

चित्रपट अभ्यासविषयक
मराठीतील एकमेव नियतकालिक
प्रभात चित्र मंडळाचे

वास्तव रूपवाणी

ऑक्टोबर-नोव्हेंबर-डिसेंबर-२०१९

संपादक
प्रा. संतोष पाठारे

संपादन साहाय्य
डॉ. निर्मोही फडके

प्रकाशक
संदीप मांजरेकर
'प्रभात चित्र मंडळ'साठी

कव्हर डिझाईन व पेज लेआऊट
सुनील मोरगावकर
स्वामी दास क्रिएशन

छपाई
इंडिया प्रिटींग वर्क्स,
इंडिया प्रिटींग हाऊस, ४२,
ग.द.आंबेकर मार्ग, वडाळा, मुंबई-३१

या अंकात...

संपादकीय
संतोष पाठारे

वास्तववाद प्रारंभिक प्रवास / ५
श्रीकांत बोजेवार

समांतर एक चित्रप्रकाराचा प्रवास/ १२
गणेश मतकरी

जे न देखे रवी... / १८
अरुण खोपकर

कन्नड 'संस्कार'ची जन्मकथा / ३४
गिरीश कार्नाड

'तरी कसे फुलतात गुलाब हे ताजे'/ ४२
प्रा. अविनाश कोल्हे

अर्धसत्य
व्यवस्थेवरचं परिणामकारक भाष्य / ४७
हर्षद सहस्रबुद्धे

समांतर चित्रपटाच्या प्रदर्शनापुढची
बदलती आव्हाने... / ५०
दिलीप ठाकूर

'समांतर सिनेमा'
फिल्म सोसायटीचे योगदान/ ५३
सुधीर नांदगांवकर

या अंकात प्रसिद्ध झालेल्या मतांशी, प्रतिक्रियांशी अथवा विचारांशी संपादक, मुद्रक अथवा प्रकाशक सहमत असतीलच असे नाही. महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाने या नियतकालिकाच्या प्रकाशनासाठी अनुदान दिले असले तरी या नियतकालिकातील लेखकांच्या विचारांशी मंडळ व राज्य शासन सहमत असेलच असे नाही.



प्रभात चित्र मंडळाचे
मुखपत्र
वास्तव रूपवाणी
आता संपूर्णतः नव्या
स्वरूपात

चित्रपट अभ्यासविषयक

मराठीतील एकमेव नियतकालिक

आता त्रैमासिक रूपात

प्रत्येक अंक संदर्भमूल्य असलेला,

महाराष्ट्रभरातील फिल्म सोसायटी सदस्य,
महाविद्यालये-विद्यापीठे यांतील सिनेमा विषयाचे
प्राध्यापक-विद्यार्थी-अभ्यासक, सुसंस्कृत
महाराष्ट्रातील जाणते कलारसिक-सर्वांसाठी उपयुक्त
दस्तऐवज.

वार्षिक वर्गणी ३००/- रुपये

वर्गणी प्रभात चित्र मंडळ या नावे मनीऑर्डर
अथवा डीडीने पाठवावी अथवा खालील बँक
अकाउंटमध्ये जमा करावी.

Bank Name IDBI Bank, Dadar (E)

A/c. No. 45412010990249

IFSC CODE : IBKL 0000454.

वर्गणीच्या तपशिलासह

आपले नाव व पत्ता कळवावा.

संपर्क : प्रा. संतोष पाठारे (९८२०३७४०९३)

वास्तव रूपवाणी

द्वारा - प्रभात चित्र मंडळ, शारदा सिनेमाजवळ,
मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय इमारत,
दादर (पूर्व) मुंबई-४०००१४.

दूरध्वनी : ०२२-२४१३१९१८

ई-मेल : vastav.roopwani@gmail.com

ई-मेल : prabhatchitramandal1@gmail.com

वास्तव रूपवाणीविषयी

सिनेमा, फिल्म, मूव्ही, चित्रपट या शब्दांसाठी
रवीन्द्रनाथ टागोरांनी एक अस्सल भारतीय शब्द
वापरला-**रूपवाणी**-किती नेमका आणि अन्वयार्थक शब्द!
रूप या शब्दातून या माध्यमाची दृश्यात्मकता तर **वाणी**
या शब्दातून त्याचे ध्वनिरूप सूचित होते. त्यातूनच या
चित्रपट अभ्यासविषयक नियतकालिकाचे नामाभिधान
झाले-**वास्तव रूपवाणी**.

वास्तव रूपवाणी हे प्रभात चित्र मंडळाचे चित्रपट
अभ्यासविषयक मासिक गेली २५ वर्षे सातत्याने चालू
आहे. चित्रपट संस्कृती खऱ्या अर्थाने रुजायची असेल,
तर स्थानिक भाषांतून व्यवहार झाला पाहिजे, हे लक्षात
घेऊन **सुधीर नांदगावकर** यांनी '**वास्तव रूपवाणी**'
या मासिकाची १९९४ मध्ये सुरुवात केली. अमोल
पालेकर, अरुण खोपकर, श्यामला वनारसे, विजय
तेंडुलकर, रत्नाकर मतकरी, अशोक राणे, सुधीर
नांदगांवकर, विजय पाडळकर, अनिल झणकर, रेखा
देशपांडे ते थेट श्रीकांत बोजेवार, सुषमा दातार, गणेश
मतकरी, अभिजित रणदिवे, संतोष पाठारे, अभिजित
देशपांडे आदी अनेक जाणकारांनी 'रूपवाणी'तून
चित्रपटविषयक महत्त्वपूर्ण लेखन केले आहे.

सध्या सर्व विद्यापीठांतून माध्यमविषयक अभ्यासक्रम
व त्याचा भाग म्हणून चित्रपटविषयक अभ्यासक्रम शिकवले
जाऊ लागले आहेत. लवकरच चित्रपटविषयक स्वतंत्र
विभाग व विद्यापीठेही अस्तित्वात येतील, तशा हालचालीही
सुरू आहेत. या पार्श्वभूमीवर, 'वास्तव रूपवाणी' सारख्या
अभ्यासपूर्ण चित्रपटविषयक नियतकालिकाची विशेष
आवश्यकता आहे.

चित्रपटकलेचा जाणता रसिक व अभ्यासक घडवण्याचे
काम 'वास्तव रूपवाणी'ने सुरू ठेवले आहे. काळानुरूप
या अंकाचे स्वरूप बदलते आहे एवढेच.

संस्थापक संपादक -

सुधीर नांदगांवकर (१९९३ ते २०१४)

संपादक - **संतोष पाठारे**

'The raw material of the cinema is life itself...for the truly serious, socially conscious filmmaker, there can be no prolonged withdrawal into fantasy. He must face the challenge of the Contemporary reality. examine the facts, probe them, sift them and select from them the material to be transformed into the Stuff of cinema.'

-Satyajit Ray
(Our Films, Their Films)

वास्तववादी चित्रपटाची प्रकृती कशी असावी, त्याचे स्वरूप काय असावे, त्याचा हेतू काय असावा, त्यातील विषय कुठून घ्यावेत यासंबंधी दिग्दर्शक सत्यजित राय यांनी लिहिलेल्या या चार ओळीत जे मार्गदर्शन केलेले आहे ते वास्तववादी चित्रपटाची व्याख्या करण्यास पुरेसे आहे. मात्र या परिच्छेदात राय यांनी केवळ 'सिनेमा' असा शब्दप्रयोग केलेला आहे. त्यास 'रिऑलिस्टिक', 'ऑफ बीट', 'पॅरलल', 'आर्ट' असे कोणतेही विशेषण लावलेले नाही. वास्तववादी सिनेमाची व्याख्या काय असा प्रश्न एखाद्या दिग्दर्शकाला केला जातो तेव्हा आपल्या चित्रपटावर 'वास्तववादी' असा शिक्का मारण्यास हे दिग्दर्शक नाखूष असतात. 'There are only two types of cinema. Good and bad.' चांगला चित्रपट आणि वाईट चित्रपट अशा दोनच प्रकारांचे अस्तित्व बहुतांश दिग्दर्शक मान्य करतात. 'आर्ट सिनेमा', 'रिऑलिस्टिक सिनेमा' आदी शब्दांचा शोध प्रसारमाध्यमांनी केवळ उल्लेखाच्या सोयीसाठी लावला, असल्याचे सांगितले जाते. चित्रपटांचे हे वर्गीकरण दिग्दर्शकांना अमान्य असले तरी व्यावसायिक चित्रपटांचा आणि वेगळ्या प्रकारच्या चित्रपटांचा असे दोन प्रवाह चित्रपटसृष्टीत अस्तित्वात आहेत हे सत्य अमान्य करता येत नाही आणि व्यावसायिक चित्रपटात जसे चांगले/वाईट चित्रपट आहेत/असतात/असू शकतात त्याचप्रमाणे वेगळ्या प्रकारच्या चित्रपटांमध्येही फसलेले अथवा जमलेले चित्रपट असू शकतात.

वेगळ्या पठडीतील अशा चित्रपटांची निर्मिती होणे हे चित्रपटाचा 'कला' म्हणून विकास झाल्याचे लक्षण मानावे लागेल. अर्थात शुद्ध व्यावसायिक, अर्थव्यावसायिक, अर्थ-कलात्मक, प्रयोगात्मक, अतिवास्तववादी अशा

वास्तववाद

प्रारंभिक प्रवास

-श्रीकांत बोजेवार

अनेक प्रकारात मोडणारे चित्रपट भारतात गेल्या ८५ वर्षांत जन्माला आलेले आहेत. अगदी सुरुवातीला चित्रपट हा केवळ एक 'वैज्ञानिक चमत्कार' होता. या माध्यमातून गोष्ट सांगता येते हे लक्षात आल्यावर सुरुवातीला सर्वांना परिचित असलेल्या लोकप्रिय पौराणिक, ऐतिहासिक कथांचा भडिमार झाला व काळाची गरज म्हणून त्यानंतर स्वातंत्र्यलढ्याविषयी जनजागृती करण्याचे कामही या माध्यमाद्वारे करण्यात आले. परंतु 'गोष्ट सांगणे' हा त्यानंतर चित्रपटाचा कायम प्रधान हेतू होता. 'गोष्ट सांगणे' या हेतूचा विस्तार 'मनोरंजन करणे' असा झाला आणि संगीत-नृत्य-भावनाट्य यांची जोड त्याला मिळाली. मनोरंजनाचा हा जो साचा तयार झाला त्याची चौकट न मोडता अधिक अर्थगर्भ, आशयपूर्ण आणि प्रत्यक्ष जीवनाशी जवळीक साधणारे चित्रपट देण्याचा प्रयत्न करणारे काही दिग्दर्शक प्रत्येक दशकात होते. तर काही दिग्दर्शकांनी ती चौकट पूर्णपणे नाकारून वेगळ्या पद्धतीचा चित्रपट देण्याचे प्रयत्न केले. या प्रयत्नाला भारतीय संदर्भात मूर्त स्वरूप आले ते १९५२ नंतर आणि हिंदी चित्रपटांच्या संदर्भात असा विचार केला तर रूढ चौकट पूर्णतः मोडणारा पहिला चित्रपट १९६९ साली आला. मात्र असा चित्रपट येण्यापूर्वी व तो स्वीकारला जाण्यापूर्वी प्रेक्षकांची मनोवृत्ती तयार करण्याचे काम व्हावे लागते. आधीच्या २५ वर्षात ते ज्यांनी केले त्यांचा सहभागही तेवढाच महत्त्वाचा असतो. कोणतीही चळवळ उभी राहते तेव्हा तिची पार्श्वभूमी पाहणेही तेवढेच आवश्यक ठरते. ही प्रक्रिया नेहमीच धीम्या गतीनं घडत असते. थोडीबहुत चौकट मोडणारे अनेक दिग्दर्शक सातत्याने थोडेफार प्रयोग करण्याचे धाडस करीत राहतात तेव्हा कुठे मृणाल सेन, श्याम बेनेगल यांच्यासाठी प्रेक्षक तयार होऊ शकतो.

सुरुवातीला नाटकाचा मोठा प्रभाव चित्रपटांवर होता. त्यामुळे नाटकी अभिनय, खटकेबाज संवाद आणि भरमसाठ गाणी घालता येतील असे कथानक मुख्यतः निवडले जाई. चित्रपटाचे स्वतःचे वेगळे तंत्र तयार होण्यास काही काळ जावा लागला. त्यानंतर चित्रपटाची अशी तांत्रिक भाषा तयार झाली तरी संगीताला वाव देणाऱ्या प्रेमकथा तयार करण्याकडेच दिग्दर्शकांचा मुख्यतः कल होता. त्यातूनच मग प्रेमभंग, विरह, यांचे उदात्तीकरण

करून प्रेक्षकांच्या भावना कोसळण्याचा प्रयत्न होऊ लागला. पडद्यावरील नायक-नायिका यांचा प्रभाव समाजावर पडू लागला. त्यांच्या सौंदर्याचे, व्यक्तिमत्त्वाचे चाहते हिरिरीने वाद घालू लागले आणि 'स्टार' जन्माला आले. त्यानंतर आजतागायत वेळोवेळी वेगवेगळे प्रवाह आले आणि गेले तरी व्यावसायिक चित्रपटात 'स्टार' आणि 'संगीत' यांचे वर्चस्व कायम राहिलेले आहे. १९३७-३८ साली 'एक बंगला बने न्यारा' अथवा 'करूं क्या आस निरास भयी' मध्ये रमणारा चित्रपट शौकीन १९५५च्या सुमारास 'प्यार हुआ इकरार हुआ' मध्ये रमू लागला. १९८० साली तो 'देखो मैंने देखा है ये इक सपना' म्हणू लागला आणि १९९९ साली 'आती क्या खंडाला' असं विचारू लागला. नटनट्यांचे पेहेराव, कॅमेऱ्याचे तंत्र, अभिनयाच्या पद्धती बदलत गेल्या तरी व्यावसायिक चित्रपटांचा आत्मा कायम तोच राहिला. 'संगीत' आणि 'स्टार' हे प्रेक्षकांना चित्रपटगृहांकडे खेचून आणणारे घटक वापरून कथानक मात्र जीवनाशी अधिक जवळीक साधणारे, झालेच तर एखाद्या समस्येचा, एखाद्या सार्वकालिक सत्याचा वेध घेणारेही काही दिग्दर्शक यात होते आणि त्यांच्या चित्रपटांनीच पुढील वास्तववादी अथवा वेगळ्या प्रकारच्या सिनेमाचा मार्ग प्रशस्त केला. वास्तववादाकडे घेऊन जाणारा हा मार्ग कोणी व कसा प्रशस्त केला हे पाहणेही महत्त्वाचे आहे.

'सावकारी पाश' या मूकपटाद्वारे भारतातील वास्तववादी चित्रपटांची मुहूर्तमेढ रोवण्याचे श्रेय बाबुराव पेंटर या मराठी माणसाकडेच जाते. सावकरांकडून होणाऱ्या शेतकऱ्यांच्या पिळवणुकीचे व शेतकऱ्यांच्या हलाखीचे अतिशय वास्तव चित्रण पेंटरांनी या चित्रपटात केले होते. या चित्रपटामुळे पेंटरांची तुलना त्या काळी अमेरिकन दिग्दर्शक डी.डब्ल्यू. ग्रिफिथ यांच्याशीही करण्यात आली.

१९व्या शतकाच्या अखेरीस जन्माला आलेल्या 'सिनेमा' या वैज्ञानिक कलामाध्यमात जीवनाच्या अधिक जवळ जाण्याची, जीवनाचे अधिक वास्तव दर्शन घडविण्याची ताकद असल्याचे सर्वांच्या लवकरच लक्षात आले. सुरुवातीच्या 'रंगमंचीय' प्रभावातून सिनेमा लवकरच बाहेर पडला. कथा सांगण्याची पारंपरिक पद्धत, सेटवरील चित्रीकरण यांना फाटा देऊन 'लोकेशन शूटिंग', 'नॉन अॅक्टर्स' यांना घेऊन वृत्तचित्र, माहितीपट यांच्या अंगाने

जात सामाजिक-राजकीय वास्तवावर टीका करणाऱ्या सिनेमाचा या काळात जन्म झाला. त्यातून चित्रपटक्षेत्रात ज्या चळवळी जन्माला आल्या त्याला ब्रिटनमध्ये 'सामाजिक वास्तववाद', ब्राझीलमध्ये 'सिमा नोव्हो', फ्रान्समध्ये 'न्यू वेव्ह सिनेमा' आणि इटलीमध्ये 'नव वास्तववाद' असे म्हटले जाऊ लागले. 'वास्तववादी' असा स्पष्ट उल्लेख ज्याचा करता येईल असा पहिला चित्रपटहोता १९४२ सालचा दिग्दर्शक लुशिनो व्हायकाऊंटी यांचा 'द ऑब्सेशन'. मात्र आंतरराष्ट्रीय स्तरावर हा शब्द प्रथम परिचित झाला तो रॉबर्टो रोझेलिनी यांच्या 'रोम-ओपन सिटी' या १९४५ सालच्या चित्रपटाने. आयझनस्टाइन, ग्रिफिथ यांनी सिनेमाला स्वतःची तांत्रिक भाषा दिली ती १९२०-१९२५ च्या सुमारास मात्र सिनेमा या माध्यमाची ताकद ओळखून त्याला सामाजिक, राजकीय परिमाण मिळाले ते द्वितीय महायुद्धानंतरच!

नव वास्तववाद

नव वास्तववादाचा परिचय भारतात झाला तो इटालियन दिग्दर्शक वितोरियो डि'सिका यांच्या चित्रपटांमुळे. डि'सिकाचा पहिला चित्रपट युद्धकाळात म्हणजे १९४२ साली आला होता, त्याचे नाव होते 'द चिल्ड्रेन आर वॉचिंग अस' आई-वडिलांच्या वैवाहिक आयुष्यातील विसंवादाचा मुलांच्या कोवळ्या मनावर कसा विपरीत परिणाम होऊ शकतो हे डि'सिकाने यात प्रभावीपणे सांगितले होते. त्यानंतरच्या चार-पाच वर्षांत युद्धज्वर वाढत गेला. आर्थिक ओढप्रस्ती, बेकारी, टंचाई यांनी युरोपियन जनजीवन त्रस्त झाले आणि चोऱ्यांचे प्रमाणही प्रचंड वाढले. इटलीतील या जीवनाचे चित्रण डि'सिकाने आपल्या 'बायसिकल थ्रीव्हज' (१९४८) या चित्रपटात केले होते. घरातील वस्तू विकून एक बेकार कामगार सायकल विकत घेतो कारण पोस्टर्स चिकटवण्याच्या सरकारी नोकरीसाठी 'मालकीची सायकल असणे' ही एक प्रमुख अट असते. त्याची सायकल चोरीला जाते. चोराला पकडण्याचे, सायकल परत मिळवण्याचे सर्व प्रयत्न फसल्यावर निरुपायाने तोच मग दुसऱ्याची सायकल चोरण्याचा प्रयत्न करतो आणि स्वतःच्या मुलासमोरच चोर ठरण्याची त्याच्यावर नामुष्की येते. शू शार्पन बॉइज (१९४६) व अंबटॉ डी (१९५१) या त्याच्या अन्य चित्रपटांतही युद्धानंतर निर्माण झालेल्या

समस्यांचेच चित्रण असले तरी 'बायसिकल थ्रीव्हज' हा एक प्रकारे त्या काळाचे 'डॉक्युमेंटेशन' करण्याचे काम करणारा चित्रपट ठरला. १९४९च्या सुमारास इटलीतील राजकीय वातावरण बदलले. सामाजिक अथवा राजकीय त्रुटीवर बोट ठेवणाऱ्या चित्रपटांवर 'साम्यवादी विचारांनी प्रेरित' असा शिक्का बसू लागला तेव्हा अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याच्या शोधात डिसिका हॉलीवूडकडे वळला. ज्या 'जपान'चे युद्धामुळे सर्वाधिक नुकसान झाले तिथे चित्रपटांवर, त्यातील विषयांवर याचा प्रभाव दिसणे ओघाने आलेच. परंतु युद्धविरोधी प्रचार करणाऱ्या तेशील अन्य चित्रपटांच्या तुलनेत दिग्दर्शक अकिरा कुरोसावा यांचे मनोविश्लेषणात्मक, प्रतीकात्मक चित्रपट अधिक परिणामकारक ठरले. १९५० साली आलेला त्यांचा 'राशोमान' हा याबाबत मैलाचा दगड ठरला. गोष्ट सांगण्याची परंपरागत चौकट मोडून मनुष्यस्वभावाचे वेगवेगळे व विचित्र पैलू सांगतानाच त्यांनी एखाद्या घटनेकडे पाहण्याचा प्रत्येकाचा दृष्टिकोण कसा वेगळा व स्वहेतूने प्रेरित असू शकतो हेही त्यात दाखवून दिले होते. मात्र भारतीय दिग्दर्शक व प्रेक्षकांना 'राशोमान' मागाहून पाहायला मिळाला. त्यांच्यावर सर्वप्रथम प्रभाव पडला तो इटालियन दिग्दर्शक डिसिकाच्या 'बायसिकल थ्रीव्हज' या चित्रपटाचा! आणि नव वास्तववादाची वाट चोखाळणाऱ्या अन्य युरोपीय दिग्दर्शकांचा.

सत्यजित राय यांच्या 'पथेर पांचाली'चे नाव 'बूटपॉलिश' व 'दो बीघा जमीन' या चित्रपटांसोबतच घेतले जात असले व या तिन्ही चित्रपटांची निर्मिती एकाच प्रभावातून झाली असा उल्लेख वारंवार केला जात असला तरी 'पथेर पांचाली' हा चित्रपट अन्य दोन्ही चित्रपटांच्या तुलनेत वेगळा आणि अधिक महत्त्वाचा चित्रपट आहे. या चित्रपटाचे सर्वात मोठे वैशिष्ट्य म्हणजे परंपरा झुगारण्याची सुरुवात हा चित्रपट 'कथा' नाकारण्यापासूनच करतो. चित्रपटांना असते तशी 'गोष्ट' या चित्रपटात नाही. आहेत त्या केवळ व्यक्तितरेखा. एक दरिद्री कुटुंब, कुटुंब प्रमुखाची कुटुंबाला जगविण्याची धडपड, आई-वडिलांच्या या काळज्यांपासून मुक्त असलेले निरागस बहीण-भावंडाचे एक विश्व आणि म्हाताऱ्या ईंदिरा ठाकुरनची चटक लावणारी व्यक्तितरेखा. बंगालमधील एक खरेखुरे दरिद्री कुटुंब आपण पाहतो आहोत, हा

चित्रपट नसून डोळ्यांपुढे घडत असलेले वास्तव आहे असा आभास हा चित्रपट निर्माण करतो. जीवनात, प्रत्यक्ष जगण्यात जे नाट्य असते ते एखाद्या रचलेल्या कथानकापेक्षा अधिक आव्हानात्मक असते याचा प्रत्यय देणारा हा चित्रपट खऱ्या अर्थाने भारतीय वास्तववादी चित्रपटांचा प्रणेता ठरला. दुर्गा, अपू, सर्वजया, हरिहर, इंदिरा ठाकुरन या त्या चित्रपटातील व्यक्तिरेखा सर्वांना जवळच्या, आप्तांसारख्या वाटू लागल्या. 'बायसिकल थ्रीव्हज'ने प्रेरणा दिलेल्या या प्रारंभिक चित्रपटांमधून भारतात चित्रपटांचे दोन वेगवेगळे प्रवाह निर्माण झाले. त्यापैकी एक होता वेगळ्या आशयाचा, व्यावसायिक परंपरांशी फटकून वागणाऱ्या चित्रपटांचा. मात्र हा प्रवाह आधी केरळ, कर्नाटक या राज्यात वाहत गेला व १९७०च्या सुमारास हिंदी चित्रपटसृष्टीत अवतरला. दरम्यानच्या १५ वर्षांच्या काळात 'सेमी कमर्शियल' किंवा 'सेमी एक्स्पेरिमेंटल' चित्रपटांचा एक प्रवाह हिंदीत अस्तित्वात आला. या चित्रपटांनीच प्रेक्षकांची मनोवृत्ती तयार करण्याचे, त्याला 'सिनेमॅटिकली' प्रशिक्षित करण्याचे, त्याच्या अभिरुचीला वेगळे वळण देण्याचे काम केले. याच मशागत झालेल्या भूमीवर मृणाल सेन यांच्या 'भुवन शोम'मुळे वास्तववादी चित्रपटाची बीजे 'अंकुर'ली! परंतु त्यापूर्वीच्या पंधरा वर्षात या वास्तववादाकडे जाणारा रस्ता तयार करणारे जे चित्रपट आले त्यांची ओळखही आवश्यक आहे.

वास्तववादाकडे....

जनमानसात लोकप्रिय असणारे अभिनेते-अभिनेत्री, गीत-नृत्यांची बहार आणि ठरावीक चौकटीतील कथानके ही आपल्या व्यावसायिक चित्रपटांची ठरलेली वैशिष्ट्ये. यापैकी नायक-नायिका म्हणून लोकप्रिय अभिनेता-अभिनेत्री व संगीत हे दोन घटक कायम ठेवून कथानकाच्या बाबतीत मात्र काही धाडसी, अभिनव प्रयोग करण्याचा प्रयत्न १९५२ नंतर बऱ्याच प्रमाणात झाला. बिमल रॉय यांच्या सोबतच गुरुदत्त, हृषिकेश मुखर्जी, बासू भट्टाचार्य, बी.आर.चोपडा, झिया सरहदी, ख्वाजा अहमद अब्बास असे दिग्दर्शक या वेगळ्या पठडीत सहभागी झाले. व्ही. शांताराम यांनीही 'दो आंखें बारह हाथ' सारख्या चित्रपटांद्वारे आपली प्रयोगशीलता व आधुनिक दृष्टी टिकवून ठेवली होती. सुदैवाने या दिग्दर्शकांच्या

चित्रपटांना यशही मिळत होते. झिया सरहदी, के.ए.अब्बास यांसारख्या काही दिग्दर्शकांवर साम्यवादी विचारसरणीचा प्रभाव होता व भांडवलशाहीत पिळल्या जाणाऱ्या शोषितांची बाजू पडद्यावर मांडण्याचा प्रयत्न ते करित होते. रशियन साम्यवादी विचारसरणीचा प्रभाव बहुतांश सुशिक्षितांवर त्या काळी होती आणि खुद्द पंतप्रधान नेहरू ज्या भावी भारताची स्वप्ने पाहात होते त्यालाही या विचारसरणीची थोडी किनार होती. भाषणबाजीच्या, उपदेशाच्या मोहात पाडणारी ही विचारसरणी आणि नेहरूंच्या डोळ्यांनी सामान्य भारतवासी पाहत असलेली स्वप्ने यांना प्रणयाची, गरीब व गरिबीच्या उदात्तीकरणाची जोड देऊन त्याचा व्यावसायिक चित्रपटांसाठी सुयोग्य वापर करण्याची, काही सामाजिक प्रवृत्तींवर प्रहार करण्याची हुशारी राज कपूरने दाखवली व त्यासाठी लेखक म्हणून खुद्द के.ए. अब्बास यांनाच त्याने हाताशी धरले. त्यातूनच 'आवारा', 'श्री ४२०' या चित्रपटांचा जन्म झाला.

त्याच वेळी बिमल रॉय मात्र कोणत्याही विचारसरणीला आग्रह न धरता प्रणयाची व्यावसायिक चौकट स्वीकारूनही अस्पृश्यतेसारखे (सुजाता) विषय हाताळित होते. त्यांच्या चित्रपटात काही एक सामाजिक जाणीव होती. चित्रपटाचा कला म्हणून वापर, कॅमेऱ्याचा कौशल्यपूर्ण वापर आणि आपली कथा दृश्यात्मक शैलीत मांडण्याची हातोटी ही या वेगळ्या चित्रपटांची वैशिष्ट्ये होती. शिवाय मुद्राभिनयात वाकबगार असलेल्या संवेदनशील कलावंतांची त्यांना साथ होती. त्या काळातील अनेक चित्रपट आज केवळ त्यातील गाण्यांच्या जोरावर स्मरणात राहिलेले असतानाच व उल्लेख केलेल्या दिग्दर्शकांचे चित्रपट अद्याप आपला आशयात्मक प्रभाव टिकवून आहेत याचे कारण त्या दिग्दर्शकांचा चित्रपटांकडे पाहण्याचा वेगळा व आधुनिक दृष्टिकोन, चित्रपट माध्यमाची त्यांना असलेली जाण हेच आहे.

या दोघांपेक्षाही गुरुदत्तचा 'प्यासा' वेगळा ठरतो. कारण त्यातील व्यथा व्यक्तींकडून समष्टीकडे जाणारी आहे. तसे पाहिल्यास विजय नामक कवीची शोकांतिका असे या चित्रपटाचे स्वरूप आहे परंतु मानवी प्रवृत्ती, सामाजिक प्रवृत्ती आणि विद्यमान समाजव्यवस्थेबद्दलचा कमालीचा रोष असे आणखी महत्त्वाचे असे अन्य घटकही त्याच्या चित्रपटात दिसून येतात. एक तंत्र म्हणून

चित्रपटासाठीची प्रकाशयोजना, दृश्यविभागणी, दृश्य चौकटी आणि पटकथा लेखन याबाबत 'प्यासा' हा चित्रपट अन्य चित्रपटांच्या मैलोगणती पुढे होता. 'कागज के फूल' मध्ये चित्रपट दिग्दर्शकाची शोकांतिका मांडतानाही मानवी स्वभावाचे अनेक पैलू उघड होतात तर 'साहिब बीबी और गुलाम'मध्ये सरंजामी व्यवस्थेतील स्त्रीच्या अंतर्मनातील दुःखे वेशीला टांगण्याचे काम दिग्दर्शक करतो. 'साहिब बीबी और गुलाम'चा दिग्दर्शक गुरुदत्त नसला तरी त्यावर त्याच्या अस्तित्वाची छाप मात्र स्पष्ट दिसते. हृषिकेश मुखर्जी, बासू भट्टाचार्य हे याच काळात आले आणि चौकटीत न बसणारे व्यावसायिक चित्रपट काढण्याचा हा परिपाठ त्यांनी पुढे सुरू ठेवला. मात्र दरम्यान 'पथेर पांचाली'च्या प्रभावातून केरळ, कर्नाटक व पश्चिम बंगाल या राज्यांमध्ये आधी फिल्म सोसायटी चळवळ उभी राहिली व या चळवळीद्वारे आंतरराष्ट्रीय चित्रपटांचे जे संस्कार झाले त्यातून दिग्दर्शकांची एक नवी पिढी उदयाला आली होती. पठडीतल्या व्यावसायिक चित्रपटांपासून अधिक फटकून असणारा, विषय, सादरीकरण, कथानक, अभिनय यात वेगळेपण असणारा, प्रयोग करू इच्छिणारा, समाजव्यवस्थेतील, कुटुंबव्यवस्थेतील, पती-पत्नींच्या पारंपरिक नात्यातील त्रुटी दाखवू इच्छिणारा सुशिक्षित, सिनेमॅटिक परिभाषेची



जाण असणारा हा दिग्दर्शक नवा वर्ग होता.

नववास्तववादी शैलीतील ज्या गोष्टी सामान्य अथवा बहुसंख्य प्रेक्षकांना भुरळ पाडतील असे वाटले त्या गोष्टी आपल्या व्यावसायिक चित्रपटाने उचलल्या तर या चित्रपटांची शैली, आशयाची खोली, चित्रपटीय भाषेचे व्याकरण, सामाजिक बांधिलकीची जाणीव आणि गोष्ट सांगण्याची आधुनिक पद्धत यामुळे प्रभावित झालेल्या वेगळ्या प्रकारच्या दिग्दर्शकांचाही एक वर्ग अस्तित्वात आला. सत्यजित राय यांच्या 'पथेर पांचाली'ने जागतिक कीर्ती मिळवून भारतीय चित्रपटाला मानाचे स्थान मिळवून दिले आणि या चित्रपटाच्या तीव्र विरोधी अशा आणि त्याचे समर्थन करणाऱ्या अशा दोन्ही प्रकारच्या प्रतिक्रिया भारतात उमटल्या. त्यानंतर सत्यजित राय यांनी 'अपराजितो', 'पारश पाथर', 'जलसागर', 'अपूर संसार', 'देवी', 'तीन कन्या', 'कांचनजंघा', 'महानगर', 'चारुलता' अशा कलाकृती देत या वेगळ्या चित्रपटांच्या चळवळीतील म्होरकेपण ठसठशीतपणे दाखवून दिले. सत्यजित यांच्या पाठोपाठ पश्चिम बंगालमध्ये ऋत्विक्क घटक यांच्या चित्रपटांनीही आपले वेगळेपण दाखवून दिले. घटक यांचा 'नागरिक' हा चित्रपट 'पथेर पांचाली'च्याही आधी म्हणजे १९५२ सालीच तयार झाला होता तरी त्यांचा प्रदर्शित झालेला पहिला चित्रपट होता. 'अजांत्रिक' (१९५८). फाळणीमुळे जी विभक्ततेची भावना अनेकांच्या मनात निर्माण झाली तिचे चित्रण घटक यांनी केले होते. त्यानंतरचा त्यांचा 'मेघे ढाका तारा' ही गाजला. मात्र घटक यांचे चित्रपट कथावस्तू व कथनशैली या दोन्ही बाबतीत दुर्बोध मानले गेले व त्यांना लोकांश्रयही मिळाला नाही. १९७६ साली घटक यांचे निधन झाले व त्यानंतर समीक्षकांनी त्यांचे चित्रपट काळाच्या पुढे असल्याचा निर्वाळा दिला.

या दोन दिग्दर्शकांनंतर बंगालमध्ये मृणाल सेन यांचा दिग्दर्शक म्हणून उदय झाला व त्यांनी 'बीइशे श्रावण', 'आकाश कुसुम', 'मातीर मानुष', 'नील आकाशेरी नीचे' असे चित्रपट दिले. मार्क्सवादी विचारसरणीचा प्रभाव असलेल्या मृणाल सेन यांनी त्यानंतर आपल्या चित्रपटाला अधिक लोकांपर्यंत पोहोचविण्याच्या दृष्टीने हिंदीत चित्रपट निर्मिती करण्याचे ठरवले आणि 'भुवन शोम' (१९६९) चा जन्म झाला. हिंदी चित्रपटसृष्टीत

समांतर चित्रपट अवतरला. सुशिक्षित व सुसंस्कृतपणाचा वारसा सांगणाऱ्या बंगालने सर्वप्रथम या वेगळ्या प्रकारच्या चित्रपटांना जवळ करणे जसे साहजिक होते त्याचप्रमाणे या वेगळेपणाचे लोण आधी केरळ, कर्नाटक यासारख्या साक्षरतेचे प्रमाण अधिक असणाऱ्या राज्यात पोहोचणेही स्वाभाविक होते. त्यानुसार फिल्म सोसायटी चळवळ, आंतरराष्ट्रीय चित्रपटांची संस्कृती यांचे लोण या राज्यांत आधी पोहोचले. मात्र देशी भाषांमधील समांतर अथवा वास्तववादी चित्रपटांच्या चळवळीचा जन्म हिंदी, मल्याळी व कन्नड भाषेत जवळपास एकाच वेळी झाला. बंगालचा वारसा हळूहळू सर्व देशभर विस्तारू लागला. अशा वेगळ्या प्रकारच्या चित्रपटांची संख्या लक्षणीय प्रमाणात दिसू लागली आणि त्यांना वेगळे संबोधन देण्याची गरज निर्माण झाली. त्यातूनच मग 'कलात्मक', 'वास्तव', 'समांतर' अशा शब्दांचा जन्म झाला आणि या शब्दांच्या अर्थाची व या अर्थाच्या कक्षांची व्याख्याही केली जाऊ लागली.

