



Shikshan Mandal, Karad's

Mahila Mahavidyalaya, Karad

(NAAC Accredited B+ CGPA 2.69)

- VISION -

Empowerment of Girl Students in Pursuit of Knowledge, Values and Self - reliance

PROCEEDINGS

One –Day Tri-lingual

(English, Marathi and Hindi)

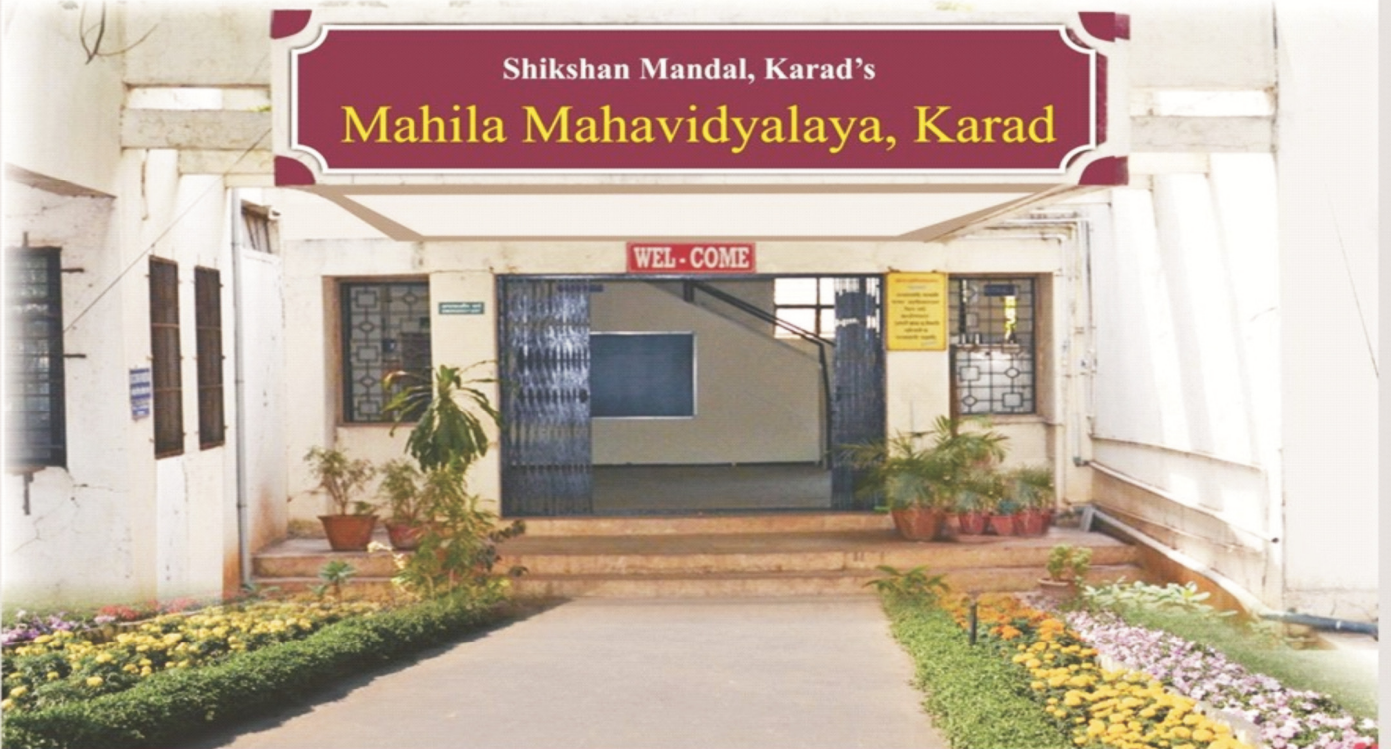
National Seminar

On

From Words to Stage and Screen : Adaptation of Literary Works

Saturday, 9th February 2019

Venue: Mahila Mahavidyalaya, Karad



Prin. Dr. P.B. Patil
Principal

Dr. S.R. Prabhune
HOD English
9881785 290

Dr. S. V. Bobade
HOD Marathi
9403345351

Smt. A. S. Paranjape
HOD Hindi
9423867545

Proceedings of One Day Trilingual National Seminar

on

***From Words to Stage and Screen:
Adaptation of Literary Works***

9 February 2019

Editor

Dr. Pratap B. Patil

Principal, Mahila Mahavidyalaya Karad

Venue

Shikshan Mandal Karad's

Mahila Mahavidyalaya Karad

2019

Ideal International E – Publication Pvt. Ltd.

www.isca.co.in

Ideal  **International E-Publication**
Pvt. Ltd.

427, Palhar Nagar, RAPTC, VIP-Road, Indore-452005 (MP) INDIA
Phone: +91-731-2616100, Mobile: +91-80570-83382
E-mail: contact@isca.co.in, Website: www.isca.co.in

Title:	Proceedings of one day Trilingual national seminar on From Words to Stage and Screen: Adaptation of Literary Works
Editor(s):	Dr. Pratap B. Patil
Edition:	First
Volume:	I

**© Copyright Reserved
2019**

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored, in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, reordering or otherwise, without the prior permission of the publisher.

ISBN: ISBN 978-93-86675-80-4

Principal's Message

Dear participant friends, now the wait is over! It gives me immense pleasure to tell that the Department of Marathi, Hindi and English in Mahila Mahavidyalaya, Karad is releasing the proceeding of selected research papers in Marathi, Hindi and English which were presented in the **One day Trilingual National Seminar** on *From Words to Stage and Screen: Adaptation of Literary Works* in the form of E-book. I was told by the Coordinator that all the research papers are qualitative in their form and substance and come from diverse fields of stage and screen adaptation of a literary work.

Usually, participants in any seminar or conference are very much excited to see their research papers published somewhere for it becomes an official and academic document in the long career of academicians. The Heads of Marathi, Hindi and English department have understood the value of these papers and hence decided to get the selected papers published in the form of E –Book which is a commendable thing.

I congratulate Dr. Snehal Prabhune and the Editorial team for their painstaking effort to bring these papers into limelight by publishing them in this form. I wish them all success in this endeavor and wish them all bright academic future.

With best wishes

Dr. Pratap B. Patil
Principal
Mahila Mahavidyalaya, Karad

About the Seminar

Literary works especially stories, plays and novels enjoy wide readership. With the advent of the printing press these works reached a greater reading public. Effective presentation of plays along with development in stagecraft and technology offered literary works vital chance to reach to more and more people. The arrival of cinema in fact provided impetus to adaptation of literary works like stories, novels and plays. The moving pictures became more effective than the written words. Though new works are written, the older works, the Classics continue to exercise their charm. They beckon the literary artists, directors, actors to give them a new form or medium either on the stage or on the screen. Day in and day out we read about adaptations of canonical texts or classics into plays, films, television serials, web-series etc. It would not be wrong to say that all literature is a sort of adaptation because no writer writes entirely original work. His creative genius does use some earlier source like myths, history, stories, culture, folklore, Science, fairy tales etc. and reinterprets, reinvents or recreates to give it a new form. The smaller screen of the television appears to have overtaken the bigger screen. Can any Indian forget the impact of TV serials begun with *Ramayana*, *Mahabharat*, *Humlog*, *Tamas* and the others? Their sources range from epics to novels. Similar is the journey of many films in modern times, both in India and the foreign countries; taking birth from plays or novels. Certain plays too have been made into films or TV serials. These are not mere transformations from page to stage or screen. While adapting a text, the author/ director/ artist tries to convey his own vision, his interpretation or point of view. Fidelity, Intersection and Borrowing are the three broad approaches in adaptation. Adaptations undergo a number of changes depending upon the nature of the new medium. Changes in presentation, interpretation and even content are bound to take place. The author is likely to lose his supremacy to the director, the actors or other aspects.

We believe that this Seminar will provide an opportunity to understand these changes in medium, genre and presentation. The deliberations shall help to make us aware of the challenges and opportunities that lie in store in the field of literary adaptation.

Dr. Snehal R. Prabhune (Asso. Prof.)

Vice Principal and Co-convener

From the Editor's Desk

The Proceedings is the outcome of the one-day Tri-lingual National Seminar on “From Words to Stage and Screen: Adaptations of Literary Works” organized on 9 Feb. 2019 by the Departments of English, Hindi and Marathi of Shikshan Mandal's Mahila Mahavidyalaya, Karad.

The seminar was attended by over 100 participants including teachers, research scholars and UG students. The papers included in this Proceedings have been contributed by these participants. We are grateful to all the contributors for their wholehearted support. Their critical insights shall prove significant in understanding the challenges and opportunities in the field of literary adaptation.

In organizing this seminar we felt it imperative to discuss the all-encompassing passion for adaptation of literary works. In modern times we find more and more films being produced on the lives of eminent sportspersons, political leaders, historical figures, science fiction and mythology. The enduring charm of all these drives us to contemplate on the ‘why’ and ‘how’ of literary adaptation.

On behalf of the editorial board, I express sincere gratitude to Hon'ble Chairman, Shikshan Mandal, Karad, Shri. Balasaheb Kulkarni and Hon'ble Secretary, Shikshan Mandal, Karad Shri. Chandrashekhar Deshpande, for the motivation and encouragement. I am also indebted to the Principal, Dr. P. B. Patil and Vice –Principal, Dr. P. B. Darure for entrusting me with the responsibility of editing the Proceedings. Sincere gratitude is also due for the Resource Persons for their scholarly presentations. I am immensely indebted to the teaching faculty, non-teaching staff for their co-operation in the organization of the seminar. I also sincerely thank the publisher to bring out such an elegant publication.

Dr. Snehal R. Prabhune

Chief Editor

Organizing Committee

Prin. Dr. Pratap B. Patil	Chairperson
Dr. Snehal R. Prabhune	Co-convener
Smt. Ashwini S. Paranjape	Co-convener
Dr. Suhaskumar W. Bobade	Co-convener
Dr. Prakash B. Darure	Vice Principal- Member
Dr. Baban K. More	Member
Shri. Ashokkumar R. Chavan	Member
Dr. Madhura P. Mohite	Member
Smt. Kanchan B. More	Member
Dr. Ila D. Jogi	Member
Dr. Hanmant. Y. Karande	Member
Dr. Shashikant R. Gadgil	Member
Dr. Shailaja R. Patil	Member
Dr. Arjun G. Ohal	Member
Dr. Ujjwala N. Tathe	Member
Shri. Akhilesh v. Shinde	Member
Dr. Parag S. Sontakke	Member
Shri Vilas S. Surve	Member
Smt. Vaishali S. Subhedar	Member

Editorial Board

Dr. Snehal R. Prabhune	Chief Editor (English)
Smt. Vaishali S. Subhedar	Member (Librarian)
Smt. Ashwini S. Paranjape	Member (Hindi)
Dr. Suhaskumar V. Bobade	Member (Marathi)

INDEX

S.No.	Research Paper Title	Researcher's Name	P.No.
1	Adapting Text to Film : A Study of <i>Godan</i>	Dr.Jayashri A.Aphale	1-5
2	A Critical Study of Tagore's <i>Gitanjali</i> as Translated work	Apurva Patil	6-10
3	Adaptations of The short story "The Monkey's Paw": Reviewing The Last Hundred Years	Dr.Manoj D.Gujar	11-18
4	Kenneth Branagh's <i>Hamlet</i> : A Film Adaptation of Shakespeares <i>Hamlet</i>	Mrs.Jasmeen S. Mujawar	19-24
5	Haider :A Film Adaptation of Shakespeare's <i>Hamlet</i>	Dr.Jaywant A.Mhetre	25-27
6	'Gharonda' by Shankar shesh: From Pages to Screen	Dr.Tejaswini D.Patil (Dange) , Dr.Savita R.Kothwale	28-34
7	Political, Moral, Technological, Gender , Race and Class Issues in Ridley Scott's Science Fiction Movie <i>Blade Runner</i>	Prasenjit P. Gavali	35-65
8	Journey of The <i>Tempest</i> :Prospero to Prospera	Vaishanavi M. Kadam	66-67
9	<i>The Tempest</i> :Play to Movie	Sakina Y.Pathan Sana R.Mulani Tasneem I.Shaikh Aaliya Kagadi Guide- Dr.S.R.Prabhune	68-70
10	मराठी साहित्याचे माध्यमांतर	प्रा. डॉ. राजेंद्र थोरात, पुणे	71-74
11	मराठी साहित्याचे माध्यमांतर: 'नटरंग' ह्या आनंद यादव लिखित कादंबरीचे चित्रपट माध्यमांतर	श्री. विलास सखाराम सुर्वे	75-78
12	'साहित्याचे माध्यमांतर प्रक्रियेतील अतिशयोक्ती : समाजशास्त्रीय अभ्यास'	प्रा. अखिलेश शिंदे	79-81
13	मराठी नाटकांचे माध्यमांतर	श्री. संदीप बाळकृष्ण जोशी	82-91

14	महाकाव्य आणि दृकश्राव्य माध्यम	डॉ.महावीर विठ्ठल कांबळे	92-94
15	कादंबरीचे चित्रपट रूपांतर	डॉ. हेमंत नामदेव कुंभार	95-100
16	साहित्यकृतीचे माध्यमांतर चित्रपट 'यशवंतराव चव्हाण : बखर एक वादळाची'	लक्ष्मण भानुदास साठ	101-104
17	मराठी साहित्याचे माध्यमांतर	प्रा. रेखा काशिनाथ पसाले.	105-108
18	मराठी साहित्याचे माध्यमांतर : एक अवलोकन	प्रा.राजाराम आ.पाटील	109-111
19	'शवास' कथा ते चित्रपट : माध्यमांतर	प्रा.डॉ.आनंद वारके	112-120
20	साहित्यकृतीचे माध्यमांतर	डॉ. सागर अशोक लटके	121-124
21	'नटसम्राट' हया नाटकाचे नटसम्राट चित्रपटात रूपांतर	कु. पाटील प्रतिक्षा मोहन, श्री. विलास सखाराम सुर्वे	125-127
22	'नटरंग' हया कादंबरीचे नटरंग चित्रपटात रूपांतर	कु. कुंभार पूनम दत्तात्रय बी.ए.तीन प्रा. डॉ. सु. वा. बोबडे	128-130
23	'रामायण' महाकाव्य: मराठी कादंबरीत चित्रित झालेली 'सीता'	सुवर्णा तानाजीराव जाधव	131-136
24	चारूता सागर यांच्या 'दर्शन' व यांचा चौडक'आणि 'भंडारभोग' हया कादंबरीवर आधारित चित्रपट 'जोगवा'	कु.शिरसड श्रीदेवी शिवाप्पा बी.ए.भाग ३ डॉ. सुहासकुमार बोबडे	137-140
25	हिंदी कहानियों का दृश्य एवं श्रव्य रूपांतरण 'सद्गति' कहानी के परिप्रेक्ष्य में	प्रा. सौ. आशाराणी आण्णासो हावले.	141-144
26	फणीश्वरनाथ रेणु के तीसरी कसम कहानी का फिल्मांतरण	श्री.महेश बापुराव चव्हाण	145-147
27	कहानी 'यही सच है' का फिल्मांतरण	श्री.किरण सोपान सोनवलकर	148-150
28	मन्नू भंडारी की उपन्यासों का श्राव्य एवं दृश्य में रूपांतरण	डॉ. हेमलता काटे	151-154
29	'घरौदा'— नाटक से सिनेमा: एक विश्लेषण	प्रा. शैलजा टिळे,	155-161
30	'हिंदी कहानी का दृश्य रूपांतरण'(यही सच है' कहानी के विशेष संदर्भ में)	सौ. सुपर्णा संसुध्दी	162-164
31	धर्मवीर भारती के हिंदी साहित्य का विविध माध्यमों में रूपांतर	डॉ. शैलजा रमेश पाटील	165-168
32	प्रेमचंद के साहित्य का फिल्मांतरण	प्रा. मनिषा बाळासाहेब जाधव	169-173
33	हिंदी कहानियों का श्राव्य एवं दृश्य रूपांतरण ('डायन' कहानी के संदर्भ में)	सचिन मदन जाधव	174-177
34	'यही सच है', कहानी की कथा का फिल्मांतरण	वर्षा गजानन पाटील	178-182
35	'शतरंज के खिलाडी'कहानी:एक सफल फिल्म रूपांतरण	शहिदा नजीर अत्तार	183-185

1. Adapting Text to Film: A Study of ‘Godan’

Dr. Mrs. Jayashri Ajay Aphale

Savitribai Phule Mahila Mahavidyalaya, Satara.

Abstract:

Literature and film both are very close to the minds of human beings, as they reflect the true and in some extent the actual image of society. ‘Godan’ is the masterpiece written by Munshi Premchand in Hindi in the year 1963. ‘Godan’ as a novel and its adaptation into a film; both are unique artistic creations and of certain magnitude on their place. Though the form and style is changed in the process of adaptation, the purpose, story and its characters remain unchanged. The difference occurs between two due to technical tools and needs. Premchand’s *Godan* though adapted by Trilok Jetley for his film, he used its story for his film without breaking its aesthetic and logical consistency.

Keywords:

Novel, Film, Adaptation, Techniques, Camera and Photography.

Literary adaptation is the adapting of a literary source such as a novel, short-story, and poem to another genre or medium such as film, stage play or video game. It can also involve adapting the same literary work in the same type or medium for different purposes. Works of literature have been adapted for film since 1899. Georges Melies, who pioneered many film techniques and in 1899, he released two adaptations: Cinderella based on the Brother Grimm story and King John, the known film based on the works of Shakespeare. Gradually the adaptation of literary work to film became general and popular.

Adapting a text into a movie is a cultural and political activity. It is inter-disciplinary in nature and needs collaborative efforts. Though they are source of same work, their magnitude may differ in quantity and quality. They both are known as the mirror which reflects the true and in some extent as it is image of society. While studying the comparison between the text and cinema, one should assess them with specific standard and criteria. Each person may have different opinion about this assessment and some may appreciate the cinema more than the text

or vice-versa. According to some critics book is easy to understand the social reality but some think that cinema gives us the clear idea of the theme handled by writer in specific work. The present paper attempts to analyze the magnitude of the novel '*Godan*' to its adaptation in cinema.

Munshi Premchand is the most known Hindi writer, who contributed a lot to Hindi literature and became more popular due to his novels such as *Godan*, *Premashram*, *Karambhoomi*, and many more. His Godan was written in the year 1936. It was his last completed novel. *Godan*, a literary novel and its adaptation into a film both are unique but the artistic and aesthetic excellence attained by each is certainly of a different standard, magnitude and meaning. Premchand is mostly known for his social realism but in this novel Premchand's peculiar writing style get more sharpened. '*Godan*' is a masterpiece of Premchand in which the theme of social evils is successfully depicted. The novel is all about the sensibility of lack of humanity, famine, poverty and exploitation of Indian farmers. Farmers form the biggest chunk of the Indian population, as India is the agriculture based country. No analysis of Indian culture in a literary work or cinema can be complete without taking the culture of the farmers into account. Premchand was the author, who wrote extensively and deeply about the Indian farmers by making them the protagonists of his novels and short-stories and *Godan* is also not an exception for this.

Premchand's '*Godan*' is a tragedy of Indian Peasantry. It deals with the struggles of the Indian farmers against an established social order which is harmful for them. Hori, the hero is the representative of Indian farmers, uneducated, poor and having so many blind beliefs about God, Nature and Life. He has blind faith in age-old tradition and religious superstitions or belief. Being so much tradition-bound, he never stood against the exploitation by the rich. The title '*Godan*' is very suggestive of Indian Culture and religion. In India Cow is worshipped as the God. Hori, has a dream of owning of a cow. In Indian culture, it is believed that having a cow is very essential as it is an auspicious symbol of prosperity in home for every farmer and it also empowers and strengthens the Indian farmer. To give cow as a gift to Brahmin was termed auspicious before someone's death by following the religious custom. This cow giving is considered as repentance of knowingly or unknowingly committed inhumanity, sin and crime of the past deeds and there was another superstition among rural people especially that it will free the human beings from the cycle of the birth and death. Hori want to give a cow to Brahmin but

his poverty became the greatest impediment in his good deeds. Premchand is known as the writer of common men. He experienced many inhuman experiences in his own life. His minute observation of society made him perfect in depicting the character and using common man's language. He successfully gave the words to the common men's feelings. *Godan* reflects Premchand's desire and anxiety to reform the structure of the society on basis of economic equilibrium.

Premchand's *Godan* became very popular and appreciated by his readers as the depiction of India's social reality and miseries of farmers, considering its magnitude the producer, director Trilok Jety adapted *Godan* and made film on it in the year 1962. The lead roles of the characters Hori, Dhaniya, Gobar, Jhunia, Malti, were played by the actors and actresses in the same sequel by Rajkumar, Kamini Kaushal, Mehmood, Shobha Khote, Shashikala, etc. The novel is written in 339 pages, when the film was produced it contained fifteen reels with the length of thirty-five mm and the time duration was of one hour, fifty seven minutes and twenty five seconds. After the twenty six years publication of *Godan*, the adaptation was done in approximate manner by Jetly. Without changing the story Premchand and Jetly both presented the true stories of exploitation and corruption of peasant community of the India. Their struggle for living is depicted in realistic manner. Farmer is known as the central pillar of Indian economy but his life has no constant Centre to rely and relax. It was shown in both movie and text. Premchand depicted the misery of Hori and his family members due to the loan. If any farmer borrowed any type of loan from Zamindars, their life could have to surrender under the dominance due to its repercussion with the life of their forth coming successors. They were compelled to face the consequences of this feudalistic system and had to bear the burden of injustice unless they would lose their own land becoming the labourers for Zamindars.

Hori represents the very poor, religious and kind hearted Indian farmer, who purchased on debt of Rs. 80, a cow from Bhola, a cowherd and tried to cheat his brothers for 10 rupees. This cheating led to a fight between his wife and his younger brother Heera's wife. Out of jealousy and anger Heera poisoned the cow and ran away of the fear of police action. Police came to enquire the death of cow but Hori again took a loan and paid the bribe to police to clear off Heera's record from police record. Gobar the only son of Hori created again a problem in Hori's life. He impregnated Jhunia, Bhola's daughter and ran away by leaving her at the doorstep

of Hori and Dhania. Out of sympathy and goodness, they accepted widow, Jhunia as their daughter-in-law but still punished by village panchayat for his son's offence. Again Hori took a loan to pay the penalty. Local money lenders provided him money but being unable to pay back, he eventually married off his daughter Rupa for mere 200 rupees to save his ancestral land being auctioned because of his inability to pay land tax. Hori is very passionate and sensitive man so his determination to pay 200 rupees and to have a cow to provide milk to his grandson, leads him to death, because of excessive and hard work. When he is about to die, his wife Dhania took out 1.25 rupees and Hori pay the pries on behalf of cow donation (*Godan*). This eventually fulfills the traditional dream of Hori but his desire to pay back 200 rupees to his son-in-law and to have a cow to feed the milk to his grandson, remained unfulfilled. Premchand's Hori makes his reader contemplative and sensitive as he successfully portrays Hori a typical poor Indian peasant who is the victim of poverty, land, taxation, money lenders, and social customs but despite all this, Hori stands for his duties, kindness, honesty, love for land and family and judgment when time requires.

Film *Godan* equally became popular in 1963 after its adaptation. Novel differs from the film due to the authorship because novel is composed by a single author while films are products of collaborative efforts, thereby rejecting the idea of a single author. Moreover there is opposition between word and image. The novel operates more along the temporal axis and film more along the spatial axis. In present era there is a lot of development in novels. They are shaped by cinematic techniques like ellipsis, temporal discontinuity, fragmented vision, cross-cutting and multiple viewpoints. Though recently so many literary works are adapted to screen media one should have to accept cinema and literature are different modes of expression of abstract feelings and thoughts. Adaptation involves a reinterpretation and relocation as per the need of time and story. The film maker has wide to scope to develop his story with various techniques. He incorporated the filming techniques with camera and light, which become very effective. Premchand's word picture of village and film's village scene differ to each other due to the perfect traditional wall painting on the walls of huts. When the comparison of the movie with the text is carried over, some facts have been found dealt accurately, truly copied from the original text and some are totally cut short by the film maker to suit the purpose. Premchand used abundance of characters, which were typically varied in nature, having their own good and evil tendencies. Novel is used as the medium for revealing the hidden truth of Indian society by

Premchand. *Godan* film and text both are the outcome of their creator's protesting, revolving mind against some social imbalance of rich and oppressed. In both versions of *Godan*, Marxist outlook and ideology have been poured for perfection. Rajkumar and Kamini Kaushal played the lead, with mesmerizing music by Ravi Shankar.

George Blustone, a critic of novel and film in his critical study entitled 'Novels into films (1957) presents a radical analysis of the limitations, techniques and potentialities of both novel and film by applying the useful touchstone into the terms of latter. According to him the modern novel, characteristically deals with time and the complexities of inner innovation; the film, on the other hand basically unequipped to render these effectively, finds its forte in rendering motion and action. Moreover a novel can take forty hours to be read and can indulge in the luxury of leisurely expression, whereas the film is at the mercy of the speeding celluloid that cannot turn back, dwell or diverge. He states that, "A novel has three tenses, a film has only one." The difference between novel and film is of "psychological" and "chronological" time. The novel has a single material expression, the written word, where the film has at least five tracks: moving photographic image, sounds, music, noises and written materials. Instead of judging adaptations on the basis of fidelity with texts the efforts have to be made to do a comparative analysis in terms of translation from the language of novels to the language of films. Moreover the contribution of Premchand cannot be denied. He played the role of social reformer through his novels which has a certain magnitude in the field of literature and media.

Reference:

1. Premchand, Munshi. '*Godan*' New Delhi: Rajpal and Sons; 2005.Print.
2. Roadarmel, Gorden(Trans.) *The Gift of Cow* (Premchands' *Godan*), Lokmanya,1997.Print.
3. Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. India (Haryana): Penguin, 2005. Print
4. Premchand, V. S. *His life and work*, New Delhi: Vikas, 1980. Print.
5. Varma, Kamlesh. *Premchand's Farmer, Backward Classes and Indian culture*, Forward Press, Dec. 2016.
6. Roy, Amrit. *Premchand*. New Delhi: NBT, 1978, Print

2.A Critical Study of Tagore's *Gitanjali* as a Translated Work

Apurva .R. Patil Savitribai Phule Mahila Mahavidyalaya, Satara

Abstract:

Rabindranath Tagore (1861-41) seems to have a concept of translation at the back of his mind when he was engaged in translating Bengali poems and songs for the English *Gitanjali*: Songs offerings. But he didn't write any treatise or theoretical aspects of translation. Present paper attempts the study of translated poems 'Gitanjali' is a collection of 103 prose poems, translated by Tagore himself. These poems though translated in English are also filled with sensual imagery and presented the theme of the relationship between a human being and God.

Keywords:

Gitanjali, Translation, God and Human being relation

Rabindranath Tagore was a Bengali polymath, a poet, a musician, story writer, dramatist and novelist. He was the most known prolific writer, artist and educationist of India. He was the first non-European, who won the Nobel Prize for his '*Gitanjali*', a collection of poems, in the year 1913. As a translator of his own Bangla works Tagore enjoyed so much liberty that his English versions have become something far from being simple translations. Tagore himself was not unaware of the gulf he was creating between the Bangla origins and their versions. In a letter written to Sir William Rothstein on 7th June 1912, a few months before the English '*Gitanjali*' (Song offerings) were published. Tagore wrote:

"I send you some of my own poems rendered into English. They are far too simple to bear the strain of translation but I know you will understand them through their faded meanings." (Mukherjee, 1994:103)

In above quote, it is easy to understand that, Tagore admits that though his English versions are translations of Bengali songs but they are a fusion of 'translation and creation'.

Tagore wrote poetry as an eight-year-old. At the age of sixteen he released his first substantial poems under the pseudonym '*Bhanusimha*' (Son Lion). He wrote many beautiful

stories and poems in Bengali and then translated them in English. His novels and short-stories were also adapted in cinemas.

Tagore is mostly known to the west for his *Gitanjali*, song offerings (1912), an anthology of poems, translated by Tagore himself. Rabindranath Tagore was the first man, who began to discuss the various aspects of translation after the world wide popularity of *Gitanjali*. It was regarded as, 'a miracle of translation' and it is the book that fetched the Nobel Prize of Literature in 1913, making him 'World Star'. When Tagore translated his poetry from Bengali in English, there was no such discipline either in East or in the West known as Translation Studies. At that time translation was considered a 'secondary activity' and known as the foreign language learning method. Tagore is perhaps the first writer in Indian literature to have begun the study of translation in second decade of 20th century (1920). Tagore explained his points of view about his translated poems in response to questions, requests of his friends, admirers and readers about the different aspects translations. But while discussing his own translations he made some insightful comments on translations from his first-hand translating experience, which later on helped to prepare the 'theory of translation' of literary form, from one to another language.

Translation was known as an inter-lingual communication, which has existed among mankind to fulfill the need of interaction. In the second half of the 20th century study of translation became as an academic subject. Jeremy Munday, Lawrence Venuti, Riccardi etc are the most known researchers who investigated into translation and translating and paved the way for the emergence of 'Translation Studies'. When different developments in this field were taking place in the Western World, Tagore had already left the World Scene. Translation Studies appeared in the west in 1980's and Tagore died in 1941, therefore from a historical point of view, Tagore did not have anything to do with Translation Studies, but had translated many books in English, from Bengali considering Tagore's contribution in translation, the truth must be accepted that Tagore's role is that of a pioneer. Tagore demonstrated and proved that translation is a creative process rather than a mechanical practice.

Tagore translated his poems from *Gitanjali* in English. He did not have in his mind any theoretical concept when he was engaged in translating his *Gitanjalipoems*. Tagore's speculations on translations were not concerned with the question of how to translate. He adopted the descriptive tone rather than prescriptive. Though Tagore was not an academic translation critic, he was a creative writer, who turned translation analyst. Tagore never speaks

about different types of translation. He concentrates only on 'interlingual' translation, without thinking of cultural barriers. Tagore distinguished between 'rewriting' and 'translating'. Tagore writes about his experience with Macmillan in following words:

"Macmillans are urging me to send them some translations of my short stories... They require rewriting in English, not translating". (Lago, 216). Tagore seems to imply here that rewriting is the other name for translation. It involves the process of decoding and recoding.

Tagore translated his poems from *Gitanjali* in English in easy and natural manner. In his most-known letter to Indira Devi, which was written on 6May, 1913, Tagore tried to explain what he attempted to do in his translation of *Gitanjali* poems. He writes:

"I simply felt an urge to recapture through the medium of another language, the feelings and sentiments which has created such a feast of joy within me in past days". (Chakravarty, 21). '*Gitanjali*' in Bengali was published in 1910 with 157 songs and poems and its translation in 1913, made him global man and winner of Nobel Prize. The English Poet W. B. Yeats also praised his poems and his creativity. Macmillan published translated poems from *Gitanjali* in 1913 which were 103. These lyrics are taken mainly from the Bengali version of *Gitanjali*, *Gitimalaya*, *Nalvedya* and *Kheya*.

The *Gitanjali* songs are mainly the poems of 'Bhakti' in the great Indian tradition. *Gitanjali* in true sense is the yearning of individual soul for reunion with cosmic soul. In all songs there is a logical coherence. Each poem seems to be the offspring of the preceding poem. The first 1 to 7 poems from *Gitanjali* reveal the bond of love between the 'God' and the 'Man'. God had made us in his own shape and form. Tagore addresses God as the 'Life of his Life' because God illuminates the mind of man with the light of truth and wisdom. The second group of the poems, (8-13) throws light on how the human soul can be elevated in the realm of spiritual experience through the love to humanity. Tagore exhorts us to place ourselves entirely in the hand of God. He taught us that though who hate the poor and oppressed cannot find God. God is omnipresent and can understand our good deeds and feelings. He wants that we should be pure in our thought, actions and deeds.

In the third group of poems (14-36) Tagore expresses his longing for identification with God. Through the imagery of lover and the beloved, Tagore explains that the yearning to meet the lover makes the union possible. Tagore vividly described the importance of patience in

attaining the favour of God. He believes that God resides in our heart. He prays to God to remove his spiritual poverty and endow him with strength to surrender himself to God.

In the poems of the fourth group (37-57) the theistic note is dominant. The goal of Tagore's life is the pursuit of God, which is expressed through his words: That I want thee and only thee.

Let my heart repeat this without end. Tagore writes that God is benevolent and all merciful. He has firm faith in God, which is expressed through his words. He deeply longs for reunion with the Divine power. Tagore writes that God is not pleased with pomp and show; He only wants our true love. Tagore says:

“Greet him with empty hands, lead him,
In the room all bare,
Bring out thy tattered place of mat
And spread it in the courtyard.”

God is both creator and destroyer. God needs man's love as much as man needs His.
Tagore says:

“Thou who art the king of kings has
Decked thyself in beauty to captivate
My heart....

Art thou seen in the perfect union of The Two”.

In the fifth group (58-70) Tagore deals with the nature of God. According to him God is inseparable from Nature and he dwells in the hearts of all.

Tagore treats God both as finite and as infinite and says:

“Thou art the sky and thou are the nest as well”

In the sixth group (71-78), the poet says that this world is illusion, not reality. With a beautiful imagery Tagore emphasizes the significance of service. As the rivers flows through fields and villages and then mingles to the sea, similarly man must perform his worldly duties by serving his fellowmen and then reunite with God.

In the seventh group (79-103) Tagore states that God's creation is perfect. The birth is separation from God but it ends with reunion is a philosophy explained by Tagore in these poems. Tagore treats 'death' as a messenger of God which reunites human soul to God. He says

'Life and Death' are two breasts of the Divine Mother. Tagore passionately loves the Divine lover like a true beloved.

Thus the focal point of *Gitanjali* is the realization of God through self-purification, love, prayer, devotion and dedication to God through service of humanity. We find the reflection of Bhagwat Gita's philosophy in Tagore's *Gitanjali*. Like Mahatma Gandhi, Tagore also has a vision for India. He dreams for a free India in which the countrymen will be fearless. He says:

"Where the mind is without fear and the Head is holding high;

Where knowledge is free;

.....

Into that heaven of freedom, my father, let my country awake".

Though translated in English, Tagore's *Gitanjali* is recreated without breaking its meaning beauty and logical coherence. The original verse may be full of native music but English *Gitanjali* is also musical and spiritual for the East. Tagore demonstrates how translation is elevated to the height of creative literature.

References:

1. Tagore, Rabindranath, *Gitanjali: Song offerings*. London, 1912.
2. Chakravarty, Amiya. Ed. *A Tagore Reader*. Macmillian Co, 1961. Print.
3. Classe. O. ed. *Encyclopedia of Literary Translation into English*.

3.ADAPTATIONS OF THE SHORT STORY *THE MONKEY'S PAW*:

REVIEWING THE LAST HUNDRED YEARS

Dr. Manoj Dasharath Gujar

Assistant Professor and Head, Department of English,

Prof. Sambhajirao Kadam College, Deur

Abstract: Adaptation has a significant place in the world of literature. This conversion of a genre into another has widely been witnessed and relished. The popular forms are film, stage play, radio broadcasting, cartoon show, a video game, etc. It works on all necessary dimensions artistically and appeals the common audience. The important thing is the fan following of the original genre. It helps to have a desired reach and output. This paper is an attempt to study the theatrical and non-theatrical adaptations of a famous short story The Monkey's Paw. Written by W. W. Jacob and first published in his collection of stories, The Lady of Barge (Sept.1902), this supernatural story is treated as a classic horror and is still a hot-cake for the readers. The story gives a message that when wishes are made with honest intentions; they are likely to come true. Such wishes are good for us and influence us with positive impact. However, those unnatural, greedy or unusual wishes are sure to give unwanted and unexpected results. The Monkey's Paw, since its first appearance, is being told, read and circulated endlessly. One hundred plus years and it is still being prescribed for literary studies, being used for reviews and research and still seen in various adaptations. What is the reason for its wide appreciation? The probable answer is 'its charm'. Its success is in creating the exact atmosphere needed for the plot structure, giving the flow of events in a systematic manner that gives the intended result, the horrifying one. The story reiterates a moral 'everything comes at a price'. In the story, three wishes are granted to the owner of the monkey's paw, but the wishes come with an enormous price for interfering with fate. The Monkey's Paw invariably claims a definite position in the world of literature. It has been adapted for a number of novels, films, radio shows stories, movies, plays and comics and other sorts of adaptations.

Keywords: horror, supernatural, adaptations, the monkey, greed, mummified

INTRODUCTION:

This paper is an attempt to study the literary and other adaptations of a famous short story *The Monkey's Paw*. Adaptation proved an important thing in last few centuries in the world of literature. It is a conversion of a literary genre into another, adapting the same literary

work in the same genre or into another medium. The last century has widely witnessed such literary adaptations of novels, short stories, plays or poems in the form of a film, stage play, radio broadcasting, cartoon show or a video game. Adaptations appealed the common audience because it received a story to function well, almost on all dimensions. It is bit easy because the concept, character, story, dialogue, and action are ready to use and can be represented with required changes. The more important thing is its genuine fan following and the overall amount of success.

The Monkey's Paw is such a wide-spread, widely recognized story that it has tempted hundreds of time to get adapted in different forms. This bloodcurdling story was written by W. W. Jacobs in the first decade of the twentieth century. This 117 years old story is still having the power to shake its reader upside down. This supernatural story, first published in his collection of stories named *The Lady of Barge* in September 1902, is still treated as a classic horror. It is still a hot-cake today and ready to give you a hair-raising experience in any form of presentation. A famous review of this Jacobean story reads as:

The Monkey's Paw is, and always has been, one of all-time favourite short stories. Spanning only a few quick pages, the story reminds readers that every action has a consequence. It's the age-old '*be careful what you wish for*' as the blurb states, and it always serves as a reminder....

... a short story is supposed to be of a perfect length and this one's no different. After all, we never learn the third wish, do we? Nonetheless, there's just enough time for Jacobs to instil a sense of camaraderie between the families in the reader.... I will never not suggest this story to someone looking for a quick horror read.

(www.theghostlygrimoire.com)

There is no doubt that when wishes are made with honest intentions, they are likely to come true. Such wishes are good for us and influence us with positive impact. However, those unnatural, greedy or unusual wishes are sure to give us unwanted, unexpected consequences. *The Monkey's Paw* deals with an episode in the life of a family, the family of Whites. Mr. and Mrs. White and their adult son, Herbert are the central characters and Sergeant-Major Morris, an old family acquaintance. These are the only four characters in the story. The story is based

on a theme of a mummified monkey's paw given to Sergeant Morris by an old Indian fakir and would grant three wishes. The number 'three' here itself is suggestive of a supernatural element. The wishes would grant anything under the sky but would end in or lead towards some hellish consequences. Rather, the consequences will appear natural but would result in a kind of punishment for tampering with fate. Having a dreadful experience of the paw, Sergeant Morris disowns it, but, when asked by Mr White, hands-it to him but by giving some precautionary words.

Since its first stage appearance (1903), this interesting story is being told, read and circulated endlessly and is famous throughout the world of literature for more than hundred years. It is still being prescribed for literary studies, being used for reviews and research and has been used for various adaptations. What may be the reason for its wide appreciation and readership? The probable answer is its charm. Its success lies in creating an atmosphere and giving the flow of events in a systematic way giving the desired effect. The story gives an eternal moral that *everything comes at a price*. There are *three wishes* granted to the owner of the monkey's paw, but the wishes are sure to be followed with an enormous price for interfering with 'the fate'.

Many creative writers found *The Monkey's Paw* interesting and reusable material. The concept of '*three wishes*' turned out magical. Though pre-warned, one needs to be careful regarding the given wishes because every demand is sure to turn out into 'seemingly natural consequences'. Young Herbert persuades his father to demand two hundred pounds as the first wish and as ill luck would have it, and as a 'seemingly natural consequence', the same amount is offered by

Herbert's company as an amount of compensation. The same principle gets applied when Mrs. White begs Mr. White to go for the second wish, to bring him back to life. Mr. White knew it to be a bad idea, knew it's would be consequences, but demands the 'second wish'. The sudden horrifying knock over the door suggests the arrival of Herbert but in a ghastly appearance (remains unseen in the story, making the story more serious, horrible). Finally, Mr. White uses the paw for his third and final wish. He wishes his son's death and wish to rest him in peace, forever.

The story is full of irony. Its small, interesting episodes and a twist, in the end, makes

it worth reading, again and again. The message '*nothing for free*' comes out in the flow of events. It marks an indelible impression over the mind of its reader. Moreover, the past hundred years standing of the story is still having its impact in the world of creativity, the creative writing. The use of 'metaphors', use of 'magical' or 'supernatural figures', the 'tension' element through its suspense episodes as well as the thrill and horror makes the story undying.

The success *mantra* of the story is its creation of an atmosphere of excitement by adding suspense and mystery, its outcome mysterious and unpredictable. One can hardly put the text aside before end, and one can hardly predict the end at any point of reading. This element makes the story adaptable. It has been adapted for numerous times in print and electronic media, including plays, movies, TV shows, operas, stories, cartoons, video games, comics and others from its beginning (1902) till this date (as late as 2017).

The first literary adaptation of *The Monkey's Paw* as a one-act-play appeared immediately after its publication, to be precise, as on 6th October 1903. The one-act was performed in London's 'Haymarket Theatre' and the star cast was Cyril Maude (Mr White) and Lena Ashwell (Mrs. White) followed by another stage adaptation in 1910

FILMS:

Films are the most successful, most demanded form for adaptation. The first adapted film version of *The Monkey's Paw* story appeared in 1915. Those were the early days of bioscope creations, especially from the late 1890s to 1920s, it was directed by Sidney Northcote, the then director of 14 silent films. He made these films between 1912 and 1914. Another film version of the title appeared in 1923 directed by Manning Haynes followed by a 1933 version directed by Wesley Ruggles. Its updated version appeared in the same year on *The Alfred Hitchcock Hour* (1933) with some improvements. Hal Erickson briefed the improvised version of the story in following words:

While on vacation in the Bahamas, Paul and Anne White (Leif Erickson, Jane Wyatt) were attending a party where the guests are cruelly mocking a wizened gipsy woman (Zolya Talma). Defiantly, the old crone brandishes a

tiny, severed monkey's paw, which Paul immediately identifies as a good-luck charm. Indeed, when the gypsy gives the monkey's paw to Mr. White, she informs him that the shrivelled artefact will grant him three wishes, but the third wish will be for death. A young Lee Major appears as the Whites' son, Howard, whose grisly demise looms large over the story's heart-pounding climax.

This version was improvised in respect to its characters and time, place, action. Here Mr and Ms White become Paul and Anne, Sergeant becomes Lee Major and Herbert becomes Howard. But, the original plot and the original moral remain same. The film was so unique that it was well appreciated in those days. The film was considered to be lost until the online pieces of evidence were made available for the common public in 2016. The other adaptations of the story came out in 1948, 1961, 1989, 2008, 2013 and 2017.

The 1961 film version was titled as *Espiritismo* (released as *Spiritism* in the US) and was directed by Benito Alazraki. Other films were *Pet Sematary* (1989) by Stephan King and *Kagbeni* (2008) by Bhusan Dahal. A Horror Film got released in 2013 starring Stephan Lang, C J Thompson, Corbin Bleu and Charles S Dutton. The other latest film adaptation entitled *Wish Upon* appeared in 2017. It replaced the theme of monkey's paw with a music box and the three wishes for seven wishes. Improvised music box comes in the possession of a high school student Claire. Claire uses the given wishes to satisfy her fortune, friends, love and revenge. The shocking fact Claire realises is that people close to her suddenly begin to die. Eventually, she finds the earlier owners of that music box have also died making it a notorious gazette. The other horror film version of *The Monkey Paw* was *Wishing Stairs*. It replaced the White's story with three students at an All Girls' School. The paw was replaced by the eponymous stairs giving a similar horror effect.

RADIO BROADCASTS:

There are some significant radio adaptations of the story too. The first radio version of the story appeared in 1928 over UK Radio followed by an episodic series '*Thirty Minute Theatre*' (1958) starring Carleton Hobbs and Gladys Young. The other notable Radio versions of the play are *Appointment with Fear* on BBC Radio (1946), *The Nightfall* on CBC Radio

(1980), BBC Series *Fear on Four* (1988) and the BBC Radio Drama Series *Christopher Lee's Fireside Tales* (2004). The latest BBC episode based on *The Monkey's Paw* story came in February 2018 as *Inside No.9*. All these aired programmes had the desired effect on the radio audience too.

NOVELS:

There are paw novels too. The important one is *The Monkey's Paw Trilogy* written by Ralph Lagana. *I Wish* by Johnny Mains, *Cursed* by Benedict Jacs, *Shine* by Candy Gourlay's and *Pet Sematary* by Stephan King (1983) are the other notable novels on this ghastly story.

MUSIC ALBUMS:

The adaptations in the form of musical albums and songs featuring *The Monkey's Paw* appeared with the same title lyrics "The Monkey's Paw". The earliest was the album *Witness* by a band of music composers The Electric Hellfire Club. It was followed by another song with the same title by a band Small-town Poets, Columbia Records and presented by artists Scott & Raven's (1987). The other albums were *Strange Angels* (1989), *Genius* (2001), *Band Horror Punk* and *The Devil's Rain* (2011), The *Vocaloid Song Series* is a clear adaptation of the legend monkey's paw in its song *Aimless Imitation Chair Stealing Game*.

TELEVISION SHOWS:

There is no doubt that *The Monkey's Paw* observed unending popularity in the film and radio adaptations and same was the case with the television. Television was a new media of entertainment, the early audio-visual media. The play appeared on television as early as on 19 April 1965 with a title *The Monkey's Paw: A Retelling* (Season 3, episode 26). TV adaptations of the paw story appeared on the famous Indian Cable Network Show (ZEE Television) by the Ramsay Brothers entitled *Taveez (a horror show)*. The other television adaptations are *Few short films* by Michael Scott and James Henchmen (2003), *Are You Afraid of Dark? The Tale of the Twisted Claw, Brandy and Mr. Whiskers, The Monkeys, and The Man in the Bottle*. The animated television series *Suruga Monkey* is also believed to be the paw adaptation with some improvisations.

OTHER ADAPTATIONS:

Apart from film, radio, television and other significant adaptations of *The Monkey's*

Paw, the Opera version by the composer Jonathan Kupper came in 2009. It was performed in his Opera Vista's from 2009 to 2011. The other adaptation was a parody in the form of a Cartoon Series *Rick and Morty* where the paw theme is used to save the life of a devil who lost his will to live after he was outwitted by Rick. The other Cartoon Series was the *Adventure Time* where protagonist Finn and Jake meet a wish-granting being named Prismo. Prismo likes Jake and warns him that all his wishes will come true, like a monkey's paw thing. The other cartoon *I am Weasel* presents Weasel's power to make his wishes come true.

There was also a video game titled *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl* (2007) where, at the end of the game, the player may reach the Wish Granter (like Monkey's Paw) resting deep inside and is supposed to grant wishes to whoever manages to find it. However, the wishes inevitably turn out twisted and corrupted. The last, but not the least, is the adaptation in the form of a web- comic, *Saturday Morning Breakfast Cereal* (2010), the latest version of entertainment featuring the monkey's paw that grants wishes but with certain consequences.

CONCLUSION:

To conclude, *The Monkey's Paw* invariably claims a definite position in the world of literature. It has proved its metal in the period of last one hundred and seventeen years. The story has been adapted for a number of novels, films, radio shows, plays, video games and comics. The bare three scenes of the story had enough material for a century to get horrified and spread horror.

REFERENCES:

1. Deborah Cartmell. 1999. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London. Routledge.
2. Erickson, Hal. 1949. *Television Cartoon Shows*. Jefferson, USA. McFarland & Company.
3. Jacobs, W. W. 1910. *The Monkey's Paw: A Story in Three Scenes*. London. Samuel French.
4. Jewell, Richard B. 1982. *The RKO Story*. New York: Arlington House. p. 57.
5. Richard J. Hand. 2014. *Listen in Terror*. London. Oxford University Press. pp.

35–36.

6. Soister, John T. 2004. *Up from the Vault: Rare Thrillers of the 1920s and 1930s*.

Jefferson, USA. McFarland & Company. p. 133.

7. www.ivypanda.com

8. www.nitrateville.com

9. www.theghastlygrimoire.com

10. www.theguardian.com

11. [www.wikipedia.org/wiki/List of adaptations of The Monkey's Paw](http://www.wikipedia.org/wiki/List_of_adaptations_of_The_Monkey's_Paw)

4. Kenneth Branagh's Hamlet : A Film Adaptation of Shakespeare's Hamlet

Mrs. Jasmeen Sameer Mujawar

Smt. Champaben Balchand Shah Mahila Mahavidyalaya, Sangli.

Abstract:

The relationship between literature and film adaptation has always been close, intertwined and significant one. What is literature? Literature describes visuals in words and what is film adaptation? Film adaptation is the transfer of a written work in whole or in part to a feature film. It is a type of derivative work. Film Adaptation is an act of representation of a text. It examines its style, setting, narrative devices, historical and social circumstances, symbols, visual motifs, music and language of gestures. Literature, and Film adaptation are concerned to each other in arts and reception studies. Moreover nowadays there is also an educational reason for adapting literature into film. In this respect, film is pedagogical medium that teaches the masses their literary heritage. Film adaptation is an emerging canon in English literature. It is a postmodern perspective to study, examine, compare and entertain the literature and interesting genre in post-celluloid world. The paper intends to take an account of how the Shakespeare's Hamlet has been adapted in the film Hamlet, directed by Kenneth Branagh from the original play.

Key Words: literature, film adaptation, Shakespeare, Kenneth Branagh, Hamlet.

Literature and Film Adaptation:

Literature and Film Adaptation are connected and related to each other, but still they are different in their own ways. Both are the most fascinating forms of knowledge which made a great impact on human psyche. The two are having totally different mediums, each having its own artistic compulsions though the purpose is the same – the telling of a story. Literature is the raw material which the film-maker is eager to use, and this is the point where two mediums meet the point where they are close to each other.

Definition of Adaptation

Adaptation is defined by the Oxford English Dictionary as having a plurality of meanings and applications, most of which allude to the process of changing to suit an alternative purpose, function, or environment; the alteration of one thing to suit another.

In Media context, adaptation is defined as:

“An altered or amended version of a text, musical composition, etc., (now esp.) one adapted for filming, broadcasting, or production on the stage from a novel or similar literary source.”
(Oxford English Dictionary)

Kenneth Branagh:

Kenneth Branagh (Born, 10 Dec, 1960) is a British actor, director, producer and screenwriter originally from Northern Ireland. On 10 July, 2009 Branagh was presented with the Lifetime Achievement Award at the Romafiction fest.

Kenneth Branagh's Hamlet (1996) : A Film Adaptation of Shakespeare's Hamlet

Kenneth Branagh's Hamlet is a 1996 Shakespearean tragedy film adaptation of William Shakespeare's play Hamlet adapted for the screen. Director Kenneth Branagh also stars in the titular role as 'Prince Hamlet. Michael Fassbender, in his article "How Kenneth Branagh has made Shakespeare more accessible" writes:

“ Shakespeare's plays were meant to be performed, and not merely recited; they are written in the living language of his day, and in the main, it is a language not far removed from that spoken today. All that modern viewers need to bridge the gap is a credible performance, rather than an affected imitation of one. Over the last two decades, no one has done more to provide this than Kenneth Branagh.No filmmaker in the last generation has done this as effectively, as often, as Kenneth Branagh.He has been faithful to both in a series of film adaptations, operating on both sides of the camera. As an actor in Henry V, Much Ado About Nothing, Othello, and Hamlet and as the director of Henry V, Much Ado About Nothing, Othello, and Hamlet and As you like it, he has done more than anyone in recent memory to present Shakespeare to a wide screen.”
(October 24, 2016.)

Plot of the Film

The story provides a melodramatic stage for inner agonies. Hamlet (Kenneth Branagh), the prince of Denmark, mourns the untimely death of his father. His mother Gertrude (Julie Christie) rushes with unseemly speed into marriage with Claudius (Derek Jacobi), her husband's brother. Something is rotten in the state of Denmark, and then the ghost of Hamlet's father appears and says he was poisoned by Claudius. What must Hamlet do? He desires the death of Claudius but lacks the impulse to act out. He despises himself for his passivity. He plots and then unplots against uncle, direct a play. The court assembles to watch the play Hamlet has commissioned. After seeing the Player King murdered by his rival pouring poison in his ear, Claudius rises and runs from the room: proof positive for Hamlet of his uncle's guilt. In tormenting himself he drives his mother to despair, kills Polonius by accident, speeds the kingdom toward chaos and his love, Ophelia, toward madness and drowns herself. Back at Elsinore, there is fencing match between Hamlet and Laertes. Hamlet does well at first, leading the match by two hits to none, and Gertrude raises a toast to him using the poisoned glass of wine Claudius had set aside for Hamlet. Claudius tries to stop her, but is too late: she drinks, and Laertes realizes the plot will be revealed. Laertes slashes Hamlet with his poisoned blade.

In the ensuing scuffle, they switch weapons and Hamlet wounds Laertes with his own poisoned sword. Gertrude collapses and claiming she has been poisoned, dies. In his dying moments, Laertes reconciles with Hamlet and reveals Claudius's plan. Hamlet rushes at Claudius and kills him. As the poison takes effect, Hamlet, hearing that Fortinbras is marching through area, names the Norwegian prince as his successor. Horatio, distraught at the thought of being the last survivor, says he will commit suicide by drinking the dregs of Gertrude's poisoned wine, but Hamlet begs to live and tell his story and Hamlet dies. Fortinbras, who was ostensibly marching towards Poland with his army, arrives at the palace, along with English ambassador bringing news of Rosencrantz and Guildenstern death. Horatio promises to recount the full story of what happened, and Fortinbras, seeing the entire Danish royal family dead, takes the crown for himself.

Fidelity to the text

As fidelity has got much importance in theory of adaptation, Kenneth Branagh's *Adaptation of Hamlet* is faithful to the text and it is a representation of original film text. In this context, Bellmore Kate writes, "Even though Branagh kept nearly every word of Shakespeare's language in the film, he removed a considerable amount of play's ambiguity." (August 19, 2012)

Duration of the Cinema

Branagh's *Hamlet* is notable for its first unabridged theatrical film version of the play, running just over four hours. In this context, Russel Jackson writes, "Branagh gives us a 'full-text' version of the play from the Folio and supplements it when necessary with passages from the Second Quarto. The result is a film that takes four hours to watch, a film for Shakespeare devotees and English teachers as much – or more than – the man on the street." (2007)

Setting of the film

Branagh's setting takes place in the late 19th or early 20th century, and favours brightly lit interiors, snowy exteriors, and vibrant colours over moody darkness and black and white photography. The high key lighting and bright white snow contrast with Hamlet's black attire. This reflects Hamlet's sense of emotional starkness and state of isolation of his father's death.

Internal Scenes:

In a radical departure from previous *Hamlet* films, Branagh set the internal scenes in a vibrantly colourful setting, featuring a throne room dominated by mirrored doors. or scenes only implied by the play's text such as Hamlet's sexual with Ophelia. The film uses very long takes for numerous scenes.

External Scenes:

Branagh uses costumes to suggest 19th century, and shoots his exteriors at Blenheim Castle, seat of the Duke of Marlborough and Winston Churchill's childhood home.

Theme and Cinematography

The widescreen cinematography and vibrant art direction also gives the film a scope and scale that enhances the play's themes of vengeance and political maneuvering, while still staying focused on the title character.

Branagh's Hamlet is blond-haired and he keeps his camera in perpetual motion, tracking, panning, craning, and zooming and out and circling only to rest in close-up on such details as the liquid blue eyes of the ghost.

Branagh uses rapid cuts to show others reacting to his words and meaning and he finds new ways to stage familiar since, renewing the material. Hamlet's most famous soliloquy "To be or not to be" is delivered into a mirror so that his own indecision is thrust back at him. Having two way mirrors, Hamlet is holding a mirror up not only to himself but also Claudius and Polonius who have been standing there. Branagh seems to direct his camera as frequently at Derek Jacobi as Claudius as at himself as Hamlet.

Branagh – The Role Of Hamlet

Branagh's Hamlet doesn't have to be one thing or another. He needs only to be a sympathetic, expressive; deeply feeling person, experiencing all the play gives him an experience over the length of the four hours of emotions. He doesn't explain the character to us, he just lets him live, breath, feel and die.

The World of Elsinore

Branagh's political Hamlet located in the Europe of the Nineteenth century, inside it warm and classical Denmark and Elsinore but outside it is cold gray England.

Epic Style

Branagh's Hamlet (1996) in terms of pacing, setting and scope, followed the cinematic model of epic, by producing a full text that runs over four hours committed to the original text . It is having lavish production, supply a variety of incidents, having sharp narrative focus with realistic tone.

Conclusion :

To sum up, Kenneth Branagh's Hamlet one enjoy his visual showmanship and it is totally faithful adaptation of William Shakespeare's Hamlet as Branagh has demonstrated profound respect for Shakespeare's own words and language and preserved that. He directed and starred in an unabridged version of Hamlet giving audience a rare look at the full play. Judging from quality and quantity, Branagh is the leading popularizer of Shaespeare in this generation and possibly of the last century.

References:

1. Jackson Russel, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Films*, 2007.
2. Bellmore Kate, "The Play is (still) the Thing : Branagh, Ambiguity, and Hamlet August 19, 2012.
3. Fassbender Michael, "How Kenneth Branagh Has Made Shakespeare More Accessible", October 24, 2016.
4. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet>
5. [https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet \(1996 film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet_(1996_film))

5. HAIDER: A FILM ADAPTATION OF SHAKESPEARE'S HAMLET

Dr. Jaywant Ambadas Mhetre,
Shikshanmaharshi Bapuji Salunkhe Mahavidyalaya, Karad.

Abstract

The present paper attempts to study the bollywood film *Haidar* as a film adaptation of Shakespeare's one of the famous tragedies *Hamlet*. Film adaptation of English novels and plays is not new genre but it has a great history in bollywood. Vishal Bharatwaj's trilogy of hindi films based on Shakespeare's best tragedies is best example of film adaptation. His *Maqbool*, *Omkara* and *Haidar* these three films are respectively based on Shakespeare's *Macbeth*, *Othello* and *Hamlet*. It was an harculous task to adopt Shakespeare's masterpiece *Hamlet* but his mastery over the technique of film adaptation could give justice. The present paper focuses on the similarities and difference between the play *Hamlet* and film *Haidar* which helps researcher to compare and contrast the impact of adaption with original work.

Key Words: *Hamlet*, *Haidar*, Film Adaptation etc.

Hamlet is one of the masterpieces of the Shakespeare's tragedy. Vishal Bhartwaj adopted it and converted into a very effective film titled *Haidar*. There are some similarities and differences in the film and the Shakespeare's masterpiece. The setting of Shakespeare's Hamlet is Denmark and it is a story of prince of Denmark who comes to know from his father's ghost that his uncle kills his father and marries his mother. The film by Bhartwaj excluded the supernatural elements in the drama and focused on the reality in Kashmir. Though Bharatwaj changed the setting, characters and plots of the drama, it maintains the theme of dilemma i.e. "To be or not to be". In Hamlet the protagonist searching the killer of his father, on the other hand *Haidar* is in search of his lost father. In the plot of Haider we come across the theme of Politics, conflict between India and Pakistan (with regards to Kashmir), innocent paying the price of an unknown war and role of Indian army in society.

Haider - a young man returns home to Kashmir on receiving news of his father's disappearance. Not only does he learn that security forces have detained his father for harboring militants, but that his mother is in a relationship with his very own uncle. Intense drama follows between mother and son as both struggle to come to terms with news of his father's death. Soon Haider

learns that his uncle is responsible for the gruesome murder, what follows is his journey to avenge his father's death.

The film is set in 1995 at a time when common people in Kashmir were picked up by the authorities because they were believed to be militants. Haider's (Shahid Kapoor) father a doctor by profession is picked up and the film follows his journey of finding his father and seeking revenge from those who are responsible.

His mother Ghazala, played brilliantly by Tabu, has various shades. At one point she is this helpless woman because her husband is picked up by authorities and her house is blown up in front of her eyes. She enjoys her life with her brother in law (Kay Kay Menon). When Haider returns, he first finds out that his father is missing and then he sees his mother and uncle getting cozy. He is shattered like Hamlet. At some point he does forgive his mother, but can't stand his uncle. Haider's love interest here is Arshia (Shraddha Kapoor) a chirpy reporter who is trying to help Haider find his father.

Bhardwaj keeps the Hamlet inspiration on track with a few changes here and there but what he plays wonderfully with are the relationships. The mother and son relationship, that goes through a lot of emotional ups and downs. Haider's relationship with Arshia and her relation with her father and brother are very real and relatable.

Shakespeare's Hamlet is a play of high seriousness and Haider too maintains that seriousness in dealing with Kashmir's issue and Kashmiris' dilemma. It has given vent to the condition of the people grappling with identity crisis amid the chaotic social and political milieu. Bharatwaj recreates the whole narrative of Hamlet in to new genre with prominent visual effect. His film adaptation of the theme of Hamlet recontextualizes and exposes certain social, political and personal perspectives successfully. Both Hamlet and Haider has such a long-time gap even though they carry a connotation and proposes a latest reinterpretation with better understanding of human nature and our society.

Bhardwaj said "It's about the politics behind humanity, their emotions and their conflicts. The politicians or ministers have changed. But the person behind the minister or the person behind the politician remains the same. The conflict remains the same." (5)

Bhardwaj illustrate different story, having the same theme of Hamlet. He tries to depict the harsh political reality in Kashmir. It is a conflict between the reality and hyper-reality, Haider attempts

to achieve reality out of the hyper-reality and he gets success in course of time. The same thing happens with the Hamlet and he too attempts to achieve the reality.

“Bhardwaj picks the drama of human follies from Shakespeare's works and places them in a completely different scenario, but he stays true to the emotions of the bard's works. The director ensures that the emotions of a troubled soul (Haider), subtle sexual undertones of the mother-son duo relation, the eternal human follies of treachery and adultery are showcased on the canvas of his cinema.” (Sweta Kaushal)

The technique of play within play in Hamlet is illustrated with a beautiful song *bismil* in which he plays a small play of falcon and nightingale and tries to provoke both Ghazala and his uncle Khurram to confess their sin. Like Hamlet in Shakespeare, Haider also tries to kill his uncle but gets caught.

Another interesting striking scene in the film is the play within play. Like Hamlet, Haider too arranges a play where he tells the story of Nightingale and falcon and narrates the act of treachery and unfaithfulness just to note the uneasiness and discomfort on the faces of his mother and his uncle. He wanted to provoke them. Though this scene has its own dramatic inclination in Bollywood way yet it's an important part which plays its role successfully to make this film more effective. Thus, this is one of the successful film adaptations of Shakespeare's *Hamlet*.

References:-

- 1) William, Shakespeare. Hamlet. Ed. Philip Edwards. New Delhi: Cambridge University Press, 2000.
- 2) Bhardwaj, Vishal. Interview. The Indian Express. 5 Oct. 2014.
<http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/kashmir-is-the-hamlet-of-my-film/> accessed on 30.3.17
- 3) Kaushal, Sweta. Movie review: Haider is a rare Bollywood gem you shouldn't miss <http://www.hindustantimes.com/movie-reviews/movie-review-haider-is-a-rare-bollywood-gem-you-shouldn-t-miss/story-O4Q9jluqYxj0ixIA35CyAM.html>, 24.3.17

6. 'Gharonda' by Dr. Shankar Shesh: From Pages to Screen

Dr. Tejaswini D. Patil (Dange)

Smt. K. R. P. Kanya Mahavidyalaya, Islampur,

Dr. Savita R. Kothawale

Shripatrao Kadam College, Shirval,

Abstract:

Dr. Shankar Shesh is one of the major playwrights in Hindi literature. The themes of his works range from lives of common people to the metro cities and further to philosophical reaches. He is a versatile writer who has penned plays, novels, short- stories, translations and miscellaneous genres of literature. He worked as a chief officer in Rajbhasha Department of State Bank of India from 1974 till his death. His Article "Badh ka Pani" "Chandan ke Deep' and "Bandhan Apne- Apne' was Awarded by Madhya Pradesh Government. His works, Gharonda and Dooriyan, were accepted for film adaptations from which Dooriyan received Film Fare Award. Gharonda or "The Nest" is a 1977 Hindi film which also received many nominations and two awards- for Best Supporting Actor to Dr. Shriram Lagoo and Best Lyricist to Gulzar. It is produced and directed by Bhimsain Khurana the film stars Amol Palekar, Zarina Wahab, Shreeram Lagoo and Jalal Agha. The music is by Jaidev.

The focus of the play is Sudip's development towards crime caused by the frustrations of modern metro-life. It is hinted that he decides to fight for life once again though alone.

The film projects Sudip as a victim of the calamities and the sympathies are with him. The play does not sympathize with him. It barely presents the transformation of a hero to a villainous character because of circumstances.

The film was a great success of the period. It was nominated for five categories for prestigious Filmfare Awards and won two awards for Best Supporting Actor and Best Lyricist categories. The film adaptation of the play Gharonda is a better version though there are slight changes in the plot, characters and shift of focus. One should read the play and then see the film to find these differentiations.

Key words: Adaptation, Post-modern predicament, shift of focus.

Paper:

Dr. Shankar Shesh is one of the major playwrights in Hindi literature. The themes of his works range from lives of common people to the metro cities and further to philosophical reaches. He is a versatile writer who has penned plays, novels, short- stories, translations and miscellaneous genres of literature. He worked as a chief officer in Rajbhasha Department of State Bank of India from 1974 till his death. His Article "Badh ka Pani" "Chandan ke Deep" and "Bandhan Apne- Apne" was Awarded by Madhya Pradesh Government. His works, *Gharonda* and *Dooriyan*, were accepted for film adaptations from which *Dooriyan* received Film Fare Award. *Gharonda* or "The Nest" is a 1977 Hindi film which also received many nominations and two awards- for Best Supporting Actor to Dr. Shriram Lagoo and Best Lyricist to Gulzar. It is produced and directed by Bhimsain Khurana the film stars Amol Palekar, Zarina Wahab, Shreeram Lagoo and Jalal Agha. The music is by Jaidev.

Gharonda film explores the lives of Sudip (Amol Palekar) and Chhaya (Zarina Wahab). They are middle class people in Mumbai working in the same office. Chhaya is shares a one room flat with her younger brother, her older brother and sister-in law. Sudip lives in a rented room with other three men. Sudip wishes to have physical relationship with her before marriage which she strictly declines. So, they plan to get married as soon as they have a house made for themselves. In this process, they save every penny to build a corpus for buying a house. They visit many sites looking for an abode suitable for their budgets. After finally investing in a flat in one building, they are all excited about their future. After a few months, the builder absconds with their money. Sudip's room-mate (played by Sadhu Meher), who has also invested in the building, commits suicide. The building project is abandoned and all the money of investors is lost. The couple is shocked and does not know how to react. They just cannot imagine having to start once again from scratch.

In the meantime, the owner of their firm Mr. Modi (Shriram Lagoo), who has employed Chhaya only for her resemblance with his wife, starts taking interest in her and eventually proposes to her. Modi is a rich, ageing widower who is also a heart patient. Chhaya is aghast at the proposal but Sudip sees a big opportunity in this. He tells her that since Modi is a heart patient, he is expected to die within a few months. After that, they can get married and their problems of house and wealth would be solved forever. Chhaya is disillusioned with Sudip for

even suggesting such a thing and with a lot of reluctance accepts Modi's proposal, specially because it gives her a chance to settle her brother, Govind.

Modi and Chhaya's married life starts awkwardly but soon she takes on the role of a dutiful wife. Sudip keeps visiting her on some pretext and also to check on Modi's health. He is dismayed to find Modi in the pink of health. Modi, in fact, after marriage cheers up and this has a positive effect on his physical condition. Chhaya rebukes Sudip about his constant visits and they have a confrontation which is overheard by Modi. He gets a heart attack – an event which once again stirs hope in Sudip's heart. But Chhaya very patiently nurses Modi back to health and Sudip finally decides to go his own way.

For making a film, there was a perfect plot in the play by Dr. Shesh, according to Dr. S. P. Jadhav (SUK, 1991: 117-125), a researcher in Shivaji University, Kolhapur. He discusses the play as an influential Post-modern Hindi play which comments on contemporary problems and their possible impacts on the youth and society.

Cast:

- Amol Palekar as Sudeep
- Zarina Wahab as Chhaya
- Shreeram Lagoo as Modi
- Dina Pathak as Guha's Mother
- T. P. Jain as Bade Babu
- Sudha Chopra as Chhaya's Bhabi
- Sadhu Meher
- Jalal Agha
- Preetam Baily
- *Editor* : Waman B. Bhosle
- *Story* : Dr. Shanker Shesh
- *Screenplay* : Gulzar
- *Cinematographer* : Binod Pradhan, A. K. Bir, D. G. Debudhar, Virendra Saini
- *Costume Designer* : Shammi, Waheeda
- *Narrator* : Gulzar
- *Music Director* : Jaidev

- *Lyrics* : Gulzar

Techniques in Film Adaptation:

While making a film of especially a play, certain techniques are used by the directors of the films. It is a change from a limited space to the larger one.

1. A Broader Setting
2. Indirect Characters converted into Direct Characters
3. Dialogues
4. Addition of Songs and Music
5. Shift of Focus

In Gharonda, these techniques have been used by Bhimsain, the Director of the film to present it on a larger canvas.

1. A Broader Setting:

In the process of making a film from a successful play, it is an expansion of the setting from a stage of limited space to the life-sized one. There is no need to follow the 'Unity of Space' of the play. In the play, Dr. Shesh uses only two locations- Modi's office and Modi's house. Other locations are mentioned in the dialogues of various characters which are used in the film to add to the effects. They are- seashore, the site of the house booked by them, bus, doctor's house, garden of the house, and his perennial house in the village.

2. Indirect Characters converted into Direct Characters:

The number of characters is restricted for the limitations of the stage for the convenience of the performance. So, many times there are two types of characters:

1. Direct characters performing on stage.
2. Indirect characters mentioned by the characters but not appearing on stage.

While making a film of the play, the stage is broadened to life-size. So, limited characters make it very inconvenient on the large canvas. It becomes necessary to convert the indirect characters into direct characters. Sometimes, relevant characters are added to make the scenes more real and life-like.

In the film "Gharonda", we find that the indirect characters like Chopada, Guha and Abdul (Sudip's roommates), Ramdayal- Estate Agent, Dr. Bansal- Modi's family doctor, Chhaya's married brother, wife and sister-in-law of Bade Babu, Guha's wife and Sarala- Modi's dead wife have been changed to direct characters. Further, the character

of Guha's mother in the film creates a heart-touching impression on the spectators. Sudip hands over Guha's pet parrot in the cage to his mother when Guha's soul has left the cage of his body. The symbolic presentation of the act has a great melodramatic effect. The wife of Dr. Bansal and the dinner in their house clears the doubt in the mind of Modi who suspects her being with Sudip. The episode is made so lively that it has become more effective than mere reporting by Dr. Bansal to Modi on phone. Chhaya's loving sister-in-law is also an influential character in the film which is purely an additional character. Sarala's photograph clears the resemblance of Chhaya with her. The film, thus, proves to be more effective.

3. Dialogues:

Dialogues in the play are very effective as per style of Dr. Shankar Shesh. Only in two acts, he has presented the whole story in apt and precise words. The scenes of Guha's death, his family leaving for their native in train, the pain of departure in Sudip's mind are melodramatic achieving the expected impact on the spectators in the film. Dialogues in the screenplay of the original script have been heightened.

4. Addition of Songs and Music:

In making of the film, the major role is played by the lyricists Gulzar and Naqsh Lyallpuri. All lyrics are written by Gulzar and Naqsh Lyallpuri and all music is composed by Jaidev. The following songs were much popular in the period:

"Mujhe Pyar Tumse Nahin Hain (Naqsh Lyallpuri)" Runa Laila

"Do Deewane Shahar Mein" (Gulzar) Bhupinder Singh, Runa Laila

"Ek Akela Is Shahar Mein" (Gulzar) Bhupinder Singh

The song "Ek Akela Is Shahar Mein" composed by Gulzar won the Best Lyricist Filmfare Award. It was the voice of the contemporary youths represented by Amol Palekar in the Film. It had a great impact on the minds of the spectators as the film depicted the post-modern predicament of city-dwellers.

5. Shift of Focus:

The play presents various themes such as the problem of houses in the metro-cities, the deception of common people by contractors or Estate Agents, the young talent deprived of the opportunities because of the economic conditions, scarcity of houses in the cities and the youths turning towards crime because of these severe problems.

Deceived by the Estate Agent, and spending the saved money for Govind’s learning, Sudip gets frustrated. The intensity is further increased by Guha’s suicide and the plight of his family. He insists Chhaya to accept the proposal of marriage by Mr. Modi who is a heart patient. He tells her that she has to behave in such a way that he gets another attack and dies. It can make her heir to all his property and they can marry after that. Chhaya is shaken by this proposal and decides to leave Sudip. She helps Modi to recover the heart disease. After Chhaya’s marriage with Modi, Sudip is not punctual and correct in the job so, Modi dismisses him from the job. Chhaya requests him to reinstate him in the job. Modi refuses to do so but helps to get job in his friend’s office. The focus of the play is Sudip’s development towards crime caused by the frustrations of modern metro-life. It is hinted that he decides to fight for life once again though alone.

The film projects Sudip as a victim of the calamities and the sympathies are with him. The play does not sympathize with him. It barely presents the transformation of a hero to a villainous character because of circumstances.

The film was a great success of the period. It was nominated for five categories for prestigious Filmfare Awards and won two awards for Best Supporting Actor and Best Lyricist categories.

Awards and nominations: Filmfare Award

Year	Category	Cast/Crew Member	Status
1978	Best Supporting Actor	Shreeram Lagoo	Won as Mr. Modi
	Best Lyricist	Gulzar	Won
	Best Film	Bhimsain	Nominated for Climb Films
	Best Actress	Zarina Wahab	Nominated as Chhaya
	Best Story	Dr. Shankar Shesh	Nominated

Source: Wikipedia

The film adaptation of the play Gharonda is a better version though there are slight changes in the plot, characters and shift of focus. One should read the play and then see the film to find these differentiations.

