

प्रकरण तिसरें

'अर्धसत्य' चित्रपट

प्रकरण तिसरे

‘अर्धसत्य’ चित्रपट

प्रस्तुत प्रकरणात ‘अर्धसत्य’ चित्रपटाचा आढावा घेण्यापूर्वी प्रथम ‘चित्रपट’ या संकल्पनेचा परिचय करून घेणे गरजेचे आहे.

१. चित्रपट : एक माध्यम

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस औद्योगिक क्रांतीचे अपत्य म्हणून लागलेल्या विविध महत्त्वपूर्ण शोधापैकी चित्रपट ही यंत्राद्वारे नियंत्रित होणारी कला आहे.

मानवी समाज केंद्रस्थानी ठेऊन चित्रपटनिर्मिती केली जाते. चित्रपटाच्या प्रदीर्घ अवकाशामुळे समाज किंवा व्यक्ती यांच्या संपूर्ण रचनेचा छेद या कलेच्या कलाकृतीमध्ये घेतलेला आढळतो. चित्रपट हे दृकश्राव्य माध्यम असल्याने त्याच्या मूर्त स्वरूप व हुबेहूबपणामुळे इतर अनेक कलांच्या तुलनेत चित्रपट समष्टीच्या पातळीवर अधिक पोहचतो.

नाटक, लोकनृत्य, लोकनाट्य या कलांतून आपणापर्यंत पोहचणारी चित्रपट ही एक अशी शैली आहे जिने आज माध्यमातून यांत्रिकतेचे स्वरूप घेऊन कलेचे रूप धारण केलेले आहे. प्रत्येक व्यक्तीचा स्वतःचा असणारा अनुभव, विचार हा इतरांना आपोआप कळत नाही, तर तो ‘सांगावा’ लागतो. आणि त्यासाठी ‘माध्यम’ लागते. म्हणजेच माध्यम ही माणसा-माणसातील देवाणघेवाण करणारी चीज आहे. विविध कलांची माध्यमे भिन्न-भिन्न आहेत. “ज्याप्रमाणे चित्रकलेचे माध्यम रंग व रेषा, शिल्पकलेचे माध्यम दगड, धातू किंवा मेण वगैरे, संगीताचे माध्यम स्वर, वास्तुकलेचे माध्यम दगड, विटा, माती, चुना किंवा सिमेंट,

नाट्यकलेचे माध्यम अभिनय त्याचप्रमाणे चित्रपटकलेचे माध्यम चलचित्रण करणारा कॅमेरा होय.”^१

चित्रपटकलेच्या प्रांगणात छायाचित्रक (कॅमेरा) द्वारे आशय व्यक्त केला जातो. कॅमेराद्वारे सजीव-निर्जीव वस्तूंच्या चालत्या बोलत्या, हालत्या आणि हुबेहूब प्रतिमा चित्रपट निर्माण करतो. चित्रपटात पडद्यावर समीपदृश्ये (क्लोजअप), झूमलेन्स, डोल्बी साऊंड यामुळे पडद्यावरील पात्रांबरोबरच अवघा निसर्गही सान्निध्यात येताना दिसतो. कॅमेऱ्याद्वारे दर्शकांना प्रतिमा प्रकट करून दाखविणे हे चित्रपटाचे मुख्य वैशिष्ट्य होय. चित्रपट ही कॅमेऱ्याची भाषा होय. कॅमेरा हे गतिमान साधन असून तो दृकप्रतिमांचे पुनःप्रकटीकरण करतो. सिनेमात कॅमेरा मूव्हमेंट्सना म्हणजे कॅमेऱ्याच्या हालचालींना भरपूर महत्त्व असतं म्हणूनच सिनेमाला ‘मूव्ही’ असेही म्हटले जाते. कॅमेऱ्याच्या गतीतून चित्रपटकला संपन्न होते. भाषा (ध्वनी / Sound) व चित्र (Visual) यांचे एकत्रीकरण चित्रपटात असते. त्यांची गतीमानता हे चित्रपटाचे महत्त्वाचे अंग असते. के. नारायण काळे यांच्या मते, “गतिमान चित्ररचना हे चित्रपटाचे व्यावर्तक लक्षण आहे.”^२

दृश्य आणि श्राव्य अशा दोन कलांना चित्रपटात प्रगट अभिव्यक्ती असते. परंतु चित्रपटात केवळ दृश्य व ध्वनी असून चालत नाही तर, ती दृश्ये अर्थपूर्ण असावीत की ज्यामुळे चित्रपटाला अर्थ प्राप्त होतो. चित्रपटातील एकेक दृश्य एकेका वाक्याप्रमाणे असते व चित्रपटातील सर्व दृश्ये मिळून पूर्ण वक्तव्य बनते. दृश्य आणि श्राव्य स्वरूपात जीवनाचे साक्षात दर्शन घडविण्याचे सामर्थ्य चित्रपटात असते. हे जीवनदर्शन घडविताना दिग्दर्शक वास्तव आणि कल्पना यांची सांगड घालून एखादा विषय प्रेक्षकांसमोर सादर करतो. म्हणूनच कल्पना आणि वास्तव यांना सामावून घेणारी चित्रपट कला जीवनाच्या सर्व कडांना स्पर्श करते. आणि त्यामुळेच या कलेची उद्दिष्टे विकास पावत जातात.

चित्रपटाच्या दृकश्राव्य माध्यमामुळे आणि त्याच्या सुस्पष्टतेमुळे इतर तमाम माध्यमांपेक्षा त्याचा प्रभाव परिणामकारक आहे. चित्रपटाकडे पाहता चित्रपटात एका काळातील कोणत्याही परिस्थितीचे छायाचित्रण सार्वकालिक बनते. त्याला आपण कधीही, कोणत्याही वेळी पाहू शकतो. चित्रपटाचे सौंदर्यघटक रंग, रेषा, आकार, छटा, सजीवता, पोत, अभिव्यक्तीकौशल्य यांचा या कलेच्या आस्वादकावर परिणाम होत असतो. रा. ग. जाधव म्हणतात, “समाजाच्या वर्तमान काळाशी नि वर्तमान मनाशी एक झटपट नाते बांधण्याचा व त्यासाठी कोणत्याही काळातील जीवनाची व माणसांची खरी-खोटी प्रलोभने उभी करण्याचा एक खास स्वभाव चित्रपटात असल्याने आस्वादक या कलेच्या अधिक जवळ जाताना दिसतो.”^३

ललित कला आणि ललित वाङ्मय यांच्या संयुक्तिकरणातून विस्तारत जाणारी यंत्र-माध्यमाच्या प्रक्रियेतील कला म्हणून चित्रपटकलेला महत्त्व आहे. स्थापत्य, मूर्ती, नाट्य, चित्र, नृत्य, संगीत, साहित्य, शिल्प या प्रमुख ललित कलांच्या सहयोगाने निर्माण झालेल्या चित्रपटाच्या भाषेचे स्वातंत्र्य सांगताना प्रसिद्ध दिग्दर्शक सत्यजित राय लिहितात, “नाटकातील द्वंद, कादंबरीतील कथा व पार्श्वभूमीचे वर्णन, संगीतातील गती व छंद, पेटिंगमधील छायाप्रकाशाची योजना या सर्वांना चित्रपटामध्ये स्थान असते. पण दृश्य आणि ध्वनी यांची जी भाषा दाखवण्या-ऐकण्यापलीकडे जिची मजल जात नाही ती एकदम स्वतंत्र भाषा आहे, म्हणूनच कथ्य एकच असले तरी प्रकटी करणाऱ्या पद्धतीत, शैलीत फरक असणारच. ही शैली चित्रपटाची विशेष शैली असते. म्हणूनच इतर कला व साहित्याची लक्षणे असूनही चित्रपटकला ही एक संपूर्ण वेगळी कला आहे.”^४

चित्रपटात या सर्व कलांच्या सामर्थ्याचा मिलाफ होत असल्याने चित्रपट व्यापक

स्वरूपात संवेदना प्रकट करताना दिसतो. चित्रपट कलेचे वेगळेपण सत्यजित राय अचूक शब्दात येथे मांडतात.

चित्रपट हे कलात्मकता व तंत्रज्ञान यांचा संगम असलेले सर्जनशील असे बहुजन माध्यम आहे. वास्तव आणि कल्पना यांच्या गुंफणातून मानवी जीवनाची व्यापकता स्पष्ट करणारी लयबद्ध कला तसेच समाजाची एक संस्कृती म्हणून लोकरंजन, लोकशिक्षण आणि मनोरंजनाबरोबरच नैतिकता आणि कृतिप्रधानता यांच्या संघटनेने चित्रपटकलेने एक विशिष्ट अधिष्ठान प्राप्त केलेले आहे. आधुनिक काळातील जीवनाचा एक महत्त्वपूर्ण घटक म्हणून चित्रपटाकडे पाहिले जाते की, ज्याला जनसमुदायापासून वेगळे करताच येऊ शकत नाही. चित्रपटाची भूमिका स्पष्ट करताना सत्यजित राय म्हणतात, “मानवी व्यवहारामधल्या सत्याचा शोध घेणं आणि ते सत्य नटांच्या माध्यमाद्वारे प्रकट करणं हा चित्रपट निर्मितीचा सगळ्यात आव्हानात्मक भाग आहे. आपला अनुभव आपल्याला असं शिकवितो की, माणसांच्या भावनामधल्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म फेरफारांचाही त्यांच्या बोलण्यावर आणि वागण्यावर परिणाम होतो. या सूक्ष्मतम गोष्टींचा साक्षात्कार घडवणं हा चित्रपट कलेच्या अभिव्यक्ती सौंदर्याचा गाभा आहे.”^५ मानवी जीवनाची भव्यता, सूक्ष्मता, क्षुद्रता चित्रपट कला प्रत्यक्ष दाखविताना दिसते.

चित्रपटमाध्यम समाजाच्या मनोरंजनाबरोबरच माणसामाणसातील प्रेम व सहानुभूती वाढीस लागते. समाजातील अज्ञान, अंधश्रद्धा, पूर्वग्रह नाहीसे करून खऱ्या मूल्यांची जाणीव करून देण्याचे अत्यंत महत्त्वाचे कार्य विस्तृत प्रमाणात करते. चित्रपट हा तंत्रबद्ध असा बंदिस्त प्रकार आहे. तो समाजापुढे सादर होणारा असतो. त्याचा आस्वाद वैयक्तिक नसून सामुदायिकरीत्या एकसमयावच्छेदेकरून घेतला जाणारा असल्याने त्याचा प्रभावही जास्त परिणामकारक असतो. अशा या चित्रपटाबद्दल प्रामुख्याने कला की धंदा, व्यवसाय याबाबत दुमत दिसते. चित्रपटात

मानवाच्या भावना आणि विचार यांची उत्कट रूपे पाहायला मिळतात. त्यातूनच प्रेक्षकांच्या जीवनाची जाणीव व्यापक होताना दिसते. त्यामुळे ती एक कला आहे हे सत्य आहे. पण आर्थिक व्यवहाराशिवाय लेखकाला आणि दिग्दर्शकाला चित्रपट बनवता येत नाही. चित्रपट काढण्यासाठी लाखो रूपयांचं भांडवल लागतं त्यामुळे चित्रपटनिर्मिती हा एक मोठा धंदाही आहे.

२. चित्रपट म्हणजे काय ?

संस्कृतिकोशात चित्रपटाचा अर्थ वस्त्रपट्टीवर काढल्या जाणाऱ्या आख्यानचित्रांसंदर्भात असून प्राचीन भारतीय वस्त्रांवर कामदेव, लक्ष्मी, देव-ऋषीमुर्तींची ध्यानावस्था असलेली रेखातने चित्रित केलेली असत. अशा चित्रपटांना कामदेवपट, लक्ष्मीपट, ध्यानपट असेही संबोधण्यात येई.^६ चित्रपट म्हणजे चित्रे^७ काढलेले कापड वेगवेगळ्या रंग आणि रेषांच्याद्वारे आकारास येत असलेले चित्र हे वस्तू वा जीवदर्शक असते.^८ अशा सजीव चित्रांच्या मालिकांचे संगठण पटात असते. पट हा विस्तारित पडदा असतो.^९ अनेक चित्रांच्या संगठनाने दृश्यांना क्रमबद्ध करून चित्रपटाचा आशय विकसत जातो.

चित्रपट ही वैज्ञानिक युगाची देणगी आहे. विज्ञानाच्या विकासाबरोबरच अन्य विविध शोधांतील ध्वनी आणि छायाचित्रण यांच्या विकासातून दृकश्राव्य माध्यमाची चित्रपट ही स्वतंत्र कला म्हणून उदयास आली.

चित्रपटाचा अर्थ सांगताना सत्यजित राय म्हणतात, “चित्रपट म्हणजे चित्र, चित्रपट म्हणजे शब्द, चित्रपट म्हणजे गतिमानता, चित्रपट म्हणजे नाट्य, चित्रपट म्हणजे संगीत, चित्रपट म्हणजे कथा, चित्रपट म्हणजे हजारो भावमय आणि दृश्य तपशील.”^{१०} चित्रपटकला अनेक कलांच्या संयुक्तिकरणातून तंत्राच्या विकासाबरोबर अधिक प्रगल्भ झालेली दिसते.

चित्रपट हा चित्रकला, छायाचित्र, चलच्चित्रे, बोलके चित्र अशा क्रमाने विकसित झालेला आहे. लिओ टॉलस्टॉय हा साहित्यिक चित्रपटाला “गतिमानतेचे गूढ ईश्वरी वरदान लाभलेलं एक महान माध्यम”^{११} म्हणतो. गतिमानतेच्या वरदानामुळे चित्रपट माध्यम श्रेष्ठ ठरते.

भारतीय चित्रपटाचा इतिहास स्पष्ट करताना ‘चलच्चित्र’ असे नामकरण प्राप्त झालेली ही कला एकोणिसाव्या शतकात उदयास येवून विकास पावू लागल्याचे सांगून डॉ. ओंकारनाथ माहेश्वरी लिहितात, “इस कला का जन्म उन्नीसवी शताब्दी में हुआ था। उस समय इसके लिए ‘किनेमैटोग्राफ (Kinematograph) शब्द का प्रयोग किया जाता था। किनेमैटोग्राफ मूल रूप में यूनानी भाषा का बना शब्द है। इसमें सिनेमा (Cinema) शब्द का अर्थ ‘गति’ (Motion) और ग्राफ (Graph) शब्द का अर्थ आलेखन (To write) है। इसी लिए ‘किनेमैटोग्राफ’ शब्द का प्रयोग यहाँ गतिविज्ञान के अर्थ में होता है। सिनेमा में भी उसके रजतपट गत्याकता ही उसके सौन्दर्य का प्रमुख और मूल आधार है। अतः सिनेमा के लिए भी यह शब्द उपयुक्त होनेसे चल पडा। फ्रेंच भाषा में इस सिनेमैटोग्राफ शब्द का पर्यायवाची शब्द ‘सिनेमैटोग्राफ’ (cinematofraph) है। इसी ‘सिनेमैटोग्राफ’ शब्द का संक्षिप्त रूप (Abbreviation) आज का सिनेमा (cinema) शब्द है, जिसका हिंदी रूपांतर ‘चलच्चित्र’ है।”^{१२}

चित्रपट म्हणजे अनेक चित्रांची मालिका असते आणि त्यातील प्रत्येक दृश्याला स्वतःचा असा एक आकृतिबंध असतो. परस्पराशी संबंधित अशी ही दृश्ये आशयानुसार वेगवेगळ्या तुकड्यांत विभागलेली असतात. या अनेक दृश्यांतील प्रत्येक दृश्य स्वयंभू आणि स्वतंत्र चौकटीद्वारे (Frame) स्थिर होते. मधु कुणकर्णी सीमितता किंवा चौकट याविषयी लिहितात, “चौकट असणे म्हणजे पाहणाऱ्याला आकर्षित करण्यासाठी बंधन असणे... बंधन निर्मितीला एक प्रकारची

शिस्त लावून देत असते. ही शिस्त उत्स्फूर्ततेला (spontancity) पूरक असते”^{१३}
 प्रत्येक दृश्याला एक अर्थ प्राप्त करून देणाऱ्या चौकटीतील शब्द प्रतिमेचे रूपांतर
 चित्रपटाला सूचक करीत प्रतिमेचे वास्तवदर्शत्व सिद्ध करते.

ललित कलांच्या सहयोगातून भिंगे आणि प्रतिमा दृष्टिसातत्य,
 रासायनिक द्रव्ये आणि यंत्रामधील नेमके व हुकमी नियंत्रण साधणारी तंत्रविद्या या
 सर्वांच्या एकत्रीकरणातून चित्रपटाचा जन्म झाला.

३. चित्रपटाचे घटक

चित्रपट एक माध्यम, चित्रपटाचा अर्थ पाहिल्यानंतर, चित्रपटाची
 संकल्पना स्पष्ट करण्यासाठी त्याच्या विविध घटकांचा अभ्यास पुढीलप्रमाणे करता
 येईल.

चित्रपट ही एक सामूहिक कला आहे. अनेक कलांचा व तंत्रांचा
 वापर करून अनेक कलावंतांचा आणि तंत्रज्ञानाचा संघ यांच्या परस्पर सहकार्याने
 चित्रपट निर्मिती केली जाते. यंत्रांचा वापर, तुकड्यातुकड्यांची निर्मिती आणि
 जोडणी तसेच समूह सहभाग हे चित्रपटाच्या माध्यमाच्या वापराचे आधार आहेत. हे
 आधार प्राप्त झाल्यानंतर चित्रपट जे काही सांगतो ते ऐकण्याबघण्यासाठी असते.
 म्हणजेच चित्रपट हा अनेक तंत्रकौशल्याचा एकात्म आविष्कार असतो.

