



शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र

एम. ए. भाग २ : मराठी

सत्र ३

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर

नवीन राष्ट्रीय शैक्षणिक धोरण २०२० नुसार सुधारित अभ्यासक्रम
शैक्षणिक वर्ष २०२४-२५ पासून

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर

एम.ए.भाग २ : मराठी

२०२४ पासून होणाऱ्या परीक्षांसाठी

© कुलसचिव, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर (महाराष्ट्र)

प्रथमावृत्ती : २०२४

एम. ए. भाग २ करिता

सर्व हक्क स्वाधीन. शिवाजी विद्यापीठाच्या परवानगीशिवाय कोणत्याही प्रकाराने नक्कल करता येणार नाही.

प्रती : ६००



प्रकाशक :

डॉ. व्ही. एन. शिंदे

कुलसचिव,

शिवाजी विद्यापीठ,

कोल्हापूर : ४१६ ००४



मुद्रक :

श्री. बी. पी. पाटील

अधीक्षक,

शिवाजी विद्यापीठ मुद्रणालय,

कोल्हापूर : ४१६ ००४



ISBN- 978-93-48427-07-6

★ दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र आणि शिवाजी विद्यापीठ याबद्दलची माहिती पुढील पत्त्यावर मिळू शकेल.
शिवाजी विद्यापीठ, विद्यानगर, कोल्हापूर-४१६ ००४ (भारत)

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

सल्लागार समिती

प्रा. (डॉ.) डी. टी. शिर्के

कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) पी. एस. पाटील

प्र-कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) प्रकाश पवार

राज्यशास्त्र अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एस. विद्याशंकर

कुलगुरू, केएसओयू,
मुक्तगंगोत्री, म्हैसूर, कर्नाटक-५७० ००६

डॉ. राजेंद्र कांकरिया

जी-२/१२१, इंदिरा पार्क,
चिंचवडगांव, पुणे-४११ ०३३

प्रा. (डॉ.) सीमा येवले

गीत-गोविंद, फ्लॅट नं. २,
११३९ साईक्स एक्स्टेंशन,
कोल्हापूर-४१६००१

डॉ. संजय रत्नपारखी

डी-१६, शिक्षक वसाहत, विद्यानगरी, मुंबई विद्यापीठ,
सांताक्रुझ (पु.) मुंबई-४०० ०९८

प्रा. (डॉ.) कविता ओझा

संगणकशास्त्र अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) चेतन आवटी

तंत्रज्ञान अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एस. एस. महाजन

अधिष्ठाता, वाणिज्य व व्यवस्थापन विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एम. एस. देशमुख

अधिष्ठाता, मानव्य विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) श्रीमती एस. एच. ठकार

प्रभारी अधिष्ठाता, विज्ञान व तंत्रज्ञान विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्राचार्या (डॉ.) श्रीमती एम. व्ही. गुळवणी

प्रभारी अधिष्ठाता, आंतर-विद्याशाखीय अभ्यास विद्याशाखा
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. व्ही. एन. शिंदे

कुलसचिव,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. ए. एन. जाधव

संचालक, परीक्षा व मूल्यमापन मंडळ,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

श्रीमती सुहासिनी सरदार पाटील

वित्त व लेखा अधिकारी,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. के. बी. पाटील (सदस्य सचिव)

प्र. संचालक, दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

अभ्यासमंडळ : मराठी

अध्यक्ष : डॉ. रणधीर शिंदे

मराठी अधिविभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

- डॉ. नंदकुमार विष्णू मोरे
मराठी विभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
- डॉ. शितल सचिन गोरडे-पाटील
विलिंग्डन कॉलेज, सांगली.
- डॉ. अरुण कृष्णा शिंदे
नाईट कॉलेज ऑफ आर्ट्स अँड कॉमर्स, कोल्हापूर
- डॉ. गोमटेश्वर एस. पाटील
महावीर महाविद्यालय, कोल्हापूर
- डॉ. संदिप मारुती दळवी
श्रीमती मथुबाई गरवारे कन्या महाविद्यालय, सांगली.
- डॉ. सागर अशोक पाटील
कन्या महाविद्यालय, मिरज, जि. सांगली.
- डॉ. सुनिल वामन चंदनशिवे
चंद्राबाई शांताप्पा शेंडूरे कॉलेज, हुपरी,
ता. हातकणंगले, जि. कोल्हापूर
- डॉ. प्रकाश महादेव दुकळे
देशभक्त आनंदराव बळवंतराव नाईक आर्ट्स अँड
सायन्स कॉलेज, चिखली, ता. शिराळा, जि. सांगली.
- डॉ. सर्जेराव सदाशिव जाधव
यशवंतराव चव्हाण वारणा महाविद्यालय, वारणानगर,
जि. कोल्हापूर
- डॉ. गोविंद गंगाराम कजरेकर
गोगटे-वाळके महाविद्यालय, बांदा, ता. सावंतवाडी,
जि. सिंधुदुर्ग
- डॉ. रमेश साळुंखे
देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर, जि. कोल्हापूर
- डॉ. अशोक सदाशिव तावर
लाल बहादूर शास्त्री कॉलेज ऑफ आर्ट्स, सायन्स
अँड कॉमर्स, सातारा.
- डॉ. तातोबा कल्लाप्पा बदामे
पद्मभूषण डॉ. वसंतरावदादा पाटील महाविद्यालय,
तासगांव, जि. सांगली.

संपादकीय

विद्यार्थी मित्रांनो, 'साहित्यकृतीचे माध्यमांतर' ही अभ्यासपत्रिका एम. ए. भाग दोनच्या सत्र तीनसाठी अभ्यासाला आहे. हा अभ्यासक्रम दोन श्रेयांकांचा आहे. यामध्ये एकूण दोन घटक आहेत. 'साहित्य आणि माध्यमांतर' हा एक आणि 'कथा आणि कादंबरीचे माध्यमांतर' हा दुसरा घटक आहे.

मोबाईल, इंटरनेट, फेसबुक, ट्विटर (अथवा एक्स), इन्स्टाग्राम अशी विविध माध्यमं आता उपलब्ध आहेत. दैनिकांतील विविध सदरांची संख्या वाढली आहे. या माध्यमांबरोबरच अभिवाचन, स्टोरीटेलिंग ऑप, चॅट जीपीटी, अर्टिफिशल इंटेलिजन्स (एआय), विविध नाट्य चळवळी, नाटक-एकांकिका स्पर्धा, सांस्कृतिक सण समारंभ, डिजिटल वर्ल्ड यांची रेलचेल झाली आहे. नाटक, मालिका, चित्रपट आता केवळ सिनेमागृहातच प्रसिद्ध होत नसून ते ओटीटी (over the top services) प्लॅटफॉर्मवरही प्रसारित होत आहेत. अगदी छोट्या पाचसहा ओळीच्या कथाही लिहिल्या जात आहे. नवनिर्मितीला, लेखनाला, अभिव्यक्ती आणि आविष्काराला नवेनवे घुमारे फुटलेले आहेत.

या स्वयंअध्ययन साहित्याच्या दोन्ही घटकांचे लेखन श्री. निलेश महिगावकर यांनी केलेले आहे. ते जावळी तालुक्यातील महिगाव (जि. सातारा) येथील रहिवासी आहेत. साहित्य, चित्रपट, नाटक, अभिनय अशा क्षेत्रात त्यांना रस आहे. चित्रपटक्षेत्रात ते काम करीत आहेत. ते उत्तम पटकथा व वेबमालिका यांचे लेखक आहेत. नुकतीच 'बाभळी कॉलिंग' ही त्यांची कादंबरी प्रकाशित झाली आहे. 'लागीर झालं जी' या मालिकेचे संवादलेखन त्यांनी केले आहे. त्यांच्या 'घोडा' चित्रपटास पुरस्कार मिळालेला आहे.

निलेश महिगावकर यांनी खूप अभ्यासपूर्वक व अत्यंत गंभीरपणे या दोन्ही घटकांचे लेखन केले आहे. पहिल्या घटकात माध्यमांतराची विविध साहित्यकृती आणि चित्रपट-मालिका यांच्या उदाहरणांनी चर्चा केलेली आहे. माध्यमांतराचे तंत्र व तपशील समजावून सांगितला आहे. दुसऱ्या घटकामध्ये प्रत्यक्षपणे एखाद्या कथेचे अथवा कादंबरीचे माध्यमांतर कसे होते हे तपासले आहे. तसा हा घटक उपयोजन आहे असे म्हणावे लागेल. जयंत पवार यांच्या 'साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमचे सुरू' या कथेचे माध्यमांतर 'भाऊबळी' या चित्रपटात कसे झाले हे सांगितले आहे. शांता गोखले यांच्या 'रीटा वेलिणकर' या कादंबरीचे 'रीटा' या चित्रपटात झालेले माध्यमांतर कथन केले आहे. निलेश महिगावकर यांनी या दोन्ही माध्यमांची यथायोग्य तुलना व चर्चा केलेली आहे. दोन्ही माध्यमांच्या मर्यादा व फायदेतोटेही सांगितले आहेत. भाऊबळीत किशोर कदम आहेत तर 'रीटा' मध्ये पल्लवी जोशी, सई ताम्हणकर आहेत. शांता गोखलेंची कन्या रेणुका शहाणे यांनी 'रीटा' चित्रपट दिग्दर्शित केला आहे. विद्यार्थी मित्रांनो ही कथा-कादंबरी वाचावी तसेच दोन्ही चित्रपट पाहावेत व त्यानंतर स्वयंअध्ययन साहित्याचा अभ्यास करावा, म्हणजेच हा अभ्यास पूर्ण होईल असे वाटते. आपणा सर्वांना मनःपूर्वक शुभेच्छा!

धन्यवाद

■ संपादक ■

डॉ. अनिल गवळी

माजी अधिष्ठाता, कला व ललितकला विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

(v)

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ,
कोल्हापूर

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर
एम. ए. भाग-२ (सत्र-३)

अभ्यास घटकांचे लेखक

लेखक	घटक क्रमांक
श्री. निलेश महिगावकर मु. पो. महिगाव, ता. जावळी, जि. सातारा	१ आणि २

■ संपादक ■

डॉ. अनिल गवळी
माजी अधिष्ठाता, कला व ललितकला विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

अनुक्रमणिका

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर

घटक १	साहित्य आणि माध्यमांतर	१
घटक २	कथा आणि कादंबरीचे माध्यमांतर	३०

■ विद्यार्थ्यांना सूचना

प्रत्येक घटकाची सुरुवात उद्दिष्टांनी होईल. उद्दिष्टे दिशादर्शक आणि पुढील बाबी स्पष्ट करणारी असतील.

१. घटकामध्ये काय दिलेले आहे.
२. तुमच्याकडून काय अपेक्षित आहे.
३. विशिष्ट घटकावरील कार्य पूर्ण केल्यानंतर तुम्हाला काय माहीत होण्याची अपेक्षा आहे.

स्वयं मूल्यमापनासाठी प्रश्न दिलेले आहेत. त्यामुळे घटकाचा अभ्यास योग्य दिशेने होईल. तुमची उत्तरे लिहून झाल्यानंतरच स्वयं अध्ययन साहित्यामध्ये दिलेली उत्तरे पाहा. ही तुमची उत्तरे (किंवा स्वाध्याय) आमच्याकडे मूल्यमापनासाठी पाठवायची नाहीत. तुम्ही योग्य दिशेने अभ्यास करावा, यासाठी ही उत्तरे ‘अभ्यास साधन’ (Study Tool) म्हणून उपयुक्त ठरतील.

प्रिय विद्यार्थी,

हे स्वयंअध्ययन साहित्य या पेपरसाठी एक पूरक अभ्याससाहित्य म्हणून आहे. असे सूचित करण्यात येते की, विद्यार्थ्यांनी २०२४-२५ पासून तयार केलेला नवीन अभ्यासक्रम पाहून त्याप्रमाणे या पेपरच्या सखोल अभ्यासासाठी संदर्भपुस्तके व इतर साहित्याचा अभ्यास करावा.

घटक १ साहित्य आणि माध्यमांतर

१.० उद्दिष्टे

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 यातील माध्यमांतर कळून येईल.

१.१ प्रास्ताविक

साहित्य ही गोष्ट आता मानवी संस्कृतीचा अविभाज्य भाग झाली आहे. साहित्याचा विकास हा गेली शेकडो वर्षे प्राचीन कालखंडापासून ते अर्वाचीन कालखंडापर्यंत झाला आहे. त्याचे मौखिक ते लिखित असे दोन प्रमुख टप्पे मानले जातात. साहित्य ही अनेक कलांपैकी एक प्रमुख ललित कला आहे. मानवाच्या विकासासोबतच ललितकलांचाही विकास होत आला आहे. साहित्याचा मानवी संस्कृतीच्या प्रत्येक टप्प्यावर प्रभाव राहिला आहे. एवढेच नाही तर एका कलेचा इतर कलेवरही प्रभाव पडत राहिला आहे. या प्रभावामागे सौंदर्यविचार प्रबळ असतात. याची अपरिहार्य परिणती म्हणून माध्यमांतर ही संकल्पना पुढे आली आहे. साहित्यातील आशयद्रव्य, त्याचा मानवी संस्कृतीशी असणारा अनुबंध, त्यातील रंजन, प्रबोधन, ही मूल्ये अशा माध्यमांतराला सहाय्यभूत ठरली आहेत. त्यातूनच साहित्यकृतीचे माध्यमांतर ही संकल्पना पुढे 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 म्हटले 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 मासमीडियाने 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 वेगही अफाट आहे. चित्रपटाच्या संदर्भात बोलायचे झाले तर, कधीकाळी मूक असणारा चित्रपट कालांतराने बोलू लागला. सुरुवातीला तो कृष्णधवल होता नंतर त्याचे रंगीत सिनेमात रूपांतर झाले. १६ एमएम ३५ mm च्या स्क्रीनची जागा ७० एमएमनी घेतली. डॉल्बी डिजिटलने 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 पुस्तकं प्रकाशित होत आहेत. शेकडो चित्र प्रदर्शनं भरत आहेत. सुगम आणि प्रासादिक चित्रशैलीचा प्रवास आता ऑब्सेडीटी आणि अस्थेटीक प्लेजर अशा संकल्पनेकडे चालला आहे. जागतिक शैलीचा प्रभाव सर्वच कलांवर आहे. माणूस माध्यमांच्याद्वारे जोडला गेल्यामुळे अॅडप्टेशन 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. समाजमाध्यमांमुळे 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. (कृत्रिम गुणवत्ता) नावाचे नवीनच संकट येऊ घातले आहे. काही त्याकडे संधी म्हणूनही पाहत आहेत. माध्यमाच्या या अफाट लाटेत पारंपरिक 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 परिणामकारकता 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 क्रिटिसिझम, ऍप्रिसिएशन 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 दृक्श्राव्य प्रतिमांच्या साह्याने निर्माण करताना द्रव्यातील बदलाचे परिणाम प्रतिमा निर्मितीत दाखल होतात. एखाद्या कादंबरीचा चित्रपट होताना शब्दाचे रूपांतर दृक्श्राव्य प्रतिमांमध्ये होते. तर कादंबरीचे नाटक होताना शब्द वाचिक आणि अंगिक 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 न 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 दृक् प्रत्ययाकडे जातो. माध्यमांतर होताना बरेचदा संकल्पनेच्या आधारानेही एका माध्यमातून दुसऱ्या माध्यमात रूपांतर होते. जसे

की, ताजमहलसारख्या 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. 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 आंतरसंहिताकरणही म्हटले जाते.

