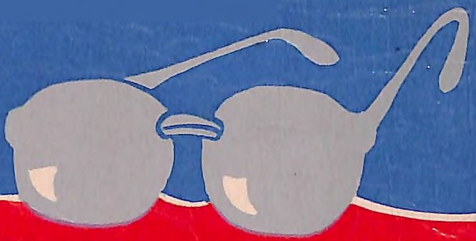
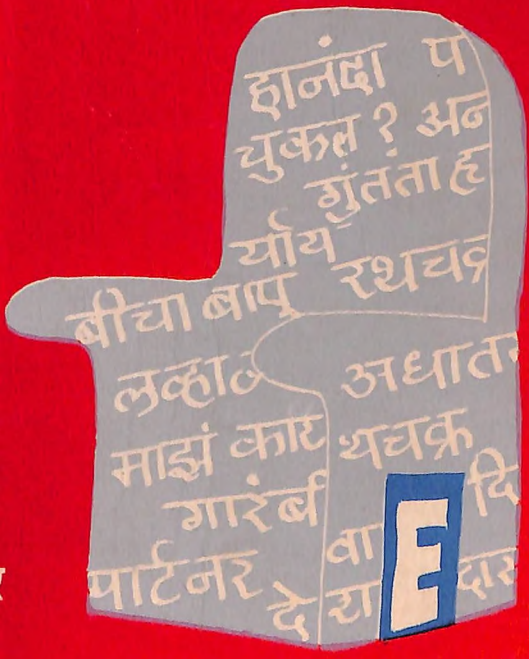
म. प्रं. सं. ठाणे.
विषय ललित
क्र. ३४५६



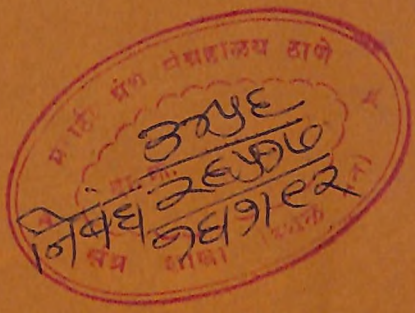
मराठी कादंबऱ्यांची रंगयात्रा



REFBK-0026517

डॉ. शुभदा खाडिलकर

संदर्भ
निबंध
३४५६
२६५१७
७४७१६२



मराठी कादंबऱ्यांची
रंगयात्रा

डॉ. (सौ.) शुभदा मुकुंद खाडिलकर
(के. जी. जोशी कला महाविद्यालय, ठाणे)

REFBK-0026517

मानसन्मान

।। मानसन्मान आठरावा ।।

●

मराठी कादंबऱ्यांची रंगयात्रा.
लेखिका : डॉ. सौ. शुभदा खाडिलकर.

●

© सर्व हक्क सुरक्षित.

●

मुखपृष्ठ :
सौ. मेधा गुळवणे.

●

प्रथम आवृत्ती :
श्री गणेश स्थापना शके १९१३.
११ सप्टेंबर १९९१.

●

मुद्रक :
अ. चि. रायरीकर,
स्वस्तिक मुद्रणालय,
४३९ शनिवार पेठ,
पुणे ४११ ०३०.

●

प्रकाशक :
रवींद्र कुलकर्णी,
मानसन्मान प्रकाशन,
४/४० चंद्रप्रकाश,
कर्वेरोड, पुणे ४११ ००४.

●

मूल्य : सत्तर रुपये.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

8 MAR 1992

16 OCT 1993

व

कै. द्वारकानाथ सदाशिव जोगळेकर

यांच्या स्मृतीस –

बीजरूपे कल्पवृक्ष
परिश्रमे रोवियला।
पुष्पफुले वहरला
नाही ज्यांनी देखियला ॥

त्या कै. ती. दामोदर वासुदेव खाडिलकर
व
कै. द्वारकानाथ सदाशिव जोगळेकर

यांच्या स्मृतीस –

मराठी कादंबऱ्यांची रंगयात्रा

म्हणजेच

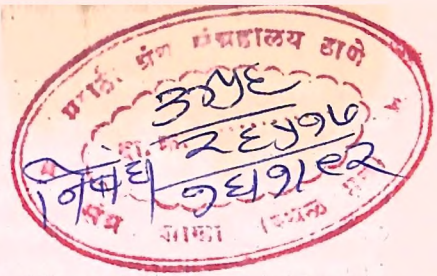
(मराठी वाङ्मयातील १९८२ पर्यंतच्या कादंबऱ्यांची
नाट्यरूपांतरे व त्यांची चिकित्सा)

