

म. ग्रं. सं. ठाणे.

विषय विनोद

सं. क्र. 3339

लोकशंगकला -आणि नावाश रंगभूमी



REFBK-0025891

संपादक: प्रभाकर मांडे

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :- खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे,
तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे
जादा वर्गणी भरावी लागेल.

25 JUN 1989

2 JUL 1989

2 AUG 1989

6 MAY 1995

(क. मा. पहा)

५०००-११-८६

LOKRANGAKALA ANI NAGAR RANGBHOOMI
ED. - DR. PRABHAKER B. MANDE

© सर्व हक्क स्वाधीन

आवृत्ती पहिली : जानेवारी १९८९

प्रकाशिका :

कु सविता प्रभाकर मांडे

'मंगलप्रभा'

१०९, एन ५ (दक्षिण)

सिडको, औरंगाबाद - ४३१००३.

मुद्रक :

वाळासाहेब गटकळ

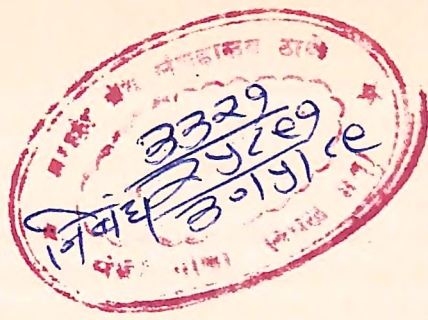
प्रशांत प्रिंटिंग प्रेस,

समर्थनगर, औरंगाबाद - ४३१००१

मुखपृष्ठ :

शीतल शहाणे, औरंगाबाद

मूल्य : पस्तीस रुपये



निवेदन

गेल्या पंधरावीस वर्षांपासून मराठी रंगभूमीवर अनेक नवनवीन प्रयोग होत आहेत. साकळलेल्या मराठी रंगभूमीला या अवस्थेतून काढून त्याला संजीवक सामर्थ्य देण्यासाठी रंगकर्मींचे लक्ष परंपरेने चालत आलेल्या लोकरंगभूमीकडे वळले आहे. लोकरंगभूमीतील बलस्थाने शोधून त्यांचा आपल्या नाट्यप्रयोगांत वापर करण्याचे प्रयोग होत आहेत. परंपरेने भारतीय जीवनाचे अंग असलेल्या कलात्मक लोकाविष्कारांकडे आपले लक्ष वेधण्याचे कार्य एका युरोपीय नाट्यदिग्दर्शकाने केले. 'तुझे आहे तुजपाशी' हे त्याने भारतीय रंगकर्मींच्या लक्षात आणून दिले. पारंपरिक रंगकलेकडे-लोकरंगकलेकडे- पाहण्याची नवी दृष्टी लाभल्यामुळे नागर रंगभूमीला नवीन तेज प्राप्त झाल्याचा प्रत्यय संबंधित कलावंतांना आला. 'घाशी-राम कोतवाल' हे विजय तेंडुलकरांचे नाटक जव्वार पटेल यांनी नव्या ढंगाने रंगभूमीवर आणले आणि साऱ्यांचेच लक्ष या प्रयोगातील 'नवेपणा'कडे वळले. तसे पाहिले तर यातील खेळे, दशावतार, तमाशा, कीर्तन, भजन इत्यादी परंपरेने चालत आलेले नाट्यात्म आविष्कार मराठी नाट्यरसिकांना नवे नव्हते. परंतु नागर रंगभूमीवरील त्यांचे हे उपयोजन नवीन होते. पारंपरिक रंगभूमीवरील विशेषांचा 'घाशीराम'मध्ये कौशल्यपूर्ण आणि प्रभावी वापर करण्यात आला. या प्रयोगाने सगळ्यांचेच लक्ष वेधून घेतले. मराठी रंगकर्मींना काही तरी गवसत्याचा आनंद झाला. यानंतर या स्वरूपाचे प्रयोग मराठी रंगभूमीवर सुरू झाले. 'हयवदन' लोककथा' ७८, अजब न्याय वर्तुळाचा, 'महानिर्वाण' असे नवनवीन नाट्यप्रयोग रंगभूमीवर होऊ लागले. लोकरंगभूमीवरील नाट्यात्म आविष्कारांचा वापर मोठ्या प्रमाणात करण्याची वृत्ती बळावली.

यातच इंडियन नॅशनल थिएटर या मुंबई येथील संस्थेने लोकरंगभूमीवरील पारंपरिक नाट्यरूपांचा रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या दृष्टीने अभ्यास सुरू केला.

अशोकजी परांजपे यांच्या नेतृत्वाने 'दशावतारी राजा'चा प्रयोग झाला. श्री. प्रकाश खांडगे आणि सुरेश चिखले यांच्या सहकायाने त्यांनी पारंपरिक लोककलावंतांना घेऊन 'खंडोवाचं लगीन' हा नाट्यप्रयोग सादर केला. मराठी नागर नाट्यरसिकांना काही अभिनव पाहिल्याचा, अनुभवल्याचा आनंद झाला. महाराष्ट्रात 'खंडोवाचे जागरण' गेल्या कित्येक शतकांपासून गावोगाव होत आहे. लोकपरंपरेपासून तुटलेल्या नागर नाट्यरसिकांना मात्र जागरणातील 'खंडोवाचं लगीन' मधील नाट्यदर्शन नवलाईचे वाटले. आयएनटीच्या या आणि अशा प्रयोगांनी त्याचप्रमाणे लोकरंगभूमीवरील विशेषांच्या नाट्यप्रयोगांतील उपयोजनाने नागर रंगभूमी आणि लोकरंगभूमी यांच्या स्वरूपाचा त्याचप्रमाणे परस्परसंबंधांचा विचार सुरू झाला.

खरे तर आजच्या रंगभूमीच्या विकसित स्वरूपामागे परंपरा आणि प्रयोग यांची समृद्ध पार्श्वभूमी आहे. शतकानुशतकांच्या परंपरेनंतर आज जे रंगभूमीचे स्वरूप आहे त्यामागे निश्चित स्वरूपाची जीवनतत्त्वे आहेत. लोकजीवन आणि लोकरंगभूमीची प्रवाही जिवंत धारा रंगभूमीच्या विकासासाठी सतत संजीवक सामर्थ्य देत आली आहे. भारतीय नाट्य सनन लोकरंपरेची जोडलेले राहिले आहे. आणि म्हणूनच भारतातील सांस्कृतिक एकत्वाशी बांधलेले आहे. भारतीय संस्कृतीचे आणि त्यातही विशेषतः रंगभूमीचे आणि नाट्याचे स्वरूप पाहिले तर असे दिसून येते की लोकसंस्कृती आणि अभिजात संस्कृती यांच्या धारा सतत समांतर राहात आल्या आहेत. भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रातूनही याचा निर्वाळा मिळतो. भरतमुनींनी नाट्याच्या अंगोपांगांचे विवेचन करताना सतत पूर्वपरंपरेचे भान ठेवल्याचे दिसते. भरताच्या नाट्यशास्त्राचे आधार लोकरंगभूमीवरील 'प्रयोगच' असले पाहिजेत. भरताने रंगभूमीवर लोकधर्मी प्रवृत्तींचा अवलंब करण्यासंबंधी आग्रह धरला आहे. त्यांनी ज्या शास्त्रीय नाट्यधर्मी प्रवृत्तीचे विवेचन केले आहे ते सर्व लोक-परंपरेतील नाट्यांवर आधारित आहे हे स्पष्ट आहे. रंगमंचाची रचना, रंगसज्जा, वेशभूषा आणि अभिनय या सर्व बाबींत त्यांचा लोकधर्मीचा आग्रह जागोजागी दिसून येतो, एवढेच नाही तर जेथे जेथे काही निर्देश राहिले असतील तर ते 'लोका'पासून घ्यावेत असे त्यांनी स्पष्टपणे म्हटले आहे. भरताने लोकात्मक आणि लोकसिद्ध नाटकालाच सफल नाटक मानले आहे. म्हणूनच 'शास्त्र, धर्म, शिल्प आणि क्रिया ज्या लोकधर्मांनी प्रवृत्त होतात त्यांना नाट्य असे म्हणतात' अशी एकूण लोकसंस्कृतीच्या भिन्न प्रवृत्तींना साकल्याने एकरूप करून त्यांनी नाट्याची व्याख्या केली आहे.

मध्ययुगीन काळात मात्र रंगभूमीचे लोकपरंपरेची असलेले नाते नष्ट झाले. कारण रंगभूमीची परंपरा मध्येच पाचसहा शतके खंडित झाली. इंग्रजी अमदानीत पुन्हा मराठी रंगभूमीचे पुनरुज्जीवन जरी पौराणिक नाट्याख्यानातून झाले असले

आणि त्यांची बीजे लोकपरंपरेत असली तरी पुढे तिच्यावर संस्कृत आणि इंग्रजीतून रूपांतरित नाटकांचाच प्रभाव राहिला. वाङ्मयगुणांच्या दृष्टीने समृद्ध मराठी नाटकांचे आणि रंगभूमीचे लोकपरंपरेतील नाट्याविष्कारांशी नाते राहिले नाही. त्यामुळे स्वाभाविकपणे स्वतंत्र नागर रंगभूमी आणि स्वतंत्रपणे आणि अखंडितपणे प्रवाही असलेली लोकरंगभूमी यांचा संपर्क राहिला नाही. लोकरंगभूमीची लवचिकता, समयस्फूर्तता, गतिमानता आणि जिवंतपणा नागर रंगभूमीत राहिला नाही. त्यात साचलेपण आले. पूर्वं दिग्दर्शित, संहिताशरण नाट्यधर्मी प्रयोग होत राहिले. एका पाश्चात्य नाट्यदिग्दर्शकाने भारतीय लोकरंगभूमीतील विशेषांचे नाट्यप्रयोगात कौशल्यपूर्ण आणि प्रभावी उपयोजन केले आणि रंगकर्मींना काहीतरी नवीन गवसल्याचा आनंद झाला तो यामुळेच. त्यांची दृष्टी लोकरंगकलेकडे वळली आणि ते रंगभूमीवर नवनवीन प्रयोग करू लागले. 'घाशीराम कोतवाल', 'हयवदन', 'लोककथा ७८', 'अजब न्याय वर्तुळाचा', 'महानिर्वाण' असे काही लक्षणीय नाट्यप्रयोग सादर झाले. यांत लोककथा आणि त्यांतील कल्पनाबंधांचा आधार, लोकरंगभूमीवरील निरनिराळ्या विशेषांचा वापर यावर भर आहे. या नाट्यप्रयोगांनी नाट्यरसिकांची दृष्टी वेधून घेतली आणि त्यानंतर या प्रकारच्या लोकरंगकलेतील बाबींच्या उपयोजनाची एक जणू टूमच सुरू झाली.

तीन वर्षांपूर्वी वरोरा येथे आय.एन.टी. च्या वतीने आदिवासी कला महोत्सव आणि चर्चासत्र आयोजित करण्यात आले होते. त्यांत सहभागी होण्यासाठी लोकसाहित्य संशोधन मंडळाच्या परिवारातील डॉ. तारा भवाळकर, डॉ. मधुकर वाकोडे, प्रकाश खांडगे, डॉ. यशवंत पाठक असे स्नेही एकत्र आले असता रंगभूमीवरील लोकरंगकलेतील उपयोजनाची अर्थपूर्णता तपासून पाहण्याच्या दृष्टीने चर्चा निघाली. लगेच या सर्व स्नेह्यांनी एकएक नाटक निवडून त्यावर निबंध लिहिण्याचे मान्य केले. मे १९८६ मध्ये औरंगाबाद येथे लोकसाहित्य संशोधन मंडळाच्या वतीने या विषयावर चर्चासत्र घेण्यात आले. त्यात या मान्यवर अभ्यासकांच्या निबंधवाचनांचा आणि चर्चेचा कार्यक्रम झाला. मराठवाडा विद्यापीठाच्या नाट्यशास्त्र विभागाचे प्रमुख डॉ. लक्ष्मण देशपांडे यांनीही माझ्या विनंतीवरून एक निबंध वाचला. चर्चासत्राच्या उद्घाटनासाठी ख्यातनाम नाट्य-कलावंत प्रा. कमलाकरराव सोनटक्के आले होते. दोन सत्रांत चाललेल्या या चर्चासत्राचा त्यांनी समारोप केला. या चर्चासत्रातील मान्यवरांनी या ग्रंथात निबंध प्रकाशित करण्यास संमती दिली. आमच्या परिवारातील सर्वांत ज्येष्ठ आणि आम्हा सर्वांना आदरणीय असे डॉ. रा. चिं. ढेरे यांनी 'महानिर्वाण' या नाट्य-कृतीवर निबंध लिहिण्याची विनंती मान्य करून संहिता आणि प्रयोग यांच्या आकलन - विश्लेषणाचा एक वस्तुपाठच वाचकांसमोर ठेवला. ह्या सर्व मान्यवरांनी लिहिलेले निबंध एकत्रित स्वरूपात वाचकांसमोर सादर करताना मला आनंद होत

आहे. लोकसाहित्य संशोधन मंडळाच्या परिवारातील तसेच त्याशी संबंधित सर्व सुहृदांचे परस्परसंबंध उपचारापलिकडचे आहेत. या सर्वांच्या ऋणांत राहण्याच मला आनंद वाटेल.

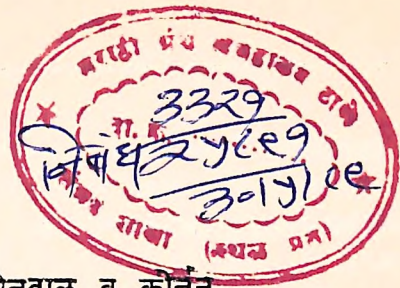
प्रशांत प्रिंटिंग प्रेसचे श्री. बाळासाहेब गटकळ आणि त्यांचे सहकारी तसेच चित्रकार श्री. शीतल शहाणे यांचे आभार मानणे मी माझे कर्तव्य समजतो.

२६ जानेवारी १९८९

— प्रभाकर मांडे

अ नु क्र म णि का

१. 'घाशीराम कोतवाल' व कीर्तन	डॉ. यशवंत पाठक	१
२. 'हयवदन' : लोकाविष्कारशैली	डॉ. तारा भवाळकर	१५
३. 'लोककथा ७८' : कालसंगत 'दंडार' लोकनाट्यशैलीचे रूप	डॉ. मधुकर वाकोडे	२८
४. 'खंडोबाचं लगीन' पारंपरिक व प्रायोगिक	प्रकाश खांडगे	४०
५. 'अजब न्याय वर्तुळाचा'	डॉ. लक्ष्मण देशपांडे	५१
६. 'महानिर्वाण' : एक लोकधर्मी विरूपिका	डॉ. रा. चि. ठेरे	५९



घाशीराम कोतवाल व कीर्तन

- डॉ. यशवंत पाठक

'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाचा दृश्य परिणाम महत्त्वाचा आहे. नेपथ्य, पात्रांच्या हरलचाली, मुद्राभिनय, आवाजरतील चढउतार, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत हे सर्व षट्क या नाटकात मोलाचे आहेत. यंतून नवना फडणवीसाचे आत्मसमर्थन व घाशीरामाचे मनोगत व्यक्त होते. घाशीरामाचा एकाकीपणा व्यक्त करायला कीर्तनातल्या लयबद्ध निरूपणाचे माध्यम प्रभावी ठरले. कीर्तनातला श्रोतृवर्ग हा एकाकीपण अनुभवतो. व्यक्तीची स्वप्ने कधी कधी भंग पावतात. यंतून व्यक्ती व समाज यामधला संघर्ष अशा एकाकीपणातूनच जातो. मानसिक संघर्ष स्पष्ट करण्यासाठी स्वगतेही वापरतात.

व्यक्ती विरुद्ध व्यक्ती, व्यक्ती विरुद्ध समाज, व्यक्ती विरुद्ध स्वत्व असे तीनही संघर्ष कीर्तनातल्या आख्यानगत असतात. घाशीराम ही विशिष्ट सामाजिक व्यवस्थेची प्रतिमा आहे. ही जेव्हा फुटते तेव्हा संघर्ष उद्भवतो. घाशीराम सतत क्रांतीतरी धक्का देतो. या धक्कातंत्राने त्या व्यक्तीचे एकाकीपण गडद होते. घाशीरामाच्या प्रयोगात ते प्रभावी वाटते. याचे कारण कीर्तनाचा परिणामात्मक वापर होय. तो अधिक नीटस झाला असता तर या प्रयोगाची रंगत वाढली असती. कीर्तनकार एखाद्या व्यक्तिमत्त्वाने पछाडला तर त्याच्या सर्व बाजू आख्यानात येतात. मग ते व्यक्तिमत्व पौराणिक असो की ऐतिहासिक असो. घाशीराममधील सूत्रधार असा पछाडला जात नाही. त्यातल्या संवादांनीच त्याच्या मर्यादा आखून दिल्याने सूत्रधारची वाढच खुंटते.

या नाटकाचा नायक घाशीराम हा वांटतो. पण यांतला खरा नायक सूत्रधार आहे. हा कीर्तनकारही आहे. त्याच्या निवेदनाने कथा गतिमान होते. नांनांच्या फटफजितीत घाशीराम संपतो. हे सारे सूत्रधार बोलतो आहे. त्याच्या बोलण्याला एक आकार आहे. या संपूर्ण प्रयोगाची रचना नारदीय कीर्तनपठडीतल्या आख्यानासारखी आहे. मूळ स्वर आणि त्याचा मध्यम यांच्या अवकाशात बुवा आख्यान सांगतात. आख्यानाला सूर लागतो. आख्यान गद्यपद्यमिश्रित असते. हे नाटक

गद्यपद्यमिश्रित चम्पूकाव्यातल्या चूर्णिकेसारखी रचना असलेले आहे. या प्रयोगात अभंग, लावणी, भजन, भारूड, गोंधळ या सगळ्यांचे मिश्रण आहे. यातून निर्मिलेली ही नाट्यरचना हरदासी घाटाची आहे.

या नाटकात लोककलांचे जे विविध प्रकार हाताळले आहेत त्यामुळे प्रयोग परिणामकारी होतो. या लोककलाप्रकारांमध्ये गती आहे. काळ आहे. अवकाश आहे. कीर्तनप्रयोगात या सगळ्या लोककला थोड्याफार प्रमाणात आख्यानातल्या भावानुसारी येतात. परंतु त्यातून कीर्तन हा वेगळा कलाप्रयोग उभा राहतो. यात असलेला उपहास व उपरोध यांचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापर घाशीरामाच्या प्रयोगात केला आहे. यामुळे मानवी संवेदनांना अर्थ प्राप्त होतो. प्रस्थापित मूल्यांना धुडकावताना कधी उपहासाने तर कधी उपरोधाने, कधी अतिशयोक्तीने ती व्यक्त होतात. यातून जाणवलेले जीवनविषयक चिंतन बुवा जाताजाता जितक्या सहजपणे सांगून जातात तसे सांगणे लेखकालाही अवघड जाते. त्यामुळे या प्रयोगात एक वेगळी रंगत येते. लोककलांच्या प्रभावातून नाट्यप्रयोग लोकप्रिय करण्याचे श्रेय कुणीही घ्यावे. एक गोष्ट निश्चित; या लोककलांचा वकूब नाटककाराच्या ध्यानात न आल्याने म्हणा; किंवा त्याला न पेलवला म्हणा, तो नाट्यप्रयोग लोककलेचाच होतो. ते नाटक लोककलेचे होते. लोककलांच्या आविष्कृतीतून ते प्रभावीपणे सादर होते. यातून कलामूल्येही प्रकटतात.

प्रेक्षकांना पात्रांच्या तोंडून गोष्ट सांगण्याचे तंत्र नवे नाही. घाशीराममधला सूत्रधारही हेच काम करतो. खुद्द घाशीराम प्रत्यक्ष प्रेक्षागृहातून घडणाऱ्या घटनांवर भाव्य करतो. इथे तर घटना घडत असतानाच सूत्रधारबुवाला भाव्य होते. घाशीराममध्ये एकाच वेळी दोन भिन्न स्थळी दोन भिन्न घटना घडतात. शिंदेशाही पगडीतील जाटांनी ब्राह्मणांच्या घरातून बाहेर पडणे आणि त्याचवेळी ब्राह्मणांनी बावन्नखणीतून बाहेर येणे या त्या दोन घटना होत. या समांतर दृश्यातला उपरोध फक्त सूत्रधारच सांगू शकतो. घाशीरामाच्या प्रयोगात एखादे दृश्य तात्पुरते झालेतात. मग दुसरे दृश्य दाखवितात. ते संपताच पूर्वीचे झालेले दृश्य दिसते. समांतर दृश्य दाखविताना संवादाचा उपयोग होत नाही. तिथे हरदासी थाटाचे निरूपण प्रभावी ठरते.

घाशीरामातला सूत्रधार हे महत्त्वाचे पात्र आहे. यातील गणपती सरस्वतीसह नव्या रूपात येतो. यातला कोरस सूचक आहे. कोरस हा घडणार आहे किंवा घडले आहे हे सांगतो. घटनांवरल्या भाष्याची अर्थपूर्ण री ओढतो. कोरस पारंपरिक लोकचालीमधून प्रभावीपणे व्यक्त होतो. याच्या जोडीला स्वर आणि लय

यांच्या मेळातून कोरस नाट्यवस्तुची अवस्था सूचित करतो. नाटकातील कथान-
काची दिशा कोरस सांगते. कोरसमधले साथीदार एका सुरत म्हणत असले तरी
त्यातले विविध भावसूचन महत्त्वपूर्ण असते. ते व्यक्तिपरत्वे भिन्नही असू शकते.
घाशीरामातले कोरस अशा प्रकारचे आहे. ते विविध भाव-सूचन करणारे आहे.
हा स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे.

घाशीरामाच्या प्रयोगात ब्राह्मणांचा पडदा हरिदासाच्या बाराबंडीवरून
तयार होतो. या बाराबंडीलाही खूप परिमाणे आहेत. सूत्रधाराने प्रेक्षकांकडे तोंड
फिरविले की तो त्या घटनेचा साक्षी होतो. ब्राह्मणांची पाठ प्रेक्षकांकडे असली की
तो एक पांढरा रिक्त अवकाश—नानांच्या विषयाची व्याप्ती दाखविणारा— उरतो.
एखाद्याला झाकायला नि उघडा पाडायला ही बाराबंडी विशिष्ट होते. एखाद्याला
उघडा पाडण्यासाठी बाराबंडीवर दाससारखी टकटक् करताच तोंड वळवून
घरातला माणूस आल्याचे तर्जनीने सूचित करण्याची किमया या प्रयोगात सूत्रधार
बुवापासून इतर पात्रांनी उचलली आहे. ब्राह्मणांच्या भेटी, मिरवणुका,
गुलाबीच्या नानाचे प्रेक्षक, रमण्यातले ब्राह्मण, चावडीत कोंडलेले ब्राह्मण, घाशी-
रामाला दगडांनी ठेचून मारणारा जमाव या सगळ्या भूमिका हे ब्राह्मण—तेही
बाराच: मध्यान्हीचे—कोरसमधे करतात. पण त्यांच्या पाठीशी सूत्रधार असतो.

हरदासी आख्यानातला माझचा वापर घाशीराममधे केला आहे. ब्राह्मणांचे
दिव्य, मेणा नेणे, लग्नविधी, मुडद्यांना फरफटत बाहेर काढणे, घाशीरामाचे
मृत्यून्तय या गोष्टी माझचा वापर करून केल्या आहेत. यासाठी संवादात
पद्यमय लयीचा वापर केला आहे. विशेषतः अशी रचना उपहास, उपशोभ यासाठी
वापरली आहे. त्यामुळे नाट्यप्रयोग उठावदार होतो.

घाशीरामाच्या प्रयोगात कीर्तनप्रयोग सुरू असता नानाची नजर स्त्रीवर्गाकडे
आहे. कीर्तनकार नानांच्या मुद्रा बघून आख्यान लावतो. नानांचे लक्ष आख्यानात
नाही. बुवा अभंगातून लावणीत जातात. लावणीतून अभंगात येतात. बुवा कीर्तन
रंगवितात. नाना सोडून बाकीचे कीर्तनात तल्लीन होतात.

घाशीरामाच्या प्रयोगाचे 'श्री गणराय नर्तन करी, आम्ही पुण्याचे बामण
हरी' हे मूळ पद आहे. नाट्यप्रयोगाच्या आरंभापासून ती शेवटपर्यंत हे पद येते.
हे पद म्हणण्यापेक्षा हा या प्रयोगाचा मूळ स्वर म्हणू या. बुवा कीर्तनाला उभे
राहिले की मूळ स्वर लावून घेतात. तो स्वर संपूर्ण कीर्तनप्रयोगभर असतो. मूळ
स्वरातून मध्यमाकडे गेले तरी मूळ स्वर कायम ठेवावा लागतो. तसा 'श्री गणराय
नर्तन करी' हा या नाट्यप्रयोगाचा मूळ स्वर आहे. हा स्वर लावून बारा जण

नमनास आरंभ करतात. सगळे जण एका तालात विलंबितात एकदा इकडे व एकदा तिकडे झुकतात. दादराच्या ठाय लयीत त्यांच्या नमनाचा प्रारंभ होतो. ही ठाय लय वातावरणात भारदस्तपणा आणते. सुरेल वातावरण निर्माण होते. 'जय जय रामकृष्ण हरी'ची बुवांची नमनाची ठाय लय कीर्तनप्रयोगाची वातावरणनिर्मिती करते. घाशीरामाच्या प्रयोगात सगळे ब्राह्मण गणपतिरूप होतात. पेशव्यांचे उपास्य व कुलदैवतही गणपती. उपास्य दैवत नर्तन करते. नर्तन हा उपास्य दैवताच्या उपास्याचा भाग आहे. यात नृत्य व नृत्त असते. सर्व प्रकारच्या हालचालींवर वारीक लक्ष ठेवण्याचे काम उपास्यदैवताचे असते. उपास्य दैवताची कृपा संबंध प्रयोगभर असावी यासाठी गणरायाला आवाहन करायचे. उपासनेत 'गणपती'—ज्ञानदाता—पण नर्तनात 'गणराय', 'पती' ऐवजी 'राय' हा शब्द नर्तनाला पूरक, मृदु, भाववाहक आहे. या उच्चारणात गणरायाच्या कला अभिव्यक्त होतात. हा 'राय' पुन्हा 'श्री' युक्त—श्री म्हणजे विद्या व ऐश्वर्य यांनी युक्त आहे. अशा थाटात त्याचे नर्तन आहे. म्हणजे नाट्यप्रयोगासाठी गणरायाची मुद्रा संगीतानुगामी लयदार आहे. ती 'गणपतीचक्र' या तंत्रात अडकलेली नाही.

हा 'गणराय नर्तन करी'—यातील 'करी' हे व्यक्तिविशिष्ट पण समुदायवाची आहे. ते आज्ञार्थीही आहे नि विध्यर्थीही आहे. आज्ञार्थात त्याच्या नर्तनाची प्रेरणा आहे. विध्यर्थात त्याची ही सवय आहे. प्रत्येक प्रयोगारंभी तो नाचतो. तो श्रीकारासह येतो. यात विद्या—धन—व्यक्तित्व येतात. संबंध ही त्रिपुटी 'श्री'मधून प्रकटते. हा 'श्री' कायम ठसण्यासाठी आरंभी तो सावकाश, विलंबितानून यायला हवा. मूळ स्वर पक्क्या लगायला हवा. स्वरांचा लगाव ठोस हवा. या स्वराच्या अधिष्ठानावर संपूर्ण प्रयोगाची मदार आहे. म्हणून हा 'श्री गणराय नर्तन करी' कोरसमध्ये घेतला आहे. हा हरिदासांच्या साथीसारखा कोरस आहे.

लीककलेतील कोणताही प्रयोग बघा. प्रयोगापूर्वी वाद्ये—स्वर यांचा ठोस भरणा असतो. प्रयोगापूर्वीची अनुकूल पार्श्वभूमी यांतून तयार होते. कीर्तनाचा आरंभ 'जयजय रामकृष्ण हरी' बरोबरच 'श्रीमन्महागणाधिपतये नमः' याने होतो. यातला 'श्री' व घाशीरामातला 'श्री' यांची सम एक आहे. या नर्तनात पदव्यास आहेत. भावमुद्राही आहेत. ध्यानमुद्राही आहे. हा 'श्री' दीर्घ आहे. दीर्घत्वात म्हस्वपणाची बांधेमुद्रा जवळीक असते नि भविष्यत्वाचे दूरस्थ सूचन असते. ज्याला 'श्री' उत्तम उच्चारता येतो त्याला कोणतेही उच्चार करता येतात. असा हा दमदार 'श्री'कार घेऊनच प्रयोगाची वजनदार बांधणी घाशीरामात होते. या नमनानंतर प्रयोग सुरू होतो. तो म्हणजे, 'आम्ही पुण्याचे वामण हरी' हा होय.

‘आम्ही’ हे एका बाजूला स्वार्थी आत्मसूचक व दुसऱ्या बाजूला समुदाय-वाचक सर्वनामातच ब्राह्मण संस्कृती दिसते. ‘पुण्याचे’ या विशेषणामुळे ‘आम्ही’ला आकार लाभतो. ‘ब्राह्मण’ या शब्दाऐवजी ‘वामण’ हा शब्द योजिला आहे. ‘ब्राह्मण’ ही ज्ञानात्म प्रतिमा आहे तर ‘वामण’ ही रंगेल प्रतिमा आहे. वामण हा सामान्य माणसासारखा होतो. याचा संबंध घाशीरामाशी जवळचा येतो. ‘वामण’ आणि ‘घाशीराम’ यांच्या पातळ्या जुळण्यासाठी ‘वामण’ शब्द योजला आहे. ‘वामण’वर सम येते. ‘आम्ही’वरही सम येते. या समसम संयोगातून घाशीरामाचा नाट्यबंध साकारतो.

याचे विस्तृत विवेचन करण्याचे कारण घाशीराममध्ये हे पद सतत येते. किंबहुना या पदात संस्कृती-विकृती-प्रकृती या त्रयीचा मिलाफ आहे. ‘श्री’ ही संस्कृती, ‘वामण’ ही विकृती, ‘आम्ही’ ही प्रकृती. संबंध नाटकभर कधी हे पद विलंबितातून तर कधी द्रुतातून फिरते. संस्कृती विलंबितातून हिडते. विकृती द्रुतातून भटकते. (घाशीरामाची) प्रकृती या दोघांमधून आवर्तने करते. घाशीरामाच्या प्रयोगाचे अंगभूत तत्त्व या पदात आहे. या चालीतून नाटक चालते. लयीतून संवाद येतात. संवाद म्हणण्यापेक्षा सांगावे येतात. सांगाव्यात स्वाभाविक जिवंतपणा असतो. हा सांगावाही श्रीगणरायाच्या मूळ स्वरातला आहे. त्यातल्या चालीही नर्तनानुकूल आहेत. संगीतही लोकशास्त्रीय पठडीतले आहे. हरदासी कीर्तनातल्या विविध चाली व लोककलांच्या चालीतून येणारे घाशीरामाचे संगीत श्रवणीय आहे. हे संगीत म्हणजे ‘श्रीगणराय—’ या नमनाचा विस्तारविलास आहे. ‘श्रीगणराय फेर की धरी’ यातला फेर म्हणजे नाट्यप्रयोग आहे. हा प्रयोग मृदंगाच्या साथीत सुरू होतो. मृदंग हा लयीचे विविध गण दाखविण्यात तरबेज आहे. या मृदंगाच्या साथीतला रंग फेराला मदत करणारा आहे. यातून प्रयोगाची रंगत वाढणार आहे. या प्रयोगाला सर्व कलांची अंगे लाभण्यासाठीच कितीतरी वेळ हरदासासारखे ‘श्री गणराय नर्तन करी—’ हे पद सुरू असते. या पदाचा परिणाम संपूर्ण प्रयोगभर होतो. हे सूचित करण्यासाठी या पदातून सूत्रधार येतो. नमनानंतर सूत्रधाराचा प्रवेश होतो.

घाशीरामाच्या प्रयोगाचा सूत्रधार हा कीर्तनकार आहे. तो आपल्या प्रभावी निवेदनाने कथानकास गती देतो. कथानकाचा कालपट वेळोवेळी स्पष्टपणे उभा करतो या नाटकातून सूत्रधाराच्या तोंडी वाक्ये येतात ज्या गतकाळाच्या साक्षी-खुणा आहेत. या संवादात समर्पक शब्द योजून कथानकाचा कालपट प्रेक्षकासमोर मांडणे हे अवघड कार्य सूत्रधार करतो. हा सूत्रधार प्रयोगाच्या अखेरपर्यंत आहे. मंगलाचरण व भरतवाक्य या दोनच गोष्टी चटावावर उरकणारा हा सूत्रधार नाही.

केवळ कथानक सांगून जात नाही. पुढे घडणाऱ्या घटनांचे सूचन करून तो अदृश्यही होत नाही. तर तो या नाटकात (संबंध) प्रयोगरूपाने वावरतो. त्याचे अस्तित्व केवळ साक्षीदारासारखे नाही. तो प्रत्येक घटनेचा भोक्ता आहे. तो जसा काय घडते त्याचे निरूपण करतो तसे घडणाऱ्या घटनांवर मोजक्या सूत्रबध्द शब्दांत भाष्य करून पुन्हा बाराजणात आपला स्वर मिसळून उभा राहातो. घाशीरामातले सूत्रधार-भटजी, सूत्रधार-ब्राह्मण, सूत्रधार-सर्वजण हे संवाद ऐकण्याजोगे आहेत.

नवकोट नाना मेण्यातून जातात. आपल्या गळ्यातला हार घाशीरामाकडे टाकतात. त्या वेळी 'नाना गेले' असा कोरस गजर होतो. यावर सूत्रधार म्हणतो, "नाना गेले - ब्राह्मण उरले - बंधन नुरले - भय सरले - लज्जा संकोच सर्व गळले - चित्त चळले, चित्त चळले. (पहिली आवृत्ती. पृ. १६)". वरवर ही अनुप्रास-युक्त कृती वाटते. पण यातल्या हरदासी निवेदनाचा ढंग लक्षात घेता यातल्या प्रत्येक क्रियापदाचा सूर त्या त्या व्यक्तित्वाशी निगडीत आहे. 'गेले' मधला भूतकाळ, 'उरले' मधला वर्तमानातला गेलेला जीव हा सर्व 'नुरल्या'तच जमा आहे. 'भय' सरण्यातच खूप काही सरले. चित्त चळले (हा पहिला सर्वसाधारण परिचितार्थ), दुसऱ्या चळले (यात क्रियेची व्याप्ती आहे); चळले या तिसऱ्या पदात क्रियेची परिसीमा गाठलेली आहे. हे सूत्रधार आपल्या स्वरांतून आणि त्यांच्या उच्चारणातून ते दृश्य उभे करतो. कीर्तनातल्या पुनरुक्त वाक्यांचा व क्रियापदांचा परिणाम अशा विविध अंगांनी श्रोत्यांच्या मनावर ठसतो, या लयातून सूत्रधाराची भावमुद्रा बदलते. त्या त्या भावांचा अर्थ काय आहे हे तो क्रिया करून क्रियापदांसह दाखवितो. कीर्तनाच्या परिणामकारी एकपात्री प्रयोगातले हे भावनाटय सूत्रधारात आहे.

घाशीरामातला सूत्रधार निव्वळ निवेदक नाही. तो श्रोता व वक्ता यामधला दुवा आहे. या दोन्ही भूमिका तो यथास्थित पार पाडतो. विशेषतः घाशीरामाचे व सूत्रधाराचे संभाषण होताना सूत्रधार हा श्रोत्याची भूमिका घेतो. पण त्यातल्या श्रोत्यात पुन्हा एक सुप्त वक्ता असतो. तो आपल्या कृतींसह भाष्य करतो. तो जेव्हा श्रोता असतो तेव्हा त्याचे नाट्यकथेला मिळणारे प्रतिसाद प्रेक्षणीय असतात. अन् तो जेव्हा वक्ता असतो तेव्हा नाट्यवस्तूची अर्थभारवती वाणी बोलतो. बोलता बोलता ती अभिव्यक्त होतो. त्याच्या या अभिव्यक्तीची अनेक परिमाणे असतात. मुख्यत्वे तो नाट्यकथेचा प्रतिवाचक असतो. त्याच्या शैलीतून कथानकाची स्वभावने व्यक्त होतात. ती बोलताना घाशीराममधल्या ब्राह्मणाचे हावभाव बघावे. सूत्रधार-नाना यांचे संबंधित्व पहावे. घाशीरामाच्या

स्वगतापेक्षा सूत्रधाराच्या निवेदनाचा प्रभाव या नाटकावर आहे. कारण यातील सामूहिक कृतीतली एकसंध कृतीत्मक जाणीव परिणाम साधणारी आहे. अर्थात रंगमंचावर सामूहिक कृतीत्मक जाणीवेच्याही मर्यादा येतात. नाट्यकथानक पुढे सामूहिक कृतीतून जाईलच असे निश्चितपणे सांगणे कठीण आहे. कारण रंगमंचावर निव्वळ पात्रांची संघटना वाढवायची नसते. पात्रांच्या समूहात्मक हालचालींवर नाट्यात्म परिणाम साधायचा असतो. त्यातल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सूक्ष्म भावच्छटा दाखवायच्या असतात. हे कार्य घाशीरामातला सूत्रधार करतो. त्यामुळे नाट्य-कथेला लय येते. स्वभावाचा बारकावाही दिसतो. नाटकातले कंस सजीव होतात. या कंसांतल्या काही जागा प्रेक्षकावर सूत्रधार सोपवितो. कथानकाचा अनुबंध जोडला जातो. हा सूत्रधार विदग्ध पंडित असला तरी त्याच्या मुखातून गावरान शब्द येतात. काही जागी ते शब्द योग्य असतात. हा सूत्रधार विद्या व कला यांचा भोक्ता आहे. त्याला सादरीकरणाची जाण आहे. तो जाणीव-नेणीवेच्या पातळीवर सहजपणाने वावरतो.

सूत्रधाराला घाशीरामातला सैतान दिसतो. तो घाशीरामालाही ईश्वराला शरण जायला सांगतो. यातून नाट्यवस्तू वेगळा आकार घेते. शरणागतांच्या राज्यात चोर व सज्जन या सगळ्यांना मुभा असते. घाशीराम आला काय नि गेला काय सूत्रधाराला सारखेच असते. 'बताऊंगा मेरा इंगा, पडे महंगा-' (आ. १ अंक १: पृ. २१.) असे गर्जत गर्जत घाशीराम युध्दनृत्य करून प्रेक्षागृहातून ताडताडू बाहेर निघून जातो. घाशीरामाचा संताप आणि सूड या कैचीत कथानक अडकते. तिथे लगेच 'श्री गणराय नर्तन करी' हे मूळ पद येताच कथानकाचा मार्ग मोकळा होतो. हे पद कीर्तनातल्या मधूनमधून येणाऱ्या नामगजरासारखे असते. त्यामुळे प्रतिपाद्याला वजन येते. दृष्टांत व विवेचनाची सांगड बसते. घाशीरामाच्या अपमानात पेशवाईच्या कारभाराचा सूत्रधाराला जो दृष्टांत होतो तो सांगतो.

सूत्रधार कीर्तनकार होतो. 'जेहत्ते कालाचे ठायी आज श्रीगणेशास नमन करोन-' असे म्हणत कीर्तन सुरु होते. 'जेहत्ते कालाचे ठायी' या वाक्यप्रयोगातून तीनही काळ फिरतात. ज्या काळात ते कथानक घडत असेल त्या काळातून ते कथानक पुढे जाते; हा 'जेहत्तकालाचे ठायी'चा अर्थ आहे. यात काळ, वेळ, स्थळ हे तीनही घटक येतात. घाशीरामातल्या नारदीय कीर्तनात अभंगही येतो व लावणी येते. सूत्रधार नानांचा भाव बघून अभंगातून लावणीकडे जातो व लावणीतून अभंगाकडे जातो. लावणीत नानांची वासना टोकदार होते. अभंग आला की नाना आपल्या सुरकुतलेल्या हातामधल्या गजऱ्यावरून नाक फिरवितात. निरूपणही बुवा चालूच ठेवतात. नामगजरही करतात. सूत्रधार कथेत तन्मय होतो. कीर्तनातून

नानांच्या वासनाकांडातल्या कितीतरी सर्ग आणि उपसर्गांचे दर्शन होते. स्त्री-वर्गातल्या जीवनाची कुचंबणा ध्यानात येते. नानांच्या विलासी वृत्तीला वयही नाही आणि पोक्तपणाही नाही. हे सारे कीर्तनाच्या पार्श्वभूमीवरून यथार्थ प्रकटते. त्यामुळे घाशीरामाचा एकाकीपणा धारदार बनतो. हे कीर्तन नाटकातल्या एका प्रवेशाचे कार्य करते; व या कीर्तनामुळे इतक्या गोष्टींचा उलगडा होतो.

कीर्तनातल्या उत्तररंगातले आख्यान ही नानांची कथा असते. बुवा आख्यायन रंगवितात. त्यामुळे घाशीराममधले कीर्तन हीच एक प्रतिमा बनते. नाना ललिता-गौरीला बघतात. नानांच्या बठलेल्या झाडाला थरथरती पालवी फुटते. हे सारे मंगलमूर्तीच्या साक्षीने घडते. कीर्तनाचा परिणाम मंगल असतो. म्हणून सूत्रधार घाशीरामाला ईश्वराला शरण जायला सांगतो. कीर्तन संपल्यावर नाना घाशीरामाच्या आहारी जातो. हरिदासबुवा पुनश्च घाशीरामाच्या प्रयोगाचे सूत्रधार होतात. म्हणतात, "गणपती गावाला गेले-गावाला गेले-गावाला गेले-नवकोट नाना बोले-पेशवाई डोले-नानांचा दरारा दिसामासी वाढे-दरारा वाढे. शत्रूदेखील म्हणती, एक तेवढे नाना, बाकी सव करिती तनाना" सूत्रधाराच्या या प्रत्येक शब्दात एकेक कथा दडली आहे. ती या वाक्यांमधून ती कहाणीसारखी वापरतो. यांतल्या प्रत्येक क्रियायदावर कथा डोलते. बोलते. फुलते. गणपतीच्या गावाला जाण्यात नानाचे 'जाण्याचे' सूचन आहे. नानाचा दरारा; यातही नौडबंगाल आहे. शत्रूही नानाला मानतात. नानांबद्दलचे हे निवेदन प्रभावी वाटते. या दरान्यावर आणि नानांच्या शब्दांवर ललितगौरी उभी आहे. नाना गौरीमय कसे झाले ते पहा-

सूत्रधार : नवकोट नानांस गौरीशिवाय सुचेना.....

सर्वजण : सुचेना.

सूत्रधार : नानांस गौरीशिवाय मुळी चैन पडेना ...

सर्वजण : पडेना.

सूत्रधार : नाना गौरीमय झाले.....

सर्वजण : ललिता गौरीमय झा.....ले.

सूत्रधार : घरात लक्ष लागेना-

सर्वजण : दारात लक्ष लागेना-

सूत्रधार : कामात लक्ष लागेना-

सर्वजण : रामात लक्ष लागेना-

सूत्रधार : गौरीशिवाय भागेना-

सर्वजण : गौरीशिवाय निभेना-

सूत्रधार : कामात नाना कामातुर होऊ लागले.....

सर्वजण : कामातुराणाम् न वयम् न लज्जा-

सूत्रधार : पुंडलिक वरदा गौरी विठ्ठल.....

सर्वजण : गौरि विठ्ठल. घाशीराम तुकाऽराम-

(आ १. अंक १ : पृ. २६.)

