

भारतीय चित्रपट संगीत : बदलत्या प्रेरणा

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - अनुष्ठुभ १९८२ (दिवाळी अंक), अक्षर दिवाळी १९८२)

चित्रपट निर्माण करणाऱ्या देशांमध्ये भारताचा क्रमांक दुसरा आहे. खुद्द भारतात उपलब्ध असलेल्या विविध करमणुकीच्या गोष्टीं तर चित्रपटाचा क्रम पहिलाच लागतो. त्यातही पुन्हा चित्रपटाच्या विविध अंगांचा विचार केला तर संगीत आणि संगीतकार यांना अग्रहक्क द्यावा लागतो. असे म्हटले जाते की, चित्रतारे आणि चित्रतारका यांच्यानंतर लोकप्रियतेचा मान इतर कोणत्याही चित्रपटीय व्यक्तीपेक्षा संगीत-दिग्दर्शक म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या व्यक्तीस मिळतो. या व यासारख्या इतर विधानांवरून दोन निष्कर्ष काढता येतात. एक तर चित्रपटांवर संगीताची पकड जबरदस्त आहे, आणि दुसरे म्हणजे संगीताच्या एकंदर प्रभावात चित्रपटसंगीताचा वाटा फार मोठा आहे. भारतीय समाजाला संगीताचे आणि म्हणून चित्रपटसंगीताचे आकर्षण आहे काय? की चित्रपट आल्यानंतरचा भारतीय समाज ही गोष्टच वेगळी आहे?

काहीही असले तरीही चित्रपटसंगीताचे आकर्षण का व कशात आहे हे मूलप्रश्न ठरतात.

बहुतेक सर्व मुख्य संगीतरचनाकारांचे स्वतःचे असे श्रोते असतात. (काही काही वेळा या श्रोत्यांचीसुद्धा स्वतःची अशी सांगीतिक अस्मिता असू शकते.) खुद्द संगीतरचनाकारांची स्वतःची अशी खास सांगीतिक व्यक्तिमत्त्वे असतात. या व्यक्तिमत्त्वांचे रहस्य कशात याचे उत्तर देणाऱ्या प्रयत्नांचे प्रतिबिंब संगीतरचनाकारांच्या मुलाखतीतून अनेकदा पडलेले दिसते. आपल्या यशाचे मूल्यमापन करताना आपली उद्दिष्टे आणि आपले हेतू यांचा प्रपंच त्यांनी बऱ्याच वेळेला केलेला दिसतो. आपल्या मीमांसेची सुरुवात म्हणून या खुलाशांकडे का बघू नये असा प्रश्न पडेल. कारण संपूर्ण संस्कृतीच्या संदर्भात संगीताच्या विविध आविष्कारांची तपासणी करताना त्याच संस्कृतीतला 'माहितगार' महत्त्वाचा मानला जात असतो. वंशसंगीतशास्त्राचा हा एक सिद्धान्तच आहे.

पण असे करण्यात फारसे हशील नाही. कारण विचारांती असे आढळते की, कोणाचेही उद्देश तपासणे म्हणजे मृगजळामागे धावणेच होय. एकतर असे की सौंदर्यशास्त्रीय बाबीत व्यक्तिगत हेतू किंवा इतर व्यक्तिगत प्रेरणा यावरून पूर्ण कलात्मक वास्तवाची येणारी कल्पना फारच अपुरी असते. हेतूवरून कलाकृतीच्या स्वरूपाचा वा दर्जाचा अंदाज बांधता येत नाही. कारण हेतूंचाच अंदाज बांधता येत नाही. पण याहीपेक्षा महत्त्वाचे दुसरे कारण असे की, हेतूंची नीट कल्पना आली तरीही लोकांपर्यंत शेवटी काय पोहोचते त्याचे स्वरूप समजून घेण्यात हेतू समजून काहीच उपयोग नाही. संगीतरचनाकाराची मूळ कल्पना आणि शेवटी तयार होणारे गीत यामध्ये दुसऱ्या इतक्या संस्था येत असतात की, त्यामुळे संगीतरचनाकाराची मूळ कल्पना कळूनही फारसे उपयुक्त काही घडत नाही.

निष्कर्ष असा की भारतीय चित्रपटसंगीतामागच्या प्रेरणा म्हणजे बदलत्या शक्तींची एक मालिका आहे असे समजून विश्लेषण करणे हे जास्त योग्य ठरेल. या बदलत्या शक्ती किंवा प्रेरणा निरनिराळ्या केंद्रात काम करतात. प्रत्येक केंद्रात कार्यकारी होणाऱ्या प्रेरणांचे प्रमाण बदलत असते. या सर्वांनी मिळून शेवटी चित्रपटसंगीताचा तयार माल निर्माण केलेला असतो. खऱ्या अर्थाने चित्रपटसंगीताचा तपशीलवार अभ्यास करावयाचा तर पुढील प्रेरणा वा शक्तिकेंद्रे विचारात घ्यायला हवीत. उदाहरणार्थ, संगीतरचनाकाराची व्यक्तिगत पात्रता; निर्माता, दिग्दर्शक आणि अभिनेता यांचे त्यांच्यावर पडणारे प्रभाव; चित्रपटाची संहिता आणि तिचे भाषिक बलाबल; वितरणव्यवस्था आणि उद्देशित असलेला श्रोतृवर्ग, संगीतरचनाकाराचा सांगीतिक 'भूगोल' आणि पार्श्वगायक-

गायिका इत्यादींची भूमिका. मुद्दा असा की कलासंगीत, लोकसंगीत किंवा आदिमसंगीत इत्यादी संगीतकोटींपेक्षा व्यावसायिक प्रक्रियांचे फलित म्हणून चित्रपटसंगीत आपल्यापुढे निरपवादपणे येत असते. परिणामतः त्याच्या विश्लेषणासाठी आवश्यक ठरणारी पद्धती बरीच गुंतागुंतीची आणि काही प्रमाणात सौंदर्यमीमांसाबाह्य विचारांना जागा देणारी असते. प्रस्तुत लेखात भारतीय चित्रपट संगीताचे परीक्षण करताना सांगीतिक आशय आणि चित्रपटीय आशय यांचे नाते शोधले आहे. या मर्यादित पाहता विवेचन सौंदर्यशास्त्रीयच आहे. पण तरीही निर्देश केलेल्या इतर बाबींचा पूर्णतः विसर पडू नये अशी खबरदारी घेतली आहे.

