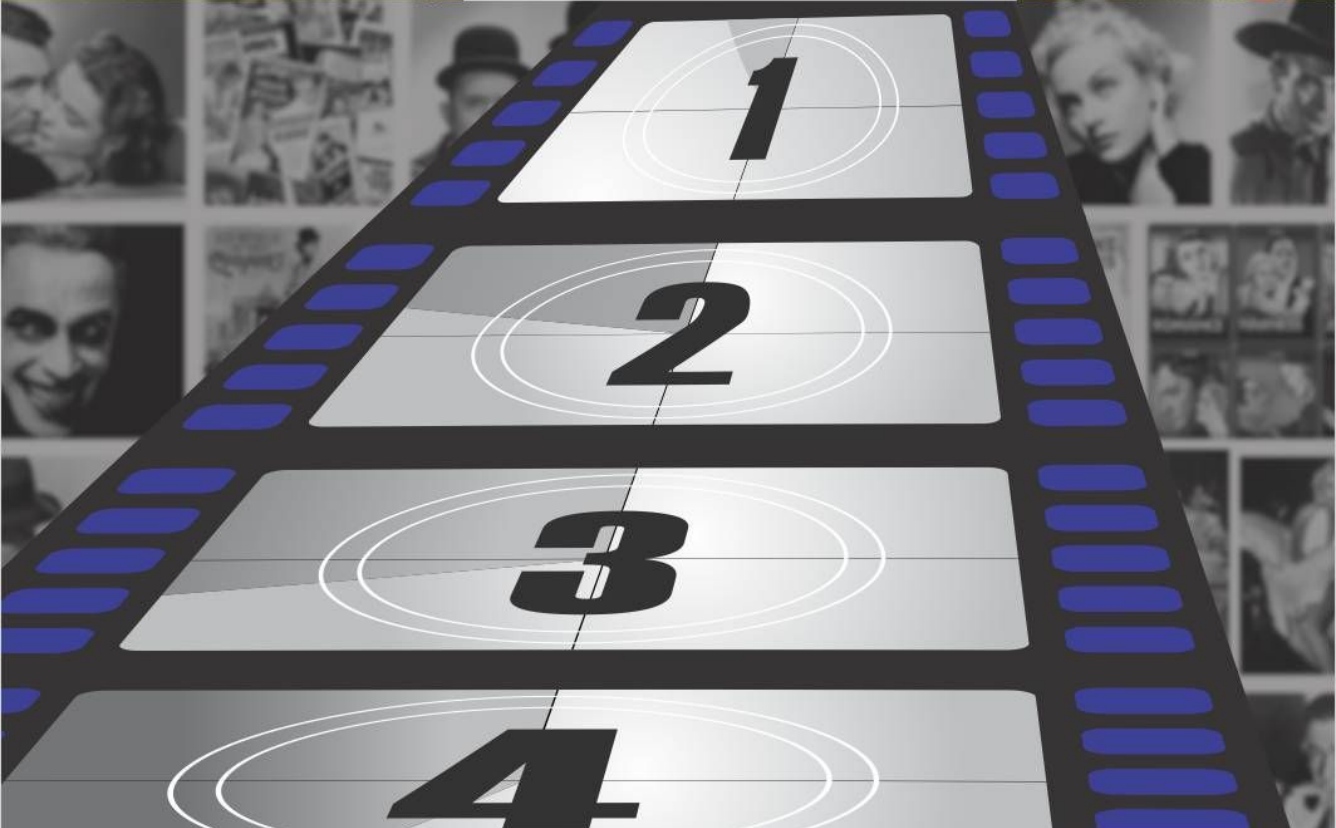


मूल्य १२० रुपये

「 उत्सव जागतिक सिनेमाचा 」

अक्षरवेल

दिवाळी २०१३



अक्षरवेल

दिवाळी अंक २०१३
उत्सव जागतिक सिनेमाचा

संपादक

रमेश होलबोले

प्रकाशक व आतील मांडणी

मनोज आप्पासाहेब जानवेकर

कार्यकारी संचालक

जीवन चांदगुडे
अनंत रॅपनवाड

मुखपृष्ठ

भास्कर हांडे

मुद्रित शोधन

नानासाहेब गव्हाणे

अक्षरजुळणी

आनंद कदम
योगेश कांबळे

सहकार्य

गौतम शंकरराव थोरात

मुद्रक

विनय डबीर
निर्मिती ऑफसेट प्रिंटरर्स, पुणे

अक्षरवेल दिवाळी २०१३ 'उत्सव जागतिक सिनेमाचा' हा अंक खेर वाडमय भवन पुणे विद्यापीठ, पुणे येथून प्रकाशित करण्यात आला.

सदर अंकातील कोणत्याही मजकुराशी अक्षरवेल संपादकीय परिवार सहमत असतीलच असे नाही.

अधिक माहितीसाठी भेट द्या.

www.aksharvel.com

आमच्या फेसबुकच्या पेजला लाईक करा

www.facebook.com/aksharvel

पत्रव्यवहाराचा पत्ता :

ऑफिस नं. २०७, पाटील प्लाझा, मित्रमंडळ चौक, स्वारगेट, पुणे-३०

संपर्क : मनोज जानवेकर 8149224504



शुभ

दीपावली



केरलोव्हरकीची रंगत्रयी
पान १
(निळा-पांढरा-लाल)
जी.के.ऐनापुरे



जागतिक सिनेमा: माझा दृष्टीकोन
पान ६१
सुनिल सुकथनकर



पीटर ब्रुकचा 'किंग लिअर'
पान ६४
विजय पाडळकर



बर्गमनचा 'वाईल्ड स्ट्रॉबेरीज'
पान ६९
शामला वनारसे



सिनेमा, बंदूक आणि कविता
पान ७६
निखिलेश चित्रे



माजिद माजिदी
पान ८७
डॉ. हुबनाथ पांडे



दुसऱ्या दुनियेतला स्त्रीवादी 'बाई' स्कोप
पान ९७
प्रा. कुंदा प्रमिला निळकंठ



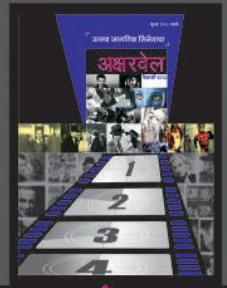
भारतीय चित्रपट
पान १०५
अभिजीत देशपांडे



विज्ञानपटांची अद्भुत दुनिया
पान १३३
निरंजन घाटे



परिशिष्ट (सिनेमा अभ्यासकांसाठी)
पान १४१
अभिजीत देशपांडे



अक्षरवेल

दिवाळी अंक २०१३

उत्सव जागतिक सिनेमाचा

अंतरंग

समांतर चित्रपट आणि समाज
पान ११०
श्यामल गरूड



डाव्या तीरावरचा क्रिस मार्कर
पान ११५
क्षमा पाडळकर



एका उद्विग्न मनाचा एक्स-रे!
पान १२२
टॅक्सी ड्रायव्हर
सोहेल वैद्य



भरकटलेले ॲनिमेशन शिक्षणक्षेत्र
पान १२९
व्हि.जी.सामंत



जी.के.ऐनापुरे

केस्लोव्हस्कीची रंगत्रयी (निळा-पांढरा-लाल)

संबंध हे परस्पर अवलंबनातून किंवा कार्यकारणभावामधून समजले जाऊ शकत नाहीत. कारण या दोन्ही ही गोष्टीत संबंध नसतात. ते केवळ असमतोल अटीमधूनच समजले जाऊ शकतात.

: नागार्जुन



डोस्टेव्हस्की, सॅम्युअल बेकेट, जोसेफ कॉनॅरड, इंगमार बर्गमन, तारकोव्हस्की ही केस्लोव्हस्कीची काही आवडती माणसं. ह्या संगळ्यावरचा प्रभाव केस्लोव्हस्कीने अदृश्यच ठेवला आहे. त्यातून त्याने आपली एक अंतस्थ वाट काढली आहे. ही वाट तत्वज्ञानाकडे जाणारी असली तरी प्रत्यक्ष जगणं, त्यातले असंबद्ध अनुभव ह्याच्याशी मेळ खाणारी आहे. म्हणूनच त्याच्या सिनेमाची वस्तुस्थिती,

It is more helpful to understand these as one of the elements. that kielowski uses to make each scene and each short pregnant with meaning.

अशी बनते. गोदारद आणि बर्गमन ह्यामध्ये केस्लोव्हस्कीने बर्गमनच्या बाजूने आपली निवड लावून धरली आहे. ह्याचा अर्थ त्याला सिनेमातील प्रयोगात्मक मुल्यात रस नाही असाच निघतो. त्याला तत्वज्ञानाकडे खेचून नेणारा खोल खोल आशय सांगायचा आहे. सिनेमाला तत्वज्ञानाच्या खिडकीतून थेट आत नेणारा जगातला एकमेव दिग्दर्शक म्हणजे केस्लोव्हस्की. भारतीय सिनेमाला अशाच एका केस्लोव्हस्कीची आज गरज आहे.

जगभरातल्या विद्यापीठात (सिनेमाशी संबंधीत) शिकवला जाणारा, सिनेमाला तत्वज्ञानाच्या पातळीवर बघणारा पोलिश दिग्दर्शक क्रायझोस्टॉफ केस्लोव्हस्की १३ मार्च १९९६ साली वयाच्या ५४ व्या वर्षी हृदय विकाराच्या झटक्यानंतर करण्यात येणाऱ्या ओपन हर्ट सर्जरीच्या दरम्यान मरण पावला. ह्याच वर्षी त्याच्यावर आतनात प्रेम करणारी, सातत्याने त्याची काळजी वाहणारी पहिल्यांदा प्रेयसी आणि नंतर झालेली पत्नी मारीया कुटीलो ही सुद्धा मरण पावली. दोघांच्या प्रेमाची चर्चा जगभरातल्या सिनेजगतात आज ही सुरुच आहे. त्याची मुलगी मार्टा आज ही हयात आहे. केस्लोव्हस्कीच्या मृत्युची अनेकांनी केलेले कारणमिमांसा, त्याच्या सिनेमाप्रेमाला आणि एकुणच जगण्याला अधिक उजाळा देणारी आहे. एका वर्षात दहा सिनेमे आणि पाच वर्षात पन्नास अशी त्याच्या कामाची घाई होती. एकाच वेळेला दहा सिनेमांचा गुच्छ सुरु करून (The Decalogue १९८८) पोलंडमधल्या सर्व कॅमेरामनना त्यानं आपल्या सिनेमासाठी काम करण्यास प्रवृत्त करून त्यानं वेगळाच पराक्रम करून दाखवला होता. सिनेमा जगतातला हा एकमेव जागतिक विक्रम असावा. ह्या पराक्रमाची असलेली त्याची सहकारी आणि प्रसिद्ध दिग्दर्शन अग्निस्का हॉलंड त्याच्या कामाबद्दल म्हणते,

I think that he, with his very productive and humble nature, considered success as some thing immoral and he was unable to really enjoy it. And also, when he was shooting something he was incredibly perfectionists. It wasn't important if it was a film for television or big-budget co-production, he put all of energy and all of his life into that. And it just, i think, you know, consumed him.

ह्याच्या बरोबर दुसऱ्या टोकाला हार्वेविन्स्टेन^३ ह्याने केस्लोव्हस्कीच्या मृत्युनंतर, त्याच संध्याकाळी आठवणीवजा लिहिलेल लेखातील मजकूर आपल्याला पाहता येईल.

He drank too much and smoked too much and smoked too much, he was proud, arrogant, entertainingly cynicas. He was also one of the world's great directors.

विन्स्टेन Double life of veronique (१९९१) हा केस्लोव्हस्कीचा सिनेमा पाहून खूपच प्रभावित झाला होता. त्याच्यावरची त्याची प्रतिक्रियाही भन्नाट होती. पहिल्या भेटीत तो त्याला तोंडावर बुरखा चढवलेल्या युरोपीयन माणसासारखाच वाटला. मुळात केस्लोव्हस्कीचा चेहरा हा इंग्लीश माणसासारखाच आहे. विन्स्टेन अमेरिकन असल्यामुळे त्याला तसे वाटले असावे. बऱ्याचदा अमेरिकन

माणसाची प्रतिक्रिया अशा प्रकारचीच असते. वर्चस्ववादी सांस्कृतिक **अमेरिकन पुर्वग्रह** सततचा डोक्यात असल्यामुळे सहजासहजी समोरचा माणूस त्यांना मोठा कधीच दिसत नाही. अमेरिकन परराष्ट्रीय धोरण अमेरिकन नागरिकांनी, कलाकारांनी इतकं आत्मसात केलेल आहे की कुणाबरोबर मैत्री राबवायची, टिकवायची हे त्यांना चांगलं कळते. हार्वेविन्स्टेन त्याला अपवाद कसा असेल? कारण मैत्री झाल्याबरोबर त्याची भाषा अचानकपणे बदललेली दिसते. तो केस्लोव्हस्कीच्या संदर्भात, *warm, honest, down-to-earth, total pragmatist* असे शब्द वापरतो. मुळात हा दोस्तीचा स्त्रोत केस्लोव्हस्कीच्या बाजुनेच जास्त दिसून येतो. केस्लोव्हस्कीनं त्याला पोलिश वोडकाची चव पहिल्यादा चाखायला दिली. शिवाय धक्कादायक म्हणजे विन्स्टेनने सुचवल्याप्रमाणे त्याने आपल्या **डबल लाईफ ऑफ व्हेरोनिक** या चित्रपटाचा शेवट बदलून टाकला. १९९४ च्या दरम्यान कॉन्स फिल्म फेस्टीवलमध्ये **रेड (१९९४)** हा सिनेमा दाखवल्यानंतर त्याने प्रेक्षकांमध्ये आपली निवृत्ती जाहीर केली होती. त्याच्या ह्या निवृत्तीच्या घोषणेने जगभरात खळबळ उडाला होती. निवृत्ती जाहीर करताना केस्लोव्हस्की हताश आणि थकलेला होता. वार्साला परतल्यावर दिड वर्षातच तो मरण पावला. त्याच्या ह्या निवृत्तीबद्दल विन्स्टेन लिहितो,

Everyone was asking him if he was really retiring, and he kept saying yes. But I saw the crease of the smile at the edge of his mouth. He was exhausted. He needed a rest. Publically, he was definitely retiring, but privately he was not so sure.

विन्स्टेन म्हणतो, त्याप्रमाणे वस्तुस्थिती लगेचच समोर आली. काहिच काम नसल्यामुळे, सतत कामात व्यस्त असणाऱ्या केस्लोव्हस्कीला डिप्रेशनमुळे आपली निवृत्ती गुंडाळून ठेवावी लागली. त्याने आपल्या परतीचे संकेत दिले. नव्या सिनेमात्रयीची (Trilogy) दांतेच्या **द डिव्हाईन कॉमेडी**वर बेतलेली होती. ह्याच दरम्यान प्रत्येक भागाची नावे सुद्धा प्रसिद्ध झाली. ती अनुक्रमे **Heaven, Hell, Purgatory** अशी होती. संहितेवर काम सुरु असतानाच त्याचे निर्वाण झाले. त्याचे हे अपुर्ण काम त्याचा नेहमीचा सहाय्यक लेखक क्रायझोस्टॉफ पेसीविज (**piesiewicz**) ह्याने पुर्ण केले. पैकी **हेवन (२००२)** हा टोरंटो फिल्म फेस्टीवलमध्ये दाखविण्यात आला. (दिग्दर्शक/टॉम टिकवर) **हेल (२००५)** हा बोस्नियन दिग्दर्शक दानिश तनोव्हिक ह्याने पुर्ण करून प्रदर्शित केला. **परगाटोरी** मात्र बोस्नियन युद्धामध्ये मरण पावलेल्या ह्या सिनेमाच्या फाटोग्राफरमुळे

आज ही अपुणवस्थेत आहे. केस्लोव्हस्कीच्या मृत्युची चर्चा, त्याच्या सिनेमाप्रमाणेच आज ही कायम आहे. कदाचित ह्याचमुळे त्याला तारकोव्हस्की आणि बर्गमनच्या कुळातले मानले जात असावे.

केस्लोव्हस्कीच्या निर्वाणाचा विचार करतात, त्याच्या सिनेमा माध्यमाबद्दलचा विचार ही ध्यानात घ्यावा लागतो. तो असा, *I never enjoyed making films, I didn't like the whole film world, an invented, unreal world whose values are completely different to those I'm used to basic values. It not an honorable profession.* हे वाचल्यावर केस्लोव्हस्कीच्या संदर्भातील कोडं अधिकच विचित्र आणि वेगळं वाटतं. एवढ्या मोठ्या झगमगाटी दुनियेत राहून प्रसिद्धिचा फोकस असून केस्लोव्हस्की ह्या सगळ्यात एकटाच होता. बाजूला पडल्यासारखा. त्याच्या ह्या निर्वाणाचा विचार करताना गुरुदत्तची आठवण होते. त्याच्या मनस्वीपणाची जातकुळी अशाच प्रकारची होती. १० ऑक्टोबर १९६४ ला गुरुदत्तने आत्महत्या केली. त्यावेळी केस्लोव्हस्की वॉर्सा येथील लोत्झ फिल्म स्कुलमध्ये (१९६४-६८) सिनेमा शिकत होता. समजावून घेत होता. गुरुदत्तचा टोकाचा मनस्वीपणा दाखवणारा **कागज के फुल (१९६९)** हा सिनेमा त्याच्या मृत्युनंतर प्रदर्शित झाला आणि त्याच्या आत्महत्येचं एक रूप त्या काळातल्या युवकांच्या विचाराच्या केंद्रस्थानी आलं. ह्याच्या उलट केस्लोव्हस्कीचं झालं. कलेची बाजारपेठ असलेल्या पश्चिमीजगात (फ्रान्स-अमेरिका-इंग्लंड) केस्लोव्हस्कीचं नाव अजरामर दिग्दर्शकाच्या यादीत गेलं. पण पोलंडमध्ये तो त्या अर्थाने अनोळखीच राहिला. गुरुदत्तच्या आत्महत्येनंतर जवळपास दोन वर्षांनी त्याची सिनेमा कारकिर्द सुरु झाली ती सुद्धा एक नट म्हणून. **द फेस (१९६६)** ह्या सिनेमात त्याची प्रमुख भूमिका होती. **कागज के फुल** प्रदर्शित होईपर्यंत त्याच्या पाच शार्ट फिल्म आणि माहितीपट प्रदर्शित झाले होते. त्यापैकी **कन्सर्ट ऑफ रिक्वेस्ट (१९६७)**, **द फोटोग्राफ (१९६८)** हे दोन सिनेमा त्याच्या आरंभबिंदू शोधण्यासाठी महत्त्वाचे असे आहेत. गुरुदत्त आणि केस्लोव्हस्की ह्यांच्यातील साम्यस्थळे त्यांना खूप जवळ आणतात. अगदी त्याच्या निर्वाणाचा कार्यपद्धतीचा विचार करताना सुद्धा. पोलंड-त्याच्याबाहेर परत पोलंड हा त्याचा प्रवास ह्याच अर्थाने आपल्याला बघावा लागतो.

॥२॥

केस्लोव्हस्की सिनेमात्रयी (Trilogy) ह्या शब्दाऐवजी रंगत्रयी (Tricolor) असा शब्द प्रयोग वापरतो. हा त्यांचा

महत्त्वाकांक्षी प्रोजेक्ट **द डबल लाईफ ऑफ व्हेरोनिका** च्या व्यवसायिक यशानं त्याच्या ह्या रंगत्रयीसाठी पैसा उपलब्ध झाला. रंगत्रयी आणि सिनेमात्रयी ह्यामध्ये केस्लोव्हस्कीने फरक केलेलाच आहे. सिनेमात्रयीमध्ये असते त्या पद्धतीचे मोठा काळ किंवा पट उलगडून दाखवणारे सलग कथानक रंगत्रयी मध्ये नाही. मानवी नातेसंबंधाच्या अंगाने येणाऱ्या मूल्यांचा शोध केस्लोव्हस्कीने आपल्या ह्या रंगत्रयी मधून घेतलेला आहे. रंगत्रयीतील मुख्य पात्रे अधून अधून म्हणण्यापेक्षा किंचितच एखाद दुसऱ्या भागात दिसतात. (पहा: रंगत्रयीचा शेवटचा भाग **रेड** मधला शेवटचा भाग) जगभरातल्या सिनेमा जगतात ज्या काही गाजलेल्या सिनेमात्रयी आहेत त्याची सुरवात भारतातूनच झाली आहे असे म्हणता येते. त्याचे श्रेय सत्यजित रे ह्यांच्या **अप्पूत्रयीला** जाते. **पथेर पांचाली (१९५५/Song of little road)**, **अपराजितो (१९५६/The unvanquished)** **अपूर संसार (१९५९/ The world of Apu)** ही सिनेमात्रयी विभितीभूषण बंदोपाध्याय ह्यांच्या **पथेर पांचाली (१९२९)** आणि **अपराजितो (१९३२)** ह्या कादंबऱ्यावर आधारीत आहे. भारतासारख्या विकसनशील देशातून अशा प्रकारची सिनेमात्रयी तयार होणं हिच आश्चर्यकारक गोष्ट आहे. सत्यजित ह्यांच्या ह्या प्रयत्नालाच ऑस्कर मिळालेले आहे. जगभरात **अप्पूत्रयीची** चर्चा होती. ती सुद्धा पाश्चिमात्य बौद्धिक जगात. भारतातलं सिनेमाचं केंद्र असलेल्या मुंबईत मात्र अनाभिज्ञता होती. ही अनाभिज्ञता नाचगाण्यात आणि सौंदर्यवादी जगात मशगुल होती. *ह्याचं समर्थन द्विभाषिक नाटककार* आणि चित्रपट सृष्टीत कार्यरत असलेले डॉ. गिरीश कर्नाड कसं करतात हे पाहण्यासारखं आहे.

भारतीय मुक्त चित्रपटाच्या जमान्यात हॉलिवूड चित्रपट फार पुढे होते. हॉलिवूड चित्रपटाची निर्मिती आणि वितरण व्यवस्था फार प्रगत होती. पण जेव्हा मुक्त चित्रपट जाऊन बोलपट सुरू झाले तेव्हा भारतीय चित्रपट प्रादेशिक संगीत आणि संस्कृतीचे अंग झाले. त्यामुळे भारतीय चित्रपटाला हॉलिवूड चित्रपटाच्या स्पर्धला सामोरे जाणे शक्य झाले. म्हणूनच संगीत प्रधान चित्रपटाबद्दल चेष्टेने बोलणाऱ्यांना मी सांगायचे म्हणजे, हॉलिवूडच्या आक्रमणातून भारतीय चित्रपटांचे रक्षण केले ते चित्रपट संगीताने होय..... गेल्या शतकाच्या मध्यार्थात सत्यजित रे यांनी निर्मिती केलेले आणि आंतरराष्ट्रीय मान्यताप्राप्त झालेली अशी गीत नसलेली नववास्तववादी चित्रपटशैली भारतात व्यापक प्रमाणात मान्यता पावली असती तर भारतीयचित्रपटाच्या आक्रमणाला आपली चित्रपटसृष्टी बळी गेली असती. प्राय, हॉलिवूड भारतीय चित्रपट उद्योगाला पुर्णपणे गिळून पाणी प्यायले असते.

ही वस्तुस्थितीचा विपर्यास आहे. नववास्तववादी चित्रपट शैली ही फक्त शैली नसून तो एक विचार आहे. ह्या विचाराचं केंद्र प. बंगाल, केरळ, कर्नाटक हे आहे. कर्नाड ह्या संगीताच्या आडून ह्या विचाराला विरोध करतात की काय? अशी शंका येते. कर्नाड आपल्या नाटकातून जी परंपरा पृष्ठभागावर आणतात; त्या परंपरेचा विस्तार म्हणजेच त्यांचे वर सांगितलेले विचार. त्यासाठी कन्नड मधील एम्.एस्. सत्थ्यू, गिरीश कासाखल्ली ह्याचे सिनेमा कर्नाड ह्यांना माहित नाहीत काय? गुरुदत्त सारख्याला तर गाणी नसलेला सिनेमा करायचा होता. बी.आर.चोप्रा ह्यांचा **कानून (१९६०)** ह्या सिनेमात राजेंद्र कुमार सारखा खास गाण्यासाठी वापरला जाणारा ठोकळा असताना सुद्धा गाणी नव्हती. फक्त ह्याचसाठी गुरुदत्तने बी. आर. चोप्रा ह्यांचे अभिनंदन केले होते. सत्यजित रे ह्यांना आपल्या संगीत परंपरेचे भान, चित्रपटातील त्याचा उपयोग, त्या संदर्भातील बजेट ह्याचा अभ्यास नक्कीच असेल. कारण ते स्वतः संगीतकारसुद्धा होते. विस्तार भयापोटी हा विषय इथेच थांबवून आपण पुन्हा सिनेमात्रयीकडे जाऊ. दुसरी गाजलेली सिनेमात्रयी म्हणजे फ्रान्सिस फोर्ड कपोला आणि मारिया पुझो ह्यांचा **गॉडफादर (१९७२)** हा सिनेमा. ह्या सिनेमाला मिळालेला प्रचंड प्रतिसाद पाहता कपोलाने ह्याच सिनेमाचा दुसरा आणि तिसरा भाग तयार केला. पहिल्या भागात जन्मजातच गुन्हेगारी जगतात असलेल्या कुटूंबाची कथा सांगितली गेली. दुसऱ्या भागात चर्च आणि गुन्हेगारी जगताचे संबंध आणि त्या संदर्भाने जन्म घेणारे राजकारण अशी अफलातून, चिंतनात्मक डूब असणारी मांडणी करण्यात आली होती. तर तिसऱ्या भागात अवैध संपत्तीच्या हक्कासाठी निर्माण झालेला कौटुंबिक कलह, गुन्हेगारी जगतातील वर्चस्वाचा प्रश्न, पुढची पिढी, इ. विषयीची रेलचेल होती. कपोलाचे नाव फक्त **गॉडफादर त्रयी** साठीच जगभरात घेतले जाते. ह्या त्रयीतला दुसरा भाग म्हणजे आजची जगभरातली मोठी समस्या बनली आहे. धर्म आणि गुन्हेगारी जगतातले महात्मा कशा पद्धतीने हातात हात घालून वर्चस्व प्रस्थापित करतात. हे ह्या सिनेमातून येणारे वास्तव मुस्लिमापुरतेच मर्यादित नसून, बसता उठता मानवतेचा पुकारा करणाऱ्या ख्रिश्चन धर्मात सुद्धा त्याने हात परसलं आहेत. हे कपोलाने **गॉडफादर-॥ (१९७४)** मध्ये पुर्वीच सांगितले आहे. केस्लोव्हस्कीचा समकालीन पोलिश दिग्दर्शक आन्ड्रेंज वाजदा युद्धावरील सिनेमात्रयीसाठी प्रसिद्ध आहे. **ए जनरेशन (१९५४)**, **कॅनल (१९५६)** आणि **अॅशेस**

अॅण्ड डायमंड (१९५८) हे ते सिनेमे. ह्या सगळ्यांचा विचार केल्यावर केस्लोव्हस्कीची रंगत्रयी वेगळी वाटते. ह्या रंगत्रयीचं कुतूहल त्यांच्या नावापासूनच सुरू होतं.

॥३॥

फ्रेंच राज्यक्रांतीमधून जगभरात जी मूल्ये (Vertues) प्रस्थापित झाली त्यामध्ये स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व, घटनात्मकता आणि लोकशाही इ. मूल्यांचा समावेश होतो. फ्रेंच राज्यक्रांतीचा हा महत्त्वाचा परिणाम मानला जातो. ह्या संदर्भात **Buddha or Kari Marx** ह्या प्रसिद्ध निबंधाचा शेवट करताना डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर म्हणतात,
माणसाचा भौतिक त्याचप्रमाणे आध्यात्मिक विकास झाला पाहिजे. ज्याचा सारांश फ्रेंच राज्यक्रांतीने सहभाव, स्वातंत्र्य व समता या तीन शब्दात दिला आहे. त्या नवीन पायावर समाजाची उभारणी करण्याकडे समाज वाटचाल करीत आहे. या घोषणेमुळे फ्रेंच राज्यक्रांतीचे स्वागत झाले. परंतु समता प्रस्थापित करण्यात ती अपयशी ठरली. आम्ही रशियन क्रांतीचे स्वागत करतो. कारण समता प्रस्थापित करणे हे तिचे ध्येय आहे. परंतु तिला अवास्तव महत्त्व देता येणार नाही. समता प्रस्थापित करताना समाजाला सहभाव किंवा स्वातंत्र्याचा बळी देता येणार नाही. सहभाव वा स्वातंत्र्य या शिवाय समतेला कसलाही अर्थ नाही. बुद्धाचा मार्ग अनुसरला, तरच या तिन्ही गोष्टी एकत्र राहू शकतील असे दिसते. साम्यवाद केवळ समता ही एकच गोष्ट देऊ शकतो, (समता, सहभाव व स्वातंत्र्य या) सर्व गोष्टी देऊ शकत नाही.

जगभरातल्या वास्तववाचा आधार घेऊन, भारतातल्या वस्तुस्थितीची तिडीक म्हणून डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी फ्रेंच राज्यक्रांतीमधून उत्क्रांतीत झालेल्या मूल्यांच्या व्यवहारिक अस्तित्वाबद्दल वरील अनुमान काढले आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतर आणि भारतात स्वातंत्र्यानंतर नव्याने उभ्या राहिलेल्या समाजात ह्या मूल्यांचे महत्त्व शोधणे आणि त्याचा अन्वयार्थ लावणे ही तशी अवघडच गोष्ट आहे. केस्लोव्हस्कीने आपल्या रंगत्रयीचा उपयोग ह्या मूल्यांच्या शोधासाठीच उपयोगात आणला आहे.

वासामध्ये जन्मलेला, आर्थिक परिस्थिती वाईट असल्यामुळं, छोट्या छोट्या शहरात, आपल्या इंजिनियर वडीलांच्या टिबीच्या ट्रिटमेंटसाठी, कुटुंबासमवेत विस्थापितासारखं जीवन जगणाऱ्या केस्लोव्हस्कीला रंगत्रयीमध्ये फ्रेंच राज्यक्रांतीमधून आपली मूल्ये शोधावी का वाटतात? ते ही सिनेमा सारख्या माध्यमातून..... ह्याचं उत्तर त्या काळातल्या, ही मूल्ये अस्तित्वात आहेत म्हणून आशादायकपणे जगणाऱ्या माणसांच्या प्रत्यक्ष, अनुभवातूनच

शोधाय लागतं. केस्लोव्हस्की स्वतःला ह्यातलाच एक माणूस समजत असावा. म्हणुनच त्याने आपल्या स्वप्नातल्या योजनेला अशा प्रकारचं प्रत्यक्ष रूप दिलं. केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीमध्ये **ब्ल्यू (१९९३), व्हाईट (१९९४), रेड (१९९४)** अशा तीन सिनेमांचा समावेश होतो. कुतूहल म्हणून अनेकांनी ह्या शिर्षकाच्या संदर्भात विचारना केली असता केस्लोव्हस्कीने फ्रान्सच्या राष्ट्रीय ध्वजाचा संदर्भ दिला. तेव्हा संगळ्यांनाच आश्चर्याचा धक्का बसला. फ्रेंच राज्यक्रांतीच्या परीणामातून आलेल्या स्वातंत्र्य, समता,

बंधुत्व ह्या मूल्यांभोवती ह्या एकक सिनेमाची कथा आहे. असे विधान केस्लोव्हस्कीने ह्याच दरम्यान केले होते. फ्रान्सचा राष्ट्रध्वज बघितल्यावर केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीचा रंगाचा क्रम आपल्याला
: **ब्ल्यू** – स्वातंत्र्य (Liberty)
: **व्हाईट** – समता (Equality)
: **रेड** – बंधुत्व (Fraternity) (डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर ह्याच शब्दासाठी "समभाव" ह्या शब्दाचा वापर करतात.) असा लावता येतो. हा क्रम अमेरिकेच्या राष्ट्रध्वजावर उलटा

KRZYSZTOF KIESLOWSKI'S THREE COLORS

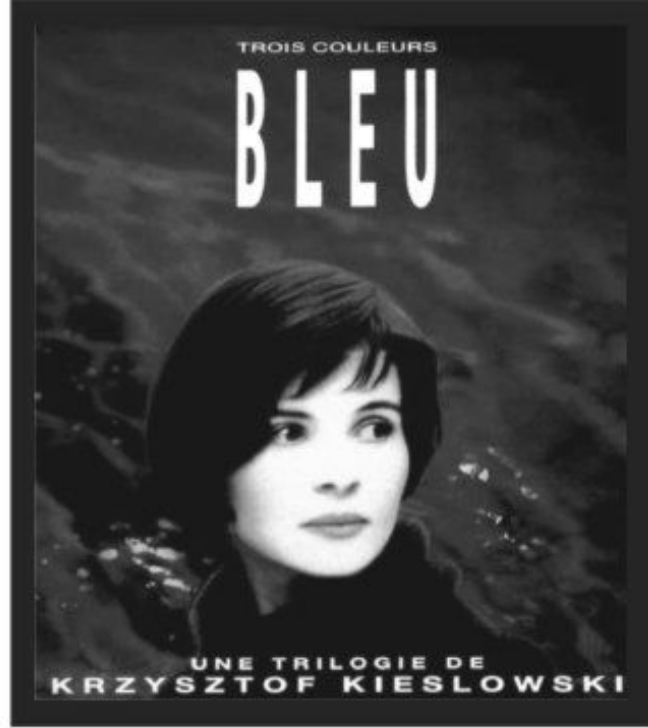


असल्याचं ध्यानात येते. तर केस्लोव्हस्कीच्या स्वतःच्या देशाचा म्हणजे पोलंडचा राष्ट्रध्वज बघितल्यावर त्याच्यावरचा निळ्या रंगाचा अभाव आपल्या ध्यानात येतो. पोलंडच्या ध्वजावर व्हाईट-रेड असे दोनच रंग दिसून येतात. ह्याचा काही एक विचार केस्लोव्हस्कीच्या विचाराच्या केंद्रस्थानी असणार आहे. ब्ल्यूच्या अभावाचा अनुभव तसा केस्लोव्हस्कीच्या पाठीशी होताच. **ब्लॉईड चान्स (१९८९)** ह्या सिनेमाच्या दरम्यानचा अनुभव केस्लोव्हस्की भयंकर असा होता. ह्या सिनेमावर सेन्सॉरने बंदी घातली. ही बंदी पाच वर्षांनंतर उठविण्यात आली. १९८७ च्या आसपासच केस्लोव्हस्की ह्या सगळ्यातनं मोकळा झाला होता. ह्याच कालावधीत त्याच्या डोक्यात रंगत्रयीची कल्पना अस्तित्वात आली असावी. केस्लोव्हस्कीच्या **ब्लॉईडचान्स** हा सिनेमा पोलंडमध्ये राजकीय अशा अर्थाने पाहिला गेला होता. प्रत्यक्षात ह्या सिनेमाची कथा अ-राजकीय अशीच होती. पोलंडमधील कम्युनिस्ट राजवट ह्याच दरम्यान खालसा झाली होती.

प्रसिद्ध चित्रपट समीक्षक जोनाथन रोझनबाम ह्यांनी ह्या रंगत्रयांच्या संदर्भात (केस्लोव्हस्कीबाबत) काही वेगळे, धक्कादायक विचार मांडले आहेत. त्याच्या म्हणण्यानुसार, ही रंगत्रयी फ्रान्सच्या राष्ट्रध्वजाशी संबंधीत हे ठिक आहे. पण ही त्रयीची कल्पना फ्रान्स, पोलंड आणि स्वित्झर्लंड ह्या तीन देशांच्या संदर्भात अस्तित्वात आली असावी. त्यानुसार फ्रेंच आणि नॉन फ्रेंच अशी कायतरी सांस्कृतिक अभिरुचीच्या संदर्भातील विभागणी केस्लोव्हस्कीने गृहीत धरली असण्याची शक्यता रोझनबाम ह्यांनी व्यक्त केली आहे. ह्या पाठीमागील डावपेचाचा भाग सांगताना रोझनबाम म्हणतात,

A tactic that has won kielowski the scorn of some french critics, who seem some what skeptical about this common market idealism being paraded under the french flag especially when france's position on government subsidies for things like food and the arts differs radically from other European countries position."

ह्या संदर्भातील आणखी विवेचन देताना फ्रान्समधील समीक्षकांना काय सुचवायचे आहे. ह्याचा अंदाज देतात. त्यांच्या अंदाजानुसार उत्तर आधुनिक जगातील हॉलीवूड ब्रिटीश आणि युरोपियन दिग्दर्शकांचं अनुकरण करताना दिसत आहे. उदाहरणार्थ म्हणून त्यांनी दोन सिनेमाची नावं घेतली आहेत. त्यातला एक आहे **द थ्रिप्टर्स (१९९०)** ह्याचा दिग्दर्शक आहे स्टिफेन फ्रियर्स. दुसरा आहे **रोमिओ इज ब्लिडींग (१९९४)** ह्याचा दिग्दर्शक आहे पिटर् मेडाक



ह्या दोन्ही सिनेमांचे कथानक 'पिरेड' किंवा 'समकालीन' असे नाही. तरीही दोन्ही सिनेमांच्या अनेकार्थी अकलनाबद्दल संदिग्धता कायम आहे. असं असलं तरी रोझनबाम ह्या फ्रेंच समीक्षकाच्या तावडीतून केस्लोव्हस्कींना बाहेर काढतात.

Kieslowski, in addition to being a master, could also be something of a cynic and apportionist - not to mention a formalist, religious mystic, and black humorist. And a film maker who developed his style in Eastern Europe during a highly repressive period, he might even be regarded as duplicitious."

॥४॥

ब्ल्यू (Blue/१९९३) हा केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीतला पहिला सिनेमा. केस्लोव्हस्कीच्या संदर्भात, दिग्दर्शक म्हणून बोललं जाते. त्या सर्वच्या सर्व शक्यता ह्या सिनेमात आपल्याला दिसून येतात. दृश्यात्मक अंगाने विचार करता केस्लोव्हस्कीचा हा सर्वात बंदिस्त सिनेमा. अशा अर्थाने की केस्लोव्हस्कीला जे काही सांगायचे आहे ते अगदी नाविन्यपूर्ण पद्धतीने, कॅमेऱ्याच्या डोळ्यांन आलं आहे. हा सिनेमा एकाच वेळी वासा (पोलंड) आणि फ्रान्समध्ये प्रदर्शित करण्यात आला होता. फ्रान्समध्ये ह्या सिनेमाची तिकीटे दिड कोटीच्या आसपास विकली गेली होती.

ब्ल्यू सिनेमाचे कथानक एका फेमस कंपोजरच्या (संगीत) अपघाती मृत्यूने सुरू होते. ह्या अपघातात अॅना नावाची त्याची छोटी मुलगी सुद्धा मरण पावते. हा धक्का ज्युली (कंपोजर पॅट्रीक डी-कर्सो ची बायको) सहन न करण्याच्या

अवस्थेत जाते. सगळे कपडे आणि दागिने जुन्याच घरात सोडून ती आपल्या बरोबर फक्त तिच्या मुलीचा आवडता निळा बेड घेते. ज्युली आपल्या भूतकाळ, ह्या भूतकाळाशी संबंधीत असलेले जवळचे लोक ह्यांना विसरायला अगदी मनापासून प्रयत्न करत असते. ह्या मध्ये तिच्या आईचा आणि बहिणीचा (मारी-फ्रान्स) सुद्धा समावेश असतो. ज्युलीची आई अल्झीमेरने आजारी असते आणि तिला टिव्हीवर दाखवली जाणारी साहरी दृश्यांची मालिका बघण्याचे वेड असते. (केस्लोव्हास्कीने दाखवलेला हा विरोधाभास गंमतशीर वाटतो. ह्यातील एका दृश्यात तर एक जख्ख तोंडानं सुरकातलेला म्हातारा खालच्या खोल अवकाशात उडी मारताना दाखवलेला आहे. येथे वय आणि सर्जनशीलता ह्या संदर्भात कायतरी सांगायचे असते.) ह्याच वेडाच्या झटक्यात ती आपल्या नवऱ्याची शेवटची अपूर्ण असलेली कंपोजिंगची संहिता चुरगळून कचऱ्याच्या डब्यामध्ये फेकून देते. जी युरोपियन युनिटी, जी शितयुद्धाचा शेवट साजरा करण्यात येणाऱ्या कार्यक्रमात वाजवली जाणार असते. ह्या अपूर्ण संहितेच्या संदर्भातला ताण संपूर्ण सिनेमाच्या केंद्रस्थानी पुन्हा पुन्हा आल्याची जाणीव बघणाऱ्याला होत राहते. ज्युलीच्या भूतकाळातला न सुटणारा आणि तिचा आयुष्यात व्यापून राहणारा तुकडा हाच राहतो.

अपार्टमेंटमध्ये राहणाऱ्या डान्सरकडून ज्युलीला नैतिक सपोर्ट मिळतो. जिचे संबंध आपल्या शेजाऱ्या बरोबरच असतात. शरिर पातळीवर जाणारे हे संबंध आपल्या एकटेपणात ती एकटक पाहताना दिसते. ह्याच बिंदूवर सिनेमांत ऑलीव्हरचा प्रवेश अगदी ठळकपणे सुरू होतो. ऑलिव्हर हा सुद्धा कंपोजर आहे आणि तो पॅट्रीकचा सहाय्यक होता. तो ज्युलीवर एकतर्फी प्रेम करत असतो. ऑलिव्हरच्या डोक्यात आणखी एक गोष्ट असते; ती म्हणजे ज्युली ही पॅट्रीकच्या म्युझिकची एकमेव हकदार म्हणजे जवळपास त्या संहितेची लेखक असल्या सारखीच आहे. ऑलीव्हर टिव्हीवरच्या मुलाखतीत सांगून टाकते की पॅट्रीकचं अपूर्ण राहिलेलं मिशन ज्युलीनं पूर्ण करावं. हा ऑलीव्हर नवऱ्याच्या आणि मुलीच्या अपघाता नंतर ग्लानीमध्ये गेलेल्या ज्युलीच्या आसपास असतोच. एकदातर त्याच्याकडे एकटक बघत पडलेल्या ज्युलीला तो म्हणतो सुद्धा; काही गरज असल्यास तू माझ्याकडे येऊ शकतेस..... ज्युलीच्या डोक्यात हे कुठेतरी असतेच. एकटेपणाच्या काळात ह्याची चाचणी तिच्याकडून दोनदा

चाचणी झाल्यावर पॅट्रीकच्या संहितेवर काम करत असताना ती ऑलीव्हरला विचारतेच तुझं माझ्यावर प्रेम आहे का?..... ह्याच दरम्यान ज्युलीला आपल्या नवऱ्याच्या संदर्भातली आणखी एक गोष्ट कळते. ती म्हणजे नवऱ्याच एका वकील स्त्री बरोबर असलेले संबंध. तिला दोघांचे काही फोटो मिळतात. हे फोटो आणि पॅट्रीकचा सहाय्यक म्हणून असलेल्या ऑलीव्हरने ह्या गोष्टीला दिलेला दुजोरा ह्या गोष्टीमुळे ज्युली त्या स्त्रीला म्हणजे सॅन्डीनला भेटण्याचं धाडस करते. भेटीत सॅन्डीन सगळ्या गोष्टी मान्य करते. आणि पॅट्रीक बरोबरच्या भेटीचे तपशील ज्युलीला सांगते. ज्युलीला ह्या सगळ्या गोष्टी स्विकाराव्या लागतात. सॅन्डीनबद्दल तिच्या मनात विचित्र भावना तयार होतात. सॅन्डीन गरोदर असते आणि ते मुल पॅट्रीकचं असतं. त्याला जन्म देण्याचा आणि मोठं करण्याचा निर्णय सॅन्डीन ज्युलीसमोर जाहीर करते. ज्युलीवर ह्याचा कोणताच परिणाम होत नाही. उलट ती आपल्या नवऱ्याला घर आणि मुलीला बापाचं नाव द्यायला तयार होते. सॅन्डीन ह्याला नकार देते. हे ध्यानात घेतल्यावर ऑलीव्हरबरोबर भक्कम होत चाललेल्या संबंधाचा पुरावा आणि भुतकाळातील भावनिक जडावलेपण ह्या पासून सुटका असं कायतरी ज्युलीच्या डोक्यात पक्क होत असावं. ह्याला पुन्हा पॅट्रीकच्या अपूर्ण संहितेची झालर संहितेत केलेल्या दुरुस्त्या आणि ऑलीव्हरच काम ह्यातूनच नवऱ्याचं मिशन पूर्ण करता येईल अशी आशा ज्युलीला दिसायला लागते. तर ऑलीव्हरच्या डोक्यात दुसरंच ज्युलीन सुचवलेल्या बदलामध्ये कोणतीही ढवळाढवळ करायची नाही आणि ती संगीताचा तुकडा स्वतःचा असून, पॅट्रीकचा आणि त्याचा काहीही संबंध नाही. त्यातला सर्व चुकांसह तो तुकडा मान्य कर किंवा त्या संदर्भातील सत्यता लोकांपुढे उघड कर!..... असे तो ज्युलीला सांगतो. ज्युली आपल्या नवऱ्याच्या उपरेपणाची गोष्ट उघड न करण्याच्या अटीवर ऑलीव्हर बरोबर समझोता करते, आणि लगेचच ज्युली आणि ऑलीव्हरच्या रोमान्स बरोबरच्या दृष्ट्यात ती संहिता सुद्धा आणि संगीतही त्यानुसार सुरू होते. ते असते युनिटी ऑफ युरोपचा पॅट्रीकच्या कंपोजिंगमध्ये बदल करून सादर केलेला संगीताचा तुकडा. कॅमेरा ज्युलीवर स्थिरावतो तेव्हा ती रडताना दिसते. तिच्या भावनिक स्वातंत्र्याचा शेवट हाच. असं कायतरी केस्लोव्हास्कीला सुचवायचं असावं. हे बल्यू सिनेमाचं कथानक वरकरणी ते साधं, सोपं, सरळ वाटतं. पण

त्यंतल्या आतल्या वाटा खूप मोठ्या आशयाकड आणि मनोव्यापाराकडं खेचून नेतात. ह्या मनोव्यापाराचं तत्वज्ञानी कोडं सोडविण्यासाठी बघणाऱ्याला प्रवृत्त करतात.

द्वयू मधील आशयाच्या आतल्या वाटा शोधताना सूचकता अशा अर्थाने जी दृश्ये येतात त्याचा खास करून विचार करावा लागतो. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमात अशा दृश्यांची रेलचेल असतेच. त्याच्याकडे आपल्याला **symbol** म्हणून ही पाहता येते. केस्लोव्हस्कीची ही ताकदच आहे. सिनेमाकडे तत्वज्ञान म्हणून बघताना अशी क्षमता दिग्दर्शकाकडे असायलाच हवी. ह्या सिनेमाच्या सुरुवातीलाच (ह्या सिनेमावर एक रेषीय निवेदनाचं वर्चस्व कायम आहे. त्याचं स्वरूप बऱ्याचदा पुटपुटणं अशा प्रकारचं आहे. त्यामुळे कॅमेरा आणि त्यातून बाहेर पडणारी दृश्ये ही अधिक फोटोजेनिक दिसतात. पुर्ण सिनेमाच असा फोटोजेनिक आहे. त्याचा बंदिस्तपणा म्हणूनच अंगावर येतो.) निळ्या रंगाच्या पार्श्वभूमीवर वेगात चाललेली गाडी पडद्यावर दिसते. बघता बघता त्या गाडीचं एक चाक आपल्याला प्रचंड गतीने पळताना दिसते. त्याचा वेग इतका वाढतो की हा प्रवास अवकाशातल्या पोकळीतनं चालू असल्याचा भास होतो. ह्या प्रवासाच्या दरम्यान आपल्याला पॅट्रीक आणि ज्युलीच्या मुलीचा अॅनाचा पिवळर लाल फिल्टरच्या प्रकाशात सरकटल्यासारखा दिसणारा क्लोजअप दिसतो. तो इतका निकटपण नाही. तर पॅट्रीकची गाडी थांबल्यानंतर आपला विधी आवरण्यासाठी गेलेल्या अॅनाला लवकर येण्यासाठी सूचना देणारा आवाज ऐकायला येतो. ह्या दरम्यान थांबलेल्या गाडीतून बाहेर आलेला पॅट्रीक पाठमोरा असतो. ह्या तीन चार मिनिटाच्या दृश्यात पात्रांचा सहभाग तो एवढाच धुक्यातनं लाईट लावून चाललेल्या गाडीला बघणारा मुलगा (कोवळ्या वयातला) दिसतो पुढच्या दृश्यात त्याच्या हातात रॉडच्या दोरीला बांधलेला चेंडू असतो. तो त्या रॉडच्या टोकावर चेंडूला घेण्याचा प्रयत्न करत असतो. पुढे गाडी झाडावर आदळते. कॅमेरा पुन्हा त्या मुलावर येतो. त्यावेळी रॉडच्या टोकावर त्याचा चेंडूला घेण्याचा प्रयत्न करत असतो. खूश झालेला मुलगा हातात विमानासारखं खेळणं घेऊन अपघाताच्या दिशेने पळत सुटतो. आपल्या नजरेतनं सुटलेली आणखी एक फ्रेम पटकन ध्यानात येते ती म्हणजे गाडी थांबल्यानंतरचा पॅट्रीकचा आवाज, वायरच्या कनेक्शनमधून गळणारं तेल आणि त्या छोट्या पोकळीत धुसरपणे दिसणारी अॅना. परतणारी. (अपघात झाल्यावर मृत्यूच्या जबड्यातनं बाहेर पडलेली अॅना परत मृत्युकडे असं

हे वाक्य बनते.) अपघाताच सूचन देणारी ही दृश्य मालिका केस्लोव्हस्कीच्या अफाट क्षमतेचा आणि दृश्य भाषेवर असलेल्या प्रभुत्वाचा अंदाज देते. अशी अनेक दृश्ये ह्या सिनेमात आहेत. त्या प्रत्येक दृश्याचा विस्तारपणे अभ्यास शक्य आहे. पण ती थोडक्यात इथे सांगायला हरकत नाही. नवऱ्याच्या आणि मुलीच्या अपघाताची बातमी समजल्यावर खिडकीची काच फोडून परत माफी मागणारी ज्युली; पावसात भिजून आलेल्या ऑलिव्हरला बघून त्याला कपडे काढायला सांगतात, त्याचा अगोदरच स्वतःचे सगळे कपडे काढून त्याच्याबरोबर रत होण्याचे आणि सकाळी चहाचा कप ठेवून निघून जातानाचे दृश्य, उंदराला झालेली पिल्लं आणि त्यांना मारण्यासाठी मुख्य ओनरकडून मांजराची मागणी करून पिल्ल असलेल्या जागेत मांजर सोडण्याचे दृश्य, फ्लॅट मधल्या खोलीतला रहस्यमय वातावरणाचा भाग, डान्सर शेजारी आणि तिच्या बाजूलाच असलेल्या शेजाऱ्याचा रोमान्स पायरीवर बसून एकाकीपणे पाहणे; हतबल होणे, र्लानीच्या काळातला आयपॉडवरचा पॅट्रीकच्या श्रद्धांजलीचा भाग, ऑलीव्हरला प्रेम करतोस का? असं एकाकी असल्यावर पुन्हा पुन्हा विचारणं; संगीत संहितेच्या तुकड्याचा वापर; त्या संदर्भातली अनबन नवऱ्याचं अॅफेयर माहित झाल्यावर ऑलीव्हरने पुरवलेले फोटोग्राफ, गरोदर सॅण्ड्रीनची भेट, पियानोचा वापर रिसायकलीच्या टॅन्कमध्ये बाटली टाकायला हळूहळू जाणारी म्हातारी, तिच्याकडे झालेले दुर्लक्ष; अल्झामेरन आजारी असलेली आईच्या तिच्यासमोर चाललेली धाडसी दृश्ये टिव्हीवर दिसणारी, बहिण मारी-फ्रान्स कडून येणाऱ्या उलट सुलट बातम्या, स्विमिंग तलावातल्या एकटेपणातनं वाढणाऱ्या येरझाऱ्या; बातमी ऐकल्यानंतर आलेल्या मनोभंगातून पाण्याखाली गटांगळ्या खाण्याची सवय; इथे पाण्याखाली ज्युली जी पोझ घेते; त्यावरून गर्भाशयतल्या बाळाची पोझ पटकन् ध्यानात येते. ऑलीव्हर बरोबरचा समझोता अधिक पक्का करते आणि ह्यातून केस्लोव्हस्कीच्या विचारव्यूहाच्या आतला



सिनेमा दिसायला लागतो. ह्याला **सिनेमा ओलांडणे** असे ही म्हणता येईल. केस्लोव्हस्की हे ओलांडणं विस्कळीत न करता, अगदी सहजपणे सिद्ध करतो. ज्युलीचं भावनिक स्वातंत्र्य (सामाजिक/राजकीय नव्हे) अशी वाटा वळणे घेत तिच्या रडण्यावर येऊन स्थिरावते. **ब्ल्यू** मध्ये केस्लोव्हस्कीला ह्याचाच शोध घ्यायचा आहे आणि त्याने तो खूप वेगळ्या धारणेनं घेतलेला आहे. त्याच्या सिनेमा विषयक धारणा, ह्या सिनेमामुळे जगभरात चर्चेचा विषय बनल्या.

॥५॥

ब्ल्यू मधील भावनिक स्वातंत्र्याच्या (Emotional liberty) शोधाला अनेक पातळ्या आहेत. सकारात्मक, नकारात्मक, स्वार्थ, एकटेपणा त्यातून आलेले पेच, शरीराच्या गरजा, भूतकाळाचं वर्तमानाला विस्कळीत करणारं ओझं, वय अशा वाटा वळणानं ह्या भावनिक स्वातंत्र्यांचा शोध पुढे सरकत राहतो. अल्झीमेरने आजारी असणारी ज्युलीची आई टिव्हीवरचे साहस दाखवणारे शो बघत असते; तर ऑलीव्हरबरोबरची अॅडजेस्टमेंट आणि नवऱ्याचं मिशन पूर्ण झाल्यानंतर स्त्री म्हणून शिल्लक राहिलेली, रडणारी ज्युली ही ह्या स्वातंत्र्याची वयापरत्वे आलेली दोन टोकं. नवऱ्याच्या अपघातामुळे गोळ्यांची बाटली तोंडात खाली करणारी, त्यानंतर ग्लानीत जगणारी, नवरा आणि मुलीच्या मृत्युने प्रक्षोभक होऊन खिडकीची काच फोडणारी, ह्या भावनिक भूतकाळापासून स्वतःला सातत्याने सोडवून घेणारी,

ऑलीव्हरच्या प्रेमाची टेस्ट घेण्यासाठी त्याच्याबरोबर अचानकपणे संभोग करणारी आणि त्याला सकाळी सोडून जाणारी, पॅट्रीकच्या कंपोझिंगच्या कार्यात त्याचं संहिता लेखन करणारी हे माहित झाल्यावरसुद्धा ते लपवून ठेवणारी, पॅट्रीकचा सहाय्यक असलेला आणि ते सगळं काम माझच आहे, त्याचा आणि पॅट्रीकचा काहीही संबंध नाही असे धाडसानं म्हणणाऱ्या ऑलीव्हरला सहन करणारी, सोलो की कोरस ह्या द्विधा अवस्थेत सापडलेली, नवऱ्याच लफडं माहित झाल्यावर त्या वकील असलेल्या स्त्रीला सॅण्ड्रीनला थेटपणे भेटणारी, तिला त्या संदर्भात विचारणारी, ती गरोदर आहे हे माहित झाल्यावर तिला आपल्या नवऱ्याचं आणि पालकत्व देणारी, ऑलीव्हरच्या प्रेमाला पुन्हा पुन्हा विचारून टेस्ट करणारी. अशी भावनिक स्वातंत्र्याची अनेक रूपे ज्युलीच्या माध्यमातून समोर प्रकटतात. भावनिक स्वातंत्र्य हे बऱ्याचदा मानसशास्त्रीय अशा अर्थाचे असते. पण येथे ते तसे शिल्लक राहत नाही. ते जगण्यातून आलेल्या डावपेचाचा भाग बनते. हा सुद्धा एक राजकारणाचा भाग आहे. ज्युली जे जे निर्णय घेते ते अशाच अर्थाचे आहेत. हे राजकारण आता त्या राजकारणाच्या अगदी जवळ आल्याचं दिसून येतं. मुळात ज्युली भावनिक स्वातंत्र्य जपण्याच्या आणि सोडून देण्याच्या द्विधा मानसिकस्थितीत संपूर्ण सिनेमाभर वावरताना दिसते. तिच्या ह्या द्विधा मनस्थितीला सुद्धा भावनिक स्वातंत्र्य असे म्हणता येईल. ह्या तिच्या स्थितीला ती स्वतः, सॅण्ड्रीन, पॅट्रीक, जास्त प्रमाणात ऑलीव्हर आणि



सहितेचा तो अपूर्ण तुकडा जबाबदार आहेत असे म्हणता येते. भावनिक स्वातंत्र्य घेऊन सुद्धा ते तिला मिळाले का? ह्या प्रश्नाजवळ येऊन सिनेमा थांबतो. मार्जोरी बोमगार्टन ह्याला *Political allegory* असे म्हणतो. (सिनेमाला) ही *allegory* साधण्यासाठी काही प्रतिकांचा वापर केस्लोव्हस्कीने अत्यंत हुशारीनं केलेला आहे. त्यापैकी फेंगशुई टाईप खड्या खड्यांनी बनलेले झुंबर. घर सोडताना हे झुंबर ज्युली आपल्या बरोबर घेते. भावनांचा आवेग हाताबाहेर गेल्यावर ज्युली ह्यातील खडे तोडून मुठीत बंद करते. एकटेपणात ह्या खड्यांचा प्रकाश तोंडावर हालताना (रिफ्लेक्ट झालेला) दिसतो. हा चकाकता हालता प्रकाश कधी पांढरा, कधी निळा असा आहे. कधी कधी डिप्रेशन आल्यावर ह्या झुंबराच्या समग्र जगात ज्युली स्वतःला सोडून देते. भावनिक स्वातंत्र्य जपणे, त्या संदर्भात चिंतन करणे ह्या चिंतनाच्या आत आत जाणे, अशा अर्थाने ह्या झुंबराशी संबंधीत असलेले दृश्ये पाहता येतात. झुंबर म्हणजे पुर्ण जग. तर त्या झुंबरातले तोडून घेतलेले काही खडे म्हणजे तिचं स्वतःच अस्तित्व, स्वातंत्र्य असा अर्थ घेता येतो. दुसरं आणखी एक महत्त्वाचं प्रतिक ह्या सिनेमात आलेलं आहे. ते म्हणजे लॉलीपॉपच. लॉलीपॉप ही आस्वाद घेत, चोखून खाण्याची वस्तू. पण ज्युलीच्या हातात ज्यावेळी हे लॉलीपॉप येते; त्यावेळी क्षणभर त्याला ती बघते आणि त्याचा पुर्ण भाग घाई गडबडीत असल्याप्रमाणे आपल्या तोंडात घेते. कचाकच चावून खाते. आपल्या भावनिक स्वातंत्र्याचा स्वार्थ अशा अर्थानं वापर करण्याचा हा प्रकार. 'पटकन् निर्णय' अशा अर्थानं सुद्धा ह्याच्याकडं बघता येते. कारण ह्यानंतर लगेचच ती ऑलीव्हरला फोन लावते. त्याला केव्हापासून प्रेम करतोस असं विचारते. त्याचं उत्तर पॅट्रीककडं आल्यापासून असं येतं. त्यावर ज्युली आत्ताचा आत्ता ये!..... असा त्याला दमच देते. नवऱ्याच्या घरात आलेल्या ऑलीव्हरला ती पावसात भिजलेले कपडे काढायला सांगते आणि त्याच्या अगोदरच आपल्या अंगावरचे कपडे काढते. त्याच्याबरोबर संभोग सुख घेते आणि दुसऱ्या दिवशी त्याला चहाचा कप देऊन बाई सारखी बाई आहे मी. सगळ्या बायकांत असतात तसे खड्डे उंचवटे माझ्यात आहेत. काय मिळवलस तू?..... असं म्हणून त्या शहरातनंच ज्युली निघून जाते. लॉलीपॉपचा पुर्ण भाग तोंडात घेणे आणि तोंडात आल्यावर कचाकच चावून खाणे ह्या क्रिया बरोबर हे दृश्य समांतर जातं. स्वातंत्र्य आपल्या बाजूने आपल्या मनाप्रमाणे भोगण्याचा हा प्रकार आहे. त्यात एक प्रकारचा अचानकपणा आहे. आस्वाद ही गोष्ट येथे

फिजूल आहे. सिनेमा बघणाऱ्याला मात्र हा मोठा धक्काच म्हणायला हवां. हजम होण्याच्या पलीकडचा ह्या सिनेमात पोहण्याचा तलावाचा आणि त्याच्या काठाचा उपयोग प्रतीकात्मक दृष्ट्या खूपच चांगल्या पद्धतीत करण्यात आलेला आहे. द्विधा अवस्था, एकटेपणा जाचक झाल्यानंतर तलावात पोहण्यासाठी उतरणारी ज्युली आपल्या भावनिक स्वातंत्र्याला उलट सुलट तपासताना दिसते. एका टोकाला किंवा काठाला येण्यासाठी ती सरळ पोहताना दिसते. पुन्हा त्याच काठावरनं माधारी फिरून ती उलट पोहताना दिसते. (तोंड वरती पाठ खाली अशी) अनेकदा काठाला थांबते. काठाच्यावर काहीच दिसत नसल्याचं फिलींग आल्यामुळे पुन्हा पाण्यात उतरणे, माधारी वळून उलट पोहणे, कायतरी धक्कादायक समजल्यावर पाण्याखाली जाऊन गर्भातल्या बाळासारख्या पोझमध्ये तरंगत राहणे, अशा अनेक गोष्टी सिनेमात पुन्हा पुन्हा येताना दिसतात. पण त्यामुळे सिनेमा बघण्यात व्यत्यय येत नाही. कोणताही प्रकारचा विस्कळीतपणा येत नाही. आपल्या स्वातंत्र्याला अशा प्रकारे पाण्यात सोडून देणे आणि पाण्याखाली राहणे ह्या स्वातंत्र्याच्या त्रासापासून दुर जाण्याचाच प्रकार मानायला हवा आणि हा प्रकार नंतर नंतर ज्युलीच्या सवयीचा बनतो; असे सिनेमा बघताना ध्यानात येतं. ह्या सिनेमाच्या कथानकाबद्दल सांगताना केस्लोव्हस्की म्हणतो,

*Every day thousand of people die in car accidents. Sometime it's slippery, sometimes somebody falls a sleep, perhaps a screw comes undone. I'm not for investigating accident, I'm just saying there was an accident, a man and a girls died, and than I start thinking what's going to happen with the woman who's left behind.*¹³

हे वाचल्यावर केस्लोव्हस्कीला सिनेमाचा विषय कशाप्रकारे हाताळायचा आहे; हे आपल्या ध्यानात येतं. ह्याच मुलाखतीत ह्या विषयाचा शोध किती तळाशी आणि खोलवर जाऊन घ्यायचाय ह्याची कारणमिमांसा करताना तो दिसतो.

We are always looking for some meaning in life. Throughout history and even now, there are lots of us trying to find out a sense of why we are here, but nobody ever has.

आतापर्यंत कोणीही नाही; ह्यामध्ये केस्लोव्हस्की नाही. आपल्या रंगत्रयीमध्ये त्याने भौतिकीच्या पलीकडं जाणारा शोध म्हणजे *Metaphysical* अशा अर्थाचा लावून धरला आहे. वरील विवेचनात आलेली सर्व प्रतिके असाच अर्थ दर्शविण्याचा प्रयत्न करतात. ती भावनिक स्वातंत्र्याच्या शोधाला खोली प्राप्त करून देतात.

Concerto म्हणजे संगीताचा लिहिलेला तुकडा किंवा संगीताची संहिता जी एक किंवा जास्त सोलो इन्स्ट्र्यूमेंट किंवा ऑर्केस्ट्रासाठी तयार केलेली असते. तर हा अपूर्ण Concerto हा ह्या सिनेमाचा मध्यवर्ती धागा आहे. जो कंपोजर पॅट्रीकच्या अपघातापासूनच चर्चेत येतो. तो ऑलीव्हर आणि ज्युलीच्या नात्यात ताण निर्माण करतो. तो ज्युलीच्या भावनिक स्वातंत्र्याला पुन्हा पुन्हा डिवचत राहतो. हा संगीताचा तुकडा शितयुद्ध समाप्त झाल्याच्या प्रित्यर्थ, युरोपियन युनिटी अशा अर्थाने सादर करण्यात येणाऱ्या कार्यक्रमात वाजवणार येणार असतो. हा संगीताचा तुकडा पुर्ण करणे हे ज्युलीच्या आयुष्यातलं मिशन बनते. हे सुद्धा ज्युलीच्या ध्यानात नंतर येते. ग्लानीत असलेल्या ज्युलीने ऑलीवरने आणून दिलेल्या छोट्या आयपॉडवर पॅट्रीकच्या श्रद्धांजलीचा कार्यक्रम पाहिलेला असतो. ह्या कार्यक्रमात अशा कंपोजर पुन्हा होणे नाही..... सारखी वाक्ये तिला ऐकायला मिळतात. प्रत्यक्षात शुद्धीवर आल्यावर तिची मुलाखत घ्यायला आलेली लेडी पत्रकार तिला विचारतेच; तुमच्या नवऱ्याच्या कंपोजर संहिता तुम्हीच लिहित असायचा? हे वास्तव ती गंभीरपणे घेते. ते गंभीरपणे घेण्याची पाळी तिच्यावर येते. ह्या संहितेचा शोध सुरु झाल्यावर, ती एका मैत्रीणीच्या घरी तिला सापडते. त्यावेळी ती मैत्रीण, ह्यातील कोरस किती छान आहे असं म्हणते. ह्यावर ज्युली प्रतिक्रिया देत नाही. ती एकटी आणि थांबलेली असते. ह्या स्थितीतच ती संहिता ती गारबेझच्या डब्यात टाकते. कागदाच्या तुकड्याला तळाला लोटणारे गारबेझच्या डब्याचे फाळ कागदात घुसलेले आपल्याला दिसतात. ज्युलीची शेजारी आणि मैत्रीण ल्युसीलीकडे गेलेली असताना तिला ऑलीव्हर टिव्हीवर जाहीर करतो की, ज्युली जी पॅट्रीकच्या संगीत संहिताची खरी लेखिका आहे आणि तिनं ते अपूर्ण काम मिशन ह्या अर्थाने पुर्ण करावे. ज्युलीची द्विधा अवस्था परत सुरु होते. आपल्या मैत्रीणीच्या घरी ती पुन्हा जाते. मैत्रीणीकडे संहितेची प्रत नसते. आता ऑलीव्हर शिवाय तिला पर्यायच नसतो. ऑलीव्हर अनेक अटीसह तिच्याबरोबर काम करायला तयार होतो. ह्याच दरम्यान ज्युलीला वकील सॅण्डीन बरोबरच्या प्रेमप्रकरणाची हकीकत समजते. येथे संहितेच्या अपूर्ण भागाची रूपक (Metaphor) म्हणून जी योजना केस्लोव्हस्की करतो ती येथे पुर्ण होते. त्या अपूर्ण संहितेला स्विकारणे आणि नाकारणे; हे प्रेम आहे आणि प्रेम नाही अशा अर्थाच आहे. ह्याची ती कबुलीसुद्धा



देते. तर ज्युलीच्या बाजूने हे प्रेम कधी कधी आहे आणि बऱ्याचदा नाही. हा तिच्या भावनिक स्वातंत्र्याचा भाग आहे. सॅण्डीनच्या प्रेमाचा शोध लागतो आणि पॅट्रीकच्या नावावर असलेली संहिता त्याच्या मरणोत्तर पूर्ण होते. तर ऑलीव्हरच्या साहाय्याने पॅट्रीकच मिशन पुर्ण करणारी ज्युली ऑलीव्हरबरोबर रोमान्स मग्न होते; अशा अर्थाने प्रत्यक्ष संहितापुर्ण होते. ऑलीव्हरच्या दुसऱ्यांचा जवळ जाण्याची प्रेरणा तिला ब्रॉथेलमध्ये काम करणाऱ्या ल्युसीलीमुळे प्राप्त होत असावी. आपले वडीलच ब्रॉथेलमध्ये गिन्हाईक बनून आपल्या मुलीसारख्याच वाटणाऱ्या (वयाने) मुलीबरोबर रोमान्स करताना दिसतात. ल्युसीली मानसिक आधारासाठी ज्युलीला बोलावून घेते. त्यावेळी वडील निघून गेलेले असतात. ज्युलिसाठी नैतिक-अनैतिक ह्या गोष्टीच बदलून जातात. ऑलीव्हरबरोबरचे नातेसंबंध घट्ट व्हायला येथूनच सुरुवात होते. पण हे खरे आहे का?..... हा प्रश्न संदिग्धच राहतो. शेवटच्या भागातले रोमान्सचे दृश्य विभाजक (Spilting) अशा अर्थाने दाखविल्यामुळे ज्युली मनापासून ऑलीव्हर बरोबर नाही. आपल्या नवऱ्याचं मिशन ह्या अर्थाने ती ऑलीव्हरच्या जवळ आहे. शेवटच्या दृश्यात ज्युली रडताना दिसते. त्यामुळे हा एकमेव अर्थच उरतो आणि तो पटायला सुद्धा लागतो.

केस्लोव्हस्की ज्या रूपकाचे प्रयोजन करतो (Concerto) ती संहिता, किंग जेम्स बायबलच्या तेराव्या भागाच्या तयारीसाठी (Musical Setting) असते. रूपकातून अर्थाच्या ज्या शक्यता निघतात त्याचं मूळ ह्या भागात आहे. सिनेमाचा केंद्रबिंदू असलेली ही संहिता मानवी संबंधाकडे त्या बायबलमधल्या उताऱ्यासह तत्वज्ञानाकडे घेऊन जाते. अशा

पद्धतीन अर्थाची रचना केंद्रस्थानी ठेवून, संपूर्ण सिनेमाची रचना दृश्यात्मक भाषेत उभे करण्याचे आव्हान केस्लोव्हस्की लिलया पेलवतो. केस्लोव्हस्कीचा शोध किती अवघड आणि तत्वज्ञानाच्या निकट जाणारा आहे; हे बायबल मधला उतारा वाचल्यावर ध्यानात येते.

Love is patient, Love is kind. It does not envy, it does not boast, it is not proud, It does not dishonor others, it is not self-seeking, it is not easily angered, it keep no record of wrongs. Love does not delight in evil rejoices with the truth. It always protects, always trust, always hopes, always perseveres. "

पॅट्रीकची अपूर्ण संहिता आणि ऑलीव्हर बरोबरचे संबंध, पॅट्रीकची गरोदर वकील प्रेयसी, तिचा पोटातलं मुल वाढविण्याचा निर्धार, ल्युसीलीचे काम (अनैतिक) ह्यातून ज्युलीचा होणारा भावनिक स्वातंत्र्याचा प्रवास अशाच प्रकारचा आहे. सिनेमातले ज्युलीचे वर्तन वर सांगितलेल्या उतारान्यराबेबर तंतोतंत जुळते. तिचं आपली बहिण मारी-फ्रान्सकडं जाणं, अल्झीमेरनं आजारी असलल्या आईकडं जाणं, तिची काळजी वाटणं आणि ह्या सगळ्या भुतकाळाता सोडून पॅरीसमध्ये एकाकी राहण्याचा प्रयत्न करणे, ह्याचं मूळ सुद्धा पुढे ह्याच उतारान्यात सापडते.

When I was a child, I talked like a child, I thought like a child, U reasoned like a child. When I become a man, I put the ways of childhood behind me. "

ज्युली जरी तेहतीस वर्षाची असली तरी पॅट्रीकचं अपघातात निधन झाल्यानंतरची तिची अवस्था अशी द्विधा आहे. केस्लोव्हस्की, कंपोजर, संगीत संहिता (अपूर्ण) ह्या गोष्टी सिनेमाच्या केंद्रस्थानी ठेवतो. ही गोष्ट नाविष्यपूर्ण तर आहेच. पण असं केल्यामुळे त्याचा तत्वज्ञानाकडे जाण्याचा मार्ग सुलभ झाला आहे. कंपोजिंग ही प्रक्रिया जगणं ह्या अर्थानं ह्या सिनेमात अवतरलेली आहे. पॅट्रीक हा कंपोजर आहे. त्याच्या जगण्यातली जुळवा जुळव अदृश्य आणि विस्कळीत अशा अर्थाची आहे. त्याच्या संहिता ज्युली तयार करत असते; ऑलीव्हरसारखा सहाय्यक, जो पॅट्रीककडे कामाला आलेल्या पहिल्यादिवसापासून ज्युलीच्या प्रेमात पडलेला आहे. त्याचे वकील असलेल्या सॅण्डीनबरोबर प्रेम आहे. इच्छा नसताना सॅण्डीन गरोदर आहे. मुलाल जन्म देणार आहे. ज्युलीच्या जगण्याची जुळवा जुळव वर्तमानाकडून भुतकाळाकडे आणि पुन्हा वर्तमानकाळाकडे अशा प्रकारची आहे. पॅट्रीकचा आणि अॅनाचा मृत्यु, आईचा आजार, ह्यातून आलेला एकाकीपणा, सॅण्डीनच प्रकरण अशा अनेक गोष्टींनं तिचं जगणं विस्कळीत झालेलं आहे. त्याला कंपोज करण्यासाठी म्हणजे संहिता पूर्ण करण्यासाठी

ती ऑलीव्हर बरोबर काम करण्यास तयार होते. त्याचे सर्व पर्याय मान्य करून ऑलीव्हरशिवाय दुसरा पर्याय तिला नाहीच. सोलो की कोरस ही तिची द्विधा अवस्था ओलीव्हरमुळे सुलभ होते. तिची सोलोकडे असलेला ओढा सिनेमामध्ये एक दोन ठिकणी दिसतोच. ती ज्या हॉटेलमध्ये जात असते तिथे भिंतीला टेकून एक चांगली व्यक्ती फ्ल्यूट वाजवताना दिसते. ती व्यक्ती जी धून वाजवत असते ती आईस्क्रिम कॉफी घेणाऱ्या ज्युलीला ओळखीची वाटते. ती त्या संदर्भात चौकशी सुद्धा करते. आणखी एका दृश्यात फ्ल्यूट वाजवणारा झोपलेला असतो. ज्युली त्याच्या तब्येतीची चौकशी करते. फ्ल्यूट ठेवण्याचा बॉक्स त्याच्या डोक्याखाली ठेवते. ऑलीव्हर तिला शोधत हॉटेलमध्ये येतो त्यावेळी सुद्धा ही फ्ल्यूटची धून ऐकायला मिळते. केस्लोव्हस्की सोलो आणि कोरस ह्यातील भेद एकटा आणि समूहातला अशा अर्थाने दाखवायला बघतोय की काय असे वाटत राहते. ह्या फ्ल्यूट वाजविणाऱ्याचा ज्युलीच्या मनावर झालेला परिणाम आपल्या संहिता पूर्ण करण्याच्या ऑलीव्हर आणि ज्युलीच्या धडपडीत दिसून येतो. मुळात युरोपियन कॉन्सीलने बारा सिंन्फनी ऑर्केस्ट्रा ह्या धूनसाठी नियोजित केलेला असतो. असे असतानासुद्धा पियानो की ट्रम्पेट की फ्ल्यूट ह्याची चर्चा ज्युलीच्या बाजूने दिसते; अशा अनेक अडचणीवर मात करत संहिता पूर्ण होते. ती वाजवली सुद्धा जाते. पण त्या संदर्भातील ज्युलीचा अनुभव, तिला रडताना बघितल्यावर खालील प्रमाणे व्यक्त झाल्या सारखा वाटतो.

If I have the gift of prophecy and can fathom all mysteries and all knowledge, and if I have a faith that can move mountains but do not have love, I am nothing. "

मुळ बायबलमध्ये (इंग्रजी) सबटायटल्समध्ये सुद्धा (इंग्रजी) 'Love' हा शब्द 'Charity' ह्या शब्दासाठी आलेला आहे. केस्लोव्हस्कीने एका फ्रेंच फिल्मी मासीकात (Positif) ह्या बदल जोरकसपणे आक्षेप घेतलेला आहे. 'Love' आणि 'Charity' हे दोन्ही शब्द Text म्हणून एकमेकाला पर्याय म्हणून होऊ शकत नाहीत. 'Charity' फ्रेंचमध्ये एक प्रकारचा दर्जा आहे. (ह्या दोन शब्दातील ही अदलाबदल बहुभाषिक सामान्य मार्केट आवृत्तीला अशा अर्थाने गृहीत धरायची का? असा प्रश्न उपस्थित करण्यात आला होता.) संगीत जुळवणं (Music Composing) ही क्रिया प्रत्यक्ष जगण्याला समांतर असते. अनेक वाद्ये आणि कोरस, एकाच वेळी एकाच वाद्याचं अस्तित्व, काहीवेळा फक्त कोरस. (सोलो की कोरस?) ह्या ऑर्केस्ट्राला तालावर ठेवणाऱ्या गोष्टी जगण्यातल्या जुळवाजुळवी सारख्याच वाटतात.

पट्टीक-ज्युली-ऑलीव्हर-सॅण्ड्रीन ह्या अशाच अनुभवातून जाताना दिसतात. ल्युसीली ह्याच्या किंचीत बाहेर असली तरी तिच्या अनुभवांची जातकुळी असलीच आहे. केस्लोव्हस्की हे अनोखं रूपक वापरतो; आणि यशस्वीसुद्धा करून दाखवतो. बल्यू ला आलेला बंदिस्तपणाला ही एकच गोष्ट कारणीभूत असावी असे वाटते.

॥७॥

क्रायझोस्टॉफ केस्लोव्हस्की हा लोड्झ (Lodz) राष्ट्रीय फिल्म विद्यालयाचा विद्यार्थी. हे फिल्म विद्यालय जगातले जुने विद्यालय मानले जाते. ह्या विद्यालयाचा संस्थापक, रेक्टर लेओन शिलर हा एक प्रसिद्ध पुलिश नट. तर ह्या विद्यालयाचा मुख्य शिक्षक काझीमिर हेजमेक हा सुद्धा पोलंड मधील सांस्कृतिक घडामोडीशी संबंधीत असलेला जबाबदार माणूस. १९५० पासून तो शिक्षक म्हणून ह्या विद्यालयात कार्यरत आहे. ह्या विद्यालयाची स्थापना १९४४ च्या आसपास झाली. ह्या विद्यालयाची मूळ इमारत वार्सा येथेच होती. दुसऱ्या महायुद्धाच्या दरम्यान एका हवाई हल्ल्यात ती उध्वस्त झाल्यामुळे तिला वार्सापासूनच जवळच असलेल्या लोड्झ नावाच्या एका छोट्या खेड्यात स्थलांतरित करण्यात आले. ह्या विद्यालयात आजही अॅक्टिंग आणि फिम्स मेकिंग असे दोन कोर्स शिकवले जातात. १९३० मध्ये इरानियन फोटोग्राफर ओव्हानेस ओहानियन ह्यांनी इराणमध्येच The Cinema Artist Educational Centre ह्या नावाने फिल्म स्कूल स्थापन केले. १९३० साली पहिल्या इराणी मुकपट त्यांनीच तयार केला. ओव्हानेस ओहानियन ह्यांचे मूळ नाव हाजी आगा. भारतात तर ह्याची सुरवात १९१३ च्या दरम्यान झाली त्याचे श्रेय तोरणे-फाळके-भाटवडेकर ह्यांपैकी कुणाला द्यायचे? हा प्रश्न आपल्याकडे इतिहासाचे जनक जातीय धर्मीय असे वर्चस्ववादी असल्यामुळे हा प्रश्न तसाच भिजत पडलेला आहे. नंतर १९३०-५० च्या दरम्यान 'कोल्हापूर स्कूल'चा दबदबा कला क्षेत्रात तयार झाला प्रभात फिल्म कंपनीने तयार केलेले सिनेमे हा त्याचाच भाग. त्या काळात नासिक, कोल्हापूर हा दोन केंद्रे सिनेमाशी अधिक संबंधीत होती. पण नासिक मधील धार्मीक वातावरणानं ह्या सांस्कृतिक वातावरणाचा जीव घेतला. कोल्हापूरात मात्र हे वातावरण संस्थानिक आश्रयामुळं आणि सामाजिक भान असलेल्या छत्रपती शाहू महाराजांमुळं आज ही कायम आहे. नासिक, कोल्हापूर सांस्कृतिक वातावरणाशी कायम जोडल्या गेलेल्या पुण्याला आजही समग्र असा सांस्कृतिक

तळ (bottom) देता आला नाही आणि ठिकवता आलेला नाही. हे वास्तव नाकारता येण्यासारखे नाही. आज पुण्यामध्ये FTII सारखी संस्था आहे. अल्काझीच नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा आहे. भारतातल्या मोठ्या शहरात अॅक्टिंग शिकविणाऱ्या अनेक संस्था आहे. त्या काळातल्या कोल्हापूर स्कूलला असा अॅकाडमीक बेस मिळाला असता तर काय झाले असते? असा प्रश्न समोर येतो. भारताने इतिहासाचे भान संकुचित ठेवल्यामुळे जागतिक होण्याच्या अशा अनेक संधी गमावल्या आहेत. 'कोल्हापूर स्कूल' ही त्यातलीच दुर्मीळ संधी. लोड्झ राष्ट्रीय फिल्म विद्यालयाच्या निमित्ताने एवढे स्मरण योग्यच म्हणायला हवं. फक्त सोळा वर्षांचा असताना केस्लोव्हस्कीने पोलंडमधील अग्नीशामक दलाच्या ट्रेनिंग स्कूलमध्ये प्रवेश घेतला होता. पण तीन महिन्यातच त्याने हा नाद सोडून दिला. पुढे एक नातेवाईकाच्या मदतीने त्याने थिएटर टेक्नीशियन कॉलेजमध्ये प्रवेश घेतला. (१९५७) त्याला नाट्य दिग्दर्शक व्हायची प्रबळ इच्छा होती. पण त्या काळात असं काम करण्यासाठी थिएटर स्कुलची बॅचलर पदवी अपेक्षित होती. म्हणून मग त्याने सिनेमाचा अभ्यास करण्याचा मधला मार्ग निवडला. आर्थिक बाजू नसल्यामुळे आणि रोमन कॅथलिक असून सुद्धा त्याचा मार्ग खडतर बनला होता. एका मुलाखतीत त्याने ह्या संदर्भात सांगितले आहे. त्याच्या म्हणण्यानुसार देवा बरोबरचा त्याचा संबंध "खाजगी आणि व्यक्तीगत" असा होता. शिवाय तो स्वतःला श्रद्धाळू मानत नाही. चाळीस वर्षात तो एकदाही चर्चमध्ये गेला नसल्याची कबुली तो बिनधास्त देतो. त्याचं हे वर्तन कॅथलिक पंथीच्या विरोधात जाणारं आहे. थिएटरसाठी किरकोळ कामे करत असताना लोड्झ फिल्म विद्यालयामध्ये त्याने प्रवेशासाठी दोनदा अर्ज केला दोन्हीवेळेला तो काढून टाकण्यात आला. ह्या काळात पोलंडमध्ये बेकार युवकांसाठी सैन्यातली नोकरी बंधनकारक होती. ही नोकरी टाळण्यासाठी त्याने कला महाविद्यालयात प्रवेश घेतला. ह्याच दरम्यान त्याला भयंकर अशा कुपोषणाला सामोरं जावं लागलं. नोकरीसाठी शारीरिकदृष्ट्या अनफिट असाही शिवका त्याच्यावर बसला. ह्याच वेळेला तिसऱ्या प्रयत्नात त्याला लोड्झ फिल्म विद्यालयात प्रवेश मिळाला. केस्लोव्हस्कीच्या मृत्युची कारण मिमांसा करताना ह्या गोष्टी अधिक ठळक होतात. त्याचं झपाटल्यासारखं काम करण्याचं मूळ आणि कारणही सापडतं.

लोड्झ राष्ट्रीय फिल्म विद्यालयाबद्दल इतकं विस्ताराने मुळ कारण म्हणजे विसाव्या शतकातील (उत्तरार्ध) जगातील

दान महत्त्वाचे दिग्दर्शक आंद्राज वाजदा आणि रोमान पोलान्स्की हे दोघेही केस्लोव्हास्कीचे समकालीन. पुन्हा हे दोघेही लोज्झ विद्यालयाचे विद्यार्थी. दोघेही केस्लोव्हास्कीपेक्षा वयाने मोठे. केस्लोव्हास्कीचे आज हयात नाहीत. पण हे दोघे आज ही सिनेमासाठी कार्यरत केस्लोव्हास्कीची ऐंशीच्या दशकात सुरु झाली आणि नव्वदच्या दशकात तिने मोठे वळण घेतले. **(डेकलॉग/१९८८)** तर हे दोघे ही ह्या काळात जगभर नाव झालेले प्रस्थापित होते. वाजदा हा काही काळ सैन्यात होता. चित्रकार म्हणूनही त्याने शिक्षण घेतले. ह्यानंतर त्याने लोज्झ विद्यालयामध्ये प्रवेश घेतला. अलेक्झंडर फोर्डे ह्यांच्याकडे तो बरीच वर्षे सहाय्यक म्हणून काम करत होता. वाजदाने पुर्ण लांबीची पहिली फिल्म **ए जनरेशन (१९५५)** ही केली. वाजदाने, **हॅम्लेट (१९६०)** चा आणि नंतर वेगवेगळ्या प्रकारच्या **इनोसंट सोर्सररस् (१९६०)** ह्या म्युझिकल सिनेमामध्ये वाजदाच्या हॅम्लेट (१९६०) चा प्रयोगसुद्धा खुप गाजला. सिनेमामध्ये सिनेमा हे तंत्र पहिल्यांदा **एव्हरीथिंग फॉर सेल (१९६८)** ह्या सिनेमामध्ये वापरले. हा जगातला एक महत्त्वाचा सिनेमा मानला जातो. त्याची तुलना फेलीनीच्या **८ ½** ह्या सिनेमा बरोबर केली जाते. पोलंडचे राष्ट्रपती लेक वॉलेसा (१९९०) ह्यांच्यावर त्याना **वालेसा (२०१२)** हा सिनेमा तयार केला. **द मॅन ऑफ मार्बल (१९७६)** ह्या वाजदाच्या सिनेमामध्ये वॉलेसा ह्यांनी स्वतः काम केले होते. वाजदा ह्यांनी सिनेमा आणि थिएटरसाठी खूप काम केले आहे. त्यापैकी **सॅमसन (१९६९)** पोलंडमधील नाझीच्या आस्तित्व काळात मनापासून जगणाऱ्या जेकब नावाच्या एका ज्यू मुलाची गोष्ट. तर स्टॅलिनीझमचा परीणाम दाखवणारे **द शॅडो लाईन (१९७६)** आणि **रफ ट्रीटमेंट (१९७८)** हे दोन सिनेमे. **द ऑर्केस्ट्रा कंडक्टर (१९८०)** हा मानसशास्त्रीय आणि अस्तित्ववादी सिनेमा आणि फक्त त्याच्याच नावावर असलेली युद्ध सिनेमात्रयी **ए जनरेशन (१९५५)**, **कॅनल (१९५६)** आणि **अॅशेश अॅण्ड डायमंड (१९५८)** आपल्या वडीलांच्या मर्डरचा (कात्यान दंगलीमध्ये झालेल्या, रशियामध्ये) **कात्यान (२००७)** मध्ये त्याने घेतलेला शोध; असा त्याच्या नावावरचा सिनेमाचा दस्तावेज दिसून येतो. वाजदाच्या सर्वच सिनेमांवर दुसऱ्या महायुद्धाचे खोलवर असे परीणाम दिसून येतात. क्रांतीनंतर चळवळीचं रूप आतंकांमध्ये कसं बदलत आणि ते आपल्याच मुलांना कसं खाऊन टाकतं हेच आशयसूत्र त्याच्या सिनेमात पुढे मागे,

बाजुबाजुला दिसते. ज्यू-पोलिश नातेसंबंध दाखविण्याचा त्याचा अट्टहास ही आपल्या ध्यानात येतो. राजकिय, सामाजिक उलथापालथ पोलंडच्या संदर्भाने वाजदा सातत्याने आपल्या सिनेमात दाखवत आला आहे. म्हणून तर त्याला 'पोलंडच्या इतिहासाचा चित्रकार' म्हणतात. २००० साली त्याला ऑस्करचा जीवनगौरव पुरस्कार मिळाला आहे. आज ही तो 'पोलिश फिल्म विद्यालय' ह्या संस्थेच्या माध्यमातून कार्यरत आहे; हे विशेष.

रोमान पोलान्स्की हा लोज्झ फिल्म विद्यालयातून तयार झालेला आणखी एक विख्यात दिग्दर्शक. पोलान्स्कीची जगभरातली ओळख एवढीच नाही. नट, निर्माता, पटकथाकार आणि त्याच्या नावावर मिडीयातून येणाऱ्या खळबळजनक बातम्या अशी सुद्धा त्याची खास ओळख आहे. आपल्याला माहित असलेल्या गोष्टी 'मनमानी' आणि धाडसानं सांगणे ह्याबद्दल सुद्धा त्याची ख्याती आहे. तो पोलंडचा असला तरी जगभरातल्या फिल्मी दुनियेत त्याचा वावर लिलया असतो. मुळात तो पोलंडचा वाटतच नाही. त्यानं आपल्या कामाची सुरवात **अल्सो अॅज बायसिकल (१९५५)** ह्या सिनेमापासून केली. तर अलीकडेच त्याने काढलेले आणि गाजलेले **द पियानिस्ट (२००२)**, **द घोस्ट रायडर (२०१०)** हे दोन टोकाचे सिनेमे त्याच्या अजब पण स्थिर नसलेल्या शैलीच्या दृष्टीने पाहता येतील. **नाईफ इन द वॉटर (१९६२)**, **चायना टाऊन (१९७४)**, **द नाईन्थ गेट (१९९९)**, **Gliver Twist (२००५)**, **टेस" (१९७९)** हे त्याचे काही महत्त्वाचे सिनेमे. पैकी **चायना टाऊन** आणि **द पियानिस्ट** हे त्याचे सिनेमे दुसऱ्या महायुद्धाची दाहकता प्रखरपणे दाखवतात. **द पियानिस्ट** ही तर ज्यू-पोलिश संगीतकाराची सत्यकथाच. तर चायना टाऊनमध्ये त्याने आउत्शवित्झ येथील छळछावणीत मरण पावलेल्या आपल्या आईच्या आठवणी आळवल्या आहेत. ह्या सिनेमातल्या नर्तीसाठी त्याने आपल्या आईची ड्रेस स्टाईल आणि मेकअप पद्धती तंतोतंत वापरली आहे. असं समीक्षकांचं म्हणणं आहे. ऑस्करसाठी नॉमीनेशन ही त्याचं रेकॉर्ड पाहता फारच किरकोळ अशी गोष्ट बनली आहे. त्याचा वादग्रस्तपणाची झलक आपल्याला परवा परवा सुद्धा ऐकायला मिळाली. लॉ एंजेलसमध्ये फोटो शूटच्या दरम्यान त्याने एका तेरा वर्षाच्या मुलीवर बलात्कार केला, अशी ही १९७७ ची गोष्ट. तेव्हा पोलान्स्की ४७ वर्षाचा होता. ह्याबद्दल त्याला २००९ मध्ये अटक झाली. ९० दिवसाची सायॅकाट्रिक ट्रीटमेंट त्याच्यासाठी फायनल करण्यात आली. तर ४२ दिवसांनी

त्याची तुरुंगातून सुटका झाली. ही सुटका तात्पुरती आहे हे, पोलान्स्कीच्या सुद्धा त्या दरम्यान ध्यानात आलं होतं.

अग्निस्का हॉलंड ही केस्लोव्हस्कीला अनेक अर्थानं समकालीन आहे. सहाय्यक दिग्दर्शक ब्ल्यू साठी सहाय्यक लेखन, वैयक्तिक मैत्री अशा सर्व बाजू त्यात दिसतात. हॉलंडने वाजदा बरोबर सुद्धा खूप काम केलेलं आहे. पोलंडमधील फिल्म विद्यालयात तिला प्रवेश मिळाला नाही म्हणून प्राग फिल्म अकादमी मध्ये तिने प्रवेश घेतला. झेकोस्लोविकिया मधील न्यू वेव्ह सिनेमा बरोबर तिचा त्याच दरम्यान म्हणजे १९६० च्या साली संबंध आला. १९६८ साली सरकार बदलाच्या चळवळीमध्ये झेकोस्लोविकियात सहभागी झाल्याबद्दल तिला सहा आठवडे तुरुंगात डांबण्यात आले होते. हॉलंडच्या कारकिर्दीत सुरवात झानुस्सी आणि वाजदा बरोबर सहाय्यक दिग्दर्शक म्हणून १९७३ च्या दरम्यान झाली. तिचा पहिला पूर्ण लांबीचा सिनेमा **प्रोव्हीजनल अॅक्टर (१९७८)** पडद्यामागचे कलाकार आणि त्यांचे छोट्या शहरातील नाटक मंडळाशी असलेला संबंध, त्यातील ताणतणाव, पोलंडमधील समकालीन राजकारणाशी ह्या सगळ्याची असलेली समानता हा ह्या सिनेमाचा विषय होता. ह्या सिनेमाला १९८० च्या काळात कान्स फिल्म फेस्टीवल मध्ये आंतरराष्ट्रीय समीक्षा पुरस्कार मिळाला होता. **फेवर (१९८०)**, **ए लोनली वुमेन (१९८१)** हे त्याचे सिनेमे महत्त्वाचे मानले जातात. **अॅग्री हार्वेस्ट (१९८५)**, **युरोपा युरोपा (१९९१)** हे त्यांचे दोन्ही सिनेमे दुसऱ्या महायुद्धाच्या पार्श्वभूमीवरचे आहेत. ह्यातील पहिली सिनेमा जर्मन कंपनीने निर्माण केला होता. आणि तो दुसऱ्या महायुद्धात भरडल्या गेलेल्या एका ज्यु स्त्री वर आधारित आहे. तर दुसरा जर्मनमध्ये पळून गेलेल्या एका ज्यु तरुणावर आहे. दुसऱ्या महायुद्धाच्या मधल्या काळात जर्मनीने पोलंडवर हल्ला केल्यावर हा तरुण रशियाग्रस्त पोलंडमध्ये पळून गेला. १९४९ मध्ये जर्मनीने रशियावर हल्ला केला. तेव्हा ह्या तरुणाने पकडले गेल्यानंतर आपण जर्मन असल्याच आणि हिटलर युवा ब्रिगेड मध्ये कार्यरत असल्याच पटवून दिलं. ह्या सिनेमाची अमेरिकेत खूप चर्चा झाली. उत्कृष्ट पटकथेचं नामांकन (ऑस्कर) ह्या सिनेमाला मिळालं होतं. हॉलंडच्या सिनेमामध्ये स्त्री महत्त्वाची आहे. पण स्त्रीवाद नाही. पोलंडच्या कम्युनिस्ट वातावरणात लिंगभेदाचा माहोल असल्यामुळे सेन्सॉरशिप महत्त्वाची होतीच. हाच तिला राजकीय इशु वाटतो. बाहेर घडणाऱ्या राजकीय घडामोडीपेक्षा माणसा माणसामध्ये काय घडतं हे

तिला महत्त्वाचं वाटतं. ह्या अर्थाने तिला तिचे सगळे सिनेमा राजकीयच वाटतात.

दुसऱ्या महायुद्धाच्या दोन्ही बाजूंनी (रशिया आणि जर्मन) अनुभव घेणारा आणि पोलंडच्या आर्मिंत (Armia Krajowa) कार्यरत असलेला आंद्रेज वाजदा, ह्याच अनुभवातनं सायकीक, चमत्कारिक बनन सिनेमा माध्यमाकडं बघणारा आणि अमेरिकनमिडी यात प्रसिद्ध पावलेला रोमान पोलास्की आणि स्त्री असून संयमाने काम करणारी आग्निस्का हॉलंड हे केस्लोव्हस्कीच्या पुढे मागे असलेले कार्यरत अशा अर्थाने समकालीन दिग्दर्शक ह्या जगविख्यात दिग्दर्शकाच्या विळख्यातून केस्लोव्हस्कीने आपल्या सिनेमाचा ठळक असा हमरस्ता तयार केला हे विशेष. दुसऱ्या महायुद्धाच्या पार्श्वभूमीवर घेतलेला अनुभव केस्लोव्हस्की ज्या पद्धतीने गाळून घेतो आणि प्रेक्षकांना दाखवतो ती इतकी सोपी गोष्ट नाही. आपल्या पुलिश असण्याला केस्लोव्हस्की असुरक्षित समजत असावा. त्याच्या कामचा झपाटा ह्या असुरक्षितपणाकडे जाणारच आहे. पोलंडच्या बाहेर निवृत्ती स्विकारून पोलंडमध्येच परतण्याचा हतबल निर्णय पुन्हा कामाची घोषणा, त्यानंतर लगेचच मृत्यु ह्या गोष्टी त्याचा तत्वज्ञानी सिनेमा बघताना विचार करायला लावतात. आपल्या रंगत्रयीचा अर्थ फ्रान्सच्या ध्वजाबरोबर जोडणारा केस्लोव्हस्की दुसऱ्या महायुद्धाचे परिणाम किती सुक्ष्म पातळीवर बघतो, हे ध्यानात येतं. फ्रान्सने पोलंडला केलेल्या मदतीची ती परतफेड आहे का? असा ही एक अर्थ त्यातून काढता येतो. जगभरातल्या आता पर्यन्तच्या कथानकाचे जे हमखास दहा प्लॉट सांगितले जातात आणि जे कुठल्याही जगभरातल्या सिनेमाशी जसेच्या तसे जुळतात त्यात केस्लोव्हस्कीच्या कुठल्याच सिनेमाचा प्लॉट जुळत नाही, आणि समजा जुळला, तर तो नाममात्रच कारण केस्लोव्हस्कीचे कथानक प्रतिमा, प्रतिकं, रूपक ह्यात इतके गुंतलेले असते की कथानकाचे अस्तित्वच तेथे निर्जीव बनते. स्टॅन्ले कुबरिक हा अमेरिकन निर्माता, दिग्दर्शक, संकलक, कॅमेरामन हा आपल्या समकालीनांबद्दल कधीही चांगलं बोलताना दिसत नाही. पण केस्लोव्हस्कीने पेसीविज बरोबर लिहिलेल्या **डेकलॉग**च्या पटकथेवर तो काय म्हणत हे पाहण्यासारखं आहे. तो म्हणतो,

Very rare ability to dramatize their ideas rather than just (talk) about them. By making their points through the story they gain the added power of allowing the audience to discover what's really going on rather than being told. They do this with such dazzling skill, you never see the ideas coming and don't realize until much later now profoundly they have reached your heart²⁰

समकालीन दिग्दर्शकांच्या भाऊगर्दीत कुबरिकने केस्लोव्हस्कीच्या कामाचा केलेला हा गौरवच.

॥८॥

व्हाईट (१९९४/White/फ्रेंच:Blanc) हा केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीतला दुसरा सिनेमा. हा सिनेमा पॅरीसमध्ये ब्युटी पार्लर चालविणाऱ्या कॅरोल आणि डॉमनिक नावाच्या जोडप्यावर आहे (केस्लोव्हस्कीला कॅरोल हे नाव कॅरोल वोजतायला ह्या पोलंडमधील नाटकावरून सूचले असावे असे वाटते. कॅरोल वोजतायला हा भूमिगत राहून पोलंडसाठी कार्यरत असणारा (दुसऱ्या महायुद्धात) महत्त्वाचा नट होता. नंतर तो पोप जॉन पॉल-॥ बनला) डॉमनिक ही कॅरोलची सुंदर पत्नी. पण तिचे कॅरोलवर प्रेम नाही. ह्याचं कारण त्याचं गावंढळ आणि मुखासारख वागणं आणि दुसरं कारण म्हणजे डॉमनिक सारख्या सौंदर्यानं घायाळ करणाऱ्या स्त्रीला लैंगिक सुख देण्यास तो असमर्थ आहे. (डॉमनिकच्या भूमिकेसाठी निवडलेली अभिनेत्री ज्युली डिप्ले ही सेक्सी तर दिसतेच आणि ह्या भूमिकेसाठी लागणारी देहबोली तिच्या अंगात जन्मजातच असल्यासारखी वाटते. ती तिला अॅक्टिंगसाठी म्हणून वापरायची गरज नाही.) तर दुसऱ्या बाजून कॅरोलचे तिच्यावर खूप प्रेम आहे. डॉमनिकला कॅरोल पासून घटस्फोट हवा आहे. कोर्टाचा निकाल डॉमनिक सारखा लागणार आहे. ह्याची कॅरोलला पुर्ण खात्री असते. तरी फ्रेंच न समजणारा कॅरोल शेवटची एका रात्रीची संधी मागतो. डॉमनिकसह घटस्फोट कोर्टातील सगळ्यांना ह्याच आश्चर्य वाटतं. एक रात्रीने असं काय बदलणार आहे? होणार आहे?..... हेच सगळ्यांच्या डोक्यात. कोर्टातनं घरी परतल्यावर कॅरोल डॉमनिकबरोबर 'सेक्स' करतो. डॉमनिकही त्यात मनापासून सामिल होते. सुरवात चांगली होते पण थोड्याच वेळात शेवट त्याच अपेक्षित, अयशस्वी वळणावर येतो. डॉमनिक चिडते. कॅरोलला शेवटच्या प्रयत्नात सुद्धा त्याच्याजवळ असलेलं सत्य ध्यानात येतं. हताशपणे त्याला घटस्फोट स्विकारावा लागतो. त्याच फ्रान्समधलं घर जात सगळे पैसे जातात. तो भिकारी होतो. त्याच्या जवळ फक्त दोन फ्रॅन्कच होईल उरतं. (केस्लोव्हस्कीने सिनेमात ह्या कॉईनचा वापर खूप चांगल्या पद्धतीने, बऱ्याचदा केला आहे.) आणि मोठी सुटकेस.

पॅरीस मेट्रो स्टेशन जवळ माऊथ ऑर्गन सारखं कायतरी (कंगवा) तोंडाला लावून कॅरोल गाणं म्हणत बसलेला असतो. त्यावेळी त्याला मिकोलाज भेटतो. मिकोलाज यशस्वी आणि विवाहित असतो. तो कॅरोलला नोकरीची ऑफर देतो. ही



नोकरी म्हणजे मरण्याची इच्छा असलेल्या एकाला मारण्याची सुपारीच. कॅरोलला ह्याचं धाडस होत नाही. पण मिकोलाज त्याला पोलंडला परतण्यास मदत करणार असल्यामुळे कॅरोल तयार होतो आणि कॅरोलचा सुटकेस मधला गुपचुप प्रवास सुरू होतो जो सुरवातीलाच कस्टमच्या रोडवे मधून पुढे सरकणाऱ्या सुटकेस मार्फत आपल्याला दिसतो. कॅरोल आपल्या भावाकडे हेअर ड्रेसरची नोकरी पुन्हा स्विकारतो. ह्याला जोडून तो कॅश एक्वेज ऑफीसमध्ये अडणतट्टू असल्याप्रमाणे (दिसणारा) अंगरक्षकाची नोकरी स्विकारतो. तिथे त्याला रक्षणासाठी म्हणून पिस्तूल मिळते. एके दिवशी अचानकपणे त्याला मिकोलाज दिसतो. आत्महत्येच्या पावित्र्यात वार्सा मेट्रोच्या बोगद्यात कॅरोलच्या ध्यानात सगळं येतं. मिकोलाज कॅरोलला मारण्याची सुचना देतो. कॅरोल त्याच्या छातीत गोळी मारतो (त्यावेळची मिकोलाजची अॅक्शन बघण्यासारखी आहे) कॅरोल त्याला विचारतो खरोखरच असं केलं तर? मृत्युच्या भयाजवळ अचानकपणे बाजूला झालेल्या मिकोलाजची अवस्था 'जगण्याची इच्छा' अशी होते. हा प्रकार संपुष्टात आल्यानंतर मुर्ख समजला जाणारा बॉडीगार्ड कॅरोल आपल्या बॉसची हेरगिरी करायला चालु करतो. त्याच्या जमिन व्यवहाराचा अंदाज घेऊन, त्या मोठ्या कंपन्यांना विकून त्याच्यातून खूप पैसे मिळवतो.



बॉसच्या ध्यानात आल्यावर ते लोक येऊन कॅरोलला मारहाण करतात. कॅरोलला ठार माण्यापर्यंत त्यांची मजल जाते. कॅरोल त्यांना सांगून टाकतो की, तुम्ही मला संपवलात तर सगळी जमीन (इस्टेट) चर्चच्या मालकीची होईल. ह्यातून मार्ग निघतो. तो जमीन परत खरेदी करण्याची जमीन पुन्हा खरेदी होते कॅरोलला भरपूर पैसे मिळतात. ह्या सगळ्या मिळालेल्या पैशातून तो मिकोलाज बरोबर बिझनेस(अनैतिक) चालू करतो. त्यात सुध्दा त्याला खूप पैसे मिळतात. कॅरोल मोठा माणूस बनतो. महत्त्वाकांक्षी त्याची जिवनशैली बदलते. तो फ्रेंच शिकून घेतो. मग त्याच्या डोक्यात डॉमनिकच सुरू होते. मिकोलाजच्या साह्याने तो एक खेळ खेळतो. त्याची पुर्व तयारी करतो. देश सोडण्यासाठी हाँगकाँगचा व्हिसा वेगळे मृत्युपत्रात सगळी संपत्ती डॉमनिकच्या नावावर करतो. (खोटी) आणि स्वतःचा मृत्यु झाल्याचा निरोप तिच्यापर्यंत पोचवला जातो. डॉमनिक ह्या बातमीने लगेचच पोलंडला येते. रडते सगळ्या विधीत बायको म्हणून सहभागी होते. सगळ आटोपल्यावर ती कॅरोलच्या घरी येते विश्रांती घ्यायला म्हणून बेडरूममध्ये येते तिथे कॅरोल दिसतो. कॅरोल आपल्या प्रेमाबद्दल सांगतो. रडताना बघून तिच्याबद्दल आदर वाढल्याचं सुद्धा सांगतो. (डॉमनिकला रडताना कॅरोल चोरून बघत असतो. त्यावेळी त्याच्याच डोळ्यात पाणी येते) कॅरोल पुर्ण क्षमतेने डॉमनिक बरोबर सेक्स करतो. डॉमनिक समाधानाची वाच्यता करते. डॉमनिक झोपेत असताना कॅरोल निघून जातो. पोलीस

येऊन कॅरोलच्या खुनासाठी डॉमनिकला घेऊन जातात. कॅरोलला पाहिल्याचं सांगितल्या वरच तिच्यावरचा संशय बळावतो. तिची खानगी तुरुंगात होते. शेवटच्या दृश्यात कॅरोल तुरुंगातल्या खिडकीजवळ आलेल्या डॉमनिकला बघून रडतो असे दिसते. हा व्हाईटचा थोडक्यात सांगता येणारा कथानकचा आवाका.

व्हाईटमध्ये केस्लोव्हस्कीला समानता किंवा समता (Equality) शोधायची आहे. त्यासाठी त्याने निवडलेलं कथानक त्याच्या ह्या शोधाला पूरक असेच आहे. कॅरोल आपला समानता प्राप्त करण्यासाठी ज्या मार्गाने जातो तो मार्ग योग्य की अयोग्य हा प्रश्न कॅरोलच्या भाबडेपणामुळे दुय्यम तर ठरतोच आणि कथानक भावते सुद्धा. हा समानतेचा धागा केस्लोव्हस्की दोन्ही बाजूने मांडतो.

