घटक १
साहित्यकृतीचे माध्यमांतर

१.० उद्दिष्ट्ये

प्रस्तुत घटकाच्या अभ्यासातून आपल्याला

१. साहित्याची संकल्पना समजून घेता येईल

२. साहित्याचे प्रयोजन जाणून घेता येईल

३. माध्यम आणि माध्यमांतर या संकल्पना समजून घेता येतील

४. साहित्यकृती आणि माध्यमांतराचा इतिहास अभ्यासता येईल.

५. कथा, कादंबरी आणि चित्रपट माध्यमांतर कळून येईल.

१.१ प्रास्ताविक

साहित्य ही गोष्ट आता मानवी संस्कृतीचा अविभाज्य भाग झाली आहे. साहित्याचा विकास हा गेली शेकडो वर्षे प्राचिन कालखंडापासून ते अर्वाचिन कालखंडापर्यंत झाला आहे. त्याचे मौखिक ते लिखित असे दोन प्रमुख टप्पे मानले जातात. साहित्य ही अनेक कलांपैकी एक प्रमुख ललित कला आहे. मानवाच्या विकासासोबतच ललित कलांचाही विकास होत आला आहे. साहित्याचा मानवी संस्कृतीच्या प्रत्येक टप्प्यावर प्रभाव राहिला आहे. एवढेच नाही तर एका कलेचा दूसर्या कलेवरही प्रभाव पडत राहिला आहे. या प्रभावामागे सौंदर्यविचार प्रबळ असतात. याची अपरिहार्य परिणती म्हणून माध्यमांतर ही संकल्पना पुढं आली आहे. साहित्यातील आशयद्रव्य, त्याचा मानवी संस्कृतीशी असणारा अनुबंध, त्यातील रंजन, प्रबोधन, ही मूल्ये अशा माध्यमांतराला सहाय्यभूत ठरली आहेत. त्यातूनच साहित्यकृतीचे माध्यमांतर ही संकल्पना पुढं आली आहे. ही संकल्पना नेमकी काय आहे, त्याचे स्वरूप काय आहे, साहित्यकृतीचे विशेष आणि माध्यमांतराच्या शक्यता या अभ्यासघटकाद्वारे आपण समजून घेवू.

१.२ विषय विवेचन

अभिव्यक्तीचे कोणतेही साधन म्हणजे माध्यम. विचार,माहिती, कल्पना यांचे संप्रेषण या माध्यमातून केले जाते. रंग आणि रेषा हे चित्रकलेचे माध्यम आहे, भाषा हे साहित्याचे माध्यम आहे, मृत्तिका हे मूर्ती कामातील माध्यम आहे. रचना हे स्थापत्य कलेचे माध्यम आहे. माध्यमाशिवाय कुठलीही अभिव्यक्ती किंवा संप्रेषण शक्य नाही. असे म्हंटले जाते, संवाद ही मानवी मनाची मूलभूत गरज आहे. हा संवाद अनेक पातळ्यांवर घडतो. संवाद साधण्यासाठी एक संवादकर्ता (caller) आणि एक स्वीकारकर्ता (Reciever) यांची आवश्यकता असते. हा संवाद साधताना शब्द, चिन्ह, प्रतीक, हावभाव वापरले जातात. संवाद कधी शाब्दिक असतो तर कधी तो लिखित स्वरूपात असतो.

माध्यम म्हटलं की प्रामुख्याने प्रिंट मीडिया, इलेक्ट्रॉनिक्स मीडिया, दूरदर्शन, आकाशवाणी किंवा अगदी पूर्वीच्या काळी वापरली जाणारी पत्र अशा गोष्टी डोळ्यासमोर येतात. मात्र माध्यमाची साधने त्याहून व्यापक आहेत. मोठ्या जनसमूहावर प्रभाव टाकण्याची क्षमता माध्यमात असते. एखादी वृत्तपत्र किंवा आकाशवाणी केंद्रावरून प्रसारित होणारी छोटीशी बातमी क्षणार्धात लाखो लोकांपर्यंत पोहोचत असते. तर एखादे मूर्त चित्र पाहून मनातील अमूर्त विचारांना गती प्राप्त होते.

विसावे शतकच मुळात मास मीडियाने जोडलेले आहे. डिजिटल क्रांतीने माहितीचे आदान-प्रदान आणि संवादाला प्रचंड वेग आला आहे. संवादाचे समांतर विश्व म्हणून वेब माध्यमांनी जगभरातील माहिती एका क्लिकवर उपलब्ध केली आहे.याच शतकातील मनोरंजन विश्वातील माध्यम क्रांती आणि तिचा वेग ही अफाट आहे. चित्रपटाच्या संदर्भात बोलायचे झाले तर, कधीकाळी मूक असणारा चित्रपट कालांतराने बोलू लागला. सुरुवातीला तो कृष्ण धवल होता नंतर त्याचे रंगीत सिनेमात रुपांतर झाले. १६ एमएम ३५ mm च्या स्क्रीनची जागा ७० एमएमनी घेतली. डॉल्बी डिजिटल ने ध्वनीचा दर्जा सुधारला. कधी काळचा तंबूतला सिनेमा सिंगल स्क्रीनचा प्रवास करत करत मल्टिप्लेक्स पर्यंत आला. बघता बघता हाच सिनेमा ओटीटी माध्यमामधून लोकांच्या हातात आला. त्रिमितीय सादरीकरणाने दृश्यात्मकतेला वेगळेच परिमाण प्राप्त झाले.एवढेच नव्हे, तर सध्याचे व्हीएफएक्स माध्यम हे सिनेमाची भाषा पूर्णपणे बदलून टाकत आहे. व्ही एफ एक्स ने सिनेमाच्या तंत्रात क्रांती केली आहे. खुल्या जगातला सिनेमा एका मर्यादित जागेत संक्षेप करून ग्रीन स्क्रीनच्या माध्यमातून हवा तो बदल करून मांडण्याची सोय झाली आहे. अद्भुत आणि अवास्तव गोष्टींची मांडणी भव्य दिव्य स्वरूपात शक्य झाली आहे.

अभिव्यक्तीचे दोन प्रकार असतात- एक व्यक्तिगत अभिव्यक्ती आणि एक सार्वजनिक अभिव्यक्ती. व्यक्तिगत गोष्ट जेव्हा सार्वजनिक केले जाते तेव्हा माध्यमाचा वापर केला जातो. आता सध्याचा जमाना अभिव्यक्तीच्या माध्यमातून क्रांतीचा जमाना आहे. ललित कलांचा सुवर्णकाळ आहे. हल्ली हातात पेन आणि कुंचला घेणाऱ्यांची संख्या पाहिली, तर थक्क करणारा हा काळ आहे. दरवर्षी लाखो पुस्तक प्रकाशित होत आहेत. शेकडो चित्र प्रदर्शनं भरत आहेत. सुगम आणि प्रासादिक चित्रशैलीचा प्रवास आता ॲब्सर्डीटी आणि ॲस्थेटीक प्लेजर अशा संकल्पनेकडे चालला आहे. जागतिक शैलींचा प्रभाव सर्वच कलांवर आहे. माणूस माध्यमांच्या द्वारे जोडला गेल्यामुळे ॲडप्टेशन आणि क्रॉस कल्चर या गोष्टींना आता महत्त्व प्राप्त झाले आहे. केवळ निर्मितीच नाही तर आस्वादाच्याही बाबतीत आता शास्त्रीय अभ्यास होत आहे.

गेल्या दोन दशकात समाज माध्यम नावाचा एक मोठा प्रभाव घटक सार्वजनिक आयुष्यात जागा व्यापून राहिला आहे. समाज माध्यमांमुळे आता प्रत्येक गोष्टीची चिकित्सा, टीका, आस्वाद आणि समीक्षा शक्य होत आहे. या माध्यमाच्या वेगामुळे तत्काळ प्रतिसादही शक्य होत आहे. फेसबुक, व्हाट्सअप, ट्विटर हे शब्द आता परवलीचे झाले आहेत. इलेक्ट्रॉनिक्स मीडियाची जागा आता हातातील आयफोन्स घेत आहेत. ए.आय (कृत्रीम गुणवत्ता) नावाचे नवीनच संकट येऊ घातले आहे. काही त्याकडे संधी म्हणूनही पाहत आहेत. माध्यमाच्या या अफाट लाटेत पारंपारिक माध्यमं मात्र गटांगळ्या खात आहेत. स्वतःच्या अस्तित्वासाठी झगडत आहेत. तर दुसरीकडे व्हाट्सअप सारख्या माध्यमांनी ब्लाइंड फॉरवर्डिंग जन्माला

घातले आहे. रोज शेकडो प्रकारची माहिती मोबाईलवर धडकत आहे. तिची सत्या-सत्यता पडताळण्याआधीच नवीन माहितीचा भडीमार होत आहे. या अफाट माहितीचे करायचे काय, हाही प्रश्नच आहे.

माहितीच्या आणि माध्यमांच्या या जंजाळात अभिव्यक्त झालेल्या कोणत्याही कलाकृतीची परिणामकरता वाढवण्यासाठी, तिचे मूल्यवर्धन करण्यासाठी माध्यमांतर ही संकल्पना शक्य आहे आणि गरजेचीही आहे. कलेचे व्यावसायिकरण ही चालू काळाची अपरिहार्य परिणती आहे. कारण या माध्यम क्रांतीमध्ये या कमर्शलायझेशनची बीजे आहेत. अभिव्यक्ती सोबतच अर्थार्जन हेही एक कलेचे प्रयोजन मानले जाते. जागतिकीकरणाच्या या व्यामिश्र काळात विचारांचं वस्तूकरण आणि संकल्पनांचे बाजारीकरण होणे, अपरिहार्य आहे. मनोरंजनासारख्या कमर्शियल क्षेत्रात तर या शक्यता अधिक आहेत. मनोरंजन इंडस्ट्रीवर आज लाखो लोकांची पोटं भरली जातात. शासनाला कोट्यवधी रुपयांचा कर त्यातून मिळतो. दुसऱ्या बाजूस फिल्म क्रिटिसिजम, ॲप्रिसिएशन नावाची गोष्ट या माध्यमक्रांतीचाच भाग आहे. अभिव्यक्ती म्हणून या माध्यमाला ग्लॅमर तर आहेच पण समकाळावर अत्यंत सशक्तपणे भाष्य करण्याची ताकद या चित्रपट माध्यमात आहे. माध्यमांतर ही संकल्पना समजून घेताना त्याचे प्रयोजन समजून घेणे तितकेच आवश्यक होते. आता आपण माध्यमांतर ही संकल्पना विस्ताराने समजून घेऊ.

१.२.१ माध्यमांतराची संकल्पना

माध्यमांतर म्हणजे, कलाकृतीच्या आशयाला धक्का न लावता, एका माध्यमातून दुसऱ्या माध्यमात परावर्तित होणे.. माध्यमांतर कशाचे केले जाते हा प्रश्न जितका महत्त्वाचा आहे, तितकाच माध्यमांतर कशात केले जाते हेही समजून घेणे आवश्यक आहे.

या संदर्भात चित्रपट समीक्षक अनिल झणकर यांच्या मते ''प्रत्येक कलामाध्यमाचे प्रतिमा निर्माण करण्याचे द्रव्य वेगळे असते. माध्यमांतर होताना हा मुद्दा पहिला येतो. शब्दातील प्रतिमा दृकश्राव्य प्रतिमांच्या साह्याने निर्माण करताना द्रव्यातील बदलाचे परिणाम प्रतिमा निर्मितीत दाखल होतात. एखाद्या कादंबरीचा चित्रपट होताना शब्दाचे रूपांतर दृकश्राव्य प्रतिमांमध्ये होते. तर कादंबरीचे नाटक होताना शब्द वाचिक आणि अंगीक अभिनयाचे रूप घेत असतात. तर काही शब्द रंगसूचनेच्या स्वरूपात येतात''

प्रख्यात दिग्दर्शक नागराज मंजुळे साहित्यकृतीचे माध्यमांतर या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत म्हणतात, ''माध्यमांतर हे ओंजळीतून पाणी घेवून येण्याचा प्रकार असून, त्याच्या आशयाची गळती होऊ नं देण्याची मोठी जबाबदारी असते. कादंबरी, कथा, कवितेतील संदर्भ चित्रपटात उतरवताना खूप तयारी करावी लागते. थोडे दुर्लक्ष झाले तरी आशयात मोठा बदल होतो.''

माध्यमांतरात आशयाचे मूल्यवर्धन होण्याची शक्यता गृहीत धरली जाते, कारण प्रत्येक माध्यमाची रचना, मांडणी आणि सादरीकरण वेगळे असते. एखाद्या कवितेचे चित्र होणे जेव्हा घडते, तेव्हा हा माध्यमबदल शब्दांकडून रंगरेषेकडे अमूर्ताकडून मूर्ताकडे, कल्पनाचित्राकडून दृक प्रत्ययाकडे जातो. माध्यमांतर होताना बरेचदा संकल्पनेच्या आधारानेही एका माध्यमातून दुसऱ्या माध्यमात रूपांतर होते. जसे

की, ताजमहल सारख्या आंतरराष्ट्रीय स्थापत्य कलेच्या नितांत सुंदर अभिव्यक्तीतून एखादा दिग्दर्शक मुमताज आणि शाहजहांच्या प्रेमाची गोष्ट मांडू शकतो, तर एखादा दिग्दर्शक ताजमहालच्या निर्मितीतील मजूरांच्या त्यागाचीच गोष्ट सांगू शकतो.

याचाच अर्थ हे माध्यम अत्यंत लवचिक आहे. परकाया प्रवेशाची अद्भुत क्षमता या माध्यमांतरात आहे. त्याच्या याच शक्तीमुळे कलावंत माध्यमांतर करण्यासाठी उत्सुक असतात. माध्यमांतर साहित्यातून स्थापत्यात होऊ शकते. स्थापत्यतून साहित्यात होऊ शकते. माध्यमांतर केवळ माध्यम बदलून होत नाही, एकाच माध्यमातील विविध अभिव्यक्तीतही ते होते. कवितेची कथा होणे, कथेतून कादंबरीने आकार घेणे, ही माध्यमांतर्गत माध्यमांतराची उदाहरणे आहेत. यालाच आंतरसहिताकरणही म्हटले जाते.

माध्यमांतराचा विचारच मुळात शास्त्रीय समजला जातो. याची काही कारणं आहेत, शास्त्रात जशा रूपांतरणाच्या आणि नवनिर्मितीच्या शक्यता असतात, तसेच माध्यमांतरात प्रयोग केले जातात. एका द्रव्यातून दुसऱ्या द्रव्याची निर्मिती केली जाते. हवा तसा तंत्रबदल करून अपेक्षित परिणाम साधला जातो. अनुभूतीची प्रचंड क्षमता, स्वतंत्र चिन्हव्यवस्था, रूपांतरणाची शास्त्रीय पद्धत, यामुळे माध्यमांतर ही संकल्पना दिवसेंदिवस विस्तारताना दिसत आहे. चित्रपटाच्या मध्यामांतराच्या संदर्भात बोलावयाचे झाल्यास, साहित्यातून माध्यमांतर होवून एखादा चित्रपट जेव्हा तयार होतो, तेव्हा अनेक निरक्षरही त्याचा आनंद घेऊ शकतात. साहित्याची निर्मिती करण्यासाठी अक्षरओळख असण्याची आवश्यकता नाही. मात्र पुस्तकासारख्या लिखित माध्यमातून साहित्याचा आस्वाद घेण्यासाठी साक्षर असणे ही पूर्वअट आहे. याचाच अर्थ- चित्रपट माध्यमांतराची भाषा ही वैश्विक आहे; त्यामुळे चित्रपटाशी कुठल्याही भाषेतील माणूस सहजपणे जोडला जाऊ शकतो.

१.२.२ साहित्यकृतीच्या चित्रपट माध्यमांतराचा इतिहास

यासंदर्भात चित्रपट समिक्षक शामल वनारसे लिहितात, ''चित्रपटनिर्मितिचे तंत्र जसजसे विकसीत झाले, तस्तसे सतत नाहिसा होत जाणारा क्षण टिपणे यापलिकडे, जाऊन कल्पित कथा सांगणे, या दिशेने कलाकार वळले. मूकपट बनत होते तेव्हाही कथेचा जोडणी करणारा भाग शाब्दिक पाट्या बनून येत असे. चित्रपट मूळात हुबेहूब नोंदणीचे माध्यम आहे. कॅमेरा जेथे कोठे ठेवला असेल, तेथून समोर दिसणारे दृष्य हुबेहूब सिनेमाच्या चौकटीत साठवले जाते. गोष्ट सांगणारी चलतचित्रमालिका हे या माध्यमाचे पहिले रूप. पुढे ध्वनी मुद्रण दृश्याला जोडण्याचे तंत्र विकसीत झाल्यावर, आज आपण पाहतो त्या दृकश्राव्य सिनेमाचा प्रारंभ झाला.''

भारतीय सिनेमाची सुरुवातच दादासाहेब फाळकेंच्या राजा हरिश्चंद्र सिनेमापासून झाली. त्यामुळे भारतीय सिनेमाची सुरूवात मराठी सिनेमापासून झाल्याने जे मराठी सिनेमाचे वय आहे, तेच भारतीय सिनेमाच्या इतिहासाचे वय आहे. भारतीय सिनेमाला अजून शंभर वर्षेही पूर्ण झाली नाहीत.तुलनेत साहित्याची परंपरा अतिशय मोठी आणि समृद्ध आहे.

मराठीतील पहिलाच सिनेमा राजा हरिश्चंद्र हा पुराणकथेवर आधारीत असल्याने तो माध्यमांतरीत होवून आला आहे असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या माध्यमांतराचा इतिहासही जवळपास शंभर वर्शे जुना आहे. तरीही ह.ना.आपटे यांच्या गड आला पण सिंह गेला या ऐतिहासिक कादंबरीवर आधारलेला सिंहगड १९३३ हा पहिला माध्यमांतरीत चित्रपट मानला जातो.

या नव्वदहून अधिक वर्षाच्या काळात लघुकथा, कथासंग्रह, आत्मकथन, चरीत्र, आत्मचरीत्र, नाटक, या साहित्यप्रकारातून माद्यमांतरीत झालेले अनेक चित्रपट आले. आण्णा भाऊ साठेंच्या वैजयंता, फकीरा, वारणेचा वाघ,डोंगरची मैना,अलगुज या कादंबर्यांवर अनुक्रमे वैजयंता-(१९६०), फकीरा-(१९६३), वारणेचा वाघ-(१९७०), डोंगरची मैना (अशी ही साताऱ्याची तर्हा १९६३) असे चित्रपट आले. साने गुरुजिंच्या श्यामची आई कादंबरीवर आधारीत आचार्य अत्रे दिग्दर्शीत, श्यामची आई (१९५३) हा राष्ट्रपती पुरस्कार विजेता चित्रपट आला. र.वा.दिघे यांच्या ‘आई आहे शेतात’ या कादंबरीवर ‘आई आहे शेतात’ (१९७०) वि.स. खांडेकरांच्या रिकामा देव्हारा कादंबरीवरील (देवता १९३९) गो.नि.दांडेकरांच्या अनुक्रमे पवनाकाठचा धोंडी, जैत रे जैत या कादंबरींवर पवनाकाठचा धोंडी (१९६६) तसेच जैत रे जैत कादंबरीवर जब्बार पटेल दिग्दर्शीत अत्यंत गाजलेला जैत रे जैत (१९७६) तसेच अगदी अलिकडील माचीवरला बुधा या कादंबरीवरील ‘माचिवरला बुधा’ (२०२१) अरूण साधूंच्या झिपर्या कादंबरीवर आधारीत झिपर्या (२०१८) मुंबई दिनांक व सिंहासन या दोन कादंबर्यांवर आधारलेला, अनेक पुरस्कार विजेता जब्बार पटेलांचा सिंहासन (१९७९) रंगनाथ पठारे यांच्या दु:खाचे श्वापद कादंबरीवर आधारीत दु:खाचे श्वापद (२००८) आनंद यादवांच्या नटरंग कादंबरीवरील रवी जाधव दिग्दर्शीत नटरंग (२००९) राजन खान यांच्या सत ना गत कादंबरीवर आधारीत सत ना गत (२०१३) (बाबा कदमांच्या लोकप्रीय कादंबर्यांवर आधारीत भालू (१९८०) दगा (१९७७) पद्मजा या कादंबरीवर आधारीत (ज्योतिबाचा नवस) पाच नाजूक बोटे (१९७२) तसेच सुहास शिरवळकरांच्या देवकी कादंबरीवरील देवकी (२००१) आणि अत्यंत लोकप्रिय दुनियादारी या कादंबरीवरील तितकाच लोकप्रीय दुनियादारी (२०१७) अनंत तिबिलेंच्या अनेक कादंबरींवर असे अनेक चित्रपट कादंबरीतून माध्यमांतर होवून आले.

नाट्यकृतींचे अगदी अलिकडे माध्यमांतर घडत आहे. विवा शिरवाडकरांच्या नटसम्राट या साहित्य अकादमी प्राप्त नाटकावर २०१६ साली नटसम्राट हा सिनेमा आला. लोकप्रियतेचा उच्चांक त्या सिनमाने गाठला. याचदरम्यान आलेला वसंत कानेटकर लिखित कट्यार काळजात घुसली हा संगीतप्रधान चित्रपटही आला.

जसे साहित्यात वेगवेगळे प्रवाह आले, तसेच चित्रपटातही समांतर प्रवाह आले. जब्बार पटेल, अमोल पालेकर, या दिग्दर्शकांनी साहित्यकृतीतून माध्यमांतर करून उत्तमोत्तम सिनेमे दिले. लेखक पटकथाकार व्यंकटेश माडगूळकरांच्या ‘बनगरवाडी’ या अत्यंत गाजलेल्या प्रादेशीक साहित्यकृतीवर अमोल पालेकरांनी बनगरवाडी (१९९५) हा सिनेमा केला. तो अत्यंत नावाजला गेला. विश्वास पाटील यांच्या पांगीरा कादंबरीवर (पांगीरा (२००९) हा चित्रपट राजीव पाटील यांनी केला.. जब्बार पटेलांनी गोनीदांच्या तसेच अरूण साधूंच्या साहित्याला चित्रपटाचे कोंदण दिले.

मराठी साहित्यात ऐंशीच्या दशकात आलेल्या दलित साहित्याच्या जोरकस प्रवाहाने साहित्याची परिभाषा बदलवून टाकली. परीघाबाहेरच्या या वेदनेचं मराठी चित्रपटातही प्रतिबिंब पडलं. आत्मकथन हा साहित्यप्रकार दृढ झाला. अनेक वंचितांचे प्रतिनिधी त्यांची वेदना मांडू लागले. दया पवारांच्या बलुतं या आत्मकथनावर आधारीत अत्याचार (१९८२) हा चित्रपट भास्कर चंदावरकर यांनी दिग्दर्शीत केला. उत्तम बंडू तुपे यांच्या भस्म कादंबरीवर आधारीत पुरुशोत्तम बेर्डे दिग्दर्शीत भस्म (१९९४) किशोर शांताबाई काळे यांचं कोल्हाट्याचं पोर हे आत्मचरीत्र कोल्हाट्याचं पोर (२००२) या नावानेच पडद्यावर आलं. अशोक नामदेव व्हटकर यांच्या '७२ मैल एक प्रवास' या कादंबरीवर राजीव पाटलांनी ७२ मैल एक प्रवास (२००६) हा सिनेमा केला.

लेखक राजन गवस यांच्या चौडकं आणि भंडारभोग या दोन साहित्यकृतींनी बनलेला जोगवा (२००८) हा सिनेमा राजीव पाटलांनीच दिग्दर्शीत केला. हा चित्रपट प्रचंड गाजला. अनेक पारितोषिकांनी या सिनेमाला सन्मानीत करण्यात आले.

चित्रपट माध्यमात स्त्रीवादी साहित्याप्रमाणे ठळक प्रवाह नसला तरी, जेव्हा जेव्हा शक्य होईल तेव्हा स्त्रीयांच्या भावविश्वावर मराठी सिनेमाने भाष्य केले आहे. त्यापैकी अनेक चित्रपट माध्यमांतरीत होवून आले आहेत. श्री. ज. जोशींच्या आनंदी गोपाळ कादंबरीवर आधारीत आनंदी गोपाळ (२०१९) ह.ना आपटे यांच्या नं पटणारी गोष्ट कादंबरीवर आधारीत व्ही. शांताराम दिग्दर्शीत प्रभातचा गाजलेला कुंकू (१९३७) शांता निसाळांच्या बेघर या कादंबरीवर स्मिता पाटील अभिनीत अत्यंत चर्चीत चित्रपट- उंबरठा (१९८१) वि.वि.बोकिलांच्या बेबी कादंबरीवरील बेबी (१९५४) शकुंतला गोगटे यांच्या शून्यची गोष्ट या कादंबरीवरील गाजलेला कळत नकळत, शांता गोखले यांची बहुचर्चीत साहित्यकृती रीटा वेलिणकर या कादंबरीवर अभिनेत्री रेणुका शहाणे यांनी दिग्दर्शीत केलेला रिटा (२००९) जयवंत दळवी यांच्या महानंदा कादंबरीवर आधारीत महानंदा (१९८४) सिंधूताई सपकाळांच्या मी वनवासी या आत्मचरीत्रावर आधारीत मी सिंधुताई सपकाळ (२०१०) तसेच अगदी अलिकडे आलेला आणि राजन गवस यांच्या रिवणावायली मुंगी या कथेवर आधारीत रिवणावायली मुंगी (२०२२) अशा अनेक चित्रपटांतून स्रीयांच्या दु:खाचे अंत:स्तर उलगडले आहेत. खुद्द पु.ल.देशपांडे यांच्या साहित्यावर आधारीत आणि सुनिता देशपांडे यांच्या आहे मनोहर तरी या पुस्तकातील संदर्भांवर आधारीत भाई : व्यक्ती कि वल्ली हा दोन भागात असलेला गणेश मतकरी लिखीत चित्रपट मोठ्या पडद्यावर झळकला (२०१९) भालचंद्र नेमाडे यांच्या अत्यंत चर्चीत आणि ६० वर्षांनीही प्रचंड लोकप्रीय कोसला कादंबरीवर चित्रपट येवू घातला आहे. तर कर्मवीर भाऊराव पाटील यांच्या कार्यावर प्रकाशझोत टाकणारा चित्रपट अभ्यासक डॉ. अनिल सपकाळ लिखित कर्मवीरायण चित्रपट नुकताच मोठ्या पडद्यावर येवून गेला. एकूणच व्यक्तीचित्र रेखाटणारे अनेक उत्तमोत्तम सिनेमे माध्यमांतर होवून येत आहेत..

दूरदर्शन माध्यमासंदर्भात प्रा.राजेंद्र थोरात लिहितात, ''दूरचित्रवाणीवर अनेक दर्जेदार साहित्यकृती माध्यमांतरीत झाल्या आहेत. 'भारत एक खोज' तमस, मालगुडी डेज, स्वामी, पिंपळपान, उंच माझा झोका, तारक मेहता का उल्टा चश्मा, अशा दर्जेदार साहित्यकृती, अभिवाचन, नभोनाट्य, नाट्यरूपांतर, या

स्वरूपात माध्यमांतरीत झाल्या आहेत.'' या निमित्ताने पंडीत जवाहरलाल नेहरू, भिष्म साहनी, आर के नारायन, रणजीत देसाई, असे दिग्गज लेखक माध्यमांतर होवून अनुभवायला मिळाले आहेत.

१.२.३ चित्रपटाचे घटक :

१. पात्र आरेखन

साहित्यातील पात्रआरेखन हा लेखकाच्या अनुभवसंचिताचा भाग असतो. त्यानं पाहिलेली माणसं तो लेखणीतून जिवंत करतो. सिनेमातील पात्रआरेखन ही एक प्रदीर्घ प्रक्रीया आहे. उदाहरणार्थ कोसलातील पांडुरंग सांगवीकराचे वर्णन करताना लेखक एका ओळीत थांबतो.– ''मी पांडुरंग सांगवीकर आज उदाहरणार्थ पंचवीस वर्षाचा आहे.'' संपूर्ण कादंबरीत भालचंद्र नेमाडे पांडुरंग काळा की गोरा ते सांगत नाहीत. मात्र कादंबरी वाचून झाल्यानंतर आपल्या मनात आपल्यापुरता पांडुरंग ठळक झालेला असतो. कादंबरीतल्या प्रत्येक प्रसंगातून तो आपल्या मनात दृढ होत जातो. अनेकदा लेखकालाच आपण तेथे योजून बघतो.

