిటంటే– ఈ చివరి ప్రయత్నం చేయాలా వద్దా? అని. ఇప్పుడిదికూడా నచ్చలేదంటే ప్రాజెక్టు వదిలెయ్యడమో, విపరీతంగా రాజీపడ్డమో చేయాలి. బొమ్మా–బొరుసూ వేసుకుని మేము ఈ అరవై మైళ్ళ ప్రయాణం చేయాలని నిర్ణయించుకున్నాము. తారాశంకర్ బెనర్జీ రాసిన "జల్సాఘర్" (సంగీతం గది) కథను సినిమాగా తీద్దామని నిర్ణయాని కొచ్చినప్పుడు కాలికి కట్టుతో నేను మంచం పట్టి ఉన్నాను. బెనారస్‌లో రాతి మెట్లపై తడబడి కిందపడటంతో మోకాలుకి బాగా దెబ్బ తగిలింది. మంచంపై పడి ఉండటం మూలాన దొరికిన ప్రతి బెంగాలీ పుస్తకమూ చదివాను. రెండు మూడు సినిమాలు తీసినప్పటికీ నా సినిమాలకు డిస్ట్రిబ్యూటర్ల వద్ద పెద్ద డిమాండ్ లేదు. బహుశా నేనీ కథ ఎంచుకోడానికి అది కూడా దోహదపడిరదేమో.

ఈ కథ లో సంగీతం, నృత్యంతో చక్కగా ఇమిడిపోగల నాటకీయత ఉంది. సినిమా పంపిణీదారులకి అలాంటి కథలు నచ్చుతాయి. కానీ, ఇందులో కూడా ఒక ప్రత్యేక వాతావరణం, కొంత మానసిక పరిశీలన ఇత్యాది విషయాలున్నాయి. నేను ఈ సినిమాని ఒక స్పష్టమైన కళాదృష్టితో తీయాలని నిర్ణయించుకున్నాను. మహానటుడైన చాబీ బిస్వాస్ ను ప్రధాన పాత్రధారి అయిన జమిందార్ పాత్రకు అనుకున్నాము. కథలో జమిందారుకు ఖరీదైన వాద్య పరికరాలపై ఉన్న మోజే ఆతన్ని ముంచేస్తుంది. కానీ, ప్రధాన సమస్య జమీందారు భవంతి కోసం అనువైన లొకేషన్ కనుగొనడం. మేము తక్కువ బడ్జెట్‌లో తీయాలనుకున్నాం కనుక స్టూడియోలో సెట్ వేసే జోలికి వెళ్ళలేదు. అప్పటి నిర్మాణ శైలిని పోలి ఉండేలా ఒక పాడుబడ్డ భవనాన్ని తయారుచేసి భ్రమింపజేయగల నేర్పు మా కళా దర్శకుడికి ఉందని నాకు తెలుసు. కానీ, ఏం చేస్తాం? డబ్బుల్లేవు.

ఆ వృద్ధుడు చెప్పిందే కాదు, నింతితాలో ఇంకా చాలా ఉంది. అక్కడి భవంతిని చూడగానే కలిగే వైరాగ్య భావాన్ని మాటల్లో వర్ణించడం కష్టం. గత కొన్ని ఏళ్ళుగా పద్మ నది ప్రవాహం మరోవైపుకి మరలి పోవడంతో ఒకప్పుడు పల్లెలు ఉండే ఆ ప్రాంతమంతా ఇప్పుడు మురికికొట్టుకున్న ఇసుకతో

నిండిపోయుంది. భవంతి విషయానికొస్తే, ఆ గ్రీకు స్తంభాలూ, నిర్మాణమూ అంతా నా ఊహలకి రూపంలా ఉంది. కోల్పోయిన రాజసంతో దీనంగా నిలబడి దిగులుగా దిక్కులు చూస్తున్నట్లు ఉంది. నది వల్ల కలిగిన వినాశనాన్ని భవంతి ఎలాగో తప్పించుకున్నా, అక్కడి తోట, గుర్రాలశాల మాత్రం నాశనమయ్యాయి. బ్రిటీష వారిచ్చిన బిరుదూ, ఈ భవనమూ – రెండింటికీ హక్కుదారైన గణేంద్ర నారాయణ్ చౌదురి ఓ పాత విషయాన్ని తలుచుకున్నాడు:

"ఓరోజు ఉదయం ఫలహారం చేస్తూ ఉంటే ఏదో శబ్దం వచ్చింది. వరండా వైపుకి వెళ్ళి చూస్తే మా ఎస్టేటు దాదాపు ఓ మైలు వరకూ మునిగిపోయి, శాశ్వతంగా మాయమవడం కనిపించింది. కొద్ది క్షణాల్లోనే అంతా అయిపోయింది. పద్మా నది ఆకలి లోకవిదితం."

"మరి మీకు నది ఇంకా చొచ్చుకొస్తుందేమో అన్న భయం కలుగలేదా?"

"ఓ! ఎందుకు లేదూ. వర్షాలొస్తే, వాటితో పాటే ఈ సమస్యలూ తప్పవు కదా."

"మరెందుకు ఇక్కడే ఉంటున్నారు?"

"దీన్ని వదిలేసి వెళ్ళడం కంటే, దీనితో పాటే మునగడం నయం."

గనేంద్ర నారాయణ్ బంధువు ఉపేంద్ర నారాయణ్ చౌదురి ఓ సంగీతాభిమాని కావడంతో ఈ భవంతి లోనూ ఓ సంగీతం గది ఉంది. కానీ, మా అవసరానికి సరిపోయేంత ఆకర్షణీయంగా లేదు. ఇదొక్కటి తప్ప నింతీతా భవంతి మా సినిమాకు సరిగ్గా సరిపోతుంది. సంగీతం గదికి మాత్రం ఈ భవంతిలోని పరిసరాలలో ఇమిడిపోయేలా స్టూడియోలో సెట్ తయారుచేయాలి. ఇదికాక మరో రెండు విషయాలు ఉన్నాయి. మా కథకి కావాల్సిన ఏనుగు ఆయన వద్ద లేదు. ఇరవై ఏళ్ళ క్రితం ఉండేదట. రెండవది ఓ తెల్లటి గుర్రం. కలకత్తాలోని ఓ ప్రైవేటు గుర్రపు శాలలో బ్రతికి చెడ్డ ఒక జమిందారు వద్ద తెల్ల గుర్రం ఉంది. ఆయన దాన్ని మాకు 200 రూపాయలకి ఆనందంగా అమ్మేశాడు. ఏనుగుని ఓ రాజు అప్పుగా ఇచ్చాడు. అది కాలినడకన ఐదు నదులని దాటి 165 మైళ్ళు ప్రయాణించింది.

మేము నింతీతాకి తొలి పర్యటనకు వెళ్ళి రాగానే రచయిత బెనర్జీ గారికి ఫోన్ చేశాను. ఆయన కూడా మాలాగే కథకి కావాల్సిన భవంతి గురించి కుతూహలంగా ఉన్నాడు.

"చిట్టచివరికి మాకు ఓ భవంతి దొరికింది బెనర్జీ గారూ" అన్నాను.

"అవునా. ఎక్కడ?"

"నింతితా అని ఓ మారుమూల ప్రాంతంలో."

"నింతీతా?" ఏదో గుర్తుపట్టినవాడిలా అడిగాడు. "అంటే, చౌదురీల భవనం కాదు కదా!"

"అదే."

"అద్భుతం! నేనెప్పుడూ నింతితాకి వెళ్ళలేదు కానీ, అక్కడి చౌదురీల గురించి బెంగాల్ జమిందార్ల చరిత్రలో చదివి ఉన్నాను. సంగీత ప్రియుడైన ఆ ఉపేంద్ర నారాయణ చౌదురి ని దృష్టిలో ఉంచుకునే నేను "జల్సాఘర్"లో రాజు పాత్రని తయారు చేసింది!"

1963

సినిమాలు తీయడం

గత పదేళ్ళలో నన్ను చాలామంది ఇంటర్వ్యూలు చేసారు. వీటిల్లో రెండు ప్రశ్నలు తరుచుగా ఎదురయ్యేవి. "మీరు సినిమాల్లోకి ఎందుకు, ఎలా వచ్చారు?" అన్నది మొదటిది. సాధారణంగా, నేను చిత్రకళ, అడ్వర్టైజింగ్ నేపథ్యం నుంచి వచ్చిన వాడినని తెలిసినవారు ఈ ప్రశ్నని అడుగుతారు. ఈ కెరీర్ మార్పు వాళ్ళకి చాలా అసహజంగా అనిపిస్తుంది. ఒకరోజు సబ్బుబిళ్ళల అట్టలపై బొమ్మలేసినవాడు రెండోరోజు సెల్యులాయిడ్ పై చిత్రాన్ని ఎలా తీస్తాడు? అనిపిస్తుంది వాళ్ళకి. జవాబుగా నేను ఒక నిగూఢమైన నవ్వు నవ్వి, ఏదో మాయ జరిగిందన్నట్లు భ్రమింపజేసి ఊరుకుంటాను. అసలైతే నా అభిప్రాయంలో ఏ కళాత్మక రంగం నుండైనా ఇంకో కళాత్మక రంగానికి మరలడం అంత కష్టమైన పనేం కాదు. సినిమాలైనా, ప్రకటనలైనా రెండూ ఒకే తరహా ముడిసరుకును వాడతాయి. అలాగే ఈ రెండిరటిలోను కళాకారుడు

తన పనిలో పూర్తిగా నిమగ్నమవడం కనిపిస్తుంది. పెట్టుబడి పెట్టిన వ్యాపారస్తుడు కళాకారుడి వెనకనే ఉండి కళని గురించి పట్టించుకోకుండా కేవలం లాభాలగురించి ఆలోచించడం కూడా ఈ రెండు పరిశ్రమల్లో తరుచుగా కనిపించేదే. ఎవరో గుర్తులేదు కానీ – సినిమాని వాణిజ్య కళల్లో అత్యున్నతమైనదిగా అభివర్ణించారు. నేను దానితో ఏకీభవిస్తాను. అయితే, ఆఫీసులో కూర్చుని పనిచేసే ఉద్యోగం నుండి బెంగాలీ పల్లెసీమల్లో తిరుగుతూ, అగమ్యమైన దారుల్లో నడుస్తూ ఒక గొప్ప నవలను సినిమాగా తీస్తానని నేను ఊహించానా? అని నన్ను నేను ప్రశ్నించుకుంటూ, అప్పుడప్పుడూ ఈ ప్రమాదకరమైన దారుల్లోకి నడిచిన వైనం మూలాలను అన్వేషించే ప్రయత్నం చేస్తుంటాను.

ఒకటి మాత్రం ఖాయంగా చెప్పగలను – నాకు అందరిలా ఏదో ఒక సినిమా తీసెయ్యాలనే ఉద్దేశ్యం అయితే లేదు. నేను ఆఫ్–బీట్ సినిమానే తీస్తాను అన్న అవగాహన నాకు ముందు నుంచే ఉంది. అయితే, నేనెప్పుడూ ఇది ప్రమాదకరమైన ప్రయోగం అనుకోలేదు. పైగా, ఈ కొత్తదనమే నాకు కలిసొచ్చే అంశం అన్న అభిప్రాయంతో ఉండే వాడిని. “పథేర్ పాంచాలీ” లాంటి మంచి కథ నా సినిమాకు ముడి సరుకు. ఇది అప్పటికే జనాదరణ పొందిన కథ. అయితే, బెంగాల్ లోని సినీ పరిశ్రమ సంప్రదాయాల కట్టడిలో ఉంది. సినిమా స్టుడియోల చూట్టూ ఏదో ఒక పేరుతో కనీసం ఆరేళ్ళైనా తిరగని మనిషి సినిమా తీయడం అన్నది ఆ కాలంలో ఊహించలేము. ఒక సినిమాకి దర్శకుడు కాబోతున్నవాడు చాలా రోజులుగా సహాయ దర్శకుడిగానో, కెమెరామెన్ గానో, కనీసం కథారచయిత గానో పనిచేస్తూ ఉండేవాడు. నేను వీటిలో ఏదీ కాను. నాకున్న అనుభవమల్లా – మొదట స్కూలు రోజుల్లో సినీ అభిమానిగా, ఆ తరువాత సినిమా విద్యార్థిగా సాంకేతికాంశాలను గమనిస్తూ, వివరంగా ఆడిటోరియం చీకట్లలో నోట్సు రాసుకుంటూ గడిపిన ఏళ్ళతరబడి అనుభవం ఒక్కటే. ఈ నోట్సు ప్రధానంగా ఫోర్డ్, కాప్రా, హుస్టన్, వైలర్, వైల్డర్ వంటి అమెరికన్ దర్శకుల సినిమాని కూర్చే పద్ధతులపై చేసిన అధ్యయనం.

హాలీవుడ్‌లోని గొప్ప దర్శకులపై అభిమానం పెంచుకుంటున్న కొద్దీ మన నాసిరకం చిత్రాల పట్ల అసంతృప్తి కూడా పెరుగుతూ వచ్చింది. అయితే, ఈ

అసంతృప్తి నాలో నూతనోత్తేజాన్ని నింపడానికి తోడ్పడిరది. పైగా, కొత్తవారైనా సరే, సరైన తెలివితేటలతో ముందుకు సాగితే, తప్పుదారి పట్టిన అనుభవజ్ఞుడి కంటే మంచి సినిమా తీయొచ్చనే నమ్మకం నాకుండేది. యాభైల నాటి బెంగాలీ సినిమాలన్నీ మరీ పనికిరావని కాదు. ఆ సినిమాల్లో కూడా కొన్ని మంచి అంశాలు లేకపోలేదు – మంచి నటన, గొప్ప ఛాయాగ్రహణం, చక్కగా తీసిన దృశ్యాలు, సహజమైన సంభాషణలు అప్పుడప్పుడూ కనిపించేవి. కానీ, మొత్తంగా చూస్తే, తృప్తి ఉండేది కాదు. ఇందుకు ప్రధాన కారణం ఏమిటి? అని అడిగితే నా విశ్లేషణలు నాకుండేవి. మన దర్శకులు సినిమా అనే ప్రక్రియలో ఒక లయ బద్ధమైన సంగీతం ఉందన్న సంగతిని విస్మరించారన్నది నా అభిప్రాయం.

మన సంగీత సంప్రదాయంలో నాటకీయత గల ఒక కథనరీతి లేకపోవడం ఇందుకు ఒక కారణం. బీతోవెన్ సింఫనీనే తీసుకోండి. అది వింటుంటే విశ్వమానవ సౌభ్రాతృత్వానికి సూచికగా,విధితో మనిషి పోరాటంగా, సంఘర్షణలో ఉన్న ఒక వ్యక్తి ఆవేదనగా – ఇలా రకరకాలుగా అర్థం చేసుకునే అవకాశం ఉంటుంది. సొనాటా పద్ధతి వచ్చాక పాశ్చాత్య శాస్త్రీయ సంగీతానికి ఒక మానవీయ కోణం అబ్బింది. సొనాటా ప్రక్రియలో మొదటి ఘట్టం పురుషతత్వాన్ని ప్రతిబింబింపచేస్తే, రెండో ఘట్టంలో స్త్రీ తత్వం కనిపిస్తుంది. కానీ చివరి దశలో సంగీతం తారాస్థాయికి వెళ్ళి స్త్రీ–పురుషుల సంగమాన్ని తలపిస్తుంది.

కానీ మన సంగీత సాంప్రదాయం వేరు. ఇక్కడ “రాగం” అంటే, ఒక క్రమ పద్ధతిలో సాగే గాత్ర ప్రక్రియ. మన సంగీత ప్రక్రియ ఒక ఆలయ నిర్మాణాన్ని తలపిస్తుంది. ఆలాపన అనే పటిష్టమైన పునాదులతో మొదలుపెట్టి, లయబద్ధంగా సాగుతూ తీవ్రస్థాయిలో ఆలయ గోపురాన్నితలపిస్తుంది మన సంగీతం. కొంత ఊహాత్మకంగా ఆలోచిస్తే, మన సంగీత ప్రక్రియను అనుసరిస్తూ ఒక కథను తయారుచేయవచ్చు కానీ, దీనికి బహుళ జనాదరణ ఉండదని నా అభిప్రాయం. ఏదేమైనా మన కథాంశాలు సినిమాగా తీయడానికి చాలా మటుకు హాలీవుడ్ పద్ధతే సరైనది.

అయితే, మన దర్శకుల్లో చాలా మందికి కథారూపాన్ని గురించి, అందులోని లయను గురించీ అవగాహన లేకపోవడం ఒక ప్రధాన సమస్య. ఒక విధంగా

ఇది మన సినిమా రచయితల సమస్య అని చెప్పొచ్చు. ఎందుకంటే, ఇందాక చెప్పినట్టుగా లయ బద్ధంగా దృశ్యాలను పేర్చడం స్క్రీన్ ప్లే రచనలోనే జరుగుతుంది. ఇక మూడ్, టోన్, టెక్స్చర్ వంటి విషయాలన్నీచిత్రీకరణ సమయంలో దర్శకుడి చేతులో ఉంటాయి.నాకు సిద్ధాంతపరంగా చాలా పరిజ్ఞానం ఉన్నా కూడా సినిమా తీయడం అన్నది చాలా కష్టమైన పని అనిపించింది కొత్తల్లో. పథేర్ పాంచాలి షూటింగ్ తొలిరోజున అపూ తన అక్క కోసం పెద్దగా గడ్డిమొలిచిన ఒక పొలంలో వెదికే దృశ్యం ఉంది. మొదటి షాట్లో ఆ పిల్లవాడు చేయాల్సిందల్లా కొన్ని అడుగులు నడిచి, అటూ ఇటూ చూసి, మళ్ళీ కాసేపు నడవడం, అంతే. అయితే, ఎటువంటి తప్పుల్లేకుండా ఇలాంటి దృశ్యాన్ని చిత్రీకరించడం ఒక పెద్ద యుద్ధం జరిగే సన్నివేశం తీయడం కంటే కూడా కష్టమని నాకు అప్పుడు అర్థంకాలేదు. యుద్ధం జరిగే సన్నివేశం కోసం మీకు పెద్ద సైన్యం ఉంటే చాలు, వారి పని వారు చేసుకుపోతారు. అందుకే హాలీవుడ్లో ఇలాంటి యాక్షన్ ప్రధానమైన దృశ్యాలను సాధారణంగా "సెకండ్ యూనిట్ డైరెక్టర్" అన్న వ్యక్తికి అప్పగిస్తారు. వీళ్ళు సాధారణంగా యువకులు, పెద్దగా తెలివితేటల్లేకపోయినా బోలెడంత ఓపికా, బలమూ ఉన్న వ్యక్తులూ అయి ఉంటారు. ఇలాంటి ఒక సహాయకుడు ఇటలీలో రథం పందేలను తీస్తూ ఉంటే, విలియం వైలర్ ప్రశాంతంగా హాలీవుడ్లో వేరే దృశ్యాల గురించి ఆలోచించే పన్లో ఉంటాడు.

అయితే, ఒకబ్బాయి తన అక్క కోసం పెద్ద గడ్డిపోచల మధ్య నిలబడి వెదికే సన్నివేశం తీయాలంటే అంత సులభం కాదు. తన అక్క కోసం వెతుకుతూ వచ్చిన అప్పూ ఆగాగి నడుస్తూ మధ్యలో తల తిప్పి ఆమె ఆచూకీ కోసం అటూ ఇటూ చూస్తూ ముందుకు సాగాలి. అయితే ఇక్కడే పెద్ద సమస్య ఉంది. ఎంత సేపు ఆగాలి, ఎంత సేపు వెతికినట్టు చూడాలి, ఎప్పుడు ముందుకెళ్ళాలి? వంటి వాటి గురించి పూర్తి అవగాహన అవసరం. పైగా, అసలు ఇదివరలో కెమెరా ముందు నటించడం ఏ మాత్రం అనుభవం లేని కుర్రాడితో ఈ సీన్ తీస్తున్నపుడు, అంతర్గత భావాలకనుగుణంగా నటన ప్రదర్శించాలని అతనితో చెప్పినా ఫలితం ఉండదు. ఈ మొదటి దృశ్యం ఓ గొప్ప పాఠం నేర్పి నా కళ్ళు తెరిపించిందని చెప్పాలి. మానవ ప్రవర్తనలోని అంతరంగాన్ని ఆవిష్కరించి, దాన్ని నటీ నటుల భావ వ్యక్తీకరణ ద్వారా చూపించగలగడం అనేది సినిమాతీసే పద్ధతిలో అత్యంత

సంక్లిష్టమైన విషయం అన్న నిజాన్ని ఈ అనుభవం నాకు నేర్పింది. కొద్దిపాటి మానసిక సంచలనం కూడా మనిషి మాటతీరులో మార్పు తెస్తుంది. మానవ ప్రవర్తనను చిత్రీకరించగలగడం సినిమాకి గుండెకాయ వంటిది.

నా మొదటి సినిమాకి సాంకేతిక హంగులకంటే మానవ భావోద్వేగాల్ని ఆవిష్కరించగల కథని ఎన్నుకోవడం ద్వారా నేను తెలివైన నిర్ణయం తీసుకున్నానని నాకు గట్టి నమ్మకం. మాకున్న కొద్ది పాటి వనరుల్లో మేము సాంకేతికతపై ఎక్కువ దృష్టి సారించి ఉంటే, బాక్సాఫీసు పరంగానే కాకుండా వ్యక్తిగతంగా కూడా చాలా నష్టపోయేవాళ్ళము. అయితే, అందుబాటులో ఉన్న వనరుల గురించి దర్శకుడికి సరైన అవగాహన లేకపోతే దర్శకుడు ఒక విధమైన అసహనానికి లోనై తన శక్తికి మించిన కథాంశాన్ని ఎంచుకుంటాడు. నా మూడో చిత్రం “ది మ్యూజిక్ రూం” విషయంలో జరిగిందిదే.

అప్పటికి నాకు పల్లెసీమల దృశ్యాలంటే కొంచెం బోరు కొట్టి, నానాటికి అంతరిస్తున్న జమిందారీ వ్యవస్థ పై దృష్టి సారించాను. ఈ కథకోసం మాకొక పందొమ్మిదో శతాబ్దం నాటి జమిందారీ భవనం కావాల్సి వచ్చింది. అటువంటి ఒక అందమైన భవనం ముర్షీదాబాద్ ప్రాంతంలో, పద్మా నది ఒడ్డున కనిపించింది. భవనం లోపల ఉండవలసిన హంగులు కూడా కథాపరంగా బానే ఉన్నాయి. కానీ, మేము ఎంచుకున్న భవనం శిథిలావస్థలో ఉందన్న విషయం అర్థం కావడానికి కొంచెం సమయం పట్టింది. దీనివల్ల తరుచుగా కథా పరంగా ఏదో ఒక అవసరం రావడం, ఈ భవనంలో వాటిని అమర్చే విధానం తెలీకపోవడం జరిగేది. ఇక ఈ సినిమా కథకి ప్రధానాంశమైన సంగీతం గది మేము స్టూడియో లో సెట్ వేయాల్సి వచ్చింది. అంత ఖర్చు పెట్టి వేసిన భారీ సెట్‌లో క్రేన్ షాట్స్ తీయకపోతే ఎలా అనిపించింది.

అయితే, మేము సెట్ వేసిన స్టూడియోలో క్రేన్ అందుబాటులో లేదు. నాకు అప్పుడే కాన్స్ ఫిల్మ్ ఫెస్టివల్ లో అవార్డు వచ్చి ఉండటంతో, నగరంలో మరోమూలన ఇంకో పెద్ద స్టూడియో నుండి క్రేన్ తెప్పించమని ధైర్యంగా అడగగలిగాను. ఒక పెద్ద ట్రక్కులో దాన్ని మోసుకొచ్చారు' వారం రోజులు దాకా వాడుకోడానికి మాకు అనుమతి లభించింది. వారం రోజుల పాటు మాకు కావాల్సిన

దృశ్యాలన్నీ తీసాక, దాన్ని వెనక్కి పంపించవచ్చని చెప్పాము. సాయంత్రం పూట మసకవెలుగులో కొన్ని చెక్కముక్కల సాయంతో క్రేన్‌ని ట్రక్‌లోకి ఎక్కించడం నేను చూస్తూనే ఉన్నాను. ఇది కొంచెం ప్రమాదకరమైన వ్యవహారంలా ఉంది అనిపించింది. అలా అనుకున్నానో లేదో, తరువాతి క్షణంలో ఏం జరిగిందో అర్థమయ్యేలోపే ఆ క్రేన్ పట్టుతప్పి, కూలీలపై పడ్డది. ఒక వ్యక్తి అక్కడికక్కడే మరణించగా, మరొకరు జీవితాంతం వికలాంగుడిగా మిగిలాడు. ఈ సంఘటన జరిగిన స్థలానికి కేవలం పది అడుగుల దూరంలోనే ఉన్న నేను అవాక్కై నిలబడిపోయాను. క్రేన్ షాట్స్ తీయాలన్న ఆలోచనే రాకుంటే ఇంత ఘోరం జరిగుండేది కాదు కదా అని నాకు కాసేపటి తర్వాత అనిపించింది.

బడ్జెట్ మరియు పంపిణీదారుల విషయాల్లో పరిమితులున్న బెంగాల్ లాంటి రాష్ట్రాల్లో మనకి అందుబాటులో ఉన్న వనరులకి తగ్గట్టుగానే సినిమాని రూపొందించాలి. అప్పుడే అందుకు తగ్గ ఫలితాలు కూడా అందుతాయి. అలా కాకుండా అనవసరపు సాంకేతికతకు పోతే ఈ సమన్వయం లోపించే ప్రమాదం ఉంది. ఉదాహరణకి 1962లో మొదటిసారిగా మేము కలర్ సినిమా తీద్దామనుకున్నప్పుడు, స్టూడియోల్లో తీస్తే లైట్ల ఖర్చు అధికమవుతుందని ఆలోచించి, మొత్తం సినిమానీ అవుట్‌డోర్‌లో తీద్దాం అని నిర్ణయించుకున్నాము. ఒక వేళ స్టూడియోలోనే సినిమా తీయాల్సొచ్చుంటే, బహుశా ముంబాయి లేదా మద్రాసులలో తీసి ఉండేవాళ్ళం కానీ బెంగాల్ లో తీసుండే వాళ్ళం కాదు. అది కూడా, స్టూడియోలో సినిమా తీయడానికయ్యే ఖర్చు ఒక సాధారణ బెంగాలీ చిత్రాల బడ్జెట్‌ని మించడం ఖాయం కనుక, హిందీ లేదా తమిళంలో తీసే ఆలోచన చేసుండే వాళ్ళం. అయితే, మనకు తెలియని భాషలో మంచి చిత్రం తీయలేమని నా నమ్మకం. అందుకే ఇలాంటి పనులేవీ చేయలేదనుకోండి.

మనకున్న వనరులకి, సాధించే ఫలితాలకి మధ్య ఉన్న తేడాని తల్చుకుంటే ఫ్రెంచ్ న్యూ వేవ్ సినిమాలు గుర్తుకొస్తాయి. ఈ సినిమాల్లో నాజూకుదనం లోపించడానికి కారణం వాటికి ఉన్న ఆర్థిక సమస్యలే అనిపిస్తుంది. సినిమా అంతా పూర్తయ్యాక దానికి మెరుగులు దిద్దడం అన్నది మనకున్న సమయం పై ఆధారపడి ఉంటుంది. సినిమాల్లో టైం – మనీ అని ఎవరికైనా చాలా త్వరగానే

అర్థమవుతుంది. అయితే, ఫ్రెంచి న్యూవేవ్ సినిమా దర్శకులు ఈ ఆటంకాలన్నింటినీ సునాయసంగా అధిగమించారు. మొట్టమొదట వారు సంప్రదాయిక కథా కథనరీతులని పక్కన పెట్టేశారు. "జూల్స్ ఎ జిం" (jules et jim) కథను సంప్రదాయ పద్ధతిలో చెప్పి ఉంటే సినిమాలో వచ్చే "జంప్–కట్", "ఫ్రీజ్ ఫ్రేమ్", "హాండ్ హెల్డ్" షాట్లు కథా గమనానికి పెద్ద అడ్డంకిగా తయారయ్యేవి. కానీ ట్రుఫో వంటి సున్నితత్వం గల కళాకారుడు ఇలాంటి పని చేయలేడు. ఈ చిత్రాల్లోని పాత్రల అగమ్య పయనాన్ని మనం అర్థంచేసుకోలేకపోవచ్చు, అనుభవించలేక పోవచ్చు. కానీ, ట్రుఫో ఈ సినిమాలో అవలంబించిన శైలి ద్వారా పాత్రల స్వభావాన్ని ప్రేక్షకుల అనుభవంలోకి తెచ్చి, తద్వారా ఒక గొప్ప కళా సృష్టి చేశాడు.

అందుబాటులో ఉన్న వనరులని వాడుకోడంలో యురోపియన్ దర్శకుల్లోకెల్లా అంటోనినీ చాలా పొదుపును చూపిస్తాడు. అంతర్గతంగా అతను "క్లాసిక్" ఆలోచనా విధానానికి చెందిన వాడు. అతని కథల స్వరూపం బట్టి ఇది అర్థమౌతుంది. పైకి ఇతని కథలు సూటిగా, సరళంగా ఉంటాయి. భావోద్వేగాల ప్రకటన తక్కువ. అలాగే, నటన, ప్రవర్తనల ద్వారా మానసిక సంఘర్షణలను చూపే ప్రయత్నం కనిపిస్తుంది. ఈయన సినిమాలను విశ్లేషించాలంటే అందులో మానవసంబంధాల చిత్రణను మొదటగా పరిశీలించాలి. అదే దేశానికి చెందిన ఫెల్లిని, అంటోనినీకి పూర్తి వ్యతిరేకం. ఈయన సినిమాలు ప్రేమమయం. నా దృష్టిలో ఇద్దరూ సరి సమానులే. కానీ, తన చతురత, ఉత్సాహం, ఆశావహ దృక్పథం, అలాగే, ఎక్కువ మంది భావోద్వేగాలను ఆకర్షించే తత్వం వల్ల ఆంటోనినీతో పోలిస్తే ఫెల్లినీ సృజనాత్మకంగా ఎక్కువకాలం జీవిస్తాడు అనిపిస్తోంది.

ఇక్కడ నన్ను ఇంటర్వ్యూ చేసేవారు తరుచూ అడిగే రెండో ప్రశ్న – "మిమ్మల్ని బాగా ప్రభావితం చేసిన వారెవరు?" పదేళ్ళ క్రితం అయితే, వాళ్ళు ఊహిస్తున్నట్లు, ఫ్లాహెర్టీ, రెన్వా, డాన్స్కి లలో ఎవరో ఒకరి పేరు చెప్పుండే వాడిని. పల్లెసీమల గురించి చిత్రాలు తీసినందుకు ఫ్లాహెర్టీ, పథేర్ పాంచాలీ తీయడానికి రెండేళ్ళ ముందు కలకత్తాలో "ది రివర్" తీసి ప్రేరణ కలిగించినందుకే కాకుండా గొప్ప మానవతావాది అయినందుకు రెన్వా, పథేర్ పాంచాలి నేపథ్యానికి దగ్గరగా ఉన్న గోర్కీ కథలను తీసినందుకు డాన్స్కి – నా అభిమాన దర్శకులు. కానీ, కొన్నాళ్ళ

తరువాత నేనిదే జవాబు చెబుతూ ఉంటే, మాకు ముందే తెలుసున్నట్లు ఊగే తలలు చూసి విసుగొచ్చింది. అందుకే ఈమధ్య నేను కొందరు ప్రాచీన సంస్కృత నాటకకర్తలు, పద్దెనిమిదో శతాబ్దపు జర్మన్ సంగీతకారుల పేర్లు కూడా చెబుతున్నాను. ఒక్కోసారి అప్పుడు పని చేస్తున్న కథకు మూలరచయిత పేరు కూడా చెబుతూ ఉంటాను–ఊరికే, మార్పు కోసం.

ఈ జవాబుల్లో కొంతవరకే నిజం. సినిమా పరిశ్రమలో నిలదొక్కుకున్న ఏ దర్శకుడైనా తాను గతంలోనో వర్తమానంలోనో వచ్చిన గొప్పదర్శకుల నుండి ఏం నేర్చుకోలేదని చెబితే అంతకన్నా అబద్ధం ఉండదు. అయితే, ఇతర దర్శకుల నుండి నేర్చుకునేది బాహ్యప్రపంచానికి కనబడే సాంకేతిక విషయాలే. ఒక క్లోజప్ కి కావాల్సిన లైటింగ్, ఫలానా సీన్లో కెమెరా ఎక్కడ పెట్టాలి?, ఒక సంభాషణను జరుగుతున్నప్పుడు ఆ సంభాషణలో పాలు పంచుకుంటున్న నటీనటుల ముఖాలను ఏ పద్ధతిలో కూర్చాలి – ఇలాంటివన్నీ ఏదైనా సినిమాలో గమనించినప్పుడు మనసులో ఉండిపోతాయి, ఒక రచయిత మరో రచయిత పుస్తకం చదివినప్పుడు పదాల అల్లికలు గుర్తు ఉండిపోయినట్లే. ఒక దర్శకుడి వ్యక్తిత్వమూ, అభిప్రాయాలూ, ఆలోచనలూ వారి సినిమా కథాంశం మరియు కథనాలపై ఒక ప్రత్యేక ముద్ర వేస్తాయనడంలో సందేహం లేదు. అందుకే ప్రధానంగా నేను ఒక దర్శకుడిలో అభినందించేది, గమనించేది అతని దృక్పథాన్నే.

ఇక్కడో పిట్టకథ: 1958లో నేను అమెరికాలోని వెర్మాంట్లో ఉన్న ఫ్లాహెర్టీ ఇంట్లో ఒక సినిమా సెమినార్‌కి వెళ్ళాను. ఆయన భార్య అప్పటికే పథేర్ పాంచాలి పై ఫ్లాహెర్టీ ప్రభావం ఉందని చదివి ఉన్నారు. ఆవిడ ఆ సినిమాకి అభిమాని కూడా. ఆవిడ నాతో ఈ సినిమాలో జీవిత సారం ఉందనీ, ఆ పిల్లలనూ, ముసలావిడనూ ఇతర నటులనూ నేను ఎలా నటింపజేయగలిగాననీ అడిగారు. తన భర్తకు ఎదురైన తరహా సమస్యలు నాకెదురయ్యాయా లేదా అని కూడా అడిగారు. ఆవిడ భ్రమలని చెదరగొట్టడం నాకు ఇష్టంలేదు కానీ తప్పలేదు. పథేర్ పాంచాలీ లో నటించిన చాలామంది అసలు పల్లెటూరికి చెందిన వారే కాదనీ, అసలు పల్లె నేపథ్యమే ఎరుగని వారని చెప్పాను. ఆ పిల్లలిద్దరూ కలకత్తాలో ఒక స్కూల్లో చదువుకుంటున్నారు. వాళ్ళమ్మ పాత్రధారికి ఎమ్మే డిగ్రీ ఉంది. ముదుసలిగా

వేసినావిడ నాటకరంగ నిపుణురాలు. సినిమాలో ఫలానా పాత్ర పోషించిన వారికి నిజజీవితంలో ఆ పాత్రల నేపథ్యంతో సంబంధం ఉందా లేదా అన్న విషయంతో ప్రేక్షకుల స్పందనకి పొంతన ఉండదని ఫ్లాహెర్టీ భార్యను ఒప్పించడానికి నాకు చాలా సమయం పట్టింది.

దేనిపైనా ఎక్కువ మమకారం పెంచుకోవద్దని ఈ పదేళ్ళ సినిమా జీవితం నాకు నేర్పింది.పూర్తిగా నటనానుభవం లేనివారితో పనిచేయడం నాకు ఇష్టం. కానీ, అనుభవజ్ఞులతో కలిపి వీరిని నటింపజేసి, వారి సాహచర్యంలో కొత్తవారు ఆత్మవిశ్వాసాన్ని పొందుతూ ఉంటే, వీరి సాహచర్యంలో అనుభజ్ఞులు కూడా పాఠాలు నేర్చుకుంటూ ఉంటే చూడ్డం కూడా ఇష్టమే. సినిమా ప్రక్రియలో మరో ముఖ్యమైన విషయం లొకేషన్ ఎన్నిక. ఈ రోజుల్లో ఒక సృజనాత్మకమైన కళాదర్శకుడు, మంచి ప్రతిభ ఉన్న కెమెరామెన్ కలిస్తే, అసలేదో, నకిలీ ఏదో పోల్చలేనంతగా సెట్టింగ్‌లు వేయగలరని తెలుసు. కానీ, నాకైతే సెట్టింగ్‌ల కంటే నిజమైన లొకేషన్లలో పనిచేయడమే నచ్చుతుంది. ఇవన్నీ కాకుండా ఒక్కోసారి నాకు ఫ్రెంచ్ న్యూ వేవ్‌కి మల్లే జంప్ కట్, ఫ్రీజ్ ఫ్రేమ్ లతో సినిమాలు తీయాలనిపిస్తుంది. కానీ, ఒకటే సమస్య, వాళ్ళ లాగా పడగ్గది దృశ్యాలు తీయడం మాత్రం నా వల్లకాదు.

1965

మనకున్న సవాళ్లు

"సినిమా తీయడంలో ఎదురయ్యే కష్ట నష్టాలు" అంటూ జాబితా ఏదీ లేకపోయినా, సినిమా తీయడం ఆషామాషీ వ్యవహారమేమీ కాదన్న జ్ఞానం సాధారణంగా అందరికీ ఉంటుంది. నిజానికి కొన్ని హాలీవుడ్ బ్లాక్‌బస్టర్లు చూస్తే ఈ విషయం ఇట్టే అర్థమౌతుంది. యుద్ధాలూ, తగాదాలు, భూకంపాలు, అగ్నిప్రమాదాలు, ఊరేగింపులు ? ఇవన్నీ చిటికెలో జరిగేవి కావని ప్రత్యేకంగా చెప్పనక్కర్లేదనుకుంటాను. అయితే, చేతినిండా డబ్బు, కావాల్సిన సామగ్రి, పనిచేసే మనుషులూ ఉన్న హాలీవుడ్ లో ఓ "స్పార్టకస్", సోవియట్ రష్యా లో ఓ "వార్ అండ్ పీస్" తీయడం పెద్ద కష్టమేమీ కాదనే చెప్పాలి. మాడ్రిడ్ నగరంలో రోం, మాస్కో మరియు పెకింగ్ వంటి పెద్ద పెద్ద నగరాలే మనకు తారసపడతాయి. ఇవి హాలీవుడ్ భారీ బడ్జెట్ సినిమాల కోసం నిర్మించిన 'సెట్లు' ఇక్కడికొచ్చే పర్యాటకులకు ఇదొక అదనపు ఆకర్షణ.

కానీ, భారతదేశంలో, పైగా బెంగాల్ లో ఇలాంటి భారీ ప్రాజెక్టుల గురించి ఆలోచించే సాహసం కూడా చేయలేము. మనకి అలాంటి భారీ సినిమాలు తీయాలన్న కోరిక లేక కాదు. మొదటగా, మనకు అంత డబ్బు ఉండదు. డబ్బున్నా ఇక్కడ అలాంటివి చూసేవారు ఉండరు. అలాగే, హాలీవుడ్ తో పోటీ పడేంత వ్యాపార జ్ఞానం కూడా ఉండదు. ఈ కారణాల వల్ల మన సినిమాల్లో పెద్ద పెద్ద ఆర్భాటాలతో కూడిన సీన్ల కంటే ప్రకృతి సహజమైన వాతావరణం, పాత్రల మనః స్థితి వంటి విషయాల ఆధారంగా సినిమాలు తీస్తాం. హాలీవుడ్ లో ఇలాంటి బ్లాక్‌బస్టర్ల పబ్లిసిటీ కోసం అప్పుడప్పుడూ two years in the making వంటి ట్యాగ్‌లైన్లు వాడుతుంటారు. “పథేర్ పాంచాలి” సినిమాకు నేనిలాంటి ట్యాగ్‌లైన్ వాడే అర్హత నాకుంది. కానీ, అది ఇక్కడి దౌర్భాగ్యాన్ని చూపిస్తుంది కానీ, ఆ సినిమా గొప్పతనాన్ని కాదు. ఎందుకంటే మేము “పథేర్ పాంచాలి” నిర్మాణ సమయంలో డబ్బులు లేకో, వచ్చిన డబ్బులు చాలకో రోజుల తరబడి ఖాళీగా కూర్చున్నాము. అందువల్ల సినిమా పూర్తయేందుకు మాకు రెండేళ్ళు పట్టింది! ఓసారి వెనక్కి తిరిగి చూసుకుంటే అప్పటితో పోలిస్తే ఇప్పటి పరిస్థితి చాలా నయమనిపిస్తుంది. అంటే, ఇప్పుడు సినిమా తీయడం తేలికైందనా? ఎంతమాత్రం కాదు. మన సమస్యలు చాలా ప్రత్యేకమైనవి. మన జీవితాల్ని నిర్దేశించే నియమాలు, మన భవిష్యత్తును తీర్చి దిద్దే సూత్రాల వల్ల ఈ సమస్యలు తలెత్తుతాయి. ఈ సమస్యలను అర్థం చేసుకోవాలంటే మనం మొదటికెళ్ళాలి.

అసలు సినిమాలెలా తీస్తారు? ఎక్కడ మొదలుపెట్టాలి? ఎలా మొదలు పెట్టాలి?

జవాబు: ముందు ఒక కథ కావాలి. అది వెతుక్కునే పని దర్శకుడిది అనుకుందాం (ఇదే నిజం కూడా). ఆ దర్శకుడు కాలక్షేపానికో, త్వరగా డబ్బు సంపాదించడానికో సినిమా రంగంలోకి వచ్చినవాడు కాకపోతే, కథ విషయంలో అతని ఎంపిక రెండు విషయాలపై ఆధారపడి ఉంటుందని అనుకోవచ్చు.

1) అతనికి ఆ కథా వస్తువు పై ఉన్న మక్కువ

2) ఆ కథ మంచి సినిమాగా రూపొందవచ్చునే నమ్మకం.

అతను కాస్త తెలివైన వాడైతే ప్రేక్షకుల్ని కూడా దృష్టిలో ఉంచుకుని కథ ఎంచుకుంటాడు. అలా చేయడం తన మంచికోసమే అని అతనికి తన అనుభవం చెబుతుంది. అతను తీసే సినిమాకు పెట్టిన డబ్బులైనా తిరిగిరాకపోతే ఇక అతనిపై ఎవరికీ నమ్మకం ఉండదు. ఈ పరిశ్రమలో ఒకసారి నమ్మకం కోల్పోయారంటే ఇక ఎవరూ మనల్ని నమ్మరు. ఆ దర్శకుడిపై "బ్యాడ్ రిస్క్" అని ఓ ముద్ర పడిపోతుంది. కనుక, తెలివైన దర్శకుడు కాస్త వాస్తవికంగా ఉంటాడు. అంటే, మన దేశంలో అలాన్ రెస్నై (Alain Resnais)లా ఆలోచించడం కష్టం. మేధోపేతమైన (Avant garde) ఆలోచనలకి మన దేశపు సినిమాల్లో ఇంకా చోటు దక్కలేదు. కొద్దో గొప్పో మనం చేయగలిగిందల్లా కొత్త కథా వస్తువులని అన్వేషించడం, సమాజంలో కొత్త కోణాల్ని చూపడం, మానవ సంబంధాల్లోని భిన్న కోణాల్ని ఆవిష్కరించడం. కానీ, ఇదంతా కొంత సీరియస్ గా చేయాలి అనుకుంటే మనం మాస్‌కి దూరమవుతాం. ఎందుకంటే మాస్ కోసమని మన సినిమాలకు చక్కెర పాకం అద్దలేము. వారు అసలే తెరపై చూపే కలల లోకాల తీపి గుళికలకి అలవాటు పడ్డవారు. కనుక మనల్ని ఆదరించే కొద్దిమంది ప్రేక్షకులతోనే సంతృప్తి పడాలి. అంటే, మన బడ్జెట్ అంత పకడ్బందీగా ఉండాలి.

బడ్జెట్ తయారు చేసి దానికి కట్టుబడి ఉండటం కష్టమే కానీ, సీరియస్ సినిమాలు తీసేవారి సమస్యలు బడ్జెట్ తో ఆగిపోవు. కథావస్తువు ఎంపికలోనే ఈ దేశంలో కొన్ని ప్రత్యేక సమస్యలు ఉన్నాయి. ఉదాహరణకి మన సాహిత్యం లో పూర్తిగా శృంగారభరితమైన కథలు ఎన్నో ఉన్నప్పటికీ అలాంటివి తెరపై చూపే ప్రయత్నం చేయడం ఇక్కడ సాధ్యం కాదు. "దేవి" సినిమాలో ఓ జంట ముద్దులు పెట్టుకునే దృశ్యం తీశాను కానీ, లాంగ్ షాట్‌లో ఓ దోమతెర వెనుక నీడల్లో మాత్రమే ఈ దృశ్యం కనిపిస్తుంది. అంతకు మించి ముందుకెళ్ళడానికి నేను సాహసించలేదు. ఇంకాస్త ముందుకెళ్ళి తీసుంటే థియేటర్ ఈలలతో మ్రోగిపోయుండేది. దాంతో ఆ దృశ్యం యొక్క మూడ్ పాడై ఉండేది అనడంలో ఎలాంటి సందేహమూ లేదు. అందుకే మన సినిమాల్లో ప్రేమ సన్నివేశాలన్నీ? కలుస్తున్న చేతులు, విరహం నిండిన చూపులు, "ప్రేమ" సంభాషణలు, వీటితోనే నిండి ఉంటాయి. ఇవి కాకుండా, అసహజమైన ప్రేమ పాటలు కూడానూ. ఇదంతా గతకాలపు విక్టోరియన్ సంప్రదాయపు అస్థికలు. ఇవే ఉత్తమ దర్శకుల చేతులు

కట్టేసేవి. నేనైతే గాఢ ప్రేమని చూపించాల్సిన కథ తియ్యాల్సి వస్తే, ఆ కథని సినిమాగా తీయడమన్నా మానుకుంటానుగాని దానిని నీరు కార్చేసే కథనాన్ని ఎంచుకోను.

ఇక రాజకీయ కథల విషయానికి వద్దాం. మనం ఇక్కడ "అడ్వైజ్ అండ్ కన్సెంట్", "డాక్టర్ స్ట్రేంజ్‌లవ్", "ఎ జడ్జిమెంట్ అట్ న్యూరెంబర్గ్" వంటి సినిమాలు తీయగలమా? తీయలేమనే అనుకుంటాను. ఒక అవినీతిపరుడైన కాంగ్రెస్ నేతను సినిమాలో చూపగలమా?నేనైతే అలాంటి ప్రయత్నం చేయలేదు. కానీ, అలా చూపడం మన సినిమాల్లో సాధ్యం కాదనే అనిపిస్తుంది. ఓ బీద బ్యాంకు గుమాస్తా అవినీతితో ధనవంతుడై తన బట్టతలని గాంధీ టోపీతో దాచుకున్నట్లు చూపగలమా? ఇది చేయగలము కానీ, సెన్సార్ వాళ్ళు తెరపై ఆ టోపీకి నల్లరంగు వేయమంటారు' నా సినిమాకొక దానికి అలాగే జరిగింది మరి. ఒక సంకుచిత మనస్తత్వం గల అధికారి తన కింద పనిచేసే ఆంగ్లో ఇండియన్‌ని దూషించే దృశ్యాన్ని, ఆ ఆంగ్లో ఇండియన్ కోణం నుంచి చూపిస్తే మనం కూడా ఆ అధికారి లాగే సంకుచిత మనస్తత్వం కలవారిమని నిర్ణయానికొచ్చేస్తారు. అదే విషయాన్ని తరువాత ఢిల్లీలో మన సినిమా ఏదో అవార్డుకని వెళ్ళినపుడు వాడుకుంటారు. ఇక ఏదో ప్రముఖ కథని తీసుకుని సినిమా తీస్తూ కాస్తలో కాస్త పక్కదారి పట్టారంటే మిమ్మల్ని దైవమే కాపాడాలి. ఎందుకంటే, "మేధావులు" చాలా మంది మిమ్మల్ని చీల్చి చెండాడడానికి కాచుకు కూర్చుని ఉంటారు. ఇంతకీ సారాంశ మేమిటంటే ఈ సినిమా పరిశ్రమలో కథాపరంగా పెద్ద వైవిధ్యం చూపించలేము. అలా చెయ్యాలని ఆశలుంటే సరైన సమయం కోసం వేచిచూడాల్సిందే.

సరే, మీవద్ద ఓ మంచి స్క్రిప్టు ఉందనీ, అది మంచి సినిమా అవుతుందని మీరూ, మీ మద్దతుదార్లూ ఇద్దరూ నమ్మకంగా ఉన్నారనుకోండి. తరువాత? ఈ కథని తెరకెక్కించే తతంగంలో తొలి అడుగు? కాస్టింగ్. పాత్రలకు సరితగ్గ నటీనటులను నిర్ణయించుకోవడం. నిజానికి కొన్ని పాత్రలు ముందే నిర్ణయమైపోయి ఉంటాయి. కథ చదువుతున్నప్పుడే ఒక "ఎక్స్" ను భర్తగా, ఒక "వై" ని భార్యగా, ఒక "జెడ్" ను వారి చిన్నారి కూతురుగా ఊహించుకుని ఉంటారు. మరి, ఆ పిల్ల ఎనభైయేళ్ళ తాత పాత్ర సంగతి? ఆ ముసలాయనకు పళ్ళన్నీ ఊడిపోయి

ఉండాలన్నది మరో ముఖ్య విషయం. ఇక ఈ కథలో కనబడే చిన్న చిన్న పాత్రలు? ఆడవారు, మగవారు, పిల్లలు, రైతులు, దుకాణదార్లు, అధ్యాపకులు, వేశ్యలు మొదలైన వారో?

ఇతర దేశాల్లో అయితే ఇలాంటి "ఎక్స్‌ట్రా"ల వివరాలతో కూడిన పెద్ద పెద్ద జాబితాలు పట్టుకుని ఏజెంట్లు సిద్ధంగా ఉంటారు. ఆ జాబితా చూస్తూ మనకు కావాల్సిన వారిని ఎన్నుకోవడం పెద్ద పని కాదు. అప్పటికీ దొరక్కపోతే పేపర్లో ప్రకటన ఇవ్వడమో, టాలెంట్ హంట్ వంటిది చేయడమో చేయాలి. కానీ, మనకి ఇక్కడ ఏజెంట్లూ, టాలెంట్ హంట్లూ ఉండవు. పేపర్లో ప్రకటన ఇవ్వొచ్చు కానీ, నా అనుభవంలో తేలింది ఏమిటంటే, అసమాన ప్రతిభ ఉన్న చాలామంది ఎక్కడ తిరస్కరింప బడతామో అన్న భయం కొద్దీ ఈ ప్రకటనలకి స్పందించరు. దాంతో మనకొచ్చే జవాబులు నేరుగా చెత్తకుండీ లోకి వెళ్ళే రకానివై ఉంటాయి. రోడ్లపై తిరుగుతూ మనుష్యుల్ని గమనిస్తూ ఉండటమే మిగిలిన ఒకే ఒక్క మార్గం. లేకుంటే, మీకిష్టం లేకపోయినా రేసులకో, పార్టీలకో, పెళ్ళిళ్ళకో, రిసెప్షన్లకో వెళ్తూ మనుష్యుల్ని గమనించడం మరో మార్గం.

మీకు చైనీస్ ఎక్స్‌ట్రాలు కావాలనుకుంటే (నాకు అపరాజితోలో అవసరం వచ్చినట్లు), ఆ దృశ్యం నిడివి రెండు నిమిషాలే అయినప్పటికీ అవసరం మిమ్మల్ని ఓ చైనీస్ వేశ్యావాటిక వద్దకు తీసుకురావొచ్చు. అక్కడ మీరు రాతియుగం నాటి గుహలా ఉన్న ఒక చీకటి గదిలో కూర్చుని, నల్ల మందు ఘుమఘుమలు మీ ముక్కుపుటాలు అదరగొడుతూ ఉంటే, "మేడం" తన పసుపు పచ్చ గారపళ్ళు బైటపెట్టి నవ్వుతూ, మాటిమాటికీ తన ఆహ్వానాన్ని అందిస్తూ లోపలికీ బైటకీ తిరుగుతూ ఉంటే చూడాల్సి వస్తుంది. వస్తామన్న ఎక్స్‌ట్రాలు రావడానికి కొన్ని గంటలు పడుతుంది. అయినా ఆగుతాము. అక్కడ ఆగిపోయేది బయట కురుస్తున్న వాన వల్ల కాదు. తీయాలనుకున్న దృశ్యం అనుకున్నట్లు రావాలన్న తపనతో. నా వరకూ నేను అదృష్టవంతుణ్ణే! నేననుకున్న నటీ నటుల ఎంపిక నాకెప్పుడూ ఇబ్బంది కాలేదు. కానీ, రాబోయే సినిమాలకు దొరకరేమో అన్న భయం ఎప్పుడూ ఉంటుంది. ప్రస్తుతం కాస్త మధ్య వయసు దాటిన, బాగా నటించగల ప్రొఫెషనల్ నటీ నటుల కొరత ఉంది. కొన్ని పాత్రలకి కేవలం వారే ప్రాణం పోయగలరు. పథేర్

పాంచాలి నేను ఇప్పుడు చస్తే చేయలేను, ఎందుకంటే చున్ని బాల ఇప్పుడు లేదు కనుక. "జల్సాఘర్", "దేవి', "కాంచనగంగ" వంటి సినిమాలన్నీ ఛాబీ బిస్వాస్‌ని దృష్టిలో ఉంచుకుని రాసినవే. అతను చనిపోయాక మంచి నటనా ప్రతిభ కావాల్సిన నడివయసు పాత్రలను ఇక నేను సృష్టించలేను.

కాస్టింగ్ అయిపోయాక ఇక షూటింగ్‌కి సిద్ధంగా ఉన్నట్లే. కలకత్తాలోని ప్రతి స్టూడియో, తన చరిత్రని గోడల సందుల్లోనూ, సీలింగ్‌ని కప్పి ఉంచే కాన్వాసులోని ప్రతి చిల్లులోనూ చూపుతుంది. ఇక్కడ ఉండే కొన్ని ఎలుకల కుటుంబాలు పరిశ్రమ తొలినాళ్ళనాటి నుండీ స్థిర నివాసం ఏర్పరుచుకున్నవి. నేలలో గుంతలు ఉంటాయి. కెమెరా తిరిగిన ప్రతిసారి శబ్దం వస్తుంది. సూర్యాస్తమయం తరువాత వోల్టేజీ తగ్గిపోతుంది. ఇక పరిశుభ్రత సంగతి సరేసరి. ఐనా కూడా నేనివన్నీ పట్టించుకోను. ఇవన్నీ అడ్డంకులు అని అనలేము. మనదగ్గర సినిమా తీయడానికి కావాల్సిన సరుకుంది, సరిగ్గా తీస్తామా లేదా అన్నది మనమీదే ఆధారపడి ఉంది. సరైన సదుపాయాలు లేకపోవడం మనల్ని పొదుపరుల్ని చేస్తుంది. దానితో మనం ఉన్నంతలో ఏం చేయగలం? అని బుద్ధికి పదును పెట్టి ఆలోచిస్తాము. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో అందమైన సినిమాలు తీయడంలో ఉన్న మజాయే వేరు. నిజం, నేను ఇక్కడ పనిచేస్తున్నందుకు ఎంతో ఆనందంగా ఉన్నాను.

1966

నా దర్శకత్వంలో కొన్ని కోణాలు

కథ, స్క్రిప్టు

నేను ఇప్పటిదాకా 13 సినిమాలు తీసాను. అందులో 11 సినిమాలు నవలలు లేదా కథల ఆధారంగా తీసినవి. అపూ త్రయంలో "పథేర్ పాంచాలి" తరువాత "అపరాజితో" వచ్చింది. కానీ, "అపరాజితో", "అపూర్ సన్సార్"ల మధ్య రెండు సినిమాలు వచ్చాయి. నిజానికి "పథేర్ పాంచాలి" మొదలుపెట్టినప్పుడు దాన్ని మరో రెండు అపూ చిత్రాలతో కొనసాగించాలన్న ఆలోచన నాకు లేదు. అప్పటి పరిస్థితుల్లో ఒక సినిమాను దాటి ఆలోచించడం కష్టంగా ఉండేది. ఆ సినిమా విజయం మమ్మల్ని రెండో భాగం వైపు పురికొల్పింది. అయితే, "అపరాజితో" తరువాత ఏదన్నా కాస్త కొత్తగా, అపూతో సంబంధం లేని కథ తీయాలి అనిపించింది. అందుకే వ్యంగ్యం నిండిన "పరస్ పథర్" వచ్చింది. తరువాత దీనికి భిన్నమైన "జల్సాఘర్" వచ్చింది. ఈ రెండిరటి తరువాత మళ్ళీ అపూ వద్దకు వెళ్ళడం తేలిగ్గానే అనిపించింది.

ఒకే రకం సినిమాలు వెంట వెంటనే తీయడం నాకు నచ్చదు. నాకు పెద్ద కథలపై విసుగు పుట్టి రెండుసార్లు చిన్న కథల సంకలనాల వైపుకి వెళ్ళాను. నాకు ఇతిహాసాలు, చారిత్రిక కథలు, సైన్స్ ఫిక్షన్ వంటివి తీయాలని ఉన్నా, తీయలేను? అందుకు తగ్గ సహకారం లేక. ఇదంతా కుదురులేనితనం, ఓ గమ్యం లేకపోవడం, అస్పష్టతలను సూచిస్తుందేమో మరి, నాకు తెలియదు. ఒకవేళ నా సినిమాలనన్నింటినీ ఒక మాలగా కట్టే కనిపించని దారమేదో ఉందేమో. నాకు తెలిసిందల్లా నాకు జీవితంలోని భిన్న కోణాలను స్పృశిస్తూ, చరిత్రలోని వివిధ ఘట్టాలపై సినిమాలు తీయాలని కోరిక ఉందని. అలాగే నాకు సినిమాలు తీయడంలోని వివిధ పద్ధతులపై కూడా ఆసక్తి ఉంది. కనుక నేను తరుచుగా శైలి పరంగానో, కథ పరంగానో కొత్త దారులు తొక్కాలని ప్రయత్నిస్తూ ఉంటాను.

సొంతంగా కథ రాసుకున్నప్పుడు నేను పాత్రల్ని ఎంచుకోడంలోనూ, అనుకూల వాతావరణం సృష్టించుకోడంలోనూ నాకు తెలిసిన ప్రపంచానికే ప్రాధాన్యమిస్తాను. నాకు తెలీని పరిసరాల గురించి తెలిసిన వారెవరైనా రాసుంటే వాటిని సినిమాల్లో చూపుతాను. (బిభూతిభూషణ్ పల్లెటూరు, తారాశంకర్ జమిందారీ ప్రపంచం, టాగోర్ రచనల్లోని సంస్కరణల కాలం నాటి బెంగాల్ మొదలైనవి). ఇంకొకళ్ళ కథ వాడుతున్నప్పుడు అందులోని కొన్ని విషయాలు కొన్ని కారణాల వల్ల నాకు నచ్చుతాయి. అలా నచ్చిన విషయాలు సినిమాలో ప్రస్ఫుటంగా కనిపిస్తాయి. నాకు నచ్చనివి వదిలేయడమో, పరిస్థితులకి తగ్గట్లుగా మార్చడమో జరుగుతుంది. అసలు కథ నుండి పక్కదారి పట్టానని గోల చేసేవారి గురించి నేను పెద్దగా పట్టించుకోను. ఇలా వ్యాఖ్యానించిన వారిలో ఆయా కథల రచయితలు లేకపోవడం ఒక ఆనందకరమైన అనుభవం.

“పరస్ పథర్” అనే పది పేజీల కథని తెరానువాదం చేసినప్పుడు ఆ కథా రచయిత పరశురాం జీవించే ఉన్నారు. ఆయన స్క్రిప్టు చదివి నేను స్వతంత్రంగా చేసిన మార్పుల్ని ఆహ్వానించాడు. అలాగే ప్రేమేంద్ర మిత్ర (కాలపురుష్), నరేంద్ర మిత్ర (మహానగర్)లతో కూడా జరిగింది. ఈ కథల గురించి విమర్శకులు నోరు మెదపలేదు, బహుశా అసలు రచయితలు వారికి వ్యతిరేకంగా వాదిస్తారన్న భయంతో కావొచ్చు. అనుకున్నట్లే, ప్రధానంగా విమర్శలు టాగోర్ అనుకరణలకే

వచ్చాయి. నాకు తరతరాలు సాగే కథాంశాలతో కూడిన నవలలపై ఆసక్తి పోయింది. రెండు గంటల నిడివున్న సగటు కమర్షియల్ సినిమాకి కథానికలు బాగా సరిపోతాయన్న నమ్మకం కుదిరింది నాకు. సొంతంగా కథ రాస్తున్నప్పుడు ఒకానొక కాలాన్ని దృష్టిలో ఉంచుకుని కథని ఆ కాలంలో నడపడానికే ప్రయత్నిస్తాను. ఉదాహరణకి, "నాయక్" కథ అనుకుంటున్నప్పుడు ఓ తెరవేల్పు తయారయ్యే పద్ధతిలోని ప్రతి అడుగునీ చూపాలన్న ఆలోచన నాకు లేదు. అలా తీసుంటే అది ముప్ఫైల్లో, నలభైల్లో తీసిన సినిమా లాగా ఉండేది. నాయక్ సినిమాలో హీరో గతమంతా ఫ్లాష్ బ్యాక్ లేదా కలల రూపంలో వస్తుంది. అవి కూడా ఓ ఇరవై నాలుగు గంటల వ్యవధిలో జరిగే రైలు ప్రయాణం పరిధిలోకి వస్తాయి.

నటీనటుల ఎంపిక ?

ఒకప్పుడు హాలీవుడ్‌లో నటుల్ని ముందే బుక్ చేసి పెట్టుకుని వారిని దృష్టిలో ఉంచుకుని కథలు రాసేవారు. అంటే, కథకంటే తారలు ముఖ్యం అన్నది నిజం. కొన్ని శతాబ్దాలుగా చాలా కళల్లో ఇది జరుగుతూ వచ్చింది. మొజార్ట్ కొంతమంది కోసమే ప్రత్యేకంగా సంగీతాన్ని సృష్టించాడు. బ్యాలేలు ఎల్లప్పుడూ ప్రముఖ నర్తకీమణులను ధృష్టిలో పెట్టుకునే రూపొందించబడ్డాయి. ఇటీవలి కాలంలో అయితే రోస్ట్రాపోవిచ్ కోసం బెంజమిన్ బ్రిటె ఓ సెల్లో కన్సెర్టో (ఒక విధమైన సంగీత రూపకం) తయారు చేసి ఇచ్చాడు. అలాగే, హాలీవుడ్ సినిమాల్లో గార్బో, డీట్రిచ్, బోగార్ట్, బ్రాండో, మార్లిన్ మన్రో - వీరికోసం ప్రత్యేకంగా కథలు రాయబడ్డాయి. ఇక చాప్లిన్ ప్రతిసారీ తన దేశదిమ్మరి చేయదగ్గ కథల కోసమే చూడలేదూ? తరువాతి కాలంలో చెప్పుకోవాలంటే, ఆంటోనిని తీసిన "మోనికా విట్టి", గొడార్డ్ తీసిన "అన్నా కెరినా", ఫెల్లిని తీసిన "గియులెట్టా మసీనా" సినిమాల సంగతి ఏమిటి? బెర్గ్మన్‌కు విక్టర్ జార్‌స్ట్రాం (Victor Sjorstrom)కు నివాళి అర్పించాలి అనిపించి ఉండకపోతే "వైల్డ్ స్ట్రాబెర్రీస్" సినిమా పుట్టేదే కాదు. కానీ నా అపూ త్రయం అప్పట్లో ఉన్న నటీనటుల గురించి అసలు అవగాహన లేకుండా నిర్మించినది. అందుకే, చాలా పాత్రలు కొత్తవారే ధరించారు. అయితే, "పరస్ పథర్"కు తులసి చక్రవర్తి, "నాయక్"కు ఉత్తమ్ కుమార్, "కాంచన గంగ", "దేవి", "జల్సాఘర్"లకు ఛాబీ బిస్వాస్ ? వీరిని మనసులో ఉంచుకునే కథలు రాశాను.

ఒక్కోసారి, ప్రధాన పాత్రలకు సరైన నటులు మన ఊహకందక కొన్ని కథలు ఆలోచనలగానే మిగిలిపోతాయి.

నటీనటులతో పనిచేయడం ?

సెట్ పూర్తైతే తప్ప నేను రిహార్సల్ జోలికు వెళ్ళను. ఒక సెట్‌ను ఎక్కువకాలం అట్టిపెట్టేంత స్థోమత మాకు లేదు కనుక రిహార్సల్స్ వీలైనంత తక్కువగా ఉండేవి. తను నటించాల్సిన పాత్ర గురించి ఒక నటుడితో వివరంగా, లోతుగా చర్చించాల్సినంత అవసరం ఉంటుందని నేననుకోను. కానీ, ఒకవేళ అతను తనకుతానుగా అడిగితే, చర్చించడానికి నాకు అభ్యంతరం లేదు. సాధారణంగా రిహార్సల్ చేసేటప్పుడు నేను నా నటులకి కొన్ని సూచనలు చేసి వాటి ఆధారంగా సీన్ లో నటించమంటాను. దానికి ఎలాగో వారు తమ సొంత భావాలను అద్దుతారు. ఈ రెంటినీ జమిలిగా నేను నా నటుల ప్రదర్శనను తీర్చిదిద్దడానికి ముడిసరుకుగా వాడుకుంటాను. ఒక్కోసారి నా నుండి ఎక్కువ సూచనలు పొందకుండానే ఒక నటుడు నాకు కావాల్సిన ప్రదర్శన ఇచ్చేస్తాడు. ఒక్కోసారి నటుడిని ఓ బొమ్మను చేసి ఆట ఆడించాల్సిన అవసరం కూడా వస్తుంది. సాధారణంగా బాల నటీ నటులతో ఇదే చేస్తూ ఉంటాను. అయితే, మనకి చివరికి కావాల్సింది తెరపై దృశ్యం బాగా రావడం కనుక ఏ మార్గం ఉపయోగించామన్నది అనవసరం. అనుకున్నది సాధించగలిగితే ఎలా చేసినా పరవాలేదన్నది నా అభిమతం.

కళాదర్శకత్వం ?

సినిమా తీయడంలోని ప్రతి పనిలో లాగానే డిజైనింగ్ లేదా కళా దర్శకత్వానికి రెండు కోణాలున్నాయి – నైపుణ్యం, కళాత్మకత. మొదటిది పూర్తిగా కళాదర్శకునిపై ఆధారపడి ఉంటుంది. రెండవది కథపై ఆధారపడి ఉంటుంది. కథ మనకి స్థల–కాల పరిమితులు, ఆయా ప్రాంతాల్లో ఉండే మనుష్యుల సాంఘిక స్థోమతలు మరియు ఇతర ముఖ్య విషయాల గురించిన సమాచారం ఇస్తుంది. ఈ పరిధుల్లోనే కళాదర్శకుడు పనిచేయాలి. దీన్ని పరిధి అనలేము కానీ, ఇది అతని స్వతంత్ర బుద్ధిని కొంతవరకు నియంత్రించగలదు. (ప్రత్యేక శైలిలో తయారుచేయబడ్డ సెట్లు ఉన్న కథలు దీనికి ప్రతి–ఉదాహరణలు) అయితే, ఈ

పరిధుల్లోపల కూడా సెట్లోకి జీవం తీసుకురావడానికి కావాల్సినంత అవకాశం ఉంది. ఒక్కోసారి మాటల్లో,చేతల్లో చెప్పలేని పాత్ర ఔచిత్యాలను సెట్ లోని వివిధ అంశాల ద్వారా చెప్పొచ్చు. ఇక్కడే ఓ మంచి కళాదర్శకుడు ప్రధానంగా తన ప్రతిభ చూపించగలడు.