नारदीय कीर्तनातील आख्यानात गद्यपद्यमिश्रित छोट्याशा चूर्णिकांचा वापर बुवा करतात. यातल्या प्रत्येक वाक्याच्या शेवटी जे क्रियापद येईल ते पुढे साथीदारांनी ओढायचे. बुवांनी ही चूर्णिका मूळ स्वराच्या मध्यमात म्हणायची. तर त्यांच्या साथीदारांनी क्रियापद मूळ स्वरात ओढायचे. चूर्णिकेचा मध्यम आणि क्रियापद मूळ स्वरात. त्यामुळे स्वभावनातला बारकावा स्पष्ट उमजे. कथानका-तली सूक्ष्मता प्रकटे. कथानकाची लयदार वळणे क्रियापदाच्या शेवटी तबलजीच्या ' कडा'च्या थापेने पूर्ण होई. हा चूर्णिकांचा लयभारलेपणा इतका प्रभावी होता की आख्यानातला तपशील बुवा रांगोळीतल्या सफाईने भरीत. सूत्रधाराने सर्वजणांच्या मदतीने हेच काम घाशीरामाच्या प्रयोगात केले आहे. नानांच्या व्यक्तित्वाचा कंगोरा न कंगोरा स्पष्ट झाला.

' नाना गौरीमय..... ' हा सूत्रधाराच्या निवेदनातला परमोच्च बिंदू आहे. त्यामुळे गौरीमय होण्याचे स्पष्टीकरण सूत्रधार व सर्वजण हे एकमेकांना जसे बुवांना साथीदार संगत करतात तसे झाले. नानांच्या गौरीमयतेची ते कारणे देतात. सूत्रधाराचे या कथानकाचा परमोच्च बिंदू ' पुंडलिक वरदा गौरी विठ्ठल ' या नाम-घोषात केला. या गजराने घाशीरामाच्या कव्हात नाना गेल्याची सूचना मिळाली. घाशीरामाच्या नानांनी सूडाला आंदण दिले. ब्राह्मणांच्या साऱ्या कर्मांना मुभा मिळाली. आचार वासनाबद्ध झाला. ह्यातली लयही उंचावली. आता यापुढे सूत्रधाराचा संवाद वाढवून भागणार नाही. म्हणून मूळ स्वर धरून मग घाशीरामाचे निवेदन आले. हा संबंध तुकडा चूर्णिकेच्या अंगाने घेतला. काही विशिष्ट जागी तो धांबविला त्यामुळे नाट्यकथेला अवकाशही लाभला. गतीही मिळाली. सूत्रमय वाक्यांतून अर्थघन आशय अभिव्यक्त झाला. या चूर्णिकेच्या सादरीकरणाचीही विशिष्ट पद्धत आहे. पहिल्या शब्दावर जर खटका दिला तर तिसऱ्या शब्दावरच दुसरा खटका आला पाहिजे. तिसऱ्यावरून मग सातवा, मग अकरावा, याच्या-मधले उच्चारण भावनानुकूल व प्रसंगोपात्त होते. वरील संवादात पहिला शब्द व तिसरा शब्द या खटक्यावरच जोर आहे. यातून नाट्य उभे राहते. अधिक खटके घाशीरामात त्या संवादात येणार नाहीत. कारण यातल्या कथावस्तूचा जीवच अशक्त आहे. कथावस्तूचा परिपोष व घूनच बुवा आख्यानात चूर्णिकांची उपाययोजना करतात.

घाशीराम 'कोतवाल' झाला. नाना गौरीच्या आहारी गेला. किती गेला ? 'गौरी बोले, नाना डोले, घाशीरामाचा कारभार चाले' (पृ. ३१. प. आ.) या एका वाक्यात सर्व काही आले. 'बोले' वरील जोर आणि 'डोले' वरील निस-टता परिणाम घाशीरामाच्या कारभाराची कल्पना देणारा आहे. या कारभाराच्या स्वरूपाचे वर्णन करताना पुन्हा हे मध्यमातून येते. बुवा गद्यातून पद्यात जाताना आणि पद्यातून गद्यात येताना आख्यानाला कुठेही धक्का न पोहचता ते सहज फिरतात. तितक्या सहजतेने सूत्रधार 'गौरी बोले' वरून गौरी नाचे, नाना नाचे, घाशीरामाचे राज्य ये असे- (पृ. ३१. प. आ.) अशा कटाव रचनेवर येऊन नानाच्या स्वभावावर वेगळा प्रकाश पडतो. ही कटाव रचना उडत्या चालीतली आणि द्रुत केरव्यातली आहे. केरव्याच्या लयीचा घाटच मुळी डौलदार आहे. या ओळीतल्या प्रत्येक दुसऱ्या शब्दावर खटका आहे. 'नाचे' यातल्या भावमुद्राही प्रेक्षणीय आहेत. 'नाचे' हे गौरीकडे जेव्हा येते. तेव्हा उजव्या हाताचा अंगठा व तर्जनी भिडून उजवा खांदा सूत्रधार उडवतो. उजव्या पायाच्या अंगठ्यावरून तोच पाय मागेपुढे होतो. जेव्हा नाना 'नाचे' येते तेव्हा उजव्या हाताप्रमाणे डाव्या हाताची मुद्रा येते. पायाच्या हालचालीही येतात.

नानांच्या नाचण्यात गौरीच्या नाचण्याइतका आवेग नसला तरी त्यातली कामुकता जाणवते. नानाचे नाचणे आणि घाशीरामाचे राज्य करणे ह्या दोन्ही गोष्टी बरोबर आहेत. याला उद्देशूनच 'घाशीरामाचे राज्य ये असे' हे येते. यात थोडासा आर्येचा सूर आहे. आख्यानास अनुकूल अशी वातावरणनिर्मिती करण्यासाठी आर्येचा उपयोग करतात. ही आर्या मूळ स्वराच्या मध्यमातून, पंचमातून, मूळ स्वरातून अशा विविध तीन पातळ्यांवरून त्या त्या भावमानाला अनुरूप अशा रूपांत बुवा आविष्कृत करतात. 'गौरी नाचे, नाना नाचे S S S, घाशीरामाचे राज्य ये S S S असे' (यातले S हे मात्रे) म्हणताना होते. जिथे S ही खूण येते तिथे स्वभावनाचा ठसा व कथानकात स्वभावनाचे स्थान स्पष्ट जाणवते. सूत्रधाराच्या म्हणण्यातून ही स्थाने सुस्पष्ट होतात.

घाशीराम आपले अत्याचाराचे राज्य सुरू करतो. कोतवाली कारभारापेक्षा तो नानावरच्या सूडाने पेटतो. पुण्यात ह्या ब्राह्मणांची हबेलंडी उडवतो. त्यांना श्वास घेणे दुरापास्त होते. या प्रसंगाला सूत्रधाराची साथसंगत विसावा घेते. सूत्रधार हे बघून घाशीरामाचे मातलेपण सुचवतो. घाशीरामाच्या मशुरीला सीमा राहात नाही. सूत्रधार मध्यम स्वरात म्हणतो "बोला रामाशिवा हरी . . ." (पृ. ३५.) तेवढ्यात 'इतर' त्याच्या पाठोपाठ हा चरण उचलतात व म्हणतात. 'मुकुंदा मुरारि, राधेकृष्ण हरि, गोविंद मुरली . . .' (पृ. ३५). या म्हणण्यातून

(कोरसमधून) घाशीरामाच्या अत्याचाराचे बृहद्दर्शन होते. अनन्वित छळाला हरिनामाशिवाय सूत्रधारबुवांपाशी अन्य तरणोपाय नाही. यातून घाशीरामाचे कथानक प्रेक्षकांच्या मनात झिरपते. अत्याचारांच्या वर्णनांचा प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण 'मुकुंदा मुरारि . . .' ने सहच होतो. कथानक अतिरंजित होत नाही. प्रयोगाचा समतोलपणा राखण्यासाठी बुवा 'रामा शिवा हरि . . .' म्हणतात. जन्माख्यानाचा आरंभ हरिदासबुवा आर्योपासून करतात. आर्योच्या शेवटी, 'रामा रामा, हरे हरे रामाऽऽ रामा, रामा रामा हरे हरे रामाऽऽ रामाऽऽ राम शिव शिव हरी हरीऽऽऽ' असे द्रुत भजनीधुमाळीत म्हणतात. यातून अन्याय व अवताराचे महत्त्व असे दोन्हीही परिणाम संभवतात. असा परिणाम या रामा शिवा हरी . . .' त साधला आहे.

यानंतर नाना लावणी ऐकतात. घाशीराम ब्राह्मणाला दिव्य करायला लावतो. निरपराध ब्राह्मणांना शिक्षा मिळते. हे प्रसंग सूत्रधाराच्या निवेदनातला थोडासा तोल बिघडवतात. हे सारे प्रसंग बटबटीत वाटतात. यातून कुणीच धड उठून दिसत नाही. दिसतो तो मतामतांचा गलबला. ही लय पुन्हा सूत्रधार 'घाशीरामाच्या दराऱ्याने पुण्यनगरी चळचळा कापू लागली, यात आणून देतो. साक्षात् पुण्यनगरी उभी करतो. घाशीरामचा धाकही दिसतो. कोतवालीचा माज व्यक्त होतो. आता या वाक्याचे गट बघा हेऽऽघाशीरामाच्या। दराऱ्याने। पुण्यनगरी। चळचळा। कापू लागली—जिथे अक्षर ठळक आहे तिथे आघात आहे. जिथ। हा डंड आहे तिथे त्या व्यक्तित्वाच्या स्वभावखुणा लोपलेल्या जाग्या होतात. 'चळचळा' यामधली लय संबंध दृश्य हलवून टाकते. यात आवाजाचा चढउतारही आहे. ने पर्यंत उंच (टीपेचा) आवाज, पुण्य नगरी ही सर्वार्थाने क्षीण झाली म्हणून पुण्यनगरीला खालचा आवाज, 'चळचळा' या शब्दातली हरकतीची तान (ही सळसळीसारखी). असे हे वाक्य थेट वरच्या पट्टीपर्यंत पूर्ण होते. या वाक्याचा संपूर्ण परिणाम दृक्-श्राव्य या दोहोंमधून अनुभविता येतो. अन् मग सूत्रधार हा दमदार कथानक देणारा 'सूत्र-धार' वाटतो.

सूत्रधार 'माझ्या नानाचं लगीन' हे पारंपरिक चालीत खोचकपणे म्हणतो. यात उपहास—उपरोध—अन्योक्ती आहे. 'माझ्या'तल्या त्या 'मी'त्वाचीही यथेच्छ टवाळी आहे. 'लग्नाला चला' यात सूत्रधार भारूड्या होतो. तो अतिशय वजनदार भारूड्या होता. नानाचे लग्न हीच नियतीची क्रूर थट्टा वाटते. मृत्यूला सोंगाड्या बनवण्याचाच हा प्रकार होतो. हे सारे त्या त्या भूमिकेत जाऊन सूत्रधार पुन्हा सूत्रधारत्वाच्या मूळपदावर येतो. सूत्रधार सांगतो, "गौरी गेली, नाना राहिले, घाशीराम कोतवालाने. गौरीवियोगाचे दुःख काळजात ठासले. कोतवाली तर

चाललीच पाहिजे. (पृ. ५०).” या सूत्रधाराच्या सांगाव्यातून पहिल्या दोन शब्दांत भीषण दृश्य गेले. त्यापेक्षा अतिभीषण घटना म्हणजे नाना भूतलावरच राहिले. परंतु ‘घाशीराम कोतवालाने...’ हे उद्गारवाचक वाक्य आहे. पुन्हा ‘गौरी गेली—’ हे ज्या लयीत येते तीच लय ‘कोतवाली तर चाललीच पाहिजे’ इथेही येते. म्हणजे इथे मृत्यू आणि अहम् एकाच तराजून तोलायचे ? या म्हणण्यातून पुन्हा एकवार घाशीरामाला जीवदान मिळते. त्याच्या कोतवालीचा नूरच बदलतो. पुन्हा सूत्रधार अनांचाराचे निरूपण करतो. मथुरा वावन्नखगीत अवतरली हे चित्र एका वाजूला तर दुसऱ्या वाजूला दाद कोणाकडे मागावी हे चित्र. यासाठी एक उपाय सूत्रधार करतो. तो पद म्हणतो. या पदाचा परिणाम ‘नानदेव तुकारामा’त होतो ‘नानदेव’ या शब्दात पुण्यनगरीतला अंधार स्वच्छ प्रकट होतो आणि त्यातून हा औपरोधिक ‘नानगजर’ केला जातो.

घाशीरामाला मृत्यूदंडाची शिक्षा नाना ठोकावतो. इथेच सूत्रधार फार छान सांगून जातो. ते म्हणजे, ‘अखेर शेवटी शेवट आला.’ (पृ. ५८). ‘अखेर’ यात आरंभाचे वीजच होरपळले. ‘शेवटी’ मध्ये काहीतरी झगडा आला. ‘शेवट’ ही अपरिहार्य अपर्यायिक स्थिती आहे. यातून सूत्रधाराचा अपर्णित अर्थ असा आहे की, या प्रयोगात प्रत्येकाने आपल्या ‘स्व’ला शृंगारण्यासाठी क्रीडा केली. पण तिचा अखेर शेवटापाशीच आला. या क्रीडेतल्या प्रत्येक स्वभावनाला आपली स्वतःची दुर्दम्य लालसा होती. लालसा—पूर्तीच्या नावावर नानाने ‘आपण आपले कर्म करित राहायचे पृ. ४९.’ असा अघोरी कर्मयोग सांगून टाकला. घाशीरामला आपल्या कोतवालीची लालसा पूर्ण करायची होती. यात आपल्या लेकीचा बळी जातोय ही त्याला शेवटीच जाणीव झाली. ती त्याच्यातल्या माणूसनाम्याची नांदी होय. नानाची लालसा हिरवी कंच आहे. नि हेच नानाच्या आयुष्याचे मृत्यूलाही उत्तर आहे. त्याचा स्वास सुरकुतलेल्या पात्यांमधून चालू आहे म्हणूनच त्याला सजीव म्हणायचा का? केवळ रंग उधळणाऱ्यांना सुसंस्कृत किताब घ्यायचा का? सामान्याची दमछाक करणारांनाच यशस्वी राज्यकर्ते असे मानपत्र सादर अर्पण करायचे? आपापल्या जीवनाच्या वासनांना तत्त्वज्ञानाचा मुलामा देऊन धन्य मानायचे? राज्यकर्त्यांच्या कोणत्याही आचाराला मान डोलावणारे संभावीत व्हायचे? अधिकाराचा नक्की अर्थ काय समाजाने समजायचा? लालसेला कुठपर्यंत अंगण देऊ करायचे? हे सगळे प्रश्न सूत्रधाराच्या ‘अखेर शेवटी, शेवट आला’ यात अंतर्भूत आहेत. घाशाचा वध ही उत्सवी घटना नाना करतात. उत्सवात जमाव मेंढरे होतो. जमावाचा ओरडा चालू होता. म्हणजे सूत्रधारच जमाव होतो. तो व्यक्तीकडून समूहाकडे जातो. जमावाला कोणतेही तत्त्वज्ञान नसते. जमावाला दोनच गोष्टी ठाऊक असतात. एक: जल्लोष, दोन:

जाळपोळ. नानाच्या बायकाही या उत्तवान नाचतात. नानाही नाचतो. इथे कीर्तन तुटते. घाशीरामाचा प्रयोग नृत्यात संपतो. 'श्री गणराय नर्तन करी...' या मूळ पदात हा प्रयोग संपतो.

या प्रयोगाचा परिणाम समूहात्म जाणीवेशी भिडणारा आहे. यातून दिसणारे लोकमन हे नेहमीच अभिव्यक्तीपर असते आपल्या सामूहिक भावनांची अभिव्यक्ती कशी करावी यात ते गुंतलेले असते. यातून त्यांचे जे सादरीकरण होते ते लोकजीवनाच्या सहजानुभवातून मूळच्या झऱ्यासह पाझरते. यातल्या पारंपरिक चालीही समूहाच्या गुणगुणण्यातून येतात. लोकभावनेचे सादरीकरण करतानाच चालीही त्यांच्या चालीने सहजस्फूर्त येतात. या चालींना स्वरूप लाभते. या पारंपरिक चाली काही कथांच्या अभिव्यक्ती असतात. काही चालीही अनुभवांची स्फुल्लिंगे असतात. जाणीव-नेणिवेच्या पातळीवर लोकमन काम करताना एखादी चाल अंगात श्वासोच्छ्वासासारखी भिन्न लोककथाही घडते. समूहाचा स्वर सदैव बुलंदी-पहाडी असतो. तो कथाही घडवितो. नाट्यही निमित्तो. कहाणीची लय सबंध कथेला तोलून धरते. लोककथेची लयही संवाद, विरोध, समतोल या त्रयीमधून निर्माण होत असावी. हीच लय सूत्रधाराची आहे. ती घाशीरामाच्या प्रयोगाला तोलून धरते. हे वगळून घाशीरामाचा प्रयोग करताच येणार नाही. घाशीरामाच्या प्रयोगात कीर्तन, भजन, भारूड, लळित या सगळ्या लोककलांचा आविष्कार आहे. कीर्तनातल्या आख्यानाच्या अंगाने फुलणारे सूत्रधाराचे घाशीरामातले निरूपण प्रयोगाला वेगळे परिमाण देते. साध्या कथेचा ह्या लोककलाविष्कारांच्या साधनांतून होणारा घाशीरामाचा प्रयोग हेच लोककलाविष्कारांचे सामर्थ्य सिद्ध करण्यास समर्थ आहे. आख्यानपध्दतीतील विविध लयींचे व तालांचे प्रयोग घाशीरामात इतके केले आहेत की त्यावर स्वतंत्र लेख तयार होईल. जुना आशय नवीन लोककलांच्या आविष्कारामधे इतका समग्र बनतो; की लोककलांच्या सादरीकरणाचा परिणाम प्रेक्षकांवर होतो. प्रेक्षकाच्या मनात प्रयोगाच्या सादरीकरणाचा प्रभाव ठसतो. श्री गणरायाच्या नर्तनाच्या लयीतून सबंध रंगमंदिर नाचू लागते.

घाशीरामाचा प्रयोग माझ्या मनाच्या रंगमंचावर असा होतो. हा प्रयोग पाहात असताना मीच नाटयानुभव होतो. नि माझ्यातला सूत्रधार मूळ पदाशी बांधून ठेवतो. त्यामुळे घाशीरामाची कथा तुमचीआमची होते. जीवनातील सत्त्वस्थता हरवलेल्या पराभूत मनोवृत्ती समाजाशी लवकर जवळीक साधतात. हेच या कथेचे नेपथ्य होते. घाशीरामाची वृत्ती सूडाच्या वळणांचा घाट निर्माण करते. नानांची प्रवृत्ती वासनांचा महापूर निर्माण करते. या दोघांची आकाशभाषिते फक्त

सूत्रधारालाच माहीत असतात. यातल्या बारा जणांच्या बारा प्रवृत्ती आहेत. काम, क्रोध, लोभ, मद, मोह, मत्सर असे या बारा जणातले पहिले सहा आणि यांना दुसऱ्या रज व तम याने गूणले की दुसऱ्या सहासकट बारा प्रवृत्त्या होतात. या बारा प्रवृत्त्यांची बाराबंडी कशीही कळते स्वभावाच्या झिरमुळचाही उडतात. पण डोक्यावरची वासनेची पगडी नि दक्षिणेची भिकबाळी पक्की असते. नानाच्या अतिरेकी शृंगाराचा साज नि घाशीरामाचा माज या दोन ध्रुवांना साधणारे काहीही श्रेयस् या नाटकात नाही. प्रेयसाचा बटवटीतपणाच नाट्यसंहिता तकलुपी राहाण्यास कारणीभूत झाला. घाशीरामातल्या सूत्रधाराने या प्रयोगाला संजीवनी दिली. त्यामुळे मृत्यूच्या दरीतही विलासी नाना कुठे, कोतवालीच्या हव्यासापायी सर्वस्व गमावलेला घाशा कुठे, जिला जीभच फुटली नाही ती ललितागौरी कुठे, दक्षिणेच्या भांड्यात बुडणारे ब्राह्मण कुठे, पुण्यनगरातली विव्दत्ता कुठे असे सर्व प्रश्नांचे टोळके मनावून बाहेर पडते. नि फक्त रंगमंचावर एक विस्तीर्ण आकाश उभे राहते. त्यामध्ये लोककला अवकाश होतात. मन विरुद्ध वासना, शरीर विरुद्ध सूड, आयुष्य विरुद्ध भोग, जीवन विरुद्ध काही असे प्रश्नांचे पुंज वेगाने फिरतात. त्यात फक्त सूत्रधाराच्या झांजेचा आवाज येतो. ब्राह्मणांच्या नर्तनातली लय प्रलय होते. नानाचा नाच मृत्यूलाही लाजवतो. या सर्व परामूतांच्या प्रवासाच्या पाथेयात फक्त गणरायाला नर्तनाशिवाय इलाज नसतो.

आता खरा घाशाच्या प्रयोगाला आरंभ झाला. निर्वाणाच्या आरतीत हा एक अर्थाचा पैसा टाकला. या प्रयोगातून घाशाची कथा भिडली; कदाचित उद्याच्या अर्थाचा अवकाश वेगळा दाखविण्यासाठी आमच्या लोककलांचा वाज तयार आहे. यातच प्र-योग आहे. हाच खरा जीवनयोग आहे.



‘हयवदन’ : लोकाविष्कारशैली

— डॉ. तारा भवाळकर

१९८४ मध्ये मराठीत ‘हयवदन’ नाटकाचा फारच बोलबाला झाला. त्याच एकमेव कारण म्हणजे ते जर्मनीत जाऊन आलं. तिथल्या प्रेक्षकांनी ते नावाजलं. जर्मन भाषेतही या नाटकाचा प्रयोग झाला; मराठी ‘हयवदन’च्या दिग्दर्शकांचे जर्मन ‘हयवदन’चं दिग्दर्शन केलं इत्यादी विषयांवर वृत्तपत्रांतून पुनःपुन्हा लिहिलं गेलं. भारतातलं एक नाटक सातासमुद्रापार जाऊन आलं. त्यातही मराठी नाटक ही कौतुकाची आणि नाट्यक्षेत्राबद्दल आस्था असलेल्यांसरळी अभिमानाची गोष्ट आहे, यात शंका नाही.

परंतु या नाटकासंबंधी—संहिता आणि प्रयोग यासंबंधी—तपशीलवार फारसं लिहिलं गेलं नाही. वृत्तपत्रीय समीक्षा नेहमीप्रमाणं पृष्ठस्तरावरची—वरवरची झाली.

‘हयवदन’ हे नाटक मुळात कन्नड भाषेतलं. गिरीश कर्नाड यांचं ! त्याचा प्रयोगही कन्नडमध्ये झालेला. मराठी अनुवाद प्रथम प्रकाशित झाला १९७३ मध्ये. मराठीतला या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला, तो त्याही आधी १९७२ मध्ये. पुण्याला राज्य नाट्यमहोत्सवात तो झाला होता. तेंडूलकरांचं ‘घाशीराम कोतवाल’ त्याच्या लोकनाट्याविष्कारशैलीमुळं खूप गाजलं आणि मराठी नाटकाला एक नवीन वळण देणारा मैलाचा दगड म्हणून नाट्यक्षेत्रात नावाजलं गेलं. पण लोकनाट्याविष्काराचा बाज असलेला मराठी ‘हयवदन’चा पहिला प्रयोग मात्र ‘घाशीराम कोतवाल’ च्या प्रयोगाआधी दोन दिवस म्हणजे १४ डिसेंबर १९७२ मध्ये पुण्याच्या आराधना नाट्यसंघानं राज्यनाट्य महोत्सवात सादर केला होता. त्यावर्षी पुणे केंद्रात त्याला पहिला क्रमांकही मिळाला होता. त्यापूर्वीच मूळ कन्नड लेखकाला ‘कमलादेवी चट्टोपाध्याय’ पुरस्कारही या नाटकाबद्दल मिळाला होता. या नाटकाचा मराठी अनुवाद करताना प्रस्तावनेत अनुवादक चि. व्यं. खानोलकर लिहितात की, “नव्या—जुन्याच्या पलीकडे जाऊन केवळ नाटक या प्रकाराचाच सातत्याने पाठपुरावा करण्याचा हा नाटककार नेहमीच विचार करतो…… ‘ययाती’ आणि

‘हयवदन’ ही काही नाटके विचारात घेतली तर आजच्या भारतीय रंगमंचाचे स्वरूप नव्या-जुन्याच्या पलीकडे कलात्म उंचीवर उभे असल्याचे ध्यानात येते; हे खूप आहे.’

इतके सगळे मानमरातब मिळूनही ‘हयवदन’ तेव्हा विस्मृतीतच गेलं होतं. त्याची फारशी दखल त्या वेळेला कुणाला घ्यावीशी वाटली नाही. त्याचा बोलवाला झाला तो त्यानंतर तब्बल एक तपानं — अक्षरशः बारा वर्षांनंतर ! १९८४ मध्ये विजया मेहतांनी नव्यानं दिग्दर्शित केलं तेव्हा ! इतक्या दीर्घकाळपर्यंत हे नाटक प्रयोग होऊनमुद्धा मराठी नाट्यक्षेत्रातल्या मंडळींकडून अलक्षित का राहिलं आणि आताच इतका बोलवाला का झाला ? केवळ परदेशात जाऊन आलं म्हणून ? पण परदेशात जाणारं ‘हयवदन’ हे काही मराठीतलं एकमेव नाटक नाही. तशी तर ‘घाशीराम कोतवाल’ आणि ‘महानिर्वाण’ ही दोन्ही लोकनाट्याविष्कारशैलीत असलेली नाटकं विदेश दौरा करून आलेली नाटकं आहेत. परंतु या नाटकांचा दौरा आणि ‘हयवदन’ चा दौरा यांत एक मूलभूत फरक आहे. ‘घाशीराम’ आणि ‘महानिर्वाण’ प्रथम मराठी प्रेक्षकांनी उचललो म्हणून विदेशी जाण्याची प्रेरणा या नाटकांना मिळाली. उलट ‘हयवदन’ प्रथम विदेशात गाजलं आणि मग स्वदेशांतही त्याबद्दल कौतुक उसळलं.

‘हयवदन’ मूळ कन्नड नाटक. हे कर्नाटकाच्या लोकजीवनात प्रचलित असलेल्या यक्षगान-भागवत या लोकनाट्याविष्कारशैलीत असलेलं नाटक होय ! आपल्या कोकणातल्या दशावतार खेळाला जवळचा असलेला हा लोकनाट्यप्रकार आहे.

‘हयवदन’ची आधारकथा ही एक पारंपरिक लोककथा आहे. अनेकार्थ-सूचकता असलेल्या ज्या थोड्या समर्थ प्राक्कथा असतात, त्यांपैकी ही एक आहे. तिला अनेक पातळ्या आणि अनेक पैलू आहेत. गिरीश कर्नाडांसारखा समर्थ नाटककार तिला नवनवीन परिमाणं कशी देऊ शकतो, याचा प्रत्यय ‘हयवदन’मध्ये येतो. ‘हयवदन म्हणजे ‘अश्वमुखी’ (प्राणी) !

‘हयवदनची’ मूळ आधारकथा ‘कथासरित्सागरातल्या ‘वेताळ पंचविशी’तली एक कथा आहे. खरं तर हा आधार नाममात्रच आहे. कर्नाडांनी मूळ कथेत खूपच फेरबदल केले आहेत आणि तरीही कथेतली केन्द्रवर्ती कल्पना कायम आहे.

मूळ ‘मदनसुंदरी’च्या कथेत नायिका मदनसुंदरी हिचा पती धवल आणि भाऊ श्वेतपट गौरीमंदिरात स्वतःची शिरं कापून घेतात. त्यांच्या शोधार्थ गेलेली मदनसुंदरी हा प्रकार पाहून गोंधळते, शोकार्त होते, देवीची प्रार्थना करते. देवी

प्रसन्न होते आणि दोघांच्या धडांवर त्यांची मस्तकं चिकटवायला तिला सांगते. गडबडीत मदनसुंदरीच्या हातून शिरं आणि धडं यांची उलटापालट होते. भावाच्या धडाला पतीचं शिर आणि पतीच्या धडाला भावाचं शिर अशा अवस्थेत देवीच्या कृपेनं दोघं जिबंत होतात. आपली चूक मदनसुंदरीच्या लक्षात येताच ती मोंधळते. ही मूळ कथा 'वेताळकथा' असल्यानं विक्रमादित्य राजापुढं वेताळ प्रश्न टाकतो की, "आता मदनसुंदरीचा पती कोणता ? आणि भाऊ कोणता ?" राजा उत्तर देतो, शिरं हे उत्तमांग-श्रेष्ठ अवयव-असल्यानं ज्या धडावर ज्याचं शिर असेल तो त्या देहाचा स्वामी. म्हणजे पतीचं शिर ज्या देहावर असेल, तो पती ! इथं मूळ कथा संपते.

गिरीश कर्नाडांच्या अभिजात संपन्न प्रतिभेनं या कथेत फेरबदल केले आहेतच पण त्यापेक्षाही महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे या कथेला अनेक परिमाणं दिली आहेत.

'वेताळकथा' किंवा 'वृहत्कथा' या सगळ्या प्राचीन भारतीय लोककथा ! या कथा केवळ करमणुकीसाठी जन्माला आलेल्या नाहीत. मानवी जीवनातल्या शाश्वत समस्यांची बीजं अशा काही प्राचीन लोककथांत रुजलेली आहेत. प्रतिभायंतच त्यातलं मर्म शोधू शकतात. शक्यतांची अनंत परिवलयं त्यांच्या "दिव्य" दृष्टीला जाणवतात. एखाद्या स्थूल घटनेमागच्या संभवनीयतेच्या अन्नं तरल लहरी त्यांना जाणवतात आणि मग त्या लोककथेच्या निमित्तमात्र बीजातून भव्य विस्ताराचा वृक्ष बहरतो. 'हयवदन' मध्ये गिरीश कर्नाडांच्या प्रतिभेनं हा चमत्कार केला आहे. चि. ज्यं. खानोलकरांनी मराठी अनुवाद कन्नडमधील 'हयवदन' च्या आशयाला कुठेही धक्का न लावता केला आहे.

दोन शिरांची अदलाबदल ही बीजकथेतली (कोअर मिथ्मधली) घटना कर्नाडांनी कायम ठेवली आहे. बाकी सर्व तपशील बदलले आहेत. पात्रांची नावंही बदलली आहेत. कथेचं वातावरणही ऐतिहासिकाच्या आणि वास्तव्याच्या षळीकडे कुठेतरी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षाच्या सीमारेषेवर रेंगाळत ठेवलं आहे.

कर्नाडांच्या कथेची नायिका पद्मिनी (नावही सूचक—तिचं 'वासनिक' सौंदर्य अभिप्रेत असलेली आणि 'मदनसुंदरी' चा आशय असलेली) ही वैश्यकन्या ! तिच्यावर देवदत्त नावाचा विद्वान ब्राह्मण तरुण आणि कपिल नावाचा शूद्रपुत्र (लोहारपुत्र) एकत्र वेळी आकर्षित होतात. मोहित होतात. तिच्यासाठी वेडेपिसे होतात. योगायोग म्हणजे हे दोघेही परममित्र आहेत. मूळ कथेत नायिका राजकन्या असून अनुरक्त होणारा तरुण परीट जातीचा आहे. एका पर्यायकथेत नायिकाही परीटकन्या आहे. कर्नाड हा सगळा तपशीलच बदलून टाकतात.

देवदत्त हा नाजूक शरीरयष्टीचा परंतु तेजस्वी बुद्धिमत्तेचा विद्वान कवी, तर कपिल हा त्याचा जिवश्च कंठश्च मित्र. हा पिळदार 'पौरुषयुक्त' शरीरसामर्थ्यात श्रेष्ठ असा पुरुष आहे. काव्य-कला-साहित्य इत्यादी बाबींशी त्याचा परिचय केवळ देवदत्तामुळं झालेला आहे. पद्मिनीच्या ओझरत्या प्रथम दर्शनाने प्रेमाकुल झालेल्या देवदत्ताची अवस्था लक्षात येताच तो त्याला छेडतो आणि ज्या सुंदरीवर त्याचा जीव जडला आहे, तिची माहिती तो त्याचा 'प्रणयसखा' वनून काढतो. खरं तर तिच्या प्रथम दर्शनानं तोही मनानं तिच्यात हरवतो. तिच्यावर लुब्ध होतो. परंतु अपार मित्रप्रेमामुळं तसं उघडपणे न भासवता स्वतः पुढाकार घेऊन सगळं जुळवत नेऊन दोघांचा विवाह लावतो. योगायोग असा विलक्षण की याच काळात पद्मिनीचं अंतर्मन मात्र कपिलच्या पौरुषसंपन्न देहाकडे आकर्षित झालं आहे. तिला मोह आहे देवदत्ताच्या अपार तीक्ष्ण बुद्धीचा आणि कपिलच्या पौरुषसंपन्न देहाचा ! तिला दोहीनी युक्त 'पूर्ण पुरुष' खरं तर हवा आहे. 'मस्तक' देवदत्ताचं आणि 'देह' कपिलचा ! आणि तिच्या अंतर्मनाची ही इच्छा अभावितपणे पूर्ण होते.

(X) २१

तिघेही प्रवासाला निघाले-ज्या गौरी-महाकालीच्या कृपेनं पद्मिनी-देवदत्ताचा विवाह झाला, त्या देवीच्या मंदिराशी आल्यावर प्रथम देवदत्त मंदिरात देवीदर्शनाला जातो. प्रवासकाळात पद्मिनी-कपिलाच्या परस्पराकर्षणाची फार दिवस मनात असलेली शंका क्रमाने दृढ होत जाते आणि त्या विचारांनी आणि आपल्या नवसाची आठवण झाल्यामुळे उद्वेगाच्या भरात तो महाकालीला आपलं मस्तकच अर्पण करून मोकळा होतो. बराच वेळ वाट पाहून कपिल त्याला शोधायला म्हणून जातो आणि मंदिरात तो अनपेक्षित भीषण प्रकार पाहून आपलंही मस्तक धडावेगळं करून मोकळा होतो. दोघेही बराच वेळ झाला तरी येत नाहीतसं पाहून पद्मिनी मंदिरात जाते. दोघांविरहित जगणं म्हणजे जननिंदा ओढवून घेणं हे जाणवून आपलंही मस्तक धडावेगळं करायला सिद्ध होते तेव्हां देवी प्रसन्न होऊन दोघांनाही जिवंत करण्याचा वर देते आणि पद्मिनी घाईनं दोघांची मस्तकं धडांना चिकटवते. दोघे जिवंत होताच मस्तकांची अदलावदल झाल्याचं सर्वांच्याच लक्षात येतं. क्षणभर या प्रकाराची गंमत वाटली तरी पद्मिनीचा पती नेमका कोण ? या प्रश्नाशी येताच प्रथम पेच आणि तेढ निर्माण होते. इथं जातांना अशी शंका येते की पद्मिनीच्या हातून झालेली मस्तकांची अदलावदल ही खरंच गफलतीनं झाली की तिने जाणीवपूर्वक केली ? की तिच्या अंतर्मनाच्या ओढीनं अभावितपणे केली ? कर्नाड सर्व शक्यता आपल्यापुढं ठेवून मोकळे होतात.

अखेर एक महान् ऋषींच कौल मान्य करायचं तिघंही ठरवतात. 'ज्याचं मस्तक तो त्या देहाचा स्वामी' हा ऋषींनी दिलेल्या कौल पद्मिनीच्या पथ्यावर पडतो. देवदत्ताचं मस्तक आणि कपिलाचं बलदंड शरीर असलेला 'पूर्ण पुरुष' तिला लभतो. आता पद्मिनीचा संसार सुरळीत सुरू झाला आहे. 'पूर्ण पुरुषाच्या संगतीत ती सुखात डुंबते आहे. मस्तकांच्या अदलाबदलीनं निर्माण झालेला पंच आणि 'उत्तमांग ज्याचे तो त्या देहाचा स्वामी' हे त्या पेचाचं उत्तर मिळतच मूळ कथा संपते पण कर्ताडांची कथा इथून पुढच खऱ्या अर्थानं चालू होते.

पद्मिनीचा संसार सुखात चालल्याचं दिसतं खरं पण हे सुख फार काळ टिकत नाही. सूत्रधारानं कथेचं सूत्र पूर्वरंगातच सांगितल्युं,

“विधिलिखित अटळ आहे
भाग्य नि कामना या
अपरिमित अपूर्णतेचा
शाप हा मानवा या

माणसाच्या कामना अपरिमित अनंत; त्या सदैव अपूर्ण राहाव्यात ही मानवजातीला मिळालेला शाप! पूर्वरंगतलं हे सूत्र स्पष्ट करण्यासाठी उत्तर-रंगातली पद्मिनीची कथा ही स्पष्टीकरणकथा येते.

पद्मिनीच्या सुखाला कुठंतरी भुंगा लागतो आणि 'अपरिमित अपूर्णतेचा शाप हा मानवा या' हे 'अटळ विधिलिखित' असल्यानं ते कुणालाच सुटत नाही.

नव्या देवदत्ताबरोबर पद्मिनी संसार करते खरी पण दोघांच्या भागाने दूर झालेल्या 'नवा कपिल' रानातच राहिला आहे. त्याचा देह हा देवदत्ताचा दुबळा देह आणि मस्तकातल्यो स्मृती कपीलच्या रानदांडव्यां कर्तृत्वाच्या! कुठं मेळच जमत नाही. रानावनात कष्ट करीत दुबळा देह त्या पर्यावरणाला सरावत जातो आणि कपिलच्या मस्तकाशी समतोल साधणारा बलवान् देह हळू हळू चढत जातो.

इकडे नवा देवदत्त पौरुषसंपन्न देहासह सुखासीन आशुष्य जगतांना सुरुवातीला थोडा गोंधळतो आणि मधूनच शक्तिप्रदर्शन करून थोडा गोंधळही घालतो. पण हळू हळू सुखासीन आयुष्याची संवय होऊन ती देहही मूळच्या देवदत्ताच्या देहासारखा दुबळा होतो. दोघेही कथारंभीच्या अवस्थेला येतात. देवदत्ताच्या देहातल्या या बदलानं पद्मिनी अस्वस्थ होते. कुठे तरी अपुरेपण तिला खूप लागतं.

दरम्यान ती एका पुत्राची माता झालेली आहे. ह्या पुत्राची गर्भधारणा स्थित्यंतरपूर्व अवस्थेतली आहे.

पद्मिनीची ही अस्वस्थता आणि पुढं कथेनं घेतलेलं वळण ही खास कर्नाडांची निर्मिती आहे. देवदत्त ज्याअर्थी बदलला त्याअर्थी तिकडे रानात कपिलही बदलला असणार. या विचारानं झपाटलेली पद्मिनी देवदत्ताला चुकवून पुन्हा रानात जाते. आता बरोबर तिचं तान्हं बाळ आहे. त्याला खेळायला वाहुल्या आणण्यासाठी म्हणून देवदत्ताला तिनं शहरातल्या बाजारात पाठवलं आहे. तिच्या अंदाजाप्रमाणे तिला पिळदार देहाचा कष्ट करणारा कपिल भेटतो. पुन्हा त्याचा देह-मनाच्या पूर्वानुभवाच्या स्मरणानं त्याची ओढाताण होते. त्यालाही ती 'पूर्ण अनुभव' देते. आता बदललेल्या त्या दोघांनाही ती सर्वस्व देऊन चुकली आहे. तिला शोधत आलेल्या देवदत्तालाही हे कळून चुकलं आहे. पुढं काय ? 'तिघांनीही एकत्र रहावं' हे दोघांनाही मान्य आहे; पण तिला नाही. अखेर तिच्या सूचनेवरून दोघेही द्वंद्वयुधदाला सिध्द झाले आहेत. युध्दात दोघेही मारले जातात आणि ती दोघांच्या एकत्र चितेवर सती जाते. 'विधिलिखित अटळ —' हेच खरं !

त्या रानातली तिची स्मृती म्हणजे तिथं उगवलेलं सौभाग्यफुलाचं एक झाड ! रानातल्या भिक्षुकांमध्ये तिची सतीची जगावेगळी कथा प्रचलित असल्याचं 'भागवत' सांगतो. खरं तर कर्नाड आणखी एका आदिवासी दंतकथेचा सांधा इथं जुळवतात.

पद्मिनी सती जाते आणि कथा खरं तर संपते. पण तशी ती संपतही नाही.

नाटकाच्या लेखनाचं स्वरूपच त्याच्या प्रयोगाची मागणी लोकशैलीच्या अंगानं करणारं आहे. मूळ नाटक कन्नडमध्ये ! कर्नाटकात 'दशावतार आटा' (दशावतार खेळ) हा लोकनाट्याविष्कार लोकप्रिय आहे. कोंकणातल्या दशावतार खेळाशी याचं स्वरूप मिळतं-जुळतं आहे. यक्षगान नृत्यनाट्यशैलीतीलच ही एक नाट्यविधा आहे. अर्थात यक्षगानातील नृत्यशैलीपेक्षा भागवताची कथनशैली, वर्णनशैली इथे महत्त्वाची असते. संस्कृत नाटकात जे काम सूत्रधाराचं तेच या शैलीत भागवताचं. हा भागवत मराठीतल्या कीर्तनकाराला जवळचा आणि त्याची कथाशैलीही कीर्तनकाराला जवळची.

कोणत्याही लोकनाट्यशैलीत पूर्वरंग आणि उत्तररंग असे स्थूल मानाने दोन भाग असतात. पूर्वरंगात तात्त्विक अंगाचं विवेचन असतं तर उत्तर रंगात त्याचं कथेच्या अधारे सोदाहरण स्पष्टीकरण असतं. कर्नाडांनीही संपूर्ण नाटक 'पूर्वाध'.

आणि 'उत्तरार्ध' अशा दोन भागांत मांडलं आहे. भागवत हा सर्व नाटकभर 'साक्षी' म्हणून असतो. अधून-मधून ग्रीक नाटकातल्या 'कोरस' प्रमाणे घटना-प्रसंगांवर भाष्यही करतो. प्रत्यक्ष रंगमंचावर न दाखवलेला पण गृहीत अशा कथाभागाचं वर्णनही करतो. भागवत हा 'दशावतार आटा'चा महत्त्वाचा घटक असतो. त्याची निवेदनशैलीही खास पारंपरिक असते. 'हयवदन'च्या लेखनातच त्याची लोकधर्मी शैली निश्चित केली आहे. मात्र नाट्याशय 'लोकधर्मी'च्या अतीत जाणारा आहे. मानवी जीवनातल्या गूढ तळाचा मागोवा घेऊ पाहणारा आहे. तथाकथित सुसंस्कृत माणसाच्या मनातल्या आदिमतेला स्पर्श करणारा आहे.

(X) २१

नाटकाच्या सुरवातीला एक 'प्रवेशक' आहे. त्यात भागवताचा 'पूर्वरंग' चालू असतानाच एक 'हयवदन' - अश्वमुखी पुरुष येतो आणि आपल्याला या अर्धवट अवस्थेतून मुक्त करण्यासंबंधी ज्याला-त्याला विनवतो. एका शापित अश्वरूपी गंधर्वापासून एका गंधर्वकन्येला झालेला तो पुत्र आहे. त्यांच्या 'अडाणी संभोगातून' (त्याचेच शब्द) त्याचा जन्म झालाय. भागवत त्याला ठोकळेवाज उपदेश करतो आहे, "विधिलिखित काय असेल ते भोगावच लागतं आणि 'हयवदन'ला पडलेला प्रश्न 'माझा समाज कुठला?', माझ्या अस्तित्वाचा अर्थ काय?" या सगळ्यातून सुटण्याचा उपाय म्हणून चित्रकूटावरच्या महाकालीची उपासना-पूजा करण्याचा सल्ला भागवत त्याला देतो. याच महाकालीला देवदत्ताने लग्नापूर्वी नवस केलेला होता. 'पद्मिनीशी लग्न झालं तर देवोला शिर अर्पण करण्याचा'. तो त्यानं एका चमत्कारिक मनःस्थितीत पूर्णही केला.