सिनेमात अशी सोय नसते..यासाठी अलिकडे कास्टींग़ डिरेक्टर नावाची स्वतंत्र व्यक्ती कार्यरत असते.. कादंबरीतील प्रतिमेशी मिळता जुळता नायक शोधला जातो.. त्यासाठी कास्टींग कॉल केला जातो. ऑडीशन मधून अशा पात्राची निवड होते. बरं, तो चालता कसा, बोलतो कसा, त्याच्या लकबी काय, शैली काय? याचा बारकाईने अभ्यास करून, वेळेप्रसंगी रंगीत तालीम करूनच त्याला छायाचित्रकारासमोर उभा केला जातो.. या एवढ्या सायासातून प्रेक्षकाच्या डोळ्यासमोर दिसणारी व्यक्ती त्यांच्या भावविश्वाशी तादात्म्य पावली नाही तर निवड फसली असे शिक्कमोर्तब केले जाते.

२. वातावरण निर्मिती

चित्रपट हे आभासी माध्यम आहे. हा वास्तवाचा आभास असतो. ते वास्तव नसते. याच्या उलट साहित्य हे भाषिक वास्तव असते. ते काल्पनिक असले तरी. साहित्यकृतीत लेखकाने केलेली वातवरणनिर्मिती किती परिणामकारक आहे यावरून वाचक त्या साहित्यकृतीशी तादात्म्य पावत असतो. साहित्यात संवेदन असते.बनगरवाडीतला मास्तर दशम्याची पिशवी पाठीला मारून पहाटेच्या थंडगार मातीच्या फुफाट्यातून निघताना वाचकाच्या मस्तकात तो गारवा भरून राहतो. अर्थात माडगूळकरांच्या प्रत्यक्षदर्शी आणि शब्दचित्रांच्या शैलीचा हा वाचकावरील परिणाम असतो. दृकश्राव्यातून हे भिनणं मांडणं ही दृकश्राव्याची मर्यादा असते; पण चित्रपट हा प्रतिमांच्या एकसलग जोडणीतून एकसंध प्रत्यय देणारा एक अद्भूत प्रकार आहे. साहित्य वाचताना मात्र प्रत्येकवेळी आपल्या कल्पनेतून परीसर उभा करावा लागतो.

साहित्यकृतीच्या माध्यमांतरात लेखकाने उभा केलेला भवताल चित्रपटात उभा करणे केवळ अशक्यप्राय गोष्ट असते. ही अत्यंत खर्चिक बाब असल्याने नियंत्रीत स्वरूपात फिल्मसिटी मध्ये भाडेतत्वावर साहित्यातील आशयाला समांतर जाणारे लोकेशन उभे केले जाते. हे उभे करण्याचे काम एक स्वतंत्र कला विभाग सांभाळतो. मराठी चित्रपटांसाठी बजेटअभावी हे काम अशक्य कोटीतील असल्याने मग अशा वेळेस लोकेशन हंटींग (स्थलशोध) घेतला जातो. आपल्याला हवे असलेले स्थळ शोधण्यासाठी रेकी केली जाते.

विविध स्थळांना भेटी देवून दृश्याला जवळ जाणार्या आणि कलाकृतीला न्याय देवू शकणार्या स्थळाचा शोध घेतला जातो. 'विहिर' या उमेश कुलकर्णी या सिनेमाचे शुटींग करताना दिग्दर्शक उमेश कुलकर्णींना शेकडो विहिरी शोधाव्या लागल्या. 'तुकाराम' चित्रपटाचे शुटींग तीन जिल्हे आणि सात तालुक्यातील लोकेशन्स वर झाल्याचे सांगीतले जाते.

३. काल आणि अवकाश

माध्यमांतरातील एक महत्वाचा आणि कायम चर्चिला जाणारा विषय म्हणजे काळाचे भान. साहित्यकृती समकालीन आहे की जुन्या काळातील आहे?, मग त्यावेळी समाजजीवन कसे होते?, लोकं कशी जगत होती?, काय नेसत होती?, त्यांचा आहार विहार कसा होता?, त्याकाळची गृहरचना कशी होती? वाहतुकव्यवस्था काय होती? या सर्व बाबी विचारात घ्याव्या लागतात. नागराज मंजुळे यांच्या खाशाबा या चित्रपटाचे गावखेड्यात चित्रिकरण सुरू असताना एका प्रसंगात संपूर्ण खेड्यातली तत्कालीन जत्रा, परकर पोलक्यातल्या लहानग्या मुली, लालमातीतल्या कुस्त्या, ब्रीटीशकालीन फियाट, असे सर्व उभे केले आहे. ऑलिम्पिक वीर खाशाबा जाधवांची ही गोष्ट असल्याने साहजिकच त्यांच्या लहाणपनीचा- स्वातंत्र्यापूर्वीचा हा ब्रिटीशकाळ आहे.

काल आणि अवकाश याच्या अनुषंगाने वेशभूषा, केशभूषा, याही गोष्टी साहित्यकृतीच्या मूळाबरहुकूम असणे अपेक्षीत आहे.

४. छायालेखन

साहित्यव्यवहार हा तंत्राधिष्टीत नसतो. तो लेखकाकडून सुरू होवून वाचकाजवळ येवून थांबतो. मात्र चित्रपट हे माध्यमच मुळात तंत्राधिष्टीत आहे. निर्मितीच्या प्रत्येक टप्प्यावर तंत्र वापरले जाते. चित्रपटातील सर्वात महत्वाचा टप्पा म्हणजे छायाचित्रण. (शूटींग) छायाचित्रण करत असताना चित्रचौकट म्हणजेच फ्रेम महत्वाची असते. जीला इमेज असेही म्हटले जाते.अशा अनेक फ्रेम्सचे मिळून एक दृश्य तयार होते. अशी अनेक दृश्य जोडून प्रसंग (सीन) तयार होतो.आणि सर्व दृश्यांची दृश्यमालिका (सीन सिक्वन्स) तयार होते.

चित्रपट ही दृश्यांची मालिका असते. साहित्यातही कमी अधीक फरकाने अशीच रचना आहे. अक्षरांचा शब्द, शब्दांची ओळ. ओळीचा परिच्छेद आणि अशा अनेक परिच्छेदांनी एक गद्य साहित्यकृती तयार होते.

छायाचित्रण हा यातील मध्यवर्ती भाग मानला जातो. ज्यासाठी इतर कलांचे, जसे की लेखन,अभिनय कला, नेपथ्य, वेशभूषा, प्रकाशयोजना या कलांचे संयोजन केले जाते.. या सर्व कलांचा संयोजक म्हणून दिग्दर्शक काम करतो. तो छायाचित्रकाराच्या मदतीने, सल्ल्याने आणि क्यामेर्याच्या माध्यमातून त्याला हवी असलेली चित्रचौकट टिपतो. हे टिपण्याचे काम कॅमेरामन करत असला तरी दिग्दर्शक हा माध्यम प्रमुख असतो. त्याला हवे तसे दृश्य मिळाल्यानंतरच तो पुढे जातो. अन्यथा तेच दृश्य पुन्हा चित्रीत केले जाते. चित्रपट माध्यम हा तंत्रसमुच्चय असतो. त्यामुळे ही कला अद्भूत मानली जाते. यामुळेच जेथे छायाचित्रण सुरू असते, तेथे चित्रीकरणाकडे लोकं आकर्षीत होतात..

५. उत्तर निर्मिती / संकलन

साहित्यकृतीच्या बाबतीत ती लिहिल्यानंतर संपादीत होणे, तीचे मुद्रीतशोधन होवून ती प्रकाशीत होणे आणि वाचकांच्या हाती जाणे अशा टप्प्यातून ती जाते; पण चित्रपटाला फार गुंतागुंतीच्या संस्कारातून जावे लागते. त्याला निर्मीतीपश्चातचा टप्पा मानला जातो. ज्यात सर्वात महत्वाचा टप्पा असतो संपादनाचा. (एडीटींग) कदाचीत त्यामुळेच एडीटरला हाफ डिरेक्टर मानले जाते. चांगला एडीटर हा चित्रपट माध्यमात उद्याचा उत्तम दिग्दर्शक मानला जातो. एडिटींगसाठी महागडे तंत्रज्ञान वापरले जाते. याशिवाय या एडीटरकडे स्वतंत्र कलाबुद्धी आवश्यक असते. अत्यंत चांगला आशय विषय आणि निर्मिती असलेले चित्रपट एडीटींग टेबलवर फसू शकतात. एडीटरने रफ कट मारल्यानंतर डबींग हा महत्वाचा भाग येतो. या भागात दिग्दर्शक सर्व कलाकारांना ध्वनिमुद्रण करण्यासाठी स्टुडीओत बोलवून लिप्सिंग जुळवून चित्रपटाला बाह्य आवाज देण्याचे काम करतो. हे आवाज टिपण्यासाठी साउंड रेकॉर्डीस्ट नावाचा तंत्रज्ञ काम करतो.. नंतर त्याला पार्श्वसंगीत जोडले जाते. त्यासाठी संगीत संयोजन करणारा एक स्वतंत्र विभाग काम करतो..चित्रपटात गाणी असतील तर ती आधीच पार्श्वगायकांकडून गाऊन घेतली जातात. त्याही आधी ती गीतकाराकडून लिहिली जातात. आणि संगीतकाराकडून त्यांना संगीत दिले जाते.

चित्रपट हे जितके दृक तितकेच श्राव्य माध्यम असल्याने चित्रपटात आलेला प्रत्येक आवाज पुन्हा एकदा कृत्रीमपणे स्टुडीओतच निर्माण करून तो नंतर जोडला जातो.. त्याला फॉली म्हंटले जाते.. हल्ली चित्रपटात फॉली या विषयाकडे विशेष लक्ष दिले जाते. त्यासाठी विशेष तंत्रज्ञ काम करतात.. बुटांचे, वाहनांचे, दार बंद केल्याचे, वार्याचे, पावसाचे असे शेकडो आवाज दैनंदीन साधनं वापरून निर्माण केले जातात..

चित्रपटाचा पुढचा टप्पा असतो दृश्यात्मकतेतील गुणात्मकता वाढवण्याचा. त्यासाठी डिजीटल इंटीग्रेशन (डिआय) आणि कलर करेक्शन (सीसी) करून दृश्यांचा दर्जा सुधारला जातो.. गरजेनुसार रंगबदल करून आशयाची खोली विस्तृत केली जाते. ज्याने चित्रपटाचा कलात्मक प्रभाव वाढतो.

६. व्ही.एफ एक्स

हल्लीच्या आधुनिक सिनेमात व्ही एफ एक्स हे तंत्रज्ञान प्रचंड वेगाने विस्तारत आहे. वास्तवाकडून अवास्तवाकडचा किंवा अतिवस्तवाकडचा प्रवास त्यामुळे शक्य होतो. चित्रपटात जी दृश्य टिपने अशक्य कोटीतील गोष्ट असते ती दृष्ये व्हीएफएक्स तंत्राने शक्य होतात. जागतीक पटलावर ट्वेन्टीथ सेंच्यूरी फॉक्स..युनिवर्सल पिक्चर्स, पॅरामाउंट पिक्चर्स या आणि अशा निर्मितीसंस्थानी ज्युरासीक पार्क, टायटॅनीक, किंगकाँग, अवेंजर सिरीज असे चित्रपट निर्माण करून अचाट काम केले आहे.. हल्ली बॉलीवूड, साउथ, तमीळ तेलगू, कन्नड इंडस्ट्रीत त्याचा मोठ्या प्रमाणात वापर होताना दिसतो.

कोणत्याही साहित्यकृतीची मूळ रचना म्हणजेच तीची संहिता असते. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर करून तीला चित्रपटाच्या पटकथेत परावर्तीत करावे लागते.. त्याशिवाय चित्रपटाचे चित्रीकरण शक्य होत नाही. माध्यमांतर करताना सर्वप्रथम संहितेचा विचार करावा लागतो. सोबतच इतर अनेक घटकांचा स्वतंत्र विचार

करावा लागतो. ते घटक काय आहेत, त्यांचा माध्यमांतरात कसा विचार केला जातो हे आपण विस्तृतपणे पाहू.

१.२.४ संहिता विचार

अ) कथनमूल्य आणि दृश्यात्मकता

साहित्यकृती ही मूळातच पसरट असते. तीच्यात संवेदन असते. तीची निवेदनाची एक विशिष्ट पद्धत असते आणि तीला लेखकाची शैली लाभलेली असते. तीची भाषा आणि तीचा घाट ही तीची बलस्थाने असतात.. साहित्यकृती कितीही उत्तम असली तरी तिच्या माध्यमांतराच्या शक्यता तपासल्या जातात.. त्या साहित्यकृतीत कथनमूल्य शोधले जाते.. चित्रपट हे टोकाची व्यावसायीकता असलेले माध्यम आहे. त्यामुळे तेथे फायद्या तोट्याचा विचार प्रधान असतो. मात्र माध्यमांतर करताना, विषेशत: साहित्यकृती म्हणून तीचे रुपांतरण करताना, त्या साहित्यकृतीची लोकप्रियता, तिचे साहित्यव्यवहारातले स्थान किंवा तीच्यातील कथन शक्ती विचारात घेतली जाते आणि मग तीचे संहितेतून पटकथेत माध्यमांतर होते.

माध्यमांतर होताना किंवा माध्यमांतराच्या शक्यता तपासताना मूळ संहीतेतील नाट्य पाहिले जाते. ती गूढ आहे, की अद्भूत आहे, ती भयप्रधान आहे की भावप्रधान आहे, ती रोम्यांटीक आहे की कृतीप्रधान आहे.. कधी ती हेरकथाही असते, तर कशी ती मर्डर मिस्ट्री असू शकते.

चित्रपटात ठळक वर्गवारी नसली तरी व्यावसायिक चित्रपट आणि कलात्मक चित्रपट अशी या माध्यामाची विभागणी केली जाते. अर्थात हे भेद नं माणनारे खूप प्रवाह आहेत. पण सर्वसाधाराण मास आणि क्लास या दोहोंच्या मागणीसाठी चित्रपट बनत असतात. साहित्यकृतीतून माध्यमांतरीत झालेले अनेक चित्रपट एका विषीश्ट प्रेक्षकांसाठी बनतात. याचा टार्गेटेड ऑडीयन्स असतो. हे चित्रपट बहुधा कलात्मक धाटणीचे असतात.. ज्याला चित्रपटाच्या परिभाषेत आर्टहाऊस म्हटले जाते. बनगरवाडी, जैत रे जैत, उंबरठा, जोगवा यासारखे कितीतरी चित्रपट या पठडीत मोडतात.

यावर अधिक विस्ताराने भाष्य नं करता आपण थेट संहिता ते पटकथा कशी तयार होते आणि त्यावर कोणते संस्कार, उपचार करावे लागतात याचा सखोल आढावा घेवू.

सहित्यकृती– मग ती कोणतीही असो तीच्यात कथन मूल्य असल्याशीवाय तीचे माध्यमांतर होत नाही. असे माध्यमांतर करताना दृश्यात्मकता हा विचार महत्वाचा असतो. साहित्याच्या माध्यमात वाचक कल्पनाशक्तीवर विसंबून असतो. मात्र चित्रपटात शब्दांच्या अर्थाचे रुपांतर प्रतिमेत करावे लागते.

'मी पांडुरंग सांगविकर आज उदाहरणार्थ पंचवीस वर्षाचा आहे' अश्या वाक्याने कोसलाची सुरूवात होते.. मात्र प्रत्येकाच्या मनातला पांडुरंग वेगळा आहे. या एका ओळीसाठी लेखकाला प्रत्यक्षात पांडुरंग पटकथेच्या संहितेत दाखवावा लागतो. त्याचे वर्णन लिहावे लागते. त्याचे वय लिहावे लागते. त्याचा पेशा, सवयी, लकबी लिहाव्या लागतात. थोडक्यात काय तर त्याला पात्रआरेखन करावे लागते. मग पांडुरंगाची

गोष्ट मांडताना त्याची अवतीभोवतीची पात्रेही मांडावी लागतात..यालाच मुख्य पात्र आणि दुय्यम पात्र म्हंटले जाते. ही पात्ररचना करताना त्याचा विचार पटकथा लिहिण्याआधीच करावा लागतो.

कोसला मधील पांडुरंग त्याची ओळख स्वत:च करून देतो.म्हणजे तो या कादंबरीचा निवेदक आहे. माध्यमांतर करताना पटकथा लेखक मात्र आणखी काही वेगळी योजना करू शकतो.किंवा पडध्यावर थेट आपल्याशी पांडुरंगच बोलत आहे अशी प्रसंगनिवड करू शकतो. याचाच अर्थ माध्यमांतरात सर्वात महत्वाची असते ती प्रसंगनिवड. साहित्यकृतीतून काही निवडक प्रसंग माध्यमांतरासाठी घेतले जातात.

ब) प्रसंगनिवड

साहित्यकृतीतील कोणत्या प्रसंगांची निवड करायची हे ठरवावे लागते.. अतिमहत्त्वाचे प्रसंग घेतले जातात आणि बीनमहत्वाच्या प्रसंगांना कात्री लावली जाते. येथे लेखकाची निवडक्षमता महत्त्वाची असते. मात्र प्रसंगातील निवड करताना सबंधीत प्रसंगातील नाट्य, त्या प्रसंगातील दृश्यात्मकता, त्याचे साहित्यकृतीतील विवक्षीत स्थान, तो प्रसंग ठेवल्यास किंवा काढल्यास पटकथेच्या आशयावर आणि रचनेवर होणारा परीणाम तपासला जातो.

क) दृश्यनिवड

प्रसंग हा छोट्या छोट्या दृश्यांमधून पुढे सरकत असतो. त्यामुळे प्रसंग निवड करतानाच दृष्यात्मकतेचा विचार करावा लागतो. चांगली दृष्ये प्रसंगाला बाधा नं आणता अत्यंत समर्थपणे पुढं नेवू शकतात. कोसला या कादंबरीतील उदाहरण विचारात घेतले तर पांडुरंग सांगविकराच्या बालवयातले अनेक प्रसंग कादंबरीत येतात. ज्यात त्याला पडणारी स्वप्ने, त्याच्यावर शाळेत येता जाता लक्ष ठेवून असलेले हलवायाचे पोर, उंदीर मारण्याचा प्रसंग असे अनेक अंश येतात. हे तीनही प्रसंग पांडुरंग सांगवीकराची मनोशारीरीक जडणघडण दाखवतात. ज्याचा त्याच्या उत्तरआयुष्यातील परात्मतेशी जवळचा संबंध आहे. आता यातील उंदीर मारण्याच्या प्रसंगातील निरर्थक खटाटोप अतिशय गमतीशीर आहे. त्यात भयंकर नाट्य आहे. पण ते मूळाबरहुकूम आले तर त्यात गंमत आहे. या प्रसंगातील दृष्ये उंदीर मारण्याच्या निरर्थक प्रयत्नातील गांभीर्यच प्रतिपादीत करतात. मात्र प्रसंगनिवड करताना असे महत्वाचे प्रसंग अनावश्यक म्हणून सुटण्याची शक्यता अधिक असते. किंवा ते घेतले तरी त्यातील दृश्यात्मकता पटकथेत टिपणे आव्हानात्मक असते.

१.२.५ छायालेखन विचार :

अ) चित्रचौकट

साहित्य पसरट असते. मात्र चित्रपट आटोपशीर असतो. त्यामुळे मोजक्या आणि परिणामकारक चित्रचौकटी मर्यादीत काळाच्या अवकाशात निवडल्या जातात. त्या आशयाला बळकटी देतात. साहित्यकृतीला एक मूळचे भाषिक परिमाण असते. बनगरवाडीसारखी कलाकृती हा शब्दचित्राचा अत्यंत सुंदर अविष्कार आहे. यात लेखकाची भाषा चित्रदर्शी आहे. त्यामुळे वाचणार्याला शब्द नं दिसता थेट चित्रच दिसतात.. त्यातील दृकसंवेदन अनुभवता येते. पण हे प्रत्येक साहित्यकृतीच्या बाबतीत घडेल असं नाही.

अशावेळी माध्यमांतर करणाऱ्या लेखकाची प्रतिमांची निवड येथे कामाला येते. चित्रपट ही एक अद्भूत चिन्हव्यस्था आहे. ज्यात तुम्ही प्रतिमांची निवड प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर करत असता. पाहणाऱ्याला त्यातून एकसलग अनुभवाची अनूभूती मिळते. तो त्या कलाकृतीशी तादात्म्य पावतो.

या चित्रचौकटी दिग्दर्शक कॅमेरामन सोबत ठरवतो. दिग्दर्शक स्वत: कॅमेरा सांभाळत नाही. मात्र तो कल्पनाचित्र उभे करतो. म्हणूनच दिग्दर्शकाला कॅमेरा आय लाभलेला असतो,असं म्हणतात.

ब) दृश्यविभागणी

फ्रेम, शॉट, आणि सीन या क्रमाने छायाचित्रणाचा विचार केला जातो. त्या आधी दृष्यविभागणी केली जाते. ज्यात मास्टर, एक्स्ट्रीम वाईड, वाईड शॉट, फुल शॉट, मिड शॉट, क्लोज अप, एक्स्ट्रीम क्लोज अप अशी दृश्य विभागणी होते. कधी ग्रूप शॉट,तर कधी टू शॉट मधून प्रसंग चित्रीत होतो.

कधी कॅमेरा अँग़ल बदलून (टॉप अँगल, लो अँगल) ते दृष्य टिपले जाते.. तर कधी कॅमेरा मूवमेंटने (पॅन, टील्ट, झूम इन झूम आऊट) दृष्यातला परिणाम साधला जातो.

१.२.६ दृश्यात्मक तंत्रविचार

अ) संकलन

चित्रपटाचे प्रसंग एकत्र जोडन्याच्या तंत्राला संकलन म्हणतात. चित्रपट शूट झाल्यानंतर एडीटींग टेबलवर येतो. तेव्हा हे तंत्र वापरले जाते. ज्यात चित्रचौकटी, ध्वनी, संगीत, यांची बाह्यजोडणी केली जाते. ज्यातून चित्रपटाचा कलाकृती म्हणून एकत्रीत परिणाम साधला जातो.

ब) डी आय

डीजीटल इंटीग्रेशन हे दृश्यांच्या प्रतिमा समृद्ध करण्यासाठी वापरले जाते. ज्यात उजेडाचे परिणाम, आणि चित्रफीतीचा दर्जा सुधारला जातो.

क) मोंटाज तंत्र

मोंताज हे खरे तर एडीटींगचे तंत्र आहे. पण माध्यमांतर करताना त्याचा वापर अत्यंत आवश्यक आहे. यातून काही डल कटस जेथे चित्रपट रेंगाळतो अशा जागा काढल्या जातात.. मोंताजचा सर्वात महत्वाचा वापर म्हणजे या तंत्रामुळे कालसंक्षेप करता येतो. दोन दीवसाची गोष्ट दोन सेकंदात मांडता येते. दीवसातील बदल, रुतूमानातील बदल स्थानातील बदल हा केवळ काही मोजक्या चित्रचौकटी वापरून करता येतो. त्यामुळे सांगवीकराचे सिंहगडावरून हॉस्टेलवर येणे काही सेकंदात शक्य होते. तीन तासाचा वार्शिक पेपर काही सेकंदात उरकलेला दाखवता येतो.

मोंताज तंत्रामुळे साहित्यातील साचलेपण प्रवाहीत होते. विस्तारभय टाळता येते. अत्यंत सक्षिप्त स्वरूपात म्हणने मांडता येते.

१.२.७ चित्रपटाची संहिता :

अ) कथा

माणूस प्राणी गोष्टीवेल्हाळ आहे. तो पिढ्यानपिढ्या गोष्टी सांगत आला आहे. ऐकत आला आहे. गोष्ट सांगणे आणि गोष्ट ऐकणे यात आनंद देणं आणि घेणं हा विशुद्ध हेतू आहे. त्यामुळे गोष्टी सांगायला आणि ऐकायला माणसाला आवडतात. आजी आजोबांकडून वाड-वडीलांकडून ऐकलेल्या कितीतरी गोष्टी आजही आपल्या स्मरणात आहेत. कारण त्या सांगताना आपल्या आजी आजोबांकडे चित्रमय शैली होती. तुम्हाला चिऊ काऊ ची गोष्ट ठाऊक आहे. चिमणी आणि कावळ्याची ही गोष्ट कुणी लिहिली हे आजतरी आपण ठामपणे सांगू शकत नाही. मात्र ती गोष्ट ऐकून ज्याचं बालपण गेलं नाही असा माणूस विरळा असेल.

या कथेत 'एक दिवस मोट्ठा पाऊस येतो'..वगैरे वगैरे.. असं वर्णन येतं. वस्तुत: पावसाची कल्पना आपण करू शकतो. मात्र मोट्ठा पाऊस म्हटलं की आपल्या मनात जोरजोरात पडणार्या पावसाचं चित्र उभं राहतं.

ही झाली गोष्ट. ही गोष्ट जेव्हा कुणीतरी सांगतो किंवा कथन करतो त्याला कथा म्हणतात. ही तोंडी सांगीतलेली कथा ऐकणाराच्या मनात अनेक चित्र निर्माण करते. मोठा पाऊस येतो या ओळीचं माझ्या मनातलं चित्र आणि तुमच्या मनातलं चित्र भिन्न असू शकतं.. मोठा पाऊस म्हंटल्यावर मला ढगांचा गडगडाट दिसतो. विजांचा कडकडाट दिसतो. तर कुणाला घराच्या पत्र्यावर वाजणारा एकसारखा आवाज आणि पाग़ोळ्यांमधून ओघळणारे लोट दिसतात. हे असं का होतं? तर याचं सोप्या भाषेत उत्तर देता येईल ते असं की पावसाची आपल्या मनात वेगवेगळी रूपं असतात. आपण आपल्या आयुष्यात जो पावसाचा अनुभव घेतलेला असतो तसा आपल्याला पाऊस दिसतो. त्याचबरोबर आपल्याला गोष्ट सांगणारा किती तिव्रतेनं आणि यथायोग्य शब्दात गोष्ट सांगतो त्यावरही आपल्याला ती गोष्ट कळली की नाही, जर कळली असेल तर आवडली की नाही, हे ठरवता येते. याचाच सरळ अर्थ असा की गोष्ट सांगताना सांगणाराचं अनुभवविश्व आणि भाषा - ऐकणाराच्या अनुभवविश्व व भाषेशी मिळतं जुळतं असेल तर ऐकणाराला आणि सांगणाराला गंमत येते.

मला कावळा हा प्राणीच माहीत नसेल तर मला त्याचा अनुभव घेता येणार नाही. मला शेणच माहीत नसेल तर मी शेणाच्या घराची कल्पना करू शकणार नाही. मला सांगणाराची भाषाच कळत नसेल तर मला अर्थातच गोष्ट कळणार नाही.

हाच फरक आहे कथा आणि चित्रपट कथेतला. चित्रपट आपण थेट पाहत असतो. त्याचा अनुभव घेत असतो. तेथे आपल्याला आपली चित्रमय कल्पनाशक्ती वापरण्याची गरज पडत नाही. सिनेमा केवळ ऐकला जात नाही तर पाहिलाही जातो. त्यामुळे तो आपल्याला अधिक भावतो. पुन्हा पुन्हा पाहता येतो.. दरवेळी तो पुन:प्रत्ययाचा आनंद देतो.

हीच कथा संक्षिप्त शब्दात जेव्हा सांगीतली जाते तेव्हा तीला वनलाईन म्हणतात.

ब) मध्यवर्ती कल्पना (वनलाईन)

मोजक्या शब्दात, अत्यंत ओघवत्या स्वरूपात जेव्हा सिनेमाची गोष्ट समोरच्याला ऐकवली जाते तेव्हा तीला वनलाईन म्हणतात. वनलाईन ही संकल्पना आपण बाहेरून आयात केली आहे. ही केवळ एक व्यावसायिक सोय आहे. ऐकणाराला फारसा वेळ नसल्याने त्याला अत्यंत कमी शब्दात प्रभावीपणे गोष्ट सांगावी लागते. ही गोष्ट दोन मिनीटातही सांगून संपू शकते. किंवा कागदावर तीचा आवकाश एक दोन पानाचा असतो. ऐकणाराला विषय स्पष्ट व्हावा, त्या विषयाची तिव्रता, व्यावसायिक महत्व आणि बजेट याचा अंदाज यावा म्हणून ते ऐकवले जाते.