References: Jadhav, Sampatrao P., *Dr. Shankar Shesh ke Sahityik Vishayon aur Shilpvidhiyonka Anusheelan*, Ph. D. thesis submitted to Shivaji University, Kolhapur, 1991.
Print https://en.wikipedia.org/wiki/Gharaonda_updated on 16 May 16 at 8.43.web.

7. Political, Moral, Technological, Gender, Race and Class Issues in Ridley Scott's Science fiction movie Blade Runner.

Prasenjit P Gavali

PhD Student, At Dept of English, Dr.B.A.M.University, Aurangabad (M.S)

Introduction

Scholars like John Orr (scholar and author of the book *Cinema and fiction: new modes of adapting 1950-1990* etc) speaking on the role of film adaptations from literary texts said that the purpose of the film adaptation is less to “illustrate” the story and characters and more to promote the cultural “power of the text”. In this case the movie Blade Runner; considered to be a cult classic and also a canonical text, directed by acclaimed film director Ridley Scott, is a film adaptation of the original text authored by famous science fiction author Philip K Dick's short story *Do Androids dream of electric sheep?*

Science fiction to authors like Stanislaw Lem is a generic upstart; constantly blurring the gap between high and low literature. Lem pays respect to Philip K Dick as an impressive example of deploying popular materials with original effects. For Lem and other critics, Science Fiction is a literature of ideas. Christopher Palmer who teaches science fiction, narrative analysis, and issues of adaptation in the English Programme at La Trobe University in Melbourne Australia says that if science fiction is premised on the notion that change is the rule in modernity extending beyond discoveries in science and developments in technology to affect beliefs, cultures, ideologies, and, perhaps, the way people live from moment to moment, then Philip K Dick is a very thorough-going writer of science fiction.

Ridley Scott (or Sir Ridley Scott, a British national) is a leading and considered to be a very serious director who has to his credit many science fiction and other genre movies which have been both box office success and also critically acclaimed. His noted science fiction ventures are movies like *Alien*, *Blade Runner*, *Prometheus*, *The Martian* and an upcoming movie due to release in the year 2017 names *Alien: Covenant*. His other movies are *The Duellists*, *Legend*, *Someone to watch over me*, *Black Rain*, *Thelma & Louise*, *1492: Conquest of Paradise*, *White Squall*, *G.I. Jane*, *Gladiator*, *Hannibal*, *Black Hawk Down*, *Matchstick Men*,

Kingdom of Heaven, A Good Year, AmericanGangster, Body of Lies, RobinHood, The Counselor,Exodus:Gods and Kings.

Scott is known for his atmospheric, highly concentrated visual style. Artificial intelligence is a unifying theme in Scott's films such as Blade Runner, Alien and Prometheus. Strong female characters are also a common theme in his films. The film Blade Runner when released was a disappointment at the theaters but later it came to be considered as a cult classic. It is often discussed along with William Gibson's novel Neuromancer as initiating the Cyberpunk genre.

To understand the movie, one has to understand what "Cyberpunk" is? Cyberpunk genre has common themes like advances in information technology and especially the internet, visually abstracted as cyberspace, artificial intelligence and prosthetics and post-democratic societal control where corporations have more influence than governments. Nihilism, post-modernism, and film noir techniques are common elements, and the protagonists may be disaffected or reluctant anti-heroes. "Cyber" was taken from cybernetics (the Greek root of which means "to steer"), a term coined in 1948 by Norbert Wiener to describe a new science devoted to the study of communication and control systems in animals and machines. It was usually taken to signify the computer networks and cyborging technologies which constituted the essential furniture of cyberpunk futures. Typical of cyberpunk's vaguely countercultural and romantically anti-authoritarian politics, control was generally envisioned not in cybernetic's neutral descriptive sense but in terms of inherently repressive social structures and institutions, of the "mechanized control of social life, of the body itself". "Punk" came from punk rock, although earlier usages concerned with worthlessness, marginality, youthfulness, hooliganism, and criminality, characters living in the ruins and in the shadow of the multinational capital. Punk can be seen as urban political disaffection expressed through incoherent outbursts against accepted authority, whether musical, social, or political. It has been interpreted as a stylization of revolt. Noteworthy authors in this genre are William Gibson, Bruce Sterling, and Pat Cadigan. James O'Healy has called the 1982 film Blade runner a definitive example of the cyberpunk visual style.

Blade runner comes at a pivotal time in the relationship which tangles together technology, morality and politics. Forty-five to fifty years ago, the technologies of nuclear fission and industrial bureaucracy reached their demonic apotheoses in the atomic bomb and the

Nazi death camps. The question of how people treat other people when they define them as non-human, or consider their own political ends more important than the humanity of the enemy, was made newly urgent by the technology and political will which make genocide and mass warfare possible. Forty-five to fifty years into the future, it is probable that genetic engineering and computer science will have created the potential for new kinds of people or intelligences, entities physically and emotionally different from historic humanity but who are arguably entitled to be considered persons. *Blade Runner* considers what it will mean morally, technologically and politically to live in that future. We might argue about the extent to which the applicability of ethical discourse is a useful way to define “life,” and in fact these questions are at the centre of the current animal rights debate. It is clearly a useful way to define “human life,” as the terms of the public controversy about abortion make abundantly clear.

In both *Blade Runner* and its source novel, Philip K Dick’s *Do Android Dream of Electric Sheep?* this issue is critical. *Blade Runner*, in particular, is prophetic in its concern about genetic engineering and the world genetic engineering might create. If human culture creates artificial life, does such life deserve to be embedded in the same ethical discourse which we apply to naturally-evolved life, and especially human life?

The physicists knew sin when they ate of the tree of the knowledge of good and evil, became “as God” (Genesis 3:5), and saw that their work had uses with moral implications. The story of expulsion from the Garden is an important subtext of *Blade Runner*. Although one can argue the faults and merits of the film, its mythical level is amazingly well-integrated, especially the integration of a forties private eye story with a science fiction text which weaves seamlessly together themes from *Frankenstein*, *Paradise Lost*, and the *Endemic Legend*. The aesthetics, the clothes and hairstyles of the forties recall the time of the first atomic bomb, the moment of the loss of innocence for physics, and they prophesy a similar moment for biology. The nostalgia of *Blade Runner* looks backward to the Eden of pure science.

The creation of replicates in the world of *Blade Runner*, like the creation of the atomic bomb, is an application of pure science to evil. It is the scientific creation of slaves, and its evil nature is made mythically resonant by the resemblance of Dr. Eldon Tyrell, the film’s “god of biomechanics,” to Dr. Josef Mengele, the Nazi doctor whose experiments were a paradigm of scientific amorality.

The film makes clear that the replicants are beings to whom moral discourse is applicable. In doing so, it asks the kinds of questions which make science fiction so valuable in thinking about the technological, political and moral directions our society is taking.

Moral issues

- **A Psycho analytical view**

The central theme of Blade Runner seems to be the use of androids as artificial life forms. The android in many science fiction texts are a reflection of an old literary and cultural motif of the 'double' or 'Doppelganger'. According to the psychoanalytical view of Freud (father of Psycho analysis); the double or doppelganger is a psychological manifestation of the "Uncanny"; which is nothing but something which is familiar and old-established in the mind and which has been alienated from it through the process of repression. In other words, a familiar thing, which has undergone repression and then returned from it. Initially there is often rivalry between the doubles for the same space or location. In blade Runner the humans have forbidden the replicants from returning to earth; if violated, they are to be eliminated by special police squads called Blade Runner. This implies that the humans have the fear of displacement. The original self may lose its uniqueness and its identity to the other self which may replace the original.

Roy is a last inspiration which pulls Deckard back from the void. He is a dreamlike, "Batty" force from the unconscious which rejoins the interior to the external, affect to experience, and signified to signifier. Experientially, "he" bridges the gap which connects Deckard to a last unpolluted resource within himself. Metaphorically, the replicants serve to begin to reunify Deckard with nature and nurture and to break the institutional dependency system of commercial-communicational tyranny.

In science fiction movies like Blade Runner, the androids or Replicants reflect our ambivalence about science and technology. On one side, the androids are our ultimate toys, pets, playmates, servants; best friends and even lovers. They are the perfect creation we hope for, replications of ourselves or a perfect ideal creation of ourselves through technology. They are technological manifestation of our wish for immortality, a perfect housing for our soul and mind in precisely engineered body, free from injury or disease. But secretly, the humans also fear and envy these tireless bodies. On the other side, replicants are projections of our fears about

dehumanizing technology run rampant and scientific creations gone out of control. A point is always made throughout the movie that the androids may soon be indistinguishable from humans and they may infiltrate the humans and may quietly and secretly start replacing them.

Like Mary Shelley's *Frankenstein*, there is a similar bond between the humans and the replicants. Like *Frankenstein*, the movies show what may be the result if the God's power is usurped by scientific man. Roy Batty in the movie, like *Frankenstein's* monster, is a Promethean rebel struggling against his master who created him and who rejects his plea for "more life" with his Eve-like mate and for his own kind. Both the humans and the replicants are imperfect and in a way, complimentary to each other. Each one lacks what the other has.

According to the original writer of the source text, Philip K Dick, the boundaries between humans and androids will eventually blur and each will exchange characteristics of each other. The humans will become more non-human, mechanical and the androids will become more human, more emotional.

In the movie, the replicants are organic beings, artificially made with a unique feature of a four-year life span, yet they are denied the basic human right and also denied the need to replicate oneself and the right to an extended life like the *Frankenstein's* monster. As an artificial life form, the replicants pose serious moral problems such as what kind of rights such beings possess.

The science fiction view of the androids such as replicants as a persecuted being deprived of human rights perfectly reflect our cultures projected guilt over the exploitation, conquest, enslavement and extermination of other races and nationalities by the western powers in history like the Aztec Indians, the American Indians, the African slaves, the Jews in world war 2 etc.

Also like *Frankenstein*, the movie asks a moral question about the creator's responsibilities toward his living creations and their rights. See for instance in the movie, the geneticist, Dr. Tyrell through his Tyrell Corporation has created replicants to serve humans. But the replicants have a fixed four-year lifespan and according to the Tyrell Corporation motto: "more human than human", they are maturing as humans and becoming more like humans with thinking power and emotions and empathy and they are feeling the pangs similar to humans about their rights and

ability to fulfill their destinies, desire to live more and even to procreate. They are banished by law from coming to earth and sent to off-world projects as slaves and explorers. They are beginning to have human emotions and they are accepting implant memories but are denied their full development because of a fixed, four-year life span. They are likechildren, arrested at the threshold of maturity and quickly doomed to die. They have no one to represent or defend their rights.

The characters in the movie, Batty, in many ways, identifies with his maker Tyrell, and like a rebellious son of his father, crushes his head. In the final scene, when he is chasing Deckard (the main protagonist of the movie), he is about to kill Deckard but eventually saves his life at the last minute making him more human. Batty represents the return of the repressed. He symbolizes the fear of technology of Biogenetics and Gene manipulation. It is Batty, not Deckard, who displays emotions we think are what makes us human. It is Batty who perceives beauty, speaks poetry, says apt metaphors like “All these moments will be lost like tears in the rain”, suffer and saves life of Deckard and sacrifices himself due to his sense of empathy for those own kind and also for his love for any life form.

Deckard's own path away from cruelty and disconnection occurs, equivocally enough, in his rejecting the values of the “business” and allowing himself to fall in love with Rachael. There are three love scenes between them in Deckard's apartment, each played with gathering closeness: the first is hardly a love scene at all, the two stalk in different rooms, doors close between them; the second, just after Rachael has saved Deckard's life, shows him disturbingly violent towards her, bullying her into saying that she loves him, forcing the words into her mouth. The last scene achieves at last both tenderness and reciprocity; he awakens her from what really might be death, as in a fairytale, with a kiss. “Do you love me?” he asks. “I love you,” she replies. “Do you trust me?” “I trust you.” After these words, Deckard denies his role as blade runner; the two of them end the film on the run, as Pris and Roy have been, their unrelenting mortality running with them.

Feeling connection to the beautiful Rachael is one thing; coming into connection with brutal, terrifying Roy is quite another. Since Edgar Allan Poe's Dupin (arguably the first detective), sleuths have solved crimes by putting themselves in the position of the criminal, by becoming

what Poe called a “double Dupin”. For much of the film, Deckard refuses to identify himself with his prey; after all, that might make him no better than an organic machine. Yet throughout, the replicants are busy trying to make him feel as they feel, to share the unnerving experience of “living in fear”. In one of the film’s most brilliant sequences, Roy and Deckard pursue each other through a murky apartment, playing a vicious child’s game of hide and seek. As they do so, the similarities between them grow stronger – both are hunter and hunted, both are in pain, both struggle with a hurt, claw-like hand. If the film suggests a connection here that Deckard himself might still at this point deny, at the very end doubt falls away. Roy’s life closes with an act of pity, one that raises him morally over the commercial institutions that would kill him. If Deckard cannot see himself in the other, Roy can. The white dove that implausibly flies up from Roy at the moment of his death perhaps stretches belief with its symbolism; but for me at least the movie has earned that moment, suggesting that in the replicant, as in the replicated technology of film itself, there remains a place for something human.

- **Replicants as reflections of Personhood**

The movie and its original text are about the definition of humanness in the context of modern technology. The central dilemma of both the movie and the book is that if the creature (Replicants) is identical to the creator (humans), then they should have the same rights as the creator. We can compare the status of the androids to that of the fetus in the ‘abortion debate’. This debate raises the question that is being live, growing human tissue enough for being considered a person with all the protection under a civilized society?

Such a comparison is made because it is suggested in the movie that the androids are made from cloned cells. Then here in the movie, a moral question is raised that if natural born humans have rights, then why not the same is applicable to the androids made out of genetic engineering. But we can argue that no doubt that the androids are humans, but are they persons? Do they possess “selves”? This is an old philosophical question, which still has no final answer that what a ‘self’ is and what it means to be a person. Some have argued that a self is an individual consciousness that is aware of itself as being a whole.

Computers act rationally and logically but not to any purpose of their own but only for others. To act with purpose requires self-consciousness, ability to choose by self to achieve a

goal. In the movie, such qualities are displayed by the Replicants. Rachael more than any other character, shows greater sense of self and freedom of choice. Also the character, Roy Batty asserts his freedom and also his right for an extended life for himself and also for his kind and for other beings as well.

The Replicants or androids are shown to be an interesting thought experiment. This experiment deals with the question about what kind of person can one produce when the time of infancy, childhood and adolescence are skipped to produce a fully grown adult from the start. It might be a useful scientific and commercial goal or even a survival goal if faced with a drastic decline in human fertility. But the movie, more than anything, raises such questions, as to whether non-adults are productive in an industrial society. If androids with intellectual, emotional and physical capacities and qualities of an adult human being but with no experience in learning how to use it. Such a being will be in a short period of time, become aware of its inexperience like a child. The replicant in this movie is such a being.

Immanuel Kant (German philosopher) said that we should always treat persons as ends in themselves and never as means only. In western capitalist culture we are accustomed to believing that the creator or discoverer of something is its owner and has the authority to use or dispose it.

Technological, Political, Gender, Race and Class issues

- **Technological and Political issues**

Even the staunchest critic of the movie would agree that the depiction of a densely-layered future city of western capitalism can be said to be a reflection for our present western society.

Some radical critics said that the movie is a failure in an attempt to give a leftist critique of the present society; however the movie is more intended as entertainment than as a serious political commentary. Although one should appreciate that the film's director, Ridley Scott, Operating within the commercial environment of film-making extrapolates the contradiction of our time.

Some of the most unforgettable technological entities in the movie are the city itself, the replicants, the laboratory of Chew (designer of genetically engineered eyes for replicants), the Esper machine (a computer like device for studying photographs). The future city of Los Angeles

of 2019 A.D is over-crowded with multi-lingual people of various ethnic background. Punks, Asians, people are various religious cults with non – English languages dominate the city scape. The police is more like a Para-military force. Pollution and dirt is everywhere. City is full with swarms of Orientals, Hispanics etc.

The Marxist concept of contradiction points exactly such irrational social developments and Marxism says that such contradictions are inevitable under capitalism. Although interviews with director Ridley Scott and his writers Hampton Fancher and David Peoples don't support the claim that they were trying to make a Marxist or leftist movie.

But surely, there is some political undertone to the movie. One striking undertone is that of a controlled society with police everywhere in the city. Also the city is full of police, vehicles, computers, advanced machines. It is suggested in the movie that the police not only acts as government entity but also as a kind of industrial accident damage control for big corporations as if the Environment Protection Agency and Homicide squad have merged, suggesting not only that persons and industrial processes have merged in the replicants, but that the government and corporations have become indistinguishable. Advertisements for far-off worlds are shown to be similar to ads of Coca-Cola in our present society. The director, Ridley Scott gives indications of the political style of the city by various images in the movie that are suggestive. The architecture of the headquarter cum house of the Tyrell Corporation is like the structure of Mayan Temple of the Sun reminding us of human sacrifice.

The opening scene of the movie, an interview between blade runner Dave Holden and fugitive replicant Leon, combines the method of psychological test, lie detector and the IRS audit. It's a terrifying scene, which implies that the police powers can define anyone to be non-human at any moment and be a target to be "retired", a euphemism for killing. The film shows constantly the dark sky and the crowded streets. The only sunlight is at the Tyrell's penthouse apartment/office at the top of the pyramid like structure, suggesting that only the powerful have privileges of as basic as natural sunlight. The city is intrusive, with its neon lights, broadcast advertisement announcements and searchlights incessantly penetrating private apartments.

In a marvelous bit of technological self-reflection, several main characters in the film collect and treasure family photographs, including replicants Leonard, Rachael, who use photos of friends

or supposed family as talisman against their lack of human connection. The Esper machine which analyzes photos is a device used by Deckard to analyze one of Leon's photos is an extrapolation on the tradition of the Private Eye. Also the movies shows that high-tech devices which are expensive today are available to everyone in the market such as in the Chew's lab and the electronic microscope used by a Cambodian woman in a street market stall. This implies that the hope of the common people that the falling prices of high technology bring the "trickling-down" of power is doubtful.

Films like Blade Runner criticized and eroticized the urban blight in which they were set, finding peculiar beauty in garbage, decay, industrial exhaustion, and a cityscape saturated both by acid rain and advertising. In these films, "new" technology and "modern" architecture look "recycled" and shabby. Thus, dark in tone, filled with highly atmospheric pollution.

In Philip K. Dick's novel from which the film is very loosely adapted, the nuclear dust-filled, post-World War Terminus landscape is badly depleted of natural life forms. There is a thriving market in simulations of endangered and extinct animal species which have become expensive commodities and pets, reminders of a planet that once supported the glories of clean water, forests, and creatures of the wild. Ridley Scott's treatment presents a similar marketplace, though its real function is never explained. The underlying fear which pervades both narratives is that technological Man has lost control of his own systems, has created and polluted himself into an endangered species. But while the recreations of animals are part of the desire to recover an irreplaceable past, the replication of humans demonstrate a very different order of need. The replicants aren't pets but servants, a kind of colonial border police and service staff. Replicants are meant to be able to survive in environments where normal humans would quickly perish. Because of their strength, emotional capacity and human likeness, they are also greatly feared. Replicants aren't permitted on earth because their presence would apparently provoke paranoia.

Replicants cannot be assimilated into the old codes of human definition. Lacking mother, childhood, family and community, the Nexus 6 Replicants defy all logical orders of human procreation and socialization. The value of human life and the assessment of what is human must necessarily change at the point where it can be reproduced in the laboratory. Baudrillard had observed how mechanical reproduction in the industrial age broke down certain limits that had

previously defined reality. And he contends that the totalizing, “implosive” orders of the informational age impact even more obtrusively on current assessments of origin or cause and affect. The replicants—neither androids nor cyborgs—are indicative of this new order of reality confusion. Baudrillard further explains how simulation threatens difference in all binary oppositions, including the true and the false, the real and the imaginary, inside and outside, and self and other. In this case, genetic human replication serves literally to undermine definitions of the natural and the real and signals the loss of any subjective autonomy whatsoever.

The scientific, patriarchal system of Tyrell usurps the nurturing, creative-protective mother principle and reduces it to a presumably in demand on the marketplace. The Tyrell corporation and others like it want to assume the position of total provider, endlessly able to fulfill and endless consumer desire through simulations and information. This advanced form of international and interplanetary capitalism, while patriarchal in its logic of expansion and control, also demonstrates a matriarchal aspect in its “birth” of goods and services and its attachment to this “offspring.” Through marketing strategies thoroughly imbedded in information networks, consumers are not only directed but nurtured in their sense of needs. And thus the oral, masochistic orientation of the dependant consumer is developed and encouraged from all sides to the point of internalized desire. This commercial model of parental provision is an important aspect of the larger perceptual-conceptual crises in postmodernism, and it touches the core of the corruption of all desire and meaning. Corporations like Tyrell’s seek to become androgynous creators and providers, secular gods to a population of pre-sold consumers on information as well as goods. Members of this new consumer breed might be “more human” in intellect and agility, as the replicants are intended to be, but they would be confused and fearful sheep in the mediated flocks of mighty shepherds like Tyrell. The emphasis here is not on the possibility of tyrannical abuse so much as on a more generalized, half-conscious submission to the postmodern condition—the death of representation clothed in a spectacular but aimless parade. For Baudrillard, this is the realm of simulacrum, where the truth is that there is no signified, no meaning behind the signifier. Images suggest only intertextual cross-references that illuminate only themselves. *Blade Runner* weaves a dystopian indictment of technophilia, of dependency structures of hyperconsumerism, and of self-reflexive cultural cannibalism.

It is a starkly empty film, preoccupied as it is with the thought that people themselves might be hollow. The plot depends on the notion that the replicants must be allowed to live no longer than four years, because as time passes they begin to develop raw emotions. Why emotion should be a capital offence is never sufficiently explained; but it is of a piece with the film's investigation of a flight from feeling – what psychologist Ian D Suttie once named the “taboo on tenderness”. Intimacy here is frightful (everyone appears to live alone), especially that closeness that suggests that the replicants might be indistinguishable from us.

This anxiety may originally have had tacit political resonances. In the novel that the film is based on, Philip K Dick's thoughtful *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), the dilemma of the foot soldier plays out, commanded to kill an adversary considered less human than ourselves, yet troubled by the possibility that the enemy are in fact no different. Shades of Vietnam darken the story, as well as memories of America's slave-owning past. We are told that the replicants can do everything a human being can do, except feel empathy. Yet how much empathy do we feel for faraway victims or inconvenient others?

Tyrell is the Murdochian head of the Tyrell Corporation; one of the good guesses *Blade Runner* made about the future is that it would not be governments, but corporations who would really run things. Indebtedness to commercial power depersonalises the people in this film: more even than dispensable workers, the replicants are not makers of the product, they are the product; otherwise Deckard is a man scoured out by being a functionary on behalf of what he himself names “the business”. Against this dehumanisation, first the replicants and then Deckard strive to create ways that will restore the personal to their lives. Leon attempts to do so by clinging to photographs; one of the key things that Ridley Scott brings to Philip K Dick's story is an attention to film itself, and to how it makes meaning for us. Leon's sentimental snapshots are lit like the paintings of [Edward Hopper](#), though in them the human figures are almost absent, obscured by gloom, hidden in mirrors. Film would hold on to such fugitive moments, screening remembrance for us. Otherwise memories are lost, as Roy tell us, “like tears in rain”; but are his memories real or artificially implanted ones? Are the photographs that decorate Deckard's piano authentic or fake?

Blade Runner's vision of ecological catastrophe is set in the not too distant future; the year is 2019, the place Los Angeles, where Tyrell Corporation conducts the devilish technology of eugenics. Genes in Blade Runner have become corporate property, managed as capital, providing labour resources and market commodities. High above the spectre of this decaying city Tyrell leads operations from his Olympus. Below, gaseous outpourings flare and cloud the sky. Huge bill-board advertisements patchily illuminate the darkness - as do the eye-lights of black, bat-like police hover vehicles. PURGE is the signal that flashes within a vehicle to Gaff, a detective who keeps an eye on Rick Deckard, member of a special police-squad. Corporate manpower has brought about a policed society, foul air and a corrupt world.

There are many cultural and ecological issues that the film raises with its "silent spring" of a post-nuclear, polluted, overpopulated world coming to its end; where replicants, according to the slogan of their "maker", Doctor Eldon Tyrell, are made "more human than human"; and where animals are mostly extinct or expensive simulated versions of highly valued originals.

The density of Ridley Scott's visual and textual layers in Blade Runner provides scope for me to explore themes common to science fiction as a genre and Blade Runner in particular: the so-called mastery of nature and the related themes of myopia or blindness; and technology going astray (like Maria the android in Metropolis, and Hal the computer in 2001, A Space Odyssey). I say so-called because the mastery of nature is an arrogant and deluded term denoting human hubris. Humans are animals, are nature. Mastery within nature is where ecological problems lie: in the domination and oppression of non-human nature by humans, and of humans by other humans who are unable or unwilling to recognise relationships and interconnectedness.

Barbara Kingsolver, in *High Tide in Tucson*, writes:

It's starting to look as if the most shameful tradition of Western civilization is our need to deny we are animals. In just a few centuries of setting ourselves apart as landlords of the Garden of Eden, exempt from the natural order and entitled to hold dominion, we have managed to behave like so-called animals anyway, and on top of it to wreck most of what took three billion years to assemble. Air, water, earth, and fire - so much of our own element so vastly contaminated, we endanger our own future. Apparently we never owned the place after all. Like every other animal, we're locked into our niche: the mercury in the ocean, the pesticides on the

soyabean fields, all come home to our breast-fed babies. In the silent spring we are learning it's easier to escape from a chain gang than a food chain. Possibly we will have the sense to begin a new century by renewing our membership in the Animal Kingdom.

The concept of humans as landlords in the Garden of Eden and the denial of ourselves as animals is part of a system of patriarchal beliefs which is reinforced in the West by literal interpretations of "Genesis" and other biblical stories which contribute to the debasement of the non-human and the female in a male privileged world. Biblical stories are the most influential texts in the Western world. They form part of a belief system still unquestioned by many today.

The biblical story of the expulsion from the Garden of Eden contributes to the subtexts of Blade Runner's fallen world. There are covert allusions also to the mythic, mysterious past of fable, unicorn and goddess. Creatures that appear in the film such as the owl, the serpent, and the dove, were totems once associated with goddesses. They are reminders of loss. Lost is wild nature and the archetypal mother - Mother Earth, The Great Abyss, The Creatrix, all metaphors for a pagan sentient nature. In Blade Runner's patriarchal world no mothers exist. Photographs, treasured by replicants, are a link to the memory of mothers, but any memories that replicants have are implants. As replicants have no mother and no past photographs help them to understand a history in which they have no part. The sense of loss - of a golden age, and of mothers, goddesses, and wildness - integral to Blade Runner, forms part of an interconnected and evolutionary mythology which echoes the historic elimination of the female from positions of power from ancient tales to contemporary story telling.

The owl, once the totem of the goddess of wisdom, Sophia - she who was there at the beginning - is an indication that Tyrell is a usurper of female power. A huge eye screened almost subliminally at the start of the film, gives the impression of Big Brother, or God the Father, observing the activities of the city. Yet Tyrell's thick-lensed glasses signify that he is myopic. From this myopia, the partly blind owl that accompanies him, and the dystopian context of the film, it is apparent that Tyrell's world vision and his creations are flawed, that there is a loss of wisdom. Blindness is ambiguous in mythology. For example Tiresias is the blind seer who in his inner darkness saw the destiny of Oedipus.¹⁰ Tyrell's 'blindness' has mythical and psychological associations with impotence; with the impotent Fisher King and an infertile and wasteland world.

The Fisher King suffered a lance cut to the groin, hence his impotency. His land remains a wasteland until he is healed. Tyrell could be viewed as an impotent male continuing what Irene Diamond describes as "the age-old male supremacist war against women's reproductive powers".

A world in which the mother is absent is an unnatural world; at least it is from an ecofeminist perspective. Human and nonhuman animals birth from the mother. Diamond writes:

Babies, once primarily dealt with within the world of women, are now the subject of theological proclamations, medical surveillance, and international policy. The possibilities posed by the so-called reproductive technologies, which divide bodies into readily manipulable parts, have added new elements of commodification and sci-fi fantasy to the historic mysteries of human fertility.

Replicants can only be identified by "Voight Kampff" eye tests which register replicants' responses to memory and empathy testing questions. The replicant, Leon, loses control when asked about his mother by the Blade Runner, Holden. My mother? Let me tell you about my mother: and Leon shoots his questioner. Rick Deckard is then recalled to do the job of Blade Runner that he no longer wants. He is "tired of killing", but he has no choice. If he is not a cop he becomes one of the "little people".

Leon is one of a group of replicants described as Nexus-6: short-term models with a life-span of four years, produced not for the dying Earth but for "Off-world" colonies. The Nexus-6 replicants, who have superior strength and ability and intelligence at least equal to humans, but no rights, mutiny and escape their Off-world slavery. They return to Earth in a bid to meet their "maker", Tyrell, in order to fight the early "retirement" planned for them. It is the job of Deckard, to "retire" (kill) the outlawed escapees who remain: Leon, Roy, Zhora and Pris.

Zhora and Pris are not frail, unintelligent creatures in need of the protection of men to survive. Their strength and desire to live is as strong as male strength, male desire. In the past, strength in females has been associated with monstrosity. When Zhora and Pris defend their lives they appear to be monstrous, castrating females - Pris in particular. She changes from baby doll and veiled doll-bride to an aggressive super-athlete when she grips Deckard's head in a life-threatening thigh lock.¹³ Zhora, the night club temptress, turns from an intimate Eve-like

beguiler to a deadly assailant. There are (Freudian) psychological and mythological links here, which parody yet perpetuate views of women and nature as mysterious, inviting and threatening - the femmes fatales and monstrous females who are believed to bring death to men because of female sexuality and le petit mort of sexual intercourse, and the power of nature at life's end, le grand mort. What occurs in the film is the more literal and usual occurrence, women killed by men. Zhora, like Pris, dies in a gory spectacle of acrobatics and blood which emphasises a prolonged "dying" rather than the corporate "retirement" euphemistically described by Blade Runners and their superiors.

One other replicant, Rachael, has been released on Earth. She is the latest model; beautiful, 'virginal', with the implanted memory of Tyrell's niece and an extended life-span. Rachael is outstanding in science-fiction creations of womanly artifice. She is the perfect, 'finished' woman. Rachael, deceived and emotionally deserted by Tyrell, exhibits distress when she learns from Deckard that she is not a human being but a replicant experiment. Rachael is produced without a mother and, presumably, never can be a mother, let alone the mother of a new nation - a new Eve with Deckard as Adam in the genesis of a new world.

The naming of Rachael may be an ironic reference to Rachel the biblical mother of a new nation, Israel. Robert Graves, in *The White Goddess*, tells the story of the dove-priestess Rachel who married Jacob. Jacob then becomes Ish-Rachel or Israel - Rachel's man. Rachael's protection - the saving of Deckard's life - and her submission to him, seduces Deckard into becoming Rachael's man. When Rachael shoots Leon as he is about to kill Deckard she reverses the situation of men killing women and is then assured of Deckard's protection - "I owe you one", he says.

David Harvey writes: Rachael can re-enter the symbolic realm of a truly human society only by acknowledging the overwhelming power of the Oedipal figure, the father. That is the only route she can take in order to be able to respond to the question, "Tell me about your mother?" In submitting to Deckard (trusting him, deferring to him, and ultimately submitting to him physically), she learns the meaning of human love. In killing the replicant Leon as he is about to kill Deckard, she provides the ultimate evidence of the capacity to act as Deckard's woman.¹⁴

As the unicorn is captured by a pure virgin, so is Deckard when he responds to the lure of Rachael, the replicant "virgin". The milk-white unicorn is a subject of medieval mythology, described by Robert Graves as:

... the Roe in the Thicket. It lodges under an apple tree, the tree of immortality-through-wisdom. It can be captured only by a pure virgin - Wisdom herself. The purity of the virgin stands for spiritual integrity.

There is an alternative unicorn myth which suggests a more threatening side to Rachael; that the virgin, having caught the unicorn, leads him to the hunter.

Deckard's relationship with Rachael, and his observations of the distress Leon and Roy exhibit at the loss of the female replicants, contribute to a change in him. He begins to understand the value of life; what it means to be human; and what it means to be classified as non-human. When Rachael says to Deckard: Have you ever killed a human by mistake? and, Have you ever taken the Voight Kampff test?, questions that are directed towards Deckard are also planted in the viewer's mind - what essentially makes the difference between the human and the non-human? Deckard may also be a replicant. His subconscious vision of the unicorn in the forest links Deckard to a fabulous, rather than an historic, past. The many photographs on his piano constitute his history, as they do for the replicants. The origami unicorn left by Gaff in Deckard's path - as he is about to enter the elevator with Rachael - is a reminder of Deckard's vision of the unicorn and another indication that Deckard may be a replicant. The ever watchful Gaff seems to have knowledge of Deckard's unicorn vision just as Deckard has knowledge of Rachael's implanted memories. When Deckard relates stories to Rachael that she believes are memories related to her past he convinces her that she is indeed a replicant.

Rachael's future with Deckard is as uncertain as his own. She won't live you know - but then who does? Is Gaff's rhetorical question which echoes in Deckard's head as he is about to escape with Rachael via the elevator. There is no escape from death even for those manufactured to be "more human than human".

Added to the mystery and mythological ambiguity associated with Rachael is the shadow of the 40s, literally in her make-up, reminiscent of the mysterious femme fatale of film noir,

associated with world weary detectives and black cities, such as Blade Runner's city, Los Angeles. It is ironic that Los Angeles is a dystopian world: a bad, black place. Clearly it is not the angelic or sacred utopia that its name conjures up: a place of past American dreams and a quest to reach the golden west of California. The angels have fallen, become satanic; there is a loss of innocence and dream. Images of the city and its occupants have a nightmarish, gothic, noir quality in which late twentieth century environmental fears are depicted as reality. There is constant rain. Flickering artificial lights and signs replace sunlight. People, homeless, hungry and stunted, warm themselves by street fires and forage amongst piles of rubbish. The artificial owl associated with Tyrell, and the artificial serpent that Zhora uses for her nightclub performance of temptation in the Garden of Eden, indicate species' rarity or extinction.

The film's broken down society is reminiscent of "A Fable for Tomorrow" in Rachel Carson's *Silent Spring*.¹⁶ No birds sing. There are no trees, grasses, or animals visible or audible, apart from rats and replicants. Carson describes the "grim spectre" of world ecological problems as if they all existed at the same time, in one community:

it might easily have a thousand counterparts in America or elsewhere in the world. I know of no community that has experienced all the misfortunes I describe. Yet every one of these disasters has actually happened somewhere, and many real communities have already suffered a substantial number of them. A grim spectre has crept upon us almost unnoticed, and this imagined tragedy may easily become a stark reality we all shall know.

Just as much of Blade Runner is pastiche, similarly the dystopia of Carson's composite place is a blending of American or world-wide social and environmental problems in which distinctions of time and place are eroded.

Blade Runner's city, with its composite of time and place and its references, through architecture and fashions, to the 40s, conjures up memories of one of the blackest periods of human history: the 'Fall' of humanity, linked with the domination of people perceived as the non-human enemy and therefore as subjects for brutality and experimentation in the Nazi eugenics programme, the concentration camps, the gas chambers, and as targets for nuclear bombs.

Scientific experimentation, vivisection, and the control of individuals and non-human species by humans can be seen as a warring process against those who are different whom we have come to call the "Other"; a scientific and technological warring process, waged particularly since the Enlightenment's "Masculine Birth of Time", the time of Francis Bacon and the persecution of natural healers and witches. This warring process continues to occur when humans distance themselves from other humans by viewing them as the non-human enemy; and when humans separate themselves from the animism of the Earth and the feelings of the non-human of the world in a myopic quest for human progress.

Science fiction as a genre provides a distancing view that enables us to see and "to reveal ourselves to ourselves".

Blade Runner takes us still further. Not only does the film reveal ourselves to ourselves but it also leads us to question the actions that have brought our world to this dystopia in which human dominance is affecting the well-being of other humans and other species.

Blade Runner's vision of the future is one that the first scriptwriter to work on the film, Hampton Fancher, describes as Los Angeles in the present:

... a simple walk through any downtown neighborhood should convince viewers that the trash-strewn, poverty-ridden, overpopulated streets of Blade Runner are already with us today.

Ridley Scott's replicants could well be a reality by the year 2019. Each week journals and media report the 'advances' of science and technology. Computers, experts tell us, will reach "at least" equivalence of human intelligence by 2019. Genetic engineers, having cloned Dolly the sheep, are, by the same methods, well on the way to being able to clone humans. The Human Genome Project is in the process of blueprinting the DNA of humanity. Human genes are being introduced to pigs in order to increase the supply of organs for transplanting in humans. Chickens have been genetically designed without feathers, ready for the oven. Monsanto's soya bean production, used for between 60 - 80 per cent of processed foods, is both heavily sprayed with the chemical glyphosate and genetically engineered to resist glyphosate so that it kills only unwanted plants.

The treatment of animals to scientifically increase production for humans becomes more and more grotesque. Cows, according to George Monbiot, 20 are suffering treatment similar to that of intensive chicken and pig farming in the pursuit of ever higher milk production. The latest monstrous object, he says, is an animal that produces almost twice the average daily yield. Monsanto boosts cows' milk production with the use of the artificial bovine growth hormone BST (Bovine somatotropin). Animals are so tormented by their huge udders and leg spread that they need to be culled at about a fifth of their natural life span. The same report states that Monsanto fudged their results of clinical trials which showed that BST increased udder cell infection.

In Dick's novel, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, humans as well as androids mourn the loss of animals to the world and dream of the electric sheep that are too expensive to buy. Dreams could become nightmares for us if the scientific experiments that "go astray", including the 227 lambs that did not shape up to the genetically replicated sheep, Dolly, were exposed for all to see. Danny Penman reports: "Genetics is a hit-and miss-affair and occasionally stories of grisly mistakes leak out of the laboratory".

But what of the scientific drive that does not become intoxicated by ambition and the pursuit of fame; the science that brings beneficial applications of technology? Deckard, in his job to chase down replicants that have gone dangerously astray and become a threat to corporate hierarchy, says: they can either be a benefit or a hazard. If they're a benefit they're no concern of mine. The same can be said of science and technology. Both can be a benefit or a hazard if prudence and compassion are not used and, of course, wisdom.

Analogies between current scientific experiment and Mary Shelley's novel, *Frankenstein*, have been made by literary critics, including Theodore Roszak. Mary's "cautionary novel", subtitled *The Modern Prometheus*, was written when she was only nineteen years old and pregnant. Her pregnancy is relevant. Roszak writes of her protagonist, *Frankenstein*: "Victor's madness is designed to reveal a twisted sexual impulse". He, like Tyrell in *Blade Runner*, "means to appropriate the powers of procreation, the one most rooted in nurture, care and love". At the time Mary was completing the final chapters of her novel, her husband, Percy, was writing *Prometheus Unbound*.

Roszak writes:

Percy, an unrestrained scientific enthusiast, was in fact, Mary's model for Victor Frankenstein. In him she saw the same blazing gifted mind and the same lack of balance she attributed to young Frankenstein ... Percy's Prometheus was "good, joyous, beautiful and free". But Mary, more troubled than encouraged by her husband's infatuation with both rebellion and science, feared the demonic side of Promethian daring. Her reply was a moral hymn to prudence and compassion.

The mythological Titan, Prometheus, challenged and enraged the gods by stealing fire to bestow on humans. Fire enabled humans to make, amongst other beneficial things, weapons to subdue animals. Prometheus's act of hubris is also Victor Frankenstein's and Tyrell's. Frankenstein desired to bestow on humans a gift for which they would thank him. Instead, his monstrous creation, desperately out of control, wreaks homicidal vengeance against his creator. So does Blade Runner's replicant, Roy Batty, against his creator, Tyrell.

Roy gains entry to Tyrell's inner sanctum with the help of Sebastian, Tyrell's genetic designer, when Sebastian communicates chess moves that "check-mate" Tyrell and make him curious enough to allow a late night visit. Surprised to see Roy with Sebastian, Tyrell asks, what's the problem? Roy replies, it's death, death is the problem. I want more life, fucker. Roy is the "prodigal son" returned. He says: I have done questionable things. Tyrell: And some extraordinary things ... revel in them. Roy: Nothing that the god of biomechanics wouldn't let you in heaven for?

When Roy fails to extract the promise of extended life that he needs from Tyrell he kisses him on the mouth in a deadly embrace. Roy, like Frankenstein's monster and Oedipus of Thebes, kills his "father". In a reversed Oedipal blinding he smashes Tyrell's glasses and pushes his myopic eyes back into their sockets before crushing his skull. Myopia then, becomes a precursor to blindness and death. Roy, in his programmed tragedy (of inbuilt obsolescence), does not embrace his mother, as Oedipus incestuously and unknowingly did. There is no mother to embrace. Oedipus is the supreme tragic hero. It was his destiny that he would kill his father (Laius). He put out his own eyes after discovering that a man he had killed in anger was his father.

The emphasis on eyes in Tyrell's death scene is a reminder that one of science fiction's functions in mirroring contemporary attitudes and trends is to expose what we would prefer not to see in our own lives and societies, hence *Blade Runner's* theme of myopia, or blindness. The replicants' vision is quite different from the myopic views of Tyrell, the contact-lensed eyes of the detective Gaff; and the ever-watchful corporate eye. Roy says to Chew, maker of eyes for the Nexus-6 replicants, if only you could see what I've seen with your eyes. Not only is Roy able to see and know more than Tyrell (for example when he "check-mates" Tyrell), he also is able to feel more and to know the tragedy of his limited life-span.

Roy's quest is for extended life but the questions he and the other replicants need answered are archetypal questions sourced in creation stories and mythology. Who am I? What is my relationship with the world? What is my destiny? To know who we are we need to know and understand our metaphorical Earth-mother, and our biological mother and father (this, according to Australian research, is denied to most of the children born by in-vitro fertilisation).²³ We need to understand our relationship with non-human nature, our relationships within nature in a cycle that accepts death as a process of life.

The question of destiny, or mortality, is Roy's obsession, and a major mythological theme, one in which men - in the fatal flaw of hubris - seek to be God, or close to the gods. The gods hold the secret men eternally seek, the gift of everlasting life, symbolised in the totem of the serpent - also usurped from the goddesses - because of the serpent's ability to renew itself by shedding its skin.

Roy's metamorphosis to a savior figure occurs when he saves the man who hunts him, Deckard, from his literal fall. Deckard is visibly affected by Roy's final words and actions which reflect his compassion, his poetic vision, his "soul".

I've seen things you people wouldn't believe, attacked ships on fire on the coasts of Orion. All these moments will be lost in time, like tears in the rain. Time to die.

The hunter becomes the hunted; the monster becomes a savior, in a deepening ambiguity and questioning of what it means to be a sentient being. In this scene, and in others, *Blade Runner* demonstrates the replicants' superiority to humans. Their empathetic responses are

compared with the inhuman callousness of those who act as God, at the top of the corporate hierarchy; humans who, like Tyrell, treat others as pawns in a chess game; who control the gene pools; who for financial gain irresponsibly incorporate obsolescence. In doing so the film calls to account scientists' lack of empathy when, like Tyrell, they fail to consider the responses of the objects of their experimentation, particularly for the suffering of their flawed creations, or creations gone astray.

Blade Runner implies that transnational corporations can be destroyers of healthy and diverse community life when they push profitable artificial processes and unnecessary goods through technology and science. The replicants as corporate models of obsolescence and redundancy represent a flawed system in which everything seems to be technologically replaceable; people and animals can be copied and disposed of; and when a place becomes polluted there is a deluded belief that there is always another world to take over - like the Off-worlds where the replicants are sent as slave labour in the process of corporate expansion and colonisation. According to an omnipotent advertiser whose voice comes from an air-ship, a new life awaits you in the Off-world colonies. The chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure ... helping America in the New World.

Off-world is the newest American Dream. An Edenic world with all the old promises of Paradise - for the elite, the non-sceptical, and those who still can pass the medicals (unlike Sebastian, the genetic designer, who suffers from an accelerated aging sickness). This is perhaps the deepest irony: that life can be engineered yet sickness not healed. The juxtaposition of corporate promises of enjoyment with Blade Runner's wasteland streetscapes is a reminder of this irony; and of the reality that there can be no escape from a polluted world.

The corporate propaganda for Off-world promises a future better than the present but this is the empty promise of corporate hubris, an endeavour to convince other members of society that the total mastery of non-human nature is possible and that humanity can create new worlds better than the old.

This desire to create life through unnatural processes takes us to the myths of Prometheus and the Jewish Golem, the homunculi of alchemy, Mary Shelley's *Frankenstein*, and the very creation of Eve from Adam's rib. Gestated in a laboratory instead of a uterus, the replicants are

born at an age between twenty and thirty and have fake memories of a childhood they never lived through, thanks to a chip implanted in their brain. However, there is a price to pay for such perfection: their life span is only four years. In addition to this time limit, the replicants are created to perform tasks considered dangerous, degrading, or merely annoying to humans. So humans manufacture combat models, models to work in mines, and among others, models whose function is to give pleasure to humans – i.e., male and female prostitutes. Although the replicants are physically and mentally superior to humans, they are nothing more than their slaves. Just as in the past, mankind reintroduces the practice of acquiring “human” beings to satisfy their needs. The slave traders of this future are large biotech companies, such as the Tyrell Corporation. Science therefore serves a totalitarian regime in which real human beings with health problems – such as geneticist J. F. Sebastian – are deprived of their civil rights. While replicants are unable to come to Earth, humans suffering from disease – J. F. Sebastian’s problem is accelerated aging – are prevented from leaving it. Much like a disabled person in Nazi Germany, Sebastian is considered subhuman – and the Earth is his concentration camp. Technological advances not only contribute to the destruction of the planet, but they are also used to destroy humanistic and democratic values. Instead of being used to cure diseases, such as the one affecting Sebastian, genetic engineering produces slaves.

However, as in the tale of the sorcerer’s apprentice, the story of the Golem or of *Frankenstein*, the creature escapes from its creator. An improved version of the replicants, the Nexus 6, who want to win their freedom and have a longer life span, rebel and return to Earth. Led by Roy Batty like the Spartacus of the future, the replicants kill their human masters aboard a spaceship and engage in a desperate race against time – if they are unable to change their genetic programming, they will die in the coming weeks. Instead of humans, it is therefore the replicants who rebel against the totalitarian society in *Blade Runner*.

The Nexus 6 are beings that embody the ideals of liberty, equality, and fraternity: the very principles that the corporations dominating the world are trampling. United by a value they consider supreme – the right to life – the replicants show feelings of love and compassion for their fellow beings and are able to give their life to save others. In stark comparison, the humans seem incapable of feeling and acting with compassion. In a dehumanised world it is therefore the replicants who are keener to live, love, and be free. This is another important issue that the film

raises: who is actually human in *Blade Runner*? In which species can you find the noblest sentiments?

Then the Blade Runner appears. Rick Deckard is an android hunter who is coerced by agent Gaff into exterminating the rebel replicants. To this end, Gaff employs the following argument: either you are a Blade Runner or you're nothing. In other words, Deckard, like a secret agent charged with dirty work, understands that his only worth lies in serving the regime. And this regime, as in all dictatorial regimes of the past, does not tolerate dissent. Challenging the authorities and the law entails terrible punishments like persecution and extermination. Sebastian is punished by being banished to Earth as he does not meet the physical characteristics required of a perfect being. The Nexus 6 are punished with death for failing to obey their masters. Between the 15th and 19th centuries, a black slave caught running away from a plantation would be flogged and branded with a hot iron, but unless he had killed a white person, his life would be spared. In the 21st century of *Blade Runner*, the new runaway slaves, whether they have killed their owners or not, are executed – their life is worth no more than that of an animal reared on a factory farm. And not one human questions the morality of these laws. On the contrary, the intelligent scientist Tyrell – creator of the Nexus 6 – contributes with his knowledge of biotechnology to ensure the totalitarian regime remains. Science has definitively erased humanist ideals.

Dr. Tyrell then pays the same price as Victor Frankenstein – he is killed in the confrontation with his creature, Roy, as he is unable to prevent his imminent death. Unlike Prometheus, scientists are not punished by the gods, but by their creations. And unlike Frankenstein, Tyrell feels proud of his masterpiece, which he sees as an extension of himself. However, this doesn't stop Roy from gouging out his eyes and smashing his skull. The desire for revenge blinds them: the monster gets revenge for having been scorned by mankind; Roy gets revenge for having been given such a short life. Both kill their fathers. The Oedipus myth is thus exhibited in the two stories. However, only in *Blade Runner* does the relationship between Tyrell and Roy get close to being one of father and son. "I want more life, father," says Roy – with the ironic reversal of Oedipus (Roy) blinding Laius (Tyrell) instead of himself.

In the end, Deckard and Roy confront each other. However, when the replicant is given the chance to kill the human who has been pursuing him, instead of precipitating his fateful fall, he saves his life. In his last moments of life, Roy commits an unexpected act of mercy and compassion. And the last words he utters, in a poetic drama rarely achieved in cinematic history, he alludes to the passage of life and memories, to everything that will be lost, like “tears in the rain.”

Combining science fiction, film noir, and existential drama, *Blade Runner*, more than two decades since it was released, continues to raise issues and generate discussion. The time elapsed since its release, with advances in cloning and artificial insemination, reinforces the credibility of the story and the dystopian prophecy that underlies it. In fact, if you can already choose the sex and eye colour of a baby yet to be born, it won't be long before advances in genetic engineering will allow the assembly of an *à la carte* human as perfect as the replicants in *Blade Runner*.

The question is whether, in this inevitable future, there will be a Tyrell Corporation to manufacture replicants. Asked in the present day, the question seems easy to answer given the bioethical norms that regulate at least the countries with democracies. However, if one considers the possibility of a Third World War or of a natural or pollution-caused disaster, possibly leading to the depletion of resources and the emergence of authoritarian powers, it is almost certain that new Dr. Tyrells will also surface, committed to creating replicants to serve anyone who can buy them.

Blade Runner is thus a science fiction film that shows us the future of humanity in which, paradoxically, technological advances lead to practices of the past. Genetic engineering will create the best slaves in existence. However, these slaves, like so many others, will end up in fatal revolt. Whether we would give them a similar fate to that given by the Romans to Spartacus and his companions, or if we would become their servants, no movie or book can tell us (for now). This lies in the realm of genuine science fiction.

Despite the extraordinary – or terrible – achievements it is capable of, genetic engineering will never be able to achieve immortality, for humans or for replicants. Man will get closer and closer to the gods, but will never be one of them. The ambrosia is beyond his grasp. As officer Gaff says of Rachael, “It's too bad she won't live. But then again, who does?”

Through this film, it is shown that, the internet, biotechnology, "artificial" intelligence and robotic/prosthetic technologies and media simulation (and dissimulation) tied to information, commerce, politics, and entertainment made the nature of human "identity" and "reality" highly ambiguous and spatially and temporally diffuse. It emphasized a growing confusion of the real with its simulation and immediacy with mediation—and they figured memory, identity, and experience as vulnerable not only to commodification and manipulation but also to theft and erasure. Traditional subjectivity seems to lose sight of itself amid an excess of things and media images. Old forms of identity are "terminal" in an age of media simulation, microchips, biotechnology, cosmetic surgery, and body-building. The movies genetically manufactured "replicants" are more human than human", valuing existence more than do their exhausted human counterparts.

The off-world advertisements present the replicants as personal servants for emigrants suggest that they are cheap. There are all kinds of models of replicants mainly the military model, a nuclear waste engineer, a political assassin and even a standard military pleasure model. Although little is told about off-world colonies, it is clearly implied that colonial wars have accompanied capitalism. This is a political critique clearly pointing to our present world, where soldiers are "canon fodder" workers and native people expendable and where corporations move both polluting plants and dangerous products offshore to third-world countries whose people resemble the swarming street people of Blade Runner. The movie clearly points to a political question—are replicants machines, or are they slaves? What are the moral and political implications of creating people who have no free will? The larger question of the film is related to the ability of the state to define who or what is human and to destroy who fall out of the definition. With these kinds of technologies such as genetic engineering, artificial intelligence, we must be careful about what or who comes to be defined as non-humans.

Gender, Race and Class issues

- **Gender issues**

Sexual stereotypes are rampant in the movie. The male replicants are macho and strong while the females are provocative. Deckard at one point symbolizes sexual exploitation as he tries to

impose himself on the beautiful Rachael by his knowledge of knowing that she might be a replicant and that her childhood memories may be implanted.

Deckard's experience with Zhora is an apt example of female sexual commoditization. Deckard's claims that he protects women against peeping-tom is a self-mocking joke on his and our voyeurism as we simultaneously observe Zhora shower and dress. When she recognizes Deckard as police and attacks him, she collapses the separation voyeurism into a confrontational dynamic. Where Zhora's nudity may seem seductive from a distance, the scopic act is nevertheless shown to be fraught with tension. The closer, more analytical view can reveal at any moment the fear and desperation which exceeds any reaction to mere invasion in privacy. Zhora's very right to exist is challenged, not because she has breached a moral contract, but because she is not allowed the possibility of a negative response to her experience. Her fate is already preinscribed by human tampering. Fortunately for Deckard, Zhora's attack is interrupted and she runs away, leaving him to follow in stunned pursuit. Unarmed and wearing only a kind of Amazon bikini and see-through rain jacket, she now seems vulnerable to his weapons—his gaze and his handgun, interchangeable as signifiers of death. Again the close association between the objectifying look and violence is made explicit. He shoots her from behind and she crashes through tier after tier of plate-glass in slow-motion. Off to the side of this stylized scene, modish white mannequins stand posed in the other show windows, similarly barely covered, but in marked contrast, completely inanimate in their image world of tinsel snow. Zhora has literally been driven back to her objet status, however red the bold that oozes from her body. The trope of forced commodification is unmistakable. That it's almost Christmas, the peak of the Christian buying season, only serves further to highlight the sense of a trivialization of historical, redemptive desire into product preoccupation. In this cluttered landscape of advanced international consumerism, postmodernist critics note how every longing and impulse is immediately already converted into mass demands for glorified objects. Replicant Zhora is such an object, an exploited and reified commodity. Zhora is the embodiment of a sexualized "image" intended to arouse lust on the stage, and therefore a literal result of the ultimate consumer fantasy.

- **Race Issues**

Speciesism is the new racism of the movie. Replicants are called "skin jobs", a term which, the film tells us, replaces "nigger". When the city's advertisements show that humans in outer

colonies can use replicants as they wish, we can compare it to similar definition which was applied to American Blacks by Southern plantation owners. The city is densely populated with Asians, Latinos and even midgets, punks and that almost all the whites have evidently left the earth and left the “inferior” races to inhabit the dying planet.

The “Oriental” has been developed into a common trope in many cyberpunk films. The oriental figures in movies such as *Blade Runner* have been represented as intimately allied with new technologies in science fiction cinema, but “orientalization” is now far more prevalent in the recent spate of “cyber-thrillers.”

In *Blade Runner* an oriental underclass are seen to be the makers/producers of technologies surrounding the manufacture of the Replicants, although it is a Western male who plays the part of the “overlord/creator” in charge of the whole operation. At the time of *Blade Runner*’s release certain Eastern economies were growing fast and countries like Japan and Korea were well known for their manufacturing of computer components and other cutting edge technologies. For a while these eastern nations were understood as suppliers for the West, but over the course of the 1980s it became apparent that these countries were fast moving from being the copiers/providers of Western technology to becoming the inventors/initiators of new technologies. This shift was echoed in the prominence and popularity of video and computer games produced by these countries; an emerging, interactive form of entertainment that not only offered a potentially more direct engagement with the kind of cyberspaces featured in Cyberpunk narratives, but also threatened to eclipse cinema as we know it.

Blade runner expresses similar ambivalence, inherited from the American tradition of primitivism. That era of early American history where the white people (mostly Puritan Christians from England and other parts of Europe) who came to America conquered the Native Indians through wars and almost wiped-out the natives. The Puritan, seeking to exorcise the natural evil in his soul, found the primitive Indian a natural symbol of that evil. Killing Indian symbolized conversion, the expulsion of evil from the soul. By extension, however, since killing Indians took place in the wilderness, the wilderness became symbolically the scene of conversion and therefore the scene of a successful quest for divinity. The replicants inhabit the frontier, which in 2019 is outer space. In fact they are forbidden to come to earth, because they have turned out to be dangerous. The replicants are the emotional creatures of the frontier, living intensely and

violently in contrast to the drably and exploitative society that produce them, with its darkly crowded streets fitfully illuminated by electric billboards advertising not only Coca-Cola but also pill-popping, the replicants also represent primitive values because they are slaves (Batty's word for himself) and because they are innocent.

- **Class issues**

Most of the workers who run this future city are shown to be living with the teeming masses. Whereas Eldon Tyrell, wealthy head of the Tyrell Corp. lives high above the city in a pyramid-like structure. Even the hero, Rick Deckard, the blade runner of the title, lives some 92 stories above the city. The police, representatives of power and authority, spend most of their time in hovercrafts looking down on the city. The replicants who secretly are staying in the city identify with the masses on the city streets. Leon takes a room on the second floor of a rundown hotel. Zhora works in a strip joint in Chinatown. Thus the Replicants are clearly associated with the lower classes.

Conclusion

Although the movie is a commercial production, it raises some serious questions such as discussed above in this article. Also, as a side note, in the Indian context; one can draw parallels between race issues in the movie and the caste system of the Indian society. Such a comparison would not be far-fetched. The future portrayed in Blade Runner is frightening not because it may happen, but because it is already happening.

No wonder that it is considered classic and studied in various academic fields despite the fact that it is a product of popular culture medium like cinema.

References

- Seed, David, ed. *A companion to science fiction*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2005.
- Stam, Robert and Raengo, Alessandra, eds. *A companion to literature and film*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006.

- Rathi, Beena, Dhuldhhar, Sushul and Bute, Amol, eds. Science fiction-the vogue literature. Jaipur, India: Vitthal Publications, 2014.
- Kerman, Judith B, ed. Retrofitting Blade Runner, 2ndEd, Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 1997.
- [≤https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ridley_Scott≥](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ridley_Scott) (accessed on 07-june-2016, 9:00 pm IST).
- [≤https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ridley_Scott_Filmography≥](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ridley_Scott_Filmography)(accessed on 07-june-2016, 9:00 pm IST).
- Newton, Michael. Tears in rain? Why Blade Runner is timeless. Saturday 14 March 2015 12.32 GMT
[≤https://www.theguardian.com/film/2015/mar/14/why-blade-runner-is-timeless≥](https://www.theguardian.com/film/2015/mar/14/why-blade-runner-is-timeless)
 (accessed on 09-june-2016, 02:53 am IST).
- **Jenkins, Mary.** The Dystopian World of Blade Runner: An Ecofeminist Perspective
[≤http://trumpeter.athabasca.ca/index.php/trumpet/article/view/172/210≥](http://trumpeter.athabasca.ca/index.php/trumpet/article/view/172/210) (accessed on 09-june-2016, 02:53 am IST).
- [Cerqueira](#), João. Slave Runner: Genetic Engineering, Slavery, and Immortality in Ridley Scott's *Blade Runner* (1982)
[≤http://brightlightsfilm.com/slave-runner-genetic-engineering-slavery-and-immortality-in-ridley-scotts-blade-runner-1982/≥](http://brightlightsfilm.com/slave-runner-genetic-engineering-slavery-and-immortality-in-ridley-scotts-blade-runner-1982/)(accessed on 09-june-2016, 02:53 am IST).

Journey of *The Tempest* – ‘Prospero to Prospera’

Kadam Vaishnavi Murlidhar

BA III (English)

‘The Tempest’ is a Shakespearean Play written 400 years ago. It has numerous characters with different features. Shakespeare always possesses a unique talent of characterization. In total 37 plays of Shakespeare, every character is been built up uniquely. Every character has its own special identity & significance. It is said that if Shakespeare would not have become dramatist then surely he would had become a Psychologists!

What exactly is the play? –

Prospero, the duke of Milan and a powerful magician, is banished from his Kingdom along with his 3yrs old daughter Miranda and cast to sea by his own brother Antonio and the enemies of Naples. After 12 years he decides to take revenge as he understands that his enemies have been washed up on the sea shore.

And the story proceeds.....

After having many successful experiments, the play became very famous that some directors got attracted towards it. They started making movies on this play. But none made any huge difference to the characterization of Shakespeare. So taking the story form written form to action, there were changes made in the timing of scenes. Some critics didn’t feel that it is any major issue to be discussed. Also the main point is - it is a magical play filled with super powers. As a result it was quite challenging. It faced challenges when it was in the form of drama i.e. acting in front of audience. But when it is in the film form, we get attracted majorly to the effects of miracle. In some parts we see, Prospero is showing the look of Antonio to Miranda in his magic globe, while in some we see Ariel shape shifting. The light effects are the main fertilizers that made the root of this drama into a very strong movie.

In starting scene, the scene is the sinking of the ship and as it is dangerous situation, the light focus is red in colour. The meeting of Miranda and Ferdinand has a very pleasant light as well as sounds. The light effect and the sound effect work depending on each other according to the situation. So after many successful movies, there came a director named Julie Taymor who changed the gender of the Protagonists of the play. The lead character Prospero is converted into Prospera!

The Protagonist of ‘The Tempest 2010’ was **Helen Mirren**’s Titanic performance as Prospera. In the movie other than paternal performance, nurturing of maternal love is depicted.

This creates different environment for audience. There is an eagerness haunting Taymor to show Prospera as protagonist. Taymor's adaptation demonstrates that a woman has the ability to attain positions of authority and be socially recognized and accepted when Prospera's husband passes away and gives her the throne though there were male family members. This suggests that he believes in her ability. Even he encourages her interest in Magic. This modern 2010 adaptation of Shakespeare's 'The Tempest' shows that we nowadays are accepting women in position of power to rule any territory. This adaptation portrays Ariel as a fully grown male. Critics noted that there is no physical contact mentioned in the play whatsoever, but this adult male Ariel embraces Prospera in a suggestive way when she reminds him of the torture she had freed him from. Prospera chooses to put her corset back at the end of the movie and move back to civilization. She is empowered by simply having the ability to make decisions herself and decides to do the best for Miranda and Ferdinand after moving back.

Critics think –

Prospera is a stronger character, mentally and emotionally than Prospero. This adaptation of *The Tempest* focuses heavily on the character of Prospera and her power, but other adaptations differ. Rylance's production of the *Tempest* features a woman playing the role of Prospero. The fact that Prospera is a woman character who is played by a woman, and who is focused on heavily during play gives females political and emotional empowerment.

Also because the play is about revenge, the main character had to be made cruel at some points to make sense. To change this detail would change the play entirely, and the tempest would no longer be the vengeful tragic-comedy we know and love.

9. *The Tempest*: Play to Movie

Ms. Mulani Sana R.

Ms. Shaikh Tasneem I.

Ms. Pathan Sakina Y.

Ms. Kagadi Aaliya R.

Guidance: Dr. Snehal R. Prabhune

Shakespeare's name instantly presents before our eyes his brilliant dramatic works like *Romeo and Juliet*, *Julius Caesar*, *A Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* and many more. Even after four hundred years of his death, this great dramatist continues to impress readers, actors, directors and producers and becomes a reason for new works. Many of his plays have been adapted for making films. *The Tempest* happens to be the last of Shakespeare's Last Plays or Romances. "The Tempest" is a 2010 American film by Julie Taymor, based on the eponymous play of William Shakespeare. Under the influence of the University Wits and according to the popular trend in Elizabethan drama, most of Shakespeare's plays are male-dominated. The purpose of the paper is to study the 2010 film adaptation in comparison with the original play.

Summary of the original play:

Prospero, the Duke of Milan is the protagonist in the original play and Miranda is his daughter. He loses his dukedom to his younger brother who resorts to usurpation in wake of Prospero's neglect of duty for the study of magic. Along with his three-year old daughter, Prospero is left adrift on a stormy sea to die. However, he reaches an isolated island and lives there learning and practising magic and nurturing his daughter. The play begins with a storm invoked by Prospero with Ariel's help to cast the travelling Duke and courtiers from Milan and Naples to the very island in order to wreak revenge for the injustice inflicted upon him. Prospero's stay on the island for over a decade has taught him many things. It is his exceeding interest in magic that had cost him his dukedom. After having mastered the art over the period he realizes that magic is not the ultimate answer to all the problems. He does bring about a tempest but towards the end of the play resorts to forgiveness and reconciliation. The tempest is in fact a symbol which refers to the adverse situations in life. These adverse situations test our resilience and teach us the true meaning of life. Having used the romantic background in the play, there are fairies, spirits, illusions, enchantments, disappearing banquets, invisible source

yielding music etc. in the original play. Shakespeare beautifully presents a realistic picture of the world through the contrast between the ugly and the beautiful, the good and the evil, the real and the imaginary.

Film adaptation of the play:

The 2010 film adaptation obviously makes some changes in the original work to suit the medium chosen. Not all the scenes or details get a place in a film adaptation. Shakespeare's plays have been adapted for films and also ha for television films. Julie Taymor's film adaptation of 2010 is striking for many reasons. Some critics have given quite adverse reviews but going beyond that, one needs to see the changes that this adaptation makes and the probable reasons for the same. The aspect of magic is relegated to a secondary place in Taymor's film and the contrast between Ariel and Caliban is highlighted through appropriate costumes. They are presented in such a way that they complement their appearances and roles in the original play. The trio of Sebastian, Trinculo and Caliban fulfill the need for the comic and are shown to be hilarious and planning to usurp. This touches upon the undercurrent of colonial interpretation of the play, though indirectly, that was very much in vogue in the twentieth century. The urge of the colonized to revolt has not been en-cashed as one would have expected in a modern film. The film however, gives more importance to a different power structure. This could be the reason for replacing Prospero with Prospera (Helen Mirren). A daughter of the Duke of Milan and leading the dukedom, she is shown to be a very dominant and asserting personality. Antonio, her brother charges her to be a witch and usurps. She loses her dukedom to him but does not lose her dignity or self belief. She presents a female role that was rare or rather absent in Europe, having always shown women to be subservient to the male. She gives up the power but does not shed tears. On the contrary, she faces it with great uprightness. But as a mother to Miranda, she is quite tender, loving and caring. She does not use her sex to dominate the situation or control the usurpers but does so through her commanding personality aided with strong decision making and equally confident implementation. Taymor also does away with the masque. The film does not show the marriage of Miranda and Ferdinand obviously because it would have diluted the focus of the film. With the changed times, use of technological innovations has made it much easier to create visual and aural effects.

By replacing Prospero with Prospera, Taymor has made the story more contemporary. It is an attempt to understand the power relations between the two sexes in the modern times. A

woman in the twentieth century is comparatively an emancipated and free thinking being able to assert herself. She has outgrown her image of the subordinate. Perhaps the issue of colonialism has lost sheen as many erstwhile colonies attained independence during the century.

Another aspect of Shakespearean plays is the dearth of mother characters. Of the few mother characters in Shakespeare, those with a dominant, asserting personality are perhaps conspicuous by their absence. Does Taymor then attempt to surprise the viewers by presenting a dominant woman character and an affectionate mother at the same time? Or is it just another attempt at altering a Shakespearean play like the attempts in Restoration England to give happy ending to Shakespearean tragedies?

१० मराठी साहित्याचे माध्यमांतर

प्रा. डॉ. राजेंद्र थोरात, पुणे

प्रास्ताविक

साहित्य, सिनेमा, मालिका, आकाशवाणी, दूरचित्रवाणी ही संवेदनशील व महत्वाची माध्यम आहेत. माणसांच्या विविध वृत्ती . प्रवृत्ती या माध्यमातून अभिव्यक्त होत असतात. 'शब्द' हे साकत्याचे माध्यम आहे. कविता, कथा, कादंबरी, नाटक, चरित्र, आत्मचरित्र ललित गद्य इ. साहित्यप्रकारातून समाजजीवनाचे चित्रण साहित्यिकानी केले आहे. आपले अनुभवविश्व साहित्यिक साहित्यकृतीच्या माध्यमांतून वाचकांसमोर ठेवत असतो. 'दृश्य' हे सिनेमा व दूरचित्रवाणीचे माध्यम आहे दृकश्राव्य स्वरूपामुळे सिनेमा व दूरचित्रवाणी अधिक प्रभावी व लोकप्रिय झाली आहेत. मराठी साहित्याचे सिनेमा, मालिका, आकाशवाणी या माध्यमातून माध्यमांतर झाले. मराठी कथा व कादंबरी व नाटकाचे अधिक प्रमाणात माध्यमांतर झाले आहे. साहित्यकृतीची 'कथनशैली' व दृश्यात्मकता माध्यमांतरास पोषक आहे.

संशोधनाची उद्दीष्टे रु (Objectiv)

- १ मराठी साहित्याचे माध्यमांतर अभ्यासणे.
- २ साहित्यकृतीचे माध्यमांतर ही यंत्राधिष्ठित संकल्पना अभ्यासणे.
- ३ माध्यमांतराची प्रक्रिया : शब्दरूप ते दृश्यरूप अभ्यासणे.
- ४ मराठी साहित्याच्या माध्यमांतराचा वेध घेणे.
- ५ दिग्दर्शक साहित्यिकाच्या भूमिकेशी प्रामाणिक आहे का याचा शोध घेणे.
- ६ मराठी साहित्याच्या माध्यमांतराच्या शक्यता कलात्मक की व्यावसायिक याची चिकित्सा करणे
- ७ माध्यमांतराने मराठी साहित्यकृतीचा खप वाढला आहे का याचे विश्लेषण करणे.

अभ्यासविषयाचे महत्व (Relevanc of Topic)

आजचे युग हे माध्यमांचे युग आहे. मराठी साहित्याचा व मराठी सिनेमा, मराठी मालिका यांचा समाजावर मोठा प्रभाव आहे. जागतिकीकरणामुळे आपण भारतीय माध्यमांचे ग्राहक झालो आहोत. जागतिकीकरणाच्या प्रभावामुळे व्यावसायिक प्रवृत्ती आपला प्रभाव निर्माण करत आहेत. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर होताना मूळ गाभा 'कथा' हा आहे. मराठी साहित्याचे विविध माध्यमांतून माध्यमांतर होत आहे. मराठी सिनेमाचा परीघ रुंदावण्याचे कार्य दर्जेदार मराठी साहित्याने केले आहे. मराठी साहित्याच्या माध्यमांतराचा अभ्यास आजच्या काळात आवश्यक आहे.

‘माध्यमांतर’ संकल्पना :

जगभरातील साहित्यकृतींवर बायसिकल थीवज, हॅरी पॉटर, नॉट गॉन विथ द विंड, द दा विन्ची कोड, पथेर पांचाली, गार्ड, देवदास, श्री इडियट इ सिनेमे द्रदर्शित झाले आहेत. साहित्यकृती मालिका, आकाशवाणी या माध्यमातूनही माध्यमांतरीत झाल्या आहेत. ‘शब्दरूप’ ते दृश्यरूप हा माध्यमांतराचा प्रवास आहे. साहित्यकृतीच्या कथनशैली व दृश्यात्मकतेमध्ये माध्यमांतराच्या शक्यता असतात. सिनेमा व आकाशवाणी माध्यमात वेळेची मर्यादा असल्याने मर्यादित आशय निवडला जातो. याउलट बहुतेक मालिकांमध्ये काल्पनिक प्रसंगाची भर घालावी लागते. माध्यमांतून प्रामुख्याने प्रेक्षकांचे मनोरंजन करताना व्यावसायिक दृष्टिकोन अवलंबिला जातो. निर्मात्याने गुंतवणूक केलेली असल्याने अधिक नफा कमावण्यासाठी दर्जेदार संहितेची निवड केली जाते. लोकप्रिय साहित्यकृतींवर सिनेमा किंवा मालिका तयार केली तर ‘आयते आश्रयसूत्र’ व ‘आयती लोकप्रियता’ यामुळे जास्तित जास्त नफा कमावू या उद्देशाने माध्यमांतर होते.

माध्यमांतर ही यांत्रिक व किचकट प्रक्रिया असून प्रत्येक साहित्यकृतीचे माध्यमांतर यशस्वी होईलच असे नाही. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर करताना आशयाची हुबेहूब नक्कल अपेक्षित नसते. एखाद्या कादंबरीवर आधारित सिनेमा प्रदर्शित झाल्यावर रसिकाने सिनेमागृहात ती कादंबरी व बॅटरी बरोबर घेऊन कादंबरीचा आशय व सिनेमा अशी तुलना केली तर त्याला सिनेमाचा आस्वाद घेता येणार नाही. म्हणजे एक डोळा कादंबरीवर व एक डोळा सिनेमावर असे करता येणार नाही. साहित्यकृतीच्या आशयामध्ये दिग्दर्शकाने आवश्यक ते बदल करणे योग्य आहे. माध्यमांतर करताना दिग्दर्शकाने आशयाशी प्रामाणिक राहिले पाहिजे याविषयी नागराज मंजुळे म्हणतात, “चित्रपट हा ओंजळीतून पाणी घेऊन येण्याचा पंकार असून त्याच्या आशयाची गळती होऊ न देण्याची मोठी जबाबदारी असते. कादंबरी, कथा, कवितेतील संदर्भ चित्रपटात उतरवितांना खूप तयारी करावी लागते. थोडे दुर्लक्ष झाले तरी आशयात मोठा बदल होतो. यामुळे आशयाची गळती न होण्यासाठी योग्य ती काळजी घेतली पसहिजे.”

साहित्यकृतीच्या माध्यमांतराविषयी डॉ. राजेंद्र थोरात म्हणतात, ‘साहित्यकृतीच्या आशय, कथनशैली व दृश्यात्मकतेने प्रभावित होऊन व्यावसायिक दृष्टिकोनातून माध्यमाच्या गरजेनुसार सृजनशीलतेने अभिव्यक्त होणे म्हणजेच माध्यमांतर.