దర్శకుడికి తనకి కావాల్సినది ఏమిటో తెలిసినంతవరకూ కళాదర్శకుడి చేత పని చేయించుకోగలడు. దర్శకుడు వదిలేసినంత మటుకే కళాదర్శకుడి స్వతంత్రత. వీరిద్దరు మాట్లాడుకుని, చర్చించుకుని సెట్ నిర్మాణం పూర్తయ్యాక కళాదర్శకుడి పని ముగిస్తుంది' సెట్ దర్శకుడి చేతుల్లోకి వెళుతుంది. దాన్ని అప్పటి దృశ్యానికి తగ్గట్లు మార్చుకోవడం దర్శకుడి పని. ఒకప్పటిలా కృత్రిమ వాతావరణాల సెట్లు ఇప్పుడు లేవు. ఔట్‌డోర్ లో తీయవలసిన సన్నివేశాలు నిజంగానే బయట తీస్తున్నారు. ఇండోర్ దృశ్యాలు కూడా నిజమైన లోకేషన్స్‌లో తీస్తే బాగానే ఉంటాయి. కానీ, సౌండ్ రికార్డింగ్ లోపాలు, డబ్బింగ్ వ్యవహారాలు, కెమెరా కదలిక కుండే పరిధులు, చూసేవారి ప్రమేయం ఇలాటివన్నీ అడ్డంకులు. కనుక, నేను అలాంటి దృశ్యాలను చేవ ఉన్న కళాదర్శకుడు–కెమెరామెన్ ల ద్వయంతో స్టూడియోలో తీసేందుకు ఇష్టపడతాను. అప్పుడు నేను అనుకున్నది అనుకున్నట్లు చేసుకోగలను.

కెమెరా పని ?

కెమెరా విషయంలో కళా మరియు కళాత్మకతలను సాంకేతికత నుండి వేరుగా చూడలేము. ఏ విధమైన లెన్స్ లేదా ఫిల్మ్ స్టాక్ వాడాలి? ఫిల్టర్లు, లైట్లు, డయాఫ్రంలు ఎలా ఉండాలి? ఇవన్నీ సాంకేతిక పరమైన వివరాలు. ఫొటోగ్రఫీకి సంబంధించిన భౌతిక మరియు రసాయనిక పరిజ్ఞానం కంటే ఇవే మన చిత్రంలోని మూడ్ ను సరిగ్గా చూపగలిగేవి. ఛాయాగ్రహణ శైలి కథ నుండి ఎదగాలి. అలాగే, దర్శకుడికి తనకి కావాల్సిందేమిటో తెలియడమే కాదు, అది కెమెరామెన్ కు చెప్పడం ఎలాగో తెలిసుండాలి. సరిగ్గా చెప్పాలంటే, ఒక దర్శకుడు తానే ఛాయాగ్రహకుడు కావాలి లేదా అతనితో తన ఆలోచనలకి దృశ్యరూపం ఇవ్వడం ఎలాగో వివరించగలగాలి. ఫ్లాహెర్టీ (Flaherty) రూపొందించిన చాలా సినిమాలకి తానే కెమెరామెన్ అయ్యాడు. అర్సన్ వెల్స్ సినిమాల ఛాయాగ్రహణంలో అతని ముద్ర ఎంత ప్రబలంగా ఉంటుందంటే గ్రెగ్ టోలెండ్ (Greg Toland–సిటిజెన్

కేన్ ఛాయాగ్రహకుడు) వంటి తలపండిన ఛాయాగ్రహకుడి పనితనానికీ, అతనితో పోలిస్తే అనామకుడైన స్టాన్లీ కార్టెజ్ (Stanley Cortez – మాగ్నిఫిసెంట్ ఆంబర్సన్స్ ఛాయాగ్రహకుడు) వంటి ఛాయాగ్రహకుడి పనితనానికీ ఆట్టే తేడా కనిపించదు. మంచి ఛాయాగ్రహణం అంటూ ప్రత్యేకంగా ఏదీ ఉండదు. ఒక చిత్రానికి అది సరైనదా కాదా అన్న దానిపైనే మంచీ, చెడూ నిర్ణితమౌతాయి. ఒకవేళ ఓ సినిమాకి ఒక తరహా ఛాయాగ్రహణం నప్పకపోతే అది ఎంత కష్టపడి పకడ్బందీ గా చేసినదైనా మంచి ఛాయాగ్రహణం అనిపించుకోదు.

తను పని చేసే సినిమా గురించి పూర్తి అవగాహన ఉంటే తప్ప సృజనాత్మకమైన సలహాలివ్వడానికి కెమెరామెన్ దూరంగా ఉండటం మంచిది. అవగాహన లేనప్పుడు దర్శకుడు చెప్పింది వినడానికి సిద్ధపడాలి. కొటార్డ్ ఉత్తమ కెమెరామెన్ ఎందుకయ్యాడు అంటే, గొడార్డ్ ఆలోచనలను తన బుద్ధి పక్కన పెట్టి ఆచరించాడు కనుక. అవెంత సంప్రదాయానికి దూరంగా అనిపించినా ప్రతిసారి వాటిలో ఓ ప్రత్యేకత ఉండటం వల్ల గౌరవాన్ని పొందాయి. తాను పనిచేస్తున్న దర్శకుడిని బట్టి కెమెరామెన్ పాత్ర మారుతూ ఉంటుంది. దృశ్య రూపాన్ని ఊహించుకోవడంలో మెళుకువలు తెలీని దర్శకుడికి కాస్త నాటకీయత తెలిసిన కెమెరామెన్ ఉపయోగపడగలడు. ఒకవేళ దర్శకుడు నిర్మాణంలోని ప్రతి చిన్న విషయాన్నీ అదుపుచేసేవాడైతే కెమెరామెన్ ఇక అతని ఆలోచనలను అర్థం చేసుకుంటూ పని చేసుకోవాల్సిందే. అంతకంటే ఎక్కువ పని చేస్తే, దర్శకుడు తన సర్వాంతర్యామి పాత్రలో కొంత భాగాన్ని కెమెరామెన్‌కు సమర్పించు కోవాల్సిందే. మంచి సెట్లు, మంచి పరికరాలు, మంచి ప్రాసెసింగ్, ప్రింటింగ్. ఇవన్నీ మంచి ఛాయాగ్రహణానికి దోహదం చేసేవే. అన్ని సినిమాలకీ అన్నీ ఉండాలనిలేదు. ఉదాహరణకు తొలితరం ద సికా (De Sica) సినిమాలలో సరైన సాంకేతిక పరికరాలు లేకుండానే మేలైన ఛాయాగ్రహణం కలిగిఉంటాయి. కానీ, ఒక మాక్స్ ఓఫల్స్ సినిమాలో ఇది సాధ్యం కాదు.

అందమైన ఛాయాగ్రహణం గురించిన కొన్ని ఆలోచనలు ఇప్పటికీ అలాగే ఉన్నా, సాంప్రదాయికమైన ఆలోచనలకి ఇప్పుడు స్థానం లేదు. ఉదాహరణకి చాలామంది హీరోయిన్ మొహం పై ఎల్లప్పుడూ, సర్వకాల సర్వావస్థలలోనూ

అతి శ్రద్ధతో కూడిన లైటింగ్ ఉండటం వ్యాపార అవసరంగా భావిస్తారు. కొంతమంది తారలు దీనికి ఎంతగా అలవాటు పడిపోయారంటే తమ మొహం ఏ "యాంగిల్స్"లో చూపిస్తే బావుంటుందో తెలీని కెమెరామెన్ ను వారు భరించలేరు. ఒక్కోసారి ఎంత గొప్ప కెమెరామెన్ అయినా ఇలాంటి ఒత్తిళ్ళకి తలొగ్గాల్సిందే. అందంగా లేని మొహం అందంగా కనిపించేలా చేయడానికి, అందమైన దృశ్యం తీయడానికీ తన వ్యక్తిగత భావాలను పక్కన పెట్టలేని కెమెరామెన్ ఒక్కోసారి తను పనిచేస్తున్న సినిమా కు మేలు చేయలేకపోవచ్చు.

"చారులత" తీసినప్పటి నుండీ నా సినిమాలకు నేనే ఛాయాగ్రహకుడిగా మారాను. నా కెమెరామెన్ సామర్థ్యం పై నమ్మకం లేక కాదు. ప్రతి చోటా నటన పరంగా దృశ్యం ఎలా వస్తుందో అని మాత్రమే కాకుండా, కెమెరా దృక్కోణం నుండి నటీ నటుల మధ్య స్థల బద్ధత (Spatial Relationship) తెరపై ఎలా కనిపించనుందో ముందే తెలుసుకోవాలన్న తపన నాది. షాట్ మొత్తంలోనూ కెమెరా కదలిక వల్లనో, నటుల కదలిక వల్లనో, లేక రెండింటి కదలిక వల్లనో ఈ బంధం మారుతూ రావొచ్చు. కానీ, కెమెరా లెన్స్ నుంచి చూసి మాత్రమే ఈ మార్పులన్నీ వివరంగా అర్థంచేసుకోగలం. కొత్త లెన్స్, కొత్త పోర్టబుల్ లైటింగ్ సామగ్రి, పానింగ్, ట్రాకింగ్ చేయడానికి వీలైన కొత్త పరికరాలు, ఇవన్నీ సినిమాలోని భావ వ్యక్తీకరణ శక్తిని పెంచుతాయని నాకనిపిస్తుంది. జూం లెన్స్ ఒక ప్రధానమైన ఆవిష్కరణ. ఇది ట్రాకింగ్ లో సమయం ఆదా చేయడమే కాదు, ఒక దృశ్యంలో ఏ అంశంపై ప్రత్యేక శ్రద్ధ చూపాలో కూడా తెలుపగలదు. నా కెమెరామెన్ సుబ్రోతో ఎంతో కష్టపడి ఒక విధమైన డిఫ్యూజ్డ్ లైటింగ్ పద్ధతి ద్వారా ప్రకృతి సిద్ధమైన పగటి వెలుగును సృష్టించడంలో చాలావరకు కృతకృత్యుడయ్యాడు ఇది ఒక ఆధునికమైన ఫొటోగ్రఫీ శైలికి దారితీసింది. వాస్తవిక సినిమాల పరంగా చూస్తే ఇది చాలా ఉపయోగకరమైన పద్ధతి.

ఎడిటింగ్

నేనూ, నా ఎడిటర్ దులాల్ ఇద్దరం రషెస్ ను వీలైనంత ఎక్కువ సమయం తీసుకుని ఎడిట్ చేసుకుంటాము. ఇలా చేయడం ద్వారా చివరి కటింగ్‌లో లోతైన వివరాలు తప్పక మా దృష్టిలోకి వస్తాయని మా నమ్మకం. సాధారణంగా నా

కటింగ్ లో ఎక్కువ భాగం కెమెరా లోనే జరిగిపోతుంది. అంటే, ఫలానా చోట కట్ వస్తుంది అని నాకు తెలిసిన తర్వాత మిగతా భాగం నేను పెద్దగా షూట్ చెయ్యను. ఈ విషయంలో నేనేదో పెద్ద గొప్పని చెప్పను కానీ, దీని వల్ల కొంత ఖర్చు తగ్గుతుంది. బెంగాల్ సినీ పరిశ్రమలో ఇది చాలా ముఖ్యం. దీనివల్ల ఎడిటర్ చాలాసార్లు ఓ సహాయకుడిగా మాత్రమే ఉండి, సృజనాత్మకత పరంగా అతనికి చేయడానికి చాలా తక్కువ ఉండేది.

కానీ, అతని పనితనం తెలిపే దృశ్యాలు కూడా ఉంటాయి. భిన్న భావాలున్న ఇద్దరు పాత్రల మధ్య జరిగే సంభాషణలను షాట్స్ మార్చుతూనే ప్రవాహం చెడగొట్టకుండా కూర్చడం చాలా కష్టతరమైన పని. మంచి సంభాషణలున్న ప్రధాన సన్నివేశాలు అద్భుతంగా రక్తికట్టించాలంటే ఒక్కోసారి అరడజను వేర్వేరు పద్ధతుల్లో కట్ చేసి చూసుకోవడం అసాధారణమేమీ కాదు. ఇలాంటి సందర్భాల్లోనే ఒక ఎడిటర్ యొక్క సృజనాత్మకత తెలిసివస్తుంది. కానీ, ఒక విమర్శకుడు అలాంటివి వదిలేసి కత్తెర పనితనం బాగా తెలిసే దృశ్యాలను మాత్రమే గమనించే అవకాశం కూడా లేకపోలేదు. ఎడిటింగ్ టేబుల్ వద్దే సినిమా ప్రాణం పోసుకుంటుంది! విడివిడిగా తీసిన షాట్లను సరైన పద్ధతిలో కూర్చితే తెర మీద బొమ్మలు కొత్త ఊపిరి పోసుకుంటాయి.

సంగీతం

“తీన్ కన్యా” తరువాత నా సినిమాలకి సంగీతం కూడా నేనే సమకూర్చుకోవడం మొదలుపెట్టాను. అంతకు ముందు నేను రవిశంకర్‌తోనూ (నాలుగుసార్లు), అలీఅక్బర్ ఖాన్, విలాయత్ ఖాన్ లతోనూ (చెరొకసారి) పనిచేసాను. నాకు సంగీతం గురించి చాలా ఆలోచనలు వస్తూ ఉండేవి. దాంతో సంగీత దర్శకుల పక్కన కూర్చుని వారి పనిలో అధికంగా జోక్యం చేసుకుంటూ సలహాలిచ్చే బదులు నా సినిమాలకు నేనే సంగీతం కంపోజ్ చేసుకోవడం మేలనిపించింది. ఒక్కోసారి స్క్రీన్ ప్లే స్థాయిలోనే నాకు సంగీతపరమైన ఆలోచనలు పుడుతూ ఉండేవి. ఎక్కడ ఏ వాయిద్యం ఉపయోగించవచ్చు? అన్న దిశలో నా ఆలోచనలు సాగుతూ ఉండేవి. వీటన్నింటినీ నేను సినిమా తీస్తున్నంత సేపు నోట్ చేసుకునే వాడిని. కానీ, సినిమా షూటింగ్ ముగించుకుని ఫైనల్ కట్టింగ్‌తో సహా అంతా పూర్తిచేసాక మాత్రమే

కంపోజింగ్ లోకి దిగేవాడిని. సినిమా తీయడంలోని అన్ని దశలకంటే ఓ బృందంతో సంగీతం కూర్చే సమయమే అధిక శ్రద్ధతో చేయవలసినది అని నాకనిపిస్తుంది. సంగీతం కూర్చడంలో నాకు మరింత నేర్పు ఉండుంటే వేరేలా ఉండేదేమో కానీ, ఇప్పటికైతే ఇంకా కష్టంగానే అనిపిస్తుంది. కానీ, మన ఊహకు తగ్గట్లుగా సంగీతం వినిపిస్తూ ఉంటే మన శ్రమకు ఫలితం దక్కినట్లే. అయితే, మనం కంపోజ్ చేసిన సంగీతం బాగుండటమే కాదు, ఆ దృశ్యానికి బాగా నప్పిందని తెలిసినప్పుడు చెప్పలేని ఆనందం కలుగుతుంది.

1966

పాటలు

"హిందీ సినిమాలా? ఏవీ ఆ పాటలూ అవీ ఉండేవేనా?" అవును. ఈ ఉపమానం మనం ఊహించే స్థాయికంటే ఎక్కువగానే ప్రచారం పొందింది. నేను విదేశాలకి వెళ్ళినప్పుడు, నేనెక్కడ బాధపడతానో అని కాస్త సంశయిస్తూ, ఈ ప్రశ్నను అడిగిన వారెందరో. మీ సినిమాలు ఎందుకలా ఉంటాయని అడిగిన ప్రతిసారీ నాకు తట్టిన వివిధ రకాల జవాబుల్లో కొన్నింటిని చెప్పి సమాధానపరచడానికే ప్రయత్నించాను. భారతీయులకి సంగీతం అంటే చాలా ఇష్టం అన్న భావన వాటిలో ఒకటి. "మా వాళ్ళకి పాటలంటే ఇష్టం. వాటి కోసమే సినిమాకి మళ్ళీ మళ్ళీ వెళ్ళి వస్తూ ఉంటారు." కానీ ఇంతటితో వాళ్ళ ప్రశ్నలు ఆగవు. ఆ తర్వాత మరో ప్రశ్న ? "అంటే, పాటల్లేని సినిమాలు చూడరా? పాటలంటే అంత ఇష్టమా మీ జనాలకి?" ఇదిగో, ఇక్కడే నా దగ్గర చెప్పడానికేమీ జవాబుండదు. ఇటాలియన్లు, ఫ్రెంచి వారు, రష్యన్, అమెరికన్ల కంటే

భారతీయులకు సంగీతం పై మక్కువ ఎక్కువ అని ఘంటాపథంగా చెప్పడానికి నా దగ్గర సాక్ష్యాలేవీ లేవు మరి!

లేదంటే ఊరికే భుజాలెగరేసి ? "మీకు తెలియనిదేముంది? ఒక సినిమాలో ఏదో పాట బాగా హిట్టవుతుంది. తరువాత ఇంకోటి..తరువాత మరోటి.." అనేసి మళ్ళీ భుజాలెగరేస్తాను. ఈ జవాబులోని నిస్సహాయత వారికి అర్థమైందో లేదో. నానాటికీ పెరిగిపోతున్న ఈ సంగీతం మాయలో అసలు సినిమా కళ మరుగున పడిపోతోందన్న భావన నా సమాధానంలో వ్యక్తమయ్యేది. మరో విధంగా జవాబు చెప్పిన సంఘటనలూ ఉన్నాయి. "భారతదేశంలోని అసంఖ్యాక ప్రజానీకం లో చాలా మందికి సినిమా ఒక్కటే తక్కువ ఖర్చుతో దొరికే ఏకైక కాలక్షేపం. పాశ్చాత్యుల్లా వీరికి సంగీతం కచేరీలు, నాటకాలు, కాన్సర్ట్ లు మరియు సర్కస్ వంటి వినోద సాధనాలు లేవు. కానీ, ప్రతి మనిషిలోనూ ఏదో ఒక మూల హాయిగా నవ్వుకోవాలనీ, అందమైన దృశ్యాలు చూడాలనీ, పాడితే వినాలనీ, ఆడితే చూడాలనీ కోరికలయితే ఉంటాయిగా. మా దేశంలో ఆ కోర్కెలు సినిమా తీర్చలేకపోతే ఇంకేదీ తీర్చలేదు." అని ఒక్కోసారి వివరించేవాడిని. బహుశా ఇదే సరైన జవాబేమో !

ఇప్పటికి మీకు ఇక్కడి పరిస్థితులు, ఈ పద్ధతికి మూలం అర్థమయ్యే ఉంటాయి. సుశిక్షితులై, మంచి అభిరుచిని పెంపొందించుకోలేని వారి కోణం నుంచి చూస్తే సార్వజనీన కాలక్షేపం కోసం సినిమాని మించిన మంచి మార్గం లేదని మీరు కూడా ఒప్పుకుంటారు. ఒక సాధారణ ప్రేక్షకుడికి కావాల్సిన అన్నింటినీ తనలో ఇముడ్చుకున్న కళ ఇదొక్కటే మరి. ఇక్కడ జరిగేదీ, కొన్నాళ్ళ వరకూ జరగబోయేదీ కూడా ఇదే. అయితే, ఇక్కడ గమనించాల్సిన విషయం ఏమిటీ అంటే ఇది ఎన్నేళ్ళుగా పాతుకుపోయిన సంప్రదాయమంటే మనం సినిమా సాధించిన ప్రత్యేకతలను కూడా గుర్తించలేని స్థితికి వచ్చేశాం. ప్రపంచ సినిమాలో ఇన్ని మార్పులు జరుగుతున్నా కూడా మన దేశంలో మాత్రం చెక్కుచెదరకుండా ఉన్న ఈ ప్రత్యేకతలను ఓ సారి తలుచుకోవాల్సిన అవసరం ఎంతైనా ఉంది.

సంగీతపరమైన కథ కాని సినిమాలో ఎలాగోలా ఒక ఆరు పాటల్ని జొప్పించమంటే నా వల్లకాదని నేను చేతులెత్తేస్తాను. బలవంతపెడితే నేను ఎదురుతిరుగుతానేమో. కానీ, సగటున సినిమాకి ఆరుపాటలు అన్నది ఇక్కడ

సర్వసాధారణం. ఇన్నేళ్ళ చరిత్రలో దీన్ని గురించి పెద్దగా వ్యతిరేకత ఎదురవనే లేదు. అప్పుడప్పుడూ కొందరు వ్యక్తులు వీటి గురించి వ్యంగ్యంగా వ్యాఖ్యానిస్తూ చిన్న పత్రికల్లో వ్యాసాలు రాసినా కూడా, ఆ పత్రికల పాఠకులు చాలా తక్కువ. ఆ మధ్యోసారి ఓ అమెరికన్ పత్రిక లో హిందీ సినిమా పై ఓ విమర్శ చదివాను. అందులో ఇలా పాటలు ఉండడాన్ని పొగుడుతూ ఇలాంటివాటివల్లే ప్రేక్షకుడికి తను చూసే సినిమా నిజం కాదన్న అనుభవాన్ని కలుగచేస్తుంది అని అభిప్రాయ పడ్డాడు రచయిత. దీన్నే Brechtian Alienation Effect అంటారనీ, “భారతీయ అవాస్తవికతా సంప్రదాయంలో భాగమైన ఈ కళ చాలా ఆసక్తికరమైనది” అని వ్యాఖ్యానించాడతడు. మన సినిమా దర్శకులు తమ సినిమాల్లో పాటలు జొప్పించడానికి కారణం ఈ ఫలానా Brechtian Alienation Effect అన్న సంగతి వాళ్ళకైనా తెలుసో లేదో అని నా అనుమానం. పాటలు సినిమా కథలో భాగమైనంత వరకూ నాకు వాటితో ఎటువటి సమస్యా లేదు. అలాగే, కళాత్మకత పరంగా కూడా ఫర్వాలేదు.

మరో వింత సంప్రదాయమేమిటంటే మన సినిమాల్లో ఎవరు పాడడం మొదలుపెట్టినా, ఆ పాట అప్పటికే నేపథ్య గానసీమ ని ఏలుతున్న ఓ అరడజను మంది గాయనీ గాయకుల గొంతుకల్లోనే ఉండడం, దాన్నిమన ప్రేక్షకులు అంగీకరించడం. జన్మానికో శివరాత్రికి నేపథ్య గాయకుని గొంతుక నటుడి గొంతుకకు నప్పవచ్చు. కానీ, అలా నప్పాలని ఇక్కడ ఆశించే వాళ్ళే లేరు. ఈ ప్రక్రియ తో సంబంధం లేని వారికి ఈ వ్యవహారమంతా వింతగా కనిపించవచ్చు కానీ, తమ అభిమాన గాయకుల గొంతు కాకుండా కొత్త గాయకుల గొంతుకలు విన్నప్పుడు మాత్రం ప్రేక్షకులు కొద్ది పాటి షాక్ కి గురవుతారు.

ఒక పాటని సినిమాలో ఎలా చూపాలి అన్న ఆలోచనా, దాన్ని అమలు పరచడంలో ఉన్న శ్రమలను గురించి ఆలోచిస్తే ఆసక్తికరంగా అనిపిస్తుంది. పాటల చిత్రీకరణంటే కేవలం నృత్యాలే కాదు. ఆ పాట ఎలా ఉండాలన్న సంగతి ముఖ్యమే. నృత్యాలని కెమెరా, ఎడిటింగ్‌లలో సరి చేసుకోవచ్చు. చెట్ల వెంటో, కిటికీల వెంబడో పాడుకుంటూ తిరగడం, మధ్యలో ఏ స్థంబాన్నో కౌగిలించుకోడం? వీటికంతా కాలం చెల్లిపోయింది. ఇప్పుడు పాటలకి కూడా ప్రత్యేకంగా దర్శకులు ఉంటున్నారు.

ఇప్పుడు పాటలోని ఒక్కో దృశ్యమూ ఒక్కో నేపథ్యంలో చిత్రీకరించినా ఆశ్చర్యం లేదు. సినిమా కథతో సంబంధం ఉన్నంత కాలం ఈ సాహసంతో నాకొచ్చిన సమస్యేమీ లేదు. సినిమా అంతా ఇలా ఉండాలని కాదు కానీ, ఇలాంటి పాటలు పెట్టడానికి అనువైన నాటకీయత సినిమాలో కొంతైనా ఉండాలి.

చివరగా, ఈ పాటలు రాసేవారు, వాటిని స్వరపరిచేవారూ –ఈ ఇద్దరు మేధావుల గురించి మాట్లాడతాను. మా అబ్బాయికి హిందీ సినిమా పాటల్లో ఉన్న ఆసక్తి వల్ల నేను హిందీ పాట ఎలా అభివృద్ధి పొందింది అన్నది చూస్తూనే ఉన్నాను. వీటిలో తరుచుగా కనిపించే కొత్తదనం నన్నెప్పుడూ ఆశ్చర్యపరుస్తుంది. కవిత్వం పరంగా చూస్తే బహుశా అవి గొప్పవేమీ కావేమో, కానీ, పాటలన్నీ గొప్ప కవితలు కానవసరం లేదు కదా? నిజానికి ఓ మంచి పాటకి తప్పనిసరిగా ఉండాల్సిన లక్షణం అందులో కవిత్వం పాలు తక్కువగా ఉండటం. ఎందుకంటే కవిత్వానికీ, సంగీతానికీ మధ్య ఉండే సంబంధం వేరు. అయితే, ప్రత్యేకంగా గమనించాల్సినవి ఆ ట్యూన్లు, ఆ ఆర్కెస్ట్రా పనిచేసే విధానము.

ముందుగా శాస్త్రీయ, జానపద, ఆఫ్రికన్, గ్రీక్, పంజాబి, ఛా–ఛా, ఇలా ప్రపంచంలోని ఏ సంగీత సంప్రదాయాన్నైనా సరే, దాన్ని తీసుకుని మనకి తగ్గట్లు వాడుకోగలగాలి. అంతే కాదు, రకరకాల సంగీత పరికరాలను ఉపయోగించి వీలైనంత వైవిధ్యం సృష్టించడం అంటే మాటలు కాదు. అందుకు వారిని కాస్తైనా ప్రశంసించాల్సిందే. ఆధునిక బెంగాలీ పాటలో సంగీతం అన్న పదానికి ఇవన్నీ భావాలే. అస్తమానం కొత్తదనం కోసం కలిగే ఒత్తిడితోనే బహుశా అప్పుడప్పుడూ "ప్రేరణ" పొందడం వంటివి జరుగుతాయనుకుంటాను. అయితే, మొజార్ట్ అత్యుత్తమ సింఫనీని తీసుకుని అందులోంచి ఓ సినిమా పాటను సృష్టించి మెప్పించగల సంగీత దర్శకుడిని చూస్తే నాకు కోపం కలగదు కానీ ముచ్చటేస్తుంది.

1967

మహారాజాతో సమావేశాలు

"మీరు బాంబే నుండి వస్తున్నారా?" రాజావారు అడిగారు.

"లేదు. కలకత్తా నుండి" అన్నాన్నేను.

"ఓహ్! ఐతే ఇది బెంగాలీ పిక్చరా?" ఆయన గొంతుకలో కొంత అసంతృప్తి ధ్వనించింది.

ఆ గదిలో నాలుగుదిక్కులా దిగాలుగా కనిపిస్తున్న సోఫాల్లో ఒకదానిలో అయన, అతని పక్కనే నేను కూర్చుని ఉన్నాము. హాలు నాలుగు మూలలా నాలుగు ఫ్లోరెసెంట్ లైట్లు ఉన్నాయి. గదిలో గోడలపై దాదాపు ఓ అరడజను పెయింటింగులు వేళాడుతున్నాయి. గది మధ్యలో బాగా అలంకరింపబడ్డ ఓ కాశ్మీరీ బల్ల ఉంది. రాజస్థాన్‌లోని జైసల్మేర్ కోటలో ఒక మహారాజు ఎదుట కూర్చుని మాట్లాడుతున్నాను అంటే నాకు నమ్మశక్యంగా లేదు. ఇక్కడి మహారాజులు ఒకప్పుడు అల్లాద్దీన్ ఖిల్జీని ఎదిరించి నిలిచిన వాళ్ళు. ఓ సినిమా యూనిట్ తన సామ్రాజ్యాన్ని ఆక్రమించుకోబోతోందంటే మరి ఈ రాజు ఎలా స్వీకరిస్తాడో! అనుకున్నాను.

"కానీ, జైసల్మేరే ఎందుకు?" రాజావారు ప్రశ్నించారు. ఈ ప్రశ్న అర్థం లేనిదనిపించింది. అలా అడిగాడేమిటి? తాగి ఉన్నాడా? బద్ధకమా? పిన్న వయసులోనే వార్థక్యమా? (రాజావారికి నలభై కూడా ఉండదు వయసు). మూతపడుతున్న కనురెప్పల వెనకున్న అతని కాంతిరహితమైన కళ్ళలో ఏ భావమూ తెలియటం లేదు.

నేను జైసల్మేర్‌ను ఎంచుకున్నందుకు గల కారణాలను వివరించాను. అవి:

1. మా కథ అవసరాన్ని తీరుస్తూ, కావాల్సినంత నాటకీయంగా చూపడానికి తావు ఉన్న ప్రదేశం అది.

2. మునుపు ఏ సినిమా దర్శకుడూ ఈ ప్రాంతాన్ని తన సినిమాల్లో అంతగా చూపలేదు.

నేను చెప్పిన రెండో కారణాన్ని మహారాజు సవరించాడు.

"కొన్నేళ్ళ క్రితం ఇక్కడ 'శషి పున్నూ' అన్న సినిమా తీసారు. అది పంజాబీ కంపెనీ అనుకుంటా."

తరువాత మౌనం. ఆయనింకా ఏమైనా చెప్తారేమోనని ఎదురు చూశాము. మూసుకుంటున్న కనురెప్పలు కొంచెం పైకి లేచాయి.

చివరికి ఆయన – "సరే, ఫొటోలు తీస్కోండి" అన్నారు.

"మీ సినిమాల్లో నృత్యాలేవీ లేవా?" రాజావారు అడిగారు.

"ఒకే ఒకటి ఉంది. అది కూడా దయ్యాల నృత్యం. అది ఇక్కడ తీయట్లేదు. బెంగాల్ లోని ఓ అడవిలో తీస్తున్నాము."

మహారాజా నెమ్మదిగా నవ్వారు. అది ఫిబ్రవరి మాసం. మేము చివరిసారి కలిసింది డిసెంబర్‌లో. ఈ మధ్యకాలంలో మేము బెంగాల్‌లోని ఓ పల్లెటూరిలో, సిమ్లా కొండల్లోని ఖుఫ్రిలో ఐదడుగుల లోతు మంచులోనూ, చెక్కముక్కంత చదునుగా ఉండి, అంతమన్నది తెలీనంత దూరాల దాకా సాగుతున్నట్లనిపించిన ఓ ఎడారిలోనూ, అలల్లేని మహాసముద్రంలా కనిపించి మాయచేసి ఎన్నో జింకల మరణానికి కారణమౌతున్న ఓ ఎండమావి వద్దా – ఇలా షూటింగ్ చేసుకున్నాము.

ఇప్పుడు 800 సంవత్సరాల చరిత్ర కలిగిన ఈ కోటలో షూటింగ్ చేయాలన్నది మా ఆలోచన. ఇదే మా కథలోని దుష్టరాజు సామ్రాజ్యం – హల్లా.

“మీకేదో అనుమతి కావాలని తెలిసింది” అన్నారు మహారాజా.

“పాత భవంతి కప్పుపై షూటింగ్ చేసుకోడానికి, కోటలోని కొన్ని చోట్ల ప్రత్యేక గుర్తులున్న జెండాలు ఎగురవేయడానికి...” అని నేనన్నాను.

“మా జెండా తీసేయరు కదా?”

“లేదు లేదు.”

“అయితే సరే...”

“అలాగే, మీ వద్ద ఉన్న పెద్ద ఢంకా, భేరి ని మా సినిమా లో యుద్ధదృశ్యానికి వాడుకోవచ్చా?”

“మీరు దాన్ని కోట బైటకి తీసుకెళ్ళనంతవరకూ ఫర్వాలేదు.”

“కొన్ని ఒంటెలు కావాలి.”

“ఎన్ని?”

“వందల్లో కావాలి. అలాగే వాటిని తోలేందుకు మనుషులు కూడా.”

రాజావారు ఓ నిముషం ఆలోచించి పక్కనే ఉన్న తన బంధువు కుమార్ బహదూర్‌ను పిలిచారు.

“దీనికి సంబంధించిన వారిని పిలిచి పని చేయించు. ఏ సమస్యా రాకుండా చూసుకో” అని చెప్పి మాతో “అంతేనా?” అన్నారు.

“అంతే.”

“అన్నట్లు మా అమ్మాయికి మీ షూటింగ్ చూడాలని మహా కుతూహలంగా ఉంది. ఇతనికి (కుమార్ బహదూర్‌ని చూపుతూ) మీ షూటింగ్ వివరాలన్నీ తెలియజేయండి.”

– – – – –

"రాజావారొచ్చారు" అని ఎవరో అనడంతో నేను ఒంటెలున్న వైపు నుండి పక్కకు తిరిగాను. ఓ జీపు దుమ్ములేపుకుంటూ వచ్చి సరిగ్గా షూటింగ్ కోసం తెప్పించిన ఒంటెల ముందు ఆగింది. అదృష్టం కొద్దీ ఆ సమయానికి కెమెరా మరోవైపుకి తిరిగి ఉంది. నేను జీపు వద్దకు వెళ్ళి మహారాజా గారికి అభివాదం చేసాను.

"శుభోదయం. అయితే, షూటింగ్ మొదలుపెట్టారన్నమాట" కొద్దిగా నవ్వుతూ అన్నారాయన.

ఆయన జీపులో ముందు వైపున కూర్చున్నారు. ఆయన వెనుక భాగమంతా ఓ తెరతో కప్పబడి ఉంది. నేను ఆయన వద్ద సెలవు తీసుకుని మళ్ళీ ఒంటెల వైపుకి వెళ్ళిపోయాను. ఆ జీపు అలాగే దాదాపు ఓ అరగంటపాటు ఉండింది. అయితే, ఇప్పుడు కెమెరా దానిపక్కకి తిరగడంతో అదో అడ్డంకిగా మారింది. జీపు చుట్టూ చాలామంది జనం గుమిగూడి ఉన్నారు. మేము మా నోళ్ళచుట్టూ చేతులు పెట్టి అరిచి మరీ చెప్పాము – అందర్నీ పక్కకు వెళ్ళమని. అయిష్టంగా అందరూ పక్కకు జరిగారు. జీపు కూడా కెమెరా పరిధికి దూరంగా నిలబడ్డది. జైసల్మేర్ లో మార్చి నెలలో పగళ్ళు పొడుగ్గా ఉంటాయి కనుక, మేము దాదాపు ఆరున్నర దాకా షూటింగ్ చేస్తూనే ఉన్నాము. మా పని ముగిసే సరికి జీపు వెళ్ళిపోయింది.

– – – – –

రాజావారి అతిథుల గదిలో మేము పన్నెండుమందిమి ఉన్నాము. కాఫీలు తాగుతూ, గులాబ్ జాం తింటూ ఉన్నాము.

"రసగుల్లాలు కూడా ఉన్నాయి" అన్నారు రాజావారు.

మా షూటింగ్ ఆరోజుతో ముగిసింది. తరువాతిరోజే మా ప్రయాణము.

"మా వద్ద ఉన్న ప్రాచీన వ్రాత ప్రతులను మీరు చూడాలి. ఆలయం కింద ఉన్న సొరంగంలో కొన్ని అతి ప్రాచీన జైన మత గ్రంథాల ప్రతులు ఉన్నాయి."

ఇది మాకు కొత్త వార్తే. ఆ ఆలయం గురించి తెలుసు కానీ, అందులో ఉన్న ఈ గ్రంథాల సంగతి తెలీదు మాకు.

"అలాగే కొన్ని పాత భవంతులు ఉన్నాయి. మా నగరంలో పురాతన భవనాలు కొన్ని చాలా అద్భుతంగా ఉంటాయి. చండీగఢ్ నిర్మించే ముందు ఆ నగర నిర్మాతలు వచ్చి మా నగరం ప్లాన్ చూసి వెళ్ళారు" అంటూ చెప్పుకొచ్చారు రాజావారు.

సినిమాల విషయంలో ఆయన అభిరుచులేమిటో తెలుసుకోవాలన్న కుతూహలం కలిగింది.

"నేను సినిమాలు ఎక్కువగా చూడను. ఢిల్లీ వెళ్ళినప్పుడు చూస్తా మామూలుగా. కానీ, ఈ మధ్య మంచివేవీ రావట్లేదు. ఇటీవలి కాలంలో "పరిణీతా" చాలా నచ్చింది . ఇంకో బెంగాలీ సినిమా...దేవదాస్...అది చాలా కళాత్మకంగా అనిపించింది అని చెప్పి ఆయన బాఘా బైనే వైపు తిరిగి – "ఢోలక్ ఏదీ? ఇవాళ నిన్ను ఢోలక్ వాయిస్తూ ఉండగా చూశాను. ఇక్కడ మా ముందు ప్రదర్శించి ఉండవచ్చు కదా" అన్నారు.

ఇంతలో ఓ నౌకరు ఓ ప్లేటులో రకరకాల రాతి వస్తువులని తీసుకుని వచ్చాడు. జైసల్మెర్ ఎర్ర రాతితో చేసిన గ్లాసు, చెంచా, కప్పు, హారం, ఇతరత్రా సామాన్ల స్వచ్ఛతను చూడగానే అందరం ఊపిరి బిగబట్టాము. బంగారం తన జిలుగుల్ని వదిలి ఆశ్రమవాసం స్వీకరించినట్లు అనిపించింది. "ఒక గిన్నెలో నీళ్ళు తీసుకురండి" అని మహారాజా పురమాయించగానే ఒక నీలిరంగు ప్లాస్టిక్ గిన్నెలో నౌకరు నీరు తెచ్చి ఇచ్చాడు. ఈ టీకప్పు, గ్లాసులను ఆ నీటిలో పెట్టగానే అవి మునిగిపోకుండా పై పైనే తేలడం మొదలుపెట్టాయి. మాకంతా మాయలా అనిపించి చప్పట్లు కొట్టాము. "ఓ ముస్లిం కళాకారుడు ఇవి తయారుచేసాడు. అతనిప్పుడు లేడు. అతను నాకిచ్చిన చివరి కానుకలివి. ఇంత సన్నగా, ఇంత పకడ్బందీగా వీటిని తయారు చేయగలవారిలో మిగిలిన ఏకైక కళాకారుడు పాకిస్తాన్ వెళ్ళిపోయాడు" అని రాజావారు వాటి కథ చెప్పారు. తరువాత, వాటిని నీళ్ళలోనుంచి తీసి బల్లపై పెట్టేసారు.

కాసేపటికి, రాజావారు కుర్చీలో అటూ ఇటూ కదలడం మొదలు పెట్టారు. మాకు కూడా బయలుదేరే సమయం ఆసన్నమైంది.

"సినిమా తీయడం ఎంత కష్టమో ఇప్పుడు తెలుస్తోంది నాకు. కొన్ని రోజులపాటు మీకు పూర్తి విశ్రాంతి అవసరం" అన్నారాయన.

ఇక బయలుదేరుతూ "కలకత్తాలో ఈ సినిమా ప్రీమియర్ షో కు తప్పకుండా రావాలి మీరు" అని ఆయన్ని ఆహ్వానించాను.

ఆయన మెరిసే కళ్ళతో బాఘాను చూస్తూ – "ఇతను మళ్ళీ ఢోలక్ వాయిస్తా అంటేనే" అన్నారు.

1968

భారతీయ నవతరంగం

ఇటీవలి కాలంలో భారతీయ చిత్ర పరిశ్రమ తీరంలో ఒక కొత్త తరంగం ఉరకలేస్తోందని చిత్రవర్గాల్లో ఒక నమ్మకం కలుగుతోంది. కొత్త దర్శకుల గురించీ, చిన్న బడ్జెట్ చిత్రాల గురించీ తరుచుగా వింటున్నాము. సినిమా పత్రికల్లో కొత్త మొఖాలు చూసి ఎవరా? అని ఆశ్చర్యపోతున్నాము. అప్పుడప్పుడూ "సమాంతర సినిమాకి ప్రోత్సాహం అందివ్వడం కోసం ఆర్ట్ థియేటర్ల స్థాపన'' వంటి వార్తలు కూడా చదువుతున్నాము. ఇదంతా మనసుకు హాయి కలిగించే విషయం. ఇటువంటి ఉద్యమం అవసరం మనకెంతో ఉంది. ఈ తరంగాలని వెనక్కి వెళ్ళ నివ్వకుండా ఉండేందుకు కృషి చేసేవారికి సమస్త శక్తులూ కలగాలని కోరుకుంటున్నాను. సమాంతర సినిమాలు తీయాలనుకునే కొత్తవారికీ, పాత కాపులకీ అప్పులివ్వడంలో ఎఫ్.ఎఫ్.సీ (FFC) వారు చూపిస్తున్న చొరవా, సాహసం అభినందింప దగ్గవి.

ఈ కొత్త ప్రయోగం వల్ల కలిగిన ఫలితాలను చూశాను. అయితే, ప్రత్యేకంగా వాటి గురించి చర్చించాలన్న ఉద్దేశ్యం ఇప్పుడు లేదు. ఈ ప్రయోగాలను పురికొల్పుతున్న ఆలోచనలు, పరిస్థితులని విశ్లేషించడం ప్రస్తుత వ్యాసం ముఖ్యోద్దేశ్యం. ఇవన్నీ ఆయా చిత్రాల దర్శకులు, ఈ ఉద్యమానికి మద్దతునిచ్చే విమర్శకులూ ఏదో ఒక సందర్భంలో వ్యక్తపరచినవే. ఇప్పుడిప్పుడే ఇవన్నీ కలిపి ఒక సిద్ధాంతంగా స్థిరపడుతున్నాయి. ఈ సిద్ధాంతంలో ప్రధానమైనది – "ప్రయోగం" చేయాలనిపించడం. ప్రయోగం అన్న పదాన్ని నిర్వచించడం కష్టం. ఒక్కోసారి ఒక్కోలా అర్థం చేసుకోవచ్చు. అందువల్ల, దీన్ని మరింత లోతుగా చర్చించాక మిగితా విషయాలు మాట్లాడుకుందాం.

ఏ భాష పుట్టుకలోనైనా తొలి అడుగులు తప్పటడుగులే! అంటే, ప్రయోగాలే. తప్పుల ద్వారానే ఒప్పులు నేర్చుకోవడం జరుగుతుంది. అందువల్ల, చిత్రరంగ దార్శనికులందరూ ప్రయోగాలు చేసినవారనే చెప్పాలి. మొదట్నుంచీ సినిమా అంటే, జన బాహుళ్యంతో సంభాషించగల ఒక దృశ్య మాధ్యమం గానే చూశాము కనుక, ఈ ప్రయోగాలు ఒక ప్రత్యేకమైన పద్ధతిలో సాగాయి. ఇవి ముఖ్యంగా ప్రేక్షకుల స్పందనలను పరిశీలించడానికి ఉపయోగపడ్డాయి. ఈ ప్రయోగాలు చలనచిత్రాల్లో కొత్త ప్రతీకలని పుట్టించలేదు కానీ, సార్వజనీనమైన అనుభూతులని కొత్తగా, సందర్భానుసారంగా చూపించడానికి దోహదం చేసాయి. తను చెప్పాలనుకున్న విషయాన్ని తను చెప్పిన విధంగానే ప్రేక్షకులు గ్రహించేలా చేసేందుకు దర్శకుడు ఈ ప్రయోగాల ద్వారా ప్రయత్నించాడు. అంటే, పదాలు పేర్చితే వాక్యాలు, వాక్యాలు కలిపితే అధ్యాయాలు అయినట్టు ఒక దర్శకుడు షాట్లను పదాల్లా ఉపయోగిస్తూ కథను తెలియచేయడానికి ప్రయత్నిస్తూ వచ్చాడు. పురాణాలు, నాటకాల లాగా సినిమా కూడా పెద్ద సంఖ్యలో వివిధ రకాల వ్యక్తుల్ని ఆకర్షించగలదు అనే విషయం ఎప్పుడైతే అర్థం అయిందో, ఆ తరువాత సినిమా తీయడానికి గల ప్రాథమిక వ్యాకరణం అభివృద్ధి చెందడానికి ఎంతో కాలం పట్టలేదు.

ఇలా శీఘ్రగతిని సాగిన అభివృద్ధికి – దర్శకుడి ఆలోచనలపై పని చేసిన మూడు విషయాలు కారణమని చెప్పవచ్చు –

1. అందరు కళాకారుల్లాగే తన భావాలను వీలైనంత ఆకర్షణీయంగా వ్యక్తం చేయాలన్న తపన.

2. వివిధ ప్రక్రియల ద్వారా కథలు చెప్పడం మన సంస్కృతిలో దాదాపు రెండువేల ఏళ్ళుగా భాగమైంది. వీటిల్లో ప్రేక్షకులకీ, కళాకారులకీ ఏర్పడే బంధం లాంటిదే సినిమా రంగంలోనూ ఏర్పడాలన్న ఒత్తిడి ఒకటుంది. ఈ ఒత్తిడే భిన్న విషయాలపై, భిన్న తరహాల వీక్షకులను సృష్టించుకుంటూ ఒక సరళమైన, పటిష్టమైన సినిమా భాష ఎదగడానికి తోడ్పడిందని చెప్పవచ్చు.

3. వ్యాపారం. మొదట్నుంచీ ఇప్పటిదాకా దర్శకులు తమ భావవ్యక్తీకరణకు ఇతరుల సాయం తీసుకోవలసి వస్తూనే ఉంది. ఇది ఒక విధంగా ఉభయ తారకమైన ఒప్పందం వంటిది – తనకి లాభాలు తెచ్చిపెడుతుంది అనుకుంటాడు కాబట్టే నిర్మాత ఒక సినిమా నిర్మిస్తాడు. నిర్మాతలెప్పుడూ లాభాపేక్షతో సినిమా నిర్మించినప్పటికీ అదృష్టవశాత్తూ మిగితా కళల్లాగే, సినిమాలో కూడా కళకీ వ్యాపారానికీ మధ్య సంయమనం సాదించగలిగారు.

చలనచిత్ర కళ ఆవిర్భవించిన తొలినాళ్ళలో అది కేవలం కొద్ది మంది ప్రేక్షకులకే పరిమితం అయ్యుంటే పరిస్థితి వేరేలా ఉండేది. సినిమా అన్నది మొదటినుండే ప్రజలకు వినోదం కలిగిస్తూ తద్వారా డబ్బు సంపాదించే మార్గంగా గుర్తించబడింది. అలాంటి పరిస్థితుల్లో సినిమా ద్వారా ప్రేక్షకులలో మరిన్ని భావ స్పందనలు ఎలా కలిగించవచ్చు? అనే దిశగానే ఈ ప్రయోగాలన్నీ జరిగాయి. మనకు ఇప్పుడు కీటన్, చాప్లిన్ వంటి వారు గొప్ప కళాకారులు అనిపించవచ్చు.. వారి సినిమాలను చూసి మనం ఇప్పుడు హాయిగా నవ్వుకుంటూ ఉండొచ్చు. కానీ, స్క్రిప్ట్‌లో రాసుకున్న ఒక హాస్య సన్నివేశాన్ని తెరపై చూపించి, హాస్యం పండించడానికి వారు ఎన్నో ప్రయోగాలు చేసి హాస్య ప్రధానమైన సినిమాలకు కావాల్సిన భాషనూ వ్యాకరణాన్నీ రూపొందించారు.

ఒకప్పటి గొప్ప దర్శకుల చిత్రాలను చూస్తే, కారణం లేకుండా, కేవలం "ఎఫెక్ట్" కోసం వారు ఏదంటే అది తమ సినిమాల్లో చొప్పించలేదు అన్న విషయం గమనించవచ్చు. కేవలం విలక్షణమైన ధోరణుల వల్ల కాకుండా తనదైన శైలి, స్ఫూర్తి, ధృక్కోణాల వల్లనే నిజమైన కళాకారుడు గుర్తించబడతాడు. విలక్షణత

వల్లనే ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకోడానికి ప్రయత్నించిన గొప్ప గొప్ప కళాకారులు కూడా తమ ప్రయత్నాల్లో కొన్నిసార్లు విఫలమయ్యారు. స్ట్రోహీమ్ (Erich Von Stroheim) ఇందుకు ఒక ఉదాహరణ. అప్పటి ప్రేక్షకులకు మింగుడుపడని నిర్దాక్షిణ్యమైన వ్యంగ్య చిత్రాల రూపకల్పన చేసి ఆయన విఫలమయ్యాడు. కానీ, ఒక నిజమైన ప్రయోగకారుడిగా ఇప్పుడు ఆయన పేరు ప్రఖ్యాతులు గడించాడు.

నిశ్శబ్ద చిత్రాలలాగానే శబ్దచిత్రాల్లో చేసిన ప్రయోగాలు కూడా, ఈ మాధ్యమాన్ని మరింత పరిపూర్ణం చేయడం ఎలా? అన్న దారిలోనే సాగాయి.

ఇందులోనూ ఒకప్పటి మాదిరే ఒత్తిళ్ళు ఉన్నాయి, ఎదుగుదలలోనూ అంతే వేగ ఉంది. శబ్దం చిత్రాన్ని ప్రకృతికి దగ్గర చేసింది అన్నది అందరూ ఒప్పుకునే సత్యం. అయితే, దానితోపాటు అది చేసిన పని మరొకటుంది. సినిమా నుండి సార్వజనీయతను కొంచెం తీసేసి, ప్రాంతీయతను ప్రవేశపెట్టింది. నిశబ్ద చిత్రాల యుగంతో పోలిస్తే, జాతీయ సినిమా, జాతీయ శైలి వంటి భావాలు ఈ యుగంలో మరింత ప్రభావవంతంగా ఎదిగాయి. ఈ దశలో బాగా అభివృద్ధి చెందిన దేశాల నుంచి సాంకేతికత పరంగా మంచి సినిమాలు వచ్చాయంటే ఆశ్చర్యం లేదు.

శబ్ద చిత్రాల తొలి నాళ్ళలో కొంత పరిపక్వత కలిగిన ప్రయోగాలు చేసినవారిగా, ఫ్రెంచి వారిని, ప్రధానంగా రెన్వా (Jean Renoir) ను చెప్పుకోవచ్చు. రెన్వా కేవలం ఒకే ఒక దర్శకుడిని తన గురువుగా చెప్పుకోవడం గమనార్హం. అతను స్ట్రోహీమ్. స్ట్రోహీమ్ వ్యంగ్యాన్ని కకపోయినా, అతని నిశిత దృష్టినీ, నిర్భయ సత్యాన్వేషణనూ వారసత్వంగా అందుకున్నాడు. అప్పట్లో ఈ రెండు లక్షణాలూ సినిమాలో కన్నా ఒక సీరియస్ నవలలో ఎక్కువ కనిపించేవి.

రెన్వా ప్రతిభకు నిదర్శనంగా నిలిచే సినిమా – 1939 లో తీసిన “లా రీగ్లే దు జూ” (La Regle du Jeu). అప్పటి చిత్రాలతో పోలిస్తే ఇది ఇరవై ఏళ్ళ తరువాత రావాల్సిన చిత్రం అనిపిస్తుంది. పైకి మృదువుగా, తాపీగా ఉన్నట్లు అనిపించినా నిజానికి ఈ సినిమా అప్పటి ఫ్రెంచి రాచరికంపై ఒకవ్యంగ్యాస్త్రం. ఈ సినిమాలో పేజీల కొద్దీ డైలాగులుంటాయి, కానీ ఇదొక నాటకంలా అనిపించదు; ఇందులో చాలా సత్యాన్వేషణా, విశ్లేషణా ఉంటాయి, కానీ ఒక నవల చదువుతున్నట్టుగా అనిపించదు. ఈ సినిమా స్క్రీన్‌ప్లే కూడా ఈ సినిమా లోతులోని

కొంత భాగాన్నే చూపుతుంది. ఎలా చూసినప్పటికీ ఒక స్వచ్ఛమైన సినిమా గా మాత్రమే దీన్ని పరిగణించగలము. దీని కథాంశాన్ని ఏడు పదాల్లో చెప్పలేము (ఏదైనా కథని ఇలా ఏడు పదాల్లో చెప్పగలగితే అది సినిమా కి సరిపోయే కథ అని అప్పటి హాలీవుడ్‌లో ఒక నియమం). పైకి అంతా అర్థమవుతున్నట్లే ఉన్నా, ఇది నిజానికి ఒక క్లిష్టమైన చిత్రం. ఇందులో పొరలు పొరలుగా అర్థాలున్నాయి. అప్పటి సినిమాల్లో లేని గాఢత ఈ సినిమాలో ఉంది. గొప్ప కళాఖండాలకి వలే ఈ సినిమాలో చూసిన కొద్దీ దృశ్యాలు కొత్త అర్థాలు సంతరించుకుంటాయి. ఎన్నిసార్లు చూసినప్పటికీ ఆ దృశ్యాల ఆంతర్యం తెలుసుకునే ప్రయత్నం చేయడమూ, కొత్త అర్థాలు వెదుక్కోవడమూ ఈ సినిమాతో జరుగుతుంది. సాంకేతికంగా ఈ సినిమాలో కొత్తదనం లేకపోయినా, దీని కథాంశాన్ని బట్టే ఈ సినిమా ఆ కాలానికి ప్రత్యేకమైనదిగా నిలుస్తుంది. అయితే, ఈ సినిమాలో కొన్ని కొత్త ఆవిష్కరణలు ఉన్నాయి – ఇవి సినిమాలో ఎంత మమేకమయిపోయాయంటే, ఆ కొత్తదనాన్ని మనం గుర్తించలేము.

ఉదాహరణకి – ఇప్పుడు తరుచుగా ఉపయోగించే – "డీప్ ఫోకస్" ఈ చిత్రంలోనే రెన్వా మొదటిసారి ఉపయోగించాడు. ఈ చిత్రం కథలో వేర్వేరు కార్యాలు ఒకేసారి ఆవిష్కృతమవడాన్ని ఒకే దృశ్యంలో వేర్వేరు లోతులతో చూపాల్సి వస్తుందని రెన్వా గుర్తించాడు. కానీ దీన్ని సాధించడానికి సాంప్రదాయక ఛాయాగ్రహణం సరిపోదు; తెరపై కనిపించే అంశాలను కెమెరా మరింత లోతుగా స్పృశించేలాగా చేయగలగాలి. అందుకే ఈ సినిమా ద్వారా "డీప్ ఫోకస్" అనే కొత్త టెక్నిక్ ను వాడాడు. ఆ తర్వాత కొన్నేళ్ళలోనే, రెన్వా సినిమాలతో పరిచయం లేనప్పటికీ, ఒక అమెరికన్ దర్శకుడు కూడా తన తొలిచిత్రంలోనే "డీప్ ఫోకస్" ను విరివిగా వాడాడు. అతనే ఆర్సన్ వెల్స్. "సిటిజెన్ కేన్" సినిమాలో ఆర్సన్ వెల్స్ కి తన దృశ్యాల్లో కొంత పదును ఉండాల్సిన అవసరం కనబడ్డది. అతని ఛాయాగ్రహకుడు గ్రెగ్ టోలేండ్ దీనికోసం ఒక కొత్త లెన్స్‌ని తయారుచేయాల్సి వచ్చింది. సిటిజెన్ కేన్ ఒక అమెరికన్ పారిశ్రామిక వేత్త జీవితం ఆధారంగా రూపొందించబడింది. ఈ అమెరికన్ టైకూన్ ని నిర్దాక్షిణ్యంగా పరిశీలించడానికి డీప్ ఫోకస్ సరైన మార్గంగా వెల్స్ గుర్తించాడు. అప్పటి ప్రజల ఊహలకు అందని విధంగా ఎంచుకున్న కథలు, గతంలో వారెప్పుడూ చూడని ఎఫెక్ట్స్ ఉన్నప్పటికీ

ఈ రెండు సినిమాలు, బహుశా ప్రేక్షకులకు అర్థంకాక, బాక్స్ ఆఫీస్ వద్ద విజయం సాధించలేదు. అయితే, ఇప్పుడివి సినిమా చరిత్రలో మైలురాళ్ళు అనేది ఎవరూ కాదనలేని సత్యం.

యుద్ధానంతర ఇటలీలో తొలిసారిగా ఒక ప్రత్యేక ఉద్యమం ఉద్భవించింది. వామపక్షీయులుగా పేరుపడ్డ రచయితలైన జవాటినీ, సెర్గియో అమిడెయీ నవ్యవాస్తవికత (నియోరియలిస్టు) ఉద్యమకర్తలయ్యారు. సినిమా కథ ని దైనందిన జీవితాలలోకి చొచ్చుకుపోయేలా చేయడం వీరు చేసిన ప్రయోగం. ఇలాంటి కథలను తీయడానికి అనువుగా ద సికా, రోసెలిని, లాటువాడా, కాస్టెలనీ వంటి దర్శకులు కెమెరాలను చేతబట్టి, వీథులకెక్కి, స్వతహాగా నటులుకానివారిని ఎందరినో తెరపైకి తీసుకొచ్చారు. ఈ సినిమాలన్నీ వ్యాపారపరంగానూ, కళాత్మకంగానూ విజయం సాధించినా కూడా, ఎందుకు సాధించాయి అన్న విషయం గురించి ఎవరూ ఆలోచించలేదు. ప్రధానంగా ఈ విజయాలకి కారణాలు మూడు:

1. రచయితలు తయారు చేసిన స్క్రిప్టులు సాంప్రదాయ స్వరూపాన్ని అద్భుతంగా ఆవిష్కరించాయి.
2. ఈ కథలన్నీ పూర్తి మానవీయమైనవి.
3. ఈ దర్శకులందరూ, ప్రధానంగా డె సికా మరియు రొసెలినీ – మంచి అనుభవం కలవారు. బైస్కిల్ థీవ్స్ సినిమా పైకి కొంత గందరగోళంగా అనిపిస్తుంది. ఎందుకంటే, యుద్ధానంతర ఇటలీలో సినిమా సాంకేతికత చెప్పుకోదగ్గదిగా లేదు. కానీ, డెసికా శైలిని అర్థం చేసుకున్న వారెవరైనా అతని “Mise-en-scène” చూసి అబ్బురపడక మానరు.

యాభైలలోకి వచ్చే సరికి టీవీ జనాలని సినిమా థియేటర్ల నుండి తమ వైపుకి తిప్పుకోసాగింది. మరో వైపు హాలీవుడ్ లో పరిస్థితి ఏ మాత్రం ఆశాజనకంగా లేదు. అనామార్ఫిక్ లెన్స్ ఉపయోగించడం ద్వారా స్కోప్ లో సినిమాలు ప్రదర్శించడం ఒక్కటే ఆ రోజుల్లో జరిగిన ఒకే ఒక్క ప్రయోగం. యూరోప్ లో పరిస్థితి కొంత మేలు. ఇక్కడి దర్శకులు కొంత వైవిధ్యభరితమైన సినిమాలను నిర్మించారు. ఈ సమయంలోనే జపాన్ నుండి వచ్చిన రషోమాన్ సినిమా ప్రపంచ

సినిమా ప్రేక్షకులను ఒక ఊపు ఊపింది. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో ఫ్రాన్స్ లో ఒక నవతరంగం (న్యూ వేవ్ సినిమా) ఎగిసింది. ఈ తరంగపు ఉత్థానాలలో యూరోప్‌కు చెందిన ప్రఖ్యాత సినీ విమర్శ పత్రిక – కాగే దె సినిమా (Cahiers Du Cinema)కు చెందిన యువ విమర్శకులు ఉన్నారు. నవతరంగం ఫ్రాన్సు లోనే ఎందుకు పుట్టింది అంటే, అక్కడ "లా రీగ్లే ది జూ" సినిమా రాగలిగినందువల్లే. అందరూ నడిచేదారిలో వెళ్ళకుండా వైవిధ్యాన్ని చూపిస్తే, వెంటనే విమర్శలతో దాడి చేయని దేశం అదొక్కటే.

అయితే, ఈ కొత్త దర్శకులందరూ ఆధునికతను ఒకే తీవ్రతతో ప్రదర్శించారని చెప్పలేము. ఉదాహరణకి క్లాడ్ చాబ్రోల్ (Claude Chabrol) మొదటిరోజుల్లో తీసిన చిత్రాలు హాలీవుడ్ చిత్రాలని పోలి ఉంటాయి. ట్రూఫో తీసిన అందమైన చిత్రం "ది ఫోర్ హండ్రెడ్ బ్లోస్"లో అక్కడక్కడా గొప్ప సృజనాత్మకత ఉన్నా కూడా, అంతర్లీనంగా ఇది సంప్రదాయ కథే. ఈ నవతరంగం దర్శకుల్లో నిజంగా సంప్రదాయాన్ని పూర్తిగా ఎదిరించిన వాడు గొడర్డ్ (Jean-Luc Godard). ఒక కాల్పనికుడుగా అతను గ్రిఫిత్ (D.W. Griffith) స్థాయిలో నిలబడగలవాడు. ఈ నవతరంగం సినిమాల్లోని కొత్తదనాన్ని పరిశీలించడం అంటే, అది చివరికి గొడర్డ్ పనితీరుని విశ్లేషించడంతోనే సమాప్తమౌతుంది. చలనచిత్ర నిర్మాణానికి ఎక్కువ డబ్బు, సమయం అవసరం లేదని నమ్మినవాడు గొడర్డ్. సంప్రదాయ చిత్రకథనతీరులో కళాత్మత చెడకుండా ఖర్చెలా తగ్గించాలి? అన్న దిశగా పనిచేయడం మొదలుపెట్టాడు. దీనితో సినిమాతీయడం లోని ప్రాథమికాంశాలకు కొత్త దృక్కోణం వచ్చినట్టైంది. అప్పటికే ఉపయోగంలో ఉన్న ప్రతి పద్ధతినీ ప్రశ్నించి, వాటి స్థానాల్లో కొత్త పద్ధతుల్ని ప్రవేశపెట్టాడు గొడర్డ్.

సాంప్రదాయవిరుద్ధమయిన కథాంశాలతో, పాత్రలతో గొడర్డ్ తీసిన "బ్రెత్లెస్" మరియు ఇతర చిత్రాలు చూస్తే, ఆ కథలకు అతను కథనంలో చూపిన వేగం, మొరటుదనం బాగా పని చేశాయనిపిస్తుంది. నిజానికి గొడర్డ్ కథాంశాల నుండే ఆయన దర్శకత్వంలో అవలంబించిన పద్ధతులు పుట్టాయని చెప్పొచ్చు. ఆయన సినిమాల్లోని కథాంశాలు సమకాలీన యురోపియన్ యువసమాజంలోని వ్యక్తుల ఆధారంగా ఉంటాయి. ఒక జర్నలిస్టు, ఒక సైనికుడు, ఒక వేశ్య, ఒక పనిపిల్ల, ఒక మేధావి – ఇలా ఏదో ఒక పాత్ర ఆధునిక జీవిత పద్మవ్యూహంలో

చిక్కుకుపోవడాన్ని గొడర్డ్ కథల్లో చూడవచ్చు. ఇతని కథనం, కథాగమనం, ఛందస్సు ఇవన్నీ కొత్తగా ఉంటాయి. అతను కథ చెప్పే తీరే కొత్తది. ప్రపంచ చలనచిత్ర చరిత్రలో కథాంశం అన్నదాన్ని పూర్తిగా విసర్జించిన మొదటి దర్శకుడు గొడర్డ్. ఇతను ఒక కొత్త తరహా చలనచిత్రాలకు నాంది పలికాడని చెప్పవచ్చు. ఈ చిత్రాల్ని వర్ణించగలం కానీ, నిర్వచించలేము. కథ, న్యూస్ రీల్, పాత్రికేయం, కథానిక, వ్యాఖ్యలు, ఉపమానాలు, వ్యాపారాత్మక లఘు చిత్రాలు, టీవీ ఇంటర్వ్యూ – ఇలా అన్నింటినీ కలిపేసి – నిత్యం మనకెదురయ్యే వ్యక్తులను పాత్రలుగా ఎన్నుకుని, మనకి పరిచితమైన వాతావరణంలో సినిమా తీస్తే ఎలా ఉంటుందో ఇతని సినిమాలు అలా ఉంటాయి. ఇతని సినిమాలని మెదడుతో చూడాలి, మనసుతో కాదు. అందుకే, వీటిని ఆదరించేవారూ తక్కువే.

ఉదాహరణకి "మాస్కులైన్–ఫెమినైన్" అనే చిత్రం ఒక రెస్టారెంట్‌లో దృశ్యంతో మొదలౌతుంది. ఒకమ్మాయి, ఒకబ్బాయి దాదాపు ఇరవై మీటర్ల దూరంలో ఉన్న బల్లల వద్ద కూర్చుని పరిచయం పెంచుకుంటారు. వాళ్ళు ఏదో మాట్లాడుతూ ఉంటారు. కానీ, వీథిలో రద్దీ ఎక్కువగా ఉన్నందువల్ల (అద్దాల తలుపులోనుండి కనిపిస్తుంది) వాళ్ళేం మాట్లాడుతున్నారో మనకి అర్థం కాదు; కెమెరా కూడా వాళ్ళకి కొంత దూరంలోనే ఉంటుంది. ఇక్కడ, సంప్రదాయానికి వ్యతిరేకంగా, వాస్తవికంగా తీస్తాడు గొడార్డ్. పాత్రల మాటల శబ్దం కంటే బయటి ట్రాఫిక్ రద్దీ శబ్దాన్ని ఎక్కువ చేస్తాడు. ఇలా కాసేపు కొనసాగాక మరో టేబుల్ వద్దనుండి ఒకతను లేచి బయటకు వెళ్ళిపోతుండగా, ఒకావిడ తన చేతిసంచీలోంచి పిస్టోల్ బయటకు తీసి ఆతన్ని అతి దగ్గర్నుండి కాల్చి వేస్తుంది. ఆ అమ్మాయి–అబ్బాయి దీని గురించి ఏవో వినీవినిపించని వ్యాఖ్యలు చేసుకుంటారు. దృశ్యం ఇక్కడ ముగుస్తుంది. ఇక్కడ ముఖ్య విషయం ఏమిటంటే, ఈ అమ్మాయి, అబ్బాయి కథలో ముఖ్య పాత్రలుగా చెలామణి అవుతారు కానీ, ఈ హత్య ప్రస్తావన ఇంకెక్కడా రాదు.