डॉमनिक ← → कॅरोल
कॅरोल ← → मिकोलाज

कॅरोल आपली समानता ह्या दोन्ही बाजूने प्रस्थापित करतो. ह्या विधानाचा अर्थ उलगडताना डॉमनिक आणि मिकोलाज ह्यांच्यामध्ये एक बंध तयार होताना दिसतो. डॉमनिककडे एका स्त्रीला जे अस्तित्वासाठी अभिप्रेत आहे ते सगळं आहे. पण स्त्री म्हणून वर्तमानात टिकून राहण्यासाठी जे हवं आहे ते एक पुरुष/नवरा म्हणून कॅरोल कडून पाहिजे आहे. नेमकं तेच कॅरोलकडे नाही. ही लिंग भेदातली असमानता कुठल्या

थराला जाते; ह्याचा विस्तार सिनेमा मध्ये नैसर्गिकपणे झालेला दिसतो. दुसरी बाजू मिकोलाज आणि कॅरोल ह्यांच्यातील आहे. मिकोलाजकडे प्रेम करणारी बायको, मुलगा, पैसा असं सगळं आहे तरी त्याला मरायच आहे. तर दुसऱ्या बाजूला डॉमनिकच्या घटस्फोटाने सर्व गमावलेला आणि पुरुष असून सुद्धा हतबल असलेला कॅरोल आहे. तरी सुद्धा कॅरोलला जगायचं आहे. कॅरोल आणि मिकोलाज ह्यांच्यातील ही असमानता मृत्युच्या अनुभवानं दोघांना समान करते. पटकथेला पृष्ठ करणारा हा आशय संपुर्ण सिनेमालाच तत्वज्ञानाच्या पातळीवर घेऊन जातो. छातीवर पिस्तूल रोखून त्याचा चाफ ओढल्यावर कोसळून पडणाऱ्या मिकोलाजला कॅरोल सांगतो, पिस्तूलचा बार ब्लॅक होता म्हणून पण पुढच्या वेळेला खरोखरच गोळी आहे. भाबडा कॅरोल त्यांना पुन्हा विचारतो, खरंच तुला मरायचय? त्यावेळी मिकोलाजचं उत्तर नाही असेच येते. हा मृत्यूचा अनुभव कॅरोलकडे जाऊन प्रत्यक्ष होतो. दोघात समानता निर्माण होते. असे असले तरी मिकोलाज त्याला ठरलेले पैस देऊ करतो. हे पैसे नाही म्हणत म्हणत कॅरोल स्विकारतो. पुढच्याच दृश्यात दोघेही समुद्र किनारी आनंद साजरा करताना दिसतात. खाली वाळत पडलेल्या मिकोलाजच्या तोंडी केस्लोव्हस्कीनी एक वाक्य टाकल आहे. मला आज लहान मुलासारख वाटतंय. मृत्यूच्या अनुभवातून सहीसलामत बाहेर पडल्यावर प्रत्येकाला असंच वाटत असावं. मृत्युचा अनुभव मिळालाच होता. पण खोलवर भावनिक होतो कॅरोल ही दोघांच्यात प्रस्थापित झालेली समता अध्यात्मिक वाटत असली तरी तिचा बेस प्रत्यक्ष अनुभव हाच आहे.

डॉमनिक आणि कॅरोल ह्यांच्यात समजा प्रस्थापित होते. पण ती शोधणाऱ्याला खरी वाटत नाही. तर संदिग्ध वाटते. सेक्सच्या अनुभव असा नेहमीच संदिग्ध असतो. त्याचा वापर केस्लोव्हस्कीने अगदी खुबीने केला आहे. मिकोलाज त्याला बायकोच्या संदर्भात विचारतो तेव्हा मेट्रो स्टेशन जवळच पोस्टर कॅरोल दाखवतो. त्यावरच्या नटी सारखी सुंदर आहे अस कायतरी त्याला म्हणायच असतं. त्याचवेळी मेट्रो स्टेशनजवळ घर सुद्धा तो मिकोलाजला दाखवतो. आणि अडचणीत येतो. डॉमनिकची शॅंडो त्याला दिसते. हालचालीसुद्धा संशयास्पद वाटतात. लाईट जाते. मिकोलाजच्या गंभीर चेहऱ्यामुळे त्याला अस्वस्थ वाटते. तो त्याच अवस्थेत जाऊ डॉमनिकला फोन लावतो. पलीकडून डॉमनिकचा आवाज; अगदी योग्य वेळेला फोन केलास



कॅरोलकडून पुन्हा प्रेमाचा उच्चार पण पलीकडनं संभोगाच्या वेळी स्त्रीच्या तोंडातून जो लयबद्ध आवाज येतो. तो कॅरोलला ऐकायला येतो. कॅरोल फोन बाजूला करतो. तो आवाज मात्र वाढतच चाललेला. कॅरोल फोन ठेऊन देतो. त्याच्या डोक्यात पॅरीस सोडण्याच नक्की होतं. हा असमानतेचा अनुभव सिनेमाच्या क्लायमॅक्समध्ये जोडून घेतला गेला आहे. येथे मृत झालेला कॅरोल ब्रेडमध्ये दिसतो. डॉमनिकला आश्चर्य वाटते. कॅरोल डॉमनिकला जवळ घेऊन संभोगापर्यंत जातो. परमोच्च बिंदूपर्यंत टिकून राहतो अस दृश्यात तरी दिसतं. फोनवर ऐकलेल्या आवाजा सारखा आवाज कॅरोलला डॉमनिकच्या तोंडातून बाहेर पडताना प्रत्यक्ष दिसतो. ऐकायला येतो. कॅरोल तिला विचारतो. त्यावेळी मी ऐकलेल्या आवाजापेक्षा आत्ताचा तुझा आवाज खुप मोठा आहे. त्यावरच डॉमनिकचं उत्तर समाधान अशा अर्थाचं आहे. शरीर पातळीवर जाणारी आणि अपेक्षित असलेली (स्त्री-पुरुष अशा अर्थाने) ही समानता संदिग्ध बनते. संशयास्पद वळण घेते. बघणारा त्याच्या कारणाचा शोध घ्यायच्या माग लागतो. शरीर पातळीवर कॅरोल हा डॉमनिकच्या दृष्टीने पुरुष म्हणून असफलच आहे. घटस्फोट कोर्टात एका रात्रीची मुदत मागणारा संभोगाचा परमोच्च बिंदू गाठण्यासाठी शेवटचा प्रयत्न करून हतबल झालेला कॅरोलला प्रेम आणि हे तिरस्कार ह्यातल तुला काहीच कळत नाही अस म्हणते. मला काय पाहिजे हे सुद्धा तुझ्या ध्यानात आणून देते थोडक्यात आता कोर्टात जाण्याची गरज नाही. आपला घटस्फोट फायनल, अस काय तरी तिला सुचवायचं आहे. सगळ एवढ टोकाला जाऊन सुद्धा कॅरोल आपण सगळ सोडून पोलंडला जाऊया. अशी याचना तिच्यासमोर करताना दिसतो. पोलिसाची भीती दाखवणारी डॉमनिक शेवटचा भाग म्हणून घराचा दर्शनी भाग लायटने पेटवते. पुढे मला काय झाल तर तुच जबाबदार असं सांगते. हा डॉमनिकचा अवतार

बघून कॅरोल सुटकेस उचलून घराबाहेर पडतो. कॅरोलची ही अवस्था सिनेमाच्या उत्तरार्धात बदलली आहे. त्याच्याकडे पैसा, आत्मविश्वास दोन्ही आहे. शिवाय तो फ्रेंच शिकलाय. डॉमनिकला त्यानं तुझा आवाज त्यावेळेपेक्षा मोठा येतोय असं म्हणण, डॉमनिकने सुद्धा ते स्विकारण हे कॅरोलच्या बदललेल्या अवस्थेच्या दबावातून आल्यासारख वाटतं. कॅरोलने तस विचारण आणि डॉमनिकने ते स्विकारण हे समानता शोधण्याच अवघड सूत्र आहे. आणि ते केस्लोव्हस्कीने ते सहजच पकडलेलं आहे. मनातन येणारी नकारात्मकता कुठल्या स्थितीत होकारात्मक बनते ह्याचा हा प्रवास आहे. प्रेत बघून रडणाऱ्या डॉमनिकला चोरून बघणाऱ्या कॅरोलच्या मनात तिच आपल्यावर प्रेम आहे. तिच रडण खर आहे, हे स्विकारण असल तरी त्याबद्दल संदिग्धता आहे. झोपलेल्या डॉमनिकला सोडून गेल्यावर ह्या संदिग्धतेला पूर्णविराम मिळतो, आणि कॅरोल डॉमनिक ह्यांच्यातील समता प्रस्थापित होते. ह्या प्रेमाच्या संदिग्धेबद्दल केस्लोव्हस्की म्हणतो.

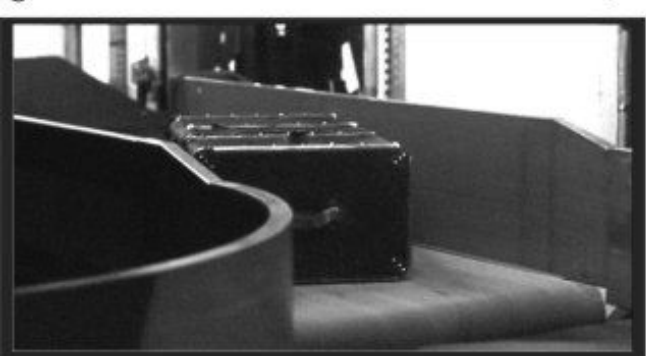
*The Mistake rewritten and absolved by the love that never fail*¹¹
ह्याची प्रचिती आपल्याला शेवटच्या दृश्यात येते. डॉमनिक-कॅरोल, कॅरोल-मिकोलाज ह्यांच्यातील समता शोधण्यासाठी पटकथा ज्या मार्गाचा अवलंब करते; त्यातून स्टॅन्ले कुबरिकचं म्हणणही आपल्याला पटायला लागतं.

कॅरोलची ह्या सिनेमातील व्यक्तीरेखा अफलातून आहे. ('कॅरोल' हा पुलिश शब्द आहे. आणि त्याचा अर्थ चार्ल्स) ही व्यक्तीरेखा अप्रत्यक्षपणे चार्ली चॅप्लीनच्या जवळ जाणारी आहे, असे वाटण्याची दाट शक्यता आहे. पण केस्लोव्हस्कीने कॅरोलचा अत्यावस्तपणे भाबडेपणाला शरीर हालचालीवर नेण्याचे टाळले आहे. हा भाबडेपणा दुःखाची किनार लाभल्यावर अधिकच हेलावणारा वाटतो. केस्लोव्हस्कीने समतेचा किंवा समानतेचा शोध घेण्यासाठी ह्याच भावनिक सूत्राचा यशस्वीपणे वापर केला आहे. कॅरोलचा भाबडेपणा दर्शविणाऱ्या अनेक जागा सिनेमात आहेत. डॉमनिकने प्रेम नाही असे कोर्टात सांगितल्यावर कमोडमध्ये ओकाऱ्या काढणारा, एका रात्रीत मुदत मागीतल्या नंतर, संभोगाच्या वेळी फेल झाल्यावर हाताशपणे डॉमनिकला बघणारा, पॅरीसच्या मॅट्रो स्टेशनवर कंगव्याचा माऊथ ऑर्गनसारखा वापर करणारा, तिथच बाटली तोंडाला लावून मार खाणारा, फोनवरून हाताशपणे संभोगाच्या वेळचे बायकोचे चित्कार ऐकणारा, तोंडाला बाटली लावून दारू पिणारा, मॅट्रो स्टेशनवर मिकोलाजचे केस कापणारा,

बॉडीगार्डची नोकरी मिळाल्यानंतर हातात आलेल्या पिस्तुलामुळे त्यांच्या बदललेला हालचाली, डिरेक्टरीचं पान फाडणारा, बॉसचा मार खाणारा, त्यांचाच डाव त्यांचावरच उलटवणारा, वोडका प्यायला जमिनीचा व्यवहार करायला गेलेल्या शेतकाऱ्याबरोबर गप्पा मारणारा, खोट्या डेड बॉडीकडे (रशियन) बघून रडणाऱ्या बायकोला चोरून बघणारा, बऱ्याच दिवसांनी भेटलेल्या डॉमनिकला हाताला स्पर्श करू काय? तुझ्या मांडीवर डोके ठेवून पडू काय? असं विचारणारा, अपमानाचा बदला अशा अर्थाने डॉमनिकबरोबर संभोग करताना तिच्या तोंडातल्या आवाजाबद्दल (moaning) बद्दल विचारणारा, कंपनी स्थापन केल्यानंतर त्याच्या मदतीची परतफेड म्हणून मिकोलाजला तीस टक्के शेअर्स देऊन पार्टनर करणारा, ऑफीससाठी जागा बघत असताना एका स्त्रीच्या हातातील रुमाल घेऊन त्याचा माऊथ ऑर्गन सारखा वापर करून गाणं म्हणणारा आणि धुक्यात गेलेलं पोलंड शहर खिडकीतून न्याहाळणारा, डॉमनिकला सोडून जाताना, तिच्या डोळ्याखाली आलेली केसाची बट हाताळणारा, मोठा (श्रीमंत) झाल्यानंतर डॉमनिकला फोन करून तिचा आवाज ऐकायला आतूर झालेला आणि तिचा आवाज न आल्यान हाताश झालेला, डोळ्याला कंगवा लावून त्याच्या दातऱ्यातून खिडकी बाहेरचं जग बघणारा, डेड बॉडीच्या पेटीत दोन फ्रॅकच कॉईन (भांडून मिळवलेलं, छापा काटा करण्यासाठी पुन्हा पुन्हा वापरण्यात येणारं) टाकून देणारा, स्वतःला मृत म्हणून घोषित करणारा, पॅरिस ते पोलंड असा चार तासाचा प्रवास सुटकेस मधून करणारा, पोलंडमध्ये सुटकेसच्या बाहेर आल्यानंतर रशियन म्हणून मार खाणारा, आपल्या गोड स्वभावाच्या भावावर ज्युरेकवर भार टाकून आधार शोधणारा, रिसायकलिंग टॅककडे जाणाऱ्या वृद्धेला सहानुभूतीपूर्वक बघणारा..... अशा अनेक क्रिया-प्रतिक्रियांनी ही व्यक्तीरेखा गजबजलेली आहे. एकाच दृश्यात टोकाच्या प्रतिक्रिया असा ही तिचा पोत आहे. ह्या व्यक्तिरेखेला पूरक असा तिचा व्यवसाय सुद्धा आहे. सिनेमाचा अर्थ वाहून नेण्याचं मुख्य काम ह्या व्यक्तिरेखेवरच अवलंबून आहे. ही व्यक्तिरेखा सहजपणे पार पाडणारा प्रसिद्ध पोलिश नट बिगन्यू झामचोव्हस्की (Zbigniew zamachowski) हा आहे. त्याचं दिसणं, हालचाली बारीक-सारीक गोष्टी सुद्धा कॅरोलच्या व्यक्तीरेखेला सजग करतात. डॉमनिक आणि मिकोलाज ह्या व्यक्तिरेखा विस्ताराच्या बिंदू पर्यंत येतच नाही. त्यातल्या त्यात मिकोलाजच्या व्यक्तीरेखेला फुटेज आहे. परिपक्वता माणसाला शांत ठेवते.

अगदी मृत्युपर्यंत सुद्धा अशा निरोप या व्यक्तीरेखेच्या बाहेर येतो. कथानकाच्या फटी पूर्ण करण्यासाठी, आशयाला तत्वज्ञानाच्या रस्त्यावर नेण्यासाठी केस्लोव्हास्कीने ह्या व्यक्तीरेखेचा वापर केलेला आहे. ह्या कथानकाची मुख्य धारा स्त्री-पुरुष संबंध अशी असली तरी सिनेमा हा अर्थ प्रस्थापित करण्याच्या बाहेरच राहतो. ही कथा मांडणीतली मोठी गोष्ट आहे. डॉमनिक सुरवातीच्या आणि शेवटच्या काही दृश्यातच आपल्याला दिसते. तिच सेक्सी दिसणं आणि असणं कथानकाची मुख्य गरज होती आणि ती पूर्ण होते.

व्हाईट मध्ये अनेक नव्या गोष्टी अवतरल्या आहेत. प्रतिके अशा अर्थाने सिनेमाची सुरुवात लाल काळपट रंगाच्या टॅंग लावलेल्या मोठ्या सुटकेस पासून होते. ही सुटकेस पॅरीसमधून पोकलंडला हवाईमार्गे जाणार असते. ह्या सुटकेस बरोबरच कॅरोलचा डॉमनिक विरहित प्रवास सुरु होणार असतो. केस्लोव्हास्की हा प्रवास कारणमिमांसा ह्या विचाराने घटस्फोट कोर्टापासूनच दाखवतो. हे विशेष. सुटकेसचं हे खुप पुढच दृश्य तो सुरवातीला दाखवतो. हे दाखवताना पोस्ट कम्युनिस्ट काळात अस्तित्वात आलेल्या नव्या भांडवली व्यवस्थेच्या परीणामाबद्दल त्याला कायतरी म्हणायचे आहे असे वाटते. त्याचा एक परीणाम म्हणून कॅरोलचं सुटकेसला छिद्र पाडून चार तासाचा हवाई प्रवास, सुटकेसच्या आत स्वतःला कोंबून घेऊन करताना दिसतो. (त्याच लैंगिक नपुसकत्व ह्या व्यवस्थेच्या परीणामातून आलेलं आहे. लग्नाच्या अगोदर ते त्याच्यात नसते. बुडापेस्टला एका हेअर ड्रेसिंग स्पर्थेत तो डॉमनिकला बघतो. ते लैंगिक अनुभव घेतात. मग लग्न करतात. घटस्फोट न्यायालयातल्या जज समोरील बोलण्यातून (डॉमनिकच्या) ही गोष्ट आपल्याला माहिती होते. पुढे सिनेमाच्या उत्तरार्धात कॅरोल हा भांडवली अर्थ व्यवस्थेचा भाग बनतो. आपली क्षमता परत मिळवतो. डॉमनिकची बरोबरी करतो. तिने नाकारलेली समता/समानता प्रस्थापित करतो. कॅरोलचा हा सुटकेसमधला प्रवास नव्या व्यवस्थेत माणसाचं चिन्हात



कॅरोल पुर्ण वर्तमानकाळ 'eat' ह्या क्रियापदाला घेऊन चालताना दिसतो. त्यावेळी त्याच्यासमोर रेडीओ असतो. कॅरोलने शेतकऱ्याला हे पैसे घ्या आणि टिव्ही, गाडी खरेदी करा असे सांगतो. तेव्हा शेतकरी त्याला नकार देतो (पोलंड मधील शेतकरी. पोलंडमध्ये ह्याची सुरवात अजून व्हायची होती.) नव्या भांडवली व्यवस्थेतून जन्माला आलेल्या ह्या गोष्टी कंगवा (comb) हे प्रतिक कॅरोलच्या व्यवसायाला पुरक अशा बाजूने येते. कॅरोल ह्या कंगव्यानं पॅरीस मेट्रो स्टेशनवर माऊन ऑर्गन सारखा त्याचा वापर करून, पोलंडमधील काही प्रसिद्ध गाणी वाजवत (म्हणत) असतो. मिकोलाज त्याला ह्या गायारूनच ओळखतो. पोलंडच्या आर्थिक स्थितीचा अंदाज घेण्यासाठी हे ठिक वाटते. (मुंबईच्या रेल्वेत गाणी म्हणणारी बिहारी, यु. पी., हैद्राबादी मुल. त्याच्या हातात सिमेंटचा पत्र्याच्या कपच्या (तुकडे) असतात.) ह्या कंगव्याला खिडकीच्या बाहेर बघताना, डोळ्यावरनं फिरवताना दिसतो. कंगव्याच्या दातऱ्या मधून तो बाहेरचं जग बघतोय कॅरोलचं जग छोट आहे. कॅरोलने स्वतःला मृत म्हणून घोषित केल्यानंतर, पोलिसांनी डॉमनिकला कॅरोलच्या मर्डर केसमध्ये पकडल्यानंतर दृश्य आहे. कॅरोल मोठ्या जगातून पुन्हा आपल्या छोट्या जगात आल्याची तर सूचनाच म्हणायला हवी. जळत्या सिगरेटचं एक प्रतिक सिनेमात येतं. हे अर्धवट जळत जळत जिवंत राहिलेलं, धुराची वलय मोडणारं सिगरेट, फोनच्या डायरीवर असतं. बंदिस्त फोनबुथमध्ये कोणतरी बोलायच्या नादात ते विसरून गेलेलं असते. कॅरोल फोन बुथच्या आत येतो. सिगरेट फेकून देतो. फोन डायरीमध्ये नंबर शोधतो. नंबर लावतो. पलीकडून आवाज येत नाही. कॅरोल फोन ठेऊन देतो. हिकडे तिकडे बघून ते नंबर असलेलं पान फाडतो. घडी करून खिशात ठेवतो. फोन बूथमधून बाहेर पडताना, दार उघडत नाही. कॅरोल दार उघडण्याचा प्रयत्न करतो आणि दृश्य अंधारात विरघळून जातं. हे दृश्य नव्या व्यवस्थेतील दडपणामुळे माणसाचं वर्तन किती बेजबाबदार झालं आहे. ह्याचा प्रत्यय देत. अगोदरचा एकजण फोन डायरीवर जळत सिगरेट ठेऊन जातो हे धक्कादायक कृत्य आपल्याला सहन होत नाही. (भारतात असल्या गोष्टी फारच कॉमन. महाराष्ट्रात एसटीतल्या कोपऱ्या कोपऱ्यात असलेल्या पानाच्या पिचकाऱ्या) त्याच्या पुढचं कृत्य करतो. तो फोनच्या डायरीतल पानच फाडतो. आणि बाहेर पडताना दार उघडत नाही. नव्य अर्थव्यवस्थेत, सार्वजनिक ठिकाणी अशा

वर्तनाला पर्याय नाही. असा एक सूर आपल्याला ह्या दृश्या पाठीमाग दिसतो. हे वर्तन तो मुद्दाम करत नाही. ह्या व्यवस्थेत त्याला इतक सैरभैर केलेलं आहे की असं कायतरी आपोआप होतंच. अशाच अर्थाच आणखी एक महत्वाचं प्रतिक आपल्याला ह्या सिनेमात दिसतं ते म्हणजे प्लॅस्टरचा स्त्रीचा अर्धपुतळा (Plaster bust of Marianne) हा अर्धपुतळा कॅरोलने एका ॲन्टिक स्टोअर्समधून (पॅरीसच्या) चोरलेला असतो. डॉमनिकने नाकारलेलं प्रेम कॅरोल ह्या अर्धपुतळ्यात शोधत असतो. सिनेमात बऱ्याचदा डॉमनिक दिसते. पुन्हा तिची शॅडो बनते. ह्याला जोडूनच हा अर्धपुतळा डिमलाईटमध्ये, अंधारात नाहीसा होताना आपल्याला दिसतो. ह्या पुतळ्याची हनुवटी तुटलेली असते. ती हनुवटी व्यवस्थित रंगवून त्या जागेवर बसवताना कॅरोल दिसतो. एका बेभानक्षणी तो ह्या पुतळ्याचं चुंबन घेताना ही दिसतो. केस्लोव्हस्कीने प्रेमाचा हा वर्गीय अविष्कार शोधण्याचा प्रयत्न ह्या सिनेमामध्ये केलेला आहे. कॅरोल सारख्या कामगार वर्गात जगणाऱ्या माणसाची वृत्ती असण्याची शक्यता जास्तीत जास्त असते. हे एकतर्फी आणि रोमॅन्टिकच अधिक असते. ह्या अर्धपुतळ्याकडं एकटक बघणे, त्याची काळजी वाहतानाची नजर आणि डॉमनिककडे बघतानाची कॅरोलची नजर ह्यातील सारखेपणा सातत्याने दिसून येतो. कॅरोलच्या घाऱ्या आणि मोठ्या डोळ्यामुळे त्यातला अस्वस्थपणा, दुःखद किनारा बघणाऱ्याला आत आत घेऊन जातो, आणि कॅरोलबरोबर एकरूप करतो. ह्या अर्धपुतळ्यामुळे डॉमनिक आणि कॅरोलमधील एकतर्फी प्रेमाचा ताण अधिक गडद होताना दिसतो. ह्या प्रतिकाचे महत्त्व त्यामुळेच एकूण सिनेमाच्या केंद्रस्थानी येते. दोन फ्रॅन्कच्या नाण्याचं प्रतिक कॅरोलच्या ट्रारिड्र्य अशा अर्थाने सिनेमात येते. ह्या नाण्यापासून अनेकदा सुटका घ्याची इच्छा त्याच्या मनात जागृत होताना दिसते. एकदा तर हे नाणं फेकून घायच्या इराद्यान हाताची ॲक्शनसुद्धा तो करतो. पण ज्यावेळी त्याचा हात खाली येतो त्यावेळी ते नाणं हातालाच चिकटलेलं असतं. कॅरोल हे नाणं मनाविरुद्ध पुन्हा आपल्या खिशात टाकतो. ह्या नाण्याचं कॅरोलजवळ अस्तित्व त्यानं स्वतःला मृत म्हणून घोषित केल्यानंतर संपुष्टात येते. ह्याला आणखी खोल अर्थ देण्यासाठी केस्लोव्हस्की एका दृश्यात (त्रोटक) ते नाणं मृत रशियन बॉडी (त्याला मृत म्हणून दाखविण्यासाठी, चेहरा डोकं खराब करून आणण्यात आलेली बॉडी) च्या दफन फेटीत टाकून देतो. ह्या कॅरोलच्या क्रियेमुळे संदर्भ बदलतात. त्या नाण्याला

कॅरोलच्या पुर्वायुष्याची डॉमनिकने केलेल्या आघाताची आठवण म्हणून पाहता येते. त्या नाण्याच्या टाकून देण्यामुळे कॅरोलच नंपुसकत्व संपुष्टात आलं असावं, असंही म्हणता येते. त्याचा प्रत्यय सिनेमाच्या पुढच्या भागात दिसतो. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमातली ही प्रतिके विस्ताराने अभ्यासता येण्यासारखी आहेत. इथे थोडक्यातच त्याचा विचार करण्यात आलेला आहे.

प्रस्तुत सिनेमात केस्लोव्हस्की समतेचा विचार, ती प्रस्थापिक करण्याचा अड्डाहास पात्राद्वारे लावून धरतो. कॅरोल आणि डॉमनिक ह्यांच्यातील समता प्रस्थापित होताना सुद्धा संदिग्ध झाल्यासारखी, त्या वळणावर आल्यासारखी वाटते. दिग्दर्शक म्हणून केस्लोव्हस्कीची ही ताकदच म्हणायला हवी. समतेच्या मुल्यांना दर्शनी बाजू जी असते ती आतली बाजू असेलच असं नाही आणि हे मुल्य कायमस्वरूपी अस्तित्वात राहिल असेही नाही. दया, भुतदया, स्वाभीमान, वर्चस्व ह्या गोष्टींपेक्षा अर्थकारण, वर्ग, वर्ण ह्या गोष्टी समतेच्या मुल्याला अधिक बळकट करत असाव्यात असे वाटते. दुसऱ्या महायुद्धात त्याची प्रचिती सगळ्या जगाला आलेली आहे. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी ह्या मुल्यांच्या संदर्भात जे अनुमान काढलेलं आहे त्यात तत्त्व जाणवते. मात्र सिनेमाचा शेवटच्या दृश्यातलं डॉमनिकचं मायमिंग बघितल्यावर आणि तिला बायन्याक्युलर मधून बघणाऱ्या कॅरोलचा चेहरा (अश्रुनं डबडबलेला पाहिल्यावर आपले सगळे अनुमान चुकीचे ठरतात. ह्या सिनेमात समतेचा शोध केस्लोव्हस्की स्त्री (डॉमनिक)-पुरुष (कॅरोल) सर्वसंपन्न तरी मृत्यूची इच्छा व्यक्त करणारा (मिखोलाज) - पराभूत तरी जगू पाहणारा, त्यासाठी खालच्या पातळीवर झगडणारा (कॅरोल) अशा दोन पातळ्यावर असला तरी पोलंडचा नागरिक असलेल्या कॅरोलचं वर्तन बघितल्यावर हा शोध फ्रान्स-पोलंड असा ही बघता येतो. म्हणून दुसऱ्या महायुद्धात आपला मुळ सांस्कृतिक चेहरा गमावून बसलेला (पोलंड)-समृद्ध वर्चस्ववादी (फ्रान्स) ह्या अर्थाने हा सिनेमा बघितल्यावर नव्या भांडवली व्यवस्थेचा मानवी वर्तनाच्यावरील परीणाम असा एक प्रगल्भ दृष्टिकोन आशयामध्ये विखुरलेला आपल्याला हमखास दिसतो. सिनेमाच्या सुरवातीलाच दाखवलेली टॅंग बांधलेली (फ्रान्सचा) सुटकेस आणि पोलंडच्या भुमीवरचा असुरक्षित प्रवास (सुटकेस गाडीच्या टपावर अशा ठिकाणी आपल्याला दिसते की कोणत्याही क्षणी ती पडेल आणि तिचा प्रवास थांबेल. त्याच्या आत असलेल्या कॅरोलचा प्रवास आपल्या

म्हणजे बघणाऱ्याच्या ध्यानात नंतर येतो.) ह्या अर्थानेच दाखवलेला आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतर पोलंडमधल्या लोकांचे सार्वजनिक जीवन त्याचा सांस्कृतिक वातावरणाबरोबर असलेला सहवास सुटकेसला लावलेल्या टॅंगसारखा आहे. तुम्हाला दोन पर्याय आहेत. एका बाजूला फ्रान्स आणि दुसऱ्या बाजूला रशिया. ह्यातल्या एकाचा टॅंग लावल्याशिवाय तुम्हाला जगातल्या सांस्कृतिक वर्तुळात स्थान नाही. हा टॅंग लावूनच तुम्ही आपला शोध चालू ठेवू शकता. त्याशिवाय तुम्हाला पर्याय नाही..... ह्या आपल्या अव्यक्त म्हणण्याचं प्रात्यक्षिक व्हाईटमध्ये स्पष्ट दिसतं.

व्हाईट २६ जानेवारी १९९४ ला प्रदर्शित झाला. फ्रान्स, पोलंड, स्वित्झर्लंड अशा तीन देशामध्ये तो पुलिश आणि फ्रेंच भाषेत तयार करण्यात आला होता. हा सिनेमा बघितल्यानंतर कशा पद्धतीने प्रतिक्रिया द्यायची असा प्रश्न दोन्ही बाजूने म्हणजे प्रेक्षक आणि समीक्षक असा निर्माण झाला. केस्लोव्हस्कीने ह्या सिनेमाच्या निमित्ताने एक मोठा खेळ असा केला आहे की, बघणाऱ्याची प्रतिक्रिया स्थिरावू नये, अगदी शेवटपर्यंत ही गोष्ट सातत्याने सिनेमात सरकताना दिसते. कॉमेडी की ट्रॅजेडी? का आणखी काही? ह्या साच्यात केस्लोव्हस्की आपला सिनेमा अडकवत नाही. त्यामुळेच प्रतिक्रिया देणाऱ्याची पंचाईत होते. ह्या संदर्भातील दोन एकमेकांच्या विरोधात जाणाऱ्या प्रतिक्रिया पाहता येतील. त्यातील एक प्रतिक्रिया टोनी रेअन ह्यांची आहे.

Imagine a kind of film making that's truly in tune with the ways you think and relate to other people. A deeply humane kind of film

*making, but free from 'humanist' lies and sentimental evasions. Not a dry 'realistic' kind of film making, but one in which all the imaginative and creative efforts have gone in to understanding the way we are. A kind of film making as sensitive to silence as to speech, and alert to the kind of meaning we prefer to hide away. To my knowledge, only two directors in the world are currently making film like that. One is krzysztof kieslowski in Poland. The other is Edward rang in Taiwan.*²²

प्रसिद्ध समीक्षक टोनी रेअन ह्याचं मत वाचल्यावर, त्यांनी केस्लोव्हस्कीच्या क्षमतेचा अचूक विचार आपल्या शब्दात मांडला आहे; असे म्हणता येते. नव्या भांडवली जगामध्ये समकालीन जगण्याचा शोध घेण्याचं अवघड काम केस्लोव्हस्की सातत्याने करतोय; असा त्यांच्या ह्या विधानाचा मातितार्थ आहे. दुसरे एक समीक्षक जोनाथन रोजनबाम ह्यांच्या म्हणण्यानुसार केस्लोव्हस्की आणि तैवानचा दिग्दर्शक एडवर्ड यांग ह्यांच्यात हा समकालीन जगण्याचा शोध मांडण्याची स्पर्धाच आहे.²³ एडवर्ड यांगला तैवानमधील न्यू वेव्ह सिनेमाचा जनक मानला जातो. **ए ब्राईटर समर डे (१९९१)**, **ए कन्फुशिअन कन्फुजन (१९९४)** हे त्याचे मास्टरपीस सिनेमे. याँग ह्या बेस्ट शॉट डिसेक्शन करणारा म्हणून ख्यात आहे. भारतात त्याच्याबद्दल फारसी चर्चा नाही. त्याच्या नावावर **ताईपेई स्टोरी (१९८५)**, **द टेरोरायझर (१९८६)**, **महजॉंग (१९९६)** **यी यी (A one and a Two/२०००)** असे म्हणताने सिनेमा आहेत. आधुनिकता आणि परंपरा ह्यांच्यातील संघर्ष, कला आणि व्यापार ह्यांतील संबंध,



ताणतणाव, भ्रष्टाचाराचा कलेवरील परीणाम हे त्याच्या सिनेमाचे मुख्य विषय आहेत. तयार केलेला सिनेमा विकला गेला पाहिजे आणि त्यातून पैसे मिळाले पाहिजेत हे त्याला बिल्कूल मान्य नाही. हे सगळं सांगण्याचा भाग अशासाठी की, एका फिल्म महोत्सवामध्ये दोघांचेही सिनेमे होते. (व्हाईट आणि ए कन्फुशियन कन्फुजन) पण पुरस्कार कोणालाच मिळाला नाही. याँगच्या ह्या सिनेमाची उत्कृष्ट कॉमेडी म्हणून चर्चा झाली. (खरे तर हा उत्कृष्ट राजकीय सिनेमा समजला जातो.) तर व्हाईट बदल कोणताच अंदाज काढणं कठीण आहे; झाले असावे ह्या अर्थाने आपल्याला जोनाथन रोजनबामची प्रतिक्रिया ही पाहता येईल.

*But the love that figures centrally in white-disguised as hate first with the Dominique and then korol-appears more as postulate than as realized fact. To achieve something more durable and persuasive, real character are required not allegorical stick figures.*²⁹

ही प्रतिक्रिया उत्तरार्धातील वाक्यात धक्कादायक अशी आहे. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाचा पोत न समजण्यातील ही अडचण आहे. आणि ह्या देशोदेशीच्या राजकारणाला कंटाळून तर केस्लोव्हस्कीने ह्याच वर्षी निवृत्ती स्विकारली. फ्रान्ससाठी आऊटसायडर, पोलंडचा. ह्या सगळ्या व्यवहारात काडीचा ही उपयोग नाही आणि अमेरिकेचं भूमिगत, सांस्कृतिक वर्चस्व, कामाचं टेन्शन ह्या अनेक घटकांने त्याच्या निवृत्तीला आणि मृत्युला हातभार लावलेला आहे. (एका महोत्सवात रेड कडे पूर्ण दुर्लक्ष करून पल्प फिक्शन सारख्या सिनेमाला अनेक बक्षीसे प्राप्त झाली होती. ह्याची मजल ढासळत ढासळत द स्लमडॉग मिलेनिअर पर्यंत गेलेली आपल्याला दिसते.) व्हाईट मधल्या पोलंडकडे सरकणाऱ्या केस्लोव्हस्कीला 'quintessentially French' म्हणजे "हुबहुब फ्रेंच सारखा" अशी प्रतिक्रिया ऐकण्याची पाळी आली; हे आणखी वाईट. जगभरातल राजकारण (सांस्कृतिक) छोट्या देशातल्या अव्वल काम करणाऱ्या प्रामाणिक माणसांना कसं दिशाहीन करतं ह्याचं हे उत्तम उदाहरण आहे. केस्लोव्हस्कीच्या बाबतीत ही गोष्ट फक्त समिक्षका पुरतीच मर्यादित राहिली. व्हाईटच्या निमित्तानं ही गोष्ट सगळ्या जगाच्या (प्रेक्षक) ध्यानात आली असेल.

॥१॥

दुसऱ्या महायुद्धाच्या तडाक्यात उध्वस्त झालेल्या पोलंडच्या सांस्कृतिक अंगाकडे बघताना वर सांगितलेल्या चार ही दिग्दर्शकांच्या तऱ्हा आपल्या पटकन ध्यानात येतात.

आन्ड्रॅज वाजदा हे शेवटपर्यंत पोलंडचा नागरिक म्हणून मिरवत राहिला. त्याने सैन्यात काम केलेले असल्यामुळे देश प्रेमाबद्दल साहजिकच त्याच्यात एक प्रकारचा घट्टपणा होता. ह्या घट्टपणामुळे त्याच्या सिनेमात जागोजागी पण सलगपणे आलेला पोलंडचा इतिहास दिसतो; असे बऱ्याच समिक्षकांनी म्हटलेले आहे. वाजदाला पोलंड सरकार कडून सगळे मान सन्मान ही मिळाले आहेत. बाकीच्या तिघांकडे ह्या संदर्भातला अभावच जाणवतो. पोलांस्की हा पोलंडच्या बाहेरच जास्त क्रियाशिल राहिला. दोन हजार सालानंतर मनात रूतून बसलेल्या आठवणी (दुसऱ्या महायुद्धाच्या) तो प्रकट करताना दिसतो. त्या द पियानिस्ट (२००२) आणि द घोस्ट रायडर (२०१०) ह्या सिनेमात आपल्याला दिसतात. वाजदाचा कात्यान (२००७) हा सुद्धा ह्याच कुळीतला सिनेमा. ह्याच्या उलट अग्निस्का हॉलंडच. ती रशियाकडे सरकलेली दिसते. तिचा युरोपा युरोपा (१९९१) हा दुसऱ्या महायुद्धाचा संदर्भ देणारा अतिशय उत्कृष्ट असा सिनेमा मानला जातो. अँग्री हार्वेस्ट (१९८५) ह्या सिनेमाची निर्माता कंपनी जर्मनीची. हा सिनेमा दुसऱ्या महायुद्धाचा मानसिक परिणाम झालेला एका ज्यू स्त्री ची कथा सांगणारा होता. केस्लोव्हस्की मात्र ह्या सगळ्यापासून लांब हाता. त्याच्या रंगत्रयीमध्ये दुसऱ्या महायुद्धाचे संदर्भ येतात. पण ते इतके थेट येत नाहीत. ब्ल्यू मध्ये अर्धवट राहिलेली संगीत-संहिता (Concerto) ही कोल्डवार (जे दुसऱ्या महायुद्धाच्या उत्तरार्धात सुरू झाले) संपवल्याच्या प्रित्यर्थ वाजवली जाणार असते. तर व्हाईट हा पूर्ण सिनेमाच ह्या आवरणा खालून बघता येतो. त्यातील संदर्भाची संगती त्या अर्थाने लावता येते. रेड मध्ये 'पर्सनल वेदर रिपोर्ट' हे भूमिगत रेडिओचे प्रतिक अशा अर्थाने येते. दुसऱ्या महायुद्धात अशी भूमिगत रेडीओ अस्तित्वात होती. पण त्याच्यावरील संवाद नाझी प्रपोगांडा टाईपचे आहेत. पण ही गोष्ट नाझीपर्यंत न जाता, मनुष्य स्वभावाचा दोष अशा अर्थाने पुढे येते. केस्लोव्हस्की आर्थिक परिस्थिती आणि वडीलांचा आजार ह्यामुळे पोलंडमध्येच कायम विस्थापित राहिला, आणि काळ दुसऱ्या महायुद्धाचा त्याचे सगळे बालपण हलाखीचे बनले त्याचे कारण हेच. त्याच्या मनात पोलंडबद्दलची अनास्था ह्यातूनच निर्माण झाली असावी. ह्या चौघांबद्दल आणखी एक गोष्ट सांगता येते. वाजदा दोन्ही महायुद्धांच्या काळातला आहे. पोलांस्की दोन्ही महायुद्धांच्या मध्ये जन्माला आला. हॉलंड दुसऱ्या महायुद्धाचा नंतर. तर केस्लोव्हस्की दुसऱ्या महायुद्धाच्या धुमधडाक्यातच.

दुसऱ्या महायुद्धाचे (१९३९-४५) भयंकर असे परीणाम पोलंडच्या संस्कृतीवर झालेले दिसतात. केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीचा विचार करताना ह्या काळातल्या संस्कृतीचे-स्वरूप ध्यानात घ्यावे लागते. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाच्या आशयातील अंतरंगात ह्या गोष्टी प्रचंड प्रमाणात विखुरलेल्या आहेत. केस्लोव्हस्कीच्या आशयाचे टोकदार रूप आणि ह्या रंगत्रयीच्या निर्मितीचे प्रयोजन त्यातुनच पुढे आलेले दिसते. ह्या रंगत्रयीच्या निर्मितीसाठी तो पोलंडच्या बाहेर का गेला?..... ह्याची कारणे आपल्याला ह्या काळातच शोधावी लागतात. ब्रिटीश इतिहासकार नेल फर्ग्युसन ह्या संदर्भात म्हणतात,

*Maltreatment of the poles was one of many ways in which the Nazi and soviet regimes had grown to resemble one another.*²¹

पोलंडची संस्कृती ह्या दोन्ही सत्तांच्या ताब्यात ओलिस राहिलेली आपल्याला दिसते. असे असले तरी पोलंड सरकार ह्या दोन्ही सत्तांना शरण बेलेले दिसत नाही. आपली संस्कृती टिकविण्याचे काम त्यांनी भूमिगत राहूनच चालूच ठेवलेले होते. दोन्ही सत्तांना शरण गेलेले दिसत नाही. आपली संस्कृती टिकविण्याचे काम त्यांनी भूमिगत राहून चालू ठेवलेले होते. हा त्यांचा एक प्रकारचा प्रतिकारच होता. जर्मन सुत्रांनी मिलेट्रीतील अधिकाऱ्यांना पोलंड मधील सांस्कृतिक, सामाजिक संस्थांचा काय करायच ह्याची गाईड लाईन दिलेली नव्हती. पोलंडवर हल्ला केल्यानंतर त्या संदर्भात बर्लिनच्या ऑफीसमधून एक छोटी योजना घोषित करण्यात आली. तिचे मूळ वांशिक असं होत आणि ह्या दस्तावेजाच नाव होत ; Concerning the Treatment of th Inhabitants of the former

polish Territories, from a Racial - Political stand point हा दस्तावेज जर्मनचा गव्हर्नर आणि नाझी प्रपोगंडा मंत्री जोसेफ गोबेल्स ह्यांनी पोलंडमधील लोज्झ येथील बैठकीत चर्चा करून ठरवला. गेबोल्सने त्यावेळी जाहीरच करून टाकलं; पोलंड हा सांस्कृतिक प्रतिष्ठा असलेला देश आहे असे म्हणता येत नाही. ह्यातून पुलिश लोकांवर (Pols) नाटक, सिनेमा, आकाशवाणी, न्यूज पेपर, शिक्षण अशा अनेक बाबतीत कडक निर्बंध लादले गेले. ह्या दरम्यान शाळा, नाट्यगृहे, सांस्कृतिक संस्था बंद करण्यात आल्या. पुलिश भाषेतून निघणारा पोलंडमधील एकमेव न्यूज पेपर बंद करण्यात आला. विद्वान लोकांचे अटकसूत्र सुरू झाले. ऑक्टोबर १९३९ रोजी सुरू झालेली ही प्रक्रिया मार्च १९४० पर्यंत चिफ प्रपोगंडा डिपार्टमेंटच्या एकछत्री अंमलाखाली आली. पोलंड मधल्या सगळ्या सांस्कृतिक घडामोडी ह्या

डिपार्टमेंटद्वारे नियंत्रित होऊ लागल्या. लैंगिक आणि पोर्नोग्राफी स्वरूप असलेल्या गोष्टी संस्कृती म्हणून प्रचलित करण्यात आल्या. त्याचे नामकरण 'पोलंड संस्कृती' असे जगभरात करण्यात आले आणि पुन्हा असे सांगण्यात आले की पुलिश लोकांना अशा प्रकारचे प्रकटीकरण करण्यात जर्मन लोकांचा कोणताही विरोध नाही. त्याचे व्यक्ती स्वातंत्र्य अबाधित आहे. जे देश तटस्थ होते अशा देशांना अशा पद्धतीच्या संस्कृतीची समीक्षा करण्यासाठी पाचारण करण्यात आले. पुलिश -जर्मन असे जे सार्वजनिक कार्यक्रम होत असत ते बंद करण्यात आले. ऑगस्ट १९४०च्या दरम्यान लेखक, कलाकारांसाठी नोंदणी करण्याची जबरदस्ती करण्यात आली. नविन छापण्यात येणाऱ्या पुलिश भाषेतील पुस्तकावर बंदी आली. विरोधी पुस्तकाच्या शिर्षकावर सेन्सॉरशिपचा बडगा आला. ती काढून घेण्यात आली. १९४१ नंतर संस्कृतीकडून माणसाकडे सरकल्या. जे नाझींना अमानवी समजतात त्यांना ठार करण्यात आले. अशा पद्धतीने पुलिश प्रतिकार मोडीत काढून पोलंडच्या भूमिवर जर्मन वसाहती स्थिरावर झाल्या. पुलिश लोकांना म्युझियम मध्ये प्रवेश घेण्याची मुभा मिळाली. तो म्युझियम जर्मन प्रपोगंडा करण्यासाठी प्रसिद्ध झाला होता. पोलंड मधल्या कोपीन म्युझियमचा कंपोझर जर्मन वंशाचा होता. ह्यामुळे पुलिश सरकार बहुसांस्कृतिक अशा अर्थाचे बनले. जर्मनने आणखी एक योजना अंमलात आणली त्यानुसार त्यांनी पुलिश आणि ज्यु, पुलिश आणि युक्रेनियन ह्यांच्यात भांडणे लावण्याची सुरुवात केली. लोज्झमध्ये ज्यु लोकांवर पुलिश नायकांची स्मृतिस्थळे नष्ट करण्यासाठी जबरदस्ती करण्यात आली. ह्यानंतर पुलिश शिक्षण आणि युक्रेनियन शाळा पद्धती नष्ट करण्यासंबंधीची पावलं उचलण्यात आली. एका वरच्या स्तरातल्या नाझी ऑफीसरच्या म्हणण्यानुसार आम्ही शक्य आहे ते सर्व काही केलं की ज्यामुळे पुलिश आणि युक्रेनियन एकमेकाला भेटल्यानंतर, त्यांच्यात एकमेकांना ठार मारण्याची इच्छा निर्माण होईल. पोलंडमध्ये बस्तान बसल्यावर नाझींनी खाजगी गोष्टींची लुटालूट करायला सुरू केली. सप्टेंबर १९३९ ते १९४२ पर्यंत नव्वद टक्के कलाकृतींवर नाझींनी आपला हक्क प्रस्थापित केला. त्यात राफेल रेब्रॉ लियोनार्दी द विंची, कॅनालेट्टो, बॅसाअरेली ह्यांच्या महत्त्वाच्या पेंटिंग होत्या. ह्यातल्या काही पेंटिंग जर्मन म्युझियम मध्ये पाठविण्यात आल्या. तर काही चित्रे नाझीच्या ऑफीसमध्ये स्थिरावली. ह्याची आकडेवारी खूप मोठी आहे. ५१६,००० इतके कलेचे प्रत्येक प्रकारचे नमुने नाझींनी आपल्या ताब्यात घेतले. त्यातील

२८०० चित्रे युरोपीय चित्रकारांची होती. तर ११,००० इतकी पुलिश चित्रकारांची १,४०० शिल्पे, ७५,००० मॅन्सुस्क्रिप्ट, २५,००० नकाशे, ९०,००० पुस्तक (त्याली २०,००० पुस्तके इ. स. १८०० पुर्वी छापलेली होती. पोलंडमधील स्थिती फक्त जर्मनांसाठी अशी बनली. एक सर्वेक्षणानुसार युद्धाच्या शेवटी ४३% इन्फ्रास्ट्रॅक्चर जी शिक्षण आणि संशोधन संस्थांसाठी होती आणि १४% म्युझियम नष्ट करण्यात आले. विद्यापीठातले प्रोफेसर शिक्षक, वकील, धर्मगुरु जे पोलिश बुद्धीवादी जगाशी संबंधित होते त्यांना अटक करण्यात आली. पुढे पुढे स्थिती इतकी चिघळली की बुद्धीवादी आहे असं ध्यानात आलं की त्याला तिथेच ठार मारण्यात येत असे. ज्यु लोकांच्या संदर्भात असाच पवित्रा घेण्यात आला. धार्मिक पातळीवर पोलंडमधील ख्रिश्चनिटी उध्वस्त करण्याचा पवित्रा नाझींनी घेतला होता. त्यात रोमन कॅथोलिक चर्चवर आघात करण्याकडे त्याचा जास्त कल होता. धार्मिक कार्यक्रम, गाणी, बायबलमधील उतारे वाचण्यावर बंदी घालण्यात आली. हॅन्स फ्रॅन्क ह्या गव्हर्नरच्या म्हणण्यानुसार पोलिश लोकांना विद्यापिठे आणि शाळा ह्यांची गरज नव्हती. पोलिश भुमी बौद्धिक वाळवंटात बदलून गेली होती. १९४० च्या दरम्यान जर्मनीने प्रकाशन व्यवसायावर आपली नजर वळवली आणि योजनाबद्ध पद्धतीने पोलिश-जर्मन शब्दकोष, कॅम्बुनिस्ट विरोधातील कथा-कादंबऱ्या छापण्यावर भर दिला. ह्या पाठीमागचा जर्मनीचा हेतू पोलिश इतिहास बदलण्याचा होता. त्यानुसार प्रसिद्ध पोलिश व्यक्ती जर्मन वंशाच्या बनल्या. त्यात निकोलस कोपरनिकस, वेट स्टॅस आणि कोपीन इ. समावेश होता. पोलिश देशप्रेमाचे गोडवे गाणाऱ्या जर्मनविरोधी म्हणून बंदी घालण्यात आली. जर्मनविरोधाला केंद्रस्थानी न आणणाऱ्या पुस्तकांना सेन्सॉरच्या कात्रीतनं वगळण्यात आले. पुस्तकांवर १५०० पोलिश लेखकांना जर्मनी राज्य आणि संस्कृतीसाठी "घातक" म्हणून घोषित करण्यात आले. पुलिश सिनेमांवर सुद्धा जर्मन प्रपोगंडा मंत्रालयाची बारीक नजर होती. थोड्याच पोलिश सिनेमांना (२०%) संपादन करून प्रदर्शनाची संमती देण्यात आली. ह्यामध्ये सुद्धा पोलिश प्रतिके, ज्यु असलेले नट, निर्माता-दिग्दर्शक ह्यांना वगळण्यात आले. पुन्हा ह्या सिनेमाच्या आगोदर जर्मनीचा प्रपोगंडा करणारी न्यूज रिळे दाखविण्याची सक्ती होती. त्याशिवाय जर्मनीचा प्रपोगंडा करणाऱ्या अनेक सिनेमांना पुलिश भाषेत तयार करण्यात आले. १९४३ नंतर एकही पोलिश फिल्म पोलंडमध्ये

दाखविण्यात आलेली नव्हती. पुलिश सिनेमाच्या माध्यमातून जे काही उत्पन्न मिळत असे ते फक्त जर्मन वॉर प्रॉडक्शनकडे वर्ग करण्यात येत असे. ह्या सगळ्याकडे बारीक लक्ष ठेऊन असणारा प्रसिद्ध पण भुमिगत चळवळ चालविणाऱ्यांनी, ह्या गोष्टीला विरोध करण्यासाठी एक घोषणा तयार केली होती. **फक्त डुकरे सिनेमा बघायला हजर असतात.** ह्या उलट संगीताच्या बाबतीत मात्र थोडी ढिलाई होती. त्याचे कारण गव्हर्नर हॅन्स फ्रॅन्क. तो गंभीर संगीताचा चाहता होता. त्याच्या काळात त्याने राजधानी क्रॅव्हॉव्हमध्ये ऑर्केस्ट्रा आणि सिंफनीसारख्या कार्यक्रमांला उत्तेजनच दिले. संगीताचे अनेक कार्यक्रम चर्च आणि कॅफेमध्ये सादर झाले. भुमिगत पुलिश कार्यकर्त्यांनी प्रपोगंडा करणाऱ्या ऑपेरावरच बहिष्कार घातला. ह्या सर्व गोष्टी पाहिल्यावर असे ध्यानात येते की नाझी प्रपोगंडा दोन टप्प्यात विकास पावताना दिसतो. त्यातला पहिला टप्पा युद्धापूर्वीच्या पोलंडची नकारात्मक प्रतिमा तयार करण्यासाठी वापरण्यात आला तर दुसऱ्या टप्प्यात रशिया विरोधी, ज्यु विरोधी आणि जर्मनीला प्राधान्य देणाऱ्या गोष्टी अशा मुद्यांना अग्रक्रम देण्यात आला.

रशियाने स्तालीनच्या नेतृत्वाखाली १७ सप्टेंबर १९३९ ला पोलंडवर हल्ला केला. ह्या हल्ल्याबरोबर त्यांनी फिनलॅंडवर पण हल्ला केला होता. हा हल्ला पुर्व भागाला नजरे समोर ठेऊन होता. दुसरे महायुद्ध सुरू झाल्यानंतर बरोबर सतरा दिवसांनी हा हल्ला झाला. ह्या संदर्भात नेल फर्ग्युसन म्हणतात, *Cease to exist not merely as a place, but also as an idea.*^{२६}

पुर्व भागापासून मास्कोची सिमा जवळ असल्यामुळे स्तालीनला हा हल्ला करावा लागला. स्तालीनच्या जागी आणखी कोणत्याही राष्ट्राचा प्रमुख असता तर त्याला पण ह्येच करावे लागले असते. स्तालीनने असे केले नसते तर जर्मन नाझी फौजा मास्को मार्गे रशियात घुसल्या असत्या. कॅम्बुनिस्ट विरोधातल्या जगातल्या सर्व इतिहासकारांनी पोलंड वरील ह्या हल्ल्याच्या संदर्भ ध्यानात घेऊन स्तालीन आणि कॅम्बुनिस्टांना बदनाम करण्याचाच कट पुर्णत्वाला नेला आहे. ह्यातील पहिल काम त्यांनी हिटलर - स्तालीन तुलना करण्याचं केलं आहे. मुळात पोलंडच्या ज्या भागावर रशियन फौजांनी हल्ला केला तो भाग जर्मनीने आपल्या ताब्यात घेतलेलाच होता. त्यामुळे हा हल्ला जर्मन फौजांवर असल्यासारखाच होता. ह्या हल्ल्याला पोलंड मधील कॅम्बुनिस्टांचा छुपा पार्टीबाच होता. प्रत्यक्षात ह्या भागावर

कब्जा मिळवल्यावर हा भाग पोलंडमधील कम्युनिस्टांच्या देखरेखी खालीच राहिला. त्यातल्या त्यात ब्रिटीश इतिहासकारांनी नाझी फौजांची अनेक कृत्ये रशियन फौजांच्या माथी मारली. नाझी पेशा रशियन बरे; ही पोलंडमधील वस्तुस्थिती होती. पण इतिहासात त्याचा विपर्यासच आपल्याला दिसतो. भारतातले उजवे विचारवंत ह्याच मळवाटेने गेलेले दिसतात. ह्या सगळ्याच्या कम्युनिस्टांनी लावलेला अर्थ पाचव्या आणि सातव्या (थेमीस) प्रबंधामध्ये पाहता येतो.

5 : In the second world war, two conflicts combined. one was the conflict between two world coalitions of imperialists group the anglo-american, on one side and the Berlin-Tokyo-Rome Nazi-fascist axis on other- The other was the conflicts between all the imperialists group of the world, one side, and the international communist movements, which from the beginning had its liberated bases in USSR and china, on the other side.

7 : on the outbreak of the second world war the great majority of the french imperialist groups took side with the Nazis in the name of the struggle against communism the other part of the french imperialist groups took side against the Nazi-Fascism in the name of the safeguard of their colonial spoils and of their role in the plunder of the world and in the oppression of the colonies. The anglo-american imperialist groups were divided, too-part of them were for the alliance with the Nazi-Fascists and favorable to accept the Hitler's offers of peace, However, the other part of these imperialist groups prevailed. That part wanted to gain time until the Nazis will assail the USSR.²⁹

वरील विवेचन वाचल्यावर दुसऱ्या महायुद्धात साम्राज्यवादी शक्तींनी आपल्या अस्तित्वाला कशा पद्धतीने लावून धरलं होते हे ध्यानात येते. स्तालीनने ह्या शक्तींची वाट पोलादी पडदा उभा करून पोलंड मध्येच राखून धरली. म्हणजे त्या काळात उदयाला येणारी अमेरीकन साम्राज्यवादी शक्ती नंतरच्या काळात म्हणजे सोविएत युनियनचा न्हास झाल्यावर अस्तित्वात आली. स्तालीनने चुक केली असे म्हणणारा दुसऱ्या महायुद्धाचा काळात पुढ सरकलेली गोष्ट पृष्ठभागावर यायला किती काळ घालवावा लागला ह्याचा विचार करायला हवा. स्तालीन सारखा आणखी एखादा माणूस असता तर आज सगळ्या जगाला युद्धाच्या खाईत लोटणारी परिस्थिती निर्माणच झाली नसती.

जर्मनी आणि काही प्रमाणात रशिया ह्यांच्यात विभागलेल्या पोलंडला तिथल्या सांस्कृतिक दडपशाहीला थोपवून ठेवण्याचं आणि प्रतिकार करण्याच काम भुमिगत चळवळीनं मोठ्या प्रमाणात केलेलं आहे. त्यामध्ये प्रकाशन, संगीत सभा (concerts) थिएटर (live) शिक्षण, विद्यापिठिय संशोधन अशा अनेक गोष्टींचा समावेश होतो. ह्या सर्व गोष्टी युद्धजन्य

स्थितीमध्ये सुद्धा अव्याहतपणे चालू होत्या. ह्या सगळ्याला प्रोत्साहन देण्याचे आणि अडचणीच्या वेळेला बचाव करण्याचे काम कॅथोलिक चर्चने पार पाडल्याचे दर्शनी दिसते. पण त्याच्या पाठीमागे सुद्धा साम्राज्यवादी शक्ती होत्याच. त्याचा प्रत्यय पोलंडला आलेलाच आहे. तो ही सत्तरच्या दशकात तर पोलंडच्या प्रत्येक माणसाचा हा भुतकाळ आहे. कलाकार ही ह्याला अपवाद नाहीत. त्याच्यासाठी कायमस्वरूपी स्मरणात राहणारा हा प्रदिर्घ अनुभव आहे. तो त्याच्या निर्मिती प्रक्रियेचा कायमस्वरूपी अस्तित्वात राहणारा अंतःप्रवाह आहे. ह्याला केस्लोव्हस्की अपवाद नाही. वाजदा, हॉलंड, पोलन्स्की तर नाहीच नाही. वाजदा आणि पोलन्स्की ह्या अनुभवाच्या खूप जवळ होते. पोलान्स्कीचा ह्या संदर्भातील अनुभव (प्रत्यक्ष त्याच्याच शब्दातला वाचण्यासारखा आहे.

I had just been visiting my grandmother..... When I received a foretaste of things to come. At first I don't know what was happening. I simply saw people scattering in all direction. Than I realized why the street had implied so quickly some women were being herded along it by German soldiers. Instead of running away like the rest, I felt compelled to watch.

One older woman at the rear of the column couldn't keep up. A German officer kept prodding her back into line, but she fell down on all fours..... Suddenly a pistol appeared in the officers hand. There was a loud band, and blood came welling out of her back. I ran straight into the nearest building. squeezed into a smelly recess beneath some wooden stairs, and come out for hours. I developed a strange habit: Clenching my fists so hard that my palms became permanently calloused. I also wake up one morning to find that I had wet my bed.³⁰

हा पोलंड मधील क्रकॉव्ह येथील अनुभव रोमन पोलान्स्कीच्या स्मरणात दिर्घकाळ अडकून असल्याचं त्याच्या शेवटच्या वाक्यातनं ध्यानात येत. हाच अनुभव २००२ मध्ये आलेल्या 'द पियानिस्ट' ह्या सिनेमात थेटपणे विस्तारलेला दिसतो आणि तो बघताना त्या काळात पोलान्स्कीची जी अवस्था झाली होती तिच अवस्था बघणाऱ्याची होते. व्हाईट मधील कॅरोलचे वर्तन, रेड फुटणाऱ्या काचेचा संदर्भ हे दुसऱ्या महायुद्धातील पोलंडच्या सांस्कृतिक शोषणाचे परिणाम, भुतकाळाचे पुन्हा पुन्हा होणारे ताजे स्मरण अशा अर्थाने पाहता येतात. केस्लोव्हस्कीचा पोलंड फ्रान्स आणि फ्रान्स टू पोलंड हा प्रवास म्हणजे दुसऱ्या महायुद्धातून आलेली सांस्कृतिक असुरक्षितताच आहे. अशा दुहेरी नागरिकत्वाची सुरुवात द डबल लाईफ ऑफ व्हेरोनिक पासूनच सुरू झाली होती. ह्या सिनेमामध्ये व्हेरोनिकच्या अज्ञात अशा भावनेची कथा होती.

ही अज्ञात भावना कोणती? तर व्हेरानिच हा एकाच वेळी गुप्तपणे दोन बायकांबरोबर राहत असतो. त्यातली एक बायको पुलिश असते. तर दुसरी फ्रेंच आणि दोर्घाची इच्छा एकमेकांच्या आयुष्याला जोडून घेण्याची असते. केस्लोव्हस्कीची रंगत्रयी म्हणजे फ्रेंच राज्यक्रांतीतून निर्माण झालेल्या मुल्यांचा शोध नाही तर दुसऱ्या महायुद्धाच्या आसपास जन्मलेल्या एका मनस्वी दिग्दर्शकाचा सांस्कृतिक आधाराचा हा व्यक्तिगत प्रवास आहे. ह्या प्रवासात केस्लोव्हस्कीची पावले आणखी पुढे गेलेली नाहीत. ती पुन्हा पोलंडकडेच वळलेली आहेत. ह्या असुरक्षिततेचा दबाव त्याच्या बोलण्यात जाणवतो. नेहमीच **क्रायझोस्ताफ केस्लोव्हस्की : आय अॅम सो सो (१९९५/दिग्दर्शक: क्रायझोस्ताफ वायरबिकी)** ह्या स्वतःवरच्या डॉक्युमेंटरी मध्ये तो म्हणतो,

I am a pessimist. To me the future is a black hole^{२९}
पेसीमिस्ट ह्या शब्दाचा अर्थ पुढे सातत्याने काय तरी वाईट घडणारा आहे असे विचार करणारा. पण हे केस्लोव्हस्कीच्या संदर्भात चर्चा करणारा दिग्दर्शक मायलोज स्टेहलिक अग्निस्का हॉलडला सांगतो; की त्याची पेसीमिस्टची व्याख्या वेगळी आहे. कारण त्याच्या सिनेमामध्ये आशा कायमच असते. **व्हाईट** मध्ये त्याच्यासाठी लकी असलेल दोन फ्रॅन्कचं कॉईन तो त्याच्या बदल्यात आणलेल्या रशियन डेड बॉडीच्या दफनपेटीत टाकतो. आणि ती पेटी बंद करतो. दुसऱ्या महायुद्धाचे संदर्भ केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमात खुप सुक्ष्म पद्धतीने विखुरलेले आहेत. त्या बद्दल अनेक बाजुनं बोलता येईल, सांगता येईल. पण त्याचा विस्तार खूप आहे.

॥१९१॥

केस्लोव्हस्कीच्या डाक्युमेंटरी पर्वाकडे जाण्याअगोदर पोलंडमधील, दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या सुधारित पर्वाबद्दल सुद्धा सांगायला हवे. वार्सा अपरायझिंग नंतर (ऑगस्ट-ऑक्टोबर १९४४) पोलंड मधील लोकांचा दिनक्रम पहिल्या सारखा सुरू झाला. सांस्कृतिक जिवनातली हालचाल सैनिक आणि नागरिकामध्ये दिसायला लागली. नाटक, सिनेमा, पोस्ट ऑफिस, न्यूजपेपर ह्या सारख्या गोष्टी पहिल्यासारख्या सुरळीत झाल्या. दहावी भूमिगत काव्य स्पर्धा झाली. त्यात अनेक तरुण कवींनी भाग घेतला. पुरस्कार म्हणून मिलेट्रीतील हत्यार देण्यात आली. पोलंडचे प्रपोगंडा आणि आर्मीतली माहिती विभागाचे प्रमुख अॅन्थोनी बोहट्झीविक ह्यांनी दुसऱ्या महायुद्धाच्या संघर्षाची माहिती

आणणारी तीन रिळांची डाक्युमेंटरी तयार केली. तिची लांबी तीस हजार मिटर (९८,४२५ft) इतकी होती. पोलंडच्या बाहेर असलेल्या कलाकरांनी युद्धा युद्धाच्या दरम्यानच्या काळाला पकडण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. ह्यात संगीतकार, चित्रकार ह्याचा मोठा वाटा आहे. त्या काळात सैनिकामध्ये **द रेड पॉपीज ऑन मॉन्टे कॅसीनो** हे गाणं फारच प्रसिद्ध होतं. १९४५ नंतर पोलंड मधील बहुसंस्कृती ही गोष्टच संपुष्टात आली. जर्मनीने उध्वस्त केलेली संस्कृती आणखीनच भरभक्कम झाली. त्या संदर्भात नॉर्मन डेव्हिस लिहितात.

In 1945 as a prize for untold sacrifices the attachment of the survivors to their native culture was stronger than even before^{३०}
दुसऱ्या महायुद्धाचा अनुभव घेतलेली पिढी असा शिक्का ह्या काळातील कलाकारांवर बसला. ह्या पिढीला आजही **generation of columbuses** असे म्हटले जाते. (आन्ड्रॅज वाजदा ह्या पिढीचे प्रतिनिधी आहेत.) याचा अर्थ संपूर्ण पिढी जी पोलंडच्या स्वातंत्र्य काळात (१९१८) जन्माला आली आणि दुसऱ्या महायुद्धात जन्माला आली. त्याच्या कलेत अवाजवी निर्बंधामुळे (नाझीच्या) नवीन पोलंडचा शोध लावला. कम्युनिस्ट पोलंडचा. ह्या काळात पोलिश लोकांना आपल्या देशाची ओळख सुद्धा अधिक महत्त्वाची वाटली, हे विशेष ह्या नविन पोलंडमध्ये सर्व प्रिंट मिडीया, टिव्ही, रेडीओ ह्यावर दुसऱ्या महायुद्धातील घडामोडींना महत्त्व देण्यात आले. आजही पोलिश पोलंडचा स्वातंत्र्यदिन साजरा करत असताना दुसऱ्या महायुद्धाच्या आठवणीत बुडून जातात. त्यानंतरचा पोलंड मात्र कम्युनिझम कॅथोलिसिझम ह्या मधून प्रवास करताना दिसतो. ह्याला बऱ्याच समिक्षकांनी **unique mix** असे म्हटले आहे. नंतर ऑक्टोबर १९५६ पोलंड मधील सत्ता पोलिश कम्युनिस्ट पार्टीच्या हातात आली. टेडीस्टॉ गोमुस्का हे राष्ट्रपती झाले. ह्या काळात पोलंडमधील अंतर्गत जनजिवनामध्ये अधिकच मुक्तपण आले. मात्र कलेच्या प्रांतात सेन्सॉरशिप आली. ह्याचे परिणाम सर्व वातावरण चर्चेच्या दिशेने सरकणार बनले. ह्याचा फायदा घेत पुढे १९६५-६६ च्या दरम्यान पुलिश कॅथोलिक चर्चने मोठे शक्ती प्रदर्शन केले. ह्याचा विरोध केस्लोव्हस्कीने आपल्या सिनेमात अनेकदा केला आहे. (**ब्ल्यू** मध्ये पॅट्रीकचा सापडलेला (अपघातात) कुस परत द्यायला आलेल्या तरुणाला ज्युली हसत हसतच नकार देते. शिवाय तो तरुण ज्युलीला पॅट्रीकच्या शेवटच्या वाक्याबद्दल 'कुफींग' बद्दल सांगतो. तेव्हा ज्युली तो जोक असल्याच सांगत त्याला खोकल्याचा (पॅट्रीक पुन्हा पुन्हा ऐकवणारा) जोकच सांगते.) केस्लोव्हस्की आणि पेसीविज

स्वतःला फार धार्मिक समजत नसत. स्वतःला कॅथलिक समजण्यापेक्षा ते ख्रिश्चनच जास्त समजत. तेही नावापुरते ह्या काळातच केस्लोव्हस्कीने आपल्या कामाची सुरुवात केली. पुढे लेक वॉलेसा राष्ट्रपती म्हणून आले (१९९०) त्यांनी जगाच्या पटलावर पोलंडची ओळख ठळक केली. पोलंड मध्ये वॉलेसा ह्याची सत्ता पाच वर्षे होती. येथूनच पोलंडमध्ये कम्युनिस्ट उत्तरार्ध सुरू झाला असे मानतात. पुढे १९९५ च्या निवडणूकीत वॉलेसा हरले. अलेक्झांडर क्वासनीव्हस्की नवीन राष्ट्रपती झाले. १९९७ ला पोलंडसाठी नवीन घटना तयार झाली. १९९९ ला पोलंडने नाटोमध्ये सहभागी होण्याचे ठरवले. दुसऱ्या महायुद्धात भयंकर परिस्थितीत सापडलेल्या पोलंडचा हा प्रवास थक्क करणारा आहे.

रंगत्रयी करण्या अगोदर केस्लोव्हस्कीने जे सिनेमे केले ते पुलिश भाषेतच होते. जवळ जवळ तो पंचवीस वर्षे पोलंडशी बांधील होता. ह्या त्याच्या एकुण कामाची दोन टप्प्यात विभागणी करता येते. एक टप्पा १९६६-७६ असा तर दुसरा १९७६-८७ असा. पहिल्या टप्प्यात त्याने दुरदर्शनसाठी डाक्युमेंटरीज केल्या. दुसऱ्या टप्प्यात दुरदर्शनसाठी डाक्युमेंटरीज आणि सिनेमेसुद्धा केले. केस्लोव्हस्कीच्या डाक्युमेंटरी शहरातले नागरिक, कामगार, सैनीक ह्यांच्या भोवतीच फिरणाऱ्या होत्या. त्या दृष्टीनं त्याच्या डाक्युमेंटरीजची नावे बघता येतील. ती अशी; **द ऑफीस (१९६६)**, **आय वॉज द सोल्जर (१९७०)**, **फॅक्टरी (१९७०)**, **वर्कर ७१ (१९७१)**, **बिफोर द रॅली (१९७१)**, **फ्रॉम ए नाईट पोर्टस पॉईट ऑफ व्ह्यू (१९७७)**, **रेल्वे स्टेशन (१९८०)**, **टॉकिंग हेड (१९८०)**, **सेव्हन डेज अ विक (१९८८)** ह्या शिर्षकावरूनच त्याच्यावरचा कम्युनिझमचा प्रभाव ध्यानात येतो. तरी ही त्याला राजकीय मानायला कोण तयार नाही. **वर्कर ७१** ह्या त्याच्या दुरदर्शन शॉर्ट फिल्म मध्ये कामगार १९७० च्या सामुदायिक संपाच्या कारणांची चर्चा करताना दिसतात. ही शॉर्ट फिल्म सेन्सार फॉर्म मध्ये दाखविण्यात आली. ह्या शॉर्ट फिल्म नंतर राजकीय जबाबदार लोकांवर केलेली **करिक्चुलम विटे (१९७५)** ही शॉर्ट फिल्म सुद्धा गाजली. ह्या मध्ये पॉलिट ब्युरो मिटिंगचे तुकडे आणि एका व्यक्तीची कार्यालयीन चौकशी असा आशय होता. ही फिल्म राजकीय लोकांच्या विरोधात संदेश देणारी आहे. असा केस्लोव्हस्कीला विश्वास होता. मात्र त्याच्या सर्व समकालीनांनी "सरकारला सहकार्य" अशा अर्थानेच ह्या शॉर्ट फिल्मची संभावना केली.



कॅमेरा बफ (१९७९) ह्या शॉर्ट फिल्म मध्ये केस्लोव्हस्की डॉक्युमेंटरी आणि फिचर अशा मधल्या मार्गाने जाताना दिसतो. एक फॅक्टरी कामगार कॅमेरा विकत घेतो. आपल्या आजुबाजुला असलेल्या सगळ्या जगाला ह्या कॅमेऱ्यात बंदिस्त करतो. केस्लोव्हस्कीच्या ह्या कृतीला **सामान्य माणसाच्या नजरेतून सिनेमा** अशा अर्थाने पाहता येते. अशा पद्धतीनं सिनेमा तयार करणे आणि त्याचा दर्जा टिकवणे ह्या मुश्किल गोष्टी आहेत. डिसेंबर १९८१ पोलंडमध्ये मार्शल लॉ जाहीर झाला. त्याला पोलंडमधल्या नागरिकांनी मोठ्या प्रमाणात विरोध केला. केस्लोव्हस्की ह्या विरोधाच्या बाजूने होता. ह्या काळातल्या बातम्या, हस्तपत्रिका, कम्युनिस्ट विरोधी घोषणा अशा अनेक गोष्टी केंद्रस्थानी ठेऊन, सुत्रधार असलेल्या राजकीय कैद्याला नायक करून केस्लोव्हस्कीला सिनेमा करायचा होता. त्यासाठी त्यानं सिनेट सदस्यांची मदत घेण्याचं ठरवलं. आठ महिन्यांनंतर त्याला परवानगी मिळाली. आणि दोन कॅमेरे लावून थेट कोर्टातच शूटींग सुरू झालं. ह्या थेट अनुभवाबद्दल केस्लोव्हस्कीने सविस्तर लिहिलेले आहे. ह्या सगळ्या प्रकाराने तो इतका भारावून गेला होता की कॅमेरा मध्ये फिल्म आहे की नाही हे तपासायचं सुद्धा विसरून गेला होता. हा सिनेमा पुढे कधीच तयार झाला नाही. पण ज्या सिनेट सदस्य वकीलानं थेट कोर्टात शूटींग करण्यासाठी उत्तेजन दिल त्यानेच पुढे ह्या अनुभवावर स्क्रिप्ट तयार केली आणि केस्लोव्हस्कीला सिनेमाची ऑफर दिली. तो सिनेमा '**नो एण्ड**' (१९८४) आणि तो सिनेट सदस्य वकील म्हणजे क्रायझोस्ताॅफ पेसीविज ह्या सिनेमाची कथा दोन पात्रांभोवती फिरणारी होती. वकीलाचे भुत आणि त्याची विधवा (हाच दृष्टीकोन जो विजयदान देथा ह्यांच्या **दुविधा** नावाच्या लोककथेत मणि कौलला सापडला आणि ह्या



अदभूत अनुभवाला भिडणारा **दुविधा (१९७३)** नावाचा सुंदर सिनेमा. हा सिनेमा सर्वच अंगानी नाविन्यपूर्ण असा आहे. मणि कौलला "वैश्विक" ठरविण्यासाठी इतकी गोष्ट पुरेशी आहे. ह्या थिमवर अमोल पालेकरने **पहेली (२००५)** नावाच्या व्यावसायिक सिनेमा करण्याचा असफल प्रयत्न केला. 'नो एण्ड' हा एक परिपक्व असा राजकिय सिनेमा आहे. ह्या सिनेमामध्ये सरकार आणि सरकारच्या विरोधात बोलायला घाबरणारे अशा दोघांवरही जोरदार आघात केलेला दिसतो. ह्या सिनेमामुळं केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमॅटीक आयुष्याला दोन माणसं कायम स्वरूपी चिकटली. एक प्रेसीविज आणि दुसरे संगीतकार बिगन्यू प्रिझनर. प्रेसीविज हा लेखक (सहाय्यक) म्हणून केस्लोव्हस्की बरोबर शेवट पर्यंत होता. त्याची मोठ्या प्रमाणातील सुरुवात **द डेकलॉग (१९८८)** पासूनच झाली. हा सिनेमा म्हणजे केस्लोव्हस्कीने १९८७ मध्ये पोलंडमध्ये आलेल्या सिनेमा कायदयाला दिलेला प्रतिसादच. ह्या कायदयानुसार पोलंड सरकारने फिल्म इंडस्ट्रीचा आधार काढून घेतला. पोलिश टिव्हीसाठी फंड गोळा करण्यासाठी म्हणून हा सिनेमा **Ten commandments** ह्या टिव्ही मालिकेचा अवतारच म्हणायचा. ह्या मालिकेला पश्चिम जर्मनीचे अर्थ सहाय्य लाभले होते हे विशेष ही मालिका दहा भागात विभागलेली होती आणि तिचा रोजचा कालावधी एक तासाचा होता. हा प्रोजेक्ट दहा वेगवेगळ्या दिग्दर्शकांनी करायचा होता. पण तसे प्रत्यक्षात झाले नाही फक्त दहा वेगळे कॅमेरामन ह्या प्रोजेक्टसाठी वापरण्यात आले. ह्या मालिकेत रोजच्या

जगण्यातील राजकारणाचा संदर्भ आणि पात्रांचे आतले जगणे आणि वागणे दाखविण्याचा विशेष आणि अतिशय सुंदर प्रयत्न झाला होता. ह्या मालिकेतील पाचवा आणि सहावा भाग जगभरात पोहचला. त्याची नावे अनुक्रमे **ए शॉर्ट फिल्म अबाऊट किलींग** (भारतात जास्त) **ए शॉर्ट फिल्म अबाऊट लव्ह** अशी होती केस्लोव्हस्कीला नवऱ्या भागसचे **ए शॉर्ट फिल्म अबाऊट जेलेसी** चे रूपांतर पुर्ण लांबीच्या सिनेमात करायचे होते पण ते झाले नाही जगातली सगळ्यात अवघड आणि गाजलेली मालिका (Soap opera) म्हणून **Ten commandments** कडे बघितले जाते. ही मालिका आणि **ब्लाइंड चान्स** ह्या सिनेमामुळे केस्लोव्हस्की युरोपियन नजरेतून पोलंडचा सिनेमा (पोलंड-फ्रान्सचा) अशा चर्चेच्या केंद्रस्थानी आला. नैतिक आणि अतिभौतिकतेकडे जाणारे विषय अमूर्त पातळी मोजता येतील इतकी पात्रे (कमीत कमी) आतली गोष्ट, समुहामध्ये नसलेले स्वारस्य अशी त्याच्या सिनेमाची वैशिष्ट्ये सांगितली जाऊ लागली. सगळ्यात महत्त्वाच म्हणजे त्याच्या महत्त्वाकांक्षी रंगत्रयीची कल्पना, त्याला ह्या मालिकेमुळेच सापडली असे म्हणतात (**ब्ल्यू मधील ज्यूलिचे जीवन**) केस्लोव्हस्कीच्या डॉक्युमेंटरीज आणि शॉर्ट फिल्मसना दुसरी हळवी प्रेम, स्त्री-पुरुष संबंधाची बाजू सुद्धा आहे. **कन्सर्ट ऑफ रिक्वेस्ट (१९६७)**, **द फोटोग्राफ (१९६८)**, **फर्स्ट लव्ह (१९७४)**, **आय डोण्ट नो (१९७७)** **सेव्हन वुमेन ऑफ डिफरेट एजेस (१९७८)** अशी त्यांची नावे वाचल्यावर त्यातल्या आशयाची कल्पना येते. केस्लोव्हस्कीने डॉक्युमेंटरी आणि शॉर्ट फिल्मच्या माध्यमातून त पोलंडमधील जनजीवनाचा उत्तम समतोल साधलेला आहे. ह्या सगळ्या डॉक्युमेंटरीज आणि शॉर्ट फिल्म बघणे ही दुर्मिळ गोष्टच म्हणायला हवी आणि ह्या कामासाठी म्हणून त्याला जगभरात दुसरा स्पर्धकच नाही.

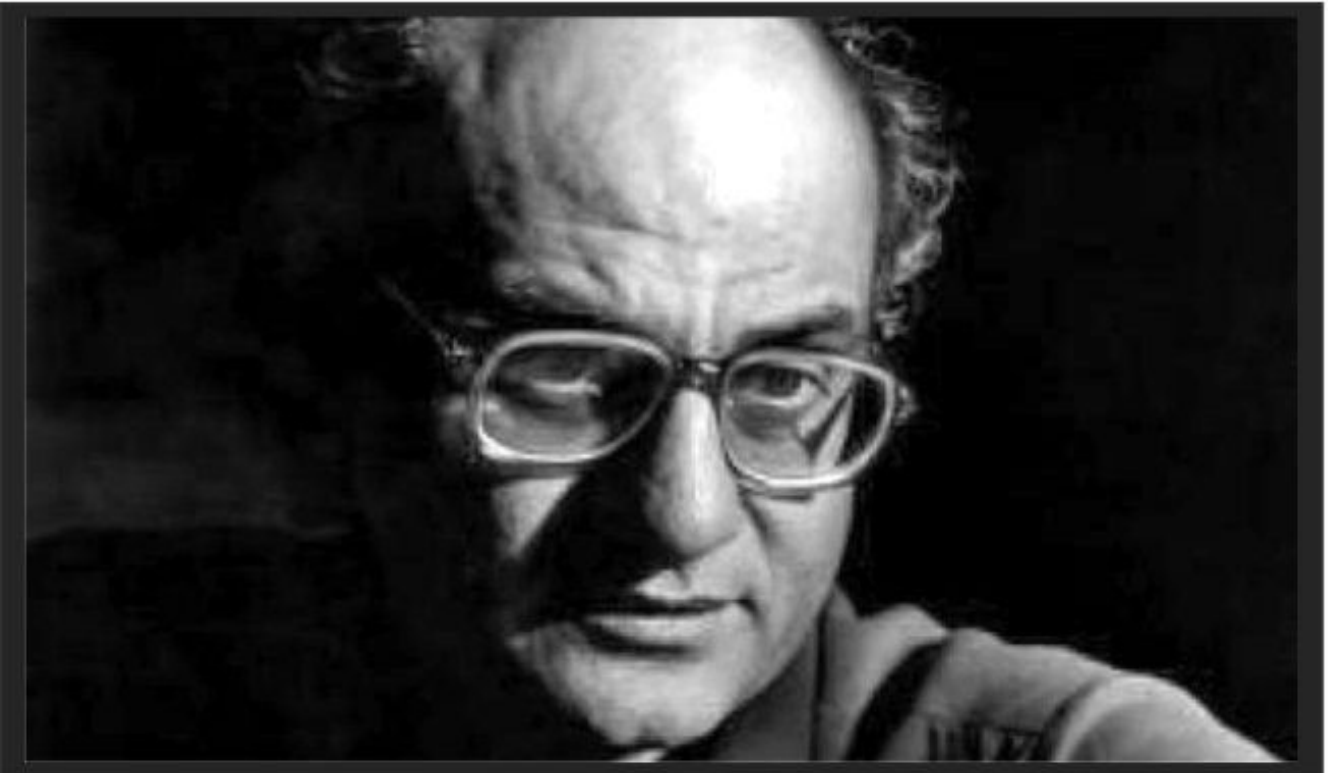
डॉक्युमेंटरी आणि शॉर्ट फिल्म साठी भारतातील मणि कौल आणि आनंद पटवर्धन ह्यांची नावे केस्लोव्हस्की बरोबर घेता येतील. केस्लोव्हस्कीचा पुर्वार्ध (१९६६-७६) आणि आनंद पटवर्धनच्या शॉर्ट फिल्म (डॉक्युमेंटरीजचा सरळ अर्थ पटवर्धन ह्याच्या फिल्म मधून वजा होतो. डॉक्युमेंटरीजच्या मुळाशी दृष्टीकोन आला की वर्गीकरणाचा अर्थ बदलतो. मणि कौल सगळं ह्याच्या उलट करतो.) ह्यांची तुलना हा स्वतंत्र लेखाचा विषय होऊ शकतो. आपल्या भागात (Area) दोघेही कशा पद्धतीने दृष्टीकोन ठेवून राजकीय होतात हे पाहण्यासारख आहे. आनंद पटवर्धनचा आक्रमकपणा

भारतासारख्या देशात त्यातल्या त्याल महाराष्ट्रातल्या लोकांसाठी आश्चर्यकारक ठरण्याची शक्यताच जास्त आहे. मणि कौल सारख्या दिग्दर्शकांची तर शॉर्ट फिल्म हिच पहिली आवड आणि ताकद होती. आशय आणि तंत्र ह्यातील अनेक शक्यता पडताळून पाहण्याची मणि कौलची हातोटी त्याला सिनेमाच्या वेगळ्या मुलभूत विचारा पर्यंत घेऊन जाते. मुलभूत विचारात प्रात्यक्षिकच मणि कौल दाखवून देतो आणि त्याची मुळं भारतीय आहेत. त्याच्या दृष्टीकोनाबद्दल सामाजिक की फक्त कला? अशा थेट अर्थाने मदभेद होऊ शकतात. नोमेड पपेटियर (१९७४), चित्रकथी (१९७९), एरायवल (१९७९), बिफोर माय आईज (१९८९), डेजर्ट ऑफ ए थाऊर्जेण्ड लाईनस (१९८९), ध्रुपद (१९८२) मणि कौलच्या ह्या काही महत्त्वाच्या डॉक्युमेंटरी- शॉर्ट फिल्म मणि कौलने डॉक्युमेंटरी, शॉर्ट फिल्म आणि फिचर फिल्म ह्यातील सिमारेषा पहिल्यांदा धुसर केल्या आणि नंतर संपवूनच टाकल्या. मणि कौलची फिचर फिल्म सुद्धा डॉक्युमेंटरी सारख वर्तन करताना दिसते मणि कौलची ह्या सगळ्या बद्दल खास अशी भूमिका आहे.

मैने जिंदगीभर तरह-तरह के रास्ते ढूँढे कि कैसे उस एकरेखितक नरेटिव को खत्म किया जाये। डाक्युमेंट्री में मेरी दिलचस्पी की वजह ही ये है। मुझे डाक्युमेंट्री बेहद दिलचस्पी लगती है। और इसमेंभी

जो काव्यात्मक रूप है जिसमें मैंने ध्रुपद बनायी, सिद्धेश्वरी बनायी, माटी-मानस बनायी जिन्हें लगभग डाक्युमेंट्री कह सकते हैं लेकिन यह गलत है उन्हें तो कविता कहा जाना चाहिए। इस तरह मैंने कविता, डाक्युमेंट्री और फिक्शन ये तीनों जमाए अपने हिसाब से। नॉन-लीनीयर नरेटिव्ह कहना चाहिए। जो एकरेखितक नरेटिव्ह होता है मुझे उससे सरख्त नफरत है। चाहे वह एकरेखितक नरेटिव्ह बहुत जटिल क्यों न हो जाये, चाहे बहुत से पात्र हो, चाहे उसका केनवास बहुत बड़ा हो, लेकिन अगर उसकी रीढ़ की हड्डी एकरेखितक नरेटिव है, जिसको अगर मैं हटा दूँ तो सारा कुछ भरभराकर गिर पड़े तो कोई फायदा नहीं है.....³¹

आपल म्हणणं मणि कौलने शेवटपर्यंत लावून धरल होतं. त्याच्या मृत्युनंतर बिफोर माय आईज ह्या त्याच्या डॉक्युमेंटरीवर खूप चर्चा झाली होती. जम्मू-काश्मिर पर्यटन महामंडळाने तयार करायला सांगितलेली ही डॉक्युमेंटरी महामंडळाला अडचणीत आणणारीच ठरली होती. ह्या अर्ध्या तासाच्या फिल्ममध्ये काश्मिर मधील सौंदर्यस्थळे न दाखवता, पर्यटना नंतरचा कचरा दाखविण्यावर भर दिला होता. मणि कौलचा हा व्यवस्थेवरचा रागच म्हणता येईल. मणि कौलच्या भुमिकेचा हा पैलू त्याच्या इतर फिल्ममध्ये



कलेच्या अंगानेच अधिक येतो. आनंद पटवर्धनचा प्रवास मात्र ह्याच्या विरुद्ध दिशेने जाणारा आहे.

आनंद पटवर्धन ह्यांच्या टोकदा भूमिकेचा पुरावा म्हणून तत्कालीन पंतप्रधान अटलबिहारी वाजपेयी ह्यांना लिहिलेल्या पत्रातल्या काही ओळी उद्धृत करता येतील त्या खालीलप्रमाणे

*I does not wish to neutralize th horror I feel at the destruction of Buddhist monuments with the thought that my national leaders did the same thing a decade age. But I do believe that if this act sparks in us the desire to fight intolerance of all kinds, than surely the bouddha will not have lived and taught in vein.*³²

आनंद पटवर्धनच्या डॉक्युमेंटरीज भ्रष्टाचार, झोपडपट्ट्या, अणुहत्याराची स्पर्धा, आंदोलने, चळचळी, राजकीय घटना, लॉ अॅण्ड ऑर्डर अशा काही सामाजिक विषयाभोवती फिरताना दिसतात. त्याच्या डाक्युमेंटरीज - शॉर्ट फिल्ममध्ये तळागाळातला व्यवस्थेच्या विरोधात अवस्थ असलेला, बंड करून उठणारा समूह दिसतो. त्याच्या सर्व फिल्म आपल्याला चळवळीचा अनुभव देतात. विचार करायला प्रवृत्त करतात. आनंद पटवर्धनने आपली पहिली डाक्युमेंटरी १९७१ साली केली. तिचा विषय होता बिहारचे आंदोलन आणि त्या फिल्मचे नाव होते. **वेव्हज ऑफ रिव्होल्यूशन**. जयप्रकाश नारायण ह्यांच्या नेतृत्वाखाली सुरू झालेलं आंदोलन आणि त्याचे परिणाम अशा आशय ह्या फिल्मचा होता. ह्या अर्थाने आनंद पटवर्धन हा केस्लोव्हस्कीचा समकालीनच **बॉम्बे अवर सिटी (१९८५)**,

राम के नाम (१९९२), घित्र पुत्र आणि धर्मयुद्ध (१९९५) जंग और अमन (२००२) आणि अलिकडची **जयभीम कॉंग्रेस (२०११)** ह्या त्याच्या काही महत्त्वाच्या फिल्म **जयभीम कॉंग्रेस** ही त्याची चर्चेत असलेली अलीकडची शॉर्ट फिल्म. ह्या फिल्मच्या शिर्षकामध्ये दाने वेगळ्या दिसणाऱ्या (वर वर) आयड्यालॉजी, विचारधारा ह्यातील वर्तमानात अस्तित्वात असलेला संयोग पटवर्धन ह्याने किती सहजगत्या जुळवला आहे हे ध्यानात येते. पण ती वस्तुस्थिती आहे. रमामाता नगर मधील गोळीबार, खैरलांजी प्रकार ह्या संदर्भात ज्या पद्धतीने विशिष्ट समुहातील युवकांनी ज्या पद्धतीने चळवळीचा अंतःप्रवाह जिवंत ठेवून प्रतिक्रियात्मकता दाखवली त्याचे पडसाद ह्या फिल्ममध्ये आपल्याला बघायला मिळतात. ह्या अदृश्य आशयाला कष्टकरी शाहीर विलास घोरे ह्याच्या आत्महत्येची झालर आहेच. फिल्म मेकर हा कार्यकर्ता असला पाहिजे. हा आनंद पटवर्धनचा अड्डहास आहे. नाही रे वर्गाच्या बाजूने त्याने आपली भूमिका कायमच लावून धरली आहे.

*One problem with our democracy is that a rigid class and case hierarchy coupled with gross gender inequality has kept large section of our population traditionally without a voice. But having no voice does not mean having no brain! on the contrary the voiceless have much to say and we can learn so much from their ways of seeing and thinking feelings of humanity seem to survive much better amongst the powerless than among the affluent and powerful*³³

आनंद पटवर्धनचा हा आवाज (दृश्य) देशात अराजक आणि



धर्माधता लावून धरणाऱ्या, प्रतिगाम्याचं बळ काढून घेऊन त्यान नपुंसक बनवणारा असा आहे.

केस्लोव्हस्कीबरोबर मणि कौल आनंद पटवर्धन ह्यांचा विचार करण्याचं मुख्य कारण म्हणजे ते आपल्या आपल्या प्रदेशात एकाच दृष्टीने सिनेमाकडे बघत होते आणि जगभरातल्या लोकांसाठी महत्वाचे कार्य करत होते. १९८१ नंतर केस्लोव्हस्कीने डाक्युमेंटरीचा नाद सोडून दिला. त्याची कारण सुद्धा केस्लोव्हस्कीने जाहीरपणे सांगितली आहेत. त्यातल पहिल कारण **वर्कर ७१** शी संबंधित आहे. ह्या डाक्युमेंटरीवर सेन्सॉरने आक्षेप घेतला तेव्हा केस्लोव्हस्कीला आश्चर्य वाटलं. सेन्सारला शंका होती ती ह्या फिल्ममध्ये सांगितलेलं सत्य सरकारच्या विरोधात जाणारं आणि सरकारशी संबंधीत असलेल्या व्यक्तीच्या दबावाखाली सांगितलेलं आहे. अशी तर **स्टेशन (१९८१)** ह्या डाक्युमेंटरी मधला काही भाग (Footage) पुरावा म्हणून एका गुन्हेगारी केस मध्ये वापरण्यात आला. त्याचवेळी केस्लोव्हस्कीने फिक्शनकडे वळण्याचा निर्णय घेतला. त्याच्या म्हणण्यानुसार फिक्शनमध्ये कलाकराला जास्त स्वातंत्र्य मिळते. शिवाय रोजच्या जगण्यातल सत्य तो अधिक निर्भयपणे सांगू शकतो. केस्लोव्हस्कीने डॉक्युमेंटरी पासून सुटका करून घेण्याचं आणखी एक कारण सांगितलेलं आहे. ते खूप महत्वाच आहे आणि पोलंडचा जबाबदार नागरिक अशा अर्थाने त्याच्या मनस्थितीचा अंदाज देणारे आहे.

*I'm frightened of real tears. In fact, I don't even know whether I've got the right to photograph them. At such times I feel like somebody who's found himself in a realm which is in fact out of bounds that's the main reason why I escaped from documentaries.*²⁹

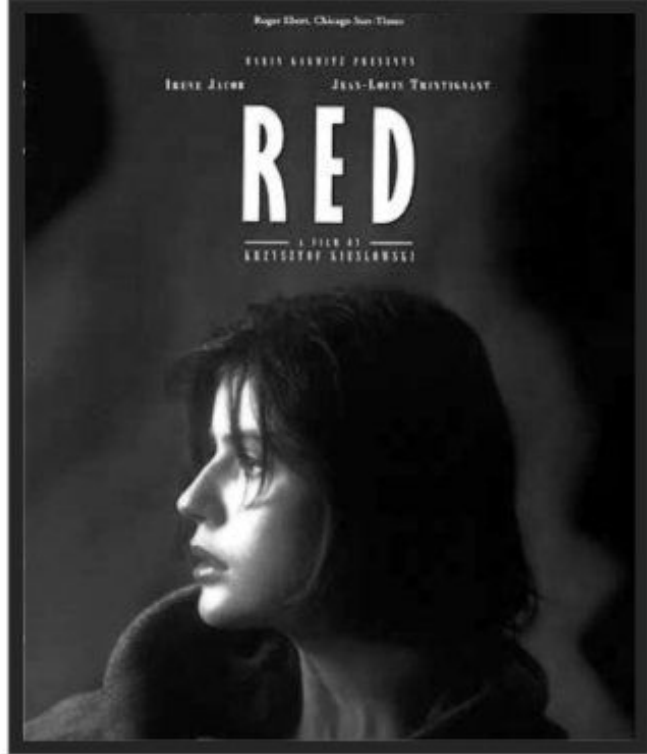
आपण ज्यांच्या दुःखाला वाचा फोडण्यासाठी डाक्युमेंटरीज बनवत आहेत त्यांना जोडून राहू शकत नाही हे केस्लोव्हस्कीचे उद्गार राजकीय अर्थाचे आणि हताश आहेत. ह्याच्या उलेट मीरा नायरचं म्हणणं आहे. पण ती ८० च्या दशकाबद्दल बोलत आहे.

Documentary films had a limited reach in the 80s and after years of making them and not really reaching the audience, I decided to make **salaam bombay** in a fictional format.³⁵

सलाम बॉम्बे (१९८८) हा डाक्युमेंटरी आणि फिचर ह्याच्या मधून जाणारा सिनेमा आहे.

॥१२॥

रेड (Red/१९९४) हा केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीतला तिसरा आणि शेवटचा (सगळ्याच अर्थाने ह्या सिनेमाच्या निमित्ताने



बंधुत्व (Fraternity) ही गोष्ट शोधणे तिचा अर्थ समजून घेणे ही गोष्टी संदिग्ध आणि नेहमीच उपरी ठरणारी असावी किंवा बंधुत्व ही गोष्ट साम्राज्यवादी आपल्या इच्छाशक्तीवर फायद्यावर अवलंबून ठेवत असावेत अस काहीतरी अनुभव केस्लोव्हस्कीच्या वाट्याला आला असावा. **रेड** प्रदर्शित झाल्यावर आणि एका फिल्म फेस्टिवलमध्ये **रेड** बरोबर स्पर्धेत असलेल्या **पल्प फिक्शन** ह्या सिनेमाला सर्वाधिक पुरस्कार मिळाल्यानंतर केस्लोव्हस्कीने निवृत्ती जाहीरपणे घाषित करणे. ह्याचा अर्थ बंधुत्वाच्या अंगानेच आपल्याला पाहता येतो. दुसऱ्या महायुद्धात आपल्या संस्कृतीला जपण्याचा आटोकाट प्रयत्न करणाऱ्या पोलंड देशाच्या नागरिकाला बंधुत्व मिळालं का? असा ही प्रश्न विचारता येतो.) सिनेमा. ह्या सिनेमाची कथा वाचल्यावर **एक नई पहेली (१९८४)** ह्या दिग्दर्शक के. बालचंदर ह्यांच्या सिनेमाची आठवण होते. काही प्रमाणात ह्या सिनेमात मुलगा आणि बाप अनुक्रमे आई आणि मुलगी ह्यांच्या प्रेमात बुडालेले दाखवले आहेत. आपल्या परंपरेत 'वय' हा घटक स्त्री-पुरुष संबंधामध्ये कोणत्या पद्धतीने कार्यरत असतो. असं कायतरी के. बालचंदर ह्यांना दाखवायचे आहे. पण हा, चांगली थीम असलेला सिनेमा बॉलीवूडची सिमारेषा पार करत नाही. **रेड**मध्ये हा वयाचा घटक आहे. पण तो इतक्या ढोबळ अर्थाने सिनेमामध्ये विस्तारत नाही. त्याच्यात एक अथ सामावलेला आहे. ह्या

सिनेमाचा वेगळेपणा ह्या अथर्भोवतीच फिरत राहताना दिसतो.

रेड मध्ये बंधुत्व ह्या मुल्यांचा शोध घेताना, केस्लोव्हस्की प्रेक्षकांना तीन प्रकारच्या कथा सांगताना दिसतो. प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष समांतर. ह्या कथा आशयाच्या अंगाने घट्टपणे भिडताना दिसतात. ह्या सिनेमातली जी प्रत्यक्ष कथा आहे ती व्हेलेन्टाईन ह्या जिनिव्हातील विद्यापिठीय विद्यार्थिनी, अर्ध वेळ मॉडेल आणि निवृत्त न्यायाधिश जोसेफ केन ह्यांच्यातील आहे. ह्या कथेला जोडणारा दुवा म्हणजे रिटानावाची कुत्री, रिटाचा मालक केन आहे. रिटाच्या गाडीखाली यण्यांनं व्हेलेन्टाईन धास्तावते. तिला डॉक्टरकडे घेऊन जाते. तिथे तिला रिटा गरोदर असल्याच कळतं. रिटाला घेऊन व्हेलेन्टाईन केनच्या घरी जाते. तर केन तिला रिटाची मालकी द्यायला तयार होतो. रिटाला घेऊन ती फिरत असताना नेहमीचा रस्ता हुंगतहुंगत थेट चर्चमध्ये घुसते. तिथून केनच्या घरी पुढे रिटा बरोबरची तिची सोबतच संपते. पुन्हा ज्या वेळी ती केनजवळ रिटाची चौकशी करते त्यावेळी तिला सात पिल्लं झालेली असतात. व्हेलेन्टाईनच्या भेटीच्या दरम्यान शेवटच्या संभाषणात केन तिला खलाशाची गोष्ट सांगतो. त्यावेळी त्याचा वाढदिवस सुद्धा असतो सुरवातीला त्याच्या संभाषणाचा विषय असतो. माणस नियम का पाळतात? पुन्हा ते अशा निष्कर्षपर्यंत येतात की माणसं स्वार्थापोटी आणि भीतीच्या सावलीत राहिल्याने नियम पाळतात किवा नियम पाळणे हा आधुनिक होण्याचा मार्ग सुद्धा असावा. ह्यातून केनची खलाशाची गोष्ट सुरू होते. ह्या खलाश्याची आणि त्याची ओळख फार वर्षापूर्वी झालेली असते. ह्या खलाशाला आपली चूक ध्यानात येते आणि त्याला अपराधी सुद्धा वाटतं मग तो माणूस (खलाशी) लग्न करतो. त्याला मुलं होतात. नातू होतात. तो पुढचा सर्व काळ आनंदाने आणि शांतपणे व्यतीत करताना दिसतो. ही कथा काल्पनिक असल्यासारखी वाटते. ही कथा खास करून व्हेलेन्टाईन साठीच असते. व्हेलेन्टाईनने केनला आपल्या इंग्लंडच्या प्रवासाबद्दल सांगते. हा तिचा प्रवास आपल्या मित्राला भेटण्यासाठीच असतो. केन तिला बोटीच्या प्रवासाचा सल्ला देतो.

सिनेमातली कथा जी प्रत्यक्ष कथेला समांतर जाते ती ऑगस्टे आणि करीन ह्यांच्यातील आहे. ऑगस्टे हा व्हेलेन्टाईनचा शेजारी आहे. तो वकील आहे. ऑगस्टे घरी परतत असताना त्याच्या हातातील पुस्तकाचा सेट कोसळून पडतो आणि एका उघड्या पडलेल्या पानावरच्या प्रकरणावर

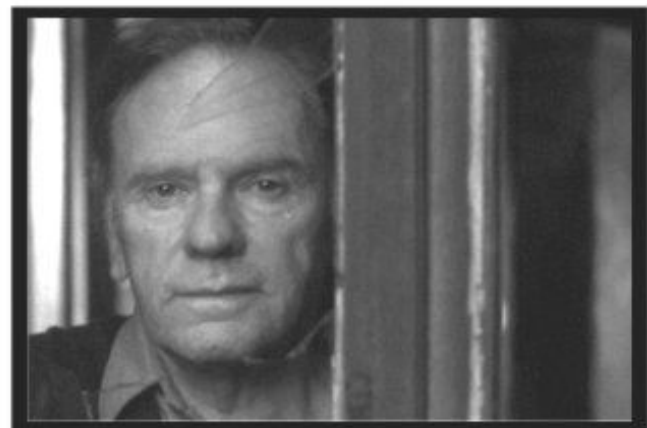


ध्यान देतो.. ते प्रकरण क्रिमीनल काडचं असतं. दुसऱ्या बाजूला ऑगस्टेची प्रेयसी करीन ही केनची शेजारी असते. करीन ही खाजगीरित्या हवामानाचा अंदाज पुरविण्याच काम टेलीफोन खात्यामध्ये करत असते. केनच्या घरीच व्हेलेन्टाईन ह्या दोघांमधली टेलीफोन संभाषण ऐकते. दोघही बॉलींग (bowling) ला जाण्याबद्दल विचार करत असतात. दोघांच एकमेकांवर प्रेम आहे असा अंदाज व्हेलेन्टाईन काढते पुढे ऑगस्टे अनेक परीक्षा देतो आणि तो न्यायाधिश बनतो. करीन त्याला विचारते, हातातनं पुस्तक पडल्यानंतर उघड्या पडलेल्या पानावरच्या प्रकरणाबद्दल तुला प्रश्न विचारू शकते का? ह्याला ऑगस्टेचा होकार असतो. करीन त्याला फाऊटन पेन भेट देते आणि तिची इच्छा असते की पहिलं जजमेंट ह्या पेननं सही कराव. त्याच संध्याकाळी केन आपल्या शेजाऱ्यांना दोष देण्यासाठी किंवा त्याच्या विरोधातला राग प्रकट करण्यासाठी फाईल जमा करण्याच त्याच्या डोक्यात असतं त्या संदर्भात तो कोर्टात गेलेला असताना त्याला करीन दुसऱ्याच एका माणसाबरोबर दिसते. ह्यानंतर मात्र ऑगस्टे आणि करीनमध्ये कोणत्याही प्रकारच संभाषण होत नाही. त्या दुराव्यामुळे ऑगस्टे करीनला भेटायला तिच्या घरी जातो तर करीन दुसऱ्याच एका माणसाबरोबर संभोग करताना त्याला दिसते. रागाच्या भरात तो तिथून निघून जातो. आणखी एका क्षणी ऑगस्टे करीनला तिच्या नव्या प्रियकराबरोबर हॉटेलमध्ये बघतो. करीन पण त्याला बघते. त्याला हाका मारत बाहेर येते. ऑगस्टेला कायतरी सांगण्याचा तिचा प्रयत्न असतो. पण ऑगस्टे लपून बसतो. त्याच रागात आपल्या लाडक्या कुत्र्याला धक्क्या जवळच्या खांबाला बांधतो आणि निघून जातो. येणाऱ्या जाणाऱ्या गाड्या आणि खांबाला बांधलेल्या कुत्र्याचं भुंकण बघणाऱ्याला ऑगस्टेच्या प्रेमकथेचा अंत किती भयंकर आहे; ह्याची साक्ष देतं.