चित्रपट कलेच्या निर्मितीचे स्वतंत्र असे शास्त्र आहे. यात कथा ही
 चित्रपटाची पहिली पायरी असते. चांगली कथा हे चांगल्या चित्राचे गमक असते.
 एखाद्या प्रसिद्ध कथेची, कादंबरीची, नाटकाची कथाही चित्रपटासाठी निवडली जाते
 किंवा काल्पनिक कथा रचून त्यावर नंतर पटकथेचा साज चढविला जातो. कथानक,
 स्वभावरेखन (व्यक्तिचित्र), संवाद, गीत, प्रतीक हे चित्रपटाचे साहित्यिक घटक. तर
 तांत्रिक घटकात दिग्दर्शन, छायाचित्रण, संकलन, संगीत-पार्श्वसंगीत,
 कलादिग्दर्शन, अभिनय या घटकांचा समावेश होतो. चित्रपटात साहित्यिक आणि

तांत्रिक घटकांचं अनन्यसाधारण महत्व असतं हे नाकारता येत नाही. यांच्या संघटित प्रयत्नाने चित्रपट तयार होत असतो. चित्रपटाचे हे विविध घटक चित्रपटाचा साचा घडवितात.

३.१ साहित्यीक घटक

पटकथा

चित्रपटातील दृश्य-प्रतिमांचे संहितेच्या स्वरूपातील शब्दप्रतिमांच्या लिखित स्वरूपास चित्रपट माध्यमात 'पटकथा' असे म्हणतात. चित्रपटाच्या निर्मिती प्रक्रियेत पटकथा हा एक भाग महत्वपूर्ण असतो.

चित्रपटाचे चित्रण करण्यापूर्वी चित्रपट कथा लिहावी लागते. यासाठी चित्रपटाला लेखकाची गरज असते. अनेक प्रकारचे कलावंत व तंत्रज्ञ हा चित्रपटातला एक घटक असतो. त्या सर्वांना चित्रपटाबद्दलची कल्पना समजावून देण्यासाठी पटकथालेखक व दिग्दर्शक यांना शाब्दिक भाषेचे हे माध्यम आवश्यक असते.

चित्रपट हे दृकश्राव्य माध्यम (त्यातही दृश्यात्मकतेवर अधिक भर) असल्यामुळे पटकथेचे रूपांतर चित्रीकरणात करता यावे असे तिचे लेखन अपेक्षित असते. म्हणजेच पटकथाकाराला तांत्रिक बाबींचीही माहिती असणे गरजेचे असते. पटकथेची भाषा ही शब्दप्रधान नसून दृश्यप्रधान असते. पटकथा उलगडत जाते ती दृश्यांच्या साखळीतून त्यामुळे चित्रपटकथेचे प्रत्येक दृश्य परिणामकारक लिहावे लागते. एक दृश्य दुसऱ्या दृश्याशी निगडीत किंवा दुसऱ्या दृश्यावर अवलंबून असते, या आणि अशा अनेक सूचक दृश्यांच्या संघटनेतून कथा प्रकट होत असते. म्हणजेच पटकथा ही कथाबीजाचे दृश्यानुसंधान (Scene continuity) असते.

पटकथा हा चित्रपटाचा सांगाडा असतो व या पटकथेतून एक कथाबीज साकारत असते. पटकथा लिहिली जात असताना पटकथा-लेखक आणि

दिग्दर्शक यांच्यात सतत संवाद आवश्यक असतो. कारण लिहिताना शंका निर्माण झाल्यास दिग्दर्शकाच्या मदतीने लगेच निर्णय घेता येतात. दिग्दर्शक हाच चित्रपटाच्या निर्मितीप्रक्रियेत मुख्य असतो. पटकथा कितीही चांगली लिहिली तरी अंतिम निर्णायक बदल दिग्दर्शक करू शकतो. त्याच्या प्रतिभेच्या कुवतीवरच चित्रपटाचा दर्जा अवलंबून असतो.

३.१ साहित्यीक घटक

कथानक

चित्रपटात सर्वात अधिक महत्वाची त्याची कथा असते. कोणत्याही चित्राचा बरेवाईटपणा त्याच्या कथानकावर अवलंबून असतो. Fiction Films (कथात्मक चित्रपट) या प्रामुख्याने कथानकावर आधारित असतात. कथानक परिणामकारक होण्यासाठी नेमक्या पण ओघवत्या क्रमानं पेश केलेलं असावं. एकापुढे एक घटना मांडून चित्रपट आकर्षक होऊ शकत नाही. घटनेतून तिचा परिणाम म्हणून दुसरी घटना निर्माण झाली पाहिजे. कथानकाने प्रेक्षकांच्या चित्ताची सुरूवातीपासून पकड घेतली की ती अखेरपर्यंत कायम राहण्यासाठी कथानकात मानवी भावभावनांना हलवण्याचे गुण पाहिजेत. शृंगार, हास्य, करूण असे रस निर्माण करणारे प्रसंग हवेत. कथानकात आकर्षक आरंभ, उत्कंठापूर्ण मध्यांतर आणि संस्मरणीय शेवट या तीन जागा सांभाळल्यास कथानकाला आवश्यक असा आकार प्राप्त होतो आणि कथा प्रवाही होण्यास मदत होते. कथानकाद्वारे गोष्टीचे कथन केले जाते. त्या कथनातून चित्रपटाची रचना स्पष्ट होते. कथानकातील संघर्ष हाही कथेला गती देत असतो. संघर्षामुळेही कथेतील नाट्य बहरते. नायक व खलनायक यांच्यातील संघर्षामुळेही कथेला सूत्रबद्ध मांडणी प्रतीत होत असते. चित्रपटाचे कथानक जीवनरसाने रसरसलेले असल्यास चित्रपट प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेताना दिसतो.

स्वभावेखन (व्यक्तिचित्रे)

कथानकात स्वभावेखन (व्यक्तिचित्र) याला अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान आहे. व्यक्तिचित्रात कथानकाचा विकास करणाऱ्या पात्रांचा उल्लेख मांडलेला असतो. कथाबीजाला योग्य कथासूत्रामध्ये बांधण्यासाठी पात्रे आवश्यक असतात. कथेचा विकास ही पात्रे करत असतात. कथेचा आशय या पात्रांद्वारे व्यक्त होत असतो. पात्रांच्या स्वभावेखनातून व्यक्त होणारी भावनांची विविध छटा कथेची उभारणी करतात.

कथानकाचा परिपोष व्हावा, त्याला गती मिळावी यादृष्टीने मुख्य पात्रांबरोबरच काही गौण पात्रेही चित्रपटात योजिलेली असतात. ही गौण पात्रे चित्रपटातील मुख्य पात्रांना साहाय्यक म्हणून आणि वातावरण निर्मितर कारण्यासाठी उपयोगी ठरतात. पटकथेतील दृश्यानुसंधानातून पात्रांच्या भावनांचा विकास होत असताना चित्रपट हे दृश्य-माध्यम असल्याने पात्रांमध्ये होणारा संघर्ष, ताणतणाव अधिक दृश्य स्वरूपात येत असून हा तणाव कथाविस्तार स्पष्ट करताना दिसतो.

संवाद

चित्रपटात संवाद म्हणजे केवळ पात्रांचे नैसर्गिक पद्धतीने साधे बोलणे असते. चित्रपटात संवादाचे स्वरूप गौण असते. कारण कॅमेरा शब्दांच्या पलीकडले बोलत असतो आणि दृश्ये (व्हिज्युअल्स) हे चित्रपटाचे महत्त्वपूर्ण अंग आहे.

चित्रपटात येणाऱ्या स्वाभाविक संवादाचे महत्त्व स्पष्ट करत प्रसिद्ध दिग्दर्शक सत्यजित राय लिहितात, “चित्रपटात संवादाची प्रमुख दोन कामे असतात. पहिले काम म्हणजे कथा स्पष्ट करणे आणि दुसरे काम म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनात पात्रांना स्पष्ट करणे आणि दुसरे काम म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनात पात्रांना स्पष्ट असे रूप देणे. साहित्यात कथेमध्ये जे काम शब्द करतात, तेच काम चित्रपटात चित्र आणि शब्द पार पाडतात. पार्श्वभूमीच्या व वातावरणाच्या वर्णनासाठी चित्रपटात शब्दांची

गरज नसते. प्रतिमंच ते काम करते. पात्रे कशी दिसतात हे सुद्धा प्रतिमांमधून स्पष्ट होते. पात्रांचे स्वभाव कसे आहेत. हे काही प्रमाणात अभिनेत्याच्या अभिनयातून आणि त्यांच्या संवादामधून स्पष्ट होते. प्रतिमांच्या साहाय्याने जे सांगता येत नाही, तेवढेच फक्त संवादामधून मांडणे उचित ठरते.”^{१४} चित्रपटात संवाद हे केवळ कथानक गतिमान करण्यासाठी पात्रांच्याकरवी कथाशय स्पष्ट करण्यासाठी आधार म्हणून उपयोगी ठरतात.

मूकपटाच्या काळात संवादाच्या लिहिलेल्या पाट्यांद्वारे पात्रांमधील संबंध स्पष्ट केले जात, तर बोलपट सुरू होताच त्यातील प्रत्येक पात्र आपल्या खास अभिनयाने लकबींसह बोलू लागले आणि त्यामुळे चित्रपटाची परिणामकारकता वाढण्यास मदत झालेली दिसते.

गीत

चित्रपट माध्यमात कथेच्या विकासाच्या दृष्टीने गीत हे महत्त्वाचे असते. काव्य व संगीत या दोन भिन्न प्रकारांची सांगड गीतामध्ये झालेली असते. गीतांचा वापर हा त्या-त्या पात्रांच्या मनःस्थितीचे चित्रण करण्याकरिताही केलेला असतो. चित्रपटात कसलेही गीत असो, ते चित्रमय असणे ही त्या गीताची गरज असते. कारण रंगमंचावरील गाण्याप्रमाणे ती केवळ गायली जात नसतात तर ती चित्रीतही करावी लागतात. बोलपटांच्या उदयापासून चित्रपटाने गीतास स्विकारल्याने बोलपटांना एका उच्च पातळीवर नेण्याचे कार्य गीतांनी केलेले दिसते. गाणी ही मोजकी व नेमक्या ठिकाणी म्हणजेच प्रेम, दुःख, विरह, आनंद या भावनांना व्यक्त करण्यासाठी वापरल्याने भावनेचे विकसन होते आणि त्यामुळेच गीत हे चित्रपट माध्यमाचे वैशिष्ट्य ठरते.

व्यावसायिक चित्रपटात स्थळ, काळ, गतीचा विचार न करता सर्रासपणे गीतांचा वापर केल्याने चित्रपटाचा दर्जा कमी झालेला दिसतो. तर काही

चित्रपट हे केवळ गीतांवर चालणारेही असतात. काही समांतर चित्रपट मात्र योग्य त्या परिणामासाठी गीतांना चित्रपटात बिल्कुल स्थान देत नाहीत.

प्रतिक

चित्रपट हा काव्यप्रतिभेच्या जवळचा कलाप्रकार मानणारा व काव्यमाध्यमाला स्विकारणारा एक वर्ग निर्माण झाल्यामुळे व्यापक स्वरूपात चित्रपटाच्या दृश्य परिणामात प्रतीकांचा वापर केलेला दिसतो. चित्रपटात प्रतीकांचा वापर हा दुसऱ्या कोणत्यातरी वस्तूचे प्रतिनिधीत्व करण्यासाठी किंवा दिग्दर्शक, नट यांना साहाय्यक म्हणून केला जातो. अधिक नेमक्या प्रकारे प्रतीकांच्या वापराने चित्रपटाचा आशय प्रेक्षकांपर्यंत पोहचविला जातो.

प्रतीक हे एक चिन्ह असते व हे प्रतीक कथानकाच्या ओघात सरळपणे आल्यास त्याचा परिणाम योग्य असा होतो अन्यथा अडथळा जास्त होतो. चित्रपटाचा विकासाच्या अनुषंगाने येणारी प्रतीके विशिष्ट संवेदनांचा, भावनांचा सूचक अर्थ लावतांना चित्रपटाचा अधिक व्याप्त स्वरूपात भावानुभव व्यक्त करतात.

चित्रपट माध्यमाची गरज म्हणून एखाद्या कथेवरून पटकथा लिहिली जाते. पटकथेच्या संहितेवर चित्रपटाची गती अवलंबून असते. पटकथा लिहिली जात असताना कथानक, व्यक्तिचित्रे, संवाद, गीत, प्रतीक या साहित्यिक घटकांचाही विकास होत असतो. चित्रपटाचे हे साहित्यिक घटक महत्त्वपूर्ण असतात. या साहित्यिक घटकांबरोबर तांत्रिक घटकही चित्रपटात महत्त्वपूर्ण कार्य करतात. त्यांची माहिती पूढीलप्रमाणे घेता येईल.

३.२ तांत्रिक घटक

चित्रपटाच्या श्रेयनामावलीत पहिला निर्देश हा फिल्म कंपनीचा आणि निर्मात्याचा असतो. निर्माता हा चित्रनिर्मितीसाठी पहिला महत्त्वपूर्ण तंत्रकार असतो. निर्माता लेखकाची, दिग्दर्शकाची, नट-नटींची निवड करतो आणि

चित्रपटनिर्मितीसाठी लागणारे अत्यंत आवश्यक असे भांडवल उभा करण्याचे कामही निर्मात्याला करावे लागते.

दिग्दर्शन

चित्रपट निर्मितीमध्ये अत्यंत कल्पक, कलात्मक आणि म्हणूनच अत्यंत महत्वाची गोष्ट म्हणजे दिग्दर्शन! दिग्दर्शक हा चित्रपटाचा आत्मा असतो. चित्रपटाचे चित्रीकरण होत असताना सेटवर दिग्दर्शक हाच प्रमुख घटक असतो. कारण त्याच्याच डोक्यात चित्रपटाची सारी सूत्र असतात. दिग्दर्शकावर कथेमध्ये प्राण भरण्याची जबाबदारी असते. तसेच कलाकृतीचा एकूण घाट म्हणजे अभिनयाची आणि प्रभावी कथानिवेदनाची शैली हा घाट दिग्दर्शकाला स्फुरावा लागतो. म्हणजेच दिग्दर्शकाला यांत्रिक-तांत्रिक गोष्टींच्या ज्ञानाबरोबरच साहित्याभिरूचीही असणे आवश्यक आहे.

दिग्दर्शक एखादे कथाबीज आकर्षक वाटले तर ते स्विकारतो व त्या कथेवरून इच्छेनुसार पटकथा लिहतो किंवा लिहून घेतो. “ही पटकथा म्हणजे दिग्दर्शकाला जाणवलेली कथेची कल्पित आकृती असते. ही आकृती सलगपणे क्रमानुसार फिल्मवर उमटविणे शक्य नसल्यामुळे तो तिचे नियोजनबद्ध तुकडे पाडतो व त्याची नोंद करून ठेवतो. या नोंदीला ‘शुटिंग स्क्रिप्ट’ किंवा नुसते ‘स्क्रिप्ट’ असे म्हणतात.”^{१५} दिग्दर्शक कथेतल्या घटना, लहान मोठे प्रसंग हे चित्रीकरणाच्या बारीकसारीक खाचाखोचांसह तंत्राच्या दृष्टीने तयार करून घेतो आणि अखेरीस चित्रीकरणाची कथा तयार केली जाते.

दिग्दर्शकाचे चित्र-माध्यमासंदर्भातील स्वरूप स्पष्ट करताना चित्रपट अभ्यासक विजय दीक्षित लिहितात, “कथाआशयास चित्रमाध्यमानुकूल साभिप्राय घाट देणे किंवा त्यातल्या भावव्दंदाचे चित्रपटात मूर्तीकरण करणे किंवा कथावस्तूस पोषक अशा दृक संवेदना प्रतिमांचे सृजनशील संश्लेषण करणे ही प्रक्रिया म्हणजे या

माध्यमाचीच कला असते व त्याचे नियंत्रण दिग्दर्शक करत असतो.”^{१६} दिग्दर्शकाचे चित्रपटातील महत्व स्पष्ट करता दिग्दर्शक हा या माध्यमावर हुकमत गाजविणारा असतो असे म्हणता येईल.

चित्रपट निर्मिती ही भिन्न घटक सजीवतेने एकत्र येऊन पूर्णत्व प्राप्त झालेली आणि एकात्म, एकसंध अनुभव देणारी एक कलाकृती म्हणून चित्रपटकाराचा म्हणजेच दिग्दर्शकाचा परिपूर्ण आविष्कार असतो.

छायाचित्रण (चित्रक / कॅमेरा)

छायाचित्रण हे चित्रपटाचे माध्यम आहे. या माध्यमाचा गतिपूर्ण उपयोग हेच चित्रपटाचे एकमेव वैशिष्ट्य होय. चित्रपटकलेच्या प्रांगणात छायाचित्रणाने आशय व्यक्त केला जातो. छायाचित्रण म्हणजे वस्तुस्थितीतील नाट्यमय क्षण वेचण्याची प्रवृत्ती असते आणि या क्षणांना तांत्रिक कलेने चित्ररूप दिलं जातं. कोणत्याही स्थिरचित्रण अथवा चलचित्रण अत्यंत सजीव बनते. छायाचित्रण जेव्हा कलेच्या पातळीला पोचतं तेव्हा ते जितकं बहिर्मुख होतं तितकच अंतर्मुख होतं. अंतर्मनाच्या प्रेरणांपर्यंत पोचण्याची त्याच्या सर्जनशील प्रतिमांत ताकद येते. कोणताही प्रेक्षक हा स्वतः चित्रपट पाहत नाही तर चित्रक चित्रपट पाहतो आणि त्याच्या नजरेतून प्रेक्षक चित्रपट पाहतो.

संकलन

चित्रपट निर्मितीत सर्वात किचकट पण तितक्याच कौशल्याचं काम म्हणजे संकलनाचं (एडिटिंग). कॅमेऱ्याने टिपलेली अनेकविविध लहानमोठी दृश्ये एका अर्थपूर्ण संगतीत जुळविणे हे दिग्दर्शन-संकलनाचे महत्वाचे अंग असते. संकलनात दृश्यांचा क्रम महत्वाचा असतो कारण कुठलाही शॉट अर्थाच्या दृष्टीनं स्वयंपूर्ण नसतो. मागच्या पुढच्या शॉटसच्या संदर्भात त्याचा अर्थ पूर्णपणे उलगडतो.