या तांत्रिक गोष्टींना कुठलेही विधीनिषेध नाहीत. वनलाईन केवढी असावी याचाही ठोकताळा नाही. विषय थोडक्यात प्रभावीपणे सांगण्यासाठी वापरले जाणारे ते फारफार तर एक तंत्र आहे. त्यातून ऐकणाराला कमी वेळात आकर्षीत करणे हे एकमात्र प्रयोजन आहे.

आपण मात्र यात वनलाईन या संकल्पनेवर फार भर नं देता पूर्वापार आलेली संकल्पना म्हणजेच 'मध्यवर्ती कल्पना' या अनुषंगाने या विषयाकडे पाहणार आहोत. कारण मध्यवर्ती कल्पनेचाच आधुनिक अवतार म्हणजे वनलाईन हे लक्षात घ्यायला हवे.

क) मुख्य कथानक (main story)

यालाच सिनेमाचा प्लॉट (plot) असेही म्हणतात. सिनेमाचा विषय, त्याची व्याप्ती, कथेसठी आवश्यक असलेले कथाबीज आणि ही कथा पुढे नेणारी पात्रे एकदा स्पष्ट झाली की सिनेमाची गोष्ट लिहायला घेतली जाते.

सिनेमालेखन हे जरी तंत्र असले तरी कथालेखन हा लेखकाच्या प्रतिभेचा, त्याने घेतलेल्या जीवनदर्शनाचा, त्याच्या प्रखर सामाजिक जाणीवांचा आणि तीव्र संवेदनशीलतेचा भाग आहे. या बरोबरच लेखकाची लेखनशैली आणि त्याची सिनेमा माध्यमावरची पकड यातून उत्कृष्ट गोष्ट जन्म घेत असते.

मुख्य कथानकात मुख्य पात्रांची गोष्ट सांगितले जाते. ज्या पात्रांचा सर्वाधीक वावर कथेत असतो त्यांच्याभोवती ही गोष्ट फिरते. मुख्य कथानक नाट्यमय तर असतेच मात्र ते ठळक घडामोडी आणि चढ उतारांनी भरलेले असते. कमी अवकाशात चटकन आकृष्ट करण्याची क्षमता यात असते. महत्वाची बाब ही की मुख्य कथानकात सरसकट सगळ्याच गोष्टींचा अंतर्भाव केला जात नाही. अत्यंत आव्श्यक आणि केवळ चित्रपटाच्या संदर्भातील तपशीलच यात दिलेला असतो.

ड) उपकथानक (second story)

सिनेमाच्या गोष्टीत जशी अनेक पात्रे असतात तशीच प्रत्येक पात्राची एक गोष्ट असते. मात्र आपल्याला प्रत्येक पात्राची गोष्ट सिनेमात मांडून जमत नाही. आपल्या मध्यवर्ती कथानकाभोवती फिरणारी दुय्यम पात्रे आणि त्यांची गोष्ट आपल्याला सिनेमात मांडावी लागते. मात्र ती मांडताना मुख्य कथानकाला सहाय्यच करणारी असावी हे महत्वाचे गृहीतक आहे. याचाच अर्थ असा की मुख्य कथानक पुढे जाण्यासाठी

जी गोष्ट आवश्यक असते तीला दुय्यम कथानक म्हटले जाते. कथेचे स्तर उलगडण्यासाठी, आशयाचे कंगोरे अधीक प्रभावीपणे मांडण्यासाठी हे उपकथानक आवश्यक असते.

इ) पटकथा

पट म्हणजे पडदा. पडद्यावर दिसणारी कथा म्हणजे पटकथा.

एरव्ही आपल्या हातातील कागदावर असणारी साहित्यातील कथा आपल्याला पडद्यावर जिवंत करायची असते. त्याआधी ती चित्राच्या भाषेत पुन्हा एकदा मांडावी लागते. नंतर ती आपल्याला जीवंत व्यक्तीरेखा, ठिकाणे वापरून प्रत्यक्ष घडवावी लागते. तीचे छायाचित्रण (शूटींग) करावे लागते.

गोष्ट तर मिळाली. पण आता त्या कथेचं सिनेमाच्या पटावर माध्यमांतर करण्यासाठी आपल्याला सिनेमाच्या चित्रभाषेत वेगळी गोष्ट मांडावी लागते. जीला भाषिक आणि तांत्रिक चौकट असते. ज्याला चित्रपटाच्या भाषेत पटकथा म्हणतात.

चित्रपटाची कथा प्रसंगांच्या तुकड्यात मांडून त्यांना अनुक्रमांक देवून त्यातून जी तुकड्यांची एकसंध अर्थपूर्ण मालिका तयार होते. त्याला चित्रपटाची पटकथा म्हणतात.

कागदावरची गोष्ट पडद्यावर दिसण्यासाठी लेखकाला पुन्हा एकदा ती कागदावरच लिहावी लागते. पण आता तिची भाषा वेगळी असते. काय असते ही चित्रभाषा? ती कशी लिहिली जाते? तिची काही ठरावीक रचना असते का?.. तीचा काही विशिष्ट आकृतीबंध असतो का?.. तीचा काही फॉर्मुला किंवा तंत्र असते का? असे एक ना अनेक प्रश्न आपल्याला पडतात.

चित्रभाषेतील अत्यंत महत्त्वाचा घटक म्हणून ज्याच्याकडं पाहिलं जातं, किंबहुना ज्याला सिनेमालेखनाचा आत्मा म्हणतात तो भाग म्हणजे चित्रपटाची पटकथा.

चित्रपटाची पटकथा समजून घेताना आधी आपण तीचे सुटे भाग (स्पेअर पार्ट) समजावून घेवू. हे सर्व स्पेअर पार्ट एकत्र जोडले आपोआपच त्यातून जी कथावस्तू साकारते ती सिनेमाची पटकथा. हे पटकथेचे उपघटक काय काय आहेत,त्यांचे पटकथेतील स्थान आणि महत्वही समजावून घेवू.

१.२.८ चित्रपटाचे दृश्य घटक

अ) चित्रचौकट FRAME

कॅमेरा जेव्हा एखादे दृश्य टिपतो तेव्हा त्यातून आकाराला जी प्रतिमा येते तीला चित्रचौकट म्हणतात. कोणत्याही क्षणाला काही काळ स्थीर करण्याची क्षमता कॅमेर्यात असते. म्हणूनच त्याला स्थीरचित्र असेही म्हंटले जाते. आपण जो क्षण कॅमेर्यात टिपतो तो टिपायला सेकंदाचा २४ वा भाग इतका अवधी लागतो. म्हणजेच आपण एका सेकंदात चोवीस फोटो घेवू शकतो. आता गंमत येथून पुढे सुरू होते. आपण अशा २४ चित्रचौकटी म्हणजेच फ्रेम किंवा सोप्या भाषेत फोटो म्हणूयात. तर असे २४ फोटो एकत्र जोडल्यास एका सेकंदाची चित्रफित (विडीओ क्लीप) तयार होते.

अगदी सोप्या भाषेत समजून घ्यायचे तर, एका सेकंदाचा विडीओ जेव्हा तयार होतो तेव्हा २४ फोटो घेतले जातात.

आता साहजिकच हा प्रशन मनात उद्भवू शकतो की लेखकाचा आणि चित्रचौकटीचा काय संबंध ?..तर हा संबंध आधी आपण समजावून घेवू. माध्यमांतर करताना लेखकाने आधी प्रत्येक गोष्ट चित्रचौकटीत पहायची सवय करून घ्यायला हवी. ते का गरजेचे आहे हे जरा समजून घेवू.

देऊळ सिनेमातील पहिली चित्र चौकट तुम्हाला आठवत असेल तर डोळ्यासमोर आणा. जुनाट दगडी बांधकाम दिसत आहे. त्यावर ब्रश फिरवून धूळ झटकली जात आहे.

आता सिनेमा लिहिताना 'उत्खनन सुरू आहे' असे ढोबळ लिहून जमत नाही. कारण उत्खनन हा फार मोठा विषय आहे. उत्खनन सुरू असताना नक्की काय सुरू आहे हे लिहिणे आवश्यक आहे. बरं हे लिहिताना ते चित्रचौकटीत पाहणे आवश्यक आहे. उत्खननात एकावेळी अनेक कामे सुरू असताना केवळ दगडी भिंतीवरील धूळ झटकणे सुरू आहे हे दाखवायचे आहे. ही धूळ ब्रशने झटकली जात आहे..हे ही दाखवायचे आहे. कारण आपल्या फ्रेममधून आपल्याला फक्त तेवढेच दाखवायचे आहे.

याचाच अर्थ– 'काय दाखवायचे याचे लेखकाचे स्वातंत्र्य म्हणजे चित्रचौकट'. जे दाखवायचे ते अचूक शब्दात मांडणे हे लेखकाचे कसब. आणि त्यासाठी चित्रचौकटीत गोष्ट पहायची आणि लिहायची सवय करून घेणे ही सर्वात पहिली अट.

लेखक एकावेळी अनेक गोष्टी पाहत असतो त्यातून आपल्याला हवी असलेली गोष्ट अचूक निवडणे आणि त्याला सिनेमाच्या चित्रभाषेत आणि चित्रचौकटीत बसवणे हे कसब आहे. ते सरावातून अनुभवातून जमते. काही लेखकांना कॅमेरा आय असतो. ज्यातून ते प्रत्येक गोष्ट जिवंत करतात.

आता आपण पुढच्या अतिशय महत्वाच्या विषयाकडे वळू ज्याला दृश्य (शॉट) म्हंटले जाते.

ब) दृश्य SHOT

अनेक चित्रचौकटी (फ्रेम) मिळून एक दृश्य (शॉट) तयार होते. आणखी सोप्या भाषेत सांगायचे झाल्यास कॅमेर्याचे शटर ओपन झाल्यानंतर बंद होईपर्यंतचा जो मधला कालावधी असतो त्याला शॉट म्हणतात.ज्यांना कॅमेरा आणि शटर या तांत्रीक गोष्टी माहीत नाहीत त्यांच्यासाठी आणखी सोपे सांगावयाचे झाल्यास आपल्या डोळ्याची पापणी उघडून बंद होईपर्यंत जे जे समोर दिसतं त्याला दृश्य म्हणतात.

दृश्य हा भाग पटकथालेखनात अतिशय महत्वाचा भाग असला तरी लेखक दृश्य लिहित नाही. ऐकायला चमत्कारीक वाटले तरी, हेच खरे आहे. कारण लिहिताना लेखक थेट प्रसंग (सीन) लिहित असतो. अनेक दृश्यांचा मिळून सीन तयार होत असला तरी प्रसंग लिहिताना लेखकाला एकसलग लिहावा लागतो. त्याची दृश्यांमध्ये विभागणी करणे दिग्दर्शकाचे आणि कॅमेरामनचे काम असते.

सिनेमा लिहिताना अनेकदा नवख्या लेखकांना कॅमेरॅची भाषा लिहिण्याचा मोह होतो. मात्र लेखकाने हे समजून घ्यायला हवे की चित्रपट निर्मितीत प्रत्येकाची जागा ठरलेली असते. लेखकाने आपल्या मर्यादा

ओळखून आवश्यक तेथे थांबणं गरजेचं असतं. कोणतीही कथा हा लेखकाच्या अनुभव विश्वाचा भाग असतो हे जरी खरे असले तरी दिग्दर्शक आवश्यक तेथे स्वत:ची निरिक्षणे मांडतो.गरज पडेल तेथे लेखकाचा सल्ला घेवू शकतो. हे समजून घ्यायला हवे.

लेखकाचा दृश्याशी जरी थेट संबंध येत नसला तरी त्याला 'दृश्यलेखन' करावे लागते हे ही तितकेच खरे. तुम्ही म्हणाल हे कसे काय?.. तर सिनेमा लेखनातील त्रीकालबाधीत सत्य कोणते असेल तर ते म्हणजे, लेखकाला फक्त आणि फक्त दृश्यलेखनच (जेजे दिसते तेते) करावे लागते. अशी एकापाठोपाठ एक द्रूश्यांची मालिकाच लिहावी लागते.

एका दृश्याची लांबी कीती असावी याचा कोणताही लिखीत नियम नाही. डोळ्याची पापणी उघडल्यानंतर मिटेपर्यंत सर्वसाधारण किती वेळ लागेल? तर या प्रश्नाचे उत्तर भिन्न भिन्न असू शकते. अगदी तसेच दृश्याचीही लांबी ठरवता येत नाही. पाहणारा कंटाळू नये इतकीही मोठी लांबी असू नये असे फारफार तर म्हणता येईल. मात्र ते म्हणणेही धाडसाचेच ठरेल, कारण हल्ली लाबलचक दृश्ये हा सिनेमातील कलात्मक भागही असू शकतो.

प्रसंग चित्रीत करण्यासाठी प्रसंगाचे भाग म्हणजेच दृश्य बनवली जातात. ही दृश्ये मिळून प्रसंग तयार होतो. ती दृश्ये दिग्दर्शक व सिनेमेटोग्राफर मिळून विभागतात..ज्याला चित्रभाषेत (shot breakdown) म्हणजेच दृश्यविभागणी म्हणतात. shot कीती घ्यायचे कसे आणि कोणते घ्यायचे हा छायाचित्रकार आणि दिग्दर्शकाच्या निर्णय स्वातंत्र्याचा भाग आहे. त्यात लेखकाने हस्तक्षेप करण्याची किंवा तंत्राची चिंता करण्याची आवश्यकता नाही. कारण हे शॉट प्रत्येक जण वेगवेगळ्या पद्धतीने घेतो. त्यासाठी काही नियम नाही.

क) प्रसंग SCENE

पटकथालेखनातील अत्यंत महत्वाचा आणि मध्यवर्ती भाग म्हणजे प्रसंग. अनेक चित्रचौकटीतून जसे दृश्य तयार होते, तसेच अनेक दृश्यातून प्रसंग तयार होतो, आपल्याला पटकथा मांडताना प्रसंगाच्या स्वरूपात मांडावी लागते. प्रसंग एक, प्रसंग दोन अशी क्रमवार मांडणी करून पटकथा लिहावी लागते. अशी प्रसंगांची मालिका (सीन सीक्वेन्स) एकत्र जोडली की पटकथा (स्क्रीनप्ले) तयार होते.

सर्वसाधारण किती दृश्यांचा एक प्रसंग तयार होतो, याचा काही नियम नाही. मात्र प्रसंग कशाला म्हणतात हे आपण निश्चीत सांगू शकतो.

एका ठिकाणी घडणाऱ्या दृश्यांच्या मालिकेला प्रसंग म्हणतात. एका प्रसंगात अनेक दृश्ये असू शकतात. त्या दृश्यांची लांबीही वेगवेगळी असते. एका प्रसंगात एक किंवा एकापेक्षा अनेक पात्रे असू शकतात. बरेचदा एक प्रसंग घराच्या आत आणि बाहेर ही घडू शकतो. कधी तो एकाचवेळी रस्त्यावर आणि घरात ही घडू शकतो. अशावेळी जो प्रसंग घडत आहे तो पूर्ण झाला की नाही हे त्या प्रसंगातील

घटनेच्या मांडणीवरून ठरते. एका घटनेतील इंटरेस्ट संपल्यानंतर तो प्रसंगही बदलतो. एकच प्रसंग जेव्हा दोन हून अधिक ठिकाणांवर जेव्हा घडतो तेव्हा प्रसंगांची मांडणी करताना एबीसी अशी मांडणी करावी लागते.

१.२.९ साहित्यकृती आणि चित्रपट माध्यमांतर : साम्य भेद

अ) चित्रपट मांडणीचे स्वातंत्र्य अर्थात सिनेमॅटीक लिबर्टी

चित्रपट माध्यमांतर ही प्रक्रिया अत्यंत गुंतागुंतीची, तंत्राधिष्टीत, व्यापक, बहुस्तरीय, आहे. लेखन प्रक्रीयेत केवळ लेखकाचा समावेश असतो. मात्र चित्रपटाच्या माध्यमांतरात लेखकासोबत निर्माते दिग्दर्शक तंत्रज्ञ सहभागी होत असतात. काही बाजाराची गृहितकं, आणि काही माध्यमांतराच्या मर्यादा लक्षात घेवून निर्मिती करावी लागते. कलात्मक सिनेमात नफा तोट्याचा विचार दुय्यम असतो. अशावेळी किमान गुंतवणुकीत कमाल आशय साधण्याचा प्रयत्न असतो. यात तंत्रापेक्षा कंटेंटला जास्त महत्व दिले जाते. त्यामुळे यात गोष्ट महत्वाची असते. ती मांडताना ती कागदावर व्यवस्थीत उतरवण्याचा प्रयत्न केला जातो. असे केल्याने अनावश्यक खर्च टाळता येतोच. मात्र त्या साहित्यकृतीचा गुणात्मक दर्जाही वृद्धींगत होतो. मग अशावेळेस त्या आशयाला न्याय देण्यासाठी चित्रपट मांडणीचे स्वातंत्र्य घेतले जाते. रचनेत काही फेरबदल केले जातात. काही पात्र नव्याने दाखल होतात. पटकथा प्रवाहीत ठेवण्यासाठी काही दृष्ये काही प्रसंग नव्याने लिहिले जातात. चित्रपटाची लांबी विचारात घेवून साहित्यकृतीचा कधी संक्षेप तर कधी विस्तार पटकथेच्या माध्यमातून केला जातो.

चित्रपट माध्यम हे बाजारशरण आहे. याचे कारण म्हणजे याच्या निर्मितीत होणारा अवाढव्य खर्च. त्यामुळे येथे फायद्या तोट्याची गणीतं असतात. अशावेळी व्यावसायीक सिनेमा हा मुख्य प्रवाहात महत्वाची जागा घेतो आणि कलात्मक सिनेमा समांतर म्हणून ओळखला जातो. चित्रपट माध्यमात मोठ्या जनसमूहाला प्रभावीत करणारा चित्रपट जास्त तयार होतात. उथळ पटकथा, गाण्यांचा अतिरेक, फाईट सिक्वेंस, प्रेमकथा, ॲक्शन, रोमान्स हे व्यावसायिक सिनेमाचे काही महत्वाचे प्रकार आहेत. ते गल्लाभरू सिनेमे म्हणून ओळखले जातात. मात्र आता अलिकडच्या काळात इतिहासपटांची लाट आली आहे. सिनेमॅटीक लिबर्टी हा मुद्दा प्रामुख्याने या विषयांशी संबंधीत चर्चीला जातो. इतिहासाची, त्यातील तथ्यांची, कसलीही चिकित्सा नं करता इतिहासाची मोडतोड केली जाते. अनैतिहासीक गोष्टी त्यात घुसडल्या जातात आणि त्याला सिनेमॅटीक लिबर्टीचे नाव दिले जाते.

खरे तर सिनेमॅटीक लिबर्टी ही कलाकृतीचा आशय खोलवर उतरवण्यासाठी घेतली जाणारी सूट आहे. कागदावर जे कठीण असते ते चित्रपटात उतरवताना अशी सूट घेतली जाते. एखाद्या इतिहासप्रसिद्ध पात्राचे व्यक्तीगत किंवा कौटुंबीक आयुष्य पडद्यावर चितारताना लेखकाला कल्पनेच्या जोरावर ती व्यक्ती कशी बोलत असावी, तीचा वावर कसा असेल याची कल्पना करावी लागते. हे करत असताना काही तत्कालीन संदर्भ किंवा दस्तावेज चाळावे लागतात. मात्र असे काही नं करता केवळ चित्रचौकट आकर्षक होण्यासाठी मसालेदार प्रसंग योजले जातात. अशा वेळी सिनेमॅटीक लिबर्टीचा अधिक्षेप होतो आणि वादग्रस्त परिस्थीती उद्भवते.

ब) सलगता (कंटीन्युटी)

चित्रपट माध्यमात कंटिन्युटीला प्रचंड महत्त्व आहे. आणि त्याचे पुन्हा हेच कारण आहे की यातील दृश्यात्मक शक्ती. लेखकाने लिहिलेल्या साहित्यकृतीची बरी वाईट समिक्षा होते, तसेच चित्रपटाचीही होते. मात्र चित्रपट माध्यमात त्याचे जबर आर्थिक नुकसान सहन करावे लागते. कथेच्या निवडीपासून ते चित्रपटाच्या सादरीकरणापर्यंत या माध्यमात विषेश लक्ष दिले जाते. त्यातील कंटीन्यूटी हा एक महत्वाचा भाग आहे. त्याचे अनेक प्रकार आहेत. ज्यात प्रामुख्याने क्रियेतील सलगता (ॲक्शन कंटीन्यूटी) लूक कंटीन्यूटी, कॉश्च्यूम कंटीन्युटी स्क्रीप्ट कंटीन्युटी अशा अनेक बाबींवर ध्यान द्यावे लागते. याचे कारण म्हणजे चित्रपट हा सीन एक ते सीन शंभर असा क्रमाने एकसलग चित्रीत होत नाही. एका जागी घडणारे अनेक सीन एका दिवशी चित्रीत केले जातात. प्रसंगातील बदलामुळे पात्राचे कधी रंगरूप बदलते. कधी वेश बदलतात. हा बदल नाही केला तर चित्रपटाची टाईमलाईन बिघडते. त्यानंतर दुसरी गोष्ट म्हणजे एक दृष्य उत्तम होत नाही तोवर पुन्हा पुन्हा चित्रीत होते. अशावेळी आधीच्या दृष्यातले पात्राचे शब्द कोणते होते, त्याची कृती काय होती.. त्याच्या हातात कोणती प्रॉपर्टी (वस्तू) होती त्याची जागा कोणती होती, त्याने कोणते वस्त्र परीधान केले होते. त्याच्यासोबत कोण होते.. त्या दृश्याच्या पार्श्वभूमीवर काय होते हे पहावे लागते. यावर अत्यंत सूक्ष्म लक्ष देण्याचे काम करावे लागते. तशा वर्णणात्मक नोंदी ठेवाव्या लागतात. कारण ही माहीती सरतेशेवटी संकलन टेबलावर अत्यंत महत्त्वाची असते.

आपण बरेचदा पाहतो की एखादे दृष्य चित्रीत होताना टक असा आवाज करून क्लॅप दिला जातो. ती केवळ औपचारीकता नसते. कोणता सीन ठिक नाही झाला, कोणता सीन उत्तम झाला याचा पुरावा म्हणून त्या क्लॅपचे चित्रणही केले जाते. कारण त्याच्यावर, दृश्य क्रमांक आणि टेक नंबर लिहिलेला असतो. तो पुन्हा स्वतंत्र नोंद घेवून त्याचा टीसीआर लिहिला जातो. टीसीआर अभावी संकलन ही गोष्ट अशक्य आहे.

साहित्याच्या बाबतीत इतकी गुंतागुंत नसते. पुस्तक लेखन ही लेखकाच्या स्तरावर मर्यादीत आवाक्यात घडणारी गोष्ट आहे.

क) प्रक्षेपण (प्रोजेक्शन)

साहित्य आणि सिनेमा यातील मूलभूत फरक त्याच्या प्रक्षेपण व्यवस्थेत असतो. साहित्य प्रकाशीत होते तसाच चित्रपट प्रक्षेपीत होतो. दोन्हीकडे वितरण प्रणाली आहे. खरेतर तुलनेत साहित्यकृतीची वितरण प्रणाली आणि साहित्यव्यवहार मोठा आहे. यात पुस्तक प्रकाशीत झाल्यानंतर त्याचे मुख्य वितरण किरकोळ विक्री, ते वाचक असे मोठे जाळे आहे. शासकीय साहित्य संस्था, ग्रंथालये, शिक्षण संस्था, विद्यापिठ, अखील भारतीय ते प्रादेशीक साहित्य संमेलने, ग्रंथप्रदर्शने, चर्चासत्रे, असा बृहद परीघ हे साहित्यव्यवहार व्यापतात.

तुलनेत चित्रपट माध्यमात व्यावसायिकता प्रबळ असल्याने त्याच्या यशापयाशाचे मोजमाप फक्त तिकीटबारी पर्यंत केले जाते.. चित्रपट प्रक्षेपीत करणारी एक स्वतंत्र लॉबी भांडवलदारांच्या हातात आहे. त्याची वितरणप्रणाली केंद्रीभूत आहे. त्याचा फटका मराठी चित्रपट उद्योगाला सातत्याने बसत आला आहे.. अलिकडे हे माध्यम विस्तारत असले तरी थिएटर्सची संख्या, बॉलीवूड आणि दाक्षिणात्य चित्रपट उद्योगाच्या

तुलनेत मराठी चित्रपटांच्या पिछेहाटीची कारणे शोधली जातात. त्यात प्रामुख्याने चित्रपटांना थिएटर्स नं मिळणे, प्राईम टाईम नं मिळणे, कमी स्क्रीन मिळणे याच्या चर्चा अधून मधून होत राहतात. त्याला पर्याय म्हणू न अलिकडे ओटीटी प्लॅटफॉर्म आलेले आहेत. ज्यात मोबाईलच्या माध्यमातून मनोरंजनाचे भांडार खिशात आले आहे. असे असले तरी मराठी सिनेमा मुख्य प्रवाहातील ओटीटी प्लॅटफॉर्मवर फारसा दिसत नाही.

टीव्ही चॅनेलसच्या माध्यमातून सॅटेलाईट राईट घेवून प्रक्षेपण करणारी एक समांतर व्यवस्था २०१५ ते २०२० च्या दरम्यान सक्रीय होती. मात्र आता तीलाही ओहोटी लागल्याचे चित्र दिसते.

तंबूतला चित्रपट ते अत्याधुनिक मल्टीप्लेक्स हा चित्रपट प्रक्षेपणाचा इतिहास पाहिला तर खूप कमी काळात या माध्यमाने मोठी झेप घेतली आहे. तंत्राने आणि दृश्यात्मकतेने, ध्वनी व्यवस्थेने हा सिनेमा सुधारला आहे. पण नवी वर्गव्यवस्था या क्षेत्रात येवू घातली आहे. ऐंशी नव्वदच्या दशकात मराठीत समांतर चित्रपटाच्या चळवळीने त्याला पर्याय दीला होता. दोन हजार नंतर परिघाबाहेरचे चित्रपट आले.. नवे विषय आणि जाणीवा घेवून एक तरूण फळी उभी राहीली मात्र वितरण व्यवस्था व ठोस सांस्कृतिक धोरणाअभावी मराठी चित्रपट माध्यमाची पिछेहाट होताना दिसते. बदललेल्या व्यावसायिक गणितांमुळे साहित्यकृतीतून झालेल्या माध्यमांतराचा विचार केला तर आजही फार काही ठोस घडताना दिसत नाही.

१.२.१० कथात्म साहित्याचे माध्यमांतर

कथात्म साहित्याचे माध्यमांतर हा अमर्यादीत आणि सखोल विषय आहे. कारण कथात्म साहित्याला शेकडो वर्षांचा इतिहास आहे. मात्र माध्यमांतराचा विचार करता ही प्रक्रीया गेली शंभर वर्षे सुरू आहे. दादासाहेब फाळकेंची 'राजा हरिश्चंद्र' ही पहिली भारतीय चित्रपट कथा पुराणकथेचे माध्यमांतरच आहे. त्याही आधी एक वर्ष दादासाहेब तोरणेंन्नी सैरंध्री हा चित्रपट नाटकाचे छायाचित्रण करून केला.

कथात्म साहित्याचे अनेक प्रकारात माध्यमांतर होत राहते. पु.ल.देशपांडे, माडगूळकर, शंकर पाटील आदी अनेक लेखकांनी आपल्या साहित्य कृती मंचावरून सादर केल्या आहेत. पुढे आकाशवाणी आल्यानंतर शेकडो कथा, श्रुतिका, नभोनाट्य माध्यमांतरीत होवून आकाशवाणीत आली.

दूरचित्रवाणी आली त्याला आता चाळीस वर्शे उलटून गेली. अनेक साहित्यकृती छोट्या पडद्यावर आल्या. यासंदर्भात रवीराज गंधे लिहितात, ''दूरचित्रवाणी हे उत्कृष्ट साहित्यमूल्य आणि सुंदर दृष्यकला यांचा अपूर्व संगम असलेले प्रभावी माध्यम होवू शकते याचा साक्षात्कार भारतातील कोट्यवधी लोकांना रामायण आणि महाभारत या दोन महान पौराणिक मालिकाद्वारे झाला. बी आर चोपडा आणि रामानंद सागर यांनी ही अभूतपूर्व अशी विज्युअल ट्रीट दूरदर्शनच्या माध्यमातून लोकांना दिली...''