मनोरंजन हा गुन्हा नव्हे, ते केले पाहिजेच परंतु त्याची नाळ प्रत्यक्ष जीवनाशी जोडलेली असणे आवश्यक आहे हा विचार वेगळे चित्रपट देऊ इच्छिणाऱ्या सर्वांनी स्वीकारला आहे. तो केंद्रस्थानी ठेवून मग प्रत्येकाने आपापल्या कुवतीप्रमाणे, शैलीप्रमाणे त्याला वेगळे रूप दिले व वेगळी व्याख्या केली. 'माणसाच्या वागण्या बोलण्यात जी अनियमितता असते तिचे चित्रण म्हणजेच वास्तव', 'ज्यात माणसाच्या जगण्याची प्रक्रिया दिसून येते तो वास्तव सिनेमा', 'रंजन करता करताच काही माहिती देण्याची-प्रेक्षकांना शिक्षित करण्याची जबाबदारी जो टाळत नाही तो वास्तव चित्रपट', 'ज्या चित्रपटातील व्यक्तिरेखा व त्यांची सुखदुःखे आपल्याला जवळची वाटतात, तो वास्तव सिनेमा', 'प्रश्न उपस्थित करणारा चित्रपट हाच खरा चित्रपट' या व्याख्यांबरोबरच 'समाजाशी बांधिलकी', 'नॅरेटिव्हचे नवीन फॉर्म', 'वेशभूषा-प्रकाशयोजना यांबाबतचा आधुनिक दृष्टिकोण आदी या चित्रपटांची वैशिष्ट्येही अनेकांनी निरिचत केली. मात्र त्यात पुन्हा अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याच्या नावाखाली, दुर्बोधता, रटाळपणा, व्यक्तिगत पातळीवरील अभिव्यक्ती यांचा शिरकाव झाला तेव्हा ज्या सत्यजित राय यांनी अतिशय स्पष्ट शब्दांत वास्तव चित्रपटाची व्याख्या केली होती,



त्यांनीच अशा चित्रपटांच्या स्वरूपाविषयी पुढे काय म्हटले आहे ते पाहणे महत्वाचे आहे- "एखादा चित्रपट चालत नाही. लोकांना आवडत नाही, याचा अर्थ तो चित्रपट आपलं म्हणणं लोकांपर्यंत पोहोचविण्यात अयशस्वी ठरला आहे. त्याच्यात कम्युनिकेशनचं सामर्थ्य नाही. आणि जो चित्रपट कम्युनिकेट करू शकत नाही, तो चांगला चित्रपट आहे असं म्हणता येणार नाही."

म्हणजे चित्रपट केवळ वेगळा असून चालत नाही तर प्रेक्षकाशी संवाद साधण्याची ताकदही त्याच्यात हवी. असे आव्हान स्वीकारूनच १९६९ मध्ये हिंदीत 'भुवन शोम' पाठोपाठ 'सारा आकाश' (बासू चटर्जी), 'दस्तक' (राजेंद्र सिंह बेदी), 'आषाढ का एक दिन (मणि कौल), 'उसकी रोटी (मणि कौल)', 'माया दर्पण' (कुमार शहानी), 'गर्म हवा' (एम.एस.सत्यु) असे चित्रपट आले. त्याचवेळी केरळमध्ये अदूर गोपालकृष्णनचा 'स्वयंवरम' आला (१९७२), पुढे जी.अरविंदन यांचा 'थम्पू' आला (१९७८) आणि कन्नड भाषेत गिरीश कासारवल्लीचा 'घटश्राद्ध' आला (१९७७), मराठीत याच काळात दिग्दर्शक सत्यदेव दुबेनी 'शांतता कोर्ट चालू आहे' या चित्रपटाद्वारे ही नवी वाट दाखवली. परंतु त्यानंतरच्या दोन दशकात संख्येच्या दृष्टीनं हिंदी चित्रपटाने मोठा आघाडी मारली, त्यातून बरेच दिग्दर्शक पुढे आले. आशयाच्या दृष्टीने मल्याळी चित्रपटाने अदूरच्या मदतीने मोठी मजल मारली तर मराठी चित्रपटसृष्टीत २०-२२ चित्रपट आले तरी त्यांना उल्लेखनीय असा लोकाश्रय लाभला नाही. एकूणच मराठीवर हिंदीचा जो प्रभाव पडला त्यात व्यावसायिक मराठी सिनेमाच तग धरू शकला नाही तिथे या वेगळेपणाचा काय पाड लागणार?

निर्मितीमधील सातत्य, विषयांचे वैविध्य आणि वेगळेपणाशी असलेली निष्ठा याबाबत पुढील पंचवीस वर्षातील समांतर अथवा वास्तववादी चित्रपटांवर श्याम बेनेगल यांचा हिंदीत मोठा प्रभाव पडला. 'अंकुर', 'निशांत', 'भूमिका', 'कलयुग' अशा अनेक कलाकृती त्यांनी दिल्या. त्यांच्या सोबतच गोविंद निहलानी, तपन सिन्हा, मृणाल सेन, सर्ईद मिर्झा, प्रकाश झा, केतन मेहता अशा अनेक दिग्दर्शकांनी या चित्रपटांचे विश्व समृद्ध केले. त्यातील अनेक चित्रपटांनी चांगला व्यवसायही केला.

भारतात औद्योगिक क्रांतीला सुरुवात झाली ती स्वातंत्र्यानंतरच आणि 'पथेर पांचाली' आला तो १९५५ साली हा केवळ योगायोग नव्हे. वैज्ञानिक दृष्टिकोण रुजत गेला. साक्षरतेचे महत्त्व, शिक्षणातली ताकद समाजाला जशी कळू लागली, स्त्रियांविषयीचा दृष्टिकोण उदार होऊ लागला, व्यक्तिस्वातंत्र्याची जाणीव वाढीला लागली आणि त्या अनुषंगाने वास्तववादी चित्रपटही फोफावत केला. सुशिक्षित प्रेक्षकांचा एक वर्ग तयार झाला, फिल्म सोसायटीमुळे चित्रपट या माध्यमाविषयी जागरूकता निर्माण झाली, चित्रपटसंस्कृती मूळ धरू लागली आणि वेगळ्या वाटेने जाऊ इच्छिणाऱ्या दिग्दर्शकांचा हुरूप वाढला. या दिग्दर्शकांपैकी बहुसंख्य दिग्दर्शक तरुण होते. चित्रपट निर्मितीची साधने, अर्थसाहाय्य यांची त्यांच्याकडे वानवा होती. तेव्हा आधी एफएफसी (फिल्म फायनान्स कॉर्पोरेशन) व त्यानंतर एनएफडीसी) नॅशनल फिल्म डेव्हलपमेंट कॉर्पोरेशन) या सरकारी संस्थांनी हे पाठबळ पुरवले. दूरदृष्टी दाखवून अशा संस्थांची स्थापना करण्याचे श्रेय श्रीमती इंदिरा गांधींना द्यावे लागेल. या काळात अनेक खाजगी अर्थपुरवठादारही पुढे आले. 'मंथन' या चित्रपटाची निर्मिती तर आणंद येथील सहकारी दूध उत्पादक संघातील शेतकऱ्यांकडून प्रत्येकी एक रुपया वर्गणी घेऊन करण्यात आली. या प्रकारच्या चित्रपटांना लागणारा कमी खर्च, कलावंतांचे नखरे नसल्यामुळे तो वेळेत पूर्ण होण्याची शाश्वती यामुळे व्यावसायिक चित्रपटांचे निर्मातेही पठडीबाहेरील चित्रपटांच्या निर्मितीत रस घेऊ लागले होते. बी.आर.चोपडा यांनी केलेली 'छोटीसी बात' या चित्रपटाची निर्मिती आणि जे.ओमप्रकाशसारख्या दिग्दर्शकाने केलेली 'आंधी' सारख्या चित्रपटांची निर्मिती ही याची

साक्ष देते.

व्यावसायिक चित्रपटांना देणगी

व्यावसायिक चित्रपटांच्या दिग्दर्शकांना आकर्षित करणारा वास्तववादी चित्रपटातील प्रमुख घटक होता तो छायाचित्रण. तंत्र व प्रकाशयोजनेचा. केवळ दहा-पंधरा लाखात तयार होणारे हे चित्रपट विदेशी चित्रपटांच्या तोडीचे चित्रण करू शकतात, त्यांचा दृश्य परिणाम डोळ्यांना पराकोटीचा परिणामकारक वाटू शकतो आणि त्यासाठी पैशाची गरज नाही, केवळ या माध्यमाची, कॅमेऱ्याची ताकद ओळखण्याची गरज आहे हे त्यांच्या लक्षात आले. परिणामी १९९०नंतर व्यावसायिक चित्रपट हा छायाचित्रणाबाबत अधिक दक्ष बनला आणि आता तो हॉलीवूडच्या चित्रपटांची बरोबरी करू लागला आहे.

चित्रपटात काम करण्यासाठी व्यक्तिमत्त्व अथवा सौंदर्य यापेक्षा संवेदनाक्षम अभिनय व झोकून देण्याची वृत्ती अधिक महत्त्वाची आहे, हेही वास्तववादी चित्रपटाने दाखवून दिले. ओम पुरी, नसीरुद्दीन शहा, स्मिता पाटील, शबाना आझमी, कुलभूषण खरबंदा, पंकज कपूर, दीप्ती नवल, अमरिश पुरी या कलावंतांच्या अभिनयाचा आज सर्वत्र दबदबा आहे. नसीर, ओम पुरी, अमरिश पुरी यांनी तर व्यावसायिक चित्रपटातही स्थान निर्माण केले आहे. शबानानेही अनेक व्यावसायिक चित्रपटात भूमिका केल्या आहेत. मात्र त्यांना प्रतिष्ठा मिळवून दिली, ती त्यांच्या समांतर चित्रपटांमधील विविध पैलूंच्या भूमिकांमुळे.

आज मणिरत्नम, प्रियदर्शन, विधू विनोद चोपडा, प्रकाश झा, केतन मेहता, राम गोपाल वर्मा, जे. पी. दत्ता, जॉन मॅथ्यू, संजय भन्साली अशा तांत्रिकदृष्ट्या परिपूर्ण चित्रपटांची कास धरणाऱ्या आणि व्यक्तिरेखांना वास्तवाचा आधार देत कथानकात वेगळेपण आणण्यासाठी धडपडणाऱ्या दिग्दर्शकांची जी प्रतिष्ठा चित्रपटसृष्टीत आहे, त्यांना जे यश मिळत आहे त्यांचे श्रेय वास्तववादी चित्रपटांनी गेल्या २५-३० वर्षांत प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीत, अभिरुचीत, चित्रपटविषयक दृष्टीत बदल घडवून आणण्याचे जे प्रयत्न केले त्या धडपडीला द्यावे लागेल.

- 'वास्तवदर्शी चित्रपट हिंदी-मराठी चित्रपटसूची १९४७ ते १९९७', या पुस्तकातून साभार.





समांतर एक चित्रप्रकाराचा प्रवास

-गणेश मतकरी

‘पथेर पांचाली’ला कान महोत्सवात मिळालेल्या बेस्ट ह्युमन डॉक्युमेंट या पारितोषिकाबरोबरच सत्यजित रे यांचं नाव जगभरात पोहोचलं आणि त्यांच्या अतिशय यशस्वी कारकिर्दीची सुरुवात झाली. आपल्याकडेही ‘कलात्मक चित्रपट’ किंवा ‘समांतर चित्रपट’ नावानं ओळखल्या जाणाऱ्या चित्रपट चळवळीला सत्यजित रे यांना मिळालेलं यश हे प्रेरणा देणारं ठरलं.

रे यांचं मोठं होणं आणि जागतिक पातळीवर पोहोचणं याला आपल्या समांतर चित्रपटांच्या चळवळीत फार महत्त्व आहे असं मी म्हणेन. कारण कालांतरानं कलात्मक चित्रपट म्हणजे काय, त्याचं स्वरूप कोणत्या प्रकारचं असण्याची अपेक्षा आहे, त्याची निवेदनशैली काय हवी, व्यक्तिरेखाटन किती तपशिलात हवं, या सर्व मुद्यांना एकत्रित करणारा जो ढाचा तयार झाला, तो ‘पथेर पांचाली’ डोळ्यासमोर ठेवून अनेकांनी केलेल्या प्रयत्नांमधून तयार झाला. या प्रयत्नांमध्ये थेट अनुकरण नसलं तरी सत्यजित रे यांच्या दृष्टिकोणाचा प्रभाव या ढाच्यावर

होता. कलात्मक चित्रपट किंवा आर्ट फिल्मपेक्षा समांतर किंवा पॅरलल सिनेमा हे नाव मला वाटतं या शाखेला अधिक योग्य रीतीनं न्याय देणारं आहे. अर्थात एका विशिष्ट काळापुरतं. १९६० ते १९८० या दशकांमधला समांतर चित्रपट हा खऱ्या अर्थानं व्यावसायिक चित्रपटांना समांतर जाणारा होता. पुढे त्याचं काय झालं हे आपण नंतर पाहू.

बराच प्रेक्षकवर्ग हा चित्रपटाकडून निवळ करमणुकीची अपेक्षा करतो. आपल्याला आपल्या रोजच्या आयुष्यापासून काही वेगळं देईल, दोन घटका आपलं मन रमवेल, या पलायनवादी दृष्टिकोणातून तो चित्रपटाकडे पाहतो. अर्थात मागणी तसा पुरवठा. त्यामुळे प्रेक्षकांनी अमुक अपेक्षा ठेवायची अन् चित्रपटाने ती पूर्ण करायची, असा व्यावसायिक चित्रपटांचा नियम आज कित्येक वर्षे ठरून गेलेला आहे. आपल्यासारख्या देशांमध्ये ही अपेक्षा अधिक गुंतागुंतीची आहे. कारण शिक्षण, सांपत्तिक स्थिती, सांस्कृतिक पार्श्वभूमी, प्रादेशिक अन् सामाजिक वहावाट या सर्वच बाबतींत आपला समाज हा इतक्या टोकाचे चढउतार दाखवतो, की या सर्वांच्या मनोरंजनाच्या कल्पनांमध्ये काही साम्य असेल असं वाटणंदेखील चूक ठरावं. आपल्या देशाचं प्रतिनिधित्व करणारा व्यावसायिक सिनेमा किंवा तथाकथित 'बॉलिवूड' जर या सर्वांच्या अपेक्षांचं पालन करायला गेलं तर तयार होणारा चित्रपट हा कोणालाच समाधान देऊ शकणार नाही हे उघड आहे. या प्रमुख अडचणींमुळे 'मसाला फिल्म्स' या नावाखाली सर्व लोकप्रिय चित्रप्रकारांना एकत्र करणारी भेळ हिंदी व्यावसायिक चित्रपटसृष्टीनं तयार केली. यात कौटुंबिक नाट्य, सूडकथा, विनोद, ॲक्शन थ्रिलर आणि इतरही बऱ्याच पारंपरिक चित्रप्रकारांना स्थान असे. त्याखेरीज 'लॉजिक' खुंटिला टांगणं अन् सांकेतिक निवेदनशैलीच्या जोडीला ब्रेकप्रमाणे येणारी नाचगाणी घालून संगीतिकेचा एक नवा अवतार अस्तित्वात आणणं हेदेखील आपण विशेष तयारीनं केलं, जे इतर देशांमधल्या चित्रपटांत पाहायला मिळत नाही. अगदी 'हॉलिवूड'सारख्या बुद्धिजीवी प्रेक्षकांमध्ये बदनाम मानल्या गेलेल्या शंभर टक्के व्यावसायिक चित्रसृष्टीतही नाही. गमतीची गोष्ट ही, की दर चित्रपटात सर्व चित्रप्रकार कोंबताना आपण या चित्रप्रकारांना स्वतंत्र चित्रपट देणं नाकारलं, त्यामुळे

आपल्या चित्रपटांची जेनेरिक वाढदेखील झाली नाही. समांतर सिनेमाची गरज पडली ती या त्याचत्याचपणातून आणि बुद्धिभ्रष्टतेतून आलेल्या घुसमटीवर तोडगा म्हणून.

बहुधा ही घुसमट जशी चित्रकर्त्यांमध्ये दिसून आली. तशी ती थोड्या प्रमाणात प्रेक्षकांमध्येही जरूर असणार. अमुक एक प्रेक्षकवर्ग असल्याशिवाय समांतर सिनेमा बनू शकला असता, पण टिकला नसता. समांतर चित्रपटांच्या मर्यादित बजेटमुळे, निश्चित फोकस विषयामुळे अन् प्रेक्षकांची ठरावीक शैक्षणिक/सांस्कृतिक पार्श्वभूमी गृहीत धरल्यानं मुळातच त्यांना व्यावसायिक चित्रपटांसारखे यश मिळेल अशी कोणाचीच अपेक्षा नव्हती. पण जितक्या प्रमाणात प्रेक्षक मिळाल्यानं ही शाखा टिकवणं अपेक्षित होतं, तितका त्यांना सातत्यानं मिळाल्याचं दिसून येतं. 'पथेर पांचाली'चं प्रादेशिक अन् जागतिक यश क्षणभर बाजूला ठेवलं तरीही मृणाल सेनांचा 'भुवन शोम' (१९६९), बेनेगलांचे 'अंकुर' (१९७४), 'निशांत' (१९७५), 'मंथन' (१९७६), बासू चतर्जींचा 'रजनीगंधा' (१९७४), निहलानींचे 'आक्रोश' (१९८०), 'अर्धसत्य' (१९८३) यासारख्या चित्रपटांना वेळोवेळी अपेक्षेपलीकडे यश मिळाल्याचं दिसून येतं. या चित्रपटांमधून आढळणारी भिन्न पार्श्वभूमी, विषय, शैली हे पाहता अन् बदलत्या काळाबरोबरही या चित्रपटांना मिळालेला प्रतिसाद शाबूत राहिला हे लक्षात घेता, हा प्रतिसाद अपघाती नसल्याचं स्पष्ट होतं. या चित्रपटांसाठी एक निश्चित प्रेक्षकवर्ग होता, जो केवळ आर्ट फिल्म्सवर पोसलेला होता असं म्हणता आलं नाही, तरी केवळ व्यावसायिक चित्रपट पाहण्यात तो समाधानी नव्हता हे मात्र उघड आहे.

एखाद्या विशिष्ट देशाचा चित्रपट, मग तो राष्ट्रीय असो वा प्रादेशिक, कधी निर्वातात घडत नाही. (केवळ चित्रपटच नव्हे, तर हे विधान सर्वच साहित्य, कला याबाबत खरं धरून चालता येईल. आपला विषय हा चित्रपटांसंबंधातला असल्यानं मी ते या विशिष्ट संदर्भात करतो आहे इतकंच.) चित्रपटावर पडणारे प्रभाव हे अनेक प्रकारचे, अनेक प्रांतातून, क्षेत्रांतून येणारे तसेच सामाजिक राजकीयदेखील असू शकतात. आपल्यापुरती जरी कलात्मक चित्रपटांची प्रेरणा सत्यजित रे यांच्या चित्रपटाशी जोडलेली असली तरी पुन्हा हा चित्रपटदेखील

इटालियन नववास्तववादी चित्रपटांचा आदर्श डोळ्यापुढे ठेवून आलेला होता हे देखील खरं.

‘पथेर पांचाली’ अन् लागोपाठ आलेल्या ‘अपराजितो’ (१९५६) आणि ‘अपूर संसार’ (१९५७) या अपूर्व चित्रत्रयीने व्यावसायिक चौकटीबाहेर काय करता येतं हे समर्थपणे सिद्ध जरूर केलं, पण आपल्या हिंदी चित्रपटांमध्ये हा समांतर प्रवाह उतरायला बराच वेळ लागला. मधल्या काळात अशा काही गोष्टी जरूर झाल्या की, ज्यामुळे सामान्य प्रेक्षक आणि चित्रकर्तेही या दृष्टीनं थोडे अधिक शिक्षित व्हायला लागले. रे यांचं करिअर सुरू होण्याआधीच म्हणजे १९५० पासून आपल्याकडे आंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सव व्हायला लागले, फिल्म सोसायटी चळवळही हळूहळू आपला जम बसवायला लागली. १९५९ मध्ये सत्यजित रे यांनी या चळवळीला एक दिशा आणून देण्यासाठी ‘फेडरेशन ऑफ फिल्म सोसायटीज ऑफ इंडिया’ ही मध्यवर्ती संस्था स्थापन केली. या संस्थेच्या उपाध्यक्षा म्हणून इंदिरा गांधीही काही काळ कौन्सिलवर होत्या. १९६४ मध्ये माहिती आणि प्रसारण खात्याच्या मंत्री असतानाही त्या आपली ही जबाबदारी पार पाडत होत्या. या चळवळीतून पुढे अनेक चित्रकर्ते तयार झाले, ज्यांनी समांतर सिनेमा पुढे नेण्याचं काम केलं. बासू भट्टाचार्य, बासू चतर्जी, श्याम बेनेगल यासारख्या अनेकांची नावं आपल्याला घेता येतील.

१९६०/१९६१ मधील प्रभात स्टुडिओच्या जागेवर झालेली ‘फिल्म इन्स्टिट्यूट ऑफ इंडिया’ची स्थापना अन् त्याच्या जोडीला १९६४ मध्ये झालेली ‘नॅशनल फिल्म आर्काइव्हज ऑफ इंडिया’ यांचा देखील नव्या चित्रकर्त्यांना सक्षम करण्यात मोठा हात होता. आर्काइव्हजं इन्स्टिट्यूटच्या विद्यार्थ्यांना कायम उपलब्ध केलेली देशीविदेशी चित्रपट पाहण्याची संधी हा त्यांच्या अभ्यासाचा अतिशय उपयुक्त भाग बनला आणि त्यांची नव्यानं तयार होणारी नजर हे या दोन संस्थांचं एकत्रित योगदान ठरलं.

वर उल्लेखिलेल्या तीन संस्थांबरोबर महत्त्वाची ठरते ती १९६० मधील ‘फिल्म फिनान्स कॉर्पोरेशन’ची स्थापना. काही निवडक चित्रपटांना कमी व्याजावर भांडवल उपलब्ध करून देणं आणि वैशिष्ट्यपूर्ण वेगळ्या प्रकारच्या

चित्रपटाला प्रोत्साहन देणं हा या संस्थेच्या स्थापनेमागचा हेतू होता. पहिली काही वर्षे या संस्थेनं व्यावसायिकदृष्ट्या यशस्वी कामगिरी करूनही त्यांच्यावर टीका झाली. व्ही. शांताराम यांचा ‘स्त्री’, किंवा रे यांचे ‘चारुलता/नायक’ आणि ‘गोपी गाइन बागा बाइन’ यांना त्यांनी अर्थसाहाय्य केलं. मात्र हे दिग्दर्शक मुळातच लोकप्रिय असल्यानं, त्यांना अशा सरकारी मदतीची आवश्यकता नव्हती. मग मात्र या संस्थेनं आपला मोर्चा प्रायोगिक, लो बजेट चित्रपटांकडे, म्हणजे खऱ्याखुऱ्या आर्ट फिल्मसकडे वळवला. आणि त्यांचं पहिलं मोठं यश होतं मृणाल सेन यांचा ‘भुवन शोम’ (१९६९), जो हिंदीमधला पहिला समांतर चित्रपट मानला जातो.

आपल्या समांतर चित्रपटांच्या दृष्टीनं ‘१९६९’ आणि ‘१९७३’ ही वर्षे वेगवेगळ्या कारणांसाठी महत्त्वाची होती. १९६९ मध्ये आलेल्या तीन महत्त्वाच्या चित्रपटांनी आर्ट फिल्मला एक स्वतंत्र चित्रप्रकार म्हणून मान्यता मिळवून दिली. प्रेक्षकांच्या लक्षात आलं की, या प्रकारची वेगळी शैली हा एखाद्या चित्रपटाबाबत घडलेला अपघात नाही, तर जाणूनबुजून करण्यात आलेला प्रयत्न आहे.

‘भुवन शोम’ ही आपली पहिली आर्ट फिल्म चिक्कार चालली. तिला त्या वर्षीची सर्वोत्कृष्ट चित्रपट, दिग्दर्शक आणि नट (उत्पल दत्त) अशी पारितोषिकंही मिळाली. एकतर सामान्य प्रेक्षकांसाठी ‘भुवन शोम’ आजवर त्यांनी न अनुभवलेलं काही घेऊन आलेला होता. आजवरच्या बेतीव चित्रपटापेक्षा हा वेगळा होता. प्रेम, सूड, मेलोड्रामा, गाणी बजावणी ही किती काळ पाहावी याला काही मर्यादा असल्याचं त्यांना लक्षात यायला लागलं होतं. ‘भुवन शोम’नं हे सर्व नेहमीचे गुणावगुण बाजूला सारून एक ताजा प्रयत्न प्रेक्षकांपुढे ठेवला.

त्याच वर्षी बासू चतर्जींच्या ‘सारा आकाश’नंही हाच किता गिरवला. कमी बजेट, नवे कलावंत, छोट्या छोट्या प्रसंगांच्या मालिकांमधून मांडलेली प्रसन्न प्रेमकथा, असं त्याचं स्वरूप होतं. ‘भुवन शोम’ किंवा ‘सारा आकाश’ यांचे नायक-नायिका मुळी पारंपरिक नायक-नायिकांप्रमाणे ग्लॅमरस, सुंदर, धाडशी, महत्त्वाकांक्षी नव्हते, तर प्रेक्षकांसारखेच सामान्य होते. हा सामान्यपणाही पाहणाऱ्यांना रुचला. या दोन्ही चित्रपटांचं छायाचित्रण फिल्म इन्स्टिट्यूटमधून शिक्षण घेतलेल्या के. के. महाजन

यांनीच त्यातल्या सामान्यपणालाच महत्त्व आणून देत केलं होतं. 'सारा आकाश'साठी त्यांना त्या वर्षीचा राष्ट्रीय पुरस्कार मिळाला. गंमत म्हणजे या चित्रप्रकाराला रूढ करणाऱ्या तिसऱ्या चित्रपटाच्या चित्रणाची जबाबदारीही त्यांच्यावरच होती. हा तिसरा चित्रपट होता दुर्बोध आर्ट फिल्मसचे प्रतिनिधी मणी कौल यांचा 'उसकी रोटी'. मोहन राकेश यांच्या कथेवर आधारित असूनही 'उसकी रोटी' हा कथाप्रधान नसून पडद्यावरचा एक प्रयोग होता. गावोगाव फिरणारा बस ड्रायव्हर अन् त्याच्या स्टॉपवर जेवणाचा डबा घेऊन तासनतास थांबलेली त्याची पत्नी यांचं अनुभवविश्व प्रेक्षकांपुढे आणायचं असा त्यांचा हेतू होता. पंजाबच्या पार्श्वभूमीवरील लांब निसर्गदृश्यं, व्यक्तिरेखांचे पॉइंट ऑफ व्ह्यू ठळकपणे दाखवणारी शॉट्सची रचना, दृष्टिकोण बदलासाठी लेन्सिंगमध्ये करण्यात आलेला बदल, अशा गोष्टींमधून दिग्दर्शकानं चित्रपटाच्या छायाचित्रणाचा निश्चित विचार केल्याचं जसं दिसलं, तसंच अभिनयातही अतिनाट्य होऊ न देता, हातवाऱ्यासारख्या गोष्टींवर बंधन आणून अभिनयशैलीही एका विशिष्ट प्रकारे घडविण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. या प्रकारची दिग्दर्शकीय दृष्टी मणी कौल यांच्या पुढील चित्रपटांमध्येही दिसून येते. 'आषाढ का एक दिन' (१९७१), 'दुविधा' (१९७३) सारख्या त्यांच्या चित्रपटांची वर्णी आपल्या चित्रपटसृष्टीतील महत्त्वाच्या चित्रपटांत केली जाऊ शकते. मात्र हा दिग्दर्शक सर्व प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचू शकणारा नाही. त्याची वाट ही खऱ्या अर्थानं व्यावसायिक चित्रपटाला समांतर जाणारी.

पुढल्या काळात प्रेक्षकवर्गाला काही अंशी पटडीबाहेरचे मात्र कथाप्रधान चित्रपट पाहायला आवडू लागले. यावर एक मध्यममार्ग निघाला तो १९७३ मध्ये श्याम बेनेगलांनी चित्रपटात केलेल्या प्रवेशापासून. त्यांनी रूढ केलेला चित्रपट हा 'मिडल ऑफ द रोड सिनेमा' म्हणून प्रसिद्ध झाला. तोच आपल्याकडचा आर्ट फिल्मस हा प्रकार. श्याम बेनेगल, त्यांच्याबरोबर छायाचित्रकार म्हणून काम केलेले अन् पुढे दिग्दर्शक म्हणूनही नाव मिळविणारे गोविंद निहलानी, या दोघांनाही काही महत्त्वपूर्ण चित्रपटांना पटकथा पुरवणारे विजय तेंडुलकर आणि शबाना आझमी/स्मिता पाटील/नासिरुद्दीन शाह/ओम पुरी ही अभिनेत्यांची चौकडी यांनी पुढला बराच काळ समांतर चित्रपटांवर

राज्य केलं. किंबहुना या मंडळींचा सहभाग हा त्या चित्रपटांना एक विशिष्ट दर्जा आणून देईल हे ग्राह्य मानलं गेलं आणि समांतर चित्रपटांना चेहरा मिळाला. कालांतरानं यातला प्रत्येकजण (काही प्रमाणात तेंडुलकरांचा अपवाद वगळता) हा व्यावसायिक चित्रपटांकडे वळला. अर्थात कालांतरानं समांतर सिनेमाही 'समांतर' उरला नाही.

सत्यजित रे आणि श्याम बेनेगल या वेगळ्या भारतीय चित्रपटांसाठी नावाजल्या गेलेल्या दोन महत्त्वाच्या चित्रकर्त्यांची पार्श्वभूमी ही काही प्रमाणात एकसारखी असल्याचं दिसून येतं. शैक्षणिक जीवनात केलेला अर्थशास्त्राचा अभ्यास, स्वतः केलेली फिल्म सोसायटीची स्थापना (अन् उघडच या चित्रपटांच्या संपर्कातून पडलेले प्रभाव), अॅडव्हर्टायजिंग कंपनीमधल्या नोकऱ्या अन् कामानिमित्त काही काळ परदेशी वास्तव्य या चारही गोष्टी दोघांनीही चित्रपट दिग्दर्शनाला सुरुवात करण्याआधीच्या कालावधीत घडलेल्या दिसून येतात. तरीही असलेला एक महत्त्वाचा फरक म्हणजे रे यांची निर्मिती हा त्यांचा या माध्यमातला पहिलाच प्रयोग होता. बेनेगलांनी आपल्या 'अंकुर' चित्रपटाआधी जाहिराती अन् माहितीपट यांमध्ये मुबलक काम केलेलं होतं. तंत्रावर घट्ट पकड आणि एक प्रकारची व्यावसायिक चलाखी या अनुभवाअंती त्यांच्यामध्ये या काळात तयार झाल्याचं दिसतं. किंबहुना त्यामुळेच 'अंकुर' हा 'पथेर पांचाली' इतका रॅडीकली वेगळा प्रयत्न नसून प्रयोग अन् व्यावसायिकता यांना एकत्र करण्याकडे झुकलेला दिसतो.

'अंकुर' मधली प्रादेशिकता ही बेनेगलांच्या ओळखीची आहे. हैदराबादजवळ घडलेल्या एका सत्यघटनेवर तो आधारित आहे आणि या प्रदेशाचा बाज बेनेगलांनी टिकवलाय हे आपल्या लक्षात येतं. असं ऐकवात आहे, की मुळात रे यांनी ज्या प्रकारे आपला चित्रपट आपल्या भाषेत बनवला त्याचप्रकारे बेनेगलांनाही ही निर्मिती प्रादेशिकच अपेक्षित होती. मात्र निर्माते ब्लेझ एन्टर्प्राइझेसच्या कर्त्याधर्त्यांनी हिंदीचा विचार करण्यासाठी त्यांचं मन वळवलं. हिंदी भाषेमुळे अधिक मोठ्या प्रमाणात चित्रपटाकडे लक्ष वेधलं जाईल असा या निर्मात्यांचा होरा असावा. त्यांचा अंदाज बरोबर ठरला आणि 'अंकुर'ला

वारेमाप यश मिळालं. किंबहुना आपल्या पुढल्या दोन चित्रपटांमधून म्हणजे 'निशांत' (१९७५) आणि 'मंथन' (१९७६) मधून त्यांनी आपला ग्रामीण प्रश्नांकडे पाहण्याचा शहरी दृष्टिकोण कायम ठेवला आणि एक प्रकारची चित्रत्रयी सादर केली.

भाषेचा मुद्दा आणि वितरणाच्या संधी या गोष्टी या प्रायोगिक म्हणण्याजोग्या चित्रपटांमध्ये अत्यंत महत्त्वाच्या ठरल्या असं आज दिसून येतं. हिंदीत काम करणाऱ्या बेनेगल, निहलानी यांचं नाव ज्या प्रमाणात झालं, आणि त्यांचं काम ज्या प्रमाणात पाहिलं गेलं, त्या तुलनेत प्रादेशिक भाषांमध्ये प्रामुख्याने काम करणारे जब्बार पटेल, गिरीश कासारवल्लीसारखे दिग्दर्शक पोहोचले नाहीत. तरी दर्जा, चित्रपट महोत्सवांमधून झालेलं कौतुक आणि पारितोषिकं याबाबतीत हिंदी अन् इतर भाषांमधून केला गेलेला समांतर सिनेमा यांचं काम हे तुलना करता येण्याजोगं आहे.

'अंकुर/निशांत/मंथन' या चित्रत्रयीतून बेनेगलांनी जमीनदार मानसिकता, ग्रामीण जीवनातली ओढाताण, कामकरी समाजाची दुरवस्था, राजकारण यांच्यावर एक नजर टाकली. यातल्या 'निशांत' अन् 'मंथन' यांच्या पटकथा तेंडुलकरांच्या होत्या. त्यामुळे आर्ट फिल्मसच्या सुरुवातीच्या काळापासूनच त्यांचा या चळवळीशी संबंध आला असं म्हणता येईल. हे चित्रपट किंवा बेनेगलांचे पुढचे चित्रपट या सर्वांमध्येच त्यांचं मध्यममार्गी असणं जाणवतं. पक्क्या बांधलेल्या पटकथा, दिग्दर्शनातली सफाई, छायाचित्रणाला योग्य ते महत्त्व देणं, उत्तम अभिनय करणारे चतुरस्त्र कलावंत ही सर्व व्यावसायिक वैशिष्ट्यं त्यांच्या सर्व चित्रपटांत पाहायला मिळतात. त्याबरोबरच कलात्मक चित्रपटात शोभणारे अनपेक्षित विषय, शेवटाची संदिग्धता, वास्तवाचा आभास, प्रादेशिकता या गोष्टीही इथे जरूर उपस्थित आहेत. बेनेगलांची सुरुवातीच्या काळातील घोडदौड पाहून शशी कपूरनं त्यांना मोठ्या बजेटवर 'जुनून' (१९७९) करायला दिला. कपूरसारख्या अस्सल व्यावसायिक शाखेतला असूनही आपले रंगभूमीशी लागेबांधे जपलेला अन् मर्चंट आयव्हीसारख्या पाश्चिमात्य कलात्मक चित्रकर्त्याशी संबंध ठेवणाऱ्या शशी कपूरची बहुधा हा कलात्मक, हा व्यावसायिक असा फरक पुसला जावा अशी इच्छा

पूर्वीपासूनच असावी. त्यातून तयार झालेली १८५७च्या बंडाची पार्श्वभूमी असणारी ही प्रेमकथा प्रेक्षकांना बऱ्यापैकी आवडून गेली. इथे कलात्मक चित्रपट व्यावसायिक चित्रपटांच्या बऱ्याच जवळ गेलेला पाहायला मिळाला.

समांतर चित्रपटांसाठी १९८० च्या दशकाची सुरुवात ही महत्त्वाची ठरते ती निहलानींच्या दिग्दर्शनात उतरण्यामुळे. खरं तर १९८० हे वर्ष एकूणच हिंदी चित्रपटांसाठी धडाक्याचं ठरलेलं दिसतं. या वर्षी व्यावसायिक चित्रपटांमध्ये बी. आर. चोप्रांच्या 'इन्साफ का तराजू' आणि फिरोज खानच्या 'कुर्बानी' सारख्या धंदेवाईक निर्मितीबरोबरच सुभाष घईसारख्या तरुण दिग्दर्शकाला स्तर बनविणारा नव्या दमाचा व्यावसायिक चित्रपट 'कर्ज' प्रदर्शित झाला. निहलानींच्या 'आक्रोश' या पहिल्या दिग्दर्शन प्रयत्नाबरोबरच सईद मिर्झाचा 'आल्बर्ट पिंटो को गुस्सा क्यों आता है', जयवंत दळवींच्या कादंबरीवर आधारलेला रवींद्र धर्मराजचा 'चक्र', एक्झॉर्सिस्टपासून स्फूर्ती घेणारा अन् काहीसा वादग्रस्त ठरलेला अरुणा-विकासचा 'गेहराई' असे अनेक समांतर चित्रपटही पडद्यावर आले. आतापर्यंत पाश्चिमात्य निवेदनशैलीचा आर्ट फिल्मसवरचा प्रभाव तोडत केतन मेहतानं गुजराती लोकनाट्याच्या पद्धतीने रचलेला 'भावनी भवानी' (हिंदीत 'अंधेर नगरी') देखील याच वर्षी आला. तसंच नासिरुद्दीन शाह, शबाना आझमी, अमरीश पुरी यांसारख्या समांतर चित्रपटात गाजणाऱ्या नटमंडळींना व्यावसायिक चित्रपटात ढकलणारा 'हम पाँच' अन् शशी कपूर, रेखा यांसारख्या व्यावसायिक स्टार्सना आर्ट फिल्ममध्ये आणणारा बेनेगल यांचा 'कलयुग' देखील १९८० चाच.