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर होतांना मूळ कथा महत्वाची असते. माध्यमांतराचा प्रवास कथेतून होत असतो. कथा, कादंबरी, नाटकाच्या गाभ्यात माध्यमांतराच्या शक्यता दडलेल्या असतात. जी.ए. कुलकर्णी यांची ‘कैरी’ ही कथा, सुहास शिरवळकर यांची ‘दुनियादारी’ कादंबरी, सिंधुताई सपकाळ यांचे ‘मी वनवासी’ हे आत्मकथन तसेच कांचन घाणेकर यांचे ‘नाथ हा माझा’ हे आत्मकथन. वि. वा. शिरवाडकरांचे ‘नटसम्राट’ हे नाटक किंवा आताच महेश मांजरेकर दिग्दर्शित ‘भाई: व्यक्ती की वल्ली’ यावर्षामध्ये ‘कथा’ महत्वाची आहे.

कथा ही कितीही दर्जेदार असली तरी ती स्वतंत्र पटकथेची गरज भागवू शकत नाही. पटकथाकार कथेवर आधारित स्वतंत्र पटकथा लिहितो. साने गुरुजींच्या 'श्यामची आई' या साहित्यकृतीवर आचार्य अत्रे यांनी स्वतंत्र पटकथा लिहिली आहे. 'जोगवा' सिनेमाची पटकथा संजय कृष्णाजी पाटील यांनी लिहिली आहे. पटकथा लिहित असताना त्यांनी साहित्यिक राजन गवस यांच्याशी चर्चा करून त्यांच्या सुचनानुसार पटकथा लेखन केले आहे. 'नटरंग' सिनेमाची निर्मिती होत असताना रवी जाधव यांनी नटरंग कादंबरीचे लेखक आनंद यादव यांच्याशी अभिनय करून घेतात. कलावंत कॅमे—यासमोर दिग्दर्शक सांगतील त्याप्रमाणे अभिनय करतात. 'उंबरठा' मधील स्मिता पाटील, 'सामना' मधील डॉ. श्रीराम लागू व निळू फुले, 'नटरंग' मधील अतुल कुलकर्णी, 'जोगवा' मधील मुक्ता बर्वे, उपेंद्र लिमये ही दर्जेदार अभिनयाची उदाहरणे आहेत. दुनियादारीमध्ये जितेंद्र जोशी यांनी 'साईनाथ'ची भूमिका केली आहे. जितेंद्र जोशीसाठी दिग्दर्शक संजय जाधव यांनी भूमिकेत बदल केले आहेत. 'जोगवा' प्रभावी होण्यासारखे दिग्दर्शक राजीव पाटील कलावंतसह जोगतिनिचा प्रभाव असलेल्या गडहिंग्लज, सौंदत्तीच्या यल्लमा डोंगराच्या परिसरात फिरतात. अनेक जोगत्यांशी व जोगतिणींशी चर्चा केली जाते. उपेंद्र लिमये, किशोर कदम ; मुक्ता बर्वे साकारत असलेल्या पात्रांच्या भाषा, लकबी, गाणी म्हणणे शिकतात. सर्वजण चौडकं घेतात डॉ. जब्बार पटेल यांच्या डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर' या आंतरराष्ट्रीय सिनेमात मामुटी या कलावंताने अप्रतिम अभिनय केला आहे. यावरून कलावंतांच्या परिश्रमाचे महत्व समजते.

दिग्दर्शक कलावंतांकडून अभिनय करून घेताना कॅमेरामनला योग्य अँगल लावण्याची सूचना करतो. कॅमेरा सुरु झाल्यावर दिग्दर्शकाने लाईट, कॅमेरा, रेडी असे म्हटल्यावर सीनचे चित्रीकरण सुरु होते. दिग्दर्शकाचे समाधान होईपर्यंत रिटेक घेतले जातात. अलीकडच्या काळात उच्च दर्जाचे डिजिटल कॅमेरे वापरले जातात. सिनेमा, मालिका, माहितीपट, लघुपटाच्या यशामध्ये 'संगीता'चा महत्वाचा वाटा आहे. संगीत दिग्दर्शक आशयानुरूप गायकांकडून गीत म्हणवून घेतो. नावाजलेला गीतकार व गायक गायिका असल्यास सिनेमाला चांगली प्रसिद्धी मिळते. सिनेमाच्या किंवा मालिकेच्या सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत प्रसंगानुरूप संगीत दिले जाते. 'जैत रे जैत' सिनेमातील 'आम्ही ठाकर ठाकर', 'मी रात टाकली', जांळूळ पिकल्या झाडाखाली' ही ना. धो. महानोर यांची गीते रसिकांना मंत्रमुग्ध करतात.

माध्यमांतर होताना सर्वात महत्वाची भूमिका असते ती 'दिग्दर्शक'ची. सिनेमा किंवा मालिका हे दिग्दर्शकाचे माध्यम आहे. मराठीला दर्जेदार दिग्दर्शकांची गौरवशाली परंपरा लाभली आहे. माध्यमांतराच्या प्रोसेसमध्ये दिग्दर्शक सुरुवातीपासून सहभागी असतो. दिग्दर्शक हा लेखक, चांगला अभिनेता, संगीताचे ज्ञान असणारा, कॅमे—याचा योग्य अँगल समजणारा व उत्कृष्ट संकलक असावा लागतो. दिग्दर्शकीय कौशल्य जाणवते. शांता गोखले यांच्या 'रीटा वेलिणकर' या कादंबरीतील 'रीटा' सिनेमातून रेणूका शहाणे यांनी आपल्या कौशल्यातून रीटाच्या भावनांचा कोलाज अभिव्यक्त केला आहे. 'जोगवा' मध्ये राजीव पाटील यांचे दिग्दर्शक म्हणून असलेले कौशल्य जाणवते. सिनेमाच्या सुरुवातीला बांगड्या फोडून त्या अग्नीमध्ये अर्पण करणे या प्रसंगामध्ये दिग्दर्शकाचा कॅमेरा प्रतिकात्मकतेने परंपरचे चित्रण करतो. तायाप्पाला पंथात घेताना त्याच्या डाव्या हातावर तापलेल्या लोखंडी खिळ्याने गोंदणे यातून दिग्दर्शकाने तायाप्पाला लागलेले दिग्दर्शकाने प्रदर्शित केले आहे.

‘नटरंग’ सिनेमाच्या शीर्षकातून रवी जाधव यांचा कलावादी दृष्टिकोन जाणवतो. झी टॉकिज निर्मित व पडणारी घुंगरे व त्यातील एका घुंगरातून पसरणारा रंग व त्या रंगामधून पडद्यावर ‘नटरंग’ असे शीर्षक दिसते. घुंगरामधून नटरंग असे दिग्दर्शकाने कौशल्याने दाखविले आहे. नटरंगमधील ‘र’ वरील अनुस्वार हा घुंगराच्या स्वरूपात आहे.

दिग्दर्शक साहित्यिकाच्या भूमिकेशी प्रामाणिक राहिला नाही तर साहित्यिकची मोडतोड होण्याची शक्यता असते वि. वा. शिरवाडकर यांच्या नटसम्राट नाटकावर आधारित महेश मांजरेकर यांचा नटसम्राट सिनेमा हास्यास्पद झालेला आहे. नाना पाटेकर यांचा दर्जेदार यांचा दर्जेदार अभिनय ही जमेची बाजू मानली तरी नटसम्राट की मदयसम्राट असा आपला संभ्रम होतो दुनियादारी सिनेमात देखील सरस्वतीच्या प्रतिमेपुढे सिगारेट पेटवणे असे प्रसंग नसते तर अधिक चांगले झाले असते दिग्दर्शकाला देव मानून काम करतो असे सचिन पिळगांवकर म्हणतात तेव्हा आपणास दिग्दर्शकाचे महत्व जाणवते.

संकल नही माध्यमांतर प्रक्रियेतील महत्वाचा भाग आहे चित्रीकरण पूर्ण झाल्यावर दिग्दर्शक अनावश्यक दृश्यांना कात्री लावतात आक्रमक मार्केटींगमुळे सिनेमाला तसेच मालिकेला चांगले यश मिळते माध्यमांतराचा फायदा काही साहित्यिकृतींना झाला आहे माध्यमांतराने साहित्यिकृतींना चांगले दिवस आले आहेत दुनियादारी, शाळा, मी वनवासी, प्रकाशवाटा, नटरंग, नाथ हा माझा इ. साहित्यिकृतींचा खप चांगला वाढला आहे.

संदर्भ ग्रंथ

१. साहित्यिकृतीचे माध्यमांतर संपादित डॉ. राजेंद्र थोरात, संस्कृती प्रकाशन पुणे नोव्हेंबर २०१७
२. कुंकू ते दुनियादारी डॉ. राजेंद्र थोरात चपराक प्रकाशन पुणे २०१९

११ .मराठी साहित्याचे माध्यमांतर

उपविषय : 'नटरंग' ह्या आनंद यादव लिखित कादंबरीचे चित्रपट माध्यमांतर

श्री. विलास सखाराम सुर्वे सहा.प्राध्यापक, मराठी विभाग, महिला महाविद्यालय, कराड

आनंद यादव हे मराठी ग्रामीण साहित्यातील कवी, कथाकार, कादंबरीकार, समीक्षक म्हणून प्रसिध्द आहेत. ग्रामीण साहित्याच्या चळवळीला दिशा देण्याचे कार्य त्यांनी केले. अस्सल ग्रामीण जीवनानुभव ताकदीने रेखाटणारा लेखक म्हणून त्यांच्याकडे पाहिले जाते. ग्रामीण जीवनातील दुःख, दारिद्र्य शेतीच्या समस्या, उत्सव, परंपराप्रियता, आधुनिकतेमुळे झालेले बदल हे यादवांनी आपल्या लेखनातून अचूकपणे टिपले आहे. कोल्हापूर आणि कागल परिसरातील चित्रण प्रामुख्याने त्यांच्या लिखाणात येते. त्यांचा 'हिरवे जग' हा कवितासंग्रह प्रसिध्द आहे. याशिवाय त्यांनी झोंबी, नांगरणी, घरभिंती, काचवेल इ. आत्मचरित्रात्मक कादंब—या लिहिल्या आहेत. त्यांच्या 'गोतावळा' 'माऊली' 'नटरंग' या कादंब—या लोकप्रिय झाल्या.

'नटरंग' ह्या कादंबरीतून तमाशा कलावंताचे जीवन चित्रित करत असतानाच तमाशाच्या ध्यासापायी जीवन उदध्वस्त झालेल्या 'गुणा कागलकर' या कलावंतांच्या जीवनाची शोकांतिका आनंद यादवांनी या कादंबरीत चित्रित केलेली आहे. यादवांनी कागलमध्ये असताना तेथील मातंग समाजाचे मांगवडयाचे जे निरीक्षण केले आहे त्यातून त्यांनी ही कादंबरी आकाराला आलेली आहे. बाळू मांगाच्या पोटी जन्मलेला , रंगाने उजळ, उंचेला आणि नाकेला असा हा गुणा तमाशाच्या वेडाने झपाटला जातो.तमाशा ही एक कला आहे आणि ज्याच्या अंगात हुन्नर आहे त्याने ती खुशाल करावी अशी त्याची धारणा आहे. परंतु समाजाच्या दृष्टीने ती गावावरून ओवाळून टाकलेली कला आहे. गुणाने घेतलेला कलेचा ध्यास आणि समाजाची त्या कलेकडे पाहण्याची दृष्टी यातून कादंबरीतील संघर्ष उभा राहतो. चांगल्या घरातील कुणी मांग तमाशात जात नाही. त्यामुळे बाळू मांग त्याला प्रचंड विरोध करतो. व म्हणतो "जतरा बघत हिंडू दे जतरा. भाकरीपेक्षा तम्माशा गॉड लागतूच त्येला. म्हणून तर चार दिसाचा पगार घेऊन एका रातीत खर्चून आला हयो माझा पुतूर. असाच हिंड म्हणावं बोंबलत कामं सोडून. पोरंबाळं मरु द्यात हितं दयामाया हाच काय व्हेमालीच्या तुला ? कुणाचं बेनं होईस तू ?"

वाटयाला आलेलं प्रचंड काबाडकष्ट, त्यातून होत नसलेली पुरेशी मिळकत होणारी आर्थिक ओढाताण यावर उपाय म्हणून तमाशाच्या फड काढायचा बेत ठरवितो. अपेक्षा एवढीच असते की पैशाची काळजी मिटेल.

घरादाराला चार चांगले सुखाचे घास खायला मिळतील. मुलांना चांगले शिक्षण मिळेल. परंतु वडिलांचा प्रचंड विरोध उभा राहतो आणि गुणा आपले ऐकत नाही म्हटल्यावर ते आत्महत्या करतात. तरीही गुणाचे तमाशाचे वेड जात नाही. ढोलकी, डफ, आणि कलाकार गोळा करण्यापासूनचा संघर्ष कलावंतीण स्त्रिया शोधण्यापर्यंत येवून थांबतो. अनेक ठिकाणी मार खाऊन शिव्याशाप झेलून अखेरीस कोल्हापूरात तमाशात काम करण्यास स्त्रिया मिळतात. पांडबाची यमुनाबाईशी जुनी ओळख निघते. व्यवहार ठरतो. पण तमाशात काम करणारी नयना एक विचित्र अट घालते. “ तमाशात सोंगाडयाबरोबर एक नाच्याबी पाहिजे.” या अटीमुळे हातातोंडाशी आलेला सोन्याचा घास निसटतोय की काय अशा अवस्थेत म्होरक्या असणारा, तमाशाचे वग लिहिणारा, राजाची भूमिका आपणच करणार अशी स्वप्ने पाहणारा, पैलवान असणारा गुणा नाईलास्तव कलेच्या प्रेमापोटी ‘नाच्याची’ भूमिका स्वीकारतो. आणि इथूनच त्याच्या शोकांतिकेला सुरुवात होते.

गुणा ‘नाच्या’ ची भूमिका करणार म्हणून आई—वडील, बायको, सासरा यांच्याकडून प्रचंड विरोध होतो. मळयातील मालक तमाशाच्या वेडापायी काम सोडण्यास सांगतो. परंतु आपण करतोय ते घरप्रपंच चालावा व कलेवरील प्रेमापोटी याच समजुतीत वावरतो आणि कुटुंबापासून दुरावतो. तमाशा हळूहळू प्रसिध्दीस येतो. संपूर्ण महाराष्ट्रभर दौरे सुरु होतात. कलाकारांच्या पोटपाण्याची आबाळ थांबते आणि सुखाचे चार घास व मिळकत होते. तमासगीर कलावंत म्हणून गुणाचा सत्कार होतो. परंतु ज्या नयनाच्या आग्रहापोटी तो नाच्याची भूमिका करायला तयार होतो तिच्यावर मनस्वी प्रेम करतो. तीच फक्त आपल्यातील कलावंताला समजून घेईल अशी अपेक्षा करतो. ती फक्त स्वतःच्या स्वार्थाचा विचार करते. गुणाबरोबर आयुष्याची जोडीदारीण होण्यास आढेवढे घेत नकार देते. “ नाच्याचं म्हातारपण लई भयानक !” आणि शेवटी व्यवहारी बनून “किती केलं तर बायकांस्नी येव्हाराचा नि जन्माचा मेळ घालावू लागतू” असे कारण देत माघार घेते.

तमाशाचा फड ऐन बहरात असताना तमाशाच्या सुपरीवरून मानापमान झाल्याचे निमित्त करून कुडचीचे माने आणि कोपरवाडीचे मोरे यांच्यातील राजकीय वादामुळे गुणाचा तमाशाचा फड जाळला जातो, त्याच्यावर व नयना व शोभनावर गावगुंड अत्याचार करतात. फडाबरोबरच गुणाने पाहिलेली स्वप्ने ही जळून खाक होतात.

कादंबरीच्या शेवटी गुणाची बायको दारकी त्याला सोडून माहेरी जाते. मुलगा राजा प्रत्युत्तर करतो, सासरा “नाच्याच्या घरात माझी मुलगी नांदणार नाही ” असं म्हणून अपमान करतो. पांडबा त्याची माफी मागतो तेंव्हा गुणा म्हणतो की, “नाचेपणा हे माझं नशीब हुतं, ते चुकणार न्हवतं..... सटवी सांगून जाती, पर पत्या लागत न्हाई” शेवटी सगळा दोष नियतीचा व परिस्थितीचा मानून सर्वस्व गमावून आयुष्याची पुढची वाट

एकाकी चालायचे ठरवितो. गुणाचं कलेवर प्रेम, कलेसाठी सर्वस्व त्याग करण्याची वृत्ती असते. परंतु आई—वडील, मुलगा, राजा, पत्नी दारकी, नयना कोल्हापूरकर, पांडबा, तमाशात काम करणारे सहकलाकार कुणीच समजून घेत नाही. समाजसुध्दा नाच्या म्हणजे 'फलका', 'बुळगा', 'हेमल्या' अशाच नजरेने पाहतो त्यामुळेच गुणाच्या कलावंत पणाची व आयुष्याची शोकांतिका होते.

'नटरंग' कादंबरीचे माध्यमांतर

आनंद यादव यांच्या 'नटरंग' या कादंबरीचे पडद्यावर सोने केले ते रवी जाधव या गुणी दिग्दर्शकाने . दि १ जानेवारी २०१० रोजी झी टॉकीजची निर्मिती आणि रवी जाधव यांनी दिग्दर्शित केलेला नटरंग हा सिनेमा प्रदर्शित झाला. अजय—अतुल यांचे संगीत, गुरु ठाकूर यांचे संवाद व अतुल कुलकर्णी, सोनाली कुलकर्णी, किशोर कदम, विभावरी देशपांडे यांच्या अप्रतिम अभिनयामुळे नटरंग या चित्रपटाला प्रचंड लोकप्रियता मिळाली. सिनेमाच्या माध्यमाच्या गरजेनुसार लेखकाच्या परवानगीने काही आवश्यक बदल दिग्दर्शक रवी जाधव यांनी केले आहेत. यापूर्वी 'गुणाची' भूमिका गणपत पाटील व 'पांडबा' निळू फुले साकारणार होते. परंतु ते राहून गेले. सिनेमाच्या सुरुवातीपासूनच दिग्दर्शकाचे कौशल्य जाणवते. घुंगरामधून रंग येणे व त्यामधून नटरंग नाव येणे यातून दिग्दर्शकाचा कलासक्त दृष्टिकोन जाणवतो. नाच्याची भूमिका करणारा पैलवान गुणा आपल्या भारदस्त मिशा कात्रीने कापायला जातो पण त्याचे मन धजावत नाही. त्याच्या मनातील उलाघाल चेह—यावर स्पष्टपणे दाखविण्याचे दिग्दर्शकाचे कौशल्य आहे.

चित्रपटातील गीतांना प्रचंड लोकप्रियता मिळाली.बेला शेंडे यांचा मनमोहक आवाज त्याला लाभलेली अजय —अतुल यांची संगीताची साथ या गुणी संगीतकारांनी पारंपरिक लोकसंगीताला आधुनिकतेची जोड दिली. चित्रपटाला अनेक मान—सन्मान मिळाले. 'वाजले की बारा', 'अप्सरा आली', 'खेळ मांडला' ही गीते महाराष्ट्रात प्रचंड लोकप्रिय झाली.

या कादंबरीचे माध्यमांतर होत असतांना सुरुवात ही फ्लॅशबॅक पध्दतीने दाखविली गेली आहे.

चित्रपटाच्या सुरुवातीला झी गौरव सोहळयामध्ये गुणवंतरावांना जीवनगौरव पुरस्कार दे सन्मानित करण्यात येते. तर कादंबरीच्या सुरुवातीला गुणा मालकाच्या शेतात काम करत आहे. अशी होते. कादंबरी व चित्रपटाचा शेवट वेगवेगळा आहे. कादंबरीचा शेवट शोकांतिकाने होतो. तर चित्रपटात गुणा तमाशाचा फड नव्याने उभारून लोकप्रिय करतो अशा आशावादी प्रसंगाने दाखविला आहे. कादंबरीत मातंग समाजातील वस्ती, बकालपणा, घाणेरड्या शिव्या याचे तपशीलवार वर्णन आहे. तर चित्रपटात गुणाचे फक्त घर दाखविले आहे.

कादंबरीतील काही व्यक्तिरेखा चित्रपटातून वगळल्या आहेत. कारण चित्रपटाला लांबीची व वेळेची मर्यादा असते. कादंबरीत गुणाचे वडील गळफास लावून घेतात तर चित्रपटात अन्नत्याग केलेल्या त्याच्या वडिलांचे देहावसान होते असे दाखविले गेले आहे. गुणाच्या पत्नीवर झालेला अत्याचार व तिचे बाळंतपण हे प्रसंग चित्रपटातून वगळले आहेत. कादंबरीत गॅसबत्यांच्या उजेडातील तमाशाचे विस्तृत वर्णन आलेले आहे. सिनेमात मात्र लाईटच्या उजेडातील तमाशा दाखविला आहे. तमाशा कलेतील बेगडीपणा, कलावंताचे मतभेद कादंबरीत येतात. चित्रपटात मात्र वरवरचे वर्णन आले आहे.

समारोप —

‘नटरंग’ ही कादंबरी व चित्रपट यांच्या माध्यमातून तमाशा ही कला, कलावंताचे जगणे, त्यांच्या वाटयाला येणारा संघर्ष याचे चित्रण आलेले आहे. आनंद यादव यांनी आपल्या कलात्मक लेखणीतून व दिग्दर्शक रवी जाधव यांनी कादंबरीतील आष्य चित्रपटाच्या माध्यमातून अतिशय प्रभावीपणे प्रेक्षकांपर्यंत पोहचविला आहे.

संदर्भ —

१. नटरंग : आनंद यादव , मौज प्रकाशन गृह, पहिली आवृत्ती ऑक्टोबर १९८०
२. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर : संपादक डॉ. राजेंद्र थोरात, प्रा. आशुतोष कसबेकर, संस्कृती प्रकाशन, प्रथम आवृत्ती ९ नोव्हेंबर २०१७.
३. कुंकू ते दुनियादारी : डॉ. राजेंद्र थोरात, चपराक प्रकाशन, प्रथम आवृत्ती, ६ एप्रिल २०१९.
(प्रकाशनपूर्व आवृत्ती)

१२. 'साहित्याचे माध्यमांतर प्रक्रियेतील अतिशयोक्ती : समाजशास्त्रीय अभ्यास'

प्रा. अखिलेश शिंदे सहायक प्राध्यापक

महिला महाविद्यालय, कराड .

प्रस्तावना —

एक दृश्य हे हजार शब्दांपेक्षा बोलके असते असे आपण मान्य केलेले आहे. याचे कारण श्राव्य माध्यमांपेक्षा एक दृक—श्राव्य माध्यमांद्वारे समाजापर्यंत पोहचवल्या जाणारी माहिती, विचार, विविध कार्यक्रम याला अधिक प्रसिध्दी मिळत आहे. रामायण, महाभारत यासारख्या मालिकांची लोकप्रियता शिगेला पोहचलेली आपण सर्वांनी पाहिली आहे. आजच्या आधुनिक समाजात प्रसारमाध्यमांमधील दृक—श्राव्य माध्यमांना विशेष महत्व प्राप्त झाल्याचे दिसून येते. मूदित माध्यमे, श्राव्य माध्यमे यांचा ही एक विशिष्ट वाचक व श्रोता वर्ग आहे, हे आपणाला मान्य करावे लागेल. प्रस्तूत शोधनिबंधामध्ये अभ्यासकाने साहित्य कृतीचे माध्यमांतर प्रक्रियेमध्ये जो अतिशयोक्तीपणा दाखवला जातो, याचा समाजशास्त्रीय दृष्टीने अभ्यास करण्याचा प्रयत्न केला आहे. साहित्याचे माध्यमांतर हि दृक—श्राव्य माध्यमातील एक महत्वाची प्रक्रिया आहे. ही प्रक्रिया मूदित किंवा श्राव्य माध्यमांमध्ये ही पहायला मिळेल, परंतु त्याची परिणामकारकता दृक—श्राव्य माध्यमांद्वारे अधिक निदर्शनास येते. त्यामूळे साहित्याचे माध्यमानंतर होत असताना त्यामध्ये वस्तूनिष्ठता, सत्यता आहे का हे पडताळणे देखील खूप आवश्यक आहे.

'प्रत्यक्षवादी दृष्टीकोन — समाजशास्त्रीय दृष्टीकोन ' —

समाजशास्त्रीय अभ्यासामध्ये समाजशास्त्राचे जनक ऑगल कॉम्ट यांनी मानवी समाजाच्या वस्तूनिष्ठ अभ्यासासाठी प्रत्यक्षवाद ही संकल्पना स्पष्ट केली. प्रस्तूत शोधनिबंधामध्ये अभ्यासकाने याच दृष्टिकोनाच्या आधारे साहित्याचे माध्यमांतर प्रक्रियेचा वास्तव, सत्य, वस्तूनिष्ठता याच्या आधारे अभ्यास करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

❖ साहित्याचे माध्यमांतर —

साहित्य आणि सिनेमा या दोन्ही माध्यमांतून मानवी जीवनाचा वेध घेतला जातो. माणसाच्या विविध प्रवृत्ती या साहित्य व सिनेमा मधून व्यक्त होत असतात. साहित्यीक आपले अनुभव कलाकृतींच्या माध्यमातून वाचकापर्यंत ठेवत असतात. दर्जेदार साहित्यकृतीवर सिनेमा किंवा मालिका तयार केल्या जातात. आयत्या साहित्यकृतीच्या लोकप्रियतेमूळे आपण जास्तीत जास्त प्रेक्षकांपर्यंत पोहचू या उद्देशानेच माध्यमांतर होत असते.

काही लेखकांचे विशिष्ट कलाकृती आज संपूर्ण विश्वामध्ये प्रसिध्द झालेले पहायला मिळते. अगदी कालिदास, शेक्सपिअर, यांच्यापासून ते आलीकडच्या काळातील विजय तेंडूलकर, या लेखकांचा यामध्ये समावेश होतो. जगातील अनेक

भाषांमधील साहित्याचे भाषांतर देखिल इतर अन्य भाषांमध्ये झालेले दिसून येते तो एक साहित्याचाच प्रकार मानता येईल. परंतु ते साहित्य,याला ज्यावेळी विशेष रसिक मिळतो, लोकप्रियता लाभते. त्यावेळी त्या साहित्याचे माध्यमांतर करून ते लोकांसमोर आणण्याचा प्रयत्न केला जातो. साहित्याचे माध्यमांतर ज्यावेळी होते त्यावेळी ती घटना, कथा ही ठराविक विशिष्ट वाचक लोकांपासून व्यापक स्वरूपातील प्रेक्षक वर्गापर्यंत पोहचवली जाते. त्यामूळे नफा, प्रसिध्दी,.....

यासाठीच माध्यमांतर घडवून आणले जाते. परंतु आज साहित्याचे माध्यमांतर होत असताना, करता असताना त्यामध्ये योग्य ती खबरदारी घेतली जात नाही, त्यामध्ये अधिक रजंकता, अतिशयोक्ती दाखवण्याचा प्रयत्न केला जात आहे, अशा घटनामधूनच त्या माध्यमांतराला कदाचित विरोध होऊ शकतो. उदा. चंद्रमुखी चित्रपट, बाजीराव मस्तानी चित्रपट, प्रस्तूत शोधनिबंधामध्ये अशाच अतिशयोक्ती वर भर देण्याचा प्रयत्न करण्यात आलेला आहे.

❖ साहित्याचे माध्यमांतर प्रक्रियेतील अतिशयोक्ती –

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर होत असताना, मूळ कथा महत्वाची असते. मूळ कथा, कादंबरी, नाटकाच्या गाभ्यात विविध शक्यता दडलेल्या असतात. या शक्यता विचारात घेऊन मूळ कलाकृतीमध्ये नवसृजन घडवून आणणे आवश्यक असते परंतु आज काही साहित्याचे माध्यमांतर होत असताना त्यामध्ये रजंकता, अतिशयोक्ती, नाटकीकरण दिसून येते, अशा माध्यमांतर चित्रपटातील अतिशयोक्तीचा आढावा थोडक्यात घेण्याचा प्रयत्न करण्यात आला आहे.

साने गुरुजी यांनी लिहलेल्या 'श्यामची आई' या कादंबरीवर आधारित 'श्यामची आई' मराठी चित्रपटाची निर्मिती आचार्य अत्रे यांनी केली. कादंबरीमधील प्रसंगदर्शन या चित्रपटात आलेले आहेत. मूळ कलाकृतीला योग्य न्याय याठिकाणी देण्यात आल्याचे दिसून येते. परंतु या चित्रपटासारखी स्थिती इतर अन्य माध्यमांतर प्रक्रियेत दिसून येत नाही. इतर ठिकाणी मूळ कलाकृतीवर अन्याय झाल्याचे दिसून येते.

सुहास शिरवळकर यांच्या 'दुनियादारी' या कादंबरीवर संजय जाधव यांनी 'दुनियादारी' या मराठी चित्रपटाची निर्मिती केली. हा चित्रपट सिनेमा प्रेक्षकांना अधिक भावला परंतु दुनियादारी सिनेमा पाहताना मूळ कथेमधील आत्माच हरवल्यासारखे दिसून येते, सिनेमा करताना त्यामध्ये काही बदल करणे आवश्यक असते हे मान्य आहे, परंतु मूळ आशय बदलता कामा नये. मूळ कलाकृती आणि चित्रपट यामध्ये काही बाबतीत तफावत, रजंकपना निदर्शनास आला आहे.

आनंद यादव यांनी 'नटरंग' या कादंबरीतून तमाशा कलावंताचे जीवन रेखाटले आहे. या कादंबरीवर रवी जाधव यांनी 'नटरंग' या चित्रपटाची निर्मिती केली. या चित्रपटाला चांगला प्रतिसाद मिळाला. अनेक सन्मान, पुरस्कार मिळाले. लेखकाच्या मान्यतेने मूळ कथेमध्ये बदल केला असला तरी ज्यांनी ही कादंबरी वाचली आहे, त्यांच्या निदर्शनास हे बदल जाणवतात. कादंबरीमध्ये मुख्य पात्राची शेवट शोकांतिका दाखवली आहे तर चित्रपटामध्ये शेवट लोकप्रिय दाखवली आहे. कादंबरीमध्ये असणारे परंपरागत ग्रामीण ढंग, वर्णन चित्रपटात मात्र हूबेहूब दाखवलेले नाहीत. माध्यमांतरामध्ये बदल केला असला तरी कादंबरी व चित्रपट दोन्ही दर्जेदार असून वाचक व रसिकांचा चांगला प्रतिसाद या कलाकृतीला मिळालेला आहे.

चारुता सागर यांच्या 'दर्शन' व राजन गवस यांच्या 'भंडारभोग' व 'चौडक' या कादंबरीवर 'जोगवा' या चित्रपटाची निर्मिती करण्यात आली आहे. देवदासी, जोगत्या, यांचे वर्णन, जीवन चित्रपटामध्ये दाखवत असताना त्यामध्ये निर्मात्याने काही ठिकाणी रंजकता, भडकता, अतिशयोक्ती केल्याचे दिसून येते.

व्यंकटेश माडगूळकर यांच्या 'बनगरवाडी' या प्रसिद्ध कादंबरीवरती आधारित 'बनगरवाडी' या चित्रपटामध्ये देखिल निर्मात्याकडून मूळ कथेमध्ये बदल करून शिक्षकांच्या भूमिकेला छेद देण्याचा प्रयत्न करण्यात आला आहे. बाजीराव . मस्तानी या हिंदी चित्रपटामध्ये देखील व्यापारीकरणाच्या उद्देशाने इतिहासाची मोडतोड केल्याचे दिसून येते. विविध साहित्याचे माध्यमांतर होत असताना अनेक नाटक, चित्रपटांमध्ये निर्मात्यांकडून माध्यमांतराच्या प्रक्रियेमध्ये अतिशयोक्तीपणा केल्याचे अधिक प्रमाणात दिसून येते.

सारांश —

उत्तम कलाकृती, प्रसिद्ध **कादंबऱ्या**, कथा यांचे माध्यमांतर घडून आले पाहिजे, परंतु माध्यमांतर करत असताना चित्रपट निर्मात्यांकडून **बऱ्याच** वेळा चित्रपटाला प्रसिद्धी मिळावी, नफा होण्याच्या उद्देशाने मूळ कथांमध्येच बदल केला जातो. कथेमध्ये बदल करून काल्पनिक पात्रे घेतली जातात. काही प्रमाणात भडक दृश्ये, दाखवली जातात. प्रेक्षक वर्गाला जरी हे अपेक्षित असले तरी मूळ कथेला न्याय देण्याचे काम केले पाहिजे. साहित्याचे माध्यमांतर होत असताना आज त्यामध्ये अतिशयोक्ती दिसून येते. नंतर चित्रपट प्रदर्शित झाल्यानंतर मूळ लेखक आणि निर्माता यांच्यात मतभेद निर्माण होतात. जाणकार वाचक वर्गाला हे बदल वचनी पडत नाहीत शेवटी माध्यमांतर होत असताना मूळ कथेमध्ये आवश्यक बदल करावयाचा असल्यास तो जरूर केला पाहिजे. परंतु मूळ कथेमध्येच बदल होईल असा अतिशयोक्तीपणा शक्यतो टाळला पाहिजे. शेवटी साहित्य आणि सिनेमा या दोन्ही मधून मानवी जीवनाचाच वेध घेतला जातो. साहित्य व सिनेमा या दोन्ही माध्यमातून मानवी जीवनमूल्यांची जोपासना केली जाते. माध्यमांतर होत असताना मनोरंजनाबरोबरच भांडवलशाही दृष्टिकोन अवलंबून जातो, त्यामूळे निर्मात्या लोकांनी योग्य ती खबरदारी घ्यायला हवी, साहित्याचे , कलाकृतीचे वस्तूनिष्ठपणे, वास्तवपणे वर्णन चित्रपटांमध्ये करायला हवे कारण शेवटी साहित्य आणि चित्रपट दोन्ही ही संस्कृती संवर्धनाचे काम अविरतपणे करत असतात.

संदर्भ ग्रंथ —

- १) डॉ.राजेंद्र थोरात, 'कुंकू ते दुनियादारी (२०१८) चपराक प्रकाशन , पुणे पान क्र. १०, ११, १६, १८, ११६, १२६.
- २) डॉ. राजेंद्र थोरात व प्रा. आशूतोष कसबेकर, साहित्यकृतीचे माध्यमांतर (२०१७) संस्कृती प्रकाशन, पुणे पान क्र. ५,३,३३.

मराठी नाटकांचे माध्यमांतर

श्री. संदीप बाळकृष्ण जोशी सहाय्यक शिक्षक
टिळक हाय. व कनिष्ठ महाविद्यालय, कराड

प्रस्तावना —

‘कोणत्याही भाषेची थोरवी ही त्या भाषेत निर्माण झालेल्या साहित्यावरून मोजली जाते.’ या आधारे मराठी भाषा थोर, प्राचीन व अभिजात नक्कीच आहे. ज्या भाषेत प्रारंभीच्या काळातच ‘भावार्थदीपिका’ (ज्ञानेश्वरी) सारखा अद्वितीय ग्रंथ निर्माण होतो ती भाषा अभिजात नाही कशी ? ज्ञानदेवांची ज्ञानेश्वरी, मुकुंदराजांचा विवेकसिंधू पासून अविरत सुरू असलेली ही वाङ्मय सेवा आजही तितक्याच जोमाने व नव्या अविष्कारांनी सुरू आहे. मराठी भाषेत निर्माण झालेल्या साहित्याचा आढावा घेतल्यास तिचे अभिजातत्व आपण नाकारूच शकत नाही.

प्राचीन साहित्यातील संत साहित्य, पंडिती साहित्य व शाहिरी काव्य हा मराठी भाषेचा अस्सल ठेवा आहे. आजच्या अनेक साहित्य प्रकारांची, वैशिष्ट्यांची तसेच कथाबीजांची मूळ रूपे आपणांस नक्कीच इथे सापडतील.

इ. स. १८८० नंतर मराठी साहित्याला वेगळे वळण लाभले. साहित्याचा आवाका वृद्धिंगत होत गेला. अब्बल इंग्रजी कालखंडात इंग्रजी भाषेच्या प्रभावाने मराठीत अनेक साहित्य प्रकारांची मुहूर्तमेढ रोवली गेली. आशय, अभिव्यक्ती, समाजभान, जाणीवा या सर्वच बाबतीत मराठी वाङ्मय प्रगल्भ होत गेले ते याच काळात.

पण मुळात साहित्य हे शब्दप्रधान ! कोणत्याही लिखित साहित्याचा आस्वाद घ्यावयाचा झाला तर ‘वाचन’ हा एकमेव पर्याय उपलब्ध होता. पुढील तंत्रयुगातील निर्माण झालेल्या माध्यमांमुळे मात्र साहित्य ‘श्राव्य’ स्वरूपातही वाचकांपर्यंत पोहोचले. एकूणच साहित्य हे लिखित माध्यम आहे, त्यामुळे त्याच्या आस्वादात काही प्रमाणात मर्यादाही येतात.

माध्यमांचा विस्तार व प्रभाव :-

विज्ञान तंत्रज्ञानाचा अधिकाधिक वापर इ. स. १९२० नंतरच्या कालखंडात सुरू झाल्याचे आपणास दिसते. या विज्ञान तंत्रज्ञानाचे भले-बुरे परिणाम मानवाने पाहिले, अनुभवले. मराठी साहित्यातही याविषयी लेखन झाले. विज्ञानाने लावलेल्या नवनवीन शोधांतूनच वर्तमानपत्र, रेडिओ, टेलिव्हिजन, सिनेमा, संगणक, इंटरनेट इ.प्रभावी माध्यमांचा वावर सहज होऊ लागला. याला मराठी माणूस, साहित्य अपवाद कसे असेल ?

माध्यमांचा विचार करताना आपण प्रमुख तीन प्रकारात माध्यमांचा विचार करू.

१. दृक माध्यम — डोळ्यांनी पाहता येणारे अथवा वाचता येणारे. उदा. नियतकालिक, जाहिरात, जाहिरात फलक, हस्तपत्रिका इ.

२. श्राव्य माध्यम — कानांनी ऐकता येणारे माध्यम. उदा. — आकाशवाणी, ध्वनीफीत इ.

३. दृक—श्राव्य माध्यम — डोळ्यांनी पाहणे व कानांनी ऐकणे.

उदा. दूरचित्रवाणी, संगणक, ध्वनिचित्रफीत, चित्रपट, नाटक इ.

आजच्या संदर्भाने विचार करता दृक व श्राव्य ही माध्यमे प्रभावी आहेत खरी पण दृक—श्राव्य या माध्यम प्रकाराचा अधिक प्रभाव जनमाणसांवर आहे असे दिसते. या संशोधन विषयाचा विचार करता प्रामुख्याने दृक—श्राव्य माध्यमाचाच विचार आपण करणार आहोत. दृक—श्राव्य माध्यमातील सर्वच माध्यमे महत्त्वाची आहेत. नाटक व चित्रपट हे प्रकार मात्र साहित्याशी जवळीक साधणारे व मराठी रसिक प्रेक्षकांच्या मनावर अधिराज्य गाजवणारे आहेत. म्हणूनच प्रस्तुत ठिकाणी साहित्याचे माध्यमांतर या विषयासाठी साहित्यकृती—नाटक—चित्रपट यांचा अभ्यास केला आहे.

नाटक :-

‘नाटक’ हा अतिशय महत्त्वाचा वाङ्मय प्रकार, तसेच तितकाच लोकप्रिय कलाप्रकार आहे. नाटकाची परंपरा अगदी प्राचीन काळापर्यंत जाते. भरतमुनींच्या ‘नाट्यशास्त्र’ या ग्रंथाचा विचार करताना ही नाट्यपरंपरा किती प्राचीन व समृद्ध आहे हे आपणांस कळते.

नाटक म्हणजे तरी काय ?

‘काव्याशी निकटचा संबंध असलेला पण केवळ काव्य नसलेला वाङ्मय प्रकार म्हणजे नाटक.’

‘रंगभूमीवर दृश्यात्मक रूपाने प्रयोगित होईल अशी वाङ्मयीन रचना म्हणजे नाटक.’

‘रंगभूमीवर नटांकडून अभिनयाच्या व भाषणाच्या द्वारे लोकसमुदायाला सांगितलेली कथा म्हणजे नाटक.’

अशा व्याख्यांचा मागोवा घेतला तर यातून मतितार्थ एकच निघतो, तो म्हणजे ‘नाटक’ हे ‘दृश्यकाव्य’ आहे. नाटकाची एक आणि एकच व्याख्या करणे कठिण आहे, कारण हा कलाप्रकार सतत अनेक अंगांनी वाढत असतो, विकसित होत असतो.

‘नाटक’ हा साहित्यप्रकार आहे असे म्हणण्यापेक्षा तो एक ‘दृकश्राव्य’ कलाप्रकार आहे, असे म्हणणे युक्त ठरेल.

नाटक म्हणजे प्रसंग आणि संवाद यांच्या द्वारा व्यक्त होणारा संघर्षमय कथात्म अनुभव असे म्हणता येईल, अथवा नाटक म्हणजे माणसाच्या अंतर्बाह्य क्रिया—प्रतिक्रियांचे दर्शन घडविणारा आकृतीबंध होय. नाटक निर्माण करते ती द्रव्यात्मक जीवनाची जाणीव.

आधुनिक कालखंडात विष्णूदास भावे यांनी संगीत नाटकांच्या उज्ज्वल परंपरेचा पाया रचला. त्यानंतर अण्णासाहेब किर्लोस्कर, गोविंद बल्लाळ देवल, कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर, राम गणेश गडकरी, मो. ग. रांगणेकर, मामा वरेरकर, आचार्य अत्रे, पु. ल. देशपांडे, महेश एलकुंचवार, सतिश आळेकर अशा अनेक नाटककारांनी ही नाट्यपरंपरा वृद्धिंगत केली.

अशा या नाट्यप्रकाराचे पुढील काळात माध्यमांतर झालेले आढळते. म्हणजेच मराठी नाट्यकृतींवर आधारित काही चित्रपट निर्माण झाले.

चित्रपट :-

दादासाहेब फाळके यांनी भारतीय चित्रपटसृष्टीची मुहूर्तमेढ रोवली ती १९१३ साली. 'राजा हरिश्चंद्र' हा पहिला मूकपट त्यांनी निर्माण केला. म्हणजेच चित्रपटाची सुरुवात होऊन आता शंभर वर्षे पार पडली आहेत. संपूर्ण भारतीयांच्या मनावर आज चित्रपटाचे अधिराज्य आहे. चित्रपट हा भारतीयांच्या आपुलकीचा व जिवाळयाचा विषय बनला आहे. नट—नट्यांची मंदिरे रसिक उभी करतात, यावरून या चित्रपटांचा प्रभाव लक्षात येईल.

शतकोत्तर वाटचाल केलेल्या चित्रपटसृष्टीने अलिकडे प्रादेशिक चित्रपटांमध्येही वैविध्य आणलेले दिसते. मराठी चित्रपटांनी तर सुरुवातीपासूनच आपला ठसा उमटविला आहे. पहिले राष्ट्रपतींचे सुवर्णकमळ 'श्यामची आई' या चित्रपटास मिळाले. त्यानंतर अनेक राष्ट्रीय पुरस्कारांवर मराठी चित्रपटांनी मोहोर उमटविली आहे. मराठी चित्रपटांनी माध्यमांना व समाजाला आपली दखल घेण्यास भाग पाडले आहे. वेगवेगळे विषय आज हाताळले जात आहेत. फक्त मनोरंजन हा हेतू आता मागे पडत आहे.

'साहित्य' हा समाजमनाचा आरसा असतो. समाजातील भल्या—बुच्याचे पडसाद पडसाद साहित्यातून सतत उमटत असतात. समाजातील बदलती अभिरूची, संस्कृती इत्यादींचे वास्तववादी चित्रण साहित्यातून येते. याचप्रमाणे समाजातील घटनांवर चित्रपट बोलताना दिसतात. म्हणूनच चित्रपटदेखील समाजमनाचा आरसा आहेत असे म्हणावयास हरकत नाही. एकूणच काय, माध्यम कोणतेही असो समाजाचे प्रतिबिंब त्यात उमटतेच.

अगदी अलिकडच्या पाच—दहा वर्षातील मराठी चित्रपटांचा विचार करावयास गेल्यास फक्त शाब्दिक कोटया, हाणामारी, तमाशापट, घळाघळा अश्रू वाहणारे प्रसंग यात न अडकता कथानक, आशय व मांडणीत झालेला बदल प्रकर्षाने जाणवतो. त्यामुळे कथा, दिग्दर्शन, अभिनय, संगीत, गायन यामध्ये मराठी चित्रपटांनी आपला वेगळा ठसा उमटविलेला दिसतो.

माध्यमांतर :-

कलाकृतीचे एका माध्यमातून दुसऱ्या माध्यमात रूपांतर म्हणजेच माध्यमांतर. लोकमानसावर प्रभाव पाडणाऱ्या साहित्यकृती ह्या अजरामर असतात. त्यामुळे अशा साहित्यकृतींचे माध्यमांतर हे होतच असते. मराठी साहित्यातील कथा, कादंबरी, नाटक यावर नाटक अथवा चित्रपट निर्माण झालेले आपणांस दिसतात ते यामुळेच.

आजचा काळ हा तंत्रस्नेही, आधुनिक आहे. त्यामुळे आजच्या नाटकांमधून तसेच चित्रपटांमधून तंत्रज्ञानाचा अधिकाधिक वापर झालेला दिसतो. कथा, संगीत, चित्रणस्थळे यात आज वैविध्य दिसते. खरा रसिक मात्र या तंत्रज्ञानापेक्षा कथाबीज किंवा कथानकाला अधिक महत्त्व देत असतो. त्यामुळेच उच्च तंत्रज्ञान वापरून बनवलेले, वेगवेगळ्या ठिकाणी परदेशात चित्रण झालेले चित्रपट प्रेक्षकांच्या पसंतीस उतरत नाहीत.

नाटक व चित्रपट दोन्हीही दृक—श्राव्य माध्यमेच, पण दोन्हीतही बऱ्याच गोष्टीत फरक आहे. नाटक व चित्रपट हे 'दृश्यकला' या प्रकारात मोडतात. याच अनुषंगाने नाटकापेक्षा चित्रपटातून अधिक प्रभावीपणे काही गोष्टी मांडता येतात. काही बाबतीत मात्र रंगमंचीय आविष्कार सरस ठरतो.

मुळत नाटक व चित्रपट यांचा पाया हा संहितेत असतो. नाटककार रंगमंचाचा विचार करून नाटयसंहिता लिहितो. पण चित्रपटासाठी या संहितेत आवश्यक ते बदल करावे लागतात. एकूणच साहित्याचा रंगमंचीय आविष्कार ते चित्रपट हा प्रवास म्हणजे माध्यमांतर हे खूपच रोमांचक व आकर्षक आहे.

नाटक व चित्रपट या माध्यमांचा विचार करताना, तुलनात्मक अभ्यास करावयाचा झाल्यास विषयाचा आवाका खूपच मोठा आहे. इ. स. १९०९ साली रंगमंचावर आलेले 'कीचकवध (कृ. प्र. खाडिलकर) या नाटकावर आधारित कीचकवध याच नावाचा चित्रपट बनविला गेला. मामा वरेरकरांच्या 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकावर आधारित 'कारस्थान' हा चित्रपट तर चि. य. जोशी यांच्या 'होनाजी बाळा या नाटकावर 'अमर भूपाळी' हा अजरामर व मैलाचा दगड बनलेला चित्रपट तयार झाला. हरिभाऊ वडगांवकरांच्या 'गाढवाचं लग्न' या नाटकावर त्याच नावाचा चित्रपट अलिकडच्या दशकात प्रदर्शित झाला. सन १९६७ साली रंगमंचावर आलेल्या पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांच्या 'कटयार काळजात घुसली' या नाटकावर आधारित याच नावाचा चित्रपट आला व वि. वा. शिरवाडकरांची अजरामर नाटयकृती 'नटसम्राट' सन १९७० साली रंगमंचावर आला आणि इ. स. २०१७-१८ साली नटसम्राट हा चित्रपट प्रदर्शित झाला.

मराठी नाटकांचे माध्यमांतर या विषयाचे विवेचन करताना इथे फक्त 'गाढवाचं लग्न', 'नटसम्राट' व 'कटयार काळजात घुसली' या तीन नाटयकृती व त्यावरील चित्रपट यांचा विचार करणार आहोत.

नाटयकृतीच्या माध्यमांतराचा विचार करताना नाटक व चित्रपट या दोन्ही माध्यमांमधील काही साधर्म्य असणाऱ्या घटकांचा आधार घेऊन या दोन्ही माध्यमांचा तुलनात्मक अभ्यास करूयात.

अ) कथाबीज —

नाटक असो वा चित्रपट त्याला एक कथावस्तू असते. ती कथावस्तू घटना, प्रसंग यांनी गुंफलेली असते. नाटक हे अंकात विभागलेले असते. तर चित्रपट सलग पहावयाचा असतो. नाटककार रंगमंचाचा विचार करून संहिता लिहित असतो. चित्रपटाची पटकथा लिहिताना मूळ कथानकाचा विस्तार केला जातो. हा कथाविस्तार करताना सादरीकरणात मर्यादा येत नाही

नाटक व चित्रपट या दोन्ही माध्यमात मुख्य कथानकाबरोबर काही उपकथानकेही येतात. जी कथानकाला पूरक असतात. प्रेक्षकांची उत्कंठा सतत वाढती राहिली पाहिजे, हा विचारही महत्त्वाचा आहे. यासाठी सतत काहीतरी घडत राहावे लागते, याला 'कृती' असे म्हणतात. ज्यामुळे उत्कंठा निर्माण होईल ती कृती. ती दोन व्यक्तींच्या कलहातून निर्माण होईल, तशीच एखाद्या पात्राच्या शांत संभाषणातूनही.

कथाबीजाचा विचार करताना निवडलेल्या तीनही मूळ नाटयकृतींची कथानके सशक्त असल्याचे दिसते. 'गाढवाचं लग्न' हा लोकनाटयाच्या अंगचणीचा प्रयोग पूर्णतः विनोदी. 'कटयार काळजात घुसली' चे कथानक याहून भिन्न. दोन भिन्न अभिजात भारतीय गायनाच्या घराण्यातील संघर्ष दाखविणारे. तर 'नटसम्राट' हे निवृत्त नटाच्या असहाय्यतेचे चित्रण करणारे नाटक. म्हणजेच एक विनोदी 'फार्स' स्वरूपाचे, दुसरे संगीतप्रधान तर तिसरे शोकांतिका. एकूणच तीनही नाटकांची कथाबीजे ही अस्सल लोकांच्या भावनेला हात घालणारी अशीच आहेत.

मूळ कथाबीज सशक्य असल्याने त्याचे नाटयरूपांतर व चित्रपट अशा दोन्ही माध्यमात ते लोकप्रिय ठरलेले दिसून येते. चित्रपटाचा विचार करताना कथाबीजातून सर्वप्रथम 'पटकथा' निर्माण केली जाते. कथा ते पटकथा या प्रवासात चित्रपटासाठी आवश्यक ते फेरफार केले जातात. हे बदल अनावश्यक व चुकीचे झाल्यास कथानकाला धक्का बसतो व चित्रपट मूळ कथावस्तूपासून फारकत होतो. रसिक प्रेक्षक या गोष्टी विसरू शकत नाही. तो चित्रपटापासून दुरावतो.

उदाहरण दयावयाचे झाल्यास 'नटसम्राट' नाटकाचे देता येईल. 'अप्पा' ही व्यक्तिरेखा चित्रपटात दारू पिताना दाखवली आहे. नाटकातील अप्पा असे नाहीत. चित्रपट पाहताना अप्पा दारू पिताना दिग्दर्शकाला का दाखवावेसे वाटले हेच कळत नाही. सवंग लोकप्रियता किंवा दिग्दर्शक म्हणून काहीही बदल करू शकतो या हव्यासापोटी चित्रपट मूळ कथानकापासून फारकत होतो. याच नाटकात 'कळवणकर' नावाचे पात्र नाटयवेडे आहे. चित्रपटात मात्र या कळवणकरांचा मुलगा नाटयवेडा आहे. अनावश्यक असे हे कथाबदल चित्रपटाला मारक ठरले आहेत.

आ) संवाद —

नाटकाचा विचार केला तर 'संवाद' हा नाटकाचा प्राण असतो. व्यक्तिरेखाटन, प्रसंगचित्रण हे सर्व संवादातूनच साधायचे असते. संवादाच्या बाबतीत 'गाढवाचं लग्न' मधील संवाद हे उत्तम दर्जाची विनोदनिर्मिती करतात. शब्दनिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ विनोद या नाटकात जागोजागी येतात व त्यात सहजता आहे. 'कटयार काळजात घुसली' मधील संवादात आपणांस जुगलबंदी दिसते. तर 'नटसम्राट' मधील अप्पा व कावेरी यांचे संवाद मराठी माणसाच्या मनात घर करून आहेत. त्यांना सुभाषितांचा दर्जा प्राप्त झाला आहे.

संहितेतील संवादापेक्षा प्रत्यक्ष रंगमंचावर सादीकरण होताना किंवा चित्रपटातील अभिनेत्यांच्या तोंडचे संवाद, शब्दफेक अधिक प्रभावी ठरते. ती रसिकांना भावते. संहितेवरहुकूम संवाद नाटकात असतात. चित्रपटात मात्र पटकथेच्या विस्तारीकरणाच्या नावाखाली संवादातही बदल केलेले आढळतात. काहीवेळा संवादापेक्षा संगीत, चेहऱ्यावरील भाव, प्रतिक प्रतिमांचा वापर या गोष्टी चित्रपटात ठळक होतात.

इ) नेपथ्य —

कलाकृती प्रेक्षकांसमोर मांडताना नेपथ्य महत्त्वाचे ठरते. नाटक व चित्रपट या दोन्ही माध्यमात नेपथ्य आवश्यक असते. नाटकासाठी नेपथ्याचा विचार करताना मर्यादा येतात, कारण 'नाटक' हा रंगमंचीय आविष्कार आहे. त्यामुळे जे काही नेपथ्य आहे ते रंगमंचाचा विचार करूनच करावे लागते. मुळात नाटककार संहिता लेखन करतानाच नेपथ्य काय हवे, कसे हवे व कुठे हवे याचे मार्गदर्शन करत असतो. नेपथ्याचा उल्लेख संहितेत असतो. रंगमंचाचा विचार करूनच नाटककार संहिता लिहिताना प्रसंगांची आखणी, मांडणी करत असतो. बऱ्याचवेळा नेपथ्यात प्रतिकात्मकता वापरली जाते.

चित्रपट माध्यमात मात्र नेपथ्याला मर्यादा नसतात. चित्रपट हे माध्यम आपणापर्यंत पोहोचते ते कॅमेराच्या द्वारे. कॅमेरा जे चित्रित करतो, जसे चित्रित करतो तसे प्रेक्षकांपुढे प्रसंग, स्थळे येतात. उदा. 'गाढवाचं लग्न' मध्ये सावळ्या साधूबरोबर स्वर्गात जातो हा प्रसंग चित्रपटात अधिक उठावदार ठरतो. 'स्वर्ग' ही संकल्पना चित्रपटात अधिक उठावदार, प्रभावीपणे व्यक्त होते. 'नटसम्राट' मधील नंदाचे घर, नलूचे घर, थिएटर बाहेरील फुटपाथवरचा प्रसंग असे प्रसंग चित्रपटात नेपथ्याच्या प्रभावी मांडणीने अधिक उठावदारपणे सादर होतात.

'कटयार काळजात घुसली' मधील राजदरबार प्रत्यक्ष निर्माण करून चित्रपटात दरबारातील प्रसंग जिवंत झालेला दिसतो.

नाटकात मात्र रंगमंचावरील 'विंग' मागील पडदा यांच्या साहाय्यानेच अधिकाधिक मांडणी केली जात असते. म्हणजेच चित्रपट हे माध्यम नेपथ्याच्या दृष्टीने प्रभावी ठरते. नाटकात कृत्रिमतेवर भर असतो. चित्रपटात मात्र नैसर्गिक ठिकाणांचा, वास्तूंचा वापर होतो.

ई) प्रकाशयोजना —

नाटयकृतीचे सादरीकरण रंगमंचावर होत असते, त्यामुळे प्रकाशयोजनेच्या माध्यमातून प्रसंगांना अधिक उठावदार केले जाते. पूर्णतः अंधार, स्पॉट लाईट यांचा वापर केला जातो. नैसर्गिक प्रकाश मात्र रंगमंचासाठी वापरता येत नाही.

चित्रपट या माध्यमात कॅमेऱ्याच्या सहाय्याने चित्रीकरण होत असल्याने इथे नैसर्गिक प्रकाशावर अधिक भर असतो. नैसर्गिक व कृत्रिम प्रकाशाचा वापर अत्यंत प्रभावीपणे चित्रपटात होतो.

उ) कॅमेरा (चित्रीकरण) —

नाटकात 'कॅमेरा' वापरता येत नाही पण चित्रपट हा 'कॅमेरा' द्वारे चित्रित करून मगच पडद्यावर येतो. त्यामुळे कॅमेरा हा सगळ्यात महत्त्वाचा घटक ठरतो. चित्रपट कॅमेऱ्याची भाषा बोलत असतो. कॅमेरा व प्रेक्षकांचे डोळे एकरूप झाले तर आशय सहजपणे पोहोचतो.

कॅमेऱ्याचा वापर करून अभिनेत्याच्या चेहऱ्यावरील हावभाव उत्तमपणे सादर करता येतात. हावभावातील बारकावे, प्रसंग—घटनांबाबत प्रतिक—प्रतिमांचा वापर प्रभावीपणे इथे करता येतो.

ऊ) संगीत —

मराठी रंगभूमीवरील नाट्यपरंपराचमुळी संगीत नाटकांची. त्यामुळे नाटकात संगीत हा अविभाज्य भाग असतो. चित्रपटातही संगीत महत्त्वाचे असते. गीत व पार्श्वसंगीत अशा दोन भागात संगीत विभागले जाते. अलिकडच्या नाटकांमधून 'पदे' नाहीशी झाली, पण पार्श्वसंगीत मात्र असतेच. चित्रपट माध्यमातही फारच थोडे चित्रपट 'गीत' नसलेले निघाले.

नाटकातील रिकामी जागा संगीत भरून काढत असते. तर चित्रपटात बऱ्याचवेळा संगीताचा अतिरेक झाल्यासारखा वाटतो.

'कटयार काळजात घुसली' हे मुळात संगीत नाटक, दोन घराण्यांचा वाद या विषयावर बेतलेले. त्यामुळे या नाटकातील पं. जितेंद्र अभिषेकीबुवांच्या रचना अजरामर अशाच आहेत. नाट्यसंगीताच्या परंपरेत त्यांना खूप वरचे स्थान आहे. चित्रपटाचा विचार करताना नाटकातील मूळ रचना नवीन गायकांकडून नव्या ढंगात म्हणून घेतली आहेत. पण गाण्यांचा मूळ शास्त्रीय बाज तसाच आहे. थोडक्यात 'कटयार काळजात घुसली' मधील गाणी म्हणजे उत्तम पुनर्रचना आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. युवा शास्त्रीय गायक महेश काळे यांना याच चित्रपटासाठी राष्ट्रीय पुरस्कार प्राप्त झाला आहे.

ए) दिग्दर्शन –

नाटक व चित्रपट या दोन्हीही माध्यमांमध्ये दिग्दर्शक महत्त्वाचा असतो. कलाकार, संहिता, पडद्यामागचे कलाकार, निर्माता या सर्वांना तो एकत्र बांधत असतो. सगळ्यांना एकाच धाग्यात गुंफून त्याला उत्तम कलाकृती प्रेक्षकांपुढे ठेवायची असते. कथाविषयाचे पूर्ण आकलन, व्याप्ती प्रथम दिग्दर्शकाला समजली पाहिजे. कथाबीजाचा हेतू योग्य पद्धतीने त्याला मांडता आला पाहिजे.

'गाढवाचं लग्न' या चित्रपटात नाटकाचा अस्सल लोकसाहित्याचा बाज येत नाही, तो दिग्दर्शनातील अभावामुळे. 'नटसम्राट' बाबतही हेच म्हणावे लागते. अवाजवीपणा, कथाबीजाशी घेतलेली फारकत यामुळे माध्यमांतर फसलेले दिसते. 'कटयार काळजात घुसली' मात्र या दोन्हींच्या तुलनेत 'उजवा' ठरतो.

ऐ) वेशभूषा / केशभूषा –

नाटकात व चित्रपटातही वेशभूषा व केशभूषा महत्त्वाची असते. नाटकात वेशभूषा/केशभूषा यांना काही प्रमाणात मर्यादा येतात. या मर्यादा असण्याचे मुख्य कारण म्हणजे आर्थिक गुंतवणूक हे होय. चित्रपटाच्या क्षेत्रात मात्र नाटकाच्या तुलनेत आर्थिक गुंतवणूक, प्रायोजकत्व अधिक असल्याने केशभूषा व वेशभूषेत आधुनिकता व अधिक उच्च दर्जा दिसून येतो.

'कटयार काळजात घुसली' मधील जुना काळ, त्याकाळची वेशभूषा यामुळे व्यक्तिमत्त्व खुलून येते. नटसम्राट मधील अप्पांची केशभूषा/वेशभूषा त्यांच्या आयुष्यातील चढउतार, अगतिकता प्रभावीपणे दर्शविते.

ओ) कलाकार निवड –

नाटककाराच्या मनातील कथाबीज नाटक अथवा चित्रपटाच्या रूपाने प्रत्यक्षात अवतरते. नाटकाचा किंवा चित्रपटाचा आशय कलाकारांच्या अभिनयातून प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचत असतो. म्हणूनच कलाकार निवड अत्यंत महत्त्वाची असते.

नाटकात प्रयोग सादर करताना, प्रयोगानंतर कलाकाराला लगेच दाद मिळते. चित्रपटातील कलाकाराला मात्र लगेच प्रत्यक्ष दाद मिळू शकत नाही.

कलाकार कसलेले, दिग्गज असतील तर कलाकृतीकडे रसिक वेगळ्या नजरेने पाहतात. कलाकारांचा अभिनय पाहण्यास प्रेक्षक रंगमंचाकडे येतात. असा इतिहास आहे.

नाटकांचे चित्रपट होताना मात्र नाटकातून आपल्या कसदार अभिनयाच्या जोरावर लोकमानसात खोलवर अधिराज्य गाजवणाऱ्या कलाकारांची तुलना चित्रपट अभिनेत्यांशी होते. 'नटसम्राट' मधून अप्पा रंगवणाऱ्या अनेक कलावंतांशी चित्रपटातील नाना पाटेकर यांची तुलना झाली. 'कटयार काळजात घुसली' नाटक गायक-नटांनी अजरामर केले. चित्रपटातही कसदार अभिनयाचे दर्शन कलाकारांकडून झाले. या दोन चित्रपटांच्या तुलनेत 'गाढवाचं लग्न' मधील कलाकार मात्र दुय्यम ठरतात. या नाटकातील कलाकारांनी मात्र खूपच उत्तम अभिनय केला होता.

औ) अर्थकारण –

कोणतीही कलाकृती योग्य पद्धतीने सादर करण्यासाठी 'आर्थिक पाठबळ' हा घटकही महत्त्वाचा ठरतो. कलाकार मानधन, प्रवास, नेपथ्य इ. साठी खर्च होत असतो. आर्थिकदृष्ट्या विचार करताना नाटकातील आर्थिक गुंतवणूकीपेक्षा चित्रपटातील आर्थिक गुंतवणूक खूपच अधिक असते. त्यामुळे जाहिरातींवरही इथे अधिक खर्च होतो. आर्थिक गुंतवणूक जितकी अधिक तितका आखीवरेखीवपणा कलाकृतीत येतो. चित्रपट माध्यम इथे उजवे ठरते. कारण चित्रपटाचा प्रेक्षक अधिक, फायदा अधिक.

निष्कर्ष –

नाटकांचे माध्यमांतर होत असताना कोणकोणत्या घटकांचा विचार केला जाऊ शकतो हे आपण पाहिलेच. इतरही काही घटक माध्यमांतरात प्रभावी असतात. इथे मात्र महत्त्वाच्या घटकांचा विचार केला आहे. या नाटयकृती व चित्रपटांचा अभ्यास करताना वरील घटकांच्या आधारे काही निष्कर्ष निघतात ते पुढीलप्रमाणे –

- ❖ कोणत्याही कलाकृतीचे माध्यमांतर होत नसते. मूळ कथाबीज सकस असेल तर त्याचे माध्यमांतर होते. म्हणजेच माध्यमांतरासाठी कथाबीज सकस हवे.
- ❖ मूळ कथाबीजामध्ये माध्यम बदल करताना आवश्यक बाब म्हणून अनावश्यक बदल करू नयेत.
- ❖ कथानकातील प्रसंग, संवाद याच्या मूळ ढाच्यात तारतम्याने बदल करावेत. ओढूनताणून बदल झाल्यास रसिक प्रेक्षक दुखावतो. त्यामुळे माध्यमांतर फसू शकते.
- ❖ कथानक ते वेशभूषा, नेपथ्य अशा सर्वच घटकांचा एकत्रित प्रभाव माध्यमांतरामध्ये महत्त्वाचा ठरतो.
- ❖ चित्रणस्थळ, नेपथ्य, वेशभूषा, केशभूषा यांचा वापर आवश्यक तिथे व योग्य पद्धतीने होणे गरजेचे आहे. यामध्ये भडकपणा येऊ नये याची काळजी घेतली जावी. अन्यथा कथानकाकडे दुर्लक्ष होते.
- ❖ साहित्यकृती, नाटक (रंगमंच), चित्रपट ही तीनही माध्यमे भिन्न आहेत. प्रत्येक माध्यमाची काही बलस्थाने तर काही उणीवा आहेतच. उणीवा प्रकर्षाने टाळून उत्तम माध्यमांतर करता येते.

- ❖ माध्यमांतर करताना कलाकार निवड अतिशय महत्त्वाची असते. कलाकारच खऱ्या अर्थाने कलाकृती प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवत असतो.
- ❖ आजचा काळ हा आधुनिक तंत्रज्ञानाचा आहे. त्यामुळे माध्यमांमध्ये तंत्रज्ञान येतेच. पण तंत्रज्ञानाचा वापर आवश्यक तेथेच व्हावा, त्याचा अतिरेकी वापर टाळावा.
- ❖ साहित्याचे नाटयरूपांतर तसेच चित्रपट असे माध्यमांतर आजच्या आधुनिक तंत्रस्नेही युगात आवश्यक आहे.
- ❖ आर्थिक फायद्याचे गणित, प्रसिद्धी यामागे न लागता माध्यम बदल करताना मूळ कथानकाला महत्त्व दिले गेले पाहिजे.
- ❖ आज साहित्याकडे वाचक वळत नाही असे म्हणतात. नाटकही याला अपवाद नाही. नाटयरसिक, वाचक व चित्रपटांचा प्रेक्षक नव्याने निर्माण होणे व तो या माध्यमांकडे वळणे या दृष्टीने दर्जेदार साहित्यकृती, नाटक, चित्रपट यांचे माध्यमांतर होणे आवश्यक आहे.
- ❖ साहित्यावर आधारित नाटयकृती अथवा चित्रपट असेच माध्यमांतर आपल्याकडे दिसते. यात कालपरत्वे बदल होऊन उत्तम नाटयकृती व चित्रपटांचे साहित्यात रूपांतर होणे अपेक्षित आहे.
- ❖ माध्यमांतर उत्तम दर्जाचे झाले तर रसिक प्रेक्षकाला ते भावते. त्यामुळे तो मूळ कलाकृतीचा आस्वाद घेण्यास प्रवृत्त होतो.

समारोप —

उत्तम दर्जाची साहित्य निर्मिती झाल्यास वाचक त्याकडे ओढला जातो. साहित्याचा आस्वाद वाचक व्यक्तिगत पातळीवर घेत असतो. नाटक व चित्रपट ही दोन्ही माध्यमे मात्र सामूहिक आविष्कार आहेत. कथानकापासून ते नेपथ्य व वेशभूषेपर्यंत सर्वच घटकांचा एकत्रित प्रभाव त्या कलाकृतीतून वाचक, रसिक प्रेक्षकाला भावला तरच त्या कलाकृतीला लोकमान्यता प्राप्त होते. संशोधनात अभ्यासलेल्या 'गाढवाचं लग्न', 'कटयार काळजात घुसली' व 'नटसम्राट' या साहित्यकृती मुळातच रसिकमान्य. त्यांचे नाटयरूपांतरही अजरामर. मराठी मनात त्यांना अढळ स्थान. त्यामुळेच या नाटयकृतींवरील चित्रपटही काही उणीवा सोडल्या तर मराठी प्रेक्षकांच्या हृदयात स्थान मिळवू शकले आहेत, असे म्हणावयास हरकत नाही.

बदलत्या काळानुसार रंगमंचावर नाटयतंत्र, प्रयोगतंत्र अधिक प्रगत होताना दिसत आहे. चित्रपट माध्यमात तर हा बदल अधिक वेगाने होतो आहे. मराठी वाचक, प्रेक्षक म्हणून आपलीही जबाबदारी आहे की, या माध्यमांतराचा आस्वाद आपणही रसिकतेने घेतला पाहिजे.

साहित्य, नाटक व चित्रपट हा मानवी सांस्कृतिक उद्गार आहे. ही माध्यमे ज्या समाजात अवतरतात तेथील संस्कृतीचे प्रतिकरूप घेऊनच ती येतात. साहित्य, नाटक व चित्रपटांच्या अनुभवाने माणसाचा लौकिक जीवनानुभवच समृद्ध होतो. त्याच्या जाणीवेच्या कथा व्यापक होतात.

कळसूत्री बाहुल्या असोत किंवा मुखवटे धारण करणारी पात्रे असोत अथवा अंधार प्रकाशात वावरणारी माणसे असोत, ती जोपर्यंत मानवी भावभावनांचा अविष्कार करतात, तोपर्यंत अशा माणसांनी घडविलेले नाटक, चित्रपट किंवा लिहिलेले कथानक हे वाचक प्रेक्षकांना हलवणारच. त्यांच्या जाणीवेच्या कळा संपन्न करणारच.

संदर्भ —

१. नांदगांवकर सुधीर, आधुनिक महाराष्ट्राची जडणघडण.

शिल्पकार चरित्रकोश — चित्रपट आणि संगीत, खंड ७,

हिंदुस्थान प्रकाशन, २०१४

२. मनुघाटे प्रमोद, 'साहित्यकृतींची चित्रपट पटकथा', पैलू, जुलै—ऑगस्ट—सप्टेंबर, २०१३

३. गाढवाचं लग्न, 'नटसम्राट', 'कटयार काळजात घुसली' प्रकाशित संहिता.

३. गाढवाचं लग्न, 'नटसम्राट', 'कटयार काळजात घुसली' नाटकांच्या ध्वनिचित्रफिती व चित्रपटांच्या ध्वनिचित्रफिती.

४. ५. राजेंद्र

महाकाव्य आणि दृक्श्राव्य माध्यम

डॉ.महावीर विठ्ठल कांबळे

कृष्णा महाविद्यालय, रेंठरे बु॥,

प्राचीन भारतीय साहित्याची सुरुवात संस्कृत काव्याच्या स्वरूपात झालेली दिसून येते. त्यामध्ये महाकाव्यांची रचना सर्वश्रेष्ठ ठरली. या महाकाव्यांची रचना काव्यओळींच्या मांडणीमध्ये झालेली पहावयास मिळते. तसेच त्या काव्यओळी अभंग, श्लोक या पद्धतीच्या रचनेत असते. आचार्य भामह यांनी महाकाव्याची लक्षणे नमूद केली. त्यानंतर दंडी, रुद्रट, विश्वनाथ यांनी या महाकाव्याच्या सूत्रबद्ध लक्षणांचा विस्तार केला. आचार्य विश्वनाथ यांच्यामते महाकाव्य हे देवतांवर किंवा क्षत्रिय कुळातील व्यक्तीवर अवलंबलेले असते. तसेच जो गुणी असेल अशा नायकावर लिहिलेले असते. त्या नायकाचा कूळ आणि वंश हा श्रेष्ठ असावा तसेच महाकाव्याची रचना ही शृंगार, वीर अशा नऊ रसांच्या आधारावर केलेली असावी, त्यामध्ये नाटकीय संदर्भ किंवा एखादी मोठी कथा मांडलेली असावी. महाकाव्याची कथा पुराण किंवा ऐतिहासिक व्यक्तीवर असावी तसेच धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष यापैकी एक महाकाव्याचे फळ असावे. त्याचे उदाहरण म्हणजे गंगालहरी सारखे महाकाव्य जगन्नाथ पंडीत यांनी प्रायश्चित्त किंवा मोक्षप्राप्तीसाठी लिहिले व त्यामुळे त्यांना मोक्ष प्राप्त झाला असे म्हटले जाते. महाकाव्याच्या सुरुवातीस नमस्कार, ईशस्तवन असते तर महाकाव्यामध्ये खलप्रवृत्तीविषयी निंदा आणि सज्जनाविषयी गुणगाण असते. महाकाव्याचे लेखन छंदांच्या साहाय्यातून करावे. यामध्ये संध्याकाळ, सूर्य, चंद्र, दिवस, प्रातःकाल, मध्यान्ह, पर्वत, वन, सागर, स्वर्ग, नगर, यज्ञ, संग्राम, यात्रा तसेच विवाह अशा बाबींचा उल्लेख यावा किंवा या बाबी कथानकाच्या स्वरूपामध्ये मांडण्यात याव्यात. महाकाव्याच्या विस्तार प्राकृतिक, सामाजिक किंवा राजकीय क्षेत्रामधील बारीकसारीक गोष्टींना घेऊन मांडलेला असावा. तसेच महाकाव्याची रचना नाटयपूर्ण हवी. ती त्या व्यक्तीच्या जीवनाच्या चढत्या क्रमाने मांडलेली असावी. याला काही महाकाव्ये अपवादही आहेत. कारण या महाकाव्यामध्ये फक्त एखाद्या देवतेच्या गुणगौरवाचा भाग अतिशय येतो. उदा. शिवलिलामृत, गंगालहरी या प्रकारची महाकाव्ये वर्णनात्मक असतात.