''...दूरदर्शनच्या बहारीच्या काळात गोविंद निहलानींची तमस, कुमार वासुदेवांची हम लोग, श्याम बेनेगलांची यात्रा आणि भारत एक खोज, मुंशी प्रेमचंद की कहाँनीया, मुल्ला नसरुद्दीन की कहाँनिया, भारतातील विविध भाषिक नामवंत साहित्यिकांच्या साहित्यावर आधारीत गुलजार कृत- तेरा पन्ने, आर के

नारायनन यांची मालगुडी डेज, गोवर्धन त्रिपाठी यांची सरस्वतीचंद्र, देवकिनंदन यांच्या कादंबरीवरील चंद्रकांता, चंद्रप्रकाश द्विवेदी यांची आर्य चाणक्य.आदि अनेक मालिकांमधून भारतातल्या प्रतीभाशाली साहित्यिकांच्या कलाकृतींचा परिचय प्रेक्षकांना झाला...

..प्रादेशिक वाहिन्यांच्या कार्यक्रमातील साहित्यविश्वाचा विचार करायचा झाला तर, मुंबई दूरदर्शन केंद्राचे योगदान मोलाचे आणि महत्वाचे आहे. जयवंत दळवी यांच्या कादंबरीवर आधारीत आव्हान ही मालिका. ना.धों.ताम्हणकरांच्या गोट्या, चिं.वी. जोशींचा चिमणराव गुंड्याभाऊ, मधु मंगेश कर्णिकांच्या कादंबरीवरील भाकरी आणि फूल, गो.नी. दांडेकरांची पडघावली, लक्ष्मिबाई टिळाकांची स्मृतीचित्रे, रणजीत देसाईंची स्वामी, ना.सं ईनामदारांची, राऊ. दिलिप प्रभावळकरांची श्रियुत गंगाधर टीपरे. रमाबाई रानडे यांच्या चरीत्रावर आधारीत, उंच माझा झोका, तसेच पिंपळपान ही कथामालिका अशा सकस साहित्यकृतींवर आधारीत कार्यक्रमांना प्रेक्षकांची चांगलीच पसंती लाभली.

१.२.११ चित्रपट पटकथेची बलस्थाने

चित्रपटाची पटकथा समजून घेताना तीची बलस्थानेही समजून घ्यावी लागतील.. ज्या पटकथेने सिनेमा माद्यमाची परिभाषा बदलवून टाकली आहे ती पटकथा नावाची गोष्ट काय आहे हे उलग़डण्याचा इथं प्रयत्न केला आहे. चित्रपट उलगडणं ही अनूभूती वारंवार शिकण्याचा पुन:प्रत्यय देते.. दरवेळी नवी दृष्टी देते.. हा समृद्ध करणारा अनुभव नेमका आहे तरी काय हे समजावून घेवू.

पटकथा ही प्रसंग आणि त्यांच्या एकसलग मालिकेतून साकारते हे आपण याआधी पाहिले. प्रसंग लिहिताना ते कसे लिहिले जातात, त्याची मांडणी कशी असते हे ही आपण पाहिले. मात्र हे सर्व लिहिताना त्यामागची विचार प्रक्रिया काय असते, कोणते मुख्य पैलू विचारात घ्यावे लागतात याचा येथे उहापोह केला आहे..

साहित्यातली कथा संहिता रुपांतरण होवून 'सिनेमाची पटकथा' म्हणून चित्रिकरणासाठी वापरली जाते.. केवळ कथेच्या घटाकांवर चर्चा नं करता पटकथेच्या बलस्थानांवर चर्चा केल्यास कथेच्या घटकांचाही उहापोह होईल हा येथे उद्देश आहे..कथा आणि कादंबरी यांचे घटकविषेश बरेच अंशी समान असल्याने त्यावर कादंबरीचे माध्यमांतर या घटकात सविस्तर चर्चा करण्यात आली आहे. तूर्तास आपण पटकथेची बलस्थाने पाहू.

अ) स्थळ काळाचे समग्र भान

स्थळ आणि काळ या संकल्पनेला सिनेमात अतिशय महत्व आहे. गोष्ट कधी घडते आणि कुठे घडते यावरून चित्रपटातील अनेक संदर्भ निर्धारीत होतात. तर काही निकालात निघतात. उदाहरणार्थ देऊळ सिनेमाची गोष्ट मंगरूळ नावाच्या गावात घडते. मंगरूळ हे भौगोलीक दृष्ट्या दुष्काळी गाव आहे, आणि विकासाच्या दृष्टीने मागास गाव आहे. महाराष्ट्र आणि कर्नाटकाच्या सिमावर्ती भागात हे गाव असलेने मागास असण्याची काही अंशी शक्यता आहे. मात्र इथली उपजिविकेची साधने पाहिली तर लोक विशेष

काही करताना दिसत नाहीत. सिनेमाची गोष्ट आणि संदर्भ पाहिले तर सर्वसाधारण वर्षाच्या कालावधीत घडते..यातील पहिले काही महिने देऊळ उभारण्याअगोदरच्या घडामोडी आहेत.

पटकथा म्हंटली की प्रसंग आले. हे प्रसंग कुठल्यातरी स्थळ आणि काळाच्या अवकाशात घडतात. ते कोठे घडावेत याचे समग्र भान लेखकाला असावे लागते.

अगदी उदाहरणच द्यावयाचे झाल्यास, याच चित्रपटात केश्या या पात्राला होणारा दत्ताचा साक्षात्कार मंगरूळ गावच्या माळावर होतो. इथं नेमके औदुंबराचे झाड आहे. हा योगायोग लेखकाने घडवून आणला आहे. एरव्ही उंबराचे झाड गावात शिवारात आढळून येत असले तरी ते माळावर असण्यामागे काही प्रयोजन आहे. कारण केश्याची करडी येथे चरायला येत आहे. हा प्रसंग ज्या वेळी घडतो, ती टळटळीत दुपार आहे. उन्हाच्या तिव्रतेने पित्त होणे आणि पेंगूळल्यावर रंगांच्या विभ्रमातून दत्तसदृश्य काही दिसणे ही चमत्कार प्रकारात मोडणारी घटना नक्कीच नाही. कारण त्याला तिव्र उन्हामुळे होणार्या पित्ताचा संदर्भ आहे.

या गोष्टी विचारात घेतल्यास लेखकाने वरील स्थळ वा काळ का निवडला असावा याचा उलगडा होतो. याच उंबरावर सुताराने खानाखूणा रेखाटने आणि लोकांनी त्यात हवा तो दत्ताचा आकार शोधणे हे या स्थलामुळेच घडते. परगावचा सुतार सावलीच्या शोधात येताना त्याला हे एकमेव उंबराचे झाड दिसते. या ठिकाणाहून सगळा गाव दिसतो. या ठिकाणाचे स्थलमहात्म्य लक्षात घेतल्यास, हे ठिकाण लेखकाने पटकथेत का घेतले असावे याचा उलगडा होतो. कारण भविष्यात इथंच मंदीरही होणार आहे.

तीच गोष्ट भोरवाडीतल्या उत्खनन चाललेल्या शिवाराची. अनेक अर्थाने हे ठिकाण सिनेमाला कलात्मक उंची देते. आप्पा गलांडे आणि मित्रमंडळ ज्या किटकनाशकाच्या दुकानात बसतात ते दुकान बेरोजगाराचे चपखल प्रतिक म्हनून सिनेमात येते. गावात शेतीच नाही तर किटकनाशकाचे दुकान कसे चालणार हा साधा प्रश्न आहे.

वरील उदाहरणांवरून लेखकाला स्थळ काळाचे समग्र भान असणे अधोरेखीत होते.

ब) यथायोग्य पात्र संयोजन

पात्र आरेखन ही अत्यंत महत्वाची आणि तेवढीच कठीण गोष्ट आहे. गावतली लोकं त्यांचे स्वभाव विभाव, त्यांचा सामाजिक भवताल सिनेमाच्या चौकटीत बसवताना मोजकी पात्र निवडून त्यांना कथेच्या केंद्रस्थानी आणणे, त्यातील नायक खलनायक निश्चीत करणे हे खूप मोठे कसब आहे.. त्यासाठी गाव आणि गावगाडा, शहर आणि उपसंस्कृत्या, लोकांचे आंतरसंबंध माहीत असणे ही पूर्व अट आहे. अन्यथा कलाकृती उपरी आणि उथळ होण्याचा धोका संभवतो. कारण सिनेमातील पात्रं ही आजच्या वास्त्वाचं प्रतिनिधीत्व करतात.. त्यांच्या वागण्या बोलण्यातील नैसर्गीकता.. कथेच्या माग़नीनुसार त्यांचा सिनेमातील वावर आणि प्रस्तुती महत्वाची आहे. यात मुख्य पात्रे त्यांच्या एकुणेक वैशिष्ट्यांसह अवतरतात.त्यांच्या स्वभावप्रकृतीप्रमाणे राहतात. व्यक्त होतात. त्यांचा स्वभाव सिनेमातील प्रसंगानुरूप व्यक्त होत जातो.

सिनेमाची पटकथा पुढे जाताना ही पात्रं सिनेमा प्रवाहीत ठेवण्याचं काम करतात.. निव्वळ एका प्रसंगासाठी आलेलं पात्रही तितकंच महत्वाचा आहे, कारण ते निमित्त म्हनून येत असलं तरी सिनेमाचे सगळे संदर्भ त्या एका प्रसंगाने बदलू शकतात.

प्रसंगातील पात्रनिवड हा अभ्यासविषय आहे. पटकथेच्या मागनीनुसार प्रत्येक प्रसंगात पात्र येतात. ती कोण असावीत याचे निवडीचे स्वातंत्र्य लेखकाला असते.

एकूण काय तर प्रसंगातील पात्रसंयोजन हा भाग कथेची मागणी आणि लेखकाचा दृष्टिकोन यावर बराचसा अवलंबून असतो.

क) चित्रमय भाषाशैली

पटकथेची परिणामकारकता ही लेखकाच्या चित्रमय भाषेवर ठरत असते. पटकथा वाचल्यानंतर त्यातील दृश्यात्मक क्षमता पटकथेला सशक्त बनवते. संदिग्ध चित्रभाषा छायाचित्रणाला अपकारक ठरते.. दृश्यांमध्ये जर प्रवाहीपणा नसेल तर सगळेच संदर्भ बदलतात. ते कसे बदलतात हे आपण पाहू..

साहित्यात कोणताही प्रसंग वाचल्यानंतर आपण चित्रपट नं पाहताही या प्रसंगाची कल्पना करू शकतो. कारण त्याची चित्रमय भाशाशैली. हाच प्रसंग साहित्याच्या पसरट भाषेत लिहिला तर तो प्रत्यकारी वाटू शकतो मात्र तो चित्रीत करताना खूप अडथळे येतील किंवा छायाचित्रण करता येणार नाही. चित्रभाषा आणि साहित्याची भाषा यातील फरक लगेच जाणवतो. साहित्यिक भाषेत लिहिलेला प्रसंग चित्रीत करणे किती कठीण असू शकते याची जाणीव होते. साहित्यात पसरट भाषा असते.. चित्रभाषा नेमकी असते. साहित्यात उलटसुलट संदर्भ येतात.. मात्र चित्र भाषा सुगम असते. साहित्यात अवास्तव वर्णने असतात. चित्रभाषा नेमकी आणि दृश्यात्मक असते.. साहित्याची निवेदनाची भाषा भूतकाळाचा वापर करून लिहिली जाते.. मात्र चित्रभाषा फक्त अणि फक्त वर्तमानकाळात लिहिली जाते. साहित्यात प्रचंड संवाद येतात. पटकथेत संदर्भापुरता एखादा संवाद किंवा फक्त संवादाचा आशय येतो.

प्रसंग चित्रपटाच्या भाषेत संक्षिप्तपणे येतात, मात्र साहित्याच्या भाषेत पसरट असतात. त्यांची लांबी खूप वाढते. स्थळे आणि पात्रेही बदलतात. प्रसंगाचा प्रवाह कधी वर्तमानात तर कधी भूतकाळात जातो.. पात्राच्या संज्ञाप्रवाहाचे वर्णनही साहित्यात येते. एकूणच चित्रण करण्यासाठी साहित्याची भाषा अधिक कठीण आणि गुंतागुंतीची असते.

ड) नाट्यमय मांडणी

चित्रपटात नाट्य असते म्हणजे नेमके काय असते आणि त्याची मांडणी काय असते हे आता पाहू. गोष्ट काय सांगीतली जाते तितकेच महत्त्वाचे असते गोष्ट कशी सांगीतली जाते.

एखाद्या गोष्टीची नाट्यमय मांडणी कशी केली जाते हे आपण तंत्र म्हनून क्वचीतच पाहतो. जसे की ससा आणि कासवाची गोष्ट आपण अनेकदा ऐकली आहे. या गोष्टीतील तात्पर्य किंवा शिकवण यापुरता आपण या गोष्टीचा विचार केला आहे. पण यातील नाट्य अफलातून आहे. काय आहे ते?..

ससा हा वेगाचं प्रतीक आणि कासव हे मंदगतीचं प्रतीक. दोन भिन्न वैशिष्ट्ये असलेल्या प्राण्यांची ही गोष्ट. म्हणजेच पात्र रचनेपासून या गोष्टीत नाट्य येतं. सश्याच्या जागी गोगलगाय असती किंवा कासवाच्या जागी हरीण असते तर त्यात नाट्य खचीत आले असते.

आता दोघांत शर्यत आहे. शर्यत आहे म्हणजे यात उत्कंठा आहे.. म्हणजेच नाट्य आहे.. ससा वेगवान प्राणी आहे आणि तो जिंकणार आहे..ही काळ्या दगडावरची रेघ आहे. दोघांत शर्यत सुरू झाल्यानंतर ससा वेगात दूरवरचे अंतर कापतो. मात्र एक छोटा क्लायमॅक्स इथं येतो.. ससा आता कासव खूप दूरवर आहे हा अंदाज घेवून भरपूर गवत खावून डाराडूर झोपतो. आता इथं कथेत मोठा ट्वीस्ट म्हणजेच कलाटणी मिळाली आहे.. जिथं ट्विस्ट आहे तिथं नाट्य आहे.. अत्यंत मंदगतीने चाललेले कासव सश्याच्या पुढं निघून जाते, हा मोठा हायपॉईंट आहे.. आणि कासव अंतीम रेषेजवळ पोहोचते..तेव्हा सश्याला जाग येते.. आपली उत्कंठा वाढते.. ससा जीव तोडून पळतो मात्र कासव अंतीम रेषा ओलांडून जिंकते.. हा धक्कादायक अनपेक्षीत शेवट.

कोणतीही पटकथा या नाट्यातून जेव्हा जाते तेव्हा ती कलाकृती प्रेक्षणीय होते. प्रेक्षणीयता हे कोणत्याही चित्रपटकृतीचे अत्यंत पायाभूत वैशिष्ट्य असते.

सिनेमाची गोष्ट पटकथेतून सांगीतली जाते.. पटकथा प्रसंगातून साकारली जाते.. त्यामुळे सिनेमाची नाट्यमय मांडणी करताना खरे तर प्रसंगांचीच नाट्यमय मांडणी केली जाते.

कोणत्याही प्रसंगात विशिष्ट सुरूवात एक नाट्यमय शिर्षबिंदू (ड्रामाटीक हाय पॉईंट) असतो. तो कधी कृतीतून येतो तर कधी संवादातून येतो. तो कधी येईल हे मात्र ठरलेले नसते.. आणि एक अपेक्षीत शेवट असतो जो पटकथेला अपेक्षीत वेग, स्पष्ट दिशा आणि कथेच्या प्रयोजनानुसार तीला आशय बहाल करतो.

एकूणच पटकथेचा विचार केला तर चित्रपटात ठिकठिकाणी नाट्य पेरेलेले आहे. कलाटणी, वळणे, अडथळे, आपत्ती, पेचप्रसंग, शिर्षबिंदू, अशा अनेक नाट्यमय घडामोडींनी भरलेली पटकथा हा एक समृद्ध करणारा दृकश्राव्य अनुभव असतो यात तिळमात्र शंका नाही.

इ)   उत्कंठावर्धक प्रसंग मालिका

जसे प्रसंगात नाट्य हवे असते तसेच पटकथेत उत्कंठा हवी असते.. ही उत्कंठा उत्तरोत्तर वाढत जईल तसा चित्रपट चित्तवेधक होतो. खिळवून ठेवणारी पटकथा ज्याला म्हणतात ती हीच प्रसंगांची मालिका असते, जी चित्रपटाचा आलेख उंचावून ठेवते.

प्रसंग विशिष्ट क्रमाने मांडणे, त्यांचे पुनर्लेखन करणे, त्यांचा क्रम बदलणे, प्रसंग वगळणे, आवश्यक तेथे दुरूस्ती करणे, हे उत्कंठा वाढवण्यासाठी अत्यंत आवश्यक असते.

पटकथेतील प्रसंगांचा अनुक्रम पाहिला तर आपल्याला हे दिसते की प्रत्येक नवीन प्रसंग हा आधिच्या प्रसंगाची प्रतिक्षिप्त प्रतिक्रिया आहे. त्यात सुसंगतपणा आहेच पण एक निश्चीत दिशेने होणारा प्रवास ही

आहे. त्याचा क्रम जर आपण बदलला तर विषय एकतर भरकटू शकतो किंवा, त्याला ईतर फाटे फूटू शकतात..

कलाकृतीचे यश हे तीच्या नेमकेपणात जसे असते तसेच आशय केंद्रस्थानी असण्यात ही असते. त्यामुळे मध्यवर्ती आशय केंद्र हे पटकथेचे सर्वात महत्वाचे बलस्थान वाटते.

ई) मध्यवर्ती आशयकेंद्र

आपण अनेकदा आपल्या शालेय आयुष्यात कर्कटक वापरले आहे. त्याचे टोक एका बिंदूजवळ असते आणि त्यावर दाब देऊन वर्तूळ रेखाटावे लागते.वर्तूळ हा जर सिनेमाचा अवकाश असेल तर आशय हा त्याचा मध्यबिंदू असतो.. आशयाला केंद्रस्थानी ठेवून सिनेमा फिरत असतो. पटकथा ही एक लेखक दिग्दर्शक नियंत्रीत कलात्मक चौकट असते.. सिनेमा त्याच परिघात फिरत असतो.. शेकडो वर्तुळाला जसा केवळ एक आणि एकमेव केंद्रबिंदू असतो.. अगदी तसेच सिनेमात अनेक प्रसंग असले तरी आशयाचा केंद्रबिंदू हा एक आणि एकमेव असतो.. पटकथेच्या चित्रचौकटी, दृश्ये, प्रसंग, प्रसंगमालिका, पात्र, संवाद या सगळ्याला व्यापून असते ते मध्यवर्ती आशयकेंद्र.. दिग्दर्शक उमेश कुलकर्णी यालाच बीजतत्व म्हणतात. हे बीजतत्व कलाकृतीतून वेगळे करता येत नाही, किंबहुना या बीजतत्वाहून कलाकृतीला वेगळे अस्तित्व नाही.

१.२.१२ कादंबरी व चित्रपट काही साम्यस्थळे व भेद

कादंबरीला पॉकेट सिनेमा म्हंटले जाते ते तीच्यामध्ये असलेल्या कथनशक्तीमुळे. कादंबरी आणि चित्रपटात असलेली कथात्मकता या दोन्ही माध्यमांना एकमेकाशी जोडते. कादंबरी आणि चित्रपट दोन्ही माध्यमं गोष्ट सांगत असतात. ही गोष्ट सांगताना त्यातील मनोरंजन मूल्य हरवू नं देता आस्वादकाला बांधून ठेवतात.. प्रत्येक माध्यमाचे काही एक म्हणने असते. हे म्हणने जितक्या तीव्रतेने आणि समर्पकरित्या मांडले जाते, तितके त्या कलाकृतीचे यशापयश ठरते. ते म्हणने परिणामकारकपणे पोहोचवण्याची त्याची रचना आणि तंत्र असते..

रचनेच्या अंगाने चित्रपट आणि कादंबरी एकमेकाला समांतर जातात. दोन्हीकडे कथानक, पात्रविचार, यात बहुतांश साम्य असते. फरक असतो तो अभिव्यक्तिचे माध्यम, वातवरण निर्मिती आणि निवेदन यात..

दोन्ही माध्यमातील सर्वात मोठा भेद म्हणजे चित्रपटाचे तंत्र.. चित्रपट हा कलासमुच्चाय असल्याने आणि ती एक यंत्राधिष्टीत कला असल्याने फक्त तंत्रच नाही तर यंत्राचाही येथे संबंध येतो.. प्रत्यक्ष चित्रीकरणात मोठ मोठे कॅमेरे, त्यांना हालचाल करण्यासाठी आवश्यक असलेल्या ट्रॅक, ट्रॉली, क्रेन, जिमी जीब, या अवजड गोष्टी, साउंड रेकॉर्डर, तर चित्रीकरण पश्चात्य संकलनाचे स्टुडीओ, त्यातील, डबींग,डी आय, बॅकग्राउंड म्युजिक, स्कोअर, अशा प्रचंड यंत्राधिष्टीत गोष्टी या माध्यमात येतात. चित्रपटात अनेक विभाग कार्यरत असतात..ज्यात लेखन, दिग्दर्शन, कला, प्रकाश योजना, निर्मिती व्यवस्था, मेकअप, हेअर आर्टीस्ट, ड्रेस डीजाईनर, मुख्य तसेच दुय्यम कलाकार असे शेकडो मनुष्यबळ काम करते. कधी कधी

मॉबची आवश्यकता असते त्यासाठी स्वतंत्र यंत्रणा काम करतात. अनेक परवानग्या, आणि सेन्सॉरशीपच्या कात्रीतून चित्रपट जातो. हे सर्व करताना चित्रपटात एक एक फ्रेम जिवंत करण्याचा प्रयत्न असतो.. जेमतेम दोन तासाच्या अवकाशात प्रेक्षकांना दृक आणि ध्वनी प्रत्यय देवून त्यांच्या संवेदना जाग्या करणे हे अत्यंत कठीण काम आहे. त्यामुळे माध्यमांतर करताना काही बदल आणि संस्कार आवश्यक असतात. त्याचा साकल्याने आपण विचार करणार आहोत.

माध्यमांतराचा विचार करताना हा भेद समजून घेणेही आवश्यक आहे.

कादंबरीची शब्दरूपता आणि चित्रपटाची चिन्हरूपता या आधारावर चित्रपट अभ्यासक प्रसाद ठाकूर या माध्यमातील साम्य भेद मांडतात. ते लिहितात, ''साहित्य आणि चित्रपटातील मुख्य भेद हा अभिव्यक्तीच्या माध्यमामुळे होतो. एक शब्दरूप असते तर दुसरे दृष्यरूप असते. कादंबरीत जो परिणाम प्रदीर्घ चर्चेतून साध्य केला जाईल, तोच परीणाम एखाद्या लहानशा दृश्यातून साध्य केला जाऊ शकतो. हाच या दोन माध्यमातील भेद आहे. साहित्यकृती आणि चित्रपट वेगवेगळे परिणाम साधतात. चित्रपटातील प्रतिमा शब्दासारखी नसते,तर एखाद्या वाक्यासारखी असते.चित्रपटात कृतीचा दृष्यरूप विस्तार आवश्यक असतो. तर कादंबरीमध्ये पात्राच्या अनुभवाद्वारे आणि घटनांच्या शब्दरूप विश्लेषनाद्वारे कृतीचा विस्तार दाखवला जातो. असे असले तरी दृश्य आणि श्राव्य अनुभवामुळे चित्रपट हा कादंबरीपेक्षा अधिक जिवंत वाटतो.

भाषिक आधारावर भेद करावयाचा झाल्यास साहित्यकृतीमध्ये शब्दापासून दृश्यप्रतिमेकडे प्रवास असतो, तर चित्रपट माध्यमात दृष्य प्रतिमेकडून शाब्दीक अभिव्यक्तीकडे प्रवास असतो. शब्द हे माध्यम मानवी संवेदना जागृत करते. शब्द हा वस्तू किंवा संकल्पनेचा संदर्भ देतो. त्या संदर्भात इतर शब्दांशी संबंध प्रस्थापीत झाल्यावरच अर्थ स्पष्ट होतो. तर चित्रचौकट (फ्रेम) वस्तू किंवा वस्तूंच्या मालिकेचा संदर्भ देते.''

१.२.१३ कादंबरीचे चित्रपट माध्यमांतर

कादंबरीचे चित्रपट माध्यमांतर यावर चित्रपट अभ्यासक अनिल सपकाळ अधिक विस्ताराने लिहितात, ''कादंबरी वाचनसंस्कृतीचा अविभाज्य भाग आहे. मुख्यत: वाचक कादंबरीला एकात्म पातळीवर भिडतो आणि विरचित करतो. चित्रपट हा दिग्दर्शक या वाचकाने कादंबरीच्या सेंद्रिय एकात्म कलाकृतीचा आस्वाद घेवून चित्रपट माध्यमात विरचीत केलेला अनुभव असतो.''

कादंबरीचे माध्यमांतर होताना, भाषा, विचार, घटना, पात्र, स्थळ, काळ, याचे माध्यमांतर होत असते. तसेच काही तंत्रबदल होतात. सर्व कलाघटकांवर प्रक्रिया होते. त्यातून जे काही उभे राहते, तो चित्रपट असतो. यातील काही घटक स्थीर राहतात. काही घटक बदलतात. तर काही घटक विलुप्त होतात. या घटकांची आपण विस्ताराने चर्चा करूयात.

१. निवेदन

चित्रपटात कादंबरीचे माध्यमांतर होताना निवेदन विलुप्त होते. प्रसंगांना जोडणारा संकलक त्याची जागा घेतो. कादंबरीतील निवेदक कधी सहभागी असतो (प्रथम पुरुषी) तर कधी तो तटस्थ असतो (तृतीय पुरुषी) चित्रपटात मात्र निवेदन हे तंत्र म्हणून येते. बरेचदा त्याचा कथा प्रवाहीत ठेवण्यासाठी सूत्रधारासारखा वापर केला जातो..मात्र त्याचा अतिरेक कथावास्तूला बाधा आणतो.

२. पात्रविचार

कादंबरी ही एका काळाच्या तुकड्यातील माणसांची गोष्ट असते. लेखक काय सांगतो यावरून कादंबरीत कोण असेल हे ठरते. हे ठरवण्याचे स्वातंत्र्य लेखकाला असते.

चित्रपटात सूक्ष्म पात्रविचार असतो. त्यात केवळ मुख्य पात्र योजून जमत नाही. ज्याला वाटसरू म्हणतो तो चित्रपटातील एक स्वतंत्र विचार असतो.. पासिंग म्हणून त्याची योजना आधीच करावी लागते. चित्रपटात प्रत्येक पात्रात अशी पासिंग पात्रं असतात.

कादंबरीत लेखक जेव्हा आठ्वडी बाजारातील पात्राचं चित्रण करतो तेव्हा तो केवळ 'बाजार भरला आहे.' असं लिहितो. मात्र चित्रपटात बाजार भरलेला आहे हे दाखवताना अनेक पात्रांचे संयोजन करावे लागते. म्हणूनच त्याला केवळ पात्ररचना नं म्हणता पात्रविचार म्हणने योग्य ठरते.

ही पात्र उभी करताना त्यांना दृश्यमूल्य असते. ते वाढवण्यासाठी मेक अप,हेअर ड्रेसर,कॉश्चूम असे कला विभाग उभे करावे लागतात. जेणेकरून पात्राचे दृष्यमूल्य वाढते. जो अभिनेता निवडला जातो, ते पात्र अभिनय गुणसंपंन्न लागते. त्याची उपलब्धी खुल्या बाजारातून केली जाते. त्यासाठी ऑडीशन ठेवाव्या लागतात.एवढे करूनही त्याची अभिनय क्षमता सिद्ध झाली नाही तर पात्र निवड फसल्याचे शिकामोर्तब होते.

३. वातावरणनिर्मिती

कादंबरीची प्रस्थापना करण्यासाठी पृष्ठभूमी आणि आणि संघर्ष उभा करण्यासाठी पार्श्वभूमी तयार करण्यासाठी वातावरण निर्मिती केली जाते. चित्रपटात याच्या उलट आहे..पार्श्वभूमी तयार असल्याशिवाय चित्रपटात वातवरणनिर्मिती होत नाही..त्यासाठी आर्ट डीपार्टमेंट अहोरात्र राबत असते.

ही वातवरण निर्मिती नियंत्रीत (स्टुडीओमध्ये) किंवा कधी खुल्या जागेत केली जाते.