भारतीय चित्रपटाच्या इतिहासाचे थोडेसे स्मरण केले तरीही असे लक्षात येते की, भारतीय चित्रपटसंगीताने आपली मदार गाण्यांवर ठेवली आहे. निदान पहिल्या काही वर्षांत तरी असेच आहे. बोलका चित्रपट आल्यापासून एका वर्षातच इंद्रसभा (१९३२) निर्माण झाला आणि त्यात ७१ गाणी होती! त्यानंतर काही वर्षांनी आपल्या नेहमीच्या धाडसी प्रवृत्तीस अनुसरून वाडिया बंधूनी जेव्हा एकही गाणे नसलेला चित्रपट सादर केला (नौजवान, १९३७) तेव्हा प्रेक्षक इतके नाखुश झाले की गाणी का नाहीत हे स्पष्ट करणारा एक ट्रेलर चित्रपटाआधी दाखवायला वाडिया बंधूनी सुरुवात केली! गीतांच्या गाद्यागिद्या नसल्या तर आपल्या श्रोत्यांना चालत नाही. कोणत्याही प्रकारचा ओशाळेपणा न वाटता एकही गीत नसलेला चित्रपट निर्माण व्हायला १९५४ हे साल उजाडावे लागले. (मुन्ना - के. ए. अब्बास.) या पार्श्वभूमीवर आता प्रश्न निर्माण होतो - गीताचे एवढे महत्त्व का होते? तसे पाहता आजच्याही संदर्भात हा प्रश्न सयुक्तिक ठरतो.

या संदर्भात अनेकांनी अनेक उत्तरे दिली आहेत.

गीतांचा प्रभाव पुढील दोन कारणांसाठी आहे असे बारनाव् आणि कृष्णस्वामी यांचे मत आहे :

(१) एकोणिसाव्या शतकात नव्याने उदयाला आलेल्या भाषिक रंगभूमीवर गीतांचे प्राबल्य होते. या रंगभूमीने ज्यांची ग्रहणशक्ती आकाराला आली होती असा श्रोतृवृंद तयारच होता. चित्रपटांनी गीते अधिक ठेवण्यात यशस्वी होण्याची नेहमीची युक्ती वापरली : जे यशस्वी झाले आहे त्याचीच री ओढली.

(२) तसे पाहता भारतीय चित्रपट म्हणजे वेगवेगळ्या प्रांतांतील संगीत लोकनाट्यांनी रुजवलेल्या आणि लोकप्रिय केलेल्या परंपरांचे पुढचे रूप होते. उदाहरणार्थ : तमाशा, जत्रा, कीर्तन इत्यादी. या संगीत लोकनाट्यांनी (एका दृष्टीने पाहता) संस्कृत नाटकांचा वारसा चालविला होता; आणि म्हणून त्यात गीते अधिक होती.

अर्थात हे काही पटणारे नाही. भारतीय संस्कृतीत गीतांचे प्राबल्य का याचे मूळ उगम दाखविल्याने गीतांचा प्रभाव का याचे उत्तर मिळत नाही. शिवाय एक महत्त्वाची बाब अशी की, भारतीय चित्रपट-व्यवसायाचा जन्म ज्या मुंबई शहरात झाला त्या शहरात आणि आसपासच्या प्रदेशात गद्य नाटकांची परंपराही जोरदार होती. खरे पाहता १८६१ मध्ये सुरू झालेल्या मराठी गद्य नाटकांनी १९२० पासूनच संगीत नाटकांना मागे टाकायला सुरुवात केली होती. मुद्दा इतकाच की, गीतांचा पगडा एवढा का याचे उत्तर चित्रपटीय संदर्भातच शोधले पाहिजे.

इथे सहज लक्षात येण्यासारखी गोष्ट अशी की, विसाव्या शतकाच्या चौथ्या दशकापर्यंत चित्रपटांची मूळ कल्पना ही नेहमीच्या पुराणकथेवर आधारलेली होती. मुंबई आणि कलकत्ता या चित्रपटव्यवसायाच्या दोन्ही केंद्रांबाबतीत हे खरे होते. बंगालमध्ये निर्माण झालेला पहिला बोलका चित्रपट 'चंडिदास' हा होता आणि मुंबई केंद्रात ज्याने पहिल्यांदा प्रभाव पाडला तो चित्रपट 'राजा हरिश्चंद्र' हा होता. बोलक्या चित्रपटाच्या पहिल्या पाच वर्षांत तीन तुकाराम आणि पाच हरिश्चंद्र निर्माण झाले!

आता मानववंशशास्त्राचा हवाला असा की, पुराणकथांना भरभक्कम आधार पुरविणाऱ्या अतिमानवी तत्त्वांशी नाते जोडण्यासाठी सर्व संस्कृतींमध्ये संगीताचा वापर केला जातो. याचाच अर्थ असा की, भारतीय चित्रपटप्रेरणाही जन्मतःच संगीताबरोबर बांधली गेली होती. त्यात भर टाकणारी आणखी एक बाब अशी की, भारतीय संगीतपरंपरा ही मुख्यतः कंठसंगीताची परंपरा आहे. गीतासंबंधीचे आपले तर्कसूत्र पुढीलप्रमाणे पूर्ण होते : पुराणकथा आणि अतिमानवतत्त्व हा भारतीय चित्रपटांचा गाभा होता. म्हणून भारतीय चित्रपटांना संगीताची अंगभूत गरज होती. (भारतीय संगीत मुख्यतः कंठसंगीत आहे.) म्हणून भारतीय चित्रपट गीतांवर अवलंबून होते.