మామూలుగా చూస్తే, ఆ దృశ్యం అసందర్భంగానూ, కొట్టిపారేయాల నిపించేలానూ ఉండవచ్చు. కానీ, ఒకసారి ఆలోచిస్తే (లేదా, రెండోసారి చూస్తే) ఈ దృశ్యం మామూలుగా సినిమాల్లో చూపే దృశ్యాలకంటే వాస్తవికతని బాగా

ప్రతిబింబిస్తుందని అర్థమౌతుంది. అలాగే, మన జీవితాలపై కొన్ని వ్యాఖ్యలు కూడా విసురుతుంది. మామూలుగా, కథకి అవసరమైన సంఘటనలపై ప్రత్యేకమైన దృష్టి అవసరం. అది రకరకాల మాధ్యమాల ద్వారా ఎలా సాధించాలో తెలియచేసే కొన్ని సినిమాటిక్ టెక్నిక్స్ ఉన్నాయి. కానీ, తన సినిమాకి ఏది అవసరం? అన్నదానిపై గొడార్డ్ పూర్తిగా కొత్త దృక్కోణంలో నిర్వచించాడు. ఉదాహరణకి, ఇందాకటి దృశ్యంలో ఒకబ్బాయి–ఒకమ్మాయి రెస్టారెంట్‌లో కలిశారు, మాట్లాడు కున్నారు అన్న విషయంలో వివాదానికి తావు లేదు. వాళ్ళేం మాట్లాడుకున్నారు? అన్నది గొడర్డ్‌కి అనవసరం. అలాగే, వీళ్ళు మాట్లాడుకుంటున్నప్పుడు వీళ్ళ కళ్ళముందే ఒకావిడ ఒకతన్ని (భర్తా? ప్రియుడా? – అనవసరం) హత్య చేసింది. ఇలాంటి దృశ్యాలు తీసేటప్పుడు సాధారణంగా దర్శకులు ఒక నేపథ్యాన్ని ఏర్పరుస్తారు. అంటే, ఇక్కడేదో జరగబోతోంది అన్న విషయాన్ని, తెరపై జరుగుతున్న దృశ్యాలు చెడకుండా, నేపథ్యంలో కల్పిస్తారు. అయితే, ఒక హింసాత్మక దృశ్యాన్నే నేపథ్యంలో వాడి, హింస అన్నది మన చుట్టూ దైనందిన జీవితంలోనే ఉంది అని ఎవరన్నా చెప్పాలనుకుంటే? అలాగే, ఇలా ఎల్లప్పుడూ హింసాత్మక వాతావరణంలో ఉండడమే ఈ యువజంట నిర్లిప్తతకు కారణం అని సూచించాల్సి వస్తే?

ఇక్కడ గమనించాల్సిన విషయం ఏమిటంటే గొడర్డ్ దృష్టిలో ఇలా సంప్రదాయాలని వ్యతిరేకించడం కేవలం ప్రచారం కోసమే కాదు. మామూలుగా సినిమా తీసే పద్ధతులకు ఇది ఒక కొనసాగింపు మాత్రమే. కథచెప్పడంలో ఉన్న సంప్రదాయ పద్ధతులన్నింటినీ త్యజించడంలో తానో ప్రమాదకరమైన దారిలోకి అడుగుపెడుతున్నాడని గొడర్డ్‌కి తెలుసు. అందరిలాగానే ఇతనికీ ప్రేక్షకుల ఇష్టాఇష్టాల గురించిన పట్టింపు ఉంది. అందుకే కథ లేనప్పుడు, వారిని ఆకర్షించడానికి వేరే మార్గాలు అవలంబిస్తాడు. దృశ్యాలకి ఊపిరూదే వివరణ నివ్వడం, అందరు నటీనటుల నుండీ అద్భుతమైన నటన రాబట్టుకోవడం గొడార్డ్ సినిమాల్లో కనిపిస్తాయి. అతను తన చిత్రంలో అతి వేగంగా మారిపోయే భావోద్వేగాలను చక్కని చాతుర్యం, ఠీవితో నిర్వహిస్తాడు. అయితే, తన ఇటీవలి చిత్రాల్లో కళని రాజకీయాలకోసం వదిలిపెట్టాడు. కానీ, అతను అద్భుత చిత్రాలు సృష్టించిన తొలిరోజుల్లో కూడా యువదర్శకులకి ఆదర్శం కాలేకపోయాడు.

ఎందుకంటే, అతనిలా తీయాలంటే, గొప్ప కళాత్మక ప్రతిభ కావాలి. అలాగే, మేధావుల లోకంలో బ్రతకడానికి కావాల్సిన పరికరాల సంగతి సరేసరి. ఇక సంప్రదాయాన్ని తిరగరాయాలంటే, ముందు ఆ సంప్రదాయాలపై పట్టు తప్పనిసరి. పారిస్ లోని సినిమాథెక్ లో ఏళ్ళ తరబడి చలనచిత్రాలని అధ్యయనం చేయడం ద్వారా గొడర్డ్ కి ఇది బాగానే అబ్బింది. అతని మొదటి లఘుచిత్రం – "ఎవ్రి మ్యాన్ ఈజ్ కాల్డ్ ప్యాట్రిక్" చూసిన వారు "బ్రెత్లెస్" తీయకముందే చిత్ర కథనం పై అతనికి ఎంత పట్టుందో తెలుసుకోగలరు.

అరవైల చివర్లో హాలీవుడ్ లో సంప్రదాయ పద్ధతుల మేడలు కూలిపోయి, పాతకాపుల స్థానే కొత్త దర్శకులు ఎదిగారు. "ఈజీ రైడర్" వంటి సినిమాలు చూస్తే, సంప్రదాయానికి దూరంగా వెళ్ళినట్లనిపిస్తున్నా, హాలీవుడ్ సంప్రదాయాలకి ఎలా కట్టుబడి ఉందో అర్థమౌతుంది. నవతరం అమెరికన్లు ఒక కొత్త తరహా వ్యక్తులు. వీరి స్పందనలపై డ్రగ్స్ ఎటువంటి ప్రభావాలు చూపుతున్నాయో ఇంకా అర్థం కావడం లేదు. "ఈజీరైడర్" వంటి చిత్రాల విజయానికి కొంతవరకూ ప్రేక్షకుల స్పందనల్లో మార్పు కారణం. అయితే, ఇదే సినిమాలో సంప్రదాయ ప్రేక్షకులని స్పందింపజేసే సందర్భాలు కూడా ఉన్నాయని మర్చిపోరాదు. "ఈజీరైడర్" సినిమాకి బహుశా కథ అంటూ ఏదీ లేదేమో. కానీ, చెప్పదలుచుకున్న సందేశం ఉంది. కొత్త పంథాలో కథ చెప్పిన తీరు కదిలిస్తుంది. షరామామూలుగా, కొంత సెక్సు, కొంత హింస, నేపథ్యంలో ఒక పాప్‌గీతం ఉన్నాయి. వీటితోపాటు, భవిష్యత్తులో తారలు కాగల ముగ్గురు నటుల అద్భుత నటన కూడా తోడైంది.

పాశ్చాత్య సినిమాల్లో– తెరపై ఏం చూపాలి? అన్న విషయంలో పరిమితులు సడలడం, సంప్రదాయ మార్గాల నుండి సినిమా తీసే పద్ధతి పక్కదారి పట్టడం– రెండూ ఒకేసారి జరగడం గమనించవలసిన విషయం. యూరోప్, అమెరికా, జపాన్ –ఎక్కడైనా, యువ దర్శకులందరూ ఈ పరిమితుల సడలింపుని ఉపయోగించుకుని, వారి వ్యక్తిగత దృష్టికోణంలో విలక్షణమయిన చిత్రాలను తీసినవారే. సాధారణంగా సినిమాల్లోని దృశ్యాలను భాగాలుగా విడగొట్టేందుకు వాడే "ఫ్రాగ్మెంటేషన్" ప్రక్రియను శృంగారాన్ని చిత్రీకరిస్తున్నప్పుడు వీరు వాడకపోవడం గమనార్హం . మారుతున్న సామాజిక దృక్పథాల పుణ్యమా అని

కమర్షియల్ సినిమా పరిధుల్లోనే విజయాన్ని సాధించేందుకు కొత్త తరం ప్రయోగకర్తలు తమవైన పద్ధతుల్లో నడవగలిగారు. సంప్రదాయాలని ఎదిరించడంతో పాటు, సెన్సార్ అనుమతించిన మేరకు శృంగార ప్రదర్శనకూడా చేసుకుంటూ వచ్చారన్నమాట.

మనదేశంలో శృంగారాన్ని తెరపై చూపడం గురించి ఇంకా చాలా అభ్యంతరాలున్నాయి. అయినా, నవతరం సినిమా గురించి చర్చ జరుగుతోంది. విలక్షణ చిత్రాలు త్వరలో వాస్తవం కాబోతున్నాయి. ఈ సందర్భంలో అడుగుతున్న మొదటి ప్రశ్న: "భారతీయ సినిమా పరిధిలో విలక్షణమయిన చిత్రాలంటే ఏవి?" ఇంకా సరిగ్గా చెప్పాలంటే, ఈ సందడంతా బాంబేలో ఎక్కువ కనిపిస్తుంది కనుక – "హిందీ సినిమా పరిధిలో విలక్షణ చిత్రాలంటే ఏవి?" సాధారణంగా, హిందీ సినిమా అంటే – రంగులు (ఈస్‌మెన్ కలర్ చాలామంది మెచ్చినది); జనం నమ్మకం చూరగొన్న గొంతుకల్లో పాటలు (ఆరో? ఏడో?); సోలో లేదా గ్రూప్ డాన్సులు – ఎంత ఎక్కువుంటే అంత నయం; మంచి అమ్మాయి, చెడ్డ అమ్మాయి, మంచి అబ్బాయి, చెడ్డ అబ్బాయి, రొమాన్సు (ముద్దులూ గట్రా లేకుండా); ఏడుపులు, పెడబొబ్బలు, కొట్లాటలు, పరుగులు, మెలోడ్రామా; సాంఘిక స్పృహ లేని భోళా పాత్రలు; స్టూడియోలకవతల కనిపించని పెద్ద ఇళ్ళు; కులు, మనాలి, ఊటీ, కశ్మీర్, లండన్, ప్యారిస్, హాంగ్‌కాంగ్, టోక్యో – కథకు సంబంధంలేని లొకేషన్లు – ఎన్నని చెప్పేది? ఏ మూడు హిందీ సినిమాలు చూసినా వాటిలో కనీసం రెండు వీటన్నింటితో నిండి ఉంటాయి. "నవరసాలు" అన్న భావాన్ని అతి ప్రాథమిక స్థాయిలో ఇలాగే అర్థం చేసుకోవచ్చేమో. అయితే, ఇదే ఫార్ములాతో సినిమాలు తరుచుగా, రెట్టించిన ఉత్సాహంతో వస్తూ ఉండటం చూస్తూ ఉంటే ఇక్కడ సినిమా తీయడం అంటే, ఇవే నియమాలేమో అనిపిస్తుంది. తీసేవారూ, వెనకేసుకొచ్చేవారూ –ఇద్దరూ మంచి పోరాటపటిమతో పోటీలో ఉన్నట్లు తోస్తుంది. ఒక్కోసారి ఇదో పెద్ద జూదంలా తయారైనప్పటికీ, ఎవరూ ఎప్పుడూ ఈ ఆట నియమాలని ప్రశ్నించరు – క్రికెట్, బ్రిడ్జ్ వంటి ఆటల నియమాలని ఎవరూ ప్రశ్నించనట్లే!

ఈ పరిస్థితుల్లో హిందీలో ఆఫ్–బీట్ చిత్రం తీసే అవకాశం వచ్చిందీ అంటే – పైన చెప్పిన వాటిలో ఏవో నాలుగు నియమాలను మాత్రమే సడలించుకుని

తీస్తారంతే. అలాంటి సినిమాలు ఎప్పుడూ వస్తూనే ఉన్నాయి. ("ఆనంద్", "మేరానామ్ జోకర్" లో మొదటి సగం - ఇటీవలి వచ్చిన వాటిలో అటువంటి ఉదాహరణలు). కానీ, యురోపియన్ నవతరం సినిమాలతో పోలిస్తే, మన చిత్రాలు "విలక్షణత" కి చాలా దూరంలో ఉన్నట్లు చెప్పాలి. ఇక్కడే నాలో రెండో ప్రశ్న ఉదయిస్తుంది - యురోపియన్ ఆలోచనా పద్ధతిలోని మేధోపేత చిత్రాలకి (avant garde)కి మన దేశంలో స్థానం ఉందా? ఫ్రాన్స్ దేశంలో మఱ్రో ప్రభుత్వం కొంత మంది ప్రముఖులైన, సంక్లిష్ట దృష్టి గల దర్శకులకి సబ్సిడీలిచ్చి ప్రోత్సహించింది. వీరిలో బ్రెసన్ ఒకరు. మనవద్ద కూడా ఆ తరహా "క్లిష్టత" గల దర్శకులున్నా రనుకుంటే , ఇక్కడేమన్నా సబ్సిడీలు వచ్చే అవకాశం ఉందా? నాకు అనుమానమే!

మన దేశానికవతల 35 ఎం.ఎం. కమర్షియల్ చిత్రాల పరిధిలో మేధోపేత సినిమాలతో ప్రయోగాలు చేస్తున్న యువదర్శకుల సినిమాలు చూస్తే (అండర్ గ్రౌండ్ సినిమాలో అయితే, సహజంగా ఉండే డిమాండ్ సప్లై సిద్ధాంతాలు వర్తించవు. కనుక, ఇక్కడ పోలిక కమర్షియల్ సినిమాలతోనే.) పరిమిత శృంగార చిత్రణ ఉండడం ఈ చిత్రాలను తొంభైశాతం సందర్భాల్లో కాపాడింది. లబ్ద ప్రతిష్టులైన పెద్ద దర్శకులకి ఈ సమస్య ఉండదు. ఎందుకంటే, వాళ్ళకంటూ ఇప్పటికే ఓ పేరుంది, బాగా ఆలోచించి, మంచి నటులతో, బాగా తీస్తారని వారిపై జనానికి నమ్మకముంది.

భారతదేశంలో మనం కూడా ఒక విషయం గుర్తెరిగి ఉండాలి. ప్రధానంగా మన యువదర్శకులు తమ కళాఖండానికి, తమ సంచలనాత్మక కథనరీతులకి రెండు-రెండున్నర లక్షల పెట్టుబడిని ఎలాగో ఒకలాగ తెచ్చుకోవాలని చూస్తుంటారు. నాకైతే ప్రయోగాత్మక సినిమాలపై అంత మొత్తం డబ్బు పెట్టడంలో కొంత ప్రమాదం ఉందనిపిస్తుంది.అదృష్టవశాత్తూ ఫిల్మ్ ఫైనాన్స్ కార్పొరేషన్ వారు తమ సిద్ధాంతాలకి కట్టుబడటం నాకు నచ్చింది. వాళ్ళు అలా చేసారు కనుక, సినిమాలు తీసేవారికి ఎప్పటికైనా కొన్ని పరిమితులనేవి ఉంటాయనీ, తాముకూడా కొన్ని సంప్రదాయా లను అనుసరించక తప్పదనీ అర్థమౌతుంది. దాదాపు ఇరవైఏళ్ళుగా పని చేస్తూ, భిన్న కథావస్తువులపై ఇరవైచిత్రాలు తీసి, జయాపజయాలను అనుభవించిన వాడిగా, ఈ నిబంధనలు, పరిమితులూ ఏమిటో చెప్పే హక్కు నాకుంది.

ఇక కొనసాగేముందు రెండు విషయాలు గమనించడం అవసరం: మనదేశంలో విలక్షణ చిత్రాలు తీయాలనుకునేవారికి ఇప్పట్లో పరిమితంగానైనా శృంగారం చూపగలిగే అవకాశం రాకపోవచ్చు. రెండవది: అవసరం వచ్చినప్పుడు ఇటువంటి సినిమాల కోసం ఆర్ట్ థియేటర్లు పుట్టుకొస్తాయని అనుకుందాం. అంటే – మనం చిత్రీకరణ విషయంలో సంప్రదాయక పద్ధతిలోనే కొనసాగాల్సి వచ్చినా, సాధారణంగా ఉపయోగించే ప్రచార, ప్రసార సాధనాల పై మాత్రమే ఆధారపడాలని లేదు. అలాగే, మన యువ దర్శకులు నేడు చెప్తున్న మాటలుబట్టి వారు తీయాలనుకుంటున్న విలక్షణమైన సినిమాల్లో కేవలం సంప్రదాయరీతులకి భిన్నంగా ఉండడం కాకుండా, విప్లవాత్మకమైన మార్పులు చూపించాలనుకుంటున్నారని అనిపిస్తుంది. ఎంత భిన్నత్వం చూపినా, వీరు గుర్తించుకోవాల్సిన విషయం ఏమిటంటే వీళ్ళ సినిమాలు కూడా – మంచివి, చెడువి, సగటు సినిమాలు – ఈ మూడింటిలో ఏదో విభాగంలోకి చేరక తప్పదని. రెండో రకం సినిమాలు ఎప్పుడూ ఎక్కడా విజయం సాధించే అవకాశం లేదు. సంప్రదాయ సినిమాల్లో చెత్త కూడ ఒక్కోసారి విజయం సాధిస్తుందేమో కానీ, ఇలాంటి "భిన్నమైన" సినిమాలకి అలాంటి అవకాశమే లేదు. ఈ నూతన దర్శకులందరూ తమ సినిమాలను అనుభవించి అర్థం చేసుకోగల కొద్దిమంది మేధావుల పైనే తమ ఆశలన్నీ పెట్టుకుని ఉన్నారనీ, వీళ్ళని ఆర్ట్ థియేటర్లకు ఏదో విధంగా రప్పిస్తే చాలనీ అనుకుంటున్నారనిపిస్తుంది నాకు. కానీ, నా అభిప్రాయంలో అలాంటి జనం మన మధ్యన కూడా ఉన్నారు. పెట్టుబడి రాబట్టేందుకు కావల్సినంతమంది జనం మన చుట్టుపక్కలే దగ్గర్లోనే ఉన్నారనీ, సరైన సినిమా కోసం ఎదురుచూస్తున్నారనీ నేను అనుకుంటున్నాను.

అయితే, మంచి సినిమా అంటే ఏమిటి? మన దర్శకులు మనకు ఈ విషయాన్ని నిర్వచించడంలో పెద్దగా సాయపడలేరేమో. వీళ్ళు ప్రయోగాలు చెయ్యాలంటారు కానీ అసలేదన్నా ప్రయోగం ఎలా, ఎంతవరకూ సాగుతుంది అన్న విషయంపై పూర్తి అవగాహన వీళ్ళకు ఉందా? చిన్న బడ్జెట్, చిన్న షెడ్యూళ్ళు, నటీనటుల్లో పెద్ద తారలు లేకపోవడం – ఇవే మనకి ఈ సినిమాల గురించి ప్రధానంగా వినిపించే విషయాలు. అప్పుడప్పుడూ నిర్దిష్టమైన కథంటూ ఏమీ లేకుండా సినిమా మొదలుపెట్టి సినిమా తీస్తుండగా కథ పుట్టుకొస్తుందనీ నమ్మి ప్రయోగాలు చేసే వారి గురించీ విన్నాను. వీటిల్లో కొన్ని పరస్పర విరుద్ధమని

అనుభవం చెబుతుంది. అయితే, మొదట ఒకసారి వీటిని పరిశీలిద్దాము. మొదట అన్నింటికంటే ప్రమాదకరమైనది నిర్థిష్టమైన కథ లేకుండా కేవలం "ఇంప్రొవైజేషన్" ద్వారా సినిమా తీయాలనుకోవడం. నా దృష్టిలో "ఇంప్రొవైజేషన్"లో రెండు రకాలున్నాయి -

ఒకటి: దర్శకుడు అంతా ముందే ఆలోచించి పెట్టుకుని, కాగితంపై ఎక్కడా రాసుకోకుండా అక్కడిక్కడ కథ మారుస్తున్నట్టు, సీన్లు సృష్టిస్తున్నట్టు నటించడం. ఇలా చేయడం సినిమాకి పనికొచ్చినా, రాకున్నా ఒక విధంగా ఇది కళని మోసం చేయడమే. అయితే, తక్కువ మొత్తంతో పని మొదలుపెట్టినప్పుడు, అంతా ముందే ఆలోచించుకుని, రాసుకుని మొదలుపెడితే, కొంత ఖర్చు తగ్గుతుంది.

రెండవది: దర్శకుడికి తన సృజనపై ఉన్న నమ్మకం కొద్దీ జరగబోయే దాని గురించి ముందే ఆలోచించుకోడు. అవసరమొచ్చినప్పుడు ఆలోచనలు అవే వస్తాయన్న ధీమా ఇది. ఇక్కడే కొన్ని ప్రశ్నలుదయిస్తాయి -

1. దర్శకుడు సినిమా గురించి ఆలోచించకపోతే,ఇక దేని గురించి ఆలోచిస్తాడు?
2. ముందుచూపు లేకుంటే, ప్రణాళిక తయారుచేసుకుని, ఖర్చులెంతౌతాయో లెక్కవేయడం ఎలా?
3. అతను చివరి నిముషంలో ఆలోచిస్తే, నటులకి, కెమెరామెన్ కీ, అసిస్టెంట్లకి, ఇతర నిపుణులకి ఆలోచించే సమయం ఎక్కడిది? (వీళ్ళందరి ఆలోచనలు అంత కొట్టిపారేయాల్సినవా?)

ఎంతో కొంత ప్రతిభ ఉన్న ఏ దర్శకుడైనా అప్పుడప్పుడూ తన పరిమితుల్లో కొన్నిచోట్ల మార్పులూ చేర్పులూ చేయడం సహజం. నటీనటుల ముఖకవళికలూ, కెమెరా కదలికలూ, కెమెరా సెటప్, చిన్న చిన్న సంభాషణలు, నేపథ్యంలో జరిగే సంగతులూ - అన్నీ పకడ్బందీగా కాగితంపై రాసి పెట్టుకోలేము. ఒక్కోసారి చివరిక్షణంలో ఏదో ఆలోచన వచ్చి, అది నచ్చి దాన్నే వాడొచ్చు. అయితే, సినిమా మొత్తం "ఇంప్రొవైజేషన్" నే ప్రధాన మార్గంగా వాడుకునే వారెవరూ సినిమా తీస్తున్నప్పుడు ఏ దశలోనూ సరిగా ఆలోచించలేరు.

ఇక మనం సంప్రదాయ కథ వద్దకు వద్దాం. దాదాపు రెండువేలఏళ్ళుగా

“కథ” అనే కళ మన మధ్య ఉన్నా, గత పదేళ్ళ కాలంలో అది మరణిస్తూ వస్తోందని చెప్పవచ్చు. మనుష్యుల్లో పెను జన్యు మార్పులు జరిగితే గానీ వారి సామూహిక అభిరుచుల్లో మార్పు రాదు. కథలు చెప్పుకునే పద్ధతి మన జన్యువుల్లో ఏదో ఒక రూపంలో పూర్తిగా నాటుకుపోయి ఉంది. గత యాభై ఏళ్ళలో ప్రేక్షకుల్లో మార్పు వచ్చింది. సినిమాలు తీసేవారు కథలు చెప్పడానికి ఇదివరలో ఒక డజను పద్ధతులున్న చోట, వంద కొత్త మార్గాలు కనిపెట్టారు. సాహిత్య ప్రపంచంతో పోలిస్తే, ఇది విప్లవాత్మకమైన మార్పనే చెప్పాలి. గ్రిఫిత్ నుంచి గొడర్డ్ దాకా అరవై ఏళ్ళలో జరిగిన సినిమా భాషాభివృద్ధిని చాసర్ నుండి జాయిస్ దాకా ఆరొందల సంవత్సరాల పాటు జరిగిన ఆంగ్ల సాహిత్యాభివృద్ధితో పోల్చవచ్చు.

గొడర్డ్ ఒక కొత్త సమకాలీన నుడికారాన్ని ఆవిష్కరించాడు. దీన్నే కొంతవరకూ నేటి సినిమా ఆకళింపు చేసుకుంది. అయితే, ఈ మార్పు తరువాత కూడా, సంప్రదాయ కథన పద్ధతి ఏదో ఒక రూపంలో నిలిచేఉంది. ప్రతి సినిమా – మనుష్యుల గురించో, మరి దేని గురించో – ఏదో ఒక అంశం గురించే ఉంటుంది. అది సినిమా నిడివిలో ఒక్కో దశా దాటుతూ,సినిమాకి ఒక రూపం తెస్తుంది. దీన్నే నేను కథ అంటాను. కథ అంటే రకరకాల మలుపులతో, ఉత్థానపతనాలతో నిండి ఉంటుందని ఎవరన్నా అంటే ఆ వ్యాఖ్య నేటి స్థితికి సరిపోదని అంటాన్నేను. సినిమాలో కథని పూర్తిగా వదిలేయడం ద్వారా, జనబాహుళ్యం చూసి ఇష్టపడే అవకాశం ఉన్న ఒక ప్రక్రియని వదిలేసి, సినిమా మనుగడకే ముప్పు తెచ్చుకుంటున్నట్లే.

ఈ కొత్త నుడికారాన్ని ఉపయోగించాలనుకునే దర్శకుడికి ఒక సులభమైన మూస అవసరం పాతరోజులతో పోలిస్తే ఇప్పుడే ఎక్కువగా ఉంది. ఈ నుడికారానికి పాతదానితో పోలిస్తే గాఢత ఎక్కువ అని నాకనిపిస్తుంది. తక్కువ సమయంలో, తక్కువ స్థలంలో చాలా సంగతులు చెప్పొచ్చు. బాగా బలిష్టమైన, పటిష్టమైన నుడికారం అనవచ్చేమో. అయితే, సమస్యేమిటంటే, ప్రేక్షకులు ఈ కొత్త నుడికారాన్ని అర్థం చేసుకోగలగడానికి– సినీ మాధ్యమంలోఉండే క్లిష్టత ఒక అడ్డుగోడ. సాహిత్యంతో పోలిక తెచ్చి ఈ విషయాన్ని మరి కొద్దిగా వివరిస్తాను: ఉదాహరణకి జాయిస్ రచించిన యులిసెస్ నుండి ఈ క్రింది భాగం తీసుకోండి:

"Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o"er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow joygush, tup- throp. Now! Language of love."

ఇవి అలవోకగా చదివేసే రకం వాక్యాలు కావు. ఈ రకమైన భాషకి అలవాటుపడలేని పాఠకుడు పుస్తకం మూసేసి పక్కన పెట్టేయడం శ్రేయస్కరం. అలా కాకపోతే, తీరిగ్గా చదవడానికి సిద్ధపడాలి. అయితే, సినిమా ప్రేక్షకుడి సమయం అతని సొంతం కాదు. హాస్యం, విషాదం, తేలికైనది, బరువైనది, సంప్రదాయికం, ప్రయోగాత్మకం – సినిమా ఎలాంటిదైనా, అందులో ప్రతీదీ సెకనుకు ఇరవై నాలుగు ఫ్రేముల వేగంతో కదుల్తుంది. సినిమా ని పాజ్ చేసి ఆలోచించే వ్యవధి ఉండదు. వెనుకటి వాక్యానికి వెళ్ళి, వాటిని ఊహించుకుని, అనుభవించి, భాషా మెళుకువలను ఆస్వాదించి, అక్కడ చెప్పిన పోలిక మూలాల్ని వెదికి, మళ్ళీ వాస్తవానికి రావడం సాధ్యపడదు.

ఇది అర్థమైతే, సులభంగా అర్థమయ్యే కథలు తీసుకుని నవీన నుడికారంలో సినిమాలు తీయాలన్న నా అభ్యర్థన కూడా అర్థమౌతుంది. జాయిస్‌కి కూడా సంప్రదాయిక కల్పన యొక్క అవసరం పడింది. మహా మేధావులు సైతం తాము చూస్తున్న సినిమా ఎంతో కొంత తమకి అర్థమయ్యేలా ఉండాలనుకుంటారు. మన మేధోపేత (avant garde) దర్శకులు తమ ప్రేక్షకులని దూరం చేసుకునేందుకు సిద్ధంగా లేరు అనుకుంటే, తలనొప్పితో పాటు, మందును కూడా వాళ్ళే ఇవ్వాలి. అలాంటి మందుల్లో సులభతరమైన కథాంశం ఒకటి, మంచి తారాగణం రెండోది. అయితే, ఈ కొత్త దర్శకులందరూ పెద్ద తారలకు చాలావరకూ వ్యతిరేకులు. "తార" అన్న పదానికి వీళ్ళ నిర్వచనమేమిటో గానీ, నా నిర్వచనం ఇదీ – తెరపై తను చేయవలసిన పని చేసేశాక కూడా అతన్ని చూడ్డం ఆసక్తికరంగా అనిపిస్తే, అతను తార – అని అర్థం. సినిమాకి ఐదు నుండి పది లక్షల దాకా రాబడి తేగల అరుదైన అదృష్టవంతులు కూడా ఈకోవలోకే వస్తారు. అలాగే, కెమెరా ముందు ఆవేశపడని వాడు, గొప్ప వ్యక్తిత్వాన్ని చూపేవాడు, జనం నుండి స్పందన

రాబట్టగలవాడు – కూడా ఈ కోవలోకే వస్తారు. ఇది కూడా ఒక అరుదైన జాతే, కానీ, మన సినిమాల్లో ఇలాంటి వారు చాలామంది ఉన్నారు. భువన్ శోంలో సుహాసిని ములే ఇలాంటి తారే. అలాగే, ప్రతిధ్వందిలో ధ్రితిమాన్ ఛటర్జీ, ఉస్కీ రోటీ సినిమాలోని ఇద్దరమ్మాయిలూ కూడా.

అలాంటి నటులు ఉండటం ఆఫ్–బీట్ దర్శకుడికి చాలా ముఖ్యం. బెల్మోండో, జా పియర్ లియద్, అనా కెరీనా, జేన్ మోరో, సిబుల్స్కి, జాక్ నికోల్సన్ వంటి తారల వల్ల ఈ తరహా అసంప్రదాయ చిత్రాలకి ఉండే ఆకర్షణ అంతా ఇంతా కాదు. వృత్తిరిత్యా నటులుకాని వారితో సినిమాలు తీయడం పట్ల విపరీతమైన ఇష్టమున్న దర్శకుడు బ్రెసన్ ఒకరే. ఆయన సినిమాలు చూసినవారెవరికైనా, నటులు కాని వారిని తీసుకున్నా కూడా, ఆయన వారి ఎంపికలో ఎంత శ్రద్ధ తీసుకుంటాడో అర్థమౌతుంది. కొత్తవారైనా, అనుభవజ్ఞులైనా, తారాగణం ఎంపికలో శ్రద్ధ అన్నది ఇటువంటి సినిమాలు తీయడంలో తప్పనిసరి ముడిసరుకు. అలాగే, దర్శకత్వం పై శ్రద్ధకూడా అవసరం. నేను మాట్లాడుతున్నది పైపై మెరుగులు అద్దడం గురించి కాదు. ఉన్న వనరులని, ఉన్న పరిమితుల్లో తెలివిగా వాడుకోగలగడం గురించి చెబుతున్నా. సరైన పరిజ్ఞానం లేనందువల్లో, అవగాహనలేనందువల్లో (లేదా రెండింటి వల్లనో) వచనంలో వచ్చే గజిబిజితనం గురించి ఆలోచిస్తూ, సినిమాలను పోలుస్తున్నాను. షూటింగ్ సమయంలో దృశ్యాలను గజిబిజిగా తీసి, తెరపై చిత్రాన్ని సరిగ్గా చూపకపోతే సినిమా అందంగా ఎలా వస్తుంది? ఎడిటింగ్ బాగుంటేనా? గజిబిజి వాక్యాలతో, అర్థవంతమైన సాహిత్యం తయారు చేయడం సాధ్యమా? గొడార్డ్ లాగా, సంప్రదాయ కథాకథన రీతులకి బదులుగా నూతన భావాలతో ప్రయోగం చేయవచ్చు. కానీ, దీనికి కూడా కొన్ని సిద్ధాంతాలు ఉంటాయి. వాటిని మీరితే, ఇది కూడా గందరగోళమే అవుతుంది. డావిన్సీ ఒక భూతం బొమ్మ గీయడాన్ని ఈ విధంగా వివరిస్తాడు: “గుర్రం తలకాయ, ఏనుగు శరీరం, ఒంటె వెనుక కాళ్ళు..... ”. సంప్రదాయ సినిమాల్లోనే కావాల్సినంత సరుకుంటే, విచక్షణ ఉన్న ఈ కొద్ది మంది దర్శకులూ ఇలాంటి సంకర పద్ధతులకి పోతారా అన్నది అనుమానమే.

అయితే, కొత్త ప్రయత్నం చేయాలి అన్న కుతూహలం ఆధునిక దర్శకుల్లో ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది. విలక్షణ చిత్రాలంటే ఇలా ఉండాలి అన్న నిబంధనలేమీ

లేవు కనుక, వీటిని అంచనావేయడం కష్టం. దాంతో, తాను కొత్తది, అర్థవంతమైనదీ అయిన ప్రయోగం చేశానని దర్శకుడు ఎప్పుడైనా అనవచ్చు. కానీ, కొద్దిమంది అయినా ఒప్పుకోనిదే, అతని ప్రయోగానికి గుర్తింపు ఉండదు. ఇటువంటి వ్యక్తిగత స్పందనలు దర్శకుడికి చివరికి చేసే మేలు తక్కువే. అతను చేసింది సబబే అయితే, భవిష్యత్తులో అతను ఊహించినదానికంటే ఎక్కువ అభినందనలే వస్తాయి. అయితే, ఇప్పుడు మనకి కావాల్సినది వర్తమానంలో చేరగలిగే లక్ష్యాలున్న ఉద్యమం. ఎప్పుడో సుదూర భవిష్యత్తులో అందుకోబోయే విజయం కాదు. అందువల్ల దర్శకుడు భిన్నమైన ఆలోచనా ధోరణులనూ, భిన్నరకాలైన స్పందనలనూ స్వీకరిస్తూ పనిచేయగల సమర్థుడై ఉండాలి. ఒక్కోసారి ఈ స్పందనలకూ, అతని పనితీరు గురించి ఏ విమర్శకుడో, సన్నిహితుడో అనుకునే అభిప్రాయాలకూ అసలు పోలికే ఉండకపోవచ్చు. ఉదాహరణకు ఎక్స్ యొక్క స్పందన ఇతన్ని పొగడ్తలతో ముంచెత్తింది అనుకుందాం. అది ఇతనికి కొండంత ఆత్మవిశ్వాసాన్ని ఇస్తుంది. వై యొక్క స్పందన తెగిడి పారేసింది అనుకుంటే, అది ఇచ్చే నిరాశ కూడా ఇతను స్వీకరించాల్సిందే. అలా కాకుండా, ఈ రెండు స్పందనలతో మరిన్ని కలిపి ఏర్పడ్డ సామాజిక స్పందన ఎక్స్ లేదా వై కాక, మూడో అభిప్రాయం జెడ్ ను ఇస్తుంది. దర్శకులందరూ ప్రేక్షకులనుండి ఇటువంటి మిశ్రమాన్నే కోరుకుంటారు. ఇదే ప్రేక్షకుడిని దర్శకుడికి దగ్గర చేస్తుంది. ఎటువంటి పరిస్థితుల్లోనైనా ఈ “జెడ్ ” అన్న పదార్థమే చిత్రం యొక్క జయాపయాలను నిర్ణయిస్తుంది.

ఈ పరిస్థితుల్లో దర్శకుడు చేయగల ఏకైక కార్యం ఏమిటంటే, వీలైనంత నిష్పక్షపాతంగా, తన భావోద్వేగాలకి అతీతంగా పని చేసుకుపోవడం. ప్రేక్షకులు, ఒక దర్శకుడు చెప్తున్న విషయం, చెబుతున్న పద్ధతి మధ్య సమన్వయం ఉంటే అతను కాస్త అర్భాటానికి పోయినా పట్టించుకోరు. సమాజాన్ని, జీవితాన్ని నవీనయుగానికి తగ్గట్టుగా అర్థంచేసుకోలేకపోతే, ఈ నూతన నుడికారంతో తీసిన సినిమా కూడా త్వరలోనే కాలగర్భంలో కలిసిపోతుంది. “లా రీగ్లే ది జు”ద్వారా రెన్వా, “సిటిజెన్ కేన్” ద్వారా వెల్స్ సాధించింది ఈ సమన్వయమే. గొడార్డ్ ప్రతి చిత్రంలోనూ కనిపించేదీ ఇదే. నవతరంగం ఒక కొత్త పద్ధతినే కాదు, ఒక కొత్త తత్వజ్ఞానాన్ని కూడా వంటబట్టించుకుంది.

నాకు దర్శకులు గొప్ప ఆశయాలు పెట్టుకోడం గురించి సమస్య లేదు – తప్పుడు ఆశయాల కంటే ఇదే నయం. ఇలాంటి ప్రయోగాత్మక సినిమాలకు ప్రేక్షకులు తక్కువ సంఖ్యలో ఉండటం గురించి నేను సంతోషంగా ఉన్నానని కూడా చెప్పలేను. కానీ, ఈ విషయం నూతన దర్శకులని అతిజాగ్రత్తలోకి నెడుతోంది. దర్శకులు ఎక్కువమంది ప్రేక్షకులని ఆకర్షించే ప్రయత్నం చేయొచ్చుగా! జనాకర్షణ పెరిగినందువల్ల నిరాశపడ్డ దర్శకుడిని ఒక్కడిని కూడా నేనిప్పటివరకూ చూడలేదు. అయితే, తమను అర్థం చేసుకునే మైనారిటీ ప్రేక్షకుల కోసం మన దర్శకులు చూస్తూ ఉన్నట్లైతే, ఒక విషయం తెలుసుకోవడం అవసరం. మన దేశంలో అలాంటి మైనారిటీకి ఉన్న సినీ పరిజ్ఞానం యురోప్ దేశాలతో పోలిస్తే చాలా తక్కువుంటుంది. వీళ్ళకి కావాల్సినవల్లా : చిన్న బడ్జెట్లో, తక్కువ సమయంలో, పక్కా ప్రణాళికతో, సాధారణ సాంకేతిక నైపుణ్యంతో, సినిమా తీయాలి; దానిలో గొప్ప గొప్ప తారలుండాలి; చివరగా, ప్రేక్షకుల సానుభూతి పొందగలిగేలా మానసికోద్వేగాల మధ్య సంఘర్షణలతో నిండిన కథ కావాలి. అలాగే, అనవసర విషయాలు లేకుండా సినిమా కనీసం గంటన్నర పాటు నడవాలి. ఇంకా చిన్న చిత్రాలు తీయాలంటే, టికెట్ ఖర్చులు తగ్గించుకోవాల్సిందే. ఒక విధంగా అది తార్కికంగా సబబే. పుస్తకం సైజు చిన్నదైనప్పుడు అది ఎంత గొప్పదైనా ఖరీదు కాస్త తక్కువ పెట్టరూ?

ఇటీవలి చిత్రాల్లో, "భువన్ షోమ్" ఒక చిన్న ప్రేక్షకవర్గాన్ని ఆకట్టుకోడంలో సఫలీకృతమైన విలక్షణ చిత్రంగా పిలువబడుతోంది. నా అభిప్రాయంలో అది సాధించిన విజయానికి కారణం దాని విలక్షణతకాదు. ఆ విలక్షణత ఉండి కూడా అది విజయం సాధించడం విశేషం. దీనిలో కొన్ని కొత్త పద్ధతులు ఉన్నప్పటికీ, చాలవరకు సంప్రదాయానికి కట్టుబడ్డం వల్ల ఆ కొత్తదనం కలిగించిన ఇబ్బందులు మరుగున పడ్డాయి. ఇదీ ఆ చిత్రం విజయం సాధించడానికి గల అసలు కారణం. ఆ సంప్రదాయిక రీతులు: అందమైన హీరోయిన్, శ్రవణానందకరమైన సంగీతం, జనాన్ని బాగా అకర్షించే కథ (ఏడు పదాల్లో చెప్పాలంటే – చెడ్డవాడైన ఒక అధికారిని మార్చిన సాధారణ పల్లె పడుచు). అయితే, ఈ అనుభవం ద్వారా నూతన దర్శకులు తెలుసుకోవాల్సినవి కొన్ని ఉన్నాయి. విలక్షణంగా ఉంటూనే, చిన్న ప్రేక్షకవర్గాలను ఆకర్షించి విజయం సాధించే చిత్రాలు ఎలా రూపొందించాలో

తెలుసుకోవచ్చు. కొంతవరకూ "భువన్ శోమ్" ఫ్రెంచ్ విలక్షణ చిత్రాల్ని పోలి ఉన్నా, పైకి కనిపిస్తున్న ఆధునికతను వీడి లోపల తొంగిచూస్తే ఇది ఓ భారతీయ చిత్రమే!

1971

నాలుగు చిత్రాలూ, ఒక లఘు చిత్రమూ

ఈ మధ్య కొన్ని నెలల వ్యవధిలో నాలుగు హిందీ చలనచిత్రాలూ, ఒక నిశ్శబ్ద లఘుచిత్రమూ చూశాను. ఈ లఘు చిత్రంపై ఫిల్మ్స్ డివిజన్ వారి ముద్ర ఉన్నా కూడా, ఇది ఆ దర్శకుడి వ్యక్తిగత అభిప్రాయ ప్రకటనే అని నాకనిపిస్తుంది. ఇక మిగతా నాలుగు చిత్రాలూ కమర్షియల్ చిత్రాల పంథాలో చేరనివి. వీటిలో గరం హవా, మాయా దర్పణ్, దువిధా – ఈ మూడు చిత్రాలనూ ఎఫ్.ఎఫ్.సీ ఆర్థిక సహకారంతో తీశారు. అంకుర్ అన్న చిత్రం మాత్రం ప్రైవేట్ నిర్మాతలది. ఈ నాల్గింటినీ రెండు కోవలుగా విభజించవచ్చు. "గరం హవా", "అంకుర్" చిత్రాలు మామూలుగా వచ్చే హిందీ చిత్రాలతో పోలిస్తే చాలా భిన్నంగా ఉన్నప్పటికీ అవి కథనంలో సంప్రదాయానికే కట్టుబడ్డాయి. "దువిధ", "మాయాదర్పణ్" – ఈ రెండింటిలో కథల అల్లిక మామూలుగానే సాగినా, చిత్రీకరణలో సంప్రదాయ పద్ధతికి చాలా దూరంగా ఉన్నాయి. ఈ వ్యాసం రాసే సమయానికి "గరం

హవా" ఒక్కటే బైట విడుదలైంది కనుక, మొదట దాని గురించి రాస్తాను.

కథ గురించి పెద్దగా పట్టించుకోని మన హిందీ సినిమా రంగంలో "గరం హవా" చిత్ర కథ ఎంపికే విచిత్రంగా ఉంటుంది. కేవలం ఈ చిత్రానికి ఎంచుకున్న కథ, (ఇస్మత్ చుగ్తాయి రచన) వృత్తాంతం వల్లనే, ఇతర అంశాలు సరిగా లేకపోయినా కూడా ఈ సినిమా ఒక మైలు రాయి కాగలదనే నమ్మకం ఉంది. ఈ కథ దేశవిభజన తరువాత ఆగ్రాలో నివసిస్తున్న ఒక ముస్లిం కుటుంబం గురించి. అప్పటి పరిస్థితుల కారణంగా ఈ కుటుంబం పై వచ్చిన సామాజిక, రాజకీయ ఒత్తిళ్ళు ఈ చిత్ర కథాంశం. ఈ సినిమాలో ప్రధాన పాత్ర – ఒక షూ ఫ్యాక్టరీ యజమాని అయిన సలీం మీర్జా. మనిషి నెమ్మదస్తుడు, మర్యాదస్తుడు. అప్పుడప్పుడు సమాజంలో ముస్లింల పట్ల ఎదురవుతున్న వ్యతిరేకత కొన్నాళ్ళలో సమసిపోతుంది అనుకుంటూ ఉంటాడు. ఇతని కుటుంబ సభ్యులు : అతని భార్య – ఈ కుటుంబానికి మూలస్తంభం వంటిది, అభిమానవతి; మీర్జా తల్లి: ఆమెకి చెవులు సరిగా వినిపించకపోయినా, ఆ చెవుల్ని తలుపులకి ఆన్చి, ఆవలివేపు మాటాడుకుంటున్న పుకార్లు వింటూ కొత్తవిషయాలు తెలుసుకుంటూ ఉంటుంది. మీర్జా కూతురు: ఇంటి పనుల మధ్య ప్రేమకలాపాలకి సమయం వెచ్చించే అమ్మాయి; ఇక చివరగా, కాలేజీకి వెళ్ళే కొడుకు. కొడుకు వామపక్ష భావజాలానికి ఆకర్షితుడు అవుతాడు. అతను నమ్మిన భావజాలమే ఈ విషాదభరితమైన కథ చివర్లో ఒక ఆశావాద ధృక్పథంతో ముగిసేలా చేస్తుంది.

మీర్జా ఆశావాదం ఎక్కువకాలం నిలువదు. ముస్లిముల సామాజిక బహిష్కరణ మరింత ఎక్కువగా కనిపించడం మొదలౌతుంది. దీనితో వారిపై ఒత్తిడి పెరుగుతుంది. బ్యాంకు ఓడీ (OD-Over Draft) ఇవ్వనంటుంది; బూట్ల ఆర్డర్లు రద్దవుతాయి; ఒక సందర్భంలో ఒక హిందూ మొహల్లాలో ఈ కుటుంబం తాలూకు బండి ఒక పండ్లమ్ముకునే వాడి బండిని పొరపాటున ఢీ కొట్టడంతో అక్కడ హింసాత్మక వాతావరణం నెలకొంటుంది. ఇవన్నీ మీర్జా పై ప్రభావం చూపిస్తాయి. తరతరాలుగా ఉంటున్న తమ హవేలీని వదిలి ఒక కొత్త ప్రాంతంలో ఒక చిన్న ఇంట్లోకి మారతారు. తన ఇల్లు, తన సామ్రాజ్యం కోల్పోయిన అతని తల్లిలో జీవకళ తగ్గుముఖం పడుతుంది. ఆమె చివరి క్షణాల్లో మెలికలు తిరిగే

పాత వీధుల గుండా ఆమెని ఒక పల్లకిలో తమ హవేలీకి తీసుకెళ్తారు. తన ఆఖరి కోరిక ప్రకారం ఆమె అక్కడే చివరి శ్వాస విడుస్తుంది. ఆ తరువాత కొన్ని రోజులకే కూతురు ఆత్మహత్య చేసుకోవడంతో మీర్జా ఆశలన్నీ కుప్పకూలుతాయి. అందరిలాగే సరిహద్దు దాటి అవతలకెళ్ళాలని నిశ్చయించుకుని తండ్రి, తల్లి, కొడుకు తమ సామాన్లతో సహా రైల్వే స్టేషన్‌కు బయలుదేరతారు. అక్కడ టాంగా కదలబోతూ ఉండగా ఎర్ర జెండాల ఊరేగింపొకటి అటుగా వెళ్తుంది. అది చూసిన కొడుకు నిర్ణయం మార్చుకుని, మతసామరస్యం కోసం కృషి చేయాలనే గట్టి నిర్ణయంతో, బండి దిగిపోతాడు. మీర్జా కూడా బండి దిగి, ఒక నిముషం ఆలోచించి, కొడుకు వెంటే వెళ్లాలని నిశ్చయించుకుంటాడు.

సంఘటనలు అల్లిన విధానం చూస్తే "గరం హవా" చిత్రంలో ప్రత్యేకతేమీ లేదు. గతంలో వచ్చిన జర్మన్ సినిమా ప్రొఫెసర్ మామ్లాక్ (Professor Mamlock) ఇటువంటిదే. అయినా కూడా ఈ కథాంశానికి కూర్పు బాగా అమరింది. రెండో సగంలోని కొన్ని సాగదీసిన సన్నివేశాలను మినహాయిస్తే, దర్శకుడు సత్యు కథను తెరకెక్కించిన విధానం పూర్తి ఆత్మవిశ్వాసంతో కూడినదనే చెప్పాలి. కథలో పాత్రలపై మనకి తేలిగ్గా, సహజంగా జాలి కలుగుతుంది. అలాగే, ఎక్కడికక్కడ నీతులు చెప్పడం వంటి ధోరణి కనిపించలేదు. ఇదంతా చేయడానికి అతనికి నటీనటుల నుండి పూర్తి సహకారం లభించింది. సలీం మీర్జా పాత్రధారి బలరాజ్ సహానీ సాధికారికమైన నటనతో తనదైన ముద్ర వేస్తే, అతని కుటుంబ సభ్యులుగా వేసిన వారందరూ, ఇది వారి తొలి చిత్రం అయినప్పటికీ, చాలా నిబద్ధతతో, ఆత్మవిశ్వాసంతో తమ పాత్రలని పోషించారు. ఈ చిత్రంలో ఆగ్రాలోని లొకేషన్లను బాగా వాడుకున్నారు. దీన్ని బట్టి సత్యుకి ఆయా స్థలాల గురించే కాక, వాటిని కథానుగుణంగా ఎలా వాడుకోవాలో కూడా తెలుసని అర్థమౌతోంది. ఈ సినిమా తక్కువ వనరులతో తీసినట్లు తెలుస్తూనే ఉంది. అయితే, ఇలా తీసినందువల్ల వచ్చిన మొరటుతనాన్ని సినిమాలో ఆద్యంతమూ కనిపించే దీక్షా,పట్టుదలా కప్పేస్తాయి.

"గరం హవా" చిత్రంలాగే "అంకుర్" కూడా ఈ చిత్ర దర్శకుడు శ్యాం బెనెగల్ కి తొలిచిత్రం. పట్నం నుండి పల్లెలో పొలాలున్న తండ్రివద్ద జీవించడానికి

వచ్చిన ఒక యువకుడి కథ. అతను నెమ్మదిగా తమ వద్ద ఉన్న ఒక మూగ–చెవిటి పనివాడి భార్య వైపు ఆకర్షితుడు అవుతాడు. ఆమె భర్త ఏదో నేరం చేసినందుకు గ్రామ బహిష్కరణకు గురౌతాడు. ఆ సమయంలో ఆమె కథానాయకుడితో అక్రమ సంబంధం పెట్టుకుని గర్భం దాలుస్తుంది. అప్పుడే అత్తవారింటికొచ్చిన కథానాయకుడి భార్య భర్తకి ఈ పనివాడి భార్యతో ఉన్న సంబంధాన్ని ప్రశ్నిస్తుంది. ఇదే సమయంలో ఆ పనివాడు తిరిగొచ్చి, తన ప్రమేయం లేకుండానే పరిస్థితిని మరింత సంక్లిష్టం చేస్తాడు. బయటపడిపోతానేమో అన్న భయంతోనూ, పరువు దక్కించుకోవాలన్న తాపత్రేయంతోనూ, హీరో పనివాడిపై అధికారం చెలాయిస్తూ, అతన్ని శారీరకంగా హింసిస్తూ ఉంటాడు. ఈ కథ గురించి ఇంతదాకా వింటూంటే తెలుస్తోంది కదా, అంకుర్ కథలో కావలసినంత మెలోడ్రామా ఉంది. బెనెగల్ చేసిన పొరపాటు ఏమిటంటే, సినిమా మొదట్లో హీరోని ఇలాంటి పనులు చేయగలిగే ధైర్యం ఉన్నవాడిగా చిత్రీకరించడు. కానీ, చివరికొచ్చేసరికి అతన్నో ప్రతినాయకుడిగా చూపిస్తాడు. దానితో, అతను మామూలుగా గ్రామాల్లోకొచ్చి సమస్యలు సృష్టించే పట్నవాసి పాత్రలాగా, సాధారణంగా కనిపిస్తాడు. మామూలుగా అయితే అనిశ్చితితో ముగించాల్సిన ఈ కథకు బలవంతంగా ఒక ముగింపు ఇచ్చినట్టుగా ఉంటుంది. నేను కళలో జామెట్రీని ధృఢంగా నమ్ముతాను కానీ చతుర్ముఖ కథలకి దూరంగా ఉండమనే బెనెగల్‌కి సలహా ఇస్తాను.

అయితే, కథ సంగతి అటు పెడితే, "అంకుర్" సినిమా చూసాక, బెనెగల్ భవిష్యత్తులో తీయబోయే సినిమాల గురించి ఉత్సుకతతో ఎదురు చూస్తున్నాను. సినిమా తీయడంలో రెండు ముఖ్యాంశాలు – నటన, కెమెరా, వీటిని హేండిల్ చేయడంలో అతనిలో గొప్ప ఆత్మవిశ్వాసం కనిపిస్తుంది. ముఖ్యంగా కెమెరా విషయానికొస్తే చల, నిశ్చల దృశ్యాలు రెండింటినీ అతను సమాన ప్రతిభతో నిర్వహించాడు. పెద్ద సంఘటనలేమీ జరగని దృశ్యాల్లో కూడా మన ఆసక్తి తగ్గకుండా ఉండే విధంగా రూపొందించాడు. ఉదాహరణకి సినిమా మొదట్లో హీరో ఈ పొలాల దగ్గరికి వచ్చే భాగం అంత పొడుగ్గా ఉన్నా కథాపరంగా మనకి కొత్తగా తెలిసేదేమీ ఉండదు. కానీ, అక్కడక్కడ ఉన్న హాస్యం, హీరోకి, పనివాడి భార్యకి

మధ్య దూరం ఉన్నా వారు దగ్గరవబోయే సూచనలు ఉన్నట్లు చూపడం, అక్కడక్కడ వివరంగా వర్ణనలు, ఇలాంటివన్నీ కలిసి ఆ దృశ్యాలని ఆసక్తికరంగా మారుస్తాయి. పనివాడి భార్యగా వేసిన షబానా ఆజ్మీ ఈ పల్లెటూరి పరిసరాలకి సరిపోలదు అనిపించింది. కానీ, ఆమె నటనా సామర్థ్యం గురించి ఎలాంటి సందేహమూ లేదు. రెండు పతాక సన్నివేశాల్లో ఆమె కనబరిచిన నటన మనకున్న మంచి నటీమణులలో ఆమె ఒకరని చెప్పకనే చెబుతుంది.

మణి కౌల్ సినిమా “దువిధ” లో నటనలో నాటకీయత అన్నదే కనిపించదు. కుమార్ సహానీ తీసిన “మాయా దర్పన్” లోనూ అంతే. అసలు వీటిలో ఉన్నది నటనేనా? అన్న సందేహం కలిగితే ఆశ్చర్య పోనక్కర్లేదు. కౌల్ విషయంలో అయితే “కాదు” అని ఖచ్చితంగా చెప్పొచ్చు. బహుశా అతను కూడా కాదనడేమో. సహానీ గురించి మళ్ళీ మాట్లాడుతాను. “దువిధా”కి ముందు కౌల్ రెండే సినిమాలు తీశాడు. వీటిలో “ఉస్కీ రోటీ” నేను చూసాను. ఈ రెండు సినిమాలు చూసిన అనుభవంతో నిస్సందేహంగా కథ చెప్పే పద్ధతుల్లో అతను ఒక ప్రత్యేకమైన, వ్యక్తిగతమైన అభివ్యక్తి మార్గం ఎంచుకున్నాడు అని చెప్పవచ్చు. మన చిత్రరంగంలో ఇలా చేసిన మొదటి దర్శకుడు కనుక, అతనో విప్లవం అనే చెప్పొచ్చు. సంప్రదాయ సినిమాలలోని చాలా పద్ధతులకి అతను తిలోదకాలిచ్చాడు. అయితే, ఆశ్చర్యకరంగా, అతను కథనాన్ని పూర్తిగా వదిలిపెట్టలేదు. కానీ, ఇతని చర్యల ఫలితం ఏమిటి? అన్నది మనం ఆలోచించాలి. “దువిధ” అన్న రాజస్థానీ జానపద కథ గురించి కొంత చెబుతా మొదట: కొత్త పెళ్ళికూతుర్ని ఇంట్లో వదిలిపెట్టి యువకుడైన ఆమె భర్త పని కోసం ఊరు వదిలిపెడతాడు. ఆ సమయంలో ముమ్మూర్తులా తన భర్తనే పోలి ఉన్న, మానవాకారంలో ఉన్న దయ్యాన్ని చూస్తుంది అతని భార్య. వాళ్ళిద్దరూ కలిసి జీవిస్తారు. కొంతకాలానికి ఒక కొడుకు కూడా పుడతాడు. అసలు భర్త తిరిగిరావడంతో, వ్యక్తిగత, సామాజిక సందేహాలు ఉత్పన్నమౌతాయి. అసలు భర్త ఎవరు? అన్నది ఒక భూతవైద్యుడి ద్వారా తెలుస్తుంది. దయ్యాన్ని ఒక సంచీలో బంధించి బావిలో పడేసాక, అసలు భర్త భార్యని, పిల్లాడిని చేరుకుంటాడు.

ఈ అధివాస్తవిక కథని మన భేతాళ కథలతో పోల్చవచ్చు. అనుభవజ్ఞుడయిన

జానపద కథకుడు ఇలాంటి వింత దృశ్యాల చుట్టూ కథ అల్లుతూ, వినేవారి భావాలను ఒక్కోసారి ఒక్కో పాత్ర వైపు మొగ్గేలా చేస్తూ కథని పట్టుసడలకుండా చెప్పగలడు. అలా చేస్తే అతనికి విజయం తథ్యం. ఎందుకంటే, ఇలా తర్కానికి దూరంగా ఉండి, వెంటాడే గుణం గల కథలను చెప్పాలంటే ప్రేక్షకుల్ని ఊహాలోకాల్లో స్వేచ్ఛగా విహరింపజేస్తూ ఆనందించగల మాటలు వాడుతూ వారిని ఆకట్టుకోవాలి. దీన్నే కంటికి ఇంపుగా తీయాలి అంటే మానవీయ కోణానికి పెద్దపీట వేస్తూనే ఈ కథల్లోని ఊహాచిత్రాలని వీలైనంత నైపుణ్యంతో, ఆకర్షణీయంగా చూపాలి. దీనికి కౌల్ అవలంబించిన పద్ధతి కంటే మరింత నైపుణ్యం అవసరం. సంప్రదాయ కథన రీతులపై కోపం ఉన్న అసహనం కారణంగా అతన్ని మరో రకం మూసల వైపుకి మళ్ళిస్తుంది. ఈ సినిమాని రాజస్థాన్‌లో, కలర్‌లో తీసారు. ఈ సినిమాలోని దృశ్యాలని చూస్తూ ఉంటే, అసలా దృశ్యాల వెనుక కథ ఏమిటో అర్థమయ్యేలోపే, అడ్వర్టైజింగ్ ఫోటోగ్రఫీ లో ఈమధ్య కాలంలో వచ్చిన కొత్త పోకడలు అన్నీ వాడేసినట్లుగా అనిపిస్తుంది, ఈ సినిమా నిండా ఎర్రటి పట్టు, పసుపు పచ్చ తలపాగాలూ, తెల్లటి గోడలూ, పెద్ద పెద్ద చెవిపోగులు, గోరింటాకు నిండిన చేతులు, నల్లటి కనుబొమలు, ఎంతో కుతూహలంతో నిండిన నల్లటి సోగకళ్లూ ఇలా ఎన్నో కనిపిస్తూనే ఉంటాయి. ఇదంతా స్వాతిశయమే కానీ, మరొకటి కాదు. ఇది ఏ కళ లోనైనా రాణించడం కష్టం.

కథలోని మానవీయ కోణానికి పరిమితులు విధించడం, మనుషుల మొహాలను కేవలం కొన్ని హావభావాల ప్రదర్శనలకే పరిమితం చేయడం, జనాలని వెనుక వైపునుంచో లేదా పైనుంచో చూపడానికి మాత్రమే వాడుకోవడం లాంటివి చూస్తుంటే అతనికి మనుష్యుల పట్ల ఉన్న అనాసక్తతను తెలుస్తుంది. కౌల్ తన నటులని ధారాళంగా చేయనిచ్చే ఒకే ఒక్క చర్య ఒకపక్క నుండి మరో పక్కకి నెమ్మదిగా ముఖం తిప్పనివ్వడం. ఇది చూస్తుంటే మొదలు ఎలా ఉన్నా, కాసేపటికి విసుగు పుట్టింది. కనీసం సరైన నటుల్ని ఎంచుకుని, కొంత శ్రద్ధ తీసుకుని ఉంటే కొంత వరకు బాగుండేదేమో. కానీ, కౌల్ తన ప్రధాన పాత్ర అయిన పెళ్ళికూతురు ఎంపిక విషయంలోనే విఫలమయ్యాడు. ఎందుకంటే, సాధారణ మనుష్యుల పద్ధతిలో ఆమె చేసిన ఒకే ఒక పని, తిండి తినడం. ఆ పాత్ర స్వభావానికి ఆ తిండి తినే పద్ధతి పూర్తి విరుద్ధంగా ఉంది. ఈ సినిమాలోని జానపదాలను

వింటే, అసలు సమస్య తెరపై మనుష్యుల్ని చూపడంతోనే అనిపిస్తుంది. పాటల్ని మినహాయిస్తే, ఈ సినిమా నేపథ్య సంగీతం చాలా మటుకు సుదీర్ఘ నిశబ్దాల మధ్య, నేపథ్యంలో వినిపించే కథతోనూ, అక్కడక్కడా ఎంచుకున్న కొన్ని శబ్దాలతోనూ, ఒకదానితో ఒకటి కలగలిసిపోయిన సంభాషణలతోనూ నిండి ఉంటుంది. అయితే, నాణేలు చేతులు మారుతున్నప్పుడు నేపథ్యంలో నాణేల చప్పుడు వినబడ్డం వంటి చిన్న చిన్న ప్రతిభావంతమయిన అంశాలు మనల్ని మురిపిస్తాయి. ఛాయాగ్రహణం పరంగా ఈ సినిమాలో వెలుతురును జాగ్రత్తగా వాడుకున్నారు. ఉదాహరణకి దయ్యం భర్త వేషంలో ఉన్నప్పుడు దాన్ని నల్లగా మెరుస్తున్న కళ్ళతో చూపగలిగారు. సినిమా చివరి భాగంలో భూతవైద్యుడి దృశ్యాల వద్ద బావి వద్దకు గ్రామస్థులు పరుగు పెడుతున్నప్పుడు నేపథ్యంలో గట్టిగా అడుగుల చప్పుళ్ళు వినిపిస్తాయి. మిగితా సినిమాతో పోల్చి చూస్తే ఈ సన్నివేశాలు బాగా తీశారు. కానీ, ఈ సినిమాను తల్చుకుంటే, కరువులోనూ, రక్తహీనతతోనూ ఉంటున్నట్లు నీరసంగా అనిపిస్తుంది. ఆరోగ్యంగా ఉన్నాను అనిపించుకోడానికి మనిషి పహిల్వాన్ కానక్కర్లేదు. యోగా వంటి వ్యాయామాల సహాయంతో సన్నగా ఉండే సాధువు కూడా ఆరోగ్యంగానే ఉండొచ్చు. కానీ, దారీ తెన్నూ తెలీని కౌల్ సాధుత్వం అతన్ని మంచం పట్టించింది అనిపిస్తుంది.

ఇక కుమార్ సహాని విషయం. కౌల్, సహానీ ఇద్దరూ తమకి పూనేలో పాఠాలు చెప్పిన రిత్విక్ ఘటక్‌కు రుణపడి ఉన్నామనడం విశేషం. అయితే, ఘటక్ నుండి వీరిద్దరికీ వచ్చిన ఒకే ఒక లక్షణం హాస్యరాహిత్యం. అది తప్పిస్తే, బలమైన సన్నివేశాలను కూర్చలేకపోవడం, పూర్తిస్థాయిలో నటులను వాడలేక పోవడం, సామాజిక స్పృహ లేకపోవడం వంటి అంశాలను అటు పెడితే, కెమేరా వాడకంలో గానీ, కూర్పులో గానీ దేనిలోనూ ఘటక్‌తో వీళ్ళకి పోలికేలేదు. సహానీకి బ్రేసన్ (Bresson)తో కూడా ఒక సినిమాకి పని చేసిన అనుభవం ఉంది. మాయాదర్పణ్ కథలోని అమ్మాయి పాత్ర రూపకల్పనలో ఆ పరిచయం తాలూకు ప్రభావం కనిపిస్తుంది. మాచెట్ పాత్ర లాగానే, ఈ అమ్మాయి పాత్ర కూడా తనలోతానే మౌనంగా కుమిలిపోతూ ఉంటుంది. ఇంతదాకా బాగానే ఉంది కానీ, తెరపై దాన్నెలా చూపిస్తారు అనే విషయం దగ్గరికి వచ్చేసరికి బ్రేసన్ ప్రభావం ఆవిరైపోతుంది. సినిమా పొడుగూతా ఐదు, పదినిముషాల పాటు ఒక పాత్ర

గదిలో అటూ ఇటూ నడుస్తూ తిరుగుతూ ఉండే దృశ్యాల ద్వారానే వారి బాధలు మనం అర్థం చేసుకోగలం అనుకుంటున్నాడా సహానీ? ఇదే నిజమైతే, సినీభాషకే పెనుముప్పు రాబోతోంది. నాకైతే మాయాదర్పణ్ సినిమా అపరిపక్వ మానసిక పరిజ్ఞానంతో కూడిన అపసవ్యమైన చిత్రంగా తోస్తుంది. కథలోని మనుషుల్ని ఇలా చిత్రించాక, ఈ చిత్రంలో ఎంతో నేర్పుతో రంగుల్ని వాడుకున్నా కూడా పనికిరాకుండా పోయింది. పాత్రధారుల బలాబలాల గురించి లోతుగా ఆలోచించకుండా ఇలాంటి నటనాశైలి కావాలి అని వారిపై రుద్దితే దానికీ, పేలవమైన నటనకీ తేడా లేదని కౌల్‌కి అర్థమైనంత కూడా సహానీ గుర్తించినట్లు లేదు.

ఈ పద్ధతి నగర నేపథ్యం ఉన్న కథలు తీస్తున్నప్పుడు మరింత ప్రమాదకరం. ఎందుకంటే, ఇటువంటి నేపథ్యాల్లో జీవనవిధానం, పనిచేసే పరిస్థితులు పాత్రలు చూపే హావభావాలను బాగా ప్రభావితం చేస్తాయి. ఇలాంటి కథల్లో అత్యుత్తమమైన కథనశైలి – మానసిక సంఘర్షణలని ఆవిష్కరించడం. సహానీకి దాన్ని ఉపయోగించడం తెలిసినట్లు లేదు. మాయాదర్పణ్ కోవలోనే ఢిల్లీ చిత్రకారుడు తయేబ్ మెహతా తీసిన "కూడల్" అన్న లఘు చిత్రాన్ని చేర్చవచ్చు. ఈ లఘు చిత్రాన్ని మరొక చిత్రకారుడు హుసేన్ తీసిన "త్రు ది ఐస్ ఆఫ్ ఎ పెయింటర్" చిత్రంతో పోలిస్తే, సినిమా మాధ్యమం పై తయేబ్‌కి కాస్త పట్టు ఉన్నట్లు అనిపించింది. ఈ సినిమాలో నాకు నచ్చని అంశాలు లేవని కాదు. ఉదాహరణకి ఆవుల చుట్టూ తిరిగే ఈ కథలో, ఒక రద్దీగా ఉన్న వీధిలో దర్శకుడే రోడ్డు దాటుతూ కనబడే సన్నివేశం పెట్టడం అనవసరం అనిపించింది నాకు. అయితే, కథలో ఆవిష్కరించదలచిన రస భావాలను బట్టి దృశ్యాలను తీసిన విధానం (ఉదాహరణకి కబేళా దృశ్యాలు తీసిన విధానం చాల బాగుంది), అలాగే నారాయణ మీనన్ సినిమాకి అందించిన కర్నాటక సంగీతం, ఈ చిత్రానికి ఒక పరిపూర్ణతను సమకూర్చాయి.