मुंबई विद्यापीठाकडून मान्यता मिळालेला प्रबंध

डिसेंबर १९८६

मानसन्मान
प्रकाशन

पुणे



प्रस्तावना

'मराठी कादंबऱ्यांची रंगयात्रा' या शीर्षकाखाली डॉ. शुभदा खाडिलकर यांनी पी. एच्‌डी. पदवीसाठी एक प्रबंध तयार केलेला आहे. पहिले 'मनोगत' आणि अनुक्रमणिका यावरून त्यांचे विषयाचे आकलन सखोल आणि परिपक्व आहे असे दिसते. मनोगतामध्ये, कादंबरीचे नाटकात रूपांतर करताना, अगर होताना, जे तात्त्विक स्वरूपाचे प्रश्न उपस्थित होतात त्यांचा नेटका निर्देश आलेला आहे. हे स्वरूप अधिक रेखीव पद्धतीने अनुक्रमणिकेत मांडले गेले आहे. विषयाचे विवेचन नेहमीप्रमाणे स्थूलमानाने दोन विभागांत मांडले आहे. पहिल्या भागात कादंबरी व नाटक या दोन साहित्य-प्रकारांचा तांत्रिक दृष्टिकोनातून परामर्ष घेण्यात आलेला आहे. त्यात नाटक हा शुद्ध साहित्यप्रकार नसून तो एक संमिश्र, प्रयोगनिष्ठ प्रकार आहे याचे भान ठेवण्यात आले आहे. कादंबरी व नाटक यांच्या रूपबंधांचा तांत्रिक विचार तर येतोच. तो करताना या विषयावरील इंग्रजी, मराठी ग्रंथांचा योग्य उपयोग करण्यात आलेला आहे. अर्थात् प्रमाणग्रंथ कोणते आणि लोकप्रिय कोणते यासंबंधीचा साक्षेप कमी आढळतो. इंग्रजी साहित्य-परंपरेशी दीर्घ परिचय नसलेल्या मराठी अभ्यासकांना हा साक्षेपाचा अभाव टाळता येणे कठीण असते. त्याच बरोबर वृत्तपत्रातील समीक्षा-लेखनाचाही आधार अनेक ठिकाणी घेतला आहे. ग्रंथातील मते अगर युक्तिवाद आणि वृत्तपत्रीय समीक्षेतील अभिप्राय यांतही जो सामान्यतः गुणात्मक फरक असतो त्याचे भान ठेवणेही अगत्याचे असते. या प्रबंधातील प्रतिपादनाला वरील अभावामुळे बाधा येत नाही, याचे कारण आपल्या संशोधनाच्या दिशेसंबंधी आणि निष्कर्षांसंबंधी सौ. खाडिलकरांची ठाम भूमिका आहे आणि ती विषयाच्या उत्तम आकलनावर आधारलेली आहे. हा या प्रबंधाचा मोठा गुण मानावा लागेल. याची एक खूण अगदी सुरुवातीला सापडते. कादंबऱ्यांची नाटकांत रूपांतरे झाल्यानंतर त्यांचे गुणावगुण तपासणे हे तर क्रमप्राप्त आहेच. त्याबरोबर नाट्यरूपात आणि प्रकारात कालमानानुसार जी स्थित्यंतरे झाली त्याचाही साक्षेपी परामर्ष घेणे अगत्याचे ठरते. असा परामर्ष या प्रबंधाच्या ३ ऱ्या प्रकरणात घेतलेला आढळतो. अरिस्टॉटल, भरतमुनीपासून आजच्या न-नाट्यापर्यंतच्या नाट्यरूपाच्या स्थित्यंतराचा आलेख लेखिकेने घेतला आहे. तसेच दूरदर्शनवरील नाटक, आकाशवाणीवरील नाटक यांचाही या संदर्भात विचार केलेला आहे. अर्थात् हा विचार काहीशा धावत्या शैलीत आहे.

