म.ग्रं.सं. ठाणे
विषय : नीलहो
सं. क्र. : १४१०

REFBK-0013128

३६५२८
२८।६।६८
अं. शा.

: १ :

मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमि

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्था...
अनुक्रम ३६५२८ दि:
क्रमांक ... नों. दि.

वा. ल. कुळकर्णी : मराठी नवसाहित्यांतील अभिजात प्रवृत्तींचा साक्षेपानें शोध घेणारे समीक्षक. ‘वामन मल्हार’, ‘वाङ्मयांतील वादस्थळें’, ‘वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी’ व ‘वाङ्मयीन मतें आणि मतभेद’ या समीक्षात्मक व साहित्यचर्चात्मक ग्रंथांचे लेखक. मुंबईच्या विल्सन कॉलेजांत सुमारें वीस वर्षें मराठीचें अध्यापन केल्यावर मराठवाडा विद्यापीठाच्या मराठी विभागाचे प्रमुख म्हणून काम पहात आहेत.

के. नारायण काळे : ‘नाट्यमन्वन्तर’ या संस्थेचे एक प्रमुख संस्थापक. ‘प्रतिभा’ या अभिजात मराठी नियतकालिकाचे संपादक. प्रभात फिल्म कंपनीच्या भरभराटीच्या काळांत ‘माझा मुलगा’, ‘वहाँ’, इ. चित्रपटांचे दिग्दर्शक. ‘बुवा’, झुंजारराव’, ‘फांस’, इ. नाटकांतून भूमिका. नाट्यशिक्षणाच्या क्षेत्रांत सुसंघटित रीत्या कार्य करणारे विचारवंत. ‘नाट्यविमर्श’ या ग्रंथांत त्यांचा नाट्यविचार संकलित झालेला आहे.

ज्ञानेश्वर नाडकर्णी : मुंबईतील प्रायोगिक रंगभूमीच्या कार्याशीं एक नाट्यसमीक्षक म्हणून घनिष्ठ संबंध. कथालेखनाखेरीज साहित्य, चित्रपट व कलाविषयक समीक्षण. मराठी रंगभूमीविषयीं इंग्रजींतून वैपुल्यानें लेखन केलेलें आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
क्र. ९३९२८

समीक्षा

एका वेळीं एकाच वाङ्मयीन किंवा कलाविषयक प्रश्नांची वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांतून थोडी मोकळ्या मनानें चर्चा व्हावी आणि तत्संबंधीच्या विचारांना चालना मिळावी हा 'समीक्षा' ह्या प्रकाशनाचा एकमेव उद्देश आहे. एखादा जुना किंवा नवा लेखक, एखाद्या कालखंडांतील वाङ्मय, एखाद्या वाङ्मयप्रकाराचें तात्त्विक स्वरूप किंवा त्या वाङ्मयप्रकारांतील लेखन, एखादा वाङ्मयविषयक किंवा कलाविषयक कूट प्रश्न इत्यादींच्या संबंधांत थोडा मूलभूत विचार व्हावा ह्या दृष्टीनें 'समीक्षा'चें संपादन करावें अशी कल्पना आहे. हें सर्व प्रत्येक वेळीं नियमित कालांत जमेलच अशी खात्री नसल्यामुळें 'समीक्षा' हें आज तरी नियतकालिक बनूं शकत नाहीं.

'मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमि' ह्यावरील एक लेख आधाराला घेऊन ही पहिल्या प्रकाशनांतील चर्चा आयोजिलेली आहे. 'समीक्षा'च्या पुढील प्रकाशनांत प्रत्येक वेळीं हीच पद्धत अवलंबिली जाईल असें नव्हे. एखाद्या चर्चाविषयाच्या संबंधांत उपस्थित होणारे कांहीं महत्त्वाचे प्रश्न तेवढे घेऊन त्यांवर वेगवेगळ्या अभ्यासकांना आपापले विचार व्यक्त करण्याची विनंती केली जाईल व त्या दृष्टीनेंहि सदर विषयाच्या विचाराला चालना देण्याचा प्रयत्न करण्यांत येईल. चर्चाविषयाचें स्वरूप आणि अभ्यासकांची सोय लक्षांत घेऊन प्रत्येक प्रकाशनांतील चर्चापद्धतीची आखणी केली जाईल.

'समीक्षा'चें उपयुक्त स्वरूप साहित्याच्या प्रत्येक अभ्यासकास ग्राह्य वाटावें अशी अपेक्षा आहे.

वा. ल. कुळकर्णी
संपादक

१ ऑगस्ट १९६३

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्र. .... वि: ....
क्रमांक .... नों दि: ....
73920

मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमि

वा. ल. कुळकर्णी

मला पुष्कळदां असें वाटतें कीं जिला आपण मराठी रंगभूमि असें म्हणतों ती फारच अल्पांशानें मराठी आहे. पेशवाईत किंवा तत्पूर्वी अस्तित्वांत असलेल्या मराठी रंगभूमींतून जर ती व्यवस्थित उत्क्रांत झाली असती तर मराठी रंगभूमि ह्या अभिधानास कदाचित् पात्र ठरली असती. आज ती तशी ठरूं शकत नाहीं. तमाशाची रंगभूमि, ही खरोखर मराठी रंगभूमि : त्या रंगभूमीचे नाट्यासंबंधीचे आणि नाट्याभिव्यक्तीसंबंधीचे संकेत हे खरोखर मराठी रंगभूमीनें निर्मिलेले संकेत. तिचें प्रकट आणि अप्रकट सामर्थ्य हें खरें मराठी रंगभूमीचें सामर्थ्य. इतर अनेक सामाजिक संस्थांप्रमाणेंच रंगभूमि ही देखील एक सामाजिक संस्था आहे. ती समाजानेंच निर्माण करावयाची असते. तिला समाजानेंच रूप द्यावयाचें असतें. आपल्या विशिष्ट प्रकृतीप्रमाणें प्रत्येक समाज तिला आकार देत असतो. महाराष्ट्रीय समाजानें मराठी भजन, मराठी कीर्तन, मराठी पुराण, मराठी प्रवचन इत्यादि मराठी संस्था निर्माण केल्या. आपल्या विशिष्ट सांस्कृतिक गरजा भागविण्यासाठीं त्यानें ह्या संस्था निर्माण केल्या व त्यांना त्यांचें विशिष्ट रूप दिलें. हें त्यांना सदर समाजानें दिलेलें रूप त्या समाजाच्या विशिष्ट प्रकृतीनें त्यांना दिलेलें किंवा त्या विशिष्ट प्रकृतीमुळें त्यांना प्राप्त झालेलें रूप आहे. तें खास मराठी आहे. त्याच्या अंगोपांगांत त्याचें हें मराठीपण भरलेलें आहे व तें आपणांस अनेकदां तत्संबंधीं विचार करितांना जाणवल्याखेरीज राहत नाहीं. गुजरातमध्यें घागरिया-पुराण आहे; तें पुराण ही खास गुजराती संस्था आहे. मराठी पुराणांपेक्षां सर्वच बाबतींत वेगळी अशी. घागरिया पुराण ऐकतांना आपण ताबडतोब म्हणूं कीं हें वेगळेंच पुराण आहे, हें मराठी पुराणाचें केवळ गुजराती भावंड नव्हे. तें खास गुजराती समाजानें स्वतःसाठीं निर्मिलेलें पुराण आहे. प्रत्येक समाजाचें मन आपल्या निर्मितीला स्वतःचें असें आगळें रूप देत असतें : म्हणूनच मराठी भजन वेगळें, कीर्तन वेगळें, पुराण वेगळें, आणि प्रवचन वेगळें. मराठी मनानें तसेंच आपलें खास असें रूप तमाशाला दिलें. नाटक सगळ्याच देशांत आहे, सगळ्याच भाषांमध्यें तें ह्या नाहीं त्या स्वरूपांत असणारच, परंतु मराठी मनानें त्याला आपलें स्वतःचें असें एक अनन्यसाधारण रूप दिलें, कीं जें रूप महाराष्ट्राच्या खास परिचयाचें

झालें, ओळखीचें झालें. ह्या रूपाखेरीज एखाद्या संस्कृतोद्भव अन्य रूपांत मराठी नाटक पेशवाईच्या किंवा तत्पूर्वीच्या काळांत असेलहि, — नव्हे तें होतेंच; परंतु तें कितपत 'मराठी' होतें ह्याबद्दल मनाला संशय येतो: विष्णुदास भाव्यांचीं नाटकें हीं मराठीच होतीं, म्हणजे तीं मराठींतून अवतरत होतीं; तशींच किंवा प्रकृतीनें त्यांच्या जवळपास येणारीं नाटकें तत्पूर्वी असतीलहि; परंतु तीं नाटकें ही मराठी मनानें संपूर्णपणें साधलेली नवनिर्मिति होती कीं नाहीं ह्याबद्दल मला संशयच आहे. मराठी मनानें संपूर्णपणें स्वतः निर्माण केलेलें नाट्य म्हणजे तमाशाच. तमाशाची रंगभूमि ही खास मराठी रंगभूमि. तिचे संकेत हे खास तिचे अनन्यसाधारण विशेष. म्हणूनच मला पुष्कळदां असें वाटतें कीं १९ व्या शतकांतील 'मराठी रंगभूमि' ह्या अस्सल मराठी रंगभूमीमधून जन्माला यायला हवी होती, विकसित व्हायला हवी होती.

जिला आपण आजची मराठी रंगभूमि म्हणतों ती कशांतून जन्माला आली? आपण तिचा संबंध कन्नड यक्षगानाशीं, दशावतारी खेळांशीं, ललितांशीं व त्यानंतर किंवा त्यांच्याबरोबरच आलेल्या विष्णुदास भाव्यांच्या नाटकांशीं — किंवा खरें म्हणजे नाट्याख्यानांशीं जोडतों. तो तसा जोडणें एका दृष्टीनें ठीक आहे; परंतु खरें म्हणजे ही आजची मराठी रंगभूमि १८४० ते १९०० च्या दरम्यान जेव्हां केव्हां जन्मास येऊं लागली तेव्हां तिनें एक हात संस्कृतचा धरला होता व दुसरा हात इंग्रजीचा धरला होता. तिचे दोन्ही हात प्रारंभींच असे अडकले गेल्यामुळें वर उल्लेखिलेल्या खऱ्याखुऱ्या अस्सल मराठी रंगभूमीचा हात धरायला तिच्याजवळ हातच उरला नव्हता. पुढें थोड्याच वेळांत खरें म्हणजे तिनें धरलेला संस्कृत रंगभूमीचा हातहि सुटला व ती केवळ इंग्रजीच्याच मदतीनें वाटचाल करूं लागली; परंतु संस्कृतचा हात सुटल्यावर देखील तिनें कधींच मराठीनें स्वतःसाठीं स्वतः निर्माण केलेल्या रंगभूमीकडे वळूनहि पाहिलें नाहीं.[१]

१ त्या दृष्टीनें पुढें तिनें थोडासा प्रयत्न केला असेल तर तो माधवराव जोशी यांच्या नाटकांमधून. माधवराव जोश्यांच्या नाटकांनी 'मराठी रंगभूमी'ची नाडी थोडी ओळखली होती. माधवराव जोश्यांच्या नाटकांना लाभलेली लोकप्रियता ही त्या नाटकांतील ग्राम्यपणामुळें त्यांना लाभली होती अशी पुष्कळांची समजूत आहे ; परंतु केवळ ग्राम्यतेपुरताच माधवराव जोश्यांच्या नाटकांचा तमाशाशी संबंध नव्हता. तो त्यापेक्षां थोडा अधिक जिव्हाळ्याचा होता. तमाशांतील नाट्याची प्रकृति सदर नाटककारानें बरीच जवळून ओळखली होती. ह्या नाट्यानें निर्माण केलेल्या रंगभूमीचे संकेत त्याने बरेच लक्षांत घेतले होते व त्यांचा आपल्या रंगभूमीसाठीं थोड्याफार कौशल्यानें उपयोग केला होता. माधवराव जोशी हे श्रेष्ठ दर्जाचे कलावंत नव्हते. त्यामुळें त्यांना तमाशानें निर्माण केलेल्या रंगभूमीचें खरें सामर्थ्य नेमकें कशांत आहे हें ओळखून त्याचा नव्या नाट्याविष्काराकडे उपयोग करून घेतां आला नाहीं : ती कुवत त्यांच्या ठिकाणीं नव्हती. ते अखेरपर्यंत सोंगाड्येच (entertainer) राहिले. आपल्या कलेला नवा अर्थ, नवा आशय, नवें रूप ते देऊंच शकले नाहीत.

हें अशक्य नव्हतें. इंग्रजीवर अवलंबून असतां देखील तिला हें जमलें असतें. तिला जी नवी इंग्रजी आई मिळाली होती तिचें दूध एकीकडे प्राशन करीत असतांनाच ती मराठी मातींतून स्वाभाविकपणें वर आलेल्या ह्या मराठी रंगभूमीमधून केवढें तरी सामर्थ्य शोषून घेऊं शकली असती; परंतु तसें करण्याचें तिला कधींच सुचलें नाहीं, भानहि राहिलें नाहीं. उलट एका समर्थ परंतु परक्या रंगभूमीकडून केलेल्या उसनवारीवर आपला नाट्यसंसार कसाबसा उभा करीत असतां तिनें 'तमाशा'कडे संपूर्ण पाठ फिरविली. त्याच्याकडे नेहमीं तुच्छतेनेंच पाहिलें. तमाशाची रंगभूमि ही जणूं आपली कोणी लागत नाहीं, ती आपल्या नात्यागोताची नाहीं, आपला 'वर्ण' श्रेष्ठ, आपली कुळीं उच्च, आपण 'साहेब' ह्या ऐटीनेंच ती सतत वागली. हें बरें झालें नाहीं.

ह्यामुळें झालें काय? तिचें कल्याण झालें? ह्यामुळें तमाशाचें तरी भलें झालें? थोड्या शांतपणें, निर्विकारपणें ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें आपण शोधलीं पाहिजेत. वरच अनेकदां स्पष्ट केल्याप्रमाणें तमाशाची रंगभूमि ही खास महाराष्ट्रानें स्वतःसाठीं निर्माण केलेली रंगभूमि होती. ती खऱ्या अर्थानें भजन, कीर्तन ह्या संस्थांप्रमाणें महाराष्ट्रानें खास स्वतःसाठीं निर्मिलेली एक सामाजिक संस्था होती. सबंध मराठी समाजाच्या प्रतिभेनें जणूं तिचें सर्जन केलें होतें. अठराव्या शतकांतील मराठी समाजाच्या कांहीं विशिष्ट गरजा भागविण्यासाठीं एका विशिष्ट स्वरूपाच्या नाट्यालाच तिनें त्या काळांत मुख्यत्वेंकरून जन्म दिलेला दिसत असला तरी तिचा अवतार केवळ तेवढ्यासाठींच होता असें म्हणतां येणार नाहीं. निदान असें म्हणणें शहाणपणाचें ठरणार नाहीं. कोणत्याहि चैतन्यपूर्ण कलाप्रकाराबाबत अशा प्रकारें विचार करणें असमंजसपणाचें ठरतें. त्या कलाप्रकारानें एका विशिष्ट कालखंडांत धारण केलेलें रूप हेंच त्याचें केवळ रूप नसतें; तें केवळ त्याचें त्या कालखंडांतील रूप असतें, अर्थात् ह्या रूपांतच कोठेंतरी त्याच्या खऱ्या सामर्थ्याचीं, विकासाचीं व अवतारकार्याचीं बीजें असतात. हीं बीजें ओळखावीं लागतात. त्याचें अनन्यसाधारण सामर्थ्य कशांत आहे तें लक्षांत घ्यावें लागतें व तें लक्षांत घेऊनच त्यानंतरच्या पुढील काळांतील प्रतिभावंत त्याला नवें रूप, नवा अर्थ देत असतात: त्याचें तोंपर्यंत सुप्त असलेलें सामर्थ्य नव्या रूपांतून प्रकट करीत असतात. खरें म्हणजे जें जें खऱ्या अर्थानें जीवंत असतें त्या सर्वांत आढळणारा हा धर्म आहे. प्रत्येक जीवंत कलाप्रकारांत हा जीवनाचा धर्म असतोच असतो. जीवन हें जसें कधींच संपत नाहीं, आटत नाहीं तसेंच खऱ्याखुऱ्या कलाप्रकारांतील चैतन्यहि कधीं न संपणारें, न आटणारें असतें; तें नित्य नव्या रूपानें प्रकट होत असतें. मात्र हें ओळखावें लागतें; त्या कलाप्रकाराचीं बलस्थानें लक्षांत घ्यावीं लागतात व तीं लक्षांत घेऊन त्याला नव्या संदर्भांत नवरूप द्यावें लागतें. नवा अर्थ द्यावा लागतो.[१] 'तमाशा'नें निर्माण केलेल्या

१ मला वाटतें ह्याच दृष्टीनें दिवाकरांनीं निर्मिलेल्या 'नाट्यछटे'चा विचार झाला पाहिजे.

मराठी रंगभूमीचें सामर्थ्य कशांत आहे, तिच्या कोणकोणत्या अनन्यसाधारण विशेषांत आहे हें इंग्रजी अमदानींत फारच क्वचित लक्षांत घेतलें गेलें. तिचे जे विशेष लक्षांत घेतले गेले ते तिचे केवळ विशिष्ट कालसंबद्ध विशेष होते: ग्राम्यता किंवा अश्लीलता ह्यांच्याशीं संबद्ध असणारें विशिष्ट नाट्य हा तिचा केवळ एक कालसंबद्ध विशेष होता. तो तिचा प्राण नव्हता. तो तिचा एकमेव विशेष तर नव्हताच नव्हता. तेवढेंच नाट्य व्यक्त करण्यासाठीं तिचा अवतार नव्हता. तसें मानणें मूर्खपणाचें ठरतें. परंतु दुर्दैव असें कीं त्या रंगभूमीचा विचार करितांना आपण कधीं ह्या विशेषांच्या पलीकडे गेलोंच नाहीं असें मला वाटतें. ती रंगभूमि जीवनानुभवांचें कोणकोणत्या प्रकारचें नाटय व्यक्त करण्यास समर्थ होती, हें नाटय व्यक्त करण्यासाठीं तिनें निर्मिलेले मार्ग कोणकोणते होते, तिची म्हणून जी खास नाट्याभिव्यक्ति होती, तिचे संकेत काय होते ह्या किंवा असल्या अनेक प्रश्नांचा विचार आपल्याकडून क्वचितच केला गेला. (आजहि तो होत असें वाटत नाहीं.) तो जसा टीकाकारांनीं केला नाहीं तसाच नाट्यलेखन करूं पाहणाऱ्यांनींहि केला नाहीं. त्यांना तो कधीं करावासाच वाटला नाहीं. ह्या रंगभूमीच्या ठिकाणीं अगदीं सहजगत्या संपादिलेली आभास-निर्मितीची (make-believe) केवढी तरी अपूर्व शक्ति होती. सहज बोलतां चालतां ती हवें तें कल्पनेचें विश्व विनाश्रम निर्माण करूं शकत होती. ह्यासाठीं तिनें निर्मिलेले नाट्याभिव्यक्तीचे संकेत मराठी मनाच्या खास परिचयाचे झाले होते, अंगवळणीं पडले होते; ती क्षणार्धांत त्या मनाला गोकुळांत घेऊन जात होती, मथुरेला नेत होती, अरण्यांत आणून बसवीत होती, हवें असेल तेथें, हव्या असेल त्या वातावरणांत नेऊन सोडीत होती व तेंहि विनासायास; खास मराठी मनानें निर्मिलेल्या नाट्याभिव्यक्तीच्या संकेतांनुसार. जीवनांतील कोणत्याहि अनुभवाचें वास्तव आपण अगदीं सहजपणें प्रकट करूं शकूं असेंच जणूं ह्यामधून ती सुचवीत होती. स्थलाचीं, कालाचीं, वास्तवाच्या यथातथ्य चित्रणाचीं बंधनें तिनें सैल केलीं होतीं—नव्हे जवळजवळ तोडून टाकलीं होतीं. तीं वर्तमानांतून भूतांत व भूतांतून भविष्यांत आणि भविष्यांतून परत वर्तमानांत हवा तसा, हवा तेव्हां प्रवेश करूं शकत होती. केवढें अपूर्व सामर्थ्य होतें ह्या रंगभूमीच्या ठिकाणीं! बहुरंगी जीवननाट्याचें अत्यंत परिणामकारी दर्शन घडविण्याची केवढी अपूर्व शक्ति व लवचिकपणा तिच्या ठिकाणीं होता. हें तिच्या

आज नाट्यछटा नामशेष झाल्यासारखी वाटत आहे; परंतु दिवाकरांनीं निर्मिलेला 'नाट्यछटा' हा एक चैतन्यपूर्ण कलाप्रकार आहे. ज्याचें सामर्थ्य सहजासहजीं संपून जाईल किंवा आटून जाईल असा क्षीणप्रकृति कलाप्रकार नाहीं. आज तो मृतवत् दिसतो ह्याचें कारण त्याचीं बलस्थानें ओळखून त्याला नवरूप, नवा अर्थ प्राप्त करून देणारा कलावंत अद्याप जन्माला यावयाचा आहे एवढेंच. तो जन्माला येणें आवश्यक आहे व त्या दृष्टीनें 'नाट्यछटे' च्या बलस्थानांचाहि विचार होणें अत्यंत अगत्याचें आहे.

ठिकाणचें जीवनदर्शनाचें सुप्त सामर्थ्य ओळखलें जाणें आवश्यक होतें, उपयोजिलें जाणें जरुरीचें होतें; थॉर्न्टन वाइल्डर, अयोनेस्को, बेकेट, ब्रेश्त इत्यादि पाश्चात्यांचीं नाटकें जें नाट्य निर्मिण्याचा, व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करितांना दिसतात व ज्याकरितां पाश्चात्य रंगभूमि नाट्याभिव्यक्तीचे विविध प्रयोग करण्याची एकसारखी धडपड करितांना आढळते तें हिला सहज साध्य होतें.[१] त्याची पूर्वतयारी हिनें केलेली होती, कारण हवी ती आभासनिर्मिति (make-believe) हा तिच्या हातचा मळ होता: हव्या त्या अनुभवाचें वास्तव अत्यल्प सायासानें प्रकट करूं शकणें हा जणूं तिनें आपला खास धर्म बनविला होता; परंतु हें तिचें असाधारण सामर्थ्य आम्हीं ओळखलें नाहीं. आम्हीं तिची हेळसांड केली, हेटाळणी केली. तिच्याकडे तुच्छतेनें पाहिलें आणि मुख्यतः इंग्रजी रंगभूमीची कास धरली.

जी एक श्रेष्ठ दर्जाची सामर्थ्यवान् रंगभूमि मराठी मनानें मराठी मातींतून निर्माण केली होती तिच्याकडे पाठ फिरवून इंग्रजी रंगभूमीची कास धरितांना तरी आम्हीं काय केलें? इंग्रजी रंगभूमीची परंपरा ओळखून आम्हीं ती जवळ केली काय? तिची धडपड कशासाठीं चालली आहे, ती कोणत्या मार्गानें स्वतःच्या विकास साधण्याचा प्रयत्न करीत आहे, कोणत्या बंधनांतून ती स्वतःची मुक्तता करूं पहात आहे, त्यांतील तिच्या अडचणी काय आहेत ह्याची आम्ही तिचें अनुकरण करितांना कधी तरी दखल घेतली काय? नाहीं, आम्ही तेंहि केलें नाहीं. आम्ही तिनें निर्माण केलेल्या कांहीं चौकटींचें, कांहीं संकेतांचें अनुकरण केलें. खरें म्हणजे ज्या चौकटींतून व संकेतांच्या जाचांतून सुटण्याचा ती स्वतः प्रयत्न करीत होती त्यांचेंच नेमकें आम्हीं

१ बर्थोल्ट ब्रेश्त (Bertolt Brecht) ह्या जर्मन नाटककाराचीं "The Good Woman of Setzuan" आणि "The Caucasian Chalk Circle" हीं नाटकें वाचीत असतां मला तमाशानें निर्माण केलेल्या रंगभूमीची आठवण वरचेवर येत होती व ह्या नाटकांमधून व्यक्त होणारें हास्य आणि करुण ह्यांची एकाच वेळीं जाणीव करून देणारें श्रेष्ठ अनुभव–नाट्य तमाशाची रंगभूमि किती प्रभावीपणें आणि विनासायास व्यक्त करूं शकेल हें एकसारखें जाणवत होतें. ब्रेट किंवा ईलियटसारखे नाटककार ग्रीक रंगभूमीनें निर्मिलेल्या नाट्याभिव्यक्तीच्या संकेतांचा आपल्या नाटकांसाठीं अगदीं सहजपणें अर्थपूर्ण उपयोग करून घेतांना दिसतात; ते जणूं आजच्या युरोपीय रंगभूमीचें प्राचीन युरोपीय रंगभूमीशीं असणारें रक्ताचें नातें नेहमीं लक्षांत घेत असतात व हें लक्षांत घेऊन युरोपीय रंगभूमीचा अखंड विकास साधतांना दिसतात. आम्हीं आमच्या तमाशानें निर्मिलेल्या रंगभूमीची शक्ति कधीं अजमावण्याचाच प्रयत्न केलेला नाहीं, तो विचारच आमच्या मनाला शिवला नाहीं. ही शक्ति अजमावून तिच्यांतून नवी रंगभूमि कशी निर्माण करितां येईल हा प्रश्न जर आम्ही ह्या शतकारंभीं – नव्हे, केव्हां तरी – स्वतःस विचारला असता तर किती बरें झालें असतें!

अनुकरण केलें, आमच्या स्वतःच्या मुक्त रंगभूमीकडे दुर्लक्ष केलें व ह्या असल्या अनुकरणांतून उचललेल्या भांडवलावर आम्हीं आमचा उपरा नाट्यसंसार थाटण्याचा प्रयत्न केला. हा प्रयत्न कितपत यशस्वी झाला ?

विशिष्ट रंगभूमि व तिचें नाटक ह्यांचे संबंध अत्यंत जिव्हाळ्याचे असतात. ह्यांतील प्रत्येक घटक एकसारखें दुसऱ्याला जीवन पुरवीत असतो. प्रत्येक जण दुसऱ्याचें रूप निश्चित करीत असतो, व अशा रीतीनें परस्परांवर पोसले गेलेले, परस्परांच्या साहाय्यानें पुष्ट झालेले आणि एकमेकांचा विकास साधून समर्थ बनलेले हे घटक त्यानंतरच आपल्या विकासासाठीं हव्या असलेल्या गोष्टी इतरांकडून घेऊं शकतात व पचवूं शकतात. पाश्चात्य रंगभूमि आणि तिचें नाटक ह्यांनीं एकमेकांना जन्म दिलेला आहे, एकमेकांची जोपासना केली आहे, एकमेकांना पुष्ट केलें आहे आणि एकमेकांची जोपासना करण्याची एकमेकांना जीवनरस पुरविण्याची त्यांची ही प्रक्रिया आज अनेक वर्षें सतत चालू आहे. म्हणूनच पाश्चात्य रंगभूमि पौर्वात्य रंगभूमीकडूनहि तिच्या विकासाला पोषक ठरूं शकणाऱ्या कित्येक गोष्टी घेऊं शकली आहे; पचवूं शकली आहे. हीच प्रक्रिया मराठी रंगभूमीवर घडली असती तर फार चांगलें झालें असतें. मराठी रंगभूमि आणि तिनें निर्मिलेलें (व तिला निर्माण करणारें) नाटक असा संयोग (सम्यक् योग) जमला असता तर 'मराठी नाटक', 'मराठी रंगभूमि,' 'मराठी रंगभूमीची परंपरा' इत्यादि शब्द-प्रयोगांना केवढा तरी खरा खरा अर्थ प्राप्त झाला असता. खऱ्याखुऱ्या 'मराठी नाटका'ची परंपरा मग कदाचित् खरोखरच निर्माण होऊं शकली असती व ही परंपरा अनेक नव्या गोष्टी पचवूं शकली असती. परंतु दुर्दैव असें कीं आपण आपल्या प्रतिभेनें व प्रकृतीनें जें निर्माण केलें होतें तें गमावलें व जें मुळांतच परकें व म्हणून प्रकृतिशःच रुजावयाला व पचावयाला कठीण तें घाईघाईनें जवळ केलें. त्याचा परिणाम काय झाला ? गेलीं शंभरदीडशें वर्षें आमची 'मराठी रंगभूमि' ह्या परक्या रंगभूमीच्या सावटाखालीं वाढण्याचा कसाबसा प्रयत्न करीत आहे : ही वाढ कशी होणार ? त्यामुळें मराठी रंगभूमीला आपलें स्वत्व असें अद्यापहि गवसलेलें नाहीं. गेलीं शंभर-सवाशें वर्षें, ती आपला स्वतंत्र संसार थाटण्याचा एकसारखा प्रयत्न करिते आहे; परंतु अजूनहि तिला हा संसार थाटतां आला आहे किंवा आपलेंपण नेमकें गवसलें आहे असें वाटत नाहीं. असें जर नसतें, तिला जर आपलेंपण गवसलें असतें तर शंभर वर्षें संसार करूनहि मराठी रंगभूमीनें 'मराठी नाटकां'साठीं आज १९६१–६२ सालीं देखील पाश्चात्य नाटकांकडे अनुवादांसाठीं कां पाहिलें असतें ? गेल्या पंधरा–वीस वर्षांतील मराठी नाट्यवाङ्मय व मराठी रंगभूमि लक्षांत घेण्याचा आपण प्रयत्न करूं : काय दिसतें आपल्याला ? मराठी रंगभूमीची जगण्यासाठीं एकसारखी चाललेली धडपड. नाटककार, नाट्यसंयोजक, दिग्दर्शक, नट, प्रेक्षक तिला जगवण्याचा एकसारखा प्रयत्न करीत आहेत; परंतु काय असेल तें असो स्वतःच्या पायावर उभे राहण्याची शक्ति तिच्यामध्यें आलेली आहे

किंवा येत आहे असें अद्याप ह्यापैकीं कोणालाच नीटसें वाटत नाहीं. आज मराठी कादंबरींत थोडाफार आत्मविश्वास निर्माण झाला आहे; गेल्या ७०–८० वर्षांत ती हळूंहळूं आपल्या पायांवर उभी राहूं शकली आहे; तिच्या भवितव्याची आज एवढी काळजी वाटत नाहीं. मराठी कविता, मराठी लघुकथा यांच्यांत तर निश्चित आत्मसामर्थ्यप्रतीति दिसत आहे. हे सगळेच लेखनप्रकार पश्चिमेनें पुरविलेल्या अन्नावरच पोसले गेलेले. परंतु ते मराठी मातींत रुजले व फोफावले. त्यांचीं मुळें त्या मातींत आतां घट्ट होऊं लागलीं आहेत. त्या मातींतून एकसारखा जीवनरस शोषून घेऊन ते आपलीं रूपें आपणच घडवूं लागले आहेत. त्यांच्यांत आत्मविकासाबाबत आत्मविश्वास निर्माण झाला आहे व त्यांचेबाबत आपणांसहि आतां विश्वास वाटूं लागला आहे. असा विश्वास 'मराठी नाटका'बद्दल आणि 'मराठी रंगभूमी'-बद्दल आपणांस वाटतो काय ? मराठी रंगभूमि सुस्थिर झाली, आपल्या पायांवर उभी राहण्यास संपूर्णपणें समर्थ झाली असें आपणांस आज खरोखर वाटतें काय ? मराठी मनें 'मराठी नाटकां'ना जन्म देत आहेत व त्यांतून मराठी रंगभूमि रूप घेत आहे असा देखावा आपणांस खरोखर दिसत आहे काय ? खरोखर ज्याला 'मराठी नाटक' असें निश्चितपणें म्हणतां येईल तें आज किती प्रमाणांत जन्मास येत आहे ? एवढेंच नव्हे तर गेल्या शंभर सव्वाशें वर्षांत मराठीमध्यें लिहिल्या गेलेल्या नाटकांकडे जरी नजर टाकली तरी त्यांतील किती नाटकांना आपण अगदीं यथार्थपणें 'मराठी मनांची निर्मिति' ह्या नांवानें संबोधूं शकूं ? नाटकें मराठींत लिहिलीं गेलीं म्हणजे मराठी होत नाहींत. हरिभाऊंची 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' ही मराठी कादंबरी आहे किंवा किर्लोस्करांचें 'सौभद्र' व देवलांचें 'शारदा', अत्र्यांचें 'साष्टांग नमस्कार', माधवराव जोश्यांचें 'म्युनिसिपालिटी' हीं मराठीं नाटकें आहेत असें आपण म्हणतों तेव्हां आपणांस काय म्हणावयाचें असतें हें स्पष्ट करण्याची जरुरी नसावी. आपलें मनच आपणांस त्यांच्या मराठीपणाची ग्वाही देत असतें; परंतु अशी ग्वाही आणखी किती मराठी नाटकांबद्दल आपलें मन आपणांस देऊं शकेल ?

मला वाटतें, फारच थोड्या मराठी नाटकांनीं मराठी होण्याचा मनापासून प्रयत्न केला; तसा प्रयत्न करण्याची आवश्यकता त्यांना क्वचित्‌च भासली. नाटक म्हणजे अमुक, नाटक म्हणजे तमुक अशा प्रकारच्या ठोकळेबाज कल्पना डोळ्यांपुढें ठेवून हीं बहुसंख्य मराठी नाटकें मुख्यतः लिहिलीं गेलीं. ह्या कल्पना त्यांनीं कोठून घेतल्या ? पाश्चात्य नाटकासंबंधीच्या अर्धकच्च्या समजुतींतून. त्यांनीं सतत डोळ्यांपुढें ठेवला तो शेक्सपिअर, नाहींतर मोलिएर, नाहींतर इब्सेन, नाहींतर आणखी कोणीतरी पाश्चात्य नाटककार. बरें हा शेक्सपिअर किंवा मोलिएर किंवा इब्सेन तरी त्यांनीं त्याच्या त्याच्या सम्यक् रूपांत नीट डोळ्यांपुढें ठेवला काय ? तसें झालें असतें तर फार फार बरें झालें असतें. परंतु तसें झालें नाहीं. शेक्सपिअरच्या नाटकाच्या डोळस वाचनांतून, अभ्यासांतून आणि आस्वादांतून 'शेक्सपिअरचें नाटक' मराठी मनांत रुजलें काय असा प्रश्न

विचारला गेला तर आपण त्याला होकारार्थी उत्तर देऊं शकूं काय? शेक्सपिअरचीं कांहीं नाटकें १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात मराठींत आलीं, नाहीं असें नाहीं; परंतु त्यांतील अनेक केवळ रूपांतरें होतीं—तीं खरींखुरीं भाषांतरें नव्हतीं व जीं भाषांतरें होतीं त्यांचा देखील भाषांतर या दृष्टीनें दर्जा बेताचाच होता.[1] शेक्सपिअरचीं कांहीं नाटकें शाळा–कॉलेजांमधून शिकविलीं जात होतीं व त्यांमधून प्राधान्यानें नवे लेखक शेक्सपिअरच्या नाटकांशीं परिचय करून घेत होते व नाट्यलेखनाची स्फूर्ति घेत होते. प्रत्यक्ष शेक्सपिअर असा उत्तम भाषांतरांमधून मराठी वाचकांना कधींच वाचायला मिळाला नाहीं; (अजूनहि मिळण्याची आशा दिसत नाहीं.) शेक्सपिअरचा मराठी नाट्यसृष्टींत प्रभाव पडूं लागला तो साधारणपणें खाडिलकरांच्या 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' ह्या नाटकापासून : ज्यावर शेक्सपिअरची छाया आहे असें नाटक ह्या नाटकापासूनच मराठींत जन्मास येऊं लागलें असें समजण्यास हरकत नसावी. परंतु हें शेक्सपिअरमधून स्फुरलेलें 'मराठी नाटक' शेक्सपिअरच्या नाटकासंबंधीची खाडिलकरांसारख्यांची जी समजूत झाली होती व जी त्यांच्या नाट्यलेखनांतून पुढें हळूहळू व्यक्त होणार होती त्या समजुतीवरच मुख्यतः आधारलेलें होतें. प्रत्यक्ष शेक्सपिअरचें नाट्यवाङ्मय भाषांतरित स्वरूपांत मराठी वाचकांच्या चांगलें परिचयाचें होऊन मग त्याच्या रसास्वादांतून आपोआप विचार-पूर्वक साकार झालेली ती समजूत नव्हती. शेक्सपिअर म्हणजे मुख्य कथानकाच्या जोडीला येणारें एक उपकथानक, शेक्सपिअर म्हणजे गंभीर आणि विनोदी अशी आलटून पालटून केलेली प्रवेशवारी, शेक्सपिअर म्हणजे स्वगतें इत्यादि शेक्सपिअरच्या नाट्यलेखनासंबंधीच्या कांहीं ठोकळेबाज कल्पना केवळ ह्या समजुतींतून दृढमूल होत होत्या व ह्यांतूनच शेक्सपिअरची छाया असलेलें तथाकथित 'मराठी नाट्यवाङ्मय' रूप घेत होतें. ह्या सर्व गोष्टींचा शांतपणें विचार केला कीं शेक्सपिअरचा आमच्या नाट्यवाङ्मयावर परिणाम झाला व तो परिणाम मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या आणि रंगभूमीच्या विकासाला उपकारक ठरला असें जेव्हां आपण म्हणतों तेव्हां आपण किती भोंगळपणें बोलत असतों हें लक्षांत येतें. हा परिणाम मराठी रंगभूमीच्या विकासाच्या दृष्टीनें कितपत उपकारक ठरला हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी येथें सहज एक प्रश्न उपस्थित करावासा वाटतो : तो असा कीं ज्याला आपण शेक्सपिअरचा परिणाम असें म्हणतों तो खरोखर शेक्सपिअरचा परिणाम होता कीं शेक्सपिअरच्या नाटकसंबंधीं आम्हीं करून घेतलेल्या कांहीं चुकीच्या ढोबळ समजुतींचा परिणाम होता?

जी गोष्ट शेक्सपिअरची तीच गोष्ट मोलिएरची आणि इब्सेनची. ह्या दोन्ही नाटककारांच्या किती कृतींचीं उत्तम भाषांतरें मराठी नाट्यप्रेमी वाचकाला आतांपर्यंत

१ शेक्सपिअरच्या एकंदर २६ नाटकांचे मराठींत अनुवाद झाले आहेत असें ग्रंथी-सूचीवरून दिसून येतें. त्यांतील अनेक नाटकांचे एकापेक्षां अधिक अनुवाद झाले आहेत असें आढळतें.

वाचायला मिळालीं? ह्या वाचकाचा मोलिएरशीं किंवा इब्सेनशीं प्रत्यक्ष परिचय होण्याचा कितीदां योग आला? तो कधीं फारसा आला असें मला वाटत नाहीं.[१] आम्ही अजूनहि केल्यास मोलिएरचे मराठी अनुवाद करितों, इब्सेनचे मराठी अनुवाद करितों, त्यांचीं भाषांतरें करीत नाहीं. त्याचें कारण असें कीं आम्हांला मराठी नाट्यप्रेमी वाचकांच्या हातांत प्रत्यक्ष मोलिएर द्यावासा कधींच वाटला नाहीं व अजून वाटत नाहीं; त्या वाचकाचा इब्सेनशीं प्रत्यक्ष परिचय व्हावा अशी उत्कट इच्छा कधींच झाली नाहीं व अजून होत नाहीं. आम्हांला काळजी असते ती चांगल्या नाटकांची मराठी रंगभूमीवर जी सतत उणीव आपणांस भासत असते ती कशीबशी तात्पुरती कां होईना भरून काढण्याची ; चांगल्या नाट्यकृतींच्या अभावामुळें जी एक प्रकारची पोकळी मराठी रंगभूमीवर एकसारखी निर्माण होत असते ती कशीबशी त्या त्या वेळेपुरती ह्या अनुवादांनीं भरून काढण्याची. त्या दृष्टीनेंच मुख्यतः आमचे हे केवीलवाणे प्रयत्न चालू असतात. त्यासाठीं आम्ही इकडेतिकडे पाहत असतों. शोधाशोध करीत असतों. कोणत्या नाटकाचा अनुवाद जमेल तें बघत असतों. मराठी रंगभूमि जीवंत आहे हें दाखविण्यासाठीं आम्हांला प्रत्येक वेळीं एखादें 'मराठी' नाटक हवें असतें व म्हणूनच आम्हीं अजूनहि इतर पाश्चात्य नाटककारांबरोबरच मोलिएरला आणि इब्सेनलाहि तेवढ्यासाठीं राबवीत असतों. त्यांचा उपयोग करून घेत असतों. त्यांच्या नाट्यकृतींवर, त्यांच्या अंगाला येवो वा न येवो असे मराठी पेहराव चढवीत असतों व त्यांना ह्या पेहरावांत 'मराठी रंगभूमी' वर आणून उभें करीत असतों. ह्या त्यांच्या अंगांना न होणाऱ्या पेहरावांत त्यांच्या इतर पाश्चात्य बांधवांबरोबरच ते जेव्हां 'मराठी' रंगभूमीवर अवतरतात तेव्हां फारच केवीलवाणे दिसतात: परंतु आम्हांला त्याची दिक्कत नसते. आमचें काम भागत असतें—निदान तें तात्पुरतें भागलें हें समाधान आम्हांला मिळत असतें. आम्ही मोलिएर आणि इब्सेन कधींच मराठी नाट्यप्रेमी वाचकांना दिले नाहींत. त्या दृष्टीनें खटपटहि केली नाहीं, अजून करीत नाहीं. एखाद्या कोल्हटकरावर वा अन्य नाटककारावर झालेला मोलिएरचा परिणाम काय याची आम्ही चर्चा केली. मोलिएर म्हणजे अमुक अमुक प्रकारचें नाटक व नाट्य असें त्यांतून गृहीत धरलें व ही अशा प्रकारची मोलिएरसंबंधीची समजूत आम्ही मराठी नाट्यप्रेमी लेखकांत व वाचकांत दृढमूल केली. मोलिएरचा इष्ट असा परिणाम मराठी नाट्यवाङ्मयावर तेव्हांच होऊं शकला असता कीं जेव्हां संपूर्ण मोलिएर मराठी वाचकाला प्रथम वाचायला मिळूं शकला असता; तो खऱ्या अर्थानें प्रथम त्याचा झाला असता. कोणत्याहि कलावंताच्या केवळ कलाकृतींची चर्चा करून[२] त्याच्या कलेचा प्रत्यय घडवून आणतां येत नाहीं व खऱ्याखुऱ्या प्रत्ययाशिवाय

१ इब्सेनच्या एकंदर ४–५ नाटकांचे मराठींत अनुवाद झाले आहेत असें आढळतें.

२ ती देखील आम्ही केली काय? शेक्सपिअरच्या नाट्यवाङ्मयाची चर्चा करणारे ग्रंथ तरी मराठीत

त्याच्या कलेनें साधायला हवा तो इष्ट परिणाम साधत नाहीं हें आम्ही सोयिस्करपणें विसरलों. केवळ चर्चेतून जन्माला येते ती तत्स्वरूपासंबंधींची समजूत, (व तीहि पुष्कळदां चुकीची). प्रत्यय नव्हे. व ह्या समजुतीवर जगणें, त्या समजुतीच्या आधारें 'कलाकृतींचे' इमले उभारणें हें अत्यंत धोक्याचें असतें.