1974

కలకత్తాలో రేన్వా

రెన్వా (Renoir)ను ఆయన ఉన్న హోటల్ లో కలుసుకోవాలి అనుకోవడం ఒక విధంగా సాహసం అనే చెప్పాలి. ఆయన కలకత్తాకు వచ్చారని పెద్దగా ప్రచారం జరక్కపోయినా, స్థానిక సినిమా విద్యార్థుల్లో ఆ విషయం చాలా కుతూహలం కలిగించింది. ఎందుకంటే, ఇదేదో యాదృచ్ఛికంగా జరిగిన పర్యటన కాదు. ఆయన రూమర్ గాడెన్ (Rumer Godden) రాసిన "ది రివర్" నవలను బెంగాల్ నేపథ్యంలో సినిమాగా తీయాలన్న ఉద్దేశ్యంతో వచ్చారు. కానీ, ఒక వ్యక్తికి పేరొచ్చే కొద్దీ అతణ్ని సామాన్యులు కలుసుకోడం కష్టమౌతుంది. అందుకే, రెన్వాని ఎలా కలవాలో అన్న ఆందోళనలో ఉన్నప్పుడు నేను క్లైడ్ ద విన్నా (Clyde De Vinna)ను కలిసాను. విన్నా తెలివైన, యుక్తిపరుడైన అమెరికన్ ఛాయాగ్రాహకుడు. 1930ల దశకం మొదట్లో "ట్రేడర్ హారన్" సినిమా ద్వారా కావాల్సినంత పేరూ, అనుభవం సంపాదించాడు. అప్పట్లో ఔట్‌డోర్ ఛాయాగ్రహణం

లో మేధావిగా పేరు పొందాడు. "ది రివర్" చిత్ర ప్రాథమిక షూటింగ్ బాధ్యతలను మోనోప్యాక్ టెక్నీకలర్ (Monopack Technicolor)లో తీసే బాధ్యతను అతనికి అప్పగించారు. రెన్వాను ఎలా కలవాలన్న నా సందేహం అతనితో వెలిబుచ్చినప్పుడు, అతను దాన్ని కొట్టిపారేస్తూ – "జా వ్యక్తివాది, అద్భుతమైన వ్యక్తి. అతన్ని కలుసుకోవడం సులభమే. సాయంత్రాలు అతని హోటెల్ గదికి వెళ్తే కలవొచ్చు" అన్నాడు.

తరువాత రెన్వాను కలిసాను. ఆయన ఎలాంటి భేషజాలు లేకుండా కలిసిపోయేవాడిలా అనిపించాడు.ఆయన నాతో చాలా మర్యాదగా మాట్లాడుతూ ఉంటే, ఒళ్ళు జాగ్రత్తగా పెట్టుకుని ఉండకపోతే ఆవేశంలో సినిమా రంగ భవిష్యత్తు గురించి నేనే ఉపన్యాసం ఇచ్చేస్తానేమో అన్న సందేహం కలిగింది. ఆయన్ని ఎన్నో విషయాలు అడగాలనుకున్నాను. ఆయన "ది రివర్" ఎందుకు తీయాలనుకున్నాడు? ఆయనకి హాలీవుడ్‌లో సినిమాలు తీయడం నచ్చుతోందా? ఇలా ఏవేవో అడగాలనుకున్నా కూడా, నిజంగా ఆయన్ని కలవగానే నాకంతా అయోమయంగా అనిపించి ఆఖరుకి "మీకు భారతదేశం నచ్చిందా?" అంటూ మామూలు ప్రశ్నలు అడగడం మొదలుపెట్టాను. దానికి జవాబుగా ఆయన కాస్త గంభీరంగా – "నాకు ఈ దేశం గురించి మరింత తెలిసాక నా అభిప్రాయం చెబుతాను. ప్రస్తుతానికి నేను కలకత్తా నగరాన్ని అర్థం చేసుకోడం మొదలుపెట్టాను. ఈ నగరం నాలో ఆసక్తిని రేకెత్తిస్తోంది" అన్నాడు. ఆయన అప్పటికే ఓ రెండు మూడు సార్లు నగరాన్నీ, గంగా నదినీ చూసి వచ్చాడు. పాతకాలపు పడవలతో నిండి ఉన్న గంగ ఆయన్ని ఆకట్టుకుందనుకుంటాను. అలాగే రకరకాల దృశ్యాలు ఆయన్ని ఆకర్షించాయి. "ఈ దేశం పాతకాలాల నాటి అందాన్నీ, నిరాడంబరతనూ కొంతవరకూ నిలుపుకున్నట్లు ఉంది. ఈ పడవవారు పడవనడిపే పద్ధతీ, రైతులు పొలాలు దున్నడమూ, బావుల నుండి ఆడవారు నీరు తోడటం, ఇవన్నీ పాత కాలపు ఈజిప్టు చిత్రాలను గుర్తు తెస్తున్నాయి" అన్నాడు.

పాకిస్తాన్ నుండి ఇక్కడిదాకా పడవలో వచ్చిన ఓ పరదేశీ కుటుంబాన్ని కలిసాడు రెన్వా. "వాళ్ళకి దారిలో భలే అనుభవాలు ఎదురయ్యాయట. అదంతా ఓ మంచి సినిమాగా తీయవచ్చు" అన్నాడు. జవాబుగా భారత దేశం నిండా

అలా సినిమాలకి పనికొచ్చే కథావస్తువులు కోకల్లలని అన్నాను. “ఆ కథలన్నీ సినిమాలౌతాయని నా నమ్మకం” అన్నాడు రెన్వా. “అవ్వవు. ఎందుకంటే, తమ చుట్టూ ఉన్న నిజాల కంటే హాలీవుడ్ చిత్రాల్లోని అసహజత్వమే మా దర్శకుల మీద ఎక్కువ ప్రభావితం చూపుతుంది” అన్నాన్నేను. “ఈ అమెరికన్ చిత్రాల చెడు ప్రభావం గురించి నాకు బాగానే తెలుసు” అని ఆయన నిట్టూర్చాడు.

మా మీటింగ్ ముగిసాక కలకత్తా ఫిలిం సొసైటీ ఆయన గౌరవార్థం ఏర్పరచిన సభకు వెళ్ళి అక్కడ తనపై కురిసిన ప్రశ్నల వానకు బలి అయిపోయాడు రెన్వా. అర్థం పర్థం లేని ప్రశ్నలతో మొదలుకొని, లోతైన ప్రశ్నల వరకూ ప్రతిదానికీ ఓపిగ్గా, అలవోకగా, తనకి తెలిసిన ఇంగ్లీషులో సమాధానాలిచ్చాడు. “ది రివర్” సినిమా గురించి అడిగితే, “ది న్యూయార్కర్” లో ఆ నవలను గురించిన సమీక్షను చూసాననీ, అప్పుడే తనకదో మంచి సినిమా కథ ఔతుందన్న నమ్మకం కలిగిందనీ అన్నాడు. తరువాత ఆ నవల ఓసారి చదివాక సినిమా తీయాలన్న కోరిక బలపడి ఇక ప్రయత్నాలు మొదలుపెట్టానని చెప్పాడు. నేను ఆ నవల చదవనూ లేదు, నాకు ఆ కథ గురించిన అవగాహనా లేదు. ఆ కథకు బెంగాల్‌లోని ఒక నదితో సంబంధం ఉందన్న విషయం తప్ప నాకేమీ తెలీదసలు. అయితే, హాలీవుడ్‌లో భారతదేశాన్ని చూపించే పద్ధతి ఎంత పేలవంగా ఉంటుందో నాకు తెలుసు కనుక ఇంత గొప్ప దర్శకుడు మనదేశాన్ని ఎలా చూపిస్తాడో అన్న కుతూహలం కలిగింది. అయితే, రెన్వా మాత్రం, ఈ సినిమా అమెరికన్ల కోసం తీస్తున్నదనీ, ఇందులో ఏకైక భారతీయ పాత్ర ఓ యూరోపియన్ కుటుంబంలో పనిచేసే నౌకరు పాత్ర మాత్రమేననీ, ఈ సినిమా ద్వారా ప్రపంచానికి అసలైన భారతదేశాన్ని చూపిస్తానని ఆశించవద్దనీ అన్నప్పుడు మాత్రం నేను చాలా నిరాశకు లోనయ్యాను. అయినా, షూటింగ్ మొత్తం కలకత్తాలోనే జరుగుతుంది కనుక నిఖార్సైన భారతదేశపు నేపథ్యం ఉంటుందని సమాధానపడ్డాను. అయితే, కాలిఫోర్నియా నుండి ఇంతదూరం కేవలం నేపథ్య వాతావరణం కోసం రావడమన్నది కాస్త అతిగానే అనిపించింది నాకు.

“గొప్ప గొప్ప చిత్రాలు తీసిన విదేశీ దర్శకులకు హాలీవుడ్‌కు వెళ్ళగానే ఏమౌతుంది?” ఇది మాలో చాలామందికి ఉన్న అనుమానమే కానీ, అడిగేందుకు

ధైర్యం చాలలేదు. అయితే, చివరికి ఎవరో అడిగేసరికి రెన్వా దానికి ఉత్సాహంగా జవాబివ్వడం చూసి ఆశ్చర్యపోతూనే ఊపిరి పీల్చుకున్నాము. “ఏమౌతుందో చెబుతాను వినండి. ప్రతీదీ ఓ పద్ధతి ప్రకారం జరగాలన్న అమెరికన్ల పిచ్చి వారికి చిరాకు పుట్టిస్తుంది. మీరు దాని గురించి వినే ఉంటారు కానీ, అనుభవిస్తే కానీ అర్థం కాదు. ఇప్పుడు మీరు అమెరికాలో ఉన్నారు, వేరే ఎక్కడికైనా వెళ్ళాలి అనుకుంటున్నారు అనుకోండి. ఏం చేస్తారు? ఏదో స్టేషన్‌కి వెళ్ళి ట్రైన్ కోసం చూస్తారు. తరువాత, ట్రైన్ టైం అంటే టైంకి వచ్చేస్తుంది. ఫ్రాన్స్‌లో ట్రైన్లు ఎప్పటికీ పైకి రావు. ఇంత సమయ పాలన మనకి అలవాటు ఉండదు కనుక అసహనంగా అనిపిస్తుంది. తరువాత పని చేయడానికి స్టూడియోకి వెళతాము. ఫ్లోర్ వద్ద పనిచేయడానికి సిద్ధంగా ఉంటామా, అక్కడ అన్నీ ఒక ప్రణాళిక ప్రకారమే జరుగుతాయి. అంటే, మనకి కూడా సమయపాలన తప్పనిసరి. తరువాత తనిఖీలు మొదలు. మొదట శబ్ద యంత్రాలను ఒకసారి తనిఖీ చేసుకుంటారు. శబ్దం బాగా వచ్చేలా చేయాలని రెండో సారి చూస్తారు. ఆ తరువాత ఒకటికి రెండుసార్లు లైటింగ్‌నీ తనిఖీ చేస్తారు. ఇలా దర్శకుడి ఓపికను కూడా ఒకటికి రెండుసార్లు పరీక్షిస్తారు. అంతా అయ్యేసరికి దర్శకుడికి ఓపిక నశించిపోతుంది.

కొందరు దర్శకులు హాలీవుడ్‌కి మంచి ఉద్దేశ్యంతోనే వెళ్ళినా, ఒక్కోసారి విజయాలు పొందలేకపోవచ్చు. దీనికి చాలా కారణాలున్నాయి. అక్కడ ఉన్న స్టార్ల పద్ధతి, అంతులేని సెన్సార్ నిబంధనలు, సినిమాలంటే సామూహిక ఉత్పత్తి సాధనాలన్న భావనా – ఈ మూడు ప్రధామైనవి, అని రెన్వా అభిప్రాయపడ్డాడు. ఎప్పుడో, అదృష్టం బాగుంటే, ఎవరో ఓ దర్శకుడికి సరైన కథ దొరికి, దానికి తగ్గ నటీనటులు (గొప్పతారలు కారు) దొరికి, తగినంత స్వేచ్ఛ దొరికితే, అప్పుడు ఓ మంచి చిత్రం తయారౌతుంది. ”ది సదర్నర్“ (The Southerner) తీసినప్పుడు మాత్రమే రెన్వాకు పరిస్థితులు అనుకూలించాయి. ఏ దేశంలోనైనా బాగా ఒత్తిళ్ళలో ఉన్నప్పుడే అత్యుత్తమమైన సినిమాలు పుడతాయని రెన్వా నమ్మకం. ఏ విధమైన ఒత్తిడీ లేకుండా తాపీగా ఉండే సామాజిక వాతావరణం సినిమా ప్రపంచానికి అంత మంచిది కాదు. “యుద్ధం తరువాత ఇటాలియన్ సినిమాలు ఎంత మారాయో చూడండి. అలాగే, లండన్‌లో వైమానిక దాడులే జరిగి ఉండకపోతే బ్రీఫ్ ఎన్‌కౌంటర్

(Brief Encounter) వంటి అద్భుతమైన సినిమా వచ్చేదా? నా ఉద్దేశ్యంలో హాలీవుడ్ కు కావాల్సింది అలాంటి బాంబు దాడి" అన్నాడాయన.

ఆయన లొకేషన్ల కోసం వెతకడానికి వెళ్తూ ఉంటే, ఆయనతో కలిసి వెళ్ళే అరుదైన అవకాశం దొరికింది; అప్పటి సంగతులు కొన్ని చెబుతాను. నిండుగా ఉన్న ఓ పలాష్ చెట్టును చూపుతూ "ఈ పూలు చాలా బాగున్నాయి. అయితే, అమెరికాలో కూడా ఇలా అందమైన పుష్పాలు దొరుకుతాయి. పోయిన్సెట్టియాస్ వంటి పూలు కాలిఫోర్నియా ప్రాంతంలో కోకొల్లలు. కానీ, ఈ అరటిచెట్లూ, వాటి పాదాల చెంత ఉన్న తటాకమూ, ఇలాంటివి అక్కడ ఉండవు. అదే బెంగాల్ అంటే" అన్నాడు ఆయన నాతో, లొకేషన్ల కోసం చూస్తున్నప్పుడే రెన్వా ఆయా ప్రాంతాల ప్రత్యేకతలను కూడా గుర్తిస్తూ, ఏవి చూపిస్తే సినిమాలో ఆకర్షణీయంగా ఉంటుందో, ఏవి చూపిస్తే, ప్రాంతీయత ఉట్టిపడుతుందో, ఇలాంటివన్నీ గమనిస్తూనే ఉన్నాడని నాకు అర్థమైంది. ఆయనే అన్నట్లు – "సినిమాలో బోలెడు అద్భుతాలు చూపనక్కరలేదు. చూపినవన్నీ ఆ సినిమా వాతావరణానికి సరిగ్గా సరిపోయేవైతే చాలు."

రెన్వా వయసూ, ఆకారం బట్టి చూస్తే ఆయనకు చాలా ఓపికున్నట్లు లెక్క. సరైన ప్రాంతంలో సరైన ప్రదేశాన్ని కనుక్కోడానికి మైళ్ళకొద్దీ అలా ప్రయణం చేస్తూనే ఉంటాడు. ఒక్కోసారి ఎంత లీనమైపోతాడంటే, ఆయన భార్య కాస్త సున్నితంగా "అలా ఎండలో అంత సేపు తిరగొద్దు" అనో, "ఆరుగంటలకి నీకో మీటింగ్ ఉందని మర్చిపోయావా?'' అనో మందలిస్తూ ఉండేది. ఇలా తిరుగుతున్నప్పుడే రెన్వా తన గురించి వివరంగా చెప్పుకునేవాడు. తన తండ్రి గురించి, తన యవ్వనపు రోజుల గురించి, అనుభూతి వాదుల్లోని మహామహుల గురించీ, సినిమా కాకుండా తనకి అత్యంత ఇష్టమైన కుమ్మరి పని గురించి, ఇలా ఎన్నో విషయాల గురించి చాలా కబుర్లు చెప్పేవాడు. మొదటి ప్రపంచ యుద్ధం సమయంలో ఓ ఆసుపత్రిలో కాలికి గాయమై కోలుకుంటున్నప్పుడు సినిమాలు తీయడమే వృత్తిగా ఎంచుకోవాలన్న ఆలోచన ఆయనకు కలిగిందట. అయితే, అది నిజం కావడానికి కొంత సమయం పట్టింది. మధ్యలో రెన్వా కొన్నాళ్ళు పాత్రికేయుడిగా పనిచేశాడు. మేథోపేత ఉద్యమం (avant garde) గురించి ఆయన

చాలా గౌరవభావంతో మాట్లాడాడు కానీ, ఫ్రెంచ్ నిశ్శబ్ద సినిమాని ఆ ఉద్యమం ఏ విధంగానూ ప్రభావితం చెయ్యలేకపోయిందని కొట్టిపారేశాడు. అయితే, సినిమాల్లోకి శబ్దం రాగానే పెను మార్పులు సంభవించాయి. రెన్వా అన్నట్లు – "సినిమా తీసేవాడికీ, చూసేవారికి మధ్య ఉన్న రహస్య ద్వారాన్ని ఎవరో తెరిచినట్లు అనిపించింది. అదో గొప్ప భావన. మేము చేసేది ప్రేక్షకులకి అర్థం కావడం మొదలైంది. ఈ ప్రేక్షకులే లేకపోతే ఫ్రెంచ్ సినిమా ఇన్ని మైలురాళ్ళను అధిగమించేదే కాదు. మా సినీ ప్రయాణంలో ప్రేక్షకులు మాకెంతో సహకరించారు. అందుకు మేమంతా వారికి రుణపడి ఉన్నాము". నాజీలొచ్చే వరకూ ఫ్రెంచి సినిమా స్వర్ణయుగం కొనసాగింది. వారొచ్చాక కూడా సాంకేతికంగా లోటేమీ లేకపోయినా, జర్మన్ల జోక్యం ఎక్కువవడంతో కథా వస్తువుల్లో ఉండే విలువ తగ్గిపోయింది. తన తొలి సినిమాల్లో రెన్వా "లా చియెన్" (La Chienne) తన అభిమాన చిత్రమని చెబుతూ "దాన్ని హాలీవుడ్‌లో రీమేక్ చేసిన పద్ధతి నిజంగా బాధాకరం" అని నిట్టూర్చాడు. (స్కార్లెట్ స్ట్రీట్ పేరుతో దీన్ని ఫ్రిట్జ్ లాంగ్ దర్శకత్వం లో తీశారు). రెన్వా అత్యుత్తమ చిత్రాలు ముప్ఫైల దశకం చివర్లో వచ్చాయి. వాటిలో "Le Regle du Jeu" అంటే ఆయనకి ప్రత్యేకాభిమానం. దానిలో ఆయనో పాత్ర పోషించాడు కూడా.

పల్లెలో ఒకరోజు (Partie de Campagne) అన్న సినిమాది కాస్త విచిత్రమైన వ్యవహారం. ఒక చిన్న కథ ఆధారంగా సినిమా తీసి ఓ ప్రయోగం చేద్దామనుకున్నాడు రెన్వా. వ్యాపార ప్రయోజనాలను దృష్టిలో ఉంచుకుని రెండు కథలను ఎంచుకున్నాడు. మొపాసా రాసిన ఒక కథతో మొదలుపెట్టి తరువాత రెండోది తీద్దాం అనుకున్నాడు. కానీ, అది పూర్తయ్యేలోపే ఆగిపోయింది. నాజీలున్నన్నాళ్ళూ వారి నుండి ఈ సినిమా నెగిటివ్స్ ని ఓ స్నేహితుడు దాచి ఉంచాడు. వారి నుండి స్వతంత్రం పొందాకే ఈ సినిమాకి మోక్షం లభించింది; పూర్తి కాని ఈ సినిమాలో రీల్ దెబ్బతిన్న ప్రతి చోటా వ్యాఖ్యానం జోడించాక ప్రింట్లు విడుదలయ్యాయి. అయితే, ఇంతవరకూ రెన్వాయే ఆ సినిమా చూడలేదు. ఎందుకంటే, నాజీలు ప్యారిస్‌లో అడుగుపెట్టిన రోజే అతను తన భార్యతో కలిసి ఓ సూట్‌కేసులో పట్టేటంత సామాను మాత్రం తీసుకుని ప్యారిస్ నుండి బయటపడ్డాడు. ప్యారిస్

నుండి వచ్చి హాలీవుడ్‌లో స్థిరపడే ప్రయత్నంలో ఎన్నో ఒడిదుడుకులు ఎదురైనా, రెన్వాకి కాలిఫోర్నియా బాగానే అనిపించింది. అక్కడి వాతావరణం నచ్చింది. మంచి స్నేహితులు దొరికారు. వారిలో చాప్లిన్ ఒకడు. ఆ పేరు చెప్పగానే రెన్వాలో ఉత్సాహం ముంచుకొచ్చేది. అయితే, రెన్వా మాటల్లో చాప్లిన్ గురించి జాలి ధ్వనించింది. “ఇప్పుడు అమెరికాలో ఎవరూ అతన్ని అర్థం చేసుకోడం లేదు” అని వాపోయాడు. నేను ఆయన్ని చాప్లిన్ భవిష్యత్ ఆలోచనల గురించి అడిగాను. దానికి ఆయన “నేను చివరిసారి కలిసినప్పుడు అతను ఓ సంగీత ప్రధాన చిత్రం తీస్తాననీ, అందులో పాత్రలు సమకాలీన రాజకీయ నాయకుల్ని పోలి ఉంటాయనీ అన్నాడు. అయితే, అతను అది తీయడనుకుంటా. ఎందుకంటే, తనకి ఎవరి ఆగ్రహానికీ గురవడం ఇష్టం లేదని అన్నాడు. అలాంటి సినిమా తీస్తే తన గురించి ఎవరూ చెడుగా అనుకోకుండా ఉండటం అన్నది జరగదు కదా” అని జవాబిచ్చాడు.

తాను హాలీవుడ్‌లో తీసిన ఐదు చిత్రాల్లో రెన్వా ఎక్కడా “ది డైరీ ఆఫ్ ఎ ఛాంబర్ మెయిడ్” గురించి గానీ, “స్వాంప్ వాటర్” గురించి గానీ ప్రస్తావించలేదు. యూరోప్‌లో జరుగుతున్న ప్రతిఘటన ఒట్టి బూటకమనీ, బందీగా ఉన్న ప్రతి దేశంలోని పౌరుడు ఈ బూటకంలో భాగస్థుడేనని ఆకాలంలో అమెరికాలో అనుకునేవారు. దానికి ఊతమిస్తూ ఆయన “దిస్ లాండ్ ఈజ్ మైన్” సినిమాని తీసాడు. “ది సదర్నర్” సినిమా అంటే ఆయనకు ఎంతో ఇష్టం. ఎందుకంటే, అందులో వాస్తవిక పాత్రలతో, నిజమైన అమెరికాను చూపారు. ఇది తన అమెరికన్ చిత్రాల్లో ఉత్తమమైనదని ఆయన అభిప్రాయం. “ది వుమెన్ ఇన్ ది బీచ్” సినిమా ఒక విఫల ప్రయోగం అని చెప్పాలి. ఆ కథలోని “ప్రేమ కోసం మాత్రమే బ్రతికే” అమ్మాయి పాత్ర నచ్చడంతో సినిమా మొదలుపెట్టాడు రెన్వా. అయితే, సినిమా తీయడం మొదలుపెట్టాక పాత్రను తాననుకునేలా మలచడానికి కొన్ని పరిమితులు ఉన్నాయని అర్థమైంది. అందువల్ల భావోద్వేగాల్ని లోతుగా చూపవలసిన దృశ్యాలు పైపైనే తీసి వాటిని మెరుగుపరచడానికి సాంకేతిక సహాయాన్ని తీసుకోవాల్సి వచ్చింది. (అందుకే ఈ చిత్రంలోని కొన్ని దృశ్యాల్లో అధివాస్తవికతా, ఏకాగ్రతను దెబ్బతీసే హాన్స్ ఐలర్ సంగీతమూ ఎక్కువగా ఉంటాయి.)

ఒక చిత్రంలో మానవ సంబంధాల మధ్య ఉండే భావోద్వేగాల తీవ్రతను

చూపడం రెన్వా దృష్టిలో అన్నింటికంటే ప్రధానమైన విషయం. ఇలా చూపడానికి సహాయపడేంత వరకే సాంకేతికత అవసరం. ఈ పరిధి దాటితే దాని ప్రమేయం ఎక్కువైనట్లూ, ఏదో డాబుకోసం చేసినట్లూ అనిపిస్తుంది. దీని గురించే రెన్వా "అమెరికాలో టెక్నిక్ మీద అతి శ్రద్ధపెట్టి అసలు కథలోని మానవీయతను పట్టించుకోరు" అన్నాడు. ఇప్పుడు అమెరికాలో ప్రాచుర్యం పొందుతున్న డాక్యుమెంటరీ రియలిజం గురించి నేను ఆయన అభిప్రాయం అడిగాను. "ఇదేమీ కొత్త సంగతి కాదు. నా లా బేతె హుమేన్ (La Bete Humaine) సినిమాని చాలావరకు లే హావ్రే (Le Havre)లోనే తీశాను. "ది సదర్నర్" సినిమాకోసం కూడా చాలా తక్కువ సెట్లు ఉపయోగించాము. అయితే, ఈ విషయంలో నాకు అంత పట్టుదలేమీ లేదు. ఒక్కోసారి సెట్ వేయడం ఉపయోగకరమే కాదు, అవసరం అనిపిస్తుంది నాకు. అయినా, నటీనటులు వాస్తవికంగా నటించకపోతే, నేపథ్యాలు వాస్తవమైనవైతే మాత్రం ఏం లాభం?

అలాగే, వృత్తి రీత్యా నటులు కానివారిని ఎంచుకోడం గురించి వింటున్నాను ఈ మధ్య. అలాంటివారెవరైనా సరే, అతన్ని ఓ రైమూ (Raimu) కో, గాబిన్ (Gabin) కో బదులుగా తీసుకోగలమా? నేనైతే తీసుకోలేను. వ్యక్తిగతంగా నాకు నటన అనే వృత్తిపై గౌరవభావం ఉంది." అంటూ జవాబిచ్చాడు రెన్వా. ఇన్నేళ్ళ సినిమా అనుభవం ఉన్నా, రెన్వా సంప్రదాయిక చట్రంలో బిగుసుకుపోయినట్లు కనబడలేదు. ఆయన తత్వం ఏమిటో ఆయన మాటల్లోనే వినండి– "నేను సినిమా తీస్తున్న ప్రతిసారీ, తొలిపాఠాలు నేర్చుకునే పిల్లవాడిలా ఉండాలని నా కోరిక".

ఆయన యూరోప్‌కి తిరిగివెళ్ళడానికి ఓ రోజు ముందు రెన్వాని వాళ్ళ హోటల్లో కలిసాను. ఓ ట్రంకు పెట్టె నిండా ఈ పర్యటన గుర్తుగా కొనుక్కున్న సామాన్లు ఉన్నాయి. వీటిలో కొన్ని తను స్వయంగా బజార్లలోనూ, చిన్న చిన్న గిఫ్ట్ షాపుల్లోనూ కొన్నవి. కలకత్తాలో ఉన్న నాలుగువారాల్లోనూ ఆయన ఎంతో తిరిగాడు, పరిసరాలను గమనించాడు, ఎంతో ఆలోచించాడు. బెంగాల్ ఆయనపై బాగా ప్రభావం చూపింది. ఓ వైపు ఇక్కడి నేలలోని కొత్తదనమూ, అది కలిగించే మోహమూ చూశాడు. మరోవైపు కటిక దారిద్ర్యమూ చూశాడు. పొందిగ్గా ఉన్న

ఓ గుడిసె చూసి దానిలోని నిరాడంబరతకు మురిసిపోవడం, ఏ బిచ్చగాడో కనిపిస్తే దిగులు పడి ఆలోచనల్లోకి జారిపోవడమూ – ఆయనలో రెండు భావోద్వేగాలనూ చూశాన్నేను. ఓ బొగ్గు గని పర్యటన ఆయన్ని బాగా కదిలించింది. "హాలీవుడ్ ప్రభావాన్ని పక్కకి తోసేయగలిగితే ఇక్కడ ఎన్నో గొప్ప సినిమాలు తీయొచ్చు" అన్నాడు. ఆయన నవంబర్ లో తన యూనిట్ తో కలకత్తా వస్తాడు. భారతదేశంలో ఔట్‌డోర్ షూటింగ్ చేసేందుకు ఇది అత్యుత్తమమైన సమయం. అయితే, స్క్రిప్ట్ తిరగరాయడం తప్పనిసరి అన్నాడు. "ఈసారి లండన్ వెళ్ళినప్పుడు గొడ్డెన్‌తో కూర్చుని కథ గురించి చర్చించాలి. నాకు అందులో కొన్ని మార్పులు చేయాలనుంది. కొన్ని పాత్రలను చేర్చాలనిపిస్తోంది. బహుశా, ఓ భారతీయ కుటుంబాన్ని సృష్టించి, వారి జీవనశైలికీ, పాశ్చాత్యుల జీవనశైలికీ మధ్య ఉన్న వైరుధ్యాలను చూపవచ్చేమో..." అంటూ తన ఆలోచనలను చెప్పాడు రెన్వా.

ఆ రోజు హోటల్ గది నుండి వెనక్కి వస్తూ రెన్వాలో ఇంకా సృజనాత్మకత పాలు తగ్గలేదని అనుకున్నాను. హాలీవుడ్‌లో ఇన్ని నిరాశల తరువాత బహుశా "ది రివర్" చిత్రం ఓ నూతన అధ్యాయాన్ని మొదలుపెడుతుందేమో. ఇప్పుడాయన అమెరికన్ పౌరుడయ్యాడు కనుక ఫ్రాన్స్‌కి వెనక్కి వెళ్ళే అవకాశాలు తక్కువ. అయితే, హాలీవుడ్ వంటి కాల్పనిక జగత్తు నుండి బయటకు రావడం ఎంతైనా అవసరం. దానికి ఆయనకి భారతదేశం దొరికింది. ఇక్కడ రెన్వాకు కావలసిన స్వతంత్రం దొరుకుతుందనడంలో సందేహం లేదు. ఇక్కడ ఆయన్ని అయోమయానికి గురి చేసే షెడ్యూళ్ళు ఉండవు, సృజనను, ఓపికనూ, సాంకేతిక సామగ్రినీ – ఒకటికి పదిసార్లు పరీక్షించడం ఉండదు. అలాగే, ఇక్కడ కూడా ట్రైన్లు చస్తే సమయానికి రావు!

1949

నేను చూసిన కొన్ని ఇటాలియన్ సినిమాలు

నా విదేశీ పర్యటనలో నేను చూసిన ఇటాలియన్ సినిమాల విశేషాలను, ఈ వ్యాసం పరిధిలో, మీ ముందుంచడానికి ప్రయత్నిస్తాను. నియో-రియలిజం గురించిన పూర్తి విశ్లేషణ చెయ్యాలని ఉన్నా చెయ్యలేను. ఎందుకంటే, నియోరియలిస్టు దర్శకులు రూపొందించిన ప్రముఖుల చిత్రాలు చాలా వరకూ నేను చూడలేదు కనుక. లూయిగీ జంపా (Luigi Zampa), పీయెట్రో జెర్మీ(Pietro Germi), మారియో సోల్డాటీ (Mario Soldati) వంటి వారి చిత్రాలూ, రాబెర్టో రోసెలెనీ (Roberto Rossellini) తీసిన మరికొన్ని ఉత్తమ చిత్రాలనూ నేను చూడలేదు. అయితే, నేను చూసినంతలో ప్రస్తుత ఇటాలియన్ సినిమా పరిస్థితి గురించి కొద్ది పాటి అవగాహన కలిగింది. ఈ పరంపరలో నేను చూసిన మొదటి సినిమా విట్టోరియో డె సికా (Vittorio de Sica) తీసిన "బైసికిల్ థీవ్స్". ఒక విధంగా ఆలోచిస్తే, నా మొట్టమొదటి సినిమానే ఇది కావడం ఒక పెద్ద

సమస్య. ఎందుకంటే, క్లెయిర్ (Rene Clair) అన్నట్టు "గత ముప్ఫై ఏళ్ళలో వచ్చిన ఉత్తమ సినిమా" అయిన ఈ సినిమాని చూసాక, ఏ సినిమా చూసినా బైసికిల్ థీవ్స్ తో పోలిక తప్పదు; ఆ పోలికలో మిగతా సినిమాలు మనల్ని తృప్తి పరిచే అవకాశాలూ తక్కువే.

బైసికిల్ థీవ్స్ తరువాత చూసిన యూసెపే ద సాంటిస్ (Guiseppe de Santis) తీసిన సినిమా "బిట్టర్ రైస్" చాలా నిస్సిగ్గుగా, అసభ్యంగా ఉన్నట్ల నిపించింది. రొసెలినీ (Rossellini) "స్ట్రోంబోలీ" (Stromboli) పై హాలీవుడ్ ముద్ర బలంగా కనిపిస్తుంది. పైన పేర్కొన్న సినిమాలన్నింటిలో "బిట్టర్ రైస్" మాత్రమే మనదేశంలో విడుదల అయింది. అయితే, ఈ సినిమా మన మేధావులపై అంత ప్రభావం చూపలేకపోయింది. ఇందుకు కారణం ఈ సినిమాని వాస్తవికంగా తీసేందుకు ప్రయత్నించినా కూడా దర్శకుడు ప్రధానంగా సాంఘిక సమస్యలకంటే పైపై హంగుల మీద శ్రద్ధ చూపే చవకరకం కళాకారుడు కావడమే. నైపుణ్యం పరంగా అతను సరుకున్నవాడే కానీ, జెక్ ఒటకర్ వవ్రా (Czech Otakar Vavra) వంటి వారితో పోల్చలేము. కెమెరాపై వవ్రా లాగే ఇతనికీ పట్టుంది కానీ, వవ్రా కెమెరా ఎల్లప్పుడు కథనానికి తగ్గట్లుగానే పనిచేస్తుంది. సాంటిస్ దీనికంటే ముందు తీసిన చిత్రం - కాషియా ట్రాజికా (Caccia Tragica)లో ఇటువంటి లోపాలు తక్కువే కానీ, సాంఘిక సమస్యలకు నాటకీయతను జోడించడంలో అది ఈ చిత్రంకంటే దారుణంగా విఫలమైంది.

ఆల్బర్టో లాటువాడా (Alberto Lattuada) చిత్రాల్లో ప్రధానంగా సంప్రదాయవాది– అసంప్రదాయవాదులనే భిన్న ధృవాల మధ్య సంఘర్షణ కనిపిస్తూ ఉంటుంది. ఆయన తీసిన సెంజా పీయెటా (Senza Pieta) సినిమా కథావస్తువు సాహసంతో కూడినదే కాక, సాంఘికంగా చాలా ప్రాముఖ్యం ఉన్నది కూడా. ఓ ఆఫ్రికన్–అమెరికన్ మిలిటరీ జీ.ఐ.కు ఓ ఇటాలియన్ అమ్మాయిపై గల ప్రేమ చుట్టూ అల్లిన కథ అది. అయితే, కథ సాగదీసినట్లు ఉండటంతో ఈ సినిమా అంత ఆకట్టుకోలేకపోయింది. ఇదే దర్శకుడు తీసిన ఇల్ ములినో దెల్ పో ("Il Mulino Del Po") చిత్రం పీరియడ్ కథాంశంతో తీసిన అతి కొద్ది నియోరియలిస్టు సినిమాల్లో ఒకటి. గత చిత్రం తో పోలిస్తే ఇది మంచి సినిమా అనే చెప్పాలి.

పందొమ్మిదో శతాబ్దపు వ్యవసాయదారుల ఉద్యమం ఈ చిత్ర కథాంశం. ఈ చిత్రంలో మహత్తరమైన శైలిలో తీసిన క్లోజప్ దృశ్యాలు, లాంగ్ షాట్లలో చూపే పనోరమిక్ దృశ్యాలు చూస్తే జాన్ ఫోర్డ్ గుర్తుకొస్తాడు. అయితే, ఈ కథలో సరళత్వమూ లేదు, కథా బలమూ లేదు. సినిమా రెండో సగం పరస్పర విరుద్ధమైన కథనాలతో నిండి ఉంటుంది. దానితో కంటికి ఎంత ఇంపుగా ఉన్నా కూడా ఈ సినిమా ఒక విఫలయత్నం అనే చెప్పాలి.

సాంటిస్ కానీ, లాట్టూడా కానీ, రెనాటో కాస్తేలనీ (Renato Castellani) లా సంప్రదాయ బంధనాలను, పూర్తిగా, విజయవంతంగా తెంచుకోలేకపోయారు. ఈ యువ దర్శకుడి చిత్రాలకి ఓ ప్రత్యేకమైన కమ్మదనం ఉంది. ఇతని శైలిలో, కథని, పాత్రలని, కెమెరానీ ఉపయోగించడంలో ఒక అనూహ్యమైన వేగం, ఆవేశం ఉన్నాయి. అపరిమితమైన వర్ణనాత్మక కథనం ఉంది. లొకేషన్లు, కథనం – తరుచుగా వేగంగా మారుతూ ఉంటాయి. ఈ విధమైన కథనశైలికి సమానమైనది ఇంగ్లండులోనైనా, అమెరికాలోనైనా – ఎక్కడా లేదు. కథనంలో ఇది పూర్తి కొత్త పద్ధతి. అనూహ్యమైన వేగంతో సాగిపోయే కాస్టెలనీ కథనంలో అతను చెప్పే విషయాలన్నీ గ్రహించుకోవడానికి మనం సినిమాను చాలా అప్రమత్తతతో చూడాల్సి వస్తుంది. అయితే, సొట్టొ ఇల్ సొలొ ది రోమా ("Sotto il sole di roma") సినిమా విషయంలో కథలోనే పస లేకపోవడం వల్ల కథన తీరులోని వేగం మందగించడం కనిపిస్తుంది. విశ్రాంతి ఎప్పుడొస్తుందా అనిపిస్తుంది. భావోద్వేగాల ప్రకటన కోసమో, కళాత్మకత కోసమో కథనంలో చూపించే వైరుధ్యాలు కాస్తా అలంకారప్రాయంగా మారిపోతాయి. అయితే, అతని అత్యుత్తమ చిత్రమైన ఎ ప్రెమావెరా ("E Primavera")లో మాత్రం అతను మనోహరమైన చిత్రాన్ని ఆవిష్కరిస్తాడు. ఇది చూస్తే, ఎవరూ కాస్టెలినీ నైపుణ్యాన్ని శంకించరు.

కాస్టెలినీ ఇలా ప్రవాహంలా సాగిపోయే జీవితంపై దృష్టి కేంద్రీకరిస్తే, విస్కొంటి (Luchino Visconti) అన్న మరో దర్శకుడు లా టెర్రా ట్రెమా ("La Terra Trema" – కంపిస్తున్న భూమి) వంటి సినిమాల ద్వారా బీదరికం, సాంఘిక దోపిడీ – సిసిలీకి చెందిన ఓ చేపలుపట్టే వారి కుటుంబాన్ని ఎలా ప్రభావితం చేశాయో, నెమ్మదిగా వారిని ఎలా దిగజార్చాయో చూపిస్తాడు. ఈ సినిమా తీయాలన్న ప్రయత్నం కొంత అత్యాశతో కూడుకున్నదనిపిస్తుంది. విస్కొంటి ఈ

సినిమాను సిసిలీలోని ఓ గ్రామంలో తీసాడు. పాత్రధారులుగా అక్కడ నివసిస్తున్న వారినే ఎంచుకున్నాడు. అసలు సినిమా నిడివి మూడు గంటలపైనే. అయితే, నేను లండన్ లో చూసినది దాదాపు రెండు గంటలకి కుదింపబడ్డ సినిమా. అదే నాకు ఆరు గంటల్లా తోచింది. విస్కాంటి తెలివితేటలకీ, అతని ఆశయాలకీ సమాన స్థాయి నిపుణులు కూడా ఉండి ఉంటే, ఈ సినిమా ఓ కళాఖండమై ఉండేది. ఒక్కమాటలో చెప్పాలంటే ఈ సినిమా పరమ బోరు కొట్టింది. ఇదొక కళాత్మక తప్పిదం. భిన్న శైలుల మధ్య ఉండే అయోమయంతో నిండి ఉంది. పరిసరాల సహజత్వానికి నటీనటుల ప్రవర్తనతో పొంతనే లేదు. వారి నటన కావాలని, సినిమా కోసం చేయించినట్లు ఉంది. పైగా, విస్కోంటి అతి పకడ్బందీగా చేసిన మేళవింపు ఈ సినిమా మరింత అవాస్తవికంగా ఉన్న భావన కలిగించింది. దృశ్యాలు నిదానంగా ఆవిష్కృతమవ్వాలని ఇతను ఆయా దృశ్యాల అవసరం ముగిశాక కూడా వాటిని కొనసాగించడంతో చూసేవారికి చాలా బోరు కొడుతుంది. సినిమా నిండా ఇలాంటి సన్నివేశాలు అనేకం ఉన్నాయి. బహుశా ప్రేక్షకులకు అందువల్లే ఈ విసుగు కలుగుతుందేమో! ఇలా చేయడం వల్ల – అక్కడేమీ లేకపోయినా, సినిమా చూస్తున్నవారు ఈ నెమ్మదిగా సాగుతున్న దృశ్యాల వెనుక ఉన్న మర్మమేమిటా అని ఆలోచించడం మొదలుపెడతారు. ఒక సినిమా నెమ్మదిగా నడవడం తప్పేమీ కాదు. ఒక సినిమాలో సంగీతమో, నృత్యమో, మరేదైనా కళో – ఉన్నట్లే నిదానం కూడా ఒక భాగంగా ఉండొచ్చు. కానీ, ఒక సారాబాంద్ ("sarabande"–ఒక నృత్య రూపకం) కంపోజ్ చేయడానికి ఒక బాక్ (Bach) అవసరం. దానికి తిరిగి న్యాయం చేకూర్చడానికి కాజల్స్ (Casals–ప్రపంచ ప్రఖ్యాతి గాంచిన సెల్లో విద్వాంసుడు) కావాలి. అలాగే, డ్రెయర్, ఐజెన్?స్టీన్ వంటి వారి చిత్రాలలో నిదానంగా సాగే పెద్ద పెద్ద సన్నివేశాలకు గొప్పగొప్ప సెట్ల వంటివి కొంతవరకే న్యాయం చేకూరుస్తాయి. ఈ సన్నివేశాలను మానసికంగా అనుభవించేలా చేయగల నటన అద్భుతమైన దర్శకత్వ శైలితో కలిసినప్పుడు వీటికి పరిపూర్ణత లభిస్తుంది. ఫ్రెంచి దర్శకుడు జార్జెస్ రూక్వే (Georges Rouqueir) రైతులపై తీసిన డాక్యుమెంటరీ – ఫారెబిక్ ("Farrebique") లాగా, విస్కోంటి కూడా సహజంగా ఉంటుందని స్థానికుల్ని ఎంచుకోకుండా, మానసిక అనుభూతి ముఖ్యం అనుకుని మంచి నటుల్ని ఎంచుకుని ఉంటే ఈ సినిమా మరోలా ఉండేది.

యుద్ధానంతర ఇటాలియన్ సినిమాని ప్రపంచానికి పరిచయం చేసిన ఘనత రోసెలినీకి దక్కుతుంది. అతను తీసిన రెండు ప్రధాన చిత్రాలు – "పైసా", "ది మిరాకిల్" – నేను చూడలేకపోయాను. అందువల్ల నేను ఇతని గురించి ప్రత్యేకించి ఏమీ వ్యాఖ్యానించలేను. ఇతని దర్శకత్వంలో వచ్చిన "ఓపెన్ సిటీ" నేను చూశాను. ఈ చిత్రంలో నియోరియలిస్ట్ సాంప్రదాయానికి సంబంధించిన అంశాలు పెద్దగా లేవనే చెప్పాలి. ఈ సినిమా తీయడంలో రోసెలినీ పడ్డ కష్టాలు, చిత్రీకరణలో ఎన్నుకొన్న విధానాల గురించి అకారణంగా ఎక్కువ ప్రచారం జరిగింది. ఈ చిత్రం షూటింగ్ యుద్ధ సమయంలో జరగడం నిజమే. కానీ సినిమా తీసేందుకు కావాల్సిన ప్రాథమిక అవసరాలన్నీ అతనికి అందుబాటులోనే ఉన్నాయి. లేకుంటే ఈ సినిమా దర్శకుడి బుర్రలో ఓ ఆలోచనగానే మిగిలిపోయి ఉండేది. రాబర్ట్ ఫ్లాహెర్టీ అన్నట్లు – "చేతిలో కెమెరా ఉండి. ఆ కెమెరాలో ఫిల్మ్ ఉంటే చాలు. ఇవి కాకుండా సినిమా తీసేందుకు కావాల్సిన సరుకల్లా సృజనాత్మకత. కొంత శారీరిక శ్రమ అవసరం కానీ, ఏ సృజనాత్మక కార్యంలోనైనా ఇలాంటి శ్రమ ఉండకపోదు. మనం ఎంత కష్టపడి సృష్టించినా ఆ కష్టం ద్వారా ఒక గొప్ప కళా సృష్టి జరగకపోతే ఆ కష్టాన్ని ఎవరూ గుర్తించరు. "ఓపెన్ సిటీ" చిత్రానికొచ్చిన ప్రచారానికి కొంతవరకూ అది నిర్మించినప్పటి రోజుల్లోని అరాచక సామాజిక పరిస్థితులు కారణం. అయితే, ఈ చిత్రం కథనతీరులో అక్కడక్కడా తారసపడే అస్పష్టత, కథా ప్రవాహాన్ని సాఫీగా ఉంచడంలో చూపిన నిర్లక్ష్యమూ – వీటికి కారణం పరికరాల లేమి అనడంకంటే కూడా రోస్‌లినీ నిర్మాణాత్మకంగా ఆలోచించ లేకపోవడం అనే చెప్పాలి.

బహుశా "పైసా" మరియు "మిరకిల్" సినిమాలే రొసోలిని రూపొందించిన అత్యుత్తమ సినిమాలేమో! మెలోడ్రామా ఎక్కువలేకపోయినా మంచి కథావస్తువుతో కూడిన "ఓపెన్ సిటీ" వంటి చిత్రాలు తీస్తున్నప్పుడు మాత్రం ఆయన క్రమశిక్షణా రాహిత్యమే అతనికి సమస్యలని సృష్టించి ఉండొచ్చు. రోస్‌లీని నటీ నటులతో వ్యవహరించే తీరులో కూడా ఒక విధమైన నిర్లక్ష్యం కనిపిస్తుంది. "ఓపెన్ సిటీ" లోని పిల్లలు వయసుకు మించి ప్రవర్తిస్తూ చిరాకు కలిగిస్తారు. అనుభవజ్ఞులైన మాగ్నాని (Magnani), ఆల్డో ఫాబ్రీజీ (Aldo Fabrizi) లాంటి నటులు నటించిన సన్నివేశాల్లోనే గొప్ప నటనను చూడగలము. La Voce Umana (మానుష గొంతుక)

చూస్తే అతను ప్రొఫెషనల్ నటుల పై ఎంతగా ఆధారపడ్డాడో అర్థమౌతుంది. కాక్టో రాసిన ఒక నాటకం ఆధారంగా తీసిన ఈ చిత్రంలో దాదాపు నలభై ఐదు నిముషాల పాటు – అనా మాగ్నాని ఒక్కత్తే తెరపై కనిపిస్తూ ఉంటుంది – తన ప్రియుడితో నన్ను వదిలి వెళ్ళొద్దని ఫోన్ సంభాషణలో అభ్యర్థిస్తూ. ఆ మహిళ ఆవేదనలోని ప్రతి భావమూ మాగ్నాని ద్వారా, ఆమె అప్రతిహత "టేక్స్" ద్వారా అవగతమౌతుంది. కానీ, ఆ ప్రహసనం ముగిసే సరికి, ఈవిడ ఈ చేసేదేదో వాళ్ళ ఇంటి గదిలోనే (రంగస్థలంపై అంత క్లోజప్ సాధ్యం కాదు కనుక) స్నేహితుల కోసం చేసుకుని ఉండొచ్చు కదా అనిపిస్తుంది.

వీళ్ళందరి కంటే ముందే, అంటే 1932లోనే మారియో కమెరీనీ (Mario Camerini) తీసిన "Gli Uomini che Mascalzoni" (మగవాళ్ళంతా ఇంతే) చిత్రంలో వాడిన కొన్ని పద్ధతులు నవ్య వాస్తవికతను ప్రతిబింబిస్తాయి. తదనంతర కాలంలో నవ్య వాస్తవిక (నియో రియలిస్ట్) చిత్రాలు తీసే దర్శకులందరి చిత్రాల్లోనూ ఈ పద్ధతులు తరుచుగా కనిపిస్తాయి. ఇది ఒక ఆహ్లాదకమైన రొమాంటిక్ కామెడీ చిత్రం. అయితే, సమకాలీన హాలీవుడ్ చిత్రాలతో పోలిస్తే ఇది – సహజ ప్రదేశాలు, దృశ్యాలతో – కథకు ఒక దృశ్య ఆకర్షణనూ, కొంత స్వతంత్రతనూ ఇచ్చింది. కమెరినీ 1948లో తీసిన Molti Sogni per le Strade (ఈ వీథిలో ఎన్నో కలలు) చిత్రం అతని తొలినాటి శైలికి కొనసాగింపు అనవచ్చు. అయితే, ఈసారి హాస్యం కొంత క్లిష్టమైనదీ, సామాజిక కోణం ఉన్నదీ కనుక అది శ్లేష రూపం దాలుస్తుంది. ఈ కథలో ఒక మామూలు సంఘటన ఎన్నో కొత్తకొత్త పరిస్థితులకు కారణమవుతుంది. ఇలాంటి కథల్ని తీయడంలో ఇటాలియన్ దర్శకులకి ప్రత్యేక ప్రతిభ ఉందనుకుంటాను. అలెస్సాండ్రో బ్లాసెటీ (Alessandro Blasetti) తీసిన Quattro Passi Fra Le Nuvole (మేఘాల్లో నాలుగు అడుగులు) దీనికి మరో ఉదాహరణ. నిజానికి, ఈ చిత్రం 1942లో తీశారు. అంటే – నవ్యవాస్తవిక (neo realist) చిత్రాలు వచ్చే ముందు అనమాట. ఇందులో కథానాయకుడు – నిత్యం ప్రయాణాలు చేస్తూ ఉండే ఒక సేల్స్ మెన్. అతనికో గయ్యాళి భార్య. ప్రియుడి చేత మోసగించబడి, తత్ఫలితంగా కలిగిన ఒక పిల్లాడితో ఒంటరిగా మిగిలిపోయిన ఒక అమ్మాయిని కలుస్తాడు ఈ సేల్స్ మెన్. సంప్రదాయ రైతు కుటుంబం నుండి వచ్చిన ఆ అమ్మాయి ఇంటికి తిరిగి వెళ్ళి తన కుటుంబ

సభ్యులకి మొహం ఎలా చూపాలనే సందిగ్ధంలో ఉంటుంది ఆ పరిస్థితుల్లో, అతను జాలితో ఆ అమ్మాయి భర్తగా వాళ్ళింటికి వెళ్తాడు. దీనివల్ల కథ మంచి రసపట్టులో పడుతుంది. వీళ్ళ నాటకం సాఫీగా సాగిపోతూ ఉంటుంది కానీ – కాసేపటికే ఆ ఇంట్లో అందరికంటే చాదస్తుడైన ఆ అమ్మాయి నాన్నకు అసలు విషయం అర్థమౌతుంది. మన కథానాయకుడు చాలా తెలివిగా సంజాయిషీ ఇచ్చుకుని అప్పటికి సమస్యలేవీ రాకుండా చూస్తాడు. తరువాత – ఆ అమ్మాయిపై క్రమంగా మనసు పారేసుకున్న సేల్స్ మెన్ తప్ప అంతా ఆనందంగా ఉంటారు. అతను మాత్రం తన అసలు ప్రపంచంలోకి, దానిలోని పెటీ–బూర్జువా జీవితంలోకి, తన గయ్యాళి భార్య దగ్గరికి వెళ్ళిపోక తప్పదు. ఇటువంటి కథతో తీసిన చిత్రం– నిలిచినా, నీరైపోయినా అది కథనం వల్లే. ఈ దర్శకుడి చేతిలో ఈ కథకి ఒక నూతనత్వం, చక్కటి పల్లెసీమల హాస్యంతో కొత్తకళ వచ్చింది.

కమెరినీ, బ్లాసెటీ లలాగే విట్టోరియో ద సికా కూడా చలనచిత్ర రంగంలో అనుభవజ్ఞుడు. ఒక నటుడిగా ప్రస్థానం మొదలుపెట్టి ముప్పయ్యవ దశకంలో ఎంతో పేరుప్రతిష్టలు సంపాదించాడు. 1940లో దర్శకత్వం మొదలుపెట్టాక కూడా నటుడిగా కొనసాగాడు. అతని మొదటి మూడు చిత్రాలు ఇటలీలో మాత్రమే ప్రదర్శించబడ్డాయి. నాలుగో చిత్రం – I Bambini Ci Guardano (పిల్లలు మనల్ని చూస్తున్నారు), Quattro Passi కాలం నాటిది. అంటే, ఈ సినిమాలన్నీ నవ్య వాస్తవికత ఉద్యమానికి ముందు వచ్చినవి. అందుకే వీటిలో ప్రొఫెషనల్ నటీనటులు కనిపిస్తారు. అయితే, ఈ చిత్రకథ వైవాహిక బంధంలోని గొడవల వల్ల విచ్ఛిన్నమయ్యే మధ్యతరగతి కుటుంబం గురించి కనుక – ఇది విషాదభరితం. అక్రమ సంబంధం వల్ల భార్యా–భర్తల మధ్య సంబంధాలు చెడి విడి విడిగా జీవించడం మొదలుపెడతారు. మధ్యలో భార్యకీ–ఆమె ప్రియుడికీ మధ్య జరిగే సంభాషణలు, ఇవన్నీ కలిసి చివరికి వివాహం విచ్ఛిన్నమవుతుంది. భర్త ఆత్మహత్య చేసుకుంటాడు. మూగబోయి, అవాక్కై, తిరగబడ్డ వాళ్ళ నాలుగేళ్ళ కొడుకు దీనికంతటికీ సాక్షి. ద సికా మొదటి నాలుగు సినిమాలు చూడని విదేశీయులు ఆయన తొట్టతొలి విజయం 1946లో తీసిన "షూ షైన్" అని భావించేవారు. కానీ ఈ మధ్యనే I Bambini... చూసి అందరూ అవాక్కయ్యారు. "షూషైన్" కు కూడా "ఓపెన్ సిటీ" లాగానే, బాగా ప్రచారం వచ్చింది కానీ – ఆ స్పందనకు ఈ

చిత్రం అర్థమైనదే. ఓపెన్ సిటీ లో వాడినటువంటి సాంకేతికతే వాడినప్పటికీ – దానిలోని మొరటుదనం ఇందులో లేదు. సాంకేతికంగా – మసగ్గా ఉన్న ఫిల్మ్, అసంపూర్ణ ప్రాసెసింగ్, సంభాషణల మధ్య సింక్రోనైజేషన్ సరిగా లేకపోవడం – ఇవన్నీ ఈచిత్రంలోని లోపాలే అయినా, ద సికా నటుల్ని ఉపయోగించుకున్న తీరూ, హావభావ ప్రదర్శనలో చూపిన శ్రద్ధా – ఆ పరిమితులను అధిగమిస్తాయి. కానీ, ద సికా ఎంత మంచి పరిశీలనా దృష్టి కలవాడైనా, "షూషైన్" కంటే ముందొచ్చిన "I Bambini..." తో గానీ, లేదా తర్వాత వచ్చిన అద్భుత చిత్రం – బైసికిల్ థీవ్స్‌తో గానీ పోలిస్తే – కళాత్మకవిలువల పరంగా ఈ సినిమా సరితూగలేదు.

దసికా "బైసికిల్ థీవ్స్" చిత్రాన్ని 1948లో జవాటినీ (Cesare Zavattini) రాసిన స్క్రిప్టు ఆధారంగా తీశాడు. తదనంతరకాలంలో అతని కథల ఆధారంగా వచ్చిన చిత్రాలు చూస్తే – జవాటినీ మనకు గల అత్యుత్తమ సినీ రచయితల్లో ఒకడని తెలుస్తుంది. మనుష్యుల గురించి అతనికి లోతైన అవగాహన ఉంది. సంప్రదాయ కమర్షియల్ చిత్రాల తొంభై నిముషాల నిడివిలో ఇమడగల తరహా కథలను సృష్టించగల సమర్థత అతని బలం. కథలో ఉన్న సరళత్వం దాన్ని లోతుగా చర్చించడానికి వీలు కల్పిస్తుంది. అలాగే, ఆసక్తికరమైన, వాస్తవిక సన్నివేశాలూ, పాత్రలూ – ప్రేక్షకులలో ఆసక్తిని కోల్పోనీయవు. ఇలాంటి కథలను సార్వజనీనంగా అర్థమయ్యే రీతిలో ప్రతిభావంతంగా తెరకెక్కించడానికి బైసికిల్ థీవ్స్ ఉత్తమమైన ఉదాహరణ. ఆ రోజుల్లో ప్రధానమైన పత్రికలైన "లైఫ్", "సోవియట్ లిటరేచర్" రెండు భిన్న ధృవాలైనా కూడా రెండింటిలోనూ దాన్ని మాస్టర్‌పీస్‌గా అభివర్ణించారంటే – ఈ చిత్రం సార్వజనీనత అర్థం చేసుకోవచ్చు. ఇంగ్లండ్, అమెరికాలలో ఈ చిత్రం చాలారోజులు ఆడటంతో ఇటీవలి కాలంలో అత్యంత ప్రాచుర్యం పొందిన చిత్రాల్లో ఇదీ ఒకటైంది.

బైసికిల్ థీవ్స్‌లోని ప్రధాన కథాంశం – ఏళ్ళ తరబడి మన కథల్లో కనిపించేదే – ఎవరో ఎవర్నో వెంటాడటం. అనగనగా ఒక చిరుద్యోగి. ఉద్యోగరీత్యా అతనికి సైకిల్ అవసరం. ఆ సైకిల్ ఉంటేనే అతనికి ఉద్యోగం ఉంటుంది; ఆ ఉద్యోగం ఉంటేనే అతనికీ, అతని కుటుంబానికీ ఒక పూటైనా కూడుంటుంది. అలాంటి

పరిస్థితుల్లో అతని సైకిల్ చోరీకి గురౌతుంది.... అన్ని సినిమా కథల్లాగే దీన్ని కూడా వందరకాలుగా తీయొచ్చు – దర్శకుడి తీరును బట్టి. జవాటినీ ఈ కథలో – విషాదం, హాస్యం, కొంత ఉత్సుకత, పోలీసు వ్యవస్థ, చర్చి, వ్యభిచారం, జ్యోతిష్యాల పై వ్యంగ్యం – ఇలా ఎన్నో భిన్న కోణాలను స్పృశిస్తాడు. ఈ సినిమా కార్మిక కుటుంబ జీవితాన్ని కళ్ళకు కట్టినట్లు చూపిస్తుంది. ఈ సినిమాలో తండ్రీ–కొడుకుల సంబంధం చూపిన తీరు ఎంతో లోతైనది, గంభీరమైనది. మనకి ఆ సైకిల్ దొంగపై కూడా చివరికి సానుభూతి కలుగుతుంది. చాప్లిన్ రూపొందించిన "వెర్డాక్స్" సినిమా తరహాలో పతాకస్థాయిలో నిస్పృహనూ, నిష్ఫలత్వాన్నీ చూపుతూ ఈచిత్రం ముగుస్తుంది.

సినిమా ప్రక్రియలోని ప్రాథమికాంశాలను మరోసారి ఆవిష్కరించుకునేలా చేసిన సినిమాగా "బైసికిల్ థీవ్స్" ని పేర్కొనవచ్చు. చాప్లిన్‌కు తాను రుణపడి ఉంటానని దసికా బహిరంగంగానే ఒప్పుకున్నాడు. ఈ కథా వస్తువులోని సార్వజనీనతా, కథ నడిపిన తీరులోని ప్రతిభ, తక్కువ ఖర్చుతో కూడిన నిర్మాణం – ఇవన్నీ భారతీయ దర్శకులు తప్పక అధ్యయనం చేయాల్సిన అంశాలు. సాంకేతికతను గుడ్డిగా పూజించడం మన దర్శకుల్లో నిజమైన స్ఫూర్తి లేకపోవడాన్ని సూచిస్తుంది. సినిమా వంటి మాధ్యమానికి రాగల అత్యుత్తమమైన స్ఫూర్తి జీవితంలోంచి రావాలి. ఆ స్ఫూర్తి మూలాలు జీవితంలో ఉండాలి. కథలోని అవాస్తవికతనూ, కథనంలోని నిజాయితీ లేమినీ – కప్పివేయడానికి ఎంత సాంకేతికత ఉన్నా చాలదు. భారతీయ దర్శకుడు జీవితంవైపు, వాస్తవికత వైపు నడవాలి. అతనికి ద సికా ఆదర్శం కావాలి. ద మిల్ (De Mille) కాదు.

1951

హాలీవుడ్ నాడూ - నేడూ

నాకు బాగా గుర్తుండిపోయిన చిన్ననాటి జ్ఞాపకాల్లో ఒకటి - గంభీరుడైన ఒక వ్యక్తిది. అతనికి చెవిపోగులు, తలచుట్టూ ఒక రంగుల గుడ్డ ఉండేవి. పెద్దపెద్ద తలపాగాలేసుకుని, భయంకరంగా కనిపించే వ్యక్తులనందర్నీ బాగా చితకబాది, గోడ దూకి, అవతలి పక్కకు చేరగానే ఒక గుర్రం ఎక్కి దూసుకెళ్ళిపోయేవాడు. ఇతడే, బాగ్దాద్ గజదొంగ - డగ్లస్ ఫెయిర్ బ్యాంక్స్ సీనియర్ (డి.ఎఫ్.బి.ఎస్.) – నా తొలి తెరవేల్పు. ఇలాగే మరొక వ్యక్తి కూడా నా జ్ఞాపకాల్లో బాగా నిలిచిపోయాడు. అతనిలో గాంభీర్యం అసలే కనబడదు. ఫెయిర్ బ్యాంక్స్ చేసే ఫీట్లే చేసేవాడు కానీ, భలే నవ్వొచ్చేది. అతనే బస్టర్ కీటన్ (బి.కె.). ఒక తోటలోంచి అతను పోల్ జంప్ చేసి, ఒక భవంతి మూడో అంతస్థు కిటికీ దగ్గర దిగుతున్న విలన్‌ని వెనుక నుంచి తన్నేసేవాడు. అయినా, అతని మొహంలో ఏ భావమూ కనిపించేది కాదు. ఈయనికి పూర్తిగా వ్యతిరేకం చాప్లిన్–నా మరో

అభిమాన నటుడు. చాప్లిన్ మొహం నిండా భావ ప్రకటనే. క్షణానికో భావం పలికించగలడు చాప్లిన్. ఇప్పుడైనా ఎప్పుడైనా చాప్లిన్ లేని ప్రపంచాన్ని ఊహించడం కష్టం. ఇక చాప్లిన్ సోదరుడు సిడ్నీ. ఈయనైతే స్కాటిష్ కాపు లా తయారై, గుర్రమెక్కి ఆఫ్రికన్ అడవుల్లో మాంత్రికుల అన్వేషణలో తిరిగేవాడు. అద్దాలు లేని కళ్ళజోడు వాడేవాడు. హెరల్డ్ లాయిడ్ కూడా అంతే. అయితే, వీటన్నింటినీ ఎవరూ ప్రశ్నించేవారు కాదు. అసలు నవ్వులు విరబూస్తున్నంత వరకూ మేమూ ఏదీ పట్టించుకునే వారం కాదు–గ్రౌచో మార్క్స్ అతికించుకున్న మీసంతో సహా!

ఒక్కోసారి కళ్ళనీళ్ళొచ్చేవి, అయినా పట్టించుకునేవారం కాము. ఒక హాస్య చిత్రంలో ఏడిపించగలగడం చాప్లిన్ ప్రత్యేకత. ఇక, కొన్ని విషాద చిత్రాలుండేవి, వీటిలో నిజంగానే ఏడవడమే. ఉదాహరణకి – అంకుల్ టామ్స్ కేబిన్ తీసుకోండి. ఇవాంజెలిన్ అన్న పాప మరణశయ్యపై ఉంటే, ఆమె చుట్టూ ఆమె కుటుంబం అంతా నిస్సహాయంగా చూస్తూ ఉండే దృశ్యం ఉంది. అందులో ఆ పాప ప్రాణాలు విడిచినప్పుడు ఒక దేవదూత రెక్కలు విప్పుకుంటూ ఆ పిల్ల శరీరంలో నుంచి బైటకొచ్చి ఇంటి పైకప్పు వైపుకి ఎగిరిపోవడం చూసి ఉబికి వస్తున్న దుఃఖాన్ని ఆపుకోవడం మా అందరికీ అనుభవమే. ఇరవైల్లో నేను చూసిన సినిమాల గురించి తలుచుకుంటే, ఇలాంటివే మరికొన్ని దృశ్యాల కలబోత కదలాడుతుంది. నవ్వులూ, ఏడుపులూ, ఉలికిపాటులూ – "వే డౌన్ ఈస్ట్" చిత్రంలో లిలియన్ గిష్ తన వెంట పడుతున్న రక్త పిపాసులను తప్పించుకుని ఒక్కొక్క మంచుగడ్డనూ దాటుకుంటూ ముందుకు పోయే దృశ్యమూ; ఒక పెద్ద పెట్టెలో బంగారం చూడగానే మైమరిచిన కౌంట్ ఆఫ్ మాంటీ క్రిస్టోగా జాన్ గిల్బర్ట్; నాటర్డేమ్ గంటలని తన బలహీనమైన చేతులతో మ్రోగిస్తున్న హంచ్ బేక్ గా లాన్ చానీ; అన్నింటికంటే ఎక్కువగా – బెన్హర్ లోని రథాల పందెం! కొత్త బెన్హర్ వచ్చినా కూడా, దీన్ని మర్చిపోలేకపోవడానికి కారణం– పూర్వపు చిత్రంలో అందరూ ద్వేషించడానికి ఇష్టపడే ఫ్రాన్సిస్ ఎక్స్ బుచ్మన్ (బక్మన్)కి మెస్సలా ఏవిధంగానూ సాటి రాకపోవడమే. 1925లో వచ్చిన బెన్హర్ కీ, తరువాత 1960లో వచ్చిన బెన్హర్ కీ మధ్య అమెరికన్ సినిమా చాలా ప్రగతి సాధించింది. కానీ కొన్ని విషయాల్లో వెనుకబడిందని కూడా చెప్పొచ్చు.

ప్రస్తుతానికి తొలినాటి సినిమాల సంగతులకొద్దాం. ఇప్పుడు మనందరికీ తెలిసినట్టుగా ప్రపంచంలోకెల్లా మొట్టమొదటి పూర్తి నిడివి చలనచిత్రం (ఫీచర్ ఫిల్మ్) రెండోదశాబ్దం మధ్యలో వచ్చింది. ఇది హాలీవుడ్ మానసపుత్రిక. నిజానికి, ఇది డి.డబ్ల్యూ. గ్రిఫిత్ అన్న ఒక్క పెద్దమనిషి అద్భుత సృష్టి అని చెప్పవచ్చు. గ్రిఫిత్ కెంటకీలో జన్మించాడు. 1907లో తానెంతో అభిమానించే జర్నలిజం నుండి, తను ద్వేషించే సినిమా ప్రపంచంలోకి వచ్చాడు. ఎక్కువ డబ్బులు సంపాదించొచ్చు అన్న ఒకే ఒక్క ఉద్దేశ్యంతో ఈ రంగంలోకి అడుగుపెట్టి, అందువల్ల సిగ్గుతో అసలు తన సొంతపేరు కూడా వాడలేదు! కానీ 1914లో అతను తీసిన "ది బర్త్ ఆఫ్ ఎ నేషన్" తో సినిమా అనే మాధ్యమానికి ఉన్న సామర్థ్యాలను ప్రపంచానికి తెలియచేశాడు. ఆ తరువాత సంవత్సరంలోపే అతను "ఇంటాలరెన్స్" అనే సినిమా తీసాడు. సినీవ్యాకరణాన్ని అధ్యయనం చేయాలనుకునేవారికి ఈ రెండు చిత్రాలూ పాఠ్యపుస్తకాల వంటివి. అచిరకాలంలోనే ప్రపంచవ్యాప్తంగా దర్శకులందరూ గ్రిఫిత్ సినీ వ్యాకరణాన్ని అభ్యసించారు. అయితే, ఆశ్చర్యకరమైన విషయం ఏమిటంటే, ఎంత అనూహ్యంగా వచ్చాడో, అంతే అనూహ్యంగా గ్రిఫిత్ మూకీ సినిమాల యుగం ముగిసేసరికి జనాల జ్ఞాపకాల్లో మిగిలిపోయాడు.