असे असले तरी केवळ भौगोलिक चित्रण म्हणजे वातावरण निर्मिती असे म्हणता येत नाही.. वातावरण निर्मिती ही प्रसंगाला खोली देते. ती एका किंवा अनेक स्थळांना घेवून करावी लागते..

४. कथानक

कथानकाच्या बाबतीत चित्रपट आणि कादंबरीत बरेचसे साम्य आहे. कादंबरीत भाषिक कृती असते. तर चित्रपटात दृश्य आणि श्राव्य कृती असते.. कादंबरीतील घटनांमधून आणि पात्रांच्या परस्परसंघर्षातून कथानक गुंफले जाते. आशयसूत्रे गुंफली जातात.. चित्रपटात ती संहीतेच्या माध्यमातून येतात..

कादंबरीत एकाच वेळी मुख्य कथानक आणि उपकथानक गुंफली जातात. ती वाचकाला एकसंध अनुभव देतात. यालाच कादंबरिचे तंत्र म्हटले जाते. चित्रपटाचेही याहून वेगळे नाही.. कथानकाच्या बाबतीत चित्रपटाच्या तुलनेत कादंबरी जास्त प्रायोगिक आहे. मात्र कादंबरीचे माध्यमांतर होताना लेखक दिग्दर्शक त्यातील नाट्यमय मांडणीचा विचार करून कथेची एकरेशीय (लिनियर) तर कधी गुंतागुंतीची (नॉन लिनियर) मांडणी करतात. दृश्यविभाजन करून आणि कॅमेर्याची दिशा आणि कोन बदलून कथेची तीव्रता वाढवतो. कथेचा वेग वाढवण्यासाठी किंवा कमी करण्यासाठी हे तंत्र वापरतात. ज्यात प्रसंगांची लांबी कमी जास्त केली जाते.

५. भाषा

कादंबरीची भाषा हे तीचे माध्यम मानले जाते. भाषेत निवेदनाची भाषा, वर्णणाची भाषा आणि पात्रांच्या तोंडची भाषा अशी सोय असते. ती कधी प्रमाण तर कधी बोली असते. भाषेतल्या शक्तीने लेखक वाचकाला संमोहीत करतो. ती कधी वास्तवदर्शी असते. कधी चित्रदर्शी असते, कधी तीरकस वक्रोक्त असते तर कधी लालित्यपूर्ण असते.. कादंबरीत वाच्यार्थाबरोबरच व्यंग्यार्थही प्रबळ असतो.

चित्रपटात मात्र भाषा हा श्राव्य घटक आहे.. त्यामुळे भाषेचे सर्व घटक ध्वनीमुद्रीत केले जातात... पुन्हा निर्मिती पश्चात्य डबींग केले जाते. ही सर्व बाह्य जोडणी असते. यालाच ध्वनीव्यवस्था म्हणतात. चित्रिकरण स्थळी ही व्यवस्था असते.

आवाज निर्माण करण्याचे तंत्रही आता बरेच प्रगत झाले आहे. ज्याला फॉली म्हणतात. ज्यात कृत्रीम रित्या स्टुडीओत आवाज तयार केले जातात. आणि ते नंतर जोडले जातात.

चित्रपटात भाषा दोनदा बदलते. एकदा संहितेच्या स्तरावर, तर एकदा अभिनयाच्या स्तरावर आणि शक्य झाल्यास डबींगमधून. याचाच अर्थ चित्रपटाची भाषा ही संस्कारीत होऊन येते. असे असले तरी ती सौंदर्यपूर्ण असेलच असे नाही.. बरेचदा कादंबरीच्या नायकाचा आपण कल्पना केलेला आवाज आणि प्रत्यक्ष पडद्यावरचा आवाज, हेल उच्चारण विपरीत असू शकते.

कादंबरीच्या आवाज या घटकाला धरूनचा भाषा येते.. त्यामुळे दोन्ही गोष्टींचा एकत्रीत विचार होतो.

❑❑❑

घटक २
कथा आणि कादंबरीचे माध्यमांतर

२.० उद्दिष्ट्ये :

प्रस्तुत घटकाच्या अभ्यासातून आपल्याला

१. लेखक जयंत पवार यांच्या साहित्याची आणि लेखनविशेषांची ओळख करून घेता येईल.

२. माध्यमांतर अभ्यासासाठी निवडलेल्या कथेचे संक्षिप्त कथानक आणि आस्वाद घेता येईल.

३. भाऊबळी चित्रपटाचे कथानक व चित्रपटसमिक्षा अभ्यासता येईल.

४. 'साशे बहात्तरयुद्ध आमुचे सुरू या कथेचे भाऊबळी चित्रपटात झालेले माध्यमांतर समजून घेता येईल.

५. लेखिका शांता गोखले यांचे साहित्य आणि व्यक्तीविशेष जाणून घेता येतील.

६. रीटा वेलिणकर या कादंबरीचे संक्षिप्त कथानक समजून घेवून कादंबरीचा आस्वाद घेता येईल.

७. रीटा वेलिणकर कादंबरीचे रीटा चित्रपटात झालेले माध्यमांतर अभ्यासता येईल.

८. रिटा चित्रपटाची आस्वादक समिक्षा अभ्यासता येईल.

२.१ प्रास्ताविक :

सदर अभ्यासघटकात कथेचे माध्यमांतर ही प्रक्रिया विस्ताराने मांडली आहे. हे माध्यमांतर समजून घेण्यासाठी ज्या सहित्यकृतीचा आधार घेतला आहे, ती प्रख्यात लेखक जयंत पवार यांची 'साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू ही कथा आहे. या कथेचे 'भाऊबळी' सवाल ३६०० रुपयांचा या मराठी चित्रपटात २०२३ साली माध्यमांतर झाले. फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर हा जयंत पवार यांचा पहिलाच कथासंग्रह. जागतिकिकरणांतर झालेली गिरणगावची अटळ शोकांतीका यात आहे. यातील 'साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू ही कथा वर्गसंघर्षाचा लेखाजोखा अतिशय खुमासदार पद्धतीने घेते. महानगरातील दाहक वास्तव ही कथा मांडते.. एका गरीब दूधवाल्याच्या दुधाच्या थकलेल्या बीलावरून उसळलेला भडका पुढे दोन वर्गातील कलहाचे कारण कसे बनतो याचे या कथेत तीरकस भाषेत वर्णन आहे.

या कथेतील आधिचेच नाट्य प्रखर असल्याने या कथेचे माध्यमांतर होण्याच्या शक्यता जास्त होत्या. जयंत पवारांनी स्वत: याची पटकथा लिहिल्याने या चित्रपटाचे दृश्यमूल्य वाढले आहे. या कथेची चित्रपटात झालेली माध्यमांतर प्रक्रिया सदर अभ्यासघटकात विस्ताराने मांडली आहे.

२.२ विषय विवेचन

जयंत पवार हे समकाळातील अत्यंत सशक्त कथालेखक आणि नाटककार म्हणून ओळखले जातात. महानगरी जाणीवांचे तिथल्या कष्टकरी अर्धनागर पोटसंस्कृतीचे, तेथील दबलेल्या पिचलेल्या वर्गाचे,

माणसांचे, त्यांच्या दारीद्रय, दु:ख, बकालपाणाचे, उपजिविकेच्या संघर्षाचे, त्यातून उभ्या राहिलेल्या गुन्हेगारी अधोविश्वाचे, जगण्यातील अटळ पेचाचे, प्रत्ययकारक चित्रण त्यांच्या कथेत येते. जागतिकिकरणानंतरच्या विखंडीत काळाची शेकडो कथनरुपे त्यांच्या कथात्म साहित्यात अवतरतात. त्यांच्या कथांमध्ये महानगरातील वर्गसंघर्षाचा लेखाजोखा आहे. निम्नस्तरीय जगण्याचा कोलाज म्हणजे त्यांची कथा आहे. ती वास्तवाची समकाळाच्या आधारावर चिकित्सा करते. पत्रकारीतेत असल्यामुळे प्रश्नांचे संगतवार अर्थ लावण्याची, त्यातील गुंते कथात्म पद्धतीने उलगडण्याची, त्याचे समाजशास्त्रीय विश्लेषन करण्याची त्यांची क्षमता अफाट आहे. जयंत पवारांची भाषा ही गिरणगावाच्या मिश्र संस्कृतीतून कमावलेली भाषा आहे. तीच्यात वाचकाला संमोहीत करण्याची अफाट क्षमता आहे. ती प्रवाही आहेच, मात्र ती कमालीची टोकदार, थेट आणि आशयसमृद्ध आहे.

जयंत पवारांनी अत्यंत मोजके पण मर्मभेदी लेखन केले आहे. त्यांच्या लेखनातील कथाबीजे वैश्विक आहेत. 'काय डेंजर वारा सुटलाय' हे नाटक त्यांच्या प्रतिभेचा उत्कट अविष्कार मानले जाते. अधांतर, माझं घर ही नाटके, फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर, नाय वरणभात लोंचा नि कोण नाय कोंचा, मेरी नींद नसानी होय, हे त्यांचे महत्वाचे कथासंग्रह. नाय वरणभात लोंचा नि कोण नाय कोंचा त्यांचा दुसरा कथासंग्रह.या शिर्षककथेवर मराठीत चित्रपट येवून गेला आहे.

कथेचे चित्रपट माध्यमांतर या विषयासाठी घेतलेली 'साशे भात्तर रुपायांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू' ही कथा त्यांच्या फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर या कथासंग्रहातील आहे. ज्याचे 'भाऊबळी' या मराठी चित्रपटात २०२३ साली माध्यमांतर झाले. फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर हा जयंत पवार यांचा पहिलाच कथासंग्रह. जागतिकिकरणांतर झालेली गिरणगावची अटळ शोकांतीका यात आहे. त्याच्या प्रस्तावनेत निखिलेश चित्रे म्हणतात, ''जयंत पवार हे कथा माध्यमाच्या नव्या शक्यता तपासून पाहणारे गंभीर लेखक आहेत. कोणत्याही चांगल्या लेखकाला पछाडनाऱ्या जन्म, मृत्यू, दु:ख, क्रौर्य, हिंसा या गोष्टी पवारांच्या कथेत निव्वळ 'थीम्स' पुरत्या मर्यादीत राहत नाहीत. तर लेखकाच्या सतत सुरू असलेल्या चिंतनाचे विषय म्हणून समोर येतात. पवारांची कथा जगण्याच्या धुमश्चक्रीत वाचकाला मध्यभागी आणून उभे करते.''

यासंदर्भात खुद्द जयंत पवार आपल्या कथालेखनाविषयी सांगतात, ''मी आयुष्याची तीस बत्तीस वर्ष जिथे घालवली, तो गिरणगाव, नाटकवाल्यांचं जग, साहित्यिकांचं जग, मुंबईतल्या गिरण्यांचा संप, बाबरीकांड, धार्मिक पुनरुज्जिवनवाद, आणि जातीय दंगे, जागतिकिकरणानंतरचे भले बुरे आघात या सगळ्याचा परिणाम जाणिवांवर आणि लेखनावर झाला आहे.''

२.२.१ 'साशे भात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमुचे सुरूची कथावास्तू

कथा सुरू होते एका काळोख्या रात्रीच्या प्रसंगातून. सिद्धेश अपार्टमेंटवर एक इसम शिवीगाळ करत दगडफेक करतो. सबंधीत खोलीतील फक्त दीवे लागतात. बाकी विषेश काही घडत नाही.

अर्थात ही घटना नवीन नाही. याची बीजे सुप्तावस्थेत पूर्वीच पेरली गेल्याचे काहींचे म्हणने आहे, तर भांडणातील दोन्ही गटांची समजूत काढावी असे त्याच अपार्ट्मेंटमधील न्यायमूर्ती भांडारकरांना वाटते. याच अपार्ट्मेंटमध्ये भाऊ आवळस्कर नावाचे ईसम राहतात. यांच्या घरात या वादाची ठिणगी पडली होती. प्रत्यक्षदर्शी कुणीच नसल्याने त्याचे अनेक अर्थ लावले जातात.

नेमके घडले काय होते हे सत्याच्या जवळ जाणारे भाष्य म्हणजे या कथेची कथावास्तू आहे.

एका गुरुवारी बळी जंगम हा ईसम भाऊ आवळसकरांच्या घरात घुसून राडा करतो. या आधी सहा वेळा तो आला होता. पण या खेपेला तो आक्रमक झाला आहे. त्याच्या रागाचे कारण समजून घेण्यासाठी ही गोष्ट पुन्हा भूतकाळात जाते.

बळी दूधवाला आहे. भाऊ आवळस्कर त्याचे ग्राहक आहेत. महिना संपल्यावर एक दिवस बळी १३२० रुपये दूधाचं बील देतो. मात्र ते बील भाउंची बायको रमा आवळस्करला नाकबूल आहे. कारण बळीने दोन महिण्याचं बील एकदम लावलंय असा त्यांचा आरोप आहे. रमाबाईंच्या कल्पनेनुसार त्यांनी एका महिन्याचे सहाशे अठ्ठेचाळीस रुपये दिले आहेत. आणि फक्त दुसऱ्या महिन्याचे सहाशे बहात्तर रुपये बाकी आहेत. त्या पावसाच्या दिवसातली पैसे दिल्याची तशी आठवणही सांगतात. मात्र बळी ते नाकारत नाही. फरक इतकाच की ते पैसे त्याच्याही मागच्या महिन्याचे होते. मंत्रालयात ऑफीसर असणारे आवळसकर कडक शिस्तीचे असल्याने त्यांची बायको चुकणे शक्यच नाही, असे त्यांचे म्हणने आहे. भाऊ बळीला हाकलून द्यायला सांगतात. अडाण्यांना हिशेब ठेवता येत नाही असा त्यांचा प्रतीवाद आहे. यावर घरातले सगळे एकवटतात. आणि बळीला पिटाळतात.

दुधाच्या पैशावर उपजीविका असलेल्या बळीसाठी तेराशे वीस हा मोठा आकडा असतो. तो बायकोला पाठवून मिटवायचा प्रयत्न करतो पण यावेळी बळीलाच बेवडा, बदचलन ठरवले जाते. संतापलेला बळी शेवटची मागणी करायला जातो. मात्र त्याला सहाशे बहात्तर मिळणार नाहीत असे ठणकावले जाते. बाचाबाची होते. बळीला धक्काबुक्की होते. चिडलेला बळी शिवीगाळ आणि दमबाजी करून निघून जातो मात्र भाऊ आवळस्करांचा जळफळाट होतो. जन्माची अद्दल घडवण्याचे ते ठरवतात.

सहाशे बहात्तर रुपयांचा सवाल उभा राहतो आणि दोन्ही बाजूने युद्ध सुरू होते.

या घटनेची जिजाबाई नगरात उलट सुलट चर्चा होते. लोक त्याचे हवे तसे अर्थ काढू लागतात. काही अफवा तयार होतात. ज्यात बळीने भाऊंना सहा इंचाचा सुरा दाखवला, तर भाऊ बळीच्या थोबाडीत मारून थुंकले अशा कथा तयार होतात.

सिद्धेश अपार्टमेंट आणि जिजाई नगर या दोन्हीकडच्या लोकांच्या स्मिता जाग्या होतात. सोपारवाडी न्यूज केबल सर्विस वाले या घटनेत हॅपनिंग शोधू लागतात आणि दहा-बारा अर्धनग्न पोरांना जमवून त्यांना नाष्टा खायला घालून एक इव्हेंट घडवतात. पोरं सिद्धेश अपार्टमेंट मध्ये जाऊन घोषणा देऊ लागतात.

बळीचा सगळ्यात धाकटा मुलगा मुकेश आवळसकरांच्या सच्चिदानंद या मुलाला 'पैशेचोर आवळ्या' म्हणून चिडवतो त्यावर आवळस्करांचा मुलगा त्याला मारहाण करतो. पोराचं रक्त बघून बळी पिसळतो आणि थेट आवळसकरांच्या घरी घुसतो. बळी एनसी करण्याची धमकी देतो. त्यामुळे भाऊ आवळसकर हवालदिल होतात आणि दूरच्या पीआय असलेल्या साडूला यात लक्ष घालायला लावता. या घटनेची सोपारवाडी पोलीस स्टेशनला नोंद होते. बळीला कुटुंबावर प्राणघातक हल्ला केल्याच्या कारणाखाली अटक होते. ते त्याची धुलाई करतात

बळीचा मुलगा पाटसकर या नगरसेवकाला मध्यस्थ घालून बापाची सोडवणूक करतो.

बळी बाहेर येताच शांततेचं आवाहन करतो. पण चिडलेली पोरं राड्याची भाषा करतात.बळी अंगाला शेक घेत असतानाच एक अघटीत घडते. पोर सिद्धेश्वर अपार्टमेंट वर दगड काठ्या बाटल्याने हल्ला करतात लगोलग पोलीस येतात मात्र पोरं पळून जातात. घडलेल्या प्रकाराने सिद्धेश अपार्टमेंटच्या रहिवाशांच्या मनात दहशत भरते त्यांचा रात्र डोळा लागत नाही.

भाऊ आवळसकर यांनी सिक लिव टाकलेली आहे तर अनेकांना नोकरीला बाहेर पडणेही कठीण जात आहे.

सिद्धेशवाले याची कारणं शोधतात. ज्यात सभोवती असलेल्या चाळी पाडून अपार्टमेंट बांधली होती. विभागाला चांगला कर आला होता. पण ही जिजाबाई नगरची वस्ती वेडी वाकडी वाढू लागलेली होती. आधी दहा-पंधरा घरांची असलेली वस्ती नंतर फोफावली होती आणि त्यांचा राडा वाढला होता. घाणीचा आणि दारू मटणाचा उच्छाद मांडला होता. गुंडगिरी वाढली होती त्यामुळे त्यांना हटवण्याची योजना सिद्धेशकडून आखली जाते.

न्यायमूर्ती भांडारकर, समाजशास्त्राचे अभ्यासक वडके आदी मंडळी एकत्र येऊन समेटाविषयी चर्चा करतात मात्र हा विचार अभद्र असल्याचे बळीच्या कुटुंबियांना वाटते. ते प्रतिसाद देत नाहीत. मात्र न्यायमूर्ती भंडारकरांची पत्नी मालविका यांना पाहून भाउंचे काळीज विदिर्ण होते आणि चर्चेच्या निमित्ताने ते होकार भरतात.

भांडारकर बळीची गाठ घेऊन माघार घ्यायची विनंती करतात मात्र जिजाई नगरातले सगळे लोक एकवटलेले असतात आणि ते सिद्धेश अपार्टमेंट मध्ये कोणी भांडी करणार नाही, पेपर टाकणार नाही, हार टाकणार नाही, प्लंबिंग, सुतारकाम, वायरकाम अशी काम करणार नाही असा निर्णय देतात. त्यामुळे सिद्धेश अपार्टमेंट वाले धास्तावतात.

जिजाई नगरातले गनिमी काव्याचा एक भाग म्हणून नगरातल्या सर्व घुशी एका गोणीत भरून सिद्धेश अपार्टमेंट मध्ये सोडतात आणि धमाल उडते.

याला प्रत्युत्तर म्हणून सिद्धेश मधील लोक टेरेसवर एक ड्रम भरून पाणी आणतात. त्यात मसाला टाकतात ते पाणी पिशव्यांमध्ये भरून टेरेसवरून जिजाई नगरावर हल्ला करतात. सर्वत्र किंकाळ्या ओरडा

आणि पळापळ होते.हा विजय सगळे मसाला दूध पिऊन आणि मंगळागौर खेळून टेरेसवर साजरा करतात. या हल्ल्याने बिथरलेली संतापलेली जिजाई नगरातील पोरं इमारतीच्या पाईपचा आधार घेऊन टेरेसवर चढतात आणि सर्वांवर तुटून पडतात. भयंकर हाणामारी होते आणि प्रकरण पुन्हा सोपारवाडी पोलीस स्टेशनला जाते

या घटेमुळे भाऊ आवळसकरांची कुटुंब हवालदिल होते. रमाईंना हुडहुडी भरते पण त्या हुडहुडीचं कारण हे भाऊ आवळसकरांनी मालविका बाईंची साधलेली जवळीक हे आहे.

दरम्यान रमा यांनी एक सत्य दडवून ठेवले आहे. ते सत्य हे आहे की ज्या ६७२ रुपयांसाठी एवढा हलकल्लोळ माजला होता, ते पैसे त्यांना फ्रिजच्या मागे पडलेले सापडले होते. रमा यांना याचा पश्चाताप होऊन अंगात ताप भरला आहे.. मात्र भाऊ आवळसकरांसाठी हा अस्मितेचा आणि प्रतिष्ठेचा प्रश्न झालेला आहे त्यामुळे ते माघार घेत नाहीत.

आपल्या बायकोने गोष्टीत भलताच ट्विस्ट आणला याचा त्यांना राग आहे. त्यामुळे सूडाच्या सगळ्या शक्यता आणि नाट्य संपणार आहे त्यामुळे त्यांच्यासाठी सोपरवाडी पेटत राहणे महत्त्वाचे आहे.

कथा शेवटाकडे येताना एक मजेशीर वळण घेते. बळीचा थोरला मुलगा राजेश त्याच्या वडिलांना पत्र पाठवतो आणि त्यात मी चिन्मयी (भाऊ आवळसकरंची मुलगी) सोबत लग्न केले आहे असे कळवतो. ते पत्र घेऊन बळी भाऊंच्या घरी धडकतो आणि सगळं जाहीर करतो. ते ऐकून भयंकर संतापलेले भाऊ आवळसकर त्याच्या चार कानफाटीत मारतात. धक्काबुक्की हाणामारी करतात. त्यावर भयंकर संतापलेला बळी शिव्या देतो आणि सांगतो तुझ्या पोरीच्या पोटात जंगमाचा वंश वाढतोय..हरलास तू.. चेचून टाकला असता राजाचा सासरा नसत तर..

सोपारवाडी केबल वरून राजेश आणि चिन्मयच्या लग्नाची बातमी फ्लॅश होते आणि सिद्धेशवर शोककाळा पसरते. सोसायटी या नामुष्कीमुळे पराभूत अवस्थेला जाते. भाऊ हताश होतात. पोलीस त्यांची समजूत काढत राहतात. भाऊ पेग वरून पेग चढवत आतून गरम आणि बाहेरून शांत हलके होत जातात.

बळी रात्री तुडुंब दारू पिऊन येतो आणि सिद्धेश मधल्या २०२ नंबरच्या फ्लॅटच्या दिशेने दगड भिरकावतो. रूमची खिडकी उघडते. भाऊ खिडकीतून खाली बघत राहतात आणि पुन्हा घरात जाऊन बऱ्याच दिवसानंतर शांत झोपतात. गोष्ट जिथून सुरू झाली तेथे संपते.

२.२.२ साशे बहात्तर रुपयांचे महानगरीय वर्गवास्तव

जयंत पवार यांच्या फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर या पहिल्याच कथासंग्रहातील साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू ही कथा विसाव्या शताकाच्या उत्तरार्धात आलेल्या जागतिकिकीकरणातून उद्ध्वस्त झालेल्या गरीब मध्यमवर्गाचे आणि याच जागतिकिकरणाचा ग्राहक असलेल्या उच्चवर्गाचे वर्गवास्तव मांडते.

अ) कथातत्व

गिरणी कामगार उद्ध्वस्त झाल्यानंतर गिरणगावाची वाताहत झाली.. नव्वद नंतर आलेल्या जागतिकिकरणामुळे मुंबईचे रुपडे बदलले. चाळी पाडून अपार्टमेंट उभी राहिली. गिरण्यांच्या जागी मॉल होवू घातले. शहराला चकचकीत पणा आला. मध्यमवर्गाला काही स्वप्न दाखवण्यात आली. त्या स्वप्नांचा पाठलाग करताना मध्यमवर्ग त्याचं सत्व हरवून बसला. जातीय उतरंडीत उच्च स्थानी असणारांनी त्यांचे समायोजन बदलत्या वास्तवाशी केले. त्याचे लाभही पटकावले. मात्र पोटापाण्यासाठी शहरात आलेला गरीब मध्यमवर्गीय उद्ध्वस्त झाला. त्याचे स्थलांतर झाले. मूळचा मुंबईकर हुसकावून शहराबाहेर फेकला गेला. शहरातील उपजिविकेच्या संधीमुळे असा हतबल गरीब शहराच्या आणि तिथल्या टोलेजंग इमारतीच्या आडोशाने कसा बसा जगू लागला. मिळेल ती जागा शोधून झोपडीत राहू लागला.

या गरीब लोकांच्या उपजिविकेची साधनं याच उच्च वर्गाच्या निकडीतून उभी राहिली होती. पेपर टाकणे, दूध पुरवणे, भाजीपाला विकणे, घरात लागणार्या दुरूस्ती आणि देखभालीच्या सेवा पुरवणे असे त्याचे स्वरूप होते. याच गरिबांच्या वस्तीतल्या बाया अपार्टमेंटमध्ये कपडे धुणे, भांडी घासणे,आणि काही वेळा स्वयंपाक करणे अशा सेवा पुरवत होत्या.

याचाच अर्थ उच्चवर्गाची निकड ही गरीब वर्गाची निवड होती. या निकडीतून या सेवा पुरवल्या जात होत्या. त्यातून गरीबांना चार पैसे मिळत होते. मात्र ते पोटापाण्याला पुरत नव्हते. कमी शिक्षण, बेरोजगारी, यातून मग झोपडपट्टीत व्यसनांचा आणि गुन्हेगारी विश्वाचा शिरकाव झाला होता. असुविधांमुळे घाण, दुर्गंधी आणि रोगराई हे प्रश्न होतेच. शहरानं आणि इथल्या जिवनशैलीनं दाखवलेली स्वप्न या वर्गाच्या आवाक्यात नव्हती. त्यामूळे येणारे वैफल्य आणि विद्रोह हा या वर्गाचा स्थायिभाव जरी झाला असला तरी, आम्ही या भूमीचे मूळ लोक असूनही सरकारच्या धोरणानं आमची वाताहत झाली आहे. ही किनार त्या विद्रोहाला होती. शहरात येवूनही जातवास्तव नव्या स्वरूपात आ वासून उभे होते. आणि त्यातून मग 'साशे बहात्तर' सारखे पेचप्रसंग उभे राहत होते.

जयंत पवार हे शब्दावर मजबूत पकड असलेले कथाकार आहेत. त्यांची कथा मजेदार वळसे घेता घेता एकदम फणा काढून उभी राहते. ती नुसती शाब्दीक फुत्कार टाकत नाही, तर व्यवस्थेचा कडकडून चावा घेते. साशे बहात्तर या कथेची भाषा अशीच तीरकस आणि नर्मविनोदी आहे. तीच्यातील उपरोध इतका कडवा आहे की, तो वरवर साधा वाटतो मात्र, त्याचा दंश बसला तरी त्याची जाणीव तेव्हाच होते जेव्हा हे वर्गवास्तव वाचकाच्या अंगोपांगी, आणि मनीमानसी भिनत जातं.

ब) पात्रव्यवस्था

कथेची पात्ररचना अत्यंत विचारपूर्वक केली आहे. यातला बळी जंगम हा मागास वर्गापेक्षा गरीब निम्नवर्गाचं प्रतिनिधित्व करतो म्हणायला हरकत नाही. तरीही दाराच्या बाहेरून दूध घालणे ही जातीची पाळंमुळं अजूनही भिनल्याची उदाहरणं आहेत. शहर बदलूनही जातवास्तव कायमच असल्याचं निदर्शक

आहे. बळीने मातीच्या पायाने लिनोनियमवरनं चालत येणं यामुळं भाऊ अस्वस्थ होतात. त्यांना तो मॅनर्सलेस वाटतो.

लेखकाने हे वर्गवास्तव ठळक करण्यासाठी भांडारकरांना न्यायमूर्ती हा पेशा देवून पाचव्या मजल्यावर, आवळस्करांना मंत्रालयात ऑफीसर बनवून दूसर्या मजल्यावर आणि बळीला शेजारच्या झोपडपट्टीत योजून त्याला दूध घालायला लावणं हे अतिशय प्रतिकात्मक आहे. बळीचं बळी हे नाव त्या अर्थाने अत्यंत प्रतिकात्मक आहे.

पात्रांच्या तोंडची भाषा हाही अभ्यासविषय आहे. त्याअर्थाने, बळीचे, भाऊ आवळस्करांचे, क्रांतीगीता या भाउंच्या सुनेचे आणि धायमोडे नावाच्या पोलीस निरिक्षकाचे संवाद अभ्यासण्यासारखे आहेत.