संस्कृतमधील महाकाव्ये:

१) रामायण (वाल्मीकी), २) महाभारत (वेदव्यास), ३) बुद्धचरित (अश्वघोष), ४) कुमारसंघ (कालिदास), ५) रघुवंश (कालिदास), ६) किरातार्जुनीयम (भारवि), ७) शिशुपालवध (माघ), ८) नैषधीय चरित (श्रीहर्ष) यांच्या व्यतिरीक्त चार वेद अठरा पुराणे आणि उपनिषदांचाही महाकाव्यात आपण समावेश करू शकतो. परंतु ज्या पद्धतीने महाकाव्यांची रचनाप्रणाली मांडण्यात आलेली आहे ती महाकाव्ये कशी असावीत त्यामुळे या वाङ्मयप्रकाराला महाकाव्य म्हणता येणार नाही. तर ती फक्त काव्येच आहेत.

प्राकृत आणि अपभ्रंशमधील महाकाव्ये:

१) रावणवही (रावणवध), २) सिरिचिन्हकव्वं (श्री चिन्ह काव्य), ३) लीलाबई (लीलावती), ४) उसाणिरुद्ध (उषानिरुद्ध), ५) कंसवही (कंसवध), ६) पद्मचरित, ७) रिट्थणेमिचरित्र, ८) महापुराण, ९) नागकुमार चरित्र, १०) यशोधनराचरित्र या प्रकारच्या महाकाव्यांची निर्मिती त्यावेळच्या मराठीमध्ये म्हणजे प्राकृत आणि अपभ्रंशाच्या काळामध्ये झालेली असून यांच्यावर काही काल्पनिक कथा कादंबऱ्यांचे लेखनही झालेली दिसून येते. तसे पाहता या महाकाव्यांपेक्षा संस्कृत महाकाव्यांचा अभ्यास बऱ्याच ठिकाणी झालेला दिसून येतो.

महाकाव्ये आणि दृकश्राव्य माध्यमः

दृकश्राव्य माध्यमामध्ये टी.व्ही. व चित्रपट या दोन गोष्टींचा विचार या लेखामध्ये करण्याचा प्रयत्न केला आहे. टी.व्ही. वरील कार्यक्रमांमध्ये महाकाव्यावरील काव्यगायनांचा कार्यक्रम काही अंशी झाला. त्यामध्ये गीतरामायण हे काव्य खूप वेळा गाण्यात आले. परंतु तो पूर्णत्वे नव्हता तर महाकाव्यातील काही भागावर केलेल्या काही मांडणींचा तो कार्यक्रम असे. महाकाव्यावरील लहान-लहान गोष्टींचा उपयोग प्रथम चित्रपट माध्यमामध्ये करण्यात आला. आपल्या साहित्यनिर्मितीप्रमाणे प्रथमतः देवदेवतांचे चित्रण नंतर संतचरित्र त्यानंतर मानव किंवा समाज याप्रकारची उतरंड मांडणी चित्रपटामध्येही पहावयास मिळते. प्रचलित गोष्टींचे चित्रपट रूपांतर करताना दादासाहेब तोरणेचा 'भक्त पुंडलिक' असो किंवा दादासाहेब फाळके यांचा 'राजा हरिश्चंद्र' या दोन्ही चित्रपटांची निर्मिती अख्यान काव्यावर झाली. ही चित्रपटांची सुरुवात होती. प्रसिद्ध लोकप्रिय कथांची मांडणी जर जिवंतपणे पडद्यावर पाहता येत असेल तर त्याकडे लोकांचे लक्ष केंद्रीत होणार आणि आपला देश हा अध्यात्मिक, सांस्कृतिक व ऐतिहासिक गोष्टीप्रिय देश आहे. याचे गमक ओळखून चित्रपट निर्मात्यांनी अध्यात्मिक बीजांची तसेच महाकाव्यातील काही प्रसंगांची चित्रपटासाठी निवड केलेली दिसून येते. याला कारण चित्रपट ही खर्चिक गोष्ट आहे. तसेच चित्रपटाकडे लोक आकर्षित करण्यासाठी पुराणकथाच उपयुक्त ठरतील याची जाणीव त्यावेळच्या दिग्दर्शकांना झाली म्हणून त्यांनी १९१३ साली राजा हरिश्चंद्र हा मराठीमध्ये मानलेला पहिला चित्रपट प्रदर्शित झाला. अध्यात्मिक कथानकांच्या मांडणीतून व महाकाव्यातील काही गोष्टीवर त्यानंतर दादासाहेब फाळके यांनी पौराणिक महाकाव्यावर 'मोहिनी भस्मासूर' (१९१९), 'सत्यवान सावित्री' (१९१४), 'लंकादहन' (१९१७), 'सत्यवादी राजा हरिश्चंद्र' (१९१७), 'श्रीकृष्ण जन्म' (१९१८), 'कालियामर्दन' (१९१९), तर १९२० मध्ये 'श्रीकृष्णलीला', 'रामजन्म', 'कंसवध', 'जालिंदरवृंदा', 'शकुंतला', 'सीतास्वयंवर', 'नरसिंहअवतार', 'सतीपार्वती', 'श्रीकृष्ण सुदाम', 'सैरंभ्री', 'गोवर्धनधारी', 'शनिप्रभाव', 'सतीसुलोचना', 'वाल्मिकी', 'उर्वशी' या प्रकारचे अनेक चित्रपट प्रदर्शित झाले. या चित्रपटाकडे पाहता असे दिसून येते की यांचे कथानक महाकाव्यातील छोट्या छोट्या कथानकांवर अवलंबिलेले आहे. याचप्रमाणे महाकाव्यावर काही मालिकांची निर्मिती झाली. त्यामध्ये दूरदर्शनवर २५ जानेवारी १९८७ ते ३१ जुलै १९८८ पर्यंत ७८ भागामध्ये 'रामायण' दाखविण्यात आले. हे एक महाकाव्य दृकश्राव्य रूपातून पूर्णपणे मांडण्यात आले. ही मालिका तयार करण्यासाठी वाल्मिकी रामायण तसेच तुलसीदासकृत रामचरितमानस या दोन गोष्टींचा उपयोग करण्यात आला. त्याचे निर्माते रामानंद सागर होते. त्यानंतर २ ऑक्टोबर १९८८ ते २४ जून १९९० पर्यंत ९४ भागामध्ये 'महभारत' ही सर्वात लोकप्रिय मालिका प्रदर्शित करण्यात आली. या मालिकेला भारतामध्येच नव्हे तर विदेशातही

पन्नास लाखापेक्षा जास्त लोकांनी पाहिले. या मालिकेच्या निर्मितीसाठी महाभारत व विष्णूपुराण यांचा वापर केलेला आढळतो. या मालिकेचे निर्माता आणि दिग्दर्शक बी.आर.चोप्रा हे होते. यामध्ये कुरूपरिवार, राजा भारत, आणि शंतनू पासून युधिष्ठिर हस्तिनापूरचा राजा व भीष्माच्या मृत्यूपर्यंत ही मालिका दाखविण्यात आली. त्यानंतर काही मालिकामध्ये धृतराष्ट्र, गांधारी, कुंती आणि विदुर यांचा वानप्रस्थाश्रम यांचेही चित्रण आले आहे. त्यानंतर १६ सप्टेंबर २०१३ ते १६ ऑगस्ट २०१४ या दरम्यान दुसऱ्या महाभारत मालिकेची निर्मिती सिद्धार्थ कुमार तिवारी यांनी केली. त्यानंतर कृष्णा ही मालिका रामानंद सागर यांनी निर्देशित केली होती. आजही राधाकृष्ण मालिका १ ऑक्टोबर २०१८ पासून दाखविली जात आहे. याचेही निर्माता सिद्धार्थ कुमार तिवारी आहेत. याचबरोबर सुर्यपुत्र कर्ण या मालिकेचाही उल्लेख करावा लागेल. इत्यादी महाकाव्यांवरील मालिका विशेष लोकप्रिय झाल्या.

महाकाव्याचे दृकश्राव्य माध्यमामध्ये रूपांतर होताना प्रथमतः भाषेमध्ये बदल जाणवतो. संस्कृत भाषेचे हिंदी भाषेत रूपांतर होतेच होते तरी महाकाव्यामधील कालखंड मांडतानाही भाषेमध्ये बदल जाणवतो. तसेच वर्णनात्मक पद्धतीचा वापर करून महाकाव्यातील वर्णनावरून येणारे सामाजिक संदर्भ, पेहराव, वेशभूषा, सण—समारंभ, सांस्कृतिक संदर्भ यांचा मेळ घालून चित्रिकरण करावे लागते, कारण तो जो काळ कधी झाला असेल तर त्यावेळी मनुष्यजीवन एकतर अतिप्रगत असेल किंवा अतिसाधारण. कारण महाकाव्यात काही ठिकाणी येणारे शस्त्रांचे वर्णन हे आण्विक अस्त्रांकडे इशारा करतात. त्यामध्ये ब्रम्हास्त्र, नारायणास्त्र, पाशुपतअस्त्र आदींचा समावेश आहे. तसे पाहिले तर काही गोष्टी या कल्पनेच्या साहाय्याने उभाराव्या लागतात. मग ते अभिनय करणाऱ्या कलाकारांचे पेहराव असतील किंवा कृत्रिमरित्या उभारलेले सेट किंवा अनिमेशनच्या साहाय्यातून तयार केलेल्या इतर बाबी यांची रचना कल्पनेच्या साहाय्यातून किंवा महाकाव्य तसेच पुराणांच्या साहाय्याने तयार कराव्या लागतात. या महाकाव्यांवरील चित्रपटाविषयी सांगायचे झाले तर चित्रपटाला वेळेचे बंधन असल्याने महाकाव्यातील एखादीच गोष्ट चित्रपटातून मांडता येऊ शकते. संपूर्ण महाकाव्य एका चित्रपटामध्ये आजवर आलेले नाही आणि येऊही शकत नाही, कारण त्याचा विस्तार मोठा असल्याने व चित्रपट हे माध्यम मुख्यतः अर्थप्राप्तीचे माध्यम असल्याने चित्रपटामध्ये जे गुण लागतात त्यामध्ये पूर्ण महाकाव्य अतिजलद गतीने दाखवावे लागेल. त्यामुळे महाकाव्यातील काही घटना, प्रसंग वगळावे लागतील. प्रसिद्ध दिग्दर्शक राजा मौली हे महाभारतावर चित्रपट करणार असल्याचे दिसते. तरी हा चित्रपट एकूण तीन भागात दाखवला जाणार आहे. म्हणजे ही एक चित्रपटाची मालिकाच म्हणावी लागेल.

संदर्भ:

- १) <https://hi.wikipedia.org/wiki/महाकाव्य>
- २) [https://hi.wikipedia.org/wiki/रामायण—\(टीवी_धारावाहिक\)](https://hi.wikipedia.org/wiki/रामायण—(टीवी_धारावाहिक))
- ३) [https://hi.wikipedia.org/wiki/महाभारत—\(टीवी_धारावाहिक\)](https://hi.wikipedia.org/wiki/महाभारत—(टीवी_धारावाहिक))
- ४) https://en.wikipedia.org/wiki/Lit_of_marathi_Films

कादंबरीचे चित्रपट रूपांतर

डॉ. हेमंत नामदेव कुंभार

काकासाहेब चव्हाण महाविद्यालय, तळमावले, ता.पाटण, जि.सातारा

प्रस्तावना:

‘कादंबरी’ आज साहित्यामध्ये परिपूर्ण मानला जाणारा साहित्यप्रकार. १८ व्या शतकात इंग्रजी ‘Novel’ च्या मांडणीवर आधारलेला हा नवीन प्रकार उदयास आला. कादंबरीच्या कथानकाची प्रदीर्घ मांडणी अनेकांना आवडली. तर त्याला चित्रपट दिग्दर्शक अपवाद कसे उरणार? मराठी चित्रपट निर्मितीसाठी कादंबरीचा वापर मोठ्या प्रमाणावर झालेला आढळतो. त्याला कारणेही तशीच आहेत. चित्रपटासाठी लागणारे एक परिपूर्ण विस्तृत कथानक कादंबरीतच मिळते. कादंबरी विस्ताराने मोठी असून त्यामध्ये मुख्य पात्रप्रमाणेच गौण पात्रांचे वेगळेपण, निसर्ग चित्रणाची मांडणी अधिक प्रभावीपणे केलेली दिसून येते. त्यामुळे चित्रपटासाठी लागणारा काळ आणि अवकाश कादंबरीतच सापडतो. कादंबरीतून येणाऱ्या विविध प्रतिमा, प्रतिके, उपमा यांना चित्रपटकार दिग्दर्शक, निर्माता आपल्या पध्दतीने चित्रित करतो. तसे पाहता कविता किंवा कथा या ही कलाकृती चित्रपटातील पटकथेच्या रचनेसाठी उपयुक्त ठरतात. परंतु त्यामधून येणारे चित्रण हे ठराविक आकाराचे असल्याने दिग्दर्शकास त्यामध्ये वाढीव भरच टाकावी लागते. कादंबरी प्रमुख पात्रांच्या बरोबर गौण पात्रांनाही प्राधान्य देते. गौण पात्रांच्या कथा, त्यांची पार्श्वभूमी कादंबरीत येते. त्यामुळे एक विस्तृत जीवनपट कादंबरीतून आल्याने तो चित्रपटासाठी अधिक जवळचा वाङ्मय प्रकार ठरतो. कादंबरीमधील सामाजिक संकेतांना, रूढी परंपरांना, मराठी चित्रपटानेही आत्मसात केलेले दिसून येते. आजचा मराठी चित्रपट सामाजिक विषयांची मांडणी करणार आहे. हे साहित्यामुळेच शक्य झाले असे म्हणता येईल.

कादंबरीचे चित्रपट रूपांतर:

कादंबरीची रचना जशी शब्दबद्ध असते. चित्रपट हा असंख्य छया प्रतिमांचा समूह असतो. असंख्य प्रसंगाचे छायांकन करून एक विस्तृत कथानक बनवले जाते. कादंबरीची रचना करताना शब्द, अलंकार, उपमा, रूपके यांच्या सामुहीक भाषेतून कथेची निर्मिती केली जाते. या रचनेमध्ये काल्पनिकता व सत्य या बाबी असतात. ‘कादंबरीतील सत्य हे कथाबीजावरून अवतरीत होते. त्याला कल्पनेची साथ देऊन एखादी कादंबरी तयार होते.’ कादंबरीतील पात्र, प्रसंग, वातावरण यांची निर्मिती शब्दांच्या सहाय्याने लेखक वर्णन तंत्राच्या वापराने मांडतो. तो प्रत्येक पात्राचा प्रसंगान्वये परिचय करून देतो. उदा. ‘दुनियादारी’ मध्ये येणारी पात्रे स्वतःच परिपूर्ण असल्यासारखी येतात. ‘तर असंख्य पात्रांच्या रचनेतून कादंबरीकार आपली कथा स्पष्ट करत जातो.’ म्हणजे अशा कादंबरीमध्ये कोणत्याही एका पात्राला मुख्य पात्र बनवलेले नसते. ही रचना सामुहीक रितीने सिध्द होते. तर काही कथानके ही प्रसंग, निसर्ग, राजकारण यांमध्ये अडकलेली दिसतात. प्रसंगाचे उदाहरण द्यायचे झाले तर ‘शेलारखिंड’ मध्ये येणारे शिवकालीन चित्रण हे यौवनी आक्रमक प्रसंगांवर उभारण्यात आले आहे. तर निसर्ग रचनेबाबत बोलायचे झाले तर ‘बनगरवाडी’ मध्ये निसर्गच एक पात्र म्हणून येतो. ‘कादंबरीकाराची भूमिका सामाजिक जनजीवनातून चालू होते आणि निसर्गाच्या कोपाने कथानकाची रचना परिपूर्णतेकडे जाते. यावेळी समूहाचे मनोगत एकएका पात्राने माडगूळकर

मांडतात.' 'सिंहासन' व 'मुंबई दिनांक' मध्ये येणारे राजकारण हे एका खुर्ची भोवती फिरत राहते. खुर्ची मुख्यमंत्री पदाची आहे. असेच राजकारण 'सरकारनामा' मध्ये आपण पाहू शकतो. कादंबरीकार आपली भूमिका कथानकाच्या सहाय्याने निवेदनातून, कथारचनेतून, कथा आशयातून मांडत असतो. ही कथा रचनाच लेखकाचे मनोगत होय कारण जे लेखकाच्या मनपटलावर बिंबते ते तो कादंबरीच्या माध्यमातून मांडत असतो. कादंबरीची रचना आरंभ, मध्य व शेवट अशी असून, संघर्ष — प्रसंग हा कादंबरीचा आत्मा आहे. यामध्ये माणसामाणसांतील संघर्ष, मानव व निसर्ग यांचा संघर्ष किंवा माणूस आणि परिस्थिती (प्रसंग) यांचा संघर्ष यामुळे कादंबरी लक्षणीय ठरते. 'या प्रसंग रचनेमागे लेखकाची भूमिका वाचकाला खेळवण्यासाठी शब्द रचनेच्या सहाय्याने भाषेच्या माध्यमातून वर्णन शैलीला धरून कादंबरीची मांडणी करावी लागते.'

चित्रपटामध्ये कथानकाला गौणत्व जरी असेल तरी मुख्य भाग हा कथानक मांडणीचाच असतो. असंख्य शॉट्सच्या (दृश्य प्रतिमांच्या) सहाय्याने एक चित्रपट बनवला जातो. निर्माता आणि दिग्दर्शक यांची भूमिका स्पष्ट करताना 'विलास खोले' लिहितात "प्रत्ययकारी जीवनदर्शनाच्या उद्देशाने विशिष्ट कथारूपाचे कॅमेऱ्याच्या सहाय्याने घडविलेले पडद्यावरील दर्शन (वेगवेगळ्या कमी-अधिक संख्येच्या पात्रांचे, त्यांच्यातील आंतरक्रियांचे, त्यांच्या विविध भावभावनांचे, त्यांच्यातील संघर्षांचे, हालचालींचे सोदेश्य दर्शन घडवणे) येथे अपेक्षित असते. कॅमेऱ्याने सर्व प्रसंग टिपलेले व त्यांची चौकटनिहाय (फ्रेम बाय फ्रेम) मांडणी केलेली, असे सुमारे दीड ते तीन तासांच्या कालावधीत जे वेधक कलारूप पडद्यावर अनुभवता येते त्याला आपण चित्रपट म्हणतो, यात व्यक्तींनी केलेल्या अभिनयाला, शारीरिक कृतींना, सातत्ययुक्त मानसिक भावांदोलनांची सुस्पष्ट दृश्यरूप जोड दिलेली असते. संगीताची, गीतांची, ध्वनींची प्रकाशयोजनेची, कथाभागाशी व कॅमेऱ्याशी असणारी एकरूपता हे चित्रपटाचे अविभाज्य अंग असते आणि चित्रपटाचा सर्वात महत्वाचा घटक म्हणजे संकलन, त्याशिवाय हे कला रूप अस्तित्वात येत नाही चित्रपटांची निर्मिती अभिनयसापेक्ष, नटसापेक्ष, वातावरण सापेक्ष, संघर्ष सापेक्ष आणि मुख्य म्हणजे दिग्दर्शन सापेक्ष होत असते"१ म्हणजे दिग्दर्शक, निर्माता चित्रपटाकडे कथानकाबरोबर अभिनय, प्रसंगचित्रण, वातावरण, संघर्ष या बाबींकडे बारकाव्याने बघत असतो. चित्रपटाची निर्मिती शॉट्सच्या माध्यमातून होत असताना शेवटी शॉट्सची रचना, मांडणी कशी व कोणत्या पध्दतीने मांडल्यावर प्रेक्षकांमध्ये उत्कंठा वाढेल याकडे पाहिले जाते. त्यासाठी काही चित्रपटामध्ये शेवट आधी दाखवून नंतर असे का? याचे स्पष्टीकरण दिले जाते. तर काही चित्रपटांमध्ये आठवणींच्या सहाय्याने कथारचना पुढे सरकताना दिसते. चित्रपटाच्या बांधणीची जबाबदारी दिग्दर्शकाकडे असते. सर्व गोष्टीची रचना करणे म्हणजे सेटच्या मांडणी पासून नेपत्य, कपडे, अभिनय रचनेसाठी लागणारे वातावरण आणि योग्य अभिनेता म्हणजे कथानकाला योग्य न्याय देणारा नायक ही भूमिका योग्य रितीने करेल याकडे लक्ष द्यावे लागते कारण काही पटकथांचे लेखक विशिष्ट पात्रांना लक्षात ठेऊनच लेखन करतात. परंतु कादंबरी कथानकावरून येणारी पटकथा ही मुळातच एक कलाकृती असते ती त्या लेखकाचे आपत्य असते. त्यामध्ये जो 'मी' आहे त्याची प्रतीकृती दिग्दर्शकाला आजच्या युगातील सिनेतारकात शोधावी लागते. चित्रपटामध्ये संवादांपेक्षा दृश्ये अधिक बोलकी संवाद साधणारी असणे हे दिग्दर्शकाचे कसब असते. दिग्दर्शक स्वतःच अस एक जगजीवन तयार करतो. ते जरी भासमान असले तरी ते सत्य वाटते. कादंबरीमध्येसुद्धा अशाच प्रकारची तंत्रे असतात ती लेखक वापरतो इथे दिग्दर्शकाच्या जागी लेखक

असतो. तो स्वतःच प्रतिनिधित्व करणासाठी एक आवाज निर्माण करतो. सत्याची कल्पना, जिला सत्याचा आभास म्हटले जाते, ते भाषेद्वारे तो मांडत असतो. सगळ्या गोष्टी अर्थपूर्ण करणासाठी (सुसंगत, एकजीव) लेखकाने निवडलेल्या घटना—प्रसंगांच्या मालिकेवरून अशा घटना आपल्यापैकी कुणाच्याही आयुष्यात, अवती भोवती आणि आजच्या काळातच घडत असतात हे आपल्याला जाणवत रहाते. ती लेखक किंवा दिग्दर्शकाची रसनिष्पत्ती असते. याविषयी 'सौ. अरूणा दामले', लालित्यमध्ये लिहतात "घटनेतील पडद्यावर दिसणाऱ्या दृश्यमालांची मांडणी करणे म्हणजेच शब्दांकित करणे ती पटकथा होय. याचे तांत्रिक लेखन व साहित्यिक लेखन हे मुख्य भाग आहेत. तांत्रिक लेखनात ते दृश्य कॅमेऱ्याने कोणता कोन साधणे, ट्रॉल शॉट, क्लोजअप पासून किंवा ज्या योगे परिणामकारकता वाढेल अशा प्रकारे प्रकाश योजना करून नोंद करतात, त्या बरहुकूम चित्रित केले जाते. कथेवरून पटकथेसाठी संवाद लिहिताना लेखकांप्रमाणेच दिग्दर्शक, संगीतकार, गीतकार यांचा सहभाग असतो. त्याप्रमाणे नेपत्य उभारले जाते आणि कॅमेरामन दिग्दर्शकाच्या सुचनानुसार सहकाऱ्यांच्या सक्रिय सहभागाने चित्रपटातील प्रसंग नेमकेपणाने टिपतो."२ आपण कादंबरीचे वाचन लगेच करून कल्पनेच्या साहाय्याने ती समजून घेऊ शकतो. परंतु ती चित्रपट रूपाने मांडताना दिग्दर्शक, निर्देशक यांना खूप कष्ट घ्यावे लागतात आणि जर ती ऐतिहासिक असेल तर तशा पध्दतीमध्ये चित्रितही करावी लागते. यावर 'हरीश कुमार' लिहितात "कहानी में इतिहास के कुछ वर्षों को हम कुछ क्षणोंमें पढ जाते हैं और पन्ना पलट लेते हैं लेकिन एक निर्देशक या फिल्म निर्माता के लिए इन वर्षों को खंड — खंडमें फिल्माना ही उसकी कला की कसौटी बन जाती है।"३ एखाद्या चित्रपटासाठी कथा कादंबरीची रचना स्वीकारताना दिग्दर्शक आपल्या भूमिकेतून त्याच्याकडे पाहताना त्याला त्या कादंबरीमध्ये जीवनाचे अनेक पैलू स्पष्ट होत असावेत हे व्यक्त करताना हरीश कुमार लिहतात, "और यह स्वाभाविक ही है कि एक युग साहित्यकार की साहित्यिक कृति को एक युग — निर्देशक फिल्माने की बात सोचता है तो अवश्य ही उसमें वह बहुत सी चिजे देखता है जो एक संपूर्ण युग से जुडी हैं और जिनका प्रभाव भारतीय जनमानस पर व्यापक रूप से पडा है। अवश्य ही वे मूलभूत तत्व रहे होंगे।"४ एखाद्या कालखंडातील घटनांचा आजच्या समूहावर परिणाम होण्यासाठी आणि त्यामधून एखादी प्रेरणा, एखादा संदेश लोकांपर्यंत पोहोचविण्यासाठी साहित्यलेखक किंवा चित्रपट निर्देशक अशा प्रकारच्या कथानकांची रचना किंवा निवड करतात. त्यातून माध्यम म्हणून साहित्य आणि चित्रपटाचा समाजावरील परिणाम दिसून येतो.

लेखकाच्या शब्दांचे दृश्यांत रूपांतर करताना दिग्दर्शकाला कादंबरीतील काळाचे आणि स्थळाचे, भौतिक वास्तवाचे, विशिष्ट प्रदेशाचे भान ठेवावे लागते कादंबरीकाराने जे शब्दांत नोंदवलेले असते ते चित्रपटात दिग्दर्शकाला ते जग साकारावे लागते. परंतु कथेतील भूतकाळवाचक वाक्याचे चित्रपटात वर्तमान वास्तवात रूपांतर होते. उदा. 'आमच्या वर्गात एक दांडगा मुलगा होता हे वाक्य एक दांडगा मुलगा दाखवून पूर्ण करता येते तो दांडगा मुलगा स्पष्ट करून दाखवावा लागतो.' दिग्दर्शकाबद्दल सांगताना 'डॉ. अनिल सपकाळ' लिहतात, "दिग्दर्शक हा चित्रपटाच्या निर्मित प्रक्रियेत मुख्य घटक असतो. त्याच्या कल्पनाशक्तीच्या, प्रतिभेच्या कुवतींवरच चित्रपटाचा दर्जा अवलंबून असतो. चित्रपटाच्या दिग्दर्शकास चित्रपट माध्यमाची, चित्रपटाच्या विशिष्ट भाषेची सखोल जाणीव असेल, त्याची त्या माध्यमावर पकड असेल, तर त्याच्याकडून निर्माण होणारा चित्रपट एक परिपूर्ण कलाकृती म्हणून सृजनात्मक अनुभव देऊ शकतो. चित्रपटाच्या परिपूर्ण आकृतिबंधासाठी, वैविध्यपूर्ण घाट

येण्यासाठी दिग्दर्शक चित्रपटाच्या सर्व अंगांवर लक्ष केंद्रित करतो कथा वस्तूच्या निवडीपासून ती कथा चित्रपट—माध्यमाद्वारे प्रेक्षक या आस्वादकापर्यंत सुबक एकसंघ अविष्कार म्हणून जावी, म्हणून तो आपल्या समृद्ध जाणिवांद्वारे योग्य ते संस्करण करत असतो.”^५ दिग्दर्शक हा साहित्यातील कथाबिजाला त्याच्या आशयावरून दृश्यात्मक स्वरूप देत असतो. दृश्यात्मकता ही त्याची भावाभिव्यक्ती असते. ‘दृश्य स्वरूपात येणारी संकल्पना पटकथेद्वारे मूर्त केलेली असते.’ चित्रपटातील दृश्य संकल्पना ही दिग्दर्शकाचा अविष्कार असते. कादंबरीकार किंवा दिग्दर्शक आपल्या कलाकृतीतून एखादा संदेश मांडतो. त्याची ही मूळ धारणा सामाजिक संदर्भातून येते. त्याला जे सांगायचे ते तो समाजाला सामाजिक संदर्भातून येणाऱ्या उदाहरणावरून स्पष्ट करत असतो. त्या विषयी ‘श्याम बेनेगल’ लिहतात, “पटकथा तयार करताना प्रथम आपल्या या चित्रपटाद्वारे काय सांगावयाचे आहे हे ठरवून त्यानुसार मग कथेतील कुठल्या गोष्टीला किती प्राधान्य द्यायचे याचा विचार करून एक आराखडा ठरवावा लागतो. आपल्याला जे सांगायचे आहे ते सांगण्यासाठी वा त्या निष्कर्षाप्रत पाहोचण्यासाठी किती प्रसंग, किती पात्रे व कुठल्या प्रकारचे वातावरण लागेल हे ठरवावे लागते. इतका तपशील जमला म्हणजे मग कथेतील पात्रे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या छटा, त्यांच्यातील अंगभूत नाट्य, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांचे वागणे, बोलणे, यांचे प्रत्यक्ष पडद्यावरील दृश्यीकरण कशा प्रकारचे असेल ते तपशीलवार लिहावे लागते. चित्रपटात काही गोष्टी प्रत्यक्षात न दाखवता देखील सांगता येतात. त्यासाठी प्रतिकांचा आधार घ्यावा लागतो. हे सारे पटकथेत यावे लागते. पुढे प्रत्यक्ष पडद्यावर जे जे काही दिसणार आहे ते तपशीलवार, तांत्रिक सूचनांसह लिहावे. म्हणजे असे की एखाद्या प्रसंगात कोण कुठे उभा आहे. घरात असतील तर घराचा कुठला भाग दिसतो आहे. त्यांच्या हालचाली कशा घडत आहेत. त्यांच्या संवादासह इतर कसले आवाज अभिप्रेत आहेत. प्रसंगाचे किती तुकडे (शॉट डिव्हिजन) करायचे, कुठला लॉग शॉट, कुठला मिड व कुठला क्लोजअप, प्रकाशयोजना कशा प्रकारची करायची आहे—अर्थात या गोष्टी प्रत्यक्ष चित्रिकरण करताना तपशीलवार ठरत असतात”^६ यावरून कादंबरी व चित्रपट ही दोन माध्यमे, चित्रपटामध्ये कादंबरीचे कार्य, लेखकाने आखलेले कथानक त्यामधून येणारा संदेश, जनमानस व कादंबरीचे चित्रपटात रूपांतरण होताना दिग्दर्शक, निर्देशक, निर्माता यांचे कार्य या गोष्टी स्पष्ट होतात.

कादंबरी ही आशयाच्या दृष्टीने दिर्घ असून त्यातील काही प्रसंग, प्रेरणा घेऊन चित्रपट निर्मिती केली जाते. कारण कादंबरीमध्ये रचनात्मक विस्तृत मांडणी असते, तिला काळ वेळेचे मापण नसते ती कितीही दिर्घ असू शकते. कादंबरीतील काहीच प्रसंग घेऊन त्यांच्या ठराविक आशयाच्या बाबी ज्या प्रमुख व्यक्तीरेखेशी जोडल्या आहेत अशा ठराविक गोष्टींची मांडणी चित्रपट कथानकासाठी उपयुक्त ठरते. चित्रपट हा वेळेच्या बंधनात अडकलेला असल्याने कादंबरीचा आशय न बदलता ते कथानक मांडणी करून चित्रपटाची पटकथा आकाराला येते. चित्रपट कला ही वेळेच्या आकारात वाढ करत एक समाजसापेक्ष आशय घेऊन विस्तरत चाललेली कला म्हणून पुढे येतोय, म्हणजे पहिले चित्रपट पाच — दहा मिनिटांचे होते. त्यामध्ये कथानकाची पूर्ण रचना करण्याच्या उद्देशाने त्याची वेळ अडीच ते साडेतीन / चार तासांपर्यंत लांबलेली पहावयास मिळते.

चित्रपटाच्या लोकप्रियतेचे कारण जर पाहिले तर भारतात निरक्षरांचे प्रमाण अधिक असल्याने कादंबरीतील आशय वाचनाकडे फक्त काही सुशिक्षित वर्गाच आकर्षित झाला. चित्रपट कला दृक — श्राव्य माध्यमातून प्रकटलेली कला असल्याने

निरक्षर लोकांना हे माध्यम जवळचे वाटले. हे वास्तवाच्या अगदी जवळचे माध्यम आहे. कारण कादंबरी आशयातील भूतकालीन गोष्ट या माध्यमातून वर्तमान काळात दर्शवली जाते. म्हणजे तो कादंबरीतील आशय स्पष्ट समोर अभिनयाच्या अंगाने मांडलेला पहावयास मिळतो. कादंबरी व चित्रपटाने सामाजिक परिवर्तनाला आपलेसे केलेले पहावयास मिळते. उदा. कारखानदारीने तमाशाप्रधान चित्रपटांची मागणी वाढली त्याचा परिणाम साहित्य व चित्रपटावरही झाला. या बदलत्या अभिरूचीने दोन्ही कला प्रकाराचा आशय बदलत गेला यातूनच रंजकवादाचा उगम झालेला दिसून येतो. कादंबरी व चित्रपटाने बदलाने लेखक व दिग्दर्शकांच्या तंत्रामध्येही बदल झालेला दिसतो. कादंबरी जशी वास्तवाकडे झुकली तसा चित्रपटही रंगमंचावरील चित्रणातून वास्तव चित्रणाकडे झुकलेला दिसून येतो. ही त्या लेखकांची व दिग्दर्शकांची बदलती भूमिका म्हणावी लागेल. कादंबरी व चित्रपटांनी काही बदलते सांस्कृतिक संदर्भही नोंदवले असले तरी सामाजिक विषय, बदल, रूढी परंपरा या दोन्ही कला सामावलेल्या आहेत हे जाणवते.

अभिरूची व तंत्रज्ञानाच्या बदलातून दोन्ही कला बदलत गेलेल्या आढळून आलेल्या दिसतात. दोन्ही कलांमध्ये प्रतिमा, प्रतिके यांचा युक्तीवादही आढळून येतो. चित्रपटामध्ये काही सांकेतिक भाषेचाही उपयोग केलेला आढळतो. या बदलत्या रूपाने कादंबरी व चित्रपटाच्या संरचना व आकृतीबंधात फरक पडलेला जाणवतो. कादंबरीमध्ये रचना तत्वासाठी भाषेचा वापर होतो तर चित्रपट ते काम प्रतिमा, भाषा, संगीत यांच्या माध्यमातून प्रकट करतो. या दोन्ही कलांना स्वतःचा जसा रचनाबंध आहे तसाच कल्पनाबंधही आहे. कादंबरीमध्ये कल्पनेच्या सहाय्याने एका कथेची रचना भाषिक तत्वावर होते. तर हेच काम चित्रपटामध्ये प्रतिमेच्या सहाय्याने साक्षात समोर एक वास्तव आभास विश्व उभारून ती कल्पना अवतरते. म्हणजे लेखकाने जे मांडले आहे तो दिग्दर्शक प्रेक्षकांच्या समोर वर्तमानात मांडतो. तसे पहाता या दोन्ही कला स्वायत्त कलाकृती आहेत. त्यांना स्वतःचे असे वेगळेपण आहे. यांचा एकमेकांवर परिणाम होतो. व दोन्ही कला परस्परांना बदलासाठी प्रेरितही करतात. तरी त्या स्वतंत्र कला आहेत हे मान्य करावे लागते.

कादंबरी आणि चित्रपट यांच्या भाषेबद्दल सांगायचे झाले तर कादंबरी ही लिखित भाषा घेऊन अवतरते तर चित्रपट दृक — श्राव्य भाषांमधून अभिव्यक्त होतो. भाषा हे संज्ञापनाचे माध्यम आहे. भाषेतील चिन्हव्यवस्था विनिमायासाठी उपयुक्त ठरते. कादंबरीतील भाषिक संवाद हे प्रदिर्घ, लांबलचक, मोठे असतात. तर चित्रपटामधील संवाद लहान असून प्रसंगान्वये त्यांचा उपयोग होतो. तसे पहाता चित्रपट हा संवादापेक्षा चित्रांच्या, प्रतिमांच्या, दृश्यांच्या माध्यमातून अधिक बोलतो. दोन्ही माध्यमांवर इतर भाषेचा प्रभाव जाणवतो. कादंबरीतील भाषिक संवादांना स्पष्टपणा नसतो. म्हणजे त्यांच्या संवादातून एखाद्या पात्राचा परिचय त्याच्या विशिष्ट लकबीचा अर्थ उमलत नाही. चित्रपटामध्ये स्वतः ते पात्र पुढे असते त्याच्या देहबोलीनेच संवादाचे निम्मे काम होत असते. त्यातून त्याची वेगळी ओळख होते. चित्रपटातील अनेक तंत्रांच्या विकासामुळे त्याच्या भाषिक मांडणीवर चांगला परिणाम झालेला दिसतो. त्यामुळे चित्रपटाची तत्वे व तंत्रे विकसित झाली. ती समाज व परिस्थिती सापेक्ष बदलत गेली म्हणजे ऑनिमेशन, स्पेशल इफेक्टमुळे चित्रपटामध्ये भाषिक संवादापेक्षा चित्रिकरणातून अधिक बोलले जाऊ लागलेले दिसते. बदलत्या तंत्राने कादंबरी व चित्रपटातील शाब्दिकता व चिन्हांकितताही बदलत गेली. 'श्वास', 'जोगवा', 'नटरंग' यांच्या निर्मितीने मराठी चित्रपटाने कात टाकली. सामाजिक वास्तवाची, परिस्थितीची जाणिव चित्रपटाला लाभली. मराठी चित्रपट रूढी, परंपराविरुद्ध तर

बोलतो तरी सामाजिक परिवर्तनाचे अनेक पैलू चित्रपटाने कादंबरीने मांडलेले दिसतात. शब्दांच्या व चिन्हांच्या संकल्पनेत बदल करून प्रतिमांची, प्रतिकांची नवीन भाषा चित्रपटाने व कादंबरीने उभारली. कादंबरीतील प्रादेशिक, ग्रामीण बोलींच्या उपयुक्ततेने मराठी चित्रपटाला सामाजिकतेचे रूप आलेले दिसून येते.

संदर्भ:

१. विलास खोले – 'ललित' दिवाळी अंक, नोव्हेंबर २०१३, पृ.११८.
२. दामले अरूणा –लालित्य, अनिल दामले पब्लिकेशन पुणे प्र. आ. २००९, पृ. १
३. कुमार हरिश –सिनेमा और साहित्य, संजय प्रकाशन दिल्ली, प्र. सं. १९९८, पृ. ८७
४. तत्रैव –पृ. ११६
५. सपकाळ अनिल –मराठी चित्रपटाची पटकथा, प्रतिमा प्रकाशन पुणे, प्र. आ. २००५, पृ. २१
६. बेनेगल श्याम– तत्रैव पृ. २५

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर चित्रपट यशवंतराव चव्हाण : बखर एक वादळाची'

लक्ष्मण भानुदास साठे रिसर्च फेलो, मराठी विभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर.

प्रस्तावना

साहित्य व सिनेमा यांचा परस्पर संबंध आहे. दोन्ही माध्यमांची स्वतंत्र बलस्थाने आणि वेगळेपणही आहे. साहित्य आणि सिनेमा या दोन्ही माध्यमांतून मानवी जीवनाचा वेध घेतला जातो. शब्द हे साहित्याचे माध्यम आहे, तर ध्वनी व दृश्य हे चित्रपटाचे माध्यम आहे. आनंद देणे, मनोरंजन करणे ही दोन्ही माध्यमांची प्रयोजने आहेत. याशिवाय ही दोन्ही माध्यमे मानवी जीवनमूल्यांची जोपासना आणि संस्कृतीसंवर्धनाचे कार्यही करीत आहेत. साहित्यकृती ही विविध घटकांनी बद्ध असते तसे सिनेमाही अनेक घटकांच्या सामूहिक प्रयत्नातून निर्माण होत असतो. ह्या दोन्ही माध्यमांचा आस्वादक, वाचक आणि प्रेक्षक यांच्यावर खूप मोठा प्रभाव आहे. वाचक, प्रेक्षकांच्या ज्ञाननिर्मितीत, कलात्मक व सृजनात्मक अनुभव देण्यात ह्या दोन्ही माध्यमांची महत्त्वपूर्ण भूमिका राहिलेली आहे. त्यामुळे साहित्य आणि चित्रपट या दोन्ही माध्यमांची वारंवार चर्चा होताना दिसते. याच प्रक्रियेतून अनेक साहित्यकृतींचे माध्यमांतर होऊन त्यावर चित्रपट निर्माण झालेले आहेत. महाराष्ट्राच्या राजकीय व सामाजिक क्षेत्रात प्रभावी व्यक्तिमत्व म्हणून राहिलेले यशवंतराव चव्हाण यांच्या जीवनावर चरित्रात्मक अशा अनेक साहित्यकृती निर्माण झाल्या आणि त्याआधारे 'यशवंतराव चव्हाण: बखर एका वादळाची' या सिनेमाची निर्मिती झाली. म्हणून प्रस्तुत ठिकाणी या माध्यमांतरीची चर्चा अपरिहार्य ठरते.

चित्रपट माध्यमांतरासाठी आधारभूत साहित्यकृती

यशवंतराव चव्हाण:बखर एका वादळाची हा चित्रपट यशवंतराव चव्हाण या व्यक्तिमत्त्वाच्या अंतरंगाचे दर्शन घडविणारा चित्रपट आहे. चित्रपटाचे दिग्दर्शक डॉ. जब्बार पटेल यांनी यशवंतराव चव्हाण यांचे उपलब्ध आत्मचरित्र 'कृष्णाकाठ' याशिवाय 'सहयाद्रीचे वारे', 'भूमिका', 'युंगातर' इत्यादी भाषणांचे संग्रह आदी लेखनाचा आधार घेतला आहे. याशिवाय रामभाऊ जोशी लिखित यशवंतराव चव्हाण—इतिहासाचे एक पान, डॉ. सरोजनी बाबर संपादित 'मी पाहिलेले यशवंतराव', डॉ. भा. ल. भोळे, यांचे 'यशवंतराव चव्हाण : साहित्य आणि राजकारण' या चरित्रात्मक ग्रंथांचा व लेखसंग्रहांचा आधार घेतलेला आहे. तसेच स्वातंत्र्यपूर्व, स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातील काळ, घटना—प्रसंग प्रेक्षकांसमोर उभा करण्यासाठी व्हिडीओज, फोटोग्राफ आणि वर्तमानपत्राची कात्रणे यांचा उपयोग केलेला असावा असे स्पष्ट दिसते. हा चरित्रपट असल्याने एकापेक्षा अधिक साहित्यकृतींचा आधार चित्रपट निर्मितीसाठी केलेला आहे आणि ते अपरिहार्यच आहे.

चित्रपटाचा आशय

साहित्यकृती आणि सिनेमा यांची निर्मितीची प्रक्रिया भिन्न असते. साहित्यकृतीच्या आधारे चित्रपट बनविताना साहित्यकृतीच्या रचनेत अनेक बदल करणे अनिवार्य ठरते. घटना प्रसंग बदलतो, प्रसंग लहान मोठे होतात, दृश्यरूपात स्थळ

समोर उभे केले जाते. यासाठी संगीत, केशभूषा, वेशभूषा, नेपथ्य पात्रांचे संवाद या बाबींना विशेष महत्त्व दिले जाते. या सर्वांचा उपयोग करून सुत्रबद्ध पटकथेद्वारे प्रतिकृती प्रेक्षकांसमोर उभी केली जाते. चरित्रपट निर्मितीत ह्या सर्वांचा विचार सूक्ष्मपातळीवर होतो. जो यशवंतराव चव्हाण : बखर एका वादळाची या चित्रपटाची निर्मिती पाहिल्यास लक्षात येते.

या चित्रपटात यशवंतराव बालपण, शिक्षण, यशवंतरावांनी केलेले वाचन, जोपासलेले छंद, कलाप्रेम, हरिजन सेवाकार्याला दिलेले महत्त्व, वैचारिक जडणघडण, काही महत्त्वाच्या उठावदार प्रसंगामध्ये कराड हायस्कूलमध्ये फडकविलेला झेंडा व त्यामुळे झालेली शिक्षा, भूमिगत कार्य, वेणूताईशी झालेला विवाह, आई विठाईचे संस्कार, बालपणात झालेली तत्कालिन सामाजिक परिस्थितीची जाण, तुरुंगात असताना गांधीवाद, समाजवाद, मार्क्सवाद यांचा झालेला परिचय आणि त्यातून आलेली वैचारिक परिपक्वता, विविध निवडणूका त्यांची पार्श्वभूमी, राष्ट्रीय चळवळींमधून विकसित झालेले नेतृत्व, दिल्लीच्या राजकीय क्षितीजावरील कार्य आदी प्रमुख विषयांवर चित्रपटात प्रकाश टाकलेला आहे. द्विभाषिक मुंबई राज्याचे मुख्यमंत्री, संयुक्त महाराष्ट्र चळवळीचा वणवा आणि त्यात यशवंतराव चव्हाण यांनी घेतलेली भूमिका, संरक्षणमंत्री पदाची जबाबदारी व त्यात दाखविलेली प्रभावी नेतृत्वाची चमक, दिल्लीतले राजकीय कटकारस्थान, गृहमंत्री असताना शंकराचार्या संदर्भात घेतलेली भूमिका, पंतप्रधान पदाची आलेली संधी त्या संदर्भात इंदिरा गांधींशी झालेली चर्चा आणिबाणी संदर्भात मांडलेली भूमिका, शेवटी मनाची झालेली घालमेल आणि झालेला अंत या सर्व बाबी चित्रपटात चित्रित केलेल्या आहेत.

हा चित्रपट ज्या कारणामुळे लक्षात राहतो ते म्हणजे कलाकारांचे अभिनय. विशेषतः यशवंतराव चव्हाण यांच्या दोन भूमिका. एक तरुणपणातील जी ओम भूतकर यांनी साकारलेली आहे तर दुसरी अशोख लोखंडे यांची भूमिका. यशवंतराव चव्हाण यांचा व्यासंग, वक्तृत्व, समयसूचकता, कविवृत्ती, रसिकता या सर्वांचा प्रत्यय ओम भूतकर यांच्या अभिनयातून येतो. यशवंतराव चव्हाण भाषणे जी परिणामकारक आणि प्रसंग डोळ्यापुढे उभी करणारी आहेत. ज्या भाषणामध्ये वैचारिकता, सुसंस्कृतपणा, बहुश्रुतता आणि वाडःमयीन गुणवत्ता आहे. ती ओम भूतकर यांच्या अभिनयातून प्रेक्षकांसमोर उभी राहतात. परिपक्व नेतृत्व आणि त्यातील त्यांची भाषणे जी कलात्मक आणि प्रबोधनात्मक स्वरूपाची आहेत ती अशोक लोखंडे यांच्या अभिनयातून यशस्वीपणे साकारलेली आहेत. त्यामुळे यशवंतरावांच्या प्रभावी वक्तृत्वशैलीचा आणि नेतृत्व गुणांचा प्रत्यय प्रेक्षकांना येतो. घटना—प्रसंगाची पार्श्वभूमी कथन करणारे नाना पाटेकर यांचे निवेदन, लावणी, पोवाडा, देशभक्तीपर गीते आदींमधून तत्कालिन काळाचे प्रतिबिंब प्रेक्षकांसमोर उभे करण्यात दिग्दर्शक यशस्वी झालेले दिसून येतात. त्यामुळे चित्रपट आशयसंपन्न झालेला आहे. यशवंतराव चव्हाण यांचे व्यक्तिमत्त्व व त्यांचे सामाजिक कार्य यास या निमित्ताने योग्य न्याय देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

चित्रपट माध्यमांतराचा उद्देश व प्रभाव

चित्रपट हे लोकरंजनाचे आणि उद्बोधनाचे प्रभावी माध्यम आहे. एकाच वेळी कोटयावधी लोकांशी सिनेमाद्वारे संपर्क साधता येतो. ज्ञाननिर्मिती आणि विचारप्रक्रिया सुरु ठेवण्यात सिनेमाचा मोठा वाटा आहे. एक महत्त्वाचे साधन म्हणून सिनेमा या माध्यमाकडे पाहिले जाते. साहित्यकृतीचा आशय एकाचवेळी एकाच व्यक्तीपर्यंत पोहचतो तर सिनेमाचे आशयद्रव्य

लिहिता—वाचता न येणाऱ्या अशा असंख्य प्रेक्षकांपर्यंत पोहचते. यशवंतराव चव्हाण :बखर एका वादळाची या सिनेमाच्या निर्मितीत हाच उद्देश स्पष्ट दिसतो.

साहित्यकृतीच्या माध्यमातून यशवंतराव चव्हाण हे व्यक्तिमत्त्व महाराष्ट्राच्या समोर उभे राहिले. मात्र सिनेमाच्या माध्यमातून ते सर्व स्तरातील लोकांच्या मनःपटलावर उमटले. चित्रपटाचे निवेदन करताना नाना पाटेकर यांच्या संवादातून हे वारंवार जाणवते. यशवंतराव चव्हाण यांचे चारित्र्यसंपन्न, संस्कारशील, परिवर्तनवादी आणि निष्ठा जोपासणारे व्यक्तिमत्त्व महाराष्ट्रासमोर विशेषतः नव्या पिढीसमोर दिग्दर्शक आणू पहातात हे स्पष्ट होते. अर्थात जे वैश्विक सत्य होते ते सिनेमा माध्यमातून ते व्यक्त करू पाहतात.

माध्यमांतर ही यांत्रिक व गुंतागुंतीची प्रक्रिया आहे. सिनेमा माध्यमांतर प्रत्यक्ष दृश्य घटना प्रमुख प्रेक्षकांसमोर उभे केले जातात. दृश्य उठावदार होण्यासाठी संवाद, संगीत हा पाया असतो. तरीही साहित्यकृतीवर आधारित सिनेमा माध्यमांतर यशस्वी होईलच असे नाही याविषयी रविराज गंधे हे माध्यमाचे अभ्यासक म्हणतात. ते खरे आहे की, “प्रत्येक साहित्यकृतीचे यशस्वी माध्यमांतर होईलच असे नाही”, यशवंतराव चव्हाण: बखर एका वादळाची हा सिनेमा लोकांच्या मनोविश्वाशी थेट भिडला असे म्हणणे अवघड आहे. यशवंतराव चव्हाण यांच्या जीवनातील प्रसंग चित्रपटात उभे करताना दिग्दर्शकाने खूप मेहनत घेतली आहे. प्रसंगाना उठावदारपणा आणण्यासाठी आणि त्यांची पार्श्वभूमी उलगडण्यासाठी मराठी गीतांचा सुरेख वापर केला आहे. मात्र कथात्मक सलगपणे पुढे न जाता वृत्तपत्र,प्रतिमा आणि मधूनच पार्श्वभूमी सांगणारे निवेदन येत राहिल्याने बऱ्याचदा रसभंग होतो आहे. यशवंतराव चव्हाण या व्यक्तिमत्त्वाबद्दल अज्ञान असलेल्या व्यक्तींना ते कंटाळवाणे वाटते. त्यामुळे चित्रपटाचा हवा होता तेवढा प्रभाव राहिलेला जाणवत नाही. असे असले तरी डॉ. अनिल सपकाळ म्हणतात त्याप्रमाणे ‘आपल्या सांस्कृतिक मूल्यांच्या व्यवस्थेचा एक मार्ग म्हणून काही माध्यमांतर केले जाते. यशवंतराव चव्हाण हे व्यक्तिवाद महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनातील मूल्यवान असे व्यक्तिमत्त्व होते. त्यांचे विचार आणि कार्य सातत्याने नव्या पिढीसमोर यावे या हेतूने हे सिनेमा माध्यमांतर झालेले असावे हे स्पष्ट होते.

साहित्यकृती आणि चित्रपट माध्यमांतर : तुलनात्मक मीमांसा

साहित्यकृतीचे चित्रपट या माध्यमात रूपांतर होणे याचा अर्थ अमूर्तकडून मूर्तकडे जाणे होय. साहित्यकृती वाचताना वाचक स्वतःच्या अभिरुचीनुसार, दृष्टिकोनानुसार आकलन करून घेत असते. त्या साहित्यकृतीचा आस्वाद स्वतःपुरता हवा तसा घेत असतो. मात्र चित्रपट हा प्रेक्षकास दिग्दर्शकाने घडविलेला साक्षात्कार असतो. जो विविध माध्यमातून घेत असतो. यशवंतराव चव्हाण यांचे कृष्णाकाठ ह्या आत्मचरित्रातून येणारे ‘मी’ चे वास्तव आणि त्याकडे पाहण्याची त्यांची तटस्थ वृत्ती चित्रपटामध्ये येत नाही. ‘कृष्णाकाठ’ मध्ये यशवंतरावांनी रंगविलेला जीवनाचा संपूर्णपट अस्वस्थ करायला लावतो. लोकशाही, समाजवाद हे वैचारिक द्वंद आणि त्यासंबंधीची मुद्देसूद मांडणी वाचकांना विचारप्रवृत्त करते. हे आत्मचरित्र वाचताना वाचक यशवंतरावांच्या जीवनाशी समरस होतो. मात्र चित्रपट माहितीपट पाहतो. चित्रपट पाहून झाल्यानंतर यशवंतराव चव्हाण ही व्यक्ती डोळ्यासमोर उभा राहत नाही. जी आत्मचरित्र वाचल्यानंतर उभा राहते. अडीच तासात एखादया व्यक्तीच्या जीवनातील सर्वच महत्त्वाच्या घटना प्रसंगाना न्याय देणे चित्रपटात दिग्दर्शकाला शक्य होईलच असे नाही. त्यामुळे एकामागून एक घटना प्रसंग प्रेक्षकांसमोर

पोहचविण्याचा प्रयत्न केला जातो. जो या चित्रपटात झालेला आहे. कथानकात सलगपणा न राहता एकामागोमाग एक अशी प्रसंग मालिका घटनाक्रम चित्रपटात रंगविलेला दिसून येतो. त्यामुळे चित्रपट पाहून माहिती मिळते पण भावजागृती फारशी घडत नाही.

चित्रपटात यशवंतराव आणि वेणूताई यांच्यामध्ये येणारे संवाद प्रभावी ठरत नाहीत जे यशवंतरावांच्या भावावस्थेचा प्रयत्नकारी दर्शन घडविणारी अशी आहेत. असे असले तरी चित्रपटात येणारी वेणूताईची भूमिका आणि अभिनय, यशवंतरावांची भूमिका आणि अभिनय, विठाबाईची भूमिका आणि अभिवय त्या त्या व्यक्तित्वाच्या प्रतिमा प्रेक्षकांसमोर उभ्या करण्यात दिग्दर्शक यशस्वी ठरले आहेत. अनेक घटना प्रसंगांना चित्रित करताना ती पार्श्वभूमी डोळयासमोर उभी राहते. ह्या सर्व चित्रपटाच्या सकारात्मक, जमेच्या बाजू आहेत. चित्रपटाच्या काही मर्यादा दृष्टीआड केल्यास 'यशवंतराव चव्हाण: बखर एका वादळाची' या चित्रपटातून महाराष्ट्रातील एका शोर नेतृत्वाचे दर्शन प्रेक्षकांना घडविण्यात आणि त्यांची ज्ञानकेंद्रे विकसित करण्यात निश्चित चित्रपट यशस्वी झाला आहे असे वाटते.

समारोप

एकंदरीत साहित्यकृतीचे माध्यमांतर होणे ही आजच्या विज्ञान तंत्रज्ञानाच्या काळात महत्त्वाची गरज आहे. लोकांच्या ज्ञानस्रोतात सिनेमा हे आवश्यक असे माध्यम आहे. त्यामुळे या दृक्श्राव्य माध्यमांचा प्रभाव जनतेवर आहे. यशवंतराव चव्हाण:बखर एका वादळाची हा साहित्यकृतीच्या आधारे निर्माण झालेला सिनेमा म्हणूनच चित्रपट माध्यमात आला यास विशेष महत्व आहे. यशवंतराव चव्हाण या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रभाव महाराष्ट्रावर पुढील काही काळ टिकून राहण्यास हे चित्रपट माध्यम उपयुक्त ठरण्यास मदतच होईल.

निष्कर्ष

वरील विवेचनाच्या आधारे पुढील काही निष्कर्ष समोर येतात.

१. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर ही सामाजिकदृष्ट्या मानवी गरज आहे.
२. माध्यमांतराच्या दृष्टिकोनातून पाहता यशवंतराव चव्हाण: बखर एका वादळाची हा चित्रपट यशवंतराव चव्हाण या व्यक्तित्वाचे व्यक्तिमत्त्व प्रेक्षकांसमोर उभे करण्यात यशस्वी झाला आहे.
३. चित्रपटात येणारे संगीत, लावणी व पोवाडा, देशभक्तीपर गीते या पारंपारिक लोक कलांचा उपयोग यामुळे प्रेक्षकांना आशय भिडताना दिसतो.
४. चित्रपटाच्या कथानकात सलगपणा नसल्याने प्रेक्षकांची रसहानी होते. प्रभाव टिकून राहत नाही.
५. चित्रपटातून येणारे यशवंतरावांचे भावविश्व यापेक्षा साहित्यकृतीतून घडणारे दर्शन प्रभावी वाटते.

संदर्भ

१. चित्रपट — यशवंतराव चव्हाण: बखर एका वादळाची, दिग्दर्शक डॉ. जब्बार पटेल.
२. साहित्यकृतीचे माध्यमांतर, संपा., डॉ. राजेंद्र थोरात, प्रा. कसबेकर, संस्कृती प्रकाशन.

मराठी साहित्याचे माध्यमांतर

प्रा. रेखा काशिनाथ पसाले. कुसुमताई राजारामबापू पाटील कन्या महाविद्यालय, इस्लामपूर.

प्रस्तावना

१९१३ साली दादासाहेब फाळके यांनी 'राजा हरिश्चंद्र' या पहिल्या मूकपटाद्वारे भारतीय चित्रपटांची मुहूर्तमेढ रोवली, आणि भारतात चित्रपटयुगाचा प्रारंभ झाला. या घटनेला आता बराच काळ झाला आहे. साधारण १०० वर्षांचा काळ लोटून गेला. चित्रपट या माध्यमानं सर्व भारतीयांना एवढं वेढ लावलं की तो त्याच्या रोजच्या जगण्याचा एक भाग होऊन बसला. त्याची मानसिक आंदोलनं, त्याची प्रगल्भता, या साऱ्याच्या घडणीत चित्रपटांनी महत्त्वाची भूमिका बजावली आहे. त्याचबरोबर सिनेमा माध्यमामध्येही काळाबरोबर आशय, विषय, तंत्र मंत्र, सादरीकरण, पटकथा, संवाद, पात्र, लोकेशन यामध्येही अमुलाग्र स्थित्यंतरे घडून आली आहेत असे दिसते. हिंदी चित्रपटांपाठोपाठ प्रादेशिक भाषांमधील चित्रपटांनी आज वेगळीच उंची गाठली आहे असे म्हणावे लागेल. तसेच प्रेक्षकांना नव्या गोष्टी अनुभवण्याची संधी हे चित्रपट देत असतात. त्यामध्ये मराठी चित्रपटही मागे नाही. जगभरामध्ये दखल घेतली जावी असा मराठी सिनेमा अलीकडच्या काळात बनवला जात आहे. सर्वच पातळीवर आज मराठी सिनेमा समृद्ध होताना दिसतो आहे.

ज्या पद्धतीने साहित्य हा समाजजीवनाचा आरसा आहे असं मानलं जातं अगदी त्याचप्रमाणे चित्रपटही समाजजीवनाचा आरसा आहे असं मानलं जातं; कारण चित्रपटाच्या माध्यमातून समाजजीवनातील अनेक गोष्टींवर भाष्य केले जाते. याला मराठी चित्रपटही अपवाद नाही. ज्या पद्धतीने साहित्य हे समाजात परिवर्तन घडवत असते अगदी त्याचप्रमाणे चित्रपटही समाजामध्ये परिवर्तन घडवत असतात. सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, धार्मिक, आर्थिक परिस्थितीत काळानुरूप घडणारे बदल चित्रपट या माध्यमाद्वारे प्रतिबिंबित होताना दिसतात. दिग्दर्शक, निर्माता, लेखक हे त्या त्या काळाला अनुरूप असे भाष्य चित्रपटांमधून करताना दिसतात. प्रस्तुत ठिकाणी मराठी साहित्य आणि मराठी चित्रपट या अनुषंगाने काही विचार मांडला जाणार आहे. कथा, कादंबरी, कविता, नाटक, आत्मकथन या साहित्यप्रकारांवर आधारित असणारे चित्रपट यांची चर्चा प्रस्तुत निबंधात घेतली जाणार आहे. म्हणजेच चित्रपटाचं माध्यमांतर याविषयाच्या अनुषंगाने मांडणी केली जाणार आहे, तसेच मराठी साहित्याने चित्रपट निर्मितीला कसे योगदान दिले याचाही आढावा प्रस्तुत ठिकाणी घेतला जाणार आहे.

मुळात साहित्य आणि चित्रपट या दोन वेगवेगळ्या कला आहेत. शब्द ही साहित्याची महत्त्वाची बाजू आहे तर दृश्य ही चित्रपटाची; अर्थात चित्रपटामध्येही संवाद असतात, पण ते असले पाहिजेत असंही काही नाही. संवादाशिवायही एखादा दिग्दर्शक खूप काही सांगून जातो. येथे दिग्दर्शक आणि निर्माता यांना काही दाखवायचे असते आणि प्रेक्षकांना काही बघायचे असते असे आपल्याला म्हणता येईल. साहित्यकृतीवर चित्रपट येण्याची परंपरा मराठीमध्ये आचार्य प्र. के. अत्रे यांच्या 'श्यामची आई'(१९५३) या चित्रपटापासून सुरू झाली. साने गुरूजींच्या 'श्यामची आई' या साहित्यकृतीवर अत्र्यांनी हा चित्रपट बनवला आणि मराठी चित्रपटाचा एक नवा इतिहासात रचला. पहिल्याच वर्षी या चित्रपटास सर्वोत्कृष्ट भारतीय सिनेमाचं पारितोषक

मिळालं. परीक्षक निवड समितीमध्ये एकही मराठी सदस्य नसताना 'श्यामची आई' ला स्वतंत्र भारतातले पहिले राष्ट्रपती सुवर्णपदक मिळाले. याचाच अर्थ चित्रपटाच्या पटकथेतच इतके सामर्थ्य आहे की अमराठी सदस्यांनाही तो भावला. याचे सर्व श्रेय साने गुरूजी व प्र. के. अत्रे यांच्या लेखनातील सामर्थ्याला जाते. त्याच्यानंतर मराठीमध्ये सकस चित्रपट आले नाहीत असे नाही, पण तरीही हा पुरस्कार मिळवण्यासाठी तब्बल पन्नास वर्षे महाराष्ट्राला वाट पहावी लागली. २००४ मध्ये संदीप सावंतच्या 'शवास' या चित्रपटास सुवर्णकमळ जाहीर झालं. त्यानंतर मराठी सिनेमाला सुवर्णकमळासाठी फारसी वाट पहावी लागली नाही. आज मराठी सिनेमाची क्षितिजं विस्तारली गेली आहेत, असेच विधान करावे लागेल. प्रस्तुत निबंधाच्या अनुषंगाने विचार करता आजवरच्या मराठी चित्रपटांचा धांडोळा घेतला तर 'श्यामची आई' पासून साहित्यकृतींवर चित्रपट निर्मिती करण्याची प्रक्रिया सुरू झाली असे म्हणावे लागेल. कथा, कादंबरी, नाटक, कविता, आत्मकथने या साहित्यकृतींवर निर्माण झालेल्या चित्रपटांचा आढावा पुढीलप्रमाणे घेता येईल.

मराठी कादंबरीवर आधारित अनेक मराठी चित्रपटांची निर्मिती झाली आहे. यामध्ये प्रारंभी उल्लेख करावा लागेल तो म्हणजे अण्णा भाऊ साठें चा. त्यांच्या काही कादंबऱ्यांवर सकस असे मराठी चित्रपट निर्माण झाले. त्यामध्ये वैजयंता (वैजयंता), आवडी (टिळा लाविते मी रक्ताचा), माकडीचा माळ (डों गरची मैना), चिखलातील कमळ (मुर्ळी मल्हारी रायाची), वारणेचा वाघ (वारणेचा वाघ), अलगूज (अशी ही साताऱ्याची तऱ्हा), फकिरा (फकिरा) या कादंबऱ्यांचा समावेश होतो. अण्णाभाऊंच्या लेखनात ऐवढे सामर्थ्य होते काही चित्रपटास अनेक पुरस्कार मिळाले. 'वैजयंता' चित्रपटास १९६१-६२ या वर्षीचे 'सर्टिफिकेट ऑफ मेरिट' हे उत्कृष्ट मराठी चित्रपटाचे राष्ट्रीय पारितोषिक मिळाले. 'वारणेचा वाघ' या चित्रपटास १९७०-७१ या वर्षीचे महाराष्ट्र राज्य उत्कृष्ट मराठी चित्रपट क्रमांक दोनचे पारितोषिक तसेच 'अशी ही साताऱ्याची तऱ्हा' या चित्रपटास १९७३-७४ या वर्षीचे महाराष्ट्र राज्य उत्कृष्ट मराठी चित्रपट क्रमांक तीनचे पारितोषिक मिळाले. (डांगळे, उपाध्ये : २००६ : ११८३)

अरूण साधु यांच्या 'सिंहासन' आणि 'मुंबई दिनांक' या कादंबरीवर आधारित जब्बार पटेल यांनी 'सिंहासन'(१९७९) या चित्रपटाची निर्मिती केली. हा चित्रपटही प्रेक्षकांच्या पसंतीस उतरला. तसेच गो. नी. दांडेकर यांच्या 'जैत रे जैत' या कादंबरीवर बेतलेला याच शीर्षकाने निर्मिती केलेला 'जैत रे जैत' हा चित्रपट रूपेरी पडद्यावर आणला. जब्बार पटेल यांनी आपल्या कारकिर्दीत उत्कट आणि सर्जनशील कलाकृती दिल्या. कादंबरी कथानकातील आशय विषयात असणारी ताकद ओळखून त्यांनी साजेशी आणि तेवढ्याच ताकदीचे कलावंत निवडले. अगदी स्मिता पाटील, निळु फुले, डॉ. श्रीराम लागू, गिरीश कर्नाड, ना. धो. महानोर, पं. हृदयनाथ मंगेशकर, यासारख्या मातब्बर कलावंतांचा सहभाग त्यांच्या चित्रपटांना वेगळ्याच उंचीवर नेऊन ठेवतो. चित्रपटनिर्मितीसाठी निवड केलेल्या मराठी कादंबऱ्या आणि चित्रपट निर्मितीमधील पट्टेलांचा व्यासंग यामुळे त्यांच्या चित्रपटांना राज्यशासनाचे पुरस्कारही मिळाले. सहाजिकच त्यांचे सर्व चित्रपट प्रेक्षकांच्या तेवढ्याच पसंतीस उतरले. वि.वि. बोकिल यांच्या 'भेटीगाठी' या कादंबरीवर 'बाळा जो जो रे' हा चित्रपटही मधल्या काळात येऊन गेला.

श्री. ना. पेंडसे यांच्या 'गारंबीचा बापू' या कादंबरीवर १९८० मध्ये 'गारंबीचा बापू' हा चित्रपट तयार झाला. याचा परिणाम असा की ग्रामीण जीवन केंद्रस्थानी असणाऱ्या कादंबऱ्यांवर चित्रपटनिर्मिती पुढच्या काळात होत राहिली. व्यंकटेश माडगूळकर लिखित 'बनगरवाडी' कादंबरीवर 'बनगरवाडी' हा चित्रपट अमोल पालेकरांनी निर्माण केला गेला. आनंद यादव

यांच्या 'नटरंग' या कादंबरीवर आधारित रवी जाधव यांनी दिग्दर्शित केलेला 'नटरंग' या चित्रपट मराठी सिनेसृष्टीत आपला स्वतंत्र ठसा उमटवून गेला. कले शी इमान राखताना वैयक्तिक आणि कौतुंबिक पातळीवर गुणवंत कागलकर याची होणारी परवड मराठी मनाला भावस्पर्शी करून गेली. ग्रामीण आणि तमाशाप्रधान चित्रपटाची मोहिनी प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण करण्याची किमया या चित्रपटाने केली असे म्हणता येईल. या चित्रपटातील कथा, संगीत, गीतं, अभिनय अशा विभागांना पुरस्कार प्राप्त झाले. २००९ मध्ये 'जोगवा' या मराठी चित्रपटाने मराठी सिनेमाला राष्ट्रीय पातळीवर नेले. हा चित्रपट राजन गवस यांच्या 'चौडक', आणि 'भंडारभोग' या दोन कादंबऱ्या तसेच चारूता सागर यांची कथा या साहित्यकृतीवर आधारित आहे. या चित्रपटानेही पाच राष्ट्रीय पुरस्कार मिळविले. रमेश इंगळे उत्रादकर यांच्या 'निशाणी डावा अंगठा' या गाजलेल्या कादंबरीवरील त्याच शीर्षकाचा 'निशाणी डावा अंगठा' हा चित्रपट येऊन गेला.

सुहास शिरवळकर यांच्या लोकप्रिय 'दुनियादारी' या कादंबरीवर आधारित २०१३ मधील 'दुनियादारी' चित्रपटही मराठी रसिकांना वेड लावून गेला. संजय जाधव यांनी मराठी सिनेसृष्टीतील अलिकडच्या आघाडीच्या कलाकारांना घेऊन हा चित्रपट बनविला. या चित्रपटाने तरुणांच्या मनाचा वेध घेत सुपरहिट होण्याचा मान मिळविला. तसेच मिलिंद बोकिळ यांच्या 'शाळा' या बहुचर्चित कादंबरीवर सुजय डहाके यांनी त्याच शीर्षकाचा चित्रपट बनवला. या चित्रपटानेही राष्ट्रीय पुरस्कारवर आपली मोहर उमटविली. शांता गोखले यांच्या 'रीटा वेलिणकर' या कादंबरीवर 'रीटा' हा चित्रपट निर्माण केला. विश्वास पाटील यांच्या 'पांगिरा' या कादंबरीवर राजीव पाटील यांनी २०१० मध्ये 'पांगिरा' नावाचा चित्रपट बनविला. या चित्रपटाने सामान्य शेतकऱ्यांचे दाहक जीवनाचे चित्र प्रेक्षकांसमोर ठेवले. या काळातच ग्रामीण जीवनाला केंद्रित ठेऊन अनेक मराठी चित्रपटांची निर्मिती झाली आणि आजही होत आहे, ही गोष्ट येथे नमूद करणे गरजेचे वाटते.

मराठी कादंबरीवर ज्याप्रमाणे चित्रपटनिर्मिती झाली तशी मराठी कथा आणि नाटक या साहित्यप्रकारांवर आधारित चित्रपट निर्मिती झाल्याचे दिसून येते. ह. ना. आपटे यांच्या 'न पटणारी गोष्ट' या कथेवर व्ही. शांताराम यांनी 'कुंकू' नावाचा चित्रपट बनविला. चिं. वि. जोशी यांची 'सत्याचे प्रयोग' आणि राम गणेश गडकरी यांची 'ठकीचे लग्न' या कथांवर विश्राम बेडेकर यांनी 'सत्याचे प्रयोग व ठकीचे लग्न' असा दुहेरी रेषेत जाणारा मराठीतला पहिला सामाजिक आणि विनोदी चित्रपट बनविला. शंकर पाटील यांच्या कथेवर आधारित 'भूजंग' हा चित्रपट निर्माण झाला. या चित्रपटाने प्रेक्षकांच्या मनाची चांगलीच पकड घेतली. चारूता सागर यांची 'दर्शन' आणि 'टाक' नावाची कथा 'जोगवा' चित्रपटासाठी निवडली गेली. व. पु. काळे यांच्या 'कुचंबणा' या कथेवरही चित्रपट तयार केला गेला. गजेंद्र अहिरे यांनी त्यांच्याच 'शेवरी' या कथेवर बेतलेला 'शेवरी' हा चित्रपट बनवला. जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथेवर 'कैरी' हा चित्रपट बनवला गेला. श्री. दा. पानवलकर यांच्या 'सूर्य' कथेवर बेतलेल्या 'अर्धसत्य' या हिंदी चित्रपटाचा उल्लेख करणे गरजेचे वाटते. एकूणच मराठी कथांवरही चित्रपट तयार करण्यात आले.

मराठी नाटकाचे चित्रपटांमध्ये रूपांतरण झालेले दिसून येते. सुरुवातीच्या काळात मामा वरेरकर यांचे 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकावर आधारित 'कारस्थान' हा चित्रपट बनविण्यात आला. तसेच चि. य. जोशी यांच्या 'होनाजी बाळा' या नाटकावर मराठी चित्रपट क्षेत्रातील महत्त्वाचा टप्पा मानला गेलेला 'अमर भूपाळी' हा चित्रपट होय. वसंत जोगळेकर यांनी पु. ल. देशपांडे यांच्या 'सुंदर मी होणार' या नाटकावरही चित्रपट बनवला गेला. केदार शिंदे यांनी 'लोच्या झाला रे' या नाटकावर 'खो खो'

नावचा अलिकडेच चित्रपट बनविला. हरीभाऊ वडगावकर यांच्या 'गाढवाचं लग्न' या नाटकावर त्याच शीर्षकाचा 'गाढवाचं लग्न' हा मराठी चित्रपट बनवण्यात आला. या अनुषंगाने विचार करताना वि. वा. शिरवाडकर यांच्या 'नटसम्राट' या अजरामर कलाकृतीवर आधारित महेश मांजरेकर यांनी 'नटसम्राट' चित्रपट बनवला. नाना पाटेकर, विक्रम गोखले यांच्यासारख्या कलावंताना घेऊन गणपतराव बेलवलकर नव्या रूपात प्रेक्षकांसमोर ठेवला. महेश एलकुंचवार यांच्या 'पार्टी', 'गार्बो' या नाटकावरही हिंदीमध्ये चित्रपट बनविण्यात आले.