కానీ, గ్రిఫిత్ ప్రభావం దిశదిశలా వ్యాపించింది. ఇరవైల్లోకి వచ్చేసరికి ఫ్రాన్స్, జర్మనీ, ఇటలీ మరియు స్వీడెన్‌లలో పెద్ద సంఖ్యలో సినిమాలు తీయడం మొదలుపెట్టారు. కొత్తతరం సృజనకు సృష్టికర్తలైన దర్శకుల గురించి అందరికీ తెలియడం మొదలైంది. జర్మనీలో ముర్నా, లుబిష్, లాంగ్; ఫ్రాన్స్‌లో ఫేదర్, గాన్స్; స్వీడెన్‌లో సీస్ట్రాం; రష్యాలో పుడోవ్కిన్ మరియు ఐజెన్‌స్టీన్ – లాంటి దర్శకులు తమ ప్రతిభను చూపెట్టారు. అమెరికాలో సినిమా ఒక పెద్ద పరిశ్రమగానే ఏర్పడింది. కానీ, ఇతర ఖండాల్లోని దర్శకులకొస్తున్నంత పేరు అమెరికన్ దర్శకులకి రాలేదు. గ్రిఫిత్ చిత్రాలు కళాత్మక విజయాన్ని సాధించడం, ఇక్కడి హాస్యనటులు ఎంతో పేరునీ, డబ్బునీ సంపాదించడం నిజమే. కానీ, యుద్ధానంతరం మారిన దృక్కోణాలు, అభివృద్ధి చెందుతున్న సమాజ నేపథ్యంలో – ప్రేక్షకుల్లో చాలామందికి తమ దేశపు సినిమాలపై అసంతృప్తి మొదలైంది. దీన్ని తొలగించడానికి ఏదో ఒకటి చేయడం తప్పనిసరైంది. ఈ సమయంలో కొత్తదారులు తొక్కాలని

నిర్ణయించుకున్న అమెరికన్లే తరువాతి కాలంలో హాలీవుడ్ చిత్రపరిశ్రమ గమనాన్ని శాసించిన వారయ్యారు. వీళ్ళల్లో ముఖ్యులు: జుకోర్-మేయర్స్మ గోల్డ్‌విన్-కార్ల్ లామ్మ్లే వంటి వ్యాపారస్థులు, నిర్మాతలు, స్టూడియో యజమానులు ఉన్నారు. వీళ్ళంతా ఖర్చుకు వెనుకాడకుండా యురోప్ లోని పెద్ద పెద్ద కళాకారులను ఇక్కడికి పిలిపించుకోవడం మొదలుపెట్టారు.

లుబిష్, సీస్ట్రామ్, ముర్నా, లాంగ్ – వీళ్ళంతా వారి వారి దేశాలు వదిలి అమెరికా వచ్చేశారు. తరువాత ఇంకా చాలా మంది వచ్చారు. కేవలం దర్శకులే కాదు, నటీనటులు, ఛాయాగ్రహకులు, కళా దర్శకులు – ఇతరత్రా సాంకేతిక నిపుణులెందరో హాలీవుడ్‌కి వలస వెళ్ళారు. దానితో హాలీవుడ్ దశ తిరిగి గార్బో, పోలా నెగ్రి, విల్మా బాంకీ, నొవారో, వాలెంటినో వంటి జర్మన్ నటులు; కార్ల్ ఫ్రూండ్, ఫ్రిట్జ్ వాగ్నర్ మరియు రుడోల్ఫ్ మాటె వంటి అద్భుత ఛాయాగ్రాహకులతో నిండిపోయింది. ఒక దశలో సర్ జేమ్స్ బెర్రీ, జోసెఫ్ కాన్రాడ్, అర్నాల్డ్ బెనెట్, సోమర్సెట్ మామ్, రాబెర్ట్ హిచెన్స్, ఇ.ఫిలిప్స్ ఒప్పెన్హాం వంటి ప్రముఖ రచయితలందరూ ఒకేసమయంలో ఒకే స్టూడియోలో పనిచేసేవారట! ఈ పరిణామాల అనంతరం ఇక చలనచిత్ర స్వరూపమే మారిపోయిందంటే ఆశ్చర్యమేముందీ? మనసులు, పువ్వులూ, సెంటిమెంటూ, సంప్రదాయక విక్టోరియన్ కాలంనాటి అతిపవిత్ర ప్రవర్తనా నియమావళులు మాయమై, శైలి పరంగానూ, వస్తుపరంగానూ, ప్రేక్షకుల అభిరుచికి తగ్గట్లుగా సినిమా మారడం ఆరంభించింది.

నేను చూసిన మొట్టమొదటి శబ్ద చిత్రం లుబిష్ తీసినది. దీని పేరు – “ట్రబుల్ ఇన్ పారడైజ్”. వెనిస్‌లోని గ్రాండ్ కెనాల్‌ను అందంగా చూపిస్తూ మొదలవుతుందీ సినిమా. తరువాత ఆ ప్రాంతంలో బాగా ప్రసిద్ధి చెందిన గండోలా అనే పడవ ఆ నీటి ప్రవాహంలో కదుల్తూ కనబడుతుంది. కాస్త దగ్గరికొచ్చేసరికి, దాన్నిండా చెత్త ఉందని అర్థమవుతుంది. ఆ నడిపేవాడు తన పడవని ఒక పెద్ద ఇంటి ముందు ఆపి, కొంత చెత్త పోగుచేసుకుని మళ్ళీ ముందుకు కదుల్తూ వెర్డీ పాటనొకదాన్ని అందుకుంటాడు. లుబిష్ మంచి చతురత, ప్రతిభలతో పాటు వ్యంగ్యోక్తులపై మంచి పట్టు ఉన్న దర్శకుడు. భవిష్యత్తు హాస్యచిత్రాల దర్శకులందరికీ

అతను మార్గదర్శకుడు. హాలీవుడ్‌లో నిలదొక్కుకున్న అతి కొద్దిమంది యురోపియన్ దర్శకుల్లో అతనొకడు. చాలామందికి ఆ అదృష్టం దక్కలేదు. వాళ్ళు అక్కడి ఒత్తిళ్ళతో పోరాడినంత కాలం పోరాడి, చివరికి బ్రతుకు జీవుడా అని వెనుదిరిగి వెళ్ళిపోయారు.

ఈ దర్శకులకి తమ యజమానుల ఛాదస్తం వల్ల పెద్ద చిక్కే వచ్చి పడేది. ఈ నిర్మాతలు దర్శకులను తప్పక గిట్టుబాటయ్యే తరహా కథలే తీయమనేవారు. ఒక్కోసారి ఆయా దర్శకుల విజయవంతమైన చిత్రాలనే తిరగరాసి కొత్తకథలుగా సినిమా తీయమనేవారు. ఫ్రెంచి దర్శకుడు రెనె క్లెయిర్ లాంటి వాళ్ళకు ఇది నచ్చేది కాదు. ఆయన హాలీవుడ్ వదిలి వెళ్ళిపోతూ తన యజమానులతో – "గుడ్ బై, నైన్టీన్త్ సెంచరీ ఫాక్స్" అనేసి వెళ్ళాడట! అయితే, నిర్మాతలు పూర్తిగా ఈ యురోపియన్ల ప్రతిభపై ఆధారపడ్డారని నా అభిప్రాయం కాదు. విదేశాలనుండి ప్రతిభావంతుల్ని దిగుమతి చేసుకోవడం అన్నది ఉత్త మోజే కాదు, హాలివుడ్ వారికి అదొక ఆర్థికావసరం. అలాగే, యూరోప్ నుండి వచ్చిన వారు కాస్త కొత్తదనాన్ని తెచ్చేవారు కనుక, వారికీ డబ్బులు బానే ముట్టేవి. అయితే, తొలినాళ్ళలో కూడా హాలీవుడ్ లో ప్రతిభకి కొదవలేదన్నది నిజం. సిసిల్ బి.దమిల్, థామస్ ఇన్స్ వంటి దర్శకులు గ్రిఫిత్ "ఇంటాలరెన్స్" తీసే నాటికే బాగా పనిచేస్తున్నారు. అలాగే, గ్రిఫిత్‌కు సహాయకుడిగా చేసిన ఎరిక్ వాన్ స్ట్రోహీం కూడా; గ్రిఫిత్ అనంతరం అసమాన ప్రతిభగల దర్శకుడిగా ఈయన పేరు పొందాడు. గ్రిఫిత్ విద్యార్థులైన హెన్రీ కింగ్, జేమ్స్ క్రూజ్ మరియు రెక్స్ ఇన్గ్రాం వంటి వారందరూ కష్టపడి పైకొస్తూ, స్వతంత్రులుగా ఎదగడం ప్రారంభించారు. మాక్ సెన్నెట్, హాల్ రోచ్ వంటి వారు స్థానిక ప్రతిభను వెలికితీసి, ప్రత్యేకమైన అమెరికన్ హాస్యాన్ని పండించడంలో విజయం సాధించారు.

హాలీవుడ్‌లో సినిమా తీసే పద్ధతుల్లో ఉన్న గందరగోళం కాస్తా శబ్దాగమనంతో మరింత తారుమారయింది. అయితే, దీనివల్ల ఒక మంచి కూడా జరిగింది – ఆర్థిక మాంద్యంతో దేశం మొత్తం అల్లకల్లోలమైనా తెరపై మాటలాడే మనుషులను చూడడానికి ప్రజలు తండోపతండాలుగా రావడంతో సినీపరిశ్రమ మాంద్యాన్ని తట్టుకోగలిగింది. కానీ సాంకేతికంగా, కళాత్మకత పరంగా –

శబ్దాగమనం కొన్ని సమస్యల్ని సృష్టించింది. అప్పటి అగ్రతార అయిన గార్బో గొంతు బాగోదని అప్పట్లో గుసగుసలు బయల్దేరాయి. ఛాప్లిన్‌కు అసలు మాట్లాడ్డమే నచ్చదు. సెన్నెట్ కొన్నాళ్ళు శబ్దచిత్రాలు తీసి వదిలేసాడు. కీటన్ సినిమాల నుంచి విరమించాడు. దృశ్యప్రధాన హాస్య చిత్రాల పరిస్థితి అయోమయంలో పడిపోయింది. అలాగే, వివిధ దేశాలకి చెందిన నటులు కూడా తమ తమ యాసలతో ఎలా కొనసాగాలో అర్థం కాక మీమాంసలో పడ్డారు.

హాలీవుడ్‌లో ఇక కేవలం ముఖకవళికలతో భావం పలికించే నటీనటుల అవసరం లేకుండా పోయింది. కెమెరా ముందు నిలబడి, మైక్రోఫోన్లోకి కూడా అలవోకగా మాట్లాడే నటీనటులు ఇప్పుడు కావాల్సి వచ్చారు. ఈ సమయంలో హాలీవుడ్లో కొత్త తరంగం మొదలైంది. ఈ కొత్తవారిలో ప్రధానంగా రెండు రకాలున్నారు – మాట్లాడేవారు, పాటలు పాడేవారు. మొదటిరకం వారు నాటకాల్లో వేసేవారు, వీరి పని మాట్లాడ్డం, అంతే. ఓనీల్ తీసిన "స్ట్రేంజ్ ఇంటర్లూడ్" చూశాను. ఇందులో నార్మా షీరర్, క్లార్క్ గేబుల్ మధ్య నడిచిన మాటల బరువులో సినిమా కూలిపోయిన భావన కలిగింది. రెండో గుంపు – గాయకులు– ఒకరివెంట ఒకరు వచ్చి పాడి వెళ్ళేవారు. ఇలాంటి ఒక సినిమాలో అప్పుడే తాజాగా వచ్చిన మారిస్ షెవాలియర్ కొద్దిపాటి విరామాల్లో వచ్చి ఒక కొత్తపాట పాడి వెళ్ళేది. మిగితా సినిమా అంతా వీలర్–వోసీల హాస్యం, క్లారా బో, ఆమె చెలికత్తెల నృత్యం – దానికి ప్రేక్షకుల ఈలలు; వీటితో పాటు పారామౌంట్ వారు "కొనకొనే" నూతన తారలను ఫ్యాషన్ పెరేడ్లా చూపిస్తూ పోవడం – అంతే.

అవసరం వచ్చి కానీ, లేకుంటే హాలీవుడ్ అంత తేలిగ్గా శబ్దచిత్రాలకి అలవాటు పడేది కాదు. కథ, సంగీతం వీటి రెండింటినీ సరైన పద్ధతిలో మేళవించి, ఒక మంచి కళాసృష్టి చేయొచ్చని మొదట చూపిన వాడు లూబిష్. ఇలా కాకుండా, నటనకు అవకాశమున్న కథని ఎన్నుకుని, ఎక్కువ మాటలాడని పాత్రలతో సినిమాలు తీయడం కూడా సాధ్యమేనని మరి కొంత మంది నిరూపించారు. వెస్టర్న్, గ్యాంగ్‌స్టర్ చిత్రాలూ అలా పుట్టినవే. వీటిలోనూ, లూబిష్ ప్రారంభించిన హాస్య చిత్రాల్లోనూ హాలీవుడ్ తనను తాను కొత్తగా ఆవిష్కరించుకుంది. వెస్టర్న్ మరియు గ్యాంగ్‌స్టర్ చిత్రాలు ప్రధానంగా హింసాత్మకమైనవి. మంచికీ చెడుకీ మధ్య ఆధిపత్య పోరు,

చివర్లో మంచి గెలవడం – ఇదే ఈ చిత్రాల కథాంశం. ఒక వెస్టర్న్ చిత్రంలో దాని నేపథ్యం, కథ జరిగే సెట్టింగ్ అంతా లయబద్ధమైన జానపదంలా సాగుతుంది. గ్యాంగ్‌స్టర్ చిత్రాల్లో చూపే క్రౌర్యం, వేగం సమకాలీనంగా ఉంటాయి. ఈ క్రమంలో అమెరికన్ దర్శకుల చేతుల్లో పడి క్రౌర్యం కూడా కవిత్వమైంది. “ఫోర్ట్ అపాచీ” అనే జాన్ ఫోర్డ్ వెస్టర్న్ చిత్రంలో అనుకుంటా – మూర్ఖుడైన హెన్రీ ఫాండా నేతృత్వంలోని అశ్వసైన్యం రెడ్ ఇండియన్ల చేతిలో కొన్ని సెకన్ల వ్యవధిలోనే తుడిచిపెట్టుకుపోతుంది. మనుష్యులూ, గుర్రాలూ ఒక్కొక్కరుగా నేలకూలుతూ ఉంటే, ఈ ఓటమినీ, బాధనీ కప్పిపుచ్చడానికన్నట్లుగా దుమ్ము పొగలా వ్యాపిస్తుంది. ఇలా హింసను కవిత్వీకరించడం అమెరికన్ దర్శకులలో చాలాసార్లు కనిపిస్తుంది.

ఒక సినిమా వెస్టర్న్ కోవకు చెందినది అనిపించుకోడానికి– సంగీత ప్రపంచంలో “సొనాటా” అనిపించుకోడానికి ఉన్నన్ని నిబంధనలున్నాయి. ఒక పాత్ర చేతిలో ప్రమాదకరమైన తుపాకీ వేళ్ళ మధ్య తిరుగుతూ ఉంటే, మొజార్ట్ లేదా హేడెన్ చేతుల కదలికలాగానే అనిపిస్తుంది అభిమానులకు. కొత్తమనిషి నగరంలోకి ప్రవేశించగానే కుక్కల మొరిగే చప్పుళ్ళు; కౌంటర్ కింద నుండి జారే బీర్ జగ్; బుల్లెట్ల వల్ల డబ్బాలకి ఏర్పడ్డ కంతల్లోంచి జాలువారుతున్న వైన్; ప్రైరీ గడ్డి మధ్య అక్కడక్కడా దర్శనమిచ్చే సేజ్ బ్రష్ (Sagebrush) పొదలూ – ఇవన్నీ ఒక వెస్టర్న్ సినిమా అంటే వెంటనే గుర్తొచ్చే దృశ్యాలు. సరైన దర్శకుల చేతుల్లో పడని పక్షంలో ఇదంతా “షరామామూలే ” అన్న చందంగా మిగిలిపోయే అవకాశం లేకపోలేదు. కానీ, ఒక గొప్ప దర్శకుడు వీటిని ఎన్నిసార్లు వాడినా కొత్తదనాన్ని చూపగలడు.

గ్యాంగ్‌స్టర్ చిత్రాలు మరియు ఆకోవకు చెందిన ఇతర చిత్రాలను ఇలా నిర్వచించడం కొంచెం కష్టమే కానీ, వీటిల్లో కూడా కొన్ని దృశ్యాలు తరుచుగా కనబడతాయి. మెలికలు తిరుగుతున్న రోడ్లలో దూసుకెళ్ళే కార్లు; కారు అద్దాలను చిల్లులు పొడిచే బుల్లెట్లు; వరుస భవనాల సముదాయాలు; నేరస్థలానికి పోలీసులు వస్తున్నప్పుడు వినిపించే సైరన్ శబ్దం; వంపులు తిరిగిన టోపీ; ముందుకు వంగిన నడక – ఒక హెమ్మింగ్వే, షాండ్లర్, డేషిల్ హామెట్ రచనలలో పదాల అల్లికను గుర్తించగలిగినట్లే ఈ సినిమాల్లోనూ ఒక శైలిని గుర్తించగలము.

ఈ హింసాత్మక చిత్రాలకు ఏమాత్రం తీసిపోనిది నిఖార్సైన అమెరికన్ హాస్యచిత్రం, సంగీతం ఉన్నా, లేకున్నా. అయితే, దృశ్య ప్రధాన హాస్య కళ చాప్లిన్ తోనే అంతరించిపోయిందన్నది వాస్తవం. పూర్తిగా మాటలపైనే ఆధారపడ్డ హాస్యం ఇప్పటి సినిమాలకి అట్టే పనికిరాదు. కనుక, మాటలూ, చేతలూ రెండింటినీ కలిపే రకం హాస్యం మనక్కావాలి. ఇది బాగా రావాలంటే మూడు నిబంధనలు పాటించాలి: సంభాషణలు బాగుండాలి, దర్శకత్వం బాగుండాలి, నటీనటుల ప్రదర్శన బాగుండాలి. అదృష్టవశాత్తూ హాలీవుడ్ లో ఈ మూడు విభాగాల్లోనూ మంచి నైపుణ్యం గలవారున్నారు. దర్శకుల్లో – ఫ్రాంక్ కాప్రా, లియో మెక్ కేరీ, జార్జ్ స్టీవెన్స్, ప్రెస్టన్ స్టర్జెస్, బిల్లీ వైల్డర్ వంటి వారంతా హాస్యచిత్రాలు తీయడం లో తమ నైపుణ్యం చాటినవారే. ఈ గొప్పదనాన్ని కొంతవరకూ వీరు రచయితలతోనూ, ప్రతిభావంతులైన నటులతోనూ పంచుకోవాల్సి వచ్చినా, ఆ చిత్రాలపై వీరి ముద్ర మాత్రం అలానే నిలిచిపోయింది. హాలీవుడ్ పరిధుల్లో ఇది అంత తీసిపారేయాల్సిన విషయమేం కాదు.

మార్క్స్ సోదరులు నటించిన సినిమాల దర్శకుల పేర్లు మర్చిపోయినందుకు నన్ను మీరు క్షమించాలి. నిజానికి అసలు మార్క్స్ సోదరుల సినిమాలకు దర్శకులంటూ ఎవరన్నా ఉన్నారా అని నా అనుమానం. చిత్రీకరణ సమయంలో అంతా తానై అందర్నీ అదుపులో ఉంచడం దర్శకుడి బాధ్యతే అయితే, మార్క్స్ సోదరులు నటించిన సినిమాలకు దర్శకుల అవసరం లేదు కదా– దర్శకుడనేవాడు మార్క్స్ సోదరులకు కనీసం ఒక మైలు దూరంలో ఉండొచ్చు. కళకీ పగలబడి నవ్వించే హాస్యపు చేష్టలకూ మధ్య ఉన్న సంబంధాన్ని ఎవరూ ఎక్కడా నిర్వచించలేదు. ఏదేమైనా, "ఎ నైట్ అట్ ది ఒపెరా" వంటి చిత్రాల గురించి చెబుతున్నప్పుడు కళ గురించి మాట్లాడ్డం అంత సబబు కాదేమో. కానీ, నన్నో ఒంటరి ద్వీపంలో పడేసేముందు నాతో ఒకే ఒక సినిమా పట్టుకెళ్లే అవకాశం ఇస్తే, అది తప్పకుండా మార్క్స్ సోదరుల చిత్రం అవుతుందనడంలో ఎటువంటి సందేహం లేదు. చాలామంది హాస్యనటుల్లాగానే మార్క్స్ సోదరులు కూడా తమ చేష్టలను సంగీతంతో మేళవించేవారు. హార్పో వీణ తరహా పరికరాన్ని, చికో – పియానోను వాడేవారు. గ్రూచో ఒకసారి పాట పాడుతూ లిడియా ఓ ఎన్‌సైక్లోపిడియా అంటూ ప్రాస కలిపి పాడుతుంటే నవ్వులే నవ్వులు. అయితే,

వీరెప్పుడూ సంగీత ప్రధాన చిత్రాలు తీయలేదు. వాటి గురించి తెల్సుకోవాలంటే మనం మరికొంత మందిని పరిచయం చేసుకోవాలి.

జనాల తాకిడి అధికంగా ఉండి దుమ్మలేస్తోంది. ఎవ్వరికీ ఏదీ సరిగ్గా కనబడ్డం లేదు. అక్కడ చోపిన్, బ్రామ్స్, షోబె మరియు స్మ్యూమాన్ ఉన్నారు – ఆ కాస్ట్యూమ్స్ లో వారు చిరాగ్గా తల గోక్కుంటున్నారు. ఓపెరా గాయనులు, అందంగా అలంకరించుకున్న నిర్వాహకులు, ఎప్పటిలాగే హాస్యనటులు కూడా హాజరై ఉన్నారు. బుగ్గకు సొట్టలున్న ఒక అందమైన పిల్ల నృత్యం చేస్తుంది. ఆమె తర్వాత నాట్యమాడాల్సిన బిగ్ ఆపిల్, మాంబో, జిటర్ బగ్, రాక్ అండ్ రోల్, ట్విస్ట్ నృత్యకారులు ఎదురుచూస్తున్నారు. కంగారు పడకండి, వీళ్ళంతా ఎక్కువసేపుండరు. కాసేపు కనబడి మాయమయేందుకే వచ్చారు. వీళ్ళు వెళ్ళగానే, దుమ్మంతా తగ్గి, కొంత స్పష్టంగా కనిపిస్తుంది. అప్పుడు తలపై టోపీతో, చిన్నపిల్లవాడిలా కనబడే ఒక పొట్టిమనిషి మన ముందుకొచ్చి, కెర్న్ లేదా బెర్లిన్ సంగీతానికి నృత్యం చేయడం మొదలుపెడతాడు. అప్పుడు చూడండి. అప్పటివరకూ జరిగిన గందరగోళాన్ని మీరు క్షమించేస్తారు. అతనొచ్చాడంటే ప్రేక్షకులు అన్నీ మర్చిపోవాల్సిందే; మంత్ర ముగ్ధులు కావాల్సిందే. అతనే ఫ్రెడ్ ఆస్టేర్!

ఫ్రెడ్ ఆస్టేర్ సినిమా కళని ముందుకు తీసుకెళ్ళలేదు కానీ, దాని అవసరాన్ని మాత్రం నొక్కి వక్కాణించాడు. అసలైన విప్లవాన్ని చూడాలంటే, ప్రస్తుతంలోకి రావాలి. స్టాన్లీ డోనెన్ లేదా జెరోమీ రాబిన్స్ లాంటి వారి పనితీరుని గమనించాలి. కెమెరా, శబ్దం, కూర్పు, రంగులు – అన్నీ కావల్సినట్లు ఉపయోగించుకుని వీరొక కొత్త రకం సినిమాని సృష్టిస్తున్నారు. సినిమాల్లో పాటల చిత్రీకరణలో అమెరికన్ ముద్రను నెలకొల్పుతున్నారు.

తమకు చేతనైనట్టుగా సినిమాలు తీస్తూ సరిపెట్టుకుని ఉండుంటే హాలీవుడ్ గురించి ఎవరూ ఎటువంటి విమర్శలూ చేసే వారు కాదేమో. జనాలు కూడా ఆ సినిమాలు చూస్తూ అనందించేవారు. కానీ, అలా జరగలేదు. హాలీవుడ్‌లోనూ చాలా లొసుగులున్నాయి. వారి సినీ పరిశ్రమ సినీ తారల చుట్టూ తిరగడం ఆరంభించింది. దర్శకరచయితల సృజనాత్మక తృష్ణతో కాక, అప్పుడు వెలుగుతున్న తారలను దృష్టిలో ఉంచుకుని కథలు అల్లడం మొదలుపెట్టారక్కడ. దీనికి తోడు

హాలీవుడ్‌లో ఆశలు కూడా ఎక్కువే. షాక్ అబ్జార్బర్లు, ఫిన్ టైల్స్ ఉన్న పడవల్లాంటి కార్లు కావాలి వీళ్ళకి. వీటికితోడు టెలివిజన్ రాక హాలీవుడ్‌కి పెద్ద పోటీగా తయారయింది. దీనితో సున్నితత్వానికీ, వ్యక్తిగతాలకీ తావే ఇవ్వలేనంతగా ఎదిగిపోయింది హాలీవుడ్.

1958 ఆగస్టులో నేను హాలీవుడ్ దర్శించాను. అక్కడి తొలిరోజున పసుపుపచ్చ క్యాబ్‌లో రోడ్డుపై వెళుతూ ఉంటే, ప్రపంచం మొత్తంలోకీ అత్యంత పురాతన నగరంలో ప్రయాణిస్తున్న భావం కలిగింది. అక్కడ ఏ రెండు భవనాలు ఒకలా ఉండవు. వీధుల పేర్లని ఎంత కిందకి రాసి ఉంచారంటే, మీరు నేలమీద ప్రాకే ప్రాణి అయితే తప్ప అవి మీకు కనిపించవు. ఇంటి నంబర్లు ఒక్కోచోట నాలుగు అంకెల్లోకి కూడా చేరాయి. నగరంలో ఒక పక్క మానవ నిర్మిత కాలవలు, ఇటాలియన్ భవనాల అనుకరణలు ఉన్నాయి – దీన్ని వాళ్ళు వెనిస్ అని పిలుచుకుంటారు. ఇక మరో పక్క భాగం ఫ్రెంచి నదీతీరంలా ఉంది. వీటి మధ్యలో అక్కడక్కడా మానవులు సృష్టించిన చెట్టూ, చేమా. నేను చేరాల్సిన ప్రాంతాన్ని చేరడానికి గంట పట్టింది. అదొక పెద్ద స్టూడియో; ఊహించినట్లుగానే గంభీరంగా ఉంది. లోపలకెళ్తే నిర్మానుష్యంగా ఉంది. ఇక్కడి పనివారు కొందరు యూరోప్‌లో తమ నిర్మాణాలపై పని చేసేందుకు వెళ్ళారట. కానీ, ఈ శూన్యతకి అదొక్కటే కారణం కాదు. ఏదో పాత స్మశానంలో ఒంటరిగా నిలబడ్డ అనుభూతి కలిగింది నాకు. లైట్లు, క్రేన్లూ, ట్రాలీలు – అన్నింటా దుమ్ము పేరుకుని ఉంది. ఒక స్టేజీవద్ద ఏదో కోలాహలం. అక్కడ ఒక టీవీ చిత్రం ఏదో తీస్తున్నారు. ఇక్కడే నేను రాబర్ట్ యంగ్ ని చూశాను. అక్కడ మంచి పేరున్న టీవీ సిరీస్‌లో అతను తండ్రిగా నటిస్తున్నాడు.

తరువాతిరోజు నేను పేరామౌంట్ స్టూడియోను సందర్శించాను. ఒక వెస్టర్న్ చిత్రం కోసం అప్పుడే ఒక నగరం సెట్ వేశారు. ఆ చిత్రం పేరు "వన్ ఐడ్ జాక్స్". మార్లన్ బ్రాండో కథానాయకుడుగా నటిస్తున్న ఈ చిత్రానికి స్టాన్లీ కూబ్రిక్ దర్శకత్వం వహిస్తాడని తెలిసింది. ఈ సెట్ ఒక అద్భుతం. వెనుకున్న ఫ్యాక్టరీ షెడ్లు కనబడకూడదని సెట్లోని వీధి చివర్లో ఒక పెద్ద కాన్వాస్ పై ఆకాశాన్ని చిత్రించారు. నా గైడుతో ఆ పెయింటింగ్ చాలా సహజంగా ఉంది అని

వ్యాఖ్యానించాను. జనాలొచ్చి అటు ఏమీ లేదనుకుని వెళ్ళి తల గోడకు కొట్టుకునేంత స్థాయిలో రూపొందించారట చిత్రకారులు దాన్ని. అదేరోజు చివర్లో స్టాన్లీ కూబ్రిక్‌ను కలిసాను. అతను తీసిన "పాథ్స్ ఆఫ్ గ్లోరీ" చూసి అమెరికన్ చిత్రపరిశ్రమకు కూబ్రిక్ ఒక ఆశాజ్యోతిగా వెలుగుతాడనిపించింది. అతనికి మంచి ప్రతిభ ఉంది, తనదైన శైలి ఉంది. అలాగే, ఏదో చెప్పాలన్న తపన కూడా ఉందనిపించింది. ఈ సినిమా అవకాశం గురించి అతని అభిప్రాయం అడిగితే, అతను తల అడ్డంగా ఊపుతూ, బ్రాండో లాంటి సీనియర్ నటుడు చేస్తున్న సినిమాకి తనలాంటి కొత్తవాడు దర్శకత్వం చేయడం నచ్చుటంలేదేమో అని అభిప్రాయపడ్డాడు. ఇది జరిగిన కొన్నాళ్ళకే, కూబ్రిక్ ఆ సినిమా నుండి నిష్క్రమించాడనీ, బ్రాండో తానే దర్శకత్వ బాధ్యతలు కూడా చేపట్టాడనీ తెలిసింది.

డిస్నీ స్టూడియోలో "షాగీ డాగ్" చిత్రాన్ని తీస్తున్నారు. నేను వెళ్ళేసరికి ఈ సినిమాలో ప్రధాన నటుడైన ఫ్రెడ్ మెక్ ముర్రే, పత్రికా విలేఖర్లుగా నటిస్తున్న కొందరు నటులు, మురిగ్గా ఉన్న ఒక పెద్ద కుక్క ఏదో దృశ్యం తాలూకా రిహార్సల్‌లో ఉన్నారు. వీరితో పాటు ఒక నడివయసు మరుగుజ్జు కూడా అక్కడే ఉన్నాడు – ఇతనేం చేయబోతున్నాడో అనుకున్నాను. లైటింగ్ సమయం వచ్చేసరికి అందరూ వాళ్ళ వాళ్ళ స్థానాల్లో నిలబడ్డారు, కుక్క తప్ప. దాని స్థానంలో కుక్క తోలు కప్పుకున్న మరుగుజ్జు నాలుక్కాళ్ళ జంతువులా, నిలబడ్డాడు! లైటింగ్ సమయంలో అసలైన నటుడి బదులు స్టాండ్ ఇన్స్‌గా వేరే వాళ్ళని ఉపయోగిస్తారని అప్పుడే తెలిసింది.

పని చేస్తున్న సమయంలో హాలీవుడ్ నిపుణులు చాలా వేగంగా, ఫలవంతంగా పనిచేస్తారు. "సమ్ థింగ్ లైక్ ఇట్ హాట్" అన్న బిల్లీ వైల్డర్ సినిమా సెట్‌లో ఇది బాగా కనిపించింది. గేటు వద్ద "నో విజిటర్స్" అన్న బోర్డు పలకరించింది. అయినా కూడా, లోపలంతా జనం. వీళ్ళంతా జట్టులో సభ్యులేనట. అందరూ ఒకేసారి పని చేయరట. ఒక్కోసారి కొందరు పని చేస్తూ ఉంటే, మిగతావారు అలా చాలాసేపు పనేమీ చేయకుండా చూస్తూ ఉంటారు. ఇది యూనియన్లతో ఉండే సమస్యట – ఒకవేళ మీరు ట్రాలీ తోలే యూనియన్‌కి చెందినవారైతే, ఆ పని తప్ప ఇంకోటి చేయకూడదు. కనీసం అవతల వ్యక్తి పెద్ద బరువు మోసుకెళ్తూ ఉంటే సాయానికన్నా చెయ్యందించరాదు. మీ యూనియన్ అందుకు ఒప్పుకోదు. మీరు చేయవలసిందల్లా ట్రాలీ పని కోసం మిమ్మల్ని పిలిచేదాకా చూస్తూ కూర్చోవడమే – ఇదీ వరస!

నేను హాలీవుడ్‌లో కలిసిన దర్శకులందర్లోకీ బిల్లీ వైల్డర్ అత్యంత అస్థిరమైన వాడి గానూ, అయినా, గొప్ప ఆశావాదిగానూ కనిపించాడు. మార్లిన్ మన్రోతో అతనికి ఉన్న సాన్నిహిత్యమే అతనికంత పేరు ప్రఖ్యాతులు తెచ్చిపెట్టాయంటారు. కానీ, అదొక్కటే కారణమంటే నేను నమ్మను. నేను కలిసిన మిగతా దర్శకులంతా ఏవో సమస్యల గురించి చెప్పారు. జార్జ్ స్టీవెన్స్ వైడ్ స్క్రీన్ సమస్యల గురించి చెప్పాడు. అతనప్పుడు "డైరీ ఆఫ్ ఆన్ ఫ్రాంక్" తీస్తున్నాడు. కజాన్ హాలీవుడ్‌లో స్వతంత్ర్యం లేదని, దీనికంటే న్యూయార్క్ నయమని వాపోయాడు. కానీ, వైల్డర్‌కు ఏమీ సమస్యలున్నట్లు అనిపించలేదు. అతను నాతో మాట్లాడిన మొదటి మాటలు – "మీకు కాన్స్‌లో బహుమతి వచ్చిందా? మీరు కళాకారులనుకుంటాను. కానీ, నేను కేవలం వ్యాపారస్తుణ్ణి మాత్రమే. నాకిదే ఇష్టం" అని. దాంతో నేనేదో సర్దిచెప్దామని – అతను కళనీ, వ్యాపారాన్నీ కలపడంలో నిపుణుడనీ, అతని చిత్రాలు కూడా గతంలో వివిధ ఉత్సవాల్లో బహుమానం పొందాయని చెబుతూ ఉంటే, వినడే! నన్ను ఆపి – "లెమన్ ఈ దృశ్యం ఎలా చేస్తాడో చూడండి. చాలా బాగుంటుంది" అని చెప్పి ముందుకు వెళ్ళిపోయాడు.

ఇప్పుడాలోచిస్తే వైల్డర్ వ్యాఖ్య నాకు బాగా అర్థమౌతోంది. నిజంగా మనవద్ద ప్రతిభ ఉన్నా, హాలీవుడ్ లో నిలదొక్కుకోవాలంటే, కళ గురించి ఆట్టే మాట్లాడకుండా నెట్టుకురావడం ఉత్తమం. జనం నాడిని పసిగట్టి, మనం తెలివిగా, పనిచేసుకుంటూ పోవడమే. ఇది తేలికేం కాదు కానీ, సాధ్యమే. విజయలక్ష్మి మనల్ని వరిస్తే, అప్పుడు బహుశా మనమాటలకి విలువిచ్చి, మన ఆలోచనల ప్రకారం పని చేయనిస్తారేమో. అది జరిగినప్పుడు అవకాశం దొరకబుచ్చుకోవాలి. అప్పటికి కూడా కళ గురించిన ఆలోచనలు అలాగే కొనసాగుతూ ఉన్న పక్షంలో, నిజమైన, బలమైన ప్రతిపాదనతో మనం ముందుకు సాగొచ్చు. అయితే, హాలీవుడ్లో ఇలా జరగడం అరుదని అనుభవం చెబుతుంది. చాలా రోజులకోసారి – గ్రేప్స్ ఆఫ్ రాత్, మార్టీ, ఏస్ ఇన్ ది హోల్, సియర్రా మాడ్రె, లిటిల్ ఫాక్సెస్ వంటి చిత్రాలొస్తాయి, వాటికి మనం కృతజ్ఞులుగా ఉంటాము. ఇప్పుడు కూడా ఒక సగటు అమెరికన్ చిత్రం ప్రపంచంలోని మిగతా దేశాల చిత్రాలకంటే సాంకేతిక నైపుణ్యం కలిగి ఉండడం వల్ల ఉచ్ఛ స్థాయిలోనే ఉంటుంది. అయితే, ఒక వ్యక్తి కలలకి, భావాలకీ, ఉద్వేగాలకి సాకారమై నిలిచిన ఒక గొప్ప చిత్రం ఇప్పుడు

హాలీవుడ్ లో కనబడ్డం చాలా అరుదు. ఐనా, ఇప్పుడిప్పుడే హాలీవుడ్‌లో విప్లవం వచ్చే సూచనలేవీ లేవు.

ఇరవై ఏళ్ళ క్రితం హాలివుడ్‌లో అర్సన్ వెల్స్ అన్న ఒక యువకుడు ధైర్యంగా సంప్రదాయాలను ఎదిరించగలిగాడు. చిత్రకళ మరియు సంగీతం దృక్కోణాల, స్వరబద్ధతల సంకెళ్ళ నుండి బయటపడ్డట్లే అతను సినిమాల్లో కూడా విప్లవాన్ని చూపాడు. రచయితలు పదాలతో, వాక్య నిర్మాణంతో, వ్యాకరణంతో ప్రయోగం చేసినట్లే వెల్స్ సమకాలీన తపనలకి, ఆలోచనలకి ఒక రూపం ఇచ్చాడు. అయినా, అతను ఒక కళాకారుడిగా నిలబడలేకపోయాడు. “సిటిజెన్ కేన్” మరియు “మాగ్నిఫిసెంట్ అంబర్సన్స్” సినిమాలు రెండూ భవిష్యత్ దర్శకుల పై మంచి ప్రభావం చూపాయి కానీ, వెల్స్ మాత్రం అజ్ఞాతంలోకి జారిపోయాడు.

హాలీవుడ్లో నా చివరి రోజున నేను ఎంజీఎం స్టూడియోకి వెళ్ళాను. అక్కడే ఒక అధికారితో వారి కెఫెటేరియాలో భోంచేశాను. భిన్న రకాల వ్యక్తుల గుంపుల్తో నిండి ఉంది ఆ ప్రాంతం. వీళ్ళంతా చిన్న నటులట – కొంత మందికి పనుంది, కొంతమందికి లేదు. కాస్త పరికించి చూసేసరికి నాకాశ్చర్యం కలిగింది – వీరంతా నేను చూసిన తొలితరం సినిమాల్లోని నటులు. అప్పట్లో అంత చిన్న స్థాయివారేం కాదు. వీరిలో ద మిల్ తో పాటు క్రుసేడ్ యుద్ధాల్లో పాల్గొన్న హెన్రీ విల్కాక్సన్ కూడా ఉన్నాడు. అందుకే చలనచిత్ర పరిశ్రమ అస్థిరత్వానికి మరో పేరు అనిపిస్తుంది.

సినిమా ప్రపంచంలోని అస్థిరత్వం గురించి ఆలోచనల్లో ఉండగా ఆ అధికారి నా చేయి పట్టుకు పిలిచి, తన వద్ద ఒక గొప్ప ఆలోచన ఉందన్నాడు. అతను ఒక గొప్ప భారతీయుడి గురించి సినిమా తీయాలని చాలా రోజుల్నుంచి అనుకుంటూ ఉన్నాడట. అతను ఎంత ఉత్సాహంతో చెప్పాడంటే, నాక్కాస్త ఇబ్బందిగా అనిపించింది. అతనలా చెప్తుంటే “సన్ ఆఫ్ ఇండియా” సినిమాలో తలపాగాతో సిక్కు, జంధ్యం ధరించిన కరీం అనే బ్రాహ్మణ పాత్రధారి రమన్ నవోరో; “ది రైన్స్ కేమ్” లో పాశ్చాత్య ప్రభావంలో ఉండి వానదేవుడి తృప్తి కోసం భూతవైద్యం గట్రా చేసే బెనర్జీ పాత్రలు గుర్తొచ్చాయి.

“ఏ భారతీయుడు?” అని అడిగాను.

“బుద్ధ భగవానుడు. తూర్పు దిశ నుండే వెలుగు రావాలి కదా!” అన్నాడతడు.

“అది సరే, ఇంతకీ, మీ చిత్రంలో ప్రధాన పాత్రధారి ఎవరు?” అడిగాను మళ్ళీ.

‘ఊహించు చూద్దాం” అన్నాడతడు.

హాలీవుడ్ లో కనిపించే మొహాల్లో మన దేశపు మొహాలేవున్నాయా అని ఆలోచించి, ఎవరూ దీనికి సరిపోలేట్టు తోచక, నా వల్లకాదని చెప్పేశాను.

అతను రాబోయే వెలుగును సూచిస్తున్న మెరిసే కళ్లతో – “ఇంకెవరు? రాబర్ట్ టేలర్!” అన్నాడు.

1962

బ్రిటిష్ సినిమా గురించి

ముప్ఫైలలో కలకత్తా నగరంలో సినిమా థియేటర్లుండే ప్రాంతంలో రెండు థియేటర్లు ఉండేవి. పక్క పక్కనే ఉండే ఈ థియేటర్లలో ఒక దాంట్లో ఎక్కువగా బ్రిటిష్ చిత్రాలు, మరొక దాంట్లో అమెరికన్ చిత్రాలు ప్రదర్శింప బడేవి. అప్పటికి నేనింకా స్కూలు విద్యార్థిని. అప్పటికే నాకు సినిమా పిచ్చి ఎక్కువ. నేనెక్కువగా అమెరికన్ సినిమాలే చూసేవాడిని. శనివారం మధ్యాహ్నం పూట రెండో హాలు బయట టికెట్ల కోసం క్యూలో నిలబడి, మొదటి హాలు వైపు అనాసక్తంగా చూస్తూ ఉండేవాడిని. అప్పట్లో బ్రిటిష్ సినిమాలంటే నాకంత మంచి అభిప్రాయం ఉండేది కాదు. అదీకాక బ్రిటీషువారికి సినిమాలు తీసే కళ ఇంకా అబ్బలేదన్న వ్యాఖ్య బాగా ప్రచారంలో ఉండేది. అప్పుడప్పుడూ "బ్రిటీషు సినిమాలు వారికి తప్ప ఎవరికీ అర్థం కావేమో పాపం" అని సానుభూతి ప్రకటించే వాళ్ళం. అప్పటికే, బెంగాల్‌లో కూడా సినిమా నిర్మాణం మొదలైంది; మా సినిమాలు

కూడా పెద్ద గొప్పగా ఉండేవి కావు. కానీ, సినిమా ప్రధానంగా పాశ్చాత్యుల సృష్టి కనుక, బెంగాలీ సినిమాలతో పోలిస్తే బ్రిటిష్ చిత్రాలు కూడా పెద్ద గొప్ప సినిమాలేం కావని మాలో మేము ఆనంద పడిపోయేవాళ్ళం.

అలాగని మేము బ్రిటిష్ చిత్రాలు అసలే చూడలేదని చెప్పను. ఒక్కోసారి అమెరికన్ చిత్రాలకి టికెట్లు దొరక్క ఇటువైపుకి వచ్చి, జాక్ హల్బర్ట్, గార్డన్ హార్కర్, గ్రేసీ ఫీల్డ్స్, జెస్సీ మాథ్యూస్ (Jack Hulbert, Gordon Harker, Gracie Fields, Jessy Matthews) వంటి వారి కుప్పిగంతులు చూసేవారం. బ్రిటిష్ సినిమాలు ప్రధానంగా సంగీతభరిత హాస్య చిత్రాలు, హాస్య ప్రధాన థ్రిల్లర్లూనూ. మేము బాగా ఇష్టపడే హాలీవుడ్ హాస్యానికీ, బ్రిటిష్ హాస్యానికి చాలా తేడా ఉండేది. మార్క్స్ సోదరుల అత్యుత్సాహం; కాప్రా సినిమాల్లో తగు మోతాదులో ఉండే హాస్యం, లియో మెక్ కారీ (Leo Mac Carey) హాస్యం – ఇటువంటివి గల అమెరికన్ చిత్రాలను చూసి ఆనందించడానికి హాస్య చతురతకు మించి వేరేదీ అక్కర్లేదు. కానీ, బ్రిటిష్ చిత్రాల్లో ఆంగ్లేయులకు మాత్రమే అర్థమయ్యే ప్రత్యేకమైన హాస్యం ఉండేది. మాలో బ్రిటిష్ వారికి మాత్రమే అర్థమయ్యే ఈ "హాస్యచతురత" లేకపోయినప్పటికీ మేమూ థియేటర్లలో బ్రిటిష్ చిత్రాలు చూస్తున్నప్పుడు పగలబడి నవ్వేవాళ్ళం. అందుకు కారణం మా పక్కకున్న బ్రిటీషు వాడు వీళ్ళకి జోకు అర్థం కాలేదమో అనుకుంటాడన్న భయం మాత్రమే!!

ఆ రోజులు గడిచిపోయి ముప్పై ఏళ్ళయినప్పటికీ నాటి అమెరికన్ హాస్య చిత్రాలను తల్చుకుంటే హాయిగా అనిపిస్తుంది. కానీ, అప్పటి బ్రిటిష్ చలనచిత్రాల గురించి నాకిలాంటి జ్ఞాపకాలు లేవు. నాకే కాదు అప్పటి సినిమాల గురించి బ్రిటిష్ వారికి కూడా తియ్యటి జ్ఞాపకాలేమీ ఉండవేమో అనిపిస్తుంది. హల్బర్ట్, హార్కర్, టాం వాల్స్ వంటి వారు బ్రిటిష్ సినిమాకి సంబంధించినంత వరకూ మంచి నటులే. ఆ కాలంలో బ్రిటిష్ నిర్మాతలు తమ పెట్టుబడి రాబట్టుకునేందుకు పలుకుబడి ఉన్న ఇలాంటి నటులని పెట్టి చిత్రాలు తీసేవారు. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో బ్రిటిష్ సినిమా ఒక పరిశ్రమగా నిలదొక్కుకోవడంలో వారి కృషి ముదావహమని చెప్పాలి. అయితే, అదృష్టం కొద్దీ బ్రిటిష్ చిత్రాలు ఈ సంగీత ప్రధాన హాస్య చిత్రాలకే పరిమితం కాలేదు. ప్రస్తుతం బ్రిటిష్ సినిమా ఎంతో అభివృద్ధి

సాధించిందని చెప్పవచ్చు. ముప్ఫైలలో వచ్చిన బ్రిటిష్ సినిమాలలో తమదైన ముద్ర వేసిన కొన్ని సినిమాలూ లేకపోలేదు. కానీ ఈ సినిమాలను పూర్తిగా బ్రిటిష్ సినిమాలుగా పరిగణించలేము. వీటిల్లో చాలా వరకూ ఇతర దేశాల నిపుణులతో నిర్మించినవి కావడం గమనార్హం. హంగెరీ దర్శకుడు అలెగ్జాండర్ కోర్డా (Alexander Korda) తీసిన "రెంబ్రాండ్ట్" (Rembrandt), "ది ప్రైవేట్ లైఫ్ ఆఫ్ హెన్రీ ది ఎయిత్"; ఫ్రెంచి దర్శకుడు క్లెయిర్ తీసిన హాస్య ప్రధాన ఫాంటసీ చిత్రం – "ది ఘోస్ట్ గోస్ వెస్ట్" లాంటి సినిమాలు ఇందుకు ఉదాహరణలు. హిచ్‌కాక్ రూపొందించిన "బ్లాక్ మెయిల్", "ది లాడ్జర్", "లేడీ వానిషెస్" వంటి ఆసక్తికరమైన చిత్రాలు వచ్చినప్పటికీ, ఆ సినిమాల కథావస్తువు, నేపథ్యం కారణంగా వాటిని బ్రిటిష్ సినిమాకి ఉపమానంగా పేర్కొనలేము. బెర్నాడ్ షా నవల ఆధారంగా ఆంథోనీ అస్క్విత్ తీసిన "పిగ్మాలియన్"; కొంతవరకూ సామాజిక స్పృహ కనబర్చిన "బ్యాంక్ హాలిడే", "సౌత్ రైడింగ్" వంటి ఒకట్రెండు చిత్రాలు మాత్రం, బ్రిటిష్ సినిమా భవిష్యత్తు ఏమిటో నిర్దేశించాయి.

బ్రిటిష్ దర్శకులకి ప్రధాన అడ్డంకి వారు బ్రిటిష్ వారు కావడమే. కెమెరాను ఉపయోగించుకోడానికి స్వభావసిద్ధంగా వీరు పనికిరారనిపిస్తుంది. కెమెరాకి అబద్ధం చెప్పటం తెలియదు; సత్యాన్ని అన్వేషించి లోగుట్టు బట్టబయలు చేయడం దానికున్న ప్రధానమైన గుణం. మనుషుల హృదయాంతరాల్లోకి తొంగిచూడడం దాని ప్రత్యేకత. అయితే, బ్రిటిష్ స్వభావం ఇందుకు విరుద్ధం. ముభావంగా ఉండటం, చేదు నిజాలను మొహమ్మీద చెప్పలేకపోవడం – ఇవి వారి సహజ స్వభావంలో భాగం. ఇలాంటి స్వభావంతో మంచి చిత్రం తీయడం కష్టం. బ్రిటిష్ జీవన విధానం లో ఉండే మూస పద్ధతులు సినిమాలకి కావాల్సిన సరుకుకి పూర్తి వ్యతిరేకం. సినిమా అంటేనే అందులో కొంతమేరకు వైరుధ్యాలూ, ఘర్షణలూ ఉండాలి–అవెంత చిన్నవైనా, సూక్ష్మమైనవైనా సరే. ప్రశాంతతలో అలజడి కలగాలి; మూసలు కదిలిపోవాలి; ఆందోళన కలగాలి – ఇదంతా మాటల్లో, చేతల్లో తెరపై కదలాడేలా చేసినప్పుడే అది మంచి సినిమాగా గుర్తింపు పొందుతుంది. ఇవన్నీ బ్రిటిష్ సినిమాలో కనబడవు. సరే, అప్పటి బ్రిటిష్ సమాజం ఇలాంటి మూస ధోరణి అవలంబించినప్పటికీ దర్శకులు కాస్త సృజనాత్మకంగా ఆలోచించి చలనచిత్రాలను రూపొందించే ఉంటే బావుండేది. కానీ అలాంటి ప్రయత్నాలూ జరగలేదు. అందుకే

తొలినాళ్ళలో బ్రిటిష్ చిత్రాలంటే కేవలం సంగీత భరిత హాస్యచిత్రాలు గానే మిగిలిపోయాయి.

అయితే, తాముగా గొప్ప కళాసృష్టి చేయలేకపోయినా, కళని అభినందించడంలో బ్రిటిష్ వారిదెప్పుడూ అగ్రస్థానమే. ఫిల్మ్ సొసైటీ ఉద్యమం పుట్టి, అతి వేగంగా వ్యాప్తి చెందింది ఇక్కడే. సినీ వ్యాకరణాన్ని సవివరంగా అధ్యయనం చేసినవారిలో వీరే అగ్రగణ్యులు. 1930లో రష్యన్ దర్శకుడు సెర్గీ ఐజెన్‌స్టీన్ బ్రిటన్‌ని సందర్శించినప్పుడు ఆయన్ని చూడ్డానికి ప్రజలు తండోప తండాలుగా వచ్చారు. అతని దగ్గర శిష్యరికం చేసిన బేసిల్ రైట్, పాల్ రోథా, థొరోల్డ్ డికెన్సన్, ఆంథోనీ అస్క్విత్, జాన్ గ్రీర్సన్ (Basil Wright, Paul Rotha, Thorold Dickinson, Anthony Asquith, John Greyson) వంటి యువకులంతా తరువాతి కాలంలో బ్రిటిష్ సినిమాలో అగ్రదర్శకులయ్యారు. జాన్ గ్రీర్సన్ నేతృత్వంలో పుట్టిన డాక్యుమెంటరీ ఉద్యమం వెనుక సోవియట్ సినిమా ప్రభావం, అందునా ఐజెన్‌స్టీన్ ప్రభావం ఎంతైనా ఉంది. ఈ సమయంలో వచ్చిన నైట్ మెయిల్, డ్రిఫ్టర్స్, సాంగ్ ఆఫ్ సిలోన్ వంటి డాక్యుమెంటరీ చిత్రాలు ప్రధానంగా అప్పటి బ్రిటిష్ చిత్రాలతో పోలిస్తే, నిజమైన ఆంగ్లేయ భావజాలంతో నిండినవి. బ్రిటీషువారు డాక్యుమెంటరీ చిత్రాలవైపుకి మొగ్గడానికి ప్రధాన కారణం ఇందులో కొత్త ప్రయోగాలు చేయడానికి ఆస్కారం ఉండటంతోపాటు, మానవ భావోద్వేగాల చిత్రీకరణ పాలు తక్కువ కావడం వల్ల కావొచ్చు. సిద్ధాంతాలను అభిమానించే ఆంగ్లేయులకి ఈ పద్ధతి నచ్చి ఉండొచ్చు. ఇవన్నీ సాహిత్య-సంగీత కళల మిశ్రమంగా మారి, సామాజిక చిత్రణలుగా కాకపోయినా, గొప్ప కళాసృష్టులుగా చరిత్రగా నిలిచిపోయాయి.

ఐతే రెండో ప్రపంచ యుద్ధంతో పరిస్థితులు మారిపోయాయి. బ్రిటిష్ దర్శకులు తమపై తాము విధించుకున్న ఆంక్షల్ని మీరి, తమ మనోభావాలను చలనచిత్రాల ద్వారా వెల్లడించడం మొదలుపెట్టారు. యుద్ధం బ్రిటిష్ ప్రజల జీవితాలను, వస్తువిలువలను నాశనం చేసినా, రెన్వా ఒకసారి అన్నట్లు సినిమా ప్రపంచానికి మాత్రం చాలా మేలు చేసింది. యుద్ధంతో ప్రశాంతత భగ్నమైంది. మూస వీడింది. ఏదో చెప్పాలన్న తపన, అది వేగంగా, అందరికీ అర్థమయ్యేలా

చెప్పాలన్న ఆలోచనా మొదలయ్యాయి. అప్పటివరకూ బ్రిటన్లో ప్రతిభ లేకకాదు, పరిస్థితులు అనుకూలించలేదంతే. యుద్ధానంతర వాతావరణంలో సమాజ పరిస్థితులు సినిమా కథకి ముడిసరుకుగా మారిపోయాయి. అప్పటిదాకా కట్టివేయబడ్డ సృజన రెక్కలు విచ్చుకుంది.కానీ, ఈ సమయంలో వచ్చిన మంచి చిత్రాలన్నీ యుద్ధ నేపథ్యంలో తీసినవి కావు. వెల్స్ నవల "కిప్స్ ", క్రోనిన్ రాసిన "స్టార్స్ లుక్ డౌన్"; "ప్రైమ్ మినిస్టర్" అన్న జీవిత చరిత్ర; హొగ్రత్ బొమ్మల ప్రభావంలో వచ్చిన "రేక్స్ ప్రోగ్రెస్" – ఇలా భిన్న కథాంశాలతో ఎన్నో చిత్రాలు వచ్చాయి. అయితే, అన్నింటికంటే ప్రధానంగా నోయెల్ కొవార్డ్ రాసిన ఏకాంకిక – "బ్రీఫ్ ఎన్కౌంటర్" ఆధారంగా డేవిడ్ లీన్ తీసిన చిత్రాన్ని చెప్పుకోవాలి. కొంతవరకు మానసికమైన కథాంశాన్ని వినూత్న పద్ధతుల్లో లీన్ తీసిన తీరు, ప్రధాన పాత్రధారులైన సీలియా జాన్సన్, ట్రెవర్ హొవార్డ్ల నటన, ఇందులో ఉన్న ఆంగ్లసంస్కృతి ఈ చిత్రంలో చెప్పుకోదగ్గ విషయాలు.

ప్రస్తుత సినిమా ప్రపంచంలో "బ్రీఫ్ ఎన్కౌంటర్" ఎంతవరకూ కాలాతీతంగా నిలుస్తుందో నేను చెప్పలేను. ఈ ఇరవై ఏళ్ళలో సినిమా స్వరూపం చాలా మారిపోయింది. అక్కడక్కడా ఆర్సన్ వెల్స్ "సిటిజెన్ కేన్" వంటి ఆధునిక చిత్రాల వల్ల ప్రభావితమైనా కూడా, 'బ్రీఫ్ ఎన్కౌంటర్'లో ప్రధానంగా సంప్రదాయ పద్ధతుల్లో, సినిమా పుస్తకాల్లో చెప్పే పద్ధతిలో కథ నడుస్తుంది. ఆ కాలంనాటి బ్రిటిష్ చిత్రాలన్నింటిలోనూ తమ సిద్ధాంతకర్తల పై గల గౌరవాన్ని ప్రకటించే ఇలాంటి కథాంశాలే ఎక్కువ. వీటిని నేనేం తక్కువ చేయడంలేదు. వాటి స్వభావం వివరిస్తున్నానంతే.

"బ్రీఫ్ ఎన్కౌంటర్, దిస్ హ్యాపీ బ్రీడ్" చిత్రాలతో లీన్; "కిప్స్, ది వే అహెడ్" చిత్రాలతో కరోల్ రీడ్; "ది ప్రైమ్ మినిస్టర్" తో థొరోల్డ్ డికిన్సన్; "కొలొనెల్ బ్లింప్" తో మైఖేల్ పొవెల్; "ది రేక్స్ ప్రోగ్రెస్" తో లాండర్ మరియు గిలియట్; "ఫానీ బై గ్లాస్లైట్" తో అస్క్విత్ – వీళ్ళంతా బ్రిటిష్ చిత్రాలకి కళాత్మక విప్లవాన్ని అందించారని చెప్పవచ్చు. ఇక ఇది ఎలా పరిణామం చెందుతుందో, ఎన్నాళ్ళు నిలుస్తుందో అని అందరూ ఎదురుచూశారు. జె.ఆర్థర్ రాంక్, మైఖేల్ బాల్కన్ (J.Arthur Rank, Michael Balcon) వంటి కార్యసాధకులు, నిర్మాతలుగా మంచి

సినిమాలు నిర్మించసాగారు. అలాగే, దర్శకుల పనిలో వేలుపెట్టరాదన్న బుద్ధి కూడా వారికి ఉండింది. దానితో, దర్శకులకి సృజనాత్మక స్వాతంత్ర్యంతో పాటు ఆర్థిక వెసలుబాటు కూడా ఉండింది. లీన్ మరియు రీడ్ విజయాల పైన విజయాలు సాధించారు. డికెన్స్ కథల ఆధారంగా తీసిన చిత్రాలన్నింటిలోకీ 1949లో లీన్ నిర్మించిన "గ్రేట్ ఎక్స్‌పెక్టేషన్స్" చిరకాలం నిలిచిపోయే చిత్రం. కొంత సీరియస్ చిత్రమైనప్పటికీ "అలివర్ ట్విస్ట్" చిత్రాన్ని కూడా లీన్ అబ్బురపరిచే ప్రతిభతో రూపొందించాడు. రీడ్ తీసిన "ఆడ్ మేన్ ఔట్" గొప్ప సినిమా కాకపోయినప్పటికీ ఈ రోజుకీ చెప్పుకోదగ్గదే. ఆస్క్విత్, డికెన్సన్, లాండర్-గిలియట్, పొవెల్ మరియు ప్రెస్బర్గర్ - అందరూ యుద్ధానంతరం మంచి చిత్రాలనే తీశారు.

ఇదే సమయంలో ఒక పత్రికకిచ్చిన ఇంటర్వ్యూలో రీడ్ ఒక ఆసక్తికరమైన వ్యాఖ్య చేశాడు. "మీకు ఏ తరహా కథాంశమంటే ప్రత్యేకాభిమానం ఉంది?" అన్న ప్రశ్నకి - మంచి స్క్రిప్ట్ కాగలిగే అవకాశం ఉంటే ఏ తరహా కథాంశమైనా తీస్తానని రీడ్ సమాధానమిచ్చాడు. ఇలా చెప్పడం ద్వారా రీడ్ తను ప్రధానంగా సాంకేతిక నిపుణుడిననీ, ఈ మాధ్యమంపై ఉన్న ప్రేమ కొద్దీ మాత్రమే చిత్రాలు తీస్తున్నాడే తప్ప తన చలనచిత్రాల ద్వారా ఇచ్చే సందేశం ఏమీ లేదని ఒప్పుకున్నట్లు అయింది. అయితే, దురదృష్టవశాత్తూ రీడ్ అభిప్రాయమే అప్పటి ప్రముఖ బ్రిటిష్ దర్శకుల్లో చాలా మందిది కూడానూ.

వారికి ఇతరుల ఆలోచనలను చిత్రమాధ్యమం ద్వారా వ్యక్తీకరించడం తెలుసు కానీ, తాముగా ఏదో చెప్పాలనుకోవడం లేదని అర్థమైంది. అందుకే బ్రిటిష్ సినిమాకి మళ్ళీ సమస్యలు మొదలయ్యాయి. తనకంటూ చెప్పడానికేమీ లేని దర్శకుల నైపుణ్యం మరో ఐదారేళ్ళలో ఆవిరైపోయింది. పునరుజ్జీవనం ముగిసిపోతోందని కూడా అందరికీ అర్థమైంది. నలభైల చివరికల్లా తమదంటూ ఏర్పరుచుకుంటున్న బ్రిటిష్ ముద్ర కాస్తా మళ్ళీ చెల్లాచెదురైంది. లీన్ పైమెరుగుల వైపుకి మరలాడు. రీడ్ ఆంగ్లేయ సమాజాన్ని వదిలి గ్రహమ్ గ్రీన్ ఊహాలోకాల్లోకి వెళ్ళాడు. "ఫాలెన్ ఐడల్", "ది థర్డ్ మ్యాన్" వంటి చిత్రాలు చలనచిత్రాలుగా మంచివే అయినా, వాటిలో ఆంగ్లేయ ముద్ర అంటూ ఏదీ ఉండదు.

మిగితా దర్శకుల విషయంలో కూడా ఇలాగే జరిగింది. పావెల్, ప్రెస్బర్గర్

వంటి వారు జనాలకి కాలక్షేపం కలిగించే సినిమాలకు అంకితమయ్యారు. అప్పట్లో వచ్చిన "బ్లాక్ నార్సిసస్" అనే సినిమాలో లో డార్జిలింగ్‌లోని ఒక కాన్వెంటులో క్రైస్తవ సన్యాసిని గా డెబొరా కెర్, భారతీయ రాకుమారుడిగా సాబు, నేపాల్ కు చెందిన నాట్యగత్తెగా జీన్ సిమన్స్ నటించారు. నటీనటుల ఎంపికలోని వైవిధ్యం చాలదన్నట్లు, ఈ సినిమాలో చూపించే బౌద్ధారామంలోని బొమ్మలు అజంతా తరహాలో, అక్కడి శిల్పకళ మొఘల్ రాజమందిరాల తరహాలోను –ఇలా అంతా అస్తవ్యస్థంగా ఉంటాయి.

ఇక మిగితా దర్శకులు తీసిన సినిమాలు సాంకేతికంగా విలువైనవే అయినా, నిజమైన కళాకారులలో ఉండే దార్శనికత వీటిలో లోపించింది. యాభైలలో రెండు కొత్త విప్లవాలొచ్చాయి. మొదటిది – ముప్ఫైల నాటి హాస్యానికి భిన్నంగా సినిమా మాధ్యమానికి తగ్గ కొత్త బ్రిటిష్ తరహా హాస్యోద్భవం. రెండవది – షేక్స్పియర్ ని తనశైలిలో విశ్లేషించే లారెన్స్ ఒలివియర్ రంగప్రవేశం.

సినిమా తీయడంలో కొత్త పంథాల ఆవిర్భావం యొక్క మూలాలను శోధించడం కష్టంకానీ, ఏ ఫార్ములా అయితే బాక్సాఫీస్ వద్ద విజయం సాధిస్తుందో కొన్నాళ్ళకు బాక్సాఫీసు వద్ద అదే ఫార్ములా ఘోర పరాజయాన్నీ చవిచూస్తుంది. అయితే, యాభైల్లో మొదలైన హాస్యచిత్రాల ఒరవడి వేరు. ఈ చిత్రాల విజయ పరంపర కొనసాగుతూనే ఉంది. దీనికి కారణం ఆ సినిమాల్లో నటించిన అద్భుత ప్రతిభావంతుడైన నటుడు అలెక్ గిన్నిస్ అని చెప్పాలి. ఒకే చిత్రంలో ఆరు వైవిధ్యమైన పాత్రలు– అందునా ఒక ఆడపాత్ర సమాన ఆత్మవిశ్వాసంతో వేయగలిగిన వాడు అలెక్ గిన్నిస్ ఒక్కడే కాబోలు. లేవెండర్ హిల్ మాబ్, ది మ్యాన్ ఇన్ వైట్ సూట్, కైండ్ హార్ట్స్, కరొనెట్స్ వంటి చిత్రాలు అతని ప్రతిభాపాటవాల ప్రదర్శనకోసమే రూపొందింపబడ్డాయి. అలాగే, ఇతని ప్రతిభని తగురీతిలో వాడిన రచయితల్లో టి.ఇ.బి.క్లార్క్ ప్రథముడు. అప్పటి బ్రిటిష్ రచయితలో ప్రత్యేకంగా సినిమాలకి మాత్రమే రాసిన కొద్దిమంది రచయితలలో ఆయన ఒకరు.

"హెన్రీ ద ఫిఫ్త్" సినిమా ద్వారా ఒలివియర్ తెరంగేట్రం బ్రిటిష్ చలనచిత్ర చరిత్రలోని గొప్ప ఘట్టాల్లో ఒకటని అభివర్ణిస్తారు. అతను షేక్స్పియర్ కథలతో

తీసిన మూడు చిత్రాల్లో షేక్స్పియర్ కథనాలకి కట్టుబడి ఉంటూనే కళాత్మకంగా తీయాలన్న తపన కనిపిస్తుంది. ఈ పద్ధతిలో కూడా కొన్ని సమస్యలున్నాయి. షేక్స్పియర్ నాటకాల్లో సంభాషణలే ప్రధానమైనవి. అయితే, చలనచిత్రాల్లో మాటలకి పరిమితులున్నాయి. హెన్రీ ద ఫిఫ్త్, హామ్లెట్ ల నుండి రిచర్డ్ ద థర్డ్ సినిమా వరకూ, ఈ సంభాషణలకూ, చలనచిత్ర మాధ్యమానికి మధ్య సమన్వయం కుదురుస్తూ ప్రేక్షకులపై పట్టు సడలకుండా ఉండాలని ఒలివియర్ ప్రయత్నం చేస్తున్నట్లు కనిపిస్తుంది. ఈ సమస్య అధిగమించే ప్రయత్నంలోనే ఒలివియర్ కొత్త సమస్యలని సృష్టించుకుంటూ వచ్చాడు. దీనివల్ల గొప్ప కళాఖండాలుగా మిగలాల్సిన ఈ చిత్రాల్లో అక్కడక్కడా కొన్ని కళాత్మక దోషాలు దొర్లడంతో అవి అతన్ని అత్యుత్తమ దర్శకుడు కాకుండా చేశాయి.