पुढचा महत्त्वाचा विचार असा की, चित्रपटमाध्यमाच्या स्वभावभूत लक्षणांमुळे चित्रपटांचे लक्ष्य अखिल भारतीय प्रेक्षक हे होते. अगदी १९१३ पासून भारतीय चित्रपटमहर्षी फाळके हे आपल्या मूक चित्रपटांत हिंदी आणि इंग्रजी भाषांतील स्पष्टीकरणात्मक टीपा वापरत असत. एक वेधक समांतर प्रयत्न म्हणून इथे महाराष्ट्रातील संगीत नाटकाचा उल्लेख करता येईल. मराठी संगीत नाटकाचे जनक श्री. विष्णुदास भावे यांचा पहिला मुंबई दौरा १८५३ मध्ये झाला. या पहिल्याच दौऱ्यात मराठी खेळांव्यतिरिक्त राजा गोपीचंद हा हिंदी खेळही त्यांनी सादर केला. इतिहासाची साक्ष अशी की, किलोस्कर, शिवराज इत्यादी नंतरच्या नाटक मंडळ्यांची सुद्धा हीच धोरणे राहिली. जेव्हा जेव्हा त्यांना अखिल भारतीय प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्याची इच्छा झाली तेव्हा आपले खेळ त्यांनी हिंदीमधून सादर केले. निष्कर्ष असा की, प्रांतिक रंगभूमी जरी भाषिक आधारावर चालली होती तरी चित्रपटाला मात्र आपला आधार संस्कृतीत शोधावयाचा होता. प्रांतिक सीमांच्या बाहेर पडून आवाहन करण्याचे सामर्थ्य असलेले सांस्कृतिक घटक म्हणून संगीत आणि पुराणकथा यांचे स्थान सर्वमान्य आहे. भारतीय चित्रपटांना अखिल भारतीय श्रोता हवा होता आणि म्हणून संगीताची भूमिका प्रमुख राहिली. भारतीय चित्रपटातील गीतांच्या प्रबळतेचे कारण या सांस्कृतिक मीमांसेत शोधले पाहिजे.

गीतांच्या प्रभावाचे आणखीही एक कारण आहे. या प्रभावाचा शोध भारतीय चित्रपटसंगीताच्या आधारभूमीत म्हणजे कलासंगीतात घेतला पाहिजे. (कलासंगीत म्हणजे ज्याला नेहमी शास्त्रीय किंवा अभिजात म्हटले जाते ते.) भारतात रूढ असलेल्या संगीतपरंपरांच्या स्वरूपामुळे कलासंगीताला हे आगळे महत्त्व प्राप्त झाले आहे. विविध ऐतिहासिक कारणांमुळे भारतीय उपखंड सांगीतिकदृष्ट्या दोन विभागांचे बनले आहे : हिंदुस्थानी आणि कर्नाटकी संगीत विभाग. हिंदुस्थानी कलासंगीत देशाच्या वरच्या अर्धात पसरले आहे. कर्नाटकी संगीताचा प्रभाव दक्षिणेतील चार प्रांतांत आहे, असे ढोबळपणे म्हणता येईल. याचा अर्थ असा की, भाषिक विविधता आणि वाङ्मयीन उपपरंपरांचे वैपुल्य असूनही कलासंगीत आणि पुराणकथा या दोहोंमुळे उत्तरेकडील प्रदेश व दक्षिणात्य प्रदेश यांना आपापले एकसंध संस्कारप्रदेश उपलब्ध होतात. भारतीय चित्रपट ज्या दोन केंद्रांमध्ये पहिल्याने फोफावला त्या दोन्ही केंद्रांवर हिंदुस्थानी कलासंगीताचा पगडा होता. यापासून निघणारे निष्कर्ष उघड आहेत. मुंबई आणि कलकत्ता या दोन्ही ठिकाणी रुजवात झालेल्या भारतीय चित्रपटास आपापल्या प्रादेशिक मर्यादा ओलांडायच्या होत्या. त्यामुळे भाषिक विभागांना सहजपणे पार करणाऱ्या कलासंगीताचा अवलंब (मुंबई आणि कलकत्ता या दोन्ही केंद्रांतील चित्रपटांनी) करणे अपरिहार्य होते. शिवाय हिंदुस्थानी कलासंगीतात गायनाचे आणि एकंदर भारतीय संस्कृतीत मौखिक परंपरेचे प्राबल्य असल्याने चित्रपट संगीताने गीतांची कास धरावी हेही तितकेच अनिवार्य ठरले. या दोन्ही प्रदेशांतील विविध लोकसंगीतपरंपरांचा जर चित्रपटांनी आधार घेतला असता तर भारतीय चित्रपट संगीताचे आवाहन मर्यादित झाले असते. एक पोषक पुरावासुद्धा सहज आठवतो. आधुनिक कालातील एक महत्त्वाचा कलाप्रकार म्हणून मराठी संगीत नाटकाचा निर्देश केला जातो. सुमारे १८५३ ते १९३१ पर्यंत मराठी संगीत नाटक समृद्धीने वाटचाल करत होते. या परंपरेतील बहुतेक नाटके नागरी करमणूक म्हणूनच भरभराटीस आली. भावे, किलोस्कर किंवा बालगंधर्व या नाट्यसंगीताच्या तिन्ही सांगीतिक वळणांमध्ये अमराठी श्रोत्यांना आकर्षून घेण्याचे जे सामर्थ्य होते ते पुराणकथा आणि हिंदुस्थानी कलासंगीत यावर त्यांचा भर होता म्हणूनच. निष्कर्ष असा की, अखिल भारतीय स्वरूपाचे आवाहन साधावयाचे तर कलासंगीत आणि

पुराणकथा या जोडीचा उपयोग करावा हे एक सिद्ध सत्य होते. अधिक खोलवरचा एक सूक्ष्म विचार मांडावयाचा तर असेही म्हणता येईल की, कलासंगीत आणि पुराणकथा यांचे तयार आणि रक्तात भिनलेले साचे वापरल्यामुळे चित्रपटमाध्यमाच्या नव्या अनुभवाला आकार देणे सुलभ झाले. चित्रपटातून येणारा कलानुभव पाहणाऱ्यांनाही अधिक रेखीव आणि टिकावू वाटू शकला. नटनट्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांचा जिवंत वावर समोर नसताना उलगडला जाणारा दृक्-श्राव्य अनुभवाचा पट संगीत आणि पुराणकथा यांच्या ध्यायामुळे अधिक घट्टपणे विणला गेला.