या पहिल्या प्रवेशकानंतर कपिल-देवदत्त-पद्मिनीची कथा सुरू होते. कथा सुरू होते आणि 'हयवदन' गायब होतो. तो सगळ्यात शेवटी पद्मिनी सती गेल्यावर भागवताची कथा संपल्यावर पुन्हा अचानकपणे अवतरतो.

आता एका वाटसरूबरोबर एक पाच वर्षांचा मुलगा येतोय. त्याच्या हाती दोन जीर्ण मळक्या बाहुल्या आहेत. (या देवदत्तानं आपल्या मुलासाठी खास उज्जैनीच्या बाजारातून आणल्या होत्या. या मुलाच्या हाती त्या बाहुल्या आहेत. त्याअर्थी तो पद्मिनीचाच मुलगा असावा असं वाचक-प्रेक्षकांना वाटतं, ते पुढं खरंच ठरतं.) मुख्य म्हणजे तो बालक अपूनही अतिगंभीर आणि मौन आहे.

चित्रकूटावरच्या देवीच्या कृपेनं पूर्णपणे अश्वशरीर लाभलेला परंतु मनुष्य-वाणीने बोलणारा प्रारंभीचा 'हयवदन' प्रवेश करतो. त्याला बोलतां-हसताना पाहून इतकावेळ गंभीर असलेला मुलगाही आता हसू-बोलू लागतो. सगळेच आश्चर्य-

चकित होतात. पूर्ण मनुष्य होण्याऐवजी पूर्ण घोडा झालेला तो तसा समाधानी आहे, परंतु मनुष्यवाणी अजून त्याचा पिच्छा सोडत नाही, याचं त्याला दुःख आहे. मुलगा आणि घोडा यांची आता दोस्ती होते. मजेमजेनं मुलगा अश्वारूढ होतो आणि त्याचं क्षणी घोड्याची मनुष्यवाणी हरवते. तो खिकाळू लागतो तो पूर्णांग अश्व होतो आणि मुलाची आई त्याच्या लहानपणी जे गाणं म्हणत असे, तेच गाणं आता मुलगा म्हणू लागतो,

“घोड्यावरनं आला वसून.....”

कुणी वहादुर एक सरदार !

आता पहिला आणि शेवटचा हा प्रवेशक आणि नाटकाची ही कथा यांचा संबंध काय ? ‘हयवदन’ च्या कथेचं—प्रवेशकाचं—प्रयोजन काय ? गंभीर मुलगा ‘हयवदन’ला पाहून कां हसतो ? मुलगा पाठीवर वसताच ‘हयवदन’ मनुष्यवाणी सोडून खिकाळू कां लागतो ? ‘घोड्यावरनं आला वसून’ या गीताचं प्रयोजन अर्थपूर्ण आहे कां ?

लोककथा बहुधा साधी सरळसोट असते पण एकीकडे (काही वेळा) सहज उलगडा न करता येणाऱ्या चमत्कृतींनी, अद्भुताने भरलेली असते. भाकडकथा म्हणून तिची वासलात लावणं सोयीचं असलं तरी योग्य नसतं.

अश्व—मानवी संबंधातून जन्माला आलेला हयवदन हा आणखी एका लोक-कथेचा धागा कर्नाड इथे जोडतात. या लोककथेत अश्वमेध यज्ञासंबंधीची लोक-जीवनातली प्राक्कथा दडलेली नसावी नां ? असाही प्रश्न मनात उद्भवतो. कोणत्यातरी आदिम काळातील विधीच्या स्पष्टीकरणार्थ ही कथा (explanatory tale) म्हणून ती आदिवासींमध्ये निर्माण झाली असावी, ही शक्यता सहज नोंदवीत आहे.

त्याहीपेक्षा आणखी एक प्रश्न—आदिम समाजात मानव—मशू संयोगाचे प्रचलन असावे काय ? ‘भारतीय विवाहसंस्थेचा इतिहास’ या आपल्या ग्रंथात राजवाडे यांनी तसा उल्लेख केला आहे. त्या प्रथेचे अवशेष म्हणून ही कथा उलगडता येईल कां ?

ग्राम्य समजल्या जाणाऱ्या शिष्ट्यांमध्ये अशा प्रथांचे अवशेष असावेत काय ? अशा अनेक शक्यता— !

स्त्री-मनात पुरुषाविषयीची ओढ आहे ती दोन पातळ्यांवरची एक प्राकृतिक प्राणीस्तरावरची-जीवशास्त्रीय स्तरावरची-बलसंपन्न देहाची ! अश्व, गर्दभ आणि वृषभ ही वीर्यसंग्रह पुरुषत्वाची प्रतीके म्हणून मानवी मनात रुजलेले आदिबंध आहेत. ही निसर्गाची ओढ शाश्वत आहे.

दुसरी ओढ सांस्कृतिक स्तरावरची. मनुष्य प्रथमतः पशू-प्राणी असला तरी तो संस्कृती निर्माण करणारा प्राणी -(rational animal)- बुद्धी असलेला प्राणी आहे. जीवशास्त्रीय स्तरावरच्या 'जगण्याचे सांस्कृतिक मूल्यांच्या आधारे 'जीवन' सजवणारा प्राणी आहे. म्हणूनच मनुष्यनिर्मित संस्कृतीचीही त्याला ओढ आहे. संस्कृती निर्माण करताना त्याचे सतत प्रयत्न आहेत ते पशुत्वावर मात करण्याचे, पशुत्वावर स्वार होण्याचे पशुत्व ताब्यात घेण्याचे.

पशुपातळीवर असणं ही प्रकृती आहे, जी आदिम अवस्थेत होती. पशुत्वाच्या अधीन होणं ही विकृती आहे आणि पशुत्वावर स्वार होणं ही संस्कृती आहे. बुद्धीनं शरीरावर मिळवलेला तो विजय आहे. म्हणून तर पद्मिनीनं शंका बोलून दाखवली आहे, "नेहमीच का मस्तकाचा विजय होणार?" पद्मिनीची ही कथा मानवी मनात नेहमीच निर्माण होणाऱ्या या प्रश्नाच्या आंदोलनाची कथा आहे. तिचा मुलगा मात्र पूर्णांग अशवावर स्वार झाला आहे. हसत हसत, गात गात स्वार झाला आहे.

'हयवदन' आणि पद्मिनीचा मुलगा दोघांचेही जन्म खरं तर एकसारखेच आहेत, 'अडाणी संभोगातले' हयवदनची आई मानवी तर पिता अश्व. मुलाची माता व पिता दोघे देहानं मानव पण मातेच्या मनात सतत वसतो आहे तो आदिम बल-संपन्न एक परीने अश्वरूप असा कपिल ! मात्र हा मुलगा शेवटी मागच्या पिढीच्या मर्यादा ओलांडून पुढे गेला आहे. म्हणून तर 'भागवत' शेवटी मुलाच्या आजोबांना निरोप पाठवतो आहे की, "तुमचा दिग्विजयी नातू अश्वारूढ होऊन तुमच्याकडे येत आहे". याचा अर्थ काय ? पाच वर्षांच्या मुलानं रुढार्थानं कोणता 'दिग्विजय' मिळवला आहे.

या प्राक्कथेचं विश्लेषण अनेक स्तरांवर करता येईल. मानवी मनाच्या प्रवासाचा एक खूप मोठा आलेख त्यामधून उलगडू शकतो आणि नवनवीन प्रश्नही निर्माण करू शकतो.

या कथेचा आवाका खूपच मोठा आहे. स्थलकाल दोन्ही दृष्टींनी मोठा आहे. म्हणूनच लोकनाट्याचा आकृतिबंध या कथेचा पूर्णांशय कवेत घेऊ शकतो. रुढ

आकृतिबंधात - form मध्ये—या कथेचे अनेक स्तर व्यक्तच होऊ शकत नाहीत. म्हटलं तर पृष्ठस्तर हा साधा घटना-प्रसंगातून सांगितलेला एखाद्या चमत्कृतिपूर्ण लोककथेचा आहे. पद्मिनीच्या रूपातल्या पूर्णतेची ओढ असलेल्या पण अपूर्णतेचा शाप असलेल्या माणसाच्या कथेचा आणखी एक स्तर आहे. पूर्ण अपूर्णतेच्या ओढांताणीनं व्यापलेल्या माणसांच्या मनात तरीही सतत पूर्णत्वाच्या दिशेनं धोडदौड करण्याची ईर्ष्या आहे. आपल्या बुद्धिसामर्थ्यानं अश्वारूढ होऊ पाहणारा त्यात यशाची एक एक पायरी चढणारा माणूस हा अजून एक स्तर आहे. आज वालस्वरूपांत असलेलं हे पूर्णत्वाचं स्वप्न भविष्याकडे आशादायक वाटचाल करीत असल्यांचा दिलासा देत आहे.

'हयवदन' च्या कथेतून जाणवत जाणारी सर्वं वलयं प्रस्तुत सादर होत असलेल्या मराठी नाट्यप्रयोगातून जाणवत नाहीत, ही वस्तुस्थिती आहे. त्याचं एक कारण म्हणजे नाटक हे दृश्य माध्यम आहे आणि मानसिक स्तरावरची सगळीच आंदोलनं नाटकांत दृश्य करणं कठीण असतं, पण अशक्य नसतं हेही खरंच !

लोकनाट्यांच्या अंगानं होणाऱ्या प्रायोगातला आकर्षक भाग म्हणजे संभाषण आणि अभिनय यांच्या लवचिकतेतून गतिमान होणारी कथा ! संवादांच्या उत्स्फूर्त चपखलपणातून ते प्रेक्षकांपर्यंत परिणामकारकपणे पोहचतात. 'हयवदन' च्या प्रयोगासाठी वापरलेला भागवतकथेचा आकृतिबंध मूळ कन्नड संहितेतच अपेक्षित आहे. यक्षगान नृत्यशैलीने कन्नड नाटकात आशय अधिक अर्थपूर्ण करा-यला मदत होते. शेवटचा कपिला-देवदत्ताचा द्वंद्वयुद्धाचा प्रसंग यक्षगान पद्धतीने दाखवावा, अशी लेखकाचीच सूचना आहे. ज्यांनी कन्नड यक्षगानातील देव-दानव युद्धाचे प्रसंग पाहिले असतील, त्यांना मराठी प्रायोगातला या प्रसंगातला कचे-पणा आणि उपरेपणा सहज जाणवेल.

या प्रयोगाचे जर्मनीत कौतुक झाले हे खरं असलं. जर्मनीच्या दौऱ्यावरून परतल्यावर विजयाबाईंनी मुंबईला रुझ्या महाविद्यालयात जी व्याख्यानं दिली त्यांत त्यांनी जर्मन नट आणि भारतीय नट यांच्या अभिनयशैलीची त्यांची निरीक्षणं मोदवली आहेत. जर्मन नटांच्या सर्वांग हालचालीत लवचिकतेचा अभाव आहे. फार आखडून ते हालचाली करतात. उलट भारतीय नट आणि एकूण भारतीय माणूसच लवचिक हालचाली सहज करू शकतो. ती त्याची प्रकृतीच आहे. सहज जमिनीवर बसणं-उठणं यात कोणत्याच भारतीय माणसाला विशेष कौतुक वाटत नाही. जर्मनीत या लवचिक हालचालीचं खूप कौतुक वाटलं. ते त्यांच्या दृष्टीनं स्वाभाविकही आहे.

अस्सल भारतीय लोककलाकारांच्या वागण्याबोलण्यातली, हालचालीतली सहजता आणि लवचिकपणा ज्यांनी अनुभवला आहे त्यांना भारतीय नागर मंडळींच्या हालचालीही कृत्रिम, काहीशा आखडून केलेल्या आहेत असं जाणवेल. कोणाचाही उपमर्द न करता ही वस्तुस्थिती नोंदवणं आवश्यक वाटतं. अर्थात् विजयाबाईंनी आणि सतीश आळेकरांनी हे मान्यच केलं आहे की, आम्ही शहरी वातावरणातले आहोत. त्यामुळं लोकशैली उचलताना त्यात 'सोफिस्टिकेशन' (हा सतीश आळेकरांचा शब्द) येणं स्वाभाविक आहे. त्याप्रमाणं ते आलंही आहे. विजयाबाईंच्या प्रयोगात ते अधिक आहे.

आधुनिक नागर रंगभूमी लोकनाट्याच्या आकृतिबंधाकडे जाण्याचा प्रयत्न १९७० नंतर जाणीवपूर्वक करीत आहे. 'घाशीराम कोतवाल' पासून प्रामुख्यान हे प्रयत्न सुरू झालेत. 'महानिर्वाण' हा घाशीरामनंतरचा महत्वाचा प्रयोग आणि प्रस्तुतचा 'हयवदन' हा या मालिकेतला एक ताजा प्रयोग आहे.

इंग्रजोत्तर काळातलं सर्वच मराठी साहित्य पाश्चिमात्य प्रभावातून-संस्कारातून घडलेलं आहे. मराठी नाटकही याला अपवाद नाही. किलोस्करांपासून सुरू झालेली रंगभूमीही 'इंग्रजी धरती'च्या रसावरच पुष्ट झाली आहे. प्रथम शेक्सपिअर, नंतर इब्सेन, शॉ, मोलियर प्रभुतीचे 'मराठी अवतार' रंगभूमीवर आले. त्या त्या काळात ते रंगभूमीवर क्रांतिकारक ठरले. आता जमाना आला आहे जर्मन नाटककार बर्टोल्ट् ब्रेख्तचा ! ब्रेख्त जर्मनीत जुना झाला आणि इथं तो नव्यानं अवतरतो आहे. तसे तर सगळेच प्रवाह तिकडे जुने झाले की इथं नव्यानं येतात अणि आपल्या मूळ रूपासह न येता त्यांचे एतद्देशीय अवतार घेऊन येतात.

कलेच्या आणि संस्कृतीच्या पातळीवर देश—काल सीमांचं उल्लंघन हे समृद्धीचं लक्षण मानायला हवं. या सीमा ओलांडताना त्या त्या मातीचे रंग-गंध त्यात मिसळून कलेचं एक नवीन रूप सिध्द होणंही स्वाभाविकच आहे.

भारत हा लोककलांचा समृद्ध वारसा असलेला प्राचीन देश आहे. औद्योगिकीकरण अजून इथं पश्चिमेच्या तुलनेनं फारच कमी असल्यानं एकूणच जीवनात आणि म्हणूनच नाटकातही इथं नागरी 'नाट्यधर्मी' आणि अन्यत्र 'लोकधर्मी' धाटी परस्परपासून दूरच राहिल्या. ब्रेख्टमुळे कां होईना एतद्देशीय लोककलांचा मागोवा घ्यावासा वाटतो आहे हे ही चांगलं लक्षण आहे. कलांच्या विकासात लोक-नागर रंगभूमीचा सांधा जुळवण्याचे प्रयत्न गेल्या काही वर्षांत सुरू झाले आहेत. प्रामुख्याने 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकापासून—

‘घासीराम.....’च्या प्रयोगात दिग्दर्शक जब्बार पटेल यांनी अतीशय संमर्थपणे लोककलांचा वापर केला आणि हे ‘दिग्दर्शकाचं’ नाटक असल्याचं शिवकामोर्तव झालं. नावीन्यामुळं ते गाजलं, तरीसुद्धा लेखकाला अभिप्रेत आशय नेमकेपणानं स्पष्ट करण्यावरची आपली पकड त्यांनी सुटू दिलेली नाही. लेखनाला झाकोळून न टाकता लोककलांच्या सामर्थ्याचा पुरेपूर उपयोग करून घेऊन लेखन अधिक ‘उठावदार’ केलं आहे.

‘महानिर्वाण’ मध्ये तर पारंपरिक लोककला आणि नवीन नाट्याशय हे एकरूप झाले आहेत. परंपरागत सर्वमूल्यव्यवस्था उद्ध्वस्त करीत असताना एका पारंपरिक लोकधाटीनंच त्यातल्या उपरीध-उपहासाची धार तीव्र केली आहे. ब्रॅख्टला अभिप्रेत पद्धतीने स्वतंत्र मराठी नाटकात नवीन मूल्यांचा विचार करायला लावणारं लोकशैलीतलं दुसरं नाटक अजून तरी झालेलं नाही.

या पार्श्वभूमीवर ‘हयवदन’ संबंधी काय सांगता येईल? लेखनाची मागणी लोकधर्मी आविष्काराची आहेच. तसा प्रयत्नही प्रयोगात झाला आहे, परंतु तो अगदी वरंवरचा आणि उपरां आहे. नाट्याचा मूळ गंभीर आशय ‘जीवनाच्या अपूर्णतेचा शाप’ कुठं प्रेक्षकमनावर ठसतच नाही. कन्नड रंगभूमीवर ज्या जोमान आणि अस्सलपणानं या नाटकाचा प्रयोग होतो—झाला—त्याच्या जवळपासही मराठी प्रयोग पोहोचू शकत नाही. लोकशैलीतल्या सहजतेचा मागमूसही दिसत नाही. उलट इथे कृत्रिम सांघेजोड जाणवत राहते. प्रारंभीच्या पालखीचं प्रयोजन केवळ नावीन्याच्या सोसातून आलेलं. त्याच्या पुढच्या नाट्यप्रयोगासाठी वातावरण-निर्मिती म्हणूनही पुरेसा उपयोग होत नाही. देवदत्त—कपिल यांच्या द्वंद्वयुद्धात यक्षगानातील युद्धशैलीच्या उग्रभीषणतेचा प्रत्यय कुठेच येत नाही. तो सगळाच प्रकार अगदी लुटपुटीचा आणि सपक वाटतो आणि पुढच्या सतीप्रसंगाचं, माणसांच्या पूर्णतेचा शोध घेण्यामागच्या धडपडीचं आणि वैफल्याचं गांभीर्य लोपून जातं. त्या त्या लोककलाप्रकारांचं मर्म जाणून लोककलाप्रकारांचं उपयोजन केल्याचं दिसत नाही. प्रयोगभर कृत्रिमता जाचत राहते. नाट्याशयही लोपतो. नाट्याशय अधिक सघन आणि अर्थपूर्ण करण्याचं काम प्रयोग कुठं करतो आहे, असं दिसत नाही.

‘हयवदन’ मधील अश्वमुखेच का? पद्मिनीचा मुलगा प्रथम गंभीर आणि हयवदन हसल्यावर मनमोकळा कां होतो? घोड्यावरनं आला बसून.....’ गीताचं प्रयोजन काय? माणसांच्या मनातल्या आदिम वासनांचा अनावरण आणि त्याचवेळी मानव-निर्मित संस्कृतीच्या विवेकाचा लगाम, प्रकृती आणि

संस्कृती यांच्यातला संघर्ष, दोन्हीची ओढ कपिल—देवदत्त आणि पद्मिनीच्या कहाणीतून लेखक दाखवू इच्छितो. पद्मिनीचा मुलगा हे या संघर्षातून जन्माला आलेलं अपत्य आता सर्वांवर 'स्वार' होईल का ? त्याला लीलया हसत खेळवील का ? हे सगळे होईल; हा लेखकाचा विश्वास. पण हे सर्व सूक्ष्माशय प्रयोगातून स्पष्ट होत नाहीत. 'हयवदन' च्या मराठी प्रयोगानं लेखकाला न्याय दिलेला नाही, लेखकाला अभिप्रेत स्थलकालातीत अशी मानवी मनाची गुंतागुंत प्रयोगातून पुरेशी उलगडत नाही 'विधींच्या अधीन असलेलं माणसाचं 'बाहुली'पण प्रयोगातून समर्थपणे जाणवत नाही असं नाइलाजान म्हणावं लागतं. एखाद्या नवीन गोष्टीची लाट आली की अनुकरणाची आवर्तनं होतात, तसं काहीसं 'हयवदन' च्या मराठी प्रयोगाचं झालं आहे.

मराठी रंगभूमीवर लोककलांचे उपयोजन नव्याने कोणत्या हेतूने होते आहे यासंबंधी शंका यावी अशी परिस्थिती आहे. ब्रेस्टला अपेक्षित अशा समाज-परिवर्तनासाठी तर मुळीच होत नाही. ज्यांना ही शैली परिचित आहे, त्या ग्रामीण अर्धग्रामीण जनतेला नवीन विचार देण्यासाठीही या नागरी मंडळींचे प्रयोग नाहीत. शहरात दीर्घकाळ तेच तेच पाहून कंटाळलेल्यांना रुचिपालट म्हणून थोडा 'गावरान मेवा' देण्याचा हा प्रकार आहे. लोककलांच्या सामर्थ्याचा जाणीवपूर्वक शोध घेण्याची तळमळ अगदीच कमी आहे. एक फॅशन म्हणून येणाऱ्या लोककलांना 'बाजारभाव' सध्या बरा आहे. पण त्यातूनही नव्या-जुन्यांचा समर्थ शोध घेण्याची प्रेरणा मिळाली तर अधिक बरं होईल.



लोककथा ७८ : कालसंगत 'दंडार' लोकनाट्यशैलीचे रूप

- डॉ. मधुकर वाकोडे

अनेक शतकांची परंपरा 'दंडार' ह्या लोकनाट्यशैलीस आहे. दंडार हा लोकसमूहाचा एक रांगडा कलाप्रकार. दंड (भांडण) + आर = उंच सुरात म्हणावयाचे गाणे. दंड, टिपण्यां धारण केलेल्या लोकांनी गाण्याच्या तालावर सादर केलेला खेळ असेही वर्णन दंडार कलाप्रकाराचे करता येईल. थोडक्यात म्हणजे, दंडाच्या लोकांनी आपल्या रांगडाच्या पद्धतीने लोकमंचावर सादर करावयाचा नाट्यसंगीतप्रकार म्हणजे दंडार किंवा दंडार.

पूर्वरंग आणि उत्तररंग असे दंडार शैलीचे दोन भाग पडतात. पूर्वरंगात नाट्यशास्त्रास अनुसरून नमन, स्मरण व गणेशाचे आगमन इत्यादी विधिवत गोष्टींना प्राधान्य असते. आणि टिपरी नृत्यादी प्रसंगांचा भर संगीतावर असल्याने पूर्वरंग एकूणच संगीताश्रयी, मधुर (melodious) भाग असतो. उत्तररंगात मात्र हास्यकारक, अद्भुतरम्य आणि पौराणिक नाट्यप्रवेश पार पडतात. दोन नाट्यप्रवेशांना जोडण्यासाठी गजर (Interlude) म्हटले जातात.

लोकसमूह लोकभावित हा कलाप्रकार सादर करतात. भाषेचा जिवंतपणा, लयबद्धता आणि भावनात्मक भारलेपणा ह्या सर्व बाबींनी हा कलाप्रकार वेधक ठरतो. दर्शनी पडदा आणि नेपथ्याचा अभाव. मुखवटेधारी सोंगांना पूर्वरंगात विशेष प्राधान्य असल्याने 'दंडार'च्या सामुग्रीचा पेटारा असतो. ऐनवेळीही दर्शकातील नाट्या सहभागी होऊ शकतो किंवा सहभाग संपल्यावर दर्शकात जाऊन बसू शकतो. दर्शक-कलावंत यांच्यात मुळीच अंतर नसते. लोकमंचापर्यंत दर्शक बसलेले असतात आणि कधी कधी ते कलावंतांशी संवादही साधतात. रंगपीठावर वादक मडळी अर्धवर्तुळाकार उभी राहतात. पाच-सहा झांजवाले, दोन-तीन ढोल वाजविणारे, एक ढोलकीवाला आणि तीन-चार लाकडी पिलमपोवा वाजविणारे असा सर्वसाधारण दहा-बारा वादकांचा ताफा असतो.

सर्वप्रथम शंकराचे स्मरण केले जाते. हे स्मरण महादेवाचा धावा असतो. या जाग्याची मईमा हो मईमा \$ । शंकर उतरले गावा हो गावा \$ \$!

शंकर म्हणजे नटश्रेष्ठ. लोकमंचाचा संहिमाच असा की महादेव अवतीर्ण झालाच म्हणून समजा. संथ लयीतील हा चरण पाहता पाहता द्रुतलय धारण करतो. हा चरण खोलकरी म्हणतात. झांजवाले तो चरण पुन्हा अगळवितात. पिलम पोव्यांची मस्त धून साथीला असते. वातावरण थारले जाते. वादकांना जोष येऊन ते झुलत झुलत गात असतात. हळू हळू आवर्तने विरळ झाल्यावर हाती बंड धारण केलेल्यांचा टिपऱ्यांचा खेळ सुरू होतो. हे निखळ नृत्य नाही, वाद्यांच्या आवर्तनावर विशिष्ट पदन्यास घेतात.

अखाळा ! नित वाजे चौघळा !

झेंडा रोवला !

हे उंच स्वरात गाणे चालू असताना मुखवटे धारण केलेला गणपती, सारजा आणि हनुमंत यांचा पडद्याआड प्रवेश होतो. दोन व्यक्ती कपड धरून उभ्या राहतात. गणपती आसनस्थ होतो. सारजा उभी राहते तर हनुमंत टिपल्याबावल्या करीत राहतो. लोक हसतात. एकाच वेळी दोन दृश्यप्रसंग लोक अनुभवात, नमनाच्या वेळी टिपऱ्यांची लय वाढलेली असते. नमन थांबताच दंडधारीही थांबतात. आणि गजर होतो -

गणपती हो S S गण मोरया S S

पाव रे गणराया S S मंगल मुरते S S

गजराची आवर्तने चालू असताना पडदा काढला जातो आणि गणेशाचे अवतरण होते. सारजा तबकधारी असते तर हनुमंत डोलाच्या लयीवर उड्या घेत नाचत राहतो. तो वादकांच्या नि दर्शकांच्या नाका-तोडाशी गदा नेत राहतो आणि त्यामुळे हास्याची कारंजी उडत असते.

या नंतर संगीताश्रयी 'अकऱ्या' अवतारांचा हास्यकारक प्रवेश प्रारंभ होतो. दहा अवतारांची टर उडविली जाते. ही शैव संप्रदायी लोकशैली असल्याने शैवमतांचा पुरस्कार नि वैष्णव मतांचा धिक्कार असा संकेतिक वाज असतो. अकऱ्याचे अकरा अवतार कथन झाल्यावर गजर होतो आणि उत्तररंगास प्रारंभ होतो. उत्तररंग न संपणारा, दोन दोन आठवडे दंडारी चालूनही अपूर्णच राहतात.

'लोककथा ७८' ही रांगड्या पद्धतीने सादर केलेली अशीच एक अपूर्ण पण अपूर्व नाट्य कलाकृती आहे. कालसंगत 'दंडार' लोकशैलीचे रूप म्हणजे 'लोककथा ७८'. लोककथेला नसतोच शेवट. तिला फुटत असतात शेकडो फाटे. खडकोतल्यो झऱ्यागत. (पृ. ४५), 'दंडार'च्या उत्तररंगाला शेवट नसतोच. जो पर्यंत नाट्य

प्रवेश सादर करण्याची खाज लोकांना आहे तोपर्यंत नाट्यप्रवेश सादर होत राहतात. आणि खाज जिरली की आखाडा (लोकमंच) उकलला जातो. पुढील वर्षी पूजन होईपर्यंत.

‘लोककथा ७८’ नाटकाचा १९७८ साली पहिला प्रयोग झाला. ही कथा १९७८ ची नाही तर ती अनादी आणि अनंत आहे. मानवी जीवनातील संघर्षाईतकी सातत्यशील. ती सामान्य माणसांची असामान्य कथा आहे. एका अर्थाने व्यथेची गाथा आहे. लोकगाथा कधी सुसूत्र नसते तशी ही ‘लोककथा’ सुसूत्र नाही.

सामान्य लोकांच्या व्यथेची कहाणी सांगण्यासाठी रत्नाकर मतकरी यांनी लोकशैलीचा अतिशय कलात्मक पण सांकेतिकरीत्या वापर केलेला आहे. त्यामुळे ‘लोककथा ७८’ हे अभिजात नाटक न ठरता ‘खेळरूपात अवतीर्ण होते. ‘दंडार’ सारखे आदि-लोककलाप्रकार त्या त्या समूहाचे अंगभूत कलाप्रकार असतात. ते त्यांच्या जीवनाचे अंग असते. लोकनाट्यशैलीतील कलावंत आणि पाहणारे दर्शक एकजीव झालेले असतात. ‘लोककथा ७८’ हे नाटक दर्शकांनी प्रेक्षकांच्या भूमिकेत न पाहता त्याने स्वतःच खेळातील भूमिका व्हावे ही अपेक्षा रत्नाकर मतकरींची असल्याने त्यांनी घटना-प्रसंग अनघड स्थितीत रंगमंचावर उभे केलेत. त्यात ना रेखावपणा ना आखावपणा आणि ना लेखकीय संस्कार. त्यामुळे हा नाटकी प्रकार न ठरता उघडावाघडा खेळ वाटतो.

आखाड्यावर चालणारी ‘दंडार’ लोक पाहत नसतात. ते घटना-प्रसंग अनुभवत असतात. नाटकांच्या संकेतांनुसार कलावंत व प्रेक्षक यांच्यात अंतर असते तर लोकमंचावरील कलावंत आणि दर्शक यांचे अंतर जुळते. ‘लोककथा ७८’ हे नाटक खेडूत मंडळी करून दाखवितात अशी नाटककाराची मूलतः दृष्टी असल्याने नाटकाची उभारणी खेळानुसारी केलेली आहे. दंडार, दशावतार हे खेळ आहेत. आणि खेळ हा मानवी मनांचा एक अपूर्व मेळ असतो. हे खेळ वध्यांच्या नजरेंने लोक बघत नाहीत. ते खेळ जगत असतात. म्हणून ‘लोककथा ७८’ हे नाटक वधण्यासाठी नसून अनुभवण्यासाठी आहे.

परंपरागत नाट्यशैली बेतलेल्या नसतात. हे कलाप्रकार स्वतःसिद्ध आणि स्वयंभू असतात. ‘लोककथा ७८’च्या निर्मितीमागे बेतलेपणाऐवजी बेतलेपणा जाणवतो. म्हणूनच ही निर्मिती स्वयंभू आणि स्वतःसिद्ध असल्यांचा निर्वाळा वसंत बापटही देतात.

प्रसंग ? छे परसंग !

‘लोककथा ७८’ ही लोक-नागर कलाकृती आहे कारण ह्या कलाकृतीत लोकशैलीचा वाज आहे तर नागर मनाचा, कलावंताचा गाज आहे. अदि-लोक-ना-ग्रशैलीत परसंग घडतात. ‘लोककथा ७८’ मध्ये एकूण सव्वीस परसंग घडतात. आणि त्यांत सुसंगती नाही. ‘दंडार’ प्रायोगिक दृष्ट्या अपूर्व आहेत. कारण पाहिजे तेवढ्या प्रसंगांची साखळी लांबविता येऊ शकते. अखाडा-पूजनाची वार्ता गावात पसरली की तेव्हापासून लोकांचा उत्साह उफाळलेला असतो. आणि संध्याकाळी गाव कोतवाल दवंडी पिटून ‘दंडार’ ची वार्ता गावाच्या कावावर घालतो. दवंडी-ऐकल्यापासूनच लोक मनाने दंडारमध्ये सहभागी झालेले असतात. शरीर आवरा-आवर करून धावत सुटतात. ‘लोककथा ७८’ ह्या नाटकाचा प्रारंभच मूळी दवंडी-सदृश्य डवडे बडविण्यातून होतो. आणि ह्या ओवडओवड कहाणीतील पुढे परसंग घडत राहतात. ह्या परसंगांनी कलात्मकतेची कास धरली नसून त्यांनी मातीचा वास धारण केलेला आहे. मृग नक्षत्राच्या पहिल्या पावसात सुटलेला मृदंग लोक-शैलीत असतो. लोककथेत असतो. ‘लोककथा ७८’ च्या सांदरीकरणाच्या संदर्भात रत्नाकर मतकरींनी ‘दंडार’ लोकशैलीचे सामर्थ्य शोषून घेतले आहे.

ग्राम प्रेक्षागार

लौकिक अर्थाने लोकमंचावर दंडार समूहासमोर सादर होते पण अलौकिक अर्थाने गावच्या सहभागामुळे ग्राम प्रेक्षागार असते. ‘लोककथा ७८’ मधील मंडळी नेहमी रंगण धरतात. रंगण ही खेळाची जगणच असते. ‘दंडार’ चा तमफा रंगपीठावर विडीकाडी शिलगावताना कामाच्या वाटणीविषयी चर्चा करतात तर कधीकधी प्रेक्षकांतील एखाद्याला रंगपीठावरूनच एखाद्या कामगसठी बोलवलेही जाते. होऽऽ नाहीऽऽ च्या चर्चा लोकासमोर चालतात आणि ही वाव देखील लोकसमूहाला गर्हणीय न वाटता स्वीकारणीय वाटत असते. ‘लोककथा ७८’ च्या पहिल्या प्रसंगात कामाच्या वाटणीचा परसंग घडतो. आणि म्होरक्या अन् मास्तर ‘ही समदी तयारी करतय्याल तवर तुमी जरा यानेविन म्हणून दावा.’ अशी सूचनाही करतो. (पृ.३)

‘दंडारी’तील गजरात महादेवाचा गौरव असतो. आणि ‘लोककथा ७८’ मधील महादेव कोळ्यांचा निर्देश ‘दंडार’ मधील शंकरस्मरणकडे संकेत करताना दिसतो.

मूठभर घरं अंगचोरटी
 म्हादेव कोळ्यांची तीच वसती
 होत रिकामं पोटं खपाटी
 जमिनी कसती परक्यांच्यासाठी

जगत्यात घेवून घेवाचं नाव !

डोंगरामाथाला आमचा गाव !

ताटलीचा डफासारखा उपयोग आणि कथा सांगणारी टाकणीची, वगाच्या लावणी-सारखी चाल तालकरी सुरत्यांप्रमाणे धरतात. भारलेल्या वातावरणात प्रेक्षक-कलावंत एकरूप होतात आणि ह्यावेळी संपूर्ण ग्राम प्रेक्षागार होऊन जाते. 'लोककथा ७८' थिएटरमध्ये घडत नसून ग्रामपातळीवरील प्रेक्षागारात खुलत असते; असा अनुभव प्रेक्षकांना येऊ शकतो.

प्रेक्षागारातून गमनागमन !

नाटकाच्या प्रारंभी प्रेक्षागारातून म्होरक्या येतो, त्यानं 'चला रं-' अशी हाळी देताच आणखी पंधरा-वीस माणसं प्रेक्षागृहातून येतात. (पृ. २), तेराव्या प्रसंगाच्या प्रारंभी सावित्री प्रेक्षकात फिरून पत्रके वाटते. (पृ. २८), प्रसंग सोळाच्या प्रारंभी पत्रकार आल्याची बातमी सांगण्यासाठी एक लहान मुलगी प्रेक्षकांतून पळत येते. (पृ. ३१), आणि प्रयोगाच्या शेवटी सर्व मंडळी रंगमंचाच्या पायऱ्या उतरून प्रेक्षकात येतात व जिथून आले तिथे परत जातात. (पृ. ४५) प्रेक्षकातून रंगमंचावर आणि रंगमंचावरून प्रेक्षकात असे कलावंतांचे गमनागमन होणे ही लोकशैलीची विशेषता आहे. ही 'दंडारी'तील विशेषता रत्नाकर मतकरी यांनी वैशिष्ट्यपूर्ण योजिली आहे.

'दंडारी'तील एखाद्या प्रसंगाची योजना ही प्रेक्षकांच्या सहभागाची नि प्रेक्षा-गाराच्या उपयोगासाठीच असते. उदाहरणार्थ, गावदरीला कुठेतरी भयानक, अक्राळविक्राळ 'मोमत्याबिल'चे सांग तयार असते. हातात टायरच्या पेटविलेल्या वहाना, मुख सज्जा भयानक, वीतभर जीभ बाहेर आलेली आणि रंगमंचावर-

चाल रे SS चाल SS रे मोमत्या बीला SS

असा ढोल, झांज आणि पिलमपोव्यावर उंच सुरात गजर सुरू होतो. गावदरीत लपलेल्या सांगाला हा इशारा तर असतोच पण त्याचबरोबर प्रसंगानुरूप रौद्र भीषण वातावरण तयार होऊ लागते आणि प्रचंड आरोळ्या ठोकीत प्रेक्षकातून 'मोमत्याबील, (भील्ल?) येतो; तेव्हा स्त्रीवर्गात प्रचंड धावपळ चाललेली असते. लेकरं भेदरलेली असतात आणि पुरुषवर्ग डोळे भरून सांग बुबुळात साठवीत असतात. लाव, हड्डल यांचे आगमन याच तऱ्हेने होते आणि ही पात्रे रंगमंचावर येतही नाहीत. प्रेक्षागृहाचा उपयोग ही पात्रे करून पुनश्च निघून जातात. प्रेक्षा-गृहाची घडी पार विस्कटली जाते पण हाच परिणाम त्या प्रसंगातून साधावयाचा असतो. कारण प्रत्येकाला त्या नाट्यात्म प्रसंगात सहभागी झाल्याचा आनंद तर

अनुभवता येतोच पण त्याचबरोबर मनाने त्या भूमिकेत तो प्रवेश करतो. या प्रकारे रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांच्यांत दुरावा नसतो. 'लोककथा ७८'च्या प्रयोगात रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांच्यांत सीमारेषा राहण नव्हेत.

काळोख-एक अमूर्त पात्र !

'दंडारी'तील मोमत्याबील, धामणखोऱ्यातील हड्डळ वगैरे प्रसंगांना पार्श्वभूमी असते काळोखाची. आता ग्रामांचे विद्युतीकरण झाल्याने या प्रयोगांचा सरदरीकरणेतील निसर्गाचा सहभागच वजा झाला आहे. ह्यातच टॅम्बे घेऊन आलेल्या या सोंगांना साथ होती काळोखाची. एका अमूर्त पात्राची. काळोखाच्या पार्श्वभूमीवर त्या सोंगांचा उग्रपणा अधिक गडद-भेसूर वाटायचा. अजूनही काही ठिकाणी काळोखाचे अमूर्तपण (abstract) मूर्तरूपात अनुभवता येते. अदिमंचावरील काळोखाचा सहभाग थोडाबहुत कायम आहे.

'लोककथा ७८'च्या संहितेत काळ्याकभिन्न माणसांचा, काळ्या सावल्यांचा आणि काळोखाचा सातव्या-आठव्या प्रसंगांत निसर्गाधिष्ठित उपयोग करून रत्नाकर मतकरींनी 'दंडार'च्या गाभ्यालाच स्पर्श केला आहे योच संदेह नाही.

काळोखाच्या पार्श्वभूमीवरील पाटलांच्या कृष्ण कारवाया, मारेकऱ्यांच्या अभद्र कृष्णच्छाया, काळोखाच्या पोटात लवलवणाऱ्या चित्तेच्या ज्वाला म्हणजे आजच्या पीडितांच्या विद्रोहातून-गुलामीतून उद्याच्या उठू पाहणाऱ्या क्रांतीच्या ज्वाला ह्या सर्व संपूचनाने हे घटना-प्रसंग अधिक गडद-जिवंत होतात. लोक-शैलीतून निवृत्त होत चाललेल्या काळोखाला मतकरींनी मोठ्या क्लृप्तीने प्रवृत्त केले आहे.

स्वगते ? नव्हे, मनोगते !

'लोककथा'तील म्होरक्या, 'अरे मी म्हणतु तुमच्या जिवाला कस काईचे वाटंता-' (पृ. २), गावकरी, 'पर यांचं धंदं बगाल' (पृ. १३), म्होरक्या 'चला रं-त्ये काय बी बोलत न्हाईत. (पृ. ४४) ही मंडळी थेट लोकांशी संवाद साधतात. ही नाटकातील स्वगते म्हणून रत्नाकर मतकरी यांनी देखील नोंद केलेली नाही. ही खऱ्या अर्थाने मनोगते मानावी लागतात. आपल्या मनातील विचार त्यांनी दर्शकांना सांगून त्यांच्या प्रतिसादाची-प्रतिक्रियांची-अपेक्षा बाळगली असते. उलट स्वगतात दर्शकांचा प्रतिसाद अभिप्रेत नसतो.

गजर (Interlude)

कलेच्या संदर्भात 'दंडार' नाट्याविष्काराचे स्वरूप जरी अनघड असले तरी

लोकमानस भावाभिव्यक्तीसाठी अनेक माध्यमांची निर्मिती करते. 'लपक' या कलाप्रकारात 'जिल' या स्वरबंधाचा उपयोग गायकाला किंचित विराम मिळण्यासाठी होतो. तसाच 'गजर' ह्या स्वरबंधाचा उपयोग 'दंडार' नाट्यशैलीत वेगळ्या पद्धतीने केलेला असतो. दर्शनी पडदा या शैलीत नसल्याने खेळ सुरू झाल्यानंतर रंगपीठ खाली राहू नये म्हणून वादकांचा ताफा जसा गजर आळवीत राहतो. तद्वतच दोन नाट्यप्रवेशांना जोडण्यासाठी आणि पुढील नाट्यप्रवेशांची पूर्वसूचना म्हणूनही गजरांचा उपयोग कौशल्याने केलेला असतो.

हे गजर (Interlude) अतिशय मधुर व श्रवणीय असल्याने ते केवळ दोन प्रवेशांतील अंतर वृजवितात, सोंगे चढविण्यास उसंत देतात असे नव्हे तर सर्वार्थाने ह्या नाट्यशैलीची परिणामकारकता वाढवितात. रंगत चढवितात. उदाहरणार्थ, एक हास्यकारक प्रवेश संपताच वादक-गायक गजर घेतात.

गायक ढोलकरी : बासरी वाजे SS हो बासरी SS वाजे S

न.रायणा S बासरी S वाजे SS

हा गजर पुनश्च सर्व ताफा सांघिकपणे आळवितो. आणि (चाल बदलून)

छन्न्न् बासरी वाजे SS

नारायणा SS बासरी वाजे

पिलमपोवे नशा चढविणारी आवर्तने घेतात तेव्हा एक नादब्रह्म मूर्त झाल्याचा भास होतो. गजर संपताच पुढील नाट्यप्रवेश चालू असेतो किंवा गरज भासेतो वादकांचे काम थांबते. पात्रे प्रवेशतात. वादक विसावतात. तंबाखू वगैरे घोटला जातो.

'लोककथा ७८' मध्ये प्रवेश १९ ते २४च्या मधात एकूण पाच इंटरल्यूड्स्चा प्रसंगांचा परिणाम साधण्यासाठी लोकनाट्यशैलीतील 'गजर' सदृश्य घाटणीचा उपयोग केला आहे. प्रवेश १९ व २० च्या शेवटी आणि प्रवेश २१ व २२च्या शेवटी एकेका गजराची विदुरुक्ती करून व २३ च्या शेवटी एकेरी गजर (Interlude) घटनाप्रसंगांना उठाव घेवून देण्यात रत्नाकरी मतकरी कमालीचे यशस्वी ठरले आहेत.

एकोणिसाव्या प्रवेशाच्या शेवटी एकजण पत्रकारांना म्हणतो :- तुमी काय बी म्हना सायब. पर आमचा वाली कुनीबी न्हाई. आम्ही शेनातलं किडं. शेनातच मरायचं., (पृ. ३५) याच संवादातील 'पर आमचा वाली कुनी बी नाय' हे एकजण उच्चारतो. आणि -

सगळे : (तालगत) आमचा वाली कुनो बी नाय ऽ

आमचा वाली कुनो बी नाय ऽ (पृ. ३५)

असा अंतःकरण िळवून टाकणारा गजर घेतोत. यांची रंभ्या प्रवेशाच्या शेवटी विद्वक्ती करून सावित्रीच्या हालअपेष्टांची भीषणता व्यक्त केली जाते.

खडी फोडण्याच्या कामावर सावित्री जाते. खडी फोडणारे सगळे मजूर तिला मुकादमाने हकलल्यावर -

कुणाला कोनाचं दुख दिसतं ?

कोनाला कोनाचं दुख दिसतं ?