कुलिशोवनने संकलन संकल्पनेला 'मोंताज' हे नाव दिलं. "मोंताज या फ्रेंच शब्दाचा अर्थ आहे, एकत्र आणणं किंवा जुळवणं." १७

दिदर्शकाच्या डोळ्यासमोर असलेल्या चित्रपटाच्या कल्पनास्वरूपाला अनेक अंगांच्या साहाय्याने प्रत्यक्ष दृश्यस्वरूपात येताना ते अनेकदा लांबते, अपुरे ठरते, विकृत होते. अशावेळी संकलकाला त्यात आपल्या ध्येयधोरणानुसार सुधारणा कराव्या लागतात. त्यासाठी संकलकाला चित्रांची भाषा आणि मानवी भावना यांची ओळख पाहिजे. संकलकाचे बाह्यस्वरूप केवळ काटछाट करणे नसते तर परिणामकारक सुसंगती राखण्याचे असते.

संगीत-पार्श्वसंगीत

संगीत हादेखील चित्रपटाचा एक महत्त्वाचा घटक आहे. मग ते गीतांच्या रूपाने असो किंवा पार्श्वसंगीताच्या रूपाने असो. चित्रपटातील संगीत हे गीतांच्या भावस्वरूपाला आणि त्या भावस्वरूपाशी निगडीत अशा मूळ आशयाला अनुरूप ठरते. चित्रक रंजक करणे हा चित्रसंगीताचा प्रधान हेतू होय. चित्रपटसंगीतात शास्त्रीय व सुगम संगीत, लोकसंगीत, कंठसंगीत, वाद्यसंगीत, व्यक्तिगत आणि सामूहिक वादन गायन या प्रकारांचा समावेश होतो. संगीत चित्रपटाचा मोठा आकर्षणबिंदू असते. चित्रपटातील पात्रप्रसंगांशी व दृश्यांशी ते बांधले गेलेले असते. काही चित्रपट हे केवळ संगीतावरही यशस्वी होताना दिसतात.

चित्रपटात श्रेयनामावलीपासून चित्रातील विविध प्रसंगांवर, संवादावर ऐकू येणाऱ्या संगीताला 'पार्श्वसंगीत' म्हणतात. चित्रपटातील गीतांना आणि प्रसंगातील वातावरणाला उठावदारपणा आणण्यासाठी पार्श्वसंगीताचा वापर परिणामकारक ठरतो. चित्रपटाचा विषय त्यातील प्रसंग पार्श्वसंगीतामुळे भावनांनी ओथंबून गेल्यासारखे रसरशीत बनतात. म्हणून चित्रपटाच्या संगीताचा विचार करता पार्श्वसंगीताला विसरून चालत नाही.

कलादिदर्शन

चित्रपट निर्मितीत नृत्यदिदर्शक, संगीतदिदर्शक, कलादिदर्शक या सर्व कलाप्रमुखांना दिदर्शक म्हणतात. या प्रत्येक अंगाचे महत्त्वपूर्ण असे कार्य चित्रपट क्षेत्रात असते. यातील कलादिदर्शन हे चित्रपटाचे नेपथ्य सांभाळणारे अंग होय. यालाच नेपथ्यदिदर्शक असेही म्हटले जाते. नेपथ्य हा शब्दप्रयोग रंगभूमीच्या संदर्भात वापरला जातो. चित्रपटसृष्टीत त्याचा उल्लेख (सेटिंग) देखावे असा केला जातो. कलादिदर्शक प्रसंगानुरूप देखावे तयार करतो. निर्दोष आणि डोळ्यांना आल्हाद देणारे भव्य देखावे उभारणे ही चित्रपट वातावरणनिर्मितीतील पहिली महत्त्वाची बाब होय. चित्रपटात वातावरण रंगत निर्माण करण्यासाठी देखावे, बहिर्दृश्ये (outdoors), अंतर्दृश्ये (Indoors), चित्रीकरणातील वस्तू (Property), कपड्यांचा सुयोग्य वापर, मेकअप इत्यादींचा वापर केला जातो. कलादिदर्शन हे वास्तविक वास्तुचित्रणाशी संबंधित असते. चित्रपटातील घटनांचा विचार करता एखादी इमारत, घर, राजवाडा या ठिकाणांना सोडून बाह्यठिकाणी चित्रण करावे लागते तेव्हा बाह्यचित्रण संभवते. पण आज तांत्रिक प्रगतीच्या जोरावर बाह्यचित्रण हे बरेचसे वास्तुचित्रणात करता येते. कलादिदर्शकाची खरी कसोटी ही प्रत्येक चित्रणाच्या अंतर्गत अंगावर लक्ष केंद्रित करून त्याद्वारे कलात्मकता आणि कालात्मक तपशील योग्य अशा रीतीने पुरविणे ही असते.

अभिनय

चित्रपटात अभिनय हे अनेक अंगांपैकी एक अंग होय. चित्रपट ही प्रयोगजीवी कला असल्याने कलाकाराकडून जेव्हा एखाद्या विषयाची अभिव्यक्ती घडते तेव्हाच प्रेक्षक तिचा आस्वाद घेऊ शकतो. चित्रपटात नटनर्तीच्या बारीकसारीक हालचाली व चेहऱ्यावरील सूक्ष्म बदल जवळून दिसत असल्याने त्यांच्या अभिनयाची खरी कसोटी लागते. कोणत्याही चित्रपटाची सफलता बऱ्याच

प्रमाणावर अभिनयावर अवलंबून असते व जरी अभिनय कमी पडला तरी नाचगाण्याच्या प्रसंगांनी चित्रपटाचे आकर्षण टिकविता येते. चित्रपटात वस्तुदर्शनामुळे भावपरिपोष होत असल्याने नटांचे श्रेय कमी होत नाही असे दिसते. कॅमेरा हा प्रसंगपरत्वे कोणत्याही घटनेला प्रधानता व गौणत्व देत असल्याने नटाचे स्थान कमीअधिक होताना दिसते.

चित्रपट ही एक सांघिक कला आहे. अनेकांच्या मदतीनं निर्माण होणारी ही सामूहिक कला आहे. यात कथा निवडून त्यावरून चित्रपटासाठी पटकथा लिहली जाते. कथानक, स्वभावेखन (व्यक्तीचित्रे), संवाद, गीत, प्रतीक हे साहित्यिक घटकांचा समावेश चित्रपटात असतो. या साहित्यिक घटकांबरोबरच दिग्दर्शन, छायाचित्रण, संकलन, संगीत-पार्श्वसंगीत, कलादिग्दर्शन, अभिनय, रंगभूषा-वेशभूषाकार यांच्या संघटित प्रयत्नाने चित्रपट तयार होत असतो. या सर्वांचे अनन्यसाधारण महत्त्व चित्रपट माध्यमात नाकारता येत नाही. चित्रपटाच्या या विविध घटकांपैकी एखादा घटक नसून चालत नाही तर चित्रपट या सर्वांच्या सहकार्याने निर्माण होत असतो. म्हणजेच चित्रपट हा अनेक तंत्रकौशल्यांच्या आधारे आविष्कार साधताना दिसतो.

चित्रपटाच्या विविध घटकांचा विचार केल्यानंतर चित्रपटाचा उदय आणि विकास पाहणे आवश्यक आहे.

४. चित्रपटाचा उदय

संगीत, चित्रकला, नृत्यकला, नाट्यकला यासारख्या कलांना स्वतःचा हजारो वर्षांचा इतिहास आहे. विश्वात पहिली कविता कुणी लिहिली किंवा पहिलं गाणं कुणी म्हटलं अथवा पहिलं चित्र कुणी काढलं हे कुणालाच सांगता येणार नाही. पण सिनेमाचं आरंभस्थान एखाद्या नदीच्या उगमासारखं निश्चितपणे दाखवता येतं. जगातला पहिला चित्रपट कुणी, केव्हा, कुठे निर्माण केला आणि तो पहिल्यांदा

कुठे आणि कुठल्या तारखेला दाखवला गेला ही सर्व माहिती आज उपलब्ध आहे, तो चित्रपटही जगातल्या सर्व चित्रपट संग्रहालयामध्ये जसाच्या तसा उपलब्ध आहे. अशा रीतीनं, अथपासून आजतागायत जिचा इतिहास आपल्याला संपूर्णपणे माहिती आहे अशी सिनेमा ही एकमेव कला आहे.

चित्रपटाचा उदय प्रथम युरोपियन देशात झाला. ३ ऑक्टोबर १८८९ रोजी थॉमस एडिसन याने चित्रपट यंत्राच्या आपल्या संशोधनाचे 'न्यू जर्सी' येथे 'वेस्ट ऑरेंज' या ठिकाणी आपल्या प्रयोगशाळेत जाहीर प्रदर्शन भरविले. या यंत्राचे नाव 'किनेटोस्कोप' ठेवण्यात आले. थॉमस एडिसनने व फ्रान्समधील जॉर्ज डेमेनी यांनी अलग-अलगरीत्या हालत्याफिरत्या वस्तूंची चित्रमालिका रोल फिल्मवर घेऊन ती यंत्रांतून बघण्याची व्यवस्था केली. एडिसनने आपल्या यंत्राला 'किनेटोस्कोप' तर डेमेनीने 'क्रोनो फोटोग्राफी' अशी नावे दिली. यापद्धतीत एकावेळी एकाच माणसाला त्यातून चित्रे पाहता येत असत. पुढे प्रोजेक्टर बनला व तो जुन्या मॅजिक लॅटर्नच्या पद्धतीने तयार करण्यात आला. रॉकेलच्या दिव्याच्या साहाय्याने चित्रे पडद्यावर दाखवली जात. आपल्यासारखी चालती-बोलती माणसे पडद्यावर पाहून हा एक दैवी चमत्कार असल्याची लोकांची भावना झाली. युरोपियन लोकांनी हे 'मॅजिक लॅटर्न' चे खेळ मुंबईत दाखवायला सुरूवात केली. १८८८-९० च्या दरम्यान मुंबईत मदन माधव पितळे-इंजिनिअर यांनी श्रीकृष्ण चरित्रातील काही प्रसंग मॅजिक लॅटर्नच्या साहाय्याने दाखविले. यात चलच्चित्रांचा भास होत असे. १८९० मध्ये कल्याणचे महादेव गोपाळ पटवर्धन व त्यांचा मुलगा विनायक यांनी मॅजिक लॅटर्न खरेदी केला व मॅजिक लॅटर्नला 'शांबरिक खरोलिका' हा संस्कृत प्रतिशब्द शोधून काढला. शांबरिक म्हणजे मॅजिक व खरोलिका म्हणजे लॅटर्न- मराठीत याला दिवा-दीप असे म्हणतात. त्यांनी नव्या स्लाईडस् बनविल्या आणि १८९२ मध्ये जस्टीस तेलंग यांच्या बंगल्यावर 'शांबरिक खरोलिका' चा पहिला खेळ केला. या खेळांना

श्रीमंतांकडून चांगलीच मागणी येऊ लागली. पटवर्धनांनी मुंबईस प्रांतभर बऱ्याच ठिकाणी खेळ केले मात्र १८९६ मध्ये भारतात चित्रपटाच्या आगमनाने या 'शांबरिक खरोलिका' च्या खेळाची मागणी कमी झाली व हळूहळू भारतीय मूकपटांची संख्या वाढताच हे खेळ बंद पडले.

विसाव्या शतकाच्या पहाटकाळी माध्यमाच्या प्रांतातील एक आश्चर्य म्हणजे ऑगस्त आणि लुईस ल्युमिए या फ्रेंच बंधूंनी २८ डिसेंबर १८९५ या दिवशी पॅरिसमध्ये आपल्या 'ल्युमिए शो' या चित्रपटाचा खेळ केला आणि चित्रपट माध्यमाचा जन्म झाला. मायदेशी याला प्रचंड प्रतिसाद मिळताच त्यांनी हा शो भारतात मुंबईत आणला. ७ जुलै १८९६ या दिवशी मुंबईच्या 'वॉटसन हॉटेला'त फ्रान्सच्या या ल्युमिए बंधूंनी भारतातील पहिले चित्रपट प्रदर्शन भरवले आणि तेव्हापासून भारतीयांना चित्रपट व्यवसायाचा प्रथम परिचय झाला. हे चित्रपट पाहून भारतातही चित्रपट निर्मितीच्या प्रयत्नाच्या दृष्टिकोनातून प्रथम पाऊल टाकले ते 'हरिश्चंद्र सखाराम भाटवडेकर उर्फ 'सावेदादा' यांनी ! ल्युमिए बंधूंची चित्रपटनिर्मिती पाहून भारावून सावेदादांनी चित्रपटनिर्मितीसाठी लंडनहून कॅमेरा मागविला आणि त्या कॅमेऱ्यावर भारतात चित्रपटनिर्मितीचा प्रयत्न सर्वप्रथम त्यांनीच केला. प्रत्यक्ष चित्रीकरणाची आवश्यक तांत्रिक माहिती मिळवून सावेदादांनी १८९७ साली 'पुंडलिक दादा' व 'कृष्णा न्हावी' या दोन मल्लांच्या कुस्तीचे हँगिंग गार्डनवर चित्रण केले. त्यावर इंग्लंडहून प्रक्रिया करवून आणली व त्याच्या प्रदर्शनाचे काम केले आणि हेच चलच्चित्रपटाचे पहिले जाहीर प्रदर्शन. भारतातील हा पहिला माहितीपट होता.

यानंतरही भारतभर अनेकांनी चित्रपट निर्मितीचे प्रयत्न केले. १९१२ पर्यंतचे भारतातील चित्रपट निर्मितीचे हे प्रयत्न बाल्यावस्थेत होते. भारतातील चित्रपटसृष्टीचे प्रवर्तन करण्याचा मान दादासाहेब फाळके या महाराष्ट्रीयकाकडे जातो.

दादासाहेबांना 'लाईफ ऑफ खाइस्ट' हा चित्रपट पाहून चित्रपट निर्मितीची प्रेरणा झाली. त्यादृष्टीने त्यांनी प्रयत्न केले व त्यात त्यांना यश येऊन भारतातील पहिला चित्रपट 'राजा हरिश्चंद्र' याचा जन्म १३ मे १९१३ मध्ये झाला. कॅरोनेशन चित्रपटगृहात हा चित्रपट दाखवला गेला आणि खऱ्या अर्थाने भारतीय चित्रपटसृष्टीचा आरंभ झाला. म्हणूनच दादासाहेब फाळके यांना चित्रपट सृष्टीचे जनक म्हटले जाते. चित्रपट व्यवसायाची मुहूर्तमेढ त्यांनीच रोवली.

हिंदुस्थानातील चित्रपटसृष्टीचा पाया दादासाहेब फाळके यांनी १९१३ साली 'राजा हरिश्चंद्र' या मूकपटाने घातला आणि हिंदी चित्रपटसृष्टीची सुरुवात अर्देसिर इराणी यांनी मुंबई येथे १४ मार्च १९३१ साली 'आलमआरा' या बोलपटाने केली.

'अर्धसत्य' हा १९८४ मधील समांतर, कलात्मक हिंदी चित्रपट या चित्रपटाचा आढावा घेण्यापूर्वी हिंदी चित्रपटाचा प्रवास थोडक्यात पाहणे गरजेचे आहे.

५. हिंदी चित्रपटाचे विविध टप्पे

१९१३ पासून सुरू झालेल्या मूक चित्रपटांपासून आजपर्यंतचा हिंदी चित्रपट विविध प्रवाहातून गेलेला आहे. या चित्रपटातून नवनवीन विषय आपल्यासमोर येताना दिसतात. याची थोडक्यात माहिती पुढीलप्रमाणे घेता येईल.

५.१ प्रारंभिक मूक चित्रपट

प्रारंभिक काळातील मूक चित्रपटात ध्वनीचा अभाव असल्याने चित्रपटात केवळ चित्र दाखविले जात होते. 'राजा हरिश्चंद्र' (१९१३) हा पहिला मूकचित्रपट. या चित्रपटाचे नाव हिंदी पौराणिक विषयाला अनुसरून असल्याने हा पहिला हिंदी चित्रपट मानला जातो. चित्रपटाचे शीर्षक दाखवण्यासाठी हिंदीचा वापर केला गेला. मराठी भाषा असूनही हिंदी भाषेच्या राष्ट्रव्यापी स्वरूपाला ओळखून

दादासाहेब फाळक्यांनी आपल्या प्रथम मूक चित्रपटासाठी हिंदी भाषेचा वापर केला. म्हणूनच अनेक विद्वान या चित्रपटाला हिंदी चित्रपट मानतात.

चित्रपट सुरूवातीला बाल्यावस्थेत असल्याने त्यात तांत्रिक बाबींची कमतरता होती. प्रारंभी धार्मिक, ऐतिहासिक, सामाजिक आणि राजकीय चित्रपटांच्या निर्मितीला सुरूवात झालेली होती. धार्मिक रूढी-परंपरा यांचे स्तोम अधिक असल्याने बरेच चित्रपट धार्मिक विषयाला अनुसरून निर्माण केले गेले. तेव्हा देश इंग्रजांच्या गुलामगिरीत असल्याने एकूणच सर्व परिस्थिती बिकट होती. अशावेळी लोकांसाठी धार्मिक चित्र आणि तेही चालत्या-फिरत्या अवस्थेत पाहणे हा आश्चर्याचा धक्का बसण्यासारखेच होते. दादासाहेब फाळक्यांनी १९१७ पर्यंत एकूण २३ धार्मिक चित्रपटांची निर्मिती केली. 'सत्यवान सावित्री', 'कृष्णजन्म', 'लंकादहन', 'भस्मासुर मोहिनी' हे सर्व चित्रपट धार्मिक-पौराणिक विषयाला अनुसरून होते.

१९१३ पासून १९२५ पर्यंतच्या तत्कालीन चित्रपटावर 'पारशी थिएटर' चा प्रभाव पडल्याने तेथील सामाजिक व राजकीय चित्रपटाचा प्रभावही आपल्याकडील चित्रपटावर पडला. चित्रपटाला सर्वसामान्य जनतेत रूजविणे आणि मनोरंजनाबरोबरच संदेश देणे हा या काळातील चित्रपटांचा प्रमुख उद्देश होता. या काळातील मूक चित्रपटात काही खास कलात्मकता दिसत नाही. सुरूवातीचा हा टप्पा बाल्यावस्थेत असतानाही अनेक विषय घेऊन चित्रपटनिर्मिती झालेली दिसते.