पुढील चर्चेस सुरुवात करण्याआधी एका गोष्टीचे भान ठेवले पाहिजे. त्याशिवाय भारतीय चित्रपटात गाणी पुष्कळ असतात वा असत, या वाक्याचा अर्थ नीट कळणार नाही. पूर्वीच्या चित्रपटांतील गाणी आणि आजच्या चित्रपटांतील गाणी यांत एक महत्त्वाचा फरक आहे. खरे पाहता पूर्वीच्या चित्रपटगीतांना 'गीते' म्हणणे कठीण आहे. वास्तविक पाहता त्यांना चाल लावलेले पद्य म्हणावयास हवे. 'इंद्रसभा' या जुन्या चित्रपटाची बांधणी म्हणूनच पद्य-नाट्यासारखी होती असे बऱ्याच लोकांनी नोंदविले आहे; आणि तसे पाहता गद्यापासून किंवा एकसुरी कथनाच्या शैलीपासून दूर हटणाऱ्या रचना म्हणूनच त्यांना पद्य म्हणता येईल. मुद्दा असा की, सांगीतिक गुणवत्ता हा जो गीताचा प्रमुख धर्म त्याकडे या रचना झुकलेल्या नव्हत्या. गीते नसलेल्या या गीतांमागची कारणपरंपरा नीट समजावून घेण्यासारखी आहे. त्याची थोडीशी चर्चा करू.

मौखिक परंपरा जोरदार असलेल्या सर्व संस्कृतीमध्ये आढळणारा एक समान गुण या संदर्भात लक्षात घेतला पाहिजे. आविष्कार सिद्ध होत असताना पुन्हा पुन्हा गद्य स्वरापासून अलगदपणे दूर जाऊन छंदोबद्धतेकडे पुढे सरकणे आणि पूर्णतः गीताच्या बांधणीपर्यंत जाऊन न पोहोचता पुन्हा एकदा गद्याच्या सुराकडे येणे अशी पद्धत मौखिक परंपरांत अवलंबिली जाते. गद्याच्या सुरापासून दूर जाण्याचा हेतू असा की, एकसुरीपणाने येणारा कंटाळा टाळावा, आणि गीताचा उपयोग न करण्याच्या ठाम भूमिकेमागचे कारण असे की, सुचविलेल्या अर्थाकडे ऐकणाऱ्याचे दुर्लक्ष होऊ नये. सांगीतिक चालींच्या सावलीने शब्द आणि अर्थ झाकला जाऊ नये यासाठी ही सारी धडपड चालू असते. भारतीय चित्रपटसंगीताने आपल्या पूर्ववयात याच धोरणाचा अवलंब केला. मात्र दुसऱ्या पावलावर थोडासा फरक झाला. म्हणजे असे की शुष्क पण पक्क्या छंदोबद्धतेऐवजी त्याने साध्या पण सहज लक्षात येण्याजोग्या लयबद्धतेचा आणि तितक्याच साध्या आणि सहज गुणगुणता येण्याजोग्या स्वरगत चढ-उतारांचा वापर केला. या कारणाने हे चित्रपटसंगीत छंदोबद्धतेच्यावर राहिले, पण त्याने आपल्याला गीत दिले नाही. ही तर्कशुद्ध, कार्यक्षम आणि मुद्दाम केलेली निवड साहित्यिक चित्रपट येऊन मौखिक परंपरा दुबळी होऊ लागेपर्यंत चालू राहिली. साहित्यिक चित्रपटाच्या टप्प्यावर अनेक निराळ्या गोष्टी घडू लागल्या. उदाहरणार्थ, संवादलेखनामध्ये गीतांसाठी अवकाश निर्माण करण्यात येऊ लागले. गाता येईल, गाणे स्वाभाविक वाटेल असे प्रसंग ओढून ताणून घुसविण्याकडे कल दिसू लागला. तसे पाहता मौखिक परंपरेच्या आविष्कारातसुद्धा संगीत वा गीत यांच्या योजनेसाठी निमित्ते शोधली जातातच, पण तरीही त्यात आग्रह आणि मुद्दामपणा कमीच असतो. कारण गद्य आणि संगीत यांची परस्परनाती सांभाळण्यामागच्या मौखिक परंपरेच्या प्रेरणाच निराळ्या असतात. या विषयाचा विस्तार पुष्कळच करता येईल. पण थोडक्यात सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की, भाषण आणि गीत यांना अखंडित आविष्काराच्या आलेखरेषेवर बसविणे हे मौखिक परंपरेचे मुख्य तत्त्व असते. अर्थ असा की, आपला आशय श्रोत्यांपर्यंत पोहोचवताना घडणाऱ्या प्रक्रियेत कठोर विभाजन न करता, फारसा कोटिभेद न करता उच्चार-भाषण-पद्य-गीत-संगीत यांना मौखिक परंपरेत राबविले जात असते. पूर्वीच्या चित्रपटसंगीतात चाल लावलेल्या पदावर भर का? गद्य व या तऱ्हेचे पद्य यांच्यामध्ये चाललेला तळ्यात-मळ्यात खेळ एवढा विपुल का? या प्रश्नाचे उत्तर वरील विवरणात सापडेल. 'कथानकात गीत' या आजच्या चित्रपटसंगीताच्या सूत्राच्या संदर्भात पूर्वज म्हणून चाल लावलेल्या पद्याचा निर्देश केला जातो. हे विलक्षण गोंधळाचे चिन्ह आहे. वरील चर्चेवरून असे लक्षात येईल की, आजचे चित्रपटसंगीत पूर्वीच्या चित्रपटांचा वारसा पुढे चालवते या म्हणण्यास फारसा अर्थ नाही. कारण अनेक संस्कार होऊन जी साहित्यिक प्रेरणा अंतिम रूपाला येते