असा गजर घेऊन तिच्या हालअपेष्टांची भीषणता तीव्र करतात. आणि त्यांचे खरोबर चार मैल शेजारच्या गावी बांधावर भाती घालण्याच्या कामावर असताना दुसरा सदय मुकादम दडपणाखाली तिचे काम बंद करतो. पण बाळाच्या दुधासाठी दोन रुपये जेव्हा मजुरी देतो तेव्हा त्या भल्या माणसाची 'न्हाई तर जगात कुनाला कुनाचं दुख दिसतं?' म्हणून कृतज्ञतेनं भलावण करते. नाहीतर 'पडलेल्याला तुडवनारं'च समद' ह्या तिच्या कटू जीवनानुभव असतो. या तिच्या जीवनानुभवाचा पदर पकडून -

सगळे मजूर : पडलेल्याला तुडवनारं समदं जी ऽ

पडलेल्याला तुडवनारं समदं जी ऽ

असा 'लप्पकी'तील जीलसदृश्य स्वरबंध ओळवितात.

ह्या स्वरबंधांचा (Interludes) मतकरींनी केलेला उपयोग लोककथेला लोकघाटणी प्राप्त करून देतो.

गौळणशीलीतील प्रवेश

गोपी आणि कृष्णांचे सवंगडी यांच्यातील प्रहसनात्मक नाट्ये साकार होते ते शब्दांच्या द्व्यर्थी योजनेत. यक्षगान, देशावरचा तमाशा, खडीगम्मत, लप्पक आणि तमाशा कलाप्रकारांत गौळणींचा नाट्यप्रवेश असतो.

मथुरेच्या बाजाराला जाणाऱ्या गोपिकांना कृष्णाचे सवंगडी अडवून त्यांची छेडखानी करतात. मराठी मनाला आनंद मिळतो तो त्यांच्यातील द्व्यर्थी शब्दांच्या वापरामुळे. आदिवासी आणि ग्रामीण पांतळीवरील दंडारीत देखील कधीकधी गोपिकांचा हा प्रवेश टाकतात. या चावट प्रसंगांची योजना रत्नाकर

मतकरी यांनी जमीनदारांचे हस्तक देखील किती मस्तवाल असतात हे सूचित करण्यासाठी केला आहे.

यमुनेचा आहे मोठा कठीण घाट

कृष्णा ९ अडवू नको माझी वाट !

हा 'गौळण' चा सूर पकडून गुंडांना सावित्री म्हणते :-

'वाट सोडा आदी माजी'.

पहिला : नाय सोडली तर काय करशील ग ? हलकट रांड !

दुसरा : हे धर - घेतेस ?

पहिला : बत्र-बत्र ! घुपत्रल्याशिवाय न्हाणार नाही.

दुसरा : फाडून टाकू ९ सांगतो.

आणि दोघेही धमकी देतात, - 'येऊ तर देत पेपरवालं. मग वध तमाशा'. हा त्यांचा मस्तवालपणा दर्शकांच्या ठिकाणी चीड निर्माण करण्यास पूरक ठरतो आणि एका अर्थाने हाच तमाशाही असतो. सत्ताधान्यांनी गावात चालविलेला.

'लोककथा-७८'च्या संहितेचा सूक्ष्मपणे विचार केला तर या चौदाव्या प्रवेशाबरोबरच सांकेतिकरीत्या पूर्वरंग संपतो. पंधराव्या प्रवेशात पत्रकार येतात. ह्या लोकगाथेला कलाटणी मिळते. हा उत्तररंगाचा प्रारंभ मानता येतो. कारण इथून पुढे रंग पालटतो.

यात्वात्मक संसूचन

लोककथा सांगणे हा लोकजीवनात एक यात्वात्मक उपचार असतो. तर कधी तो विधी (Ritual) चा भाग असतो. लोकशैलीतील अनेक नाट्यप्रकारात यात्वात्मक प्रवेश असतात. 'लोककथा ७८' मध्ये अशा यात्वात्मक संसूचनांच्या काही जागा आहेत व त्या भयप्रदता वाढविण्यास 'दंडार'शैली प्रमाणे ठोस ठरतात.

यात्वात्मक शक्तीचा कुणांचा घात करण्यासाठीही उपयोग करतात. तारक आणि मारक अशी ही शक्ती. सैतानी शक्तीचा आभास मतकरींनी 'गुणगुण' योजून केलेला आहे. पांढऱ्या आणि अज्ञेय असलेल्या काळ्या आसुरी शक्ती गूढता निर्माण करतात त्या गुणगुण्यांतून. जसजशी या सैतानी शक्तीची गुणगुण वाढते तसतशी वातावरणात भयप्रदता वाढते.

आसुरी शक्तींना 'प्रसाद' म्हणून द्राक्षे देण्याचा प्रघात अनेक जमातीत आहे. ७ व्या आणि ८ व्या प्रवेशांत ही मंत्रात्मक भारलेपणा निर्माण करणारी 'गुणगुण'

वाढत जाते आणि शेवटी ह्या आसुरी शक्ती जगण्याचा 'बळी' घेतात. जगण्याचा 'बळी' जाण्यापूर्वीच ह्या शक्तींची गूढता अत्यंत भयप्रद जाणवते. पुढील अभद्र घटना सुचविते.

पाचव्या प्रवेशात तर मंत्राचा नाटकी विधी (Dramatic Ritual) योजून मतकरींनी लोकमानसाची मंत्रात्मक गूढता मूर्त केली आहे. 'काली काली महा-काली ९९ ब्रह्म की बेटी ९९ इंद्र की साली ९' अशी मंत्रस्वरूप वरकरणी निरर्थक पण भयप्रद बडबड 'दंडारी'तील अनेक प्रवेशात असते. तशी बडबड,—

चांभाराच्या पोरीवर रेप जाला

चांभाराच्या पोरीचा परान ग्येला

संपूर्ण दृश्यभर चालते (पृ. १४)

अधोरपंथीय मांत्रिकांनी एखाद्याच्या जीवनात घोर निर्माण करावा तशी मत्ताधान्यांची पोर देखील लोकांच्या जीवनात अधोरपद्धतीने वागतात. हे सामान्यांच्या जीवनाशी खेळणारे एका अर्थाने अधोरपंथीच होत हे संसूचन घडते.

व्यक्ती एक-भूमिका अनेक

'तमाशा', 'दंडार' यांसारख्या लोकनाट्यशैलीत एक व्यक्ती अनेक भूमिका पार पाडताना दिसते. 'तमाशा'तील ढोलकीवादक खांद्यावरील दुपट्टा डोक्यावर घेऊन मावशीच्या भूमिकेत काही वेळ वावरतो तर कधी मालकाचा नोकरही बनतो. 'दंडार' मध्ये तर एकच व्यक्ती अनेक प्रसंगी विविध भूमिकात वावरताना दिसते. व्यक्ती एक-भूमिका अनेक हे सूत्र दर्शकांनी स्वीकारलेले असते. या सूत्राचा एक अभिनव तंत्र म्हणून रत्नाकर मतकरींनी उपयोग केला.

मास्तर, पत्रकार, सरमंत्राचा मुलगा ह्या तीन भूमिका 'लोककथा ७८'च्या प्रयोगात एकच नट पार पाडतो. खेडूत नाम्या, शहरी मित्र, मुकादम दोन, पाटलाचा जावई ह्या प्राच भूमिकाही एकच कलावंत साकार करताना दिसतो. एकीकडे समूहनाट्यातील नाटयान्तर्गत पात्रांवर मतकरींनी मर्यादा घातली तर दुसरीकडे लोकशैलीचा वाज उचललेल्या कलाकृतीलाही न्याय दिला. तिचे मूळ स्वरूप राखले.

कल्पनाशक्तीवर भर (make-believe)

ताटलीचा डफासारखा उपयोग करणे, जमीनदाराचा पुतळा काठीवर सदरा टांगून उभा करणे, पाटीं सर्वत्र निवडून येणे वगैरे प्रसंगनिर्मितीचा भर दर्शकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपवून लोकनाट्याची चेतनाच मतकरींनी जागविल्याचे दिसते.

'तमाशा'तील प्रवेशात दोन-तीन चक्करा मारल्या की पुणे शहरात पात्रं जाऊन पोहचतात. बोर्ड वाचल्यासारखे करून मार्केट उभे केले जाते. ह्या विश्वासावर (make believe) सारे नाट्य फुलत असते. विशेष म्हणजे ह्या सर्व प्रसंगी दर्शकांच्या आस्वादात कुठेही अडथळा येत नाही. कारण त्यांनीही आपल्या कल्पनाशक्तीला जागवून ह्या सर्व दृश्यांना मनोमन अनुभवलेले असते.

'दंडार' मधील बहुतेक प्रसंगांत पात्रं सारी भिस्त दर्शकांच्या कल्पनाशक्तीवर ठेवतात. 'धामनेखोका ..' ह्या 'दंडार' मधील हास्यप्रवेशात 'सुपळ्या' पाटलाच्या शेतावरील रखवाली पत्करतो. बायकोला म्हणतो, 'तू सयपाक कर लौकर, मी आलोच, (लांब टांगा टाकतो. चक्कर मारून-अरे राम राम पाटील) जेवण केल्यावर दुपट्याला तोंड पुशीत चक्कर टाकला की शेतावर. त्यानं हररं SS म्हटलं की उडालीत पांखरं-कॉरे सर्व वातावरण तो कल्पनाशक्तीवर सोपवताना दिसतो.

दुहेरी दृश्यप्रसंगांची योजना

लोकशैलीत रंगभंचावर एकाचवेळी एकापेक्षा अधिक दृश्यप्रसंग घडत असतात. दर्शक ते सुखेनैव अनुभवतात. 'दंडारी'तील एका प्रसंगात-

झांजवाले : दाही अवतार झाले SS

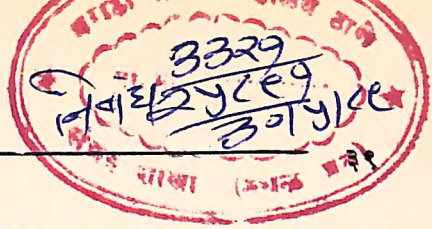
ढोलवाले : गावात बयरुपे आले SS

या 'गजरा' च्या वेळी बहुतेक्यांचे नाट्य, वादकांच्या झुलण्यातील संचारलेपण आणि हनुमतांच्या माकडचेष्टा इत्यादी दृश्यप्रसंग घडत राहतात.

'लोककथा ७८' च्या दुसऱ्याच प्रवेशात एकाच वेळी दुहेरी दृश्यप्रसंग घडतो. पाटील-ग्रामसेवकातील संभाषण एक दृश्य तर त्याच वेळी जगन्या-लहानूचा सभेतील प्रसंग. पाटलाचे ढंभी नाट्य तर त्याच वेळी जगन्या-लहानूचे त्याच्या अस्सल रूपवरील भाष्य-अशी दुहेरी दृश्यप्रसंगांची योजना रत्नाकर भतकरी लोकशैलीतील अनेकपदरी नाट्यप्रसंग सादरीकरणाचे (Performance) कसब समर्थपणे साकार करतात.

पेटारा :

'दंडार' चा पेटारा असतो. प्रारंभी पृष्ठ ३ वर सामान वाटणी आणि पृष्ठ ४५ वर सामानांची आवराआवर या प्रसंगांतून प्रतीकात्मकरीत्या पेटाऱ्याचे संसूचन होते. 'लोककथा ७८' ही अखेर पेटाऱ्यातून उलगडणारी कथा आहे.



दर्शनी पडदा, ड्रेपरी आणि नेपथ्य यांना फाटा

आभिजात नाट्य-कलाप्रकारांचा अपवाद वगळता कोणत्याही पारंपरिक नाट्यशैलीत दर्शनी पडदा, ड्रेपरी आणि नेपथ्य यांना वाव नसतो. रांगड्या माणसांचे हे उघड्यावरील कलाप्रकार असतात. त्यांचे जीवनही भव्य-दिव्य नसते. ना जीवनात काही लपविण्यासारखे. ह्या प्राकृतिक जगाचा तो एक भाग असतो. रत्नाकर मतकऱ्यांनी 'लोककथा ७८' प्राकृत स्थितीत सादर केली. पहिल्या प्रवेशाच्या वेळी रंगमंच संपूर्ण मोकळा आणि शेवटी मंडळी निघून गेल्यावर रंगमंच मोकळा-संपूर्ण मोकळा. संपूर्ण कोरा दाखवून आपल्या कलाकृतीचा कोरेपणा, तिच्यातील लोकशैलीचा मोकळेपणा सूचित केला आहे. म्हणूनच 'लोककथा ७८' हे नाटक नसून रांगड्या माणसांनी फुलविलेला एक खेळ आहे. 'दंडारी'सारखा. दर्शनी पडदा, ड्रेपरी किंवा नेपथ्य यांना फाटा देऊन त्यांनी नाटकी ... कृत्रिम सलणारा काटाच काढून फेकला आणि कालसंगत 'दंडार'चे रूपदर्शन घडविले.

'दंडार'सारखे लोककलाप्रकार त्या त्या प्रदेशातील लोकभाषेत फुलतात. रत्नाकर मतकरींनी 'लोककथा ७८' खेडवळ भाषेतच सांगितली आहे. ही नाट्यान्तर्गत भाषा रूढ असलेली कोणतीही लोकभाषा नाही तर लोकभाषेतील जिवंतपणा, गावरानपणा तेवढा घेऊन नाट्यानुकूल भाषेची योजना केलेली आहे. परंतु या सर्व कलात्म वाजू सांभाळताना त्यांनी नागर कलावंत या नात्याने घेतलेली 'पोझ' उफाळून येत असल्याने 'लोककथा ७८' ही लोक-नागर कलाकृती ठरते.



‘खंडोबाचं लगीन’ : पारंपरिक व प्रायोगिक

प्रकाश खांडगे

प्रयोगात्म लोकाविष्कारांचा शैलीच्या अंगाने वापर लोकनाट्य, मुक्त-नाट्य व नंतर प्रायोगिक रंगभूमीवर सातत्याने होत राहिला. लोकनाट्य, मुक्त नाट्यांचे प्रयोजन लोकरंजनातून लोकशिक्षण हे होते. त्यामुळे ‘तमाशा’ सारख्या लोककलेतील उत्स्फूर्तता, मुक्तता, मुक्तनाट्य, लोकनाट्यांनी स्वीकारली. आश-याच्या समर्थ उठावणीसाठी प्रायोगिक रंगभूमीने काही प्रयोगात्म लोकाविष्कारांची शैली स्वीकारली. कीर्तन, नमन, खेळे ह्यांचा आकृतीबंध वापरून काही प्रायोगिक नाटकांनी एक वेगळे सामर्थ्य रंगभूमीला दिले.

१९७८ पासून मुंबईत आय. एन. टी. सारख्या नाट्यसंस्थेने लोक-प्रयोग-कला संशोधन केंद्राद्वारे पारंपरिक प्रयोगात्म लोकाविष्कारांचे संशोधन सुरू केले. ह्या लोकाविष्कारांचे आहे तसेच दर्शन नागर प्रेक्षकांना घडविणे, हे लोकाविष्कार जे मौखिक परंपरेने चालत आले आहेत त्यांचे ध्वनिमुद्रण, चित्रीकरण करणे, मौखिक परंपरांच्या संहिता गोळा करणे, ह्या लोकाविष्कारांची बलस्थाने शोधणे व आजच्या रंगभूमीसाठी ही बलस्थाने वापरता येतील का हे पडताळून पाहणे, पारंपरिक लोकाविष्कार हे सादर करणारे लोककलावंत व प्रगत रंगभूमीवरील कलावंत ह्यांच्यांत नाट्यादी अंगांनी अभिसरणाची प्रक्रिया घडविणे व पारंपरिक लोकाविष्कारांतील विध्यात्मकतेचे स्वरूप कायम ठेवून संप्लष्ट स्वरूपात ते नागर कलावंत व पारंपरिक कलावंत ह्यांच्याकडून सादर करवून घेणे ही काही ठळक प्रयोजने ह्या संशोधन केंद्राने-नजरेसमोर ठेवली आहेत.

त्या अनुषंगाने खंडोबाचे जागरण हे महाराष्ट्रातील प्रचलित विधिनाट्य अभ्यासाला निवडले गेले. वाध्यामुरळ्यांनी सादर केलेल्या ह्या जागरणा-सारख्या विधिनाट्यातील काही सामर्थ्ये केंद्राने शोधली. जेजुरी, पाली व पश्चिम महाराष्ट्रातील खंडोबाच्या दावडी निमगांव सारख्या प्रख्यात जागृत देव-स्थानांचे ठिकाणी शोधयात्रा सुरू करून येथील वाध्यामुरळ्यांच्या जागरणाचे ध्वनिमुद्रण, चित्रीकरण संस्थेने केले व त्यातून ‘खंडोबाचं लगीन’ हे स्वतंत्र संशोधन-नाट्य १९७९ मध्ये रंगभूमीवर सादर केले गेले.

प्रयोगात्म लोकाविष्कारांचे बळ लोकजीवनात रूढ असलेल्या धर्मश्रद्धांशी निगडित असते. जागरणासारख्या कुलदेवतेच्या उपकारस्मरणात देवकार्यात, तर विध्यात्मकता केंद्रवर्ती असते. लौकिकाचे अलौकिकीकरण, देवतेचा संचार, यांतून-विधींचे काही संकेत ही विधिनाट्याची काही वैशिष्ट्ये जागरणात प्रकटपनि जाणवतात. 'खंडोबाचं लगीन' ह्या संशोधननाट्यात ठळकपणे लक्षात राहिल अशी एक गोष्ट सादर झाली ती म्हणजे हा स्वतंत्र प्रयोग न वाटता प्रत्यक्ष पारंपरिक जागरणच समोर उभे आहे असे सतत टिकून राहणारे भान.

पाच उसांच्या मखरात प्रतीकात्मक देवस्थापना करून वाघ्या मुरळ्यांचा समूह तुणतुणे, घोळ, घाट या वाद्यांच्या साथीने देवाची गाणी गातो तो खंडोबा देवतेचा नामसंकीर्तनाचा कार्यक्रम म्हणजे जागरण, अशी जागरण विधिनाट्याची कोशगत व्याख्या आढळते. जागरणाचे सामर्थ्य विध्यात्मकतेत एकवटलेले असते हे ध्यानात घेऊन पाच उसांच्या मखरात मांडलेली ही घटस्थापना 'खंडोबाचं लगीन' ह्या संशोधननाट्यातही मांडली गेली होती. पाच उसांच्या हिरव्या ताटांनी व शक्ती व शिवाच्या मांडलेल्या घटांनी, नागवेलीच्या पानावर हळद, कुंकू वाहिलेल्या देवतेच्या टाकांनी जळणाऱ्या धूपदीपाने व अगरबत्यांनी व प्रज्वलीत केलेल्या दिवटीने रंगभूमीवर भोळ्या भक्ताच्या अंगणात मांडलेल्या जागरणाच्या पूजेचे वातावरण तयार झाले होते. रंगभूमी अशा पूजाविधींनी जणू अभिमंत्रित केली होती. त्यामुळे प्रयोगाला आधी विधीचे स्वरूप आले होते. हे प्रयोगविशिष्टत्व प्रथमतः गळून पडणे हे पुढील संपूर्ण सादरीकरणात अत्यंत महत्वाचे असते. प्रयोगात्म लोकाविष्कारात हे आविष्कार ज्या भावस्थितीतून सादर होतात ती स्थिती निर्माण करण्यास घटस्थापनेसारख्या पूजाविधींचा आपाततःच उपयोग होतो. ह्या संशोधननाट्यात कलावंत हे वाघ्या मुरळ्यांसारखे उपासक कलावंत होतात व प्रेक्षक सश्रद्ध प्रयोगात सहभागी झालेले भक्त प्रेक्षक होतात. प्रयोगात्म लोकाविष्कारांच्या आस्वादप्रक्रियेत ह्या रूपाने सश्रद्ध भावस्थिती निर्माण होणे आवश्यक असते व ते पूजाविधी रंगमंचावर मांडल्याने स्वाभाविकरीत्या घडते.

घटस्थापनेने अशी प्रत्यक्ष रंगमंचावर सश्रद्ध स्थिती निर्माण केल्यावर पडदा उघडतो तेव्हा संपूर्ण रंगमंचावर काळोख व घटस्थापनेजवळील केवळ दिवटीचा प्रकाश. त्या दिवटीच्या प्रकाशाने जागरणाचे वातावरण निर्माण केलेले असते. रांकिलच्या दिव्याच्या (चिमणीच्या) प्रकाशात नागर रंगभूमीवर कलावंत रंगण्याचा, वेषभूषेचा अभिनय करतात व घरासमोरील रंगपीठ म्हणून प्रस्थापित होते. पारंपरिक वाघ्यामुरळ्यांचा संच म्हणजे धामणी ह्या पुणे जिल्ह्यातील आंबेगाव तालुक्यातील खंडोबाच्या जागृत देवस्थानाचे वाघे शंकरराव धामणीकर

व मुरळी म्हाळसाबाई चकटे ह्यांचा संच गणाला सुरुवात करतो व इकडे चिमणीच्या प्रकाशात जणू कथेसाठी पालं सजत असतात.

गण, नमन, आवाहन, स्फुट पदे व कथा, आरती, हा जागरणाचा स्थूल आविष्कारक्रम. पूर्वरंग व उत्तररंग हे गोंधळ अथवा नारदीय कीर्तनातील भाग जागरणातही दिसतात. त्यांच्या रेखा तितक्या सुस्पष्ट नसतात. पूर्वरंगात गण, नमन, आवाहन व स्फुट पदे असतात तर उत्तररंगात कथा व आरती असते. खंडोबाच्या लग्नात जागरणातील हा क्रम जसाच्या तसा स्वीकारला आहे. शंकरराव धामणीकर व त्यांचे साथीदार व प्रस्थापित रंगभूमीवरील कलावंत ह्या गण, नमन, आवाहनात सहभागी झालेले असतात. 'या गणा या या रणा या विघ्न हारा या तारा या' हा गण प्रथमतः सादर होतो. त्यात 'कैलास रणा शिव चंद्रमीळी। फणींद्र माया मुकुटी झळाली' ही शंकराची आराधना होते व ग्राम-देवता व काही प्रमुख तीर्थक्षेत्रींच्या देवतांना जागरणाला यावे असे अवाहन केले जाते. जागरण रात्री अकरावारापासून ते पहाटे पाच वाजेपर्यंत चालते. नमनाला घडाभर तेल जाळण्याची परंपरा जागरण गोंधळात असते. त्यामुळे महाराष्ट्रातील अनेक ग्रामदेवतांना आवाहन जागरणात होते. प्रत्यक्ष खंडोबाच्या लग्नाच्या प्रयोगात गण, नमन, आवाहन त्रोटक पद्धतीने सादर केले गेले आहे. अर्थात हे त्रोटक असले तरी जागरणाच्या सुरुवातीच्या 'रंगभरणी'चे वातावरण समर्थपणे निर्माण होते.

जागरणात स्फुट पदे सादर होत असतात. ह्या पदांच्या चौका चौकांतर सूत्रधार व दिमडी, तुणतुणेवाला साथीदार ह्या संपादनीत भाग घेत असतो. ही स्फुट पदे खंडोबाच्या नामसंकीर्तनासारखी वर्णनपर, अभंगांच्या जवळ जाणारी तर कधी बानू, म्हाळसा, खंडोबा ह्या प्रेमलिष्टांच्या भाव रागानुरागाचे व शृंगार, विरहाचे अनुनयाचे चित्र रेखाटणारी लावणीसदृश तर कधी खंडोबाच्या मणीमल्ल दैत्यवधचे वर्णन करणारी दांगटी पोवाड्याच्या जवळ जाणारी असतात. ही स्फुट पदे प्रचलित चित्रपटांच्या चालीवर ही सादर केली जातात. नृत्यप्रधान असतात. मुरळीचे विभ्रम, सूचक नृत्यकौशल्य, दिमडीवादन व ह्या स्फुट पदांच्या भावार्थाच्या अनुषंगाने जुजबी अभिनय जागरणात व्यक्त होत असतो. 'खंडोबाच्या लग्ना' नाटकात 'मल्हार वारी मोत्यांन छावी भरून' 'हाती धेवून फुलांचा झेला। माझी मल्हारी मतवाला' 'भू वैकुंठ पंढरी तशीच जेजुरी' ही स्फुट पदे सादर केली गेली. वर्णनपर, अभंगांच्या जवळ जाणारी, लावणीच्या जवळ जाणारी अशी सूचक स्फुट पदे पारंपरिक म्हाळसाबाई चकटे व रंगभूमीवरील कलावंत रोहिनी हट्टंगडी, ज्युईली देऊस्कर यांनी मुरळीच्या नृत्यासह

सादर केली, सूत्रधार म्हणून शंकरराव धामणीकरांना रंगभूमीवरील लोकगीत-गायक विठ्ठल उमप यांनी साथ केली. स्फुट पदांच्या सादरीकरणात दिमडीचे बोल बदलताना अथवा चरण संपल्यावर मुरळ्या गिरकी मारीत बसत, उठत पुन्हा गिरकी घेत, ह्या गिरक्या नृत्यशास्त्रातील 'भ्रमरी'सारख्या असतात तर मुरळ्यांच्या हस्तमुद्रा 'हंसास्य' 'गजघ्रात' मुद्रेसारख्या असतात. पारंपरिक मुरळ्यांच्या ह्या मुद्रा रंगभूमीवरील कलावंत स्त्रियांनी आत्मसात केल्या होत्या. त्यामुळे गण 'नमन' आवाहन, स्फुट पदे पूर्वरंगातील सादरीकरण नागर कलावंत व पारंपरिक कलावंतांच्या मेळाने प्रत्यक्ष जागरण पहात असल्याचा परिणाम देत होते.

कथेचे सादरीकरण

पारंपरिक जागरणात बानूचे लग्न, म्हाळसाचे लग्न, मणीमल्ल वध, खैत्या भक्ताची कथा, पालाई गौळणीची कथा आदी खंडोबाच्या अवतारासंबंधीच्या कथा सादर होत असतात. रामायण, महाभारतातील कथाही सादर होतात. 'नळदमयंती', 'हरिश्चंद्र तारामती', 'सत्यवान—सावित्री' ही आख्याने लावली जातात. जनमानसात अत्यंत लोकप्रिय कथा म्हणजे बानूखंडोबाचे लगीन. धामणीचे पारंपरिक वाघे रामजी बाबा जाधव धामणीकर यांचा छाप (नाममुद्रा) असलेली 'बानूखंडोबा' लम्हाची कथा लिखित स्वरूपात शंकरराव धामणीवर यांचेकडे आहे. ही कथा इतर कथांप्रमाणेच दीर्घ पदांच्या, आख्यानाच्या स्वरूपाची आहे. ही कथा 'खंडोबाचं लगीन'ची प्रमाणभूत कथा. ह्या कथेची रंगावृत्ती तयार केली गेली. शंकरराव धामणीकर सादर करीत असलेल्या जागरणातील संवादांचे सूत्रच रंगावृत्ती तयार करताना स्वीकारलेले होते. फक्त संवादातील काही संकेत जे पारंपरिक जागरण पाहणाऱ्या सश्रद्ध भक्तश्रोत्यांना ज्ञात असतात. ते संवादातील संकेत स्पष्ट व्हावेत म्हणून काही स्पष्टीकरणात्मक संवाद जोडले गेले. पारंपरिक कथेतील सलग पदांना जोडून बानू, म्हाळसा, खंडोबाच्या व्यक्तिरेखा अधिक सुस्पष्ट व्हाव्यात ह्यासाठी एक दोन पदे जोडली गेली. खंडोबा शिकारीला जातो तेव्हा म्हाळसेचा अनुनय व खंडोबाची समजूत घालताना हेगडी प्रधानाचे विनोदी संवाद व पुढे खंडोबा शिकारीला चंदनपूरला जातो तेथील धनगरांच्या वाडावरील संवाद ह्यांची भर रंगावृत्ती तयार करताना टाकली गेली. शिकारीचे निमित्त करून बानूच्या देशाला चंदनपूरला जाणारा खंडोबा अंतर्ज्ञानाने हे जाणणारी त्याला शाप देणारी म्हाळसा त्याच्या वाटेत विघ्ने आणते व खंडोबा जख्खड म्हातारा होऊन चंदनपूरला जातो. हा म्हाळसेच्या शापाचा कार्यकारण-संबंध रंगावृत्तीत जोडून स्पष्ट केला आहे. प्रत्यक्ष जागरणात म्हाळसेची शापवाणी

अथवा खंडोवाचे वेध बदलून चंदनपूरला जाणे व वानूने त्याला चाकरीला ठेवणे हे कथेतील संकेत भक्त—श्रोत्यांना जात असत. रंगावृत्ती तयार करताना ह्या प्रसंगातील नाट्य संवादरूपाने अधिक ठळक केले आहे. वायको, वायकोचा भाऊ मेठहणा व नवरा ह्यांच्यातील थट्टा मस्करी, राग, अनुनय हे ग्रामीण जीवनातील भावेना आहे. खंडोवाच्या लग्नात शिकारीला निघालेला खंडोबा त्याचा अनुनय करणारी म्हाळसा व त्याला कोट्या करून पुढी देणारा म्हाळसाचा भाऊ हेगडे प्रधान ह्यांच्यातील संवादांनी विनोदनिर्मितीचे काम केले. जागरण, गोंधळ आदी प्रसंगेगात्मकी लोकाविष्कारांची उबतवणी, संपादणीची सामर्थ्य पुढच्या काळात तमाशाने स्वीकारली ती अशा संवादांतूनच रंगावृत्ती तयार करताना हे विनोदनिर्मितीचे भान म्हाळसा, हेगडे प्रधान व खंडोवाच्या संवादतून सतत व्यक्त होत राहते.

रंगावृत्ती व सांस्परिक कथा एकजीव होण्याची प्रक्रिया हे 'खंडोवाच्यो लग्ना'च्या नाट्यप्रसंगानेच वैशिष्ट्यपूर्ण भाग होय. पारंपरिक प्रयोगात्म लोकाविष्काराने सादर होणाऱ्या आख्यानेचे कथांचे, तेमके सामर्थ्य उमगले नाही की केवळ त्या आख्यानेत पारंपरिक कलावृत्तीच्या वेलीचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न व त्याचा उदा. लोकनाट्य, मुक्तनाट्यांच्या संहितेत दिसतो. तमाशाच्या आविष्काराचे अनुकरण करताना सादरीकरणाला बोली ही सर्व तमाशातील प्रमाण बोली मानून नागर करवतांना सादर केलेली तथाकथित भावढळ लोकनाट्यातील भाषा ह्या भाषेचे पीक रंगभूमीवर वसाच वेळी येऊन गेले आहे. प्रयोगात्म लोकाविष्कारातील आख्यान कथांच्या सादरीकरणातील पात्रांच्या संवादांचे स्वरूप हे दोन पातळी—दूरचे असते, मूळत काही पात्रे लौकिक व काही अलौकिक. ह्या संकेतरूपाने कथांच्या सादरीकरणात स्वीकारलेली असता खंडोबा ही देवता अलौकिक तिच्या दैवीकरणाचे भान प्रत्यक्ष कथेतील संवादांतून स्वीकारलेले असते. खंडोबा, म्हाळसा ह्या पात्रांचा संवाद त्यामुळे शक्यतः त्या नागर बोली अथवा शिष्टांच्या बोलीतले असतात. कथेतील धनराज व तत्सम इतर पात्रे ग्रामीण बोली बोलतात. कथांच्या सादरीकरणात वाध्याचा खंडोबा झालेला असतो व हा परकाया प्रवेश अथवा खंडोबाचा हा अवतार संकेतरूपाने सतत प्रस्थापित होत असतो. म्हणूनच कथा सादर होत असली तरी भक्त भाविक घटस्थापनेजवळ येऊन घरावर भंडार टाकून खंडोबा झालेल्या वाघ्याच्या कपाळी भंडार लावून त्याच्या पाया पडत असताना रंगावृत्ती तयार करताना ह्या अलौकिकीकरणाच्या प्रक्रियेचे भान सतत ठेवलेले असल्यामुळे खंडोवाच्या तोंडी शिष्टांची नागरांची भाषा आहे. पारंपरिक जागरणातील खंडोबा झालेला वाध्या हा ग्रामीण बोलीत बोलत असला तरी ही बोली शिष्टांच्या बोलीसारखी म्हणजे आपल्या भाषेत अशुध्द नागर (शिष्ट) बोली

अशी बोलत असतो. लळित, गोंधळ, आरूडासारख्या सर्वत्र प्रयोगात्म लोकाविष्कारांत हे वैशिष्ट्य जाणवते. आरूडात पेंद्या, वकड्या ग्रामबोलीत संवाद बोलतो पण कृष्ण मात्र शिष्टांची अथवा नागरांची भाषा बोलतो. 'खंडोबाच्या लग्नात' रंगावृत्तीत हे संवादातील भान ठेवल्यामुळे प्रत्यक्ष पारंपरिक जागरण व नाट्य-प्रयोग ह्यांत फारसा फरक उरत नाही. धनगरांच्या भाषेत मात्र ओढूनताणून अधिक ग्रामीण संवादात घुसडण्याचा हव्यस दिसतो.

कथा सादर होताना एखाद्या सलग पदाच्या मधल्या चौकातच सपादणी, संवाद पुन्हा पद सुरू होण्याची पध्दत ही पारंपरिक जागरणातील प्रक्रिया रंगावृत्तीतही स्वीकारली गेली आहे. पुनरुक्ती हा प्रयोगात्म लोकाविष्कारातील संवादांचा विशय. एखादी गोष्ट अधिक ठसण्यासाठी पुन्हा पुन्हा त्या पदातील ओळींची अथवा एखाद्या वाक्याची आवर्तने घेणे. 'खंडोबाच्या लग्नात' तुम्हाला काय माहीत आहे का ? 'ह्यासारख्या वाक्यांनी ही पुनरुक्ती सूचकतेने वापरली आहे.

रंगावृत्तीत पूर्वरंग व उत्तररंग हे पारंपरिक जागरणातील सूत्र स्थूलमानाने स्वीकारले आहे पण प्रत्यक्ष अंकांची विभागणी ह्या सूत्रानुसार केली नाही. कारण पूर्वरंग व उत्तररंग असे भाग पाडले की त्याला एक स्वाभाविक मिनोटोनी येण्याचा संभव प्रत्यक्ष नाटकाच्या सादरीकरणाच्या वेळी लक्षात घेतला गेलेला असावा. आदी, मध्य, अंत प्रथमतः कथेच्या वातावरणनिमित्तीनंतर संघर्षाचे सूचन व पुढील अंकात प्रत्यक्ष संघर्ष व ह्या संघर्षाची उकल अथवा निराकरण हे रंग-भूमीवरील नाट्यशास्त्राचे तंत्र खंडोबाच्या लग्नात स्वीकारलेले आहे. खंडोबाचे वेप पालटून चंदनपूरला जाणे व वानूच्या मेढवाड्यावर काम करणे व म्हाळसेने खंडोबाला शाप देणे. हा 'म्हाळसेचा शाप' हे नाटकातील संघर्षांबद्द व चानू, खंडोबाचे लग्न हा सुखपर्यवसायी पुण्याहवाचक आनंददायक शेवट, 'सुखपर्यवसान' ही भरत नाट्यशास्त्राची भूमिका ह्या भूमिकेवरच प्रयोगात्म लोकाविष्कारांचे दर्शन आपणास घडते. 'खंडोबाचं लग्न' हे त्याला अपवाद नाही.

'खंडोबाचं लग्न' संशोधननाट्याची विभागणी दोन अंकात झालेली आहे. पहिल्या अंकात सहा प्रवेश असून दुसऱ्या अंकात पाच प्रवेश आहेत. हे प्रवेश तमाशातील वगाच्या छोट्या छोट्या प्रसंगांची आठवण करून देणारे आहेत. तमाशातील 'म्हणणी'चे तंत्र प्रवेशाची सुरुवात होताना सूत्रधार वाघ्यांनी पद गाऊन सुरू होते. पण तेही अगदी सातत्याने घडतेच असे नाही. दोन्ही अंकांना जोडणारे एक वर्णनात्मक पद असून त्यात म्हाळसेची व्यक्तिरेखा ठळक करून म्हाळसेने खंडोबाला दिलेल्या शापवाणीचा उल्लेख आहे.

पहिल्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशात म्हणजे सहाव्या प्रवेशात म्हाळसा चाप-वाणी देते 'हे सूर्यनारायणा — माझ्यासाठी एवढं कर... देवाच्या सैन्यावर बाराही महिने तप तप तापला पाहिजे, उन्हांनं शरीर—मनाची काहिली झाली पाहिजे. मुखाला नव्हे तर डोळ्यांनाही पाण्याचा टिपूस दिसता कामा नये. देव उन्हांनं त्रस्त होऊन उचल्या पावली जेजुरगडावर परत आले पाहिजेत'. ही म्हाळसेची शपवाणी ही नाटकाचा संघर्षबिंदू. दुसऱ्या अंकात देव जखड म्हातारा होऊन चंदनपूरला पाणी पाणी करित जातो. बानूबाईच्या मेंढवाड्यावर गेलेला मल्हारी तिनं सांगितलेली कामं करतो. तिची मेलेली मेंढरं भंडाराचा प्रताप दाखवून जिवंत करतो व बानू खंडोबाला आत्मज्ञानाने ओळखते व त्यांचा विवाह सोहळा चंदनपूरला धनगर—वाड्यावर पार पडतो.

ह्या नाटकाचा शेवटही सुखपर्यवसायी सूत्रधाराने म्हटलेल्या पदाने होतो.

झाली सवसांज येळ कोकरं सुटलीं मेंढ्याला
 धालुन हातामधी हात देव वाड्यावर नेला
 टाकलं घोंगडं वस्करं दिलं बसायाला
 धामांताई हळद लाविते देव मल्हारीला
 बानाई नवरी सजून आली बसली बोहल्याला
 मदना भोवळी बांधी मुंडवळ्या नवरानवरीला
 झोपाय्याची केली जमनीका मेंढवाड्याला
 शुभ मंगल सावधान करी येळकोट गर्जला
 तेहतीस कोटी देवाची गर्दी झाली गगनाला
 पुष्पवृष्टी केली देवाची गर्दी झाली गगनाला
 मृग नक्षत्र पाहून मूर्हत पुषी पौर्णिमेला
 बानू मल्हारीचे लगीन लागलं चंदनपुराला

हे पद सूत्रधार सादर करताना रंगभूमीवर खंडोबा, बानाईला मुंडावळ्या बांधून बोहल्यावर चढवले जाते. रंगभूमीवरील कलावंतांना सहभागी भक्तप्रेक्षकांना अक्षता, फुले वाटली जातात व मंगलाष्टकं होऊन लग्नविधी पार पडतो. 'देवराज आपुला बरवा शिव मल्हारी नवरा मिरवा' हे पद चालू होते व देवाची चंदनपूरा—हून जेजुरीकडं वरात निघते. रंगावृत्तीत ह्या सर्व पारंपरिक पदांचा इतकच नव्हे तर कथा संपल्यावर आरतीचाही समावेश केला गेला आहे. त्यामुळे गण, नमन, आवाहन, स्फुट पदे कथा आरती हा पारंपरिक जागरणाचा आविष्कार विधीसह सादर केला गेला आहे.

प्रयोगात्म लोकाविष्काराचे सामर्थ्य त्यांच्या सादरीकरणात व विध्यात्मकतेत एकवटलेले असते. 'खंडोबाचं लग्गिन' च्या सादरीकरणाचा विचार—नेपथ्य, प्रकाश, नृत्य, नाटक, संगीत, अभिनय ह्या घटकांच्या अंगांनी खंडोबाचं लग्गिन नाटक व जागरण ह्या प्रयोगात्म लोकाविष्काराचे सादरीकरण ह्यांचा तौलनिक विचार आवश्यक आहे.

'जागरण' ही प्रांगणीय कला नाही. अंगणीय कला आहे. हे खंडोबाच्या मंदिरात अथवा भक्ताच्या दारी सादर होत असते. ग्रामजीवनातील अंगणातील सर्व गोष्टींची पार्श्वभूमी ह्या सादरीकरणासाठी विचारात घ्यावी लागते. अंगणातले तुळशीवंदावन, शेणानं सारवलेलं अंगण, अंगणाजवळच्या होळ्या, गुरंवासर, घटस्थापनेच्या वेळचा दिवटीचा प्रकाश व त्या साऱ्या चराचराला ह्या दिवटीच्या प्रकाशाच्या रूग्ने प्राप्त झालेलं अस्तित्व. पाचपावली, कोटंबापूजन, घटभरणी, लंगरतोड आदी विधींनी जागरणास प्राप्त झालेलं विधिवत सश्रद्ध वातावरण व ह्या पार्श्वभूमीवर अर्धवर्तुळाकार आपोआपच तयार झालेला घटासमोरचा रंगमंच व ह्या अर्धवर्तुळाकृती रंगमंचामागे गाठोड्यातील थोडीफार वेपभूषेची सामुग्री त्याने ह्या अर्धवर्तुळामागील आडोशाला आलेले रंगपीठाचे स्वरूप व घरासमोरील दिवटीच्या जवळ शकत गरम होण्यासाठी ठेवलेली दिवटी, डफासारखी चर्मवाद्ये ह्या सगळ्यांमुळे घटस्थापनेला विधीसोबतच नेपथ्याची रंगभरणीची पार्श्वभूमी प्राप्त होते. मध्यभागी सूत्रधार अथवा ग्राहीर वाध्या त्याच्या एका बाजूला दिमडीवाला दुसऱ्या बाजूला तुणतुणेवाला मागे झांजवाला, झिलकरी, अथवा मुख्य सूत्रधाराच्या दोन्ही बाजूला दोन मुरळ्या व दिमडीवाला व घाटी हाती घेतलेल्या मुरळ्यांचे नृत्य—म्हणजे भ्रमरी, गोल फिरणे, जल्द बसणेउठणे ही सगळी कधी चौकोनी तर मुख्यतः अर्धवर्तुळाकृती रचना असते. हा आकृतीबंध 'खंडोबाचं लग्गिन' मध्ये स्वीकारला गेला होता पण आकृतिबंधाची अधिक बंधने 'खंडोबाचं लग्गिन' मध्ये पाळली गेली होती. अर्धवर्तुळाकृती स्वाभाविक रंगमंचाऐवजी काटकोनात फिरणारी पात्रे व चौकोनातला रंगमंच दिग्दर्शकाने कल्पिला होता व ह्या चौकोनातच सगळे नाटक घडत होते. पुर्वरंगात गण, नमन, आवाहनासाठी पारंपरिक वाद्ये मुरळ्या म्हणजे शंकरराव धामणीकर व त्यांचा संच हा घटासमोर अलगपणे उभा करण्यात आला होता. प्रायोगिक रंगभूमीवरील असे काही आकृतिबंधाचे संकेत अनावश्यकपणे 'खंडोबाचं लग्गिन' मध्ये पाळले गेले होते त्यामुळे त्यातील स्वाभाविकतेला बाध येत होता.