माध्यमांतराचा विचारच मुळात शास्त्रीय समजला जातो. याची काही कारणे 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 समीक्षक श्यामला बनारसे लिहितात, “चित्रपटनिर्मितीचे तंत्र जसजसे विकसीत झाले, तसतसे 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 दृश्य हुबेहूब सिनेमाच्या चौकटीत साठवले जाते. गोष्ट सांगणारी चलतचित्रमालिका हे या माध्यमाचे पहिले रूप. पुढे ध्वनिमुद्रण दृश्याला जोडण्याचे तंत्र विकसीत झाल्यावर, आज आपण पाहतो त्या दृक्श्राव्य सिनेमाचा प्रारंभ झाला.”

भारतीय सिनेमाची सुरुवातच दादासाहेब फाळकेंच्या राजा हरिश्चंद्र सिनेमापासून झाली. त्यामुळे भारतीय सिनेमाची सुरुवात 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 आधारित असल्याने तो माध्यमांतरीत होवून आला आहे असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या माध्यमांतराचा इतिहासही जवळपास शंभर वर्षे 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 वर्षांच्या काळात लघुकथा, कथासंग्रह, आत्मकथन, चरित्र, आत्मचरित्र, नाटक, या साहित्यप्रकारातून माध्यमांतरीत झालेले अनेक चित्रपट आले. आण्णा भाऊ साठेंच्या वैजयंता, फकीरा, वारणेचा वाघ, डोंगरची मैना, अलगुज या कादंबऱ्यांवर अनुक्रमे वैजयंता (१९६०), फकीरा-(१९६३), वारणेचा वाघ (१९७०), डोंगरची मैना (अशी ही साताऱ्याची तऱ्हा १९६३) असे चित्रपट आले. साने गुरुजींच्या श्यामची आई कादंबरीवर आधारित आचार्य अत्रे दिग्दर्शित, श्यामची आई (१९५३) हा राष्ट्रपती पुरस्कार विजेता चित्रपट आला. र.वा.दिगे 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 कादंबरीवर पवनाकाठचा धोंडी (१९६६) तसेच जैत रे जैत कादंबरीवर जब्बार पटेल दिग्दर्शित अत्यंत गाजलेला जैत रे जैत (१९७६) तसेच अगदी अलिकडील माचीवरला बुधा या कादंबरीवरील 'माचिवरला बुधा' (२०२१) अरूण साधूंच्या झिपऱ्या कादंबरीवर आधारित झिपऱ्या (२०१८) मुंबई दिनांक व सिंहासन या दोन कादंबऱ्यांवर आधारलेला, अनेक पुरस्कार विजेता जब्बार पटेलालांचा सिंहासन (१९७९) रंगनाथ पठारे यांच्या दुःखाचे श्वापद कादंबरीवर आधारित दुःखाचे श्वापद (२००८) आनंद यादवांच्या नटरंग कादंबरीवरील रवी जाधव दिग्दर्शित नटरंग (२००९) राजन खान यांच्या सत ना गत कादंबरीवर आधारित सत ना गत (२०१३) बाबा कदमांच्या लोकप्रिय कादंबऱ्यांवर आधारित भालू (१९८०) दगा (१९७७) पद्मजा या कादंबरीवर आधारित (ज्योतिबाचा नवस) पाच नाजूक बोटे (१९७२) तसेच सुहास शिरवळकरांच्या देवकी कादंबरीवरील देवकी (२००१) आणि अत्यंत लोकप्रिय दुनियादारी या कादंबरीवरील तितकाच लोकप्रिय दुनियादारी (२०१७) अनंत तिबिलेंच्या अनेक कादंबरींवर असे अनेक चित्रपट कादंबरीतून माध्यमांतर होवून आले.

नाट्यकृतींचे अगदी अलिकडे माध्यमांतर घडत आहे. वि. वा. शिरवाडकरांच्या नटसम्राट या साहित्य अकादमी प्राप्त नाटकावर २०१६ साली नटसम्राट हा सिनेमा आला. लोकप्रियतेचा उच्चांक त्या सिनेमाने 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 प्रादेशिक 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.

मराठी साहित्यात ऐंशीच्या दशकात आलेल्या दलित साहित्याच्या जोरकस प्रवाहाने साहित्याची परिभाषा बदलवून टाकली. परिघाबाहेरच्या 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 दिग्दर्शित केला. उत्तम बंडू तुपे यांच्या भस्म कादंबरीवर आधारीत पुरुषोत्तम बेर्डे दिग्दर्शित भस्म (१९९४) किशोर शांताबाई काळे यांचं कोल्हाट्याचं पोर हे आत्मचरित्र कोल्हाट्याचं पोर (२००२) या नावानेच पडद्यावर आलं. अशोक नामदेव व्हटकर यांच्या '७२ मैल एक प्रवास' या कादंबरीवर राजीव पाटलांनी ७२ मैल एक प्रवास (२०१३) हा सिनेमा केला. लेखक राजन गवस यांच्या चौडकं आणि भंडारभोग या दोन साहित्यकृतींनी बनलेला जोगवा (२००८) हा सिनेमा राजीव पाटलांनीच दिग्दर्शित केला. हा चित्रपट प्रचंड गाजला. अनेक पारितोषिकांनी या सिनेमाला सन्मानित करण्यात आले.

चित्रपट माध्यमात स्त्रीवादी साहित्याप्रमाणे ठळक प्रवाह नसला तरी, जेव्हा जेव्हा शक्य होईल तेव्हा स्त्रियांच्या 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 दिग्दर्शित प्रभातचा गाजलेला कुंकू (१९३७) शांता निसाळांच्या बेघर या कादंबरीवर स्मिता पाटील अभिनीत अत्यंत चर्चित चित्रपट उंबरठा (१९८९) वि.वि.बोकिलांच्या बेबी कादंबरीवरील बेबी (१९५४) शकुंतला गोगटे यांच्या शून्यची गोष्ट या कादंबरीवरील गाजलेला कळत नकळत, शांता गोखले यांची बहुचर्चित साहित्यकृती रीटा वेलिणकर या कादंबरीवर अभिनेत्री रेणुका शहाणे यांनी दिग्दर्शित केलेला रिटा (२००९) जयवंत दळवी यांच्या महानंदा कादंबरीवर आधारीत महानंदा (१९८४) सिंधुताई सपकाळांच्या मी वनवासी या आत्मचरित्रावर आधारीत मी सिंधुताई सपकाळ (२०१०) तसेच अगदी अलिकडे आलेला आणि राजन गवस यांच्या रिवणावायली मुंगी या कथेवर आधारीत रिवणावायली मुंगी (२०२२) अशा अनेक चित्रपटांतून स्त्रियांच्या दुःखाचे अंतःस्तर उलगडले आहेत. खुद्द पु.ल.देशपांडे यांच्या साहित्यावर आधारीत आणि सुनीता देशपांडे यांच्या आहे मनोहर तरी या पुस्तकातील संदर्भावर आधारीत भाई : व्यक्ती की वल्ली हा दोन भागात असलेला गणेश मतकरी लिखित चित्रपट मोठ्या पडद्यावर झळकला (२०१९) भालचंद्र नेमाडे यांच्या अत्यंत चर्चित आणि ६० वर्षांनीही प्रचंड लोकप्रिय 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 व्यक्तिचित्र 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 पंडित जवाहरलाल नेहरू, भीष्म साहनी, आर के नारायण, रणजित देसाई, असे दिग्गज लेखक माध्यमांतर होवून अनुभवायला मिळाले आहेत.

१.२.३ चित्रपटाचे घटक

१. पात्रआरेखन

साहित्यातील पात्रआरेखन हा लेखकाच्या अनुभवसंचिताचा भाग असतो. त्यानं पाहिलेली माणसं तो लेखणीतून जिवंत करतो. सिनेमातील पात्रआरेखन ही एक प्रदीर्घ प्रक्रिया आहे. उदाहरणार्थ कोसलातील पांडुरंग सांगवीकराचे वर्णन करताना लेखक एका ओळीत थांबतो. “मी पांडुरंग सांगवीकर आज उदाहरणार्थ पंचवीस वर्षांचा 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 कास्टिंग डायरेक्टर नावाची स्वतंत्र व्यक्ती कार्यरत असते.. कादंबरीतील प्रतिमेशी मिळता जुळता नायक शोधला जातो. त्यासाठी कास्टिंग कॉल केला जातो. ऑडीशन मधून अशा पात्राची निवड होते. बरं, तो चालतो 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 शिकामोर्तब केले जाते.

२. वातावरणनिर्मिती

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 वातावरणनिर्मिती 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. दृक्श्राव्यातून हे भिनणं, मांडणं ही दृक्श्राव्याची मर्यादा असते; पण चित्रपट हा प्रतिमांच्या एकसलग जोडणीतून एकसंध प्रत्यय देणारा एक अद्भूत प्रकार आहे. साहित्य वाचताना मात्र प्रत्येकवेळी आपल्या कल्पनेतून परिसर उभा करावा लागतो.

साहित्यकृतीच्या माध्यमांतरात लेखकाने उभा केलेला भवताल चित्रपटात उभा करणे केवळ अशक्यप्राय गोष्ट असते. ही अत्यंत खर्चिक बाब असल्याने नियंत्रित स्वरूपात फिल्मसिटीमध्ये भाडेतत्त्वावर 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 हंटिंग (स्थलशोध) घेतला जातो. आपल्याला हवे असलेले स्थळ शोधण्यासाठी रेकी केली जाते.

विविध स्थळांना भेटी देवून दृश्याला जवळ जाणाऱ्या आणि कलाकृतीला न्याय देवू शकणाऱ्या स्थळांचा शोध घेतला जातो. 'विहीर' या उमेश कुलकर्णी या सिनेमाचे शुटींग करताना दिग्दर्शक उमेश कुलकर्णींना शेकडो विहीरी शोधाव्या लागल्या. 'तुकाराम' चित्रपटाचे शुटींग तीन जिल्हे आणि सात तालुक्यातील लोकेशनस्वर झाल्याचे सांगितले 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?, त्याकाळाची 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, ब्रिटीशकालीन फियाट, असे सर्व उभे केले आहे. ऑलिम्पिक वीर खाशाबा जाधवांची ही गोष्ट असल्याने साहजिकच त्यांच्या लहाणपणीचा-स्वातंत्र्यापूर्वीचा हा ब्रिटीशकाळ आहे. काल आणि अवकाश याच्या अनुषंगाने वेशभूषा, केशभूषा याही गोष्टी साहित्यकृतीच्या मूळाबरहुकूम असणे अपेक्षित आहे.

४. छायालेखन

साहित्यव्यवहार हा तंत्राधिष्ठीत नसतो. तो लेखकाकडून सुरू होवून वाचकाजवळ येवून थांबतो. मात्र चित्रपट हे माध्यमच मुळात तंत्राधिष्ठीत आहे. निर्मितीच्या प्रत्येक टप्प्यावर तंत्र वापरले जाते. चित्रपटातील सर्वात महत्वाचा टप्पा म्हणजे छायाचित्रण. (शूटींग) छायाचित्रण करत असताना चित्रचौकट म्हणजेच फ्रेम महत्वाची असते. जिला 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 अधिक 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 कॅमेऱ्याच्या 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 चित्रित केले जाते. चित्रपट माध्यम हा तंत्रसमुच्चय असतो. त्यामुळे ही कला अद्भुत मानली जाते. यामुळेच जेथे छायाचित्रण सुरू असते, तेथे चित्रिकरणाकडे लोकं आकर्षित होतात.

५. उत्तरनिर्मिती / संकलन

साहित्यकृतीच्या बाबतीत ती लिहिल्यानंतर संपादित होणे, तिचे मुद्रितशोधन होवून ती प्रकाशित होणे आणि वाचकांच्या हाती जाणे अशा टप्प्यातून ती जाते; पण चित्रपटाला फार गुंतागुंतीच्या संस्कारातून जावे लागते. त्याला निर्मितीपश्चातचा टप्पा मानला जातो. ज्यात सर्वात महत्वाचा टप्पा असतो संपादनाचा. (एडीटींग) कदाचित त्यामुळेच एडीटरला हाफ डिरेक्टर मानले जाते. चांगला एडीटर हा चित्रपट माध्यमात उद्याचा उत्तम दिग्दर्शक मानला जातो. एडीटींगसाठी 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 डबिंग 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 रेकॉर्डिस्ट 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 कृत्रिमपणे 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, वाऱ्याचे, पावसाचे असे शेकडो आवाज दैनंदिन साधनं वापरून निर्माण केले जातात. चित्रपटाचा पुढचा टप्पा असतो दृश्यात्मकतेतील गुणात्मकता वाढवण्याचा. त्यासाठी डिजिटल 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. व्हीएफएक्स

हल्लीच्या आधुनिक सिनेमात व्ही एफ एक्स हे तंत्रज्ञान प्रचंड वेगाने विस्तारत आहे. वास्तवाकडून अवास्तवाकडचा किंवा अतिवस्तवाकडचा प्रवास त्यामुळे शक्य होतो. चित्रपटात जी दृश्य टिपणे अशक्य कोटीतील गोष्ट असते ती दृश्ये व्हीएफएक्स तंत्राने शक्य होतात. जागतिक पटलावर ट्रेन्टीथ सेंच्युरी फॉक्स. युनिवर्सल पिक्चर्स, पॅरामाउंट पिक्चर्स या आणि अशा निर्मितीसंस्थानी ज्युरासिक पार्क, टायटॅनिक, किंगकाँग, अवेन्जर 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 तिची संहिता असते. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर करून तिला चित्रपटाच्या पटकथेत परावर्तीत करावे लागते. त्याशिवाय चित्रपटाचे चित्रिकरण 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 पसरत असते. तिच्यात संवेदन असते. तिची निवेदनाची एक विशिष्ट पद्धत असते आणि तिला लेखकाची शैली लाभलेली असते. तिची भाषा आणि तिचा घाट ही तिची बलस्थाने असतात. साहित्यकृती कितीही उत्तम असली तरी तिच्या माध्यमांतराच्या शक्यता तपासल्या जातात.. त्या साहित्यकृतीत कथनमूल्य शोधले जाते. चित्रपट हे टोकाची व्यावसायिकता असलेले माध्यम आहे. त्यामुळे तेथे फायद्यातोड्याचा विचार प्रधान असतो. मात्र माध्यमांतर करताना, विशेषतः साहित्यकृती म्हणून तिचे रूपांतरण करताना, त्या साहित्यकृतीची लोकप्रियता, तिचे साहित्यव्यवहारातले स्थान किंवा तिच्यातील कथन शक्ती विचारात घेतली जाते आणि मग तिचे संहितेतून पटकथेत माध्यमांतर होते.