५.२ स्वातंत्र्योत्तर काळातील व्यावसायिक, शृंगारिक व वास्तववादी चित्रपट

हिंदी चित्रपटसृष्टीच्या इतिहासात बोलपटांच्या आगमनाच्या निमित्ताने १९३१ हे साल महत्त्वपूर्ण मानले जाते. १४ मार्च १९३१ मधील आर्देशिर इराणीचा पहिला हिंदी बोलपट 'आलमआरा' च्या आगमनाने तत्कालीन चित्रपटात एक नवा शोध घेतला गेला. मुंबईच्या मॅजेस्टिक चित्रपटगृहात हा चित्रपट प्रदर्शित

झाला. त्यात मा. विनायक, झुबेदा, पृथ्वीराज व जगदीश सेठी यांच्या प्रमुख भूमिका होत्या. मुंबईच्या कृष्ण कंपनीचा 'हरिश्चंद्र' हा त्यानंतरचा दुसरा बोलपट तर कज्जन व निस्सार यांच्या प्रमुख भूमिका असलेला कलकत्याच्या मादान थिएटर्सचा 'शिरीन फरहाद' हा तिसरा बोलपट. 'आलमआरा' शिवाय १९३१ या वर्षात 'दौलत का नशा', 'देवी देवयानी', 'नूरजहाँ' हे चित्रपट दाखल झाले. सुरूवातीच्या चित्रपटातून पैसा कमविण्याबरोबरच जनतेला संदेश देणे हा मुख्य हेतू होता. या दरम्यान काही शृंगारिक तर काही वास्तववादी परिस्थिती घेऊन चित्रपट निर्माण केले गेले. १९३३ मध्ये बंगालच्या देवकी बोस यांच्या 'न्यू थिएटर्स' द्वारे, 'पूरन भगत', 'राजाराणी मीरा', 'कर्मा', 'हातीमताई' हे चित्रपट निघाले. १९३५ साली 'धूपछाँव' या चित्रपटापासून पार्श्वगायनाला प्रारंभ झाला. १९३१-३५ या काळात बोलपटाबरोबरच मूकपटाची निर्मिती होतच होती. परंतु नंतर त्याचे प्रमाण मात्र झपाट्याने कमी होत गेले. १९३४ मध्ये अवघे ७ मूकपट निघाले व १९३५ नंतर तर मूकपट निर्मिती थांबलीच.

१९३७-१९४७ पर्यंतचा काळ हा भारतीय चित्रपटांच्या प्रगतीचा काळ होता. चित्रपटाच्या कलात्मकतेने आणि सौंदर्याने हिंदी चित्रपटांना उच्च स्थान प्राप्त करून दिले. या काळातील चित्रपटांचा उद्देश केवळ पैसा कमविणे हा नव्हता. व्ही. शांताराम, वासन, बिमल राय यासारख्या दिग्दर्शकांनी वास्तववादी दृष्टिकोन ठेवून चित्रपट निर्मिती केली. उदा. 'किसान कन्या', 'औरत', 'सिकंदर', 'नरसी भगत', 'खानदान', 'नीचा नगर', 'दुनिया न माने' इत्यादी व्ही. शांतारामांचे 'पडौसी' व 'आदमी' या चित्रपटांनी जनतेवर व्यापक स्वरूपात प्रभाव टाकला. 'आदमी' हा एक 'बोल्ड' चित्रपट म्हणून ओळखला गेला. या चित्रपटातून वेश्यांच्या जीवनाचे वास्तवचित्रणाने जनतेसमोर अनेक प्रश्न निर्माण केले. व्ही. शांताराम यांनी नारायण हरी आपटे यांच्या धार्मिक कर्मठपणा आणि राजकीय

आतंकावर आधारीत मराठीतील कादंबरी 'अमृतमंथन' वर याच नावाचा हिंदी चित्रपट काढला. प्रेमतोश बरूआ यांनी शरद बाबूंच्या 'देवदास' कादंबरीवर त्याच नावाचा चित्रपट काढून जनतेचे मन जिंकले. म्हणजेच साहित्यिक कृतींवर आधारीत चित्रपट त्याकाळी निघताना दिसतात.

मुख्यतः 'देवदास' (१९३५) या चित्रपटाने पडद्यावर शृंगारिक चित्रपटांचे अंकुर फुटलेले दिसतात. १९३९ मध्ये निघालेला 'कंगन' हा देखील असाच चित्रपट होता ज्यात प्रणयभावनेचे चित्रण केलेले दिसते. जमीनदार मुलगा आणि एक गरीब मुलगी यांचे उत्कट प्रेम चित्रपटात दाखविलेले आहे. १९४७ पर्यंत बरेच प्रणयवादी चित्रण करणारे चित्रपट निर्माण झाले. उदा. 'नीलकमल', 'जुगनू', 'साजन', 'शहनाई', 'दर्द' इत्यादी.

इ. स. १९४० मध्ये दुसऱ्या महायुद्धाची आग उसळली आणि गुलामगिरीचे चित्रण करणाऱ्या चित्रपटांची निर्मिती होऊ लागली. बरेच चित्रपट देशप्रेमाच्या भावनेने समोर आलेले दिसतात. कवी प्रदीप यांचे 'आज हिमालय की चोटीने फिर हमको ललकारा है, दूर हटो ये दुनियावालों हिंदुस्तान हमारा है' हे गाणे जणू तरूणांना उत्तेजित करताना दिसते. या गाण्याला स्वातंत्र्यपूर्व काळात कमालीचे महत्त्व प्राप्त झाले होते.

इ. स. १९४७ च्या मध्यरात्रीला देशाला स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर जीवनातील सर्वच क्षेत्रात परिवर्तनाला सुरुवात झाली. भारतीय चित्रपटही त्यात होता. स्वातंत्र्यापूर्वी चित्रपटकथानकार असणारी बंधने स्वातंत्र्यानंतर बदलली गेली व एक वेगळेपणा जाणवायला लागला. स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर 'आजादी का उत्सव' या नावाचा खास चित्रपट तयार करण्यात आला. याचवर्षी रमेश सहगल दिग्दर्शित 'शहीद' चित्रपट आला. १९४७ हे वर्ष अनेक बाबतीत महत्त्वपूर्ण ठरते. महाराष्ट्र भूषण, गान-कोकिळा, फाळके पुरस्कार विजेत्या लता मंगेशकर यांच्या गायनाला

याचवर्षी प्रारंभ झाला. 'शो-मन' म्हणून पाहणाऱ्या हिंदी चित्रपटसृष्टीतील राजकपूरचा 'नीलकमल' या चित्रपटाद्वारे नायक म्हणून प्रवेशही याच वर्षी झाला.

स्वातंत्र्यानंतर चित्रपटावर शृंगारिकतेचा आणि सामाजिक वास्तव यांचा सरळ-सरळ प्रभाव पडला. प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी अनेक विषय चित्रपटातून दाखवले गेले. १९४९ साली फिल्मस् डिव्हिजन या संस्थेची स्थापना झाली. सन १९५० मध्ये राजकपूरच्या 'बरसात' चित्रपट गाजला. राजकपूर यांनी प्रणयभावनेचे चित्रण करतानाच समाजातील वास्तवाचे दर्शन 'श्री ४२०', 'आवारा', 'बूट पॉलिश', 'जिस देश में गंगा बहती है' सारख्या चित्रपटातून केले. या वास्तव आणि प्रणयवादी भावनांचा प्रेक्षकांवर परिणाम झालेला दिसतो. १९५२ मध्ये भारतीय चित्रपटसृष्टीतील सर्वप्रथम टेक्निकल चित्रपट 'झांसी की रानी' ची निर्मिती झाली. यावर्षीच मुंबई मध्ये पहिला आंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सव आयोजित केला गेला.

या चित्रपटांबरोबरच सामाजिक समस्यांचे चित्रण करणाऱ्या चित्रपटांची निर्मिती होवू लागली. बिमल रॉयचा 'दो बीघा जमीन' (१९५३), के. ए. अब्बास यांचा 'नया संसार', व्ही. शांतारामांचा 'तीन बत्ती चार रास्ते' (१९५३). १९४० मधील अब्बास यांचा 'औरत' या चित्रपटाचे पुननिर्माण मेहबूब यांनी केले व या चित्रपटास 'मदर इंडिया' (१९५७) हे नाव दिले. या चित्रपटाने सामान्य माणसांच्या स्वप्नांना भव्यता दिली. आत्मभानासाठी त्यांना जागृत केले. भारतीय खेड्यांच्या संदर्भात एका आईचे हृदय अद्भूत रूपात या चित्रपटात व्यक्त केलेले दिसते.

एकीकडे हे चित्रपट घडत असतानाच सत्यजित राय आणि ऋत्विक् घटक हे दिग्दर्शक चित्रपटाची नवी शैली घेऊन येताना दिसतात. भारतात 'नवी लाट' या नावाने ही प्रवृत्ती ओळखली जाते. धंदेवाईक चित्रपटातील मूल्यांचा त्याग

या चित्रपटात केला गेला. मानवी जीवनातील कोणत्या ना कोणत्या समस्येवर हे चित्रपट बेतलेले असत. या चित्रपटकारांच्या कामात एक प्रकारची शिस्तबद्धता दिसते. 'पाथेर पांचाली' (१९५५) च्या रूपाने हा बदल घडून आला. भारतात कलात्मक चित्रपट निर्मितीच्या क्षेत्रात 'पाथेर पांचाली' हे परिवर्तनाचे केंद्र ठरते. चित्रपटीय भाषेचे स्वरूप व चित्रपटाची कलात्मक मूल्ये याबाबत एक नवी जाणीव यातून उदयास आली. क्रूर निराशा आणि वेगळीच दृष्टी सत्यजित राय यांच्या बंगाली 'पाथेर पांचाली' चित्रपटात दिसते. आज ज्याला नवा चित्रपट (न्यूवेव) म्हटले जाते. एकंदरीत या चित्रपटांची लाट १९५० पासूनच आलेली दिसते. चित्रपट माध्यमाचे वळण बदलण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. परंतु हे चित्रपट सामान्य जनतेत स्वतःचे अस्तित्व प्रस्थापित करू शकले नाहीत. कारण त्या चित्रपटांची नवी शैली सामान्यांना रूचली नाही.

वास्तव आणि प्रणयभावनेचे चित्रण करणाऱ्या चित्रपटांबरोबरच सामाजिक समस्यांचे विषय घेऊन चित्रपट बनवले गेले. 'दो आँखे बारह हाथ' (१९५७) चित्रपट सुधारणावादी परंपरा दाखवताना दिसतो. 'मौसी', 'सुजाता', 'दाग' या चित्रपटांतून सामाजिक रूढीवाद आणि अंधविश्वास या खोकल्या समजुतींचे चित्रण अतिशय मनोरंजक आणि नाटकीय शैलीत केलेले दिसते. राजकपूरचे 'प्यासा' आणि 'कागज के फूल' यात सामाजिक सत्य भावनात्मक स्तरावर व्यक्त केलेले दिसते. १९६० मध्ये रंगीत चित्रपटाच्या सुरुवातीबरोबरच भारतीय चित्रपटातही बदल दिसू लागले. ६० च्या दशकात शम्मीकपूरच्या रूपाने एक वेगळाच हसतमुख, खेळकर नट चित्रपटात दिसला. याचे उत्तम उदाहरण 'जंगली' (१९६१) चित्रपटात पहायला मिळते. 'मुगल-ए-आझम' चित्रपटाने इतिहास घडविला. इतिहास घडवणारा ऐतिहासिक चित्रपट म्हणून ओळखला जातो.

१९६२ मध्ये गुरूदत्तने 'साहब, बिबी और गुलाम' बनवून स्वतःला कवी, दिग्दर्शकाच्या रूपात सादर केले.

१९७० च्या आसपास स्त्रियांच्या मानसिक अवस्थेचे चित्रण करणारे चित्रपट आलेले दिसतात. बिमल रॉयचा 'बन्दिनी' या वर्षातील सर्वोत्कृष्ट चित्रपट होता. 'अनुराधा', 'अनुपमा' चित्रपटात ऋषिकेश मुखर्जीनी वडिलांचा कठोर व्यवहार आणि उपेक्षापूर्ण वागण्याचा मुलीवर होणारा परिणाम दाखवला. तसेच ज्या चित्रपटांनी भविष्यातील यशस्वी वाटचाल केली त्यात 'शोले', 'बॉबी', "मेरा नाम जोकर' या चित्रपटांचा उल्लेख करावा लागेल. १९७२ पर्यंत गुलजारच्या 'कोशीश' आणि 'परिचय' या चित्रपटात पारस्परिक संघर्षाचे वास्तववादी चित्रण दिसते. प्रणयप्रधान, वास्तववादी चित्रपटांबरोबरच कौटुंबिक संघर्ष, समस्या असे विषय चित्रपटाचा अंग बनलेले दिसतात.

व्यावसायिक चित्रपटांचा प्रवास पाहता चित्रपट-प्रारंभापासून चित्रपट हे व्यवसायासाठीच बनत असले तरी त्यातून संदेश दिला जात होता. नंतरच्या चित्रपटातून प्रेक्षकांसमोर मारामारी, सेक्स आणि प्रणयभावनेची स्वच्छंदता दाखवून व्यावसायिक दृष्टीकोनातून चित्रपट निर्मिती केली गेली. आजकालच्या हिंदी चित्रपटांचा उद्देशही हाच असताना दिसतो. भारतातील पहिले चित्रपटनिर्माते दादासाहेब फाल्केच्यांनीही व्यावसायिक दृष्टिकोन ठेवूनच चित्रपट बनवला असला तरी त्यांनी एखादा संदेश किंवा प्रेरणा चित्रपटातून दिलेली दिसते. त्यांच्या आरंभीचे चित्रपट पाहिल्यास ते कोणत्याही कल्पनेवर आधारीत नसून भारतीय संस्कृतीच्या धार्मिक विषयांवर, ऐतिहासिक घटनांवर आधारीत असे होते. मनोरंजनाबरोबरच एखादा संदेश देण्यासाठी चित्रपटनिर्मिती केली जात होती. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर मात्र व्यावसायिक दृष्टिकोन ठेवूनच चित्रपट बनवले जाऊ लागले. अनेक धनाढ्य लोक

या व्यवसायाशी संबंध नसतानाही फायद्यासाठी यात उतरले. 'स्मगलर', 'स्पाइ इन गोवा', 'टारझन की महबूबा' सारखे चित्रपट केवळ व्यावसायिकतेसाठी निर्माण झालेले दिसतात. अनेक दिग्दर्शक या मोहापासून वाचू शकले नाहीत. राजकपूर यांचे 'प्रेमरोग', 'राम तेरी गंगा मैली' हे चित्रपटही व्यावसायिकतेचे उदाहरण म्हणून देता येतील. याच काळात 'एंग्री यंगमैन' च्या रूपाने अमिताभ बच्चनचे आगमन चित्रपटात झाले. सत्तेच्या खुर्चीमागे लपलेले भ्रष्टाचार चित्रपटातून दाखवले जाऊ लागले. 'आज का एम्. एल. ए.', 'इन्कलाब', 'कानून मेरी मुठ्ठी में', 'इन्साफ का तराजू' सारखे चित्रपट निर्माण होऊ लागले. 'शहंशाह' चित्रपटातून विघटित होणाऱ्या सामंती व्यवस्थेविरुद्ध नायकाचा चाललेला संघर्ष दाखवला आहे. तसेच कौटुंबिक मसाल्याचे चित्रपटही निर्माण होऊ लागले. या चित्रपटात नटांबरोबर नट्याही पुढे येताना दिसतात. देविका रानी, निरूपमा राय, नूतन या नट्यांनी नैतिक परंपरा आणि सशक्त अभिनयाने प्रेक्षकांची मने जिंकली. महबूब खान यांच्या चित्रपटात स्त्री आणि तिच्याशी संबंधित समस्या हा चित्रपटाचा मुख्य विषय होता. आजच्या व्यावसायिक चित्रपटात पैसा कमविण्याच्या नशेत निर्माता-निर्देशकापासून सर्वजण आपले सर्वस्व पणाला लावताना दिसतात. या व्यावसायिकतेमुळे चित्रपट ही कला काही प्रमाणात जनमाणसापासून दूर गेलेली दिसते.