दिमडी, तुणतुणे, झांज, डफ ह्या पारंपरिक वाद्यांचा नेपथ्यासारखा उपयोग पारंपरिक जागरणात होत असतो. हे अवधान प्रत्यक्ष प्रयोगात सांभाळले

होते. त्यामुळे खंडोवाला पाणी पिण्यासाठी चंदनपूर जवळ नवरत्नाची झारी दिसते. त्यासाठी दिमडीचा वापर करण्यात आला तर म्हाळसा खंडोवा यांमधील संघर्ष वाढविणाऱ्या नारदमुनीने वीण्याऐवजी तुणतुणेच वापरले होते. घटस्थापनेतील फुलांचा, अक्षतांचा वापर खंडोवाचं लग्न लागताना केला गेला होता. वाद्यांचा अथवा घटस्थापनेतील वस्तूंचा नेपथ्यासारखा वापर पारंपरिक जागरणांप्रमाणे खंडोवाचं लग्न मध्ये होत होता. मुख्य म्हणजे वाद्यांच्या वापराबाबत कुठलीच तडजोड करण्यात आलेली नव्हती. प्रयोगाच्या उठावणीसाठी दिमडीच्या साथीला ढोलकी अथवा तुणतुण्याच्या साथीला हार्मोनियम वापरली असती तर 'खंडोवाचं लग्न' नाटकाचं लोकनाट्य व्हायला वेळ लागला नसता. कुठल्याही प्रयोगात्म लोकाविष्कारांच्या मुक्ततेतही एक अंतर्गत शिस्त असते. ह्या आविष्कारांचा स्वतःचा असा एक 'धर्म' असतो, सामर्थ्य असते. हे आविष्कार मुक्त असले तरी ते एकापरीने काटेकोर (Rigid) असतात संवेदनाशील असतात. त्यामुळे त्यांची वाद्ये ही ठरलेली असतात पर्यायी वाद्ये वापरली की त्या आविष्कारांचे 'स्वत्व' व 'सत्व' संपुष्टात येते. जागरणात दिमडी, तुणतुणे, झांज, घाटी व क्वचित प्रसंगी डफ ही वाद्येच वापरली जातात. 'खंडोवाचं लग्न' मध्ये हीच वाद्ये वापरली गेली. 'दिमडी' हे चार इंच व्यासाचं चर्मवाद्य घोरपडीचं कातडं अथवा बोकड्याच्या कातड्याचं तयार केलं जातं. बोकड्याच्या कातड्याचा आवाज पखवाजातील धुमपूडासारखा येतो तर घोरपडीच्या कातड्याचा आवाज शार्डपूडासारखा येतो. दिमडीतून ढाल स्वर, गुबका स्वर काढला जातो. 'खंडोवाचं लग्न' मध्ये दिमडी कधी वर्णन-पर पदांचे वेळी भजनालासारखी तर कधी लावणीसंदृश पदांचे वेळी ढोलकीच्या शार्डपूडासारखी वाजविली गेली. वातावरणनिर्मितीसाठीही तिचा वापर झाला. देव शिकारीला निघल्यावर घोड्याच्या टापांच्या आवाज दिमडीवर काढला गेला. शिकारीचा कल्लोळ, डफ, दिमडीवर उभा करण्यात आला. जागरणाच्या संपूर्ण स्वर, गान नियंत्रणाचं काम तुणतुण्यावर होतं, तारसप्तकातून मंद्र सप्तकाला येण्यासाठी टीपेवरून समेवर येण्यासाठी तुणतुण्याच्या खुंटीवरील नियंत्रण व वाद्यांच्या कंठातून निघालेला आवाजाचा समतोल हे सर्व जागरणातील गायकीचं कौशल्य असतं.

जागरणातील वाद्यांची ही अशी अंतर्गत सुरावटीची शिस्त असल्याने आज-काल वाध्यामुरळ्यांनी ढोलकी व हार्मोनियमच्या (हातपेटीच्या) साहाय्याने जागरण सादर करायला सुरवात केली आहे. त्या जागरणाचा समग्र परिणाम हा संगीत भजनासारखा अथवा तमाशातील गण, गौळणी सारखा असतो. जागरणाचे 'जागरणपण' त्या पारंपरिक वाद्यांच्या सामर्थ्यातच आहे. हे भान 'खंडोवाचं लग्न' सादर करताना ठेवलं गेलं.

जागरणातील मुरळीचं नृत्य हे रूढ अर्थाने अभिप्रेत असणारं नजरेत भरणारं नृत्य नसतं. तो गीतानुवर्ती भावार्थवाचक शारीराविष्कार असतो. तो संयत असतो हंस्यास्य, गजघ्रास यांसारख्या मांगल्यसूचक हस्तमूद्रा अथवा 'भ्रमरी' साखे गोल गिरकीचे विभ्रम हे उठवळ, उत्तान, भडक वाटत नाहीत. एखाद्या कीर्तनकाराने अभंगाचे चरण सपताना गिरकी घ्यावी तशी मुरळीची सहज सुलभ गिरकी असते घटस्थापनेसमोर म्हणजे खंडोबाच्या, देवीच्या मांडलेल्या टाका-समोर हे 'देवकार्य' चालू असतं हे भान संपूर्ण जागरणाच्या सादरीकरणात आपाततःच स्वीकारलेलं असतं.

'खंडोबाचं लगीन' मध्ये हे मुरळीच्या संयत, संयमी नृत्याचं भान ठेवलं गेलं होतं बानूबाईच्या वाड्यात झाड लोट करणं, ताक घुसळणे, लोणी काढणं इत्यादी गोष्टी वर्णन करणाऱ्या पदाच्या सादरीकरणाचे वेळी ह्या कामे वर्णन करणाऱ्या सांकेतिक हालचाली नृत्यामधून सहजपणे प्रगट केल्या होत्या. शरीराचाच नेपथ्य म्हणून वापर करण्याची किमयां नमन, खेळ्यांसारख्या प्रयोगात्म लोका-विष्कारांमध्ये आहे. जागरणात तसा शरीराचा नेपथ्यसदृश सांकेतिक वापर संभवत नसला तरी खंडोबाचं लगीनमध्ये मात्र प्रायोगिक रंगभूमीवरील शरीराचा हा नेपथ्यसंकेत स्वीकारला गेला होता व बानूबाईचा वाडा अशाच कलावतांच्या चौकटीच्या संकेतातून उभा केला होता.

जागरणात 'अभिनय' हा रूढ अर्थाने आहार्य, आंगिक, वाचिक स्वरूपाचा लक्षात येईल असा अभिनय नसतो. देवतासंचाराचे विधिनाट्याचे वैशिष्ट्य जागरणात असते. जागरणाच्या शेवटी आरतीचे आधी लंगर तोडीचे विधीचे वेळी खंडोबाचा संचार एखाद्या भगताच्या अंगात होतो. खंडोबाविष-यीच्या कथेत वाघ्या एका पातळीवर सूत्रधार, शाहीर, वाघ्या असतो तर दुसऱ्या पातळीवर प्रत्यक्ष कथेतला तो खंडोबा असतो. खंडोबाची कथा सादर होताना ती मानवी रागप्रेमादी भावनांचे लौकिक दर्शन घडविते. देवतेचे असे लौकिकीकरण व देवतासंचाराचे मानवी श्रद्धेतून देवताकरण असा हा प्रवास अपततो. त्यामुळे येथे कथेचे सादरीकरण एका सश्रद्ध पातळीवर चालू असते. त्यामुळे व्यक्तित्वदर्शनाला फारसा वाव नसतो. अभिनयामध्ये कसब हे व्यक्तित्वदर्शनासाठी आवश्यक असते. जागरणात व्यक्तित्वदर्शन संकेतरूपी जुजबी असते, त्यामुळे अभिनयाला फारसा वाव नाही. 'खंडोबाचं लगीन'चा प्रेक्षक हा नागर प्रेक्षक होता. नागर प्रेक्षक सश्रद्ध असेलच असं नाही. सश्रद्ध खंडोबा-भक्तांच्या ठायी वाघ्याला खंडोबा मानण्याची भावस्थिती असते. ती ह्या प्रेक्षकाचे ठायी निश्चितच नव्हती. त्यामुळे नाट्यपरिपोषासाठी व्यक्तित्वदर्शनावर भर दिलेला होता. ह्याचे उदाहरण म्हणजे म्हाळसा व बानूबाईच्या व्यक्तित्वाला ग्रामीण

व नागर संस्कृतीच्या परिमाणांवर घडविल्या होत्या. म्हाळसेचा सवतीमत्सर स्त्रीमुलभ अंकार व श्रेष्ठ वर्णाची अस्मिता व ह्या पार्श्वभूमीवर बानाईचे धनगर वस्तीतले राहणीमान व तिचा व खंडोबाचा स्वप्नातील मीलनप्रसंग आदी गोष्टींना साभिनय उठाव दिला गेला होता. म्हाळसा वाण्याची तर बानाई धनगराची. त्यांच्या वर्णाची व प्रेमाची श्रेष्ठकनिष्ठता अधिक उठावदार पद्धतीने अभिनयाचे अंगाने नाटकात मांडली गेली होती.

प्रायोगिक रंगभूमीवरील काही आकृतिबंध, कोरसचा इफेक्ट, काही सांकेतिकता, सूचकता, नेपथ्य म्हणून शरीराचा वापर ह्यांसारख्या काही गोष्टी 'खंडोबाचं लग्न' मध्ये स्वीकारल्या होत्या. प्रकाशयोजना व वेपभूषेत सफाई होती. ह्या व्यतिरिक्त वाद्ये, नृत्य, प्रत्यक्ष पारंपरिक विधी यांबाबत कुठलीच तडजोड स्वीकारली नव्हती व हे संशोधन-नाटक पाहताना त्याचा समग्र परिणाम एखादा जागरणाचा प्रयोग पाहावा तसा जाणवत होता. ह्याचा प्रत्यय काही प्रयोगांना प्रयोग संपताना श्रोत्यातील काहींच्या अंगात देव संचारला यावरून येतो. त्यातील श्रद्धा अथवा अंधश्रद्धेच्या पातळीवरचा काही भाग बाजूला केला तरी जागरणाची भावावस्था निर्माण करण्याचे सामर्थ्य ह्या प्रयोगात होते हे जाणवते. ह्या संशोधन-नाट्याने आपल्या नाट्यास्वादाच्या प्रक्रियेला नवे परिमाण दिले. ते म्हणजे एखाद्या प्रयोगात्म लोकाविष्कारांवर आधारित कलाकृतीचा रसास्वाद त्या आविष्काराच्या सश्रद्ध भावस्थितीच्या पातळीवर गेलो तर अधिक योग्य प्रकारे घेऊ शकतो किंबहुना अशी भावस्थिती ह्या कलाप्रकाराच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन करताना उपयोगी ठरते. ह्या प्रयोगातून काही निरीक्षणे हाताशी भाली ती म्हणजे पारंपरिक लोककलावंत व नागर कलावंत ह्यांचे कलात्मक अभिसरण शक्य आहे. एखादा प्रयोगात्म लोकाविष्कार त्याच्या आशय-शैलीसह वेगळ्या पद्धतीने रंगभूमीवर सादर होऊ शकतो. प्रयोगात्म लोकाविष्कारावर आधारित प्रयोगामध्येही नागर प्रेक्षकांना आकर्षित करण्याची काही बलस्थाने सापडतात. प्रायोगिक रंगभूमीला बरीच सामर्थ्य हे लोकाविष्कार देऊ शकतील.

ह्याबरोबरच चिंतनाला उद्युक्त करणारे काही प्रश्न उपस्थित झाले ते म्हणजे प्रयोगात्म लोकाविष्कार कालसंबादी, स्थितिसापेक्ष, कालसापेक्ष असतात. त्यांची मूळे धर्मश्रद्धासारख्या तात्कालिक श्रद्धांशी निगडित असतात. ह्या प्रयोगात आविष्कारांवर आधारित नाट्यप्रयोगांची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी माहिती नसेल तर बुद्धिवादी नागर प्रेक्षकांना हे प्रयोग कितपत आकर्षित करू शकतील ? ह्या प्रयोगांच्या रसास्वादातील सश्रद्ध भावस्थिती प्राप्त न होणे म्हणजे आस्वादात विघ्न येणे नव्हे काय ?





अजब न्याय वर्तुळाचा

- प्रा. लक्ष्मण देशपांडे

वेटॉल ब्रेश्ट यांच्या कॉकेशियन चॉक सर्कल या नाटकांचे 'अजब न्याय वर्तुळाचा' या नावाने मराठी रूपांतर कै चि. त्र्यं. खानोलकरांनी करून मराठी रंगभूमीवरील लोकनाट्याच्या परंपरेला एक वेगळीच कलाटणी देण्याचा प्रयत्न केला.

प्रस्तुत नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाचा मान प्रतिभावंत दिग्दर्शिका सौ. विजया मेहतांना मिळाला. या नाटकाचे सादरीकरण सौ. मेहता यांनी जर्मन दिग्दर्शक फ्रिट्स् बेनेव्हिट्स यांच्या महकायाने करून ब्रेश्टच्या नाट्यसंकल्पनेला प्रस्तुत नाटकातून मराठीत न्याय देण्याचा प्रयत्न केला.

प्रस्तुत नाटकातील नाट्यसंहितेचा विचार करता असे दिसून येते की, लोकनाट्यातील एका वैश्विक परिव असलेल्या कथेला या ठिकाणी नाट्यरूपांतराचा आकृतिबंध मिळाला. दशावतारी या कोकणातील नाट्यप्रकारातून प्रस्तुत नाट्यविषय रंगमंचावर सादर केला जातो तो एका गतिमान पध्दतीतून. नाटकातील पहिल्या प्रवेशकातून गावातील लोक पावसाअभावी पडलेल्या दुःकाळातून, गावातील समस्या सोडविण्यासाठी एकत्र येतात अन् गावातील आपापसातील वैमनस्य वर उफाळून येताच, अन् आपली संपत्ती प्रस्तुत समस्या सोडविण्याच्या कामी न यावी म्हणून लोकांच्या अंधश्रद्धेचा फायदा घेऊन मूळ समस्येला बगल देऊन मोकळे होतात. समस्या सोडविण्यासाठी एकत्र आलेल्या गावकऱ्यांपैकी एका ब्राह्मणाच्या अंगात वारे येते अन् घुमू लागलेला ब्राह्मण गावात दशावतारी खेळ व्हावा म्हणून गावकऱ्यांना नवस बोलायला लावतो. तो नवस म्हणजेच अनेक दिवसांपासून गावात व्हावयाचा दशावतारी खेळ. गावातील गावकऱ्यांचा मूळ गंभीर प्रश्न बाजूला राहतो अन् त्याऐवजी जन्माला येतं ते दशावतारी अन् अधिक अन्य लोकनाट्याची रूपे असलेले "अजब न्याय वर्तुळाचा" नावाचे नाटक.

नाटकाच्या प्रवेशकातून मांडलेली समस्या ही पुढे येणाऱ्या तीन अंकी नाटकातील समस्यांचे स्वरूप आणि त्या नाटकातील शक्तिस्थाने मजबूत करायला उपकारक ठरून जाणे अपरिहार्य ठरते. अजब न्याय वर्तुळाचातील राजा वेताळकेतू आपल्या राज्यावर परचक्राची धाड आलेली असताना त्या धाडीला प्रतिकार कर-

बुद्धिवादी भूमिकेतून विचार करायला लावण्याची दृष्टी (रंगभूमीच्या माध्यमातून) ब्रेश्तच्या शैलीमुळे मिळाली असावी. ब्रेश्तच्या या शैलीमुळे आपले नाटककार व रंगकर्मी धाडसाने जुन्या लोककलाप्रकारांचा नवीन विषय मांडण्याच्या संदर्भात विचार करू लागले. जसे कवी, निबंधकार, कथाकार, समीक्षक पाश्चिमात्य शैलीचा पुरस्कार करून आपल्या अभिव्यक्तीच्या शैलीत नवीन विचार करू लागले अन् पारंपरिक मराठी कवितेचा, कांदवरीचा आकृतीबंध किंवा घाट बदलला. तीच गोष्ट नेमकी रंगमंचावरील सादरीकरणाच्या संदर्भात ब्रेश्तच्या शैलीमुळे झाली. ब्रेश्तच्या नाटकांचा व शैलीचा परिचय होण्यापूर्वी निदान मराठीत तरी या दृष्टिकोनातून नाटककार व रंगकर्मी विचार करित नव्हते. या शैलीचा व सिद्धांताचा परिचय जेव्हा मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात झाला, तेव्हा परंपरागत शैलीच्या कोंडीत सापडलेल्या मराठी रंगभूमीला लक्षणीय दिशा मिळाली, ती आपल्या जीवनातील तुंबलेल्या आशयाला नवीन आविष्कार-शैलीने वाट करून देण्याची. ही दृष्टी घेऊन मग मराठी रंगभूमीवरील साहित्यिक व कलावंत नवनवीन प्रयोग करण्याच्या प्रयत्नात लागले.

अजब न्याय वर्तुळाच्या या कै. चि. त्र्यं. खानोलकरांच्या रूपांतरित नाटकाने लक्षणीय वाट करून दिली असे सुरुवातीला मी जे विधान केले ते याच दृष्टिकोनातून. खानोलकर सिध्दहस्त, प्रतिभावंत कवी, लेखक व नाटककार म्हणून ओळखले जातात. खानोलकरांची गद्य व पद्यावरची पकड जबरदस्त असल्यामुळे या नाटकातून नेमका ब्रेश्तला अभिप्रेत असलेला कथावस्तूतला आशय ते शब्दांकित करू शकले.

प्रस्तुत नाटकातील पहिल्या प्रवेशापासून उपरोक्त मांडलेला विचार संहितेच्या व प्रयोगाच्या संदर्भात रंगमंचावर कसा अवतरत जातो हे पाहणेही अभ्यसनीय आहे. पृष्ठ ९ वर सुरुवातीलाच (देवळातून गणपतीची आरती ऐकायला येते. कांही दशावतारी रंगपटात मेकअप करताहेत. मध्येच एक गावकरी येऊन दशावतारांना घालवून देतो अन् मीटिंगची सुरुवात होते.) अशी रंगसूचना आहे. ही रंगसूचनाही मोठी बोलकी आहे. भारतीय समाजात गणपतीची आरती ऐकायला आली की कोणत्याही भारतीयाचे मन एकदम भाविक बनते. सुरुवातीलाच लेखक प्रेक्षकाच्या मनाला भक्तिभावाचा स्पर्श करतो अन् स्पर्श होतो न होतो तोच नाटकातील एक पात्र गावकरी 'ए आता गडबड बंद, मीटिंग सुरू होता हा' असे वाक्य उच्चारून नाटकाच्या सुरुवातीलाच प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण झालेल्या भक्तिभावाला छेद मारून जीवनातल्या प्रत्यक्ष प्रश्नाला हात घालतो. गावकऱ्यांच्या मीटिंगमध्ये प्रश्न असतो, गावातल्या दुकाळामुळे निर्माण झालेल्या पाण्याचा

(हा प्रश्न तसा आपल्या देशात स्वातंत्र्यापासून आजतागायत सुटलेला नाही.) या प्रवेशकात या प्रश्नाची समस्या गंभीर होत चाललेली पाहताच पुन्हा तिला नाट्यपूर्ण वळण दिले जाते. मीटिंगमध्ये हजर असलेला ब्राह्मण अंगात वारे आल्यामुळे घूमू लागतो अन गावकऱ्यांना प्रश्न करतो “ माझ्या उत्सवात भांडण कसली करता? माझ्या उत्सवासाठी तुम्ही दशावतारी नाटक करणार ! नाटक करणार होता ना ! ते दशावतारी कुठे?” असा प्रश्न उपस्थित करून ‘ दशावतारी-राज्याच्या माध्यमातून नाटक सुरू करतात. “अजब न्याय वर्तुळाचा” या प्रवेशकापासून ब्रेशतला अभिप्रेत असलेली दृष्टी दृग्गोचर व्हायला लागते.

पृष्ठ १२ वरून नाटकाच्या पहिल्या अंकाला सुरुवात होते तीच मुळी पारंपरिक पद्धतीच्या दशावतारी खेळाला. पुराणिक पद्यामधून नाटकातील राजाचे वर्णन करू लागतो. जो राजा सुखासीन आणि प्रजेच्या प्रश्नाबद्दल विलक्षण उदासीन असा आहे. पुराणिकाचे हे वर्णन चालू असतानाच रंगमंचाच्या एका विगेतून राजा व राणीचा नाचत नाचत प्रवेश व निष्क्रमण होऊन जाते. नाटकातील राजा व राणीचे स्वरूप त्यांच्या नाचण्या व लयबद्ध हालचालीतून व्यक्त करण्यामागे राजा व राणीच्या प्रवृत्तीचे दर्शन घडविणे हाच नाटककाराचा हेतू आहे. जमलेल्या याचकावर सैनिक ओरडून त्यांना सारखे बाहेर घालवतात. या याचकांना राजाजवळ आपले प्रश्न मांडावयाचे असतात व मगहूर सैनिकांना ते प्रश्न राजासमोर येऊ द्यावयाचे नसतात. पुराणिकाचे गायन व गद्यातील सादरीकरणातून येणारी खास लयबद्ध शब्दरचना व स्वररचना प्रेक्षकांना एका भक्तिमय भावमय मार्गात नेते व पुन्हा त्या मार्गारून विचलित करते. ब्रेशतला अभिप्रेत असलेली जाणीवपूर्वक कूडिटी आपणास नाटकात पदोपदी बघावयास मिळते. राजा व राणी रंगमंचावर येऊन आपल्या भावी जीवनातील सुखद योजना प्रेक्षकासमोर मांडतात आणि राजमंदिराकडे जात असतानाच पृ. १५ वर नाटकातील महत्त्वाची स्त्री हंसी प्रवेश करते

आहार्य अभिनयाद्वारे नदीचा किनारा, त्यातील पाणी पार करीत करीत, हंसी रंगमंचावर प्रवेश करीत असतानाच पुराणिक तिच्या सौष्ठवपूर्ण देहाचे रस-भरीत वर्णन करीत असतो. रंगमंचावर येणाऱ्या पात्राचे थोडक्यात आलंकारिक भाषेत वर्णन करून त्या पात्राला रंगमंचावर आणणे हेही एक वैशिष्ट्य या ठिकाणी नोंदवावे लागत. याच प्रसंगात हंसी व सहदेवाची भेट होऊन जाते.

राज्यात सरदारमंडळी सैनिकांना हाताशी धरून बंडाळी माजवतात. जिकडे तिकडे लोक सैरावैरा पळत असतात. येताळकेतू महाराजाचे मुंडके वेशीवर लटक-वण्याची तयारी सैनिक करीत असताना महामाया राणी लगबग करीत राज्यातून

पळ काढण्याच्या तयारीत असते. या लग्नगीत राणी आपल्या पोटच्या राजकुमाराला ठेवते अन् हाताखालच्या सेविकांना आपल्या वस्त्रालंकारांचा सोस पूर्ण करण्याची आज्ञा देते. राणी पळून जाते. अन लहानग्या राजकुमाराला हंसी पोटाशी घेऊन सांभाळ करते. ज्या क्षणाला हंसी राजकुमाराला उचलते त्याच क्षणी मातृत्वाचा आविष्कार तिच्या हावभावातून, अभिनयातून व्यक्त होतो दुसऱ्याचं भलं करायला जाणारा माणूस आजच्या दुनियेत दुःखाला निमंत्रण देऊन वसतो. हे हंसीच्या व्यक्तित्वातून पुढे स्पष्ट व्हावयाला लागते, उचललेल्या राजकुमाराचा शोध राजधानीतले सैनिक सर्वत्र घ्यायला लागतात. मूल सैनिकाच्या हाताशी पडू नये व त्याच्याबरोबर आपलीही विटंबना होऊ नये म्हणून हंसी एका गावाहून दुसऱ्या गावी पळत जाते. मुलाला वाचविण्यासाठी तिचे हे पळत जाणे उत्कृष्ट मातृत्वाचा आविष्कार दाखवण्यास मदत करते.

पहिल्या अंकाच्या शेवटापासून दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी व नंतर पुराणिक व शाहीर मिळून पद्यातील निवेदनाच्या माध्यमातून नाटकातील स्थळ, काळ, कृती हंसीच्या पळण्यातून भरून काढतात. नाटकात हंसीचे एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी पळत जाणे, तिचे थकणे, तिची असहायता, या सर्वच गोष्टी पद्यातून संक्षेपात भरून निघत असताना, रंगमंचावर आहार्य अभिनयाच्या द्वारे थोडक्यात हंसी हे सर्व प्रेक्षकांपर्यन्त पोहचविते. म्हणजेच दृश्य व श्राव्याच्या माध्यमातून रंगमंचाच्या भूगोलात न बसणारी जागा व काळ नाटककार कौशल्याने भरून काढतो अन् नाटक गतिमान वनायला मदत होते.

दुसऱ्या अंकात हंसी राजकुमाराला एका शेतकऱ्याच्या झोपडीत ठेवते अन् रानोमाळ पळून जात असताना अधिकारी तिला अडवतात. हंसी अधिकाऱ्यांना गुंगारा देऊन पुन्हा शेतकऱ्याच्या झोपडीत आसऱ्यासाठी येते अन् शेतकऱ्याला मूल लपवा म्हणून सूचना देते. हे मूल आपले नसून राजवाड्यावरचे आहे अशी कबुली देते. अधिकारी पाळण्यातल्या मुलाला उचलण्याचा प्रयत्न करीत असतानाच हंसी अधिकाऱ्याच्या डोक्यावर लाकडाचा प्रहार करून त्याला कोसळवते अन् पुन्हा पोराला घेऊन पळते. प्रस्तुत दृश्यातून हंसीचे पोरारवर असलेले उत्कट प्रेम लक्षात येते. हंसी पुढे आपल्या भावाकडे येते, स्वतःच्या भावाजवळ व वहिनीजवळ मूल आपलेच हाय अन् दादला लढाईवर गेला म्हणून थाप मारून चार वर्षे काढते. दिवसांमागून दिवस जातात, गावात चर्चा सुरू होते. हंसीचे मूल अनैतिक असल्याची चर्चा गावात सुरू होते. लोकमानसातील चर्चा बंद व्हावी म्हणून हंसी कुंकवाची मालकीण व्हावी म्हणून जराजर्जर झालेल्या एका म्हाताऱ्याबरोबर तिचे लग्न लावले जाते. लग्नातील प्रसंग विडंबनात्मक पध्दतीने दाखवण्यात लेखक खूप काही

भाष्य करून जातो आपल्या समाजव्यवस्थेत स्त्रीला कुंकवाचा धनी मिळावा यासाठी केली जाणारी समाजाची केविलवाणी, अगतिक धडपड दाखवली जाते. हंसीचा भाऊ हे लग्न झाल्याबद्दल म्हातारीला ठरलेली रक्कम देतो अन् निघून जातो. हंसीच्या लग्नासाठी आणलेला खाटेवरचा आजारी नवरा ताडकन उभा राहतो अन् "गोंधळ झाला लग्नाचा" म्हणून गायक गाणे गाऊ लागतात. पुढे सैनिक हंसीने सांभाळलेल्या पोराला घेऊन जातात अन् हंसी त्यामागे धावत जाते इथे दुसरा अंक संपतो.

तिसऱ्या अंकात अजबदास मूल कुणाचे? जन्मदात्या महाराणीचे की मूल सांभाळणाऱ्या हंसीचे? यावर न्याय देतो. जिच्या अंगी उत्कट मातृत्व दिसेल तिला मूल द्यायचे या दृष्टीने अजबदास वर्तुळात मुलाला ठेवून दोन्ही आयांना मूल ओढण्यासाठी सांगतो. दोन्ही आया मुलाला ओढण्यासाठी सज्ज राहतात. जन्मदाती आई, या ओढाओढीत मुलाला काही इजा होईल की नाही याचा विचार न करता मुलाला ओढण्याचा प्रयत्न करते अन् संगोपन करणारी हंसी मुलीला इजा होईल म्हणून ओढू शकत नाही हे सिध्द होते. अजबदासाला हंसीच्या ठिकाणी खऱ्या मातृत्वाचे दर्शन होते अन् संगोपन करणारी हंसीच मुलाची खरी आई म्हणून न्याय देतो. मुलाला केवळ जन्म देऊन मातृत्व सिध्द होत नसते तर जी आई मुलाच्या संगोपनासाठी स्वतःच्या जिवावर उदार होऊन राजकुमाराला सांभाळते तीच खरी आई असते अशा स्वरूपाचा निकाल दिला जातो. अजब-दासाची प्रस्तुत अंकातील न्याय देण्याची पध्दती म्हणजेच न्यायव्यवस्थेवर झालेले कटू विडंबन. न्यायाधीश झालेला अजबदास न्यायाचे पुस्तक स्वतःच्या हुंगणाखाली ठेऊन त्यावर बसतो हे दाखवण्यात लेखक व दिग्दर्शक केवळ शब्दनिष्ठ झालेली न्यायव्यवस्था किती कुचकामी झालेली आहे हे दाखवण्यात यशस्वी होतात. या न्यायदानात राज्यातील प्रशासनाचा भ्रष्टाचार, बिघडलेला कारभार यावर टीका केली जाते. सरदार तुंदिलतनु वशिलेबाजी करून आपल्या भाच्याला न्यायासनावर बसविण्यासाठी प्रयत्न करतो. यातून राज्यातील वशिलेबाजीवर टीका केली जाते. या अंकातील सर्वच प्रसंग वाचक प्रेक्षकांचे लक्ष्य खिळवून ठेवतात. ते यासाठी की हे सर्वच प्रसंग सर्वसामान्यांच्या जिब्याळ्याचे असतात. समाजातल्या सर्वच घटकांना या प्रश्नांबद्दल आस्था असते.

नाटकाला लागणारी अभिनयशैली लोकनाट्याच्या अंगाला पोषक असणाऱ्या शैलीची मागणी करते. या अभिनयशैलीतून जसे वास्तवाचे दर्शन घडवले जाते तसेच वास्तवाच्या पलिकडे असलेल्या अतिवास्तवालाही स्पर्श करण्यास समर्थ ठरते. अजब न्याय वर्तुळाचा हे नाटक कधी रिअॅलिस्टिक तर

कधी नॉन रिअलिस्टिक शैलीची मागणी करते कारण एकाच शैलीतून प्रस्तुत नाटकातील अनुभवविश्व रंगमंचावर सादर करायला असमर्थ ठरते. मानवी जीवनातील अनुभव कुठल्याही एका सरळमार्गी शैलीतून सांगणे अशक्य असते, कारण मानवी जीवनाचा प्रवाह हा साचेबंद शैलीतून कधीच व्यक्त होत नसतो. यावर ब्रेश्टचा विश्वास असल्यामुळे ब्रेश्ट वरवर वाटणारी कूड शैली हेतुपुरस्सर स्वीकारून स्वतःची अशी एक ॲलिनेशन थिअरी शोधून काढतो.

अजब न्याय वर्तुळाचामधील संगीत पारंपरिक लोकगीतांमधील चालींचा आश्रय घेऊन, यातील वाद्यंही अस्सल भारतीय वाद्ये असल्यामुळे यातून निघालेले ध्वनींचे सूर व तालांचे वेगवेगळे बोल नाटकाला अस्सल भारतीय वाण असल्याचा भास निर्माण करायला मदत करतात. तर अभिनेत्यांच्या हालचाली मराठी लोककलाप्रकाराशी सदृश्य असल्यामुळे आपल्याला नाटकातील अनुभवविश्व आपल्या अवतीभवतीचे वातावरण असल्याची आठवण करून देतात. घडणाऱ्या घटना आपल्या अवतीभवतीच्या आहेत याचा साक्षात्कार करतात. यातील कलावंत संवादासाठी लोककलाप्रकारांतील संवादाची शैली वापरतात, ज्या शैलीच्या उच्चारामुळे उच्चारातील स्वर, आघात, आरोह, अवरोह दैनंदिन जीवनातील वाटू लागतात. यातील कलावंतांचे पोशाखही अस्सल भारतीय समाजातील पोशाख असल्यामुळे त्यातील परकेपण गळून जायला मदत होते.

नाटकातील प्रकाशयोजना नाटकातील वेगवेगळ्या स्थळांचे दर्शन घडवायला मदत करते. थोडक्यात नाटकाची संहिता आणि त्या संहितेला अभिप्रेत असलेली सादरीकरणाची शैली भारतीय रंगमंचावरील विविध लोककलाप्रकारांतील शैलींना सुबद्ध पद्धतीने गुंफून एक नवा आकृतीबंध त्यातून जन्माला येतो. जो ब्रेश्टीयन असूनही भारतीय वाटू लागतो. यातच नाटकाचे यश सामावले जाते.



‘महानिर्वाण’ : एक लोकधर्मी विरूपिका

— डॉ. रामचंद्र चिंतामण ढरे

पुणे विद्यापीठाच्या वतीने प्रतिवर्षी होणाऱ्या ‘कै. न. चि. केळकर स्मारक व्याख्यानमालेत’ दि. २५ ते २८ फेब्रुवारी १९८५ रोजी सांगलीच्या महिला महा-विद्यालयातील मराठीच्या ज्येष्ठ प्राध्यापिका डॉ. तारा भवाळकर यांनी पुणे येथे चार व्याख्याने सादर केली. या चार व्याख्यानांत त्यांनी लोकरंगभूमी आणि नागर रंगभूमी यांच्या परस्परानुबंधाचा परामर्श मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात विस्ताराने घेतला आहे. ही त्यांची व्याख्याने पुणे विद्यापीठ ‘लोकनागर रंगभूमी’ या नावाने पुस्तकरूपात प्रकाशित करित आहे. लोकसाहित्य-लोकनाट्य हा माझा आवडीचा विषय असल्यामुळे ही चारही व्याख्याने मी आस्थेने ऐकली आहेत. योगायोगाने ही व्याख्याने माझ्या प्रस्तावनेसह प्रकाशित व्हावीत, अशी सूचना कुलगुरुंनी केल्यामुळे माझ्या आवडीच्या या विषयाचे पुनश्चिन्तन करण्याची संधी मला लाभली आहे. ‘महानिर्वाण’ या नाटकाविषयीचे माझे हे विचार ‘लोकनागर रंगभूमी’ या पुस्तकासाठी लिहिलेल्या विस्तृत प्रस्तावनेचा एक भाग म्हणून येथे मांडलेले आहेत.

डॉ. तारा भवाळकर यांचे नाव एक मर्मज्ञ लोकसाहित्याभ्यासक आणि विचक्षण नाट्यसमीक्षक म्हणून उभयक्षेत्रांतल्या जाणकारांना परिचित आहे. केवळ महाराष्ट्रातीलच नव्हे, तर दक्षिण भारतातील अनेक लोकनाट्यविधांचा अभ्यास त्यांनी साक्षात् निरीक्षणातून केलेला आहे, त्याचप्रमाणे नाट्यलेखन, अभिनय, दिग्दर्शन, नाट्यसंस्थासंघटन इत्यादी अनेक अंगांनी मराठी रंगभूमीचा प्रत्यक्ष अनुभव त्यांच्या गाठीशी आहे. तंजावरी मराठी नाटकांपासून तेंडुलकर-आळेकरांच्या नाटकांपर्यंत प्रदीर्घ मराठी नाट्यपरंपरेचा अभ्यास त्यांनी मौलिक दृष्टीने केलेला आहे. ‘पौराणिक मराठी नाटकाची जडणघडण’ हा त्यांचा डॉक्टरेटचा प्रबंध पुणे विद्यापीठाकडून एक उत्कृष्ट प्रबंध म्हणून ‘डॉ. वि. रा. करंदीकर पारितोषिका’ने गौरवान्वित झालेला आहे. नाट्यक्षेत्रातील या अधिकारामुळे ‘लोकनागर रंगभूमी’चे स्वरूप उलगडणारी त्यांची ही व्याख्याने केवळ उद्बोधकच नव्हेत, तर मराठी रंगभूमीवरील नव्या प्रवाहांचे रहस्यवेधी दर्शन घडवीत

असतानाच नाटककार आणि नाट्यसमीक्षक यांचे प्रशिक्षण घडवणारी झाली आहेत.

ताराबाईंनी लोकनागर रंगभूमीच्या संदर्भात ज्या नाटकांची नोंद लक्षणीय नाटके म्हणून केली आहे आणि ज्यांच्या लोकनागर विशेषांकडे त्यांनी साक्षेपाने लक्ष वेधले आहे, त्यांपैकी माधवराव जोशी यांचे 'स्थानिक स्वराज्य' (अर्थात् 'म्युनिसिपालिटी') आणि सतीश आळेकर यांचे 'महानिर्वाण' या दोन नाटकांची प्रस्तावनेत विस्ताराने चर्चा करण्याचे मी योजिले आहे. या दोन नाटकांपैकी 'महानिर्वाण' विषयक चर्चा डॉ. प्रभाकर मांडे यांच्या आग्रहावरून प्रस्तुत ग्रंथात समाविष्ट होत आहे.

'महानिर्वाण'/एक विरूपिका

सतीश आळेकरांचे 'महानिर्वाण' हे दोन-अंकी नाटक मराठी रंगभूमीवरील एक अपूर्व घटित आहे. पुण्यासारख्या शहरात राहणाऱ्या एका सामान्य माणसाच्या अंत्यविधीच्या काळात घडलेल्या आणि प्राधान्याने अंत्यविधीशी निगडित असलेल्या घटनांतून, हे नाटक उभे राहिले आहे. या नाटकाचा नायक (न-नायक) भाऊराव हा एक मध्यमवयीन कनिष्ठ मध्यमवर्गीय मृत गृहस्थ आहे. नाटकाचा आरंभ होत आहे तो भाऊरावांच्या अकस्मात मृत्यूने. त्यांची पत्नी 'रमा' ही सकाळी त्यांना 'झोपे'तून उठवण्याचा प्रयत्न करीत असताना स्वतः मृत भाऊरावांचा बहिश्चर आत्माच तिला आपल्या मृत्यूचे भान घडवीत आहे. भाऊरावांचा एकुलता एक मुलगा नाना हा शहरातील एका क्रीडा मंडळाच्या वतीने आट्यापाट्यांच्या सामन्यासाठी परगावी गेलेला आहे. भाऊरावांचा मृत्यू झाला आहे, याची खात्री पटताच रमा आक्रोश करू लागते आणि तो आक्रोश ऐकून चाळकरी लोक 'उत्साहाने' धावून येतात. अंत्ययात्रेची तयारी सुरू होते. तरुणपणीच वैधव्य प्राप्त झालेल्या रमेचे सांत्वन करण्यासाठी आणि अंत्यविधिची पूर्वतयारी करण्यासाठी सर्व चाळकरी विशेष 'रस' घेऊन पुढे सरसावतात, प्रत्यक्ष अंत्ययात्रेला प्रारंभ होण्यासाठी नानांची वाट पाहणे भाग असते. चाळकऱ्यांच्या बाजूने हा वाट पाहण्याचा कटाळवाणा काळही क्रीडामय बनतो. नाना वेळेवर न आला, तर चाळीतल्या जोश्यांच्या बंडूकरवी आपला अंत्यविधी पार पाडावा, असे मृत भाऊरावांना वाटते, पण तसे झाल्यास बंडूच्या आईविषयी आपल्याला वाटणाऱ्या आसक्तीचा तो पुरावा मानला जाईल, असे भयही त्यांना वाटते. पण नाना येतो. त्यानंतर अंत्ययात्रा जुन्या, परंपरापुनीत अशा स्मशानात जाते. त्या स्मशानाचा वापर महानगरपालिकेने नुकताच बंद केलेला आहे, हे या मंडळींना तिथे पोहचल्यावर कळते. तिथून पुन्हा दूरवरच्या नव्या स्मशानात भाऊरावांचे

शव वाहून नेण्याची चाळकऱ्यांची तयारी नसते. ते ‘शववाहिका घेऊन येतो,’ असे नानाला सांगून घरी निघून जातात, परत येत नाहीत. नाना एकटाच आपल्या पित्याच्या शवाजवळ जुन्या स्मशानात वाट पाहातो. तिथे भाऊराव नव्या स्मशानात दहनासाठी जायला विरोध करतात आणि आपल्याला याच स्मशानात जळायचंय असा आग्रह नानाकडे धरतात. नाना अडचणीत सापडतो आणि एवढ्यात पहिल्या अंकाचा पडदा पडतो.

भाऊरावांचे शव घराच्या माळ्यावर अंधान्या जागेत ठेवून, नाना ‘आपल्या पित्याचे दहन नव्या स्मशानभूमीत आपण एकट्याने उरकले’ असे चाळकऱ्यांना सांगतो. भाऊरावांचे दहन योग्य वेळी योग्य त्या स्मशानात झाल्याची वार्ता त्याने इतरांना सांगितलेली असल्यामुळे दहाव्यापासून तेराव्यापर्यंतचे विधीही तो पार पाडतो. या काळात त्याला, आईच्या बोलण्यातूनच असे कळते की, अंत्ययात्रेच्या वेळी भाऊरावांच्या तिरडीला खांदा देणाऱ्यांपैकी ‘डावीकडून तिसरा’ पुरुष आईच्या मनात भरलेला आहे. सूट परिधान करणारा आणि डोळ्यांवर काळा गॉगल चढविणारा हा, आईच्या मनातल्या ‘रिकाम्या चौकटी’त येऊन राहिलेला पुरुष कोण, या प्रश्नाने नाना अस्वस्थ होतो. या प्रश्नाच्या उत्तराच्या शोधासाठी तो मृत भाऊरावांचेहि साहाय्य घेतो. पण त्यांचा शोध लागला नाही, तरी नव-विधवा आईच्या अंतर्मनातील अतृप्तीचा शोध लागतो. आपल्या पत्नीच्या मनाचे हे दर्शन घडल्यामुळे स्वतः भाऊरावांचा आत्माही अस्वस्थ होतो. शेवटी, जुन्या स्मशानातल्या रखवालदाराला दोन हजार रुपये लाच देऊन नाना भाऊरावांचे कुजू लागलेले शव, त्यांच्या इच्छेप्रमाणे त्यांना प्रिय असणाऱ्या स्मशानात जाळतो आणि आपल्या मनातल्या ‘रिकाम्या चौकटी’त सामावणारी तहणी समोरच्या प्रेक्षकांत कुठे तरी ‘डावीकडून तिसरी’ असण्याची शक्यता प्रेक्षकांपुढे उच्चारून दुसऱ्या अंकाची समाप्ती करतो.

या नाटकाचा निवेदक/सूत्रधार म्हणून मृत भाऊरावांच्या बहिश्चर आत्म्याचीच योजना केलेली आहे. आणखी विशेष म्हणजे मृत भाऊराव स्वतःच आपल्या शवातून दूर होऊन आपल्या अंत्यविधीचे हे ‘आख्यान’ कीर्तनाच्या रूपात सादर करीत आहेत. दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभापासून भाऊरावांच्या शवाच्या दहनाला प्रारंभ होईपर्यंत भाऊरावांच्या ‘कीर्तनाचा वसा’ नानाने घेतलेला आहे आणि शेवटी या कीर्तनाची सांगता स्वतः भाऊरावांनीच केलेली आहे.

‘महानिर्वाण’ हे नाटक मराठी रंगभूमीवरील एक ‘अपूर्व घटित’ आहे, असे मी का म्हटले याचा बोध आपणास नाट्याशयाच्या या स्वरूपावरून सहज घडू शकेल. या नाटकात ‘अंत्येष्टी’ सारख्या एका नाट्यात्म विधीचेच नाटकात

रूपांतर केलेले आहे, जिचा मृत्यू घडलेला आहे, ती व्यक्तीच नाट्यवस्तूच्या केंद्रस्थानी आहे नाटकाचे नायकत्व त्या मृत व्यक्तीकडेच आहे. नाटकाचा निवेदक/सूत्रधार म्हणून त्या मृत व्यक्तीचा बहिष्चर आत्माच मूळच्या देहरूपानिशी प्रेक्षकांसमोर उभा आहे, आणि त्या निवेदकाचे/सूत्रधाराचे निवेदन कीर्तनरूपात आहे. नाट्यवस्तूच्या आणि नाटकाच्या रूपबंधाच्या या अनन्यसाधारण विशेषांमुळेच भाऊरावांना उपचारहीन उचड्या स्वरूपात आपल्या, आपल्या पत्नीच्या, मुलाच्या आणि चाळकऱ्यांच्या/म्हणजे आपल्या भोवतालच्या समाजाच्या अंतर्मनातील 'विपरीता'चे/ 'विरूपा'चे भेदक दर्शन घडवता आले आहे माणसाच्या अंतर्मनातील सुप्त भयांचा, निषिद्ध मानल्या गेलेल्या वासनांचा आणि दवलेल्या द्वेषमत्सरादि विकारांचा वेध घेताना, जेव्हा नाटककार समाजात पवित्र आणि गंभीर मानल्या गेलेल्या विषयांची आणि घटनाप्रसंगांची मांडगी उपरोध-उपहासाच्या सरणाने करतो, तेव्हा त्याची कृती 'विरूपिके'चे (ब्लॅक कॉमेडीचे) रूप प्राप्त करते. ^१ आळेकरांनी अंत्येष्टीसारख्या गंभीर नाट्यात्म विधीचा असा उपयोग या नाटकात केलेला असल्यामुळे हे नाटक 'विरूपिका' बनले आहे.