माध्यमांतर होताना किंवा माध्यमांतराच्या शक्यता तपासताना मूळ संहितेतील नाट्य पाहिले जाते. ती गूढ आहे, की अद्भुत आहे, ती भयप्रधान आहे की भावप्रधान आहे, ती रोमांटिक आहे की कृतिप्रधान आहे. कधी ती हेरकथाही असते, तर कधी ती मर्डर मिस्ट्री असू शकते.

चित्रपटात ठळक वर्गवारी नसली तरी व्यावसायिक चित्रपट आणि कलात्मक चित्रपट अशी या माध्यमाची विभागणी केली जाते. अर्थात हे भेद नं माणनारे खूप प्रवाह आहेत. पण सर्वसाधारण मास आणि क्लास या दोहोंच्या मागणीसाठी चित्रपट बनत असतात. साहित्यकृतीतून माध्यमांतरीत झालेले अनेक चित्रपट एका विशिष्ट प्रेक्षकांसाठी बनतात. याचा टारगेट 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.

साहित्यकृती मग ती कोणतीही असो तिच्यात कथनमूल्य असल्याशिवाय तिचे माध्यमांतर होत नाही. असे माध्यमांतर करताना दृश्यात्मकता हा विचार महत्वाचा असतो. साहित्याच्या माध्यमात वाचक कल्पनाशक्तीवर विसंबून असतो. मात्र चित्रपटात शब्दांच्या अर्थाचे रूपांतर प्रतिमेत करावे लागते.

‘मी पांडुरंग सांगवीकर आज उदाहरणार्थ पंचवीस वर्षांचा आहे’ अश्या वाक्याने कोसलाची सुरुवात 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 अवतीभवतीची पात्रेही मांडावी लागतात. यालाच मुख्य पात्र आणि दुय्यम पात्र म्हंटले जाते. ही पात्ररचना करताना त्याचा विचार पटकथा लिहिण्याआधीच करावा लागतो.

कोसलामधील पांडुरंग त्याची ओळख स्वतःच 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. अतिमहत्वाचे प्रसंग घेतले जातात आणि बिनमहत्वाच्या प्रसंगांना कात्री लावली जाते. येथे लेखकाची निवडक्षमता महत्वाची असते. मात्र प्रसंगातील निवड करताना संबंधित प्रसंगातील नाट्य, त्या प्रसंगातील दृश्यात्मकता, त्याचे साहित्यकृतीतील विवक्षित स्थान, तो प्रसंग ठेवल्यास किंवा काढल्यास पटकथेच्या आशयावर आणि रचनेवर होणारा परिणाम तपासला जातो.

क) दृश्यनिवड

प्रसंग हा छोट्या छोट्या दृश्यांमधून पुढे सरकत असतो. त्यामुळे प्रसंग निवड करतानाच दृश्यात्मकतेचा विचार करावा लागतो. चांगली दृश्ये प्रसंगाला बाधा न आणता अत्यंत समर्थपणे पुढे नेऊ शकतात. कोसला या कादंबरीतील उदाहरण विचारात घेतले तर पांडुरंग सांगवीकराच्या 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 मनोशारीरिक जडणघडण दाखवतात. ज्याचा त्याच्या उत्तरआयुष्यातील उदासीनतेशी जवळचा संबंध आहे. आता यातील उंदीर मारण्याच्या प्रसंगातील निरर्थक खटाटोप अतिशय गमतीशीर आहे. त्यात भयंकर नाट्य आहे. पण ते मूळावरहुकूम आले तर त्यात गंमत आहे. या प्रसंगातील दृश्ये उंदीर मारण्याच्या निरर्थक प्रयत्नातील गांभीर्यच प्रतिपादित 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 पसरत 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 वाचणाऱ्याला शब्द न 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 अद्भुत चिन्हव्यवस्था आहे. ज्यात तुम्ही प्रतिमांची निवड प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर करत असता. पाहणाऱ्याला त्यातून एकसलग अनुभवाची अनुभूती मिळते. तो त्या कलाकृतीशी तादात्म्य पावतो.

ब) दृश्यविभागणी

फ्रेम, शॉट, आणि सीन या क्रमाने छायाचित्रणाचा विचार केला जातो. त्या आधी दृश्यविभागणी केली जाते. ज्यात मास्टर, एक्स्ट्रीम वाईड, वाईड शॉट, फुल शॉट, मिड शॉट, क्लोज अप, एक्स्ट्रीम क्लोज अप अशी दृश्य विभागणी होते. कधी ग्रुप शॉट, तर कधी टू शॉट मधून प्रसंग चित्रित होतो. कधी कॅमेरा अँगल बदलून (टॉप अँगल, लो अँगल) ते दृश्य टिपले जाते. तर कधी कॅमेरा मूवमेंटने (पॅन, टील्ट, झूम इन, झूम आऊट) दृश्यातला परिणाम साधला जातो.

१.२.६ दृश्यात्मक तंत्रविचार

अ) संकलन

चित्रपटाचे प्रसंग एकत्र जोडण्याच्या 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 एकत्रित परिणाम साधला जातो.

ब) डी आय

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

क) मॉन्टाज तंत्र

मॉन्टाज 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. मॉन्टाजचा सर्वात महत्वाचा वापर म्हणजे या तंत्रामुळे कालसंक्षेप करता येतो. दोन दिवसाची गोष्ट दोन सेकंदात मांडता येते. दिवसातील बदल, ऋतूमानातील बदल, स्थानातील बदल हा केवळ काही मोजक्या चित्रचौकटी वापरून करता येतो. त्यामुळे सांगवीकराचे सिंहगडावरून हॉस्टेलवर येणे काही सेकंदात शक्य होते. तीन तासाचा वार्षिक पेपर काही सेकंदात उरकलेला दाखवता येतो. मॉन्टाज तंत्रामुळे साहित्यातील साचलेपण प्रवाहीत होते. विस्तारभय टाळता येते. अत्यंत संक्षिप्त स्वरूपात म्हणणे मांडता येते.

१.२.७ चित्रपटाची संहिता

अ) कथा

माणूस प्राणी गोष्टीवेल्हाळ आहे. तो पिढ्यान्पिढ्या 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 चिऊकाऊची गोष्ट ठाऊक आहे. चिमणी आणि कावळ्याची ही गोष्ट कुणी लिहिली हे आजतरी आपण ठामपणे सांगू शकत नाही. मात्र ती गोष्ट ऐकून ज्यांचं बालपण गेलं नाही असा माणूस विरळा असेल.

या कथेत 'एक दिवस मोट्टा पाऊस येतो'. वगैरे वगैरे. असं वर्णन येतं. वस्तुतः पावसाची कल्पना आपण करू शकतो. मात्र मोट्टा पाऊस म्हटलं की आपल्या मनात जोरजोरात पडणाऱ्या पावसाचं चित्र उभं राहतं.

ही झाली गोष्ट. ही गोष्ट जेव्हा कुणीतरी सांगतो किंवा कथन करतो त्याला कथा म्हणतात. ही तोंडी सांगितलेली 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 पागोळ्यांमधून 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 तीव्रतेनं 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 सांगणाऱ्याचं अनुभवविश्व आणि भाषा ऐकणाऱ्याच्या अनुभवविश्व व भाषेशी मिळतं जुळतं असेल तर ऐकणाऱ्याला आणि सांगणाऱ्याला 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 सांगणाऱ्याची 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 पुनःप्रत्ययाचा आनंद देतो. हीच कथा संक्षिप्त शब्दात जेव्हा सांगितली जाते तेव्हा तिला वनलाईन म्हणतात.

ब) मध्यवर्ती कल्पना (वनलाईन)

मोजक्या शब्दात, अत्यंत ओघवत्या स्वरूपात जेव्हा सिनेमाची गोष्ट समोरच्याला ऐकवली जाते तेव्हा तिला वनलाईन म्हणतात. वनलाईन ही संकल्पना आपण बाहेरून आयात केली आहे. ही केवळ एक व्यावसायिक सोय आहे. ऐकणाऱ्याला फारसा वेळ नसल्याने त्याला अत्यंत कमी शब्दात प्रभावीपणे गोष्ट सांगावी लागते. ही गोष्ट दोन मिनीटातही सांगून संपू शकते किंवा कागदावर तिचा अवकाश एक दोन पानाचा असतो. ऐकणाऱ्याला विषय स्पष्ट व्हावा, त्या विषयाची तीव्रता, व्यावसायिक महत्त्व 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 ऐकणाऱ्याला कमी वेळात आकर्षित करणे हे एकमात्र प्रयोजन आहे.

आपण मात्र यात वनलाईन या संकल्पनेवर फार भर न 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 सर्वाधिक 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. महत्त्वाची बाब ही की मुख्य कथानकात सरसकट सगळ्याच गोष्टींचा अंतर्भाव केला जात नाही. अत्यंत आवश्यक 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 महत्त्वाचे गृहीतक आहे. याचाच अर्थ असा की मुख्य कथानक पुढे जाण्यासाठी जी गोष्ट आवश्यक असते तिला दुय्यम कथानक म्हटले जाते. कथेचे स्तर उलगडण्यासाठी, आशयाचे कंगोरे अधिक 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 जिवंत व्यक्तिरेखा, ठिकाणे वापरून प्रत्यक्ष घडवावी लागते. तिचे छायाचित्रण (शूटींग) करावे लागते.

गोष्ट तर मिळाली. पण आता त्या कथेचं सिनेमाच्या पटावर माध्यमांतर करण्यासाठी आपल्याला सिनेमाच्या चित्रभाषेत वेगळी गोष्ट मांडावी लागते. जिला 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? तिचा काही विशिष्ट आकृतिबंध असतो का? तिचा काही फॉर्मूला किंवा तंत्र असते का? असे एक ना अनेक प्रश्न आपल्याला पडतात. चित्रभाषेतील अत्यंत महत्वाचा घटक म्हणून ज्याच्याकडं पाहिलं जातं, किंबहुना ज्याला सिनेमालेखनाचा आत्मा म्हणतात तो भाग म्हणजे चित्रपटाची पटकथा.

चित्रपटाची पटकथा समजून घेताना आधी आपण तिचे 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 महत्त्वही समजावून घेवू.

१.२.८ चित्रपटाचे दृश्य घटक

अ) चित्रचौकट (FRAME)

कॅमेरा जेव्हा एखादे दृश्य टिपतो तेव्हा त्यातून आकाराला जी प्रतिमा येते तिला चित्रचौकट म्हणतात. कोणत्याही क्षणाला काही काळ स्थिर करण्याची क्षमता कॅमेऱ्यात असते. म्हणूनच त्याला स्थिरचित्र असेही म्हटले जाते. आपण जो क्षण कॅमेऱ्यात 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 (व्हीडीओ क्लिप) तयार होते.

अगदी सोप्या भाषेत समजून घ्यायचे तर, एका सेकंदाचा व्हीडीओ जेव्हा तयार होतो तेव्हा २४ फोटो घेतले जातात. आता साहजिकच हा प्रश्न 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. हेही 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) म्हटले जाते.

ब) दृश्य (SHOT)

अनेक चित्रचौकटी (फ्रेम) मिळून एक दृश्य (शॉट) तयार होते. आणखी सोप्या भाषेत सांगायचे झाल्यास कॅमेऱ्याचे शटर ओपन झाल्यानंतर बंद होईपर्यंतचा जो मधला कालावधी असतो त्याला शॉट म्हणतात. ज्यांना कॅमेरा आणि शटर या तांत्रिक 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 चमत्कारिक 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 कॅमेऱ्याची 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 स्वतःची निरीक्षणे 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 त्रिकालबाधित सत्य कोणते असेल तर ते म्हणजे, लेखकाला फक्त आणि फक्त दृश्यलेखनच (जेजे दिसते तेते) करावे लागते. अशी एकापाठोपाठ एक दृश्यांची मालिकाच लिहावी लागते. एका दृश्याची लांबी किती असावी याचा कोणताही लिखित 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 लांबलचक दृश्ये हा सिनेमातील कलात्मक भागही असू शकतो.

प्रसंग चित्रित 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 किती 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 प्रत्येकजण 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 निश्चित 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 बाहेरही घडू शकतो. कधी तो एकाचवेळी रस्त्यावर आणि घरातही 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, तंत्राधिष्ठीत, 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 महत्त्व दिले जाते. त्यामुळे यात गोष्ट महत्वाची असते. ती मांडताना ती कागदावर व्यवस्थित उतरवण्याचा प्रयत्न केला जातो. असे केल्याने अनावश्यक खर्च टाळता येतोच. मात्र त्या साहित्यकृतीचा गुणात्मक दर्जाही वृद्धिंगत 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 दृश्ये, 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 फायद्यातोट्याची गणितं असतात. अशावेळी व्यावसायिक सिनेमा हा मुख्य प्रवाहात महत्वाची

जागा घेतो आणि कलात्मक सिनेमा समांतर म्हणून ओळखला जातो. चित्रपट माध्यमात मोठ्या जनसमूहाला प्रभावीत करणारे 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 संबंधित चर्चिला जातो. इतिहासाची, त्यातील तथ्यांची, कसलीही चिकित्सा न करता इतिहासाची मोडतोड केली जाते. अनैतिहासिक 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 व्यक्तिगत किंवा कौटुंबिक आयुष्य पडद्यावर चितारताना लेखकाला कल्पनेच्या जोरावर ती व्यक्ती कशी बोलत असावी, तिचा वावर कसा असेल याची कल्पना करावी लागते. हे करत असताना काही तत्कालीन संदर्भ किंवा दस्तावेज चाळावे लागतात. मात्र असे काही न करता केवळ चित्रचौकट आकर्षक होण्यासाठी मसालेदार प्रसंग योजले जातात. अशा वेळी सिनेमॅटीक लिबर्टीचा अधिकक्षेप होतो आणि वादग्रस्त परिस्थिती उद्भवते.

ब) सलगता (Continuty)

चित्रपट माध्यमात कंटिन्युटीला प्रचंड महत्त्व आहे. आणि त्याचे पुन्हा हेच कारण आहे की यातील दृश्यात्मक शक्ती. लेखकाने लिहिलेल्या साहित्यकृतीची बरी वाईट समीक्षा होते, तसेच चित्रपटाचीही होते. मात्र चित्रपट माध्यमात त्याचे जबर आर्थिक नुकसान सहन करावे लागते. कथेच्या निवडीपासून ते चित्रपटाच्या सादरीकरणापर्यंत या माध्यमात विशेष लक्ष दिले जाते. त्यातील कंटीन्यूटी हा एक महत्वाचा भाग आहे. त्याचे अनेक प्रकार आहेत. ज्यात प्रामुख्याने क्रियेतील सलगता (ॲक्शन कंटीन्यूटी), लूक कंटीन्यूटी, कॉशच्यूम कंटीन्यूटी, स्क्रीप्ट कंटीन्यूटी अशा अनेक बाबींवर ध्यान द्यावे लागते. याचे कारण म्हणजे चित्रपट हा सीन एक ते सीन शंभर असा क्रमाने एकसलग चित्रित होत नाही. एका जागी घडणारे अनेक सीन एका दिवशी चित्रित केले जातात. प्रसंगातील बदलामुळे पात्राचे कधी रंगरूप बदलते. कधी वेश बदलतात. हा बदल नाही केला तर चित्रपटाची टाईमलाईन बिघडते. त्यानंतर दुसरी गोष्ट म्हणजे एक दृश्य उत्तम होत नाही तोवर पुन्हा पुन्हा चित्रित होते. अशावेळी आधीच्या दृश्यातले 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 वर्णनात्मक नोंदी ठेवाव्या लागतात. कारण ही माहिती सरतेशेवटी संकलन टेबलावर अत्यंत महत्वाची असते.