५.३ समांतर किंवा कलात्मक चित्रपट

व्यावसायिक चित्रपटांना आन्धान देणारे समांतर चित्रपट ज्यांना नवा चित्रपट (न्यू वेव्ह) ७० च्या दशकात उदयाला आलेला दिसतो. या नव्या चित्रपटात सामाजिक विषय हातळले गेले. सामजाच घडणाऱ्या हिंसेचं, दारिद्रायं, शोषण आणि भ्रष्टाचाराचं वास्तव चित्रण यातून केलं गेलं. हिंदी चित्रपटात या वास्तववादी प्रवृत्तीचे दर्शन बंगाली चित्रपटाद्वारे दिसून येते. बंगाली चित्रपटाद्वारेच आंतरराष्ट्रीय स्तरावर

भारतीय चित्रपट त्याकाळी ओळखले जात होते. सत्यजित राय, ऋत्विक् घटक आणि मृणाल सेन यांनी प्रचलित चित्रपटांची चौकट मोडण्याचा प्रयत्न आपल्या चित्रपटांद्वारे केला. सत्यजित राय यांनी समांतर, कलात्मक चित्रपटांना एक नवी भाषा, अभिव्यक्ती दिलेली दिसते. त्यांचे नाव याबाबतीत अधिक घेतले जाते. त्यांच्या या अभिव्यक्तीचे दर्शन बंगाली दिग्दर्शक मृणाल सेन यांनी हिंदी भाषेत सादर केलेल्या 'भुवनशोम' (१९६९) चित्रपटात पहायला मिळते. हा चित्रपट खुपच यशस्वी झाला. सर्वोत्कृष्ट चित्रपट म्हणून राष्ट्रपतीसुवर्णपदक व व्हेनिस अंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सवातील सुवर्णपदकही या चित्रपटाला मिळाले. या नव्या चित्रपटांची जणू लाटच त्याकाळी आली आणि या दिग्दर्शकाचा प्रभाव माणिकोल, कुमार शहानी यांच्यावरही पडला. त्यांनी 'उसकी रोटी', 'मायादर्पण' चित्रपट काढले. यावेळीच एम. एस. सथ्यु यांनी 'गर्म हवा', श्याम बेनेगल 'अंकुर' या चित्रपटात मोठमोठे जमीनदार श्रीमंतीने खालच्या वर्गातील स्त्रियांचा कसा वापर करून घेतात हे कलात्मक ढंगाने मांडतात. शबाना आजमी नायिका असणाऱ्या या चित्रपटात दक्षिणेकडील जमीनदारी वातावरणाचे चित्रण केलेले आहे. गोविंद निहलानींनी 'पार्टी' मध्ये बड्या घरांमधील 'पार्टी' या प्रकरणाला वेगळ्या दृष्टिकोनाने सादर केलेले आहे. 'अर्धसत्य' मध्ये पोलिसांच्या भ्रष्टतेवर प्रकाश टाकला. तर, 'आक्रोश' मध्ये एका भ्रष्ट राजकीय जीवनाचे उघडउघड चित्रण केलेले आहे. सत्यजित राय यांचा 'पाथेर पांचाली' प्रेक्षकांच्या भावनांना स्पर्श करताना दिसतो. बंगालमधील एका साध्या खेड्यातील अपूच्या घरातले आनंद व दुःख आणि तेथील दारिद्र्य याचे अपूर्व चित्रण सत्यजित राय करतात. 'मंथन', 'तरंग', 'खंडहर', 'पार', 'मोहन जोशी हाजीर हो', 'आधारशिला', 'भूमिका' या चित्रपटातून मानवी जीवनाचे अनेक पैलू मांडलेले आहेत. मानवी जीवनातील सत्यापर्यंत पोहचण्याचा व वास्तव जीवनचित्रण करण्याचा प्रयत्न या चित्रपटांतून केला गेला.

१९८४ हे वर्ष व्यावसायिक चित्रपटांच्या असफलतेचे वर्ष मानले जाते. देशातील राजकीय परिस्थितीचा चित्रपटावर दूरगामी परिणाम झालेला होता. पंजाबमधील हिंसाचार, आसाममधील उपद्रव आणि अन्य राज्यांतील अशांत वातावरण याचा प्रभाव प्रतिकात्मक रूपाने यावर्षीच्या हिंदी चित्रपटांवर पडलेला दिसतो. उदा. 'अर्धसत्य', 'कमला', 'पार' इत्यादी. हे चित्रपट समाजातील सामाजिक परिस्थिती सत्य आणि सर्वसामान्यांची मानसिकता दाखविताना दिसतात. या कलात्मक चित्रपटातून मध्यमवर्गीय लोकांच्या समस्यांचे चित्रण करूनही हे चित्रपट मात्र त्या लोकांपर्यंत पोहचू शकले नाहीत. कारण या चित्रपटांची निराळी शैलीमुळे सर्व सामान्यांना ते कळू शकले नाहीत ते केवळ महानगर व शहरापुरतेच मर्यादित राहिले.

मूक चित्रपटापासून प्रणयवादी, वास्तववादी आणि व्यावसायिक, समांतर किंवा कलात्मक हिंदी चित्रपटाचे हे विविध टप्पे विकासात्मक स्थितीचे सूचक आहेत. याचा आपण थोडक्यात परिचय करून घेतलेला आहे. चित्रपटाचा हा टप्पा अंतिम नाही तर पुढील चित्रपटातून नवनवीन विषय घेऊन चित्रपटनिर्मिती केलेली दिसते.

हिंदी चित्रपटातील विविध प्रवाहातील 'अर्धसत्य' या समांतर चित्रपटाचा आढावा घेण्यापूर्वी 'समांतर' चित्रपटाची संकल्पना समजावून घेऊ.

६. 'समांतर' चित्रपट

चित्रपट सामाजिक प्रबोधनाचे एक महत्त्वपूर्ण माध्यम म्हणून ओळखले जाते. आधुनिक युगामध्ये चित्रपट क्षेत्राचा मोठ्या प्रमाणावर विकास आणि विस्तार झाला असला तरी तो विविध काळातील समकालीन घटनांनी प्रभावित होऊन विविध टप्प्यांनी विकसित झालेला आढळतो. मुख्यतः चित्रपटाचे विविध दृष्टिकोनातून विषयाच्या मांडणीनुसार सादरीकरण व कालखंडानुसार भिन्न

स्वरूप आढळते. उदा. स्वातंत्र्यपूर्वकालीन देशभक्तीपर चित्रपट, पौराणिक चित्रपट, इतिहासकथांवरील ऐतिहासिक चित्रपट, सामाजिक, सावकारी, भाऊबंदकी, कौटुंबिक कलह, राजकीय घडामोडी हे सर्व विषय सामाजिक चित्रपटांचे आहेत.

आधुनिक काळात मात्र 'प्रेम' ही संकल्पना मध्यवर्ती ठेवून चित्रपटांची मांडणी केली जाते. अलीकडे गुन्हेगारी, सत्तेचे राजकारण, जातीय दंगली, अतिरेकी कारवाया हे देखील चित्रपटांचे विषय बनू लागले आहेत. या विषयाच्या अनुषंगाने मुख्यतः व्यावसायिक चित्रपटांची निर्मिती केली जाते. त्याचबरोबर समांतर किंवा कलात्मक चित्रपटाचे क्षेत्रही विस्तारीत आहे. अर्थात व्यावसायिक व समांतर चित्रपट या दोन्हीची स्वतंत्रपणे साचेबंद व्याख्या करणे कठीण आहे. कारण या दोन्हीच्या चित्रपट म्हणून अंगीकारलेल्या अनेक गोष्टींमध्ये साम्य आढळते. परंतु या दोन्ही चित्रपटांची वैशिष्ट्ये अभ्यासल्यानंतर या दोन प्रकारांची संकल्पना स्पष्ट करता येईल.

व्यावसायिक चित्रपटामध्ये गाणी, आधुनिक संगीत, श्रीमंतसेठ, 'मालमसाला'भरून भडक बनविलेल्या चित्रपटांचा समावेश होतो. तर संध गतीने जाणारे कथानक, अत्यंत गहन विषयाशी निगडीत कथा, अभिनयक्षमतेचा अधिक वापर, प्रतिकात्मक साधनांचा प्रभावी उपयोग, बारीकसारीक गोष्टींचा अंतर्भाव, अनावश्यक गीतांचा अभाव या वैशिष्ट्यांनी बद्ध असलेल्या चित्रपटाला 'समांतर चित्रपट' असे म्हणता येईल. समांतर चित्रपटाचे वेगळेपण म्हणजे, "या चित्रपटांना गल्लाभरू हिंदी चित्रपटांपासून अनेक तऱ्हेनं वेगळं काढता येईल. हिंदी चित्रपटातील धांगडधिंगा, नाचगाणी, नायकाने (व नायिकेनेही) कुल्ले हलवीत बीभत्स हावभाव करीत इकडे तिकडे पळणे, अवास्तव मारामान्या, श्रीमंती स्वप्नांचा बाजार अशा सारख्या आचरट गोष्टींपासून हा सिनेमा वेगळा काढता येईल. यात धंदेवाईक चित्रपटातल्या नट-नट्या घेण्यापेक्षा नवीन कलाकारांचा अधिक भरणा दिसतो.

नट-नट्यांच्या एका नव्या पिढीला त्यातून सुरूवात झाली असं ठामपणे म्हणता येईल. १९६८

नाचगाण्यांच्या चित्रपटांपेक्षा समांतर चित्रपट चांगले असं मुळीच नाही. प्रत्येक चित्रपट हा तितकाच महत्त्वाचा आणि आपापल्या धाटणीचा असतो. आणि प्रत्येक चित्रपटाच्या मनोरंजनाची पातळी वेगळी असते. जशी एखादी गोष्ट ती कुणी नाटुकल्यातून सांगेल तर कुणी गाण्यातून, त्या चित्रपटाचा मूळ उद्देश सफल झाला की झालं. ज्याप्रमाणे लोकांची मानसिकता बदलते तसे चित्रपट बदलतात. त्याच्या व्याख्याही बदलतात. पण प्रत्येक चित्रपटातून काहीतरी देणं या ट्रॅकवरच तो चालत असतो. चित्रपटातून जीवनाचे अनेक पैलू पहायला मिळतात आणि प्रत्येक नवा अनुभव मिळतो. म्हणूनच चित्रपट हे समाजाच्या सर्व स्तरापर्यंत पोहोचण्याचे एक उत्कृष्ट माध्यम आहे. त्याचे जसे चांगले परिणाम होतात तसे वाईटही होतात. चित्रपटाकडे समाजजीवनाचा आरसा म्हणूनही पाहिले जाते. व्यावसायिक चित्रपटापेक्षा समांतर चित्रपटांची समीक्षा मोठ्या प्रमाणावर केली जाते. 'अर्धसत्य' हा देखील समांतर चित्रपटातील एक मैलाचा दगड ठरलेला चित्रपट.

७. 'अर्धसत्य' समांतर चित्रपट

१९६८ साली प्रसिद्ध झालेल्या श्री. दा. पानवलकरांच्या 'सूर्य' या कथेवर आधारित १९८३ साली 'अर्धसत्य' हा हिंदी चित्रपट प्रदर्शित झाला. 'अनंत' या मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेच्या मानसिक अवस्थेचे आणि पोलिसखात्यातील भ्रष्टाचाराचे चित्रण करणाऱ्या या चित्रपट रूपांतराने रूपांतराच्या क्षेत्रात नवीन भर घातली. 'सूर्य' या कथेचा विकास आणि विस्तार सध्याच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितीचा संदर्भ घेऊन पटकथेत केलेला आहे. चित्रपटाचे पटकथाकार विजय तेंडुलकर या चित्रपटासाठी 'सूर्य' कथा कशी निवडली ? याबद्दल पानवलकरांना सांगतात, "बरेच दिवस पोलिसी जीवनावर नाटक लिहायचं मनात होतं. तेव्हा मला नेहरू

फेलोशिप मिळाली होती. पोलिसांचं जग पाहण्याची संधी मिळाली. आणीबाणीच्या आगेमागे उत्तर प्रदेशातले पोलिसी अत्याचार, त्यांच्या भ्रष्टाचाराच्या बातम्या पेपरमधून इंग्रजी मासिकांतून वाचन होतो. त्यामागची कारणं जाणून घेत होतो. तुमची 'सूर्य' कथा मी वाचली होती. ती मला आवडली होती. दरम्यान गोविंदच्या भेटीगाठी होत होत्या. चर्चा घडत होत्या. त्यानं तुमची 'सूर्य' हिंदीत अनुवादित झालेली वाचली. ती त्यालाही आवडली आणि 'अर्धसत्य' ला ठाम पक्की बैठक मिळाली. तुमची कथा आधारभूत झाली. 'सूर्य' या कथेचा पटकथेसाठी चांगला उपयोग झाला. या कथेतले बरेच प्रसंग मी पटकथेत घेतले. अनंतच 'घर' च पटकथेत आलं....^{१९}

'अर्धसत्य' हा चित्रपट भारतीय चित्रपटापैकी एक असा चित्रपट आहे ज्यातून काळाच्या ओघात कधीही नष्ट न होणारं सत्य सापडतं ज्याचा संबंध पोलिस दलातील आणि राजकारणातील भ्रष्टाचाराशी आहे. या भ्रष्टाचाराचा एका प्रामाणिक तरूण पोलिस अधिकाऱ्यावर होणारा परिणाम चित्रपटात चित्रित केलेला आहे.

७.१ कथानक

वाईसारख्या शहरवजा खेड्यात जन्माला आलेला वेलणकर हा एक कॉन्स्टेबल आपल्या घराण्यातील संस्कार घेऊन व परंपरेचा सार्थ अभिमान बाळगत आपले कुटुंब घेऊन राहत असतो. पोलिस खातं हा जणू आपला परंपरागत व्यवसाय आहे. आपल्या पूर्वजांनी हाच व्यवसाय केला. आपणही तो पूढे चालवला आणि आपल्या मुलानेही याच व्यवसायात नाव कमवावे व ऑफिसर म्हणून प्रतिष्ठा प्राप्त करावी असे ध्येय बाळगणारा हा कॉन्स्टेबल शरीराने अत्यंत मजबूत, राकट, आवाजात कणखरपणा व पोलिसी भाषा तोंडी असणारा थोडक्यात पोलिसी शिस्तीने भारलेले हे एक व्यक्तिमत्त्व. वेलणकराची पत्नी ही चूल आणि मूल यात अडकलेली एक पारंपारिक स्त्री म्हणून चित्रपटात दिसते.

कॉन्स्टेबल वेलणकरला अनंत नावाचा एक मुलगा आहे. आपल्या मुलाने भविष्यात आपल्यापेक्षा वरिष्ठ पद प्राप्त करावे या हेतूने त्याची शारीरिक क्षमता वाढविण्याच्या दृष्टीने त्याचा बाप लहानपणापासून व्यायाम देऊन त्याला बलदंड बनवतो. अभ्यासात हुशार असणारा अनंत ग्रॅज्युएटची परीक्षा पास झाल्यानंतर त्याचा बाप पोलिस खात्यात चिकटविण्याचे सांगतो. अनंतला कला शाखेत एम. ए. करून प्रोफेसर व्हावयाचे असते. पोलिस विभागात त्याला अजिबात रस नसतो. परंतु वडिलांच्या इच्छेखातर व काहीशा भितीपोटी तो पोलिसातील नोकरी स्विकारतो. या नोकरीविषयीची नाराजी आईकडे व्यक्त केल्यानंतर आई आपल्या नवऱ्याला हे सांगण्याचा प्रयत्न करते पण अनंतचा बाप रागाने तिच्या थोबाडीत मारतो. नवऱ्याच्या मारहाणीशी व कडक स्वभावाशी परिचित असणारी आई त्याला कोणतीच मदत करू शकत नाही. नाइलाजास्तव अनंता ही नोकरी स्विकारतो.

अत्यंत निडर व तत्त्वनिष्ठ अधिकारी बनून प्रथमतःच मुंबईसारख्या महानगरातील गोलचौकी पोलिस स्टेशनवर पोलिस सब्-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर उर्फ वेली हजर होतो. पोलिस दलात चाललेला भ्रष्टाचार, राजकीय हस्तक्षेप या सर्व गोष्टी तो जवळून अनुभवतो. यातील अनेक गोष्टी त्याला पटत नसतात. परंतु तो कायद्याने वागणारा एक कर्तव्यनिष्ठ अधिकारी असल्याने या बरबटलेल्या खात्यामध्ये स्वाभिमानाने ताठपणे उभारू इच्छितो. यामध्ये त्याला वरिष्ठांकडून होणाऱ्या दबावामुळे अनपेक्षित कारवाईला सामोरे जावे लागते तर न पटलेल्या गोष्टी केल्यामुळे मानसिक त्रास सहन करावा लागतो. अशा नैराश्याने ग्रासलेल्या मनःस्थितीत त्याला महाविद्यालयात प्राध्यापिका असणारी जोत्स्ना गोखले नववर्षाच्या पार्टीमध्ये भेटते. प्रसंगानुरूप अनेक वेळा भेटणाऱ्या जोत्स्ना व अनंतचे एकमेकांवर प्रेम जडते. जोत्स्ना अनंतला सतत समजावून घेण्याचा, त्याला आधार

देण्याचा प्रयत्न करते. तसेच सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचे भान ठेऊन काम करण्याचा सल्लाही देते. अनंताने केलेल्या शौर्याचे मेडल त्याला न मिळता सी. आय. डी. इन्स्पेक्टर सुजित वाघ याला दिले जाते. या कारणास्तव अत्यंत चिडलेल्या अनंताच्या हातून दारूच्या नशेत पोलिस हवालात एका कैद्याचा मृत्यू होतो व अनंतला निलंबित केले जाते. या प्रकरणाने निराश झालेला अनंत जोत्स्नाला भेटायला जातो. आणि यावेळी मात्र जोत्स्ना त्याला साथ देत नाही आणि त्यांचे प्रेम संपुष्टात येते.

मुंबईनगरीमध्ये गैरीकानूनी धंदे करणारे अनेक लोक असतात. या सर्वांच्या वरती राज्य करणारा गुंड रामा शेटी याचे अनेक धंदे असतात. रमी खेळायच्या लायसन्सवर रात्रंदिवस जुगार आणि दारूचा अड्डा चालविणारा रामा शेटी या अड्ड्याचा मालक आहे. पैशाच्या व राजकीय ताकदीवर अनेक पोलिस अधिकाऱ्यांना त्याने अंकित केलेले असते. त्यामुळे रामाकडे एक अहंमपणाची भावना निर्माण झालेली असते. गैर धंदे करणाऱ्या रामाच्या काही गुंडांना अनंत वेलणकर पकडून पोलिस ठाण्यात डांबून ठेवतो. या प्रकरणाच्या निमित्ताने रामा शेटीचा व अनंतचा संबंध येतो. प्रारंभी वेलणकरला पैशाचे आमिष दाखवून विकत घेऊ पाहणाऱ्या रामा शेटीच्या या आमिषाला बळी न पडता त्याचे सर्व काळे धंदे बंद पाडण्याचा निर्धार अनंत करतो. यातूनच त्या दोघांमधील संघर्ष सुरू होतो. परिणामी काळानुरूप रामा शेटी राजकारणात प्रवेश करतो व राजकीय दबावाने अनेक बेकायदेशीर कामे करतो. परंतू अनंतला वरिष्ठ अधिकाऱ्याची साथ न मिळाल्याने तो याविरूद्ध आवाज उठवूनही त्याला यश मिळत नाही.