परंतु हेंच नेमकें मोलिएरप्रमाणें इब्सेनच्या बाबतींतहि घडलें. १९३० च्या सुमारास आम्ही मराठी नाट्यप्रेमी वाचकांना व प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष इब्सेन दिला नाहीं तर 'इब्सेनचें नाटक' ही एक केवळ कल्पना दिली. ह्या कल्पनेवरच आम्ही जगलों. ह्या कल्पनेचेंच आम्ही कोडकौतुक केलें. तिच्या संबंधींच न भूतो न भविष्यति उत्साह व्यक्त केला. अनेक वेळां चर्चा केली. ह्या सर्व गोष्टींचा परिणाम एकच झाला व तो म्हणजे इब्सेनचें नाटक म्हणजे अमुक, इब्सेनचें नाटक म्हणजे तमुक अशा प्रकारच्या समजुती दृढमूल झाल्या. हें अमुक अमुक साधलें म्हणजे नवनाट्य साधतें असें समीकरण आमचें मन मांडूं लागलें, व हें अशा प्रकारचें 'नव-नाट्य' म्हणजे इब्सेन असा उलटा हिशेबहि आम्ही करूं लागलों. मला पुष्कळदां असें वाटतें कीं आमच्या मराठी नाट्यसृष्टींत ह्या श्रेष्ठ पाश्चात्य नाटककारांच्या बाबतींत जें घडलें तें ज्या क्रमानें घडणें आवश्यक होतें त्याच्या नेमक्या उलट्या क्रमानें घडलें. अगोदर शेक्सपियरशीं दृढ परिचय होऊन मग शेक्सपिअरच्या नाटकाची कल्पना त्यांतून जन्माला यावयाला हवी होती; प्रथम मोलिएर आणि मग मोलिएरच्या नाट्या-संबंधीची समजूत असें होणें आवश्यक होतें; त्याचप्रमाणें इब्सेनच्या नाट्यसृष्टीशीं प्रथम मराठी नाट्यप्रेमी वाचकांचा परिचय करून देऊन मग इब्सेनचें नाटक म्हणजे काय हा प्रश्न त्यांच्या मनांत स्वाभाविकपणें निर्माण करणें जरुरीचें होतें. झालें तें नेमकें उलटें. प्रत्यक्ष मोलिएरशीं परिचय होण्यापूर्वींच आम्ही मोलिएरच्या नाट्यासंबंधी बोलूं लागलों आणि इब्सेन आपलासा करण्यापूर्वींच नव-नाट्याचें स्वरूप समजावून घेऊं लागलों व देऊं लागलों. इंग्लंडमध्यें विल्यम आर्चरनें प्रथम संपूर्ण इब्सेन इंग्रजींत आणला व मग शॉसारखे विचारवंत इब्सेनसंबंधीं बोलूं लागले, विचार करूं लागले. येथें शेक्सपिअर, मोलिएर आणि इब्सेन ह्यांच्याबाबत आणि इतर अनेक श्रेष्ठ दर्जाच्या पाश्चात्य नाटककारांबद्दल हेंच व्हावयाला हवें होतें. ह्यापैकीं जो कांहीं थोडा प्रयत्न झाला तो गेल्या शतकाच्या शेवटीं व या शतकाच्या प्रारंभीं शेक्सपिअरच्या बाबतींत व त्याचेंहि स्वरूप वर स्पष्ट केल्याप्रमाणें जुजबी व मुख्यतः अनुवादात्मक. तेव्हां म्हणण्याचा उद्देश असा कीं जें व्हावयाला हवें होतें त्याच्या नेमकें उलट झालें व ज्याप्रमाणें आम्ही पाश्चात्य नाटककारांशीं प्रत्यक्ष परिचय करून घेण्यापूर्वींच त्यांच्या

कितीसे आढळतात? गणेश रामकृष्ण हवालदार आणि न० कृ० केळकर या दोघांच्या पुस्तकांचीं नांवें तेवढीं डोळ्यांपुढें येतात. इब्सेनवर ग्रंथ असा एकच उपलब्ध आहे. तो म्हणजे प्रो० गं० भा० निरंतर यांचा. 'इब्सेन : व्यक्ति आणि वाङ्मय' हा.

नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधीं लिहूं बोलूं लागलों त्याचप्रमाणें आमच्या नाट्यलेखनांत पाश्चात्य नाटकांच्या भाषांतराऐवजीं केवळ त्यांच्या अनुवादांनाच महत्त्व आलें. १९३३–३४ मध्यें आम्ही 'नाट्यमन्वंतर' साधण्याचा प्रयत्न केला तो इब्सेनच्या भाषांतरानें नव्हे तर यॉर्नसनच्या 'गॉटलेट'च्या अनुवादानें. आजहि हीच अनुवाद-प्रवृत्ति मूळ धरून आहे असें स्पष्ट दिसत आहे. ही अनुवादांची प्रवृत्ति नाहींशी होऊन तिच्या जागीं ज्या दिवशीं निर्मल भाषांतरांची प्रवृत्ति निर्माण होईल तो सुदिन. आम्ही अजूनहि 'राजमुकुट' लिहितों, 'तीन अंकी हॅम्लेट' लिहितों, ऑथेल्लोचा अनुवाद करतों, इब्सेनच्या Enemy of the People ला आणि वेसियरच्या Barrets of Wimpole Street ला मराठी पेहराव चढविण्याचा धेडगुजरी प्रयत्न करितों. हें सर्व कशासाटीं? ह्यानें काय साधतें? ना धड पाश्चात्य नाटक ना धड मराठी नाटक असेंच कांहीं तरी एक विचित्र प्रत्येक अनुवादाबरोबर आपल्या पदरांत पडत नाहीं काय? मग आपण हें अनुवादांचें खूळ कां सुरू केलें व अजूनपर्यंत एकसारखें कां चालू ठेवलें आहे? अजूनहि मराठी वाचकाला शेक्सपियर, इब्सेन, मोलिएर, ओनील, पिरांदेलो, स्ट्रिंडबर्ग किंबहुना जे जे पाश्चात्य नाटककार त्यांच्या लक्षणीय नाट्य-लेखनाबद्दल प्रसिद्ध आहेत त्यांचा त्यांच्या प्रत्यक्ष कृतींच्या भाषांतरांच्या द्वारां परिचय करून देण्याची व्यवस्था आपण कां करूं नये?

तेव्हां मराठी नाटकानें इंग्रजीचें बोट धरून वाटचाल केली असें आपण कितीहि म्हटलें तरी त्यानें इंग्रजीचें बोट धरलें म्हणजे काय केलें हा प्रश्न आम्ही स्वतःला विचारलाच पाहिजे. मराठी नाटकानें हें इंग्रजीचें बोट तरी नीट धरलें काय? हा खरा प्रश्न आहे. आम्ही आमच्या अस्सल मराठी रंगभूमीकडे पाठ फिरविली, तिला तुच्छ लेखलें व ह्या नव्या आईकडे वळलों; मग तिचें तरी स्तनपान भरपूर करावयाचें, पण आम्ही तसें केलें काय? तिचें दूध जरी आम्ही भरपूर प्राशन केलें असतें तरी चाललें असतें; परंतु तेंहि आम्ही नीटसें करूं शकलों नाहीं. आम्ही त्या दुधांत अनुवादांच्या रूपानें कांहीं वेळां पाणी घातलें तर कांहीं वेळां दूध समजून भलतेंच प्राशन करण्याच्या भरीस पडलों. त्यामुळें झालें असें कीं ना धड आमचें ना धड परक्याचें अशी आमच्या नाट्यवाङ्मयाची स्थिति झाली. ह्या धरसोडीच्या वृत्तीमुळें मराठी नाटकांची आणि त्यांच्याबरोबर संसार करणाऱ्या मराठी रंगभूमीची प्रकृति कधींच सुदृढ बनली नाहीं. ती सदैव अशक्तच राहिली. खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी, वरेरकर, अत्रे इत्यादि नांवें एकामागून एक घेऊं लागलों कीं जीं अनेक नाटकें डोळ्यांपुढें येतात त्यांनीं एका काळीं 'मराठी रंगभूमि गाजविली' असेल; रंगभूमि गाजविणें म्हणजे काय हें मला तरी नीटसें कधींच कळलेलें नाहीं. परंतु मराठी रंगभूमीची प्रकृति सुदृढ करण्यास कितपत मदत केली, तिला आपल्या पायांवर उभे राहण्याची शक्ति कितपत प्राप्त करून दिली ह्याबद्दल मनांत शंकाच येते. ह्या प्रत्येक नाटककाराच्या धडपडीबद्दल मला आदर आहे. प्रत्येकाचें सामर्थ्य कशांत आहे हें

लक्षांत घेण्याची कुतूहलमिश्रित इच्छा मला आहे. येथें मला ह्या नाटककारांबद्दल अनादर व्यक्त करावयाचा नाहीं. मला आपल्या रंगभूमीला आणि नाट्यवाङ्मयाला एक विशिष्ट वळण कां लागलें आणि हें वळण मराठी नाटकाच्या व रंगभूमीच्या विकासाला कितपत उपकारक ठरलें ह्या प्रश्नाचा विचार करावयाचा आहे व त्याला जबाबदार ठरणाऱ्या प्रवृत्तींचा शोध घ्यावयाचा आहे. ह्या दृष्टीनें विचार केल्यावर मला एवढेंच म्हणावयाचें आहे कीं जें एक अर्धकच्चें नाट्य आमच्या पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयासंबंधींच्या आणि रंगभूमीसंबंधींच्या चुकीच्या व अपरिपक्व समजुतींमधून जन्माला येणें अपरिहार्य होतें त्याचा प्रत्यय वर उल्लेखिलेल्या व इतर अनेक मराठी नाटककारांचें नाट्यवाङ्मय वाचतांना मला वेळोवेळीं आल्याशिवाय राहत नाहीं. ह्या सबंध मधल्या ३०–४० वर्षांच्या काळांत आम्ही मराठी नाट्यप्रेमी रसिकांना आमच्या रंगभूमीवर सतत घडविलें तें नाटक म्हणजे काय ह्या संबंधींच्या आमच्या अर्धकच्च्या समजुतींतून जन्मास आलेल्या नाट्याभासात्मक रचनेचें दर्शन; नाट्यात्मक रचनेचें नव्हे. आम्हीं जर शेक्सपिअर, मोलिएर व इब्सेन हे पचविले असते तर आम्ही नाट्याभासाला नाट्य समजण्याचा इतका वेडेपणा केला नसता व त्याचे वेळीं अवेळीं कौतुकहि केलें नसतें. परंतु तेंच नेमकें आम्ही सतत केलें. आम्ही नाट्याभासालाच नाट्य समजलों व नाट्याभासात्मक लेखन करणारांना प्रतिभावान् नाटककार समजलों. मी पुष्कळदां स्वतःला प्रश्न विचारतों : मराठी रंगभूमीनें शंभरी ओलांडल्यानंतरहि मराठी नाट्य-रसिकांची अभिरुचि अजून बालिशच राहिलेली दिसते ह्याचें कारण काय ? आज १९६०–६१ सालीं मराठी नाट्यरसिक गर्दी करितात ती बाळ कोल्हटकर यांच्या नाटकांना. हें कशाचें द्योतक आहे ? अजूनहि आम्हांला खऱ्याखुऱ्या जीवंत नाट्यापेक्षां नाटकीपणाचेंच आकर्षण अधिक वाटत आहे हा कोणाचा प्रभाव शेक्सपिअरचा, मोलिएरचा कीं इब्सेनचा ? मराठी नाटकांत केवळ आनंदीबाई, राघोबा, शुक्राचार्य आल्यानें जसा शेक्सपिअर आला नाहीं, तसाच मनोहर किंवा विश्राम आल्यानें इब्सेनहि आला नाहीं. शेक्सपिअर, मोलिएर व इब्सेन हे खरे म्हणजे मराठी नाट्यवाङ्मयापासून दूरच राहिले. परंतु आम्हांला मात्र खाडिलकर-गडकऱ्यांमध्यें शेक्सपिअरचा भास झाला आणि 'उद्यांचा संसार' व 'घराबाहेर' यांच्यामध्यें इब्सेन आहे असें वाटलें. ही आमची शेक्सपिअर व इब्सेन यांच्या नाट्यवाङ्मया-संबंधींची समजूत ! १०० वर्षांच्या नाट्यसंसारानंतरची ही आमची नाट्य म्हणजे काय या संबंधींची परिपक्व कल्पना !

मराठी नाटक अद्यापहि अस्थिर असण्याचें हेंच खरें कारण आहे. या नाटकानें आपण कोण आहोंत, आपण काय व्यक्त करीत आहोंत, कशाला नाट्य समजत आहोंत, आपले आदर्श काय, आपला अवतार कशांतून झाला आहे, आपण खरोखरच स्वतंत्र, स्वयंसिद्ध आहोंत काय, आपलें उद्दिष्ट काय आहे ह्यासंबंधीं कधीं फारसा विचारच केलेला नाहीं. असा विचार करावा असेंहि त्याला कधीं फारसें वाटलें नाहीं. स्वतःच्या

पायावर उभे राहण्याची त्यानें धडपड केलेली नाहीं. आत्मनिरीक्षण केलें नाहीं. आत्मविश्वास संपादन केला नाहीं. खऱ्याखुऱ्या नाट्याच्या प्रकृतीचा शोध घेतला नाहीं. त्या प्रकृतीप्रमाणें आपली वाढ कशी साधतां येईल ह्याचा ध्यास धरला नाहीं. सारांश आपलें स्वत्वच शोधलें नाहीं, तेव्हां तें हातीं लागावें कसें? रंगभूमीला नाटकें पाहिजेत म्हणून नाट्यासंबंधींच्या आपण करून घेतलेल्या अर्धकच्च्या कल्पनेच्या विशिष्ट साच्यांत बसणारीं 'नाटकें' लिहिलीं गेलीं. मग हा साचा ज्याला शेक्सपियर असें आपण समजत आलों त्याचा साचा असेल नाहींतर तथाकथित मोलिएर किंवा इब्सेन यांचा साचा असेल. आम्हीच हे सोपे सोपे साचे तयार केले, व त्या साच्यांत बसतील अशीं नाटकें लिहीत आलों. चित्रपटांच्या आणि त्यानंतर बोलपटांच्या आगमनाबरोबर मराठी रंगभूमि गडगडली, तिला सावरण्याचे अनेक प्रयत्न असफल झाले. नाट्यमन्वंतराचा प्रयत्न हा त्यांतील एक प्रयत्न. हा प्रयत्नहि फसला; कां फसला ह्याची कारणमीमांसा वर सूचित केलीच आहे. नाट्यमन्वंतरानें देखील भर दिला तो अनुवादांवर. नाट्यमन्वंतराच्या नाटककारांनीं देखील इब्सेन किंवा यॉर्नसन प्रत्यक्षपणें नाट्यरसिकांच्या हातांत देण्याचें टाळलें; त्यांनीं त्यांच्यासमोर सादर केलें तें इब्सेन यॉर्नसनचे मराठी अनुवाद. आतां गेल्या पंधरा वीस वर्षांत आपण परत मराठी रंगभूमीचा मोडकळीस आलेला संसार सावरण्याचा प्रयत्न करीत आहोंत. हा आपला नवा प्रयत्न आहे; परंतु ह्या प्रयत्नांतूनहि परत आपलें दौर्बल्यच एकसारखें व्यक्त होत आहे. गेल्या पंधरा वीस वर्षांत मराठी रंगभूमीवर अवतरलेल्या लक्षांत घेण्याजोग्या नाटकांत अनुवादित नाटकाचें प्रमाण काय आहे? अजूनहि अनुवादांखेरीज आपलें भागणार नाहीं असेंच आपणांस वाटत आहे हें सत्य नव्हे काय? आज मराठींत नाटकें अवतरत आहेत आणि नाटककार मात्र दिसत नाहींत असें कां होत आहे? कोठेंतरी आपलें मुळांतच चुकलें आहे त्याचा तर हा परिणाम नाहीं?

आत्मनिरीक्षण करतांना सुचलेले हे विचार आहेत. हे विचार व्यक्त करितांना आपण तमाशानें निर्माण केलेल्या मराठी रंगभूमीकडे व मराठी नाट्याकडे आज १९६१ सालीं आपल्या नाट्यवाङ्मयाच्या व रंगभूमीच्या उद्धारार्थ वळावें असें मला दूरान्वयानेंहि सुचवावयाचें नाहीं. तसें करणें आतां वेडेपणाचें होईल. आतां आपलें नाटक व आपली रंगभूमि यांनीं जें रूप घेतलेलें आहे तें जसें आहे तसें आपण मान्य केलेंच पाहिजे व त्यांत चैतन्य कसें निर्माण करितां येईल हें शोधण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. तेंच आतां आपल्या नाटकाचें व आपल्या रंगभूमीचें आपल्या ओळखीचें व परिचयाचें रूप आहे. मराठी नाटक लिहूं पाहणारें आजचें मन हें पाश्चात्य नाटकाकडे व रंगभूमीकडे वळलेलें मन आहे व ह्या 'मराठी' नाटकाचा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या प्रेक्षकाचेंहि मन त्याच दिशेनें वळण्याचा अत्यंत हळूहळू कां होईना परंतु निश्चित प्रयत्न करीत आहे हें नाकबूल करण्यांत अर्थ नाहीं. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन प्राप्त परिस्थितींत मराठी

रंगभूमीला सुस्थिर करण्याच्या दृष्टीनें आपण काय करूं शकूं हें आपण पाहिलें पाहिजे. मला वाटतें सध्यांच्या परिस्थितींत आपण आतां एका गोष्टीवर आपलें लक्ष प्रथम केंद्रित करणें आवश्यक आहे : आपली रंगभूमि एवी तेवी दैववशात् आणि परिस्थिति-वशात् पाश्चात्याभिमुख झालेलीच आहे, तेव्हां तिला नीट व्यवस्थितपणें पाश्चात्याभिमुख करणें, श्रेष्ठ दर्जाच्या पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाचा तिला साक्षात्, अनुवादाच्या आडमार्गानें नव्हे, तर भाषांतराच्या राजमार्गानें परिचय करून देणें आज अत्यंत अगत्याचें आहे. मराठी रसिकांना, मराठी नटांना, मराठी नाट्य–दिग्दर्शकांना आपण हें श्रेष्ठ दर्जाचें पाश्चात्य नाट्यवाङ्मय सहजासहजीं उत्तम भाषांतरांमधून उपलब्ध करून दिलें पाहिजे. अशा रीतीनें हें वाङ्मय त्यांना उपलब्ध झाल्यास खरेंखुरें नाट्य म्हणजे काय ह्यासंबंधीची समज त्यांचे ठिकाणीं रुजण्यास मदत होईल व नाट्याभासात्मक रचनेसंबंधीचें त्यांचें प्रेम मंदावूं लागेल. जोंपर्यंत श्रेष्ठ हें अवलोकनांतच येत नाहीं तोंपर्यंत कनिष्ठाचें कनिष्ठत्व लक्षांत येणें कठीण आहे. पाश्चात्य नाटयकृतींचें उत्तमत्व हें अनुवादांच्या द्वारां प्रतीत होणें अशक्य आहे; कारण अनुवाद म्हणजे तडजोड, आणि उत्तम कलाकृतीला – मग ती कोणत्याहि क्षेत्रांतील असो – तडजोड अमान्य असते. भाषांतर ही देखील तडजोडच आहे. परंतु ती निदान अनुवादाइतकी मूळ कृतीला मारक अशी तडजोड नाहीं. तेव्हां तडजोडच स्वीकारायची असेल तर ती भाषांतराची स्वीकारावी, अनुवादाची नको असेंच मला वाटतें. शिवाय ह्या अनुवादप्रवृत्तीमुळें आमच्या पदरांत काय पडलें व पडतें ह्याचाहि नको का विचार करायला ? आपण अनुवादासाठीं जीं पाश्चात्य नाटकें निवडतों तीं तरी नेहमीं उत्तम पाश्चात्य नाटकें असतात काय ? आज आमची प्रवृत्ति मराठी रंगभूमीला केवळ मराठी पेहरावाचीं नाटकें पुरविण्या-साठीं पाश्चात्य नाटयकृतींकडे वळण्याची असल्यामुळें साधारण थोड्याफार तडजोडीनें ज्या पाश्चात्य नाटयकृतींचे ‘मराठी’ अनुवाद होऊं शकतील असें आम्हांला वाटतें त्यांजकडेच मुख्यत्वें वळतांना आम्ही दिसत आहोंत. अशा प्रकारें त्यांजकडे वळतांना त्यांचीं अनुवादसुलभता – त्यांचें नाटक ह्या दृष्टीनें श्रेष्ठत्व नव्हे – हेंच त्यांचें आमच्या दृष्टीनें डोळयांत भरण्याजोगें प्रमुख वैशिष्टय ठरत असल्यामुळें अनेकदां ह्या संबंधांतील आमची निवड ही केवळ दुय्यम दर्जाच्या पाश्चात्य नाटयकृतींची निवड होऊं लागली आहे व त्यामुळें ज्यांचा आमच्या नाट्याभिरुचीवर परिणाम व्हावयाचा तेंच मुळांत दुय्यम दर्जाचें असल्यामुळें आणि तेंहि अनुवादाच्या सोयीसाठी मोडतोड करून आमच्या समोर अवतरत असल्यामुळें त्याच्या दर्शनानें आमची नाट्याभिरुचि सुधारण्याची मला तरी फारशी आशा दिसत नाहीं. अलीकडे मराठीमध्यें ज्या अनेक पाश्चात्य नाटकांचे अनुवाद झाले तींच नाटकें लेखकांनीं अनुवादासाठीं कां निवडलीं ह्या प्रश्नाचा विचार झाल्यास तीं नाटकें त्या त्या प्रकारांतील उत्तम नाटकें आहेत म्हणून निवडलीं गेलीं असा निष्कर्ष निघेल असें मला वाटत नाहीं. आज अनेकदां नाटकापेक्षां त्याचा ‘प्रयोग’च अधिक लक्षांत राहतो अशी जी सार्थ टीका केली जाते तिच्या बुडाशीं

देखील कोणतीं कारणें असावींत ह्यासंबंधीं जेव्हां आपण विचार करूं लागतों तेव्हां मधूनच आम्ही अलीकडच्या काळांत अनुवादासाठीं निवडलेल्या पाश्चात्य नाटकांचा विचार परत एकदां मनांत डोकावल्याखेरीज राहत नाहीं.

येथेंच जातां जातां आणखी एक विचार व्यक्त करावासा वाटतो. आज नाट्याभिव्यक्तीच्या तंत्राच्या बाबतींत मराठी रंगभूमीनें बरीच प्रगति केली असल्याचें दिसून येतें. प्रकाशयोजना, रंगमंचकावरील वास्तवदर्शी रचना, सूचक अशी प्रतीक-योजना, नाट्य-भावानुकूल संगीतयोजना इत्यादि विशेषांची डोळस मदत मराठी रंगभूमि कुशलतेनें घेत आहे. परंतु ह्या सर्व आनुषंगिक गोष्टी प्रभावी नाट्यांतून अपरिहार्यपणें जन्माला येत आहेत असें वाटण्याऐवजीं उलट त्यांच्यासाठीं जणूं नाट्य जन्माला येत आहे असा संशय प्रेक्षकांना येऊं लागला तर हें त्या रंगभूमीच्या विकासाचें चिन्ह ठरत नाहींत हें आपण लक्षांत ठेवलें पाहिजे. अत्यंत प्रभावी नाट्य रंगभूमीची नाट्याभिव्यक्तीची शक्ति आपोआपच वाढवीत असतें. प्रभावी नाट्य हें रंगभूमीला जणूं आव्हानच असतें. रंगभूमि हें आव्हान स्वीकारण्याचा प्रयत्न करीत असते व ह्या प्रयत्नांतून जो तिचा तंत्रविषयक विकास होतो तोच खरा विकास ठरतो. आपल्या रंगभूमीवरील आपली आजची तंत्रविषयक प्रगति ही असल्या विकासाची दर्शक ठरते काय हा प्रश्न आपण स्वतःला अवश्य विचारला पाहिजे.

तेव्हां प्रथम ही पाश्चात्य नाट्यकृतींचे मराठी अनुवाद करण्याची प्रवृत्ति आपण सोडून दिली पाहिजे व तिच्याऐवजीं त्यांतील नाट्यदृष्ट्या उत्कृष्ट ठरणाऱ्या कृतींचीं उत्तम भाषांतरें मराठींत कशीं उपलब्ध करून देतां येतील हें पाहिलें पाहिजे. केवळ अनुवाद-सुलभतेच्या दृष्टीनें आम्ही पाश्चात्य नाट्यकृतींचा सतत विचार करीत गेलों, त्यामुळें यूजीन ओनील, पिरांदेलो, मोल्नार, चेकाव्ह, वाइल्डर, राइस, स्ट्रिंडबर्ग, ब्रेश्त किती नांवें घ्यावयाचीं ? अशा अनेक श्रेष्ठ दर्जाच्या नाटककारांच्या नाट्यकृतींचा सर्वसामान्य मराठी नाट्यरसिकाला अद्याप परिचयच झालेला नाहीं. ह्या सर्वांचीं उत्तम भाषांतरें उपलब्ध झाल्याशिवाय हा परिचय होणार नाहीं व त्यांच्या नाट्याभिरुचीला योग्य असें वळण लागणें सुलभ होणार नाहीं. मराठी नाट्यरसिकांची नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधींची समज निर्दोष आणि प्रौढ होणें अवश्य आहे व ती तशी होण्यास हीं भाषांतरें मदत केल्या-शिवाय राहणार नाहींत. आतां आपण शेक्सपिअरचेहि अनुवाद करण्याच्या भरीस न पडतां त्यांचीं उत्कृष्ट भाषांतरेंच करण्याची धडपड केली पाहिजे; एवढेंच नव्हे तर मराठी रंगभूमीवर ऑथेल्लोला ऑथेल्लोच ठेवून व डेस्डिमोनाला डेस्डिमोनाच राहूं देऊन आपण खऱ्या खऱ्या इंग्रजी 'ऑथेल्लोचें' दर्शन मराठी नाट्यरसिकाला घडविलें पाहिजे. आतांपर्यंत 'झुंझारराव' झालें तें ठीक झालें — खरें म्हणजे वाईट झालें. तसें व्हावयास नको होतें; जें झालें त्याला आतां आपला नाइलाज आहे; परंतु आतां येथून पुढें आपल्याला 'झुंझारराव' नको, 'ऑथेल्लोच' पाहिजे. ऑथेल्लो मराठींतून बोलूं लागला, किंवा डेस्डिमोना मराठींतून बोलूं लागली तर बिघडलें कोठें ?

[illegible] ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. [illegible]

आगरकरांच्या ‘ विकारविलसिता ’ वर टीका करितांना ‘ विविधज्ञानविस्तारा ’नें १९ व्या शतकांतच खरोखर हा महत्त्वपूर्ण विचार मांडला होता. हॅम्लेट आणि ऑफेलिया मराठींतून बोलूं लागलीं तर बिघडणार कोठें, त्यांना तेवढ्यासाठीं व्यर्थ मराठी पेहराव चढविण्याची आवश्यकता काय असा अत्यंत मोलाचा प्रश्न त्या भारदस्त मराठी मासिकानें उपस्थित केला होता. एवढेंच नव्हे तर मूळ कृतीशीं अकलात्मक तडजोड करूं पाहणाऱ्या ह्या अनुवादप्रवृत्तीचा वेडेपणा पटविण्याकरितां ‘ विविधज्ञानविस्तारा ’नें आगरकरांना आणि पर्यायानें मराठी वाचकांना एक साधा प्रश्न विचारला होता : ‘ हॅम्लेट ’ च्या मराठी अनुवादाप्रमाणें कालिदासाच्या ‘ शाकुंतला ’चा इंग्रजी अनुवाद झाल्यास आणि अनुवाद-पद्धतीनुसार कण्वाचा जॉन आणि शकुंतलेची मेरी झाल्यास ‘ शाकुंतल ’ कितपत शिल्लक राहील असा त्याचा मराठी वाचकांस सवाल होता. परंतु ‘ विविधज्ञानविस्तारा ’चें हें म्हणणें त्या काळांत कोणी ऐकलें नाहीं; त्यानंतरच्या काळांतहि त्याकडे लक्ष द्यावयास कोणाला फुरसत मिळाल्याचें दिसत नाहीं. मला वाटतें आपण आज तरी त्याकडे अवश्य लक्ष दिलें पाहिजे. आपण शेक्सपिअरच्या ‘ हॅम्लेट ’चा प्रयोग हॅम्लेट, ऑफेलिया, होरेशियो या सर्वांना तसेंच इंग्रजी ठेवून मराठींत केला पाहिजे व अशाच रीतीनें इतर उत्तमोत्तम पाश्चात्य नाटकांचेहि प्रयोग त्यांचें मूळ स्वरूप कायम राखून शक्य असल्यास अवश्य केले पाहिजेत. नसल्यास त्यांचीं भाषांतरें तरी मराठी वाचकाला उपलब्ध करून दिलीं पाहिजेत. पाश्चात्य रंगभूमीवर ग्रीक नाटकाचे प्रयोग होतात तेव्हां पात्रें ग्रीक बोलत नाहींत, तीं इंग्रजीच बोलतात. तीं इंग्रजी बोलणार आहेत म्हणून मूळच्या ग्रीक नाट्यकृतींना इंग्रजी पेहराव चढविण्याची नसती काळजी कोणी घेत नाहीं. मग आम्ही तेवढा ‘ इडीपस रेक्सचा ’ ‘ जयकेतु ’ ह्या नांवानें अनुवाद कां करावा ? ‘ इडीपस रेक्स ’ हें ‘ इडीपस रेक्स ’ ह्याच स्वरूपांत मराठी रंगभूमीवर यावयास काय हरकत आहे ?

आपण असें जेव्हां करूं लागूं तेव्हांच सर्व प्रकारच्या उत्तमोत्तम पाश्चात्य नाट्यकृति मराठी नाट्यरसिकांच्या साक्षात् परिचयाच्या होऊं शकतील. त्यांतील सर्वांचेच प्रयोग होतील असें नाहीं. कांहींचे प्रयोग होणारहि नाहींत, परंतु ते झाले नाहींत किंवा होऊं शकले नाहींत म्हणून भिऊन जाण्याचें किंवा खंत बाळगण्याचें कारण नाहीं. त्यांचें रसिकांकडून वाचन झालें तरी तें पुरेसें आहे. ह्या वाचनांतून तत्संबंधीची चर्चा उद्भवेल; खऱ्याखुऱ्या नाट्यासंबंधीची डोळस समजूत जन्माला येईल. खऱ्याखुऱ्या पाश्चात्य नाट्यसृष्टीचे लक्षणीय विशेष तद्वाराच आपल्या परिचयाचे होतील व आज जो मराठी रंगभूमीवर नाट्यदृष्ट्या इष्टानिष्ट, प्रस्तुत–अप्रस्तुत, आवश्यक–अनावश्यक गोष्टींचा विचित्र संकर दृष्टीस पडतो तो नाहींसा होण्यास मदत होईल. मराठी रंगभूमीवर कांहीं आभासात्मक नाट्यमूल्यांनाच सतत बाजारभाव आला व आजहि येत आहे. नाट्य ह्या नांवाखालीं आपण आजपर्यंत भलत्याच गोष्टींना महत्त्व दिलें व आजहि देत आहोंत.

खरेंखुरें नाट्य हें कोणत्याहि स्वरूपांत अवतरो त्यांत एकप्रकारची अन्तर्गत अपरिहार्यता असते, त्यांत अर्थवत्ता असावी लागते ह्याकडे इतर अनेक अप्रस्तुत गोष्टींच्या गडबडींत आपणांस लक्ष द्यावयास जणूं फुरसतच झाली नाहीं असें वाटतें. हें बंद झालें पाहिजे. हा नाट्य-विवेक ज्या प्रमाणांत निर्माण होईल त्या प्रमाणांत मराठी रंगभूमीला स्थैर्य व आत्मविश्वास येण्यासाठीं ज्या नाट्याभिरुचीची आवश्यकता आहे ती नाट्याभिरुचि नाट्यप्रेमी रसिकांमध्यें व लेखकांमध्यें निर्माण होऊं शकेल व ह्या सकस नाट्याभिरुचीच्या बळकट पायावरच उद्यांची रंगभूमि उभी राहूं शकेल. तेवढ्यासाठीं हे अभिरुचीचे पाय प्रथम बळकट झाले पाहिजेत. जमिनीची व्यवस्थित मशागत झाली पाहिजे: तिला जें अन्न देणें आवश्यक होय तेंच दिलें गेलें पाहिजे. त्यांत आपल्या सोयीप्रमाणें सरभेसळ करितां कामा नये.

हें एवढ्यासाठींच प्रतिपादिलें कीं आज ज्या पाश्चात्य नाट्यपरंपरेंत राहून मराठी नाट्यवाङ्मय आणि मराठी रंगभूमि आपला विकास साधूं पाहत आहेत त्या परंपरेचें खरें सकस स्वरूप काय आहे, तिचें सामर्थ्य खरोखर कशांत आहे, त्या परंपरेनें नाट्याचें स्वरूप लक्षांत घेण्याच्या व नाट्याभिव्यक्तीच्या बाबतींत आतांपर्यंत कोण-कोणत्या मार्गांनीं धडपड केली आहे व यशाचीं कोणकोणतीं शिखरें गांठलीं आहेत ह्याची यथार्थ कल्पना आपणांस आल्याशिवाय हा विकास प्रकृतिशः अशक्य आहे, हें आपल्या लक्षांत यावें. आज १९६१ सालींहि 'नाटक' असें म्हटल्याबरोबर सर्वसामान्य मराठी नाट्यरसिकाच्या डोळ्यांसमोर जें चित्र येतें, त्याच्या मनांत ज्या अपेक्षा निर्माण होतात त्यांचें स्वरूप उत्तम नाट्याच्या निर्मितीला व आस्वादाला पोषक आहे असें दिसत नाहीं; त्याची नाट्याच्या खऱ्या प्रकृतीसंबंधींची समज अपरिपक्व आहे, ह्यांत त्याचा दोप नाहीं. त्याची नाट्याभिरुचि ज्या मराठी नाट्यवाङ्मयावर पोसलेली आहे, त्या नाट्यवाङ्मयाचें स्वरूपच तसें आहे; ह्या नाट्यवाङ्मयांतून नाट्य ह्या कल्पनेसंबंधीचे व नाट्यरचनेसंबंधींचे जे अनेक संकेत आम्ही वेळोवेळीं निर्माण केले, नाट्याच्या नांवाखालीं ज्या अनेक नाट्यविघातक व अप्रस्तुत गोष्टींना आम्ही नाटकांत व रंगभूमीवर एकसारखें महत्त्वाचें स्थान दिलें, त्यांचें कौतुक केलें, उदोउदो केला त्याकडे हा दोष जात आहे: ह्या सर्व गोष्टींना जन्म देणाऱ्या प्रवृत्तींचा हा दोप आहे. वरच सूचित केल्याप्रमाणें ही प्रवृत्ति किर्लोस्कर-देवलांच्या काळांतच केव्हांतरी मराठी रंगभूमी-वर रुजली व पुढें तिचा विस्तार झाला. नेहमींप्रमाणेंच आम्ही ह्या विस्ताराला मराठी नाट्यवाङ्मयाचा आणि रंगभूमीचा विकास समजलों व एक प्रकारच्या आत्मसंतुष्ट वृत्तीनें आमच्या रंगभूमीचें श्रेष्ठत्व, आमच्या नाट्याभिरुचीचा चोखंदळपणा, आमच्या नाट्यवाङ्मयाचें महनीयत्व इत्यादींचे सदैव गोडवे गात बसलों. अजूनहि ही गोडवे गाण्याची आपली वृत्ति फारशी कमी झालेली दिसत नाहीं. मौज वाटते ती ह्या गोष्टीची कीं १९३० ते १९४० ह्या मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळांत आमचा भ्रमनिरास होणें आवश्यक होतें: आपण ज्याला बाळसें समजलों ती सूज होती ह्याची जाण ह्या

कालखंडांत येणें अशक्य नव्हतें, परंतु ती नीटशी आली नाहीं. मराठी रंगभूमीची प्रकृति लहानमोठे धक्के सहन करण्याइतकी धडधाकट नाहीं हें त्या वेळीं आमच्या प्रत्यक्षानुभवानें लक्षांत आलें, परंतु एवढ्या वर्षांच्या मेहनतीनंतर ही प्रकृति अशी कमकुवत कां ह्या प्रश्नाचें उत्तर आम्ही भलभलत्या गोष्टींत शोधीत बसलों: संगीत नाटकांनीं मराठी रंगभूमि मेली काय, स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनींच न केल्यामुळें रंगभूमीचें नुकसान झालें काय असल्या प्रश्नांची चर्चा करण्यांतच आम्ही फार वेळ घालविला. ह्या व ह्यानंतरच्या काळांत पाश्चात्य नाट्यकृतींच्या अनुवादांच्या केविलवाण्या मलमट्ट्यांनीं मराठी रंगभूमीची ही खालावलेली प्रकृति कशी तरी सावरण्याच्याच आपण मुख्यतः मागें लागलों व ह्या अनुवादप्रवृत्तींतून आणि तिच्या मागोमाग आलेल्या अनुकरणप्रवृत्तींतून जन्माला आलेल्या एका तकलादू नाट्यजगांत आज स्वतःला नाट्यरसिक म्हणवून घेणारे आपण मराठी लोक एकसारखे वावरत आहोंत आणि तत्संबंधीं एकीकडे अधूनमधून कुरकुर करीत असतांच त्याचें कौतुकहि करीत आहोंत. अजूनहि आमची आत्मसंतुष्टवृत्ति नष्ट झालेली नाहीं. आज सरकारी, निम सरकारी, खाजगी नाट्यस्पर्धा होत आहेत, नव्या नाट्यलेखनाला पारितोषिकें मिळत आहेत, हौशी नाट्यसंस्था जन्मास येत आहेत, संयुक्त नटसंघ कार्यप्रवृत्त होत आहेत, व्यावसायिक नाटक मंडळयाहि हालचाल करितांना दिसत आहेत. मराठी नाटकांना आश्रय देणाऱ्या प्रेक्षकांचेंहि नाहीं म्हटलें तरी प्रमाण वाढत आहे. एकंदरीनें मराठी रंगभूमीवर परत उत्साहाचें वारें खेळत आहे असा आभास तरी निश्चित निर्माण झाला आहे. परंतु एवढें असूनहि एक महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं मराठी रंगभूमीला आपण स्वतःच्या पायावर उभें राहूं शकूं असा आत्मविश्वास वाटत आहे असें आपणांस जाणवत आहे काय? मराठी नाटककारांच्या ठिकाणीं आत्मसामर्थ्यप्रतीति आली आहे असें आढळत आहे काय? जितका विश्वास आज आपणांस मराठी कादंबरी, मराठी लघुकथा, मराठी कविता ह्यांच्याबद्दल वाटतो तितकाच तो आपणांस मराठी नाटकाबद्दल वाटतो काय? कां अजूनहि आपण त्याच्या सामर्थ्याबद्दल, त्याच्या कुवतीबद्दल साशंकच आहोंत? तें आज प्रौढ झालें आहे, आत्मविकास साधण्यास पूर्ण समर्थ झालें आहे असें आपणांस खरोखर वाटत आहे काय? ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें जर अस्तिपक्षी असतील तरच मराठी रंगभूमीच्या आजच्या स्थितीबद्दल उत्साहानें बोलण्यांत अर्थ आहे. एरवी नाहीं.

मला तरी आज थोड्याफार उत्साहानें बोलावेंसें वाटतें तें आजच्या मराठी नाटकांसंबंधीं किंवा ह्या नाटकांच्या आधारावर आपला संसार कसाबसा चालवणाऱ्या आजच्या मराठी रंगभूमीसंबंधीं नव्हे तर आजच्या मराठी एकांकिकांसंबंधीं आणि ह्या एकांकिकांचे प्रयोग करूं पाहणाऱ्या छोट्या रंगभूमीसंबंधीं. मराठी लघुकथा, मराठी कविता ह्यांच्याप्रमाणेंच गेल्या १५–२० वर्षांत मराठी एकांकिकेच्या क्षेत्रांत तिच्या प्रकृतीला पोषक अशा नव्या समर्थ जाणिवा एकाएकी व्यक्त होऊं लागल्या आहेत असें

मला वाटतें. गेल्या पंधरा–वीस वर्षांत मराठी एकांकिका ही एकदम वयांत आली आहे, तिला समज आली आहे, आपल्या स्वत्वाची जाणीव ती व्यक्त करूं लागली आहे असें दिसत आहे. आतांपर्यंत जणूं तिला आपल्या पृथगात्मतेची तितकीशी जाणीव नव्हती. तिचा संसार साप्ताहिकें, मासिकें अशा प्रकारच्या नियतकालिकांच्या आश्रयानें कसाबसा चालू होता. तिच्या स्वतंत्र अस्तित्वाची कोणालाच फारशी दखल नव्हती. ती आहे एवढेंच फक्त अधूनमधून जाणवत होतें. तिलाहि आपल्याला कांहीं स्वतंत्र जीवन आहे, आगळें प्रयोजन आहे, आपल्या ठिकाणीं कांहीं स्वतःचें आगळें सामर्थ्य आहे याची यथोचित कल्पना नव्हती. १९२४–२५ सालापर्यंत ज्याप्रमाणें मराठी लघुकथेला तिचें स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व प्राप्त झालेंच नव्हतें, ती केवळ 'स्फुट गोष्ट' होती, कथावाङ्मयाचा विचार करितांना विचार होत होता तो केवळ कादंबरीचा, तिचें अस्तित्वहि कोणाला फारसें जाणवत नव्हतें, तशीच कांहींशी परिस्थिति साधारण १९४०–४२ पर्यंत मराठी एकांकिकेची होती. तोंपर्यंत विचार होत होता तो नाटकांचा, त्यांच्या प्रयोगांचा, तत्संबद्ध रंगभूमीचा. एकांकिका बिचारी १९४०–४४ पर्यंत कशी तरी अंग चोरूनच संसार करीत होती, ती असलीच तर वाचनासाठीं होती, तिच्या प्रयोगाचाच विचार जेथें होत नव्हता तेथें तिच्या रंगभूमीचा विचार सुचणेंहि अशक्य होतें. आज तिच्या आणि मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या व रंगभूमीच्या सुदैवानें परिस्थिति बदलली आहे. पु. ल. देशपांडे, विजय तेंडुलकर, रत्नाकर मतकरी, सरिता पदकी, वसंत सबनीस, पद्माकर डावरे इत्यादींच्या मदतीनें मराठी एकांकिकेला स्वतःचें एक देखणें व्यक्तिमत्त्व आतां प्राप्त होऊं लागलें आहे : मराठी नाटकाच्या सावटाखालीं न जगतां ती आतां आपला स्वतंत्र संसार थाटूं पाहत आहे. ती आतां केवळ वाचनापुरती उरलेली नाहीं. प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या दृष्टीनें तिचा आतां एकसारखा विचार होत आहे. तिचे प्रयोग हें आजच्या मराठी रंगभूमीचें एक लेणें आहे. मोठ्या आनंदाची गोष्ट अशी कीं नाट्याची बरीच परीपक्व समज ती व्यक्त करीत आहे. ह्या बाबतींत असेंच म्हणावेंसें वाटतें कीं जें शंभर वर्षांच्या खटपटीनंतर मराठी नाटकाला अद्याप साधलें नाहीं तें ती आज निश्चित साधण्याचा प्रयत्न करीत आहे. ती व्यक्त करीत असलेली जीवननाट्याच्या प्रकृतीची समज ही बहुरंगी, व्यापक आणि अर्थगर्भ असल्यामुळें तिची नाट्याभिव्यक्तिदेखील विविध आकर्षक रंग धारण करीत आहे. ही नाट्याभिव्यक्ति भोंवतालच्या जीवनाचें गंभीर आणि हास्यगर्भ नाट्य सारख्याच कौशल्यानें टिपून घेत आहे व त्याचें विविधरंगी दर्शन घडवीत आहे, असें दिसत आहे; म्हणूनच आजची मराठी एकांकिका हें मराठी रंगभूमीचें एक फार महत्त्वाचें आशास्थान बनलें आहे.