नाट्याशयाची अपूर्वाई

'महानिर्वाण'चा नाट्याशय अंत्यविधीशी निगडित आहे आणि हा अंत्यविधी ज्या मृताचा आहे, त्याचाच बहिष्चर आत्मा कीर्तनरूपाने आपल्या अंत्यविधीची कहाणी सादर करित आहे, हे दृश्य मराठी रंगभूमीवर तरी अपूर्वाईचे आहे. 'महानिर्वाण'च्या निर्मितीच्या निकटपूर्व काळात गाजत असलेल्या, प्रख्यात क्रांतिकारी बंगीय नाटककार श्री. बादल सरकार यांच्या 'पागला घोडा' या नाटकातील सर्व घटना स्मशानात घडताहेत आणि ज्या मृत तरुणीच्या दहनासाठी रात्रीच्या वेळी चार पुरुष स्मशानात आलेले असतात. त्या मृत तरुणीचा बहिष्चर आत्माच त्या नाटकातले केंद्रवर्ती पात्र आहे. परंतु बादल सरकारांचे ते नाटक अंत्यविधीशी निगडित नाही; अंत्यविधीतल्या नाट्यात्मतेला नाटकात रूपांतरित करण्याचा प्रयोग त्या कृतीत घडलेला नाही. 'पागला घोडा' हे नाटक म्हणजे 'मिष्टि प्रेमेर गल्प' ('मधुर प्रेमाची कहाणी') आहे. त्यात उपरोध-उपहास नाही, तर दबलेल्या उद्धवस्त झालेल्या प्रेमभावाला त्यात करुणार्त उद्गार मिळालेला आहे आणि तोही त्या मृत तरुणीच्या बहिष्चर आत्म्याने त्या चारही पुरुषांचे अतस्तल जागवल्यामुळे! स्मशानात मृत तरुणीच्या दहनासाठी आलेल्या चार पुरुषांतील एक हा तिचा प्रियकरच आहे आणि इतर तिघेजणही असेच भग्नप्रेमिक आहेत. त्या मृत तरुणीचा बहिष्चर आत्मा स्वतःचे पूर्वरूप तर धारण करतोच, पण अन्य तीन प्रेयसीची रूपेही धारण करतो आणि त्या चारही पुरुषांच्या अंतस्तलातील वेदनांना उद्गार देतो. बादल सरकारांचे हे बंगाली नाटक श्री. शंभु मित्रांनी

आपल्या ‘बहुरूपी’ या संस्थेतर्फे दिग्दर्शित केले, त्याचे हिंदी रूपांतर कलकत्यातच श्री. शामानंद जालान यांनी ‘अनामिका’ या संस्थेसाठी दिग्दर्शित केले, आणि मुंबईत श्री. सत्यदेव दुबे यांनी त्याचे केवळ हिंदी रूपांतरच नव्हे, तर मराठी रूपांतरही आपल्या थिएटर युनिट या संस्थेसाठी १९७०-१९७१ मध्ये मुंबईत दिग्दर्शित केले.^२ श्री. सत्यदेव दुबे यांनी सादर केलेल्या या हिंदी आणि मराठी प्रयोगानंतर, नाशिकच्या ‘ललित कला आणि क्रीडा मंडळाने’ १९७३ च्या जानेवारीत या नाटकाचा मराठी प्रयोग मुंबईतील रवींद्र नाट्यमंदिरात त्या वर्षीच्या राज्यनाट्यस्पर्धेसाठी सादर केला.^३ आपली नाट्याची जाण ज्यांच्यामुळे विस्तारली, व्यापक झाली, असे आळेकरांनी मोक्ळेपणाने नोंदवले आहे.^४ त्यात श्री. शंभु मित्र आणि श्री. सत्यदेव दुबे या दोघांनाही विशेष स्थान आहे. ‘महानिर्वाण’ पूर्वी मुंबईतील नवरंगभूमीवर गाजलेले श्री. बादल सरकार यांचे ‘पागला घोडा’ हे नाटक आळेकरांना प्रेरक ठरले असेल का? ‘पागला घोडा’ आणि ‘महानिर्वाण’ या दोन्ही नाटकांची प्रकृती भिन्न असली, तरी त्यांत स्मशान हे घटनास्थान आणि बहिश्चर आत्मा हे केंद्रवर्ती पात्र हे दोन समान विशेष आहेत, हे विसरता येत नाही.

‘पागला घोडा’ या सरकारांच्या नाटकाप्रमाणेच मला ‘महानिर्वाण’ च्या संदर्भात आणखी एका कृतीची आठवण येते आहे; ती कृती म्हणजे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांचा ‘मरणोत्तर’ हा विनोदी लेख. कोल्हटकरांच्या ‘सुदाम्याचे पोहे’ या विनोदी पुस्तकात समाविष्ट असलेल्या या लेखात “आपल्या पारंपरिक अंत्य-विधीची, औपचारिक शोकाविष्काराची टर उडविली आहे आणि मृताच्या जवळच्या-दूरच्या परिवारातील माणसांच्या मनातील क्षुद्रतेचे दर्शन उपरोध-उपहासाच्या दृष्टीतून घडवले आहे. विशेष म्हणजे या लेखाचा प्रारंभीच कोल्हटकरांनी रंगभूमीच्या उपमेचा वापर करून, मृत्यूरूपी पडद्याच्या आड गेलेल्या मनुष्याला पुन्हा जीविताच्या रंगभूमीवर डोकावता येत नाही, याची खंत प्रकट केली आहे. रंगभूमीच्या संकल्पनेसह व्यक्त झालेली ही खंतच मृताला रंगभूमीवर पुन्हा उभे करायला प्रेरित करणारी आहे, असे म्हटले तर ते अतिशयोक्तीचे ठरू नये. कोल्हटकरांचे शब्द मुळातूनच पाहाण्यासारखे आहेत.”^५

‘मानवी जीविताला रंगभूमीची उपमा देण्यात येते, ती किती तरी सार्थ आहे! या लाक्षणिक रंगभूमीवर बरी-वाईट कामे करून मनुष्य मृत्यूरूपी पडद्याच्या आड अंतर्धान पावतो, तो पुन्हा म्हणून दिसत नाही. वास्तविक रंगभूमीवरील नटांना सुद्धा पुढील पडदा किंचित बाजूला सारून आतून प्रेक्षकांकडे बघण्याची सक्त मनाई असते. तथापि तिला न जुमानता एखादा नट प्रेक्षकांची संख्या अजमावण्या-

करिता किंवा त्यात आपल्या परिचयाचे कोणी आहे की काय, हे पहाण्याकरिता पडद्याच्या फटीतून वाहेर पहातोच .. पण मृत्यूरूप पडद्यामागे गेलेला कोणताहि इसम प्रेक्षकांची तोंडे पहाण्याकरिता किंवा स्वतःचे तोंडे दाखविण्याकरिता त्यांच्या फटीतून पहाताना दिसत नाही. याप्रमाणे आत्म्याच्या मरणोत्तर स्थितीबद्दल ज्ञान करून घेण्याचे साधन नसल्यामुळे तिच्यासंबंधाने तर्कावरच भिस्त ठेवणे भाग पडते

कोल्हटकर स्वतः त्यांच्या काळातले गाजलेले नाटककार; परंतु तरीही त्यांना जाणवलेल्या या नाट्यात्म जीवनाशयाला नाट्यरूप देण्याचे त्यांनी मनात आणले नाही. पण या विषयाला प्राधान्य देऊन एखादी यशस्वी विरूपिका निर्माण करणे आणि त्या विरूपिकेत मृत व्यक्तीलाच बहिश्चर आत्माच्या स्वरूपात केंद्रवर्ती स्थान देणे शक्य आहे, अशी प्रेरकता मात्र या त्यांच्या विनोदी लेखात आहे. आळेकरांना 'पागला घोडा' हे सरकारांचे नाटक अथवा कोल्हटकरांचा 'मरणोत्तर' हा लेख यापामून प्रेरणा मिळालेली असो-नसो, 'महानिर्वाण' हे अपूर्व नाट्याशयाचे नाटक त्यांनी त्यांच्या स्वतःच्या अनुभवांतूनच फुटवले आहे, हे कुणालाही मान्य व्हावे.

नाटकाचे बीज

श्री. आळेकर यांच्या या नाटकाचा पहिला प्रयोग पुणे येथील भरत नाट्य-मंदिरात २२ नोव्हेंबर १९७४ रोजी रात्री ९ वाजता झाला. या नाटकाचे दिग्दर्शन स्वतः नाटककार आळेकरांनीच केले होते. निर्मातीप्रमुख होते श्री. श्रीधर राजगुरु आणि श्री. जब्दार पटेल. या नाटकातील तीन प्रमुख भूमिका अनुक्रमे श्री. चंद्रकांत काळे (भाऊराव), श्रीमती माधुरी भावे (रमा), आणि स्वतः श्री. सतीश आळेकर (नाना) यांनी केल्या होत्या आणि श्री. श्रीराम रानडे आणि चौदा कलाकार चाळक्यांच्या भूमिकांत होते, पुण्या-मुंबईत या दोन अंकी नाटकाचे प्रयोग सादर होताच विचक्षण नाट्यरसिकांनी, रसडोळस नाट्य-समीक्षकांनी आणि मराठी रंगभूमीच्या प्रवासाची आस्थेने दखल घेणाऱ्या अभ्यासकांनी या नाटकाची नोंद उत्कटतेने घेतली. 'मराठी रंगभूमीवरील एक अपूर्व घटित' म्हणून या नाटकाचे स्वागत केले. मराठी रंगभूमीवर युगांतर घडविणाऱ्या नाटकात ज्याची गणना व्हावी, अशा या नाटकाची संहिता पहिल्या प्रयोगानंतर महिन्याभराच्या आतच-डिसेंबर १९७४ मध्ये प्रकाशित झाली. राज्य नाट्य स्पर्धेत या नाटकाच्या प्रयोगाला पहिले पारितोषिक मिळाले आणि नाट्यलेखनावद्दल श्री. आळेकरांना महाराष्ट्र शासनाचे 'गडकरी पारितोषिक' प्राप्त झाले. हे नाटक 'प्रायोगिक' असूनही आजवर त्याचे दोनशेच्यावर प्रयोग झाले. भारतातच नव्हे, तर विदेशांतही त्याचे जाणकारांकडून कौतुक झाले. पु. ल.

देशपांडे, विजय तेंडुलकर, शंभु मित्र या नाट्यक्षेत्रातल्या मातबर व्यक्तींनी मुक्त-कंठाने त्याची प्रशंसा केली. ‘नाटकाच्या विशिष्ट रूपबंधाची जाणीवही करून देता एक विलक्षण नाटयानुभव देणारे हे नाटक’ श्री. सतीश आळेकर यांच्या असाधारण नाट्यकर्तृत्वाची ग्वाही देणारे नाटक आहे असे अनेक नाट्यसमीक्षकांनी मनापासून गौरवले. श्री. कुमार केतकर यांनी ‘विसाव्या शतकाचे महानिर्वाण’ या समीक्षापुस्तिकेत ‘हिंदू मूल्यव्यवस्थेतून निर्माण झालेल्या कुटुंबव्यवस्थेवर आणि या व्यवस्थेत बंदिवान होण्याच्या प्रवृत्तीवर प्रचंड हल्ला चढविणारे हे नाटक म्हणजे जीर्ण जडाने व्यापलेल्या विसाव्या शतकाचे महानिर्वाण आहे आणि भविष्यातील महानिर्वाणाच्या दिशेने उचललेले एक समर्थ पाऊल आहे,’ अशा (गैरलागू) मार्क्सवादी भूमिकेतून या नाटकाच्या आगळेपणाची मीमांसा केली आहे.^९ या नाटकाचे प्रयोग युरोप-अमेरिकेतही झाले आहेत आणि हिंदी, बंगाली, कन्नड आणि कोकणी या भाषांत त्यांचे अनुवादही झाले आहेत.

‘महानिर्वाण’ हे आळेकरांचे दुसरे नाटक.^{१०} ‘मिकी आणि मेमसाहेब’ हे त्यांचे पहिले पूर्ण नाटक त्यांनी एम्. एस्सी. ला असताना लिहिले आणि १९७३ च्या डिसेंबर मध्ये रंगभूमीवर आले. त्याहीपूर्वी १९७३ च्या जानेवारीत त्यांच्या चार एकांकिकांचा संग्रह ‘झुलता पूल’ या नावाने प्रकाशित झाला होता. या संग्रहातील ‘झुलता पूल’ या पहिल्या एकांकिकेसाठी आळेकरांना लेखनाचे, दिग्दर्शनाचे आणि अभिनयाचे अशी तिन्ही पारितोषिके १९७१ मध्ये प्राप्त झाली होती. मराठी रंगभूमीवरील त्यांचे पहिले पाऊल अशा विक्रमी यशाचा ठसा उमटवणारे होते. या यशाच्या पार्श्वभूमीवर ‘महानिर्वाण’ हे नाटक त्यांनी एम्. एस्सी. होताच लिहिले. त्यावेळी ते अबघे बावीस वर्षांचे होते. हे नाटक प्रथम एकांकिकेच्या स्वरूपात होते/म्हणजे आजच्या दोन-अंकी पूर्ण नाटकातील पहिल्या अकापुरतेच होते. ‘मौजे’च्या दिवाळी अंकात ते प्रकाशित होणार होते. पण त्या वेळी त्याचे लेखन वेळेवर पूर्ण होऊ न शकल्यामुळे ‘मौजे’च्या त्या दिवाळी अंकात ते प्रकाशित होऊ शकले नाही. दरम्यान ‘मिकी आणि मेमसाहेब’ हे पहिले नाटक रंगभूमीवर आले. त्यानंतर ‘महानिर्वाण’ या एकांकिकेचा पुनर्विचार करताना आळेकरांना असे वाटले की, ‘त्या एकांकिकेत काही त्रुटी आहेत. मुलाच्या निवेदनाशिवाय त्या एकांकिकेतली ‘मृत्यू’ ही संकल्पना पुरी व्यक्त होणार नाही, कारण बंशसात-त्याची कल्पना हा आपल्या संस्कृतीचा एक भाग आहे.’ या ‘त्रुटी’च्या जाणिवेतून त्यांनी मंग नायक भाऊरावाच्या मुलाला/नानाला प्राधान्य देऊन दुसरा अंक लिहिला आणि हे नाटक ‘पूर्ण’ केले.

या नाटकाचे बीज आळेकरांच्या लहानपणापासूनच्या निरीक्षणात आहे. शाळकरी वयात त्यांनी अनुभवलेल्या काही घटनांत आहे. आळेकर पुण्यातल्या

शनिवार पेठेत राहतात. तिथेच त्यांचे बालपण व्यतीत झाले. आळेकरांचे हे बालपणापासूनचे निवासस्थान शनिवार पेठेतील वीराच्या मारुतीसमोर आहे आणि ओंकारेश्वर स्मशानभूमी त्या मारुतिमंदिराच्या पलीकडेच आहे. या मंदिरातल्या हनुमंताचा जन्मोत्सव चैत्री पौर्णिमेपासून अक्षयतृतीयेपर्यंत चालू असतो. चैत्री पौर्णिमेला जन्माख्यानाचे कीर्तन सूर्योदयाच्या वेळी होते आणि नंतर पुढे अठरा दिवस रोज रात्री कीर्तन असते. अक्षयतृतीयेच्या रात्री लळिताचे कीर्तन होऊन या महोत्सवाची सांगता होते. इथल्या उत्सवाची ही परंपरा खूप वर्षांची आहे. उत्सव-समाप्तीचे लळित आता बंद पडले असले, तरी अजूनही नामवंत कीर्तनकारांची कीर्तने प्रतिवर्षी इथे अठरा-एकोणीस दिवस होत असतात. आळेकरांच्या निवास-स्थानाच्या दारात बसले, तरी ही कीर्तने सहज ऐकता-अनुभवता येतात. हा कीर्तनांचा अनुभव जसा त्यांना सहज-साध्य आहे, तसाच अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत मृत्यूच्या दृश्यांचा अनुभवही सहजसाध्य होता. त्यांच्या दारावरून ओंकारेश्वर स्मशानभूमीकडे जाणाऱ्या असंख्य प्रेतयात्रा त्यांना नेहमीच पाहायला मिळत. त्यातल्या काही 'राम बोलो भाई राम' असा रामनामाचा घोष घुमवीत जाणाऱ्या तर काही टाळ-पखवाजांच्या साथीनं गंभीर भजने म्हणत जाणाऱ्या/ 'आम्ही जातो अमुच्या गावा। अमुचा रामराम घ्यावा।।' हा निर्वाणीचा निरोप घेणाऱ्या.

मृत्यू आणि कीर्तन यांविषयीच्या या सर्वसाधारण अनुभवांबरोबरच 'महानिर्वाण'च्या नाट्यबीजाशी एका विशेष घटनेचा संबंध असल्याचे आळेकरांनी अनेकदा स्पष्ट केले आहे. या संदर्भात त्यांनी म्हटले आहे, "मी मॅट्रिकला असताना माझी सावत्र आजू (काकासाहेब गाडगीळ यांची दुमरी पत्नी) वारली. सगळे मृत्यूसंस्कार मी तेव्हा जवळून पाहिले. ती भाजून गेली. प्रथम, भाजली म्हणून तिला दहा दिवस दवाखान्यात ठेवलं होतं आणि नंतर ती वारली. माझे आजोबा तिच्या दहनसंस्कारानंतर म्हणाले होते, 'अग्नीनं तिला दोन हृत्प्यांनी नेलं. हे वाक्य कुठं तरी माझ्या मनात राहून गेलं. मला, हे विधान त्यांनी ज्या निर्विकार आणि तटस्थ वृत्तीनं केलं होतं, त्यामुळे आश्चर्यकारक वाटलं. ओंकारेश्वरावर दहनसंस्कार करणाऱ्या मोघेभटजींची मुलं शाळेत माझ्या आगेमागे होती. पुढे मग ओंकारेश्वर स्मशान हलवून दुसरीकडे नेलं, ही बातमी ऐकली, तेव्हा मनात असा विचार आला की, समजा, एखाद्याची शेवटची इच्छा जर 'याच स्मशानात दहन व्हावं,' अशी असेल, तर त्यातून काय नाट्य निर्माण होईल?"

नाटककाराने अनुभवलेल्या वास्तव घटनांचा नाट्यबीजाशी संबंध असतो, हे खरे असले तरी "तो नेहमीच तसा असतो असे नाही, आणि असतो तोही अगदी

दृढ आणि अनुकृतीच्या स्वरूपाचा नसतो. म्हणजे जीवनात एखादी घटना घडली, एखादा प्रसंग पाहिला-अनुभवला, किंवा एखादी व्यक्ती पाहिली-भेटली, तर ताबडतोब त्याचे नाट्यरूपांतर होत नाही. प्रत्यक्षापासून नाट्यपर्यंतचा बीजाचा प्रवास हीही खूपच लांबलचक आणि व्यामिश्र अशी प्रक्रिया आहे. त्यात खूप गुंतागुंत असते. अनुभवांच्या साठ्यामधल्या, पाहाण्याऐकण्यातल्या कितीतरी गोष्टींचे संयोग त्यात होत असतात. त्यात दिवस सुद्धा खूप जातात. बऱ्याच वेळा वर्षे सुद्धा.”

‘महानिर्वाण’च्या नाट्यबीजाचे पूर्ण नाटकात रूपांतर होताना नाटककार आळेकर यांच्या नाट्यप्रतिभेने या सर्व व्यामिश्र प्रक्रियेतून संचार केलेला आहे, हे सत्य या नाटकाच्या आकलन-आस्वादातून नाट्यरसिकांच्या सहज प्रत्ययास येते.

नाट्यबीज ते नाटक

दारावरून नेहमी जाणाऱ्या प्रेतयात्रांच्या दृश्यांचा, ओंकारेश्वर स्मशान-भूमीवर अत्यष्टिकर्म करणाऱ्या मोघेभटजींच्या मुलांशी सहाध्यायी म्हणून घडलेल्या सहवास-संवादांचा, सावत्र आजीचे दहनसंस्कार जवळून पाहाण्याचा, तिच्या दहनसंस्कारानंतर आजोबांच्या मुखातून प्रकटलेल्या विलक्षण प्रतिक्रियेचा, ओंकारेश्वर स्मशानभूमीचा वापर पुणे महानगरपालिकेने बंद केल्यामुळे त्या स्थानाविषयी हळवी आत्मीयता बाळगणाऱ्यांच्या मनोविश्वाशी कलात्म सहानु-भवाने साधलेल्या संवादाचा आणि कोवळ्या वयात वर्षानुवर्षे कानी पडलेल्या अनेक कीर्तनांचा जो संकुल - संकलित ठसा आळेकरांच्या अंतर्मनावर उमटलेला होता, त्यातच ‘महानिर्वाण’ या नाटकाचे बीज असल्याचे आळेकरांनी अनेकदा सांगितले आहे. परंतु आळेकरांच्या नाट्यप्रतिभेने या बीजातून जे नाटक घडवले आहे, ते पाहाताना-अभ्यासताना या नाट्यप्रतिभेवर घडलेल्या अन्य संस्कारांचेही भान ठेवणे आवश्यक आहे. ज्या अनेक दृश्यांत, घटितांत या नाटकाचे बीज असल्याचे आळेकर सांगतात, त्यातून एखादे शोकात्म, करुण - गंभीर प्रकृतीचे नाटक उभे न रहाता, एक ‘विरूपिका’ सिद्ध का झाली, या प्रश्नाचे उत्तर आळेकरांच्या नाट्यप्रतिभेवर घडलेल्या अन्य संस्कारांत दडलेले आहे/परंपराशील, गोठलेल्या, कुबटलेल्या जीवनसरणीबद्दल त्यांच्या मनात निर्माण झालेल्या घृणेत दडलेले आहे, हे ध्यानी घेणे आवश्यक आहे.

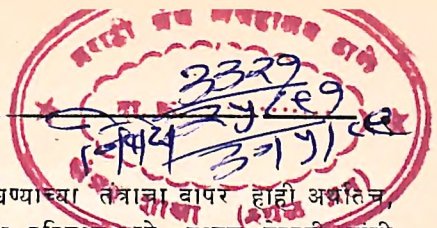
आळेकर लहानपणापासून पुण्यातल्या ज्या भागात राहतात, त्याला त्यांनी उपरोधाने ‘संस्कृतिसंरक्षकांचा अड्डा’ म्हटले आहे; तिथल्या सामाजिक - सांस्कृतिक वातावरणाचे वर्णन त्यांनी ‘सिक् अॅट्‌मॉस्फियर’ या शब्दांनी केले आहे. आपल्या अवतीभवतीचे हे ‘सिक् अॅट्‌मॉस्फियर’ भेदक दृष्टीने पाहाण्या-

अनुभवण्याचे सामर्थ्य, 'एका संकुचित परिघात घोटाळणाऱ्या इथल्या माणसां'ना निरखण्याचे सामर्थ्य, त्या वातावरणाविषयीचा 'एक चिकित्सक दृष्टिकोन' त्यांना नव्या, विस्तारलेल्या जाणिवेतून प्राप्त झाला होता, असे त्यांनीच म्हटले आहे. त्यांची जाणीव विस्तारली होती ती 'पथेर पांचाली,' एलियटची नाटके, चांगले इंग्रजी सिनेमे यामुळे, असेही त्यांनी स्पष्ट केले आहे.

'महानिर्वाण' (आणि त्यापूर्वीचे 'मिकी आणि मेमसाहेब') लिहिण्यापूर्वी कुमारवयातच आळेकरांकडून घडलेल्या नाट्यतपस्येचा, म्हणजेच आधुनिक मराठी रंगभूमीशी त्यांचा जो प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष संबंध आला, त्या संबंधाच्या प्रभावाचा त्यांच्या रंगमंचीय अनुभवांचा आणि त्यांनी केलेल्या नाट्यवाङ्मयाच्या आणि नाट्यसंबद्ध वाङ्मयाच्या वाचनाचा/अभ्यासाचा विचारही स्थूलपणे आपल्या दृष्टीपुढे असणे आवश्यक आहे.

" नाट्यलेखन ही आपल्या बाबतीत एक प्रतिक्षिप्त क्रिया आहे, असे आळेकरांनी पुन्हा पुन्हा स्पष्ट केले आहे. ते म्हणतात, 'एक नाटककार म्हणून मला फारशी उमेदवारी करावी लागलेली नाही मी जेव्हा लिहायला सुरुवात केली, तेव्हा मी अगदी तरुण होतो. त्यामुळे नाटकासंबंधी अगोदर पद्धतशीर अभ्यास आणि विचार करून मी माझे लेखन केलेय, असे झालेले नाही. मी विज्ञानशाखेचा विद्यार्थी. त्यामुळे साहित्याच्या प्रत्यक्ष अभ्यासाशीही माझा संबंध आलेला नाही. याचा एक फायदाच झाला. तो म्हणजे मी फ्रेश होतो आणि कोणत्याही अर्थाने बध्द नव्हतो. आजही मी लेखक - समीक्षकांच्या वर्तुळातून वावरत नाही. मला जसे लिहावेसे वाटले, तसे मी लिहीत गेलो. अमुक एक गोष्ट मराठी नाटकांत अद्याप आलेली नाही आणि म्हणून मी ती आणायला हवी, असे हेतुतः मानून मी माझे नाट्यलेखन केलेले नाही."

युरोप-अमेरिकेतील आणि अन्य विदेशांतील आधुनिकतम रंगभूमीचे आणि नाट्यपरपरेचे स्वरूप ज्ञात होण्यासाठी जे वाचन घडणे आवश्यक होते, तेही पहिल्या दोन नाटकांच्या लेखनापूर्वी घडलेले नव्हते. 'महानिर्वाण'च्या लेखना-नंतरच त्यांनी पिटरच्या काही एकांकिका वाचल्या, प्रीस्टले, रॅटिगन, ऑरन इ. चे लेखन वाचले. ऑरनच्या 'प्रीक अप युवर इयर्स' या चरित्राने ते विशेष प्रभावित झाले. 'महानिर्वाण' मध्ये कीर्तनाचा जो उपयोग करून घेतलेला आहे, तोही प्रयोगात्मक लोककलांचा जाणीवपूर्वक उपयोग करण्याच्या प्रयत्नातून नव्हे, तर वर्षानुवर्षे कीर्तने सहजपणे कानी पडत राहिल्याच्या संस्कारातून अभावितपणे झालेला आहे, असेही त्यांनी स्पष्ट केले आहे. प्रयोगात्मक लोककलांचा उपयोग अथवा 'अ-परिणाम' (प्रेक्षकांचे चिंतनशील साक्षित्व निर्माण करण्याचे तंत्र



‘महानिर्वाण’ : एक लोकधर्मी विरूपिका

Alienation Effect/A-Effct) साधण्याच्या तंत्राचा वापर हाही अर्थातच आळेकरांच्या भूमिकेतून पाहाता, ब्रेस्टचा परिणाम आहे. कारण ब्रेस्टही त्यांनी ‘महानिर्वाण’च्या लेखनानंतर बऱ्याच अवधीनतर वाचला, असे त्यांचे म्हणणे आहे.

आपली नाटके ‘विरूपिका’च्या (‘अॅव्सडॅ ड्रामा’ किंवा ‘डार्क कॉमेडी’च्या) वळणावर का गेली, याची मीमांसा करताना स्वतः नाटककार आळेकरांनी काय म्हटले आहे, तेही ‘महानिर्वाण’च्या संदर्भात समजून घेणे आवश्यक आहे, महत्त्वाचे आहे, ते म्हणतात.

“ज्याला आपण ‘अॅव्सडॅ ड्रामा’ किंवा ‘डार्क कॉमेडी’ म्हणतो, त्याचा, एक विशिष्ट संस्कृती आणि काळ यांच्याशी मिळताजुळता असा योग्य फॉर्मच असायला हवा असे मला वाटते. याचा अर्थ असा नव्हे की, मी माझी नाटके अॅव्सडॅ ड्रामाच्या दृष्टिकोनातून लिहिली आहेत. मी तुम्हाला अगोदरच सांगितल्य की, लेखन ही माझ्यापुरती एक प्रतिक्षित क्रिया आहे. मी इथल्या भूमांतला आहे. माझ्या-भोवतीच्या मानवी अनुभवांतून मी अनुभवांचे ग्रहण करीत आलो आहे. मी जर अधिकृतपणे, खरेपणाने यथातथ्यतेने लिहीत असेन (आणि मी तसेच लिहितो), तर माझ्या लेखनात समकालीन जाणिवांतून व्यक्त होणारा ‘टोटल इथॉस’ प्रकट होणे अपरिहार्यच आहे. खऱ्या अर्थाने यथातथ्य आयुष्य जर प्रत्यक्ष स्टेजवर प्रस्तुत केले, तर ते अॅव्सडॅच असणार. तेव्हा, मी जे मांडतोय ते खरे आहे, म्हणून अॅव्सडॅही आहे, असेच म्हणायला हवे. भाषा, स्वभाव, पद्धती आणि मॅनर्स यांच्यातून जो संवाद (कम्प्युनिकेशन) होत असतो, तोच जर कुठित झाला, तर अॅव्सडॅटो निर्माण होते. अशी अॅव्सडॅटो मानवी असते. आणि तिचे स्वरूप समजून घेतल्यामुळे मानवी स्वभावाचे स्वरूप समजून घ्यायला मदत होते. मी माझ्या नाटकांतून याचा शोध घेत असतो. ही जी खोलवर असलेली अॅव्सडॅटो आहे, तिचा शोध लागण्याचा अपरिहार्य परिणाम म्हणजे माझ्या नाटकांतली पात्रे नेहमीसारखी न होता ‘अँटीहीरोज्’ बनतात, कॉमिक, पॅथेटिक बनतात. त्यांच्यात एक प्रकारचा ‘डार्क टोन्’ येतो. त्यांच्यातून व्यक्त होणाऱ्या प्रवृत्तींचे स्वरूप ‘अनूहोली’ असते आणि त्यांच्या वर्तनातून हेतुशून्यता आणि उद्विग्नता प्रकट होत असते.”

अगदी अद्यतन रंगमंचीय वातावरणाशी आणि नव्या नाट्यसमीक्षेशी संबद्ध परिभाषेत आळेकरांनी स्वतःच्या नाटकांच्या प्रकृतीची ही जी चिकित्सा केली आहे, ती बऱ्याच कालावधीनंतर आपल्या नाटकांकडे ‘मागे वळून पाहिल्यावर’ केलेली आहे, असे सांगायलाही ते विसरले नाहीत. केवळ नाटकांच्याच नव्हे, तर कोणत्याही अस्सल कलाकृतीच्या निर्मितप्रक्रियेत अशी जाणीवपूर्वकता अथवा

हेतुपूर्वकता नसते, हे जरी खरे असले, तरी कलावंतांच्या संस्कारांचा, वृत्ति-प्रवृत्तींचा त्यांच्याभोवती असणाऱ्या सामाजिक-वैचारिक पर्यावरणाचा अपरिहार्य परिणाम त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या समग्र जीवनदृष्टीवर घडत असतो. आळेकर ज्या 'समकालीन जाणिवां'चा आवर्जून उल्लेख करतात, त्या जाणिवा स्वतः त्यांच्या संस्कारातून, त्यांच्याभोवतीच्या सामाजिक-वैचारिक पर्यावरणातूनच दृढ झालेल्या आहेत, हे उघड आहे. या सर्व जाणिवा 'आधुनिकते'च्या गाढ प्रवाहातून उद्भवलेल्या आहेत, हेही आपल्याला सहजपणे जाणवते. त्याचमुळे 'मी इथल्या भूमीतला आहे, माझ्याभोवतीच्या मानवी अनुभवांतून मी अनुभवांचे ग्रहण करीत आलो आहे,' हे आळेकरांचे म्हणणे खरे असले, तरी अनुभवांचे ग्रहण करणारी त्यांची दृष्टी ही आधुनिकतम आहे / नाट्यक्षेत्रातल्या आधुनिकतम प्रवाहांच्या प्रभावाने भारलेली आहे, हे आपणांस विसरता येणार नाही. अनुभव ग्रहण करण्याच्या या दृष्टीच्या भिन्न विशेषांमुळेच फ्रेंच नाटककार मोलिएरचे मराठीत अवतरण घडविणाऱ्या माधवराव जोशींचे 'म्युनिसिपालिटी' हे नाटक अधिक 'देशीय' असल्याचे भावते आणि कुठलाही विदेशी प्रभाव घडलेला नसताना लिहिलेले असल्याचा दावा सांगणाऱ्या आळेकरांचे 'महानिर्वाण' हे नाटक मात्र पश्चिमी कलाकृतींचे देशी रंगभूमीवर अवतरण घडल्यासारखे जाणवते.

आळेकरांनी नाट्यलेखनाला प्रारंभ केला तेव्हा, विशेषतः 'मिकी आणि मेमसाहेब' आणि 'महानिर्वाण' ही पहिली दोन नाटके पूर्ण होईपर्यंत त्यांनी पाश्चात्य नाट्यप्रकृतींचा, नाट्यविचारांचा आणि रंगभूमिविषयक नव्या प्रवाहांचा पद्धतशीर अभ्यास केला नव्हता, या अर्थानेच 'मी जेव्हा लिहायला सुरुवात केली तेव्हा मी अगदी तरुण होतो. . . फ्रेश होतो आणि कोणत्याही अर्थाने बद्ध नव्हतो,' हे त्यांचे म्हणणे विचारात घ्यायला हवे. एरव्ही, 'महानिर्वाण'च्या संदर्भातच, 'पथेर पांचाली', एलियटची नाटके आणि चांगले इंग्रजी सिनेमे यांमुळे आपली 'जाणीव विस्तारली असल्याचे' त्यांनी स्वतःच स्पष्ट केले आहे. महाविद्यालयीन शिक्षणाच्या प्रारंभकाळातच ते प्रोग्रेसिव्ह ट्रॅमॅटिक असोसिएशन (पी. डी. ए.) या पुण्यातल्या प्रख्यात नाट्यसंस्थेचे सदस्य झालेले होते. एवढेच नव्हे, तर कॉलेजच्या पहिल्या वर्षात शिकत असताना, पी. डी. ए. च्या भालबा केळकरांनी बसवलेल्या 'दिनूच्या सासूबाई राधाबाई' या नाटकात दिनूचे काम त्यांनी केले होते. "मी पहिल्यांदाच नाटकात काम करीत होतो आणि, प्रेक्षकांचा चांगला प्रतिसाद नाटकाची रंगत कशी वाढवू शकतो, ते मी प्रथमच अनुभवले," असे आळेकरांनी या भूमिकेच्या संदर्भात मिळालेल्या अनुभवाविषयी म्हटले आहे. "याच दरम्यान माधव वझेने दिग्दर्शित केलेल्या 'काळोख' मध्येही त्यांनी काम केले."

‘मिकी आणि मेमसाहेब’ हे ‘महानिर्वाण’ पूर्वीचे आळेकरांचे नाटक तर सत्यदेव दुवे यांनी आयोजित केलेल्या ‘रायटर्स वर्कशॉप’ मध्ये चर्चिते गेले होते. या संदर्भात स्वतः आळेकरांनीच अशी नोंद केली आहे की, ‘मी एम् एस्सी. ला असताना हे नाटक लिहिले. या वेळी सत्यदेव दुवे यांनी एक ‘रायटर्स वर्कशॉप’ आयोजित केला होता आणि मी, जब्बार पटेल, अमोल पालेकर, अच्युत वझे, दिलीप जगताप, गा. पु. देशपांडे इत्यादी त्यामध्ये सहभागी झालो होतो. माझ्या या नाटकावर या चर्चासत्रात खूप चर्चा झाली. आणि या चर्चेचा मला नाट्य-माध्यमाची जाण आणि पकड घट्ट करण्याच्या दृष्टीने खूपच उपयोग झाला.’

यावरून आपल्या हे स्पष्ट ध्यानी येईल की, पुण्या-मुंबईत मराठी रंगभूमीवर घडणाऱ्या नवीनतम प्रयोगांशी संबद्ध अशा नट-दिग्दर्शक-समीक्षकांशी, त्यांच्या नाट्यसंबद्ध विचारांशी, अनुभवांशी प्रारंभापासून आळेकर संबद्ध होते. आपले सामाजिक पर्यावरण आतून निरखण्याची भेदक दृष्टी देणाऱ्या नव्या जाणिवा/विस्तारलेल्या जाणिवा आणि नाट्यमाध्यमाची नवी प्रगत जाण त्यांना या संपर्कातून सहज प्राप्त झालेली होती.

‘महानिर्वाण’चे नाट्यबीज आळेकरांच्या मनात रुजल्यापासून प्रत्यक्ष ते नाटक परिपूर्ण रूपात निर्माण होईपर्यंत जो मुमारे सहा वर्षांचा काळ मधे गेला त्या काळाच्या प्रवाहात नाटककार आळेकरांच्या संवेदनशील मनाने आणि सभो-वतालच्या व्यक्तींच्या आणि समूहाच्या जीवनातले अंतर्नाट्य हेरणाऱ्या त्यांच्या नाट्यप्रतिभेने जे संस्कार सहजपणाने स्वीकारले, ते १९६० नंतर मराठी रंगभूमीवर गाजत असलेल्या नव्या प्रकृतीच्या प्रायोगिक नाटकांशी निगडित होते, असे म्हटले तर आळेकरांनाही ते नाकारता येणार नाही. आळेकरांचे नाट्या-भिमुख कलावंत मन ज्या वातावरणात रमले होते, ते मराठी रंगभूमीवरील वातावरण नव्या नाट्यचळवळीने भारलेले वातावरण होते. या काळातला आळेकरांच्या प्रकृतीचा कोणताही नाट्यासक्त कलावंत ‘पी डी ए,’ ‘रंगायन,’ ‘आविष्कार’ यांसारख्या नाट्यसंस्थांनी निर्माण केलेली नवी जाण/नवी जाणीव टाळून वाढूच शकणार नव्हता. मराठी रंगभूमीवरील या नव्या चेतनेशी संवाद साधण्यासाठी पिटर, ब्रेस्ट, आर्तो, आयोनेस्को, युजिन ओनिल, लॉर्का मुळातून वाचण्याची पूर्वअट पाळण्याची गरज होतीच, असे नव्हे. ज्याप्रमाणे स्वातंत्र्य चळवळीत रंगलेल्या वीरांना ‘गीतारहस्य’ न वाचताही निष्काम कर्मयोगाचे टिळकांचे तत्त्वज्ञान सहज जगतानाही जाणवत होते, त्याचप्रमाणे १९६० नंतरच्या मराठी रंगभूमीवरील नव्या चळवळीत वावणाऱ्या संवेदनशील कलावंतांना नवनाट्याचे हार्द (spirit) सहजच पकडता - पचवता येत होते. आळेकरांच्या

‘महानिर्वाण’चे आकलन - आस्वादन करताना, नाटककार म्हणून झालेल्या त्यांच्या घडणीची ही पार्श्वभूमी लक्षात घेणे म्हणूनच महत्वाचे ठरते. त्यांनी पिंटर किंवा ब्रेस्ट मुळातून ‘महानिर्वाण’च्या निर्मितीपूर्वी वाचला, की नंतर वाचला, हा प्रश्नच या पार्श्वभूमीमुळे गौण ठरतो.

‘महानिर्वाण’च्या लेखनाच्या वेळी आळेकर ‘वृद्ध’ नव्हते, ‘फ्रेश’ होते, ते एवढ्याच अर्थाने की, कोणाही विशिष्ट नव नाटककाराच्या, रंगभूमीवरील नव्या प्रवृत्तींच्या, नाट्यनिर्मितीतील नव्या सरणींच्या अंधानुकरणाला ते प्रवृत्त झाले नाहीत. परंतु १९६० नंतर मराठी रंगभूमीवर नव्या जाणिवानी आणि प्रपाती प्रयोगशीलतेने भारलेले जे वातावरण निर्माण झाले होते, त्या वातावरणाचा संस्कार घेऊनच ते नाटककार म्हणून उभे राहिले आहेत, हे निर्विवाद सत्य आहे. किंबहुना या नव्या प्रपाती प्रवाहाचे प्रपातीपण वाढवणारे एक प्रतापी नाटककार म्हणूनच रंगभूमीच्या इतिहासकारांना त्यांची नोंद करावी लागेल.

‘अ’ - परिणामाच्या क्लृप्त्या

ब्रेस्टच्या प्रभावाच्या बाबतीत आळेकर काहीही म्हणोत - प्रत्यक्षात ‘महानिर्वाण’ या नाटकात प्रेक्षकांनी नाट्यविषयाशी समरसता अथवा तदात्मता न पावता, परात्मभावाने, पारखेपणाने, दुरावा राखून, अलिप्त मनाने नाट्यगत जीवन जोखावे; त्यांनी त्याचा तटस्थ निरीक्षकाच्या भूमिकेतून विचार करावा आणि जे बदलायला हवे ते बदलायला प्रवृत्त व्हावे, यासाठी आळेकरांनी जाणीवपूर्वक अ - परिणाम (Alienation Effect / A - Effect)^{११} साधणाऱ्या क्लृप्त्या वापरल्या आहेत.

‘महानिर्वाण’ या नाटकात रूढ अर्थाने संविधानक नाही. त्याची प्रकृती कथनात्मक (Narrative) आहे. आणि म्हणून ते ब्रेस्टच्या कथन-रंगभूमीच्या-‘एपिक थिएटर’च्या स्वरूपाशी संवादी आहे, तसेच, या नाटकातील केंद्रवर्ती पात्रच मृत्यूनंतर आपल्या महानिर्वाणाचे आख्यान सांगत आहे-आपल्या परिवाराच्या आपल्याविषयीच्या प्रतिक्रिया जाणून घेत आहे, या अद्भुताच्या स्वीकारातूनही प्रेक्षक प्रारंभापासूनच ‘अलिप्त’ व्हायला लागतो-त्या पात्राच्या म्हणजे भाऊरावांच्या दृष्टीतूनच भोवतालच्या जगाचा ताटस्थ्याने विचार करायला लागतो, हे आपण पाहिले आहे.

पण नाटककार आळेकरांनी आपल्या या नाटकात संपूर्ण नाट्यविषयामुळे अथवा नाट्यशैलीमुळे प्रेक्षकांची जी अलिप्तता सहजी साधणे शक्य आहे, तिच्या-

वर समाधान न मानता ‘अ’-परिणाम साधणाऱ्या अनेक क्लृप्त्या जाणीवपूर्वक वापरल्या आहेत, हे नाटक वाचताना अन् पाहताना आपल्या सहज लक्षात येते.

पहिल्या अंकाच्या शेवटी, भाऊराव जुन्या/बंद झालेल्या स्मशानातून नव्या स्मशानात जळण्यासाठी यायला तयार होईनात, तेव्हा स्मशानात एकटा राहिलेला त्यांचा मूलगा नाना म्हणतो, “जाळा, जाळा. माझ्या जड झालेल्या बापाला कुणीतरी पेटवा. त्याची कवटी काळी-चारला फुटू द्या. मला सोडवा. कुणीतरी या. मला मदत करा. काहीच जर जमत नसेल, तर निदान पहिल्या अंकाचा पडदा तरी टाका.”