कथा, कादंबरी, नाटकाप्रमाणे आत्मकथनांवरही चित्रपट बनविण्यात आले. जब्बार पटेल यांनी १९८१ ला शांता निसळ यांच्या 'बेघर' या आत्मकथनावर आधारित 'उंबरठा' या चित्रपटाची निर्मिती केली. अशोक व्हटकर यांच्या '७२ मैल एक प्रवास' या आत्मकथनावर त्याच शीर्षकाचा राजीव पाटील यांनी चित्रपट बनवला. तर सिंधुताई सपकाळ यांच्या आत्मकथनावर 'मी सिंधुताई...' हा चित्रपट अलिकडच्या काळात बनवण्यात आला.

मराठी चित्रपट इतिहासात एक नवा प्रयोग करण्यात आला तो म्हणजे 'बायोस्कोप'(२०१५) हा चित्रपट होय. हा चित्रपट चक्क चार कवितांवर चार दिग्दर्शकांनी मिळून निर्माण केला. मराठीत असा पहिलाच प्रयोग म्हणावा लागेल. असा प्रयोग हिंदीत अलिकडच्या 'बॉम्बे टॉकिज' मधून झाला आहे. रवी जाधव (मित्रा), गिरीश मोहिते (बैल), गजेंद्रअहिरे (दिल ए नादान) आणि विजू माने (एक होता काऊ) या चौघांनी चार कविता घेऊन 'बायोस्कोप' ची निर्मिती केली.

समारोप:

एकूणच मराठी चित्रपटचा विचार करता मराठी चित्रपटाने मराठी सहित्यावर आजवर अनेक चित्रपटांची निर्मिती केली आहे. त्यामुळे मराठी चित्रपट आणि मराठी साहित्य एकमेकांस परस्पर पुरक असे आहेत असे म्हणावे लागेल. कादंबरी, कथा, नाटक, कविता या साहित्यप्रकारांचे चित्रपटांमध्ये माध्यमांतर झालेले दिसून येते.

संदर्भ :

१. नांदगावकर सुधीर, आधुनिक महाराष्ट्राची जडणघडण शिल्पकार चरित्रकोश—चित्रपट आणि संगीत, खंड ७, हिंदुस्थान प्रकाशन, २०१४.

२. डांगळे अर्जुन व इतर (संपा), 'लोकशाहिर अण्णा भाऊ साठे निवडक वाङ्मय', महाराष्ट्र राज्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई, तृतीयावृत्ती, २००६.

3- मुनघाटे प्रमोद, 'साहित्यकृतींची चित्रपट पटकथा', पैलू, जु—ऑ—स, पृ १२—१५, २०१३

मराठी साहित्याचे माध्यमांतर : एक अवलोकन

प्रा.राजाराम आ.पाटील आर्ट्स अँड कॉमर्स कॉलेज ,आष्टा

प्रास्ताविक—

कला ही आनंदासाठी निर्माण होते. कलास्वाद घेतल्याने चित्तवृत्ती बदलते. ती आनंदात परावर्तीत होते चित्र,शिल्प, नृत्य, नाट्य, संगीत या सर्व कला निर्हेतूक आनंदासाठी निर्माण झाल्या आहेत. 'आनंद देणे' व आनंद घेणे' ही परंपरा यातून उदयाला आली. साहित्य हा ही एक महत्त्वपूर्ण कला प्रकार होय. 'शब्द' व 'अर्थ' यामधून संकेत देणे इथे महत्त्वाचे आहे. 'शब्द' या माध्यमातून आपल्या मनीचे भाव व भावना व विचार व्यक्त होतात. साहित्यातील शब्द प्रतिभेच्या स्फुरणाने प्रस्फुटीत होतात. त्यामुळे त्यांना निश्चित आकार प्राप्त होतो. अशा साहित्यकृती श्रेष्ठ दर्जाच्या व उच्च आनंद देणाऱ्या असतात. वाचकाला भावनाविरेचन करायला भाग पाडणाऱ्या या साहित्यकृती उच्च दर्जाच्या असतात. अशा श्रेष्ठ दर्जाच्या वाङ्मयकृतीचे माध्यमांतर होते. हे पूरातण काळापासून दिसून आले आहे. कालोघात माध्यमे बदलत गेली. तशाच श्रेष्ठ वाङ्मय कृती सुध्दा रूपांतरीत व माध्यमांतरीत होत गेल्या.

'माध्यमांतर' ही संकल्पना —

'माध्यमांतर' ही संकल्पना अतिशय व्यापक आहे. अलिकडे या संकल्पनेला विशेष महत्त्व आले आहे.'वाङ्मय' किंवा 'साहित्य' हे माध्यमांतरीत होते. कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, चरित्र, आत्मचरित्र अशा सर्वप्रकारच्या चांगल्याकृती कालोघात माध्यमांतरीत झाल्या. त्यामुळे त्या आज ही टिकून आहेत. 'शब्द' हा मुद्रीत माध्यमांचा सर्वात महत्त्वाचा भाग आहेत. मुद्रीत माध्यमांचे, श्राव्य माध्यमात रूपांतर झालेले दिसते. आकाशवाणी एफ.एम चॅनेलच्या माध्यमातून आज श्राव्य माध्यमांत अनेक कलाकृती, वाङ्मयकृती रूपांतरीत झाल्या. आज दूरदर्शन तिच्या विविध वाहिन्या चित्रपट, नाटक, व इतरही माध्यमे दिसतात. त्यामुळे 'माध्यमांतर' म्हणजे कलाकृतीचे मुळ स्वरूप माध्यमानुरूप बदलत जाणे होय.

माध्यमांतराची आजची भूमिका—

आज कलाकृतीचे माध्यमांतर मोठया प्रमाणावर होताना दिसते. 'कुंकू ते दुनियादारी' या डॉ. राजेंद्र थोरात यांनी लिहिलेल्या ग्रंथाच्या निमित्ताने ही चर्चा पुन्हा जोमाने सुरू झाली आहे. चित्रपट क्षेत्राशी निगडीत असणारे हे पुस्तक कुंकू श्यामची आई, बनगरवाडी जैत रेजैत , वैज्यता, रीटा, जोगवा, नटरंग, व दुनियादारी या चित्रपटावर विविध परिप्रेक्षातून लेखन झाले आहे. 'साहित्य' व 'चित्रपट' माध्यमांचा कलानुभव व अनुबंध शोधण्यासाठी या पुस्तकांचा चांगला उपयोग होतो. माध्यमांतराची एक अनोखी परंपरा या ग्रंथातून अधोरेखित होते. मराठीतील कादंबरी आधारित चित्रपटाशी संबंधीत अभ्यास या पुस्तकांत आला आहे.

'कुंकू' हा पहिला प्रायोगिक चित्रपट,आशयाला अभिनयाची जोड देताना खास शांताराम टच असल्याने या चित्रपटाला मोठे यश मिळाले. 'श्यामची आई' या चित्रपटात मराठी कादंबरी तिचे माध्यमांतर, चित्ररूप श्यामची आई, मातृप्रेमाचे महामंगल

स्रोत व चित्रपट मातेची ममता त्याला राष्ट्रपतीचे सुवर्ण कमळ मिळाले. 'बनगरवाडी'कादंबरीवर आधारित बनगरवाडी चित्रपट अमोल पालेकर यांचा बनगरवाडी —एकभिंती नसलेले गाव— चित्रपट माध्यमात रूपांतरित, कादंबरी ते चित्रपट. 'जैत रे जैत' कादंबरी व सिनेमा रूपेरी पडद्यावरची रचना लोकप्रिय चित्रपट लोकप्रिय कादंबरी 'वैजयंता' तमाशा कलेचे वास्तव दर्शन वैजयंताचे सिनेमारूप जयश्री गडकर यांची वैजयंता सर्वाना भावली 'रीटा' या मराठी चित्रपटाने तर कमालच केली. मराठी कादंबरी रीटा वेल्लिणकर चे हे चित्रपट रूपांतर 'रीटा' कादंबरी व 'रीटा' चित्रपट रीटाच्या भावनांचा कोलाज म्हणजे हा चित्रपट आहे. रीटाचा स्वतःकडे बघण्याचा एक नवा अँगल दर्शवितो.

'जोगवा' हा मराठीतील गाजलेला चित्रपट राजन गवस यांच्या 'भंडारभोग' व 'चौडक' या कादंबऱ्या माणसाच माणूसपण चित्रित करणाऱ्या जोगवा ही एक मुझिकल प्रेमकहाणी आहे. राजीव पाटील यांच्या दृश्यात्कतेला व अप्रतिम अभिनयाला वाव देणारा हा चित्रपट अजय—अतूल यांचे संगीत यांनी एक उंची गाठली—जोगवाचा सन्मान त्यामुळे झाला. 'नटरंग' ही मराठी कादंबरी लोकप्रिय झाली. जातिवंत कलावंताची शोकांतिका यातून आली. रवी जाधव यांच्या 'नटरंग' चित्रपटाने अफाट प्रतिसाद मिळवला.'

'दुनियादारी' कादंबरीकार सुहास शिखळकर यांची कादंबरी संजय जाधव यांनी एक वेगळीच दुनिया रसिकापुढे आली. त्यांची वेगळी दुनियादारीच या चित्रपटात प्रकटते. ध्वनी व दृश्य हे सिनेमा व दूरदर्शनचे माध्यम आहेत. दृकश्राव्य माध्यमामुळे कथा पटकथा, संवाद, गीत, संगीतकार, लाईट, कॅमेरा, संकलक, निर्माता असा मोठा वर्ग व सामुहिक कौशल्यातून चित्रपट व मालिकाची निर्मिती होते

आकाशवाणी हे श्राव्य माध्यम आहे. विविध केंद्रावरून साहित्य विषयक कार्यक्रम सादर होतात आकाशवाणीचे रसिक दिवसेंदिवस कमी होत आहेत. पण एफ.एम. चॅनेलचे पुन्हा रसिकांना श्राव्य माध्यमाकडे खेलेले आहे. लाके प्रिय कार्याकर्त,म एकेण्याची स्पर्धा त्यामुळे लागली आहे

आज साहित्यकृतीचे सिनेमा, मालिका, आकाशवाणी, या माध्यमातून माध्यमांतर झालेले आहे. जगभरातील साहित्यकृती त्यामुळे रसिकापुढे आल्या. हॅरी पॉटर बायासिकल थ्रीब्ज नॉट गॉन विथ द विंड, ददा विन्ची कौड पथेट पाचाली, गार्ड, देवदास श्री—इडियट, बाजीराव—मस्तानी या सारखे लोकप्रिय सिनेमांनी साहित्यकृती माध्यमांतरी केल्या. रामायण, महाभारत ही उदाहरणे याचीच आहेत

माध्यम बदलले की दर्जेदार साहित्यकृती त्यात रूपांतरीत होते. मराठी चित्रपट सृष्टीकडे एक नजर टाकली. तरीही आपणास हेच दिसते की लोकप्रिय साहित्यकृती माध्यमांतरीत होतात. दूरदर्शन वरील रामायणची लोकप्रियता, महाभारताची लोकप्रियता आपण अनुभवली. रस्ते ओस पडायला लावणाऱ्या या मालिका माध्यमांतराचे उदाहरण होत

सुरूवातीचे चित्रपट पौराणिक कथानकावर आधारित होते. 'विठू माझा लेकरूवाळा', 'राजा हरिश्चंद्र', संत नामदेव, जनाबाई, संत तुकाराम, संत एकनाथ, या सर्व संतावर मराठी चित्रपट आरंभी निघाले साहित्यकृतीच्या माध्यमांतराचे उत्तम उदाहरण आहे. शाहिरांच्या जीवनावर चित्रपट आले. पंडितांच्या जीवनावर मोजके चित्रपट व मालिका येवून गेल्या. यांचा अर्थ मराठी वाडमया बरोबर मराठी चित्रपट सृष्टी ही विकसित होत गेली आहे.

वाङ्मयकृतीची रूपांतरे पाहता मराठीतील 'देवदत्त पाटील' यांच्या कादंबऱ्या या अनेक चित्रपटांच्या कथा व पटकथा होत्या. अण्णाभाऊ साठे यांच्या 'फकिरा' कादंबरीवर चित्रपट आला. निळु फुले, दादा कोंडके यांचे चित्रपट ग्रामीण कथा, कादंबऱ्या व तमाशा कलेच्या अंगाने निर्माण झाले. संत चित्रपट (संत ज्ञानेश्वर, संत नामदेव, संत एकनाथ, संत तुकाराम) पंडित रचनेवर आधारित कथानके असणारे चित्रपट वारकरी परंपरा असणारे विठू माझा लेकूरवाळा सारखे चित्रपट हे या माध्यमांतराची साक्ष देतात. शाहिरांच्या जीवनावरील चित्रपट असेच लोकप्रिय झाले. लावणी, पोवाड, गीते, भाव गीते, भक्तीगीते ते आजची संदीप खरे यांची कविता ही माध्यमांतराचे उत्तम उदाहरण आहे. आधुनिक मराठी साहित्यातील पु.ल.देशपांडे द. मा. मिराजदार, पोवाडा, भक्तीगीते, भावगीते, गवळण, लावणी, जात्यावरील गीते या काव्य प्रकारांचे चित्रपट व नाटय या प्रकारात रूपांतरण झालेले दिसते. माध्यमांतराची लाट अशी प्रचंड प्रभावात सर्वच साहित्य प्रकाराबाबत कमी—अधिक जाणवते

ल्हान मुलांच्या वाहिन्यावर आज अनेक बाळ गीते बालकथा बाल कादंबऱ्या रूपांतरीत झाल्या. किडस चॅनेलचे रॉमटे 'यल 'साहित्य' हेच आहे. 'चांदाबे 1' या मासिकातील कथा गोष्टी 'इसापनीती' या गोष्टी हीमालिकांतरीत झाल्या आहेत. साहित्यातील कथा कादंबऱ्यांनी अनेक चित्रपट दिले. मराठी कवितेने अनेक माध्यमांतर स्वीकारली. काव्यावाचनाचे रूपांतरण असेच विलोभनीय आहे. मराठी चरित्रपर वाङ्मय, आत्मचरित्रपर चित्रपट व मालिका यांनी या विषयाला नवा आयाम दिला आहे

चित्रपट, नाटक, काव्य या गोष्टी आता संगणकीय रूपात माध्यमांतरीत झाल्या आहेत. माध्यम बदलेल तसे साहित्यकृती बदलत जातात. त्याला नवा अर्थही त्यामुळे प्राप्त होतो. 'नटसम्राट' चित्रपट व अशा कितीतरी गोष्टी रूपांतरीत झाल्या

प्राचीनकाळातील मुखोद्गत परंपरा, शब्द व अर्थ या माध्यामाने लिपीबद्ध झाली लिपीबद्धतेतून पुस्तक रूपात, आकाशवाणीमुळे श्राव्य रूपात व त्यानंतर दुरचिणवाणीने दृकश्राव्य स्वरूपात वाङ्मय कृती माध्यमांतरीत झाल्या. माध्यमांतरीकरणातून आता पुढील टप्प्याचे माध्यमांतर सुरू झाले आहे. या निमित्त आता साहित्य, वाङ्मय, पीडीएफ स्वरूपात, वर्ल्ड स्वरूपात येत आहे

समारोप —

एकूणच माध्यमांतर ही नवी लाट नसून प्राचीन काळापासून अजरामर वाङ्मयकृती रूपांतरीत होतात. त्या आजच्या रूपात अवतरत राहतात. माणूस या रूपांतराला सामोरा जातो. दर्जेदार साहित्याकृती नष्ट न होता त्या रूपांतरीत, माध्यमांतरीत होत जातात. काळाबरोबर टिकून राहतात, उच्चतर होत राहतात असेच या बाबत म्हणावे लागते

संदर्भ

सुची —

- १) कुंकु ते दुनियादारी — डॉ. राजेंद्र थोरात
- २) साहित्यकृतीचे माध्यमांतर डॉ. राजेंद्र थोरात
- ३) महाराष्ट्र टाइम्स संवाद पूटवर्ण डॉ. प्रकाश
- ४) संगणक संकेत स्थळावरील उपलब्ध माहिती

‘श्वास’ कथा ते चित्रपट : माध्यमांतर

प्रा.डॉ.आनंद वारके

मराठी विभाग,दूधसाखर महाविद्यालय,बिद्री.ता.कागल.

उद्दिष्टे :

१.‘माध्यमांतर’संकल्पना समजून घेणे.

२.‘श्वास’ कथा ते चित्रपट हा प्रवास समजून घेणे.

‘श्वास’ कथा ते चित्रपट ‘माध्यमांतर’हा या शोधनिबंधाचा विषय आहे.

‘माध्यमांतर’ संकल्पना :

एखाद्या माध्यमातील कलाकृती दुसऱ्या माध्यमात मांडण्याच्या प्रक्रियेस ‘माध्यमांतर’ असे म्हणतात. माध्यमांतराला ‘प्रकारांतर’ असेही म्हटले जाते. माध्यमांतर किंवा प्रकारांतर वेगवेगळ्या स्वरूपात होत असते. शब्दाचे शब्द माध्यमात (साहित्य),शब्दाचे दृक श्राव्य माध्यमात (चित्रपट व नाटक इ.) आणि शब्दाचे श्राव्य माध्यमात (आकाशवाणी कार्यक्रम) माध्यमांतर होत असते.कथेची कादंबरी, कथेचे नाटक, कथेचा सिनेमा, कादंबरीची कथा, कादंबरीचे नाटक असे शब्दाचे शब्द माध्यमांतर होत असते. कादंबरीचा सिनेमा, कथेचा सिनेमा, नाटकाचा सिनेमा असे शब्दाचे दृक श्राव्य माध्यमांतर होत असते. कथा, कविता, नाटक, कादंबरीवरून अभिवाचन, नभोनाट्य, नाट्यरूपांतर असे श्राव्य माध्यमांतर होत असते. तर शब्द माध्यमातील कथा, कादंबरी, नाटक, कविता, चरित्र यांचे दूरदर्शन मालिका, लघुपट, माहितीपट, लघु नाटिका, एकांकिका असे माध्यमांतर होत असते. माध्यमांतर उलगडून पाहाणे ही एक आनंद देणारी प्रक्रिया असते.

माध्यमांतराची कारणे :

साहित्यकृतीचे वाचन फार कमी वाचकांकडून होते.साहित्यातील विचार तसेच पडून राहतात. अशी साहित्यकृती नाटकात किंवा चित्रपटात माध्यमांतरीत झाली तर त्यातील विचार असंख्य लोकांपर्यंत पोहोचतात.चित्रपट ही समूहासाठी असणारी कलाकृती आहे.त्यामुळे साहित्याच्या वाचकांपेक्षा,नाटक,दूरदर्शन मालिकेपेक्षाही जास्त प्रेक्षक वर्ग चित्रपटाला लाभलेला असतो. दुसरे कारण माध्यमांतरासाठी कथा तयार असते.त्यामुळे चटकन माध्यमांतर करता येते. या संदर्भात जयवंत दळवी म्हणतात, “मी माझी काही नाटके कथा कादंबरीवरून केली आहेत.त्याचे कारण चटकन विषय उपलब्ध होतो हे तर खरेच य पण त्याहीपेक्षा महत्वाचे कारण म्हणजे कादंबरी लिहून झाल्यावरही माझ्या मनातून तो विषय संपत नाही.शिवाय त्या कादंबऱ्यांतही नाट्यमयता असते आणि त्यातील व्यक्तिचित्रे अभिनयाला भरपूर वाव देणारी असतात हे मला जाणवत असते.”१

माध्यमांतराच्या शक्यता :

सर्वच कलाकृतींचे माध्यमांतर होणे अवघड असते. माध्यमांतरासाठी मूळ कलाकृतीत नाट्य हवे असते. तरच त्या कलाकृतीच्या माध्यमांतराच्या शक्यता वाढतात .या संदर्भात नागराज मंजुळे म्हणतात, “माध्यमांतर हे ओंजळीतून पाणी घेऊन येण्याचा प्रकार असून त्याच्या आशयाची गळती होऊ न देण्याची मोठी जबाबदारी असते.कादंबरी ,कथा,कवितेतील संदर्भ चित्रपटात उतरवताना खूप तयारी करावी लागते. थोडे तयारी करावी लागते.थोडे दुर्लक्ष झाले तरी आशयात मोठा बदल होतो . यामुळे आशयाची गळती न होण्यासाठी योग्य ती काळजी घेतली पाहिजे.” २ तर माध्यमांतराच्या शक्यतेविषयी रविराज गंधे म्हणतात , “एखाद्या साहित्यकृतीचे माध्यमांतर करण्यासाठी मुळात त्या साहित्यकृतीमध्ये एक नाट्य सिनेमा दडलेला असावा लागतो. ती साहित्यकृती वाचल्यावर दिग्दर्शकाच्या डोळ्यासमोर डोळ्यासमोर त्याचे नाटक सिनेमा दृश्यमान व्हायला लागतो . त्यासाठी कथानकामध्ये नाट्यबरोबरच दृश्यात्मक परिणाम साधण्याचे गुण असणे गरजेचे असते. ”३

‘श्वास’ कथा:

प्रथमतः‘श्वास’ या कथेतील कथानक ,पात्र ,प्रसंग यांचा विचार करता येईल.

‘श्वास’ ही माधवी घारापुरे यांची कथा आहे .या कथेला ‘किमयागार’असे दुसरे शीर्षक आहे. ती प्रथमतः ‘सुगंध’ या दिवाळी अंकात २००१ मध्ये प्रकाशित झालेली आहे .आता ती ‘श्वास आणि इतर कथा’ या कथासंग्रहात समाविष्ट आहे .

आशय सूत्र :

डोळ्याचा कॅन्सर झालेल्या नातवाचे डोळे काढावे लागणार हे ऐकून हतबल झालेले आजोबा,ऑपरेशननंतरचे जीवन त्याने चांगल्या रीतीने व्यतीत करावे यासाठी आजोबांची चाललेली धडपड हे या कथेचे आशय सूत्र आहे .

कथानक:

नागपूरजवळच्या खेड्यातून एक आजोबा नातवाच्या उपचारासाठी पुण्यात आलेले आहेत. घरची परिस्थिती बेताची आहे. शल्यविशारद नातवाच्या आजाराची चिकित्सा करतात.नातवाच्या डोळ्याचा कॅन्सर या आजाराबद्दल आजोबांना कसे सांगावे हा डॉक्टरांना पडलेला प्रश्न आहे.

शल्यविशारद त्यांच्या राहाण्याची व्यवस्था स्वतःच्या आऊट हाऊसमध्ये करतात .नकळत ते आजोबांना ही गोष्ट सांगून टाकतात. तेव्हा आजोबा हादरून जातात.डोळे काढल्यावर नातू अंध होणार ही कल्पना त्यांना सहन होत नाही. ते घाबरून जातात .आपला एक डोळा द्यायला तयार होता. पण या केसमध्ये डोळा बसविता येत नाही .हे ऐकून ते पुन्हा हादरून जातात.

मुलाशी गप्पा मारता मारता शल्यविशारद दवाखान्यातील आलेल्या अपघातग्रस्त मुलाला दृष्टी गमावावी लागणार आहे असे उदाहरण देऊन त्याला आजार समजून देतात. नातू हादरून जातो. आपणाला यापुढे दिसणार नाही हे नातवाला समजून जाते. काही अंध चांगल्या पद्धतीने जीवन जगू शकतात अशी माहिती शल्यविशारद त्याला देतात. नातवाला शाळेत शिकलेल्या हेलन केलर हा पाठ आठवतो. नातू मात्र आलेल्या परिस्थितीवर मात करण्यासाठी ठाम होतो. नातवाने अंध होणार हे जाणून घेऊन जगण्यासाठी मांडलेला संघर्ष ऐकून शल्यविशारदही चकित होतात. त्यांनी आजवर अनेक केसीस हाताळलेल्या आहेत. ही केस मात्र त्यांना वेगळ्या प्रकारची वाटते. सुरुवातीपासून ते या केसमध्ये भावनिकदृष्ट्या गुंतून जातात.

ऑपरेशनचा दिवस उजाडतो. एका भव्य रुग्णालयात नातवाच्या ऑपरेशनची तयारी सुरू होते. दुपारपर्यंत ऑपरेशन होत नाही. एका अर्जंट कॉलमुळे शल्यविशारदांना दवाखान्याबाहेर जावे लागते. ते दुपारी तीनच्या सुमारास जेवणास घरी पोहोचतात. पत्नीबरोबर दोन घास खायला बसतात. इतक्यात त्यांना दवाखान्यात फोन येतो. आजोबा आणि नातू गायब असतात. दवाखान्यात सगळीकडे धावपळ सुरू होते. बातमी घेण्यासाठी पत्रकार येतात. शोधशोध सुरू असते. सायंकाळी सात वाजता आजोबा व नातू रिश्वातून उतरताना दिसतात. ते घाबरलेले आहेत. ते कुठे गेले होते? हे शोधण्यासाठी शल्यविशारद त्यांच्याकडे चौकशी करतात. आजोबांनी शल्यविशारदांच्या प्रश्नांना दिलेली उत्तरे ऐकून शल्यविशारदही अचंबित होतात. आजोबांच्या उत्तरातून त्यांचे व्यक्तिमत्व समोर येते .

आजोबा व नातू कंटाळा आला म्हणून बागेत बसलेले असतात. नातवाला वर्तमानपत्राचा तुकडा सापडतो. तो त्यातील एक जाहिरात वाचतो. जाहिरात असते एका नाटकाची. हे नाटक अंध स्त्री हेलन केलर यांनी लिहिलेले होते. नातू हे नाटक बघण्याची इच्छा व्यक्त करतो. तसा आग्रहही करतो. उद्यापासून अंध होणाऱ्या नातवाची इच्छा मारावी असे आजोबांना वाटत नाही. म्हणून ते दवाखान्यात आलेल्या रिश्वातून बाहेर निघून जातात. नाटक पाहून मनसोक्त झालेल्या नातवाला ते शहरातील अनेक आनंदाची ठिकाणी दाखवतात. उद्यापासून दृष्टी गमावणाऱ्या नातवाच्या भावनांचा विचार करतात. दवाखान्याची शिस्त, कायदा मोडून बाहेर पडलेले आजोबा एखाद्या गुन्हेगाराप्रमाणे शल्यविशारदांसमोर उभे राहतात. शल्यविशारद त्यांना टाकून बोलतात. आजोबा आपला गुन्हा कबुल करतात.

मुलाला ऑपरेशनबद्दलची माहिती सांगून उद्यापासून अंध होणाऱ्या मुलाच्या मनाची तयारी करून घेणारे आपण श्रेष्ठ की उद्यापासून त्याला दिसणार नाही म्हणून त्यांच्या भावनांची कदर करून त्याला सगळी दुनिया दाखविणारे आजोबा श्रेष्ठ ? असा प्रश्न त्यांना पडतो. आपण शिकलेलो आहोत. आजोबाकडे न शिकताही एवढे विचार कुठून आले. अगोदरच ते हतबल झालेले आहेत. तरीही मोठ्या हिम्मीतीने नातवाच्या इच्छांची पूर्ती करण्यासाठी धडपडतात. शल्यविशारदांना हे आजोबा एक किमयागार वाटतात.

असे या कथेचे कथानक आहे.

पात्रे :

या कथेत काही मोजकीच पात्रे येतात.शल्यविशारद,आजोबा व नातू ही तीन महत्त्वाची पात्रे या कथेत आहेत. दवाखान्यातील वातावरण निर्मितीसाठी काऊंटरवर एक मुलगी आहे. दवाखान्यातील मावशी आहे.

नातवाचा आजार बरा व्हावा म्हणून धडपडणारे आजोबा हे या कथेतील प्रमुख पात्र आहे .नातवाच्या आजाराने ते व्यथित झालेले आहेत.आजोबांची भावनिकता कथेत डोकावते. ते परिस्थितीने हतबल आहेत. नातवाचा जीव वाचावा म्हणून ते लांबून आलेले आहेत .ते सोशिक आणि समंजस आहेत.

‘शल्यविशारद’ हे या कथेतील महत्त्वाचे पात्र आहे.आजवर त्यांनी अनेक पेशंट व नातेवाईक पाहिले आहेत.पण असा पेशंट ,असे नातेवाईक ते प्रथमच पाहात आहेत. प्रथमच ते अशा केसमध्ये गुंतून गेलेले आहेत .ते आपल्या घरी पेशंट व नातेवाईकाला राहायला जागा देतात.डोळ्यांचा आजार बरा व्हावा म्हणून आजोबा सोबत आलेल्या नातवाला शल्यविशारद आजार समजून सांगतात.

नातू डोळे नसेल तरी चांगले जीवन जगणार असा दुर्दम्य आशावाद व्यक्त करतो. जीवनाचे एवढे मोठे तत्त्वज्ञान त्याला कोठून मिळाले ? याचे शल्यविशारदना आश्चर्य वाटते. तो विचारी आहे.उद्यापासून आपणाला डोळे नसणार म्हणून तो आजोबाकडे नाटक पाहण्याचा आग्रह होतो.

प्रसंग:

कथेत मोजकेच प्रसंग आहेत. आजोबा, नातू व शल्यविशारदांची भेट, ऑपरेशनचा निर्णय ,चार दिवसानंतर आलेल्या आजोबांना शल्यविशारदाकडून आजाराची माहिती समजण्याचा प्रसंग, दोन दिवसानंतर शल्यविशारद नातवाला आजाराबद्दल माहिती सांगतात तो प्रसंग ,ऑपरेशनच्या दिवशी आजोबा आणि नातू गायब आहेत असा शल्यविशारदांना आलेला फोन,शल्यविशारदांची आजोबा नातवाच्या शोधासाठीदवाखान्यातील चाललेली पळापळ, आजोबा व नातू परत आल्यावर शल्यविशारदांनी रागाने केलेली विचारपूस व आजोबांच्या उत्तराने शल्यविशारदांचे निरुत्तर होणे अशा काही मोजक्या प्रसंगांच्या आधारे ही कथा उभी राहिलेली आहे .

घटना :

दुपारी आजोबा व नातू दवाखान्यातून गायब होतात ही एकच घटना या कथेत आहे.

कथा तंत्र :

या कथेमध्ये फ्लॅशबॅक कथा तंत्र वापरलेले आहे .नातवाच्या आजोबांनी दिलेल्या उत्तराने आपण हरलेलो आहोत अशी भावना झालेले शल्यविशारद विचारात पडलेले आहेत. येथून या कथेत फ्लॅशबॅक सुरू होतो.कथेत योग्य जागी फ्लॅशबॅक आलेला आहे.

संवाद:

शल्यविशारद कंटाळलेले आहेत असे सांगणारी कंपाऊंडर आणि आजोबांची शल्यविशारदांच्या भेटीसाठी चाललेली धडपड असा पहिला संवाद या कथेत आहे. या संवादातून आजोबांची हतबलता दिसून येते.शल्यविशारद व आजोबा यांच्यातील संवादातून आजोबाची परिस्थिती दिसून येते.त्याचबरोबर शल्यविशारदांची स्थितप्रज्ञता समजते.त्यांचा आशावादी दृष्टीकोन समजतो.त्यांच्याकडील माणुसकी समजते. ऑपरेशनसाठी आलेल्या आजोबांना शल्यविशारद नातवाला डोळ्यांचा कॅन्सर आहे असे सांगतात तो संवाद आजोबांचा कोंडमारा व्यक्त करणारा आहे. डोळ्याच्या विकाराबद्दल शल्यविशारद नातवाला सांगतात तो शल्यविशारद व नातू यांच्यातील संवाद.हा संवाद नातवाची जगण्याची इच्छा दाखवतो. दवाखान्यातून आलेल्या फोनवरील संभाषण शल्यविशारदांची कर्तव्यदक्षता दाखवितात.दवाखान्यातून गेलेले आजोबा व नातू परत येतात तेव्हा शल्यविशारद व आजोबा यांच्यातील संवाद आजोबांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश टाकणारे आहेत .शल्यविशारदांसारख्या सुशिक्षित व्यक्तीला चिंतन करायला लावणारे आहेत.

'श्वास'चित्रपट:

आशय सूत्र :

नातवाला झालेला डोळ्यांचा कॅन्सर बरा करण्यासाठी धडपडणारे आजोबा आणि दृष्टी गमावण्याची जाणीव झालेला नातू यांच्यातील भावबंध हे या सिनेमाचे आशय सूत्र आहे.

कथानक:

कोकणातील एका खेड्यातून नातवाला झालेल्या डोळ्यांच्या विकारावर उपचार करण्यासाठी आजोबा शहरात आलेले आहेत. सर्व तपासण्या झाल्यावर डोळ्यांचा कॅन्सर असे निदान होते. नातवाला दृष्टी गमवावी लागणार या विचाराने आजोबा त्रस्त आहेत. एका पेशंटकडून या नातवाला कॅन्सर झाल्याचे आजोबांना समजते. आजोबा घाबरून जातात. त्यांच्यासोबत सुनेचा भाऊ आहे. त्यांचा एकुलता एक मुलगा एस.टी.त कंडक्टर होता. अपघात झाल्यामुळे तो घरीच असतो .दवाखान्याची वेळ संपल्याबरोबर आजोबा नातवाला दाखवायला आले आहेत. आवश्यक त्या चाचण्या करताना आजोबांना त्या दवाखान्यात एक सोशल वर्कर (सामाजिक कार्यकर्ती)भेटते.ती पुढे प्रत्येक कामात त्यांना मदत करते.

नातवाला डोळ्याचा कॅन्सर आहे हे निदान झाल्यावर जागोजागी फ्लॅशबॅक टाकून त्याचे बालपण दाखविलेले आहे. निर्व्याज्य मनाचा ,खेळकर मुलगा दृष्टी गमावून बसणार हे लक्षात येतात तसे सर्वजण हादरून जातात. ऑपरेशन करण्यासाठी आर्थिक तरतूद नसतानाही आजोबा नातवावरील प्रेमापोटी ऑपरेशन करायला तयार होतात. कथेत त्याची आई फोनवर बोलताना दिसते .तिने दुसऱ्या डॉक्टरांचा सल्ला घेण्यास सांगितले आहे. नातवाचे डोळे काढणे आजोबा सह त्यांच्या कुटुंबीयांना मान्य नाही .

आजोबा बरेच दिवस दवाखाना टाळतात.ते शहरात फिरताना सोशल वर्करला दिसतात .ती त्यांचे समुपदेशन करते. डॉक्टर साने यांचा शब्द म्हणजे शेवटचा शब्द असे त्यांना बजावून सांगते.नातवाचे डोळे महत्वाचे नसून त्याचे जीवन महत्वाचे आहे हे आजोबांना पाठवून देते.

ऑपरेशन करायचे आहे ही गोष्ट त्या लहान मुलाला कोणी सांगायची हा प्रश्न सर्वांच्यापुढे आहे. डॉक्टरांच्या मते ही गोष्ट आजोबांनी त्याला सांगावी. हे अवघड काम डॉक्टरांना करावे लागते. एकदा आजोबा आणि नातवाला आपल्या घरी बोलावतात. सोशल वर्कर आणि डॉक्टर त्याला टेरेसवर घेऊन जातात .तेथे त्याच्याबरोबर अनेक खेळ खेळता खेळता आंधळ्या कोशिंबिरीचा खेळ खेळतात .येथे मात्र हा मुलगा गोंधळून जातो.त्याला कळून चुकते हे सगळे लोक असे का वागत आहेत ?त्यांच्या वागण्याचा अर्थ त्याला कळतो. त्याच्या लक्षात येते की आपल्याला ऑपरेशन केल्यानंतर दिसणार नाही. ऑपरेशनला उशीर झाल्यास धोका वाढण्याची शक्यता असते.सोशल वर्कर प्रयत्न करून ऑपरेशन निश्चित करते. ऑपरेशनचा दिवस उजाडतो. एवढी तयारी करूनही त्यादिवशी ऑपरेशन होत नाही. एका अर्जट कामासाठी डॉक्टरांना निघून जावे लागते.

नातू जीवाच्या आकांताने ओरडत राहातो.सुनेचा भाऊ फळे आणायला जातो. त्याला शांत करण्यासाठी म्हणून आजोबा दवाखान्याबाहेर घेऊन जातात.सुनेचा भाऊ परत आल्यावर आजोबा आणि नातू दिसत नाहीत. मग सगळीकडे धावपळ सुरू होते. सगळीकडे शोधाशोध सुरू होते.आजोबा आणि नातू हरवल्याची बातमी घेण्यासाठी पत्रकार डॉक्टरना घेराव घालतात .सोशल वर्कर चौकशी करत असताना एका हॉस्पिटलमध्ये साधारण याच वयाच्या आजोबाने आत्महत्या केल्याचे लक्षात येते. त्यामुळे तर या गोंधळात आणखी भर पडते. थकलेले डॉक्टर घरी जायला निघतात.इतक्यात आजोबा आपल्या नातवाला घेऊन आलेले दिसतात. नातवाने जत्रेतील टोपी डोक्यावर घातलेली असते. तोंडात पिपाणी असते. त्यांना पाहिल्यावर डॉक्टर चिडायला लागतात. आपण दवाखान्यातून का निघून गेलो याची माहिती आजोबांनी सांगितल्यावर ते डॉक्टरनाही पटते. उद्यापासून काहीही पाहून न शकणाऱ्या नातवाची इच्छापूर्ती करून त्याला ऑपरेशनसाठी तयार करण्याचा आजोबांचा हा प्रयत्न डॉक्टरांना निश्चितच योग्य वाटतो .अशा वातावरणातच डॉक्टर त्याचे ऑपरेशन करून टाकतात.ऑपरेशन झालेला हा मुलगा गावाकडे येतो. गावातील मुले, त्याचे आई वडील, गावकरी खाडीच्या बाजूला त्याचे स्वागत करण्यासाठी उभे असतात. दृष्टी नसलेला हा मुलगा पक्ष्यांच्या आवाजावरून आपण गावात पोहोचलो हे ओळखून आनंद व्यक्त करतो.

असे या चित्रपटाचे कथानक आहे.

पात्रं विचार :

विचारे,परश्या,डॉ.साने,आसावरी ही या चित्रपटातील महत्त्वाची पात्रे आहेत.' विचारे 'या चित्रपटातील प्रमुख पात्रं आहे. नातवाचे डोळे काढावे लागणार या विचाराने ते पिळवटून गेलेले आहेत. त्याचे डोळे व त्याला वाचविण्यासाठी ते धडपडतात.

'परश्या' हा आजोबांचा नातू आहे. त्याच्या दोन्ही डोळ्यांना कॅन्सर झालेला आहे .डोळे काढल्याशिवाय तो जगू शकत नाही.आपल्या आजाराची कल्पना आल्यावर तो अस्वस्थ होऊन जातो.चिडचिड करतो. ऑपरेशन अगोदर सगळी दुनिया पाहून घेतो.परश्याचा आक्रोश तर पिळवटून टाकणारा आहे .आजोबा आणि नातू यांच्यातील भावबंध या दोन्ही पात्रांच्या कृतीतून अतिशय चांगल्या रीतीने व्यक्त झाले आहेत.

'डॉ.साने'एक समंजस, कष्टाळू सेवाभावीवृत्तीने काम करणारे आहेत.त्यांचा शब्द या व्यवसायातील अंतिम शब्द आहे. अतिशय शांतपणे डोळ्याच्या ऑपरेशनची कल्पना ते परश्याला देतात. परश्याला ऑपरेशनची कल्पना द्यायची ही अवघड जोखीम उचलतात. आपल्याच घरी परश्या या गोष्टीची कल्पना देतात.

'आसावरी' ही एक सोशल वर्कर आहे.शहरातील दवाखान्यात असे समाजसेवक आजच्या काळात दिसतात.तिच्यातील सेवाभाव दिसून येतो.ती विचारेना प्रत्येक कामामध्ये मदत करते . परश्याला आपला मानते.वेळ न घालवता त्याचे ऑपरेशन करण्याचे समुपदेशन करते.

या व्यतिरिक्त परश्याची आई एक लक्षात राहणारी व्यक्तिरेखा आहे. याशिवाय या चित्रपटातील प्रसंग दवाखान्यातील असल्यामुळे वातावरणासाठी अनेक पात्रे आलेली आहेत.

प्रसंग:

विचारे डॉ.साने यांना प्रथम भेटतात तो प्रसंग , दवाखान्यातील विविध तपासण्या करतानाचा प्रसंग, संमती पत्रावर सही करण्याचा प्रसंग, एस.टी.डी. बूथमधून परश्या त्याच्या आईशी बोलतो तो प्रसंग, विचारे आणि आसावरी फुटपाथवर भेटतात तो प्रसंग, विचारे,आसावरी ,परश्या व दिवाकर यांची बागेतील भेट. डोळे काढावे लागणार ही बाब परश्याला कोण सांगणार या विषयावरील डॉ.साने, आसावरी व विचारे यांच्यातील संवादाचा प्रसंग, डॉ.साने यांनी घरी बोलावून परश्या बरोबर आंधळी कोशिंबीर खेळण्याचा प्रसंग आणि परश्याचा आक्रोश. ऑपरेशनची तयारी आणि ऑपरेशन रद्दचा प्रसंग,परशाची चिडचिड, विचारे त्याला बाहेर घेऊन पडतात तो प्रसंग, विचारे आणि परश्याची शोधाशोध, आसावरी आणि डॉक्टर यांची झालेली तडफड,डॉक्टर आणि विचारे यांची भेट , विचारेनी डॉक्टरना दिलेले उत्तर, विचारेनी परशाला दाखविलेले वेगवेगळे जीवन दर्शन

घडवणारे प्रसंग, ऑपरेशन करून परश्या गावात येतो तो प्रसंग. असे अनेक प्रसंग या चित्रपटात आले आहेत. काही प्रसंग गहिवरून टाकणारे आहेत.

संगीत:

चित्रपटात कथानकामधील वातावरण निर्माण होईल असे संगीत आहे. दवाखान्यातील वातावरण स्वाभाविक असे आहे. तीन चार ओळीचे 'घागर बुडविता' हे गीत गंभीर वातावरण तयार करते. कोकणच्या दरी खोऱ्यातून घुमणारा आवाजही कथानकास पोषक आहे. हे मोठ्या जबाबदारीचे काम संगीतकाराने अत्यंत चांगल्या रीतीने पार पाडले आहे.

अभिनय :

विचारे आजोबा, डॉ. साने, परश्या, त्याची आई या भूमिका पार पाडणाऱ्यांनट्यांनी सहज असे अभिनय केले आहेत. डॉ. सानेची यांनी पार पाडलेली भूमिका अतिशय सहज अशी आहे. या व्यतिरिक्त डॉक्टरांची भूमिका असेल असे वाटत नाही.

चित्रपट तंत्र :

चित्रपटात जागोजागी फ्लॅशबॅक तंत्र वापरले आहे. परश्याच्या अल्लड जीवनावर प्रकाशझोत टाकलेला आहे. त्यामुळे कारूप्य निर्माण होते.

संवाद:

परश्याचे डोळे काढावे लागणार हे त्याला कोणी सांगायचे असा प्रश्न निर्माण होतो. डॉ. साने म्हणतात ते आजोबांनी सांगावे. यावेळी 'हे ओझे माझ्या खांद्यावर देऊ नका' हे विचारेचे संवाद, परश्या फोनवरून आईशी बोलतो ते संवाद. 'कुसुम व्याली का?' किंवा आईचे 'परश्या' आहे का तिकडे' हा संवाद काळजात घुसल्याशिवाय राहत नाहीत.

तौलनिक विचार :

आशय सूत्र :

कथा व चित्रपटातील कथानकाचे आशय सूत्र सारखेच आहे. आशयाला कोठेही बाधा येत नाही.

कथानक:

कथेतील कथानक सत्य घटनेवर आधारित आहे. कथेतील दवाखाना पुण्यातील आहे. चित्रपटातील दवाखाना मुंबईतील आहे. आजोबा व नातू नागपूरचे आहेत. चित्रपटात मात्र ते कोकणातील दाखविले आहेत. सिनेमा खर्चिक असतो. त्यातून फायदा व्हावा यासाठी असे बदल करावे लागतात. हा बदल योग्य वाटतो. तसे जवळजवळ सर्वच चित्रण शहरातील दवाखान्यातील आहे.

नातवाच्या उपचारासाठी त्याला घेऊन शहरात आल्यावर आजोबाची होणारी तडफड कथेत व सिनेमात सारखीच आहे. सिनेमात गरजेनुसार फ्लॅशबॅक अनेकदा आलेले आहेत. कथेत शल्यविशारदांच्या जीवनातील फ्लॅशबॅक आहेत. चित्रपटात ते परश्या जीवनावर प्रकाश टाकतात.

पात्रं विचार :

कथेत आजोबा, नातू व शल्यविशारद तीन पात्रं महत्वाची आहेत. चित्रपटात आजोबा, नातू, डॉक्टर व सोशल वर्कर ही पात्रं महत्वाची आहेत. कथेत आजोबा, नातू विद्याधर व शल्यविशारद असा नामोल्लेख आहे. तर चित्रपटात विचारे आजोबा, परश्या हा नातू, डॉ. साने, आसावरी असा नामोल्लेख आहे. कथानक समकालीन करण्यासाठी आजच्या काळात मोठ्य दवाखान्यातून दिसणारे पात्रं म्हणून सोशल वर्कर आसावरी हे पात्रं आले असावे. कथेत उपचारासाठी आजोबा नातवाला घेऊन आलेले आहेत. चित्रपटात नातवाच्या उपचारासाठी आजोबा सोबत मामा आहे.

प्रसंग चित्रण :

कथेतील प्रसंगांपेक्षा चित्रपटातील प्रसंग गहिवरून टाकणारे आहेत. तो चित्रपट या माध्यमाचा भाग असावा. शब्द चित्रापेक्षा दृश्यात मोठी ताकद असते.

संवाद निर्मिती :

सहा सात पृष्ठांच्या कथेची पटकथा करणे ही अवघड कला आहे. पटकथा तर निव्वळ संवादावर उभी असते. ही अवघड किमया संवाद निर्मितीकाराने साधली आहे.

निष्कर्ष :

१. नाट्य आणि दृश्यात्मकता असल्यामुळेच 'शवास' या कथेचे चित्रपट कथेत माध्यमांतर झाले असल्याचे दिसून येते.
२. 'शवास' या कथेचे चित्रपट कथेत माध्यमांतर झाले असले तरी कथेतील आशयाला धक्का लागलेला नाही.
३. आजोबा आणि नातू या नात्यातील संस्कृती संस्कारासाठी 'शवास' ही कथा सिनेमात माध्यमांतरीत झाली हे योग्य आहे.

संदर्भ: १. देशपांडे वि.भा. संपादक, माझा नाट्यलेखन/दिग्दर्शनाचा प्रवास, उन्मेष प्रकाशन, पुणे, प्रथमावृत्ती, १९८८, पृ. १०८

२. शोरात राजेंद्र व कसबेकर आशुतोष, साहित्यकृतीचे माध्यमांतर, संस्कृती प्रकाशन, पुणे, प्रथम आवृत्ती, २०१७, पृ. ८

३. तत्रैव पृ. २३

साहित्यकृतीचे माध्यमांतर

डॉ. सागर अशोक लटके कन्या महाविद्यालय, मिरज

‘माध्यमांतर’ या शब्दाचा विग्रह म्हणजे माध्यम अधिक अंतर...! दोन माध्यमांतील अंतर कमी करणे, असा अर्थ इथे अभिप्रेत आहे. थोडक्यात, एका फॉर्म (साहित्य प्रकार) मधून दुसऱ्या फॉर्ममध्ये रुपांतरित होणे, याला ‘माध्यमांतर’ असे म्हणता येईल. यालाच इंग्रजीत **Medium Conversion of Literary Form-Genres** असे म्हणतात.

सर्वसाधारणपणे, कोणत्याही कलाकृतीचे माध्यमांतर करता येत नाही. त्यासाठी मूळ कलाकृतीत माध्यमांतरासाठी (दोन्ही साहित्य प्रकारात) आवश्यक काही बीजे असायला हवीत. चित्रपटासाठी होणाऱ्या माध्यमांतरात सगळ्यात महत्वाचे म्हणजे **Visualization** अपरिहार्य आहे. एका कलाकृतीतून दुसऱ्या कलाकृतीत जाताना विशेषतः सिनेमात रुपांतर करताना त्या मूळ कलाकृतीत तसे घटना—प्रसंग, नाट्यात्मकता आणि चित्रमय असा आशय असला पाहिजे.

कला ही समाजमनाचा आरसा असते. चित्रपट हे मानवी भाव—भावनांचे प्रकटीकरण अधिक प्रभावीपणे करणारे दृकश्राव्य कला माध्यम आहे. चित्रपट दृकश्राव्य असल्यामुळे यातील कलाविश्व प्रेक्षकांना अधिक जवळचे आणि जिवंत वाटते. यामुळेच इतर कलांच्या तुलनेत चित्रपटामध्ये समाजमन अधिक पटकन गुंतते. ‘चित्रपट’ हे कलात्मकता आणि तंत्रज्ञान यांचा संगम असणारे सर्जनशील असे माध्यम असून लोकंजन आणि लोकशिक्षणाचेही प्रभावी माध्यम आहे. पडद्यावरील चालत्या—बोलत्या आणि गाणाऱ्या प्रतिमांमधून जीवनाचे दर्शन घडविणारी ही गुंतागुंतीची कला छायाचित्रण आणि तांत्रिक कौशल्य यांचे अपत्य होय. आधुनिक तंत्रावर आधारित असलेल्या या दृकश्राव्य माध्यमाचा आस्वाद घेण्यासाठी कोणतीही पूर्वतयारी किंवा विशेष ज्ञान असणे आवश्यक नसल्याने समाजातील कोणत्याही स्तरातील प्रेक्षक या कलेचा विनासायास आनंद घेऊ शकतात. एवढेच नाही तर भिन्न भाषा आणि संस्कृती असलेल्या प्रेक्षकांनाही ‘डबिंग’ च्या मदतीने चित्रपटाचा आस्वाद घेणे अलीकडच्या काळात शक्य झाले आहे, हे चित्रपटाचे सगळ्यात महत्वाचे बलस्थान आहे.

कथा किंवा गोष्ट ही मराठी समाजमनाला नवी नाही. आपले पौराणिक, धार्मिक आणि प्राचीन साहित्य हे मौखिक परंपरेच्या माध्यमातून गोष्टीरूपानेच आपल्यापर्यंत आले आहे. विधीनाट्य, लोकनाट्य, रंगभूमीवरील नाटक यांसारख्या कलाप्रकारातून समाजाने नाट्यही अनुभवले आहे. चित्रपटासारख्या तंत्रकुशल माध्यमाने त्याच ऐकलेल्या कथा चित्रपटातून प्रेक्षकांसमोर आणल्यावर मात्र नवलाई ठरली. मराठी चित्रपटाच्या इतिहासाचा आढावा घेतल्यास अगदी पहिल्या मूकपटापासून ते काल—परवाच्या ‘शाळा’ सारख्या चित्रपटापर्यंत साहित्याशी असलेले चित्रपटाचे नाते सहज लक्षात येते. अगदी मॅजिक लॅटर्नद्वारे चित्रफिती दाखवतानाही पौराणिक कथनानुरूप घटना प्रसंग लिहून घेतले जात.

गेल्या तीन दशकांपासून हजारो अनाथ मुलांना मायेची उब देणाऱ्या आणि अनाथांची माय असलेल्या सिंधुताई सपकाळ यांनी आपल्या जीवनाचे चित्रण ‘मी आदिवाशी’ या आत्मकथनात केले आहे. या आत्मकथनावर आधारित ‘मी

सिंधुताई सपकाळ' हा सिनेमा प्रदर्शित झाला आणि तेवढाच लोकप्रियही झाला. महाराष्ट्राला सुपरिचित असलेल्या, जवळजवळ प्रत्येक गावात फिरलेल्या जवळून पाहिलेल्या आणि आदरस्थानी असणाऱ्या महिलेच्या आयुष्यातील मोजके अनुभव फ्लॅशबॅक पध्दतीने या सिनेमातून माध्यमांतराच्या साहाय्याने मांडले आहेत.

जुन्या काळात गाजलेला आणि माध्यमांतरित झालेला 'संत तुकाराम' हा एक महत्वाचा चरित्रपट आहे. 'प्रभात' सारख्या नावाजलेल्या संस्थेने या चित्रपटाची निर्मिती केली. काळाच्या मानाने साध्या सोप्या क्लुप्त्या वापरून त्यांनी जागतिक व प्रगत तंत्रज्ञानाच्या अगदी जवळ जाणारा हा सिनेमा प्रदर्शित केला. उत्तम सादरीकरण, बहुसंख्य प्रेक्षकांना असलेले तुकाराम यांच्या व्यक्तिमत्वाबद्दलचे आकर्षण, चपखल प्रसंगांची निवड, नाट्यमय प्रसंगाची विपुलता यामुळे तो प्रेक्षकांच्या पसंतीलाही उतरला. 'संत तुकाराम' हे केवळ एक संत, समाजाचे हितचिंतक, साहित्यिक नव्हते तर ते कुणबी, सांसारिक जीवनाचे वस्तुनिष्ठ उदाहरण होते. या सर्व पैलूंचे चोखंदळ चित्रण या चित्रपटात केले आहे. मात्र या चित्रपटातील विमानाने वैकुंठास सदेह जाणे, हा फिल्मी सिन खटकण्यासारखा आहे. या चित्रपटास विशेष यश लाभले, कारण १९३७ सालचा व्ही.शांताराम दिग्दर्शित हा सिनेमा 'व्हेनिस इंटरनॅशनल फिल्म फेस्टिवल' मध्ये पहिल्या तीन चित्रपटापैकी एक ठरला होता.

साहित्य, नाटक चित्रपट कुठलंही संवाद माध्यम... अगदी दृककलापासून तो मूर्त—अमूर्त संगीतासारख्या क्षेत्रात कलावंत हा आपल्या प्रेक्षकांशी, दर्शकांशी, रसिकांशी संवाद साधण्याचा प्रयत्न करत असतो. ही संवाद साधण्याची, व्यक्त होण्याची आणि दुसऱ्या बाजूने जिज्ञासेनं ते समजून घेण्याची वृत्तीच माणसाला इतरांपासून वेगळं करते, एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्व बहाल करते. संवादाची क्षमता ही प्रत्येकाच्या कुवतीनुसार, पर्यावरणानुसार, तसंच संवेदना, अनुभूती, सांस्कृतिक संचित, जीवनाविषयक जाण आणि प्रगल्भता यावर अवलंबून असते. सर्वसामान्यांच्या जाणीवा—नेणीवा समृद्ध करता करता त्या त्या क्षेत्रातल्या जाणकरांना विचार करायला प्रवृत्त करणारा सर्जक कलावंत विरळाच असतो. प्रस्थापित चौकटींना छेद देत नवनव्या संकल्पनांना वस्तुनिष्ठपणे साकारत नव्या वाटा शोधणारे मोजके कलावंतच पथदर्शक ठरत असतात.

आदिम काळापासूनच्या अभिव्यक्तीचा वेध घेतला तर भाषेच्या जन्मापासून मौखिक अनुभवकथन हे आद्य साहित्य ठरावं. प्रत्येक गोष्ट ऐकणाऱ्या मनावर प्रतिमाचित्र, अनुभवचित्र निर्माण करून त्याच्या अनुभवविशवाला समृद्ध करून आश्वस्त करणाऱ्या, उन्नयन करणाऱ्या लोककथा, कहाण्या, गेयरचना, म्हणी, वाक्प्रचार यांनी सभोवतालच्या समाजाचं प्रबोधन केले आणि दुसऱ्या बाजूला समाधानी आणि आश्वस्त केलं. "माझ्या शब्दाच्या शक्तीद्वारे जे सांगितलं जातं ते ऐकायला यायला हवं, त्याची त्याला अनुभूती यायला हवी आणि सर्वांत महत्वाचं म्हणजे त्याला प्रत्यक्ष दिसायला हवं" असं आधुनिक साहित्याचे भाष्यकार जॉन कॉनरॅड म्हणतात. हे प्रत्यक्ष अनुभवणं, प्रत्यक्ष दिसणं हेच मला वाटतं साहित्य आणि चित्रपटातलं साधर्म्याचं नातं व्यक्त करणारं मूलतत्त्व आहे.

उत्तम साहित्यकृतीतील शब्दांच्या प्रतिमा या प्रत्यक्ष दिसत असतात आणि मनाला साद घालत सहसंवेदना निर्माण करतात. साहित्याच्या व्याख्या या प्रत्येक दशकात तपासल्या जातात. चित्रपट माध्यम नवीन असल्यास साहित्याच्या तुलनेत या माध्यमाला मान्यता देण्याबाबत मात्र सुरुवातीच्या काळात बरीच मतभिन्नता दिसून येते. आज चित्रपट माध्यमाला बऱ्यापैकी मान्यता मिळाली असली तरी अजूनही साहित्याचे निर्भेळ पुरस्कर्ते समीक्षक मात्र चित्रपट माध्यमाला रंगभूमी आणि चित्रकलेचं

अनौरस अपत्यच मानतात. एवढंच नाही तर चित्रपट हे एक संथ, बाष्फळ, धंदेवाईक माध्यम आहे, अशीही संभावना करतात. क्वचित प्रसंगी चित्रपटाचं स्वतंत्र कलात्मक मूल्य सिध्द न झाल्याची टोकाची तक्रारसुध्दा ही मंडळी करताना दिसतात.

असं असलं तरी चित्रपट निर्मात्यांना, दिग्दर्शकांना नेहमीच उत्तमोत्तम साहित्यकृतींनी खुणावलं आहे. यात मराठी, हिंदी कथा—कादंबऱ्यावरील चित्रपटांची संख्या खूपच कमी आहे. 'शांतता कोर्ट चालू आहे', 'आषाढ का एक दिन', 'उसकी रोटी' ते शरदचंद्र चटोपाध्याय, रवींद्रनाथ टागोर, मुन्शी प्रेमचंद, फनिश्वरनाथ रेणू, अनंतमूर्ती यांच्या कादंबऱ्यांवर यशस्वी चित्रपटाची निर्मिती झालेली दिसून येते.

उत्तम साहित्यकृतीवर आधारित अनेक चित्रपट फसले पण ज्यांचे बहुतेक चित्रपट साहित्यकृतींना योग्य न्याय देऊन कलात्मकदृष्ट्याही श्रेष्ठ ठरलेल्या सत्यजित रे यांनी मुन्शी प्रेमचंद यांच्या 'शतरंज के खिलाडी' वर चित्रपटाची निर्मिती केली. लखनौच्या सामंतशाहीचा न्हास दाखवणाऱ्या दोन नवाबांची ही कथा. जीवनापेक्षा शतरंजवर प्रेम करणारे हे दोन नवाब या खेळासाठी आपलं सारं आयुष घालवतात आणि इंग्रजांच्या सैन्यानं कैद केल्यानंतरही आपल्या राजाला वाचवण्यासाठी एकमेकांच्या जिवावर उठतात.

मुळत ही कथा पूर्ण लांबीच्या चित्रपटासाठी लहान होती, याची राय यांना पूर्ण जाणीव होती. मग पटकथा लिहिताना राय यांनी तत्कालीन भारतातल्या प्रांताप्रांतातील अराजक, इंग्रजी सत्तेचं दमन, हे ही चित्रपटात दाखवलं. कादंबरी वाङ्मय प्रकाराचे सिनेमात रुपांतर होताना या गोष्टी लक्षात घ्याव्याच लागतात मात्र कादंबरी वाङ्मय प्रकाराचे नाटकात रुपांतर होताना वेगळी भूमिका स्वीकारावी लागते.

नाटक ही एक स्वतंत्र कला आहे. ती अर्धवाङ्मयीन लेखन स्वरूपाची, प्रयोग आणि प्रेक्षक सापेक्ष कला असल्याने त्यासाठी केलेल्या लेखनाचे रूप किंवा त्याचा आकृतीबंध वेगळाच असतो, असावा लागतो. या संदर्भात वि. मा. देशपांडे यांचे विधान मला महत्वपूर्ण वाटते. त्या म्हणतात, "कादंबरी एक स्वतंत्र वाङ्मयनिर्मिती असते. त्या कलाकृतीवरून नाट्यकृती निर्माण करणे म्हणजे ही वाङ्मय रुपांतराची गोष्ट होत नाही." कादंबरी आणि नाटक यांच्यातील आशयद्रव्याची समानता एका मर्यादितपर्यंत असते. ते आयशद्रव्य नाट्यरूपात येताना नवे रूप धारण करून येते. मुळचे काही सोडून किंवा काही नव्यानेच घेऊन येते. केवळ कादंबरी संवादरूपाने आली म्हणजे नाट्यलेखन—नाट्यकृती निर्माण होत नाही. तिच्या निर्मितीसाठी वेगळे भान असावे लागते. कथन निवेदन—वर्णन ही कादंबरी लेखनाची ताकद असते. नाटकाला याच गोष्टी विरोधमूलक असतात. दृश्यात्मकता, द्वंद्वत्मकता, स्वरूपाची असावी लागते. लेखन—माध्यम बदलाचे अंत—शक्तीचे, आविष्कारतंत्राचे भान ज्यांना राहिले त्यांच्या नाट्यकृती लेखनाच्या स्तरावर, प्रयोगस्तरावर मान्य झाल्या. थोडक्यात, कथा—कादंबरीतील दृश्यात्मकता जशीच्या तशी नाटकात ठेवणे शक्य नसले तरी कलाकृतीतील मूळ आशय गाभा यांना धक्का न लावता नाटकाद्वारे जीवनाशय, जीवनाभूव जसाच्या तसा साकार करता येतो. ब—याचवेळा मूळ कलाकृतीपेक्षा अधिक प्रभावीपणे तो साकारता येतो, असे म्हटल्यास वावगे ठरणार नाही.

साहित्य असो वा चित्रपट दोन्हीचाही उद्देश कथा सांगणं, नाट्यपूर्ण चित्रमय पध्दतीनं सांगणं हेच आहे. त्याची अभिव्यक्तीची साधनं आणि पध्दती भिन्न असल्या तरी उद्देश वाचक प्रेक्षकांना विश्वासात घेऊन त्यांचं रंजन करत करत त्यांना

प्रभावित करणं, त्यांचं उन्नयन करणं हाच आहे. लेखकाच्या दृष्टीपेक्षा एक वेगळा दृष्टिकोन घेऊन प्रेक्षकांना त्यांच्या परिसरातील वास्तवाच्या संदर्भात गोष्ट सांगणं हे महत्वाचं ठरतं. लिखित साहित्याला चित्रपटामुळे मोठा प्रेक्षकवर्ग मिळत असला तरी दृकचित्राच्या प्रभावामुळे वाचक संस्कृतीपासून समाज आज दूर जातानाही दिसतो आहे. लोकप्रियतेच्या नावाखाली आपण कसदार साहित्याचं अवमूल्यन तर करत नाही ना, याचं भान माध्यमांतर करताना ठेवणं तेवढंच गरजेचं आहे असं वाटतं.

एकूणच, चित्रपटाच्या बाल्यवस्थेपासून साहित्य व चित्रपटांच्या सहसंबंधाचा विचार आपणास माध्यमांतर करताना करावा लागतो. अर्थात या दोन्हीही कलांमध्ये शब्द अत्यंत महत्वाची भूमिका पार पाडतात. मात्र अभिव्यक्तीच्या माध्यमातील मूलभूत फरक साहित्य आणि चित्रपटातील शब्दांना वेगळे रूप देतात. अधिक विस्ताराने मांडायचे झाल्यास लेखकाची साहित्यकृती चित्रपटात जेव्हा अवतरते तेव्हा तिचे मूळ रूप, मूळ हेतू, निवेदन या सर्व घटकात बदल होतो. भाषेच्या माध्यमातून अभिव्यक्त झालेली साहित्यकृती चित्रपटात येताना अंतर्बाह्य बदलते, याचे महत्वाचे कारण म्हणजे चित्रपटाचे माध्यम असते. 'कॅमेरा' छयाचित्रणाच्या माध्यमातून लेखकाची कथा चित्रमय पध्दतीने पडद्यावर अवतरते, यामुळेच त्याला चित्रपट असे म्हणतात. चित्रपटात घटनेला, प्रसंगाला त्यांच्या जोडणीला अत्यंत महत्त्व असते. ललित साहित्यातून, शब्दातून अभिनय व्यक्त होतो. परंतु चित्रपटातून तो देहबोलीतून व्यक्त होत असल्याने कलावंताच्या अभिनयातून तो अधिक जिवंत होतो आणि जिवंत अभिनय करवून घेण्याचे काम दिग्दर्शकाला पार पाडावे लागते. चित्रपट निर्मिती करताना दिग्दर्शकाला जे सांगायचे असते ते सत्य स्वरूपात कलावंताच्या माध्यमातून पोहचवायचे असते यामुळेच चित्रपट ही दिग्दर्शकाची निर्मितीच असते.

संदर्भ —

१. थोरात, राजेंद्र — (संपा.) साहित्यकृतीचे माध्यमांतर, संस्कृती प्रकाशन, पुणे, प्र.आ.२०१७
२. शेख शकील — माध्यमांतर मीमांसा, लक्ष्मी पब्लिकेशन्स, सोलापूर, प्र.आ.२०१७
३. पाटणकर रा. भा. — सौंदर्यमीमांसा, प्र.आ.१९८१
४. कऱ्हाकाठ स्मरणिका, अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलन, सासवड, २०१४
५. अत्रे आचार्य — चित्रकथा — खंड २, परचुरे प्रकाशन, प्र.आ.१९९८

‘नटसम्राट’ हया नाटकाचे नटसम्राट चित्रपटात रूपांतर

कु. पाटील प्रतिक्षा मोहन बी.ए. भाग –३ मराठी विभाग (स्पेशल)

मार्गदर्शक : प्रा. व्ही. एस. सुर्वे महिला महाविद्यालय, कराड

‘नटसम्राट’ हे विष्णू वामन शिरवाडकर १०० फुट कुसुमाग्रज यांनी लिहिलेले मराठी भाषेतील नाटक आहे. यानाटकाचा पहिला प्रयोग ‘गोवा हिंदू असोसिएशन, कला विभाग’ या संस्थेने दिनांक २३ डिसेबर १९७० रोजी बिर्ला मातोश्री सभागृह, मुंबई येथे सादर केला. या नाटकातील नटसम्राट गणपतराव १०० फुट आप्पासाहेब बेलवलकर ही प्रमुख भूमिका करण्याची संधी मिळणे ही मराठी नाटयभिनेत्याची उत्कट इच्छा असते. ही भूमिका करणे म्हणजे शिवधुष्ये पेलणे असे समजले जाते. श्रीराम लागू नंतर सतीश दुभाखी उपेंद्र दाते, यशवंत दत्त, चंद्रकांत गोखले, दत्ताभट, मधुसूदन, कोल्हटकर, राजा गोसावी, गिरीश देशपांडे, नाना पाटेकर हेही नटसम्राट आप्पासाहेब बेलवलकर झाले होते. नटसम्राट हे नाटक मुळात विल्यम शेक्सपियरच्या एकाहून अधिक अजरामर कलाकृतींवर बेतले होते. मूळ नाटयांशांचे ते भाषांतर किंवा रूपांतर नाही. असे असले तरी त्या कथानकांना वि.वा. शिरवाडकरांनी आपल्या प्रतिभेने विस्तारले आणि मराठीत एकमेवाद्वितीय नाटक अवतरले. या नाटकाला रंगभूमीवर १०० न दशके लोटली, पण नाटकाचे नावीन्य अजून ओसरलेले नाही.

या नाटकामध्ये आप्पा बेलवलकर यांच्या पत्नीची ‘कावेरी’ ची भूमिका. ‘शांता जाग’ यांनी अतिशय प्रभावीपणे साकारली होती. कलेसाठी स्वतःला वाहून घेतलेल्या माणसासोबत संसार करताना कराव्या लागणाऱ्या तडजोडी व ताण तणावाच्या काळात प्रेमाने आणि संयमाने घर सावरणारी एक हळवी व खंबीर स्त्री ‘कावेरी’ या पात्रातून साकारली गेली. नटांची मुले देशोधडीला लागतात. अशी त्यावेळी लोकांची समजूत असायची. पण ‘नटसम्राट’ या नाटकामध्ये कावेरी ने मात्र मुलांना शिक्षण व विचारांनी समृद्ध बनवले. नटसम्राट हे नाटक अभिययाचा अभ्यास करायला शिकवते या नाटकाच्या प्रयोगात आप्पासाहेब बेलवलकरांची भूमिका करणाऱ्या नटाला मानसिक थकवा येतो. असे असून २७ ऑगस्ट २०१३ या दिवशी सकाळी पावणे सहा वाजता सुरु झालेले आणि एकापाठोपाठ सलग चाललेले नटसम्राटचे एकूण आठ प्रयोग २८ ऑगस्टच्या दुपारी दीडलासंपले. हे प्रयोग पुण्याच्या बालगंधर्व मंदिरात ३१ तास ४८ मिनिटे चालले होते.

नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर नाटक व्यवसायातून निवृत्ती पत्करतात. पत्नी कावेरी मित्र राम, मुलगा, सून, मुलगी यांच्या बरोबर समारंभ करत असतानाच बेलवलकर आपलं घर मुलाच्या नावावर करण्याची घोषणा करतात. नटसम्राट अशीच त्याची ख्याती असते. ते शरीराने निवृत्त झाले असले तरी मनाने निवृत्त झालेले नसतात. ते नाटकातच रमलेले, लोकांवर विपरीत परिणाम होऊ लागतो, जे होत ते सारं मुला मलींच्या नावे केलेलं असतं चाळीस वर्षे रंगभूमीवर असंख्य मानसन्मान

भोगलेला हा नटसम्राट कबलत गात्र होते. त्यांच्या आयुष्याची एक असहय फरफट सुरू होते. त्यांना पागल समजले गेले आणि पागल बनवले गेले. त्यामुळे त्यांनी घर सोडल व पागल खाण्यात राहायला गेले.

**To be or not to be
That is the question**

जगावं की मरावं
हा एकच सवाल आहे.

‘नटसम्राट’ ही गोष्ट आहे. अप्पासाहेब बेलवलकरांची, कुणी घरं देत का घर असं म्हणत हतबल होणं निराश होणं भटकणा-या आपलं हरवलेलं अस्तित्व शोधणाऱ्या एका मोठ्या आणि महान नटाची ही शोकांतिका नटसम्राट या सिनेमात मांडण्यात आली. आहे. या अधीही या रंगभूमीवर डा. श्रीराम लागू, सतिश दुभाषी चंद्रकांत गोखले, मधुसुदन कोल्हटकर, राजा गोसावी अशा अनेक नटांनी नटसम्राट ही व्यक्तिरेखा अक्षरशः जंगली हेच नाटक आता सिल्वर स्क्रीनवर सिनेमाच्या रूपात महेश मांजरेकर यांनी सादर करण्याचा प्रयत्न केलाय. आज २०१६ च्या नविन वर्षाच्या पहिल्याच दिवशी हा सिनेमा प्रदर्शित झाला.

नाना पाटेकर हे एक असं पात्र आहे. जे केवळ एक दमदार नट सून त्यांच्या रक्तातच अभिनय आहे. त्यांना रंगभूमीची, ते सादर करत असलेल्या नाटकांची नशा आहे. एक वेगळीच झिंग आहे. एक ठराविक वय ओलंडल्यानंतर नाना पाटेकर रिटायरमेंट घेतात. आपल्या पत्नी आणि घराच्यासोबत उरलेलं आयुष्य आनंदाने घालवायचं ठरवतात. मुलीचं लग्न लावून देतात. आपली संपूर्ण प्रॉपर्टी मुलाच्या नावावर करतात. या सगळ्या जबाबदाऱ्यातून मुक्त होणं आपल्या पत्नीसह आनंदाने उरलेलं जीवन एकमेकांच्या सहवासात जगण्याचं स्पष्ट ते पाहतात. पण या सगळ्या त्यांच्या मनाप्रमाणे पार पडतात का... म्हणून रंगभूमीवर नटसम्राट म्हणून वावरणारे नाना पाटेकर आपल्या घरातही ती जगामिळत नाही. कायम प्रकाशझोतात राहणाऱ्या या नटाचं रंगभूमीशी नांत तुटतं.

दिग्दर्शक महेश मांजरेकर यांनी या सिनेमाचं दिग्दर्शन करताना सिनेमाचा फर्स्ट हाफ थोडासा वेगळ्याच टोकावर नेणं ठेवलाय. मद्यपान आणि नाना साहेब दोन गोष्ट जास्त हायलाईट झाल्या आहेत. ज्यामुळे अप्पासाहेबांची एक हलकी ग्रॅण्ड शोड दिसून येते. जे खरंतर टाळता आलं असतं इंटरवलनंतर खरंतर सिनेमा खऱ्या अर्थानं मनाला स्पर्श करून जातो.

नाना पाटेकर या नटानं साकारलेला नटसम्राट कमाल झालायं. त्यांची देहबोली, अवाजातील चढ उतार लाजवाब आहे त्या व्यक्तिरेखतल्या बारीक सारीक गोष्टींचा अभ्यास करून नानांना खुप सुंदर पध्दतीन ही भुमिका रंगवली आहे. त्यांनी सादर केलेली कमाल झाली येत नानासोबतच अभिनेता विक्रम गोखले याचा अभिनय ही जबरदस्त झालाय. नाना पाटेकर गोखले याचा अभिनय ही जबरदस्त झालाय. नाना पाटेकर यांनी साकारलेली भुमीकेइतकीच महत्वाची व्यक्तिरेखा अभिनेत्री मेघा

मांजरेकनं साकारली आहे. त्यांचा अभिनयही कमाल झालाय याच बरोबर सिनेमात नेहा पेंडसे, अजित परब मृण्मई देशमपांडे, सुनिल बर्वे अशी कलाकारांची भली मोठी फौज पाहायला मिळते. या सगळ्यांनीच आपआपल्या भूमिका चोख पार पाडल्या आहेत. नटसम्राट एक शोकांतिका असल्यामुळे सिनेमागृहातून बाहेर पडताना तुमचेही डोळे पाणवतील हे मात्र नक्की...