जी नाट्याभिव्यक्तीची प्रौढ समज मराठी नाटकानें शंभर वर्षांच्या उमेदवारीनंतर आज १९६०–६१ सालांत तरी व्यक्त करणें आवश्यक होतें परंतु जी तें अद्यापहि खात्रीलायकपणें व्यक्त करूं शकत नाहीं असें दिसतें ती प्रौढ समज ह्यानें

लहान असलेली मराठी एकांकिका गेल्या दहापंधरा वर्षांत एकाएकी व्यक्त करूं लागली हें नवलच नाहीं काय? एका दृष्टीनें हें नवल तर खरेंच, परंतु दुसऱ्या दृष्टीनें विचार करितां ह्या घटनेचा अर्थ थोडाफार समजूं शकतो. आजच्या मराठी एकांकिकेची वाढ ही आजच्या मराठी लघुकथेबरोबरच झाली आहे ही गोष्ट सहज जातां जातां लक्षांत घेण्याजोगी आहे. मराठी लघुकथा आपल्या भोंवतालचीं आपल्या विकासाच्या आड येणारीं बंधनें सैल करून ज्या क्षणीं जीवनाची अधिक सखोल व अर्थगर्भ जाणीव व्यक्त करूं लागली त्याच क्षणीं मराठी एकांकिकेलाहि जणुं आपल्या सुप्त सामर्थ्याची ओळख पटूं लागली असें दिसतें. लघुकथेप्रमाणेंच एकांकिकेचें जग लहान, बंदिस्त; तिचा पसारा वेताचा, स्वयंशासनाला सुलभ, त्यामुळेंच कीं काय कोणास ठाऊक मराठी नाटकाला आपल्या तीन अंकी किंवा पांच अंकी संसाराच्या पसाऱ्यांत जें कधींच नीटसें साधलें नाहीं तें मराठी एकांकिका, एकाएकीं आपल्या स्वत्वाची जाणीव होतांच, आपल्या आटोपशीर संसारांत साधूं पाहते आहे. मराठी नाटकानें केव्हां तरी खाडिलकर–कोल्हटकरांच्याच काळांत आपल्या रूपाचा एक साचा तयार केला. ह्या साच्यालाच आपण नाटक समजूं लागलों. ह्या साच्यांत इकडेतिकडे बदल करून हा मोलिएरचा साचा, हा इब्सेनचा साचा अशा समजुतीनें आम्ही आणखी कांहीं साचे तयार केले व ह्या विविध साच्यांत आपलीं नाट्यकथानकें — त्यांना जीवन-नाट्यानुभव ह्या नांवानें संबोधणें कठिण आहे — ओतून मराठी नाटककार 'नाटक' ह्या नांवाचें लेखन निर्माण करूं लागले. प्रत्येक नाट्यात्मक जीवनानुभवाच्या प्रकृतीनुरूप त्याच्या नाट्याभिव्यक्तीचें रूप सिद्ध होत असतें ही गोष्ट ह्या गडबडींत आम्ही अनेक वेळां विसरलों व केवळ 'नाटकें' निर्माण करीत बसलों. साधारण १८९५ ते १९३० च्या काळांत मराठींत नाटकांचें उदंड पीक आलें. हा काळ आपण मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाचा काळ म्हणतों. ह्या काळांत अनेक नाटकमंडळ्या निघाल्या व ह्या नाटक-मंडळ्यांसाठीं नाटकें लिहिणारे अनेक नाटककार उदयास आले. ह्या काळांत लिहिल्या गेलेल्या ह्या सहस्रावधि नाटकांकडे जेव्हां मी पाहतों तेव्हां एक विचार माझ्या मनांत आल्याशिवाय राहत नाहीं. मला वाटतें ह्या काळांत नाट्यलेखन सवंग झालें. तें वाजवीपेक्षां सोपें झालें. जो उठेल तो नाटक लिहूं लागला. नाटक लिहिणें ही एक कष्टसाध्य गोष्ट आहे अशीच थोडीबहुत समजूत ह्यामागें असावी. ही समजूत निर्माण होण्याचें कारण काय? माझ्या कल्पनेप्रमाणें अशी समजूत निर्माण होण्याचें कारण म्हणजे आपण नाटकाच्या स्वरूपासंबंधीं ह्या काळांत करून घेतलेली बालिश कल्पना. नाटक म्हणजे प्रवेशवारीनें संवादांतून प्रकट केलेलें एक कथानक अशीच कांहींशी नाटकाच्या स्वरूपाबाबतची समजूत आपण ह्या काळांत करून घेतली होती कीं काय अशी शंका अनेक नाटकें वाचतांना येते. ह्या नाटकांतील प्रवेशवारी व त्यांतील अंकांची योजना ह्या गोष्टी जर काळजीपूर्वक अभ्यासल्या तर त्यांत अपरिहार्यता जाणवण्या-ऐवजीं एक प्रकारची यांत्रिकता व ठोकळेबाजपणा दिसून येतो. ह्या संवादात्मक रचनेची

रंजकता वाढविण्यासाठीं आम्हीं त्यास संगीताची जोड दिली, विनोदाचा आश्रय घेतला, कल्पनाविलासानें त्याची शोभा वाढविण्याचा प्रयत्न केला व भडक भावनाविष्कार साधून रसनिर्मितीचा आभास निर्माण केला. स्वाभाविकच आमचीं नाटकें हीं केवळ कांहीं विशिष्ट कथानकांचीं वाहक ठरलीं. जीवननाट्याची तद्वारां सहज अपरिहार्यपणें अभिव्यक्ति होत आहे असें आम्हांस क्वचितच वाटलें. आज मराठी एकांकिकेंत ह्या जीवन-नाट्यानुभूतीच्या अपरिहार्य अभिव्यक्तीची जाणीव आपणांस होऊं लागली आहे. तद्वारां जें नाट्य व्यक्त होऊं पाहत आहे तेंच नाट्याभिव्यक्तीचें स्वरूप निश्चित करीत आहे हें आज तिच्या परिशीलनांतून आपल्या प्रत्ययाला येत आहे. आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांच्या अभिन्नत्वाची भाषा मराठी एकांकिकेच्या संदर्भात आज आपणांस वापरावीशी वाटत आहे. जीवन-नाट्याची समज त्या जीवन-नाट्याचे रंग अकारण भडक न करितां ती अधिक अचूकपणें आज निश्चित व्यक्त करूं लागली आहे. मराठी लघुकथे-प्रमाणेंच ती हास्य आणि करुण नाट्याच्या बहुविध छटा मोठ्या सफाईनें प्रकट करीत आहे. ह्या बाबतींत पु. ल. देशपांडे व विजय तेंडुलकर यांचे प्रयत्न अत्यंत लक्षणीय आहेत. आज विजय तेंडुलकरांच्या प्रयत्नांना इतरांच्या प्रयत्नांची एकसारखी साथ मिळत आहे. वसंत सबनीस यांच्यासारखे कांहीं कुशल लेखक तिला तमाशाच्या वगाची डूब देत आहेत ही गोष्टहि मोठी सूचक आहे. मराठी एकांकिकेच्या क्षेत्रांतील हें सगळेंच वातावरण आज तरी उत्साहवर्धक आहे. मराठी एकांकिकेमधून व्यक्त होऊं लागलेली ही नाट्याच्या प्रकृतीची व नाट्याभिव्यक्तीची प्रौढ समज उद्यांच्या मराठी प्रौढ नाट्याभिरुचीची बैठक तयार करूं शकली तर मराठी नाट्यवाङ्मय गेल्या शंभर वर्षांत साधूं शकलें नाहीं तें साधण्यास अनुकूल वातावरण निर्माण होऊं शकेल असें वाटतें. ह्या दृष्टीनें मराठी एकांकिकेला सुप्रतिष्ठित रंगभूमि लाभणें आज अत्यावश्यक आहे. ह्या छोट्या परंतु सकस रंगभूमीची जपणूक करण्यांत आपलें हित आहे.

मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमि

के. नारायण काळे

मराठी रंगभूमि आणि मराठी नाटक हीं महाराष्ट्रीय जनतेचीं अभिमानस्थानें आहेत. अभिमान कधीं यथार्थ असूं शकतो; कधीं तो पोकळहि असूं शकतो; आणि आत्मसंवर्धन आणि आत्मसंरक्षण यांसाठीं कधीं कधीं पोकळ अभिमानहि उपयुक्त आणि समर्थनीय ठरत असतो. मराठी रंगभूमि व मराठी नाटक या संबंधांत असा प्रकार असण्याचा संभव पुष्कळ आहे.

महाराष्ट्रियांच्या या अभिमानाचें स्वरूप कांहींसें "नाटकी" असण्याचाहि बराच संभव आहे. आपला दाम कितपत खरा खोटा आहे, याची जाणीव असतांना सुद्धा, जगाच्या बाजारांत सर्वत्र सपशेल नकली आणि बनावट नाण्याची चलती होत असलेली पाहून, आपल्याजवळच्या झिजलेल्या, गुळगुळीत झालेल्या, पण चोख चांदीच्या नाण्याची इतरांपुढें बढाई मारण्याचा मोह त्यांना झाला तर तें अनैसर्गिक नव्हे.

पण हा मोह आत्मबंधन ठरण्याइतका प्रभावी होतां कामा नये. हा विवेक जेव्हां जागरूक राहात नाहीं, तेव्हां "जुन्या आप्त वाक्यांना भलतिशीच महति येते" आणि मग 'तेजाचे तारे' तुटत असल्याचा 'डंका' वाजविण्याचें कार्य, कुणाला तरी अपरिहार्यपणें पत्करावें लागतें.

प्रा. कुळकर्णी यांचा लेख म्हणजे अशा स्वरूपाचें कार्य होय. मराठी रंगभूमीचें वैभव, तिचें कार्य, यांबद्दल गेल्या दहा-बारा वर्षांत आत्मगौरवाला इतका पूर आला आहे कीं, त्याची शिसारी येण्याइतकी प्रतिक्रिया कांहीं वास्तवदर्शी आणि सत्यान्वेषी टीकाकारांच्या अंतःकरणांत उत्पन्न होऊं लागली आहे. मराठी रंगभूमीची शोचनीय अवस्था नजरेसमोर स्पष्ट दिसत असतांना, तिच्या कधीं काळच्या काल्पनिक महत्तेचे पवाडे त्यांना उबग आणल्यावाचून राहात नाहींत. अशा मनःस्थितींत ते मूर्तिभंजनाला प्रवृत्त न झाले, तरच आश्चर्य. त्यांच्या या मूर्तिभंजनाच्या प्रेरणेमागील प्रवृत्ति विधायक असते. वास्तव मूल्यमापनाची असते. सत्यान्वेषणाची असते. कविवर्य केशवसुत यांनीं महाराष्ट्रीय मूर्तिभंजकांचें, "डोंगरीचे आम्ही द्वाड आडदांड, आम्हांला ते चाड संपत्तीची; मूर्ती फोडूनियां, देऊं जोडूनियां, परी विकूनीयां टाकूं न त्या" असें आत्मप्रचीतीचें वर्णन केलें आहे. ज्यांना मठस्थापना करावयाच्या असतात, गाद्या

चालवावयाच्या असतात, असे परंपरावादी आणि त्यांच्या ढोंगधत्तुऱ्यांना भाळलेले भाविक भक्त, यांना हा मूर्तिभंजनाचा उद्योग म्हणजे एक अनिष्ट उपद्याप वाटावा, हें स्वाभाविक आहे. पण विकासाच्या, प्रगतीच्या, नवचैतन्याच्या दृष्टीनें तो आवश्यक व अपरिहार्य असल्यामुळें, "व्यर्थ पूजाद्रव्यें त्यांसी वाहूनियां, नाकें घासूनियां काय लभ्य ?" हें कोणीना कोणीतरी निर्भयपणें, विपर्यासाची तमा न बाळगतां, सांगणें जरूर असतें. प्रा. कुळकर्णी यांनीं आपल्या लेखांत ही मूर्तिभंजकाची भूमिका पत्करली आहे, आणि तीबद्दल ते धन्यवादास पात्र आहेत.

सर्वसाधारण दृष्टीनें प्रा. कुळकर्णी यांच्या लेखांतील विवेचनाचा दृष्टिकोण, त्यांचे त्यांतील पर्यवसनात्मक निष्कर्ष, यांच्याशीं मी बव्हंशीं सहमत आहें. मात्र हे निष्कर्ष काढतांना, त्यांनीं जी ऐतिहासिक कारणांची मीमांसा केली आहे व जे कार्यकारणभाव अनुमानित केले आहेत, त्यांमधील अनेक बाबतींत माझे त्यांच्याशीं तीव्र मतभेद आहेत. हे मतभेद तपशिलाचे असले, तरी मूलगामी असल्यामुळें ते नमूद करणें मला आवश्यक वाटतें.

प्रा. कुळकर्णी यांनीं आपल्या या विवेचनांत, आधुनिक मराठी रंगभूमीनें तत्पूर्वीच्या तमाशाच्या रंगभूमीचा मागोवा घेतला नाहीं, हा तिचा एक अक्षम्य अपराध झाला, व या तिच्या चुकीमुळें तिच्या प्रगतीच्या ओघाला फार मोठा अडथळा आला, अशी उपपत्ति हिरीरीनें मांडली आहे. सध्याच्या लोकसाहित्य, लोकनाट्य, लोकजीवन यांच्याबद्दलच्या भावभक्तीच्या अपरंपार पुरांत ही उपपत्ति सहज ग्राह्य ठरण्यासारखी आहे, यांत शंका नाहीं; पण तर्कशुद्ध अनुमानाच्या कसोटीवर उतरण्याइतकी ती प्रमाणसिद्ध नाहीं, हें मात्र तितकेंच खरें आहे.

प्रा. कुळकर्णी यांची "तमाशाची रंगभूमि" हें एक त्यांचें काल्पनिक गृहित-कृत्य आहे. त्या रंगभूमीचें स्वरूप, तिच्यावरील कलाविष्काराचें स्वरूप किंवा आकार, तिच्या निर्मितीचा आणि कार्याचा दर्जा, तिची प्रतिष्ठा आणि परंपरा, तिचे अनुकरणीय विशेष यांबद्दल त्यांनीं निश्चित असा कोणताहि निर्वाळा आपल्या लेखांत दिलेला नाहीं आणि तसा तो त्यांना देतां येण्यासारखाहि नाहीं. तमाशाची रंगभूमि ही एक काल्पनिक निर्मिति आहे. सांस्कृतिक आविष्काराचें, सामाजिक संबंध व जीवनमूल्यें यांच्या प्रकटनाचें, एक कलात्मक साधन या नात्यानें तमाशाच्या रंगभूमीला महाराष्ट्रीयांच्या कौटुंबिक जीवनांत किंवा ग्रामीण व्यवहारजीवनांत केव्हांहि स्थान प्राप्त झालेलें नव्हतें. प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली नव्हती. तो बाजारी करमणुकीचा एक प्रकार होता. बाहेरख्याली प्रमाणेंच एक नाद किंवा व्यसन म्हणूनच त्याच्याकडे पाहिलें जात होतें. नटाचें तोंड पाहणें हें गर्ह्य मानलें जात होतें. तो व्यवसाय करणारे लोक समाजांतील सर्वांत खालच्या थरांत गणले जात होते. चटकदार भाषेंत लिहिलेली लावणी, हें एकच तिचें प्रतिष्ठित साहित्यिकांना मोहविणारें अंग होय. पण भाषेचा फुलोरा सोडला, तर लावणीचें साहित्यांतील स्थानहि स्पृहणीय नाहीं. उत्तान काम-

प्रवृत्ति, विकृत संभोगक्रिया आणि स्त्रीदेहांचीं भोग्य वस्तू या दृष्टीनें केलेलीं तपशीलवार वर्णनें, हेच त्यांचे प्रमुख विषय; आणि त्यांतहि सर्वत्र तोच तो ठराविकपणा ! छावणींतील शिपायांना ज्या प्रकारचें साहित्य रोचक वाटतें, त्याच प्रकारचा सर्व मालमसाला त्यांत असे. गेल्या दोन महायुद्धांच्या कालांत या प्रकारच्या वाङ्मयाचा पद्धतशीर पुरवठा करण्याचा कसा प्रयत्न होत होता, हें सर्वांना ठाऊकच आहे. ह्या वाङ्मयाच्या आणि करमणुकीच्या प्रकारांची आणि तमाशाच्या रंगभूमीची जात वेगळी नाहीं. लढाईवरून परत आलेल्या शिपायांनीं आपली नवी अभिरुचि आपल्याबरोबर आणली आणि त्यामुळें छावणींतला तमाशा गांवच्या चावडीवर उभा राहिला. पण कौटुंबिक समारंभांच्या किंवा धार्मिक सणासुदींच्या, उत्सवांच्या, अगर कुळाचार आणि मंगलकार्यांच्या, रंजनकार्यक्रमांत तो समाविष्ट होऊं शकला नाहीं. महाराष्ट्रांत अनेक अलुते बलुतेदार आहेत. त्यांत तमासगिरांचा अंतर्भाव नाहीं. दक्षिणेंतील मुसलमानांच्या स्वाऱ्याबरोबर हा करमणुकीचा प्रकार महाराष्ट्रांत आला. येथील उच्छृंखल वृत्तीच्या श्रोत्याप्रेक्षकांना तो रुचला आणि म्हणून तो इथें रुजलाहि. पण अगदीं अलीकडे सत्यशोधक समाजाच्या प्रचारकांनीं त्याचा वापर करीपर्यंत, त्यांत बाजारी करमणुकीपलीकडे कोणताहि ‘आशय’ किंवा अभिप्राय नव्हता. कोणतेंहि ‘सांस्कृतिक मूल्य’ नव्हतें. किंवा त्याला कोणत्याहि प्रकारचा ललित ‘आशय’ व ‘आकार’ नव्हता.

तमाशांची रंगभूमि, समग्र जीवनानुभवाचें नाट्य व्यक्त करण्यास समर्थ होती, ही कल्पना अनुभवसिद्ध नाहीं. तिचें क्षेत्र अत्यंत मर्यादित होतें. “या रंगभूमीच्या ठिकाणीं अगदीं सहजगत्या संपादिलेली आभासनिर्मितीची केवढी तरी अपूर्व शक्ति होती......यासाठीं तिनें निर्मिलेले नाटयाभिव्यक्तीचे संकेत मराठी मनाच्या खास परिचयाचे झाले होते. अंगवळणीं पडले होते.” असें प्रा. कुळकर्णी म्हणतात. पण वस्तुतः हे संकेत त्या रंगभूमीचें सामर्थ्य नव्हतें. ते तिच्या मर्यादा होत्या. तिच्या अविकसित स्वरूपाचें तें प्रदर्शन होतें आणि अगदीं मूलेकुठारः या न्यायानेंच बोलावयाचें तर ते संकेत तिचे स्वतःचे नव्हतेच. प्रा. कुळकर्णी ज्या संकेतांचें वर्णन करतात ते संकेत अभिजात संस्कृत रंगभूमीचें वैशिष्टय होय. आधुनिक मराठी रंगभूमीनें हे संकेत घेतले नाहींत, अशी वस्तुस्थिति नाहीं. तमाशाच्या रंगभूमीनें जसे ते अभिजात संस्कृत रंगभूमीच्या मागोव्याचा स्वीकार करून अंगिकारले, तसेच आधुनिक रंगभूमीनेंहि आपली वाटचाल सुरू केली तेव्हां, ते अभिजात संस्कृत रंगभूमीच्या वारशानें स्वीकारले. सौभद्र नाटकांतील श्रीकृष्ण बोलतां बोलतां रुक्मिणीच्या महालापर्यंत पोहोचतो, हें संस्कृत रंगभूमीच्या तंत्राला अनुसरूनच आहे. तमाशाच्या रंगभूमीवरील संकेत तमासगिरानें तेथल्या तेथें एक फेरी मारतांच प्रेक्षकांना क्षणार्धांत मथुरेंतून गोकुळांत घेऊन जात असे; तसाच सौभद्र नाटकांतील श्रीकृष्णहि प्रेक्षकांच्या कल्पनेच्या संमतीनें त्यांना रुक्मिणीच्या महालांत घेऊन जात असे. अशा रीतीनें पात्राला हव्या असलेल्या जागीं सांकेतिक क्रियांनीं नेऊन सोडणें एवढेंच जर

तमाशाच्या रंगभूमीचें वैशिष्ट्य असेल, तर तें शिकण्यासाठीं आधुनिक रंगभूमीला तमाशाचा मागोवा घेण्याचें कांहींच कारण नव्हतें. त्या रंगभूमीवर मथुरेंतून गोकुळांतच काय, पण पृथ्वीवरून स्वर्गांतसुद्धा शाकुंतलाचा नायक सहज जात होता आणि तोहि प्रेक्षकांच्या दृष्टीसमोरून. जी आधुनिक मराठी रंगभूमि निर्माण होत होती, व्हावयाची होती, करावयाची होती, तिच्या प्रेरणा व स्फूर्ति अभिजात प्रवृत्तींत होत्या. सुसंस्कृत आणि सुधारलेल्या विचारांच्या, आकांक्षांच्या, भावनांच्या आविष्कारांसाठीं तिचा वापर व्हावयाचा होता. या कार्यासाठीं रांगड्या, असंस्कृत, अविकसित अशा रंगभूमीवरील संकेत किंवा तेथील तंत्र, यांचा मागोवा घेण्याची कल्पना आधुनिक रंगभूमीचा पुरस्कार करणाऱ्या तिच्या संस्थापकांना यावी, अशी अपेक्षा करणें अस्वाभाविक आहे.

महाराष्ट्रांत रंगभूमीचा पुरस्कार करणाऱ्या व्यक्ति, विश्वविद्यालयीन शिक्षणाचा लाभ मिळालेल्या व त्यामधून परिचित झालेल्या विशेष स्वरूपाचे आदर्श आपल्या समाजांत रूढ करण्याची आकांक्षा बाळगणाऱ्या होत्या. इंग्रजी नाटक व इंग्रजी रंगभूमि यांचा चांगुलपणा व स्पृहणीयता यांचा साक्षात्कार त्यांना झाला होता. आपल्या समाजांत त्यांचा अवतार व्हावा, अशी त्यांची उत्कट इच्छा होती. परंतु भारतीय संस्कृति आणि पाश्चिमात्य संस्कृति, आणि भारतीय जीवन व पाश्चिमात्य जीवन, यांचें स्वरूप व स्वभाव, यांमधील आमूलाग्र भिन्नतेमुळें, त्यांना ते विलायती आदर्श जसेच्या तसे मराठींत आणणें शक्य नव्हतें. तमाशाची रंगभूमि या नांवाची कांहीं नाट्यसंस्था, प्रा. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणें, महाराष्ट्रांत अस्तित्वांत असलीच, तर तिला या नव्या आदर्शांचा भार पेलण्याचें, त्यांच्या आविष्कारांचें सूक्ष्मत्व, वैचित्र्य, सघनता प्रकट करण्याचें सामर्थ्य निखालस नव्हतें. छेलबटाऊच्या गोष्टी आणि अंधारांतील लावण्या यांचा आविष्कार करणाऱ्या संकेतांचा मागोवा घेऊन शेक्सपिअर, मोलिएर यांच्या नाट्याचा आविष्कार येथल्या रंगभूमीच्या संस्थापकांनीं करावयास हवा होता, असें म्हणणें असमर्थनीय आहे. अशा आविष्काराला समर्थ अशी एकच परंपरा भारतीयांच्या संस्कृतीमध्यें होती आणि नैसर्गिक रीतीनें त्यांनीं तिचाच मागोवा घेतला. भरताची रंगभूमि ही ती परंपरा होय. ही परंपरा दीर्घ कालपर्यंत प्रचारांतून नाहींशी झालेली असल्यामुळें, आपल्या सर्व अंगोपांगांसह ती जिवंत स्वरूपांत साकल्यानें कोणाच्याहि अनुभूतींत नव्हती. तिचे कांहीं अवशेष बदललेल्या, विकृत झालेल्या स्वरूपांत लोकनाट्यांत जिवंत राहिलेले होते; आणि त्यांतले कांहीं तमाशाच्या रंगभूमीवरहि दिसून येत होते. त्यांचा मागोवा घेण्याऐवजीं शक्य तितक्या समंजसपणें देवल-किर्लोस्करांनीं संस्कृत रंगभूमीच्या संकेतांचा आश्रय घेतला, हेंच आधुनिक महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या आणि विकासाच्या दृष्टीनें योग्य झालें. तमाशाचा रंगभूमीचा त्यांनीं मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केला असता, तर मराठी रंगभूमि पाटणकरांच्या प्रथेंतील परंपरेप्रमाणें कायमची अविकसित – लुळी पांगळी आणि ग्राम्य राहिली

असती. प्रा. कुळकर्णी यांनीं भरताच्या नाट्यशास्त्राकडे पुन्हा एकवार नजर टाकल्यास, तमाशाच्या रंगभूमीच्या अंगाला ते जो विशेष चिकटवीत आहेत, तो त्याहून कितीतरी अधिक पटीनें अधिक चांगल्या रीतीनें, भरताच्या रंगभूमीचा विशेष आहे, असें त्यांना आढळून येईल आणि त्याचा मागोवा घेण्यांत आधुनिक मराठी रंगभूमीच्या आद्य सूरींनीं कांहींच चूक केली नाहीं, हेंहि त्यांना मान्य करावें लागेल.

तमाशाच्या रंगभूमीचें अस्तित्व ही कल्पनाच मुळांत हेत्वाभासात्मक असल्यामुळें, "तिचें असाधारण सामर्थ्य आम्हीं ओळखलें नाहीं. आम्हीं तिची हेळसांड केली. हेटाळणी केली, तिच्याकडे तुच्छतेनें पाहिलें आणि मुख्यतः इंग्रजी रंगभूमीची कास धरली"; या विधानांना कांहींच अर्थ उरत नाहीं. विष्णुदास भावे यांनीं अस्तित्वांत आणलेलें मराठी नाटक आणि तमाशाची रंगभूमि ह्या दोहोंचें नातेंहि आपुलकीचें आणि जवळकीचें तर नव्हतेंच, तर उलटपक्षीं त्या दोहोंत विरोध होता. तमाशाच्या बाजारी रंगभूमीच्या लोकप्रियतेला आळा बसावा, तिला शिष्टसंमत आणि भारतीय परंपरेला अनुकूल असें स्वरूप यावें, या दृष्टीनें पुराण आख्यानांचें नाट्यीकरण करून त्यांचे प्रयोग करण्याची प्रथा कानडी रंगभूमीवरील यक्षगान नाट्य प्रकाराच्या अनुकरणानें सांगलीच्या संस्थानिकांच्या पुरस्कारामुळें अस्तित्वांत आली, ती तमाशाच्या रंगभूमीच्या स्वरूपाबद्दलच्या उबगामुळेंच आली. संस्थानिकाचा आश्रय आणि पुढारलेल्या ब्राह्मण जातींतील नटवर्ग, यामुळें तमाशाच्या रंगभूमीवर अभावानें अस्तित्वांत असलेली सदभिरुचि रंगभूमीवर प्रस्थापित करतां येईल व केवळ उत्तान शृंगारापेक्षां वेगळ्या अशा उदात्त प्रवृत्तींचा कलात्मक आविष्कार करतां येईल, अशी अपेक्षा यामागें होती आणि एका विशिष्ट दर्जाच्या प्रेक्षकांच्या बाबतींत बऱ्याच मोठ्या प्रमाणांत ती सफलहि झाली. इंग्रजी शिक्षण घेतलेल्या, पाश्चिमात्य संस्कृतीशीं संबंध आलेल्या, अभिजात साहित्य व नाट्य यांच्याशीं परिचित झालेल्या, सुबुद्ध आणि सुशिक्षित मध्यमवर्गियांना मात्र, या रंगभूमीवरील आविष्कारानें समाधान वाटण्यासारखें नव्हतें. नव्यानें अस्तित्वांत आलेल्या त्या रंगप्रकारांमधून, त्यांना अपेक्षित असलेल्या नाटकाचा आणि रंगभूमीचा नैसर्गिकरीत्या विकास होणें संभवनीय नव्हतें; कारण तमाशाची रंगभूमि काय किंवा भाव्यांची रंगभूमि काय, या दोन्ही रंगभूमींवर साहित्य प्रबंधरूपानें 'नाटका'चें अस्तित्वच नव्हतें, हें ध्यानांत धरणें आवश्यक आहे.

एखाद्या कथानकाचा (आख्यानाचा) आराखडा घेऊन आविर्भावांच्या आणि उत्स्फूर्त संभाषणांच्या द्वारा नटानें भाव प्रकटन करावयाचें व सूत्रधारानें पदें गाऊन कथानकांतील घटनांची सांखळी जोडून द्यावयाची, ही त्या रंगभूमींची आविष्कारपद्धति होती. आज ज्या अर्थानें आपण नाटक हा शब्द वापरतों, किंवा इंग्रजी-संस्कृत या भाषांमधील नाट्यप्रबंधांच्या परिचयामुळें तत्कालीन पिढींतील लोकांना ज्या अर्थानें तो प्रतीत झाला होता, त्या अर्थानें, नाटककारानें लिहिलेलें नाटक, नटांच्या द्वारा प्रेक्षकांच्या

समोर अभिनीत करणारी रंगभूमि त्याकाळीं अस्तित्वांतच नव्हती. तशा तऱ्हेची रंगभूमि अस्तित्वांत यावी, या प्रेरणेनें तत्कालीन सुशिक्षितांनीं प्रयत्न केले. या नव्या रंगभूमीच्या परिसरांत नाटकाला, पुस्तकाला, प्राधान्य होतें. तत्कालीन प्रेक्षक व श्रोते यांना तमाशाची रंगभूमि, भावे यांची रंगभूमि आणि ही नवी रंगभूमि यांमधील हा फरक जाणवला. तो व्यक्त करण्यासाठीं, त्यांनीं या नव्या प्रथेला, आपल्या नैसर्गिक चातुर्यानें 'बुकिश' हें नांव दिलें. ही बुकिश रंगभूमि, वेगवेगळ्या कारणांसाठीं, तमाशाची रंगभूमि आणि भावे यांची रंगभूमि यांच्याबद्दलच्या असंतुष्टतेमधून आणि इंग्रजी नाटकांबद्दलच्या आदरबुद्धीमधून, अस्तित्वांत आणण्याचा त्यांचा प्रयत्न होत होता. यामुळें ज्यांच्याबद्दल घृणा होती, त्यांचा मागोवा घेण्याचा प्रश्नच उद्भवत नव्हता. प्रतिक्रियेंतून निर्माण झालेली प्रक्रिया ज्यावेळीं स्वतःच्या पायावर उभी राहण्याइतकी प्रगत विकसित होते, तेव्हांच आपण त्याग केला त्या प्रथेंतहि कांहीं घेण्यासारखे, कायम ठेवण्यासारखे, गुण होते किंवा काय व त्यांपैकीं कांहीं अनवधानानें किंवा सांप्रदायिक उत्साहानें आपण घालवले किंवा कसें, हा विवेक उत्पन्न होत असतो. आज शंभर वर्षांनंतर तसा विचार करण्याची बुद्धि उत्पन्न व्हावी, यांत अस्वाभाविक असें कांहीं नाहीं. पण स्वतःला इष्ट वाटणारी नवी परंपरा निर्माण करणाऱ्या, नव्या वाटा चोखाळणाऱ्या अग्रदूतांच्या (pioneers) ठिकाणीं ती दृष्टि असावी अशी अपेक्षा करणें अन्यायाचें होय. आधुनिक मराठी रंगभूमि ही बुकिश रंगभूमि होती. स्वाभाविकच तिचें स्वरूप आरंभीं तरी वाङ्मयीन असणें अपरिहार्य होय. कॉलेजांतील प्राध्यापक आणि भरताचें नाट्यशास्त्र आणि कालिदासादिकांचीं नाटकें यांचें अध्ययन केलेले पंडित, यांच्या पुरस्कारानें, मार्गदर्शनानें या 'बुकिश' रंगभूमीची प्राणप्रतिष्ठा झालेली असल्यानें, साहित्यगुण हेंच तिचें प्रधान मूल्य होतें.

पाश्चिमात्य रंगभूमि व नाटक यांची भूमिका व भरताची आणि कालिदासादींची परंपरा, यांमध्येंहि मूलतः जमीन-अस्मानाचा फरक होता. पाश्चिमात्य रंगभूमि व नाटक यांमध्यें मानवी कृतीच्या अनुकरणाला प्राधान्य होतें तर भरताच्या नाट्य-कल्पनेंत भावानुकीर्तन हें त्यांचें उद्दिष्ट होतें. मात्र सर्वसाधारण लौकिक भावना व आचार यांना रंगभूमीवर स्थान नव्हतें. लोकधर्मी व नाट्यधर्मी अशा प्रकारचा फरक करून सर्वसाधारण लौकिक जीवनाची अभिजात रंगभूमीवरून त्यानें हकालपट्टी केली आहे. त्या रंगभूमीवर घात-उत्पात, शोकांत पर्यवसान, यांसारख्या भीषण किंवा क्षोभजनक आविष्कारांना मनाई होती. याच्या उलट पाश्चिमात्य नाटक आणि रंगभूमि यांमध्यें 'कॅथार्सिस'च्या तत्त्वानुसार या गोष्टींना भरपूर अवसर होता किंबहुना तशा-प्रकारचें "रुद्रनाटक" हेंच त्या रंगभूमीवर 'अभिजात' मानलें जात असे. पाश्चिमात्य कल्पनेनुसार उत्कृष्ट समजली जाणारी ट्रॅजेडी किंवा कॉमेडी, भरताच्या रंगभूमीवर अवतरूं शकत नव्हती. पण लिखित नाटकाचा मराठी रंगभूमीवर अवतार व्हावा या दृष्टीनें प्रयत्न करणाऱ्या तत्कालीन सुशिक्षितांमध्यें या दोन्हीहि प्रकारच्या रंगभूमींबद्दल

व नाटकांबद्दल आदर होता; व त्या दोहोंचाहि अवतार त्या परस्परविरोधी व विसंगत असतांहि, त्यांना एकाच वेळीं आणि एकाच प्रकारें करण्याचा प्रयोग सिद्ध करावयाचा होता. पाश्चिमात्य रंगभूमीबद्दलचा त्यांचा आदर, हा जितांना जेत्यांच्या कर्तृत्वाबद्दल वाटणाऱ्या आदराच्या स्वरूपाचा होता; तर संस्कृत नाटकरंगभूमीबद्दलचा त्यांचा आदर, जितांना जेत्यांच्या संस्कृतींतील अनुकरणीय विशेषांप्रमाणेंच आपल्या प्राचीन परंपरेंतहि तितकाच अभिमान वाटण्यासारखे विशेष आहेत, या स्वतःच्या पूर्वजांच्या कर्तृत्वाबद्दलच्या मोठेपणाच्या अभिमानाच्या स्वरूपाचा होता. पण नवनिर्मितीच्या उत्साहांत या दोन प्रथांची संगति लावणें, त्यांचा समन्वय करणें किंवा त्यांचा त्या त्या शुद्ध स्वरूपांत आविष्कार करणें, त्या अग्रदूतांना त्या विशिष्ट परिस्थितींत शक्य झालें नाहीं. आवश्यक वाटलें नाहीं.

संस्कृत–इंग्रजी नाटकांचा अभ्यास झाला असल्यामुळें व त्यांचे नमुने डोळ्यांपुढें असल्यामुळें, तत्कालीन सुशिक्षितांना तशी नाटकें लिहिणें कठीण नव्हतें. कीर्तन्यांसारख्या विद्वानांनीं तसा प्रयत्न केलाहि. परंतु नाटकांबाबत जें श्रमसाध्य होतें, तें त्याच्या रंगभूमीवरील आविष्काराबाबत तितकें सुलभ नव्हतें. बुकिश नाटकांचा रंगभूमीवर आविष्कार करण्यासाठीं ज्याप्रकारचा नटवर्ग अस्तित्वांत असणें आवश्यक होतें, त्याप्रकारचा नटवर्ग तमाशाची रंगभूमि अथवा भाव्यांची रंगभूमि यांतून उपलब्ध होण्यासारखा नव्हता. यामुळें या नव्या रंगभूमीची प्रतिष्ठापना करण्याचीहि जबाबदारी प्रत्यक्ष नाट्यव्यवसायाशीं संबंध नसलेल्या सुशिक्षित लोकांवर पडणें क्रमप्राप्त होतें. कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, प्रा. केळकर, देवल, पाटकर इत्यादींना आर्यभूषण नाटकमंडळीसारख्या संस्था, इचलकरंजीकर, शाहूनगरवासी, यांसारख्या नाटकमंडळ्या व हौशी क्लब्स, यांच्या द्वारा हें कार्य साध्य करून घ्यावें लागलें.

बुकिश नाटकांचे प्रयोग ही आधुनिक रंगभूमीची खरीखुरी सुरुवात होय. ही सुरुवात विकासाच्या क्रमानें झालेली नाहीं. हेतुपुरस्सर तर कांहींतरी नवीन प्रथा सुरू करावयाची, या वैचारिक व बौद्धिक आकांक्षेमधून ती अस्तित्वांत आली आहे. यामुळें, "विशिष्ट रंगभूमि व तिचें नाटक यांचे संबंध अत्यंत जिव्हाळ्याचे असतात" हा जो प्रायः तत्त्वतः खरा सिद्धांत प्रा. कुळकर्णी मांडतात, तो मराठी रंगभूमीच्या सुरुवातीला लागू पडत नाहीं. या पुरस्कर्त्यांना नाट्यलेखनाचे आणि त्यांच्या आविष्कारपद्धतीचे नवे आदर्श अनुकरणासाठीं लोकांपुढें ठेवावयाचे होते. इंग्रजी व संस्कृत नाटकांचे अनुवाद करून किंवा त्या धर्तीचीं नाटकें लिहून त्यांनीं तसे प्रयत्न केले. ज्या प्रकारचीं नाटकें सहजप्रवृत्तीनें उत्पन्न व्हावींत अशी अपेक्षा प्रा. कुळकर्णी करतात, तशाप्रकारची परिस्थिति रंगभूमीच्या पूर्वपरंपरेच्या अभावीं तत्कालीन नाटककारांना उपलब्ध नव्हती. त्यांना एक नवा कलाप्रकार मराठी रसिकांना परिचित करून द्यावयाचा होता. त्या प्रकाराच्या द्वारा आत्माविष्कार करण्याइतकी परिणत अवस्था व अनुकूलता तेव्हां असणें स्वाभाविकच असंभवनीय होतें. आरंभीची ही

परिस्थिति कायमचीच कां टिकली, याचा विचार होणें आवश्यक आहे. पण त्याबद्दल ज्यांनीं ही प्रथा प्रस्थापित केली त्यांना दोष देणें म्हणजे शिष्याच्या अपराधाबद्दल गुरूला दंड करणें होय.

'इंग्रजी भाषेंतील नाटकांचीं यथातथ्य भाषांतरें करून तीं प्रेक्षकांपुढें प्रयोजित केलीं असतीं, तर इंग्रजी रंगभूमीवरील नाटकांचा वास्तव आशय मराठी प्रेक्षकांच्या प्रत्ययाला आला असता,' हा प्रा. कुळकर्णी यांचा दावाहि त्या कालाचा विचार करतां पटण्यासारखा नाहीं. वर म्हटल्याप्रमाणें, पाश्चिमात्य संस्कृति, पाश्चिमात्य जीवन व पाश्चिमात्य लोकांची पुराणपरंपरा, भारतीय जीवन भारतीय संस्कृति व पुराणपरंपरा यांहून सर्वस्वी भिन्न असल्यानें, पाश्चिमात्य नाटकांतील मानवी भावना भारतीयांच्या भावनांशीं समस्वरूप असतांहि, त्यांचा भारतीय भाषांच्या द्वारां आविष्कार करतांना रसग्रहणाच्या दृष्टीनें अनवस्थाप्रसंग निर्माण करणाऱ्या अडचणी उद्भवत असतात. त्यांतील अगदीं प्राथमिक स्वरूपाची अडचण नांवांची आणि चालीरीतींची आहे. नाटकांतील पात्रांना त्यांच्या संवादांतून वारंवार एकमेकांना हांक मारावी लागते. इंग्रजी नांवांचीं संबोधनें मराठी कानाला विचित्र वाटून रसभंग होणें अपरिहार्य आहे. यामुळें इंग्रजी नाटकांच्या मराठी रूपांतरांत अशीं नांवें वापरणें ही एक प्राथमिक आवश्यकता होती. त्याचप्रमाणें नवऱ्याच्या भावाशीं, सख्ख्या दिराशीं, नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर विवाह करणें, ही घटनाहि भारतीय समाजांत निदान गेल्या हजार दोन हजार वर्षांत तरी अपरिचित असल्यामुळें, ती ज्या नाटकांत घडलेली आहे, त्यांतील पात्रांचीं नांवें मराठी ठेवूनहि त्या नाटकाची कथावस्तु महाराष्ट्रीय समाजांत घडली असें दाखवणें शक्य नव्हतें. रंगभूमीवर प्रयोग करावयाचा तर नाटकाचा केवळ साहित्य दृष्ट्या विचार करून चालूं शकत नाहीं. प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत त्याच्याबद्दल आपाततःच विरोध उत्पन्न होणार नाहीं; ते त्याचें रसग्रहण करण्यास आपसूख तयार होतील; अशी खबरदारीहि नाटककाराला घ्यावी लागते. प्रेक्षकांचें "willing suspension of disbelief," हें नाटककार व प्रयोगकार या दोघांचेंहि प्राथमिक साध्य असतें. यामुळें त्यांना शक्य तितक्या अधिक ओळखीचीं अशीं नांवें, स्थळें व परिस्थिति, हीं वापरावीं लागतात. यामुळें या सर्व बाबतींत व कांहीं चालीरीतींच्या संबंधांतहि मुळाहून वेगळें असें स्वरूप पाश्चिमात्य भाषांतून घेतलेल्या नाटकांना देणें अटळ होतें आणि म्हणूनच तत्कालीन रूपांतरित नाटकांत मराठी कानाला सर्वस्वी अपरिचित न वाटणारीं नांवें आणि भूगोलावर कोठेंहि अस्तित्वांत नसलेलीं सुवर्णद्वीप, उत्तालद्वीप यांसारखीं स्थळें निर्माण करावीं लागलीं आहेत. ही एक परिस्थितिजन्य आवश्यकता आहे. रंगभूमीचा विचार करतांना प्रेक्षकाला त्या विचारांतून वगळून चालणार नाहीं. या दृष्टीनें प्रा. कुळकर्णी यांनीं विशिष्ट रंगभूमि व नाटक यांचे संबंध जिव्हाळ्याचे असतात हें जें मूलगामी विधान केलें आहे, त्याला पोषक व पूरक अशीच ही वस्तुस्थिति आहे. आज शंभर वर्षांनंतर, प्रयोग म्हणून, एखादें युरोपियन किंवा

अमेरिकन नाटक, जसेच्या तसें मराठी भाषेमधून रंगभूमीवर आणणें अशक्य नाहीं. पण त्यालाहि जो प्रेक्षक वर्ग मिळूं शकेल, तो सर्वसाधारण रसिकांचा असणार नाहीं. तो नाटक व रंगभूमि याबद्दल विशेष प्रकारची पुरोगामी दृष्टि असलेला आणि निवडक असाच राहील.