अप्रत्यक्ष कथा जी आहे ती व्हेलेंन्टाईन आणि तिच्या लंडन मधील प्रियकराची आहे. ह्या प्रियकराबरोबर टेलीफोन संभाषणाचे तुकडे आपल्याला सिनेमात दोन तिन वेळा पहायला मिळतात. सिनेमाच्या शेवटी व्हेलेंन्टाईन प्रवासाला निघणार असते. ती ह्या प्रियकराच्या भेटीलाच. ह्याच संदर्भाने केन तिला खलाशाची गोष्ट सांगतो. त्या खलाशाप्रमाणेच चुक दुरुस्त करून व्हेलेंन्टाईननं आपण जगणं अधिक सुखी करावं असं केनला वाटत बसते. थोडक्यात त्या प्रियकराची जागा फोटोग्राफर, रिटा आणि जास्तीत जास्त प्रमाणात केन भरून काढताना सिनेमात दिसतो. रिटाच्या सहवासाचे तपशील ती प्रियकराला फोनवरून कळवते. त्या रिटाच्या सहवासाला ती एक- दोन दिवसातच मुक्तते. दुसरा फोटोग्राफर तो व्हेलेन्टाईनचे चिंगमच्या जाहीरातीचे फोटो घेताना तिला विचारतो, तु फार दुःखी दिसतेस. व्हेलेंन्टाईनला वाटते, प्रियकराचा फोन येईल पण तिला फोन येतो फोटोग्राफरचा. पूर्ण शहरामध्ये तिचे हॉर्डींग्ज संध्याकाळपर्यंत झळकणार असल्याच तो सांगतो आणि हे काम झाल्याचा आनंद साजरा करण्यासाठी तो व्हेलेन्टाईनला बॉबलिंगसाठी बोलावतो. व्हेलेंन्टाईन जाते सुद्धा. आपल्या प्रियकराच्या मुडमध्ये असलेल्या व्हेलेंन्टाईनची फोटोग्राफरबरोबरची जवळीक केस्लोव्हस्की दाखवतो. पण ती फार पुढे जात नाही. ह्या अप्रत्यक्ष कथेचा मानसिक परिणाम संपूर्ण सिनेमात अगदी योग्य पद्धतीने विस्तारलेला दिसतो. व्हेलेंन्टाईनच्या समोर नसलेल्या म्हणजे अप्रत्यक्ष प्रेमाचा धागा म्हणूनच केन बरोबर जुळतो. केन आणि व्हेलेन्टाईन ह्यांच्यातील वयाच अंतर पाहता बंधुत्वाचा धागा शोधण्यासाठी हा स्त्री-पुरुष ह्यांच्यातील अनोखा बंध अधिक उपयुक्त ठरतो.

प्रत्यक्ष कथेला जोडून आलेल्या ह्या सिनेमातील समांतर कथा अनेक अर्थाने महत्त्वपूर्ण ठरते. केस्लोव्हस्की ह्या समांतर कथेच्या माध्यमातून भूतकाळ आणि घडणारा वर्तमान ह्याला जोडून घेतो. ह्याची साक्षीदार पुन्हा व्हेलेंन्टाईन आहे. व्हेलेंन्टाईनसाठी प्रेमाचं अस्तित्व संदिग्ध आणि भविष्याकाळातल्या शक्यतेकडं जाणार आहे. जिनिव्हा सोडण्याच्या एक दिवस अगोदर व्हेलेंन्टाईन केनला एका फॅशन शो साठी निमंत्रित करते. शो संपल्यानंतर एकान्तात केन तिला आपल्या स्वप्नाबद्दल सांगतो. स्वप्नात व्हेलेंन्टाईन त्याला चाळीस-पन्नास वर्षाची आणि एका ओळख नसलेल्या माणसाबरोबर आनंदी दिसत असते आणि पुढे हा संवाद करीनकडे वळतो. करीन त्याच्या शेजारी

असली तरी त्याला आवडत नसते. ह्या न आवडण्याची कारणमिमांसा सांगताना केन आपला भूतकाळच सांगायला सुरवात करतो. न्यायाधिेश होण्याअगोदर केन एका स्त्री च्या प्रेमात पडलेला असतो. ती दिसायला करीन सारखी असते. ती विश्वासघात करून दुसऱ्या माणसा बरोबर निघून जाते. ह्याला जोडूनच केन सांगतो, तो परीक्षेची तयारी करत असतो. त्या दरम्यान तो फॅशन शोला म्हणून जातो. अपघाताने त्याच्या हाततलं पुस्तक खाली पडते. केन ज्या प्रकरणाचा (Chapter) अभ्यास करत असतो तेच प्रकरण त्या उघड्या पडलेल्या पानावर असते आणि परीक्षेला प्रश्न पत्रिकेत ह्याच प्रकरणावर प्रश्न असतात. केनची प्रेयसी त्याला एकदा इंग्लीश चॅनेलच्या ऑफिस एरियात दिसते. त्यानंतर ती कधीच दिसत नाही. कारण तिचे अपघातात निधन झालेले असते. न्यायाधिेश झाल्यानंतर, न्यायालयीन केस बरोबर त्याचा संबंध येतो. ह्या केस मधील प्रतिवादी त्याच्या प्रेयीला घेऊन जाणारा इसमच असतो. केन ह्या केसपासून स्वतःला बाजूला करत नाही. ती त्याच्या आवाक्या बाहेरची गोष्ट बनते आणि हे फक्त त्यालाच माहित असते. त्या इसमाला ही गोष्ट तो कधीच सांगत नाही. दाखल झालेली केस बऱ्याच अंशी त्या इसमाच्या बाजूलाच जाणारी असते. पण केन ह्या प्रकरणाच्या निमित्ताने आपल्या पदाचा राजीनामा देतो. हे भूतकाळातली केनची कथा वर्तमानात अगदी सहजगत्या त्यातल्या साम्यस्थळासह जुळवून दाखवतो. दोन्ही कथांचा शेवट सारखाच होतो. ऑगस्टे आणि केन ह्यांच्यातील प्रेमाचा शेवट म्हणजेच त्यांची अवस्था ऑगस्टेने रागाने सोडून द्यायच्या इराद्याने धक्क्याजवळ बांधलेल्या एकाकी कुत्र्यासारखी होते असे म्हणता येते. व्हेलेंन्टाईन इंग्लंडला जायला निघाल्यावर केन हवामानाच्या संदर्भात करीनला विचारतो. हवामान चांगलं असल्याचं करीन सांगते. ती सुद्धा इंग्लंडला जाणार



असल्याच ह्याला जोडून सांगो. तिच्या नव्या प्रियकराने स्वतःसाठी बोट खरेदी केलेली असते. व्हेलेंन्टाईन आणि करीन दोन वेगवेगळ्या बोटीतून प्रवासाला निघतात. ऑगस्टे सुद्धा या प्रवासाला निघालेला असतो. त्यानं नेहमीप्रमाणे आपल्या कुत्र्याला सोबतीला घेतलेलं असते. जो कुत्रा त्यानं धक्क्याच्या जवळच्या खांबाला बांधलेला असतो तोच कुत्रा. महत्वाचं म्हणजे ऑगस्ट व्हेलेंन्टाईन ज्या बोटीतून प्रवास करणार असते त्याच बोटीत असतो. दोघे शेजारी असून सुद्धा एकमेकांला ओळखत नसतात. अचानकपणे वादळ सुरु होते. दोन्ही बोटी बुडतात. फक्त सात प्रवाशी बोटीच्या बाहेर काढले जातात. त्यात ज्युली आणि ऑलीव्हर (ब्ल्यू) कॅरोल आणि डॉमनिक (व्हाईट), व्हेलेंन्टाईन आणि ऑगस्टे (रेड) जे पहिल्यांदाच भेटत असतात. ह्या रंगत्रयीतल्या प्रमुख जोड्या आणि एक इंग्लीश दारू विक्रेता स्टिफन किलीयन ह्याचा समावेश असतो. रंगत्रयीतल्या बाकीच्या सिनेमाप्रमाणे येथे फक्त रडणारा माणूस बदललेला असतो. तो असतो केन. ह्या शेवटच्या भागात वादळातही कसे बसे टिकून राहिलेले व्हेलेंन्टाईनचे चिंगमचे पोस्टर आपल्याला पुन्हा पुन्हा दिसत राहते. अर्थाच्या अनेक नव्या शक्यता केस्लोव्हस्की येथे सोडतो. ह्या शक्यता त्याच्या व्यक्तीगत आयुष्याला समांतर जाताना आपल्याला दिसतात.

रेडची सुरवात लंडन आणि जिनिव्हा ह्या भुप्रदेशाला जोडणाऱ्या टेलीफोन संभाषणाने होते. हे संभाषण चालू असतानाच पडद्यावरील कॅमेऱ्याचा प्रवास खूप वेगाने झालेला आपल्याला दिसतो. जमीन, पाणी, पाईप लाईन अशा मार्गाने तो अवकाशात जातो. माणसाच्या संपर्काच्या शक्यता किती बदलल्या आहेत ह्याचं हे सुतोवाचंच म्हणायचं. संपूर्ण सिनेमात टेलीफोन संभाषणाला अनन्य साधारण महत्त्व आहे. ऑगस्ट-करीन, व्हेलेंन्टाईन-तिचा लंडनमधील प्रियकर, फोटोग्राफर- व्हेलेंन्टाईन, केनचं पर्सनल वेदर रिपोर्ट ऐकण्याची आवड, त्यातून त्याच्यावर आलेला हेरगिरीचा आरोप, करीनची टेलीफोनशी संबंधीत असलेली नोकरी, वेदर रिपोर्ट व्यक्तीगत पातळीवर जाण्याची शक्यता अशा अनेक गोष्टी टेलीफोन संभाषणातूनच समोर येतात. महत्त्वाच्या बनतात. ह्या सिनेमाचा शेवट 'पर्सनल वेदर रिपोर्ट' ह्या शब्दातून निघणाऱ्या अर्थाशी संबंधित आहे. एकूणच रंगत्रयीचा विचार करता "पर्सनल वेदर रिपोर्ट" हा केनच्या मनाचा थांग आहे. (केस्लोव्हस्कीच्या सुद्धा) त्यानुसार ह्याकडे 'रूपक' अशा अर्थाने सुद्धा पाहता येते.

रंगत्रयीतील मुख्य पात्रे केनच्या विचार करण्यानुसार वेगळी वेगळी दिसतात. अपवाद फक्त व्हेलेंन्टाईन आणि ऑगस्टेचा. हे एकत्र दिसतात. केनच्या मनातली स्त्री करीन सारखी दिसणारी असली तरी केन जे वर्णन करतो. स्त्रीचे (लांब मानेची, नाजूक) ते व्हेलेंन्टाईनचेच वाटते. प्रेम करणाऱ्या भूतकाळातल्या स्त्रीला केन करीन बरोबर जुळवतो. पण व्हेलेंन्टाईनला सांगताना त्या स्त्री नंतर भेटलेली तूच असे सांगतो. केन तिला तिच्या अस्तित्वात असलेल्या वयापेक्षा अधिक मानतो. जवळ जवळ पन्नास वर्षाची (केनचे स्वप्न) आणि दुसऱ्या बाजूला ऑगस्टे आहेच. नव्यान न्यायाधिश बनलेला. आपल प्रेम हरवलेला, केनच्या मनोविश्वात ऑगस्टे आणि व्हेलेंन्टाईन एकत्र यावेत असं आहेच आणि त्यानुसार वादळ थांबल्यावर ते बोटीवर दिसतात. कॅमेरातल्या स्थिर चित्रात. पुन्हा व्हेलेंन्टाईनच हे स्थिर चित्र होर्डिंग मधल्या चित्रात बदलते. वादळ आणि पावसामुळे ते उतरवायच काम चाललेलं असते. हे पोस्टर उतरवताना व्हेलेन्हाईनच्या चेहऱ्यावर पडलेल्या घड्या आणि नंतर खाली पडलेली कापडी पोस्टर ह्या दोन्ही गोष्टी केस्लोव्हस्की स्त्रीचे एकूणच अस्तित्त्व अशा अर्थाने दाखवायला विसरत नाही. दुसऱ्या बाजूला करीन केनच्या भूतकाळातील स्त्री सारखी दिसणारी, पर्सनल वेदर रिपोर्ट सांगणारी. ती केनच्या भूतकाळातील स्त्री सारख वर्तन करते. म्हणून आपोआपच बाद होते. तरी पण केन व्हेलेन्हाईन इंग्लंडला जाणार आहे म्हटल्यावर शेवटचा 'पर्सनल वेदर रिपोर्ट' तिलाच विचारतो. तिच्या मनातला रिपोर्ट ती सांगते. नवा प्रियकर आणि करीन. केस्लोव्हस्की आपल्याला 'जिवनार्थ कलह' (Ecological adaptation) सांगतो. प्रत्यक्षात हा कलह आपल्या मनाप्रमाणे कधीच नसतो. निसर्गाप्रमाणे आपल्याला जुळवून घ्यावे लागते. ह्या पर्सनल वेदर रिपोर्ट ची कल्पना केस्लोव्हस्कीला दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळावरून सुचली असावी. येथे सुद्धा केस्लोव्हस्की अर्थाला सरळ ठेवत नाही. ह्या वेदर रिपोर्टला त्याने खाजगी संवाद जोडल्यामुळे आणि केनच्या दिनक्रमाचा तो आवडीचा भाग बनल्यामुळे, त्याच्यावर हेरगिरीचा आरोप येण्यापैत ही गोष्ट विस्तारल्यामुळे केन अप्रत्यक्षपणे न्यायाधिशची ड्युटी करत असल्या सारखंच वाटते. त्या संदर्भातील बातमी व्हेलेंन्टाईनने दाखविल्यावर तो म्हणतो सुद्धा, *चांगल्या बाजूला आहे की वाईट बाजूला हे मला माहित नाही. पण सत्य मला माहित आहे.* ह्या वेदर रिपोर्ट मधून येणारा एका खाजगी संवादातून, भुकेच्या

संदर्भातील संवादावरून केन व्हेलेंन्टाईनला सुनवतो आणि व्हेलेंन्टाईन केनच्या घरातून रडत बाहेर पडते.

मला तुमच्याबद्दल दया वाटते; असे म्हणून. प्रस्तुत सिनेमात प्रतिकांच्या बाबतीत केस्लोव्हस्की अधिकच जागृत दिसतो. बल्ब, की होल (key-hole) पेन अशी अनेक प्रतिके आशयाच्या विस्ताराला हातभार लावतात. सिनेमाची नवी भाषा घडविण्याची कामगिरी बजावताना दिसतात. केन फार वर्षांपूर्वी भेटलेल्या सेलरची गोष्ट सांगताना लॅम्पचं बटन दाबतो. तर लॅम्पचा बल्ब व्होल्टेजमुळे उडतो. केन तो बल्ब काढून टाकतो. त्या जागी वरच्या लटकणाऱ्या लॅम्पचा बल्ब काढून लावतो आणि त्याचा नवा प्रकाश आपल्याला व्हेलेंन्टाईनच्या तोंडावर पसरलेला दिसतो. ह्या प्रकाशात व्हेलेंन्टाईन उजळून निघते. ती सुंदर दिसते. ह्या तिच्या नव्या सुंदरतेला टिपत केन लॅम्पची टोपी घालतो. प्रकाश मर्यादीत करतो. ह्या बरोबर सेलरचा नवा अध्याय डोक्यात उतरतो. हे सगळं करत असताना सेलरची गोष्ट चालूच असते. त्यातला सेलर आपली चूक मान्य करून लग्न करतो. त्याला मुल होतात. त्याच्यासाठी नातू जन्माला येतात. तो आपलं जगणं समृद्ध करतो. केन अविवाहीत आहे. व्हेलेंन्टाईन सुद्धा केनला माहित आहे केनला माहित आहे की आपण केलेली चूक सुधारून घ्यायच्या पलिकडे गेली आहे. पण व्हेलेंन्टाईनला संधी आहे. ती लग्नाची संधी घेऊन आपलं आयुष्य सुखी आणि समृद्ध करू शकते. त्या अर्थाने ह्या गेलेल्या बल्बच्या जागी नवा बल्ब त्याच नवा प्रकाश व्हेलेंन्टाईनसाठीच. केस्लोव्हस्कीने हा नवा प्रकाश जास्त व्हेलेंन्टाईनच्या तोंडावरच दाखवलेला आहे. तर ह्या नव्या प्रकाशच्या विरुद्ध बाजूला केन सेलरची गोष्ट सांगत उभा आहे. सिनेमातलं की-होल (कुलुपाचं छिद्र) हे प्रतिक हे व्हेलेंन्टाईन आणि तिचा लंडन मधला प्रियकर ह्याच्या अप्रत्यक्ष कथेला समजून घ्यायला मदत करते. व्हेलेंन्टाईन बाहेरून येते. फ्लॅटला लावलेले कुलूप चावी घालून सुद्धा कुलूप उघडत नाही. आतमध्ये (छिद्राच्या) चिंगम असल्याचं तिच्या ध्यानात येतं. त्याच चिंगमचीच जाहीरातच ती करत असते. ह्या गडबडीच्या वेळेला कुलून उघडत नाही. आणि आतमधुन येणारा फोनचा आवाज. अस्वस्थ व्हेलेंन्टाईन शेजाऱ्याला बोलावून घेते. शेजारी कुलूपातील चगळलेल्या चिंगमाचा गोळा टोकदार वस्तूने काढून दाखवतो. व्हेलेंन्टाईन गडबडीने कुलूप उघडून आत जाते. फोन उचलते. फोनवर तिचा प्रियकर. फोन उचलायला वेळ लागल्याचं कारण सांगताना व्हेलेंन्टाईन संगळं सांगायला चालू करते.

ह्याच्यावर तिच्या प्रियकराचा विश्वास बसत नाही. तो तिच्या मॉडेलिंगलाच विरोध करतो. दोघांच्या फोनवरील संभाषणातील ताण-तणाव वाढतो. व्हेलेंन्टाईन नाराज होते. तुझा प्रियकर तरी तुझा आहे का?..... हे केनचं वाक्य तिला पटायला लागते. इंग्लंडचा प्रवास करतानाचा तिच्या मनात क्रम बदलतो. आई-उनाडक्या करणारा भाऊ (पेपरमध्ये त्याच्या संदर्भात बातमी आलेली असते. त्या बातमीचा नेमका तपशील केस्लोव्हस्की सांगत नाही. तो संदिग्धच ठेवतो. ही पेपरमधील बातमी पुढे केनच्या हेरगिरीच्या बातमीबरोबर आपल्याला लावता येते. ह्या बातमीचा संदर्भ व्हेलेंन्टाईनच्या अॅरोबिक बरोबर लावला गेला आहे. भावाच्या बातमीचा पेपर तर ती केनच्या घरीच विसरते.) - प्रियकर असा होता. कुलूपाच्या छिद्रात चिंगमचा गोळा घातलेला असतो नेमका त्याच वेळी प्रियकरावर पोलंडमध्ये संकट आलेले असते. ह्या संकटात त्याने आपला व्हिसा आणि जवळचे पैसे गमावलेले असतात. तेथून तो हंगेरीला जाणार असतो. त्याचा हा त्राग आणि कुलूपाचा छिद्रातील चिंगम ह्या प्रतिकामधून ध्यानात येत. की-होल कुलूपाचे हे प्रतिक बऱ्याचदा सेक्सच्या अर्थाने वापरले जाते. केस्लोव्हस्कीने ज्या चिंगमाचा वापर जाहीरातीमध्ये केलेला आहे त्याचा चगळलेला गोळा ह्या की-होल मध्ये तो रस्ताच बंद करून, अडथळ्याचा एक नविन अर्थ सिद्ध केला आहे.

पेनचं प्रतिक प्रत्यक्ष आणि समांतर कथा अशा दोन्ही पातळीवर कार्यरत असल्याचं आपल्याला दिसतं. ऑगस्टेला करीन न्यायाधीश झाल्याबद्दल पेन सप्रेम भेट देते. तिची इच्छा असते की तिन भेट दिलेल्या पेननं ऑगस्टेने पहिल्या जजमेंटवर सही करावी. प्रत्यक्षात तसं होत नाही. करीन आणि ऑगस्टेचे प्रेमच अस्तित्वात राहत नाही. तर दुसऱ्या बाजूला व्हेलेंन्टाईन घरातून रडत बाहेर गेल्यावर केनला झोप लागत नाही. ह्याच्यावरचा उपाय म्हणून शेजाऱ्याचा तिटकारा व्यक्त करण्यासाठी पोलिसांमध्ये तक्रार दाखल



करण्यासाठी तो पत्र लिहायला बसतो. पण पेन शैली नसल्याप्रमाणेच काम करताना अडथळे आणतो. शेवटी केनला पेन्सिलने पत्र लिहावी लागतात. ऑगस्टे आणि केन ह्यांच्यातील हा पेनचा संदर्भ वय, कार्यक्षमता अशा अर्थाने येतो. केनने अनेक जजमेंट साईन केलेल्या आहेत; अनेक लोकांच्या नियतीला दिशा देणारा पेन, रडत घराबाहेर पडलेल्या व्हेलेंटाईनच्या संदर्भाला घेऊन अकार्यक्षम बनतो हे विशेष. पेन्सिल हे जुनाटपणाचं प्रतिक. पेन्सिलनं लिहिलेलं नजरेआड होण्याची शक्यताच अधिक. त्यामुळे घरी परत आलेल्या व्हेलेंटाईनला केन विचारतो, *तु माझ्यासाठी हसू शकशील काय?* व्हेलेंटाईन हसल्यावर तो ती रडत गेल्यावर काय झालं ह्याचा वृत्तान्त सांगतो. ह्यामुळे केन-व्हेलेंटाईनच्या नातेसंबंधाला वेगळ वळण लागते. ते ठळक आणि नकारात्मक असते. पेन हे प्रतिक बऱ्याचदा सेक्स (लिंग) अशा अर्थाने वापरले जाते. केस्लोव्हस्की ह्या जुन्या अर्थाला सोडत नाही आणि नविन अर्थ मात्र प्रस्थापित करतो. आता जुन्या अर्थानं सोडत नाही असं म्हणण्याचं कारण म्हणजे ह्याच दरम्यान केन हातात किटली घेऊन येतो. त्या किटलीला तोटी आहे. केन ही किटली निट संभाळू शकत नाही. किटलीतलं गरम पाणी (चहासाठी वापरलं जाणारं) अचानकपणे गळताना दिसतं. असं दोनदा घडत केनच्या भावभावनांचं स्वरूप, त्याच्या वयापरत्वे अशाच प्रकारचं आहे; असं केस्लोव्हस्कीला सुचवायचं असावं. पेनचं प्रतिक वापरत असताना, त्यालाच जोडून केस्लोव्हस्की तोटी असलेल्या किटलीचा योग्य वापर करून अर्थाच्या शक्यता आणखी भरगच्च करतो. **रेड** मध्ये तडा गेलेल्या फुटलेल्या काचेचं प्रतिक येतं. ही प्रतिक सुद्धा द्विअर्थी पाहता येतं. त्यातला पहिला अर्थ दुसऱ्या महायुद्धाचा भूतकाळ पाठीवर घेतल्या सारखा आहे. पोलंडचे नागरिक ह्या फुटक्या काचेसारखे, फुटक्या नशीबाचे. फुटकं ग्लास आणि सिगरेटचं पाकीट (Marlboro) दाखवलेल्या पहिल्या दृश्यात हा अर्थ तितका ध्वनीत होत नाही. पण शेजाऱ्यांबद्दल सांगत असताना केनच्या खिडकीच्या काचेचर दगड येऊन पडतो. काच फुटते. तो आत आलेला दगड केन पियानोजवळ उचलून ठेवायला सांगतो. व्हेलेंटाईन हा दगड उचलून ठेवते, त्यावेळी तेथे अनेक दगड दिसतात. शिवाय व्हेलेंटाईनने ठेवलेला दगड लवकर स्थिरावत नाही. त्याची बारीक हालचाल बराच वेळ दिसते. येथे पोलंडच्या सांस्कृतिक अतिक्रमणाबद्दल (दुसऱ्या महायुद्धातील) आपल्याला जाणीव होते. आणि शेजाऱ्यांचे खाजगी संवाद ऐकण्याचं वेड

ही (केनच) ध्यानात घ्यानात येते. शेजाऱ्यांबद्दलच्या तक्रारी, त्यांच्यासाठी पत्र लिहिणे, पत्र लिहिताना पेन बंद पडणे, त्यासाठी पेन्सीलीचा वापर अशा अनेक गोष्टींचे अर्थ बदलतात. आता हा शेजारी म्हणजे जर्मन-हितलर-नाझी; ह्या अर्थानं आपण हा संपुर्ण सिनेमा बघू शकतो. शेवटच्या दृश्यात केन बाहेरचं जग (वादळानंतर) ह्या खिडकीच्या फुटक्या काचेतनंच बघतो आहे. याच्या आतलं वादळ व्हेलेंटाईन आणि ऑगस्ट ह्यांच्या एकत्र दिसण्यानं थांबलेलं असावं; असं त्याच्या रडव्या चेहऱ्यामुळं वाटतं. पहिल्या दृश्यातलं फुटकं ग्लास, जळतं सिगरेटचं पाकीट ह्यातील संबंध जोडून घेण्यासाठी 'पर्सनल वेदर रिपोर्ट' मधील संवादाकडे जावं लागतं. ह्यातला एक संवाद करीन आणि ऑगस्टे ह्यांच्यातील आहे. ऑगस्टे करीनाला बॉउलिंगसाठी बोलवताच करीन तयार. करीनला ऑगस्टेच्या काही सूचना; थेट येईन. सिगरेट आणायला जाणार असल्यामुळे थोडा वेळ होईल. व्हेलेंटाईनला सुद्धा. तिची चिंगमची जाहिरात प्रदर्शित झाल्यामुळे फोटोग्राफरने बाऊलींगसाठी बोलावले असते. प्रत्यक्षात बाऊलींगचा सिन सुरू होतो. दृश्यामध्ये व्हेलेंटाईन आणि तिचा फोटोग्राफर मित्र बाऊलिंगचा आनंद घेताना दिसतात. हळूहळू कॅमेरा त्याच्यावरून बाजूला सरकत सरकत फुटक्या ग्लासावर येऊन स्थिरावतो. जळतं सिगरेट दिसतं. सिगरेटचं पाकीट दिसतं. हे पाकीट Marlboro ह्या ब्रॅण्डचं असतं. हा ब्रॅण्ड ऑगस्टेच्या आवडीचा. ह्याचा अर्थ ऑगस्टे येथे येऊन गेला. जळतं सिगरेट म्हणजे त्यानं वाट बघितलं. आणि फुटका ग्लास हे करीनच्या वर्तनाचं सूचन. आपल्याला बाईची इज्जत काचेच्या भांड्यासारखी असं म्हणण्याची प्रथा आहे, त्याची आठवण येथे होते. करीनच्या व्यभिचाराचा, बदफैलीचा पुरावा म्हणून समोर फुटकं ग्लास दिसतो. त्यावरून दृश्याचा अर्थ निघतो की करीन बॉउलिंगसाठी आली नाही. ऑगस्टेने तिची वाट बघितली आणि तो निघून गेला. पुढच्या भागात करीनच्या ह्या वर्तनाच्या छटा विस्तृतपणे दिसतात. केन आपल्या भूतकाळातील प्रेमाची गोष्ट ह्या सगळ्या कथानकानंतर सांगतो. ती सुद्धा व्हेलेंटाईनला आणि त्यातल्या समान धाग्यामुळं बघणारा भांबावून जातो. हा सिनेमा बघताना ध्यानात येणारी गोष्ट म्हणजे असमान पातळीवर दिसणारी पात्रे. ह्या अर्थाने व्हेलेंटाईन आणि केन ह्यांच्यातील दृश्ये पाहता येतील. हे दोघे समान पातळीवर कधीच दिसत नाहीत. व्हेलेंटाईन त्याच्यापेक्षा वरच्या लेबलवर उभी राहून बोलताना दिसते किंवा त्याच्या खालच्या पातळीवर कधीच

दिसते. थिएटरमधल्या शेवटच्या दृश्यात व्हेलेंटाईनवरती स्टेजवर असते. हाका मारत करीन वरच्या बाजूला असते. तर ऑगस्टेबरोबर तिच्या खालच्या बाजूला तळाला लपून बसलेला असतो. केस्लोव्हस्की ह्या पातळ्या (Level) विसंवाद, परिपक्वता अशा अर्थाने वापरत असावा; असे वाटते.

रेडच्या संदर्भातला सकारात्मक प्रतिसाद शंभर टक्के असा आहे. **ब्ल्यू** चा संदर्भातही तो तसाच होता. पण **रेड**च्या संदर्भात तो अधिक सतर्क असा होता. त्यातील जेफ अॅण्ड्र्यू (फिल्म समीक्षक) ह्यांची प्रतिक्रिया येथे उद्धृत करत आहे.

*It's a film about destiny and chance, solitude and communication, cynicism and faith, doubt and desire; about lives affected by forces beyond rationalization. The assured direction avoids woolly mysticism by using material resources - actors colour, movement, composition, sound - to illuminate abstract concepts. Stunningly beautiful, powerfully scored and immaculately performed, the film is virtually flawless, and one of the very greatest cinematic achievements of the last few decades a masterpiece.*³⁶

रेडच्या संदर्भातील हा आनंद केस्लोव्हस्कीला जास्त काळ टिकवता अला नाही. त्याने लगेचच निवृत्ती स्विकारली. आणि त्याच्या पाठोपाठ मरण सुद्धा.

॥१३॥

केस्लोव्हस्कीने सिनेमात्रयी (Trilogy) साठी रंगत्रयी (Tricolor) अशी फारकत घेऊन नवीन धाडसी परंपरा सुरु केली. त्या पाठीमागील त्याचा हेतू अभ्यासपूर्ण असा आहे. असे असले तरी सिनेमात्रयी सारखा परीणाम साधणाऱ्या गोष्टी आपल्या धुसरपणे दिसतातच. त्यातल्या महत्त्वाच्या गोष्टीची थोडक्यात चर्चा आपण ह्या भागात करणार आहोत. ही रंगत्रयी बघताना पाहिल्यावर ध्यानात येणारी अशा प्रकारची पहिली गोष्ट म्हणजे ह्या रंगत्रयीतली पात्रे. ही पात्रे तिन ही भागात डोकावताना दिसतात. **ब्ल्यू** मध्ये सॅण्ड्रीनला (पॅट्रीकची प्रेयसी) शोधायला ज्युली, ती वकील असल्यामुळे कोर्टात येते; तेव्हा कॅरोल (**व्हाईट** मधील मुख्य पात्र) आपल्याला दिसते. तर **व्हाईट**मध्ये कोर्टात ज्युली दिसते. न्यायाधिकाच दार उघडून ती आत डोकावते. लगेचच काही सूचना मिळाल्यामुळे ती आतच येत नाही. **रेड** मध्ये मात्र ही सगळी पात्रे दिसतात. पण ती एकटी एकटी. ज्युली, ऑलीव्हर, कॅरोल (जखमी), डॉमनिक असा त्यांचा क्रम आहे. **रेड** मधील ऑगस्टे आणि व्हेलेन्टाईन सुरवातीला वेगळे वेगळे दिसत असले तरी नंतर ते एका फ्रेममध्ये आल्यासारखे

केनला तसे दिसत असावे. ह्या रंगत्रयीमध्ये रिसायकलींग मुद्दा कॉमन आहे. रस्त्यात असलेला कंटेनर आणि त्यांच्यापर्यंत चाललेली वृद्धा-वृद्ध हे दृश्य कॉमन असले तरी त्याकडे बघण्याच दृष्टीकोन वेगळा आहे. **ब्ल्यू** मध्ये ज्युली ह्या काठी टेकत कंटेनरकडे चाललेल्या वृद्धेकडे बघतच नाही. बराच वेळ कॅमेरा ज्युलीवर आणि त्या वृद्धेवर आलटून पालटून फिरताना दिसतो. बघणाऱ्याला वाटते ज्युली डोळे उघडेल. त्या वृद्धेकडं मदत करण्यासाठी जाईल. पण तसे होत नाही. केस्लोव्हस्की येथे आपल्या भावनिक स्वातंत्र्याचा आदर आणि अर्थ समजावून सांगताना दिसतो. **व्हाईट**मध्ये ह्या दृश्याला फेस करणारा कॅरोल आहे. येथे कंटेनरकडे जाणारा वृद्ध आपल्याला दिसतो तो कंटेनर पर्यंत पोचत नाही. कॅरोल त्याला बघतो. त्याच्या चेहऱ्यावर त्या वृद्धाबद्दल सहानुभूतीमय प्रतिक्रिया दिसते. त्याच्याबद्दल वाटणारी आपुलकी कॅरोल व्यक्त करतो. तो वृद्ध आणि कॅरोल ह्यांच्यातली समानता दृश्यामध्ये व्यक्त होताना दिसते. **रेड**मध्ये ह्याच दृश्यात कंटेनरकडे चाललेला वृद्धेला, बॉटल आत ढकलण्यासाठी व्हेलेन्टाईन मदत करते. ह्या रंगत्रयीतील रिसायकलींग (Recycling) तिन ही दृश्यामध्ये केस्लोव्हस्की लिंग-समानता (gender equality) पाळताना दिसतो. म्हणजे **ब्ल्यू** आणि **रेड** मध्ये ज्युली आणि व्हेलेन्टाईन अशी मुख्य पात्रे आहेत. येथे कंटेनरकडे काठीच्या आधाराने जाणारी वृद्ध स्त्री दिसते. तर **व्हाईट** मध्ये मुख्य पात्र पुरुष आहे. म्हणून येथे कंटेनरकडे जाणारा वृद्ध दिसतो. रिसायकलींगच्या मुद्यावर पुढच्या भागात आपण सविस्तर चर्चा करणारच आहोत. ह्या दृश्यांच्या संदर्भातील प्रतिक्रिया पाहण्यासारखी आहे.

The first two movies are set in Paris. what is the old lady doing in geneva? Exactly.³⁶

ह्या रंगत्रयीतील शेवटच्या दृश्यातील समानता सिनेमात्रयीच्या अंगने बघता येते. ज्युली, कॅरोल, केन ही रंगत्रयीतील मुळ पात्रे शेवटच्या दृश्यात रडताना दिसतात. ह्या रडण्याचं कारण काय? तर त्यांच्या जगण्याच्या कृतीतून, धडपडीतून आलेलं एकाकीपणा, हताशपण हेच आहे असे वाटते. केस्लोव्हस्की ज्या मुल्यांच्या शोधार्थ निघाला आहे, जी फ्रेंच राज्यक्रांतीतून उत्क्रांती झाली आहे. त्या शोधाचा शेवट असाच आहे. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर म्हणाले त्याप्रमाणे त्या फक्त घोषणाच होत्या; ह्याचा पुरावाच ही शेवटची दृश्ये देतात. ह्या रंगत्रयातील दोन



कोर्टाशी, न्याय संस्थेशी संबंधील असलेली मुख्य पात्रे येतात. ब्ल्यू मधील सॅण्ड्रीन वकील आहे. तिचं आणि कंपोजर पॅट्रीकचं प्रेम आहे. ज्युलीला म्हणजे पॅट्रीच्या बायकोला, त्याच्या अपघातील निधनानंतर ही गोष्ट ऑलीव्हरकडून कळते. प्रत्यक्ष भेटीत सॅण्ड्रीन वकील असून सुद्धा तसाच विचार करत असते. उदाहरणार्थ तिला पॅट्रीक पासून मुल नको असते. पण ती गरोदर असते. पॅट्रीक तिच्यावर खूप प्रेम करत असतं. त्याचं भेटणं अखंड असतं. ज्युलीला प्रत्यक्ष भेटीत ह्या मुलाला जन्म देणार आहे; वाढवणार आहे; असं थेट सांगते. ह्या तिच्या पावित्र्यानं जबाबदारीच्या कोनातून तिच्याकडे बघणाऱ्या हाताला कायतरी भावनिक समर्थन देणारं सापडेल, असं मनाशी ठरवून आलेल्या ज्युलीचा आवेग ओसरतो. रेडमध्ये ऑगस्टे आणि केन ही दोन पात्रे न्याय व्यवस्थेशी संबंधीत आहेत. ऑगस्टे न्यायाधिकाची परीक्षा पास झाला आहे. तर केन निवृत्त न्यायाधिश आहे. दोघांच्याही आयुष्यातील प्रसंग आपल्याला समांतर असा अनुभव देतात. ऑगस्टेला करीन कडून पेन भेट मिळालेला आहे. पहिल्या जजमेंटवर सही करण्यासाठी. तर शेजाऱ्यांच्या संदर्भात तक्रारवजा पात्रे लिहिण्यासाठी केनला पेनचा वापर करायचा आहे. पण त्याचा पेन शाई नसल्या सारखाच. त्या ऐवजी त्याला पेन्सिल वापरायची पाळी येते. व्हाईट मधील मिकोलाज हे तत्वज्ञानाच्या जवळ येणारे पात्र आहे. तर केन तत्वज्ञानी असल्यासारखाच बोलतो, दिसतो. जिनिव्हाहून इंग्लंडला निघालेल्या व्हेलेंन्टाईनला तो विचारतो, तुला उडायची (flying) इच्छा आहे का? व्हेलेंन्टाईनचा होकार. त्याच्यावर केनचं स्पष्टीकरण; मग तू बोटीने प्रवास कर. तो प्रवास स्वस्त आणि हेल्दी (मजबूत) असतो. केन बऱ्याचदा अशा पद्धतीने प्रकट होताना दिसतो. हे बोलणं अनुभवापेक्षा तत्वज्ञानाकडेच अधिक जाताना दिसते. अशा अनेक जागा सिनेमात आहेत. रिटाच्या मालकी हक्काबाबत केन स्पष्ट नसतो. व्हेलेंन्टाईनला ह्याचा राग

येतो. केन मला मुलगी नाही असं म्हणाल्यावर मात्र व्हेलेंन्टाईन मोकळी होते. केनचं स्वप्न, त्यातली पन्नास वर्षाची व्हेलेंन्टाईन आणि तिच्या बरोबरचा अनोळखी माणूस केनच्या घराचा गेट, आतली दारं सताड उघडी असणे, केनच्या हातातली पुस्तके खाली पडल्यानंतर एका उघड्या पुस्ताकतील पानावरचा मजकूर परीक्षेला प्रश्नांकित होणे इ. अनेक गोष्टी केनच्या व्यक्तिमत्त्वाला चिकटल्या आहेत. रंगत्रयीच्या एकूणच पात्र पसान्यात केन ह्या पात्राची, केस्लोव्हस्कीचा तत्वज्ञानी व्ह्यू पुढं सरकवणारा अशा अर्थाने महती वाढतेच. फ्रेंच राज्यक्रांतीतून जगभर गेलेली स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व ही मूल्ये समाजात कशा प्रकारे रुजली आहेत; ह्याचा काळानुरूप तपशील आपल्याला ह्या रंगत्रयी मध्ये दिसतो. कायद्याचे तत्वज्ञान समाजात क्रियात्मक होण्याच्या माणसाच्या सवयी अशा अनेक गोष्टी ह्या रंगत्रयीमध्ये समोर येतात. दुसऱ्या महायुद्धानंतर नवा समाज ह्या सगळ्या गोष्टींना आणि मुल्यांना कशा प्रकारे सामोरा जातो हा केस्लोव्हस्कीच्या चिंतनाचा विषय आहे. स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व ही मूल्ये न्यायाच्या पोटात जातात असा दावा काही समाजवादी विचारवंतांनी मधल्या काळात केला होता. त्याची खूप चर्चा सुद्धा झाली. पण जगभरातील न्यायसंस्थेचं अस्तित्व पाहता भांडवलदारी यंत्रणा कशा पद्धतीने ह्या संस्थेचं कळसूत्र करते हे आपल्या वेळोवेळी ध्यानात येतच असते. युनोचं अस्तित्व काय आहे? असा प्रश्न ही ह्या निमित्तानं विचारता येईल. केस्लोव्हस्कीने फ्रेंच राज्यक्रांतीतून जगभर गेलेली मूल्ये न्यायाच्या पोटात जाता ही गोष्टच नाकारलेली दिसते. त्यासाठी न्याय संस्थेला जोडूनच असलेली पात्रे आपल्या कथेच्या केंद्रस्थानी घेतली आहेत. त्यातून त्याने ह्या तिन ही मुल्यांना प्रेम (Love and not charity) ही गोष्टच अस्तित्वात ठेवू शकते, असा नवा मुलभूत विचार दिला आहे. ज्युली, कॅरोल, व्हेलेंन्टाईन ही पात्रे रंगत्रयीमध्ये असाच विचार करताना दिसतात. ज्युली

अलीव्हरला, कॅरोल डॉमनिकला आणि व्हेर्लेन्टाईन लंडनमध्ये असलेल्या प्रियकराला पुन्हा पुन्हा प्रेमाबद्दलच विचारताना दिसतात. केस्लोव्हस्की आपल्या ह्या प्रोजेक्टला रंगत्रयी म्हणत असला तरी त्यात त्याने सिनेमात्रयीची संगती धुसरपणे सोडलेलीच आहे. खोलात गेल्यावर बघणाऱ्याला ही संगती अधिकच स्पष्ट दिसेल; असे म्हणता येते.

॥१४॥

केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाने समीक्षेच्या संदर्भात ही काही नविन प्रश्न निर्माण केले आहेत. त्याचा विचार खूप विस्ताराने आपल्याला करता येईल. भारतासारख्या देशात सिनेमा हा बिझनेसचा एक मोठा पर्याय मानला जातो. आर्थिक उलाढाल आणि मुबलक उथळ मनोरंजन ह्याच गोष्टी सिनेमाच्या मुळाशी जाताना दिसतात. ह्या सगळ्यांवर कोणतेच नियंत्रण नसल्यामुळे अनेक गंभीर गोष्टी निर्माण झाल्या आहेत. त्यातून सामाजिक प्रश्न निर्माण झाले आहेत. सिनेमाच्या आहारी जाऊन भारतातला एक मोठा वर्ग आपल्या जीवनशैली व सामाजिक स्वास्थ्य हरवून बसला आहे. **जय संतोषी मां** किंवा **श्रीकृष्ण अर्जुन युद्ध** सारखे सिनेमा काढणाऱ्या लोकांचा हेतू मनोरंजनाच्या पलीकडचा, राजकीय असा आहे. ह्या सिनेमाला विरोधात बघणारा आणि फक्त मनोरंजन ह्या मुद्याला बगल देणारा आपल्याकडील सिनेमा, जो गंभीर आहे तो २०% च्या आतलाच आहे. गंभीर सिनेमाचा माहोल तयार करणारी लोकांना त्या दिशेला जाण्यासाठी प्रवृत्त करणारी, सिनेमा हे जबाबदारीनं हाताळायचे माध्यम आहे हे सांगणारी, विस्तृत समीक्षक आपल्याकडे नाही. आपल्याकडील सिने समीक्षा सिनेमाला स्टार देण्यापुरतीच मर्यादीत आहे हे स्टार हिरो-हिरॉईन ह्यांच्यासाठीच असल्यासारखे असतात. बऱ्याचदा दिग्दर्शक कथानक, फोटोग्राफी ह्या गोष्टी दुय्यम-तिय्यमच ठरवल्या जातात. (दुरदर्शनवर आठवड्यासाठी (शुक्रवार) चित्रपट समीक्षा करणाऱ्या समीक्षकाने अनुराग कश्यपच्या **देव-डी(२००९)** ह्या सिनेमाला फक्त अर्धा स्टार दिला होता. नंतर सगळेच लोक **इमोशनल अत्याचार** म्हणायला लागल्यावर त्याचं हे मत हमखासच बदललं असणार) ऋत्तिक घटक सारख्या गुणवान दिग्दर्शकाला कॅम्प्युनिस्ट असल्यामुळे नेहमीच डावलण्यात आलं आज ही त्याच्या संदर्भात तिच अवस्था आहे. जॉन अब्राहम, मृणाल सेन, मणि कौल ह्यांच्या सिनेमाच्या संदर्भात फ्रेम टू फ्रेम अशी

विस्ताराने चर्चा होऊ शकते. जागतिक सिनेमात नसलेल्या अनेक मुलभूत गोष्टी भारतीय सिनेमात आणल्या. पण ह्या संदर्भातली चर्चा मर्यादितच राहिली. मणि कौल हा स्वतःच एक चांगला सिने समीक्षक आहे. त्याचे सिनेमाबद्दलचे विचार वेगळे आणि मुलभूत आहेत. त्याच्या ह्या विचाराची कदर कोणीही गंभीरपणे घेतली नाही. फायनान्स सपोर्ट नसल्यामुळे मणि कौल शॉर्ट फिल्म पुरताच मर्यादित राहिला. तो फिचर फिल्मकडे आला असता तर भारतीय सिनेमाच्या पसऱ्यात अनेक नविन गोष्टी दिसल्या असत्या. सिने-समीक्षेच्या मर्यादेमुळे क्षमता असून सुद्धा गुणवत्ता कशी मर्यादित बनते. ह्याचे अनेक पुरावे भारताचे संदर्भ घेऊन आपल्याला देता येतील. ह्या सर्व विवेचनाचा आधार घेऊन आपल्याला केस्लोव्हस्कीकडे जायचं आहे. दुसऱ्या महायुद्धात सांस्कृतिक दृष्ट्या ओबड धोबड झालेल्या आणि आपलं स्वतः हरवून गेलेल्या पोलंडचा नागरिक आहे केस्लोव्हस्की. त्याच्या ह्या पोलिश असण्याचा फायदा त्याला कितपत झाला? असा प्रश्न विचारात घेता येईल. त्याने पहिले दोन सिनेमे **डेकलॉग (१९८८)** आणि **डबल लाईफ ऑफ व्हेरोनिक (१९९१)** हे पोलंड पुरतेच मर्यादीत असले तरी त्याची चर्चा जगभर झाली. ह्या चर्चेमुळे केस्लोव्हस्की आपल्याच प्रादेशिक मर्यादेतून बाहेर गेला. ह्या दरम्यानच त्याच्या डोक्यात रंगत्रयीचं चालू होतं. फ्रान्सच्या सहकार्याने हा प्रोजेक्ट केल्यामुळे तो जगभरातल्या लोकांच्या चर्चेत राहिला. फक्त एवढीच गोष्ट त्याच्या चर्चेसाठी कारणीभूत झाली असे म्हणता येत नाही. त्याच्या डोक्यातला सिनेमाचा विचार जो आशय मांडणीचा वेगळा विचार रूजवतो, तो अधिक व्यापक अर्थाने कारणीभूत आहे; अस म्हणता येते. आन्ड्रेज वाजदा, अग्निस्का हॉलंड ह्यांच्याप्रमाणे तो पोलंडमध्येच राहिला असता तर? पण तो केस्लोव्हस्की आहे. दुसऱ्या बाजूला तो रोमान पोलान्स्की प्रमाणे जगभर प्रसिद्ध होऊन सैरभैर सुद्धा झाला नाही. त्याचा सिनेमा विचार अविचल राहिल्यामुळेच त्यातून समीक्षेच्या नव्या शक्यता निर्माण झाल्या. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमावर जबाबदारीने लिहिणारे अँनेट इन्सडॉर्फ ^{२८} स्लावोज झिझेक सारखे समीक्षक निर्माण झाले. ऋत्तिक घटक, मणि कौल, मृणाल सेन ह्यांच्यासाठी भारतात अशी परिस्थिती कधीच निर्माण झाली नाही. त्यामुळे जगभर विस्तारण्याचा त्याचा प्रश्न आपोआप निकालात निघतो. ह्या बाबतील सत्यजीत रे ह्यांनी केलेले जाणीवपूर्वक प्रयत्न ध्यानात घ्यायला हवेत. स्लोवेनियन तत्ववेत्ता स्लावोज झिझेक ह्याने



स्लोवेनियन तत्ववेत्ता स्लावोज झिझेक

केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाचे आशय-विषय अशा अर्थाने जे विवेचन केलेले आहे ते एका विषयावरून दुसऱ्या विषयाकडे सहजपणे जाणारे आहे आणि मुक्त सुद्धा. झिझेकने सिने-समीक्षा करताना जाणीव किंवा जगण्याची क्रिया (Cognitive film theory) आणि मनोविश्लेषण (Psychoanalytical film theory) ह्या गोष्टी. रंगत्रयी बघितल्यावर ह्या गोष्टी किती गैरलागू आहेत हे ध्यानात येते. केस्लोव्हस्की आशयाची मांडणीच अशा पद्धतीने करतो की ह्या गोष्टी बाजूला गेल्या सारख्या दिसतात. जाणवतात. झिझेकने केस्लोव्हस्कीवर लिहिलेले **The fright of real tears : Krzysztof Kieslowski between theory and post theory** (२००१) हे पुस्तक त्या अर्थाने खुप महत्त्वाचे आहे. ह्या पुस्तकाचे वर्णन, **सिनेमा बघणाऱ्यांसाठी नवी दृष्टी: व्हाया केस्लोव्हस्की** असे करता येईल. झिझेकनी आपल्या पुस्तकात तर्कावर आधारित कारणमिमांसा (Rational) आणि अनुभवावर, प्रयोगावर आधारलेला दृष्टीकोन (Empirical approach) ह्या गोष्टी सिनेमा अभ्यासासाठी उपयुक्त नाहीत. असा विरोधी सुर लावला आहे. प्रस्तुत पुस्तकात एकरेषीय कारणमिमांसा करणारी फिल्म थिअरी करणारी प्रक्रिया जी पुराव्यावर आधारित असते. आणि मुक्त विवेचन जे सिनेमा संबंधी असते, पण त्याचे संदर्भ मनोविश्लेषण आणि मार्क्सवादातून तपासून आलेले असतात. अशा चर्चेला झिझेकने मान्यता दिलेली आहे. फ्रेंच समीक्षक लाकाने (Lacan) फिल्म अभ्यासासाठी **'The gaze'** ^{१९} अशी एक संकल्पना आणली. त्याला पुढे लाका स्कुल मध्यल्या समीक्षकानीच तिला विरोध केलेला दिसतो. ह्याचे कारण सांगताना झिझेक म्हणतो, **लाकाच्या**

ह्या संकल्पनेचा गैरसमज त्याने सांस्कृतिक अभ्यासाचे दुःस्वदायक रसग्रहण केले त्यातच असाते. झिझेकने ह्या संकल्पनेचे विश्लेषण विषय (Subject) आणि स्वरूप (Object) अशा दोन्ही अंगाने केले आहे. त्याच्या म्हणण्यानुसार लाकाच्या ह्या संकल्पनेबद्दलची गैरसमजुत, विषयाच्या अंगाने गेल्यावर सहज शक्य आहे. प्रत्यक्षात लाकाची अशी समजुत आहे की, gaze ही संकल्पना स्वरूपाच्या बाजूचीच अधिक आहे. लाकाच्या विरोधकांनी अनुभवावर, प्रयोगावर आधारलेला दृष्टीकोन स्विकारून, त्याला Trans-Cultural Universal ही संकल्पना जोडली. झिझेक ह्याला 'शॉर्ट सर्कीट' म्हणतो. त्याच्या म्हणण्यानुसार, **The very notion of a transcultural universal means different things in different cultures.** ^{२०}

संस्कृती (सगळ्या) स्थलांतरीत होत असताना त्यातील विभाजन किंवा उद्देश सारखा असेलच असा नाही. सर्वव्यापीपणा (Universality) तपासताना ही गोष्ट ध्यानात घ्यायलाच हवी. पश्चिती सभ्यतेच्या आहारी गेलेली सांस्कृतिक विविधता त्या दृष्टीने तपासता येईल.

शिक्षकेने "शैलीची थिअरी" (Theory of genre) सांगताना, भाषाशास्त्रज्ञ स्टिवन पिकर आणि अधिभौतिकवादी हेगेलचा आधार घेतला आहे; रचण्याची गरज ही सर्वव्यापीपणाला किंवा एकात्मतेला अपवाद होऊ शकते. पिकरच्या म्हणण्यानुसार, भाषीय क्षमता दोन प्रकारच्या घटकांतील आंतरक्रियेमुळे तयार होते. त्यातला पहिला घटक म्हणजे स्मरणशक्तीची क्षमता जी कडक नियम आठवते. तर दुसरी ह्या नियमाला अपवाद करणारे विचित्र असे स्मरण. ह्याच्या आधारे झिझेक म्हणतो, कोणताही नियम त्याच्या अपवादा शिवाय कार्यरत असूच शकत नाही. रचण्याच्या गरजेची अपवादत्मकता सिनेमाच्या शैलीला जोडता येऊ शकते; असं झिझेकच ठाम म्हणणं आहे. अशा तयार होणाऱ्या शैलीमुळेच फिल्म थिअरी मांडणाऱ्यांमध्ये गोंधळ उडालेला आहे आणि समीक्षा लिहिताना अडचणी निर्माण झाल्या आहेत. झिझेकने 'शैलीचा अपवाद' ची व्याख्या केली आहे. ती त्याच्याच शब्दात सांगायला हवी.

The work which articulates the convention of the genre in an unconventional, non formulaic way. ^{२१}

शैलीचा संकेत आणि संकेत न पाळणारा रस्ता ह्यातील जोडकाम शैलीच्या अपवादाकडे जाते. असे झिझेकला म्हणायचे आहे. त्यासाठी त्याने मार्टिन स्कोर्सिसेच्या **गुड फेलाज (१९९०)** चं उदाहरण दिलेलं आहे. हा सिनेमा

गिगस्टरवर आधारीत आहे आणि झिझेकेच्या म्हणण्यानुसार, शैलीचा तो एक अपवादात्मक नमूना आहे.

झिझेकने लाकाच्या 'Suture' (शिवण) ह्या संकल्पनेचा मृत्यू झाल्याबद्दल दुःख व्यक्त केले आहे. त्याच्या म्हणण्यानुसार शिवण दिसण्याचा काळ कायमचाच निघून गेला आहे. सध्या सांस्कृतिक अभ्यासाच्या बाजूला ही संकल्पना क्वचित दिसते. ही संकल्पना नाहीसी झाली हे मान्य करण्याऐवजी आपल्याला तिची भुरळ पडते; हे सिनेमाचा अभ्यास नाकारण्याचेच लक्षण आहे. पण झिझेकने ह्या संकल्पनेवर अधिकच भर देताना **शिवणाचे प्राथमिक तर्कशास्त्र** मागीतलेले आहे, जे तीन पायऱ्यांमध्ये विभागलेले आहे.

1 : Firstly, the spectator is confronted with a shot, find pleasure in it in an immediate, imaginary way, and is absorbed by it.

2 : Then, this full immersion is undermined by the awareness of the frame as such: What I see is only a part, and I do not master what I see. I am in a passive position, the show is run by the absent one (or, rather, other) who manipulate image behind my back.

3 : what then follows is a complementary shot which renders the place frame which the absent one is looking, allocating this place to it fictional owner, one of the protagonists.^{४२}

शिवणाचे मुख्य कार्य निवेदनातून पडद्यावर जे काही घडते त्यात बघणाऱ्याला गुंतवून ठेवते. बघणारा आशयाचा शिवणकामानुसार त्यात गुंतत जातो. झिझेकच्या म्हणण्यानुसार, आंतरराष्ट्रीय पातळीवरचे अनेक सिनेमे ह्या शिवणाचा परीणाम निर्माण करण्यात अपयशी ठरले आहेत. झिझेकने वानगी दाखल म्हणून गोदार्दचे उदाहरण दिले आहे. गोदार्दने जास्तीत जास्त पारंपारिक निवेदनाचा वापर संकलनाचा (Editing) आधार घेऊन सिनेमा बघणाऱ्याला गुंतवण्यासाठी वापरला आहे. ह्यावरून असे ध्यानात येते की, शिवणाचा यशस्वी वापर बघणाऱ्याला पूर्णपणे गुंतवण्यासाठी करता येईल असे म्हणता येत नाही. पुढे झिझेक म्हणतो,

Suture is the exact opposite of illusory, self enclosed totality that successfully erases the decentre traces of its production process : Suture means that, precisely, such self enclosure is a priori impossible.^{४३}

(a priori ह्या शब्दाखालील अधोरेखीत झिझेकचे) लाकाची संपुष्टात येऊ पाहणारी 'Sature' (शिवण) ही संकल्पना झिझेकने ठळक करून पुन्हा मार्क्सवादाच्या प्रभावाखाली (Area, सामाजिक अशा अर्थाने आणली आहे.) "शिवण" ही प्रक्रिया वास्तवदर्शी तर आहेच. पण ती भ्रम, मायाजाल, अद्भूत रम्यता ह्याच्या विरोधात जाणारी आहे, हे झिझेकचं

म्हणणं पटल्या सारखंच आहे. शिवण करण्यासाठी तुमच्याकडे आशयाचं कायतरी असायलाच हवं आणि हे आशयाचं कायतरी संस्कृती अभ्यासाचा भाग म्हणून आलं तर Decentred traces आपोआप पुसले जातील. झिझेकची 'Suture' च्या व्याख्या त्यामुळेच महत्त्वाची बनते. संस्कृतीच्या संदर्भात अभ्यासपूर्ण अशी तुम्ही जी भूमिका घेता तिचं असं Self enclosure बनतं. त्यात तुमच्या व्यक्तीगत असण्याला फारसं स्थान नसतं. सिनेमात कोणतीही भूमिका न घेता, दृष्टिकोन न ठेवता, आशयाचा पुल सांस्कृतिकपणाला न जोडता जी प्रक्रिया पुर्णत्वाकडे जाणारी राबवली जाते, त्यात 'शिवण' (Suture) ही प्रक्रियाच अस्तित्वात राहत नाही. तर अडथळा असल्याप्रमाणे ती आपोआपच बाजूला होते.

झिझेकच्या मतानुसार, आधुनिक प्रयोगिक मुल्य असलेल्या सिनेमात काही वेळा "शिवण" ही प्रक्रिया यशस्वी होत नाही. "शिवण" प्रक्रियेमुळे बऱ्याचदा वस्तुस्थिती लपली जाते. (ज्याला लाका 'The big other' म्हणतो अशा गोष्टी) झिझेकने ह्या 'The big other' मध्ये प्रतिके, विषयातील आंतरक्रियात्मकता जी फिक्शनच्या अंगाने जाणारी असते आणि समाजाच्या कार्यतत्परतेसाठी म्हणून आपण ती सिनेमात आणतो. आपले सगळे विचार आणि क्रिया आपण ह्या big other च्या साह्याने उभे करण्याचा प्रयत्न करतो. शिवण, फिक्शनचं जे वर्चस्व असते ते big other अशा अर्थाचे ते लपवून ठेवतं. आधुनिक आणि प्रायोगिक मुल्य असलेल्या सिनेमात शिवण कार्यरत नसते त्याचं मुख्य कारण म्हणजे तिथे फिक्शनचा धागा एकदम नाजूक असतो; सहजभेद करता येईल अशी प्रक्षोभक असमानता तेथे असते. ह्या दोन टोकांमध्ये केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाचा विचार करता येतो. केस्लोव्हस्की आपल्या सिनेमात ह्या "शिवण" प्रक्रियेला घाई गडबडीने दूर ठेवण्याचा प्रयत्न करत नाही. पण फिक्शनचं स्टेट्स येण्यासाठी (लाकाचं big other) तो भव्य, उदात्त अशा गोष्टीचा आधार घेतो. ह्या केस्लोव्हस्कीच्या तंत्राला त्याने 'interface' असे संबोधले आहे. ह्या तंत्राच्या संदर्भात झिझेकने दोन सिनेमाची नावे घेतली आहेत. त्यातला एक आहे ऑर्सन वेल्सचा **सिटीझन केन (१९४९)** तर दुसरा केस्लोव्हस्कीचा **ए शॉर्ट फिल्म अबाऊट लव (१९८८)** युरोपियल सिनेमाची जी 'Show it all' अशी परंपरा आहे; त्याला केस्लोव्हस्कीचा सिनेमा अपवाद आहे. असे झिझेकचे म्हणणे आहे. युरोपियन मुख्य प्रवाहातल्या सिनेमात रोगाने पछाडल्याप्रमाणे लैंगिक

दृश्यांची मालिकाच असते. जी पुढे पॉर्नोग्राफीकल फिल्ममध्ये बदलते. आधुनिक प्रसार माध्यमांची संभाषणाची जी भाषा आहे, त्यात कुठली तरी लोकप्रिय व्यक्ती घेऊन त्याचं सगळं उघड करून दाखवायचं; असा कल जास्तीत जास्त दिसून येतो. ह्या वृत्तीला झिझेकने केस्लोव्हस्कीचा अपवाद केला आहे. हा ट्रेड गरज नसताना निर्माण झाला आहे. अशा स्थितीमध्ये संभाषण नपुंसक बनते. शब्दांमध्ये कोणत्याही प्रकारची दिर्घकालीन शक्ती राहत नाही आणि परीणाम सुद्धा. ह्याचा संबंध मार्क्सवादी झिझेक महत्त्वाच्या अशा अर्थाने राजकिय सत्ता संघर्षाबरोबर जोडतो हे विशेष. झिझेकच्या म्हणण्यानुसार, केस्लोव्हस्की हा मोठा कलाकार आहे; जो आपला सौंदर्यवादी दृष्टीकोन, फिक्शन चा आधार घेऊन, सत्य (Truth) आणि वास्तव (Reality) सांगण्यासाठी वापरतो.

झिझेकने आपल्या पुस्तकात केस्लोव्हस्की डाय्युमेंटरीकडून फिचर फिल्मकडे कसा आणि का गेला?..... ह्याचा उहापोह केला असला तरी त्याच्या सिनेमाच्या निमित्ताने निर्माण झालेल्या नव्या शक्यतांचा (समीक्षा) विचार केला आहे. ह्या त्याच्या विवेचनात सांस्कृतिक अभ्यासाचा भाग आणि लाकाच्या फिल्म थिअरीचा विकास, जी नष्ट व्हायच्या मार्गावर होती ह्याचाच विस्तार अधिक आहे. सिनेमाच्या तांत्रिक अंगाकडे ह्या निमित्ताने त्याने दुर्लक्षच केले आहे. कदाचित हा मुद्दा झिझेकच्या दृष्टीने महत्त्वाचा नसावा. पण झिझेकसारख्या कारकिर्दीवर नजर टाकल्यास त्याच्या पुर्वार्धातील काम करण्याची पद्धत कम्युनिस्ट मानसिकतेशी जवळीक करणारी वाटते. मुळात पोलंडमध्ये कम्युनिझम रशिया मार्गे आला. तो अगदी टोकदारपणे धर्मविरोधी आणि कॅथोलिक विरोधी असा होता. ह्याच्या बरोबर उलट्या बाजूला पोलंडमधील चर्चमध्ये राष्ट्रीय राजकीय ओळख टिकविण्याची जी धडपड असायचं ती खोल बौद्धिक, अधीभौतीक चर्चा आणि प्रशिक्षणापेक्षा वरचढ असायची. केस्लोव्हस्की आणि पेसीविज (द डेकलॉग) ह्यांनी कम्युनिझम आणि कॅथोलिझम ह्यामधील मार्ग नैतिकता (पोलंडमधील दुसऱ्या महायुद्धानंतरचे Post-Moral age) ह्या अर्थाने स्विकारलेला दिसतो. केस्लोव्हस्कीच्या बाबतीत कॅथोलिक असण्याचा मुद्दा लेखाच्या अगोदरच्या भागात उद्धृत केलेल्या मतानुसार आपोआपच निकालात निघतो. ह्या संदर्भात अग्नीस्का हॉलंड एके ठिकाणी म्हणते,

I think that Krzysztof is somebody who had an incredibly deep need to believe in something transcendental. He did believe, but at the same time he wasn't really the member of any church, and

*his relationship towards the religious were less theological than ethical and metaphysical.*⁸⁸

दुसऱ्या महायुद्धानंतर पोलंडमध्ये कम्युनिझमचं जे अस्तित्व होतं त्यात खूप बदल झाले. त्याची जुनी रचना निकालात निघाली. नंतर तो तिथं राहिलाच नाही. त्यातून वैयक्तिक नैतिकतेचे प्रश्न निर्माण झाले. ह्यातून केस्लोव्हस्की बराच पुढे सरकला होता. जवळपास पोलंडच्या बाहेरच. त्याच्या मनातली कम्युनिझम बदल हलचाल मात्र कायम आहे.

*I hated the communists and still hate them. But I do long for various friendships and ties that used to exist and don't any more. The camaraderie of old times has gone.*⁸⁹

वैयक्तिक नैतिकतेच्या मुद्यावर केस्लोव्हस्की फारच गंभीर आहे. हे रंगत्रयीच्या विचारव्यूहामध्ये पाहिल्यावर स्पष्टच जाणवते. त्याचा डाय्युमेंटरीकडून फिचरकडे झालेला प्रवास अशाच अर्थाचा आहे. झिझेकने उपस्थित केलेला फिक्शनच्या स्टेट्सचा मुद्दा ही आपल्याला पाहता येईल. रंगत्रयीकडे पाहताना ब्ल्यू (ट्रेजेडी), व्हाईट (कॉमेडी), रेड (रोमान्स) ह्या फिक्शनच्या वर्गीकरणाची पार्श्वभूमी सापडते. पण एक दिग्दर्शक म्हणून केस्लोव्हस्की ह्या वर्गीकरणाला नव्या परिभाषेत ढकलतो. वर्गीकरण आपल्याला स्टेटस् राखून अॅण्टी-ट्रेजेडी, अॅण्टी-कॉमेडी, अॅण्टी-रोमान्स असे बघायला मिळते. झिझेक म्हणतो त्याप्रमाणे 'शैलीचा अपवाद' ह्या संकल्पनेकडे जाताना केस्लोव्हस्की आपला संपूर्ण सिनेमा निवेदनाच्या आवरणाखाली घेतो (Narration coated) घेतो हे ध्यानात येते. ह्या प्रकारामुळे सिनेमाचा भाषिक मुद्दा, सबटायटल्य ह्या गोष्टी आपोआपच निकालात निघतात. असे असले तरी ह्या निवेदनाचा (पारंपारिक) व्यत्यय सिनेमा बघताना येत नाही. एक दुखरा आवाज (स्त्रीचा) सतत आपली सोबत करतो. फक्त निवेदन- फक्त संवाद - निवेदन आणि संवाद ह्यातील अपूर्व समतोल केस्लोव्हस्कीने साधलेला आहे. ह्या तीन गोष्टी करताना आवाजाचा केलेला वापर ही सुद्धा केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाची एक लय आहे. ही लय संभाळताना प्रयोग करण्याची गरज तितकी वाटलेली नाही. आशय सांगणे; तो सुद्धा तत्वज्ञानाच्या अंगाने जाणारा ही गोष्ट दिग्दर्शक म्हणून विचारव्यूहाच्या केंद्रस्थानी असल्यामुळे केस्लोव्हस्की आपल्या दृश्यात्मक भाषेला (Visual language) अधिक नजरे समोर ठेवतो. अधिक न बोलणारी, पृष्ठभागावर तरी विस्तार न करणारी अशी वाटणारी ही भाषा लाकाच्या big other ला सुद्धा पार करून जाते. दृश्यात्मक भाषा ही केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमाची ताकद

असली तरी तो त्याची मर्यादा नाही. ही भाषा प्रयोगापुरती सिमीत न राहिल्यामुळे इतिहास, भूगोल, मन, मानवी व्यवहार, अधीभौतिकजग, असाहाय्य अशा अनेक अंगाने आणि अर्थाने विस्तारते. रेडमधील केन आणि ऑगस्टे ह्यांच्या हातातील पुस्तके (कायद्याची) पडणे; आणि त्या मजकुराच्या संदर्भातील खोल अनुभूती येणे ही अनुभवजन्यता (प्रत्यक्ष वाटणारी) केस्लोव्हस्की भूतकाळ-वर्तमान अशी वापरून, भूतकाळातून वर्तमानाकडे (केन आणि व्हेलेन्टाईन) अशी प्रवाही पण करतो. घडण्याला काळाच्या मर्यादा नसतात आणि त्या संदर्भातील मानवी विचारव्यूहाच्या पृष्ठभागावर कायमस्वरूपी चिटकून असलेले अज्ञान ह्या अधीभौतिक जगाकडे जाणाऱ्या गोष्टी केस्लोव्हस्की सहजपणे सांगून जातो. मानवी मनाचा अस्थिर कोपरा पकडण्यासाठी केस्लोव्हस्कीने आशय-विषयाचा जो रस्ता निवडला आहे त्याला तोड नाही. मुळात अशी निवड सिनेमा आणि संस्कृती बदलचा अस्वस्थ आणि खोल विचारातूनच शक्य आहे. लाकाने सांगितलेली आणि झिझेकने प्रस्थापित केलेली 'Suture' (शिवण) ही संकल्पना केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीमध्ये आपल्याला चांगल्या पद्धतीने शोधता येते. ब्ल्यू (दिग्दर्शकीय जाणीव अधिक, आशय कमी), व्हाईट (दिग्दर्शकीय जाणीव आशयात पूर्णपणे विरघळून गेलेली. फक्त आशय शिल्लक), रेड (दिग्दर्शकीय जाणीव आणि आशय दोन्ही समान) शिवण ह्या प्रक्रियेच्या संदर्भात रंगत्रयीमध्ये अशा पद्धतीचा सुक्ष्म बदल दिसून येतो. झिझेकने 'Suture' अर्थ सांगताना *Self enclosure is a priori impossible* असे म्हटले आहे. येथे *Self enclosure* हा शब्द 'Suture' शी अधिक घट्ट बांधला जातो. ह्या शब्दामुळे तुम्ही आपोआपच असामान्य बनता. ह्या शब्दातून तुमची भूमिका, दृष्टीकोन सिद्ध होतो. ह्या शब्दाप्रमाणे तुम्ही विशिष्ट भूमिका घेऊन तुम्ही 'शिवण' ही प्रक्रिया राबवली तर आपोआपच ह्या प्रक्रियेचा प्रवास सांस्कृतिक अभ्यासाकडे वळतो. आशय सांगायच्या दृष्टीने ही गोष्ट अधिक महत्त्वाची त्यामुळेच बनते किंवा ह्याच्या उलट सुद्धा घडू शकते. आपल्याकडील मणि कौल ह्या *Self enclosure* मध्ये भयानक पद्धतीने सापडला होता. त्याच्या सिनेमामध्ये त्याने झिझेक म्हणतो ती *Priori* शक्य करून दाखवली. ह्या एकाच गोष्टीमुळे त्याला तंत्राच्या आहारी जावं लागलं असावं. ह्या संदर्भातील त्याचं विवेचन, नवा विचार सांगणारं असलं तरी धक्कादायक आहे.

दरअसल मेरी दृष्टि में यह एक त्रासदी है कि नैतिकता के

आधार पर स्पेस को विभाजित कर दिया गया है। और स्पेस के पवित्र और अपवित्र में विभाजन का असर शॉट लेनेपर भी है। अपवित्र कोई अव्यवस्थित चीज है और पवित्र एक व्यवस्था है। पवित्र का व्यवस्थित होना बहुत जरूरी है। जैसे जब हम पवित्र की बात कर रहे होते हैं तब हम कोई आध्यात्मिक बात नहीं कर रहे होते। हम एक व्यवस्था की बात कर रहे होते हैं। चूंकि हम एक व्यवस्था बना रहे होते हैं, इसलिए उस व्यवस्था के बाहर की जो चीजें हैं एक माने में सारी ही अपवित्र हो जाती हैं।⁶

मणि कौलसाठी *Self enclosure* हा शब्द आहे तसाच आहे. त्यात बदल संभवत नाही. मणि कौलला त्यामुळेच मर्यादा येतात. ऋत्त्विक घटक मात्र ह्यातून भूमिका, दृष्टीकोन असल्यामुळे सुटका करून घेतो. 'मेघ ढाके तारा' त्याचं उत्तम उदाहरण आहे. मणि कौलला अशी संधीच प्राप्त करून घेता आली नाही. मृणाल सेनचा प्रवास मात्र झिझेक ज्या गोष्टी सांगतो त्या दिशेने अगदी हुबेहुब होता. तत्कालीन समाज जिवनातील सर्वच्या सर्व गोष्टी सेन ह्यांच्या सिनेमाच्या केंद्रस्थानी आलेल्या दिसतात. अगदी चळवळीचे परीणाम सुद्धा. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमात एका दृश्यातून दुसऱ्या दृश्यात जाताना, फ्रेम टू फ्रेम आशय जात असताना कोणत्याही प्रकारचा व्यत्यय आपल्याला जाणवत नाही. अशय-विषयाचं दृश्यात्मक भाषेतलं विरघळणं किती सुक्ष्म (Minute) आहे हे ध्यानात येण्यासाठी बघण 'gaze' ह्या अर्थाचं असलं पाहिजे. इतकी व्याप्ती बघणाऱ्याला प्राप्त करता येणं ही सहज शक्य होणारी गोष्ट नाही. झिझेकने सिनेमाची थिअरी मांडताना आणि लाकाची सिनेमा विषयक थिअरी विकसीत करताना केस्लोव्हस्की ह्या अलीकडच्या दिग्दर्शकाचीच निवड का केली?..... ह्याची सगळी उत्तरे आपल्याला वर सांगितलेल्या विवेचनात शोधता येतील.

॥१५॥

अमेरिका, इंग्लंड, फ्रान्स ह्या देशातील सिने जगतात केस्लोव्हस्कीला मिळालेली मान्यता मोठी आहे. पश्चिमी जगातील कम्युनिझम, भांडवलदारी अभिरुची, चर्चवाल्यांचे जागतिकीकरणाला प्रोत्साहित करणारे जुने नियम, त्याचे आपसा आपसातील वितंडवाद इ.गोष्टींना अंगावर घेऊन, पार करून केस्लोव्हस्कीने ही मान्यता मिळवलेली आहे. पोलंड सारख्या देशातल्या नागरिकांना जो दुसऱ्या महायुद्धात 'सांस्कृतिक सर्वस्व' हरवून बसलेल्या देशाचा प्रतिनिधी आहे, त्याच्यासाठी ही तशी मोठीच गोष्ट आहे. त्याच्या हळहळ वाटणाऱ्या मृत्यूनंतर तो ह्या पश्चिमी जगातल्या युवकांचा आयकॉन बनलेला आहे. पोलिश आणि फ्रेंच

ह्यांच्यातील कामाचा फरक केस्लोव्हस्की मानतो का? ह्या प्रश्नाचे उत्तर त्याने नकारात्मक दिले आहे. (केस्लोव्हस्कीचा पुर्वार्ध दोन सिनेमा पुरता मर्यादीत आहे. ह्या पुर्वार्धाचं वर्णन समीक्षक "पुलिश" असंच करतात. तर उत्तरार्ध रंगत्रयीसाठी ओळखला जातो. त्याला "फ्रेंच" असे संबोधतात.)

*Of course the conditions of production are better with more money and of course the world in France is much prettier, more colorful than Poland. But the people are the same-equally hopeless, they can't cope with life and they suffer in love the same way. They die, they get born.*⁹⁶

केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीचा मुळ स्रोत 'Cope with life' असाच आहे. ही रंगत्रयीतील ज्युली, कॅरोल, केन, व्हॅलेन्टाईन ही मुख्य पात्रे ह्याच मार्गाने जाताना आपल्याला दिसतात. फ्रान्स आणि पोलंडमधील लोकांबद्दल 'equally hopeless' असे उद्गार हताशपणे काढलेले असले तरी त्याच्याबद्दलची लोकप्रियता मरणोत्तर वाढीस लागल्याचे दिसून येते. त्याच्याबद्दल आणि त्याच्या कामाबद्दलच्या आदरयुक्त प्रतिक्रिया, तो असताना आणि नसतानाच्या, अवलोकनार्थ पाहता येतील. त्याच्या बरोबर सातत्याने काम करणारी स्वतः सर्जनशिल दिग्दर्शक असलेली अग्निस्का हॉलंड त्याच्या बद्दल म्हणते, "तो माझ्या आयुष्यातला महत्त्वाचा माणूस होता. चांगला मित्र, अनेक वर्षे आणि वर्षे घालविण्यानंतर मिळालेला आणि कदाचित एकमेव की, ज्याच्या बरोबर मी माझ्या स्वतःच्या अडचणी वाटून घेत असे आणि आयुष्यात निर्माण होणारे प्रश्न सुद्धा. तो नेहमीच विश्वास आणि मायाळू मित्र म्हणून राहिला; हे मला जास्तीत जास्त आठवत राहिलं. मोकळेपणां सांगायच तर, मी फिल्म मेकर पेक्षा माणूसच गमावला."⁹⁷

रेने जेकोब (Irene Jacob) (पुण्यातील इरावती हर्षेसारखी दिसणारी नटी) ही केस्लोव्हस्कीच्या जवळ असणारी एकमेव नटी **द डबल लाई ऑफ व्हेरोनिक** आणि **रेड** ह्या दोन सिनेमात ती केस्लोव्हस्की बरोबर होती. त्यांच्या दोघांच्या संबंधाबद्दल प्रचंड अफवा होत्या. रंगत्रयीचा निर्माता हार्वे व्हिन्स्टेन ह्याने दोघांच्या संदर्भात खूप जवळच्या (खाजगी) गोष्टी सांगितल्या आहेत. **रेड** ला पाल्मेडोअर अॅवार्ड मिळाल्यावर व्हिन्स्टेनच्या मालकीच्या बोटीवरच्या पार्टीत दोघांनी एकत्रितपणे डान्स केला होता. व्हिन्स्टेनच्या म्हणण्यानुसार त्यावेळेला ते दोघं समान होते. केस्लोव्हस्कीच्या मृत्यूनंतर व्हिन्स्टेनने काढलेले उद्गार बघण्यासारखे आहेत, *with krzysztof's death, my heart goes out irene. The muse has last ger painter.* हे ऐकल्यावर दोघांच्या नातातल्या खुलासा होते. **रेड** मधील केन आणि



रेने जेकोब (Irene Jacob)

व्हॅलेन्टाईन ह्यांच्यातील अनेक दृश्यांचे स्मरण आपोआपच होते. संदर्भातल्या खाणाखूणा ध्यानात येतात. केस्लोव्हस्कीने ह्या नात्यातील वस्तुस्थिती किती अलिप्तपणे, सरळ सांगितली आहे; हे कळते. एका मुलाखतीत बोलताना रेने जेकोबने केस्लोव्हस्कीचा उल्लेख "क्रेझी" असा केला आहे. त्याच्या कामाबद्दलच अशीच बोलताना ती दिसते.

*कॅमेरा हा स्वरोस्वरच सुक्ष्मदर्शकासारखा होता. क्रेझी नेहमीप्रमाणे त्याच्या दिग्दर्शनाच्या रूपा जतळ आणि रूपा दक्ष होता. काम चालू नसताना तो काहीच बोलाराचा नाही. तो नेहमी सेटवर काम करत असे. काम सुरू होण्याआधी थोड्याच वेळात आम्ही तालीम पुर्ण करत असायचो.*⁹⁸

रॉजर इबर्ट हा सिने-समीक्षक **द डेकलॉग** हा सिनेमा बघून खूपच प्रभावित झाला होता. त्याने केस्लोव्हस्कीची तुलना बर्गमन, ओझे, फेलीनी, केटॉन, बुन्यएल सारख्या दिग्दर्शकाबरोबर केली होती. केस्लोव्हस्कीच्या संदर्भातील एक विचित्र प्रतिक्रिया येथे उद्धृत करायला हरकत नाही.

*He is one of the film makers I would turn to for consolation if I learned I was dying, or to laugh with on finding I would live after all.*⁹⁹

पिट्सबर्ग विद्यापिठात इंग्लीश आणि फिल्म विभागात प्रोफेसर असलेले कॉलीन मॅक्कबे ह्यांनी केस्लोव्हस्कीच्या सहवासातील एक आठवण सांगितली आहे. त्यावेळी तेथे तरुन आणि फारसा माहित नसलेला दिग्दर्शक पावेल लोझीन्स्की उपस्थित होता.

Remember even better the day spent in TOR's cramped offices in Warsaw, where Kieslowski sat, **Smoking more Cigarettes than I have ever seen a human being smoke**, listing intently to the negotiations but never intervening, until we had reached agreement that we would film his idea of a history told from the point of view of the audience."

कोलंबिया विद्यापीठातील प्रोफेसर आणि सिने-समीक्षक अँनेटे डन्सडॉर्फ हे केस्लोव्हास्कीला खुपच जवळून ओळखणारे, त्याच्यासाठी भाषांतराचं काम करणारे. त्यांच्या म्हणण्यानुसार, केस्लोव्हास्की चांगला माणूस, दुर्मिळ दिग्दर्शक, संवेदन शिलपणा भावनिक नसलेला. आयडीया राबविण्याची त्याची क्षमता एकदम कोरडी. ह्या सगळ्यांमुळे त्याचा एक प्रभाव आपोआप तयार होतो. **डबल लाईव्हज्, सेकंड चान्सेस: द सिनेमा ऑफ क्रायओस्टॉफ केस्लोव्हास्की** ह्या त्याच्या पुस्तकात केस्लोव्हास्कीच्या सिनेमाची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत. केस्लोव्हास्की आपली निवड हरवलेल्या पात्रासाठी कधीही सिनेमा तयार करत नाही. त्याचा सिनेमा नेहमी त्यांच्या निवडीच्या संदर्भातच असतो. ही निवड कशी येते. ती कशी घट्ट संबंध तयार करते किंवा हरवते हा सिनेमाचा मुख्य गाभा असतो. त्याचा सिनेमा निशब्द गृहीतक तयार करतो. त्यामुळे त्याची पात्रे आवाक्यातली बनतात आणि कथानक मर्यादित बनते. परंतु कथेला जिवंतपणा येताचे असे नाही. केस्लोव्हास्कीची कथा जिवंत माणसाबद्दल असते. ती कथा लहानमुलासाठीचा सिनेमा आणि वयात आलेल्यांसाठीचा सिनेमा असा फरक निर्माण करते (हा मुद्दा प्रेक्षकांच्या परिपक्वतेमध्ये सुद्धा लागू होतो) केस्लोव्हास्की काळरेषा (Timelines) आणि जिवनरेषा (Lifeline), निवड तयार झालेली आणि न झालेली ह्यातील आंतरछेद साजरा करतो. त्याचे सगळे सिनेमा का? हा प्रश्न उपस्थित करतात. देवाने आपल्याला मुक्त इच्छाशक्ती दिलेली असताना सुद्धा. ह्या त्रासापासून बरेच सिनेमा दिग्दर्शक स्वतःची सोडवणूक करून घेतात. केस्लोव्हास्कीने कायतरी सांगायचे आहे हे स्वप्न कधीच बाळगले नाही. कदाचित ते त्याला माहितही नसेल; असं डन्सडॉर्फचं म्हणणं आहे. केस्लोव्हास्की खरोखरच आपल्या पात्रावर प्रेम करतो आणि आपल्याला निमंत्रित करतो तीव्र जाणीवेच्या अंगाने; कायतरी वरचढ बघण्याची आपली क्षमता आणि मर्यादा तपासण्यासाठी. केस्लोव्हास्कीची अनेक पात्रे आयुष्याच्या गुदमरल्या अवस्थेतून वर पोहत, शक्यतेच्या दिशेला जातात. जणू काही आशा (hope) वरच्या बाजूला तरंगत असल्याप्रमाणे डन्सडॉर्फ केस्लोव्हास्कीच्या सिनेमाकडे आपल्याला अचूक

घेऊन जातो. तरी काही जागा, शक्यता (अर्थाच्या) राहतात हे केस्लोव्हास्कीचं वैशिष्ट्य कदाचित आणखी दुसऱ्या वेगळ्या बघणाऱ्याला सापडेल.

॥१६॥

रंगत्रयीन विचार 'रिसायकलिंग' (Recycling) अशा अर्थाने सुद्धा करता येण्यासारखा आहे. Recycle या शब्दाचा अर्थ एकदा उपयोगात आणलेला माल पुन्हा नव्याने पहिल्यासारखा उपयोगात यावा म्हणून त्यावर प्रक्रिया करणे, "रिसायकलिंग" ह्या प्रक्रियेचा एक अर्थ पुनर्जन्म असा सांगितला जातो. हा शब्द विज्ञानात आणि अध्यात्मात वेगवेगळ्या अर्थाने येतो. विज्ञानाच्या संदर्भाने बोलयचे झाले तर प्रकाशसंश्लेषण (Photosynthesis) हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे. ह्या प्रक्रियेमध्ये वनस्पती स्वतःचे अन्न स्वतः तयार करतात. ह्यासाठी त्यांना प्रकाश, हरितद्रव्य, पाणी, कार्बनडाय ऑक्साईड हे घटक लागतात. ह्या चार घटकांपैकी शेवटचे दोन घटक पाणी आणि कार्बनडाय ऑक्साईड हे असेंद्रिय घटक आहेत. ह्या असेंद्रिय (Inorganic) घटकांपासून अधिक पहिल्या दोन घटकांपासून नैसर्गिक प्रक्रिया (Metaphysical) होऊन अन्न तयार होते. हे अन्न सेंद्रिय (Organic) असते. अशा पद्धतीने नैसर्गिक घटक सेंद्रिय होऊन सजीवाच्या (वनस्पतीच्या) शरीरामध्ये अस्तित्वात येतात. सेंद्रियता म्हणजे शरीर. ते मृत झाल्यावर पुन्हा निसर्गात विलिन होते. म्हणजे पुन्हा ते असेंद्रिय बनते. रिसायकलिंग ह्या प्रोसेसचे असेंद्रियता आणि सेंद्रियता असे दोन बिंदू अस्तित्वात असतात. असेंद्रियता ही अस्तित्वात असतेचं. तिच्यापासून कायतरी तयार होते; म्हणजे सेंद्रिय शरीर. असेंद्रियता हा रिसायकलिंग ह्या गोष्टीचा आरंभबिंदू तर निर्जिव असेंद्रियता हा तिचा शेवट. सेंद्रियता हा त्या अर्थाने रिसायकलिंगचा सुवर्णमध्य. हा प्रकार वेगळ्या पद्धतीने सांगायचं झाल्यास असेंद्रियता (निसर्ग) जी जन्मामध्ये बदलते. (सेंद्रियता) आणि पुन्हा असेंद्रिय बनते. मृत्यूमध्ये बदलते.



भारतीय तत्ववेत्ता गौतम बुद्ध "पुनर्जन्म" (Recycling) चा असाच विचार करताना दिसतो. मृत्युनंतर काय होते? ह्या

संदर्भात बुद्धाच्या समकालीनामध्ये दोन भिन्न मतप्रवाह होते. त्यातला एक शाश्वततावाद आणि दुसरा उच्छेदवाद आत्मा अमर असल्यामुळे पुनर्जन्म शक्य आहे. हे शाश्वतवाद सांगतो. तर मृत्यू म्हणजे सर्वनाश, मृत्यूनंतर काही उरत नाही, हे उच्छेदवाद सांगतो. त्यामुळे आत्म्याचे अस्तित्व न मानणाऱ्या बुद्धावर तो उच्छेदवादी असल्याचे खेळी त्याच्या समकालीनांनी केली आहे. बुद्धाने ह्याला नकार दिलेला आहे. अलगदृष्टीसुत्रात त्याने ह्या संदर्भातील तक्रार नोंदवलेली आहे. गौतमबुद्धाच्या मते, माणसाच्या अस्तित्वाचे चार घटक पदार्थ आहेत. ते म्हणजे पृथ्वी, आप, तेज, वायू असे. शरीर मृत झाल्यावर ह्या घटकांचे काय होते? असा प्रश्न निर्माण होतो. उच्छेदवाद्यांच्यानुसार हे घटक नष्ट होतात. बुद्ध ह्याला सुद्धा विरोध करतो. त्याच्या म्हणण्यानुसार,

ते घटक पदार्थ आकाशात जे समाप्त पदार्थ आहेत, सामूहिक रूपाने आहेत त्यात मिळून जातात. जेव्हा हे चार घटक आकाशात तरंगणाऱ्या समुहाला (चरी) मिळतात तेव्हा एक नवा जन्म घडतो.¹²

बुद्दाला पुनर्जन्माचा अर्थ असा अभिप्रेत आहे. त्यानुसार ह्या नव्या जन्मातील घटक त्यात मृत शरीरातील असू शकतील. खरं तर घटक तेच असतात. (असेंद्रिय) त्यात फारसा बदल होत नसतो. त्यात फक्त एकत्रित येण्याचा पुढे मागेपणा होत असतो; पण ह्या प्रक्रियेचा शेवट एकाच प्रकारचा असतो. म्हणजे शरीर मृत होते; पण त्याचे भौतिक घटक पदार्थ सदैव

जगत राहतात. पुढे सारीपूत्र आणि महाकोष्ठित ह्यांच्यात झालेल्या संवादातून पुनर्जन्म ह्या संदर्भात अनेक नव्या गोष्टी समोर येतात. डोळे, कान, नाक, जिव्हा, स्पर्श ह्या पंचेद्रियांचा उपभोक्ता म्हणजे मन. ही पंचेद्रिये चेतनेवर (Vitality) अवलंबून असतात. चेतना उष्णतेवर अवलंबून असते. उष्णता पुन्हा चेतनेवर अवलंबून असते. शरीर मृत झाल्यावर त्यातील चेतना, उष्णता आणि जाणीव ह्या गोष्टी बाहेर पडतात. काया, वाचा, मन ह्यांच्याच क्रिया मृत शरीरात थांबलेल्या असतात. महाकोष्ठित आणि सारीपुत्र ह्यांच्यातील संवादाला बाबासाहेब आंबेडकरांनी आणखी एका प्रश्नाची जोड दिली आहे. तो प्रश्न आहे उष्णता म्हणजे काय? ह्या प्रश्नाचे उत्तर त्यांनीच उष्णता म्हणजे शक्ती (Energy) असे दिले आहे. शरीर मृत झाल्यावर काय होते? ह्या प्रश्नाचे योग्य उत्तर शरीर शक्ती उत्पादन करण्याचे थांबविते. असे आहे. हे उत्तर अर्थेच म्हणायला हवे. ह्याला जोडून आपल्याला शरीरातून जी शक्ती बाहेर पडते ती विश्वात संचार करणाऱ्या शक्तिसमूहात मिळून जाते. असेही म्हणता येईल. ह्या दोन्ही अर्थाचा विचार केल्यास उच्छेदाचे अथवा मृत्यूचे दोन अर्थ अस्तित्वात येतात. पहिला अर्थ शक्तीचे उत्पादन थांबणे. दुसरा अर्थ विश्वात संचार करणाऱ्या शक्ती संग्रहात नवी भर पडणे. मृत्यूच्या किंवा उच्छेदाच्या ह्या दोन्ही अर्थाचा विचार केल्यास आत्म्याच्या कक्षेपर्यंतच बुद्ध उच्छेदवादी होता. शरीराच्या भौतिक घटका (Matter) बाबत मात्र तो



उच्छेदवादी नवहता. बुद्ध शरीर घटकांचे पुनर्जीवन मानतो; तो आत्म्याचा पुनर्जन्म मानत नाही. बुद्धाचा हा विचार थेट विज्ञानाला जाऊन मिळणारा आहे. थोडक्यात बुद्ध आपल्याला Law of thermodynamics (पहिला नियम) सांगतो. ह्या सगळ्या विवेचनाचा विचार केल्यास "रिसायकलिंग" ह्या शब्दाचे दोन अर्थ अस्तित्वात येतात ते म्हणजे पुनर्जीवन आणि पुनर्जन्म. आत्म्याचे अस्तित्त्व मान्य केल्यास पुनर्जन्म. आणि नाकारल्यास पुनर्जीवन. केस्लोव्हस्कीच्या सिनेमातील "रिसायकलिंग" च्या शक्यता अशाच अंगाने तपासाव्या लागणार आहेत.

रंगत्रयीच्या तीन ही भागात रिसायकलिंग बाटली हातात घेऊन कंटेनरकडे जाणारी वृद्ध स्त्री/पुरुष असे दृश्य आहे. हे दृश्य तीन ही भागात ठेवण्याचा केस्लोव्हस्कीचा हेतू समजावून घेण्यासाठी वर सांगितलेले विवेचन अधिक उपयुक्त ठरेल असे वाटते. केस्लोव्हस्कीचे हे दृश्य एकच आहे. पण त्याकडे बघण्याच्या तऱ्हा वेगवेगळ्या आहेत. त्या अनुक्रमे स्वातंत्र्य (भावनिक), समता आणि बंधुता किंवा बंधुत्व अशा आहेत. हा एवढाच एक अर्थ केस्लोव्हस्कीला अभिप्रेत असावा असे वाटत नाही. हातात रिसायकलिंग बाँटल घेऊन कंटेनरकडे जाणारी वृद्ध व्यक्ती, तिच्या चालण्याचा वेग, कंटेनरकडे जाण्याची इच्छा आणि त्यातील अपरिहार्यता आणि ही हालचाल बघणारी आणि न बघणारी मुख्य पात्रे, असं एक वेगळं विश्व, सिनेमा बघताना तयार होतं. ह्या विश्वात डोकावल्यावर रिसायकलिंग बाटली आणि कंटेनर ह्यातील एक बंध ध्यानात येतो. ही बाटली कंटेनरमध्ये पडल्यानंतर तिचं रिसायकलिंग होणार असते. बाटलीचा मृत्यु आणि त्या नंतर तिचं रिसायकलिंग शक्य होऊ शकते. म्हणजे मृत्युनंतरच रिसायलिंग शक्य आहे. मग ती वस्तू मुर्त असो वा अमुर्त. वृद्ध व्यक्ती त्या कंटेनरकडे जाण्यासाठी धडपडत आहे. व्यक्तीच्या आणि कंटेनरच्या मधील जे अंतर आहे ते किंवा रस्ता आहे तो मृत्युकडे जाणारा रस्ता आहे. किंवा जे अंतर आहे ते वृद्धत्व आणि मृत्यु ह्यातील आहे. हे अंतर पार करण्याचा कालावधी अतिशय मंद आहे. पण त्याची गरज आहे. जन्मापासून वृद्धत्वापर्यंत रिसायकलिंगची तशी गरज नाही. अचानक किंवा अपघातामध्ये आलेल्या मृत्युमुळे रिसायकलिंगची शक्यता बळावते. जन्मापासून वृद्धत्वापर्यंत आणि वृद्धत्वापासून मृत्यूपर्यंत जाणे, म्हणजे नैसर्गिक मृत्युची वाट पाहणे. ह्या नैसर्गिक मृत्युपासून रिसायकलिंगच्या जंजाळात जाणे तितके सोपे नाही. थोडक्यात नैसर्गिक मृत्यु आपल्या हातात नाही.

म्हणजे रिसायकलिंग सुद्धा आपल्या हातात नाही. रंगत्रयीतल्या ह्या तीनही दृश्यातुन केस्लोव्हस्की आपल्याला अधिभौतिकतेचा प्रखर अनुभव देतो. ह्या अनुभवाकडे बघण्याच्या तऱ्हा दाखवून दृश्यांची खोली वाढवतो. भावनिक स्वातंत्र्याचा मानसिकतेत गुरफटलेली (पॅट्रीकच्या मृत्यूनंतर) ज्युली, हातात रिसायकलिंग बाटली घेवून चाललेल्या वृद्धेकडे बघायला तयार नाही. ती डोळे झाकून बसलेली आहे ऑलीव्हरच्या प्रेमामुळे संदिग्ध बनलेली आहे, या एकाच गोष्टीमुळे भावनिक स्वातंत्र्याचा आधार घेऊन ती आपल्याच अंतरंगात उतरलेली आहे. सभोवतालाकडे तिचे लक्ष नाही. सभोवतालाकडे बघण्याची तिला गरज नाही. आत्ममग्नता ह्याला कारणीभूत. आत्ममग्नता रिसायकलिंग नाकारणारा एक महत्त्वाचा टप्पा आहे. हे दृश्य रेंगाळत बघणाऱ्याच्या मनात सुद्धा, रेंगाळत बघणाऱ्याला ज्युलीचे डोळे उघडण्याचे वेध लागतात. ती डोळे उघडून कंटेनरकडे चाललेला वृद्धेला, उठून कंटेनरमध्ये बाटली टाकण्यासाठी मदत करेल अशी बघणाऱ्याची भावना प्रखर होते. पण प्रत्यक्षात तसं होत नाही. भावनिक स्वातंत्र्याच्या दोन्ही बाजू ह्या निमित्ताने आपल्या समोर येतात. केस्लोव्हस्की त्यातून दुसराच मार्ग काढतो. (ब्ल्यू) कॅरोल कॅरोल हा बिकट परिस्थितीत सापडलेला आणि परिस्थितीला सामोरं जाता येत नाही म्हणून हतबल होऊन बसलेला ज्युलीपेक्षा त्याची अवस्था फार वेगळी नाही ती सुद्धा रिसायकलिंग बाँटल घेऊन चाललेल्या वृद्धाला बघतो आणि बघतच राहतो. त्याला मदत करायला तो उठत नाही. हतबलता त्याला इतकी चिकटलेली आहे की वृद्धाला मदत करण्यासाठी उठायला हवं ह्याची सुद्धा त्याच्या क्षमता नाही. ही पुन्हा वेगळ्या प्रकारची आत्ममग्नता. तो वृद्धाकडे बघतो. त्याच्या चेहऱ्यावर वृद्धाबद्दलची आत्मियता दिसते. कॅरोल त्याच्याबद्दलची समता बाळगून आहे. ह्याच्या अर्थ कॅरोल मृत्यूला तयार आहे. रिसायकलिंगला तयार आहे. हतबलतेच्या कारणास्तव तो ह्या अनुभवाला आपल्या जवळ ठेवतो. त्यात प्रत्यक्ष सहभागी होण्यासाठी त्याची मानसिक तयारी पुर्णत्वाला गेलेली आहे. (व्हाईट) अर्धवेळ मॉडेल व्हॅलेन्टाईन रिसायकलिंग बाटली घेऊन कंटेनरकडे जाणाऱ्या वृद्ध स्त्रीला बघते आणि धावतच जाऊन तिच्या हातातली बाटली घेऊन कंटेनरमध्ये टाकते. ह्याचा अर्थ व्हॅलेन्टाईनला रिसायकलिंगचे महत्त्व ज्ञात आहे. वृद्धत्वाबद्दल आदर आहे. कंटेनरकडे जाण्यासाठी वृद्धेला वेळ लागणार आहे. ह्याचेही तिला भान आहे. बंधुत्वासाठी

तत्परता अभिप्रेत असतेच. नहमीच गडबडीत असणारी व्हॅलेन्टाईन ही संधी साधतेच. (रेड) ह्या दृश्याला महत्त्व देणारा केस्लोव्हस्की रिसायकलिंगच्या दोन्ही टोकाला जन्म आणि मृत्यु ठेवतो. वृद्धत्व ह्या प्रोसेसमधील एक मोठा अडथळाच त्याला वाटत असावा. हा प्रकार सर्जनशिलता ह्या संदर्भाने सुद्धा बघता येतो. केस्लोव्हस्की स्वतः ह्या रिसायकलिंग प्रोसेसमध्ये बसत नाही. त्याच रिसायकलिंग अशक्यच आहे. वृद्ध स्त्री/पुरुष ह्या अर्थांचे प्रतिक आहे. केस्लोव्हस्कीचा वंश पुढे नेणारा अजून तरी कोण दिसत नाही. ह्या तीन ही दृश्यांचा विचार पुनर्जीवन अशा अर्थाने बघता येतो ह्यात अनुभवाचा कलच जास्त आहे.

प्रजनन (Reproduction) हा रिसायकलिंगचा आणखी एक प्रकार केस्लोव्हस्कीने समोर ठेवला आहे. तो काळ (Tense) आणि स्मरण अशा अर्थाने पाहता येतो. हा प्रकार केस्लोव्हस्कीने रंगत्रयीच्या पहिल्या आणि शेवटच्या भागात वापरलेला आहे. स्त्री-पुरुष संबंधाची मिरर इमेज अशा अर्थाची ही संकल्पना असावी. पहिल्या बल्यु मध्ये हा प्रयत्न दुहेरी आहे. ज्युली-पॅट्रीक आणि पॅट्रीकच्या मृत्युनंतर सॅण्ड्रीन-पॅट्रीक असा. ज्युली पॅट्रीकच्या ओसाड घरात येते. तिथल्या एका (कदाचित बेडरूममध्ये) दार उघडता क्षणी तिला उंदरांची सुळसुळाट दिसून येतो. बारीक बघितल्यावर तिच्या ध्यानात येतं की उंदराला पिल्लं झाली आहेत. या उंदराच्या आणि पिल्लाच्या रंगामध्ये सुद्धा विविधता दिसते. मुख्य उंदीर तांबूस पांढऱ्या आणि काळपट रंगाचा. त्याच्या डोळ्याची हालचाल दाखवताना दिसतो. तर पिल्लं गडद पांढऱ्या रंगाची. ज्युलीला हे आवडत नसावं. कारण ती लगेचच मांजराचा बंदोबस्त करते. ह्या पिल्ल झालेल्या रूममध्ये मांजराला सोडून दार बंद करून घेते. हे करण्या पाठीमागची तिची मानसिकता आपल्या ध्यानात येते. भावनिक स्वातंत्र्याचा अत्युच्च क्षण म्हणून मांजर सोडवण्याच्या ह्या प्रसंगाकडे पाहता येते. पॅट्रीकचे प्रकरण आणि उंदराला पिल्लं होणे या बंधाकडे सुद्धा वेगळ्या अर्थाने बघता येते. हा अर्थ कुठला तर पॅट्रीकचे निर्वाण झाल्यावर त्याच्या अफेयर बदल ज्युलीला कळतं. तो जिवंत असताना कळलं असतं तर काय झालं असतं? अशा प्रश्नाला येथे अर्थच नाही. पॅट्रीकचे हे प्रकरण इतकं हाताबाहेर गेलेलं आहे की उंदराला पिल्लं होतात. मुळ उंदीर आणि पिल्लांच्या रंगामध्ये विविधता आहे. हिकडं तिकडं फिरणारी पांढरी शुभ्र पिल्लं बघितल्यावर प्रकरण अनैतिक असण्याची शक्यता समोर येते आणि हे सूचन खरे ठरते. स्वतःच्या फायद्यासाठी

ऑलीव्हर पॅट्रीक-सॅण्ड्रीन प्रकरणाची वाच्यता करतो. फोटो सारखे पुरावे दाखवून. ज्युली पॅट्रीकच्या प्रेयसीला सॅण्ड्रीनला भेटते. त्यावेळी सॅण्ड्रीन पॅट्रीक पासून गरोदर असते. कदाचित ऑलीव्हरने सांगितले नसते तर सॅण्ड्रीनला मुल झाल्यावर ज्युली हा प्रकार कळला असता. उंदराला पांढरी पिल्लं होण्याचं सूचन सिनेमामध्ये अशा पद्धतीने विस्तारताना दिसते. ह्याचा थेट शेवट रिसायकलिंग बाटली कंटेनरकडे घेऊन जाणाऱ्या वृद्धेला दुर्लक्षित करण्यामध्ये होतो. भावनिक स्वातंत्र्याचा शोध घेत असताना कोणत्याही प्रकारच्या प्रत्यक्ष रिसायकलिंगकडे दुर्लक्ष होण्याची शक्यताच अधिक असतो. ज्युली ह्या संदर्भात तंतोतंत वर्णन करताना दिसते. रेड मध्ये हिच गोष्ट रिटाच्या माध्यमातून समोर येते. रिटाचा आणि व्हॅलेन्टाईचा पहिल्यांदा संबंध अपघातानेच येतो. रिटाचा मालक केन जो रिटायर्ड न्यायाधिश आहे. रिटाला केनच्या मान्यतेने व्हॅलेन्टाईन दवाखान्यात घेऊन जाते. तिथे रिटा गरोदर असल्याचे कळते. रिटाच्या मालकी हक्काबद्दल केनने एक प्रकारचा खुलेपणा स्विकारलेला आहे. त्यातुन व्हॅलेन्टाईनचा गैरसमज निर्माण होतो. ह्याला केनचं उत्तर, मला मुलगी नाही असं येतं. केन आणि व्हॅलेन्टाईन ह्यांना जोडणारा एकमेव दुवा म्हणजे रिटा. रिटाची सुरवात गरोदर असण्यापासून होते. तिला सात पिल्लं झाली आहेत हे व्हॅलेन्टाईनला दाखवणाऱ्या केनच्या मनातील व्हॅलेन्टाईन बदलच्या भावना घट्ट झालेल्या असतात आणि बदललेल्या सुद्धा असतात. उंदीर आणि त्याची पिल्लं, रिटा आणि तिची पिल्लं नकारात्मक (भावनिक स्वातंत्र्य) सकारात्मक (बंधुत्व) अशा कोनाने केस्लोव्हस्की दाखवतो. बंधुत्व ह्या एकाच गोष्टीत प्रेमाच्या किती छटा बघायला मिळतात ह्याचं उत्कृष्ट प्रात्यक्षिक केस्लोव्हस्किनं करून दाखवलं आहे. त्याचं सूचन देण्यासाठी आशयाच्या मजबूत विस्तारासाठी त्याने रिटाचा वापर योग्य आणि समर्पक असा केला आहे. उंदीर आणि कुत्रीचा वापर करताना केस्लोव्हस्कीने रिसायकलिंगचा वास्तव मुद्दा समोर ठेवला आहे. त्याचे स्वरूप "जन्मातून जन्म" असे आहे. हे रिसायकलिंग मानवी अस्तित्वासाठी आणि आशयाच्या विस्तारासाठी (सूचक) आहे. असा एक नवा अर्थ समोर येतो.

रिसायकलिंगचा आणखी एक प्रकार रेड मध्ये बघायला मिळतो. हा प्रकार अद्भूत असा वाटत असला तरी तो तिकडे जात नाही. केस्लोव्हस्कीने त्याला नियतीकडे वळवले आहे. ह्यातला पहिला भाग काळाचं दिसणं अशा अर्थाचा आहे. म्हणजे भूतकाळ वर्तमानात आहे तसा तंतोतंत दिसणे, हा

प्रकार राबवताना एक प्रकारचे दुहेरी कथानक ह्या सिनेमासाठी केस्लोव्हस्कीने स्विकारलेले आहे. ते कथानक आहे केन आणि ऑगस्टे ह्यांच्यातील ह्या कथानकातील साम्यस्थळे आणि घटनांचे क्रम शेवट पाहण्यासारखा आहे. ह्यातील एकच घटना रिसायकलिंग मुद्यासाठी आपण बघू. फॅशनशोच्या दरम्यान केनच्या हातातील पुस्तके पडणे; आणि उघड्या पडलेल्या पानावरच्या मजकुरावर परीक्षेला प्रश्न येणे हिच घटना ऑगस्टेच्या बाबतीत घडते. ऑगस्टेच्या हातातील पुस्तके पडतात. उघड्या पानावरचा मजकूर क्रिमीनल कोडच्या संदर्भातील असतो. ऑगस्टेच पुढचं आयुष्य पुन्हा ह्याच कोडला जोडून घेण्यासारखं बनतं. ही घटना केस्लोव्हस्की सिनेमात ज्या पद्धतीने आणतो त्याला तोड नाही. हे असं कायतरी विचार करण्यासारखं असतं; ते ही पश्चिमी जगातील सिनेमात हे बघणाऱ्याला पहिल्यांदाच ज्ञात होतं. केस्लोव्हस्की दोन काळातील कथा, घटना समांतर ठेऊन रिसायकलिंग करण्याचा प्रयत्न करतो. माणसाचं जगणं, त्याला जोडून येणाऱ्या घटना ह्याला ताळमेळ नसला तरी अशा घटना पुन्हा पुन्हा विचार करायला भाग पाडतात ह्येच केस्लोव्हस्कीला सांगायचं असावं. केस्लोव्हस्की येथे नियतीकडे जातो का? तर त्याचे उत्तर होकारात्मक येते. श्वाश्वततावादी आणि उच्छेदवादी ज्या पद्धतीत विचार करतात. त्याच्या आसपासच तो राहतो. त्याची बाजू श्वाश्वतवाद्यांच्या कलाने अधिक झुकलेली दिसते. रेडचा शेवट अशा अर्थाचा आहे. केस्लोव्हस्की रिसायकलिंग ह्या प्रक्रियेचे सूचन तीन प्रकारे दाखवतो त्यातला पहिला प्रकार जन्म-मृत्यु असा गौतम बुद्धाचा अर्थाचा विज्ञानाकडे जाणारा असा आहे. दुसरा प्रजनन इतकाच मर्यादित नसून जन्मातून जन्म असा आहे. स्त्री-पुरुष संबंध, त्यामागील नैतिक-अनैतिक विचार असा प्रयोजनात्मक आहे. आणि तिसरा नियतीकडे जाणारा. हे तिसरे सूचन केस्लोव्हस्कीला अपवादात्मक करता आलेलं नाही. ह्या पाठीमागचं त्याचं तत्वज्ञान ध्यानात घेण्यासारखं आहे.

It's important to get the roots of things the moment when something actually started happening.