त्यामुळे गीताचा जन्म होत असतो. उलटपक्षी कथनात्मक कार्यावर संगीताचा मुलामा दिल्यामुळे चाल लावलेली पद्ये तयार होत असतात. म्हणून गीत आणि चाल लावलेली पद्ये हे वेगवेगळे आविष्कार मानले पाहिजेत. तुलनेने पाहता साध्या असलेल्या पण तरीही कार्यक्षम असलेल्या आशयवहनबद्ध संवेदनाशक्तीस काहीशा कृत्रिम व गुंतागुंतीच्या कलासंवेदनेच्या पातळीवर बसविणे ही घोडचूक आहे. या वैचारिक गोंधळामुळे कोणत्याच आविष्कारास आपण न्याय देऊ शकत नाही.

या पार्श्वभूमीवर आता एक वेधक प्रश्न निर्माण होतो. बालवयातील चित्रपटसंगीतामागे असलेल्या प्रेरणांना कलात्मक वा सौंदर्यात्मक म्हणता येईल काय? माझ्या मते असे करता येणार नाही. कारण असे की भारतीय चित्रपटाच्या उत्क्रांतीच्या या अवस्थेत चित्रपटांचा उद्देश प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचणे आणि त्यांचे ध्यान आकर्षून घेणे एवढाच, या प्रक्रियेमागे मूल्यात्मक अनुभव देण्याचा प्रयत्न नव्हता. म्हणूनच या चित्रपटातील संगीत सांगीतिक दृष्ट्या अनाकर्षक वाटते. प्रेक्षकांबरोबरचा पहिला संवाद साधणे यामागे कलात्मक प्रेरणा नसून केवळ परिणामकारक ठरण्याची आकांक्षा असते. याबाबतीत कोणत्याही तऱ्हेने ओशाळवाणे वाटण्याची गरज नाही. कारण कलामूल्य जरी प्राप्त झाले नसले तरी कार्यक्षमता आणि परिणामकारकता यांत वरील संगीत उणे पडत नव्हते. खरे पाहता असे म्हणता येईल की, भारतीय चित्रपटकलेला सुरुवातीच्या अवस्थेत (सांकल्पनिक गोंधळामुळे) आपले 'संगमभूमी' स्वरूप कळले नाही. या कारणाने प्रथम - संवाद साधण्यासाठी इतर प्रयोगकलांनी वापरलेला आदर्शच भारतीय चित्रपटांनी आपल्यापुढे ठेवला. नाट्य, संगीत आणि नृत्य या प्रयोगकलांच्या आदर्शातील पहिला नियम असा की, आशयवहन करण्याआधी नाते जोडा. प्रयोगकलांच्या आंतरिक स्वरूपामुळे श्रोत्यांचा प्रतिसाद, श्रोत्यांचा सहभाग, तत्कालस्फूर्त रचना यांसारख्या गोष्टींचा त्यांच्या कलारूपात वावर होत असतो म्हणून हा क्रम असतो. सहज लक्षात येणारी गोष्ट अशी की, चित्रपटकलेच्या निर्मितीबाबत असे काही नसते. खुद्द निर्मात्याने गृहीत धरलेला श्रोताप्रेक्षक हा अवकाशदृष्ट्या आणि कालदृष्ट्या चित्रपटनिर्माणापासून खूपच दूरवरचा आणि अनिश्चित असतो. आपल्या कलेचे हे अ-प्रयोगबद्ध, संगमभूमी, विशिष्टस्वरूप चित्रपटनिर्मात्यांच्या फार उशिरा लक्षात आले. चित्रपटसंविद् ही गोष्टच निराळी असते याची जाणीव उशिरा झाली. पार्श्वसंगीताचा उपयोग किंवा ध्वनिपरिणामांचा उपयोग नंतर, उशिरा होणे याचा कार्यकारणभाव चित्रपटसंविद् ही संगमभूमिसंविद् आहे, याचे भान न राहण्याशी जुळते. पार्श्वसंगीत या कल्पनेतच अनुभवाच्या मूळ एककाचे घटक जाणीवपूर्वक आणि पद्धतशीररीत्या वेगळे काढून कलासंवेदनेच्या हाताळणीसाठी त्यांना नरम करण्याच्या घटनेचा अंतर्भाव होतो. सौंदर्यात्मकता किंवा कलात्मकता म्हणजे निर्मितीशील शक्तीचे प्रथमतः होणारे विघटन आणि त्यानंतर यांचेच होणारे मेलन. याचाच अर्थ असा की, मूलतः संकल्पनेत आणि कार्यात एकसंध असलेल्या अनुभवाच्या एककांना वेगवेगळे करून नंतर त्यांची पुन्हा फेररचना करणे कलात्मकतेत अपरिहार्य असते. पार्श्वसंगीत किंवा ध्वनिपरिणाम उपयोगात आणण्याआधी या तऱ्हेची प्रक्रिया घडणे आवश्यक होते. ती घडल्यावरच दोन्ही गोष्टींचा अवतार झाला. याच प्रकारची एक थंड आणि मुद्दाम पार पाडलेली घटना पार्श्वगायन या संस्थेच्या जन्मास आणि व्यापक वापरास कारणीभूत झाली.

आशयवहनसंबद्ध आणि कलात्मक प्रेरणांमधला फरक स्पष्ट करण्यासाठी कलात्मक प्रेरणांविषयी थोडे अधिक विवेचन करू.