वि.वा. शिरवाडकर यांचे सर्वात गाजलेले नटसम्राट या नाटकाने इतिहास निर्माण केला. आजही प्रत्येक कलाकराला हे नाटक एक आव्हान वाटतं. या नाटकासाठी शिरवाडकरांना साहित्य आकादमीचा पुरस्कार मिळाला.

मराठी रंगभूमीचा हा सार्वभौम राजा नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर गणपतराव जोश्यांचा पट्टशिष्य, खडिलकर गडकऱ्यांसारख्या दैवतांनी ज्यांच्या पाठीवर हात ठेवला असा कलावंत, लक्षावधी रसिकांच्या आशीर्वादामुळे कुबेराहून श्रीमंत आणि इंद्रापेक्षा भाग्यवान झालेला रंगदेवतेचा पुजारी त्यांची कशी विटंबना होते हे या नाटकातून सांगितले आहे. ही नाटयकृती म्हणून गाजली. म्हणूनच तिचे चित्रपटामध्ये माध्यमांतर करताना एक गोष्ट जानवते ती म्हणजे हा नटसम्राट या नाटकामध्ये नटसम्राट मद्याला हातसुध्दा लावत नाही. तो गणपतराव बेलवलकर नटसम्राट चित्रपटात मात्र मद्यसम्राट दाखवण्याची चूक चित्रपटामध्ये केली आहे. येथे हे माध्यमांतर फसलेले आहे. त्यामुळे हे माध्यमांतर मुळावर हुकुमत झालेले नाही. त्याच पध्तीने नाटक जसे गतीने पुढे जात नाही. तसा चित्रपट मात्र उगाचच पळवला आहे. त्याला आकारण गती दिलेली आहे. ही आकारण गती कशासाठी दिली आहे हे देखील कळत नाही. त्याच पध्तीने मुळ नाटकात शिरवाडकरांनी सर्व पात्रांच्या तोंडी जे सुविचारात्मक संवाद घातले आहेत ते संवाद देखील चित्रपटामध्ये वेगळ्या पार्श्वभूमीवर घेतले असून त्यातली सुविचारात्मकता संपुष्टात आणली आहे. त्यामुळे सर्वच पातळीवर नटसम्राट हा चित्रपट फसलेला आहे. त्यामुळे हे माध्यमांतर योग्य झाले आहे असे म्हणता येणार नाही.

‘नटरंग’ हया कादंबरीचे नटरंग चित्रपटात रूपांतर

कु. कुंभार पूनम दत्तात्रय बी.ए. भाग —३ मराठी विभाग (स्पेशल) मार्गदर्शक : प्रा. डॉ. सु. वा. बोबडे

महिला महाविद्यालय, कराड

‘नटरंग’ हया कादंबरीचे चित्रपटामध्ये माध्यमांतर करित असताना जे बदल झाले त्याचा आढावा पुढील प्रमाणे ‘कादंबरी’ हे शब्द माध्यम असते आणि चित्रपट हे दृश्य माध्यम असते. चित्रपटामध्ये चित्रांना ध्यानी दिलेला असतो. ज्यावेळी आपण कादंबरी वाचतो. त्यावेळी तिचे अर्थ निर्णयन करतो. जेव्हा एखादा चित्रपट दिग्दर्शक तिचे चित्रपटामध्ये माध्यमांतर करतो तेव्हा तो त्याच्या भूमिकेतून त्या कथेचं अर्थनिर्णयन करत असतो. त्या कथेत अर्थ भरतो, आवाज भतो. त्या कथेला दिशा देते. आणि त्या कथेतून जे जीवनदर्शन घडवायचे ते जीवनदर्शन घडवतो.

हया पार्श्वभूमीवर ‘नटरंग’ ही ‘आनंद यादवांची’ कादंबरीची पहिली आवृत्ती ऑक्टोबर १९८० मध्ये प्रकाशन झाले आणि तिचे चित्रपट रूपांतर आहे. हे १ जानेवारी २०१० मध्ये झाले. त्यामुळे काळाचा जो एक फरक आहे हा काळाचा फरक सुध्दा कादंबरी आणि चित्रपट या मध्ये आलेला दिसून येतो. कादंबरी ही फक्त शब्दांच्या माध्यमातून समजून घ्यायला लागते आणि चित्रपट हा पाहून संवादांच्या माध्यमातून समजून घ्यायचा असतो. चित्रपटात संगीत असते, संवाद असतात. दृश्य असतात, नैपत्य असते, प्रकाश योजना असते, पण कादंबरीत मात्र फक्त वर्णन असतात. उदा. कादंबरीत उन्हाळ्याचे दिवस असे दोन शब्द आहेत कीया दोन शब्दातून बरचं काही लेखक सांगून जातो. पण हे उन्हाळ्याचे दिवस उभे करण्यासाठी चित्रपट दिग्दर्शकाला मात्र, उजाड वातावरण, रखरखते उन हे सर्व दाखवावे लागते. हा सगळा वातावरणाचा फरक आहे एकंदरीत वातावरणाचा निर्मितीच्या बाबतील नटरंग जरी बऱ्यापैकी जमला असता तरी देखील कादंबरीच्या वर्णन शैलीत जो नटरंग जमला आहे. तो नटरंग वातावरण निर्मितीत जमलेला आहे. असाच म्हणावा लागेल.

‘नटरंग’ ही कादंबरी आनंद यादव यांची कादंबरी आहे. ती त्यांनी १९७५ ते १९७८ च्या दरम्यान लिहीली आहे. १९८० साली मेहता पब्लिकेशन या संस्थेने प्रकाशित केलेली आहे. पुढे त्या कादंबरीचे चित्रपटामध्ये रूपांतर करण्याचे ठरले. रवींद्र यादव यांनी गुरू ठाकूर नावाच्या एका उमद्या तरूणास या कादंबरीवरून संवादलेखनाचे काम दिले.

आनंद यादव यांनी ‘नटरंग’ या कादंबरी मध्ये मांग समाजातील एक मुलगा ज्याला तालमीचे वेड होते. पण तो तमाशाच्या नादी कसा लागतो. ते दाखवलेले आहे. या कादंबरीत मुळची भूमिका ही ‘गुणा’ नावाच्या माणसाची आहे. त्याच्या घरी त्याची अंधळी आई, बायको, वडील, दोन मुले इत्यादी परिवार असताना दरेखिल तो त्यांचा विचार न करता आपल्या केलेचा विचार करतो. तमाशा लिहून त्याचे सादरीकरण करण्याचा प्रयत्न करतो. पण इतर तमाशांमध्ये पोरी नाण्यासाठी असतात पण त्यांच्या तमाशात तसे कोणी नसते. त्यामुळे यांचा तमाशा चालत नसे नंतर हयांनी पोरी शोधण्याचा प्रयत्न केला. पुन्हा कशीबरी यमुनाबाई ही स्त्री तीच्या पोरी नाचवण्यास तयार होते. पण त्यातली मुलगी नयना ही एक अट घालते ती म्हणजे तमाशात नाचा असेल तर मी नाचनार नाही तर तमाशा होणार नाही व तमाशाचे वेगळेपण दिसून येणार नाही.

सर्वजण तमाशात नाचा होण्यास नकार देतात व सर्वात शेवटी ती भूमिका गुणाला करावी लागते. गुणाला तमाशातला राजा बनायचे असते. त्याच एक राणी व तीला आवडत असलेला प्रधान अशी त्याच्या तमाशातील भूमिका होत्या व त्याला त्या तमाशातला राजा व्हायचे असते. त्याने कधी स्वप्नातही पाहिले नव्हते की त्याला नाचाची भूमिका साकारावी लागेल. या भूमिकेमुळे त्याच्या परिवाराला झालेला जो त्रास आहे हा या कादंबरीतून दाखवलेला आहे.

या कादंबरीतून गुणा नावाच्या पैलवानाला त्याची तव्येत कमी करावी लागते. त्यासाठी जेवून कमी कराव लागत. स्त्रीयांच्या सारखे हावभाव करावे लागतात. व समाजाकडून नकोतसले ऐकून घ्यावे लागते. या कादंबरीतून एका नाच्याला समाज कोणत्या दृष्टीकोणातून पाहतो हे दाखवले आहे.

‘नटरंग’ हा चित्रपट २०१० मध्ये प्रदर्शित झालेला रवींद्र जाधव यांनी दिग्दर्शित केलेला मराठी चित्रपट आहे. या चित्रपटामध्ये अतुल कुलकर्णी, किशोर कदम, सोनाली कुलकर्णी, विभावरी देशपांडे प्रिया बेर्डे यांच्या प्रमुख भूमिका आहेत. हा चित्रपट १ जानेवारी २०१० रोजी सर्वत्र प्रदर्शित झाला. सुप्रसिद्ध संगीतकार आजय — अतुल यांचे संगीत या चित्रपटाला लाभलेला आहे. हा चित्रपट (मुंबई अकादमी ऑफ मूव्हिंग इमेज) मध्ये प्रदर्शनापूर्वी दाखवला गेला. या चित्रपटाला चित्रपट रसिकांचा उदंड प्रतिसाद मिळाला. मराठी चित्रपटांकडे प्रेक्षक पाठ फिरवत असतानाच या चित्रपटाने परत एकदा जादू करून दाखवली व आर्थिक दृष्ट्या मोठी कमाई केली.

या चित्रपटात चाकोरी बाहेर विचार करणाऱ्या एका सृजनशील माणसाची संघर्ष कथा मांडलेली आहे. एक तरुण कलाकार गुनवंतराव कागलकर उर्फ गुणा (अतुल कुलकर्णी) स्वतःचे कुटूंब मित्र समाज या सर्वांच्या पुढे जावून आपले स्वप्न पूर्ण करतो. १९७० च्या दशकात महाराष्ट्रातल्या एका लहानश्या खेडे गावात घडणारी ही घटना त्या काळातील स्त्री-पुरुष भेदभाव विषय करते. गुणाला तमाशांमध्ये राजाची मध्यवर्ती भूमिका करायची मनापासून इच्छा होती. त्यासाठी तो स्वतःची नाटक कंपनी चालू करतो. पण काही कारणास्तव त्याला नाच्याची भूमिका करायला कोणीही सापडत नाही अंगापिंडाने मजबूत असलेला गुणा त्याच्या कलेच्या आसली पोटी नाच्याचे पात्र स्वतःच करायचे ठरवतो. परंतु त्याचा हा निर्णय त्याचे सगळे आयुष्यच बदलून टाकतो.

नयाना कोल्हापूरकर (सोनाली कुलकर्णी) ही या चित्रपटामध्ये प्रमुख पात्र आहे. तिच्या लावण्या या चित्रपटामध्ये खू गाजलेल्या आहेत. कादंबरीमध्ये लावण्या नाहीत. पण चित्रपटामध्ये त्या आहेत व त्या गाजलेल्याही आहेत. ‘आता वाजलेकी बारा...’ ‘खेळ मांडला’ ‘नटरंग उभा ललकारी नभा...’

‘कशी मी जा%० मथुरेच्या बाजारी’ ‘अप्सरा आली’ ह्या सर्व लावण्या उत्तम प्रकारे सादर केलेल्या आहेत व या सर्व लावण्या गुरू ठाकूर याने लिहिल्या आहेत.

या चित्रपटाचे संगीत ही सर्वात जमेची बाजू आहे. आजच्या काळातले आझाडीचे संगीतकार अजय – अतुल यांनी या चित्रपटाला संगीत दिले आहे. या चित्रपटाची कथा / पटकथा मुख्यत्वे लोककला आणि लोकसंगीत (तमाशा) यावर रचण्यात आलेले आहे. पिंजरा नंतर मराठी मधला हा एक महत्वाचा तमाशावर आधारित संगीत असलेला हा चित्रपट आहे.

‘रामायण’ महाकाव्य: मराठी कादंबरीत चित्रित झालेली ‘सीता’

सुवर्णा तानाजीराव जाधव
संशोधक विद्यार्थिनी

प्रास्ताविक :

भारतीय साहित्यात महाकाव्याची संकल्पना लक्षात घेताना महाकाव्यांचे दोन प्रकारात वर्गीकरण केले जाते. ते म्हणजे आर्ष महाकाव्ये आणि विदग्ध महाकाव्ये असे होय. ‘रामायण’, ‘महाभारत’ ही आर्ष महाकाव्ये आहेत. तर ‘कुमारसंभव’, ‘नैषधियचरित’, ‘रघुवंश’, अशी काही विदग्ध महाकाव्ये आहेत. महाकाव्याची रचना दीर्घ आणि भव्य तसेच आकर्षक सुसूत्र आणि रसपूर्ण असलेली दिसून येते. व्यक्ती व व्यक्तीजीवनाचे, समाजसंस्कृतीचे सर्वच विषय या कथाकाव्यातून आलेले आहेत. या ग्रंथाचा भारतीय समाजमनावर सर्वव्यापी प्रभाव पडलेला आहे. तो आजही टिकून आहे

मराठी साहित्यात प्राचीन, मध्ययुगीन, आधुनिक, उत्तर आधुनिक कालखंडातील वाङ्मयीन इतिहासाचा मागोवा घेताना लक्षात येते की, ‘रामायण’, ‘महाभारत’ आदी महाकाव्ये सर्व कवींना व साहित्यिकांना नेहमीच आवाहक ठरली आहेत. अनेक साहित्यिकांनी महाकाव्यातील आशय घेऊन कादंबरी, नाटक, काव्य, कथा अशा साहित्यप्रकाराची निर्मिती केलेली दिसते कादंबरी हा साहित्यप्रकार तर महाकाव्याचा आयाम लाभलेला साहित्यप्रकार वाटतो. म्हणूनच महाकाव्यातील कथा घेऊन लिहिलेल्या कादंबरीबद्दल असे म्हटले जाते, “पौराणिक कथेवर आधारलेली पौराणिक कादंबरी म्हणजे मुळातच परिपूर्ण कलारूप पावलेल्या अनुभवांचे पुनर्संघटन असते? एका निर्मितीची ती पुनर्निर्मिती असते.” साहित्यिक महाकाव्यातील व्यक्ती आणि स्थळे यांच्या आधारे काल्पनिक सृष्टी निर्माण करतो त्यामुळे पौराणिक कादंबरीत पौराणिक कथा सत्य व तटस्थपणे चित्रण असतेच असे नाही. पौराणिक कादंबरी महाकाव्यातील किवं । पुराणगंधातील कथाभागावर आधारित असते. त्यातील कथेतून नवी आधुनिक जीवनमूल्ये साहित्यिक मांडण्याचा प्रयत्न करतो. कादंबरी लेखकाला महाकाव्यातील कथांचे पुनर्मांडणी करण्यासाठी एवढे स्वातंत्र्य निश्चितच असते. महाकाव्यावर आधारित कादंबरीत जरी कल्पनारम्यता, रंजकता, व्यक्तीके द्रव्यता आली असली तरी पौराणिक व्यक्ती, प्रसंग, स्थळ यांची प्रतिके वा रूपकांचा, कल्पकतेचा वापर करून कादंबरीकारांनी आधुनिक वास्तव जीवनदर्शन चित्रित करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसून येतो

महाकाव्य आणि मराठी कादंबरी :

महाकाव्यावर आधारित कादंबरीचा विचार करताना कथानक व्यक्तिरेखा भोवतीच फिरताना दिसून येते. राम, अर्जुन, कर्ण, युधिष्ठिर इत्यादी पुरुष व्यक्तिरेखा बरोबरच सीता, द्रौपदी, गांधरी, कुंती इत्यादी स्त्री व्यक्तिरेखा घेऊन काही कादंबरीकारांनी त्यांच्या भोवतीच कथानकांची गुफण केलेली दिसून येते. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील महाकाव्यावर आधारित पहिली मराठी पौराणिक कादंबरी म्हणजे श्री. प्रभाकर यांनी लिहिलेली ‘सत्यवान—सावित्री’(१९११) होय. सती—सावित्रीच्या ‘जन्मोजन्मी हाच पती मिळो’ हा वटसावित्रीच्या व्रताचा विषय पुराणातून निवडून कादंबरीत मांडला आहे. यातून पुरुषसत्ता पुनः खोलवर ठसविण्याची परंपरागत प्रथा आली आहे काय? असाही प्रश्न उपस्थित होऊ शकतो. याशिवाय स्वातंत्र्यपूर्व काळात ना.के.बेहरे

यांनी 'सीतावनवास' व 'अहिल्योद्धार'(1912), वा.म. जोशी 'आश्रमहरिणी'(1916), श्री.म.वर्दे 'कलंकरहस्य'(1929) अशा काही पौराणिक कादंबरी लिहल्या गेल्या. ह्या कादंबऱ्या स्वातंत्र्योत्तर पौराणिक कादंबरीकारांना प्रेरकच ठरल्या. पौराणिक कादंबरीची बीजे रुजविण्याचे काम या कादंबरीकारांनी केले हे नाकारता येत नाही

मात्र आशय आणि अभिव्यक्तीच्या दृष्टिकोणातून पौराणिक कादंबरीचा खऱ्या अर्थाने विकास झाला तो वि.स. खांडेकरांच्या 'ययाती' (१९५६) कादंबरीमुळे ही खांडेकरांची ज्ञानपीठ पुरस्कार कादंबरी महाकाव्यातील कथानकावर लिहिलेली एक महत्त्वाची कादंबरी आहे. ययू आणि यतीचा असा समास कल्पून त्यागवादी प्रवृत्ती विरुद्ध भोगवादी प्रवृत्ती असा संघर्ष पौराणिक पात्रे, वातावरण घेऊन लिहिलेली कादंबरी आहे. प्रथमपुरुषी निवेदनाचा वापर केला आहे. वसंत आबाजी डहाके 'ययाती' बदल म्हणतात, 'पुराणकथांमध्ये सत्य आणि कल्पिताची सरमिसळ आहे. त्याप्रमाणे दैवी आणि मानवी अंशही मिसळून गेलेले आहेत खांडेकरांनी पुराणकथेला दैवी अंश वगळून मानवी अंशाचाच विचार केला. ते स्वतःच म्हणतात त्याप्रमाणे 'ययाती' ही शुध्द पौराणिक कादंबरी नाही. पुराणातल्या (म्हणजे ऋग्वेद, महाभारत, आणि पद्मपुराण यात आलेल्या) एका उपाख्यानातील कथासुत्राचा आधार घेऊन लिहिलेली स्वतंत्र कादंबरी आहे.' या मतावरून ही कादंबरी आधुनिक भारतीय समाजाचे वास्तव चित्रण तर करतेच शिवाय भौतिक प्रगती व नैतिक अधोगतीमुळे मानवी जीवनातील संघर्ष, समस्या कशाप्रकारे उद्भवल्या आहेत याचे चित्रणही करताना दिसतात. याशिवाय महाभारतातील कर्ण या व्यक्तितरेखेवर अनेकांनी लेखन केले आहे. गो.नी. दांडेकर 'कर्णायन'(1962), शिवाजी सांवत 'मृत्युंजु य'(1967), आनंद साधले 'महापुरु ष'(1969), रणजित देसाई 'राधेय'(1973), एस्.एल. भैरप्पा अनुवादित कादंबरी 'पर्व'(1991), रवींद्र ठाकूर 'धर्मयुद्ध'(2003) या कादंबऱ्या लोकप्रिय ठरल्या आहेत. सुमती क्षेत्रमाडे यांनी महाकाव्यातील कथानके निवडून 'मैथिली', 'याज्ञसेनी', 'सत्यप्रिय गांधरी', 'नलदमयंती', अशा कादंबरी लेखनातून स्त्रीजीवन मांडले आहे. पण त्याच्या या कादंबऱ्यातून पारंपरिकच कथा आलेली दिसून येते. याशिवाय भा.द.खेर 'कल्पवृक्ष'(1975), आनंद साधले 'वैदेही'(1975), रेणू देशपांडे 'सम्राज्ञी'(1977), लक्ष्मीकांत तांबोळी 'अंबा'(1979), बा.भ.बोरकर 'प्रियकामा'(1983), वि.श.पारगांवकर 'अयोनिजा'(1984), शुभांगी भडभडे 'पद्मगंधा'(1986), सरोजनी शारंगपाणी 'ब्रह्मास्त्र'(1996), 'गांधारी'(1996), 'राजधर्म'(सुरेश द्वादशीवार), 'युगांत'(विनोद गायकवाड), 'श्यामिनी'(तारा वनारसे), 'युगंधर'(शिवाजी सांवत)...इत्यादी, महाकाव्यातील कथानकावर आधारित पौराणिक कादंबऱ्या प्रसिद्ध आहेत

रामायण महाकाव्य आणि मराठी कादंबरी :

'रामायण' व 'महाभारत' ही महाकाव्ये म्हणजे पुराणकालीन संस्कृतीचे भांडार आहेत. पौराणिक कादंबरीकारांनी पुराणकथांच्यापेक्षा 'रामायण' व 'महाभारत' या महाकाव्यांचा आधार अधिक घेतलेला दिसून येतो. 'रामायण' महाकाव्यापेक्षा 'महाभारत' या कथाभागावर लिहिलेल्या कादंबऱ्यांची संख्या विपुल आहे. स्वातंत्र्योत्तर 'रामायण' महाकाव्यावरील कादंबरीचा विचार करताना सर्वप्रथम सुमती क्षेत्रमाडे यांच्या 'मैथिली'(1963) ह्या सीतेच्या जीवनावरील कादंबरीचा विचार करावा लागतो

ह्या कादंबरीत पारंपारिक कथानक आले आहे. पण आनंद साधले यांच्या 'वैदेही'(1975) मध्ये मात्र नीती अनीतीच्या कल्पनेच्या पुढे जाऊन आधुनिक विचार मांडणारी सीता दिसून येते. याशिवाय आनंद साधले 'धन्य अंजनीचा सुत'(१९७५), बा. भ. बोरकर 'प्रियकामा'(१९८३), अरूण ढेरे 'मैत्रयी'(१९८७), कृ.पं. देशपांडे 'एकलीच दिपकळी'(१९९०), लीला दीक्षीत 'स्वामी अपरान्ताचा'(१९९३), शैला बेल्हे 'दक्षिणायण'(१९९४), जनार्दन ओक 'कैकयी'(१९९८), तारा वनारसे 'श्यामिनी'(२०००), सुधाकर शुक्ल 'उर्मिला'(२००४), शरद दळवी 'समर्पिता'(२००५)... अशा काही रामायण महाकाव्यातील कादंबऱ्यांचा उल्लेख करता येईल. त्यातील सीता व्यक्तिरेखेचे चित्रण मूळ भाषांतरीत 'रामायणात' कसे आले आहे? याचा परिचय घेऊन तोच कथाआशय घेऊन स्वातंत्र्योत्तर पौराणिक कादंबरीकारांनी सीता व्यक्तिरेखा कशा प्रकारे मांडली आहे. हे अभ्यासण्याचा प्रयत्न पुढे केला आहे

महाकाव्यातील सीतेचे चित्रण आणि मराठी कादंबरीतील सीतेचे चित्रण :

आद्यकवी वाल्मिकीच्या उपलब्ध भाषांतरीत 'वाल्मिकी रामायण' च्या बालकांड ते उत्तरकांड पर्यंतच्या भागात सीतेचे चित्रण येते. किंबहुना 'रामायण' ही राम व सीता यांची कथा आहे. मिथिला नगरच्या राजर्षी जनकाला नांगरताना सापडलेली कन्या सीता. ती उपवर होताच राजा जनक स्वयंवर ठेवतो व त्यामध्ये अयोध्याचा युवराज राम यशस्वी होतो? राम सीतेचा विवाह होतो. महाराजा दशरथ रामाचा यौवराज्याभिषेक करण्याचे ठरवितात. पण कैकयीच्या इच्छेनुसार रामाला चौदा वर्षांचा वनवास व भरताला राज्य देण्याचे ठरते. रामासोबत वनवासास सीता व लक्ष्मण जातात. प्रसंगी रामाला साथ देणारी म्हणून परंपरेने ती आदर्श पत्नी ठरली. पुढे रावण सीतेचे हरण करतो. राम तिची सुटका करतो. पण सीतेला अग्निदिव्य करून शुद्धतेची खात्री द्यावी लागते. अयोध्येत पुन्हा पावित्र्याची शंका घेतली जाते. राम सीतेचा त्याग करतो व ती वाल्मिकी आश्रमात जाते. तिथे लव-कुशाचा जन्म होतो. पुढे बारा वर्षांनंतर राजसूय यज्ञाच्यावेळी अयोध्येत येते. पण शुद्धतेच्या शंका ऐकून ती भूमातेला वंदन करून तिच्यामध्ये लुप्त होते. असे मूळ स्वरूपातील चित्रण आले आहे. हा कथेचा गाभा घेऊन मराठीत कादंबरी लेखन झाले. त्यातील पुष्कळसे रंजनपरच आहे. काही कादंबरीतून 'सीता' व्यक्तिरेखेचे चित्रण स्वतंत्रपणेही आल्याचे जाणवते. पण बहुतांश कादंबऱ्या पुराणकथाशरणच आहेत. त्यापैकी स्वातंत्र्योत्तर ठळक कादंबऱ्या अभ्यासता येतील

सुमती क्षेत्रमाडे यांची 'मैथिली'(१९६३) ही सीतेचे जीवनचित्रण करणारी कादंबरी आहे. मिथिला नगरची राजकन्या म्हणून सीतेला 'मैथिली' म्हटले जाते. हे नाव कादंबरीला दिले असून कथानकाच्या केंद्रस्थानी सीतेची व्यक्तिरेखा आली आहे. मूळ रामायणात सीतेचे जे स्वभावरेखन आले आहे तसेच या कादंबरीत आलेले दिसून येते. रामासोबत चौदा वर्षे वनवासास जाते. तेव्हा आत्रीमुनीची पत्नी अनुसया सीतेला म्हणते, " मानिनी मैथिली, तू वैभवाची, मनाची अगर सुखाची पर्वा न करता पतीच्या मागोमाग छायेसारखी निघालीस, हेच सतीचं खरं लक्षण! तुझं हे सत्कृत्य स्त्री लोकांत युगान् युगे आदर्श मानले जाईल. " येश्चे पारंपारिक कथेतून पूर्वापार ठसविण्याचा यत्न केला आहे असे वाटते. 'मैथिली' कादंबरीतील सीता सहधर्मचारीणी, संयमाधीन पतीव्रता असे स्वभावरेखन आले आहे. पतीधर्म, हेच सीतेच्या व्यक्तिरेखेचे एकमेव वैशिष्ट्य. हेच 'मैथिली' मध्ये उभृत केले आहे.

'वैदेही'(१९७५) ही आनंद साधले यांची कादंबरी. विदेहाची कन्या ती वैदेही. सुरुवातीलाच अनेक प्रश्न निर्माण

करून तिच्या जन्माची व्यथा व्यक्त केली आहे. ही कन्या कुणाची? याचे उत्तर लेखक आपल्या शैलीने मांडताना दिसतात. शेवटी जनकराजा, नीती—अनीतीचा विचार न करता कन्या म्हणून सीतेचा स्वीकार करतो. पुढे जनकाच्या सभेत स्त्रीच्या वैवाहिक नीतीची चर्चा चालू असताना अहिल्येला कलु टा म्हाटले, तिच्या चारित्र्याचे वाभाडे काढले गेले. तेव्हा सीता म्हणते, अहिल्येला शासन झाले पण गौतमाला शासन कोण देणार? असा प्रश्न ती करते. पुढे म्हणते, “गौतमाला लौकिक संसार करायचा नव्हता; कामविलास भोगायचे नव्हते; तर त्याने विवाह का करावा? आणि करायचा तर तो कुणा ब्रह्मवादिनीशी करण्याऐवजी सामान्य स्त्रीशी का करावा?” अहिल्या स्त्री होती तिची गरज गौतमाने पूर्ण करण्याचे कर्तव्य होते. सीता म्हणते, माझी सत्ता असती तर मी गौतमाला शासन केले असते. ती पुरूषी मानसिकतेला वरवरचा का असेना छेद देणारी पारंपरिकचित्रणाहून स्वतंत्र विचाराची वाटू लागते

वनवासाला निघायच्या प्रसंगी राम सीतेला म्हणतो, “यापुढे भरत राजा रवीकुलाचा. अयोध्याचा आणि तुझाही... तो तुला पोशील.” यावर ती रामाला म्हणते, “माझे मातापिता का अन्नाला मोताद होते म्हणून त्यांनी मला पोसण्यासाठी तुमच्या स्वाधीन केली? डोक्यावर पेट्या घेऊन गावोगाव फिरणारे तमासगीर स्वतःच्या बायका पोसण्यासाठी दुसऱ्याकडे ठेवतात. तशी तुम्ही मला भरताकडे ठेवणार? भरत माझे रक्षण करणार असेल तर तुम्ही माझे पती कशासाठी.” पारंपरिक दृष्टीने सीतेचे हे बोलणे राजकन्येला शोभणारे वाटत नाही. पण ती एक सामान्य स्त्री वाटावी अशी, ‘अन्नाला मोताद’, ‘गावोगावी फिरणारे तमासगीर’ स्वतःच्या बायका दुसरीकडे ठेवतात. ही तिची भाषा पौराणिक शिष्टाचार संमत भाषेहून कानाला वेगळी वाटते तेव्हा तिची व्यक्तिरेखा पौराणिक आदर्शाहून एकदम सामान्य व्यवहारी जगात उतरते

आनंद साधलेच्या ‘वैदेही’ कादंबरीतील सीता, मुळ रामायणातील सीतेहून वेगळी, पुरूषी मानसिकतेला जाब विचारणारी, थोडा़र स्वतंत्र विचार असणारी, शस्त्र, शास्त्र यांनी परिपूर्ण असणारी, कल्याणकारी रामराज्याची कल्पना रामचंद्राला सूचवणारी, तसेच लौकिक जीवनातील सामान्य स्त्रीसारखी बोलणारी परंतु रामावर एकनिष्ठ प्रेम करणारी अशी पतिव्रता स्त्री आहे. कथेचा मूळ कल्पनाबंध तसाच ठेवून त्यातील सीतेची व्यक्तिरेखाच ‘वैदेही’ नावाने स्वतंत्रपणे रंगविण्याचा प्रयत्न ह्या कादंबरीत कादंबरीकाराने केला आहे. असे म्हणावे लागते.

‘श्यामिनी’(२०००) तारा वनारसे यांच्या कादंबरीत रामायणातील शुर्पणखाचे(श्यामिनीचे) चित्रण वेगळ्या पद्धतीने आले आहे. तिच्या बरोबरच जानकी(सीता) हिचेही चित्रण येते. जानकीने पर्णकुटीत वनवासी संसार मांडला होता. गृहस्वामिनी म्हणून ती आपली कामे सांभाळत होती. भाज्या, धान्य पिकवणे, चुल मांडून जेवण करणे, गायाला चारा देणे पडवी सारवणे अशी कामे सीता करत असे तिला वनवासातील संसाराची आवड निर्माण झाली होती. या कादंबरीत जानकीची व्यक्तिरेखा कृषीवल कटु बुातील कन्येसारखी आपणास आढळून येते. ती पारंपरिक सीतेहून व्यवहारी सामान्य व ग्रामीण जीवनातील स्त्रीसारखी भासते. मूळ रामायणातील राजकन्येचे व्यक्तिचित्रण, स्वभाववैशिष्ट्य, शिष्टाचार या बाबी इथे आढळत नाहीत. त्या अनुषंगाने चित्रणतील वैविध्याने ही व्यक्तिरेखा स्वतंत्र वाटते.

‘समर्पिता’(२००५) शरद दळवी यांच्या कादंबरीमध्ये पुरूषी वर्चस्वाखाली स्त्रीचा होणारा कोडं मारा व तिच्या व्यथांचे

चित्रण येते. या कादंबरीत ककै यी व सीतेचे चित्रण आले आहे. ककै यी बंड खारे तर सीता सोशिक स्त्री वाटते. सीता मनातील बंड उघड करत नाही. पारंपरिक कथेप्रमाणेच राम तिचा त्याग करतो. आणि ती उपेक्षिता ठरते. या कादंबरीत मूळ कथेप्रमाणेच सीता भूमीला वंदन करून तिच्यामध्ये सामावून जाणारी 'सीता' व्यक्तिरेखा 'समर्पिता' अशी दाखविण्याचा कादंबरीकार प्रयत्न करताना दिसतात.

'स्मृतीगंध'(२००७) ही मंदा खापरे यांची कादंबरी. या कादंबरीत सीता वाचकांशी बोलते आहे असे प्रथमपुरुषी निवेदन येते. या कादंबरीतील सीतेचे वेगळेपण पाहायचे तर ती एक सामान्य, कौटुंबिक, संसारी स्त्री व्यक्तिरेखा वाटते. रामायणातील सीतेचे दिव्य बल दिसत नाही. त्या दृष्टीने ही व्यक्तिरेखा वर्तमान वास्तवाशी जुळणारी अशी दिसते. पण या कादंबरीतून प्रश्न उपस्थित होत नाहीत. पुराण कथाभागाच्या वेष्टणात गुंडाळलेल्या एक साधा सरळ ऐवज असे कादंबरीत दिसते. मूळ 'वाल्मीकी रामायण' कथा भागावर आधारलेल्या आणि 'सीता' या व्यक्तिरेखेचे चित्रण करणाऱ्या उपरोक्त कादंबऱ्यातून सीतेचे वैविध्य पाहावयास मिळते

निष्कर्ष :

१. पौराणिक कथानकांचा आधार घेऊन साहित्यकृती निर्माण होताना दिसून येतात. त्यात कादंबरीला विस्तृत अवकाश लाभल्याने पौराणिक कादंबरीकारांनी ह्या कथात्मक साहित्यप्रकाराची निवड अधिक केलेली दिसून येते. पौराणिक कादंबरीचा थोडक्यात आढावा घेतला आहे. त्यातून असे लक्षात येते की, 'रामायण' व 'महाभारत' महाकाव्यातील कथा ऐवजावर या सर्व पौराणिक कादंबऱ्या बेतलेल्या आहेत.

२. 'रामायण' महाकाव्यापेक्षा 'महाभारत' महाकाव्यातील कथाभागावर लिहिलेल्या कादंबऱ्याची संख्या विपुल आहे.

३. एक पौराणिक व्यक्तिरेखेला केंद्रस्थानी ठेवून विविध लेखकांनी कादंबरी लिहिली. त्याने त्या व्यक्तिरेखेमध्ये वैविध्य आढळून आले. उदा. सुमती क्षेत्रमाडे यांच्या 'मैथिली' मध्ये सीतेची व्यक्तिरेखा मूळ पुराणकथाभागाला धरून चित्रित केल्याचे आढळते. तर आनंद साधले यांची 'वैदेही' मूळ रामायणातील सीतेहून वेगळी, पुरुषी मानसिकतेला जाब विचारणारी वाटतेतसेच वर्तमान वास्तवाला स्पर्श करणारी वाटते. तर 'श्यामिनी' मधील सीता सामान्य ग्रामीण जीवन जगणारी रंगविली आहे. 'समर्पिता' मध्ये सीता सोशिक वाटू लागते आणि 'स्मृतीगंध' मध्ये सीता सामान्य, संसारी, कौटुंबिक जीवन जगणारी स्त्री वाटते. असे एका व्यक्तिरेखेवर वैविध्यपूर्ण लेखन पौराणिक कादंबरीतून दिसून येते.

४. सीता ही एक भारतीय संस्कृती मधील आदर्श स्त्री आहे. जनमानसावर प्रभाव टाकणारी, परंतु त्याच कथाभागावर लिहिलेल्या कादंबऱ्यातील सीतेचे चित्रण कादंबरीकारांनी स्वतंत्र मनःपूतपणे चितारलेले दिसते. एकाच व्यक्तिरेखेची सोशिक, स्वतंत्र विचार व्यक्त करणारी, पारंपरिक वळणाची तर कधी सामान्य कौटुंबिक जगणे जगणारी स्त्री अशा विविध रूपात दिसते. यामागे लेखकाचे महाकाव्यातील कथाभागाचे स्वतंत्र आकलन आणि त्यातून स्वतंत्र पात्रनिर्मिती हेच असावे असे म्हणता येते.

५. अभ्यासलेल्या सीता जीवनावरील कादंबरीतून पारंपरिक जीवनमूल्ये, पतिनिष्ठा, पावित्र्य, परावलंबन अशा पुरुषसत्ताक

व्यवस्थेने बद्ध आहेत असे दिसते. अपवाद 'वैदेही' सीता थोडे़ वास्तवाला स्पर्श करताना दिसून येते.

६. तरीही महाकाव्यामधील सीता जशी ठसठशीत आहे. तशी ती व्यक्ती म्हणून, स्त्री म्हणून स्वतंत्र चेहऱ्यामोहऱ्याची दिसत नाही. याचे कारण कादंबरी लेखकांची रंजनपरता होय.

संदर्भ :

१. संपा. केळकर भालबा : 'वाल्मिकी रामायण' (खंड १ ते ४), वरदा बुक्स, पुणे, आवृत्ती १९८४
२. संपा. गणोरकर प्रभा, डहाके वसंत, दडकर जया, भटकळ सदानंद, राजवाडे आशा, वरखेडे रमेश : 'वाङ्मयीन संज्ञा संकल्पना कोश', जी. आर. भटकळ \।उण्डेशन, मुंबई, पहिली आवृत्ती डिसे.२००१
३. डहाके वसंत अबाजी (संपा. विलास खोले): 'गले या अर्धशतकातील मराठी कादंबरी', लाके वाङ्मय गृह , मुंबई, दुसरी आवृत्ती—जुलै २००७
४. क्षेत्रमाडे सुमती : 'मैथिली', रिया पब्लिकेशन, कोल्हापूर, आवृत्ती २०१३
५. साधले आनंद : 'वैदेही' भगवानदास हिरजी, के.ना.चाळ, खाडिलकर रस्ता, मुंबई, प्रथमावृत्ती १९७५
६. वनारसे तारा : 'श्यामिनी' मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, पहिली आवृत्ती २०००
७. खापरे मंदा : 'स्मृतीगंधु', मधुश्री प्रकाशन, पुणे, प्रथमावृत्ती २००७
८. दळवी शरद : 'समर्पिता' मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे, प्रथमावृत्ती २००५

चारूता सागर यांच्या 'दर्शन' व यांचा 'चौडक' आणि 'भंडारभोग' ह्या कांदबरीवर आधारित चित्रपट 'जोगवा'

कु. शिरसड श्रीदेवी शिवाप्पा बी. ए. भाग ३ मराठी (स्पेशल) विभाग

मार्गदर्शक :- डॉ. सुहासकुमार बोबडे

प्रस्तावना

भारतीय सिनेमाच्या इतिहासामध्ये संजय पाटील व राजीव पाटील दिग्दर्शित 'जोगवा' या चित्रपटाचे अनन्यसाधारण योगदान आहे. यामध्ये कथा, पटकथा, संवाद, अभिनय, संगीत, पार्श्वगायन, गीत, दिग्दर्शन, कॅमेरा, संकलन, वेशभूषा या सर्व गोष्टींवरच जोगवा हा चित्रपट लक्ष्यवेधी ठरला आहे. चारूता सागर यांच्या 'दर्शन' व राजन गवस यांच्या 'भंडारभोग' व 'चौडक' या कांदब—यावर हा चित्रपट तयार करण्यात आला आहे

सर्जनशील साहित्यिक राजन गवस यांनी 'भंडारभोग', 'चौडक', 'तणकट' कळप या ग्रामीण कांदब—यातून समाजवास्तव नेमकेपणाने केले आहे. ग्रामीण भागातील देवीला वाहिलेल्या जोगत्यांचे व जोगतीणचे जीवनमान व्यतित मांडली आहे हे त्यांनी 'भंडारभोग' या कांदबरीतून १९८८ साली चित्रित केले. राजन गवस यांनी जोगत्याचे जीवनमान व अंधश्रध्दा ही प्रथा बंद झाली पाहिजे.

या 'जोगवा' चित्रपटमध्ये ग्रामीण भागात जोगत्याचे जीवनवर्णन केले आहेत मात्र यामध्ये तायाप्पा म्हणजे 'उपेंद, लिमये' व सुली म्हणजे मुक्ता बवे' यांनी पट्टुख भूमिका केल्या आहे. हा चित्रपट तयार करण्यासाठी चित्रपटाचे कलाकार यांनी सौंदर्य या गावी जातात व तेथील राहणीमान, जीवन, वातावरण जोगत्यांचे जीवन यामध्ये वर्णन केले आहे. मात्र केसामध्ये जट निर्माण झाली की, देवीचा कोप झाला आहे म्हणतात मग तिला देवीला सोडावे लागेल. हा आपला समाज विरुद्ध दिशेने विचार करू लागतो. त्यांना लिंब नेसवला जातो. त्यांच्यावर लग्नात जशी नवरीला सजवली जाते तशी त्यांना रूढी परंपरावर करू लागतात. मग जोगत्यांना दारोदारी परडी घेऊन जोगवा मागण्यासाठी जावे लागते की, काय पण आईवडिलांचे यावर फार विश्वास असतो आपल्या मुलांचे व मुलींचे चांगले व्हावे पण त्यासाठी मुले व मुली नकार देतात. या मंदिराच्या आवारात प्रमाणाच्या बाहेर जोगते व जोगतीणी त्यांचे पारंपारिक गोंधळ, जागरण लिंब नेसवणे व काढणे, कोणाची तरी नवीन परडी भरणे. देवीला सोडलेली नवीन व्यक्ती इत्यादी देवीच्या नावाने परडी, जोगवा मागण्यासाठी व डोक्यावर चौडक घेऊन गावोगावी फिरत असतात. हे सगळे त्या तायाप्पाला व सुलीला मान्य नसते व समाजाच्या पुढे मान त्यांना झुकावे लागते. त्यामध्ये एकदा साडी नेसल्यावर जोगत्याचे लग्न होत नाही. पण जोगत्याचे मग कसे जीवन आम्ही जगावे यातच आमचं आयुष्य मरेपर्यंत असेल पण या चित्रपट मध्ये तायाप्पा व सुलीचे अतिशय पध्दतीने वर्णन केले आहे

जोगत्यांचे चेष्टा करणे हे पाप समाजात मानले जाते. पण देवधर्म सगळ्याच समाजाला आहे. त्या त्या समाजाला निवडून दिले आहे. पण मला वाटते की, आपण समाज, राहणीमान व जीवन यात एकत्रितपणे येऊन अंधश्रध्दा यावर विचार केला पाहिजे. अंधश्रध्दा ही मुळातच भारतीय पध्दत आहे. पुर्वीपासून आपल्या समाजात ही रूढ पध्दत निर्माण झाली असावी.

तुमची इच्छा असेल तर त्या देवावर श्रद्धा ठेवा पण अंधश्रद्धेला बळी पडू नका. या जोगवा चित्रपटात मोरे मास्तर हे गावाच्या पारावर महिलांची बैठक घेत असतो. समाजाबद्दल व अंधश्रद्धा यावर सांगत असतो तेवढ्यात यमन्या त्याला विरोध करतो. पण मोरे मास्तर त्याला विरोध करत असतो. यमुन्या त्या मास्तरांला विरुद्ध शब्द बोलतो. मग हे तायाप्पा पटते आपण यात मुक्त व्हावे नविन जीवन सुरू करावे. मग तायाप्पाला जोगत्यांच्या मेळयामध्ये राहावे लागते. त्या जोगत्यांचे खोटेपणा व रूढी परंपरांना विरोध करू लागतो. पण एक गोष्ट मात्र नक्कीच आहे की, पुरूषासारखा पुरूष असून नायाप्पा सारख्या जोगत्यांना आयुष्यभर लुगड्यात राहून जीवन जगावे लागते

चौडक

‘चौडक’ या कांदबरीतून राजन गवस यांनी १९८५ साली जोगतीणींची कहाणी मांडली आहे. या कांदबरीत सुली नावाची स्त्रीची व्यक्तिचित्रण रेखाटली आहे. भंडारमाखल्या कपाळाखाली दुसडसणा—या वेदनाग्रस्त रेषा सांभाळत डोंगराची वाढ चालणा—या असंख्य देवदासींच्या चौडक्यातून फुटणा—या हुंदक्यांना परंपरेची बळी ठरलेली सुली राजन गवस यांनी जिद्दीने साकारली आहे असे म्हणतात की, ‘जोगतीण देवाची मालकी गावाची’ या म्हणीप्रमाणे सुलीला मिळणारी अमानुष वागणुक स्पष्ट केले आहे. समाजामध्ये अंधश्रद्धेच्या नावावर देवदासी स्त्रियांवर होणारे अत्याचार कांदबरीतून व्यक्त होत आहे. वयाने लहान असणा—या सुलीच्या केसांमध्ये जट निर्माण होते म्हणून तिला देवीला सोडली जाते. मात्र सुबाना आपल्या मुलीला देवीला सोडणार नाही असे ती म्हणते. या परंपरेच्या नावाखाली जोगवा मागावा लागतो. मग सुली मेळयामध्ये रमू लागते. हातात परडी घेऊन जोगवा मागणा—या सुलीचा बबन्या गैरफायदा घेतो. बबन्याबरोबर शरीरसंबंध ठेवल्यामुळे सुलीला दिवस जातात. सुबाना व बायजाची जगण्यासाठी धडपड सुरू होते. शेवंताआक्का सुलीला मोकळ होण्यास सांगते. सुबाना आपल्या पोरीला मारमार मारते. व तिला घराच्या बाहेर लावून देतात. सुली एका मुलीला जन्म देते. सुलीसारख्या देवदासींच्या असाच बळी जाणार का असा प्रश्न वाचकांसमोर पडतो

संजय पाटील यांनी बालपणापासून जोगते जोगतीणींचे आयुष्य पाहिले होतेमन

रानात गेलं गं
पाना पानात गेलं गं
मन चिंचेच्या झाडात
आंब्याच्या वनात गेलं गं...

हे गीत मुक्ता बर्वे यांच्या व चित्रित झाले असून श्रेया घोषाल यांनी या गिताला आवाज दिला. हा देव आपल्या घरात नाही. असे सुलीच्या गळ्यात मी दर्शन बांधून देणारी नाही. असे सुलीच्या वडिलांचे कोणी ऐकत नाही. या सुली आणि तायाप्पा यांच्या ‘जागे वा’ चित्रपटात पत्रे कहाणी व तसेच त्यांनी अंधश्रद्धेला बळी पडणा—या व त्यातून बाहेर कसे पडायच त्यांनी एक चांगली निर्णय घेतला व ते समाजापुढे त्यांनी त्यांची व्यथा मांडली. संगीत पत्रे कहाणी अजय—अतुल यांनी संगीतामुळे ‘जोगवा’हा चित्रपट अफाट लोकप्रिय झाला. सुलीला लिंब नेसवला जातो. लुंगड नेसवला झंपर घातलेला, गळ्यात मंगळसुत्र हातात बांगड्या घातलेला तायाप्पा भिंतीवर डोके आपटून आपला राग व्यक्त करतो. येल्लूआईच्या नावाने उदं ग.....

आई उदं..... असा जयघोष करतात. यमन्या आपल्या जीवनाची कहाणी तायाप्पाला सांगतो. तो तानास्काच्या मेळ्यात सामील होतो. मलकापुरच्या राघू मालक असतो

नदीच्या पल्याड आईचा डोंगर
डोंगद माथ्याला देवीचे मंदीर
आन.... जागर जागर डोंगर माथ्याला
लल्लाठी भंडार.....

हे गीत अजय गोगावले यांन म्हटलेल्या पारंपारिक लोकगीतांमध्ये दर्शन घडतेहे गीत अतिशय पध्दतीने व पारंपारिक समाजामध्ये रूढ झालेल्या वाक्यात स्पष्ट अर्थ समजतो. सुलीला जोगतीण म्हणून जगण्याचे वाईट दिवस येतात. यमन्या व तायाप्पा दारू पितानाच्या प्रसंगातून जोगत्याचे वेदना सांगितले आहे. व तायाप्पा व सुली जोगत्याचे जगणे बदलतात. दोघे लग्न करायचे व संसार करायचे. तायाप्पा पॅटशर्ट घालतो. सुली आपल्या आईला म्हणते की, 'जेव्हा देवाला सोडलंस तेव्हाच मारलं तू मला', पुन्हा त्यांना लुगडे व लिंब नेसवतात. तायाप्पाला हातात विळा व दगड पाहून गावातील लोक पळून जातात. बांगड्या फोडून त्या अग्नीमध्ये अर्पण करणे. तायाप्पा पंथात घेताना त्यांच्या डाव्या हातावर दिव्यावर तापलेल्या लोंखंडी विळयाने त्याला गोंदतात. पण त्याला वेदना जाणून घेतो मग तायाप्पाला समजते. जोगत्याचे आयुष्य काय आहे

चित्रपटाच्या सुरुवातीला मेळ्याच्या चित्रपटातून दिग्दर्शक अंधश्रध्देचा समाजावरील पगडा अधोरिखित राजीव पाटील यांनी केला आहे. 'जीव रंगला गुंगला रंगला असा तू' हे गीत सुलीच्या मनमोहक व तायाप्पाचे यांचे एकजीव होण्यासाठी गायले गेले. पण अजय—अतुल यांचे संगीत अतिशय आवाजात हे गीत प्रेक्षकांना आवडला. पार्श्वगायनाने अजय—अतुल आनंद शिंदे यांचे संगीत अजरामर झाले

जोगवा चित्रपटचा सन्मान :-

राजीव पाटील यांच्या 'जागे वा' या संगीतमय पेन्न कहाणीला राष्ट्रीय पुरस्कारांमध्ये उत्कृष्ट गीतकार पद्मश्री हरिहरन उत्कृष्ट गायिका श्रेया घोषाल उत्कृष्ट संगीतकार अजय—अतुल उत्कृष्ट समस्या प्रधान सिनेमा 'जोगवा' असे राष्ट्रीय पुरस्कार मिळाला 'जीव रंगला' या गितासाठी व श्रेया घोषाल यांना राष्ट्रीय पारितोषिक प्रदान करण्यात आले

महाराष्ट्र राज्य पुरस्कारांमध्ये उत्कृष्ट सिनेमा दिग्दर्शक, उत्कृष्ट अभिनेता,अभिनेत्री असे ७ पुरस्कार प्रदान केले जातात. व्ही शांताराम उत्कृष्ट सिनेमा म.टा. चे ५ पुरस्कार तसेच इंटरनेशनल पुरस्कारांमध्ये संजय पाटील व संजय जाधव यांना सन्मानित केले जाते

सारांश

'जोगवा' हा चित्रपट अतिशय समाजशील व समाजविरुद्ध असणारे अडचण बंधन, वागण्याची पध्दत, शिस्त अंधश्रध्देला बळी पडणारे स्त्री—पुरुष यांचे मतभेद यावरून स्पष्ट होते. हा चित्रपट २००९ साली प्रदर्शित झाला.या चित्रपटला अतिशय उत्कृष्ट असा प्रतिसाद मिळाला. अंधश्रध्देला बळी पडणा—या लोकांची संख्या अधिक होती. पुर्वी नंतर ती संख्या अधिक प्रमाणात कमी झाली असून तरीही काही लोक अजून अंधश्रध्देला बळी पडत असतात. केसांमध्ये जट निर्माण होते यालाही कारण असते

आपण नीट केस विचारले नाहीत तर त्या केंसामध्ये गुंता निर्माण होऊ लागतेमग हळूहळू त्या केंसामध्ये गुंता वाढत जाते. मग जट निर्माण होते. घरातील लोक कोणत्या तरी देवीकडे जाणे तिची विचारपूस करणे त्या अंधविश्वास ठेवून लोक आपल्या घराची संसाराची वाट लावतात. सहजा करून स्त्रीया याला बळी पडतात जर केंसामध्ये जट निर्माण झाली असेल तर अंधश्रद्धा निर्मुलन संस्था स्थापन करण्यात आली आहे. अनिस जटा निर्मुलन संस्था ही एक संस्था आहेत्र या संस्थेला जरी तुम्ही संपर्क साधला पाहिजे ही आजची काळाची गरज आहे. जर आपल्या आजुबाजूच्या परिसरात असे कोणी असेल तर त्यांना समजावून सांगावे जर देवावर विश्वास असेल तर मनामध्ये श्रद्धा भक्ती करावे पण अंधश्रद्धेला बळी पडू नका. आपले नशीब आपल्या जन्मतःच मिळालेली असते. 'जोगवा' हा चित्रपट समाजशील व समाज कशाप्रकारे अंधश्रद्धेला बळी पडत असतात. या मागील एक महत्त्वाचे उदाहरण आपल्या डोळयासमोर उभे राहते. चारूतासागर यांच्या दर्शन राजन गवस यांच्या भंगारभोग व चौडक या कादंब—यावर हा चित्रपट तयार केला असून समाजाच्या दृष्टीने चांगली आहे का असा प्रश्न पडतो मात्र यामध्ये सुली व तायाप्पा यांचे मुख्य भूमिका आहेत त्यांनी जोगते व जोगतीणीचे जगण्याची परिस्थिती कशी आहे त्यांच्या वैयक्तिक जीवन कसे आहे. पण समाजाच्यादृष्टीने कसे या सर्व परिस्थितीचा विचार करावा. असे आपल्या भागात काही विशिष्ट देवीचे मंदिर आहेत. पौणिमा व अमावस्या या दिवशी प्रचंड गर्दी त्या मंदिराच्या आवारात असते. जोगवा या चित्रपटात 'सौंदत्ती' देवीच्या बद्दल कहाणी किंवा महिमा सांगितले जाते

चित्रपटाच्यादृष्टीने एक माध्यम आहे हे माध्यम नुकते चित्रीकरण करणे नव्हे तो एक व्यावसायिक चित्रपट असा म्हणून त्यांच्याकडे पाहिले जाते

संदर्भ सुची

१. राजन गवस 'चौडक' मेहता पब्लिसिंग हाऊस २०११ 'भंडारभोग' २००८
२. संयज कृष्णाजी पाटील (लेख) क—हाडकाठ. अ. भा.सा. सं. सासवड २०१४

हिंदी कहानियों का दृश्य एवं श्रव्य रूपांतरण 'सद्गति' कहानी के परिप्रेक्ष्य में

प्रा. सौ. आशाराणी आण्णासो हावले.
आर्ट्स अँड कॉमर्स कॉलेज, कडेपुर.

साहित्य और काव्य का एक दूसरे के साथ गहरा संबंध है। साहित्य की रचना करते समय कला मानव को सहयोग देती आ रही है। इससे स्पष्ट होता है कि साहित्य और कला एक दूसरे के पूरक हैं। ललित कलाओं के समान साहित्य का दृश्य रूपांतरण 'फिल्म' से अटूट संबंध है। साहित्य विश्व की प्राचिनतम कला है, तो सिनेमा नविनतम। मनुष्य के उदात्तीकरण और संवेदनशीलता के विकास में साहित्य की जो भूमिका है वहीं प्रौद्योगिकी युग में सिनेमा की भी है। आज सिनेमा अधिक प्रभावशाली रूप है। यह गलत नहीं है।

आधुनिक काल में साहित्य और सिनेमा का अटूट संबंध है। जिसे हिंदी में चलचित्र कहते हैं। जो दृश्य एवं श्रव्य संचार माध्यमों में सबसे पुराना माध्यम है। नाटककार अपनी रचना कुछ समय तक ही लोगों को दिखा सकते हैं, लेकिन फिल्म बहुत समय तक दिखा सकते हैं। इसी विशेषता के कारण रचनाकार साहित्य को सभी घर — घर तक पहुँचा सकता है। साहित्य पर आधारित कृतियों की फिल्म बनाने की परंपरा देश — विदेश में लोगों के लिए उपयुक्त साबित हुई है। साहित्य की हर विधाओं पर फिल्म बनाई जा रही है।

भारत में बंगला और मराठी फिल्म जगत में प्रशंसनीय कार्य हुआ है, मगर हिंदी में सिर्फ पौराणिक कथाओं पर ही फिल्में बनी हैं। आधुनिक हिंदी साहित्य के प्रति फिल्म निर्माताओं ने देखी — अनदेखी की है। मुंशी प्रेमचंद जैसे श्रेष्ठ साहित्यकार की गिनी — चुनी कृतियों पर ही फिल्में बनी हैं। उनका बहुत कम साहित्य ही हिंदी रजतपट पर दिखाई देता है। लोकप्रिय साहित्यकार मुंशी प्रेमचंद जी की अमर कृतियों का लाभ फिल्म और साहित्य इन दोनों क्षेत्रों ने उठाया है।

भारत जैसे निरक्षर देश में पुस्तक, पत्र — पत्रिकाओं के माध्यम से अपने विचार सभी लोगों तक पहुँचाना कठिन है। साहित्य को लोकप्रिय बनाने में तथा जनता को शिक्षित बनाने के लिए फिल्म ही सबसे सुलभ साधन हैं। १९३४ में प्रेमचंद जी ने एक फिल्म निर्मात्री संस्था के लिए कहानियाँ लिखने का आमंत्रण स्वीकार किया। इस बात पर शिवरानी देवी ने विरोध करते ही प्रेमचंद जी ने लिखा — “जो वहाँ जाने का खास लाभ होगा वह यह कि उपन्यास और कहानियाँ लिखने में जो नहीं हो रहा है, उससे ज्यादा फिल्म दिखाकर हो सकता है। उपन्यास और कहानियाँ जो लोग पढ़ते हैं, वे ही लाभ उठाते हैं, फिल्म से हर जगह के लोग लाभ उठा सकेंगे।”^१

किसानों की दयनियता देखकर प्रेमचंद जी ने पत्नी से कहा था — “यें किताबें लेकर नहीं पढ़ते हैं, हॉं मेरे नावलों 'उपन्यास' की फिल्म तैयार करके गाँव — गाँव में मुँत दिखाई जाए तो लोग देखते।”^२

साहित्य और सिनेमा का पुराना संबंध है। १९३१ में प्रकाशित प्रेमचंद जी की 'सद्गति' कहानी का सत्यजित रॉय ने किया दृश्य एवं श्राव्य रूपांतरण दोनों भी अपने — अपने क्षेत्र में श्रेष्ठ हैं। यहाँ कहानी कामूल स्वरूप और दृश्य एवं श्राव्य रूपांतरण की दृष्टि से तुलनात्मक अध्ययन किया गया है —

कहानी के प्रारंभ में नायक दुख्खी चमार अपने द्वार पर झाड़ू लगाने और पत्नी झुरिया गोबर से घर लिपने — पोतने का काम कर रही है। बेटी की सगाई के लिए पत्नी पंडितजी से 'साइत — सगुन' पूछने के लिए कहती है। दोनों पंडितजी का स्वागत, सीधा, चारपाई की व्यवस्था को लेकर चिंताग्रस्त दिखाई देते हैं। ठकुराने से खटिया माँगकर ले आने की झुरिया की बात सुनकर दुख्खी खेद से कहता है — "ठकुरानेवाले मुझे खटिया देंगे। आग तक तो घर से निकलती नहीं, खटिया देंगे। कैंथाने में जाकर एक लोटा पानी माँगू तो न मिलें। भला खटिया कौन देगा! हमारे उपले, सेंटे, भूसा, लकड़ीथोड़े ही हैं, कि जो चाहे उठा लें जायें।"^३ यहाँ लेखक ने दलितों के प्रति होनेवाले व्यवहार का चित्रण किया है। दुख्खी ब्राम्हण देवता घर आ रहे हैं, इसलिए सीधा महुए के पत्तल पर रखने के लिए कहता है।

दृश्य एवं श्राव्य रूपांतरणमें सत्यजित रॉय ने दुख्खी चमार^३ओमपुरी^३ पंडितजी को तोहफा देने के लिए घास छिलते हुए दिखाया गया है। झुरिया^३स्मिता पाटील^३ के चेहरे की विवशता, वेशभूषा उसकी दयनीय गरीबी को दर्शाती है। बेटी के सगाई के लिए साइत निकलवाने की चिंता पति — पत्नी के चेहरे पर दिखाई देती है। दुख्खी बिना कुछ खाए — पिए पंडितजी के घर चला जाता है। दृश्य रूपांतरण में झुरिया चिंतित दिखाई देती है, मगर कहानी में दिखाई नहीं देती है।

ईश्वर के उपासक पं.घासीरामसुबह दस बजे तक ईश्वर की आराधना करते हैं। ताकी तुरंत फल मिल जाय। पूजा करके बाहर आए पंडितजी ने घास का गट्ठर ले आए दुख्खी को देखा। दुख्खी ने आने का कारण सिर झुकाकर बताते हुए कहा — "बिटिया की सगाई कर रहा हूँ महाराज। कुछ साइत — सगुन विचारना है। कब मर्जी होगी?"^४ पंडितजी ने श्याम तक आने का वादा किया और उसे घर की सफाई, गाँठवाली लकड़ी चीरना, भूसा ढोना आदि बेगारी बता दी। घास छिलनेवाला दुख्खी लकड़ी चीरने का अभ्यस्त नहीं था। लकड़ी की भयंकर मोटी गाँठ चीरने के लिए "पहले कितने ही भक्तों ने अपना जोर आजमा लिया था।"^५ पंडितजी स्वयं खाना खाकर आराम करता है। दिनभर के भूखे दुख्खी को खाना देना तो दूर रहा, मगर पंडिताईन दुख्खी का घर में प्रवेश करने से क्रोधित होना, चिलम के लिए आग फेंक देना, उसे अपमानित तक करती है। इसतरह लेखक ने सवर्णीय लोगों का गाँव के दलितों के प्रति अमानवियता, अस्पृश्यता की भावना, दलितों की मजबूरी का लाभ उठानेवाले, दुर्व्यवहार करनेवाले, शोषक के रूप में चित्रण किया है।

दृश्य एवं श्राव्य रूपांतरण में यह घटना जैसे के वैसे दिखाई देती है, मगर पंडितजी का ९— १० वर्षीय पुत्र दुख्खी के क्रिया— कलापों को देखकर मन में कुछ सोच — विचार करता हुआ दिखाया गया है, जो कहानी में नहीं दिखाया है। कहानी में दुख्खी को जातीगत हीनता की भावना और पंडितों की महानता के बारे में सोचता हुआ दिखाया गया है। दृश्य रूपांतरण में दुख्खी को इसतरह कुछ सोचते हुए नहीं दिखाया गया है। दृश्य रूपांतरणके माध्यम से दिनभर भूखे पति की चिंता में झुरिया को दिखाया गया है। मगर इसका चित्रण कहानी में नहीं है।

अगले दृश्य में दुख्खी चिलम पीकर फिर से कुल्हाड़ी लेकर गॉठ चिरने का काम करता हुआ दिखाई देता है। दुख्खी को बहुत देर तक लकड़ी की गॉठ काटने का काम करते देखकर गॉव का चिखुरी गोंड उसे समझाते हुए कहता है — “क्यों जान देते हो बूढ़े दादा, तुम्हारे फाड़े यह गॉठ न फटेगी। नाहक हलकान होते हो।”^{१६} दुख्खी ने माथे का पसीना पोंछकर कहा — “अभी गाडी भर भूसा ढोना है भाई।” गोंड — “कुछ खाने को मिला की काम ही करवाना जानते हैं। जाके मांगते क्यों नहीं?” दुख्खी ने कहा — “कैसी बात करते हो चिखुरी, ब्राम्हण की रोटी हमको पचेगी।” गोंड — “न पचने को पच जाएगी, पहले मिले तो। मूँछों पर ताव देकर भोजन किया और आराम से सोए तुम्हें लकड़ी फाड़ने का हुक्म दे दिया। जमींदार भी कुछ खाने को देता है। हाकिम भी बेगार लेता है, तो थोड़ी बहुत मजूरी देता है। यह उससे भी बढ़ गए, उस पर धर्मात्मा बने हैं।”

इन संवादों के माध्यम से लेखक ने कहानी में सवर्णिय लोगों का दलितों के प्रति विद्रोह दिखाया है, लेकिन दृश्य रूपांतरण में गोंड को एक मूक दर्शक के रूप में दिखाया है।

निंद से जागे पंडितजी ने सोए दुक्खि को देखकर चिल्लाते हुए कहा — “अरे, दुखिया तू सो रहा है? लकड़ी तो अभी ज्यों की त्यों पडी हुई है। इतनी देर तू क्या करता रहा। मुट्ठीभर भूसा ढोने में संझा कर दी। उस पर सो रहा है। उठा ले कुल्हाड़ी और फाड़ डाल। तुझसे जरा सी लकड़ी नहीं फटती। फिर साइत भी वैसे ही निकलेगी, मुझे दोष मत देना।”^{१७} साइत निकालने के लिए दुख्खी के मन में न जाने कौनसी गुप्त शक्ति का प्रवेश हो जाता है। वह भूख, प्यास, कमजोरी सब कुछ भूलकर आधे घण्टे तक उस गॉठ पर वज्र की तरह प्रहार करता है। बीच में फटी लकड़ी के साथ हाथ से कुल्हाड़ी गिरते ही दुख्खी चक्कर आकर नीचे गिर पडता है। उनके प्राण पखेरु उड गए। इस महंतों को क्या पता कि भूखा — प्यासा आदमी कब तक काम कर सकता है। नीचे गिरे दुख्खी को देखकर पंडितजी पुकारते हुए कहता है — “उठकर दो — चार हाथ और उठाकर लगा दे। पतली — पतली चैलियाँ हो जाय।”^{१८}

दुख्खी का थका — मॉदा शरीर जवाब दे गया था। यहाँ लेखक ने ब्राम्हण लोग बेगार कराने में कितने होशीयार है। गरीब लोगों का कितना शोषण कर रहे हैं। बेगार करते — करते भले ही वह मर जाए, लेकिन उनकी अपेक्षाएँ कम नहीं होती। यह पंडितजी के व्यवहार से मालूम होता है।

कहानी में दुख्खी के मृत्यु का समाचार गोंड उसके परिवारवालों को दे देता है। मगर दृश्य रूपांतरण में इस दृश्य को झुरिया को भेड — बकरियों के समूह के बीच दिखाकर सांकेतिक भाषा के प्रयोग से सजीव बनाया है। भेड — बकरियों की आवाज दलितों की करुण रूथिति का आभास कराती है। गोंड इस घटना की पुलिस को सूचना न देने की और लाश उठाने के लिए न जाने की चमारों को सलाह देता है। दृश्य रूपांतरण में दलितों के अत्याचार के विरुद्ध इस विद्रोह का वर्णन कहानी की तुलना में कम चित्रित हुआ है।

अंतिम दृश्य में पुलिस के डर से कोई भी दुख्खी की लाश उठाने नहीं आता। पत्नी झुरिया और बेटी खबर सुनकर कुएँ के रास्ते पर गिरे लाश के पास बैठकर सिर पिट — पिटकर रोती चिल्लाती है। कुएँ पर पानी भरने के लिए कोई नहीं आता। पंडितजी ने अन्य चमारों को धमकाया, समझाया — बुझाया, मिन्नतें की मगर आधी रात तक एक भी चमार लाश

उठाने नहीं आया। ब्राम्हण चमार की लाश कैसे उठाता? अंत में पंडितजी रस्सी का फंदा लाश के पैरों में डालकर स्वयं उसे घसीटते हुए गाँव के बाहर फेंक आते हैं। जहाँ गीदड़, कुत्ते और गीदूध दुक्खी की लाश को नोंच- नोंचकर खाते हैं। यह प्रसंग भी बहुत मर्मस्पर्शी एवं दुःख पहुँचानेवाला है। इस दृश्य को दृश्य रूपांतरण में दुक्खी द्वारा लकड़ी के गाँठ में मारी हुई कुल्हाड़ी को धसा हुआ दिखाते समय सांकेतिक भाषा का उपयोग किया है। जैसे वह इस अन्याय, अत्याचार के अंत की शुरुआत होने का संकेत देना चाहते हैं।

पंडितजी लौटकर स्नान करते हैं, दुर्गापाठ पढ़ते हैं और घर में गंगाजल छिड़कते हैं। कहानी का अंतिम वाक्य बड़ा ही मार्मिक है — “यहीं जीवन पर्यंत की भक्ति, सेवा और निष्ठा का पुरस्कार है।”^९ कहानी के अंतिम दृश्य में रात के समय झुरिया के रोने पिटने से पंडितजी का खाना खाना, सुख की नींद सोना मुश्किल हो जाता है।

दृश्य रूपांतरण में झुरिया का मृत शरीर के पास दिखाना, बरसात का आना, अपार दुःख में झुरिया के दुःखी हृदय की वेदना को व्यक्त करता है। दृश्य रूपांतरण में बारीश के चित्रण से झुरिया के साथ प्रकृति के माध्यम से भी सहानुभूति प्रकट करवाई है। पति के मृत्यु के बाद कहानी में एक भी संवाद का चित्रण नहीं है, मगर दृश्य रूपांतरण में वह पंडित जी के दरवाजे के पास खड़ी रहकर पति की मृत्यु के लिए दोषी पंडितजी से इस अन्याय, अत्याचार के अंत की शुरुआत होने का संकेत देना चाहती है।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है —

प्रेमचंद लिखित ‘सद्गति’ कहानी का दृश्य रूपांतरण करते समय फिल्मकार सत्यजीत रॉय ने अपने अनुभव, भाषा, भाव, कल्पना, परिवेश, संवाद आदि बातों में थोड़ा बहुत फर्क किया है। प्रेमचंद ने कहानी में जैसे दलितों के शोषण के प्रति जागरूक होकर विद्रोह का चित्रांकन किया है, वैसे दृश्य रूपांतरण में कम नजर आता है। फिल्मकार दृश्य रूपांतरण में सर्वाणियों लोगों का दलितों के प्रति दुर्व्यवहार, क्रूर अमानवीय रूप और दलितों की दयनीय करुण दशा के चित्रण में सफल हुए हैं।

संदर्भ ग्रंथ—

१. दलित साहित्य हिंदी अवधारणा और प्रेमचंद — सं. सदानंदशाही पृ.क्र.२११
२. साहित्य और सिनेमा : बदलते परिदृश्य में संभावनाएँ और चुनौतियाँ — सं. डॉ. शैलजा भारद्वाज पृ. क्र. १११
३. [http : // www-laghukatha-tk](http://www-laghukatha-tk) पृ. क्र. १
४. वहीं पृ. क्र. ३
५. वहीं पृ. क्र. ४
६. वहीं पृ. क्र. ७
७. वहीं पृ. क्र. ८
८. वहीं पृ. क्र. ९
९. वहीं पृ. क्र.