आपण बरेचदा पाहतो की एखादे दृश्य चित्रीत होताना टक असा आवाज करून क्लॅप दिला जातो. ती केवळ औपचारिकता 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 (Projection)

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

तुलनेत चित्रपट माध्यमात व्यावसायिकता प्रबळ असल्याने त्याच्या यशापयाशाचे मोजमाप फक्त तिकीटबारीपर्यंत केले जाते. चित्रपट प्रक्षेपित 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 न मिळणे, प्राईम टाईम न मिळणे, कमी स्क्रीन मिळणे याच्या चर्चा अधून मधून होत राहतात. त्याला पर्याय म्हणून 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.

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 दिला होता. दोन हजार नंतर परिघाबाहेरचे चित्रपट आले.. नवे विषय आणि जाणीवा घेवून एक तरुण फळी उभी राहिली 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 प्रक्रिया गेली शंभर वर्षे सुरू आहे. दादासाहेब फाळकेंची 'राजा हरिश्चंद्र' ही पहिली भारतीय चित्रपट कथा पुराणकथेचे माध्यमांतरच आहे.

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

दूरचित्रवाणी आली त्याला आता चाळीस वर्षे उलटून गेली. अनेक साहित्यकृती छोट्या पडद्यावर आल्या. यासंदर्भात रविराज गंधे लिहितात, “दूरचित्रवाणी हे उत्कृष्ट साहित्यमूल्य आणि सुंदर दृश्यकला 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 हमलोग, श्याम बेनेगलांची यात्रा आणि भारत एक खोज, मुंशी प्रेमचंद की कहाँनीया, मुल्ला नसरुद्दीन की कहाँनिया, भारतातील विविध भाषिक नामवंत साहित्यिकांच्या साहित्यावर आधारित गुलजार कृत तेरा पन्ने, आर के नारायणन 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 आधारित आव्हान ही मालिका, ना.धों.ताम्हणकरांच्या गोष्ट्या, चिं.वी. जोशींचा चिमणराव गुंड्याभाऊ, मधु मंगेश कर्णिकांच्या कादंबरीवरील भाकरी आणि फूल, गो.नी. दांडेकरांची पडघवली, लक्ष्मीबाई टिळाकांची स्मृतीचित्रे, रणजीत देसाईची स्वामी, ना. सं. इनामदारांची, राऊ, दिलिप प्रभावळकरांची श्रीयुत गंगाधर टीपरे, रमाबाई रानडे यांच्या चरित्रावर आधारित उंच माझा झोका, तसेच पिंपळपान ही कथामालिका अशा सकस साहित्यकृतींवर आधारित कार्यक्रमांना प्रेक्षकांची चांगलीच पसंती लाभली.”

१.२.११ चित्रपट पटकथेची बलस्थाने

पटकथा ही प्रसंग आणि त्यांच्या एकसलग मालिकेतून साकारते हे आपण याआधी पाहिले. प्रसंग लिहिताना ते कसे लिहिले जातात, त्याची मांडणी कशी असते हेही आपण पाहिले. मात्र हे सर्व लिहिताना त्यामागची विचारप्रक्रिया 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 घटकांवर चर्चा न करता पटकथेच्या बलस्थानांवर चर्चा केल्यास कथेच्या घटकांचाही उहापोह होईल हा येथे उद्देश आहे. कथा आणि कादंबरी यांचे घटकविशेष 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 महत्त्व आहे. गोष्ट कधी घडते आणि कुठे घडते यावरून चित्रपटातील अनेक संदर्भ निर्धारित होतात. तर काही निकालात निघतात. उदाहरणार्थ देऊळ सिनेमाची गोष्ट मंगरूळ नावाच्या गावात घडते. मंगरूळ हे भौगोलिक दृष्ट्या दुष्काळी गाव आहे, आणि विकासाच्या दृष्टीने मागास गाव आहे. महाराष्ट्र आणि कर्नाटकाच्या सीमावर्ती भागात हे गाव असलेले 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 म्हटली 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 शेरडी येथे चरायला येत आहे. हा प्रसंग ज्या वेळी घडतो, ती टळटळीत दुपार आहे. उन्हाच्या तीव्रतेने पित्त होणे आणि पेंगूळल्यावर रंगांच्या विभ्रमातून दत्तसदृश्य काही दिसणे ही चमत्कार प्रकारात मोडणारी घटना नक्कीच नाही. कारण त्याला तीव्र उन्हामुळे होणाऱ्या पित्ताचा संदर्भ आहे.

या गोष्टी विचारात घेतल्यास लेखकाने वरील स्थळ वा काळ का निवडला असावा याचा उलगडा होतो. याच उंबरावर सुताराने खाणाखूणा रेखाटने आणि लोकांनी त्यात हवा तो दत्ताचा आकार शोधणे हे या स्थळामुळेच 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 मंदिरही 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 म्हणून सिनेमात येते. गावात शेतीच नाही तर किटकनाशकाचे दुकान कसे चालणार हा साधा प्रश्न आहे.

वरील उदाहरणांवरून लेखकाला स्थळ काळाचे समग्र भान असणे अधोरेखित होते.

ब) यथायोग्य पात्र संयोजन

पात्र आरेखन ही अत्यंत महत्त्वाची आणि तेवढीच कठीण गोष्ट आहे. गावतली लोक त्यांचे स्वभाव विभाव, त्यांचा सामाजिक भवताल सिनेमाच्या चौकटीत बसवताना मोजकी पात्र निवडून त्यांना कथेच्या केंद्रस्थानी आणणे, त्यातील नायक खलनायक निश्चित 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 वास्तवाचं प्रतिनिधीत्व करतात. त्यांच्या वागण्या बोलण्यातील नैसर्गिकता कथेच्या मागणीनुसार त्यांचा सिनेमातील वावर आणि प्रस्तुती महत्वाची आहे.

क) चित्रमय भाषाशैली

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

ड) नाट्यमय मांडणी

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

एखाद्या गोष्टीची नाट्यमय मांडणी कशी केली जाते हे आपण तंत्र म्हणून क्वचितच 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 खचित 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 खाऊन डाराडूर झोपतो. आता इथं कथेत मोठा ट्विस्ट म्हणजेच कलाटणी मिळाली आहे.. जिथं ट्विस्ट आहे तिथं नाट्य आहे. अत्यंत मंदगतीने चाललेले कासव सश्याच्या पुढं निघून जाते, हा मोठा हायपॉईट आहे. आणि कासव अंतिम रेषेजवळ पोहोचते. तेव्हा सश्याला जाग येते. आपली उत्कंठा वाढते. ससा जीव तोडून पळतो मात्र कासव अंतिम रेषा ओलांडून जिंकते. हा धक्कादायक अनपेक्षित शेवट. कोणतीही पटकथा या नाट्यातून जेव्हा जाते तेव्हा ती कलाकृती प्रेक्षणीय होते. प्रेक्षणीयता हे कोणत्याही चित्रपटकृतीचे अत्यंत पायाभूत वैशिष्ट्य असते.

इ) उत्कंठावर्धक प्रसंग मालिका

जसे प्रसंगात नाट्य हवे असते तसेच पटकथेत उत्कंठा हवी असते. ही उत्कंठा उत्तरोत्तर वाढत जाईल 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 दुरुस्ती करणे, हे उत्कंठा वाढवण्यासाठी अत्यंत आवश्यक असते.

पटकथेतील प्रसंगांचा अनुक्रम पाहिला तर आपल्याला हे दिसते की प्रत्येक नवीन प्रसंग हा आधीच्या प्रसंगाची प्रतिक्रिया आहे. त्यात सुसंगतपणा आहेच पण एक निश्चित दिशेने होणारा प्रवास ही आहे. त्याचा क्रम जर आपण बदलला तर विषय एकतर भरकटू शकतो किंवा, त्याला इतर फाटे फूटू शकतात. कलाकृतीचे यश हे तिच्या नेमकेपणात जसे असते तसेच आशय केंद्रस्थानी असण्यातही असते. त्यामुळे मध्यवर्ती आशयकेंद्र 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 आणि दिग्दर्शक नियंत्रित 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 बीजतत्त्व म्हणतात. हे बीजतत्त्व कलाकृतीतून वेगळे करता येत नाही, किंबहुना या बीजतत्त्वाहून कलाकृतीला वेगळे अस्तित्व नाही.

१.२.१२ कादंबरी व चित्रपट काही साम्यस्थळे व भेद

कादंबरीला पॉकेट सिनेमा म्हटले जाते ते तिच्यामध्ये असलेल्या कथनशक्तीमुळे. कादंबरी आणि चित्रपटात असलेली कथात्मकता या दोन्ही माध्यमांना एकमेकाशी जोडते. कादंबरी आणि चित्रपट दोन्ही माध्यमं गोष्ट सांगत असतात. ही गोष्ट सांगताना त्यातील मनोरंजनमूल्य हरवू न देता आस्वादकाला बांधून ठेवतात. प्रत्येक माध्यमाचे काही एक म्हणणे असते. हे म्हणणे जितक्या तीव्रतेने आणि समर्पकरित्या मांडले जाते, तितके त्या कलाकृतीचे यशापयश ठरते. ते म्हणणे 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 कलासमुच्चय असल्याने आणि ती एक यंत्राधिष्ठीत कला असल्याने फक्त तंत्रच नाही तर यंत्राचाही येथे संबंध येतो. प्रत्यक्ष चित्रिकरणात मोठ मोठे कॅमेरे, त्यांना हालचाल करण्यासाठी आवश्यक असलेल्या ट्रॅक, ट्रॉली, क्रेन या अवजड गोष्टी, साउंड रेकॉर्डर, तर चित्रिकरण पश्चात संकलनाचे स्टुडीओ, त्यातील, डबिंग, डी आय, बॅकग्राउंड म्युजिक, स्कोअर, अशा प्रचंड यंत्राधिष्ठीत गोष्टी या माध्यमात येतात. चित्रपटात अनेक विभाग कार्यरत असतात. ज्यात लेखन, दिग्दर्शन, कला, प्रकाशयोजना, निर्मितिव्यवस्था, 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 दृश्यरूप असते. कादंबरीत जो परिणाम प्रदीर्घ चर्चेतून साध्य केला जाईल, तोच परिणाम 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 दृश्यरूप विस्तार आवश्यक असतो. तर कादंबरीमध्ये पात्राच्या अनुभवाद्वारे आणि घटनांच्या शब्दरूप विश्लेषणाद्वारे 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 दृश्य प्रतिमेकडून शाब्दीक अभिव्यक्तीकडे प्रवास असतो. शब्द हे माध्यम मानवी संवेदना जागृत करते. शब्द हा वस्तू किंवा संकल्पनेचा संदर्भ देतो. त्या संदर्भात इतर शब्दांशी संबंध प्रस्थापित झाल्यावरच अर्थ स्पष्ट होतो. तर चित्रचौकट (फ्रेम) वस्तू किंवा वस्तूच्या 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. मुख्यतः वाचक कादंबरीला एकात्म पातळीवर भिडतो आणि विरचित करतो. चित्रपट हा दिग्दर्शक या वाचकाने कादंबरीच्या सेंद्रिय एकात्म कलाकृतीचा आस्वाद घेवून चित्रपट माध्यमात विरचित 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 स्थिर 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 प्रवाहित ठेवण्यासाठी सूत्रधारासारखा वापर केला जातो. मात्र त्याचा अतिरेक कथावस्तूला 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 आठवडी बाजारातील पात्रांचे 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 म्हणणे योग्य ठरते. ही पात्र उभी करताना त्यांना दृश्यमूल्य असते. ते वाढवण्यासाठी मेकअप, हेअर ड्रेसर, कॉश्चूम असे कला विभाग उभे करावे लागतात. जेणेकरून पात्राचे दृश्यमूल्य वाढते. जो अभिनेता निवडला जातो, ते पात्र अभिनयगुणसंपन्न लागते. त्याची उपलब्धी खुल्या बाजारातून केली जाते. त्यासाठी ऑडीशन ठेवाव्या लागतात. एवढे करूनही त्याची अभिनयक्षमता सिद्ध झाली नाही तर पात्र निवड फसल्याचे शिकामोर्तब होते.

३. वातावरणनिर्मिती

कादंबरीची प्रस्थापना करण्यासाठी आणि संघर्ष उभा करण्यासाठी पार्श्वभूमी तयार करण्यासाठी वातावरण निर्मिती केली जाते. चित्रपटात याच्या उलट आहे. पार्श्वभूमी तयार असल्याशिवाय चित्रपटात वातावरणनिर्मिती होत नाही. त्यासाठी आर्ट डिपार्टमेंट अहोरात्र राबत असते. 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 संहितेच्या माध्यमातून येतात.

कादंबरीत एकाच वेळी मुख्य कथानक आणि उपकथानक गुंफली जातात. ती वाचकाला एकसंध अनुभव देतात. यालाच कादंबरीचे 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 एकरेषीय (लिनियर) तर कधी गुंतागुंतीची (नॉन लिनियर) मांडणी करतात. दृश्यविभाजन करून आणि कॅमेऱ्याची 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 तिचे माध्यम मानले जाते. भाषेत निवेदनाची भाषा, वर्णनाची भाषा आणि पात्रांच्या तोंडची भाषा अशी सोय असते. ती कधी प्रमाण तर कधी बोली असते. भाषेतल्या शक्तीने लेखक वाचकाला संमोहित करतो. ती कधी वास्तवदर्शी असते. कधी चित्रदर्शी असते, कधी तिरकस वक्रोक्त असते तर कधी लालित्यपूर्ण असते. कादंबरीत वाच्यार्थाबरोबरच व्यंग्यार्थही प्रबळ असतो.

चित्रपटात मात्र भाषा हा श्राव्य घटक आहे.. त्यामुळे भाषेचे सर्व घटक ध्वनिमुद्रित केले जातात. पुन्हा निर्मिती पश्चात्य डबिंग केले जाते. ही सर्व बाह्य जोडणी असते. यालाच ध्वनिव्यवस्था म्हणतात. चित्रिकरण स्थळी ही व्यवस्था असते. आवाज निर्माण करण्याचे तंत्रही आता बरेच प्रगत झाले आहे. ज्याला फॉली म्हणतात. ज्यात कृत्रिमरित्या स्टुडिओत आवाज तयार केले जातात आणि ते नंतर जोडले जातात. चित्रपटात भाषा दोनदा बदलते. एकदा संहितेच्या स्तरावर, तर एकदा अभिनयाच्या स्तरावर आणि शक्य झाल्यास डबिंगमधून. 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 एकत्रित विचार होतो.

१.३ सारांश

विद्यार्थी मित्रांनो, आतापर्यंत आपण साहित्यकृतीचे माध्यमांतर या घटकांतर्गत खूप चर्चा केली. ही सारी चर्चा तात्त्विक होती. पुढील घटकात त्याचे प्रत्यक्ष उपयोजन आहे. साहित्यकृतीचे विविधांगी माध्यमांतर होत असते. कथेची कादंबरी, कादंबरीचे नाटक होते. तर कधी कथेचा चित्रपट-नाटक होतो. कादंबरीचे नाटकात-चित्रपटात रूपांतर होते. आजवरच्या सर्व भाषांच्या इतिहासात अशी खूप उदाहरणे आहेत.