हे सगळं पाहता असं वाटतं, की १९८० साल हे समांतर चळवळीचा उत्कर्षबिंदू मानता येईल. यानंतरही निहलानींचा 'अर्धसत्य' (१९८३) किंवा केतन मेहता 'मिर्च मसाला' (१९८५) असे प्रयत्न होत राहिले, पण त्यांचं प्रमाण कमी झालं. १९८० ते १९८५ मध्ये हे घडलं याचं एक कारण तर आपल्याला स्वतःच्याच म्हणजे सामान्य प्रेक्षकांच्या घरात डोकावून पाहावं लागेल. आणि ते म्हणजे टी.व्ही.

ब्लॅक अँड व्हाईट प्रक्षेपण बदलून रंगीत होणं आणि पुढे व्यावसायिक तत्व स्वीकारून प्रायोजित मालिकांना सुरुवात होणं हा प्रकार या कालावधीत घडला. घरबसल्या

फुकट करमणूक मिळत असताना प्रेक्षकाला चित्रपटगृहातच जायची गरज वाटेना आणि एकूण चित्रपटसृष्टीच काळजीत पडली. तिचा एक छोटासा भाग असणाऱ्या समांतर चित्रपटांवरही हा परिणाम झाला, यात नवल कसलंच नाही. समांतर चित्रपटात काम करणाऱ्या दिग्दर्शकांनी मग पर्याय शोधले. आशयघनता जर प्रेक्षकांना चित्रपटगृहात आणू शकत नसेल, तर थोड्याफार तडजोडीनं ती टी.व्ही.वरच का दाखवू नये, असा एक दृष्टिकोण पुढे आला. निहलानी (तमस-१९८६), बेनेगल (यात्रा, कथासागर-१९८६, भारत एक खोज-१९८८) यासारख्यांनी फार उत्तम पद्धतीनं हे करून दाखवलं. या दोघांचं दूरदर्शनसाठी केलेलं काम हे त्यांच्या लौकिकाला साजेसं अन् चित्रपटांच्या तुलनेत कुठेही कमी पडणारं नाही. १९९०च्या दशकाच्या मल्टीचॅनल टी.व्ही.नं जी बुद्धिभ्रष्टता आणली, त्या दरम्यान आपण असं महत्वाकांक्षी काम कधीही पाहू शकलो नाही. मात्र पाहायला मिळणाऱ्या मुबलक कार्यक्रमांमुळे प्रेक्षकवर्ग विभागला जाऊ लागल्यानं आता चांगला चित्रपट दिग्दर्शक टी.व्ही.कडे वळत तरी नाही, किंवा वळला तरी तो अपेक्षित दर्जाचं काम देण्याची शक्यताही आता उरलेली नाही. चित्रपट दिग्दर्शकांसाठी हा मार्ग आता बंद झालेला आहे.

कलात्मक चित्रपटांमध्ये जेव्हा घट होत गेली, तेव्हा या दृष्टिकोणाचाही न्हास झाला असं म्हणता येणार नाही. मात्र काही काळासाठी एक चित्रप्रकार म्हणून या चळवळीचं अस्तित्व दिसेनासं झालं. कलात्मक चित्रपट नाहीसा झाला. आता हळूहळू 'बॉलिवूड' या लोकप्रिय नावानं रुळायला लागलेल्या हिंदी चित्रपट उद्योगाचा चेहरा हा व्यावसायिक असेल असं ठरून गेलं. प्रयोगशील असणारे दिग्दर्शकही यशाची पुनरावृत्ती करण्याच्या नादात राहून एकाच चित्रपटाच्या डझनानी आवृत्त्या काढण्यापेक्षा नवं काही करून पाहण्यात रस घेताना दिसत होते. यात व्यावसायिक मसाल्यालाच बजेटच्या मर्यादांमुळे स्वस्त अन् मस्त करून 'अंकुश' (१९८५) सारखा चित्रपट देणारे एन. चंद्रा होते, 'अर्थ' (१९८२) किंवा 'सारांश' (१९८४) यासारखे आर्ट फिल्मच्या जातीचे चित्रपट करूनही उत्तम व्यावसायिक चित्रपटांमध्ये आपलं नशीब अजमावणारे महेश भट्ट होते, आणि

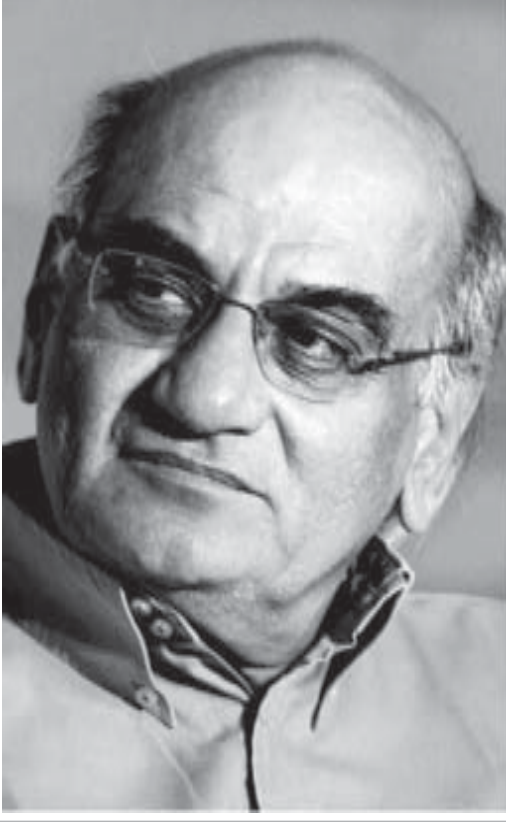
नव्या ब्लॉकबस्टर्सचा बादशाहा मानला गेलेला फिल्म अॅण्ड टेलिव्हीजन इन्स्टिट्यूटचा विद्यार्थी सुभाष घईदेखील होता. या सर्वांचा चित्रपट कथात्म, करमणूकप्रधान आणि गर्दी खेचणारा होता यात शंका नको. या मंडळींमध्ये कालांतरानं भर पडली ती रामगोपाल वर्मा नामक दाक्षिणात्य दिग्दर्शकाची. या सर्वांनी विषयांची विविधता उभी केली, तंत्रज्ञानाच्या मदतीने छायाचित्रण/दृश्यसंकलनात प्रयोग केले, व्यक्तिरेखांना हिशेबी गणितात न बसवता कधी वास्तव तर कधी तद्दून खोटे/ग्लॅमरस पण संकेतांपेक्षा वेगळे चेहरे आणले, पाश्चिमात्य चित्रपटांचे संदर्भ घेऊन त्यांच्या बरोबरीनं सादरीकरणाची पातळी गाठण्याचा प्रयत्न केला. या दिग्दर्शकांनी आपली प्रयोगशीलता या गोष्टींसाठी वापरली अन् काहीअंशी व्यावसायिक चित्रपटाचा आकार बदलण्याचा प्रयत्न केला.

टी.व्ही.चं बदलत रूप, डी.व्ही.डी. मार्केट एक्स्प्लोजन, कॉर्पोरेट्सचा सहभाग आणि मल्टीप्लेक्सचं आगमन हे सर्व घटक या कामी एकत्र आले, आणि नवी आर्ट फिल्म जन्माला आली. ही गोष्ट काही जुनी नाही, हल्लीचीच. सध्या मात्र या पार्श्वभूमीवर भव्य नसून अर्थपूर्ण, चकचकाट नसून दृश्यभाषेत प्रयोगशील, बिगबजेट नसून दर्जेदार चित्रपट येण्याची सोय झालेली आहे. रजत कपूर (मिक्स्ट डबल्स, मिथ्या), अनुराग कश्यप (देव डी, गुलाल), निशिकांत कामत (मुंबई मेरी जान) अशा चाकोरीबाहेर काम करणाऱ्या दिग्दर्शकांना व्यावसायिक हिशेबात न बसणारे, पण लक्षवेधी चित्रपट बनविण्याची संधी तयार झालेली आहे. एका दृष्टीनं पाहता त्याच मल्टीप्लेक्समध्ये तशाच स्टार्सना घेऊन येणारा हा चित्रपट ही पूर्वीप्रमाणे समांतर शाखा नसून व्यावसायिक चित्रपटांची एक पोटशाखा आहे. पण वर्गीकरण काही असलं तरी त्याचं स्पिरिट, त्याचा आत्मा हा काळाच्या पडद्याआड गेलेल्या कलात्मक चित्रपटाचाच आहे. आर्ट फिल्मस संपूनही आज ती पुन्हा एकदा अवतरल्याचं आपण आज 'आपल्या जवळच्याच चित्रपटगृहात' पाहू शकतो आहोत.

आर्ट फिल्म इज डेड! लॉग लिक् द आर्ट फिल्म!!

- 'सिनेमॅटिक' या मॅजेस्टिक पब्लिशिंग हाऊसच्या पुस्तकातील लेखाचा संपादित भाग...

ganesh.matkari@gmail.com



जे न देखे रवी...

-अरुण खोपकर

फोन चुकचुकला

६ जुलै २०११

पहाटेच्या मुसळधार पावसाच्या आवाजातही, चुकचुकलेल्या पालीसारखा सेल-फोनचा बीप ऐकू आला. माझ्या काळजात चर्च झाले. अशा वेळी पाठवलेला संदेश हा निकडीचा असतो. त्यात एक तर कुणाच्या हृदयात न मावणारा आनंद असतो-ज्याला दिवसाची वाट बघता येत नाही, किंवा रात्रीत जन्मलेले काळे दुःख असते-ज्याला सूर्यप्रकाशापर्यंत थांबता येत नाही.

‘कळवण्यास दुःख होत आहे. रात्री एक वाजता मनी गेला. त्याच्या आत्म्याला शांती मिळो.’ लतिका.

मनी कौल गेला. एक ‘मेघे ढाका तारा’ दिसेनासा झाला. त्या ताऱ्याचा निर्माताही आधीच गेला. त्याच्या पार्थिव देहाचे अवशेषही आता पच्चेत मिसळून गेले असतील.

बाहेरचा पाऊस थांबत नाही. आषाढाचा पाऊस. मला खिडकीतून दुरून येणारा पाऊस दिसतो आहे. खाली दबलेली मुंबई. दूरचे स्कायस्क्रेपर्स. पर्वतप्राय.

शेवटची भेट

हे होणारच होते. बरेच दिवस समोर वाढून ठेवलेले दिसत होते. एका चमत्काराची आशा होती. मनीमध्ये इतके चैतन्य होते, इतकी उलट उसळी घ्यायची शक्ती होती. वाटत होते की त्याने इतक्या अशक्य गोष्टी शक्य केल्या. तो ह्यातूनही बाहेर पडेल. त्याची पेशीन पेशी खात असलेल्या रोगावर जय मिळवेल. त्याला आपल्या इच्छेच्या काबूखाली आणेल. मनी पुन्हा पहिल्यासारखा होईल.

आमची शेवटची भेट फेब्रुवारी महिन्यात झाली होती. मी आल्याचे कळताच तो बेडरूममधून बाहेर आला. चालताना त्याच्या शिणलेल्या शरीराला किती त्रास होत होता हे दिसत होते. त्याने मला गच्च मिठीत घेतले. काही काळ धरून ठेवले. त्याच्या बरगड्यांची हाडे मला टोचली. चाळीस वर्षापूर्वी *आषाढ का एक दिन* चे शूटिंग संपल्यानंतर मिठीत घेतलेले हे शरीर किती खंगले आहे ह्याची मला जाणीव झाली.

त्या शरीरात बरेच उरले होते. मी त्याच्याकरता नेलेली काजू-बदामाची कागदासारखी पातळ चिकी, त्याने कागद उघडून बाहेर काढली. एक लहानसा

तुकडा तोडून घेतला. तो प्रकाशाच्या विरुद्ध दिशेला धरला. त्याची नाजूक पारदर्शकता पाहून तो खूष झाला. त्याने तो तोंडात ठेऊन हळूहळू विरघळू दिला. त्याच्या चेहऱ्यावर सावकाश हसू पसरले. 'नाइस.' तो म्हणाला.

आम्ही पुष्कळ वेळ बोलत होतो. संगीतावर, तत्त्वज्ञानावर, भाषांवर, व्युत्पत्तिशास्त्रावर, गर्भावस्थेतल्या येणाऱ्या अनुभवांविषयीच्या लेखनावर. बोलताना मनीला अधूनमधून असह्य कळा येत होत्या. औषधाकरता थांबावे लागत होते. थकल्याने विश्रांतीकरता थांबावे लागत होते. पण संभाषणाला परत सुरुवात झाली, की त्याच्या डोळ्यातली चमक परत यायची. त्याची तीक्ष्ण बुद्धी, त्याचे कुतूहल आणि त्याचा जीवनानंद भोगण्याची जबर इच्छा, हे चैतन्याचे सर्व झरे परत वाहू लागायचे.

मनी बेडरूममध्ये जायचा, तेव्हा बाहेरच्या खोलीत मी एकटाच असायचो. माझ्या भोवताली त्याच्या जगण्याच्या अनेक खुणा दिसत होत्या. त्यात हिंदी भाषेचा चार खंडी व्युत्पत्तिकोश होता, बाशोच्या कवितांचा संग्रह होता. त्याच्या दागर गुरुजींच्या सी.डी.होत्या. होमिओपाथीवरची पुस्तके होती.

मी तिथे सुमारे सात तास होतो. त्यातले तीन तास मनीबरोबर. बाकीचे पुस्तके चाळण्यात, बाहेर दिल्लीबाहेरच्या छोट्या गल्लीतल्या मोकळ्या मैदानाकडे पाहण्यात, आपोआप मनात येणाऱ्या जुन्या आठवणींना जागा करण्यात, मनातले दुःख काबूत ठेवण्यात, स्वतःच्या चेहऱ्यावरची वेदना, मनीची चाहूल लागताच, तो बाहेर यायच्या आत झटकन पुसून टाकण्यात...

पहिली भेट आणि आषाढ का एक दिन

मनी मूळचा काश्मीरचा, हे त्याच्या 'कौल' ह्या आडनावावरून सहज कळते. मात्र त्याचे बालपण जयपूरमध्ये गेले. प्रसिद्ध चित्रपट-दिग्दर्शक महेश कौल हे त्याचे काका. त्याचे खरे किंवा पाळण्यातले नाव रवींद्रनाथ. ह्याचे मनी कसे झाले त्याची कथा मी ऐकली



नाही. (पण झाले ते बरे झाले. भारतीय कलाक्षेत्रात रवींद्रनाथ एकच असावेत.)

मनीने आपल्या सुरुवातीच्या काही चित्रपटांत आपले नाव मणी कौल असे लिहिले आहे. नंतरच्या काही चित्रपटांत ते मनी कौल असे लिहिले आहे. आमच्या शेवटच्या भेटीत, योगायोगाने, त्याच्या नावाचा विषय निघाला. त्यावेळी मात्र त्याने आपल्याला मनी म्हटलेले अधिक पसंत असल्याचे सांगितले.

साल १९६९. मी त्यावेळी इन्स्टिट्यूट ऑफ सायन्समध्ये गणित शिकवत होतो. 'तू सिनेमात काम करशील का?' असे सत्यदेव दुबेने विचारले. मला वाटले, तो माझी चेष्टा करतोय. जेव्हा त्याने ही मनी कौलच्या चित्रपटातली प्रमुख भूमिका आहे असे सांगितले, तेव्हा मला अगदीच खरे वाटले नाही. गाजराची पुंगी. वाजली तर वाजली, नाही तर मोडून खाल्ली असा विचार करून मी मनी कौलला फोन केला.

जहांगीर आर्ट गॅलरीजवळच्या समाव्हार रेस्तोरांमध्ये भेटायचे ठरले. 'मी ज्याच्या शोधात आहे, तो तू असलास तर मी बरोबर तुला शोधून काढीन. तसा तू नसलास तर आपण एकमेकांना भेटलो नाही तरी काही बिघडत नाही.' तो म्हणाला. मला हे उद्धटपणाचे वाटले, पण माझे कुतूहल जागृत झाले आणि मी समाव्हारला गेलो.

मनी आत येऊन मला शोधतोय हे मला दिसले. मी त्याला ओळखत होतो. पण गप्प राहिलो. तो माझ्याजवळ आला आणि म्हणाला, 'अरुण?' तेव्हा मला बरे वाटले. कॅमेरा टेस्टस झाल्या. गेटवेला नेऊन माझे काही फोटो काढले. काही दिवसांनी प्रॉडक्शन मॅनेजर फिल्मचे कॉन्ट्रॅक्ट घेऊनच आला.

रोल समजावून देणे, किंवा चित्रपटाबद्दल काही सांगणे मनीच्या पद्धतीत बसणारे नव्हते. ही पद्धत कळायला, मला मनीच्या चित्रपटातल्या अभिनयाच्या अनुभवांनंतर, काही वर्षे लागली. शेवटी मी मोहन राकेशांच्या आषाढ का एक दिन या नाटकाची एक जुनी प्रत स्वतःच मिळवली. वाचून काढली.

भोवतालची हवा

मनी चित्रपटाचा दिग्दर्शक आणि निर्माता होता. बाकीचा तांत्रिक संच फिल्म इन्स्टिट्यूटमधून बाहेर पडलेल्या विद्यार्थ्यांचा. सगळे तरुण होते. नवीन सिनेमा निर्माण करायच्या इर्षेने पछाडलेले. के.के.महाजन कॅमेरामन, नरेंद्र सिंग साऊंड रेकॉर्डिस्ट, हेमंतो बोस संकलक, विष्णु माथूर आणि सुरिंदर धीर हे मनीचे सहाय्यक दिग्दर्शक.

मनीची पहिली फिल्म *उस की रोटी* जराशी आधी पूर्ण झाली होती. मी ती फिल्म दोनतीनदा पाहिली होती. भारतीय सिनेमात आणि जागतिक सिनेमात एका नव्या प्रकारच्या चित्रपटशैलीचा आरंभ झाला आहे, अशी जाणीव निर्माण झाली होती. ह्या पहिल्या फिल्मनंतर मनीचे विरोधक आणि चाहते, यांची दोन युद्धदलांत विभागणी झाली होती. मनी कौल हा भारतीय सिनेमाला पुढे नेणारा अग्रिबाण आहे की हा एक भिजलेला फुसका बार आहे, ह्याबद्दल तऱ्हेतऱ्हेची मते व्यक्त केली जात होती. एक मात्र निश्चित. ह्या चित्रपटाची, नव्या शैलीची आणि मनीच्या छातीठोक व्यक्तिमत्त्वाची, भरदार खांद्यांची आणि बेछूट बोलण्याची दाद न घेणारा सिनेक्षेत्रात कुणीच नव्हता. मनी आवडणे किंवा न आवडणे सोपे होते. त्याची दखल न घेणे कठीण होते.

कसौली

शूटिंग हिमाचलप्रदेशात कसौलीला होणार होते. फिल्म एन.एफ.डी.सी.च्या कायम तुटपुंज्या पैशात करायची. प्रवास तिसऱ्या वर्गाने, हे सांगायला कुणा ज्योतिषाची

गरज नव्हती. तोदेखील डिसेंबरच्या कडाक्याच्या थंडीत.

गाडीच्या चेंगराचेंगरीनंतर बाहेर पडल्यावर हिवाळ्यातल्या पावसाने खाल्लेल्या मारानंतर, हाडे गारठवणाऱ्या थंडीत, हिमालयाच्या निसर्गाचे सौंदर्य बघण्याची इच्छा तात्पुरती दाबली होती. भोवतालचे लोक नवीन. कॉलेजमध्ये माझ्या एक वर्ष पुढे असलेल्या आणि नायिका मल्लिकेची भूमिका करणाऱ्या रेखा सबनीसशिवाय कुणीच ओळखीचे नव्हते. सारा संच इतका तरुण आणि सिनेमाच्या प्रेमाने एकमेकांजवळ आलेला होता, की त्यांनी मला सहज आपल्यात ओढून घेतले. अडचणीतही एका खोलीत दोघे-तिघे राहायला काही वाटले नाही. कपड्यांची देवाणघेवाण तर सतत. चित्रपटाचे बजेट इतके कमी, की एका अँबेसेडर साडीत कमीत कमी दहाजण. जर आतल्या सर्वांना श्वास नीट घेता आला, तर एखाद-दोघे बाहेर राहिलेत ह्याची खात्री.

कसौलीला रात्री उशीराने पोचलो. हॉटेलमध्ये येताना आजूबाजूला अंधार होता. थंडी अशी जीवघेणी आणि आमचे मुंबईचे कपडे इतके कुचकामी, की भरपूर पवित्र जलाचे सेवन केल्याखेरीज जगणे अशक्य. ह्या पवित्र जलात अनेक सामाजिक आणि वैयक्तिक बांध विरघळले आणि मैत्रीचे अनेक नवे बंध निर्माण झाले. शेकोटीच्या आगीसमोर दृढ झाले. सकाळी लोकेशनवर जायला बाहेर पडलो. थंडीने वाजणाऱ्या दातांतून आणि कापणाऱ्या शरीरातून कळा मारत होत्या. एकदा रस्त्याला लागून वर पाहिले, तर धुक्यातून जेमतेम दिसणाऱ्या हिमालयाच्या रांगा समोर. हिमालयाची ती माझी पहिली ओळख.

हा हिमालय कालिदासाला दिसलेल्या हिमालयापेक्षा रामदासांच्या ओळीत मला त्यावेळी जास्त प्रतिबिंबित झालेला आढळला.

पसरले सरले गिरि साजरे ।

सरवटें धुकटें भरितें भरे॥

बहुत वात झडांत झडाडितो ॥

वरतरू वरताचि कडाडितो ॥

प्राचीन गीतमंजुषा,

संपादक : ना.ग.जोशी (१९८९), पृ.५१

त्याच्या सौंदर्याला भयाची किनार होती. कोणत्याही क्षणी एखादे झाड पडेल, पायाखालचा दगड निसटेल,

दरड कोसळेल आणि आपला जीव चिरडून जाईल असे मला वाटत होते. कदाचित नव्या आयुष्याची सुरुवात असल्याची ती पोटात दडलेली भीती असावी.

शूटिंग

लांबूनच एका बर्फाच्छादित टेकडीवरचे बांधले जात असणारे सेटचे झोपडे दिसू लागले. बरोबरच्या एकाने सांगितले, इथेच आपण दोन महिने मुक्काम आणि शूटिंग करणार. हीच आपली कर्मभूमी. हाडांच्या आत पोचलेल्या थंडीने मला वाटले, हीच आपली मृत्युभूमी. झोपडे तसे फार मोठे नव्हते. प्रत्येकाने सेट बनवण्यात भाग घेतला. मग तो तंत्रज्ञ असो, नट असो की शूटिंग पाहायला आलेला मित्र असो.

मनीला कठीण परिस्थितीत काम करायला आवडायचे. त्यातून माणसाच्या आत काय धग आहे ते कळते आणि त्याचा कामावर चांगला परिणाम होतो, असे त्याचे मत होते. त्यामुळे, हिवाळ्यात हिमालयातल्या शूटिंगचा बेत, हा त्याच्या स्वभावाला अनुसरून होता. त्यानंतर त्याने आपल्या दुविधा हा चित्रपट उन्हाळ्यात राजस्थानच्या वाळवंटात केला आणि सहकारी डीप फ्रीझमधून सरळ तंदुरीत गेले.

मनीच्या स्वभावात बेछूटपणा, उधळणे हे मी पाहात असल्यापासूनच होते. पण त्याबरोबर तितकाच आत्मनिग्रह आणि आत्मसंयमन होते. *आषाढ*चे शूटिंग ही एक रोलर-कोस्टर राइड होणार ह्याची सर्वांना कल्पना आली होती. त्यात खूप उंचीवर जाण्याचा हर्षवायू होणार आणि अचानक पोकळी आल्यास निराशेने उंचावरून पडावे लागेल, ह्याची तयारी करून सर्वांनी या राइडचा पुरेपूर अनुभव घेण्याकरता आपले संरक्षक-पट्टे करकचून बांधले.

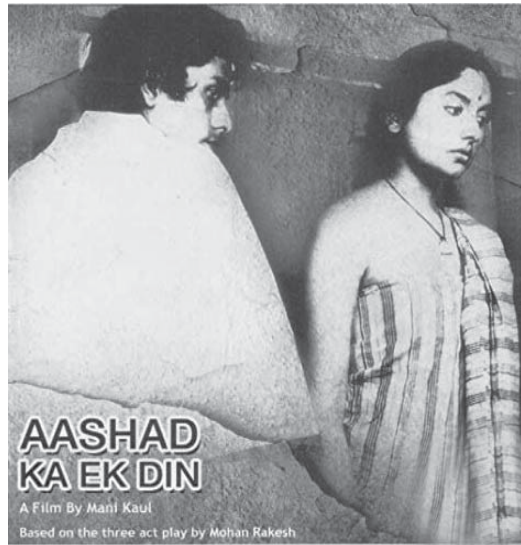
आपल्याला सडून अंगमेहनत आणि कष्ट करावे लागणार हेही लौकरच समजले. आपण चित्रपटात हिरोची भूमिका करतोय, तेव्हा आपल्याला काही खास वागणूक मिळेल असा माझ्या मनात जरासा गैरसमज समजा असलाच, तर तो कसौलीच्या हवेत सगळ्यांबरोबर सेट उभा करताना, बर्फाच्या मोठाल्या ढिगाखाली गाडला गेला आणि त्याने आजतागायत परत कधीही डोके बाहेर काढले नाही. शूटिंग संपल्यावर रात्री शेकोटीभोवती बेहोश पार्टी होत असे. पण सकाळी कामाला लागायच्या कॉल-शीटची वेळ ही अनुल्लंघनीय आणि पवित्र असे.

एक शाक्त शिस्त युनिटमध्ये जागृत असे.

*आषाढ*च्या शूटिंगला जाण्यापूर्वी मला सिनेमाटोग्राफी, सिनेमा ह्यांचे तंत्र तर सोडाच, पण साधी कल्पनाही नव्हती. हेमंतो बोस ह्या एडिटरने माझ्या सिनेशिक्षणाची जबाबदारी आपणहून स्वतःवर घेतली. त्याच्या हातात हे कोकरू आयते आल्याने मला आपले मोठेपण सिद्ध करायची अमूल्य संधी मिळाली. बीअर जास्त घेतलेल्या रनिंग कॉमेंटेटरसारखा, तो अगदी उघड दिसणाऱ्या गोष्टी, मला चेहऱ्यावर गुरुपदाला शोभणारी गंभीरता आणून सांगायचा. पण त्याच्या बलिश स्वभावात खरा निरागसपणाही होता. तो अगदी लहान चणीचा. त्याचे इंग्रजी म्हणजे पाणिनीच्या माहेश्वर सूत्रांसारखी रहस्यमय भाषा होती. त्याची दीर्घकाल मैत्री असलेल्या एखाद्या पातंजलीने त्यावर भाष्य न केल्यास न कळणारी.

के.के.महाजन ह्यांच्या सहाय्यकांची, कॅमेरा अटेंडंट्सची मनधरणी करून हेमंतोने मला लेन्सेसची आणि लाईट्सची तोंडओळख करून दिली. हा झाला महितीचा भाग. पण सिनेमा किंवा कोणतीही कला केवळ तिच्याविषयीच्या माहितीने जवळची होत नाही. त्याकरता आत एक आग जळायला लागते. ह्या आगीला महिनोन महिने पेटते ठेवण्याकरता निश्चय आणि शिस्त लागते. हे शिक्षण शब्दांनी देता येत नाही. त्याकरता तिच्या हवेत राहायला लागते. तिथला प्राणवायू फुफ्फुसांत भरला जावा लागतो.

मनी हा या युनिटचा प्राणवायूचा साठा होता. त्याचे



आयुष्य आणि वागणे जितके बेशिस्त तितकेच त्याचे काम बांधीव, रेखीव आणि शिस्तबद्ध, तो नियम पाळायचा पण ते स्वतः निर्माण केलेले. ते मात्र तो जाचक होईपर्यंत धार्मिक वृत्तीने पाळायचा. मग ते भिरकावून घायचा. दुसरी चौकट तयार करायचा.

मनीने संपूर्ण चित्रपटाची एक गणिती आखणी केली होती. त्याच्या *उस की रोटी* ही एक वेगळी गणिती आखणी होती. हा आलेख घेऊन तो चित्रपट करायचा. त्यामुळे संगीताच्या बंदिशीला एक बांधीव सौष्ठव येते. तसे त्याच्या चित्रपटांना आले आहे. अर्थात हा आलेख प्रत्येक चित्रपटाच्या मनीला जाणवलेल्या आधारभूत भावनेवर आणि घाटावर आधारित असे. ह्या व्यक्तिनिष्ठ भावनेचे प्रक्षेपण करून, तो तिला वस्तुनिष्ठ आणि सामाईक रूप घायचा.

छंदशास्त्रात आणि संगीतात अशासारखेच आलेख आहेत. शार्दूलविक्रीडितासारखे वृत्त घ्या. सिंहाचा खेळकरपणा व्यक्त करणाऱ्या त्याच्या नावापासून त्यात एक भव्यता आहे. गांभीर्य आहे. लालित्य आहे. ह्या वृत्ताचा वापर, अगदी मंगलाष्टकांपासून, ते विशाल आणि प्रवाही भावनेच्या अभिव्यक्तीकरता करण्यात येतो. बडा खयाल जसा सहसा केरव्यात किंवा दादऱ्यात बांधत नाहीत, तशा शार्दूलविक्रीडितात झराझर बदलणाऱ्या भावना छंदोबद्ध करीत नाहीत.

ओवीत आणि तिच्यावरून बांधलेल्या अभंगात एक लघुसूत्री सुटसुटीतपणा असतो. मात्रागणवृत्त असल्याने त्यात अक्षरगणवृत्ताइतकी नियमबद्धता नाही. अगदी निरक्षरांनादेखील ह्या वृत्तात रचना करता येणे शक्य आहे. संगीतातली धून घ्या. ती सहज स्फुरते. संस्मरणीय होते. तिच्या निर्मितीसाठी पांडित्य लागत नाही. पण धुनेला रागस्वरूप देताना मात्र तिच्यावर अनेक संस्कार करायला लागतात.

मनीच्या प्रारंभीच्या चित्रपटात अक्षरगणवृत्तांची शिस्त आहे. त्यातले लेन्सिंग, शॉटची लांबी आणि एकूण लय ह्यात बांधीवपणा आहे. त्यामुळे हे चित्रपट पाहताना, ज्यांना ह्या चौकटी सहजपणे अनुभवता येत नाहीत, आणि नायक आणि नायिकेचे पुढे काय होणार हा एकच प्रश्न छळत असतो, त्यांच्यापर्यंत हे चित्रपट जाताना बऱ्याच अडचणी येतात.

आषाढकरता मनीने जी दृश्य चौकट ठरवली होती त्यात फक्त ३२ मिलीमीटर फोकल लेंथ असलेली लेन्स वापरायचे ठरवले होते. तिच्यापासून पाच अंतरे निश्चित केली होती. त्यात क्लोजअप, मिड-क्लोजअप, मिडशॉट, मिड-लॉग शॉट आणि फुल शॉट हे पाच शॉटचे प्रकार मिळत असत. ही अंतरे निश्चित केल्यामुळे, सीन कोणताही असेना, मनी तुम्हांला त्यातल्या एका अंतरावर उभे राहायला सांगे. जर तुमची शॉटमध्ये हालचाल अभिप्रेत असली तर ती एक विविक्षित अंतरापासून दुसऱ्या ठरवलेल्या अंतरापर्यंत. कॅमेराच्या चलनाचे तसेच.

त्यामुळे एकानंतर दुसरा शॉट घेताना, एका सुरावरून दुसऱ्या मेळ बसणाऱ्या सुरावर गेल्यासारखा सांगीतिक अनुभव यायचा. सर्वसाधारणतः इमेज साइझेसचे प्रकार केवळ डोळ्यांनी प्रतिमा पाहून ठरवतात. कॅमेऱ्यापासूनच्या अंतराच्या बाबतीत, त्यांना इतके काटेकोरपणे बांधले जात नाही. जेव्हा मी हे प्रत्यक्ष शूटिंगमध्ये अनुभवत होतो, तेव्हा ह्याचा सिनेप्रतिमांवर काय परिणाम होईल, इतकेच काय तर सिनेप्रतिमा म्हणजे काय याबद्दल शब्ददेखील कळत नव्हते.

हळूहळू कॅमेऱ्याच्या व्हू-फाईंडरमधून जमेल तेव्हा पाहून, विश्रांतीच्या वेळी कॅमेरा आवरणातून काढायला लावून, त्याच्या लेन्सेस बदलून पाहून, काही अंधुक जाणीव होऊ लागली. एक विशाल नवीन खंडप्राय भूभाग आपण दुरून पाहतो आहे, त्याच्या सीमांचे जेमतेम कंगोरे आपल्याला जाणवताहेत असे वाटू लागले.

सिनेमात 'अभिनय' करताना, भोवताली एक अदृश्य चौकट असते. आपल्या प्रत्येक हालचालीला, अगदी डोळे जरासे फिरवण्यालादेखील या चौकटीच्या तीन अक्षांचा संदर्भ असतो. कोणताही अविर्भाव स्वतंत्रपणे योग्य किंवा अयोग्य नसतो. सिनेचौकटीच्या संदर्भात, संकलनाच्या वेळी, दिग्दर्शकाखेरीज कुणालाही न जाणवणाऱ्या लयीत तो बसतो की नाही, यावरून त्याचे औचित्य ठरते. ह्या सर्व गोष्टींची मला शूटिंगच्या आधी काहीच कल्पना नव्हती. शूटिंगमध्ये असलेल्या मर्यादित वेळेत, आर्थिक ताणात, ह्या गोष्टी कुणी समजावून देत नाही. पण के. के. महाजन आणि मनी ज्या विद्युतशक्तीने काम करत, त्यातून उडणाऱ्या स्फुल्लिंगांतून हे आपोआप प्रथम शरीराला आणि नंतर मनाला कळू लागले. हे

स्फुल्लिंग दाहक नव्हते. त्यातून ऊर्जेची विद्युतपुष्पे उमलत होती.

आम्ही ज्या खोल्यांत राहत होतो त्या खोल्यांच्या भिंतीवर, विशेषतः मनीच्या खोलीत, अजिंठ्यातल्या भिंतीचित्रांच्या प्रतिकृती लावल्या होत्या. ही चित्रे मनीच्या आषाढच्या चित्रणशैलीचे स्फूर्तिस्थान होती. त्या चित्रांतून तो चित्ररचनेसंबंधी, शरीरचित्रणासंबंधी, हावभावांविषयी, डोळ्यांच्या चलनाविषयी, शरीराच्या भंगांविषयी काही नियम शोधित असे. मानेचा कोन, डोळ्याच्या पांढऱ्या भागाचे काळ्या भागाशी गुणोत्तर, कमरेपासूनचे वरचे शरीर खालच्या शरीराशी किती कोण करते ह्याचा नजरअंदाज इ. गोष्टी तो विचारात घेत असे.

के.के.देखील ही चित्रे बघत असे. पण मनीने त्याविषयी प्रत्यक्ष चर्चा केली नाही. किमान मी तरी ऐकली नाही. हेमंतो बोस हा अनेकदा, विशेषतः मला, मनीकडून येताना कावडीतून श्रावणबाळाप्रमाणे आणलेले पाणी पाजायचा. या उद्योगाने आणि पुण्याईने मला जरा जरा दिसू लागायचे.

चित्रकलेतून सिनेमा काय घेऊ शकतो हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. फिल्म स्कूलमध्ये चित्रकारांपासून शिकायच्या गोष्टी म्हणजे रेषा, प्रकाश, चौकटीची निवड, रंग इ. घाटाविषयीच्या गोष्टी शिकायच्या असा समज करून दिला जातो. पण चित्रकलेच्या मागची सर्जनाची प्रेरणा ही अनेक स्रोत असलेली अशी असते. त्यातला एक महत्त्वाचा स्रोत म्हणजे चित्रकाराला मानवी शरीराच्या विविध हालचालींबद्दल, विभ्रमांबद्दल, भावप्रदर्शनाबद्दल आणि कष्ट करताना त्याच्या शरीराच्या ताणांबद्दल, जर पुरेसे प्रेम असेल, तर एका विशिष्ट काळातली अंगाच्या सर्व प्रकारच्या चलनांची किल्लीच चित्रकलेत मिळते.