पहिले असे की, अनेकदा विशिष्ट चित्रपटीय घटना आणि संबंधित चित्रपटसंगीत यांमध्ये एक प्रकारचे तुल्यशक्तित्व मानण्यात कलात्मक प्रेरणेचा आविष्कार दिसतो. तुल्यशक्तित्वाच्या निकषाची भूमिका अशी की, विशिष्ट घटनेसाठी निवडलेले वा तयार केलेले संगीत त्या त्या घटनेचे स्वरूप वा संबंधित चरित्ररेखेची भावस्थिती प्रतिबिंबित करीत असते. दुसऱ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की, तुल्यशक्तित्व संकल्पनेच्या मते चित्रपटीय तथ्याशी जुळणारे संगीत निवडणे म्हणजे कलात्मकतेचा आविष्कार करणे. संगीताच्या निवडीसाठी घटना, घटनेची बांधणी करणारे प्रसंग, त्यांचा वेग इत्यादींचा उपयोग केला जातो. चित्रपटीय प्रसंगाच्या परिणामकारकतेत अशा संगीताने भर पडते असा दावा असतो. या प्रकारे संगीत आणि चित्रपट यांच्या संबंधाचा अर्थ लावला असता संगीत आणि चित्रपट या दोन्ही कला साम्यसंबंधी ठरतात. याचा अर्थ असा नव्हे की, तुल्यशक्तित्व कल्पनेवर आधारलेली कलात्मकता वा

साम्यसंबंधावर आधारलेले तुल्यशक्तित्व यांच्याशिवाय संगीत व चित्रपट यांचे नाते जुळूच शकत नाही. पण तरीही मांडलेल्या भूमिकेस बाध येत नाही.

भारतीय चित्रपटांत तुल्यशक्तित्व कसे सिद्ध केले गेले याची काही उदाहरणे पाहणे उद्बोधक ठरेल. या संदर्भात दोन युक्त्यांचा वापर केला जाई. एकास ध्वनिसंबद्ध आणि दुसऱ्यास संगीतशास्त्रीय म्हणण्यास हरकत नाही. ध्वनिसंबद्ध मार्गाने तुल्यशक्तित्व साधण्यासाठी 'उचित' ते ध्वनी किंवा 'उचित' वाद्ये यांचा वापर केला जाई. ही युक्ती इतकी सहेतुकपणे वापरण्यात येत असे की, कुंकू (१९३७-प्रभात) या चित्रपटाच्या संवादांची आणि गीतांची जेव्हा पुस्तिका काढण्यात आली तेव्हा चित्रपटासाठी तयार केल्या गेलेल्या ध्वनि-परिणामांची यादीही त्या पुस्तिकेत छापण्यात आली होती! त्या मानाने पाहता दुसऱ्या युक्तीत कमी कल्पकतेचा आढळ होई. कारण राग आणि रस यांच्या परस्परसंबंधाविषयी संगीतशास्त्राने तयार ठेवलेल्या कोष्टकांचा वापर करण्यात येई. उदाहरणार्थ, भैरवी = करुणरस, अडाणा = वीररस, दरबारीकानडा = शांतरस, खमाज = शृंगाररस इत्यादी समीकरणे काटेकोरपणे पाळली जात. संगीतरचनाकारांच्या कल्पनाशक्तीवर या वर्गीकरणाचा पगडा असावा याचे आश्चर्य वाटायचे कारण नाही. कारण पुणे आणि कलकत्ता या दोन्ही ठिकाणी काम करणारे रचनाकार मूलतः व्यावसायिक संगीतकारास योग्य ती तालीम मिळालेले होते. गोविंदराव टेंबे, केशवराव भोळे, मास्तर कृष्णराव, पंकज मलिक, बोराल आणि सरस्वतीदेवी इत्यादींचा इथे उल्लेख करता येईल. सरस्वतीदेवी ही संगीतरचनाकार तर लखनौच्या मॉरिस कॉलेजची संगीतविषयाची पदवीधर होती. असे म्हणता येईल की, १९४० पर्यंतचे संगीतरचनाकार हे प्रथमतः कलासंगीतकार असून नंतर रचनाकार बनले होते, आणि या कारणाने संगीत आणि रस इत्यादीबाबतची त्यांची भूमिका अपरिहार्यतेने संगीतशास्त्रीय राहिली. संगीताने पुरविलेल्या चेतना आणि त्याला मिळणारा श्रोत्यांचा प्रतिसाद ठराविक प्रकारचा असतो अशी त्यांची श्रद्धा होती. साचेबंद प्रतिसाद हे कलेचे ध्येय नसते याचा त्यांना विसर पडला होता; आणि म्हणून सौंदर्यमूल्यांचा विचार करता या युक्तीला कनिष्ठ मानले पाहिजे. पण तरीही या युक्तीचा वापर करणे पूर्णतः वैध आहे. कारण सर्व संस्कृतींमध्ये कल्पनासाहचर्याला वाव आहे, आणि जोपर्यंत चित्रपटांनी आपला आधार संस्कृती हा मानला तोपर्यंत त्यांनी आयत्या मिळालेल्या कल्पनासाहचर्याच्या जोड्या वापराव्या याचे आश्चर्य वाटायला नको.