नानाच्या या उद्गाराबरोबर मृदंगाचा ठेका सुरू होतो आणि पडदा पडतो. नानाचे हे उद्गार आणि त्या क्षणी पहिल्या अंकाची समाप्ती करण्यासाठी पडदा पडणे - यामुळे प्रेक्षकांचे मन एकदम अधिक सावध होते, सत्याभासातून ते मुक्त होते, हे ‘नाटक’ आहे, या जाणिवेचा ते स्वीकार करते. प्रेक्षक या सावध मनः-स्थितीत येत असतानाच मृदंगाचा ठेका सुरू असतो, तो दुसऱ्या अंकात भाऊरावाचे ‘महानिर्वाण आख्यान’ पुन्हा पुढे चालू राहण्यासाठी. पडदा वर जाताच प्रेक्षकांना मंचावर पणती लावलेली दिसते. त्या पणतीचा प्रकाश नानाच्या चेहऱ्यावर येतो आणि ‘महानिर्वाण’चे ‘आख्यान’ पुढे सुरू ठेवणारा भाऊरावांचा वारसदार नाना ‘दुरितांचे तिमिर जावो’ ही ज्ञानदेवांची ओवी तान घेत घेत म्हणतो. या पार्श्वभूमीवर त्या ओवीतल्या प्रत्येक विचार-घटकात उपरोध पुरेपुर भरलेला असतो. या ओवीच्या गायनाने आणि तिच्यातील सूक्ष्म पण तीव्र उपरोधाने प्रेक्षक आणखी सावध होत असताना भाऊराव पुढे म्हणतात :

तिसरी घंटा झाली आहे ।

स्थानापन्न नीट होणे ॥

निर्वाण ज्याचे महान ठरले ।

कथा त्याची सांगताहे ॥

या श्लोकाच्या प्रथमार्धात भाऊराव स्वतःच दुसरा अंक सुरू झाल्याची प्रेक्षकांना जाणीव करून देऊन आसनांवर नीट बसण्याची सूचना देतात - हे ‘नाटक’ चालू आहे, याचे पुन्हा स्पष्ट भान घडवतात आणि उत्तरार्धात आपण स्वतःच स्वतःपासून अलिप्त होऊन स्वतःची कथा सांगत असल्याची जाणीव जागो करतात. सत्याभास (Illusion) हा नाटकाचा आत्मा मानला जातो. नाट्या-संबंधीच्या या दृढ पारंपरिक धारणेतून प्रेक्षकांना बाहेर आणण्यासाठी ब्रेव्हटेने आपल्या अभिनव कथन-रंगभूमीवर सत्याभासाचा निरास करणाऱ्या क्लृप्त्या

(Anti-illusionistic Devices) वापरल्या. आळेकर ब्रेस्टच्याच तंत्रानुसार या प्रकारच्या क्लृप्त्यांचा वापर निःसंदेह स्वरूपात करताहेत. या दृष्टीने, दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभापासून अखेरीपर्यंत विखुरलेले पुढील काही संवाद पहा :

- नाना : (भाऊरावांना उद्देशून) अहो, पण घेरी येऊन पडला असता म्हणजे फाटली असती ना पहिल्या अंकाच्या शेवटी काय वात आणलात. तेवढ्यात अंक संपला म्हणून बरं. नाहीतर उचलून घरी आणावं लागलं असतं मला... (पृ. ४८-४९)

- नाना : भाऊ, मी आता एक्झिट घेतो. च्यायला मेल्यावरही कटवा आम्हाला... (पृ. ५३)

- चाळकरी ४ : अरे मग भेंड्या लावा.

नाना : नको.

चाळकरी ४ : का? का? नको का?

नाना : अहो, पहिल्या अंकात लावून झाल्यात.

- चाळकरी ४ : तुला काय माहित? तुझी एंट्री त्याच्यानंतर आहे.

- नाना : मी विंगेतून बघत नव्हतो का? तुम्हाला प्रॉमिटींग कोणी केलं! (पृ. ६६)

- नाना : खलास भाऊ आय् गॉट् इट्. मला मिळाला डावीकडून तिसरा. जा भाऊ, विंगेत जा. (भाऊ जायला लागतात.)

ह्या नाही, त्या विंगेत जा .. (पृ. ७०)

- नाना : असं करा, तुम्ही माळ्यावर जा ...

भाऊ : काय?

नाना : नाही, विंगेत जा ... (पृ. ७२)

- नाना : जाळ वाढत चालला भाऊ कवटी फुटायची वेळ होत आली. ह्या ज्वालांची चौकट विणत चाललीय. त्यात एका तरुणीचा चेहरा आकार घेतोय. ती तरुणी कदाचित् सात रूपयांत बसली असेल ... (पृ. ८८)

हे सर्व संवाद आळेकरांच्या 'ब्रेस्टीय' उद्दिष्टाकडे स्पष्ट संकेत करणारे आहेत. सत्याभासाचा निरास करून, प्रेक्षकांचा 'पारखेपणा' जाणीवपूर्वक साधण्यासाठीच त्यांनी या क्लृप्त्यांचा वापर केलेला आहे, यात मुळीच संशय नाही. समोर चालू आहे, ते 'नाटक' आहे; ते प्रत्यक्ष जीवनातले घटित नाही; प्रत्यक्ष जीवनाच्या स्थितीगतीचा, इष्टानिष्टाचा, वर्ज्यावर्ज्याचा ताटस्थ्याने विचार करता यावा अन् ते आपणांस अपेक्षित असलेल्या दिशेने बदलता यावे, यासाठी मुद्दाम घडविलेले ते जीवनाचे कृत्रिम पुनर्दर्शन आहे, याची प्रेक्षकांना सतत जाणीव होत राहावी, म्हणून

ब्रेह्म जसा आपल्या नाटकांत सत्याभासनिरासक क्लृप्त्यांचा वापर करतो, तसाच आळेकरांनीही वापर केला आहे. आळेकर या बाबतीत ब्रेह्मचे अनुयायी आहेत.

नाट्यात्म विधीतून आकारलेले नाटक

‘महानिर्वाण’ हे नाटक आशय आणि रूपबंध या दोन्ही अंगांनी लोकाविष्कारांशी जवळक साधते आहे. हे जवळकीचे नाते तिरंगी आहे एक तर भाऊराव नामक एका मध्यमवर्गीय व्यक्तीचा अंत्यविधी आणि त्या अंत्यविधीच्या प्रक्रियेशी निगडित असणाऱ्या घरातल्या अन् घराबाहेरच्या व्यक्तींच्या प्रतिक्रिया हा या नाटकाचा विषय आहे. दुसरे म्हणजे मृत भाऊरावांचा बहिश्चर आत्माच स्वतःच्या अंत्यविधीची आणि त्या निमित्ताने प्रकटलेल्या इतरेजनांच्या प्रतिक्रियांची कहाणी आपल्याला सांगतो आहे; आणि तिसरे म्हणजे विषय मृत्यूशी संबद्ध असल्यामुळे विदेही भाऊरावांनी ही कहाणी सांगण्यासाठी कीर्तनसरणीचा स्वीकार केलेला आहे. नाटकात रूपांतर पावलेला एक नाट्यात्म विधी; ज्याच्या मृत्यूच्या निमित्ताने हा विधी आचरिला जात आहे, त्याचा बहिश्चर आत्मा हाच नाट्यविषयाचा कथक म्हणजे सूत्रधार आणि या कथकाची अथवा सूत्रधाराची कथनसरणी कीर्तनाची—हे ‘महानिर्वाण’च्या आशयाचे अन् रूपबंधाचे तीनही विशेष उघड उघड ‘लोक’प्रकृतीचे आहेत—लोकाविष्कारशैलीचा उत्कट प्रत्यय घडविणारे आहेत. या नाटकाचे वेगळेपण घडविणारे आणि वेगळे असूनही एकरस बनलेले हे तीन घटक क्रमाने निरखल्यावर नाटककार आळेकरांच्या यशाचे अन् मर्यादांचे नेमके स्वरूप आपणांस जाणून घेता येईल. ‘महानिर्वाण’चे विशेष त्याच्या संहितेतून तर प्रकट होतातच, परंतु त्याच्या प्रयोगांतून ते अधिक उत्कट स्वरूपात प्रतीत होतात, हे तथ्य अनेकदा पाहिलेल्या प्रयोगांतून जाणवत असले, तरी येथे ससंदर्भ चर्चेच्या सोयीसाठी ‘संहिता’च सतत पुढे ठेवली आहे.

‘महानिर्वाण’ हे या नाटकाचे नाव मृत्युघटनेचेच द्योतक असले, तरी ते नाव नाटककाराने विरूपिकेची प्रकृती पुष्ट करण्याच्या हेतूनेच वापरले आहे. आपल्याला माहित आहे की, ‘महानिर्वाण’ किंवा ‘महापरिनिर्वाण’ ही संज्ञा मृत्युघटनेची द्योतक असली, तरी ती भगवान् बुद्धाच्या मृत्यूची घटना नोंदविण्यासाठीच केवळ वापरली गेलेली आहे. हिंदू परंपरेत ज्याप्रमाणे मोक्ष/मुक्ती ही संज्ञा साधु-सत्पुरुषांना मृत्यूनंतर प्राप्त होणाऱ्या अवस्थेची द्योतक आहे, त्याचप्रमाणे ‘निर्वाण’ ही संज्ञा बौद्ध परंपरेत भिक्षूला प्राप्त होणाऱ्या अंतिम अवस्थेची द्योतक आहे सर्व-साधारण बौद्ध भिक्षूचे ते निर्वाण आणि भगवान् बुद्धाचे ते महानिर्वाण. एका सामान्य माणसाच्या मृत्यूनंतर त्याच्या अंत्यविधीची जी परवड झालेली आहे, त्या परवडीला कारणीभूत असणाऱ्या मृताच्या आणि त्याच्या जवळच्या-दूरच्या परिवाराच्या

रोगट मानसिकतेचे दर्शन घडविण्यासाठी आळेकरांनी उपराधानेच ही संज्ञा वापरली आहे, त्या संज्ञेतील भव्योदत्त मूलाशयाचे हेतूतःच अवमूल्यन केले आहे. क्षुद्र कारणासाठी घडणाऱ्या मोठ्या भांडणांचा उपहासाने उल्लेख करताना आपण ज्याप्रमाणे 'महाभारत घडले' असा वाक्प्रचार करतो. त्याचप्रमाणे इथे 'महानिर्वाण' या संज्ञेचा वापर केलेला आहे 'एका सामान्याच्या मृत्यूचे महानिर्वाण झाले' असे जेव्हा स्वतः मृत भाऊरावच वैतागाने उद्गारतात, तेव्हा 'महानिर्वाण' या नावातून नाटककाराला काय सुचवायचे आहे, ते स्पष्ट होते.

अंत्यविधी हा महापुरुषाचा असो अथवा सामान्याचा असो, तो इतर अनेक विधींप्रमाणे प्रकृतितः नाट्यात्मक असतो. किंबहुना विधी आणि नाट्य यांचा अतूट संबंध आहे. नाट्येतिहासाचे जगभरचे अनेक अभ्यासक असे आग्रहाने मानीत आणि मांडीत राहिले आहेत की, नाट्याचा उगम विधीतून झालेला आहे. नाट्येतिहासज्ञांचे हे मत सर्वस्वी जरी स्वीकारता आले नाही आणि नाट्य हे केवळ विधिमूलक असल्याचे जरी मान्य केले नाही, तरी नाट्याचे एक मूळ विधीत आहे, हे कोणीच नाकारू शकणार नाही. विधी आणि नाट्य यांत प्रकृती आणि प्रभाव या दोन्ही अंगांनी साम्य आहे. विधीत ज्याप्रमाणे एखादे मिथक (Myth) अथवा मिथकात्म श्रद्धेचे रूप अनेक क्रियांतून प्रत्यक्षीकृत, अभिनीत केलेले असते, त्याचप्रमाणे नाटकातही पूर्वप्रचलित अथवा नाटककाराच्या प्रतिभेतून प्रसवलेले एखादे नवीन मिथक अभिनीत केलेले असते. मिथक, ते अभिनीत करणाऱ्या व्यक्ती (Performers) आणि ते मिथक अभिनीत होत असताना पाहणाऱ्या आणि पाहाताना भारल्या जाणाऱ्या व्यक्ती (Spectators / Audience) दोहीतही असतात. तसेच विध्याचरण आणि नाट्यप्रयोग या दोहीतला काळ हा नेहमीच वर्तमानकाळ असतो. त्या दोहीत जे घडते, ते आपल्या दृष्टीपुढे / आत्ता आणि इथे घडत असते.^{१२} विधी आणि नाट्य यांतील या सर्वांगीण साम्याचा विचार करता, 'महानिर्वाण' मध्ये अंत्यविधीसारख्या एका नाट्यात्मक विधीचेच नाटकांत रूपांतर घडले आहे, याची अपूर्वाई वाटण्याचे कारण नाही. परंतु तरीही प्रेक्षकांना अपूर्वाई वाटते आहे, नवलाई जाणवते आहे. नाट्याच्या प्रदीर्घ विकासक्रमात, नाट्यकलेचे मूळ विधीत आहे, विधीच्या नाट्यात्मकतेत आहे, याचे भान गळून पडलेले होते, ते 'महानिर्वाण' मध्ये पुन्हा जागवले गेले आहे आणि मूळच्या एका गंभीर, शोकात्मक, भयघूसर नाट्यात्मतेला 'विरूपिके'चे स्वरूप दिले गेले आहे, यामुळेच 'महानिर्वाण' पाहाताना प्रेक्षकांना अपूर्वाई वाटते आहे, नवलाई जाणवते आहे.

उपनयन, विवाह आणि अंत्यविधी हे आपल्या परंपरेत महत्त्वाचे नाट्यात्मक विधी आहेत. ते महत्त्वाचे अशासाठी आहेत की, त्या तीनही विधींत अभिनीत

होणा-या, क्रियारूप पावणा-या, मिथकाचे स्वरूप स्पष्ट असते आणि नाट्यात्मतेचे गांभीर्य उत्कट असते. त्याचमुळे हे विधी ‘अभिनीत’ होत असताना ‘प्रेक्षक’ अधिक संख्येने उपस्थित असतात. हे तीनही विधी मानवी जीवनातल्या महत्त्वाच्या अवस्थांतरांशी निगडित असे विधी (Rites of passage) असल्यामुळे महत्त्व पावलेले आहेत. उपनयन हा विधी व्यक्तीच्या वयात घेण्याशी संबद्ध असून, तिचे क्षुद्रत्व, शूद्रत्व संपवून तिला समाजाचा जबाबदार घटक बनविण्यासाठी दिव्य पुनर्जन्म प्राप्त करून देणारा आहे. त्याचमुळे शूद्रावस्थेतील बटूचा प्रतीकात्मक मृत्यू, आचार्यांच्या गर्भाशयात त्याचे प्रतीकात्मक शयन आणि नंतर त्याला लाभणारा नवा दिव्य पुनर्जन्म – हे या विधीचे मुख्य घटक उघड उघड मिथिकात्मक श्रद्धेचेच द्योतक आहेत. विवाहात तर द्यावा-पृथ्वीच्या मीलनाचे नाट्य त्यांच्या मानवी लघु-रूपांच्या (वधु-वरांच्या) द्वारा अभिनीत केले जात असते. या वेळी विवाह-मंडपाचे, वेदीचे, वधु-वरांच्या आणि वऱ्हाडी मंडळींच्या वेषभूषेचे जे झगमगीत स्वरूप असते, ते लौकिकाची पातळी ओलांडून दिव्यात्म पातळीवर गेलेले असते. या वातावरणाचे आणि वेषभूषेचे हे स्वरूप केवळ त्या विधीतल्या सहभागातच समर्पित होऊ शकते. अंत्यविधीतही अशीच उत्कट नाट्यात्मता असते. मृत व्यक्तीच्या आत्म्याचा प्रवास या लोकापलीकडच्या जगात सुरू होणार असतो. मृत्यूच्या क्षणाने त्याच्या महायात्रेचे प्रस्थान ठेवले गेलेले असते. त्या क्षणापासून तेराव्या-चौदाव्या दिवसापर्यंत मृत व्यक्ती विद्यमान, वर्तमान असतेही आणि नसतेही. किंबहुना आपण असे म्हणू शकतो की, एका अविद्यमानाच्या, अथवा अनुपस्थिताच्या उपस्थितीत त्याच्यासाठी आणि त्याला उद्देशून, संबोधून अनेक क्रिया केल्या जातात. मृताच्या चिरविरहाचे दुःख एकीकडे असते, तर त्याने त्याच्या परिवारातल्या जिवंत व्यक्तींशी संबंध ठेवून त्यांच्या जगण्यात अडथळा आणण्याच्या शक्यतेचे भय दुसरीकडे असते. त्याचमुळे अंत्यविधीला दुःख आणि भय या संदर्भाने परस्परविरुद्ध असणा-या-भावांचे संमिश्र अघिष्ठान लाभलेले असते. मृताच्या वारसदारांच्या मनातील या संमिश्र भावांचे क्रियारूप प्रकटन (Performance of Ambivalence) हेच अंत्यविधीचे स्वरूप आहे.^{१३} अंत्यविधीचा नायक असतो मृत व्यक्तीचा आत्माच म्हणजे जो लौकिकार्थाने उपस्थित नाही, त्याच्या उपस्थितीने, त्याच्या प्रभुत्वानेच हा विधी भारलेला असतो. अंत्यविधीतली नाट्यात्मता अधिक उत्कट बनते ती या अनुपस्थितीच्या उपस्थितीने.

जे अनुपस्थित आहे, त्याची सदेह अथवा विदेह उपस्थिती हे जे अंत्यविधीचे ‘प्राणभूत’ वैशिष्ट्य आहे, ते नाट्याच्या प्राणतत्त्वाचे भान घडविणारे आहे. कारण नाट्यातही अविद्यमानाची किंवा अनुपस्थिताची – उपस्थितीच अभिनेते जाणवून देत असतात. ‘महानिर्वाण’मध्ये आळेकरांनी अंत्यविधीतली ही नाट्यतत्त्वस्पर्शी

नाट्यात्मता नेमकी पकडून, त्या मूळच्या नाट्यात्म विधीचेच विशिष्ट सामाजिक संदर्भानिशी नाटकांत रूपांतर केले आहे. परस्परविरुद्ध भावांच्या प्रकटीकरणा-मुळे वर्णन विलक्षण बनणाऱ्या एका शोकात्म, गूढगंभीर, भयघूसर विधीला 'विरूपिके'चे रूप दिले आहे. या नाट्यात्म विधीत आळेकरांच्या नाट्यप्रतिभेला एक नाटक 'दिसले', हे कौतुकास्पद आहे. मात्र वाचक - प्रेक्षकांपर्यंत हे नाटक पोचवण्याच्या प्रयत्नात मात्र त्यांची साधना उणी पडली आहे. या विधीचे परंपरागत तपशील त्यांनी नीट समजून घेतले नाहीत; त्यामुळे रसहानी करणाऱ्या विसंगतींना या नाटकात, विशेषतः दुसऱ्या अंकात अकारणच प्रवेश मिळाला आहे. अनुपस्थिताची सदेह उपस्थिती हे अंत्यविधीतले केंद्रवर्ती वास्तव मात्र आळेकरांनी 'महानिर्वाण'मध्ये मृत भाऊरावांच्या दृश्य बहिश्चर आत्म्याच्या 'अतिकल्पिता'त छान पकडले आहे.

बहिश्चर आत्मा : एक अतिकल्पित (Fantasy)

बहिश्चर आत्म्याचा अथवा बहिश्चर प्राणाचा कल्पनावंध (Motif of External or Wandering Soul) लोककथांच्या विश्वात जगभर पाहायला मिळतो. भारतीय लोककथांत अन् मिथकांत या कल्पनावंधाचा वापर जागोजाग आढळतो सिद्ध, योगी, साधुसंत आणि कोणत्याही प्रकारच्या अद्भुत शक्तीने युक्त असलेले प्राणी आपला आत्मा देहापासून अलग करू शकतात, अशी परंपराशील समूहमनाची दृढ समजूत आहे. त्या विदेही आत्म्याचा संचार मग अनियंत्रितपणे होऊ शकतो. नागार्जुन, शंकराचार्य, नामदेव आणि अनेक नाथयोगी यांच्या बहिश्चर आत्म्याच्या कहाण्या सिद्धचरित्रपर वाङ्मयात पुनःपुन्हा आढळतात. ज्याचा बहिश्चर आत्मा एका पोपटात प्रविष्ट झालेला होता, त्याची यातनापूर्वक हत्या त्या पोपटाला क्रमाने यातना देऊन मारल्याने घडली, अशी एक अद्भुत कथा आपल्याला माहीत आहे. बहिश्चर आत्म्याचा हा कल्पनावंध, हे अतिकल्पित (fantasy) लोककथेच्या प्रकृतीतून आपण अगदी सहजपणे स्वीकारतो. त्यामुळे मृत भाऊरावांच्या आत्म्याने आत्मकहाणी सांगणे हे आपल्या नाट्य-स्वादात अडथळा आणणारे न ठरता, आस्वादाच्या प्रक्रियेला एखाद्या यात्वात्मक परिणामाप्रमाणे पोषक ठरते. किंबहुना, बहिश्चर आत्म्यालाच मृत व्यक्तीच्या अंत्यविधीच्या संदर्भात घडणाऱ्या घटनांचा साक्षी आणि कथक बनविल्यामुळे या जगातल्या नाट्यांचे अंतःस्वरूप प्रकट होणे सुगम झाले आहे. या नाना नाट्यांचे जे 'नाटक' जागृत मनांच्या पातळीवरून घडत असते, ते त्या मनांच्या अतःस्तलातील भाव-भावनांशी मुळीच संवादी नसते. उलट आतला भाव अन् बाहेरचा भाव हे परस्परविरोधी असतात, हे भाऊरावांना (म्हणजे त्यांच्या विदेही आत्म्याला) समजू शकले, ते त्यांच्या देहविमुक्त संचारामुळेच. या जगातल्या

नात्यांत जी शुभता, जी स्नेहपूर्णता, जी त्यागशीलता ‘दाखली’ जाते आणि जी आपण भावडेपणाने स्वीकारून पावलोपावली वंचित होत असतो, तिच्या व्यर्थतेचे, तिच्यामागे सुप्त-गुप्तपणे अस्तित्वात असलेल्या स्वार्थ - परायणतेचे भेदक दर्शन घडवणे आणि त्या पार्श्वभूमीवर माणसाच्या एकटेपणावर लक्ष केंद्रित करणे हे या नाटकाचे निमित्तप्रयोजन आहे. या प्रयोजनाचो पूर्ती लीलया घडू शकली, ती बहिश्चर आत्म्याचे अतिकल्पित (Fantasy) नाटककाराने अन् प्रेक्षक - वाचकांनी स्वीकारल्यामुळेच.

पण या बाबतीत प्रेक्षक - वाचकांचा विरस होतो, तो नाटककार आळेकरांनी या कल्पनाबंधाच्या स्वीकारात संगती न राखल्यामुळे, या कल्पनाबंधाच्या बाबतीत आळेकर काहीसे भ्र्रांत आहेत. परंपरेत आणि त्याचमुळे प्रेक्षक - वाचकांच्या संस्कारकोशात या कल्पनाबंधाचे जे स्वरूप आहे, ते त्यांनी समग्रपणाने समजावून घेतले नाही त्यामुळे, त्यांच्या हाती आलेले एक समर्थ साधन त्यांना आपल्या साध्याच्या परिपुष्टीसाठी नीटपणे वापरता आलेले नाही. या कल्पनाबंधाच्या वावतीत त्यांचो समज गोंधळाची असल्यामुळे, त्यांनी त्याच्या स्वीकाराच्या आणि वापराच्या बाबतीत धरसोड केली आहे - त्या धरसोडीतून कमालीची विसंगती निर्माण झाली आहे, आणि त्या विसंगतीमुळे नाट्याशयाच्या सहज विकासात आणि रूपबंधाच्या लयीत अडथळे आले आहेत. हे अडथळे सहज टाळता आले असते, म्हणूनच या भ्र्रांतीचे स्वरूप समजावून घेणे नाटककार आणि प्रेक्षक - वाचक या दोघांच्याही बाजूने उपकारक ठरेल.

कल्पनाबंधाच्या स्वीकारातील भ्र्रांती

पहिल्या अंकाच्या प्रारंभी मृत भाऊरावांचा आत्मा प्रथम काही काळ देहाच्या सान्निध्यात राहून आपल्या पत्नीला आपल्या मृत्यूची जाणीव देत आहे. अन् त्यावर तिचा विश्वास बसत नाही - पती आपली थट्टा करीत आहे, असे तिला वाटते. त्यामुळे त्या बहिश्चर आत्म्याला नाइलाजाने देहापासून दूर जाऊनच आपल्या पत्नीची आपल्या मृत्यूबद्दल खात्री पटवावी लागत आहे -

(पुरुष उठतो. फक्त, कुणी तरी झोपले आहे असे वाटावे अशी शाल करून ठेवतो. आणि बाजूला आळस देत उभा राहतो. पण स्त्रीला हे दिसत नाही. तिला तो अजून तेथे झोपला आहे, असे वाटते. पुरुष तिच्यापासून लांब उभा राहतो आणि)

पुरुष : मग घे हा पुरावा.

(स्त्री दचकते. कारण पुरुषाचा स्पर्श तिला शालीतून होतोय अशी

कल्पना, पण आवाज मात्र भलतीकडून ऐकू येतो. म्हणून ती गोंधळली आहे.)

स्त्री : (शालीला उद्देशून) अहो कुणी तरी आलंय.

पुरुष : (हसतो.) अगं, कुणी सुद्धा आलं नाही नि गेलं नाही. मीच आहे-
तुझा पतिदेव.

(स्त्री अजून गोंधळलेलीच तिला नवऱ्याचा स्पर्श एका दिशेला आणि आवाज भलतीकडे, हे कोडे उलगडत नाही.)

स्त्री : अहो, उठा ना. (चादरीला हलवते.)

पुरुष : (हसत) कशी फसलीस ! अजून विश्वास बसत नसेल, तर जनतेचे मत घे - - - - -

स्त्री : अहो, पण तुम्ही माझ्या हाताला लागताय् इथे. पण तुमचा आवाज भलतीकडून कसा येतोय् ?

पुरुष : कारण मी मूक्त आहे. माझा अचेतन देह इथे पडलेले आहे. माझा आवाज अंतराळमय झालाय्. काढ ती शाल आणि बघ माझा मृतदेह

(पृ. ६-७)

या उताऱ्यातील रंगसूचना आणि संवाद ध्यानी घेतल्यावर आळकरांनी फॅटसीचा वापर करण्यासाठी बहिश्चर आत्म्याचा कल्पनाबंध प्रारंभी तरी योग्य प्रकारे स्वीकारला असल्याचे स्पष्ट होते. मृत भाऊरावांचा आत्मा देहापासून दूर होऊन, भाऊरावांच्या परिचित रूपातच प्रेक्षकांपुढे आळस देत उभा राहतो. आळस देण्याची क्रिया ही 'महानिद्रे'तून उठल्याची द्योतक आहे. भाऊरावांचा देह पूर्ण अचेतन आहे. नेहमीच्या परिचित रूपाचा आभासमय स्वीकार करणारा त्यांचा आत्मा पत्नीशी बोलतो आहे, तिला त्यांचे बोलणे ऐकू येत आहे, तिकडे त्यांचे रूप दिसत नाही. 'नवऱ्याचा स्पर्श एका दिशेला आणि आवाज भलतीकडे'; हे 'कोडे' तिला उलगडत नाही. भाऊराव त्या कोड्याचा उलगडा करून आपल्या पत्नीला आपल्या मृत्यूचे भान घडवीत आहेत.

या भानानंतर त्यांची पत्नी शोक करू लागते. क्रमाने चाळकरी गोळा होऊ लागतात. 'भाऊ गेले', ही वार्ता चाळीत प्रसृत होऊ लागते. यापुढे जे, 'नाट्य' घडणार आहे, त्याचा अनुभव प्रेक्षकांना देण्यासाठी भाऊराव प्रेक्षकांपुढे 'कीर्तन-काराच्या वेषात' प्रवेश करतात आणि आपले 'महानिर्वाण आख्यान' सुरू करतात. कीर्तनकाराच्या वेषात प्रवेश करण्यासाठी भाऊरावांना तो वेष शोधावा लागत नाही. कारण त्यांनी-म्हणजे त्यांच्या बहिश्चर आत्म्याने केवळ संकल्पाने तो वेष,

ते कर्तनकाराचे आभासमय रूप स्वीकारलेले असते. ते केवळ प्रेक्षकांनाच प्रतीत होणारे असते. इतर नाटकगत परिवारास त्या रूपाचे भान नसते. (पृ. ८-९)

येथवर आळेकर बहिश्चर आत्म्याच्या कल्पनावंधाच्या बाबतीत योग्य वाटेवर आहेत. या कल्पनावंधाचे त्यांनी स्वीकारलेले विशेष आपण त्यांच्याच रंगसूचनांतून आणि संवादातून वेगळे काढून पाहू शकतो.

- १) माणसाचा आत्मा त्याच्या देहापासून दूर होऊन अन्यत्र संचार करू शकतो - बहिश्चर बनू शकतो.
- २) तो आपल्या मूळ सर्वपरिचित रूपात किंवा अन्य कोणत्याही रूपात अभास-मयतेने प्रकट होऊ शकतो - त्या त्या रूपाशी संवादी असे संवाद करू शकतो.
- ३) आपण वेळोवेळी स्वीकारलेले रूप कोणाला दिसावे आणि आपले त्या त्या रूपातले बोलणे कोणाला ऐकू यावे, हे त्या बहिश्चर आत्म्याच्या संकल्पावरच अवलंबून असते.

बहिश्चर आत्म्याचा आणखी एक, म्हणजे चौथा विशेष आळेकरांनी पहिल्या अंकाच्या शेवटी स्वीकारला आहे. तो विशेष म्हणजे बहिश्चर आत्मा आपल्या संकल्पानुसार पुन्हा आपल्या मूळच्या अचेतन देहात - तो देह तोवर अस्तित्वात असेल तर - प्रवेश करू शकतो. जुन्या स्मशानात भाऊरावांचा देह नेल्यावर ते स्मशान बंद झालेले असल्याचे समजते. नवे स्मशान फार दूर आहे. प्रेत वाहून नेणाऱ्या चाळक्यांची तिकडे जाण्याची मनातून तयारी नाही. म्हणून ते ‘आम्ही गाडी घेऊन येतो’, अशी भाऊरावांच्या मुलाला, नानाला थापे मारून धरोवर जातात. स्मशानात भाऊरावांच्या प्रेताच्या तिरडीजवळ एकटा नाना असतो -

(सगळे निघून गेलेले. फक्त नाना आणि भाऊ उरतात. भाऊंना खोकला येतो. नानाला प्रथम वाटतं, भासच झाला. धीर करून मागे बघतो. भाऊ खुणा करीत असतात नाना भीत भोत जातो. खिशातील ब्लेडने ताटी मोकळी करण्याचा आविर्भाव करतो. भाऊ आळोखे-पिळोखे देत उठून बसतात. एकदम म्हणतात-)

भाऊ : कोण आहे रे तिकडे? आम्हाला पाजा. समोरच पाजा. इंद्र कुठाय? तिलोत्तमेला पाठवा. रंभेला उद्या पाठवा. अजून जोश्यांच्या बंडूची आई कशी आली नाही?

नाना : अहो, असं काय करताय? तुम्ही मेलांत ना?

भाऊ : नाही. आम्ही स्वर्गात गेली, तरी आमचा वास आम्हांलाच येतोय. अरे, जन्नते फिरदोशचा फाया आमच्या कानांत ठेवा.

नाना : भाऊ, तुम्ही मेलेले आहात.

भाऊ : इंद्राला बोलवा. यमाला मेमो पाठवा. भरल्या संसारातून उठवतो म्हणजे काय ?

नाना : कसला मेमो भाऊ ? तुम्ही जिवंत नाही. लोक घाबरतील तुम्हाला. तुम्हांला अजून अग्नी दिलेला नाही. (स्तब्धता)

भाऊ : कुणीच दिसेना आसपास, म्हणून मला वाटलं, अग्नीच दिला आणि स्वर्ग आला.

नाना : अजून गाडी आलेली नाही.

भाऊ : ती येणार नाही. सगळे जण चाळीत आंधोळ करत असतील. ह्या लोकांना मी चांगला ओळखतो. मी पण त्यांच्यातलाच.

नाना : चला.

भाऊ : कुठे ?

नाना : नव्या स्मशानात.

भाऊ : मी येणार नाही. नव्या स्मशानात जळणार नाही. जळीन तर येथेच जळीन. नाही तर सडून जाईन.

नाना : असं काय करताय भाऊ ? येथे जळण्यास मनाई आहे. तुम्ही सडत चाललात भाऊ.

भाऊ : आपण जळणार नाही काय वाटेल ते झालं तरी.

नाना : चलता की नाही ?

(नाना जबरदस्ती करू लागतो. भाऊ हुलकावण्या देतात. शेवटी नाना भाऊंना घट्ट पकडतो. उचलतो. पण ते जड झालेत. शेवटी कळवळून म्हणतो—) जाळा, जाळा, माझ्या जड झालेल्या बापाला कुणी तरी पेटवा .. (पृ. ३६-३७)

या प्रसंगातून हे स्पष्ट दिसते की, भाऊरावांचा बहिश्चर आत्मा नानाशी संवाद करण्याच्या सोयीसाठी आणि स्मशानातून देहाला चालत पुन्हा घरी आणून लपवून ठेवण्याच्या सोयीसाठी आपल्या मूळच्या देहात काही काळासाठी पुन्हा प्रविष्ट झाला आहे. बहिश्चर आत्मा आपल्या मूळच्या देहात पुन्हा प्रविष्ट होऊ शकतो; दुसऱ्याच्या मृत देहातही प्रविष्ट होऊ शकतो, अशी समजूत परंपरेने चालत आली आहे. शंकराचार्यांचा आत्मा कामानुभव घेण्यासाठी एका मृत राजाच्या देहात प्रविष्ट झाला होता आणि काही काळाने तिथून बाहेर पडून पुन्हा आपल्या 'सुरक्षित' पूर्वदेहात आला होता, अशी कथा शंकराचार्यांच्या पारंपरिक चरित्रात ग्रथित झालेली आहे. नामदेव पंजाबातील घोमान येथे आपला वृद्ध देह शिष्यांना राखायला सांगून आभासमय देहाने पंढरपूर येथे विठ्ठलदर्शनासाठी आले होते; परंतु परत घोमानला पोचण्यापूर्वी त्यांच्या देहावर शिष्यांनी संस्कार करून

टाकल्यामुळे त्यांना पुन्हा आपला मृतदेह स्वीकारता आला नाही — परमात्मरूपात आपला आत्मा विलीन करावा लागला, अशी कथा पंजाबात आजही सांगितली जाते.

परंतु एखादा बहिश्चर आत्मा जेव्हा आपल्या मूळच्या देहात प्रविष्ट होतो, तेव्हा तो देह त्या काळापुरता तरी सचेतन होणार, त्याची कुजण्याची प्रक्रिया थांबणार आणि त्याचे वावरणे इतरांना भयद वाटले, तरी ते जिवंत माणसाप्रमाणेच सर्वांना दिसू शकणार. आळंकरांना दुसऱ्या अंकात भाऊरावांचा देह हा चेतन माणसाप्रमाणे स्वयंनियंत्रित संचार करू शकणारा हवा आहे, म्हणून त्यांनी त्याच्या बहिश्चर आत्म्याला देहात प्रविष्ट व्हायला लावले आहे. हे त्यांच्या नाट्यगत प्रयोजनाच्या दृष्टीने ठीक आहे. पण मग त्यांनी आत्मा देहात प्रविष्ट झाल्यावर अपरिहार्यपणे त्या देहाचा जी अवस्था होईल, तीही स्वीकारायला हवी होती. ती त्यांनी स्वीकारलेली नाही. भाऊरावांचा आत्मा आपल्या पूर्वदेहात प्रविष्ट होऊन आपल्या मुलाशी संवाद करीत आहे, तरीही त्याचे कुजणे थांबलेले नाही, भाऊराव त्या कुजलेल्या देहानिशी दहाव्या दिवशी पायी स्मशानात चालत जाऊन पिडाचा स्वीकार करू इच्छितात, आणि तरीही वाटेत त्यांना कोणी पाहात नाही, हे सर्व परस्परविसंगत आहे. भाऊराव पहिल्या अंकाच्या शेवटीच स्वतःच्या पूर्वदेहात प्रविष्ट झाले आहेत, ते दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीस तो देह स्मशानात जळपर्यंत त्या देहातच आहेत, असे आळंकरांनी गृहीत धरून सर्व संवाद लिहिले आहेत. हे गृहीत धरल्यामुळेच दुसऱ्या अंकात कीर्तनकार भूमिकेतले भाऊराव प्रेक्षकांपुढे उभे राहात नाहीत. दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी आपला वारसा — ‘कीर्तनाचा वसा’ नानाकडे देण्यापुरते ते कीर्तनकाराच्या भूमिकेत क्षणिक प्रकटले आहेत, तो वसा आपण स्वीकारला असल्याचे नाना प्रेक्षकांना मांगतो आहे. (पृ. ३८) परंतु हे सांगितल्यानंतर नानाचे तरी कीर्तन चालू राहायला हवे, ते राहात नाही. ‘महानिर्वाण’चे आख्यान तिथेच खंडित होते आणि पुढे अखेरपर्यंत, कीर्तनकाराच्या मुखानून प्रकटणाऱ्या शब्दरूप आख्यानाचे दृश्यस्वरूप म्हणून नाटकातले प्रसंग आपल्यापुढे घडत नाहीत, तर नेहमीच्या रूढ नाटकाप्रमाणेच हे नाटक घडत राहाते. ‘महानिर्वाण’ची कथा यथाक्रम सांगता पावून, ती शेवटी मूळपदावर येत नाही. एकूण, नाटकाच्या स्वीकृत रूपबंधातली लय बिघडते आणि प्रेक्षकांची आस्वादन प्रक्रिया अवघडून जाते.

बहिश्चर आत्म्याचा अद्भुत कल्पनाबंध स्वीकारल्यामुळे, एका विलक्षण अलिप्ततेने कौटुंबिक आणि सामाजिक नात्यांचे अंतरंग उघड झालेले अनुभवणे आणि अनुभवास आणून देणे शक्य झाले आहे. हा आत्मा ‘कामरूपक्षम’ म्हणजे हवे ते रूप धारण करण्याची शक्ती असणारा असल्यामुळे त्याने प्रेक्षकांसमोर कीर्तनकाराच्या वेषात प्रकटून ‘महानिर्वाणख्यान’ रंगवणे शक्य झाले आहे हा कीर्तनाचा रूपबंध सुसंगतपणे अखेरपर्यंत टिकवता आला असता, तर या नाटकाची

प्रत्ययकारिता उत्कर्ष पावली असती, यात मुळीच संशय नाही. भाऊरावांच्या देहाचे कुजणे (त्यांचा बहिश्चर आत्मा त्या देहात प्रविष्ट झाल्यावरही) का चालू राहिले आहे, ते समजत नाही; आणि भाऊरावांचा देह कुजतच रहाणे नाटककाराला त्याच्या नाट्यगत प्रयोजनाच्या दृष्टीने अत्यावश्यक वाटत असेल, तर भाऊरावांना कीर्तनकाराच्या भूमिकेतून दूर करण्याची, नाटकाच्या रूपबंधाची लय खंडित करण्याची चूक करायला नको होती. भाऊरावांचा बहिश्चर आत्मा कधी (नाटकाच्या आशयाच्या गरजेनुसार) त्यांच्या मूळ देहात, तर कधी (नाटकाच्या रूपबंधाची लय - त्याची सुसंगती टिकवण्याच्या गरजेनुसार) त्यांच्या आभासमय कीर्तनकार - रूपात फिरत ठेवणेही त्या कल्पनावंधाशी संवादी ठरले असते. परंतु नाटककार आळेकरांनी या कल्पनावंधाचे स्वरूप गांभीर्याने समजावून घेऊन, त्याचे सर्व परंपरागत धारणाविशेष जाणून त्याचा स्वीकार केलेला नसल्यामुळे - त्याविषयी त्यांचे आकलनच भ्रांत असल्यामुळे पहिला अंक आणि दुसरा अंक यात बहिश्चर आत्म्याचा हा विलक्षण कल्पनावंध विसंगत होऊन प्रकटला आहे.

कलावंताला एखादी विलक्षण कल्पना सुचणे हे त्याच्या निसर्गदत्त कल्पना-शक्तीचे - त्याच्या प्रतिभेचे कार्य असते; परंतु त्या कल्पनेची समग्रता, सुसंगतता, आपल्या सांस्कृतिक परंपरेच्या संदर्भात तिची युक्तायुक्तता आकळून निर्मिती करणे हे त्या कलावंताच्या तपावर अवलंबून असते. आळेकरांचे तप येथे उणे ठरले आहे, असे खेदाने म्हणावे लागते.

लोकविश्वासांच्या विश्वात बहिश्चर आत्म्याच्या कल्पनावंधाची अनेक रूपे असली, तरी 'महानिर्वाण' नाटकाच्या संदर्भात त्याचा विचार एका मर्यादितच अपेक्षित आहे, तो आपण येथवर केला आहे. अचेतन देहाचे दहन झाले, की तो बहिश्चर आत्मा इष्टगती पावणार आहे, तोवरच त्याचा या लोकी सदेह-विदेह संचार शक्य आहे, असे नाटककारानेही गृहीत धरले आहे. "एकदा का देह जाळला की सदेह समाचाराला सुद्धा येणार नाही," असे भाऊराव आपल्या पत्नीला म्हणतात (पृ. ८), त्यातून हेच सूचित होत आहे. हे पहिल्या अंकातील गृहीत दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीसच निभावून नेण्याचे दायित्व नाटककाराने सांभाळायला हवे होते - या नाट्यपोषक कल्पनावंधाच्या आविष्कारात संगती राखायला हवी होती. दुर्दैवाने नाटककाराचे व्यवधान ढळले आहे.

एखाद्या संकल्पनेची संगती कशी राखायची असते, याचे विलक्षण सुन्दर उदाहरण ज्ञानेश्वरीत आहे. कुरुक्षेत्रावर सुरू होणाऱ्या भारतीय युद्धाचे जे दृष्य गीतेच्या पहिल्या अध्यायात आहे, त्याचे रोमहर्षक चित्रमय विवरण ज्ञानदेवांनी केले आहे पुढे अर्जुनाचा मोह दूर करण्यासाठी श्रीकृष्णाने त्याला केलेला उपदेश

ज्ञानदेवांनी जिव्हाळ्याने भारलेल्या संवादातून विस्ताराने विवरिला आहे सातशे श्लोकांवर नऊ हजार ओव्यांचे भाष्य! शंभूटच्या अध्यायात, ‘बोला बुद्धीसी जे अटक’ आहे, ते देण्यासाठी श्रीकृष्णाने अर्जुनाला हृदयाशी धरल्याचा हृद्य प्रसंग ज्ञानदेवांनी कल्पिला आहे -

“ मग सांवळा सकंकणु । वाहु पसरोनि दक्षिणु ।

आलिगिला स्वशरणु । भक्तराजु ॥” (ज्ञा. १८-१४१८)

श्रीकृष्णाने आपला ‘सकंकण सावळा बाहु’ पसरून अर्जुनाला हृदयाशी धरले, असे वर्णन ज्ञानदेव करतात. भक्ताला भेटण्यासाठी । त्याला भेटण्याचे दुस्पट सुख अनुभवण्यासाठी) मी ‘दांवरी दोन्ही’ (म्हणजे चार) भुजा घेऊन प्रकटतो, असे बाराव्या अध्यायात उत्कटतेने म्हणणारा श्रीकृष्ण येथे फक्त उजव्या हातानेच आलिगन का देतो? याचे उत्तर पहिल्या अध्यायातल्या प्रसंगाने आहे. अर्जुनाने मोहग्रस्त होऊन शस्त्रत्याग केला असला, तरी त्याचे सारथ्य करणाऱ्या श्रीकृष्णाने आपल्या डाव्या हातात धरलेले घोड्यांचे लगाम सोडलेले नाहीत. अर्जुनाच्या रथाचे अन् मनोरथाचेही लगाम तो दृढपणे डाव्या हातात सांभाळीत आहे. रथाचा फक्त उजवा हातच मोकळा आहे. म्हणून एकाच - उजव्या हाताने आलिगन! संगतीचे भान कसे असते, याचा हा उत्तम नमुना आहे.

मुखवटे फाडण्यासाठी मुखवटाचा वापर

‘महानिर्वाण’ मध्ये आळेकरांनी बहिश्चर प्राणाचा कल्पनावध स्वीकारून पर्यायाने मुखवटांच्याच्या नाट्यात्म शक्तीचा अवलंब केला आहे. भाऊरावांचा बहिश्चर प्राण केवळ ‘स्व-रूपाचाच नव्हे, तर हव्या त्या रूपाचा अभास वरू शकत असल्यामुळे त्याचे ‘स्व’-रूपाशिवायचे (किंबहुना ‘स्व’-रूपासहही) प्रत्येक आभासरूप हा मुखवटाचाच एक प्रकार मानायला हवा.