ज्यां रेन्वार यांनी आपल्या ओग्युस्त रेन्वार ह्या श्रेष्ठ चित्रकार वडिलांबद्दल एक पुस्तकच लिहिले आहे. त्यांच्या वडिलांना आजूबाजूच्या कष्टकरी स्त्रीपुरुषांचे श्रम, मनोरंजन या साध्या व्यवहारांत होणाऱ्या ह्यालचालींतून त्यांच्या अंतरंगापर्यंत पोचण्याचा मार्ग कसा सापडला याबद्दल त्याने लिहिले आहे. मनीलाही अमृता शेर-गिल, अजिंठ्याचे भिंतीचित्रकार ह्यांच्या कलेत मानवी शरीराचे भावाविष्कार निरखता आले.

प्रत्येक टेकची, हा एखादा धार्मिक विधी किंवा शैव

तांत्रिक विधी असावा, अशा काळजीने तयारी केली जात असे. तालमीच्या एकामागून एक होणाऱ्या शुष्कप्रयोगात = (प्रत्यक्ष फिल्म न वापरता केलेली तालीम), मनीच्या मनात पक्की असलेली ही लय, अभिनेत्यांच्या स्नायूंत, रक्तात आणि शेवटी हाडांपर्यंत पोचत असे. एखाद्या सर्कशीतल्या रिंगमास्तरप्रमाणे तो हे काम करत असे. झोपाळ्याची लय चुकली तर हात सुटून कलाकाराला मोक्ष मिळेल अशी भावना असल्यासारखी तो काळजी घेत असे. अभिनयात भावनांना प्राधान्य नव्हते, त्यांचे बहुरंगी प्रदर्शन नव्हते आणि स्वतःच्या मनचे काही करणे तर शक्यच नव्हते. लय, लय आणि लय. ती सापडायला कॅमेऱ्याचा दृष्टिकोन, प्रकाशयोजना आणि अभिनेत्याचे शरीर हे सारे एका सूत्रात यायला लागत असे. शूटिंगच्या सुरुवातीपासून अखेरीपर्यंत हे सूत्र कायम टिकले होते.

जो बांधेसूदपणा दृश्य अनुभवाला होता, तोच ध्वनीला घायचा होता. त्याकरता मनीने प्री-रेकॉर्डेड संवादांचा वापर केला. त्यांच्या रेकॉर्डिंगच्या वेळी, माइकपासून तीन अंतरे ठरवली. त्यामुळे संवादांना क्लोज-अप, मिड-शॉट आणि लॉग शॉटच्या ध्वनीचे गुणधर्म आले. पण त्यांचा उपयोग करताना, त्या शॉटच्या दृश्य संदर्भाऐवजी मनीला अपेक्षित असेल ते मूल्य घ्यावे असा त्याचा विचार होता. म्हणजे चित्रिकरणात जरी लॉग शॉट असला तरी ध्वनीत तो क्लोजअप असल्यासारखे मूल्य घ्यायचे. चित्राच्या मूल्याचे अनुकरण न करता ध्वनीच्या मूल्याला स्वतंत्रपणा घ्यायचा. प्रत्यक्ष प्रयोग केल्यानंतर तो मनासारखा न झाल्याने त्याने डबिंगचा वापर केला.

मनीच्या सुरुवातीच्या चित्रपटांत नॅचरलिझम नाही आणि त्याबरोबर येणारा विस्कळीतपणाही नाही. जे आहे ते बांधलेले. 'वास्तवाचे' चित्रण आपण पाहत आहोत ही जाणीव प्रेक्षकाला येऊ देणे, हा कधीही त्याच्या चित्रपटांचा उद्देश नव्हता. काहींचा चित्रपट बातम्यांच्या पातळीवर वावरतो. काहींचा गद्याच्या आणि फार थोड्या दिग्दर्शकांना सिनेकवी म्हणता येईल. मनी हा सिनेमाचा श्रेष्ठ कवी होता. त्याच्या सिनेभाषेच्या वापरात, प्रतिमांच्या गौरगडद छटांचे प्रास असतात, यमके असतात, श्लेष असतात. कवीची भाषा जशी स्मृतीत खेळत राहते तसेच मनीच्या प्रतिमांचे. त्या

स्मृतीत वर्षानुवर्षे राहतात. पुसल्या जात नाहीत. फिक्क्या होत नाहीत.

सृजनाच्या क्षणांचे चित्रण

मनी कौलला सृजनक्रियेबद्दल आकर्षण आहे. *आषाढ का एक दिन* ह्या चित्रपटाची सुरुवात एका नवजात बालकाच्या शॉटने केलेली आहे. त्याच्या त्वचेच्या वळ्या दिसताहेत. नवीन जगात आल्याच्या आश्चर्याचा धक्का बसल्याने त्याने डोळे घट्ट मिटून घेतले आहेत. त्याच्या मुठी वळलेल्या आहेत. पायाची बोटेही आक्रसून घेतली आहेत. गर्भाच्या निश्चिंत अंधारातून, चिंताविरहीत स्वर्गातून बाहेर फेकला गेल्याने त्याचे आक्रंदन चालू आहे.

मनीच्या नॉनफिचर चित्रपटांमध्ये अशा क्षणांबद्दल एक तीव्र आकर्षण दिसून येते. सिद्धेश्वरी (१९८९) या चित्रपटात त्याने टुमरीला जन्म देणाऱ्या वेदनेचा शोध आहे. बनारसच्या वळणावळणाच्या गलीकुचांतून, टुमरीच्या वक्र रेषांचा मागोवा घेतला आहे. ध्रुपदचे (१९८२) राजेशाही भव्य स्थापत्य ग्वालियरच्या राजमहालातल्या खांबांच्या रचनेत दिसते. चित्रपटाच्या शेवटी मुंबई या मेगापोलिसमध्ये दिसते. *सतह से उठता आदमी* (१९८०) हा चित्रपट गजानन माधव मुक्तिबोध यांच्या साहित्यावर आधारित आहे. मनीने, त्यांच्या साहित्याच्या प्रेरणा, छोट्या शहराच्या मध्यमवर्गाच्या वस्तीमध्ये, चहाच्या दुकानांत, अशासारख्या ह्या जीवनाशी निगडित असलेल्या जागांत शोधल्या आहेत.

मनी एखाद्या शिकान्याप्रमाणे सावजापर्यंत पोचण्याकरता त्याच्या पंजाचे ठसे शोधत असतो. एखाद्या जादूटोणा करणाऱ्या माणसाप्रमाणे, ते आपले सावज हाती येईल अशी त्याच्या अस्तित्वाशी निगडित वस्तू शोधत असतो. चित्रपटात, त्या व्यक्तीच्या व्यक्तिरेखेचा किंवा विषयाचा आत्मा काबीज करता येईल असा तपशील तो निवडतो. एका पिशातून तो असा जिवंत पक्षी तयार करतो की तो झर्रकन आपल्या नजरेतून निसटून उडून जातो.

काश्मिरी मनीला कसबी तंत्रज्ञ म्हणावे की शैव तांत्रिक म्हणावे हे मला ठरवता येत नाही. त्याच्या लेन्स वापरण्यात जरा चूक झाली तर जणू काही सारे जगच कोसळेल, अशा भावनेने तो प्रत्येक तपशिलाकडे लक्ष द्यायचा. ही अचूकता कारागिराची नसून, एका तांत्रिकाची आहे. त्याला कलेच्या जादूत असलेल्या उगमस्थानापर्यंत

पोचायचे आहे. तंत्राचा प्रत्येक तपशील, हा एक विधीचा तपशील आहे. ह्या त्याच्या वृत्तीचा सहकाऱ्यांवरही परिणाम होतो. मनीबरोबर काही तंत्रज्ञांनी केलेल्या कामाचा दर्जा, त्यांना इतर दिग्दर्शकांबरोबर केलेल्या कामात गाठता आला नाही.

मनी कमीत कमी साधनांतून जास्तीत जास्त व्यक्त करण्याकरता, अचूक मार्ग हेरतो. दुसरा एखादा दिग्दर्शक जिथे घणाचा वापर करेल, तिथे तो लहानशा हातोडीचा एक हलका ठोका देईल. त्याचा आवाज मात्र हृदयाच्या ठोक्यात सामील होणारा असेल. एखादा तलवार घेऊन वार करेल, तिथे मनी प्रकाशाची तीक्ष्ण धार वापरतो.

मनीचे चित्रपट सहजासहजी हाती येत नाहीत. ते संथपणे शिजवलेले दमपुख्त असते. खानदानी, रुचकर व खमंग. त्यातला प्रत्येक पदार्थ, मसाल्याचा जिन्नस, ताजातवाना आणि मोजका असतो. चवीत सूक्ष्म रसछटा असतात. तेजस्वी मणी सांडल्यासारख्या मनीच्या प्रतिमा विखुरलेल्या असतात. त्या निरखून पहायच्या. तारापुंज शोधून काढायचे.

उस की रोटी (१९७०) ह्या चित्रपटाबद्दल एक विख्यात अभिनेत्री म्हणाली होती, की हा चित्रपट इतका कंटाळवाणा आहे की तो पाहिल्याचा अनुभव मी कधीच विसरू शकणार नाही. मनी म्हणाला 'माझा चित्रपट कुणाच्या आयुष्यभर लक्षात राहत असेल, तर ते त्याच्या प्रभावीपणाचे प्रशस्तीपत्र आहे असे मी समजतो.'

एखाद्या महान संगीतकाराला सादर करायचा राग त्याला उत्तम अवगत असतो. पण तरीही कधी हा राग रुसलेला असतो. बाहेर यायला तयार नसतो. कितीही रियाज असला तरी गवयाचा आवाज नेमक्या बिंदूला स्पर्श करत नाही. तो हतबल असतो, असहाय्य असतो. कुणाचाच काही इलाज नसतो. तसे चित्रपटातही होते.

सत्याचा शोध ही कधीच सोपी गोष्ट नसते. कधी ते विजेसारखे लकाकते आणि आसमंत उजळून टाकते. कधी तुम्हाला खडतर मार्गावरून जावे लागते. त्याकरता प्रेक्षक आणि कलाकार ह्यांच्यात एक परस्परविश्वासाचा करार असावा लागतो. हा शोध जोडीने घ्यायचा असतो. कलावंत ज्या तल्लीनतेने निर्मिती करतो, तितकीच तल्लीनता श्रोत्याला किंवा प्रेक्षकाला देता आली नाही, तर हा करार फसतो. त्याचा आदर करण्यातूनच महान

कला शक्य असते.

लघुपटातले अभिजात आविष्कार

विषय आणि त्यासंबंधीची कलाकृती ह्याबद्दल सर्वसाधारण नियम असा सांगता येईल, की कोणतीही कलाकृती विषयाच्या महत्त्वामुळे मग तो सामाजिक असो, राजकीय असो किंवा इतर कोणत्याही कलाबाह्य क्षेत्रातला असो-महान होऊ शकत नाही. कलाकाराचा तिच्याशी असलेला तळमळीचा संबंध, दृष्टीची विशालता, आपल्या माध्यमावर असणारी पकड आणि प्रतिभा ह्यांनीच कलाकृती महान होऊ शकते. केवळ लोकमान्य विषय घेऊन कलाकृती महान होत नाही. कलात्मक महानतेला कोणताही सोपा रस्ता नाही. विषयाची निवड हा तर नाहीच नाही.

मनीने जे लघुपट केलेले आहेत, त्यात सिनेमामाध्यमाचा ज्या प्रकारे वापर केलेला आहे, त्यातून माध्यमाच्या श्रीमंतीत मोलाची भर घेतलेली आहे. ते चित्रपट जरी लांबीने लहान असले, तरी त्यांची गुणवत्ता कमी नाही. हे चित्रपट पाहायला मिळणे दुष्प्राप्य आहे. त्यांतल्या काही चित्रपटांबद्दल मी इथे माझ्या टिपणातून काही निरीक्षणे मांडीत आहे.

चित्रकथी (१९७६)

ह्या लघुपटात महाराष्ट्रातल्या, विशेषतः सावंतवाडीच्या जवळ असलेल्या पिंगुळी गावात विकसलेल्या आणि अजुन जतन केलेल्या, एका पारंपरिक चित्रकथन शैलीची ओळख करून दिली आहे. असे कलाप्रकार चित्रपटकलेचे पूर्वज आहेत. चित्रकथीच्या प्रयोगात, निवेदक कलाकार/सूत्रधार, कथनाकरता काढलेल्या चित्रांचा एक संच घेऊन बसतो. चित्रांत महाभारतातले किंवा रामायणातले एखादे कथानक चित्रित केलेले असते. निवेदक ही चित्रे एकामागून एक दाखवतो. प्रत्येक चित्राबरोबर साग्रसंगीत निवेदन करतो. वाद्यसंगीत संच लहानच असतो. छोटा तंबोरा, झांजा आणि एक ढोलके, सूत्रधार स्वतःच गातो. निवेदन करतो. प्रसंगोचित चित्रे दाखवतो.

चित्रांतल्या आकृती, लवचिक रेषांत रेखाटलेल्या असतात. मानवी शरीराच्या आकृती सपाटच दिसतात. मनीने ह्या लघुपटात प्रत्यक्ष चित्रकथीच्या कार्यक्रमाबरोबरच, ज्या परिसरात ही कला जन्मली त्याचे चित्रण केले आहे. ह्यात चित्रकथीच्या चित्रशैलीची झलक आपल्याला जाणवते. चित्रकथीच्या परिसरातले लोक मासे पकडत असतानाचे,

पोहत असतानाचे शॉट्स आहेत. एखादा उंच उचललेला हात, शरीर दिसत नसणारे, पाण्यातून बाहेर काढलेले डोके, आकाशाकडे उचललेला पाय ह्यांच्या शॉट्समधून कलाकार, त्याचा परिसर आणि त्याची कला ह्यांना एकत्र बांधणाऱ्या दुव्यांचा आपल्याला प्रत्यक्ष अनुभवच येतो.

मनी दृश्यरूपकांचा उपयोग करतो, पण ते अधोरखित करीत नाही. रूपक अथवा मेटाफोर ह्यात आपल्याला एका अनुभवातून दुसऱ्यात नेण्याची शक्ती असायला लागते. मनीने विविध कलांवर केलेल्या चित्रपटांत, कलाकृतींचे, उदाहरणे म्हणून चित्रण केलेले नाही. त्या कलांच्या मागे असलेले अनुभव, मिथकथा, परंपरा ह्यांचा, सिनेमाच्या माध्यमाद्वारे, शोध घेतला आहे. त्यातले निवेदन, पडद्यावर दिसते त्याचे स्पष्टीकरण देणारे, किंवा माहिती देणारे नसते. निवेदनातले शब्द, प्रतिमांच्या आणि ध्वनीच्या स्पर्शरिषा असतात.

प्रत्येक कला आपल्याबरोबर जशी निवेदनशैली घेऊन येते, तशीच ग्रहणशैलीही घेऊन येते. चित्रपटदिग्दर्शकाने ह्या ग्रहणशैलीची वैशिष्ट्ये आत्मसात न करता, केवळ प्रेक्षक त्या कलेचा प्रयोग बघताहेत असे शॉट्स घेतले, तर त्या कलेबद्दल माहिती दिली जाते, अनुभव दिला जात नाही. मनीच्या कलाविषयक चित्रपटात ह्या ग्रहणशैलीची सिनेमाध्यमामार्फत पुननिर्मिती करून सिनेमाशी सच्चेपणा राखलेला असतो.

काही दिग्दर्शक चित्रपटाचा उपयोग एखादे प्रमेय मांडण्याकरता, एखादी घोषणा करण्याकरता वा एखाद्या संकल्पनेला आधार म्हणून करतात. अशांच्या प्रतिमा, ध्वनी आणि या संकल्पनांचा परस्परसंबंध वरवरचा असतो. कलेने कोणतेही प्रमेय कधीही सिद्ध होत नाही. कला केवळ प्रेक्षकाला अनुभव देऊ शकते. हा अनुभव ज्या वेचक क्षणांचा, ज्या तालबद्ध घटनांचा असतो, त्यांतून जे सूचित होते त्यातून प्रेक्षक आपल्या आयुष्याकडे परत जाताना कदाचित जरा बदललेला असतो. हा बदल कसा होईल, कोणत्या दिशेने होईल हे सांगणे अशक्य. गुंतवणारा निबद्ध अनुभव देण्याचे काम मनीच्या प्रतिमा, ध्वनी आणि संकलनाचा ताल प्रभावीपणे करतात.

अरायव्हल (१९८०)

ह्या लघुपटाचा विषय आहे, मुंबईत काम शोधायला

आलेले आणि रोज येणारे हजारो लोक आणि त्यांचे आगमन.

भारताच्या विविध प्रांतांतून, खेड्यांतून, छोट्यामोठ्या शहरांतून हे येतात. भूक आणि त्यांच्या परिसरातला चरितार्थाचा अभाव त्यांना मुंबईकडे खेचून आणतो. मुंबई ही दूरून स्वप्नगरी भासणारी आहे. तिचा प्रत्यक्ष अनुभव कसाही असला तरी तिचे जे मानसिक चित्र प्रक्षेपित केले गेलेले असते, त्यात ती कल्पतरू किंवा कामधेनू असते.

ज्या प्राथमिक गरजा माणसाला मुंबईत आणतात, त्यांतली पहिली आहे अन्न, भारतातल्या जातिसंस्थेमुळे आणि भाषावैचित्र्यामुळे भारतीयांच्या अन्नाने जे वैचित्र्य आहे, ते जगात बहुधा इतर कोणत्याच संस्कृतीत नसेल. केवळ शाकाहार घेतला, तरी त्याचे जैनांच्या आहारापासून किती वेगवेगळे प्रकार दिसतात. जातीजातीप्रमाणे, प्रांताप्रांतांप्रमाणे आणि अगदी शेवटी व्यक्तिगत रुचिवैचित्र्याप्रमाणे. जॉर्ज बर्नार्ड शॉच्या भाषाशास्त्रज्ञाच्या शब्दांत जरा फेरबदल करून भारतीय मानववंशशास्त्रज्ञ असेही म्हणून शकतो. की एखादा भारतीय माणूस काय आणि कसे खातो ते सांगा, म्हणजे त्याची जात, प्रांत आणि पेशा सांगता येईल.

हा माणूस एकदा पोटाकरता शहरात आला, की त्यातली अनेक पथ्ये त्याला पाळता येईनाशी होतात. कामाकरता तो जिथे जातो तिथले अन्न तो खातो. मग ते शिजवणाऱ्याची जातपात तो विचारू शकत नाही. ह्या शहराच्या संयुक्त भटारखान्यात, द्रव्य असलेल्यालाच आवडनिवड असू शकते. पोटाचा आकार हा खिशाच्या आकारावर बेतलेला असतो.

ह्या समूहांच्या मुंबईत येण्याचे आणि राहण्याचे चित्रण तयार करताना त्यांच्या खाण्याचे जे जे तपशील मनीने निवडले आहेत, त्यांतून हे कामगार किती वेगवेगळ्या प्रदेशांतून आणि जातिजमातींतून आले आहेत. याचे एक चित्र आपोआप बनू लागते. या चित्रणात समाजशास्त्रीय माहिती नाही, तर सहृदय व्यक्तीने शोधक डोळ्यांनी, खाण्याच्या तपशिलाचे निरीक्षण केलेले आहे.

ह्या चित्रपटात पोटाकरता आलेल्या माणसांची असंख्य चित्रे दिसू लागतात. 'कामगार', 'भारत', 'प्रांत', 'जाती' ह्यातल्या एकाही शब्दाचा उच्चार न करता, ह्या साऱ्यांचा

शब्दापलीकडला असा सेंद्रिय अनुभव येऊ लागतो. त्या प्रतिमा जरी केवळ दृक्-श्राव्य असल्या तरी, त्यातून शिजत असलेल्या अन्नाचे विविध उग्र गंध, जळणारे तेल, वाजणारी भांडी, तोंडाचे आवाज यांच्या विविध पोतांतून आणि लयींतून सर्व इंद्रियांना स्पर्श करणारा एक अनुभव येऊ लागतो.

इंद्रियांना येणारा अनुभव आपल्या विचारालाही मूक आवाहन करतो. कॅमेरा जे नोंदवतो आहे ते आपोआप नोंदवले जाताना प्रेक्षकाला दिसत आहे, असा नॅचरलिस्टिक भास मनी कौल निर्माण करत नाही. त्याची 'पात्रे' कॅमेऱ्याकडे बघतातही. पण तो ब्रेश्ट-गोदारचा एलिऐनेशन इफेक्ट नाही. मनी आपल्या पात्रांचा 'आपला शॉट घेतला जातो' हा उत्साह निवू देतो. अॅग्रेसनची लाट जाईपर्यंत वाट पाहतो. मग ती पात्रे कॅमेऱ्याच्या नोंदण्यात सामील होतात. आपण एका कोंडीत सापडलो आहे याची जाणीव, त्याबद्दलची खरी किंवा कृतक तुच्छता, हे भाव आपोआप प्रकट होऊ लागतात. आपले शूटिंग करताहेत याचा आनंदही चेहऱ्यावर दिसू लागतो.

मधूनच एखादे प्रभावी रूपक येऊन जाते. जिथे धान्याच्या हजारो गोणी लादलेल्या आहेत, अशा कोठारात सापडलेल्या कबुतरांची फडफड, धडपड. हे रूपक तुम्हाला पूर्वनियोजित स्थळी मारून मुटकून घेऊन जात नाही. ते केवळ त्या दिशेने इशारा करते. सूज्ञास अधिक सांगणे न लगे. व्यंजनार्थाच्या सहनिर्मितीकरता ते प्रेक्षकाला एक मानाचे आमंत्रण असते.

सिद्धेश्वरी (१९८१)

हा चित्रपट निळ्या रंगात बुडालेला आहे. हे सिनेरूपक संपूर्ण चित्रपटात पसरले आहे.

मनीच्या सिनेरूपकाचा आवाका अनेकदा मोठा असतो. दैनंदिन जीवनाच्या पातळीवरून रूपकाच्या पातळीवर चित्रपट कसा आणि कधी जातो हे सांगणे कठीण. खरे म्हणजे हे दोन स्तर वेगळे असतात, ह्या शक्यतेलाच मनीचे अनेक चित्रपट आव्हान देतात. त्यामुळे, डॉक्युमेंटरी आणि फिचर फिल्म अशा, एका प्राथमिक पातळीवरच्या (पण वस्तुतः अयोग्य) अशा भेदभावाला केलेला सिद्धेश्वरी हा चित्रपट एक यक्षप्रश्नच आहे.

ह्या चित्रपटाला एका आंतरराष्ट्रीय चित्रपटमहोत्सवात सर्वोत्कृष्ट डॉक्युमेंटरी म्हणून पारितोषिक देण्यात आले,

तर दुसऱ्यात सर्वोत्कृष्ट फिचर फिल्म म्हणून देण्यात आले. ह्या चित्रपटात सिद्धेश्वरीदेवीच्या हयातीत केलेले थोडेफार चित्रणही आहे. बाकीच्या भागात, एका नटीने चरित्रनायकिची भूमिका वठवली आहे.

ह्या चित्रपटातल्या प्रतिमा निळ्या रंगातून उत्पन्न होतात. निळ्या रंगात भिजून जातात. निळाईत वावरतात आणि निळ्या-सावळ्या रंगात विरून जातात. तुमरीला रंग देणारा आणि प्रेरणा देणारा श्रीकृष्ण, निळा देव आहे. ज्याचे नावच रंग आहे, असा हा एकच देव आहे. तो आकाश व्यापून उरला आहे. समुद्रात भरला आहे. तसाच बनारसच्या गलीकुचांत शिरला आहे.

हा कृष्ण, फडफडणाऱ्या केशरी ज्वाळा आणि थरथरणारी मानवी शरीरे, आपल्या अथांग निळ्या करूणेत अलगद धरतो. ह्या चित्रपटाच्या नव्वद मिनिटांत कित्येक मिनिट्स सहज तरंगून जातात. सिद्धेश्वरीदेवीच्या संगीतात आपले रंग बेमालूमपणे मिसळतात. त्यांच्या मीडांतून हा कालप्रवाह वाहतो, त्या थांबल्या की विश्राम घेतो. त्यांच्या खटक्यांबरोबर खुलतो. संगीतालंकाराने शृंगारतो, चित्रकार व्हिवान सुंदरम यांनी एकदा माझ्याशी बोलताना, ह्या चित्रपटाचे वर्णन पाण्याखाली शूटिंग केलेला चित्रपट, असे केले होते. ह्याचे श्रेय, मनीबरोबर कॅमेरामन पियुष शहालाही घ्यायला पाहिजे. नीलजळाच्या खोल तळापर्यंत हा चित्रपट आपल्याला प्रेमाने घेऊन जातो.

हजार रेखाओं का मरुखंड (१९८६)

राजस्थानसारख्या वाळवंटात पाण्याकरता किती कष्ट करायला लागतात, पाण्याची जीवनाकरता किती किंमत असते, ह्याबद्दल अनेक चित्रपटांतून अनेक प्रसंग चित्रित केले आहेत. मनी एकाच शॉटमध्ये त्याची जाणीव करून देतो. कॅमेरा विहिरीच्या रहाटाजवळ आहे. एक माणूस विहिरीत बालदी टाकतो. ती खेचू लागतो. प्रथम तो माणूस मिडशॉटमध्ये आहे. तो जसजसा बालदी खेचत जातो, तसतशी त्याची प्रतिमा लहान होत जाते. मग तो फुलशॉटमध्ये दिसू लागतो. लाँगशॉटमध्ये जातो. तरी विहिरीतून बाहेर येणारी दोरी संपतच नाही.

शॉट चाललाच आहे. कॅमेरा हलत नाही. दोर येतच राहतो. माणसाची प्रतिमा जवळ जवळ बिंदूएवढी, दिसते न दिसते, इतकी लहान होते. शॉट जवळजवळ पाच मिनिटे चालला आहे, चालला आहे. शेवटी तो माणूस

जवळ जवळ दिसेनासा होतो. तेव्हा ती बालदी वर येते. पाच मिनिटे राहाट ओढल्यानंतर फक्त अर्धी बालदी पाणी आले आहे.

बऱ्याच दिग्दर्शकांचा प्रेक्षकांच्या बुद्धिमत्तेवर, त्यांच्या कल्पनाशक्तीवर विश्वास नसतो. आपण जे काही दाखवत आहोत, त्याच्या आंतरिक सत्यावर विश्वास नसतो. त्यांना सतत प्रेक्षकाचे लक्ष खेचून घ्यायचे असते. सत्याचा पाठिंबा नसताना, नुसती जाहिरात करायची असते. मनीचा सिनेमा त्याच्या बरोबर उलट आहे. आपल्या प्रतिमेच्या खरेपणावर त्याचा इतका विश्वास आहे, की तो कॅमेरा स्थिर ठेवून प्रदीर्घ शॉट घेऊ शकतो. तो प्रेक्षकाला सूक्ष्म अवलोकन करायची संधी देतो. तसे करायला आवाहन देतो.

ध्रुपद (१९८२)

ध्रुपद शैलीतले राग, इतर उत्तर भारतीय कलासंगीताप्रमाणे, विशिष्ट वेळीच गातात. ते दिवसाच्या आठ प्रहरांत विभागले जातात. प्रत्येक दिवसात, प्रकाशाचे आणि अंधाराचे दोन संधिकाल आहेत. सूर्योदय आणि सूर्यास्त. त्यातल्या सूर्योदयाच्या वेळेचा मनीने उपयोग केला आहे. दिसते न दिसते इतपतच उजेड आहे. सूर्योदयापूर्वीचा उजेड. त्यात शॉट सुरू होतो. संधिकालात एका प्रशस्त छज्यावर गायक गात बसला आहे. विलंबित लयीत आलाप सुरू आहेत. त्यातले स्वर खर्जाच्या जवळपासचे. ऐकू येणे आणि न येणे यांच्या सीमारेषेवरचे. प्रकाश अंधःकाराच्या सीमारेषेवरचा. हळू हळू संगीत आणि दृश्य दोन्ही गोचर होतात. शॉट पाच मिनिटांपेक्षा अधिक लांब असावा. प्रकाशानेच त्या स्वरांना जाग आणली आहे असे वाटते.

दोन्ही संधिकालांत प्रकाश अगदी पाहता पाहता बदलत असतो. सूर्योदयाच्या संधिकालात त्यातले चैतन्य वाढत जाते. जग जागे होत जाते. चोच उघडत असते. पाकळ्या उमलत असतात. पुढे दिवस वाढून ठेवलेला असतो. पोटातली भूक भागवायची असते. कौटकांपासून विशाल गजराजांपर्यंत, सर्वांना ती हालचाल करायला प्रवृत्त करते. कोलाहल वाढत असतो. हे सारे सुरू होण्यापूर्वीची चेतनामय शांतता ही सकाळच्या रागात व्यक्त होते.

मनीने ध्रुपदाच्या बंदिशीचा अनुभव प्रतिमांत बिंबित

करण्याकरता, भारतीय वास्तुकलेतील एका श्रेष्ठ वास्तूचा उपयोग केला आहे. ती म्हणजे जयपूरच्या सवाई जयसिंगाने बांधलेली जंतरमंतर ही वेधशाळा.

जंतरमंतरची बांधणी ही अत्यंत रेखीव आणि अत्याधुनिक स्थापत्यकलेच्या एखाद्या देखण्या उदाहरणासारखी कोरीव आहे. एखादी वास्तू एका विशिष्ट हेतूने निर्माण केली जाते. त्या भावनेत सत्यशोधनाखेरीज कोणत्याही गोष्टीला जागा नसली, तर त्या वास्तूला एक अनलंकारित, दैदिप्यमान, नग्न सौंदर्य प्राप्त होते.

पृथ्वीच्या गुरुत्वाकर्षण कक्षेतून बाहेर पडणाऱ्या विराट आकाशयानांना, महासागरांवर लीलया वेगाने प्रवास करणाऱ्या जहाजांना, नद्यांवर बांधलेल्या पुलांना असे सौंदर्य लाभलेले असते. कारण त्यांतली कोणताही रेषा आपल्या हेतूपासून दूर जात नाही. ती नेमकी, बोलकी, मितव्ययी आणि अर्थपूर्ण असावी लागते. इतर रेषांबरोबर अचूक मिलाप साधण्याची आणि एकत्र हेतूपूर्ती करण्याची तिच्यात क्षमता असायला लागते. त्यामुळे, ती रेखाकृतींच्या समाईक भाषेतील आविष्काराचा एक अर्थपूर्ण घटक होते.

भारतीय अभिजात कलासंगीतप्रकारांच्या सादरीकरणात श्रेष्ठ कलावंतांच्या गायन-वादनात असाच सच्चेपणा असतो. त्यांच्या गायनाच्या अनेक भावालंकारांनी मंडित झालेल्या रेषांना, आपला रचनाहेतू पूर्ण करायची जबाबदारी दिलेली असते. त्यातही पुष्ट, पण लवचिक स्नायू असतात. चरबी नसते. वास्तुकलेचा जंतरमंतरसारखा नमुना कॅमेऱ्याच्या लयबद्ध आविष्कारातून आणि सूचक डोळ्यांतून पाहत जेव्हा आपण ध्रुपदातली संगीतरचना ऐकतो, तेव्हा भारतीय कलांच्या विविध अंगप्रत्यंगाला प्रेरित करणारे प्राणतत्त्व एकच आहे, ह्याचा अनुभव येतो.

मनीने निवडलेल्या ध्रुपद रचनेत एका 'शुभ घडी'चा उल्लेख आहे. जंतरमंतर ही वेधशाळा ज्योतिर्विज्ञान आणि ज्योतिषशास्त्र ह्या दोन्हींच्या अभ्यासाकरता केली आहे. विविध संस्कृतींच्या संगीतशैली, ह्या त्यांच्या काल संकल्पनेशी निगडित असतात. भारतीय कथापुराणांत आणि जीवनदृष्टीत जी कालकल्पना आहे, तिच्यात काल हा एकाच दिशेने पुढे न जाता, एक वर्तुळ पूर्ण करतो. मग सारे नव्याने सुरू होते. त्यानुसार तबल्याचा, पखवाजाचा, मृदंगाचा ठेका हा तालवर्तुळ समेवर पूर्ण

करतो. परत सुरू होतो.

ध्रुपद चित्रपटाचा शेवट शूट करण्याकरता मनीने मुंबईतील एका अनेकमजली उंच इमारतीवर कॅमेरा ठेवला आहे. कॅमेरा सतत गतिमान आहे. आपल्या गतीत तो तालबद्ध वक्ररेषा हवेत रेखतो आहे. आपण रोज पाहिलेले शहर नव्या दृष्टीने पाहतो आहोत असे वाटते. ध्रुपदच्या माध्यमांतरित अतिसंथ दृश्य लयीत. जसे काही शहरातले सर्व व्यवहार त्याच्या मंत्रशक्तीने मंदावले आहेत.

मनीने कॅमेऱ्याचे पॅन आणि टिल्ट ढिले करून, सेकंदाला १२० फ्रेम्स या वेगाने तो चालवला. म्हणजे नोंदलेले दृश्य पडद्यावर पाचपट संथपणे चालणार. सिनेमात एका सेकंदाला २४ फ्रेम्स प्रोजेक्ट केल्या जातात. जर एका सेकंदाला १२० फ्रेम्स शूट केल्या, तर त्या प्रोजेक्ट होताना पाच सेकंद लागणार. म्हणजे कॅमेऱ्यासमोरच्या हालचाली आणि कॅमेऱ्याच्या हालचाली एक पंचमांश वेगाने स्लो मोशनमध्ये दिसणार.

पहिल्यांदा आपण जे शहर पाहत आहोत ते सुस्पष्ट रेखांचे असते. त्यातले जवळपासून क्षितिजापर्यंतचे तपशील जाणवतात. हळूहळू त्या रेखा, त्या कडा विरघळू लागतात आणि शहर द्रवरूप होते. आकार एकमेकांत मिसळतात. रंग एकमेकांत मिसळतात. आपला आकार विसरून निराकाराकडे अंगुलिनिर्देश करतात. निर्गुणाच्या सीमारेषेवर पोचतात आणि भारतीय कलांचे जे ध्येय त्या निर्गुण, निराकाराचा सगुण, साकारातून अनुभव देतात. चित्रावकाशात आणि ध्वनिप्रतिमांत असणारे द्वैत पाण्यात 'लवणही अंग भुले' अशा अवस्थेला पोचून एक होते, तसा अनुभव आपण घेतो.

ध्रुपदच्या शेवटच्या शॉटकरता कंपनी अगदी कमी असलेला मिचेल कॅमेरा वापरला होता. मिचेल हा रिप्लेक्स कॅमेरा नाही. त्यात व्हू फाईंडर कॅमेरा लेन्सच्या अगदी जवळ असतो आणि फिल्मवर पडणारी प्रतिमा शॉट चालू असताना दिसत नाही. कॅमेरामन सैनीने कॅमेरा सुरू केला. शॉट बराचसा झाल्यावर कॅमेरा अटेंडंटच्या लक्षात आले की फोकस ज्या रिंगने पक्का करतात, ती रिंग हळूहळू सरकू लागली आहे. त्याने ते सैनीच्या लक्षात आणून दिले. मनी हे सर्व पाहत होता. सैनी कॅमेरा थांबवू लागला, तर मनीने त्याला रोखले. शॉट

पूर्ण झाला. मग फोकस रिंग नीट लावून परत शॉट घेतला.

देन्ही शॉट्सचे रशेस बघताना मनीला आणि सैनीलाही जाणवले, की 'चुकीच्या' शॉटमध्ये जी जादू होती, ती तांत्रिक दृष्ट्या अचूक शॉटमध्ये नव्हती. मनीच्या कामाला किती गणिती शिस्त असायची, ते आधी सांगितलेलेच आहे. काळ जसजसा जात चालला तसतसे मनीच्या कामातले घटित आणि अघटिताचे गुणोत्तर बदलू लागले. अघटित वाढू लागले. कोणत्याही सच्च्या निर्मितीत योगायोगाला, अपघाताला, अनपेक्षिताला जागा राहू दिली नाही, तर ती भौमितिक, शुष्क आणि ताठर बनू शकते. मनीच्या कामात ही जागा वाढत गेली.

Accidents happen only to those, who deserve them.

(ह्या संदर्भात मला डब्ल्यू. एच. ऑडेनची एक गोष्ट आठवते. त्याने लिहिलेली ओळ होती:

The poets know the names of the seas

ती ओळ जुळान्याकडून परत आली. त्याने केलेले रूप होते:

The ports know the names of the seas

ऑडेनला जुळान्याची ओळ आवडली. आज तीच कवितेत वाचायला मिळते.)

माती माणस (१९८४)

ह्या चित्रपटाच्या नावाचे इंग्रजी भाषांतर आहे 'द माईड ऑफ क्ले.' 'मातीचे मन.'