याठिकाणी आपण माध्यमांतरांचा एक मोठा इतिहासच मांडला आहे. अर्थात प्रत्येक माध्यमांतर करताना अनेक बदल होत असतात. वरवर ही गोष्ट सोपी वाटत असली तरी ती तितकी सोपी नाही. विसाव्या शतकात ही संकल्पना वाढीस लागली. आपल्याकडे प्रथमतः ती साहित्यात अवतरली. नाटक लिहिणे आणि ते प्रत्यक्ष रंगमंचावर सादर करणे ही दोन्ही माध्यमे वेगळी आहेत. प्र. के. अत्रे यांचे 'तो मी नव्हेच' हे नाटक पुतकरूपाने वाचता येते तितकेच ते नाटक प्रत्यक्ष नाट्यरूपाने पाहता येते. फकीरा, वारणेचा वाघ, श्यामची आई, जैत रे जैत, सिंहासन, नटरंग, दुनियादारी ही शीर्षके अगोदर कादंबऱ्या आहेत व नंतर त्यांचे चित्रपट झाले आहेत. दोन्ही कलाकृती लोकप्रिय ठरल्या. काही कथा, कविता, नाटके याच्या मालिका दूरदर्शनवरही आल्या. 'कथासरिता' या मराठी मालिकेत मराठीतील अनेक उत्तम कथा सादर झाल्या आहेत. भारत सासणे यांची 'मूर्खाने सांगितलेली गोष्ट' ही एक कथा त्यातीलच आहे.

माध्यम बदलले की भाषा बदलते. कारण साहित्याची भाषा वेगळी आहे. तेथे कथा असते तर चित्रपट व मालिका या माध्यमात पटकथा, संवाद, गीते, शीर्षकगीत, दृश्यचित्रण, अभिनय या गोष्टींना महत्त्व येते. नाटकातही दृश्यात्मकता असते. कथा वाचनीय असते तर नाटक-चित्रपट-मालिका दर्शनीय असतात. त्यामुळे चित्रपटाची व नाटकाची एक स्वतंत्र भाषा असते. तेथे दृश्य बोलत असते. संवाद असलेच पाहिजेत असे काही नाही. बोलपटापूर्वी मूकपटच होते. कमल हसन या अभिनेत्याचा 'पुष्पक' हा चित्रपट मूकपट अथवा संवादहीन आहे. चित्रपटात दृश्यचित्रण, संकलन, गीत या गोष्टी असतात. तसेच पार्श्वसंगीत आणि पार्श्वचित्रण या दोन बाबींनाही महत्त्व असते. अर्थातच माध्यमांतर म्हणावे तितके सोपे नाही. आपण साहित्यकृतीचे माध्यमांतर म्हणजे फक्त चित्रपट अथवा नाटक असे गृहीत धरतो. मात्र तसे नाही. कथा कादंबरी होऊ शकते. कथेचे अभिवाचन होऊ शकते. कथा आकाशवाणीवर सादर करता येते. कथेचा चित्रपटही होऊ शकतो. Storyteller द्वारे दुसऱ्याला ऐकविताही येते.

१.४ प्रश्नोत्तरे

(अ) योग्य पर्याय निवडा.

- १) भारतीय सिनेमाची सुरुवात कोणत्या चित्रपटापासून झाली ?
 अ) राजा हरिश्चंद्र ब) बेगमबहू क) नवरंग ड) पिंजरा
- २) ज्योतिबाचा नवस हा चित्रपट बाबा कदम यांच्या कोणत्या कादंबरीवर आधारित होता ?
 अ) अभिनेत्री ब) पद्मजा क) भालू ड) पाच नाजूक बोटे
- ३) विहीर चित्रपटाचे दिग्दर्शक कोण आहेत ?
 अ) अमोल पालेकर ब) जब्बार पटेल क) उमेश कुलकर्णी ड) चंद्रकांत कुलकर्णी
- ४) चित्रपटाची कथा संक्षिप्त शब्दात सांगण्याला काय म्हणतात ?
 अ) टॅगलाई ब) जिगल्स क) वनलाईन ड) बेस्ट स्टोरी

५) पडद्यावर दिसणारी कथा म्हणजे काय?

अ) पटकथा ब) कथा क) मालिका ड) संहिता

(आ) चूक की बरोबर ते लिहा.

- १) अनेक चित्रचौकटी मिळून एक दृश्य तयार होते.
- २) चित्रपट ही दृक्श्राव्य कला आहे.
- ३) चिमणराव गुंड्याभाऊ ही पात्रे पु. ल. देशपांडे यांची आहेत.
- ४) कादंबरीला पॉकेट सिनेमा म्हटले जाते.
- ५) भाषा हे साहित्याचे माध्यम आहे.

उत्तरे : (अ) योग्य पर्याय निवडा

१) राजा हरिश्चंद्र २) पद्मजा ३) उमेश कुलकर्णी ४) वनलाईन ५) पटकथा

(आ) चूक की बरोबर लिहा.

१) बरोबर २) बरोबर ३) चूक ४) बरोबर ५) बरोबर

१.५ सरावासाठी प्रश्न

(अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

- १) चित्रपटाचा सूत्रधार कोण असतो?
- २) संकलन म्हणजे काय?
- ३) माध्यमांतर कशाला म्हणतात?
- ४) कथेचे पारंपरिक तंत्र कोणते?
- ५) बुद्ध काळातील कथा कोणत्या नावाने ओळखल्या जात?

(आ) लघुत्तरी प्रश्न

- १) अभिव्यक्तीचे प्रकार स्पष्ट करा.
- २) माध्यमांतराची संकल्पना कशी असते ते लिहा.
- ३) चित्रपटाची संहिता कशी असते ते लिहा.
- ४) पटकथा म्हणजे काय ते स्पष्ट करा.
- ५) चित्रपटात नाट्यमय मांडणी कशी असते ते लिहा.

(इ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

- १) साहित्यकृतींच्या चित्रपट माध्यमांतराचा इतिहास उदाहरणासह लिहा.
- २) चित्रपटाचे सहा घटक सविस्तरपणे स्पष्ट करा.
- ३) साहित्यकृती आणि चित्रपट यातील साम्यभेद सोदाहरण स्पष्ट करा.
- ४) चित्रपटाचे चित्रचौकट, दृश्य आणि प्रसंग हे तीन घटक स्पष्ट करा.

१.६ अधिक वाचनासाठी पुस्तके

- १) थोरात राजेंद्र आणि कसबेकर आशुतोष (संपादक) साहित्यकृतीचे माध्यमांतर, संस्कृती प्रकाशन, पुणे, २०१७
 - २) सकपाळ अनिल : मराठी चित्रपटाची पटकथा, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे, २००५
 - ३) दीक्षित विजय : चित्रपट : एक कला, रेणुका प्रकाशन, पुणे, १९७९
 - ४) बहादूर सतीश (अनुवाद सुषमा दातार) : चित्रपटाचे सौंदर्यशास्त्र, लोकवाङ्मय गृह प्रकाशन, मुंबई, २००३
- (बनगरवाडी ही कादंबरी वाचा आणि त्याच शीर्षकाचा चित्रपट पाहा.)



घटक २ कथा आणि कादंबरीचे माध्यमांतर

२.० उद्दिष्टे

प्रस्तुत घटकाच्या अभ्यासातून आपल्याला;

१. लेखक जयंत पवार यांच्या साहित्याची आणि लेखनविशेषांची ओळख करून घेता येईल.
२. माध्यमांतर अभ्यासासाठी निवडलेल्या कथेचे संक्षिप्त कथानक सांगून आस्वाद घेता येईल.
३. भाऊबळी चित्रपटाचे कथानक व चित्रपटसमीक्षा अभ्यासता येईल.
४. 'साशे बहात्तर... युद्ध आमुचे सुरू' या कथेचे भाऊबळी चित्रपटात झालेले माध्यमांतर समजून घेता येईल.
५. लेखिका शांता गोखले यांचे साहित्य आणि व्यक्तिविशेष 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. रीटा चित्रपटाची आस्वादक समीक्षा 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. जागतिकीकरणांतर झालेली गिरणगावची अटळ शोकांतिका 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 बिलावरून उसळलेला भडका पुढे दोन वर्गातील कलहाचे कारण कसे बनतो याचे या कथेत तिरकस भाषेत वर्णन आहे. या कथेतील आधीचेच नाट्य प्रखर असल्याने या कथेचे माध्यमांतर होण्याच्या शक्यता जास्त होत्या. जयंत पवारांनी स्वतः 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 जाणिवांचे, तिथल्या कष्टकरी अर्धनागर पोटसंस्कृतीचे, तेथील दबलेल्या पिचलेल्या वर्गाचे,

माणसांचे, त्यांच्या दारिद्र्य, दुःख, बकालपणाचे, उपजिविकेच्या संघर्षाचे, त्यातून उभ्या राहिलेल्या गुन्हेगारी अधोविश्वाचे, जगण्यातील अटळ पेचाचे, प्रत्ययकारक चित्रण त्यांच्या कथेत येते. जागतिकीकरणानंतरच्या विखंडीत काळाची शेकडो कथनरूपे त्यांच्या कथात्म साहित्यात अवतरतात. त्यांच्या कथांमध्ये महानगरातील वर्गसंघर्षाचा लेखाजोखा आहे. निम्नस्तरीय जगण्याचा कोलाज म्हणजे त्यांची कथा 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. अर्धांतर, 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 शीर्षककथेवर मराठीत चित्रपट येवून गेला आहे.

कथेचे चित्रपट माध्यमांतर या विषयासाठी घेतलेली ‘साशे बहात्तर रुपयांचा 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. जागतिकीकरणानंतर झालेली गिरणगावची अटळ शोकांतिका यात आहे. त्याच्या प्रस्तावनेत निखिलेश चित्रे म्हणतात, “जयंत पवार हे कथा माध्यमाच्या नव्या शक्यता तपासून पाहणारे गंभीर लेखक आहेत. कोणत्याही चांगल्या लेखकाला पछाडणाऱ्या जन्म, मृत्यू, दुःख, 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 पुनरुज्जीवनवाद, आणि जातीय दंगे, जागतिकीकरणानंतरचे भले बुरे आघात या सगळ्यांचा परिणाम जाणिवांवर आणि लेखनावर झाला आहे.”

२.२.१ ‘साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमुचे सुरूची कथावास्तू

कथा सुरू होते एका काळोख्या रात्रीच्या प्रसंगातून. सिद्धेश अपार्टमेंटवर एक इसम शिवीगाळ करत दाडफेक करतो. संबंधित खोलीतील फक्त दिवे लागतात. बाकी विशेष काही घडत नाही.

अर्थात ही घटना नवीन नाही. याची बीजे सुप्तावस्थेत पूर्वीच पेरली गेल्याचे काहींचे म्हणणे आहे, तर भांडणातील दोन्ही गटांची समजूत काढावी असे त्याच अपार्टमेंटमधील न्यायमूर्ती भांडारकरांना वाटते. याच अपार्टमेंटमध्ये भाऊ आवळस्कर नावाचे इसम 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 इसम 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 बिल देतो. मात्र ते बिल भाऊंची बायको रमा आवळस्करला नाकबूल आहे. कारण बळीने दोन महिन्यांचं बिल 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 म्हणणे आहे. भाऊ बळीला हाकलून घायला सांगतात. अडाण्यांना हिशेब ठेवता येत नाही असा त्यांचा प्रतिवाद 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 अस्मिता जाग्या होतात. सोपारवाडी न्यूज केबल सर्विसवाले या घटनेत हॅपनिंग शोधू लागतात आणि दहा-बारा अर्धनग्न पोरांना जमवून त्यांना नाष्टा खायला घालून एक इव्हेंट घडवतात. पोरं सिद्धेश अपार्टमेंटमध्ये जाऊन घोषणा देऊ लागतात.

बळीचा सगळ्यात धाकटा मुलगा मुकेश आवळस्करांच्या सच्चिदानंद या मुलाला 'पैसेचोर आवळ्या' म्हणून चिडवतो त्यावर आवळस्करांचा मुलगा त्याला मारहाण करतो. पोराचं रक्त बघून बळी पिसळतो आणि थेट आवळस्करांच्या घरी घुसतो. बळी धमकी देतो. त्यामुळे भाऊ आवळसकर हवालदिल होतात आणि दूरच्या पीआय असलेल्या साडूला यात लक्ष घालायला लावतात. 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. पोरं सिद्धेश अपार्टमेंटवर दगड काठ्या, बाटल्याने हल्ला करतात लगोलग

पोलीस येतात. मात्र पोरं पळून जातात. घडलेल्या प्रकाराने सिद्धेश अपार्टमेंटच्या रहिवाशांच्या मनात दहशत भरते. त्यांचा रात्री 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 भांडारकरांची पत्नी मालविका यांना पाहून भाउंचे काळीज विदीर्ण 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 अपार्टमेंटमध्ये 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 अपार्टमेंटमध्ये 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 आवळस्करांचे कुटुंब हवालदिल होते. रमाईना हुडहुडी भरते पण त्या हुडहुडीचं कारण हे भाऊ आवळस्करांनी मालविका बाईची 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 ट्रिस्ट आणला याचा त्यांना राग आहे. त्यामुळे सूडाच्या सगळ्या शक्यता आणि नाट्य संपणार आहे त्यामुळे त्यांच्यासाठी सोपारवाडी पेटत राहणे महत्त्वाचे आहे.

कथा शेवटाकडे येताना एक मजेशीर वळण घेते. बळीचा थोरला मुलगा राजेश त्याच्या वडिलांना पत्र पाठवतो आणि त्यात मी चिन्मयी (भाऊ आवळस्करांची मुलगी) सोबत लग्न केले आहे असे कळवतो. ते पत्र घेऊन बळी भाऊंच्या घरी धडकतो आणि सगळं जाहीर करतो. ते ऐकून भयंकर संतापलेले भाऊ आवळस्कर

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 नसतं तर..

सोपारवाडी केबल वरून राजेश आणि चिन्मयच्या लग्नाची बातमी फ्लॅश होते आणि सिद्धेश्वर 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 सिद्धेश्वर 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 शतकाच्या उत्तरार्धात आलेल्या जागतिकीकरणातून उद्ध्वस्त झालेल्या गरीब मध्यमवर्गाचे आणि याच जागतिकीकरणाचा ग्राहक असलेल्या उच्चवर्गाचे वर्गवास्तव मांडते.