अशा पद्धतीने मुळाकडे जाणं हे अतिशय त्रासदायक अशी गोष्ट आहे. रिसायकलिंग म्हणजे पुनर्जीवन किंवा पुनर्जन्म हा ह्या शोधाला घेऊन जाणारा हमरस्ता आहे. पण सिनेमा हे ह्या शोधासाठीचं माध्यम म्हणून निवडणे आणि ह्या शोधाला दृष्टी देणे (वेगळे); हे काम केस्लोव्हस्कीने रंगत्रयीमध्ये करून दाखवलं आहे. इतकं अडचणीतनं पुढं सरकणं

एखाद्यालाच जमतं.

॥१७॥

केस्लोव्हस्कीने त्याच्या मनात आलेल्या सिनेमाबद्दल त्या प्रोसेसबद्दल काही एक चिंतन मांडलेलं आहे; त्याबद्दल ह्या लेखाच्या उत्तरार्धात विचार करायलाच हवा. हे चिंतन अधिक लोकांपर्यंत पोचायला हवे. त्या अर्थाने ह्या चिंतनाचे महत्त्व अनन्य साधारण असेच आहे,

हे सगळं खोल मुळापासून आलेलं आहे असं विश्वासाने सांगता येते; जर ते जेवढा वेळ लागेल तेवढा वेळ देण्याच्या योग्यतेचे आणि संस्कृतीसाठी काही करण्यासारखे असेल तर, नंतर ते विषयाला आणि परिस्थितीतील स्पर्श करणारे लोकांना जोडणारे असेल, आणि ते लोकांना दुभंगणारे नसेल. जगात अनेक गोष्टी अशा आहेत की त्या लोकांना दुभंगतात; उदाहरणार्थ धर्म, राजकारण, इतिहास, राष्ट्रीयत्व जर संस्कृतीमध्ये क्षमता आहे कशाची तरी तर त्याचा शोध घेऊन आपल्या एकत्र येण्यासाठी त्याचा उपयोग व्हावा आणि अशा स्वरूप गोष्टी आहेत की त्या माणसांना एकत्र आणतात. तुम्ही कोण? मी कोण? ह्याला महत्त्व नाहीच तर आपलं दुःख सारखं असेल तर लोकांना जोडणारी भावना काय असते, कारण 'प्रेम' ह्या शब्दाचा अर्थ प्रत्येकासाठी सारखाच असतो. किंवा भीती किंवा व्यथा आपण सगळे एकाच प्रकारे घाबरतो आणि त्याच गोष्टींना आपण सगळे एकाच पद्धतीने प्रेम व्यक्त करतो. म्हणूनच मी तुम्हाला ह्या सगळ्या गोष्टी सांगतोय, कारण बाकीच्या सगळ्या गोष्टी मला लगेचच दुभंगलेपण दिसते.

केस्लोव्हस्कीने ऑक्सफोर्ड विद्यापीठातील विद्यार्थ्यांसमोर व्यक्त केलेल्या मनोगतातला हा भाग. ही केस्लोव्हस्कीने व्यक्त केलेली जाणीव माणसाच्या दुःखा बद्दलची आहे. माणसाच्या दुभंगलेपणाला कारणीभूत असलेल्या गोष्टीबद्दल त्यात विचार व्यक्त झालेला आहे. झिझेक ज्याला 'Universality' म्हणतो ती हिच असावी. वर उद्धृत केलेल्या विवेचनात केस्लोव्हस्कीची एक धर्मनिरपेक्ष (Secular) जाणीव सुद्धा पुढं आलेली दिसते. ह्यात दुसऱ्या महायुद्धाच्या परीणामाची खंत पोलंडचं नागरिक असणं अशा गोष्टीसुद्धा व्यक्त होण्यासाठी कारणीभूत ठरल्या असाव्यात असे वाटते. मुळात केस्लोव्हस्कीचे स्वतःचे मोठे दुःख ह्येच आहे. त्याच्या पुर्वार्धातल्या सिनेमात ते अगदी थेटपणे येते. तर उत्तरार्धात तो व्यक्त करण्याचा थोडक्यात आणि सतर्कता दिसते.

केस्लोव्हस्कीने सिनेमाची प्रोसेस सांगताना चार महत्त्वाचे टप्पे गृहीत धरले आहेत. ते म्हणजे कथानक, कथानकावरील प्रक्रिया (Treatment) पटकथा (Screenplay) दृश्यांची यादी (Shot list) ह्या प्रक्रियेमध्ये सेन्सार्चे महत्त्व सुद्धा त्याने

अधारेखित केले आहे. त्याने त्यासाठी झेक, पुलिश, रशियन, हंगेरियन सिनेमाची उदाहरण दिली आहेत. त्याच्या म्हणण्यानुसार, सेन्सॉरशीप तुमच्यावर जे काही तुम्हाला माहिती नाही त्याचा शोध घेण्याची जबरदस्ती करते. स्वतः केस्लोव्हस्की सेन्सॉरशिप फायद्याची असते; असे म्हणतो त्याचे कारण त्याने सिनेमा प्रोसेसच्या प्रत्येक टप्प्यात अधिक भरीव काम करता येते असे दिले आहे. सेन्सॉरशिपच्या परिणामाबद्दल तो म्हणतो,

Everyone was aware of what was allow and tried to play the game of balancing on the razor's edge."

केस्लोव्हस्कीने तरुण दिग्दर्शकासाठीच्या 'मास्टर क्लास' साठी बर्गमनची संहिता का निवडली ह्याचे प्रात्यक्षिक करण्याच्या दृष्टीने कारण दिलेली आहेत. बर्गमनच्या संहितेत अनेक भाव-भावना व्यक्त करणारी दृश्ये सगळीकडेच अस्तित्वात असल्यासारखी दिसतात. भावनांना जोडणारा दृश्यांची रेलचेल असते. त्याचे कारण अशी दृश्ये सगळीकडेच अस्तित्वात असल्यासारखी दिसतात. बर्गमनच्या संहितेतील जवळ जवळ ९५% दृश्ये ही दोन व्यक्ती मधीलच असतात..... असं सांगत सांगत केस्लोव्हस्की तरुण दिग्दर्शकांना अगदी मुद्यावर घेऊन येतो. त्याचा आपल्याला थोडक्यात परीचय करून घेता येईल.

पटकथा - संकलन व अभिनेत्यांची निवड या माझ्यासाठी तीन महत्त्वपूर्ण गोष्टी आहेत. इतर सर्व गोष्टी सुद्धा आवश्यक असतात. मात्र सिनेमाचा परिणाम व दर्जा या तीन गोष्टींवर अवलंबून असतो. सिनेमाची संहिता लिहितांना कोणताही विशिष्ट 'चेहरा' माझ्या समोर नसतो. एखाद्या अभिनेत्याच्या विशिष्ट व्यक्तीमत्त्वावर 'पात्रांचं' व्यक्तिमत्त्व अवलंबून नसतं. पात्रांचं 'व्यक्तिमत्त्व' त्याच्या स्वतःच्या विशिष्ट 'चारित्र्यावर' अवलंबून असतं. अभिनेत्यांची निवड (उर्सीकपस) ही सर्वात महत्त्वाची गोष्ट आहे. ही निवड करतांना असा अभिनेता शोधणे की ज्याच्याजवळ पुरेसा वेळ आहे. जो स्वच्छेने (वितेकाने) काम करणारा आहे. ज्याच्याजवळ आवश्यक व्यावसायिक कौशल्ये पुरेपुर आहेत. याहुनही सर्वाधिक महत्त्वाची बाब म्हणजे-अभिनेत्याचं व्यक्तिमत्त्व व त्याचा पडद्यावरील वावर. अशा व्यक्तीमत्त्वाचा अन्य पैलू म्हणजे प्रेक्षकांना त्याच्याबद्दल सहानुभूती वाढायला हवी. त्याच्याबरोबर काही वार्ड घडत असेल तर, तसं व्हायला नको; तो त्यातून बाहेर पडावा; असं वाढायला हवं. प्रेक्षकांनी त्याची काळजी करायला हवी. त्याचं व्यक्तिमत्त्व 'स्वरं' व 'पडद्यावरील' लोकांना आवडावं. अभिनेत्याची केवळ 'पात्र' समजून घेण्याची क्षमताच

नव्हे तर त्याचा जीवनाबद्दलचा दृष्टीकोन व जगाण्याची समज (तत्त्वज्ञान) हे सुद्धा आवडावं. जर सिनेमा धर्माबद्दल असेल तर देवा संबंदात त्याची काय भूमिका आहे; तर देवाला काही स्थान नसेल तर जगताना सर्वाधिक महत्त्वाच्या गोष्टीबद्दल, तत्त्वाबद्दल त्यांचा दृष्टीकोन काय आहे; मुलाबद्दल; आई-वडीलांबद्दल; देशाबद्दल तो जिथे राहतो त्या परिसराबद्दल आजूबाजूच्या लोकांबद्दल त्याला वाटणाऱ्या सहानुभूती बद्दल, तितका-त्याबद्दल त्याला काय वाटतं. अशी प्रत्येक बाब माझ्यासाठी महत्त्वाची आहे. अभिनेत्यासोबत काम करताना, संवादाचा अभाव किंवा त्या प्रकारची तशी समस्या जाणवते. दिग्दर्शक आपल्या चुकांमधून, जसं की पात्राकडे पाहण्याच्या दृष्टीकोन, अभिनेत्याला मार्गदर्शन करण्याची चुकीची पद्धत, अभिनेत्याला योग्य प्रकारे प्रेरित न करणे, शिकू शकतो.

दिग्दर्शकाने जे सांगितले ते अभिनेत्याला आहे तसं कळलं हे मानून योग्य नाही "सांगणं" व ऐकणाऱ्याला त्याच "आकलन" होणं यातील अंतर कमी करणं आवश्यक आहे."

ह्या अर्थाने बॉलीवूड, टॉलीवूडकडे पाहिल्यास अनेक गमती-जमती समोर येतात. फेसबुक, व्हाट्सअप प्रसिद्धीसाठी कशावरही प्रतिक्रिया देऊन आपली फजिती करून घेणाऱ्या अभिनेत्यांची किंव करावी वाटते. पैशापुढे गंभीरपणा ही गोष्ट अतिशय क्षुद्र झाली आहे असं तिरस्काराने सिनेमा जगताबद्दल म्हणावे वाटते.

॥१८॥

केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीचा विचार करताना रंगाचा विचार अधिक विस्ताराने करता येण्यासारखे आहे. किंवा तो वेगळा गंभीर अभ्यासाचा विषय होऊ शकतो. केस्लोव्हस्की रंगाचा विचार चित्रकला (Painting) अशा अर्थाने करत नाही. ज्या पद्धतीने फिक्शन स्टेट्स (झिझेक म्हणतो त्या प्रमाणे) टिकवून काही नवी मुल्ये प्रक्रियेच्या (सिनेमाच्या) अंगाने रुजवतो त्या प्रमाणे इथेही तो तसंच प्रयत्न अस्तित्वात आणून पुर्णत्वाला नेतो. येथे चित्र आहे. पण त्याला रंगविण्याचा मानस केस्लोव्हस्कीचा नाही. चित्राच्या मुलतत्त्वावर अधिक प्रकाश टाकण्यासाठी केस्लोव्हस्की सिनेमा-प्रतिक्रियेचा विचार ज्या पद्धतीने करतो तिथे रंगविण्याला अजिबात स्थान नाही. त्यामुळे केस्लोव्हस्कीचा सिनेमा, रंगाचा वापर करून सुद्धा रंगविण्याच्या मार्गाने जात नाही. भडक होत नाही. सिनेमा पुढे पुढे सरकत असताना मृत

होत नाही. जिवंतपणे पुढे सरकत राहतो. म्हणजे काही hyper असं घडत नसतानाही संथ होत नाही. आणि फार जलद ही होत नाही. केस्लोव्हस्की Communication with the audience above the level" असं जे काही म्हणतो ते ह्येच आहे. केस्लोव्हस्की चित्र दाखवून (त्याला रंगवत न बसता) बघणाऱ्याचा विचार सुरु करतो. आणि मग सिनेमा सरकेल त्याप्रमाणे बघणाऱ्याला विचाराचा वेग वाढतो. हा वेग बघणाऱ्याच्या अंतरंगात रुजविण्यासाठी केस्लोव्हस्की रंगाचा वापर करत असावा असा प्राथमिक अंदाज काढता येतो.

रंग हा अनेक अर्थाने दृश्यात्मक भाषेच्या केंद्रस्थानी राहिलेला आहे. ह्या बिंदूपासूनच तो समाजशास्त्रीय अंगाकडे वळलेला आहे. त्याच्यातून आलेले शोषणाचे मूल्य विश्वक आहे. त्यातून चळवळीची परिभाषा तयार झालेली आहे. सौंदर्यबोधही चळवळीच्या माध्यमातूनच रुजवण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत. (लढाईच्या माध्यमातून) गुलाम काळ्या रंगाचा. त्याचा वरचा साहेब गोऱ्या रंगाचा (इंग्रजींना 'गोरे' म्हणण्याचा प्रघात ह्यातून आलेला असावा) रंगाचा समुहनिष्ठ प्रतिके झाली आहेत. वर्तमानकाळातला त्याचा सार्वत्रिक वापर चित्रकलेच्या पलिकडे जाणारा धर्मनिष्ठ असा बनला आहे. हिरवा, भगवा, निळा, लाल हे रंग जास्तीत जास्त अशा अंगाने जाणारे बनले आहेत. समूहात ह्या रंगांची ठळक ओळख अशाच अर्थाने मोजली जाते. हिरवा रंग निसर्गाचे प्रतिक मानला जायचा. तो मुस्लिम अशा अर्थाने मोजला जातो. मुस्लिम अतिरेक्यांनी ह्या रंगाची ओळख कुराणाला बाजुला ठेऊन जगभर प्रस्थापित केली आहे. ह्या संदर्भात 'हिरवा आतंकवाद' हा शब्द रुढ झाला आहे. ह्याला जोडूनच वेगळ्या रंगाबद्दल सांगता येईल भगव्या रंगाला संत, महंत, अध्यात्म सांगणारे बुवा, देवाच्या कच्छपी लागलेले ह्यांनी रोजच्या व्यवहारात आणि दिनक्रमात महत्त्वाचे स्थान दिले आहे. ह्या रंगाला शिवसेनेसारख्या प्रादेशिक संघटनांनी हिंसेच्या मार्गाला नेऊन हिंदुत्ववादी नामाटीचं रूप दिलं. ह्यांचच अनुकरण करत हिटलरच्या आदर्शवादानं हुरळून गेलल्या अनेक छोट्या-मोठ्या हिंदुत्ववादी संघटनांनी, आपल्या छुपा अर्जेडा शिवाजी महाराजांच्या नावाने राबवत हिंसेचं अजस्र मायाजाल उभे केलं. त्यातून 'भगवा आतंकवाद' हा शब्द प्रयोग अस्तित्वात आला. प्रत्यक्ष भगवा अप्रत्यक्ष भगवा ह्यातून भारतासारख्या लोकशाहीवर व्यवहार करणाऱ्या देशातील तरुणा समोर भगवा X हिरवा असे रंगीय सूत्र निर्माण झाले आहे. मुळात भगवा रंग हा बुद्धाच्या काळात किंवा त्यापासून बौद्ध

भिक्षूंनी लोकप्रिय केलेल्या काषाय रंगाचेच एक अंग आहे; असे म्हणता येते. काषाय रंगाची ओळख बौद्धिक अथवा तेज जे आसमताला भारावून टाकते अशा अर्थाची आहे. बौद्ध तत्वज्ञानाची पडझड रोखून धरण्याच्या आजच्या काळात सुद्धा काषाय रंगाची हिच दुर्मिळ ओळख अस्तित्वात आहे. निळा रंग हा शांततेचं प्रतिक असा बघितला जात असला तरी त्याच समाजशास्त्रीय रंगवणं दलित आंबेडकरवादी अशा अर्थाचं बनलं आहे. भगवा X हिरवा असे सूत्र अस्तित्वात येण्याबरोबर निळा X भगवा असेही एक रंगीय सूत्र अस्तित्वात आले आहे. ह्या सूत्राला जातिव्यवस्थेचा खास असा संदर्भ आहे. त्यातून तो धर्माकडेही ओढला गेला आहे. लाल रंगाच्या बाबतीत मात्र ही प्रतिकात्मकता वेगळ्या अर्थाने प्रस्थापित झाली आहे. ही ओळख जगभर समान युनिव्हर्सल अशी आहे. रेड ह्या शब्दाचा एक अर्थ शब्दकोषातला कम्युनिस्ट मतप्रणालीचा, कम्युनिस्टांना धार्जिना असा दिलेला आहे. आणि कंसात पुन्हा "आधुनिक उपयोग" असे म्हटलेले आहे. म्हणजे लाल रंग - आधुनिकता ह्यातील बंध (Bond) कायम आहे त्याशिवाय क्रांती कष्टकरी, शोषण, धोका (Danger), अद्वितीय, विरोध, थांबा (Stop) असे अनेक रोध - गतिरोध कायम आहेत. लाल रंगाचा बंडाशी असलेला संबंध मात्र तितकाच महत्त्वाचा असा आहे. वर सांगितलेल्या चार ही रंगांना बुद्ध काळात मान्यता नव्हती. काळा रंग हा ह्या काळातला मान्यताप्राप्त आणि महत्त्वाचा रंग. ह्या रंगाला देखणेपणा कोरीवता, सौंदर्याचं प्रतिक अशा अर्थानं पाहिलं जायचं. बुद्ध विचार आणि संस्कृतीचा न्हास सुरु झाल्यावर मात्र ह्या रंगांचे महत्त्व कमी कमी होत गेलं ह्या रंगांच्या द्वंद्वतून द्रविड (नागवंशीय) आर्य हे सांस्कृतिक सूत्र समोर आले. आणि ते ऐतिहासिक बनले. ह्या रंगाच्या पार्श्वभूमीवर वंशवादी धोरण पडताळून पाहिल्यावर हिंदू-मुस्लिम-ख्रिश्चन हे एकाच बाजूचे बनतात. त्यांच्यातील संकट हा त्यांच्या कातडीच्या रंगावरून अधिक नजरेत भरतो. त्यामुळे आर्यांच्या स्थलांतरावर आणि त्याच्या उगमावर (Origin) संदिग्धता निर्माण होते. तर आफ्रिकन खंडात पसरलेल्या काळ्या रंगाचे मूळ काही पर्यावरणीय घटकांबरोबर द्रविडीयन किंवा नाग संस्कृतीमध्ये शोधता येते. काळा विरुद्ध गोरा हा संघर्ष सांस्कृतिक तर आहेच. त्याची पाळेमुळे राष्ट्रीयत्व (Nationalism) पर्यंत जातात. प्रसिद्ध विचारवंत काचा इलाया ह्यांनी ह्या रंगाच्या इतिहासाचा आढावा घेऊन, काही महत्त्वाचे निष्कर्ष मांडले आहेत,

The biggest sufferer of white racism in the world was all that was

black, whether human or animals. In Indian in the Hitlerite imagination of Aryan racial superiority black human being and lovable black animals like the buffalo suffered enormous losses of identity. As part of this Aryan arrogance the buffalo, which was the same beautiful black color as the Dravidians, began to be held in contempt. The cow, by and large a white-skinned animal, became respectable and beautiful.²⁶

वंशवादातून (Racism) निर्माण झालेले सांस्कृतिक वर्चस्व रंगाच्या असण्याला किती महत्त्व देते हे काचा इलाया अगदी टोकदारपणे सांगतात. रंग संघर्षाचे हे मुळ ते हिटलरपर्यंत म्हणजे दुसऱ्या महायुद्धापर्यंत नेऊन भिडवतात. त्यातून त्यांनी द्रविडीयन राष्ट्रीयत्व सांगितले आहे. त्यांनी त्याला नाव दिले आहे ते **Buffalo Nationalism** असे.

रंगाचे हे समाजशास्त्रीय राजकीय इतिहास अशा अंगाने केलेले विवेचन पाहिल्यावर केस्लोव्हस्की ह्या रंगाकडे केस्लोव्हस्की पारंपारिक चित्रकला, प्रयोगात्मकता अमर्तता अशा कोणत्याच अर्थाने पाहत नाही. (मणि कौल सारख्या अजब जागतिक दिग्दर्शकाने सिनेमाचा पुढे सरकणारा वेग जवळपास मृत (Death) होईल अशाच पद्धतीने स्विकारून, बघणाऱ्याच्या सहनशिलतेचा अंतच केला आहे. त्यासाठी त्याने सिनेमॅटोग्राफी आणि आशयातून निर्माण होणारी पेंटिंग सद्दृश्य भाषा ह्या अवघड, अमूर्त अशा गोष्टींचा वापर केलेला आहे. मणि कौलने ही आपली शैलीच बनवून टाकली. त्याची शैली डाक्युमेंटरी आणि शॉर्ट फिल्मसाठी योग्य आहे असे म्हणता येते. तीन तासाचा सिनेमा मणि कौल कशा पद्धतीने करेल; असा प्रश्न उपस्थित करता येईल. येथे **क्राईज अँड व्हिस्पर्स (१९७२)** ह्या बर्गमनच्या सिनेमाला लाल रंगाचा झालेला वापर पाहता येईल.) केस्लोव्हस्कीला रंगत्रयीच्या शिर्षका संदर्भात विचारल्यावर तो Painting कडे गेला नाही. त्या अर्थाने बर्गमन, तारकाव्हस्की त्याच्या जवळचे होते. त्याने आपल्या शिर्षकाच्या समर्थनार्थ फ्रान्सच्या झेंड्याकडे बोट दाखवले. पोलंडचा नागरिक असलेल्या केस्लोव्हस्कीची ही प्रतिक्रिया जगभरातल्या लोकांना आज ही आश्चर्याची वाटते. केस्लोव्हस्की आपल्या रंगत्रयीतून दुसऱ्या महायुद्धातून, फ्रेंच राज्यक्रांतीतून निर्माण झालेल्या आधुनिक समाजाच्या जडणघडणीचा शोध घेतोय. ह्या तयार होत असलेल्या नव्या समाजात फ्रेंच राज्यक्रांतीतून आलेली स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व ही तत्वे कशाप्रकारे कार्यरत आहेत; ह्या तयार होत असलेल्या नव्या समाजात शोध घेण्यासाठी सिनेमाचा आधार घेऊन व्यापक पट मांडणे हिच मुळात नविन गोष्ट आहे. ह्या संदर्भातील तर्क-वितर्काना त्या काळात भरपूर उधाण आले असावे.

(भारतात मात्र ह्या संदर्भात सामसूमच होती.) उदाहरणादाखल दोन शक्यता पाहता येण्यासारख्या आहेत. जोनाथन रोझनबाम सारखा अमेरिकन (**शिकागो रिडर**) समीक्षक ह्या रंगत्रयीला three-part idea असे हिणवतो. त्याला पुन्हा **Ten commandments** म्हणजेच **The Decalogue** बरोबर जोडतो. फ्रेंच फ्लॅग आणि फ्रेंच राज्यक्रांतीमधून उत्क्रांत आलेल्या मूल्यांना तो abstract मूल्ये मानतो आणि तसेच संबंधतो आणि ह्या रंगत्रयीचा एक अर्थ तो फ्रान्स-पोलंड-स्वित्झर्लंड (तीन देशात सिनेमा तयार केला गेला म्हणून) असाही लागतो. केस्लोव्हस्कीकडे बघण्याचा रोझनबामचा दृष्टीकोन साम्राज्यवादी अमेरिकन पोलंड नागरिकाकडे अशा अर्थाचा आहे. कारण तशी संधी त्याने 'द डबल लाईफ ऑफ व्हेरोनिक'च्या वेळेला डबल लाईफ म्हणजे फ्रान्स-पोलंड असा संबोध वापरून घेतली होती. केस्लोव्हस्कीच्या शिर्षकांचा शोध घेण्याची मानसिकता (अजब/तिरकस) ध्यानात आपल्यावाचून राहत नाही. केस्लोव्हस्कीच्या शिर्षकाच्या संदर्भातील दुसरी शक्यता पोर्नोग्राफीकल अशा वाटेने जाताना दिसते. ही शिर्षके वाचल्यावर ग्राहक (मार्केट मधील) त्याकडे पोर्नोग्राफीकल अर्थानेच खेचला जातो. प्रत्यक्षात सिनेमामध्ये अशी दृश्ये मोजता येण्यासारखी आहेत. ती सुद्धा खूप संयमपूर्ण आणि अर्थाचा अचूक विस्तार करण्यासाठी वापरण्यात आली आहेत. येथे 'Show it all' ही युरोपियन मानसिकता पुर्णपणे नाकारण्यात आलेली आहे. म्हणून मग केस्लोव्हस्की रंगांचा वापर मानवी मूल्यांच्या (फ्रेंच राज्यक्रांतीतून आलेल्या) शोधासाठी वापरतो; असा निष्कर्ष काढता येतो.

रंगांचा वापर करण्यासाठी केस्लोव्हस्की पेंटिंग ह्या व्यहरचनेने सिनेमाच्या आशयात उतरत नाही. चित्रकलेचा तो किंवा जुन्या चित्रांचा तो क्वचितच आधार घेतो. फिल्टर आणि वस्तू (Object) ह्याचा वापर त्याने रंगाच्या वापरासाठी केलेला आहे आपल्याकडे असा प्रकार जास्तीत जास्त आयटम साँगसाठी वापरला जातो. नटीच्या अंग प्रदर्शनाचा बचाव करण्यासाठी फिल्टरचा वापर करण्याची सवय इथल्या लोकांना सवयीची झाली आहे. मणीरत्नमने आपल्या अनेक सिनेमात हा फिल्टरचा वापर करून बघितला आहे. पण तो दृश्य प्रभावी करण्यासाठीच वापरला आहे. प्रतिक आणि आशयाशी जोडकाम अशा अर्थाने त्याचा कोणताच संबंध नाही. अनुराग कश्यपने **ब्लॅक फ्रायडे (२००४)** ह्या सिनेमात रेड आणि ब्ल्यू फिल्टरचा वापर

करून रंगाच्या साह्याने आशय, गांभीर्य टिकविण्याच्या दृष्टीने प्रेक्षकांपर्यंत कसा पोचवता येतो ह्याच एक उत्कृष्ट प्रात्यक्षिकच करून दाखवले आहे. शेखर कपूरने आपल्या एक दोन सिनेमात जादू (Magic) अशा अर्थाने फिल्टरचा वापर करून बघितला आहे. आर्ट सिनेमाच्या जगात राहून पेंटिंगचा वापर न करता फिल्टरचा वापर करून आशयाला अधिक समृद्ध करण्याचं काम केस्लोव्हस्कीने सहजच करून दाखवलं आहे. इतका मोठा जागतिक दर्जाचा माणूस पेंटिंग का वापरत नाही? आपल्या ड्रिम प्रोजेक्ट मध्ये चित्राला का म्हणून महत्त्व देत नाही? ह्याची कारणे आपल्याला दुसऱ्या महायुद्धात झालेल्या पोलंडच्या सांस्कृतिक लुटालुटीत शोधता येतात. केस्लोव्हस्कीचे सिनेमाबद्दलचे विचार ह्याच्या खूप जवळ येणारं आहे. रंगत्रयीमध्ये रंगाचा वापर फिल्टर आणि वस्तूच्या साह्याने अधोरेखित करण्याचा केस्लोव्हस्कीचा आगळा वेगळा प्रयत्न ह्या विचाराचाच एक भाग आहे.

ब्ल्यू ह्या सिनेमात निळ्या रंगाचा वापर भावनिक स्वातंत्र्याच्या अंगाने आणि अर्थाने सुद्धा वापरण्यात आला आहे. मुळात **ब्ल्यू फिल्म** म्हंटल की भावना उद्दीपित करणारं कायतरी बघायचं असतं आणि ते पन्हा सार्वजनिक नसतं. केस्लोव्हस्कीने ह्या निळ्या रंगात चालणाऱ्या (BP) भावनिक किंवा लैंगिक वस्तुस्थितीला जी पाश्चिमात्य संस्कृतीमध्ये कॉमन आहे; अशा पुर्वपार चालत आलेल्या परंपरेलाच बगल दिली आहे. केस्लोव्हस्की ज्या भावनेचा येथे विचार करतो (म्हणजे जगण्याचा) त्याच्यात ह्या सर्वव्यापी भावना फक्त अंश आहे तो ही दोन-तीन दृश्यात. ह्या प्रकारामुळे निळ्या प्रकाराकडे नेहमीच्या सवयीने बघणाऱ्याचा भ्रम निराशा होण्याची शक्यता आहे. निळा रंग शांतपणाचं प्रतिक म्हणून नेहमीच विचारात घेतला जातो. केस्लोव्हस्की नेमक ह्याच्या उलट निळ्या रंगाकडे बघतो. विचारांचा गोंधळ, त्यातून जगण्याची नेमकी दिशा शोधणे, एखादं रहस्य (जगण्याशी संबंधित) समजल्यावर शरीरातून म्हणजेच वर्तनातून बाहेर पडणारी सैरभैरपणा आणि आपल्याला हव्या असलेल्या गोष्टीला प्राधान्य देण्याची बौद्धिक कसरत; ज्याला केस्लोव्हस्की भावनिक स्वातंत्र्य (Emotional Liberty) म्हणतो. अशा अर्थाने ह्या निळ्या रंगाचा वापर संपूर्ण सिनेमात करण्यात आलेला आहे. ह्या सिनेमातील ज्युली हे महत्त्वाचे पात्र. ह्या पात्राभोवती ह्या निळ्या रंगाचा विचारव्युह केस्लोव्हस्कीने रचला आहे. रंगत्रयीच्या सुरवातीला (तीनही भागात) निळ्याशार

पाण्याच्या बारीक तरंगीय हालचाली बरोबर कॅमेरा पुढं पुढं सरकताना दिसतो. (रेड च्या शेवटच्या दृश्यात हा कॅमेरा पाण्याखालीच गेलेला आहे. बोटीच्या तळाशी असलेल्या छिद्रातून आपल्याला फेसाळलेला समुद्र दिसतो. हे छिद्र हळूहळू मोठ होताना दिसतं आणि त्यातून दिसणाऱ्या पाण्याची व्याप्ती ही पडद्यावर वाढत चाललेली आहे. केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीतलं हे सगळ्यात अफलातून दृश्य. ह्या दृश्यात पेंटिंगचं फिलींग येतं. पण ते जास्त काळ टिकत नाही.) निळ्या कव्हरमधला निळा लॉलीपॉप, दिवा असलेला निळा बिछाना, फेंगशुई टाईप निळ्या खड्यांचं झुंबर, अशा अनेक वस्तू सिनेमात वापरल्या गेल्या आहेत. त्याचा वापर प्रतिके अशा अर्थाचा आहे. पॅट्रीक आणि त्याची मुलगी प्रवास करत असताना अपघात होण्या अगोदर आपल्याला गाडीतून एक हात बाहेर आलेला दिसतो. हा हात पॅट्रीकच्या मुलीचा असावा. तिच्या हातातलं लीलीपॉपच कव्हर फडफडताना दिसतं. त्याची एक बाजू चांदीच्या रंगाची आणि दुसरी बाजू निळी असल्याचं ध्यानात येतं. पॅट्रीकच्या आयुष्याला अशा दोन बाजू आहेत. त्यातली चांदीच्या रंगाची बाजू पॅट्रीकच्या निर्वाणानंतर ज्युलीच्या ध्यानात येते. पॅट्रीकच्या ज्या वस्तू अपघाताच्या ठिकाणी उपलब्ध झाल्या त्यात सुद्धा एक लॉलीपॉप असतो. वाऱ्यात फडफडणारे कव्हर आणि ज्युलीला उपलब्ध झालेले कव्हर या मध्ये फरक आहे. वाऱ्यात फडफडणाऱ्या कव्हरच्या बाजू वेगवेगळ्या रंगाच्या आहेत. तर ज्युलीला उपलब्ध झालेल्या लॉलीपॉपचं कव्हर एकाच रंगाचे त्यामुळे वाऱ्यात फडफडणारे कव्हर हे लॉलीपॉप सदृश्य दुसऱ्याच वस्तूचे असण्याची शक्यता नाकारता येण्यासारखी नाही. लॉलीपॉप ही लहान मुलांसाठी, चोखून खात खात आस्वाद घेण्याची वस्तू. ह्या लॉलीपॉपकडे, त्याच्या निळ्या रंगाकडे ज्युली बराच वेळ पाहत राहते आणि कचाकचा चावून खात ते गिळते. ज्युली आपल्या भावनांचा वेगळ्या अर्थाने वाट करून देते. लॉलीपॉप आस्वाद घेत चोखून खाणे आणि कचाकचा चावून खाणे ह्या दोन्ही क्रियांमध्ये फरक आहे. त्यातून लैंगिक अर्थाचा ध्वनी बाहेर पडतो. ऑलीव्हर बरोबरचे शरीर संबंध अशा कचाकच चावून खाण्यासारखे आणि आपल्या भावनेला वाट करून देणारे आहेत. निळ्या कव्हर मधल्या निळ्या लॉलीपॉपचे आशयाच्या अंतरंगात विस्तारपणे अशा प्रकारचे आहे. लॉलीपॉप कचाकचा चावून खाणे ही ज्युलीने स्वतःहून स्विकारलेली एक क्रिया आहे. फेंगशुई टाईप निळ्या खड्याच्या झुंबराचा वापर केस्लोव्हस्कीने ह्याच अर्थाने

स्विकारलेला आहे. ह्या निव्वय खड्याच्या झुंबरातला एक खडा तोडून आपल्या बरोबर घेते. ह्याचा अर्थ ज्युली आपलं अस्तित्व जपण्याचा प्रयत्न करते. एकटेपणाच्या काळात ह्या खड्याला मुठीत ठेऊन, मुठ उघडून त्यातून परावर्तीत झालेली किरण जी तिच्या चेहऱ्यावर हालताना दिसतात; हा खेळ ज्युली पुन्हा पुन्हा करत असते. आपल्या अस्तित्वाला ताजे करण्याचा उजाळण्याचा तिचा प्रयत्न सिनेमात पुन्हा पुन्हा येताना दिसतो. निळा तरण तलाव (Swimming pool) हा सुद्धा ह्या सिनेमातला रंगाचा वापर ह्या अर्थाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. ज्युलीच्या अस्वस्थ मनाचं प्रतिबिंब तिच्या तलावातल्या येरझऱ्या, पाण्याखाली जाणे अशा अनेक हालचालीतून सिद्ध होताना दिसते. ह्या सगळ्या हालचालींना निळ्या रंगाचं आवरण दिल्याने, जो आशय केस्लोव्हस्कीने सिनेमाच्या विस्तारासाठी स्विकारलेला आहे, त्याचा प्रवास सुरक्षित, नाविष्यपूर्ण आणि अर्धगर्भ असा बनला आहे. पॅट्रीकची संगीताची शेवटची संहिता नष्ट करण्याचा विचार ज्या ज्या वेळेला ज्युलीच्या डोक्यात येतो. त्या त्या वेळी पडद्यावर पुर्ण निळा प्रकाश दाखवलेला आहे. केस्लोव्हस्की निळ्या रंगाचा वापर भावनिक स्वातंत्र्याचा शोध, निर्णयक्षमता, प्रतिकूल परिस्थितीतून बाहेर पडण्याचा मार्ग अशा अर्थाने वापरतो. ह्या संदर्भात गॅब्रीएल गार्सीया मार्कवेझच्या 'निरागर इरेंदिरा' ह्या कथेची आठवण होते. (मराठी अनुवाद : रंगनाथ पठारे) ह्या कथेतला नायक प्रेमात पडतो आणि त्याला जग निळं दिसायला लागतं. मार्कवेझची ही कथा एका जमातीचं चित्रण करणारी अशी आहे. केस्लोव्हस्की मात्र हरवलेलं अस्तित्वातून नाहीसं झालेलं प्रेम आणि अस्तित्वात असलेलं अचानकपणे हवंहवंस वाटणारं प्रेम ह्या द्वंद्वात अडकलेल्या, ह्या भावनेतच गुदमरून जाणाऱ्या ज्युलीच्या अस्तित्वाला ठळक करण्यासाठी निळ्या रंगाचा वापर करतो.

व्हाईट हा रंगत्रयीचा दुसरा भाग, ह्यात पांढऱ्या रंगाचा वापर केस्लोव्हस्कीने केला आहे; असं नाममात्रच म्हणता येईल. मुळात पांढरा रंग अनेक अर्थाने अस्तित्वहीन आहे. त्याचा उपयोग धार्मिक कामात जितका आहे. तितका राजकीय सुद्धा आहे. बौद्ध आणि ख्रिश्चन धर्मीय लग्न कार्यात पांढऱ्या रंगाचा वापर करतात. तर ह्याच्या उलट हिंदूंचं. हिन्दी सिनेमामध्ये मृत्युनंतरच्या कार्यक्रमाला प्रेतयात्रेला पांढऱ्या कपड्यामध्ये माणसं दिसतात. हे दृश्य आता कॉमन झाले आहे. पुन्हा होळीच्या दृश्यात पांढरेच कपडे. वेशभुषेमध्ये रंगाचा वापर कोणत्या अर्थाने कसा करायचा?..... ह्याचे भान

दिग्दर्शकासह कुणालाच नसते. मुळ रंगाचा वापर ही बॉलीवूडमध्ये डोक्याबाहेरची आणि डोकेदुखी अशा अर्थाची गोष्ट बनलेली आहे. त्यामुळे त्याचा फार विचार करण्याची गरज नाही. व्हाईटचा फ्रेंच भाषेतला अर्थ ब्लॅन्क (Blank) असा आहे. मोकळा, रिकामा असा. केस्लोव्हस्कीने संपुर्ण सिनेमात हाच एक अर्थ अदृश्यपणे स्विकारला आहे. रंगत्रयीसाठी पांढरा रंग स्विकारताना त्याच्या समोर समता हे (Equality) तत्व आहे. समता प्रस्थापित करण्यासाठी दोन्ही बाजूने सारख्याच गोष्टी अभिप्रेत असतात. त्यासाठी मोकळ होणं, सगळ्यात अर्थानं महत्त्वाचं आहे बरोबर समता प्रस्थापित करण्यासाठी आपल्या मृत्यूच नाटक करावं लागतं. त्याच्या खुनासाठी डॉमनिकला सजा होते. तरी कॅरोलच्या डोळ्यात अश्रू उगवतात. बऱ्याचदा समता अशी अदृश्यपणे प्रस्थापित होताना दिसते. त्यासाठी पांढरा रंगच योग्य रंगत्रयीतल्या इतर दोन भागाप्रमाणे येथे रंगाची प्रतिके दर्शवणारा वस्तू अस्तित्वात नाहीत. सुंदर डॉमनिकची आठवण म्हणून समोर येणारा स्त्री चा अर्धपुतळा (Plaster bust of Marianne) जो पांढऱ्या रंगाचा आहे. ज्याची हनुवटी तुटलेली आहे. ती लावण्याचा प्रयत्न कॅरोल करतो आहे ही एकमेव वस्तू ह्या सिनेमामध्ये दिसते. ह्या सिनेमात आभाळ नेहमी पांढरे दिसते. तर पोलंडमधील चित्रीकरण पांढऱ्या बर्फाळ जमिनीच्या पार्श्वभूमीवर चित्रित केलेले आहे. डॉमनिकच्या अंगावर बऱ्याचदा पांढरे कपडे दिसतात. शेवटच्या बेडसिन मध्ये सुद्धा डॉमनिकच्या अंगावर पांढरेच कपडे आहेत. तिची एकुलती एक लग्नाची आठवण जी सिनेमात एक दोनदा येते. त्यात सुद्धा ती पांढऱ्या कपड्यात दिसते. इतर दोन भागाप्रमाणे येथे फिल्टर वापरण्याची शक्यता जवळ जवळ अशक्यच आहे. हा पांढरा कलर केस्लोव्हस्कीने आशयात कालावूनच, समतेचा शोध सिनेमामध्ये दाखवला आहे. **ब्ल्यू** मध्ये हे पांढऱ्या आभाळाचं प्रतिक एक ठिकाणी येते. ऑलीव्हर ज्युलीला भेटून बाहेर येतो. दगडी भिंतीचा शेवट ज्या दोन उंच दगडी खांब म्हणजे ज्युली. ह्या दोन खांबातील पांढरं आभाळ म्हणजे ऑलीव्हरचं निरर्थक जग. पांढऱ्या रंगाचा वापर निरर्थक अशा अर्थाने सुद्धा आपल्याला पाहता येतो. हा समतेचा शोध निरर्थक आहे; असं कायतरी केस्लोव्हस्कीला म्हणायचं आहे का? **व्हाईट** मधील कॅरोल आणि डॉमनिक यांच्यातील कथा ह्याच मुद्यांवर येऊन संपते.

रेड मध्ये फिल्टर वापरून परीणाम साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. सुरवातीच्या भागात हा झिरपणारा लाल रंग आपल्याला

जाणवतोच. ह्याला जोडून रस्त्याला लागूल असलेल्या दुकानाची नावे सुद्धा भडक लाल रंगाची दिसतात. निवृत्त न्यायाधिश केनच्या घराच्या भिंती लाल रंगाच्याच दिसतात. व्हेलेन्टाईनचा शेजारी ऑगस्टेची बोलेरो गाडी लाल रंगाचीच आहे. ही लाल गाडी ऑगस्टे आणि व्हेलेन्टाईन ह्यांच्यात अदृश्य नातेसंबंध जोडण्याचा प्रयत्न केस्लोव्हस्कीने सातत्याने सिनेमात केलेला आहे. ह्या सिनेमातील शेवटच्या दृश्यात सुद्धा हे दोघं जवळ जवळ येऊन सुद्धा अनोळखीच राहतात. हे दृश्य पाहिल्यावर करीनच्या ऐवजी व्हेलेन्टाईन ऑगस्टेला भेटली असती तर काय झाले असते? असे झाले असते तर कदाचित केनची गोष्ट ऑगस्टे मध्ये तंतोतंत अस्तित्वात आलेली दिसली नसती. लाल रंग वापरून केस्लोव्हस्की बंधुत्व (Fraternity) शोधतोय. हे बंधुत्व केन आणि ऑगस्टे ह्यांच्यामध्ये दिसते ते कथेच्या अंगाने. ह्याच्या व्यतिरिक्त अनेक लाल रंगाच्या वस्तू सिनेमात सुरवातीपासूनच दिसतात. त्यामध्ये काळपट लाल रंगाची टेलीफोनची वायर जी कॅमेऱ्याच्या हालचाली बरोबर उलगाडत जाते. जिनिव्हा ते लंडन असा तिचा प्रवास अंतीम होतो. मॉडेल असलेल्या व्हेलेन्टाईनचा टॉप बऱ्याचदा लाल रंगाचाच असतो. थिएटर मधल्या शो च्या वेळेला लाल रंगाचं अस्तित्व जास्त जाणवतं थिएटर रिकामी होतं. केन आणि व्हेलेन्टाईनच येथे राहतात. त्याचं बोलणं सुरु असतानाच बाहेर वादळ सुरु होतं. गडद लाल रंगाच्या रिकामी खुर्च्यावर कॅमेरा फिरताना दिसतो. हा लाल रंग डोळ्यांना त्रासदायक वाटतो. अंगावर येतो. व्हेलेन्टाईन लंडनला चालली आहे. रिकामीच केन पहिल्यापासूनच रिकामी. प्रेमाच्या रिकामी अनुभवाची कबुली तो व्हेलेन्टाईन समोर देतोय. बाहेर वादळ दोघांच्या मनात हा वादळ. लाल रंगाच्या पसरलेल्या रिकाम्या खुर्च्या केलोव्हस्कीच्या बंधुत्वाचा शोध इथे पर्यंत येऊन थांबतो. ह्या पार्श्वभूमीवर संपूर्ण पडद्याला व्यापून राहतील असे मॉडेल व्हेलेन्टाईनचे मोठ मोठाले होडींग्ज सिनेमाच्या अंतीम टप्प्यात आपल्याला पुन्हा पुन्हा दिसतात. त्याचावरचा लाल रंग नव्या बाजारपेठेच्या आक्रमणाचं सूचन देतो. वादळ चालूच आहे त्याच्याबरोबर पाऊस सुद्धा व्हेलेन्टाईनचा चेहरा असलेला एक मोठे कापडी बॅनर उतरवायचं काम चालू आहे. त्यावरचा व्हेलेन्टाईनचा चेहरा बॅनरच्या उतरण्याबरोबर सुरकुतल्या सारखा झाला आहे. नव्या बाजारपेठेच्या आक्रमणामुळं काय होणार आहे; ह्याचं प्रात्यक्षिकच आपल्याला बघायला मिळत. ह्याच्या शिवाय ब्ल्यू मध्ये सुद्धा अनेक लाल रंगाचा (फिल्टरचा) वापर

केलेला दिसतो. त्यातली एक लक्षात राहिलेली जागा सांगायला हरकत नाही. ह्या सिनेमाच्या सुरवातीच्या भागात पॅट्रीक बरोबर प्रवाशाला निघालेल्या अॅनाचा पुर्ण चेहरा आपल्याला दिसतो. तिच्यावर लाल फिल्टरचा प्रकाश बराच वेळ अॅनाचं असं दर्शन देणारी ही सिनेमातली एकमेकव जागा अॅनावर थांबलेला हा लाल प्रकाश म्हणजे तिच्या मृत्यूचे सूचनच आहे. ह्या दृश्यानंतर पॅट्रीकच्या गाडीचा अपघात होतो.

रंगत्रयीतील रंगाच्या संदर्भातलं हे विवेचन ध्यानात घेतल्यावर केस्लोव्हस्कीचं फ्रान्सच्या झॅंड्यावरील रंगांचा संदर्भ हे मार्केटिंगचा भाग वाटत नाही. त्याच्यावरचा हा आरोप निराधार आणि बिनबुडाचा आहे. फ्रेंच राज्यक्रांतीतून उत्क्रांत झालेल्या स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुत्व ह्या मानवी मुल्यांना दुसऱ्या महायुध्दानंतर अस्तित्वात आलेल्या नव्या समाजात काय स्थान आहे?..... ह्याचा शोध केस्लोव्हस्की घेतना दिसतो. चित्रकला, दृश्यकला आणि तिची भाषा, रंगवणे (Painting) ह्या सगळ्या प्रकारामध्ये रंगाचा वापर करण्याचे काही पारंपारिक संकेत आहेत. हे सर्व संकेत त्याचे अर्थ ह्यांना केस्लोव्हस्कीने बाजूला केले आहे. रंग, त्याचा वापर त्यातून आलेली नवी परिभाषा रुजविण्याचे अवघड काम केस्लोव्हस्कीने केले आहे आणि हे करत असताना आशय सांगण्याच्या संदर्भातलं कोणतीही तडजोड स्विकारलेली नाही हे विशेष. केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीबद्दल असा सर्व बाजूंनी विचार केल्यानंतर, त्या संदर्भातील एक महत्त्वाचा अनुमान येथे सांगायला हरकत नाही.

When our major characters emerge from a tragic accident, both delivers the pleasure of a happy ending and leaves us all too aware of the five hundred deaths that the narrative has not had time for - an open ending without equal. This continuous reflection on the act of film making never become coy or pretentious, but Kieslowski, in these final works, shows that he is perhaps the director in history of the cinema who most recognizes the claims of narrative closure while also recognizing the flasing simplicities of narrative."

॥१९॥

ए शॉर्ट फिल्म अबाऊट किलींग (१९८८) हा केस्लोव्हस्कीचा सगळ्यात जास्त बघितला (भारतात) गेलेला सिनेमा; असे मानले जाते. तो ही पत्रकारांनी केस्लोव्हस्कीचा सिनेमाचा विषय निघाला की बरेच लोक ह्या सिनेमाच्या आशयात घुसतात. ह्यांचा अर्थ केस्लोव्हस्कीची चर्चा ह्या सिनेमा पुरती सिमित आहे. असे म्हणता येते. भारतात केस्लोव्हस्कीच्या रंगत्रयीचा विचार का



A Short Film About Killing



झाला नाही? हा प्रश्नच नाही. भारतात अकिरा कुरोसावा, हिचकॉक, सत्यजित रे, ऋत्विक् घटक ह्यांच्या सिनेमाची चर्चा दिग्दर्शक म्हणून झाली ह्यांच्यावर मोठ्या प्रमाणात जवळपास सर्वच भाषेत पुस्तके आली आहेत. ह्यांच्याबरोबर गुरुदत्त सारखा दिग्दर्शक जगभरात चर्चेत आहे; हे सुद्धा सुखद आश्चर्यच म्हणायला हवे. त्यानंतर **गॉडफादर** च्या सिनेमात्रयीची चर्चा झाली. फक्त आशयासाठी फ्रान्सीस फोर्ड कॅपोलासाठी नाही. कपोलाच्या शैलीसाठी (दिग्दर्शकीय) कोणीही पानं खर्ची टाकली नाहीत. (मराठीत यशवंत रांजणकरांनीच सिने-समीक्षा लिहिणाऱ्यांनी आदर्श मानलेले दिसते) जॉन अब्राहम, मृणाल सेन, मणि कौल ह्यांच्यावर पुस्तके लिहिण्याचा प्रश्नच नाही. ह्यांचं मुख्य कारण भारतीय स्वातंत्र्याच्या आसपास सिने-समीक्षा लिहिणारी एक पिढी अस्तित्वात होती. ती जवळपास लुप्त व्हायच्या मार्गावर आहे. ह्या सिने-समीक्षेच्या आधारे सिनेमाकडे वळणारे, त्या दृष्टिकोनातून सिनेमा बघणारे अशी काय स्थितीच अस्तित्वात राहिलेली नाही. ह्याचा सगळ्यात जास्त परीणाम मराठी सिनेमावर झाला आहे. मराठी सिनेमावर समीक्षा करायची म्हणजे काय करायचं?... आठवड्याला पगार घेऊन समीक्षा लिहिणाऱ्या माणसाची अवस्था अशा प्रकारची झाली आहे. हा अस्तित्वात आलेला रुचीपालट अशा अर्थाचा (आर्ट/चांगल्या सिनेमापुरता) गॅप जोडून घ्यायला सिनेमा बघणाऱ्यापेक्षा लिहिणारी माणस नगण्य आणि त्रोटक झाली आहेत. हा रुचीपालटाचा आणि

प्रेक्षकांच्या सिनेमा साक्षरते बदल प्रसिद्ध दिग्दर्शक अडूर गोपालकृष्णन म्हणतो,

रंजन किंवा कर्मणूक याकडे आपला प्रेक्षक अजून ही खूप उथळपणे पाहतो. थिएटरमध्ये गेल्यानंतर जो सिनेमा दोन-तीन तास आपला मूड प्रसन्न ठेवतो आणि बाहेर गेल्यानंतर जो सिनेमा विसरून गेल्याचं काही बिघडत नाही. तो चांगली कर्मणूक देणारा सिनेमा असं आपण मानतो. स्वरे तर थिएटरमधून बाहेर पडल्यानंतरही मनात घर करून राहिल, आपल्याला अस्वस्थ ठेवलं तो स्वरा चांगला सिनेमा ती स्वरी चांगली कर्मणूक आणि ते स्वरे चांगले रंजन याची जाणीव आपल्याला अस्वस्थ ठेवेल तो स्वरा चांगला सिनेमा. ती स्वरी चांगली कर्मणूक आणि ते स्वरे चांगले रंजन याची जाणीव आपल्याला व्हायला हवी आहे. रंजन या बाबीकडही मी गांभीर्याने पाहतो आणि म्हणूनच मी बाॅलीवूडचे सिनेमे पाहत नाही. मला माझा मौल्यवान वेळ हे सिनेमे पाहण्यासाठी द्यावसा वाटत नाही.^{१०}

भारतातील मनोरंजनाचे स्वरूप पाहिल्यावर केस्लोव्हस्कीचा मनोरंजनाच्या दुनियेतील प्रवेश अगदीच अरुंद आणि अवघड बनतो. असा विचार करता करता आणखी एक गोष्ट हाताशी लागते. ती म्हणजे इराणचा साधा सोपा सिनेमा जगभरात पसरण्याची कोडी सहजासहजी फोडत असेल तर केस्लोव्हस्कीचे काय? तो पण अगदी अलीकडचा विसाव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकातला. १९९६ पर्यंत तर तो जिवंत होता. म्हणजे फारच अलीकडचा. कान्स, बर्लिन, व्हेनिस सारख्या ख्यातनाम फिल्म फेस्टिवल मध्ये सातत्यानं पुरस्कार मिळवणारा. त्याच्या बाबतीत असं का व्हावं? त्यातलं त्रांगड असंच आहे. तो पोलंडचा निर्माता. अमेरिकन पण फ्रान्समध्ये वास्तव करून असणारा. केस्लोव्हस्कीचे जास्तीत जास्त चाहते हिकडचेच. केस्लोव्हस्की अमेरिकन असता तर? केस्लोव्हस्कीचं जगभरातलं पसरणं त्याच्या कामावरच आहे. आणि ते त्याच्या कामावरच राहिल. राष्ट्रीयत्वावर नाही. ही गोष्ट सांगणे आणि टिकवून ठेवणे फारच अवघड आहे. केस्लोव्हस्की अंतरंगात सुद्धा असंच कायतरी असावं. आपल्या साध्यपर्वाबद्दल त्याचा सुर निराशच आहे.

When you achieves something, you don't actually realize you've achieved anything. It's only after words when you've lost it that you realize you've lost it.^{११}

केस्लोव्हस्कीच हे विधान आणि निराशा पोलंडच्या संदर्भातच असावी. हे सांगत असतानाच भारतातला केस्लोव्हस्कीच्या अनुकरणाचा एक असफल, पण धाडसी प्रयत्न नजरेआड करता येत नाही. अनुराग कश्यपने **दॅट गर्ल इन यलो बुटस् (२०११)** हा प्रयत्न केला आहे. कश्यपचा हा सिनेमा कल्की

कोचलिन (देव-डी ह्या सिनेमातील हिरोईन) हिच्या एका नाटकावर आधारित आहे; असं अनुराग कश्यपने एका मुलाखतीत सांगितलं होतं. पुन्हा त्याची जाहीरात 'सत्य घटनेवर आधारित' अशी सुरू होती. प्रत्यक्ष सिनेमा पाहिल्यावर ब्ल्यू मधील एका छोटा जीव असलेल्या उपकथानकावर हा सिनेमा आधारित असल्याच ध्यानात येतं. नव्या जागेत रहायला आलेल्या ज्युलीच्या शेजारी डान्सर राहत असते. ती बऱ्याचदा ज्युलीला मानसिक सपोर्ट देत असते. ही डान्सर ज्या ब्रॉथेलमध्ये काम करत असते तिथे तिचा वडील येतो. आपल्या मुलीच्या वयाच्या मुलीबरोबर चाळे करताना बघून त्या डान्सरचं मनोधर्म खचल्यासारखं होतं. ती ज्युलीला बोलावून घेते. तोपर्यंत आपलं काम आटपून तिचे वडील निघून गेलेले असतात. ज्युली त्या डान्सरला मानसिक सपोर्ट देते. हा कथानकाचा माल अनुराग कश्यपच्या सिनेमात थोडा बदलून आणि थेट येतो. ब्रॉथेलच्या ऐवजी कश्यपने मसाज सेंटरचा वापर केला आहे. ह्या मसाज सेंटरमध्ये काम करणारी मुलगी (रूथ) आणि तिच्या वडीलांमध्ये संबंध दाखविण्याचे धाडस कश्यपने केले आहे. केस्लोव्हस्कीचे हे स्मरण बॉलीवूड मध्ये एवढ्या पुरतेच संबंधीत असावे. कदाचित हे कुणाला पटणार ही नाही.

॥२०॥

डोस्टेव्हस्की, सॅम्युअल बेकेट, जोसेफ कॉनरॅड, इंगमार बर्गमन, तारकोव्हस्की ही केस्लोव्हस्कीची काही आवडती माणसं. ह्या संगळ्यावरचा प्रभाव केस्लोव्हस्कीने अदृश्यच ठेवला आहे. त्यातून त्याने आपली एक अंतस्थ वाट काढली आहे. ही वाट तत्वज्ञानाकडे जाणारी असली तरी प्रत्यक्ष जगणं, त्यातले असंबद्ध अनुभव ह्याच्याशी मेळ खाणारी आहे. म्हणूनच त्याच्या सिनेमाची वस्तुस्थिती,

*It is more helpful to understand these as one of the elements. that kieslowski uses to make each scene and each short pregnant with meaning.*¹⁷

अशी बनते. गोदार्द आणि बर्गमन ह्यामध्ये केस्लोव्हस्कीने बर्गमनच्या बाजूने आपली निवड लावून धरली आहे. ह्याचा अर्थ त्याला सिनेमातील प्रयोगात्मक मुल्यात रस नाही असाच निघतो. त्याला तत्वज्ञानाकडे खेचून नेणारा खोल खोल आशय सांगायचा आहे. सिनेमाला तत्वज्ञानाच्या खिडकीतून थेट आत नेणारा जगातला एकमेव दिग्दर्शक म्हणजे केस्लोव्हस्की. भारतीय सिनेमाला अशाच एका केस्लोव्हस्कीची आज गरज आहे.

-जी.के.ऐनापुरे

३०, कृष्णाजी, रघुवंश सोसायटी, विजयनगर (पुर्व)

वानलेसवाडी, सांगली: ४१६४१४

फोन नं.: ९४२३०१७८३६

ainapure62@yahoo.com



१. अणुनलसुकर हॉलंड आणल डलतललुऑ सुतेहललक हतुंऑतुतलतुल, केसुलुवलहुसुकी संदभरुतलतुल, रेकरुड केलेली ऑरुऑ. शलकरगु डललुलक रेडीआहे, WBEZ-FM दुनरंक उडलडुध नरुही.

२.अडेकरकेतुल तरुण नलरुतलतु, डलररडुकरस डललुड कंडुनलक सहरतुतक संसुथरडक, वलनुसुतेन कंडुनलक डललक, केसुलुवलहुसुकीऑतुल ऑलतुरडडरऑर वलतरक

३. In Memoriam – krzyztof kieslowski : **to smoke and drink in L.A.** Premiere, June १९९६

ॡ.उकत

ॣ.उकत

।.सरतडन हेंतलनसुतेन हतुंरुनल केसुलुवलहुसुकीऑतुल घेतलेली डुलरखत, द गरडीतुन, ॢ नुवलुहेडुडर १९९ॡ

॥.डुकुत शडुद, आरुकुतेडर २०१०, द आरुतुसु अॅणुड सुशल ऑॅणु इन इंडुतुतल हतुल डुु. डलरलश कनरुड हतुंरुनल लेखरऑर कनरुड अनुवलद/सुु. एन. ररडऑदुरन, डररठी अनुवलद/डुु. द. तु. डरठील, डुु. ररडकृषुण डररठे

ॢ.डुदुदु की करुलडरकरुसु, डुु. डरडरसरहेड आंडुडेकर (अनुवलद/ गुुतड शलंदे), सुगरवल डुरकरशन, डुणे दु. आ. २००२, डु. २६.

१.डुलरुडु ऑरनुस हतुल सलनेडरऑी कथर एकर वलदुधरतुतुल ऑुतेन ऑुकते आणल तुतुल ऑी डुेत एकर डदनुकेशुी हुते. दुुघे एकडेकरत सरडरवत ऑरतलत. हतुलऑर ररऑकीतु अरुथ शुुधणुतुलऑी धडडड सेनुसुऑर डुुडनल केली.

१०.ऑुनरथन रुुऑनडरड, **Eurofilm (Kieslowskis BLUE)**, शलकरगु रलडर, ११ डुेडुवरुी १९९ॡ

११.उकत

१२.डरऑुुी डुुडगरुतन (**alendar: Film listings-Blue**), The Austin choronicle, 18 March .1994)

१३.केसुलुवलहुसुकीऑतुल ऑुनरथन रुुडने हतुंरुनल घेतलेली डुलरखत, द गरडीतुन, १ॣ आरुकुतेडर १९९३.

१ॡ.उकत

१ॣ.holy bible, New international version 2011 by Biblica, Corinthians 13

१।.उकत

१॥.उकत. सडुतुतुतुलसुलर डुेणरनुतुल डुररतुतुल ओळुी (डुुळु: Throught I have the gift of prophecy, and understand all mysteries, and all knowledge; and throught I have all faith, so that I could remove mountains and have not **Charity**, I am nothing.)

१ॢ. **डुुडललक** हर दरदरसरहेड तरुणुेऑर सलनेडर डरहललर की, **ररऑर हरलशऑंदुर** हर दरदरसरहेड डरळुके हतुलऑुतुल सलनेडर हर वरद आऑ तरगरतुतुल ऑरलु आहे. **डुुडललक** १९२२ सरली आलर. तुु डरवीस डलनलडरऑर हुतर. तर **ररऑर हरलशऑंदुर** ऑरळुीस डलनलडरऑर **डुुडललक**ऑी ऑरहुररत तुतुल करळुऑर तुररुसु आॅड इंडुतुतुल डधुे ऑुलरली हुती.

१ॣ.तुुडसु हरुडुी करदंडरुी.

२०.**कुडरलक आॅन केसुलुवलहुसुकी**, वुहलऑुतुल डेडरुी, ऑरनेवरुी १९९१, डुनुहर: १९ डे २०१२.

२१. डुुल नेवलु, **केसुलुवलहुसुकी थुी कलर दुररतुलुऑी**, द गॅलललतुन, १३ ऑुन २००ॣ.

२२. तुुनी रेअन, सररुड अॅणुड सररुंड, ऑुन १९९ॡ.

२३.ऑुनरथन रुुऑनडरड हतुंरुनल डुुलुग, १० ऑुन १९९ॡ, सकरळुी ९ वरऑतुल.

२ॡ.उकत

२ॣ.नेल डरुुतुसुन, **द वुुऑर आॅड द वलरुड**, डुेगुीन डुरेस, २००६, डु. ॡ२३

२।. उकत, डु. ॡ२३.

२॥.Rosa L., **Ten theses on the second world war and the communist movement**, इतर तडशुील उडलडुध नरुही.

२ॢ.Bradshaw, Peter, Profile Roman Polonski, The guardian, 15 July 2005.

२ॣ.हॉलंड आणल सुतेहललक ऑरुऑ; उकत

३०.नुरुडन डेवुललस, गुुडसु डुेगुरररुंड, गुगल डुरलत २००ॣ, डु. १०ॡ

३१.**अडुेद आकरश**, डणल कुुल से उदतुन वरऑडुेतुी की डरतऑलत, डधुतुरडुेश डललुड वलकरस नलगड कुरकरशन, डुरकरशन दुनरंक उडलडुध नरुही. डु. १०१/१०६

३२.PVCL Bulletin 2001, **Destruction Buddhist monuments in afganistan and the Babri Masjid**

३३. द हलंदु, रवलवर १६ डे २००ॡ, डललुड डेकर आॅऑलतुलवलसुतु

३ॡ. Zizek slavoj, **The fright of Real Tears: krzysztof kieslowski between Theory and Past Theory**, British film institute, 2001, Page 32.

३ॣ.Eye (Indian Express), Sunday Supliment, Dec 9-15, 2012

३।. रुुतेन तुुडुुुऑुऑु रेडीओ केंदुररवरुील डुरतलकुरलतुल

३॥.रुुऑर इडरुतु, शलकरगु रलडर, ९ डररुऑ २००३.

३८. कोलंबिया विद्यापिठात प्रोफेसर, सिने समीक्षक,

Double lives second chances: The cinema of krzysztof kieslowski हे पुस्तक प्रसिद्ध.

३९. एकाग्रपणे सिनेमा बघून त्यावर विवेचन करणे.

४०. झिझेक स्लावोज, उक्त, पृ. १७

४१. उक्त

४२. उक्त, पृ. ३२

४३. उक्त, पृ. ४३

४४. हॉलंड आणि स्टेहलिक चर्चा, उक्त

४५. सायमन हॅटिनस्टोन, उक्त

४६. **अभेद आकाश**, उक्त, पृ. ५१

४७. सायमन हॅटिनस्टोन, उक्त

४८. हॉलंड आणि स्टेहॉलक चर्चा, उक्त

४९. A conversation with Irene Jacob on kieslowski, set of DVD, Miramax Homw Entertainment.

५०. रॉबर्ट इबर्ट उक्त.

५१. कॉलीन मॅक्क्वे, ब्लॉगवरचा लेख, **Three colors: A Hymn to European Cinema.**

५२. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर, **भगवान बुद्ध आणि त्यांचा धम्म** (अनुवादक: घनश्याम तळवटकर, प्राचार्य म. भि. चिटणीस, शां. श. रेग) सद्धम्मदिल प्रकाशन, केळझर, वर्धा, २००६, पृ. २५४

५३. जोनाथन रॉमने, उक्त

५४. Abrahamson, patrick **kieslowski's Many colors**, Oxford University student, 2 June 1995.

५५. अॅमस्टॅडॅम येथे १९९४ च्या उन्हाळ्यात केस्लोव्हस्कीने "डायरेक्टिंग अॅक्टर" हा तरुण दिग्दर्शकासाठी मास्टर क्लास घेतला. त्या दरम्यानच्या मुलाखतीतील अंश.

५६. उक्त

५७. उक्त

५८. Kancha I Laiah, **Buffalo Nationalism, A critique of spirtual fascism**, Samya, an imprint of Bhatkaj and sen, Kolkata, 2004, P: 143.

५९. कॉलीन मॅक्क्वे, उक्त

६०. महाराष्ट्र टाईम्स, २४/१२/१२, **सकस रंजनाबाबत आग्रही अड्डर** ह्या शिर्षकाची बातमी.

६१. सायमन हॅटिनस्टोन, उक्त

६२. कॉलीन मॅक्क्वे, उक्त.

जागतिक सिनेमा : माझा दृष्टीकोन

आपला देश, आपला समाज, आजच्या काळाची गरज या सगळ्यांचं भान ठेवत आपण आपली चित्रभाषा शोधून काढू आणि आत्मविश्वासानं मांडू तेव्हा आपला सिनेमा खऱ्या अर्थानं जागतिक होईल, होत आला आहे, होतो आहे आणि होत राहणार आहे.

मला वाटतं मी तेव्हा बारावीत असेन, अगदी प्राथमिक शाळेपासून नाटकाची - अभिनयाची खूपच गोडी लागलेली होती. त्यामुळे आयुष्यात तू काय करणार या प्रश्नाला माझं ठाम उत्तर मला देत येत होतं - नाटक !

याच काळात आमचा एक नाटकाचा ग्रूप तयार झाला. त्यातली एक होती सुमित्र भावेंची मुलगी सती. ती आम्हां सर्वांपेक्षा फारच चांगलं वाचन असणारी आणि आईबरोबर काही इंग्रजी सिनेमे पाहिलेली होती. आम्हां सर्वांना हिन्दी- मराठी लोकप्रिय सिनेमापलिकडे फार गती नव्हती. पण नाटकात मात्र प्रायोगिक नाटकांचे स्रोत

सापडायला लागले होते. विजया मेहतांची 'बॅरिस्टर ह्यावरून सारखी व्यावसायिक रंगभूमीवरची पण आमच्यात प्रायोगिकता जाणवणारी नाटकं भोवताली होती. 'जागर' संस्थेच्या बालनाट्य परंपरेत कै.पाळंदे (गुरुजी)यांच्या सारख्यांनी 'अनुभवावर आधारित नाट्यम हे स्वप्नाळू बालंगरभूमीला दिलेल्या नव्या विचाराचं मूल्य आम्ही तरुणांनी खूप उत्साहानं स्वीकारलेलं होतं.

थोडक्यात म्हणजे चांगल्या नाट्यानुभवाच्या शोधासही आमच्या मनांची जमीन नांगरून तयार होती, आणि यात जागतिक सिनेमाचं बीज पडलं!



सतीन बातमी आणली प्रा. सतीश बाहदूर आणि डॉ.श्यामला वनारसे 'चित्रदर्शन' नावाचा फिल्मक्लब चालवतात. टिळकस्मारक मंदिराच्या खालच्या छोट्या दालनात १६ मि.मी. प्रोजेक्टरवर फिल्म अर्काइव्हज् मधून आणलेल्या प्रिंट्स दाखवून चर्चा केली जाते. आम्ही क्लबच सभासदत्व घेतलं.

आणि तिथल्या अनुभवात प्रथम मला भारावून टाकणारा 'राशोमान' हा सिनेमा भेटला.छोट्याश्या पडद्यावर,डब्यासारख्या स्पीकरवर प्रोजेक्टरचा थोडसा आवाज ऐकू येतोय-अश्या स्थितीत अंधारात मी घेतलेला तो 'जागतिक सिनेमाचाम पहिला अनुभव त्या अनुभवानं मला कशाकशाची ओळख करून दिली-? एक म्हणजे सिनेमा असाही असतो हे दाखवलं. माझ्या मनातल्या सिनेमाविषयीच्या पारंपरिक संकल्पना मोडित काढल्या धो-धो कोसळणारा पाऊस ते राशोमान गेट तिथे जमून आयुष्याचा - खऱ्याखोट्याचा अनुभव आठवत भांडत बसलेली साधी माणसं - तीन प्रकारे एकाच घटनेकडे पहाण्याची पटकथेची मांडणी त्यातल्या बाईची निरनिराळ्या प्रसंगांमधली कधी केविलवाणं, तर कधी दुष्ट, तर कधी आसकत अशी रूपं, त्या नवऱ्याच्या नजरेतला थंडपणा, डाकूची एखादा हिंस्र श्वापदासारखी देहबोली, एकप्रकारचा आडवाड निरागसपणा कथा सांगणाऱ्या शेतकऱ्याचा भाबडेपणा हे सगळं दाखवणारी अभिनयशैली अगदी जगावेगळीच होती. ती 'वास्तववादी' नव्हती, आपल्या सिनेमांच्या पध्दतीची मेलोड्रॅमॅटिकही नव्हती. त्यातला आक्रस्ताळेपणाही सच्चा होता ते कुरोसवाचं जग होतं.!

जंगलाची वाट,त्यातून आडवातिडवा जाणारा कॅमेरा, पाठलाग किंवा हिंसेच्या किंवा भांडणांच्या प्रसंगाचं डोळ्याचं पाते लवलं की काय असं वाटवणारं संकलन, सळसळ, धडपड, पाऊस, घोगावणारा वारा,प्लॅचेट वरच्या भुताच्या आवाजाला दिलेलं अमानवी रूप असा ध्वनीचा प्रसंगाच्या उलटसुलट मांडणीतून उलगडणारी आणि परत गुंडाळली जाणारी पटकथा - या सगळ्या गोष्टी - हे घटक चित्रपटाच्या परिभाषेत अर्थातच मला त्यावेळी कळले नव्हते. (आजही परिभाषा कळतेय 'ती' जी काही जादू आहे - ती मी शब्दात वर्णन करू शकतोय एवढीच नम्र भावना मनात आहे!) पण तेव्हा नेणिवेच्या पातळीवर 'राशोमानम नं मला अंतर्बाह्य अगदी 'शारीरिक' म्हणावा असा अनुभव दिला, यातूनच ओढ लाभली जागतिक सिनेमा जगताची, आणि या माध्यमाच्या प्रेमात पडायला झालं.

पुढे चित्रदर्शनमध्ये असेल किंवा त्यानंतर तीनचार वर्षांनी फिल्म इन्स्टिट्यूटमध्ये दिग्दर्शनाचा अभ्याक्रम शिकताना असेल आणि नंतर स्वतः एक दिग्दर्शक म्हणून अनेक महोत्सवांमध्ये भाग घेताना असेल - जागतिक सिनेमा भेटतच राहिला आहे. मला समृद्ध करत गेला आहे.

जागतिक सिनेमाचा अनुभव घेण्याचा ध्यास मुळात कशासाठी? मला वाटत ते वेड त्यालाच समजू शकेल ज्याला जगणं अधिकाधिक समजून घेण्याची तीव्र आकांक्षा आहे. त्यातूनच नवनवीन अनुभवांची आस तयार होते. आपल्या जगण्याच्या आयामांना आणि शक्यतांना साहजिकच आपल्या आयुष्यचक्राची मर्यादा असते. सिनेमा आपल्याला अल्पावधीत दुसऱ्या पध्दतीच्या अनुभवविश्वाची सैर घडवून आणतो. म्हणूनच जागतिक सिनेमा आपल्याला अनेक संस्कृतींमधून, जीवनपध्दतींमधून नातेसंबंधांमधून तपशिलांसह हिंडवून आणतो.

गोदार्दच्या 'ब्रेथलेस' मधून अमेरिकन हॉलिवूड गॅंगस्टर पटाच्या धाटणीत फ्रेंच आस्तित्त्ववाद मिसळतो आणि ज्यॉ पॉल बेलमांडो सारख्या हीरोचा रस्त्यावरचा अंत आपल्याल त्यावेळच्या फ्रेंच मनस्थितीचंच कथानथ्य दर्शनघडवतो. फेलिनीच्या 'ला स्ट्राडा' मधल्या भटक्या डॉबान्याचं आणि त्याला वाहून घेतलेल्या छोट्या निरागस स्त्रीचं हिंस्र आणि मायाळू, हळवं नातं पहाताना आपल्याला इटलियन ख्रिश्चन चर्च तिथल्या ग्रामीण वातावरणातली तंबू सर्कस तेव्हाची बाईची मानसिकता,त्यावेळच्या गरीबीचे अनेक पदर सगळ्याचा समग्र अनुभव येतो. 'बायसिकल थीम' बघताना महायुध्दानंतरच्या बेकारीचा विदारक अनुभव सायकल चोर आणि शेवटी नाईलाजानं स्वतः सायकल चोरणारा ब्रूनोचा बाप यांच्याकडे बघताना आपल्याला हलवून टाकतात. क्यूबाच्या सामाजिक क्रांतीचा इतिहास तीन छोट्या कथांमधून स्त्रीच्या मनात शिरतशिरत ल्यूसिया आपल्याला दखवतो. जॅक तातीचा मसिये ह्यूलो अंकल बदलत्या भांडवलशाही फ्रान्समधल्या जुन्या साध्या आनंदाची चिमटे काढत आठवण देतो. अमेरिकन मन, आंतरराष्ट्रीय राजकारण, सततचं दळणवळण आणि रहस्य यांच्या सरमिसळीतून हिचकॉक नॉर्थ बाय नॉथवेस्ट तयार करतो. स्वीडीश थंडगार वातावरणात उलटसुलट नातेसंबंधांच्या नाट्यवेड्या एकडाल कुटुंबाची कथा फॅनी अँड अलेक्झांडर मधून पहाताना बर्गमन आपल्याला त्याच्या स्वतःच्या आत्मचरित्रातच सामावून घेतो.

अशी असंख्य उदाहरणं आठवता आठवता

थकायला होईल. इरूत्वान झाबो 'लव फिल्म' मधून हंगेरीवरच्या दोन आक्रमणांचा इतिहास प्रेमकथेत गुंततात तर कधी 'टेकिंग साईड्स' ची आठवण करून देतात.

आज या निमित्तानं मला सांगावंसं वाटतंय ते हेच की सिनेमा हे जादूई माध्यम कुणी स्वप्नरंजनसाठी वापरो की पलायनवादासाठी, वास्तववादी चित्रणासाठी वापरो व राजकीय भाष्य करण्यासाठी, मनोरंजनासाठी करो किंवा विचार प्रबोधनासाठी त्या लेखकदिग्दर्शकांना त्यांच्या हेतूला सजेसी प्रगल्भ अशी माध्यमाची स्वतःची भाषा शोधून काढावी लागते. आणि त्याचबरोबर तेव्हाच्या त्या देशातल्या सामाजिक, आर्थिक, राजकीय, कौटुंबिक, मानसिक परिस्थितीचं प्रतिबिंब पडल्यावाचून रहात नाही. त्यामुळे आपल्यासाठी हे चित्रपट त्या त्या देशांचे अॅबेसिडस असतात. माझ्यासाठी रशिया आईझेन्स्टाईनच्या बॅटलशिप मधून दिसणारा असतो तसा तारकोव्हस्कीच्या ईव्हान्स चाईल्डहूड सारखा असतो. जपान ओझच्या टोकियो स्टोरीतून दिसणारा समजूतदार असतो, तर कधी ओशिमाच्या हॅंग अंटिलडेथ सारखा दुष्ट असतो. जर्मनी हझागच्या एनिग्मा ऑम कास्पर हौसर मधून समजतो तर अमेरिका कधी चॅपलीनच्या सिटीलाईटसमधून तर कधी अॅसॅन वेल्सच्या सिटिझन

केनमधून जाणवतो. वॉग कार वॉयचा हॉगकॉग, किम की डूकचा कोरिया, अल्मादोवारचा स्पेन, किरलोव्हस्कीचा पोलंड, कियारोसतामी, जाफर पनाही यांचा इराण, सोलानासचा अर्जेन्टिना, कुस्तुरिकाचा जिप्सी टर्की लुई मालचा फ्रान्स, स्पिलबर्गची अमेरिका अशीच आपली ओळख रूंदावत जाते. औद्योगिक क्रांती असो. जागतिक मंदी असो महायुद्ध असोत की देशांच्या फाळण्या असोत परचक्रीय आक्रमण असोत या देशांमधले किती अनुभव आपण केवळ या सिनेमांमधून घेत आलो आहोत. त्या अनुभवांना साजेशी चित्रभाषा शोधत त्या दिग्दर्शकांनी आपली सिनेमाची समजूत समृद्ध केली आहे.

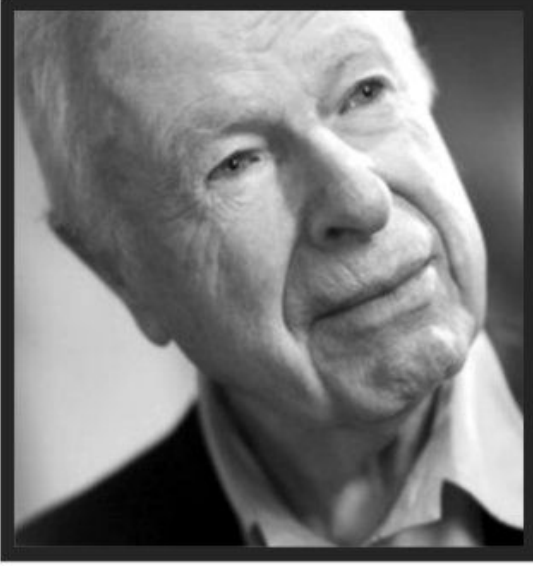
जागतिक सिनेमा आपल्याला स्वतःकडेही बघायला शिकवतो, आत्मपरीक्षण करायला भाग पाडतो. पाथेर पांचाली, मेघे ढाका तारा, तुकाराम, बंदिनी, आपल्याला जागतिक संदर्भात अधिक उमजतात.

आपला देश, आपला समाज, आजच्या काळाची गरज या सगळ्यांचं भान ठेवत आपण आपली चित्रभाषा शोधून काढू आणि आत्मविश्वासानं मांडू तेव्हा आपला सिनेमा खऱ्या अर्थानं जागतिक होईल, होत आला आहे, होतो आहे आणि होत राहणार आहे.



सुनिल सुकथनकर
पुणे

पीटर ब्रुकचा 'किंग लिअर'



पीटर ब्रुकच्या चित्रपटतंत्रात एक ओरीजीनॅलिटी आहे. तो अपारंपारिक आहे तसाच प्रयोगशीलही आहे. त्याच्या चित्रपटात त्याने चित्रपटकलेच्या सामर्थ्याचे वेगवेगळे प्रदेश धुंडाळण्याचा सतत प्रयत्न केला. त्याने निर्माण केलेला 'किंग लिअर' हा चित्रपट इतर शेक्सपियरियन चित्रपटांच्या रोमॅटिक परंपरांना छेद देणारा असा आहे.

त्याने प्रचंड परिश्रम घेतले, अनेक ग्रंथ वाचले. अभ्यासकांशी चर्चा केली. तो काही दिवस भारतात देखील येवून गेला. हा प्रकल्प इतका वाढत गेला की तो पुर्ण होण्यास १५ वर्षे लागली. या नाटकासाठी त्याने जगभराच्या वेगवेगळ्या रंगभूमीमधुन अभिनेते, कलावंत, तंत्रज्ञ निवडले. कारण महाभारताचे आव्हान वैश्विक आहे असे त्याचे मत आहे. हा अत्यंत देखणा प्रयोग हे ९ तासांचे प्रदिर्घ महानाट्य होते. त्यांच्या सेट्सची, प्रकाशयोजनेची, नेपथ्याची खुप चर्चा झाली. प्रशंसाही झाली. परंतु महाभारताचा आत्मा त्यात गवसला नाही. अशी अनेक समीक्षकांनी टिका केली. प्रदिप भट्टाचार्य या नाट्य समिक्षकाने लिहीले : 'महाभारत ही सत् व असत् यांच्या संघर्षाची कथा आहे ब्रुकच्या नाटकात ती तशी न प्रकटता एका राजघराण्यातील सूडाची व वैराची कथा म्हणूनच उरते.'

या नाटकावरून नंतर पीटर ब्रुकने 'महाभारता' ही टि.व्ही. साठी ६ तासासाठी मालिका तयार केली. पुढे याच मालिकेची काटछाट करून त्याने चार तासाचा चित्रपट तयार केला. यासाठी तो ८ वर्षे काम करित होता. पण त्याच्या कष्टांना हवे तसे यश मिळाले नाही, मात्र महाभारताच्या कथेकडे पाश्चात्य अभ्यासकांचे या निर्माताचे लक्ष गेले. हे आपल्या दृष्टिने महत्वाचे गोष्ट आहे.

— पीटर ब्रुक या बुजुर्ग नाटक - चित्रपट दिग्दर्शकाचा जन्म लंडन येथे १९२५ साली झाला (सध्या तो कलासाधनेतुन निवृत्त होऊन शांत समाधानी जीवन जगत आहे) लहानपणातच त्याला नाटक व चित्रपटाविषयी आकर्षण निर्माण झाले. वयाच्या अवघ्या १९ व्या वर्षी त्याने टॉर्च थिएटर लंडनमध्ये त्याची पहिली नाट्य निर्मिती डॉ. फाऊस्ट सादर केली. त्यानंतर त्याने 'शेक्सपियर' 'रोमिओ ज्युलिएट' व 'लव्हज लेबर लॉस्ट' या नाटकाचा सहदिग्दर्शक म्हणुन अनुभव घेतला. १९५० पासुन त्याने नाटकाचे स्वतंत्रपणे दिग्दर्शन करण्यास सुरवात केली. शेक्सपियर मेमोरिअल थिएटर्ससाठी त्याने शेक्सपियरची तीन तीन नाटकेदिग्दर्शित केली. जॉन गिलगुड, लॉरेन्स ऑलिव्हिए, पॉल स्कोफिल्ड अशा नामवंत अभिनेत्यांची त्याच्या नाटकात अविस्मरणीय भूमिका केल्या आहे.

महाभारतावर भव्य असे नाटक बसविण्याचा प्रकल्प ब्रुकने १९७० साली हाती घेतला. या प्रकल्पासाठी

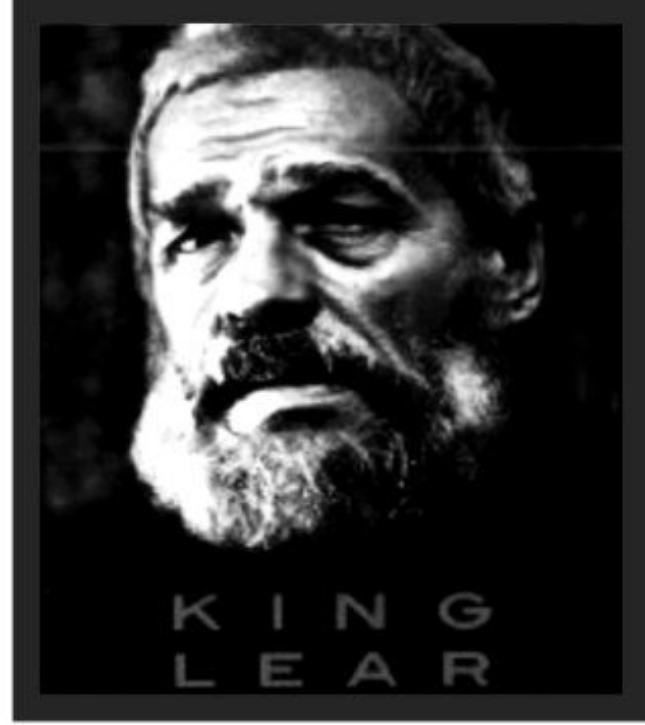
एकीकडे नाटकात विविध प्रयोग करित असताना चित्रपट कला ही पीटर ब्रुकला खुनावत होती त्याचा पहिला चित्रपट "The Beggar's Opera" हा होता. नोबेल पारितोषिक विजेता लेखक विल्यम गोल्डिंग यांच्या "Lord of The Flies" या नावाच्या कादंबरीवर ब्रुकने त्याच कादंबरीचा चित्रपट तयार केला. या चित्रपटाची बरीच प्रशंसा झाली. शेक्सपिअरच्या नाटकावर आधारित त्यांचा एकमेव चित्रपट 'किंग लिअर' १९७१ साली प्रदर्शित झाला. मात्र त्याचे थंड स्वागत झाले. पीटर ब्रुकला श्रेष्ठ नाट्य दिग्दर्शक म्हणून दोन वेळा 'टोनी अवार्ड' मिळाले. १९९० साली त्यांचा इंटरनॅशनल एमी अवार्ड मिळाले तर २००८ साली "Critics Circle Award for Distinguished Service to The Art" देऊन त्यांचा गौरव करण्यात आला. त्याने काही फ्रेंच नाटकांची निर्मिती व दिग्दर्शनही केले. फ्रान्स सरकारने त्याला 'Legion d honour' चीही पदवीही दिली.

पीटर ब्रुक हा उत्तम लेखकही होता. त्याने नाट्यकलेवर अनेक पुस्तके लिहीले आहेत. त्यातून त्यांचा अभ्यास व वैचारीक झेप कळते. 'द एम्प्टी स्पेस', 'द शिफ्टिंग पॉईंट', 'इन्व्होकिंग शेक्सपीअर' ही त्यांची काही महत्त्वपूर्ण पुस्तके. 'थेड्स ऑफ टाईम' हे त्यांचे आठवणीवजा पुस्तक देखिल अत्यंत वाचनीय आहे. ब्रुकने आयुष्यभर नाटक व चित्रपट या दोन्ही कलाविषयी चिंतन केले. त्या चिंतनाचे सार त्याने 'द शिफ्टिंग पॉईंट' या पुस्तकात पुढील प्रमाणे मांडले आहे.

I have never believed a simple truth : neither my own, nor those of others. i believe, all theories can be useful in some place, at some time. but i have discovered that one can only live by a personate and absolute identification with a point of view.

However, as times goes by as we change, as the word changes, targets alter and the viewpoint shifts. Looking back over many years of essays written, ideas spoken in many places on so many varied to be of any use at all, and must commit oneself totally to it, one must defend it to the very death. Yet at the same time, there is an inner voice that murmurs : Don't take it too seriously. Hold on tightly, Let go lightly.'

पीटर ब्रुकने काही चित्रपट दिग्दर्शित केले असले तरी त्याची ओळख नाट्यदिग्दर्शक म्हणूनच करून दिली जाते. त्याचे चित्रपटातील कार्य काहीसे दुर्लक्षित आहे. मात्र त्याचे कारण चित्रपट तयार करताना त्याच्यावर असलेला नाट्यतंत्राचा पगडा हे आहे. तो नाटकाच्या परंपरेतून आलेला



असल्यामुळे 'संवाद' हे त्याचे मुख्य लक्ष होते. त्याच्या चित्रपटातील दृष्यात्मकता ही नेहमी संवादांना अधिक उठाव देण्यासाठी एक साधन म्हणून वापरली जायची. असे असले तरी पीटर ब्रुकच्या चित्रपटतंत्रात एक ओरीजीनॅलिटी आहे. तो अपारंपारिक आहे तसाच प्रयोगशीलही आहे. त्याच्या चित्रपटात त्याने चित्रपटकलेच्या सामर्थ्याचे वेगवेगळे प्रदेश धुंडाळण्याचा सतत प्रयत्न केला. त्याने निर्माण केलेला 'किंग लिअर' हा चित्रपट इतर शेक्सपिअरियन चित्रपटांच्या रोमॅंटिक परंपरांना छेद देणारा असा आहे.

हा चित्रपट तयार करण्यापूर्वी चित्रपटातील संवादांच्या भाषेवर ब्रुकने खूप विचार केला होता. शेक्सपिअरच्या नाटकाची 'प्राचीन व क्लिष्ट' भाषा आजच्या प्रेक्षकाला समजदार नाही असे वाटल्यामुळे ब्रुकने टेंड ह्यूजेस या कवीला त्या भाषेचा भावानुवाद करण्यास सांगितले. (अगदी याच प्रकारे ग्रिगोरी कोस्टिनेव्हने त्याचा 'किंग लिअर' तयार करताना बोरिस पास्तरनॅक या कवीवर लेखनाची जबाबदारी सोपविली होती.) मात्र टेंड ह्यूजेसची पटकथा वाचल्यावर नाटकातील मूळ संवादांना जो आवेग आहे, जी लय आहे व जी भावनिक उत्कटता आहे ती आधुनिकीकरणात हरवली आहे असे पीटर ब्रुकला वाटू लागले. ब्रुकने मग आणखी एक शुटींग स्क्रिप्ट तयार केले ज्यात शेक्सपिअरच्या मूळ संवादांचा मुक्त उपयोग केला गेला. मात्र अंतिम रूपात प्रदर्शित झालेला चित्रपट आणखी वेगळाच होता. मूळ नाटकात भरपूर प्रसंग असल्यामुळे अनेक

प्रवेश कापून टाकण्यात आले. फक्त लिअरची कथा केंद्रस्थानी ठेऊन इतर उपकथानके थोडक्यात गुंडाळण्यात आली. परिणामी ग्लोस्टर, एडमंड यांची व्यक्तिचित्रणे प्रभावी उरली नाहीत. संवादावर वेगवेगळे प्रयोग करण्यात आले. परंतु ते करताना संवादाचा केवळ पृथक असा विचार केला गेला. संपूर्ण दृकश्राव्य अनुभवाचा एक भाग म्हणून संवादाकडे पाहिले गेले नाही.

पीटर ब्रुकचा कॅमेरा ज्या पध्दतीने अभिनेत्याचे व अवकाशाचे तपशील टिपतो ती पद्धत इतर दिग्दर्शकांपेक्षा फार वेगळी आहे. पारंपरिक चित्रिकरण पध्दतीत, नाटकाचे चित्रपटीकरण करताना, विशाल, भव्य निसर्गदृष्यांना फार महत्व दिले जाते, कारण सर्वसाधारण समजूत अशी आहे की ही दृष्ये नाटकाला स्टेजच्या बंधनातून बाहेर काढतात. (अशा निसर्गदृष्यांचा अप्रतीम वापर ग्रिगोरी कोझिन्स्टेव्हने 'किंग लिअर' मध्ये तर कुरोसावाने 'रान' मध्ये करून घेतलेला आपण पुढे पाहणार आहोतच.) मात्र पीटर ब्रुकला या पध्दतीची गरज भासत नाही. तो हेतुपुरस्सर अशी दृष्ये टाळतो. कॅमेऱ्याचा फ्लो कायम ठेवत नाही.

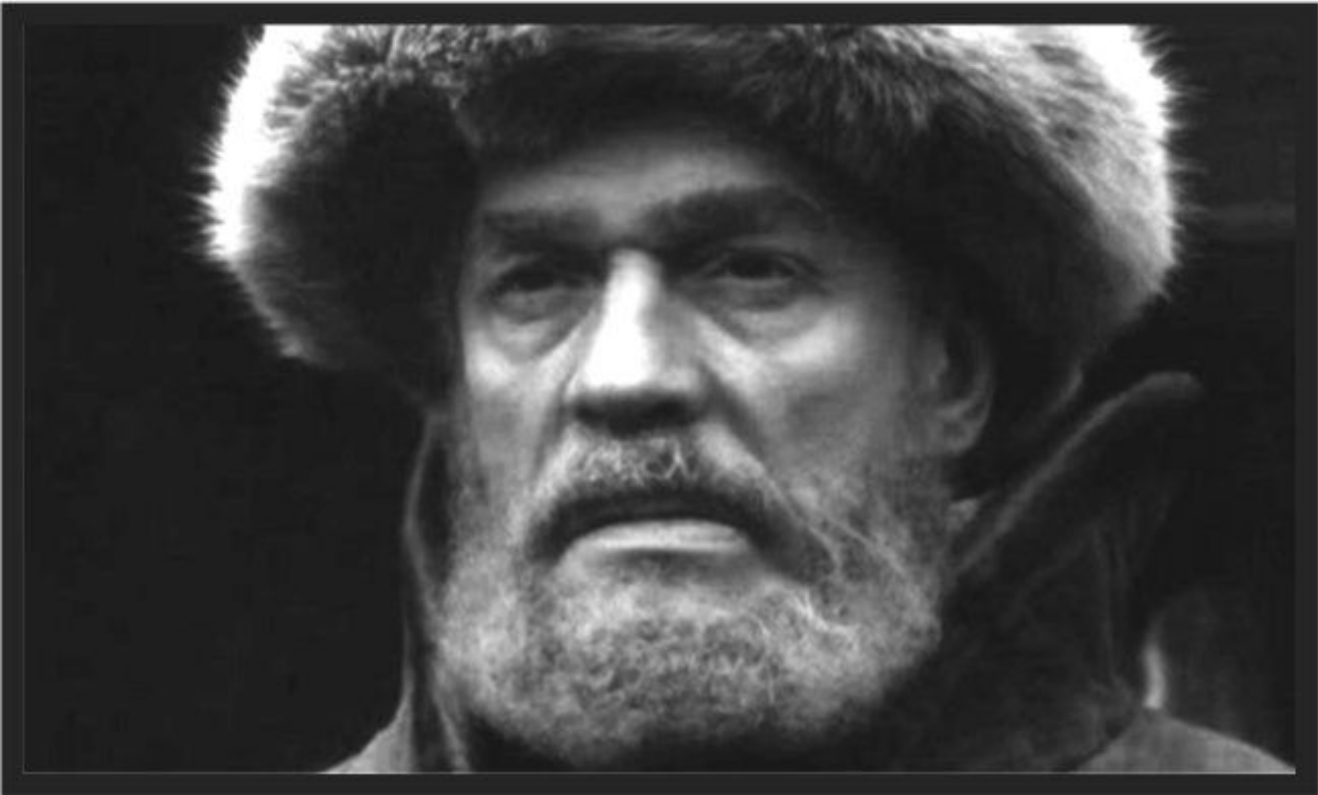
ब्रुकच्या चित्रपटशैलीवर दोन विचार प्रणालींचा प्रभाव आहे असे मानले जाते. त्यापैकी एक ब्रेख्त या नाटकाची **Alienation** ची थिअरी आहे. या थिअरीनुसार प्रेक्षक आणि रंगमंच यांच्यात एक 'अंतर' असायला हवे. प्रेक्षकांनी मंचावरील कथानकात फारसे गुंतू नये. या संदर्भात

ब्रुकने लिहिले आहे.

"Alienation is above all an appeal to the spectator to work for himself, so as to become more and more responsible for accepting what he sees only if it is convincing to him."

पारंपारिक चित्रपट शैलीमध्ये प्रेक्षकाला गुंतवून ठेवण्यासाठी अनेक क्लृप्त्या वापरल्या जातात. ब्रुक त्याच्या उलट आपल्या चित्रपटाची रचना करतो. कथा चालू असताना तो मधेच Titles टाकतो, संवाद चालू असताना बोलणारा किंवा ऐकणारा यांच्यावर कॅमेरा केंद्रित न करता दूरवरून दृष्य घेतो. त्याने कोझिन्स्टेव्हला लिहीलेल्या पत्रात याबद्दल तपशीलाने सांगितले आहे. 'एडिटींग' करताना आम्ही दृष्यातील सलगता हेतुपुरस्सर तोडण्याचा प्रयत्न करतो म्हणजे नाटकातील अनेक पातळ्यांवरील वास्तव प्रेक्षकांसमोर येईल.' नवशैलीचा प्रणेता, 'गोदार' या फ्रेंच दिग्दर्शकाचाही ब्रुकवर प्रभाव आहे. गोदार प्रमाणेच तो प्रेक्षकाशी बौद्धिक पातळीवर नाते जोडू इच्छितो, भावनिक पातळीवर नव्हे.

ब्रुकच्या शैलीवर जसा ब्रेख्त आणि गोदारचा प्रभाव आहे तसाच त्याच्या विचारसरणीवर, दृष्टीकोनावर पोलिश समीक्षक जॉन कोट (Jan Kott) याचाही फार प्रभाव आहे. जॉन कोटने शेक्सपिअरवर 'अवर कंटेंपेरी' या नावाचा एक समिक्षाग्रंथ लिहिला आहे. त्याच्या मते किंग लिअर हे गडद



निराशावादी नाटक आहे. जीवनाचा व्यर्थपणा हीच या नाटकाची मध्यवर्ती थीम आहे. प्रमुख आणि एकमेव लिअरचा करुण शेवट होतो कारण जगाची ही रीतच आहे. त्यांत मोठा अर्थ किंवा तत्वज्ञान शोधणेच चुकीचे आहे असे कोट प्रतिपादन करतो. हाच अर्थ पीटर ब्रुकनेही स्वीकारला असल्यामुळे त्याचा चित्रपट 'थंड' व 'कूर' वाटतो. त्याच्या जगात माणसाला काही स्थान नाही, महत्व नाही असे चित्रपट पाहताना वाटत राहते. याच कारणास्तव रॉजर इबर्ट या श्रेष्ठ चित्रपट समीक्षकाने ब्रुकच्या 'किंग लिअर' बद्दल लिहिले आहे : हा 'किंग लिअर' पीटर ब्रुकचा आहे, शेक्सपिअरचा नाही. मूळ नाटकातील गुंतागुंतीची भावना, विचारप्रवाह, तत्त्वचिंतन त्याला ब्रुकने स्पर्शही केलेला नाही, ह्या चित्रपटाला फारतर 'किंग लिअर' विषयीचा चित्रपट म्हणता येईल.

पटकथा तयार करताना ब्रुकने जसे संवादांकडे अधिक लक्ष दिले, तसेच चित्रपटाचे सेट तयार करतानाही, त्या सेटवर वावरताना अभिनेत्यांना प्रभावी संवाद कसे म्हणता येतील व ते प्रभावीपणे कसे टिपता येतील याचाच प्रथम विचार केला गेला. चित्रपटाच्या पात्रयोजनेवर देखील ब्रुकने १९६२ साली दिग्दर्शित केलेल्या 'किंग लिअर' या नाटकाच्या पात्रयोजनेची छाप जाणवते. त्या नाटकातील अनेक अभिनेत्यांना चित्रपटासाठी, त्यांनी पूर्वी केलेल्या भूमिका करण्यासच बोलावले गेले. चित्रपटाच्या निर्मात्याने एका मुलाखतीत कबूल केले की, 'चित्रपट तयार करणे हा जरी मुख्य उद्देश असला तरी अनेक प्राथमिकता नाटकाच्या संदर्भातीलच होत्या.' पीटर ब्रुकने कोझिन्स्तेव्हला लिहिलेल्या पत्रातूनही तो चित्रपट तयार करताना नाटकाच्या संहितेचाच सतत कसा विचार करीत होता हे स्पष्ट दिसते. 'शेक्सपिअरच्या चित्रपटात जर क्लोजअपचा वापर केला तर संवादाची लय (Rhythm of Speech) बिघडते आणि त्याच्या भाषेचे सामर्थ्य नष्ट होऊ लागते.' असा मुद्दा ब्रुकने पत्रात मांडला आहे.

पारंपारिक विचारपद्धतीप्रमाणे क्लोजअप हे चित्रपटाचे प्रमुख वैशिष्ट्य व अस्त्रही आहे. अभिनयाच्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म छटा त्यातून दाखविता येतात हे ब्रुकला ठाऊक होते, मात्र या छटा दर्शविताना अभिनेता जे शब्द उच्चारिल त्यावरचे प्रेक्षकांचे लक्ष कमी होईल अशी त्याची धारणा होती. क्लोजअप कसे दाखवावेत की ज्यामुळे आपली कलाकृती 'सिनेमाफ तर वाटेल पण संवादातले सामर्थ्यही कमी होणार नाही असा प्रश्न त्याला पडला होता. पण मग क्लोजअप घ्यायचे तरी कशासाठी. याचे उत्तरही त्याने दिले आहे. "I want to avoid background."

पार्श्वभूमीपासून क्लोजअपला तोडायचे ही

कल्पनाही ब्रुकच्या Alienation च्या कल्पनेशी मिळती जुळती आहे. ज्यावेळी ब्रुक क्लोजअपचा वापर करीत नाही त्यावेळी तो सर्वसाधारणपणे 'मिडीअम क्लोजअप' (अभिनेत्यांचे चेहरे व जास्तीत जास्त कमरेपर्यंतचा भाग) मध्ये दृष्य चित्रीत करतो. अशा रचनेमुळे चित्रपट हा सपाट वाटतो व त्याला 'खोली' येत नाही. ब्रुकचा कॅमेरा सहसा हलत नाही, एका ठिकाणीच राहतो. मात्र ज्यावेळी तो गतिमान होतो तेव्हा ती दृष्ये कमालीची परिणामकारक होतात. उदाहरणार्थ वादळामुळे आलेल्या पुरात वाहणारे उंदीर दृष्य कॅमेऱ्याच्या गतीमुळे अधिकच प्रभावी बनले आहे. मात्र अशी दृष्ये विरळच, कुरोसावा किंवा कोझिन्स्तेव्हच्या सिनेमात ज्याप्रमाणे बाह्यदृष्ये परिणामकारकतेने चित्रित केली आहेत त्या तुलनेत ब्रुकचे बाह्यचित्रण सामान्य वाटते. कारण, जेथे तेथे ब्रुकचा कॅमेरा 'बाहेरच्या' जगात जातो तेथे, बहुतेक वेळा, ते दृष्यही स्थिर आहे. बर्फ पडलेले विशाल माळरान हे प्रामुख्याने स्थिरतेचा व बंधनात अडकल्याचा आभास निर्माण करते. मात्र 'जिवंत' निसर्गाचे असे 'स्थिर' चित्रण देखील ब्रुकच्या थीमशी सुसंगत असेच आहे.

चित्रपटात वापरलेले पात्रांचे पोशाख हे सहसा प्राण्यांच्या कातडीचे आहेत. हे पोशाख, शेंगडीचे दृष्ये हा तपशील अशा प्रकारे चित्रीत केला जातो की माणसातील 'जनावराची' आठवण व्हावी. प्रकाशाच्या वेगवेगळ्या छटांद्वारे पात्रांच्या व्यक्तिमत्वात रंग भरणे हे चित्रपटाचे एक प्रमुख अस्त्र आहे. मात्र ब्रुक तेही वापरत नाही. संपुर्ण चित्रपट एक प्रकारच्या monotonous मंद प्रकाशात चित्रीत केला आहे.

'किंग लिअर' या चित्रपटातील ध्वनीचा वापर हा देखील अवकाशापासून तुटलेला असा केला आहे. दोन माणसांच्या संवादात आजूबाजूच्या अवकाशाचे कसलेही संबंध येत नाहीत. पार्श्वसंगीत हे जवळजवळ नाहीच. हे एक वेगळेच तंत्र ब्रुकने वापरले आहे. संगीताचा अभाव हा कशासाठी? हा प्रश्न अनेक समीक्षकांना पडला, पण त्याचे समाधानकारक उत्तर त्यांना सापडले नाही. मात्र ते एक वैशिष्ट्य म्हणून नोंदले गेले. अंथोनी डेव्हिसने म्हटले आहे - "Peter Brook's King Lear is the only Shakespear film which refuses to include a musical dimension."

आतापर्यंतच्या निरीक्षणावरून एक निष्कर्ष काढला जाऊ शकतो, की ही निरीक्षणे योग्य असतील तर पीटर ब्रुक शेक्सपिअरला चित्रपटरूप देण्यात कमी पडला आहे. किंवा अयशस्वी ठरला आहे. कारण त्याची मुळे नाटकात खोल गेली आहेत. मात्र काही समीक्षकांच्या मते शेक्सपिअरच्या नाटकाचे विशेषतः 'किंग लिअर' चे योग्य अर्थनिरूपण

करण्यासाठी हीच पद्धत योग्य होती. पीटर ब्रुकचा चित्रपटाचा सर्वाधिक वादग्रस्त ठरला कारण दोन विरुद्ध गटाच्या समीक्षकांनी त्याच्याबद्दल अगदी विरुद्ध टोकाची मते मांडली. फ्रँक करमोड, चार्लस एडस्वीक यासारख्या टीकाकारांनी त्या सिनेमाला "Work of significant cinematic achievement" असे म्हटले. लिलिअन वाइल्सनने १९७६ साली प्रकाशित केलेल्या एका लेखात प्रतिपादन केले की अवकाशाबद्दल पीटर ब्रुकने जी भूमिका घेतली आहे ती त्याने स्विकारलेल्या लिअरच्या प्रतिमेशी अत्यंत मिळती जुळती आहे, व म्हणून योग्य आहे. ब्रुकला लिअरचे विश्व हे संपूर्णपणे नकारात्मक आहे असे दाखवायचे आहे, म्हणूनच येथील निसर्गदृष्येही स्थिर व जड आहे. बाहेर सर्वत्र थंडगार हिवाळा, गोठावणारा बर्फ आहे. जणू मानवाभोवतीची परिस्थिती.

या बरोबरच हे ही ध्यानात घेतले पाहिजे की जर एक व्यक्तिनिष्ठ विचारधारा घेऊन शेक्सपिअरकडे पाहिले तर नाटकाच्या कथावस्तूत, आशयसूत्रात काही बदल होणे स्वाभाविक आहे असे काही समीक्षक मानतात. मूळ कलाकृतीशी आपल्या कल्पनाशक्तीने जोडले जात असताना एक तीव्र उत्कट प्रक्रिया कलावंतांच्या मनात सुरु होते. ह्या तीव्रतेमुळे मूळ कलाकृतीला काही धक्के बसणे स्वाभाविक असते. त्यामुळे कलाकृतीबद्दल ज्या पारंपरिक कल्पना आहेत, त्यांची मोडतोड होणार नाही, हेही गृहित धरायला हवे, मान्य करायला हवे. कलाकृतीने त्याला जसे आणि जितके अस्वस्थ केले तितकेच तो रसिकालाही करणार. ब्रुकच्या चित्रपटात असे धक्के बसतात व त्या कलाकृतीची originality ही जाणवते म्हणूनच ब्रुकचा 'किंग लिअर' ही एक उत्तम कलाकृती आहे असे फ्रँक करमेड प्रभुती समीक्षकांचे मत आहे.

मात्र या विचारसरणीत दिग्दर्शकाला झुकते माप देण्याची प्रवृत्ती दडलेली आहे असे मला वाटते. या विचारसरणीवर टीका करताना 'न्यूयॉर्क टाइम्स' च्या समीक्षकाने लिहिले, 'स्वतःला हवा असलेला परिणाम घडवून आणण्यासाठी पीटर ब्रुकने काहीही केले आहे. मग ते निरर्थक का असेल. चित्रपटाच्या प्रत्येक प्रेममद्ये तो स्वतःला शेक्सपिअरपेक्षा मोठा ठरवू पाहतो. दिग्दर्शकाला आपल्या पद्धतीने अर्थनिरूपण करण्याचे स्वातंत्र्य आहे हे खरे! पण रसिकालाही ते स्वातंत्र्य आहे. तोही शेक्सपिअरचा आपल्या पद्धतीने अर्थ लावू शकतो, व हा अर्थ ब्रुकने लावलेल्या अर्थाशी जुळला नाही तर ब्रुकवर टीका करण्याचाही अधिकार त्याला आहे. मुळात सर्वाधिक महत्वाचा प्रश्न हा आहे की शेक्सपिअर रसिकाला जो काही व्यामिश्र, भव्य, उत्कट अनुभव देतो त्याची तुलना

ब्रुकच्या या चित्रपटातून मिळणाऱ्या अनुभवाशी करता येऊ शकते का ? याचे माझे उत्तर नकारार्थी आहे. शेक्सपिअरला भिडताना ब्रुक 'अस्वस्थ' झाला असेल पण ती त्याच्या कलाकृतीचे श्रेष्ठत्व पटविणारी खूण होऊ शकत नाही.