मातीपासून निर्मिती. माणसाची काय, पण साऱ्या विश्वाचीच निर्मिती आग-ऊर्जा-आणि माती-जडपदार्थ-ह्यातून झाली आहे. त्यामुळे अग्निकलांना, विशेषतः कुंभारकलेला, सर्व मानवसमूहात आणि संस्कृतीत विशेष महत्त्व आहे. आजही, उत्खननात संस्कृतीच्या एखाद्या कालखंडातल्या भौतिक आणि तांत्रिकी उन्नतस्थितीचे निदान करताना कुंभारकलेतल्या प्रगतीची मोजपट्टी लावली जाते. कुंभारकामाभोवती गुंफलेल्या असंख्य मिथकथा आहेत. कुंभारकलेइतक्याच त्या मानवी कल्पनाशक्तीच्या द्योतक आहेत. अग्निकलांचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे अदृष्टयोग. कलाकार किंवा कारागीर आपली कृती अग्नीच्या ताब्यात देतो. मर्जीची वाट बघत असतो. तो कितीही कुशल असो. त्याच्या मनात थोडी धाकधूक राहतेच. मग ते

कुंभारकाम असो, किंवा विराट गगनभेदी अग्निबाण असो.

भारतीय कुंभारकामाच्या अनेक प्रांतांत अनेक परंपरा आहेत. त्यांच्याशी जोडलेल्या लोककथा आहेत. भारताच्या ह्या अतिप्राचीन परंपरा आजही टिकून आहेत. त्यांच्यावर चित्रपट करणाऱ्या कारागिराकडे/कलाकाराकडे, आपल्या माध्यमाची जाण आणि कुंभाराच्या मातीचे वाण, सारख्याच प्रमाणात असायला हवे. मनी असा दिग्दर्शक होता. त्याने केलेल्या चित्रपटात सिनेमाध्यमाला आणि मातीला सारखाच न्याय दिला गेला आहे.

मनीने ह्या चित्रपटात मातीला आकार देणाऱ्या हाताचा एक शॉट बराच वेळ पडद्यावर राहू दिला आहे. त्या वेळात आपल्याला अनेक गोष्टी जाणवतात. सुचतात. आपण एका वेगळ्या प्रागैतिहासिक कालात पोचतो. मनी आपल्याला वेगळ्या दृष्टिकोनातून नित्यपरिचित व्यवहार दाखवतो. त्यांच्याकडे पाहण्याची आपली दृष्टी नाट्याशिवाय, शब्दांशिवाय आणि आग्रहाशिवाय बदलते.

माती माणसच्या एका शॉटमध्ये, हळूहळू प्रकाशात येणाऱ्या मातीच्या विविध आकारांच्या शेकडो मूर्ती आणि मूर्तिका दिसतात. त्यांच्यावर तरंगता कॅमेरा फिरतो. आपण विश्वकर्मांच्या सहवासात आहोत असा भास होतो. आदिम प्रकाशात खुलणारे मातीचे पोत, मूर्तीच्या रेषा, अंग-प्रत्यंग, आकार ह्या साऱ्यांचा एक निवांत अनुभव येतो.

तसाच आणखी एक क्षण, एका मातीच्या मूर्तीचा एक हात तुटलेला आहे किंवा घडवलेला नाही. अनिता कंवर ही कलाकार येते. आपला हात अगदी त्याच रित्या जागी ठेवते. ती मूर्ती पूर्ण होते. हा एक साक्षात्कारी क्षण आहे. मातीचा मानवी देह, मातीच्या मूर्तीची आपल्या अवयवाने पूर्ती करतो. भारतीय कलेच्या मृण्मय आणि चिन्मय इतिहासाचे सारच एकवटले जाते.

माती माणस या चित्रपटात माती ही नायिका आहे. **सिद्धेश्वरी** या चित्रपटात सारे सामावून घेणारे, साऱ्याला ओलावा देणारे पाणी हेही एक पात्र आहे. धृपद यात शतकानुशतके टिकणारे आणि परस्परांची बिंबे झेलणारे शिलाकार, शिल्पकार, संगीतकार हे नायक आहेत.

दिसते तसे नसते

बिशप बार्कली (१६८५-१७२०) ह्यांनी दृष्टीला

दिसणाच्या वस्तूंच्या वस्तुनिष्ठतेला आव्हान दिले. आपल्याला जे दिसते, त्यात मानवी सहभागावर त्यांनी भर दिला. ह्या सहभागाचा क्रियाशील आणि प्रतीकात्मक कार्यभाग लक्षात घेऊन, ते अगदी टोकाची भूमिका घेऊन म्हणाले, 'अस्तित्व पाहिले जाण्यात आहे.'

मनीच्या प्रतिभाशाली दृष्टीतून आपण जे काश्मीर पहातो, ते इतर कुणीही कधीच न पाहिलेले काश्मीर आहे. मनीच्या दृक्-श्राव्य प्रतिमा अनुभवाच्याला नेहमी आपण काही विशेष अनुभवत आहोत असे वाटते. निसर्गदेखील त्याच्या जन्मक्षणी बघत आहोत, त्यातला ताजेपणा अनुभवीत आहोत असे वाटते.

पाणी बघताना त्याच्या उगमाशी पोचलो आहोत, तिथले निर्झर, त्यांचे सशक्त धबधब्यात होणारे रूपांतर, त्याच्या लाटा हे सारे सामावलेले असतानाच, ते प्रकट होण्याआधी आपण बघत आहोत असे वाटते. काळ्याशा पाण्यात पडणारा निर्मल प्रकाश आपण पाहतो तेव्हा तो नामकरण विधीच्या पूर्वीचा प्रकाश असतो. त्याचे सूर्य किंवा चंद्र असे बारासे झालेले नसते. तो अजून नाव नसलेला नवजात प्रकाश असतो.

अग्नी-आश्रित कलांमध्ये मातीचे योग्य मिश्रण घेऊन, योग्य आकार देऊन शेवटी कुंभार ते अग्नीवर सोपवतो. आपल्या कामावर अग्नी प्रसन्न होण्याची वाट बघत असतो. मनीच्या चित्रनिर्मितीत तसाच काहीसा प्रकार आहे. त्याच्या मनात एक घाट असतो. पण जे होते ते काय असते, ते प्रत्यक्ष झाल्यानंतरच सांगता येते. त्यामुळे कलाकारात कृपेची वाट बघत बसलेल्या भक्ताचा भाव असतो.

मनीचा विनोदही तिरकस असतो. *उस की रोटी* मध्ये प्रेक्षकाकडे बघणारा बस ड्रायव्हरच्या शेजारच्या तावदानावर असलेला बाळकृष्णाचा स्टिकर आणि त्याच्या खालचा पार होणारा रस्ता ह्यामुळे हा देव अधांतरी अलंगद उडतो आहे असा भास निर्माण होतो. एका खुंटीवर फेकलेला आणि सतत पडणारा, सतत परत फेकलेला कोट जी हास्यनिर्मिती करतो तो शुद्ध दृश्य विनोद असतो. तो सूक्ष्म आहे, काव्यात्म आहे आणि निरागसही आहे.

उघड नाट्यमयता मनीच्या चित्रपटात कधीच नव्हती. पण त्याच्या नाट्याच्या तीव्र जाणिवेचे आणि प्रभावी

उपयोगाचे अनेक क्षण त्याच्या चित्रपटात आढळतात. *दुविधा* आणि *नौकर की कमीज* ह्या दोन्ही चित्रपटांत तरुण प्रेमीजनांच्या जिवाळ्याचे क्षण, त्यातला सूचक नर्मविनोद, शब्दांत 'सांगण्या'पेक्षा अधिक 'सुचवणारे' संवाद, नजरानजर, नजरांची टाळाटाळ, विभ्रम, भृकुटीभंग, हातापायांच्या आणि बोलक्या बोटांच्या हलक्याशा हालचाली, यातून मनीने अत्युच्च दर्जाचे नाट्य निर्माण केले.

रोबेर ब्रेसॉना जगातल्या अत्यंत श्रेष्ठ दिग्दर्शकांत गणतात. त्यांच्या चित्रपटातल्या प्रत्येक घटकावर त्यांचा संपूर्ण ताबा असतो. ते एकेका शॉटचे तीस-तीस, चाळीसचाळीस टेक्स घ्यायचे. पडद्यावर बघून ते कधीतरी पहिला किंवा दुसरा टेक निवडायचे. अघटिताच्या सीमा त्यांना तपासून पहायच्या असायच्या. एडिटिंग रूमच्या एकांतात आणि शांततेत, शॉट्स परत परत बघताना, कुठल्या शॉटमध्ये काही इष्टाघटित घटना झाली आहे का ते दिसते अशी त्यांची श्रद्धा होती.

डी.डब्ल्यू.ग्रिफीथला कुणीतरी विचारले, 'तुम्ही चित्रपट का करता?' त्यांनी उत्तर दिले, 'लोकांनी नीट पाहावे म्हणून.' दिसणे आणि पाहणे ह्यात फरक आहे. मनीचे चित्रपट दिसणे पुरेसे नसते. ते पाहावे लागतात. 'ऐकावे' लागतात.

मनीने त्याला जे कलात्मक सत्य दिसले ते साकारले. त्याचे कलाकार म्हणून आयुष्य अत्यंत खडतर होते. प्रेक्षक न मिळणे, आपल्या कलेचे स्वागत न होणे, तिचे महत्त्व कुणाला न जाणवणे, हे सारे खरोखरीच हसतमुखाने, कोणत्याही प्रकारचा कडवटपणा येऊ न देता त्याने सहन केले. आयुष्यातल्या प्रत्येक लहानमोठ्या अनुभवाचा रसाने आस्वाद घेणे, आपली विनोदबुद्धी कायम ठेवून कोणत्याही विसंगतीकडे लक्ष वेधणे, ह्या त्याच्या गुणांनी त्याचा सहवास हवाहवासा वाटायचा. त्याच्या स्वभावात मत्सर नव्हता, द्वेष नव्हता. एक निर्मळपणा होता.

मनीच्या मित्रांना त्याच्या विनोदाचे आणि धूर्तपणाचे मिश्रण आकर्षित करून घ्यायचे. त्याच्या शत्रूंना त्याचा दारा होता. त्याला त्यांची बौद्धिक पातळी समजत असे. मात्र त्याच्या चित्रपटांचा तिरस्कार करणाऱ्यांना न त्याचे व्यक्तिमत्त्व समजायचे, न त्याचे चित्रपट. त्यामुळे ते त्याच्यावर नाही नाही ते आरोप करायचे. त्याबद्दल

कोणताही आकस मनीच्या मनात नसे. याचे मुख्य कारण म्हणजे त्याचा जबरदस्त आत्मविश्वास.

एकदा एका फिल्म इन्स्टिट्यूटच्या लेक्चरच्या वेळी मनीने काही किस्से सांगितले. त्याने ते इतक्या सुंदरपणे सांगितले की ऐकणारी अगदी मंत्रमुग्ध होत ऐकत होते. त्याच्या निवेदनात सूक्ष्म विनोद होता, खूप हसवणारा विनोद होता, विविध भाव आणि भावना होत्या आणि विचार होते. एखाद्या उत्तम कीर्तनकारासारखे त्याने साग्रसंगीत रसाळ व्याख्यान दिले. तो गायक असल्याने कधीतरी तो काही आलाप इ. घेऊन आपले बोलणे स्पष्ट करीत असे. सर्वात महत्वाचे म्हणजे त्याच्या निवेदनात भरपूर आणि उत्तम प्रकारचे नाट्य होते. अशा रसाळ निवेदनानंतर एका श्रोत्याने त्याला विचारले, 'तुमच्या आयुष्यात आणि निवेदनात एवढे नाट्य आहे, तर तुमच्या चित्रपटात ते का नसते?'

बाकीचे सर्वजण मनीकडे पाहात राहिले. प्रत्येकाच्या मनात हाच प्रश्न होता, पण कुणाचेही तो विचारण्याचे धाड्य झाले नव्हते. आता मनी काय उत्तर देईल, का हा प्रश्न उडवून लावील हा विचार सर्वांच्या मनात होता. मनीच्या चेहऱ्यावरचा भाव अचानक बदलला. तो क्षणभर थांबला आणि त्याने अत्यंत तळमळीने त्याच्या चित्रपटनिर्मितीची आणि तिच्यातून उघड दिसणारे नाट्य वगळल्याबद्दलची त्याची भूमिका सांगितली.

मनी जवळ जवळ पंधरा मिनिटे बोलत होता. त्याच्या विवेचनात विचार होता, तत्त्वज्ञान होते, आत्मशोध होता, कला होत्या आणि ह्या सर्वांबरोबर असे सच्चेपण होते की त्याचे उत्तर बौद्धिक किंवा तात्त्विक दृष्टिकोनातून न कळलेल्यांना, अगदी नवरख्यांनाही, त्याच्या चित्रपटनिर्मितीतल्या सच्चेपणाबद्दल खात्री पटली. त्याला जे सत्य व्यक्त करायचे आहे, त्याकरता तो जो चोखाळतो आहे त्याखेरीज मार्ग नसल्याचे भावनात्मक पातळीवर पूर्णपणे जाणवले.

अनेकदा नियती एखाद्या कलावंताला किंवा शास्त्रज्ञाला त्याच्या भोवतालच्या परिस्थितीच्या पुरेसे वर जाऊन एक उदयाला येणारी नवी, प्रफुल्लित दृष्टी देते. त्याबरोबर त्याच्या निकटवर्तींनाही हे भव्य दृश्य बघता येणार नाही असा शाप देते. त्यामुळे त्यांच्या लेखी तो कलावंत पाहात आहे तो एक भ्रम आहे असे मत होते. त्याला

आयुष्यभर ह्या नव्या दृष्टीची किंमत उपहासात, अवहेलनेत, तुच्छतेत आणि कित्येकदा दारिद्र्यातही घावी लागते. ऋत्तिकदांनी ही किंमत त्यांच्या आत्मविनाशी वृत्तीने दिली. ते पाहूनच कदाचित मनीने आपल्याभोवती हास्याच्या, आत्मविश्वासाच्या आणि क्वचित उपरोधाच्या भिंती बांधल्या आणि आपल्या कलेची, कोणतीही तडजोड न करता, जपणूक केली.

मनीकडे दुसऱ्याच्या दृष्टिकोण समजावून घेण्याची विलक्षण क्षमता होती. तुमच्या कामात, तुमच्या विचारकोनातून काय सत्य दिसत आहे ते त्याला कळत होते. त्यामुळे त्याच्या चित्रपटापेक्षा वेगळ्या प्रकारचा चित्रपट करणाऱ्यालाही, तो त्याला मानवेल आणि रुचेल असा सल्ला देऊ शकायचा. माझे तीव्र मध्यम या लघुपटाचे स्क्रिप्ट वाचून त्यानेच स्मिता पाटीलचे नाव सुचवले होते. तेव्हा ती अठरा वर्षांची होती आणि टेलिव्हिजनवर बातम्या वाचायची.

स्मिताला पाहताच मला जाणवले की मला हवी असलेली व्यक्ती हीच आहे. तिची जागा कोणीच घेऊ शकणार नाही. पण पहिली अंतर्दृष्टी मनीची होती आणि माझ्या स्क्रिप्टकरता ती खरी ठरली.

मनीबरोबरच्या आयुष्यात अतिउत्कट अनुभवाचे अनेक क्षण होते, प्रसंग होते, दिवस होते, महिने होते. ते त्याच्या चित्रपटांच्या परिपूर्णतेसंबंधित असोत, त्याच्या तीक्ष्ण बुद्धीचे, विनोदबुद्धीचे, किंवा आनंदी ज्ञानाचे अनुभव असोत, माझ्या उर्वरित आयुष्यात ते सन्मानित म्हणूनच स्मृतीत राहतील. मनी एक अत्यंत श्रेष्ठ कलाकार होता आणि त्याने पूर्णपणे आत्मसात केलेली कला ही आकंठ जगण्याची कला होती.

बिफोर माय आइज (१९८९)

मनी हा मूळचा काश्मिरी. काश्मीर राज्य सरकारने त्याला पर्यटनविभागाकरता एक अर्ध्या तासाचा चित्रपट करायला सांगितले. शूटिंगच्या दरम्यानची गोष्ट.

काश्मीर सरकारच्या एका उच्चपदस्थ अधिकाऱ्याला शूटिंग बघायची फार इच्छा होती. चित्रीकरणासाठी हवेत तरंगणाऱ्या एका प्रचंड बलूनची व्यवस्था करण्यात आली होती. त्यामुळे आपल्याला काही नाट्यमय प्रसंग पाहायला मिळणार अशी त्या अधिकाऱ्याची अपेक्षा होती.

सरकारी अधिकारी आणि त्यांचा सरकारी, निम्नसरकारी लवाजमा, खाजगीत बायका, मुले, नातू, पणतू, दाया, बाया बरोबर असल्याने, दिग्दर्शकाने आपल्याला महत्त्व द्यावे, अशी या छोट्या माणसाची मोठी अपेक्षा होती. त्याचा अहं खूप सुजल्याने मोठा आणि हळवा झालेला होता. त्यांना येऊ द्यावे तरी त्रास, येऊ न द्यावे तरी त्रास अशी शृंगापती मनीवर आली. मनी हा महाधूर्त आणि चाणाक्ष. त्याने अधिकाऱ्याला सांगितले की शूटिंग कसले करायचे हे त्या दिवशीच्या हवामानावर अवलंबून आहे. आधी काहीही सांगता येणार नाही. अधिकारी कबूल झाला.



अधिकाऱ्याची अपेक्षा होती की शूटिंगचे प्रचंड अवडंबर पाहायला मिळेल. तो लवाजम्यासह हजर झाला. मनी, कॅमेरामन आणि प्रॉडक्शन मॅनेजर एवढे तिथे तिथे हजर होते. कॅमेरा एका लहानग्या झुडुपावर रोखून मनी शॉटचा अंदाज घेत होता. कामात असल्याचा संकेत करून त्यांनी त्या अधिकाऱ्याला खुणेनेच बसून वाट पाहायला सांगितले. इतर काही होईलसे चिन्ह दिसेना. मनी काही बोलेचना. बराच वेळ गेल्यानंतर त्या अधिकाऱ्याने शूटिंगबद्दल विचारले, 'काश्मीरमधील प्रसिद्ध स्थलांचे शूटिंग न करता कौल साहेब इतका वेळ एका झुडुपावर का घालवत आहेत?' मनी म्हणाला, 'हे झुडूप काश्मीरमध्येच आहे!'

ही कथा खरी असेल किंवा रचलेली असेल. हे महत्त्वाचे नाही. मनीच्या चतुर बिरबली बुद्धीइतकेच महत्त्वाचे आहे ते तिचे तात्पर्य. कोणत्या गोष्टीत कलाकाराला काय दिसेल, हे तोच सांगू शकतो. गोष्ट सामाजिक दृष्ट्या वा इतर कोणत्याही दृष्ट्या महत्त्वाची असेल. तिचे कलात्मक महत्त्व, फक्त एक कलाकार तिला ज्या नजरेने पहातो आणि तिचे जे रूप दाखवतो ह्यावर असते. एरवी ती गोष्ट कलेत कवडीमोलाची ठरते. मनीचे चित्रपट या सत्याचा पुरेपूर अनुभव देतात.

ध्रुपदमध्ये वार्षिक आणि दैनंदिन कालचक्रांचा मनीने उपयोग केला आहे. काश्मीरमध्ये त्याने सिनेमॅटिक कालाचा

उपयोग केला आहे. कधी कालाच्या नित्य गतीला इतके मंद केले आहे, की विलंबित बंदिशीसारखा अंशा-अंसाचा अनुभव मिळतो. कधी त्याला भरधाव वेगाने दौडवले आहे. त्याच्या बिंदू-बिंदूतील न जाणवणारे आकार, ते बिंदू जवळ आल्याने दिसू लागतात. कधी सिलेक्टिव्ह एक्स्पोजरचा वापर केला आहे. फक्त कॅमेराच नोंदवू शकेल असे गोष्टींचे चित्रण करून पडद्यावर दाखवले आहे. उदाहरणार्थ, पाण्यात चंद्राचे प्रतिबिंब पडल्यावर एक्स्पोजरचे नियंत्रण केले, तर पाणी प्रवाही डांबराइतके काळभोर होते. चंद्र अधिकच तेजाने झळकू लागतो.

तरंगती अवस्था

विविध संस्कृतीतल्या स्वर्गाविषयीच्या कल्पनांत, कविकल्पनांत, मिथकथांत आणि परीकथांत स्वर्ग हे असे एक स्थान मानले आहे की जिथे माणसाला कोणतेही कष्ट करावे लागत नाहीत. भूक, तहान ह्या सर्व गरजा आपोआप भागत असतात. त्याच्या शरीराला गुरुत्वाकर्षण खिळवून ठेवत नाही. देवदूतांना आणि सर्व स्वर्गवासी जनतेला सहज उडता येते.

आईच्या गोलाकार गर्भाशयात काढलेल्या दिवसांच्या स्मृती आपल्या मनात आणि सुप्त मनात असल्या तरी त्या आपल्या पेशीत असतात असे आईझेन्स्टाईन म्हणतात. त्या वजनविरहित, तृष्णाक्षुधाविरहित अवस्थेचे मोठे केलेले रंगीत चलच्चित्र म्हणजेच माणसाची स्वर्गाची कल्पना.

विमानातून चित्रण केल्यास त्याची कंपनी कॅमेऱ्याला जाणवतात. छायाचित्रणाला स्वप्नातल्या वजनविरहित अवस्थेतली तरलता येऊ शकत नाही. त्याकरता बलून हा एकच मार्ग आहे. बलूनमधून काश्मीरचे चित्रण करण्याची कल्पना ही मनीच्या प्रतिभेचा एक पक्व आविष्कार आहे. ताकोव्हस्कीने अशाच अद्भुत अनुभवांकरता बलूनचा वापर आंद्रेय रूब्लेव्हच्या पहिल्या शॉटमध्ये केला आहे. पियुष शहा ह्या मनीच्या कॅमेरामनने बलूनमधून जाणीवपूर्वक आणि तांत्रिकदृष्ट्या निर्दोष छायाचित्रण केले आहे.

ह्या चित्रपटाचा प्रेक्षक, पंख न हलवता, हवेवर संधपणे तरंगणारा, सुबक गोलाईच्या शंखाकृती अदृश्य रेषा आणि वाढती चक्रे रेखाटणारा विशाल गरूडपक्षी होतो. त्याच्या डोळ्यांसमोर इतके सौंदर्य पसरलेले असते, की त्याची दृष्टीही आपोआप गरूडदृष्टीसारखी तीक्ष्ण होते आणि जिवंतपणी स्वर्ग पाहिल्याचे सुख होते.

गर फिरदौस रूहे जमीन अस्त,
हमीन अस्त, हमीन अस्त, हमीन अस्त
फिरदौ, जर पृथ्वीवर स्वर्ग असेल तर, इथेच आहे,
इथेच आहे, इथेच आहे.

स्वगत

तुला आपला प्रेषिताचा रोल सहज झेलता आला. नव्या सिनेमाचा, नव्या कलादृष्टीचा प्रेषित. रिकाम्या खिशाचा प्रेषित. आनंदवर्धनाच्या आणि अभिनवगुप्ताच्या काश्मीरमधून आलेला, हिमालयाच्या पर्वतशिखरांवर कालिदासाला अजंठाच्या चित्रशैलीत पुनर्जन्म देऊ पाहणारा प्रेषित, रसाळ आणि इ-रसाल बोधकथा सांगणारा प्रेषित.

ग्रुप फोटोमध्ये प्रत्येक जण आपला चेहरा शोधतो ही 'अहं'ची सर्वसाधारण व्याख्या. तू म्हणायचास की, मी तर माझ्या चेहऱ्याचा दुमजली भिंतीवर छापण्यायोग्य तपशील शोधतो. गर्विष्ठ, लबाड कोल्ह्या! तू छातीठोक म्हणायचास, मी म्हणजे सिनेमा. मग ऋत्तिकदांची आठवण झाली, ब्रेसॉची आठवण झाली की तुझ्या डोळ्यात श्रद्धेचे भाव तरंगायचे. आईझेन्श्टाईन शिकवताना तू सांगायचास, की ऋत्तिकदा त्यांना आपले वडील मानायचे. म्हणजे आईझेन्श्टाईन तुझे आजोबा. त्यांनीच सिनेमाकडे पाहण्याची दृष्टी दिली, सिनेमाबद्दल बोलायची भाषा दिली, असं म्हणायचास, तुझ्या गुरूंच्या आठवणी

सांगताना एरवी गर्वने आणि मिष्कीलपणाने हसणारा तुझा चेहरा शांत आणि अंतर्मुख व्हायचा. मानेचा ताठरपणा हळहळू कमी होत, ती लवायची आणि डोळ्यात क्वचित दिसते न दिसते असे पाणी तरळायचे.

तू काय शिकवलंस? तू नेहमी आंरी मातीसचा आधार दिलास. 'जे शिकवता येतं ते शिकण्याच्या लायकीचं नसतं.' तू काही शिकवलं नाहीस. पण नदीच्या काठी भांडी घेऊन येणाऱ्यांनी आपापल्या भांड्यात मावेल तितकं घेतलं. त्या संगमाच्या पाण्यात प्रतिबिंबित झालेला सिनेमा, त्याच्या खळखळीचं संगीत, त्याच्या चित्रमय निसर्गाच्या प्रतिमा, काही भांडीच लहान होती. काहींना छेद होते. पण नदीला त्याची पर्वा नसते तसा तू बेफिकिरीने वहात राहिलास.

इथे इतका रूतलेला तू एक दिवस आपल्या गुरूंसारखा निर्वासित होशील हे मला कधीही शक्य वाटलं नव्हतं. पण तुला कदाचित भूमीच्या सीमांची अडचण झाली असेल. तू गेलास आणि परत आलास तोपर्यंत जमिनीत कृत्रिम खतांचा वापर वाढला होता. मोठ्या वृक्षांचं पुनरारोपण कठीण असते.

तू जाण्यापूर्वी तुला भेटलो, तुझ्याबरोबर सहा-सात तास घालवले, तेव्हा मला वाटलंच होतं, की कदाचित ही आपली शेवटची भेट असेल. वेदना असह्य झाल्या की तू पडून राहिलास किंवा आतल्या खोलीत गेलास. तुला बरं वाटलं की परत आपलं बोलणं सुरू. कधी जुन्यावर, कधी नव्यावर. कधी बरोबरच्या क्षणांवर, तर कधी एकेकट्याच्या अनुभवांबद्दल, आपण इतके हसलो त्याचा आवाज, तू गेल्यानंतरही माझ्या कानात ऐकू येतो. कदाचित माझी ऐकण्याची क्षमता गेली तरी तुझं संसर्गजन्य हसणं ऐकू येईल.

मनी कौल ही एक आख्यायिका झाली. त्या आख्यायिकेचं सत्य फक्त तूच जगलास.

Do not go gentle into that good night...

Rage. Rage against the dyings of light...

-लोकवाङ्मयगृह प्रकाशित 'चलत् चित्रव्यूह'
या अरुण खोपकरलिखित पुस्तकातून साभार.





कन्नड 'संस्कार'ची जन्मकथा -गिरीश कार्नाड

राष्ट्रीय सुवर्णपदक मिळविणारा पहिला कन्नड चित्रपट 'संस्कार' मूळ कादंबरीवर चित्रपट काढण्याची योजना गिरीश कार्नाड यांची त्यांच्या आत्मचरित्रात 'संस्कार'ची जन्मकथा दिलेली आहे. त्यावर संपादित हा लेख-राजहंस प्रकाशनाने प्रकाशित केलेल्या 'खेळता खेळता आयुष्य' मधून साभार पुनर्मुद्रित...

१९६५ साली मे महिन्यात कन्नड साहित्य परिषदेच्या वार्षिक साहित्य संमेलनाचं नियोजन कारवारमध्ये करण्यात आलं होतं. कीर्तीनाथ कुर्तकोटी कॉलेजच्या सुट्टीत धारवाडला येऊन जी.बी.जोशी यांच्याकडे उतरले होते. मी धारवाडला आलो तर तिथून सगळे मिळून कारवारला जायचं, असं ठरवलं.

त्या दिवशी कीर्ती म्हणाले, “ग्रंथमालेकडे एक उत्तम कलाकृती आली आहे. वाचून पाहा.” आणि यू.आर.अनंतमूर्ती यांच्या 'संस्कार' कादंबरीचं हस्तलिखित त्यांनी माझ्या हातात ठेवलं. त्या रात्री मी कादंबरी वाचून काढली. रात्रभर मी झोपू शकलो नाही.

संमेलन संपलं. धारवाडवाल्यांना 'माडी'वर उतरवून मी बेंगळूरला पोहोचलो. या वेळेपर्यंत माझ्या डोक्यात एक नवी कल्पना साकार होऊ लागली. 'संस्कार'वर आधारित चित्रपट का करू नये? कादंबरीची चित्रमयता त्यासाठी किती योग्य आहे, असं पुन्हापुन्हा जाणवत होतं.

पट्टाभि आणि त्याची पत्नी स्नेहा हे ठाम अशी राजकीय मतं असलेलं जोडपं होतं. राम मनोहर लोहिया यांचे ते भक्त. ते स्वतःला समाजवादी म्हणवायचे. कर्नाटकातले समाजवादी नेते गोपाल गौडा मद्रासला आले असता पट्टाभिंच्या घरात त्यांना आग्रहाचं नियंत्रण देण्यात आलं. मी गोपाल गौडांना भेटलो. ही आमची एकमेव भेट. तेव्हा गोपाल गौडांनी पट्टाभिंना म्हटलं, “तू संस्कार चित्रपट का निर्माण करत नाहीस?” गुरूकडून असा आदेश मिळाल्यावर पट्टाभि लगोलग त्यासाठी भक्तीपूर्वक तयार झाला.

स्नेहाला चित्रपटाची नायिका व्हायची इच्छा होती. मद्रासच्या जेमिनी स्टुडिओत जाऊन तिनं तसा प्रयत्नही करून पाहिला होता. पण त्यात यश मिळालं नव्हतं, अशीही एक बातमी होती. काहीतरी करून तिला चित्रपट-नायिका करायचा पट्टाभिंचा प्रयत्न अयशस्वी होऊन राहिला होता. 'संस्कार' चित्रपटाच्या योजनेमुळे या इच्छेला साकार होण्याची एक संधी मिळाली होती.

'संस्कार' एक श्रेष्ठ दर्जाचा चित्रपट झाला पाहिजे, असा निर्धार केलेल्या घटकेपासून कुठलं पात्र कोण साकारू शकेल, या विषयावर मी आणि वासुदेव आपसात चर्चा करत असू. पट्टाभि या चित्रपटाची निर्मिती करणार,

हे ठरल्यावर ती भूमिका आपोआपच स्नेहानं करायचं ठरलं. पट्टाभि सिनेमा बनवायला तयार झाला. 'राममनोहर चित्र' नावाचं नवं बॅनरही त्यासाठी तयार करण्यात आलं. पण चित्रपट आपणच दिग्दर्शित करत असल्याचं जेव्हा त्यानं जाहीर केलं, तेव्हा मात्र मी आणि वासुदेवनं भुवया उंचावून एकमेकांकडे पाहिलं; कारण तिथे असलेल्या पाच वर्षांत आम्ही कधीही पट्टाभिनं नाटकाच्या दिग्दर्शनात रस दाखवलेला पाहिला नव्हता. दिग्दर्शकाला निश्चित अशी जीवनदृष्टी असावी लागते, निर्णय घ्यायची शक्ती लागते. पट्टाभिचं व्यक्तिमत्त्वच ढिसाळ, तरीही त्यानं वासुदेवला कलादिग्दर्शक म्हणून बोलावल्यावर माझ्या जिवात जीव आला; कारण वासुदेवच्या हृदयाला 'संस्कार' इतकी चिकटली होती की, ती बाजू तो आपल्या जिवापलीकडे जपेल, याची मला खात्री होती.

पट्टाभि, सुरेंद्रनाथ नावाचा एक चलच्चित्र-वितरक, वासुदेव, वाय.एन.के. मद्रासचा एक छायाचित्रकार हे सगळे एकत्रितपणे श्रृंगेरीला गेले. तिकडचे सगळे 'अग्रहार'-म्हणजे केवळ ब्राह्मणांची वस्ती-पाहून आले, कारण संपूर्ण कथानक अशाच एका अग्रहारात घडतं. वासुदेवानं त्यांपैकी एक अग्रहार निवडला. पण मद्रासचा फोटोग्राफर पट्टाभिला पटवून देऊ लागला. "आऊट डोअर छायाचित्रण नको. स्टुडिओमध्येच सेट्स उभे करून चित्रीकरण करू या. हे ऐकून वासुदेव वैतागला, कारण सत्यजित राय यांचा 'पाथेर पांचाली' हा चित्रपट आमच्यावर खोलवर परिणाम करून गेला होता. हा परिणाम इतका गाढ होता की, आऊटडोअर चित्रीकरण म्हणजेच कलात्मक चित्रपट, अशी आमची ठाम कल्पना होऊन बसली होती.

या वेळेपर्यंत संपूर्ण योजनाच आणखी एका पातळीवर चढण्यासारखी एक महत्त्वाची घटना घडली. टॉम कॉवन नावाचा एक तरुण ऑस्ट्रेलियन छायाचित्रकार सत्यजित राय यांना भेटायला भारतात आला होता. मद्रासला येणाऱ्या सगळ्या 'अनाथ' प्रवाशांप्रमाणे तोही 'चोळमंडल कलाग्राम'मध्ये उतरला होता. तिथे त्याची वासुदेवशी ओळख झाली. वासुदेव त्याला माझ्या घरी घेऊन आला. आम्ही 'संस्कार'विषयी भरपूर बोललो. मी त्याला सांगितलं, "तू भारत बघायला आला आहेस. या चित्रपटाचं छायाचित्रण केल्यामुळे तुला आर्थिक प्राप्ती फारशी होणार नाही. पण

इथे तुला जो भारत बघायला मिळेल, तसा आणखी कुठेही बघायला मिळणार नाही."

'संस्कार'च्या निर्मितीविषयी लिहिताना ई. सुरेंद्रनाथचा उल्लेख केला नाही, तर या कथेचा पात्रपरिचय पुरा होणार नाही, अशी ही रंगीबेरंगी व्यक्ती. आधीच सांगितल्याप्रमाणे 'संस्कार'च्या निर्मितीमध्ये थेटपणे सहभागी झालेल्या सगळ्या व्यक्ती जास्त करून 'मद्रास प्लेअर्स'या संस्थेच्या सदस्य होत्या. अतिशय सुशिक्षित आणि सुसंस्कृत, इंग्लिश संस्कृतीचा प्रभाव असणारे. त्यातले अनेक जण माझ्याप्रमाणे इंग्लंडमध्ये काही काळ वास्तव्य करून आले होते.

अशा वातावरणात सुरेंद्रनाथनं प्रवेश केला. हा तेलगू चित्रपटांचा वितरक. त्यानं या चित्रपटासाठी पैसा उभा केला आणि आमच्या सगळ्या पाट्यांमध्ये त्याचं अस्तित्व अनिवार्य झाला.

या अवधीत इतर काही घटना घडल्या. पटकथा लिहायची म्हटलं तर कादंबरीचा अजून इंग्लिश अनुवाद झाला नव्हता. मी पट्टाभिला विचारलं, "मीच प्रयत्न करू का?" त्यानं होकार दिला. मी कारवारहून परतलेल्या घटकेपासून चित्रपट माध्यमाच्या अभ्यासात गुंतलो होतो. एस. गोपाली नावाचा राष्ट्रीय नाट्यशाळेतून शिकून आलेला एक तरुण माझा मित्र होता. त्यानं नाटक आणि चित्रपटावरच्या तांत्रिक पुस्तकांचा अभ्यास तर केला होता, त्यानं ती पुस्तकं मलाही आणून घायला सुरवात केली. त्यात कॅरल राइस-गॅविन मिलर नावाच्या संकलकांनी लिहिलेलं 'द टेक्निक ऑफ फिल्म-एडिटिंग' वाचत असताना हे संपूर्ण माध्यम माझ्यासमोर आपलं गुपित उघडं करून सांगत असल्याचा भास झाला. वेगवेगळ्या चित्रपटांमधून काही प्रवेशांची निवड करून, त्यातले मूळ शॉट्स दाखवून त्यात कॅमेरा कुठे आहे, तिथेच का आहे, तसंच ते शॉट्स कशा प्रकारे गुंफले आहेत. हे सगळं संवादांसहित विवरण करून सांगितलं होतं. ते पाहिल्यावर तर ही कला आपल्या मुठीत गवसली आहे, असा आत्मविश्वास माझ्या मनात निर्माण झाला. (पण हे माध्यम इतक्या सुलभपणे मुठीत गवसत नाही, हे सत्य त्यानंतर अनुभवाला आलं.) मी 'संस्कार'ची पटकथा लिहिली. पुढे चित्रीकरणासाठी तोच पाया ठरला. तसं पाहिलं तर पटकथा लिहायच्या दृष्टीनं ही कादंबरी अत्यंत

सुलभ होती. कादंबरीच्या तिसऱ्या भागात प्राणेशाचार्यांच्या अंतर्मनाची उकल दाखवली जाते. तिथे येणारा चिंतनाचा क्रम दर्शवणं हा त्यातला अत्यंत कौशल्याचा भाग होता. पण पहिल्या दोन भागांत कादंबरीमधलं निरूपण पटकथेच्या अगदी जवळचं आहे. प्रत्येक दृश्य बाह्य-विवरणातूनच साकार होतं. त्यामुळे त्याचा आधार घेऊन पटकथा लिहिताना मला कुठलीच अडचण आली नाही. बहुतेक संवादही मी कादंबरीतलेच उचलले.