अ) कथातत्त्व

गिरणी कामगार उद्ध्वस्त झाल्यानंतर गिरणगावाची वाताहत झाली. नव्वद नंतर आलेल्या जागतिकीकरणामुळे मुंबईचे रुपडे बदलले. चाळी पाडून अपार्टमेंट उभी राहिली. गिरण्यांच्या जागी मॉल होऊ घातले. शहराला चकचकीतपणा 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 लागणाऱ्या दुरुस्ती 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 जीवनशैलीनं दाखवलेली स्वप्न या वर्गाच्या आवाक्यात नव्हती. त्यामुळे 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 शाब्दिक फुत्कार टाकत नाही, तर व्यवस्थेचा कडकडून चावा घेते. साशे बहात्तर या कथेची भाषा अशीच तिरकस आणि नर्मविनोदी आहे. तिच्यातील 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 मागासवर्गापेक्षा 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 दुसऱ्या 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, क्रांतिगीता या भाऊंच्या सुनेचे आणि धायमोडे नावाच्या पोलीस निरीक्षकाचे 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 टोकदारित्या व्यक्त केला आहे. हे वर्गवास्तव टिपताना अत्यंत प्रतिकात्मक भाषाही वापरली आहे. कथेतील वडके या समाजशास्त्राच्या अभ्यासक असलेल्या पात्राच्या म्हणण्यानुसार, '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 तिला पत्रकारितेच्या भाषेचा स्वर आहे. लेखकाने मुद्दाम हा स्वर निवडला आहे. ज्यात तथ्यांची मांडणी तटस्थपणे करावी लागते. ज्यामुळे घटनांचे विश्लेषण करताना ताटस्थ येते आणि वास्तव बोध होतो. वर वर लेखक एका वृत्तनिवेदकाच्या रूपात दिसतो मात्र हे

तृतीयपुरुषी निवेदन आहे. कथेचे निवेदन एका सुरूवातीची कथेला उत्तेजन देणारी घटना सांगून फ्लॅशबॅक तंत्राने भूतकाळात शिरते आणि सरतेशेवटी कथा जेथे येवून थांबली होती त्या बिंदूवर माघारी येते.

ड) कथाबंध

मराठीत विषेशतः नागर साहित्यात भाषेच्या अंगाने कथाबंधाचे विपुल 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. ‘क्रांतिगीताचं दोन्ही कानातील चार चार ग्रामची डुलं हलवत बोलणं, राग आल्यानंतर भाऊ आवळस्करांचं कंपायमान होत्साते फुसफुसत गुरगुरत’ राहणं ही जयंत पवारांच्या उपरोधिक 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 न परवडाणारा पोलिसी खाक्या, दोन घरातला राडा, त्याला पुढं आलेलं दोन वर्गाच्या युद्धाचं स्वरूप, त्याचा माध्यमांनी टीआरपीसाठी 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 तिला 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 श्रील येतंय.. जीवनाचा मक्सद ध्यानी येतोय.. प्रश्न इथंच संपता कामा नये...”

भाऊ आवळस्करांना असं अत्यंत मूलतत्त्ववादी 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 भूमिका : किशोर कदम, मनोज जोशी, ऋषिकेश जोशी, मेधा मांजरेकर, विजय केंकरे, रेशम टिपणीस, आनंद आलकुंदे, संतोष पवार.

२.२.४ कथेचे माध्यमांतर

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

जयंत पवार यांच्या फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर या पहिल्याच कथासंग्रहातील 'साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल: अर्थात युद्ध आमुचे सुरू' या कथेवर 'भाऊबळी' या चित्रपटाचे कथानक बेतले आहे. या चित्रपटाचे लेखन जयंत पवार यांनीच 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 दोन्हीचे लेखन जयंत पवारांनीच केले असल्याने त्यांनी फार सिनेमॅटीक लिबर्टी घेतलेली नाही. कागदावरची गोष्ट दृक श्राव्य रूपात रूपांतरीत होताना कलाकृतीचे मूल्य आणि सौंदर्य वाढवण्यासाठी काही जागा योजल्या आहेत. काही पात्र नव्याने घेतली आहेत. काही अधिकचे प्रसंग टाकले आहेत. कथेत आणखी नाट्य येण्यासाठी तिची मांडणी बदलली आहे. काही आवश्यक स्थानबदल केले आहेत. मात्र मूळ कथेचा विषय आशय आणि कथाबंधाला फारसा धक्का लावला नाही.

भाऊबळी चित्रपटाचे व्यावसायिक 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 वाढवण्यासाठी दृश्य आणि श्राव्य गोष्टींचा कसा वापर केला आहे हे आपण चित्रपटाच्या घटकांच्या अंगाने पाहणार आहोत.

१. कथा

जयंत पवारांच्या मूळ कथेचे साशे बहातर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमुचे सुरू असे शीर्षक आहे. जयंत पवारांच्या प्रत्येक कथेत शीर्षकाचे वेगळे महत्व असते. मात्र या चित्रपटात या लांबलचक शीर्षकाचा 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.

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

कथेतील सुरुवातीचे अनेक प्रसंग कथा आणि तिचा अवकाश प्रस्थापित होण्यासाठी घेतले आहेत. बाकी कथा फारशी बदलत नाही. शेवटाकडे मात्र तिचा 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 आईवडिलांपासून घरापासून दूर जाणं हा वर्गबदलाचा संकेत आहे. तो ही कथा देते.

२. पात्रविचार

पहिल्या दृश्यात गाडीवर दारुड्याला पास होणारा एक मनुष्य दाखवला आहे. दोघात शाब्दीक खटके उडतात. प्रत्यक्ष कथेत हे पात्र नाही. 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 न म्हणता पात्रविचार म्हणणे योग्य ठरते. कर्नल भिडे हे आदर्शवादी कल्पनांनी भारावलेलं वेगळंच पात्र यात येतं. हे पात्र चित्रपटात रंग भरतं, जिजाऊ नगरातला देशभक्ती काय असते हे दाखवण्यासाठी देशभक्तीपर गीतांचा डीजे धमाका आयोजित करणारा नगरसेवक पाटणकर मूळ कथेत फक्त उल्लेखापूरता आहे, तो चित्रपटात दोन चार दृश्यात 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, झोपडपट्टीवाल्यांना टॅक्स लावा इथपासून ते झोपडपट्ट्या पाडा म्हणून, हे सगळं कमालीचं आश्चर्यकारक आहे.

न्यायमूर्ती भांडारकर हे अत्यंत विनम्र न्यायी आणि भाबडं पात्र चित्रपटात येतं. मात्र त्याची पत्नी मालविका ही बोलड आणि लाघवी केली आहे. मूळ कथेत तिची तशीच छटा असली तरी, तिची

व्यक्तिस्वातंत्र्याची एक कल्पना आहे, ती तिला उपभोगता येत नाही. त्या त्राग्यातून तिने 'जज्ज असून सतत अन्याय' असं म्हणून, किंवा महागडे स्पोर्ट शू घालण्यासाठी संधी शोधणं हे तिच्या उच्चवर्गाच्या राहणीमानाचं निदर्शक आहे. ती उच्च वर्गातील असूनही तिला 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 कथेबरोबरच 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 वर्गांची 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, सावरकारांचं जयोस्तुते हे गाणं चढ्या आवाजात गाणं. अशी अनेक दृश्ये या दोन वर्गातला संघर्ष ठळक करतात. एवढेच नाही तर कथेची प्रस्थापना याच प्रसंगातल्या छोट्या दृश्यातून होते. भाऊ आवळस्करांचे सोसायटीतील स्थान, त्यांना असलेली मालविका बाईची ओढ वगैरे.

लगोलग न्यायाधीश भांडारकरांच्या गाडीचा येणारा प्रसंग असाच समूहवृत्तीचा अफलातून नमुना आहे. ज्यात भांडारकरांच्या गाडीखाली जिजाईनगरातली एक कोंबडी मरते. गर्दी त्यांना घेते. 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 चिडते. मात्र त्याच रस्त्यावरून जाणाऱ्या 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 कथातत्त्व अधिक वाढवतात. प्रेक्षणीयता हे चित्रपटकृतीचे मूल्य असल्याने काही प्रसंग मूळ कथेच्या प्रकृतीपेक्षा जास्त व्यावसायिक पद्धतीने पडद्यावर 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 दृश्यात चक्क भाऊ आणि बळी दोघांचे धनुष्य आणि तलवारीने युद्ध होते. या ठिकाणी देव आणि राक्षस युद्ध अशी मांडणीही प्रत्येकाची झाली असती. तरीही या स्वप्नमालिका चित्रपटात गंमत आणतात.

४. दृश्य

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

५. संवाद

पहिल्याच दृश्यात रात्री निवेदक म्हणून अवतरलेला पत्रकार दगडामुळे काच फुटल्यानंतर रिपोर्टिंग करतो. “..तर ही कहाणी आहे सोपारवाडीची. भिरकावलेला दगड होता जिजाबाई नगरातला. आणि फुटलेली काच होती सिद्धेश अपार्टमेंटमधल्या खिडकीची. आजवर शांत असलेल्या सोपारवाडीच्या पोटात खदखदणारी आग कशी वाढत गेली, त्याची ही अनोखी युद्धकथा. पाहत रहा... युद्ध तुमचे वार्ताकन आमचे. कॅमेरामन पिंटू उसासेसह भानु जगदाळे.. सोपारवाडी केबल न्यूज..” संवादातूनही कथा सेट होते. याचं हे उत्तम उदाहरण आहे.

६. स्थळ

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

कथेतला पहिलाच प्रसंग आणि त्यात उपस्थित असलेला सोपारवाडी केबल नेटवर्कचा तिसरा 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 जितकं कथेत अंगावर येत नाही तितकं चित्रपटात येतं.

७. काळ

मूळ कथेचा काळ हा दोन हजार सालाच्या दरम्यानचा आहे. कारण ही कथा २००४ साली प्रकाशित 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 शीर्षकाचा. 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. रमाबाईंना बळीला दिलेले पैसे पावसाच्या संदर्भात आठवताना कथा भूतकाळात जाते. कथेची सुरुवातही फ्लॅशबॅकनेच होते. ज्यात बळीने दगडाने काच फोडली आहे... मात्र त्याने काच का फोडली याचे संदर्भात त्याचे स्पष्टीकरण भूतकाळात जावून येते.. आणि पुन्हा कथा वर्तमानात येते.

८. 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 महत्वाचा 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 आवळस्करांचे पात्र साकारलेले मनोज जोशी, भांडारकर, वडके, धायगुडे अशी एक से बढकर एक पात्र या सिनेमात येतात. अत्यंत नैसर्गिक अभिनय हे या चित्रपटाचं वैशिष्ट्य. हा चित्रपट ब्लॉक ह्यूमरचा वापर या काळातील परमोच्च अविष्कार आहे आणि अभिनय हे त्याचं बलस्थान आहे, असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.

९. छायाचित्रण

भाऊबळी हा चित्रपट छायाचित्रणाचा वस्तुपाठ आहे. कथेत मुळातच दृश्यात्मकता आसल्याने छायाचित्रणाला अनेक जागा होत्याच. मात्र चित्रपटाचे दृक्सौंदर्य वाढवण्यासाठी छायाचित्रणाची अनेक तंत्रे 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 तासांचा चित्रपट कॅमेऱ्याच्या सहाय्याने दाखवतो.

१०. व्ही एफ एक्स

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

२.२.५ माध्यमांतराच्या मर्यादा

लेखकाची भाषा आणि दिग्दर्शकाची शैली यात कायमच तफावत असते. कारण ती दोन वेगळी व्यक्तिमत्त्वं असतात. त्यांचं अनुभवविश्व वेगळं असतं. तेच साहित्याबाबत म्हणता येतं. साहित्याची भाषा सिनेमात शक्य नाही. साहित्याचे माध्यम शब्द असतात आणि चित्रपटाचं माध्यम दृश्य आणि आवाज. मग अशावेळी जयंत पवारांसारख्या उपरोधिक आणि तिरकस शैलीत प्रखर वास्तव मांडणाऱ्या लेखकाची भाषा पडद्यावर माध्यमांतरीत करणे हे आव्हान असते, पण ते समीर पाटलांनी बऱ्याच 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 क्रियापदं चित्रपटात योजता येत नाहीत. जयंत पवार ज्या साक्षीभावाने आणि ताटस्थ्याने ही कथा मांडतात ते पडद्यावर अशक्य आहे. कथेचा अगदी पहिलाच परिच्छेद 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 कॅमेऱ्याचा 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.

२.२.६ रीटा वेलिणकर : शांता गोखले

कादंबरी लेखनाच्या आधुनिक कालखंडातील शांता गोखले हे एक अत्यंत महत्वाचे नाव आहे. भाषांतरकार, नाट्यसमीक्षक आणि स्तंभलेखक म्हणूनही त्यांची ठळक ओळख आहे. मराठीसोबतच इंग्रजीवर प्रचंड प्रभुत्व असलेल्या, कुटूंबव्यवस्था आणि त्यातील स्त्रीचे स्थान यावर अत्यंत धीट भाष्य करणाऱ्या 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.

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 माजवणाऱ्या कादंबरीच्या लेखिका म्हणून ओळखल्या जातात. रीटा वेलिणकर मधील रीटाच्या नव्हस ब्रेकडाऊननंतर रीटाचा उलटा आत्मशोध हा कादंबरीचा आशय. मात्र हा आशय मांडताना लेखिका कुठंच सहानुभूती मिळवण्याचा प्रयत्न करत नाही. तिचं भावविश्व, त्यातील तिचा वावर, त्यातली माणसं, यांचा ती धांडोळा घेते. आणि ती तिच्या जगण्याची परिभाषा, त्यातलं कुटुंबाचं स्थान, विषेशतः पुरुषाचं स्थान, त्यातले तिचे उत्तराधिकारी ठरवते.

इतकंच नाही तर रीटा मनोव्यापाराकडे पाहण्याची धीट दृष्टी देते. मानसिक आरोग्य या विषयाकडे सजगपणे पहायला लावते. नव्हस ब्रेकडाऊनला वेडाचे झटके समजणाऱ्या 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 सांभाळणारच्या बायका, जगात सर्वत्र आहेत. इथे त्यांची नावं आहेत : रीटा सरस्वती, संगीता."

अ) रीटा कादंबरी कथानक

रीटा वेलिणकर नावाची चाळीशीतील नायिका मनोरुग्णालयात नव्हस ब्रेकडाऊनचा उपचार घेत आहे. तिचा डिस्चार्ज काही दिवसांवर आला आहे. तिला त्या आयुष्याची उबग आली आहे. तिला बाहेरच्या जगातला मोकळा श्वास घ्यायचा आहे. ती इथं का आली, कशी आली, तिला काहीही आठवत नाही. तिच्याबाबत काय घडलं हे ही तिला आठवत नाही. ती बाहेर आल्यानंतर तिला ओळखीचे जवळचे काय म्हणतील ही भीती आहे. कारण ती वेड्यांच्या इस्पितळात आहे. तिचा मनोव्यापार ती संज्ञाप्रवाहातून मांडत आहे. अवतिभोवतीची माणसं, त्यांचं वागणं यावर ती तिरकस आणि टोकदार भाष्य करत आहे. तिच्या नावापासून तिला प्रश्न पडतात. तिचा धर्म, त्यात असलेलं तिचं स्थान यावर ती मनाशी बोलत राहते.

रीटाला काही लहान वयातल्या मनावर परिणाम करणाऱ्या गोष्टी आठवत राहतात, तिच्या उच्चवर्गीय असलेल्या घरातील मॅनर्स आणि शिष्टाचार सांभाळत ती थोरली मुलगी म्हणून वडिलांच्या आदरयुक्त भीतीत वावरताना दिसते. उच्च मध्यमवर्गीय आयुष्य जगणाऱ्या रीटाच्या आयुष्यात अचानक एक वळण येते. तिच्या वडीलांची नोकरी जाते. त्यातच मिशनरी शाळेतल्या अत्यंत तर्कट मिस्स ब्रीगेंझा नावाच्या बाईमुळं तिला शाळा नकोशी होते. तिचे नाव शाळेतून काढले जाते.