मात्र नेहमीच असे घडत राहिले नाही. एका वेगळ्या प्रकारच्या कलात्मक प्रेरणेमुळे संगीतशास्त्रीय भूमिकेचे जोखड झुगारून देणे रचनाकारांना शक्य झाले. ही घटना वास्तववादाच्या निकषामुळे घडू शकली. वास्तववादाचा पगडा हळूहळू सर्वत्रच बसत होता. दिग्दर्शकांच्या दृष्टिकोणावरही याचा परिणाम होत होता. बोलीभाषा, अनागरी विषय व चरित्ररेखा इत्यादींकडे वळण्यात दिग्दर्शकांनी वास्तववादाचे महत्त्व मान्य केले होते. अशा चित्रपटांसाठी संगीतरचना करणाऱ्या संगीतरचनाकारांना अर्थातच आपले संगीतशास्त्रीय बालेकिल्ले सोडणे भाग पडले. एका दृष्टीने पाहता या घटनेचे वर्णन 'चित्रपट संगीताने केलेला साहित्यिक भ्रतार' असे करता येईल. कारण असे की, अनागरी काय याविषयीची चित्रपटकारांची भूमिका तत्कालीन साहित्यामध्ये अनागरी जीवनाचे जे सांकेतिक चित्रण होत होते त्यावर अवलंबून होती. तत्कालीन साहित्यिकांची संवेदनशक्ती वास्तववादाला शरण गेली होती. पण ती यथातथ्यवादापर्यंत पोहोचली नव्हती. या कारणाने सांकेतिक, भावविवश आणि शहरी दृष्टीने केलेले अनागराचे चित्रण 'खरे' वाटत नव्हते. चित्रपटसंविद् आजूबाजूच्या जगाकडे साहित्यिक चष्म्यातून बघत असल्यामुळे तिला झालेले जगाचे दर्शन हे खोटेच राहिले. परंतु संगीताच्या दृष्टीने पाहता साहित्याधारित आणि हिणकस वाटणारा वास्तववादसुद्धा उपकारक ठरला. कारण निराळे संगीत वापरणे भाग पडल्यामुळे कलासंगीताची मगरमिठी सैल झाली. कृत्रिम आणि मुद्दाम उबविलेल्या साहित्यिक संवेदनशीलतेनेसुद्धा संगीताला स्वातंत्र्य प्रदान करावे याचे आपल्याला नवल वाटायला नको. अगदी परवापरवापर्यंत आपली चित्रपटसंविद् आणि तिच्यात होणारे बदल यांना साहित्याचाच आधार राहिला आहे. सामाजिक चिंतनात मानवतावाद, राजकीय चिंतनात राष्ट्रवाद, किंवा कलाचिंतनात सौंदर्यवाद - या सर्वांना पहिली स्फूर्ती समकालीन साहित्यातून मिळाली आहे. म्हणून समकालीन साहित्याची गुणवत्ता किंवा त्या

साहित्यास जडलेले तत्कालीन रोग सर्व सांस्कृतिक कालखंडात व्यक्तिभूत कलांना (आपापली अस्मिता सापडण्याच्या प्रक्रियेच्या संदर्भात) अडथळा करताना आढळतात. स्वतःच्या आतल्या आवाजाला प्रतिसाद देण्याऐवजी, आपल्याशी संबंधित कलाक्षेत्राच्या गरजांना सामोरे जाण्याऐवजी संगीतरचनाकारांनी अनेकदा आपल्या साहित्यिक मित्रांचे बोट पकडलेले दिसते!

परिणामतः चित्रपटाच्या स्वतःच्या भाषेवरसुद्धा वाङ्मय आणि वाङ्मयाची भाषा यांचा प्रभाव राहिला. चित्रपटमहर्षी दादासाहेब फाळके यांनी मद्रासमधल्या चित्रपट व्यावसायिकांना उद्देशून १९४० मध्ये जे भाषण केले त्यात चित्रपटकला म्हणजे मुख्यतः छायाचित्रांचा खेळ असतो, शब्दांचा नव्हे असे बजावून सांगितले होते! ज्या देशामध्ये मौखिक परंपरा मजबूत राहिली त्याच देशात लिहिल्या जाणाऱ्या शब्दाचा इतका प्रभाव राहावा हे आश्चर्याचे आणि दुर्दैवाचेही म्हटले पाहिजे. अर्थात कृत्रिम, वाङ्मयीन वाटचालीमुळे चित्रपटसंगीताची कलासंगीताच्या पकडीतून सुटका झाली एवढा फायदा मात्र नोंदवला पाहिजे.

तुल्यशक्तित्वाचा शोध, ध्वनिशास्त्रीय आणि संगीतशास्त्रीय समीकरणातून ध्वनी व परिणाम यांच्या जोड्या बनविणे, वास्तववादाचा वाङ्मयीन दृष्टिकोणातून अर्थ लावणे आणि परिणामतः कलासंगीतापासून स्वातंत्र्य मिळविणे इतक्या बाबी चित्रपटसंगीतामागील कलात्मक प्रेरणेत मोडतात असे म्हणता येईल. अर्थात अधिक तपशीलवार चर्चा करायची म्हटली तर इतरही काही गोष्टी विचारात घेता येतील. उदाहरणार्थ, ध्वनिवैशिष्ट्याची नवी जाणीव, हालचालीनुसार संगीतात विराम घेणे, भाषण-गायन या अक्षावर अधिक सूक्ष्म वावर करणे आणि संगीतात्मकालाच्या कल्पनेचा अधिक कसोशीने अवलंब करणे यांचाही समावेश कलात्मक प्रेरणांत होऊ शकतो. याशिवाय ध्वनिमुद्रण आणि पार्श्वगायन यांच्या सुधारित तंत्राचाही विचार करता येईल. परंतु आवश्यक तो संकल्पनांचा नकाशा आरेखणे एवढाच प्रस्तुत लेखाचा उद्देश आहे. या पार्श्वभूमीवर भारतीय चित्रपटसंगीतामागील तिसऱ्या प्रकारच्या प्रेरणांचा आता विचार करावयाचा आहे. या प्रेरणांचे वर्णन सांगीतिक प्रेरणा म्हणून करता येईल.