पण चित्रपट प्रकाशित होईपर्यंत माझ्यात आणि पट्टाभिमध्ये तीव्र मतभेद झाल्यामुळे श्रेयनामावलीमध्ये पटकथा-लेखक म्हणून माझं नाव दिलं गेलं नाही.

पटकथा-लेखनां माझं समाधान झालं. कारण माझ्या मनात चित्रपट-दिग्दर्शक व्हायची इच्छा होती. अभिनय करायची मला अजिबात इच्छा नव्हती. मी पट्टाभिला सांगितलं, “मला प्राणेशाचार्यांची भूमिका नको. मी तुझा सह-दिग्दर्शक म्हणून काम करेन. मला दिग्दर्शनाचा अनुभव घ्यायचा आहे.” पण पट्टाभिनं मला रंगभूमीवर पाहिलं होतं. अभिनयातली माझी कुवत त्याला ठाऊक होती. माझ्याव्यतिरिक्त आणखी कुणाला विचारायचं, हाही प्रश्न होताच. तेलगू नटांचा त्याला आलेला अनुभव तितकासा बरा नव्हता. व्यावसायिक नटाला देण्याइतका पैसाही त्याच्यापाशी नव्हता. शिवाय स्नेहाला ‘ऑक्सफर्ड-छाप’ असलेल्या नटाबरोबर काम करायला लावण्यात त्याला विशिष्ट तृप्तीही असेल. एकंदरीत मीच प्राणेशाचार्यांची भूमिका करावी, असा पट्टाभिनं हट्ट धरला.

पट्टाभिला कन्नड येत नसल्यामुळे नटांबरोबर बोलून संवाद म्हणून घेणं आणि योग्य पात्रांसाठी योग्य कलाकार निवडणं त्याला शक्यच नव्हतं. त्याला त्यात रसही नव्हता. मी निवडलेल्या सगळ्या कलाकारांची निवड त्यानं मान्य केली.

तरीही आमच्यासमोर समस्या आली ती अभिनेत्रींच्या निवडीची, बेंगळूरमध्ये चित्रपटात भाग घेण्यासाठी स्वरुशीनं पुढे आलेल्या हौशी अभिनेत्री फक्त दोघीच. वासुदेवची थोरली बहीण गोदा रामकुमार आणि भार्गवी नारायण. इतर सगळ्या महिला कलाकार ‘रंगभूमी’ असेल तर हरकत नाही, पण अय्यप्पा रे! सिनेमा? अजिबात नको!’ असं म्हणत. आम्ही काहीतरी भयानक गोष्ट

करायला सांगतो आहोत, अशा प्रकारे नाक मुरडत राहिल्या. अशा वेळी मद्रास प्लेअर्सची सदस्या लक्ष्मी कृष्णमूर्ती, विशालम एकांबरम, राणी बुर्रा, यमुना प्रभू, अमू मॅथ्यू याच सगळ्यात आधी पुढे झाल्या. केशवपन केलेल्या लक्ष्मीदेवम्माची भूमिका कोण करणार, असा प्रश्न पुढे येण्याआधीच लक्ष्मी कृष्णमूर्ती “मी करेन ना! इतर स्त्री पात्रांपेक्षा त्यातच आव्हान आहे!” म्हणाली. यमुना प्रभू यांनी रंगवलेल्या पद्मावतीची काही न बोलता नजरेंच प्राणेशाचार्यांना आत बोलावण्याची पद्धत बघून कन्नड चित्रपटसृष्टी चकित झाली.

१९६९च्या मध्यावर बाह्यचित्रीकरणाची ठिकाणं पक्की करण्यासाठी आणि टॉम कॉव्हेनला त्याच्या कार्यक्षेत्राचा परिचय करून देण्यासाठी मी, वासुदेव, पट्टाभि आणि टॉम अशा सगळ्यांनी आगुंबेच्या प्रवासी बंगल्यावर ठाण मांडलं.

भोवतालच्या दोन-तीन अग्रहारांमध्ये फिरून आम्ही वैकुंठपूरला आलो.

त्या अग्रहारात पाऊल टाकताक्षणीच मला झालेला आनंद शब्दात सांगता येणार नाही. मनात असलेलं लोकेशन समोर येताच माझी अवस्था ‘प्रथम दर्शनी प्रेमात पडलेल्या प्रेमवीरा’सारखी झाली. अशा अवस्थेत रोमांचित व्हायचा अनुभव कुणाही दिग्दर्शकाला येतोच. हा अग्रहार ‘संस्कार’साठी मुद्दाम बनवल्यासारखा होता. गेल्या किमान शंभर-दोनशे वर्षांत तिथे काहीही बदल झाला नव्हता. (वीज आल्यामुळे अग्रहारात विजेचे खांब होते, पण त्यामुळे चित्रीकरणासाठी मदतच झाली.) लाकडात कोरलेले खांब, सिमेंट काँक्रीटचं वारंही नसलेली मातीच्या भिंतीची घरं, घरांसमोरची शेणानं सारवलेली अंगणं, धाब्याची माडी आणि गवताची छपरं, अग्रहारवासीही धोतर-आखूड बाह्यांचे अंगरखे-पंचे-शेंड्या-जानवी कपाळांवर नाम अशा वेशातच वावरत असायचे. सगळं वातावरण ‘संस्कार’च्या चित्रीकरणासाठी सज्ज होऊन असल्यासारखं होतं!

पहिल्या भेटीच्या वेळी वैकुंठपुरातल्या रहिवाशांनी सगळ्यांचं प्रेमानं स्वागत केलं होतं. या खेपेला त्यांच्या चेहऱ्यावर काळजी होती. शास्त्री नावाच्या तिथल्या गृहस्थांनी मला तिथल्या एका घराच्या कट्ट्यावर बसवून सांगितलं, “ही कादंबरी सनातन धर्माचं हनन करणारी आहे,

अशी गडबड चालली आहे! आम्ही श्रृंगेरी मठाचे आश्रित आहोत. आमच्यापैकी एकांनी यक्षगान खेळ केल्यामुळे त्यांच्यावर बहिष्कार घालण्यात आला होता. त्यांना प्रायश्चित्ती घ्यावं लागलं होतं. त्यात ही कथा तर सरळसरळ माध्व समाजाशी निगडित आहे. आम्ही स्मार्त आहोत. आता तुमच्या चित्रीकरणाला संमती देऊन मठाचा कोप ओढवून घ्यायला आम्ही तयार नाही. तुम्ही आधी मठाची परवानगी घेऊन या. त्यानंतर सुखात पक्कर बनवा!”

टॉम मला म्हणाला, “जर इथे चित्रीकरण करायला परवानगी मिळाली नाही, तर वासुदेवनं शोधलेल्या इतर कुठल्याही लोकेशनवर चित्रीकरण करणं शक्य आहे.”

पण मी हे मान्य केलं नाही. सगळ्यात महत्वाचं म्हणजे ही समस्या इतर अग्रहारांमध्ये डोकं वर काढणारच नाही, याची खात्री नव्हती. दुसरा महत्वाचा मुद्दा म्हणजे इतर अग्रहारांना विशिष्ट असा आकार नव्हता. इकडेतिकडे रस्ते, घरं होती, एवढंच. हे वैकुंठपूर तसं नव्हतं.

आता आम्ही मठाच्या मागे निघालो. बेंगळूरच्या शंकरमठात श्रृंगेरी मठाचे स्वामी मुक्कामाला असल्याचं समजलं, म्हणून आम्ही तिकडे धावलो. मी सनातन धर्माला धक्का पोहोचणार नाही, अशा प्रकारे कथा थोडी इकडेतिकडे फिरवून सारांश लिहून काढला. कादंबरीच्या अखेरीस नारायणप्पाचे मुसलमान मित्र चोरून ते प्रेत घेऊन जातात आणि अंधारात जाळून टाकतात-हा शेवट मठाला मान्य होण्यासारखा नसल्यामुळे, प्राणेशाचार्यच अग्रहाराला येऊन प्रेतावर अंत्यसंस्कार करतात, असा बदल करून ते टिपण मठाच्या एका सेवेकऱ्याकडे दिलं. स्वामींनी ते वाचलं की नाही कोण जाणे, पण “छान आहे. तुम्ही चित्रीकरण करायला आमची काहीही

हरकत नाही. निसर्ग सुंदर आहे. हवा तसा वापरून घ्या!” असं म्हणत त्यांनी परवानगी दिली. चित्रीकरणचा मार्ग मोकळा झाला.

‘कलात्मक’ चित्रपट म्हणजे ‘बंगाली’ चित्रपटांप्रमाणे असला पाहिजे, असा रेड्डी दांपत्याचा पूर्वग्रह हे त्यातलं एक प्रबळ कारण होतं. आपली बंगाली पार्श्वभूमी सिद्ध करण्यासाठी स्नेहा ‘संस्कार’ हा शब्दच ‘शोन्शकार’ अशा प्रकारे उच्चारत होती. पट्टाभि शांतीनिकेतनला जाऊन काही काळ तिथे विद्यार्थी म्हणून राहून आला होता. त्यामुळे आम्ही बनवत असलेला चित्रपट कन्नड असला, तरी त्यातलं सगळं वातावरण बंगाली असलं पाहिजे, अशी दोघांचीही अपेक्षा होती.

त्यानंतर पट्टाभिनं सहदिग्दर्शक म्हणून संगीतम श्रीनिवासरव नावाच्या माणसाला आणलं. तो माध्व समाजातला होता, तो चित्रपट व्यवसायात राबणारा होता. त्यामुळे उपयुक्त ठरेल असा होता.

संघर्षाचं मुख्य कारण म्हणजे एक संपूर्ण लांबीचा चित्रपट बनवायचा अनुभव आमच्यापैकी कुणालाच नव्हता. त्यामुळे कुठल्याही चित्रपटाच्या वेळी अनिवार्यपणे सामोऱ्या येणाऱ्या लहानसहान समस्या आम्हांला मोठ्या दिसू लागल्या. काहीतरी चुकतंय असं लक्षात आलं, की त्यावर चर्चा करून काहीतरी मार्ग काढण्याऐवजी ‘या चुकीला जबाबदार कोण?’ याचा शोध घ्यायला सुरुवात होऊ लागली. आमचा अनुभवहीन उत्साह प्रमाणापेक्षा जास्तीचे दोषारोप करण्यात परावर्तित होऊ लागला. मग समस्येचा तळ ठाऊक नसताना त्याच समस्येचं रूपांतर दोषात होऊ लागलं. त्याचंच पर्यवसान माधारी टीका-टिप्पणी करण्यात होऊ लागलं.

चित्रीकरणाच्या तारखा ठरल्या. मी ऑफीसमध्ये दोन



वर्ष अजिबात रजा न घेता सहा आठवड्यांची रजा साठवून ठेवली होती. पट्टाभि, वासुदेव, टॉम आणि मी माझ्या ऑफीसच्या हेरल्ड कारमधून निघालो.

पहिल्या दिवसापासूनच पट्टाभिच्या दिग्दर्शनाची पद्धत माझ्या लक्षात आली होती. स्नेहाचा शॉट असेल, तेव्हाच कॅमेऱ्याच्या शेजारी आपलं संपूर्ण अस्तित्वच आपल्या देहामध्ये एकवटून तो बसलेला असे. त्याची नजर एक क्षणभरही आपल्या बायकोपासून ढळत नसे. स्नेहाचं दृश्य संपलं की, तो सगळी जबाबदारी संगीतम किंवा टॉमवर सोपवून बेपत्ता व्हायचा. मग टॉम स्वतःला सोयीस्कर असे शॉट्स लावायचा. संगीतम त्याची डावी-उजवी तांत्रिक बाजू लक्षपूर्वक सांभाळत होता.

पहिल्या दिवशी प्राणेशाचार्य आणि त्यांची अपंग पत्नी भागीरथी यांचं दृश्य चित्रित करायचं होतं. भागीरथीच्या भूमिकेत गोदा रामकुमार होत्या. कादंबरीतलं ते पहिलं दृश्य सुंदरपणे चित्रित होत असताना ध्वनी लेखक 'कट-कट! कुणीतरी घोरतंय!' म्हणाले. पाहिलं तर दिग्दर्शक महाशय घोरत होते. शेजारच्या पडवीत ते डाराडूर झोपले होते. चित्रपट संपल्यावर श्रेयनामावली येते. त्यात वासुदेवनं दिग्दर्शकाच्या नावाखाली झोपलेल्या माणसाची आकृती काढली आहे.

आणखी एका घटनेनं वातावरण आणखी बिघडलं. तिथे मीच दोषी होतो. मी कुठल्याशा कोपऱ्यात बसून गप्पा मारत असताना सह-दिग्दर्शक गोपी धावत आला आणि म्हणाला, "चित्रीकरण चाललंय, पण तू सांगितलेल्यापेक्षा संगीतम वेगळंच काहीतरी सांगतोय. त्या दोन्हीचा एकमेकांशी काहीही संबंध नाही. त्यामुळे सगळे नट गोंधळून गेले आहेत." मी लगेच जिथे चित्रीकरण चाललं होतं तिकडे गेलो. नटांना काय करायचं ते सांगितलं.

मी तिथं गोंधळ तर केलाच, दिग्दर्शकाच्या (इथे संगीतमच्या) अधिकारालाही बाधा आणली होती.

पण नंतर पट्टाभिंनं यापेक्षाही मोठी चूक केली. मी त्या दिवशी मागचा-पुढचा विचार न करता चित्रीकरणामध्ये उतरलो होतो. त्यावेळी घडलं ते नाटक पूर्वनियोजित होतं. यात आताही मला शंका नाही आणि ते स्नेहाच्या चिथावणीनं घडलं, याविषयीही माझ्या मनात शंका नाही. पट्टाभिला आपली प्रतिष्ठा सांभाळायची ताकद नाही. ती

जबाबदारी आपली आहे, असं स्नेहा मानत असल्यामुळे पट्टाभिच्या स्थानाला किंचित जरी धक्का बसतोय, अशी तिला शक्यता जाणवली, की तिच्या वागण्यातलं सगळं मार्दव अदृश्य व्हायचं, तिच्यातला आक्रमकपणा बाहेर उसळायचा. मला आणि वासुदेवला आमची योग्य जागा दाखवली नाही, तर चित्रीकरण पुढे सुरू राहणं अशक्य आहे, असं तिनं पट्टाभिला बजावलं असलं पाहिजे.

स्नेहाच्या उच्चाराने इंग्लिश लकबी फार मोठ्या प्रमाणात असल्यामुळे मी पटकथेत तिचे संवाद केवळ तीन-चार ठेवले होते. संवादच नसल्यामुळे स्नेहासाठी अभिनय करायला हवी तेवढी संधी होती. पण मार्गदर्शन करणारं कुणीच नसल्यामुळे (आणि तिला कर्नाटकातल्या ग्रामीण स्त्रीविषयी काहीच ठाऊक नसल्यामुळे) स्नेहानं तिला चिरपरिचित असलेला 'बंगाली' अभिनय करायला सुरुवात केली. चंद्रीकडून बाहेर येणारा मातीचा गंध (अर्दीनेस) दर्शवण्याऐवजी ती भुवया उंचावून भावुक नजर क्षितिजापर्यंत भिडवून, तिथून नाजूकपणे जमिनीपाशी लोळून ओठ आवळू लागली. तिथे चंद्रीऐवजी कलकत्याच्या 'न्यू थिएटर'च्या बंगाली चित्रपटांमध्ये उबदारपणे मिसळून जाईल, असं एक पात्र उभं राहिलं.

माझी चित्रपटात प्रमुख भूमिका. चित्रपटाच्या प्रत्येक शॉटमध्ये 'प्राणेशाचार्य' आहेतच. पण मला दिग्दर्शक व्हायला न मिळाल्यामुळे काही कमतरता राहिल्याच. चित्रपट पाहिल्यावर ए. के. रामानुजनी मला विचारलं, "काय हे? प्राणेशाचार्य आपल्या जवळपासच्या आणि लोकांबरोबर नातेवाइकांच्याबरोबर असतानाही इतका का शिष्टासारखा वागतो? तो एकदाही कसा डोकं खाजवून घेत नाही? गाल खाजवत नाही? मोकळेपणानं जांभई देत नाही? रोजच्या वागण्यात एवढं कसलं सोफिस्टिकेशन? आणि प्राणेशाचार्य 'कॉपी' म्हणायच्याऐवजी 'कॉफी' म्हणतो!" त्यांच्या या सूक्ष्मग्राही स्वभावामुळेच ते माझे आजीव गुरू राहिले.

गमतीची गोष्ट म्हणजे चित्रीकरण सुरू होण्याआधी, मी प्राणेशाचार्याची भूमिका करणारं हे ठरल्यावर बहुतेक सगळ्यांनी त्यावर अविश्वासच दाखवला होता. जी. बी. म्हणाले होते. "तुझी सगळी ठेवणच पाश्चात्य प्रभावाची आहे. एका कर्मठ आचार्याची भूमिका तुला जमणं शक्यच नाही." हाच अभिप्राय बहुतेक सगळ्यांचा होता. त्यामुळे

माझ्या अभिनयाला खरीखुरी मान्यता मिळाली; ती कीर्तीनाथांना 'संस्कार'चा युनिट-फोटो दाखवून गोपी कोण-कोण कुठली भूमिका करतोय हे सांगत असताना कीर्तीनाथांनी प्राणेशाचार्यांच्या पात्राकडे बोट करून 'हे कोण?' असं विचारलं तेव्हा.

'संस्कार' प्रकाशित झाल्यावर कमीत कमी एक डझन चित्रपटांमध्ये-विशेषतः तेलगू चित्रपटांमध्ये मी कर्मठ ब्राह्मणाच्या भूमिका केल्या आहेत. 'संस्कार'मध्ये मिळाला नाही एवढा मोबदला या चित्रपटांमधून मिळवलाय.

चित्रीकरणाच्या वेळच्या वेगवेगळ्या संघर्षामुळे वादविवाद आणि ताण-तणावामुळे तिथलं वातावरण किती हिंस्र झालं होतं.

सुदैवानं चित्रीकरण पुढे वेगानं चालत राहिलं, मग असल्या बालिश क्रौर्याला वेळ राहिला नाही. आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे आम्ही भारतीय-चित्रपटाचे मूळ संयोजक अशा प्रकारे एकमेकांना ओरखाडे काढण्यात गढून गेलो असता बाहेरून आलेला टॉम या सगळ्यामुळे तिळभरही विचलित न होता काम करत राहिला. आम्ही अजूनही 'संस्कार' विषयी बोलत राहणार असू, तर ते श्रेय टॉमलाच दिलं पाहिजे. वैयक्तिक हेव्यादाव्यात गुरफटलेलं 'संस्कार'चं चित्रीकरण त्याच्यामुळेच तडीस गेलं.

सगळ्यात पहिली गोष्ट म्हणजे त्याच्या छायाचित्रणामुळे चित्रपटाला अत्याधुनिक रूप आलं. त्या काळी पुणे, बेंगळूर किंवा मद्रास इथल्या फिल्म-इन्स्टिट्यूटमधून बाहेर पडलेल्या नव्या छायाचित्रकारांच्या आधुनिक शैलीविषयी कुणालाही ठाऊक नसल्यामुळे फिल्म-इंडस्ट्रीत कुणाच्यातरी हाताखाली काम करून सगळ्या जुन्या समजुतीची गाठोडी घेऊन फिरणारे छायाचित्रकारच उपलब्ध असायचे. टॉमनं ऑस्ट्रेलियाच्या 'कॉमनवेल्थ डॉक्युमेंटरी फिल्म कॉर्पोरेशन' कडून केवळ नवं तंत्रज्ञानच नव्हे, तर नवी सौंदर्यदृष्टीही आणली होती.

सत्यजित राय यांच्या चित्रपटाप्रमाणे बाउन्स लायटिंग, जास्त करून हातात कॅमेरा घेऊनच (ऑरिफ्लेक्स कॅमेरा) एक दिवसात वीस-बावीस शॉट्स ही त्यावेळी भारतात आधुनिक आणि वैशिष्ट्यपूर्ण शैली होती.

दुसरी गोष्ट अशी, की युनिटमध्ये झालेल्या दुभागणीत आपल्या अनुभवानं, समर्पण भावनेनं आणि शांतपणानं त्यानं सगळं निभावून नेलं. एकदा आमच्याबरोबर कोप्पला

यायची त्यानंही तयारी दाखवली, तेव्हा मीच त्याला 'कारमध्ये जागा नाही' असं सांगितलं होतं. तरी त्यानं त्याचा राग मानला नाही. आमच्याबरोबर एकीकडे मोकळेपणानं चर्चा करत असताना तो पट्टाभि आणि स्नेहाच्याही जवळचाच राहिला. स्नेहाविषयी तर त्याच्या मनात असामान्य ममता होती. चित्रीकरणाच्या अखेरच्या आठवड्यात तो आणि संगीतम जुलाबानं आजारी होते. तरीही त्यांनी काम थांबवलं नाही. एवढी त्याची निष्ठा अद्भुत होती.

शिवाय स्नेहाचा नेहमीच गोऱ्यांच्या अभिप्रायावर विशेष विश्वास. तो 'गोरा' आहे हेही एक सुदैव; अशीच आमच्या कंभूमधल्यांची भावना होती. एकंदरीत 'संस्कार'चा खराखुरा 'शिल्पकार' टॉम कॉव्ढन हाच म्हणावा लागेल.

आम्ही अग्रहारात अवघे तीन आठवडे असलो, तरी तिथली सगळी माणसं आमच्याशी अतिशय प्रेमानं वागली; कारण सगळा नटवर्ग सुशिक्षित होता हे एक महत्त्वाचं कारण होतं. शिवाय मनात आणलं, की स्नेहा स्नेहसुधेचा वर्षाव करू शकत होती. तरीही सगळ्यांनाच टॉम जवळचा वाटू लागला. त्या कर्मठ अग्रहारातल्या एक सोवळ्या विधवा बाईनी त्याला आपल्या स्वयंपाकघरात बोलावून चहा दिला होता. त्या बाईचा मुलगाही 'आमच्या आईचं टॉमवर विशेष प्रेम आहे, बरं का!' म्हणून वर्णन करायचा.

आम्ही चित्रीकरण संपवून परतलो, हाच बेंगळूरमध्ये मोठ्या कौतुकाचा विषय झाला होता. 'हे अॅमॅच्युअर्स दररोज पितात, भांडतात.' अशी आवई गांधीनगरमध्ये उठली होती, असं त्यानंतर आम्हांला समजलं.

संगीत आणि ध्वनिमिश्रण होऊन चित्रपटाची पहिली चित्रप्रत तयार झाली. तो दाखवला गेला. चित्रपट संपताक्षणी माझ्या शेजारी बसलेल्या सुरेंद्रनाथनं मोठ्यानं 'श्रीमद वेंकटरमणा गोविंदा गोविंदा' अशी घोषणा केली. मी त्या आवाजात माझा आवाज मिसळला नसला, तरी माझी प्रतिक्रियाही त्याच्यापेक्षा वेगळी नव्हती. पत्रकर्ता राघवेंद्रराव वैतागून म्हणाले, "रशेस आणि पूर्ण सिनेमात काय फरक आहे?" अध्येमध्ये राजीवचं संगीत आहे, एवढंच. पण ध्वनीच नाही. बैलगाडी धावे, तेव्हा गाडीचा आवाज नाही. माणसं वावरतात, तेव्हा पावलांचे आवाज नाहीत, पक्ष्यांची किलबिल नाही. चित्रपटात निःशब्दपणे

चालणारा भाग एवढ्या प्रमाणात का आहे?”

पट्टाभिला विचारलं, तेव्हा त्यानं उत्तर दिलं, “पैसा नाही.” पण मी स्वतः चित्रपटांचं दिग्दर्शन करू लागलो, तेव्हा माझ्या लक्षात आलं, ध्वनिसंयोजनासाठी फारसा पैसा लागत नाही. ‘ओदानंदु कालदल्लि’ या चित्रपटाच्या वेळी तर मी माझ्या सहदिग्दर्शकांनी मिळूनच हे काम केलं आहे.

खरी अडचण म्हणजे अशा कामासाठी आवश्यक असलेलं चैतन्य पट्टाभिमध्ये नव्हतं. मुख्यतः ऐषारामी सरंजामी वातावरणात तो वाढला होता. त्याला जास्तीच्या कष्टांचं वावडं होतं. त्या वेळेपर्यंत आम्हांला त्याच्या या स्वभावाचा अनुभव आला होता.

आम्ही सगळे ‘संस्कार’ चित्रपट कुणीही बघायच्या लायकीचा नाही, असं समजून विषण्ण झालो. हा ‘पाथेर पांचाली’ एवढाच महत्त्वाचा चित्रपट होऊ शकला असता. तो प्रयत्न अशा प्रकारे भुईसपाट झाल्यामुळे मी तर हताश झालो.

सुदैवानं रामानुजन त्याच सुमारास मद्रासला आले. त्यांच्यासाठी एक विशेष शो आयोजित करण्यात आला. चित्रपट संपला, तेव्हा मला रामानुजनना सामोरं जायचं धैर्य नव्हतं. पण चित्रपट पाहून रामानुजन उत्तेजित झाले होते.

“अतिशय छान झालाय, कादंबरीमधली सूक्ष्मता कितीतरी प्रमाणात आली आहे,” या शब्दांत त्यांनी कौतुक केलं. मला प्रचंड आश्चर्य वाटलं! तेवढाच आनंदही झाला. पट्टाभि आणि स्नेहाचा चेहरा खुलला. आम्ही पहिल्या दिवसापासून रशेस बघून बघून बधिर होऊन गेलो होतो. पण पहिल्यांदा बघणाऱ्याला, त्यातही रामानंजनसारख्या संवेदनशील व्यक्तीला, चित्रपट आवडला. त्यामुळे आम्ही सगळ्यांना बराच धीर आला.

चित्रीकरण संपवून मद्रासला परतल्यावर काही दिवसांतच मी ऑफीसच्या कामासाठी सहा आठवडे लंडनला जाऊन आलो. माघारी येतानाच वाटेत मुंबईला उतरल्या उतरल्या सगळ्यात प्रथम कानावर आलेली बातमी म्हणजे सेन्सॉरनं ‘संस्कार’वर प्रतिबंध घातला होता!

मी लगोलग सेन्सॉर-बोर्डाच्या चेअरमनना फोन करून चौकशी केली. उत्तर मिळालं. “चित्रपट ब्राह्मणविरोधी

आहे, असा बोर्डाचा अभिप्राय आहे.”

मी म्हटलं, “कादंबरी-लेखक ब्राह्मण आहेत. ग्रंथ-प्रकाशक ब्राह्मण आहेत. मी ब्राह्मण. कला-दिग्दर्शक, सह-दिग्दर्शक ब्राह्मण आहेत. यात भाग घेणारे जास्त करून सगळे ब्राह्मण आहेत. असला चित्रपट ब्राह्मणविरोधी कसा होऊ शकेल?”

“हे आम्हांला ठाऊक नव्हतं.”

“म्हणजे चित्रपट-निर्मितीमध्ये भाग घेणारे कुठल्या कुठल्या जातीचे आहेत, याचीही नोंद करायला हवी होती का?”

ते हसले. पण मी गप्प राहिलो नाही. म्हटलं, “आता मी वस्तुस्थिती सांगितली आहे. मग आता तरी मनाई मागे घ्या.”

“आता संपूर्ण फाईल दिल्लीत मंत्रालयाकडे गेली आहे. त्यांनाच निर्णय घेऊ द्या.” उत्तर मिळालं.

सेन्सॉर-ऑफीसच्या मद्रास शाखेनं गोंधळून जाऊन फाईल मुंबई ऑफीसकडे पाठवली होती. त्यांनी तर चित्रपटाला नकारघंटाच दाखवली होती. ही बातमी समजल्यावर पट्टाभि आणि सुरेंद्रनाथानी हे गुपित ठेवायचा प्रयत्न केला होता म्हणे. त्यामुळे इंडस्ट्रीमध्ये चित्रपटाचं नाव खराब होईल, अशी त्यांना भीती वाटत होती. पण राघवेंद्ररावांनी वर्तमानपत्रात आक्षेपाची बातमी प्रसिद्ध केली. ती वाचून कन्नड चित्रपटसृष्टी गांगरून गेली. त्या काळी सेन्सॉरचा आक्षेप ही अगदी विरळ घटना असल्यामुळे देशभर त्यावर चर्चा झाली.

‘हा प्रचार चित्रपटाला वाईट नाव देईल’ म्हणत सुरेंद्रनाथनं माझ्या पुढ्यात डोकं बडवून घेतलं. शोकांतिकेच्या नायकाच्या आविर्भावात त्यानं “आय् एम फिनिशड!” म्हणत विलाप सुरू केला. त्या संबोधनाला तो अगदी लायक होता, म्हणा. कारण या योजनेची सुरुवात झाल्यापासून त्याला हा चित्रपट उमजलाच नव्हता. तो पट्टाभिवरच्या ममतेमुळे या योजनेत सामील झाला होता. मात्र त्याला इथे त्याच्या ओबडधोबड वागण्यामुळे स्नेहांकडून फक्त अपमानास्पद वागणूकच मिळाली होती. आमच्यासारख्या इतरांनाही तो काहीसा विदूषकच वाटला असला, तरी आम्ही ते दाखवून देत नव्हतो.

पुन्हा चित्रपट पाहिला गेला, चर्चा झाली. मंत्रालयानं आक्षेप मागं घेतला. संवादामधला ‘शूद्र स्त्री’ मधला

‘शूद्र’ हा शब्द आणि ‘गोमांस’ मधला ‘गो’ हा शब्द काढायचा त्यांनी आदेश दिला. चित्रपटाला ‘ए’ सर्टिफिकीट देण्यात आलं.

सेन्सॉर-बोर्डानं आक्षेप घेतलेला चित्रपट म्हणून एवढ्या अवधीत याविषयी कर्नाटकभर उत्सुकता वाढली होती. आता हा चित्रपट कर्नाटकाच्या घराघरांतला विषय झाला होता. चित्रपट अपेक्षेपेक्षा जास्त यशस्वी झाला. पण या यशामागे केवळ हा आक्षेप, चित्रपटाची नवता किंवा त्यातलं कथा-सामर्थ्य कारणीभूत झालं, असंही नाही. त्यामध्ये असलेल्या चंद्री आणि प्राणेशाचार्यांच्या संभोगाच्या उत्तेजक दृश्यांनं प्रेक्षकांना आकर्षित केलं असावं, याची मलाही कल्पना आहे. त्या वेळेपर्यंत चित्रपटातला समागम सूचकपणे दाखवला जात होता. प्रणयी जोडी जवळजवळ येऊ लागली की, कॅमेरा लाजल्यासारखा व्हायचा आणि दुसरीकडे नजर वळवायचा! पण ‘संस्कार’मध्ये आलिंगनापासून सुरू होणाऱ्या या दृश्यांत दोन शरीरांची जवळीक, अंगांगांचं घर्षण, लोळण, अवयवांचं मर्दन वगैरे बाबी क्लेजअपमध्ये पकडून, त्यांची योजना करून, प्रेक्षकांच्या मनात ‘हा मांसल नितंबांचा भाग आहे की, मांड्यांमधली खोलगट जागा’ अशा प्रकारचा दृष्टिभ्रम निर्माण करून प्रत्यक्ष संभोगदृश्य पाहत असल्याचा आभास निर्माण केला गेला होता. चंद्रीशी संबंधित कथाभागाचा हा उत्कर्षबिंदू असल्यानं स्नेहानंही सगळी उत्कटता आणि भोगासक्ती आपल्या डोळ्यांमधून, उसाशांमधून आणि हालचालींमधून ओसंडून वाहिल, असा अभिनय केला होता. त्या आधी कधीही स्त्रीची सेक्शुअॅलिटी इतक्या उत्तानपणे भारतीय चित्रपटांमधून दाखवली गेली नव्हती. अनंतमूर्तीना साहित्यसृष्टीमध्ये गुरुस्थानी असलेल्या डी.एच. लॉरेन्स या कादंबरीकारांनी हा चित्रपट पाहिला असता, तर त्यांना हे चित्रीकरण निश्चित आवडलं असतं. पम टॉमला मात्र त्या वेळच्या फ्रेंच आणि इटालियन चित्रपटांच्या शैलीपासून स्फूर्ती मिळाली होती.

यातही गमतीची गोष्ट अशी की या प्रक्षोभक चित्रीकरणाच्या वेळी माझ्यातला आणि स्नेहामधला संवाद पूर्णपणे थांबला होता. त्यामुळे शॉट्स संपताच मी आणि ती एकमेकांशी अजिबात परिचय नसल्यासारखे दूर जाऊन बसत होतो.

चित्रपट गल्ल्यावर यशस्वी झाला, एवढंच नाही, तर त्या वर्षीचा अत्युत्तम चित्रपट म्हणून त्याला सुवर्णकमळ आणि राष्ट्रीय पुरस्कारही मिळाला.

सरकारकडून निषेध करण्यात आलेल्या या चित्रपटाला त्याच सरकारकडून सुवर्णकमळ!

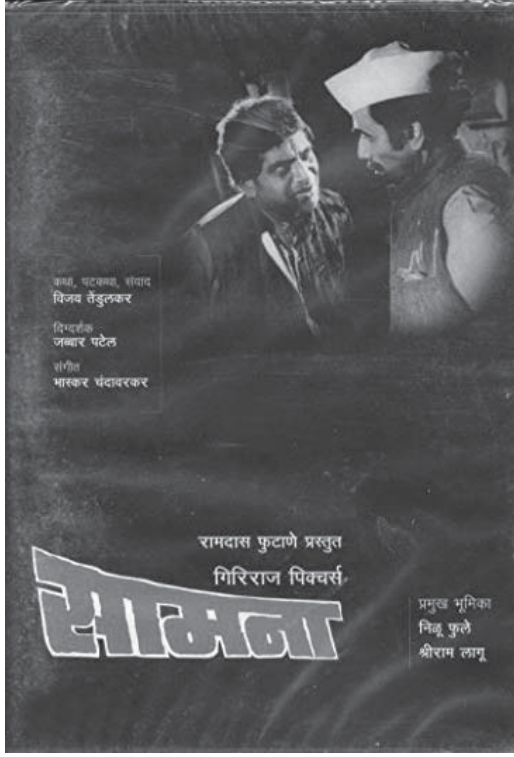
आम्हांला अत्यंत आनंद व्हायला कारण म्हणजे राष्ट्रीय स्पर्धेमध्ये ‘संस्कार’नं सत्यजित राय यांच्या विरोधात ‘प्रतिस्पर्धी’ म्हणून उभं राहून यश मिळवलं होतं. आम्ही आमच्या गुरूला दिलेली ही भेट होती.

‘संस्कार’चं भारतभर उत्साहानं स्वागत झालं. मृणाल सेननी तो बघताच मला ‘आज मी एक श्रेष्ठ चित्रपट आणि श्रेष्ठ अभिनय पाहिला.’ अशी तार पाठवली होती. भेट झाली, तेव्हा अल्काझी यांनी “चित्रपटाचं दिग्दर्शन आणि अभिनय माझ्या हृदयाला भिडला.” असं म्हटलं. राज कपूरनं तर “माझ्यासाठी एका चित्रपटाचं दिग्दर्शन कर.” असा आग्रह धरला. (हे मान्य न करण्यातच शहाणपणा आहे, हे मला ठाऊक होतं.)

‘संस्कार’च्या यशामुळे कर्नाटकात कलात्मक चित्रपटांची लाट आली. मी आणि बी.व्ही. कारंतच नव्हे, तर इतर अनेक साहित्यिकांनी या क्षेत्रात साहस करून हात पोळून घेतले. त्यामुळे कलात्मक चित्रपटांच्या चळवळीची हानीच झाली. तरी या सगळ्या वेड्यावाकड्या प्रयत्नांमधून एक समर्थ चित्रपट-दिग्दर्शक कर्नाटकाला मिळाला: गिरीश कासारवल्ली.