पीटर ब्रुकचा दृष्टिकोन (Point of view) फार सिमित आहे. 'किंग लिअर' नाटकातील मानवी स्वभावाच्या positive छटा, माणसाचे चांगुलपण याकडे ब्रुक पूर्णपणे दुर्लक्ष करतो. कॉर्डेलियाची निर्व्याजता, एडगरचे पितृप्रेम, कॅटचा प्रामाणिकपणा ह्याकडे ब्रुक दुर्लक्ष करतो. चित्रपटातील व्यक्ती ब्रुकच्या 'निराशावादी' तत्वज्ञानाची सावली पाडल्यासारख्या वागतात. विशेषतः राजा लिअरच्या मनातील दुःख, क्षोभ, संताप यांचा निचरा होऊन त्याच्या वृत्ती समाधानतेकडे वळतात हे शेक्सपिअर जेवढ्या प्रभावीपणे दाखवितो, तो प्रवास चित्रपटात दिसत नाही. चित्रपटात फक्त दिसतो जगाने नाकारलेल्या एका व्यक्तीचा अटळ मृत्यूकडे होत असलेला प्रवास. म्हणूनच रॉजर इबर्टने लिहिले आहे :

'शेक्सपिअर मधील आशा व श्रद्धा ब्रुकब्रुकने पूर्णपणे गाळून टाकली आहे. याचा परिणाम असा झाला आहे की, ब्रुकचा सिनेमा पाहिल्यावर, मूळ नाटकात आशा व श्रद्धा किती आहे हे अधिकच प्रकर्षाने द्यानात येते.'

('शेक्सपिअर आणि सिनेमा' या आगामी पुस्तकातून)

-विजय पाडळकर
मो.नं.९८६७५९८८३६
ई-मेल : vvpadalkar@gmail.com

बर्गमनचा 'वाइल्ड स्ट्रॉबेरीज'

आंतरिक प्रवासाचा विलक्षण आलेख

'वाइल्ड स्ट्रॉबेरीज' हा बर्गमनचा शिखरस्थ चित्रपट. वाइल्ड स्ट्रॉबेरीज पॅच हा शब्दप्रयोग नुसता एका वाफ्याचा किंवा ताटव्यासारख्या चौकोनाचा निर्देश करत नाही तर, त्याला आठवणीचा जुना विस्मरणात गेलेला कोपरा असाही अर्थ आहे. आयुष्यातल्या संपूर्ण प्रवासात असे हळवे कोपरे केव्हातरी उमळून जाणवतात आणि मनोविश्व ढवळून टाकतात.



जागतिक सिनेमात युद्धोत्तर काळात एक नवयुग सुरु झाले. १९४५ नंतर युद्धाच्या आघातांमधून सावरताना कलाकारांनी नव्या वाटा धुंडाळायला सरवात केली. तंत्राचे, आविष्काराचे आणि वैश्विक संदर्भाचे नवे भान आणि नव्या जाणिवा चित्रपटमाध्यमात दाखल झाल्या. यात जगभरातले कलावंत होते. अमेरिकेत ऑर्सन वेल्स, फ्रान्समध्ये अॅलन रेने, इटलीत दिव्होटोरिया डी सिका, जपानमध्ये अकिरा कुरोसावा, भारतात सत्यजित राय इ. याच संवेदनशील कुळातला बर्गमन हा स्वीडिश कलाकार.

'वाइल्ड स्ट्रॉबेरीज' हा त्याचा शिखरस्थ चित्रपट वाइल्ड स्ट्रॉबेरीज पॅच हा शब्दप्रयोग नुसता एका वाफ्याचा किंवा ताटव्यासारख्या चौकोनाचा निर्देश करत नाही तर, त्याला आठवणीचा जुना विस्मरणात गेलेला कोपरा असाही अर्थ आहे. आयुष्यातल्या संपूर्ण प्रवासात असे हळवे कोपरे केव्हातरी उमळून जाणवतात आणि मनोविश्व ढवळून टाकतात.

हा चित्रपट एका ७८ वर्षे वयाच्या टप्प्यावर पोचलेल्या म्हातान्या डॉक्टर वैज्ञानिकाच्या आयुष्यातल्या एका दिवसात घडलेल्या बाह्य आणि आंतरिक घडामोडींचे चित्रण करतो. या दिवशी लुंड विद्यापीठातर्फे त्याला खास सन्मान प्रदानाचा सोहळा होणार आहे. त्या दिवशी पहाटेच त्याला एक अस्वस्थ करणारं स्वप्न पडतं आणि तो एकाएकी बेत बदलून स्वतः मोटारीनेच स्टॉकहोमहून लुंडला जायचं ठरवतो. हे स्वप्न, हा प्रवास आणि दिवसाअखेरी झोपी जाईपर्यंत झालेल्या घटनांमधून आयुष्याचाच अन्वयार्थ

गवसलेला त्याचा शांत चेहरा इथवर या चित्रपटाचा आलेख आहे.

प्रथम पाहताना अनेकांना त्याचा सरळ कथनात्मक अर्थ लागत नसल्यामुळे बिचकायला होते. एकाअर्थी चित्रपट बघायला शिकावे लागते, हे एरवी न पटणारे तत्त्व आपल्याला या चित्रपटाचा उलगडा करायला सुरवात केली की स्वाभाविकपणे समोर येते. याची रचना, कथनाची मांडणी आणि त्यातून जीवनाचा कडे संकेत करणारी आशयसूत्रे हे सारे मनःपूर्वक अभ्यासल्यास त्याचा आनंद अधिकच खोलवर परिणाम करतो.

या लेखाचे तीन भाग केले आहेत

१ आशयसूत्रे २ कथनाची मांडणी ३ दृकश्राव्य अर्थबोधाची वैशिष्ट्ये

१ आशयसूत्रे

या चित्रपटाकडे अनेकविध दृष्टिकोनातून पाहता येते हा लेख केवळ आपण पडद्यावर जे पाहतो त्याच्या जास्तीत जास्त जवळ राहून लिहिला आहे. संपूर्ण चित्रपट बघितल्यावर एका गंभीर आणि खोल भावनिक अनुभवातून आपण गेलेले असतो. आत्ता काही बोलू नये असे काहीसे वाटत असते. पण मनात तिथे सुरु झालेली चक्रे चालूच असतात. माणसाला भलेपणा पदरी बांधताना कसे

आधिळेपण आणि संवेदनहीनता येऊ शकते? माणूस जवळच्या माणसांना का जखमी करत जातो? माणूस वरकरणी 'रीत' पाळत असताना सतत स्वतःची चांगली प्रतिमाच समाजमान्यतेच्या मखरात बसवताना काहीतरी मोलाचे हरपून जातो हे लक्षात कसे येत नाही? सद्गर्नाचा पाया माणुसकीत की धर्मात? माणसाच्या एकूण आयुष्यात या ना त्या प्रकारे डोक्याला भुंगा लावणारे असे अनेक प्रश्न मनात रुंजी घालत राहतात. ते सगळेच आणि इतरही अनेक सूक्ष्म धागे या चित्रपटात विणले आहेत.

ही सूत्रे व्यक्त करताना **बर्गमन** सहज घडणाऱ्या आणि एरवी क्षुल्लक ठरतील अशा प्रसंगांची निर्मिती करतात आणि प्रेक्षकाला जो कथनाचा आशय पोचवायचा असतो त्याचे वेगळेच सूचन करत जातात.

या वयस्क नायकाला - इसाक बॉर्गला एक स्वप्न पडते ते त्याला अस्वस्थही करते आणि कोडयातही टाकते. स्वप्नांचे आशय आणि माणसाचे आंतरिक जीवन यांचा फ्रॉईडने लावलेला अर्थ म्हणजे केवळ अबोधाच्या पातळीवरचा आणि तज्ज्ञ माणसालाच अन्वय लावता येईल असा होतो. पण सिनेमात कलाकाराची नजर ज्या प्रकारे सत्याला गवसणी घालू पाहते त्याचा आपल्याला या चित्रणात प्रत्यय येतो. वास्तवाशी संबंध आहे-नाही अशा धूसर प्रदेशातील ही निर्मिती आपल्याला चकित करते. स्वप्नाप्रमाणेच स्मृतीत हरवून जाणे, दिवास्वप्न बघणे अशा मानसिक अनुभवाच्या पातळीवरून प्रत्यक्ष जीवनाकडे बघितले तर कोणते उलगडे हाती लागू शकतात, कशाचे सूचन मिळू शकते याचा धांडोळा हा चित्रपट घेतो.

मानवी नाती, पतीपत्नी, बाप-मुलगा, सासरा-सून, आई-मुलं, भावंडांची आपापसातली नाती, हा सगळा गुंतावळा इसाक बॉर्गभोवती आहे. त्यात ओलावा आहे-नाही, त्यात प्रेम-क्रौर्य आहे-नाही, दिलासा-तुटकपणा आहे. नाही, अशा छटा आहेत आणि अस्वस्थता आहे, एकाकीपणा आहे, अपराधभाव आहे आणि अनाकलनीयतेमुळे एक वेगळीच अस्वस्थताही आहे, ठराविक प्रतिसाद देत राहिल्याने कठोर होत गेलेली नाती आहेत आणि 'ओले मूळभेदी खडकाचे अंग' अशा ओलाव्याची आसही आहे आणि भासही आहे.

डॉक्टराी पेशा जखमा भरु न आणणारा, बरं करणारा, रूग्णसेवेतून मानवी रूपातला ईश्वर म्हणून सामान्य माणसाला प्रतीत होणारा. वैज्ञानिक सत्यशोधनाचे कठोर व्रत घेऊन मानवाचा सुखकर्ता आणि प्रजेचा विलास आहे. इसाक

बॉर्गचे व्यक्तिमत्त्व या दोन्ही भूमिका सामावणारे आहे. एकीकडे तो त्रयस्थ आहे आणि दुसरीकडे तो हळवाही आहे. पण एकूण जगाला दिसताना त्याचा हळवेपणा खरा वाटणार नाही असा अवघडल्या अवस्थेत दिसतो.

खरोखरी आपल्याला मिळणारी ही प्रतिष्ठा आणि मानसन्मान याच्या लायकीचे आपण आहोत का? हा एक प्रश्न इसाक बॉर्गला छळत राहतो आणि या गुंत्याच्या सोडवणुकीतून जात असताना एक प्रकारचे वेगळे आत्मभान, एक वेगळे नवसंतुलन त्याला लाभते. सगळे काही सुखान्ताकडे जाणार नाही. पण सुधारणेची आशा आणि दिशा सापडण्याची शक्यता दिसते. हा स्वतःचा शोध एक वैज्ञानिक म्हणून 'हा सूर्य हा जयद्रथ' अशा पद्धतीने घेतलेला नाही तर वेगवेगळ्या अनुभवातून जाताना 'सुज्ञांस अधिक सांगणे न लगे' अशा पद्धतीने सांगितले, दाखवले, ऐकवले आहे.

ही डॉ.इसाक बॉर्गची अनेक धाग्यांनी विणलेली गोष्ट स्वतःपलीकडे जाऊन मानवी मनाला पडलेले आणि वारंवार पडत राहणारे पेच मांडत जाते आणि त्यांचे काही निरास केवळ स्वीकारातच असतात याकडेही लक्ष वेधते.

२ चित्रपटाची रचना:

हा चित्रपट एका आत्मकथनाच्या रूपात मांडलेला आहे. डॉ. इसाक बॉर्ग त्या एका दिवशी आपल्या अस्तित्वाच्या भौतिक आणि मानसिक प्रदेशात स्वतःला काय काय प्रतीत झालं ते सांगत जातो. जाणिवेच्या विविध स्तरांवरच्या गोष्टी त्यात आहेत. हा त्याच्या ७८ वर्षांच्या आयुष्यातला एक महत्त्वाचा दिवस आहे. सामाजिक दृष्टीने त्याला लुंड विद्यापीठाकडून ज्युबिली डॉक्टर ही पदवी प्रदान केली जाणार आहे. मानसिक दृष्टीने तो संबंध दिवसच त्याचं अंतर्मन ढवळून काढतो. त्याला स्वतःचीच झाडाझडती घ्यायला लावतो. या स्वतःला सामोरे जाण्याच्या दिवशी तो वास्तवात स्टॉकहोमपासून लुंडपर्यंत प्रवास करतो. त्याला त्याच्या भोवतीची माणसं नव्यानं कळत जातात आणि त्याच्या डचमळलेल्या अंतर्मनातील पात्रं सजीव होतात. त्यामुळे चित्रपटाची रचना या दोन धाग्यांची सतत गुंफण करत जातो. वास्तव, त्यातले प्रश्न आणि जणूकाही त्यांची उत्तरं त्याच्या स्मृतीतून, कल्पनेतून, स्वप्नातून उमळून येताहेत. कधी प्रश्नांचं वेगळंच दर्शन घडवताहेत.

अनुक्रमाने पाहिल्यास पुढीलप्रमाणे रचना दिसते.

स्वगताने सुरवात होते. त्यातून त्याच्याबद्दलची कौटुंबिक आणि सामाजिक माहिती कळते.

श्रेयनामावली

इसाकला पडलेले स्वप्न, काळ, व्यक्तित्व आणि मृत्यू यांच्याबद्दलच्या विचित्र प्रतिमांनी अस्वस्थ करत जाणारं हे स्वप्न जाग.

इसाक स्वतःच गाडी काढून लुंडला जाणार हे हट्टीपणाने जाहीर करतो. त्यावरून त्याचा अॅंडाशी म्हणजे त्याचं घर गेली चाळीस वर्षं चालवणारी मदतनीस यांच्यात वादावादी होते. इसाकची मनमानी आणि कठोर व्यवहाराबद्दल आरोप होतात ते या आवाजांमुळे मेरियन, त्याची सून जागी होते आणि त्याच्याबरोबर लुंडला गाडीतून जाण्यासाठी परवानगी मागतं. दोघं निघतात. बॅग भरण्यावरून पुन्हा काही ठिणग्या पडतात आणि त्याला आपण मूर्ख, मड्ड आहोत असं वाटून जाते.

प्रवासात एका जुन्या घराच्या आवारात तो गाडी वळवतो. मेरियन किनारा बघून पोहायला जाते. इसाक त्या घराकडे बघत थांबतो. तिथल्या वाइल्ड स्ट्रॉबेरीच्या वाफ्याजवळ बसतो. त्याच्यासमोर जुन्या आठवणी जिवंत होतात. त्याच्या त्या घरातल्या किशोरवयीन विफल प्रेमाच्या आठवणी त्याच्या व्यक्तित्वामधले विशेष त्याच्या पहिल्या प्रेमिकेच्या साराच्या बोलण्यातून आपल्याला कळतात. त्याचा अधिक मर्दानगी गाजवणारा भाऊ तिला कशी छेडतो हेही कळते. त्याची भावंडे, आत्या, काका, सगळे त्या जुन्या काळातला प्रसंग साकार करतात. इसाक मात्र ७८वर्षाचा जणू काही स्वतःच्या स्मृतीतच घुसून दाखल झाला आहे आणि त्यालाही काही गोष्टी नव्यानेच कळताहेत. त्या जगाशी त्याला आत्ता संपर्क करता येत नाही. पण मनाने तो त्याच वयात आहे. सारा ही त्याची पहिली प्रेमिका तिला तिची थड्डा सहन होत नाही आणि ती इसाकच्या बहिणीजवळ आपलं मन मोकळं करते आणि घराबाहेर जाते. इसाक तिच्या मागे जायचा प्रयत्न करतो. इथे ही स्मरणमाला तुटते.

प्रत्यक्षात एक आधुनिक तरुण मुलगी काहीतरी विचारते आहे. ही वर्तमानातले तिचं नावही साराच आहे. ती त्याला गाडीतून लिफ्ट देण्याची विनंती करते. मेरियनही

परतते आणि या मुलीबरोबर तिचे दोन मित्रही आहेत आणि हे त्रिकूट इटलीला जायला निघालं आहे, हे कळते. आता ह्या सारावर सोबतचे दोन्ही तरुण फिदा आहे ते दोघं अगदी वेगळे आहेत, तेंव्हा सगळा मांड इसाकच्या स्वतःच्या स्मृतीतून वर आलेल्या किशोरवयीन आठवणींशी समांतर जाणारोंएकजण उदात्त विचार करणारा संयमी म्हणून आकर्षक तर दुसरा थेटपणे भिडणारा आवाहक म्हणून आकर्षक! तिचा निर्णय होत नाहीये.

गाडीतून सगळे निघाल्यानंतर थोड्याच वेळात एक दुसरी मोटार वेडीवाकडी रॅन यांच्या गाडीवर आदळते आणि पलट्या खात रस्त्याच्या कडेच्या खड्ड्यात उलटी होते. त्यामधून एक जोडप बाहेर येत यांच भांडण चालूच राहते, त्यांची गाडी सरळ केल्यावर ते चालवण्याचा प्रयत्न करतात पण ती बंद पडते तेव्हा ती दोघंही इसाकच्या गाडीत बसतात बसल्यावर त्यांचं एकमेकांशी उपरोधिक आणि टोचून बोलणं चालूच राहतं आणि ती बाई नवऱ्याला थोबाडीत मारत राहते. त्याच्या नाकातून रक्त येते. एवढं झाल्यावर मेरियन त्यांना गाडीतून उतरायला लावते. बरोबर लहान वयाचे नवतरुण आहेत त्यांच्यासमोर हे सगळं तिला प्रशस्त वाटत नाही हे एकमेकांवर आघात करणारं जोडपं म्हणजे पुन्हा इसाकच्या वैवाहिक अपयशाला समांतर जाणारा घटक आहे, हे अर्थातच पुढे जाणवते.

यानंतर एका पेट्रोल स्टेशनवर गाडी थांबवून पेट्रोल घेताना तिथला माणूस इसाकला आपला डॉक्टर म्हणून ओळख देतो. इसाकची पेशंटमध्ये असलेली दयाळू आणि परोपकारी ही प्रतिमा उभी राहते. त्याला आपण प्रॅक्टिस सोडून न जाता इथेच राहायला हवं होतं असं वाटून जाते.

ते जेवण घेण्यासाठी थांबतात. तेही एका सरोवराकाठच्या हॉटेलची गच्ची आहे, मजेत जेवण होते, सगळ्यात आधी साराचा उदात्त मित्र ईश्वरी अस्तित्व जाणवत असल्याची कविता म्हणू लागतो. त्यात इसाक काही ओळी जोडतो आणि पुढे मेरियनही त्या दोघांबरोबर सामील होते. ईश्वर आणि भौतिक बुद्धिप्रामाण्यवाद याबद्दलचा साराच्या





मित्रांमधला वाद सुरू होतो. मेरियन आणि इसाक त्याच्या आईला भेटण्यासाठी निघतात.

आई ९६ वर्षांची झाली आहे, एकटी आहे. ताठपणे स्वतःचे कंगोरे जपत जगते आहे. इसाकला पाहून ती मुलांच्या अनेक जुन्यापान्या वस्तू ठेवलेल्या खोक्यातून एकेक बाहेर काढत काहीशा यांत्रिकपणे आठवणी जागवत राहते. मेरियनला तिचा रुक्षपणा, थंडपणा जाणवतो.

यानंतर मेरियन गाडी चालवायला बसते. इसाकला डुलकी येते एक दीर्घ स्वप्न सुरू होते. इसाकला त्याच्या लहानपणची सारा आरसा दाखवते त्याला स्वतःची प्रतिमा असह्य होते. ती हसायला सांगते त्याची त्याला वेदनाच होते. सारा बाळाला बाबागाडीतून उचलून घेऊन घरात जाते दुसरी मालिका इसाक दरवाजा ठोठावतो तेव्हा त्याच्या पंजाला जखम होते आत वाटेत भेटलेल्या जोडप्यातला नवरा त्याला परीक्षेसाठी वर्गात घेऊन जातो तिथे सारा आणि तिचे मित्र बसले आहेत. त्याला परीक्षेत फळ्यावर लिहिलेल्या वचनाचा अर्थ सांगता येत नाही, त्याला सूक्ष्मदर्शक यंत्रातून काही दिसत नाही आणि पेशंट म्हणून खुर्चीत बसलेल्या बाईला तपासून तो म्हणतो की, ही मृत आहे. तेव्हा तीच खदाखदा हसते नंतर परीक्षक त्याला बाहेर घेऊन जातो तिथे त्याला त्याच्याच आयुष्यातला एक प्रसंग तारखेसहीत तो दाखवतो त्याची पत्नी परपुरुषाबरोबर प्रणयक्रीडा करताना दिसते आणि तो साक्षी होतो. ती सांगते की इसाक मला माफ केल्याची भूमिका घेऊन स्वतःचा वरचष्मा ठेवत राहिले. या अस्वस्थ क्षणी त्याला जाग येते.

गाडी थांबवलेली आहे मेरियन सिगारेट ओढते आहे ती विझवते. आईकडच्या भेटीवरून मेरियन त्याला आई, तो स्वतः आणि त्याचा मुलगा इव्हाल्ड यांच्यातला थंडपणा जाणवून देते मुलं रानफुलांचा गुच्छ बनवून त्याच्यासाठी घेऊन येतात.ते त्याला देऊन गौरवपर बोलतात.

लुंडच्या घरी पोचतात. अॅंडा पोचली आहे.

समारंभाला जाण्याची तयारी करतात.

समारंभ गंभीर आणि उदात्त वातावरणात होतो. संगीत, संध मिरवणूक, तोफांची सलामी, खडी तालीम मानपत्र आणि विधिवत्याला शिरोभूषण बहाल करणे या सर्व काळात इसाक अधिकच गंभीर होतो. अॅंडा 'धन्य आनंद दिन' अशा मनःस्थितीत तर इव्हाल्ड आणि मेरियन अभिमानाने आनंदित मुलं एकूण जमलेल्या समुदायात सामील.

घरी पोचल्यावर अॅंडा झोपण्यापूर्वीची औषध देते तिच्याशी सौम्य समेट होतो. ती समाधानाने आपल्या खोलीत जाते. मधलं दार उघडंच ठेवलय असं सांगते. इव्हाल्ड आणि मेरियन घरी येतात ते मेरियनचे पादत्राण बदलण्यापुरते त्यांच्याशी दोन आपुलकीचे शब्द बोलून इसाक झोपी जातो. झोपता झोपता त्याला पुन्हा सारा दिसते ती त्याला त्याचे आईवडील तळ्याकाठी मासे पकडत असतात तिथवर नेते आणि स्वतः निघून जाते इसाक गाढ झोपी जातो.

३.चित्रपट माध्यमाचा दृकश्राव्य अर्थबोध:

ही रचना अतिशय गुंतागुंतीची आणि दृश्यपातळीवर एकेका चौकटीतून शब्दातीत अर्थबोध घडवणारी आहेत्यासमवेतच श्राव्य जोडणी अधिक तरल आणि खोल अर्थवल्याची निर्मिती करत जाते हे सर्व शब्दात सांगणे ही मर्यादा फारच काचणारी गोष्ट आहे पण त्याला इलाज नाही.

हे साधण्यासाठी काही तंत्रांचा निर्देश आणि त्याचा कथनप्रवाहाशी आणि आशयसूत्रांनी असणारा अनुबंध सांगत जाण्याचा मार्ग मी पसंत केला आहे. प्रत्यक्ष चित्रपट बघण्याला काही पर्याय नाही.

हे एक आत्मकथन म्हणून आपण ऐकतो 'त्या' एका दिवशी इसाक बॉर्गच्या अंतर्बाही काय उलथापालथ झाली त्याचा वृत्तांत एखादा Phenomenon Under

Investigation असल्यासारखा शक्य तेवढ्या त्रयस्थपणे आणि कोणतीही वगळ न ठेवता तो आपल्याला देतो. ही वैज्ञानिकाची तटस्थता इसाकच्या सामाजिक संबंधात बाधा आणते. 'लग्न काही सुखाचं नव्हतच' असा शेरा देत असताना त्याच्या टेबलावरचा त्याच्या बायकोचा फोटो आपण पाहतोय. याच पहिल्या निवेदनात त्याचा इमानी कुत्रा, अभ्यासाची खोली, टेबल, खोलीची सजावट आपण बघतो. एकूण उच्चवर्गीय सांपत्तिक स्थिती लक्षात येते. घर चालवणारी चाळीस वर्षे त्याच्याकडे राहिलेली मदतनीस हे सर्व आपण पाहतो, हे स्वगताचे स्वर प्रत्येक टप्प्यावर आपल्याला ऐकू येतात आणि त्यासमवेतची दृश्ये त्याचा अर्थ घडवतात.

स्वप्नदृश्ये हा या चित्रपटाचा एक अतिशय अर्थगर्भ भाग आहे. त्यांची दृश्यरचना आणि आशय अनेक बाबतीत शब्दापार नेतात. पहिलेच पहाटेचे अस्वस्थ करणारे स्वप्ने त्यात त्याचा गोंधळलेला चेहरा अपरिचित वस्तीतल्या हालचाली आणि निरखता निरखता अर्थ शोधण्याची धडपड आपल्याला जाणवते प्रथम त्याला काटे नसलेले घडयाळ दिसते. काळाचा संदर्भ सुटला आहे की माझ्यासाठी काळवेळेला अर्थ उरलेला नाही की आपण म्हातारे झाल्यामुळे या बिनकाट्याच्या घडयाळासारखे निरर्थक बनलो आहोत हे 'स्व'चा शोध घेणारे प्रश्न पुढे कोणीतरी पाठमोरे दिसते पुन्हा अनिश्चीती. खांद्याला धरून वळवतो तर चेहरा धड रेखलेलाच नाही आणि पोकळ कपडेच असावेत असा तो डोलारा खाली कोसळतो. आणखी एक धक्का! स्वतःचा चेहरा कसा आहे आपणही असेच पोकळ आहोत का आणि अर्थातच असेच नगण्य ठरून कोसळणार का? हे प्रश्न

आहे, ते तिसरा भाग मर्तिकाच्या मिरवणुकीचा माणसे असावीत पण नाहीत नुसतीच घोडागाडी येते दिव्याच्या खांबावर आदळते एक चाक निखळते ते इसाकच्या अंगावरच येतं. घोडा पळून जातो. शवपेटी कड्यांवर हिंदकळते त्याचा आवाज पाळण्याच्या कडीसारखा की बाळाच्या रडण्यासारखे तीही निखळून घसरते आणि मोडकळून रस्त्यात पडते. त्यातून हात बाहेर येतो इसाक जवळ जातो तर त्याला तो स्वतःच त्या शवपेटिकेत असल्याचे दिसते आणि तो त्याच्याच प्रेताचा हात त्याला शवपेटीकडे खेचत असतानाच त्याला जाग येते.

हे स्वप्न इसाकला मान्यता मिळण्याच्या दिवशी पहाटे पडत. हे महत्वाचं आहे. मान्यता मिळवलेल्या माणसाला मनातून स्वतःच्या योग्यतेबद्दल शंका दाटली आहे. सारे आयुष्य वाकुल्या दाखवते आहे. हे अंतर्मनाचे सूत्र पुढच्या मानसिक तरंगातही आहे. म्हातारवय झाल्यावर यापुढच्या वळणावर मृत्यु उभा असणार आणि त्याची एक अनाम भीतीही दाटलेली आहे. भोवती कुणी नाही आपण एकाकी आहोत या अपरिचित वस्तीत आणि कदाचित आयुष्यात सुद्धा एखाद्या कवितेच्या ओळीतला भाव

“कुठे काय जळले ?

कुठे काय जपले ?

माळा कुणाच्या गळां गुंफिल्या ?

किनाऱ्यावरी या कशा सापडाय्या ?

आकांतक्षणिका कुठे गोठल्या ?

अशी अनिश्चिती त्याला हेलावून टाकते. काय केले आणि काय मिळवले आपण हे प्रश्न त्याला अस्वस्थ जाग



आणतात.

या दृश्यातला प्रकाश अतिशय तीव्र आहे. स्वतःच्या आयुष्याकडे पाहताना दिपवणारा प्रखर प्रकाश आणि स्वतःची क्षीण दृष्टी बघता न येण्याचा हाच मुद्दा पुढे दीर्घ स्वप्नदृश्यातही आहे. तिथे तो 'परीक्षा' या अर्थाने आत्मपरीक्षाशी जोडला आहे. पण या प्रखर प्रकाशात आता काही लपणार नाही, लपवता येणार नाही. मानवी उणिवा आणि उभा केलेला देखावा यांचे पडदे फाटणार आहे.

या दृश्यात वेळोवेळी दयाचे ठोके ऐकू येतात. भौतिक पातळीवर भीतीशी, अनिश्चिततेशी असलेला संबंध आणि ते तीव्र होतात तेव्हा जागच येते. शवपेटी आणि पाळणा यांची सांगड अशीच अनाकलनीयाच्या भयाशी जोडलेली आहे.

या स्वप्नाच्या अनुभवाचा वास्तवातला परिणाम म्हणजे ठरीव गोष्टीसाठी थांबण्याची कल्पना असह्य होऊन एका लहरीत तिरीमिरीत गाडीने जाण्याचा निर्णय घेणे. अॅंडा आणि इसाक यांच्या पहिल्याच संवादात एक चकमक उडते. त्यात एकमेकांवर 'बॉसिंग'चे आरोप आहेत, स्वतःपुढे इतर कुणाचा काही विचार इसाकच्या मनाला शिवत नाही असा आरोप आहे आणि तरीही बॅग भरते, अॅंडाचे कॉफी देते फुसंगटून स्वतः घेत नाही आणि त्याचे 'तहाचे' प्रयत्न झिडकारते. हे नातं एकमेकांना अगदी जवळून पाहात आणि ओळखत असूनही अंतर राखत खोल झालेलं आहे म्हणून तर असं उठून चालू लागण्यानं 'माझ्या' आयुष्यातल्या सर्वात महत्त्वाच्या दिवसाचा विरस होणार अशी तिची तक्रार आहे 'आपलं काही लग्न झालेलं नाही' असं इसाक बोलून दाखवतो तेव्हा तर 'मी ईश्वराची फार आभारी आहे' असं उत्तर येते हे अंतर्विरोध आणि त्याखाली झुळुझुळणारा झरा ते मुक्तपणे मान्य तर करत नाहीतच उलट नाकारत राहतात आणि एकमेकांना ओरखडे काढतात याच प्रकाराची अतितीव्र पुनरावृत्ती वाटेत भेटलेल्या जोडप्यात होतं पण त्यांचे नाते सुधारण्यापलिकडे बिघडलेले आहे. इसाक आणि अॅंडा या व्यक्तिरेखा एकीकडे लोभस आहेत आणि बाह्यात्कारी काटेरीपणे वागताहेत.

संवादांची कुशल रचना एकीकडे चालू प्रसंग खुलवते तर दुसरीकडे तेथवर झालेल्या चित्रणाशी धागे जोडते. जेवणासाठी थांबले असताना कवितेच्या ओळी सुरू होतात त्या साराच्या उदात्त मित्राला त्या सुंदर वातावरणात काही जाणवल्यामुळे इसाक त्यात सामील होतो हा मेरियनला आश्चर्याचा भाग आहे तर मेरियन इसाकला न आठवलेल्या

ओळी स्वतः पूर्ण करते यात त्यांच्यातला दुरावा कमी झाल्याचे सूचन आहे. याच ठिकाणी बुद्धिनिष्ठेच्या मर्यादांची चर्चा आहे आणि धर्म आणि ईश्वर की मानवी प्रेम? असा मुद्दा साराचा दुसरा मित्र उपस्थित करतो आहे.

इसाक, अॅंडा असोत की इसाक, मेरियन आणि ही नवतरुण मुलं असोत त्यांचा अकृत्रिम अभिनय आणि शब्दांच्या मधले अर्थाचे अवकाश भरण्याच्या कसबाची तारीफ करावीशी वाटते. पण त्या तपशिलात चित्रफीत किंवा निदान चित्रचौकटी समोर असल्याशिवाय जाता येत नाही कारण त्यातला कॅमेरा लक्षात घ्यावा लागतो आणि दिग्दर्शकाचे निर्णय कोणते काम करतात हेही लक्षात घेता येते. हीच बाब स्वप्नदृश्यातही लक्षात येते साराने इसाक समोर आरसा धरला आहे आणि त्याला स्मितहास्य कर म्हणून सांगते आहे. यावेळच्या चलचित्रामध्ये केवळ शब्दातीत ताण आणि व्यथा आपल्या पर्यंत पोचते.

दृश्यांची बांधणी आणि जोडणी यांचेही काही विशेष आहेत. गाडीतच इसाकचा डोळा लागतो त्या स्वप्नदृश्यात संधिप्रकाशात घिरटया घालणारी पाखरांची एक वर्तुळाकार रचना एखाद्या विरामचिन्हाप्रमाणे येते. एक हुरहुरीच्या भावार्थाचे वलय सोडून जाते इसाकच्या साराबरोबरच्या दृश्याच्या शेवटी सारा बाळाला जवळ घेत म्हणते 'मी आहे ह...उगी उगी' पुन्हा एकवार पाखरांचा थवा एक घिरटी मारतो. इसाकच्या अगदी बाळपणापासूनच्या विश्रब्धतेच्या शोधाचा हा क्षण आणि पुढचा आत्मशंकेचाही या घिरटीशी जोडला जातो त्यातल्या अस्वस्थ 'अन्यथावृत्तिचेतः' सहित. इसाकच्या स्वप्नानंतर मुलांचा जल्लोष ही एक भावपालट करणारी जोडणी. असाच भावपालट मेरियनच्या काहीशा हताश सत्यकथनानंतर पेट्रोलस्टेशनवरचा प्रसंगाने घडतो.

अशा कित्येक जागा आपल्याला सतत आशयकेंद्राकडे खेचत राहतात.

चर्च, धर्म, विधी आणि कर्मकांड, ख्रिश्चन समजुती आणि दृश्य प्रतीके यांचाही वापर लक्षणीय आहे परंतु आपण त्या तपशिलांशी परिचित नसल्याने त्यांचा आपल्यावर परिणाम होईलच असे नाही. सारा, इसाक, अब्राहम ही नावेही त्या मनोविश्वाचा भाग आहे. तर्चे परंतु मनुष्याने आत्मसंतुलन साधण्याचा मार्ग कोणता या धर्मचर्चेचा संदर्भ अनेक संवादांच्या तपशिलात आहे. वैज्ञानिकाचे निरीक्षण, परीक्षण आणि अन्वय यांचा वास्तवातला प्रभाव आणि आंतरिक जीवनाशी चाललेला संघर्ष याचे सूक्ष्म दर्शन या दृकश्राव्य

अनुभवात आपल्या वाट्याला येते.

माणूस स्वतःची प्रतिमा निर्माण करतो, ती जपण्याचा आटोकाट प्रयत्न करतो, पण त्या खटाटोपात एक संभावित पोकळपणाही पदरी घेतो. शेवटी इसाकच्या जीवनाचे सार्थक ज्युबिली डॉक्टर होण्यात आहे की नाती सांधण्यात या प्रश्नाकडे आपल्याला परत आणल्यावर चित्रपट संपतो.

समारोप

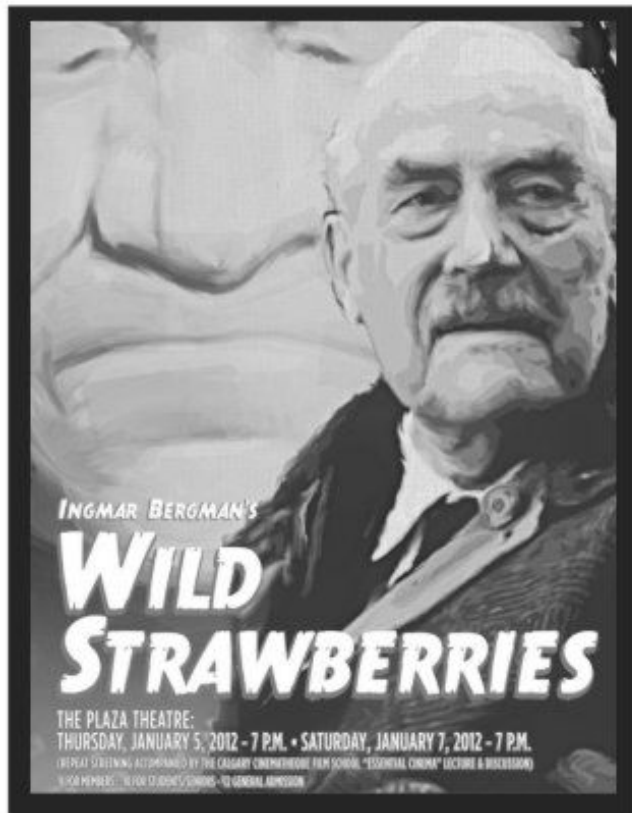
हे विश्लेषण चित्रपट न पाहताही अर्थपूर्ण वाटावे आणि चित्रपट बघण्याची तयारी व्हावी, हा हेतू आहे. प्रथम बघणे, त्यावर विचार करणे, त्याच्या आंतरिक संगती लक्षात घेणे आणि त्यातूनच समग्र अर्थबोधाकडे जात राहणे, हे अशा थोर कलाकृती समोर आल्यावर रसास्वादाचे कार्य ठरते. या कलाकृतीचा कलासंस्कार समग्रपणे स्वीकारला तर आपलीच जाणकारी वाढायला मदत होते. जागतिक सिनेमात अशी कितीतरी उदाहरणे आहे. ते त्यांचा मागोवा घेत आणि रचना उलगडण्याचा अभ्यास करत आपल्या संवेदना संपन्न होत जातात.



श्यामला वनारसे

फोन नं. 02024836899

ई-मेल : svanarase@yahoo.com



सिनेमा, बंदूक आणि कविता

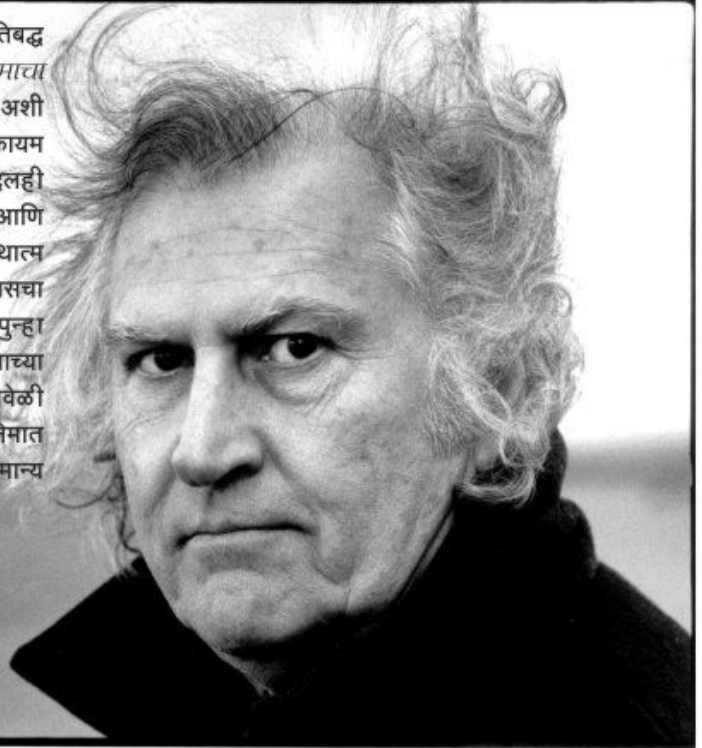
चित्रपटाच्या शतकभराच्या इतिहासात राजकीय प्रतिबद्धता आणि कवीची संवेदनशीलता यांचा विलक्षण मेळ असलेल्या दिग्दर्शकांची समृद्ध परंपरा विकसित झाली. या दिग्दर्शकांना जगण्याचा राजकीय पैलू आत्यंतिक महत्वाचा वाटत होता. त्यांचे जगण्यावर होणारे परिणाम दखलपात्र वाटत होते. रोजच्या जगण्याशी अपरिहार्यतेनं जोडलं गेलेलं राजकारण हा त्यांचा चिंतनाचा विषय होता. त्याचप्रमाणे आयुष्यातल्या आत्यंतिक संवेदनशील, नाजूक, काव्यमय पैलूचं महत्त्वही त्यांना ठाऊक होतं.

सर्गेई आयझेन्स्टाईन, रेनर वेर्नर फासबिंडर, क्रिस्तोफ झानुस्सी, आंद्रे वायदा, फोल्कर श्लोएन्डॉर्फ अशी

जागतिक चित्रपटाच्या इतिहासातली अनेक तेजोमय नावं यावेळी आठवतात. या सगळ्यांनी राजकीय प्रतिबद्धता कायम राखत उच्च दर्जाची कलानिर्मिती केली. चित्रपटकलेच्या संचितामध्ये मोलाची भर घातली. राजकारण आणि कला हे विरुद्धार्थी शब्द मानले नाहीत.

लॅटिन अमेरिकेतही या परंपरेला अनेक प्रतिभावंत पाईक लाभले. या परंपरेतले दिग्दर्शक युरोप इतकेच किंबहुना अधिकच राजकीय प्रतिबद्धता असलेले होते आणि आहेत. फर्नांदो सोलानास हे या परंपरेतलं अत्यंत महत्वाचं नाव! या प्रतिभावंत अर्जेन्टिनी दिग्दर्शकाचा सुरुवातीपासूनच व्यवस्था विरोधी गटांशी संबंध आला. सोलानास १९३६ साली ब्युनोस आयर्सच्या ऑलाव्होस या उपनगरात जन्मला. तो

सोलानासची कारकीर्द एका कवीमनाच्या प्रतिबद्ध दिग्दर्शकाचा वैचारिक प्रवास आहे. 'सिनेमाच्या वापर बंदुकीसारखा केला पाहिजे' अशी त्याची चाळीस वर्षांपूर्वीची धारणा आजही कायम आहे. पण या दीर्घ प्रवासात त्यात काही बदलही झालेत. त्यात बंदुकीच्या जोडीला सुई आणि सूक्ष्मदर्शिकेचाही समावेश झालाय. अकथात्म सिनेमापासून सुरुवात केलेल्या सोलानासचा प्रवास कथात्म सिनेमाच्या माध्यमातून पुन्हा अकथात्म सिनेमापर्यंत येऊन पोहचलाय. त्याच्या राजकीय दृष्टीचे पडसाद सिनेमात वेळोवेळी उमटले. राजकीय विचारातले बदल सिनेमात प्रतिबिंबित झाले, बदलली नाही त्याची सामान्य माणसाच्या ऊर्जेवरची निष्ठा!



काळ अर्जेटिनाच्या राजकीय स्थित्यंतराचा काळ होता. हुआन पेरोन या कामगार नेत्याचा मोठा प्रभाव तरुणांवर होता. पेरोन मूळचा कामगार सचिव. व्यवस्थाविरोधी भूमिका घेतल्यानं त्याला राजीनामा द्यायला भाग पाडून अटक करण्यात आली होती. मात्र लोकांवर त्याचा प्रचंड प्रभाव होता. जनतेच्या दबावाखाली झुकून पेरोनला पुन्हा सत्तेत घेण्यात आलं. तो दिवस होता १७ ऑक्टोबर १९४५.

पेरोन अर्जेटिनामधल्या जनवादी चळवळीचा प्रणेता. जनवादी चळवळीनं अर्जेटिनावरच्या युरोपीय प्रभावाला पूर्ण नकार दिला. तोवर अर्जेटिना भांडवलदारांचा देश होता. शेती आणि उद्योग ज्यांच्या ताब्यात होते, अशा मूठभर भांडवलदारांचं अर्धव्यवस्थेवर संपूर्ण नियंत्रण होतं. या भांडवलदारांपुढे आदर्श होते युरोपीय समाजव्यवस्था आणि संस्कृती यांचे. त्यामुळे स्थानिक देशी परंपरांकडे तुच्छतेनं पाहणं ही फॅशन बनत चालली. स्थानिक सर्वहारा वर्गाला हीनगंडानं ग्रासलं. त्यातून एक प्रकारचं नववसाहतवादी वातावरण पसरायला लागलं. निम्न आणि मध्यमवर्गीयांचं आर्थिक शोषण व्हायला सुरुवात झाली. पेरोनची जनवादी चळवळ हा नववसाहतवाद मोडून काढण्यासाठी केलेलं बंड होतं. त्याला लोकांचा उस्फूर्त पाठिंबा मिळाला. पेरोनच्या छायेत वाढलेल्या सोलानासच्या पिढीनं हा संघर्ष जवळून पाहिला होता. त्याची धग अनुभवली होती. सोलानास याच पिढीचा प्रतिनिधी.

सर्वहारा स्वतःच्या परिस्थितीत एकटा बदल घडवू शकत नाही, अशी सोलानासच्या पिढीची धारणा होती. त्याला जागं करण्यासाठी मध्यमवर्ग उत्प्रेरकाचं काम करू शकेल, असा विश्वास या पिढीला होता. त्यासाठी बुद्धिवादी मध्यमवर्गाची गरज आहे, असं त्यांचं मत होतं. पेरोनच्या वेळी हा बुद्धिवादी सामाजिक पुनरुत्थानातला अडथळा मानला जायचा. सोलानासच्या पिढीनं प्रथमच मार्क्सवादाच्या अपयशाची कारणं शोधून मार्क्सवाद आणि राष्ट्रवाद या विरोधी विचारप्रणालींची सांगड घालण्याचा प्रयत्न केला. मध्यमवर्गाला क्रांतीच्या केंद्रस्थानी ठेवलं. त्यामुळे त्यांचे पोथीनिष्ठ मार्क्सवाद्याशी खटके उडत. लोकांपर्यंत पोहोचण्याचं सिनेमा हे सर्वात प्रभावी माध्यम. त्यातूनच तिसऱ्या सिनेमाची संकल्पना आकाराला आली.

सोलानास आणि त्याचा मित्र ऑक्ताव्हाओ गेटिनो यांनी तिसऱ्या सिनेमाचा जाहीरनामा तयार केला. या जाहीरनाम्यात त्यांनी सिनेमाचं तीन प्रकारांत वर्गीकरण केलं. त्यांनी व्यावसायिक सिनेमाला पहिला सिनेमा म्हटलं. हा



सिनेमा प्रेक्षकावर आकर्षक प्रतिमांचा मारा करून त्याला गुंगी आणतो. त्याचे विचार बधीर करतो. त्याला बूर्जवा विचारसरणीचा ग्राहक बनवतो. या प्रकाराविषयी लिहिताना सोलानास आणि गेटिनोचा रोख हॉलिवूडकडे होता. स्टुडिओ-पद्धतीच्या वर्चस्वातून होणाऱ्या दिग्दर्शकाच्या मुस्कटदाबीवर होता.

दुसरा सिनेमा म्हणजे त्या काळी तेजीत असलेला ओतेअर सिनेमा. सिनेमा हे संपूर्णपणे दिग्दर्शकाचं माध्यम आहे आणि सिनेमाच्या प्रत्येक विभागावर त्याचा ठसा असायला हवा असं मानणारी ही संकल्पना साठच्या दशकात फ्रान्समध्ये जन्मली. १९५४ साली फ्रान्स्वा त्रुफोनं पहिल्यांदा या संकल्पनेची नीट मांडणी केली. सोलानास आणि गेटिनो यांनी ओतेअर सिनेमाला पहिल्या सिनेमाच्यावर स्थान दिलं. पण त्याच्या मार्क्सवादी दृष्टीला हा दुसरा सिनेमा व्यक्तिवादी वाटला. त्याचं महत्व त्यांना मान्य होतं, मात्र हा ओतेअर सिनेमा आता कालबाह्य झालाय, असं त्यांचं मत होतं.

पहिले दोन प्रकार निरुपयोगी असल्याचं सांगून आपल्या जाहीरनाम्यात त्यांनी तिसऱ्या सिनेमाची गरज व्यक्त केली. हा तिसरा सिनेमा चळवळीचं हत्यार म्हणून वापरला जाणार होता. तो खऱ्या अर्थानं लोकांचा सिनेमा असावा, असं सोलानास आणि गेटिनोला वाटत होतं. या सिनेमात दिग्दर्शक समूहाचा नेता नसून त्याचा एक महत्त्वाचा भाग

असेल, असं त्यांचं म्हणणं होतं.

आपल्या 'तिसऱ्या सिनेमाकडे या लेखात सोलानास आणि गेतिनो यांनी केलेली ही मांडणी निश्चित महत्वाची आहे. त्यात त्यांनी दाखवलेल्या ओतेअर सिनेमाच्या मर्यादा बऱ्याच अंशी खऱ्या आहेत. हॉलिवूडपटांवर त्यांनी केलेलं भाष्य तर आजही कालबाह्य झालेलं दिसत नाही. मात्र सिनेमाकडे केवळ क्रांतीचं साधन म्हणून पाहणं या शक्तीशाली माध्यमाच्या मुसक्या आवळणारं आहे. कलात्मक अभिव्यक्तीचं माध्यम म्हणून त्याचं महत्व नाकारणारं आहे. बहुतेक मार्क्सवाद्यांनी कलेकडे क्रांतीचं हत्यार म्हणून पाहिलं. सोलानासही त्याला अपवाद नव्हता, नंतर मात्र त्याचा हा दृष्टीकोन बदलला. अधिक मोकळा झाला. विस्तारला. पण ती नंतरची गोष्ट.

राजकीय बंडखोरीकरिता सिनेमाचा असा वापर करण्यासाठी सोलानास आणि गेतिनो यांनी सिने लिबरेसिओन या गटाची स्थापना केली. १९६८ साली या दोघांनी आपला पहिला सिनेमा बनवला. त्याचं नाव होतं 'ला होरा दे लॉस होर्नीस'. इंग्रजीत तो 'द अवर ऑफ फर्नेसेस' या नावानं प्रसिद्ध आहे. या सिनेमानं तिसऱ्या सिनेमासाठी भूमी तयार केली. व्यवस्थाविरोधी सिने-चळवळीचा पाया घातला. त्याची निर्मिती सुरु असताना सोलानास आणि गेतिनो यांनी 'सिने लिबरेसिओन' गटाची स्थापना केली. या गटाच्या सदस्यांनी नंतर अनेक महत्वाचे सिनेमे बनवून तिसऱ्या सिनेमाची चव समृद्ध केली.

'अवर ऑफ फर्नेसेस' ला राजकीय अस्थैर्याची पार्श्वभूमी आहे. सिनेमाच्या नावाला चे गवाराच्या अखेरच्या भाषणाचा संदर्भ आहे. त्यावेळी अर्जेन्टिनावर हुआन कार्लोस ऑगोनियाची राजवट होती. त्यानं कलावंतांच्या गळचेपीची मोहीमच उघडली होती. सिनेमावर त्यानं कडक निर्बंध लागू केले. व्यवस्थेवर टीका करणाऱ्या दिग्दर्शकांना तुरुंगात डांबायला सुरुवात केली. पिएर पाब्लो पासोलिनी या विख्यात इटालियन दिग्दर्शकाच्या तेव्हा वादग्रस्त ठरलेल्या 'तेओरेमा' या सिनेमावरही अर्जेन्टिनामध्ये बंदी घालण्यात आली. प्रयोगशील कलांना पाठिंबा देणारी 'इन्स्टिट्यूतो देल तेला' ही संस्थाही ताबडतोब बंद करण्यात आली. पेरोनला मानणारे सगळे दिग्दर्शक या व्यवस्थेविरुद्ध बंड करण्यासाठी एकत्र आले. त्यातूनच लोकांना उठाव करायला उद्युक्त करणाऱ्या सिनेमांच्या निर्मितीला सुरुवात झाली. 'अवर ऑफ फर्नेसेस' हा त्यातला पहिला सिनेमा. सुमारे चार तासांच्या या सिनेमाचे तीन भाग आहेत. पहिल्या भागाचं

नाव आहे: नव-वसाहतवाद आणि हिंसा. भागात ब्रूजर्वा आणि सर्वहारा यांच्या जगण्यातल्या भयानक दरीचं भेदक चित्रण आहे. हे दाखवताना सोलानास आणि गेतिनो यांनी काही ठिकाणी प्रत्यक्षातली दृश्यं तर काही जागी त्यांचं मंचन यांचा विलक्षण मेळ घातलाय. आयझेन्स्टाइनच्या बौद्धिक मोन्ताजचे अप्रतिम नमुने या भागात आहेत. वरवर असंबद्ध वाटणारी दृश्यं लागोपाठ दाखवून त्यातला संबंध शोधायला प्रेक्षकाला उद्युक्त करणं, हा बौद्धिक मोन्ताजचा पाया. आयझेन्स्टाइनच्या दृश्यं 'बॅटलशिप पोटमकिन' मधल्या सुप्रसिद्ध ओडेसा स्टेप्सच्या दृश्यात क्रमशः जागा होणारा सिंह आणि उठाव करणारी जनता हे या बौद्धिक मोन्ताजचं परिचित उदाहरण. 'अवर ऑफ फर्नेसेस' मध्ये अनेक प्रसंगांच्या माध्यमातून दिग्दर्शक द्वयानं प्रेक्षकांना जुलमी व्यवस्थेविरुद्ध उठाव करण्याचं आवाहन केलं. उसाचे मळे, फॅक्टऱ्या, खाणी यातल्या कामगारांची दृश्यं सुरुवातीला या भागाचा रोख स्पष्ट करतात. या दृश्यांना पॉप संगीताची जोड देऊन त्यातला विरोधाभास स्पष्ट केला जातो. कत्तलखान्यातल्या हिंसेचे संज्ञा बधीर करणारे शॉट्स. वर्तमानपत्रातल्या अमेरिकन उत्पादनांच्या जाहिरातीसह आलटून-पालटून येतात. सर्वहारा वर्ग कत्तलखान्यातल्या मुक्या जनावरांच्या जागी दिसायला लागतो. ब्रूजर्वाचा मस्तवालपणाही अधोरेखित होतो. हे विरोधाभासाचं तंत्र पहिल्या भागात सर्वत्र वापरलेलं आहे. डॉगराळ भागातल्या आदिवासींची हत्या डिस्को संगीताच्या साथीनं दाखवल्यामुळे त्यातली भीषणता सुन्न करते. घोषणा देणाऱ्या क्रांतीकारकांचे शॉट्स गोल्फ खेळणाऱ्या श्रीमंतांच्या शॉट्ससह दाखवले जातात. मध्ययुगीन पेंटिंगचा पॅन शॉट चळवळीच्या कार्यकर्त्याला पोलीस खेचत नेतानाच्या शॉटनंतर दाखवल्यानं युरोपकेंद्रीत संस्कृती संकल्पनेची खिल्ली उडवली जाते.

दुसऱ्या भागाचं नाव आहे. मुक्तीची कृती. या भागात पेरोनच्या जनवादी चळवळीचं चित्रण आहे. या चळवळीची पार्श्वभूमी, तिच्या अपयशाची कारणं आणि अपेक्षित बदल हे सगळं मुलाखती, बातम्यांचं फूटेज, वर्तमानपत्रातली कात्रणं यांच्या माध्यमातून उलगडतं. तिसऱ्या भागाचं नाव 'हिंसा आणि मुक्ती' असं आहे. या भागात दडपशाही करणाऱ्या व्यवस्थेची हिंसा आणि त्याला प्रत्युत्तर देणाऱ्या बंडखोरांची हिंसा समोरासमोर ठेवल्या आहेत. सोलानास आणि गेतिनो बंडखोरांच्या बाजूनं असले, तरी त्यांचं समर्थन कुठेही करण्यात आलेलं नाही या

भागात सिनेमा मध्येच थांबवून प्रेक्षकाला कृतीचं आवाहन करण्यात आलेलं आहे.

हा चार तासांचा सिनेमा अत्यंत जलद लयीत बांधलेला आहे. यातल्या शॉटचा सरासरी कालावधी चाळीस सेकंदांहून जास्त नाही. जलद आणि अतिजलद मोन्ताजमुळे सिनेमा प्रेक्षकाला कंटाळायला उरतं देत नाही. प्रेक्षक कंटाळला असता, तर त्याला कृतीचं आवाहन करण्याचा सिनेमाचा उद्देश निरर्थक ठरला असता त्यामुळे त्याची लय जलद असणं आवश्यकच होत! हे वेगवान शॉट्स प्रेक्षकावर संमोहन करतात. त्याला गुंगवून आशयाशी एकरूप व्हायला भाग पाडतात. या संमोहनामध्ये ध्वनी महत्वाची भूमिका बजावतो. तो दृश्याचा गुलाम न बनता त्याला पूरक बनतो, कधी दृश्याला समांतर तर कधी तिर्यक चालत प्रेक्षकाचा अनुभव विस्फारतो, गडद करतो. एका प्रसंगात हिंसाचाराच्या पार्श्वभूमीवर बायकांच्या पार्टीमध्ये खिदळण्याचे आवाज ऐकू येतात. म्हणजे आवाज दृश्याच्या विरुद्ध दिशेनं जातात आणि आशय प्रेक्षकांपर्यंत पोहचतो. सामाजिक वास्तवाशी संबंध तुटलेल्या, स्वतःतच मशगुल असलेल्या उच्चभूचं भंपक जग प्रेक्षकाच्या मनात चीड निर्माण करतं.

प्रेक्षकाला सक्रीय होण्याचं आवाहन करणारा हा सिनेमा विशिष्ट राजकीय हेतूनं प्रेरित असला तरी त्याच्याकडे केवळ प्रचारकी सिनेमा म्हणून पाहणं हे त्याचं अवमूल्यन



ठरेल. 'अवर ऑफ फर्नेसेस' चं राजकीय महत्व वादातीत असलं, तरी त्याचं कलात्मक महत्त्वही तेवढंच मोठं आहे, त्यानं सिनेमाच्या फॉर्मची पुनर्घडण करून त्याला ताजेपणा प्राप्त करून दिला. 'सिनेमा वेरिते' म्हणजे 'सत्य सिनेमा' या माहितीपटाच्या फ्रेंच संकल्पनेला नवं परिमाण दिलं, माहितीपटाची ठाशीव व्याख्या बदलली, चित्रपट आणि माहितीपट यातलं अंतर कमी केलं, कादंबरीप्रमाणेच सिनेमासुद्धा कलावंताला अभिव्यक्तीच्या अनेक शक्यता उपलब्ध करून देत असतो. त्यांचा पुरेपूर वापर करणारे दिग्दर्शक मात्र कमी असतात. सोलानास आणि गेटिनो या थोड्या दिग्दर्शकांपैकी आहेत. कविता. बातमी, माहितीपट, रेडिओ कार्यक्रम आणि मंचित प्रसंग या सगळ्याला पोटात घेणाऱ्या सिनेमाची ताकद अशाप्रकारे वापरण्याचं कदाचित हे पहिलंच उदाहरण असेल. या विविध घटकांच्या एकत्र येण्यातून सिनेमाला एक रांगडेपणा प्राप्त झाला. तो त्याच्या आशयाला अनूकूलच होता.

त्यानंतर 'पेरॉन: ला रिव्हॉलुसिऑन जस्तिसिआलिस्ता' (पेरॉन:न्याय्य क्रांती) आणि 'पेरॉन: अँकुअलायझेसिऑन डॉनिरियापारा' ला तोमा देल 'पोदेर' (पेरॉन:सत्ताग्रहणासाठी सद्यस्थिती) या १९७१ साली छुपेपणानं प्रदर्शित झालेल्या दोन सिनेमांच्या माध्यमातून सोलानास आणि गेटिनो यांनी पेरॉनच्या नव-वसाहतवादाविरुद्ध लढ्याचा आढावा घेण्याचा प्रयत्न केला. यात त्यांनी पेरॉन परागंदा असताना घेतलेल्या मुलाखतीचे तुकडे वापरले. या दोन्ही सिनेमांमध्ये पेरॉनच्या जनवादी चळवळीचे अर्जेन्टिनी बुद्धीवादी वर्गावर होणारे परिणाम चित्रित करण्याचा दिग्दर्शकांचा प्रयत्न आहे. पेरॉनच्या मुलाखती बरोबरच बाजारपेठ, विक्रेते, वस्तू या सगळ्या नागरिकाला ग्राहक बनवणाऱ्या घटकांचा आढावा घेऊन, त्याचा जनवादी चळवळीशी काही संबंध आहे का? हे तपासून पाहण्याचा प्रयत्न सोलानास आणि गेटिनो यांनी वस्तुनिष्ठपणे केलाय. त्यात पेरॉनच्या चुका दाखवायलाही ते कचरलेले नाहीत.

१९७५ साली सोलानासनं प्रथमच स्वतंत्रपणे सिनेमा दिग्दर्शित केला. 'लॉस हिखोस दे फि एरो' (फि एरोची मुलं) हा सिनेमा प्रदर्शित व्हायला १९७८ साल उजाडावं लागलं. सतराव्या शतकातल्या मार्टिन फि एरो या अर्जेन्टिनी बंडखोराच्या आयुष्यावर हा सिनेमा आधारित होता. खोसे हर्नांदेझ या कवीनं १८७२ साली लिहिलेल्या कवितेचाही या सिनेमाला आधार होता. कवितेप्रमाणे सिनेमाचा व्हाईस

"BEAUTIFUL...
THE MUSIC AND DANCING ARE SPLENDID."
...VINCENT CANBY NEW YORK TIMES



ओव्हरही पायादोर या स्पॅनिश वृत्तात बांधलेला आहे. हा हॉइसओव्हर स्वतः सोलानासनंच वाचला, त्याचे विशिष्ट लयीतले उच्चार आणि काहीसा खर्जाला जवळचा वाटणारा आवाज सिनेमाच्या गंभीर प्रकृतीला अनुकूल होते. या सिनेमात सोलानासनं फिएरोची तुलना पेरॉनशी केली. फिएरोनं जमीनदारीविरुद्ध केलेल्या बंडाची पेरॉनच्या जनवादी चळवळीशी तुलना केली.त्या दोघांच्या प्रेरणांमध्ये साम्य शोधण्याचा प्रयत्न केला.

कविताप्रमाणे सिनेमाचेही तीन भाग आहेत. पहिल्या भागाचं नाव आहे 'ला ऐदा' म्हणजे प्रस्थान. या भागात एका फॅक्टरीतल्या कामगारांनी हक्कासाठी दिलेल्या लढ्याचं चित्रण आहे. काही कामगारांना अचानक कामावरून काढल्यामुळे कामगारवर्गात असंतोषाची लाट पसरते ते संप पुकारतात, कंपनीचा मालक पोलिसांना हाताशी धरून संप मोडण्याचा प्रयत्न करतो. कामगारांना अमानुष मारहाणीला तोंड द्यावं लागतं. मात्र कामगारांचा लढा छुपेपणानं सुरु राहतो. या भागात कामगार पेरॉनची पत्रक वाचतांना दाखवून सोलानासनं त्यांच्या उठावामागची प्रेरणा स्पष्ट केली आहे. सिनेमाच्या दुसऱ्या भागाचं नाव आहे, 'वाळवंट'. पेरॉन विजनवासात असताना कामगार चळवळीवर झालेल्या

परिणामांचा आढावा घेणाऱ्या या भागात कामगारांमध्ये फूट पाडण्याचे मालकाचे प्रयत्न, संपकरी कामगारांच्या घरातली भांडणं आणि त्याची ओढगस्त, त्याचे संपावर होणारे परिणाम यांचं भेदक चित्रण आहे, हा भाग मुंबईकरांना विशेष जवळचा वाटेल. गिरणगावचा कामगार लढा,त्यातल्या कामगारांच्या कुटुंबांची वाताहत, त्यांचं हळूहळू उध्वस्त होत जाणं हे सगळं आठवायला लावणारा हा भाग कोणत्याही अस्सल मुंबईकराला अस्वस्थ केल्यावाचून राहणार नाही.या भागातले कामगारांमध्ये फूट पाडण्याचे मालकाचे प्रयत्नसुद्धा गिरणगावच्या कामगार-लढ्याची आठवण करून देणारे.

सिनेमाच्या तिसऱ्या भागाचं नाव आहे, 'ला व्हुएलता', म्हणजे पुनरागमन. यात विखुरण्याच्या वाटेला लागलेली कामगार चळवळ पेरॉनच्या प्रेरणेनं पुन्हा मार्गावर येते, एकत्र होते. मात्र, त्यांना लष्करी दडपशाहीला तोंड द्यावं लागतं.

या सिनेमाच्या निर्मितीवेळी अर्जेन्टिना राजकीय हिंसाचाराच्या वादळातून जात होता. पेरॉन सत्तेत आल्यावर वर्षभरातच त्याचा हृदयविकारानं मृत्यू झाला.त्याची पत्नी त्याच्या जागी सत्ते आली.तिचा मनमानी कारभार सहन न होऊन लष्करानं उठाव केला, सत्ता काबीज केली.त्यात सोलानासला पेरॉनवादी घोषित करण्यात आलं.त्याच्यावर राजकीय दडपण वाढायला लागलं.अटकेच्या भीतीनं



सोलानासनं अर्जेटिना सोडलं आणि तो पॅरीसमध्ये स्थायिक झाला.

फ्रान्समध्येही तो स्वस्थ बसू शकला नाही. तिथे त्यानं मानवाधिकारासाठी लढणाऱ्या संघटनांबरोबर काम करायला सुरुवात केली. या सुमाराला त्यानं 'ल रिगार द ओत्र' हा लघुपटही बनवला. या लघुपटाची निर्मिती सुरु असतानाच सोलानास त्याच्या कारकीर्दीच्या दुसऱ्या टप्प्याला सुरुवात करायची तयारीही करत होता. या नव्या सिनेमाचं नाव होतं 'टॅगोज, ल एक्झलिओ द गार्देल' म्हणजे 'टॅगोज, गार्देलचा विजनवास'

१९८३ साली अर्जेटिनातली लष्करी राजवट कोसळल्यावर सोलानास अजिबात वेळ न दवडता मायदेशी परतला. त्यानं कलाकार आणि पैशाची जमवाजमव करून लगेच सिनेमाच्या निर्मितीला सुरुवात केली.

'टॅगोज'चं शूटींग त्यानं पॅरीसमध्येच पूर्ण केलं होतं. निर्मितीनंतरचे मिक्सिंग, डबिंग वगैरे महत्वाचे सोपस्कार बाकी होते. ते अर्जेटिनामध्ये पूर्ण करण्यात आले. सिनेमा प्रदर्शित व्हायला ८५ साल उजाडावं लागलं. हा सिनेमा सोलानासच्या तोवरच्या सिनेमांपेक्षा अगदी वेगळा होता. राजकीय बांधिलकी सोलानासनं त्यातही घट्ट धरून ठेवली होती. मात्र आता त्याची लेन्स मानवी संबंध आणि विजनवास यासारख्या तोवर त्याच्याकडून अस्पृशित राहिलेल्या विषयांचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करणार होती. अर्जेटिनी लोकसंगीत, लोककथा आणि स्थानिक जीवनाशी एकरूप झालेले त्याचे मनोहर पैलू सोलानासनं या सिनेमात टिपले. सोलानासचा पॅरीसमधला विजनवास या सिनेमात उत्कटतेनं व्यक्त झाला. त्यात टॅगो या अर्जेटिनी नृत्य-गायनप्रकाराचे रंग मिसळले.

या सिनेमाला एकरेषीय कथासूत्र नाही. पॅरीसमध्ये परागंदा असलेले काही अर्जेटिनी कलावंत गार्देल या टॅगो लिहिणाऱ्या नाटककाराचं नृत्यनाट्य बसवायचं ठरवतात. त्याची तालीम आणि त्यात मिसळलेले पात्रांच्या पूर्वयुष्याचे तुकडे हे या सिनेमाचं संविधानक, टॅगो नृत्यप्रकाराशी या सिनेमाच्या लयीचं जवळचं नातं आहे. टॅगोचे अनेक प्रकार आहेत. मात्र या सिनेमात सोलानासला अभिप्रेत आहे, तो अर्जेटिनी टॅगो. हा नृत्यप्रकार ब्युनोस आयर्सच्या उपनगरातच उदयाला आला. बहरला आणि लोकप्रिय झाला. या युगुल-नृत्यात एक जोडीदार पुढे असतो, तर दुसरा त्याच्या पदऱ्यासाचं अनुकरण करतो. नृत्याची रूपाकृती लवचिक असते. त्यात आयत्या वेळी सुचलेले बदल करण्याची मुभा असते.



सोलानासचा सिनेमाही अशीच लवचिक आकृती धारण करतो. तो कधी विषय सोडून दूर जातो, कविता आणि साहित्यात रमतो. कधी राजकीय चर्चेत सहभागी होतो. थोड्या वेळानं पुन्हा मूळ विषयाकडे येतो आणि दूर जातो. या आकृतीच्या रेखाटनात कॅमेरा आणि ध्वनीचा सहभाग अर्थातच महत्वाचा. 'टॅगोज'मध्ये कॅमेरा सतत चल आहे, तो कधी शांत वान्यासारखा प्रवाही असतो, तर कधी नदीच्या धीरोदात्त लयीत पात्रांच्या हालचालींशी जुळवून घेतो, कधी नाटकाची तालीम सुरु असलेल्या हॉलच्या छतावर जाऊन देवासारखा पात्रांकडे बघतो. ध्वनी कधी दृश्याच्या जोडीनं चालतो, तर कधी त्याच्या विरुद्ध. दूर जाऊन जवळ येण्याच्या आशयाला पूरक अशी ही दृश्य-ध्वनी यांची जोडी टॅगोचं प्रतिनिधित्व करते.

अशा मुक्त संरचनेच्या सिनेमाची तेव्हाच्या अर्जेटिनी सिनेमाला सवय नसल्यानं 'टॅगोज'ला स्थानिक प्रेक्षकांचा फारसा प्रतिसाद मिळू शकला नाही, मात्र संवेदनशील प्रेक्षक-समीक्षकांनी त्याचं स्वागत केलं.

सोलानासचा त्यानंतरचा 'एल सुर' हा सिनेमा त्याच्या कारकीर्दीतल्या अत्यंत महत्वाच्या सिनेमांपैकी एक मानला जातो. या सिनेमात सोलानासनं लष्करी राजवटीच्या भयावह परिणामांची चिकित्सा केली. सिनेमाचा नायक डाय्या विचारांचा क्रांतीकारक आहे. लष्करी राजवटीच्या काळात तो पकडला जातो. पुढे लोकशाही आल्यावर त्याची सुटका होते. मधल्या काळात त्याच्या कुटुंबाचं आयुष्य मात्र थांबलेलं नसतं. ते स्वतःच्या गतीनं पुढे जात राहतं, नायकासाठी

तुरुगात काळ जणू गोठून जातो.त्याचा बाह्य जगाशी संपर्कच उरत नाही, त्याच्या आठवणी आणि वर्तमान यांनी सिनेमाचं निवेदन विणलेलं आहे.भूत आणि वर्तमान एकमेकांत मिसळलेले आहेत. स्मृती आणि वास्तव यांना एकमेकांपासून वेगळ करणं नायकाला जमत नाही. या स्मृती,वास्तव आणि नायकानं निर्मिलेलं कल्पित वास्तव यांचा विलक्षण गोफ सोलानासनं या सिनेमात विणलाय, त्याचं दिग्दर्शकीय अस्तित्व सिनेमाच्या प्रत्येक फ्रेममध्ये जाणवत राहतं. आरसे,फॉग मशीन्स,जिमी जिब(एक प्रकारची कॅन), अत्यंत विस्तृत-कोनी लेन्सेस अशा साधनांचा वापर करुन सोलानास चित्रपटाला अति-वास्तव परिमाण प्राप्त करुन देतो. काही प्रसंगांची दृश्यरचना पाहून फेलिनीची आठवण होते. सिनेमाची रंगसंगती काहीशी अवास्तव आहे.त्यामुळे दृश्यावरचा वास्तवाचा जाच कमी होतो. आपण पाहतोय ते कोणाच्या तरी कल्पनेतलं असू शकतं,अशी शक्यता निर्माण होते. गडद निळा, लाल, पिवळा अशा अशा प्राथमिक रंगांचा वापर करुन सोलानास या सिनेमाचं विश्व रंगवतो.त्यातून दृश्याला आपोआपच एक अद्भुताची किनार लाभते, प्रवाहीपण मिळतं. सोलानासची वाटचाल ठाम राजकीय सिनेमापासून अधिक वैयक्तिक, हळुवार आणि काव्यात्म सिनेमाकडे झाल्याचं 'सुर' मध्ये स्पष्टपणे जाणवतं.हे संक्रमण त्याच्या राजकीय विचारांचं फलित आहे. एकेकाळी

अशाप्रकारच्या सिनेमाला सोलानास आणि गेटिनो यांनी " 'बूर्वा' म्हणून टाकाऊ मानलं. नंतरच्या काळात पेरॉनिझमचा राजकीय पराभव,लष्करी उठाव आणि पॅरीसमधला विजनवास यातून सोलानासच्या विचारात काही बदल झाले.ते अत्यंत मूलभूत होते. त्याचे ठसे 'सुर'मध्ये ठळकपणे जाणवतात.या टप्प्यावर सोलानासची राजकीय भूमिका बदलली नाही, तो डाव्या विचारसरणीशी प्रामाणिकच राहिला.पेरॉनवादातून झालेले नव-माक्सवादाचे संस्कारही कायम होते.पण आता तो अधिक मोकळेपणानं व्यक्ती आणि समाज यांच्या संबंधांकडे पहायला लागल्याचं या सिनेमावरुन जाणवतं.त्याच्यातल्या कलावंतावर असलेला राजकीय विचाराचा वचक सैलावला.त्यातूनच त्याचं लक्ष सामाजिक-राजकीय मुद्द्यांवरुन नातेसंबंधातली नैतिकता, कुटुंबव्यवस्था, राजकीय विचारांचा खाजगी आयुष्यावर होणारा परिणाम अशा विषयांकडेही वळलं, त्याचा परिणाम त्याच्या शैलीवरही झाला.

'अवर ऑफ फर्नेसेस' मधले वेगवान कट्स, कमी लांबीचे शॉट्स, ध्वनीचा उत्तेजक वापर हे शैलीविशेष 'टॅगोज' आणि 'सुर' मध्ये दिसत नाहीत. त्यात सोलानास मोठ्या प्रमाणावर लॉग टेकचा वापर करतो.कॅमेऱ्याच्या हालचाली आता अधिक संथ, लयदार होतात. अभिजात



संगीत आणि लोकसंगीताचा वापर वाढतो.निवेदनातला काहीसा उग्र सूर शांत होताना दिसतो. हा मधला टप्पा सोलानासच्या कारकीर्दीत अत्यंत महत्वाचा आहे.त्या आधीचा राजकीय सिनेमा आणि नंतरच्या टप्प्यात कल्पित सिनेमाकडून पुन्हा डॉक्युमेंट्रीकडे वळणं याच्या नेमक्या मध्यभागी असलेल्या या टप्प्यात स्थित्यंतराचा मागोवा जास्त चांगल्या प्रकारे घेता येतो.

सिनेमा माध्यमाच्या सर्व शक्यतांचा मुक्त वापर करण्याच्या सोलानासच्या ऊर्मीनं 'एल व्हियाजे' (द जर्नी) मध्ये पुढची पातळी गाठली. अॅनिमेशन, कॉमिक्स, चित्र अशा अनेक फॉर्मर्सना त्यानं या सिनेमात सामावून घेतल. प्रवासी सिनेमा, जादुई वास्तववाद, अतिवास्तववाद अशा विविध प्रकारांना पोटात घेणारा हा एक अद्भुत सिनेमा आहे.वडिलांच्या शोधात निघालेला मुलगा हे टेलामाखोस - युलिसिसच्या कथेशी नातं जोडणारं संविधानक सिनेमाला मिथकीय पातळीवर नेऊन ठेवतं.सिनेमाचा नायक असलेला सतरा-अठरा वर्षांचा मुलगा वडिलांच्या शोधात लॅटिन अमेरिका पालथी घालतो.या प्रवासात त्याला मुक्त अर्थव्यवस्थेनं केलेल्या लॅटिन अमेरिकेच्या शोषणाची सद्यस्थिती दिसते.लॅटिन अमेरिकेवर पडलेलं नव-वसाहतवादाचं सावट दिसतं.परकीय कर्जाच्या बोज्याखाली दबलेला अर्जेटिना दिसतो.प्रवासात नायकाला भेटणारी विविध पात्रं त्याचं जगण्याविषयाचं आकलन समृद्ध करत जातात. या सिनेमात पहिल्यांदाच सोलानासनं समूहाला नायक न करता व्यक्तीला नायक केलं. सामूहिक नायकापासून वैयक्तिक नायकापर्यंत झालेला सोलानासचा हा प्रवास वेधक आहे.व्यक्तीच्या दृष्टीतून समाज अशी या सिनेमाची रचना आहे.

सोलानासच्या आतापर्यंतच्या सिनेमांपेक्षा 'एल व्हियाजे'मध्ये रूपकात्मतेचं प्रमाणही अधिक आहे,एवढंच



नव्हे तर रूपकात्मता सिनेमाचा गाभाच आहे. सिनेमाच्या ओपनिंग शॉटमध्ये शहरातल्या कोसळणाऱ्या इमारती दिसतात आणि या कोसळणाऱ्या इमारतींबरोबर लॅटिन अमेरिकेची कोसळणारी अर्थव्यवस्था दिसते. पेरॉनच्या राजकारणाचे स्तंभ कोसळताना दिसतात आणि सामान्य माणसाच्या अपेक्षांचा चक्काचूरही दिसतो. नंतरच्या एका प्रसंगात अर्जेटिनात सर्वत्र पाणी भरलेलं आहे.लोक होड्यांतून प्रवास करत आहेत, असेल नसेल ते बरोबर घेऊन देश सोडण्याच्या धडपडीत आहेत. हे पाणी पुरामुळे भरल्याचं प्रेक्षकाला कळतं, मात्र त्या पुराचं कारण किंवा स्पष्टीकरण मिळत नाही, या तुंबलेल्या पाण्यात घाणही तुंबली आहे.तिच्यातून वाट काढतच नायकाला पुढे जावं लागतं.या प्रसंगातली रूपकात्मताही स्पष्ट आहे. शाळेत टांगलेले अर्जेटिनी नेत्यांचे फोटो एकापाठोपाठ कोसळण्याचा सिनेमाच्या सुरुवातीचा प्रसंग जसा अर्जेटिनी जनतेच्या नव्या सरकारकडून झालेल्या भ्रमनिरासाविषयी भाष्य करणारा आहे, तसाच आदर्शांची पडझड नोंदवणारासुद्धा.

सिनेमातली पात्रंही अशीच प्रतिकात्म आहेत. 'अमेरिकानो' नामक ट्रकवाला, पुराच्या पाण्यातून लोकांना वाचवणारा होडीवाला, प्रवासात भेटलेला शहाणा म्हातारा ही सगळी पात्रं पुराणकथेच्या पात्रांप्रमाणे प्रतिकात्म केंद्रक असलेली आहेत. त्यांचं अस्तित्व नायकाला जगण्याविषयी प्रगल्भ बनवण्यासाठी आहे.

'एल व्हियाजे'ची दृश्यरचना अत्यंत काळजीपूर्वक योजलेली, आखीव आणि काव्यात्म परिणाम घडवणारी आहे. नायकाचे वडील कॉमिक्स डिझायनर असल्यानं त्यांच्या कॉमिक्समधली पात्रं सिनेमाच्या कथानकात हजेरी लावतात. सोलानासला कॉमिक्स या प्रकाराविषयी सुरुवातीपासूनच आत्मियता होती.त्यानं काही काळ कॉमिक्स डिझायनर म्हणून कामही केलेलं आहे.त्याचे ठसे या दृश्यांवर उमटलेले जाणवतात. सिनेमाची गदड दृश्ययोजना, प्राथमिक रंगांचा वापर आणि रेखीव दृश्यसंयोजन कॉमिक्सच्या जवळ जाणारं.

नायकाच्या प्रवासातली बाह्य दृश्यं झू सोलार या अर्जेटिनी चित्रकाराच्या कामाची आठवण करून देणारी आहेत.त्यातला आकाश आणि जमीन यांचा दृश्यांतला वापर सोलारच्या चित्रांचं संयोजन आणि रंगसंगती यांना संदर्भिंदू धरून केलेला आहे,हे जाणवतं. सिनेमातल्या अनेक लॉगशॉट्स मध्ये क्षितिजरेषेमुळे दृश्य दोन पातळ्यांमध्ये विभागलं जातं.त्यातले संपृक्त रंग आणि प्रखर प्रकाश यांचं

सोलारच्या चित्रांशी जवळच नात आहे.

सिनेमाच्या दृश्यपोतामध्ये चार प्रमुख प्रकार दिसतात. मुख्य कथासूत्राचा निळसर पांढरा पोत, नायकाच्या वडिलांनी रेखाटलेल्या कॉमिक्समधला गडद पोत, टी.व्ही. सीरीयल्समधला सपाट पोत आणि न्यूज चॅनलचा राकट, खडबडीत पोत. या सगळ्या शैली एकमेकींमध्ये मिसळत कथानकाची बांधणी करतात. त्यांच्या एकाच वेळी अस्तित्वात असण्यानं आणि परस्पर पूरक असण्यानं सिनेमाला व्यामिश्रता लाभते, खोली येते.

सिनेमाची ध्वनीरचनाही अशीच गुंतागुंतीची आहे. संवाद बहुभाषिक आहेत. त्यात अनेक बोलींचा वापर आहे. नायकाच्या भौगोलिक प्रवासाबरोबर सिनेमाची भाषाही बदलत जाते. कथानकाचा अर्ध्याहून अधिक भाग स्पॅनिशनं व्यापलेला आहे. अमेरिकन राष्ट्रध्यक्ष लॅटिन अमेरिकन देशांच्या प्रमुखांना भेटतात तो प्रसंग टी.व्ही. चॅनलच्या इंग्लिश व्हाईस ओव्हरमधून साकारतो. ब्राझीलच्या सीमाभागात स्पॅनिश आणि पोर्तुगीजचं मिश्रण असलेली पोर्तान्योल ही भाषा ऐकू येते. तर काही भागांत 'केशुआ' ही बोली वापरली जाते. या सगळ्या भाषिक वैविध्यातून लॅटिन अमेरिकेच्या सांस्कृतिक ऐक्याचं स्वप्न दिग्दर्शक वारंवार अधोरेखित करण्याचा प्रयत्न करतो. सोलानासनं हा सिनेमा बनवला त्या वर्षी कोलंबसनं अमेरिकेचा शोध लावल्याच्या घटनेला पाचशे वर्ष पूर्ण झाली. त्याचा सिनेमाच्या 'पॅन-अमेरिकन' आशयाशी जवळचा संबंध आहे.

या सिनेमाचं शूटींग सुरु असताना सोलानासवर जीवघेणा हल्ला झाला. अर्जेन्टिनाचे तेंव्हाचे राष्ट्रध्यक्ष कार्लोस मेनेम यांच्यावर उघड टीका केल्याचा सूड म्हणून मेनेमच्या समर्थकांनी सोलानासवर गोळीबार केला, तो त्यातून कसाबसा बचावला. मात्र या हल्ल्यामुळे 'एल व्हियाजे' चं एडिटिंग वर्षभर रखडलं. सिनेमा प्रदर्शित झाल्यावरही त्याला प्रेक्षकांचा फारसा प्रतिसाद मिळाला नाही. त्यानंतरच्या काही वर्षांत सोलानासनं सक्रीय राजकारणात उडी घेतली. १९९३ ते १९९७ या काळात सोलानाल सक्रीय राजकारणात पूर्णपणे गुंतून गेला. ९३ साली तो ब्युनोस आयर्सचा राष्ट्रीय डेप्युटी म्हणून निवडून आला. ९७ साली मुदत संपल्यावर त्यानं सक्रीय राजकारणाला रामराम ठोकला आणि पुन्हा सिनेमाच्या चुंबकीय क्षेत्रात प्रवेश केला.

१९९८ साली प्रदर्शित झालेला 'ला न्यूबे' (द क्लाऊडस्स) हा त्याचा आजवरचा अखेरचा कल्पित सिनेमा. त्यानंतर त्यानं आजवर कथात्म सिनेमा बनवलेला

नाही. मुक्त अर्थव्यवस्थेमुळे मध्यमवर्गीया गरजांमध्ये झालेली वाढ आणि त्याचा संस्कृतीवर होणारा परिणाम हा या सिनेमाचा मुख्य विषय म्हणता येईल. वैविध्याच्या शोधात असेलेला मध्यमवर्ग समाजाच्या सांस्कृतिक व्यवस्थेवर कसा परिणाम करू शकतो, हे 'ला न्यूबे'चं मूळ आशयसूत्र. गावोगाव फिरून नाटक सादर करणारे भटके कलावंत या सिनेमाच्या केंद्रस्थानी आहेत. त्यांचे खेळ सरकारी नाट्यगृहांवर अवलंबून असतात. मात्र ही नाट्यगृह पाडून त्या ठिकाणी शॉपिंग मॉल बांधायचं सरकार ठरवतं. नाटकमंडळी सरकारविरुद्ध उठाव करते. नाटकांना प्रेक्षक नसल्याने तिथे मॉल बांधणं योग्यच आहे, असा सरकारचा पवित्रा असतो. अखेरची संधी म्हणून सरकार नाटकवाल्यांना शेवटचा खेळ करण्याची संधी देतं. त्याला जर पुरेसं प्रेक्षक आले नाहीत, तर नाट्यगृह बंद, प्रयोग सुरु होतो आणि आश्चर्य म्हणजे त्याला प्रेक्षकांची प्रचंड गर्दी होते. मात्र हे प्रेक्षक नाटकवाल्यांना अपेक्षित असलेल्या सर्वहारा वर्गातले नसतात, तर नुकताच खिशात पैसा आलेल्या नव-मध्यमवर्गातले असतात. मध्यमवर्गानं चळवळीचं नेतृत्व करावं, हा जनवादी चळवळीचा मूळ विचार सोलानासनं या सिनेमात काहीशा उपहासात्मक शैलीत मांडला. त्यानं या सिनेमाला अत्यंत वेधक, खिळवून ठेवणारा दृश्यपोत दिला. संपूर्ण सिनेमाला असेलेली निळसर करडी रंगछटा त्याला शोकगीताच्या पातळीवर घेऊन जाते. वाईड अँगल लेन्सेस मुळे दृश्यांना एक अवास्तव भव्यता प्राप्त होते. ताणलेला अवकाश, त्यातून संधपणे फिरणारा आणि पात्रांच्या हालचाली सामावून घेणारा कॅमेरा, त्याला समांतर जाणाऱ्या पात्रांच्या हालचाली या सगळ्यातून संध वाहणाऱ्या नदीच्या पाण्यासारखी काळाची जाणीव होते. हा सिनेमा बघताना मराठी नाटकांची सारखी आठवण होत राहते. नाटकांकडे पाठ फिरवणारा प्रेक्षक, नाट्यगृहाची समस्या, सरकारची धूर्त भूमिका- हे सगळं मराठी नाटकाला खूप जवळचं, आपलं वाटणारं. सोलानासनं सिनेमाचा शेवट काहीसा आशावादी केला. त्यात मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांनी सिनेमाला केलेली गर्दी आणि पर्यायानं सामाजिक बदलांसाठी घेतलेला पुढाकार प्रत्यक्षात येणं, हे एक दिवास्वप्न आहे. याची कदाचित सोलानासलाही कल्पना असेल. त्यामुळेच तो नंतरच्या काही वर्षांत पुन्हा डॉक्युमेंट्रीकडे वळला.

सत्तेत असताना सोलानास विविध आयोगांचा सदस्य होता. त्यावेळी त्याला अर्जेन्टिनाची सद्यस्थिती जवळून अनुभवता आली. अमेरिकन कंपन्यांची बेबंदशाही, नैसर्गिक

साधनसंपत्तीचा बेलगाम विध्वंस, स्थानिकांच्या जमिनी हडपण्याचा सरकार आणि परदेशी कंपन्यांचा सपाटा, हे सगळं पाहून अस्वस्थ झालेल्या सोलानासनं पुन्हा एकदा 'अवर ऑफ फर्नेसेस्स'चा बंडखोर बाणा स्वीकारला.त्याच्या कारकीर्दीचा हा तिसरा टप्पा.

या तिसऱ्या टप्प्यात त्यानं एकूण पाच सिनेमे बनवले. या सगळ्या सिनेमांकडे एकत्रितपणे पाहिलं,तर त्यातून प्रेक्षकाला पुन्हा एकदा भ्रष्टनोकरशहा आणि विघटित समाजव्यवस्थेविरुद्ध संघटित होण्याचं आवाहन केलेलं दिसतं.मात्र आता या सिनेमांची आक्रमकता आधीच्या सिनेमांपेक्षा सौम्य झालेली दिसते.त्याऐवजी अधिक संयत सूर लागल्याचं जाणवतं. सोलानास आता पहिल्या सिनेमाप्रमाणे नवखा बंडखोर दिग्दर्शक राहिलेला नाही, त्याच्याभोवती प्रसिद्धीचं वलय आणि अनेक सिनेमांच्या निर्मितीतून आलेला अनुभव आहे, हेही जाणवतं. आता बाईट देणारी सामान्य माणसं त्याला थेट 'पिनो' या त्याच्या जवळच्या नावानं हाक मारतात, त्याला सिनेमे प्रदर्शित करणं सोपं जात नसलं, तरी आधीसारखे ते लपूनछपून दाखवावे लागत नाहीत.सुरुवातीच्या सिनेमाच्या वेळी वापरलेलं विरोधाभासाचं अस्त्र आता अधिक धारदार झालंय. 'मेमोरिया देल साकेओ'(इंग्रजीत सोशल जिनोसाईड या नावानं प्रसिद्ध) या २००४ सालच्या सिनेमात एका ट्रेकिंग शॉटमध्ये बसलेली दोन मुलं दिसतात. ही रात्रीच्या वेळी कचरा शोधायला झोपडपट्टीतून शहरात येतात. कॅमेरा त्यांच्यावरून पॅन होऊन वर जातो आणि एका बँकेच्या इमारतीच्या प्रचंड पायऱ्या दिसतात.मुक्त अर्थव्यवस्थेनं केलेल्या शोषणावर इतकं परिणामकारक भाष्य अन्य कोणत्याही सिनेमात पाहिल्याचं मला तरी आठवत नाही.

'ला दिग्रिदाद ले लॉस नादीस'(डिग्रिटी ऑफ नोबडीज) या पुढच्या वर्षी म्हणजे २००५ साली प्रदर्शित झालेल्या सिनेमात सोलानासनं पुन्हा मेनेम सरकारचं खुलं आर्थिक धोरण आणि आर्थिक मंदी यात भरडून निघालेल्या सामान्य माणसाची दुःखं मांडली.शेतकऱ्याला भरमसाठ व्याजदरानं कर्ज देणाऱ्या बँका आणि सरकारचा धूर्तपणा या सिनेमात शेतकरी, ट्रक ड्रायव्हर, कामगार अशा निम्न आर्थिक स्तरातल्या शोषितांच्या कहाण्यांद्वारे सोलानासनं परिणामकारक भेदकतेनं समोर आणला. नैराश्यपूर्ण परिस्थितीचं चित्रण करणाऱ्या या सिनेमाचा शेवटचा प्रसंग मात्र आशावादी आहे. एक बंद पडलेली सिरॅमिक फॅक्टरी कामगार स्वतः चालवायला घेतात.पोलिसांच्या दडपणाला न

जुमानता ते फॅक्टरी पुन्हा सुरु करतात.रहायला घरीही नसल्यानं त्या फॅक्टरीतच मुक्काम ठोकतात.सिनेमाचं नाव सार्थ करणारा हा शेवट सिनेमाला एका विलक्षण उंचीवर घेऊन जातो.मनात रेंगाळत राहतो.

'अर्जेतिना लॅतान्ते'(२००७) या सिनेमात सोलानासनं आपलं लक्ष अर्जेतिनाची संपन्न नैसर्गिक साधनसंपत्ती आणि तिचा वेगानं होणारा न्हास यावर केंद्रित केलं. गेल्या पन्नास वर्षांत अर्जेतिना केवळ इतरांना कच्चा माल पुरवणारा देश म्हणूनच शिल्लक उरलाय या बाबीकडे सोलानासनं या सिनेमात लक्ष वेधलं.त्यावर त्यानं उद्योगांच्या समग्र नूतनीकरणाचा मार्ग सुचवला. अणुऊर्जा केंद्र,कारखाने,खाणी अशा दृश्याच्या माध्यमातून त्यानं अर्जेतिनाच्या सुप्त औद्योगिक सामर्थ्याकडे बोट दाखवलं. या दृश्यांचं चित्रीकरण सोलानासनं एखाद्या कवीच्या संवेदनशीलतेनं केलं.कारखान्यातल्या धगधगणाऱ्या भट्टीचे एक्स्ट्रीम क्लोज अप्स, चार डोंगराच्या मध्यभागी असलेल्या अॅल्युमिनियमच्या खाणीचा टॉप अँगल शॉट, किंवा प्रयोगशाळेतल्या परीक्षानळ्यांचे शॉटस् या दृश्यांना एक अमूर्तता लाभते. भट्टीतली आग विविध सुंदर आकार धारण करते,खाणीचं दृश्य फाटलेल्या नकाशाची आठवण करुन देतं, तर परीक्षानळ्या कवायतीला उभ्या राहिलेल्या सैनिकांसारख्या दिसतात. या सुंदर अमूर्तमनातून निर्माण होणारे अर्थाचे तरंग दृश्याला काव्यात्मता तर देतातच,शिवाय आशयाची घनताही वाढवतात.

'ला प्रॉक्झिमा इस्टॅशिओन'(पुढचं स्टेशन) या २००८ सालच्या सिनेमात सोलानासनं राष्ट्रीय रेल्वेच्या खाजगीकरणाचे दुष्परिणाम समोर आणले.विसाव्या शतकात अर्जेतिनानं पाहिलेली संपन्नता ब्रिटीशांनी रेल्वेच्या नूतनीकरणासाठी दिलेल्या कर्जातून आली नसून अर्जेतिनी सरकारच्या प्रयत्नातूनच आली होती, असं सोलानास या सिनेमात सांगतो.वैयक्तिक फायद्यापेक्षा समूहाच्या हिताला प्राधान्य देणाऱ्या मार्क्सवादी विचारसरणीचा स्पष्ट प्रभाव सोलानासच्या इतर कोणत्याही सिनेमापेक्षा या सिनेमावर अधिक आहे.

दोन वर्षांपूर्वी आलेला 'तिएस सुब्लेवादा'(बंडखोर पृथ्वी)हा सोलानासचा सर्वात अलिकडचा सिनेमा. पर्यावरण रक्षणासाठी झगडणाऱ्या प्रत्येकाला सोलानासनं हा सिनेमा अर्पण केलाय.औद्योगिक प्रगती आणि पर्यावरणाचा न्हास या आज प्रत्येक देशाला भेडसावणाऱ्या मुद्द्याला सोलानासनं या सिनेमात हात

घातलाय.

सोलानासची कारकीर्द एका कवीमनाच्या प्रतिबद्ध दिग्दर्शकाचा वैचारिक प्रवास आहे. 'सिनेमाचा वापर बंदुकीसारखा केला पाहिजे' अशी त्याची चाळीस वर्षापूर्वीची धारणा आजही कायम आहे. पण या दीर्घ प्रवासात त्यात काही बदलही झालेत.त्यात बंदुकीच्या जोडीला सुई आणि सूक्ष्मदर्शिकेचाही समावेश झालाय. अकथात्म सिनेमापासून सुरुवात केलेल्या सोलानासचा प्रवास कथात्म सिनेमाच्या माध्यमातून पुन्हा अकथात्म सिनेमापर्यंत येऊन पोहचलाय.त्याच्या राजकीय दृष्टीचे पडसाद सिनेमात वेळोवेळी उमटले.राजकीय विचारातले बदल सिनेमात प्रतिबिंबित झाले, बदलली नाही त्याची सामान्य माणसाच्या ऊर्जेवरची निष्ठा!

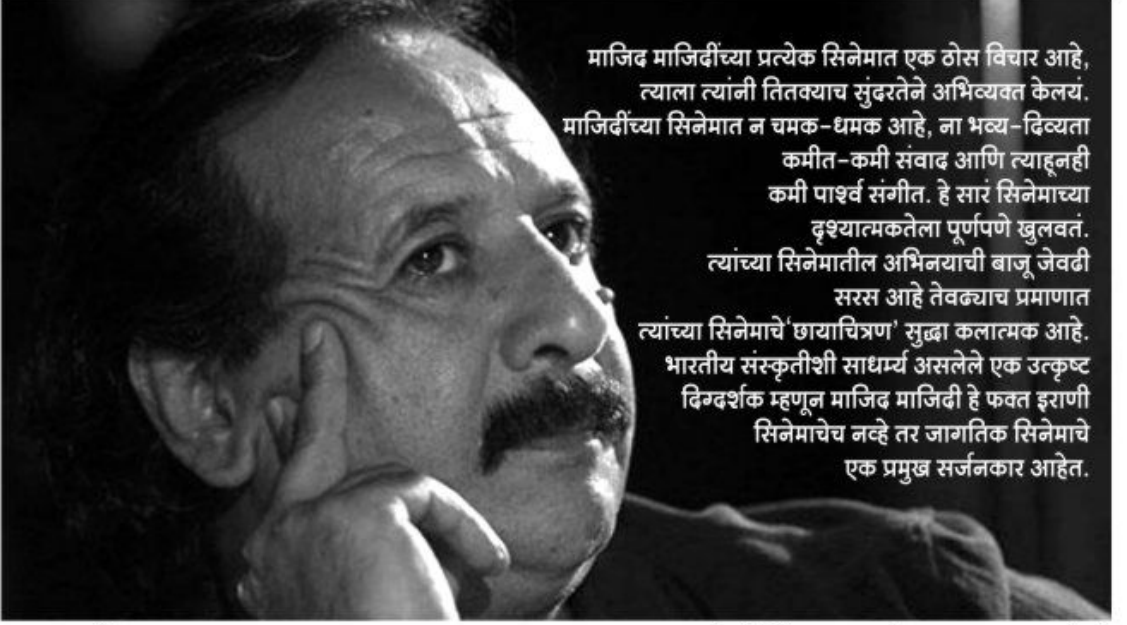
दिग्दर्शक आणि चित्रपटकर्ता यातला फरक सोलानासनं वेळोवेळी अधोरेखित केला. दिग्दर्शक केवळ चमूकडून काम करवून घेतो.मात्र चित्रपटकर्त्याचा सिनेमाच्या प्रत्येक विभागात सक्रीय सहभाग असतो, असं त्याचं म्हणणं आहे. जगातल्या श्रेष्ठ दिग्दर्शकांच्या कामाकडे पाहिलं,तर सोलानासच्या म्हणण्यातलं तथ्य सहज ध्यानात येईल. सोलानासही असाच श्रेष्ठ कलावंत आहे.सिनेमा ही त्याच्या जगण्याची सहज अभिव्यक्ती आहे. कुणी सांगावं, उद्या तो पुन्हा कथात्म सिनेमाकडे वळेलही.



- निखिलेश चित्रे

मो.नं : 9819100176

(पूर्वप्रसिद्धी: मुक्त शब्द ऑगस्ट २०११)



माजिद माजिदींच्या प्रत्येक सिनेमात एक ठोस विचार आहे, त्याला त्यांनी तितक्याच सुंदरतेने अभिव्यक्त केलंय. माजिदींच्या सिनेमात न चमक-धमक आहे, ना भव्य-दिव्यता कमीत-कमी संवाद आणि त्याहूनही कमी पाश्र्व संगीत. हे सारं सिनेमाच्या दृश्यात्मकतेला पूर्णपणे खुलवतं. त्यांच्या सिनेमातील अभिनयाची बाजू जेवढी सरस आहे तेवढ्याच प्रमाणात त्यांच्या सिनेमाचे 'छायाचित्रण' सुद्धा कलात्मक आहे. भारतीय संस्कृतीशी साधर्म्य असलेले एक उत्कृष्ट दिग्दर्शक म्हणून माजिद माजिदी हे फक्त इराणी सिनेमाचेच नव्हे तर जागतिक सिनेमाचे एक प्रमुख सर्जनकार आहेत.

सिनेमा ही एक सांस्कृतिक चळवळ आहे. सिनेमावाल्यांनाही स्वतःला संस्कृतीकर्मी म्हणवून घेणं अभिमानाचं वाटतं. यामुळे कदाचित या क्षेत्रातील लोकांना भारत सरकारकडून केवळ 'पद्मश्री' च नव्हे तर 'भारतरत्न' सारख्या पुरस्कारांनी सम्मानित करण्यात आलं आहे. भारतीय सिनेमाकडून आपल्या उज्ज्वल अशा भारतीय संस्कृतीचं दर्शन घडविण्याची अपेक्षा होती आणि प्रारंभीच्या काळात तसं झालंही, पण नंतरच्या काळात भारतीय सिनेमानं आपल्या संस्कृतीचं फसवं रूप समोर आणून एक आगळी-वेगळीच सिनेमा संस्कृती जन्माला घातली. तिच्यामध्ये भारतीय अस्मिता तिळमात्र ही शिल्लक राहिली नव्हती. याचं नेतृत्व हिंदी सिनेमा करीत होता. हिंदी सिनेमाला मुख्य सिनेमा प्रवाह मानलं जातं आणि यालाच आपल्याकडं 'हॉलिवूड' च्या चुकीच्या अनुकरणातून 'बॉलिवूड' असंही म्हंटलं जातं.

भारतीय सिनेमाच्या बाबतीत एक बाब मात्र चांगली झाली की, याचा विकास महाराष्ट्र आणि प. बंगाल सारख्या सांस्कृतिक समृद्ध आणि प्रतिबद्ध अशा प्रदेशांमध्ये झाला आणि सुरुवातीचे काही उत्कृष्ट सिनेमे या भाषांमध्ये बनले. पुढील काळात या प्रादेशिक सिनेमानेच आली सांस्कृतिक ओळख सांभाळली. आपला प्रादेशिक सिनेमा व्यावसायिक दृष्टीने जरी तेवढा यशस्वी नसता तरी, सांस्कृतिक स्तरावर तो खूप मोठ्या उंचीवर पोहचलेला आहे. या सिनेमानेचं आपली सामाजिक आणि सांस्कृतिक अस्मिता तयार केली आणि ती टिकवली सुद्धा. श्याम बेनेगल आणि गोविंद निहलानी यांच्या व्यतिरिक्त जेवढे ही भारतीय फिल्मकार जागतिक स्तरावर पोहोचले त्यातले बहुतांश प्रादेशिक सिनेमाशीच जोडलेले आहेत.

प्रादेशिक सिनेमांमध्ये भोजपुरी सिनेमाची सुरुवात जेवढी जोरदार झाली होती, त्याचा शेवटही तेवढ्याच

दमाख्रात झाला. भोजपुरी सिनेमानं चार लोकांना पैसा कमावून दिलाही असेल, पण भोजपुरी सिनेमा हिंदी सिनेमाची स्वस्तातली नक्कल करणं आणि भडकपणा सोडून पुढं आलाच नाही. याउलट, मराठी, कन्नड, बंगाली, तामिळ, मल्याळम, उडिया, आसामी सिनेमा आपली कलात्मकता राखून स्वतःची सांस्कृतिक जबाबदारी पार पाडत आहे.

मला बोलायचं होतं **माजिद माजिदी**ंच्या सिनेमांबद्दल, पण हिंदी सिनेमाच्या या शोक प्रस्तावाचं कारण म्हणजे, जेव्हा आपण या इराणी फिल्मकाराबद्दल बोलतो, तेव्हा आपल्याला आपली लायकी लक्षात येते. सिनेमा क्षेत्रात तांत्रिक गोष्टीत आपण खूप पुढे आहोत, सगळ्या प्रकारचं स्वातंत्र्य आपल्या फिल्मकारांना मिळालेलं आहे. '**जफर पनाही**' सारखी शिक्षा आपल्या देशात आणीबाणीच्या काळात सुद्धा कुण्या दिग्दर्शकाला झाली नाही. **माजिद माजिदी**ंचे सहायक असणारे जफर पनाही हे '**ऑफसाइड**', '**व्हाइट बलून**' आणि '**सर्कल**' या सिनेमांचे दिग्दर्शक आहेत. त्यांना सिनेमा तयार केल्याच्या अपराधासाठी फक्त तुरुंगात घातलं नाही, तर वीस वर्षांपर्यंत त्यांच्या सिनेमा बनविण्यावरही बंदी घालण्यात आली.

आपल्या देशात सिनेमा उद्योगात पैसा ही मुबलक मिळतो. तरी सुद्धा हॉलिवूड सिनेमाची खालच्या दर्जाची आणि डोकं गहाण ठेवून केलेली नक्कल याच्यापुढे आपण का नाही येवू शकलो? खूप शिकलेले-प्रशिक्षित असलेले आपले फिल्ममेकर, चित्रपट निर्माते सिनेमा कलेसाठी काही मौलिक योगदान का नाही देवू शकले? अशा कित्येक प्रश्नांची उत्तरं आपल्याला सिनेमाच्या शताब्दी वर्षांच्या निमित्तानं शोधावी लागतील आणि कदाचित **माजिद माजिदी**ंचे सिनेमे (चित्रपट) या कामात पथप्रदर्शक ठरू शकतील.

इराणची राजधानी तेहरान मध्ये १७ एप्रिल १९५९ मध्ये त्यांचा जन्म झाला. माजिदी सन १९८१ पासून इराणी सिनेमामध्ये सक्रिय आहेत. मध्यमवर्गीय कुटुंबात वाढलेल्या माजिदींचा वयाच्या १४ व्या वर्षापासून थिएटरच्या दुनियेशी संबंध आला. त्यांनी '**इन्स्टीट्यूट ऑफ ड्रामेटिक आर्ट**' मधून पायाभूत प्रशिक्षण पूर्ण केलेलं आहे, माजिद ज्या देशात सिनेमा जगताशी जोडले गेले त्या इराणमध्ये सिनेमा माध्यमावर सत्ताधान्यांची नेहमीच वक्रदृष्टि राहिली आहे. आयातुल्ला खुमैनीच्या राजवटीत इस्लामी कट्टरवाद खूप प्रभावी होता. 'नाटक' ही एक गैर इस्लामिक (इस्लाममध्ये ग्राह्य नसलेली) गोष्ट आहे आणि त्यामुळे कट्टरपंथियांच्या नजरेत सिनेमा कुफ्र (प्रतिबंधित) श्रेणीमध्ये गणला जातो.

डिसेंबर २०११ मध्ये इराणच्या '**काउन्सिल ऑफ पब्लिक कल्चर**'ने देशातली सर्वात मोठी व्यावसायिक सिनेमा संस्था '**हाऊस ऑफ सिनेमाला**' बेकायदेशीर घोषित केलं. एकीकडं इराणी फिल्म उद्योग बहरत असताना दुसरीकडे अनेक प्रकारच्या सेन्सॉरशीपच्या दबावात इथल्या फिल्मकारांना आपल्या कलेला आकार द्यावा लागत आहे. जागतिक स्तरावर सर्वांचे लक्ष वेधून घेणारा सिनेमा '**गाव**' (१९६९) वर इराणच्या सरकारने बंदी घातली, खरंतर या सिनेमाची निर्मिती शासनाच्या आर्थिक सहाय्यानेच झाली होती. या सिनेमाचे '**दरियश मेहजुई**' हे दिग्दर्शक होते, या सिनेमात एका माणसाचं त्यानं पाळलेल्या गाईवर असणारं अपार प्रेम अत्यंत मार्मिक आणि भावनिक रूपात व्यक्त करण्यात आलं आहे. 'हसन' काही दिवसांसाठी बाहेर गावी जातो आणि त्याचं काळात त्याची गभिन गाय मरते. हसनला वाइट वाटू नये म्हणून गावकरी आणि त्याच्या घरातले लोकं गाय मेल्याची गोष्ट त्याच्यापासून लपवून ठेवतात. गाय घरातून पळून गेली, ही गोष्ट स्वीकारायला तो तयारच होत नाही. तो गाईच्या विरहानं एवढा दुःखी होतो की स्वतःलाच हसनची गाय मानू लागतो आणि मरून जातो. प्राणी आणि माणसाच्या प्रेमाची अशी मजबूत मांडणी सिनेमाच्या दुनियेत इतरत्र कुठेही सापडणे दुर्मिळच आहे.