भारतीय समाजव्यवस्थेचं प्रतिकात्मक लघुरूप म्हणून या कथेकडं पाहता येतं. भारतातल्या कुठल्याही शहरात ही गोष्ट हुबेहूब अशीच घडू शकते म्हणून या कथेचं समकालिनत्व महत्वाचं आहे. ज्यात समाजव्यवस्था, न्यायव्यवस्था, पोलीस प्रशासन, आणि माध्यमं यांचा परस्पर संबंध अत्यंत टोकदाररित्या व्यक्त केला आहे.. हे वर्गवास्तव टिपताना अत्यंत प्रतिकात्मक भाषाही वापरली आहे. कथेतील वडके या समाजशास्त्राच्या अभ्यासक असलेल्या पात्राच्या म्हणन्यानुसार, ''विभाग पूर्वी शांत दिसत असला तरी, तणावाची बीजं सुप्तावस्थेत पूर्वीच पेरली गेली होती. आणि त्याचे सिम्पटम्स आता दिसू लागले आहेत.'

क) कथनात्मकता

या कथेची निवेदनाची भाषा लालित्यपूर्ण असूनही तीला पत्रकारीतेच्या भाषेचा स्वर आहे. लेखकाने मुद्दाम हा स्वर निवडला आहे. ज्यात तथ्यांची मांडणी तटस्थपणे करावी लागते. ज्यामुळे घटनांचे विश्लेषण करताना ताटस्थ्य येते आणि वास्तव बोध होतो. वर वर लेखक एका वृत्तनिवेदकाच्या रुपात दिसतो मात्र हे तृतीय पुरूशी निवेदन आहे. कथेचे निवेदन एका सुरूवातीची कथेला उत्तेजन देणारी घटना सांगून फ्लॅशबॅक तंत्राने भूतकाळात शिरते.आणि सरतेशेवाटी कथा जेथे येवून थांबली होती त्या बिंदूवर माघारी येते.

ड) कथाबंध

मराठीत विषेशत: नागर साहित्यात भाषेच्या अंगाने कथाबंधाचे विपूल प्रयोग आढळतात. मात्र त्यासाठी आवश्यक असणारे आशयद्रव्य आणि घटनांचे अर्थ लावण्याची जयंत पवारांची हातोटी अभूतपूर्व आहे. दगड मारण्याची घटना सांगताना जयंत पवार दृकप्रत्यय देतात. 'काळ्या आकृतीने काळा दगड उचलला' हे ऐंद्रीय संवेदन टीपताना 'झालं काहीच नाही' या वाक्यावर तो प्रसंग थांबतो. लेखक काय सांगतो आणि काय सांगायचे टाळतो, ही गोष्ट कथेचा आशय आणि अभिव्यक्ती समृद्ध करते. 'क्रांतीगीताचं दोन्ही कानातील चार चार ग्रामची डुलं हलवत बोलणं, राग आल्यानंतर भाऊ आवळस्करांचं 'कंपायमान होत्साते फुसफुसत गुरगुरत' राहणं ही जयंत पवारांच्या उपरोधीक शैलीची खास वैशिष्ट्ये आहेत.

सदर कथा अत्यंत प्रवाही आहे. तिची मांडणी कमालीची नाट्यमय आहे. क्रियेला प्रतिक्रिया येणं आणि त्यातून प्रसंगांची अर्थपूर्ण मालिका तयार होणे आणि पात्रांचा संघर्ष उभा राहणे, घटनांचा चढता क्रम आणि अनपेक्षित वळणं ही उत्तम कथेची सगळी लक्षणं या कथेत आहेत.

तरीही मूळ गाभा राहतोच की ज्या सहाशे बहात्तर रुपयांसाठी भांडणं, धकाबुक्की, पोलीस केस, गरीबाला नाडणारा आणि नं परवडानारा पोलिसी खाक्या, दोन घरातला राडा, त्याला पुढं आलेलं दोन वर्गाच्या युद्धाचं स्वरूप, त्याचा माध्यमांनी टीआरपी साठी करून घेतलेला वापर, गणिमी कावे, तुंबळ हाणामारी असं करत करत हे युद्ध झालं त्या सहाशे बहात्तर रुपयांचं काय? तर ते पैसे रमाला सापडतात. रमाला या गोष्टीचे अत्यंत वाईट वाटते. ती पापभिरू आहे. तिच्या या कृत्यामुळे तीला फणफणून ताप येतो. ती भाऊ आवळस्करांना हे सांगते. पण भाऊ आता प्रतिशोधाच्या आगीने भडकले आहेत. कारण हा प्रश्न आता प्रतिष्ठेचा आणि अस्मितेचा झाला आहे. ''आता कुठं थ्रील येतंय.. जीवनाचा मक्सद ध्यानी येतोय.. प्रश्न इथंच संपता कामा नये...'' ''हा प्रश्न जागा राहो''

भाऊ आवाळस्करांना असं अत्यंत मूलतत्ववादी स्वरूपातील काही वाटत राहणं यावर या पिढीनं उत्तर शोधलं आहे..ते आता आंतरजातीय विवाह करत आहेत. आणि जागल्याची भूमिका ज्याच्या वाट्याला आहे, ती पोलीस व्यवस्था मद्याचे घोट रीचवत या पिढीवर, नार्कोटीक्सवाल्यांमार्फत अंमली पदार्थ विक्रीचे गन्हे दाखल करण्यासाठी सेटींग लावत आहे.

अंमल कुणावर कशाचा आहे असे मूलभूत प्रश्न उभे करून ही कथा थांबते.

२.२.३ चित्रपट परिचय

चित्रपटाचे नाव : भाऊबळी

निर्मिती संस्था : दशमी क्रिएशन

निर्माते : नितीन वैद्य, निनाद वैद्य, अपर्णा पाडगावकर

सादरीकरण : झी स्टुडीओज

दिग्दर्शक : समीर पाटील

मूळ कथा : साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमुचे सुरू

मूळ लेखक : जयंत पवार

संहिता रुपांतर: जयंत पवार

पटकथा संवाद : जयंत पवार

प्रमुख भुमिका : किशोर कदम, मनोज जोशी, ह्रिषीकेश जोशी, मेधा मांजरेकर, विजय केंकरे, रेशम टिपणीस, आनंद आलकुंटे, संतोष पवार.

२.२.४ कथेचे माध्यमांतर

कथेचे चित्रपट माध्यमांतर होताना कथेच्या संहितेचे चित्रपटाच्या संहितेत माध्यमांतर होते. आणि ती संहिता मग चित्रिकणासाठी वापरली जाते.

जयंत पवार यांच्या फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर या पहिल्याच कथासंग्रहातील 'साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू' या कथेवर 'भाउबळी' या चित्रपटाचे कथानक बेतले आहे. या चित्रपटाचे लेखन जयंत पवार यानीच केले आहे. प्रकृती साथ देत नसतानाही २०१९ मध्ये त्यांनी या चित्रपटाची पटकथा व संवाद लिहिले. १९ ऑगस्ट २०२१ रोजी जयंत पवार यांची प्राणज्योत मालवली. हा चित्रपट पहायला आज ते हयात नाहीत. त्यांना हा चित्रपट अर्पण केला आहे.

भाऊबळी या चित्रपटाची मूळ कथा आणि चित्रपट कथा दोन्हींचे लेखन जयंत पवारांनीच केले असल्याने त्यांनी फार सिनेमॅटीक लिबर्टी घेतलेली नाही. कागदावरची गोष्ट दृक श्राव्य रुपात रुपांतरीत होताना कलाकृतीचे मूल्य आणि सौंदर्य वाढवण्यासाठी काही जागा योजल्या आहेत. काही पात्र नव्याने घेतली आहेत. काही अधिकचे प्रसंग टाकले आहेत. कथेत आणखी नाट्य येण्यासाठी तीची मांडणी बदलली आहे. काही आवश्यक स्थानबदल केले आहेत. मात्र मूळ कथेचा विषय आशय आणि कथाबंधाला फारसा धक्का लावला नाही.

भाऊबळी चित्रपटाचे व्यावसायीक प्रदर्शन झाल्याने या कथेतील आवश्यक फेरबदल, पुनर्मांडणी, काही प्रसंगाची काटछाट तर काही गोष्टींचे नव्याने संयोजन असे केले आहे. याचा साकल्याने येथे विचार करणार आहोत. तसेच चित्रपटाची परिणामकारकता वाढण्यासाठी दृष्य आणि श्राव्य गोष्टींचा कसा वापर केला आहे हे आपण चित्रपटाच्या घटकांच्या अंगाने पाहणार आहोत.

१. कथा

जयंत पवारांच्या मूळ कथेचे साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमुचे सुरू असे शिर्षक आहे. जयंत पवारांच्या प्रत्येक कथेत शिर्षकाचे वेगळे महत्व असते. मात्र या चित्रपटात या लांबलचक शिर्षकाचा संक्षेप करून, भाऊबळी- ३६०० रुपयांचा सवाल असा संक्षेप केला आहे. यातील भाऊ आणि बळी या ही दोन्ही नावे अनुक्रमे भाऊ आवळस्कर आणि बळी जंगम या मध्यवर्ती पात्रातील संघर्षाचा निर्देश करतात.. शिर्षकाच्या कॅलीग्राफीतील लेखणी आणि वीळा या सुलेखनातील चित्रातून हा संघर्ष अक्षरबद्ध केला आहे.

कथासंग्रहातील कथा आणि या चित्रपटाची कथा यात माध्यमांतर होताना तत्वत: काहीच अंतर नाही. कथेतील कोंबडी मेल्याचा प्रसंग तसेच अन्य काही प्रसंग हे पूर्णत: नवीन घेतले आहेत. आवळसकरांचा मंत्रालयात अर्थसचिवांबरोबर झोपडपट्ट्या पाडण्यासंबंधीचा प्रसंगही मूळ कथेत नाही.

कथेतील सुरुवातीचे अनेक प्रसंग कथा आणि तीचा अवकाश प्रस्थापित होण्यासाठी घेतले आहेत. बाकी कथा फारशी बदलत नाही. शेवटाकडे मात्र तीचा विस्तार केला आहे. तो आवश्यकही वाटतो. कारण सूडाचे वर्तूळ तेथे पूर्ण होते. चिन्मयी आणि राजेश यांचं लग्न झाल्यानंतर त्यांची वरात निघणं, ती सिद्धेश

सोसायटीच्या दारावर येणं, राजेशने लग्न झाल्यावर आईवडीलांपासून घरापासून दूर जाणं हा वर्गबदलाचा संकेत आहे.. तो ही कथा देते.

२. पात्रविचार

पहिल्या दृष्यात गाडीवर दारुड्याला पास होणारा एक मनुष्य दाखवला आहे.. दोघात शाब्दीक खटके उडतात. प्रत्यक्ष कथेत हे पात्र नाही. मात्र पासरबाय किंवा ज्याला वाटसरू म्हणतो तो चित्रपटातील एक स्वतंत्र विचार असतो..त्याची योजना आधीच करावी लागते. चित्रपटात प्रत्येक पात्रात अशी पासिंग पात्रं असतात.

ज्या गोष्टीचा उल्लेख जयंत पवारांनी त्यांच्या कथेत फक्त डोळा असा केलेला आहे. तो डोळा दाखवण्यासाठी दिग्दर्शकाला एक कॅमेरामन आणि एक निवेदक अशी दोन पात्र योजावी लागली आहेत. म्हणूनच त्याला केवळ पात्ररचना नं म्हणता पात्रविचार म्हणने योग्य ठरते. कर्नल भिडे हे आदर्शवादी कल्पनांनी भारावलेलं वेगळंच पात्र यात येतं.. हे पात्र चित्रपटात रंग भरतं, जिजाऊ नगराताला देशभक्ती काय असते हे दाखवण्यासाठी देशभक्तीपर गितांचा डीजे धमाका आयोजीत करणारा नगरसेवक पाटणकर मूळ कथेत फक्त उल्लेखापूरता आहे, तो चित्रपटात दोन चार दृष्यात डोकावतो. वस्तीतील अनेक पात्रं यात दुय्यम किंवा मॉब म्हणून चित्रपटात येतात. चित्रपटाचा दृश्य आवाका मोठा असल्याने ते आवश्यकही असते.

बळी जंगम यांचे मूळ कथेतील पात्र आणि चित्रपटातील पात्र यात गुणात्मक फरक आहे.. चित्रपटातील बळी हा तुलनेत जास्त नम्र, पापभिरू आणि सुटाबूटातील लोकांना जंटलमन मानणारा आहे. त्याला त्यामुळे ओघानेच चित्रपटात नायकत्व येते. अगदी तसेच भाऊ आवळस्कर हे आधीचेच बेरकी चिवट पात्र चित्रपटात टोक गाठते, झोपडपट्तेवाल्यांना टॅक्स लावा इथपासून ते झोपडपट्ट्या पाडा म्हणनं, नातू आगाव झाल्यानं मुलगा सच्चीदानंद याला 'रीटन एक्सप्लेनेशन' मागणं हे सगळं कमालीचं सारकास्टीक आहे.

न्यायमूर्ती भांडारकर हे अत्यंत विनम्र न्यायी आणि भाबडं पात्र चित्रपटात येतं. मात्र त्याची पत्नी मालविका ही बोल्ड आणि लाघवी केली आहे. मूळ कथेत तीची तशीच छटा असली तरी, तीची व्यक्तीस्वातंत्र्याची एक कल्पना आहे, ती तीला उपभोगता येत नाही. त्या त्राग्यातून तीनं 'जज असून सतत अन्याय' असं म्हणनं, किंवा एक्स्पेंसीव स्पोर्ट शू घालण्यासाठी संधी शोधणं हे तीच्या उच्चवर्गाच्या राहणीमानाचं निदर्शक आहे. ती उच्च वर्गातील असूनही तीला जगण्याचं स्वातंत्र्य नसणं असाच त्याचा अर्थ आहे. चित्रपटात अनेक पात्र आहेत, अर्थात प्रत्येक पात्राचा विचार येथे शक्य नाही.

३. प्रसंग

पटकथेत एक दोन तीन या क्रमाने प्रसंगांची मांडणी असते. चित्रपटातील पहिला दगड मारल्याचा प्रसंग कथेबरहुकूम आहे. मात्र चित्रपटातील दुसरा प्रसंग हा स्वातंत्र्यदिवस साजरा करतानाचा आहे. मूळ कथेत हा प्रसंग कुठेच नाही, मात्र चित्रपटात दोन वर्गातील जीवनपद्धती, निष्ठा आणि फरक दाखवण्यासाठी सदर प्रसंग अत्यंत कल्पकतेने योजला आहे. त्यामुळे या दोन वर्गाची थेट पार्श्वभूमीच आपल्याला उलगडते.

स्वातंत्र्यदिनी जिजाई नगरात ढोल ताश्याचा आवाज घुमणं, पोरांचं डान्स करणं. त्याच्या आवाजाने सिद्धेश सोसायटीतील लोकांना राष्ट्रगीत म्हणताना अडथळा येणं.. मग विरोधाला विरोध म्हणून त्यांनीही आवाज वाढवणं, सावरकारंचं जयोस्तुते हे गाणं चढ्या आवाजात गाणं.. अशी अनेक दृष्य या दोन वर्गातला संघर्ष ठळक करतात. एवढेच नाही तर कथेची प्रस्थापना याच प्रसंगातल्या छोट्या दृश्यातून होते. भाऊ आवळसकरांचे सोसायटीतील स्थान, त्याना असलेली मालविका बाईंची ओढ वगैरे..

लगोलग न्यायाधीश भांडारकरांच्या गाडीचा येणारा प्रसंग असाच समूहवृत्तीचा अफलातून नमुना आहे..ज्यात भांडारकारांच्या गाडीखाली जिजाईनगरातली एक कोंबडी मरते..गर्दी त्यांना घेरते.. भांडारकर पैसे द्यायला तयार होतात. गर्दी पाचशे रुपये मागते. मात्र त्यांचा न्यायमूर्ती हा पेशा समजल्यावर कुणी आठशे कुणी बाराशे मागतात. गाडीत सोबत बसलेले आवळस्कर त्यांना रोखतात, आणि मॅड म्हणून नगरातील लोकांची लायकी काढतात..गर्दी त्यांच्यावर चिढते..मात्र त्याच रस्त्यावरून जाणार्या बळीला ते दृश्य दिसते, तो गर्दीला सुनावतो..जेंटलमन म्हणून त्यांना त्रास देवू नका असे सांगतो. गर्दी पांगते. मात्र जाताना मेलेली कोंबडीही लंपास होते.

सदर प्रसंग कथेत नाही. मात्र तो आता चित्रपट कथेची, स्थळाची प्रस्थापना करतो आणि गोष्टीचे बळीला आपसूक नायकत्व देतो.

असे अनेक कथाबाह्य प्रसंग मूळ कथेत योजल्याने कथेचे कथातत्व अधिक वाढवतात. प्रेक्षणीयता हे चित्रपट कृतीचे मूल्य असल्याने काही प्रसंग मूळ कथेच्या प्रकृतीपेक्षा जास्त व्याव्सायीक पद्धतीने पडध्यावर येतात. ज्यात दोन गाणी, बळीने दम दिल्यानंतरच्या प्रसाद फेकून मारल्याच्या अफवा आणि सच्चिदानंदची कुत्र्यासमोरची लाठीकाठी,हे काही ठळक प्रसंग येतात. तर काही ड्रीम सिक्वेन्स येतात, ज्यात बोधीलकर महाराज बळीला सूड घेण्याच्या आज्ञा देतात. आणि एका दृष्यात चक्क भाऊ आणि बळी दोघांचे धनुष्य आणि तलवारीने युद्ध होते. या ठिकाणी देव आणि राक्षस युद्ध अशी मांड्णीही प्रत्ययकारी झाली असती. तरिही या स्वप्न मालिका चित्रपटात गंमत आणतात.

४. दृश्य

दृश्यात्मकता हे एक मूल्य आहे. पहिल्याच दृष्यात एका दारुड्या इसमाची पावलं अडखळताना दीसतात.. हे दृष्य दाखवताना बळीचा चेहरा दीसत नाही. मात्र समारोपाला आपण तो पाहू शकतो. ही योजना मूळ कथेतही आहेच. त्यामुळे हे दृष्य परिणामकारक होते. लेखकाने यात काही दृश्ये जाणीवपूर्वक लिहिली आहेत.. या मुळे प्रसंगाची परिणामकारकता वाढते. झेंडा फडकवायला भांडारकरांना मान उंचावता नं येणे, भांडारकरांची गाडी बंद पडल्यानंतर ती ढकलावी लागणे आणि बायकोने ती विका म्हणने, बळीनं मातीच्या पायांनी लिनोलीयमवर चालत येणं, आणि भाउंनी चिडणं हेही दृश्य उत्कट झालं आहे. बळी भाउच्या घरी तोडफोड करताना चुकून फिशटँक फुटून मासा खाली पडणे आणि बळीने त्याला अबदार पाण्याच्या जार मध्ये सोडणे हे त्याच्या अत्यंत निरागस मनोवृत्तीचं निदर्शक आहे.. मूळ कथेत हे दृश्य नाही.

५. संवाद

पहिल्याच दृष्यात रात्री निवेदक म्हणून अवतरलेला पत्रकार दगडामुळे काच फुटल्यानंतर रिपोर्टींग करतो. ''..तर ही कहाणी आहे सोपारवाडीची. भिरकावलेला दगड होता जिजाबाई नगरातला. आणि फुटलेली काच होती सिद्धेश्वर अपार्ट्मेंटमधल्या खिडकीची.. आजवर शांत असलेल्या सोपारवाडीच्या पोटात खदखदणारी आग कशी वाढत गेली, त्याची ही अनोखी युद्धकथा. पाहत रहा... युद्ध तुमचे वार्तांकन आमचे. कॅमेरामन पिंटू उसासेसह भानु जगदाळे..सोपारवाडी केबल न्यूज..''

संवादातूनही कथा सेट होते. याचं हे उत्तम उदाहरण आहे.

भिडेंच्या खटला भरू म्हंटल्यावर 'आपापला स्वातंत्र्यदिन कशा पद्धतीने साजरा करायचा याचं स्वातंत्र्य प्रत्येकाला असतं.' असं न्यायमूर्ती भांडारकरांनी म्हणनं हा संवाद किंवा क्रांतीगीताचं ''पैसे कै झाडाला लागत नैत..आम्ही मर्मर म्रून कमावतो'' हा संवाद किंवा बळीच्या अशुद्ध वाक्यावर 'हिशेबाचं हिसाब झालं, तुझ्या एका क्षणाच्या संगतीत माझी जीभ बीघडली, ही भाषाशुचीतेची तकलादू संकल्पना. किंवा 'पोलिसाला संताप हवा' हे धायमोडेनं ठणाकावून सांगून व्यवस्थेचंच विच्छेदन करणं, भाउंनी रमासमोर युद्धाचं महत्व सांगतानाचे संवाद असोत की, कठीण प्रसंगात मुलगा नसताना बळीने, 'शिकलेल्या लोकांचं असंच असतं, कामाच्या वेळी नेमकी जागेवर नसतात असं म्हणनं, किंवा अगदी शेवटाला धायमोडेंनी भाऊ आवळस्करांना सांगीतालेलं सूडाचं व्यवहारी मार्गदर्शन, हे सगळे कथेतील आणि कथेच्या आवश्यकतेमुळे लिहिले गेलेले संवादाचे उत्तम नमुने आहेत.

समाजशास्त्रज्ञ वडकेंनी बळीच्या दूधाच्या संदर्भात 'गायी म्हशींच्या शोषणाची' मांडलेली कल्पना तीरकस विनोदाचा सर्वोत्तम नमुना आहे. भांडारकरांनी हे प्रकरण मिटवायला वडकेंना फोन केल्यावर, वडकेंनी ' मी आंदोलनाच्या भानगडीत पडत नाही..काही परिपत्रक असेल तर बघा, माझी तेवढ्या वेळात चार पुस्तकं लिहून होतील' म्हणनं हे आजच्या चळवळींची पांढरपेशी वाताहतच मांडते. बळीच्या शेवटच्या भेटीतील आवळस्करांबरोबर झालेला... ''तीच्या पोटात जंगमाचा वंश वाढतोआय. साल्या हारलास तू.. चेचून टाकला असता राजाचा सासरा नसतास तर..'' हा संवाद अत्यंत भेदक आणि धीट आहे.

६. स्थळ

कथाबरहुकूम स्थल निवड हे या चित्रपट कथेचं वैशिष्ट्य आहे.. यात सिद्धेश सोसायटी सोबत जिजाई नगर स्पश्ट दिसते. मूळ कथेपेक्षा खोलवर यातील स्थलचित्रण दिसते.. जिजाई नगराला यामुळे व्यक्तीत्व मिळाले आहे... यातली प्रचंड वेगवेग़ळी बेरकी पात्रं एकाच फ्रेममध्ये दिसतात. भाउ आवळस्करांचं मंत्रालयातलं भव्य दिव्य ऑफीसही दिसतं जे मूळ कथेत कुठंच दीसत नाही.

कथेतला पहिलाच प्रसंग आणि त्यात उपस्थीत असलेला सोपारवाडी केबल नेटवर्कचा तीसरा डोळा वडाच्या झाडावरून रोखल्याचे कथेत आहे. प्रत्यक्ष सिनेमात हा एका चॅनेलच्या गाडीच्या टपावर ऑपरेटरने धरलेला दिसतो. हे स्थळ बदलले तरी परिणामकारकता तीच आहे. कथेतील पोलीस स्टेशन, भाऊ आवळस्कराचे घर, भांडारकरांचे घर, बळीचे घर ही त्या त्या पात्राच्या जीवनशैलीला साजेशी आणि कथेत

दिसणारी घरं चित्रपटातही दिसतात. जिजाऊ नगराचं बकालपण आणि गलिच्छपण जीतकं कथेत अंगावर येत नाही तीतकं चित्रपटात येतं.

७. काळ

मूळ कथेचा काळ हा दोन हजार सालाच्या दरम्यानचा आहे. कारण ही कथा २००४ साली प्रकाशीत झाली. याचाच अर्थ ही त्याआधीच्या काळावर बेतलेली आहे. मात्र चित्रपटात दिसणारा काळ हा २०२० च्या आसपासचा आहे. या कालांतराने कथेतही आवश्यक बदल करावे लागतात. यातील महत्वाचा बदल आहे शिर्षकाचा. आधी तो साशे बहातर रुपयांचा सवाल होता आता तो छत्तीसशे रुपयांचा झाला आहे.

२००० साली माध्यमांचे जाळे प्रचंड नव्हते.केबल नेटवर्कचा जमाना होता, त्यामुळे कथेतील केबल नेटवर्कची जागा सोपारवाडी न्यूज नेटवर्कने घेतली आहे. एक निवेदक आणि कॅमेरामन संपूर्ण चित्रपटभर कॅमेराचा डोळा चित्रपटावर रोखून आहेत. निवेदनातून ते कथा पुढे नेत आहेत.

बळीने बहिष्काराचे अस्त्र उपसल्यावर सिद्धेश सोसायटीतल्या महिलांनी ऑनलाईन सेवा मागवणे, तसे मनुष्यबळ उपलब्ध होणे ही आजची संकल्पना आहे. मूळ कथेत ती नाही.

काळाच्या बाबतीत दुसरी महत्वाची गोष्ट म्हणजे, कालांतर. कथेत वापरलेले फ्लॅशबॅक तंत्र चित्रपटातही आहे. रमा बाईंना बळीला दिलेले पैसे पावसाच्या संदर्भात आठवताना कथा भूतकाळात जाते. कथेची सुरूवातही फ्लॅशबॅकनेच होते. ज्यात बळीने दगडाने काच फोडली आहे... मत्र त्याने काच का फोडली याचे संदर्भात त्याचे स्पष्टीकरण भूतकाळात जावून येते.. आणि पुन्हा कथा वर्तमानात येते.

८. वेशभूषा

वेशभुशेचा विचार करता कथेतील काळ आणि चित्रपटाचा काळ याच्यात काही वर्षाचा फरक आहे, त्यामुळे वेशभूशा किंचीत बदलते. मात्र कथेतील पात्रानुसर तीची ठेवण आहे. कथेत एका ठिकाणी बळीचं वर्णन आहे. कथेत वर्णन केल्याप्रमाणेच बळी दिसतो. तोच नाही, तर चित्रपटातील कुठलेच पात्र कथेशी विसंगत वाटत नाही.

९. अभिनय

चित्रपट हे संहितेचे आधी नाट्यमय सादरीकरण असते, ज्यात कॅमेराच्या सहाय्याने प्रतिमानिर्मिती केली जाते आणि त्या प्रतिमा पडद्यावर पुन्हा तंत्राचा वापर करून प्रक्षेपित केल्या जातात.. म्हणून अभिनय हा मूळ आणि मह्त्वाचा घटक आहे. भाऊबळी सिनेमातील प्रत्येक पात्र कथेला न्याय देते.. किशोर कदम यांनी साकारलेला बळी प्रचंड हुबेहूब झाला आहे. जयंत पवारांनी तो किशोर कदमांना समोर लिहून ठेवला की काय असे वाटते.. भाऊ आवळसकरांचे पात्र साकारलेले मनोज जोशी, भांडारकर, वडके, धायगुडे अशी एक से बढकर एक पात्र या सिनेमात येतात.. अत्यंत नैसर्गीक अभिनय हे या चित्रपटाचं वैशिष्ट्य. हा चित्रपट ब्लॅक ह्यूमरचा वापर या काळातील परमोच्च अविष्कार आहे आणि अभिनय हे त्याचं बलस्थान आहे, असे म्हंटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.

१०. छायाचित्रण

भाऊबळी हा चित्रपट छायाचित्रणाचा वस्तूपाठ आहे. कथेत मुळातच दृश्यात्मकता आसल्याने छायाचित्रणाला अनेक जागा होत्याच. मात्र चित्रपटाचे दृकसौंदर्य वाढवण्यासाठी छायाचित्रणाची अनेक तंत्र वापरली आहेत. ज्यात अत्यंत कलात्मक कॅमेरा अँगल आणि मूवमेंट दिसतात. झेंडा फडकावल्यानंतर त्याच्या पार्श्वभूमीवर दिसणारी सर्वदूर बकाल झोपडपट्टी.. टॉप अँगलमधून दिसणारी सिद्धेश सोसायटी.. एक्सट्रीम वाईड अँगलमधून दिसणारं मुंबई शहर.. ड्रोन मधून दिसणारा जिजाईनगराचा टॉप अँगल.. बळी दूध घालायला निघताना डोक्यावरून जाणारे विमान असा वर्गविरोध अशा दृश्यांमधून शक्य झाला आहे. बळीच्या पहिल्याच दृश्यातला लो अँगल अशा अनेक चित्रचौकटी आणि दृश्यांमधून चित्रपट जिवंत होतो. जे कागदावरची कथा दाखवू शकत नाही ते दोन तासाचा चित्रपट कॅमेऱ्याच्या सहाय्याने दाखवतो.