अनंतच्या हातून झालेल्या एका कैद्याच्या मृत्यूमुळे त्याला निलंबित केलेले असते. रामा शेटीचे वरपर्यंत असणारे हात ओळखून अनंतचा वरिष्ठ सहकारी

मित्र हैदर अली त्याला तडजोडीसाठी किंवा यातून कोणतातरी मार्ग काढण्यासाठी अनंतला रामाकडे जायला सांगतो. नैराश्याच्या गर्तेत अडकलेला अनंत नाइलाजाने रामाला भेटायला जातो. परंतू रामाच्या अश्लिल बोलण्याने व वागण्याने चिडून स्वतःच्या हातात कायदा घेऊन रामा शेड्डीला गळा दाबून ठार मारतो.

चित्रपटात नेहमीच तणावाखाली वावरणारा पोलिस सब्-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर भ्रष्टाचाराच्या गर्तेत अडकलेल्या समाजाला बाहेर काढण्यासाठी नेहमीच प्रयत्नशील असतो. परंतु त्याच्या प्रयत्नाला योग्य साथ न मिळाल्याने त्याचा एकट्याचा संघर्ष या 'सिस्टीम' ला बदलू शकत नाही. तर तो स्वतःच त्यात पुरता अडकतो व स्वतःचा आत्मा हरवून बसतो.

कथानकता शेवटी एका बाजूला कायदा हातात घेणारा अनंत वेलणकर, दुसऱ्या बाजूला पोलिसांच्या हवाली होऊन कायद्याचे रक्षण करताना दिसतो. विस्कटलेली समाजव्यवस्था, राजकारणातील गुंडगिरीचे वाढते प्रस्थ, भ्रष्टाचाराने बरबटलेली प्रशासनव्यवस्था व त्यामध्ये कर्तव्यनिष्ठ अधिकाऱ्याची होणारी घुसमट हे या चित्रपटाचे मुख्य कथानक आहे.

उपकथानकामध्ये कर्तव्यनिष्ठ पोलिस ऑफिसर अनंत वेलणकरची कर्तव्यनिष्ठता पाहून त्याच्यावर प्रेम करणारी एका महाविद्यालयातील प्राध्यापिका जोत्सना गोखले यांच्या प्रेमकथेचे कथेला अनुरूप असे उपकथानक घेतलेले आहे. त्याचवेळी अनंताच्या वडीलांकडून अनेकवेळा त्याला सबूरीचा सल्ला दिला जातो. परंतू अनंत त्याकडे दुर्लक्ष करून आपले कर्तव्य बजावत असतो. अनंतचे वडील त्याचा विवाह जमविण्याच्या प्रयत्नात असतात. परंतू अनंत त्यांना प्रतिसाद देत नाही. त्यामुळे एका बाजूला कर्तव्य बजावत असणारा संघर्ष आणि दुसऱ्या बाजूला कौटुंबिक संघर्ष अशा समांतर पातळीवरती चित्रपटाची कथा बेतलेली आहे.

७.२ सादरीकरण

‘अर्धसत्य’ चित्रपटाची कथा ही एका नववर्षाच्या पार्टीपासून सुरू होते. या पार्टीमध्ये अनंत वेलणकरला जोत्सना गोखले या प्राध्यापिकेचा परिचय होतो. सादरीकरणामध्ये मुख्यतः समांतर चित्रपटाचा किंवा वास्तव चित्रपटतंत्राचा अधिक वापर केलेला आहे. व्यावसायिक चित्रपटासारखा ‘मालमसाला’ न वापरता मुख्य कथानकाद्वारे सामाजिक विदारक सत्य प्रेक्षकांसमोर मांडलेले आहे. गोविंद निहलनासारख्या एका प्रतिभासंपन्न व कुशल दिग्दर्शकाने मूळ ‘सूर्य’ या कथेचे ‘अर्धसत्य’ या चित्रपटाद्वारे अत्यंत मार्मिक सादरीकरण केलेले आहे. चित्रपटात इतर चित्रपटासारखा गोरा-गोमटा नायक उभा न करता ओबडधोबड व्यक्तिमत्त्व असणाऱ्या चेहऱ्यावरील तरतरीतपणा व जबर आवाजाची देणगी लाभलेल्या ओमपुरीसारख्या कलावंताला अनंत वेलणकरची भूमिका देऊन दिग्दर्शकाने अचूक निवड केलेली आहे. तर त्याहूनही कणखर व ध्येयनिष्ठ बापाची भूमिका अमरीशपुरी या कलावंताला देऊन पोलिसी खात्यातील बाप-मुलाच्या संबंधातील वास्तव चित्रपटात दाखविलेले आहे. समांतर चित्रपटाची नायिका म्हणून आपली अभिनयक्षमता सिद्ध करणाऱ्या स्मिता पाटीलसारख्या नटीकडून जोत्सना गोखले ही व्यक्तिरेखा साकारण्यात आली आहे. एका सडलेल्या समाजव्यवस्थेचा प्रतिनिधी म्हणून रामा शेटी (सदाशिव अमरापूरकर) आपल्या दक्षिणी बोलीने चित्रपटात उठून दिसतो. अनंतच्या आईची भूमिका करणाऱ्या माधुरी पुरंदरे यांनीही आपली अभिनय क्षमता सिद्ध केलेली आहे.

चित्रपटात चिन्हांचा म्हणजेच प्रतीकांचा केलेला वापर हा कथानकाच्या ओघात सरळपणे येऊन जाताना दिसतो. उदा. चित्रपटातील मायकेल लोबोला नोकरीतून काढल्यामुळे तो दारूच्या आहारी जातो. सुरूवातीला बिअर-बारमध्ये महागडी दारू पिणारा लोबोची बदलती परिस्थिती दाखविण्यासाठी देशी

दारूचे दुकान 'चा दाखवलेला फलक. हैदर अली हा मुस्लिम असल्याने त्याच्या केबिनमधील भिंतीवर झाडाचा फोटो, भिंतीवरील गणपती व साईबाबांचा फोटो रामा शेटीच्या अड्ड्यावरील लाल फोनचा वापर, त्याचा रागीट, शीघ्रकोपी स्वभाव दाखविण्यात आलेला आहे.

चित्रपटाच्या देखाव्याचा विचार करता अत्यंत कसोशीने करण्यात आलेले दिसते. लहानसहान गोष्टींच्या यथायोग्य रचनेमुळे प्रत्येक सेट जिवंत वाटतो. सादरीकरणात मुख्यतः चित्रपट स्टुडिओपेक्षा बाह्यचित्रणाचा (आऊट डोअर सीन्स) वास्तवदर्शनासाठी अधिक वापर केलेला आहे. उदा. झोपडपट्टी, बसस्टॉप, कॉलेज, जंगलातील चित्रण इत्यादी छत असलेल्या वस्तूंमध्ये घडणारे प्रसंग (इनडोअर सीन्स) अशा प्रसंगांची रचना अचूक केलेली दिसते.

कथानक पेश करताना फ्लॅशबॅक तंत्राचा वापर काही ठिकाणी केलेला दिसतो. उदा. पोलिस सब्-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर सकाळी चहा पिताना समोरच्या गच्चीवर लहान मुलगा व्यायाम करताना दिसतो आणि त्याला आपल्या लहानपणी वडिलांसोबत केलेल्या जोर बैठका आठवतात. हा शॉट 'अनंता' या पात्राची आठवण असली तरी ते कथनाचं एक अंग म्हणून फ्लॅशबॅक येतो. नेमकं संकलन (एडिटिंग) व बांधेसूद मांडणी यामुळेच ते शक्य झालेले आहे.

प्रभावी संवाद, अभिनय याबरोबरच प्रत्येक घटनेच्या तीव्र परिपूर्ण चित्रणावर (acute visualisation) भर देण्यात आलेला आहे. तसेच निहलानी हे स्वतःच या चित्रपटाचे छायाचित्रकार असल्याने अत्यंत सूचक व कथेला अनुरूप असे मार्मिक चित्रीकरण केलेले आहे. नटांच्या भावना, त्यांच्या चेहऱ्यावरील विकार, भावानुकूल अशा त्यांच्या हालचाली या सर्वांचे मनोज्ञ दर्शन कॅमेरा घडवितो. त्यांच्या कॅमेऱ्याने चित्रपटाच्या दृश्यरूपात व सौंदर्यात भर घातलेली आहे. उदा. त्यांचा कॅमेरा जोत्सनाचे निखळ सौंदर्य टिपतो तसाच, अनंताच्या चेहऱ्यावरील

रागीट भावही. अनंताचा बाप त्याच्याकडून जोर बैठका घेतानाचे तेथील मंदिराचा पहाटेचा प्रसन्न परिसर याचेही मार्मिक चित्रीकरण छायाचित्रकार करतो. चित्रपटातील प्रकाशयोजना ही प्रत्यक्ष पात्राचे व्यक्तिमत्त्व, कथानकाचे स्थळ व योग्य प्रसंग अत्यंत उठावदारपणे बोलके करते. नायकाच्या गावाकडील घराचे आणि शहरातील खोलीचे दर्शन, पडद्याच्या सजीव व सूचक हालचाली, अनंताच्या मानसिक अवस्थेचे चित्रण, आईचे वात्सल्यपूर्ण व नेहमी भयभीत वागणे अनंताच्या घरातील साधे प्रसंग यासारखे अनेक गोष्टींचे चित्रण याची साक्ष देताना दिसतात. अनेक वेळा प्रकाशयोजनेच्या साहाय्यानेच त्या-त्या प्रसंगांचे गांभीर्यही प्रेक्षकांच्या मनावर रूजविले आहे. उदा. अनंता व त्याचे सहकारी 'डान्स बार' मध्ये जातात तेव्हा केलेली प्रकाशयोजना, जंगलातील दरोडेखोराचा पाठलाग करतानाचे चित्रण, वेळोवेळी घेतलेली समीपदृश्ये, जंगलात पाटलाग करताना कॅमेऱ्याने पकडलेला नेमका सूर यात भडकपणा नाही तर 'नाट्य' आहे.

चित्रपटाच्या संगीताचा-पार्श्वसंगीताचा अजित वर्मन यांनी पात्रांची भावस्थिती, मनःस्थिती दाखवण्यासाठी केलेला वापर अर्थपूर्ण आहे. अभिनयातून आणि संवादातून व्यक्त होणारा आशय अधिक उत्कट करण्याची गरज ज्या ठिकाणी वाटते अशाच ठिकाणी संगीताचा केलेला वापर आशय उठावदारपणे व्यक्त करण्यास योग्य ठरतो. प्रसंग सुखाचा वा दुःखाचा, आनंदाचा असो वा करून याप्रसंगी त्यांच्या पार्श्वसंगीतामुळे चित्रपटाला एकंदर उंची प्राप्त होते.

एका पात्राचं खळबळलेलं अंतर्विश्व हाच या चित्रपटाचा विषय आहे. अनंताचे प्रामाणिकपणे वागण्याने त्याचा होणारा कोंडमारा, त्याची मानसिक अवस्था, वरिष्ठ अधिकाऱ्यांचा होणारा दबाव, त्यांच्याकडून योग्य अशी न मिळणारी साथ, समाजात चाललेल्या भ्रष्टाचाराने त्याची होणारी घुसमट हे अनेक प्रसंग याची

साक्ष देताना दिसतात. पात्रांची परिस्थिती आणि भोवतालचा परिसर याची नेटकी आणि वास्तवाभासी रचना चित्रपटात केलेली दिसते.

चित्रपटाची उंची वैचारिकदृष्ट्या एका विशिष्ट प्रेक्षक वर्गासाठी निर्माण केलेली दिसते. जोत्सना गोखले व अनंत वेलणकर यांच्या भेटीच्यावेळी सहज, संयत व सरस अभिनय दाखवत एका आशयपूर्ण 'चक्रव्यूह' या कवितेचा वापर दिग्दर्शकाने मोठ्या खुबीने केलेला आहे.

“चक्रव्यूह में घूसने से पहले

कौन था मैं और, कैसा था

यह मुझे याद ही न रहेगा.....

चक्रव्यूह में घूसने के बाद

मेरे और चक्रव्यूह के बीच

सिर्फ जानलेवा निकटती थी

इसका मुझे पता ही न चलेगा.”

चक्रव्यूह के बाहर निकलनेपर

मैं मुक्त हो जाऊँ भले ही, फिर भी

चक्रव्यूह कि रचना में फर्क ही न पडेगा

मरूँ या मारूँ

मारा जाऊँ या जान से मार दूँ.

इसका फैसला कभी न हो पाएगा.....”

“सोया हुआ आदमी

जब नींद से उठकर चलना शुरू करता है

तब सपनोंका संसार

उसे दुबारा दिख न पाएगा.....”

“उस रोशनी में जो निर्णय की रोशनी है

सब कुछ समान होगा क्या ?

एक पलडे में नपुंसकता

दुसरे पलडे में पौरुष

और ठीक तराजू के काँटेपर

अर्धसत्य.”

अडीच तासाच्या चित्रपटाची आशयघनता या पाच कडव्यांच्या कवितेने स्पष्ट केलेली आहे. थोडक्यात सादरीकरणामध्ये साहित्यिक मूल्यांचीही जोपासना केलेली आढळते.

७.३ कलावंतांचा अभिनय (व्यक्तिरेखा)

कोणत्याही चित्रपटाची सफलता ही बऱ्याच अंशी अभिनयावर अवलंबून असते. पात्रांचा अभिनय जितका जिवंत असेल तितका प्रेक्षक त्या चित्रपटाशी समरसून जातो. अभिनय ही चित्रपटाची कसोटी आहे जो त्याच्या यश-अपयशाचे मापदंड निश्चित करताना दिसते. काही वेळा तर विशिष्ट पात्रांच्या अभिनयाला पाहण्यासाठीच प्रेक्षक चित्रपटगृहात जाताना दिसतात.

प्रामुख्याने समांतर चित्रपट निर्मितीसाठी त्या-त्या व्यक्तिरेखेला साजेल अशाच काही वेळा न नावाजलेल्या नवख्या चेहऱ्यांची परंतु अभिनयक्षमता असणाऱ्या कलावंतांची निवड केली जाते. ‘अर्धसत्य’ हा चित्रपटदेखील समांतर चित्रपटाच्या पठडीतला असल्यामुळे गोविंद निहलानींनी योग्य पात्रासाठी योग्य कलावंतांची केलेली निवड अचूक आहे. चित्रपट पाहिल्यानंतर ती भूमिका जणू त्या-त्या विशिष्ट कलावंतासाठीच निर्माण केल्याचा भास होतो. यातील मुख्य कलावंतांच्या अभिनयाचा विचार करावयाचा झाल्यास अथवा व्यक्तिरेखांचे स्पष्टीकरण द्यावयाचे झाल्यास ते पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येईल.

कॉन्स्टेबल वेलणकर (अमरीश पुरी)

चित्रपटातील नायकाच्या बापाची व्यक्तिरेखा आपल्या अभिनय क्षमतेने अमरीश पुरी यांनी साकारलेली आहे. ताठर, तापट स्वभावाचा तरबत्तर असा बाप, आवाजातील प्रचंड जरब, चेहऱ्यावरील राकटपणा व नजरेतील तीक्ष्ण धार या गुणवैशिष्ट्यांमुळे कॉन्स्टेबल वेलणकर म्हणजेच अमरीश पुरी असे सूत्र झालेले आहे. साहजिकच संपूर्ण कुटूंबावरती आपल्या सक्षम अभिनयाने नजरेद्वारे धाक निर्माण करणारा हा कॉन्स्टेबल वेलणकर अमरीश पुरींनी ताकदीने उभा केलेला आहे. अमरीश पुरी हे भक्कम आत्मविश्वास बाळगून असणारे निष्णात नट. त्यांच्या चालण्याबोलण्याचा ढंग काही औरच. त्यांची खरी ताकद त्यांच्या घोगऱ्या आवाजात आणि पिंगट अशा नजरेत चित्रपटात वेळोवेळी दिसते. आपल्या मुलावर आणि बायकोवर त्यांचा असणारा दबाव अनेक प्रसंगातून दिसतो. बलदंड शरीरयष्टी लाभलेल्या अमरीश पुरींनी कॉन्स्टेबल वेलणकरची व्यक्तिरेखा साकारली आहे.

पोलिस सब-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर (ओमपुरी)

‘अर्धसत्य’ या चित्रपटाचा खऱ्या अर्थाने नायक असणाऱ्या पोलिस सब-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकरची भूमिका ओमपुरी यांनी केलेली आहे. एकतर चित्रपट सामाजिक आशय घेऊन मांडलेला संयमित अभिनय करणारा कलावंत हा प्रातिनिधीक पोलिस अधिकारी ओमपुरी यांनी प्रेक्षकांपर्यंत अभिनयाने पोहचवलेला आहे. ओमपुरींची या भूमिकेसाठी निवड करून गोविंद निहलानी यांनी या भूमिकेला न्याय दिलेला आहे. पोलिस अधिकाऱ्याची बेडर चाल, रूबाबदारपणा, उमदे, प्रामाणिक, संवेदनशील राकट व्यक्तिमत्त्व, पोलिस अधिकाऱ्याला शोभेल अशी उंची व करडा आवाज ओमपुरी यांच्याकडे असल्याने त्यांनी अनंत वेलणकर साकारताना संयत संवाद फेकीचा वापर करून अत्यंत जबरी व धाडसी व्यक्तिमत्त्व

साकारलेले आहे. मुंबईतील पोलिस खात्यातला खाकी रंग घेऊन मनापासून काम करण्याच्या प्रयत्नात असणारा अनंत वेलणकर चित्रपटात ठिकठिकाणी उठून दिसतो.

पोलिसी व्यवसायानिमित्त येणारी काही व्यसने (उदा. दारू, सिगारेट) याचा स्विकारदेखील एका मर्यादेमध्ये ओमपुरीनी आपल्या अभिनयाद्वारे दर्शविलेला आहे. समाजातील अस्विकृत, विदारक वास्तव पाहून येणारी अस्वस्थता व प्रचलित व्यवस्थेविरुद्धची चीड अत्यंत निडरपणे सादर केलेली आहे. वरिष्ठ अधिकारी पाटील यांच्या विषयीची चीड पुढील प्रसंगातून दिसते.

अनंत : “फ्राइडे रात को वैसीही बात थी सर ! जब मैंने रामा शेटी के तीन गुंडोको पकडा, उन लोगोंने हमारे, कॉन्स्टेबल पर हमला किया था सर.”

पाटीलसाहेब : “जो हुआ सो हुआ, आगे से ध्यान रखना.”