माजिद माजिदींचे सहाय्यक राहिलेल्या जफर पनाहींनी महिला क्रिकेट प्रेमींवर '**ऑफ साईड**' हा सिनेमा बनवला २००६ मध्ये या सिनेमावर बंदी घालण्यात आली होती. पनाहींना त्यांच्या सिनेमा निर्मितीच्या अपराधासाठी फक्त प्रतिबंधितच केलं गेलं नाही, तर तुरुंगवास ही भोगावा लागला आहे.

इराणी कला सिनेमा (आर्ट फिल्म) चे एक प्रमुख दिग्दर्शक **मोहसीन मखमलबाफ** यांचेही अनेक सिनेमे प्रतिबंधित करण्यात आले आहेत. असं असलं तरी जगभरात त्यांच्या सिनेमाची तारीफ होते आहे. इराणी सिनेमाच्या दुनियेत ज्यांचं स्थान आपल्या सत्यजित रे सारखं आहे, त्या अब्बास किरोस्तोमींना ही त्यांचे सिनेमा इराणमध्ये दाखवण्याचे स्वातंत्र्य नाही.

अभिव्यक्तीवरच्या अशा संकटग्रस्त वातावरणात आपल्या कलेचे महत्त्व अबाधित राखून सिनेमाच्या माध्यमातून आपले विचार मांडण्याचे अनेक धोके आहेत. कदाचित अशाच धोक्यांमध्ये पोसल्यामुळे अर्थपूर्ण इराणी सिनेमाचा चेहरा उजळून निघाला आहे. पण मुख्य प्रवाहातील व्यावसायिक सिनेमा अशा प्रकारच्या प्रतिबंधापासून दूर

आहे. कारण इथल्या शासनाला हे माहित आहे की अशा मनोरंजनात्मक सिनेमांचा प्रभाव फार काळ टिकत नसतो.

अशाही परिस्थितीत इराणी सिनेमाला जागतिक स्तरावर घेवून जाणाऱ्या माजिदींनी आपल्या कलेशी कधीही तडजोड केली नाही. त्यांना जे जे हवे ते त्यांनी जगासमोर पोहचवलं. १९९८ मध्ये ऑस्कर पुरस्कारासाठी सर्वोत्कृष्ट विदेशी भाषेतल्या सिनेमांमध्ये पहिल्यांदा एका इराणी सिनेमाचे नामांकन झाले आणि तो सिनेमा हो माजिद माजिदींचा 'चिल्ड्रेन ऑफ हॅवन' (बच्चे-हा-ए-आसमान) परंतु त्या वर्षी हा पुरस्कार इटालियन सिनेमा 'लाइफ इज ब्युटीफूल' ला देण्यात आला. डॉक्यूमेंट्री, आणि लघुचित्रपटांपासून सुरुवात करणाऱ्या माजिद ने आतापर्यंत १९ चित्रपटांची निर्मिती केली आहे आणि त्यांना जगातील सर्वश्रेष्ठ पुरस्कारांनी गौरवण्यातही आलं आहे. त्यांच्या सिनेमाच्या दुनियेची ओळख या प्रमाणे करून देता येईल.

१. एक्सप्लीजन (इंफजार) १९८१ वृत्तचित्र
२. हूदाज - १९८४ लघुफिल्म (शार्टफिल्म)
३. रोज-ए-इम्तेहान १९८८ लघुफिल्म (शार्टफिल्म)
४. एक रोज बा असिरान १९८८ लघुवृत्तचित्र
५. बदुक १९९२ फीचर फिल्म
६. आखिरी आबादी १९९३ लघुफिल्म (शार्टफिल्म)
७. पिदर (पिता) १९९६ फिचर फिल्म
८. खुदा मि आयद १९९६ लघुफिल्म (शार्टफिल्म)
९. बच्चे-हा-ए-आसमान १९९७ फिचर फिल्म
१०. रंग-ए-खुदा १९९९ फिचर फिल्म
११. बारान (बारीश) २००१ फिचर फिल्म
१२. पाबेर हनेह ता हेरात २००२ वृत्तचित्र
१३. ओलिम्पिक तु उर्दूगाह २००३ वृत्तचित्र
१४. बीद-ए-मजनूँ (वन लाइफ मोर) २००५ फिचर फिल्म
१५. पीस, लव एन्ड फ्रेंडशिप २००७ फिचर फिल्म
१६. रेजाए रिजवान २००८ वृत्तचित्र
१७. नज्वा अशोराइ २००८ वृत्तचित्र
१८. आवाजे गुंजेशक - हा २००८ फीचर फिल्म
१९. कश्मीर अ फ्लोट (या सिनेमाचं काम सुरु आहे)

या सर्व सिनेमांच्या दिग्दर्शनाशिवाय अनेक सिनेमांचे पटकथा लेखन माजिद माजिदींनी केलं आहे. जेव्हा गोष्ट आपली स्वतःची असते तेव्हा सांगण्याची (मांडण्याची) कला आणखीनच उजळते, नाही तर दुसऱ्या लेखकावर अन्याय होण्याचा धोका राहतोच. कारण सिनेमा हे पूर्णपण दिग्दर्शकाचं माध्यम आहे.



इथं माजिदींच्या सर्व सिनेमांचं विश्लेषण करणं शक्य नाही म्हणून त्यांच्या पाच प्रमुख सिनेमांच्या माध्यमांतून त्यांची सिनेमा कला समजून घेण्याचा प्रयत्न करूयात-

“कोणतीही नाती-गोती तर स्वर्गात बनत नसतात तर परिस्थिती आणि अडचणींमुळे ही अनेक नाती जन्माला ये असतात. आणि अशीच नाती मजबूत आणि विरायू असतात.”

१९९६ मध्ये 'अर्देशिर-नेजाद सेंटर ऑफ डॉक्यूमेंट्री अॅन्ड एक्सपेरिमेंटल सिनेमा' या संस्थेच्या सौजन्याने माजिदनी पिदर (पिता) हा सिनेमा बनवला. ज्याची राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय स्तरावर बरीच तारीफ झाली आणि सार्थक सिनेमा (आर्ट फिल्म) च्या दुनियेत माजिद माजिदींची एक ओळख निर्माण झाली. हा सिनेमा स्वतः माजिदी आणि सैयद मेहदी शोजाई यांनी लिहला होता आणि माजिदने या सिनेमाचे दिग्दर्शन केले. सामान्य गोष्टीला असामान्यपणे मांडणे हे माजिदींच्या फिल्म कलेचं एक महत्वाचं अंग आहे. सिनेमा सुरु होतो इराणच्या समुद्र किनाऱ्यावर असणाऱ्या शहरापासून या ठिकाणी १४ वर्षांचा मेहरुल्लाह आपली आई आणि बहिणींसाठी अनेक वस्तू विकत घेतोय. स्कार्फ, रंगीत दगडी माळा, बहिणींसाठी कपडे विकत घेणारा मेहरुल्लाह त्याच्या कुटुंबातला एकटाच पुरुष आहे. त्याचं वडिलांवर खूप प्रेम होतं. त्याला मोटार सायकल शिकवतानाच त्याचे वडील ट्रक खाली येवून मरण पावलेत्र आता आई आणि दोन छोऱ्या बहिणींची जबाबदारी

मेहरूल्लाह स्वतः उचलतोय वडील आपल्यामुळेच अपघातात मरण पावले याची बोच सतत त्याच्या मनाला टोचत असते. मातीच्या जुन्या घरात आपल्या कुटुंबाला सोडून तो शहरात येतो, एका दुकानात काम करायला लागतो. नवरोज जवळ आलेले असतात आणि त्याचसाठी आपल्या घरच्यांच्यासाठी तो काही ना काही घेऊन घरी चाललेला असतो. या सिनेमात शहरानंतर दुसरं महत्वाचं लोकेशन गावाचं आहे. माजिद ची गावं ही उत्तर भारतातल्या जुन्या गावांसारखीच आहेत. मातीची कच्ची घरं, पुढे आंगण, हिरवीगार डोलणारी शेतं भारतातल्या गावांचीच आठवण करून देतात. गावाच्या हद्दीवर एक हिरवंगार शेत आहे. त्या शेतातून एक पाण्याचा पाट वाहतोय. आपली तहान भागविण्यासाठी मेहरूल्लाह जसा या पाण्यात वाकतो, तेव्हा त्याच्य खिश्त्यातून त्याच्या वडिलांचा फोटो वाहत जातोय. त्या फोटोत वडिलांबरोबर तो स्वतःही आहे. या ठिकाणची सिनेमाची कथा इशारा करतेय की, त्याच्या वडिलांच्या नात्यामध्ये काहीतरी मोठं असं परिवर्तन येणार आहे. सिनेमातलं हे प्रतिक पुढं अगदी सिनेमाच्या शेवटापर्यंत चालतं राहतं.

गावाबाहेरच्या शेतांमध्ये मेहरूल्लाहला त्याचा आवडता मित्र लतिफ भेटतो. लतिफ अनाथ आहे आणि त्याच्या मेव्हण्याच्या शेतात एखाद्या वेठबिगारासारखा राबतोय. त्याचं एकच स्वप्न आहे, शहरात जावून खूप सारे

पैसे कमवायचे. म्हणून मेहरूल्लाहची संगत त्याला आवडते. मेहरूल्लाहला लतिफ कडून समजतं की, त्याच्या आईनं काही दिवसांपूर्वीच एका पोलिसाबरोबर लग्न केलंय आणि आपलं कच्चं मातीचं घर सोडून ती आणि नारू मोठ्या घरात राहायला गेली आहे. मेहरूल्लाहाचा पुरुषी अहंकार या घटनेनं खूप दुखावतो. रागा-रागात आणि मनातून तडफडत असलेला मेहरूल्लाह पोलिसाच्या घरी येतो. त्या ठिकाणी त्याची आई आणि त्याच्या छोट्या बहिणी त्याला पाहून खूप खूश होतात. मेहरूल्लाह त्यांच्यासाठी आणलेलं सामान त्यांच्यासमोर फेकून रागाच्या भरात आपल्या जुन्या घरी निघून जातो. त्याला वाटायला लागतं की आईनं पैसा आणि सुख सोयींसाठी पोलिसाबरोबर लग्न केलंय. त्याचा स्वाभिमान दुखावतो. पण ही गोष्ट खरी नसते, घटस्फोटित असलेला पोलिस हा खूप भला माणूस असतो तो बाळ जन्माला घालू शकत नाही हे कळल्यावर त्याची बायको त्याला तलाक देवून निघून जाते. इकडं मेहरूल्लाहच्या आईवरही समाजाचा दबाव वाढायला लागतो की तिनं दुसरं लग्न करावं. जवळपासच्या लोकांचे वार्डेट इरादे जाणून ती सामाजिक आणि आर्थिक आधारासाठी पोलिसाची पत्नी बनते. पोलिसालाही भावनिक आधाराची गरज असते. मेहरूल्लाहच्या एका बहिणीच्या इलाजासाठी ही पैसे हवे असतात. पण यातलं काहीच मेहरूल्लाहला माहित नसतं. मेहरूल्लाह आपल्या हिमतीची ओळख करून देण्यासाठी





लतिफच्या मदतीनं आपलं जुनं घर परत उभं करतो. त्याला आपल्या आईला हे दाखवून द्यायचं असतं की तो एकटाच आपल्या कुटुंबाचं पालन-पोषण करायला समर्थ आहे.

आपल्या मर्यादा ओलांडणारा पोलिस बाप त्याला शत्रू वाटायला लागतो. घरात सावत्र बाप नसताना तो आपल्या छोट्या बहिणींना उचलून जुन्या घरात आणतो. त्याला असं करून आईला हे दाखवून द्यायचं असतं की तो स्वतः आपल्या बहिणींचं पालन-पोषण करू शकतोय. सावत्र बाप मुलींना शोधून काढतो. मेहरुल्लाह आईला मुद्दाम त्रास देण्याच्या भावनेतून रात्रभर तिच्या घरासमोर पावसात भिजत उभा राहतो. सकाळी आपल्या जुन्या घरी पोहचल्यावर तापानं फणफणायला लागतो. त्याचा सावत्र बाप ह्याला उचलून घरी आणतो, त्याची व्यवस्थित काळजी घेतो. थोडंस ठीक वाटायला लागताच मेहरुल्लाह बापाची त्याच्या सर्व्हिस रिव्हॉल्वरने हत्या करण्याचा प्रयत्न करतो, पण त्याला पाहिजे तशी संधी मिळत नाही. मग बापाची सर्व्हिस रिव्हॉल्वर घेवून लतिफसोबत शहरात पळून जातो. रिव्हॉल्वर गायब झाल्याची खबर लागताच त्याचं मागचं खरं कारण ही पोलिसाच्या लक्षात येतं. मेहरुल्लाहला शोधण्यासाठी तो शहरात येतो, शेवटी त्याला लतिफ सापडतो आणि त्याच्या मदतीनं तो मेहरुल्लालाही पकडतो. लतिफला बसमध्ये बसवून घरी पाठविल्यावर मेहरुल्लाहला बेड्या घालून आपल्या मोटार सायकलवर बसवतो, आपल्या घराकडे निघतो. या प्रवासाच्या वाटेवरच मेहरुल्लाह च्या मनात सावत्र बापाबद्दल साचलेला बर्फ वितळायला लागतो. बाप-लेकाच्या नात्यातली शुष्क कठोरता माजिदींनी लोकेशनच्या माध्यमातून खूप व्यवस्थितपणे दाखवली आहे. दूरवर

पसरलेलं वाळवंट, उंचावलेल्या रंगहीन टेकड्या, काटेरी झुडपं, दगड-गोट्यांचा रस्ता या सान्या गोष्ट सिनेमातल्या पात्राच्या भावना ठळकपणे व्यक्त करू शकल्या आहेत. या संपूर्ण प्रवासाच्या काळात एखाद्या वाक्याशिवाय कसलाही संवाद नाही. बॅकग्राऊंड म्युझिकचाही माजिदी खूप कमी वापर करतात. ह्याच्याऐवजी लोकेशनच्या आवाजाचा वापर ते करतात. यातूनच सिनेमाची यथार्थता समोर येते, अशामुळे सिनेमाच्या 'विज्युअल एस्थेटिक्स' मध्ये तर वाढ होतोच आणि फिल्मकार (दिग्दर्शक) आपल्या उद्दिष्टांच्या सार्थक संप्रेषणात ही यशस्वी होतो.

मेहरुल्लाह त्याच्या वडिलांकडून बाईक चालवायला शिकला होता. तेच कौशल्य या बापाला त्रास देण्यासाठी कामी आलं. तो एकदा बाइक घेवून पळून तर जातो, पण पोलिसाच्या हातून निसटणं इतकं सोपं ही नसतं. त्याचं वेळी बाइक खराब होते, जवळचं पाणी पण संपत आणि वाळवंटातलं धुळीचं वादळ येतं. बाप-लेक कसा तरी आपापली जीव वाचवितात. तहानेनं दोघेही बेहाल होतात. जास्त वजनाचा बाप चालू शकत नाही आणि बेशुद्ध होऊन जमिनीवर कोसळतो. याच ठिकाणी त्याच्या बापाच्या खिश्त्यातून पडलेला एक फोटो त्याच्यापर्यंत वाहत येतो, जो त्याच्या नव्या कुटुंबाचा फोटो असतो आणि इथंच सिनेमा संपतो. नातेसंबंधाची संवेदनशील मांडणी करणारा हा बेजोड सिनेमा आहे, जो अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचा आहे.

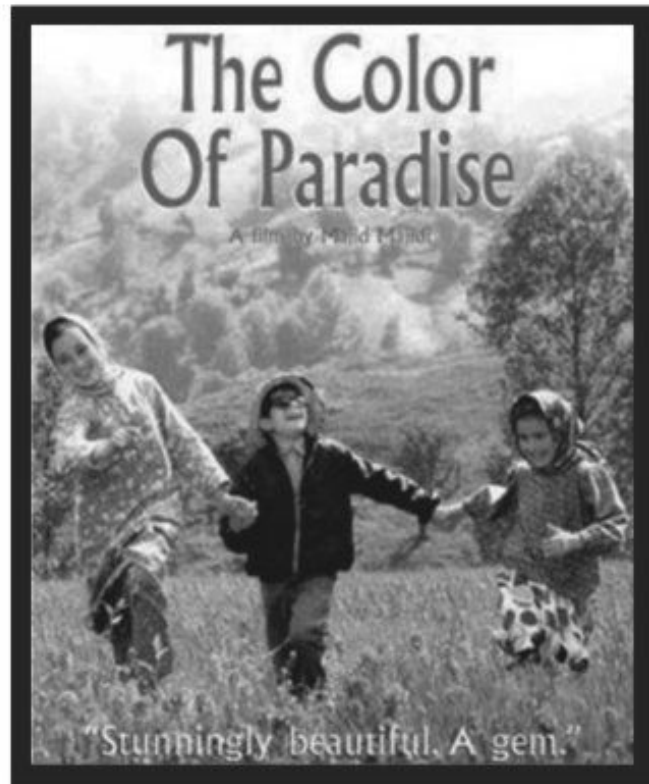
पिदर नंतर १९९७ मध्ये माजिद माजिदींचा आणखी एक सिनेमा रिलिज झाला ज्यानं त्यांना आंतरराष्ट्रीय स्तरावर नांव मिळवून दिलं, तो सिनेमा होता 'बच्चा-हा-ए-आसमान' याचंच इंग्रजी शीर्षक होतं -

Children of Heaven' ऑस्कर पुरस्कारसाठी नामांकित झालेला हा पहिला इराणी सिनेमा होतो. अतिशय साध्याशा कथेला माजिदनी तशाच साध्या सुध्या ढंगात फक्त ९० मिनटांच्या फिल्ममध्ये चित्रीत केलंय. या सिनेमाचे लेखक माजिद स्वतःच आहेत. एका गरीब इराणी कुटुंबाच्या जीवनात येणारे छोटे-छोटे चढ-उतार ही किती विलक्षण असतात आणि अडचणींमुळ मुले कशी आपल्या बालवयातच संवेदनशील आणि समजुतदार बनतात याचं अद्भूत उदाहरण म्हणजे हा सिनेमा. या सिनेमाचा साधेपणा आणि खोलवर पोहोचणारी संवेदना यामुळंच समीक्षकांनी याची तुलना 'वित्तोरियो द सिया' च्या 'बाईसिकल शीप' बरोबर केली. ही कथा ९ वर्षाचा मुलगा अलीची आहे. अली त्याची छोटी बहिण जहराचं गुलाबी बूट चांभाराकडून व्यवस्थित करून घेवून येतोय. वाण्याच्या दुकानावर तो बूट विसरतो. खरंतर त्या बूटांची वाइट अवस्था बघून एक भंगारवालाच ते बूट उचलून घेवून जातो. अलीचे वडील एक साधे मजूर असतात. गेल्या सहा महिन्यांपासून त्यांनी घराचं भाडं ही दिलेलं नसतं. आई आजारी असते. अशा परिस्थितीत बूट हरविल्याची गोष्ट घरात सांगण्याची हिम्मत अलीमध्ये नसते. तो ठरवितो की जहरा सकाळी त्याचे बूट घालून शाळेला जाईल आणि येताना रस्त्यातच आपले बूट घालून तोही शाळेला जाईल. ही योजना योग्य होती, पण यामुळं अलीला रोज शाळेत पोहोचायला उशीर व्हायला लागला. प्रिन्सीपलची बोलणी ऐकली, पण त्याच्यावर प्रेम करणाऱ्या एका शिक्षकांमुळे तो वाचत राहिला. जहरानं एक दिवशी पाहिलं की तिचे बूट तिच्याच शाळेतल्या एका मुलीनं घातले आहेत. जहरानं तिचा पाठलाग करून तिच घर पाहून घेतलं आणि नंतर अलीला बरोबर घेवून तिच्या घरी पोहोचली. त्याचवेळी त्या दोघांनी पाहिलं की त्या मुलीचा आंधळा असलेला बाप गळ्यात टोपली अडकवून काही तरी विकण्यासाठी जात आहे. दोघांनाही त्या मुलीच्या कुटुंबाच्या बिकट परिस्थितीची कल्पना येते. दोन्ही मुलं आपल्या घरी परत येतात.

एके दिवशी अलीला समजतं की शाळेत धावण्यासाठी स्पर्धा होणार आहे. यामध्ये तिसरा नंबर आपल्यावर एक बुटांचा नवीन जोड मिळणार आहे. अतिशय मुश्किलीने त्याला या स्पर्धेत प्रवेश मिळतो आणि या स्पर्धेच्या दिवशी तिसरा येण्याच्या प्रयत्नात तो पहिलाच येतो आणि पहिला नंबर मिळवल्यावर तो खूप रडतो. कारण आता त्याला बक्षिस म्हणून बूट मिळणार नसतात. त्याची जिद्द,

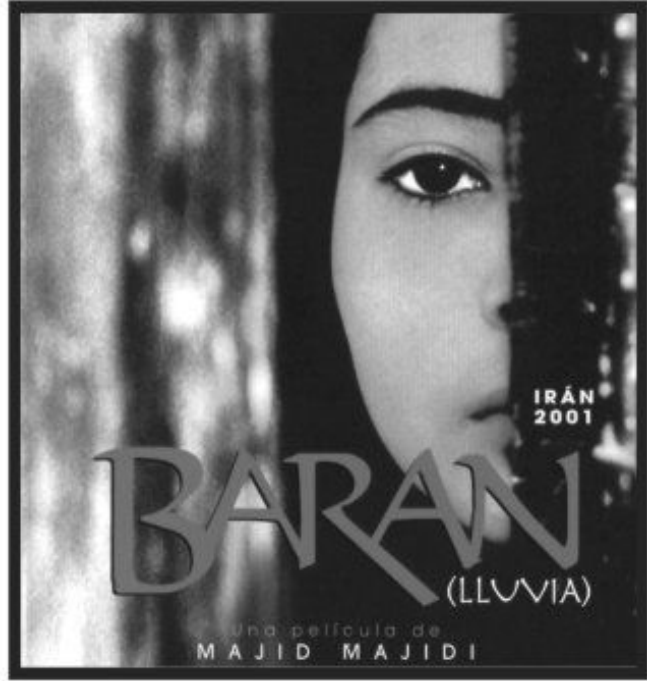
चिकाटी आणि अथक परिश्रम त्याला बूट मिळवून देण्याच्या कामी येत नाहीत आणि जे बूट घालून तो धावत होता, त्याचे ही तुकडे होतात. त्याच संध्याकाळी त्याच्या वडिलांच्या सायकलच्या कैरियरला दोन सुंदर अशा बूटांचे जोड बांधलेले दिसतात. जर मुलं ईश्वराचं प्रतिनिधित्व करित असतील, तर खरंच हा सिनेमा त्या ईश्वराचं दर्शन घडवतो.

गरिबीतही आपला प्रामाणिकपणा जपणारा बाप आपल्या मुलीला चहा मागतो. इराणमध्ये कोऱ्या चहाबरोबर साखरेचे तुकडे दिले जातात. वडील मस्जिदमध्ये वाटण्यासाठी साखरेच्या मोठ्या खड्यांचे तुकडे करत असतात. म्हणून मुलगी वडीलांना फक्त चहाच देते. तिला वाटतं की ते साखरेच्या खड्यातून एकदा तुकडा घेतील. पण वडील तिला समजवतात की, जी गोष्ट आपली नसते तिच्यावर आपला कसलाही अधिकार नसतो. त्याचप्रमाणं त्या आंधळ्या फेरीवाल्याची मुलगी जी जहराचे बूट घालत असते. तिला एके दिवशी जहराचा सुंदर असा पेन सापडतो, जो अलीला बक्षिस म्हणून मिळालेला असतो ती मुलगी तो पेन दुसऱ्याच दिवशी जहराच्या स्वाधीन करते. अतिशय निश्चल आणि सहज अभिनय, अद्भूत लोकेशन आणि कसलेले कलाकार ही या सिनेमाची सर्वात महत्वाची अंगं आहेत. माजिदींवर पाण्याचं फार मोठं खुळ आहे. पाण्याशिवाय माजिदींच्या सिनेमाची कल्पनाच करता येत



नाही. वाहतं पाणी आणि पाऊस जणू त्यांच्या सिनेमात एखाद्या कॅरेक्टर प्रमाण विकसित होतो. पळता-पळता जहराच्या पायातून बूट निसटून नाल्यामध्ये पडणं, नंतर तो वाहत जाणं हे सारं एका अद्भूत संवेदनशील वातावरणाची निर्मिती करतं. या सिनेमात कला आणि अभिनयाचं असं काय ताजेपण आहे की कित्येक वेळा पाहून झाल्यावरही हा सिनेमा तेवढाच आकर्षक वाटतो. परवेज मलिक जावेदच्या सिनेमेटोग्राफीनं या सिनेमाला आणखीनच उत्कृष्ट बनवलंयं.

माजिद माजिदीच्या सिनेमात एक आंतरप्रवाही आध्यात्मिकता आढळते. ही आध्यात्मिकता धार्मिकतेपासून पूर्णपणे वेगळी आहे आणि जी एक युनिवर्सल अपील करते. माजिदींच्य सिनेमात धार्मिकतेऐवजी संस्कृती आणि सैद्धांतिकतेऐवजी आध्यात्मिकतेचं तत्व प्रमुख असलेलं दिसतं. १९९९ मध्ये प्रदर्शित झालेला 'रंग-ए-खुदा' मध्ये त्यांची आध्यात्मिकता प्रामुख्यानं दिसून येते. इंग्रजीत हा सिनेमा 'Color of paradise' या नावानं रिलिज झाला. एकीकड **पिदर** मध्ये रंगाची कमतरता खटकते, रंगाची एकरसता नात्यांतल्या नीरसतेला अभिव्यक्त करते. तर दुसरीकडे 'रंग ए खुदा' मध्ये भरपूर रंग आहेत. यात इराणचं प्राकृतिक सौंदर्य काश्मिरच्या सौंदर्याबरोबर टक्कर देत आपल्या सर्वोत्तम रूपात दिसून येतं. पण असंगती अशी की, या सिनेमाचा कथानायक आठ वर्षांचा मोहम्मद जन्मतः आंधळा आहे. आणि माजिदने ही भूमिका खरोखरच नेत्रहीन असणाऱ्या मोहसिन रमजान कडून करून घेतली आहे. या सिनेमात स्थानिक ऐवजी सार्वभौमिक (सार्वदेशिक) तत्वांची प्रमुखता आहे. हा सिनेमा जगातल्या कोणत्याही भूखंडावरचा असू शकतो. याची सुरुवात खूपच काव्यात्मक रूपात होते. ज्याचे अर्थ संकेत कथेच्या शेवटापर्यंत मिळतात. तेहरानच्या एका अंधांच्या शाळेत तीन महिन्यांची मोठी सुट्टी मिळाली आहे. सर्व मुलांना नेण्यासाठी त्यांचे आई-वडिल आले आहेत, पण मोहम्मद एकटाच उदास बसला आहे. त्याला नेण्यासाठी कुणीच आलंलं नाही. नेत्रहीन मुलांची श्रवणशक्ती खूप तीव्र असते. वडिलांची वाट बघत असलेल्या मोहम्मदला जाणवतं की एखाद्या चिमणीचं पिल्लू आपल्या खोप्यातून पडलंय आणि दबक्या आवाजात ओरडतयं. आवाजाचा धांडोळा घेत-घेत मोहम्मद शाळेच्या बागेत पाळलेल्या पिल्लाला पानांमध्ये शोधत पुढे सरकतो. त्या पिलाला गिळण्यासाठी एक मांजरही झडप घेते, पण मांजरीच्या आवाजाच्या दिशेनं मोहम्मद एक दगड भिरकावतो आणि मांजर पळून जाते. मोहम्मदला आपल्या खोप्यापासून अलग



होण्याचं दुःख माहित असतं, म्हणूनच तो त्या पिलाला खूप जोखमीनं त्याच्या खोप्यापर्यंत पोहचवतो. त्याचे वडील दुसऱ्या दिवशी शाळेत हे सांगण्यासाठी येतात की, ते या आंधळ्या मुलाला आपल्या सोबत घेवून जावू शकत नाहीत. प्रौढ वयातल्या बापाला दुसरं लग्न करायची इच्छा असते. त्यानं त्यासाठी मुलगी पण पसंत केलेली असते. पण आंधळा मोहम्मद त्याच्या लग्नामधला सर्वात मोठा अडथळा असतो. शाळेचे लोकं ही मोहम्मदला ठेवून घ्यायला तयार होत नाहीत. मग त्याचे वडील मजबूरीनं त्याला घरी घेवून जातात. मोहम्मदवर त्याच्या दोन बहिणी आणि म्हातान्या आजीचं खूप-खूप प्रेम असतं. मोहम्मदनं शहरातल्या शाळेत शिकावं असं आजीला अजिबात वाटत नाही. त्यामुळे ती त्याला एके दिवशी गावातल्या शाळेत पाठवून देते. त्याठिकाणी सर्वजण मोहम्मदच्या समजुतदार पणामुळं त्याला पसंत करू लागतात. कोळश्याच्या एका छोट्याश्या फॅक्टरीत काम करणारा बाप आपल्या भावी जीवनाच्या स्वप्नांत हरवलेला असतो. काही करून मोहम्मदला आपल्या मार्गातून हटवू पाहत असतो. याच गावात एक आंधळा कारपेंटर असतो, जो लाकडाची कामं उत्तमपणे करीत असतो. मोहम्मदला त्याचा बाप या कारपेंटरकडे घेवून जातो आणि त्याला समाजवतो की जर तू हे काम शिकलास तर पुढे तू कुणावरही अवलंबून राहणार नाहीस. पण मोहम्मदला तर त्याची आजी आणि बहिणींची खूप गरज होती. आंधळा असल्यामुळं तो बापाला विरोधही करू शकत नव्हता. आजीला जेव्हा मोहम्मद बद्दल समजतं तेव्हा तिला मुलाचा खूप राग येतो, पण त्यापुढे तिचं

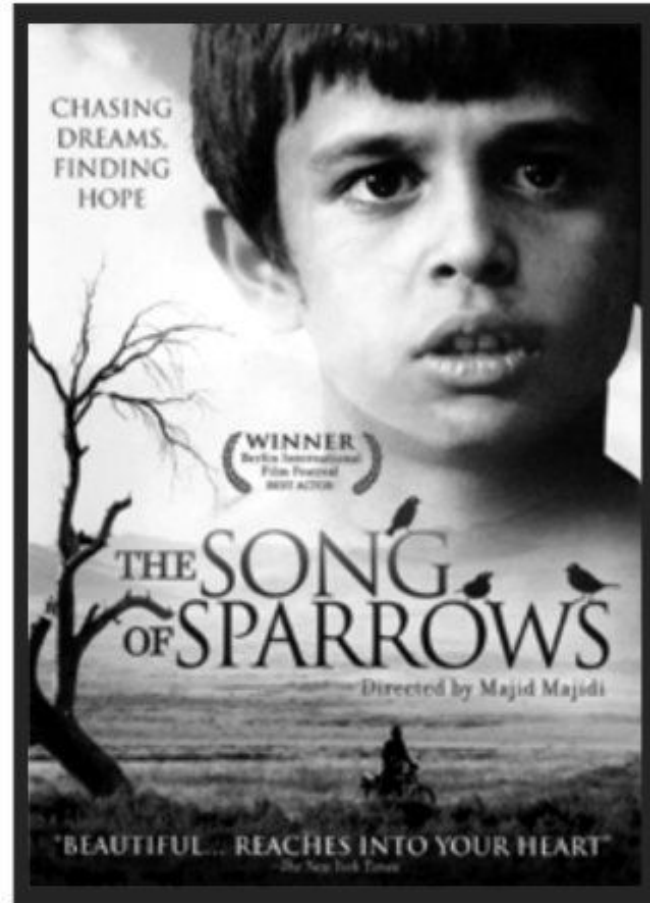
काहीच चालत नाही. तिचा मुलगा आपल्या मोडक्या-तोडक्या घरास सजवण्यात दंग आहे. मोहम्मदच्या बहिणी त्याला मदत करतायेत. एका पावसाच्या रात्री आजी घर सोडून जावू लागते. तिच्या रस्त्यावर एक तडफडणारा 'मासा' दिसतो ती त्याला उचलून पाण्यात सोडून देते. एवढ्यात मोहम्मदचा बाप धावत येतो आणि पावसात भिजलेल्या आईला घरी घेवून जातो. आई आजारी पडते आणि नातवांच्या दुःखात मरून जाते. मोहम्मदच्या वडिलांच्या होणाऱ्या सासरवाडीतल्या लोकांना जेव्हा हे समजतं की नातवाच्या दुखाने आजी मरून गेली, मग ते लोक लग्नाचा प्रस्ताव धुडकावतात. हताश झालेला बाप आपल्या मुलाला घरी माघारी आणतो. पावसाळ्यात पुरानं उधाणलेल्या नदीवरून मोहम्मद आणि त्याचे वडील घोड्यावर बसून येत असतात, घोड्याच्या ओइयानं लाकडाचा पुल कुरकुर करीत तुटतो, त्याच्या वडिलांना आणि सिनेमात प्रेक्षकांनाही काही कळण्याच्या आत, पाण्याचा एक मोठा लोंढा मोहम्मदला आपल्याबरोबर घेवून जातो. आजी आपल्या नातवाला सोडून जगू शकली नाही आणि नातूही आजी शिवाय खूप दिवस जगू शकला नाही.

Color of paradise नंतर जागतिक स्तरावर चर्चेत राहिलेला माजिदींचा सिनेमा होता. 'बारान' या सिनेमाचे लेखक, निर्माता आणि दिग्दर्शक माजिद स्वतःच आहेत. या सिनेमाच्या माध्यमातून ते पहिल्यांदा आपल्या देशकले बरोबर समरस झाले आहेत. हा तो संक्रमणकाळ होता जेव्हा अफगाणिस्तानात अनेक राजकीय आणि सामाजिक उलथा-पालथी होत होत्या. इराणच्या सिनेमावर्ती भागातून खूप सारे अफगाण लोक लपून-छपून बेकायदेशीरपणे इराणमध्ये येवू लागले होते. त्यामुळ अनेक उद्योगांसाठी स्वतःतले मजूर उपलब्ध होवू लागले. या भागात प्रत्येक नागरिकाला एक ओळखपत्र दिलं जायचं. या ओळखपत्राशिवाय या प्रदेशात राहणं बेकायदेशीर मानलं जायचं. अशा लोकांना पोलिस अटक करायचे. पण स्वतात मिळणाऱ्या मजुरांच्या लालचेपोटी अनेक लोक त्यांना काम द्यायचे आणि त्यांची खरी ओळख लपविण्याचा प्रयत्न ही करायचे.

'बारान' म्हणजे पाऊस. तसही सिनेमाच्या चित्रिकरणात पाऊस अनेक फिल्मकारांना भुरळ घालत राहिला आहे. पण माजिदच्या सिनेमांमध्ये पाऊस फक्त पाऊस नसतो तो एक चरित्र बनून जातो. तेहरान मधल्या थंडीत एक १७ वर्षाचा इराणी मुलगा लतीफ एका कन्स्ट्रक्शन

साइटवर काम करतोय. त्याला मजुरांच्या चहा-पाणी नाश्ता आणि भोजनाची सोय करण्याचं काम करावं लागतं. तो बाजारातून तंदुरी रोट्या घेवून येतो. लतिफ जरासा खोडकर, उद्यमी आणि लालची स्वभावाचा आहे खरा, पण मनानं खूप चांगला आहे. या कन्स्ट्रक्शन साइटवर अफगाणी मजूर ही लपून-छपून काम करतायेत. त्यातलाच एक अफगाणी मजूर काम करताना बिल्डिंगवरून पडतो. त्याचं नाव नजफ असतं, तो आपला पाय मोडून बसतो. त्याच्या घरात तो एकटाच कमविता पुरुष असतो. दुसऱ्या दिवशी सुल्तान नावाचा अफगाणी मजूर नजफचा मुलगा रहमतला कामावर घेवून येतो. साधारण १४ वर्षांच्या रहमतला अवजड कामं करता येत नाहीत म्हणून लतिफला त्याच्या कामावरून हटवलं जातं आणि त्याच्या जागी रहमत काम करायला लागतो. ही गोष्ट लतिफला सहन होत नाही. आणि मग तो सारखा रहमतला त्रास द्यायला लागतो. एके दिवशी अचानक लतीफ रहमतला केस विंचरताना पाहतो, तेव्हा त्याच्या लक्षात येतं की रहमत मुलगा नसून मुलगी आहे. या घटनेनं लतिफचं वागणं एकदम बदलतं. आता तो रहमतचा अंगरक्षक बनतो. त्याची सगळी अवघड कामं तो स्वतः करायला लागतो.

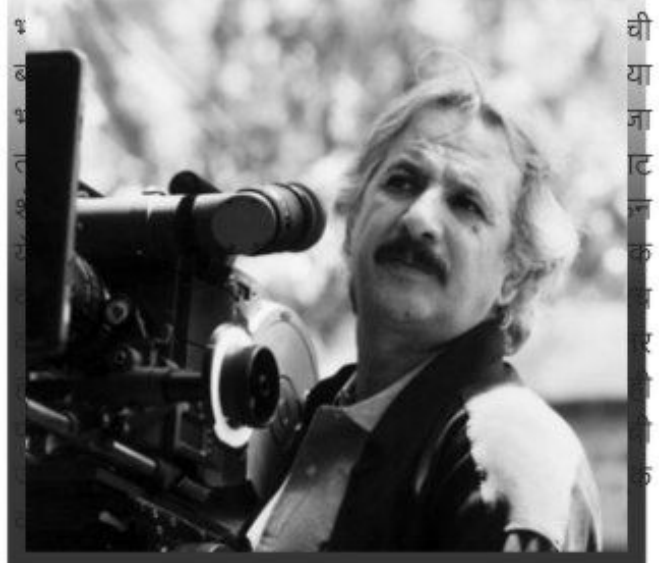
पोलिसांकडून सतत कन्स्ट्रक्शन साइटवर



अफगाणी मजूरांची धर-पकड थांबत असते. एके दिवशी दोन पोलिस रहमतला पाहतात. त्याला पकडायला धावतात. लतिफ पोलिसांबरोबर दोन हात करून रहमतला पळून जायला मदत करतो. खरंतर रहमत तर नजफची मुलगी बाराण असते. आता बाराणनं कामावर येणं बंद केलेलं असतं. बाराणचा बाप नजफ एकदा कन्स्ट्रक्शनचा मॅनेजर मेमारकडे मागच्या हिशोबातले पैसे मागायला येतो, पण मेमार त्याला तसाच माघारी पाठवतो. जेव्हा लतिफला हे समजतं की बाराणच्या कुटुंबाची आर्थिक स्थिती खूप वाईट झाली आहे, तेव्हा तो आपली सारी कमाई मेमार कडून घेवून नजफला दण्यासाठी जातो. पण नजफच्या घरात जाण्याचं धाडस त्याच्याकडून होत नाही. म्हणून तो आपल्या जवळचे पैसे सुलतान कडे देतो. पैशाची गरज तर सुलतानलाही असते. त्यामुळे तो पैसे नजफला न देता आपल्या गावी निघून जातो. लतिफला खबर लागते की, बाराण नदीतले दगड उचलण्याचं अतिशय कष्टाचं काम करतेय. आता त्या कुटुंबाची मदत करण्यासाठी त्याच्याकडं एक पैसा ही बाकी उरला नव्हता. म्हणून तो आपलं ओळखपत्रं विकण्याचा निर्णय घेतो. आणि मिळालेले पैसे घेवून नजफच्या घरी जातो. नजफ दुसऱ्याच दिवशी आपल्या पूर्ण कुटुंबाला घेवून अफगाणिस्तानला परत जाणार असतो. रात्रीच्या त्या प्रवासात लतिफ नजफचं सामान ट्रक मध्ये चढवायला मदत करतो. याच दरम्यान पहिल्यांदा तो बाराणला समोरा-समोर पाहतो. जाताना बाराणच्या पायातली चप्पल मातीत रूतून बाहेर निघते. लतिफ स्वतःच्या हातानं तिच्या पायात चप्पल घालतो. बाराणचा टेम्पो एका वळणानंतर दिसेनासा होतो आणि मातीत बाराणच्या चपलाचे ठसे, कोसळणाऱ्या पावसाचे थेंब ह्या ठश्यांना आणखीनच पुसट करून टाकतात. प्रेमाच्या सुफीयाना रंगात रंगलेली ही कथा भौतिक स्तरावरून आत्मिक स्तरावर पोहचते, हीच या सिनेमाची सफलता आहे.

२००८ मध्ये प्रदर्शित झालेला **आवाजे-गुंजेशकहा** (The song of sparrows) हा आतापर्यंतचा माजिदचा शेवटचा सिनेमा आहे. या सिनेमाच्या माध्यमातून लोभसवाण्या आणि मोह शहराच्या तुलनेनं गावच्या कष्टसाध्य आणि प्रामाणिकपणाने भरलेल्या जीवनाला महत्व देतात. करीम आपली शेती सांभाळत शहामृगांच्या एका फार्ममध्ये काम करीत असतो. त्याच्या हलगर्जीपणामुळं एक शहामृग फार्ममधून निसटून जातो आणि येथूनच करीमच्या सामान्य आयुष्यात संघर्ष चालू होतो, अगोदर शहामृगाला शोधण्याचे तो खूप प्रयत्न करतो, त्यात त्याला यश मिळत

नाही. गरीबांवर अडचणी एकट्या येत नाहीत. करीमची मुलगी हनिएला ऐकायला कमी येत असतं, तिच्या कानात मशीन बसवलेलं असतं. ते मशीन पाण्यानं भरलेल्या खड्ड्यात पडून खराब होतं ते मशीन दुरुस्त करायला तो शहरात जातो. मशीन तर दुरुस्त होत नाही, पण एक नवा धंदा त्याला माहित होतो. शहरात लोक मोटर सायकलमागे बसून त्यांना जिथं जायचं तिथे पोहचवल्यावर त्या बदल्यात मोटर सायकलवाल्याला पैसे देतात. करीमला वाटलं की, तो या धंद्यातून हरवलेल्या शहामृगाची भरपाई देवू शकेल. लोकांना एक ठिकाणावरून दुसऱ्या ठिकाणी पोहचवताना त्याला कन्स्ट्रक्शन साइटवर पडलेल्या काही भंगार वस्तू मिळू लागल्या. आता तो दररोज आपल्या मोटर सायकल वर काही ना काही भंगार सामान घेवून घरी यायचा. या कामात एक फ्रिज आणण्याची संधी त्याला मिळाली. पण त्याच्यात अजूनही खूप प्रामाणिकपणा बाकी होतो. म्हणून त्याला परमनेन्ट काम मिळालं. करीमची मुलं घराजवळची जुनी विहीर पूर्णपणे स्वच्छ करतात, त्यात मासे पाळण्याचा त्यांचा विचार असतो. मासे विकून ते आपल्या वडिलांना थोडासा हातभार देऊ शकत होते. मासे आणण्यासाठी त्यांना पैसे हवे होते आणि त्यासाठी मुलं रस्त्यावर फुलं विकू लागली. मुलांनी अशी कामं करणं करीमला पटत नाही. तो मुलांची पिटाई करतो आणि विहिरी जवळचं घरं ही तोडू लागतो, ज्याठिकाणी मुलं मासे पाळणार असतात. पण जेव्हा करीम त्या विहिरीजवळ येतो, तेव्हा त्या विहिरीतून खूप सान्या सुगरणी चिव-चिव करीत उडून जातात. सुगरणीचं हे गाणं ऐकून करीम आपला विचार बदलतो आणि घराकडं माघारी येतो. करीमच्या अंगणात त्याच्या लालची स्वभावामुळं खूप सारं भंगार जमा झालेलं असतं. पण त्या तटक्या फटक्या



करीमची मुलं रोपवाटिकेमध्ये (नर्सरी) काम करायला लागतात. कुंड्यांमध्ये रोपटी उगवून ती टेम्पोत भरून शहरातल्या नर्सरीमध्ये पोहचवणं हे काम मुलासाठी खूप मनोरंजक होतं आणि ते त्यांच्या उत्पन्नाचं साधनही होतं. आता मुलांनी एवढे पैसे कमावले होती की, ते विहिरीत पाळण्यासाठी खूप मासे खरेदी करू शकत होते. एके दिवशी प्लास्टिकच्या एका भल्या मोठ्या ड्रममध्ये मासे घेवून मूलं घराकडं चालली होती, एवढ्यात त्यांच्या लक्षात आलं की, ड्रम खालून फुटलेला आहे आणि पाणी वाहत चाललयं ते टेम्पो थांबवून एक-एक कुंडी खाली फेकतात. टेम्पोचा ड्राईव्हर काही कामासाठी गेलेला असतो. पायाला प्लास्टर चढवलेला करीम मुलांवर ओरडत राहतो, पण मुलं माश्यांनी भरलेला ड्रम उचलून जवळूनच वाहत असलेल्या नाल्याजवळ घेवून जातात. एवढ्यात त्यांच्या हातातून ड्रम निसटतो आणि फरशीवर पडलेले सारे रंगी-बेरंगी मासे पाण्याविना तडफडायला लागतात. माश्यांच्या तडफडण्याचा क्लोजअप आणि मुलांच्या चेहऱ्यावरचा हतबलतेचा भाव ही या सिनेमाची एक विलक्षण गोष्ट आहे. तडफडणाऱ्या माश्यांना मुलं वाहत्या पाण्यात सोडतात. कसं-बसं थोड्याशा माश्यांना प्लास्टिकच्या पिशवीमध्ये भरून वाचवतात आणि निराश झालेल्या मुलांमध्ये मोकळ्या टेम्पोत बसलेला करीम, मुलांना खूश करण्यासाठी एक गाणं गायला लागतो. त्या गीताचे बोल असतात 'ही दुनिया खोटी, ही जिंदगी एक मृगजळ आहे.' करीमला त्याच्या स्वार्थीपणाची शिक्षा मिळते. घरी आल्यावर मुलं त्या वाचवलेल्या माश्यांना त्या छोट्याशा विहिरीत सोडतात आणि त्याचवेळी करीमला खबर लागते की पळून गेलला शहामृग फार्ममध्ये परत आलाय. शहामृगाच्या प्रतिकाच्या आधारे करीमच्या जीवनाची परीक्षा, शहराचं फसवं आकर्षण आणि गावाचं ममतामयी साधेपण हा या सिनेमाचा महत्वाचा भाग आहे.

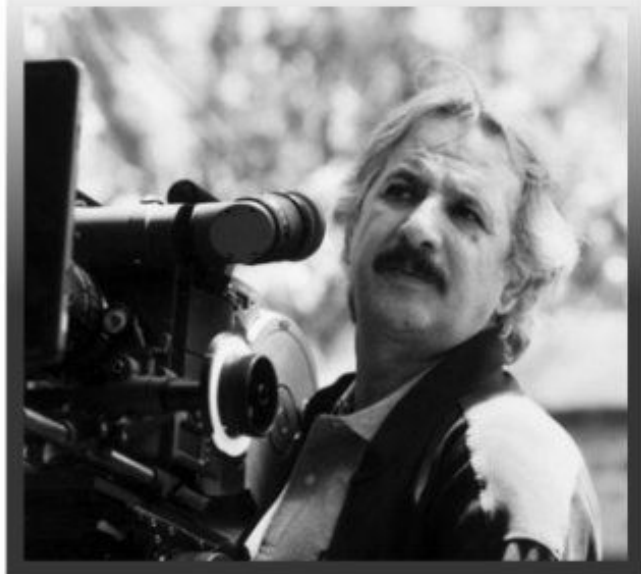
या पाचही सिनेमात **माजिदी** जवळ एक ठोस विचार आहे, त्याला त्यांनी तितक्याच सुंदरतेने अभिव्यक्त केलयं. माजिदच्या सिनेमात न चमक-धमक आहे, ना भव्य-दिव्यता. कमीत-कमी संवाद आणि त्याहूनही कमी पार्श्वसंगीत. हे सारं सिनेमाच्या दृश्यात्मकतेला पूर्णपणे खुलवतं. त्यांच्या सिनेमाची अभिनयाची बाजू जेवढी सरस आहे तेवढ्याच प्रमाणात त्यांच्या सिनेमाचे 'छायाचित्रण' सुद्धा कलात्मक आहे. भारतीय संस्कृतीशी साधर्म्य असलेले एक उत्कृष्ट दिग्दर्शक **माजिद माजिदी** हे फक्त इराणी सिनेमाचेच नव्हे तर जागतिक सिनेमाचे एक प्रमुख

सर्जनकार आहेत. माजिदींचा सिनेमा या गोष्टीचा प्रत्यक्ष साक्ष देतो. ढिगभर पैसा, विदेशांमधलं लोकेशन आणि केवळ आत्याधुनिक तंत्रज्ञानाच्या मदतीनेच सिनेमा बनत नाही. त्यासाठी एक दृष्टी असणं खूप गरजेच असतं. अशी दृष्टी कमीत-कमी भारतीय सिनेमाकडे तरी असल्याचं जाणवत नाही.

-डॉ. हुबनाथ पांडे

मो.नं : 09969016973

(अनुवाद-महावीर साबळे)





मुस्लिम जगतातील स्त्रियांनी वेगवेगळ्या सामाजिक, सांस्कृतिक पार्श्वभूमीवर आपापल्या परीने पितृसत्ताक व्यवस्थेला आव्हान दिलेले आहे. फक्त कट्टरपंथीय वातावरणातील स्त्रियांनी एकदम बंडाचा झेंडा न रोवता हळूहळू सावध पवित्रा घेत पितृसत्ताक व्यवस्थेचा डोलारा दासळवत आणला आहे. स्त्रीवादी चळवळीच्या दृष्टीने एक मात्र चिंतेची बाब आहे की धर्मांध आणि मूलतत्त्ववादी विचाराच्या वाढत्या दबावाखाली आधुनिकतेची निम्मी वाट चालून पुढे आलेल्या अनेक स्त्रिया हजार वर्षांपूर्वीच्या धार्मिक आचारसंहितेची पारारूपे करू लागल्या आहेत. पण या प्रचंड दबावाखाली असणाऱ्या या जगतातील स्त्रिया आपल्या भावना आणि विचारांना मात्र चित्रपट अभिव्यक्तीच्या रूपाने वाट करून देत आहेत. चित्रपट, माहितीपट, गाणे, चित्रकला कविता कथा, कादंबरी अशा अनेक माध्यमांतून त्या आपल्या आविष्काराला वाट करून देत आहेत हे सर्व जगाच्या दृष्टीने खूप मोलाचे आहे. दुसऱ्या जगतातील या 'बाईस्कोपला' आपण डोळे लावले तर त्यांच्या चित्रविचित्र अनुभव चित्रांची लांबलचक पट्टी आपल्या डोळ्या समोरून सरकत जाते. फक्त आपल्याल्या त्यांच्या मर्यादा समजून घ्यायला हव्यात.

स्त्रियांवरील सिनेमा, स्त्रियांचा सिनेमा आणि स्त्रीवादी सिनेमा या तीन वेगवेगळ्या संकल्पना आहेत. स्त्रियांच्या विषयावर सिनेमा बनवणारे अनेक पुरुषही आहेत पण त्याच विश्वात जगणाऱ्या स्त्रियांची दृष्टी मात्र पुरुषापेक्षा वेगळी असते. बाईला जे दिसते, जे आकळते ते वेगळे असते कारण तिच्या अनुभवविश्वाला दडपणुकीचे अनेक सूक्ष्म पदर चिकटलेले असतात. शिवाय स्त्रीवादी विचाराची तळपती धार त्याला लागली की त्याला एक वेगळाच कोन प्राप्त होतो. बायांचे हे 'बाई'स्कोप वेगवेगळ्या जगातली वेगळी चित्रे दाखवीत असतात.

मुस्लिम जगतातून येणारे सिनेमे या तिन्ही संकल्पना वापरताना दिसतात पण, त्याला आणखी एक पैलू आहे तो म्हणजे इस्लामी संस्कृतीचा. मुस्लिम स्त्री दिग्दर्शिका सभोवतालच्या भीषण वास्तवाकडे वेगळ्या दृष्टीने पाहत असतात. त्याला इस्लामी सांस्कृतिक वास्तवाचे एक वेगळे परिमाण (डायमन्शन) आहे. ते नेमके काय हे आपल्याला समजून घ्यायला हवे. थोडक्यात सांगायचे तर 'स्त्रीदृष्टीचे (फीमेल गेझचे) विविध पैलू आंतरराष्ट्रीय स्त्री दिग्दर्शिकांच्या 'बाई'स्कोपमधून चित्रपटात पहायला मिळतात पण इस्लामी जगतातील स्त्रियांचा सिनेमा मात्र पाश्चिमात्य किंवा आशियाई देशातल्या स्त्रियांपेक्षा खूप वेगळा उदून दिसतो.

असे कोणते वेगळेपण मुस्लिम स्त्रियांनी बनवलेल्या सिनेमात आहे की ते थेट आपल्या हृदयालाच हात घालतात? जगातील सर्वच स्त्रिया या पुरुषी दडपणुकीच्या बळी आहेत असे मानले तर इस्लामी संस्कृती वेगळी काढून कशाला पहायला हवी? पण, जसे खदखदणाऱ्या उकळत्या तेलाकडे पाहिल्यावर आपल्या मनाची जशी घालमेल होते तशी घालमेल मुस्लिम जगतातील स्त्रियांनी बनवलेले चित्रपट पाहताना होत असेल तर आपल्याला नक्कीच ते तसे का आहे याचा विचार करायला हवा. आपल्याला हे सांस्कृतिक वेगळेपण कोणत्या पार्श्वभूमीवर, कसे तयार झाले याचा विचार करायलाच हवा.

३० वर्षांपूर्वी जेव्हा जागतिकीकरणाची प्रक्रिया जोरात सुरू झाली तेव्हा जगाची प्रगत, साम्यवादी आणि गरीब अशी तीन जगात झालेली विभागणी संपुष्टात आली. आपल्यासारख्या देशांकडे म्हणजे विकसनशील देशांकडे किंवा तिसऱ्या जगाकडे नेहमीच अधिक्षेपाने पाहिले जाई. त्याचे मुख्य कारण होते, सरंजामशाहीकडून औद्योगिकरणाकडे जाणाऱ्या संक्रमण अवस्थेत अनेक जुनाट मागासलेल्या मूल्यांची पुढे पूर्णपणे निघून गेली नव्हती. या तिसऱ्या जगात अनेक मुस्लिम बहुल राष्ट्रे समाविष्ट होती.

साम्यवाद्यांच्या दुसऱ्या जगात अनेक अंतर्गत बंडाळी घडवून आणून त्यांचे विघटन घडवून आणण्यात

अमेरिका यशस्वी झाली आणि शीतयुद्ध संपले. अमेरिकेसारख्या नवसाम्राज्यवादी देशाने त्यानंतर तिसऱ्या जगातील भारत, कोरिया, ब्राझील, यांसारख्या गरीब विकसनशील देशांकडे आपला मोर्चा वळविला. तिसऱ्या जगाने जेव्हा गॅट करारावर सहाय्य केल्या आणि नवी भांडवली अर्थव्यवस्था स्विकारली तेव्हा हे देश जागतिकीकरणाच्या प्रक्रियेचा आपोआप एक भाग बनले. जागतिक अर्थव्यवस्थेचा भाग बनल्यामुळे इथल्या माणसांची जीवनशैली तसेच संस्कृती, मूल्यव्यवस्था सारेच भराभर बदलून गेले. हे जग पहिल्या जगातील साम्राज्यवादी देशांचे अनुकरण करू लागल्याने त्या अधिनि पहिल्या आणि तिसऱ्या जगातील दरी कमी झाली. जणू सांस्कृतिकदृष्ट्या तिसरे जग पहिल्या जगाशी एकरूप झाले.

आज २०१३ साली पहिले-दुसरे-तिसरे अशी जगाची विभागणी आपल्याला दिसत नसली तरीही असे ठामपणे म्हणावेसे वाटते की दुसरे जग आजही अस्तित्वात आहे कारण सांस्कृतिकदृष्ट्या आपले पूर्णपणे वेगळे अस्तित्त्व ते टिकवून आहे. त्यासाठी त्यांचा आटोकाट प्रयत्न चालू आहे. हे दुसरे जग आहे मुस्लिम धर्मीय लोकांचे. **इजिप्त, लेबॉनॉन, सिरीया, जॉर्डन, इराण, इराक, टर्की, इंडोनेशिया, सुदान, सौदी अरेबिया, कुवेत तसेच सान्या गल्फ** मधील देशांची जंत्री केली तर हे **दुसरे जग** बनते. खरेतर, हे सगळे देश एकत्र आले तर अमेरिकेला आणि त्यांच्या सांस्कृतिक दादागिरीला एका फटक्यात भुईसपाट करतील. इस्लामी जगताची हीच सांस्कृतिक ओळख भांडवली बाजारपेठेच्या बजबजपुरीला व भडक मानवी नात्यांना आणि मूल्यांना एका क्षणात सुरंग लावू शकते इतकी स्फोटक ताकद या दुसऱ्या जगात आहे. असे हे बलाढ्य दुसरे जग म्हणजे 'इस्लामिक वर्ल्ड' आजही खंबीरपणे पाय रोवून आहे. पण अमेरिकेसारख्या नवसाम्राज्यवादी देशाना हे चांगलेच ठाऊक आहे म्हणूनच या देशांनी एकत्र येऊ नये म्हणून वेगवेगळी सांस्कृतिक हत्यारे ते वापरत आहेत. प्रयोगशाळेत जसे विविध अॅपरेटस म्हणजेच (साधने) वापरतात तशी हत्यारे नवसाम्राज्यवादी देश वापरताना दिसताहेत.

आपल्या भांडवली संस्कृतीचा प्रभाव लोकांवर टाकण्यासाठी किंवा त्यांच्याही नकळतपणे ती जीवनमूल्ये खोलवर रुजविण्यासाठी अशी कोणती हत्यारे म्हणजेच अॅपरेटस नवसाम्राज्यवादी देश वापरतात? नाटक कला, चित्रपट, संगीत आणि बदलती जीवनमूल्ये दाखवणाऱ्या



प्रसारमाध्यमातील जाहिराती अशी ती प्रभावी साधने आहेत. नुसते एक चित्रपट हे माध्यम घेतले तर त्यातून एकाचवेळी या सगळ्या गोष्टींना हात घालता येतो. म्हणूनच मुस्लिम देशातील दिग्दर्शकांच्या चित्रपटाना मोठ्या प्रमाणावर फंडींग आज दिले जाते. यासाठी काही लोकशाही मूल्यांचा प्रचार त्यांनी जोरात चालवला आहे तो म्हणजे स्त्रियांना स्वातंत्र्य मिळायला हवं, आविष्कार स्वातंत्र्य, संचार स्वातंत्र्य, व्यक्ती स्वातंत्र्य, व्यवसाय स्वातंत्र्य वगैरे वगैरे.

या लोकशाही स्वातंत्र्य बाबत कोणाचेही दुमत असण्याचे कारण नाही. किंबहुना मानवी हक्क लढ्याचा तो अपरिहार्य भागच आहे. पण धोकादायक हे आहे की या स्वातंत्र्याच्या नावाखाली येणारी बाजारू संस्कृती माणुसकीचे आणि मानवी प्रतिष्ठेचे इतके हनन करते की माणसाची विशेषतः स्त्रियांची अवस्था २१व्या शतकात देखील कुत्र्या मांजरापेक्षा वेगळी राहिलेली नाही. उदाहरणच घ्यायचे तर, व्यवसाय स्वातंत्र्याच्या नावाखाली मानवी देहव्यापाराने आणि लैंगिक मनोरंजन व्यापारात इतकी टोकाची पशुपातळी गाठलीय की इंडोनेशियातील अडीच तीन वर्षांच्या लहानग्या मुलींनादेखील भाजीपाल्याच्या ट्रकमध्ये मागच्या बाजूला, न दिसेल अशा ठिकाणी बसवून सेक्स मार्केटमध्ये विकले जाते. 'जमिला, द प्रेसिडेंट इज कमिंग' या चित्रपटामधून रत्ना सारमपेट ही इंडोनेशियन मुस्लिम स्त्री दिग्दर्शिका सांगते की चित्रपट माध्यमाद्वारे आम्ही एक

मोठी राजकीय लढाईच लढत आहोत. स्वदेशातील पुरुषप्रधानता, धर्मांधता आणि आंतरराष्ट्रीय देहव्यापाराचा बाजार हे दोन्ही राजकीयदृष्ट्या जागतिक अर्थव्यवस्थेशी संलग्न प्रश्न आहेत. सत्य घटनेवर आधारित असलेल्या या चित्रपटातील नायिका थंडपणे दोन पुरुषांचे खून करू न स्वतःच पोलिसांच्या स्वाधीन होते. फाशी झाल्यावर ती इंडोनेशियाच्या पंतप्रधानाना भेटण्याची शेवटची इच्छा व्यक्त करते. त्या भेटीत ती दोन वर्षांच्या लहानग्या मुलीपासून वृद्धांपर्यंत स्त्री देहव्यापाराचे कोंडवाडे बंद करा असे सांगते. स्त्रिया व मुले यांची विक्री करणा-या बाजारुव्यवस्थेविरुद्ध लढत, शांतपणे फासावर जाणारी नायिका 'जमिला' जेव्हा या चित्रपटात आपण पाहतो तेव्हा आपले मन आंतर्बाह्य हादरून जाते. एका दृष्टीने तिने इंडोनेशियातील धर्मसत्तेला आणि राजसत्तेला आव्हानच दिले आहे हेही जाणवते.

सगळ्या जगाला लोकशाही स्वातंत्र्य हवेच आहे पण ते कसे? माणसाला पशुपातळीवर नेणारे असले स्वातंत्र्य काय कामाचे? मुस्लिम जगतामधली संस्कृती नेमक्या याच बाजारुमानवी मूल्यांना विरोध करते आहे. पण त्या प्रक्रियेत त्यांनी बंदिस्त धर्माचरणाचे दुसरे मूलतत्त्ववादी टोक गाठलेले दिसते.

१९७९मध्ये इराणच्या शहाला पदच्युत करून आयातुल्ला खोमेनी सारख्या धर्मप्रसारक धर्मांध माणसाची सत्ता येणे ही घटना अमेरिकन सांस्कृतिक साम्राज्यवादाला दिलेली प्रतिक्रियाच होती. लोकशाहीचा नारा देत इस्लामी संस्कृतीचा गळा घोटणाऱ्या धूर्त राजकीय नीतीला पायबंद घालण्यासाठी खोमेनीने पराकोटीचा आंधळा इस्लामी धर्मवाद जनतेवर लादला. आजच्या घडीला खोमेनीच्या आचारविचार संहितेचे पालन करणारे धर्मांध इस्लामी सैन्य साऱ्या जगभर तयार होणे हे म्हणजे काळाला पडलेले दुःस्वप्नच आहे असे म्हणावे लागेल.

या जुलुमी इस्लामी आचारसंहितेला प्रचंड विरोध देखील झाला. खोमेनी पद्धतीच्या धर्मांधतेचे आजचे रूप तालिबानी आणि अल कायदाच्या रूपांत आपल्याला पहायला मिळते. अमेरिकेला विरोध करता करता त्यांनी आपल्याच कुटुंबियांना हाल-अपेष्टांच्या खाईत लोटले. इराणमधील उच्च विद्याविभूषित स्त्रियांना घरात कोंडले गेले. मोठ्या कष्टने आधुनिकतेचा हात धरून समतेची वाटचाल करू लागलेल्या विकसनशील राष्ट्रतील स्त्रीपुरुष नात्यांना असंवेदनशील राक्षसी हिंसेचे परिमाण लागले.

आज कोणत्याही व्यक्तीला विचारा मुस्लिम



जगताचे कोणते चित्र आपल्या डोळ्यासमोर येते? उत्तर येईल दहशतवाद, मूलतत्त्ववाद, स्त्रीपुरुष असमानता, भेदभाव, घराच्या भिंतीत कोंडलेल्या, दबलेल्या, बुरख्याच्या पडद्याआड लपलेल्या स्त्रियांचे हुंदके. कधी केसाची बट दिसली म्हणून तर कधी ड्रायव्हिंग केले म्हणून, कधी आवडलेल्या पुरुषाबरोबर लग्न करून कुटुंबांची प्रतिष्ठ धुळीला मिळाली म्हणून तर कधी घटस्फोटित स्त्रीने आपल्या मुलांचा ताबा मागितला म्हणून, कधी स्त्रियांची संघटना काढून सार्वजनिक कार्यक्रमात भाग घेतला म्हणून तर कधी मुलींची शाळा काढली म्हणून. दिवसागणिक स्त्रियांवर होणारे अगणित अत्याचार आपल्यासमोर येतच राहतात. मुस्लिम देशांची प्रतिमाच अंधश्रद्धा, अशिक्षित, मागासलेले अशी आपल्या डोळ्यासमोर येते. खोमेनी युगाने २१व्या शतकात स्वतःचा विकास करू पाहणाऱ्या लोकांना हजार वर्षे मागे नेऊन ठेवले आहे. हे धार्मिक पुनरुज्जीवन अत्यंत विखारी आहे हे निश्चित.

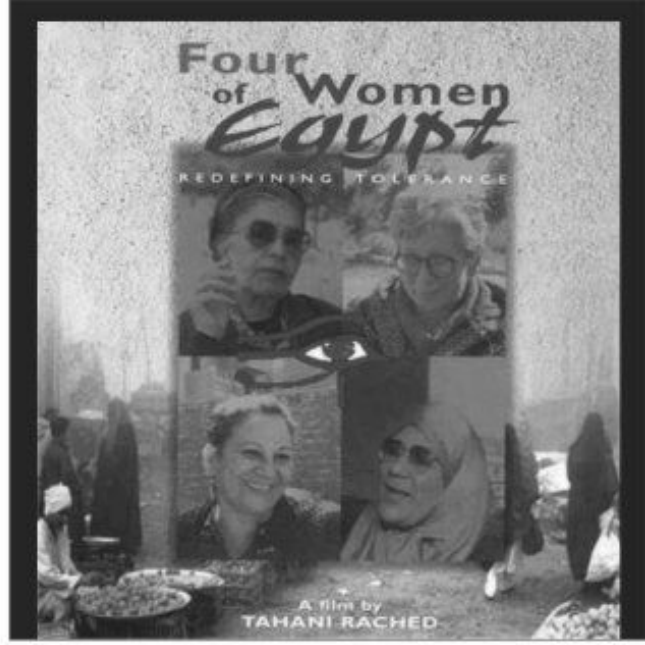
२००१ साली अमेरिकेत झालेल्या ९/११ च्या दहशतवादी हल्ल्याचे निमित्त करून अमेरिकेने साऱ्या मुस्लिम राष्ट्रविरोधी मोहीम उघडून जी काही युध्दखोरी चालू केलीय त्यामुळे जगाची पश्चिम विरुद्ध पूर्व ही विभागणी जास्तच तीव्र झाली आहे. प्रसार माध्यमांचा उपयोग करून 'इस्लाम' म्हणजेच 'दहशतवाद' असा प्रचार अमेरिकेने चालवला त्याला प्रतिक्रिया म्हणून इस्लामी राष्ट्रांनी पुनरुज्जीवन सुरू केले. त्यानंतर लोकशाही हक्कांची पायमल्ली करणारे मुस्लिम देश आणि राज्यकर्ते सातत्याने स्वसंरक्षणासाठीच सज्ज झालेले दिसताहेत.

'बीअॉन्ड द व्हेल' या अमेरिकेने स्पॉन्सरड

केलेल्या या एका माहितीपट मालिकेत विविध देशातील मुस्लिम स्त्रियांच्या मुलाखती घेतल्या आहेत. बुरखा घालणाऱ्या स्त्रिया दुसऱ्या टोकाला जाऊन ज्याप्रकारे इस्लामी मूलतत्त्ववादाचे समर्थन करतात ते ऐकले की लक्षात येते की पश्चिमेच्या सांस्कृतिक आक्रमणाला इस्लामी मूलतत्त्ववाद या स्त्रियांच्या रूपात पुन्हा नव्याने जन्म घेत आहे. अमेरिकी प्रचाराला उत्तर देण्यासाठी काही स्त्रिया अगदी आक्रमक होऊन दिग्दर्शिकेला मुलाखती घेण्यापासून रोखतात, काही ठिकाणी प्रवेश करू देत नाहीत. दिग्दर्शिका जन्माने मुस्लिम असूनही ती पश्चिमी दृष्टीकोनाचे प्रतिनिधित्व करते म्हणून तिच्यावर हल्ला देखील केला जातो.

इस्लामी मूलतत्त्ववादाचे समर्थन करणारा २% सत्ताधारी समाज वगळता इतर मोठ्या संख्येने असलेल्यांना युद्ध नको शांतता हवीय. या दुसऱ्या जगातल्या कित्येक स्त्रिया आपल्या भावना उरलेल्या दुनियेपर्यंत पोहोचविण्यासाठी धडपडत आहेत. अभिव्यक्तीसाठी चित्रपट, लघुपट, माहितीपट, कथा कादंबरीचा आधार घेतच आहेत. अरब आणि मुस्लिम दुनियेतील स्त्रियांच्या आविष्कारातून भांडवली सिनेमापेक्षा एक वेगळेच वास्तव समोर येते. त्यांच्या चित्रपटातले मानवी नातेसंबंध काहीवेळा खूप गुतागुतीचे, कधी खूप हवे हवेसे वाटणारे आहेत तर कधी अगदी नकोसे वाटणारे, पाहू नयेत असे वाटायला लावणारे असतात. त्यांच्या चित्रपटांत सेक्स आणि व्हॉयलेन्सकडे वेगळ्या नजरेतून पाहिले गेले आहे. कदाचित कठोर धार्मिक आचारसंहितेमुळे असेल सेक्स आणि व्हॉयलेन्सचे चित्रण हे खूप संयत स्वरूपात, त्याची निषेधार्हता प्रेक्षकांना जाणवून देण्यासाठी येते. हॉलीवूडपटात निव्वळ मनोरंजनासाठी येणारे सेक्स आणि व्हॉयलेन्स या स्त्रियांच्या चित्रपटात पुरुषी नजरसुखासाठी (व्होएरीझ्मसाठी) अजिबात येत नाही.

उदाहरणार्थ 'फोर वाईव्हज अँड अ मॅन' या चित्रपटात इराणमधील नाहीद पेसीन आणि सेतारेह पेर्सोन या दिग्दर्शिकांनी एका छोट्या गावातील बहुपत्नीक कुटुंब दाखवले आहे. यातील एका माणसाच्या चार बायका आहेत. त्याचे आपापसातील तणाव, आंतरविरोध, प्रणयक्रीडेबद्दल त्या एकमेकींकडे व्यक्त करीत असलेली बिनधास्त मते, तशीच त्यांची बिनधास्त सासू त्याचबरोबर त्यांची अनेक मुले यांच्याभोवती चित्रपटाचे कथानक फिरते. या बायका एकमेकींशी जितक्या भांडतात तितक्याच वेगाने नवऱ्याने केलेल्या मारहाणीच्या विरोधात एकत्रही येतात. एकजुटीने



गरिबीतला संसार देखील त्याच चालवतात. बंदिस्त भिंतीवर नुसतेच डोके आपटण्यापेक्षा जेव्हा शक्य असेल तेव्हा पुरुषी वर्चस्वाला चूड लावायला मागे पुढे पहायचे नाही इतका सरळ आणि साधा दृष्टीकोन कुठेही क्रांतिकारी आविर्भाव न आणता या चित्रपटातून व्यक्त होतो. या स्त्रियांच्या बंडखोरीला काही मर्यादा आहेत हे लक्षात घ्यायला हवे.

मुस्लिम जगतामधील स्त्रियांची स्थिती, कुटुंब व्यवस्थेत त्यांना असलेले दुय्यम स्थान, मुलगा मुलगी यांच्यातला भेदभाव, हे सारे जसे इतर अनेक देशात दिसते तसेच चित्र इथेही दिसते. फक्त फरक इतकाच की काही इस्लामी राष्ट्रत धार्मिक आचारसंहिता कर्मठपणे पाळली जात असल्यामुळे स्त्रियांचे शिक्षण, व्यवसाय, नोकरी, सत्ता, स्थान यामध्ये काही प्रमाणात फरक आढळतो.

पण, एक निरीक्षण सार्वत्रिकपणे आढळते ते म्हणजे जेव्हा एखाद्या देशातील स्त्रिया जितक्या जास्त दडपल्या जातात तितक्याच जास्त उसळी मारू न त्या स्वतःला अभिव्यक्त करू पाहतात. याचाच परिपाक म्हणजे या दुसऱ्या दुनियेतील स्त्री आणि पुरुष दोघेही सातत्याने स्त्रियांचे प्रश्न, लैंगिक भेदभाव, धर्मसत्तेची मुजोरी, राजकीय पुढाऱ्यांची तानाशाही या सगळ्या विरोधात आपापल्यापरीने चित्रपटात वाचा फोडतात.

अफगाणिस्तानात तालिबानी दडपणुकी विरोधात १९८० च्या दशकात रावा (रिव्होल्युशनरी वुमेन ऑफ अफगाणिस्तान) या स्त्रीवादी संघटनेने भूमिगत राहून मोठे मोलाचे कार्य केले आहे. जीव धोक्यात घालून त्यांनी

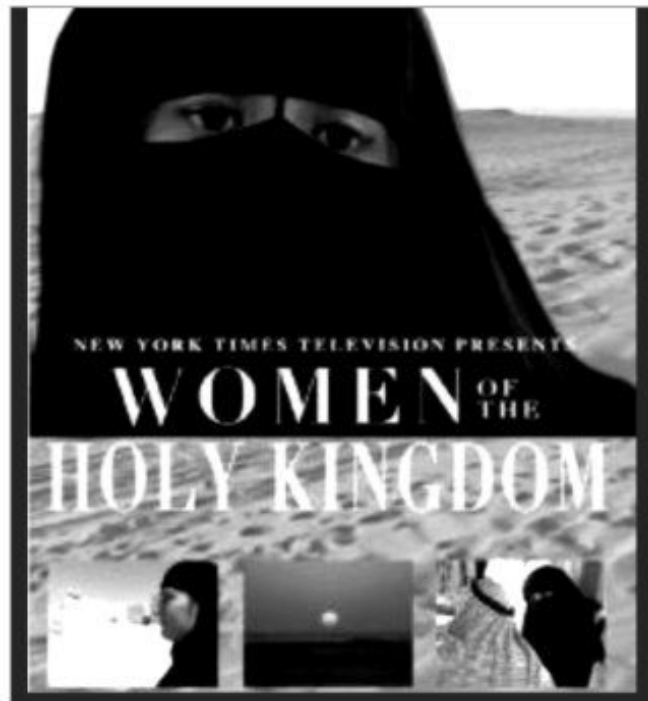
मुलींसाठी शाळा चालवल्या, त्यांना स्वावलंबी आणि निर्भय बनवले. यात मिईना नावाच्या धडाडीच्या कार्यकर्तीचा बळी घेतला गेला. याच प्रक्रियेत तयार झालेल्या रोया सादत आणि तिची बहिण अलका सादत या दोघी बहिणी चित्रपट निर्मितीचे शिक्षण घेतात आणि आपल्या चित्रपटातून स्त्रियांच्या दुःखाला वाचा फोडतात.

दुसऱ्या एवा मुल्वाद आणि आंजा एरहयेम या दोन दिग्दर्शिकांनी सप्टेंबर २००५ मध्ये अफगाणिस्तानात झालेल्या पहिल्या लोकसभेच्या निवडणुकीत उभ्या राहिलेल्या 'मलालाई झोया' या २७ वर्षीय महिला उमेदवारावर लघुपट बनवला आहे. या लघुपटाचे नाव आहे 'एनिमीज ऑफ हॅपीनेस'. २४९ उमेदवारांमध्ये ही धाडसी महिला नुसती निवडणूकच लढवते असे नाही तर 'ग्रँड कौन्सिल ऑफ ट्रायबल एल्डरस' यांच्या २००३मध्ये झालेल्या परिषदेत जे भाषण तिने केले आहे त्यात तिने उघडपणे तालिबान्यांच्या युद्धखोरीला आव्हान दिले आहे. अशा लोकशाही स्वातंत्र्यासाठी लढणारी ही धाडसी स्त्री प्रेक्षकांचे हृदय तर जिंकतेच पण निवडून आल्यावर अफगाणी मागासलेपणावर टीका करणाऱ्या पाश्चिमात्य दुनियेचे तोंडही बंद करते.

तहानी रचत या इजिप्शियन दिग्दर्शिकेने 'फोर वुमेन ऑफ इजिप्त' या चित्रपटात एकाच शहरात राहणाऱ्या 'चार मैत्रीणी'ची हृदयस्पर्शी कथा साकारली आहे. यातली एक ख्रिश्चन आहे जिची मातृभाषा फ्रेंच आहे कारण ती पॅरीसमध्ये जन्मली पण वाढली कॅरोमध्ये. दुसरी जन्माने मुस्लिम पण कडूरपंथीयांना सामील झाली. तिसऱ्या दोघी जन्मतःच मुस्लिम असल्या तरी कधीही इस्लामचे आचरण न करणाऱ्या पाश्चिमात्य रहाणी असणाऱ्या. पण त्यांच्या आयुष्यात बदल घडून येतो तो गमाल अब्दुल नासीर याच्या पर्यायी धार्मिक क्रांतीमुळे. गमाल अब्दुल नासीर यांच्यानंतर राज्यावर आलेल्या अन्वर सादत याच्या राजकीय समर्थनाच्या चळवळीत त्यातल्या दोघी सामील होतात. त्यांची पारंपरिक कुटुंबे आणि वेगवेगळ्याप्रकारे या स्त्रियांनी केलेली बंडखोरी या सगळ्या गोष्टी दिग्दर्शिका अगदी हलक्या हाताने आपल्यासमोर उसवत नेते. या चित्रपटात प्रत्येकीच्या स्वतंत्र कथेतून एकूणच इजिप्तच्या राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक परीस्थितीचे चित्र प्रेक्षकांच्या डोळ्यासमोर उभे रहाते विसाव्या शतकातील स्त्रियांचे समान हक्काचे प्रश्न, त्यांचे कामगार कष्टकरी युनियनचे लढे, ब्रिटिशांच्या वसाहतीतून स्वतंत्र झालेल्या राज्यांच्या विकासाचे प्रश्न,

आंतरराष्ट्रीय संबंध वाढविण्याच्या दिशेने उचललेली राजकीय पावले, वगैरे वगैरे.

या चित्रपटातील प्रत्येक कथेमधून इस्लामी देशाचा एक संवेदनशील असा 'मानवी चेहरा' दिसतो. जो आपल्याला नेहमीच इराणी चित्रपटातील लहान मुलांच्या व्यक्तिरेखांमधून दिसलेला आहे. या चित्रपटात इजिप्तमधील जनतेचे लढे आणि त्याचबरोबर चार भिन्न धर्मीय मैत्रीणींचे मतभेदाच्या पलीकडे जाणारे एक प्रेमाचे घट्ट नाते समांतरपणे उलगडत जाते. प्रेक्षक या नात्याला जपून ठेवतो. हळूहळू त्याच्याही नकळतपणे पूर्वग्रह बाजूला ठेवून निष्पक्ष भूमिकेतून तो चित्रपट पाहू लागतो. कोणत्याही विकसनशील देशाच्या दृष्टीने 'माहिती आणि शिक्षण' या मूल्यांना मनोरंजनापेक्षा जास्त महत्त्व दिलेले नेहमी आढळते. तसेच ते या चित्रपटात दिसते. कथेतून उलगडत गेलेले इजिप्तमधले हे सारे ऐतिहासिक संदर्भ पाहिले की अगदी अलिकडील काळात, २०११ साली झालेल्या इजिप्तमधील 'गुलाबी क्रांती'चा अर्थ लागतो. इस्लामिक देश म्हणून बदनाम झालेल्या या देशात गुलाबी क्रांतीसारखे लढेसुद्धा कसे आकार घेऊ शकतात असा जो प्रश्न आपल्याला त्यावेळी पडतो, त्याचे निराकरण या चित्रपटाच्या निमित्ताने होते. भविष्यातील आधुनिक इजिप्त मध्ये स्त्री समानतेचे प्रश्न कसे हाताळले जाणार आहेत? आज लोकांनी आपल्या जीवनात स्विकारलेला आधुनिकतावाद प्रत्यक्षात इस्लामी



मूलतत्त्ववादाचा पाया उखडवून टाकेल का? स्त्रियांच्या उच्चशिक्षणामुळे खरोखरच इजिप्त इस्लामी देशापुढे एक आदर्श निर्माण करील का? की पुन्हा आपल्या मुळाकडे परत जाईल? असे असंख्य प्रश्न व शंकाकुशंका प्रेक्षकांच्या मनात येऊन जातात. पण एक सुस्कारा सोडण्याव्यतिरिक्त आपल्या हातात काही नाही, हेही जाणवते.

धर्माच्या नावाखाली स्त्रियांना दडपण्याचे सगळ्यात जास्त प्रमाण सौदी अरेबिया या देशात दिसते. तेथे स्त्रियांना पुरुषांच्या सोबतीशिवाय मोकळेपणाने फिरण्याची परवानगी नाही. हॉटेलात जाता येत नाही, कार ड्रायव्हिंग करता येत नाही. शरीराचा कणभरही भाग दिसता कामा नये यासाठी बुरखा घेण्याची सक्ती आहे. अशा एक ना दोन असे अनेक दडपणुकीचे प्रकार तेथे अस्तित्वात आहेत. म्हणूनच तिथल्या संवेदनशील स्त्रिया याविरुद्ध आवाज उठवण्यासाठी जास्त प्रयत्नशील असतात. परंतु देशाच्या अंतर्गत नसली तरी बाहेरच्या देशातील एखाद दुसऱ्या मुस्लिम दिग्दर्शिकेला सिनेमा करण्याची क्वचित परवानगी देण्यात येते. त्यातूनच शमीन ओबीद चेनोय या पाकिस्तानी महिलेला सौदी मध्ये फिल्म बनवायची परवानगी मिळाली आहे.

शमीन ओबीद चेनोय या पाकिस्तानी दिग्दर्शिकेने 'द होली किंगडम' नावाचा माहितीपट बनवला आहे. थेटपणे स्त्रियांवरील दडपणुकीचे चित्र दाखवता येत नसल्याने दिग्दर्शिका स्वतःच आचारसंहिता अजाणतेपणी मोडल्याचे दाखवत झालेल्या वादावादीचे चित्रण करते. बुरखा घेणाऱ्या सरकारी कर्मचारी बायांना थेट स्फोटक प्रश्न विचारते. त्या हिरीरीने धर्माधपणे या प्रथेचे समर्थन करतात. यातून दिग्दर्शिका अप्रत्यक्षपणे 'सौदी अरेबिया' मधील स्त्रियांची स्थिती किती दडपलेली आहे? हे सुचवत जाते. पर्यायाने ती पश्चिमी देशातील प्रेक्षकांच्या मनातले मुस्लिम देशांबाबतचे गैरसमज अगदी पक्के करीत जाते. जणू या देशातील स्त्रियांच्या मुक्तीसाठी आणि उद्दारासाठी आपणच काहीतरी करू शकतो अशी भावना त्यांच्या मनात जागृत व्हावी. आपल्याला आश्चर्य वाटते की सरळ सरळ अमेरिकन प्रोपागन्डा असलेल्या या फिल्मला तिथल्या राजाने परवानगी दिलीच कशी? पण गुंतागुंतीच्या राजकीय समीकरणाचे परिणाम आपण सर्व जाणतोच त्यामुळे यावर अधिक न बोललेले बरे!

'सौदी अरेबिया' तल्या स्त्रियांवर दुसरी एक फिल्म आहे ती जरा सकारात्मक बाजू दाखवणारी आहे. व्हन देर हक या दिग्दर्शिकेने 'किंगडम विदीन किंगडम' हा स्त्री

कामगाराच्या स्थितीबद्दल माहिती देणारा माहितीपट बनविला आहे. सौदीचा युवराज शहजादा अल्वालीद बिन तलाल याने इस्लामिक कर्मठपणाच्या पार्श्वभूमीवर काही सुधारकी धोरणे राबविली. स्वतःच्या मालकीच्या कंपन्यामध्ये त्याने काही स्त्री कामगारांना ठेवले. त्यांना युनिफॉर्म आणि सुविधादेखील पुरवल्या. दिग्दर्शिकेला हे स्वागतार्ह वाटते कारण स्त्री दमनाच्या काळोख्या पार्श्वभूमीवर तिला कुठेतरी भविष्यातील बदलाचा आशेचा किरण दिसतो आहे. पडद्यावर जे दिसते आहे त्याच्या पलीकडे जाण्याची सूचना देण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शिका करते आहे. सौदी युवराजाच्या मुलाखतीत दिग्दर्शिका त्याला प्रश्न विचारते की 'आपण भविष्यात स्वतःचा एखादा राजकीय पक्ष काढला तर त्यात स्त्रियांच्या हक्कांना प्राधान्य देणार का?' त्यावर 'त्यासाठी राजकीय पक्ष स्थापनेची काय गरज? मी आदेश दिला तर सगळ्यांना पाळावाच लागतो' असे उत्तर तो देतो. या मुलाखतीतून युवराजाने स्वतःचे गौरवीकरण केल्याचे दिसत असले तरी दिग्दर्शिकेने एकूणच स्त्री कष्टकऱ्याची स्थिती, त्यांना मतदानाचे, रोजगाराचे, आणि समान वागणुकीचे हक्क मिळावेत म्हणून चाललेली अखंड धडपड, लढाया यावर चांगलाच प्रकाश टाकला आहे.

कौटुंबिक प्रतिष्ठेसाठी स्त्रीचा बळी देण्याची प्रथा देखील मुस्लिम देशातच आढळून येते असे सर्वसामान्यपणे मानले जाते. पण २०१० मध्ये सार्क परिषदेत प्रसिध्द झालेल्या आकडेवारीनुसार भारत, बांगलादेश, आणि जपान सारख्या बौद्ध आणि हिंदू बहुल देशात अलीकडच्या काळात याचे प्रमाण सर्वात अधिक आहे असे आढळून आले. पण 'ऑनर किलींग' हा मुस्लिम दिग्दर्शिकांच्या देखील मोठा चिंतेचा विषय आहे हे नमूद करावेसे वाटते. पण या विषयावर लघुपट बनवण्याची परवानगी त्यांच्या देशाकडून मिळत नसल्याने या स्त्रियांनी अमेरिकन मैत्रिणीच्या मदतीने काही लघुपट बनविले आहेत. शेली सेवेल या दिग्दर्शिकेने 'इन द नेम ऑफ फॅमिली: ऑनर किलींगज' नावाचा माहितीपट बनविला आहे. त्यात मध्यपूर्वेतील आणि उत्तर आफ्रिकेतील काही मुस्लिम देशांतील 'ऑनर किलींगज' चा आढावा घेतला आहे.

'ऑनर किलींगज' या विषयाप्रमाणेच स्त्रियांच्या जीवनाशी निगडित अनेक प्रश्न विविध देशातील मुस्लिम स्त्रियांनी हाताळलेले दिसतात. बलात्काराच्या प्रश्नावर 'आफ्टर द रेप; मुख्तार माई स्टोरी' हा लघुपट कॅथरीन उल्मेर या पाकिस्तानी दिग्दर्शिकेने (२००२ साली) बनविला



आहे 'फॉर द पॅलेस अंडर द हेवन' या सबिहा सुमार या दिग्दर्शिकेने केलेल्या चित्रपटात पाकिस्तानातील स्त्रियांमध्ये फाळणी नंतरच्या ५० वर्षांनंतर वाढत चाललेली धार्मिक अंधश्रद्धा याचा शोध घेतला आहे. 'गोइंग अपस्टेअर्स: पोर्ट्रेट ऑफ रप इराणियन आर्टिस्ट' हा लघुपट रुखसाराहा घार्ईम मघेमी या दिग्दर्शिकेने 'अक्रम' नावाच्या ५० वर्षीय अशिक्षित चित्रकार महिलेचे व्यक्तिचित्र रंगवले आहे.

दोहा, कतार येथील एका मुस्लिम कुटुंबाचे जीवन चितारले आहे 'लिंडा आणि अली' या चित्रपटात. ल्युत वांडेकीबस असे जरा उच्चारयला कठीण नाव असलेली दिग्दर्शिका. लिंडा ही कॅथॉलिक ख्रिश्चन तर अली शिया मुस्लिम. त्यावेळी अमेरिकेने इराकवर आक्रमण केलेले असते. युद्धकाळात आपल्या मुलांना या दोन धर्मांमधील फरक आणि साम्य समजावून सांगताना जी काही तारेवरची कसरत करावी लागते त्याची साक्षीदार म्हणजे ही फिल्म.

ब्रिटनी हक्काबी या अमेरिकन मुस्लिम दिग्दर्शिकेने बनविलेला चित्रपट 'द मॉस्क ऑफ मॉर्गनटाऊन' ख्रिश्चन व यांच्यातल्या विद्वेषाच्या राजकारणावर प्रकाश टाकतो. 'वॉल स्ट्रीट जर्नल'ची पत्रकार नाओमी, युद्धाच्या काळात आपली पाकिस्तानातील असाईनमेंट्स पूर्ण करून वेस्ट वर्जिनियातील आपल्या गावात मॉर्गनटाऊनमध्ये परतते तेंव्हा तिला तिथल्या मशिदीत नमाज पढायला प्रतिबंध केला जातो. तिच्या लक्षात येते की तेथील सारे वातावरण बदलले आहे. इस्लामी रिवाजाप्रमाणे न वागणाऱ्या लोकांचा आणि ख्रिश्चन-मुस्लिम कुटुंबाचा द्वेष केला जातो आहे. मॉर्गनटाऊनला आलेल्या या धोकादायक वळणाचा ती निषेध करते. त्या समूहाच्या या धर्मांध वागणुकीला पुन्हा मूळ आधुनिक स्वरूपात आणण्यासाठी ती मोहिम उघडते. पण सनातनी विरुद्ध आधुनिक असा संघर्ष विकोपाला जाऊन त्यात तिचा बळी जातो. एकूणच जगभरातील सर्व स्त्रियांना

युद्ध किंवा संघर्ष नको असतात हेच या चित्रपटात देखील अधोरेखित होते. कारण, युद्धाचे सगळ्यात जास्त विपरीत परिणाम स्त्रियांनाच भोगावे लागतात.

दीपा धनराज या भारतीय दिग्दर्शिकेने, 'इन्व्होकिंग जस्टीस' हा माहितीपट मुस्लिम स्त्रियांची 'जमात पंचायत' तयार करण्याच्या अभिनव प्रयत्नावर बनविला आहे. तामिळनाडूमधल्या स्त्रिया एकत्र येऊन अन्यायकारक न्यायनिवाडा करणाऱ्या भ्रष्टचारी पुरुषांच्या जातपंचायतीवर प्रश्नचिन्ह उभे करतात. ते ऐकतच नाहीत म्हटल्यावर स्वतःच स्त्रियांची जमात पंचायत स्थापन करतात. हजारो वर्षांच्या पंचायतीच्या या परंपरेला असे आव्हान देणे हे वाटते तेवढे सोपे नाहीए. संपूर्ण पुरुष वर्चस्वाला या स्त्रियांनी सुरंग लावलेला आहे. स्त्रियांनी संघटित होण्याचा असाच एक प्रयत्न 'लेडीज रूम' या लघुपटात पहायला मिळतो. मेहनाझ आफ्झली या इराणियन दिग्दर्शिकेने हा लघुपट केला आहे. घरातून पळून गेलेल्या, परित्यक्ता, नशापाणी करणाऱ्या, वेश्याव्यवसाय करणाऱ्या स्त्रिया एका सार्वजनिक बागेतील प्रसाधनगृह म्हणजेच 'लेडीजरूममध्ये' एकत्र राहू लागतात. त्याठिकाणी त्या एकमेकीकडे जे अनुभव शेअर करतात त्यातून असे लक्षात येते की कुकरमधली वाफ जशी फारवेळ कोंडली जाऊ शकत नाही तसेच स्त्रियाही आपल्यावरील दडपणुकीला मोकळी वाट करून देत असतात आणि बऱ्याचवेळा त्या चित्रपटाचे माध्यम त्यासाठी निवडतात.

थोडक्यात मुस्लिम जगतातील स्त्रियांनी वेगवेगळ्या सामाजिक, सांस्कृतिक पार्श्वभूमीवर आपापल्या परीने पितृसत्ताक व्यवस्थेला आव्हान दिलेले आहे. फक्त कडूरपंथीय वातावरणातील स्त्रियांनी एकदम बंडाचा झेंडा न रोवता हळूहळू सावध पवित्रा घेत पितृसत्ताक व्यवस्थेचा डोलारा ढासळवत आणला आहे. स्त्रीवादी चळवळीच्या दृष्टीने एक मात्र चिंतेची बाब आहे की धर्मांध आणि मूलतत्त्ववादी विचाराच्या वाढत्या दबावाखाली आधुनिकतेची निम्मी वाट चालून पुढे आलेल्या अनेक स्त्रिया हजार वर्षापूर्वीच्या धार्मिक आचारसंहितेची पारायणे करू लागल्या आहेत. पण या प्रचंड दबावाखाली असणाऱ्या या जगतातील स्त्रिया आपल्या भावना आणि विचारांना मात्र चित्रपट अभिव्यक्तीच्या रूपाने वाट करून देत आहेत. चित्रपट, माहितीपट, गाणे, चित्रकला कविता कथा, कादंबरी अशा अनेक माध्यमांतून त्या आपल्या आविष्काराला वाट करून देत आहेत हे सर्व जगाच्या दृष्टीने खूप मोलाचे आहे. दुसऱ्या

जगतातील या 'बाईस्कोपला' आपण डोळे लावले तर त्यांच्या चित्रविचित्र अनुभव चित्रांची लांबलचक पट्टी आपल्या डोळ्या समोरून सरकत जाते. फक्त आपल्याल्या त्याच्या मर्यादा समजून घ्यायला हव्यात.



-डॉ. प्रा. कुंदा प्रमिला-नीळकंठ

Phone- (022)26859257
email - kundapn@gmail.com

“What our cinema needs above everything else is a style, an idiom, a sort of iconography of cinema, which would be uniquely and recognizably Indian.”

-Satyajit Ray.

— सत्यजित राय यांनी १९४८ साली 'What is Wrong with Indian Films?' या तक्रारवजा शीर्षकाचा एक लेख लिहून संगीत, चित्रकला, कविता आदी कलांना प्रेरणास्त्रोत ठरलेल्या या देशात अस्सल भारतीय चित्रपट बनविण्यासाठी चित्रपटकर्मिला मात्र उर्जा मिळू नये, याबद्दल सखेद आश्चर्य व्यक्त केले होते आणि त्यासाठी चित्रपटकर्मिने आपले कान, डोळे उघडे ठेवायला हवेत, असा अर्थपूर्ण सल्लाही शेवटी दिला होता. तोवरचा भारतीय चित्रपटांचा इतिहास पाहता, काहीना राय यांची ही तक्रार पटणारही नाही, अथवा अनाटायी वाटेल, परंतु या त्यांच्या

या विधानांचे संदर्भ तपासू गेल्यास, राय यांच्या म्हणण्यात तथ्य जाणवेल. भारत नुकताच स्वतंत्र झाला होता, राष्ट्रवादानेसमाज आणि राजकीय जीवनच नव्हे, तर कलाजीवनही भारलेले होते. अनेक कलांतून ते ठळकपणे जाणवतही होते. चित्रपटांत मात्र भारतीयत्व चाचपडतच होते. दुसऱ्या बाजूला, दुसऱ्या महायुद्धाने सारे जगच ढवळून निघाले होते. आंतरराष्ट्रीय समीकरणे बदलली होती. होरपळलेल्या देशांची राष्ट्रीयत्वाची भावना अधिक प्रखर बनली होती. बायसिकल धिक्क हा इटलीचा चित्रपट त्या देशाचे प्रखर वास्तव त्याच्या देशी तपशीलांसकट, समग्र राष्ट्रीय चरित्र आणि चारित्र्यासकट समोर मांडू पाहत होता. तसे आपल्या समाजाचे भारतीयपण (खऱ्या अर्थाने भारतीय सृष्टी-दृष्टी) आपल्या चित्रपटांत का नाही, अशी राय यांची उपरोक्त तक्रारीमागची धारणा असावी. अर्थात राय निव्वळ तक्रार मांडून थांबले नाहीत, तर अल्पावधीतच म्हणजे



१९५५ साली पाथेर पांचाली अस्सल देशी चित्रपटाची निर्मिती करून आपल्याच तक्रारीला त्यांनी चोख कलात्मक उत्तरही दिले, आपल्या संपूर्ण कलाप्रवासातून त्यांनी भारताचा आणि भारतीयत्वाचाच अखंड शोध घेतला, हे सर्वज्ञातच आहे.

National Cinema ही संकल्पना Film Studies मध्ये तुलनेने अगदी अलिकडची. १९८० च्या दशकात वापरली जाऊ लागली. तोवर World Cinema ही संकल्पना अधिक ठळकपणे प्रचलित होती. त्याचा वास्तविक अर्थ जगभरचा, विविध देशांमधला सिनेमा. पण हॉलिवूडबाहेरचा सिनेमा याच मर्यादित अर्थाने National Cinema ही संकल्पना वापरली जात होती. १९८९ मध्ये Andrew Higson यांनी National Cinema या संकल्पनेचा स्वतंत्रपणे विचार आरंभला. त्या त्या देशातले सिनेमाचे स्वतंत्र अर्थकारण, इतिहास, सिनेमा संस्कृती, सिनेमातील प्रवाह, सिनेमाच्या जातकुळी व शैली, सिनेमाची संस्कृतिविशिष्ट आशय-विषय दृष्टी, लोकांच्या सिनेमाकडून अपेक्षा आणि त्यांची सिनेमाची अनुभव घेण्याची संस्कृतिविशिष्ट पद्धती...थोडक्यात, सिनेमाकर्मी, सिनेमा आणि प्रेक्षक या सर्वांतून प्रतीत होणारे त्या देशाचे चरित्र आणि चारित्र्य यांना व्यापणारी ही संकल्पना आहे. Higson यांच्याच शब्दांत सांगायचे तर, "A Nation does not express itself through Culture; it is Culture that produce the Nation." जिथे जिथे म्हणून चित्रपटसंस्कृती ठळकपणे विकसित झाली, त्या त्या देशाचा विशिष्ट सिनेमा...फ्रेंच, ब्रिटिश, जर्मन, रशियन, इटालियन सिनेमाचा, त्याच्या स्वरूप-संदर्भ-वैशिष्ट्यांचा.. असा स्वतंत्रपणे विचार करता येईल. पण, त्याआधी तसा स्वतंत्र चेहऱ्याचा सिनेमा तिथे विकसित झालेला असावा लागतो. राय यांच्या लेखात त्याबद्दलचीच अपेक्षा व्यक्त झालेली दिसते. आज राय ह्यात असते तर त्यांनी ही तक्रार मागे घेतली असती, हे निश्चित.

दरम्यान, पुलाखालून बरेच पाणी वाहून गेले आहे. भारतीय चित्रपटसृष्टी आपले शताब्दीवर्ष साजरे करते आहे. आजवर भारतात हजारो चित्रपट बनले आहेत, बनत आहेत. भारत हा जगात सर्वाधिक चित्रपटनिर्मिती करणारा देश आहे. २००७ मध्ये तर जगभरात सुमारे २४०० चित्रपट बनले, त्यापैकी ११६४ चित्रपट भारतातले होते. मागील २-३ वर्षांत १२०० ते १३०० पर्यंत ही संख्या पोहोचली आहे आणि सातत्याने वाढतेच आहे. इतक्या मोठ्या संख्येने असणाऱ्या या चित्रपटांचे नेमके स्वरूप सांगणे म्हणूनच अवघड आहे. इतर कुठल्याही देशाच्या सिनेमाची वैशिष्ट्ये ज्या प्रकारे व

ज्या निकषांआधारे दाखवता येतील, तसे भारतीय चित्रपटांबद्दल करता येणार नाही. भारत हा एक व्यामिश्र संस्कृती असलेला देश आहे. अनेकविध धर्म-जाति-भाषा-प्रांत असलेला हा देश आहे. अनेकविध सामाजिक-राजकीय-सांस्कृतिक-कलापरंपरांच्या प्रभावातून भारतीय चित्रपटसृष्टी आकाराला आलेली आहे. नवनवे प्रभाव पचवत-रिचवत ती घडतेच आहे. आणि म्हणूनच भारतीय चित्रपटसृष्टी ही संकल्पना व्यापक आणि गुंतागुंतीची होऊन बसते. तरी त्याचे स्वरूप समजून घेण्यासाठी विवेचनाच्या सोयीसाठी पुढीलप्रमाणे काही एक वर्गीकरण करता येणे शक्य आहे.

१.व्यावसायिक-लोकप्रिय हिंदी चित्रपट अर्थात बॉलिवूड हा भारतीय चित्रपटातला मुख्य, मध्यवर्ती प्रवाह आहे. पण फक्त तो म्हणजेच भारतीय सिनेमा नव्हे. परदेशी चष्म्यातून हिंदी चित्रपटसृष्टीलाच भारतीय चित्रपट मानले जाते. व्यावसायिक-लोकप्रिय हिंदी चित्रपटांना सर्वसाधारणपणे बॉलिवूड या नावाने देखील ओळखले जाते. अमेरिकेतील हॉलिवूडच्या धर्तीवर बॉम्बे हॉलिवूड म्हणून बॉलिवूड हा शब्द १९८०च्या दशकापासून वापरला जाऊ लागला.



काहीना तो त्याचमुळे पटतही नाही. पटो अथवा न पटो, बॉलिवूड हा शब्द मागील तीस-पस्तीस वर्षांत जगभर रूढ झालाय. **बॉलिवूड**ची ठळक वैशिष्ट्ये साधारणपणे पुढीलप्रमाणे सांगता येतील. बिग बजेट, बिग स्टार्स आणि बिग एन्टरटेनमेंट व्हॅल्यू असणारे हे चित्रपट असतात. (अलिकडच्याच एका चित्रपटातला डायलॉग वापरायचा तर, फिल्मे सिर्फ तीन चिजोंसे हीट होती हैं.... एन्टरटेनमेंट, एन्टरटेनमेंट और एन्टरटेनमेंट..) आणि हेच त्याचे मुख्य वैशिष्ट्य आहे. सर्व प्रकारची व्यावसायिक गणिते डोळ्यासमोर ठेवूनच हा चित्रपट बनलेला असतो. नयनमनोहर अशी दृश्ये, नाच, सुश्राव्य संगीत, रंजनाला पोषक हरत-हेचा मसाला (**अभिजात**च शब्द वापरायचा तर विविध रसांचा वापर) त्यात पुरेपूर असतो. संपूर्ण भारताचे मार्केट डोळ्यासमोर असल्याने कुठल्याही एका विशिष्ट प्रांताचा-भाषेचा प्रेक्षक अपेक्षित नसतो. एका अखिल भारतीय चेहरेविहीन प्रेक्षकाची कल्पना करावी लागते. आणि त्यामुळेच कथानकाला बरेचदा निश्चित कालावकाश नसतो. उदाहरणार्थ चित्रपटातले रामपूर म्हटले की ते तमिळनाडूपासून काश्मीरपर्यंत कुठलेही असू शकते. वास्तवात, काही मैलांगणिक गावाचे सामाजिक-सांस्कृतिक स्वरूप बदलेल. चित्रपटात मात्र, असा विशिष्ट चेहरा टाळलेला असतो. एका अर्थाने, प्रेक्षक म्हणून आपणा सर्वांना एका चेहरेविहीन भारतीय सूत्रात बांधण्याचा प्रयत्न त्यात असतो. अथवा एक खिचडी संस्कृती कृत्रिमरीतीने रचलेली असते. उदा. शोले किंवा लगान मधले गाव आठवून पहा. त्यात विविध जाती-धर्माचे लोक आहेत, पण त्यांतील परस्परसंबंधांतील व्यामिश्रता टाळून एक सपाट सुलभ समाजवास्तवाचा आभास विणलेला असतो. विविध प्रदेशांतील विविध संस्कार घेऊन त्यातून एक कृत्रिम संस्कृती रचलेली असते. असे चित्रपट वरकरणी सामाजिक विषयांचा चेहरा धारण करणारे असले तरी मुळात त्याचे स्वरूप गुडी-गुडी सामाजिकतेचे, More Escapist आणि Less Potentially Disturbing असे असते. रंजनाच्या नानविध क्लृप्त्या शोधत तांत्रिकदृष्ट्या चकचकीत व अद्ययावत असणारा हा चित्रपट असतो. रंजनप्रधान-पलायनवादी दृष्टीचे हे चित्रपट असतात. व्यावसायिक दृष्टीकोनातून त्याला निश्चित मूल्य आहे. अधिकाधिक लोकांना (खेड्यातल्या अशिक्षितापासून ते शहरातल्या रिखावाला नि बेकार तरुणांपासून ते १२-१२ तास ऑफिसमध्ये राबणाऱ्या कॉरपोरेट कर्मचाऱ्यापर्यंत सर्वांना) ते कळावेत, आवडावेत,

घटकाभर मनोरंजन करणारे ठरावेत, जमलाच तर काही संदेशही त्यातून द्यावा- इतकाच माफक विचार त्यामागे असतो. अशा चित्रपटांना भारतात आणि भारताबाहेरही मोठा प्रेक्षकवर्ग आहे.

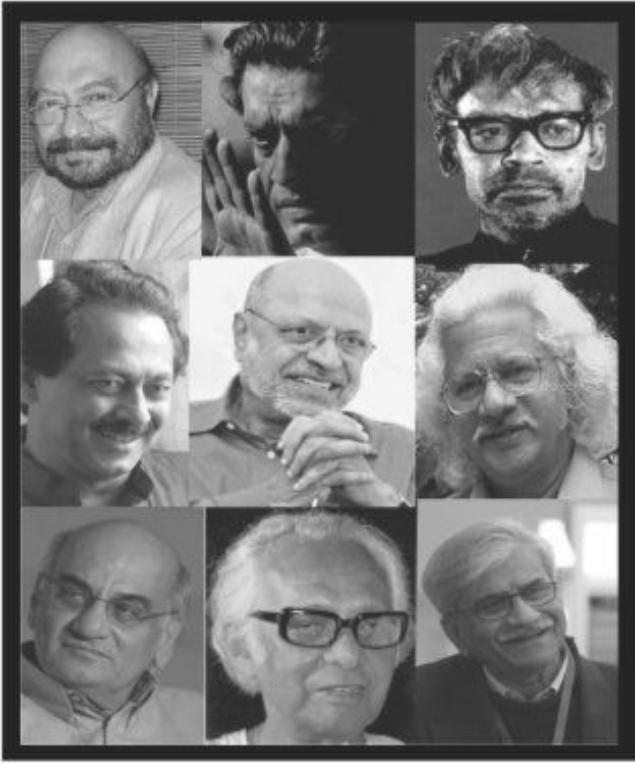
२. प्रादेशिक चित्रपट

भारतातील जवळपास सर्वच राज्यांमध्ये चित्रपट बनत असले तरी संख्येने सर्वाधिक (एकूण भारतीय चित्रपटांच्या अर्धेअधिक) चित्रपट दक्षिणेतल्या चार राज्यांत बनतात. यातही वरीलप्रमाणेच व्यावसायिक दृष्टी, असणाऱ्या चित्रपटांचीच संख्या अधिक असते. हिंदी चित्रपटांच्या तुलनेत त्यात भडकपणाही अधिक असतो. विशेषतः तमिळ आणि तेलुगु चित्रपटांमध्ये. चित्रपटातील अभिनेते, अभिनेत्री इतके लोकप्रिय होतात की, त्यांना जवळपास देवाखालोखालचा दर्जा मिळतो. **एन.टी. रामाराव, चिरंजीवी, रजनीकांत**..ही काही वानगी दाखल नावे.