फणीश्वरनाथ रेणु के तीसरी कसम कहानी का फिल्मांतरण

श्री.महेश बापुराव चव्हाण काकासाहेब चव्हाण कॉलेज, तळमावले,

दृश्य—श्रव्य माध्यम से विश्व आज ग्राम बन गया है। दृश्य माध्यम अब वैश्विक स्तर पर सूचना प्रौद्योगिक, शिक्षा, सेवा—कार्य एवं मनोरंजन का सशक्त माध्यम बन गया है। हिंदी साहित्य और सिनेमा को लेकर काफी विचार विमर्श हो चुका है। कोई साहित्य कृति जब दृश्य—श्रव्य माध्यम के रूप में दर्शकों के सामने आती है तो वह कृति शिक्षित—अशिक्षित, देश—परदेश आदि हर वर्ग तक पहुँचती है। साहित्य के फिल्मांतरण के कारण लेखकों को मिलनेवाली लोकप्रियता एवं आर्थिक लाभ साहित्यकारों के लिए अनुपम भेंट कही जा सकती है। साहित्य और सिनेमा दोनों स्वतंत्र कला माध्यम हैं। साहित्य के फिल्मांतरण की लोकप्रियता के साथ ही एक वर्ग ऐसा भी है जो फिल्मांतरण के आरंभ से लेकर आज तक इसका विरोध करते आया है। इनका मानना है कि साहित्य के फिल्मांतरण में मूल साहित्य पर बनी फिल्म में मूलनिष्ठता होनी चाहिए। भारत के विभिन्न भाषाओं में लिखित अनेक साहित्यकृतियों का फिल्मांतरण हो चुका है। कोई भी साहित्यकृति फिल्मांतरित होते हुए विभिन्न सोपानों से गुजरती है। साहित्यिक कृति शब्दों से लेकर दृश्य रूप में प्रस्तुत होती है। हिंदी साहित्य की तीसरी कसम, यही सच है, सद्गति जैसी कहानियों तथा सारा आकाश, सुरज का सातवाँ घोड़ा, तमस आदि उपन्यासों के नाम सफल फिल्मांतरित रचनाओं के रूप में महत्वपूर्ण है। सामान्यतः साहित्यिक कृति को फिल्म में रूपांतरित करने की प्रक्रिया को फिल्मांतरण अथवा फिल्म अडैप्टेशन कहा जाता है। सिनेमा के प्रारंभिक समय से ही साहित्य पर फिल्मे बनायी गयी है इसलिए साहित्य और सिनेमा का बहुत नजदीकी संबंध रहा है। साहित्य के फिल्मांतरण में फिल्म निर्देशक की भूमिका महत्वपूर्ण और प्रायः निर्णायक होती है। एक सफल फिल्मांतरण साहित्य का सिने—भाषा के द्वारा किया जानेवाला पुनःसृजन होता है। फिल्मांतरण में संबंधित रचना में जो देश—काल—वातावरण निर्माण किया होता है उसे फिल्मांतरित करना आवश्यक होता है। साथ ही मूल रचना की संवेदना को यथावत रखना काफी महत्वपूर्ण होता है। साहित्य और सिनेमा दोनों माध्यमों की अपनी स्वतंत्र भाषाएँ होती हैं। इस कारण साहित्य की भाषा को फिल्म में फिल्मांतरित करना कठिन काम होता है।

फ्लेटोनिक प्रेम पर आधारित फणीश्वरनाथ रेणु की कहानी “तीसरी कसम” की मूल संवेदना को सिनेमैटिक संसाधनों की सहाय्यता से फिल्मांतरण करते हुए कहानी के छूटे, अपूर्ण संदर्भों को जोड़कर बासु भट्टाचार्य ने हिंदी साहित्य के फिल्मांतरण को कलात्मक उँचाई प्रदान की है। तीसरी कसम कथाकार फणीश्वरनाथ रेणु की ऑचलिक परिवेश पर आधारित कहानी है। कहानी का आरंभ रेणु ने हीरामन गाडीवान की पीठ में गुदगुदी लगने की घटना से किया है। इसके पश्चात कथाकार ने पूर्वदीप्ति शैली में गुदगुदी क्यों लग रही है? इस प्रश्न का उत्तर देते हुए हिरामन की गाडीवानी तथा गाडीवानी करते समय हीरामन को आये कटू अनुभवों के कारण हीरामन ने खायी दो कसमों का जिक्र किया है। एक दिन जनाना सवारी ले जाते समय हीराबाई को देखकर हिरामन मन ही मन उस पर लट्टू हो जाता है। हीराबाई का सौंदर्य और बोलने

की मिठास से हिरामन प्रभावित हो जाता है। हीराबाई के मन में भी हिरामन के प्रति लगाव निर्माण होता है परंतु दोनों अपना प्रेम अभिव्यक्त नहीं कर पाते। जब हीराबाई अपनी शहरवाली नौ टंकी में जाने का निर्णय करती है तो उस समय हिरामन उसे विदा देने के लिए रेल स्टेशन पर पहुँचता है जब रेल चली जाती है तो हिरामन को खालीपन महसूस होता है और वह तीसरी कसम खाता है कि वह कभी अपनी गाड़ी में कंपनी की जनाना सवारी नहीं लेगा। इस प्रकार बैलगाड़ी की यात्रा से आरंभ हुई दोनों की अव्यक्त प्रेम कथा रेलयात्रा से समाप्त होती है।

‘तीसरी कसम’ कहानी का फिल्मांतरण कर फिल्म—निर्देशक बासु भट्टाचार्य ने फिल्म का शीर्षक तीसरी कसम ही रखा है। आवश्यकता के अनुसार निर्देशक ने उसमें कुछ परिवर्तन किए हैं। कुछ छनये पात्रों का निर्माण किया है जिससे कहानी में अव्यक्त बातों में स्पष्टता आयी है। फिल्म में कथा का आरंभ कहानी की कथा से भिन्न रूप में दिखाया है। फिल्म का आरंभ होता है चोरबाजारी का माल बैलगाड़ियों में लादकर गाड़ीवान हिरामन द्वारा गाया ‘सजन रे झूठ मत बोलो’ इस गीत से। चोरी का माल ले जानेवाली बैलगाड़ियाँ पुलिस के द्वारा पकड़ी जाती हैं। हिरामन किसी—तरह पुलिस से जान बचाकर घर पहुँचता है और अपनी भाभी के सामने कसम खाता है कि कभी चोरबाजारी का माल अपनी गाड़ी में नहीं लादेगा। अगले दृश्य में हिरामन बैलगाड़ी में बॉस न लादने की कसम खाता है। फिर एक बार वह जनाना सवारी लेकर बैलगाड़ी की फारबिसगंज की यात्रा का आरंभ करता है। हीराबाई से उसकी जान—पहचान होती दिखाई है। रास्ते में हीराबाई के अनुरोध पर हिरामन महुआ—घटवारिन की कथा को ‘दुनिया बनानेवाले क्या तेरे मन में समायी’ गीत के माध्यम से सुनाता है। नौ टंकी में हीराबाई के लिए मारपीट करने के कारण हीराबाई हिरामन पर गुस्सा उतारती है। जमींदार विक्रमसिंह का पात्र निर्देशक ने सृजित किया है। विक्रमसिंह हीराबाई पर जबरदस्ती करने का प्रयास करता है परंतु वह उसका विरोध करके शहर की नौटंकी कंपनी में जाने का फैसला लेती है। वह नम आँखों से हीरामन से विदा लेती है ट्रेन चली जाती है हिरामन दुखी होता है और तीसरी कसम खाता है कि वह कंपनी की औरत की सवारी अपनी गाड़ी में नहीं लेगा। अंतिम दृश्य में स्टेशन से जाती हुई बैलगाड़ी कोहरे में धुँधली होती है और फिल्म समाप्त होती है।

प्रस्तुत फिल्म में कहानी के प्रमुख घटनाओं में निर्देशक ने बदलाव नहीं किये हैं। कहानी की कुछ घटनाओं को फिल्मकार ने नहीं लिया है। इसके साथ ही कुछ नई घटनाओं तथा नये पात्रों को सृजन निर्देशक ने किया है। जमींदार विक्रमसिंह के सभी दृश्य, हीराबाई द्वारा हिरामन को खाना खिलाना, मेले के ठेले का दृश्य आदि जो मूल कहानी में नहीं हैं कहानी की कथा हिरामन और हीराबाई इन दूरे चरित्रों के केंद्र में है। हिरामन दिल का साफ आदमी है। फिल्म में हिरामन की भूमिका राज कपूर और हीराबाई की भूमिका वहीदा रहमान ने निभाई है। कहानी के पात्रों के चरित्र—चित्रण तथा फिल्मांतरित पात्रों के चरित्र—चित्रण में महत्वपूर्ण परिवर्तन दिखायी देता है। वहीदा रहमान के सशक्त अभिनय के कारण कहानी की हीराबाई वास्तविक एवं प्रभावोत्पादक रूप में फिल्मांतरित हुई है। मनोवैज्ञानिकता कहानी के संवादों की प्रमुख विशेषता है। प्रस्तुत फिल्म में संवाद—लेखक फणीश्वरनाथ रेणु ही थे। रेणु जी ने कुछ नये प्रसंगों, पात्रों के संवाद भी मूल संवादों से मिलते—जुलते लिखे हैं। तीसरी कसम ग्रामीण परिवेश को आधार बनाकर लिखी कहानी है। ग्रामीण जीवन का जिवंत चित्रण फिल्म में प्रस्तुत हुआ है। प्रस्तुत कहानी के फिल्मांतरण में फिल्मकार ने कहानी की मूल संवेदना को

फिल्म में यथावत फिल्मांतरित किया है। इस फिल्मांतरण के संदर्भ में कथा लेखक फणीश्वरनाथ रेणु ने धर्मयुग द्वारा आयोजित गोष्ठी में कहा था, “शैलेंद्र (फिल्म निर्माता होने के नाते) ने एक साहित्यिक कृति पर बिग स्टारवाली फिल्म बनाकर भी कृति को मरने नहीं दिया बल्कि फिल्म तकनीक और भाषा के माध्यम से कहानी की रक्षा करते हुए उन बातों को और भी उभारा जो प्रस्तुति की दृष्टि से अनिवार्य थे।”

निष्कर्ष:

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि प्रस्तुत कहानी को वस्तुपक्ष तथा भाव-पक्ष की दृष्टि से सफल रूप में फिल्मांतरित किया है। कहानी के पात्रों को यथावत रखते हुए कुछ नये पात्रों का सृजन भी किया है। कुशल अभिनय के द्वारा कहानी के पात्र हमारे सामने अधिक स्पष्ट रूप से प्रस्तुत होते हैं। सिनेमा की भाषा में कहानी के वातावरण तथा परिवेश को उभारने का काम निर्देशक ने किया है। बासु भट्टाचार्य ने साहित्य के सफल फिल्मांतरण का एक आदर्श इस फिल्म के द्वारा प्रस्तुत किया है। कहानी की भोजपुरी, मैथिली आदि भाषाओं के शब्दों से युक्त ढेढ-गँवई हिंदी भाषा को फिल्म में यथावत फिल्मांतरण किया है।

संदर्भ ग्रंथ:

१. सिनेमा और फिल्मांतरित हिंदी साहित्य, डॉ. गोकुल क्षीरसागर, विकास प्रकाशन, कानपुर, प्रथम संस्करण २०१७ई
२. साहित्यिक कथाएँ फिल्मी चौखट में — जुगनू शारदेय, रेणु से भेंट — संपा भारत यायावर, पृ.८०
३. दृश्य-श्रव्य माध्यम विविध परिप्रेक्ष्य— डॉ.दिलीप मेहरा, अमर प्रकाशन मथुरा, प्रथम संस्करण—२०१३
४. दृश्य-श्रव्य माध्यम लेखन — डी.के.राव, लोकसंस्कृति प्रकाशन, नई दिल्ली प्रथम संस्करण २००७

कहानी 'यही सच है' का फिल्मांतरण

श्री.किरण सोपान सोनवलकर सहाय्यक प्राध्यापक,
काकासाहेब चव्हाण कॉलेज, तळमावले,

इक्कीसवीं शती में साहित्य का फिल्म में अंतरण का मार्ग विस्तृत हो चुका है। साहित्य को फिल्म के साथ-साथ टेलिविजन विडियो-गेम, म्यूजिकल आदि विभिन्न विधाओं में फिल्मांतरित किया जा रहा है। एक समय में फिल्मांतरण का अर्थ केवल क्लासिक रचनाओं के फिल्मांतरण के रूप में था लेकिन आज व्यापक स्तर पर समाज में साहित्यिक स्थान मिल रहा है। फिल्म निर्माण के शुरुआती दौर में साहित्य के फिल्मांतरण को अधिक मात्रा में विरोध हुआ है क्योंकि सिनेमा के विषय में समाज में कोई अच्छी छबी नहीं थी। लेकिन जैसे-जैसे सिनेमा को समाज में प्रतिष्ठा प्राप्त हुई वैसे-वैसे कुछ साहित्यिक कृतियों का फिल्मांतरण हुआ। उसमें से कुछ फिल्मांतरण सफल रहे और कुछ असफल परंतु समय के साथ इस विधा की लोकप्रियता लोगों में बढ़ती गई।

फिल्म निर्देशक बासु चटर्जी ने सन १९७४ ईसवी में 'मनु भंडारी की कहानी 'यही सच है' का सफल फिल्मांतरण किया है। यह कहानी नयी कहानी के अंतर्गत आती है। इस कहानी में आधुनिक नारी के प्रेम एवं उसके मानसिक द्वंद्व को आधार बनाया है। डायरी शैली में लिखी इस कहानी में प्रेम त्रिकोण को दिखाया गया है। नायिका दीपा के मन में दो पुरुषों को लेकर चल रहे द्वंद्व को घटनाओं तथा मनावैज्ञानिक विवरण के द्वारा उजगर किया है। बासु चटर्जी ने सिनेमा के आवश्यकता के अनुसार फिल्मांतरण करते समय कुछ बदलाव किये हैं। कहानी की मूल संवेदना में बदलाव न हो इसका भी पूर्ण-रूप से ध्यान रखा है। साथ ही निर्देशक ने कुछ स्वतंत्रता के साथ कुछ प्रसंग घटायें हैं तो कुछ नये प्रसंगों का निर्माण किया है। जैसे कि कहानी का आरंभ कथा-नायिका दीपा द्वारा अपने प्रेमी संजय की प्रतीक्षा करने की घटना से होता है तो फिल्म का आरंभ दीपा के सपने से होता है जिसके द्वारा फिल्मकार ने दीपा के मन की उलझन को फिल्म के आरंभ में ही स्पष्ट किया है। इसके अतिरिक्त कहानी में प्रयुक्त स्थानों को बदलकर कानपूर की जगह दिल्ली और कलकत्ता के स्थान पर मुंबई का प्रयोग किया है। महानगरों के नामों में किये परिवर्तन के कारण कहानी में वर्णित उन महानगरों से संबंधित कुछ प्रसंगों को फिल्म में आवश्यकता के अनुसार बदल दिया है।

आलोच्य कहानी नायिका प्रधान प्रेम कहानी है, इसलिए इस में दीपा के प्रेम और उसकी दो प्रेमियों में से किसी एक के चयन की समस्या एवं अंतर्द्वंद्व को स्पष्ट करने के लिए कहानीकार ने कहानी में बहुत कम पात्र रखे हैं। कहानी में दीपा, संजय और निशीथ तीन प्रमुख पात्र हैं। इनके अतिरिक्त ईरा, दीपा के पड़ोसी मिस्टर और मिसेज मेहता तथा उनकी छोटी बेटा आदि गौण चरित्र भी कहानी में लिये गये हैं। फिल्म में भी प्रमुख पात्र तीन ही हैं। फिल्म में दीपा का रोल 'विद्या सिन्हा ने संजय का अमोल पालेकर तथा निशीथ (नवीन) का दिनेश ठाकुर ने किया है। इन प्रमुख पात्रों के अतिरिक्त रजिता ठाकुर ईरा

की वीणा गौड ने भाभी की, मंजू मैत्री ने मिसेस मेहरा की तथा मास्टर चीकू ने बंटी की भूमिका निभायी है। फिल्म में दीपा के भाई—भाभी, मिसेस मेहरा की बेटी की जगह बेटा, दीपा के घर का नौ कर आदि गौण पात्रों का प्रयोग किया है।

प्रस्तुत कहानी में डायरी शैली का प्रयोग किया गया है। इसलिए स्वगत—संवादों का ही प्रयोग गृह्य है। कहानी में कथ्य की दृष्टि से प्रयुक्त स्वगत संवादों की भरमार डायरी शैली के कारण उचित भले ही हो किंतु फिल्म में कुछ आवश्यक संवाद निर्देशक ने फ्रेम—फ्रिज कर दीपा के द्वारा स्वगत रूप में प्रतिपादित किये हैं। कहानी की नायिका दीपा का स्वगत कुछ इस प्रकार से है — “मैं निशीथ से नफरत करती हूँ, उसकी याद मात्र से मेरा मन घृणा से भर उठता है। फिर अठारह वर्ष की आयु में किया प्यार भी कोई होता है भला! निरा बचपना होता है, महज पागलपन उसमें आवेश रहता है पर स्थायित्व नहीं, गति रहती पर गहराई नहीं जिस वेग से वह आरंभ होता है, जरा—सा झटका लगने पर उसी वेग से टूट जाता है।” इस प्रकार के स्वगत कहानी में होने के कारण फिल्मकार ने दीपा के संवादों में गंभीरता भर दी है। शांत स्वभाव वाली दीपा के सामने संजय जब नवीन का जिक्र करता है तो उसका स्वर बदलता है। फिल्म में दीपा तथा संजय के बीच कुछ इस प्रकार का संवाद हुआ है—

दीपा : मुं बई ताँ मेरे लिए बिलकुल लनयी जगह है और एक ईरा के सिवा किसी काँ जानती भी नहीं... तुम्हारी को ई जान—पहचान नहीं है?

संजय: अरे हमारे ऑफिसवाले सब बेकार हैं सब साले अपनी अपनी गाते फिरते हैं।... अच्छा सचमुच क्या ईरा के अलावा और किसी को नहीं जानती बंबई में?... नवीन भी तो है, वहाँ।

दीपा : होगा, मुझे क्या करना है? (गुस्से में)

संजय : कुछ नहीं करना है। (चिढ़ते हुए)

दीपा : देखो संजय, मैंने तुमसे हजार बार कह दिया है उसे ले के मुझे मत छोड़ा करो। मुझे बिलकुल नहीं पसंद।

संजय : अरे तुम तो मजाक भी नहीं समझती। फौरन सिरीयस हो जाती हो।

फिल्म में संवाद पात्रों के अनुरूप तथा उनकी मनो दशा के अनुरूप बदलते हैं। फिल्म में संजय का हमेशा बोलते दिखाकर उसके बातूनी व्यक्तित्व पर प्रकाश डाला है। तो दूसरी ओर नवीन बिलकुल मित—भाषी है, अतः वह बहुत कम बोलते हुआ दिखाई देता है। दीपा के संवाद ही उसके अंतर्द्वंद्व को उभारने का काम करते हैं।

‘यही सच है’ कहानी में कानपूर तथा कलकत्ता इन महानगरों के बाह्य वातावरण का चित्रण हुआ है। फिल्म में कानपूर की जगह दिल्ली और कलकत्ता के स्थान पर मुं बई का रखने के कारण इन महानगरों के परिवेश का चित्रण हुआ है। निजामुद्दीन, इंडिया गेट, पार्लियामेंट टहाऊस रास्तों के चित्रण में दिल्ली तथा मुं बई की उँची इमारतों, गेटवे ऑफ इंडिया, ताजमहल होटल, जुहू—चौपाटी, समंदर का किनारा आदि स्थानों का चित्रण हुआ है। कथा नायिका दीपा का संजय और निशीथ में से किसी एक का चयन करने में पैदा हुई उलझन एवं अंतर्द्वंद्व का चित्रण करना इस कहानी का मूल उद्देश्य रहा है। निर्देशक बासु चटर्जी ने उद्देश्य का फिल्मांतरण यथावत रूप में किया है। दीपा की मानसमात्रा को मनोवैज्ञानिक आधार बनाकर तथा प्रभावशाली सिनेभाषा का प्रयोग कर उन्होंने कथ्य को फिल्मांतरित किया है।

निष्कर्षता: हम कह सकते हैं कि डायरी शैली में लिखी इस कहानी का फिल्मांतरण करना कठिन कार्य था। लेकिन बासू चटर्जी ने कथावस्तु, पात्र चरित्र चित्रण, देशकाल एवं वातावरण, संवाद, कथ्य आदि का फिल्मांतरण सफल रूप में किया है। इस कारण बॉक्स ऑफिस पर भी इस फिल्म ने अच्छी कमाई की है।

संदर्भ:

१. 'यही सच है' — अक्षर प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, नई दिल्ली
२. रजनीगंधा फिल्म
३. साहित्य और सिनेमा के अंतर्संबंध, विवेक दुबे, संजय प्रकाशन, नई दिल्ली
४. सिनेमा और साहित्य — हरिश कुमार, संजय प्रकाशन, नई दिल्ली
५. कथा — पटकथा, मन्मू भंडारी, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली

मन्नू भंडारी की उपन्यासों का श्राव्य एवं दृश्य में रूपांतरण

डॉ. हेमलता काटे हिंदी विभाग, बालासाहेब देसाई कॉलेज, पाटण

उपन्यास हिंदी साहित्य की एक महत्वपूर्ण विधा है। प्रेमचंद जी ने “उपन्यास को मानव चरित्र का चित्र कहा है।”^१ जिसका रूपांतरण श्राव्य एवं दृश्य विधा में करना है। अर्थात् सिनेमा या दूरदर्शन के नाटिका रूप में उसका रूपांतरण करना है। अर्थात् साहित्य की विधाओं को एक व्यापक रूप प्रदान करना है। कारण सिनेमा को परिभाषित करते हुए सत्यजित रे लिखते हैं, “एक फिल्म चित्र है, फिल्म आंदोलन है, फिल्म शब्द है, फिल्म नाटक है, फिल्म एक कहानी है, फिल्म संगीत है, फिल्म हजारों अभिव्यक्ति के श्राव्य एवं दृश्य माध्यम है।”^२ इस दृष्टि से साहित्य सिनेमा का एक उसका छोटा अंग है। फिर भी साहित्य की अपनी शक्ति है। इसकी उदात्ता को व्यक्त करते वक्त हजारी प्रसाद द्विवेदी लिखते हैं, “साहित्य में वह शक्ति छिपी रहती है, जो तोप, तलवार और बम के गोलों में भी नहीं पायी जाती।”^३ इसलिए तो सिनेमा साहित्य से प्रभावित हुआ है। साहित्य के पास सिनेमा के लिए खजानों का भंडार छिपा हुआ है। पात्र, कहानी दृश्य, कला, परिवेश, ध्वनि, शब्द, संगीत सब साहित्य के पास है। फिर भी सिनेमा और साहित्य के धरातल अलग-अलग है। सिनेमा शुद्ध मनोरंजन प्रधान होता है, जिसमें दर्शकों के माँग का ख्याल रखा जाता है। दर्शक जो चाहे फिल्म इंडस्ट्री वही परोसता है, जिसका सिधा संबंध व्यवसाय से होता है। जब कि साहित्य संवेदना और अनुभूति प्रधान होती है, साहित्य दर्शकों की माँग पर नहीं बल्की साहित्यकार अपनी निजी संवेदना और अनुभूति को केंद्र में रखकर समाज के यथार्थ रूप को शब्दों के माध्यम से सामने लाने का प्रयास करता है। परंतु सिनेमा में केवल शब्दों से काम नहीं चलता तो उन शब्दों को सजीव बनाने के लिए जिवंत दृश्यों का सहारा लेना पडता है। अर्थात् सिनेमा कल्पना प्रधान है, भावों की अभिव्यक्ति के लिए ऐसे दृश्यों को निर्माण कर देता है जो शब्दों द्वारा संभव नहीं है। इसीलिए साहित्य को दृश्य रूप में लाने के लिए फिल्मकारों को चुनौतियों का सामना करना पडता है। परिणामस्वरूप कभी उन्हें सफलता मिलती है तो कभी असफलता का सामना करना पडता है। ऐसे ही हिंदी उपन्यास साहित्य के रूपांतरण हुए हैं, उसमें किसी को सफलता मिली है तो किसी को असफलता मिली है। इस संदर्भ में लिखा है, “निर्देशक के लेवल पर साहित्य का सफल और तर्कसंगत सिनेमाई रूपांतरण वही हो सकता है, जहाँ निर्देशक का मानसिक स्तर उच्चकोटी के साहित्य को समझने की कूवत रखता हो। साहित्य और सिनेमा का समन्वय स्थापित करके ही निर्देशक किसी भी साहित्यिक कृति को उसकी मूल आत्मा

के साथ आत्मसाथ करके उसके साथ ही नहीं, अपने साथ, अपने फिल्म माध्यम और अपने समय समाज के साथ न्याय कर सकता है। धन, निवेश के बल पर यदि किसी अनाडी के हाथ में साहित्यकृति का रूपांतरण चला गया तो वहाँ कृति के साथ न्याय नहीं होगा।”^४

साहित्य और फिल्म की रचना प्रक्रिया पर विचार करते समय सत्यजित राय लिखते हैं, “मैं कहानी और उपन्यास को कुछ तत्वों की वजह से अपीली करता हूँ जो पटकथा लिखने की प्रक्रिया में उसकी कथावस्तु संभवतः परिवर्तित की जाए लेकिन अधिकांश मूलतत्व सुरक्षित रखे जाए।”^५ सिनेमा से जुड़ा एक तथ्य यह भी है कि साहित्य लेखन में बाजार की अहम

भूमिका नहीं होती जबकि सिनेमा में बाजार का तत्व ना केवल लागू होता है बल्कि हावी भी होता है क्योंकि फिल्म की लागत बहुत होती है। कारण फिल्म एक लोक विधा बन गयी है। साहित्य शिक्षितों की विधा है। फिल्म तो रामलीला और लोकनाट्य की तरह आम जनता तक अपनी बात उसका उद्देश्य मनोरंजन चाहे उसके दर्शक अनपढ़ हो या फिर पढ़े लिखे। परिणामस्वरूप किसी भी हिंदी साहित्यिक विधा का रूपांतरण करते समय उसमें थोड़ा बहुत अंतर होना स्वाभाविक है। इस संदर्भ सचिन तिवारी लिखते हैं, ‘रूपांतरण को हम पुनर्व्यवस्थापन (अदली—बदली) की प्रक्रिया के तौर पर देख सकते हैं, जिसमें एक विधा को दूसरी विधा की साँचे में ढाला जाता है। यह किसी चीज को फिर से नए से देखना है। लेकिन, इसके साथ रूपांतरण को अनुमान और सुधार की प्रविधि द्वारा किया गया सहज प्रयास भी माना जा सकता है, जो किसी आलेख को नए दर्शकों या पाठकों के लिए प्रासंगिक बनाने या आसानी से समझ में आने लायक बनाने की दिशा में किया जाता है।’⁶ इसीकारण किसी भी साहित्य का जब श्राव्य एवं दृश्य रूपांतरण होता है, वह दर्शकों के लिए आसान बनाने की दृष्टि से होता है। अतः किसी साहित्य की मूल कृति में थोड़ा—बहुत बदलाव होना सहज स्वाभाविक है।

ऐसे ही मन्नू भंडारी की जिन उपन्यासों का सिनेमाई रूपांतरण हुआ है वह सहज स्वाभाविक रूप में ही हुआ है। उनके उपन्यासों के बारे में राजकमल प्रकाशक लिखते हैं, ‘मूलतः कहानीकार और भारतीय स्त्री की जटिल मनोभूमि का उत्खनन करनेवाली अनेक कहानियों की रचयिता मन्नू जी ने उपन्यास कम ही लिखे। जिन दो उपन्यासों, ‘आपका बंटी’ और ‘महाभोज’ के लिए उन्हें विशेष तौर पर जाना जाता है, वे हिंदी उपन्यास के इतिहास में क्लासिक दर्जा रखते हैं। उनकी उपन्यास—कला ने अपने उसी सहज रास्ते अपना आकार लिया जिससे उनकी रचनात्मकता के अन्य रूप उनकी कहानियों में उतरे थे। इसीलिए ‘आपका बंटी’ और ‘महाभोज’ को ही किसी शिल्पगत चमत्कार के लिए नहीं, अपनी विषयवस्तु के प्रामाणिक प्रस्तुतीकरण और अबाध पठनीयता के लिए जाना जाता है।’⁹ मन्नू भंडारी हिंदी साहित्य की एक प्रसिद्ध साहित्यकार है। जिन्होंने आज तक छह उपन्यास लिखे हैं, जैसे— ‘आपका बंटी’, ‘महाभोज’, ‘स्वामी’ ‘एक इंच मुस्कान’, ‘कलवा’, ‘एक कहानी यह भी’। इसमें से मन्नू भंडारी के दो उपन्यासों का सिनेमाई रूपांतर हुआ है। जिसमें पहला उपन्यास है— ‘आपका बंटी’ । उसका मराठी सिनेमा में रूपांतरण हुआ है। उपन्यास और सिनेमा के कथ्य का कलेवर एक ही है। केवल कुछ पात्रों के नाम बदल दिए गए हैं। उपन्यास में बंटी का नाम अरूप बत्रा है तो सिनेमा वह नाम कौस्तुब वैदय है। सिनेमा शकुन की भूमिका प्रतिक्षा लोणकर ने निभायी है। दोनों में उसके माता—पिता

का नाम अजय और शकुन ही है। उपन्यास में अजय की दूसरी पत्नी का नाम मीरा है तो सिनेमा में शिवानी है। कहानी जिन स्थलों पर घटी है, अधिकतर वही स्थल उपन्यास और सिनेमा में है। ‘आपका बंटी’ और ‘एवढंस आभाळ’ उपन्यास की कहानी कुछ ऐसी है। बंटी के माता—पिता अजय और शकुन दोनों आधुनिक स्वतंत्र विचारधारा से प्रभावित हैं। दोनों के बीच हमेशा अहम को टकराहट होती है। परिणामस्वरूप दोनों एक दूसरे से अलग रहने लगते हैं। दोनों का तलाख न हो इसीलिए दोस्त प्रयास करता है कारण दोनों को एक बेटा है। वह चाहता है कि मम्मी—पापा साथ रहें। वह यह नहीं समझ पाता कि उसके मम्मी—पापा क्यों नहीं मिल रहे, पर वह इतना जानता है कि दोनों भी उससे बहुत प्यार करते हैं। परंतु दोनों के बीच के तनाव

को समझ नहीं पाता। वह अपनी मम्मी के साथ रहता है। उसे अपने पापा की याद बहुत याद आती है। परंतु अजय ने बंगाली लडकी के साथ शादी की है और शकुन ने भी डॉ. जोशी के साथ शादी की है। बंटी न अजय की दूसरी पत्नी को अपनी माँ के रूप में चाहता है और न शकुन के दूसरे पति को अपने पिता के रूप में चाहता है। माँ के पास होता है तो पापा की याद आती है, इसलिए कोलकता पापा के पास चला जाता है। पर वहाँ भी उसका मन नहीं लगता उसे अपने माँ की याद आती है, पर वह कुछ कह नहीं पाता। पापा उसे होस्टल भेजने की व्यवस्था करते हैं। बंटी को होस्टल दिखाकर अजय कहता है, ‘तुम्हें प्रिंसिपल से मिलवाकर, सबसे जान पहचान करवाकर शाम को हम चले जायेंगे।’ तब बंटी को एहसास होता है कि वह कहीं का नहीं रहा। उपन्यास और सिनेमा में बंटी की होनेवाली चिड़चिड़ को ही प्रस्तुत किया है। उपन्यास में जिस समस्या को उठाया गया है, उसी समस्या को लेकर पूरी ताकद के साथ बिपीन नाडकर्णी ने ‘एवढंस आभाळ’ यह मराठी सिनेमा बनवाया है। जिसमें प्रतिक्षा लोणकर और अजय शिंदे ने प्रमुख भूमिका के रूप में काम किया है और मन्नू जी के ‘आपका बंटी’ इस उपन्यास को समाज तक पहुँचाने में सफल हुए हैं।

मन्नू जी का ‘स्वामी’ एक लघु उपन्यास है, जो बंगाली साहित्यकार शरतचंद्र की कहानी ‘स्वामी’ पर आधारित है। जिसमें सौदामिनी के माध्यम से वास्तव में पत्नित्व की भावनाओं को चित्रित करने का प्रयास किया है। इ. स. १९७७ में बासु चटर्जी ने इसपर ‘स्वामी’ नाम से फिल्म बनायी है। जिसमें शबाना आजमी, धर्मेन्द्र आदि कलाकारों ने मुख्य भूमिका निभायी है। ‘स्वामी’ उपन्यास में जो पात्रों के नाम हैं, वही नाम इस फिल्म में भी दिए हैं। सौदामिनी नरेन से प्रेम करती है, जो उसका पड़ोसी और सहपाठी भी है। परंतु घरवाले सौदामिनी की शादी घनश्याम से कर देते हैं। घरवालों की दृष्टि से घनश्याम एक संन्यासी व्यक्ति है। शादी के बाद भी सौदामिनी नरेन को भूल नहीं पाती। परिणामस्वरूप पति के प्रति उसके मन में कभी भी प्रेम उत्पन्न नहीं हुआ। एक दिन सहनशीलता की सीमा टूट जाने पर वह पति का घर छोड़कर चली जाती। फिल्म में बासु जी ने यह दिखाया है कि उन्होंने घर जानेवाले प्रसंग को काटकर फ्लैटफॉर्म पर ही सौदामिनी अपने पति के चरणों में गिर पड़ती है और यहाँ पर ही फिल्म की कहानी खत्म होती है। अर्थात् ‘स्वामी’ उपन्यास की कथा जो कलेवर हो उसमें इतना ज्यादा अंतर नहीं दिखाया। कारण उपन्यास में यह चित्रित है कि सौदामिनी के मन में अपने पति के प्रति प्रतिशोध और क्रोध था वह धीरे-धीरे करुणा, स्नेह, सम्मान और

आदर से होते हुए, पूजा के भाव तक पहुँच जाता है। थोड़ा-बहुत परिवर्तन करने के बाद भी इस फिल्म को भी काफी सफलता मिली है।

निष्कर्षतः कह सकते हैं कि किसी भी साहित्य कृति के रूपांतरण के बाद उसमें थोड़ा परिवर्तन होना स्वाभाविक है, परंतु सिनेमा में रूपांतरण होने के बाद साहित्य भी प्रभावित और अधिक लोकप्रिय बनता है। कितनी ही साहित्य कृतियाँ सिनेमाई रूपांतरण के बाद आकाश छू गयी हैं। मन्नू भंडारी की दोनों उपन्यासों के सिनेमाई रूपांतरण को सफलता मिली है। इसका एक कारण यह भी रहा होगा कि ‘स्वामी’ फिल्म का संवाद लेखन स्वयं मन्नू जी ने किया था। फिर भी उनकी

रचनाओं को रूपांतरण में सफलता ही मिली है। कारण उनके उपन्यास 'आपका बंटी' और 'स्वामी' इनका सिनेमाई रूपांतरण हुआ, परंतु उनकी कहानी का कलेवर एक ही रहा। यूँ कहेंगे कि सिनेमाई रूपांतरण के कारण मन्नू जी के उपन्यास सामान्य जनता तक पहुँचे।

संदर्भ सूची:—

१. www.internet.com

२. इलेक्ट्रॉनिक मीडिया एवं सूचना प्रादयोगिकी — डॉ. यू. सी. गूप्ता, पृ. ८८

३. दलित साहित्य की अवधारण और प्रेमचंद — सं. सदानंद शहा, पृ. २२५

४. साहित्य का सिनेमाई रूपांतरण—चरण सिंह अमी ('मीडिया विमर्श' सिनेमा, विशेषांक —२ मार्च, २०१३), पृ. ६४

५. www.internet.com

६. साहित्य और सिनेमा — सचिन तिवारी (ऑनलाईन पत्रिका 'हिंदी समय' में प्रकाशित लेख)

७. संपूर्ण उपन्यास साहित्य — मन्नू भंडारी की उपन्यास के संदर्भ में राजकमल प्रकाशन की राय।

‘घरौंदा’— नाटक से सिनेमा: एक विश्लेषण

प्रा. शैलजा टिळे, सहायक प्राध्यापक, हिंदी विभाग,

श्रीमती कुसुमताई राजारामबापु पाटील कन्या महाविद्यालय, इस्लामपुर

पृष्ठभूमि :

साहित्य और समाज आदी—अनादि काल से ही एक—दूसरे के पूरक रहे हैं, सहायक और प्रेरणास्त्रोत भी। साहित्य, ललित—कलाओं में से एक प्रमुख कला है। साहित्य ने समाज को हमेशा ही उर्जा दी है और सामाजिक यथार्थ की नींव पर साहित्य सृजन की मंजिल खड़ी रही है। 19 वीं सदी में ‘सिनेमा’ का अविर्भाव हुआ। साहित्य की भाँति ही ‘सिनेमा’ ने भी जनमानस का मन मोह लिया। बीसवीं सदी में आकर साहित्य, सिनेमा और समाज के घनिष्ठ अन्तः सम्बन्ध से ‘विधांतरण’ जैसी नयी कला विकसित हुई। श्रेष्ठ साहित्य कृतियाँ कहानी, उपन्यास, नाटक, जीवनी के रूप में उपलब्ध साहित्य की कथाएं, पटकथाओं के रूप में दृश्यमान होने लगीं। रसिक वर्ग में भी इनका खुलकर स्वागत हुआ किसी साहित्य कृति का सिनेमा में रूपांतरित होना, पर्दे पर साकार होना ही विधांतरण है। 19 वी सदी में विधांतरण की विशेष धूम रही। हिंदी फिल्म निर्देशकों— सत्यजीत राय, मृणाल सेन, श्याम बेनेगल, कुमार शाहनी, मणि कौल, गोविंद निहलानी, भीमसेन खुराना आदि ने हिंदी की श्रेष्ठ साहित्यकृतियों पर फिल्में बनायीं। वे बहुचर्चित भी रहीं। जैसे, प्रेमचंद की कई कहानियाँ, भगवतचरण वर्मा का उपन्यास आम्रपाली, धर्मवीर भारती का ‘सूरज का सातवां घोड़ा’ आदि पर बनी फिल्में बहुचर्चित रही हैं।

साहित्यकृतियों का फिल्मों में ढल जाना अपने आप में सुखद अनुभव है — लेखक, निर्देशक एवं दर्शक सभी के लिए। साहित्य—पाठकों की तुलना में सिनेमा दर्शकों की संख्या अधिक होती है। लेखक की कृति कुशल निर्देशकीय प्रतिभा से फिल्म रूप में साकार होती है। लोगों में चर्चित, लोकप्रिय भी होती है। जनमानस पर छा जाती है। यदि उसका आशय सामाजिक, राष्ट्रीय, मानवीय मूल्यों से संपृक्त हो, तो समाजपरिवर्तन का एक प्रभावी माध्यम बन जाती है। इस दृष्टि से देखा जाए, तो ‘विधान्तरण’ बहुविध उपयोगी, मौलिक कला है।

आधुनिक हिंदी नाट्यसाहित्य में डॉ. शंकर शेष एक महत्वपूर्ण हस्ती है। एक प्रयोगशील नाटककार के रूप में वे ख्यातकीर्ति रहे। उनका प्रत्येक नाटक एक नया प्रयोग रहा है। उन्होंने कुल 21 नाटक लिखे। उनमें से केवल ‘कालजयी’ को छोड़कर बाकी सभी मंचित हो चुके हैं। उनका ‘घरौंदा’ पहले मंचित और बाद में प्रकाशित है। इसी पर भीमसेनजी ने ‘घरौंदा’ नाम से ही फिल्म बनायी। इस संदर्भ में डॉ. विनयजी का कथन दृष्टव्य है — ‘बम्बई की चित्रनगरी ने भी शेष जी के नाटकों का स्वागत किया। उनका ‘अनिकेत’ नाटक जो ‘घरौंदा’ के नाम से प्रकाशित है, भीमसेन द्वारा फिल्म के लिए चुना गया।

‘घरौंदा’ के नाम से इस चित्र का निर्माण हुआ है। 1974 में लिखे गए इस नाटक पर बनी फिल्म ‘घरौंदा’ 1977 में जारी हुई।

‘घरौंदा’ की कहानी महाराष्ट्र की रजधानी मुम्बई शहर में घटित होती है। भयंकर आबादीवाले इस औद्योगिक महानगर में हर कोई अपनी जीविका पाने की कोशिश कर रहा है। रोजी रोटी की तलाश में भारत के विविध राज्यों से, गाँव—कसबों से लोग यहाँ आते हैं। रहने के लिए जगह की कमी से कोई लॉज पर, कोई चालों में, तो कोई झोपडियों में जैसे—तैसे अपना जीवन व्यतीत कर रहा है। अलग—अलग दफ्तरों में काम करनेवाले मध्यमवर्गीय व्यक्ति के लिए ओनरशिप पर फ्लैट लेना भी दुश्वार है। इसी वातावरण की पृष्ठभूमि पर यह कहानी चलती है।

कथा का आरंभ मोदी अॅन्ड मोदी कंपनी के दफ्तर से होता है। (नाटक में भी और फिल्म में भी) दफ्तर में बड़े बाबु, मिश्रा, मिस सोडावाला, सुदीप आदि अलग—अलग पदों पर काम करते हैं। यहाँपर टायपिस्ट के रूप में छाया की नयी नियुक्ती होती है। कुछ कमियों के बावजूद भी छाया का चयन इसलिए किया जाता है कि, उसकी शक्ल—सुरत मोदी की मृत पत्नी ‘सरला’ से मिलती है। असमय में हुई पत्नी की मृत्यु से मोदी पूरी तरह से टूट चुका है। दो बार दिल के दौरों आ चुके हैं। उसकी अवस्था डूबते हुए जहाज की तरह है। छाया को देखकर उसके मुरझाए हुए मन को सुकून मिलता है। छाया 18—19 वर्ष की सुंदर युवती है। सुदीप भी सुंदर युवा नौजवान है। अतः छाया की ओर स्वाभाविकतया आकर्षित होता है। नयी नौकरी होने से छाया की कुछ गलतियाँ होती हैं। हाथ बटाने के बहाने से वह छाया से परिचय प्राप्त कर स्नेह बढ़ाता है। यही स्नेह पहले मित्रता एवं बाद में प्रेम में तब्दील होता है। छाया भोली—भाली, सरल मन की प्रेमिका है। उसके प्रेम में सात्विक भाव है मगर सुदीप के प्रेम में शारीर अभिलाषा। सरल प्रेमभाव की ओट में वासना का एहसास होने पर छाया सुदीप का विरोध करती है। नारी मर्यादा का भंग होने नहीं देती। उसकी घृणा करती है। इस प्रसंग से सतर्क हो सुदीप छाया से माफी माँगकर ऐसी हरकत फिर कभी भी न करने का वचन देता है। दोनों फिर से एक होकर अपने ‘घरौंदा’ की तलाश में लग जाते हैं। उसके लिए पेट काटकर पैसे बचाते हैं। पाँच साल की कड़ी मेहनत एवं बचत से ओनरशिप पर फ्लैट खरीदने की कोशिश करते हैं। उसके लिए इधर—उधर से पैसे माँगकर, कर्ज लेकर अपना कीमती सामान, छुटपुट गहने बेचकर पैसे जुटाते हैं। सुदीप का रूम पार्टनर गुहा के भरोसे पर ठेकेदार को 8,000 रुपये भी देते हैं। मगर वह चोर निकलता है। पैसे और मकान दोनों भी जाते हैं। निराश मन फिर नयी कोशिश करता है। दूसरी बार किराए पर मकान के लिए डिपॉजिट का इंतजाम करता है। छाया के पास 4,000 है। बाकी 7,000 खान से लिए जाते हैं। मगर छाया का भाई गोविंद शिक्षा के लिए विलायत जाने की खातीर छाया के रूपिये ले जाता है। घर मालिक भी पूरे पैसे के अभाव में मकान नहीं देता। दूसरी बार भी सपना टूट जाता है। फिर भी छाया हिम्मत नहीं हारती है। घरौंदा के लिए फिर से संघर्ष करने को तैयार है मगर, सुदीप नहीं। वह ‘शॉर्टकट’ का रास्ता चुनकर छाया के माध्यम से जीवन की भौतिक सुख—सुविधाएं पाने का षडयंत्र रचता है। छाया को मोदी की आरे से आए विवाह प्रस्ताव की स्वीकृती का आग्रह रखता है क्योंकि, मोदी मृत्यु के समीप है। उसकी मृत्यु के बाद छाया सारी जायदाद

की वारिस बनेगी और फिर छाया और सुदीप सुखासीन जीवन बितायेंगे। छाया को यह रास्ता हरगिज पसंद नहीं है। वह सुदीप की घृणा करती हुआ कहती है, 'किसी की कबर पे अपना घर बसाओगे?' मगर सुदीप नहीं मानता। अंततः वह सुदीप जैसे नपुंसक आदमी की अपेक्षा मोदी जैसे अपाहिज फिर भी नैतिकता के स्तरपर ताकदवर आदमी से विवाह करती है। यह छाया का अपना निर्णय है। छाया मूलतः भारतीय सभ्यता के संस्कारों में पली नारी है। विवाह के बाद वह एक प्रामाणिक, निष्ठावान पत्नी का फर्ज निभाती है। उसकी सेवा, लगन एवं प्यार से मोदी की तबीयत अच्छी होती है। घर खुशियों से आबाद होता है। अपने परिवार के प्रति समर्पित छाया का 'घरौंदा' बस जाता है। उधर सुदीप का आवारापन बढ़ता है। वह शराब, सिगरेट का आदी बन दफ्तर भी ठीक तरह से नहीं जाता है। खान का 7,000 का कर्जा चुकाने के बहाने 17,000 रूपिये ले जाता है, मगर खान का कर्जा चुकाता नहीं। उसकी अय्याशियाँ बढ़ती है। कोठों पर भी जाने लगता है। अलग से कमरा लेकर विलासी बनता है। समय—समय पर छाया उसे समझाती है। सही रास्ते पर लाने की कोशीश करती है। मगर, सुदीप में कोई परिवर्तन नहीं होता। शराबी, आवारा, कर्जमंद सुदीप को दफ्तर से निकाल दिया जाता है। छाया के अनुरोध पर मोदी उसे दूसरी कंपनी में काम दिलवाता है। मोदी को मृत्यु की खाई में धकेलने के लिए छाया से बार—बार आग्रह रखनेवाला सुदीप अंत में सबकुछ छोड़कर अपने जीवन—संघर्ष की तलाश में चला जाता है। छाया और मोदी का 'घरौंदा' पूरी तरह से आबाद रहता है।

इस फिल्म की पटकथा खुद डॉ. शंकर शेष ने लिखी है और संवाद गुलजार जी ने लिखे हैं। गुलजार जी के साथ ही नौश लायलपुरी जी ने भी इसे अपने गीतों से सजाया है और उन्हे गाया है अपनी सुमधुर आवाज में — रूना लैला और भूपेंद्रजी ने। संगीत दिया है जयदेव जी ने। इस फिल्म के प्रमुख किरदारों में है जरीना वहाब, अमोल पालेकर, डॉ. श्रीराम लागू और जलाल आगा। और इसके निर्माता एवं निर्देशक रहे है भीमसेन खुराना जी।

कथा तो वही है, मगर उसे फिल्म की शैली में पेश करते हुए, कुछ आवश्यक परिवर्तन किए गए हैं। दर्शक जब 'सिनेमा देखता है, तब सारी कथा दृश्य रूप में उसके सामने आती है। वहाँ निवेदन या निर्देश के लिए जगह नहीं होती। दृश्यात्मकता से ही सब कुछ साकार होता है। सिनेमा की दूसरी विशेषता है रोचकता। कथा में रोचकता होनी चाहिए। कुछ तथ्य 'राज' की तरह संकेत देते, जिज्ञासा बढ़ाते, तर्क—वितर्क की संभावना बनाये रखते पेश होने चाहिए, तभी दर्शकों की रूचि बनी तथा बढ़ती रहती है। दर्शकों का कौतुहल अंत तक बना रहना चाहिए और यह सब निर्देशकीय कौशल पर अवलंबित है। 'घरौंदा' में ये सभी विशेषताएं आदि से अंततक बखूबी हैं।

नाटक की कथावस्तु में सभी दृश्य मोदी के दफ्तर एवं घर में प्रस्तुत होते हैं। बाकी घटना, प्रसंग संवादों से उभरते हैं। यह नाटक की अपनी सीमा है। मगर इसे फिल्म में ढालते हुए मोदी के दफ्तर का बाहरी और भीतरी हिस्सा, अलिशान घर, बगीचा उनके गाँव की हवेली, खेती, नौटंकी, मुम्बई का समुंद्र किनारा, सडकें, ईमारतें, खादय पदार्थों के ठेले, प्रत्यक्ष मकान बनानेवाली साइट के दृश्य, पुल, मायके का घर, रेल स्टेशन ये सारी दृश्यात्मकता दर्शकों को बाँधकर रखती है।

दफ्तर में छाया के प्रवेश से ही सुदीप का उसकी ओर आकर्षित होना, दफ्तर के काम में सहयोग देना इस दृश्य के बाद के अगले दृश्य — मित्रता, प्रेमभाव, सागर किनारें मिलना, घूमना, प्यारी बातें करना से सारे दृश्य गीतों के द्वारा नाजूक प्रेमभाव को प्रकट करते हुए प्रस्तुत होते हैं। प्यार का इजहार नकारात्मक ढंग से, नौश्व लायलपुरी जी के शब्द कथ्य को सुंदर ढंग से पेश करते हैं —

‘तुम्हें हो ना हो, मुझे तो इतना यकीन है

मुझे प्यार तुम से नहीं है, नहीं है’

नायिका छाया के मन की नाजूक सात्विक प्रेमभावना यहाँ उजागर होती है। इसी तरह ओनरशिप पर फ्लैट खरीदते हुए साइट पर का दृश्य गुलजार साहब के गीत एवं जयदेव जी के संगीत से मनोरम बन पडा है। जैसे —

‘दो दीवानें शहर में, रात में और दुपहर में,

आबोदाना ढूँढते हैं, आशियाँना ढूँढते हैं,

अस्मानी रंग की आँखों में बसने का बहाना ढूँढते हैं।’

इस गीत पर अमोल पालेकर एवं जरीना वहाब का अभिनय लाजवाब है। ‘घरौंदा’ की चाहत में सपने सँजोते दो प्रेमी साइट की रूख्सीयत में भी चेतना जगात हैं। यह निर्देशक भीमसेन जी का कमाल है कि उन्होंने साइट के ईंटगारें, पत्थरों के ढेर जैसे नीरस वातावरण में भी तरल प्रेमभाव पिरो दिया है। इन गीतों एवं दृश्यों से फिल्म की सरसता बढ़ गयी है।

फिल्म के अंतिम हिस्से में सुदीप जहाँ अपने गलत निर्णय एवं गैर मार्ग के कारण पूरी तरह से टूट जाता है, अकेला पडता है, उस समय उसकी मनोदशा मुखरित करता गीत —

‘एक अकेला इस शहर में, राह में और दुपहर में,

आबोदाना ढूँढता है, आशियाँना ढूँढता है

इन सूनी काली आँखों में, आँसू की जगह आता है, धुआँ

इस अकेले शहर में कोई नहीं मरने की दुवा ढूँढता है।’

इस फिल्म के संवाद अत्यंत मार्मीक, सटीक, चुस्त एवं स्मरणीय है। मृत गुहा का सामान उसकी माँ के पास लौटाते समय घडी को देख माँ कहती है — ‘अब ये क्या करेगी वक्त का, इसका तो जीवन ही रूक गया।’ दर्शकों के मन को हिला देता है। इसी तरह मरणासन्न मोदी से विवाह करने के लिए, (वह भी जायदार के लिए) सुदीप का छाया को जबरदस्तीपूर्वक

आग्रह करने पर छाया का संवाद 'किसी की कबर पे अपना घर बनाओगे?' कथ्य को मार्मीकता से पेश करता है। इसी तरह सिनेमा के अंतिम दृश्यों में मोदी और सुदीप के बीच के संवाद अत्यंत सार्थक है। सार्थक, मर्मपूर्ण संवाद 'घरौंदा' फिल्म का खास आकर्षण है। नाटक के संवाद भी उतने ही मार्मीक, चुस्त एवं सार्थक हैं। नाटक में सुदीप के षडयंत्रकारी निर्णय पर छाया का कथन '..... तुमने एक नपुंसक निर्णय लिया। इसके बाद भी तुम मेरे पुरुष कैसे रह सकते थे? सच कहूं, उस दिन घिन हुई मुझे तुमसे और इसलिए मुझे उस दिन तुम जैसे हट्टे—कट्टे आदमी की तुलना में यह अपाहिज आदमी ज्यादा ताकदवर लगा'। 2 नाटक की भाषा, संवाद नाटक के कथ्य, विषय, महानगरीय वातावरण, परिस्थिती के अनुरूप स्वाभाविक है और फिल्म की भाषा फिल्म शैली के अनुसार दोनों ही अपने स्तर पर मौलिक कलाकृतियाँ हैं। नाटक की तुलना में सिनेमा में गीत, संगीत, दृश्यात्मकता से रंजकता, सरसता दर्शकों को आनंद देती है तो नाटक में अभिनेयता एवं रंगमंचीय सहायक तत्वों से, सार्थक संवादों से कथ्य की प्रभावकारी अभिव्यक्ति होती है। इसी प्रभाव के कारण ही भीमसेन जी ने 'घरौंदा' नाटक को फिल्म में रूपांतरित किया। यह नाटक की अपनी सफलता है।

इस कहानी का अंतिम दृश्य अत्यंत असरदार है। नाटक में सुदीप छाया के नाम चिट्ठी भेजकर अपनी आप—बीती, निर्णय तथा छाया के निर्णय की सराहना करता है। चिट्ठी मोदी के हाथ लग जाती है। चिट्ठी पढ़कर मोदी सारी स्थिति से अवगत हो छाया के प्रति साशंकित हो उठते हैं। 'छाया चली तो नहीं जाएगी?' इस विचार से तथा सारी हकीकत समझने पर उसकी तबीयत अचानक खराब एवं गंभीर हो जाती है। छाया का तनाव बढ़ता है। वह चिट्ठी पढ़कर नाराज हो, गुस्से से घर छोड़कर जाने का निर्णय करती है। केवल इसीलिए, कि वह नेक औरत है। उसने मोदी की जायदाद से नहीं, मोदी से प्रेम किया है। हल्के से विवाद के बावजूद मोदी जी के मत की साशंकता दूर होती है। वे छाया की सच्चाई से वाकिब होकर उसे जाने से रोक लेते हैं। यही दृश्य फिल्म की शैली में अलग ढंग से दिखाया है। सुदीप उसके घर के बगीचे में छाया से मिलता है। वह स्पष्ट करता है, कि बड़ी कोशीश के बावजूद भी वह छाया को भूल नहीं सका है। उसने भागकर कहीं दूर जाने की योजना बनायी है। रात्री के 12:30 बजे की ट्रेन है। वह दादर रेल स्टेशन पर आने के लिए छाया से आग्रह करता है। ये बातें सुनकर मोदी मानसिक यंत्रणा से गुजरते हैं। दिल का दौरा पडने की संभावना निर्माण होती है। भारतीय संस्कारों में पत्नी दृढ़ चरित्र—मानसिकतावाली नारी छाया पति को ही अपना सर्वस्व मानकर सुदीप का साथ नहीं देती। परिस्थिती से विवश, हतबल मोदी के प्रश्न — 'गयी नहीं?' पर उसका उत्तर 'जाना ही था तो आती क्यों?' मोदी का पुख्ता विश्वास जीत लेना है। आत्मविश्वास के साथ मोदी पत्नीसहित रेल स्टेशन पर जाकर सुदीप को विदा देते हैं।

इस अंतिम दृश्य में फिल्म की कथा चरम उत्कर्ष तक पहुँचती है। आगे क्या होगा? छाया क्या निर्णय करेगी? सुदीप के रूप में प्यार का वरन करेगी? या मोदी जैसे कर्तृत्ववान, ताकदवर पति का साथ देगी? वास्तव में इसका उत्तर छाया के अभिनय में ही मुखर होता है। सुदीप से 12:30 बजे रेल स्टेशन पर आने का निमंत्रण मिलने पर उसकी आँखों में दृढ़ता के भाव ही निर्णय स्पष्ट कर देते हैं, कि वह ऐसी कोई भी हरकत नहीं करेगी। वह मिसेज मोदी है और मिसेज मोदी ही बनकर

रहेगी। छाया और सुदीप के संवादों को सुनने के बाद मि. मोदी का उतरा हुआ चेहेरा हार्ट अटैक आने की संभावना, भोजन से रूचि उचटकर बगीचे में देर रात तक पत्नी के निर्णयात्मक स्थिति का इंतजार करते बैठना— ये सारी बातें पाठकों की जिज्ञासा बढ़ाती रहती है। हताश छाया का रोते रहना, उसके मन में भावना और कर्तव्य का अंतर्द्वंद्व यह दिखाते हुए कैमरा मोदी के घर की विशालकाय मजबूत दीवारों पर केंद्रित है, जिसे आदर्श भारतीय नारी लांघ नहीं सकती है। आगे चलकर वह कैमरा खिलौनों पर भी प्रकाश डालता है। कुल मिलकर यह चित्रभाषा छाया की विवशता, घुटन, कर्तव्यबोध के साथ ही उसके मातृत्व के भी संकेत देती है। वह केवल पत्नी तथा गृहिणी न होकर एक जिम्मेदार माँ भी होने जा रही है।

इस अंतिम दृश्य से कुछ उद्देश्य भी सामने आते हैं। हम कहते हैं कि प्रत्येक कलाकृति उद्देश्य प्रधान होती है, होनी भी चाहिए, तभी उसका समाज में स्वागत होगा। इस संदर्भ में प्रसिद्ध पटकथा लेखक एवं फिल्म निर्देशक असगर वजाहत जी का कथन दृष्टव्य है — “पटकथा के लिए कहानी चुनते समय यह सोचना जरूरी है कि कहानी पूरी तरह पटकथा के उपयुक्त होते हुए भी दरअसल संदेश क्या देती है? उसका उद्देश्य क्या है? मनोरंजन प्रधान फिल्मों में भी संदेश होता है। ये कहानियाँ या फिल्में कुछ सामाजिक और पारिवारिक मूल्यों को सशक्त करती हैं। भारतीय दर्शक परम्परा और प्रयोग के कलात्मक संयोजन को ही श्रेष्ठ समझता है। कहानी का समसामायिक तथा जनोन्मुखी होना आवश्यक है। इससे कहानी का महत्व बढ़ जाता है। अच्छी कहानी में कलात्मक अभिव्यक्ति और उद्देश्य एक—दूसरे से इस तरह जुड़े होते हैं कि उन्हें अलग नहीं किया जा सकता।”³ इस आधार पर ‘घरौंदा’ सिनेमा की प्रस्तुति विशेष कारगर सिद्ध होती है।

निष्कर्ष :-

प्राचीन काल से ही साहित्य और समाज का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहा है। ललित कलाओं में से एक प्रमुख कला—साहित्य की भाँति ही सिनेमा ने भी जनमानस को आकर्षित किया। बीसवीं सदी में आकर साहित्य, सिनेमा और समाज के घनिष्ठ अन्तःसम्बन्ध से विधांतरण जैसी नयी कला विकसित हुयी। श्रेष्ठ साहित्य कृतियाँ, चलचित्र का रूप धारण कर सामने आने लगी। रसिक—दर्शकों की पसंदीदा मुहर ने लेखक—निर्देशकों को भी प्रोत्साहित किया।

हिंदी के आधुनिक नाटककार डॉ. शंकर शेष के बहुचर्चित नाटक ‘घरौंदा’ पर ‘घरौंदा’ नाम से ही फिल्म बनी, जिसके निर्माता एवं निर्देशक हैं— भीमसेन जी। सुप्रसिद्ध गीतकार गुलजार साहब और नौशर लायलपुरी इसके गीत लिखे हैं और संवाद लेखन किया है गुलजार जी ने। इस फिल्म को संगीत से सजाया है जयदेव जी ने। इस फिल्म के मुख्य किरदारों में हैं — जरीना वहाब, अमोल पालेकर और डॉ. श्रीराम लागू। 1977 में जारी इस फिल्म में मुख्य किरदार — छाया के अपने ‘घरौंदे’ की चाहत में किए गये प्रयासों की, बनते—बिगडते—सँवरते हालातों की, सपनों की कहानी है। मुंबई जैसे महानगर में मकान न मिल पाने की समस्या से ग्रस्त जिंदगी का यथार्थ अंकन करती यह फिल्म, नाटक की कथावस्तु को स्वाभाविक ढंग से पेश करती है। मूल नाटक का प्रभाव फिल्म रूपांतरण में और अधिक बढ़ गया है।

नाटक में जहाँ घटना एवं संवादों से कहानी आगे बढ़ती है, वहाँ फिल्म में दृश्यात्मकता से काम लिया जाता है। मूल नाटक की कथावस्तु को बिल्कुल क्षति न पहुँचाते हुए कुछ दृश्य परिवर्तन के साथ “घरौंदा” की पेशकश निर्देशकीय प्रतिभा की मौलिक पहचान है। अंतिम दृश्यांकन में दर्शकों की बढ़ती जिज्ञासा, कौतुहल के साथ ही निर्देशक की कल्पना अपना विशेष महत्व रखती है। नाटक के मूल कथ्य को फिल्मी अंदाज में विशेष प्रभाव के साथ पेश करता ‘घरौंदा’ सचमुच एक सफल, सराहनीय प्रयास है।

संदर्भ एवं आधार ग्रंथ सूची

1. डॉ. विनय : डॉ. शेषकृत, ‘बाढ का पानी से’ पृ.क्र. 7 डॉ. संपतराव जाधव – डॉ. शंकर शेष : सम्पूर्ण साहित्य का अनुशीलन – पृ. क्र. 98 से, विनय प्रकाशन, कानपुर प्रथम, 2017।
2. डॉ. शंकर शेष – ‘घरौंदा’ (नाटक) पृ. क्र. 67–68 किताबघर प्रकाशन, नयी दिल्ली, संस्करण, 2000 ।
3. असगर वजाहत : पटकथा लेखन—व्यावहारिक निर्देशिका पृ. क्र. 18–19, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली.
दूसरा संस्करण : 2015 ।

‘हिंदी कहानी का दृश्य रूपांतरण’

(‘यही सच है’ कहानी के विशेष संदर्भ में)

सौ. सुपर्णा संसुध्दी सहयोगी प्राध्यापक, हिंदी विभाग
जयसिंगपुर कॉलेज, जयसिंगपुर।

साहित्य जीवन और जगत् के विविध पहलुओं को सशक्त एवं समृद्ध रूप में चित्रित करता है। किसी भी समाज की सभ्यता एवं संस्कृति का ज्ञान उसके साहित्य से होता है। आज आधुनिक समय में सिनेमा समाज का आईना है। हिंदी सिनेमा इसी कारण हिंदी साहित्य की ओर सबसे अधिक आकर्षित हुआ है। हिंदी के अनेक साहित्यकारों ने हिंदी सिनेमा में योगदान दिया है। प्रेमचंद, भीष्म साहनी, राही मासूम रज़ा, कमलेश्वर, निर्मल वर्मा, कवि नीरज, गुलज़ार आदि इसी धारा के श्रेष्ठतम लेखक रहें हैं। सिनेमा के माध्यम से कही गई बातें समाज के हर वर्ग तथा आयु के लोगों को प्रभावित करती हैं। साहित्यिक कृतियाँ सिनेमा जैसे दृश्य माध्यम के कारण और अधिक लोकप्रिय बनती हैं। साहित्य में जहाँ साहित्यकार विविध घटना, प्रसंगों को लक्षित करके प्रस्तुत करता है, वहीं सिनेमा निर्देशक उस घटना, प्रसंग को ऐसा नया रूप देता है जिससे वह कृति जीवंत एवं प्राणवान हो उठती है। साहित्यिक कृति एवं फिल्म का निर्माण के पीछे लेखक और निर्देशक मूल भावना एवं कल्पना से जुड़ जाते हैं तो वह कृति निखरकर आती है। दृश्य माध्यम में आवश्यक परिवर्तन कहानी की आत्मा को छोड़े बिना किया जाना चाहिए।

हिंदी कहानीकारों ने हिंदी फिल्मों के लिए बहुत योगदान दिया है। कहानी और सिनेमा दो अलग कलाएँ हैं। कहानी का दृश्य माध्यम में रूपांतर करते वक्त निर्देशक उस कहानी को फिर से लिखता है, उसके संवादों को अपने ढंग से रखता है। मन्नू भंडारी हिंदी की सशक्त महिला लेखिकाओं में से एक हैं। मन्नू भंडारी द्वारा लिखी कहानी ‘यह सच है’ कहानी के आधार पर ‘रजनीगंधा’ फिल्म बनाई गयी है। इस कहानी का अनुवाद जर्मन एवं जपानी भाषा में हुआ है। ‘रजनीगंधा’ फिल्म ने सिल्वर ज्युबिली की है तथा उसे अनेक पुरस्कार भी प्राप्त हुए हैं। रजनीगंधा के बारे में कहा जा सकता है कि उसने साहित्यिक कृति के साथ न्याय किया है। कहानी में दीपा के मन को केंद्रित करके उसके निर्णयात्मक क्षमता की दशा दिखाई देती है। अकेले पड़ जाने का भय दीपा महसूस करती है। निर्देशक ने भी दीपा के प्रेमभावना एवं उसके जीवन को ही केंद्र में रखा है। डायरी शैली में लिखी यह कथा दीपा के जीवन के प्रेम एवं उसके सत्य को पहचानने का अंतर्द्विआत्मकता को व्यक्त करती है। “अनिर्णय और चुनाव का जो द्वंद्व मन्नू भंडारी ने शब्दों के माध्यम से चित्रित किया है, बासू चटर्जी ने कैमरे में चित्रित करने में कहीं विफल रहें हैं। शब्द किसी अंतर्द्विआत्मता को जितनी सफलता से बाहर ला सकते हैं कैमरा इतना सक्षम नहीं होता।”^१

मन्नू भंडारी 1950 से 1960 के बीच लिखे उनके लेखन से विशेष प्रसिद्ध रही। 1950 में भारत की बदलती सामाजिक परिस्थिति में अनेक बदलाव हो रहें थे। जिसका चित्रण अनेक लेखकों ने नई कहानी के माध्यम से किया है। मन्नू जी ने भी अपनी कहानियोंद्वारा महिलाओं से संबंधित तथा उन्हें हो रही समस्याओं को उजागर किया है। “उनकी कहानियों में महिला चरित्र हमेशा मजबूत होता था।”^२ अपनी कहानियों में नारी को पूरे सामाजिक परिप्रेक्ष्य में अंकित करती हैं। हिंदी

कहानियों में अक्सर नारी का स्वरूप अपनी आकांक्षानुसार ही प्रस्तुत किया है। कल्पनाओं से अंकित स्वप्नमयी नारी को चित्रित किया है। मन्नू जी की कहानियों में इस लेखकीय स्वरूप को आधुनिक भारतीय नारी की नई छवि प्रदान की गई है और साथ ही 'नारी अबला' स्वरूप भी उन्होंने सकुशलता से परिवर्तित कर दिया है।

कहानी 'यही सच है' में सिर्फ चार ही पात्र हैं। संजय, दीपा, इरा और निशीथ। अठारह वर्ष की आयु में दीपा निशीथ के प्रति प्रेम, लगाव महसूस करती है। कहानी में कानपुर और कलकत्ता शहरों का परिवेश है। परंतु फिल्म में इस परिवेश को दिल्ली तथा मुंबई में परिवर्तित कर दिया है। अठारह वर्ष की इस आयु में किए प्यार के प्रति दीपा 'निश बचपन का प्रेम, महज पागलपन समझती है।' जिसमें आवेश तथा गति है पर स्थायित्व तथा गहराई नहीं ऐसा मानकर उसे (निशीथ) को भूलने की कोशिश करती है। संजय के प्रति फिर एक बार वह आकर्षण महसूस करती है। अपना शोधकार्य पूरा करने के वक्त वह निशीथ को भूलकर संजयद्वारा दिए गए रजनीगंधा के फूलों से, संजय के शारीरिक स्पर्श से रोमांचित होती है। उसके साथ घूमने, टहलने जाती है।

नौकरी के इंटरव्यू के सिलसिले में कलकत्ता जाती है तो वहाँ उसकी सहेली इरा के घर में निशीथ से फिर मुलाकात होती है। उसकी नौकरी के लिए सिफारिश करने का काम निशीथ ही करता है जिससे दीपा फिर उद्वेलित होती है। निशीथ के साथ जाते वक्त उसके पसंद की साड़ी पहनती है तथा उसका प्यारभरा स्पर्श चाहती है। पर निशीथ संयमित रहता है। दीपा अपने मन के उद्वेलन को समझ ही नहीं पाती शायद, उसके अंतर्द्वंद्व के अलग-अलग क्षणों में निशीथ और संजय दोनों को ही सच के अतिरिक्त कुछ और मानने से इन्कार कर देती है। "नैतिक-अनैतिक से परे यह वस्तुतः वर्तमान को पकड़ और भोग लेनेवाला यह क्षणवादी दर्शन है। अस्तित्ववाद के अंतर्गत जिसके महत्त्व को खूब बढ़ाचढ़ाकर प्रचारित किया जाता है। अतीत और भविष्य से कटकर दीपा पूरी तरह से इस वर्तमान को ही समर्पित है। इसलिए जो भी उसके सामने होता है वह निशीथ हो या संजय, उसे एकमात्र सच लगता है।"³

सिनेमा और साहित्य दोनों भी अभिव्यक्ति के माध्यम हैं। परंतु साहित्य में केवल भाषा को ही गुँथा जाता है। दृश्यमाध्यम में अभिनय के द्वारा अभिनेता उसे फिर एक बार जीवंत बना देता है। रविंद्रनाथ ठाकूर ने लिखा है, "सिनेमा अनुभूतियों की शृंखला है। इस गतिमय दृश्यमाध्यम की सुंदरता और भव्यता इस बात पर निर्भर करती है कि बिना बोली हुई भाषा में ही वह संपूर्ण अभिव्यक्ति में सक्षम हो।"⁴ इस दृष्टि से प्रस्तुत कहानी को दृश्यमाध्यम में अभिनित करते हुए कलाकारों ने भी बड़ी सूक्ष्मता के साथ इन किरदारों को निभाया है। दृश्य माध्यम में रूपांतरण करते समय कहानी में कई जगह कुछ बातें घटानी, कुछ जोड़नी पड़ती है। साहित्यकार अपनी रचना प्रक्रिया में स्वतंत्र होता है पर निर्माता को कई समझौते करने पड़ते हैं। प्रस्तुत फिल्म में भी ऐसे अनेक प्रसंगों में कुछ बातें जोड़ दी गई हैं। फिर भी एक छोटी सी कहानी, नारी मन की अंतर्द्वंद्वता को बड़ी सशक्तता के साथ बासू चटर्जी और मन्नू मंडारी जी दोनों ने सही तरीके से अभिव्यक्त किया है।

संदर्भ :

1. गूगल सर्च
2. गूगल सर्च

3. 'सृजन के शिखर: मन्नू भंडारी', संपा. सुधा आरोड़ा, पृ. 217
4. 'हिंदी सिनेमा का सच', संपा. मृत्युंजय, पृ. 109

धर्मवीर भारती के हिंदी साहित्य का विविध माध्यमों में रूपांतर

डॉ. शैलजा रमेश पाटील

महिला महाविद्यालय, कराड, जि. सातारा.

“प्रार्थना की एक अनदेखी कड़ी
बांध देती है, तुम्हारा मन , हमारा मन
फिर किसी अंजान आशीर्वाद में —डूब
मिलती मुझे राहत बड़ी।”

धर्मवीर भारती के हिंदी साहित्य का विविध माध्यमों में रूपांतरण हुआ है। जिसमें फिल्म, नाटक, रेडिओ नाटक, टी.वी. धरावाहिक, नृत्य नाटिका, संगीत नाटक आदि। अखंड भारत को एकता की कड़ी में जोड़ने का महत्वपूर्ण कार्य हिंदी सिनेमा ने किया है। वैश्विक स्तर पर हिंदी को लोकप्रिय बनाने का काम हिंदी सिनेमा ने किया है। अपने सौ साल के उम्र में हिंदी सिनेमा राष्ट्रियता और भारत की एकता को आबादित रखने में सफल रहा है। भारत के विविधता में एकता और एकता में विविधता में हिंदी सिनेमा की भूमिका महत्वपूर्ण रही है। विविध धर्म, जाति, संप्रदायों में सौहार्द बनाए रखने में हिंदी सिनेमा की अहम भूमिका रही है। वह मनोरंजन, प्रबोधन के साथ आर्थिक उन्नति का साधन है। वह समाज का आईना है। १३ मई १९१३ में बनी भारत की पहली फिल्म ‘राजा हरिश्चंद्र’ भारतीय आदर्श का प्रतीक है। भारत की पहली बोलती फिल्म अयोध्या का राजा भी भारत के आदर्श का प्रमाण है। दादासाब फालके द्वारा निर्मित सिनेमा जैसे राजा हरिश्चंद्र, भस्मासूर, मोहिनी, सत्यवान सावित्री, कृष्ण जन्म, कीचक वध, सैरंध्री, कालिया मर्दन, शकुंतला आदि फिल्मों में भारत के पौराणिक संस्कृति के दर्शन होते हैं। जो भारत के महान ग्रंथ रामायण — महाभारत के कथानक पर आधारित है। शकुंतला के शूर वीर पुत्र भरत के नाम से ही भारत नाम हिंदुस्तान को मिला है। सत्यवचनी राजा का आदर्श राजा हरिश्चंद्र है। राजा हरिश्चंद्र देखने से म.गांधी जी को सत्य का साक्षात्कार हुआ था। भस्मासूर की प्रासंगिकता आज भी है जो भ्रष्ट नीति, आतंकवाद, पर्यावरण के हास के संदर्भ में देख सकते हैं। सत्यवान — सावित्री भारतीय नारी का आदर्श है।

१९१३ से १९४७ तक का समय भारत के पराधीनता का समय है। नवजागरण, सुधार, स्वातंत्रता की मांग थी। भारत में अनेक समस्याएं थी। दलितों, नारियों के उद्धार की मांग थी। सती प्रथा, पर्दा प्रथा, दहेज, अनमेल विवाह, स्वातंत्र आंदोलन, देशभक्ति आदि समस्याओं से संबंधित फिल्में बनी जिसमें क्रांतिकारी विचारों को प्राधान्य देते हुए हिंदी फिल्मों का निर्माण हुआ। ‘अछूत कन्या’ में सामाजिक न्याय, छुआ — छुत, जाति प्रथा का विरोध हुआ है। कार्ल मार्क्स के विचारों से प्रभावित होकर साम्यवाद को लेकर हिंदी सिनेमा प्रसारित हुए। ‘पुकार, रोटी, दुनिया न माने, अमर कहानी ऐसे ही फिल्में थी। इसमें समाज की विकृति एवं विसंगतियों पर प्रहार किया गया है। परिवर्तनशील सामाजिक विचारधाराओं को सही दिशा दी। सत्यं, शिवं, सुंदरम् एवं समता, बंधुता और स्वातंत्रता की भावना निर्माण करने का कार्य हिंदी सिनेमा ने किया है। भारत के बदलते परिवेश के अनुरूप हिंदी सिनेमाओं की निर्मिति हुई। ‘नीचा नगर’ -चेतन आनंद १९४६, ‘दो बीघा जमीन’ विमलराय

१९४९, 'कल्पना' -उदयशंकर १९४८, 'जागते रहो' शंभूमित्रा १९५६, 'जुनून' — श्यामबेनेगल, 'तमस' — गोविंद निहलानी आदि फिल्मों में भारतीयता के दर्शन होते हैं।

वास्तव में हिंदी सिनेमा का विकास १९५० से १९६० के काल में हुआ। इसे सिनेमा का सुवर्ण युग कहा जाता है। स्वातंत्र्यप्राप्ति के बाद इस युग के सिनेमा ने भारतीय नैतिक मूल्य, प्रेम, सहजीवन, भाईचारा, समता को महत्व देकर फिल्में बनाई। देशप्रेम, सामाजिक भावना, परिवार को केंद्र में रखते हुए फिल्में बनाई। भारतीय जीवन का सच्चा चित्र हिंदी सिनेमा में चित्रित है। जो समाज के मार्गदर्शन की दृष्टि से उपयुक्त बनी। भारत के कोने — कोने को झाँक कर समाज के हर हिस्से का अंकन आपने किया। निर्देशक का कॅमेरा भारतीयता की छवी प्रस्तुत कर लोककल्याण की भावना व्यक्त करता है। माना जाता है कि स्वतंत्रता पूर्व का भारत देखना है ताँ प्रेमचंद पढ़िए। हिंदी में सबसे ज्यादा फिल्में प्रेमचंद की रचनाओं पर बनाई। उनके सेवासदन पर बाजार — हुस्न, स्वामी पर औरत की फितरत, दो बैलों की कथा पर हीरा मोती, रंगभूमि, गोदान, गबन, शतरंज के खिलाड़ी, सद्गति, कफन फिल्में आयी। ?षिके शंभु खर्जी ने प्रेमचंद के गबन उपन्यास पर 'गबन' पर सिनेमा रिलिज किया। जिसे दर्शकों ने खुब सराहा। शरदचंद्र चैटर्जी के रचना पर 'देवदास', परिनिता, खुशबू जैसी फिल्में बनाई। मनोरंजन के साथ भारतीय जीवन की सच्ची कथाएं थी। रविंद्रनाथ टैगोर के कथा पर काबुलीवाला, घूँघट, बंकिम चंद्र के आनंदमठ, दुर्गेश नंदिनी, महाश्वेता के रुदाली, बिमल मित्रा के साहब, बीबी और गुलाम, परिचय जैसे फिल्मों में भारतीय मनोविज्ञान का परिचय मिलता है। १९७० — ८० के हिंदी सिनेमाओं में व्यावसायिकता आयी। गीत, संगीत, नृत्य, रोमांच, अभिनय आदि में बदलाव आया। १९७५ की शोले फिल्म बिग बजेट की फिल्म थी। १९९० के बाद व्यावसायिक और रचनात्मक फिल्में बनाई। दर्शकों की रुची बदली। संगणक क्रांति ने कम समय में फिल्म बनाने की सुविधा दी। इसमें कल्पना का ज्यादा महत्व दिया जाने लगा। पाश्चात्य संस्कृति का प्रभाव बढ़ गया। समाज सुधार की अपेक्षा समाज विघातक दृश्यों की भरमार हुयी। सभ्यता, संस्कृति, मूल्यों का पतन हुआ। फिल्मकार गौतम घोष ने कहा है कि "पैसे लगाओ, फटाफट एक फिल्म बनाओ और इससे बहुत जल्दी से पैसा आएगा यानी बहुत मुनाफा होगा।" १९९७ के बाद हिंदी सिनेमा में से अच्छा कथानक गायब हुआ और उसने अपनी मौलिकता खो दी।

शेखर कपूर, मीरा नायर, दीपा मेहता जैसे फिल्म निर्माताओं ने विदेशों में सफलता पायी है। ताँ विदेशों के से च्युरी फॉक्स, सोनी पिक्चर्स, वॉल्ट डिज्नी, वार्नर ब्रदर्स जैसे विदेशियों के लिए भारतीय फिल्म इंडस्ट्री आकर्षण का केंद्र है। आज का सिनेमा वैश्विक बन रहा है। नये तकनीक के आदान — प्रदान से भारतीय सिनेमा अपनी नयी पहचान दे रहा है।

१९९८ के बाद भारतीय सिनेमा ने अपने तेवर बदले हैं। वह समानांतर सिनेमा के रूप में व्यावसायिक और समीक्षक के रूप से सफल रहा है। अनुराग कश्यप द्वारा लिखित 'सत्या' फिल्म मुंबई अंडरवर्ल्ड से प्रेरित थी। मुंबई की सामाजिक समस्या नयी और भिन्न शैली में उभरी है।

धर्मवीर भारती का नाम फिल्म क्षेत्र में विशेष रूप से लिया जाता है। वे प्रेम और रोमांस के रचनाकार थे। उनकी इतिहास और समकालीन स्थितियों पर विशेष नजर थी। उन्होंने मध्यवर्गीय जीवन की सच्चाई प्रस्तुत करते समय इतिहास का

आधार लेकर आधुनिक बोध के संकेत दिए हैं। 'अंधा युग' में राजनीति की अंधी मानसिकता चित्रित की है। महाभारत के युद्ध के बाद की स्थितियों

“युद्धोपरांत

यह अंधा युग अवतरित हुआ

जिसमें स्थितियाँ, मनोवृत्तियाँ, आत्माएँ सब विकृत हैं।”

स्वातंत्र्य प्राप्ति के बाद की भारत के मूल्यहीनता का चित्रण भारती जी ने किया है। पाश्चात्य प्रभाव में हमारे जीवन मूल्य बदल गए हैं। जिसका न अंधा समर्थन या न अंधा विरोध आप ने किया है। किसे स्वीकारना या त्यागना है उसका समाज की प्रगति से चिंतन प्रकट किया है। युद्ध समाप्ति के बाद की स्थितियों, मनोवृत्तियों की विकृति आधुनिक बोध के अनुसार प्रकट की है। पिछले चार दशकों में भारत की प्रत्येक भाषा में इसका मंचन हो रहा है। इब्राहिम अलकाजी, एम के रैना, रतन थियम, अरविंद गौड़, राम गोपाल बजाज, मोहन महर्षि जैसे भारतीय निर्देशकों ने इसका मंचन किया है। आधुनिक अस्त्र — शस्त्र के अनूकूल निर्देशक अरविंद गौड़ ने इराक युद्ध के समय इसका सफल मंचन किया है। भारती जी ने नये निर्देशकों के लिए नयी संभावनाएँ छोड़ी है। 'अंधा युग की कथा छः अंकों में विभाजित है। प्रथम अंक 'कौरव नगरी', दूसरा अंक 'पशु का उदय', तीसरा अंक 'अश्वत्थामा का अर्धसत्य', चौथा अंक 'गांधारी का शाप', पांचवा अंक 'विजय एक क्रमिक आत्महत्या' और अंत में 'प्रभु की मृत्यु' से समाप्त होता है। कथा पौराणिक होते हुए भी समकालीन बोध देती है। जिसका परिचय देते समय भारती जी कहते हैं "कथा ज्योति की है अंधों के माध्यम से। यह कथा आज की है अतीत के माध्यम से।" दूसरे महायुद्ध के बाद के मानवी संकट संकेत देने के लिए पर्याप्त है।

“ और विजय क्या है?