ఒలివియర్ తీసిన షేక్స్పియర్ చిత్రాలు, పలు హాస్య ప్రధానమైన చిత్రాల విజయాలను పక్కన పెడితే, యాభైల్లో బ్రిటిష్ సినిమా చరిత్రలో కొట్టొచ్చినట్లు కనబడే మార్పు ఉత్తమ బ్రిటిష్ దర్శకులంతా హాలీవుడ్ కి వలస వెళ్ళడం, వెళ్ళకుండా ఉండిపోయిన కొందరూ కొద్దికొద్దిగా తెరమరుగవడం.

హాలీవుడ్‌లో చిత్రానికి పైమెరుగులు దిద్దడం దర్శకుడి పాటవానికి నిదర్శనంగా భావిస్తారు. హాలీవుడ్‌లో అగ్రస్థానానికి చేరిన తొలి బ్రిటిష్ దర్శకుడు ఆల్ఫ్రెడ్ హిచ్‌కాక్. తరువాత కొన్నాళ్ళలో లీన్, రీడ్, వీరి తరువాత “విస్కీ గాలోర్” వంటి మంచి హాస్యచిత్రాన్ని తీసిన అలెగ్జాండర్ మేకెన్డ్రిక్ (Alexander MacKendrick), “డ్యాం బస్టర్స్” వంటి చిత్రంతో మంచి భవిషత్తు ఉందన్న ఆశలతో ఆరంగేట్రం చేసిన యువ దర్శకుడు మైఖేల్ ఆండర్సన్ – హాలీవుడ్ వైపుకి మరలారు. హేరీ వాట్, పాల్ రోథా వంటి పాతతరం డాక్యుమెంటరీల సృష్టికర్తలు నెమ్మదిగా పనిలోంచి తప్పుకున్నారు. డికిన్సన్ ఐక్యరాజ్యసమితి డాక్యుమెంటరీల పర్యవేక్షణ బాధ్యత తీసుకుంటే, యుద్ధానంతర బ్రిటిష్ చిత్రరంగంలో – సాంకేతికత, ఆలోచనల అరుదైన కలయిక గా పేరు తెచ్చుకున్న హంఫ్రీ జెన్నింగ్స్ అకాల మరణం పాలయ్యాడు. ఆ సమయంలో బ్రిటిష్ చిత్రపరిశ్రమ అధోగతుల్లోకి కూరుకుపోయినట్లు అనిపించసాగింది.

అయినప్పటికీ అక్కడక్కడా కొన్ని సంచలనాలు చోటు చేసుకునేవి.

అప్పుడప్పుడూ ప్రశాంతతని భగ్నం చేసేవీ, సంచలనం సృష్టించేవీ అయిన చిత్రాలొచ్చేవి. మంచి చిత్రాల కోసం ఒత్తిడి బయటి నుండి కాక, సినీ పరిశ్రమలో నుండే రావడం మొదలైంది. ఇప్పుడిక, బ్రిటిష్ సాహితీ విప్లవంతో కలిసి ఆవిర్భవించాల్సిన కొత్త సినీ విప్లవానికి సమయం ఆసన్నమైంది. ఆవిర్భవించింది. ఈ వ్యాసం రాస్తున్న సమయానికి అరవైల నాటి ఈ పునరుజ్జీవనం అత్యుత్తమ దశల్లో ఉంది. కార్మిక నేపథ్యం నుండి వచ్చిన జాన్ ఆస్బర్న్, జాన్ బ్రైనే, అలాన్ సిల్లీటో (John Osborne, John Braine, Allan Sillitoe) వంటి ఉడుకురక్తం నిండిన యువ రచయితల వల్ల వచ్చిన సాహితీ విప్లవం ఫలితమే ఈ ఉద్యమం. ఈ కొత్త ఒరవడిలో ఒక ప్రత్యేకమైన పద్ధతి ఉంది, కథాంశాలలో ప్రత్యేకత ఉంది. కథాంశం సినిమాకి ఉపకరించేదే అయినా, పూర్తిగా ఆంగ్లేయ భావాలు నిండినది. ఇలాంటి ఒరవడి ఆరోగ్యకరం, ఎక్కువకాలం మన్నుతుందని ఆశిద్దాం. కొత్తతరం దర్శకులు, రచయితలు, నటులూ పుడుతున్నారు. వీళ్ళంతా ఎన్నడూ లేనంతగా కలిసి పనిచేస్తున్నారు. చాలావరకు కరేల్ రీజ్ (Carel Reisz), టోనీ రిచర్డ్సన్, లిన్డ్సే ఆండర్సన్, జాక్ క్లేటన్ వంటి ఈ కొత్త దర్శకులందరూ సాంకేతిక పటిమ గలవారే కాక, తమ కథాంశాలకు గల సామాజిక కోణంపై కూడా దృష్టి సారిస్తున్నారు. వీళ్లందరూ వ్యక్తిగత భావాలు, దార్శనికత ఉన్న నిపుణులూ, కళాకారులూనూ. ఎప్పటిలాగే, బ్రిటన్ వారి డాక్యుమెంటరీ శిక్షణవల్ల రాటుదేలారు. పైగా, వీరు నిజాలని ఎదుర్కోవడానికీ, జనాలకి దగ్గరకావడానికీ, తమ మనసులతోనూ, మెదడుతోనూ, కెమెరాతోనూ సత్యాన్వేషణ చేసేందుకు వెనుకాడడం లేదు. ఇన్నాళ్ళకి బ్రిటన్ సినిమాకు తమ జాతీయ సినిమా అంటూ ఒక ముద్ర వేసుకునే అవకాశం ఏర్పడేలా ఉంది. నేను ఇప్పట్నుంచీ మిగితా దేశాల చిత్రాల కోసం ఎదురుచూసినట్లే బ్రిటన్ చిత్రాలకోసం కూడా ఎదురుచూస్తానని చెప్పగలను.

1963

బయట మలయమారుతం, లోపల అగ్నిగుండం

నేను శాంతినికేతన్‌లో విద్యార్థిగా ఉన్నప్పుడు మా శిక్షణలో భాగంగా కాలీగ్రఫీ అధ్యయనం చేయాల్సివచ్చింది. ఇందులో భాగంగా మొదట పింగాణీ పాత్రలో బలపాన్ని అరగ తీసినట్టుగా ఇంక్‌స్టిక్స్‌ని అరగతీసి చైనీస్ సిరా తయారు చేసేవాళ్ళం. ఆ తర్వాత వెదురు బొంగులతో చేసిన జపాన్ బ్రష్షులను అందులో ముంచి, నేపాల్ నుండి వచ్చిన కాగితంపై నిటారుగా నిలిపి బొమ్మలు గీసేవారము. “ఇప్పుడు ఒక చెట్టు బొమ్మ వేయండి, కానీ, పాశ్చాత్యుల్లా పైన్నుంచి కిందకి కాదు. చెట్టు కింద నుంచి పైకి ఎదుగుతుంది. మీ స్ట్రోక్స్ కూడా అలాగే... కిందనుంచి పైకే ఉండాలి” అంటూ ఆచార్య బోస్ చెప్పేవారు (బోస్ ప్రముఖ బెంగాలీ చిత్రకారుడు. ఆయన చైనా, జపాన్‌లకు యాత్రలు కూడా చేశారు). ఈ విధంగా, ఏ పని చేసినా జీవితాన్ని, సహజ వనరులను గౌరవించడం, ఆరాధించడం జపనీస్ వారి తత్వం. బొమ్మ గీస్తున్నప్పుడు, బ్రష్

కదులుతున్నప్పుడు, వేళ్ళు, ముంజేయి, చేయి ఇలా వివిధ అవయవాలు కదులుతున్నప్పుడు, ఆలోచిస్తున్నప్పుడు – ఇలా ఏపని చేస్తున్నప్పుడైనా సరే. ప్రాణమున్న వాటిపైనే కాదు. భౌతికమైన దేనితోనైనా మమేకమై, మూలాల్ని శోధించడాన్ని కాలీగ్రఫీ చిత్రకళ తనలో ఇముడ్చుకుంది.

అయితే, ఇలా చేయడం వల్ల కళాకారుడి ప్రతిభకు పరిమితులు విధించడమే అనే ఆలోచన రావొచ్చు. కానీ కాలీగ్రఫీలోని ఈ ఆలోచనలకు మూలం గణితం కాదు; ఈ సూత్రాలన్నీ మనుషుల నైజం నుంచి వెలువడినవే. అందువల్లే హరునొబు చిత్రించిన వనితలు, ఉటమారొ చిత్రాల్లోకంటే భిన్నంగా ఉంటారు; మా యువాన్ చిత్రించిన ల్యాండ్‌స్కేప్, లీ టాంగ్ చిత్రాల మధ్య చాలా తేడాలను కనిపెట్టగలము. కళని నిర్వచించేది కళాకారుడి వ్యక్తిత్వమే తప్ప వేరేదీ కాదు. అదే, సినిమాల సంగతికొస్తే, ఒక దేశానికి చెందిన సినిమాలకు ఇలా జాతీయ నైజాన్ని ఆపాదించడం చాలా కష్టం. కారణం, సినిమా మాధ్యమానికే ప్రత్యేకం అనబడే ముద్రంటూ ఏదీ లేదు. చిత్రకళలో కళాకారులందరూ బ్రష్ వాడినట్టే సినిమా తీయడానికి దర్శకులందరూ కెమెరా వాడాల్సిందే. అయినప్పటికీ కాలాతీతమైన ప్రాచ్య కళల్లోని భావజాలాన్నీ, ఉపమానాలనీ కెమెరా సహజంగా ఒడిసిపట్టలేదు. ఉదాహరణకు ఒక జపాన్ సినిమాలో ల్యాండ్‌స్కేప్ చిత్రీకరించినప్పుడు ఆ దృశ్యంలో నటీనటులు ధరించిన కిమోనోలు, జపాన్‌కే ప్రత్యేకమైన వెదురుబొంగుల వంటివి వదిలేస్తే, మిగిలిన దృశ్యమంతా పాశ్చాత్య పద్ధతుల్లో చూపినట్లు కనిపిస్తుందే కానీ, ప్రాచ్య శైలి కనబడదు. అది తప్పుకాదు. అయితే, అసలైన ప్రాచ్య శైలి కోసం ఏ సినిమాల్లో వెతకాలో మరి?

పాశ్చాత్య దేశాలకు సంబంధించిన కథాంశాలను ప్రాచ్య దర్శకులు ఆయా దేశాల పరిసరాల్లో చిత్రీకరిస్తే వారి అసలైన శైలి తెలుసుకునే అవకాశముంటుందని నా అభిప్రాయం. రెన్వా "సదర్నర్" చిత్రాన్ని అమెరికాలోనూ, "ది రివర్" చిత్రాన్ని మనదేశంలోనూ తీసాడు. నాకైతే, ఈచిత్రాలు వ్యక్తిగానూ, కళాకారుడిగానూ, అతనిలోని అసలైన "ఫ్రెంచి" వ్యక్తిత్వాన్ని అతని ఫ్రెంచి చిత్రాలకంటే బాగా చూపాయి. కానీ, జపాన్ దర్శకులు ఇతర దేశాల కథాంశాల్ని చలనచిత్రాలుగా మలిచినప్పటికీ అవన్నీ జపాన్ దేశ పరిస్థితులకు అనుగుణంగా మలుచుకుని తీసిన చిత్రాలే తప్ప ఆయా దేశాల్లో తీసిన దాఖలాలు లేవు. కాబట్టి జపాన్ దేశ

దర్శకులను వారి జపాన్ సంబంధిత కథాంశాలని బట్టి మాత్రమే అంచనా వేయగలము. కురొసవా అప్పుడప్పుడు యురోప్‌కు చెందిన బృహద్గ్రంథాలను కథాంశాలుగా ఎంచుకున్నా, అవి అనుసరణలే. మేక్బెత్ కథ – మధ్య యుగాలనాటి జపాన్ సమురాయ్ కథగా మారడం వంటివి ఇందుకు ఉదాహరణలు.

కానీ, ఇదంతా పాశ్చాత్య నిపుణులు జపాన్ దర్శకుల గురించి ఒక మంచి అంచనాకు వచ్చి, వాళ్ళని – పొగడ్డానికి, విమర్శించడానికి, వర్గాలుగా విభజించడానికి అడ్డురాలేదు. నిశబ్దచిత్రాల వరకూ ఇలాంటి పద్ధతులు అవలంబించడం తప్పు కాదు. మైమ్‌కి ఒక విధమైన సార్వజనీనత ఉంది. కానీ, శబ్ద ప్రస్తావన వచ్చాక జపనీయుల సినిమాలను అర్థం చేసుకోడానికి కొంత నైపుణ్యం అవసరం. లేదంటే వాటి గురించి చేసే విశ్లేషణ ఒక పద్ధతి లేకుండా చేసినట్లవుతుంది. తెరపై దృశ్యాలను చూపే పద్ధతి, తీసేందుకు ఉపయోగించే పరికరాలు ఒకటే అయినంత మాత్రాన తూర్పు పశ్చిమ దేశాల సినిమాల మధ్య ఏదో దగ్గరితనం ఉందనుకోవడం ఒక అపోహ మాత్రమే. అంతేకాక, సినిమా పాక్షికంగా భావార్థ ప్రధానమైన కళ. కనుక – మాటతీరు, ప్రవర్తన, సాంఘిక అలవాట్లు, పాత సంప్రదాయాలు, ప్రస్తుత ప్రభావాలు – వీటన్నింటి కలబోత వల్ల చాలావరకు సినిమాకి ఒక ప్రాంతీయత వస్తుంది. ఒక దర్శకుడు ఎంత సునిశిత పరిశీలకుడు అయితే, అంతగా ఇవన్నీ అతని కళాసృష్టిలో జొప్పించగలడు. అదే, ఒక దర్శకుడు విదేశీ కథాంశాన్ని ఆ దేశంలోనే సినిమాగా తీయాల్సి తీస్తే, అతనికి ఆ దేశపు జీవితంతో ఉన్న కొద్ది పరిచయంతో, ఎలాంటి సినిమా తీయగలడు?

ఉదాహరణకు భాష సంగతే తీసుకుందాం. శబ్దచిత్రాల్లో పదాల ప్రాధాన్యత కథనం వరకే పరిమితం కాలేదు. ఒక్కో నటుడు ఉచ్చారణలో దోషాలు చూపవచ్చు, వాక్యస్వరం (Intonation)లో తప్పులు దొర్లొచ్చు. కొన్ని మెళుకువలు చూపలేక పోవచ్చు. ఇవన్నీ భాషతో మంచి పరిచయం ఉంటే తప్ప పట్టుకోలేము. మానవ ప్రవర్తనలో ప్రపంచవ్యాప్తంగా అన్నిచోట్లా ఉండే ఉద్వేగాలున్నాయి. నవ్వు, ఏడుపు, ప్రేమ–ద్వేషం,కోపం, ఆశ్చర్యం, భయం – ఇవన్నీ ఎక్కడైనా ఒకటే. కానీ, వీటిలో కూడా ప్రాంతీయత రంగు చూపవచ్చు. ఆ పరిసరాలతో పరిచయంలేని విదేశీయుడు వాటిని అర్థం చేసుకోలేక పోవడం వల్ల కూడా అతని అభిప్రాయం ప్రభావితం

కావొచ్చు. అంతేకాక, ఒక దర్శకుడు ఒక స్థానిక నాటక సంప్రదాయం నుండి ఏదనా అంశాన్ని తెరపై చూపితే, మనం దానిలోని గొప్పతనాన్ని నిర్ణయించాలని ప్రయత్నించడం మనకి ఆ సంప్రదాయంతో గాఢ పరిచయం ఉంటే తప్ప వ్యర్థ ప్రయాస అనే చెప్పాలి. సాంఘిక అలవాట్ల విషయానికొస్తే, నా "పథేర్ పాంచాలి" చూసిన ఒక పాశ్చాత్య విమర్శకుడు భారతీయులు చేత్తో అన్నం తినే దృశ్యం చూసి చాలా విచలితుడై, రెండోసారి భోజనాల దృశ్యం వచ్చేసరికి లేచి వెళ్ళిపోయాడట! – ఈ విషయాలన్నీ ఒక విమర్శకుడిని నిరుత్సాహపరుస్తాయేమో? కానీ, సంపూర్ణ విమర్శ చేయలేకపోయినా, అర్థం చేసుకోగల సునిశిత దృష్టిగల ప్రేక్షకుడికి, ప్రతి మంచి చిత్రంలోనూ, అది ఎక్కడినుంచి వచ్చినదైనా, ఏదో ఒక విషయం కనిపిస్తూనే ఉంటుంది.

నేను కలకత్తాలో రషోమాన్ చిత్రాన్ని– అది వెనిస్ చిత్రోత్సవంలో అవార్డు సాధించిన వెంటనే చూశాను. అప్పటికి తూర్పు దేశాల గురించి నాకు తెలిసిందల్లా – వేలీ (Waley) మరియు లాఫ్కాడియో హేర్న్ (Lafcadio Hearn) రచనల వల్లనే. అలాగే, నాకు షేక్స్పియర్, షాపెన్‌హావర్ (Schopenhauer)ల గురించి తెలిసినంతగా మురసాకి (Murasaki Shikibu), లావోట్జు (Lao Tzu)ల రచనలతో పరిచయం లేదు. ఆ శతాబ్దం ముగిసేసరికి సౌందర్యారాధకుడైన కౌంట్ ఒకాకురా అన్న జపాన్ పెద్దమనిషి భారత దేశానికి వచ్చి – ఆసియా అంతా ఒకటే అన్న సందేశాన్నిచ్చాడు. ఆసియా మొత్తం కళల్లోనూ, తత్వశాస్త్రాల్లోనూ ఒకేవిధమైన సూత్రాలతో నిండి ఉందన్నాడు. బాగుంది. కానీ, ప్రాచ్య దేశాలు ఐదు స్వరాల సంగీతంతోనే తృప్తి పడ్డాయి కానీ భారతదేశంలో మనకి సప్త స్వర సహితమైన రాగ స్వరూపం అవసరమైంది. అందులో మళ్ళీ ప్రధాన స్వరాలకి మధ్యలో అర్ధశ్రుతుల వాడకం కూడాను. అలాగే, చైనీయుల చిత్రకళనూ, జపాన్ వారి వుడ్ కట్స్ ను అభిమానిస్తున్నాను అంటే సెజాన్, ఫ్రన్సెస్కా (Cezanne, Piero Della Francesca)లపై నా అభిమానాన్ని వదులుకుంటున్నట్లు కాదు. ఇక ఆహారపుటలవాట్ల విషయానికొస్తే, చైనీయుల భోజనాలు తీపితో ముగియవు. కానీ, మనం ఒక సంస్కృత సామెతలో అన్నట్లు – అన్ని భోజనాలు తీపితో ముగిస్తాము.

ఈ తేడాలను అటుపక్కన పెడితే, రషోమాన్ చిత్రవిజయం మంచి ఉత్సాహం

కలిగించింది. అది జపాన్‌కి చెందిన సినిమా అయ్యుండొచ్చు కానీ బుద్ధ భగవానుడు మన భారతదేశంలో పుట్టినవాడే కదా! అయినా, చలనచిత్రరంగంలో పాశ్చాత్యుల ఆధిపత్యానికి మనవద్ద నుండి సవాల్ ఎదుర్కోవాల్సిన సమయం వచ్చేసింది. ఎంత గొప్ప సవాల్ విసిరాము చూడండి. జపానీయులు తమ సినిమాల ప్రతినిధిగా కురసొవా చిత్రాన్నే ఎంచుకోవడంలో ఒక యుక్తి ఉంది. కెంజి మిజొగుచి, యసుజిరొ ఓజు (Kenji Mizoguchi, Yasuziro Oju) – వంటి ఇతర గొప్ప దర్శకుల చిత్రాలేవైనా ఎంపిక చేసి పంపుంటే, ఆ పరిస్థితుల్లో ఇంత ప్రభావం చూపగలిగేదా? అన్నది అనుమానమే. సాంకేతికంగా గొప్ప విలువలతో, పరిపక్వత నిండిన కథావస్తువుతో, సరైన పాళ్ళలో సార్వజనీనత ఉన్నందువల్ల ఈదేశం గురించి కుతూహలం కూడా రేకెత్తించగల చిత్రం ఇది.

అదీ కాక రషోమాన్ లాంటి చిత్రం చూసాక ప్రేక్షకుడిలో జపనీస్ సినిమా గురించి ఒక రకమైన ఆసక్తిని రేకెత్తిస్తుంది. ఎందుకంటే ఎన్నో ఏళ్ళుగా చలనచిత్ర నిర్మాణం జరుగుతున్న జపాన్ లాంటి దేశంలో "రషోమాన్" కంటే ముందు గొప్ప చలనచిత్రాలేవీ లేవనుకోవడం అసాధ్యం. రషోమాన్ చూశాక ఆలాంటి చిత్రాల కోసం అన్వేషించాలనే తాపత్రయాన్ని ప్రేక్షకులలో కలుగచేస్తుంది. దేశవిదేశాల్లోని చలనచిత్ర ప్రేమికులకు జపనీయుల సినిమా నిధిని పరిచయం చేయడంలో రషోమాన్ పాత్ర చాలా ఉంది. ఒక కొత్త దర్శకుడిలో గొప్ప సృజన ఉండొచ్చు కానీ, కూర్పులోనూ, కెమెరా వాడకంలోనూ అనుభవంతో మాత్రమే వచ్చే కొన్ని సంగతులను కేవలం అనుభవశీలి మాత్రమే ప్రదర్శించగలడు. ఈ విషయాన్ని అతి త్వరగానే చలనచిత్ర అభిమానులు గుర్తించారు. కురొసవా గత చిత్రాలు, ఇతర జపాన్ దర్శకుల చిత్రాల గురించి ఇప్పుడు రేకెత్తిన ఆసక్తిని చూస్తే, "రషోమాన్" జపాన్ చిత్ర పరిశ్రమ గురించి కలిగించిన భావాలు నిజమని అర్థమౌతుంది. పాశ్యాత్య దేశాల్లో పుట్టిన ఈ కళ, జపాన్ నేలపై అడుగుపెట్టాక ఎలా ఒక కొత్త అవతారం ఎత్తిందో జపాన్ సినిమాలు చూస్తే తెలుస్తుంది. అక్కడా ఇక్కడా చలనచిత్ర నిర్మాణానికి వాడిన పరికరాలు ఒకటే కానీ, ఇక్కడ రూపొందించిన కొన్ని గొప్ప చిత్రాలను పరిశీలిస్తే, జపనీయులు సినిమా తీయడంలో చూపిన పద్ధతులు పూర్తిగా ప్రత్యేకమైనవీ, ఈ ప్రాంతానికే చెందినవి అని అర్థమౌతుంది. అంతేకాదు పాశ్చాత్య సిద్ధాంతకర్తలు వల్లించిన సిద్ధాంతాలు కేవలం

పాశ్చాత్య సినిమారీతులకే నప్పుతాయనీ, ప్రాచ్య-పాశ్చాత్య చిత్రాలన్నింటికీ సార్వజనీనంగా ఉండే సిద్ధాంతాలను రూపొందించాలంటే, పాత వాటిని మార్చక తప్పదనీ అర్థమౌతుంది.

జపాన్ దర్శకుల సినిమాలన్నింటిలో బాహ్య ప్రపంచానికి కురొసవా సినిమాలు తేలిగ్గా అర్థమయ్యే అవకాశం ఉంది. దీనికి కొన్ని ప్రస్ఫుటమైన కారణాలున్నాయి. ఒకటి: అతను ప్రాంతీయ కథనాలకంటే, కొంతవరకూ సార్వజనీనత ఉండే కథనాలను ఎంచుకుంటాడు - అణువిధ్వంస భయం, బ్యురోక్రసీలోని అమానవీయ కోణాలు, లంచగొండితనం, మంచి-చెడుల మధ్య జరిగే సంఘర్షణలు, రషోమాన్‌లో కనబడే రూపకాలంకారం - ఇటువంటివి అందుకు ఉదాహరణలు. అయితే, చిత్రీకరణలో కెమెరా వినియోగించుకున్న తీరు, పోరాట సన్నివేశాల పట్ల అతనికి ఉన్న అనురక్తి పాశ్చాత్య దేశాలలో ఆదరణ లభించడానికి ప్రధాన కారణం అని చెప్పవచ్చు. సినిమా కళపై వచ్చిన దాదాపు అన్ని పుస్తకాల్లోనూ "చలనచిత్రాలు చలనంతో కూడినవై ఉండాలి" (movies must move) అన్న వాక్యం పలకరిస్తుంది. అయితే, మొదట్లో ఇది "చలనచిత్రాలు చలనంతో కూడినవై ఉండాలి, లేకపోతే ప్రేక్షకులకి విసుగొచ్చి మధ్యలో లేచి వెళ్ళిపోగలరు" అని ఉండేదేమోనని నా అనుమానం, కాలక్రమంలో బల్లి తోకలా అది కూడా ఎక్కడో తెగి పడిపోయుండొచ్చు. కానీ ఈ "చలనం" అన్న పదాన్ని భౌతికమైన కదలికగా అర్థం చేసుకునిని, దాన్ని ఆకాశానికి ఎత్తేసిన వాళ్ళు కూడా ఉన్నారు.

కురొసవా జపాన్ వారి కళల సంప్రదాయంలో ఒక ప్రత్యేకమైన ముద్ర కలవాడా? ఆయన సినిమాల్లో ప్రాచ్య సాంప్రదాయాలను బాగా చూపిస్తాడా? - ఇటువంటి ప్రశ్నలకు జవాబు చెప్పగలిగేంత పరిజ్ఞానం నాకు జపాన్ దేశంపై లేదు. అద్భుతంగా చిత్రీకరించిన ఒక యుద్ధ సన్నివేశం చూస్తున్నప్పుడు దాన్ని ఆస్వాదించగలిగినంతవరకూ, నాకు పై ప్రశ్నలపై అంత ఆసక్తి లేదు. కురొసవా కళకి మూలాలెక్కడ? అన్న విషయంపై సందేహాలుండొచ్చేమో కానీ, నా ఉద్దేశ్యంలో నిఖార్సైన జపాన్ దర్శకుడు అన్న భావనకి నమూనాలుగా నిలిచే - ఓజు, మిజోగుచి వంటి వారికీ, కురొసవాకీ చాలా తేడా ఉంది. బహుశా, ఈ అభిప్రాయం తప్పు కావొచ్చేమో కానీ, ఈ సందర్భంలో నాకొక పాత ప్రొఫెసర్ అన్న మాటలు జ్ఞాపకం

వస్తున్నాయి – "Consider the Fujiyama. Fire within and Calm without. There is the symbol of the oriental artist" అని.

మిజొగుచి, ఓజు – ఇద్దరి చిత్రాల్లోనూ శక్తివంతమైన భావాలున్నా, ఉద్వేగపూరిత దృశ్యాలలో అవెక్కడా కనిపించవు. పైగా, వీరిద్దరికీ పాశ్చాత్య సంప్రదాయాలపట్ల అసలు అవగాహన లేదన్న విషయం తెలుస్తూనే ఉంటుంది. దీన్ని బట్టి చూస్తే – సినిమా కళకి నిర్వచనం – మనం ఎలా అర్థం చేసుకుంటాము, ఎలా దాన్ని ఉపయోగించుకుంటాము? అన్న దానిపై ఆధారపడి ఉంటుంది కానీ, ఎవరో గురువుగారు వచ్చి చెప్పే నిర్వచనాలకు అందదని అర్థమౌతుంది.

ఈ మహా దర్శకులు పాశ్చాత్యుల నుండి ఏమీ తెలుసుకోలేదని నేననను. తెలిసి చేసినా, తెలియకచేసినా, పాతతరంలోని గొప్పవారి ప్రభావం ప్రస్తుత తరం వారిపై పడుతుంది. అయితే, ఆ దర్శకుడి మూలాలు గట్టివైతే, వారి సంప్రదాయం సజీవమైనదైతే, త్వరలోనే ఈ ప్రభావాలన్నీ మాయమై, దేశీయతను నిలుపుకుంటూనే, అతనిదంటూ ఒక ప్రత్యేకమైన శైలి ఏర్పడుతుంది. ఇక్కడ బయటివారికి ప్రస్ఫుటంగా కనిపించే మరో విషయం ఏమిటంటే – దాదాపుగా ఈ జపాన్ దర్శకులందరూ, ప్రజల అభిప్రాయాల ప్రభావాలకు లోను కాకుండా తమ పని తాము చేసుకుంటూ పోయారు. లేదంటే, జపాన్లో ఇటువంటి ప్రయోగాలు ఆదరించే జనం చాలా పెద్ద సంఖ్యలో అయినా ఉండి ఉండాలి. ప్రముఖ నటుడు తొషిరో మిఫూనే (Toshiro Mifune) – జపాన్ వాసులకి సినిమాలు భారీగా, ఎక్కువ నిడివితో ఉంటే నచ్చుతాయని ఒకసారి నాతో అన్నాడు. ఇది కొంతవరకు నిజమే కావొచ్చు. ఎందుకంటే – ఒక దర్శకుడు చిత్రనిర్మాణం లోని సాధకబాధకాలకి అతీతంగా ఏళ్ళ తరబడి పనిచేసుకుంటూ మనగలగడం – ఊహించడానికి కొంచెం కష్టంగా ఉంది. ఒక భారతీయ దర్శకుడిగా జపాన్ దర్శకుల చిత్రాలను అభినందించడానికి నాకు చాలా కారణాలున్నాయి. బహుశా, ఒకాకురా అన్నట్లు, పైకి కనిపించక పోయినా, రెండు దేశాల మధ్యా చాలా సామ్యాలున్నాయేమో.

జపాన్ చలనచిత్రాల్లోనూ, ఇతర కళల్లోనూ సాధారణంగా తారసపడే గుణం – సత్యశోధన. అదే నన్ను వాళ్ళ చిత్రాల్లో అమితంగా ఆకర్షించేది. మనుషుల స్థాయిలో – ప్రస్తుతం ప్రపంచంలో ఉండే అత్యుత్తమ నటుల్లో ఉండదగ్గ వారి ద్వారా దర్శకుడు తాను కనుగొన్న సత్యాన్ని తెలియజేస్తాడు. మిఫునే, తనకా,

మోరి, మచికో క్యో – ఇటువంటి నటులు సులభమైనదైనా, క్లిష్టమైనదైనా, ఎటువంటి ఉద్వేగాన్నైనా అలవోకగా ప్రదర్శించగలరు. వీరి నటనలోని నాణ్యత, క్రమశిక్షణ – జపాన్ సినిమాల్లోని ప్రతి రంగంలోనూ, జపాన్‌లో సాధారణంగా కళారంగంలోనూ – తరుచుగా కనిపిస్తాయి. ఏదన్నా ఒక గొడార్డ్ చిత్రం రఫ్-కట్ నాణ్యత స్థాయి నుండి నెమ్మదిగా ఎదుగుతున్న జపాన్ సినిమాలోని మృదుత్వాన్ని నేను ఊహించుకోగలను. ఒక నిజమైన జపానీస్ కళాకారుడు – ఒక కళాఖండం నిండుతనంతో ఉండాలంటాడు. అందులో జీవం ఉండాలి – అది ఊపిరి పీల్చడం, వదలడం మనం అనుభవించాలి. ఒంటి నిండా రోగాలున్న వ్యక్తిలా కష్టపడి నడిచే చిత్రాల వల్ల ఒనగూడే ప్రయోజనం ఏముంటుంది గనుక?

జపాన్ వారు కెమెరానూ, వెలుతురునూ వాడుకునే తీరు కూడా ఎన్నదగ్గది. ఒక చిత్రకారుడు తన బ్రష్షును వాడినట్లు వీరు వెలుగును వాడతారు. వారు వెలుగు ద్వారా వస్తువుల తత్వాన్నీ, భావోద్వేగాలనూ, ఒక దృశ్యానికి కావాల్సిన తీవ్రతనూ చూపగలరు. ఇలాంటివి పాశ్చాత్య దేశాల్లో చేయరని కాదు. కానీ, నిశబ్ద చిత్రాల యుగం తరువాత ఈ వాడుక తగ్గిపోతూ వచ్చింది. అప్పట్లో, ఒక రెండు రీళ్ళ సినిమాలో కూడా గొప్ప సత్యాలు ఆవిష్కృతమయ్యేవి. స్ట్రోహీమ్ వంటి వారు అపార్ట్మెంట్ గదుల్లోని గోడలపై కూడా తమ దృశ్యాల్లోకి వెలుగు రావడానికి కావాల్సిన ప్రయోగాలు చేసేవారు. ప్రత్యేకంగా హాలీవుడ్ లో గత కొన్నేళ్ళుగా ఛాయాగ్రహణం ప్రమాణాలు తగ్గిపోతూ వచ్చాయి. బోలెడంత డబ్బులు పోసి – పరిసరాలని సాంకేతికంగా సృష్టించడం, కృత్రిమ బల్బులతో వెలుగును సృష్టించడం – వంటివి జరగడంతో ఛాయాగ్రహకులు స్ఫూర్తి కోసం ఇక అకడెమిక్ చిత్రకళపైనా, సలోన్ ఫొటోగ్రఫీ ("salon" photography) పైనా ఆధారపడవలసి వస్తోంది.

జపాన్ దృశ్య కళల్లో ప్రకృతి ధర్మ సంప్రదాయం (naturalist tradition) లేకపోవడం వల్ల ప్రకృతి సిద్ధమైన వెలుగుపై జపానీయులకి ఒక విధమైన గౌరవం ఏర్పడ్డది అనుకుంటాను. దర్శకుడికి వెలుగుకి ఉన్న శక్తి గురించి పరిపూర్ణ అవగాహన ఉండడమే కాదు, నాటకీయతకోసం, సాధికారికత కోసం వాడే సినిమా పరికరాల మధ్య తేడా గురించి పూర్తి పరిజ్ఞానం ఉంది. ఆర్సన్ వెల్స్ తీసిన మేక్బెత్ లో కథానాయకుడు – సెట్టింగ్ వేసిన రాళ్ళూ రప్పల మధ్యా, గుహల

దగ్గరా దిగాలుగా నడుస్తూ ఉండే దృశ్యానికీ, కురొసవా మేక్బెత్ (Throne of blood) ఫ్యూజియమా పర్వతం ఎత్తుల్లో తిరిగే దృశ్యానికి ఉన్న తేడాను ఒకసారి ఊహించుకోండి. నిజమైన వర్షం, మంచు, చల్లటి గాలి – ఈచిత్రంలో కవిత్వాన్ని పలికిస్తూ, ఒక విధమైన నాణ్యతను తెస్తాయి. అది ఏ స్టూడియోలోనూ రాదు.

సినిమాలకు వాడే కెమెరాకు ఉండే శక్తి గురించి, అది సృష్టించగల మాయా ప్రపంచాన్ని గురించీ జపానీయులకి పూర్తి అవగాహన ఉంది. అదే సమయంలో, సాంకేతికత సహాయంతో చేసే అటువంటి మాయాజాలం ఎట్టి పరిస్థితుల్లోనూ సహజంగా కలిగే భ్రాంతికి సాటిరాదని కూడా వారికి తెలుసు. వారి దయ్యాల పాత్రల చిత్రీకరణ కూడా పద్ధతిగా ఉన్నట్లు తోస్తుంది. కొన్ని అనుభూతులు డబల్ ప్రింటింగ్ లాంటి సాంకేతికాలు ఎన్నటికీ తేలేవని మిజోగుచి తీసిన ఉగెత్సు చూస్తే కానీ అర్థం కాదు.

ఈ చిత్రాల గురించి తరుచుగా వినబడే విమర్శ – అవి చాలా పొడవైనవని. పాశ్చాత్య విమర్శకులనుండి నా సినిమాలు కొన్నింటికి కూడా ఇదే విమర్శ వచ్చింది. అయితే, నా అభిప్రాయంలో సినిమాలకి సంగీతం ఉండటం ఎలాగో, నిడివి ఎక్కువుండటం కూడా అలాగే. సినిమాలో నెమ్మదితనం అలాగే కొనసాగించడం కూడా ఒక సవాల్ అని ఒక దర్శకుడిగా నా అనుభవంతో చెప్పగలను. ఒక దర్శకుడి పొరపాట్ల వల్ల చిత్రం విఫలమైతే అతను దానికి బాధ్యత తీసుకోడానికి సిద్ధంగా ఉండాలి. కానీ, ఈ నెమ్మదితనం కూడా సాపేక్షమైనది, ప్రేక్షకుడు ఏ స్థాయిలో చిత్రంలో లీనమయ్యాడు? అన్నదానిపై ఆధారపడి ఉంటుంది. ఇది కొంతవరకూ ఆ ప్రేక్షకుడికి చిత్రకథాంశం, అందులోని కళాత్మక వస్తువుతోనూ గల పరిచయం, అవగాహనలపై ఆధారపడి ఉంటుంది. ఒక రసజ్ఞుడికీ, ఒక సాధారణ ప్రేక్షకుడికీ ఉన్న తేడా వద్దకి వస్తుందీ చర్చ.

పాశ్చాత్య విమర్శకులు నా సినిమాల గురించి రాసిన విమర్శలు చదువుతున్న ప్రతిసారీ ఇదే విషయం స్ఫురణకు వచ్చేది. వీరిలో చాలామంది ఎంతో ఓపిగ్గా నా చిత్రాలను అర్థం చేసుకునేందుకు ప్రయత్నించారు. కొన్ని సందర్భాల్లో నేను ఊహించనంత లోతుల్లోకి వెళ్ళగలిగారు. అయితే, వారికి అడ్డుగోడలుగా నిలిచినవి – అక్కడక్కడా ఉండే అపరిచితమైన, దేశీయమైన సంగతులనుకుంటాను. దీని గురించి నేను చేయగలిగిందేం లేదు. సినిమాల ద్వారాకానీ, రచన ద్వారా కానీ,

నా చిత్రాల్లోని వ్యక్తులలోని క్లిష్టతను కనీసం వివరంగా చెప్పే సాహసం నేను చేయలేను. బహుశా, నేను బెంగాలీని కనుక, బెంగాలీల జీవితాల గురించి కొంత వివరంగా చెప్పగలనేమో కానీ, ఈదేశంలో ఎన్నో ప్రాంతాలు. ఒక్కో ప్రాంతంలో వేసుకునే బట్టలు వేరు, అలవాట్లు వేరు, భాష వేరు, శరీరతత్వాలు వేరు..భావజాలాలు కూడా వేరు. ఆసియా అంతా ఒకటే ఏమో కానీ, భారతదేశం మాత్రం ఒకటి కాదు.

ఉదాహరణకి ఒక బెంగాల్ రాష్ట్రాన్నే తీసుకుందాం. లేదంటే, నా నివాసమైన కలకత్తా నగరాన్నే తీసుకుందాం. ఒక ప్రాంతానికి, మరో ప్రాంతానికి మధ్య కూడా యాసలో తేడా ఉంటుంది. చదువుకున్న ప్రతి బెంగాలీ తన మాటల్లో అక్కడక్కడా ఇంగ్లీషు పదాలు వాడతాడు. వేసుకునే దుస్తుల్లో కూడా ఏకత్వం లేదు. మామూలుగా ఆడవారు చీరకట్టినా, మొగవారి బట్టలు పదమూడో శతాబ్దం నాటివి కావొచ్చు, లేదంటే ఈమధ్యే వచ్చిన ఎస్క్వైర్ (esquire) లో చూపినట్లుగా కూడా ఉండొచ్చు. ఇక గొప్పా-బీదా భేదాల గురించి చెప్పనక్కర్లేదు. టీనేజర్లు డాన్స్ చేసి, కోక్ తాగే బాపతు. దైవభీతి గల బ్రాహ్మణుడు రోజూ గంగాస్నానం చేసి సూర్యనమస్కారాలు చేసే రకం...

మన సినిమాల్లో వీటిలో దేన్ని చూపాలి? ఏవి వదిలేయవచ్చు? నగరాన్ని వదిలేసి – గ్రామాల్లో ఎకరాలకొద్దీ భూముల్లో యధేచ్ఛగా సంచరిస్తున్న ఆవులనూ, తాదాత్మ్యతతో వేణువూదుతున్న కాపరినీ చూపాలా? ఒక పడవవాడి పాటలా, స్వచ్ఛంగా, కొత్తగా, హాయిగా సాగిపోయేలాంటి చిత్రం తీసే అవకాశం ఉంది. లేదంటే, కాలంలో వెనక్కెళ్ళి, పురాణాలను తీసుకుని – దేవతలకీ-రాక్షసులకీ మధ్య ఉన్న గొడవలు, అన్నాతమ్ముల మధ్య యుద్ధాలు, అర్జునుడికి భగవద్గీత ద్వారా కర్తవ్యబోధ చేసిన శ్రీకృష్ణుడి కథ – ఇలాంటి కథలు తీయాలా? జపాన్ వారు నో, కబుకి వంటి రీతుల్ని వాడినట్లు మనం కూడా కథకళి వంటి నృత్యరీతుల ద్వారా ఎన్నో చేయవచ్చు.

లేదంటే, మనం వర్తమానంలోనే ఉండి, అనేకానేక గందరగోళాలు నిండిన ఈమహానగరం నడిబొడ్డున – ఇక్కడి పరిసరాలూ, పరస్పర వైరుధ్యాలు వంటివి చిత్రీకరించాలా? ఇదంతా నిజంగా చాలా ఉత్సాహం కలిగించేదిగా అనిపించొచ్చు. కానీ, జనం ఏం ఆశిస్తున్నారు? వాళ్ళకి ఇదంతా ఉత్సాహం కలిగించకపోతే,

ఏళ్ళ తరబడి చౌకబారు చిత్రాలకే అలవాటుపడిపోయిన వీళ్లని పట్టించుకోను – అనుకుని విదేశీ ప్రేక్షకుల కోసం సినిమాలు తీయాలా? కానీ, పాశ్చాత్యులకి మాత్రం ఏం అవసరం? నా వద్ద ఈప్రశ్నలకి జవాబులింకా లేవు. కానీ, నా తరువాతి చిత్రం తీస్తున్నప్పుడు దీని గురించి ఆలోచిస్తాను...అపై మరో చిత్రం...

1963

మాస్కో కబుర్లు

మాస్కో లోని "మాస్ ఫిల్మ్ స్టూడియోస్" నగరానికి ముప్ఫై మైళ్ళ దూరంలో ఉంది. ఉదయం మేము బయల్దేరినప్పుడు ఆకాశం తెరిపిగా ఉంది. సూర్యుడు వెలిగిపోతున్నాడు. కానీ, మేము స్టూడియో ప్రాంగణంలోకి అడుగుపెట్టే సరికి సన్నగా చినుకులు పడడం మొదలైంది. అక్కడ పనిచేసేవారు చాలామంది భవనం ముంగిట్లోనే నిలబడి మా కోసం ఎదురుచూస్తున్నారు. వారి మొహాల్లో ఆందోళన తెలుస్తూనే ఉంది. ఒక పెద్దాయన ముందుకొచ్చి – "క్షమించాలి. మీ ప్రసంగాలు, ఇక్కడే ఈ పూల మొక్కల మధ్యే ఉండేలా ఏర్పాటు చేసాము కానీ, వర్షం పడేలా ఉంది కనుక లోపలికెళ్ళక తప్పదు" అన్నాడు. బస్సు దిగి అందరం పరిగెట్టుకుంటూ లోపలికి వెళ్ళాము. దాదాపు రెండొందల మంది, బాడ్మింటన్ కోర్టంత చిన్న స్థలం లో పోగయ్యేసరికి ఊపిరాడనట్లైంది. ఏదో ప్రసంగం మొదలైంది. నేను గోడవైపుకు తిరిగి, ఇప్పుడు ఆ స్టూడియోలో తీస్తూ ఉన్న

సినిమాల స్టిల్స్ చూడటం మొదలుపెట్టాను. ఓ అరగంట తరువాత మమ్మల్ని సౌండ్ స్టేజ్ వద్దకు ఓ వింత వాహనంలో తీసుకెళ్ళారు. (సౌండ్ స్టేజ్ అంటే, స్టూడియోల్లో సినిమాలూ అవీ తీసే సౌండ్ ప్రూఫ్ గది.) ఈ వాహనం పై భాగం అద్దాలతో చేయబడి ఉంది. ముందు ఒక బోగీ ఉంది, దాని వెనుకే మరో రెండు బోగీలు ఉన్నాయి. లోపల మేమందరం ఎదురురెదురుగా కూర్చున్నాం.

మాస్ ఫిల్మ్ ప్రాంగణం చాలా పెద్దది. ఇక్కడున్న పదిహేడు షూటింగ్ ఫ్లోర్లను స్టూడియో వెనుక భాగం లో "ఎల్" ఆకారంలో నిర్మించారు. కానీ, మేము వెళ్ళినది ఔట్‌డోర్ షూటింగుల కాలం కావడంతో ప్రస్తుతం స్టూడియోలో షూటింగులేవీ జరగడంలేదు. అయితే, ఒకటో నెంబర్ ఫ్లోర్‌లో వారం క్రితం జరిగిన షూటింగ్ తాలూకా సెట్ అలాగే వదిలేసి వెళ్ళారు. దాన్ని పరిశీలించే అవకాశం కలిగింది. ఇది ఓ భోజనాల గది లోపలి దృశ్యం తాలూకు సెట్. గృహాలంకరణకన్నా కూడా, పక్కనే అల్యూమినియం పట్టాలపై నిలిచి ఉన్న ఓ తేలికరకం క్రేను నన్ను ఆకర్షించింది. ఇలాంటిది మన దేశంలో ఎంతో అవసరం కానీ, ప్రస్తుతాని మన దగ్గర లేదు. సెట్ వెనుక వైపు కాస్త ఎత్తైన వేదిక ఉంది. అది కూడా ఈ సెట్‌లో భాగమే అని తెలిసింది; గది నేపథ్యంలో ఆకాశం ఉండేలా ఈ వేదికను నిర్మించారు. మేము వెళ్ళి ఆ వేదికపై ఓసారి నడిచి చూసాము. మన సెట్లలాగా శబ్దం చేస్తుందేమోనని అనుకున్నా కానీ, అలాంటిదేం జరుగలేదు. దృశ్య నేపథ్యం కోసం చేసిన ఏర్పాట్లలో భాగంగా చిన్న చిన్న బల్బులు పెట్టారు. రాత్రుల చిత్రీకరణలో అవి నక్షత్రాలుగా వాడతారని తెలిసింది.

మేము గమనించిందేమిటంటే, ఇక్కడ లైట్లు, ఇతర పరికరాలు కావాల్సినన్ని ఉన్నాయి. స్టూడియో కూడా శుభ్రంగా ఉంది. మన బెంగాల్ స్టూడియోలలో ఈ రెండూ లోపించాయి. అయితే, మద్రాసు, బాంబేలలో ఉన్న అత్యుత్తమ స్టూడియోలతో పోలిస్తే ప్రస్ఫుటమైన తేడాలేవీ కనపడలేదిక్కడ. ఆ తర్వాత కాసేపు ఈ ప్రాంగణంలో తిరిగి, ఏది ఎక్కడుంది అన్న అవగాహన కలిగాక, ప్రొజెక్షన్ థియేటరుకు వెళ్ళాము. ఇక్కడ ఇటీవలి రష్యన్ చిత్రాల నుండి కొన్ని దృశ్యాలను చూపిస్తారట. ఈ థియేటర్ చాలా పెద్దది. దాదాపు ఐదొందల మంది పడతారు. కానీ, ఇప్పుడు హాలు మొత్తం నిండిపోవడమే కాక, కొందరు నిలబడి చూడాల్సి

వచ్చింది. కార్యక్రమం వివరాలున్న కాగితాలు అందరికీ ముందుగానే పంచిపెట్టారు. ఒక చిన్న ప్రసంగం, ఈ దృశ్యాల్లో మేము చూడబోయే నటీనటుల గురించి ఓ చిన్న పరిచయం – ఇవన్నీ అయ్యాక, ఆఖరుకి, లైట్లు ఆర్పేశారు.

మొదటి ఖండిక – బహుశా దీన్ని "ఖండిక" అనలేమేమో. ఇది రెండు రీళ్ళ హాస్య చిత్రం; ముగ్గురు రష్యన్ గ్రామీణులు ఈ కథలో ప్రధాన పాత్రధారులు. ఒక విధంగా ఈ సినిమా రష్యన్ "త్రీ స్టూజెస్" లా అనిపించింది. ఇందులో ప్రధాన పాత్రధారుల నటన పాతకాలం నాటి హాస్యంలా అనిపించినా దీనిలోని సృజనాత్మకత అంతా ఆ పల్లెసీమ నేపథ్యాన్ని సృష్టించడంలోనూ, మాటల్లేకుండా కథని చెప్పడంలోనూ ఉందనిపించింది. సాంకేతికతనూ, సంగీతాన్ని తెలివిగా ఉపయోగించుకోవడం ద్వారా దృశ్యాలకు జీవం పోసినట్టయింది. మాతో పాటు చూస్తున్నవారిలో ఉన్న రష్యన్ల స్పందన బట్టి చూస్తే, ఇది ఇక్కడ బాగా ప్రాచుర్యం పొందిన శైలి అనిపించింది. రెండో ఖండిక రష్యాలో బాగా ప్రసిద్ధి చెందిన సంగీత నాటకానికి చిత్ర రూపంలోని ఓ భాగం. రంగుల చిత్రం. మంచి సెట్లు, మంచి వస్త్రాలంకరణ, మంచి స్వరాలు ఉన్నాయి. కానీ, అవి తప్పిస్తే ఇంకేమీ లేదు. ఇక మూడో ఖండిక అన్నింటిలోకెల్లా ఉత్తమమైనదని చెప్పొచ్చు. సాంసనోవ్ (Samson Samsonov) అనే దర్శకుడు తీసిన "ఆప్టిమిస్టిక్ ట్రాజెడీ" చిత్రం లోని ఓ భాగం. దీనికి గత ఏడాది కేన్స్ ఫిల్మ్ ఫెస్టివల్‌లో ఉత్తమ చిత్రంగా అవార్డు కూడా లభించింది. ఇదొక నలుపు–తెలుపు చిత్రం. పెద్దతెరపై దీన్ని చూసి మేము ఆనంద పరవశానికి లోనయ్యాము. ఇందులో మొదటి ప్రపంచ యుద్ధానికి వెళ్ళే ముందు సైనికులు ఓడ గట్టు వద్ద తమ ప్రేయసులతో నర్తించే సన్నివేశం ఒకటుంది. నెమ్మదిగా, మృదువుగా ఆనందతాండవం చేస్తూ పాదాలు చెక్క పలకలపై కదులుతున్నాయి. దాదాపు పది నిముషాలపాటు ఆ శబ్దం తప్ప ఒక్క మాటా లేదు. మనల్ని కట్టిపడేసినవి ఏమిటంటే, క్లోజప్ సన్నివేశాల్లో ఆ మొహాలలోని కవళికలూ, అటూ ఇటూ ఊగుతూ మాయ చేస్తున్న కెమెరా కదలికలూ. నాట్యం చేయని వాళ్ళ మొహాల్ని చూపేటప్పుడు కూడా కెమెరా నేపథ్య సంగీతానికి తగ్గట్లుగా నృత్యం చేసినట్లు అనిపించింది. ఈ దృశ్యాలలో కెమెరా ఉపయోగం ఎంతో ప్రయోగాత్మకంగా ఉన్నప్పటికీ ఆ ఛాయలు కనిపించకుండా, మామూలుగా అనిపించేలా చేయడంలో దర్శకుడు పూర్తిగా సఫలీకృతుడయ్యాడు.

ఈ దృశ్యం తరువాత సైన్యం కవాతు చేసే దృశ్యం వస్తుంది. అది చూస్తూ ఉంటే, పాత రష్యన్ సినిమాల శైలి, మేళవింపు గుర్తొచ్చింది. తరువాతి దృశ్యంలో వచ్చిన కొన్ని అంతరంగిక సంభాషణలు ముప్ఫైల నాటి సినిమాల్ని గుర్తుతెచ్చాయి. ఇలా తరుచుగా పాత శైలుల్లోకి మళ్ళుతూ ఉండటం రష్యన్ సినిమాల స్వభావంలోనే ఉన్నట్టుంది. ఇటీవలి కాలంలో బాగా ప్రసిద్ధి చెందిన – "బలాడ్ ఆఫ్ ఆ సోల్జర్", "ఫార్టీ ఫస్ట్, క్రేన్స్ ఆర్ ఫ్లయింగ్", ఈ "ఆప్టిమిస్టిక్ ట్రాజెడీ" –అన్నింటిలోనూ ఈ లక్షణం కనిపించింది. కెమెరా కదలికల్లోనో, కావాల్సిన చోట దృశ్యాన్ని కత్తిరించడం లోనూ, అక్కడక్కడా కొత్తదనమూ, సంప్రదాయాన్ని ప్రశ్నించగల సాహసం ఈ చిత్రాలన్నింటిలోనూ కనిపిస్తూ ఉంటాయి. కానీ, మిగితా శాఖల్లో సినిమాకున్న శక్తి గురించిన అవగాహన వీరికి లేదనిపిస్తుంది. ముఖ్యంగా, పాత్రల మధ్య మానసిక సంఘర్షణలను చిత్రీకరిస్తున్నప్పుడు ఇది కొట్టొచ్చినట్టు కనిపిస్తుంది.

మాస్ ఫిల్మ్ స్టూడియోస్ కి అనుబంధంగా ఒక ఫిల్మ్ స్కూల్ కూడా ఉంది. ఈ విద్యాలయంలోని వివిధ శాఖలను పర్యటించడానికి ముందు కొంతమందిమి ఆఫీసులో కూర్చున్నాము. ఈ సంస్థ డైరెక్టర్ బల్లకు ఆవలివైపు కూర్చుని మా ప్రశ్నలకి జవాబిస్తున్నాడు. గదిమూలలో ఓ చిన్న బల్లవద్ద ఒకప్పటి సినీ సిద్ధాంతకర్త, ఇప్పుడీ సంస్థలో ఆచార్యుడు అయిన లెవ్ కులేషోవ్ (Lev Vladimirovich Kuleshov) కూర్చుని ఉన్నాడు. "ఈ సంస్థలో దర్శకత్వ శాఖలో చేరిన ప్రతివిద్యార్థి, ఐదేళ్ళ ఈ కోర్సు పూర్తిచేసే సరికి అత్యున్నత శ్రేణి సినిమాలను తీసే స్థాయికి సన్నద్ధమైనట్టు ఆశించవచ్చా?" అని డైరెక్టర్ను నేను అడిగాను. దీనికి కులేషోవ్ జవాబు చెప్పాడు. ఆయన మాటల్లో చెప్పాలంటే, మొదటి సంవత్సరం ముగిసేసరికి దర్శకత్వ శాఖను ఎంచుకున్న విద్యార్థుల్లో దర్శకుడయ్యే సత్తా ఉందో లేదో అంచనా వేస్తారట. కొంతవరకూ సహజంగా అబ్బిన జ్ఞానం తప్పనిసరి. ఎవరన్నా విద్యార్థి మొదటి సంవత్సరం ముగిసేసరికి దర్శకత్వానికి పనికిరాడని తేలితే మరింకేదన్నా శాఖలో చేరమని మర్యాదగా చెప్తారట.

చివరిగా, ఫిల్మ్ స్కూల్‌లోని మిగితా శాఖలనూ పర్యటించడం మొదలు పెట్టాము. ఒక్కోశాఖా దాటేకొద్దీ నాకు ఈ సంస్థ గురించి సదభిప్రాయం కలిగింది. ఇక్కడి విద్యార్థులకి చిత్రనిర్మాణం గురించి సంపూర్ణ అవగాహన కలిగించే విద్య

దొరుకుతోంది. ఇక్కడి గ్రంథాలయం ఓ కలలతీరం. సినిమా గురించనే కాదు, ఇక్కడి మామూలు పుస్తకాల జాబితా కూడా, ఏ మంచి విశ్వవిద్యాలయ గ్రంథాలయానికైనా సరితూగగలదు. ఇక్కడి లలితకళల శాఖలో చిత్రలేఖనం, రేఖా చిత్రాల గురించిన అన్ని లోతుపాతులనూ నేర్పుతారు. కళాదర్శకులకి శిక్షణ ఇచ్చే విభాగం అంతా వివిధ సెట్ల నమూనాలతో నిండిపోయి ఉంది. ఇవన్నీ విద్యార్థులు తమ పాఠ్య ప్రణాలికలో భాగంగా చేసినవే. గదిలోని ఓ గోడ మొత్తం ఏదో పురాణకథలా తోస్తున్న దృశ్యాలతో నిండి ఉంది. అవి ఒక విద్యార్థి వార్ అండ్ పీస్‌కు గీసిన దృశ్య చిత్రాలనీ, వాటిని బొందర్చుక్ (Sergei Bondarchuk) నిజంగానే తన సినిమాలో వాడుకుంటున్నాడనీ తెలిసింది.

మా పర్యటన ముగిసాక ఆ సంస్థ డైరెక్టర్ మమ్మల్ని ఓ చిన్న ప్రొజెక్షన్ థియేటర్‌కు తీసుకెళ్ళి ఫిల్మ్ స్కూల్ విద్యార్థులు తీసిన చిత్రాలను చూపించాడు. మొదటిది ఈ సంస్థ గురించి, ఇక్కడి శాఖల పనితీరు గురించీ, ఓ సినిమా తీయాలంటే ఈ శాఖల మధ్య సమన్వయం ఎలా ఉండాలో చూపుతూ తీసిన డాక్యుమెంటరీ. ఇందులో మాకు మంగోలాయిడ్ ముఖాలు కనిపించాయి. ఇండోనేసియా, వియత్నాం దేశాల విద్యార్థులు కూడా ఉన్నారని తరువాత తెలిసింది. ఇక రెండో చిత్రం – ఎంతో నిరాడంబరంగా ఉన్నా కూడా, దర్శకుడి సునిశిత దృష్టినీ, సృజనాత్మకతనూ చూపింది. ఈ చిత్ర దర్శకుడికి గొప్ప భవిష్యత్తు ఉందనిపించింది. ఈ అనుభవాల తరువాత మేము తృప్తిగా సంస్థ నుండి బయటకు వచ్చాము.

చుక్రాయ్ (Grigori Chukrai) నాతోపాటు చలనచిత్రోత్సవ జ్యూరీలో ఉండడం వల్ల నాకతని గురించి బాగానే తెలుసు. ఇద్దరు మనుషుల మధ్య దుబాశీ ఉంటే ఎంతవరకూ తెలుసుకోగలమో అంత తెలుసు. ఈ పోటీలకొచ్చిన చాలా సినిమాల గురించి మా అభిప్రాయాలు కలవడం ఈ స్నేహం పెరగడానికి అక్కరకొచ్చింది. అయితే, రష్యన్ చిత్రాల విషయంలో మాత్రం మా అభిప్రాయాలు వేరుగా ఉండేవి. వాటి విషయానికొచ్చేసరికి అతను అతిజాగ్రత్తగా ఆచి తూచి వ్యాఖ్యానించేవాడు. “బహుశా, మాకిక్కడ ఉన్నలాంటి సమస్యలు మీకు ఇండియాలో

ఉండవేమో" అనేసేవాడు ప్రతిదానికీ. అతను హాస్యచిత్రాలను ఆంచనా వేసే తీరులో అంత ఖచ్చితమైన అభిప్రాయ వ్యక్తీకరణ ఉండేది కాదు. జ్యూరీ సమావేశంలో అందరికీ చెత్తగా అనిపించిన ఓ అర్జెంటినియన్ హాస్య చిత్రాన్ని అతను చాలా బాగుందని పొగిడాడు. మా విమర్శల దాడులు భరించలేక చివరికి, "రష్యాలో హాస్య చిత్రాలు చూసే అవకాశాలు తక్కువ, నిర్మించే అవకాశాలు మరింత తక్కువ కనుక, నేను హాస్య చిత్రాలని సరిగా ఆంచనా వేయలేనేమో" అని సమాధానమిచ్చాడు.

మూడేళ్ళలో ఏడే సినిమాలు తీయడానికి గల కారణం ఏంటని ఒకరోజు ఆయన్ని అడిగాను. మరింత తరుచుగా సినిమాలు తీయాలని లేదా? అసలు సినిమా తీయడం నచ్చదా? అన్న సందేహాలు వ్యక్తం చేశాను. "ఎందుకు లేదూ, నాకు సినిమా తియ్యడమంటే చాలా ఇష్టం. నేను షూటింగ్ చెయ్యని రోజుల్లో కూడా స్టూడియోకి వచ్చి ఇతర మిత్రుల పనిని గమనిస్తూ ఉంటాను." అన్నాడు. "మరైతే ఎందుకు మీరు సినిమాలు తీయట్లేదు? ఉదాహరణకు – ఇప్పుడెందుకు ఖాళీగా ఉన్నారు?" అని తిరిగి ప్రశ్నించాను. అప్పుడతను – "ఇక్కడ, ఓ కమిటీ ఉంటుంది. మన స్క్రిప్టుని వారు అంగీకరిస్తే గానీ అది సినిమాగా తీయలేము" అన్నాడు. "ఓహో" అని ఊరుకున్నాను. నా నిరాశను కనిపెట్టిన అతడు – "ఇప్పుడిప్పుడే యువ దర్శకులకి తమ కొత్త ఆలోచనల్ని తెరపై చూపగల అవకాశం ఇవ్వాలని ఇక్కడో ప్రయోగాత్మక చిత్రాల విభాగాన్ని ఏర్పరచాలని అనుకుంటున్నాము. గత మూడేళ్ళుగా దీనికోసం నా సమయాన్ని వెచ్చిస్తున్నాను..." అంటూ చెప్పుకొచ్చాడు.

నాకోరిక మేరకు చుక్రాయ్ నన్ను మార్క్ డోన్స్కి (Mark Donskoy) కి పరిచయం చేసాడు. "అయితే, నీకు నా "చైల్డ్‌హుడ్ ఆఫ్ గోర్కీ" చిత్రమంటే ఇష్టమంటావ్. సరే, ఈ పోటీల్లో పరిశీలనకు వచ్చిన రష్యన్ చిత్రాల గురించి నీ అభిప్రాయం ఏమిటి?" అని అడిగారాయన. ఇలాంటి ప్రశ్న ఎదురౌతుందని ఊహించలేదు నేను. కాస్త తటపటాయిస్తూ "చూడండి, నేను జ్యూరీలో ఉన్నాను కనుక ఇలాంటివి మాట్లాడకూడదు" అన్నాను. "చాల్లేవోయ్.." అంటూ నా భుజంపై గట్టిగా చరిచి "నా దగ్గర దాచాల్సిన అవసరంలేదు. రష్యన్ చిత్రాల గురించి

ఏవో గొప్ప గొప్ప అభిప్రాయాలుంటాయన్న భ్రమలేవీ నాకు లేవు. అవంత గొప్ప చిత్రాలేమీ కావు." బాలుయెవ్ "సినిమా చూసాక రెండు రాత్రులు నిద్రపోలేక పోయాను. ఎందుకిలా తీస్తారో? తీసినది చాలక పోటీలకి పంపుతారెందుకు?" అన్నారు.

1964

గోల్డ్ రష్

చాప్లిన్ రూపొందించిన "గోల్డ్ రష్" సినిమాకి ఒక ప్రత్యేకత ఉంది. ఈ సినిమా ఎన్ని సార్లు చూసినా ప్రతి సారీ మనల్ని అనునయంగా పలకరిస్తుంది; అంతకుముందు లేని కొత్తదనంతో అలరిస్తుంది. అంతే కాదు మళ్ళీ చూడాలి అన్న భావన కలుగచేస్తుంది. ఒక్కోసారి కొత్త పాట కంటే కూడా, మనకి ప్రతి అక్షరమూ తెలిసిన పాత పాటనే ఇష్టంగా మళ్ళీ మళ్ళీ వింటాం – అలాగన్నమాట. అసలు చాప్లిన్‌ను చూడగానే ఈ భావన కలుగుతుంది. ఇరవైయవ శతాబ్దపు నటుల్లో, విమర్శకులను శక్తిహీనులుగా చేసి, సవాల్ విసిరి, చివరికి మచ్చలేకుండా బయటికి రాగలవాడు చాప్లిన్ ఒక్కడే అనిపిస్తుంది. ఈ సినిమా చూస్తుంటే, మోజార్ట్ రూపొందించిన "ది మ్యాజిక్ ఫ్లూట్" గుర్తుకు రావడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. చాప్లిన్‌లో పపగెనో (Papageno) కోణంగితనమూ ఉంది; సరాస్ట్రో (Sarastro) ఉదాత్తత కూడా ఉంది. అలాగే "మ్యాజిక్ ఫ్లూట్" లోని నిరాడంబరత, స్వచ్ఛమైన

శైలి దీనిది. లోపం ఎత్తిచూపలేనంత చక్కని కళాసృష్టి ఈ "గోల్డ్ రష్" సినిమా. అయితే సినిమా సుఖాంతంగా ముగియడం ఒకింత నిరాశను కలిగిస్తుంది. మెల్లగా రమణీయంగా సాగుతున్న సంగీతం హఠాత్తుగా హెచ్చు స్థాయిలోకి వెళ్తే ఎలా ఉంటుందో, అలా ఉంటుంది ఈ సినిమా ముగింపు. ఇక్కడకూడా చాప్లిన్ ని మోజార్ట్ తోనే పోల్చగలం– డాన్ గియోవానీ (Don Giovanni)లో మోజార్ట్ కూడా ఇలాంటి సుఖాంతాన్నే ఎంచుకున్నాడు మరి!

చాప్లిన్ సినిమాల గొప్పదనం ఎందులో ఉంది అంటే చెప్పడం కష్టం. లెక్కలేనన్ని విషయాల్లో చాప్లిన్ తన గొప్పదనాన్ని ప్రదర్శించాడు. ఈ అంశాలన్నీ కలుపుతూ సులభంగా ప్రేక్షకుల హృదయాల్ని తాకేలా కథ సృష్టిస్తాడు చాప్లిన్. ఉదాహరణకి – థాంక్స్ గివింగ్ డే నాడు బూటు తినే దృశ్యం తీసుకుందాం. ఆకలి మనిషిని ఎంతకయినా దిగజారుస్తుందని చూపాలన్న ప్రయత్నమే ఈ సీన్లో మనల్ని అబ్బురపరుస్తుంది. అయితే, అలా పోలిక చూపడంతో ఆపడు చాప్లిన్. ఇలా మొదలుపెట్టి ఆ దృశ్యానికి కావాల్సినన్ని హంగులు చేకూరుస్తాడు. తనకే తెలిసిన ఓ బ్రహ్మాండమైన సంగతిని మెల్ల మెల్లగా గుట్టు విప్పుతూ, దానిలోని ప్రతి అంగుళమూ పైకీ వెలుగు ప్రసరింపజేస్తుంది చాప్లిన్ చిత్రీకరణ. ఈ దృశ్యం ఒక బూటుని వండటం తో మొదలౌతుంది. దాన్ని మన హీరో మంచి అనుభవం ఉన్న ఫ్రెంచి వంటగాళ్ళ వలె నేర్పుగా వండుతాడు. ఆ దృశ్యం చూస్తుండగానే మనలో రకరకాల భావోద్వేగాలను కలగచేస్తుంది. ఆ తర్వాత గుడ్డ చుట్టుకున్న అతని ఎడమకాలిని చూపినప్పుడు మనకి అర్థమౌతుంది, అసలు వండుకోడానికి బూటు ఎక్కడినుండి వచ్చిందో.