अनंत : “मैंने ऐसा सुना कि उन लोगोंको ऐसाही छोड दिया गया.”

पाटीलसाहेब : यू कॅन गो नाऊ.

वर्दीमध्ये असणारा पोलिस अधिकारी अनंत वेलणकर आणि जोत्स्नाला भेटायला जाणारा प्रियकर अनंत या दोनही व्यक्तीरेखा ओमपुरी सहजतेने पेलताना दिसतात. अभिनयाची त्यांना असणारी जाण चित्रपटातून दिसते. जोत्स्नाशी गप्पा मारताना अनंत हसतमुख आणि मनमोकळा दिसतो. पुढील संवादातून जोत्स्नाचे त्याच्या जीवनातील स्थान दिसते..

अनंत : “सबसे बडी बात ये है कि मैंने बँक डेकॉयटी लीडर, को पकडा है.....”

जोत्स्ना : आपका नाम अखबार में कैसा नहीं ? और दूसरे अधिकारियों का नाम दिखाई देते है ।

अनंत : मैंने तो अपना कर्तव्य पुरा किया.

जोत्स्ना : तो क्या हुआ ? आपके नाम छोडके दूसरे ऑफिसर्स के नाम छापे है.

अनंत : आपको तो मालूम हो गया, बहोत हुआ.

बापाने जबरदस्तीने लादलेली पोलिस खात्यातील नोकरी स्विकारणारा अनंत, वरिष्ठ अधिकाऱ्यांसमोर लीनतेने उभारणारा कनिष्ठ अधिकारी, एकाद्या निगरगट्ट गुंडापुढे तीक्ष्ण नजरेच्या धारेने धाक दाखविणारा अधिकारी, बापाच्या नजरेला नजर न भिडवता त्याने आणलेल्या लग्नाच्या प्रस्तावाला नकार दर्शविणारा मुलगा, बापाविषयी मनात चीड असतानाही खोलीवर झोपलेल्या बापाच्या अंगावर शाल घालणारा भावनाशील मुलगा, आईची होणारी तगमग, तिच्या मनाची घालमेल, तिने भोगलेले दुःखाने अस्वस्थ होणारा मुलगा कर्तव्यनिष्ठ अनंतचा पोलिसखात्यात अनेक गुंडाबरोबर व रामा शेड्डीशी होणारा संघर्ष या विभिन्न छटांना ओमपुरींनी सकस अभिनयाद्वारे जीवनदान दिलेले आहे. ओमपुरींचा अभिनय सामाजिक शोषणाने वेढलेली वेदना घेऊन उपस्थित होतो. मानसिक आणि सामाजिक संघर्षाला त्यांनी अभिनयाने उभारलेले आहे. वसंत देवांच्या संवादांना अभिनयाद्वारे ओमपुरी जीवनदान देताना दिसतात. बऱ्याचदा त्यांचा आत्मसंघर्ष अबोल्यातून दिसतो तर चेहरा बरेच काही व्यक्त करू पाहत असल्याचे दिसतो. 'अर्धसत्य' या चित्रपटाचा खऱ्या अर्थाने नायक अनंत वेलणकर ठरतो.

अनंतची आई (माधुरी पुरंदरे)

भारतीय परंपरेनुसार पुरुषप्रधान संस्कृतीमध्ये स्त्रीला स्वतःच्या कुटूंबामध्ये गौण स्थान असते. तिच्या इच्छा-आकांक्षांचा विचार कुटूंबातील मंडळी कधीच करीत नाहीत याचे प्रातिनिधीक स्वरूप म्हणजे अनंतची आईची व्यक्तिरेखा साकारणाऱ्या माधुरी पुरंदरे यांनी केलेली आहे. माधुरी पुरंदरे यांचं हे चित्रपटातलं पहिलच काम. पतीच्या धाकामध्ये आयुष्यातील प्रत्येक दिवस मुस्कटदाबी सोसत कंठणारी मध्यमवर्गातील एक सोशिक स्त्रीची भूमिका त्यांनी चित्रपटात केलेली आहे. आपल्या मुलाला त्याच्या आवडीच्या क्षेत्रात नोकरी करू द्यावी अशी मनोमन इच्छा असणारी आई मात्र नवऱ्याच्या मारपीटीमुळे, दबावामुळे आपल्या मुलाच्या बाजूने

उभी न राहता शरणागती पत्करते आणि नवऱ्याच्या मर्जीनुसार अनंतला नोकरी पत्करण्यास सांगते. पोलिस खात्यातील नवरा म्हणजे उग्र, मगुर, कडक स्वभावाचा त्यामुळे घराचं वातावरण नेहमी धाकाचं आहे. त्याच्यापूढे बोलायची कोणाची हिंमत नाही. गुन्हेगारी क्षेत्रातील स्त्रियांशी कडकपणे वागणारा नवरा आपल्या बायकोशीही घरी तशीच वागणूक करतो. हे सर्व सोसणाऱ्या आईची भूमिका माधुरी पुरंदरे यांनी सक्षम अभिनयाने उभी केलेली आहे. पुढील वाक्यांतून आई भयभीत हलक्या सुरात अनंताबद्दल सांगताना दिसते.

“अनंत कहता था, पुलिसमें नौकरी नहीं चाहिए उसे.....”

“क्या.....?”

“मेरा बेटा पुलिस में दाखिल नहीं होगा ? ये तुम क्या कह रही हो ? शरम नहीं आती तुम्हे ?”

या प्रसंगावेळी बाप तिच्या मुस्कटात मारतो. या प्रसंगातील माधुरी पुरंदरेची भयभीत अवस्था प्रकर्षाने जाणवते. अभिनयाची तितकीसी जाण नसणाऱ्या माधुरी पुरंदरेचा हा प्रसंग मनाला भावतो आणि हे सर्व किलकिल्या दाराच्या फटीतून पाहणारा अनंता सुन्न स्तब्ध उभा आहे.

चेहरा नेहमीचाच भयग्रस्त गृहिणीचा, नऊवारी लुगडं नेसलेली, मंगळसूत्र, हातात बांगड्या बिल्वर आणि एक-एक पाटली, डोईवर भुरकट केस, कपाळावर ढळढळीत कुंकू, संसारातील दुःख, हालअपेष्टा सोसणारी एक पारंपारिक स्त्रीची भूमिका माधुरी पुरंदरे यांनी सक्षमतेने साकारलेले आहे.

अनंताविषयी वाटणारी वात्सल्यपूर्ण भावना, त्याच्या विषयीची काळजी अनेक प्रसंगातून दिसून येते. पोलिस खात्यात भरती झालेल्या आपल्या मुलाला अजूनही लहान समजणारी आई त्याच्या बापाकडून आवडीचे पदार्थ पाठविताना दिसते. नवरा आणि मुलगा यांच्या संघर्षात अडकलेली, स्वतःचे स्वतंत्र

अस्तित्व नसणारी आणि रूढी-परंपरेनुसार नवऱ्यालाच सर्वस्व मानणारी सोशिक स्त्री माधुरी पुरंदरे यांनी चित्रपटात वठवलेली आहे.

जोत्स्ना गोखले (स्मिता पाटील)

चित्रपटात जोत्स्ना गोखले या प्राध्यापिकेची भूमिका स्मिता पाटील यांनी केली आहे. हिंदी-मराठी चित्रपटातील एक ख्यातनाम अभिनेत्री, मुद्रा अत्यंत गंभीर पण स्मार्ट, इंटेलिजंट, अभ्यासू, सामाजिक संदर्भाची चौकसपणे निरीक्षण करणारी आणि त्याविषयी स्वतःची अशी एक ठाम भूमिका असणारी कणखर प्राध्यापिका आहे. एक नाणावलेली, बुद्धीने तल्लख अशी ही रेखीव व्यक्तिमत्त्वाची अभिनेत्री स्मिता पाटील सरस, संयत अभिनय सहजतेनं सादर करताना दिसते.

पोलिस विभागातील दृष्ट प्रवृत्तीबाबत येणाऱ्या बातम्या (उदा. भ्रष्टाचार, मारझोड, अत्याचार) वाचून अथवा अशाच अनुषंगाच्या बातम्या ऐकून तिचे पोलिस खात्याविषयीचे मत थोडे कटू बनत जाते तर त्याचवेळी आपला प्रियकर अनंत वेलणकर याच्या हातून रागाच्या भरात असले काही कृत्य घडू नये म्हणून त्याला सतत सावध करणारी व त्याची हितचिंतक असणारी ही व्यक्तिरेखा आपल्या निर्णयाशी ठाम असल्यामुळे ती अनंतला स्पष्ट सांगते, “मेरा पती पुलिसवाला नहीं होगा.....”

अभिनयाची असणारी जाण, संयत भाषा, शब्दांचं वजन व वाक्यांची फेक अचूक, चेहरा आकर्षक, वर्ण सावळा, राहणीमानातला अत्यंत साधेपणा, भेदक बोलणे व बोलके डोळे आणि अनंता व्यसनाच्या पूर्णपणे आहारी जाईल याची असणारी रुखरूख स्मिता पाटीलने आपल्या कसदार अभिनयाने दर्शविली आहे.

रामा शेटी (सदाशिव अमरापूरकर)

मुंबई महानगरात सर्वत्र पसरलले गैरकानूनी धंद्याचे साम्राज्य व त्यातून निर्माण झालेली गुन्हेगारी प्रवृत्तीची एक पिढी आणि त्याचे प्रातिनिधित्व करणारा

जुगारी अड्ड्याचा मालक रामा शेट्टी याच्या भूमिकेत सदाशिव अमरापूरकर चित्रपटात दिसतात. अत्यंत बिलंदर, कावेबाज, काळ्या धंद्यातील सर्व टप्पे माहीत असणारा, पैशाच्या जोरावरती वाट्टेल ती कृत्ये करण्यास धजावणारा सत्तेचा व शासकीय यंत्रणेचा वापर स्वतःच्या स्वार्थासाठी करणाऱ्या रामा शेट्टीची व्यक्तिरेखा चित्रपटात ठळकपणे दिसते. सर्व गुंडांवर, अधिकाऱ्यांवर आपल्या दहशतीने रामा शेट्टी दबाव आणताना दिसतो.

तांबरलेले पण बोलके डोळे, चेहरा गोल, केस डोक्यासरशी कापलेले, दक्षिणी वळणाची लुंगी, गळ्यात वाघनखांचं लॉकेट असलेली सोन्याची साखळी, मनगटावर पैलूदार घड्याळ, बोटात सोन्याची अंगठी अशा वेशभूषेमुळे रामा शेट्टीचे व्यक्तिमत्त्व बनेल व बिलंदर दिसते. दक्षिणात्य हिंदी ढंगाची बोलीभाषा बोलणारा रामा शेट्टी व पोलिस सब् इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकर यांची पहिली भेट याची साक्ष देते. रामा शेट्टीच्या अड्ड्यावर गेलेल्या अनंतला रामा म्हणतो,

“आवो, आवो साब.”

अनंत : “मैं अनंत वेलणकर पुलिस सब् इन्स्पेक्टर, गोलचौकी पुलिस-स्टेशन.”

रामा : “क्या साब, हम पैचानता नही क्या ? आपसे मीटिंग नही हुआ तो भी मैं आपकू जानता. आवो बैठो साब.”

“क्या लेता आप ? इधर सब मिलेगा.

इंपोर्टेड भी है.”

रामा : “ऐसा कैसा साब ! न्यू इयर है. आज तो रातभर मजा मारनेका. फस्ट टाइम गरीब का झोपडी में आया आप. खाली कैसा जाएगा ?”

या वाक्यातून रामाची बोलीभाषा आणि त्याची बिलंदर वृत्ती दिसते.

चित्रपटात अनेक प्रसंगातून अनंतशी होणारा संघर्ष, आपल्या वरपर्यंत असणाऱ्या ओळखीने सर्व पोलिस यंत्रणेला आपल्या इशाऱ्यावर नाचवताना रामा

शेटी बिनधास्त दिसतो. चित्रपटातील सगळ्या लकबी अगदी झोकात घेऊन रामा नजरेत भरतो. अमरापूरकर 'मराठी' नट असूनही त्यांनी केलेला हा अभिनय वाखाणण्याजोगा आहे. या भूमिकेशी ते अगदी समरसून गेलेले दिसतात. चित्रपटात अमरापूरकरांचा चालण्याबोलण्याचा ढंग अगदी कलंदर वृत्तीचा, बनचुक्या जुगारी अड्डेवाल्याचा दिसतो. त्यांची भाषा गोड, समजदारवंजा बोलणं, दिसणं, हावभाव यातून रामाचं व्यक्तिमत्त्व नेमकं नजरेसमोर वावरताना दिसते.

हैदर अली (शफी इनामदार)

पोलिसखात्यात वरिष्ठांचा आदेश, त्यांच्यावर असणाऱ्या राजकीय लोकांचा दबाव यामुळे या व्यवस्थेचे भाग बनून राहणेच आवश्यक आहे असा संदेश देणारे हैदर अली हे पात्र या खिळखिळी झालेल्या शासनव्यवस्थेचेच प्रतीक म्हणून शफी इनामदार या कलावंताने अत्यंत खुबीने रंगविले आहे. हैदरअलीच्या वागण्यात पोलिसी रूबाब दिसतो. उंचापुरा, उमदा, गोरा तरूण आणि वागण्याबोलण्यात मृदु खानदानी आदब दिसते.

चित्रपटाचा नायक अनंत वेलणकरचा वरिष्ठ अधिकारी, एक हितचिंतक परंतु पोलिस विभागातील सर्व व्यवहारांशी ओळख झालेला व या विभागातील चालणारा भ्रष्टाचार स्विकारणारे हैदरअली हे व्यक्तिचित्र आहे. या व्यवस्थेमधून मिळणारा अवैध पैसा स्विकारून व्यक्तीगत स्वार्थ व चैनीसाठी खर्च करण्याची प्रवृत्ती दर्शविणारे व्यक्तिचित्र शफी इनामदार साकारतात. एका बाजूला 'सिस्टीम' चा एक भाग बनलेला तर दुसऱ्या बाजूला आपल्या उमद्या, प्रामाणिक व संवेदनशील कनिष्ठ मित्राला समजावून सांगणारा हैदरअली शफी इनामदार यांनी तेवढ्याच सहजतेने अभिनयकौशल्याने साकारलेला आहे. एकीकडे वरिष्ठपणाची भाषा व दुसरीकडे अनंतबद्दल वाटणारी काळजी शफी इनामदारांनी पुढील प्रसंगातून सफाईनं व्यक्त केलेली आहे.

हैदर अली : “वेली ”

अनंत पान चघळत झोक साभाळत हैदर अलीच्या टेबलाकडे जातो.

‘कहाँ गया था ?’

अनंत : “कही नहीं..... पान खाने को.....”

हैदर अली रागाने, कडक शब्दांत ऐकवतो;

“बरखुरदार तुमने अपने बारे में क्या सोचा है ? क्या लोबो बनने की ठानी है ? मरना है शराब पी-पी के और अपने को शहीद बनाना है ? की वेलणकर बहुत सेन्सिटिव ऑफिसर था, उसको पुलिस की जिंदगी निभाई नहीं जाती और अपना ‘टेन्शन’ शराब में डुबोते रहे.....”

अनंत शांत नशेमुळे पापण्या झाकोळलेल्या, न ऐकल्यासारखं हैदरअल्लीकडे पाहतो.

हैदर अल्ली : “देखो, वेली”

“आजका नोटिफिकेशन में तुम्हारे बारे में कुछ नहीं है, लेकिन हरबार, हर रोज ऐसा समझना गलत है, यह नोकरी ऐसी है, सोना भी हो तो आँखे खुली रखके सोना पडता है..... समझे ?”

अनंतला वेळप्रसंगी दरडावणारा हैदरअली त्याची मनापासून काळजी करताना दिसतो. अनंतची मानसिक अवस्था जाणून हैदरअली वरिष्ठ अधिकाऱ्याचा रूबाब न दाखवता त्याला मित्रत्वाच्या नात्याने अनेक प्रसंगी मार्ग दाखविताना दिसतो.

मायकल लोबो (नसिरूद्दीन शहा)

चित्रपटाच्या नायकाच्या समांतर विचारसरणीचा असणारा व नायकाला भविष्यातील धोके जाणवून देणारे एक पात्र म्हणजे इन्स्पेक्टर मायकल लोबो. पोलिसखात्यात सतत मिळणारी मानहानी व त्यातून येणारे नैराश्य आणि हे नैराश्य घालवण्यासाठी घेतलेला दारूच्या व्यसनाचा आधार आणि याचा दूरगामी

परिणाम म्हणजे या व्यसनामुळे सेवेतून निलंबित झालेले हे व्यक्तिचित्र नसिरुद्दीन शहांनी कसदार अभिनेत्याने वठविले आहे. सुरूवातीला अत्यंत प्रभावी इंग्रजी भाषेचा वापर करून उधारीमध्ये “परमीट रूम बारमध्ये” ट्रिंक खरेदी करणारा लोबो आर्थिक बाजू खिळखिळी झाल्यामुळे व अतिव्यसनाच्या आहारी गेल्यामुळे एका देशी दारूच्या दुकानापूढे अत्यंत विक्राळ, दयनीय अवस्थेमध्ये पूर्ण झिंगलेला दिसतो.

अनंत वेलणकराचे प्रतीक म्हणून आलेले हे लोबोचे व्यक्तिचित्र आहे. त्याची झालेली अवस्था पाहून अनंतला वाईट वाटते. एका प्रामाणिक पोलिस इन्स्पेक्टरची या भ्रष्ट समाजव्यवस्थेत झालेली परवड नसिरुद्दीन शहा आपल्या अभिनयाने साकारतात. कालांतराने रस्त्यावरच होणारा लोबोचा मृत्यु ही गोष्ट मनाला चटका लावून जाणारी आहे. नसिरुद्दीन शहाने अभिनयाने या भूमिकेच्या विविध छटा दर्शविल्या आहेत.