या संदर्भात एक सर्वसाधारण विधान करता येईल : ढोबळ मानाने पाहता १९४० नंतरची संगीतरचनाकारांची प्रवृत्ती अशी की, प्रत्येक रचना सांगीतिकदृष्ट्या आकर्षक व्हावी यासाठी प्रयत्नशील राहावे. ती इतकी आकर्षक व्हावी की 'गीत' म्हणून ती रचना 'ऐकणाऱ्यांच्या' लक्षात राहावी. स्वतःची अशी खास चाल असलेले, चाल म्हणून ऐकले जाणारे आणि आपल्या चित्रपटीय कोंदणाच्याबाहेर वावरू शकणारे गीत तयार करणे ही संगीतरचनाकारांची प्रमुख इच्छा राहिली. या कारणाने प्रत्येक गीत सांगीतिकदृष्ट्या स्वयंपूर्ण झाले. चित्रपटसंगीताच्या चित्रपटांतर्गत बंधनातून गीताला मोकळे करून त्याला जनताप्रिय संगीत या कोटीत नेऊन ठामपणे बसवायला जनता-संपर्क माध्यमांची चांगली मदत झाली. उदा. १९२१ पासून मराठी नाट्यसंगीताच्या ध्वनिमुद्रिका मुबलक मिळू लागल्या. १९२८ पासून जपानी बांधणीची स्वस्त ग्रामोफोन यंत्रे मिळू लागली, आणि १९३१ पासून रेडिओकेंद्रे सुरू झाली. या सर्वांचा संकलित परिणाम असा की, संगीतरचनाकारांचा मोहराच बदलला. केवळ पूरक भूमिका बजावण्यात आता त्याला समाधान राहिले नाही. संगीतरचनांना वेगळे काढून त्यांचे योजनाबद्ध आणि पुनरावृत्त प्रक्षेपण झाल्यामुळे 'ऐकणाऱ्यांचा' एक मोठा वर्ग निर्माण झाला. हा वर्ग विशिष्ट संगीतकारांच्या विशिष्ट रचनांचा चाहता वर्ग म्हणून वावरू लागला. यामुळे संगीतरचनाकाराला स्वतःचे स्वतंत्र व मानाचे स्थान प्राप्त झाले. एका कलासंगीत संवेदनशीलतेचा एकत्र शोध घेणारे सहकारी म्हणून वावरणारे रचनाकार व चित्रपटदिग्दर्शक आता एका समान व्यवसायातील भागीदार म्हणून वावरू लागले. याच सुमारास चित्रपट-दिग्दर्शकाची जागा चित्रपट-निर्मात्याने पटकावली असे म्हणण्यास हरकत नाही. १९५० नंतरच्या चित्रपटसंगीतात म्हणूनच उडत्या चाली, मोठे वाद्यवृंद, पाश्चिमात्य संगीतातील चोरलेल्या चाली इत्यादींचा भरपूर आढळ होऊ लागला. मूकचित्रपटाच्या जमान्यात चित्रपटकलेचा आस्वाद घेणारे 'श्रोते प्रेक्षक' होते, आणि काही काळानंतर या श्रोते प्रेक्षकांची जागा लोकांनी घेतली. १९५० नंतर चित्रपटकलेला मिळालेले ग्राहक म्हणजे 'पब्लिक'! कोणतेही सखोल सांस्कृतिक विश्लेषण न करता वरील तीन संज्ञांतून मला असे सूचवायचे आहे की, नंतर नंतरची संज्ञा म्हणजे घेणाऱ्यांचा वर्ग अधिकाधिक सरमिसळ होत गेला याची सूचना, घेणाऱ्यांच्या वर्गाचा बहुजिनसीपणा हा एक विचारात घेण्याचा

घटक आहे. अशा घेणाऱ्यांसाठी रचल्या गेलेल्या गीतात अनेकदा अर्थहीन शब्दांचे प्रमाण वाढते. गद्यप्राय पद्धतीने शब्द फेकले जातात, गद्यप्राय पद्धतीनेच गीतातले आघातही निश्चित होतात. अनेकदा कानठळ्या बसवणारी आघात वाद्ये आणि कर्कश्य वाटणाऱ्या तारध्वनींचा उपयोग ही लक्षणेसुद्धा दिसू लागतात. निष्कर्ष असा की, घटक म्हणून वावरण्याच्या भूमिकेतून आज संगीताची इतकी सोडवणूक झाली आहे की, चित्रपटातले संगीत हे आता चित्रपटसंगीत राहिलेले नाही. एकमेकाला साहाय्य करण्याचा सुपंथ धरण्याच्या फायदेशीर हेतूने एकत्र येणाऱ्यांचा संयुक्त प्रयोग म्हणजे आज समोर येणारे चित्रपट व संगीत यांचे प्रदर्शन. संकलित परिणाम असा म्हणता येईल की, आजचे भारतीय चित्रपटसंगीत हे संस्कृतिसापेक्ष राहिले नाही. बी. बी. सी.च्या भारतीय सेवेचा 'सिमनेचर ट्यून्' निवडण्याचा प्रश्न आला तेव्हा बॉम्बे टॉकीजच्या 'जन्मभूमी' (१९३६) या चित्रपटातील धून वापरता आली. तत्कालीन चित्रपटसंगीत भारतीय संस्कृतीचे सांगीतिक प्रतीक बनू शकत होते म्हणून हे घडू शकले. आज असे करणे जमेलच असे सांगता येणार नाही. सर्वदूर वापरला जाणारा यशाचा फार्म्युला म्हणून 'तयार' करण्याचे सर्व फायदे आजच्या भारतीय चित्रपटसंगीतास मिळत आहेत. ते मोठ्या प्रमाणावर तयार केले जाते, त्याचा वापर त्वरित होतो, ते सगळीकडे सहजपणे मिळते आणि देशाच्या कोणत्याही कोपऱ्यात ते तसेच असते. अशा परिणामांपर्यंत पोहोचण्यासाठी ज्या प्रेरणा कारणीभूत झाल्या त्यांच्यामुळे संगीत अधिक स्वच्छंदी झाले. त्याचे स्वनरंग वाढते राहिले. त्यात विविधता आली आणि त्याचे रूप 'पॉलिशलेले' झाले. म्हटले तर हे फायदेच! पण यांच्या बदल्यात ते क्षणजीवी, कृत्रिम आणि मुळे नसलेलेही झाले!