संकलन, मोंताज (कालसंक्षेप) पार्श्वसंगीत ही सिनेमाचं सौंदर्य वाढवणारी, प्रसंगाची मालिका जोडून पटकथा वेगवान करणारी, चित्रपटाची श्राव्य शक्ती वृद्धींगत करनारी काही तंत्रं आहेत. ज्याचा साकल्याने या चित्रपटात विचार केला आहे. एकमागून एक येणारी दृश्ये, त्यांचं ट्रांजिशन (दृश्यसमारोप) अतिशय परिणामकारक झाला आहे.. त्याअर्थी दिवसाची रात्र होवून दिवे लागणे.. जिजाईनगरातला हल्ला होवून दिवे लागणे आणि आवाज आरडाओरडा याचा फक्त ध्वनी (वॉईस ओवर) कानावर येणे हे परिणामकारक झाले आहे.

संकलनामुळे चित्रपटाची आनावश्यक लांबी कमी करता येते. चित्रभाषेत नेमकेपणा येतो.. भाऊ आवळस्करांच्या घरावर हल्ला झाल्यानंतर भाऊ पोलिसांना फोन करतात. कट टू- लगेचच बळीला पोलिसांनी मारझोड करताना दाखवले आहे, याचाच अर्थ कालसंक्षेप करून, मधले आधले अनावश्यक तपशील काढून प्रसंग नेमका आणि ट्रीम केला आहे.

११. व्ही एफ एक्स

हे निर्मिती पश्चात्य तंत्र केवळ एका दृश्यासाठी वापणे आवश्यक होते. नगरातील पोरं जेव्हा सिद्धेश सोसायटीत घुशी सोडतात तेव्हा त्या पडद्यावर चित्रीत करणं केवळ अशक्य गोष्ट होती.. त्यामुळे येथे या तंत्राचा वापर केला आहे.. या प्रसंगामुळे धमाल उडते.. यात उच्चवर्गियांची जीवनशैली प्रकट होते. एरव्ही उंदीर घुशिंसोबत आयुष्य काढणारे गरीब या प्रसंगातून वर्गबदलाचा अनुभव देवून काही अंशी सूड घेतात असे दिसते.

१२. सिनेमॅटीक लिबर्टी

चित्रपटाची कथा मूळ कथेपेक्षा बोल्ड असणं, पात्रं तितकीच लाउड असणं ही या कथेतील विषयाचीच मागणी आहे. तीरकस विषय मांडण्यासाठी त्यांना व्यवहारापेक्षा जरा अधिक ठळक स्वरूपात सादर करावे लागते. त्या अर्थाने या चित्रपटात सिनेमॅटीक लिबर्टी घेतली आहे. मात्र विषयाला याची मांडणी विसंगत जात नसल्याने असा ठळक बदल जाणवत नाही.

२.२.५ माध्यमांतराच्या मर्यादा

लेखकाची भाषा आणि दिग्दर्शकाची शैली यात कायमच तफावत असते. कारण ती दोन वेगळी व्यक्तीमत्वं असतात. त्यांचं अनुभवविश्व वेगळं असतं. तेच साहित्याबाबत म्हणता येतं.. साहित्याची भाषा सिनेमात शक्य नाही. साहित्याचे माध्यम शब्द असतात. आणि चित्रपटाचं माध्यम दृष्य आणि आवाज.. मग अशावेळी जयंत पवारांसारख्या उपरोधीक आणि तीरकस शैलीत प्रखर वास्त्व मांडणार्या लेखकाची भाषा पडद्यावर माध्यमांतरीत करणे हे आव्हन असते, पण ते समीर पाट्लांनी बर्याच अंशी पेलल‌ं आहे. याचं कारणही जयंत पवार याचे पटकथा संवाद लेखक आहेत हे आहे.. तरीही भाषेसंदर्भात काही प्रश्न पडतातच. ज्याची उत्तरं चित्रपट माध्यम देवू शकत नाही.

निवेदनाच्या भाषेचं करायचं काय हा प्रश्न कायम चित्रपट दिग्दर्शकासमोर असतो. सांगीतलवतं, केलीवती, झालेवते अशी क्रीयापदं चित्रपटात योजता येत नाहीत.. जयंत पवार ज्या साक्षिभावाने आणि ताटस्थ्याने ही कथा मांडातात ते पडद्यावर अशक्य आहे. कथेचा अगदी पहिलाच परिछेद पाहता येईल ज्यात लेखक लिहितो, ''उत्तररात्रीच्या काळोखात सर्वांचे सर्व व्यवहार थंड झाले असताना सोपारवाडीच्या नाक्यावरून एक काळी आकृती काळ्या आकाशाच्या पार्श्वभूमीवर धडपडत येताना पाहणारा फक्त एकच कॅमेर्याचा डोळा जागा होता.''

वरील पहिल्याच वाक्यात प्रचंड रंग रूप संवेदन आहे. उत्तररात्र हा एकच शब्द चित्रपटात उतरवताना कठीण आहे. कारण उत्तररात्रीचे अनेक संकेत आहेत.. त्यापैकी फक्त रातकिड्यांचा आवाज दाखवला आहे. 'सर्वांचे सर्व व्यवहार थंड होणे, किंवा काळी आकृती आणि काळ्या आकाशाची पार्श्वभूमी हे शब्द वाचताच मनात अनेक दृष्य उभी राहतात. चित्रपट लेखकाला त्यापैकी एक किंवा काही दृश्य निवड करावी लागते. त्याची वेगळी भाषा संहितेच्या रुपात मांडावी लागते. आणि ते पुन्हा चित्रीकरण करावे लागते. त्यामुळे माध्यमांतर हे अनेक शक्यतांचा शोध घेणारे एक आव्हानात्मक काम आहे.

२.२.६ वेलिणकर : शांता गोखले

कादंबरी लेखनाच्या आधुनिक कालखंडातील शांता गोखले हे एक अत्यंत महत्वाचे नाव आहे. भाषांतरकार, नाट्यसमिक्षक आणि स्तंभलेखक म्हणूनही त्यांची ठळक ओळख आहे. मराठीसोबतच इंग्रजीवर प्रचंड प्रभुत्व असलेल्या, कुंटूंबव्यवस्था आणि त्यातील स्त्रीचे स्थान यावर अत्यंत धीट भाष्य करणार्या अत्यंत समर्थ लेखिका म्हणून शांता गोखले ओळखल्या जातात.

२०१९ साली आलेलं 'वन फूट ऑन द ग्राउंड' हे त्यांचं आत्मकथन प्रसिद्ध झालं. तटस्थता हे त्यांच्या लेखनाचं वैशिष्ट्य आहे. स्त्रीच्या जगण्यातले गुंते मांडताना त्यांची पात्रे फार आगतिक होत नाहीत, किंवा समस्येचं उत्तर शोधताना ती दोषारोप करत नाहीत.

भाषांतरकार म्हणून त्यांचं विपूल काम आहे. विश्णूभट गोडसे यांच्या 'माझा प्रवास' या पुस्तकाचं इंग्रजी भाषांतर त्यांनी सहअनुवादिका प्रिया अडारकर यांचेसोबत केलं आहे. लक्ष्मीबाई टिळकांच्या

गाजलेल्या 'स्मृतिचित्रांचाही' त्यांनी इंग्रजी अनुवाद केला आहे. मकरंद साठे, प्रेमानंद गज्वी, महेश एलकुंचवार अशा दिग्गज नाट्यलेखकांसोबत त्यांनी सहलेखन केले आहे.. विजय तेंडुलकरांच्या कमला, शांतता कोर्ट चालू आहे, सखाराम बाईंडर, गिधाडे, या नाटकांचा कुमूद मेहता यांचेसोबत अनुवादही केला आहे. मराठी नाटकावर त्यांनी इंग्रजीमधून विपूल लेखन केले आहे. दया पवार यांच्या बलुतंच्या इंग्रजी अनुवादाला त्यांची प्रस्तावना लाभली आहे.

त्यांची 'त्या वर्षी' ही मराठीत लिहिलेली अप्रतिम कादंबरी आहे. शांता गोखले मात्र 'रीटा वेलिणकर' या अत्यंत महत्वाचा विषय घेवून १९९१ साली मराठी साहित्य विश्वात खळबळ माजवणार्या कादंबरीच्या लेखिका म्हणून ओळखल्या जातात.

रीटा वेलिणकर मधील रीटाच्या नर्व्हस ब्रेकडाऊननंतर रिटाचा उलटा आत्मशोध हा कादंबरीचा आशय. मात्र हा आशय मांडताना लेखिका कुठंच सहानुभूती मिळवण्याचा प्रयत्न करत नाही. तीचं भावविश्व, त्यातील तिचा वावर, त्यातली माणसं, यांचा ती धांडोळा घेते. आणि ती तीच्या जगण्याची परिभाषा, त्यातलं कुटूंबाचं स्थान, विषेशत: पुरुषाचं स्थान, त्यातले तिचे उत्तराधिकारी ठरवते.

रीटा कादंबरीत नर्व्हस ब्रेकडाऊनच्या टोकावर रिटानं आरशासमोर नग्न होवून आपल्य शरीरावर फुलं, नक्शी काढणं हा कादंबरीतील प्रसंग चर्चेचा विषय ठरला. शारीर पातळीवरील हे कृत्य अनेकांना बोल्ड वाटलं. त्याचे अनेक अर्थ लावले गेले. तथाकथीत सौंदर्यकल्पनांमध्ये कुठंच नं बसणारी रीटा आपल्यासारख्या शरिराविषयी कॉम्लेक्स घेवून जगणाऱ्या स्त्रीयांना धीटपणे शरीर पहायला लावते. मनाचा रस्ता शरीरातून जातो आणि शरीर ही कायम झाकली जाणारी, आणि शुचितेच्या संकल्पनांखाली दबलेली गोष्ट आहे. तीला मुक्त करण्याचं काम रिटा करते.

इतकंच नाही तर रीटा मनोव्यापाराकडे पाहण्याची धीट दृष्टी देते. मानसिक आरोग्य या विषयाकडे सजगपणे पहायला लावते. नर्व्हस ब्रेकडावूनला वेडाचे झटके समजणार्या तत्कालीन समाजात रीटा ही कादंबरी समंजस विधान करते.

रीटा वेलिणकर कादंबरीच्या अर्पण पत्रिकेमध्ये या कादंबरीचा आशयव्यूह आहे. त्यात त्याचे स्पष्ट निर्देश आहेत. लेखिका म्हणते, ''एकमेकांना बळकट- कोमल, शक्तीने सांभाळणार्या बायका, जगात सर्वत्र आहेत. इथे त्यांची नावं आहेत : रिटा सरस्वती, संगीता.''

अ) रिटा कादंबरी कथानक :

रिटा वेलिणकर नावाची चाळीशीतील नायिका मनोरुग्नालयात नर्व्हस ब्रेकडाऊनचा उपचार घेत आहे. तीचा डिस्चार्ज काही दिवसांवर आला आहे. तीला त्या आयुष्याची उबग आली आहे. तीला बाहेरच्या जगातला मोकळा श्वास घ्यायचा आहे. ती इथं का आली, कशी आली, तीला काहीही आठवत नाही. तिच्याबाबत काय घडलं हे ही तिला आठवत नाही. ती बाहेर आल्यानंतर तीला ओळखिचे जवळचे काय म्हणतील ही भिती आहे. कारण ती वेड्यांच्या इस्पितळात आहे.

तीचा मनोव्यापार ती संज्ञाप्रवाहातून मांडत आहे.. अवतिभोवतीची माणसं, त्यांचं वागणं यावर ती तीरकस आणि टोकदार भाष्य करत आहे..

तिच्या नावापासून तीला प्रश्न पडतात. तीचा धर्म, त्यात असलेलं तीचं स्थान यावर ती मनाशी बोलत राहते.

रीटाला काही लहान वयातल्या मनावर परिणाम करणाऱ्या गोष्टी आठवत राहतात, तीच्या उच्चवर्गीय असलेल्या घरातील मॅनर्स आणि शिष्टाचार सांभाळत ती थोरली मुलगी म्हणून वडीलांच्या आदरयुक्त भितीत वावरताना दिसते.

उच्च मध्यमवर्गीय आयुष्य जगणार्या रीटाच्या आयुश्यात अचानक एक वळण येते. तीच्या वडीलांची नोकरी जाते. त्यातच मिशनरी शाळेतल्या अत्यंत तर्कट मिस्स ब्रीगेंझा नावाच्या बाईमुळं तीला शाळा नकोशी होते. तीचे नाव शाळेतून काढले जाते.

रीटा सांगते, चक्र नाकारणार्या काहिंचा नर्व्हस ब्रेकडाऊन होतो.. माझा झाला. याचा अर्थ मी वेडी नाही झाले. मला वेड लागलं नाही, आणि लागणारही नाही. रीटा केवळ याकडं एक घटा म्हणून पाहते..मात्र तीचा नर्व्हस ब्रेकडाऊन कशाने झाला हे उलगडत नाही.

रीटा मात्र तीच्या शॅक्स (शंकर) वेलिणकर नावाच्या बापाविषयी, त्याच्या भारतीयांना नीच समजणार्या वृत्तीविषयी, त्याच्या स्वछंदी जगण्याविषयी बोलत राहते. बापाची नोकरी सुटल्याने आणि आता पोरगी घर सांभाळत असल्याने त्याला कॉम्प्लेक्स आला आहे. त्याचा राग तो संधी मिळताच काढत राहतो..

रीटाचा पहिला पगार झाल्यानंतर तीनं आणलेली आणी बापाने खावून उरलेली मटण कोळंबी डॉली शेरी या तीच्या छोट्या बहिणींना वाटल्याने मात्र बापाला भयंकर राग येतो. मुबईतल्या उत्तमातल्या उत्तम हॉटेलात मी खावू शकतो अशी वल्गना करून तो भिजत्या पावसात रागवून घर सोडतो. आणि पुन्हा न्युमोनिया घेवून माघारी येतो.

रिटाला संगीताची चिंता सतावत आहे. तीच्या जगण्यात ती आपला हरवलेला आनंद शोधत राहते.

तीला भेटण्यासठी तीची संगीता नावाची छोटी बहिण अधूनमधून येत राहते. तीला तिच्याविषयी विशेष आस्था आहे. संगीताचा एरीक नावाचा धारावीतला मित्र, संगीताचा जॉब, याविषयी तिला कुतूहल आहे. संगीता तीला भेटत राहते. तीच्या तब्बेतीची विचारपूस करत राहते.

संगीताच्या नोकरीच्या ठिकाणी काही घडल्याने ती अस्वस्थ आहे. मात्र तीची हुरहूर रिटाला लागून राहते.

हॉस्पीटलच्या वार्ड मधील प्रेमळ नर्स मरिअम्मा जेव्हा तिला तीच्या लग्नाविषयी विचारते तेव्हा ती स्तब्ध होते आणि तिच्या आणि साळवी नावाच्या माणसाच्या नात्याची तिच्या मनात उजळणी होते. आता तीला व्यक्त होण्याची आवश्यकता वाटू लागते.

रिटाच्या कॉलेज जीवनातील तिची मैत्रिण सरस्वतीविषयी तीला कुतूहल आहे. कादंबरीत या निमित्ताने सरस्वतीचे सुखवस्तू बंदिस्त आयुष्य उलगडते. अत्यंत जवळची मैत्रीण म्हणून सरस्वतीजवळ व्यक्त होण्यासाठी रीटा तीला लांबलचक पत्र लिहिते.

साळवी नावाच्या माध्यमवयीन पुरुषाचा तीच्या अगदी विशीत असताना तिच्या आयुष्यात नोकरी आणि नंतर शिक्षणाच्या निमितानं कसा सहज प्रवेश झाला याची हकीकत रिटा सांगते. दोघांचं भेटणं, एकत्र फिरणं, आणि एका अभावीत क्षणी शरीरानं जवळ येणं ती रंगवून सांगते. तीचं अख्खं विश्व साळवींनं व्यापलं आहे..यात त्याला एक बायको आणि दोन मुलं आहेत हे माहीत असूनही तीची साळवीची ओढ कमी होत नाही. अर्थात हे सगळं लपून छपून, सगळे सामाजिक संकेत मोडून सुरू होतं. ज्याचा गिल्ट दोघानाही येत होता.

दोघाना मनमोकळेपणाने भेटता यावं म्हणून रिटानं घर खरेदी करणं, बापानं ती स्वतंत्र होत असल्याचं चिन्ह समजून तीचा तिरस्कार करणं, हे सगळं सुरू होतं.

नव्या फ्लॅटवर मनमोकळेपणाने भेटण्यासाठी ती साळवीला बोलवते. मात्र साळवीच्या मनात गिल्ट आहे. तो सांगतो, ''तू आणि मी कुठंही भेटलो तरी, स्वच्छ मनाचा आपल्याला हक्क नाही. स्वच्छ मन फक्त सुशीलेचं असू शकतं.''

रीटाच्या मनावर या वाक्याचा परिणाम होतो. ती साळवीला दूर लोटायचं ठरवते. पण तो गेल्यावर ही पोकळी भरून काढायची कशी हा प्रश्न तीला पडतो.

ती एकदा त्याच्याजवळ लग्नाचं प्रपोजल ठेवते. मात्र त्याला ते कबूल नाही.. त्यावर रिटा त्याला टाकून बोलते. प्रेमाला भानगड म्हंटल्याने तीला राग येतो. तुझ्या बायकोनं घट्स्फोट नाही दिला तर मी बीनलग्नाचे संबंध ठेवायाला तयार आहे, असे ती सांगते. मात्र तो मख्खपणे सर्व ऐकून घेतो.. आणि निमूट निघून जातो.

कालांतराने दोघे पुन्हा भेटायचं ठरवतात. यावेळी लग्नाचा विषय निघाल्यानंतर तू कुठल्या दुसर्याशी लग्न कर, तुझं अजून लग्नाचं वय आहे, तूला कोणीही हो म्हणेल असे साळवी सांगतो.. त्यावर ति किंचाळते..आणि त्याला घराबाहेर हकलते.

रीटा आता सूडाच्या अग्नीत पेटते..स्वछंदी वागायला सुरूवात करते. ओठाला लिप्स्टीक लावून बाहेर फिरू लागते..साळवीला दु:खी पाहण्यासाठी तडफडू लागते..त्या अवस्थेत ती काही जणांशी शारिरिक संबंधही ठेवते..

तीच्या या वागण्याने साळवी व्यथीत होतो. रीटा त्याला तडफडताना पाहू इच्छीते मात्र असे काही घडत नाही. मग ती पुन्हा मूळ रुपात अवतरते. साळवीला त्याचाही फरक पडत नाही. तो पुन्हा तिला भेटत राहतो. दोघात पुन्हा शारिरिक संबंध येतात. आणि पुन्हा रिटाला त्याच्यासोबत संसार करण्याची इच्छा होते. मात्र तो त्याला नकार देतो. हे दु:ख तो कुटूंबाला देवू शकत नाही असं सांगतो.

त्याचं उत्तर ऐकून भयंकर डीप्रेस झालेली रिटा अतार्किक वागू लागते. नग्न होवून स्तनांवर आणि गुप्तांगावर लिपस्टीकने फुलं काढू लागते. तिचं हे अनैसर्गिक आणि विचित्र वागणं पाहून साळवी तीला कानफाटीत मारतो..तीला बाथरूम मध्ये नेवून धुवून काढतो. आणि बेडवर आणून तीच्या गळ्यात ताईत घालू लागतो. ते पाहून ती त्याच्या हाताचा चावा घेते. आणि ताईत फेकून देते.

नंतर काय होतं तीला आठवत नाही.

मात्र तीच्याबाबतीत नेमकं काय झालं हे समजून घेण्याचं तीला कुतूहल आहे... त्यासाठी ती सरस्वतीला त्याची गाठ घ्यायला पाठवते. आणि फ्लॅटच्या चाव्या त्याच्याकडून घ्यायला सांगते. त्याचं रिटासोबतचं नातं पत्रातून माहीत असल्यामुळे तीला थोडा संकोच वाटतो. मात्र ती भेटते. सरस्वतीच्या भेटीत तो घडलेलं सगळं सांगतो.. काहीही लपवत नाही.. तो स्वत:हून चाव्या सरस्वतीला काढून देतो.

सरस्वती आणि दोघीत घट्ट नातं तयार होतं.. सरस्वती तीचा डिस्चार्ज करते. रिटा परतल्यानंतर आता तीला वेगळं भासू लागलं आहे. हा अनुभव नवीन आहे.. कुणाविषयी कटुता नाही. कसला आकस नाही.. कसली ओढ नाही. ही मुक्तीची नवी जाणीव आहे. ज्यात आता ठामपणा आहे. रिग्रेशन नाही.. दु:खही नाही.. ती नव्याने सगळ्यांना भेटते.. आई वडीलांना... अगदी साळवीलाही.. मात्र तीला आता त्याच्याविषयी कसलीच आसक्ती नाही. प्रेम नाही. आणि तीरस्कार ही नाही.

सरस्वतीला तीच्या लेखनाविषयी आवश्यक असलेला अवकाश आणि विश्वास ती देते. आता रीटा सगळ्यातून मुक्त आहे.. संगीता आणि सरस्वती ही तिचीच दोन अभिन्न रुपं आहेत. ज्यात आता पुरूषाला स्थान नाही

ब) रिटा वेलिणकर : बाईच्या जातीचं जैविक विच्छेदन

रिटा ही कादंबरी बाईच्या जातीचं जैविक विच्छेदन आहे. जीव या शब्दात शरीर आणि मन अध्यहृत आहे. भारतीय समाजव्यवस्थेत, अगदी उच्च मध्यमवर्गीयातही बाईचं स्थान हा अलक्षीत विषय आहे. तीला जैविक अस्तित्व नाही. ती कमावती असली तरी ती कुटूंबव्यव्स्थेच्या केंद्रस्थानी नाही. घरातल्या निर्णयप्रक्रियेत तीला स्थान नाही. १९७५ नंतर अनेक लिहित्या हाताच्या लेखिकांनी स्त्रीला साहित्याच्या केंद्रावर आणन्याचा प्रयत्न केला. मात्र ही मांडणी एका विशिष्ट चौकटीत अडकली. त्यात दोषारोपन होते. टोकाचा स्त्रीवाद होता. मात्र जीवशास्त्रीय दृष्ट्या स्त्रीला समजून घेणारी मांडणी, स्त्रीयंच्या प्रश्नाचे समाजव्यवस्थेतील मूळ त्यामागचं राजकारण समजून घेण्याचा प्रयत्न फार नव्हता.

रीटा ही कादंबरी तो धाडसी प्रयत्न करते. बाईचं शरीर हे नैसर्गीक वरदान आहे, ती कुणाची मालकी नाही. त्या शरीला पोसणं, त्या शरीराचे लाड करणं, त्या शरीराच्या गरजा मान्य करणं, आणि त्यांची परिपूर्ती करणं हा त्या त्या शरीराचा अधिकार आहे. असे अनेक नैतिक प्रश्न कादंबरी उभी करते.

बापाची नोकरी सुटल्यानंतर घर सांभाळण्याची जबाबदारी रीटावर येते. रिटा बंडखोर नाही, मात्र ती समता आणि न्यायाचे तत्व माणनारी आहे. तीला घरात काही जबाबदार्या आहेत. या जबाबदाऱ्या पूर्ण

करताना तीला स्वत:कडे लक्ष देता येत नाही. सौंदर्याच्या तथाकथीत संकल्पनांत ती बसत नाही. पण तीलाही शरीरधर्म आहे. वाढत्या वयाबरोबरच्या लैगिक गरजा तीला दाबता येत नाहीत. साळवी नावाच्या लग्न झालेल्या पुरुषासोबत तीचे शारिरीक संबंध आहेत. समाज अशा संबंधांना मान्यता देत नाही. त्यामुळे तीला आणि साळवीला या गोष्टीचा गिल्ट आहे. मात्र वाढत्या वयामुळे येणारी अस्वस्थता तीला स्वस्थ बसू देत नाही. ती साळवीकडे लग्नाची मागणी करते. साळवी त्याला नकार देतो. त्यामुळे तीला नैराश्य येते, ज्याचे रुपांतर पुढे नर्व्हस ब्रेकडाऊन मध्ये होते.

रीटाच्या स्वभावाची मूळं तीच्या कुटूंब व्यवस्थेत आहेत. तीच्या सुंदर आईच्या सौंदर्यकल्पनांत ती बसत नाही..आईने तीला कधीच एकही कॉम्पॅक्ट दिला नाही, म्हणून तीने आपण पावडरच वापरणार नसल्याचं ठरवलं. तीला भेटणारा प्रत्येकजण रीटा या नावाच्या आडून तीला ख्रिश्चन आहात का असा प्रश्न विचारायचा. त्यावर ती नाही म्हणायची, मग हिंदू का? या प्रश्नावर ती बोलायची नाही.

रीटा कादंबरीत हिंदू कुटूंबव्यवस्थेचंही विच्छेदन आहे, ज्यात मुलींना दुय्यमत्व आहे.. रीटाची आई ब्राह्मण आणि वडील बिनजातीचे. दोघांचा प्रेमविवाह झाला म्हणून आईला घरातून बेदखल केले.

रीटा ज्या इंग्रजी शाळेत शिकायची तीथं एकदा आईवर निबंध लिहायला सांगितल्यावर तीनं 'आईकडे खूप सेंटच्या बाटल्या आणि पावडर कॉम्पॅक्ट आहेत असं लिहिल्याने सिस्टर ब्रिगेंझा चिडतात. तीला शून्य मार्कस मिळतात. त्यावर रिटा लिहिते, ''सिस्टर ब्रिगेंझाचं तुमच्याविषयी चांगलं मत व्हावं, अशी इच्छा असेल तर तुम्ही आधी चुका करायच्या. ज्यामुळं तुम्हाला क्षमा करण्याची त्यांना संधी मिळेल, मग तुम्ही रडायचं, त्यातून तुम्हाला पश्चाताप झालाय हे सिद्ध होतं. मग त्या तुमच्यावर लसलसत्या प्रेमाचा वर्षाव करून तुम्हाला गंभीर शब्दात सांगणार "Christanity is forgiveness. You are forgiven may child.'

भिती आणि पश्चातापाने धर्म माणसाला कसा अंकित करतो, त्याचं हे ठळक उदाहरणच.

बाई एका भ्रामक वर्तुळात गरगरत राहते. याविषयी रीटा सांगते, ''ती करते, म्हणून मी करते. मी करते म्हणून तू, तू करतेस म्हणून त्या- असं हे सामूहीक चक्र. मी कोण ? तू कोण हे प्रश्न चिरडून जातात.उरते पोकळी. मग आयुष्यभर त्या पोकळीत साड्या, वांगी, रोमँटीक कादंबर्या, आणि सोनसाखळ्या कोंबत बसायचं. ह्यालाssss जीवन ऐसे नाव...''

आणि म्हणूनच हे चक्र नाकारणार्या काहिंचा नर्व्हस ब्रेकडाऊन होतो.

या कादंबरीची भाषा हा महत्वाचा भाग आहे. ही भाषा दाहक अनुभवाच्या भट्टीतून तावून सुलाखून आल्यासारखी कायम टोकदार बोलत राहते. रीटा तिचे परखड मनोगत यातून मांडत राहते. या भाषेत कडवटपणा नाही.. ब्रेकडाऊन झाल्यानंतर येणारा विषाद त्यात आहे. त्याला उपहासाची झाक आहे.

त्यामुळे ति जिद्दी व हेकट वाटत जाते. मग तीच्या 'घरात जे शीजेल ते सर्वांना सारखं वाढायचं' या साध्या विधानानेही गहजब होतो..

तीची तीरकस विधानं विचारप्रवृत्त करतात. जसे की, 'आजारी माण्साला भेटायला जाण्याचा देखील माणसांना उत्सव साजरा करायचा असतो. बोटाला धरलेल्या, खांद्यावर झोपलेल्या, सतनाला चिकटलेल्या मुलांसहीत. चणे फुटाणे खात..' किंवा बापाविशयी ती विधान करते, 'डॅडींचं घर. त्यात फक्त त्यांच्याच विचारसरणीच्या लोकांना मानाचं स्थान, त्याविरुद्ध जो जगेल, त्याला घराचं दार बंद. घर कोणाचं ह्यावर कितिकांची जिवनं अवलंबून असतात.''