त्यांचे फोटो देवघरात ठेवून आरतीही केली जाते. अशा लोकप्रियतेमुळेच हे अभिनेते राजकारणातही सहजपणे जम बसवताना दिसतात. (हिंदीतले लोकप्रिय अभिनेते मात्र निवडणुकीत जिंकतीलच, याची ते स्वतःही खात्री देऊ शकत नाहीत. दक्षिणेची -विशेषतः या दोन राज्यांची बातच निराळी.) बरेचदा चित्रपट **तमिळ** आणि **तेलुगु** अशा दोन्ही भाषांत एकदमच बनवला जातो. तमिळ सिनेमाला तर मलेशिया, सिंगापूर असे परदेशी मार्केटही खूप मोठे आहे. ब्रिटीश चित्रपटांपेक्षाही हे मार्केट मोठे आहे. अनेक तमिळ चित्रपट बॉक्स ऑफिसबाबत हिंदी चित्रपटांनाही मागे टाकतात. उदा. रजनीकांतचे चित्रपट. अशा चित्रपटांचा हिंदी रिमेक (अगदीच नाही तर डब) करण्याचा स्वाभाविक मोह बॉलिवूडला होतो. पण तिकडचे हीट बॉलिवूडमध्ये जोरदार चालले असे होताना मात्र दिसत नाही. याचे मुख्य कारण म्हणजे, प्रादेशिकतेची गणितेच पूर्ण वेगळी असतात. प्रदेशागणिक ती बदलतातही.

चेन्नई हे **दाक्षिणात्य चित्रपटांचे मुख्य केंद्र** आहे. (त्यानंतर हैद्राबाद) तिथे तमिळबरोबरच तेलुगु, कन्नड व मल्याळी चित्रपटही बनतात. अलिकडच्या काळात तर भारतभारतली पोस्ट प्रोडक्शनची कामे चेन्नईत होऊ लागली आहेत. नजिकच्या काळात मुंबईऐवजी चेन्नई हीच भारताची फिल्म कॅपिटल अर्थात चित्रपट राजधानी ठरली तर आश्चर्य वाटायला नको.

दक्षिणेखालोखाल बंगाली, मराठी, उत्तरेतील भोजपुरी चित्रपटसृष्टी मोठी आहे. इतर प्रदेश त्यामानाने खूपच क्षीण



आहेत. कलात्मकतेच्या दृष्टीने पाहू गेल्यास, बंगाली, मल्याळी, कन्नड, मराठी चित्रपट लक्षणीय आहेत.

३. कलात्मक अथवा समांतर चित्रपट

कलात्मक अथवा समांतर चित्रपट याचा अर्थच मुळी मुख्य व्यावसायिक चित्रपटप्रवाहाच्या बाहेरचा सिनेमा असा होतो. तंत्रज्ञान आणि भांडवल हे चित्रपटमाध्यमात अंगभूतच असल्याने व्यावसायिकता ही गोष्ट चित्रपटांना टाळताच येत नाही. हे खरे असल तरी, काही एक व्यावसायिक जोखीम पत्करून कलात्मक धाडस अशा चित्रपटांनी केलेले असते. चित्रपट हे एक कलामाध्यम आहे म्हणून त्याची हाताळणी केलेली असते. अनेकदा तर, कमी खर्चाचे, बेताचेच तंत्रज्ञान असलेले, स्टारकास्ट नसलेले (पर्यायाने अपेक्षित संध, कंटाळवाणे) चित्रपट म्हणून कलात्मक चित्रपटांकडे चेष्टेनेही पाहिले जाते. अशा चित्रपटांचा प्रेक्षकवर्ग तुलनेने खूपच मर्यादित असतो. फिल्म सोसायटीज, फिल्म फेस्टिवल्स, गंभीर कलाचर्चा, उत्तम सामाजिक भान यांतून हा प्रेक्षक घडलेला असतो. असा चित्रपट प्रामुख्याने More Realistic, Socially Relevant आणि Potentially Disturbing असा असतो. याचा अर्थ प्रत्येकच सामाजिक चित्रपट कलात्मक असतो, असे नाही. पण बहुतेक कलात्मक, समांतर चित्रपटांमागे असलेली प्रबोधनाची प्रेरणाही दुर्लक्षित करता येत नाही. वैचारिकता, अधिक आशयघनता, चित्रभाषेचा समर्थ वापर, कलात्मक प्रयोगांचे धाडस,

कलात्मक अथवा समांतर चित्रपटांची काही ठळक वैशिष्ट्ये आहेत. हा खऱ्या अर्थाने ऑर्तेयर सिनेमा म्हणजे दिग्दर्शकाचा सिनेमा म्हणता येईल. हिंदी तसेच प्रादेशिक चित्रपटांत देखील समांतर चित्रपटांची ही धारा दिसते. सत्यजित राय, ऋत्विक घटक, बुद्धदेव दासगुप्ता, मृणाल सेन, अपर्णा सेन, गौतम घोष, अदूर गोपालकृष्णन, गोविंदन अरविंदन, जॉन अब्राहम, शाजी करुन, गिरीश कासारवल्ली, श्याम बेनेगल, गोविंद निहलानी, मणी कौल, कुमार शाहनी, केतन मेहता, सईद मिर्झा, मनमोहन महापात्रा, निराद महापात्रा...या थोर दिग्दर्शकांनी ही धारा विकसित केली नि खळ्ळती ठेवली.

४. अनिवासी भारतीयांचा चित्रपट

जगभर पसरलेल्या भारतीयांनी भारतीय विषय व कथानकांवर बनवलेला चित्रपट संख्येने आजघडीला इतका आहे की अनिवासी भारतीयांचा चित्रपट असा वेगळा स्वतंत्र प्रवाहच दाखवता येईल. मीरा नायर, दीपा मेहता, गुरिंदर चढ्ढा...ही यातली काही वानगीदाखल नावे.. यांनी बनवलेल्या चित्रपटांवर वरकरणी कलात्मक चित्रपटांचा प्रभाव जाणवत असला, तरी हे सर्वच्या सर्व चित्रपट कलात्मक, समांतर जातकुळीतले नाहीत. भारतीय कथावस्तू असली तरी काहीशा अंतरावरून, अनेकदा परक्या वा तटस्थ नजरेने स्वतःकडे पाहण्याचा हा प्रकार आहे. समांतरच्या तुलनेत एक व्यावसायिक चकचकीतपणा व सफाईदारपणा त्याच्या हाताळणीत दिसतो.

५. परदेशीयांचे भारतीय चित्रपट

परदेशी चष्म्यांतून, काहीवेळा परक्या वा तटस्थ नजरेने तर कधी अंतरंगात खोलवर शिरून पाहण्याचा हा प्रयत्न आहे. परदेशी लोकांनी अलिकडेच भारतीय कथा विषयांवर चित्रपट बनवले आहेत, असे मात्र मुळीच नाही. १९३६ सालचा फ्रान्झ ओस्टीन दिग्दर्शित व अशोक कुमार-देविका राणी अभिनित अछूत कन्या हा सुरुवातीच्या काळांतला असा एक महत्त्वाचा चित्रपट आहे. ओस्टीन यांनी थोडेथोडेके नाही तर तब्बल १४ चित्रपट बॉम्बे टॉकीजसाठी दिग्दर्शित केले होते. ज्याचे कोलकात्यातील चित्रिकरण पाहण्यासाठी सत्यजित राय आणि चिदानंद दासगुप्ता आवर्जून जात असत तो ज्या रेन्वां दिग्दर्शित रिह्वर (१९५१), रिचर्ड ऍटनबरो दिग्दर्शित गांधी (१९८२), डेव्हिड लीन दिग्दर्शित ए पॅसेज टू इंडिया (१९८४), डॅनी बॉयल दिग्दर्शित स्लमडॉग मिलेनियर (२००८) ही याप्रकारातली काही ठळक

उदाहरणे.

भारतीय चित्रपट असा अनेक प्रवाहांनी घडला आहे. प्रत्येक प्रवाहातून वेगळा भारत समोर आला, नव्याने रचला गेला. भारतीय समाज जसा व्यामिश्र आहे, तसाच भारतीय प्रेक्षक आणि म्हणून भारतीय चित्रपटही. जागतिकीकरणाने आपण एकीकडे जगाशी जोडलो गेलो आहोत, तर दुसरीकडे आपल्या सांस्कृतिक मुळांना घट्ट बिलगून आहोत. आपल्या चष्म्यातून जग आणि जगाच्या चष्म्यातून स्वतःचा वेध घेत आहोत. सर्वच कलांतून ते दिसते. चित्रपटासारख्या जनमाध्यमांतून तर ते अधिकच. त्यातूनच भारतीय चित्रपटसृष्टी आणि त्याविषयीची संकल्पना समृद्ध होत जाईल. शताब्दी वर्षांच्या निमित्ताने तरी तशी आशा करायला हरकत नाही.



अभिजीत देशपांडे

फोन : 09819574050

मुंबई.

समांतर चित्रपट आणि समाज

प्रा.डॉ. श्यामल गरूड

आज जागतिकीकरणाची बरी वाईट अनुभूती सर्वत्र पसरली आहे. आज प्रत्येक देश जात-धर्म-वंश-प्रांत-दहशतवाद-भूक-दारिद्र्य-बेरोजगारी यातल्या कुठल्या ना कुठल्या समस्यांनी त्रस्त आहे. हे सारं थोपवावं असं वाटत असताना आपल्या हातून बरंच काही सुटून गेलंय. एकीकडे बदल सान्यांनाच हवा आहे. पण त्या बदलांसोबत माणूसपण गमावणं हे कुठल्याच मानवी संस्कृतीला परवडणारं नाही, हेही कळतंय. नेमका हाच गुंतावळा अभिजात सिनेमावाले वेगवेगळ्या पध्दतीने मांडू पाहत आहेत.

आज जागतिक पातळीवर अभिजात चित्रपटांची

एक 'सिनेमा संस्कृती' जन्माला आलेली आहे. विविध चित्रपट महोत्सवातून वेगवेगळ्या देशाच्या - भाषेच्या - प्रांतांच्या तिथल्या मानवी समूहाच्या आगळ्या - वेगळ्या जीवन गाथा बघावयास मिळू लागल्या आणि चित्रपट माध्यमातून केवळ मनोरंजनच होवू शकतं हा बाळबोध विचार कुठल्या कुठे विरून गेला. जागतिक सिनेमाने मानवी दुःखाचे रंग खरवडून दाखवायला सुरुवात केली आणि एक अत्यंत महत्त्वाची बाब सर्वत्र अधोरेखित होवू लागली, ती म्हणजे 'माणूस'पणाच्या विस्थापनाचा, त्याच्या वेदनेचा व त्याला संपू पहाणाऱ्या अस्वस्थतेचा केंद्रबिंदू शोधण्याचं - चाचपडण्याचं काम हे अभिजात चित्रपटवाले एकाच ध्येयाने करत आहेत. केवळ माणूसकेंद्री विचार करणारी ही प्रक्रिया पृथ्वीवरच्या प्रत्येक टोकावरच्या माणसाला बांधण्याचं काम हे या कलेच्या माध्यमातून किती ताकदीनं पार पडत आहे, हे वेगवेगळ्या महोत्सवात सहज नजरेस पडू लागलंय.

आज जागतिकीकरणाची बरी वाईट अनुभूती सर्वत्र पसरली आहे. आज प्रत्येक देश जात-धर्म-वंश-प्रांत-दहशतवाद-भूक-दारिद्र्य-बेरोजगारी यातल्या कुठल्या ना कुठल्या समस्यांनी त्रस्त आहे. दुसऱ्या बाजूस माणूस प्रचंड टेक्नोसॅवी होत चाललाय. पण कुठेतरी एकटाही पडत चाललाय. या नव्या भांडवलदारी पर्यावरणात घराचा आदिबंध आतल्या आत विस्कळीत होत, नाती विरळ होत चालली. हे सारं थोपवावं असं वाटत असताना आपल्या हातून बरंच काही सुटून गेलंय. एकीकडे बदल सान्यांनाच हवा आहे. पण

त्या बदलांसोबत माणूसपण गमावणं हे कुठल्याच मानवी संस्कृतीला परवडणारं नाही, हेही कळतंय. नेमका हाच गुंतावळा अभिजात सिनेमावाले वेगवेगळ्या पध्दतीने मांडू पाहत आहेत.

या पार्श्वभूमीवर भारतात अभिजात - समांतर 'सिनेमा संस्कृती' नावाची चळवळ फिल्म सोसायटीवाल्या अभ्यासू - निष्ठावान कार्यकर्त्यांनी खूप छान रूजवली. १९४० साली भारतात फिल्म सोसायटी चळवळ उभी राहिली. कलकत्ता, दिल्ली, मद्रास, मुंबई, पाटणा अशा सर्व ठिकाणी काम सुरू झाले, व हे सारे एकत्र येवून त्यांनी १३ डिसेंबर १९५९ रोजी 'फेडरेशन ऑफ फिल्म सोसायटी ऑफ इंडिया' (FFSI) ची स्थापना केली. व त्याचे अध्यक्ष होते सत्यजीत राय. या सत्यजीत राय यांच्या पथेर पांचाली (१९५५) ने भारतीय सिनेमातून अस्सल 'वास्तववादी' जीवनानुभव जगातल्या फिल्मवाल्या लोकांपुढे उलगडून दाखवला. यावेळेस इटलीतला निओरिअॅलिघम १९५० च्या दशकात कुठेतरी संपत चालला होता. व पुढे १९६० च्या दरम्यान फ्रान्समध्ये 'न्यू वेव्ह' सिनेमा संकल्पना संपुष्टात येवू लागली होती. या दोन्ही विचार प्रवाहाच्या मध्य काळात 'पथेर पांचाली' निर्माण होतो, ही अत्यंत महत्त्वाची बाब आहे. इतक्या द्रष्ट्या चित्रपटकर्मींचं भारतातल्या या फिल्म



सोसायटी चळवळीत सहभागी होणं, हीच एक भारतीय अभिजात - वास्तववादी सिनेमाची उत्तम सुरुवात होती.

सुरुवातीच्या काळात रुक्ष डॉक्युमेंटरीच्या पोझमध्ये पुढे सरकारा चित्रपट म्हणजे समांतर - अभिजात - कलात्मक चित्रपट असा काहीसा अपप्रचार केला जात होता. नाव कुठलंही घेतलं तरी त्याचा एकच अर्थ नोंदविण्याचा प्रघात काही काळ चालला. पण फिल्म सोसायटी चळवळीतून हा अपप्रचार काही काळातच थांबला. व या चळवळीमुळे जागतिक पातळीवरचे अस्सल नववास्तववादी अभिजात सिनेमे आपल्याकडे बघायला मिळू लागले. यातून भारतीय कलात्मक सिनेमांना प्रेरणा मिळणे स्वाभाविकच होते.

अस्सल भारतीय सिनेमांना जागतिक सिनेमा भावला, पण त्यांनी त्यात आपल्या मातीचे रंग टाकून स्वतःचा वेगळा सिनेमा पडद्यावर आणला. अर्थात यामागे भारतातल्या अनेक सामाजिक, सांस्कृतिक व राजकीय चळवळींचा खूप मोठा वाटा आहे. स्वातंत्र्योत्तर पिढीला स्वातंत्र्यानंतरचा स्वप्नातला भारत उभा न राहिल्यामुळे नैराश्याने काहीसं ग्रासलं होतं. जे लढले त्यातले अनेक पुढे खचले. त्यानंतर फाळणी, १९६२ चे चीनचे युद्ध. एकूण राजकीय - सामाजिक अस्थिरता पसरत चालली होती. बेकारी - भ्रष्टाचार - महागाई मुळे तरुणांमध्ये वेगळाच असंतोष वाढत चालला होता. नेहरूंच्या जाण्याने एक वेगळी पोकळी निर्माण झाली, हे समजणारा एक वर्ग होता. या काळातल्या बऱ्या-वाईट परिणामासोबतही पिढी वाढली. परंतु या नंतर १९७० च्या दशकात मात्र सामाजिक बदलांचे वारे बऱ्यापैकी वाहू लागले. वेगवेगळ्या सामाजिक - सांस्कृतिक - राजकीय चळवळी बाळसं धरू लागल्या. स्वतःच्या हक्कासाठी रस्त्यावर उतरून बोलू लागल्या. या काळात आणीबाणीने खूप मोठी गोची निर्माण केली होती. या तुलनेत इतर देशांमध्ये यंत्रयुगामुळे उत्पादनात प्रचंड क्रांती घडून येत होती. आपल्या देशात मात्र अंतर्गत पातळीवर प्रचंड उलथापालथ चालली होती. या सर्व घडामोडींचा परिणाम सर्वत्र आढळून येणे क्रमप्राप्तच होते. तो चित्रपट कला माध्यमावरही झाला. त्याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे आपली १९७०-९० च्या दरम्यानची समांतर सिनेमा चळवळ ही होय.

एकीकडे आपले रूढ चित्रपट प्रेम - विरह - द्वेष - मत्सर - गाणी - हाणामान्यांत अडकलेले होते, त्याच काळात उत्तम साहित्याची ओळख असणारे व सामाजिक भान असलेले अभ्यासू दिग्दर्शक एक एक सामाजिक जाणिवांवर चित्रपट काढू लागले अन् अभिजात वैचारिक

कलेची भूक असणाऱ्या प्रेक्षकांसाठी त्यांच्या मनातला, बुध्दीला साद घालणारा सिनेमा पडद्यावर येवू लागला. कमी बजेट, तळागाळातले विषय, उत्तम साहित्यकृतीची सांगड घालत समांतर चित्रपटाची एक वेगळी चित्रपट संस्कृती निर्माण झाली. यात केंद्र सरकारच्या फिल्म फायनान्स कॉर्पोरेशनला सेंसेबल सिनेमा निर्माण व्हावेत हे वाटणे व त्यांनी वेगळ्या समांतर (वास्तववादी सिनेमांसाठी) चित्रपटांना भांडवल देण्याचे मान्य करावे, ही महत्त्वाची घटना आहे. हे भांडवल देताना त्यांचे एक नवे धोरण होते. 'फिल्म इन्स्टिट्यूट' मधून आलेल्या किंवा तरुण दिग्दर्शकांना संधी देणे आणि त्यांनी भारतीय मातीतल्या अस्सल अभिजात साहित्यातल्या कथा निवडणे'. या नव्या धोरणानुसार पहिला हिंदी चित्रपट मृणाल सेन दिग्दर्शित 'भुवनशोम' (१९६९) आला. एक दमदार सुरुवात झाली. किंबहुना 'भुवनशोम' पासून हिंदीत समांतर चित्रपटाची सुरुवात झाली.

श्याम बेनेगल यांच्या 'अंकुर' (१९७२) या चित्रपटाने समांतर चित्रपटाची व्याख्या अधिक व्यापक केली. यातून जागतिक सिनेमालाही नव्या भारतीय समांतर चित्रपटाची दखल घ्यावी लागली. अर्थात 'पथेर पांचाली' या सिनेमाने यापूर्वीचा भारतीय अभिजात चित्रपटासंदर्भात एक भक्कम पार्श्वभूमी तयार करून ठेवली होती. या संदर्भात फिल्म सोसायटी चळवळीचे महत्त्वाचे अभ्यासक व प्रभात फिल्म सोसायटीचे संस्थापक सुधीर नांदगावकर आपल्या 'सिनेमासंस्कृती' या पुस्तकात लिहितात -

“समांतर सिनेमातील अनेक चित्रपटांना आंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सवात पारितोषिके मिळू लागली. कारण ते स्वऱ्या अर्थाने 'ह्युमन डॉक्युमेंट' होते. चित्रपटांची उंची त्यांच्या दिग्दर्शकांच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते. त्यानंतर 'संस्कार' नेही नवी जाणीव कळवू चित्रपटात नेली. मराठीत 'शांतता कोर्ट चालू आहे' चित्रपटात हाच मार्ग स्विकारला गेला. तेलुगूत 'दासी', 'मणिपुरी भाषेत 'इमागिनाथेम', उडियात 'नीरबझाडा', गुजरातीत 'भवानी भवई' असे समांतर सिनेमाशी नाते सांगणारे चित्रपट आले आणि त्याची प्रादेशिक भाषांतही समांतर चळवळ बनली. नवे चेहरे, लोकेशन, शुटिंग ही चळवळीतल्या चित्रपटांची बाह्य अंगे आहेत. पण अंतरंग दिग्दर्शकागणिक विविधतेने नटलेले आहे. हॉलिवूड सिनेमाच्या जांभळ्यात किंवा बॉलिवूड सिनेमाच्या फॉर्म्युल्यात समांतर सिनेमा कधीच अडकला नाही. प्रेक्षकांचे हलके-फुलके मनोरंजन करण्याऐवजी अस्सल जीवन दर्शनाने रसिकाला 'कले'चा आनंद देणे हे समांतर सिनेमाने उद्दिष्ट समोर ठेवले.”

(सिनेमा संस्कृती - पृ. १०९-११०)

समांतर चित्रपटांनी भोवतालच्या सामाजिक चळवळींची बांधिलकी सतत जोपासलेली आढळून येते. या

पार्श्वभूमीवर ऐंशीच्या दशकात स्त्रीवादी चळवळीचा व एकूण स्त्री अस्तित्वासंदर्भातला जोरकस होवू लागलेला विचार समांतर चित्रपटवाल्यांनी वेगवेगळ्या पध्दतीने मांडला. 'स्व'त्वाबरोबरच 'स्व'समाजाशी झगडत अंतर्गत ताण - तणाव झेलणारी प्रातिनिधिक स्त्री त्यांनी उभी केली.

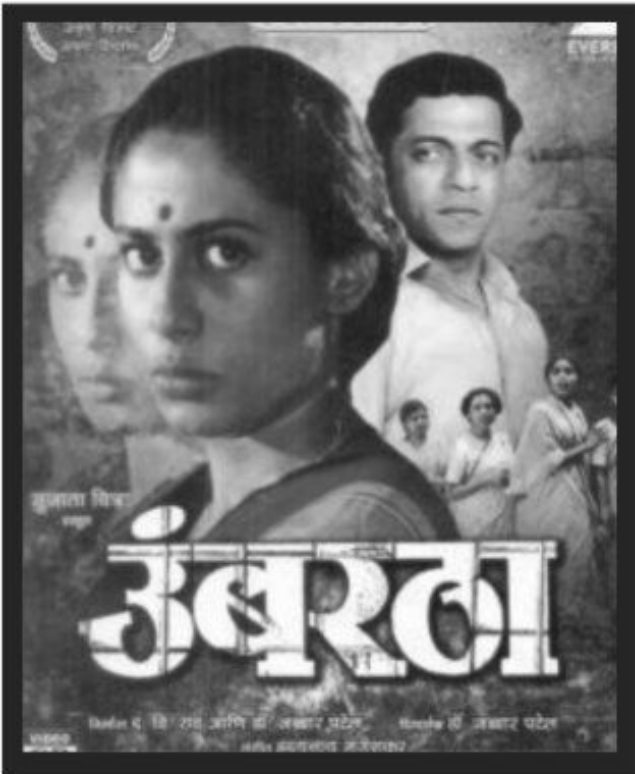
या संदर्भात जब्बार पटेल यांचा 'उंबरठा' अधिक ठळकपणे आठवणे स्वाभाविकच आहे. या महाराष्ट्राला पुरोगामित्वाची मोठी परंपरा आहे. जिथे स्त्री - शिक्षणासाठी महत्त्वाचे प्रयत्न झाले. त्याच महाराष्ट्रात जेव्हा 'स्त्रीवादी' जाणिवांचं नवं वैचारिक वादळ आलं, तेव्हा इथल्या स्त्रिया स्वतःचं चार चौकटीतलं अस्तित्त्व कसं चाचपडून बघू लागल्या. वेळ पडल्यास आपल्या अंतर्गत इच्छांसाठी - ध्येयासाठी उंबरठाही ओलांडायला तयार झाल्या व त्यातून उंबरठ्या बाहेरचा व उंबरठ्या आतला संघर्ष त्यांच्या वाट्याला कसा आला! हे जब्बार पटेलानी अत्यंत तरलतेने पडद्यावर उभं केलं. 'समाजकार्य हे राजकीय लोकांनी चालवलेले छोटे - छोटे अहे आहेत' हे मत जेव्हा 'सुलभा' व्यक्त करते, तेव्हा तिच्या प्रत्यक्ष समाजजीवनातल्या सहभागानंतरचे हे विधान अधिक महत्त्वाचे ठरते. यातून तिचं मुख्य प्रवाहात येणे ही प्रक्रिया इथे महत्त्वाची असते. या सान्या प्रक्रियेत पती-पत्नीत वाढत जाणारा विसंवाद, घराचा विस्कळीत होत असलेला अनुबंध सावरत स्वतःचे नव्याने गवसू पाहणारे अस्तित्त्व अधिक जबाबदारीने सांभाळत वावरणारी 'सुलभा' म्हणजे तत्कालीन

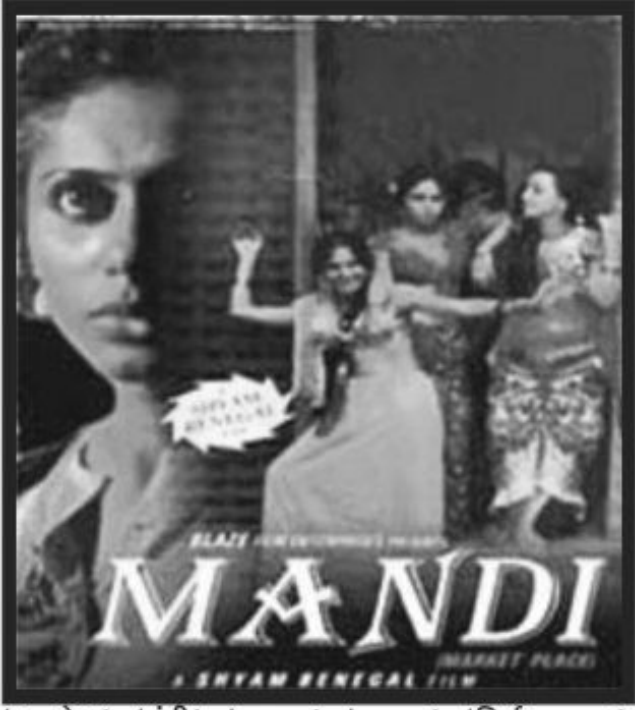
परिस्थितीची प्रातिनिधिक रूप होती.

हिंदीतल्या समांतर सिनेमाने तर समाजातले वेगवेगळे स्तर आणि त्यातल्या स्त्रिया खूप ताकदीने मांडल्या. श्याम बेनेगल यांचा 'अंकुर', 'मंडी', 'मंथन' असेल किंवा केतन मेहता यांचा 'मिर्च मसाला', महेश भट्ट यांचा 'अर्थ', गोविंद निहलानी यांचा 'दृष्टी', सागर सरहद्दी यांचा 'बाजार', कल्पना लाजमी यांचा 'रूदाली', बासू भट्टाचार्य यांचा 'आस्था', दीपा मेहता यांचा 'फायर', शेखर कपूर यांचा 'बॅडेट क्वीन' हे केवळ बोटार मोजण्या इतके काही प्रातिनिधिक समांतर चित्रपट जरी घेतले तरी, आपणास बदलत्या भोवतालच्या व त्याचबरोबर इथल्या व्यवस्थेने डांबून यांना 'संस्कृती'च्या नावाने रूढी-परंपरेत जगायला भाग पाडले, याचे चित्रण दिसते.

हे सारे चित्रपट मागल्या साडेतीन दशकातले! हा काळच मध्यमवर्गीय जाणिवांना अनेक स्थित्यंतरातून व नव्या चळवळी - प्रवाहांतून स्वतःचे विचार जोखून घेणारा होता. एकीकडे सर्वहारांना आपल्या लढाया रस्त्यावर येवून लढाव्या लागत होत्या. दुसऱ्या बाजूस धर्मांतरामुळे आत्मभान जागृक झालेला आंबेडकरी समाज इथल्या मूळ धर्माची तपासणी करायला लागला होता. त्याचबरोबर तरुण मंडळीत कोणी भ्रष्टाचार, पाणीप्रश्न, दलित चळवळ, युक्रांद, समाजवाद - मार्क्सवादाच्या दिशेने वाटचाल करीत होता. उरलेले चरखा - भगवे - निळे - हिरवे रंगाचे आडोशे शोधून राजकारणात जावू लागले होते. एकूण बऱ्या - वाईट कळपाची नवी संस्कृती विकसित होवू लागली होती. या दरम्यान सकस विचारांच्या चळवळी टिकल्या बाकीच्या घरंगळत गेल्या.

या सान्या नव - विचार प्रवाहांचा बरा - वाईट ताण किंवा त्याचा परिणाम एकूण स्त्रियांच्या जगण्यावर होणे स्वाभाविकच होते. हा कालखंड जागतिकीकरणआगोदरचा व यंत्रयुगानंतरचा होता. या काळात मध्यमवर्गीय कुटुंबाला अनेक बदलांना सामोरे जावे लागले. या सान्या बदलांना चार चौकटीत सामावून घेताना 'स्त्री'ची वेगवेगळ्या पध्दतीची दमछाक कशी झाली? किंवा तिला घर-समाज यात वावरताना झालेला त्रास याचे बारकावे समांतर चित्रपटांनी वेगवेगळ्या पध्दतीने दाखवले. पण वर्णव्यवस्था आणि जातीतला संघर्ष मात्र आपल्याकडे तसा जपूनच दाखवला गेला, हे एक सत्यच आहे! या काळातल्या अनेक चित्रपटांमधून हे सामाजिक 'भान' जाणीवपूर्वक - नियोजित असेच उभे करण्यामागे नेमकी काय भूमिका होती? या संदर्भात वेगवेगळ्या अंगाने - खोलात जाऊन विचार झालेला आढळून येत नाही. या संदर्भात आपण 'अंकुर',





‘आक्रोश’, ‘मंडी’, ‘बाजार’, ‘कमला’, ‘मिर्च मसाला’, ‘रूदाली’, ते बँडेट क्रीन’ पर्यंतचे जरी मोजके समांतर चित्रपट पाहिले तरी लक्षात येईल.

अभिजात चित्रपटातली अस्सलता या साऱ्या चित्रपटांना लाभली यात वादच नाही. ‘अंकूर’ मधून श्याम बेनेगलांनी सरंजामशाहीचे महत्त्वाचे पापुद्रे उलगडले तरी त्यात खालच्या जातीची बाई वापरायला चालते, हा जमीनदाराचा मुजोरपणा दाखवताना जाती व्यवस्थेतली नेमकी कळ मात्र इथे तीव्रतेने येत नाही. त्यामुळे ‘अंकूर’ मधल्या लक्ष्मीचे ‘दलित’ असण्याचे दुःख हा या व्यवस्थेचा एक भागच आहे इतकी ती त्यात सहज आलेली आहे. सरंजामशाही सत्ता गाजवणाऱ्या या माजोरड्या जमीनदारांचा अस्त लौकरच होणार आहे हा आशावाद चित्रपटाच्या शेवटी आपल्याला कळतो. पण लक्ष्मीचं ‘दलित’ म्हणून वापरल्या गेल्याची खंत कुठे आहे?

‘मंडी’, ‘बाजार’, ‘कमला’ या समांतर चित्रपटांमध्ये पुन्हा स्त्री देहापासून ते मनापर्यंतची होणारी विक्री ही केवळ आर्थिकतेशी निगडीत राहत नाही, तर यातल्या साऱ्याच स्त्रिया समाजातल्या निम्नवर्गातल्या ‘बहुजन’ आहेत. हेही अस्पष्टच येत रहातं. ‘बँडेट क्रीन’ मधली फुलन पुन्हा ‘निचली जातकी’ म्हणून विकटीम होतेच. त्यात बालविवाह व शारीरिक छळ एवढेच कारण असू शकत नाही.

श्याम बेनेगलांनी ‘मंडी’ मधून वेश्या व्यवसायातल्या स्त्री वेदना प्रखरतेने दाखविल्या. त्यात

रुक्मिणीबाईच्या तोंडी एक वाक्य आहे. “मर्द खरीदता है इसलिये तो औरत बेचती है अपने आपको” यातही रुक्मिणीबाईचं दुःख पुन्हा ‘बाई’ असण्यापाशीच येवून थांबतं. त्या दुःखाच्या मुळाशी इथल्या व्यवस्थेतले नेमके कारण कोणते? या कोठ्यावर येणाऱ्या ‘बायका’ कुठून येतात? त्यांचा सामाजिक स्तर हा फक्त वर्गव्यवस्थेने ठरवलेले आहे की जाती व्यवस्थेने? या प्रश्नांची उत्तरं देण्यापेक्षा किंवा शोधण्यापेक्षा बाईचं दुःख ‘वैश्विक’ आहे ही भूमिका सर्वत्र घेतलेली आढळून येते. ‘रूदाली’त भाड्याने राहणाऱ्या स्त्री वर केविलवाणं दलितपण कोणी लादलं? ‘कमला’ मधली स्त्री रस्त्यावर बोली लावून सहज विकल्या जाते या मागे केवळ आर्थिक स्तर आहे का? या सारखे अनेक प्रश्न होते, आहेत. अर्थात समांतर चित्रपट चळवळीने १९७० ते ९० या वीस वर्षात अनेक चांगल्या विषयांना हात घातला. शेवटी प्रत्येक चळवळीला काही मर्यादा असतातच. व ती चळवळ कोणत्या विचारधारेची माणसे चालवित आहे हे ही महत्त्वाचे असते.

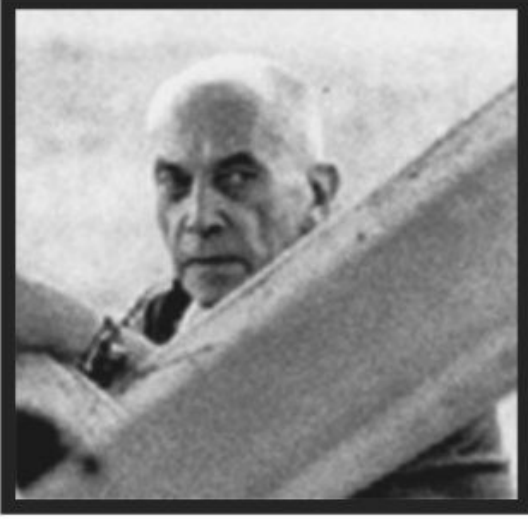
चित्रपट माध्यम हे अत्यंत महत्त्वाचं कला माध्यम आहे. समाजातल्या प्रत्येक स्तरावर आप-आपल्या आवडीनुसार चित्रपट बघणे ही एक गरज होवून बसलेली आहे. केवळ मनोरंजन म्हणून चित्रपटांना बघणारा मोठा वर्ग आहे. पण चित्रपट माध्यमाला गांभीर्याने बघणाराही एक बुद्धिजीवी वर्ग आहे. यांनी समांतर चित्रपटाला २० वर्ष जगवलं - तगवलं. त्यावर सतत चर्चा केली. या पार्श्वभूमीवर समांतर चित्रपट चळवळीत या काही राहून गेलेल्या गोष्टी असतील त्या येणाऱ्या काळात समांतरच्या पुढील टप्प्यात निश्चितच गवसतील. पण त्यासाठी त्या त्या व्यवस्थेतल्या चळवळीतल्या - विचारधारेतल्या माणसांनाच पुढे यावे लागेल.

स्वतःची कथा आपल्या कॅमेऱ्यातून सांगायची लागेल, तेव्हाच इथले जातीयतेचे अंतर्गत सूक्ष्म खरे धागे-दोरे उलगडतील, असे मनापासून वाटते.



प्रा.डॉ. श्यामल गरूड
मुंबई.

डाव्या तीरावरचा क्रिस मार्कर



त्याच्या फिल्म मधून सतत डोकावणारी सहवेदना ही भावना त्याला महान कलावंतांच्या रांगेत नेऊन ठेवते. क्रिस मार्करचा सिनेमा हा चिंतनाचा सिनेमा आहे. त्याला डोळे उघडे ठेऊन जगताना जगण्याविषयी जे प्रश्न पडले त्याची उत्तरांच्या शोधासाठी केलेली हि मांडणी आहे. या शोधात तो प्रेक्षकालाही सोबत घेऊन जातो.

फ्रान्स म्हणले कि जागतिक सिनेमाची थोडीफार ओळख असलेल्या माणसाला देखील 'फ्रेंच न्यू वेव' आठवते. त्रुफो आणि गोदार्द आठवतात. 'काईये दू' सिनेमा आठवतो. पण ही सगळी घुसळण फिक्शन किंवा कथात्म सिनेमाच्या क्षेत्रात चाललेली असताना नॉन फिक्शनच्या क्षेत्रात एक वेगळा गट आकाराला येत होता त्याविषयी फारशी कुणाला माहिती दिसत नाही. त्या गटाला लेफ्ट बँक ग्रुप म्हणले जाते. अर्थात आपल्याकडे नॉन फिक्शन या फॉर्मला जेवढे महत्व दिले जाते त्याकडे बघून हे असे होणे साहजिकच आहे, असे वाटते. सिनेमा म्हणले की कथात्म आणि अकथात्म दोन्ही महत्वाचे. (माणूस म्हणले की बाई आणि पुरुष या धर्तीवर...) मात्र आपल्या बळी तो कान पिळी या

न्यायानुसार सिनेमाला वाहिलेल्या कोणत्याही थोड्याफार सिरियस पुस्तकात ९९ टक्के प्रकरणे कथात्म सिनेमाला वाहिलेली असतात आणि एखादेच प्रकरण 'डॉक्युमेंटरी फिल्म' या नावाखाली घातलेले असते. त्यात जगभराचा सगळा अकथात्म सिनेमाचा इतिहास गुंडाळलेला असतो.

त्यातल्या त्यात 'left bank group' हा दुर्देवाने फ्रेंच सिनेमाच्या क्षेत्रातील सगळ्यात जास्त दुर्लक्षित गट आहे. त्याचे एक कारण असेही आहे की त्यांच्या फिल्म्स मुख्यत्वेकरून राजकीय होत्या आणि त्याची रचना गुंतागुंतीची आणि समजायला कठीण होती. दुर्लक्षाचे दुसरे महत्वाचे कारण असे की या चळवळीतील फिल्ममेकर्स फ्रेंच न्यू वेव मधील दिग्गज फिल्ममेकर्सचे समकालीन होते आणि फ्रेंच न्यू वेवच्या प्रसिद्धीच्या झगझगीत उजेडात लेफ्ट बँकवर लावलेले दिवे फिके पडले.

सिनेमाच्या सुरुवातीपासूनच नॉन फिक्शन किंवा अकथात्म (ज्यात रुढ अर्थाने गोष्ट सांगण्याचा प्रयत्न नसतो.) सिनेमांची एक प्रचंड मोठी परंपरा चालू आहे. पहिल्या महायुद्धापर्यंत हे दोन्ही सिनेमाचे प्रकार व्यावसायिक दृष्टीकोनातून पाहता हातात हात घालून चालत होते. दोघांनाही प्रेक्षक होता. उलट विचार करायचा झाला तर अगदीच संशोधनात्मक माहितीपट आणि प्रायोगिक सिनेमाचा अपवाद सोडला तर सिनेमात आवाज येण्यापूर्वी फिल्म कथात्म - अकथात्म सिनेमाच्या सीमारेषेवर कुठेतरी होती. हळूहळू ध्वनीचा शिरकाव सिनेमात झाला आणि अधिकाधिक कथाप्रधान बोलपट जास्तीत जास्त मनोरंजनाच्या शक्यता घेऊन येऊ लागले. पहिल्या महायुद्धात होरपळलेल्या युरोपला अमेरिकन सिनेमातून आलेल्या कथात्म मनोरंजनपर सिनेमाद्वारे होणारे पलायन आवडले. मग पूर्वी कथात्म - अकथात्म शैलीच्या सीमारेषेवरील सिनेमा उजवीकडे झुकत झुकत पूर्णच उजवा झाला.

युरोपात काही बाबतीत मात्र उलट झाले. सिनेमा हे मनोरंजन नसून एक्सप्रेसन/एक्सप्लोरेशन ऑफ द

युनिव्हर्स आहे असे मानणाऱ्या, विचारांना व भूमिकांना (मग त्या सामाजिक राजकीय सांस्कृतिक असोत की वैयक्तिक मानसशास्त्रीय असोत) अधिक महत्व देणाऱ्या फिल्ममेकर्सचा सिनेमा डाव्या अंगाकडे झुकत झुकत पूर्णच डावा झाला. या अकथात्म सिनेमाच्या परंपरेने सिनेमा माध्यम समजून घेऊन भाषेचे, रचनेचे विविध प्रयोग केले ते दुर्दैवाने लोकाश्रय न मिळाल्याने त्यातील भूमिकांसहित गुलदस्तातच राहिले.

आपल्याकडे देखील अकथात्म सिनेमाची मोठी परंपरा आहे. या दुर्लक्षित क्षेत्राचा अभ्यास केला तर ते क्षेत्र भाषा आणि रचनेच्या प्रयोगांच्या दृष्टीने अत्यंत संपन्न आहे असे लक्षात येते. मुख्यत्वे करून आज ज्यावेळी जागतिक सिनेमात कथात्म आणि अकथात्म सिनेमाच्या सीमारेषा धूसर होत चालल्या आहेत; कथा आणि पात्रांद्वारे नाट्य आणि भावनांचे अविष्करण करण्याऐवजी दृश्य आणि ध्वनी द्वारे दिग्दर्शक आणि प्रेक्षकात अनुभवाची सामायिक जमीन तयार करून वातावरण निर्मिती केली जात आहे, त्यावेळी आपल्या सिनेमाला आलेली मरगळ झटकून टाकण्यासाठी तरी एकदा अकथात्म सिनेमाने काय गमती केल्या आहेत? याकडे वळून बघण्याची गरज आहे.

लेफ्ट बँक चळवळीकडे बघण्यापूर्वी थोडीशी उजळणी करुया सिनेमाथेक फ्रान्से आणि फ्रेंच न्यू वेवची. फ्रान्समध्ये सिनेमाचे नवे वारे वाहू लागले १९४८ साली जॅव्हा हेन्री लॉग्लुआ या दृष्ट्या माणसाने सिनेमाथेक फ्रान्से ची स्थापना केली. सिनेमाच्या क्षेत्रात विचार, अभ्यास आणि नवनिर्मितीला प्रोत्साहन द्यायचे असेल तर चांगला सिनेमा जतन करून ठेवण्याची आणि तो पुन्हा पुन्हा बघता येण्याची सोय असली पाहिजे, हे हेन्री महाशयांनी ओळखले होते. (जवळजवळ तेच काम आपल्याकडे पी. के. नायर यांनी १९६४ पासून NFAI मार्फत केले आहे.) पन्नास लोकांच्या बसण्याची व्यवस्था असलेल्या तिथल्या थिएटरमध्ये रोज महत्वाचे सिनेमे लावले जायचे आणि त्यावर चर्चा घडवून आणल्या जायच्या. तरुणांनी सिनेमा या माध्यमाची एक स्वतंत्र भाषा आहे, हे वेळीच समजून घ्यावे आणि निर्मिती करण्याआधी ती भाषा आत्मसात करावी, हा ती सगळी खटाटोप करण्यामागचा हेतू होता. तसे झाले तर सिनेमा म्हणजे एका कादंबरी, कथा, कविता किंवा चित्राचे extension मात्र न उरता तो एक स्वतंत्र भाषा असलेला कलाप्रकार म्हणून रुजेल ही त्यांची अपेक्षा असणार. याच सिनेमाथेक मध्ये फ्रान्स्वा त्रुफो, गोदार्द, क्लोद शाबरोल

आणि जाक्स रीवेट यांनी सिनेमा माध्यमाचा अभ्यास केला. ज्यांनी सिनेमाच्या सुरुवातीच्या काळात सिनेमा माध्यमाच्या भाषेचा शोध लावला, ती फुलवली त्या डी डब्ल्यू ग्रिफिथ, वित्तोर हॉस्ट्रोम, बस्टर कीटन, चाली चाप्लीन, एरिक वोन स्ट्रोहयेम यासारख्या silent giants च्या फिल्मस, अन्स्ट लुबित्श, मुर्नेव, फ्रिट्झ लॉंग या जर्मन फिल्ममेकर्स च्या फिल्मस आणि रोबेर्ते रोसेलिनी आणि वित्तोरिओ डी सिका या इटालियन नववास्तववादी फिल्ममेकर्स च्या फिल्मसने ही मंडळी प्रभावित झाली आणि मग प्रस्थापित फ्रेंच सिनेमातील उणिवा त्यांना जाणवू लागल्या.

त्यादरम्यान नव्या सिने अभ्यासकांना नव्या-जुन्या, चांगल्या-वाईट सिनेमाविषयी आपली मते आपले विचार व्यक्त करण्याची निकड जाणवू लागली. त्यांना व्यासपीठ मिळाले ते काईये दु सिनेमा या नियतकालिकात. हे नियतकालिक आंद्रे बाझां हा व्यासंगी चित्रपट समीक्षक चालवत होता. त्याने शाब्रोल, रोमर, रीवेट, गोदार्द आणि त्रुफो सारख्या तरुण अभ्यासू मुलांना हाताशी घेतले आणि त्यांना काईये दु सिनेमा मध्ये छोटे छोटे कॉलम लिहायला प्रवृत्त केले. हळूहळू या तरुणांची फ्रान्स मधील महत्वाच्या सिने समीक्षकात गणना होऊ लागली. १९५३ मध्ये त्रुफोने फ्रेंच सिनेमाच्या सद्यस्थिती बद्दल लिहिलेला लेख ही एका नव्या वाऱ्याची सुरुवात होती. "A certain Tendency of French Cinema" हा त्रुफोचा लेख त्यावेळच्या फ्रेंच सिनेमाचे अक्षरशः वाभाडे काढणारा होता. त्याची भाषा अनलंकृत होती आणि विचार उत्स्फूर्त. त्याने फ्रेंच सिनेमा कसा साहित्यातून उसनवारी करतो, तो कसा स्क्रीनप्ले रायटरचा सिनेमा आहे आणि दिग्दर्शकाचा नाही, आणि तो कसा शब्दप्रधान असून दृश्याची बाजू कशी लुळी आहे, याबद्दल फिल्ममेकर्सची नावे घेऊन सविस्तर लिहिले. या लेखात त्याने "ला पोलीतिक देझोतर" ही संकल्पना मांडली. त्याच्या मते प्रत्येक चांगल्या दिग्दर्शकाची एक स्वतंत्र शैली असते. एक स्वतंत्र दृष्टीकोन असतो. एक स्वतंत्र जीवनभान (world view) असते. त्याच्या प्रत्येक फिल्मवर, थीमवर दिग्दर्शकाच्या व्यक्तिमत्वातून आलेल्या त्या शैलीचा आणि जगण्या-वाचण्या-बघण्यातून आलेल्या जीवनभानाचा ठसा असतो. दिग्दर्शक हा सिनेमाचा लेखक असतो. केवळ मॅनेजर नाही.

हे तरुण समीक्षक केवळ लिहितच राहिले नाहीत. त्यांनी प्रथम शॉर्ट फिल्मस करून माध्यमावरची पकड पक्की केली आणि नंतरचा इतिहास सगळ्यांना माहितच आहे. हे

CAHIERS DU CINÉMA



62 • REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • AOUT - SEPTEMBRE 1966 • 62

'काईये दु सिनेमा' या नियतकालिकाचे मुखपृष्ठ

सगळ माहित असतानाच जसे आपल्याला **left bank** माहित हवा असे मी म्हणतेय, तसेच आपल्याला पोझीतीफ (**Positif**) नावाचे आणखी एक जर्नल काईये नंतर एकाच वर्षाने सुरु झाले, त्याविषयी देखील माहिती करुन घ्यायला काही हरकत नाही. काहींच्या दृष्टीकोना नुसार काईये हे प्रस्थापित होते आणि पोझीतीफ हे दुर्लक्षित. त्यांचे एकमेकांशी असलेले हाडवैर जन्मापासूनचे. तसे **पोझीतीफ** हे स्वतःला डाव्या विचाराशी संलग्न समजत असे आणि जीवनासाठी / समाजासाठी कला या तत्वावर त्यांची सगळी भिस्त होती. इकडे **काईये**ची प्रतिमा हि अ-राजकीय, conservative आणि अ-विवादास्पद अशी. भूमिकातील फरकामुळे जरी दोघात सतत शाब्दिक लढाया खेळल्या जात तरी या दोन्ही नियतकालिकांनी नवीन फिल्ममेकर्सना नेहमीच उचलून धरले.

ज्यावेळी फ्रान्समध्ये कथात्म सिनेमाच्या क्षेत्रात हे सगळे चालू होते तेव्हा अजून काही तरुण मंडळीनी एका वेगळ्या वाटेवर पाउल टाकले होते. अभ्यासाच्या दृष्टीकोनातून १९५०-६० च्या दरम्यान उदयाला आलेल्या या सगळ्या नव्या फिल्ममेकर्सची वर्गवारी करत असता रिचर्ड

राउद या अभ्यासकाने **काईये दू सिनेमा**शी संबंधित फिल्ममेकर्स चा गट आणि अकथात्म व्यक्तिनिष्ठ -राजकीय फिल्मस् करणारा **left bank group** असे दोन भाग पाडले. **left bank group** मधील सगळे फिल्ममेकर्स सेन नदीच्या डाव्या तीरावर राहत होते. पण या गटाला हे नाव पडण्याचे तेवढेच एक कारण नाही. त्यांची राजकीय मते ही बरीचशी डाव्या बाजूकडे झुकलेली होती. या **group** मधील महत्वाचे फिल्ममेकर्स म्हणजे क्रिस मार्कर, आलां रेने, आन्थेस वारदा आणि आलां रॉब ग्रीये.

left bank मध्ये गणल्या जाणाऱ्या फिल्ममेकर्सनी मुक्त अकथात्म फॉर्म स्वीकारला आणि काईये दु सिनेमा गृपने कथात्म सिनेमाचा फॉर्म मुक्त केला. काईये दु ग्रुपच्या फिल्ममेकर्स ची विषयवस्तू दैनंदिन (mundane) आत्मचरित्रपर, फिलोसोफिकल होती. तर **left bank** ग्रुपची विषयवस्तू राजकीय, व्यक्तीनिष्ठ आणि बुद्धीजीवी, असे अभ्यासाच्या सोयीसाठी केले गेलेले वर्गीकरण फार मनाला लावून घेणेही बरोबर नाही. काईये दु सिनेमा काय किंवा **left bank** काय हि सगळीच मंडळी दुसऱ्या महायुद्धानंतर सिनेमात आलेल्या नव्या जाणीवेने पछाडली गेली होती. ही सगळी मंडळी तरुण होती. त्यांचे वाचन दांडगे होते, त्यांच्या जीवन दृष्टीत राजकीय आणि सामाजिक भान होते, सिनेमाकडे गंभीर कलाप्रकार म्हणून बघणारी दृष्टी होती. त्यांच्या काही स्वतंत्र भूमिका होत्या विचार होते आणि या व्यक्त करण्याचे एक सशक्त मध्यम म्हणून त्यांनी सिनेमाकडे पहिले. फिल्मस् करत असताना माध्यमाच्या भाषेसोबत ते मुक्तपणे खेळले. असंख्य नव्या शक्यता आजमावल्या, त्यांचा शोध लावला. त्यामुळे खरे तर सिनेमा माध्यमात नवीन प्रवाह आणणाऱ्या या सगळ्याच (**न्यू वेव** आणि **लेफ्ट बँक** मधील) फिल्ममेकर्सचा समावेश फ्रेंच न्यू वेव मधील फिल्म मेकर्स मध्येच व्हायला काही हरकत नव्हती. मात्र असा भेदभाव केल्यामुळे इकडे **गोदार्दला** जागतिक प्रसिद्धी व नाव मिळाले पण क्रिस मार्कर हा मर्यादित वर्तुळाबाहेर गेला नाही. मात्र काईये च्या फिल्ममेकर्सना प्रामुख्याने समीक्षक-चित्रपट प्रेमी असे म्हणले गेले. त्यांचा सिनेमा हा तत्कालीन फ्रेंच सिनेमावरील प्रतिक्रिया म्हणून आलेला होता. **left bank group** चा सिनेमा हा (प्रतिक्रियेच्या निकडीतून आलेला) असा प्रतिक्रियावादी नसून फ्रान्स मधील एकंदर साहित्य आणि वैचारिक चळवळीच्या (नव कादंबरीचा जन्म) प्रभावातून जन्माला आलेला होता, असे म्हणले जाते. आन्थेस वारदा ही देखील **Austruc** ने मांडलेल्या कामेरा

स्तीलो (कॅमेरा-पेन) या संकल्पनेने खूप प्रभावीत झाली होती. त्याच संकल्पनेला पुढे नेत तीने सिनेक्रीत्युर (सिनेमा-लेखन) ही संकल्पना स्वतःच्या फिल्मच्या संदर्भात वापरली. तेच थोड्याफार प्रमाणात इतर left bank फिल्ममेकर्स ला देखील लागू पडते. राजकीय सामाजिक विचार, नव कादंबरीचा घाट, प्रतिमांतील वस्तुनिष्ठा आणि त्याचवेळी दिग्दर्शकाचा दृष्टीकोन सतत जिवंत ठेवणाऱ्या व्यक्तीनिष्ठ निवेदनाचा सढळ हाताने उपयोग ही त्या फिल्ममेकर्सची काही लक्षणे. सिनेमा माध्यमातून भावनेसोबतच विचार व्यक्त करण्याइतपत भाषेचे प्रयोग करत भाषा समृद्ध करण्यासाठी त्यांनी मोलाचा हातभार लावला.

क्रिस मार्कर हा या तरुण मंडळींपैकी एक अतिशय महत्वाचा दिग्दर्शक. "Chris Marker" या Nora M Alter च्या पुस्तकात ती क्रिस मार्करचा विचार तीन महत्वाच्या मुद्द्यांना धरून करते.

"his explorations in nonfiction film making have pushed this genre forwards in significant ways, his politically engaged films have provided a model for other committed film makers all over the world to follow, and his experimentations in new media and technology have developed a distinct style..." क्रिस मार्करच्या व्यक्तिगत आयुष्याविषयी फारच त्रोटक माहिती मिळते. **सेन्सेस ऑफ सिनेमा** या website वरील लेखात असे म्हणले आहे की, त्याच्या आख्ख्या कारकिर्दीत ना कुणी त्याच्या मुलाखती घेतल्या न कुणी त्याचे फोटो काढले. त्याच्या जन्मगावाविषयी, शिक्षणाविषयी किंवा परिवाराविषयी काहीच विश्वसनीय माहिती मिळत नाही. आलां रेने हा त्याच काळातील दिग्दर्शक त्याच्या विषयी असे गमतीने म्हणतो की एकतर मार्कर हा थेट पराग्रहाहून नाहीतर भविष्यातून आलेला माणूस आहे. जी काही थोडीफार माहिती आहे ती अशी. **क्रिस मार्कर**चा जन्म १९२१ चा. त्याचा फिलॉसॉफीचा अभ्यास होता. दुसऱ्या महायुद्धानंतर तो पत्रकारितेत शिरला. एस्त्री या फ्रेंच जर्नल मध्ये तो राजकीय लेख, कविता आणि कथा लिहित असे. त्याचवेळेस त्याची आंद्रे बाझांची ओळख झाली. क्रिस मार्करची पहिली कादंबरी The Forthright Spirit ही १९४९ साली प्रकाशित झाली आणि त्यानंतर तो फिल्ममेकिंग कडे वळला. त्याने २५ च्या वर फिल्मस केल्या. क्रिस मार्करच्या फिल्मस् या एखाद्या चित्र, दृश्ये, ध्वनी-संगीत, आणि निवेदनाची रेलचेल असलेल्या ज्ञानकोशासारख्या असतात. त्याची ओळख करून देण्यासाठी त्याच्या तीन फिल्मस् विषयी थोडक्यात असे...



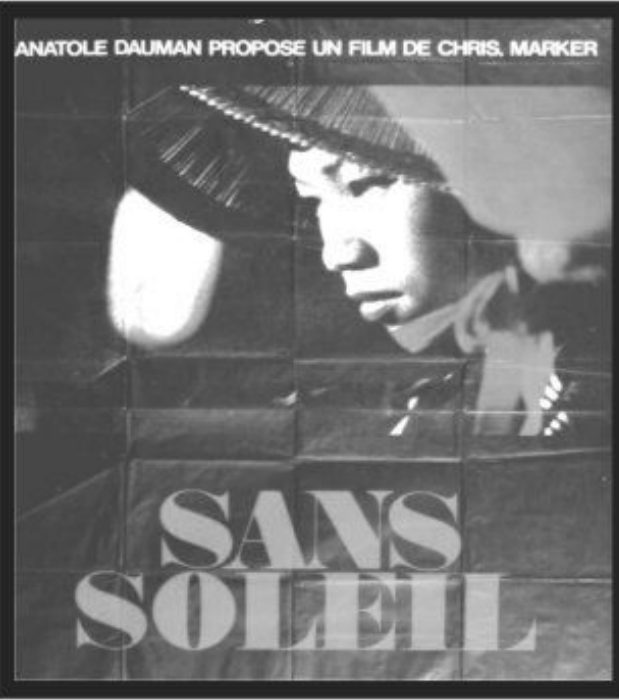
क्रिस मार्करची 'ला जेते' (The Jetty) १९६२ हि २९ मिनिटांची फिल्म शेकडो छायाचित्रांनी बनलेली होती. क्रिस मार्करने या फिल्मला स्वतःच 'ए फोटोग्राफिक नोवेल' म्हणले आहे. मुव्हिंग इमेजच्या वैशिष्ट्यापैकी एक म्हणजे त्याला काळाचे परिमाण असते. म्हणजे २० सेकंदाचा किंवा ४५ सेकंदाच्या शॉट मध्ये uninterrupted काळ रेकोर्ड केलेला असतो. फिल्म कॅमेरा खरे तर प्रत्येक सेकंदाला २४/२५ किंवा जास्त छायाचित्र छापत असतो. त्या छायाचित्रांना त्याचं गतीने दाखविले की हालचालीचा आभास निर्माण होतो. हा एकसंध हालचालीचा आभासच मार्करने काढून टाकला. एकट्या छायाचित्राला असे काळाचे परिमाण नसते. मात्र क्रिस मार्करने एकट्या छायाचित्राला शॉटचे स्थान दिले. छायाचित्रांना एका रचनेत बांधले आणि त्याला निवेदनाची आणि संगीताची जोड दिली. त्याने तसे का केले? नक्कीच केवळ प्रयोग म्हणून केले नव्हते.

'ला जेते' हि फिल्म काल्पनिक तिसऱ्या महायुद्धानंतर झालेल्या सर्वनाशामुळे अस्वस्थ झालेल्या पिढीची फिल्म आहे. या अशा वेळी भूतकाळातील प्रतिमा, स्वप्ने, माणसे यांच्याकडे नायकाने केलेल्या प्रवासाचा हा चित्रपट आहे. खचलेल्या वर्तमानाकडून आता काही आशा नाहीत, म्हणून या चित्रपटातील काही वैज्ञानिक भूतकाळ आणि भाविष्यकाळातून तरी मदत मिळते का बघण्यासाठी ("to call the past and future into the rescue of the present.")

या तरुण नायकाला काळात प्रवासाला पाठवतात. हा चित्रपट ज्या घटनेपासून सुरु होतो त्याच घटनेजवळ येऊन थांबतो. ती घटना म्हणजे नायकाचा मृत्यू. मात्र पहिल्या वेळेस नायक या मृत्यूकडे दुसऱ्या कुणाचा मृत्यू झाल्याप्रमाणे तटस्थपणे पाहतो. किंवा त्याचा मृत्यू झालेला आहे या घटनेकडेच तो जाणीवपूर्वक कानाडोळा करतो आणि पुन्हा तेच जगण्यासाठी भूतकाळात प्रवेश करतो. धीराने. कारण, त्याच्या तो प्रवास करण्यावर सगळं भविष्य अवलंबून आहे. हा नायक एक गिनीपिगच आहे पण एका व्यक्तीच्या मर्यादा त्यालाही आहेत. तो नायक काळाला एकसंधपणे पाहूच शकत नाही. एवढ्या मोठ्या उलथापालथी नंतर सगळंच हललेलं आहे. आता काहीच एकरेषीय, एकसंध असे नाही. त्याचा भूतकाळ देखील फक्त इमेजेसच्या स्वरूपातच उरलेला आहे. कारण जरी विसरणे हे त्याच्यासाठी अशक्य असले तरी स्मरणशक्ती त्याला पूर्णपणे कधीच साथ देत नाही. तो त्याच्या बालपणातून, आठवणींच्या तुकड्यातून भटकत राहतो. उध्वस्त शहरे उध्वस्त माणसातून फिरत राहतो. शेवटी जेव्हा त्याच्या मनातील स्त्री त्याच्या भूतकाळात त्याच्या पुढे साकार होते तेव्हा तो मरतो. त्याने या तुकड्या तुकड्यात अस्तित्वात असलेल्या वर्तमान आणि भूतकाळाला भिडण्यासाठी तुकड्या तुकड्यांची रचना केली आहे. छायाचित्रांच्या माध्यमातून. ही फिल्म **क्रिस मार्कर**ची एकमेव कथात्म फिल्म आहे. पण त्याची शैली (छायाचित्रांचा वापर, निवेदनाचा वापर) एका अकथात्म फिल्म सारखीच आहे.

When men die, they enter history. When statues die, they enter art. This botany of death is what we call culture.

त्याची पहिली महत्वाची फिल्म म्हणजे आलां रेने या दिग्दर्शका बरोबर केलेली **"The Statues also die"** वर उद्धृत केलेल्या ओळी या ह्या अकथात्म फिल्मच्या नरेशनमधील पहिल्या ओळी आहेत. १९५३ साली पूर्ण झालेली ही फिल्म विचार आणि तंत्राच्या दृष्टीने एक चमत्कारच होता. ज्यावेळी फ्रान्स अजूनही साम्राज्यवादी विचारसरणीतून बाहेर पडले नव्हते, वसाहती आणि **तिसरे जग (third world)** यांचा अजून अभ्यासही सुरु झाला नव्हता तेव्हा क्रिस मार्करने त्याच्या या फिल्म मधून वंशीय राजकारणावर (रेस पोलिटिक्स), साम्राज्यवादी सत्तेने प्रस्थापित केलेल्या, रुजवलेल्या कला व संस्कृतीच्या वंशीय स्वरूपावर ताशेरे ओढले. ही फिल्म सुरु होते आफ्रिकेत आदिम काळापासून मानवाने निर्माण केलेली शिल्पे, मुखवटे



आणि पुतळे यांच्या मोन्ताजेस पासून. निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवर दाखवलेली ही शिल्पे, मुखवटे निसर्गाचाच एक भाग असल्यासारखी संपूर्ण दिसतात. वोइस ओवर सांगतो की या शिल्पांचे जग देखील मर्त्य असते. एके दिवशी त्याचा दगडी चेहरा गळून मातीत पडतो. एक सभ्यता आपल्यामागे अशा छिन्नविछिन्न खुणा ठेऊन जाते...वस्तू तेव्हाच मरते जेव्हा त्या वस्तूवरून आपली जिवंत नजर ढळते. अशा जिवंत नजर ढळल्यामुळे मृत झालेल्या वस्तू मग म्युझियममध्ये ठेवल्या जातात. आणि लगेच म्युझियममध्ये ठेवलेल्या पोरक्या, सदर्महीन शिल्पांचे आणि मुखवट्यांचे मोन्ताजेस चालू होतात. आणि मग या त्यांच्या नैसर्गिक संदर्भातून ओढून बाहेर काढलेल्या वस्तूंची युरोपीय लोकांसाठी कला होते. त्यांचे युरोपीय मानका नुसार वर्गीकरण केले जाते. त्या वस्तूंचे ते संदर्भ सोडून विश्लेषण आणि अभ्यास करतात. बघ्यांसाठी त्या वस्तूंचे रंजन मूल्य जेवढे अधिक तेवढी त्याची कला म्हणून श्रेष्ठता अधिक. जणू काही या वस्तू त्यांच्या रंजनासाठीच त्या आदिम मानवाने घडवल्या होत्या. त्या काळ्या माणसाने ज्या कारणासाठी ते घडवले होते, ज्या डोळ्यांनी त्याला बघितले होते, ते कारण आणि ती दृष्टी दोन्ही संपतात. अर्थहीन होतात. "Vo" आपल्या उपयोगाचे, अभ्यासाचे, उपभोगाचे एक साधन मात्र उरते. आणि यानंतर दिग्दर्शक द्वयी जातात थेट आफ्रिकेत. वोइस ओवर बोलायला लागतो आफ्रिकेविषयी युरोपियन समाजात प्रचलित असलेल्या वदंता आणि मिथ्यकथा विषयी. हि

फिल्म आफ्रिकेत शिल्पकले विषयी आहे असे वाटत असतानाच ती म्युझियममध्ये शिरते आणि बघणारा आणि बघितले जाणारे यातील परस्पर संबंध मांडून कलेच्या रसग्रहणाच्या वंशीय स्वरूपावर टीका करू लागते. ते करता करता ती थेट आफ्रिकेत घुसते आणि **first world** च्या **third world** कडे उपभोगाचे साधन म्हणून (आज बाजार म्हणून) बघण्याच्या दृष्टीवर टिप्पणी करते. **क्रिस मार्कर** एकानंतर एक असे उत्तरोत्तर गहन होत जाणारया पटल्या उघडत जातो. एकंदरीत साम्राज्यवादी महत्वाकांक्षा बाळगणाऱ्या राष्ट्राचा डोळा काय बघतो आणि कसे बघतो या विषयीची हि फिल्म आहे. किंवा हि फिल्म कोणत्याही स्वतःला वंशीय दृष्ट्या / धार्मिक दृष्ट्या / सांस्कृतिक दृष्ट्या उच्चतम समजणाऱ्या व्यक्ती, गट किंवा राष्ट्र यांची इतरांकडे बघण्याची संकुचित आणि दुषित दृष्टी अधोरेखित करते. त्यामुळेच या फिल्म वर बरीच वर्षे बंदी होती.

वर उल्लेख केल्या प्रमाणे **मार्कर**ची शैली पाश्चात्य संगीतातील अभिजात रचनेसारखी एका मूड मधून त्याच्यापेक्षा दुसरा अधिक गहिरा मूड निर्माण करत, असे एकावर एक गुंफत शेवटी क्रीसिंडोला जाणारी आहे. तो एखाद्या मुद्याच्या एकदम सरफेस लेवलला आधी स्पर्श करतो आणि लीलया एकातून एकात असे विषय बदलत विषयाच्या मुळाशी जाऊन पोहोचतो तिथे सगळा अर्थस्फोट होतो. एका बिंदू मधून लहान वर्तुळाकडे, तिथून पुढे प्रत्येक टप्प्यावर या वर्तुळाची त्रिज्या वाढतच जाते. प्रत्येक टप्प्यावर अधिक विस्तार पावत जाणारी त्याची हि रचना हे त्याचे वैशिष्ट्य सांगते. सोलेई या त्याच्या फिल्म मध्ये तर दिसून येतेच पण अन्येस वारदाच्या **Gleaners and I** या माहितीपटाच्या रचनेवरही तिचा मोठा प्रभाव जाणवतो.

Because I know that time is always time

And place is always and only place...

सां सोलेई (Sunless, १९८३) हि त्याची बरीच गाजलेली कलाकृती. हा चित्रपट हे एक प्रकारे प्रवासात केलेल्या जागा, माणसे, घटना, आठवणी यावर केलेले मुक्त चिंतन या स्वरूपाचा आहे. तो मुक्तपणे Iceland, जपान, गिनिया बिसो आणि सान फ्रान्सिस्को मध्ये चित्रित केलेले फुटेज एकानंतर एक दाखवत राहतो. तेथील माणसे, त्यांचे दैनंदिन जीवन, त्यांचं हसणं, बोलणं, काम करणं; रस्ते, विमाने, वाहतूक, प्रार्थना स्थळे आणि बरच काही. आपल्याला असे सांगितले जाते की एका प्रवाशाने प्रवासात जे जे दिसत जाईल ते शूट केले आहे आणि आपण त्या फुटेजकडे बघत आहोत. पण या चित्रपटात सतत वाहत राहणारा निवेदनाचा आवाज हा एका

स्त्रीचा आहे. आणि ती प्रवाशाने टाठवलेले हे दीर्घ पत्र वाचून दाखवत आहे. पुन्हा त्याने जे पत्र लिहिलेय ते वाचून दाखवताना तीदेखील त्याच्या विचारांवर टिप्पणी करते, तिच्या त्याच्या विषयीच्या आठवणी सांगते. म्हणजे दुसऱ्या व्यक्तीने शूट केलेले फुटेज तिसऱ्या व्यक्तीच्या नजरेतून आपण बघतोय. आधीच एक अंतर निर्माण होतं. आपण तटस्थ होतो.

या चित्रपटाची सुरुवात बोलकी आहे. **मार्कर** सुंदर सूर्यप्रकाशात मधून मधून कॅमेराकडे बघत कुरणावरून चालत जाणाऱ्या तीन १०-१२ वर्षांच्या मुली दाखवतो. मागे निवेदक म्हणते.

त्याने सांगितलेली पहिली प्रतिमा म्हणजे १९६५ साली ळलशश्ररपव मधील रस्त्यावरून चालणाऱ्या तीन मुली. तो म्हणाला की त्याच्यासाठी ती खूप आनंदी प्रतिमा होती. या प्रतिमेनंतर काहीतरी तसेच आनंदी (शॉट्स) जोडावे असा त्याने अनेकदा प्रयत्न केला पण ते काही जमलेच नाही. तो लिहितो की एके दिवशी त्याला हा शॉट एखाद्या फिल्मच्या अगदी सुरुवातीला टाकावा लागेल आणि त्यानंतर एक लांब काळी फीत (leader). त्यांना आनंद दिसणार नसेल तर निदान हा काळोख दिसो.

मार्कर खरेच या मुलींच्या प्रतिमेनंतर एक दीर्घ black out करतो. फिल्मच्या शेवटाकडे जाताना आपल्याला कळत की १९६५ मध्ये iceland मध्ये झालेल्या ज्वालामुखीच्या उद्रेकानंतर या मुलींचे सगळे गाव काळ्या राखेखाली बुडून गेले. मात्र मार्कर तेवढ्याच काळोखाविषयी बोलत नाही. तो कोणत्या कालोखाविषयी बोलतोय ते सिनेमात सर्वत्र तुकड्या तुकड्याने दिसत राहत. तो मानव जातीच्या युद्धखोरपनावर भाष्य करतो, त्याच्या कधीही न शमणाऱ्या तृष्णेवर, गटाच्या झुंडशाहीवर आणि एकट्या माणसाच्या vulnerability वर हा चित्रपट एकाच वेळी अस्तित्वात असणाऱ्या विभिन्न काळावर बोलतो, स्मृतीवर, स्मृतीच्या विश्वासाहतेवर आणि त्यामुळेच इतिहासाच्या अविश्वासाहतेवर भाष्य करतो. चित्रपटाच्या सुरुवातीला टाकलेल्या T. S. Eliot च्या ओळी Because I know that time is always time/And place is always and only place... (and what is actual is actual for only one place/and only one time. स्मृतीच्या मर्यादांवर भाष्य करतात. माणसं माणसातील, काळा काळातील जागा जागातील अंतरावर भाष्य करतात. त्यांच्या एकमेवाद्वितीयतेमुळे बाहेरून बघणाऱ्याला त्याच्या मुलभूत स्वरूपाचे ज्ञान होण्याला मर्यादा पडतात.

हा चित्रपट आपल्यावर निवेदनाचा आणि दृश्यांचा भडीमार करतो, आपल्याला अक्षरशः दमवतो. त्याचे निवेदन देखील साहित्य, संस्कृती, इतिहास, विज्ञान, मानव वंशशास्त्र आणि राज्याशास्त्रातून घेतलेल्या असंख्य संदर्भाने भरलेले आहे. the statues also die मध्ये एडिटिंग करताना जक्शटपोझिशन (दोन प्रतिमांच्या भेटण्याने तिसरा अर्थ निर्माण करणे) हे तंत्र मुख्यत्वे करून वापरले आहे, तसे मार्कर इथे करत नाही. विचारांचे तुकडे एकानंतर एक बांधणे किंवा विचारात बदल दाखवणे व प्रेक्षकाला विचार करण्यास प्रवृत्त करणे हे एडिटिंगचे मूळ कार्य. तसेच रचनेच्या दृष्टीने बघता इथे दृश्यातून एक, दृश्यांच्या मांडणीतून एक, पत्रातून एक आणि निवेदिकेच्या पत्रावरील भाष्यातून एक असे अनेक दृष्टीकोन तो प्रेक्षकांपुढे ठेवतो आणि त्याला अधिक चिंतनास प्रवृत्त करतो.

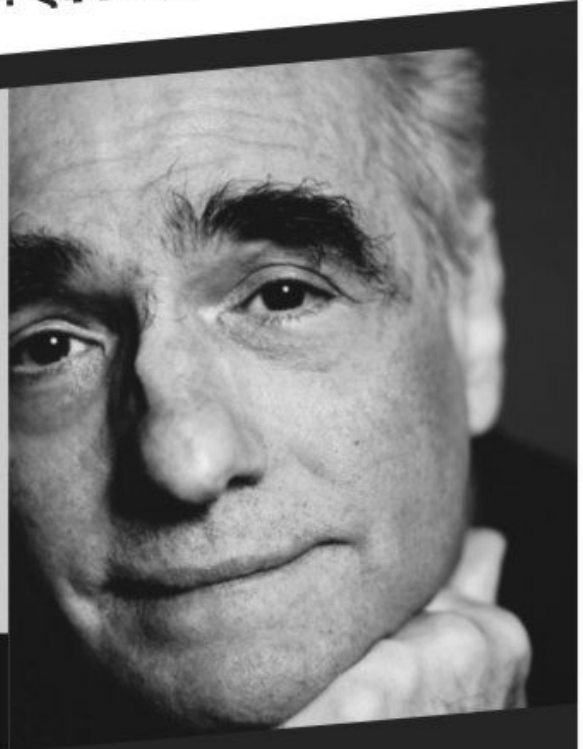
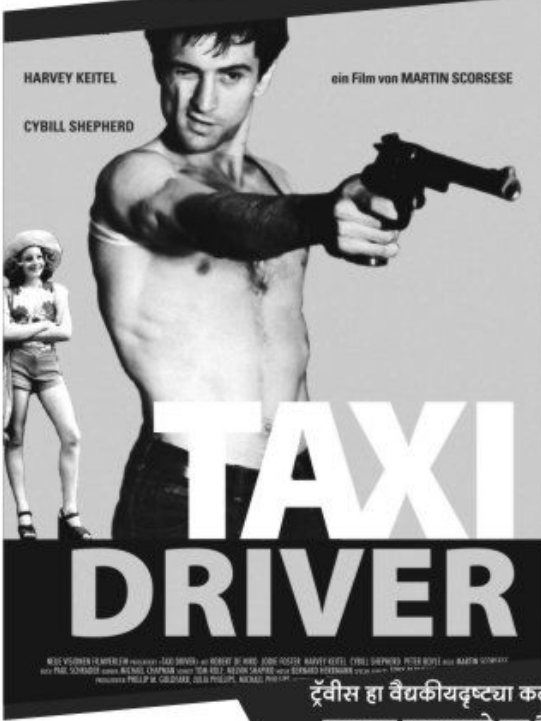
क्रिस मार्कर वसाहतीकरण, महायुद्धे, विएतनाम युद्ध, नव्या समाज रचनेचा पाया घालत असलेले क्युबा, रशिया जपान सारखे देश आणि त्यांचे दैनंदिन जीवन, फ्रान्स, कला, सिनेमा आणि छायाचित्रे, स्मृती आणि विस्मृती, भूतकाळ आणि भविष्यकाळ या सान्यांना त्याच्या फिल्मसमधून भिडला. सां सोलेई मधील प्रवासी अप्रत्यक्षपणे मार्करच्या प्रेरणे विषयीच बोलत आहे. *"after so many stories of men who had lost their memory, here is the story of one who has lost forgetting, and who through some peculiarity of his nature...turned to it (mankind) first with curiosity and then with compassion."* त्याच्या फिल्म मधून सतत डोकावणारी सहवेदना ही भावना त्याला महान कलावंतांच्या रांगेत नेऊन ठेवते. क्रिस मार्करचा सिनेमा हा चिंतनाचा सिनेमा आहे. त्याला डोळे उघडे ठेऊन जगताना जगण्याविषयी जे प्रश्न पडले त्याची उत्तरांच्या शोधासाठी केलेली हि मांडणी आहे. या शोधात तो प्रेक्षकालाही सोबत घेऊन जातो. त्याच्यासाठी दृश्य हा अनेक दृष्टीकोनाप्रमाणेच एक वेगळा दृष्टीकोन ठरतो. कदाचित सिनेमा माध्यमामुळे मिळणाऱ्या या एका अतिरिक्त दृष्टीकोनाच्या सोसामुळेच किंवा प्रेमामुळेच तो सिनेमा करायला प्रवृत्त झाला की काय असे मात्र त्याचे चित्रपट बघताना वाटायला लागते.



-क्षमा पाडळकर
मो.नं.8087419749

सोहिल वैद्य

टॅक्सी ड्रायवर : एका उद्विग्न मनाचा एक्स रे ।



ट्रॅविस हा वैद्यकीयदृष्ट्या कदाचित स्किझोफेनिक असू शकेल पण स्कॉर्सेसी सारखा संवेदनशील कलाकार त्याच्याकडे एक वैद्यकीय केसस्टडी म्हणून न पाहता, एक जीता जागता माणूस म्हणून पहातो. ट्रॅविसच ते निरागस हास्य त्याची गुन्हेगारी विरुद्ध असलेली चीड आणि सहकर्मचाऱ्यांना “मला माझ्या आयुष्यात काहीतरी चांगलं करायचं आहे” हे बोलून दाखवणं या मानवी मूल्यांमूळे हा चित्रपट एका मनोरुग्णाची केस स्टडी होण्या ऐवजी एक वेदनादायी शोकांतिका बनतो .

Listen you fuckers, you screwheads, Here is a man who would not take anymore.

Who stood up against the scum, the cants, the dogs, the fifth, the shit. Here is someone who stood up.

ही वाक्ये आहेत, संमिश्र अमेरिकन संस्कृतीत वाढलेल्या, एकलकोंडेपणापासून उद्विग्न झालेल्या, जगण्याचे तर्क सापडत नसल्याने विमनस्क होऊन हिंसेकडे वाटचाल करणाऱ्या एक २५ वर्षीय अमेरिकन तरुणाची.

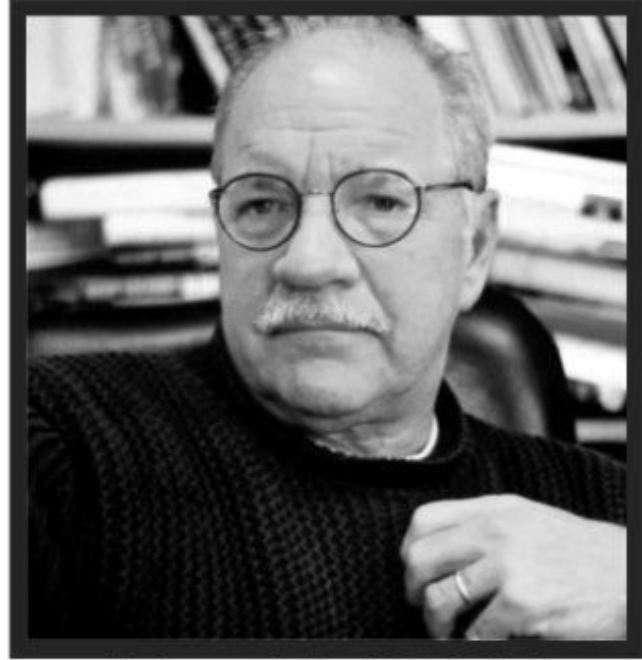
टॅक्सी ड्रायवरमध्ये दाखवण्यात आलेलं ट्रॅविस बिकलच आयुष्य हे १९७६ च्या गोंधळलेल्या अमेरिकन समाजाच आणि तरुणांच प्रतिबिंब होत. ह्या सिनेमाच्या पार्श्वभूमीवर प्रकाशझोत टाकता हे लक्षात येत की, १९७३ साली अमेरिकेला व्हिएतनाम युद्धातून माघार घ्यावी लागलेली. दोन दशके चाललेल्या या युद्धाने व्हिएतनाम तर बेचीराख केलाच होता पण यात अमेरिकन अर्थव्यवस्थेची

सुद्धा मोठी हानी झाली होती. न्यूयॉर्क सह इतर महानगरांमध्ये बेकारी आणि वाढती गुन्हेगारी ह्या समस्या भेडसावायला लागल्या होत्या. एकूणच समाज गोंधळलेल्या अवस्थेकडे वाटचाल करत होता. व्हिएतनाम युद्धावरून परतलेला टॅक्सी ड्रायवर या सिनेमाचा नायक हा या समाजाचं प्रातिनिधीक दर्शन घडवतो.

टॅक्सी ड्रायवरची संहिता लिहिणारे **पॉल श्रेडर** ह्यांच्या तत्कालीन जीवनावर प्रकाशझोत टाकला तर ह्या संहितेची बीजं त्यांच्या मनात कशी रुजली ते दिसून येते. या कालखंडात **श्रेडर** स्वतःच्या कारकीर्दीच्या रसातळाला पोहोचले होते. बायको बरोबर घटस्फोट आणि त्यानंतर प्रेमप्रकरणात आलेला अपयशानंतर त्यांना प्रदिर्घ एकटेपणाला सामोरे जावे लागले होते. या काळातच त्यांच्यावर काही आठवडे स्वतःच्या गाडीत रहाण्याची वेळ आली. याचदरम्यान त्यांच्या हातात आर्थर बेबर ची डायरी पडली. ह्या आर्थर बेबर ने अध्यक्षीय पदासाठी निवडणुक लढणाऱ्या जॉर्ज वेलस नामक उमेदवाराला गोळ्या झाडल्या होत्या. **टॅक्सी ड्रायवर**च्या संहितेच एक अत्यंत महत्वाचं बीज म्हणजे ही डायरी. या संहितेच दुसर अत्यंत महत्त्वाचं बीज म्हणजे **फ्युदोर दस्तोवस्की**ची 'नोटस् फ्रॉम अंडरग्राऊंड' ही कादंबरी ही कादंबरी म्हणजे जगातील पहिली अस्तित्ववादी कादंबरी जिच्यावरून पुढे नित्शे, सार्त्र सारखे विचारवंत प्रेरित झाले ही संपूर्ण कादंबरी ही एकाच माणसाचे सखोल मनोविश्लेषण आहे, त्याच्या मनोवस्थेचा केलेला सखोल अभ्यास आहे. काही मोजके सीन वगळता हा चित्रपट सुद्धा आपल्याला ट्रॅविसच्या नजरेतून दिसत रहातो. हा संपूर्ण चित्रपट हा ट्रॅविसच्या मनोवस्थेचा एक्स रे आहे!

या सिनेमासाठी स्टुडिओकडून दिग्दर्शक म्हणून त्यावेळी तश्या नवख्या असणाऱ्या मार्टिन स्कॉर्सेसी ची निवड करण्यात आली. पुढच्या काही वर्षांत या त्यावेळी नवख्या असणाऱ्या दिग्दर्शकाने आपल्या '**रेजींग बुल**', '**गुडफेलाज**', '**कॅसिनो**', '**अॅव्हिएटर**', '**डिपार्टेड**' अश्या उत्कृष्ट सिनेमांनी जागतिक सिनेमा विश्वात एक विशाल युग निर्माण केलं.

मार्टिन स्कॉर्सेस ह्यांच्या सिनेमामागील अतुलनीय दिग्दर्शकीय कौशल्यात त्यांच्या पूर्वायुष्याचा फार मोठा वाटा दिसून येतो. न्यू यॉर्क मधील एका मध्यम वर्गीय घरात मार्टिन स्कॉर्सेसी ह्यांचा जन्म झाला. लहानपणी अस्थमामुळे मैदानी खेळांपासून त्यांना वंचित रहाव लागलं. सततच्या घरी बसण्यामुळे त्यांचा चित्रपटांशी संपर्क आला



टॅक्सी ड्रायवरची संहिता लिहिणारे **पॉल श्रेडर**

आणि यातूनच त्यांच सिनेमाशी अतूट नातं जोडलं गेलं. इटलीच्या नववास्तववादाचा आणि फ्रेंच नवसिनेमाचा त्यांच्यावर प्रभाव पडला. ते ज्या वस्तीत राहत होते, त्या वस्तीत गॅंगस्टर्स आणि ड्रग डिलर्स यांनी थैमान घातलं होता. एकीकडे हा हिंसेने पोखरलेला समाज तर दुसरीकडे घरचं कॅथोलिक धार्मिक वातावरण ह्या संघर्षा मधून त्यांच्या भविष्यातील सिनेमांमध्ये काही महत्त्वाची बीजे पेरली गेली. त्यांच्या सिनेमातील पात्र ही हिंसा, प्रेम, विश्वासंघाता, श्रद्धा ह्या विळख्यात अडकली असतानासुद्धा, नैतिकतेच्या रसातळाला गेल्यावरही कुठेतरी आतवर चांगलेपणाचा अंश जपून पापाच्या बोज्यातून मुक्त होऊ इच्छितात!

टॅक्सी ड्रायवर या चित्रपटाचा नायक हा ह्याच पात्रांपैकी एक होय. रॉबर्ट दिनेरो ने साकारलेला ट्रॅविस हा अभिनयाचा एक अध्यायच आहे त्यावर एक स्वतंत्र लेख होऊ शकेल. एवढ्या सुक्ष्म अभिनयाचा साक्षात्कार फार थोड्या वेळा बघायला मिळतो! तर, आता खुद्द चित्रपटावर प्रकाशझोत टाकणे महत्त्वाचे आहे.

रात्रीची वेळ, कॅमेरासमोरून एक टॅक्सी पुढे सरकते आणि तिने सोडलेला धूर कॅमेरासमोर तरंगत रहातो. हा धूर ह्या सिनेमात एक रूपक म्हणून वापरलाय. हा चित्रपट या धुराप्रमाणेच संदिग्ध आणि गडद बनत गेलाय. ट्रॅविस बिकल हे ह्या चित्रपटातील मध्यवर्ती पात्र आहे. तो व्हिएतनाम युद्धावरून परतलाय अस त्याच्या बोलण्यात येत. स्वतःच्या निद्रानाशामुळे तो रात्ररात्रभर टॅक्सी चालवण्यास

राजी आहे. निद्रानाशावर आणखी एक उपाय म्हणजे तो थिएटरमध्ये बसून पॉर्न फिल्मस् बघण्यात वेळ घालवतो. त्याला डायरी लिहिण्याचा छंद आहे. (आधी नमूद केल्याप्रमाणे पॉल श्रेडर ह्यांनी आर्थर वेबरची डायरी वाचून या चित्रपटाची संहिता रचली.) या डायरी मार्फत ट्रॅविस ची मनोवस्था आपल्यासमोर येत रहाते. एक गोष्ट नमूद करावी वाटते ती अशी की, ही डायरी म्हणजे पलायनवादी पद्धतीने शाब्दिक रीत्या पात्राची मनोवस्था प्रेक्षकांसमोर मांडण्याच उपकरण नव्हे. या चित्रपटाची दृश्यभाषा इतक्या ताकतीची आहे की एका शब्दा शिवाय सुद्धा ती कथानक पेलू शकते व प्रेक्षकांपर्यंत पोहचवू शकते. असो, तर ट्रॅविसच्या आयुष्यातील एक सुंदर बाजू म्हणजे त्याला बेट्सी विषयी वाटणार आकर्षण बेट्सी ही चार्ल्स पॅलाटाईन या अध्यक्षीय उमेदवारासाठी अभियान रचणारी सेविका आहे. बेट्सीला डेट वर बोलवण्यासाठी ट्रॅविस ने तिच्याशी साधलेला संवाद हा या चित्रपटातील ट्रॅविस साधू शकलेला एकमेव यशस्वी संवाद आहे. याशिवाय ट्रॅविसचे इतर सर्व प्रयत्न विसंवादात बदलत रहातात. इथे एकटेपणातून ट्रॅविसची संवाद साधण्याची क्षमता बोधत झाल्याचे दिसून येते. दुसऱ्या दिवशी बेट्सीला तो सिनेमाला घेऊन जाण्याची गळ घालतो व पॉर्न सिनेमाला नेतो आणि बेट्सीशी कायमचा संपर्क गमावून बसतो. हा या चित्रपटातील एक अत्यंत महत्वाचा टप्पा आहे.

इथपर्यंत ट्रॅविसमध्ये दडलेलं नैराश्य हे त्याच्या

अबोध मनाच्या पातळीवर दडलय इथून पुढे ते बाह्य स्तरांवर धक्के द्यायला लागत आणि शेवटी त्याचा हिंसेत उद्रेक होतो. ट्रॅविसच्या जाणीवेच्या पातळीवर नैराश्य आल्यामुळे तो बिथरतो, आपल्या सहकर्मचाऱ्यांशी याविषयी चर्चा करतो. आपल्या आयुष्यात काहीतरी चांगल करायचयं, पण चांगल म्हणजे नक्की काय करायच? हेच कळत नाही, अस पण बोलून दाखवतो. तरुण माणसात दडलेली सुप्त उर्जा उसळून बाह्य स्तरावर फुटण्याची वाट पहात असते, त्यासाठी आतून धक्के देत असते. ह्या आंतरउर्जेला योग्य वळण देता येणं अत्यंत महत्वाचे असते, आणि तस न झाल्यास तिचा विस्फोट हिंसेत होऊ शकतो. योग्य ध्येय शोधले तर या ध्येयाच्या पाठलागामध्ये या उर्जेचं योग्य उत्सर्जन होऊ शकतं. यासाठीच ट्रॅविस एक उपक्रम आखतो. वाढत्या गुन्हेगारीची आणि बोकाळलेल्या वैश्याव्यवसायाची त्याला आत्यंतीक चीड आहे. त्याच्या तोंडून एक वाक्य सतत ऐकायला मिळतं.

"Someday a real rain will come and wash this all scum out of the streets."

तो एका गन-डिलरकडे जाऊन अनेक प्रकारच्या बंदूका घेतो. **'I want to get organised'** असं वारंवार डायरीत लिहितो, हीच ओळ आर्थर वेबरच्या डायरीत पण वारंवार लिहीली होती. तो जोरदार व्यायाम सुरू करतो व शरिर कमावतो. निशाणेबाजीत प्रभूत्व मिळवतो. याचदरम्यान आयरास नावाची वैश्याव्यवसाय करणारी एक १३ वर्षीय





मुलगी ट्रॅवीसच्या टॅक्सीत येऊन बसते. आपल्या दलालापासून पळून जाण्याच्या प्रयत्नात असताना ती ट्रॅक्सच्या टॅक्सीत येऊन बसली. क्षणार्धात तिचा दलाल ज्याला आयरीस स्पोर्ट या नावाने हात मारते, तो येतो आणि आयरीसला उचलून घेऊन जातो व जाताना ट्रॅक्सला एक फाटकी नोट देऊन जातो. ही चुरगाळलेली नोट ट्रॅक्सच्या खिश्त्यात कायमची रहाते व त्याला आयरीसची आठवण करून देत रहाते. पुढे अनेक दृश्यांमध्ये ट्रॅक्स आयरीसचा पाठलाग करताना दाखवला आहे. ट्रॅक्सचा रोज चाललेला तुफान व्यायाम आणि निशाणेबाजी ही त्याला हिंसेकडे नेणारी काय? असा विचार मनाला स्पर्श करून जातो.

याचदरम्यान या चित्रपटातील एक अत्यंत महत्वाचं दृश्य आहे. ट्रॅक्स आरशासमोर उभा राहून स्वतःशीच बोलतो.

"you talking to me? you talking to me? you talking to me? Then who the hell else you think you are talking to? you talking to me? well I am the only one here!"

ही वाक्य दिनेरोच्या तोंडातून बाहेर पडताच बेदनेची धार मन चिरून गेली. क्षणभर जरीला मधला चांगदेव आठवला. क्षणभर मोमीनचा शेर आठवला.

"तूम मेरे साथ रहते हो गोया, जब कोई दूसरा नहीं होता."

एकटेपणाची पोकळी किती वेदनादायी असते हे या दृश्यातून जाणवत. वाढत शहर आणि त्याबरोबर वाढणारी

माणसं, त्यांचा गोंगाटसुद्धा पण या गोंगाटातून मनाच्या गाभ्याला स्पर्श करेल असं नितळ काहीच रहात नाही. ट्रॅक्स टॅक्सी चालवतो, त्या टॅक्सी मधून प्रवासी ये जा करतात. त्या अनेक माणसांच्या गोंगाटात ट्रॅक्सला एक सुद्धा नात निर्माण करता येत नाही. या दृष्यानंतर या चित्रपटातील दुसरा महत्वाचा भाग संपतो. इथून पुढे ट्रॅक्समध्ये दडलेली हिंसा त्याची उद्विग्नता ही मूर्त पातळीवर समोर दिसायला लागते.

पुढच्याच दृश्यात एक आफ्रिकन-अमेरिकन माणूस सूपर मार्केटच्या मालकावर बंदुक रोखून ते लुटण्याच्या प्रयत्नात असताना ट्रॅक्स सरळ त्याला गोळी घालतो व तिथून पसार होतो. कदाचित आपल्या आयुष्याचा उद्देश्य गुन्हेगारांचा नायनाट करणे हा आहे असा भास त्याला निर्माण होऊ लागतो. तो आयरीसला भेटायला वेश्यागृहात जातो. रात्रभर पॉर्न फिल्मस् बघणारा ट्रॅक्स प्रत्यक्ष वेळ आल्यावर संभोगइच्छा सुद्धा न दाखवता तिला चार शब्द बोलण्याची विनवणी करतो. हा विरोधाभास आहे. अनेक फ्रॉईडीयन समीक्षकांच्या मते, ट्रॅक्स मध्ये दडलेली सुप्त कामवासना ही त्याच्या बाह्यस्तरावरून प्रकट होत जाणारी हिंसा आहे.

ट्रॅक्सला आयरीसला त्या वेश्यागृहातून सोडवण्याची इच्छा आहे, पण आयरीसच्या म्हणण्यानुसार ती तिथे स्वतःच्या मर्जेनेच राहतेय; शिवाय तिचा दलाल

ट्रॅवीसला लाडाणे ती स्पोर्ट म्हणणं, ती तिचा प्रियकर आहे. ट्रॅवीसला आकर्षण वाटत असलेल्या दुसऱ्या स्त्री कडून मिळालेला हा नकार आहे. ट्रॅवीस स्वतःच्या जगण्याचा तर्क शोधत होता. आयरीसची वेश्यागृहातून मुक्ती हे आपला ध्येय आहे असं क्षणभर त्याला वाटणं आणि कधी नवे तो भरकटलेल्या अवस्थेत मिळालेला एकमेव तर्क अश्या पद्धतीने पायदळी तुडवला जाण यामुळे त्याच्यातील हिंसेचा उद्रेक होतो. तो पुढील दिवशी आपल्या डायरीत नोंद करतो की, “मला नव्याने माझ द्येय मिळालं आहे.” हे ध्येय काय ते आपण पुढे बघू. ट्रॅवीस केस भादरतो. पॅलाटाईन ह्यांच्या भाषणाला जाऊन त्यांची हत्या करण्याचा प्रयत्न करतो. हे या चित्रपटातील अनपेक्षित वाटणार वळण आहे. ट्रॅवीस पॅलाटाईन ह्यांची हत्या करण्याचा प्रयत्न करतो. ह्याची दोन महत्वाची कारणे आहेत. पॅलाटाईन अध्यक्षीय उमेदवार म्हणून देत असलेली मोठमोठी वचन ट्रॅवीस ला पोकळ आणि भंपक वाटतात. दुसरे, फॉईडीयन समीक्षकांनी मांडलेले कारण. ज्या स्त्रियांबद्दल ट्रॅवीस ला आकर्षण आहे व ज्या स्त्रियांनी ट्रॅवीस ला योग्य तो भाव दिला नाही, त्या ज्या पुरुषामुळे आपल्या आयुष्यात कार्यरत अथवा जे पुरुष त्यांच्या (या स्त्रियांच्या) आयुष्यातला बहुतांश वेळ व्यापतात त्यांना संपवणे. बेट्सी जी पॅलाटाईन ह्यांची प्रचारक आहे आणि आपल्या आयुष्यातला बहुतांश वेळ पॅलाटाईन ह्यांचा प्रचार करण्यात घालवते. पॅलाटाईन ह्यांना मारण्याचा प्रयत्न अयशस्वी ठरल्यावर ट्रॅवीस स्पोर्ट ला गोळ्या घालतो. हाच स्पोर्ट ज्याच्यामुळे आयरीस या धंद्यात आहे व ज्यावर आयरीस प्रेम करते.

यापुढची चित्रपटातील दहा मिनीटे म्हणजे रक्ताचा थैमान आहे. स्पोर्टला गोळी झाडल्यावर ट्रॅवीस, त्या वेश्यागृहात शिरतो. तिथल्या गुंडांमध्ये आणि त्याच्यात चकमक होते. रक्ताचे फवारे भिंती ओल्या करतात. ट्रॅवीसच्या पण गळ्याला गोळी स्पर्श करून गेली. तिथल्या गुंडांना संपवल्यावर ट्रॅवीस आयरीसच्या खोलीत जाऊन पडतो, स्वतःच्या डोक्यावर बंदूक ठेवतो व ट्रिगर ओढतो पण त्याच्या बंदुकीत गोळी शिल्लक नसते. स्कॉर्सेसीने अजिबात शैलीदार न होता कमालीच्या वास्तववादी पद्धतीने ही हिंसा दाखवल्याने तिची तिव्रता इतकी जास्त झाली की शेवटी चित्रपटाला ए रेटिंग (म्हणजे अॅडल्ट) रेटिंग टाळण्यासाठी या दृश्यातील लाल रंग डिसेंच्युरेट करावा लागला.

सिनेमाच्या शेवटी ट्रॅवीसच्या खोलीवरून कॅमेरा फिरतो. तेव्हा काही वृत्तपत्रीय कात्रण दिसतात ज्यांन

ट्रॅवीसला १३ वर्षीय मुलीची गॅंगस्टरच्या विळख्यातून सुटका केल्याबद्दल हिरो घोषित केलाय, आयरीसच्या आईवडिलांचा पत्र आहे, ज्यात त्यांनी ट्रॅवीसचे आभार मानलेत. खरतर ट्रॅवीसच आयरीसला सोडवण्याच प्रयोजन आणि तत्कालीन माध्यमांनी गृहित धरलेलं प्रयोजन हे संपूर्णपणे भिन्न आहे. या अॅसिडिटीतून समाजाच गोंधळलेपण आधी स्पष्ट दिसून येतं. शेवटच्या दृष्यात ट्रॅवीस टॅक्सी चालवतोय व बेट्सी त्याच्या टॅक्सीत बसलीये ती आता ट्रॅवीसकडे एक हिरो म्हणून बघतीये. तो बेट्सी ला तिच्या घरापाशी सोडतो व पैसे न घेता एक गोड हास्य देऊन निघून जातो. वरवर अत्यंत समजायला सोपा वाटणारा हा शेवट सिनेमाच्या सुरवातीला कॅमेरा समोर तरळणाऱ्या धूरा इतकाच संदिग्ध आणि धूसर आहे व त्या बद्दलच्या वेगवेगळ्या प्रतिक्रिया महत्वाच्या आहेत.

काहींच्या मते हा शेवट अत्यंत आशावादी असून ट्रॅवीसला समाजात मिळालेल हिरोच स्थान हे त्याच्या मनोवस्थेला यापुढे योग्य दिशा दाखवेल हे त्यातून प्रतित होतं. काहींच्या मते हा शेवट अत्यंत संदिग्ध अथवा निराशेकडे झुकणारा आहे. बेट्सीला गोड हास्य देऊन निघून जाणारा ट्रॅवीस हा विचित्र पद्धतीने शेवटच्या क्षणी आरश्यात बघतो. या आरश्यात बघतो. या आरश्यात पडणार लाल प्रतिबिंब, ही म्हणजे पुढे येणाऱ्या धोक्याची सूचना आहेत. तिसरी आणि अनोखी प्रतिक्रिया म्हणजे खरा चित्रपट हा वेश्यागृहाच्या चकमकी दरम्यानच संपला असून शेवटचा भाग वास्तव नसून, फॅन्टसी आहे. हा शेवटचा भाग पात्रांच्या दृष्टीकोनातून पुढे येत नाही. पण मानसिक व भावनिक पातळीवर चित्रपट व गोष्ट संपवण्याचे काम करतो जेष्ठ समिक्षक रॉजर एर्बट ह्यांच्या मते चित्रपट हत्याकांडावर नव्हे तर प्रायश्चित्तावर संपतो, प्रायश्चित्त जे स्कॉर्सेसीच्या बहुतांश पात्रांच अंतिम ध्येय असतं.



टॅक्सी ड्रायव्हर प्रदर्शित झाल्या झाल्या सर्वोत्कृष्ट जागतीक सिनेमांमध्ये अढळपद मिळवून बसला. कान्स चित्रपट महोत्सवात सर्वोत्कृष्ट चित्रपटासाठी दिलं जाणार 'पाल्म दि ओर' हे पारितोषिक त्याला देण्यात आलं. स्कॉर्सेसीच्या दिग्दर्शकीय कौशल्याने संपूर्ण सिनेमाविश्वात त्याचा दरारा निर्माण झाला. मायकल चॅपमन ह्यांच छायचित्रण ही या सिनेमाला लाभलेली आणखी एक भन्नाट बाजू. एका दृश्यात ट्रॅवीसला कॅमेरा फॉलो करतो, मधूनच त्याचा पाठलाग सोडून १८० अंशाच्या कोनात फिरून तो पुन्हा ट्रॅविसवर स्थिर होतो या दरम्यान तो ट्रॅविसशी निगडीत विश्व दाखवतो. या पद्धतीची प्रयोगशीलता ही त्या काळात एक प्रकारची बंडखोरी होती. निऑन चिन्ह, सिग्नल, दिवे इत्यादी मार्फत केलेला लाल रंगाचा ठळक वापर आणि काही आधी ठरवून घेतलेले जास्त कालावधीचे शॉट्स हे छायचित्रणातले खास मुद्दे आहेत. रॉबर्ट दिनेरोचा अलौकीक अभिनय व्यतिरिक्त आयरीसची भूमिका करणारी जाम्डी फॉस्टर (जी त्यावेळी फक्त १३ वर्षांची होती.) आणि सायबील शेफर्ड (बेट्सी) यांचे अभिनयही या चित्रपटाची अत्यंत महत्त्वाची बाजू आहे. एवढी वर्षे उलटून गेल्यावरही टॅक्सी ड्रायवर हा अधिकच चालू काळाचा चित्रपट का वाटतो यावर एक शेवटची नजर टाकणं मला महत्त्वाच वाटतं.

१८ व्या शतकाच्या पूर्वार्धापासूनच औद्योगिकरणाने प्रचंड वेग घेतलेला. या वाढत्या औद्योगिकरण बरोबरच प्रचंड महानगरं तयार होत होती. न्यूयॉर्क सारख्या महानगरामध्ये बेकारीचे प्रमाण वाढायला लागले आणि त्यामुळे गुन्हेगारीने कळस गाठलेला! यामध्ये भर म्हणजे अमेरिकेतील मोडकळीस आलेली कुटुंब व्यवस्था आणि अमाप वाढलेले घटस्फोटांचे प्रमाण केनडीच्या हत्याकांडानंतर एक अतृप्त ज्वालामुखी अमेरिकनांच्या पोटात धुमसत होता. त्यातून दोन दशके लढून लाजीरवाणा पराभव स्विकारून अमेरिकेला युद्धातून माघार घ्यावी लागलेली. सत्तरच दशक हे अमेरिकन इतिहासातल अनेक विरोधाभासांनी भरलेले दशक होत एकीकडे वाढता वस्तुवाद, चंगळवाद तर, दुसरीकडे नासाच्या विश्वाचा वेध घेण्यासाठीच्या वाढत्या मोहीमा. एकीकडे बोकाळलेला व्यक्तिवाद तर दुसऱ्या बाजूस व्यक्तिस्वातंत्र आणि अभिव्यक्ती स्वातंत्र्य या संकल्पनांनाच महत्व जाणणारा, त्यांचा आदर करणारा समाज व्हिएतनाम सारख्या देशाला बेचीराख करून टाकणारी युद्ध आणि दुसऱ्या बाजूस आरोग्य विज्ञान अश्या क्षेत्रातून मानवतेला संजीवनी देण्यासाठी

लागलेले मूलभूत शोध अश्या सर्व विरोधाभासांनी ग्रासलेल्या तत्कालीन समाजातील तरुण अधिकच विमनस्क, उद्विग्न, एकटा व पोकळ बनत चाललेला.

सततच मनावर कोसळलेलं एकटेपण त्यातून मनात निर्माण होत जाणारी पोकळी त्यामुळे निसटत रहाणारे जगण्याचे तर्क, त्यातून निर्माण होत रहाणारी उद्विग्न आणि अखेरीस या उद्विग्न अवस्थेचा हिंसेत होणारा उद्रेक ही साखळी कशी घडत जाते यावर पण एक दृष्टीक्षेप टाकणे महत्त्वाचे आहे.

रिकाम मन म्हणजे सैतानाच घर! अशी एक म्हण प्रचलीत आहे. खरच माणूस स्वतःला आजूबाजूच्या विश्वाशी तोलतो आणि त्यातूनच त्याच्यामध्ये अहंगड अथवा न्यूनगंड तयार होत जातात. माणसात साठवणारी उर्जा उत्सर्जित करण्यासाठी योग्य दिशा शोधत जाण हेच, आयुष्याच खर ध्येय असत. सार्त्र या बाबतीत असं म्हणतो की माणसात निर्माण होणारा एकटेपणा अथवा existential crisis हा मानवी आयुष्याचा एक मुलभूत भाग आहे. कारण, या विश्वाच्या निरर्थक शून्यात माणसांची त्याच्या आयुष्याचा अर्थ शोधण्याची वृत्ती होय! अस्तित्त्ववादी तत्त्वज्ञानामध्ये हा मुलभूत विचार दिसतो. ते म्हणतात, "आपण जगात एकटे येतो, एकटे जगतो व एकटे मरतो हे स्विकारून याबरोबर आशावादी राहून संघर्ष करत रहाणे हेच खर आयुष्याच ध्येय आहे." एकटेपणाची, निरर्थकतेची साचलेली पोकळी संपवण्यासाठी भारतीय संत परंपरा भक्तीचा, अध्यात्माचा आणि ईश्वराशी एकरूप होण्याचा मार्ग सुचवते. मार्ग कुठलाही असो ही पोकळी भरून निघणे महत्त्वाचे ती भरून निघाली तर जगण्याला तर्क आणि प्रयोजन मिळू शकत व जगणं सृजनशील व आशावादी बनू शकत, नाहीतर विनाशाकडची वाटचाल ही अपरिहार्य आहे आणि हेच ट्रॅवीसच्या बाबतीत घडत गेलंय.