त्यानंतर पट्टाभिनं तीन चित्रपटांची निर्मिती केली. त्यातल्या ‘चंडमारुत’मध्ये अणीबाणीविरुद्ध बंड होतं. ‘शृंगारमास’ १९८४ साली आणि ‘देवर काडु’ हा १९९० साली दिग्दर्शित केलं. पण त्यातल्या कुठल्याच चित्रपटाला विशेष यश मिळालं नाही.

२००६ साली पट्टाभिनं नंदनाच्या घरात निधन पावला. परवा नंदनाकडून समजलं, आता ‘संस्कार’ची मूळ निगेटिव्हच बेपत्ता झाली आहे. ती पट्टाभिनं कुणाल कशासाठी दिली, याची काहीही नोंद नाही. पट्टाभिही विसरून गेला होता. एकंदरीत चित्रपटाची मूळ सामग्रीच नाहीशी झाली आहे. ●●●



‘तरी कसे फुलतात गुलाब हे ताजे’

-प्रा. अविनाश कोल्हे

मराठी रंगभूमीवर जसं विजय तेंडुलकरांचं योगदान लक्षणीय आहे तसंच काही प्रमाणात मराठी चित्रपटसृष्टीवरही आहे. त्यांची पटकथा व संवाद असलेला ‘सामना’ हा १९७५ साली आलेला चित्रपट आजही चर्चेत असतो. हा कृष्णाधवल चित्रपट खऱ्या अर्थाने राजकीय चित्रपट आहे तर ‘सिंहासन’ हा चित्रपट राजकीय क्षेत्रातील भीषण सत्तास्पर्धेबद्दल आहे. मराठी नाटकांत आजही जसं गों पु. देशपांडे यांचं ‘उद्ध्वस्त धर्मशाळा’ हे नाटक खऱ्या अर्थाने राजकीय नाटक आहे त्याच अर्थाने डॉ. जम्बार पटेल यांनी दिग्दर्शित केलेला ‘सामना’ हा खरा राजकीय चित्रपट आहे. ‘सामना’ जेव्हा प्रदर्शित झाला होता तेव्हा मी तो चारपाच वेळा तरी बघितला होता. आता हा लेख लिहण्याच्या निमित्ताने पुन्हा सावकाश बघायला मिळाला.

विठ्ठलराव विखे पाटलांनी इ.स.१९४९ साली अहमदनगर जिल्ह्यातील प्रवरा नगर येथे महाराष्ट्रातील पहिला सहकारी साखर कारखाना सुरू केला. नंतर पश्चिम महाराष्ट्रात सहकारी साखर कारखान्यांचं मोठं जाळं उभं राहिलं. बघता बघता हे सहकारी साखर कारखाने आर्थिक व राजकीय सत्तेची केंद्र झाली. यातूनच ‘साखर सम्राट’ हा शब्द वापरात आला. पश्चिम महाराष्ट्रात जसे ‘साखर सम्राट’ तसेच गुजराथेत ‘तेल सम्राट’ तर विदर्भात ‘कापूस सम्राट’ निर्माण झाले. त्या त्या भागातील पारंपरिक पिकाभोवती सहकारी चळवळ उभी राहिली. या सहकारी कारखान्यांमुळे त्या त्या भागाचा आर्थिक तसेच शैक्षणिक विकास झाला. मात्र बघता बघता या सहकारी चळवळीत अपप्रवृत्ती शिरल्या व मग सुरू झाला पैशाचा व आर्थिक राजकीय सत्तेचा माज आणि नंगा नाच.

ही पार्श्वभूमी लक्षात ठेवत ‘सामना’ या चित्रपटाला सामोरं जावं लागतं. त्या काळच्या मराठी चित्रपटसृष्टीत गावचा पाटील, तमाशा वगैरे मागे पडून दादा कोंडकेंच्या विनोदी सिनेमांचं युग सुरू झालं होतं. १९७१ साली आलेला दादांचा ‘सोंगाड्या’ तुफान चालला. मग ‘एकटा जीव सदाशिव’ (१९७२), ‘आंधळा मारतो डोळा’ (१९७३), ‘पांडू हवालदार’ (१९७५) वगैरे एका पाठोपाठ आलेल्या दादांच्या चित्रपटांनी प्रचंड धंदा केला. अशा सांस्कृतिक पर्यावरणात ‘सामना’ म्हणजे रणरणातल्या



दुपारी वाऱ्याची झुळूक यावी तसा आल्हाददायक वाटला. मराठी चित्रपटसिकांनी, खास करून शहरी, उच्चवर्णीय, मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांनी 'सामना' डोक्यावर घेतला. पुण्यामुंबईतील इराण्याच्या कॅफेत 'सामना'त निळू फुलेंचा अभिनय जबरदस्त होता की, डॉ. लागूंचा होता अशा चर्चा किती रंगल्या असतील याचा हिशेब नाही.

'सामना'च्या अभूतपूर्व यशात दिग्दर्शक जब्बार पटेल यांचा जसा महत्त्वाचा वाटा आहे तसाच फुले/लागूंच्या अभिनयाची जुगलबंदी व तेंडुलकरांच्या आशयगर्भ आणि धारदार संवादांचा सिंहाचा वाटा आहे. त्या वर्षी 'सामना'ला केंद्र सरकारचा 'सर्वोत्तम मराठी चित्रपट' हा पुरस्कार लाभला.

'सामना'ची सुरुवात आणि विजय आनंदच्या 'गार्ड'ची सुरुवात यात विलक्षण साम्य आहे. दोन्ही चित्रपटांची सुरुवात एका गाण्याने होते. हे गाणं नेहमीच्या प्रेम, विरह वगैरे भावना व्यक्त करणारं नसून जीवनविषयक तत्त्वज्ञान कथन करतं. सचिन देव बर्मनच्या आवाजातील 'वहाँ कौन है तेरा/मुसाफिर/जायेगा कहाँ' हे गाणं तर 'सामना'तील 'कुणाच्या खांद्यावर/कुणाचे ओझे' हे गाणं...ही गाणी हे चित्रपट नेहमीच्या पठडीतील नाहीत, हे प्रेक्षकांच्या मनांवर सुरुवातीपासून ठसवतात. या गाण्यांचं चित्रीकरण फार प्रभावी आहे. ही गाणी जर लक्षपूर्वक बघितली आणि ऐकली तर असं दिसेल की, या गाण्यांत चित्रपटाची अर्ध्याहून अधिक कथा सांगितलेली आहे. 'सामना'च्या सुरुवातीपासून एक भणंग, खादीधारी, सतत मद्यपान

करणारा मास्तर प्रेक्षकांच्या कायम बरोबर असतो. मास्तरची व्यक्तिरेखा या गाण्याने उभी राहते. खादी घालणारा पण सतत देशी दारू पिणारा मास्तर आरंभापासूनच प्रेक्षकांना गूढ वाटत राहतो.

'सामना' चे कथानक तसे चिरपरिचित आहे. साखर सम्राट असलेला हिंदुराव धोंडे पाटील म्हणजे गावातलं मोठं प्रस्थ. गावातलं पानसुद्धा त्याला न विचारता हलत नाही अशी दहशत आणि दरारा. सहकारी साखर कारखाना, कुक्कुट पालन केंद्र, सहकारी बँक, सहकारी दूध डेअरी अशा सगळ्या क्षेत्रांत हिंदुरावचे साम्राज्य प्रचंड पसरलेले

असते. चित्रपटाच्या सुरुवातीला हिंदुराव मुंबईहून आलेल्या सरकारच्या शिक्षण खात्यातल्या ज्येष्ठ अधिकाऱ्याबरोबर चर्चा करताना दाखवला आहे हिंदुरावला त्याच्या भागात महाविद्यालयं सुरू करायची आहेत. (पुढे यातूनच 'शिक्षण सम्राट' निर्माण झाले.)

अशा हिंदुरावाच्या साम्राज्यात एक दिवस आगापिछा नसलेला एक माणूस (ज्याला हिंदुराव 'मास्तर' हे नाव देतो) उतरतो. त्याची भाषा, वेश, गोरा वर्ण वगैरे बघून प्रेक्षक अंदाज करू शकतात की, हा गृहस्थ गांधीवादी आहे. शहरी आहे व जातीने ब्राह्मण आहे. कोणत्यातरी वैफल्यापासून. अपयशापासून पळण्यासाठी मास्तर निरुद्देश्य भटकंती करत असतो व सतत दारू पीत असतो. मास्तरच्या व्यक्तिगत जीवनातील ही बाजू सिनेमात स्पष्टपणे आलेली नाही. आली आहे ती फक्त 'कमळ'बरोबरच्या काही दृश्यांतून. ही दृश्यं इतकी तुरळक व संदिग्ध आहेत की, यातून प्रेक्षकांना काहीही बोध होत नाही.

हिंदुरावने नुकताच मारुती कांबळेचा खून करून स्वतःच्या साम्राज्याला शह देऊ पाहणारे आम्हान संपवलेले असते. याबद्दल गावात कुजबुज असते पण हिंदुरावची दहशत असल्यामुळे कोणी उघडपणे बोलत नाही. हिंदुराव मास्तरला स्वतःच्या वाड्यावर ठेवून घेतो. हिंदुरावला व त्याच्या माणसांना संशय असतो की, मास्तर सीआयडी अधिकारी असावा व मारुतीच्या खुनाची चौकशी करायला आला असावा. असा माणूस आपल्या डोळ्यांसमोर राहिला तर बरं असा चाणाक्ष विचार करून हिंदुराव

त्याला पोलीस नोकरी देतो व त्याच्याशी मैत्री करतो.

या प्रकारात हिंदुरावचे वेगळेपण समोर येते. हिंदुराव जरी सम्राट असला व पैशाच्या माजावर जगणारा असला तरी त्याने या भागाचा विकास घडवून आणला हे सत्य नाकारता येत नाही. असा हिंदुराव अंतर्दामी फार एकटा असतो. त्याला तसे मित्र कोणीही नसतात. जे त्याच्या आजूबाजूला असतात ते खुशमस्करे व त्याला घाबरणारे त्यांच्या सहवासात हिंदुराव रमू शकत नाही. एका प्रसंगी हिंदुराव मास्तरला म्हणतो, 'मास्तर तुमची आमची मैत्री होऊ शकते कारण तुम्ही मला घाबरत नाही. तुम्ही आमचे मित्र तरी व्हाल किंवा शत्रू तरी.

गावात वावरणाऱ्या मास्तरला मारुती कांबळेबद्दलची कुजबुज अस्वस्थ करते व तो ही बाब धसास लावण्याचे ठरवतो. येथून चित्रपटातील रंगत वाढते. मास्तर जमेल तिथे जमेल तेव्हा 'मारुती कांबळेचं काय झालं', असा प्रश्न विचारत फिरतो. गावात असं स्पष्ट बोलणारं कोणी नसतं. हळूहळू गावकरीसुद्धा हा प्रश्न विचारायला सुरुवात करतात. हिंदुरावच्या साम्राज्याला हादरे बसायला लागतात. हिंदुराव मास्तरशी सौदा करतो. मास्तरने गाव सोडून कायमचं जावं, त्या बदल्यात हिंदुराव मास्तरला मारुती कांबळेच्या खुनाची हकिकत सांगेल. त्यानुसार हिंदुराव, मारुती कसा हिंदुरावच्या सहकारी संस्थांतील कारभारबद्दल उलटसुलट प्रश्न विचारायला लागला होता, मारुती कसा सहकारी सोसायटीची निवडणूक लढवण्याच्या तयारीत होता वगैरे माहिती देतो. मारुतीचा बंदोबस्त करणं कसं गरजेचं आहे सांगत मारुतीला गावातल्या साळुंके या विधवेच्या प्रकरणात कसा अडकवला हे सांगतो. गर्भपात करताना साळुंकेबाई मरते. मारुतीचे तिच्याशी अनैतिक संबंध होते अशी अफवा उडवून मारुतीचा खून केला जातो.

मास्तर हे सर्व ऐकून घेतो व हिंदुरावाचं गाव सोडतो. पण इतरत्र कोठेही न जाता सरळ जिल्ह्याच्या ठिकाणी जिल्हाधिकारी कार्यालयासमोर उपोषणाला बसतो. मागणी एकच 'मारुती कांबळेचं काय झालं', याची सरकारने चौकशी करावी. मास्तरच्या उपोषणाने गावातलं. जिल्ह्यातलं राजकीय, सामाजिक वातावरण ढवळून निघतं. हिंदुराव मुंबईला पळून जातो. त्याच्या साम्राज्यात बेदिली माजते. हिंदुरावचे विरोधक मास्तरच्या उपोषणाचा फायदा उचलतात

व हिंदुरावच्या संस्था ताब्यात घेतात. मास्तर उपोषण सोडून मुंबईला येतो. हिंदुरावला गाठतो व त्याला स्वतःच्या गुन्हाची जबाबदारी स्वीकारायला तयार करतो. हिंदुरावला अटक होते व मास्तर गाव सोडून पुन्हा आगापिछा नसलेली भटकंती सुरू करतो.

असं हे 'सामना'चं ढोबळ कथानक. १९७५ सालचा सिनेमा आज बघताना आजचं राजकारण त्यात दिसायला लागतं. मास्तरचे उपोषण आणि अण्णा हजारेनी 'लोकपाल' साठी दिल्लीत केलेलं उपोषण नंतर झालेला 'आम आदमी पार्टी' चा उदय व सत्ताग्रहण. किती साम्य आहे या घटनांत.

१९७५ साली आलेल्या या राजकीय सिनेमात आजच्या राजकारणाची बीजं दिसतात. हे समजून घेण्यासाठी थोडं संसदीय राजकारण, निवडणुका आणि आपली जातीव्यवस्था वगैरे समजून घ्यावे लागेल. शिवाय आपल्या स्वातंत्र्यलढ्याचे वर्गीय व वर्णीय स्वरूप डोळ्यांसमोर ठेवावं लागेल. १९२० साली गांधीजींचा उदय झाल्यानंतर अनेक जातीधर्मांचे लोकं काँग्रेसच्या लढ्यात सामील झाले. याचा मोठा आविष्कार म्हणजे १९३० चा मिठाचा सत्याग्रह. त्यानंतर १९३७ साली झालेल्या प्रांतांच्या निवडणुकांत काँग्रेस अकरापैकी आठ प्रांतांत सत्तेत आली. तोपर्यंत काँग्रेसमध्ये ब्राह्मणब्राह्मणेतर वाद सुप्त रूपात होता. तेव्हाच्या मुंबई प्रांतातही काँग्रेस जिंकली होती. तेव्हा केशवराव जेधे, शंकरराव मोरे वगैरे ब्राह्मणेतर नेत्यांना असं स्वाभाविकपणे वाटलं की, मुख्यमंत्रीपद आपल्याला मिळेल. कारण जेधे, मोरे वगैरे ब्राह्मणेतर नेत्यांनी ग्रामीण भागात काँग्रेसचा जबरदस्त प्रचार केला. पण काँग्रेसने बी.जी.खेर या ब्राह्मणाला मुख्यमंत्री केले. असाच प्रकार पुन्हा १९४६ साली मुंबई प्रांतात झालेल्या निवडणुकांतही झाला. तेव्हासुद्धा काँग्रेस सत्तेत आली. तेव्हा जेधे-मोरेनी तुफान प्रचार केला होता पण काँग्रेसने पुन्हा एकदा खेर यांनाच मुख्यमंत्री केलं. काँग्रेस ब्राह्मणांची बटीक आहे' असे आरोप करत जेधे-मोरेनी इ.स. १९४८ साली 'शेतकरी आणि कामगार पक्ष' (शेकाप) हा मार्क्सवादी पक्ष स्थापन केला.

स्वातंत्र्यानंतर मात्र मराठा समाजाचा (ज्याची राज्यातील लोकसंख्या जवळजवळ ४० टक्के होती व आहे) सत्तेबद्दल दावा टाळणं शक्य नव्हतं. म्हणून मग यशवंतराव

चव्हाणांना १९५७ साली मुंबई प्रांताचा व नंतर १९६० साली संयुक्त महाराष्ट्राचा मुख्यमंत्री केले. आजही काही तुरळक अपवाद वगळता (मनोहर जोशी, अंतुले. फडणवीस वगैरे) महाराष्ट्राचे मुख्यमंत्रीपद मराठा समाजाकडे असते.

१९७० च्या दशकापर्यंत ब्राह्मण समाजाला राजकीय सत्तेची वानवा जाणवायला लागली. राजकीय सत्ता नसली तरी शैक्षणिक क्षेत्र, कलासंस्कृतीचं क्षेत्र वगैरे ब्राह्मणांच्या हाती होते. या सांस्कृतिक क्षेत्रातील सत्तेचा आविष्कार म्हणूनसुद्धा 'सामना' चित्रपटाकडे बघता येतं. यात एक ब्राह्मण मास्तर एका दलिताने झालेल्या अत्याचाराचा वापर करून एका पाटलाचे साम्राज्य उद्ध्वस्त करतो. या दृष्टीनेही या सिनेमाच्या आशयाकडे बघता येते. श्रीमती शालिनीताई पाटील तर असा उघडपणे आरोप करत असत की ब्राह्मणांनी फार जाणीवपूर्वक चित्रपट माध्यमाचा वापर करून मराठा समाजाची सातत्याने बदनामी केली. १९५०व१९६० च्या दशकातील लोकप्रिय तमाशा चित्रपटांत गावचा पाटील हमखास दारुडा, बाईलवेडा दाखवत असत.

'सामना'त राज्यातील बदलत जाणाऱ्या राजकीय वास्तवाचं चित्रण आहे. एका पाटलाच्या सत्तेला आव्हान देणारा मारुती कांबळे १९५५ किंवा १९६५ सालच्या मराठी चित्रपटांत दाखवता आला नसता. १९७२ साली 'दलित पॅथर' स्थापन झाल्यानंतर दलित समाजात वेगळे भान आले होते. 'स्वातंत्र्य कोणा गाढवीचं नाव आहे', असा रोकडा सवाल उपस्थित करणाऱ्या नामदेव ढसाळ व १९७२सालच्या ऑगस्ट महिन्यात 'काळा स्वातंत्र्य

दिन' असा लेख लिहणाऱ्या राज ढालेच्या खांद्यावर मारुती कांबळे उभा आहे. म्हणूनच १९७५ साली आलेल्या 'सामना'त मारुती कांबळे हिंदुराव धोंडे पाटलासारख्या सत्ताधारी वर्गाच्या मस्तवाल प्रतिनिधीला जाहीरपणे सवाल करू लागली.

'सामना'चं हे वेगळेपण नोंदवल्यानंतर यातील संवादांचा खास उल्लेख करावा लागतो. तेंडुलकरांचे संवाद त्याकाळी फार गाजले होते. आजही ते संवाद ऐकतांना त्यांची प्रभावशक्ती जाणवते. मास्तरला घेऊन हिंदुराव सकाळी फिरायला निघतो. त्याने या भागाच्या विकासासाठी काय काय केले हे मास्तरला सांगण्याचा हिंदुरावचा खरा हेतू असतो. बोलण्याच्या ओघात हिंदुराव बोलून जातो की, इथल्या जमिनीवर आमच्या कष्टाने आज नंदनवन फुलले आहे. हे ऐकून मास्तर चटकन प्रश्न विचारतो, ज्याचे आजही समाधानकारक उत्तर देता येत नाही. मास्तर विचारतो 'या जमिनीवर असलेले छोटे शेतकरी कुठे गेले' हा प्रश्न ऐकल्यावर हिंदुरावप्रमाणेच प्रेक्षकसुद्धा चमकतात. हिंदुराव स्वतःला सावरत उत्तरतो 'आम्ही त्यांच्या जमिनी योग्य भावाने विकत घेतल्या.' प्रेक्षक निःश्वास टाकत नाही तेवढयात मास्तरचा अधिक धारदार प्रश्न थोबाडीत बसतो. 'योग्य भावाने म्हणजे तुमच्या मते योग्य भाव!' असे टोकदार संवाद 'सामना'त विखुरलेले आहेत. (असेच थोबाडीत बसण्याचा माझ्या व्यक्तिगत आयुष्यातला एक प्रसंग सांगितल्याशिवाय राहावत नाही. समज आल्यापासून 'कसेल त्याची जमीन' वगैरे न्याय्य घोषणा ऐकत आलो होतो. पण आंबेडकरी चळवळीचे मोठे नेते व बाबासाहेबांचे उजवे हात कर्मवीर दादासाहेब



गायकवाड यांची एक घोषणा ऐकली आणि माझे भावविश्वच गरगरले ती घोषणा होती : 'कसेल त्याची जमीन' हे ठीकच आहे. पण नसेल त्याचे काय?' या चारपाच शब्दांच्या घोषणेत भूमिहीन शेतमजुरांच्या समस्येचे आकलन होते.)

असे जबरदस्त संवाद पेलण्यासाठी तसे जबरदस्त क्षमता असलेले नट हवे असतात.

दिग्दर्शक डॉ. जब्बार पटेलांनी निळू फुले व लागू या दोन आघाडीच्या नटांना घेऊन अर्धी लढाई जिंकली. पाश्चात्य चित्रपटसृष्टीत 'कास्टींग' ला अतोनात महत्त्व असते. आपल्याकडे त्या मानाने अजूनही कास्टींगकडे म्हणावे तसे लक्ष दिले जात नाही. ज्याचे नाव जोरात आहे त्यालाच किंवा तिला साईन करण्याकडे कल असतो. डॉ. जब्बार पटेलांच्या सुदैवाने हिंदुरावच्या भूमिकेसाठी निळू फुले तर मास्तरच्या भूमिकेसाठी लागू उपलब्ध होते. या दोघांनी या भूमिका अक्षरशः जगल्या. हिंदुराव जसा लक्षात राहतो तसाच मास्तरसुद्धा.

या चित्रपटाच्या संदर्भात काही वेगळ्या मुद्द्यांची चर्चा करावी लागते. या चित्रपटामागे पाश्चात्य प्रेरणा आहे का? काही अभ्यासकांच्या मते १९५४ साली आलेल्या 'द लास्ट अपॉइंटमेंट' या पाश्चात्य कलाकृतीचा 'सामना'वर प्रभाव आहे. या कलाकृतीचा मराठी अवतार म्हणजे पु.ल.देशपांडे यांनी भाषांतर केलेले व वामन केंद्रे यांनी दिग्दर्शित केलेले मराठी नाटक 'झुंज एका वाऱ्याशी' १९८० च्या दशकात या नाटकाचे मुंबईत प्रयोग होते. अलीकडे या नाटकाचे मराठीत पुन्हा प्रयोग सुरू झाले असून याचे दिग्दर्शन श्रीनिवास नावकरांनी केलेले आहे. या पाश्चात्य कलाकृतीच्या प्रभावाबद्दल तेंडुलकरांनी मात्र कधीही खुलासा केला नव्हता.

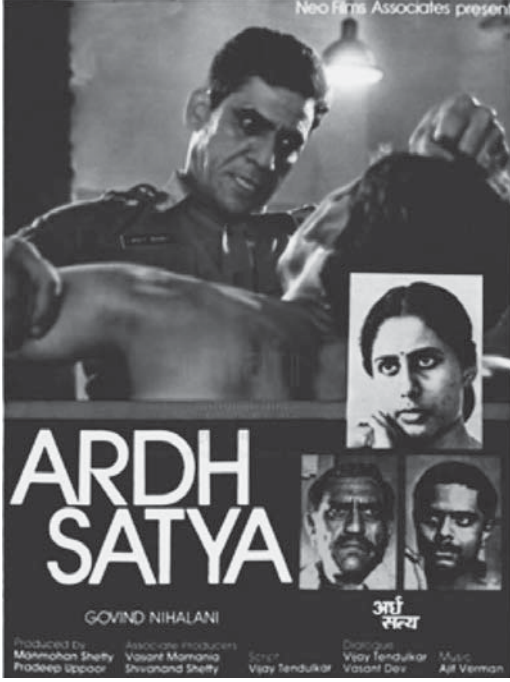
आता एवढ्या वर्षांनी 'सामना' बघताना मनात काही विचार येत होते. हा सिनेमा म्हणजे एक प्रकारे जनहित याचिकाच. मास्तर ज्या मारुती कांबळेसाठी स्वतःचा जीव पणाला लावतो तो मारुती कांबळे काळा की गोरा हेही मास्तरला माहित नसते, त्यांची कधी भेटही झालेली नसते. फक्त अन्याय होऊ नये यासाठी मास्तर बलशाली धोंडे पाटलांला भिडतो. धोंडे पाटलाचे व मास्तरचे काहीही वाकडे नसते. पुढे १९८० च्या दशकात भारतीय न्यायपालिकेत जनहित याचिका हा प्रकार लोकप्रिय झाला.

'सामना' बघताना आणखी एक विचार मनात आली. एकूण भारतीय साहित्यात मास्तरसारखे दुसऱ्यासाठी शक्तिशाली व्यक्तीशी यंत्रणेशी टक्कर घेणारे नायक नाहीत. स्वतःवर झालेल्या अन्यायाच्या विरोधात लढणारे नायक सहज दाखवता येतात. पण दुसऱ्यांसाठी प्रसंगी जीव पणाला लावणे वगैरे ही खास आधुनिक मूल्यं आहेत व त्या दृष्टीने 'सामना' एक आधुनिक कलाकृती ठरते.

'सामना' बघताना जपानी दिग्दर्शक अकिरा कुरोसावा यांनी दिग्दर्शित केलेला 'इकीरू' या १९५२ साली आलेल्या चित्रपटांची आठवण येत होती. अलीकडेच मुंबईस्थित डाव्या विचारांची नाट्यसंस्था 'इप्टा'तर्फे या सिनेमावर आधारित नाटक 'एक मामुली आदमी' हिंदी नाटक सादर केले होते. कुरोसावांच्या सिनेमात एका साध्या कारकुनाची कथा आहे जो आता निवृत्तीला आला आहे. त्याला वाटतं की, आपण एवढी वर्षे नोकरी केली, एवढी वर्षे जगलो पण हातून लक्षणीय असं काहीही घडलं नाही. अशात एक सार्वजनिक मैदान मोठ्या बिल्डरला देण्याचा निर्णय जाहीर होतो आणि हा कारकून या विरुद्ध लढण्याचे ठरवतो. सर्व प्रकारचे प्रयत्न करून तो बिल्डरची योजना उद्ध्वस्त करतो. जेव्हा १९७१ साली हृषिकेश मुखर्जींचा 'आनंद' प्रदर्शित झाला होता तेव्हा त्यावर 'इकीरू'ची सावली आहे अशी चर्चा होती आता 'सामना' बघताना मला 'इकीरू'ची आठवण होत होती. 'इकीरू' त एक वैफल्यग्रस्त कारकून आहे तर 'सामना'त स्वातंत्र्यलढ्याची पार्श्वभूमी असलेला गांधीवादी आहे, जो आता वैफल्यग्रस्त आहे व ज्याला आज काहीही आगापिछा उरला नाही. दोघेही अहिंसात्मक मार्गाने लढतात व दोघेही यशस्वी होतात. दोन्ही चित्रपट सकारात्मक आशयावर संपतात. 'सामना' तर 'तरी कसे फुलतात गुलाब हे ताजे' या गाण्यातल्या ओळींवर संपतो.

'सामना' हा चित्रपट सत्यजित राय, मृणाल सेन वगैरेंच्या पठडीतील चित्रपट नाही. 'उलटपक्षी असं दिसतं की 'सामना'त लोकप्रिय चित्रपटाला आवश्यक असलेले घटक आहेत. यात गाणी आहेत, लावण्या आहेत, एक चक्क कॅबरे नृत्य आहे, कथानकात एक प्रकारचं रहस्य आहे. मास्तरप्रमाणेच प्रेक्षकांनासुद्धा 'मारुती कांबळेचं काय झालं?' या प्रश्नाचं उत्तर मिळावं असं वाटत असतं. असं असूनही 'सामना' म्हणजे काही 'केला इशारा जाता जाता' किंवा 'एक गाव बारा भानगडी' सारखा चित्रपट नाही. १९७५ साली प्रदर्शित झालेला सामना आज तब्बल ४५ वर्षांनी बघतानासुद्धा मनात एवढे विचार निर्माण करू शकतो, याचा अर्थ तो एक दर्जेदार चित्रपट आहे.





अर्धसत्य

व्यवस्थेवरचं परिणामकारक भाष्य

-हर्षद सहस्त्रबुद्धे

‘अर्धसत्य’. गोविंद निहिलानी दिग्दर्शित नितांतसुंदर सिनेमा. श्री.दा.पानवलकर यांच्या ‘सूर्य’ कथेवर आधारित असणारा ‘अर्धसत्य’ म्हणजे १९८० च्या दशकातल्या ढवळून निघालेल्या सामाजिक परिस्थितीचा महत्त्वपूर्ण दस्तावेज आहे. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रेची ‘चक्रव्यूह’ ही अत्यंत मार्मिक कविता, वसंत देवांनी लिहिलेले दर्जेदार संवाद, पानवलकरांची कथा, विजय तेंडुलकरलिखित स्वतंत्र व सशक्त पटकथा, उत्तम अभिनय आणि कसदार दिग्दर्शन या अर्धसत्यच्या जमेच्या बाजू. कलात्मक आणि व्यावसायिक चित्रपटांची शैली परस्परांहून भिन्न प्रकारची असते. त्यांचे विषयही वेगळे असतात. या वेगवेगळ्या शैलींचा सुयोग्य मेळ अर्धसत्यमधे साधला गेला. ८० च्या दशकात एकीकडे व्यावसायिक सिनेमांचा दर्जा दिवसेंदिवस ढासळत असताना दुसरीकडे मात्र, कलात्मक चित्रपटांचे विषय आणि एकंदर संरचना यात झपाट्याने बदल होत होते. १९८३ मध्ये प्रदर्शित झालेल्या अर्धसत्यने कलात्मक चित्रपट आणि व्यावसायिक चित्रपट यातली दरी कमी केली. कलात्मक चित्रपटांच्या यापूर्वी असणाऱ्या परिचित धाटणीमध्ये अनेक बदल केले. नंतरच्या काळात आलेल्या अनेक चित्रपटांच्या कथानकाचे धागे, कुठे न कुठे अर्धसत्यशी जोडले गेल्याचं दिसून येतं. हिंदी चित्रपटसृष्टीत एका नव्या पर्वाची सुरुवात अर्धसत्यमुळे झाली असं निश्चितपणे म्हणता येईल. कलात्मक चित्रपटांची फारशी आवड नसणाऱ्या सामान्य प्रेक्षकालाही अर्धसत्य चित्रपटाने चित्रपटगृहांकडे खेचून आणलं. अर्धसत्यच्या केंद्रस्थानी आहे, वडिलांच्या इच्छांवर पोलीसखात्यात भरती झालेला सब-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर (ओम पुरी). त्याचा मूळ पिंड वेगळा. आजूबाजूच्या घटना संवेदनशीलपणे टिपणारा. एकाच वेळी कठोर आणि हळवा असणारा. वडिलांच्या धाकात लहानाचा मोठा झालेला आणि स्वतःच्या मर्जीविरुद्ध पोलिसात भरती झालेला अनंत, आपली हळवी बाजू शक्यतो लपवून ठेवतो. सिस्टीमच्या चक्रात सामील होतो. संधी मिळताच तो कायदा हातात घेतो आणि अशा गुन्हेगारांना झोडपत सुटतो. गरम डोक्याच्या आणि कडक शिस्तीच्या अनंतला, मार्ग भरकटू लागल्यावर ताळ्यावर आणायचं काम त्याचे वरिष्ठ हैदर अली (शाफी इनामदार) आणि मैत्रीण ज्योत्सना गोखले (स्मिता

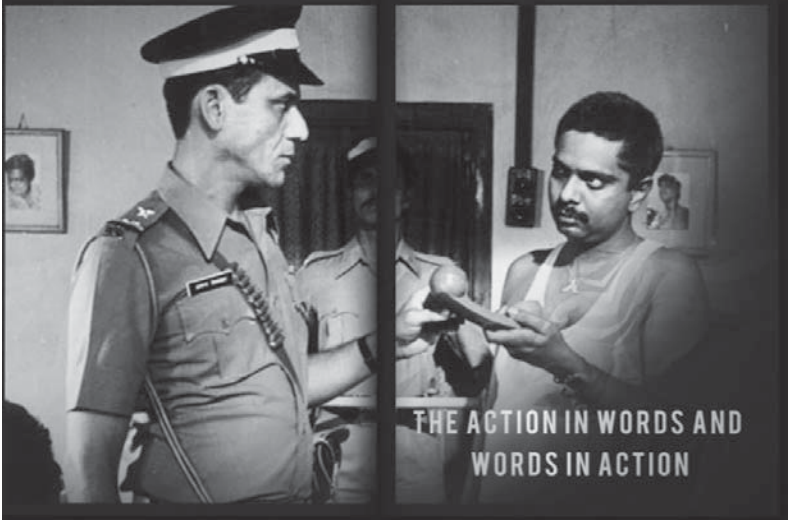
पाटील) करत असतात. पण कधीकधी परिस्थिती हाताबाहेर जाते. गोलचौकी या मुंबईच्या पोलीस ठाण्यात सब-इन्स्पेक्टरचा चार्ज घेतल्यानंतर काही दिवसातच त्याची गाठ त्या भागातल्या भाईशी, म्हणजे रामा शेड्डीशी पडते.

बेकायदेशीर धंदे राजरोसपणे करणारा हा भाई, पैशाच्या बळावर अनेक मोठ्या हस्तींच्या आशीर्वादानं आपलं दुकान चालवत असतो. ही पार्श्वभूमी माहीत नसल्यानं रामा शेड्डीच्या माणसांना, अनंत कच्च्या कैदेत टाकतो. त्यांची पूर्ण चौकशी व्हायच्या आतच रामा शेड्डी त्यांना सोडवून नेतो. वरिष्ठ अधिकारी, अनंतला न विचारता, या लोकांच्या सुटकेचे आदेश देऊन टाकतात. यामुळे अनंत बिथरलेला असतानाच, रामा शेड्डी त्याच्याकरता 'थेऊन भेट' असा निरोप पोलीस चौकीवर सोडून जातो. पहिल्या भेटीत रामा शेड्डी त्याच्या 'इन्फ्लुएन्शियल पॉवर'ची कल्पना अनंतला देतो. आधीच गरम रक्ताचा असणारा अनंत यामुळे अधिकच भडकतो. दर दिवसागणिक अनंत आणि रामा शेड्डीमधला संघर्ष वाढत जातो. इन्स्पेक्टर हैदर अली, वरिष्ठ अधिकाऱ्याच्या नात्याने, अनंतला वेळोवेळी योग्य ते सल्ले देत असतो. दुसरीकडे मैत्रीण ज्योत्स्ना गोखले अनंतला आधार देत असते. पण त्याचवेळी ती विचारांनी स्वतंत्र असते. सोशल वर्कर्सचं लेक्चर ऐकताना, पेपरमधल्या बातम्या वाचताना पोलिसांच्या क्रूरतेविषयी तिला घृणा वाटते. अनंतही याच प्रकारचं वर्तन करत असेल का, प्रचलित सिस्टीम, अनंतलाही क्रूर बनवेल का, या चिंतेने तिचं मन पोखरलं जाऊ लागतं. बापाच्या जाचात वाढलेला, बाप आईला मारहाण करत असूनही एकदाही तिला त्यापासून वाचवू न-शकणारा अनंत एक प्रकारच्या अदृश्य ताणासकट वावरत असतो. He who fights monsters must take care lest he become a monster असं नित्येचं एक सुरेख वाक्य आहे. त्याची प्रचिती अर्धसत्य बघत असताना वारंवार येते.

एकीकडे अनंतची मनःस्थिती ढासळू लागते, तर दुसरीकडे रामा शेड्डीची ताकद वाढत जाते. अशा परिस्थितीत अनंतवर त्याचे वडील लग्नाबाबत बळजबरी करू पाहतात. 'माझ्या पसंतीच्याच मुलीशी तू लग्न करायला हवंस', असं सांगितल्यावर, लहानपणापासून वडिलांसमोर कायम

दबून वागत आलेला अनंत पेटून उठतो. वडिलांना खडे बोल सुनावतो. आयुष्यभर दादागिरी गाजवणारे वडील, प्रचंड धक्का बसून अनंतच्या या नव्या अवताराकडे बघत राहतात. त्यांना बहुधा चूक उमजते. हे दृश्य आणि दुसरे दिवशीचं दृश्य, ही दोनही दृश्यं कमालीची बोलकी आहेत. इन्स्पेक्टर लोबोचा अनपेक्षित शेवट, एका महत्त्वाच्या कारवाईमध्ये महत्त्वाची भूमिका साकारूनही अनंतला त्याचं श्रेय न मिळणं, नोकरीतला ताण, शत्रूची वाढती ताकद, ज्योत्स्नाबरोबरच्या हळव्या नात्यात उत्पन्न झालेला अपरिचित ताण, वाढतं व्यसन आणि ढासळलेली मनःस्थिती, या सगळ्यांचा एकत्रित परिणाम होऊन अनंतचा तोल ढळतो. अशा अवघड क्षणी, रामा शेड्डीबरोबरच्या शेवटच्या भेटीत, अनंत अतिशय अवघड पण महत्त्वाचं पाऊल उचलतो. व्यवस्था लोकांनी मिळून बनलेली असते. कधी लोक व्यवस्थेला वापरतात, तर कधी व्यवस्था लोकांना. अर्धसत्य हा अशाच एका व्यवस्थेचा क्रॉसेक्शन आहे. चित्रेच्या कवितेतला चक्रव्यूह म्हणजे ही व्यवस्थाच आहे. हा निवळ एक चित्रपट नाही. व्यवस्थेमुळे भरडून निघणाऱ्या एका कॉमन मॅनची गोष्ट आहे. एक वेगळा अनुभव आहे. विविध व्यक्ती, त्यांची विचार करण्याची वेगवेगळी पद्धत, त्यांची मनोभूमिका, त्यांच्या विचारांचा संघर्ष, त्यामुळे उत्पन्न होणारा ताण, त्या ताणानं एखाद्या घटनेच्या रूपाने व्यक्त होणं याचा जिवंत दृश्यरूप अनुभव म्हणजे अर्धसत्य हा चित्रपट.