एक तर आपल्या मृत्यूनंतर आपल्याविषयीच्या, जगाच्या नग्न प्रतिक्रिया जाणून घेण्याची, आपल्याशी असलेली निकटच्या आणि दूरच्या नात्यांची उपचारहीन अंतःस्थता जोखण्याची ऊर्मी सुप्तावस्थेत प्रत्येकाच्याच मनात नादत असते. आळेकरांनी या ऊर्मीच्या तृप्तीसाठी जो बहिश्चर प्राणाचा कल्पनावध स्वीकारला आहे, तो भाऊरावांचे परिचित रूप कायमचे लपविणारा एक मुखवटाच आहे. केवळ या कल्पनावध्याच्या स्वीकारानेही मुखवटाचे तत्त्व स्पष्ट स्वरूपात व्यक्त होते आहे. पण आळेकरांनी भाऊरावांच्या बहिश्चर प्राणाला नृसते अ-रूप, अशरीरी स्वरूपात त्यांच्या जगाचे गुप्त साक्षी बनविले नाही, तर त्यांनी त्याला कधी कीर्तनकाराच्या, कधी ‘स्व’-रूपाच्या, तर कधी त्यांच्या पत्नीच्या मनात भरलेल्या ‘डावीकडून तिसऱ्या’च्या वेषात प्रकट केले आहे कीर्तनकाराचा ‘वेष’

केवळ प्रेक्षकांना दिसणारा आहे; 'स्व'-रूपाचा 'वेष' केवळ त्यांच्या पुत्राला नानाला दिसणारा आहे; तर 'डावीकडून तिसऱ्या'चा 'वेष' केवळ त्यांच्या पत्नीला - रमेला दिसणारा आहे. भाऊरावांच्या बहिश्चर प्राणाची ही 'वेषांतरे' आदिम नाट्यातील मुखवट्यांच्या शक्तीचा प्रत्यय घडविणारी आहेत.

नाटकात जे रूप स्वीकारायचे असते, त्याचा नटाच्या ठिकाणी 'संचार' घडण्यासाठी, स्वीकृत रूपाची अवस्थांतरे दर्शविण्यासाठी अथवा अन्य नाट्यगत व्यक्तींना फसविण्यासाठी (छद्मवेष म्हणून) मुखवट्यांचा वापर जगभरच्या रंगभूमीवर होत आलेला आहे. विसाव्या शतकातील ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ अमेरिकन नाटककार युजिन ओ'नील याने मुखवट्यांचे हे सामर्थ्य हेरून आपल्या अनेक नाटकांत ते सामर्थ्य प्रेक्षकांच्या प्रत्ययास आणून दिले आहे. युजिन ओ'नीलचे अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य हे आहे की, त्याने मुखवटे फाडण्याचे एक समर्थ साधन (exercise in unmasking) म्हणून मुखवट्यांचा वापर आपल्या नाटकांतून केला आहे. त्याने या दृष्टीने जसा साक्षात् मुखवट्यांचा वापर केला, त्याचप्रमाणे केवळ मुखवट्यांचे तत्त्व वापरूनही मुखवटे फाडण्यात यश संपादन केले. "For what, at bottom, is the new psychological insight into human cause and effects but a study in masks, an exercise in unmasking?" हा ओ'नीलचा उत्तरार्ध प्रश्न त्याच्या दृष्टीतील मुखवट्यांचा असाधारण महिमा गाजविणारा आहे. आपली ही दृष्टी विशद करण्यासाठी ओ'नीलने 'Memoranda on masks' हा निबंध प्रकाशित केला. 'Strange Interlude' या आपल्या नाटकाविषयी "an attempt at the 'new masked psychological drama . . . without masks." असे जे त्याने म्हटले आहे, ते एक प्रकारे आळेकरांच्या, 'महानिर्वाण' या नाटकालाही लागू पडते.^{१४}

भाऊरावांच्या बहिश्चर प्राणाने परिधान केलेला कीर्तनकाराचा मुखवटा हा त्यांच्या पत्नीच्या पातिव्रत्याचा, पुत्राच्या पितृनिष्ठेचा नि मातृभक्तीचा, चळकऱ्यांच्या माणुसकीचा नि शेजारधर्माचा मुखवटा फाडण्यासाठी उपयोगी पडलेला आहे, हे तर प्रेक्षकांना जाणवतेच; परंतु त्यामुळे मृत्युपूर्व भाऊरावांच्या अंतर्मनाचेही अनावरण (unmasking) घडले आहे - त्याच्याही जिवंतपणीच्या दर्शनी निष्ठांमागचे अससल रूप उघडे पडले आहे, हेही प्रेक्षकांना जाणवते. पत्नी आणि पुत्र ही त्यांची दोन अतिनिकटवर्ती नाती. या नात्यांचे मुखवटे पूर्णपणे फाडण्यासाठी भाऊरावांच्या बहिश्चर आत्म्याने अनुक्रमे 'डावीकडून तिसऱ्या'चा आणि 'स्वरूपाचा' असे विशेष मुखवटे परिधान केले आहेत. या विशेष मुखवट्यांच्या वापरामुळे भाऊरावांना (आणि प्रेक्षकांना) पत्नी आणि पुत्र या

जिव्हाळ्याच्या मानलेल्या दोन नात्यांचे अनावरण (unmasking) अनुभवणे सहज शक्य झाले आहे.

मृत्यू हा मानवी मनाला अत्यंत अस्वस्थ करणारा, गंभीर चिंतनाला प्रवृत्त करणारा विषय. त्याच्या आगेमागे दुःखाचे अनावर आवेग व्यापून राहिलेले. आणि तरीही आळेकर मृत्यू हा केंद्रवर्ती विषय बनवून, 'गंभीरपणे बोचणारी'—त्या विषयाच्या सर्वपरिचित गांभीर्याचे अनावरण करणारी, त्याचे विपरीत रूप उघडे करणारी, सुखात्मिका (black comedy) आपल्यापुढे सादर करतात, ती मुख्य-वट्यांच्या या वैशिष्ट्यपूर्ण वापरामुळे परिणामकारक झालेली आहे. बहिश्चर आत्म्याच्या कल्पनावंधातली विसंगती, भ्रंती त्यांनी टाळली असती, तर या परिणामकारकतेत येत राहिलेले विक्षेपही टळले असते.

'महानिर्वाण' : एक कीर्तनव्याख्यान

'महानिर्वाण' या नाटकाच्या लोक-प्रकृतीचे दोन घटक आपण नाट्याशयाच्या यशापयशाच्या दृष्टीने येथवर विस्तारपूर्वक निरखले-पारखले आहेत. आता राहता राहिला एक घटक : कीर्तनमरणीत साकारलेला त्याचा रूपबंध. नाट्याशयातूनच सहजतया सिद्ध झालेला. 'महानिर्वाण'चा नाट्याशय हा एका व्यक्तीचा अंत्यविधी (त्या अंत्यविधीशी संबद्ध असा क्रियांचा आणि प्रतिक्रियांचा संभार) हा असल्यामुळे मूळच्या अंत्यविधीत केंद्रवर्ती असलेल्या मृताचा बहिश्चर आत्माच त्या अंत्यविधीतून उभ्या राहिलेल्या नाटकाचा नायक असणे हे या कृतीच्या नाट्यप्रकृतीशी आणि नाट्याशयाशी नितांत सुसंगत ठरले आहे. या पहिल्या सुसंवादी दोन घटकांप्रमाणेच रूपबंधाचा तिसरा घटकही नाट्याशयाच्या प्रकृतीशी संपूर्णपणे सुसंवादी आहे - या नाटकातील नाट्याशयाचा जणु तो अटळ, अपरिहार्य आविष्कार आहे.

कीर्तनसंस्था ही संतांनी जन्मास घातली आहे आणि संतविचारांचा प्रसार-प्रचार करणाऱ्या कलावंतांनी ती अनेकांगांनी फुलवली—खुलवली आहे. कीर्तनसंस्थेचे जनक असलेले साधु-संत हे जन्ममृत्यूच्या फेऱ्यातून मुक्त व्हायला प्रवृत्त झालेले असल्यामुळे सदैव मृत्यूचे भान राखणारे होते आणि मृत्यूवर मात करण्यासाठी संगत्याग त्यांना नितांत आवश्यक वाटत असल्यामुळे ते सर्व मानवी नात्यांची व्यर्थता आकळणारे होते. तेव्हा कुणा एकाचा मृत्यू आणि त्या निमित्ताने मृताच्या आणि त्याच्या परिवाराच्या नाट्यातल्या व्यर्थतेचा शोध हा ज्या नाटकाचा विषय आहे, ते नाटक संतविचारांचे प्रधान माध्यम बनलेल्या कीर्तनाचा रूपबंध घेऊन उभे राहिले, हे नाट्याशय आणि रूपबंध यांच्या एकात्मतेच्या, एकरसतेच्या दृष्टीने उचितच ठरले आहे.

‘मरणाचे स्मरण असावे’, असे संतांनी सकल जीवांना पुन्हा पुन्हा सांगितले आहे. ‘भोगावरी आम्ही घातला पाषाण । पाहिले मरण मरणांचे ॥’ असा मृत्यु-जयी घोष संतसाहित्यात घुमत राहिलेला आहे. ‘तुका म्हणे जाऊ वैकुंठा चालत,’ अशी त्यांची जिद्द आहे. ‘आम्ही जातो अमुच्या गावा । अमुचा राम राम घ्यावा ॥’ अशा असीम तृप्तीने ते सर्वांचा निरोप घ्यायला सिद्ध आहेत. संतांच्या या मृत्यु-विचाराचा आपल्या मनावर एवढा पगडा आहे की, भोगलालसेने सतत लिप्त असलेले सामान्य जनही मृत्यूच्या पाशात सापडल्यावर संतांच्या या उद्गारांच्या निनादातच स्मशानाची वाट धरण्यात धन्यता मानतात. अशा भजनदिंडीसहित जाणाऱ्या अनेक अंत्ययात्रा आळेकरांनीही पाहिल्या आहेत.

संगी आणि भोगी असलेले सामान्यांचे मन नि.संग आणि भोगमुक्त अशा संतांच्या असामान्यतेबद्दल श्रद्धा बाळगून असते. संतांनी साधलेल्या श्रेयाचा हेवा करणारे असते. त्याचमुळे ‘महानिर्वाण’ मधील सामान्य भाऊरावांनी, त्यांच्या बहिश्चर आत्म्याने, कीर्तनमाध्यमातून आपल्या आणि आपल्या जवळच्या-दूरच्या परिवाराच्या अंतःरंगातले उपचारमुक्त विचार व्यक्त करण्याचे योजल्यावर भाऊरावांना संतांचे किती तरी उद्गार कधी संवादी स्वरूपात, तर कधी विरोधी स्वरूपात वापरून ‘विहृपिके’ची रंगत कमालीची वाढवता आली असती. हे ‘महानिर्वाणख्यान’ रंगवताना संवादी कीर्तनकलेचे सर्व रूप-विशेष नाट्या-शयाच्या पुष्टीसाठी याहूनही अधिक समर्थपणे वापरता आले असते.

‘महानिर्वाण’ मध्ये आळेकरांनी काही गेय रचना संतसाहित्यातून जशाच्या तशा अथवा नाट्याशयाला अनुकूल असा बदल करून वापरल्या आहेत, तर काही गेय रचना नव्याने केलेल्या आहेत. ज्या नव्या रचना आहेत, त्या प्रयोग पहाताना खटकत नसल्या, तरी नाटक वाचताना सुमार आणि सदोष असल्याचे सहज जाणवते. दिग्दर्शक आळेकरांनी आणि विशेषतः भाऊरावांची भूमिका करणारे चंद्रकांत काळे यांनी अभिजात कीर्तनकारालाही लाजवणाऱ्या सामर्थ्याने अस्सल नारदीय कीर्तनाचा बाज रंगतदारपणे सादर केला असल्यामुळे त्या रंगात नाटककार आळेकरांचे रचनादोष विहून गेले आहेत. हे खरे असले, तरी प्रयोगांच्या काळाबाहेर जेव्हा हे नाटक वाचक-प्रेक्षकांच्या मनोमंचावर केवळ संहितेच्या आधारे उभे रहाते, तेव्हा नाटककार आळेकरांच्या मर्यादांची जाणीव रसभंग करीत रहातेच रहाते.

कीर्तनाचा जो बहुश्रुत श्रोता आहे, त्याला हे नाटक केवळ वाचतानाच नव्हे, तर पहातानाही प्रस्तुत नाट्याशयाला पोषक अशा अनेक संतवचनांची आठवण येत रहाते. मृत्यूच्या संदर्भात जीवाचे एकटेपण, एकाकीपण व्यक्त

कर्ण्यासाठी कीर्तनकार न चुकता एक संस्कृत श्लोक सादर करतात तो भाऊ-
रावांच्या मनःस्थित शी संपूर्णतया संवादी आहे -

धनानि भूर्मो पशवश्च गोष्ठे
भार्या गृहद्वारि जनः स्मशाने ।
देहाश्चितायां, परलोकमार्गे
कर्मानुगो गच्छति जीव एकः ॥

याच श्लोकाच्या विचारसंगतीत तुकोबाचा एक सर्वपरिचित अभंग आठवतो आहे.

नको नको मना, गुंतू मायाजाळीं ।
काळ आला जवळी ग्रासावया ॥
काळाची हे उडी पडेल वा जेव्हां ।
सोडवीना तेव्हां मायबाप ॥
सोडवीना बंधू, पाठीची बहीण ।
सेजेची कामिन, दूर राहे ॥
सोडवीना राजा, देशींचा चौधरी ।
सोयरीं - धायरी भलीं भलीं ॥
तुका म्हणे तुज सोडवीना काणी ।
एका चक्रपाणीवांचोनिया ॥

या वचनांत, मृताच्या पत्नीच्या सदभति ‘भार्या गृहद्वारि’ किंवा ‘सेजेची कामिन दूर राहे’ हे जे निरीक्षण आहे, त्याला कीर्तनख्यात भर्तृहरीच्या ‘यां चित्यामि मनसा मायिसा विरवता ।’ या सर्वश्रुत श्लोकाची जोड मिळताच भाऊ-रावांचे उद्ध्वस्त विश्व उत्कटतेने प्रेक्षकांच्या मनात जागे होते आणि ‘धिक् तां च तं च मदनं च इमां च मां च ॥’ असा धिक्कार भाऊरावांच्या मनोभूमिकेतून आपणच उच्चारू लागतो. ‘अंतकाळीं मी परदेशी ।’ हा नामदेवांचा अभंग किंवा ‘बोळविला देह आपुलिया हातें ।’ हा तुकोबांचा अभंग संवादी-विरोधी पद्धतीने विवरिला जाताना भाऊरावांच्या ‘महानिर्वाणा’ची रंगत कीर्तनाच्या अंगाने कशी वाढते आहे आणि त्याचे विरूपिका-स्वरूप कसे पुढट होत जाते आहे याचाही अनुभव कीर्तनाच्या बहुश्रुत श्रोत्याला आपल्या मनोमंचावर रंगणाऱ्या ‘महानिर्वाणा’च्या प्रयोगातून घेता येतो.

परंतु ‘न्यून तें पुरतें । अधिक तें सरतें ।’ करून घेणारे सहृदय वाचक-प्रेक्षक जेव्हा तटस्थपणाने ‘महानिर्वाण’ या नाटकाची प्रयोग-परीक्षा अथवा संहिता-समीक्षा करायला प्रवृत्त होतात, तेव्हा नाटककार आळेकरांनी ‘महानिर्वाण’च्या नाट्याशयाचा हा समर्थ आणि संवादी रूपबंध वापरताना पुरेसा साक्षेप राखलेला नाही, याची वारंवार जाणीव होत रहाते, खंत वाटत रहाते.

‘महानिर्वाण’ मंत्रील कीर्तनाचा वाज रंगण्या-फसण्याशी संबंधित संतोष-असंतोषाचा हा विचार जरी दूर ठेवला, तरी नाटककार आळिकराना या रूप-बंधाची एकसंधता टिकवता आलेली नाही, हे सत्य मात्र नाटक वाचतानाच नव्हे, तर पहातानाही प्रत्ययास येते त्यांनी कीर्तनांतर्गत रचनांचीच नव्हे, तर समग्र कीर्तनबंधाचीच अक्षम्य ओढाताण केलेली आहे.

या नाटकाचा रूपबंध कीर्तनाचा आहे, असे आपण म्हणतो, ते एका मर्यादित अर्थाने कीर्तन हे एकपात्री नाटक असते, तर ‘महानिर्वाण’ हे बहुपात्री नाटक आहे तर मग ‘महानिर्वाण’ या नाटकाचा रूपबंध कीर्तनाचा आहे, म्हणजे काय? या नाटकाचा नायक असलेल्या मृत भाऊरावांच्या बहिश्चर आत्म्याने, प्रथम केवळ श्रोत्यांना, प्रेक्षकांना आणि नंतर त्यांच्या एकुलत्या एक पुत्राला, नानाला दिसणाऱ्या पूर्वरूपातच कीर्तनकाराची भूमिका घेऊन हे नाटक सादर केले आहे. म्हणजे पारंपरिक नाटकात भागवत किंवा हरिदास या नावाने जसा सूत्रधार असतो, त्याचप्रमाणे या नाटकात कीर्तनकार भाऊराव हे सूत्रधार आहेत, निवेदक आहेत. अगदी काटेकोरपणे सांगायचे झाले, तर असे म्हणता येईल की, तमाशा-तला नाईक ज्याप्रमाणे वगाची लावणी (कथात्म गेय रचना) सादर करताना, त्या लावणीतल्या कथाशयाला अनेक पात्रांच्या द्वारा प्रेक्षकांसमोर दृष्य रूप देतो, त्याचप्रमाणे इथे कीर्तनकार भाऊरावांनी आपल्या अंत्यसंस्काराचे ‘महानिर्वाण आख्यान’ सादर करताना प्रेक्षकांसमोर त्या आख्यानातल्या घटनांना अनेक पात्रांच्या द्वारा दृश्य रूप दिले आहे. आचार्य अत्रे यांनी ‘महात्मा फुले’ या चित्रपटात हीच सरणी समर्थपणे वापरली असल्याचे काही प्रेक्षकांना आठवत असेल: त्यांनी या चित्रपटात महात्मा फुल्यांच्या जीवनावरील पोवाडा शाहिरांच्या संचाकरवी (महात्मा फुल्यांचे एक अनुयायी कर्मवीर भाऊराव पाटील आणि त्यांचे सहकारी यांनाच शाहिरांची भूमिका देऊन) सादर केला आहे आणि पोवाड्याच्या ओघात फुल्यांच्या जीवनातील घटना (ज्या पोवाड्याच्या गायनातून सूचित होत राहिल्या आहेत) पडद्यावर साकार-सजीव केल्या आहेत ‘महानिर्वाणा’चा रूपबंध कीर्तनाचा आहे, तो या प्रकारचा. म्हणूनच प्रेक्षकांची अपेक्षा अशी असते की, कीर्तनकार भाऊरावांचे हे ‘महानिर्वाण आख्यान’ नमनापासून क्रमाने पूर्व-रंग-उत्तररंग सादर करीत चालू राहावे आणि शेवटी नाटकाच्या अखेरीस कथा मूळपदावर येऊन कीर्तनाची सांगता व्हावी. अर्थातच कीर्तन चालू असताना कीर्तनात वर्णिलेल्या अथवा सूचित झालेल्या घटना अनेक पात्रांच्या द्वारा क्रमाने सादर होत राहाव्या. ‘महानिर्वाण’ मध्ये असे घडत नाही. या रूपबंधाची एकात्मता, एकसंधता पहिल्या अंकानंतर त्यात टिकत नाही. नाट्याशयाच्या प्रकृतीतून अगदी स्वाभाविकरीत्या येणारा आणि नाट्याशयाशी अभिन्नतेचे नाते सांग-

णारा हा प्रभावी रूपबंध नाटककार आळेकरांना शेवटपर्यंत सुसंगत स्वरूपात टिकविता आलेला नाही.

बहिश्चर आत्म्याच्या कल्पनाबंधाचा विचार करताना आपण हे पाहिलेच आहे की, त्या कल्पनाबंधाविषयीच्या भ्रांतीतून आळेकरांनी या नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात नाट्याशयाचा सहज विकास स्वतःच वारंवार खंडीत केला आहे आणि त्यामुळेच कीर्तनाचा ओघही खंडीत झालेला आहे. असे का झाले असेल, असा प्रश्न मनात उपस्थित करून आपण हे नाटक पुन्हा वाचू-पाहू लागलो, म्हणजे आपल्या हे ध्यानी येते की, ‘एक प्रतिक्षिप्त क्रिया’ म्हणून आळेकरांकडून हे नाटक निर्माण झाले, ते केवळ पहिल्या अंकापुरतेच होते, एकांकिकेच्या स्वरूपातच होते आणि त्याचमूळे नाट्याशयाशी अभिन्न असलेला कीर्तनाचा रूपबंधही पहिल्या अंकात प्रारंभापासून अखेरपर्यंत सहजतेने सांभाळला गेला आहे. या एकांकिकेचे पूर्ण नाटक करण्याच्या (नंतर मनात आलेल्या) विचारातून आळेकरांनी दुसरा अंक मृदाम ‘रचलेला’ आहे, तो पहिल्या अंकाप्रमाणे ‘निर्माण झालेला’ नाही. हा दुसरा अंक अनेक दृष्टींनी बांडगुळासारखा (Parenthetical) झालेला आहे. पुंडलिकांनी ‘चक्र’ ही घनगाढ आशयाने भारलेली आणि वाचक-प्रेक्षकांना भारून टाकणारी, वर्णनविलक्षण सामर्थ्याची एकांकिका जशी नंतर ‘माता द्रौपदी’ या नाटकात ‘वाढवली’, तशीच आळेकरांनी ‘महानिर्वाण’ ही एकांकिका दोन-अंकी नाटकात ‘वाढवली’ आहे. पुंडलिकांचे ‘माता द्रौपदी’ हे नाटक ‘चक्र’ या एकांकिके-इतके जरी समय नसले, तरी ते ‘महानिर्वाण’ या दोन-अंकी नाटकाइतके आपल्या मूळ रूपापासून दुरावलेले नाही, ‘महानिर्वाण’ इतके फसलेले नाही. कारण पुंडलिकांना याचे निरंतर भान आहे की, प्रतिभेला तपावाचून तेज टिकवता येत नाही.

आळेकरांनी स्वतःच्या एकांकिकेला दोन-अंकी पूर्ण नाटकाचे रूप देताना मूळच्या एकांकिकेची, नाट्याशय आणि रूपबंध या दोन्ही अंगांनी असलेली स्वयंपूर्णता अनवधानाने तशीच राखून त्याला दुसरा अंक कसा तरी ‘जोडला’ आहे, हे विचक्षण वाचक-प्रेक्षकांच्या सहज ध्यानी येते. आपला मृत्यू घडल्याचे वास्तव आपल्या पत्नीने आणि तिचा आक्रोश कार्नी आल्यावर सर्व चाळक्यांनी स्वीकारले आहे, हे पाहून भाऊरावांचा बहिश्चर आत्मा पहिल्या अंकाच्या प्रारंभी कीर्तनकाराच्या रूपात आपल्या महानिर्वाणाचे आख्यान सुरू करतो. कीर्तन सुरू होताना पद्धतीला अनुसरून प्रारंभी नामगजर आहे. गजर थांबवून ‘श्रोत्यांना निरूपणाकडे वळण्यासाठी ‘राजाधिराज रामचंद्र महाराज की जय’, ‘आर्य सनातन वैदिक हिंदु धर्म की जय’ हे (ह. भ. प. गोविंदस्वामी आफळे यांच्या कीर्तनातले) जयघोष आहेत. (पृ ९-१०). त्यानंतर पूर्वरंग म्हणून ‘महानिर्वाण आख्याना’ची

(म्हणजे अंत्यविधीच्या पूर्वीची) पार्श्वभूमी विवरून झाल्यानंतर याच अंकाच्या मध्यावर (म्हणजे मूळच्या एकांकिकेच्या मध्यावर) पूर्वरंग संपवला आहे. “अशा या नानाच्या बालपणीच्या बालहट्टाची कथा सांगतो आणि पूर्वरंग संपवतो,” असे विधान करून (पृ. १४) भाऊरावांनी पूर्वरंग संपत आल्याची जाणीव ‘श्रोत्यां’ना दिली आहे. पुढे नानाच्या बालहट्टाचा कथा सांगितली आहे, आणि ती कथा सांगून झाल्यावर, “इतके सांगून ह्या पूर्वरंगाच्या अखेरीस क्षणकाल विसावायचे आणि ईश्वराचे स्मरण करावयाचे,” (पृ. १६) असे म्हणून भाऊरावांनी पूर्वरंगसमाप्तीचा अभंग म्हटला आहे. हा अभंग झाल्यावर नामगजर होतो आणि एक चाळकरी ‘श्रोत्यां’चा प्रतिनिधी म्हणून कीर्तनकार भाऊरावांना हार घालून बुक्का लावतो. नंतर मंचावरील वादक आणि इतर अभिनेते यांनाही उपस्थित श्रोते मानून बुक्का लावतो आणि आत निघून जातो. या पूर्वरंगसमाप्तीनंतर उत्तररंग सुरू होतो आणि या अंकाच्या समाप्तीबरोबर एकूण कीर्तनाचीही समाप्ती होते. नाट्याशय आणि रूपबंध यांची प्रमाणबद्धता आणि एकसंधता या पहिल्या अंकात म्हणजेच एक ‘प्रतिक्षिप्त क्रिया’ म्हणून निर्माण झालेल्या मूळच्या एकांकिकेत सुविहितपणे सांभाळली गेली आहे, परंतु हे ‘रंगलेले कीर्तन’ समेवर येऊन सांगता पावल्यानंतर आणि ‘श्रोते’ त्या कीर्तनाच्या प्रभावाने अंतर्मुख होऊन ‘मनाने परतल्या’ नंतर पुन्हा (पहिल्या अंकाला नंतर ‘जोडलेल्या’ दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी) ते कीर्तन अस्वामाविकपणे सुरू होते, भाऊरावांच्याच मुखाने सुरू होते; सुरू होता होताच ‘भाऊंचा वसा’ स्वीकारून आपण हे कीर्तन सुरू ठेवणार आहोत, अशी घोषणा नाना करतो (पृ. ३८). या घोषणेनंतर लगेच कीर्तन थांबते आणि भाऊरावांच्या कुजू लागलेल्या शवाबरोबर दुसऱ्या अंकात नाटकही क्रमाने कुजत जाते. शेवटी पुन्हा नानाने आपला ‘कीर्तनाचा वसा’ स्वीकारला आहे. याचे भान न ठेवता भाऊराव सरणात जळता जळता स्वतः आख्यानाची सांगता करतात. दुसऱ्या अंकाचा फक्त प्रारंभी आणि शेवटी अत्यंत विसंगत स्वरूपात दिसणारे हे कीर्तनदृश्य वगळता संपूर्ण अंकभर कीर्तनाचा संबधच उरलेला नाही. उलट भाऊरावांच्या देहाचे कुजणे, ‘डावीकडून तिसऱ्या’चा शोध, स्मशानातला कावळ्याचा संवाद इत्यादी अकारण ताणलेल्या प्रसंगांनी हा अंक आणि परिणामी संपूर्ण नाटकाचाच प्रभाव कुजवलेला आहे. एका समर्थ, सफल एकांकिकेचे परिपूर्ण नाटक करण्याच्या असावध, अनभ्यस्त मोहातूनच हे विपरीत घडून आले आहे. ‘महानिर्वाण’ची निर्मिती आळेकरांनी बाविसाव्या वर्षी म्हणजे अपरिपक्व वयात केलेली आहे, हेही आपण या अपयशाच्या संदर्भात लक्षात घ्यायला हवे.

बासनांबेचे गोंधळी

पहिल्या अंकात, कीर्तनरंग छान जमलेला असतानाच, पूर्वरंगाच्या अखेरीपूर्वी

नाटककारने एक प्रसंग दृक्श्राव्य गोंधळगीताच्या स्वरूपात योजलेला आहे. मृत भाऊराव आपल्या जिवंत परिवाराविषयीच्या विचाराने अस्वस्थ झाले आहेत. त्यांचा एकुलता एक मुलगा नाना नुकताच वयात आलेला आहे आणि तो क्रीडा-स्पर्धेसाठी परगावी गेलेला आहे. भाऊरावांना मृत्यू आला आहे, तो मध्यमवयात - वासनांचा भर असतानाच. ‘नानास भावंड व्हावे,’ अशी ‘हिरवट आशा’ मनात ठेवून त्यांनी प्राण सोडलेला असल्यामुळे आपल्या सुंदर पत्नीचे रूप त्यांच्या दृष्टीपुढे तरळत राहाणे अपरिहार्य आहे. त्यांची पत्नी रमा त्यांच्याहून लहान. चाळीत सगळ्यांत उजवी. गोरीपान. भाऊराव घरी नसताना चाळकरी मंडळी डोकावून जायची. आपण आता कायमचे नाहीसे झाल्यावर रमेचे काय होईल, हा विचार भाऊरावांच्या मनात प्रथम येऊन त्यांनी वेचून होणे स्वाभाविक आहे. त्यांना दृश्य दिसते आहे: रमा मध्ये वसलेली, केस मोकळे सोडलेले, चाळकरी चालून येत आहेत ‘रमे, माझ्या प्रिये, सावर स्वतःला. सावधान...’ असा - केवळ आपला आपल्यालाच ऐकू येणारा - विफल इशारा उच्चारण्याखेरीज आता भाऊराव काहीच करू शकत नाहीत. भाऊरावांना कल्पनेने दिसणारे दृश्य मंचावर प्रकट होते: ‘क्रमशः अंधारून येते. रमा दिसायला लागते. पांढरे नऊवारी लुगडे नेसलेली. केस मोकळे सोडलेले. मळबट भललेला. स्टेजवर मध्यभागी उभी रहाते. सफरचंद खात आहे’ चाळकरी चारी बाजूंनी ‘उदे ग रमे, उदे!’ असा उदोकार घुमवीत तिच्याभोवती रिंगण करतात (पृ. १२-१३) तरुण, रूपसंपन्न, नव-विधवा रमेला मळबट भरलेल्या रूपात प्रकट करून आणि तिच्या हाती रसरशीत वासनेचे प्रतीक असलेले (ईव्हची आठवण करून देणारे) फळ देऊन आळेकरांनी तिचे आदिकांमिनी म्हणून दर्शन घडवले आहे. तिचा उदोकार घुमवीत तिच्या भोवती मंडलाकार नाचणारे चाळकरी हे ‘वासनांबेचे गोंधळी’ आहेत, ते सारे मृतप्राय परंपरेच्या संस्कारांनी जखडलेले आणि तरीही अंतरी विकृत वासनेने बरबटलेले असल्यामुळे या वासनांबेला ‘दार उघड बया’ अशी निर्भय, मुक्त प्रार्थना ते करू शकत नाहीत, तर -

घराचे कवाड लोटून घेणे....

परस्था प्रवेशू न देणे....

असा, उलटा विधवाधर्म शिकवताहेत; ‘अंधारीं राहणे, सदा विधवा म्हणुनि घेणे’ असा - परंपरेने पडवलेला उपदेश करतात. आणि ‘आमूची सोय जरा पाहणे’ या शब्दांत आपल्या अंतःस्थ वासनेचे सूचनही करतात. आचार - विचार - उच्चारातील अशा विसंगतीने ग्रासलेल्या विकृत परंपराभिमानाचे भेदक दर्शन या गोंधळ-दृश्यातून घडते आहे.

नाटककार आळेकरांच्या नाट्यप्रतिभेने कल्पिलेले आणि दिग्दर्शक आळेकरांच्या रंगप्रतिभेने समूर्त केलेले हे गोंधळगीत एक प्रकारे 'महानिर्वाण' च्या नाट्याशयाचे सत्त्वबीज आहे. या गोंधळगीताच्या दृश्यात आळेकरांनी, रमेच्या रसरशीत वासनेचे प्रतीक म्हणून, ती लालभडक सफरचंद खाते आहे, असे जे कल्पिले आहे, त्याऐवजी - तिच्या जगदंबा - रूपाशी सुसंगत ठरणारे एखादे समर्थ देशी प्रतीक योजले असते, तर या दृश्याची प्रतीकात्मता, विराट आशय सूचित करण्याची त्याची क्षमता एकरसतेने प्रकटली असती. अर्थात् इथे, या दृश्यात देशी-विदेशी संकल्पनांचा जो संकर घडला आहे, तो आळेकरांच्या विशिष्ट संस्कारांचा अटळ आविष्कार आहे, हे तथ्य पत्करून थांबावे लागते.

पहिल्या अंकातच ताटी बांधण्याच्या प्रसंगी समूहगीताच्या स्वरूपात चाळकऱ्यांचा घडणारा संवाद (पृ. २०-२१), नानाची वाट पाहाताना विरंगूळा म्हणून चाळकऱ्यांनी चालवलेल्या भेंड्यांच्या खेळातून साधलेले भजन (पृ. २५) आणि नाना आल्याचे दिसताच 'नाना आला रे नाना आला रे।' हे त्यांनी अत्युत्साहाने गायलेले समूहगीत (पृ. २६) ही स्थळे या नाटकाच्या लोकसंरणीचे पोषण करणारी असली, तरी गोंधळगीताचे दृश्य कीर्तनाच्या रूपबंधाशी आणि कीर्तनाचा विषय बनलेल्या विशिष्ट नाट्याशयाच्या गाभ्याशी नितांत निगडित असे असल्यामुळे इथे त्याच्याकडे, त्याच्या प्रतीकात्मकतेकडे विशेष लक्ष वेधले आहे.

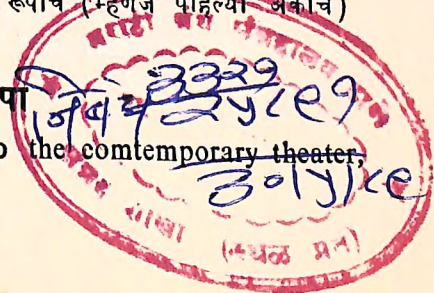
या गोंधळगीताच्या दृश्यातून मानवी मनाच्या अंतःस्तलातील वासनांचा जो 'गोंधळ' उसळून वर आलेला आहे, तो विशिष्ट सांस्कृतिक - सामाजिक संदर्भांचे, विशिष्ट स्थळ - काळाच्या संदर्भांचे मुखवटे परिधान करून प्रकटलेला असला, तरी त्याचा प्रत्यय त्या संदर्भांच्या पलीकडे जाणारा आहे, मुजाण वाचक-प्रेक्षकांना सहज जाणवून जाते. एक प्रकारे या गोंधळ - गीतातून प्रकटणारे 'महानिर्वाण'च्या नाट्याशयाचे सत्त्वबीजच संपूर्ण नाटकात (खरे म्हणजे, पहिल्या अंकात) अत्यंत प्रसन्नपणे विविध रंग-रूपांचे दर्शन घडवीत फुलून आले आहे. रसडोळस वाचक-प्रेक्षकांना अगदी सहजपणे जे प्रत्ययास येते, अगदी उत्कटतेने जे जाणवते, ते असे की, आपण सारेच 'वासनावेचे गोंधळी' आहोत. नीतिमत्तेचे, पावित्र्याचे, निष्ठांचे आणि धर्मशीलतेचे कितीही सुंदर-शोभन मुखवटे आपण चढविलेले असले, तरी आपल्या अंतःस्तलातील वासना त्या मुखवट्यांचा भेद करून आणि मुख-वट्यांची दडपणे भेदण्याच्या प्रयत्नात विकृत होऊन बाहेर प्रकटल्यावाचून रहात नाहीत. बाहेर मूल्यांच्या 'कीर्तना'त रंगणारे आपण आत वासनांच्या 'गोंधळा'त रमलेले असतो, हा प्रत्यय 'महानिर्वाण'च्या नाट्याशयातून व रूपबंधातून एकरसतेने घडतो आहे.

वस्तुतः कीर्तन आणि गोंधळ ही एकाच प्रकृतीची आविष्कारमाध्यमे आहेत.

दोन्हींचे प्राणसूत्र समान आहे. तरीही त्यांचे आवाहन वेगवेगळे आहे, त्यांचे प्रेक्षक-श्रोते वेगवेगळे आहेत, त्यांची मंत्रशक्तीही वेगवेगळी आहे. काहीशा आलंकारिक नि अतिशयोक्त भाषेचा आश्रय करून बोलायचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, कीर्तन, नारदीय कीर्तन म्हणजे ‘नागर’ रूप पावलेला, परिष्कृत असा (sophisticated) गोंधळ होय आणि गोंधळ म्हणजे कीर्तनाचे ‘आदिम’ रूप होय. कीर्तनाचे आवाहन संस्कृतीच्या उपचारबद्ध नागर स्तराला आहे, तर गोंधळाचे आवाहन असंस्कृत, प्राकृतिक आदिमतेला आहे. आळेकरांनी ‘महानिर्वाण’ मध्ये केवळ वर्णन-कथन-निवेदनासाठी कीर्तन आणि साक्षात प्रत्ययासाठी दृश्य-रूपात गोंधळ अशी योजना जाणीवपूर्वक केली असेल, त्या दोन आविष्कारमाध्यमांतील भिन्न आवाहकतेचे त्यांना अगोदरच स्पष्ट भान असेल, असे आपण निश्चयपूर्वक सांगू शकणार नाही. परंतु प्रेक्षकांना घडणाऱ्या नाट्यानुभवाच्या अगाने जेव्हा आपण बोलायला प्रवृत्त होतो, तेव्हा आळेकरांनी (कदाचित् अभावितपणे) केलेली ही योजना नाट्याशयाची मंत्रशक्ती कमालीची वाढवणारी आहे, अशी कवुली मुक्तपणे द्यावी लागते. मरणाऱ्या आणि मागे उरणाऱ्या मानवांच्या जीवनात उलथापालथ करणारा अटळ, अगम्य आणि अवांछित मृत्यू मानवनिर्मित संस्कृतीची मूल्ये आणि मानवांच्या जैव प्रेरणांचे अनावर आवेग यांचा जेव्हा तिढा निर्माण होतो, तेव्हा त्या तिढ्याकडे, त्या तिढ्यातून निर्माण झालेल्या ताणतणां-वाकडे, पहाणाऱ्या कलावंत मनाला त्यात एक असाधारण नाट्य अनुभवायला मिळते. एखादा कलावंत हे नाट्य करूणोदात्त गांभीर्याने शब्दांत पकडेल, तर दुसरा एखादा कलावंत त्या नाट्यातून जाणवणाऱ्या विसंवादांचे, विश्वस्ततेचे, व्यस्ततेचे दर्शन उपरोधदृष्टीने घडवील. आळेकरांनी त्यांच्या प्रकृती - संस्कृतीला रुचणारी उपरोधदृष्टी उघडी ठेवूनच हे नाट्य हेरले आहे, पकडले आहे त्यांची ही उपरोधदृष्टी केवळ नाट्याशयापुरतीच मर्यादित नाही, तर नाट्याशयाशी संवादी ठरलेल्या रूपबंधालाही कवेत घेणारी आहे. मृत्यू ही घटना गंभीर, तत्संबद्ध विधीही गंभीर, तसेच गोंधळ आणि कीर्तन यांचे प्रयोग - प्रयोजनही गंभीर. परंतु आळेकरांनी मृत्यू आणि मृत्युसंबद्ध विधी या शोकात्म घटनांतून आकारलेल्या गंभीर नाट्याशयाचेच नव्हे, तर गोंधळ आणि कीर्तन या पवित्र - गंभीर अशा पारंपरिक आविष्कार माध्यमांचेही विडंबन करून, उपचारबद्धते आड दडलेल्या विकृत, कुजट वासनांचे संपूर्ण अनावरण घडवले आहे. ‘महानिर्वाण’ या विरूपिकेचे, निदान तिच्या सहजसृष्ट मूळ रूपाचे (म्हणजे पहिल्या अंकाचे) हे असाधारणत्व मान्य करायलाच हवे.

संदर्भ-टीप

1. "A style of comedy peculiar to the contemporary theater,"



which finds humor in subjects and situations conventionally treated with utmost seriousness. Black comedy exploits fears, forbidden subjects, and repressed hostilities to effect its jokes, which are often labelled 'sick'."

(Drama-A to Z / Jack A. Vaughn. New York, 1978. P. 18)

२. पगला घोडा / बादल सरकार. हिंदी अनुवाद / प्रतिभा अग्रवाल. राजकमल प्रकाशन, नयी दिल्ली १९७४. चतुर्थ आवृत्ती १९८०
३. PAREEKSHAN (A Monthly) / Ed. by Rajiv Naik. Bombay Vol. I, Issue 7, pp. 5-6.
४. रविवार सकाळ, दिवाळी अंक, १४ नोव्हेंबर १९८२, पृ. १४-१५. (प्रा. अविनाश सप्रे यांनी घेतलेली श्री. सतीश आळेकर यांची मुलाखत).
५. सुदाम्याचे पोहे, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर. रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ, मुंबई पंचमावृत्ती १९४६. पृ. २९२-३०९.
६. तंत्रं, पृ. २९२.
७. महानिर्वाण, सतीश आळेकर. नीलकंठ प्रकाशन पुणे. १९७४.
८. विसाव्या शतकाचे महानिर्वाण, कुमार केतकर ग्रंथाली, मुंबई. १९८० (?)
९. पहा : श्री. राजीव नाईक यांनी केलेले या पुस्तिकेचे सविस्तर परीक्षण ('भरतशास्त्र', जानेवारी १९८१. पृ. १४-२०).
१०. या छेदकातील सर्व तपशीलाला आणि यात उल्लेखिलेल्या आळेकरांच्या उद्गारांना आळेकरांच्या दोन मुलाखतींचा आधार आहे. त्यांपैकी एक मुलाखत टीप क्र. ४ मध्ये नोंदवलेलीच आहे. दुसरी मुलाखत अरुणा डॉ. ढेरे हिने घेतलेली असून, ती 'सांज तऱ्हाण भारत'च्या १९८३ च्या दिवाळी अंकात (पृ. ५३-५६ व १८४-१८८) प्रकाशित झालेली आहे.
11. The English term for the **Verfremdungs effect** aimed at by Brecht with the use of placards, films, strip cartoons, and stylization, all designed to produce in the audience a state of critical detachment from the drama being presented. The actor assists this process by standing outside the character he is portraying... " (The concise Oxford Companion to the Theatre / Ed. by Phyllis Hartnoll. London, 1972. p. 13)
12. **An Anatomy of Drama**/Martin Esslin. London, 1981.
13. **The Absent one** / Susan Letzler Cole. The Pennsylvania State University Press, 1985. p. 9.
14. **O'Neill-A Collection of Critical Essays** / Ed. by John Gassner. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1964. pp. 29-41.



^{नागर}
लोकरंगकला आणि मसळी रंगभूमी
संपादक : प्रभाकर मांडे

व्यावसायिक आणि प्रायोगिक रंगभूमीवरील रंगकर्मींना अलिकडच्या काळात लोकरंगभूमीचे महत्त्व समजले आहे असे दिसते. परंपरेने चालत आलेल्या लोकरंगभूमीचे अनेक विशेष स्वीकारून आजची मराठी रंगभूमी नवनवीन उन्मेष धारण करीत आहे. कधीकधी त्याचा अर्थहीन वापरही करण्यात येत आहे. काहीही असो स्वतःला मूळ परंपरेशी जोडून घेण्याचा मराठी रंगभूमीचा हा प्रयत्न लक्षणीय आहे. लोकरंगभूमीवरील लोकरंगकला आणि मराठी रंगभूमी यांचा हा अनुबंध काही नाट्यप्रयोगांच्या संदर्भात मान्यवरांनी स्पष्ट करण्याचा येथे प्रयत्न केला आहे.