इतर कलावंत किंवा पात्रे

चित्रपटात पाटीलसाहेबांचं काम करणारे अच्युत पोतदार हे सीनिअर पोलिस ऑफीसर. त्यांचे हावभाव, बोलण्याची लकब एकूण सीनिअर पोलिस ऑफिसरला शोभून दिसणारी. चेहरा वरिष्ठ अधिकाऱ्यासारखा गंभीर, वचक वाटण्यासारखा घोगरा आवाज.

पोलिस सब-इन्स्पेक्टर गुप्ते झालेला प्रभाकर पाटणकर आणि पोलिस सब-इन्स्पेक्टर शिवाजी भोसलेचं काम करणारा रफिक मुकादम प्रेक्षकांच्या नजरेत भरतो. रफिकचा आवाज कडक आणि जोमदार आहे.

सतीश शहा दरोडेखोराच्या भूमिकेत आहे. जमादार डोंगटे म्हणजे अरूण काकडे हा खात्यातला वयस्कर, अनुभवी, समजुतदार हवालदार आहे. त्याचे अनंतवर निरतिशय प्रेम आहे. अनंत वरिष्ठ अधिकारी असला तरी त्याच्याबद्दल

वाटणारा जिव्हाळा, वडीलकीच्या नात्याने वेळोवेळी ते चांगल्या गोष्टी सांगताना दिसतात. अतिशय शांत, सरळ अशा स्वभावाची भूमिका ते वठवतात. अन्य काही सहकलाकारही आपापली भूमिका समर्थपणे पेलताना दिसतात. तसेच या भूमिकांना प्रचलित वातावरणाना अजित वर्मन यांनी योग्य ते संगीत देऊन चित्रपट प्रभावी करण्यास साहाय्य केलेले आहे.

७.४ संवाद आणि भाषेचे स्वरूप

चित्रपटातील संवादलेखन ही एक महत्त्वाची जबाबदारी आहे. चित्रपट संवाद लेखकाला अनेक गोष्टींचे भान राखावे लागते. संवादाचे माध्यमातून त्या-त्या पात्राचे सर्व विश्वच लेखकाला उभे करावे लागते. एखाद्या छोट्याशा संवादातूनही अनेक संदर्भ व्यक्त होत असतात आणि ती संवादाची भाषा त्या लेखकाची नसते तर त्या पात्राची असते.

‘अर्धसत्य’ हा सामाजिक आणि राजकीय जीवनातील भ्रष्टाचार तसेच पोलिस खात्यातील भ्रष्ट नितिमत्ता दाखविणारा चित्रपट आहे. या चित्रपटाचे संवाद प्राध्यापक वसंत देव यांनी लिहिले. त्यांना विजय तेंडुलकरांनीही साहाय्य केले. संवाद त्या-त्या व्यक्तीरेखांचा स्वभाव दर्शवितात. प्रा. देवांनी रामाचे संवाद खास हिंदी बोलीभाषेत लिहिलेले आहेत. त्याच्या दक्षिणी हिंदी ढंगाच्या भाषेचे उदाहरण पुढीलप्रमाणे देता येईल.

रामा : ‘आवो, आवो साब।’

अनंत : मैं अनंत वेलणकर पुलीस सब्-इन्स्पेक्टर गोलचौकी पुलीस स्टेशन।

रामा : क्या लेता साब ? इधर, सब मिलेगा. इंपोर्टेड भी है।

अनंत : थँक्स, कुछ नहीं।

रामा : ऐसा कैसा साब ! न्यू इयर है।

आज तो रातभर मजा मारनेका. फस्ट टाइम गरीब का झोपडी में आया आप, खाली कैसा जाएगा ?

या संवादातून सदाशिव अमरापूरकर सम पकडताना दिसतात. एक अट्टल गुंड आणि पोलिस ऑफीसर यांची ओळख या संवादातून होताना दिसते.

जोत्स्ना आणि अनंतमधील पुढील भावपूर्ण संवाद, शांत, संयत, दुःखाची सल दर्शविणारा आहे.

अनंत : कुछ ऐसा है कि मुझे तुम्हारी चाहना होती है और, तुम मुझे नहीं मिल पाती हो, तब मैं पीता हूँ. और पीता हूँ, और पीता हूँ.... फिर, तुम्हारी और चाहना.....

जोत्स्ना यावेळी त्याच्याकडे केवळ लक्षपूर्वक पाहते आहे.

“और जब जादा चाहना होती है..... पर विश्वास करो जोत्स्ना मैं कोशीश करूंगा की दुबारा ऐसा न हो. सच तुम्हें अभी कल की तरह डिस्टर्ब तो नहीं करूंगा..

जोत्स्ना : मैं अपने लिए डिस्टर्ब नहीं होती, तुम्हारे लिए होती हूँ.

या संवादात स्मिताच्या मूढ शब्दांची हळुवार फुंकर आहे.

प्रत्येक पात्राची भाषा त्याचा स्वभाव दाखविताना दिसते. कॉन्स्टेबल वेलणकरची सर्व घरावर असणारी हुकूमतीचे शब्द, ताठर-तापट स्वभाव, अनंतच्या आईची अगतिकतेची भाषा, पोलिस सब्-इन्स्पेक्टर अनंत वेलणकरची खात्यातील ताठ आणि त्याचवेळी आपली प्रेयसी जोत्स्नाशी मूढ प्रेमळ भाषा, जोत्स्नाचे समजूतदारवजा संवाद, हैदरअलीचे मऊसर, समजूतदार संवाद, पोलिस सब्-इन्स्पेक्टर रफिक मुकादमचे कडक आणि जोरदार संवाद आणि त्याचा आवाज प्रकर्षाने चित्रपटात दिसतो.

रामा शेटी आणि हैदरअल्लीच्या संवादात देवांनी खास विचार केलेला आहे. रामाची दक्षिणी हिंदी ढंगाची भाषा आणि हैदर अल्लीचं उर्दुचं पाणी

असलेली हिंदी एका दृश्यातील संवादात 'बोअर, वैताग' या अर्थानं 'बोरियत' असा शब्द योजला आहे.

चित्रपटात संवादांना तितकेचे स्थान नसते असे म्हटले जाते. पण याविषयी तेंडुलकर म्हणतात, "चित्रपट म्हणजे केवळ दृश्य माध्यम असं मानायचंही कारण नाही. चित्रपटात दृश्य भागाला अधिक महत्त्व की संवादांना हे चित्रपटाचा विषयच ठरवतो. चित्रपटात दृश्य भागाला जिथं प्राधान्य असतं तिथं तो भाग तसा असायला हवा. पण हे सर्व चित्रपटाचा विषय ठरवील."^{२०} चित्रपटाचा विषयच कोणत्या भागावर जास्त भर द्यायचा हे ठरवत असतो असे तेंडुलकरांना वाटते.

'अर्धसत्य' चित्रपटाचा विचार करता वसंत देवांनी संवादलेखनाचा वेगळेपणाचा ठसा उमटविलेला आहे. हा चित्रपट संवादप्रधान आहे असे म्हणता येईल. चित्रपटातील भाषा व संवाद पात्रानुकूल आहेत. संवादातून पात्रे जिवंत करण्याच्या बाबतीतही काही ठिकाणी यश मिळविलेले आहे. भाषा व संवाद हे कुठेही थोपवलेले नाहीत तर ते प्रेक्षकांना आपल्या लयीत बांधताना समर्थ ठरतात. रामाची रोखठोक, हिशेबी, बनेल वृत्ती, हैदर अल्लीचे उर्दुमिश्रित हिंदी संवाद यामुळे चित्रपट उठावदारपणे विषय मांडताना दिसतो. 'अर्धसत्य' चित्रपटातील संवादाविषयी पानवलकर म्हणतात, "संवादांची भाषा हे या चित्रपटाचं वैशिष्ट्य होऊन बसणार आहे. ही भाषा मला सतत जाणवत राहते."^{२१}

७.५ दिग्दर्शकाचे कौशल्य

चित्रपटनिर्मितीत दिग्दर्शकाचं स्थान हे एखाद्या जहाजाच्या कप्तानासारखं असतं. एखादी कथा पसंत पडल्यानंतर दिग्दर्शक पटकथा लिहितो किंवा कुणाकडून तरी लिहून घेतो. शॉट्स कसे घ्यायचे हेही दिग्दर्शकच ठरवतो व त्याप्रमाणे कॅमेरामन शॉटस्ची रचना, प्रकाशयोजना करतो. ध्वनिलेखक, कलादिग्दर्शक, संवादलेखक, गीतलेखक, संगीतकार या सर्व घटकांच्या साहाय्याने

प्रतिमांच्या वापराने स्वतःला पटलेली कथा दिग्दर्शक आपल्या पद्धतीनं प्रेक्षकांसमोर दाखवितो.

प्रतिभासंपन्न व प्रयोगशील ख्यातनाम दिग्दर्शक गोविंद निहलानी यांनी श्री. दा. पानवलकर यांच्या 'सूर्य' या कथेची निवड करून सिद्धहस्त पटकथालेखक विजय तेंडुलकर यांच्याकडून पटकथा लिहून घेतली. गोविंद निहलानींनी 'अर्धसत्य' हा समांतर चित्रपटातल्या पठडीतला काढायचा जो निर्णय घेतला तेथेच चित्रपटातील दिग्दर्शकाचे कौशल्य दिसून येते.

व्यक्तीरेखांसाठी कलावंताची निवड करतानाही त्यांनी अत्यंत समर्थ अभिनय करणाऱ्या व त्या-त्या व्यक्तीरेखेना शोभणाऱ्या कलावंतांची निवड केलेली दिसून येते. चित्रपटाचा प्रभाव शेवटपर्यंत टिकविण्यासाठी छायाचित्रणाची जबाबदारी त्यांनी स्वतःकडे घेतलेली दिसते. प्रत्येक व्यक्तीरेखेला दिलेली भाषा, सहज उच्चारलेली वाक्यरचना, प्रत्येक प्रसंगाच्या अनुषंगाने सेटची केलेली रचना, बाह्यचित्रणासाठी वापरलेली ठिकाणे, चित्रीकरणामध्ये अधिक वास्तवता येण्यासाठी अनेकवेळा त्या ठिकाणी असणाऱ्या इतर लोकांना सूचना न देता प्रत्यक्ष चित्रण केलेले दिसते. (उदा. बस स्टॉपवर उभी राहिलेली स्मिता पाटील चित्रीकरण संपून गेल्यानंतर लोकांच्या लक्षात आली.) यामधून दिग्दर्शकाकडील अत्यंत प्रभावी कौशल्य दिसते.

चित्रपटाचा विषय गंभीर आणि तणावपूर्ण असा असतानाही मध्येच एखादे हलकेफुलके दृश्य साधून दिग्दर्शक एक कलात्मक अंग साधताना दिसतो. उदा. अनंत-जोत्स्ना यांच्या काही भेटीची दृश्ये. अनंतला 'मेडल' मिळण्याविषयी असणारी आशा जेव्हा तो जोत्स्नाला सांगतो तेव्हा दोघेही अतिशय आनंदी दिसतात. तसेच जोत्स्नाशी आपल्या भावना व्यक्त करताना अनंत मनमोकळा दिसतो. काही दृश्यांतून गोविंद निहलानींनी चलाख अशी 'व्हिज्युअल्स' योजिलेली

दिसतात. उदा. रामा शेटीच्या हातातील लाल फोन म्हणजे त्याचा रागीट, उग्र स्वभाव दर्शविताना दिसतो. त्याच्या दहशतीची जाणीव येथे व्यक्त होते. दिग्दर्शकाची ही बोलकी आणि अगदी सूक्ष्म जाण चित्रपटात ठिकठिकाणी दिसते. चित्रपट पाहत असताना अप्रत्यक्षपणे अनेक ठिकाणी तेथे दिग्दर्शकही असल्याचे जाणवते. विशेषतः वसंत देवांकडून संवाद लिहून घेत असताना रामा शेटीसारख्या व्यक्तिरेखेसाठी वापरलेली बोलीभाषा व त्याची वेशभूषा यामधून एक परिणाम दिग्दर्शकाने साधलेला आहे.

चित्रपटाच्या श्रेयनामावलीपासून दिग्दर्शक पाळत असलेले तारतम्य इथे स्पष्ट होते. निहलानींनी नेहमीच्या चित्रपटातील भडक पार्श्वसंगीत येथे टाळलेले आहे. चित्रपटाची श्रेयनामावली दाखवत असतानाच चित्रपटाचा सुरुवातीचा नववर्षाच्या पार्टीचा प्रसंग दाखविला आहे. कथानक सादर करताना फ्लॅशबॅक तंत्राचा वापर प्रसंगानुरूप खूप कमी प्रमाणात केलेला आहे. कुठेही अवास्तव पसारा होऊ न देता बाधा आणणारे घटक टाळण्याचं दिग्दर्शकाचं कौशल्य वाखाणण्याजोगं आहे.

गोविंद निहलानी यांनी नेहमीच चित्रपटसृष्टीला वेगळं काहीतरी दिलेलं आहे,. ती त्यांची वेगळेपणाची पद्धती मला या चित्रपटाकडे आकर्षित केली आणि मी या विषयाकडे वळले. अर्थात गोविंद निहलानीसारख्या सक्षम, कुशल दिग्दर्शकाबद्दल विश्लेषण मांडताना मलाही काही मर्यादा पडतात. त्यामुळे माझ्या कुवतीनुसार मी त्यांचे चित्रपट दिग्दर्शन कौशल्य शोधण्याचा प्रयत्न केला व त्यातून मला असे जाणवले की, 'अर्धसत्य' हा चित्रपट 'निहलानी टच' आहे. गोविंदजींनी नवकवी दिलीप चित्रे यांची 'चक्रव्यूह' ही कविता चित्रपटाचा आशय व्यक्त करण्यासाठी सुचकपणे वापरलेली आहे.

समारोप

श्री. दा. पानवलकरांच्या 'सूर्य' कथेवर आधारित दिग्दर्शक गोविंद निहलानींचा 'अर्धसत्य' हा समांतर चित्रपट आहे. सामाजिक आशय असणाऱ्या या चित्रपटात काही उपकथानके जोडलेली आहेत. चित्रपट या स्वतंत्र कलेची संकल्पना स्पष्ट करताना चित्रपट एक माध्यम, चित्रपटाची बलस्थाने, घटक, चित्रपटाचा उदय, हिंदी चित्रपटाचे विविध प्रवाह याचा अभ्यास करून शेवटी 'अर्धसत्य' चित्रपटाचा परामर्श घेतलेला आहे. एकूणच 'अर्धसत्य' चित्रपटाचा विचार करता त्याची भाषा, संवाद, व्यक्तिरेखा अन्य घटकांचे विवेचन करताना हा चित्रपट कथेवर आधारित असला तरी एक स्वतंत्र कलाकृती म्हणून स्वतःचे अस्तित्व प्रस्थापित करतो.

संदर्भसूची

- १) कुलकर्णी, मधु : 'ललित साहित्यातील आकृतीबंधाची जडणघडण',
शुभदा सारस्वत पब्लिकेशन्स, पुणे, प्रथमावृत्ती,
१९८७, पृ. ३६
- २) काळे, के. नारायण: 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका,' ऑक्टो-डिसेंबर,
१९५०,
- ३) जाधव, रा. ग. : 'चंदेरी चित्रहार', सुगंधा प्रकाशन,
प्रथमावृत्ती, १९९७, पृ. ८
- ४) राय, सत्यजित : 'विषय चलत्चित्र', साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद,
(अनु. विलास गिते) प्रथमावृत्ती, १९९०, पृ. ९
- ५) झणकर, अनिल : 'सिनेमाची गोष्ट', राजहंस प्रकाशन, पुणे,
प्रथमावृत्ती, १९९७, पृ. २१७
- ६) जोशी, महादेवशास्त्री : (संपा.) 'भारतीय संस्कृतीकोश', तृतीय खंड,
भारतीय संस्कृतीकोश मंडळ, पुणे,
प्रथमावृत्ती, १९६५, पृ. ४१२
- ७) दाते-कर्वे : (संपा.) 'महाराष्ट्र शब्दकोश', भाग तिसरा,
महाराष्ट्र कोश मंडळ, पुणे, १९५६
- ८) अग्निहोत्री, द. ह. : (संपा.) 'अभिनव मराठी-मराठी शब्दकोश',
भाग दुसरा, व्हीनस प्रकाशन, पुणे,
प्रथमावृत्ती, १९८५, पृ. ४०२
- ९) अग्निहोत्री, द. ह. : (संपा.) 'अभिनव मराठी-मराठी शब्दकोश',
भाग तिसरा, व्हीनस प्रकाशन, पुणे,
प्रथमावृत्ती, १९८५, पृ. ३५८

- १०) झणकर, अनिल : उनि, पृ. २१७
- ११) तत्रैव : प्रस्तावना
- १२) माहेश्वरी, ओंकारनाथ : 'हिन्दी चित्रपट का गिती साहित्य', विनोद पुस्तक
मंदिर, आग्रा, प्रथम संस्करण, १९७८, पृ. ९
- १३) कुलकर्णी, मधु : उनि, पृ. ६७-७०
- १४) राय, सत्यजित : उनि, पृ. ५३
(अनु. विलास गिते)
- १५) जागीरदार, गजानन: 'अभिनय कसा करावा', इंडिया बुक कंपनी, पुणे,
प्रथमावृत्ती, १९८३, पृ. ७७
- १६) दिक्षीत, विजय : 'चित्रपट - एक कला', रेणुका प्रकाशन,
प्रथमावृत्ती, १९७९
- १७) झणकर, अनिल : उनि, पृ.
- १८) राजवाडे, अशोक : 'कौल-शहानी बेनेगल-निहलानी आणि
नवा सिनेमा', 'अभिरूची', दिवाळी अंक,
१९८६, पृ. ११५.
- १९) पानवलकर, श्री. दा. : 'शुटिंग', मौज प्रकाशन, मुंबई,
प्रथमावृत्ती, १९८५, (प्रास्ताविक)
- २०) तेंडूलकर, विजय. : 'साहित्यातून सत्याकडे',
(संपा)पै शिरीष, तेंडूलकर प्रिया, डिंपल
पब्लिकेशन्स, मुंबई, प्रथमावृत्ती,
१९८८, पृ. ५१२.
- २१) पानवलकर, श्री. दा. : उनि, पृ. ९