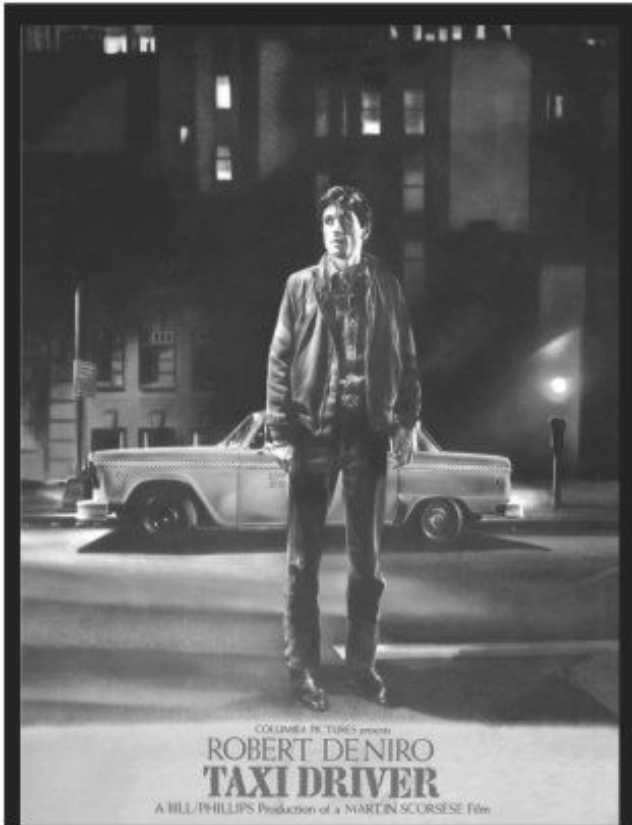
आजच्या उत्तर आधुनिक युगात जेव्हा इंटरनेट, सोशल नेटवर्क या तंत्रज्ञानाच्या क्रांतीमुळे जग जवळ येतय, तेंव्हा माणूस अजूनच एकाकी बनत चाललय. माहिती म्हणजे ज्ञान नव्हे आणि ज्ञान म्हणजे शहाणपण नव्हे. या माहितीच्या जंजाळ्यात माणूस शहाणपण हरवून बसतो. जपानमध्ये मध्यंतरी आलेल्या सुसाईड एपिडेमिकची कारणे वाढता संगणक व इतर यंत्रांचा वापर, पॉर्नोग्राफीचा होणारा मारा यात दडली आहेत असे निष्कर्ष आता निघतायत. अश्या काळात माणूस नावाच्या बेटाचा सखोल शोध घेणारा टॅक्सी ड्रायवर हा चालू काळात मनाशी अधिकच घट्ट जोडला जातो.

ट्रॅवीस हा वैद्यकीयदृष्ट्या कदाचित स्किझोफेनीक असू शकेल पण स्कॉर्सेसी सारख्या संवेदनशील कलाकार त्याच्याकडे एक वैद्यकीय केसस्टडी म्हणून न पाहता, एक जीता जागता माणूस म्हणून पहातो. ट्रॅवीसच ते निरागस हास्य त्याची गुन्हेगारी विरुद्ध असलेली चीड आणि सहकर्मचाऱ्यांना "मला माझ्या आयुष्यात काहीतरी चांगलं करायचं आहे" हे बोलून दाखवणं या मानवी मूल्यांमूळे हा चित्रपट एक मनोरुग्णाचा केस स्टडी होण्या ऐवजी एक वेदनादायी शोकांतिका बनतो. मानवी मनोवस्थेचा सर्व पातळ्यांवर सखोल शोध घेणारे असे चित्रपट तयार होत राहिले तर भविष्य काळातही ते प्रेक्षकांना समृद्ध, परिपक्व करत राहतील यात शंका नाही!



सोहिल वैद्य

मो.नं. 9011052520



भरकटलेले ऑनिमेशन शिक्षण क्षेत्र

ज्या काळात भारतात बऱ्याच लोकांना ऑनिमेशन (चैतन्यत्व) हे तंत्रज्ञान वा कला काय आहे ? हे माहित सुद्धा नव्हते, केवण काही जणांना वाल्ट डिस्नेची, वा मेट्रो गोल्डनची कार्टून (फिल्म) थोड्या फार प्रमाणात व फिल्म डिव्हिजन निर्मित काही सिनेमागृहातून व त्यानंतर दूरदर्शन वरून प्रसारित होणाऱ्या फिल्म माहित होत्या. या पलिकडे त्या मागची तंत्रकला माहित नव्हती. किंबहुना ऑनिमेशन हा शब्दही रुढ झालेला नव्हता. अशा त्या काळात १९ एप्रिल १९९८ साली लोकसत्ता दैनिकात माझा "चित्र चैतन्याची अद्भूत कला" हे शीर्षक असणारा ऑनिमेशन कलेबद्दलची, तसेच ऑनिमेशन फिल्म निर्मिती व त्या कलेची जागतीक स्तरावरील उपयुक्तता दर्शविणारा सचित्र लेख प्रसिध्द झाला होता. तो लेख लिहिण्या मागचा माझा शुद्ध हेतू सुद्धा असा होता की अजरामर अशा या कलेबद्दल सर्वसामान्य भारतीयांना विशेष करून चित्रकलेत आस्था बाळगणाऱ्या विद्यार्थ्यांना थोडी फार माहिती व्हावी म्हणजे पुढे भविष्यात ते या कलेचा अभ्यास योग्य त्या संस्थेत शिकून आपल्या जीवनाचा सन्माननीय मार्ग मिळविते होतील.

या पूर्वीही त्या दृष्टीने मी स्वतः १९९० पासून आजमिती पर्यंत भारतभर 'बालचित्र समिती भारत सरकार' साठी शालेय स्तरावर वय गट ९ ते १४ पर्यंतच्या मुलांसाठी वेगवेगळ्या राज्यांत सात दिवसांचा बाल ऑनिमेशन फिल्म निर्मितीच्या कार्यशाळा घेतल्या व त्या मुलांच्या कडून शेकडो लहान लहान फिल्म बनवून घेतल्या. उद्देश निश्चित होता की, शालेय जीवनापासूनच जशी चित्रकला, संगीत, नृत्य, नाट्य यांसारख्या कला प्राथमिक स्वरूपात जाणून घेता येतात. तसेच ही पण कला समजून घेतल्यास पुढे मग ऑनिमेशन हा विषय घेवून त्यात प्राविण्य मिळवून जगमान्यता मिळविणे सोपे होईल. या दृष्टीने भारतात या कलेचा इतिहास पाहता थोडक्यात सांगता येईल तो असा.

विसाव्या शतकाच्या ४ थ्या दशकामध्ये म्हणजेच १९३१ ते १९४० या काळात काही स्वतंत्र अशा निर्मात्यांनी वैयक्तिक पुढाकार घेवून, एकदम लघु स्वरूपात ऑनिमेशन तंत्र शैलीचा आपल्याला जमेल तसा वापर करून काही करमणूक प्रधान

अशा फिल्म बनविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो आहे. त्यांचा हा प्रयत्न केवळ उत्सुकता व स्वयंप्रेरित अशा स्वरूपाचा होता. कारण कुठल्याही प्रमाणात प्रथम निश्चित स्वरूपात आखणी करून त्या प्रमाणे काही केले गेले असावे, असे त्या पुढील काळाच्या ऑनिमेशनचा इतिहास पहाता फार पूरक असे काही कार्य घडलेले दिसत नाही.

दुसऱ्या जागतिक महायुद्धाच्या अंताच्या सुमारास 'इन्फरमेशन फिल्म ऑफ इंडिया' या विभागातर्फे, त्यावेळच्या भारत सरकारने (ब्रिटिश सरकार) श्री. आणि श्रीमतीजी जॉन्सन इंग्लंड स्थित ऑनिमेटर्सच्या नेतृत्वाखाली कार्टून फिल्म युनिटची स्थापना केली होती. या युनिटमध्ये काही भारतीय कलाकारही होते. विशेष करून कै. डॉहलींग (शिलांग) कै. पंडीत महाजन चित्रकार वाघुणकर आणखीन काही एक दोन. या युनिटने त्या काळात काही ऑनिमेशन तंत्र शैलीतील डॉक्युमेंटरी फिल्म बनविल्या. विशेष करून त्यांची 'वॉर दॅट नेव्हर एंड' ही मलेरिया निर्मूलन वरिल फिल्म फारच परिणामकारी, बोधक अशी अप्रतिम दर्जाची होती. त्या कोणी भारताचा बराचसा भाग हा मलेरिया या रोगाने ग्रस्त होता. दुर्दैवाने हे कार्टून फिल्म युनिट फार काळ टिकले नाही. एवढे असले तरी या युनिटच्या अस्तित्वामुळे



अनिमेशन फिल्म निर्मितीच्या पध्दतशीर कामकाजाचा पाया आपल्या देशात रचिला गेला असेच म्हणावे लागेल.

१९४६ मध्ये हे युनिट बंद झाल्यामुळे, परत एकदा अॅनिमेशन क्षेत्राला उतरती कणा आली. १९४६ ते १९५६ या दहा वर्षांच्या काळात काही मोजक्या कमर्शियल लघुपटांच्या निर्माणा व्यतिरिक्त भरिव असे काहीच घडले नाही. १९४० ते १९५६ पर्यंत व पुढेही कै. गोखले, त्यांचे सहकारी गुप्ते बंधु, कान्तीलाल राठोर, विजयकर, बास्तीस्ता आदि लोक या क्षेत्रात धडपड करीत होते असे जाणवले.

स्वतंत्र भारताच्या निर्मितीनंतर १९५६ साली स्वातंत्र्यानंतर तब्बल नऊ वर्षांनी फिल्म डिव्हिजन या भारत सरकारच्या डॉक्युमेंटरी आणि वार्तापट विभागाला जोडूनच नव्या कार्टून फिल्म युनिट या विभागाची स्थापना करण्यात आली. या विभागाचे मुख्य अॅनिमेटर म्हणून कै. जी. के. गोखले यांची नियुक्ती केली होती. हे युनिट त्या काळातील अत्याधुनिक साधन सामग्रीने सुसज्ज असे भारतातील एकमेव युनिट होते. या युनिटची स्थापना अमेरिकेची भारताला तांत्रिक क्षेत्रातील मदत या कार्यक्रमांतर्गत करण्यात आली होती.

या नव्या स्थापन झालेल्या युनिटमधील भारतीय कलाकारांना अॅनिमेशन तंत्राचे शिक्षण देण्यासाठी क्लेअर विक्स' या वॉल्ट डिस्ने स्टुडिओ यु. एस. ए. मधील अनुभवी व्यक्तीची नियुक्ती केली गेली होती. सुरवातीला साधारण (१८) अठरा चित्रकारांची निवड केली होती. त्यांच्या ट्रेनिंगच्या कार्यकाळात काही कलाकार बऱ्यापैकी शिकले तर काही दुबळे राहिलेले दिसले. ट्रेनिंगच्या कालावधीत बुध्द साहित्यावरच्या जातक कथातून 'वटमृग' या कथेवर आधारित 'बनियन डिअर' या नावाची प्रथम फिल्म बनविण्यात आली. तब्बल तीन वर्षांच्या कालावधीनंतर १९५९ मध्ये ती पुरी झाली. पुढे ती भारतातील सर्व सिनेमागृहातून दाखविण्यात आली.

त्यानंतर कै. प्रमोद पती या नव्याने आलेल्या संचालकांच्या कार्य काणात व सुरवातीलाच त्यांनी धडाक्यात सुरू केलेल्या कार्य पध्दतीमुळे कार्टून फिल्म युनिटची भरभराट होऊन कलाकारांची संख्या दुपटीपेक्षा जास्त करण्यात आली म्हणजेच जवळ जवळ छत्तीस एवढी. पूर्वीच्या अॅक्मे अॅनिमेशनच्या बरोबरीने ऑक्सबरी अॅनिमेशन कॅम्पेच्याची भर पडली आणि प्रतिवर्षी सहा लघु अॅनिमेशन चित्रपट बनविण्याची क्षमता बनली. यात वेगवेगळ्या पद्धतींचा उपयोगही करण्यात येवू लागला. कै. पती हे जातीने हुन्नरी कलाकारांस प्रोत्साहन देत होते. या फिल्मचे विषय होते अल्पबचत, कुटूंब नियोजन, राष्ट्रीय एकात्मता, प्रगतीशील कार्यक्रम, शारिरीक आरोग्य, सामाजिक जाणीव,

इत्यादि, तसेच केवळ मुलांच्यासाठी लोककथेवर आधारित आणि काही पारंपारिक विषय.

कसेही असले तरी या युनिटने १९९२ पर्यंतच्या काळात वेगवेगळ्या विषयांवर व वेगवेगळ्या अॅनिमेशनच्या पद्धतींचा अवलंब करून भारत सरकारसाठी बऱ्याच फिल्म निर्माण केल्या. त्यातील बऱ्याचशा फिल्मसना राष्ट्रीय पारितोषिकांनी सन्मानित करण्यात आले तर काहींना आंतरराष्ट्रीय सन्मान प्राप्त झाले.

१९७० ते १९८० या काळात अॅनिमेशन कलेच्या क्षेत्राने भारतात बऱ्यापैकी आपले पाय रोवले. खाजगी क्षेत्रात अॅनिमेशनचे लहान प्रमाणात का असेनात स्टुडिओ स्थापन व्हावयास लागले. फिल्म डिव्हिजन व्यतिरिक्त बाहेरच्या जगात म्हणजे मुंबईत दोन तीन अॅनिमेशन युनिट्स स्थापन झाली. यात मद्रास मधील प्रसाद प्रॉडक्शन अॅनिमेशन, श्री. राममोहन राव यांच्या राम मोहन बायोग्राॅफिक्स, श्री. भीमसेन खुराणा यांचा क्लाइब फिल्म, या लहान लहान स्टुडिओमध्येही विशेष करून चांगल्या प्रकारच्या लहान लहान तसेच जाहिरात क्षेत्रातील फिल्मची निर्मिती, आपले वैशिष्ट सांभाळून होऊ लागली. करमणूकप्रधान फिल्मची निर्मिती अत्यल्प होती. याचे कारण निर्मात्यांना अॅनिमेशन तंत्रातील जाहिरातपट त्वरित उत्पन्न देत होत. करमणूक प्रधान सिनेमा आर्थिकदृष्ट्या फणाला (फलद्रुप होईल काय?) येतील काय? त्याचबरोबर आपल्याकडच्या अॅनिमेटरना पूर्ण लांबीच्या फिल्मला लागणाऱ्या दर्जाची खात्री देता येत नव्हती. याचे कारणही उत्तम दर्जाचे काम करणाऱ्या अनिमेशनकारांची उणीव होती म्हणूनच प्रोड्युसर तशी जोखीम घ्यायला तयार नसायचे. त्यामुळेच निव्वळ करमणूक प्रधान अनिमेशन फिल्मची निर्मिती ही केवळ सरकारी पातणीवर राहिली. उदाहरणार्थ, फिल्म प्रभाग, भारत सरकार, बालचित्रपट समिती भारत सरकार, इत्यादी आणि तीही अनुबोधपट आणि बालकांसाठी लघुचित्रपटापर्यंत मर्यादित.

साधारण १९८६ मध्ये कै. एस. एस. ओबेराय संचालक आर्ट कर्मशियल, वरळी, मुंबई यांनी रामायण' या विषयावर पूर्ण लांबीची अॅनिमेशन फिल्म निर्माण करण्याचा विचार केला व ख्यातनाम अनिमेशनकार श्री. राम मोहन यांच्या बरोबर सर्व बाबींची चर्चा करून फिल्म निर्मितीला गती दिली पण त्यावेळी भारतातील अनिमेशन कलाकारांची एवढी मोठी जबाबदारी पेलण्याची क्षमता नसल्यामुळे शेवटी या संपूर्ण फिल्मचे निर्माण जपान स्थित स्टुडिओत झाले. मध्यंतरी श्री. ओबेराय यांचे अकस्मात निधन झाल्यामुळे फिल्मच्या निर्माणाबद्दल प्रश्न निर्माण झाले होते. तशाही परिस्थितीत फिल्म पुरी झाली. संगीताची सोय भारतात केली गेली. श्री.

सममोहन यांनी सहदिग्दर्शनाची बाजू संभाळली होती. १९९३ मध्ये फिल्म मोठ्या पडद्यावर झळकली. यानंतर १९९५ साली मी सिल्व्हर लाईन टेक्नॉलॉजिस्टच्या 'सिल्व्हरटून' या अद्ययावत ॲनिमेशन स्टूडिओची उभारणी केली होती. त्यात प्रथम ट्रेनिंगची व्यवस्था करण्यात आली होती. त्यात अनेक चित्रकार विद्यार्थ्यांना या कलेचे उत्तमोत्तम सखोल ज्ञान मिळवून जागतिक स्तरावरील फिल्मसूना साकारू लागले. या व्यतिरिक्त एवढ्या मोठ्या लोकसंख्या असणाऱ्या आपल्या भारत देशात जगाच्या तुलनेत फार मोठ्या प्रमाणात ॲनिमेशनकार तयार होणे गरजेचे होते आणि ते आजही आहे. त्यासाठी ॲनिमेशनचे शास्त्रीय पद्धतीचे जगमान्य शिक्षण देणारी स्वतंत्र अशी संस्था नव्हतीच. अपवाद म्हणजे अहमदाबादची एन. आय. डी, ही स्तिमित स्वरूपाची संस्था काय ती होती, आज मितीस तशाच स्वरूपात आहे. आता काही संस्थांचा त्या दिशेने पाऊल टाकण्याचा प्रयत्न दिसतो आहे.

२००७ साली कॅनडातील शेरडिअन स्कूल ऑफ ॲनिमेशन ची शाखा म्हणून भारतात अहमदाबादला स्थापन करण्याचे प्रयत्न केले गेले होते. शेरडिअनच्या संचालक मंडळाच्या बरोबर सहयोग साधण्यासाठी मी ही सिल्व्हर लाईनच्या वतीने त्यांच्या बरोबर होतो. पण दुर्दैवाने हा प्रयत्न सफल झाला नाही. आता पर्यायी मार्ग उरतो किंवा उरला तो देशांतरीत स्थानीय स्तरावर या बदलचा विचार होणे गरजेचे आहे. मध्यंतरीच्या काणात काही लेखकांनी आपापल्या विचारांती मिळालेल्या तटपुंज्या माहितीच्या आधारे वर्तमान पत्रातून लेख लिहिले. साहित्य म्हणून ठीक वाटते पण ॲनिमेशन अभ्यासक्रमाच्या जरूरी नुसार विचार करून मार्गदर्शन केले गेले असते तर या विषयाच्या वृद्धीसाठी फार मोठा मोलाचा हातभार लागला असता.

भारतात चित्रकला हा अतिसामान्य विषय म्हणून गणला जातो. चित्र काढणाऱ्या व्यक्तीचे एका बाजूने कौतुक तर दुसऱ्या बाजूने अवहेलना केली जाते. त्यातून चित्रकलेची पदवी घेतलेल्यांना जीवनाचा मार्ग दिसत नाही. मग सामान्य विद्यार्थ्यांचे काय? ही सत्य परिस्थिती आहे हे नाकारता येणार नाही. पण याच सामान्य वाटणाऱ्या चित्रकलेच्या आधाराने कुठलाही विद्यार्थी, असामान्य जागतिक कीर्ती, सन्मान आणि धन मिळवू शकतो हे निर्विवाद सत्य आहे. मात्र त्यासाठी 'ॲनिमेशन' या कला तंत्राचा आधार घेवून त्याचा खराखुरा तंत्रशुद्ध अभ्यास करणे आजच्या काळाला धरून गरजेचे आहे नव्हे अपरिहार्य आहे.

देश, विदेश, वा स्थानिक पातळीवर कार्यरत असणाऱ्या स्टूडिओंना जरूर त्या पात्रतेचा प्रशिक्षित वर्ग मिळाला नाही, तर मग नाईलाजास्तव त्या स्टूडिओला इतर (दुसऱ्या)



देशातील कलाकारांची मदत घेणे जरूरी भासते. ही गोष्ट टाळण्यासाठी आपल्याकडील मुलांनी जरूर ते प्राविण्य मिळविणे गरजेचे आहे. त्यात आत्मसन्मानही आहे. 'हनुमान' या माझ्या प्रथम पूर्ण लांबीच्या पूर्णपणे भारतीय कलाकारांच्या उच्चतम कार्यशैलीतील ॲनिमेशन चित्रपटाच्या सिनेजगतातील यशानंतरच ॲनिमेशन' कलेच्या शिक्षणाची खऱ्या अर्थाने गरज ओळखण्यात येवून अनेक ॲनिमेशन शाळा गल्लोगल्लीत निर्माण झाल्या. तत्पूर्वी वायू टू के ची लाट ओसरल्यानंतर म्हणजेच २००० सालानंतर संगणकीय शिक्षण देणाऱ्या संस्थांनी या नवीन विषयाच्या अभ्यासक्रमाला हात घालून अग्रक्रम लावलेला दिसू लागला. यातूनच टू डी. श्रेष्ठ की थी. डी. श्रेष्ठ यावर वाद सुरू झाला, नव्हे सुरू करण्यात आला. संगणकाचे काम म्हणजेच ॲनिमेशनचे शिक्षण ही विचार धारा बनून प्रचार मोहीम सुरू झाली. नव नव्या जाहिरातींचे युग सुरू झाले ज्या व्यक्तींनी आपल्या आयुष्यात कधी ॲनिमेशन फिल्म निर्मिती वा ॲनिमेशन केले नाही असे शिक्षक निर्माण झाले. आंतरराष्ट्रीय स्तरावर कोणता अभ्यास करावा लागतो, वा कशा पध्दतीने ॲनिमेशन चित्रपटांची निर्मिती करावी लागते याचा अभ्यास वा व्यासंग नसणारी माणसे ॲनिमेशनच्या शिक्षण क्षेत्रात उतरली. ॲनिमेशनच्या शिक्षणाचा अभ्यास निर्माण करून निव्वळ व्यवसाय म्हणून पाहू लागली. ॲनिमेशनसाठी केवळ संगणक असले म्हणजे झाले अशी विचार धारा वाहू लागली. सर्वसामान्यांना हे समजलेले नाही की ट्रॅक्टर असला म्हणजे शेती करता येत नाही. तर प्रथम शेती करण्याचे ज्ञान अवगत असणे आवश्यक आहे हे महत्वाचे आहे. मग परंपरागत बैलांच्या नांगराने थोडीशी का असेना पण उत्तम शेती करून

धान्य मिळविता येते. तीघ गोष्ट अॅनिमेशनची आहे. अनिमेशनचे शास्त्रीय स्वरूपाचे ज्ञान, बरोबर फिल्म निर्मितीचा अभ्यास, चांगल्या वाईटाची जाण असणे आवश्यक आहे. या बाबतीत भारतात या क्षेत्रात वावरणारी काही हुन्नरी, मोजकी अशी ज्येष्ठ माणसे आहेत त्यांचा सल्ला विचारा, ते नेमके हेच सांगतील की आपले मुख्य साहित्य 'कागद आणि पेन्सिल' माझा अनुभव तर दुःखमय आहे. कलेतील दुबळेपणा अंगी बाळगून केवळ नोकरी साठी शिफारस मागणाऱ्या मुलांना आम्ही कोणता मार्ग दाखवू शकतो? गेल्या पन्नास वर्षांपासून या कला क्षेत्रात वेगवेगळ्या भूमिकातून वावरत असता व वीस वर्षांहून जास्त काळ अनिमेशन शिक्षण क्षेत्रात कार्य करीत असताना, 'चैतन्यत्वाची' ऐसी तैसी झालेली स्थिती पाहवत नाही. संत तुकारामांच्या काव्या आधारे :

न देखवे हें डोळां ऐसा हा प्रकार॥

जेणे चैतन्यत्वाचा दर्जा खालावला ॥१॥

परदेशीयांनी मात्र पुढे पुढे जावे ॥

रहाणे आले आम्हा मागे मागे ॥२॥

इतरांचे कौशल्य दिसे पडद्यावरी॥

नशिबी आले बसणे घरच्या घरी ॥३॥

भुलोनी संगणका भरकटलां तेणे॥

झाले जिणे आम्हा लाजिरवाणे ॥४॥

असोनी समर्थ दुबळे का ठरावे॥

कारण ते लपविणे पदरी आले ॥५॥

काय तुम्ही येथे विचार न करावा॥

आम्ही न देखिले पाहिजे हे ॥६॥

व्ही. जी. म्हणे चैतन्या लाजविला हा ध्यासा॥

दीनपणे देखणे आले आमुच्या वाटयास ॥७॥

असे असले तरी गप्प बसून गम्मत पहात बसणे देश

पातळीवर केव्हाही हितावह नाही. आर्थिक समालोचन करणाऱ्या संस्थांनी करोडों रुपयांचा अॅनिमेशन उद्योग परदेशातून प्राप्त होणारा असून उत्तरोत्तर त्याचा ओघ वाढत जाणारा असल्याचे नमूद केले आहे. असे असताना आपल्याकडील मुलांसाठी हा एक वेगळा आर्थिक मार्ग उपलब्ध झालेला आहे, असे नाही का वाटत? मग यासाठी उत्तम, प्रामाणिक योग्य ते शिक्षण देणारी संस्था असणे आवश्यक आहे, हे निर्विवाद सत्य होय. आपल्याकडे सुफ कला असणारे बरेच विद्यार्थी आहेत. त्यांच्या त्या अविकसित कलेला योग्य तो मार्ग दाखवून अॅनिमेशन क्षेत्रात मजबूत पायांवर उभे करून जागतिक स्तरावर निश्चितपणे नेता येईल यात संदेह नाही. याच हेतूने सामान्य मुलांना या कलेचे शिक्षण कसे मिळविता येईल याचा विचार करूनच जागतिक पातळीवर कोणत्या गोष्टीची गरज आहे हे ध्यानात घेवूनच मुंबईत दादर येथे शारदाश्रम विद्यामंदिर स्कूल ऑफ अनिमेशन ही अॅनिमेशनचे संपूर्ण ज्ञान देणारी संस्था स्थापन करण्यात आली. जिचा पाया हा कलेबद्दल मजबूत आस्था बाळगणाऱ्या व्यवस्थापनाच्या संघटना कौशल्यावर उभा आहे. हे या संस्थेचे वैशिष्ट्य.

शेवटी काय? देशपातळीवर उद्योगाच्या दृष्टीने विचार करता अनिमेशन क्षेत्राला हजारांच्या संख्येने सशक्त अॅनिमेशनकारांची गरज आहे. केवळ थोडेसे कलाकार उत्तम शिकून उच्चस्थानी असणे पुरेसे नाही, किंवा मोठ्या संख्येने जुजबी शिकून उद्योगाच्या क्षेत्रात डळमळीत रहाणे हितावह नाही. व मिळविलेल्या कलेच्या तुटपुंज्या ज्ञानात आत्मसंतुष्ट राहणे हे केव्हाही हितकारक नाही. वास्तविक आपला देश अॅनिमेशन या कलेत इतर देशाच्या तुलनेत जवळ जवळ चाळीस वर्षांनी मागे आहे. ही गोष्ट नजरआड करण्यासारखी खचितच नाही. भारतीयांनी या गोष्टीचा जरूर विचार करावा असे वाटते.

व्ही. जी. सामंत

फोन नं. : ९८२९२३४७००

२४३००३४६



पक्षा 'व्हेन द टाईम स्टुड स्टिल' या चित्रपटातले डायनोसॉर जास्त खरे वाटतात, असं मी विधान करतो. कुणीतरी पंचविशीतला तरुण त्या चित्रपटाची कॅसेट मिळवतो. माझं विधान बरोबर आहे याची खातरजमा करून घेतो आणि मग मला आणखी चित्रपटांची माहिती सांगा, असं म्हणतो. तेव्हा मला बरं वाटतं. त्यातूनच अशा काही निवडक चित्रपटांवर मी लिहायचं ठरवलं आहे. या सर्व चित्रपटांच्या बाबत एवढंच म्हणता येईल की, वेगवेगळ्या दूरचित्रवाणी केंद्रांवरून यांचं आजकाल प्रक्षेपण होतं आणि माझ्या परिचयाचे तरुण हे चित्रपट आवर्जून पाहतात. त्यांच्यासारख्या अनेक मराठी प्रेक्षकांसाठी काही माहिती मी उपलब्ध करून देणार आहे. मला आवडलेले हे चित्रपट सगळ्यांना आवडतीलच असं नाही, पण काही चित्रपटांच्या बाबतीत तरी आपली आवडनिवड जुळू शकेल असं मला वाटतं.

इ. स. १९८५ मध्ये **जॉर्ज मेलिजं** फ्रान्समध्ये 'ल व्हॉयेज दॉस्लायून' नावाचा चित्रपट तयार केला. **जॉर्ज मेलीझ** फ्रेंच होता, धंदेवाईक जादूगार होता. त्याला प्रेक्षकांना खुर्चीला कसं खिळवून ठेवावं हे कळत होतं. त्याच्या या चंद्रप्रवासाची सुरुवात अर्धनग्न नर्तिका नाचत नाचत एक कुपी तोफेच्या तोंडात ठेवतात अशा दृश्यांनं होते. हे यान मग तोफ उडवून आकाशात सोडलं जातं. पृथ्वीवरून झाडलं गेलेलं हे यान थेट चंद्राच्या अश्रू ढाळणाऱ्या डोळ्यात शिरतं. चंद्र आणि ते दृश्य पाहणारे प्रेक्षक दोघेही दचकावेत असा हा चित्रपट होता. या पहिल्या चित्रपटाने विज्ञान पडद्यावर आणलं तेव्हापासून आजमितीस असंख्य **विज्ञानचित्रपट** पडद्यावर आले. त्या नाचणाऱ्या मुलींची जागा संगणकाच्या साहाय्याने निर्माण केलेल्या चित्रविचित्र आकृत्यांनी घेतली हे खरं पण आपल्याला आश्चर्यचकित करणं आणि त्यासाठी विज्ञान तंत्रज्ञानाच्या प्रगतीचा आसरा घेणं, हे तंत्र विज्ञान चित्रपटांनी आजही सोडलेलं नाही.

सिनेमाची १०० वर्षे साजरी झाली. एकविसाव्या शतकाचे आपल्याला वेध लागले आहेत अशा काळात रोज नवनवे विज्ञान चित्रपट वेगवेगळ्या दूरचित्रवाणी वाहिन्यांवर आणि तुमच्या आमच्या नजीकच्या चित्रपटगृहात झळकू लागले आहेत. आता तर या चित्रपटातले संवाद हिंदीतून ऐकवले जातात. या अनुवादाबद्दल जितकं कमी बोलावं / लिहावं तेवढं चांगलं अशी परिस्थिती आहे. एखादा गंभीर प्रसंग या अनुवादांमुळे विनोदही बनतो, पण वैज्ञानिक कल्पना व तंत्रज्ञानाने भारलेला प्रेक्षक संवाद मन लावून ऐकतोच असं नाही.

मेलीजं यूलस व्हर्नच्या कथेची वाट लावल्यापासून मूळ कथेशी प्रामाणिक राहून फारच थोडे चित्रपट निघाले आहेत. आजकाल तर आधी अर्धा चित्रपट आणि मग चित्रपटकथा हे तंत्र बऱ्याच विज्ञानचित्रपटांच्या बाबतीत वापरलं जातं. एखाद्या अभिजात विज्ञान चित्रपटाच्या मागं ५-७ तरी 'अिन्व्हेजन फ्रॉम आउटर स्पेस' या धर्तीचे चित्रपट बघावे लागतात; किंवा चित्रविचित्र प्राण्यांचे हल्ले अनुभवावे लागतात. चित्रपटाची भव्यता आणि त्यातलं, तसंच त्यासाठी वापरलेलं विज्ञान आणि तंत्रज्ञान यांच्यापुढे अभिनय दबून जातो. बरेच विज्ञान चित्रपट तपासून बघितले तर त्यांची सुरुवात एखाद्या 'कॉमिक स्ट्रिप' मध्ये आढळते. असं असलं तरी विज्ञान चित्रपटांची त्या त्या काळात अमेरिकन समाजापुढची सामुहीक चिंता प्रकट केल्याचं आढळतं, थोडक्यात म्हणजे हे विज्ञान चित्रपट एक प्रकारे भविष्याचं चिंतन न करता तत्कालीन परिस्थितीचंच वेगळ्या पध्दतीने चित्रण करताना आढळतात. **इ. स. १९३६** मध्ये **एच. जी. वेल्स** यांच्या 'थिंग्ज टू कम' या ग्रंथाचं किंवा विज्ञान कादंबरीचं चित्रपटात रूपांतर करण्यात आलं. त्या आधीच १९१० मध्ये **मेरी शेलीच्या फ्रँकेस्टाईनचा अवतार** रुपेरी पडद्यावर झळकला होतो. तो अर्थातच मूकपट होता. विज्ञानकथेचे जाणकार याला खऱ्या अर्थाने **पहिला विज्ञान चित्रपट** मानतात. या काळात यूलस व्हर्न किंवा त्याही आधी मेरी शेलीने मूळ कादंबऱ्या लिहिल्या तेव्हा त्यांना साध्या कादंबऱ्याच मानण्यात येत होतं. त्याकाळात 'सायन्स फिक्शन' हा शब्दच अस्तित्वात नव्हता. एवढंच नव्हे तर या चित्रपटांनाही कुणी विज्ञानधिष्ठित चित्रपट म्हणत नसे. पुढे साहित्याचा मूळ प्रवाह विज्ञानकथांना अस्पृश्य मानू लागल्यानंतर विज्ञानकथा आणि विज्ञानचित्रपट हे खण त्या त्या क्षेत्रात अवतरले.

मेरी शेलीच्या फ्रँकेस्टाईनमुळे विज्ञान चित्रपटात वेड्या शास्त्रज्ञाचा शिरकाव झाला. पहिल्याच विज्ञान चित्रपटात वेड्या शास्त्रज्ञाचं पदार्पण झाल्याने पुढं कित्येक वर्षे वेडा शास्त्रज्ञ, आपल्या संशोधनानं जगाचं वाटोळं करायला निघालाय, हे कथानक वेगवेगळ्या प्रकारे वापरण्यात येऊ लागलं. अशा सर्वच शास्त्रज्ञांना सुंदर मुलगी असणे, ही चित्रपटांची वेड्या शास्त्रज्ञांना दिलेली देणगी मानावी लागेल. या सुंदर मुलींचे हे शास्त्रज्ञ बाप काहीतरी विचित्र शोध लावून उत्पात करायला निघणार हे इतकं निश्चित असे की प्रेक्षकाला कथानकाची गरजच उरत नसे.

फक्त त्या संशोधनातलं वैचित्र्य आणि नायकाचा पराक्रम यावर सिनेमा बाजी मारायचा.

१९१४ मध्ये 'ल फोली द्यु डॉक्टर त्युबे' (डॉक्टर ट्यूबेचा गाढवपणा) आणि नंतर पारी की दोर्त (याचं इंग्रजी नाव क्रेझी रे) हे याच धर्तीचे चित्रपट होते. १९१५ मध्ये 'होमक्युलस डेर फ्यूहेरर' हा जर्मन चित्रपटही वेड्या शास्त्रज्ञाचाच होता. डॉ. त्युबे प्रकाशकिरणांवर प्रयोग करत करत वेडा होतो. क्रेझी रे मध्ये या किरणांचा परिणाम होऊन पॅरीसमधले बहुसंख्य लोक एका सेकंदात गोठतात. एच. जी. वेल्स या 'न्यू ऑक्सिलरेटर' या लघुकथेशी या चित्रपटाच्या कथेचं साम्य आहे. काळ गोठून माणसं त्यात स्थिरावणं ही कल्पनाही नंतर बऱ्याच विज्ञानकथांमध्ये वापरली गेली आहे. होमक्युलस मध्ये कृत्रिम मानव तयार केला जातो पण त्याला आत्मा नसल्यामुळं तो दुष्ट बनतो आणि जग जिंकायला निघतो. सुदैवाने वीज पडून तो मरतो.

पाश्चात्य चित्रपटात सुरुवातीपासून अगदी आजमितीस वापरण्यात येणारी कल्पना म्हणजे अनैसर्गिक गर्भ धारणेची. या गर्भधारणेत सुरुवातीस टेस्टट्यूबपासून, माकड आणि माणूस यांचा संकर, परग्रहवासीयांनी पृथ्वीवरच्या स्त्रियांमध्ये गर्भधारणा घडवून आणणे वगैरे अनेक प्रकार आढळतात. सेन्सॉरचा फटका बसल्यावर या चित्रपटाचं काय होतं तेही अशाच एका चित्रपटात पाहावयास मिळतं. इ. स. १९२८ मध्ये 'आलरोन' नावाचा चित्रपट इंग्लंडमध्ये 'गर्ल ऑफ डेस्टिनी' या नावाने आला. या चित्रपटातले कृत्रिम रेतनाचे सर्व संदर्भ ब्रिटिश सेन्सॉर बोर्डानं काढून टाकले. त्यामुळे नक्की ही मुलगी कोण आणि तिचं आयुष्य आपण का बघायचं, हेच प्रेक्षकांना कळत नसे. १९२० मध्ये 'डॉ. जेकील अँड मिस्टर हाईड' पहिल्यांदा पडद्यावर आला. रॉबर्ट लुई स्टीव्हन्सनच्या या कादंबरीवर

पुढे अनेक चित्रपट दिघाले. या पहिल्या चित्रपटात जॉन बॅरीमूर्ची भूमिका होती. मानवतावाद आणि संस्कृती हा वरवरचा देखावा आहे. वरची त्वचा खरवडली तर आतून माणूस पशूच आहे, हा संदेश देणारी ही कादंबरी, पडद्यावर आणणं तसं त्या काळात अवघड होतं.

स्वतः एच. जी. वेल्सच्या लेखनावर स्टीव्हन्सनचा खूपच प्रभाव होता. तर बऱ्याच अमेरिकन चित्रपटांवर एच. जी. वेल्स यांच्या कथा कादंबऱ्यांचा प्रभाव होता. १९२२ मध्ये 'ब्लाइड बार्गेन' नावाचा एक चित्रपट आला. बॅरी पेन याच्या 'ऑक्टोव्ह ऑफ क्लॉडियस' या कादंबरीवर हा चित्रपट आधारित आहे, असं चित्रपटाच्या श्रेय फलकावर म्हटलं असलं तरी 'आयलंड ऑफ डॉ. मोरॉ' या वेल्सच्या कादंबरीशी या चित्रपटाचं कथानक बरंच जुळत होतं. वेडा शास्त्रज्ञ पशू आणि मानव यांचा संकर करायचा प्रयत्न करतो. आणि त्यानं निर्माण केलेल्या प्राण्याच्या हातूनच या शास्त्रज्ञाची हत्या घडते, अशी ही कथा होती.

आर्थर कॉनन डॉयल आपल्याला शेरलॉक होम्सचे जनक म्हणून परिचित आहेत. त्यांच्या 'प्रोफेसर चॅलेंजर' कथाही फार सुंदर आहेत. चॅलेंजर रुढार्थानं 'मॅड सायंटिस्ट' या संज्ञेस पात्र नाहीत. त्यांची 'लॉस्ट वर्ल्ड' ही कादंबरी माझ्या आवडीची त्यांची एक कलाकृती. प्रा. चॅलेंजर दक्षिण अमेरिकेत एक मोहिम नेतात. तिथं एका उभ्या कड्यांमुळे जगापासून अलिप्त राहिलेल्या एका पठारावर अजूनही डायनोसॉर वर्गीय प्राणी वावरत असतात. शेवटी भूकंप आणि वालामुखीच्या उद्रेकात हे जग नष्ट होतं. चॅलेंजर एक 'टेरोडॅक्टिल' घेऊन लंडनला परततात. अशी ही कादंबरीची कथा. चित्रपटात चॅलेंजर ब्रॉटोसॉर होऊन लंडनला परततात असं दाखवलं होतं.

या चित्रपटामुळं 'अॅनिमेशन' च्या चित्रपटातील प्राबल्यास सुरुवात झालीच पण भव्य दृश्यांच्या साहाय्यानं प्रेक्षकांना या चित्रपटानं भारावून टाकलं होतं. या चित्रपटाच्या अखेरीस लंडनचे दोन रस्ते निर्माण करण्यात आले होते. दोन हजार एक्स्टॉ २०० मोटारी आणि सहा डबलडेकर बस या सेटवर वावरल्या. या चित्रपटाच्या निर्मात्याने, विलिस ओब्रायननं पुढं किंगकाँगच्या निर्मितीचे वेळी 'लॉस्ट वर्ल्ड' ला मागं टाकतील असे न्यूयॉर्कचे भव्य सेट्स वापरले.

अवकाश कथा म्हणजेच विज्ञानकथा असं एक समीकरण रुढ होऊ पाहतय हे खरं पण दुसऱ्या महायुद्धापूर्वीच्या चित्रपटात 'द फर्स्ट मॅन इन मून (१९१९), आणि डि फ्राउ अिम् माँड (वुमेन इन द मून,



१९२८), हे दोनच अवकाशात घडलेल्या घटनांवर आधारित चित्रपट निघाले होते. इंग्रजी चित्रपट एच. जी. वेल्स यांच्या कादंबरीवर आधारित होता. पण एखाद्या मूळ कादंबरीची चित्रपट निर्मितीचे वेळी जी काही वाट लागते, तसंच इथंही घडलेलं होतं. चित्रपटात प्रण्याचा त्रिकोण, खलनायक यासह ही कथा अवतरली होती. 'बुमेन इन द मून' हा चित्रपट जर्मन होता. त्यातली कथा किरकोळ होती पण विज्ञान उत्कृष्ट होतं. चंद्रावर सोनं शोधण्यासाठी गेलेल्या मोहिमेची ही कथा होती. या कथेपेक्षाही अग्निबाणाचे जनक समजले गेलेले दोन अग्निबाण तज्ञ हर्मन ओबेर्थ आणि विली ली यांनी या चित्रपटाचे तांत्रिक सल्लागार म्हणून महत्वपूर्ण भूमिका बजावली होती. त्यांच्या अग्निबाणाचे आणि अवकाशयानाचे आराखडे वास्तवाशी इतके मिळतेजुळते होते की, हिलरने पुढे सत्तेवर येताच या चित्रपटाच्या सर्व चित्रफिती आणि त्यासाठी उभारलेल्या सेटच्या आराखड्यांसह सर्वच कागदपत्र जप्त केले होते. यातला अग्निबाण गुणित टप्प्याचा होता तर तो अग्निबाण प्रक्षेपण शिडीवर आणल्याचा देखावा अत्याधुनिक अग्निबाण प्रक्षेपण केंद्राशी अगदी मिळताजुळता होता. एवढंच नव्हे तर आता सर्व परिचित असलेली उलटगणना सुध्दा या चित्रपटात वापरण्यात आली होती. 'एयलिटा' नावाच्या रशियन चित्रपटात एक रशियन अभियंता पृथ्वीवरील कटकटींना कंटाळून एक यंत्र बांधतो आणि मंगळावर जातो. तिथं तो एयलिटा या राणीच्या प्रेमात पडतो. हा चित्रपट इतर रशियन विज्ञान कथांप्रमाणेच प्रचारकी थाटाचा होता. सर्व सामान्य माणसानं भांडवलवादी व्यक्तीवर किंवा सरंजामशाहीवर विश्वास ठेवला तर तो खड्ड्यात जातो असा स्पष्ट संदेश या चित्रपटातून देण्यात येत होता. हा चित्रपट पाश्चात्य देशात चालला नाही.

याच समारास अमेरिकेत यल्स व्हर्नच्या



होता. यामुळे हा चित्रपटाने तुफान गदा खेळला. यामुळे

'मिस्टेरियस आयलंड' परवानगी आणि पैसा पुरवायचं एम जी एमनं कबूल केलं होतं. दुदैवाने, व्हर्नच्या मूळ कथेत इतके बदल करण्यात आले की, चित्रपटाचा आणि व्हर्नच्या 'मिस्टेरियस आयलंड' चा अक्षरशः केवळ नावापुरताच संबंध उरला होता. हा चित्रपट पडला याचं कारणही तंत्रज्ञानातील प्रगती हेच होतं. हा चित्रपट पूर्ण व्हायला चार वर्षे लागली होती. जेव्हा इ. स. १९३० मध्ये तो पडद्यावर झळकला तेव्हा मूकपटाचा जमाना संपून बोलपटांची सुरुवात झाली होती. यामुळे हे रहस्यमय बेट न तरता पहिल्या आठवड्यातच बुडालं होतं.

बोलपटांचा जमाना आल्यावर 'जस्ट इमेजिन' नावाचा एक संगीत बोलपट डेविड बटलर नावाच्या दिग्दर्शकाच्या हाताखालून पडद्यावर आला. याला खरं तर विज्ञानचित्रपट म्हणावं का, हा प्रश्नच आहे पण तय चित्रपटाचं अपयश इतकं जबरदस्त होतं की त्याचा उल्लेख करणं अनिवार्य ठरतं. (या डेविड बटलरने शर्ली टॅपलला पुढे आणलं) या चित्रपटात एका माणसाच्या अंगावर वीज पडते. त्यामुळे तो एकदम भविष्यकाळात ढकलला जातो. पन्नास वर्षांनंतर म्हणजे १९८० च्या न्युयॉर्कमध्ये तो अवतरतो. १९३० मधल्या लोकांच्या १९८० च्या (त्यांच्या कल्पनेतल्या) न्युयॉर्कचा सेट उभारण्यासाठी अडीच लाख डॉलर खर्च करण्यात आले होते. या चित्रपटात जर फक्त हीच कल्पना नीट राबवली असती तर तो कदाचित चाललाही असता; पण तो 'विनोदी संगीतिका' च्या रूपात चित्रित करण्यात आला होतो. यातले 'विनोदही चांगले नाहीत आणि संगीत व काव्यही सामान्य आहे' अशा एका वाक्यात तत्कालीन समीक्षकांनी याचा समाचार घेतला. मुख्य म्हणजे प्रेक्षकांचंही मत तसंच झालं. निर्मात्याला कर्जबाजारी करून हा चित्रपट डब्यात गेला.

१९३० च्या सुमारास एका नव्या चित्रपट नायकाचा जन्म झाला. आजही या नायकाचे चित्रपट आवर्जून पाहिजे जातात; असा नायक म्हणजे बक रॉजर्स, बक रॉजर्सची चित्रपट्टी सर्व प्रथम १९२९ मध्ये वृत्तपत्रांमधून वाचकांसमोर आली. 'पल्प एस एफ' म्हणजे 'पुनर्चक्रीकरण करून निर्माण केलेल्या स्वस्त कागदावर छापल्या जाणाऱ्या मनोरंजनात्मक विज्ञानकथा' मधला मालमसाला चित्रांच्या साहाय्यानं आता रोजच वाचकांपुढे येऊ लागला होता. भविष्यकालीन वसाहती, चित्रविचित्र शत्रू, त्यांचे अद्भूत सामर्थ्य, मृत्यूकिरण ओकणारी हत्यारे, अंतिमतः विजयी होणारा नायक असा मालमसाला घेऊन बक रॉजर्स

बॉलपटात अवतरला आणि प्रेक्षकांच्या गळ्यातला ताईत बनला.

१९३४ मध्ये बक रॉजर्सच्या जोडीने फ्लॅश गार्डन हाही वृत्तपत्रीय चित्रपट्यांमधून जन्माला आला आणि मग पडद्यावर आला. आधी चित्रपट आणि मग लिखित पुस्तक हा रिवाजही 'फ्लॅश गॉर्डन' द्वारा विज्ञानचित्रपटांचे बाबतीत सुरू झाला. बक रॉजर्सचा अमेरिकन जनमानसावर एवढा प्रभाव होता की अॅसिमोव्हसारख्या लेखकालाही त्याचा फटका बसला. 'मी विज्ञानकथा लिहितो' असं सांगणाऱ्या अॅसिमोव्हना 'ओह, यू मीन द बक रॉजर्स स्टफ' असं ऐकून घ्यावं लागलं. 'विज्ञानकथा म्हणजे बक रॉजर्स' असं पक्कं समीकरण अमेरिकन माणसाच्या डोक्यात ठामपणे पुढची पंचवीस-तीस वर्षे नांदत होतं.

बक रॉजर्स ही फिलिप्स फ्रान्सिस नोलान या लेखकाची निर्मिती १९२८ आणि १९२९ मध्ये 'आमगिडॉन २०४९' आणि 'द एअरलाईस ऑफ हान' या त्याच्या दोन दीर्घकथा (किंवा लघु कादंबऱ्या) 'अमेझिंग स्टोरीज्' या मासिकात प्रसिध्द झाल्या. या कथांचा नायक होता साहसवीर अँथनी 'बक रॉजर्स'. हा अमेरिकेच्या हवाई दलात लेफ्टनंट असतो. एकदा ट्रेकिंगला गेलला असताना एका गुहेत त्याच्या भोवती एका वायूचं वलय गूढ रीतीने तयार होतं. यामुळे तो ५०० वर्षे शीत निद्रेत जातो. तो जेव्हा जागा होतो तेव्हा अमेरिकेवर हान नावाचा एक दुष्ट माणूस (तो पूर्व आशियाई असतो) राज्य करीत असतो. हानचा तंत्रज्ञान आणि तंत्रज्ञानशाहीवर विश्वास असतो. पुढे हान हा चिनी आणि अवकाशातून आलेल्या परग्रहवासियांची संमिश्र औलाद असल्याचं उघड होतं. हान आणि त्याच्या अनुयायांकडे वेगवेगळ्या प्रकारची हवाई जहाजे आणि

मृत्यूकिरण प्रसवणारी आहेत. त्यांच्या विरुध्द लढणाऱ्या शूरवीर अमेरिकन स्वातंत्र्यवीरांकडे भूमिगत संघटनेची केंद्रे आशेने पाहतात. त्या स्वातंत्र्यवीरांकडे 'उडते पट्टे' आहेत. हे पट्टे लावून ते गुरिला युध्द चालवतात. अनपेक्षितपणे हल्ला करून शत्रूचं नुकसान करण्याची त्यांची मोहीम निघत असतानाच बक त्यांच्या गुहेत अवतीर्ण होतो. त्यांना सामील होतो. 'द एअरलॉर्ड ऑफ हान' च्या अखेरीस हानच्या साम्राज्याचा निःपात होत आलेला असतो.

कॉमिक स्ट्रिपमध्ये बोलानची गोष्ट आणि डिक कॉकिन्सची चित्रे होती. या चित्रपटीत हानची जागा 'रेड मंगोल' ने घेतली होती. पुढं याच चित्रपटीत हानचे अवकाश नातेवाईक आले आणि त्यामुळे बक रॉजर्सलाही अवकाशगामी बनावं लागलं.

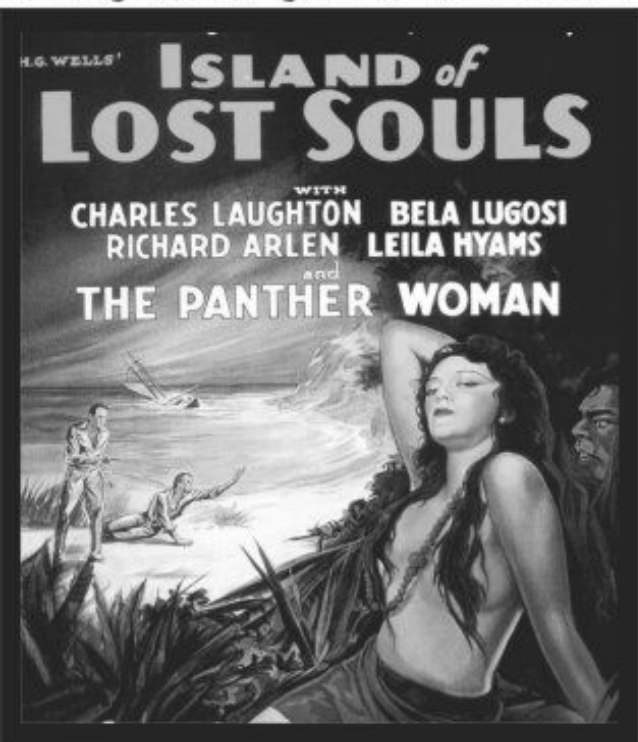
'जस्ट इमॅजिन' हा चित्रपट व्हेटीन्थ सेंचुरी फॉक्सने काढला होता. त्या चित्रपटाच्या घोर अपयशाला त्यांनी 'क्रेझी बक रॉजर्स' ला जबाबदार धरलं. आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे एडगर राईस बरोजचा टारझन बोलपटात आला. त्याने चांगला गल्ला जमवला पण बरोजच्या जॉन कार्टरची मंगळावरची साहसं मात्र पडद्यावर आली नाहीत. त्याचप्रमाणे बक रॉजर्स किंवा फ्लॅश गॉर्डनही लगेच पडद्यावर आले नव्हते. खरं तर आशावादी भविष्यकाळाकडे नेणारे हे नायक पडद्यावर यायला त्या काळात काही हरकत नव्हती. पण त्या ऐवजी १९३१ मध्ये मेरी शेलीचा फ्रँकेन्स्टाईन परत पडद्यावर आला. त्यामुळं विज्ञानकथा म्हणजे वेडे शास्त्रज्ञ, त्यांचे जगाचा नाश करायला निघालेले शोध असे समीकरण तयार झालं. पुढे दुसऱ्या महायुध्दकाळात बक रॉजर्स आणि फ्लॅश गॉर्डनच्या बोलपटांनी जनतेला वेडं केलं. हे चित्रपट १९५५ ते ६५ च्या दरम्यान पुण्यात विजय आणि भानुविलास चित्रपटगृहात दुपारच्या मॅटीनीच्या वेळी दाखवले जायचे. त्या काळात आम्ही अनेक मित्रांनी ते पहिल्या रांगात ५ आप्याच्या तिकिटावर बघितले.

१९३१ साली जो फ्रँकेन्स्टाईन आला त्याचा दिग्दर्शक होता जेम्स व्हेल. जेम्स व्हेल हा इंग्रज पहिल्या महायुध्दावरचा 'जर्नीज् एन्ड' नावाचा चित्रपट दिग्दर्शित करण्यासाठी हॉलीवूडला आला. व्हेल हा खरं तर नाटकातला माणूस. त्याने या चित्रपटाचं चित्रीकरण आणि दिग्दर्शन उत्कृष्टपणे केलं होतं पण मेरी शेलीच्या फ्रँकेन्स्टाईन मधली खोली या चित्रपटाच्या पटकथा लेखकाच्या आवाक्याबाहेर असावी; किंवा एका ऐवजी तीन पटकथा लेखकांमुळे ही भद्दी बिघडली असावी.



शेळीची मूळ कथा आधिभौतिक विचार मांडणारी होती. तिचा फॅकेन्स्टीन हा एक विचार करणारा माणूस होता, वास्तव वादी होता. या पध्दतीने तो जन्माला आला ती पध्दत कळल्यावर त्याला मानसिक वेदना होत होत्या. त्याला मानवी विश्वात स्थान नव्हतं त्याचबरोबर त्याच्या भावना मात्र मानवी होत्या. चित्रपटात सनसनाटी काहीतरी दाखवायचं म्हणून फ्रॅकेन्स्टाईनला मेंदू बसवताना चुकून गुन्हेगाराचा मेंदू बसवला जातो असं दाखविण्यात आलं होतं. बोरीस कारलॉफचं काम अप्रतिम होतं पण तरी कादंबरीतलं भावनानाट्य चित्रपटात उतरलं नव्हतं आणि तो एक भीतीपट म्हणूनच गाजला होता. हा चित्रपट भरपूर चालला त्यामुळे 'मॅड सायंटिस्ट'ची नवी लाट आली. १९३२ मध्ये डॉ. जेकील अँड मि. हाईड, डॉक्टर एक्स, आयलँड ऑफ लॉस्ट सोल्स, आणि द मास्क ऑफ डॉ. फू मांच्यू हे चित्रपट 'वेड्या शास्त्रज्ञा'सह पडद्यावर आले. यातला मास्क ऑफ लॉस्ट सोल्स' हा चित्रपट एच. जी. वेल्सच्या 'आयलँड ऑफ डॉ. मोरॉ' या कथेवर आधारित होता. एच. जी. वेल्सच्या कादंबरीवर आधारित पडद्यावर आलेला हा पहिला चित्रपट.

इ. स. १९२५ मध्ये सेसिल बी. देमिलनं एच. जी. वेल्सच्या 'वॉर ऑफ द वर्ल्ड्स'चे हक्क विकत घेतले होते. पॅरामाऊंट हा चित्रपट काढणार होती पण या कथानकाला चित्रपटाच्या पडद्यावर आणण्यात त्या काळात खूप अडचणी होत्या. यामुळे हा प्रकल्प सुरुच झाला नव्हता. १९३० मध्ये



आयझेन्स्टीन हा चित्रपट पॅरामाऊंटसाठी हाती घेतला खरा, पण पटकथा तयार झाल्यानंतर त्याचा विचार बदलला. १९३२ मध्ये पॅरामाऊंटने पुन्हा एक प्रयत्न केला पण तोही चर्चेपलीकडे पुढे सरकला नव्हता. अखेरीस पुढे २० वर्षांनंतर १९५२ मध्ये हा चित्रपट पडद्यावर झळकला.

'आयलँड ऑफ लॉस्ट सोल्स' ची पटकथा वाल्डेमार यंग आणि फिलिप वायली यांनी लिहिली होती. फिलिप वायली हा स्वतः विज्ञानकथा लेखक होता. त्याने आणि एडविन बामरने लिहिलेली 'व्हेन वर्ल्ड्स कोलाइड' ही कादंबरीही चित्रपट करण्यासाठी पॅरामाऊंटने निवडली व त्या कादंबरीचे हक्क चित्रपटासाठी विकतही घेतले; ह्या कादंबरीवरचा चित्रपटही पुढे १९५१ मध्ये पडद्यावर आला.

यंग आणि वायलींनी 'आयलँड ऑफ लॉस्ट सोल्स' चं हॉलीवूडकरणं केलं. त्यात नायिका आणली. तिला संकटात टाकली; पण तरीही मूळ कादंबरीचं सूत्र त्यांनी सुट्टू दिलं नव्हतं. या चित्रपटात चार्ल्स लाफ्टननं डॉ. मोरॉचं काम केलं होतं. ते अप्रतिम होतं. डॉ. मोरॉ प्राण्यांवर वेगवेगळ्या शस्त्रक्रिया करून त्यांचं माणसात रूपांतर करायचा प्रयत्न करतो. त्याचं हसणं, त्याचं क्रौर्य, त्याच्याबद्दल तो यांच्यावर प्रयोग करतो त्या प्राण्यांना वाटणारी भीती; यातून लाफ्टनचा हा खलनायक खुलतो. मॅड सायंटिस्ट म्हणावं तर डॉ. मोरॉ खऱ्या अर्थानं वेडा नाही. आपण काय करतोय आणि कशासाठी करतोय याची त्याला पूर्ण जाणीव आहे. वेल्सच्या डॉ. मोरॉ आणि चित्रपटामधल्या डॉ. मोरॉत एक महत्त्वाचा फरक आहे. वेल्सचा डॉ. मोरॉ याला विज्ञानातील शक्यतांनी झपाटलंय. त्याचे प्रयोग हे क्रूर आहेत पण त्याला या पध्दतीचं ज्ञान मिळवायचंय त्यासाठी ते आवश्यक आहेत. चित्रपटात दाखवलेला मोरॉ हा त्यांच्या हालातून आनंद मिळवणारा क्रूरकर्मा आहे. (हा चित्रपट आजकाल केबलवर दाखवला जातो आणि त्याची कॅसेटही उपलब्ध आहे.) या चित्रपटातला चार्ल्स लाफ्टनचा अभिनय आणि शेवटी त्याचे सगळे प्रयोगनिर्मित गुलाम त्याच्यावर उलटतात. त्यावेळी त्याच्या चेहेऱ्यावरचे भाव, यासाठी तरी हा चित्रपट बघणं विज्ञानकथा प्रेमींच्या दृष्टीने अनिवार्य ठरतं. ह्या चित्रपटामध्ये खरोखरचं एक बेट (कॅटालिना बेट) चित्रिकरणा साठी निवडण्यात आलं होतं. त्या काळात म्हणजे बोलपटांच्या सुरुवातीच्या काळात ही घटना अभूतपूर्व ठरली होती. हा चित्रपट वेल्सनी बघितला. त्यांनी आपल्या कथेचा आणि या चित्रपटाचा काहीच संबंध नाही, असंही जाहीर केलं होतं.

एच. जी. वेल्सना त्यांच्या दुसऱ्याही एका चांगल्या



कथेचं हॉलीवूडनं वाटोळं केलं असं वाटत होतं. ही कथा म्हणजे 'द इन्विझिबल मॅन' (भा. रा. भागवतांनी या मूळ कादंबरीचा अतिशय सुरस अनुवाद 'अदृश्य माणूस' केला. तर या चित्रपटावर आधारित 'मिस्टर एक्स' हा चित्रपट आपल्याकडे गाजला. त्यातलं 'लाल लाल गाल' हे गाणं बिनाका गीत मालेत तेव्हा नेहमी वाजत असे.)

या पहिल्या 'इन्विझिबल मॅन' ची पटकथा जेम्स व्हेल आणि आर. सी. शेरीफ यांनी लिहीली होती. 'युनिव्हर्सल' नं काढलेल्या या चित्रपटाचं दिग्दर्शनही जेम्स व्हेलचंच होतं. मूळ कथेतील भयप्रद घटनाही व्हेलने थोडं पाणी घालून सौम्य बनवल्या होत्या. पण यातला बोचरा विनोद, ब्रिटिश राहणीवरची विनोदी टीका, जीवनाची काळी बाजू दाखवण्याचे विनोदाद्वारे केलेले प्रयत्नं याला तोड नाही. (ब्रिटिश) पोलीसांना विनोदाचं साधन करणारा हा पहिला बोलपट म्हणता येईल.

याच काळात इंग्लंडमध्ये 'हाय ट्रीझन' नावाचा चित्रपट आला. त्याकाळात इंग्लंड अमेरिकेत जी शांततावादी चळवळ होती तिची छाप या चित्रपटावर पडली होती पण या चित्रपटाला विज्ञानचित्रपट म्हणावं असं यात काही नव्हतं. फक्त तो दहा वर्ष पुढच्या काळात म्हणजे १९४० मध्ये काय घडेल हे दाखवणारा चित्रपट होता. यात पाश्चिमात्य जगाचे दोन तट पडलेले दाखवले आहेत. युनायटेड अटलांटिक स्टेट्स आणि फेडरल स्टेट ऑफ युरोप. या दोन गटात युध्दाची चिन्हं दिसू लागतात तेव्हा अडीच कोटी शांततावादीजन एकत्र येतात. त्यांच्या संघटनेचं नाव 'पीस लीग'. या 'पीसलीग' चा अध्यक्ष युरोपच्या अध्यक्षाचा खून घडवून आणतो. त्यामुळे आक्रमक युरोप शांत होतो. मग हा पीसलीगचा अध्यक्ष युरोपच्या अध्यक्षाच्या खुनासाठी फासावर चढतो.

या काळात आणखी एक चित्रपट गाजला. तो अतिशय भव्य होता. या मूळ जर्मन चित्रपटाची इंग्लिश आवृत्तीही निघाली. १९३३ मध्ये मूळ जर्मन चित्रपट प्रदर्शित झाला. जागतिक शांततेच्या कारणासाठी युरोप आणि अमेरिकेला जोडणारा एक बोगदा अटलांटिक महासागरा खालून खोदण्याचं काम हाती घेण्यात येतं. अशी या 'डेर टनेल' या चित्रपटाची गोष्ट एका वाक्यात सांगता येऊ शकेल पण या चित्रपटातली दृश्य इतकी वास्तववादी होती; की आजकालचे अर्थक्रेक, टोर्नाडो, व्होल्कॅनो हे चित्रपट त्या पुढं यःकश्चित ठरावेत. हा चित्रपट मोठ्या पडद्यावर बघायला आता मिळणार नाही, हे आपलं दुर्दैव. छोट्या पडद्यावर भव्य दृश्यांची नुसतीच कल्पना येते आणि ही चुटपुट अधिकच वाढते.

या चित्रपटानंतर दुस-या महायुध्दपूर्व काळात इतरही अनेक विज्ञान चित्रपट आले आणि गेले. त्यातला 'द मॅन दे कुडनॉट हॅंग' हा बोरीस कारलॉफमुळे बघवतो एवढेच. यातही प्रेत जिवंत करायचीच कल्पना आहे. दुसरा एक 'मॅड सायंटिस्ट' चित्रपट म्हणजे 'डॉ. सायकलॉप्स' या चित्रपटाच्या दिग्दर्शकानेच किंगकॉग हा चित्रपट दिग्दर्शित केला होता. हा चित्रपट किंगकॉगच्या बरोबर उलटा होता. डॉ. थॉर्केल नावाचा एक शास्त्रज्ञ बऱ्याच नामवंत शास्त्रज्ञांना संशोधनाबरोबर पैशाचं आमिष दाखवून 'पेरू'त नेतो आणि त्यांना एका प्रयोगाद्वारे एक फूट उंचीचे करतो. हे सगळे जंगलात पळून जातात डॉ. थॉर्केल त्यांना परत पकडून आणतो. या चित्रपटाचे 'खास परिणाम' खरोखरच परिणामकारक होते. पुढे हे सगळे शास्त्रज्ञ थॉर्केलचा चष्मा पळवतात. त्यांच्या मागे लागलेला थॉर्केल युरेनियमच्या खाणीत कोसळून मरतो. हा सापळा या शास्त्रज्ञांनीच रचलेला असतो. या चित्रपटातही थॉर्केल 'वेडा' नाही. आपण काय करतोय याची त्याला पूर्ण कल्पना आहे. तो दुष्ट आहे; हे नक्की. डॉ. थॉर्केल संपला आणि युरोपात युध्द सुरू झालं, हा एक योगायोग म्हणायला हवा पण त्यामुळे काही काळ 'पिसाट शास्त्रज्ञ' स्वस्थ बसले ते एकदम दुसरं महायुध्द संपेपर्यंत. युध्द संपल्यावरच त्यांनी मग परत डोकं काढलं, कारण महायुध्दकाळात बहुतेक निर्माते प्रचारकी चित्रपट निर्माण करण्यात गुंतले होते.

१९६० पूर्वीचे चित्रपट आणि १९६० नंतरचे चित्रपट यात एकाएकी आपल्याला फरक जाणवतो. विज्ञान चित्रपटांच्या बाबतीतही हे खोटं नाही. १९५९ मध्ये नेव्हील शूटच्या 'ऑन द बीच' या कादंबरीवर त्याच नावाचा चित्रपट काढण्यात

आला होता. तिसऱ्या महायुध्दात अणुसंहार होऊन जी काही थोडी माणसं ऑस्ट्रेलियात वाचली, त्या माणसांच्या अखेरच्या धडपडीवर हा चित्रपट आधारित होता. यानंतर 'द डे आफ्टर' पर्यंत अणुयुध्दावर आणि त्यात नष्ट होणाऱ्या मानव जातीवर चांगला चित्रपट निघाला नाही. त्यानंतर तर ह्या विषयावर नाव घेण्यासारखा चित्रपटच आलेला नाही, असं म्हणावं लागतं.

१९६० नंतरच्या दशकात प्रथमच विज्ञान चित्रपटांची कलात्मक चित्रपटांच्या समीक्षकांनी दखल घेतली असं म्हणावं लागतं. आणि पुढच्या काळात हॉलीवूडवर याच चित्रपटांनी राज्य केलेलं दिसत.



निरंजन घाटे
मो.नं : 020 24483726
पुणे

सिनेमाचा तांत्रिक अंगाने अंगाने अभ्यास करू पाहणाऱ्यांसाठी दृश्यचरित, संकलन आणि ध्वनी यावरील मुंबईतील वास्तव रूपवाणी या मासिकाचे कार्यकारी संपादक यांचे विशेष आम्ही या परिशिष्टामध्ये देत आहोत.

Mise-en-scene अर्थात दृश्यरचित

“Film is one of the three universal languages; The other two are-mathematics and Music.”-Frank Capra

फेदेरिको फेलिनी यांना एकदा कुणीतरी विचारले, 'तुम्हाला या चित्रपटातून काय सांगायचंय ? 'त्यावर फेलिनी त्याच तीव्रतेने उत्तरले, 'मला जर हे शब्दांतूनच सांगायचं असतं, तर मग हा चित्रपट बनविण्याची गरजच काय होती ? 'चित्रपटाची म्हणून काही एक भाषा आहे, ती याचसाठी समजून घेता यायला हवी. फ्रँक काप्रा म्हणताहेत त्यानुसार ती वैश्विक भाषा असली तरी कलाकृतीची भाषा म्हणून त्या भाषेचा विशेष अर्थपूर्ण वापर परिचित असायलाच हवा. दृश्य आणि ध्वनी या दोन मुलभूत घटकांनी चित्रपटाची ही भाषा घडलेली असते.

पैकी त्याच्या दृश्यरचिताचा विचार आपण इथे करणार आहोत.

Mise-en-scene ही सिनेमा अभ्यासातली एक पायाभूत महत्वाची संकल्पना आहे. मूळात हा फ्रेंच परंपरेतला नाटकाशी संबंधित शब्द आहे. नाटकात एखाद्या दृश्याचे मंचन कसे केले आहे, त्याचा विचार म्हणजे Mise-en-scene. सिनेमाचा जन्म झाला फ्रान्समध्ये, त्याचा कलाकृती म्हणून विचार करतांना नाटकातील ही संकल्पना सिनेमासाठीही वापरली जावू लागली. पुढे ती सिनेमाच्या इंग्लिश परिभाषेतही स्थिरावली. Mise-en-scene या संकल्पनेत सिनेमाचे संपूर्ण दृश्यविश्व अपेक्षित आहे. चित्रचौकटीच्या अंतर्गत असणाऱ्या प्रत्येक घटकाची कलात्मक जुळणी अथवा दृश्याची मांडणी अथवा चित्रचौकटीचे सौंदर्यदृष्ट्या नियंत्रित केलेले रूप म्हणजे Mise-

en-scene. त्याला आपण मराठीत दृश्यरचित असा शब्द वापरूया. पडद्यावर येणारा प्रत्येक दृश्य तपशील हा दिग्दर्शकाने जाणीवपूर्वक रचलेला आहे, त्यातील कुठलीही गोष्ट अजाणतेपणी अथवा उगाचच आलेली नाही आणि त्या प्रत्येक घटकाचे एक सौंदर्यात्मक-कलात्मक कार्य आहे. तेव्हा दिग्दर्शकाने पडद्यासाठी रचलेले हे दृश्यरूप म्हणजेच दृश्यरचित अथवा Mise-en-scene. पडद्यावर येणारी अक्षरशः प्रत्येक दृश्यबाब या संकल्पनेत येते. कॅमेऱ्याने चित्रित झालेली नि पडद्यावर दिसणारी प्रत्येक वस्तू-व्यक्ती, अवकाश, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, कपडे आणि आभूषणे, मेक-अप, पात्रांची निवड, त्यांच्या हालचाली व अभिनय, कॅमेऱ्याने त्याचे विशिष्ट तऱ्हेने केलेले चित्रण.... हे सर्व काही म्हणजे दृश्यरचित अथवा Mise-en-scene. तेव्हा ही संकल्पना किती व्यापक आहे, हे स्पष्ट होईल. त्याचा पुढील प्रमाणे विचार करता येईल.

अ. Visual Elements अर्थात दृश्यघटक.

१. Setting अथवा दृश्यावकाश - Setting म्हणजे चित्रपटीय कथावस्तूचा दृश्यावकाश, कथा जिथे घडते- ते स्थान. हे स्थान वास्तव असू शकते अथवा कल्पित, तो उभारलेला Set असू शकतो, प्रत्यक्षातले स्थळ असू शकते अथवा संगणक प्रतिमेतून रचलेले. थोडक्यात, चित्रपटाच्या कथेचा हा दृश्य अवकाश म्हणजे हे Setting. चित्रपटाची जातकुळी, एकूण शैली, त्याचा आशय, अपेक्षित परिणाम वा भावनिर्मिती, दिग्दर्शकीय शैली.. या नुसार हा कथावकाश मूर्त होत असतो. पडद्यावर दिसणारी प्रत्येक गोष्ट- वस्तू, कपडे, पात्रांच्या देहबोली, ठिकाणे यांतून हा स्थलकालावकाश

साकार होत असतो. उदाहरणार्थ, गांधी हा चित्रपट एक इतिहासपट आहे, त्याची शैली व आशय वास्तववादी आहे, तेव्हा तो स्थलकालावकाश उभारण्यासाठी पडद्यावर दिसणाऱ्या प्रत्येक घटकाचा सखोल विचार केलेला असतो. जोधा-अकबरसाठी मात्र त्याच्या शैली व कथाशयानुसार ही मांडणी केलेली असते. तर हॅरी पॉटर अथवा अवतार अथवा नार्नियासाठी हा विचार निराळ्या पद्धतीने केलेला असतो. संपूर्ण चित्रपटाचा तसेच दृश्यागणिक स्वतंत्रपणेही त्याचा विचार करता येईल.

२. The Human Figure अथवा मानवी पात्रे-पात्रांची निवड हा यातला कळीचा मुद्दा असतो. कुठल्या भूमिकेसाठी कुणाची निवड केली गेली आहे, हे अर्थातच महत्वाचे असते. अभिनयाच्या विविध शैली असतात. चित्रपटाचा आशय, प्रसंग व पात्राचा स्वभाव व मनःस्थिती यानुसार ही शैली ठरत असते. अभिनेत्याचे शरीर हे एका अर्थाने दिग्दर्शकाचे visual field म्हणजे दृश्यक्षेत्र असते. एखाद्या प्रसंगदृश्यात पात्राला चित्रचौकटीत कुठे ठेवायचे, इतर पात्रे व वस्तूशी त्याचे नाते प्रस्थापित करतांना पुरोभूमी व पार्श्वभूमी चा अर्थपूर्ण वापर कसा करायचा, हालचालीची रचना कशी ठेवायची.. हे प्रसंगदृश्याच्या आशयानुसार ठरवावे लागते. पात्राचा मेकअप, वेशभूषा, केशभूषा, आभूषणादी गोष्टी.. या गोष्टीदेखील पात्र-प्रसंग व एकूण चित्रपटाची शैली याला पूरक असायला हव्यात.

३. Lighting अथवा प्रकाशयोजना-प्रकाशाशिवाय चित्रिकरण ही गोष्टच संभवत नाही. कथेचा स्थलकालावकाश, पात्र व प्रसंग यातील विशिष्ट भाव ठळक करण्यासाठी प्रकाशाचा कुशलतेने वापर केला जातो. सर्वसाधारणपणे तीन प्रकारच्या प्रकाशयोजना असतात- तीव्र प्रकाश (High key Lighting) आशादायी-उत्साही-आनंदी वातावरण निर्मितीसाठी ही प्रकाशयोजना केली जाते. विनोदपट, संगीतपट यांत प्रामुख्याने त्याचा वापर केला जातो. दुसरा प्रकार म्हणजे मंद प्रकाशयोजना (Low key Lighting) अनुत्साही-निराश-भयप्रद भाव निर्मितीसाठी गुन्हेपट, भयपट, थरारपट यांत या प्रकाशयोजनेचा वापर केला जातो. तिसरा प्रकार म्हणजे नैसर्गिक प्रकाशयोजना (Natural Lighting) विशिष्ट स्थलकालाचा निर्देश करण्यासाठी ही प्रकाशयोजना केली जाते.

४. Composition अथवा मांडणी- चित्रचौकटीत येणाऱ्या प्रत्येक घटकाची, वस्तूची-पात्रांची-रंगांची आशयानुसार मांडणी केलेली असते. पुरोभूमीला काय-

पार्श्वभूमीला काय, दृश्यातला प्रकाशित भाग कुठला नि अंधारलेले कोपरे कुठले, रंगसंगती, फिल्टर्सचा वापर, चित्र चौकटीतील घटकांचा खुलेपणा अथवा बंदिस्तपणा.. ही मांडणी दृश्याला एक विशिष्ट अर्थ देत असते. भावनिर्मिती करीत असते.

वरील सर्व घटकांतून चित्रपटाचे दृश्यविश्व उभे केले जाते. परंतु कॅमेऱ्याच्या हालचालींनी त्याला आणखी एक अर्थवत्ता लाभते. तेव्हा त्याचाही तपशीलात विचार करणे क्रमप्राप्तच आहे.

आ. Camera Movements अर्थात कॅमेऱ्याच्या हालचाली. कॅमेऱ्याच्या विशिष्ट हालचालींतून स्थळाची व काळाची रचना केलेली असते.

१. कॅमेरा आणि अवकाश -

कॅमेरा दृश्यात किती उंचीवर आहे आणि कुठल्या कोनांतून ते दृश्य टिपतो आहे, त्यातून अवकाशाचा स्वतंत्र आभास निर्माण होतो. कॅमेरा सम पातळीवरून (Eye level shot) ते दृश्य टिपू शकतो; थोड्या, अधिक व खूप उंचावरून (High angle shot) ते दृश्य टिपू शकतो तसेच थोड्या, अधिक व खूप खालून (Low angle shot) देखील ते दृश्य टिपू शकतो. यांतून समभाव, क्षुद्रता, भव्यदिव्यता यांचा आभास केवळ उंची आणि कोनांतून निर्माण केला जातो.

कॅमेरा आणि दृश्यघटक (वस्तू अथवा पात्र) यांतील अंतर यावरून विशिष्ट भावनिर्मिती साधता येते. तो घटक जितका जवळ, तितके त्याचे भावमूल्य अधिक. निकटदृश्य (Close-up/Extreme close up) यात तो घटक भोवतालाचे इतर तपशील वगळून सुटा नि मोठा करून पाहिला जातो. त्यामुळे त्याचे भावमूल्य अधिक वाढलेले असते. दिग्दर्शक या घटकाकडे प्रेक्षकांचे विशेष लक्ष वेधू इच्छितो, असा त्याचा अर्थ असतो. त्यामुळे त्याविषयीचा भाव अधिक ठळक व्हायला मदत होते. त्यासाठी तो घटक प्रत्यक्षात कॅमेऱ्याच्या जवळच असायला हवा, असेही नाही. विविध लेन्सेस वापरून देखील ही जवळीक दाखवता येते. दुसरा प्रकार म्हणजे-दूरदृश्य (Long shot/ Extreme long shot) विशिष्ट घटक आणि त्याचा इतर दृश्यभोवताल, त्याची व्यापकता दाखविण्यासाठी हा प्रकार वापरला जातो. मध्यमदृश्य (Medium shot) यात तो घटक आणि त्याच्या आसपासचा काही मोजका तपशील दाखवलेला असतो. अवकाशाचे विविध आभास या रचनांतून साधता येतात. कॅमेरा एकाच जागेवरून आजुबाजुला अथवा खाली -वर पाहू शकतो; मागे-पुढे, आजुबाजुला तसेच खाली -वर जावू

शकती आणि या हालचालीतून पात्र अथवा दृश्यप्रसंगाचा भाव निर्माण करता येतो, अवकाश आणि स्थलावकाश सातत्याचा आभास देता येतो तसेच पात्र अथवा दृश्यप्रसंगाबाबत काही उलगडा करण्यासाठीदेखील या हालचालींचा वापर केला जातो.

विविध प्रकारच्या लेन्सेस, फिल्टर्स, विशिष्ट फिल्म स्टॉक तसेच संगणकाद्वारे रचलेल्या चमत्कृती यातूनही या अवकाशाचा निरनिराळा भाव साधता येतो.

२. कॅमेरा आणि काळ -

कॅमेरा हा अवकाशा इतकाच काळाशीही विविध प्रकारे खेळतो. कॅमेऱ्याची चित्रिकरणाची आणि प्रोजेक्टरद्वारा ते प्रक्षेपणाची सर्वसाधारण गती प्रती सेकंदाला २४ फ्रेम्स म्हणजे २४ चित्रचौकटी इतकी असते. त्याचा संबंध आपल्या persistence of vision म्हणजे दृष्टीसातत्याशी आहे. समजा आपल्या डोळ्यासमोरून एखादी गोष्ट अत्यंत वेगाने सरकली, इतकी की नक्की ती गोष्ट काय होती, हे कळणेदेखील कठीण होईल. डोळ्यांनी ती गोष्ट पाहून त्याचा संदेश मेंदूपर्यंत पोहोचून ते आकलन होण्यासाठी एका विशिष्ट गतीनेच ते घडायला हवे. ती गती आहे प्रती सेकंदाला २४ प्रतिमा इतकी.

वास्तविक कॅमेऱ्यातून चित्रिकरणावेळी आणि प्रोजेक्टरमधून प्रक्षेपणावेळी एकेक स्थिर चित्रचौकटच पुढे सरकत असते. त्यालाच आपण फ्रेम असे म्हणतो. ती एक स्थिर चित्रप्रतिमा असते, परंतु एका विशिष्ट गतीने ती पुढे सरकल्याने त्यातून गतीचा आभास निर्माण होत असतो. तेव्हा चित्रीकरण आणि प्रक्षेपणाचा हा प्रमाणदर प्रती सेकंदाला २४ प्रतिमा इतका आहे. म्हणजेच एका सेकंदाला आपण २४ प्रतिमा पाहत असतो. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर, सेकंदाला काळाचे २४ तुकडे आपण अनुभवत असतो. प्रख्यात फ्रेंच दिग्दर्शक ज्याँ-लुक्-गोदार्द यांच्या शब्दांत सांगायचे तर, "The cinema is truth twenty-four times per second."

हीच गती प्रती सेकंदाला १६ अथवा १८ प्रतिमा इतकी केल्यास त्यातील गती पडद्यावर वाढल्यासारखी वाटेल. किंवा हीच गती प्रती सेकंदाला ३० प्रतिमा इतकी केल्यास त्यातील गती पडद्यावर मंदावल्यासारखी वाटेल. त्यालाच आपण slow motion अथवा मंदगती असे म्हणतो. त्याचा विविध प्रसंगात अर्थपूर्ण वापर केला जातो.

Time lapse photography - अर्थात कालउच्चण चित्रिकरण शैली. दादासाहेब फाळक्यांनी कुंडीत वाटाण्याच्या

बिया लावल्या नित्याचे दर ठराविक काळाने काही क्षणांपुरते चित्रीकरण केले, असे काही दिवसांचे चित्रीकरण जेव्हा एकत्रित दाखवले गेले तेव्हा लावलेल्या बिया जणू काही क्षणातच उगवून अंकूर मोठा झाला, असे पडद्यावर पाहतांना वाटले. यात प्रत्यक्षात मधला काळ कापूनच टाकलेला आहे. आणि काळाची ही उडी चित्रिकरणातून घेतलेली आहे. यालाच Time lapse photography - अर्थात कालउच्चण चित्रिकरण शैली म्हणता येईल. काळ वेगाने पुढे सरकला हे दर्शविण्यासाठी या शैलीचा वापर केला जातो.

Frozen time movement - अर्थात क्षणबिंदूची गोठवलेली हालचाल. Matrix या हॉलिवूडपटात एका साहसदृश्यात या शैलीचा पहिल्यांदा वापर करण्यात आला होता. परस्परांवर वार करण्यासाठी दोघेजण हवेत झेपावलेले असतानाचा एक क्षणबिंदू त्यातला २४ तुकड्यांपैकी एक तुकडा - समजा एकाचवेळी दृश्याभोवती वर्तुळाकार रचलेल्या १२२ कॅमेऱ्यांतून हा विशिष्ट दृश्यतुकडा घेऊन परस्परांशी जोडला तर एकाच क्षणबिंदूला आपण वर्तुळाकार न्याहाळतोय, असा आभास निर्माण करता येईल.

अशा नानाविध त्हांनी कॅमेरा काळाशी देखील खेळत असतो. या सर्वांतून एक दृश्यविश्व चित्रपटात रचले जाते, या सगळ्यालाच एकत्रितपणे Mise-en-scene अर्थात दृश्यरचित असे म्हणतात. या सर्व गोष्टी हेतूपुरस्सर विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठी रचलेल्या असतात. हीच ती चित्रपटाची दृश्यभाषा.

सिनेमातील संकलन

“Editing is directing the film for second time. To gauge the psychological moment-to know exactly where to cut-requires the same intuitive skill as that needed by a director.” -Kevin Bowlow.

छापील माध्यमात Editing ला संपादन असे म्हणतात, तर सिनेमा माध्यमात त्याला संकलन असा शब्द आहे. दोन्ही माध्यमांतील फरक स्पष्ट करणारे हे दोन स्वतंत्र शब्द असले तरी त्यात एक समान सूत्र आहे, ते म्हणजे- असलेल्या सामग्रीतून नेमकी निवड करणे, (म्हणजेच पर्यायाने फाटपसारा/अनावश्यक गोष्टींवर काट मारणे) आणि निवडलेल्या सामग्रीवर योग्य ते संस्करण करून त्यातून अंतिम (कला) कृती सिद्ध करणे.

संकलनाच्या या प्रक्रियेसाठी विविध शब्द वापरले जातात. अमेरिकेत दृश्य तुकड्यांच्या या जुळणीला Cutting किंवा Editing असा शब्द वापरला जातो, तर युरोपात त्यालाच Montage असे म्हटले जाते. दोन्ही शब्द वरकरणी एकाच प्रक्रियेसाठी वापरले जात असले, तरी Cutting किंवा Editing या शब्दांत काटछाट अपेक्षित आहे, तर Montage या शब्दात कच्च्या चित्रणातून एक अर्थपूर्ण रचना ध्वनित होते. प्रक्रिया एकच पण दोन भिन्न शब्दांतून खरे तर दोन स्वतंत्र दृष्टिकोनही व्यक्त होतात. परंतु Montage हा शब्द तीन भिन्न देशांत भिन्न अर्थच्छटांनी वापरला जातो. फ्रान्समध्ये मोन्ताज म्हणजे कुठल्याही प्रकारचे संकलन, तर अमेरिकन अर्थानुसार, दृश्यप्रसंगातील गती, कालावकाश अथवा कृती यांना ताणणे किंवा संक्षिप्त करणे म्हणजे मोन्ताज. तर रशियन अर्थानुसार, दृश्यतुकड्यांतील संघर्षातून नवीन अर्थनिर्मिती म्हणजे मोन्ताज.

सिनेमाचे Editing अथवा संकलन म्हणजे काय ते समजून घेण्यापूर्वी, सिनेमा या माध्यमाचे मूलभूत स्वरूप समजून घ्यायला हवे. कुठलाही चित्रपट ही एक संबंध कलाकृती मानला तर तो अनेक प्रसंगदृश्यांनी घडलेला (scenes) असतो. आणि प्रत्येक प्रसंगदृश्य अनेक दृश्यतुकड्यांनी (Shots) बनलेले असते. सर्वसाधारणपणे

चित्रीकरणाच्या वेळी, एकच दृश्यप्रसंग विविध कॅमेऱ्यांतून विविध कोनांतून चित्रित केला जातो. म्हणजेच एकाच दृश्य तुकड्यासाठी देखील विविध पर्याय त्यांतून उपलब्ध होतात. या अनेकविध पर्यायांतून योग्य त्या पर्यायाची निवड करणे, (संपूर्ण चित्रपट ही एक कलासंरचना मानल्यास) आधीच्या व पुढच्या दृश्यतुकड्यांशी व दृश्यप्रसंगांशी त्याला सुस्थापित करणे, संवादी करणे, त्याला ध्वनितुकड्यांशी कलात्मकरीत्या जुळवणे, या दृश्य वा ध्वनितुकड्यांत आवश्यक ती काटछाट करून त्याची लांबी म्हणजेच कालावधी निश्चित करणे, त्यातून पडद्यावरच्या दृश्यांना देखील एक आंतरिक लय बहाल करणे व या सर्वांतून एक अर्थपूर्ण कलाकृती संरचित करणे.. म्हणजे संकलन. अनेकदा वेगवेगळ्या वेळी आणि/अथवा वेगवेगळ्या स्थळी चित्रित झालेले दृश्यतुकडे देखील परस्परशांशी अर्थपूर्णरीत्या जोडता येतात.

संकलन ही वास्तविक सिनेमाचे चित्रीकरण आटोपल्या नंतरची प्रक्रिया असते. सिनेमाचे चित्रिकरण म्हणजेच सिनेमाची निर्मिती असा आपला सर्वसाधारण समज असतो. या चित्रिकरणातून सिनेमाचा केवळ कच्चा माल उपलब्ध होतो, असे म्हणता येईल. परंतु सिनेमाला खरा अर्थ आणि आकार संकलनाच्या या प्रक्रियेतच मिळतो. (सिनेमाचे चित्रिकरण म्हणजे शब्दसंग्रह मानल्यास, संकलन म्हणजे त्यातून नेमके व अर्थपूर्ण वाक्य तयार करण्याची प्रक्रिया, असे म्हणता येईल.) त्यामुळेच, सिनेमा चित्रिकरणापेक्षा संकलनाच्या टेबलावरच अधिक घडतो (अथवा बिघडतो), असे म्हणता येईल. तेव्हा थोडक्यात सांगायचे तर, चित्रित फाटप पसाऱ्यांतून सिनेमाला नेमका रूपाकार देणे म्हणजे संकलन.

रशियन दिग्दर्शक पुदोवकीन यांच्या शब्दांत सांगायचे तर, संकलन ही सिनेमातली एक मूलभूत कलात्मक बाब आहे. त्याद्वारे, निजीव दृश्यतुकड्यांना अर्थपूर्णरीत्या जोडून त्यात प्राण फुंकले जातात, त्याला एक रूपाकार दिला

जातो. प्रेक्षकाला-त्याच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीलाच मार्गदर्शक वळण लावण्याचा तो एक प्रयत्न असतो.

फ्रेंच दिग्दर्शक ज्याँ-लुक गोदार्द यांच्या शब्दांत, दिग्दर्शन हे जर सिनेमाचे दिसणे मानले, तर संकलन म्हणजे सिनेमाच्या हृदयाचे ठोके. संकलन हे याप्रकारे, सिनेमाचे लयतत्वच म्हणता येईल. रॉजर क्रिटेनडन यांनी मॅन्युअल ऑफ फिल्म एडिटिंग या आपल्या ग्रंथात म्हटले आहे की, सिनेमाचे संकलन आणि जिगसाँ पझल यांतला फरक हा की, सिनेमात संपूर्णतः पूर्वनियोजित असे काही नसते. संकलनाद्वारे असलेल्या (चित्रीत) सामग्रीतून एक रुपबंध आकाराला येतो आणि त्यातूनच प्रेक्षकापर्यंत विशिष्ट अर्थ पोचविला जातो.

संकलन हा सिनेमाचे सौंदर्य आरेखित करणारा एक महत्वाचा घटक आहे. कथापटातील पात्राची जडणघडण, विषयवस्तूचा विकास आणि सिनेमॅटिक घटकांतील समांतर वा विरोधी नाते प्रस्थापित करणे-हे संकलनाचे प्रमुख कार्य म्हणता येईल. संकलन म्हणजे पुढील तीन गोष्टींशी खेळणे-

१. दृश्यप्रतिमांचा कोलाज

संकलनातून दृश्यप्रतिमांचा व दृश्यतकड्यांचा कोलाज साधला जातो. या प्रतिमा वा दृश्यतुकडे परस्परांशी जोडण्याने त्यांच्या तुलनेतून व परस्परसंबंधांतून प्रेक्षक नवनवे अर्थ लावू लागतो. समांतर वा विरोधी गोष्टीतून पात्र, घटना, कृती यांचा नवा अन्वय प्रस्थापित करता येतो. चार्ली चाप्लीनच्या मॉडर्न टाइम्स या चित्रपटाच्या सुरुवातीलाच एक मेंढ्यांचा कळप दाखवला आहे नि लगेचच्या दृश्यतुकड्यात त्याच लगबगीने कारखान्यात शिरणारी माणसे दाखवून माणसांची मेंढ्यांच्या कळपाशी आपोआपच एक तुलना घडवली आहे, नित्यातून आधुनिक काळातील माणसांच्या अगतिकतेचे दर्शन घडवले आहे.

२. दृश्यतुकड्यांची गती

अ. दृश्यतुकड्यांची लांबी आणि आ. दृश्यतुकड्यांचे संक्रमण यांतून सिनेमात एक गती निर्माण केली जाते, नि त्यातून विशिष्ट भावनिक आणि बौद्धिक प्रतिसाद प्रेक्षकाच्या ठायी उत्पन्न केला जातो.

३. दृश्यतुकड्यांची लांबी

ती दोन प्रकारची असते. एक -दीर्घ दृश्यतुकडा. दृश्यप्रसंगाची गती त्यामुळे मंदावते. विशेषतः रोमॅन्टिक दृश्यप्रसंगात असे दीर्घ दृश्यतुकडे वापरण्याने त्याला एक उत्कटता लाभते. दुसरा प्रकार म्हणजे-छोटा किंवा

अतिछोटा दृश्यतुकडा. असे दृश्यतुकडे परस्परांपुढे ठेवल्याने दृश्यप्रसंगाला विलक्षण गतिमानता प्राप्त होते. विशेषतः मारधाडपटांमध्ये अशी संकलनशैली वापरली जाते. अलिकडच्या सिनेमांतील संकलनशैली जुन्या सिनेमाच्या तुलनेत अधिक गतिमान आहे, हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे.

४. दृश्यतुकड्यांचे संक्रमण

एका दृश्यतुकड्यातून दुसऱ्या दृश्यतुकड्याकडे जाण्यासाठी विशिष्ट दृश्यतंत्र वापरूनदेखील सिनेमा गतीशी खेळतो. कट (एक दृश्यतुकडा संपून अचानक दुसरा दृश्यतुकडा सुरू होणे), फेड-आऊट वा फेड-इन (हळूहळू एक दृश्य विरत जाऊन पडद्यावर संपूर्ण काळोख होतो अथवा पडदा पांढरा फटफटीत होतो आणि मगच दुसऱ्या दृश्यतुकड्याला सुरुवात होते.) डिसॉल्व (एक दृश्यतुकडा हळूहळू विरेपर्यंत दुसरा क्रमशः उमलू लागतो) वाइप (एक दृश्यतुकडा येऊन आधीच्या दृश्यतुकड्याला जणू पुसून टाकतो) आयरिस-इन वा आयरिस आऊट (पडद्यावर वर्तुळाकारात आपण दृश्यतुकडा पाहू लागतो, तो आकार क्रमशः आक्रसत पडद्यावर संपूर्ण काळोख होतो नित्याच्या उलट्या क्रमाने जणू बिंदूतून एक दृश्य वर्तुळाकारात उमलते).. या तंत्रांनी दृश्यप्रसंगाची गती नियंत्रित केली जाते.

३. दृश्यतुकड्यांच्या संक्रमणाचा कालबिंदू

दृश्यतुकड्यांचे नेमके कधी संक्रमण केले जाते, ते महत्वाचे असते. त्यातूनच विशिष्ट भावनिक प्रतिसाद निर्माण केला जातो. पात्राची नजर, कृती, संवाद... यांना संवादी अशी त्याची रचना असू शकते.

संकलन हे मूलतः कथानकातील काळाशी नि अवकाशाशी मुक्तपणे खेळत असते. कथानकातील काळाची लांबी कमी किंवा जास्त करणे, एकाच काळातील दोन घटनांचा निर्देश करणे, घटनांचा क्रम सुस्थापित करणे संकलनाद्वारे शक्य असते. तसेच पात्रांचे परस्परसंबंध, पात्रांचे दृष्टिकोन, समूहातील गुंतागुंत पडणे, कथानकाचे वातावरण स्थापित करणे वा विशिष्ट वस्तू वा पात्र वा कृतीकडे निर्देश करीत संकलन अवकाशाशी देखील खेळते.

सूत्ररूपाने सांगायचे तर, -

१. संकलनातून चित्रपटाला एक संरचना, लय, शैली आणि अर्थ प्राप्त होतो.

२. संकलनातूनच प्रेक्षकाच्या अनुभवाला आकार देण्याची प्रक्रिया घडत असते.

संकलनाचे सर्वसाधारणपणे चार प्रकार केले जातात.

कथापटात जर सर्वसाधारणपणे कालक्रमाचे तत्व पाळून संकलन केले असेल तर त्याला कालक्रमानुसारी संकलन असे म्हणता येईल. कथानकाच्या संरचनेत घटनांची कालक्रमानुसार सरळसोट मांडणी केलेली असते. घटनांच्या मांडणीत कालावकाशाची सुसूत्रता व सुसंवाद असतो. त्याचा संबंध संकलनाच्या सातत्यक्रमाशी Continuity Editing शी असतो. म्हणजेच कथनाच्या कालक्रमाचे सातत्य त्यात राखलेले असते. याला अगदीच अपवाद म्हणजे फ्लॅशबॅक तंत्र. चित्रपटाच्या वर्तमानातून (पडद्यावर जे चालू आहे त्या काळातून) कथानक काही काळापुरते भूतकाळात जाते. परंतु सर्वसाधारणपणे अभिजात हॉलिवूड चित्रपटातदेखील कालक्रमानुसारी संकलनच अधिक वापरले जाते. याला एक तात्त्विक बाजू देखील आहे. प्रेक्षकाला कालावकाशाचा नि एकूणच कथेचा एकात्म-एकसंध अनुभव देण्यासाठी हे तंत्र उपयुक्त असते. प्रेक्षकाच्या मनात गोंधळ निर्माण होणार नाही, अशी दृश्यतुकड्यांची मांडणी त्यात असते. घटनांची चढत्या आलेखाने आणि परिणामांच्या संदर्भात निश्चित दिशेने मांडणी केलेली असते. एक सरळसोट संरचना त्यात अपेक्षित असते. बहुतेक चित्रपटांमध्ये याच पद्धतीचा अवलंब केलेला असतो.

२. Cross Cutting Editing. समांतर संकलन.

एकाच वेळेस दोन वेगळ्या स्थळात अथवा काळात असणाऱ्या पण परस्परसंबंधित घटनांची परस्परांसमक्ष मांडणी करणे (अथवा अशा मांडणीद्वारे या दोन विभिन्न घटना वा कृतीत वा दृश्यांत संबंध प्रस्थापित करणे) असे या संकलनाचे स्वरूप असते. वेस्टर्नस, गॅंगस्टर, वा थरारपटांमध्ये अशा संकलनपद्धतीचा प्रामुख्याने वापर केला जातो. वास्तव व कल्पित अशा स्थळ-काळाची मांडणी करण्यासाठी हे तंत्र उपयुक्त असते.

३. Deep Focus Editing.

या प्रकारच्या संकलनाला फ्रेंच समीक्षक आंद्रे बाझॉ यांनी वास्तववादी संकलनशैली म्हणून अधिमान्यता दिली आहे. मुळातच या प्रकारात फारसे कटींग अपेक्षित नाही. त्यामुळे सलग दृश्यतुकड्यांना वाचण्यासाठीचा पुरेसा अवकाश प्रेक्षकास मिळतो. संध-सहजशैलीमुळे दृश्यतुकडे अधिक वेगवानही वाटत नाहीत आणि परस्परांना ठिगळ लावल्यासारखे देखील वाटत नाहीत. तत्त्वतः हा प्रकार गतिमान हॉलिवूड शैलीच्या विरोधी आहे. स्टारडम हा हॉलिवूड व्यवस्थेचा अविभाज्य घटक असल्याने त्यावर भर

देण्यासाठी व दृश्यांना अधिक उठावदार करण्यासाठी समीपदृश्यांचा भरपूर वापर केला जातो, तसे या शैलीत असत नाही. त्यात शक्य तितकी स्वाभाविकता अपेक्षित असते. Deep Focus Photography वेगळी आणि Deep Focus Editing वेगळे.

४. Soviet Montage. सोविएत मोन्ताज.

संकलनाचे नेमके स्वरूप समजून घ्यायचे तर सोविएत दिग्दर्शक लेव कुलेशोव यांच्या सुप्रसिद्ध प्रयोगाचा उल्लेख कमप्राप्तच आहे. त्यालाच कुलेशोव प्रयोग म्हणून ओळखले जाते. लेव कुलेशोव यांना सोविएत मोन्ताजचा उद्गाता मानले जाते. १९२० च्या दशकात त्यांनी एक प्रयोग केला तो असा की- तत्कालीन विख्यात रशियन अभिनेता एवान मोझकीन याचा शक्य तितका निर्विकार चेहरा असलेले एक समीपदृश्य त्यांनी घेतले. आणि हा दृश्यतुकडा भलत्याच विविध दृश्यतुकड्यांशी जोडला. विविध प्रेक्षकांसमोर यातले एकेक जोडकाम दाखवले आणि त्यांना त्यांतून काय अर्थ लागला, ते विचारण्यात आले. दाखवलेल्या जोडदृश्यांतून प्रेक्षकांनी पुढीलप्रमाणे अर्थ लावले.

१. निर्विकार चेहरा + वाफाळत्या सुपाचे बाऊल = (लागणारा अर्थ) - भूक

२. निर्विकार चेहरा + शवपेटी = (लागणारा अर्थ) - दुःखभाव

३. निर्विकार चेहरा + खेळणारी लहान मुलगी = (लागणारा अर्थ) - वात्सल्य व प्रेमभाव

हा प्रयोग अनेक अर्थानी महत्वाचा मानला जातो. वास्तविक, निर्विकार चेहऱ्याचे समीपदृश्य आणि इतर दृश्यतुकडे हे विविध वेळी आणि विभिन्न स्थळी चित्रित करण्यात आले होते. परंतु त्याला परस्परांशी जोडण्यातून एका अखंड-सलग स्थलकालावकाशाचा भास निर्माण झाला. आणि एक स्वतंत्र (मुळात नसलेला) अर्थही त्यातून निर्माण झाला. कुलेशोवचा हा प्रयोग चित्रपट इतिहासात महत्वाचा मानला जातो, तथापि त्याचे चित्रीकरण मात्र उपलब्ध नाही.

सोविएत मोन्ताज या संकल्पनेचा पाया लेव कुलेशोव यांच्या प्रयोगांनी घातला. त्यातूनच पुढे मोन्ताज संकल्पनेचे तीन विभिन्न प्रवाह उदयास आले. या तिन्हीवर मार्क्सवादी विचारसरणीतून उद्भवलेल्या रशियन राज्यक्रांतीचाही प्रभाव आहे.

पहिली धारा आहे - व्सेवोलोद पुदोवकीन यांची. त्यांच्या मते, दृश्यतुकडे (Shots) म्हणजे एकावर एक काळजीपूर्वक रचलेल्या विटा आहेत, ज्यातून एक चित्रपटरूपी भिंत

(Cinematic wall) रचली जाते. आणि मोन्ताज ही दोन दृश्यतुकड्यांना सिमेंटसारखी परस्परंशी जोडणारी बाब आहे. ती निव्वळ एकावर एक अशी दृश्यतुकड्यांची मांडणी नाही. तर ती त्यापेक्षा अधिक भक्कम अशी Cinematic wall आहे. या Cinematic wall मुळेच प्रत्येक दृश्यतुकड्याला अधिकचा हा अर्थ लाभतो, अशी त्यांची धारणा आहे.

टिझगा वेतीव यांनी १९२९ मध्ये मॅन विथ अ मुव्ही कॅमेरा या नावाचा सिनेमा बनवला. तो कथापट तर नव्हेच पण रुढ अर्थाने तो माहितीपट देखील नाही. वेतीव यांना मोन्ताजद्वारा काही तरी सांगण्यात म्हणजेच कथनात रस नव्हता, तर दृश्य तुकड्यांची कॅलिडिओस्कोपसारखी जुळणी करून त्यातून सिम्फनी संगीतासारखा परिणाम साधायचा होता, ही मोन्ताज संकल्पनेची दुसरी धारा.

तिसरी आणि तुलनेने अधिक प्रसिद्ध धारा आहे ती सर्गेई इयझेश्टेईन यांची. त्यांच्याच शब्दांत सांगायचे, तर Cinema is, first and foremost, Montage. दृश्यतुकडा अर्थात Shot हा मोन्ताजचा मूलभूत घटक आहे. इयझेश्टेईन यांच्या मते, दोन दृश्यतुकड्यांतील संघर्षातूनच अर्थ उत्पन्न होतो. तेव्हा मोन्ताज म्हणजे संघर्ष. हा संघर्ष अर्थातच सिनेमॅटिक म्हणजे चित्रपटीय घटकांचा असायला हवा. परस्परविरोधी घटकांची समोरासमोर मांडणी, त्यातून द्वंद्वात्मकतेचा तीव्र प्रत्यय देणे आणि त्याद्वारा प्रेक्षकाच्या मनात भाव व विचारप्रक्षोभ निर्माण करणे- हे इयझेश्टेईन यांच्या मोन्ताजमागील सूत्र आहे. बॅटलशिप पोटमकिन (१९२५) या त्यांच्या चित्रपटातील ओडेसा स्टेप्स या सुप्रसिद्ध प्रसंगदृश्यातून त्याचा प्रत्यय येतो. सहज-सलग अशा संकलनाला पूर्णतः विरोधी असा हा संकलनप्रकार आहे. यावरून मोन्ताज ही संकल्पना किती व्यापक आहे, हे स्पष्ट होईल.

मोन्ताज आणि डीप फोकस एडिटींग ह्या तत्त्वतःच दोन परस्परविरोधी संकलनशैली आहेत. अर्थात दोहोंतही भर प्रेक्षकांनीच दृश्याचे अर्थनिर्णयन करावे, यावर आहे. दोन दृश्य तुकड्यांतील संघर्षातूनच अर्थ उत्पन्न होतो, ही इयझेश्टेईन यांची धारणा तर डीप फोकस एडिटींगनुसार दृश्य तुकड्यातच अर्थाच्या शक्यता दडलेल्या असतात. एकीकडे फ्रेंच समिक्षक आंद्रे बाझॅ आहो, जो संकलानातून फारसे काही निष्पन्न होत नाही असे मानतो. वास्तववादाचा कडूर पुरस्कर्ता असल्याने तो दीर्घ व स्वाभाविक लयीच्या दृश्यतुकड्यांनाच प्राधान्य देतो. डिप फोकस एडिटींगचा आग्रह धरतो. तर दुसऱ्या बाजूला रशियन दिग्दर्शक सर्गेई इयझेश्टेईन आहे,

जो दृश्यतुकड्यांतील संघर्षाचा, द्वंद्वात्मकतेचा ठाम प्रतिपादक आहे. त्यातूनच प्रेक्षकाच्या मनात तीव्र बौद्धिक व भावनिक प्रतिसाद निर्माण करता येतो, अशी त्याची धारणा आहे. त्यालाच समकालीन असलेला व्सेवोलोद पुदोवकीन मात्र संकलन म्हणजे सलग, सुसंगत, क्रमबद्ध साखळी मानतो. तर त्याच काळातील अमेरिकन दिग्दर्शक डी. डब्ल्यू. ग्रिफिथ मात्र संकलनातील सातत्य तत्वावर भर देतो. एक संपूर्ण तार्किक सुसंगती असलेल्या भावनिक आणि नाट्यात्मक मांडणीचा तो पुरस्कार करतो. त्याची ही शैलीच पुढे हॉलिवूडशैली म्हणून विकसित झाली.

तात्पर्य, एकाच चित्रित सामग्रीतून केवळ संकलनाद्वारे अनेक चित्रपट निर्माण होऊ शकतील, एवढे मात्र खरे. म्हणूनच "Editing is directing the film for second time" हे म्हणणे अधिक अर्थपूर्ण ठरते.