नाट्यलेखन आणि रंगभूमीची कला या दोहोंमध्यें फार मोठें अंतर राहूं शकत नाहीं. तीं परस्परांना पूरक व पोषक असावीं लागतात. पण मराठी रंगभूमीच्या विकासक्रमांत या दोन घटकांच्या सुबुद्धतेंत व सुसंस्कृततेंत फार मोठें अंतर पडलेलें नेहमींच दिसून येतें. त्याचा परिणाम त्या दोघांच्याहि प्रगतीच्या वेगाला सारखा खंडित करण्यांत झालेला आढळतो. राजकीय भावना प्रमुख मानून लिहिलेल्या नाटकांबाबतच ही वस्तुस्थिति आहे असें नाहीं. नाटकांचें प्रधान-कार्य कांहींतरी शिकवणें, तत्त्वप्रचार हें आहे, हें एकदां गृहीतकृत्य मानल्यावर सामाजिक विचारांच्या प्रचारासाठीं त्याचा वापर करण्याचा उपक्रम होणें अपरिहार्य होतें. पाश्चिमात्य संस्कृतीच्या परिचयानंतर, समाजरचनेंत व समाजधारणेच्या विचारांत जी क्रांति होऊं लागली तीमधील परस्परविरोधी प्रवृत्तींच्या समर्थनासाठीं किंवा खंडनासाठीं नाटकाचा वापर करण्याची प्रबल प्रेरणा असलेले कांहीं साहित्यिक, नाटकाचा त्या दृष्टीनें वापर करण्यास सिद्ध झाले. चितळे-कानिटकर हे यांपैकीं पुराणप्रवृत्तींचे पुरस्कर्ते होते; तर कोल्हटकर व त्यांचे अनुयायी हे पुरोगामी प्रवृत्तींचे पाठीराखे होते. या दोन्ही प्रवृत्तींच्या लेखकांना नाटकाचा आपल्या आवडीच्या कामासाठीं उपयोग करावयाचा होता. नाटक हें त्यांच्या दृष्टीनें मानवी भावनांच्या अविष्कारांचें ललित माध्यम नव्हतें. त्यांना हा प्रकार उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें वापरावयाचा होता. ज्या मानानें नाटककाराची सामाजिक प्रतिष्ठा अगर साहित्यिक प्रतिभा कमीअधिक प्रभावी, त्या मानानें त्यांचीं नाटकें प्रयोगरूपानें रंगभूमीवर आणण्यांत नाटक मंडळ्यांना उत्साह वाटणें न वाटणें स्वाभाविक होतें. राजकीय असो वा सामाजिक असो, या कालांत नाटक हें नाटक म्हणून लिहिलें जात नव्हतें. आपल्या इष्ट दृष्टिकोणानें एखाद्या विवाद्य विषयाची मनोरंजक रीतीनें मांडलेली कैफियत, ह्या दृष्टीने तें रचलें जात होतें. नाट्यलेखन व त्याचा प्रयोग यांच्या प्रकृतींचा आणि स्वभावधर्मांचा, त्यांच्या तंत्राचा, त्यांच्या विषयींच्या व्यावसायिक गरजांचा, नाटककाराला तांत्रिक व व्यावहारिक विचार करणें आवश्यक आहे, ही कल्पना त्या काळीं नव्हती. नाटककारानें नाटक लिहावयाचें आणि नाटक कंपनीनें त्यांत आपल्या व्यवसायांच्या गरजांप्रमाणें फेरफार करून, आवश्यक ते बदल करून, तें रंगभूमीवर आणावयाचें, ही त्यावेळची पद्धती होती. नाट्यलेखन हा ज्यांनीं आपला व्यवसाय केला होता असें नाटककार तत्कालीन लेखकांत क्वचित्च असत. श्री. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं अनेक नाटकें लिहिली. तीं रंगभूमीवरहि आलीं. प्रतिभासंपन्न विनोदी लेखक-टीकाकार-गणितज्ज्ञ-विद्वान्, वकील इत्यादि अनेक नात्यांनीं ते समाजांत मान्यता पावलेले असल्यामुळें ते नाटककारहि होऊं शकले. पण

रंगभूमीच्या आवश्यकतांची जाणीव किंवा नाट्यतत्त्वाची मर्मज्ञता त्यांच्या ठिकाणीं फारशी होती, असें दिसत नाहीं. त्यांच्या एका नाटकाच्या तालमी चालल्या असतां, तालीम मास्तरानें त्यांच्या लेखनांत पुरेशी action नसल्याबद्दल तक्रार केली, तेव्हां action कमी पडत असेल, तर नटाला थोडें अधूनमधून इकडे तिकडे फिरायला लावा, असें त्यांनीं सुचविलें होतें! आपल्या लिखाणांतील action ची उणीव भरून काढण्यासाठीं त्यांनीं सुचविलेल्या क्लृप्तीबद्दलची ही आख्यायिका खरी असेल किंवा नसेलहि; पण तीवरून नाटककार नाट्यलेखनाकडे तेव्हां कोणत्या दृष्टीनें पाहत असत याची कल्पना येते. मराठी रंगभूमीवरील हौशी नट आपल्या परिचयाचा आहे. पण मराठी रंगभूमीवरील नाटककारहि हौशी आहे. किंबहुना तो केव्हांच व्यावसायिक नव्हता, हें मात्र आपल्या नीटसें ध्यानांत आलेलें नाहीं. तें ध्यानांत घेतलें म्हणजे मराठी नाटक गाजराच्या पुंगीच्या स्वरूपाचें कां राहिलें, हें समजून येण्यास मदत होईल. मराठी नाटककारांपैकीं किर्लोस्कर, देवल, गडकरी आणि वरेरकर यांना व्यावसायिक नाटककार म्हणतां येईल. राजकारणांत पडेपर्यंतचे श्री. अत्रे यांचाहि या वर्गांत समावेश होतो. या व्यावसायिक नाटककारांच्या लेखनांतील नाट्यगुणांची व प्रयोगक्षमतेची इतर नाटककारांच्या नाट्यलेखनाशीं तुलना केली असतां, व्यावसायिक व हौशी नाटककार यांमधील फरकांचें महत्त्व लक्षांत येतें.

रंगभूमीची उन्नति होण्यास जशी नाट्यव्यवसाय व व्यवसायी नट यांची आवश्यकता आहे, तशीच व्यावसायिक नाटककारांचीहि आहे. मराठी रंगभूमीचा नाटककार प्रामुख्यानें तसा नसल्यानें, त्यानें तिच्यासाठीं केलेलें नाट्यलेखनहि त्याला त्याच्या अभ्यासक्रमांत परिचित झालेल्या, शेक्सपिअर, मोलिएर, इत्यादि अभिजात नाटककारांच्या कृतींचे आदर्श पुढें ठेवून केलेलें असे. त्या कालांतील इंग्रजी रंगभूमीचा तीवरील नाटकांपेक्षां तिच्या नटनटींमुळें मोठा बोलबाला होता, आणि गद्य नाटकांहूनहि त्या कालांत इंग्रजी रंगभूमीवर ऑपेरांचाच प्रभाव अधिक होता. गिल्बर्ट आणि सुलिव्हन यांच्या ऑपेराझ्ची लोकप्रियता तेव्हां परमावधीला पोहचली होती. आपल्याकडील नाटक-व्यवसायाच्या पारशी पुरस्कर्त्यांना त्यांतील संगीत व नेपथ्य यांचा मोह पडला व त्यांनीं ती प्रथा इकडे आणली. किर्लोस्करांनीं मिळालेली स्फूर्ति त्या प्रयोगांच्या द्वारां झालेली आहे, याचा उल्लेख वर आलेलाच आहे. पण श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांसारख्या साहित्यिक रसिकालाहि त्या प्रयोगांतील संगीत अधिक आकर्षक वाटलें आणि किर्लोस्कर-देवलांच्या संगीताऐवजीं त्याप्रकारच्या संगीताचा व नेपथ्यरचनेचा महाराष्ट्रांत प्रसार व्हावा. त्यांत दिसून येत तसे रोमँटिक, अंतःकरणप्रवृत्ति थरारून सोडणारे प्रसंग मराठी नाटकांत असावेत, असें मनापासून वाटे व आपल्या नाट्यलेखनांत तसा त्यांनीं प्रयत्नहि केला. मराठी प्रेक्षकांचा विशिष्ट स्वभाव व त्यांची अभिजात संगीताबद्दलची अभिरुचि यांमुळें ती प्रथा रंगभूमीवर यशस्वी झाली नसली, तरी तिचा थोड्याफार प्रमाणांत प्रभाव पडल्यावांचून राहिला नाहीं.

मराठी माणूस eclectic वृत्तीचा आहे, असा त्याचा स्वभावविशेष सांगण्यांत येतो. स्वतःची अस्मिता असेल तर eclectic असण्यानें कांहीं बिघडत नाहीं. पण ती नसेल तर मात्र, तसली भिकेची शिदोरी शिंक्यावर चढूं शकत नाहीं. मराठी रंगभूमीच्या बाबतींत इंग्रजी रंगभूमीचें अनुकरण करीत असतांना, बराचसा असा प्रकार झाला आहे. मधुकरीच्या झोळींत पंचपक्वान्नाबरोबर जसे कदन्नाचेहि तुकडे समाविष्ट होतात, तसें मराठी नाटकें व त्यांचे प्रयोग यांच्या बाबतींत झालेलें आहे. केवळ राजकीय असंतोष निर्माण करण्याच्या उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें रंगभूमीचा वापर करणें, हा परकीय सत्तेखालीं असतांना, नाटककार व राजकीय पुढारी यांचा एकमेव हेतु असल्यानें, या परिस्थितींतून निर्माण होणाऱ्या कलात्मक उणीवांकडे लक्ष देण्याची आवश्यकता त्यांना वाटली नाहीं. त्यामुळें ठराविक विषय, ठराविक सांचे आणि ठराविक घोषणा, हें तत्कालीन बहुसंख्य नाटकांचें स्वरूप राहिलें. रंगभूमीवरील नटांमधून नाट्यलेखन करण्यास उद्युक्त झालेल्या व्यावसायिक नट व हौशी नाटककार या दुहेरी नात्याच्या लेखकांच्या बाबतींत याचा विशेष प्रत्यय दिसून येतो. अशा लेखकांनीं बहुशः ऐतिहासिक पौराणिक नाटकांचें लेखन केलेलें आहे. त्यांच्या लेखनांत साहित्यिक नाटककारांच्या कृतींत दिसून न येणारा प्रभावी नाट्यमयतेचा, कृतिसंपन्नतेचा, व म्हणूनच प्रेक्षकांना आकर्षित करण्याचा जो गुण दिसून येतो, तो त्यांच्या रंगभूमीच्या गरजांच्या समजाचा परिणाम होय. य. ना. टिपणीस, औंधकर, किंवा अलीकडील उदाहरण घ्यावयाचें तर बाळ कोल्हटकर यांचीं नाटकें वाङ्मयगुणांनीं कितीहि थिटीं असलीं, तरी प्रयोगदृष्ट्या तीं प्रभावी ठरतात; याचें कारण अगदीं उघड आहे. प्रयोगदृष्ट्या ज्यांना नाटक कसें असावें याची कल्पना आहे, त्यांना साहित्यिक व वैचारिक गुणांची पार्श्वभूमि नाहीं, आणि ती ज्यांना आहे, त्यांना रंगभूमीचा प्रत्यक्ष परिचय व तांत्रिक आवश्यकतांचें ज्ञान नाहीं; अशी मराठी नाटककारांची स्थिति आहे. मराठी नाट्यव्यवसाय करणाऱ्यांची शैक्षणिक व सांस्कृतिक तयारी कमालीची खालच्या दर्जाची असल्यामुळें, प्रबुद्ध व प्रौढ विचार आत्मप्रचीतीनें, आत्मीयतेनें व तन्मयतेनें प्रगट करण्याचें सामर्थ्य त्यांच्यांत नव्हतें. अभिनयकौशल्य, संगीत-नैपुण्य आणि वक्तृत्व या त्यांच्या ठिकाणीं असलेल्या गुणांचा उपयोग करून या नट-नाटककारांना आपला आशय प्रेक्षकांपर्यंत पोहचवावयाचा असे, तर तत्त्वज्ञान, भाषाप्रभुत्व व कल्पनालालित्य या गुणांच्या सामुग्रीवर साहित्यिक नाटककारांना आपल्या नाट्यलेखनाची सजावट करावी लागे. आंधळ्याच्या खांद्यावर लंगड्यानें बसून दोघांनीं कशीतरी वाटचाल करावयाची, या तडजोडीच्या पद्धतीनें मराठी रंगभूमीचा आतांपर्यंतचा मार्ग चोखाळला गेला आहे. हें घडत असतांना कधीं नटांमुळें नाटकाला महत्त्व आलें, तर कधीं नाटककारांचा विषय तत्कालीन प्रेक्षकांच्या जिव्हाळ्याचा असल्यामुळें; कधीं नाटकाची भाषा चमत्कृतिपूर्ण – विनोदी-ओजस्वी असल्यानें, तर कधीं नटाचा गोड गळा आणि संगीत नियोजकानें दिलेल्या चाली यांच्या लोकप्रियतेचा मेळ बसल्यामुळें ! मराठी रंगभूमीवर जशी कधीं व्यावसायिक नीति निर्माण

झाली नाहीं, तशी मराठी नाट्यलेखनांतहि कधीं कांहीं नाट्यविषयक तात्त्विक उपपत्ति निष्पन्न झाली नाहीं. मराठी रंगभूमीचें व नाट्यलेखनाचें जीवन प्रवाहपतित आहे. त्याला निश्चित स्वरूप, आकार, दिशा, आलेलीं नाहींत. परकीय सत्तेखालीं असलेल्या लोकांच्या सांस्कृतिक आविष्कारांना स्वतःची अशी अस्मिता येऊं शकली नाहीं, तर तो दोष त्यांचा कीं त्यांच्या परिस्थितीचा; याचाहि थोडासा सहानुभूतिपूर्ण विचार मराठी नाट्यलेखन व रंगभूमि यांच्या प्रगतीच्या क्रमांतील उणीवांचा न्यायनिवाडा करतांना व्हावयास पाहिजे. कारण या कालांतील मराठी रंगभूमीचें जीवन हें एखाद्या अनाथालयांत वाढलेल्या लहान बालकाच्या जीवनासारखें आहे. स्वतःच्या घरांत स्वतंत्र रीतीनें वाढलेल्या बालकाचा शारीरिक व मानसिक शक्तींचा उफाडा त्या अनाथालयांतील बालकाच्या वाढींत न दिसला तर त्यांत आश्चर्य नाहीं. तसें कां झालें, कोणत्या जीवन-सत्त्वांचा पुरवठा त्याला त्या परिस्थितींत मिळूं शकला नाहीं, याचा विचार करून तो त्यांना आतां कसा उपलब्ध करून देतां येईल, याचा विधायक कार्यक्रम संघटित पद्धतीनें आखावा लागेल. अनाथालयांतला अशक्त बालकहि केव्हां केव्हां एखादी अद्भुत वाटावी अशी गोष्ट करतो व त्याचें कौतुक होतें. गणपतराव जोशी, गणपतराव भागवत यांसारखे नट, देवल-खाडिलकरांसारखे नाटककार निर्माण होणें, हा मराठी रंगभूमीवरील अतर्क्य प्रकार आहे. अशा कांहीं, ज्यांबद्दल अभिमान वाटावा अशा, अकल्पित कृति आणि व्यक्ति डोळ्यांसमोर दिसत असल्यामुळें वस्तुतः अपंग आणि दुबळी असलेली मराठी रंगभूमि आणि तीवरील नाटक, हीं वस्तुतः तशीं नसून तीं मोठीं वैभवसंपन्न व लोकोत्तर होतीं, असा पोकळ अभिमान निर्माण करणारा भ्रम कित्येकांना होत असतो. "पिठांत पाणी घालुन केलें दूध भलें निष्ठुर काळें–पितात गरिबांचीं बाळें...गरिबीला बोलणें नसे हें, दोष दरिद्री गर्वाला; हात घालि जो स्वर्गाला" हे कविवर्य गोविंदाग्रजांचे उद्गार ध्यानांत घेऊन, आजच्या मराठी रंगभूमीच्या हितचिंतकांनीं या दरिद्री गर्वाचा निरास करण्याचें आणि वास्तव सत्याचें प्रकाशन करण्याचें कार्य आज करावयाचें आहे.

"इंग्रजी रंगभूमीची परंपरा ओळखून आम्हीं ती जवळ केली काय? ती कोणत्या मार्गानें स्वतःचा विकास साधण्याचा प्रयत्न करीत आहे?...आमच्या अडचणींची दखल घेतली काय? नाहीं. आम्हीं तेंहि केलें नाहीं." असें प्रा. कुळकर्णी म्हणतात. पण ज्या इंग्रजी रंगभूमीची मराठी रंगभूमीच्या प्रवर्तकांनीं कांस धरली, तिचें स्वरूप प्रा. कुळकर्णी जसें होतें असें मानतात, तसें तें नव्हतें; याचा त्यांना विसर पडलेला दिसतो. इंग्रजी रंगभूमीच्या आत्यंतिक अवनतीचा तो काल होता. मॅथ्यू ॲरनोल्ड-सारख्या टीकाकारानें तिच्या अवस्थेबद्दलचे काढलेले निराशापर उद्गार प्रा. कुळकर्णी यांना अपरिचित असणें संभवनीय नाहीं. त्या कालांत इंग्रजी रंगभूमीवर नांव घेण्यासारखा एकहि नाटककार झालेला नाहीं. गोल्डस्मिथ व शेरिडन् हीं दोन जुनी नांवें नाटककार म्हणून डोळ्यांपुढें येतात. पण त्यांचाहि दर्जा फार मोठा आहे, असा

दावा कोणी करूं शकणार नाहीं. नट व नेपथ्य यांच्या प्रभावानें आणि शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या आधारानें उभी असलेली ती रंगभूमि होती. डिकन्सच्या एका कादंबरींत एका नाटकमंडळीचा मालक आणि एक नाटककार यांमधील संवाद आहे. नाटककाराला झटपट नवें नाटक लिहिण्यासाठीं नाटक कंपनीचा मालक आग्रह करीत आहे, आणि नाटककार त्याला आपल्या अडचणी सांगत आहे, असा तो प्रसंग आहे. त्या वेळीं मालकानें त्याला दिलेला सल्ला अत्यंत उद्बोधक आहे. तो सांगतो, तुम्ही काय सांगतां तें मला समजत नाहीं. तुम्हांला फ्रेंच येतें. स्पॅनिश येतें. अनेक फ्रेंच-स्पॅनिश नाटकें तयार होत आहेत. त्यांतलें एक घ्यावयाचें. त्याचें भाषांतर आपल्याला हवा तसा फेरफार करून करावयाचें. मूळ नाटककाराचें नांव असेल तेथें आपलें नांव घालायचें. झालें. दोन दिवसांत नाटक! तत्कालीन रंगभूमीच्या वस्तुस्थितीचें निदर्शन करणारा हा प्रसंग आहे आणि अशाच नाटकांचे आदर्श त्यावेळीं निर्माण होणाऱ्या मराठी रंगभूमीच्या प्रवर्तकांपुढें होते. देवलांसारखे नाटककार अनुवाद करतांना शेक्सपिअरचें नांव सांगूं शकतात, पण दुर्गा किंवा फाल्गुनराव यांच्या मूळ लेखकांच्या नांवांचा ते निर्देशहि करीत नाहींत; यांतील स्वारस्य काय असावें? फ्रान्समध्यें शेक्सपिअरचीं नाटकें आणि इंग्लंडमध्यें मोलिएरचीं नाटकें जशाच्या तशा, त्यांच्या मूळच्या स्वरूपांतच, प्रभावी व लोकप्रिय ठरूं शकलीं नाहींत, ही गोष्ट या संदर्भांत ध्यानांत ठेवण्यासारखी आहे.

आधुनिक मराठी रंगभूमि आधींच अस्तित्वांत असलेल्या एखाद्या देस्कार प्रणालींतून विकसित झाली नसल्यामुळें, किंबहुना प्रचलित प्रणालींशीं विरोधी, अशी ती एक परकीय प्रणालींतून हेतुपुरस्सर आवक केलेली नवनिर्मिति असल्यामुळें, देशी हवा, पाणी आणि जमीन, यांच्याशीं समरूप होऊन मुळें धरण्यासाठीं, जीव लागण्यासाठीं, तिला स्वतःशीं आणि स्वतःला प्रतिकूल परिस्थितीशीं झगडणें व त्या प्रतिकूल परिस्थितीशीं अनुरूप करून घेणें आवश्यक होतें. या प्रक्रियेंत ज्या देशांतून तिची आवक झाली त्या देशांतील तिचें मूळचें स्वरूप जसेंच्या तसेंच कायम राहणें संभवनीय नव्हतें. दोन भिन्न प्रणालींचा समन्वय होऊनच तिचें जीवन प्रगत व्हावयाचें होतें. बुकिश रंगभूमि अस्तित्वांत आली, तिची थोडीफार वाहवा झाली; तरी तिच्याबद्दल आपुलकीचा जिव्हाळा प्रेक्षकांच्या मनांत आणि रंगभूमि हा ज्यांचा व्यवसाय आहे अशा व्यावसायिकांच्या मनांत, व्हावा तसा उत्पन्न होऊं शकला नाहीं; ही वस्तुस्थिति आहे. यामुळें रंगभूमीचे पुरस्कर्ते व तिचे व्यावसायिक बहुसंख्य प्रेक्षक वर्गाला रिझवूं शकेल, रमवूं शकेल, जिच्याबद्दल पूर्वपरिचित घटकांच्या अस्तित्वामुळें त्यांना आपुलकी वाटेल, अशा रंगाविष्कारपद्धतीच्या शोधांत होते. पाश्चिमात्य रंगभूमीच्या परिचयामुळें एतद्देशीय जानपद रंगभूमीबद्दल ज्यांना फारसा आदर नव्हता, परंतु नव्या रंगभूमीच्या निर्मितीच्या कार्याबद्दल ज्यांना उत्साह वाटत होता, असा आणखी एक वर्ग मुंबई शहरांत होता. महाराष्ट्रीय सुशिक्षितांना पाश्चिमात्य रंगभूमीवरील

नाटक व रंगभूमीवरील त्याची आविष्कृति यांच्या अंतरंगानें प्रभावित केलें होतें, परंतु या दुसऱ्या वर्गाला तिच्या या विशेषांपेक्षां, तिचें बहिरंग व तिचें प्रेक्षकांचें आकर्षण करणारे विशेष, यांनीं मोह घातला होता. पाश्चिमात्य रंगभूमीवरील नेपथ्य व देखावे आणि तीवरील संगीत, हे तिच्या लोकप्रियतेचे प्रमुख घटक होत, हें त्यांनीं हेरलें व त्यामुळें, महाराष्ट्रीय सुशिक्षित ज्या काळांत शेक्सपिअरचीं नाटकें रंगभूमीवर आणण्यासाठीं धडपडत होते, त्या काळांत या मंडळींनीं पाश्चिमात्य रंगभूमीवरील संगीत आणि तीवरील नाटकांतील अद्भुतरम्यता यांचा अंतर्भाव करून, एतद्देशीय कथा व आख्यायिका यांवर आधारलेलीं, डोळे दिपवणारीं आणि कानांना सुखावणारीं नाटकें लिहून घेऊन, त्यांचे भपकेबाज प्रयोग करण्याची प्रथा सुरू केली. इन्द्रसभा, हरिश्चंद्र, यांसारख्या संगीत आणि दृश्यप्रधान नाटकांचे प्रयोग करणाऱ्या पारशी, बोहरी, गुजराती भांडवलदारांच्या नाट्यसंस्था मुंबईत अस्तित्वांत आल्या आणि त्यांनीं आपल्या लोकप्रियतेनें आसेतुहिमाचल भरतखंड पादाक्रांत केलें. बुकिश नाटकांची रंगभूमि आपलें बाल्यावस्थेंतील खडतर जीवन कसेंबसें जगत असतांना, पार्शी नाट्यसंस्थांची ही रंगभूमि झंझावाती वेगानें वाढत होती. विकास पावत होती. लोकप्रिय होत होती. मराठी प्रेक्षक, मराठी रंगभूमीचे कार्यकर्ते तिच्या प्रभावानें भारावले जात होते. त्या प्रकारचें स्वरूप मराठी रंगभूमीला द्यावें अशा कल्पना त्यांच्या मनांत डोकावत होत्या आणि अशा अवस्थेंत किर्लोस्करांनीं, या मंडळ्यांचें इन्द्रसभेसारखें नाटक पाहिल्यानंतर, लोकप्रिय मराठी रंगभूमीचें नवें स्वरूप कसें असावें याचा साक्षात्कार होऊन संगीत नाटकाची आपली कल्पना सजविली. पार्शी नाटकसंस्थांच्या चालकांप्रमाणें श्री. किर्लोस्कर हे केवळ आकर्षक रंगभूमीचेच पुरस्कर्ते असते तर त्यांनीं त्यांच्या आदर्शाचें सहीसही अनुकरण करून त्यांच्या नमुन्याचे, त्यांच्या दर्जाचे प्रयोग रूढ केले असते. परंतु श्री. किर्लोस्कर हे महाराष्ट्रीय होते. संस्कृत नाटक व रंगभूमि यांच्याशीं परिचित होते. त्यांच्याबद्दलचा अभिमान असणारे होते. यामुळें पार्शी नाट्यसंस्थांच्या रंगभूमीच्या आकर्षक अंगांचा प्रभाव जरी त्यांच्या मनावर पडला, तरी त्या रंगभूमीवर प्रयोजित होणाऱ्या नाट्यप्रबंधांबद्दल त्यांना आदर किंवा आकर्षण वाटूं शकलें नाहीं. यामुळें तशा प्रकारच्या नाटकांची निवड न करतां, त्यांनीं शाकुंतलासारख्या भारतीय परंपरेंतील अत्यंत उज्ज्वल अशा नाटककृतीचा आपल्या नवनिर्मितीला आधार घेतला आणि संगीताच्या प्राधान्यानें मराठी रंगभूमि सुप्रतिष्ठित करण्याच्या आपल्या क्रांतिकारक प्रयोगाची मुहूर्तमेढ रोवली. बुकिश नाटकांच्या प्रयोगामधून सर्वसाधारण प्रेक्षकाला जें मिळत नव्हतें, तें या नव्या प्रयोगांत त्याला मिळूं लागलें. संगीत हा त्यामधला सर्वांत मोठा रोचक घटक होता आणि म्हणूनच बुकिश या कल्पनेला विरोधी असा संगीत हा त्यांतील प्रधान घटक नेमका हेरून, त्यांनीं ह्या प्रकारच्या नाटकाला संगीत नाटक हें वैशिष्ट्यदर्शक नांव दिलें. कालिदासाचें रचनाकौशल्य, त्याचें काव्य, त्याची भाषाप्रभुता किंवा त्यांतील आदर्श याबद्दल तेव्हांच्या सर्वसामान्य प्रेक्षकाला फारसें आकर्षण

नव्हतें. मराठी शाकुंतलाच्या प्रयोगांतील संगीतावर तो लुब्ध होता. संस्कृत रंगभूमीवरील शाकुंतलांत त्यांतील श्लोक गायले जात असत कीं नसत, याचा विचार करण्याची त्याला आवश्यकता नव्हती व तशी त्याची बौद्धिक पात्रताहि नव्हती. शाकुंतल नाटकांतील शेकडों पदें तालसुरावर, गोड आवाजांत रात्रीं दहापासून सकाळी सहापर्यंत गायलेलीं मनमुराद ऐकावयास मिळालीं कीं त्याचें समाधान होत होतें. त्यासाठीं शाकुंतलाचा समग्र प्रयोग पाहावयाला मिळावा, हीदेखील त्याची अपेक्षा नव्हती. फक्त पहिल्या चार अंकांचाच प्रयोग कित्येक दिवस मराठी रंगभूमीवर होत होता; यावरून तत्कालीन प्रेक्षकांची नाट्याभिरुचि किती भाबडी (naive) होती; त्यांना बुकिश नाटकांचा त्यांतील वैशिष्ट्यांसह कितपत परिचय झाला होता व रंगभूमीवर ते कोणत्या प्रकारच्या आविष्काराची अपेक्षा करीत होते, याचें अनुमान करतां येण्यासारखें आहे.

नाटकांचे असे हस्तेबंदी प्रयोग संगीत रंगभूमीवर केवळ आरंभींच होत होते असें नाहीं. देवलांचें शारदा किंवा कोल्हटकरांचें गुप्तमंजूष यांसारखीं प्रबंधप्रधान नाटकें संगीत रंगभूमीवर अवतरलीं तरीहि ती प्रथा चालू होती. संगीत रंगभूमीनें बुकिश रंगभूमि नष्ट झाली नाहीं हें खरें असलें तरी तिच्या स्वाभाविक विकासाला व वाढीला तिनें पायबंद घातला व व्यावसायिकदृष्ट्या तिला दुय्यम स्थान प्राप्त करून दिलें, हें ध्यानांत धरणें आवश्यक आहे. नाट्यप्रबंधाला महत्त्व देणें ही महाराष्ट्रीय रसिकांची सहजप्रवृत्ति असल्यामुळें संगीत रंगभूमीवरहि नाटकाला म्हणजे नाट्यप्रबंधाला पूर्णपणें अर्धचन्द्र मिळूं शकला नाहीं; पण संगीताच्या विस्ताराचा एक आधार, अशा प्रकारचें दुय्यम स्थान त्याला त्यांत आलें. संगीत रंगभूमीसाठीं लिहिल्या गेलेल्या नाटकांचा वाङ्मयीन दर्जा व त्यांतील साहित्यिक नाट्यगुण यांचा विचार केला असतां हें सहज दिसून येईल. 'एकच प्याला'सारख्या एका मान्यवर नाटककाराच्या नाटकाच्या प्रयोगांतहि, संगीताचा विस्तार वेळाच्या मर्यादेबाहेर झाला तर प्रयोगाच्या सोयीसाठीं त्या नाटकांतील कमीअधिक गद्यभाग प्रयोजकांना आपल्या मर्जीप्रमाणें गाळतां येतो. त्याबद्दल प्रेक्षकांची कांहीं तक्रार नसते. स्वयंवर, विद्याहरण, सौभद्र यांसारख्या नाटकांत शेवटचे प्रवेश, शेवटचे अंक, केवळ मूक दृश्यांप्रमाणेंच साजरे होऊं शकतात. यांसारख्या घटना पाहिल्या, म्हणजे संगीत रंगभूमीवरील नाटकाला केवळ दुय्यम स्थान कसें आहे हें पटण्यासारखें आहे. संगीत रंगभूमीवर आरंभींच्या सौभद्र आणि शारदा या दोन स्वतंत्र नाटकांनंतर अव्वल दर्जाचें एकहि नाटक अवतरलेलें नाहीं, असें विधान केलें, तर तें धाडसी वाटण्याचा संभव आहे पण मी तें अनवधानानें करीत नसून पूर्ण जाणीवेनें करीत असल्यामुळें, त्याबाबतींत पण–परंतु, जर–तरची भाषा वापरण्याची आवश्यकता नाहीं. प्रेक्षकांची अभिरुचि आणि प्रयोगरूपानें नाटक रंगभूमीवर आणणाऱ्या नटवर्गाची बौद्धिक, शैक्षणिक, सांस्कृतिक पातळी यांच्या उपलब्ध संयोगांत, त्या कालांत लिहिलीं गेलीं त्याहून अधिक

उच्च दर्जाचीं नाटकें नाटककारांनीं लिहिलीं असतीं, तरीहि त्यांचा कांहीं उपयोग होण्याचा संभव नव्हता.

नाटक रंगभूमीवर आल्याशिवाय तें सर्वसाधारण रसिकांपर्यंत पोहोचूं शकण्याची परिस्थिति महाराष्ट्रांत उत्पन्न झालेली नाहीं. शेक्सपिअरच्या काळांत इंग्लंडमध्यें नाटकें वाचणाऱ्या वाचकांचा फार मोठा वर्ग अस्तित्वांत असावा, असें त्याच्या नाटकांच्या ज्या अनेक अनधिकृत आवृत्त्या प्रसिद्ध होत असत त्यावरून दिसतें. १७–१८–१९ व्या शतकांत मात्र इंग्लंडमध्येंहि नाटकाचा वाचकवर्ग पुष्कळच कमी झालेला दिसतो. कादंबऱ्यांइतकें नाटकाचें वाचन त्याकाळीं रूढ दिसत नाहीं. महाराष्ट्रांत नाटकाच्या वाचकाचा वर्ग अत्यंत अल्प, नाटकाचीं जीं कांहीं पुस्तकें खपायचीं तीं हौशी नाट्यप्रयोग करणाऱ्या क्लबांच्या उपयोगांसाठींच आणि हे क्लबसुद्धां रंगभूमीवर ज्यांचे प्रयोग लोकप्रिय झाले असतील, त्याच नाटकांची निवड करणारे! पदांसाठीं संगीत नाटकांचीं पुस्तकें मात्र भरपूर खपत; पण तीं पदांतील काव्यार्थाचा आस्वाद घेतां यावा म्हणून नव्हे; तर हार्मोनियमवर चाली बसविण्यासाठीं आणि नाटक पाहात असतां, गायक नट कोणते शब्द उच्चारतो आहे, हें समजून घेण्यासाठीं उपयोग व्हावा म्हणून. नाटकाचा चांगुलपणा तें वाचून ठरविणारा वाचकवर्ग जवळजवळ अस्तित्वांत नसल्यामुळें, नाटक चांगलें कीं वाईट हें त्याच्या प्रयोगाच्या यशस्वितेवरून ठरत असे आणि ही लोकप्रियता नाट्यप्रबंधांतील साहित्य नाट्यगुणांवर अवलंबून नसून, त्यांतील पदें गाणाऱ्या गायकाच्या गोड गळ्यावर आणि संगीत नियोजकानें दिलेल्या चालींवर अवलंबून असे. स्वाभाविकच गोड गळ्याच्या भांडवलावर जसे मराठी रंगभूमीवरील कित्येक अभिनयशून्य गायक, नटसम्राट् म्हणून गाजले आहेत, त्याचप्रमाणें नाटक या दृष्टीनें दुय्यम दर्जाचेहि गुण नसलेलीं अनेक भारुडें, उत्तम नाटकें म्हणून साहित्यांत समाविष्ट झालेलीं आहेत. नाटककाराला आपलें नाटक ज्यांच्या द्वारा तें प्रयोजित व्हावयाचें त्यांना समजेल, निदान आपल्याला समजलें आहे असें त्यांना वाटेल, पेलेल अशा स्वरूपांत लिहावें लागत असे. ज्याप्रकारचें कथानक किंवा भाव-विभाव एकदां एकाद्या नाटकांत लोकप्रिय झालेले असतील त्याचप्रकारचें दुसरें एखादें नाटक फिरून आपल्याला लिहून द्यावें असा नाट्यसंस्थांच्या चालकांचा नाटककारांच्या मागें नेहमीं लकडा असे. खरेशास्त्री यांचें शिवसंभव नाटक यशस्वी झाल्यानंतर, त्यांनीं तसेंच दुसरें एखादें ऐतिहासिक नाटक लिहून द्यावें, म्हणून महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील एका मालकांनीं त्यांच्या मागें सारखा तगादा लावला होता. अखेरीस त्यांनीं कंटाळून, कांहींसें चिडूनच, "ठीक आहे. औरंगजेबाची मानगूट धरून शिवाजी त्याची हजामत करतो आहे, असें दृश्य असलेलें एखादें जोरदार नाटक तुम्हांला लिहून देतों. त्याशिवाय तुमचें समाधान होणार नाहीं!" असें म्हटलें होतें अशी किंवदन्ती आहे. या आख्यायिकेंतील अतिशयोक्ति बाद केली, तरी खाडिलकरांखेरीज इतर सर्व नाटककारांना–

गडकऱ्यांसारखा नाटककार धरून देखील–नाटकमंडळयांतील नट, त्यांच्या गरजा, प्रेक्षकांना काय आवडेल काय नाहीं याचा विचार, यांच्या अनुरोधानें आपल्या नाटकांचीं कथानकें, भाषा, त्यांत मांडलेली विचारसरणी, भावदर्शन, पर्यवसान इ. बाबतींत फेरफार करावे लागत असत. त्याबद्दलच्या हकीगती ¡ फारशा लेखननिविष्ट नसल्या, तरी मुखपरंपरेनें पुष्कळशा प्रसृत आहेत.

मराठी रंगभूमीवर बुकिश नाटकांचा अवतार झाला, त्यावेळीं नाट्यगुण हें त्यांतील प्रधान अंग म्हणून गणलें जात असे. कारण त्यावेळचीं नाटकें बहुतेक अनुवादित असत. पण या अनुवादित नाटकांच्या लोकप्रियतेचेंहि थोडेंसें विश्लेषण केलें असतां असें आढळून येईल कीं, अभिजात नाटकांना (हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ) प्रतिष्ठितांकडून मान्यता मिळालेली असली, तरी खरी लोकप्रियता लाभलेलीं नाटकें वेगळींच होतीं. इंग्रजी ऑफिसरांनीं गणपतराव जोश्यांच्या हॅम्लेटच्या भूमिकेची वाखाणणी केली, तेव्हां ती भूमिका उत्कृष्टच असणार, म्हणून आमच्या सर्वसाधारण प्रेक्षकांनींहि जरी त्याची री ओढली, तरी गणपतरावांची त्यांना आवडलेली खरी भूमिका राणा भीमदेवमधीलच. राणा भीमदेव हा शेरिडन्च्या पिझारोचा अनुवाद. एक साधारण दर्जाचा मेलोड्रामा, यापेक्षां त्याला अधिक महत्त्व नाहीं. शेरिडन्च्या नाटकांचीं नांवें घेतांना त्याचा उल्लेख क्वचितच कोणी करतात. पण राणा भीमदेव नाटकानें महाराष्ट्रांत लोकप्रियतेचा कळस गांठला होता. त्यांतील गणपतरावांची भूमिका अभिनयकौशल्याची कमालमर्यादा समजली जात होती. प्रेक्षकांची अभिरुचि काय होती आणि अभिनयकौशल्याचें प्रधान गमक काय समजलें जात होतें, या दृष्टीनें हें महत्त्वाचें उदाहरण आहे. खड्या पल्लेदार आवाजांत मोटमोठीं भाषणें दमछाक न होऊं देतां बोलतां येणें, त्या भाषणांत ऐकणारांचीं अंतःकरणें उचंबळून त्यांना टाळ्या वाजवण्याची स्फूर्ति होईल अशीं sentiments व्यक्त झालेलीं असणें, देशभक्तीच्या भावनेला आवाहन देणारीं वीररसात्मक वाक्यें त्यांत अंतर्भूत होणें आणि शतकानुशतकें उदात्त, गंभीर, तात्त्विक म्हणून गणले गेलेले पारंपारिक विचार आवेशपूर्ण रीतीनें उद्घोषित केले जाणें (declaim) यावर तत्कालीन नाटकाच्या प्रभावाचा आणि परिणामकारकतेचा फार मोठा भाग अवलंबून असे.

मानवी हितसंबंध, भावना, किंवा कलात्मक मूल्यें यांपेक्षां परंपरागत आदर्श आणि कल्पनारम्य ध्येयें यांचा रुचकर पुनःपुनरुच्चार सर्वसाधारण प्रेक्षकांना मोह पाडीत असतो. तो त्यांच्या अभिरुचीचा स्वभावधर्म होय. या परिस्थितीचा फायदा घेऊन, इष्टं धर्मेण योजयेत् या न्यायानें, श्री. खाडिलकर यांनीं या अभिरुचीचा, देशभक्ति, जेत्यांबद्दलचा द्वेष आणि आपल्या पुराण परंपरेबद्दलचा अभिमान या प्रवृत्तींचा पुरस्कार करण्यासाठीं, त्या अभिरुचीला रुचतील व आपल्या उद्दिष्टाला उपोद्बलक होतील अशीं नाटकें लिहून, उपयोग करून घेतला. श्री. खाडिलकर हे हाडाचे नाटककार; पण नाटकाचा आणि रंगभूमीचा विशिष्ट हेतूनें उपयोग करण्याची दृष्टि त्यांनीं प्रामुख्यानें

ठेवल्यामुळें, त्यांच्या नाटकांत नाट्याविष्कारापेक्षां तात्त्विक आदर्शांचा व ध्येयांचा प्रचार करण्याची भूमिका प्राधान्यानें राहणें अपरिहार्य होतें. स्वभावनिदर्शन, कथानक, नाट्यपूर्ण कृति व घटना यांचा त्यांच्या नाटकांत उत्कृष्ट रीतीनें परिपोष होतो, पण त्या सर्वांचा सुसंघटित, सर्जनशील, कलात्मक, आविष्कारांत विकास होण्याऐवजीं, त्यांनीं स्वीकारलेल्या आदर्श निर्मितीच्या व बोधवादी प्रचारकी भूमिकेमुळें, त्यांच्या नाटकांचें स्वरूप, इष्ट गृहीत कृत्य सिद्ध करावयाच्या प्रयत्नांतून निर्माण झालेल्या सिद्धांताच्या मांडणीच्या साच्यांत परिणत होतें. त्यांच्या नाट्यनिर्मितीचें उगमस्थान बौद्धिक प्रेरणेंत आणि नैतिक धारणेंत आहे. पुराणांतील परिचित व्यक्ति, त्यांची परिस्थिति व त्यांचें जीवन, आणि वर्तमान परिस्थिति, वर्तमान व्यक्ति आणि त्यांचें जीवन, यांच्यामध्यें अगदीं सहजपणें समजून येईल, प्रतीत होईल, असें साधर्म्य व साधारणत्व निर्माण करून, पौराणिक घटना, पौराणिक व्यक्ति व पौराणिक समस्या यांच्या कथारूप नाट्यमय आविष्कारांतून वर्तमान जीवन-समस्या आणि विचार धारा यांबद्दलचा प्रचार करण्यासाठीं ते सूचक रीतीनें आपल्या नाट्यवस्तूची मांडणी करीत व क्रमशः त्या मांडणींतून, युक्लीडच्या सिद्धांताप्रमाणें, आपलें इष्ट उत्तर काढून दाखवीत. हें करीत असतांना प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडी, त्यांचे राग-लोभ, समज-गैरसमज यांचा ते आपल्या कार्याचा दृष्टीनें भरपूर वापर करून घेत. यामुळें त्यांचीं नाटकें लोकप्रिय झालीं. लोकांना तीं आपलीं वाटलीं. इतकेंच नव्हे, तर ज्या राजकीय कार्याच्या प्रचाराचें लोण वृत्तपत्रकार या नात्यानें ते अन्य क्षेत्रांत प्रभावी रीतीनें लोकांपर्यंत पोंचवीत होते, तेंच त्यांना नाटकाच्या रूपानें त्याहूनहि अधिक प्रभावी रीतीनें वृत्तपत्रें न वाचणाऱ्या अशिक्षित जनतेपर्यंतहि पोंचवितां येणें शक्य झालें. रंगभूमीच्या या उपयोगांत कलाविष्कार फारसा नसला तरी कारागिरीची कुशलता त्यामध्यें अवश्य आहे. खाडिलकर हे जसे नाटककार होते, तसेच ते प्रभावी वक्तेहि होते. यामुळें नाट्यप्रयोगाची परिणामकारकता साधण्यासाठीं, शब्दांच्या द्वारा श्रोत्यांच्या भावना कशा उचंबळवाव्यात, याचें तंत्रहि त्यांना पूर्णपणें अवगत होतें. राजकीय हेतूनें प्रेरित होऊन लिहिलेल्या त्यांच्या नाटकांच्या प्रेक्षकांवरील प्रभावाचें बरेंचसें श्रेय त्यांच्या नाटकांतील नटवर्गानें केलेल्या त्यांच्या वक्तृत्वाच्या गुणाच्या अनुकरणाला आहे.