कादंबरीच्या भाषा प्रतिमा आणि प्रतिकांनी भरलेली, विचारांचा गुंता वाढवणारी, अर्थवाही, तितकीच काही ठिकाणी संदिग्धही आहे. तिच्यातील वैचारिक विद्रोह दारूगोळा भरल्यासारखा सूप्त आहे.

भाषेवरील इंग्रजिचा प्रभाव स्पष्ट जाणवतो. रिटा ज्या कुटूंबाची घटक आहे, तीच्या रोजच्या व्यवहारातील ही भाषा असल्याने ती कादंबरीच्या कथनाशी आणि कथातत्वाशी विसंगत नाही. फूल इंग्लिश ब्रेक फास्ट, पॉरीज, बेकन अशा खाद्यपदार्थासोबतच वार्डरोब, ड्युटीनर्स, जॉर्जेट शिफॉनच्या साड्या, ब्रोकेडचा ड्रेसींग गाऊन अशी लाईफ स्टाईल असलेल्या सुखवस्तू, उच्चवर्गाची ही गोष्ट आहे. हरेक वाक्यामागे इंग्रजी ओळीचं उच्चारण होत राहतं.

भाषेच्या संदर्भात रीटाच म्हणते, ''डॅडी व मम्मी नेहमीच इंग्रजितून बोलतात. साळवीला तीच भाषा सोपी वाटते. काय आहे, एकदा आपण प्रोफेशनल लाईफमधे एंटर केलं की मदरटंगमध्ये बोलण्याचं प्रॅक्टीसच राहत नाही. आणि एनीवे, इंग्लिश केवढी रीच भाषा आहे. कलेक्विअल इंग्लिश मराठीपेक्षा किती इझी वाटते बोलायला.''

या कादंबरीभर पाचात्य नाटकांचे, साहित्यिकांचे संदर्भ येत राहतात. ग्रीक ट्रॅजेडी, इनग्रीड बर्गमन, शेक्सपिअरचं मॅकबेथ वगैरे.. अनुभव कथन करताना आपोआप तत्वचिंतन होत जाते. हा या कादंबरीचा गाभाच आहे.

या कादंबरीतली व्यक्तीचित्रणं अफाट आहेत. कुठल्याही वातावरण निर्मितीशीवाय ती थेट येतात, वाचक त्यांचाशी परिचीत होतो, मग लेखिका त्या पात्राविषयी अधिकचे संदर्भ पुरवते. तीच्या वडीलांविषयी ती सांगते,'' दाट पांढरे केस सरळ मागे फिरवलेले. पांढरी शुभ्र दाढी, त्यात मिशी ओघळलेली. अंगात एकेकाळी माणकाच्या रंगाचा असलेला ब्रोकेडचा ड्रेसींग गाऊन, चेहरा तांबूस. आणि हातात सतत पाईप. हे रिटाचे डॅडी, शंकर उर्फ शॅक्स वेलिणकर. किंवा हॉस्पीटलमधील मेडीकल ऑफीसर संदर्भात रिटा बोलते, ''हा चंद्रन म्हणजे आग्र्याचा पेठा आहे- नीरस पांढरा आणि माशा बसाव्यात इतका गोड.''

ही कादंबरी स्त्रीयांचा मोठाच पट उभा करते. ही सर्व पात्रं अत्यंत नैसर्गिकपणे त्यांच्या भूत आणि वर्तमानासह प्रकटतात. ही पात्र निव्वळ काळ्या पांढर्या रंगात रंगवलेली नाहीत. त्यांच्या असंख्य छटा या कादंबरीत आहेत..

ही कादंबरी स्त्रीयांचा एक मोठाच पट व्यकत करते. रिटाची ब्राह्मण पार्श्वभूमी असलेली आणि तीच्या नवर्याच्या छायेखाली जगत आलेली, आपल्या सौंदर्य कल्पना कुरवाळत बसलेली मैत्रीण सरस्वती.. तर संगीता ही रीटाची सर्वात लहाण धाकटी बहिण. ती ही मुक्त विचारांची आहे. डॉली शेरी या आईच्या छायेत

वाढलेल्या, आणि रीटाने घर सांभाळल्याने वेळीच लग्न झालेल्या, एका रेषेत आयुष्य जगणार्या बहिणी, तर सरस्वती ही रीटाची जिवलग मैत्रीण. तीचं दु:ख वेगळंच आहे. ते सोनेरी पिंजर्यात बंदीस्त आहे. एम्ब्रॉयडरी करणं, बास्केट विव्हींग शिकणं, ट्यूशन करणं यापलिकडे त्यांचं जग नाही. त्यांच्या दु:खाला कलेची खिडकी आहे, जिची दारं बाहेरच्या बाजूला उघड्तात. सरस्वतीला लिहायला आवडतं, मात्र ती म्हणते, ''गोश्टींना हल्ली खपच नाही.आणि फुटकळ गोष्टी लिहिणार्या लेखिका खपलीस शंभर.''

विक्टोरीया या घरातील मदतनीस बाईची शोकांतीका वेग़ळी आहे. तीचा फ्रान्सीस तीला कधीच मिळाला नाही. आयुष्यभर तो नसलेल्याचं ओझं ती वागवत आहे. एकमेकाच्या प्रेमाची ओझी वाहनं म्हणजे स्वातंत्र्य नाही, असं रिटाला वाटतं. हे मांडतानाच पुरूष आणि स्त्रीच्या नात्याविषयी ती काही मुलभूत मांडणी करू पाहते. ''घर असणं म्हणजे निसर्गावर मात करणं. स्वत:चं एकटीचं घर असणं म्हणजे, समाजावरही मात करणं. प्रथम माणूस- निसर्ग हा दुवा तुटला.; मग माणूस -माणूस हा दुवा तुटला. हे सर्व दुवे तोडून त्या जागी आपण कुठचे वेगळे दुवे जोडले? वैयक्तिक- एकास एक. एक अख्खं रसरसलेलं जीवन जगातल्या आणखी एका प्राण्यासाठी? आणि मग त्याच्याबरोबरचं नातं कितीही विकृत झालं तरी, तेच धरून बसायचं. प्रेम हे नातं संपल्यावर, क्रोध द्वोश ही नाती उरतातच.''

एखादी बाई जेव्हा सहज उपलब्ध होते तेव्हा, तीच्याकडे भोवतालचे संधी म्हणूनच पाहतात. रीटा म्हणते, हळू हळू तुम्हाला कळायला लागतं की स्वतंत्र बुद्धीची अविवाहीत बाई म्हणजे,कुणाबरोबरही झोपणारी बाई, हे अनेक पुरूषांच्या (खासकरून विवाहीत पुरुषांच्या)मनातलं एक समिकरण असतं.''

केवळ पुरुषच नाही, विवाहीत बाई विरुद्ध अविवाहीत बाई हे द्वंद्वही भयंकर असतं. रीटाची मावशी इना आंटी ही अशीच हाय क्लास महिला आहे. तीने आयुष्यात तडजोड करून सर्व काही मिळवलं आहे.. ''एका विवाहीत पुरुषाला मी कंपनी दिली. त्यामुळं फरक काय पडला? असं तीचं स्पष्ट मत आहे. तीची टेडडीशी ओळख झाली नसती तर मी इथवर आले नसते असं ती सांगते, आणि त्यालाच धरून सांगते, ''जे माझ्याबाबतीत घडलं, ज्या मध्यस्थ बाईनं मला ही संधी दिली. तशीच संधी घेवून मी आली आहे.'' इना मावशीचा हा विचार ऐकून रिटा तिला धुडकावते. रीटाच्या अशा वागण्याने इना ही तीला हेकेखोर मानते.

रीटाला फक्त नात्यात नाही तर समजात ही उपरेपणाची जाणीव येते. ''आपला समाज म्हणजे नेमका कोणता समाज? हा तीला प्रश्न पडतो. आणि मग व्यक्त व्हायचं तर कुणाकडं? त्यासाठी दु::ख दाबावंच लागतं... बोलून दाखवलं तर लोकं ऐकेनासे होतात. रडून दाखवलं तर तुम्हाला ठार वेडे ठरवतात.- विक्टोरीयासारखे''

मग ती नव्याने माणसं पाहते. बायका पाहते. त्या तीला वेग़ळ्या आणि अद्भूत वाटू लागतात.रोजचीच माणसं विशेष होतात. आपण यांच्याकडं का पाहिलं नाही हा ही प्रश्न असतो.. आपण इतकं कशात गुरफटलो होतो?

कादंबरीभर रीटा आणि तिचं रितेपण ओसंडून वाहत राहतं..ते कधी काव्यात्म पातळीवर जातं..– ''अनेक दिवस ह्या ठिकाणी माणसानं श्वास नं घेतल्याचा वास तिथे दाटला आहे. तो वास आहे निर्जिव वस्तूंचा.''

किंवा कधी ते अत्यंत व्यावहारिक होतं.– ''तुझं सोवळेपण. सोड आता ते. डोळे उघडून शरीराकडे बघ. ग्रेट असतं ते.''

रिटा सबंध कादंबरीभर पसरूनही सरतेशेवटी थोडी उरतेच. या छोट्या शंभर पानाच्या अवकाशात.

२.२.७ द मेकिंग ऑफ रीटा.

१९९१ साली मौज प्रकाशनकडून लेखिका शांता गोखले यांची रिटा ही कादंबरी आली. आशय विषय मांडणी या सर्वच पातळ्यांवर ती उत्कट झाली होती.

शांता गोखले यांच्या कन्या आणि प्रख्यात अभिनेत्री रेणूका शहाणे या चित्रपट माध्यमात अत्यंत प्रसिद्ध नाव. अभिनेत्री म्हणून त्यांची ठळक नोंद चित्रपटाच्या इतिहासात आहे. रेणूका शहानेंनी दिग्दर्शनात उतरायचं ठरवल्यानंतर कोणता चित्रपट करायचा हे त्यांनी आधीच पक्कं केलं होतं. ती गोष्ट म्हणजे रीटा वेलिणकर..शांता गोखलेंना त्यावर विश्वास बसला नाही.

चित्रपट परिचय

चित्रपटाचे नाव : रीटा

निर्मिती संस्था : (walkwater) मिडीया.

निर्माते : आरती शेट्टी, पूजा शेट्टी देवरा.

दिग्दर्शक : रेणुका शहाणे

मूळ कादंबरी : रीटा वेलिणकर

मूळ लेखिका : शांता गोखले

संहिता रुपांतर : रेणुका शहाणे

पटकथा संवाद : रेणुका शहाणे

दिग्दर्शन : समीर पाटील

प्रमुख भुमिका : जॅकी श्रॉफ, पल्लवी जोशी, रेणूका शहाणे, सुहासिनी मुळे, मोहन आगाशे, सई ताम्हणकर.

२.२.८ रिटा कादंबरीचे माद्यमांतर

रीटा ही वाचकांसाठी मूळचीच आव्हानात्मक साहित्यकृती आहे. त्यामुळे तीचे माध्यमांतर ही गोष्ट सहज साध्य नव्हती. रीटा हे संज्ञाप्रवाह, आणि पत्राच्या फॉर्ममधलं धीट कथन आहे. संज्ञाप्रवाह पडध्यावर

मांडणे हे कठीण काम समजले जाते. दुसरी गोष्ट हे कथानक बोल्ड आहे. त्याचा स्पष्टपणा हेच त्याचे बलस्थान. मात्र रेणुका शहाणेंनी पहिल्याच प्रयतत्नात हे आव्हान पेललं आणि यशस्वीही केलं.

हे माध्यमांतर करताना नेमके काय बदल झाले, कागदावरची गोष्ट पडध्यावर आणताना तंत्र आणि संहिता या पातळीवर काय तडजोडी कराव्या लागल्या असतील याचा उहापोह आपण या घटकात करू.

अ) शीर्षक

कादंबरीचे शिर्षक रीटा वेलीणकर आहे, माध्यमांतर होताना फक्त रिटा असे होते. आपल्या ईकडं आडनाव हे प्रिविलेज असू शकतं. मात्र रीटा वेलिणकर म्हंटलं की लोकमानस अंदाज लावतं. दिग्दर्शिकेला काहीही फोरकास्ट होवू नये असा विचार त्यामागे असू शकतो. तरीही निव्वळ रीटा या नावामुळे चित्रपट वेग़ळा ठरत नाही हे ही खरे. त्यासाठी माध्यमांतराचे ईतर घटक पहावे लागतात.

ब) कथानक

माध्यमांतराच्या अनुशंगाने कादंबरी आणि चित्रपटाच्या कथानकात सुरूवात आणि शेवट सोडले तर विशेष बदल होत नाहीत. रीटा चित्रपटाची सुरूवात होते रीटाच्या लहानपणीच्या आठवणीतून. तीचं निरागस आयुश्य सुरूवातीच्या काही दृश्यातून उलगडतं. मात्र लगेचच कथा कादंबरीच्या कथानकाकडे येते. ज्यात रीटा हॉस्पीटलमध्ये नर्व्हस ब्रेकडाऊनचा उपचार घेत आहे. चित्रपटाच्या कथानकाचा विचार केला तर चित्रपट कथानकाच्या पावलावर पाऊल ठेवून चालत राहतो. मात्र त्यातील प्रसंग गतीमान करण्यासाठी वेगवान संकलन आणि मोंताज तंत्र वापरले आहे. त्यावर फार चर्चा नं करता कथानकाचा विचार करू.

चित्रपटाचे कथानक वेगात पुढे सरकत राहते. याचे महत्वाचे कारण म्हणजे यात अनावश्यक तपशील टाळले आहेत. त्यामुळे कथा प्रवाही झाली आहे.

कथा शेवटाकडे जाताना मात्र काही बदल आहेत ते नमूद करणे आवश्यक आहे. मूळ कादंबरीत रीटा आणि सरस्वती तीच्या फ्लॅटमध्ये फुलांच्या माळा ओवत राहतात आणि घर सुगंधाने भरून जाते असा तपशील आहे. कथानक या नोटवर थांबते. चित्रपटात मात्र रिटा, संगीता, आणि सरस्वती हसत खिदळत समुद्रकिनार्यावर फिरत आहेत आणि यथाशक्ती मोठ्या आवाजात ओरडत आहेत. हा शेवट फारच प्रत्ययकारी झाला आहे. रीटाचा दबलेला आवाज मुक्त झाल्याचं ते सुचिन्ह आहे. त्याला केवळ ओरडण्यापुरता संदर्भ नाही.. रीटाचं लहानपण समुद्राशी जोडलं आहे, जे मूळ कादंबरीत नाही.. त्यामुळे त्याचा शेवट पुन्हा अमर्याद समुद्राच्या किनार्यावर होणे हे प्रतिकात्मक आहे.

क) प्रसंग

चित्रपटात कादंबरीतील मोजके आणि महत्वाचे प्रसंग आहेत.. हे सर्व प्रसंग मूळाबरहुकूम आहेत. ते असे असूनही चित्रपटात अतिशय उत्कटपणे आले आहेत. शांता गोखले यांच्या लेखनाची उंची त्याला लाभली नसली तरी प्रतिकृती म्हणून ते कुठंच कमी नाहीत. कादंबरीतील काही पसरट आणि अनावश्यक तपशील टाळले आहेत. अगदी ज्यांचा ठळकपणे उल्लेख करता येतील असे सळवीचे सातत्याने रीटाच्या घरी

आई वडीलांसोबत गप्पा मारत बसणे, सरस्वती साळवीला रीटाच्या सांगण्यावरून घराबाहेर पडल्यानंतर तीच्या प्रवासात तीला अनेक आयाबाया दिसणं, रीटाने डीस्चार्ज घेतल्यानंतर घरी पहिल्यांदा जाताना नव्याने भवताल आणि त्यातली माणसं उलगडणं असे प्रत्ययकारी वाटणारी प्रसंग चित्रपटाच्या लांबीचा विचार करून टाळल्याचे दिसते.

ड) दृश्य

चित्रपटातील काही चित्रचौकटी काल्पनिक असल्या तरी त्या दृश्यांमुळे जीवंत होतात. रीटाचं समुद्राच्या वाळूत नाव कोरणं, खिडकीच्या काचेवर आपलं नाव लिहिणं अशा गोष्टी दृश्यमूल्य वाढवतात. त्या अर्थाने संख्येनं फार नसली तरी अशी दृश्य नेमकी आहेत. चित्रपटातील रीटाचं नग्न दृश्य टाळूनही त्याची परिणामकारकता कुठंच कमी होत नाही. रीटानं तीच्या सर्वांगावर लिपस्टीकने फुलं काढणं हे कादंबरीतील दृश्यही टाळण्यामागे भारतीय चित्रपटातील सेन्सॉर ही गोष्ट प्रबळ असावी. रीटा हा निश्चितच ॲड्ल्ट कंटेंट असलेली फील्म नाही. त्याअभावी कथानकाला कुठंही बाधा येत नाही, मात्र शांता गोखलेंनी ज्या टोकावर रीटाचा नर्व्हस ब्रेकडावून नेला आहे त्याला नक्कीच तोड नाही.

इ) संवाद

कादंबरीचे संवाद हे तीचं बलस्थान आहे. ते पात्रांनी उच्चारताना शांताबाईंच्या लेखनीतली बेफिकीरी, बोल्डनेस, इंग्रजीवरचं प्रभुत्व सातत्याने जाणवतं. चित्रपटाचा प्रेक्षक ही पराकोटीची टोकदार भाषा पेलू शकत नाही हे भान रेणूका शहानेंना आहे. कदाचीत त्यामुळंच त्यांची पात्रं बोल्डनेस टाळूनही सहजता हरवत नाहीत. रेणुका शहानेंनी या चित्रपटाचे संवाद लिहिताना शांता गोखले यांच्या रेशेवर रेश मारली आहे. साळवीच्या तोंडचा ‘तू आणि मी कुठंही भेटलो तरी स्वच्छ मनाने भेटण्याचा आप्ल्याला अधिकार नाही’ हा संवाद बदलला तर चित्रपटाची कथावास्तूच कोसळेल. किंवा रीटाचं ‘मला स्वच्छ मनानं जगायचा का अधिकार नाही? माझ्या प्रेमाला भानगड म्हनणं मला नाही पटत असं तीनं गंभीर प्रतीपादन करणं हे तीच्या चक्र नाकारणाऱ्या स्वभावाला धरून आहे.

कादंबरीत नसलेले रेणुका शहानेंचे काही संवाद मात्र कलात्मक उंची वाढवतात. जसे की, ती पत्रातून स्वत:ची गोष्ट सांगताना, साळवीच्या मतलबी वागण्याचा सूड उगवताना बोलते, ‘‘माझ्या बदललेल्या रूपाचा जितका त्रास साळवीला होत होता, त्याहून जास्त मला होत होता.

ई) पात्रविचार

कादंबरीतील पात्रं आणि चित्रपटातील पात्रं एकमेकाशी कमालीची सुसंगत आहेत. ती कुठंही विसंगत वाटत नाहीत साळवी शॅक्स वेलिणकर, एरीक, संगीता, सरस्वती, अशी चपखल पात्रनिवड चित्रपटाला उंची देते. या पात्रांचे स्वभाव ठळक करण्यासाठी दिग्दर्शिका कादंबरीत नसलेली अधिकची योजना करतात. शॅक्स वेलिणकरचं वीदाऊट मॅट ब्रेकफास्ट नं घेणं, सरस्वतीची लेखिका होण्याची बालपणीची आठवण, लेखनाचे

कमी रकमेचे चेक पाहून सरस्वतीच्या नवर्यानं चिडणं अशा गोष्टी मूळ कादंबरीत नाहीत. त्या चित्रपटातील पात्रांचे स्वभाव ठळक करतात.

फ) मांडणी

केवळ पात्रंच नाही तर प्रसंगांची मांडणी करतानाही रेणूका शहाणे माध्यमांतर या गोष्टीचा किती साकल्याने विचार करतात हे पाहणे गरजेचे आहे. रीटा जेव्हा आरशात पाहते, तेव्हा स्वत:च्या चेहर्याकडे भयग्रस्त आणि अभावीतागत पाहते. तीला तीची आईच मेकअप करताना दिसते. पात्र ओळख अशी सहज आणि नेमकी करून देण्यासाठी जी मांडणी केली आहे, ती अद्भूत आहे. आईच्या मेकअपनंतर फ्रेमचा कलर टोन बदलणे आणि लहान रीटा आईच्या मेकअपचा निबंध वाचत असणे हे सीन ट्रांजीशनचं अत्यंत सुरेख उदाहरण आहे.

अशा अनेक जागा चित्रपटात आहेत. रीटा सिस्टरला चावल्यानंतर तीला कानाखाली बसते. असे फ्लॅश जातात. आणि ती अग्रेसीव होते. काळाचे अनेक वेगवान तुकडे मोंताजमधून सरकतात आणि त्याचा शेवट रीटाच्या हिंस्त्र होण्यात होतो. यात केवळ प्रसंगांचींच नाही तर परिणामांचीही गुंतागुंत कोलाज केल्यासारखी येते.

म) फ्लॅशबॅक/ कालांतर

चित्रपटात फ्लॅशबॅक तंत्राचा वेगवान वापर केला आहे. ज्यात सुरुवातीलाच तीचे बापलण दिसते. रीटा पत्रातून आपली कथा सांगत असल्याने त्याला फ्लॅशबॅकचे स्वरूप आले आहे. संपूर्ण चित्रपटात काळाच्या एका तुकड्यातून दुसऱ्यात तर कधी भूतकाळातून भविश्यात कथा पुढं मागं सरकत राहते. कथेच्या कालंतराने चित्रपटालाही अपेक्षित वेग येण्यास मदत होते.

प) निवेदन

कादंबरीचं निवेदन हे तीचं बलस्थान आहे. त्याला खास शांता गोखलेंचा स्पर्श आहे. चित्रपटात अशा टोकदार निवेदनाची सोय नसते. मात्र जी काही कथा या चित्रपटात उलगडते ती रीटाच्या पत्राच्या माध्यमातून त्यामुळे मध्यातरानंतर रीटाच्या तोंडून हा चित्रपट पुढे सरकत राहतो. कादंबरीतील मोजके तपशील वापरून या कादंबरीची कथा प्रवाहीत होते.

स्वप्न मालिका

कादंबरीत मूळातच अतिशय गुंतागुंतीच्या आणि भाषिक स्तरावर गूढ झालेल्या स्वप्न मालिकेला चित्रपटात सुगम केले आहे. त्यामुळे हा ड्रीम सिक्वेंस अपेक्षित परिणाम साधतो. ज्यात रीटाला चित्रविचित्र स्वप्न पडत आहेत ज्यात ती उंच ंच शीड्या चढत वर वर सरकत आहे, आणि अचानक उंचावरून खाली कोसळत आहे.. कधी ती घामाघूम होवून घराबाहेर पडते आणि टॅक्सी पकडते, तर त्या गाडीत साळवी ड्रायव्हर आहे.. पुन्हा माघारी घरी फिरून दरवाजा उघडते तर समोर साळवीची शिव्या शाप देणारी बायका पोरं आहेत.

एकूणच रीटाची मनोवस्था टीपण्यात दिग्दर्शिका कमालीच्या यशस्वी झाल्या आहेत.

२.२.८ रिटा : नर्व्हस ब्रेकडाऊन

रीटा ही सिस्टीमचा नर्व्हस ब्रेकडाऊन आहे असं हा सिनेमा पाहिल्यानंतर सातत्याने वाटत राहतं. असं वाटण्याची काही कारणं आहेत. त्यातील महत्त्वाचं कारण व्यवस्थेत आहे तर दुसरं कारण त्याला प्रतीक्रीया म्हणून आलेल्य रीटाच्या चक्र नाकारणाऱ्या बंडखोर स्वभावात आहे.

रीटा वेलिणकर कादंबरीवर रीटा चित्रपट आला ते वर्ष २००९ आणि रीटा कादंबरी लिहिली गेली ते वर्ष १९९१ याचाच अर्थ जवळपास तीस वर्षाचा काळ या दोन कलाकृतींमध्ये निघून गेला. तीस वर्षे हे दोन पिढ्यांतील सरासरी अंतर मानले जाते.

रीटा कादंबरीच्या लेखिका शांता गोखले यांनी ही कादंबरी लिहिणं आणि त्यांच्या कन्येला, म्हणजेच प्रख्यात अभिनेत्री रेणुका शहाणेंना हा चित्रपट दिग्दर्शीत करावा असं वाटणं, हा निव्वळ योगायोग नाही. नव्वदच्या दशकात साहित्य लिहिणार्या विपूल लेखिका होत्या, त्या तुलनेत दोन हजार दहाच्या दशकत काही सन्माननीय अपवाद, सुमित्राबाई, सोडल्या तर स्त्रीया या क्षेत्रात उतरल्या नव्हत्या. मराठी चित्रपटापुरता विचार करावयाचा झाल्यास आजही यात लक्षणीय बदल नाही.

या पार्श्वभूमीवर साहित्यकृतीचं माध्यमांतर करणं हे धाडसच होतं. हे धाडस रेणुका शहानेंनी दाखवलं आणि त्यात त्या यशस्वी झाल्या असे म्हणायला प्रत्यवाय नाही. चित्रपटाच्या यशापयशावर किंवा त्याच्या गूणात्मकतेवर विस्ताराने चर्चा करता येईल. मात्र त्यातील स्टेटमेंटवर बोलायलाच हवं.

रीटा ही एक बंडखोर मुलगी आहे, या बंडखोरीची बीजं तीच्या लहानपणात आहेत. तीच्या घरचं तथाकथीत उच्चभ्रू वातावरण, संस्कृतीसंकरातून आलेल्या तीच्या आईच्या सौंदर्यकल्पना, वडीलांची नुसतं मोकळा पाईप तोंडाला लावण्याची त्यांची पोकळ लाईफ स्टाईल.. मुलगी आणि नंतर बाई म्हणून तीच्या जगण्यावर आलेल्या मर्यादा, वडिलांची मोहाने नोकरी गेल्यानंतर ढासळलेली लाईफस्टाईल, त्यांचा पुरूषी अहंकार आणि चिडचीड याचा थेट परिणाम रीटा आणि तीच्या बहिनिंवर होत आहे.

याची आणखी खोलवर मुळं इथल्या जातीव्यव्स्थेत आहेत.. रीटाच्या ब्राह्मण आईला आणि आई बाप नसलेल्या नवऱ्याला त्याचा फटका बसला आहे. त्यांना सगळ्यांनी नाकारलं आहे.

रीटा ही थोरली मुलगी असल्याने तीच्यावर साहजिकच घरात बंधनं आहेत. काही जबाबदाऱ्या आहेत.. त्या ती पार पाडत आहेत. मात्र मुलीच्या जीवावर खाणे बापाला पसंत नाही, पण त्याचा अहंकार ते खाणं नाकारतही नाही. मुलींना नं देता एकट्याने कोळंबी खाणं आणि रीटानं बहिणींना ते देणं ही एकच कृती हे चक्र नाकारणारी आहे, ज्याची किंमत तीला नर्व्हस ब्रेकडाऊन होवून द्यावी लागली आहे.

स्त्रीनं ही पुरुशांच्या प्रेमाची ओझी वागवणं आणि त्याची जबरी किंमत द्यावी लागणं हे भयंकर आहे.. असुरक्षितता ही एक अशी गोष्ट आहे, जी तुम्हाला या प्रेमाची ओझी वागवण्यास भाग पाडते. हे पुरुषी

अहंकाराचं ओझं फेकलं तरी शरीराच्या गरजांचं ओझं शरीराला कधी होत नाही. त्याचा एक भाग पुरूष असतो.

रीटा ही ओझी नाकारते. फेकून देते. त्याची किंमत म्हणून तीला नर्व्हस ब्रेकडाऊनचा सामना करावा लागतो. हा खरे तर सिस्टीमचा ब्रेकडाऊन असतो, जो बाईचे जैविक अस्तित्व नाकारतो.

याला उत्तर म्हणून रीटा नग्न होते. शरीर हे अडथळा नाही तर ती शक्ती आहे. याची जाणीव तीला नग्न झाल्यानंतर होते.. नर्व्हस ब्रेकडाऊन हा तीचा आत्मशोध असतो जो तीचं विश, त्यातील माणसं, आणि तीच्या मालमत्तेचे तिचे वारस ठरवतो.

निवडीचं आणि निर्णयाचं स्वातंत्र्य रीटा स्वत:लाच बहाल करते. तीला तीचा आवाज सापडतो आणि चित्रपट थांबतो.

❑❑❑