एक लंबा और धीमा

और तिल — तिल कर फलीभूत

होने वाला आत्मघात।”

जिधर धर्म जय उधर इस धारणा को आप ने ललकारते हुए स्पष्ट किया है कि युद्ध में किसी की न जय होती है न पराजय वह केवल एक अंधापन है।

भारती जी की अनेक कृतियों में मुर्दों का गाव, स्वर्ग और पृथ्वी, चाँद और टूटे लोग, बंद गली का आखरी मकान, साँस की कलम से जैसे कहानियों में समकालीन मानवी जीवन का दस्तावेज प्रस्तुत है। ठंडा लोहा, सात गीत, कनुप्रिया, सपना अभी भी आदि काव्य रचनाओं का संगीत नाटिका के रूप में सफल रूपांतरण हुआ है। गुनाहों का देवता, सूरज का सातवाँ घोड़ा, ग्यारह सपनों का देश जैसे उपन्यासों पर लोकप्रिय फिल्में बनी हैं। १९५९ में प्रकाशित 'गुनाहों का देवता' उपन्यास पर १९६७ में बनी फिल्म काफी लोकप्रिय हुयी। जिसमें भारती जी ने प्रेम के अव्यक्त एवं अलौकिक रूप का चित्रण किया है। इसके बारे में

भारती जी का कहना है कि 'मेरे लिए इस उपन्यास का लिखना वैसा रहा जैसे पीड़ा के क्षणों पुरी आस्था से प्रार्थना करना, और इस समय मुझे लग रहा है कि मैं उसे मन — ही — मन दोहरा रहा हूँ।'

१९९३ में—सूरज का सातवों घोड़ा' उपन्यास पर श्याम बेनेगल ने हिंदी सिनेमा बनाया। यह उनका लघु उपन्यास हितोपदेश पंचतंत्र जैसी शैली में लिखा लोकप्रिय उपन्यास है। दोपहर में कही गई कहानियों का इसमें संकलन है। इस पर भारत — इरान की प्राचीन शैलियों का प्रभाव है। पुरानी किस्सागोई शैली मोहक बनी है। कहानियों में अनेक कहानियाँ इसकी विशेषता है कहानी कहना और सुनना हर एक की आदत है। अलिफलैला, पंचतंत्र, दशकुमार चरित्र, कथासरित्सागर की मिली — जुली शैली कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त है। इसमें माणिक मुल्ला कहानियाँ कहते हैं। लेकिन वक्ता के साथ — साथ बिच — बिच में उपस्थित होकर अपना अस्तित्व वाल्मिकी, संजय या चंद्र की तरह रखते हैं। उनकी धारणा है कि आज को सुधारणे और भविष्य को सुखी करने के लिए प्रयत्न होने चाहिए और जनता के दुख — दर्द समझ उसे दूर करने का प्रयास होने चाहिए। आज के जनतंत्र का तंत्र उन्हें मंजूर नहीं है। जो गलत शक्तिशाली लोगों के हाथ में जा बसा है जिसकी शिकार आम जनता है। जनता का दुख दर्द जाननेवाले नेता हो तो भारत आदर्श देश बन जायेगा ऐसा विश्वास है। यहाँ की सारी समस्याएं मिट जायेगी। भारती जी ने प्रयोगात्मक ढंग से कथा प्रस्तुत की है। नये सातवें बलवान घोड़े पर आस्था रखने की प्रेरणा दी है। भारती जी ने अपनी लेखन कला से सभी को प्रभावित किया है। भाषा शिल्प की नवीनता के साथ प्रयोग में नया चिंतन और दृष्टि दी है। जीवन की विसंगति में सुसंगति रखने का नजरिया दिया है। आपने शर्त, प्रसाद एवं अंग्रेजी के रोमैंटिक कवियों से प्रभावित होकर रोमानी कृतियों का निर्माण किया है। आस्कर वाइल्ड के कहानियों का अनुवाद करते समय उनकी शैली भी गृहण की है। उर्दू से प्रभावित शब्दों का प्रयोग कर भारत के वास्तविक जीवन का दस्तवेज पेश किया है। और पाखंड पर प्रहार कर परिवर्तन का आस व्यक्त की है। जिस विधा को उन्होंने छुआ उसे सोना बनाया है। उनकी कृतियाँ मौलिक और असाधारण हैं। अपनी रचनाओं द्वारा आम आदमी की इच्छा, आकांक्षा, विवशता, कष्ट एवं सपनों को वाणी दी है।

प्रेमचंद के साहित्य का फिल्मांतरण

प्रा. मनिषा बाळासाहेब जाधव

सहायक प्राध्यापक, हिंदी विभाग

कला वाणिज्य महाविद्यालय, सातारामो.

मनुष्य की आवश्यकता रोटी, कपडा और मकान है लेकिन इसके साथ-साथ वह मेहनत करता है इसलिए वह अलग अलग तरिकों से मनोरंजन पाने का प्रयास करता है अतः साहित्य पढकर वह अपना मनोरंजन कर लेता है मगर उसी साहित्य को अगर वह दृक श्राव्य माध्यम से सुनता है देखना है तो उसका मजा कुछ और ही है। प्राचीन काल में 'नाटक' मनोरंजन का साधन रहा है। लेकिन आधुनिककाल में इलेक्ट्रॉनिक उपकरणों के कारण वहीं नाटक हम 'फिल्म' के रूप में देखते हैं और मनोरंजन का आनंद उठाते हैं। आज हर इन्सान साहित्य पढ नहीं सकता लेकिन फिल्म जरूर देखता है फिल्म देखने में हर इन्सान रूचि रखता, पढने वाले पाठक बहुत कम मात्रा में पाए जाते हैं। आज हर भाषा के, हर देश के कई साहित्यकार हैं जिनके साहित्य पर अच्छी-अच्छी फिल्में बनीं हैं। साहित्य से फिल्मों में कथावस्तु गीत, संवाद लिये गये हैं। इसलिए एक फिल्म के पिछे एक साहित्यकार तथा उसका साहित्य होता है। इस तरह एक साहित्यकार अपने साहित्य से लाखों करोड़ों श्रोताओं का मनोरंजन करता है और मत परिवर्तन भी लेकिन माध्यम फिल्म हो- तो ही। आज आधुनिककाल में तकनीकी, इलेक्ट्रॉनिक माध्यम से साहित्यकार अपनी रचना अनेक श्रोताओं तक ज्यादा से ज्यादा पहुँचा सकता है। अतः फिल्में ही साहित्य के प्रचार प्रसार अनोखा और प्रभावी माध्यम हैं। साहित्य समाज का दर्पण है साहित्य से ही समाज की वास्तविक स्थिति तथा समाज में पनप रही कई समस्याओं से हम जल्दी परिचित होते हैं। इसलिए हम कह सकते हैं कि फिल्में लेखक के संवेदनात्मक उद्देश्य को व्यक्त करती हैं। साहित्य को दृक, श्राव्य रूप में फिल्मकार अपनी कला से और ज्यादा प्रभावी बनाकर श्रोताओं के सामने रखता है। हिंदी के प्रसिद्ध लेखक 'प्रेमचंद' इनका साहित्य आज हिंदी साहित्य में मील का पत्थर है इसलिए उनके साहित्य का फिल्मांतरण हुआ है आज के इस संगोष्ठी में हम हिंदी के श्रेष्ठ रचनाकार प्रेमचंदजी के साहित्य का फिल्मांतरण इसपर चिंतन करेंगे

इसलिए इस शोधालेख में पहले प्रेमचंद जी के व्यक्तित्व कृतित्व पर एक नजर डालेंगे।

प्रेमचंद एक श्रेष्ठ साहित्यकार :-

मुन्शी प्रेमचंद जी ने हिंदी भाषा को अपने साहित्य से और भी सरल, सहज सुंदर बनाया है। १३ साल की आयु से ही प्रेमचंद ने साहित्य पर अपना अधिकार जमाया है बचपन से ही साहित्य के प्रति रूचि रखनेवाले प्रेमचंद ने जीवन में बहुत से उतार चढाव देखे हैं फिर भी न डगमगाते हुये जीवन के हर समस्या पर मात करते हुए साहित्य को अपना जीवन मानकर वे हिंदी के सफल साहित्यकार बनने में अग्रेसर रहे हैं। उत्तरप्रदेश के वाराणसी जिले के लमही गाँव में ३१ जुलाई १८८० को जन्मे प्रेमचंद ने कई सौ कहानियाँ लिखी हैं, लेखक, पत्रकार, अध्यापक तथा डिप्टी इन्सपेक्टर बाद में हंस पत्रिका के संपादक, प्रेस के मालिक, फिल्मी लेखक आदि कई रूपों में उन्होंने अपना जीवन व्यतित किया ठें मुंबई में कुछ सालों तक फिल्म

लेखन के बाद फिर से वह उत्तरप्रदेश (बनारस) आए क्योँ उन्हें फिल्मी क्षेत्र का दिखावटीपन, अश्लिलता, बीभत्सता पसंद नहीं आयी। इसलिए वह वापिस अपने शहर चले आए और 'प्रगतिशील लेखक संघ' की स्थापना सन १९३६ में की और कई नये लेखकों को बढ़ावा दिया। डॉ. मंजूर सय्यद लिखती है

'प्रेमचंद फिल्म जगत से दूर रहकर १९३५ में यह कहकर बनारस लौट गये कि सिनेमा विज्ञान का वरदान है लेकिन गलत हाथों में पडकर अभिशाप हो रहा है।'१ ऐसे महान लेखक की मृत्यु सन १९३६ में हुई। 'प्रेमचंद का आगमन हिंदी उपन्यास—साहित्य में एक युगान्तकारी घटना है। प्रेमचंद ने उपन्यास साहित्य को एक नयी दिशा प्रदान की।'२

प्रेमचंद का साहित्य भारतीय समाज का दर्पण है, क्योंकि निम्नवर्ग से लेकर उच्चवर्ग तक का वर्णन उन्होंने अपने साहित्य में किया है। प्रेमचंद जी का साहित्य आदर्शोन्मुख यथार्थवाद की तरफ ले जाता है। उनके साहित्य में भारतीय किसानों का यथार्थ चित्रण दिखाई देता है इसका उदाहरण 'गोदान' उपन्यास है। अतः उनके साहित्य में कई नारी केंद्रित कहानियाँ हैं जिसमें बालविवाह, विधवा समस्या, बेमेल विवाह, दहेजप्रथा आदि का चित्रण दिखाई देता है। 'जीवन एक संघर्ष है' यही बात ही उनका साहित्य प्रस्तुत करती है। हिंदी के ऐसे महान साहित्यकार के साहित्य का फिल्मांतरण होना हमारे हिंदी भाषी प्रेमियों के लिए बहुत ही गर्व की बात है। अतः फिल्में ही ऐसा प्रभावी माध्यम हैं ज्योँ इन्सान को निम्नवर्ग के सामाजिक मद्दों पर जागृत करके उच्चवर्ग की समस्याओं को समाने रखता है और उसपर चिंतन करने के लिए प्रेरित करता है। प्रेमचंद के साहित्य पर यहाँ एक नजर डालेंगे।

उपन्यास :-

- १) सेवासदन — १९१८ २) रंगभूमि — १९१५
- ३) प्रेमाश्रम — १९२२ ४) निर्मला — १९२५
- ५) कर्मभूमि — १९२८ ६) गोदान — १९३६
- ७) कायाकल्प — १९२७ ८) गबन — १९२८
- ९) मंगलसूत्र — १९३६ अधूरा

नाटक :-

संग्राम — १९२३, कर्बला — १९२४, प्रेम की बेदी — १९२३

बाल साहित्य :-

- १) दुर्गादास, २) यमचर्चा

पत्र :-

पिता के पत्र पुत्री के नाम

जीवनी — शेख सादी

अनुवाद — टॉलस्टाय की कहानियाँ

प्रेमचंद की कहानी संग्रह — मानसरोवर भाग १, २, ३, ४, ५, ६ और अन्य कहानियाँ। प्रेमचंद जी की ३०० से आगे

कहानियाँ है सबका उल्लेख करना यहाँ संभव नहीं।

प्रेमचंदजी का और भी साहित्य है पर जिस का फिल्मांकन हुआ है उसी का उल्लेख यहाँ करना उचित है।

प्रेमचंद के कई साहित्य कृतियों को सिनेमा ने आम जनता तक पहुँचाया है क्योंकि सिनेमा की अभिव्यक्ति प्रभावी है। आगे हम प्रेमचंद के साहित्य का फिल्मांतरण देखेंगे।

१) दो बैलों की कथा :-

‘दो बैलों की कथा’ इस कहानी पर १९५९ में ‘हीरामोती’ नामक फिल्म बनी है इसके निर्देशक कृष्ण चोपड़ा है और निर्मिता प्रवीण देसाई। मुख्य कलाकार बलराज सहानी, निरुपमा रॉय, शोभा खोटे। इसमें दिखाया है कि पशू मूक होकर भी शोषण अन्याय सहन नहीं करते मगर भारतीय लोग कैसे अंग्रेजों की गुलामी, अन्याय, अत्याचार सहन करते हैं। ब्रिटीशों सत्ता को जड़ से उखाड़ने का प्रयास करने का संदेश इस फिल्म तथा कहानी द्वारा दिया है। ‘दो बैलों की कथा’ इसका सफल फिल्मांकन है फिल्म “हीरा मोती”। प्रा. विनोदकुमार वायचल कहते हैं “हीरा मोती और शतरंज के खिलाडी दोनों फिल्में प्रेमचंद की कालजयी कहानियों पर बनी सर्वोत्तम फिल्में हैं।”३

२) शतरंज के खिलाडी :-

सन १९७८ में देवकी चित्र बैनर तले बनी निर्माता सुरेश जिंदाल, निर्देशक सत्यजित राय थे तथा कलाकार संजीव कुमार सईद जफरी, शबाना आजमी, अमजद खान, फारूख शेख, फरीदा जलाल तथा इसके कथावाचन अभिताभ बच्चन ने किया है। इसमें लखनऊ के नवाब वाजित अलीशाह को असफल नवाब दिखाया है। अंग्रेज सरकार उनपर दबाव डालकर किस तरह पकड़कर ले जाती है और नवाब के दो सिपाही मिर्जा सज्जाद अली एवं मीररोशन अली नवाब के संरक्षण के बजाय शतरंज खेलते हैं और अंत में दोनो शतरंज खेलते खेलते एक दूसरे पर चाले करते लड़ते लड़ते मर जाते हैं यहीं कहानी है मगर फिल्म के अंत में सत्यजित राय दोनों सिपाहीयों को जिवित रखा है। ये फिल्म अनेक पुरस्कार जीत चुकी है।

३) गबन :-

‘गबन’ प्रेमचंद का सुप्रसिद्ध उपन्यास है। १९२८ में प्रकाशित हुआ है। इस पर ऋषिकेश मुखर्जी के निर्देशन में ये फिल्म १९६६ में बनी है। निर्माता है एच.आय. प्रोडक्शन और कलाकार है सुनिल दत्त और साधना, स्त्रियों का गहनों के प्रति आकर्षण ही इस फिल्म का मुख्य विषय है। पति ‘रमानाथ’ पत्नी ‘जलपा’ की कहानी है। पति जलपा को ‘चंद्रहार’ की लालसा है जो पति नहीं दे सकता लेकिन वह हार देने की कोशिश में वह खुद चोरी के आरोप में फँस जाता है। यह प्रसंग पत्नी का मत परिवर्तन करता है और सोने की लालसा इसके मन से निकल जाती है।

गोदान :-

सन १९६३ में गोदान उपन्यास पर त्रिलोक जेठली ने ये फिल्म बनाई है इसके प्रमुख कलाकार है राजकुमार जो होरी की भूमिका में है और कामिनी कोशल धनिया की भूमिका में है। सहकलाकार के रूप में शोभा खोटे और मेहमूद है। भारतीय किसान का दयनीय चित्र इस फिल्म में दिखाया है। प्रा. अश्विनी परांजपे लिखती है, ‘प्रेमचंद की अमरकृति गोदान पर बनी फिल्म को कौन भूल सकता है? इसके प्रमुख पात्र ‘होरी’ की गणना तो लिख के सर्वश्रेष्ठ पात्रों में की जाती है।’

रंगभूमि :-

सन १९४६ में ये फिल्म प्रदर्शित हुई है। निर्देशक मोहन दयाराम भवनान ने ये फिल्म बनाई है। मुख्य कलाकार है निगार सुलताना, के.एन. सिंह, रंगभूमि की कथावस्तु ही इस फिल्म का कथानक है।

सेवासदन :-

ये फिल्म १९३८ में प्रदर्शित हुई है। निर्देशक के.सुब्रमण्यम जी है। अभिनेत्री एम.एस.सुब्बालक्ष्मी इसकी प्रमुख कलाकार है।

सदगति :-

यह एक टेलीफिल्म है जो दूरदर्शन के लिए बनाई गई है। १९४८ में सत्यजित रे ने बनाई है। प्रमुख कलाकार है ओमपुरी स्मिता पाटील। ये प्रेमचंद की लघु कहानी है जिसमें उच्चजाति के लोग नीच जाती के लोगों को किस तरह दबाते हैं अन्याय, अत्याचार करते हैं यह दिखाया है। यह एक दुखी अछूत के बेटी के ब्याह की कथा है। इसमें ब्राह्मण किस तरह छुटिया को उसके बेटी के शादी पर आने के लिए उससे अपने घर का खेत के काम करवाता है। उसमें उसकी मृत्यु हो जाती है यहीं दारुण, संवेदनशील कथा इसमें है।

मिल मजदूर — १९३४ में निर्देशक एम. भावनानी ने मिल मजदूर फिल्म बनाई है जो प्रेमचंद के मिल मजदूर की कहानी है। इस में मीलमालिक और मजदूरों का संघर्ष दिखाया है। अजता सिनेटोन स्टुडिओ में से फिल्म बनाई है। प्राविजयकुमार लक्ष्मण साठे लिखते हैं “ हिंदी के सर्वाधिक लोकप्रिय कहानीकार प्रेमचंद जी की कई कहानियों पर फिल्में बनीं जैसे त्रिया चरित्र, बड़े घर की बेटी, सदगति, शतरंज के खिलाड़ी, मिल मजदूर पर बनी फिल्म मोहन भावनानी के निर्देशक में निर्माण हुई, लेकिन उन्होंने मूल कहानी की कथावस्तु में इतना परिवर्तन किया की वह निर्देशक तथा मालिक की कहानी बनकर फिल्म प्रस्तुत हुई।”^५

निष्कर्ष :- साहित्य को अभिव्यक्त होने के लिए फिल्म ही सही माध्यम है क्योंकि एक ही समय में फिल्म लाखों को उकसाने की क्षमता है और उत्तेजित प्रेरित भी करती है। सबसे पहले बंगला साहित्य पर कई फिल्में बनने लगी और बाद में हिंदी साहित्य पर फिल्में बननी लगी। सामाजिक, ऐतिहासिक, दर्शनिक, राजकिय साहित्य पर नई टेक्नॉलॉजी के आधार कई फिल्में बनती रही हैं और बनती रहेगी। मुंबई के फिल्म संसार ने प्रेमचंद की कई साहित्य कृतियों पर फिल्में बनाई। प्रेमचंद के साहित्य पर फिल्में बनाना एक अभिमान की बात है क्योंकि उनका साहित्य आदर्शोन्मुख यथार्थवादी है। प्रेमचंद की एक साहित्यकृती का अब फिल्मांकन हुआ तो हफ्ते भर में उसका अस्वाद लाखों लोग उठाते हैं। प्रेमचंद के गबन, गोदान, सेवासदन, मिलमजदूर, सदगति, रंगभूमि, शतरंज के खिलाड़ी और भी कई कई साहित्य कृतियों पर फिल्में बनी हैं। प्रेमचंद के साहित्य पर कई फिल्म निर्माताओं ने अपने पैसे लगाए। कलाकारों ने अपना अभिनय जी जान लगाकर किया है जिससे प्रेमचंद के कृतियों का अस्वाद कई लोगों ने लिया है यह हिंदी प्रेमियों के लिए अभिमान या गर्व की बात है।

प्रेमचंद के साहित्य में सभी समस्याओं पर प्रकाश डाला है उसके सद्भाव उस तत्कालीन परिस्थिति के आधारपर दिये यहीं समाज परिवर्तन की नई दिशा प्रेमचंद ने समाज को साहित्य और फिल्म के द्वारा दी है।

संदर्भ ग्रंथ सूची :-

१. पुरूषोत्तम कुंदे : साहित्य और सिनेमा, पृ. ४७, प्र.सं.२०१४, साहित्य संस्थान, उत्तरांचल कॉलोनी, गाजियाबाद, २०११०२
२. सर्वजीत राय : हिंदी उपन्यास—साहित्य में आदर्शवाद, पृ. १०३, प्र.सं. १९६९, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद—१
३. पुरूषोत्तम कुंदे : साहित्य और सिनेमा, पृ. २९१, प्र.सं.२०१४, साहित्य संस्थान, उत्तरांचल कॉलोनी, गाजियाबाद, २०११०२
४. डॉ. सुनील बापू बनसोडे : साहित्य, समाज और हिंदी सिनेमा, पृ. १७५, प्र.सं. २०१५, शुभम पब्लिकेशन, कानपुर — २०८०२१
५. डॉ. सुनील बापू बनसोडे : साहित्य, समाज और हिंदी सिनेमा, पृ. १२४, १२५, प्र.सं. २०१५, शुभम पब्लिकेशन, कानपुर — २०८०२१

हिंदी कहानियों का श्राव्य एवं दृश्य रूपांतरण (‘डायन’ कहानी के संदर्भ में)

सचिन मदन जाधव

सहायक प्राध्यापक, हिंदी विभाग, सद्गुरु गाडगे महाराज कॉलेज, कराड

साहित्य का मनुष्य जीवन के साथ गहरा संबंध रहा है। प्राचीन काल से साहित्य मनुष्य जीवन के साथ जुड़ा हुआ है। मनुष्य जाति के विकास के साथ—साथ साहित्य स्वरूप में भी परिवर्तन होता गया है। जब मनुष्य को मुद्रण कला का ज्ञान नहीं था तब मनुष्य का साहित्य मौखिक रहा है। एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक यह साहित्य की धरोहर वाचिक रूप से पहुँचती थी। इसीलिए तो हमें प्राचीन ग्रंथों में ‘श्रुती’ नामक ग्रंथों की भरभार दिखाई देती है। श्रुती का अर्थ है—सूना हुआ। ऐसे ग्रंथों के लेखक उन ग्रंथों के मूल रचयिता नहीं हैं। उन्होंने मूल रचयिता के शब्दों को मात्र लिखित रूप दिया है। परंतु आज भी ईसापनीति की कथाएँ अपने वाचिक रूप में ही दिखाई देती हैं। उनके मूल रचयिता अज्ञान ही रहे हैं। मुद्रण कला के विकास के कारण जब तक भाषा जीवित है तब तक साहित्य जीवित रहता है। उसमें ‘श्रुती’ परंपरा की जरूरत महसूस नहीं होती।

आज मनुष्य ने संप्रेषण संबंधी अनेक कला विधाओं की खोज की है और जो पहली कला विधाओं से ज्यादा परिणामकारक भी सिद्ध हो रही हैं। इसलिए कहानियाँ आज मात्र किताबों में कैद नहीं हैं। इन्हीं कलाविधाओं के कारण मंदिरों तक सीमित रामायण और महाभारत घर—घर और व्यक्ति—व्यक्ति तक पहुँच गए। ये कला विधाएँ बड़ी आसानी से पाठकों, श्रोताओं और दर्शकों तक पहुँच सकते हैं। इसलिए साहित्य और मनुष्य के बीच की दूरी कम होती जा रही है। बीसवीं शती के उत्तरार्ध में शब्दों की किताबों से मंच या पर्दे की यात्रा बड़ी तेज हो गई। हिंदी के बहुत से साहित्यकार तथा उनकी कृतियों मात्र पाठकों तक सीमित न रहकर जन सधारण तक पहुँच गई हैं। बांग्ला साहित्यकार महाश्वेता देवी आज विश्व की सभी देश तथा लोगों तक सुपरीचित हो गई हैं उसका कारण मात्र उनके द्वारा लिखित पुस्तकों का अनुवाद है ऐसा मानता अनुचित होगा। उनकी बहुतसी कृतियों पर आधारित भिन्न—भिन्न कला विधाओं में नए नए प्रयोग हुए हैं। उनके कथाओं पर आधारित फिल्में बनीं, नाटक खेले गए।

उनका ‘घहराती घटाएँ’ कहानी संग्रह काफी प्रसिद्ध रहा। आदिवासियों के जीवन पर आधारित इस कहानी संग्रह में उनकी परंपरा, संस्कृति के दर्शन के साथ—साथ ही उनकी पीड़ाओं और वेदनाओं का चित्रण भी हुआ है। इसी कथा संग्रह की एक कहानी ‘डायन’ का फिल्म रूपांतरण और नाट्य रूपांतरण भी हुआ है। जिससे अदिवासी साहित्य जो हमेशा लोगों की नजरों से ओझल रहा है आज बहुत हद तक सुपरीचित होता जा रहा है। “भारत की तमाम अदिवासी भाषाओं में लिखा साहित्य हिंदी, बांग्ला, तमिल जैसी बड़ी भाषाओं में अनुदित और रूपांतरित होकर एक राष्ट्रीय स्वरूप ग्रहण कर रहा है।”¹

डायन कहानी मूल रूप से बांग्ला भाषा में लिखी गई। उसका सुशील गुप्ता द्वारा हिंदी अनुवाद हुआ। सन 2006 में उस कहानी पर आधारित मराठी भाषा में फिल्म बनी जिसका नाम था— ‘माती माय’ सन 2016 में उसी कहानी पर आधारित एक मंचीय नाटक का निमाण हुआ जिसका ‘डायन’ ही रखा गया। मूल कहानी में अदिवासी प्रथाओं ही सूक्ष्म चित्रण हुआ है।

कहानी के अध्ययन के पश्चात यह सूक्ष्मता स्पष्ट दिखाई देती है। डायन कहानी की यही बात उसका मंचिय रूप प्रस्तुत करने का कारण बनी इस संबंध स्वयं निर्देशक निजाम पटेल कहते हैं “लेखिका महाश्वेता देवी करीब 26 साल से डायन घोषित किए जाने की इस प्रथा के खिलाफ देशभर में आंदोलन चला रही हैं। जब यह कहानी मैंने पढ़ी तो बतौर रंगकर्मी इसका नाट्य रूपांतरण करने का निश्चय लिया।”² दमोह में भोजपुरी साहित्य अकादमी, कला संस्कृति परिषद द्वारा भिखारी ठाकूर स्मृति नाट्य समारोह में सर्वप्रथम इसका मंचन हुआ। भोपाल के माहा सोश्यो कल्चरल सोसायटी द्वारा इसे मंचिय रूप में प्रस्तुत किया गया। नाटक का निर्देशन निजाम पटेल जी ने किया। निजाम पटेल जी ने कहानी को मंचिय रूप देने समय उसमें परिवर्तन किए हैं। कहानी में वातावरण निर्मिती तथा संवेदना जागृती के लिए वर्ण नशैली का प्रयोग हुआ है। परंतु नाटक में वर्णन को कोई स्थान नहीं होता। नाटक समूचा जोर संवादों पर होता है। निर्देशक ने संवादों को बखूबी गढ़ा है। जो दर्शकों को मात्र लुभाते नहीं बल्कि संवेदित भी करते हैं। नाट्य में नाटकीय तत्वों के आधार पर कथानक में भी परिवर्तन किया है। मूल कहानी में केंद्रीय पात्र ‘चंडी’ को गंगापूती दिखाया है और उसका पति मल्लिंदर गंगापूत है जो सरकारी नोकर है। साथ ही हड्डियों को बचने के साथ बास कटाई का काम भी करता है। ‘डायन’ नाटक में नाटकीयता लाने के लिए चंडी को तो गंगापूती दिखाया है परंतु उसका पति गाँव का सरपंच दिखाया है। और यह एक प्रेम विवाह है। शादी के पश्चात भी चंडी अपना पुश्तैनी (मरघट का) काम करती है। गाँव के लोग उसे वह काम त्यागने के लिए कहने हैं परंतु वह नहीं मानती। ऐसे में गाँव में एक अज्ञान बीमारी के चलने छोटे बच्चों की मौत होती है जिसके लिए चंडी को जिम्मेदार माना जाता है। पति भी लोगों के बहकावे में आकर उसे डायन घोषित करता है और वह अपने माता-पिता के पास रहने चली जाती है।

नाटक की अपनी कुछ सीमाएँ हैं, इसलिए उन सीमाओं के कारण मूल कथानक में परिवर्तन दिखाई देता है। नाटक को चरम अवस्था पर ले जाकर रेल की सुरक्षा के लिए चंडी अपनी जान दे देती है। यह अंत मूले कथानक के अनुरूप ही रहा है। कहानी का रूपांतरण भले ही हुआ हो परंतु मूल स्वर वही रहा है जो कहानी का है। नाटक की तत्कालिन समीक्षा में यह बात स्पष्ट दिखाई देती है— “महाश्वेता देवी रचित कहानी पर आधारित नाटक डायन सामाजिक कुरितियों सहित आदिवासी कुरितियों सहित आदिवासी संस्कृति में फैली कु प्रथा पर चोट करती है। कहानी आदिवासी संस्कृति की प्रथाओं और परंपराओं से होकर वर्तमान समाज में नारी के विभिन्न पहलुओं और परेशानियों को बखूबी समझाती है।³ यह नाटक समिक्षकों, दर्शकों द्वारा खूब सराहा गया। अभी भी इस नाटक के मंचिय प्रयोग होते रहते हैं।

महाश्वेता देवी की ‘डायन’ कहानी का मंचिय रूप बाद में अस्तित्व में आया। मराठी भाषा में यह कहानी पहले ही ‘माती माय’ नाम से पदों पर चढ़ गई थी। यह एक कलात्मक फिल्म थी। कनाडा में सितंबर 2006 को टोरंटो आंतरराष्ट्रीय फिल्म महोत्सव में इसे प्रदर्शित कराया गया था। यह मराठी की शायद एकमात्र फिल्म रही होगी जो 14 आंतरराष्ट्रीय व राष्ट्रीय महोत्सवों में प्रदर्शित रही। इस फिल्म की विश्व की प्रमुख भाषाओं में डबिंग भी हुई है। ब्राज़िल में इसका शीर्षक करहा— *Estorlas Coreiro* और अंग्रेजी में यह *A Grave-keeper's tale* नाम से प्रदर्शित हुई। मराठी की प्रसिद्ध निर्माता, दिग्दर्शक तथा अभिनेत्री चित्रा पालेकर जी ने इसका निर्माण किया। व्यावसायिक

फिल्म जगत में भले ही यह फिल्म जानी-पहचानी न हो परंतु राष्ट्रीय और आंतरराष्ट्रीय स्तर पर अनेक पुरस्कारों को इस फिल्म ने बटोरा है। फिल्म की पटकथा स्वयं चित्रा पालेकर जी ने लिखी है। इसमें 'चंडी' का किरदार नंदिता दास ने निभाया है। और उसके पति के रूप में (नरसू) अतुल कुलकर्णी है।

चित्रा पालेकर जी ने महाश्वेता देवी जी के मूल कथा में कोई विशेष परिवर्तन न करते हुए उसे और अधिक सुंदर व संवेदनशील बताया है। विशेषतः कहानी का 'आ जा री निंदिया' गीत जिसका मराठी रूपांतरण 'मले नीज ची तहान'⁴ फिल्म पार्श्वगीत के रूप में बेहद संवेदनशील और गंभीर वातावरण की निर्मिति करता है। निर्देशक ने कहानी में भाषाई सौंदर्य को उभारने के साथ-साथ आदिवासियों की प्रथाओं तथा रीतिरिवाजों को बोली भाषा के माध्यम से सजीव बनाया है। फिल्म में कथा प्रस्तुतिकरण में पूर्वदीप्ति (**flash back**) शैली का प्रयोग किया है। नरसू (मूल कहानी का मलिन) अपने बेटे भगीरथ को उसके माँ की कथा बताता है। फिल्म में चंडी का अपने पुत्र के प्रति मातृत्व तथा मातृत्व की शारीरिक व्यथाएँ — 'छाती से दुध का अपने आप झरना' जैसे प्रसंगों को बड़ी बारिकी से चित्रित किया है। यही दुध का झरना ही उसको डायन सिध कराता है। दारू के नशे में नरसू का चंडी को 'लाव' (डायन) घोषित करना शरीर पर रोंगटे खड़े कर देता है। इस फिल्म में पीछड़े समाज की सभी बुराईयों को चंडी का लाव बताने के सफर कारण के रूप में प्रस्तुत किया है। सामाजिक जाति प्रथा तथा पीछड़े वर्ग की दृष्टि से उसका मूल्यांकन बहुत सुंदर बन गया है। भगीरथ और उसके पीछड़े वर्ग के मित्रों का अपने सहभाषियों संबंधित संवाद — 'खोपड़ी तर खाली आनू जाति चा माज'⁵ इस बात को अधोरेखित करना है। इस फिल्म में कहानी तथा मंच की सीमाओं को लांघकर निर्जीव पर्दे को सजीव बनाते हुए दर्शकों की संवेदनाओं को झक झोरा है। विश्व फिल्मोत्सव में प्रस्तुत इस फिल्म के समीक्षकों ने इसका परिचय देने हुए लिखा है—**"A tale within atale, Maati Maay is a multi-dimensional, multi-layered film exploring a wide range of human relationships in a traditional society"**⁶ 98 मिनटों की इस फिल्म ने विश्व के सभी जाने माने फिल्म समीक्षकों को अपना दिवाना बनाया। शायद यह ऐसी विरली फिल्म है जिसमें मूल कथानक के साथ छेड़छाड़ न करते हुए बखूबी फिल्म निर्देशन किया है। कहानी में वर्णित चंडी और उसका पुत्र भगीरथ की मुलाकात को पानी में दोनों की छबी दर्शाकर अत्यंत सजीव बनाया है।

इस प्रकार मूल कहानी अपनी कथात्मकता तथा संवेदनशीलता के कारण पहले ही पाठकों में प्रिय थी उसको सभी प्रकार के दर्शकों तक पहुँचाकर इसे स्थानिय स्तर से उठाकर न मात्र प्रांतिय या राष्ट्रीय रूप प्रदान किया है बल्कि इसे आंतरराष्ट्रीय स्तर तक पहुँचाया गया है।

संदर्भ

1. www.forwardpress.in/2016/04/tribal-literature
2. www.hindiwatch.in/play-on-social-evil-of-dayan

3. www.patrika.com

4. www.youtube.com. Jungle Film Club

5. www.youtube.com. Jungle Film Club

6. <http://letterbox.com/film/a-grave-keepers-tale>

‘यही सच है’, कहानी की कथा का फिल्मांतरण

वर्षा गजानन पाटील शोधछात्रा, शिवाजी विश्वविद्यालय, कोल्हापुर

सिनेमा जनसंचार का एक दृक—श्राव्य माध्यम है, जो मनोरंजन के साथ समाज जागृति का काम प्रभावी रूप से करता है। सिनेमा की जादू हर उम्र के लोगों पर पड़ती है। भारत में सबसे अधिक हिंदी भाषा के सिनेमा चलते हैं। समाज के विकास में साहित्य की अपनी भूमिका होती है। किसी देश के साहित्य से वहाँ के जनजीवन, आकार—प्रकार और भूतकाल में घटी घटनाओं को जाना और परखा जाता है। इसीलिए साहित्य को समाज का दर्पण कहा जाता है। समाज में घटित होनेवाली हर घटना का साहित्य पर प्रभाव रहता है। अगर हम सिनेमा की बात करें तो कुछ ऐसी ही प्रतिध्वनि वहाँ भी निकलती है। सिनेमा भी समाज के विभिन्न पक्षों की जानकारी हमें देता है।

सिनेमा से साहित्य का संबंध उतनाही पुरा है जितना सिनेमा पुरा है। सिनेमा और साहित्य एक—दूसरे के पूरक होते हुए भी विभिन्न पड़ावों पर समाज से गंभीर रूप से जुड़े हैं और यही वह जुड़ाव है जो सिनेमा और साहित्य को करीब लाता है। “लेकिन भारत में सिनेमा और साहित्य के संबंधों पर संभवतः बहुत कम विचार किया गया है हांलाकि साहित्य को धर्म, राजनीति, इतिहास आदि के परिप्रेक्ष्य में रखकर देखा जाता है। अन्य सामाजिक विषयों की तुलना साहित्य से की गयी है और उसके विभिन्न पहलू विद्वानों के माध्यम से हमारे सामने आये हैं लेकिन ऐसा कम ही हुआ है कि सिनेमा और साहित्य को आमने—सामने रखकर उनके आंतरिक संबंधों को तलाशा गया हो”^१ इसके विपरीत पश्चिम में सिनेमा और साहित्य के संबंधों का गहराई तक विचार हुआ है। उसी के कारण विश्व के सामने सिनेमाई रूप लिए ऐसी कृतियाँ सामने आयी हैं जिसमें शुद्ध साहित्यिकता और सिनेमा के मूल रूप के दर्शन होते हैं।

भारतीय सिनेमा के प्रारंभ में हिंदी फिल्में साहित्यिक कृतियों से दूर रहीं। यही कारण था कि प्रारंभ में हिंदी साहित्यकार फिल्मों से नहीं जुड़ पाए। एक साहित्यकार अपने एकांत में रहकर जिन सृजनमय क्षणों को जीता है वह फिल्मी वातावरण में संभव नहीं है। यही कारण है के कई साहित्यकार फिल्मी जगत में गए और लौट आए तो कई ने वहीं रहकर फिल्मों के लिए पटकथाएँ लिखी।

कहानी या साहित्य की अन्य विधा को फिल्म में उसी रूप में लाने में जहाँ उसके मूल कथ्य के परिवर्तन का भय रहता है, वहीं रूपांतरण की समस्या सामने आती है। “कहानी का कलेवर इतना छोटा होता है कि उसपर दो या तीन घंटों की फिल्म बनाना उस के ढांचे में बदलाव की मांग करता है। यह बदलाव रूपांतरण के माध्यम से हमारे सामने आते हैं जिनसे कहानी का आकार मूल रूप से भिन्न हो जाता है।”^२ अधिकांश हिंदी कहानियों पर बनी फिल्में या तो कहानी के कथ्य से भिन्न हैं या मूल कहानी के मामूली से प्रसंग उनमें दे दिए गए हैं। हिंदी के माया दर्पण, उसकी रोटी, शतरंज के खिलाड़ी, तीसरी कसम, सद्गति, फिर भी, हीरा—मोती, उसने कहा था, यही सच है आदि कहानियों का फिल्मांतरण हुआ है। साहित्य पर बनाई फिल्मों को ही ‘फिल्मांतरण’ कहा जाता है।

साहित्य के फिल्मांतरण की प्रक्रिया में फिल्मकार साहित्य की शब्दबद्ध संवेदनाओं, विचारों अथवा भावों को 'विज्युअलाइज' करते हुए चित्र और ध्वनि-बिंबों में परिवर्तित कर देता है। विधागत होनेवाले इस परिवर्तन में फिल्म निर्देशक साहित्य की कथा, पात्रों, संवादों आदि में आवश्यकतानुसार काट-छाँट कर सकता है। इसके बारे में 'रजनीगंधा' फिल्म बनानेवाले फिल्म निर्देशक बासु चटर्जी कहते हैं—“देखिए साहित्य, साहित्य की जगह है, फिल्म अपनी जगह। इन दोनों में कोई मिश्रण नहीं है। रचना अँडाप्ट हो गई तो वह 'फिल्म-कृति' हुई और यह फिल्म-निर्देशक की रचना होती है।”^३ यहाँ पर 'यही सच है' मन्नू भंडारी की कहानी पर बासु चटर्जी ने बनाई फिल्म 'रजनीगंधा' के फिल्मांतरण में उसकी कथा में आनेवाले परिवर्तन को देखा जाएगा।

'यही सच है' कहानी की कथा :-

'यही सच है' आधुनिक नारी के प्रेम एवं उसके मानसिक द्वंद्व को आधार बनाकर लिखी मन्नू भंडारी की कहानी है। कथा लेखिका ने दीपा के मन में चल रहे द्वंद्व और चयन की अनिश्चयात्मकता को अभिव्यक्त करने के लिए यह कहानी डायरी शैली में लिखी है। इसमें कथा नायिका के मन में दो पुरुषों को लेकर चल रहे द्वंद्व को मन्नू भंडारी ने कुछ घटनाओं तथा मनोवैज्ञानिक विवरण के द्वारा उजागर किया है।

कहानी का आरंभ कथा-नायिका दीपा द्वारा अपने प्रेमी संजय की प्रतीक्षा करने की घटना से होता है। एक घंटे से प्रतीक्षा करनेवाली दीपा ढाई साल से संजय के प्रेम में है। संजय भी दीपा से प्रेम करता है किंतु दीपा से मिलने के लिए हमेशा समय पर नहीं पहुँचता। इस बार भी संजय रजनीगंधा के फूल लेकर, मुस्कुराता हुआ दीपा से लेट होने के कारण बताने लगता है। पहले तो दीपा लेट आने के कारण नाराज है लेकिन संजय की प्यारी हरकतों से गुस्सा चला जाता है। जब वह शहर से बाहर घूमने के लिए जाते हैं तो दीपा कलकत्ता में रहनेवाली अपनी सहेली ईरा के पत्र के बारे में संजय को बताती है। कलकत्ता में दीपा के होनेवाले इंटरव्यू की बात सुनकर संजय हार्षित होता है। संजय इंटरव्यू के बहाने कलकत्ता में रहनेवाले दीपा के पूर्व-प्रेमी निशीथ का जिक्र करना नहीं भूलता। किंतु निशीथ का नाम सुनकर दीपा संजय से गुस्सा होती है। एकांत समय में दीपा संजय को अपने मन में निशीथ के प्रति की घृणा को व्यक्त करती है, “मैं निशीथ से नफरत करती हूँ, उसकी याद मात्र से मेरा मन घृणा से भर उठता है।...फिर भी अठारह वर्ष की आयु में किया हुआ प्यार भी होता है भला! निरा बचपन होता है, महज पागलपन! इसमें आवेश रहता है पर स्थायित्व नहीं, गति रहती है पर गहराई नहीं।”^४

इस प्रकार कहानी में कथा-नायिका दीपा आत्मसंवाद के द्वारा निशीथ के प्रति के अपने प्रेम, उस प्रेम की वायवीयता एवं निरर्थकता और जिसके परिणामस्वरूप संजय के प्रति उसके मन में पल रही घृणा-भाव को अभिव्यक्त हुआ है। किंतु जब वह इंटरव्यू देने के लिए कलकत्ता जाती है, तब उसकी मुलाकात निशीथ से होती है। कलकत्ता शहर से अनभिज्ञ दीपा न चाहते हुए भी निशीथ के साथ पुनः जुड़ जाती है। वह चाहकर भी संजय के प्रेम के बारे में नहीं बता पाती और निशीथ निर्विकार भाव से दीपा के इंटरव्यू के लिए समय निकालकर दीपा की सहायता करती है। कलकत्ता में रहकर कुछ दिनों तक निशीथ के प्रति पुनः अनुरक्त हुई दीपा रेल्वे स्टेशन पर निशीथ के हाथ का स्पर्श पाकर पुलकित हो जाती है।

इस स्थिति में वह संजय को भूलना चाहती है, क्योंकि अब उसे अपना प्रथम प्रेम ही सच्चा लगने लगता है, जिस प्रेम की वह अब तक भर्त्सना कर रही थी।

कलकत्ता से कानपुर लौटने पर दीपा अपने मन—मतिष्क में मात्र निशीथ के प्रेम को महसूस करती है। इसलिए अब तक अपने मन के अव्यक्त रखे भावों को व्यक्त करने हेतु वह निशीथ को पत्र लिखती है। निशीथ को लिखे पत्र का निशीथ से जवाब न मिलने पर अगले चार दिनों तक वह बेचैन रहती है। किंतु निशीथ का पत्र पाकर वह भावविभोर हो जाती है। निशीथ के पत्र में लिखे अंतिम शब्द 'शेष फिर' को पढ़कर वह आनंदातिरेक में झुमती है। उसी बीच संजय को सामने देखकर दीपा असमंजस्य की स्थिति में खड़ी रहती है। कुछ क्षणों में दीपा संजय से लिपट जाती है। संजय दीपा के आँसू और टूटे स्वर को देखकर दीपा को आश्वस्त करता है। इसी बीच दीपा अपने मन के भावों को प्रकट करती है—“यह स्पर्श, यह सुख, यह क्षण ही सत्य है, वह सब झूठा था, मिथ्या था, भ्रम था....।”^५ दीपा के मन में संजय और निशीथ को लेकर जो अंतर्द्वंद्व है उसको अभिव्यक्त किया है। प्रेम का चित्रण होने पर भी 'यह सच है' कहानी अपनी अलग छटा प्रस्तुत करती है।

'यह सच है' कथा का फिल्मांतरण :-

'रजनीगंधा' सिनेमा का आरंभ दीपा के सपने से होता है। जिसके द्वारा दीपा के मन की उलझन को सिनेमा के आरंभ में ही स्पष्ट किया है। दीपा अपनी भाभी—भाई के साथ दिल्ली में रहती है। भाभी और भाई छुट्टी के लिए पटना जाने के कारण दीपा दिल्ली में अकेली ही रह रही है। दीपा और भाभी के बीच के संवादों से दर्शक समझते हैं कि दीपा को संजय से प्यार है और वह जल्द ही शादी करनेवाला है। अगले दृश्य में दीपा सिनेमा थिएटर के बाहर संजय की राह देखती है। लेकिन आज भी संजय देर से ही सिनेमागृह में पहुँचता है। सिनेमा की टिकट भी भूल से घर छोड़ आया है। अतः दीपा संजय पर नाराज होती है। दीपा को मनाकर संजय पहले कॉफी हाउस और फिर उसे छोड़ने बस स्टॉप तक आता है। और अगले दिन दीपा के घर मिलने की बात तय करते हैं।

दूसरे दिन शाम को दीपा संजय की प्रतीक्षा में है। संजय की राह देखते अब वह ऊब रही है। उसी समय देरी से ही संजय रजनीगंधा के फूलों को लिए दीपा से मिलने आता है और अपने प्रेमभरे अंदाज से दीपा की नाराजगी दूर करता है। बाद में बाहर घूमने दोनों निकलते हैं। एक निर्जन जगह पर बैठकर दोनों ईरा के पत्र, दीपा का साक्षात्कार और उनकी शादी की बातें करते हैं।

अगले दृश्य में “रजनीगंधा फूल तुम्हारे” गीत के द्वारा दीपा अपने मन में संजय के प्रति जो उत्कठ प्रेम को व्यक्त करती है। अगले दृश्य में दीपा साक्षात्कार का पत्र लेकर मुंबई के लिए रेल से निकलती है। संजय चाहकर भी अपनी व्यस्थता के कारण मुंबई नहीं जा पाता। मुंबई पहुँचने के बाद दीपा की मुलाकात नवीन (निशीथ) से होती है। ईरा के कहने पर नवीन रेल स्टेशन दीपा को लेने आता है। अब टैक्सी से दोनों ईरा के घर जा रहे होते तभी दीपा के मन में नवीन के प्रेम की पुरानी कुछ यादें आती हैं। ईरा के घर पहुँचकर ईरा और दीपा अपने—अपने वर्तमान के बारे में बातें कर रही हैं। अगले दृश्य में नवीन दीपा के साक्षात्कार के लिए काफी दौड़—धूप करती है। रात में दीपा ईरा को संजय के प्यार के बारे में बताती है। अगले

दृश्य में ईरा, नवीन और दीपा गेट वे ऑफ इंडिया घूमने निकलते हैं। उस वक्त ईरा बिमारी का बहाना बनाकर दीपा और नवीन को घूमने के लिए भेज देती है।

अगले दृश्य में दीपा नवीन के साथ इंटरव्यू देने जाती है। इंटरव्यू के बाद नवीन दीपा को ही नौकरी मिलने का विश्वास देता है। और दीपा से नौकरी मिलने का बहाना बनाकर पार्टी माँगता है। दीपा भी नवीन को पार्टी देने के लिए टैक्सी से होटल जा रही है उसी बीच “कई बार यूँ देखा है” गीत के द्वारा दीपा नवीन को मन में चल रही उलझन बता रही है। दीपा दिल्ली वापस लौटते समय नवीन उसे मिलने रेल स्टेशन पर आता है। ट्रेन निकलने पर नवीन दीपा का हाथ पकड़कर उसे अलविदा देता है। नवीन के स्पर्श से दीपा पुलकित हो जाती है। वह अब मन को बता रही है कि नवीन ही उसका सच्चा प्रेम है, संजय एक भ्रम है। दिल्ली पहुँचने पर दीपा को संजय का पत्र मिलता है की वह पाँच—छह दिनों के लिए कलकत्ता गया है। तो दीपा आश्वस्त होकर नवीन को प्रेम स्वीकृति का पत्र भेज देती है। चार दिनों में नवीन का जवाब न मिलने पर बेचैन हो जाती है। और नवीन का पत्र मिलने पर उतावली होकर पढ़ने लगती है। पत्र में नवीन ने अपने प्रेम की स्वीकृति न देते हुए अंतिम शब्द ‘शेष फिर’ लिखा था जो दीपा के कानों में गूँजने लगा। उस वक्त संजय रजनीगंधा के फूलों को लिए दीपा के पास पहुँचता है। इस बीच दीपा असमंजस भाव से खड़ी होती है, किंतु कुछ ही क्षणों में अपनी चेतना को वापस लाकर संजय से लिपटती है। संजय से लिपटी दीपा स्वगत कथन में कहती है—‘यही सच है, बाकी सब झूठ था, भ्रम था’ संजय दीपा को प्रमोशन की खबर देता है और शादी करके दिल्ली में ही सेटल होने की बात करता है। इसी दृश्य पर फिल्म समाप्त होती है।

अतः वासु चटर्जी ने ‘यही सच है’ कथा के फिल्मांतरण में कुछ स्वतंत्रता के साथ कहानी की कथा को सफल रूप में फिल्मांतरित किया है। कथा के फिल्मांतरण में कहानी का आरंभ फिल्म में बदल दिया है लेकिन अंत दोनों का एक ही है। फिल्म का आरंभ बदलने के बाद भी ‘ड्रिम सिक्वेन्स’ द्वारा कहानी मूल संवेदना को स्पष्ट करने में सफल है। इसके साथ ही कहानी के स्थानों को बदलकर फिल्म में नए स्थानों का उल्लेख किया है जैसे—कानपुर को दिल्ली और कलकत्ता को मुंबई बनाया है।

कहानी में मन्नु जी ने अधिकतर स्वगत या आत्मकथात्मक प्रसंगों का प्रयोग कहानी के विकास में किया है। ऐसे प्रसंगों को फिल्मांतरित करते समय संवादात्मक रूप में, क्रियात्मक रूप में, तो कभी दृश्य—श्राव्य बिंबों के द्वारा अभिव्यक्त किया है। संजय और दीपा का प्रेम कब और कहाँ हुआ? निशीथ और दीपा का प्रेम क्यों टूटा? आदि कई प्रश्नों के उत्तर कहानी के अंत तक नहीं मिलते हैं। इन प्रश्नों के उत्तर देने के लिए फिल्म में कुछ नये प्रसंग भी जोड़ दिए हैं। दीपा और संजय, दीपा और निशीथ के अनेक प्रसंग कहानी में नहीं हैं जिसे फिल्मकार ने नारी मनोविज्ञान के आधार पर फिल्मांतरित किया है। नए प्रसंगों को उद्घाटित करते समय कहानी की लगभग सभी घटनाओं को फिल्म में यथावत ग्रहण किया है।

इसप्रकार मूल कहानी ‘यह सच है’ की कथा को कुछ नये पात्रों एवं उपकथाओं के निर्माण द्वारा वासु चटर्जी ने ‘रजनीगंधा’ फिल्म में फिल्मांतरित किया है जो सफल और प्रभावशाली दिखाई देता है।

संदर्भ :—

१. हरिश कुमार, सिनेमा और साहित्य, पृ.८
२. वही, पृ. ८४
३. डॉ. क्षीरसागर गोकुल, सिनेमा और फिल्मांतरित हिंदी साहित्य, पृ. ६७
४. मन्नू भंडारी, यही सच है, पृ. १४९
५. वही, पृ. १७१

‘शतरंज के खिलाड़ी’ कहानी : एक सफल फिल्म रूपांतरण

शहिदा नजीर अत्तार शोध छात्रा, शिवाजी विश्वविद्यालय, कोल्हापुर

साहित्य और सिनेमा का समाज से गहरा ससबसध है। दोनोस भी समाज मेस घटित घटनाओस को हमारे सामने प्रस्तुत करते हैस साथ ही साथ उन घटनाओस पर विचार करने के लिए उनसे कुछ सीख लेने के लिए हमेस प्रेरित भी करते हैस। वास्तव मेस साहित्य और सिनेमा दो अलग अलग विधाएँ है कला की दृष्टि से दोनोस भिन्न है। दोनोस की शैली अलग है। मगर दोनोस का मूल प्रयोजन लोगोस का मनोरसजन करना है। आज तक हिंदी साहित्य के अनेक कृतियोस का रूपासतरण सिनेमा मेस हुआ है और यह रूपासतरण सिनेमा मेस होते हुए मूल रचनाओस मेस आवश्यकतानुरूप या कथानक को विस्तृत करने हेतु परिवर्तन भी हुआ है।

जिस प्रकार सिनेमा से साहित्य को कथानक प्राप्त होता है उसी प्रकार सिनेमा के प्रभाव तथा सहाकार्य से साहित्य भी जनमानस मेस अधिकाधिक लोकप्रिय होता है। भीष्म साहनी का तमस भगवतीचरण वर्मा का चित्रलेखा जायसी कृत पदमावत उपन्यास पर जब फिल्मेस बनीं तो वह उपन्यास अधिक लेकप्रिय हो गये। उपन्यासोस की तरह हिंदी कहानियोस पर भी कई फिल्मेस बनी है। इनमेस मोहन राकेश, प्रेमचसद, निर्मल वर्मा आदि प्रमुख साहित्यिक है। हिंदी साहित्य जगत मेस सबसे जादा फिल्मेस अगर किसी की रचनाओस पर बनी है तो वे हैस उपन्याससम्राट मुसशी प्रेमचसद । मजदूर, सेवासदन, हीरामोती (दो बैलोस की कथा) रसगभूमि, गोदान आदि फिल्मेस प्रेमचसद के साहित्य पर बनी हुई है । फिल्मकार सत्यजीत राय के निर्देशन मेस शतरसज के खिलाड़ी कहानीपर इसी नाम से १९९७ मेस फिल्म बर्नाइ गयी । शतरसज के खिलाड़ी प्रेमचसद जी की एक प्रसिध्द कहानी है जो उन्होसने १९२४ मेस लिखी थी । प्रस्तुत कहानी मेस व्यसग्य के दवारा समाज का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत किया गया है । इस कहानी मेस राजा तथा प्रजा की विलासिता का चित्रण किया गया है कहानी की तरह फिल्म ने भी काफी सफलता प्राप्त की थी । फिल्म को ३ फिल्मफेयर अँवार्ड मिले थे जिसमेस सर्वश्रेष्ठ निर्देशक का पुरस्कार भी शामिल था ।

कहानी के पहले खसड मेस विलासिता का चित्रण है तो दूसरे मेस अराजकता का । राजा से लेकर रसक तक सभी विलासिता मेस व्याप्त थे । पूरा लखनउ विलासिता के रसग मेस डूबा था । सससार मेस क्या हो रहा है इसकी किसीको खबर नहीं थी । मिर्जा सज्जाद अली और मिर रोशन अली कहानी के मुख्य पात्र है । दोनोस पुश्तैनी नवाब है । अपना सारा समय शतरसज खेलने मेस हुक्का पीने मेस व्यतीत करते हैस । दोनोस को शतरसज खेलने की इतनी लत लगती है कि उन्हेस शासन तो क्या अपने घर—परिवार, पत्नी, बच्चोस तक की फिक्र नहीं रहती । बादशाह वाजिद अली मेस राजा के गुण तो नहीं थे मगर वह एक मस्त मौला विलासी कलाप्रेमी था मीर और मीर्जा पहले तो मीर्जा के घर पर शतरसज खेलते थे । मीर्जा की बेगम जब घुस्सा करती है तब खेल मीर के घर पर खेला जाता है । बादशाह की फौज का अफसर मीर को मोर्चेपर ले जाने

आता है तो दोनो स मित्र मुस हअँधेरे ही गासव के बाहर की पु रानी मस्जिद मे स चले जाते है स और इस तरह से शतरसज खे लते है स कि कोई योगी भी समाधि मे स इतना एकाग्र न होता होगा ।

मीर और मीर्जा को पता था कि उनके शहर पर आफत है ब्रिटीश सेना को वहास से जाते हुए भी उन्होसने देखा था मगर ध्यान नहीं दिया । उन्हे स शतरसज का खेल, शतरसज का युध्द मैदान, शतरसज का राजा और उसकी जीत जादा प्रिय थीअ । सग्रेजोस ने नवाब वाजिद अली शाह को बसदी बना दिया यह राजनीति असधपतन की चरमसीमा थी । शतरसज के राजा को बचाने के जु नून मे स राजा के दोनासे खिलाडी अपने राज्य के राजा को असग्रे जो स दवारा बसदी बनाकर ले जाते देखते रहे स और शतरसज के खेल मे स व्यस्त हुएँख । लेते समय दोनेसा मे स अप्राससगिक बातेस होने लगी तक्रारे होने लगी दोनोस दोस्तोस ने कमर से तलवरे निकाली । दोनोस जख्मी होकर गिरे दोनोस ने वही तडप तडपकर जानेस दी । बादशाह के लिए क्यो स मेरे स पर व्यक्तिगत वीरता का अभाव न था ।

प्रस्तुत कहानी का रूपासतरण जब फिल्म मे स किया गया तब फिल्मकारोस और इतिहासकारोस दोनो स की समालोचना मिली थी । कहानी का चुनाव कर बडे बजेट की फिल्म बनाकर सत्यजीत राय ने प्रेमचसद की इस साहित्यिक कृति का महत्व अधोरेखित किया था मगर सत्यजीत राय ने फिल्म के कुछ प्रससगोस तथा असत मे स परिवर्तन किया था । इन परिवर्तनोस को लेकर आलोचकोने इसे रचना के साथ खिलवाड कहा मगर यह परिवर्तन विधा के रूपासतरण की दृष्टि से आवश्यक था । कहानी मे स वाजिद अली शाह के समय का वर्णन किया है । फिल्म की शु रूआत अमिताभ बच्चन के आकर्षक आवाज मे स की है जिसमेस असमिताभ जी शतरसज के खेल का वर्णन युध्द की उपमा देकर करते हैस । “यहाँ न खून की नदियाँ बहेगी, न सरगढ की बाजी लगेगी और न ही किसी सलतनत का पासा पलटा जाएगा । मिर्जा सज्जाद अली और मीर रोशन अली लढ नहीं रहेस खेल रहे हैस” ।

परिवर्तन की दृष्टि से देखेस तो कहानी मे स बादशाह वाजिद अली शाह को एक विलासी राजा के रूप मे स चित्रित किया गया है । मगर फिल्म मे स कवि के रूप मे स प्रस्तुत किया गया है । कहानी मे स मिर्जा की पत्नी घुस्से मे स शतरसज के मोहरे घर से बाहर फेसकती हैस तो फिल्म मे स मोहरे छिपा देती हैस । कहानी मे स पत्नीदवारा मोहरे फेस कदिए जानेपर मिर्जा पत्नी के घुस्से से डरता है जबकि फिल्म मे स मोहरे न मिलनेपर अस्वस्थ हो उठता है । मीर से मोहरोस के छिपाये जानेपर बात करता है और पत्नीपर घुस्सा होता है । कहानी मे स मीर और मिर्जा का एक टूटी हुई मस्जिद मे स शतरसज खेलने का वर्णन है । फिल्म के असत मे स शहर से बाहर एक कु टिया के पास शतरसज खे लते दिखाई गये है स जाे कुटिया कल्लू नामके एक लडके की है । कहानी मे स मोहरो स के रसग का कहीं भी वर्णन नहीं मिलता । फिल्म मे स शतरसज के मोहरे लाल और सफेद रसग के दिखाये गये है स जाे कि इस ग्लैस डऔर हिंदुस्तान के प्रतीक को दर्शाते हैस । आवश्यकतानुसार फिल्म मे स कई पात्रो स का समावेश है स लॉर्ड डलहौसी कहानी मे स नहीं है । उससे ससबसधित प्रससग भी नहीं है मगर फिल्म मे स वह एक मुख्य पात्र के रूप मेस दिखाई देता है । कल्लू नामक लडका मिर्जा को खाना लाकर देता है । उसके ससवाद भी फिल्म मेस दर्शकोस को विचार करने के लिए प्रवृत्त करते हैस । कल्लू मीर और मिर्जा से

कहता है कि, “बादशाह सलामत राजपाठ छोड़ दिए सरकार गोरे लोग हमारे बादशाह हो गये किसने कुछ नहीं किया कौन भी बसदूक चलाता नहीं” ।

कहानी मेस मीर और मिर्जा मेस इतना झगडा होता है कि वे एक दूसरे की जान लेते हैस फिल्म मेस दिखाया है ब्रिटीश सेना बादशाह को ले जा रही है । मीर और मिर्जा फिर से शतरसज का खेल खेलने बैठते है । कहानी मेस तलवार का प्रयोग दिखाया गया है जबकि फिल्म मेस पिस्तोल दिखाई गई है । कहानी का असत और फिल्म का असत पूर्ण अलग है फि । ल्म मेस सभी अभिनेताओस ने सहज अभिनय किया है व यक्तियों के स्वभाव मनोभाव और स्थितियोस आदि का सूक्ष्मता से असकन किया है । प्रमुख पात्रोस मेस मिर्जा की भूमिका ससजीवकुमार, मिर की भूमिका सईद जाफरी, मिर्जा की बीवी की भूमिका शबाना आझमी, मिर की बीवी की भूमिका फरीदा जलाल ने की है । अमजद खान, वाजिद अली बादशाह के रूप मेस नजर आता हैस सभी । पात्रोस ने कहानी के चरित्रोस को उचित न्याय दिया है । फिल्म का नरेशन (पार्श्व मेस बोलकर) अमिताभ बच्चन ने किया है जो कथासूत्र को बाँधकर रखता है श । गायद इसलिए शतरसज के खिलाडी फिल्म को इतनी सफलता मिली है ।

निष्कर्ष के रूप मेस हम कह सकते हैस कि किसी भी विधा का दूसरे विधा मेस रूपासतरण पूर्णत अनुकरण नहीं होता श । शतरसज के खिलाडी कहानी का फिल्म रूपासतरण एक सफल रूपासतरण है । वैश्विक स्तर पर फिल्म को सराहा गया है । फिल्म की सफलता इस बात की और निदेश करती है कि फिल्म ने कहानी की कथा को अच्छे से प्रस्तुत किया है श । शतरसज के खिलाडी कहानी के कथासूत्र मेस आवश्यकतानुसार अगर परिवर्तन किया न होता तो एक लघु कहानी का दो घसटे की फिल्म मेस रूपासतरण न हो पाता और फिल्म की कथा घर, परिवार, समाज और शासन से दुर्लक्षित शतरसज खेलनेवाले दो नवाबोस के इर्दगिर्द घूमती रहती प्रस्तुत । कहानी तथा फिल्म इतिहास मेस घटित घटनाओस का वास्तव चित्र तो हमारे सामने रखती है मगर आज वर्तमान मेस हमेस ससदेश देती है कि हमेस हमारे मूल्य ससस्कारोस के प्रति सचेत रहना चाहिए । किसी भी बात की लत लगना हमारे अधोगति का लक्षण है हिंदी । साहित्य मेस आज भी ऐसी अनेक कहानियाँ, उपन्यास है जिनपर यदि फिल्मेस बनी तो निश्चित समाज तथा राष्ट्र को इसका फायदा होगा ।

GLIMPSE



Beautiful Rangoli at the entrance



Display of book covers and posters of film adaptation



Secretary, Shikshan Mandal, Shri. Chandrashekhar Deshpande, inaugurating the Seminar



Chairperson, Shri Balasaheb Kulkarni (Chairman, Shikshan Mandal) Addressing the Seminar



Prin. Dr. Pratap B. Patil addressing at the inauguration



Dr. Vishnu Sarwade, Central University, Hyderabad, delivering the Keynote Address



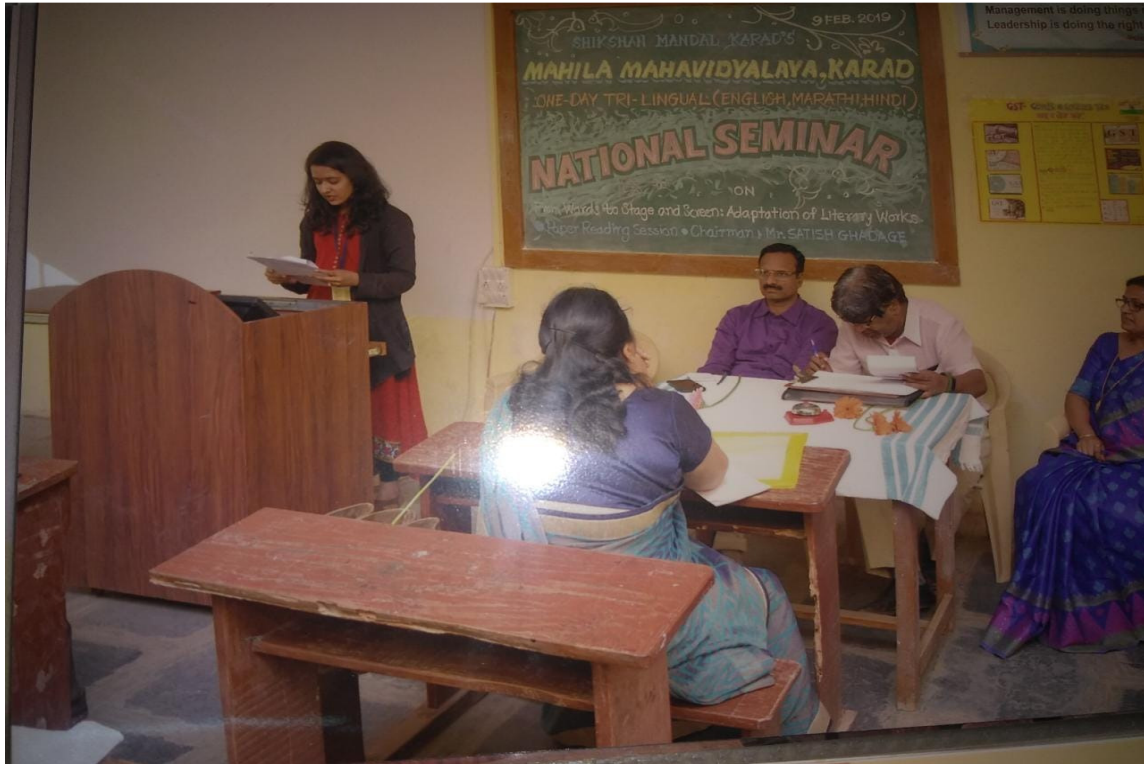
Dr. Rajendra Thorat, Pune, Resource Person, First Plenary Session



Shri. Ganesh Matkari, Mumbai, Film Director, Mumbai, Resource Person, second Plenary Session



Chairperson Prin. Dr. P. B. Patil addressing at the Valedictory Function



Paper Reading Session (English) at the National Seminar



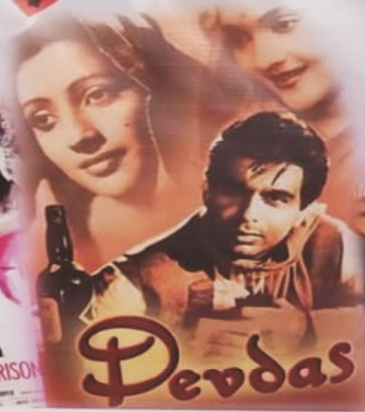
Audience at the National Seminar



Shikshan Mandal Karad's

Mahila Mahavidyalaya, Karad

WELCOME



ANNA PATEKAR IN A
नटमुनाट
जगात नट कसे नाट?

जगत उफाळलेल्या एका तुफानाची
केविल्याणी नाव, विधात्याज
आणि अस्तित्वाज पडलेला एकच सवाल,
"TO BE OR NOT TO BE...?"



ISBN:978-93-86675-80-4