रीटा मात्र तिच्या शॅक्स (शंकर) वेलिणकर नावाच्या बापाविषयी, त्याच्या भारतीयांना नीच समजणाऱ्या 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 तिनं आणलेली आणि बापाने खाऊन उरलेली मटण कोळंबी डॉली शेरी या तिच्या छोट्या बहिणींना वाटल्याने मात्र बापाला भयंकर राग येतो. मुबईतल्या उत्तमातल्या उत्तम हॉटेलात मी खायू शकतो अशी वल्गना करून तो भिजत्या पावसात रागवून घर सोडतो. आणि पुन्हा

न्युमोनिया घेवून माधारी येतो. रीटाला संगीताची चिंता सतावत आहे. तिच्या जगण्यात ती आपला हरवलेला आनंद शोधत राहते.

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

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

साळवी नावाच्या मध्यमवयीन पुरुषाचा अगदी विशीत असताना तिच्या आयुष्यात नोकरी आणि नंतर शिक्षणाच्या निमित्तानं कसा सहज प्रवेश झाला याची हकीकत रीटा सांगते. दोघांचं भेटणं, एकत्र फिरणं, आणि एका अभावीत क्षणी शरीरानं जवळ येणं ती रंगवून सांगते. तिचं अख्खं विश्व साळवीनं व्यापलं आहे..यात त्याला एक बायको आणि दोन मुलं आहेत हे माहीत असूनही तिची 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 तिचा 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 तिला पडतो. ती एकदा त्याच्याजवळ लग्नाचं प्रपोजल ठेवते. मात्र त्याला ते कबूल नाही. त्यावर रीटा त्याला टाकून बोलते. प्रेमाला भानगड म्हटल्याने तिला राग येतो. तुझ्या बायकोनं घटस्फोट नाही दिला तर मी बिनलग्नाचे संबंध ठेवायला 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 दुसऱ्याशी लग्न कर, तुझं अजून लग्नाचं वय आहे, तूला कोणीही हो म्हणेल असे साळवी सांगतो. त्यावर ती किंचाळते आणि त्याला घराबाहेर हकलते.

रीटा आता सूडाच्या अग्नीत पेटते. स्वछंदी वागायला सुरूवात करते. ओठाला लिपस्टीक लावून बाहेर फिरू लागते. साळवीला दुःखी पाहण्यासाठी तडफडू लागते. त्या अवस्थेत ती काही जणांशी शारिरिक संबंधही ठेवते. तिच्या या वागण्याने साळवी व्यथित होतो. रीटा त्याला तडफडताना पाहू इच्छिते मात्र असे काही घडत नाही. मग ती पुन्हा मूळ रूपात अवतरते. साळवीला त्याचाही फरक पडत नाही. तो पुन्हा तिला भेटत राहतो. दोघात पुन्हा शारिरिक संबंध येतात. आणि पुन्हा रीटाला त्याच्यासोबत संसार करण्याची इच्छा होते. मात्र तो त्याला नकार देतो. हे दुःख तो कुटुंबाला देवू शकत नाही असं सांगतो.

त्याचं उत्तर ऐकून भयंकर डीप्रेस झालेली रीटा अतार्किक वागू लागते. नग्र होवून स्तनांवर आणि गुप्तांगावर लिपस्टीकने फुलं काढू लागते. तिचं हे अनैसर्गिक आणि विचित्र वागणं पाहून साळवी तिला कानफाटीत मारतो. तिला बाथरूम मध्ये नेवून धुवून काढतो. आणि बेडवर आणून तिच्या गळ्यात ताईत घालू लागतो. ते पाहून ती त्याच्या हाताचा चावा घेते आणि ताईत फेकून देते. नंतर काय होतं तिला आठवत नाही.

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

सरस्वती आणि दोघीत घट्ट नातं तयार होतं. सरस्वती तिचा डिस्चार्ज करते. रीटा परतल्यानंतर आता तिला 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.. दुःखही नाही. ती नव्याने सगळ्यांना भेटते. आई वडिलांना... अगदी साळवीलाही.. मात्र तिला आता त्याच्याविषयी कसलीच आसक्ती नाही. प्रेम नाही आणि तिरस्कारही नाही.

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

ब) रीटा वेलिणकर : बाईच्या जातीचं जैविक विच्छेदन

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

रीटा ही कादंबरी तो धाडसी प्रयत्न करते. बाईचं शरीर हे नैसर्गिक वरदान आहे, ती कुणाची मालकी नाही. त्या शरीराला 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 तत्त्व मानणारी आहे. तिला घरात काही जबाबदाऱ्या आहेत. या जबाबदाऱ्या पूर्ण

करताना तिला स्वतःकडे लक्ष देता येत नाही. सौंदर्याच्या तथाकथित संकल्पनांत ती बसत नाही. पण तिलाही शरीरधर्म आहे. वाढत्या वयाबरोबरच्या लैंगिक गरजा तिला दाबता येत नाहीत. साळवी नावाच्या लग्न झालेल्या पुरुषासोबत तिचे शारीरिक संबंध आहेत. समाज अशा संबंधांना मान्यता देत नाही. त्यामुळे तिला आणि साळवीला या गोष्टीचा गिल्ट आहे. मात्र वाढत्या वयामुळे येणारी अस्वस्थता तिला स्वस्थ बसू देत नाही. ती साळवीकडे लग्नाची मागणी करते. साळवी त्याला नकार देतो. त्यामुळे तिला नैराश्य येते, ज्याचे रूपांतर पुढे नर्व्हस ब्रेकडाऊन मध्ये होते.

रीटाच्या स्वभावाची मूळ तिच्या कुटूंब व्यवस्थेत आहेत. तिच्या सुंदर आईच्या सौंदर्यकल्पनांत ती बसत नाही. आईने तिला कधीच एकही कॉम्पॅक्ट दिला नाही, म्हणून तिने आपण पावडरच वापरणार नसल्याचं ठरवलं. तिला भेटणारा प्रत्येकजण रीटा या नावाच्या आडून तिला 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 तिथं एकदा आईवर निबंध लिहायला सांगितल्यावर तिने 'आईकडे खूप सेंटच्या बाटल्या आणि पावडर कॉम्पॅक्ट आहेत असं लिहिल्याने सिस्टर ब्रिगेंझा चिडतात. तिला शून्य मार्क्स मिळतात. त्यावर रीटा 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 "Christianity is forgiveness. You are forgiven may child." भीती आणि पश्चातापाने धर्म माणसाला कसा अंकित करतो, त्याचं हे ठळक उदाहरणच.

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.

या कादंबरीतली व्यक्तिचित्रणं अफाट आहेत. कुठल्याही वातावरण निर्मितीशिवाय ती थेट येतात, वाचक त्यांचाशी परिचित होतो, मग लेखिका त्या पात्राविषयी अधिकचे संदर्भ पुरवते. तिच्या वडीलांविषयी ती सांगते," दाट पांढरे केस सरळ मागे फिरवलेले. पांढरी शुभ्र दाढी, त्यात मिशी ओघळलेली. अंगात एकेकाळी माणकाच्या रंगाचा असलेला ब्रोकेडचा ड्रेसिंग गाऊन, चेहरा तांबूस आणि हातात सतत पाईप. हे रीटाचे डॅडी, शंकर उर्फ शॅक्स वेलिणकर किंवा हॉस्पिटलमधील मेडीकल ऑफीसर संदर्भात रीटा बोलते, "हा चंद्रन म्हणजे अप्रयाचा पेठा आहे- नीरस पांढरा आणि माशा बसाव्यात इतका गोड."

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

रीटाची ब्राह्मण पार्श्वभूमी असलेली आणि तिच्या नवऱ्याच्या छायेखाली जगत आलेली, आपल्या सौंदर्य कल्पना कुरवाळत बसलेली मैत्रीण सरस्वती तर संगीता ही रीटाची सर्वात लहाण धाकटी बहिण. तीही मुक्त विचारांची आहे. डॉली शेरी या आईच्या छायेत वाढलेल्या, आणि रीटाने घर सांभाळल्याने वेळीच लग्न झालेल्या, एका रेषेत आयुष्य जगणाऱ्या बहिणी, तर सरस्वती ही रीटाची जिवलग मैत्रीण. तिचं दुःख वेगळंच आहे. ते सोनेरी पिंजऱ्यात बंदिस्त आहे. एम्ब्रॉयडरी करणं, बास्केट विव्हींग शिकणं, ट्यूशन करणं यापलिकडे त्यांचं जग नाही. त्यांच्या दुःखाला कलेची खिडकी आहे, जिची दारं बाहेरच्या बाजूला उघडतात. सरस्वतीला लिहायला आवडतं, मात्र ती म्हणते, “गोष्टींना हल्ली खपच नाही आणि फुटकळ गोष्टी लिहिणाऱ्या लेखिका खपलीस शंभर.”

केवळ पुरुषच नाही, विवाहीत बाई विरुद्ध अविवाहीत बाई हे द्वंद्वही भयंकर असतं. रीटाची मावशी इना आंटी ही अशीच हाय क्लास महिला आहे. तिने आयुष्यात तडजोड करून सर्व काही मिळवलं आहे. “एका विवाहीत पुरुषाला मी कंपनी दिली. त्यामुळं फरक काय पडला? असं तिचं स्पष्ट मत आहे. तिची 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 रीटा तिला धुडकावते. रीटाच्या अशा वागण्याने इना ही तिला हेकेखोर मानते.

रीटाला फक्त नात्यात नाही तर समजात ही उपरेपणाची जाणीव येते. “आपला समाज म्हणजे नेमका कोणता समाज? हा तिला प्रश्न पडतो आणि मग व्यक्त व्हायचं तर कुणाकडं? त्यासाठी दुःख दाबावंच लागतं... बोलून दाखवलं तर लोकं ऐकेनासे होतात. रडून दाखवलं तर तुम्हाला ठार वेडे ठरवतात.” शेवटी रीटा संपूर्ण कादंबरीभर पसरूनही शेवटी थोडी उरतेच!

२.२.७ द मेकिंग ऑफ रीटा

१९९१ साली मौज प्रकाशनकडून लेखिका शांता गोखले यांची रीटा वेलिणकर ही कादंबरी आली. आशय, विषय, मांडणी या सर्वच पातळ्यांवर ती उत्कट झाली होती. शांता गोखले यांच्या कन्या आणि प्रख्यात अभिनेत्री रेणुका शहाणे या चित्रपट माध्यमात अत्यंत प्रसिद्ध नाव. अभिनेत्री म्हणून त्यांची ठळक नोंद चित्रपटाच्या इतिहासात आहे. रेणुका शहाणेनी दिग्दर्शनात उतरायचं ठरवल्यानंतर कोणता चित्रपट करायचा हे त्यांनी आधीच पक्कं केलं होतं. ती गोष्ट म्हणजे रीटा वेलिणकर..शांता गोखलेना 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 भूमिका : जॅकी श्रॉफ, पल्लवी जोशी, रेणुका शहाणे, सुहासिनी मुळे, मोहन आगाशे, सई ताम्हणकर.

२.२.८ रीटा कादंबरीचे माध्यमांतर

रीटा ही वाचकांसाठी मूळचीच आव्हानात्मक साहित्यकृती आहे. त्यामुळे तिचे माध्यमांतर ही गोष्ट सहजसाध्य नव्हती. रीटा हे संज्ञाप्रवाह आणि पत्राच्या फॉर्ममधलं धीट कथन आहे. संज्ञाप्रवाह पडड्यावर मांडणे हे कठीण काम समजले जाते. दुसरी गोष्ट हे कथानक बोलड आहे. त्याचा स्पष्टपणा हेच त्याचे बलस्थान. मात्र रेणुका शहाणेनी पहिल्याच प्रयत्नात हे आव्हान पेललं आणि यशस्वीही केलं. हे माध्यमांतर करताना नेमके काय बदल झाले, कागदावरची गोष्ट पडड्यावर आणताना तंत्र आणि संहिता या पातळीवर काय तडजोडी कराव्या लागल्या असतील याचा उहापोह आपण करू.

अ) शीर्षक

कादंबरीचे शीर्षक रीटा वेलिणकर आहे, माध्यमांतर होताना फक्त रीटा असे होते. आपल्या इकडे आडनाव हे प्रिविलेज असू शकतं. मात्र रीटा वेलिणकर म्हटलं की लोकमानस अंदाज लावतं. दिग्दर्शिकेला काहीही फोरकास्ट होवू नये असा विचार त्यामागे असू शकतो. तरीही निव्वळ रीटा या नावामुळे चित्रपट वेगळा ठरत नाही हे ही खरे. त्यासाठी माध्यमांतराचे इतर घटक पहावे लागतात.

ब) कथानक

माध्यमांतराच्या अनुषंगाने कादंबरी आणि चित्रपटाच्या कथानकात सुरुवात आणि शेवट सोडले तर विशेष बदल होत नाहीत. रीटा चित्रपटाची सुरुवात होते रीटाच्या लहानपणीच्या आठवणीतून. तिचं निरागस आयुष्य सुरुवातीच्या काही दृश्यातून उलगडतं. मात्र लगेचच कथा कादंबरीच्या कथानकाकडे येते. ज्यात रीटा हॉस्पिटलमध्ये नव्हस ब्रेकडाऊनचा उपचार घेत आहे. चित्रपटाच्या कथानकाचा विचार केला तर चित्रपट कथानकाच्या पावलावर पाऊल ठेवून चालत राहतो. मात्र त्यातील प्रसंग गतिमान करण्यासाठी वेगवान संकलन आणि मोंताज तंत्र वापरले आहे. त्यावर फार चर्चा न करता कथानकाचा विचार करू.

कथा शेवटाकडे जाताना मात्र काही बदल आहेत ते नमूद करणे आवश्यक आहे. मूळ कादंबरीत रीटा आणि सरस्वती तिच्या फ्लॅटमध्ये फुलांच्या माळा ओवत राहतात आणि घर सुगंधाने भरून जाते असा तपशील आहे. कथानक या नोटवर थांबते. चित्रपटात मात्र रीटा, 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 किनाऱ्यावर होणे हे प्रतिकात्मक आहे.

क) प्रसंग आणि दृश्य

चित्रपटात कादंबरीतील मोजके आणि महत्वाचे प्रसंग आहेत. हे सर्व प्रसंग मूळाबरोबरच 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 साळवीचे सातत्याने रीटाच्या घरी आई वडीलांसोबत गप्पा मारत बसणे, रीटाने डीस्चार्ज घेतल्यानंतर घरी पहिल्यांदा जाताना नव्याने भवताल आणि त्यातली माणसं उलगडणं असे प्रत्ययकारी वाटणारे प्रसंग चित्रपटाच्या लांबीचा विचार करून टाळल्याचे दिसते.