వంట పూర్తవగానే, నిజంగానే మాంసం అనిపించేంత సహజంగా ఉన్న షూని చూస్తే మనకి ఓ విధమైన పులకింత కలుగుతుంది. మాంసంలాగే ఈ బూటు కూడా కొన్ని చోట్ల లేతగా మరి కొన్ని చోట్ల గట్టిగా ఉంటుంది. అంతే కాదు దీనికి ఎముకలూ ఉన్నాయి (nails). బూటుకున్న లేసును కత్తితో గుండ్రంగా తిప్పితే అదే స్పాగెటీలా కనిపిస్తుంది. ఇక్కడ్నుంచి కథ మొదలు. తనకిచ్చిన ఎముక భాగాన్ని తీసుకోకుండా బిగ్ జిం మెత్తని భాగాలను తినడం మొదలుపెడతాడు. చాప్లిన్ గంభీరంగా తనకి దొరికిన ఎముక భాగాన్నే మహదానందంతో తింటున్నట్లు

కనిపిస్తాడు. బిగ్ జిం మెల్లమెల్లగా కొరుకుతూ తింటూ ఉండగా, అతని ముఖ కవళికలు చూస్తే ఎంత భయంకర పరిస్థితిలోనైనా బూటు మంచి భోజనం కాదు అన్న విషయం మనకి అర్థమౌతుంది. ప్రధానంగా ఈ దృశ్యం హాస్య స్ఫోరకం. అయితే, కాస్త ఆలోచిస్తే, ఇది మనల్ని మరో ప్రపంచంలోకి తీసుకెళ్ళగలదు. కళ లోని ఆనందాన్ని కూడా అనుభవింపజేయగలదు. ఈ సినిమాలోని ప్రతి దృశ్యమూ అంతే. ఏ దృశ్యం కూడా కేవలం హాస్యం కోసమే ఉండదు. ప్రతి దృశ్యంలోనూ హాస్యానికి మించిన క్లిష్టత ఉంది. ఒక్కోసారి, "డ్యాన్స్ ఆఫ్ ది రోల్స్" లాంటి దృశ్యాలలో పైన చెప్పినంత క్లిష్టత కనిపించకపోవచ్చు. కానీ, ఇలాంటి దృశ్యాలు సైతం మోజార్ట్ సంగీతంలా హాస్య, విషాద రసాల్ని దాటి ఒక ఉదాత్త స్థాయిలో నిలుస్తాయి.

"గోల్డ్ రష్" సినిమా చూస్తున్నప్పుడు కాస్త ఛాప్లిన్ పై నుంచి దృష్టి మరల్చి, సినిమాలోని దృశ్యాలనూ, వాటి పరిసరాలను గమనించగలిగారంటే, ఈ సినిమాలోని ప్రతి దృశ్యంలోని ప్రతి అంగుళంలోనూ పరిపూర్ణత్వం కనిపిస్తుంది– కానీ చాప్లిన్ నుంచి దృష్టి మరల్చడం అనేది అంత సులభం కాదనుకోండి! ఈ పరిపూర్ణత కేవలం పరిసరాలే కాదు, తెరపై కనిపించే ప్రతి నటుడి కదలికలోనూ కనిపిస్తుంది. శబ్దరాహిత్యం వల్ల నిశబ్ద చిత్రాల్లో ఈ తరహా పరిపూర్ణ సమగ్రతకు ఎంతో విలువుండేది. శబ్దచిత్రాలు ఇలాంటి పరిపూర్ణత పొందలేవు. ఈ నిర్దుష్టత నటవిన్యాసాలలోనే కాదు, కూర్పులో కూడా కనిపిస్తుంది. ఇదంతా ఓ ప్రత్యేకమైన, సంక్లిష్టమైన కళలో భాగం. ఈ సినిమాలో ఆ కళను దాని పూర్తి స్వచ్ఛత లో చూస్తాము. నిశబ్ద చిత్రాల్లోని గొప్ప హాస్యకారులు అందరూ తమ కథల్లో వాస్తవిక పరిసరాల విలువను ఎరిగినవారే. ఎందుకంటే, వారి స్లాప్‌స్టిక్ హాస్యాన్నీ, వ్యంగ్యాన్నీ బాగా పండించాలంటే అందుకు తగ్గ పరిసరాలూ అవసరమని వారికి బాగా తెలుసు. అందుకే బంగారం అన్వేషించడంలోని కష్ట నష్టాలు, ప్రయాణంలో మంచుతో కప్పబడిన ప్రమాదకరమైన దారులు వివిధ సన్నివేశాల్లో తరచుగా కనిపిస్తూనే ఉంటాయి. మంచు తుఫాను లో చిక్కుకున్న ఒక చిన్న చెక్క గది కొండచరియ అంచుదాకా వెళ్ళి ఆగిన దృశ్యంలో చూపిన సాంకేతిక ప్రతిభ అబ్బురపరుస్తుంది; అంతేకాదు, తరువాత సంభవించే హాస్య సన్నివేశాలను హాయిగా అనుభవించేలా చేస్తుంది కూడా.

గోల్డ్ రష్ సినిమాని ఇప్పుడు చూస్తూ ఉంటే చాప్లిన్ కు శబ్ద చిత్రాలంటే ఉండే అయిష్టం అర్థవంతమైనదే అనిపిస్తుంది; బాధ కలిగిస్తుంది కూడా. "మిస్సియర్ వర్డాక్స్", "లైం లైట్", "ది గ్రేట్ డిక్టేటర్"– అన్నింటిలోనూ గొప్ప సన్నివేశాలున్నాయి. అయితే, మానవాతావాదిగానైనా, వ్యంగ్యకారుడిగానైనా చాప్లిన్ ముఖ కవళికలు చెప్పినన్ని సంగతులు అతని మాటలు చెప్పలేవు. ఆయన తీసిన మ్యూజికల్స్ మోజార్ట్ తో పోల్చదగ్గ నాణ్యత గలవే అయినా, క్రమంగా ఆ నాణ్యత తగ్గుతూ తగ్గుతూ, "ఎ కింగ్ ఇన్ న్యూయార్క్" సమయానికి అసలు జాడే లేకుండా పోయాయి.

1964

చిన్న మనిషి రాసిన పెద్ద పుస్తకం

చార్లీ చాప్లిన్ ఆత్మకథ పుస్తకంగా ప్రచురించబడిందని అందరికీ తెలిసిందే. ఆయన ఆత్మకథ చదివేముందు అది ఎలా ఉంటుందని అనుకున్నానో చెప్పడం కష్టం. అబ్బో అది చాలా పెద్ద పుస్తకం. దాదాపు అరవై ఏళ్ళ సినీ జీవితం అందులో ఉంది మరి. అటు పందొమ్మిదవ శతాబ్దం లోని మ్యూజిక్ హాళ్ళ నుండి నాటకాలవరకూ, ఇరవయ్యో శతాబ్దంలోని సినిమా ఆవిర్భావం నుండి నేటి శబ్ద చిత్రాల వరకూ అతను చూసిన మార్పుల్ని ప్రస్తావించుకుంటూ పోతేనే ఒక పెద్ద పుస్తకం ఔతుంది. పైగా, చాప్లిన్ కి ఇతర వ్యాపకాలు కూడా ఉన్నాయన్న విషయం తెలిసిందే.

ఒక ప్రాంతానికి మాత్రమే పరిమితం కాకుండా ప్రపంచ వ్యాప్తంగా అభిమానింపబడి, ప్రశంసలందుకున్న కళాకారుడు అతనొక్కడే అనుకుంటాను. ఇలాంటి వ్యక్తి తన ఆత్మకథ ప్రచురించాడంటే ఆ పుస్తకంలో అతని ఆలోచనలూ, పనితీరు గురించి తెలుసుకునే

అవకాశం ఉంటుందేమో అని? అలాగే ఒక వ్యక్తిగా చలనచిత్రకారుడిగా అతనిలోని వైరుధ్యాలు తెలుస్తాయేమోనని? ఈ పుస్తకంలో చాప్లిన్ కొంత వ్యక్తిగత విమర్శ చేసుకుని, తన గురించి మనకి ఉన్న అస్పష్టతను తొలగించే ప్రయత్నమేమన్నా చేశాడేమోనని అనుకుంటూ ఈ పుస్తకం చదవడం పూర్తి చేశాక మనకో విచిత్రమైన అనుభూతి కలుగుతుంది. ఇది మనం ఊహించిన విధంగా లేనప్పటికీ, అతని గురించి చాలా విషయాలు తెలుసుకోవచ్చు. అతను ఇలా తప్ప మరోలా రాయలేడన్న విషయం కూడా అర్థమౌతుంది. అతను ఈ పుస్తకంలో ప్రస్తావించిన విషయాల నుండే కాక, ప్రస్తావించకుండా వదిలేసిన విషయాల నుండి కూడా మనం అతన్ని గురించి అర్థం చేసుకోవచ్చు. ముఖ్యంగా పుస్తకంలోని రెండోభాగంలో చాలా విషయాలు పైపైనే స్పృశించి వదిలేయడం పెద్ద లోపంలా అనిపిస్తుంది. చాలా చోట్ల విషయాలను మరింత లోతుగా చర్చించి ఉంటే బావుండనే భావనతో ఈ పుస్తకం ఆద్యంతమూ సాగినా, చివర్లో పాక్షికంగానైనా, సంతృప్తినిస్తుంది.

ఇదంతా చెప్పడంలో ఉద్దేశ్యం చాప్లిన్ జీవితంలో మనకు తెలియని రహస్యాలేవో ఈ పుస్తకంలో బయటపెట్టలేదని కాదు. జానపద కథల తరహాలో బీదరికం నుండి ధనవంతుడిగా ఎదగడం; అతనికున్న మైమ్ కళను వాళ్ళమ్మ పెంచి పోషించి ప్రోత్సహించడం వంటి విషయాలు చాలా మందికి తెలిసిన విషయాలే. అతని పూర్వీకులు జిప్సీలన్న సంగతి కూడా మనకి చూచాయగా తెలుసు. ఇలా నవ్వించి, అలా మనల్ని ఆర్ద్రతలో తడపగల నేర్పు అతని ముందూ,తరువాత మరెవరికీ రాదు, లేదన్న సంగతీ బాగా తెలుసు. ఇక "ది ట్రాంప్" గురించి తెలియని వారెవరు? మనకి చార్లీ, ట్రాంప్– ఇద్దరూ ఒకరే. చేతిలో ఆ కర్ర, ఆ ట్రేడ్ మార్క్ మీసం, తలమీద ఆ టోపీ లేకుంటే మనకు చార్లీ చాప్లిన్ ఎవరో తెలియదు; తెలుసుకోవాలనే ఆసక్తీ ఉండదు.

1931లో సిటీలైట్స్ చిత్రం విడుదలైనప్పుడు ఈ పొట్టి వ్యక్తి రూపురేఖల గురించి అందరికీ ఒక స్పష్టమైన అవగాహన ఏర్పడింది. అప్పటికి శబ్దచిత్రాలొచ్చినా ఇతను మాట్లాడ్డానికి ఇష్టపడలేదు. ఒక కనురెప్ప ఎత్తడం ద్వారానో, భుజం పైకెగరేయడం ద్వారానో ఎన్నో భావోద్వేగాలు పలికించగలిగిన వాడికి మాటెందుకూ? సిటీలైట్స్ చిత్రం తరువాత నాలుగేళ్ళ విరామం వచ్చింది. ఇతను

తరుచుగా సినిమాలు తీయొచ్చుగా? అని మనకి కోపం. ఇలా సినిమాకి సినిమాకి మధ్య ఇంత విరామం ఉండటం మనకి అన్యాయంగా అనిపిస్తుంది. ఈయన కూడా సర్కస్‌లా సంవత్సరానికి ఒకసారొచ్చి తన ప్రతిభని ప్రదర్శించి మనల్ని ఆనందపరచవచ్చుగా?

"మాడర్న్ టైమ్స్" చిత్రంలో చాప్లిన్‌కి కన్వేయర్ బెల్ట్‌లపై నట్లు బిగించే పనిలో విచిత్రానుభవాలు ఎదురౌతాయి. ఈ చిత్రంలో రెండు శబ్ద సన్నివేశాలుంటాయి. ఒక సీన్లో పెద్ద టెలివిజన్ తెర ద్వారా యజమాని ఫ్యాక్టరీ పని వాళ్ళతో ఉంటాడు; మరో సీన్లో ఏదో పిచ్చిభాషలో చాప్లిన్ పాటలు పాడుకుంటూ ఉంటాడు. అక్కడక్కడా మాటలున్నప్పటికీ ఈ సినిమాలో దృశ్యానికే ప్రధానమిచ్చాడు చాప్లిన్. ఈ సినిమాలో తనతో నటించిన పాలె గొడర్డ్ (Paulette Godard)ని పెళ్ళి చేసుకున్న విషయం చాలా మంది ఈ ఆత్మకథ చదివే తెలుసుకుంటారు. ఇంతకీ అతనికి ఇది మొదటి పెళ్ళి కూడా కాదు – మూడోది. అమ్మాయిలంటే భయపడే "ట్రాంప్" ఇతనేనా? అనిపిస్తుంది. అమ్మాయిలను చూసి అంత దూరం పారిపోయే చార్లీ వేరు; అమ్మాయిలంటే పడి చచ్చిపోయే చాప్లిన్ వేరు అన్నమాట.

మాడర్న్ టైమ్స్‌తో "ట్రాంప్" అవతారం చాలించి "ది గ్రేట్ డిక్టేటర్" ద్వారా కొత్త అవతారం ఎత్తాడు ఈయన. ఈ చాప్లిన్ బ్రిటీష్ యాసతో సునాయాసంగా ఆంగ్లంలో మాట్లాడుతూ, సమకాలీన రాజకీయ నియంతలను వ్యంగ్యంగా తూలనాడేవాడు. ఈయన యుద్ధానికి వ్యతిరేకం; మనిషి మనిషిని ద్వేషించడమంటే ఈయనకి ద్వేషం. కాలాతీత వ్యక్తి నుండి ఇలా సమకాలీన విషయాలని చర్చించే వ్యక్తిగా మారాక, అతనిపై పాత్రికేయ దాడి మొదలై "ఈ పాడు ప్రపంచంలో కష్టాలుపడుతూ ఎలాగో బ్రతుకీడుస్తున్న అమాయకుడు" – అన్న ఇమేజ్ పోయింది. అక్కడ్నుంచి, ఒక కమ్యూనిస్టుగా, ఒక వెర్రివాడిగా, ఆదాయపన్ను ఎగ్గొట్టిన వాడిగా, స్వార్థపరుడిగా, ఇతరుల భావాలను కాపీ కొట్టేవాడిగా – ఇలా పాత్రికేయులు ఎన్నో "బిరుదుల"ను చాప్లిన్‌కి అంటగట్టడాన్ని ఈ ఆత్మకథ ద్వారా మనం తెలుసుకుంటాం. అలాగే, చాప్లిన్ తన నైతిక స్థానాన్ని మళ్ళీ నొక్కి చెప్పడానికి ఆవేశపడుతూ, తన శత్రువులను ప్రతిఘటిస్తూ రాసిన వ్యాసాలు చదువుతుంటే బాధ కలుగుతుంది; ఎన్ని కష్టాలొచ్చినా భుజాలు ఎగరేసి ముందుకు సాగే "ట్రాంప్"

ఇతనేనా అని ఆశ్చర్యం కూడా కలుగుతుంది. ఇలాంటి విషయాల గురించి కాలయాపన చేసే కంటే మరో కళాఖండం తీసి మనందరినీ అలరించి ఉండొచ్చు కదా అని చెప్పాలనిపిస్తుంది. అలా జరగకుండా ఉండడానికి కారణాలు ఈ పుస్తకమే చెబుతుంది.

"ట్రాంప్" ఇమేజ్‌లో చార్లీ మన వెంట ఉన్నంత వరకూ ఈ పుస్తకంలో ఒక విధమైన ఆప్యాయత, దగ్గరితనం, సునిశిత దృష్టి కనిపిస్తాయి. అలాగే, ఇతని సినిమాల్లో తరుచు కనిపించే హాస్య, విషాద సమ్మేళనం ఈ భాగంలో ఉత్తమ స్థాయిలో కనిపిస్తుంది. ఇదంతా చదువుతుంటే మరో సినిమా స్క్రిప్టు చదువుతున్నట్లనిపిస్తుంది. పేజీలు తిప్పే కొద్దీ సంవత్సరాల మధ్య ఉన్న యధార్థ వివరాలని వదిలేస్తూ కొనసాగడం అతన్ని పెద్దగా ఇబ్బంది పెడుతున్నట్లు అనిపించదు. మనం కూడా, నిజానిజాల ప్రస్తావన పక్కన పెట్టి, ఆ రచనాశైలి మాయలో చిక్కుకుపోతాము. ఐసెన్‌స్టీన్ చిత్రం "ఇవాన్"ని పొగుడుతున్న సందర్భంలో "చరిత్రపుస్తకాల్లో కంటే కళాఖండాల్లో వాస్తవాలు, వివరాలు ఎక్కువ" అని వ్యాఖ్యానిస్తాడు చాప్లిన్. ఈ పుస్తకంలో చెప్పుకొచ్చిన తన చిన్ననాటి జ్ఞాపకాల్లో చాప్లిన్ ఇలాంటి వాస్తవాలనీ, వివరాలనే మనతో పంచుకున్నాడనిపిస్తుంది.

మనుష్యులూ, ప్రదేశాలూ, భావోద్వేగాలూ, సంఘటనలూ సజీవమై మనకు సాక్షాత్కరిస్తాయి. ఉదాహరణకు:

"స్మశాన వాటికలో వర్షం పడుతూ ఉంది. శవాన్ని పూడుస్తున్నవాళ్ళు మట్టి పెళ్ళలని శవం ఉన్న పెట్టెపై వేస్తుండగా అవి పెద్ద శబ్దం చేస్తూ ఆ పెట్టెపై పడుతున్నాయి. నేను భయపడిపోయి ఏడవడం మొదలుపెట్టాను. అప్పుడు బంధువులు పేటిక పై పూల మాలలు, పుష్పాలు వేయడం మొదలుపెట్టారు. మా అమ్మ వద్ద వేసేందుకు ఏమీ లేక, నా అమూల్యమైన నల్లటి అంచులున్న కర్చీపు తీసుకుని 'జానీ, మనిద్దరి తరపున ఇది చాలు' అని మెల్లగా నా చెవిలో చెప్పింది." – ఇక్కడ వాస్తవాలెలా ఉన్నాయి అన్న విషయం కంటే, అతను చెప్పే విధానమే ముఖ్యం. చాప్లిన్ తీరే ఇంత. తన జీవిత విశేషాలను చెప్పుకురావడంలో చాప్లిన్ కొంత స్వతంత్రించినా కూడా, అతని తొలి నాటి జీవితంలో ఉన్న నాటకీయతనూ, అప్పటి ఆశ్చర్యకర సంఘటనలనూ మనం అబద్ధాలనలేము. దీనికి కారణం

పేదరికం ఒక్కటే కాదేమో. తమ గతాన్ని ఘనంగా నిలుపుకోవాలన్న చాప్లిన్ కుటుంబం పట్టుదల కూడా ఒక కారణం కావొచ్చు.

"మా అమ్మ ఎప్పుడూ మేమేం మాట్లాడుతున్నామో వింటూ, వ్యాకరణ దోషాలు సవరిస్తూ, మేమేదో గొప్పవాళ్ళం అన్న భావన కలిగిస్తూ ఉండేది." అప్పటికే చాలారోజులుగా తల్లినుండి వేరుపడ్డ తండ్రి వీరికెప్పుడూ ఎవరో దూరపు చుట్టంగానే ఉన్నాడు. అయితే, తల్లి మానసిక సమస్యల వల్ల కొన్నాళ్ళకి ఆవిడని మానసిక చికిత్సాలయానికి తరలించారు. అప్పుడు తండ్రీకొడుకులు కొన్నాళ్ళు కలిసి ఉండాల్సి వచ్చింది. "ఆయన నాకు నచ్చాడు. భోజనాలప్పుడు ఆయన ప్రతి అడుగూ గమనించేవాడిని. ఆయన తినే విధానం, మాంసం తినేందుకు కత్తిని కలంలా పట్టుకునే తీరూ, నేను చాలా రోజులు కాపీకొట్టాను.." అంటూ తన తండ్రి గురించి రాసుకొస్తాడు చాప్లిన్.

ఇవన్నీ చాప్లిన్‌ని పతాకస్థాయికి తీసుకెళ్ళిన మిమిక్రీ కళకి మూలాలు. తనకంటే ఆరేళ్ళు పెద్దవాడైన సోదరుడు సిడ్నీ సాయంతో చాప్లిన్ కెరీర్ చిన్న వయసులోనే మొదలైంది. అతను టీనేజ్‌కి వచ్చేసరికే తనకంటూ ఓ పేరును ఏర్పరుచుకున్నాడు. "కళ అన్న పదం నా ఆలోచనల్లో ఎప్పుడూ రాలేదు. నాటక రంగం అంటే నాకు జీవనోపాధి, అంతే." మొజార్ట్ యవ్వనంలో బహుశా ఇలాగే వ్యాఖ్యానించి ఉండేవాడేమో. మంచి మెలొడీలు అందించగలగడం ఒక వరం. అది ఉన్న వాళ్ళు సంగీతం సృష్టించడం అనేది ఒక కళాత్మక ప్రక్రియ అని గుర్తించలేరు; వారి నుంచి సంగీతం సహజంగానే వెలువడుతుంది! "మైమ్" విషయంలో కూడా అంతే; చాప్లిన్‌కి అది జీవితం నేర్పించిన పాఠం. చాప్లిన్ లాగే గొప్ప గొప్ప హాస్యనటులందరూ జీవితానుభవాలని కాచి వడబోసినవారే. కళ అంటే ఈ వడబోత కాక మరేమిటి? కళ పట్ల తనకెలాంటి ఆలోచనలూ లేవనుకున్నా, అప్పటికే చాప్లిన్ ఒక కళాకారుడిగా ఎదుగుతూ ఉన్నాడన్నది నిజం.

ఈ పుస్తకం తొలి అర్ధ భాగం నాటకరంగం నుంచి వెండితెరకు మరలడం, పేదరికం నుండి సంపదల్లో మునిగేవరకూ సాగుతుంది. ఇక్కడ మొదలయ్యే జీవన వైరుధ్యాలు ఇక ముందుకు సాగేకొద్దీ ఇంకా లోతుగా కనిపించి, చివర్లో అన్నింటినీ ఒక నిర్లిప్తతతో స్వీకరించేదాకా వెళ్తాయి. ఆర్థికంగా అనూహ్యమైన ఎత్తుల్ని

అందుకోడానికి చాప్లిన్‌కి జనబాహుళ్యంలో లభించిన గుర్తింపుతో పాటు, అతను స్వయంగా చూపిన వ్యాపారదక్షత కూడా కారణం. ఇలాంటి అద్భుత విజయం అనూహ్యమైన పరిణామాలకు దారితీయడం సహజమే. చాప్లిన్ స్వతంత్ర ఆలోచనలతో ఎదగడానికి సినిమా మాధ్యమం అవకాశం కల్పించింది. అంతే కాదు, దాని ద్వారా ప్రపంచవ్యాప్తంగా అభిమానులనూ సంపాదించి, అతనికి ఒక విధమైన కాలాతీత సార్వజనీనతను కూడా తెచ్చి పెట్టింది. తెరపై ఆయన ప్రదర్శించేవీ, చేసేవీ చిలిపి చేష్టలు, కొట్లాటలు అయినప్పటికీ, ఇవన్నీ ఒక బ్యాలేలో కనబడే ఠీవిని సొంతం చేసుకున్నాయి. అందువల్ల చాప్లిన్ అతి తక్కువ సమయంలోనే అత్యంత గుర్తింపు తెచ్చుకోవడంలో ఆశ్చర్యం లేదు.

నాటకరంగం అతనికి ఇంత గుర్తింపు ఎప్పటికీ తెచ్చిపెట్టగలిగేది కాదు. అస్తవ్యస్తంగా సాగిన చదువు, పేదరికపు నేపథ్యం, ప్రేమకలాపాలు – ఏవీ అతన్ని మేధావి వర్గాల్లోకి ప్రవేశించడాన్ని అడ్డుకోలేకపోయాయి. పెద్ద పెద్ద నటులు, సంగీతకారుల మధ్య చాప్లిన్ హాయిగా ఉండగలిగేవాడు. నిజిన్స్కీ (Nijinsky) వంటి గొప్పవ్యక్తి ఒకసారి చాప్లిన్ షూటింగ్ చూసేందుకు వచ్చి, అతని చిరాకుకు గురయ్యాడు. “చివరిరోజు మా కెమెరామెన్‌కు కెమెరాలో ఫిల్మ్ వేయొద్దని చెప్పాను. నిజిన్స్కీ విషాదభరితమైన మొహాన్ని చూస్తే, నేను హాస్య సన్నివేశాన్ని చిత్రించలేను” అంటూ జ్ఞాపకాలను నెమరు వేసుకుంటాడు చాప్లిన్. రచయితలతో, శాస్త్రవేత్తలతో, రాజకీయ నాయకులతో మాత్రం ఏదో విధంగా మాటదాటేయడమో, తెలివిగా నవ్వించడమో, అమాయకంగా ఉండిపోవడమో చేసేవాడు. అయితే, ఇది తనంతట తాను బుద్ధిపూర్వకంగా చేసింది కాదు. ఒకసారి గ్రీన్విచ్ గ్రామంలో హార్ట్ క్రేన్ అన్న అమెరికన్ కవిని కలిశాడు చాప్లిన్. “కవిత్వం యొక్క అవసరాన్ని గురించి మేము చర్చించుకున్నాము. కవిత్వాన్ని ప్రపంచానికి రాసిన ప్రేమలేఖగా నేను అభివర్ణించాను. అతను నా చిత్రాలను గ్రీకు విషాదాలతో పోల్చాడు. నేను అరిస్టోఫెనిస్ (ప్రాచీన్ గ్రీకు రచయిత) రచనల ఆంగ్లానువాదాన్ని చదవడానికి ప్రయత్నించాను కానీ, పూర్తి చేయలేకపోయానని చెప్పాను.” అరిస్టోఫెనిస్ రచనలు పూర్తిగా చదవలేదు కాబట్టి గ్రీకు రచనల ప్రేరణతో తన సినిమా కథలు రూపొందించలేదని చెప్పడం చాప్లిన్ అభిప్రాయమో ఏమో కానీ ఈ పుస్తకం

రెండో భాగంలో ఇలాంటి ఎన్నో సంభాషణలు గందరగోళంగా ఉంటాయి. ప్రపంచంలోని గొప్పవారితో తన పరిచయాలు కొన్ని ఆసక్తి కరంగానే ఉన్నాయి. ఒక చోట నెహ్రూ గంటకి డెబ్భై మైళ్ళ వేగంతో వెళ్తున్న కారులో ఉత్సాహంగా రాజకీయాలని చర్చించాడని రాసారు. ప్రపంచ ప్రఖ్యాతి గాంచిన చాప్లిన్ లాంటి నటుడికి ఎంతో కొంత రాజకీయ పరిజ్ఞానం ఉండే ఉండాలి. కానీ మేధావులతో మాట్లాడేటప్పుడే చాప్లిన్ దొరికిపోతాడు. బ్రెఖ్ట్ (Bertolt Brecht) తో ముఖాముఖి ఈ విషయాన్ని తేటతెల్లం చేస్తుంది. "హాన్స్ ఐలర్ వద్ద మేము బ్రెఖ్ట్ ని తరుచూ కలిసేవారం. ఆయనెప్పుడూ కురచ జుట్టుతో, సిగరెట్టు నోట్లో ఉంచుకుని కనిపించేవాడు. కొన్ని నెలల తరువాత అతనికి నేను "మిస్సియర్ వెర్డాక్స్" స్క్రిప్ట్ ను చూపిస్తే, కాసేపు తిరగేసి– "ఓహ్, మీరు స్క్రిప్టు చైనీస్ పద్ధతిలో రాస్తారా?" అన్నాడు. బ్రెఖ్ట్ లాంటి మేధావితో మాట్లాడే అవకాశమొస్తే మాట్లాడిందింతేనా అని పాఠకులకు అనిపిస్తుంది.

చలనచిత్ర రంగపు ఆదిమజాతిగా వర్ణింపదగ్గ "ఇన్ట్యూటివ్" కళాకారుల్లో చాప్లిన్ ఒకడు. ఈ విషయం అప్పుడప్పుడూ సినిమాలు తీయడంలోని కళను గురించి అతను చేసే వ్యాఖ్యానాల బట్టి ధృవపడుతుంది. "నా కెమెరా సెటప్ ప్రధానంగా నటీనటుల కదలికలను చూపడానికి ఉపయోగిస్తాను. కెమెరా నేలపై పెట్టి ఒక నటుడి మొహం చుట్టూ తిప్పుతూ ఉంటే, అప్పుడు ప్రదర్శనిచ్చేది కెమెరా కానీ, నటుడు కాదు" అని చెప్పుకొస్తాడు చాప్లిన్. చలనచిత్ర నిర్మాణంలోని ప్రాథమిక సూత్రాలతో అవగాహన ఉన్న ఎవరికైనా కెమెరా పరిమితుల సంగతి తెలిసే ఉంటుంది. కెమెరాని కదల్చడం ద్వారా దర్శకుడు తన భావాలను వ్యక్తీకరించాలనుకుంటాడు. అయితే, తన చిత్రాలకు దర్శకుడు తానే ఐనందువల్ల చాప్లిన్ దర్శకుడన్నవాడిని చెప్పుకోదగ్గ వ్యక్తిగా భావించలేదేమో.

పుస్తకం రెండో భాగం తేలిగ్గానే ఓ మూసలో పడుతుంది – మొదట ఒక చిత్రానికి కథ ఎలా పుట్టింది? సినిమా ఎలా తీసారు? రిలీజ్ తరువాత కలిగే ఆందోళన, విజయానంతర ఉపశమనం, లాభాలు, ఆ తరువాత ఈ విజయాన్ని ధనవంతులైన స్నేహితుల్తో కలిసి ఆస్వాదించడం (హెర్స్ట్ ఇతని దగ్గరివారిలో ఒకడు!); లేదంటే, ఉదారంగా అమ్మాయిలతో ప్రేమకలాపాలు సాగించడం (జోన్

బ్యారీ గురించి “కిందికి జారబోతున్నట్లు ఉండే పైభాగంతో, వేసవి దుస్తుల్లో ఉన్న ఈ అమ్మాయిని చూస్తే, నాలో కోరికలు చెలరేగేవి.”) గొప్పవాళ్ళతో భుజాలు రాసుకోవడం; జీవితం–కళ గురించి అప్పటికే జనం నోళ్ళలో నానిన వ్యాఖ్యానాలు మళ్ళీ చెప్పడం; కోర్టు కేసులు; ఫెడరల్ కోర్టు, రైటిస్టు ఫ్యాక్షన్లు, అమెరికన్ ప్రెస్ వారి దాడులు, వీటి తర్వాత వీళ్ళ విమర్శల్ని తిప్పికొట్టడం, చివర్లో తాను అమాయకుడినని ప్రకటించడం, అంతా చదివాక తన ఆత్మకథ చెప్పుకోడానికి ఇదొక్కటే పద్ధతైతే, అసలు చెప్పుకోకపోవడమే మంచిది అనిపిస్తుంది. అమెరికా ఈ నటుడితో ప్రవర్తించిన విధానం గురించి కలిగే అసహ్యం కొత్తదేం కాదు. ఈ పుస్తకం ద్వారా తెలిసే విషయం ఏమిటంటే, చాప్లిన్ తనపై పడ్డ అపవాదుల్ని తొలగించుకోడానికి చేసే ప్రయత్నాల్లో కనబడే ఆతృత. “ఆ తరువాత మా లాయర్ ఫోన్ చేసి, ‘చార్లీ, నువ్వు అపవాదుల నుంచి బయటపడ్డావు. రక్తపరీక్షల తరువాత నువ్వు తండ్రివి కావని తేలింది’ అనగానే “దీన్నే ప్రాయశ్చిత్తం అంటారు” అన్నాను” లాంటి సినిమాటిక్ ఘట్టాలూ ఈ ఆత్మకథలో చోటు చేసుకున్నాయి.

ఈ పుస్తకంలోని చివరి భాగాన్ని ఆనందకరమైన విషయాలతోనూ, ఒక విధమైన సంతృప్తితోనూ ముగిస్తాడు చాప్లిన్. ఒక మంచి వివాహం, ఇల్లు, పిల్లలకి యురోప్‌లో మంచి విద్యాబుద్ధులు, కొంత మనశ్శాంతి, ఇలా పెద్ద ఆత్మకథ రాసేందుకు తీరికా, ఇదంతా అతనికి దక్కి తీరాల్సిందే. ఈ ముగింపులో ఎలాంటి అపశ్రుతులూ ఉండరాదని అతనిలోని కళాకారుడు శాసించాడు. లేదంటే, అతని చిట్ట చివరి చలన చిత్రం, అతని జీవితంలో ఏకైన వైఫల్యం అయిన “ఎ కింగ్ ఇన్ న్యూ యార్క్” గురించి ప్రస్తావనైనా లేకపోవడాన్ని మరెలా అర్థం చేసుకోవాలి? ఇప్పుడు చాప్లిన్‌ని చూస్తే మనకి ముసలివయసులో జనాల్ని నవ్వించే మాయని మరచిపోయిన లైమ్లైట్ చిత్రంలోని హాస్యగాడు క్లవెరో పాత్ర గుర్తుకొస్తుందని చాప్లిన్‌కి తెలుసో లేదో మరి!

1964

అకిరా కురొసవా

1951వ సంవత్సరం వెనిస్ ఫిల్మ్ ఫెస్టివల్ గురించి సండేటైమ్స్ పత్రికలో డిలిస్ పొవెల్ రాసిన వ్యాసం ద్వారా నేను కురొసవా గురించి మొదటిసారి తెలుసుకున్నాను. అప్పుడే, యుద్ధానంతర జపాన్ నుండి వచ్చిన తొలి చిత్రం – "రషోమాన్" అక్కడ ప్రదర్శితమైంది. సినిమా కళపై కొంత అవగాహన ఉన్న యురోప్ ప్రేక్షకుల మధ్య ప్రదర్శించిన తొలి జపనీస్ చిత్రం అదే. "తీవ్ర సంఘర్షణలూ, దీర్ఘ నిశబ్దాలూ"; "అద్భుత మైన కూర్పు, ఛాయాగ్రహణం"; "బందిపోటు పాత్రధారి అద్భుత నటన" – ఇలా పొవెల్ రాసిన కొన్ని వాక్యాలు నా మనసులో నిలిచిపోయాయి. పొవెల్ తన వ్యాసంలో ఈ సినిమా ప్రభావం లోతైనది, విశాలమైనది అంటూ, ఆ ఏడాది గోల్డెన్ లయన్ అవార్డ్‌కు "రషోమాన్" ప్రధాన పోటీదారని కూడా రాసింది. అనుకున్నట్టుగానే రషోమాన్ అవార్డు గెలుచుకుంది. ఆ తరువాత ఆర్కేవో సంస్థ ఆ చిత్ర పంపిణీ హక్కులు కొనడంతో ఈ సినిమా

వెనిస్ లో ప్రదర్శితమైన సంవత్సరంలోపే మేము కలకత్తాలో దీన్ని చూడగలిగాము.

ఈ సినిమా కథలోని కొత్తదనమూ, అంతర్లీనంగా ఉండే ప్రేమ రసం, దర్శకత్వ నైపుణ్యం, వీటన్నింటితో పాటు, ఇది బెంగాల్‌లో ప్రదర్శింపబడ్డ తొలి జపనీస్ చిత్రం కావడం – బెంగాలీ ప్రేక్షకులు రషోమాన్ చిత్రాన్ని అభిమానించేలా చేశాయి. ఆదివారం ఉదయం షోలలో తరుచుగా ప్రదర్శితమైన ఏకైక విదేశీ కళాత్మక చిత్రం రషోమాన్. ఈ సినిమా నాపై చూపిన ప్రభావం అమోఘం. దీన్ని నేను మూడ్రోజులు వరుసగా చూసాను. ఒక దర్శకుడికి సినిమా తీయడంలోని ప్రతి విభాగంలోనూ ఉన్న పట్టును ఇంతకంటే బాగా చూపిన చిత్రం ఏదన్నా ఉందా అని ఆలోచించడం మొదలుపెట్టాను. ఈ సినిమా చూసి పదిహేనేళ్ళవుతున్నా కూడా అద్భుతంగా చిత్రీకరించబడ్డ కొన్ని దృశ్యాలు అలాగే గుర్తుండిపోయాయి. కట్టెలుకొట్టే వాడు అడవిలో ప్రయాణించడాన్ని ట్రాకింగ్ కెమెరా ఉపయోగించి అలుపెరుగక – పైనా, కిందా, ముందూ వెనుకా – ఇలా అన్ని రకాల కోణాల నుండీ చిత్రీకరించి, చాలా నేర్పుగా, పదునైన కత్తి అంచుకు ఉన్నంత చురుకుదనంతో రూపొందించారు.

కథానాయిక తన ఎదుట నుండి వెళ్తూంటే బందిపోటు ఆమెని తొలిసారి చూసినప్పుడు గాలికి ఆమె పరదా ఒక లిప్తపాటు పక్కకి తొలగడం, ఆ సమయంలో అతను చెట్టుకింద దోమల్ని చంపుతూ ఉండటం; కోర్టు దృశ్యంలో ఎక్కడా జడ్జి కనబడకుండానే, గాంభీర్యం పలకడం; మంత్రం వేసే దృశ్యంలో సంభాషణా మాధ్యమం సుడులు తిరిగినట్లు కదలడం, ఒకే సమయంలో రెండు వ్యతిరేక దిశల నుండి గాలి వీచడం – ఇవన్నీ చూస్తూ ఉంటే, జపనీస్ సినిమా అంటే ఏదో ఉంది, వీరి సినిమా చరిత్ర తెలుసుకోవాలి అనిపించింది.

ఈ అన్వేషణ జరిగాక, కొద్దికాలంలోనే ఓజు, మిజోగుచి, కినుగాసా, గొషో, ఇచికావా వంటి గొప్ప చరిత్ర ఉన్న దర్శకుల గురించి తెలుసుకోడం మొదలైంది. ఇంత గొప్పదర్శకులైనా కూడా ఇప్పటిదాకా వీరిగురించి జపాన్ అనే చిన్న ద్వీపం ఎల్లలు దాటితే ఎవరికీ తెలీదు! కానీ "రషోమాన్" తర్వాత సినిమా చరిత్రపై రాసిన ప్రతి పుస్తకం తదుపరి ముద్రణలోనూ జపాన్ సినిమాకు ఒక ప్రత్యేక అధ్యాయం కేటాయించారు.

పారిస్‌లోని సినిమాథెక్, లండన్‌లోని ఎన్.ఎఫ్.టీ. వారు జపనీస్ మాస్టర్ల సినిమాలతో కూడిన ప్రత్యేక ప్రదర్శనలు ఏర్పాటు చేశారు. నేడు ప్రతిదేశంలో జరిగే చలన చిత్రోత్సవాల్లో సైతం కనీసం ఒక జపనీస్ చిత్రమైనా పోటీ చేస్తుంది. ఈ మధ్య కాలంలో తెషిగహర, హని వంటి యువదర్శకులు ఉద్భవించి తమదైన ముద్రవేశారు. కానీ, రషొమాన్ దర్శకుడు అకిరా కురొసవాకి ఉన్నంత పేరు విదేశాల్లో మరో జపనీస్ దర్శకుడికి లేదన్నది నిజం. ఇతని గురించి డొనాల్డ్ రిచీ రాసిన పుస్తకం (Donald Richie, The Films of Akira Kurosawa, University of California Press, 1965) ఒక చలనచిత్ర దర్శకుని గురించి వచ్చిన పుస్తకాల్లో అత్యంత వివరంగా రాయబడ్డ పుస్తకం అని చెప్పవచ్చు.

రిచీ జపాన్‌లో చాలాకాలం నివసించడం వల్ల అక్కడి భాషా సంస్కృతులతో మంచి పరిచయం కలిగుండటమే కాక, సినిమాని ఒక కళగా చూడటంలో నేర్పరి కావడం వలన, అతను ఈ పుస్తకం రాయడానికి అన్నివిధాలా అర్హుడయ్యాడు. కురొసవాకి సన్నిహితంగా చాలా కాలం గడిపినందువల్ల, అతని సినిమాలనూ, అతని పద్ధతులను గురించి రిచీకి మంచి అవగాహన ఉంది. కురొసవా కళకి సంబంధించి – అతనిపై ఉన్న పాశ్చాత్య, జాతీయ ప్రభావాల గురించి కూడా రిచీకి బాగా తెలుసు. దీనివల్ల కురొసవా శైలిలోని కొన్ని విషయాల మూలాలను జపనీస్ నాటక ప్రక్రియలైన నోహ్, కబుకీ నుంచి వచ్చాయని తేల్చేయకుండా, అసలైన కారణాలను అతను ఆత్మవిశ్వాసంతో వివరించగలిగాడు.

ఈ పుస్తకంలో వ్యాసక్రమం కూడా బాగుంది. కురొసవా స్వయంగా చెప్పిన మాటలు మరియు అతని గురించి ఇతరుల అభిప్రాయాలతో కలగలిపి అతని జీవిత పరిచయం చేసారు. ఆ తరువాత ఒక్కో సినిమానీ అవి విడుదలైన క్రమంలో వివరంగా విశ్లేషిస్తూ వెళ్ళారు. ప్రతి సినిమాకీ ఒక అధ్యాయం కేటాయించి అందులో కథ, నటీనటులు,నిర్మాణం – ఇలా భాగాలుగా పేర్చారు. ఆ తరువాత, కురొసవా శైలి, నైపుణ్యం గురించి స్క్రిప్టు నుంచీ సంగీతం దాకా ఒక్కొక్కటీ తీసుకుని చేసిన ఒక పెద్ద విశ్లేషణ ఉంది. చివర్లో, వివరమైన ఫిల్మోగ్రఫీ ఉంది.

కురొసవా శైలిలో కొంత అస్పష్టంగా అనిపించే విషయాలు రెండు: మొదటిది హింసాత్మక సన్నివేశాలపై ఉన్న ప్రత్యేక శ్రద్ధ. కురొసవా సినిమాల్లోని పోరాట

దృశ్యాలు సినిమా చరిత్రలో అత్యంత హింసాత్మకమైనవి. ఇది జపనీస్ లక్షణమా? అయితే, మరి మరో ఇద్దరు గొప్ప జపనీస్ దర్శకులు – ఒజు, మిజొగుచి చిత్రాల్లో ఇది కనబడదే? ఇక రెండవది – అతను సమకాలీన కథావస్తువులతో తీసిన సినిమాల్లో కనబడే నీతులు చెప్పే తత్వం. ఇదికూడా కురొసవాకే ప్రత్యేకమైన లక్షణం అనిపిస్తుంది. ఎందుకంటే, మరే జపనీస్ దర్శకుడూ ఆ స్థాయిలో ఈ తత్వాన్ని చూపలేదు.

రిచీ ఈ లక్షణాలను ప్రత్యేకంగా ఏ మూలానికీ ఆపాదించకపోయినా, పుస్తకంలో కావాల్సినన్ని నిదర్శనాలు ఉన్నాయి. వీటిలో చాలావరకు కురొసవా అన్న మాటలే. కురొసవా వివిధ సందర్భాల్లో అన్న మాటలను కలిపి పేరిస్తే, మనం అర్థాలు అన్వయించుకోవచ్చు. "నేను ఒక విధమైన తీవ్రత గల మనిషిని. పనిలో విపరీతంగా లీనమౌతాను. నాకు మండుటెండలూ, అతి కౄరమైన చలీ, భారీ వర్షాలూ, మంచూ – ఇవన్నీ చాలా ఇష్టం. నా చిత్రాల్లో కూడా ఇవి చాలాచోట్ల కనిపిస్తాయి. నాకు ఇలాంటి తీవ్రతలు ఎందుకు ఇష్టమంటే, వాటిలో నాకు ఎక్కువ జీవం కనిపిస్తుంది" అంటాడు కురొసవా.

ఒజు, మిజొగుచిలు దీనికి పూర్తి వ్యతిరేకం. అంత మాత్రాన కురొసవా జపనీస్ తత్వాన్ని శంకించడం లేదు. జపానీస్ ప్రజల చరిత్రను చూచాయగా చూసినా చాలు, వాళ్ళలో ఎంత వైవిధ్యం ఉందో అర్థమౌతుంది. పరస్పర వైరుధ్యాలకి కొదువేలేదు. చరిత్రను బట్టి చూస్తే వీరి జాతీయ వ్యక్తిత్వంలో యుద్ధవిద్యల వైపు మొగ్గే అవకాశాలు మెండని చెప్పినా, వీరి కళలకి ఒక కట్టుదిట్టమైన పద్ధతి ద్వారా పొందిన పవిత్రత ఆపాదించబడి ఉంది.

కురొసవా సమురాయ్ వంశాలకి చెందిన వాడు. అతని తండ్రి దేశంలోని చివరితరం యుద్ధవిద్యా శిక్షకులలో ఒకరు. కురొసవా తొలి చిత్రం – "సన్షిరో సుగటా" సినిమా మూలం కొంతవరకూ – జుజిత్సు, జూడోల వంటి యుద్ధ విద్యల మధ్య ఉన్న సంఘర్షణే. మొదట్నుంచీ కురొసవా యాక్షన్ ప్రధానంగా ఉన్న కథలపై ప్రత్యేక శ్రద్ధ చూపాడని అర్థమవుతుంది. తను సినిమాలు తీయడం ఆరంభించక ముందే కురొసవాకి చలనచిత్రాలంటే ప్రాణం. ఫోర్డ్, వైలర్, కాప్రా, స్టీవెన్స్ మరియు హాక్స్ ఈయన అభిమాన దర్శకులు. విచిత్రంగా అందరూ

అమెరికన్ దర్శకులే. సామూహిక, బాహీ బాహీ యుద్ధసన్నివేశాలు చిత్రీకరించడంలో ఫోర్డ్‌ని కురొసవా ఆదర్శంగా తీసుకున్నాడనడంలో అతిశయం లేదనుకుంటాను. కురొసవా రూపొందించిన సమురాయ్ చిత్రాలలో గుర్రప్పందాల చిత్రీకరణా, పదేపదే అదే వ్యక్తులని రకరకాల పద్ధతుల్లో చూపడం వంటివి ఫోర్డ్ వెస్టర్న్ సినిమాల్లో కూడా ఉంటాయి. నీతులు చెప్పే పద్ధతి బహుశా కాప్రా తీసిన "డీడ్స్", "స్మిత్", "జాన్ డో" వంటి చిత్రాల నుండి వచ్చి ఉండవచ్చు. వీటిల్లో కూడా ఒక సాంఘిక దురాచారంపై విరుచుకుపడి, ఉదాత్తమైన కథానాయకుడి పాత్రద్వారా దాన్ని బయటపెట్టడం కనిపిస్తుంది. వీళ్ళిద్దరిలో తేడా ఏమిటంటే, కాప్రా అమెరికన్ శైలి హాస్యంతో చెబితే, కురొసవా వక్రోక్తులతో నిండిన సంభాషణలతో నీతిని తెలియచేస్తాడు.

వీరితో పాటు అతనిపై పందొమ్మిదో శతాబ్దపు రష్యన్ నవలకారులైన టాల్‌స్టాయ్, డొస్టోవ్స్కీ, తుర్గెనెవ్ ల ప్రభావం కూడా చాలా ఉంది. ("నేను తరుచుగా వాళ్ళని చదువుతూ ఉంటాను" అని కురొసవా స్వయంగా చెప్పాడు). తన కథల్లోని అన్వేషించే గుణాన్ని కురొసవా వీరివద్ద నుండి నేర్చుకున్నాడు. ఈ నవలా లక్షణ ప్రభావమే "సెవెన్ సమురాయ్", "ఇకిరు" వంటి చిత్రాలను మనకందించాయి. "ది బ్యాడ్ స్లీప్ వెల్", "హై అండ్ లో" చిత్రాల్లోని అతి సాధారణ సన్నివేశాల్లో కూడా ఒక విధమైన గాంభీర్యం ఉంటుంది. సాదా సీదా సినిమాల్లో కూడా ఇంతటి గాఢత కనిపించడం అరుదు. కురోసవా నిర్మించిన కొన్ని చిత్రాలు వైఫల్యానికి గురయ్యాయి. అందుకు కారణం ఆయన ఎంచుకున్న కథాంశం స్థాయిలో, లేదా కథ నిర్మితమయ్యే స్థాయిలోనే కనిపిస్తుంది కానీ చిత్రీకరణలో ఆయన పెద్దగా వైఫల్యం చెందలేదనే చెప్పాలి. ఒక్కోసారి, పాశ్చాత్య దృక్కోణంలో కాలం చెల్లిన ఆలోచనలు కూడా చిత్ర వైఫల్యానికి కారణమౌతాయి.

కురొసవా రూపొందించిన సమకాలీన కథల్లో అత్యుత్తమమైన సినిమా "ఇకిరు". పాత్రానుగుణంగా కథ సాగుతుంది కనుక ఇకిరులో ఇలాంటి సమస్యలేవీ కనిపించవు. ఇకిరులో పరిశీలించాల్సిన ఆసక్తికరమైన అంశం ఒకటుంది. ఈ సినిమా ద్వితీయార్థంలో పాత్ర చిత్రీకరణలోనూ, చూసేవారికి స్ఫూర్తి రగిలించడం లోనూ కురొసవా తారాస్థాయిని చేరుకుంటాడు. అయితే, వీటిపై అతని ఆసక్తి

ఒక్కోసారి ఎంత తీవ్రంగా ఉంటుందంటే, ప్రేక్షకులకి అ చిత్రంపై ఆసక్తి పోయే ప్రమాదం ఉంది. "సెవెన్ సమురాయ్" చిత్రం గురించి రిచీ ఇలా అంటాడు: "మరే చిత్రానికి లేని విధంగా ఈ చిత్రంలో – చలన చిత్రం అంటే చలనంతో నిండి ఉండాలని పట్టుబట్టాడు కురొసవా" అని. అది విన్నాక, దాదాపు నిశ్చలంగా ఉండే "ఇకిరు" మనకి ఆశ్చర్యం కలిగించక మానదు. కానీ, మాక్‌బెత్ ఆధారంగా తీసిన చిత్రంలో మాటల కవిత్వాన్ని వదిలి – నటనలో కవిత్వం వైపు మొగ్గు చూపుతాడు. అంతకు ముందు వచ్చిన షేక్‌స్పియర్ సినిమాల్లో, నాటకాల్లోని భాషను వాడి కొంతమంది పాడుచేస్తే మరికొంతమంది భాషకీ – సినీ మాధ్యమానికీ సమన్వయం కుదర్చలేక పాడుచేశారు. అదృష్టవశాత్తూ కురొసవా ఆంగ్లంలో పట్టు లేకపోవడం వల్ల మాటలను తక్కువగా ఉపయోగించి దృశ్యానికి ప్రాధాన్యత ఇచ్చాడు.

అంతగా పేరు ప్రఖ్యాతులు పొందని సినిమాల్లో కూడా కురొసవా చూపిన నైపుణ్యం అబ్బురపరుస్తుంది. అన్నింటికంటే ముందు అతను కూర్పులో నేర్పరి. "నా దృష్టిలో షూటింగ్ చేయడం అంటే, ఎడిటింగ్‌కి ముడిసరుకు సమకూర్చు కోవడమే" అంటాడు కురొసవా. కురొసవా షూటింగ్ చేసే పద్ధతిలోనే అతనికి భౌతిక, భావోద్వేగపరమైన ప్రవాహ కథనంపై ఉన్న మక్కువ అర్థమౌతుంది. అతను తన చిత్రాల షూటింగ్‌ని "సీక్వెన్స్" గా తీస్తాడు. దీనివల్ల నిర్మాతపై చాలా భారం పడుతుంది. అలాగే, చాలా కెమెరాలు వాడతాడు. ఇది కూడా ఖర్చుతో కూడుకున్న వ్యవహారమే అయినా కూడా, కథా ప్రవాహన్ని ఇది దానంతటదే కాపాడుకుంటుంది. అతని నేపథ్య సంగీతం కూడా ఎంతో శ్రద్ధతో కూర్చబడి, ఒక విధమైన ఝరీ ప్రవాహం లాంటి భావన కలిగిస్తుంది.

ఇదే స్వభావం ఇతన్ని సంప్రదాయిక పద్ధతుల్లోనే ఇమిడిపోయి, కొత్తగా వస్తున్న పాశ్చాత్య మేధోపేత (avant-garde) ప్రభావానికి లోను కానివ్వలేదు. ఈ సందర్భంలో కురొసవా అన్న మరో వాక్యం: "ఏదో చెప్పాలనిపిస్తేనే దర్శకుడు దానికోసం ఓ ఆకృతిని, కావాల్సిన నైపుణ్యాన్ని, పద్ధతిని ఏర్పరుచుకుని బయటకు చెప్తాడు. ఏం చెప్తున్నాం అన్న విషయంపై కాక, ఎలా చెప్తున్నాం? అన్న విషయం పై దృష్టి ఎక్కువ పెడితే, చెప్పాలనుకున్న కొద్దిపాటి విషయం కూడా ప్రేక్షకులపై

ఏమాత్రం ప్రభావం చూపదు. ఈ సాంకేతికతలు దర్శకుడి నైపుణ్యపు పరిధిని పెంచవు, సంకుచితం చేస్తాయి. సాంకేతికతను మాత్రమే నమ్ముకుంటే, దాని బరువు కింద అసలు కథ నలిగిపోతుంది".

దర్శకుడన్న వాడికి ఎప్పుడూ చెప్పడానికి ఏదో ఒకటుంటుందనీ, అదెంత చిన్నది అన్నది అప్రస్తుతమనీ, అలాగే, చెప్పేందుకు విషయం తక్కువగా ఉన్నప్పుడు సాంకేతికత సాయాన్ని తీసుకుంటాడనీ చెప్పి పై వాదనకు జవాబివ్వొచ్చు. దీనికి హిచ్‌కాక్ గొప్ప ఉదాహరణ. అతని ఉత్తమ చిత్రాల్లో సాంకేతికత మూలాన కథస్థాయి పెరిగి, సాంకేతికతపై గౌరవం కలుగుతుందేకానీ, తగ్గదు. వెస్టర్న్‌లో, థ్రిల్లర్లలో, స్లాప్ స్టిక్ కామెడీలలో, సంగీత ప్రధాన చిత్రాల్లో కూడా ఇది జరుగుతూనే వచ్చింది. కురొసవా సినిమాల్లో అంతగా పేరులేని కొన్నింటిలో కూడా ఇలాగే, కథారచయిత పై దర్శకుడి ఆధిపత్యం కనిపిస్తుంది.

అయితే, రిచీ పుస్తకంలో హిచ్కాక్, గొడర్డ్, ట్రూఫో, రెస్నై ఇంకా అరవైల నాటి ఏ దర్శకుడి ప్రస్తావనా లేదు. అంటోనినీ ని కురొసవా అభిమానించినా, అతని వల్ల "ప్రభావితం" కాలేదని అభివర్ణించారు. అప్పటి సినిమా ప్రపంచంలో అగ్రదర్శకుల్లో ఒకరి గురించి రాసిన పుస్తకంలో తన సమకాలీన దర్శకుల గురించి పెద్దగా ప్రస్తావన లేకపోవడం కొంత వరకూ ఆశ్చర్యకరం. దీన్ని బట్టి కురొసవా సాధారణంగా తన చూట్టూ ఉన్న ప్రపంచంలో వస్తున్న కొత్తదారులని పట్టించుకోడేమో అనిపిస్తుంది.

కానీ, ఇది నిజానికి అంత ఆశ్చర్యకరం కాదేమో. గొడర్డ్ పద్ధతులని సమర్థించే కళాత్మక ప్రక్రియేదీ జపనీస్ సంప్రదాయంలో లేదు. పాశ్చాత్య ప్రభావాలకి ఎంత లోనైనా కురొసవాలో మనం అనుకునేదానికంటే ఎక్కువ జపనీస్ తత్వం దాగుందేమో!

1966

టోక్యో, క్యోటో, కురొసవా

ఒక మిట్ట మధ్యాహ్నవేళ క్యోటో నుండి టోక్యోకు తిరిగి వస్తున్నాము. ఎర్రబుగ్గల అమ్మాయిలు చక్రాల ట్రాలీలలో భోజనం ప్యాకెట్లు పెట్టుకుని కంపార్ట్మెంట్‌లో అటూఇటూ తిరుగుతున్నారు. ఒసాకా, క్యోటో, యొకొహమా, టోక్యో నగరాలకి ఫోన్ చేసుకోవచ్చంటూ ఒక లౌడ్ స్పీకర్లో ప్రకటన వినిపిస్తోంది. పెద్దకిటికీ పక్కన కూర్చుని, అవతలి వైపు భూభాగాన్ని చూస్తూ ఉంటే, గాల్లో తేలుతున్నట్లుంది. హొకాయిడో లైనుపై వచ్చిన ఈ కొత్త విద్యుత్ రైలు సగటున గంటకు 125 మైళ్ళ వేగంతో నడుస్తోంది మరి! బ్రిడ్జిలొచ్చినా, సొరంగాలొచ్చినా వేగంలో మార్పేమీలేదు.

క్యోటో వెళ్తున్నప్పుడు ఫిజీ పర్వత సంపూర్ణ దర్శన భాగ్యం కలిగింది. అస్తమిస్తున్న సూర్యుడి ఎండ పడి ఎరుపెక్కిన శిఖరాన్ని ఆరోజు చూశాము. అయితే, ఇవాళ ఫిజీ పర్వతం మంచుతోనూ, పొగతోనూ కప్పబడి ఉంది.

నా జపాన్ పర్యటన ముగిసే సమయం

వచ్చేసింది. ఇపుడు నా మదిలో భిన్న దృశ్యాల మాలిక ఏర్పడ్డది. అందులో ఫిజీ పర్వత దృశ్యం కూడా ఒకటి. సాహసంతో కూడిన ఆధునికత, పోరాటపటిమ నిండిన జీవకళ ఉన్న నగరం టోక్యో. పెద్దపెద్ద నగరాలు నన్ను చుట్టుముట్టేసి ఉక్కిరిబిక్కిరి చేస్తుంటే నాకిష్టం. టోక్యో కూడా నన్ను ఇలాగే ఉక్కిరిబిక్కిరి చేసినా కూడా, మరే నగరమూ నాపై ఇంత ప్రభావం చూపలేదు. ఈ నగరం మనపై చూపే ప్రభావాన్ని అనుభవించాలంటే, ఏదన్నా సాయంత్రం గింజా వీధుల్లో ఒక కన్ను వీధి రద్దీపై, మరో కన్ను పైనున్న నియాన్ కాంతులపై వేసి నడుస్తే తెలుస్తుంది. ఈ నియాన్ల అద్భుతానికి ప్రపంచంలో సాటి వేరేదీ లేదు.

నియాన్ కాంతులతో వెలిగపోయే నగరాల్ని సృష్టించిన జపనీయులే ఉత్కృష్టమైన జెన్ వనాలని కూడా సృష్టించారంటే ఆశ్చర్యమే. రాళ్ళు, నేల, నీరు – వీటిలోని భావాలను అర్థంచేసుకోలేని వాడు, ఉద్యానవనాలని కేవలం ఒక వరుసలో అమర్చబడ్డ చెట్లగా మాత్రమే చూడగలిగే వాడు, వీటిలో అంతర్లీనంగా ఉన్న ప్రశాంతతను గమనించలేడు. పంచభూతాలపై నియమాలు విధించినట్లుండే ఈ జెన్ కళ పైకి కనిపించదు. అజ్ఞాతంగా ఉంటుంది. అయితే, అదే ఈ వనాల ప్రత్యేకతను అర్థమయ్యేలా చేస్తుంది.

క్యోటోలోని వెయ్యి బుద్ధుల ఆలయంలో విగ్రహాలు ఫుట్‌బాల్ స్టేడియంలో జనం లాగా వరుసల్లో పేర్చి ఉన్నాయి. ఈ విగ్రహాలపై ఉన్న బంగారు పూత మెరుస్తూ ఉంటే, కేవలం ఆ సంఖ్యా బలానికే అది ఒక మర్చిపోలేని ప్రభావం చూపుతుంది. అయితే, ఇక్కడ ప్రధాన లక్ష్యం కళాత్మకమైనది కాదు, మతసంబంధ మైనది అని గమనించాలి. జపాన్ ఆలయాల్లో కళాత్మకత ప్రధానంగా నేలపై ఉన్న అల్లికలు, వుడ్ వర్క్, అలాగే, నిర్మాణ శైలిలో వివిధ విభాగాల అమరికలో కనిపిస్తుంది.

నారాలోని ప్రముఖ పార్కులో జింకలు ఎక్కువ. ఆలయం వైపుకి వెళ్తూ ఉంటే, వాటి కొమ్ములతో నెమ్మదిగా మనల్ని స్పృశించి, అక్కడికి దగ్గర్లోని షాపుల్లో కొన్న బిస్కెట్లలో వాటా అడగడం అక్కడ సాధారణంగా జరిగేదే. ఆలయంలో ఒక పెద్ద బుద్ధుడు రెండు అందవిహీనమైన లోహపు కమలాల మధ్య కూర్చుని సాంబ్రాణి పొగలో చిక్కుకుని కనిపిస్తాడు. అయినా, క్యోటో నగర వీధుల్లో తిరుగుతూ ఆ

పాత ఇళ్ళవైపు చూడ్డం ఎంత గొప్ప అనుభవం! ఆ తలుపులు, కిటికీలు, ఇంటికప్పులు, గేట్లు – ప్రతి ఒక్కటీ కళాఖండమే. అందాన్ని అవసరంతో సమన్వయపరచిన విధానం ఎప్పుడూ అబ్బురపరిచేదే!! జపాన్‌లోని మానవీయ కోణాన్ని తల్చుకుంటే నాకు గుర్తొచ్చేది స్కూలు పిల్లలు. మేము ఎక్కడికి పర్యటించినా అక్కడ యూనిఫారాలలో స్కూల్ బస్సుల నుండి బిలబిలమని కిందకి దిగుతూనో, లేకపోతే ఉపాధ్యాయుడి పాఠాలను మెడలు రిక్కించి శ్రద్ధగా వింటూనో కనిపించేవారు.

నారాకు వెళ్ళే దారిలో ఒక చిన్న సందు, మమ్మల్ని రాషోమాన్ సినిమా తీసిన అడవుల వైపుకి తీసుకెళ్ళింది. కలింపాంగ్ రోడ్డు దారిలో పర్వతాల మధ్యన ఉంది ఈ అడవి. ట్రైన్ లో కూర్చుని ఆ అడవి గురించి, రషోమాన్ సినిమాలో ఇక్కడ తీసిన బలమైన దృశ్యాల గురించి తల్చుకుంటూనే, త్వరలో కురొసవా తో జరగబోయే సమావేశం గుర్తొచ్చింది. నా జపాన్ పర్యటన చివర్లో అకిరా కురొసవాతో కలిసి భోజనం చేసే అవకాశం దక్కింది. అయితే, మేము కలవబోయే హోటల్ జపనీస్‌ది కాకపోతే బాగుండనిపించింది. ఇక్కడ నేను ఇప్పటిదాకా జపనీస్ హోటళ్ళకే వెళ్ళాను. వీటిలోపల ఉండే కళాత్మక అమరిక కన్నులవిందుగా ఉంటుంది. అతి శుభ్రంగా ఉండే ఈ గోడలని నేనెప్పుడూ రెప్పలార్పకుండా, అలసట లేకుండా చూస్తూనే ఉంటాను. కానీ, జపాన్‌తో నాకుండే ఏకైక సమస్య ఏమిటంటే – నాకు వారి ఆహారమూ నచ్చదు, అది తినే పద్ధతీ నచ్చదు. ప్రపంచంలో అత్యుత్తమ ఆహారాన్ని సైతం నిజంగా ఇష్టపడి తినాలంటే కంచంలోంచి నోట్లోకి, సరైన పరిమాణంలో అదీ తేలిగ్గా వెళ్ళేమార్గం ఉండాలని నా అభిప్రాయం. చాప్‌స్టిక్స్‌తో తినడం అలవాటు లేని వారికి ఇది ఏ మాత్రం సాధ్యం కాదు.

నేను అకిరాని కలవబోయే ప్రదేశం టొక్యో నగరంలోని ఒక చిన్న వీధిలోని ఒక చైనీస్ రెస్టారెంట్ అని తెలిసింది. "కురొసవాకి ఇదంటే చాలా ఇష్టం" – అని ఆయనకి సన్నిహితురాలు, ప్రస్తుతానికి నన్ను ఆహ్వానించిన కవకితా అనే ఆవిడ అన్నారు. కొంతలో కొంత నయం. తిండి సమస్యలను అక్కడే కాస్త ఆత్మవిశ్వాసంతో భరించవచ్చనిపించింది. ఆశ్చర్యకరంగా, కురొసవా నేను చూసిన జపాన్ వారితో పోలిస్తే, పొడుగ్గా ఉన్నాడు. కొంచెం వంగి ఉన్నాడు, దానికి తగ్గ వినయంతో.

కరుణ నిండిన కళ్ళు, సన్నటి నవ్వు, నెమ్మదైన కంఠం – అతని సమురాయ్ సినిమాలు చూశాక ఏర్పడే గంభీరమైన రూపానికి పూర్తి భిన్నంగా ఉన్నాడు. అయితే, ఈ సినిమా ప్రపంచంలో ఇలాంటి అనూహ్యమైన వ్యక్తిత్వాలు తారసపడటం మామూలే. కురొసవాలో సమురాయ్ రక్తం ఉందని నాకు తెలుసు. ఆవేశం నిండిన కళ్ళతో, యుద్ధోన్ముఖుడైన సమురాయ్‌లా అకిరా నాకళ్లలో కదలాడాడు.

మా ఇద్దరికీ ఎంతో నచ్చిన "సెవెన్ సమురాయ్" గురించి మాట్లాడ్డం మొదలుపెట్టాను. "సినిమాల్లో సమురాయ్ గా కనబడాలంటే, చాలారోజులు కష్టపడి శిక్షణ పొందాలి" అని మొదలుపెట్టాడాయన. "సమురాయ్ పరుగు, అతను కత్తి పట్టే విధానం, స్వారీ చేసే పద్ధతి – అన్నింటిలోనూ ఒక ప్రత్యేక శైలి ఉంది. ఉదాహరణకి స్వారీలో ఉన్నప్పుడు సమురాయ్ ఎప్పుడూ ముందుకు వంగి కూర్చోడు. అతని మోకాళ్ళు గుర్రానికి దగ్గరగా ఉంటాయి, అతను నిటారుగా కూర్చుని, పాదాలను గట్టిగా వాటిస్థానంలో పెట్టి ఉంచుతాడు. అలాగే అతని శరీరం పూర్తి నిటారుగా కూడా ఉండదు. ఒక కోణంలో కొంచెం వంగి ఉంటుంది. ఇది ఎందుకంటే, అతను ఉన్నట్లుండి వెనక్కి పడకుండా ఉండేందుకు" అంటూ చెబుతూ, కుర్చీలోంచి లేచి చూపించాడు.