खाडिलकरांच्या नाटकांच्या यशाचा परिणाम त्या प्रकाराचा एक साचा तयार होण्यांत झाला व खाडिलकरांचे नाट्यगुण अंगीं नसलेल्या इतर अनेक नकली नाटककारांना अनेक वर्षेपर्यंत तो साचा उपयुक्त ठरला. अशा परिस्थितींत नाटकांतील विषयाची किंवा विवेचनाची विविधता आणि वैचित्र्य यांना फारसें महत्त्व उरणें शक्य नव्हतें: ठराविक विषय, ठराविक विवेचन, ठराविक सेंटिमेंट्स् व ठराविक लेखनपद्धति यांमुळें साचेबंद झालेल्या नाट्यजीवनांत आकर्षकता आणावयाची, तर त्यासाठीं एक तर नाट्यप्रयोगांची सजावट आणि त्यांतील नृत्य-संगीतादि अंगें,

अधिकांत अधिक आकर्षक आणि भपकेबाज करावयाचीं किंवा सार्वजनिक जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत प्रतिष्ठित आणि सन्मान्य समजल्या जाणाऱ्या साहित्यिकांना नाटकें लिहिण्यास प्रवृत्त करून, त्यांच्या नाम-माहात्म्यावर आपला व्यवहार चालवावयाचा; हे दोनच मार्ग नाट्यव्यवसाय करणाऱ्यांना नवीं नाटकें प्रयोगासाठीं उपलब्ध करून घेण्याच्या दृष्टीनें उरले होते. यांपैकीं पहिला मार्ग ज्यांना शक्य होता, त्यांनीं तो जितका अनुसरतां येईल तितका अनुसरला. पण पारशी–गुजराती नाट्य-व्यवसायाप्रमाणें मराठी नाट्यव्यवसायाला भांडवलाचा पाठिंबा नसल्यामुळें, पारशी-गुजराती नाटकमंडळ्यांइतक्या परिणामकारक रीतीनें तो त्यांना अवलंबितां येणें शक्य नव्हतें. नाटककाराच्या सामाजिक प्रतिष्ठेचा वापर करून घेणें, हाच मार्ग त्यांना अधिक सुकरपणें मोकळा होता. रंगभूमीचें तंत्र व तिच्या मर्यादा आणि आवश्यकता, यांचें सूक्ष्म ज्ञान होण्यासाठीं तिचा साक्षात् परिचय असणें आवश्यक असतें. परंतु तत्कालीन नाट्यव्यवसायाच्या सामाजिक प्रतिष्ठेची जी पातळी होती, तीमुळें नाटयव्यवसायाशीं साक्षात् संबंध असणारे आणि प्रतिष्ठित असे रचनाकुशल नाटककार तयार होणें अशक्यप्राय होतें. यामुळें ज्यांना नाटकांची गोडी व हौस होती, अशा साहित्यिकांच्या मागें लागून, त्यांना नाटकें लिहिण्यास प्रवृत्त करणें हा एकच मार्ग नाटकधंदेवाल्यांना चोखाळतां येण्यासारखा होता. एक साहित्यप्रकार या दृष्टीनें आत्माविष्काराचें अपरिहार्य माध्यम म्हणून नाट्यलेखनाचा ज्यांनीं अंगीकार केला होता, असे नाटककार या कालांत आढळून येत नाहींत. राजकीय पुढारी, नामांकित लेखक किंवा कादंबरीकार यांनाच त्यांची आपापल्या क्षेत्रांतील प्रतिष्ठा व लोकप्रियता नजरेपुढें ठेवून, नाटकमंडळ्यांच्या चालकांनीं नाटककार बनविल्याचें दृष्टीस पडतें. गडकऱ्यांसारख्या सिद्धहस्त नाटककारालाहि खाडिल-करांच्या वशिल्याशिवाय नाटककार म्हणून ओळखण्यास आणि संधि देण्यास तत्कालीन नाटयव्यवसायांतील सुप्रसिद्ध संस्थांचे चालक तयार नव्हते. याच्या उलट, नाट्य-लेखनासाठीं आवश्यक असलेली, लेखनशैली मनःप्रवृत्ति किंवा अनुभव यांची शिदोरी ज्यांच्याजवळ सुतराम नव्हती, अशा राजकीय व सामाजिक पुढाऱ्यां-कडून व साहित्यिकांकडून ते आग्रहानें नाटकें लिहून घेण्याचा अट्टाहासानें प्रयत्न करीत होते व ते लेखक व पुढारीहि त्या आग्रहाला हौसेनें बळी पडत होते. त्यांनीं लिहिलेल्या बाडांत प्रयोगाच्या सोयीसाठीं "योग्य" व "आवश्यक" ते फेरफार करून नाट्यसंस्थांचे चालक रंगभूमीवर त्यांचा प्रयोग करीत होते. अशा स्थितींत नाटयलेखनांत नावीन्य, उत्स्फूर्तता, आत्माविष्काराची प्रेरणा, प्रायोगिक मूल्यें, इत्यादि महत्त्वाच्या नाटयगुणांचा अंतर्भाव होऊं शकला नाहीं, तर कांहींच आश्चर्य नाहीं.

रंगभूमीच्या समग्र स्वरूपाची कल्पना येण्यासाठीं तिच्या यशापयशाला कारणी-भूत होणाऱ्या सर्व घटकांचा संकलित विचार करणें आवश्यक आहे. मराठी रंगभूमीच्या

निर्मितीला जबाबदार असलेल्या नाटककारांच्या तत्संबंधीय कार्याची, त्याचें स्वरूप झालें त्यापेक्षां वेगळें कां होऊं शकलें नाहीं याच्या कारणांची मीमांसा माझ्या मतें वर सांगितल्याप्रमाणें आहे. रंगभूमीचा दुसरा घटक म्हणजे नाट्यव्यवसाय. धंदा म्हणून नाट्यप्रयोगाचें संघटन, संचालन आणि प्रकाशन करणारा भांडवलदारवर्ग, स्वतःचा पैसा गुंतवून या व्यवसायाकडे त्यावर मिळालेल्या नफ्याच्या विचाराच्या दृष्टीनें पाहणारा भांडवलदारवर्ग, मराठी रंगभूमीवर केव्हांच अस्तित्वांत नव्हता. स्वतःची कला व गुण यांचें प्रदर्शन करून त्यावर अर्थार्जन करणाऱ्या कलावंतांकडूनच मराठी रंगभूमीचा व्यवसाय नेहमीं चालवला गेला आहे. विशेष प्रकारचें अभिनय-कौशल्य किंवा संगीताची देणगी असलेल्या व्यक्ति आपल्याला उपयुक्त होतील अशा आणखी कांहीं दुय्यम व्यक्ति स्वतःभोंवतीं जमवून नाटकमंडळ्या चालवीत. महाराष्ट्रीय नाटकमंडळ्या या अशा गद्य किंवा संगीत नटांच्या मालकीच्या नाट्यसंस्था असत. या नटांची शैक्षणिक तयारी, किंवा व्यवसायाचा अनुभव, फारच अल्प असे. यापैकीं बहुतेक अगदीं कोंवळ्या वयांत थोडेफार प्राथमिक किंवा दुय्यम शिक्षण मिळाल्यानंतर नाटकधंद्यांत आलेले असत. आणि एकदां त्यांत प्रवेश केल्यानंतर नाटकमंडळीच्या परिसराबाहेरील जगाशीं त्यांचा संबंध फारसा उरत नसे. नाट्यव्यवसाय प्रतिष्ठित वर्गाकडून हीन गणला गेला असल्यामुळें, सुसंस्कृत, सभ्य समाजांत वावरण्याची संधि त्यांना क्वचित्‌च मिळे. गायनांतील किंवा अभिनयांतील त्यांच्या कौशल्यामुळें त्यांची प्रसिद्धि–वाहवा होई; आणि समाजांतील उच्छृंखल मंडळींचा त्यांच्याभोंवतीं गराडाहि पडे. त्यांची आर्थिक प्राप्ति अत्यंत मर्यादित असल्यानें व सामाजिक प्रतिष्ठा नसल्यानें, नाटकमंडळींतील बहुसंख्य नट कौटुंबिक जीवनाला पारखे असत. आज नाटकमंडळींतील नटांचा आपण बहुवचनी उल्लेख करतों. ही प्रथा अगदीं अलीकडची आहे. सरळ एकवचनी संबोधनाचा मान मिळविण्यासाठींहि त्या काळीं नटांना आयुष्य घालवावें लागे. आज भाऊराव, गणपतराव, बळवंतराव म्हणून आदरपूर्वक संबोधले जाणारे नट, जवळजवळ अखेरपर्यंत, भावड्या-गण्या–बाळ्या, याच नांवांनीं लोकां-कडून ओळखले जात होते. त्यांच्या अभिनय किंवा संगीतविषयक गुणांबद्दलच्या कौतुकाखेरीज त्यांच्याबद्दलची कोणतीच आदराची भावना समाजांत क्वचित्‌च अस्ति-त्वांत असे. नाटकांत जाणें म्हणजे बिघडणें, चंगी-भंगी होणें; हा ग्रह सर्वत्र रूढ होता. नाटकी म्हणजे व्यसनी, अशिक्षित, उडाणटप्पू, अशीच अनुभवावर आधारित असलेली कल्पना सर्वत्र प्रसृत होती. ह्या अशा नटवर्गापैकीं, त्यांतल्या त्यांत जे कोणी अधिक लोकप्रिय असतील, त्यांच्या पाठीमागें एखादा सावकार उभा राही आणि ते आपल्या स्वतंत्र नाट्यसंस्था स्थापन करीत. स्वतंत्र नाट्यसंस्था स्थापन करण्याच्या मागें कोणतीहि विशिष्ट तात्त्विक भूमिका किंवा हेतु यांची जरूरी नसे. ज्या संस्थेंत आपण आहोंत, तेथें आपल्या गुणांच्या प्रदर्शनाला पुरेसा अवसर मिळत नाहीं; किंवा आपल्याला हवा तो मान मिळत नाहीं असें चार-दोन

नटांना वाटावयाला लागलें कीं, ते आपली एकजूट करून त्या संस्थेंतून फुटण्याचा मनसुबा करीत आणि आपल्या चाहात्यांच्या, आणि सावकारांच्या मदतीनें स्वतंत्र संस्था उभारीत. या नटांना नाट्याचें जें शिक्षण मिळालेलें असे, तेंहि केवळ भूमिका करतां करतां मिळालेल्या अनुभवांतूनच. नैसर्गिक देणग्या व असा चुकतमाकत मिळविलेला अनुभव एवढेंच त्यांचें भांडवल. व्यवसाय, वाङ्मय, किंवा कला ह्या तिहींपैकीं कोणत्याहि एका अंगाचें त्यांना औपपत्तिक ज्ञान कचित्‌च असे. यांपैकीं कांहीं स्वभावतःच चतुर आणि हुशार असत. यामुळें नाटककार व प्रेक्षक यांमधील त्यांच्या गुणांवर लुब्ध असलेल्या सुबुद्ध रसिक विद्वानांशीं त्यांचा परिचय होई व ते परिश्रमपूर्वक बहुश्रुत होत; नाटककारांकडून कशा तऱ्हेचीं नाटकें लिहिलीं जावींत याचें मार्गदर्शन करणाऱ्या नाट्यव्यवसायिकांची बौद्धिक-शैक्षणिक–सांस्कृतिक पातळी अशा दर्जाची होती; आणि त्यांना समजतील, जिव्हाळ्याचे वाटतील, असेच विषय अर्थात् नाटककारांना निवडावे लागत. त्यांना पेलेल अशाच रीतीनें भूमिकांचें स्वभावलेखन करणें आवश्यक होई. त्यांच्या आणि सर्वसाधारण प्रेक्षकाच्या मनाला धक्का बसणार नाहीं असेच विचार आणि कल्पना त्यांतून मांडणें जरूर पडे. नाटककाराला एकच गोष्ट करतां येण्यासारखी असे, ती म्हणजे त्याला पाहिजे तशी भाषा लिहिणें. पाठांतराची प्रथा रूढ असल्यामुळें, नटाला समजो वा न समजो, त्याला संथा देऊन त्याच्याकडून एकदां भाषण पाठ करून घेतलें कीं, तें चोखपणें त्यानें रंगभूमीवर म्हणून दाखवावें एवढेंच काम त्याच्याकडे असे. भाषणांतील भाव, विचार किंवा कल्पना, या नेमक्या प्रेक्षकांपर्यंत पोहचून त्यांच्याकडून टाळ्या कशा मिळवावयाच्या याची तालीम देणें, हें नाट्यशिक्षकाचें काम असे व हा नाट्यशिक्षक म्हणजे "तालीममास्तर" स्वतः नाटककार किंवा त्या संस्थेंतील एखादा बुजुर्ग आणि अनुभवी नट असे. अशा ह्या संचांत आधुनिक अपेक्षेचीं नाटकें लिहिलीं जाणें किंवा त्यांचे प्रयोग होणें असंभवनीय होतें. ही स्थिति केवळ महाराष्ट्रांतच होती असें नाहीं. दीर्घकालीन परंपरा असलेल्या तत्कालीन इंग्रजी रंगभूमीवरहि तेव्हां फारसा वेगळा प्रकार नव्हता, फरक होता तो परिमाणाचा होता. गुणाचा नव्हे. सुबुद्ध आणि सुशिक्षित नट निर्माण झाला तेव्हांच इंग्रजी रंगभूमीचाहि कायापालट झाला. केवळ नाटककारामुळें तो होऊं शकला नाहीं. ग्रॅनव्हिल बारकर, मॅकडोना, फोर्बस् राबर्टसन, यांच्यासारखे नट व नाट्यदिग्दर्शक लाभले नसते, तर शॉ–गॅलसवर्दीचीं नाटकें रंगभूमीवर येणें आणि टिकून राहाणें शक्य नव्हतें. स्वतः शॉ हा जसा सिद्धहस्त नाटककार होता, तसाच तो उत्कृष्ट दिग्दर्शकहि होता. अशी जोड ज्या वेळेला जमते, त्यावेळीं सर्वसामान्य अप्रबुद्ध नटांकडूनहि नाटकाचें मर्म प्रेक्षकापर्यंत पोहचवतां येतें. असा अनुभव आपल्याकडेहि, देवल–किर्लोस्कर, खाडिलकर, यांच्या उदाहरणावरून आलेला दिसतो. पण जेथें नाटककार असा सव्यसाची नसतो, तेथें मात्र त्याच्या, "या कानापासून त्या कानापर्यंत गळा कापल्या"च्या तक्रारीला भरपूर जागा राहते.

सारांश, मराठी रंगभूमीच्या बऱ्यावाईट अवस्थेला तिच्या घटकांपैकीं केवळ कोणताहि एकच घटक जबाबदार नसून, तिची परिस्थिति व तिचे सर्वहि घटक, नट, नाटक, प्रेक्षक, हे सारखेच जबाबदार आहेत आणि त्यामधील विशेष आश्चर्याची गोष्ट ही आहे कीं, यांपैकीं कोणत्याहि घटकानें बेजबाबदारीनें आपलीं कर्तव्यें टाळलीं आहेत, असें म्हणतां येण्यासारखें नाहीं. मराठी नट, नाटककार व प्रेक्षक, या सर्वांनाहि आपण कांहींतरी चांगलें करतों आहोंत, लोकहिताचें–देशकल्याणाचें करीत आहोंत, असेंच वाटत होतें. केवळ कांहींहि करून पोट भरावें, पैसा मिळवावा, चैन करावी, अशा दृष्टीनें नाट्यव्यवसायाकडे पाहणारे कांहीं थोडे नट, नाटककार, नाट्यव्यवसायी, अगदीं खालच्या थरांत असतीलहि. ते तसे असणें मनुष्य-स्वभावाला धरूनच आहे. पण ज्याला थोडीफार बुद्धि, समज आणि जाणीव होती, असा रंगभूमीशीं संबंध असलेला प्रत्येक मनुष्य, आपापल्या परीनें कांहींतरी चांगलें करण्यास झटत होता. दुर्दैवानें हें चांगलें काय, त्याचें स्वरूप कसें असतें, याचें तात्त्विक अधिष्ठान, औपपत्तिक ज्ञान, याबद्दलची कल्पना मात्र त्यांना स्पष्टपणें नव्हती व त्यामुळें आंधळ्यानें हत्ती म्हणजे काय, हें त्याचे वेगवेगळे अवयव चांचपून सांगण्याचा प्रयत्न करावा, त्याप्रमाणें त्यांची अनवस्था होती. ज्याला दृष्टि आहे, हत्तीचें समग्र स्वरूप ज्याला आकलन करतां येतें व जो तें ज्यांना दिसत नाहीं अशांना संकलित रीतीनें सांगूं शकतो, अशा माणसाची, तशा वर्गाची तेव्हां उणीव होती. सम्यक् ज्ञान, तात्त्विक अधिष्ठान, ऐतिहासिक दृष्टि आणि कलात्मक संवेदना, यांनीं युक्त असलेला समीक्षकांचा वर्ग महाराष्ट्रांत तेव्हांच काय, अजूनहि उत्पन्न झाला नाहीं. नट, नाटककार व प्रेक्षक यांना मार्गदर्शन करूं शकणारा, त्यांना विचार करावयाला उद्युक्त करणारा, निःपक्षपातीपणानें बऱ्यावाईटाची शहानिशा करून, युक्तायुक्त, उपयोगी–निरुपयोगी, वास्तव–आदर्श यांची मीमांसा करून त्यांना दृष्टि देणारा, असा समर्थ नाट्यसमीक्षकांचा वर्ग निर्माण झाला नाहीं, ही मराठी रंगभूमीच्या विकासक्रमांतील फार मोठी उणीव आहे. नाट्यप्रयोगांचीं किंवा नाटकांच्या पुस्तकांचीं ज़ुजबी, वृत्तपत्रीय परीक्षणें या कार्याला उपयोगी पडूं शकत नाहींत. आरंभीच्या कालांत प्रा. कुळकर्णी यांनीं उल्लेखिलेल्या लिखाणासारखें कांहीं स्पृहणीय लिखाण केलें गेलें, पण पुढें तीहि प्रथा खंडित झाली; आणि संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेच्या कालांत तर ती संपुष्टांतच आली. नाटक पाहणें म्हणजे त्यांतील गाणें ऐकणें, दैनंदिन जीवनांतला सहजगत्या घडणारा एक कार्यक्रम, जीवनांतला एक विरंगुळा, जीवनांतील श्रम व दुःखें विसरण्याची एक पळवाट, एक करमणूक, एवढेंच त्याला स्वरूप आलें. कलात्मक व सांस्कृतिक मूल्यांचा प्रभाव त्यांच्या द्वारा पडावा, ही अपेक्षा नष्ट झाली आणि रंगभूमि ही चैतन्ययुक्त स्वरूपांत कार्यक्षम राहण्याऐवजीं तिला रिकामपणाच्या करमणुकीच्या उद्योगाचें स्वरूप आलें. या अवस्थेंत जीवनाचा गंभीरपणें, तात्त्विक निष्ठेनें विचार करणारांना तिच्याबद्दल जिव्हाळा उरला नसला, तर कांहींच आश्चर्य नाहीं. रंगभूमीच्या व्यवसायाला

हळूहळू उतरती कळा लागली. चित्रपटाच्या आगमनानंतर तो व्यवसाय सपशेल नष्ट झाला; तरी महाराष्ट्रांतल्या कितीशा विचारवंतांना त्याबद्दल दुःख झालें, याचा पडताळा पाहण्यासारखा आहे. मराठी रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोवतांना, त्या कार्याशीं स्वतःला सहभागी करण्यास थोर-थोर पंडित, पुढारी आणि प्रतिष्ठित नागरिक बद्धपरिकर झाले. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, छत्रे, आगरकर, टिळक यांसारख्या मंडळींनाहि त्या कार्याचें महत्त्व वाटलें. नाटकमंडळयांच्या जाहिरातीवर स्वतःच्या सह्या त्यांनीं घातल्या. पण तिच्या अखेरीच्या काळांत तिची काय अवस्था आहे, याकडे लक्ष देण्याचीहि तशा प्रकारच्या थोर व्यक्तींना आवश्यकता वाटत असल्याचें दिसलें नाहीं. यावरून महाराष्ट्रीय जीवनांत मराठी रंगभूमीची आरंभीं जी भूमिका व जें स्थान होतें व जें पुढें कायम टिकावयास पाहिजे होतें तें अखेरीस उरलें नव्हतें, असें अनुमान काढतां येतें. महाराष्ट्रीय रसिकांच्या मराठी रंगभूमीबद्दलच्या प्रेमाच्या भावनेला पुन्हा उकळी आली, ती तिच्या विलयानंतर जवळ जवळ एका पिढीनंतर आणि तीहि रंगभूमीच्या कलात्मक आणि सांस्कृतिक आशयाच्या महत्त्वाची नवी जाणीव झालेल्या तरुण पिढीच्या प्रेरणेमुळें. पूर्वींच्या रंगभूमीवरून पराजय पत्करून परागंदा झालेल्या तिच्या हितचिंतक कार्यकर्त्यांमुळें नव्हे.

मराठी रंगभूमीच्या वेगवेगळ्या अवस्थांत, निरनिराळ्या नाटककारांनीं तिला वेळोवेळीं नवचैतन्य आणून, कांहींशा वेगवेगळ्या प्रथा किंवा रीती निर्माण करण्याचा प्रयत्न केल्याचा दाखला मिळतो. अशा नाटककारांत वेगवेगळ्या अवस्थांतरांचें प्रतिनिधि म्हणून कीर्तने, किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, अत्रे, व वर्तमानकालीन तरुण नाटककार पु. ल. देशपांडे यांचा निर्देश करावा लागेल. हे सर्व नाटककार एकाच सूत्रांत गोवलेले दिसत असले, तरी त्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, त्या सर्वांचें कार्य व त्यांची प्रतिभा सारखीच व एकाच प्रकारचीं आहेत. एकेका नव्या प्रथेचे पाईक या दृष्टीनें त्यांचा एकत्र निर्देश केला आहे इतकेंच. या नाटककारांच्या कृतींशिवाय आणखी दोन रूपांतरित नाटकांचा मराठी नाट्यलेखनावर फार मोठा परिणाम झालेला दिसतो. वासुदेवराव केळकर यांनीं शेक्सपिअरच्या 'टेमिंग ऑफ द् श्रू' या नाटकावरून रूपांतरित केलेलें त्राटिका आणि संस्कृतांतून शूद्रकाच्या मृच्छकटिकाची देवल यांनीं केलेली रंगावृत्ति, हीं तीं नाटकें होत. श्री. खाडिलकर यांनीं शेक्सपिअरचें नाट्यलेखन तंत्र व त्याच्या कांहीं भूमिकांचें स्वभाव-रेखाटन यांनीं प्रभावित होऊन आपली नाट्यलेखन शैली सिद्ध केली. शेक्सपिअरच्या तंत्राचें व त्याच्या स्वभाव-रेखाटन पद्धतीचें त्यांनीं केवळ अनुकरणच केलें असतें, तर मराठी मनाला तें रुचलें, तरी त्याबद्दल आत्मीयता उत्पन्न करण्याला तें समर्थ झालें नसतें. देवल-आगरकर व शिवरामपंत परांजपे यांनीं केलेल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या रूपांतराबाबत आलेल्या अनुभवा-वरून सिद्ध होणारी ही गोष्ट आहे. या अनुवादाच्या प्रयोगांनीं लोकांना थक्क केलें, पण

त्यामधून नवीन नाट्यलेखनाची प्रथा निर्माण करणारी स्फूर्ति नाटककारांना मिळाली नाहीं. खुद्द देवलांनीं सुद्धा स्वतःचें स्वतंत्र नाटक शेक्सपिअरच्या पद्धतीनें लिहिलेलें नाहीं. संस्कृत नाट्यलेखन पद्धतीचा आपल्या नवनिर्मितीला आधार दिलेला आहे. किर्लोस्कर आपल्या सौभद्र नाटकाच्या प्रस्तावनेंत त्यांत कांहीं इंग्रजी रस आलेले आहेत असें सांगतात. किर्लोस्करांनाहि शेक्सपिरिअन पद्धति अपरिचित नव्हती. पण त्यांनींहि मागोवा घेतला, तो संस्कृत नाटयलेखन पद्धतीचा. खुद्द खाडिलकरांना सुद्धां, जोंपर्यंत ते बुकिश नाटकें लिहीत होते, तोंपर्यंतच शेक्सपिअरच्या लेखनपद्धतीचें अनुकरण करतां आलें. संगीत नाटकाचा स्वीकार केल्याबरोबर त्यांनाहि पुन्हा संस्कृत रचना पद्धतीचा अंगीकार करावा लागला. याचा अर्थच हा कीं, मराठी प्रेक्षकांची अभिरुचि पाश्चिमात्य पद्धतीच्या नाटकाचें रसग्रहण करण्याइतकी बदललेली नव्हती; परिणत झालेली नव्हती आणि म्हणूनच त्यांना रुचेल व पचनीं पडेल असाच आकार तत्कालीन नाटककारांच्या नाटयलेखनाला येणें अपरिहार्य होतें.

वर म्हटल्याप्रमाणें ज्या इंग्रजी रंगभूमीचा मागोवा नवोदित मराठी रंगभूमीनें घेतला खरा, तीवरील नाटक मात्र मराठी रंगभूमीवर आलें नाहीं. तत्कालीन इंग्रजी रंगभूमीवर शेक्सपिअरचीं नाटकें होत असलीं, तरी मुळांत तीं नाटकें एलिझबेथन रंगभूमीसाठीं लिहिलीं गेलीं होतीं. व्हिक्टोरिअन रंगभूमीसाठीं नव्हे. यामुळें मराठी रंगभूमीवर ज्या रंगभूमीचें अनुकरण केलें गेलें तिच्या साच्यामध्यें तीं मुळांतच विसंगत होतीं. आदर्श समजलीं जाणारीं नाटकें हीं एलिझबेथन रंगभूमीवरील आणि त्यांच्या आविष्काराचें तंत्र हें चित्र चौकटीच्या स्वरूपाच्या व्हिक्टोरिअन कालांतील रंगमंचावरील असा हा विसंगत योग होता; या व्हिक्टो-रिअन रंगभूमीला स्वतःचीं प्रभावी नाटकें नसल्यानें, तिच्या रंगतंत्राबरोबर त्यांचीहि येथें आवक करणें येथील नव्या मराठी रंगभूमीच्या पुरस्कर्त्यांना स्पृहणीय वाटण्यासारखें नव्हतें. स्वाभाविकच, मराठी प्रेक्षकांपुढें इंग्रजी रंगभूमीचा मागोवा घेऊन जें कांहीं मांडलें गेलें तेंच मुळांत प्रा. कुळकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणें 'रंगभूमि आणि तिच्यावरील नाटक या दोहोंमध्यें जे जिव्हाळ्याचे संबंध असावे लागतात,' त्याच्याशीं सुसंगत असे नव्हते. तत्कालीन इंग्रजी रंगभूमि वैभवसंपन्न असली, तरी तीवरील नाटक त्या कालांत (१७१०-१८९०) क्षीणजीव झालें होतें. राज्यकर्ते या नात्यानें इंग्रजांशीं आपला संबंध आला नसता, तर मराठी रंगभूमीच्या पुरस्कर्त्यांना तिच्या नाटकांच्या स्वरूपा-मुळें तिच्या अनुकरणाचा मोह पडलाहि नसता. तीवरील शेक्सपिअरचीं नाटकें तेवढींच त्यांना अनुकरणीय वाटलीं. व्हिक्टोरिअन रंगभूमीचा भारतांत पुरस्कार झाला, याचें कारण राजकीय परिस्थिति आहे आणि मराठी रंगभूमीला व तीवरील नाटकांना जी कांहीं थोडी अस्मिता प्राप्त झाली, जो आशय प्राप्त झाला, त्याचेंहि कारण ती राजकीय परिस्थितीच आहे. मराठी रंगभूमीच्या विकासाला व अवनतीला नाटक व रंगभूमि यांमधील हा आंतरविरोध सारख्याच प्रमाणांत कारणीभूत झालेला आहे; आणि

त्याचें स्वरूप समजावून घेणें ही महत्त्वाची गोष्ट आहे. हा आंतरविरोध अर्धशतकापूर्वींच्या नाटककारांच्या किंवा नाट्यव्यावसायिकांच्या ध्यानांत यावयाला पाहिजे होता व त्याला अनुसरून त्यांनीं आपलीं पावलें टाकावयास पाहिजे होतीं; ही अपेक्षा वस्तुस्थितीला धरून नाहीं. रंगभूमीचा विशिष्ट कार्यासाठीं उपयोग होत असल्यामुळें, जितक्या अधिक प्रमाणांत तो करून घेतां येईल तितका तो करून घेणें, हें तत्कालीन राजकीय दृष्टीच्या जाणत्या नाटककारांचें धोरण असमर्थनीय नाहीं. नाट्यव्यावसायिकांना त्यांच्या योग्य कर्तव्यांबद्दल, वास्तव भूमिकेबद्दल, प्रबुद्ध करून त्यांना जाणते करण्याचें धोरण स्वीकारण्याऐवजीं, 'न बुद्धिभेदं जनयेत् अज्ञानां कर्मसंगिनाम्,' या दृष्टीनें त्यांच्या कारागिरीचा वापर करून आपलें उद्दिष्ट साध्य करून घेणें, हें खाडिलकरांसारख्या राजकीय दृष्टीच्या नाटककाराला महत्त्वाचें वाटलें, तर कोल्हटकरांसारख्या सामाजिक सुधारणावाद्याला, त्यांच्या दृष्टीनें इष्ट वाटणाऱ्या समाजसुधारणांचा नाटकांच्या द्वारा पुरस्कार करणें इष्ट वाटलें. सामाजिक हेतूनें काय किंवा राजकीय हेतूनें काय, नाटकाचा वापर करण्यास उद्युक्त झालेल्या तत्कालीन नाटककारांना रंगभूमीच्या गरजा, तिच्या मर्यादा व कला या दृष्टीनें नाट्यलेखन व नाट्यप्रयोग यांमध्यें आवश्यक असलेले लालित्य गुण, स्वतःच्या मतप्रचाराइतके महत्त्वाचे वाटले नसले, तर त्यांत कांहींच अनैसर्गिक नाहीं. नाटक व रंगभूमि यांची कोणत्याहि देशांत व कोणत्याहि कालीं, वर्तमानजीवनविषयक प्रश्नांपासून सर्वस्वी फारकत होऊं शकलेली नाहीं. नवसांप्रदायिकांपैकीं आजचे युगप्रवर्तक नाटककार म्हणून ज्यांचा उल्लेख करण्यांत येतो त्या आनुई, सार्त्र, बरटोल्ड ब्रेश्त किंवा टेनेसी विल्यम्स यांच्या उदाहरणांवरूनहि हें स्पष्ट आहे. वर्तमान जीवन व रंगभूमीची कला यांच्यामधील परस्पर संबंधांत कलामूल्यें व तदितर मूल्यें यामधील प्रमाण काय असावें, याबद्दलच्या कल्पनेंत वेगवेगळ्या काळांत बदल होऊं शकतो आणि दोहोंत समतोलपणा न राहतां, जेव्हां त्यापैकीं कोणत्या तरी एकाच दृष्टिकोणाचा वरचष्मा होतो, त्यावेळीं नाट्यकला चैतन्ययुक्त, जिवंत न राहतां एकांगी आणि म्हणूनच विकृत होते. इंग्लंडमध्यें एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत रंगभूमि जीवनोन्मुख न राहिल्यानें, तिचें स्वरूप बहिरंगप्रधान झालेलें होतें आणि याच रंगभूमीचा वारसा मराठी रंगभूमीकडे आला होता. मेलोड्रामा, ऑपेरा, फार्सेस इत्यादि नाट्यप्रकारांचा इंग्रजी रंगभूमीवर या कालांत उदोउदो होत होता आणि शेक्सपिअरचीं नाटकेंहि प्रयोगरूपानें लोकांपुढें येत असलीं, तरी त्यांच्या प्रयोगांतहि शेक्सपिअरच्या लिखाणाच्या स्वारस्यापेक्षां नटनटींची लोकप्रियता आणि नेपथ्याची भव्यता व आकर्षकता यांनाच प्राधान्य आलें होतें. 'स्टार सिस्टिम' म्हणून संबोधल्या जाणाऱ्या प्रथेची ऊर्जितावस्था या कालांतील आहे. त्याचप्रमाणें भव्य देखावे, वास्तववादी नेपथ्य यांचाहि प्रसार या कालांतीलच आहे. नटाच्या लोकप्रियतेला प्राधान्य आल्यामुळें, त्याला उपयुक्त होईल अशाच रीतीनें या कालांत नाट्यप्रयोगांची मांडणी होत असे. मराठी रंगभूमीवर याच

प्रथेचें अनुकरण झालेलें दिसतें व त्यामुळेंच लोकप्रिय नटांच्या मालकीच्या नव्या नव्या नाट्यसंस्था, एकींतून दुसरी अशा क्रमानें, महाराष्ट्रांत उद्भवलेल्या आढळतात. नाटककारांची लोकजागृति करण्यासाठीं नाटक या माध्यमाचा वापर करण्याची दृष्टि, नटांची आपल्या व्यक्तिगत गुणांच्या प्रदर्शनाला जास्तींत जास्त अवसर मिळावा ही आकांक्षा आणि प्रेक्षकांची आपल्या सेंटिमेंट्सना अधिकांत अधिक आवाहन देणाऱ्या नाट्यविषयांची मागणी, या तिहींच्या संयोगानें तत्कालीन नाट्यलेखनाचें स्वरूप निश्चित झालेलें आहे व त्यामुळें माणसा–माणसांमधील परस्पर संबंधाच्या सूक्ष्म छटा, त्यांमधील संकीर्णता, वैचित्र्य किंवा आगळेपणा, यांच्या आविष्कारांचा नाटकाच्या माध्यमांतून वास्तवरीतीनें प्रपंच करण्याऐवजीं, ठराविक विषय, साचेबंद विचार, लोकप्रिय संकेत, स्थूल सेंटिमेंट्स्, यांचाच विस्तार तत्कालीन मराठी नाटकांत अपरिहार्यपणें झाला आहे. व्यक्तींच्या प्रवृत्ती किंवा भावना यांना मराठी नाटकांत फारच थोडा अवसर मिळालेला आहे. मराठी नाटककारांचा सर्व भर sentiments (विचारयुक्तभावना) व सांकेतिक मूल्यांनीं उदात्त म्हणून गणल्या गेलेल्या परंपरागत समजुती, यांच्या प्रदर्शनावर दिसतो. शारदेसारखें एखादेंच नाटक असें दाखवितां येईल कीं, ज्यामध्यें मानवी भावनांमधील साहजिक संघर्षांचा आविष्कार झालेला आहे. बाकी नाटककार कोणतें ना कोणतें तरी एखादें सांकेतिक अधिष्ठान किंवा तात्त्विक मूल्य आधाराला घेऊन त्याच्या अनुषंगानें निर्माण होणाऱ्या संघर्षांचाच प्रपंच करतांना दिसतात. राजनिष्ठा, मित्रप्रेम, पातिव्रत्य, मातृप्रेम, सत्यनिष्ठा, स्वामिभक्ति, धर्मनिष्ठा, अशांसारखा कोणत्या ना कोणत्या तरी नैतिक मूल्यांवर किंवा सामाजिक आदर्शांवर आधारित असलेला विषय व त्याचा आविष्कार करतां येईल असें कथानक, हा मराठी नाटककाराच्या नाट्यशिल्पाचा पाया असतो. जें तत्त्व व जो विषय मांडावयाचा, त्याची युक्लीडच्या सिद्धांताप्रमाणें मांडणी करतां यावी, या सिद्ध हेतूनें या नाटकांत पात्रांची व प्रसंगाची निवड व मांडणी होते आणि अशा रीतीनें हीं पात्रें विशिष्ट नैतिककल्पना, ध्येयें व सांकेतिक मूल्यें यांची प्रतिनिधि असल्यामुळें, त्यांचें स्वभावनिदर्शनहि साचेबंद व गृहीत कल्पनेशीं तर्कदृष्ट्या सुसंगत असेंच करावें लागतें. मनुष्याच्या स्वभावांतील नैसर्गिक आंतरविरोध व त्यामुळें त्याचे हेतु व कृति यांत अपरिहार्यपणानें निर्माण होणारी विसंगति व वैचित्र्य, (कीं जीं मानवी स्वभावाचें वैशिष्ट्य आहे), यांना या नाटकांत अवसर नसतो. विशिष्ट सिद्धांतांचा, तत्त्वांचा, वर्तमान परिस्थितींत बोधप्रद व उपयुक्त असा पुरस्कार, हाच नाटककाराचा प्रधान हेतु असल्यामुळें, पात्रांच्या कृतीप्रमाणेंच त्यांचें बोलणेंहि ओजस्वी, सुभाषितमय व सैद्धांतिक करणें त्याला आवश्यक असतें. नाटकांतील पात्रांच्या भाषणांत सुभाषितांसारखीं वापरतां येतील अशीं सर्वसाधारण लौकिक सत्यांचा व लोकप्रिय विचारांचा आविष्कार करणारीं किती वाक्यें येतात यावर त्या नाटककाराची भाषा चांगली किंवा वाईट ठरावयाची असते. त्या नाटकांतील त्याचीं तीं पात्रें, ती भाषा, ते विचार, कितपत वास्तव आहेत याची

शहानिशा करण्याइतकी प्रेक्षकांची अभिरुचि चोखंदळ नसल्यामुळें, नाटककार व नट या दोघानांहि लोकप्रियता संपादन करण्यासाठीं या प्रकारची भाषा अत्यंत उपयुक्त होती. सुभाषितासारखें वाटणारें आणि भाव उत्तेजित करणारें एखादें वाक्य खड्या आवाजांत, स्पष्ट शब्दोच्चारानें, रंगभूमीच्या मध्यावर येऊन, नटानें उच्चारलें कीं, प्रेक्षक त्याला हमखास टाळी देत. अशा टाळ्या मिळवण्याच्या जागा जो आपल्या नाटकांत अधिकांत अधिक पुरवील तो कुशल नाटककार आणि त्या जागा नेमक्या हेरून तेथें तेथें प्रेक्षकांकडून जो हमखास टाळ्या मिळवील तो अभिनयकुशल नट; अशी नट, नाटककार यांच्या कलात्मक यशाची जणूं कांहीं तत्कालीन व्याख्याच ठरून गेली होती.

प्रेक्षक व नट यांच्या या मागणीला डावलून, कांहीं वेगळ्या प्रकारचें नाटक मराठी रंगभूमीवर रूढ करण्यासाठीं आवश्यक असलेली प्रतिभा अंगीं असलेला नाटककार अवतरला असता, तरच त्या कालीं मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपांत कांहीं क्रांति होण्याचा संभव होता, परंतु ज्यांना कांहीं वेगळें व्हावें असें वाटत होतें, त्या नाटककारांच्या लेखणींत हा प्रभाव किंवा हें सामर्थ्य नव्हतें. भा. वि. वरेरकर यांना नवी दृष्टि होती. पण क्रांतिकारक असे नवे मार्ग चोखाळण्याचें सामर्थ्य व तात्त्विक दृष्टिकोण त्यांच्यापाशीं नव्हता. यामुळें आविष्कार पद्धतीच्या बहिरंगांत, कांहीं तपशीलाचे जुजबी फरक घडवून आणण्याचे प्रयत्न आणि प्रयोग करण्यापलीकडे, ते यासंबंधांत अधिक कांहीं मूलगामी स्वरूपाचें कार्य करूं शकले नाहींत. नाटकांचे विषय, पात्रांचें स्वभावरेखाटन, त्यांच्या तोंडीं घातलेली भाषा, वातावरणाची वास्तवता, इत्यादि नाटकाच्या अंतरंगाशीं जवळचा संबंध असलेल्या कांहीं विशेषांबाबतहि त्यांनीं स्वागतार्ह असे प्रयोग केले आहेत; पण ते यशस्वी होण्यासाठीं, ज्यांत ते बसूं शकत नाहींत असे प्रचलित असलेले परंपरेचे सापळे त्यांना मोडतां आले नाहींत. त्या सापळ्यांमधून चपळाईनें, अंग चोरून, कांहीं नवीन कसरत करण्याची स्पृहणीय करामत त्यांनीं दाखविली; पण त्या सापळ्याचें संकुचित क्षेत्र व त्यांतील अडसरांमुळें पदोपदीं निर्माण होणारे अडथळे, यामुळें त्यांच्या नव्या-जुन्याची तडजोड करण्याच्या प्रयत्नांना परिणामकारक यश येऊं शकलें नाहीं. वरेरकरांनीं संगीत रंगभूमीचा आश्रय घेतला, हा त्यांच्या नव्या प्रवृत्तींच्या आविष्कारांमधला पहिला मोठा अडथळा होय. त्यांचें नाटक व त्यांचीं पात्रें यांचा आशय समजूं शकेल, असा सुबुद्ध नटवर्ग त्यांना उपलब्ध नव्हता व तो त्यांना निर्माण करून घेतां आला नाहीं हा त्यांच्या मार्गांतील दुसरा अडथळा होय. वर्तमानकालांत कुतूहलास्पद असलेल्या पण कालाच्या प्रवाहांत नष्ट होणाऱ्या तऱ्हा व विचारसरणी यांचा त्यांनीं आपल्या नाट्यलेखनांत अधिक प्रमाणांत वापर केला व मूलगामी भावना, चिरंतन मूल्यें आणि मानवीप्रवृत्ती यांवर द्यावा तितका भर दिला नाहीं हा त्यांच्या यशस्वितेच्या मार्गांतील तिसरा अडथळा होय. खाडिलकरांच्या तळमळीची, उत्कटतेची आणि निष्ठेची जोड वरेरकरांच्या नव्या दृष्टीला आणि नव्या प्रवृत्तींच्या

प्रेरणांच्या आविष्काराला मिळाली असती; महत्त्वाचे विचार जिव्हाळ्यानें प्रकट करण्याऐवजीं चवचाल आणि उच्छृंखल पद्धतीनें अर्धकच्च्या स्वरूपांत मांडण्याचा मोह त्यांना टाळतां आला असता; तर मराठी नाट्य-लेखनांत व मराठी रंगभूमीवर नवीन युग निर्माण करण्याचें श्रेय श्री. वरेरकर मिळवूं शकले असतें. पण रसिकांना नवीं क्षितिजें दाखवण्याचा कळकळीचा, निकडीचा, अटीतटीचा प्रयत्न करण्याऐवजीं केवळ नाटकाचा व्यवसाय अधिक लोकप्रिय करण्यासाठीं, त्यांनीं नव्या बाटल्यांत जुनी दारू भरण्याचे जे थातुरमातुर प्रयोग केले त्यामुळें त्यांच्या त्या प्रयोगांत, तपशिलाच्या वेगळेपणापेक्षां मूलगामी असें दृष्टिकोणाचें वेगळेपण आहे; तें वेगळेपण म्हणजे केवळ ते आणि इतर नाटककार यांमधील रचनाकौशल्याच्या उणेअधिकपणामधील फरक नसून त्याहून अधिक मूलगामी आहे; हें तत्कालीन नाट्यव्यवसायी किंवा प्रेक्षक यांपैकीं कोणालाहि पटूं शकलें नाहीं. 'हाच मुलाचा बाप' किंवा 'संन्याशाचा संसार' यामधल्या डॉ. गुलाब किंवा डेव्हिड् या दोन भूमिका नानबा गोखले व केशवराव भोसले, यांना त्यांच्या अभिनयकौशल्याचें प्रदर्शन करण्यास अत्यंत उपयुक्त अशा मिळाल्या. केशवराव भोसल्यांच्या गाननैपुण्याला या नाटकांत वाव मिळाला. एक लोकप्रिय, यशस्वी खेळ, या दृष्टीनेच ललितकलेचे चालक किंवा तिचा प्रेक्षकवर्ग या नाटकांकडे पाहत होते. प्रचलित नाट्यलेखनपद्धतींत रूढ असलेल्या नाटकांहून मूलतः कांहींतरी वेगळें, असें या नाटकाचें स्वरूप आहे आणि तें पुरोगामी आहे, असें त्यांना वाटल्याचें दिसत नाहीं. त्यांच्याहि नाटकांत अखेरीस टाळ्यांचीं वाक्यें व वन्समोअर्स मिळवणारीं पदें, हींच नाटकाच्या यशाचीं प्रभावी अंगें ठरलीं. नाटक व रंगभूमीची कला यांचें समतोल सहचर्य तेहि साध्य करूं शकले नाहींत.