अर्धसत्य हे अत्यंत प्रभावी असं माध्यमांतराचं उदाहरण ठरावं. श्री.दा. पानवलकर यांची 'सूर्य' ही कथा अर्धसत्यचा पाया असली, तरीही या मूळ कथेला धक्का न लावता तेंडुलकरांनी त्यांचं स्वतःचं, संपूर्णपणे नवं असणारं विश्व या चित्रपटाकरता उभं केलं आहे. 'सूर्य' ही कथा अनंत आणि त्याच्या बापामधल्या संघर्षावर आधारित आहे. बापाच्या दहशतीखाली अनंत मन मारून पोलिसात भरती होतो आणि हातात सत्ता आल्याबरोबर ती उपभोगू लागतो, बापासारखीच दहशत नकळत बसवू पाहतो आणि एक दिवस बापालाच खडे बोल सुनावतो, त्याची सत्ता संपली हे दाखवून देतो. 'बाप जमिनीवर सूर्य कोसळल्यागत झोपला होता' हे श्री दांचं वाक्य अतिशय अर्थपूर्ण आणि थोडक्या शब्दांत खूप काही सांगू पाहणारं आहे. बाप-मुलाचा संघर्ष, बापाची दहशत, अनंतचं



आधी बापामुळे आणि नंतर परिस्थितीमुळे पिचत जाणं, नंतर निबर होत जाणं आणि काही प्रसंगी ताळतंत्र सोडून वागणं हा केंद्रस्थानी असणारा गाभा तसाच ठेऊन विजय तेंडुलकरांनी त्याभोवती स्वतःचं रंजक विश्व रचलं. कथेतल्या पात्रांना त्यांच्या स्वभावानुरूप अनेक नवे आयाम दिले. त्यांचे स्वतंत्र मार्ग नव्याने रेखाटले. काही पात्रे नवी निर्मिली आणि पडद्यावर साकारणारी कथा, या दृष्टीने प्रचंड काम केलं. रामा शेटी हे मुख्य खलनायकाचं पात्र, वरिष्ठ पोलिस अधिकारी हैदर अलीचं पात्र, ही सगळी पात्रे, ही तेंडुलकरांची स्वतंत्र निर्मिती. ज्योत्सना गोखलेच्या पात्राचा नवा विचार, तिची कथेतली एकूण भूमिकाही चित्रपटाकरता खास नव्याने रेखाटली गेली. सस्पेंडेड इन्स्पेक्टर लोबोचं पात्रही नव्याने आणलेलं. तेंडुलकरांनी नव्याने उभी केलेली ही पात्रे, कथेला नव्याने फुटलेले फाटे, पात्रांना दिलेले आयाम इत्यादी गोष्टींमधून एक नवं जग निर्माण झालं. या नव्या विश्वात मूळ कथेशी साधर्म्य असणारे काही धागे नक्कीच होते. पण नवे धागे जुन्या धाग्यांशी जोडले जाऊन निर्माण झालेला एकूण परिणाम जबरदस्त होता. मूळ कलाकृतीला जराही धक्का न लावता झालेली ही नवनिर्मिती सर्वार्थाने कौतुकास्पद आहे. तेंडुलकरांची पटकथा सूर्यला खूपच वरच्या पातळीवर घेऊन जाते. अर्धसत्यची पटकथा, ही मूळ कथा सूर्यची सिक्वेल किंवा पुढचा भाग म्हणता येईल इतकी स्वतंत्र व सशक्त आहे. इतक्या

प्रभावी माध्यमांतराची उदाहरणे संख्येनं अतिशय थोडी असतील.

सध्या फिल्मींगची तंत्रं प्रचंड प्रगत झाली आहेत. त्या तुलनेत जुने सिनेमे पाहताना तितके आकर्षक वाटत नाहीत. स्लो वाटतात. जुन्या काळात बनलेला सिनेमा पाहताना फार वेळ रस टिकून रहात नाही. अर्धसत्य मात्र याला अपवाद आहे. सध्या आपल्याला बऱ्याच गोष्टीचं एक्सपोजर

असतं. मनं तुलनेनं बोथट झाली आहेत. पण १९८० चं दशक आणि तत्कालीन समाजाचा विचार करता, अर्धसत्य हा काळाच्या पुढचा आणि अतिशय बोल्ड पद्धतीने वास्तववादी घटना मांडणारा चित्रपट ठरतो. बोल्ड स्टेटमेंट करताना या चित्रपटाचा तोल, जराही ढळत नाही. काही प्रसंग निश्चितच अंगावर येणारे आहेत, हादरवणारे आहेत. पण ते बटबटीत नाहीत. माणूस जिवंत जाळणं, कच्च्या कैदेतल्या कैद्यांवर अनंतचं तुटून पडणं इत्यादी गोष्टी, अर्धसत्य प्रदर्शित झाला त्या काळात लोकांना जबरदस्त धक्के देऊन गेल्या असाव्यात. आज आपल्याला मिळणाऱ्या एक्सपोजरमुळे त्या तितक्याशा भयंकर भासत नसल्या, तरी अस्वस्थ जरूर करतात. कॅमेरा मूव्हमेंटस, लाईटचा विचारपूर्वक केलेला वापर, विचारपूर्वक योजलेले व लिहिलेले मार्मिक संवाद, संकलन, संथ गतीने सरकणारी पण घट्ट वीण असलेली पटकथा, उत्तम कथा, जोमदार अभिनय आणि कसदार दिग्दर्शन अशा सगळ्याच गोष्टी सुयोग्य रितीने जमून आल्यामुळे हा सिनेमा ऑलटाईम क्लासिक ठरतो. 'अर्धसत्य' हा व्यवस्थेचं एकूण स्वरूप दाखवणारा अतिशय प्रभावी असा क्रॉस-सेक्शन आहे. व्यावसायिक आणि समांतर सिनेमांचा उत्कृष्ट मिलाफ म्हणून 'अर्धसत्य'चं नाव एकमुखाने घेता येईल.

sahasrabudheharshad@gmail.com





समांतर चित्रपटाच्या प्रदर्शनापुढची बदलती आव्हाने...

-दिलीप ठाकूर

आजच्या मल्टीप्लेक्सच्या युगात एकाच कॉम्प्लेक्समध्ये चार पाच (कुठे चक्क सात) छोटी मोठी थिएटर्स आणि 'सिम्बा', 'बाहुबली', 'साहो' सारखे मोठे चित्रपट असतील तर काही मल्टीप्लेक्समध्ये तर पहिले तीन दिवस त्याचेच 'चोवीस तास' शो, इतकं आणि असे चित्रपट प्रदर्शन सहज आणि सोपे झाले असले तरी पन्नास वर्षांपूर्वी असे वातावरण नव्हते आणि समांतर चित्रपटाचे प्रदर्शन करण्यासाठी तर बरेच अडथळे/आव्हाने पार करावी लागली.

प्रामुख्याने बंगाली चित्रपटांत रुजलेला समांतर चित्रपट हिंदीत सत्तरच्या दशकाच्या अगदी सुरुवातीला आला. मृणाल सेन दिग्दर्शित 'भुवन शोम' (१९६९) हा हिंदीतील पहिला समांतर चित्रपट होय. तेव्हाची हिंदी चित्रपटसृष्टीत आणि प्रेक्षकांत राजेश खन्नाची प्रचंड क्रेझ होती. इतकी की एक वेळ अशी आली की, मुंबईतील सत्तर टक्के चित्रपटगृहात त्याचेच चित्रपट सुरु होते. त्यात तो दक्षिण मुंबईतील मेन थिएटरचा जमाना. तेथे दिवसा तीन खेळ याप्रमाणे रिलीज झालेला यशस्वी चित्रपट तब्बल पंचवीस अथवा पन्नास आठवड्यांचा मुक्काम करे. राजेश खन्नाचे तर ओळीने चौदा चित्रपट रौप्यमहोत्सवी यशस्वी ठरले. उपनगरातील थिएटरमध्येही त्याचेच चित्रपट आलतून पालतून चार सहा आठवडे मुक्काम करित. अशा वातावरणात 'भुवन शोम'ला प्रेक्षकांसमोर जायला संधी ती केव्हा, कशी आणि कधी मिळणार? त्या काळात विभागवार चित्रपट प्रदर्शित होत हेही एक वैशिष्ट्य. त्यामुळे व्यावसायिक चित्रपटही एकेक वितरण क्षेत्र अशा पध्दतीने चित्रपट प्रदर्शित होत. म्हणजे आजच्या शुक्रवारी मुंबईत रिलीज झालेला चित्रपट पुढील शुक्रवारी दिल्लीत, त्यानंतर दोन तीन आठवड्यांनी बंगाल अथवा पंजाबमध्ये असे करित करित अनेक चित्रपट ग्रामीण भागात पोहचायला दीड दोन वर्षे लागत तर मग छोट्या बजेटच्या, पूर्वप्रसिद्धीचे फारसे बजेट नसलेल्या, अगदी हुकमी प्रेक्षकवर्गही कमी असलेल्या आणि काही मोजक्याच प्रिन्ट काढून हळूहळू प्रदर्शनाची गती वाढवलेल्या समांतर चित्रपटाच्या प्रदर्शनाला मार्ग कसा काढावा लागला असेल याची कल्पना करू शकता का? हे एक बोचरे सत्य आहे.

'भुवन शोम' याच परिस्थितीत थोडासा उशीराच



प्रदर्शित झाला हे स्वाभाविक आहे. मुंबईत त्यासाठी त्याला ग्रॅन्ट रोडच्या ड्रीमलॅन्ड थिएटरमध्ये सकाळी साडेअकराचा एकच खेळ अर्थात मॅटीनी शो मिळाला आणि हा चित्रपट गुणवत्तेत सरस असल्याने माऊथ पब्लिसिटी आणि मिडियातील अशा चित्रपटांचा समर्थक वर्ग यांनी हा चित्रपट यशस्वी केला. हे सगळेच अवघड होते, पण अशा प्रकारच्या चित्रपटाची बौद्धिक अथवा मानसिक गरज आहे असे मानणारा एक क्लास समाजात आकार घेत होता. चित्रपटाच्या इतिहासात प्रेक्षकांची आवडनिवड अथवा अगदी नकार हा महत्वाचा घटक आहे. 'भुवन शोम' ने समांतर चित्रपटाचा हिंदीत पाया रुजवला तरी त्याच वेळी त्याच्या यशाची तुलना कोणत्या चित्रपटाशी केली गेली हे तुम्हाला आश्चर्याचे वाटेले. खरं तर त्याची काहीही आवश्यकता नव्हती. कदाचित समांतर चित्रपटाना कमी लेखणे हाच त्यामागचा हेतू असावा. 'भुवन शोम' ड्रीमलॅन्डला दिवसा एक खेळ याप्रमाणे आठवड्यात मोजून सात खेळ असा चालला हो, पण विजय आनंद दिग्दर्शित 'जॉनी मेरा नाम' (१९७०) तर मराठा मंदिर थिएटरमध्ये दिवसा तीन खेळ याप्रमाणे आठवड्यात मोजून एकवीस खेळ याप्रमाणे

हाऊस फुल्ल गर्दीत चालला, यावर त्या काळात रकानेच्या रकाने लिहिले गेलेत. असे करणे खरं तर गरजेचे नव्हते.

समांतर चित्रपटाची वाटचाल अशी आव्हानात्मक परिस्थितीत सुरु झाली. एनएफडीसी अर्थात फिल्म फेडरेशन डेव्हलपमेंट ऑफ इंडियाचे या चित्रपटांना सहकार्य असले तरी अशा चित्रपटांना थिएटर मिळणे गरजेचे होते. सत्तरच्या दशकात पूर्वीर्धात राजेश खन्नाच्या तर उत्तरार्धात अमिताभ बच्चनच्या चित्रपटांनी गल्ला पेटीवर धुमाकूळ घातला असताना आशयघन समांतर चित्रपटांना विविध चित्रपट महोत्सव, फिल्म सोसायटी खेळ यात हुकमी ऑडियन्स असला तरी त्याचे रितसर प्रदर्शनही गरजेचे होते. काही चर्चासत्रे आणि आणि मिडिया कव्हेरेज यातून हे चित्रपट आपले अस्तित्व टिकवून होते. अशा वेळी मेट्रो, न्यू एम्पायर, लिबर्टी, इरॉस, रिगल अशा थिएटरमध्ये बहुदा मॅटीनी शोला अशा चित्रपटांना स्थान मिळाले अथवा येथेच दोन आठवडे नियमित खेळ लाभले. मॅटीनी शोला असे चित्रपट पाच सहा आठवडे मुक्काम म्हणजे या चित्रपटांचे मोठेच यश असे. 'अल्बर्ट पिन्टो को गुस्सा क्यू आता है' हा चित्रपट मी लिबर्टी



कॅन्टीन हेही चालवतो हे वास्तव दुर्लक्षित करता येत नव्हते. समांतर चित्रपट छोट्या बजेटचे असल्याने निभावून गेले. अशातच गोविंद निहलानी दिग्दर्शित 'आर्धा सात्या' (१९८४) मात्र नॉव्हेल्टी थिएटरमध्ये चक्क दिवसा तीन खेळ याप्रमाणे रिलीज तर झालाच पण निष्ठावान पोलीस अधिकारी अनंत वेलणकर (ओम पुरी) आणि झोपडपट्टी

थिएटरमध्ये मॅटीनी शोला पाहिल्याचे आठवतेय. एखाद्या 'चक्र'ला नाझ थिएटरमध्ये नियमित तीन खेळास दोन आठवडे मिळाले आणि ते पुरेसे ठरले. याचे कारण म्हणजे अशा चित्रपटांच्या व्यावसायिक यशाला एक प्रकारच्या मर्यादा असत, पण असे समांतर चित्रपट सिल्हर ज्युबिली हिट असावेत यापेक्षा त्याच्या आशय, सामाजिक जाणीव, चित्रभाषेचा वापर यांना जास्त महत्त्व होते. मुंबईच्या उपनगरात वांद्र्याच्या सेक्रेन जी थिएटरमधील जेमिनी, अंधेरीतील अंबर ऑस्कर मायनॉरमधील ऑस्कर थिएटर ही कमी आसनसंख्या असलेली थिएटर अशा समांतर चित्रपटाचा मोठा आधार होता. अंबर, ऑस्कर... काही वर्षांत बंद झाले आणि तेथे शॉपर स्टॉप आले. चेंबूरला विजय थिएटरमध्ये अशा चित्रपटाना स्थान मिळाले. तेव्हा दक्षिण मुंबईत आकाशवाणीचे आपले एक थिएटर होते आणि तेथे या चित्रपटांना हुकमी स्थान आणि प्रेक्षक असे दोन्ही असे. समांतर चित्रपटाची संस्कृती रुजण्यास ते उपयुक्त ठरले.

इतर शहरातही समांतर चित्रपटाचे प्रदर्शन हे असेच नेमक्या ठिकाणी होई, आणि त्यात नाईलाज होता. याचे कारण व्यावसायिक सिनेमा थिएटरचे कार पार्कींग आणि

दादा रामा शेड्टी (सदाशिव अमरापूरकर) यांच्यातील कडव्या संघर्षाची भरपूर चर्चा झाल्याने या चित्रपटाची तिकीटे चक्क ब्लॅक मार्केटमध्ये विकली जाऊ लागली. म्हटलं तर हे तात्विकदृष्ट्या समांतर चित्रपटाच्या समर्थकांना पटणारे नसेल कदाचित पण या चित्रपटाचे ते यश आहे. याचे कारण समांतर चित्रपटाचे प्रदर्शन अधिकाधिक लोकांपर्यंत फिल्म पोहचावी असे होण्यास गरजेचे होते आणि असे यश तोच विश्वास देणारे होते. पण ऐंशीच्या दशकातील व्हिडिओ थिएटरच्या संस्कृतीने व्यावसायिक सिनेमाला गर्दीची गळती लागली, त्यातून बाहेर पडण्याचा ते प्रयत्न करू लागले. समांतर चित्रपट जगभरातील अनेक चित्रपट महोत्सव, दूरदर्शनच्या राष्ट्रीय वाहिनीवर प्रसारण, फिल्म सोसायटीत विशेष खेळाचे आयोजन यात अधिकाधिक प्रमाणात सामावत गेला.

अनेक प्रकारचे अडथळे दूर करीत करीत समांतर चित्रपटाची चळवळ उभी राहिलीय. या प्रवासाची ही एक बाजू.

glam.thakurdilip@gmail.com



‘समांतर सिनेमा’ फिल्म सोसायटीचे योगदान

-सुधीर नांदगांवकर

सामान्य प्रेक्षकाला सिनेमा हा आवडतो किंवा आवडत नाही. हे दोनच प्रकार ठाऊक असतात. त्यामुळे आर्ट सिनेमा, समांतर सिनेमा, व्यावसायिक सिनेमा हे शब्द त्याच्यासमोर कोणी उच्चारले किंवा त्याच्या वाचनांत आले तरी त्याचा अर्थ समजावून घ्यायचा जराही प्रयत्न तो करत नाही. कारण सिनेमा समजावून घेतला पाहिजे. अभ्यासपूर्ण नजरेने त्याकडे पाहिले पाहिजे असे आजही ८० टक्के प्रेक्षकांना वाटत नाही. या ८० टक्क्यांत सुशिक्षित व अशिक्षित असे सर्व येतात. या प्रेक्षकांचा सिनेमा हे दोन घटका करमणुकीचे साधन या पलीकडे सिनेमाशी काही देणे-घेणे नसते. प्रेम प्रकरणाची कथा, कानांना गोड लागणारी गाणी आणि नृत्ये म्हणजे सिनेमा अशी या भाबड्या प्रेक्षकांची भ्रामक समजूत असते.

सिनेमाचा जन्म होऊन आता १२५ वर्षे झाली आहेत. भारतीय प्रेक्षकांची ही सिनेमाविषयी भ्रामक समजूत का झाली कधी झाली आणि कशी झाली. यावर सिनेविद्वान, समीक्षकांनी कला समीक्षकांनी खूप विचारमंथन केले.

आणि हळूहळू उलगाडा होऊ लागला.

सिनेमा हे माध्यम आपण युरोपांतून आयात केले. भारतात सिनेमा कधीच नव्हता. असणे शक्यच नव्हते कारण सरंजामशाही जीवनमूल्यांवर जगणाऱ्या भारतीय समाजात वैज्ञानिक दृष्टिकोण कधीच नव्हता. १९व्या शतकाच्या अखेरीला जेव्हा विज्ञानांतून सिनेमा जन्मला आणि भारतात आला तेव्हा येथे सरंजामशाही मूल्यव्यवस्था सर्वदूर पसरलेली होती.

ब्रिटिशांनी इंग्लंडमध्ये लागलेले विज्ञानाचे एक एक शोध येथे आणायला सुरुवात केली. प्रथम आली बाष्पशक्तीवर चालणारी रेल्वे. (१८५३) तेव्हा मराठी शाहिरी जिवंत होती. शाहिरींनी आपल्या पोवाड्यात साहेबाने बिनघोड्याची गाडी चालविली अशी कवने केली. नंतर तारव्यवस्था (१८५७) आली. शतरंजके खिलाडीतील एका व्यक्तिरेखा म्हणजे ते बुरी खबरभी जल्दीसे फैल जायेगी. साहेबाने भरभराटीला आणलेली नगरी म्हणजे मुंबई. सिनेमाचे आगमन भारतात प्रथम मुंबईत झाले. त्या मुंबई शहराविषयी शेवटचा शाहीर पठ्ठे बापूराव (१८६८-१९४१) कवनात म्हणतो-

मुंबई नगरी बडी बांका

जशी रावणाची लंका

मुंबईला उपमा देतांना पठ्ठे बापूरावला 'रावणाची लंका' आठवावी ही सरंजामशाही मनोवृत्तीवरील सर्व उदाहरणे द्योतक आहेत. वैज्ञानिक शोध चमत्कार म्हणून स्वीकारले गेले. १८९६ साली मुंबईत सिनेमाचे पहिले खेळ झाले तेव्हा भारतीय समाजावर सरंजामशाही मूल्यव्यवस्थेचा जबरदस्त पगडा होता.

ल्युमिएर ब्रदर्सच्या पहिल्याच खेळात एक घटना घडली. भारतीयांनी सिनेमाचा शोध कसा स्वीकारला याचे प्रतीक दाखविणारी ती घटना होती. ल्युमिएरचे पहिले वहिले मूकपट एक दीड मिनिटांचे होते. त्यात एक चित्र होते आगगाडीचे आगमन. या चित्रांत स्टेशनमध्ये आगगाडी येताना इंजिन जेव्हा कॅमेऱ्याच्या क्लोजअपमध्ये येऊ लागते तेव्हा पॅरीसमधले प्रेक्षक ही गाडी आता आपल्या अंगावर येणार म्हणून खुर्ची सोडून कॅफेच्या बाहेर पळाले होते.

तोच मूकपट ६ महिन्यांनी म्हणजे ७ जुलै १८९६ रोजी मुंबईत दाखविला गेला तेव्हा येथला प्रेक्षक ती

आगगाडी पडद्यावर पाहून घाबरला नाही की खुर्ची सोडून पळाला नाही.

हे कसे झाले? युरोपियन प्रेक्षक भारतीय प्रेक्षकांपेक्षा मागासलेला होता का?

शंभर वर्षांनंतर या गटनेचे विश्लेषण करतांना असे लक्षात येते की, भारतीय प्रेक्षकांची मानसिकता ही लोककलांवर पोसलेली होती. प्रत्येक प्रांतात सिनेमा येण्यापूर्वी हजारो वर्षे लोककला बहरलेल्या होत्या. महाराष्ट्रात तमाशा, नमन, गुजरातेत भवई, उत्तरप्रदेशांत नौटंकी, कर्नाटकांत यक्षगान, बंगालमध्ये जात्रा आणि पाला इ. या लोककलातून काम करणारे कलावंत हे स्थानिक होते. कारण दळणवळणाची साधने मर्यादित होती. स्वाभाविकच स्थानिक प्रेक्षक व स्थानिक लोक त्यात काम करणारे. यामुळे व्हायचे काय? की रामाची भूमिका करणारा शेतकरी शंकर प्रेक्षकांच्या ओळखीचा असायचा. त्यांना हे पक्के माहित असायचे शंकरने जे रामाचे सोंग आणले आहे. तो खरा भगवान राम नव्हे तर त्याचे सोंग आहे. त्यामुळे पडद्यावर रेल्वे पाहताना ही खरी रेल्वे नव्हे, रेल्वेचे सोंग आहे ही प्रेक्षकांची समजूत सहजपणे तयार झाली.

याचा दुसरा अर्थ असा की, भारतीयांनी रेल्वे, तार हे विज्ञानाचे शोध चमत्कार म्हणून स्वीकारले. सिनेमा हा देखील विज्ञानाचाच शोध आहे, याची जाणीव नव्हतीच. म्हणून सिनेमा म्हणजे पडद्यावरची लोककथा अशी समजूत भारतीय प्रेक्षकांनी करून घेतली.

पुढे १९१३ साली फाळकेनी 'राजा हरिश्चंद्र' हा मूकपट निर्माण केला तेव्हा त्यांनी चमत्कारावर भर दिला. लोककलेतली कथानके पौराणिक होती. सिनेमा मूक असल्याने फाळकेनी प्रेक्षकांना आधीच ठाऊक असलेली पौराणिक कथानकेच सिनेमांतून मांडली. यामुळे सिनेमा म्हणजे लोककलेचा नवा अवतार ही प्रेक्षकांची समजूत पक्की झाली. पौराणिक चित्रपटांच्या या काळात बाबूराव पेंटरांनी 'सावकारी पाश' हा सामाजिक मूकपट काढला. वर्ष होते १९२५. 'सावकारी पाश' सपशेल आपटला. 'सावकारी पाश' हा भारतातला पहिला वास्तववादी चित्रपट मानला जातो. पण प्रेक्षकांनी त्याच्याकडे पाठ फिरवली.

फॉर्म्युला म्हणून मूकपट बोलू लागल्यावर गायन,

वादन, नर्तन आणि विनोद ही लोककलेतील मनोरंजनाची वैशिष्ट्ये चित्रपटांनी उचलली. प्रेक्षक भाबडाच होता. त्याची एकदोन उदाहरणे पहा. 'प्रभात'च्या 'तुकाराम'मधे तुकारामाची भूमिका करणारे, विष्णुपंत पागनीस यांचे मुंबईला दुकान होते. तेथे जाऊन या तुकारामाच्या पाया पडणारे भाबडे प्रेक्षक तेव्हा मुंबईत होते. प्रभातच्या 'गोपालकृष्ण' चित्रपटांत शांता आपटेनी राधेची भूमिका केली होती. गोव्यातील एका गृहस्थांना ती एवढी आवडली की, राधामाईना भेटायला ते पुण्यात प्रभात स्टुडिओत आले. शांता आपटे तिथे नव्हत्या. तर या गृहस्थानी प्रभात स्टुडिओतील माती आपल्या पंचपात्रीत राधामाईच्या पायाची धूळ म्हणून भरून घेतली.

दुसऱ्या महायुद्धाचे चटके जेव्हा सामान्य माणूस सहन करत होता तेव्हा सिनेमाने मनोरंजनाचे म्हणजे फॉर्म्युल्याचे घट्ट बंधन स्वीकारले होते. गायन, वादन, नर्तन याच्या जोडीला ॲक्शनच्या नांवाखाली फाइट्स आल्या, गुन्हेगारी कथा आल्या.

द्वितीय युद्ध संपता संपता भारतीय चित्रपट स्टार्स आणि फॉर्म्युला यात इतके घट्ट अडकून गेले होते की, फॉर्म्युला प्रधान चित्रपट पडला तरी पुन्हा तोच मसाला वापरायचा ही रूढी तयार झाली होती. हा सिनेमा जीवनापासून दूर होता. राजकपूर म्हणायचा 'आम्ही सिनेमांतून स्वप्ने विकतो.'

शुद्ध सिनेमाची ओळख ना प्रेक्षकांना होती ना निर्माते दिग्दर्शक यांना होती. शांताराम, बिमल रॉय, गुरुदत्त यांच्यासारख्या प्रतिभावंत दिग्दर्शकांना सिनेमाचे हे बाजारू रूप खटकत होते. पण प्रेक्षकांना वेगळा प्रयत्न रुचणार नाही म्हणून त्यांनी वेगळी कथानके घेतली पण फॉर्म्युलाला धक्का लावला नाही. शांतारामनी 'दो आँखें' मध्ये गाणी आणि नृत्य घातले. बिमल रॉयनी 'दो बिघा जमीन'मधे गाणी घातली आणि गुरुदत्तने 'प्यासा' सारख्या अभिजात चित्रपटांत जॉनी वॉकरची वावदूक कॉमेडी वापरली.

प्रेक्षकांची अभिरुची कशी सुधारायची याची या प्रतिभावंतांना चिंता होती. त्याचा मार्ग त्यांना सापडला नाही. तो सापडला सत्यजित राय यांना आणि त्यांनी पथेरपांचाली दिग्दर्शित करण्याआधी ८ वर्षे कलकत्ता फिल्म सोसायटी सुरू करून प्रेक्षकांची अभिरुची सुधारण्याचा मार्ग चोखाळला.

फॉर्म्युला नाकारणारा पथेर पांचाली हा पहिला शुद्ध सिनेमा. कान्स महोत्सवात त्याला पारितोषिक मिळाल्याने भारतभर त्याचे नांव झाले. सर्व महानगरात तो दाखवला गेला आणि सिनेमाकडे गांभीर्याने पाहणाऱ्या मूठभर सुशिक्षित वर्गात चित्रपटही साहित्याप्रमाणे कला आहे याची जाणीव निर्माण झाली.

'पथेरपांचाली'च्या निर्मितीमागे कलकत्ता फिल्म सोसायटी हा मूळ स्रोत होता, हे लक्षांत येताच बंगालमध्ये १९५५ नंतर अनेक फिल्म सोसायटीच्या निर्माण झाल्या आणि 'प्रेक्षक चळवळ' देशभर नेण्यासाठी फिल्म सोसायटीच्या फेडरेशनही कलकत्ता फिल्म सोसायटीच्या पुढाकाराने स्थापन झाले.

१९५५ पासून सिनेमा ही 'कला' आहे, केवळ मनोरंजनाचे किंवा स्वप्नपूर्तीचे साधन नाही ही जाणीव प्रेक्षकांमध्ये रुजवायचे काम फिल्म सोसायटीच्या करू लागल्या. त्याच बरोबर देशांत चित्रपट संस्कृतीचे वातावरण निर्माण व्हावे यासाठी केंद्र सरकारने पुण्याला फिल्म इन्स्टिट्यूट व नॅशनल फिल्म आर्काइव्ह सुरू केले.

चित्रपटांना राष्ट्रीय पारितोषिके देणे सुरू झाले आणि भारताचा आंतरराष्ट्रीय महोत्सव भरू लागला. केंद्रसरकारच्या या प्रयत्नातून देशात चित्रपट संस्कृतीचे वातावरण उभे राहू लागले. फिल्म सोसायटीच्या आपल्या कार्यक्रमांद्वारा हे चित्रपट संस्कृतीचे वातावरण चित्रपट रसिकांमध्ये रुजविण्याचे प्रयत्न केले. उदा. मुंबईतील 'फिल्म फोरम' या फिल्म सोसायटीने दिग्दर्शकांच्या पहिल्या चित्रपटाला फाळके पारितोषिक घ्यायला सुरुवात केली. पहिल्याच वर्षी हे पारितोषिक 'संस्कार'ला मिळाले. अनेक फिल्म सोसायटीच्या प्रभात, न्यू थिएटर यांचे उत्तमोत्तम चित्रपटांचे सप्ताह केले. बर्गमन, कुरोसावा इ. जगातील श्रेष्ठ दिग्दर्शकांच्या चित्रपटांचे महोत्सव केले. तेव्हा डिक्लीडी नव्हत्या. ३५एम.एम.चित्रपट मिळवायची खटपट करावी लागायची. चित्रपटावरील प्रेमासाठी फिल्म सोसायटी कार्यकर्त्यांनी पैसा किंवा प्रसिद्धीची अपेक्षा न ठेवता हे सारे खटाटोप केले. चित्रपटाला 'कला' म्हणून समाजात मान्यता मिळावी आणि कलात्मक चित्रपट पाहण्यासाठी जागरूक रसिक प्रेक्षक तयार करणे या दोन उद्दिष्टांनी सोसायटी कार्यरत होत्या. या सर्व अथक प्रयत्नांतून सुजाण प्रेक्षक निर्माण झाला आणि १९६९

साली हिंदीत मृणाल सेन दिग्दर्शित 'भुवन शोम' प्रकाशित झाला. जागरूक प्रेक्षकांनी त्याचे स्वागत केले.

हिंदी 'माधुरी' पाक्षिकाचे संपादक अरविंद कुमार यांनी 'भुवन शोम'ला समांतर सिनेमा असे नाव दिले का तर धंदेवाईक सिनेमा सुरूच राहणार आहे, त्याच्याशी समांतर जाणारा हा दुसरा प्रवाह.

पुढे समांतर सिनेमा म्हणजे शुद्ध सिनेमा हे समीकरण प्रस्थापित झाले. फिल्म सोसायट्यांनी समांतर सिनेमाचे खेळ आपल्या फिल्म सोसायटीत आयोजित करून समांतर सिनेमा सामान्य प्रेक्षकांपर्यन्त पोचविला. सिनेमा दाखविल्यावर त्याच्यावर चर्चासत्रे ठेवली.

'भुवन शोम' हिंदीत होता. त्यानंतर मराठी, मल्याळी, कन्नड, गुजराती इ. भाषातही समांतर सिनेमा पोचला पण मुख्य अडचण भाषेची होती. कन्नड 'घटश्राद्ध' बंगाली प्रेक्षकांपर्यंत कसा पोचणार? कारण इंग्रजी सबटायटल केले तरीही बंगालमध्ये कानडी सिनेमाचा प्रेक्षक कोठे आहे? त्यामुळे थिएटर कसे मिळणार?

ही उणीव फिल्म सोसायटीनी दूर केली. गिरीश कार्नाडचा 'संस्कार', गिरीश कासारवल्लीचा 'घटश्राद्ध' अदूरगोपालकृष्णाच्या 'स्वयंवरम', केतन मेहताचा 'भवनी भवई' हे चित्रपट फिल्म सोसायटीद्वारा भारतभर पोहोचले. फिल्म सोसायटी चळवळीचे समांतर सिनेमासाठी हे मोठेच योगदान आहे. फिल्म सोसायट्यांच्या या कार्यामुळे १९७८ साली भारताच्या आंतरराष्ट्रीय महोत्सवात इंडियन पॅनोरमा हा विभाग सुरू होऊन महोत्सवात समांतर सिनेमा पोचला. वृत्तपत्रांनीही समांतर सिनेमावर लिहून लोक जागृती केली. तंत्र बदलले. आज डीव्हीडीमुळे कोणताही सिनेमा कोठेही पोहोचू शकतो. पण त्यासाठी जागरूक प्रेक्षक निर्माण केला तो फिल्मसोसायट्यांच्या अथक प्रयत्नांनी. आज मल्टीप्लेक्समुळे थिएटर मिळणे सुलभ झाले आहे. पण महागडी तिकीटे असल्यामुळे समांतर सिनेमा थिएटरमध्ये हद्दपार झाला. पण प्रशिक्षित भाषेत तो थिएटरमध्ये दाखवला जातो आणि डीव्हीडीमुळे फिल्म सोसायटीत पोचतो. शुद्ध सिनेमाची जाण निर्माण करणे हे फिल्म सोसायटीचे उद्दिष्ट आहे.

गेली ६० वर्षे फिल्म सोसायटी चळवळ अस्तित्वात आहे. कार्यकर्ते निरागसपणे चळवळ चालवीत आहेत. तंत्राने भरारी मारून आता सिनेमा मोबाइलवर आणला

आहे. पण तेथेही लोकप्रिय सिनेमाच पाहायला मिळतो. लोकप्रिय सिनेमा टेलीव्हिजनमुळे घराघरात आणि मोबाइल मुळे तरुणांच्या हातात पोहोचला आहे. यावेळी शुद्ध सिनेमाची, जागतिक सिनेमाची जाणीव जागृत ठेवणे हे कार्य फिल्म सोसायटीच करत आहेत. समांतर सिनेमा म्हणे शुद्ध सिनेमा जनसामान्य रसिकांपर्यंत पोचवण्याचे अवघड कार्य आज फिल्म सोसायट्या करत आहेत. समांतर सिनेमाला यावर्षी ५० वर्षे होत आहेत. फेडरेशन समांतर सिनेमाचे महोत्सव ठिकाठिकाणी आयोजित करत आहे. तंत्रज्ञानाच्या भरारीमुळे व्यावसायिक सिनेमा पुन्हा फॅटसीकडे वळला आहे. हॉलीवूडचा ज्युरासिक पार्क आणि हिंदीतला बाहुबली ही त्याची उदाहरणे आहेत. सिनेमाकरता वास्तवाचा मार्ग तेव्हाच निघेल जेव्हा प्रेक्षक शुद्ध सिनेमाचे स्वागत करतील. गेल्या ५० वर्षांत फिल्म सोसायट्यांनी २५ टक्के असा प्रेक्षक तयार केला आहे. पैसा, प्रसिद्धी यांच्या वाऱ्यालाही न थबकता केवळ सिनेमाप्रेमाने ही क्रांती घडली आहे, घडत आहे, इति लेख मर्यादा.

Email:sudhirnandgaokar@gmail.com



समांतर सिनेमा



समांतर सिनेमा