అలాగే, అతని కత్తి ఊరికే అలా కత్తి విసిరేతే నరికేసే రకం కత్తి కాదు. ఒక అడుగు వెనక్కేసి చేయాలి, అంటూ మళ్ళీ లేచి చూపించారు. అలాగే, సమురాయ్ పరుగెడుతూ ఉంటే అతని పాదాలను అనుసరించి అతని తల పైకీ కిందకీ కదలదు. అతని తల ఒకే గీతలో నడుస్తుంది. అటూ ఇటూ ఊగే అలలా ఉండదు. తన చరిత్రాత్మక చిత్రాల్లో అన్నీ పకడ్బందీగా ఉండాలి అని ఆశించే కురొసవా తన నటులచేత మ్యూజియంల నుండి తెప్పించిన దుస్తులను తొడిగించేవాడు. "అయితే, గత ఆరు వందల ఏళ్ళలో తరతరాలుగా జపాన్ జాతి కుంచించుకుపోతూ వచ్చింది. ఆ పాత దుస్తులకి సరిపడే మనుష్యులు ప్రస్తుతం దొరకడం కష్టంగా ఉంది." ఒక విధమైన మెరుస్తున్న కళ్ళతో అన్నాడు కురొసవా. అతనిని మరేవన్నా సమురాయ్ చిత్రాలు తీసే యోచనుందా అని అడిగాను. "లేదు. ఇకపై అసలు అలాంటి చిత్రాలు తీయగలనో లేదో" – అన్నాడు. ఎందుకని అడిగాను నేను.

"ఇప్పుడు గుర్రాల కొరత ఉంది. ఇంతకుముందు గుర్రాలన్నీ రైతుల దగ్గర నుంచే తెచ్చేవాళ్ళం. ఇప్పుడు అంతా మెషీన్లు కదా, గుర్రాలని వ్యవసాయం కోసం వాడటం లేదు, కేవలం పందాలకోసం మాత్రమే మేపుతున్నారు". ఇక్కడ మా సంభాషణ కురొసవా తీసిన "మాక్బెత్" అనుకరణ వైపుకి తిరిగింది. అందులో బోలెడన్ని ఆకర్షణీయమైన గుర్రాలున్నాయి. అయితే, ఈ సినిమాలో చూపిన పక్షుల గుంపు గురించి నాకు కుతూహలం కలిగింది. చెట్టు కొట్టేశాక బిర్నాం చెట్ల వద్ద నుండి మాక్బెత్ భవంతిని పక్షుల గుంపు ముట్టడించే దృశ్యం నా దృష్టిలో అద్భుతం.

"హ్మ్, ఆ పక్షులు ఆ చెట్లలో నివసించేవి. కనుక, చెట్లు నరికేస్తే, అవి ఎటోకటు పోవాలి కదా. అందుకే అవి భవంతిని ముట్టడించేలా చేశాను" – మళ్ళీ కళ్ళలో మెరుపు. "అయితే, ఇది తీయడం కష్టమైంది మాకు. నటుల తలలపై అవి హడావుడిగా ఎగరడాన్ని తీయాలనుకున్నాము. కానీ, ఇవి శిక్షితులైన పక్షులు కావు కదా. దానితో మేము వదలగానే అవి నేలపై అటూ ఇటూ చిన్నగా ఎగురుతూ ఉండిపోయాయి. కొన్నైతే,అక్కడి నేలను మేము పాలిష్ చేసి ఉంచిన కారణంగా జారిపోతూ వచ్చాయి. మాకు ఈ దృశ్యం సరిగా తీయడానికి వారం పైనే పట్టింది.

మాక్బెత్ భార్యను గర్భవతిగా చూపాలన్న కురొసవా ఆలోచన లారెన్స్ ఒలీవియర్‌కు నచ్చిందట. ఎందుకంటే, ఆమె చర్యలకి గల ప్రేరణను చూపే అవకాశం ఉంది కనుక. దానితో, ఆయన కురొసవాకి ఈ ఆలోచన తన నాటకంలో వాడుకోవచ్చా? అని అనుమతి కోరుతూ ఉత్తరం రాసాడు. మాక్బెత్ దంపతులకి పుట్టే బిడ్డ వికృతంగా, అవలక్షణాలతో ఉంటాడని ఉత్తరంలో ఒలివియర్ వ్యాఖ్యానించాడట. కురసొవాకి ఈ వ్యాఖ్య నచ్చక, చివరకి ఒలివియర్ అభ్యర్థనను తోసిపుచ్చాడు.

అమెరికన్ నిర్మాత జో లెవైన్ కురొసవాని అమెరికాలో ఒక చిత్రానికి దర్శకత్వం వహించడానికి ఒప్పించాడని నేను విన్నాను. ఈ వార్త నాకు కొంత ఆశ్చర్యం కలిగించింది ఎందుకంటే, పెద్దగా ఆంగ్ల పరిజ్ఞానం లేని ఒక ఆసియా దర్శకుడు అమెరికాలో ఒక ఆంగ్ల చిత్రం చేయడం ఇదే ప్రథమం. ఇంతకు ముందే శ్రీమతి కవకితా గారు (నాకు ఆతిథ్యం ఇచ్చిన వ్యక్తి, కురొసవాతో మంచి స్నేహం ఉన్నవారు) కురొసవా ఆర్థిక ఇబ్బందుల గురించి పట్టించుకోకపోవడంతో

జపనీస్ నిర్మాతల ఆగ్రహానికి గురయ్యాడని చెప్పారు. అతని ఆఖరు చిత్రం – "రెడ్ బేర్డ్" ఆర్నెల్లలో ముగించాలి అనుకుంటే, రెండేళ్ళ పైనే పట్టింది పూర్తి కావడానికి. దీనివల్ల నటుడు తొషిరో మిఫూనెతో ఉన్న ఇరవైఏళ్ళ స్నేహబంధం తెగిపోయింది. మిఫునే 1947 తరువాత తీసిన కురొసవా చిత్రాల్లో ఒకటి తప్ప అన్నింటిలోనూ ఉన్నాడు. ఈ చిత్రం కోసం అతను ఒక కాంట్రాక్టు ఒప్పుకుని, ఆర్నెల్ల పాటు మరే చిత్రాన్నీ ఒప్పుకోకుండా గడ్డం పెంచాలని నిర్ణయించుకున్నాడు. ఈ సినిమా తీయడం కొనసాగేకొద్దీ అతను ఒకదాని వెంట ఒకటి వచ్చిన అవకాశాలన్నీ తిరస్కరిస్తూ వచ్చాడు. అయితే, ఈ సినిమా తీస్తున్నన్నాళ్ళూ దీనికి వ్యతిరేకంగా ఏమీ చేయలేదు కానీ, పూర్తైన మరుక్షణం కురొసవాతో పరిచయంలేని వాడిలా ప్రవర్తించడం మొదలుపెట్టాడు. వీరిద్దరి మధ్య విభేధాలు మరెప్పుడూ పరిష్కృతం కాలేదు.

రెడ్ బేర్డ్ సినిమా బడ్జెట్‌ను బాగా మించిపోయిందన్న విషయం కురొసవాని మరీ బాధపెట్టలేదు. అతనికి పర్ఫెక్షన్ ముఖ్యం. ఈ సినిమాలో అతను దాన్ని సాధించాడు. ఆ సినిమా విమర్శకుల ప్రశంసలు పొందింది. చాలారోజులు ఆడింది కానీ, పెట్టిన భారీ వ్యయానికి తగ్గ లాభాలు రాలేదు. కురొసవాకి తన సినిమాలకి కష్టకాలం మొదలైందని అర్థమై ఇక విదేశీ పెట్టుబడుల వైపు మొగ్గాడు. "ఒక అమెరికన్ పత్రికలోని క్లిప్పింగ్ ఆధారంగా ఒక కథ సిద్ధం చేసుకున్నాను. ముగ్గురు వ్యక్తులున్న ఒక గూడ్స్ ట్రైన్ చికాగో వీధుల్లోంచి గంటకి ఎనభై మైళ్ళ వేగంతో, అదుపు చేసేవారెవరూ లేక, ఎలా ప్రయాణించిందో చెప్పే కథ అది. ఎందుకో గానీ, డ్రైవర్ అందులోంచి దూకి ఆత్మహత్య చేస్కున్నాడు. ఆ ట్రైను, అందులోని ప్రయాణికులూ చివర్లో రక్షించబడ్డారు. సినిమా చూస్తే ఎలాగో తెలుస్తుంది" అని కురొసవా ఆ సినిమా గురించి వివరించాడు.

అయితే, ఇక్కడ కొన్ని ఇబ్బందులున్నాయి. కురొసవా దాదాపు ఇరవై మంది నిపుణులున్న తన జపనీస్ జట్టుతోనే పనిచేస్తా అని ఒక నిబంధన పెట్టాడు. నిర్మాత లెవైన్ బడ్జెట్ కేవలం ఒక ఆంగ్లం మాట్లాడే సహాయకుణ్ణి మాత్రమే ఇవ్వగలిగింది. కురొసవా చివర్లో కొంత తగ్గాల్సి రావడానికి కారణం – ఎలాగైనా ఆ కథని సినిమాగా తీయాలి అన్న తపన కావొచ్చు, లేదంటే ఒక సీరియస్

జపనీస్ దర్శకుడి ఆందోళనకరమైన పరిస్థితికి ఇది దర్పణం కావొచ్చు. కురొసవాకి జరిగింది ఇచికవా, కొబయాషి, షిండో – ఇలా ఎవరికన్నా జరగొచ్చు.

అయితే, చరిత్రను ఓసారి తిరగేస్తే, నిజంగా ప్రతిభ ఉన్న దర్శకుడు ఇలాంటి పరిస్థితులని అధిగమిస్తాడు అని అనిపిస్తుంది. లెవైన్ నిబంధనలు ఎలాంటివైనా కూడా, కురొసవా ఆఖరుకి “ది రనవే ట్రైన్” చిత్రాన్ని ఒకవేళ పూర్తి చేస్తే, అద్భుతంగా, తన శైలిలో తీస్తాడని ఎదురుచూడొచ్చు. దూసుకొచ్చిన ఆ ట్రైన్–దూసుకెళ్ళే మన సమురాయ్ కి కలిసిరావాలని ఆశిద్దాం.

1967

నవతరంగం - పాత గురువూ

హిచ్‌కాక్ పట్ల అమిత శ్రద్ధభక్తులు కలవారిలో ట్రుఫో (François Truffaut) ఒకడన్న సంగతి ఇటీవలి సినిమా చరిత్రలో ఆసక్తికరమైన, అనన్వేషితమైన విషయం. యాభైలలో ఫ్రాన్స్ నుంచి వెలువడిన ప్రముఖ మేధోపేత సినిమా పత్రిక "కాగే దె సినిమా"లో ట్రుఫో విమర్శకుడిగా పనిచేస్తున్నప్పుడు ఈ విషయం వెలుగులోకి వచ్చింది. అక్కడి విమర్శకులందరి దృష్టిలో హిచ్‌కాక్ – గ్రిఫిత్, ఐజెన్‌స్టీన్, ముర్నావ్ వంటి గొప్ప దర్శకులతో పోల్చదగ్గవాడు. నిజమైన ఆవిష్కర్త, అద్భుతమైన శైలి గలవాడు, స్వచ్ఛమైన సినిమాకి ప్రతినిధిగా హిచ్‌కాక్‌ని పేర్కొన్నాడు ట్రుఫో. మొదటిసారి హిచ్‌కాక్ దీని గురించి విన్నప్పుడు ఇది ఫ్రెంచివారి వెర్రి అని కొట్టి పారేశాడట. ఈ పత్రిక్కి ఇచ్చిన ఒక తొలితరం ఇంటర్వ్యూలో హిచ్‌కాక్ వ్యవహరించిన తీరు హాస్యస్ఫోరకమైన గాంభీర్యానికీ, ఒక విధమైన వ్యంగ్యానికీ మధ్యస్తంగా ఉండింది. అసలు

సంగతేమిటంటే, తనకి ఆ గొప్పవారి సరసన నిలబడే అర్హత లేదని నమ్మే హిచ్‌కాక్ తనకి ఆ స్థానాన్ని ఇవ్వడం స్వీకరించలేకపోయాడు. తన గురించి తానే చెప్పుకున్నట్లు – తను ప్రధానంగా తనదైన శైలిలో థ్రిల్లర్ హారర్ కథలని హాస్యంతో మేళవించి జనానికి వినోదాన్ని పంచేవాడు మాత్రమే. సాహిత్యకారులతో పోల్చాలంటే, సాపర్, సాక్స్ రోమర్, కార్నెల్ వూల్రిచ్‌ల కలయికగా హిచ్‌కాక్ ని పేర్కొనవచ్చు. ఇలాంటి కలయిక ఎంత అద్భుతంగా అనిపించినా, అతన్ని షేక్స్‌పియర్ తో పోల్చలేము కదా!

నాలుగైదేళ్ళ క్రితం హిచ్‌కాక్ పై పుస్తకం రాయాలని ట్రుఫో నిర్ణయించుకునే నాటికి కలం వదిలి మెగాఫోన్ పట్టుకుని దర్శకత్వం బాట పట్టాడు. ఫ్రెంచి నవతరంగం (న్యూవేవ్) సినిమా ఉద్యమంలో ప్రధాన పాత్రధారి అయిన ట్రుఫో అప్పటికే రెండు మూడు సినిమాలు తీసి, విమర్శకుల అభినందనలందుకున్నాడు. ఈ చిత్రాలన్నింటిలోను ఒక ప్రత్యేకమైన స్వేచ్ఛా స్వభావం కనిపించినా కూడా, అంతర్గతంగా ఇవి ఫ్రెంచి సంప్రదాయిక చిత్రాలే. ఈ చిత్రాల్లో ఆయన శైలి మనకి అక్కడక్కడా రెన్వా ఛాయలు కనిపిస్తాయి కానీ, హిచ్‌కాక్ సినిమాల ధోరణి ఏ మాత్రం కనిపించదు. ఇలాంటి పరిస్థితుల్లో హిచ్‌కాక్ గురించి పుస్తకం రాయడానికి ఉపక్రమించాడంటే ట్రుఫో ఆలోచనాతీరులో ఏదో మార్పు వచ్చిందేమో అనిపించింది. అందులోనూ ఆయన ఇప్పుడు విమర్శకుడి నుంచి దర్శకుడిగా మారాడు కదా! అలాగే, ఒక విమర్శకుడిగా తనని విపరీతంగా అభిమానించినా, దర్శకుడిగా తన మార్గంలో నడవని వ్యక్తి తన గురించి పుస్తకం రాస్తే, హిచ్‌కాక్ ఎలా స్పందిస్తాడు? అన్న కుతూహలం కూడా కలిగింది.

మొత్తానికి ఇప్పుడు ఈ పుస్తకం మార్కెట్లోకి వచ్చేసింది. అందంగా తీర్చిదిద్దబడి, అందానికి తగ్గ ధర కలిగి ఉంది. ఈ పుస్తకం ద్వారా మన సందేహాలు సూటిగా తీర్చకపోయినా, చదివేకొద్దీ, అర్థంచేసుకుని, అన్వయించుకుంటే మన ప్రశ్నలకు జవాబులు దొరుకుతాయి. “హిచ్‌కాక్” (Hitchcock by François Truffaut, Newyork, 1967) అన్న ఈ పుస్తకంలో 1962లో హాలీవుడ్‌లోని హిచ్‌కాక్ స్వగృహంలో ట్రుఫో రికార్డ్ చేసిన యాభై గంటల పాఠం ఉంది. హిచ్‌కాక్ నలభై అయిదేళ్ళ చలనచిత్ర జీవితాన్ని చాలా వివరంగా, విస్తారంగా ప్రతిబింబించే

ఫొటోలు ఉన్నాయి. సస్పెన్స్ సినిమాలలో కూర్పు ఎలా చేస్తారు అన్న అంశంపై, వరుసగా తీసిన స్టిల్స్‌ని సినిమాలలో ఎడిటింగ్ చేసే పద్ధతిలో అమర్చి పెట్టారు. అలాగే, పుస్తకంలో చాలా చోట్ల, హిచ్‌కాక్ దర్శకత్వంలోని చురుకుదనానికి భిన్నంగా, ఊబకాయానికి వివిధ దశల్లో ఉన్న అతని ఫొటోలు ఉన్నాయి!!

ట్రుఫో ఇంటర్వ్యూకి ఎన్నుకున్న పద్ధతి ఎలా ఉందంటే, కాలగమనానుగుణంగా వెళ్తూ, ఒక్కోసినిమానీ తీసుకుని, దాని గురించి గురువుగారి వద్ద నుండి వీలైనంత సమాచారం రాబట్టేలా సాగింది. ఒక సినిమా తీసిన పరిస్థితులేమిటి, హిచ్‌కాక్ ఆ సినిమా ఎంచుకోడానికి కారణాలేమిటి, స్క్రీన్‌ప్లే ని తెరపై చూపడానికి ఆయన ఏ మార్గం ఎన్నుకున్నాడు – ఇలాంటి ప్రశ్నల జవాబులు అన్వేషిస్తుంది ఈ ఇంటర్వ్యూ. ఇంటర్వ్యూ చేసే వ్యక్తిగా ట్రుఫో పరిశీలనా దృష్టి బాగుంది. హిచ్‌కాక్ చిత్రాల గురించిన అపార పరిజ్ఞానం, అక్కడక్కడా సమయానుగుణంగా వదిలిన ప్రశంసల వెల్లువ –వీటివల్ల మాటకారిగా పేరుపడ్డ హిచ్‌కాక్ మంచి సహకారాన్ని అందివ్వడమే కాక ఎన్నో పిట్టకథలను చెప్పాడు. సినిమాకు బానిస కాని వాడు ఎలా స్పందిస్తాడో తెలీదు కానీ, సినీ అభిమానులకి, ప్రధానంగా నాలాంటి హిచ్‌కాక్ అభిమానులకి ఈ పుస్తకం అమూల్యమైనది.

అయితే, ఈ పుస్తకం ట్రుఫో అనుకున్నట్లు హిచ్‌కాక్ ను “లోతైన భావాలున్న సీరియస్ కళాకారుడు” అన్న స్థాయికి తీసుకుపోవడంలో విఫలమౌతుంది. తన పీఠికలో ట్రుఫో “ఇన్మార్ బెర్మాన్ లాంటి వారి సినిమాలు చూస్తే సినిమాని సాహిత్యం స్థాయిలోని ఒక కళగా గుర్తించాల్సిందే. ఈ విషయం ఒప్పుకున్న ఎవరైనా హిచ్‌కాక్‌ను కాఫ్కా, డొస్టోవ్స్కి, పో వంటి కళాకారుల సరసన చేర్చవచ్చంటే కూడా ఒప్పుకుంటారని నా అభిప్రాయం” అంటాడు. అయితే, ఈ పుస్తకంలో ఎక్కడా ఈ వాదనకి సమర్థన కనబడదు. అసలు విషయమేమిటంటే హిచ్‌కాక్ ఎంచుకున్న తరహా సినిమాలు పైన చెప్పిన రచయితల రచనల్లో ఉండే గాంభీర్యానికి విరుద్ధంగా ఉంటాయి. వ్యంగ్యాత్మక హాస్య కథలతో నడిచే సినిమాలు రూపొంచిందిన చాప్లిన్, కీటన్ వంటి వారు మానవ స్థితుల లోతులను స్పృశించి పైన చెప్పిన వారి స్థాయిని అందుకునే అవకాశం ఉంది. తన “వెస్టర్న్” సినిమాల ద్వారా జాన్ ఫోర్డ్ కూడా పల్లెల్లోని జానపదాల్లో ఉండే నిజమైన సరళత్వాన్నీ,

కవితాత్మకతనూ సాధించగలిగాడు. కానీ, హిచ్‌కాక్ సినిమాల్లో అతను చూపే పాత్రలు నిజజీవితంలో తారసపడేవే అయినా, ఆ పాత్రలు ప్రదర్శించే ఉద్విగ్నత, ఉత్సుకతలు నాటకీయత నిండిన ఆయన కథాంశాల పరిధి దాటితే నిజమనిపించవు. ఇలాంటి కథలు సృష్టించడానికి ఎంతో ప్రత్యేకమైన సృజనాత్మకత కావాలనడంలో ఎలాంటి సందేహం లేదు కానీ, అది ఒక గంభీరమైన కళాసృష్టితో పోల్చదగినది కాదు. కాఫ్కా, పో, డొస్టొవ్స్కీ తమ తెలివితేటలతో మనల్ని మైమరిపిస్తారు అని చెప్పలేము కదా, అలాగే ఇదీనూ!

ఇంటర్వ్యూ చివర్లో హిచ్‌కాక్ అన్న ఈ క్రింది వాక్యాలు అతిగా పొగడబడ్డంవల్ల కలిగిన పొరబాట్లుగా అర్థం చేసుకోవచ్చు –

ప్రపంచవ్యాప్తంగా ఆడి, మిలియన్ల డాలర్లను తెచ్చిపెట్టే చిత్రం మీరు తీయాలి. ఈ తరహా చిత్రాల్లో కథకంటే కూడా టెక్నిక్ ప్రధానం. ఇందులో కెమెరానే రారాజు. కొంతమంది విమర్శకులకి సంఘటనే ముఖ్యం కానీ, దాని వల్ల పెద్దగా ప్రయోజనం ఉండకపోవచ్చు. అయితే, షేక్స్‌పియర్ లాగా, మీరు కూడా మీ సినిమాలని ఒక ప్రత్యేక తరహా ప్రేక్షకులని దృష్టిలో ఉంచుకునే తీయాలి.

– ఇలా అనడంలో హిచ్‌కాక్ అంతిమ ఫలితాన్నే చూస్తున్నాడు కానీ, మూలాల్ని చూడలేకపోవడం విచారకరం. షేక్స్‌పియర్‌కు ప్రేక్షకులను కుర్చీలకి కట్టిపడేసేలా చేయడం కంటే ముఖ్యమైన పనులే ఉండి ఉండవచ్చు కదా!

కాసేపటి తర్వాత హిచ్‌కాక్ అన్న ఈ మాటలతో మళ్ళీ కాస్త స్థిమితం కలిగింది – “ఇప్పుడు నేను నా సస్పెన్స్ కథల్లోని బలహీనమయిన పాత్రచిత్రణల వల్ల కలిగే సమస్యలను పరిష్కరించుకునే ప్రయత్నాల్లో ఉన్నాను. ఇదంత తేలికేం కాదు. ఎందుకంటే, పటిష్టమైన పాత్రలతో కథ సృష్టిస్తే, ఆ పాత్రలే కథని నడిపిస్తాయి.” – ఈ మాటల్లో కొంత పశ్చాత్తాపం కనిపించింది. త్రుఫో ఈ వాక్యం గురించి ఏమీ వ్యాఖ్యానించలేదన్నది గమనార్హం. ఎందుకంటే, ఈ వాక్యం త్రుఫో హిచ్‌కాక్ గురించి చెప్పిన వాక్యాలకి విరుద్ధంగా ఉంది. “రేర్ విండో” (త్రుఫోది, నాది అభిరుచులు కలిశాయి ఈ ఎంపికలో) వంటి తన అత్యుత్తమ చిత్రాల్లో హిచ్‌కాక్ గొప్ప కళాఖండాలకుండే విశ్లేషించలేని గుణాన్ని చూపించగలిగాడు. “కాగే దె సినిమా” విమర్శకుల భాషలో చెప్పాలంటే, హిచ్‌కాక్

స్వచ్ఛమైన సినిమాని చూపాడు. స్వచ్ఛమైన సినిమా అంటే, ఒక దర్శకుడికి అందుబాటులో ఉన్న పరికరాలని – ఉదాహరణకి కెమెరా, శబ్దం, కూర్పు, మిక్సింగ్ మొదలైన వాటిని ఉపయోగించుకుని, ఒక ప్రత్యేకమైన వాతావరణాన్ని సృష్టించగలగడం. హిచ్‌కాక్ విషయంలో ఇది సస్పెన్స్ అన్న ఒకే ఒక్క విషయాన్వేషణలో చేసిన నలభైఏళ్ళ నిరంతర సృజనాత్మక కృషి ఫలితం. సస్పెన్స్‌ని తెరపై ఎలా చూపాలి అన్న విషయంలో హిచ్‌కాక్ సాధించిన పట్టు బహుశా మరెవరూ సాధించబోరేమో.

ఆశ్చర్యకరమైన విషయం ఏమిటంటే – ట్రుఫో "Your point of departure is not the content but the container" అన్నప్పుడు అతనికి కూడా హిచ్‌కాక్ గురించి సరైన అవగాహన ఉందనే అనిపిస్తుంది. కొన్నేళ్ళ తరబడి నిలవాలంటే ఏ కళాఖండానికైనా కథకూ, కథనానికీ మధ్య సమన్వయం తప్పనిసరి. ట్రుఫో తన తొలి చిత్రం "ది ఫోర్ హండ్రెడ్ బ్లోస్" (ఫ్రెంచి మూలం పేరు:"Les Quatre Cents Coup") లో సాధించాలని ప్రయత్నించిందీ ఇదే!

1969

నిశబ్ద చిత్రాలు

గత పదిపదిహేనేళ్ళుగా చలనచిత్ర రంగంలో పెనుమార్పులు వస్తున్న విషయం అందరికీ తెలుసు. చిత్రనిర్మాణంలో కొత్త ఆలోచనలూ, శైలులూ వచ్చాయనీ, విశృంఖలత్వం పుణ్యమా అని అన్ని భాషల చిత్రాల కథాంశాల లోనూ కొంతమేరకు మార్పు వచ్చిందనీ మనకు తెలుసు. నవతరంగం (న్యూ వేవ్) గురించి, సినీ నిర్మాణంలో అది తెంచివేసిన సంకెళ్ళ గురించీ కూడా మనం విన్నాము. అమెరికాలోని అండర్ గ్రౌండ్ సినిమా ఉద్యమం గురించి కూడా విన్నాము. అలాగే, అన్నింటికంటే ముఖ్యంగా, అపజయమంటూ ఎరుగని హాలీవుడ్ స్టూడియోల భారీ బడ్జెట్ చిత్రాలు ఘోర పరాజయం పొందడం కూడా చూశాము. అయితే, వీటన్నింటితో పాటు మరో చెప్పుకోదగ్గ పరిణామం జరిగింది. ఇది చిత్రనిర్మాణానికి సంబంధించింది కాదు, చిత్ర విమర్శకు సంబంధించినది. ప్రపంచ సినీ ఆర్కైవులు మరియు పలు ఫిల్మ్ క్లబ్‌ల నుండి వెలికితీసిన

నిశబ్ద చలనచిత్రాలపై విమర్శకులు ఇప్పుడు ఆసక్తి కనబరుస్తున్నారు. దీనివల్ల సినిమా మూలాలపై ఇదివరలో లేని ఆసక్తి ఏర్పడింది. ఇది చలనచిత్రకళ గురించి ఎన్నో కొత్త ఆలోచనలను వెలికితీసింది. ఒకప్పుడు సాంకేతికంగా వెనుకబడ్డ సినిమాలుగా అనుకున్నవన్నీ ఇప్పుడు గొప్ప స్వతంత్ర కళాసృష్టులయ్యాయి. నిశబ్ద చిత్రాన్ని ఒక ప్రత్యేకమైన పద్ధతిగల సృజనాత్మక కళగా భావిస్తున్నారిప్పుడు.

దృశ్యమాధ్యమమైన చలన చిత్రాల్లోకి శబ్దాన్ని జొప్పించడం అన్నది ఆ మాధ్యమాన్ని అపవిత్ర పరచడం కాదా? అన్న ప్రశ్న ఇప్పుడిప్పుడే ఉదయిస్తోంది. నిశబ్ద చిత్రాల్లో దృశ్యాలు మాట్లాడేవి. శబ్దం రాకతో, చలనచిత్రాల్లోని దృశ్యాలు మాటలాడడం తక్కువైంది. భావ వ్యక్తీకరణకు దృశ్యం కంటే పదాలు, శబ్దాలమీదే ఎక్కువగా ఆధారపడుతున్నారు. “గోల్డ్ రష్” చిత్రంలో చాప్లిన్ బూట్లని వండుకు తినే దృశ్యం ఎంతో హాస్యస్ఫోరకంగా ఉండటమే కాదు, ప్రతీకాత్మకంగా చూస్తే, చాలా ఆలోచింపజేస్తుంది కూడా. ఇలాంటి ఆలోచనలను మాటల్లో చెప్పగలగడం అసాధ్యం. ఇదే చాప్లిన్,“వెర్డాక్స్”, “లైంలైట్” వంటి చిత్రాల్లో మాటల ద్వారా కొన్ని తాత్విక చర్చలను ప్రవేశపెట్టాడు. కానీ, గోల్డ్ రష్‌లోని దృశ్యానికి ఉన్నంత స్వచ్ఛత వీటికి లేదు.

అయితే, శబ్దచిత్రాల్లో దృశ్యప్రధాన సందర్భాలే లేవని కాదు. కానీ, అలాంటి సందర్భాల్లో వీరు నిశబ్ద చిత్రాలనే ఆదర్శంగా తీసుకోవలసి వచ్చింది. శబ్ద చిత్రాల్లో సైతం దృశ్యాలు మాట్లాడిన సందర్భాలే మదిలో ఎక్కువ కాలం నిలిచిపోతాయి. పదప్రయోగ ప్రవాహంలో కొట్టుకుపోతున్న సినిమా మాధ్యపు పవిత్రతను కాపాడుకోవడానికి, మళ్ళీ మూలాలవైపుకి తిరిగిచూడడం ఇటీవలి కాలంలో జరుగుతున్న ఆరోగ్యకర పరిణామం. ఇతర కళారూపాల్లో కూడా ఇలా జరిగిన సందర్భాలు అనేకం ఉన్నాయి. సంగీతకారులు పాతతరం జానపదాల నుంచి ప్రభావితులయ్యారు. పికాసో ఆఫ్రికన్ శిల్పకళ వల్ల ప్రభావితుడయ్యాడు. అలాగే, పాతకాలంనాటి అమెరికన్ చిత్రాల అధ్యయనం ఏ ఆధునిక దర్శకుడికైనా స్ఫూర్తి రగిలిస్తుంది అనడంలో సందేహం లేదు.

శబ్దచిత్రాలు సాధించినదీ తక్కువేం కాదు. నిశబ్దం ప్రాధాన్యం గుర్తెరిగిన దర్శకుడు శబ్ద దృశ్య సమన్వయాన్ని సాధించగలడు. అలాగే, పదాలకూ చలనచిత్ర

ప్రక్రియలో విశిష్ట స్థానమే ఉంది. మంచి రచయిత కలం నుంచి జాలువారిన పదాలు, మంచి నటుడు పలికినప్పుడు, వాటి సాహితీ ప్రభావాల సంగతి అటుపెడితే, సినిమాకి మంచి ఊతాన్ని ఇవ్వగలవు. కానీ, ఒక దృశ్యం మాట్లాడితే కలిగే అనుభవం మాటల వల్ల కలుగదు అన్న విషయంలో సందేహాలకి తావు లేదు. హాలివుడ్ వెస్టర్న్ చిత్రాల్లో ఉత్తమమైనవి, కొన్ని థ్రిల్లర్లు, కొన్ని హాస్యచిత్రాలు, ఫ్రెంచి వాస్తవిక పాఠశాల నుండి వచ్చిన జానపదాలు, అత్యుత్తమ జపనీస్ చిత్రాలు, తొలితరం రష్యన్ చిత్రాలు, ఆధునిక యురోప్ కి చెందిన కొన్ని ఉత్తమ చిత్రాలు – వీటన్నింటిలోనూ దృశ్యాలని మాట్లాడించే ప్రతిభాపాటవాలు ప్రదర్శింపబడడం వల్లనే ఒక్కోచోట మనం వాటిని చూస్తూ మైమరచిపోతాము. ఇటీవలి కాలంలో గొడర్డ్ మొదలుపెట్టిన పంథాకూడా దృశ్య ప్రధానమైనదే. అయితే, ఇక్కడి పదాలు కొంతవరకు అతి సాధారణంగానూ, తత్కాల కల్పనల లాగానూ అనిపిస్తాయి. దృశ్యాలకు ప్రాధాన్యత ఇవ్వడంలో ఇది అతని పద్ధతి. ఈ పద్ధతివల్ల సమకాలీన పరిస్థితులతో కూడినపుడు ఆ దృశ్యాలకి ఒక విధమైన గాఢత వస్తుంది.

మూకీ సినిమాలు మంచి ఊపులో ఉన్న రోజుల్లో వచ్చిన శబ్దచిత్రాలు ఇపుడు చూస్తే పాతగా అనిపిస్తాయి. శబ్దాల బరువువల్ల కాదు కానీ, వాటిలోని దృశ్యాలు చిత్రీకరించిన పద్ధతులే ఇందుకు కారణం. నేను చెబుతున్న కాలంలో హాలీవుడ్‌లో “స్టార్ సిస్టం” పతాకస్థాయిలో ఉండింది. దీనివల్ల సినిమా తీయడంలో పాలుపంచుకుంటున్న ప్రతి ఒక్కరూ ఫలానా తారకు ఉండే ఇమేజ్‌కు తగ్గట్టుగా ఆయా చిత్రాలు ఉండాలి అని జాగ్రత్తపడేవారు. అప్పటి హాలీవుడ్లో తరుచూ వినబడే వాక్యం – “గో ఫర్ ది మనీ”. దానికి తగ్గట్లుగానే ఇతర సినీ నిపుణులు కూడా డబ్బు రాబట్టుకోవడమనే వైఖరికే ప్రాధాన్యమిచ్చారు. అంటే, ఆ నటుడు స్టార్ కాబట్టి తెరమీద అతన్ని బాగా చూపాలి, కథంతా అతని చుట్టూనే నడవాలి. మిగతా వాళ్ళేమైనా పర్లేదు అనే ధోరణి అవలంబించేవారు. ఈ దృక్పథం గ్లామర్‌కు ప్రాధాన్యమిచ్చే ప్రత్యేక వర్గాన్ని సృష్టించింది. ఇది ఎంతవరకూ వెళ్ళిందంటే అసలు కథనే స్టార్ నటీనటులకు అనుగుణంగా మార్చివేయడం దాకా వెళ్ళింది. ఎటువంటి రిస్క్ తీసుకోకుండా తారల్ని జనం చూడాలనుకునేలా అందంగా, మంచివారిగా చూపించడం, సొమ్ముచేసుకోవడం లక్ష్యంగా తయారయింది. అలాగే, జీవిత

వాస్తవాలను ప్రతిబింబించే కథలు బాక్స్ ఆఫీసు వద్ద కాసులు రాల్చువనే నిర్ధిష్టమైన అభిప్రాయం కూడా ఏర్పడింది.

నిశబ్ద చిత్రాల యుగంలో పరిస్థితి ఇలా ఉండేది కాదు. అప్పట్లో నిజమైన తారలు ఆ చిత్రాల దర్శకులే. పైగా, దర్శకులే తమ చిత్రాల్లో ప్రధాన పాత్రలు పోషించడం ఆకాలంలో సాధారణం. చాలా మంది గొప్ప స్లాప్‌స్టిక్ హాస్యనటులు ఇదే చేసేవారు. కానీ, వీరెవరూ ఎట్టి పరిస్థితుల్లోనూ సమిష్టి కృషి విలువను మరిచేవారు కాదు. ఏదన్నా చాప్లిన్ లఘుచిత్రాన్ని చూస్తే చిన్న చిన్న పాత్రల విషయంలో కూడా ఆయన ఎంత శ్రద్ధ కనబరుస్తాడో తెలుస్తుంది. నిశబ్ద చిత్రాల యుగంలో దర్శకులు ఇప్పటికంటే ఎక్కువగా కష్టపడేవారు. దీనికి చాలా కారణాలున్నాయి. ప్రధానంగా సాంకేతికత. ఇప్పటి చిత్రాలతో పోలిస్తే, అప్పటి సినిమాలు తీయడం ఓ ప్రహసనం. అలాగని అవేవో నాసిరకం సినిమాలని కాదు. పాతకాలపు కెమెరాలు నేటి పోర్టబుల్ ఎయిర్ ఫ్లెక్స్ లేదా కేమియో ఫ్లెక్స్ కెమెరాలకంటే పదునుగా దృశ్యాలు తీయగలవని అందరికీ తెలిసిన విషయమే. ఆ పాత కెమెరాలు దాదాపు నాలుగువంతులు ఎక్కువ బరువు ఉండటంతో, కొత్తవాటితో పోలిస్తే "వైబ్రేషన్" ప్రభావాలకి లోనయ్యే అవకాశాలు నాలుగు వంతులు తక్కువన్నమాట.

రెండో కారణం ఏమిటంటే అప్పటి దర్శకులు తమలాంటి వారితో కలిసి సినిమాకొక భాషను సృష్టిస్తున్న రోజులవి. దీనివల్ల వీరికి ముందే మూసలు సిద్ధంగా ఉండేవి కావు. ప్రతి భావ ప్రకటనకూ సృజనాత్మకంగా ఆలోచించి కొత్త ఆలోచనలు పుట్టించక తప్పింది కాదు. అలాగే, సినిమా అన్నది కంటితో చూసే వాస్తవానికి దగ్గరగా ఉండాలి కనుక వీరు సదా జాగరుకులుగా పరిసరాలను గమనిస్తూ, రోజూవారి జీవితంలోనే కొత్త నిర్వచనాలను అన్వేషిస్తూ ఉండేవారు. పాతతరం నిశబ్ద చిత్రాల్లో చేతులు అటూ ఇటూ ఊపడం, కళ్ళు గిరగిరా తిప్పడమే ఉంటాయనీ, "అతి"నటన ప్రదర్శిస్తారనీ అనుకోవడం పొరబాటు. అప్పటి తరంలోని అత్యుత్తమ నటులు చాలా తక్కువ హావభావాలు ప్రదర్శించేవారు. మాటల్లేనందువల్ల వారికంటూ ఒక వ్యక్తీకరణ శైలిని ఏర్పరుచుకున్నారే కానీ, అతి చేయడానికి కాదు. ఎప్పుడో దర్శకుడే కావాలని అలా అతిగా ప్రవర్తించమన్నప్పుడు తప్ప వారి

నటన చాలా సహజంగా ఉండేది. చాప్లిన్ చిత్రాల్లోని పర్వతాకారుడైన విలన్ మాక్ స్వెయిన్ తన కళ్లని గిరగిరా తిప్పాడంటే, అది ఆ చిత్రాలకు బాగానే అమరింది కదా.

అలాగే, మరో కారణం– ఆ కాలపు దర్శకులపై తరువాతి తరం వారిపై ఉన్నటువంటి ఒత్తిడి ఉండేది కాదు. కాలపరిమితులు, వాణిజ్య పరిమితులు, ఆఫీసువారి ఆంక్షలు, ఇటువంటివి వారెరుగరు. వాళ్ళ కాలంలో సినిమా తీయడం అన్నది వ్యక్తిగత ఆసక్తితో కూడుకున్న వ్యవహారం. కళాకారులు పని పట్ల ప్రేమతో, శ్రద్ధతో పనిచేసేవారు. ఒక్కోసారి ప్రతిఫలాపేక్ష లేకుండా, నేటి తరంవారికి ఉండే అభిమానదళం లేకుండా, కేవలం కళపై అభిమానంతో పనిచేసేవారు. దీనివల్ల ఎంతోమంది గురించి ఇప్పుడు తెలీకుండా పోవడం విచారకరం. వీరికి గుర్తింపు తేవడానికి కెవిన్ బ్రౌన్లో (Kevin Brownlow) చేసినంత కృషి మరెవరూ చేయలేదు. అతడు దర్శకుడే కాక, నిశబ్ద చిత్రాల సేకరణ కర్త. అతను సేకరించిన చిత్రాలు చూసిన కొద్దీ నిశబ్ద చిత్రయుగంలోని ప్రతిభావంతులైన నటులు, దర్శకులు, ఇతర సాంకేతిక నిపుణులెందరికో అందవలసిన గుర్తింపు అందలేదన్న నమ్మకం నిజమవుతుంది. అందువల్ల బ్రౌన్లో ఇటువంటి పాతతరం వారిని అమెరికా మరియు ఇతర దేశాల్లో ఎక్కడున్నా వెతికి, వారిచేత వారి కృషి గురించి మాట్లాడించే పనికి పూనుకున్నాడు. దీని ఫలితమే "ది పెరేడ్స్ గాన్ బై" (Kevin Brownlow, The Parades Gone by.., Secker & Warburg, London, 1968) అన్న ముఖ్యమైన సినిమా పుస్తకం.

ఈ పుస్తకం సంప్రదాయకంగా నిశబ్ద చిత్రాల గురించి ఉన్న అపోహలను తొలగించే ప్రయత్నం చేస్తుంది. ఇందులో రాసిన విషయాలు చాలాచోట్ల ఆశ్చర్యపరిచే నిజాలు చెబుతాయి. పుస్తకం నిండా ఉన్న ఫొటోలు అప్పటి ఛాయాగ్రహకుల సాంకేతిక ప్రతిభ, సృజనాత్మకత, లైటింగ్ మరియు ల్యాండ్ స్కేప్ గురించి వారికి ఉన్న పరిజ్ఞానం, కళాదర్శకుల ప్రతిభ, వంటి విషయాలెన్నో చెబుతాయి. అప్పటి పెద్ద చిత్రాలైన– ఫెయిర్ బ్యాంక్స్, బెన్‌హర్, హంచ్ బాక్ ఆఫ్ నాటర్ డేమ్ వంటివి నేటి టెక్నికలర్ పేనావిజన్ చిత్రాలకంటే గొప్పగా కనిపించడానికి కారణం వాటిని తీసేందుకు వాళ్ళు చేసిన విస్తృత పరిశోధన

మరియు చిత్రీకరణలో వారు తీసుకున్న శ్రద్ధ. నిశబ్ద చిత్రాల యుగంలో దార్శనికులుగా పేరుపడ్డ వారందరూ పర్ఫెక్షనిస్టులు. నేడు సినిమాలు తీసే విధానంలో వేగానికి ప్రాముఖ్యత పెరిగిపోయింది. ఈ విధానంలో క్లుప్తత సాధించగలిగినా, గాఢత కోల్పోతాము. భావాలు బలంగా ఉన్నప్పుడు సినిమా ఎలాగైనా చూసేవారిపై ప్రభావం చూపుతుంది. అయినా కూడా, పాతతరంవారి అందమైన రాజసం ఈ చిత్రాల్లో కనబడదు. బ్రౌన్లో ఆ పుస్తకంలో గ్రిఫిత్ గురించి కూడా వ్రాయడం జరిగింది. అందరికీ తెలిసినట్టుగానే సృజనాత్మకత, అసాధారణమయిన కృషి, గొప్ప ఆశయాలు పుష్కలంగా ఉన్న ఒక గొప్ప వ్యక్తిగా గ్రిఫిత్ మనకు దర్శనమిస్తాడు. తనపనితనంపై, తన కళపై అతని నమ్మకం ఎటువంటిదంటే, అతను చలనచిత్రాలకి శబ్దం రావడం సాంకేతికంగా అసంభవమనీ ఒకవేళ వచ్చినా దాని వల్ల సినిమా యొక్క కళాత్మకత దెబ్బతింటుందనీ ప్రకటించగలిగాడు!

గ్రిఫిత్ చలనచిత్ర రంగంలో ఎన్నో నూతన పద్ధతులు ప్రవేశపెట్టడానికి మూలకారకుడయ్యాడు కానీ, ఈ పుస్తకంలో చెప్పినట్లు, అవన్నీ అవసరాలని బట్టి పుట్టినవేనట. అతని ఆవిష్కరణల్లో ప్రధానమైనది –క్రేన్ షాట్. నిజానికి, అది నేటి అసలైన క్రేన్ షాట్ కి మాతృక అనవచ్చేమో. “ఇన్‌టాలరెన్స్” చిత్రంలో బేబిలోన్ దృశ్యాలు తీస్తున్నప్పుడు ఇది చూడొచ్చు. బేబిలోన్‌లోని వెర్రి ఆవేశాన్ని చూపుతూనే అక్కడి భవన సముదాయాల కళాత్మకత యొక్క గొప్పదనం ముందు ఈ ఆవేశం చిన్నదిగా కనబడ్డట్లు చూపాలి. ఇక్కడ సమస్య ఏమిటంటే, ఒకే దృశ్యంలో జనాల ఆవేశాన్ని, పెద్దపెద్ద భవన సముదాయాలనూ కలిపి ఎలా చూపాలన్నది. తోటి దర్శకుడు, సాంకేతిక సృజనకు పేరుపడ్డ అలాన్ డ్వాన్ (Allan Dwan) దీనికి ఒక మార్గాన్ని సూచించాడు. అప్పటి గ్రిఫిత్ నిపుణుల జట్టులో సభ్యుడైన జోసెఫ్ హెనబెర్రీ ఈ దృశ్యం తీస్తున్నప్పటి అనుభవాన్ని బ్రౌన్లో పుస్తకంలో ఇలా వివరిస్తాడు:

“ఇన్‌టాలరెన్స్” చిత్రంలో చరిత్రలో నిలిచిపోయే గొప్ప దృశ్యమొకటి తీశాము. బేబిలోన్ సెట్‌కు ఎదురుగ్గా ఒక ఒంటిస్తంభం మేడ వంటిది నిర్మించి దానిలోపల ఒక లిఫ్ట్ కూడా ఏర్పాటు చేశాము. కెమెరాని లిఫ్ట్‌లో పెట్టి, ఆ ఒంటి

స్తంభం మేడను ట్రక్కుల సాయంతో రైల్వే ట్రాకుపై ముందుకు నడిపాము. ఈ సమయంలో కెమెరా పైకి వెళ్తూ ఉండింది. కెమెరా ఉన్న వేదికతోపాటు గ్రిఫిత్, అతని కెమెరామెన్ బిట్జర్, అతని సహాయకుడు కార్ల్ బ్రౌన్, నేను: నలుగురం ఒంటి స్తంభం మేడలో ముందుకు కదిలాము. ఏ విధమైన అడ్డంకులూ లేకుండా, కొద్ది గంటల్లోనే మా షాట్స్ అన్నీ అనుకున్నట్లుగా తీయగలిగాము. మాకు కావాల్సిందల్లా వెలుతురు. ఉన్న సెట్‌ను పూర్తిగా వినియోగించుకోవాలంటే, మంచి వెలుగులో దృశ్యాలు తీయాలి. అందువల్ల పొద్దున్న పది, పదకొండు మధ్యలో తీశాము.

ఇన్‌టాలరెన్స్ చూసిన వారికి ఈ దృశ్యం ఎంత అద్భుత అనుభవాన్నిస్తుందో తెలుసు. గ్రిఫిత్ గురించి చెప్పాల్సిన కొత్త విషయం ఉంటే, ఎలాంటి విషయాన్నైనా సరే, కొత్త పద్ధతి కనిపెట్టి చెప్పగలిగే మొండితనం ఆయనలో మెండుగా ఉండేది. చలనచిత్రాల్లోకి శబ్దం రావడం వాటిని నిజానికి దగ్గరగా తెచ్చింది అనవచ్చు.. ఇక్కడ నేను "నిజం" అంటున్నది వాస్తవికత లోతులని కాదు. పైకి కనిపించే నిజాన్ని గురించి చెబుతున్నాను. లోతుల్లోని విషయం మాటల ద్వారానో, రంగుల ద్వారానో చెప్పగలిగేది కాదు. పేదరికంపై, సామాజిక రుగ్మతలపై ఎన్నోఆధునిక డాక్యుమెంటరీలు వచ్చినప్పటికీ "ది కిడ్" లేదా "సిటీ లైట్స్" చిత్రాలంత వాస్తవికత వాటిలో కనిపించదు. బస్టర్ కీటన్ చిత్రాలు "ది జనరల్", "నేవిగేటర్" వంటివి వాహనాలు, నౌకల గురించి చెప్పగలిగినంతగా ఏ డాక్యుమెంటరీలూ చెప్పలేవు. నిశబ్ద చిత్రం ఒక స్వచ్ఛమైన కళాత్మక ప్రక్రియ. అయితే, శబ్దం రాకవల్ల కలిగిన ఒత్తిళ్ళను తట్టుకోలేక కనుమరుగైపోయింది. దీనికి కారణం నటుల కొరత కాదు. వారికంటే బలమైన శక్తులు వీటిని కనుమరుగు చేసేందుకు పూనుకోవడం అసలు కారణం. సినిమా ప్రేమికులుగా మనం చేయగలిగిందల్లా ఆలస్యంగానన్నా ఆనాటి మహానుభావులకి నివాళులర్పించి, అప్పటి చరిత్రకారులు చేసిన పొరబాటును సరిదిద్దడం.

వ్యాసం ముగించేముందు ఒక మాట. నిశబ్ద చిత్రాలెప్పుడూ పూర్తి నిశబ్దంతో చూసే వారు కాదు. చాలా సార్లు వాటితో పాటు నేపథ్య సంగీతం కూడా ఉండేది. సాధారణంగా పియానో లేదా ఆర్గన్ వాడేవారు. ఒక్కోసారి ఆర్కెస్ట్రా ఉండేది.

ఇప్పటి "ఎలైట్ సినిమా" అయిన అప్పటి "ప్యాలెస్ ఆఫ్ వెరైటీస్" లో వుర్లిట్జర్ ఆర్గన్ నుంచి వెలువడే శ్రావ్యమైన సంగీతం, "ది గ్లోబ్", ఎల్ఫిన్స్టోన్, పిక్చర్ ప్యాలెస్‌లలోని పియానో వాద్యం – ఇవన్నీ నా చిన్ననాటి జ్ఞాపకాలు. గ్రిఫిత్ ఒక్కోసారి తన చిత్రాల్లో ఉండే ఆర్కెస్ట్రా తాలూకా క్యూ–షీట్లు సంగీత ప్రదర్శన కోసం థియేటర్లకి అందించేవాడు. ప్రొజెక్టర్ చేసే చప్పుళ్ల నుంచి ఉపశమనం కోసమే కాదు, చిత్రంలోని దృశ్యాలను మరింత రమణీయంగా చూపేందుకు కూడా సంగీతం అవసరమయ్యేది. దీనికోసం ఒక ప్రత్యేక ప్రతిభ కల సంగీతకారుల అవసరం కలిగేది. ఇప్పుడు ప్రపంచంలో ఎక్కడ వెదికినా అలాంటి సంగీతకారులు కనబడటం అరుదు. కనుక, ఈ నిశబ్ద చిత్రాల సంస్మరణ కార్యక్రమంలో మనం ప్రొజెక్టర్ల చప్పుడు భరిస్తూనే ఈ సినిమాలు చూసి సంతోషిద్దాం.

1970

జాన్ ఫోర్డ్‌కు నివాళి

జాన్ ఫోర్డ్ మరణించే సమయానికి అతనికి దాదాపు ఎనభై ఏళ్ళు. అప్పటికి చలనచిత్ర పరిశ్రమలో అరవై ఏళ్ళకు పైగానే పని చేసి ఉన్నాడు. మూకీ యుగం ముగిసేనాటికే చిన్నా పెద్దా కలిపి అతను యాభై చిత్రాలదాకా తీశాడు. అతను చనిపోయే నాటికి వీటి సంఖ్య వంద దాటింది. విరివిగా సినిమాలు తీసినా, తరుచుగా పతాకస్థాయిని చేరడం అతనికి మాత్రమే సాధ్యం అనుకుంటాను. పైగా, నేను అతన్ని చూసిన ఈ నలభై ఏళ్ళలో, అతనికి ఉన్న గొప్పపేరు చెక్కు చెదరలేదు. ఒక దర్శకుడి ప్రత్యేకతను చెప్పడం అంత సులభంకాదు కానీ, చెప్పదలుచుకున్న విషయాన్ని బలంగా, సరళంగా చెప్పడంలో ఫోర్డ్ నిష్ణాతుడని చెప్పవచ్చు. అతనికి సరితూగే పోలిక –మధ్యయుగాల నాటి బీథోవెన్ మాత్రమే. టేకింగ్‌లో ధైర్యం, కథనంలో సరళత్వం, ఆర్కిటెక్చర్ గురించిన స్పృహ, దృశ్యాల్లో కనిపించే ఉత్సాహం, రక్తి కట్టించే ముగింపు సన్నివేశాలు – ఇవన్నీ ఫోర్డ్

ప్రత్యేకతలు. ఇవన్నీ అతని తీసిన "వెస్టర్న్" చిత్రాల్లో ప్రస్ఫుటంగా కనిపించేవే అయినా, అతని పంథాకి భిన్నంగా తీసిన "యంగ్ మిస్టర్ లింకన్", "ది గ్రేప్స్ ఆఫ్ రాత్", "దె వెర్ ఎక్స్పెండబుల్", "ది క్వయిట్ మేన్" – వంటి చిత్రాల్లో కూడా ఈ లక్షణాలు కనిపిస్తాయి. "ది ఇన్ఫార్మర్", "ది ఫ్యూజిటివ్", "ది లాంగ్ వాయేజ్ హోమ్" వంటి చిత్రాలు భావవ్యక్తీకరణ వాద ప్రభావానికి దగ్గరగా ఉండి, దృశ్యచిత్రణపై వ్యామోహంతో నిండినట్లు కనిపిస్తాయి. అలాగే, "హరికేన్", "వీ విల్లీ వింకీ", "ఫోర్ మెన్ అండ్ ఎ ప్రెయర్" వంటి ఫక్తు కమర్షియల్ చిత్రాలలోని సాధారణత చూస్తే, ఇంత గొప్ప ప్రతిభావంతుడు ఎందుకు ఇలాంటివి తీస్తాడు? అని దిగులు కలుగుతుంది. ఫోర్డ్ తొలినాళ్ళలో ఇచ్చిన ఒక ఇంటర్వ్యూలో స్వయంగా ఈ అనుమానానికి జవాబిచ్చాడు. అతని దృష్టిలో సినిమాలు తీయడం అన్నది తను ఇష్టపడే ఒక ఉద్యోగం. మంచి కథ దొరకనప్పుడు కూర్చుని ఎదురు చూసే బదులు ఉద్యోగం నిలుపుకోడానికి ఏదో ఒకటి తీయడానికి అతను వెనుకాడలేదు.

ఇది విన్నాక రెండు విషయాలు తోస్తాయి: ఒకటి – ఫోర్డ్ తనను తాను ఎప్పుడూ కళాకారుడు అనుకోలేదు; తన పేరు ప్రతిష్టల గురించీ పట్టించుకోలేదు. లేదంటే, తన ప్రతిభ మీద అతనికి చాలా నమ్మకం ఉండి ఉండవచ్చు.అందుకే అపజయాలు తెచ్చే చెడ్డపేరు విజయం తెచ్చే కీర్తితో తుడిచిపెట్టుకుపోతుందని గట్టిగా నమ్మి ఉంటాడు. నా దృష్టిలో రెండవదే సరైనది. మరే దర్శకుడిలోనూ తన పనితీరుపై తనకున్న నమ్మకం ఇంతగా బయటపడదు. ఇతని ఉత్తమ దర్శకత్వం చాలావరకు "వెస్టర్న్" చిత్రాల్లోనే కనిపిస్తుంది. పికాసోకి ఎద్దుతో, సెజానెకి ఆపిల్‌తో, బాక్‌కి ఫ్యూగ్‌తో, హిందూ మినియేచర్ కళాకారులకి కృష్ణుడి కథాంశంతో ఎలాంటి అనుబంధం ఉందో, అలాగే, ఫోర్డ్‌కు వెస్టర్న్‌తో జీవితకాల అనుబంధం ఉంది. "ఎపుడైనా సామర్థ్యంపై సందేహాలొస్తే, ఒక వెస్టర్న్ చిత్రం తీయాలి" అన్న నమ్మకం అతనికున్నట్లు తోస్తుంది. ఇతనికి ఈ సందేహం తరుచూ కలిగి ఉంటే బాగుండేదనిపిస్తుంది.

ఆధునిక పరిభాషలో "కమిట్‌మెంట్"తో పని చేయడమనే దృక్కోణంలో చూస్తే, ఫోర్డ్ గానీ, అరవైలకి ముందున్న మరే ఇతర అమెరికన్ దర్శకుడు కానీ ఆ కోవలోకి రారనే చెప్పాలి. కానీ, కళ, కవిత్వం, జీవితం – మానవసంబంధాల

పై మంచి ఆరోగ్యకరమైన వాతావరణం గల చిత్రాల కోసం చూస్తే, మనకు అత్యంత తృప్తి కలిగించే దర్శకుల్లో జాన్ ఫోర్డ్ ఒకరు. ప్రపంచంలోని అన్ని దేశాల దర్శకుల ప్రశంసలూ పొందగలగడం అతనికే సాధ్యం. రష్యాలోని ఐజన్‌స్టీన్ నుండి జపాన్ లోని కురొసవా, స్వీడెన్ లోని బెర్గ్మన్, అమెరికా లోని ఆర్సన్ వెల్స్ దాకా – అందరూ అతన్ని పొగిడేవారే.

ఈ అభిమానానికి ప్రధాన కారణం ఫోర్డ్ పతాకస్థాయిని అందుకున్న "వెస్టర్న్" సినిమా పద్ధతే. స్లాప్‌స్టిక్ హాస్యం తరువాత పదాడంబరం తక్కువగా ఉండే సినిమా "వెస్టర్న్" ఒక్కటే. "శుద్ధమైన స్వచ్ఛమైన చలన చిత్రాల" గురించి ఫోర్డ్‌కు ఉన్న భావాలన్నీ వెస్టర్న్ సినిమాల్లో బాగా ఇమిడిపోతాయి. ఈ తరహా చిత్రాలు నచ్చని వారికి లేదా సమకాలీన కథలు కోరుకునే వారికి ఈ చిత్రాలు – ఎప్పుడూ మూసిఉన్న పుస్తకాలే. సినిమాని కేవలం పైపైనే చూసే వారికి ఫోర్డ్ గొప్పతనం తెలుసుకోవడం కష్టం. ఫోర్డ్ గొప్పతనం శబ్దాల కోటల్ని దాటి ముందుకెళ్తుంది. "వాగన్ మాస్టర్", "ది సన్ షైన్స్ బ్రైట్", "మై డార్లింగ్ క్లెమెంటైన్" వంటి చిత్రాలను ప్రత్యేకంగా నిలబెట్టేవి ఆయా సినిమాల కథలో లేక వాటి వ్యక్తిత్వమో కాదు. వీటి ప్రత్యేకత చాలా మంది గొప్ప దర్శకుల సినిమాలలాగే, కథనంలో ఉంది. ఫోర్డ్ తన దర్శకత్వ సామగ్రిని వాడుకునే తీరు, నటనని తెరపై చూపే తీరు, ఛాయాగ్రహణం, కెమెరా కదిలించే తీరు, ఒక్కో దృశ్యం కూర్పు – ఇలాంటి విషయాలన్నీ అతని ప్రత్యేకతలు.

ప్రధానంగా "స్టాటిక్" దృశ్యాలు తీయడంలో ఇతన్ని మించినవారు లేరు. ఒక దృశ్యం తీస్తున్నప్పుడు ఏదో పెద్ద కారణం ఉంటే తప్ప కెమెరా కదలిక ఉండదు. ఇది అర్సన్ వెల్స్ లాంటివారితో పోలిస్తే పూర్తి వ్యతిరేకం. ఫోర్డు సినిమాల్లో కెమెరా–మంచి "వ్యూ" ఉన్న ప్రదేశంలో నిలబడి చూస్తున్న సునిశిత పరిశీలకుడి పాత్ర పోషిస్తే, వెల్స్ చిత్రాల్లో అది అన్ని దృక్కోణాలనూ శోధిస్తూ ఉండే నైపుణ్యంగల సభ్యుడి పాత్ర పోషిస్తుంది.

ఫోర్డ్ సినిమాల్లోని గొప్ప విషయాలన్నింటిలోనూ అంతర్లీనంగా ఒక విధమైన అవ్యక్తానుభూతిగల కవిత్వం కనిపిస్తుంది. కొన్ని సంగతులు మనకి పైకి చాలా యాదృచ్ఛికంగానూ, సహజంగానూ అనిపించడంతో, మనం వాటి అసలు గొప్పతనాన్ని, వాటి రూపకల్పనకు నేపథ్యంలో జరిగిన కృషిని గుర్తించలేము.

"ఫోర్ట్ అపాచే" లోని అలాంటి ఒక దృశ్యం గురించి వివరిస్తాను: ఒక లోతైన లోయ అంచువద్ద కొండపై ఇద్దరు వ్యక్తులు నిలబడి మాట్లాడుకుంటూ ఉంటారు. పక్కనే ఒక పగిలిన బాటిల్ ఉంటుంది. వీళ్ళలో ఒకడు దాన్ని ఊరికే తంతే అది దొర్లుకుంటూ కిందకు పడిపోతుంది. కొన్ని సెకన్ల తరువాత మాటల మధ్య విరామంలో నేపథ్యంలో వచ్చే సౌండ్ ట్రాక్‌లో బాటిల్ శబ్దం లీలగా మనకి వినిపిస్తూనే ఉంటుంది. ఇదే సినీ మాధ్యమానికున్న ప్రత్యేకత. ఇలాంటి సంగతులు ఒక సాధారణ సన్నివేశానికి కవితాత్మకతను అద్దుతాయి. ఇక్కడ – ప్రతీకాత్మకత కోసమో, సాహితీ నిర్వచనం కోసమో ఎదురుచూసేవారికి నిరాశ తప్పదు. ఎందుకంటే, సినిమాలో కవిత్వం అంటే ఏమిటో వారికి తెలియదు కనుక. ఫోర్డ్ చిత్రాల్లో ఉత్తమమైనవి అన్నీ ఇలాంటి కవితాత్మకతతో నిండి ఉంటాయి. మంచి యాక్షన్ సన్నివేశాల వేగంతో కవిత్వం కలిసినప్పుడు సినిమాల్లో ఒక విధమైన రాజసం ఏర్పడుతుంది.

ఫోర్డ్ ప్రొఫెషనలిజం ఉన్న దర్శకుడు. తన చిత్రాలపై వచ్చిన విమర్శలతో చివరిదాకా సంబంధం లేనట్టే వ్యవహరించాడు. అతనికి – సెంటిమెంట్లపై మక్కువ ఎక్కువనీ, గతకాలపు జ్ఞాపకాల వ్యామోహం కూడా ఎక్కువనీ, చిత్రరంగపు ఆర్థిక ఒత్తిళ్ళకి తేలిగ్గా తలొగ్గుతాడనీ – ఇలా ఎన్నోరకాలుగా విమర్శించారు అతన్ని. అప్పుడప్పుడూ ఇవి సరైన విమర్శలే అనిపిస్తాయి కానీ, ఎప్పుడూ ఇవి ఇతన్ని ప్రభావితం చేసినట్లుగానీ, ఇతని నమ్మకాలని సడలించగలిగినట్లుగానీ కనిపించదు. సినిమాలు తీయడంలో మునిగిపోయిన అతనికి ఇలాంటివి పట్టించుకునే సమయం ఉండి ఉండదని నా అనుమానం. విమర్శకులనేకాదు, అతను తన తోటి దర్శకుల పద్ధతులనీ, కొత్తగా వస్తున్న యువ దర్శకుల నవీనరీతుల్ని కూడా పట్టించుకునేవాడు కాదు. కనుక, ఇదంతా కేవలం నిర్లిప్తతతో, పనిలో మునగడమో కాకపోవచ్చు. తనకు నచ్చిన పద్ధతికాక, ఇతరత్రా సినిమా తీసే పద్ధతులని అంగీకరించలేని మొండితనం కూడా దీనికి కారణం అయ్యుండొచ్చు. పదిహేనేళ్ళ క్రితం ఒక యువదర్శకుడితో ఫోర్డ్ అనుభవాన్ని ఇప్పుడు చెబుతాను:

ఫోర్డ్ ని దేవుడిలా అభిమానించిన లిండ్సే ఆండర్సన్ దాదాపు గంట నిడివి ఉన్న "ఎవ్రీడే ఎక్సెప్ట్ క్రిస్మస్" అన్న డాక్యుమెంటరీ తీశాడు. ఇది లండన్లోని

ప్రఖ్యాత కొవెన్ట్ గార్డెన్ మార్కెట్ లో తెరవెనుక జరిగే సంగతులని ప్రతిబింబించే కథాంశం. ఇదొక మంచి, కవితాత్మక చిత్రం. "మూడ్" ప్రధానమైన చిత్రం. శ్రామిక పక్షపాతంలో ఫోర్డ్ అభిప్రాయాలతో జతకూడినా, మొత్తంగా చూస్తే ఇది ఫోర్డ్ శైలికి భిన్నమైన చిత్రం. ఈ చిత్రం ప్రీవ్యూ సమయంలో ఫోర్డ్ ఆ నగరంలోనే ఉండటంతో లిండ్సే తన గురువుకి ఈ చిత్రం చూపాలనుకున్నాడు. తను ఎవరూ, ఏమిటీ వివరంగా చెప్పి ఒప్పించి ఫోర్డ్ కోసం ఒక స్క్రీనింగ్ ఏర్పాటు చేశాడు లిండ్సే. మొదట విమర్శకుడిగా ఉండి, తరువాత దర్శకుడైన లిండ్సే దృష్టిలో తనపై ఎలాంటి గొప్ప అభిప్రాయం ఉందో ఫోర్డ్ కి తెలుసు. స్క్రీనింగ్ సమయంలో లిండ్సే తన గురువు పక్కనే కూర్చున్నాడు. సినిమా మొదలైన మొదటి అరగంటలో ఫోర్డ్ నోరు విప్పలేదు. తన సినిమా ఆయన్ని కట్టిపడేసింది అని శిష్యుడు అనుకుంటున్న తరుణంలో – ఫోర్డ్ నోరువిప్పి – "అసలీ మార్కెట్లో కూరగాయాలే కనిపించి చావవేం?" అన్నాడట!!

1973

కృతజ్ఞతలు

ఈ పుస్తక ప్రచురణకి ఆర్థిక సహాయం చేసిన పూర్ణేష్ కొణతాల, హరికృష్ణ దండమూడి, కె.ఎస్.ఎం. ఫణీంద్ర, కృష్ణప్రియ, అయోధ్య కుమార్, శ్రీరామ్ చదలవాడ, పప్పు శ్రీనివాస్, శ్యామ్, కిరణ్ చక్రవర్తుల, రామ్ తేజ చెరువు, మండవ చంద్, రవీంద్ర పాపినేని, ఉమ యలమంచిలి, వెంకట్ ఉప్పలూరి, సుదర్శన్ బాబు పాలపూరి, చక్రపాణి మాయకుంట్ల, వంశీ నారంగి, మేడేపల్లి శేషు, కిరణ్ ఎంజం, అరుణ పాటిబండ్ల, హరిచరణ్ ప్రసాద్ (అపూర్వ చిత్ర), గౌతం, రాకేశ్ ఆచంటలకు మా కృతజ్ఞతలు తెలియజేస్తున్నాము.

ఈ పుస్తకం మీ ముందుకు తీసుకురావడంలో సహాయ సహకారాలు అందించిన ఓరియంట్ లాంగ్మెన్ యాజమాన్యానికీ, అన్వర్ గారికీ, ఎన్. వేణుగోపాల్ గారికీ, శ్రీధర్ గారికీ, మిత్రులకూ, శ్రేయోభిలాషులకూ మా ధన్యవాదాలు.

నవతరంగం ఫిల్మ్ స్టడీస్ ద్వారా భవిష్యత్‌లో సినిమాకి సంబంధించిన మరిన్ని పుస్తకాలను మీ ముందుకు తీసుకురావాలని కృషి చేస్తున్నాము. ఈ ప్రయత్నంలో మీ అందరి సహాయ సహకారాలు ఉంటాయని ఆశిస్తున్నాము.

సినిమాలు

మనవి – వాళ్ళవి

సత్యజిత్ రే