नाट्यमन्वंतरनें केलेला प्रयोग हा जुन्या मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपांतील उत्क्रान्तीचा अखेरचा प्रयत्न होय. या प्रयोगांच्या मागें जाणीवेचा भाग कितीसा होता, याबद्दल प्रा. कुळकर्णी यांना संशय आहे. परिणामावरून हेतूचा परामर्श घ्यावयाचा म्हटलें, तर नाट्यमन्वन्तरच्या अल्पजीवी अस्तित्वामुळें तो समर्थनीयहि ठरतो. वस्तुस्थिति मात्र तशी नाहीं. ज्या आदर्शांचा मागोवा घेऊन हा प्रयोग करण्याचा प्रयत्न झाला, त्यांच्या स्वरूपाचें सम्यक् ज्ञान तो करणारांपैकीं सर्वांना नसलें, तरी त्यांतील कांहींना तरी निखालस होतें. बाह्य स्वरूपावरून, उथळ-पणानें, या प्रयत्नाचें स्वरूप कोणत्या प्रकारचें आहे हें सांगण्याचा आव आणणाऱ्या विरोधकांनीं किंवा नवीनपणाच्या आवडीमुळें त्याचें स्वागत करणाऱ्या त्याच्या हौशी आणि उत्साही चाहात्यांनीं, त्याच्या वास्तव स्वरूपाचा विपर्यास केला असला, तरी काणेकर व काळे यांनीं त्यावेळीं त्याबद्दल जे वेगवेगळे लेख लिहिले आहेत ते वाचून पाहिले असतां प्रा. कुळकर्णी यांना वाटतो तसा हा प्रयोग केवळ कांहीं तरी नवीन करावें एवढ्याच अशिक्षित उत्साही वृत्तीनें करण्यांत आलेला नसून, त्याच्यामागें निश्चित अशी तात्त्विक भूमिका होती, रंगभूमि व नाट्यलेखन यांचें स्वरूप व कार्य,

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.

याबद्दलच्या स्पष्ट कल्पना होत्या आणि मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीनें काय करावें लागेल, हें ध्यानांत घेऊन त्या रीतीनें कार्यक्रमाचें नियोजन करण्याचें धोरण त्यांनीं आखलें होतें, असें आढळून येईल. हा प्रयत्न यशस्वी झाला नाहीं, याचें कारण त्या संस्थेच्या संघटनेंतील व्यक्तींच्या स्वभावांतील मूलभूत विरोध होत. स्नेह आणि कांहीं एका मर्यादेपर्यंतचें ऐकमत्य, यांच्या बळावर ही मंडळी एकत्रित आली होती. परंतु त्यांतील सर्वांचें उद्दिष्ट केवळ तात्त्विक होतें असें नाहीं. व्यावहारिक यश व तात्त्विक निष्ठा यांमध्यें विरोध होऊं लागल्यावर, संस्थेंतील घटकांच्या स्वभावांतील मूलभूत भेद अधिकाधिक स्पष्ट होत गेले त्याचा परिणाम संघटना दुर्बल होण्यांत झाला. सहकार्यांत ढिलाई येण्यांत झाला आणि त्याबरोबरच परिस्थितीची प्रतिकूलता आणि या नव्या प्रयत्नांना विरोधी असणाऱ्या प्रतिगामी प्रवृत्तींच्या व्यक्तींच्या उपहासाची तीव्रता यांचाहि परिणाम या संघटनेच्या घटकांपैकीं जे अर्धकच्च्या तयारीचे प्रवर्तक होते, त्यांच्या अंतःकरणांत तडजोडीची वृत्ति उत्पन्न करण्यांत झाला. 'अधिक गाणीं घातलीं तर नाटकें जास्त लोकप्रिय होतील, असें खाडिलकरांनीं म्हटलें कीं, त्याबाबतचा स्वतःचा मूलभूत विचार डळमळून त्यांचें म्हणणें खरें वाटावें, असा बुद्धिभेद होऊं लागला. या प्रयोगांचें स्वरूप नागर अभिरुचीची अभ्यर्थना करणारें आहे, यासाठीं फक्त मुंबई व पुणें या दोनच शहरांत संस्थेचे प्रयोग व्हावेत, आणि त्यासाठीं जितक्या पुरोगामी नाटककारांचें साहाय्य घेतां येईल तितक्यांचें साहाय्य घ्यावें, असा मूळचा मनसुबा असतांहि, आपलें नाटक सर्व महाराष्ट्राच्या कोनाकोपऱ्यांतील गांवीं रसिकांच्या परिचयाचें झालें पाहिजे, या आत्मनिष्ठ आग्रहामुळें आणि संस्थेचें विशिष्ट व्यक्तिमत्व निर्माण व्हावयाचें असेल, परंपरेंत सातत्य राहावयाचें असेल, तर एकाच नाटककाराचीं नाटकें करणें हें हिताचें आहे, आवश्यक आहे; अशा अनुभवी आग्रहामुळें, अत्रे-वरेरकरांसारख्या पुरोगामी नाटककारांचें साहाय्य आणि सहकार्य मिळण्यासारखें असतांहि, तें डावलण्याचा अनिष्ट मार्ग स्वीकारावा लागला. एकाच नाटककाराचीं अप्रभावी नाटकें गळ्यांत बांधून घेऊन गांवोगांवचे दौरे करण्याचा उपक्रम अंगीकारावा लागला. अशा रीतीनें मूलभूत तत्त्वाशीं विरोधी अशा वृत्तीचा वरचष्मा झाल्यावर त्यांतील पुरोगामी घटकांना त्यांतून बाहेर पडणें अटळ झालें आणि नष्ट झालेल्या इतर नाट्यसंस्थांच्या प्रथेवर ती संस्था येऊन, त्यांच्याप्रमाणेंच तीहि क्षीणबल होऊन नष्ट झाली. नाट्यमन्वन्तराच्या संस्थापकांपैकीं जाणतेपणानें नवे मार्ग चोखाळण्याची आकांक्षा बाळगणाऱ्या व्यक्तींच्या दृष्टिकोणाला महाराष्ट्रांतील नाट्य-समीक्षकांकडून जाणतेपणानें साथ मिळूं शकली नाहीं. त्यांच्या वास्तव हेतूंचा प्रचार न होतां, जुन्या दृष्टीनेंच त्यांच्या प्रयत्नांचें मूल्यमापन व विवेचन करण्याचा प्रयत्न झाला व त्या प्रयोगांतील आकर्षक नावीन्यांचेंच तेवढें कौतुक होऊन त्याच्या तात्त्विक अधिष्ठानाबद्दल कांहींच चर्चा झाली नाहीं.

महाराष्ट्रीय नाटककार, नट, नाट्यव्यवसायी यांच्याप्रमाणेंच मराठी नाट्यसमीक्षक हाहि हौशीच असल्यामुळें, त्यालाहि नाट्यसमीक्षकाला नाट्यविषयक उपपत्तींचें जें तात्त्विक अधिष्ठान आवश्यक असतें, तें लाभलेलें नव्हतें. अद्यापहि लाभलेलें नाहीं. ही अत्यंत दुर्दैवी परिस्थिति आहे. वृत्तपत्रांतून नाट्य-प्रयोगांचीं परीक्षणें येतात; पण या परीक्षणांचे लेखक कोण असतात, हें बारकाईनें पाहिल्यास बहुतेक नव्या हौशी नाट्यप्रेमी बातमीदारांकडे किंवा उपसंपादकांकडेच हें काम सोपविण्यांत येतें असें दिसतें. नाट्यलेखनाचा — नाट्यव्यवसायाचा किंवा प्रयोगविज्ञानाचा कांहीं विशिष्ट अभ्यास वा अनुभव यांसाठीं आवश्यक आहे, असें गृहीत धरून या परीक्षकांची योजना केली जाते असें वाटत नाहीं. सर्वसाधारण वाचक जें छापलें आहे तें बरोबर व खरें आहे असें समजतो. यामुळें अशा अपरिपक्व समीक्षकांच्या समज–गैरसमजांतून जे अभिप्राय व्यक्त केले जातात, ते खरे आणि बरोबर आहेत, असा समज होणें अपरिहार्य ठरतें. कोणत्याहि ललितकृतीच्या गुणांबद्दल नेहमीं ऐकमत्य होईल असें नाहीं हें मान्य केलें; तरी अभिरुचिभेदामुळें उत्पन्न होणारे वेगवेगळे परस्परविरोधी अभिप्राय कांहींतरी औपपत्तिक व तात्त्विक अधिष्ठानावर प्रतिष्ठित असले, तरच प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचें संस्करण करण्याच्या दृष्टीनें त्यांना उपयुक्तता व महत्त्व प्राप्त होई. नवखा लेखक, पुढें दिसेल त्या झाडावर कुऱ्हाड चालविणाऱ्या बाल वॉशिंग्टनप्रमाणें, दोषनिदर्शनाच्या उत्साहानें उत्स्फूर्त झालेला असतो. अभ्यासांतून, अनुभवांतून निर्माण होणारें तारतम्य, औचित्य व सापेक्षदृष्टि, हीं त्याला यावयाचीं असतात. तीं येण्यासाठीं त्याला संधि मिळाली पाहिजे हें खरें, पण तशी संधि देतांना वृत्तपत्रकारांनीं या बाबतींत योजकताहि दाखविली पाहिजे. चटकदारपणें लिहिणें आणि गुणदोष पारखून विधायक दृष्टीनें समालोचन करणें, यांपैकीं चटकदारपणें लिहून सुलभ लोकप्रियता मिळवण्याचा नवोदित टीकाकाराला अधिक मोह असतो. यासाठीं इतर विभागांतील लेखकवर्ग तयार करण्याचा जसा पद्धतशीर प्रयत्न वृत्तपत्रकारांकडून होत असतो, तसा याहि विभागामध्यें होणें आवश्यक आहे. तो तसा झालेला नाहीं; ही मराठी-नाटक व रंगभूमि यांच्याबद्दलच्या विधायक, जाणत्या व मार्गदर्शक अशा समालोचनांची निर्मिति न होण्यांतील मुख्य अडचण आहे. नाट्यसमीक्षणक्षेत्रांतील पक्षपातित्व, स्नेहसंबंध, सवलती मिळण्याची शक्यता इत्यादि कारणांमुळें उत्पन्न होणाऱ्या हेतूंना फारसें महत्त्व नाहीं. या गोष्टी कांहीं प्रमाणांत अटळ आहेत; पण त्या लेखनाचा दर्जा काय असावा, याची एक सर्वसाधारण अपेक्षा आणि मानदंड निर्माण होणें, हें मात्र अत्यंत आवश्यक आहे. रंगभूमीच्या परिसरांतील सर्व घटकांना मार्गावर आणण्याची आणि त्यांना त्या मार्गावर कायम ठेवून पुढची वाटचाल करावयास लावण्याची जबाबदारी वृत्तपत्रव्यवसायावर आहे. Fourth estate of the realm असें बिरुद मिरवणाऱ्या या व्यवसायानें, महाराष्ट्रांत तरी आपली ही भूमिका जबाबदारीनें पार पाडली आहे असें म्हणतां येण्यासारखें नाहीं आणि त्याचें कारणहि हेंच कीं, रंगभूमि,

नाट्यकला, नाटक यांना सार्वजनिक जीवनांत त्यांच्याकडे अशा जबाबदार दृष्टीनें पाहावें असें महत्त्वाचें स्थान व कार्य आहे असें वाटण्यासारखी प्रतिष्ठा किंवा महत्त्व या गोष्टींना परकीय सत्तेखालीं असतांना प्राप्त झालेलें नव्हतें – राजकारण, अर्थकारण, शिक्षण यांच्याबरोबरीनें रंगभूमीचें कार्य तोललें जात नव्हतें. रंगभूमि ही सांस्कृतिक आविष्काराचें महत्त्वाचें साधन आहे, ही जाणीव प्रथम ज्यांनीं नाटकाचा व रंगभूमीचा पुरस्कार केला त्यांच्या मनांत होती आणि आज आपण स्वतंत्र झाल्यावर आपल्याला ती पुन्हा होत आहे. पण याच्या मध्यंतरीच्या कालांत, एक करमणुकीचें साधन, शिष्ट समाजाच्या करमणुकीचें साधन, एवढ्याच दृष्टीनें त्यांच्याकडे पाहिलें जात होतें. आपले महत्त्वाचे सहकारी, आपल्या अनुपस्थितींत नाटकें लिहिण्यांत आणि तीं बसविण्यांत काळ घालवितात, याबद्दल टिळकांना विषाद वाटला, तो केसरीप्रमाणेंच गंधर्वनाटक मंडळीही राजकीय प्रचाराचें प्रभावी साधन ठरूं शकते, असा विश्वास वाटला असता, किंवा तसा अनुभव आला असता, तर निखालस वाटला नसता. एखादा लहानसा मुलगा अलौकिक गोड गळ्यानें गाणें गातांना ऐकला आणि त्याला बालगंधर्व म्हटलें, तरी गंधर्व म्हणजे देवांची करमणुक करणारे प्रत्यक्ष देव नव्हेत, ही जाणीव त्यांतून व्यक्त होते आणि म्हणूनच ज्यांनीं केसरी चालवावयाचा, लोकजागृति करावयाची, त्यांनीं नटांना भाषणांच्या संथा देण्यांत आपला वेळ खर्ची घालावा याबद्दल विषाद वाटणें स्वाभाविक होतें. सर्वसंग्राहक वृत्तीनें नाट्यविषयक मजकुराचा जबाबदार वृत्तपत्रांतून समावेश झाला, तरी त्याला इतर विषयांइतकें महत्त्व मिळणें अशक्य असे. जाणता समीक्षकवर्ग निर्माण होऊं शकला नाहीं, याचें हें कारण झालें. पण तो न झाल्यामुळें जे परिणाम व्हावयाचे ते मात्र टळले नाहींत. मराठी रंगभूमीचे सर्व घटक केवळ प्रवाहपतितपणें तींत समाविष्ट झालेले असल्यामुळें, जाणतेपणें, योजनाबद्ध रीतीनें, प्रयोगशील दृष्टीनें, तिला सुसंघटित स्वरूप आणण्याचे जे प्रयत्न व्हावयास पाहिजे होते ते होऊं शकले नाहींत. ही कांहींशी परिस्थिति-जन्य, कांहींशी आपल्या गतानुगत प्रवृत्तींशीं, स्थितिशीलतेशीं, आत्मगौरवाच्या वृत्तीशीं व इतरांपेक्षां आपण कांहीं तरी विशेष आहोंत अशा अहंगंडाशीं सुसंगत अशी घटना आहे. ही परिस्थिति बदलावयाची असेल, तर प्रथम ती तिच्या वास्तव स्वरूपांत समजावून घेणें आवश्यक आहे. पण नुसतें समजावून घेण्यानें भागणार नाहीं. ती बदलण्याचे विधायक प्रयत्न झाले पाहिजेत. त्यासाठीं जाणतेपणानें, आत्मनिरीक्षणात्मक दृष्टीनें, विधायक आणि सुसंघटित योजना करणें आवश्यक आहे. रंगभूमीच्या घटकांतील प्रत्येक घटक या दृष्टीनें आपल्या जबाबदारीबद्दल, कार्याबद्दल, त्यामागील हेतूंबद्दल, जागृत व सुशिक्षित होणें, ही या कार्यक्रमांतील पहिली आवश्यकता आहे. तो अंगीकृत करणारानें आपली सर्व शक्ति व बुद्धि एकनिष्ठेनें त्याला वाहणें आवश्यक आहे. विरंगुळा, हौस, फुरसतीच्या वेळेचा छंद, या दृष्टीनें केलेल्या कामाला महत्त्व नाहीं असें नाहीं, पण तें सर्वांगपरिपूर्ण रीतीनें हा कार्यक्रम पार पाडूं शकणार नाहीं. म्हणून

व्यवसायदृष्टीनें या कार्याकडे पाहणारा व त्यासाठीं आपली सर्व शक्ति, बुद्धि व वेळ खर्च करून त्यावर उपजीविका करणारा, असा कार्यकर्त्यांचा वर्ग उत्पन्न होणें, ही मराठी रंगभूमीची आजची प्राथमिक आवश्यकता आहे. ही आवश्यकता नटनटींपुरतीच मर्यादित नाहीं. नाटककार, नाट्यसमीक्षक, नेपथ्यकार व व्यवस्थापकीय स्वरूपाचीं कामें करणारा लेखनिक वर्ग या सर्वांचा समावेश त्यांत होतो. अनुकूल वातावरण नसल्यामुळें, परकीय सत्तेखालीं मराठी रंगभूमि व नाटक यांचा योग्य रीतीनें विकास होऊं शकला नाहीं. परकीय अंमलाखालीं रंगभूमीच्या व्यवसायाला उत्तेजन, मार्गदर्शन मिळूं शकलें नाहीं. इतकेंच नव्हें तर तिच्या योग्य विकासाला जितका आळा घालतां येईल, तिच्या आविष्कार स्वातंत्र्यावर जितकीं बंधनें व निर्बंध घालतां येतील, तेवढे घालण्याचा प्रयत्न झाला. तरीहि पण या अडचणींतून, शक्य तितक्या शिताफीनें, तिचा राजकीय प्रचारकार्यासाठीं जेवढा वापर करतां येणें शक्य होतें, तितका तो करूनहि घेण्यांत आला. तो करून घेत असतांना सरळ मार्ग बंद असल्यामुळें आडवळणानें जाऊन आपलें उद्दिष्ट साध्य करून घेणें आवश्यक होत राहिलें. या कालांतील मराठी रंगभूमीच्या व नाटकाच्या प्रयत्नांचा एकंदर रागरंग, एखाद्या धटिंगणाच्या हातांत गळा सांपडलेल्या दुर्बळ माणसानें आत्मसंरक्षणासाठीं, त्या धटिंगणाला समजणार नाहीं अशा रीतीनें, करतां येईल तितक्या सावधगिरीनें केलेल्या आरडाओरडीच्या, धडपडीच्या, स्वरूपाचा होता. स्वतंत्र माणसाच्या अनिर्बंध आणि अप्रतिहत अशा जीवनविषयक आत्माविष्काराचा उत्साह आणि उन्मेष त्यामध्यें दिसून यावा, अशी अपेक्षा करणें चुकीचे ठरेल. पारतंत्र्यांत टाकणाऱ्या जुलमी सत्ताधाऱ्यांनींच दाखवलेल्या आणि सांगितलेल्या मार्गांचाच वापर, त्यांच्याच संमतीनें व परवानगीनें करून, पारतंत्र्याच्या परिस्थितींतून आपली सुटका करून घेण्याचा हा चमत्कारिक प्रयत्न व प्रयोग भारताला सर्व क्षेत्रांत करावयाचा होता आणि रंगभूमि व नाटक यांचें कार्य हा त्यांतलाच एक भाग असल्यानें, या पारतंत्र्याच्या कालांतील इतर जीवन-क्षेत्रांमधील परिस्थितीपेक्षां वेगळी आणि अधिक अनुकूल परिस्थिति रंगभूमीला प्राप्त होणें शक्य नव्हतें.

राजकीय क्षेत्रांत लोकजागृतीचें युग संपून प्रत्यक्ष कृतीचा काळ येईपर्यंत मराठी रंगभूमीला समकालीन जीवनाशीं सबंद्ध असें कांहीं तरी कार्य होतें. इ. स. १९२० नंतर चित्रपटाच्या आगमनानें मराठी रंगभूमीवर व्यावसायिक संकट आलें ही गोष्ट जशी खरी, तशीच तिच्याबद्दल जिव्हाळा उत्पन्न करणारी अशी जी कार्यकारी शक्ति तोंपावेतों तिच्यांत अस्तित्वांत होती, तीहि त्यानंतरच्या, असहकार युगाच्या, प्रत्यक्ष कृतीच्या, कालांत प्रभावी ठरावी अशी राहिली नव्हती, हें ध्यानांत घेतलें पाहिजे. राजकीय भावनांना आवाहन करणाऱ्या प्रभावी नाटककारांच्या या कालांतील नाटकां-मधील राजकीय प्रचार किती क्षीणबल आणि प्रभावहीन आहे, हें त्या नाटकांचें निरीक्षण केलें असतां उघड दिसून येईल. खाडिलकरांच्या कीचकवध, कांचनगडची मोहना

या नाटकांतील ज्वलंत, प्रभावी राजकीय असंतोषनिर्मितीचें तेज, त्यांच्या द्रौपदी, सावित्री, मेनका या नाटकांत दिसून येत नाहीं. याहि नाटकांत राजकीय प्रचार नाहीं असें नाहीं; पण कान गेले आणि भोकें राहिलीं, असें त्याचें केवळ अपेक्षापूर्तीचें स्वरूप आहे. त्यांत चैतन्य नाहीं. प्रेरणा नाहीं. आवाहन नाहीं. प्रधान नाटककाराच्या कृतीचेंच स्वरूप असें आहे; हें सांगितल्यावर त्याच्या अनुकरणानें नाटकें लिहिणाऱ्या इतर नाटककारांबद्दल वेगळें कांहीं सांगण्याचें कारणच नाहीं. याचा अर्थ असा कीं, मराठी रंगभूमीची परंपरा या कालांत क्षीणबल होऊन खंडित झाली, ती केवळ व्यावसायिक आपत्तीमुळेंच नव्हे, तर तिच्यांतील जीवनरसाचे जिवंत झरे आटल्यामुळें, त्यांची आवश्यकता न उरल्यामुळें होय.

१९२० ते १९४० या राजकीय क्षेत्रांतील झगड्याच्या काळांत त्याला साथ देऊं शकेल अशी रंगभूमि महाराष्ट्रांत नसल्यानें या कालांत जीं कांहीं नाटकें लिहिलीं गेलीं किंवा जे कांहीं नाट्यप्रयोग होत राहिले, त्यांना करमणुकीच्या साधनांच्या पलीकडे जनतेच्या दृष्टीनें फारसें मूल्य व महत्त्व उरलें नव्हतें व त्यामुळेंच तिच्याकडे तिच्यावर उदरनिर्वाह करणाऱ्या मूठभर धंदेवाइकांखेरीज इतरांना लक्ष पुरविणें आवश्यक वाटलें नाहीं. अत्रे यांच्यासारखा यशस्वी आणि प्रभावी नवोदित नाटककारहि नाट्यलेखन सोडून राजकारणाकडे आपलें सर्व लक्ष देऊं लागतो, यावरूनच तत्कालीन युगप्रवृत्तींचा स्पष्ट बोध होतो. १९४२–४३ च्या सुमारास राजकीय परिस्थितींत बदल झाला आणि मग नष्ट झालेल्या मराठी रंगभूमीच्या अभावाची सुशिक्षित व विचारी लोकांना आठवण व जाणीव होऊं लागली. तिच्या पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न सुरू झाले.

या प्रयत्नांचा हेतु जुन्या रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाचा होता; पण त्या जुन्या रंगभूमीचें स्वरूप व कार्य नव्या युगाच्या गरजा व अपेक्षा यांना पुरें पडणारें नव्हतें. स्वातंत्र्योत्तर कालांतील नवी रंगभूमि ही त्या जुन्या स्वरूपाची राहाणें अशक्य होतें. या पुनरुज्जीवनाच्या प्रयत्नांमुळें जुन्या रंगभूमीबद्दल व तीवरील कार्यकर्त्यांबद्दल, नव्या पिढीच्या मनांत कांहींसें कुतूहल व आस्था उत्पन्न करण्याच्या कामीं यश आलें असलें, तरी नव्या पिढीला त्यांच्याबद्दल जिव्हाळा वाटावा, हा हेतु मात्र त्यामधून सिद्ध होऊं शकला नाहीं. साध्य झालें तें हें कीं नव्या पिढीच्या मनांत नवी रंगभूमि निर्माण करण्याच्या आकांक्षेचीं बीजें रुजलीं आणि वर्तमान जीवनाशीं, वर्तमान आकांक्षाशीं, सहधर्मी राहील अशी नवी रंगभूमि निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा त्यांच्या मनांत जागृत झाली. मराठी रंगभूमीच्या आरंभकालीं, ज्या प्रेरणेनें व हेतूनें सुशिक्षित तरुण व विचारवंत पुढारी यांनीं नाट्यलेखनाचा व रंगभूमीचा पाठपुरावा केला, त्याच जातीची ही प्रेरणा होती. जुन्या रंगभूमीच्या प्रभावानें भारल्या गेलेल्या प्रौढ पिढीला या नव्या प्रेरणांबद्दल सहानुभूति नव्हती. समजहि नव्हता. याच्या उलट नव्या प्रेरणांनीं कार्यप्रवृत्त झालेल्या नव्या पिढीला रंगभूमीविषयक वा नाट्यलेखनविषयक अनुभवाची किंवा परंपरेची जोड नव्हती. एका दृष्टीनें अशी जोड नसणें ही इष्टापत्ति होती.

कारण यामुळें स्वतंत्र रीतीनें आत्माविष्काराचा मार्ग त्यांना चोखाळणें शक्य होतें. पण दुसऱ्या दृष्टीनें तें एक संकट होतें. केवढीहि प्रतिभा आणि प्रेरणा असली, तरी ती आकाराला येऊन प्रभावित होण्यासाठीं तंत्र, कौशल्य आणि मुरब्बीपणा यांची आवश्यकता असते. तीं त्यांच्याजवळ नसल्यामुळें, या दृष्टींनीं जुन्या रंगभूमीच्या करामतीच्या, कर्तबगारीच्या तोडीला टिकूं शकले, असें प्रत्यक्ष कार्य त्यांना करून दाखवणें प्रायः अशक्यच होतें. या दृष्टीनें प्रा. कुळकर्णी यांनीं एकांकी नाटकाच्या बाबत जो आशावाद दाखवलेला आहे, तो अगदीं यथार्थ आहे. एकांकी नाटक हें या कालांत अस्तित्वांत आलेलें आहे आणि तें तसें अस्तित्वांत येणें अपरिहार्य होतें. जुन्या रंगभूमीवर एकांकी नाटकें नव्हतीं. मॅकबेथ, राणा भीमदेव इत्यादिसारखें एखादें नाटक प्रयोगाला लागणाऱ्या कालाच्या दृष्टीनें फारच लहान असलें, तर वेळ भरून काढण्यासाठीं म्हणून, त्यांच्या प्रयोगांना एकांकी फार्सांची जोड देण्यांत येत असे. इंग्रजी रंगभूमीवरहि नाटकाचा प्रयोग सुरूं होण्यापूर्वी अशाच प्रकारचीं छोटीं प्रहसनें, curtain raisers, सादर करण्यांत येत असत. पण या छोट्या नाटकांना स्वतःचें स्वतंत्र अस्तित्व नव्हतें. पूरक म्हणून त्यांचा वापर होई. आजच्या एकांकिकांची स्थिति तशी नाहीं. एक स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण साहित्यप्रकार व नाट्यप्रकार म्हणून मान्यता मिळावी, इतकें त्यांचें स्वरूप सुसंघटित व कलात्मक बनलें आहे. पहिल्या महायुद्धानंतर युरोपमध्यें रंगभूमीचा ऱ्हास होऊन, ती जवळजवळ मरणावस्थेला पोंचली असतां, तेथेंहि रंगभूमीवर ज्या नव्या प्रथा, नवे प्रयोग व नवे प्रयत्न झाले व ज्यांमुळें ती पुन्हा ऊर्जितावस्थेला आली, त्यांचेंहि अधिष्ठान एकांकिकेवरच आहे. यापूर्वीहि कांहीं थोडा काळ आयरिश व अमेरिकन रंगभूमि यांच्या बाबतींतहि तोच प्रकार दिसून येतो. इंग्लंडमधील लिटल् थिएटर व अमेरिकेमधील कम्युनिटी थिएटर्स ह्यांचें जीवनहि एकांकिकेवरच आधारित आहे. त्याच प्रकारच्या समानपरिस्थितीमध्यें महाराष्ट्रांतहि एकांकिकेचा उद्भव झाला. पण हा उपक्रम करणाऱ्यांनीं या गोष्टीची जाणीव ठेवून संघटित रीतीनें आपल्या प्रयत्नांचें नियोजन केलें नाहीं. यामुळें जितक्या प्रमाणांत वर उल्लेखिलेल्या देशांत रंगभूमीच्या संघटनाच्या कार्यांत त्या उपयुक्त ठरूं शकल्या, तितक्या प्रमाणांत त्या येथें ठरूं शकल्या नाहींत. याचीं कारणें शोधणें हें आज पुढच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें महत्त्वाचें आहे आणि त्या दृष्टीनें, युरोपीय देश व अमेरिका यामधील लिट्ल थिएटर्स, कम्युनिटी थिएटर्स व रेपर्टरी थिएटर्स आणि महाराष्ट्रांतील हौशी नाट्यसंस्था, यांचें स्वरूप व कार्य यांबद्दलचा तुलनात्मक अभ्यास करून, महाराष्ट्रीय हौशी नाट्यसंस्थांना मार्गदर्शन करण्याचा प्रयत्न होणें आवश्यक आहे. उद्यांची व्यावसायिक मराठी रंगभूमि ही या हौशी नाट्यसंस्थांतूनच विकसित व्हावयाची आहे; आणि अशा प्रकारच्या मूलगामी तात्त्विक स्वरूपाचा अभ्यास झाला नाहीं, तर जुनी मराठी रंगभूमि जशी त्याच्या अभावीं अविकसित स्वरूपांत राहून अखेरीस अस्तंगत झाली, तशीच ही नवी रंगभूमिहि, आपापतः, सहजक्रमानें

जशी बनत जाईल तशी ती बनेल; पण तिला सुसंघटित आकार प्राप्त होणें मात्र शक्य होणार नाहीं.

तमाशाच्या रंगभूमीला illusion निर्माण करण्याचें विलक्षण सामर्थ्य होतें; तो तिचा प्रभावी धर्म होता; असा प्रा. कुळकर्णी यांच्या विवेचनावरून ग्रह होतो. वस्तुस्थिति मात्र याच्या उलट आहे. Illusion हा ज्या पाश्चिमात्य रंगभूमीचा, व्हिक्टोरियन इंग्रजी रंगभूमीचा, मागोवा मराठी रंगभूमीच्या प्रवर्तकांनीं घेतला तिचा धर्म आहे. वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठीं रंगभूमीवर नेपथ्याचा आणि भूमिकाप्रदर्शनांत आहार्य अभिनयाचा अंगिकार करून, त्याचा जास्तीत जास्त वापर करून, तो परिणाम साधण्याचा पाश्चिमात्य रंगभूमीचा आटोकाट प्रयत्न असे. एलिझवेथन थिएटर्ससाठीं लिहिलीं गेलेल्या शेक्सपिअरच्या नाटकांनाहि व्हिक्टोरिअन थिएटरांत या साऱ्या अवडंबरासह अवतरावें लागत असे, आणि अखेरीस त्याचा परिणाम नाकापेक्षां मोती जड असा होऊन, शेक्सपिअरच्या नाटकांपेक्षां त्यांच्या रंगावताराच्या सजावटीला अधिक महत्त्व येई, व अनेकवेळां त्यांत शेक्सपिअरच्या लेखनालाच अर्धचंद्र मिळण्याचा प्रसंग उद्भवे. ज्यूलियस सीझरच्या आयर्विननें केलेल्या एका प्रयोगांत शेक्सपिअरनें त्यांत निर्देशित केलेला रोममधील रस्ता जसाचा तसा रंगभूमीवर प्रदर्शित करण्यासाठीं आयर्विननें प्रचंड संशोधन करून एवढी माहिती जमवली व त्याप्रमाणें त्या रस्त्यावरील दुकानें, त्यांत विक्री होणाऱ्या मालाचे प्रकार, त्या रस्त्यावरून जाणारांचे पोषाख, शस्त्रें, हालण्या–चालण्याची, बोलण्याची पद्धति, रस्त्यांतून माल विकणाऱ्या फेरीवाल्यांच्या आरोळ्या, इत्यादि बारीकसारीक तपशिलाचें इतकें वास्तव प्रदर्शन मांडलें कीं, त्या जल्लोषांत शेक्सपिअरच्या पात्रांकडे व त्यांच्या भाषणांकडे प्रेक्षकांचें लक्ष जाणें व राहणें दुरापास्त झालें. Illusion निर्माण करण्याचा, हा आयर्विनसारखा जाणत्या माणसाचा प्रयत्न, तत्कालीन प्रवृत्तीचा निदर्शक आहे. तत्कालीन प्रेक्षकांना असा प्रयत्न रुचत होता, आवडत होता; पण शेक्सपिअरच्या नाटकाच्या प्रयोगाच्या अपेक्षेनें तो त्याच्या स्वारस्याशीं अनावश्यकच नव्हे, तर विसंगत होता. शेक्सपिअरनें आपल्या नाटकांतील पात्रांच्या स्थलकालानुसार रोमच्या रस्त्याचा निर्देश केला असला, तरी आपल्या समकालीन प्रेक्षकांनीं, आपल्या लंडनमधील रस्त्यांच्या परिचयाच्या अनुषंगानें रोमच्या रस्त्याची कल्पना करावी असाच त्याचा संकेत होता. रोमच्या रस्त्याचें त्यांना यथार्थ दर्शन घडवणें, हें त्याचें उद्दिष्ट नव्हतें. तेथें काय घडलें, हें त्याला दाखवावयाचें होतें आणि जे तें घडलें, त्याची पार्श्वभूमि प्रेक्षकांनीं आपल्या कल्पनेनें आपल्या अंतःचक्षूंपुढें उभी करावी, अशी त्याची इच्छा होती. शेक्सपिअरनें नाट्यलेखन जिला 'थिएटर ऑफ इमॅजिनेशन्' असें म्हणतां येईल, अशा एलिझबेथन रंगभूमीसाठीं झालें होतें. थिएटर ऑफ् इल्यूझनच्या संकेतांनीं भारावलेल्या व्हिक्टोरिअन थिएटरसाठीं नव्हे. परंतु शेक्सपिअरचीं नाटकें व्हिक्टोरिअन रंगभूमीच्या संदर्भानें व संकेतानें मराठी रंगभूमी-

वर अवतरल्यामुळें, त्यांच्या वास्तव स्वरूपांत तीं मराठी प्रेक्षकांना परिचित होऊं शकलीं नाहींत असें मागें म्हटलें, त्याचें कारण हें आहे. व्हिक्टोरिअन रंगभूमीचा मध्येंच आलेला आगंतुक अवतार मराठी रंगभूमीच्या कर्त्यांपुढें नसता आणि केवळ शेक्सपिअरचीं नाटकेंच त्यांना परिचित झालीं असतीं, तर त्यांचें मराठी रंगभूमीवरील अवतरण वेगळ्याच प्रकारचें झालें असतें. भारतीय परंपरेंत अस्तित्वांत असलेली, अभिजात स्वरूपाची भरताची रंगभूमि ही, प्रयोगविज्ञानाच्या अपेक्षेनें, शेक्सपिअरच्या नाटकांना व्हिक्टोरिअन रंगभूमीपेक्षां वस्तुतः अधिक जवळची होती. भरताची रंगभूमि ही थिएटर ऑफ इमॅजिनेशन् आहे. ती illusion च्या कल्पनेवर अधिष्ठित झालेली नाहीं. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीच्या सहकार्याचा आश्रय घेऊन, त्यांना नाट्यानुभूतीचा, dramatic experienceचा, साक्षात्कार देणें, हें तिचें उद्दिष्ट आहे. ह्यामुळें तिच्यावर नेपथ्यादि आगंतुक प्रसाधनांचा वापर कमींत कमी करून, प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला जास्तीत जास्त अवसर दिलेला असतो. वास्तवदर्शी illusion निर्माण करण्याचा प्रयत्न न करतां, सूचक व सांकेतिक मार्गांनीं प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ति जागृत व उत्तेजित करणें, हें तिचें साध्य असतें. Illusion ची निर्मिति करण्यासाठीं पार्थिव माध्यमाची आवश्यकता असते. एका वस्तूवर दुसऱ्या वस्तूचा आरोप करून, ती पहिली वस्तु दुसरी आहे, असा आभास पाहाणाऱ्यांच्या मनांत निर्माण करणें म्हणजे illusion निर्माण करणें होय, असा विश्वास उत्पन्न करण्यासाठीं कल्पनेला पार्थिव साधनांची गरज भासत नाहीं. कल्पनाधर्मी रंगभूमीवर (theatre of imagination) नटानें एक फेरी मारून आपण मथुरेहून गोकुळाला आलों, असें नुसतें सांगितलें कीं, तें प्रेक्षकांना पटतें; पण illusion हें साध्य असलेल्या वास्तवदर्शी रंगभूमीवर, कांहींतरी प्रत्यक्ष, पार्थिव दर्शन घडल्याशिवाय प्रेक्षकांना हें पटत नाहीं. मान्य होत नाहीं. किर्लोस्करांनीं, "बोलतां बोलतां मी रुक्मिणीच्या महालांत पोंचलों" या वाक्यानें भरताच्या कल्पनाधर्मी रंगभूमीच्या तंत्राचा अवलंब केला आहे, असें मागील विवेचनांत एके ठिकाणी मीं म्हटलें आहे. पण तें मर्यादित अर्थानें खरें आहे. किर्लोस्करांनीं आपलीं नाटकें लिहिण्यास सुरुवात करण्यापूर्वीं व्हिक्टोरिअन रंगभूमीचें तंत्र मराठी प्रेक्षकांना जवळ जवळ एक तप परिचित झालेलें होतें. यामुळें भरताच्या संकेतांचा, त्यांना या प्रेक्षकांच्या संदर्भांत जसाचा तसा वापर करणें सहजसाध्य नव्हतें आणि म्हणूनच भरताच्या रंगभूमीचा संकेत व व्हिक्टोरिअन रंगभूमीची गरज, यामधील अंतर भरून काढण्यासाठीं कृष्णाचीं "बहुतदिननच" व "परमसुवासिक पुष्पें", तो गाणीं चाललीं असतांना जसाजसा रंगभूमीवरून मागून पुढें पुढें येत जातो, तसतसे महाल, रस्ता व पुन्हां महाल असे तीन पडदे उचलणें सोडणें, प्रयोग करणारांना आवश्यक होतें. शुद्ध कल्पनाधर्म आणि illusion निर्माण करण्याचा प्रयत्न, यांमधील अशा प्रकारच्या अजाणत्या तडजोडींचा मराठी रंगभूमि व नाट्यलेखन या दोहोंच्याहि स्वरूपावर फार मोठा परिणाम झालेला आहे;

पण तिच्या इष्टानिष्टतेची तात्त्विक भूमिकेवरून चिकित्सा मात्र झालेली नाहीं. रंगभूमीच्या आविष्कारतंत्राप्रमाणेंच नाट्यलेखनविषयक सूक्तासूक्त विचाराचा पाश्चिमात्य व भारतीय रंगभूमीच्या मूलतत्त्वांत जो फरक आहे, त्याचाहि परिणाम मराठी नाट्यलेखन व मराठी रंगभूमि यांच्या स्वरूपावर झालेला आहे. मराठी रंगभूमीचें उद्दिष्ट आभास, illusion निर्माण करणें हें आहे, का कल्पनाधर्मी नाट्याविष्काराचे आहे, याचा सूक्ष्म विचार आरंभींच झाला असता तर प्रवाहपतित रीतीनें तींत जीं स्थित्यंतरें झालीं, तीं न होतां तीं नियोजित स्वरूपांत झालीं असतीं व नाट्यलेखनाचे व नाट्यप्रयोजनाचे निरनिराळे प्रयोग होऊन, वेगवेगळ्या प्रकारचीं नाटकें लिहिलीं जाऊं शकलीं असतीं. भरताच्या रंगभूमीचा वारसा लक्षांत घेतां, मराठी रंगभूमीसाठीं वस्तुतः काव्यात्मक नाट्यलेखनाचा लाभ स्वभावधर्मानें, प्रकृतिधर्मानेंच व्हावयास पाहिजे होता. पण शेक्सपीरिअन् नाट्यलेखन आदर्शांचा प्रभाव, व्हिक्टोरिअन् रंगभूमीच्या अनुकरणाच्या पद्धतींमधून आवक झाल्यामुळें, संस्कृत नाट्यलेखनपद्धतीचा जसाच्या तसा स्वीकार करण्याऐवजीं, तिला पाश्चिमात्य पद्धतीचा वेष देऊन, तिचें अस्तित्व टिकवण्याचा मार्ग तत्कालीन नाटककारांना चोखाळावा लागला. "कांहीं इंग्रजी रसहि यांत आले आहेत" असें किर्लोस्कर यांना आपल्या सौभद्राच्या स्वरूपाची भलावणी करतांना, वाचकांना त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत आवर्जून सांगावें लागलें, तें यामुळेंच होय. जुनी रंगभूमि नष्ट झाली; त्याप्रमाणें तिच्याबरोबरच हा वैचारिक गोंधळहि नष्ट झाला असता, तर या साऱ्या विवेचनाला केवळ ऐतिहासिक महत्त्व राहिलें असतें. पण आजच्या मराठी रंगभूमीच्या नव्या पाईकांच्या मनांतहि, त्यांना निर्माण करावयाची असलेल्या भावी रंगभूमीचें स्वरूप आणि तिचें तात्त्विक अधिष्ठान, हीं निश्चित नाहींत असें दिसतें. त्यामुळें या विषयाच्या विचाराला आजहि महत्त्व आहे. आजच्या रंगभूमीवर अनेक प्रकारचे नवे-नवे नाट्यलेखनाचे व आविष्कार तंत्राचे प्रयोग होत आहेत. ही प्रवृत्ति अत्यंत स्पृहणीय आहे. पण ती फलद्रूप व्हावयाची असेल, तीमधून सुसंघटित स्वरूपाची नवी रंगभूमि निर्माण व्हावयाची असेल, तर ते करणारांना, त्यांच्या हेतूंची, परिणामांची आणि कार्यपद्धतीची यथार्थ जाणीव असणें आवश्यक आहे. त्याबरोबरच हे प्रयोग ज्यांच्यासाठीं करावयाचे, ही रंगभूमि ज्यांच्यासाठीं निर्माण व्हावयाची, त्यांच्या जीवनक्रमाची, संस्कृतीची, आकांक्षांची व अभिरुचीचीहि त्यांनीं दखल घेणें अगत्याचें आहे. अशा जाणत्या प्रयत्नांची भूमिका या नव्या प्रयोगकर्त्यांच्या उत्साहाच्या मागें आहे, असा खात्री पटवणारा पुरावा ह्या प्रयत्नांतून दिसून येत नाहीं. नावीन्य, टूम, हौस, वैचित्र्य, इत्यादि प्रेरणांनींच प्रामुख्यानें हे प्रयोग होत असावेत आणि अनुकरणाचाच हेतु त्यांच्यामागें प्रामुख्यानें असावा अशी शंका येण्यास त्यांच्या स्वरूपांत जागा आढळते.