चित्रपटातील काही चित्रचौकटी काल्पनिक असल्या तरी त्या दृश्यांमुळे जिवंत 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 तिच्या सर्वांगावर लिपस्टीकने फुलं काढणं हे कादंबरीतील दृश्यही टाळण्यामागे भारतीय चित्रपटातील सेन्सॉर ही गोष्ट प्रबळ असावी. रीटा हा निश्चितच अँड्रॉयड कंटेंट असलेली फिल्म नाही. त्याअभावी कथानकाला कुठंही बाधा येत नाही, मात्र शांता गोखलेंनी ज्या टोकावर रीटाचा नर्व्हस ब्रेकडाऊन नेला आहे त्याला नक्कीच तोड नाही.

ड) संवाद

कादंबरीचे संवाद हे तिचं बलस्थान आहे. ते पात्रांनी उच्चारताना शांताबाईंच्या लेखनातली बेफिकीरी, बोल्डनेस, इंग्रजीवरचं प्रभुत्व सातत्याने जाणवतं. चित्रपटाचा प्रेक्षक ही पराकोटीची टोकदार भाषा पेलू शकत नाही हे भान रेणुका शहाणेंना आहे. कदाचित त्यामुळच त्यांची पात्रं बोल्डनेस टाळूनही सहजता हरवत नाहीत. रेणुका शहाणेंनी या चित्रपटाचे संवाद लिहिताना शांता गोखले यांच्या रेषेवर रेष मारली आहे. साळवीच्या तोंडचा 'तू आणि मी कुठंही भेटलो तरी स्वच्छ मनाने भेटण्याचा आपल्याला अधिकार नाही' हा संवाद बदलला तर चित्रपटाची कथावास्तूच कोसळेल. किंवा रीटाचं 'मला स्वच्छ मनानं जगायचा का अधिकार नाही? माझ्या प्रेमाला भानगड म्हणणं मला नाही पटत' असं तिनं गंभीर प्रतीपादन करणं हे तिच्या चक्र नाकारणाऱ्या स्वभावाला धरून आहे.

इ) 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 विदाऊट मॅट ब्रेकफास्ट नं घेणं, सरस्वतीची लेखिका होण्याची बालपणीची आठवण, लेखनाचे कमी रकमेचे चेक पाहून सरस्वतीच्या नवऱ्यानं चिडणं अशा गोष्टी मूळ कादंबरीत नाहीत. त्या चित्रपटातील पात्रांचे स्वभाव ठळक करतात.

ई) मांडणी

केवळ पात्रांच नाही तर प्रसंगांची मांडणी करतानाही रेणुका शहाणे माध्यमांतर या गोष्टीचा किती साकल्याने विचार करतात हे पाहणे गरजेचे आहे. रीटा जेव्हा आरशात पाहते, तेव्हा स्वतःच्या चेहऱ्याकडे भयग्रस्त आणि अभावीतागत पाहते. तिला तिची 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 ट्रांजिशनचं अत्यंत सुरेख उदाहरण आहे.

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

प) निवेदन

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

म) स्वप्नमालिका

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 उंचच शिड्या 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 माधारी घरी फिरून दरवाजा उघडते तर समोर साळवीची शिव्या शाप देणारी बायका पोरं आहेत. एकूणच रीटाची मनोवस्था टीपण्यात दिग्दर्शिका कमालीच्या यशस्वी झाल्या आहेत.

२.३ सारांश

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 प्रतिक्रिया

म्हणून आलेल्या 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 वीस वर्षांचा काळ या दोन कलाकृतींमध्ये निघून गेला. वीस 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 दिग्दर्शित करावा असं वाटणं, हा निव्वळ योगायोग नाही. नव्वदच्या दशकात साहित्य लिहिणाऱ्या विपूल लेखिका होत्या, त्या तुलनेत दोन हजार दहाच्या दशकात काही सन्माननीय अपवाद, सुमित्राबाई सोडल्या तर स्त्रिया 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 शहाणेंनी दाखवलं आणि त्यात त्या यशस्वी झाल्या असे म्हणायला प्रत्यवाय नाही. चित्रपटाच्या यशापयशावर किंवा त्याच्या गुणात्मकतेवर विस्ताराने चर्चा करता येईल. मात्र त्यातील स्टेटमेंटवर बोलायलाच हवं.

रीटा ही एक बंडखोर मुलगी आहे, या बंडखोरीची बीजं तिच्या लहानपणात आहेत. तिच्या घरचं तथाकथित उच्चभ्रू वातावरण, संस्कृतीसंकरातून आलेल्या तिच्या आईच्या सौंदर्यकल्पना, वडिलांची नुसतं मोकळा पाईप तोंडाला लावण्याची त्यांची पोकळ लाईफ स्टायल. मुलगी आणि नंतर बाई म्हणून तिच्या जगण्यावर आलेल्या मर्यादा, वडिलांची मोहाने नोकरी गेल्यानंतर ढासळलेली लाईफस्टायल, त्यांचा पुरुषी अहंकार आणि चिडचीड याचा थेट परिणाम रीटा आणि तिच्या बहिणींवर होत आहे. याची आणखी खोलवर मुळं इथल्या जातीव्यवस्थेत आहेत. रीटाच्या ब्राह्मण आईला आणि आई बाप नसलेल्या नवऱ्याला त्याचा फटका बसला आहे. त्यांना सगळ्यांनी नाकारलं आहे.

रीटा ही थोरली मुलगी असल्याने तिच्यावर 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 तिला नव्हस ब्रेकडाऊन होवून द्यावी लागली आहे.

स्त्रीनं ही पुरुषांच्या 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 पुरुष असतो. रीटा ही ओझी नाकारते. फेकून देते. त्याची किंमत म्हणून तिला नव्हस 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 तिला नग्न झाल्यानंतर होते.. नव्हस ब्रेकडाऊन हा तिचा आत्मशोध असतो जो तिचं विश, त्यातील माणसं, आणि तिच्या मालमत्तेचे तिचे वारस ठरवतो. निवडीचं आणि निर्णयाचं स्वातंत्र्य रीटा स्वतःलाच बहाल करते. तिला तिचा आवाज सापडतो आणि चित्रपट थांबतो.

नव्वद नंतर शहरीकरणाने वेग घेतला. गावखेड्यातली बलुतेदारी मोडीत निघाली. असा मोठा वर्ग शहराकडे ओढला गेला. जागतिकीकरणाने शहरांना काही स्वप्न दाखवली. नवा मध्यमवर्ग हा या व्यक्तींचा ग्राहक होता. त्याच्या गरजा पूर्ण करण्यासाठी वेगळीच बाजारव्यवस्था उभी राहिली. फ्लॅट, प्लॉट, हॉटेल्स, मॉल, शोरूमस. अम्युजमेंट पार्क आले. या सगळ्या गरजा पूर्ण करण्यासाठी मोठा कष्टकरी वर्ग झटू लागला. त्यांच्याही हाताला काम मिळू लागले. गावाकडच जातवास्तव शहरात जावून वर्गवास्तव झालं. गेल्या काही वर्षात ही दरी वाढत गेली. झोपडपट्ट्या हे शहरांचंच बायप्रॉडक्ट होतं. त्याचबरोबर जो स्थानिक होता, त्याला अमिशन दाखवून, मूळ जागेतून हुसकावून लावलं. याचाच परिणाम म्हणून हा वर्गसंघर्ष उभा राहिला. व्यवस्थेने त्याला खतपाणीच घातलं.

केवळ सहाशे बहातर रुपयांचा हिशेब चुकल्याने एका गरीब माणसाला कोणत्या संघर्षातून जावे लागते. याची ही चित्तरारक गोष्ट आहे. भाऊबळी हा सिनेमा याच गृहितकावर उभा आहे. जयंत पवारांच्या कथेचे माध्यमांतर करताना, जयंत पवार तितक्याच खुमासदार पद्धतीने त्याची संहिता मांडतात. समीर पाटील यांनी सर्वच आघाड्यांवर यात आपली छाप उमटवली आहे. आवश्यक बदल करूनही कथा तिचा मूळ आशय आणि रोख बदलत नाही. किंबहुना दिग्दर्शक ती अधिक ठळक करतात. चित्रपटाची नाट्यमय मांडणी, त्याला असलेला ब्लॅक ह्यूमरचा तडका, चित्रपटातली चित्र विचित्र पात्रं. ती तितक्याच ताकदीने वठवणारे अभिनेते आणि याचा एकत्र परिणाम म्हणून दाहक वर्गसंघर्षाचा तितकाच अफलातून दृक्श्राव्य अनुभव म्हणजे भाऊ बळी हा चित्रपट.

सुरुवातीच्या काही दृश्यात चित्रपट प्रस्थापित होतो. मात्र त्यानंतर तो असा काही वेग पकडतो, की आपण त्या दृश्य प्रवासात सहप्रवासी होतो. ती आपल्याच भोवतालची गोष्ट वाटू लागते. किशोर कदम यांनी साकारलेला 'बळी' या चित्रपटात वंचित वर्गाचे हुबेहूब प्रतिनिधित्व करतो. अत्यंत नैसर्गिक अभिनय हे त्यांचं वैशिष्ट्य. मनोज जोशी यांनी साकारलेला भाऊ आवळस्कर हा पांढरपेशी आणि वर्गवर्चस्वाच्या जाणिवेने पछडलेला उभा करण्यात ते यशस्वी झाले आहेत. रमाबाईंच्या भूमिकेतील मेधा मांजरेकर, समाजशास्त्रज्ञ वडकेंच्या भूमिकेत, विजय केंकरे, मालविका रेशम टीपणीस, चिन्मयी झालेले प्रियदर्शिनी इंदलकर, न्यायमूर्ती भांडारकरांचा राजन भिसे, नगरसेवक साकारलेले आनंद अलकुंटे, विशेषतः धायगुडेच्या भूमिकेत ऋषिकेश जोशी ही पात्रं अत्यंत उठावदार झाली आहेत. कमी काळासाठी आलेले जिजाई नगरातले मास्तर संतोष पवार आणि बळीची दोन्ही मुलं लक्षात राहतात.

दोन हजार दहा नंतर मराठी चित्रपटांमध्ये गावकूसाबाहेरच्या, तथाकथित परिघाबाहेरच्या गोष्टी येवू लागल्या. त्याला जातवास्तवाची किनार होती. मात्र महानगरातील वर्गवास्तव पहिल्यांदाच इतक्या ठळकपणे आणि थेटपणे चित्रपटात अविष्कृत झाले, याचे सर्वस्वी श्रेय जयंत पवार यांच्या लेखणीला जाते.

सहाशे बहातर रुपयांचा सवाल हा अत्यंत मूलभूत सवाल आहे. कुणासाठी तो उपजिविकेचा प्रश्न आहे, तर कुणासाठी अस्मितेचा. हा सवाल मुळात उभं राहणंच दुर्दैवी आहे, त्यासाठी लढावं लागणारं युद्ध गरिबाला परवडणारं नाही. न्यायव्यवस्था आणि इतर व्यवस्था या उच्चवर्गियांच्या बटीक असतात. त्या ते

पैशाच्या जीवावर हव्या तशा वाकवू शकतात. दोन वर्गांचं हे युद्ध जितकं सनातन आहे, तितकाच हा लढा विषम आहे.

२.४ प्रश्नोत्तरे

(अ) योग्य पर्याय निवडा.

- १) फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर हा कथासंग्रह कोणाचा आहे?
अ) जयंत पवार ब) संग्राम गायकवाड क) अरविंद गोखले ड) व्यंकटेश माडगूळकर
- २) साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल अर्थात युद्ध आमचे सुरू या कथेवर कोणता चित्रपट निघाला?
अ) बळी ब) भाऊबळी क) रामोशी ड) रानटी
- ३) जयंत पवार यांचे महत्त्वाचे नाटक कोणते?
अ) लग्नाची गोष्ट ब) तो मी नव्हेच
क) काय डेंजर वारा सुटलाय ड) त्रिकोणाच्या मध्यावर
- ४) रीटा ही कादंबरी बाईच्या जातीचे कोणते विच्छेदन आहे?
अ) जैविक ब) आर्थिक क) सामाजिक ड) ऐतिहासिक
- ५) रीटा चित्रपटातील मुख्य भूमिका कोणी केली आहे?
अ) पल्लवी सुभाष ब) साई पल्लवी क) पल्लवी जोशी ड) स्पृहा जोशी

(अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

- १) रीटा चित्रपटाच्या दिग्दर्शकाचे नाव लिहा.
- २) रीटा वेलिणकर ही कादंबरी कोणाची आहे?
- ३) बळी कोणत्या अपार्टमेंटमध्ये राहतो?
- ४) रीटा वेलिणकराच्या बहिणीची नावे लिहा.
- ५) रीटाच्या बापाचे नाव काय आहे?

उत्तरे : (अ) योग्य पर्याय निवडा.

- १) जयंत पवार २) भाऊबळी ३) काय डेंजर वारा सुटलाय
- ४) जैविक ५) पल्लवी जोशी

(आ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

- १) रीटा चित्रपटाच्या दिग्दर्शकाचे नाव रेणुका शहाणे आहे.
- २) रीटा वेलिणकर ही कादंबरी शांता गोखले यांची आहे.
- ३) बळी सिद्धेश अपार्टमेंटमध्ये राहतो.
- ४) रीटा वेलिणकरच्या बहिणीची नावे संगीता व सरस्वती आहेत.
- ५) रीटाच्या बापाचे नाव शंकर आहे.

२.५ सरावासाठी प्रश्न

(अ) चूक की बरोबर लिहा.

- १) रीटाचे कुटुंब उच्च मध्यमवर्गीय आहे.
- २) बळी जंगम याच्या पत्नीचे नाव रमा आहे.
- ३) साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल.. ही कथा गरीब मध्यमवर्गीयांची आहे.
- ४) बळीची भूमिका किशोर कदम यांनी केली आहे.
- ५) रीटा कादंबरी स्त्रियांचे भावविश्व रेखाटते.

(आ) लघुत्तरी प्रश्न

- १) भाऊबळी चित्रपटाच्या माध्यमांतराच्या मर्यादा थोडक्यात सांगा.
- २) रीटा वेलिणकर कादंबरीचा थोडक्यात परिचय करून द्या.
- ३) रीटा या चित्रपटाचा थोडक्यात परिचय करून द्या.
- ४) जागतिकीकरणात झालेली गरीब मध्यमवर्गीयांची होरपळ भाऊबळी हा चित्रपट कसा व्यक्त करतो ते लिहा.

(इ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

- १) साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल... या कथेतील महानगरी वास्तवाचा परामर्श घ्या.
- २) साशे बहात्तर रुपयांचा सवाल... ही कथा आणि त्यावरील चित्रपट यांच्यातील साम्यभेद स्पष्ट करा.
- ३) रीटा वेलिणकर कादंबरी आणि रीटा चित्रपट यांची समीक्षात्मक तुलना करा.
- ४) रीटा वेलिणकर या कादंबरीतील स्त्रियांचे भावविश्व शब्दबद्ध करा.

२.६ अधिक वाचनासाठी पुस्तके

- १) पवार जयंत : फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर, लोकवाङ्मयगृह प्रकाशन, मुंबई, २०१२.
- २) गोखले शांता : रीटा वेलिणकर, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९१.
(‘रीटा’ आणि ‘भाऊबळी’ हे दोन्ही चित्रपट पहा.)