गेल्या शंभर वर्षांत, (१८६०–१९६०) युरोपिअन रंगभूमीवर अनेक क्रांतिकारक प्रयोग झाले. वेळोवेळीं त्यांची माहिती आपणापर्यंत येऊन पोंचली.

ती वाचून, अभ्यासून आणि क्वचित् त्यांतील कांहीं प्रयोग प्रत्यक्ष पाहूनहि' तशाप्रकारचे प्रयत्न येथेंहि व्हावे, अशी इच्छा कांहीं पुरोगामी दृष्टीच्या प्रयोगशील रसिकांच्या मनांत उद्भवणें स्वाभाविक आहे. पण या इच्छेला प्रत्यक्षांत आणण्याचा प्रयत्न करतांना, जी एक महत्त्वाची गोष्ट ध्यानांत ठेवणें आवश्यक आहे ती क्वचितच नजरेसमोर ठेवलेली दिसते. युरोपांत रंगभूमीच्या स्वरूपांत बदल करण्याचे जे प्रयोग झाले, ते विकासक्रमाच्या पायरीनें, परिस्थितीच्या परिवर्तनाच्या अपरिहार्य कारणानें, झालेले आहेत. प्रचलित पद्धतींच्या आविष्कार शक्तीच्या अपुरेपणाबद्दलच्या असंतोषामधून त्या प्रयोगांचा, प्रयत्नांचा आणि प्रथांचा उद्गम झालेला आहे आणि हे प्रयोग करणारांना, आपल्या प्रयोगाच्या स्वरूपाबद्दल, त्याच्या तात्त्विक अधिष्ठानाबद्दल निश्चित कल्पना आहे, असें दिसून येतें. मराठी रंगभूमीवरील आजचे प्रयोग व ते करणारांची तद्विषयक धारणा, यांबद्दल अशी ग्वाही देतां येणें कठीण आहे. प्रचलित स्वरूपांत बदल करण्यासाठीं केलेले प्रयोग हे सर्वसाधारण अभिरुचि व प्रचलित तंत्र यांमध्यें परिवर्तन घडवून आणण्यासाठीं करावयाचे असतात. स्वाभाविकच, संक्रमणावस्थेंत त्यांचें आवाहन मर्यादित ग्राहकवर्गालाच असूं शकतें. प्रयोग करणारांच्या समानधर्म्यांनाच त्यांच्याबद्दल उत्साह व जिव्हाळा असणें शक्य असतें. अशी आस्था व उत्साह असणारांची संख्या अधिकाधिक वाढवून, तो उत्साह व ती आस्था सार्वत्रिक होईल अशी अनुकूल परिस्थिति निर्माण करणें, हें ह्या प्रयोगांचें साध्य होय. परंतु मराठी रंगभूमीवर नवे प्रयोग करावयास उद्युक्त होणाऱ्या उत्साही मंडळींनीं, ही गोष्ट ध्यानांत न घेतल्यामुळें, नवे प्रेक्षक व नवी रंगभूमि निर्माण करण्याचा प्रयत्न न करतां आपले ते नवे प्रयोग सर्वसाधारण प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला एकदम उतरावे, अशी अपेक्षा बाळगून जुने प्रेक्षक व जुनी रंगभूमि, यांच्याच संकेतसंदर्भात ते अंमलांत आणलेले दिसतात. सर्वसाधारण मराठी प्रेक्षकाला चित्रचौकटीचें रंगपीठच अद्याप परिचयाचें आणि आवडीचें आहे. नव्या प्रयोगांपैकीं बहुतेक प्रयोग या रंगभूमीच्या मर्यादा आणि संकेत यांना ओलांडून पलीकडे जाणारे असतात. ह्या त्यांच्या स्वरूपामुळें त्यांना उपयुक्त होतील अशीं नव्या तऱ्हेचीं रंगपीठें अस्तित्वांत आणणें आवश्यक आहे. पण ही प्राथमिक गरज लक्षांत न घेता जुन्या रंगभूपीठांवरच हे नवे प्रयोग अट्टाहासानें कोंबण्याचा त्यांचा प्रयत्न असतो आणि त्याचा परिणाम ते प्रयोग, जुनी रंगभूमि, तिचे प्रेक्षक व हे प्रयोग करणारे उत्साही कार्यकर्ते स्वतः, या सर्वांनाच अन्याय होण्यांत व त्यांच्या त्या नव्या प्रयत्नांबद्दल विपर्यास आणि उपहासवृत्ति निर्माण होण्यांत होतो. ही वस्तुस्थिति टाळण्यासाठीं, आज जाणता समीक्षक व तात्त्विक व औपपत्तिक अधिष्ठान असलेला नाट्यव्यवसायी निर्माण होणें, रंगभूमीच्या निर्मितीच्या, विकासाच्या व स्वास्थ्याच्या दृष्टीनें, आवश्यक आहे. स्ट्रिंडबर्गपासून टेनेसी विल्यम्सपर्यन्तचे नाटककार आणि गॉर्डन क्रेगपासून ब्रेश्तपर्यंतचे रंगभूमीचे तंत्र-पंडित, गेल्या शंभर वर्षांत युरोप-अमेरिकेंत नव्या

रंगभूमीच्या निर्मितीच्या प्रयत्नांत पुढें आलेले आहेत. यांचीं नांवें व त्यांचे कांहीं विचार वेळोवेळीं आमच्यापर्यंत पोंचले. जेव्हां जें पुस्तक हातीं पडलें, तेव्हां त्यांतील विचार व त्याचा लेखक हेच काय ते प्रमाणभूत आदर्श आहेत, असें मानून आमच्यांतील कांहीं उत्साही मंडळींनीं, ते महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या कार्यकर्त्यांपुढें ठेवण्याचा उत्साहानें प्रयत्न केला. त्यांच्या उपक्रमांचें अनुकरण व्हावें, म्हणून आग्रह धरला. पण मराठी रंगभूमीची प्रकृति व तिचा स्वभाव, यांचा त्या विचारांचा मेळ कसा घालावयाचा, प्रत्यक्षांत ते विचार व त्या पद्धति मराठी रंगभूमीवर अवतरणें कितपत इष्ट व शक्य आहे, याची सांगोपांग मीमांसा मात्र जाणतेपणें कोणाकडून झाल्याचें दिसत नाहीं. उदाहरणार्थ, आजकाल ब्रेख्त हें नांव फॅशन म्हणून सर्वतोमुखीं आहे. पण ब्रेख्त आणि त्याची alienation ची उपपत्ति अभावांतून अवतरलेली नाहींत. त्यांच्यामागें विचाराची आणि आचाराची एक मोठी ऐतिहासिक परंपरा व प्रणाली आहे. रंगभूमीविषयक आचार-विचारशृंखलेंतला तो एक दुवा आहे. ॲरिस्टॉटलपासून ब्रेख्तपर्यंतचा युरोपियन. रंगभूमीचा विकास, हा एक अखंड प्रवाह आहे. एखाद्या नदीच्या प्रवाहाप्रमाणें त्यांच्या क्रमांत अधूनमधून वळणें व वळसे किंवा धबधबे दिसले, तरी त्या प्रवाहाची संगति तुटलेली नाहीं. वेगवेगळे प्रवाह त्याला येऊन मिळालेले आहेत. त्या सर्वांचे परस्पर संबंध ध्यानांत घेतल्याशिवाय, त्यांतील कोणत्याहि एकाची, भारतीय रंगभूमीवर आवक करण्याचा अट्टाहास धरणें शहाणपणाचें ठरणार नाहीं. भारतीय रंगभूमीवरील नवनिर्मितीचें गंगावतरण भारतामधूनच व्हावयास पाहिजे. तसें झालें, तरच तिच्या प्रवाहाचा पुढील क्रम सुसंगत राहील. या दृष्टीनें ज्या वेगवेगळ्या प्रवृत्ती-प्रयोग-प्रयत्न, युरोपीअन अमेरिकन रंगभूमीवर गेल्या शंभर वर्षांत प्रभावी झाल्याचें दिसून येतें, त्या सर्वांचें मूलगामी समालोचन होणें व त्या अनुरोधानें भारतीय रंगभूमीशीं त्यांचा कशा रीतीनें समन्वय साधतां येईल, याचा व्यावहारिक व तात्त्विक विचार होणें, ही आजच्या रंगभूमीच्या विकासाच्या दृष्टीनें आवश्यक अशी पहिली बाब आहे. भारत आतां स्वतंत्र झाला असल्यानें, त्याच्या सांस्कृतिक जीवनाचें व आकांक्षांचें प्रतिबिंब यथार्थपणें रंगभूमीच्या स्वरूपांत पडणें आवश्यक आहे व त्यासाठीं या जीवनाबद्दलची व रंगभूमीच्या वास्तव, तात्त्विक स्वरूपाची ज्यांना जाणीव आहे, अशाच जाणकार व्यक्तींच्या हातीं रंगभूमीचीं सूत्रें असणें आवश्यक आहे. पण त्याबरोबरच रंगभूमि एखाद्या वर्गाची किंवा व्यक्तिसमूहाची मिरास नाहीं. तिचें स्वरूप व आवाहन सर्वंकष आहे. यामुळें तिच्या वास्तव कार्याची जाणीव केवळ तज्ज्ञानांच असून भागणार नाहीं. ती आम जनतेची मिळकत असल्यामुळें सर्वांनाच तिच्या स्वरूपाचा, कार्याचा परिचय व समज असणें अत्यावशक आहे. त्यासाठीं रंगभूमीच्या कार्याची कल्पना व ओळख प्रत्येकाला प्रथमपासूनच झाली पाहिजे.

‘नाट्य हा मानवी जीवनाचा स्वभावधर्म आहे. प्रत्येक व्यक्तीला त्याची आवश्यकता आहे. यामुळें नाट्यविषयक कल्पना व त्यांचा उपयोग, यांचा प्राथमिक

शिक्षणापासून तो तहत उच्च शिक्षणापर्यंतच्या सर्व पायऱ्यांच्या अभ्यासक्रमांत अंतर्भाव होणें जरुरीचें आहे. प्रत्येक व्यक्ति नाट्यव्यवसाय करूं शकत नसली तरी प्रभावी जीवन जगण्यासाठीं तिला समर्थ करण्यास नाट्यशिक्षणाचा उपयोग करून घेतां येण्यासारखा आहे. ज्यांना नाट्यविषयक विशेष कार्य करावयाचें असेल, त्यांना नाट्याच्या विशेष प्रकारच्या शिक्षणाची आवश्यकता राहील; पण ज्यांना तसें करावयाचें नाहीं, त्यांनाहि परिणामकारक रीतीनें चालतां, बोलतां, बसतां, उठतां, वागतां येण्यासाठीं, आपल्या विचारांची छाप दुसऱ्यावर पाडतां येण्यासाठीं आणि जीवनांत गति आणि आनंद यांची निर्मिति करण्यासाठीं, नाट्यगुण आत्मसात करून घेण्याची गरज आहे. अभिरुचीची निर्मिति आणि तिचें संवर्धन या दृष्टीनेंहि शिक्षणक्रमांत नाट्याचा अंतर्भाव होणें जरुरीचें आहे.) असें झाल्यास जाणता प्रेक्षक तयार होण्यासाठीं या नाट्यशिक्षणाचा उपयोग होईल. आजच्या रंगभूमीच्या प्रेक्षकांना चांगलें आणि वाईट यांतील फरक समजून घेण्यासाठीं कोणतेंहि औपपत्तिक गमक प्राप्त झालेलें नसतें. केवळ आवडतें व आवडत नाहीं, याच निकषांवर आजचा प्रेक्षक रंगभूमीवरील आविष्कारांचा बरेवाईटपणा ठरवतो. प्रेक्षक हाच अखेरीस कोणत्याहि रंगभूमीचा निर्णायक निर्माता असतो. तो जितका सुबुद्ध व जाणता असेल, तितक्या प्रमाणांत रंगभूमीबाबतच्या त्याच्या कल्पना व अपेक्षा, कमी अधिक प्रगत व सुबुद्ध राहतील. चांगली मराठी रंगभूमि निर्माण व्हावयाची असेल, तर जाणता प्रेक्षकवर्ग निर्माण होणें आवश्यक आहे. त्यासाठीं तो तसा करतां येईल, याचे प्रयत्न होणें ही पहिली आवश्यकता आहे. शिक्षणक्रमांत नाट्यविषयक उपपत्ति व व्यवहार यांचा अंतर्भाव केल्यानेंच ही गोष्ट साध्य होऊं शकेल आणि म्हणूनच भावी मराठी रंगभूमीच्या विकासाचें पहिलें पाऊल, शिक्षणक्रमांत नाट्याचा पद्धतशीर अंतर्भाव करून टाकणें भाग आहे.

उद्यांच्या भारतीय रंगभूमीचें स्वरूप हें उद्यांच्या भारतीय जीवनाप्रमाणें योजनाबद्ध आणि सुसंघटित असणें अपरिहार्य आहे. यामुळें रंगभूमीच्या परिसरांत कार्य करणाऱ्या सर्व कार्यकर्त्यांना आपापल्या कार्याच्या स्वरूपाची, जबाबदाऱ्यांची, आपल्या सामाजिक स्थानाची, जाणीव असणें आवश्यक आहे. अशी जाणीव ज्याला नाहीं, असा कार्यकर्ता यापुढें रंगभूमीवर कार्यक्षम ठरूं शकणार नाहीं. तो कार्यक्षम ठरावा यासाठीं त्याला त्याच्या विवक्षित कार्याचें तंत्र, त्याचें तात्त्विक औपपत्तिक अधिष्ठान, तसेंच त्याचें सामाजिक स्वारस्य, यांबद्दलची पूर्ण कल्पना असली पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर त्या क्षेत्रांतील आपली भूमिका यशस्वी रीतीनें पार पाडण्यासाठीं, आवश्यक तें तांत्रिक कौशल्यहि त्यानें संपादन केलें पाहिजे. नट असो, नाटककार असो, दिग्दर्शक असो किंवा रंगभूमीची सजावट करणारा कारागिर असो, त्यांपैकीं प्रत्येकाला आपलें काम जाणतेपणानें व जाणीवेनें करतां येईल, अशा तऱ्हेचें शिक्षण त्याला देण्याची योजना हा रंगभूमीच्या हिताच्या व विकासाच्या दृष्टीनें विचार करणाऱ्यांच्या दृष्टीसमोरील

पहिला कार्यक्रम असला पाहिजे. कांहीं तरी केलें म्हणजे कांहीं तरी होतें; हा प्रवाह-पतित गतानुगततेचा मार्ग यापुढें पुरा पडण्यासारखा नाहीं. अमुक केलें असतां अमुक होतें; अमुक झालें आहे तेव्हां अमुक झालें पाहिजे; अशा योजनाबद्ध आणि शास्त्रपूत विचाराच्या व आचाराच्या भूमिकेवरूनच यापुढील रंगभूमीच्या कार्याची वाटचाल झाली, तरच तिला कांहीं स्वत्व प्राप्त होईल. तीवरील निर्मितीच्या कार्याला आकार येऊं शकेल.

मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमि

ज्ञानेश्वर नाडकर्णी

तमाशाच्या रंगभूमीची कांस न धरतां पन्नाससाठ वर्षांपूर्वीच्या मराठी रंगभूमीनें हळूहळू साहेबी पद्धतीनें लिहिलेल्या नाटकांचे तेवढे आदर्श डोळ्यापुढें ठेवले आणि तिच्या अवनतीचें हें एक प्रमुख कारण होतें—या प्रा. कुळकर्णी यांच्या विधानाच्या पूर्वांगाबाबत श्री. काळे यांनीं जो मतभेद दर्शविलेला आहे तो रास्त आहे असें मला वाटतें. तमाशा या संगीतनृत्यप्रधान नाट्यप्रकाराला स्थलकालाच्या परिमाणांची एक प्रकारची अनिर्बंधता लाभलेली होती आणि ही अनिर्बंधता मराठी रंगभूमीनें आपलीशी केली नाहीं हीच मुख्यतः प्रा. कुळकर्णी यांच्या मनाला लागलेली टोंचणी आहे. श्री. काळे म्हणतात तितका तमाशा हा नाट्यप्रकार बाजारी व गल्लाभरू होता असें मी मानीत नसलों तरी तमाशाच्या रंगभूमीला स्वतःचें असें कांहीं सांगायचें नव्हतें हेंहि तितकेंच खरें आहे. जनमानसांत पूर्वापार कालापासून मूळ धरून बसलेल्या पुराणकथा हें तमाशांतील वाचिक भागाचें मुख्य भांडवल. तमाशांतील लावणीला आणि वगांतील विनोदाला किंवा सवालजबाबाला अनेक शाहिरांनीं वाङ्मयीन पातळीवर नेऊन ठेवलें हेंहि नाकारतां येणार नाहीं. त्याचप्रमाणें सोंगाड्याच्या तोंडच्या खोंचक संवादांतहि क्वचित् तत्कालीन समाजस्थितीचें स्वरूप उकलून दाखविणारा मर्मभेदक उपहास असे हेंहि खरें. परंतु तमाशाच्या या सर्व गुणांना आनुषंगिकच महत्त्व दिलें पाहिजे. साहित्यप्रवर्तक अशा विचारांचें (ideas) तमाशानाट्यांत दुर्भिक्ष्य होतें ही गोष्ट उघड आहे आणि म्हणूनच या नाट्याच्या रंगतंत्रांत जशी प्रगति झाली नाहीं तशी त्याच्या साहित्यिक स्वरूपांतहि.

हें सत्य विशेषच लक्षांत घ्यायला पाहिजे तें तमाशाच्या रंगभूमीची बरटॉल्ट ब्रेश्तच्या रंगभूमीशीं तुलना करतांना. ब्रेश्तच्या रंगभूमीला एक फार मोठें वैचारिक अधिष्ठान आहे; प्रेक्षक व नाटककार यांच्यांतील संबंधांना कसें आणि कोणतें वळण द्यायचें याबद्दलच्या त्याच्या कांहीं निश्चित आणि साक्षेपी कल्पना आहेत. उदा. त्याची theory of alienation: प्रेक्षकाला धक्का देऊन त्याच्या मनांत विरोधाची, निषेधाची, मतविग्रहाची प्रतिक्रिया जागी करील अशा प्रकारची नाट्यरचना पुरस्कृत करणारी मतप्रणाली. आणि म्हणूनच स्थलकालविषयक स्वातंत्र्याची एकच, किंचित्

ऐसपैस, कल्पना हाताशीं धरून ब्रेश्तची रंगभूमि व तमाशाची रंगभूमि या दोहोंत साधर्म्य शोधणें हें सयुक्तिक ठरत नाहीं. या संदर्भांत आणखी एक महत्त्वाची ऐतिहासिक कार्यकारणमीमांसा लक्षांत ठेवायला हवी. यंत्रयुगीन संस्कृतीच्या अतिशय प्रगत अशा टप्प्यावर जर्मनी वा युरोप असतांना जेव्हां बुद्धिपुरस्सर ब्रेश्त जुन्या 'क्रॉनिकल प्ले'च्या घाटाकडे वळतो तेव्हां त्याच्या या कृतींत कलानिर्मितीच्या प्रगतींत नैसर्गिकपणें अवतरणारें असें एक वैचारिक sophistication चें तत्त्व अनुस्यूत असतें. याच तत्त्वाला अनुसरून समकालीन रंगकलेच्या सर्व शैली आत्मसात् केल्यावर पिकासोसारखा सृजनशील कलावंत आफ्रिकेच्या प्राचीन व 'रानटी' कलेपासून स्फूर्ति घेतो. पिकासो व ब्रेश्त यांची परस्परांशीं तुलना करणें हें फारच उद्बोधक आहे. कारण नवकला व नवनाट्य या दोन प्रांतांत त्यांनीं जें नूतनीकरणाचें कार्य केलें तें केवळ या कलासाहित्यप्रकारांतील तत्कालीन संकेतांचा उबग आल्यामुळें नव्हे तर त्या संकेतांची तांत्रिक कार्यप्रवणता आपापल्या कल्पनांचा आणि विचारांचा पुरस्कार करण्यास अपुरी पडल्यामुळें—आणि या कार्यांत जणुं प्रगत मानवजातीच्या प्रतिनिधींच्या भूमिकेंत, अंतर्मुख होऊन, त्यांनीं आपल्या पूर्वजांच्या जास्त कार्यक्षम अशा तंत्रसाधनांचा शोध केला; नव्या संदर्भांत, नव्या स्वरूपांत उपयोग केला. आजच्या मराठी रंगभूमीनें जर तमाशाच्या रंगभूमीचा 'गांवढळपणा' आत्मसात् करावयाचें म्हटलें (आणि यासाठीं तमाशाच्या रंगभूमीला कल्पनाविचारांचें दुर्भिक्ष नाहीं असें क्षणभर गृहीत धरलें पाहिजे) तरी खुद्द तिला जें कांहीं सांगायचें आहे त्यासाठीं प्रचलित रचना/प्रयोगतंत्र अपुरें पडत आहे अशी तिची खात्री आहे काय? प्रचलित चौकटींतच आपण परिपक्वतेची सीमा गांठली, आतां आपल्या प्रतिष्ठित व सर्वमान्य गुणवत्तेची कात टाकली पाहिजे अशा भावनेनें ती अस्वस्थ झालेली आहे काय? याला उत्तर 'नाहीं' हेंच असल्यामुळें आजच्या संदर्भांत मराठी रंगभूमीनें आहे त्याच चौकटींत अजूनहि बरीच प्रगति केली पाहिजे हेंच महत्त्वाचें सत्य होय.

ही प्रचलित चौकट किर्लोस्कर-देवलानंतर खाडिलकर–गडकरी–वरेरकर इत्यादिकांच्या काळांत कशी निर्माण झाली याचें सांगोपांग व तपशीलवार विवेचन श्री. काळे यांनीं केलेलें आहे. या विवेचनाच्या अनुषंगानें त्यांनीं मांडलेल्या एका मुद्द्याचा थोडा जास्त विचार केला पाहिजे. पूर्वसूरींचें कार्य पुढें चालविणाऱ्या खाडिलकरकालीन नाटककारांनीं विशिष्ट नट डोळ्यांपुढें ठेवून जेव्हां आपल्या नाटकांतील भूमिका निर्माण करायला सुरुवात केली तेव्हां त्यांच्या साहित्यगुणांची अवनति होण्यास प्रारंभ झाला असें श्री. काळे यांनीं सुचविलें आहे. परंतु हा थोडासा काकतालीय न्यायाचा प्रकार नाहीं का? शेक्सपियरनें आपल्या नाटकांतील प्रमुख भूमिका आपल्या कंपनींतील नटांकडे पाहूनच निर्माण केलेल्या नाहींत का? ब्रिटिश रंगभूमीचे इतिहासकार तर असें म्हणतात कीं, शेक्सपियर ज्या कंपनींत भागीदार होता तिचे आणखी पांच भागीदार होते; त्यामुळें शेक्सपियरच्या बहुतेक नाटकांत

सहा ठसठशीत भूमिका योजून यांतील प्रत्येक भागीदाराची सोय केलेली दिसते. याबाबत दोन्ही टोकांचा विचार अप्रस्तुत आहे : ज्याप्रमाणें विशिष्ट नटांना डोळ्यांसमोर ठेवून भूमिकानिर्मिती करण्यानें नाटकांतील साहित्यगुणांना बाध येतोच असें नाहीं त्याप्रमाणें नाट्यरचनेचें वा भूमिकारेखनाचें प्रमुख स्फूर्तिस्थान विशिष्ट नटसंच असतोच असेंहि नाहीं.

याच संदर्भात दुसराहि एक विचार सुचतो, तो असा कीं व्यक्तीव्यक्तीमधील विभिन्नता लोपवून टाकणाऱ्या समूहापुढील प्रयोग हें जर नाटक या वाङ्मयप्रकाराचें अंतिम साध्य समजलें तर इतर वाङ्मयप्रकारांच्या तुलनेनें, लिखित साहित्यापेक्षां, तो जास्त ढोबळ व मानवी संवेदनांना तात्काळ आवाहन करणारा असा वाङ्मयप्रकार मानला पाहिजे. या ढोबळपणाला अनुरूप असाच स्वभावचित्रणांतील ठांशीवपणा नाटकाच्या रचनेंत संभवतो, आणि अशा प्रकारचें स्वभावचित्रण विशिष्ट नटांच्या तोंडवळ्यावर वा लौकिक स्वभावविशेषांवर बेतणें सोपें असतें. श्री. काळ्यांच्या मूळ आक्षेपाला प्रस्तुत चर्चेंत गौण स्थान आहे, आणि म्हणून नटांना सोयिस्कर अशा नाट्यरचनेचा मुद्दा जास्त न राबवतां, वर उल्लेखिलेल्या नाटकाच्या माध्यमविशिष्ट स्वरूपाकडे वळतों. प्रा. कुळकर्णी यांना उत्तर देतांना श्री. काळ्यांनीं नाटकाच्या रंगतीचें महत्त्व आवर्जून सांगितलें आहे. प्रा. कुळकर्णी यांनीं निखळ भाषांतरांचा जो पुरस्कार केलेला आहे त्याच्या संदर्भात श्री. काळ्यांनीं एक प्रकारें नाटकाचें व्यवच्छेदक लक्षणच ठरणाऱ्या या वैशिष्ट्याचा उल्लेख केलेला आहे; परंतु प्रा. कुळकर्णी यांनीं केलेल्या या पुरस्काराचा आपण नंतर विचार करूं. प्रयोगाच्या रंगतीचें, किंबहुना यशस्वी प्रयोगाच्या अपरिहार्यतेचें, तत्त्व आपण लक्षांत घेतलें कीं पर्यायानें प्रगत रंगभूमीची आणखी एक गरज आपल्या लक्षांत येईल : ती म्हणजे माफक वाङ्मयगुण असलेल्या परंतु सुबकपणें लिहिलेल्या नाटकांचें, well-made plays चें वैपुल्य. एलिझबेदन रंगभूमीवर काय किंवा आजच्या ब्रिटिश वा अमेरिकन रंगभूमीवर काय, पहिल्या प्रतीच्या अभिजात नाटककारांच्या जोडीलाच, त्यांच्या आसपास अनेक कुशल नाटककार रंगतदार व रंजक नाटकें पुरवून रंगभूमीची गरज भागवीत होते व आहेत. गतवर्षी 'रंगायन' या संस्थेतर्फे झालेल्या परिसंवादांत "नाटककार कसे निर्माण करावेत?" या विषयावरील प्रबंधांत श्री. रघुनाथ तेंडुलकर व श्री. विजय तेंडुलकर यांनीं ही गरज भागविण्याचें महत्त्व साक्षेपानें प्रतिपादिलें होतें. मराठी रंगभूमीच्या तथाकथित भरभराटीच्या काळांत नाटक लिहिण्यासारखी सोपी गोष्ट नाहीं असें कित्येक लेखकांना वाटूं लागलें होतें, आणि त्यामुळें किमान दर्जाच्या नाटकांचें एक मोठें पीक निघालें. परंतु १९२५ च्या आसपासच्या काळांत दुय्यम प्रतीच्या नाटक मंडळ्यांनीं खेडोपाडीं गाजविलेलीं नाटकें लक्षांत घेतलीं तर या वस्तुस्थितीकडे किंचित् वेगळ्या दृष्टिकोणांतून पाहणें शक्य होतें. ज्यांचा मूळ पिंड ललित लिखाणाचा नव्हता त्यांनीं या काळांत आपली लेखणी नाट्यलेखनासाठीं राबवली आणि केवळ

नाटकमंडळ्यांच्या पुण्याईमुळें ते रंगभूमीवर ठामपणें पावलें रोवून उभे राहिले हें खरें असलें तरी 'महानंदा' कर्ते आगस्र्यांपासून तों 'वेवी' कर्ते वेंड्यांपर्यंत उत्साहानें, वेधडकपणें, कमीअधिक रंगतीचीं नाटकें लिहिणारे रंगभूमीचे उपासक निर्माण झालेच. या नाटककारांचें साहित्य त्यांच्या मागून येणाऱ्या अव्वल दर्जाच्या नाटककारांना उपकारक ठरलें नसेल; परंतु मराठी रंगभूमीचें चैतन्य आपल्या परीनें कायम राखावयाचा प्रयत्न त्यांनीं निश्चित केला. आतां या नाटककारांचा प्रेक्षकवर्ग व गडकरी-खाडिलकरांचा प्रेक्षकवर्ग वेगळा होता ही कल्पना सोयिस्कर असली तरी ती वास्तव नाहीं. प्रेक्षकवर्गाबाबतच नव्हे तर फिरत्या नटसंचाच्या अभिनयनैपुण्याबाबतसुद्धां या 'लोकप्रिय' व 'साहित्यिक' नाटकांमधील सीमारेषा पुसटच राहिली ही वस्तुस्थिति आहे. यामुळे एका अर्थानें खेड्यांतल्या व शहरांतल्या वा तालुक्याच्या गांवांतल्या प्रेक्षकांची बौद्धिक पातळी समान नसली तरी त्या सर्वांचें किमान समाधान करणारीं अशीं उपरिनिर्दिष्ट दोन्ही प्रकारचीं कांहीं नाटकें होतीं हें विशेष.

अभिजात नाटककार जन्माला येतो तो कांहीं आकाशांतून पडत नाहीं. हें मी अशा अर्थानें म्हणतों, कीं चांगलीं नाटकें लिहिण्यास त्याला प्रवृत्त करणारी अशी तांत्रिक वा वाङ्मयीन परिस्थिति त्याच्या भोंवतालीं असतेच असें नाहीं. थोड्याफार फरकानें प्रत्येक सृजनकार्याचें असेंच आहे. रूढ चौकट मोडणारे जसे कित्येक असतात तसेंच रूढ चौकटीला खुबीदारपणें वांकवून, तिला सोयीस्कर आकार देऊन, सर्वसाधारण आस्वादकाला कोणत्याहि प्रकारच्या क्रांतिकारक बदलाचा सुगावा लागूं न देतां कलासाहित्यांत नवनवे प्रयोग करणारेहि असतात. हे प्रयोग प्रस्तुत कलावंत वा लेखक कितपत जाणीवपूर्वक करतात हा प्रश्न वेगळा. सांकेतिक कथानकरचनेच्या चौकटीबाहेर न पडतां "भावबंधन" नाटक लिहिणारे गडकरी, उदाहरणार्थ, प्रभाकर–मालती आणि लतिका यांच्या संवादांत मधूनच सूक्ष्मतर मनोविश्लेषणाच्या छटा दाखवून जातात, तर प्रेक्षकांच्या बुद्धीला ताण न देणारीं, रंजनप्रधान व सोप्या रचनेचीं नाटकें लिहिणारे रांगणेकर क्वचित्– अगदीं क्वचितच—'रंभा' सारख्या नाटकांत व्यक्तिव्यक्तीमधील संबंधाचे बारकावे खुबीदारपणें दाखवितात. हीं उदाहरणें झालीं ज्यांना मराठी रंगभूमीवर सर्वार्थानें क्रांति केल्याचें श्रेय देतां येणार नाहीं अशा नाटककारांची. प्रतिभावंत नाटककार तर यापुढें एकदोन पायऱ्या जातो, आणि प्रेक्षकाला हुलकावण्या देत गलितपर्ण झालेल्या परंपरेवर नव्या तंत्राचें, नव्या आशयाचें कलम करतो. पु. ल. देशपांडे यांचें "तुझें आहे तुजपाशीं" किंवा वसंत कानेटकरांचें "रायगडाला जेव्हां जाग येते" हीं नाटकें घेतलीं तर त्यांची तांत्रिक चौकट रूढ नमुन्यांपेक्षां फारशी वेगळी आहे असें दिसून येत नाहीं. शिवाय सृजनशील व क्रांतिकारक अशा नाटककाराच्या निर्मितीमागें ज्या प्रेरणा असतात त्यांच्याबद्दलहि ठामपणें कांहीं ठोकताळे बांधतां येतील असें नाहीं. सुमारें साठ वर्षांपूर्वी 'न्यूयॉर्क टाइम्स' या पत्रानें बर्नार्ड शॉच्या नाट्यलेखन पद्धतीसंबंधानें त्याची

एक मुलाखत घेतली, त्यावर त्यानें दिलेलें उत्तर त्याच्या अतिरेकी मिष्किलपणाचें एक उदाहरण असलें तरी त्यांतहि बरेंच तथ्य आहे. शॉ म्हणतो :

"I do not select my methods ; they are imposed on me by a hundred considerations : by the physical considerations of theatrical representation, by the laws devised by the municipality to guard against fires and other accidents to which theatres are liable, by the economics of theatre commerce, by the nature and limits of the art of acting, by the capacity of the spectators for understanding what they see and hear, and by the accidental circumstances of the particular production in hand......... I have to think of my pocket, of the manager's pocket, of the actors' pockets, of the spectator's pockets, of how long people can be kept sitting in a theatre without relief or refreshments, of the range of the performer's voice, and of the hearing and vision of the boy at the back of the gallery, whose right to be put in full possession of the play is as sacred as that of the millionaire in the stalls or boxes."

ज्याची कीर्ति अखिल इंग्लंडांत पसरविण्यास शॉनेंच हातभार लावला त्या इब्सेनच्या तथाकथित तंत्राचा, त्याच्या नाट्यलेखनपद्धतीचा, मराठी रंगभूमीवर मधल्या काळांत जो बडेजाव माजविण्यांत आला त्याचा फोलपणा सिद्ध करावयास शॉचें हें आत्मकथन पुरेसें आहे.

याबाबत जास्त विचार करतांना सर्वसाधारणतः कलावाङ्मयांतील कोणत्याहि नूतनीकरणाच्या चळवळीबद्दल असें प्रतिपादण्यांत येतें कीं, तिचें स्वरूप पूर्वसूरींच्या प्रयत्नाविरुद्ध जाग्या झालेल्या विरोधात्मक प्रतिक्रियेचें आहे. मला वाटतें, आपल्या नववाङ्मयाच्या समालोचनांत या मुद्द्याचें प्रस्थसुद्धां वाजवीपेक्षां जास्त माजविण्यांत आलेलें आहे. वाङ्मयीन चळवळींच्या उत्पत्ति व लयाबद्दल, ऐतिहासिक दृष्टिकोनाचा पाठपुरावा केल्याचा आव आणून, असे ढोबळ निष्कर्ष मांडणें कठीण आहे. उदाहरणार्थ, पु. ल. देशपांडे आणि त्यांचे समकालीन यांचें जास्त प्रगल्भ असें नाट्यवाङ्मय त्यांच्या पूर्वीच्या अशा कोणत्या नाट्यसाहित्याबद्दलच्या निषेधात्मक प्रतिक्रियेंतून जन्माला आलें? व्यावसायिक मराठी रंगभूमीच्या अस्तापासून तों रंगभूमीच्या शंभरीनिमित्तानें मर्यादित प्रमाणांत सुरू झालेल्या तिच्या पुनर्घटनेच्या चळवळीपर्यंत साधारणतः एक तपाचा असा कर्तृत्वहीनतेचा, पराभूत मनःस्थितीचा कालखंड येऊन गेलेला होता. यानंतर, म्हणजे १९४३ च्या शंभरीच्या उत्सवामागोमाग जेव्हां अनंत काणेकर, माधव मनोहर आणि वि. वा. शिरवाडकर यांनीं सर्वमान्य परंतु प्रगत तंत्राच्या अशा पाश्चात्य नाटककारांच्या कृती अनुवादित करावयास

सुरुवात केली तेव्हां या माफक नूतनीकरणाच्या चळवळींतसुद्धां कोणत्याहि प्रकारची प्रतिक्रिया अनुस्यूत नव्हती. पु. ल. देशपांडे किंवा चिं. य. मराठे यांच्यासारखे नाटककार जेव्हां स्वतंत्रपणें लिहूं लागले, आणि ज्या काळांत वि. वा. शिरवाडकरांनीं 'दुसरा पेशवा' सारखीं स्वतंत्र नाटकें लिहिलीं त्या काळांतहि मधल्या निष्क्रियतेच्या अंतरामुळें आणि त्यानंतर निर्माण झालेल्या व्यवसायविषयक चैतन्यामुळें कोणत्याहि प्रकारच्या तीव्र प्रतिक्रियेची प्रेरणा कार्यक्षम राहणें संभवत नव्हतें. पु. ल. देशपांड्यांसारखा हरहुन्नरी नाटककार तर श्रद्धेनें 'नाट्यनिकेतन'च्या लोकाश्रित रंगमंचावर वावरला, जुन्या पठडींतल्या चिंतामणराव कोल्हटकरांसारख्या नटदिग्दर्शकाकडून त्यानें रंगभूमीच्या तंत्राचे धडे घेतले; मात्र पुढें हा सगळा परंपरानिष्ठ रंगभूमीचा अनुभव आत्मसात् करून स्वतंत्र नाटक लिहिलें तें नव्या दिशा दाखविणारें. देशपांड्यांच्या आधीच्या मधल्या पिढीच्या नाटककारांनीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत वास्तवतेचें समाधान देणाऱ्या कृती निर्माण केल्या, त्यामुळें त्यांच्यानंतरच्या तेंडुलकर, कानेटकर व गो. नी. दांडेकर आदि नाटककारांना प्रचलित समाजस्थितीच्या वास्तव दर्शनाचें मूल्य रंगभूमीवर प्रस्थापित करण्यासाठीं जिवाचा वेगळा आटापिटा करावा लागला नाहीं. 'छापील संसार' कर्ते शं. गो. साठे हे तर रूढ विनोदी नाट्यपरंपरेला जवळचे; 'स्वप्नीचें हें धन', 'पहाटेची चाहूल' आणि 'ससा आणि कासव' या आपल्या अलीकडच्या नाटकांत त्यांनीं आपल्या व्यक्तिमत्वाचे वेगळे पैलू दाखविले हें जरी खरें असलें तरी ही नाट्यनिर्मिती पूर्वसूरींबद्दलच्या भयंकर असमाधानांतून, प्रेषिताच्या भूमिकेंतून झालेली नाहीं. उलट आजच्या या अत्यंत प्रातिनिधिक अशा नवनाट्यकारांत वर उल्लेखिलेली, रूढ चौकटीला बाह्यतः धक्का लागूं न देतां आशयाचीं व तदानुषंगिक तंत्राचीं नवीं परिमाणें निर्माण करण्याची, शक्ति दिसते.

खरें म्हणजे इब्सेनवादाच्या मृगजळाचा मराठी रंगभूमीनें जो पाठलाग केला त्याबद्दल प्रा. कुळकर्ण्यांनीं जें मार्मिक विवेचन केलेलें आहे त्यावरून क्रांतिकारक व युगप्रवर्तक नाट्यनिर्मिती सुखासुखीं होत नाहीं या सत्याची त्यांना पूर्ण जाणीव दिसते. 'अ डॉल्स हाउस,' 'हेडा गाब्लर', 'द वाइल्ड डक' इ० महान् कलाकृती निर्माण करण्यापूर्वीं इब्सेननें अनेक अयशस्वी नाटकें लिहिलेलीं होतीं हें सर्वश्रुतच आहे. तो जर रंगभूमीचा पूर्वानियोजित प्रेषित होता असें समजायचें तर त्याचें पहिलेंच नाटक सर्वगुणसंपन्न आणि भावी नाटककारांना मार्गदर्शक असें उतरावयास हवें होतें. या संदर्भांत 'नाट्यमन्वन्तर' या संस्थेनें मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळांत जें कांहीं कार्य केलें त्याच्या मूल्यमापनांत त्या संस्थेच्या प्रवक्त्यांचा थोडाबहुत अतिरेक होत आहे असें मला वाटतें. प्रथमतः इब्सेनचें एखादें नाटक रंगमंचावर आणण्याऐवजीं या संस्थेनें यॉर्नसनच्या 'द गॉन्टलेट'चा कै. वर्तकांनीं केलेला 'आंधळ्यांची शाळा' हा अनुवाद सादर केला. हें नाटक पुरोगामी इब्सेनचें होतें कीं त्याच्या प्रतिगामी प्रतिस्पर्ध्याचें, हा मुद्दा माझ्या दृष्टीनें महत्त्वाचा नाहीं. आपल्याला या ठिकाणीं विचार

प्रस्तुत आहे तो असा कीं यापूर्वींच्या नाटकांतून समर्थपणें व्यक्त न झालेला असा एखादा आशय नव्या शैलींत प्रेक्षकांपुढें ठेवण्याच्या इच्छेंतून हें नाटक जन्माला आलें, कीं चित्रपटांच्या प्रभावामुळें नव्यानें पुढें आलेली लांबीच्या संक्षेपाची, वा अस्तंगत झालेल्या नाटकमंडळ्यांनीं माजवलेल्या संगीताच्या बंडाच्या उच्चाटनाची, किंवा तत्सम गरज भागविण्याच्या निकडींतून? याचें उत्तर देतांना संदिग्धतेचाच आश्रय घ्यावा लागेल. खुद्द 'आंधळ्याची शाळा' हें नाटक आज पाहिलें कीं 'नाट्यमन्वन्तर'च्या आज कार्यक्षम असलेल्या कलावंतांना या नाटकाचें एवढें आकर्षण अजूनहि वाटतें याचें कारण त्यांतील, तरुण पिढीचे प्रश्न उकलूं पाहणाऱ्या प्रौढांचा पूर्वाश्रमींच्या अनुभवांविषयींचा हळवा nostalgia हा प्रस्तुत कलावंतांच्या आपल्या कारकीर्दीच्या सोनेरी कालखंडाबद्दलच्या nostalgia शीं मिळताजुळता आहे असाच एक खट्याळ परंतु रास्त तर्क करावा लागतो. देवलांच्या 'शारदे'नंतर मराठी रंगभूमीवरून क्रमाक्रमानें गहाळ झालेली वास्तवता तिच्या दारीं पुन्हा आणून सोडण्याच्या प्रयत्नाच्या संदर्भात 'नाट्यमन्वन्तर'च्या कार्याची योग्यायोग्यता जी काय असेल ती असो; या कार्याच्या ऐतिहासिकतेला मात्र फार मोठ्या मर्यादा आहेत हें मान्य केलेंच पाहिजे. काणेकर, काळे व आळतेकर या तिच्या प्रवर्तकांनीं नाट्यलेखन, नाट्यसमीक्षा व नाट्यविचार आणि नाट्यशिक्षण या क्षेत्रांत आपापलें कार्य चालू ठेवलें यांत शंकाच नाहीं, परंतु त्याचें स्वरूप फुटीर व विस्कळीत होतें; त्याला संघटनाची शक्ति कधींच लाभली नाहीं. सुमारें एक तपापूर्वी काणेकरांचें 'फांस' हें नवनाट्य के. नारायण काळे व लीला चिटणीस यांच्या सहकार्यानें प्रयोजित झालें. त्याला लोकाश्रय आज कदाचित् जास्त मिळाला असता, परंतु प्रायोगिक रंगभूमीचें स्थान त्या काळीं अस्थिर होतें (तेंडुलकर-कानेटकरांचीं नाटकें प्रकाशांत यायचीं होतीं आणि नाना जोगांची उपेक्षा चालू होती); त्यामुळें 'फांस' हा 'नाट्यमन्वतर'च्या स्मृतीच्या सांकळलेल्या व अकर्तेपणाचा तवंग चढलेल्या जलाशयावरील एक क्षीण बुडबुडा ठरला. अर्थात् यानंतरच्या काळांत बदलत्या परिस्थितीची वाट न पाहतां काळे, काणेकर व सौ. चिटणीस यांनीं रंगभूमीवरील आपलें कार्य आपापल्या परीनें चालू ठेवलें ही वस्तुस्थिति या इतिहासांत नमूद केलीच पाहिजे.

या ठिकाणींच, प्रा. कुळकर्ण्यांनीं मांडलेल्या दोन विचारप्रणालींचा थोडा ऊहापोह करणें प्राप्त आहे. नाटक आणि रंगभूमि यांचा अविभाज्य व परस्परपूरक संबंध आहे असें म्हणण्यांत ते कोणत्याहि प्रकारचा तात्त्विक विपर्यास करीत नाहींत. परंतु या मुद्द्याचा थोडा जास्त खल केला पाहिजे असें मला वाटतें. 'रंगभूमि' या संज्ञेनें येथें खालील गोष्टी व्यापल्या जाव्यात: विशिष्ट देशाच्या वा भाषेच्या व्यावसायिक रंगभूमीची परिस्थिति; त्यांतील नाट्यगृहांची रचना व संख्या; निर्माता, नट वा लेखक यांपैकीं एखाद्या घटकाचें किंवा दोनतीन घटकांच्या युतीचें प्राबल्य आणि कथा, काव्य, कादंबरी इ. इतर वाङ्मयप्रकाराशीं असलेलें नाटकाचें नातें. पूर्वापार कालापासून विशिष्ट

प्रकारची आणि विशिष्ट शैलींतील नाटकें हीं विशिष्ट धर्तीच्या रंगमंचावर प्रयोजित होण्यासाठींच लिहिलीं गेलेलीं आहेत. परंतु याचा अर्थ असा नव्हे कीं नव्या प्रकारच्या नाट्यलेखनाला नवा रंगमंच नेहमींच लाभलेला आहे. कधीं असा रंगमंच व अशीं नाट्यगृहें उपलब्ध नसतांनासुद्धां प्रतिभावंत नाटककारांचे नवनवे उन्मेष सुसंगतपणें प्रगट झालेले आहेत. वर बर्नार्ड शॉचें जें आत्मगत उद्‌धृत केलें तें या परिस्थितीचें निदर्शक आहे. इब्सेननेंसुद्धां जो नवेपणा दाखविला त्यांत नाट्यकृतीच्या अंतरंगांतील काव्यात्मतेचा भाग सर्वार्थानें नूतन होता; तत्कालीन रंगमंचरचना बदलून टाकण्याचें प्रयोजन त्याला वाटलें नाहीं. कांहीं वेळेला तर नवनाट्यरचना व रंगमंचाची क्रांतिकारक पुनर्रचना ह्या दोन कार्यांची समान्तर प्रगति होतांना आपल्याला दिसते. नाट्यरचनेचें तंत्र व प्रयोगाचें यंत्रसिद्ध स्वरूप हीं जणुं एकमेकांना अप्रत्यक्षपणें, पर्यायानें घडवीत असतात. ओ'नीलपासून तों आर्थर मिलरपर्यंत व त्यानंतर आजतागायत अमेरिकन नाटकाची जी प्रगति झाली तिच्याबरोबरच, कधीं प्रयोगाआधीं जाणीवपूर्वक तर कधीं प्रयोगानंतर प्रभावाद्वारें, प्रयोगतंत्राची व रंगमंचाच्या वास्तुशास्त्राची प्रगति झालेली आहे. चेकॉव्ह व स्टॅनिस्लावस्की या रशियन नाटककाराचें व निर्मात्याचें उदाहरण घेतलें तर आपल्याला असें दिसतें कीं रंगभूमीला नैसर्गिकतेकडे (naturalism) नेण्याच्या मिषानें दोघे एकाच कालखंडांत परस्परपूरक कार्य करीत होते. कित्येकदां नाट्यगृहाच्या वास्तुशास्त्रांत योजिलेले क्रांतिकारक बदल अशा थराला जातात कीं सुश्लिष्ट आणि प्रभावी प्रयोग प्रेक्षकांपुढें सादर करण्याचा हेतूच असफल होतो. अगदीं पाठल्या रांगेंतील प्रेक्षकालासुद्धां रंगमंचावरील नटांची हालचाल जवळची वाटावी या हेतूनें इंग्लंडांत चिचस्टर फेस्टिवलसाठीं गतवर्षी जें नाट्यगृह बांधलें गेलें त्यांत रंगमंचाला अर्धेंअधिक वेढून टाकणारें प्रेक्षागार आहे. परिणामीं कित्येकदां विशिष्ट नट प्रेक्षकवर्गाच्या एका भागाकडे पाठ करून उभे राहतात वा बसतात असा टीकाकारांचा आक्षेप आहे. आणि या वैगुण्याचा दोन वर्षें अनुभव घेतलेल्या समीक्षकांनीं तर असें सुचविलें आहे कीं या अनावृत्त आणि प्रेक्षकसंवेष्टित रंगमंचावर शेक्सपियरच्या नाटकांपेक्षां बॉक्स सेटवर एरवीं केलीं जाणारीं, वास्तववादी, सामाजिक नाटकेंच जास्त शोभून दिसतील!

व्यावसायिक रंगभूमीच्या परिस्थितीचा नाटक या वाङ्मयप्रकाराच्या प्रगतीशीं जो संबंध असतो त्याच्या स्वरूपाचा अभ्यास करतांना आधुनिक ब्रिटिश रंगभूमीचें उदाहरण वावगें ठरणार नाहीं. आज व्यावसायिक दृष्ट्या मराठी रंगभूमि मागासलेलीच आहे; त्यामुळें प्रायोगिक रंगभूमि नवनव्या प्रकारच्या नाट्यलेखनाला ज्या पद्धतीनें व जितक्या प्रमाणांत हातभार लावूं शकेल तितकी व्यावसायिक रंगभूमि स्वभावतःच लावूं शकणार नाहीं. परंतु ज्या इंग्लंडांत नवनाट्याचे प्रयोगसुद्धां आपल्या अर्थानें व्यावसायिक असलेल्या रंगभूमीवर केले जातात त्या इंग्लंडांतील स्थिति काय आहे? गेल्या शतकाच्या अखेरीला नट, निर्माते आणि नाट्यगृहांचे मालक वा मॅनेजर (actor-manager) अशी दुहेरी भूमिका स्वीकारणारे आयर्व्हिंगसारखे पुरुष

होते. खुद्द शॉनेंसुद्धां त्यांना डोळ्यांपुढें ठेवून नाटकें लिहिलीं—मात्र शॉचीं नाटकें आयर्व्हिगनें नव्हे तर ग्रॅनव्हिल बार्करनें, तीन वर्षांत अकरा या प्रमाणांत, प्रयोजित केलीं. दुसऱ्या महायुद्धानंतर ॲक्टर-मॅनेजरचा अवशेषसुद्धां ब्रिटिश रंगभूमीवर राहिला नाहीं; उलट पैसे गुंतविणारा मॅनेजर हा नवा नमुना पुढें येऊं लागला. या धंद्यांतील केंद्रीकरण आज अतिरेकाला गेलेलें आहे; इतकें कीं इंग्लंडांतील प्रमुख व्यावसायिक नाट्यगृहांपैकीं ७५ टक्के एका कंपनीच्या मालकीचीं आहेत! इतर व्यावसायिक निर्मात्यांना हीं भाड्यानें घ्यायचीं म्हणजे दर आठवड्याच्या तिकिट-विक्रीवरील कमाईचे ३० ते ४० टक्के द्यावे लागतात. एकच सेट व दहा नट असलेल्या नाटकाला प्रयोजित करण्याचा इंग्लंडांतील आजचा खर्च ७०,००० रुपये आहे. याचा अर्थ असा कीं दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या आठवड्यापर्यंत दर खेळास वरच्या दराच्या ६० टक्के तिकिटा संपत नसतील तर नाटक निकालांत काढावें लागतें. त्यामुळें नाट्यगृहाच्या खरेदींत पैसे गुंतवावयास भांडवलदार जितके तयार असतात तितके नाट्यप्रयोगांत गुंतवावयास तयार नसतात. शिवाय नाट्यप्रयोगांत पैसे गुंतविणारे निर्माते सुद्धां सुप्रसिद्ध नटांना घेऊनच प्रयोग सादर करतात व या नटांच्या चाहत्यांना पसंत पडतील अशा भूमिका असलेलें आणि लोकप्रिय होईलसें वाटणारेंच नाटक प्रयोगासाठीं निवडतात!

अशा व्यावसायिक रंगभूमीवरील प्रयोगशील नाट्यलेखनाच्या प्रगतीला प्रचंड मर्यादा असणार हें उघडच आहे. मग नवनाट्य रंगमंचावर आणण्याचें अवतारकार्य कोण करीत आहेत? या प्रश्नाला उत्तर देतांना एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती अशी कीं, युद्धकाळांत व त्यापूर्वी ब्रिटिश रंगभूमीवर नटाला जें अव्वाच्या सव्वा महत्त्व प्राप्त झालें होतें (उदा. लॉरेन्स ऑलिव्हिए, राल्फ रिचर्डसन, इ.) तें १९५६ सालच्या सुमारास कमी व्हावयास लागून नाटककाराचें स्थान पुन्हा नव्यानें प्रस्थापित झालें. या क्रांतीचा जन्म युद्धकालांतच इ. मार्टिन ब्राउन या नाट्यदिग्दर्शकाच्या देखरेखीखालीं झाला होता. सरकारतर्फे कला व संगीत यांना उत्तेजन देण्यासाठीं CEMA नांवाची जी संस्था १९४० सालीं स्थापन झाली होती तिच्या वतीनें सैनिकांचें मनोरंजन करणाऱ्या फिरत्या नाटकमंडळ्यांत ब्राउन यांची संस्था होती. या फिरतीवर असतांनाच त्यांना कांहीं नवोदित काव्यनाट्यकारांचा शोध लागला, आणि युद्धसमाप्तीनंतर काव्यनाट्यप्रयोगांची एक संघटित चळवळ उभारण्याच्या कामांत त्यांनीं पुढाकार घेतला व एलियट, फ्राय, रोनाल्ड डंकन, ॲन रिडलर आदींचें काव्यनाट्य ब्रिटिश रंगभूमीवर रूढ केलें. याचा परिणाम असा झाला कीं ऑलिव्हिए, गीलगुड, गिनेस यांसारखे अव्वल दर्जाचे नट एलियट व फ्राय यांच्या नाटकांतून दिसूं लागले व तीं लोकप्रिय करण्यास त्यांनीं मोठा हातभार लावला. (बालगंधर्व व खाडिलकर यांच्या परस्पर-प्रभावाची स्थिति कशी नेमकी उलट होती!)

नाटककाराचें स्थान याहिपेक्षां जास्त स्थिर केलें तें १९५६ सालीं स्थापन

झालेल्या 'इंग्लिश स्टेज कंपनी'नें. लंडनमधल्या रॉयल कोर्ट नाट्यगृहांत, जॉर्ज डिव्हाइन या ओल्ड व्हिकमधून गाजलेल्या दिग्दर्शकाच्या नेतृत्वाखालीं या कंपनीनें जॉन ऑसबर्न, जॉन आर्डेन, एन्. एफ्. सिंपसन, अर्नोल्ड वेस्कर इ. नाटककारांचीं पूर्णपणें नव्या आशयाचीं व नव्या तंत्राचीं दर्जेदार नाटकें सादर केलीं. या कंपनीला ऑर्ट्स् कौन्सिल (CEMA चें युद्धोत्तर नामाभिधान) तर्फे प्रतिवर्षी चढत्या श्रेणीनें मदत मिळते आहे. मात्र अजूनहि तिची आर्थिक परिस्थिति चांगली नाहीं. उपरिनिर्दिष्ट नाटककारांच्या पहिल्यावहिल्या कृती रंगमंचावर आणण्याच्या कामांत तिला दीड लाख रुपये नुकसान झालें! फक्त जॉन ऑसबर्नच्या नाटकांचे हक्क इतरत्र विकून या कंपनीला गेल्या सहा वर्षांत सात लाखांपेक्षां जास्त कमाई झालेली आहे. या कंपनी-इतक्याच हिरीरीनें प्रयोगशील नाटककारांच्या कृती मर्यादित परंतु सुजाण प्रेक्षकवर्गापुढें आणावयाचें कार्य थिएटर वर्कशॉप या संस्थेतर्फे जोन लिटलवुड या निर्मातीनें चालविलेलें आहे. ब्रेन्डन बेहॅन व शीला डेलाने यांचीं नाटकें या संस्थेनें प्रचंड आर्थिक झीज सोसून रंगमंचावर आणलीं. येथें आणखी एक नमूद करण्यासारखी गोष्ट म्हणजे बेहॅनचें 'द होस्टेज' किंवा डेलानेचें 'अ टेस्ट ऑफ हनी' या नाटकांचें अंतिम स्वरूप तालमींतून, निर्मातीशीं केलेल्या विचारविनिमयांतून, म्हणजे प्रयोजित होण्याच्या प्रक्रियेंतून स्फुरलेल्या सुधारणा अंमलांत आणल्यावर निश्चित झालेलें आहे. याशिवाय आर्थिक उलाढालींचें केंद्र म्हणून सुप्रसिद्ध असलेल्या लंडनच्या 'सिटी' या विभागांत देणग्या गोळा करून बर्नार्ड माइल्स या नटनिर्मात्यानें बांधलेलें 'द मर्मेड' हें नाट्यगृह व फ्रॅन्क हाउजर या निर्मात्याच्या देखरेखीखालीं चाललेलें ऑक्सफर्ड प्लेहाउस (याचा एक संच कांहीं वर्षांपूर्वी पुण्यामुंबईत प्रयोग करून गेला होता) या दोन संस्थांच्या रंगमंचावरसुद्धां नवीं नाटकें आवर्जून सादर केलीं जातात. कांहीं वर्षांपूर्वी स्ट्रॅटफर्डच्या रॉयल शेक्सपियर थिएटरची एक शाखा लंडनमधील आल्डविच नाट्यगृहांत मुक्कामाला ठेवण्यांत आली. पिटर हॉल या तरुण निर्मात्यानें या शाखेतर्फे नव्या, अभिजात नाटकांचे प्रयोग सातत्यानें सादर केलेले आहेत.

या सर्व संस्थांच्या बाबत दोन गोष्टी आपल्या रंगभूमीच्या संदर्भात प्रामुख्यानें लक्षांत ठेवावयास हव्या : एक म्हणजे त्यांना मिळणारें आर्ट्स् कौन्सिलचें आर्थिक पाठबळ—हें युरोपीय सरकारें आपापल्या देशांतील रंगभूमीला देत असलेल्या द्रव्य-साहाय्याच्या मानानें अतिशय अपुरें असूनहि त्यामुळें या संस्था जगण्याची आशा बाळगूं शकतात; शिवाय तें प्रतिवर्षी चढत्या श्रेणीनें दिलें जातें. विशेष म्हणजे वेस्कर, डेलाने, इ. नाटककारांना आर्ट्स् कौन्सिलनें रु. ४०,००० ते ७०,००० पर्यंतच्या एकरकमी शिष्यवृत्त्याहि दिलेल्या आहेत. (गेल्या दहा वर्षांत २७ नाटककारांना अशा रकमा मिळाल्या.) दुसरी गोष्ट अशी कीं यांतील कांहीं नाटककारांचें नांव जास्त विस्तृत अशा व्यावसायिक रंगभूमीवर झालेलें आहे; त्यामुळें त्यांचीं नाटकें जास्त प्रेक्षकांपुढें चालूं शकतात व त्यांना आर्थिक स्थैर्य लाभतें. थोडक्यांत म्हणजे उपरिनिर्दिष्ट पांच

संस्था या नवनाट्याच्या प्रयोगशाळाच समजल्या पाहिजेत. यांपैकीं इंग्लिश स्टेज कंपनीकडे दर वर्षीं हजारएक नव्या नाटकांचीं हस्तलिखितें पाठविलीं जातात. त्यांतील एखाददुसरें फार तर रंगमंचावर येईल; परंतु इतरांची पद्धतशीर समीक्षा होऊन लेखनगुण अंगीं असलेल्या होतकरू उमेदवारांना थोडेंबहुत मार्गदर्शनहि केलें जातें. इतक्या जाणीवपूर्व कार्याला वर वर्णन केलेली ही जी सुस्थिर पार्श्वभूमि लाभलेली आहे ती मराठी रंगभूमीला भविष्यकाळांत कधीं तरी लाभेल काय? राज्य सरकारच्या प्रेरणेनें जें ललितकलापीठ निर्माण होणार असल्याची वदंता आहे, तें स्थापन झालेंच तर ब्रिटनच्या आर्ट्स् कौन्सिलच्या धर्तीवर कार्य करील काय? आणि विशेष म्हणजे नाट्यलेखनाला व नाट्यनिर्मितीला राज्याश्रय मिळाल्यावर हळूहळू लोकाश्रयाचीसुद्धां निश्चिती होईल काय?

प्रा० कुळकर्ण्यांनीं पुरस्कृत केलेली दुसरी विचारप्रणाली आपल्या रंगभूमीला, किंबहुना आपल्या वाङ्मयविचारालाहि सर्वस्वी नवी आहे; ती म्हणजे पाश्चात्य नाटकांच्या रूपान्तरांऐवजीं त्यांचे निखळ अनुवाद मूळाबरहुकूम रंगमंचावर येण्याची आवश्यकता. हा पुरस्कार करतांना केवळ सोयीसाठीं पाश्चात्य नाटकांचीं रूपान्तरें करण्याचा सपाटा लावणाऱ्या मराठी रंगभूमीचा त्यांनीं केलेला निषेध, त्याचप्रमाणें अशा रूपान्तरांच्या धेडगुजरीपणाबद्दल त्यांनीं व्यक्त केलेलें तीव्र असमाधान, हीं दोन्हीं रास्त आहेत. मात्र स्वच्छ अनुवादांचे प्रयोग केवळ मर्यादित प्रेक्षकवर्गापुढें प्रायोगिक रंगमंचावरच सादर करणें शक्य आहे हें या संदर्भांत श्री. काळ्यांनीं केलेलें वस्तुस्थितीचें निदानहि निर्दोष आहे. माझ्यापुढें प्रश्न असा आहे: कीं 'शाकुंतला'चा पाश्चात्य रंगभूमीवरील प्रयोग व टेनेसी विल्यम्सच्या एखाद्या नाटकाचा मराठी रंगभूमीवरील प्रयोग यांची तुलना एका विशिष्ट मर्यादेपुढें होऊं शकेल काय? भारत आणि युरोपअमेरिका यांच्या सामाजिक परिस्थितींतील भेदाचें एक महत्त्वाचें लक्षण असें आहे कीं जॉन व मेरी कपडे कसे करतात, कसे बोलतात, चालतात व वागतात याची आम्हां भारतीयांना जेवढी प्रातिनिधिक कल्पना आहे तेवढी भारतीयांच्या तत्सम आविष्कारांची पाश्चात्यांना नाहीं. त्यामुळें फॉर्स्टरच्या कादंबरीवर आधारलेल्या शांता रामरावलिखित 'अ पॅसेज टु इंडिया' या नाटकाच्या विलायती रंगमंचावरील प्रयोगांत प्रोफेसर नारायण गोडबोल्यांच्या भूमिकेंतील नट चक्क मद्रासी कपडे घालून येतो तेव्हां तेथील प्रेक्षकवर्गाला कांहींच वावगें वाटत नाहीं; कारण तो या बाबतींत अज्ञ आहे. आज मॉस्को, पीकिंग वा न्यूयॉर्क येथें अभिजात संस्कृत नाटकांचीं एतद्देशीय भाषांतील रूपान्तरें रंगमंचावर येतात; त्यांत नेपथ्य, रंगभूषा व अभिनय यांतील तपशिलाच्या दृष्टीनें चुका झाल्या तर त्या ओळखण्याइतका भारतपरिचय त्या त्या शहरांतील रशियन, चिनी वा अमेरिकन प्रेक्षकाला आहे काय? उलट आमचे भालबा केळकर वा विजया खोटे वा आत्माराम भेंडे सर्व प्रकारच्या साहेबी पोशाखांत, रंगभूषेंत व आविर्भावांत, स्वतःचें हंसें न करून घेतां, मराठी प्रेक्षकवर्गापुढें वावरूं शकतील काय? यांतहि

नाटकानाटकांत व पुरुषनट व नव्या यांत फरक करावा लागेल. किंग लियर किंवा शायलॉकचें सोंग, हॅम्लेटचा पोशाख किंवा बेकेटच्या नाटकांतील क्राफ्ट या वृद्धाचें सम्यक् दर्शन या आपल्या नटांच्या हातांतल्या गोष्टी आहेत पण ज्युलियस सीझरसारख्या ऐतिहासिक नाटकांत त्यांच्या काळ्या कातडीचीच अडचण प्रथम येईल. 'उमाजी नाईक' या नाटकांतला कॅप्टन मॅकिंटॉश ही आपल्या रंगभूमीवरील सर्वांत प्रातिनिधिक साहेबी भूमिका होय; ती जितपत वास्तव वाटते तितकेंच इतर पाश्चात्य भूमिकांचें मूळाबरहुकूम अनुकरण वास्तव वाटेल. मध्यंतरीं 'रंगायन'नें योनेस्कोच्या 'द चेअर्स'चा अनुवाद सादर केला; त्यांतील म्हाताऱ्या स्त्रीचें स्वरूप महाराष्ट्रीयच होतें कीं नाहीं? वास्तविक 'रंगायन'च्या प्रायोगिक रंगमंचावर प्रा. कुळकर्ण्यांची सूचना संमलांत आणावयास हरकत नव्हती; परंतु ती तशी सुलभपणें आणतां आली असती का? कदाचित् प्रयोगक्षमतेचे हे सारेच प्रश्न मामुली वाटतील; परंतु श्री. काळ्यांनीं त्यांच्या कक्षा सूचित करून प्रा. कुळकर्ण्यांच्या विचारसरणीला थोडी मुरड घातलेली आहे.

केवळ वाङ्मयापुरतेंच बोलावयाचें झालें तर ज्या वाचकवर्गासाठीं हीं भाषांतरें प्रकाशित करावयाचीं तो त्या त्या कृति मूळ इंग्रजींत न वाचणारा असावयास हवा हें एक पथ्य आणि अनुवादांत रसभंग कोठेंहि होऊं नये हें दुसरें पथ्य लक्षांत घ्यावें लागेल. जेव्हां इब्सेन किंवा चेकॉव्हचा इंग्रजींत अनुवाद होतो आणि जेव्हां ह. अनुवाद प्रयोजित होतो तेव्हां त्यांच्या नाट्यकृतींपाठील संस्कृतींत फार मोठें स्थित्यंतर संभवत नाहीं. त्यामुळें 'हेडा गाब्लर' किंवा 'अंकल व्हान्या' वाचतांना अगर रंगमंचावर पाहतांना इंग्रज वा अमेरिकन प्रेक्षक आपल्याला थोड्याफार परिचित असलेल्या समाजदर्शनाचाच आस्वाद घेत असतो. आपण हीं नाटकें वाचतों तीं मूळ नॉर्वेजियन वा रशियन भाषेंतून नव्हे, तर जिचे आपल्या संवेदनांवर व जाणिवांवर पिढ्यान् पिढ्या संस्कार झालेले आहेत अशा इंग्रजी भाषेंतून. याचाच अर्थ असा कीं आपण जन्मानें व भाषेनें इंग्रज असलेल्या वाचकाच्या चष्म्यांतूनच या नाटकांकडे पहत असतों; आणि त्याचा आणि आपला समाज भिन्न असला तरी वाङ्मयाच्या माध्यमांतूनच आपल्याला त्या समाजाच्या स्वरूपाचें आकलन झालेलें आहे—एकाअर्थीं इंग्रजी भाषेचे व साहित्याचे संस्कार झालेले असे हे आम्हीं विचारवंत या इंग्रज समाजाचे एवढ्यापुरते तरी घटक नाहीं काय? अनुवाद करावयाचे आहेत ते या घटकासाठीं नव्हेत तर इंग्रजी भाषा न जाणणाऱ्या वाचकवर्गासाठीं; आणि त्यांना रूपान्तरें सादर करण्यांत मूळावर खरोखरच अन्याय केला जाईल. मात्र जे प्रेक्षक जाणीवपूर्वक साहेबी पोषाखांतल्या महाराष्ट्रीय नटनटींना मूळ भूमिकांतील हाडामांसाच्या गोऱ्या व्यक्ती मानावयास तयार नाहींत त्यांच्यापुढें मूळाबरहुकूम केवळ अनुवाद सादर करणें हाहि तशाच प्रकारचा आणि तितकाच मोठा अन्याय आहे. यामुळें मला असें वाटतें कीं या बाबतींत इष्ट काय हें ठरविणें प्रत्यक्ष प्रयोग केल्याशिवाय, चुकतमाकत धडे घेतल्याशिवाय, शक्य नाहीं. याबाबत तूर्त कांहींहि ठोकताळे मांडतां

येणें शक्य नाहीं; मात्र क्वचित् ढोबळ रीत्या ज्याला प्रतीकात्मक किंवा केवलरूपवादी म्हणतां येईल, आणि ज्याचा आजच्या न-नाट्यांत (ॲन्टी–थिएटर) अंतर्भाव होतो, अशा प्रकारचें नाट्य मूळाबरहुकूम रंगभूमीवर आणणें शक्य आहे. बबन प्रभू यांनी केलेला सॅम्युअल बेकेटच्या 'क्रॅप्ट्स् लास्ट टेप' या एकांकिकेचा व शं. ना. नवरे यांनीं केलेला एडवर्ड आल्बीच्या 'द झू स्टोरी'चा अनुवाद आत्माराम भेंडे यांनीं बव्हंशीं याच पद्धतीनें प्रयोजित केला. अर्थात् या दोन्ही एकांकिकांत स्त्रीपात्र नसल्यामुळें वेषभूषेचे प्रश्न फारसे बिकट ठरत नाहींत हें लक्षांत घेतलें पाहिजे; शिवाय त्यांतील व्यक्तिदर्शनाला देशाचें, रीतिरिवाजाचें बंधन नाहीं (आणि म्हणूनच ती केवलरूपवादी—abstract—ठरते).

मला स्वतःला मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीनें जो प्रश्न या संदर्भात जास्त महत्त्वाचा वाटतो त्याचा सूतोवाच मीं वर उल्लेखिलेल्या 'रंगायन'च्या परिसंवादांत केलेला होता. त्याची पार्श्वभूमि अशी : मराठींतील आधुनिक नाटक ज्या टप्प्यापर्यंत आज पोंचलें आहे तो टप्पा आणि पाश्चात्य नवनाट्याचा अत्याधुनिक टप्पा यांत फार मोठें अंतर आहे. ज्यांना आपल्या नाट्यनिर्मितीला पूरक ठरणाऱ्या पाश्चात्य नाट्याचा मागोवा घ्यावयाचा आहे त्यांनीं हें अंतर जाणीवपूर्वक भरून काढण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. या चळवळीला प्रेक्षकवर्गाच्या दृष्टीनें फार महत्त्व आहे. तेंडुलकरांचें 'माणूस नांवाचें बेट' पाहूनहि जो प्रेक्षकवर्ग थोडाबहुत अस्वस्थ होतो आणि बसल्या जागेवर चुळबूळ करतो तो आपल्या संदर्भात कितीहि प्रगल्भ मनोवृत्तीचा वाटला तरी योनेस्कोचें एखादें न-नाट्य त्याच्यासमोर सादर केलें जातें तेव्हां त्याच्या तोंडांत मारल्यासारखें होतें. न नाट्याचा हेतु प्रेक्षकाच्या मनांतील रूढ कल्पनांना धक्का देणें हा जरी असला तरी त्याला नवनाट्याचा कायमचा शत्रु बनविणें हा खास नव्हे. या दृष्टीनें इंडियन नॅशनल थिएटरनें आयोजिलेल्या नाट्यशिबिरातर्फे मर्यादित प्रेक्षकवर्गासमोर व निकटवर्ती अशा रंगमंचावर आत्माराम भेंडे यांनीं जे प्रयोग केले ते लक्षांत घेण्याजोगे आहेत. प्रथम त्यांनीं क्लिफर्ड ओडेट्स्च्या 'वेटिंग फॉर लेफ्टी' चा माधव मनोहरांनीं केलेला अनुवाद सादर केला. (हें रूपान्तर प्रामाणिक नाहीं असें म्हणतां येईल काय? आणि तें जर मूळच्या अमेरिकन संदर्भासकट प्रयोजित केलें असतें तर प्रेक्षकवर्ग ह्यांत कितपत समरस झाला असता?) त्यानंतर वर उल्लेखिलेल्या बेकेट व आल्बी यांच्या एकांकिकांचे सरल अनुवाद म्हणतां येतील अशा नाट्यकृती त्यांनीं रंगमंचावर आणल्या. यानंतर ते बबन प्रभू व शं. ना. नवरे यांनींच अनुवादिलेल्या योनेस्कोच्या दोन कृती (ज्यांतील एकीचें वृंदावन दंडवते यांनीं केलेलें रूपान्तर नंतर 'रंगायन'नें प्रयोजित केलें) प्रेक्षकांपुढें ठेवणार होते; परंतु हें कार्य अपुरेंच राहिलें.

युरोपियन व अमेरिकन नवनाट्याचा निःसंदिग्धपणें आस्वाद घेण्यास तत्पर असलेला प्रेक्षकवर्ग निर्माण करण्याचें कार्य अशाच प्रकारच्या, विशिष्ट काळ चालणाऱ्या चळवळींतूनच व्हायचें आहे. यासाठीं प्रथम टेनेसी विल्यम्स, आर्थर मिलर अगर

जॉन ऑसबर्न यांचीं वास्तववादी नाटकें, नंतर जॉन आर्डेन अगर रॉबर्ट बोल्ट यांचीं नवतंत्रात्मक नाटकें आणि हें सारें पचवून झाल्यावरच बेकेट, योनेस्को, जेने इत्यादिकांचें अतिनवनाट्य किंवा न-नाट्य पद्धतशीरपणें व क्रमाक्रमानें रंगमंचावर आणण्याचा या नव्या दमाच्या नटसंचांनीं प्रयत्न केला पाहिजे. याच्याच जोडीला जो नटसंच अत्याधुनिक नाट्य सादर करतो त्याला त्याच्या स्वरूपाची संपूर्ण जाण आहे कीं नाहीं हेंहि पहावयास हवें. मला आश्चर्य वाटतें आणि खेदहि होतो तो याचा कीं, अशा प्रकारच्या साहित्यिक अभ्यासाची आजच्या नवनाट्यनिर्मात्यांना जरुरी तरी वाटत नाहीं किंवा पुरेशा प्रमाणांत त्यांच्याकडून तो होत तरी नाहीं. मुंबईला वास्तव्य असतांना थिएटर युनिट या संस्थेतर्फे इब्राहिम अल्काझींसारख्या निर्मात्यानें जे नाट्यप्रयोग सादर केले त्यांत वर सुचविलेली सुसंबद्ध व गतिशील योजकता दिसत असे.

अल्काझींपासून मराठी नवनाट्याच्या उपासकांना आणखीहि एक गोष्ट शिकावयास हवी, आणि ती म्हणजे नवनाट्याचे प्रयोग करीत असतांना साहित्यांत प्रस्थापित झालेल्या अभिजात नाटकांच्या प्रयोगांकडेसुद्धां त्यांनीं लक्ष दिलें पाहिजे. अल्काझींनीं सार्त्र आणि आनुई यांच्या नाटकांबरोबरच मोलिएर व शेक्सपियर यांचींहि नाटकें रंगमंचावर आणलीं; लोर्का आणि बेकेट यांच्या कृतींप्रमाणें सोफोक्लीज व युरिपिडीज यांच्याहि प्राचीन नाट्याचे प्रयोग त्यांनीं सादर केले. यामुळें त्यांनीं प्रेक्षकांच्या जाणिवा समृद्ध करण्यांत विशेष यश मिळविलें असें म्हणतां येईल. आज 'शितू' किंवा 'दिनूच्या सासू राधाबाई' किंवा 'ससा आणि कासव' या नाटकांत सराईतपणें काम करणारा नटसंच 'शारदा' किंवा 'कीचकवध' नाटकांत कितपत सफाईनें काम करू शकेल? अभिजात कलाकृतींतील किंचित् अतिमानुष नायक व नायिका रंगविण्यास जरूर असलेलें अभिनयसामर्थ्य तुमच्या आमच्या उंचीचीं, आजच्या समाजांतील पात्रें तेवढीं साकार करून अंगीं बाणवितां येईल काय? मुळांतच आपल्या प्रायोगिक रंगभूमीला नाट्यशिक्षणाची बैठक नाहीं; त्यामुळें हा थिटेपणा बोकाळायला मदत होते. या संदर्भांत दाजी भाटवडेकर व आनंद पै यांनीं कांहीं वर्षांपूर्वी नव्या पद्धतीनें 'संगीत सौभद्र' बसविण्याचा जो प्रयत्न केला त्याची शिफारस करणें वाजवी ठरेल. हें सर्व कार्य प्रायोगिक रंगभूमीच्या पायाला शास्त्रशुद्धतेचें बळ प्राप्त करून देण्याच्या मोठ्या कार्याचा एक भाग आहे. नाटककार, प्रेक्षक व नटसंच या रंगभूमीच्या तिन्ही घटकांना तें उपयुक्त ठरणार आहे.

प्रा. कुळकर्णी आणि श्री. काळे यांनीं आजच्या एकांकिकेबाबत जो विश्वास व्यक्त केलेला आहे तो मात्र मला निराधार वाटतो. विशेषतः ज्या लेखकांचा प्रा. कुळकर्ण्यांनीं या संदर्भांत उल्लेख केलेला आहे त्यांतील एकदोघांकडून रंगभूमीच्या प्रगतीबाबत कांहीं विशेष अपेक्षा करणेंहि गैर ठरेल. परंतु हा प्रश्न विशिष्ट एकांकिका-कारांच्या नामनिर्देशाचा नाहीं. एकांकिका हा वाङ्मयप्रकार नाटकापेक्षां आजच्या

मराठी साहित्यांत जास्त जीवनदर्शी व प्रयोगक्षम ठरलेला आहे हें प्रा. कुळकर्ण्यांचें प्रतिपादन पटण्यासारखें नाहीं. तेंडुलकर व पु. ल. देशपांडे यांनीं लिहिलेल्या नाटकांत व एकांकिकांत वरील निकष लावून कितपत फरक करतां येईल? दुसरें असें कीं, आजच्या आघाडीच्या एकांकिकाकारांचें लेखनसुद्धां गेल्या कांहीं वर्षांत कितीसें सुसंगतपणें झालेलें आहे? फक्त रत्नाकर मतकरी यांनींच तेंडुलकरांच्या खालोखाल वैपुल्यानें व सातत्यानें एकांकिका लिहिल्या आहेत असें दिसतें; परंतु त्यांचे स्वतंत्र उन्मेष अजूनहि सावकाशीनेंच प्रगट होत आहेत. आजच्या मराठी एकांकिकेच्या सातत्याचा व गुणवत्तेचा मुद्दाहि मला येथें प्रामुख्यानें प्रस्तुत नाहीं. प्रा. कुळकर्णी आणि श्री. काळे यांचा एकांकिकांबद्दलचा उत्साह मला अतिरिक्त वाटतो याचें कारण हा संक्षिप्त व मर्यादित नाट्यप्रकार एखाद्या रंगभूमीचें प्रतिनिधित्व करूं शकत नाहीं असा माझा समज आहे. आजच्या पाश्चात्य रंगभूमीवर आल्बी, बेकेट, योनेस्को इत्यादिकांचीं लघुनाटकें सादर केलीं जात आहेत हें खरें; परंतु त्यांना एकांकिकांच्या सदरांत कोणी घालणार नाहीं, कारण लांबीनें त्या लहान असल्या तरी त्यांतील नाट्याचा आवाका व आशयाचें प्रक्षेपण मोठें आहे. अशा प्रकारचीं लघुनाटकें मराठीए कांकिकाकारांनीं लिहिलेलीं नाहींत. खुद्द उपरिनिर्दिष्ट नवनाटयकारांचें लेखन हेंसुद्धां आजच्या पाश्चात्य नाटयसाहित्याच्या विस्तृत दालनांतील ठळक विशेषांपैकीं एक आहे; त्यांतील एकमेव विशेष नाहीं. ऑसबर्न, वेस्कर, आनुई, सार्त्र, टेनेसी विल्यम्स आदि प्रचलित नाटककारांच्या नाटकांनीं आणि खुद्द या लघु-नाट्यलेखकांच्याच जास्त मोठ्या लांबीच्या नाट्यकृतींनीं या दालनाचा फार मोठा भाग भरून टाकलेला आहे. आजच्या पाश्चात्य नाट्यसाहित्याचें मूल्यमापन करतांना ज्याप्रमाणें या भागाकडेच आपल्याला दृष्टिक्षेप टाकावा लागेल त्याप्रमाणें मराठी नाट्यसाहित्याच्या प्रगतीचा आलेख काढतांना पु. ल. देशपांडे, तेंडुलकर, कानेटकर, बाळ कोल्हटकर, गो. नी. दांडेकर, साठे, नवरे, दारव्हेकर, विद्याधर गोखले, वसंत सबनीस, बबन प्रभू, इ०च्या बऱ्यावाईट, स्वतंत्र वा अनुवादित, परंतु मोठ्या आकाराच्याच नाट्यकृतींचा आपल्याला विचार करावा लागेल. आजच्या मराठी एकांकिकेनें नवनाटयाची पहिली प्रयोगशाळा म्हणूनसुद्धां फार महत्त्वाचें स्थान मिळविलेलें नाहीं. निदानपक्षीं एवढें तरी कबूल केलें पाहिजे कीं, अजून गंभीरपणें विचार करण्याइतकी तिची संख्यात्मक आणि गुणात्मक प्रगति सुसंगत व टसठशीत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर या एकांकिकांमध्यें नवनाटयाचा जर कोठें आभास होत असेल तर तो पाश्चात्य पूर्वसूरींनीं कांहीं वर्षांपूर्वी केलेल्या प्रयोगांचा एक क्षीण प्रतिध्वनि आहे असेंच दिसून येईल. अशी सर्वार्थानें नवनाटय म्हणतां येईल अशी एकांकिका पु. शि. रेग्यांच्या 'कालयवन'सारखी एखादीच पण तिलाहि लघुनाटयच म्हटलेलें योग्य. (आणि स्वतःला प्रगत समजणाऱ्या मराठी रंगभूमीनें या वटकेपर्यंत तरी तिचा प्रयोग सादर केलेला आहे काय?)

आजच्या नाट्यसमीक्षेच्या खालावलेल्या दर्जाकडे श्री. काळ्यांनीं बोट दाखविलें आहेच. परंतु या संदर्भांत मला असा आरोप करावयाचा आहे कीं, नवसाहित्याचा शोध घेणारे चोखंदळ समीक्षकच आपल्या रंगभूमीकडे पाठ फिरवून राहिलेले आहेत. आज कानेटकरांच्या ‘रायगडाला जेव्हां जाग येते’ या नाटकाला फार मोठ्या प्रमाणा-वरील व साहित्यिक पातळीवरील चर्चेचें भाग्य लाभलेलें आहे. परंतु हेंच भाग्य यापूर्वी ‘तुझें आहे तुजपाशीं’, ‘मधल्या भिंती’, ‘बाधा’, इ. नाटकांना किंवा गेल्या दहापंधरा वर्षांतील कोणत्याच प्रातिनिधिक नाटकाला कां लाभलेलें नाहीं? नवकथा व नवकाव्य यांच्या मानानें नवनाट्यानें फारशी प्रगति केली नाहीं हें खरें; परंतु प्रा० कुळकर्णी व त्यांच्या नंतरच्या पिढींतील साहित्यसमीक्षक नाट्यसाहित्याचें समालोचन करण्याच्या भानगडींत पडले नाहींत. या साहित्यिकांचा सहवास व त्यांच्याशीं होणारा विचारविनिमय हा नवनाट्य सादर करणाऱ्या नटसंचांना, ‘रंगायन’, आय. एन्. टी. सारख्या संस्थांना, हवा आहे व त्यांना उपकारक ठरणार आहे परंतु साहित्याशीं संबंध असलेल्या मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय यांच्यासारख्या संस्थांच्या छत्राखालींसुद्धां असल्या नाट्यविषयक वैचारिक देवघेवीचा योग नीटसा जुळून आलेला दिसत नाहीं. परिणामीं नाट्यशिक्षणाप्रमाणेंच नाट्यविचार हाहि मराठी रंगभूमीवर अजून बाल्यावस्थेंतच आहे. पाश्चात्य रंगभूमीला अशा विचार-मंथनाचें पाठबळ सतत लाभत आलेलें आहे आणि या प्रक्रियेंत विचारवंत नाटककार व समीक्षक यांच्याप्रमाणेंच निर्माते व नट हेहि सहभागी होत असतात. मला वाटें या संदर्भांत कोणालाहि आरोपीच्या पिंजऱ्यांत खेचण्याची जरुरी नाहीं; म साहित्यसमीक्षेला महत्वाचें स्थान देणाऱ्या नियतकालिकांनीं आणि रंगभूमीशीं प्रेक्षक या नात्यानें संबंध ठेवणाऱ्या निव्वळ कथाकाव्याच्या भाष्यकारांनीं या बाबतींत आपली जबाबदारी ओळखली पाहिजे. नाट्यविचाराच्या सर्वच पुरस्कर्त्यांनीं पाश्चात्य नाट्यसाहित्याचा व नाट्यसमीक्षेचा आवर्जून अभ्यास केला पाहिजे हें तर नव्यानें सांगावयास नकोच. मराठी रंगभूमीला वैचारिक अधिष्ठान प्राप्त करून देण्याचा प्रयत्न या मार्गानें झाला तर तिच्या परिसरांत आज प्रत्ययाला येणारी शबलता, संदिग्धता आणि दिशाहीनता नाहींशी होईल.

REFBK-0013128

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्वत्वमत.
अनुक्रम .... दि: ....
क्रमांक .... नों दि ....
93920