प्रबंधाच्या दुसऱ्या भागात प्रत्यक्ष-पातळीवरील विवेचन म्हणजे कादंबरीवरून रूपांतरित झालेल्या काही नाटकांचे सविस्तर विश्लेषण करण्यात आलेले आहे. ते करताना वेगवेगळ्या प्रकृतींच्या कादंबऱ्या, घटनाप्रधान, व्यक्तिरेखाप्रधान, मनोविश्लेषणात्मक, ऐतिहासिक, पौराणिक, तरल, काव्यात्मक इ. आणि त्यांची नाट्यरूपे तपासली आहेत. नाट्य या वाङ्मयप्रकाराचा संघर्ष हा जो आत्मा मानला जातो, तो या रूपांतरांतून कसा साकार होतो अगर होत नाही, याचे तपशीलात जाऊन विवेचन केले आहे. उपलब्ध नमुन्यांच्या आधारेच हे करावे लागत असल्याने ते कदाचित् अपुरे आणि नाट्याच्या सर्वांगाला स्पर्श न करणारे असे वाटण्याची शक्यता आहे. तरी अभ्यासिकेने तसे करण्याचा कसोशीने प्रयत्न केला आहे असे जाणवते. नाटकाचे सर्व प्रकार आणि रूपे यांचा साक्षेपी विचार त्यात प्रतिबिंबित झालेला आहे. त्यामुळे प्रबंध निर्विवादपणे समृद्ध आणि मार्गदर्शक झालेला आहे.

म. ग. रानडे-पोतदार

मनोगत

'कादंबरी व तिचे नाटक' अशा आशयाची एक प्रश्नपत्रिका महिला महाविद्यालयाच्या बी. ए. च्या वर्षाकरिता लावलेली होती. शेवटची उजळणी, व्याख्याने चालू होती. त्यात 'गारंबीचा बापू'चे लेखक श्री. ना. पेंडसे आमंत्रित केले गेले होते. त्या प्रसंगी एका विद्यार्थिनीने तिला आवडलेले वाक्य वाचून दाखविले, व ते नाटकात का येऊ शकले नाही, असा त्यांना प्रश्न केला. "तुम्ही म्हणता तसे ते मलाही आवडले आहे पण ते घालू शकलो नाही हे मात्र खरे. तुम्हीच सांगा ते कुठे घालू ?" असे त्यावरचे त्यांचे उत्तर होते.

तो संवाद ऐकल्यावर मी त्यावर विचार करू लागले. या अशक्यतेचे कारण काय असावे ? या वाक्याप्रमाणेच अजून कोणकोणत्या चांगल्या गोष्टी नाट्यरूपांतरात निसटल्या आहेत ? दोन्हींचा लेखक एकच असूनही त्याला ते का शक्य होत नसावे ? ही अशा प्रकारची असमर्थता, अगतिकता कशामुळे निर्माण होते ? मग दुसऱ्याच्या कादंबरीचे जेव्हा एखादा लेखक नाट्यरूपांतर करतो, त्याच्याबाबत काय अडचणी येत असतील ? त्याला मूळ नाट्य न समजल्याने अडचण येत असेल, की अभिव्यक्ति-सामर्थ्य कमी पडत असेल ? या प्रक्रियेत मुळातले काही गळते तसा नव्याचा प्रवेश होतो का ? हे रूपांतर करताना मुळातले हवे ते ते आणता येत नसेल तर मग ते रूपांतर कशाकरिता केले जात असेल ? स्वतःलाच ते आव्हान आहे असे वाटून ते होते, का ते केल्याशिवाय आपल्याला चैन पडणार नाही असे वाटून होते ? की दुसऱ्या कोणाच्या केवळ आग्रहामुळे होते ? अशी आत्तापर्यंत किती रूपांतरे झाली ? कोणी कोणी व कोणती केली आहेत ? अशा अनेक प्रश्नांनी मनात गर्दी केली. प्रसंग छोटाच होता. पण त्याने माझ्या विचारांना चालना मिळाली, एवढे मात्र खरे. मग मात्र मी त्या प्रश्नांचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केला. भराभर अनेक नाटकांची नावे आठवत गेली. काही शोधून काढावी लागली.

अशा विषयावर कोणी मुळापासून सखोल विचार केला आहे काय ? याचा तपास करता मला काही तुरळक लेख तेवढे आढळले, म्हणजेच अशा प्रकारच्या संशोधनाची आज गरज आहे. याची जाणीव झाली. गेल्या ५०/७५ वर्षांच्या कालावधीत अशा नाट्यरूपांतरांची लाट उसळून एक नवी प्रवृत्ती रंगभूमीवर निर्माण झाली. असे रूपांतर कितपत युक्त व यशस्वी ठरते याची चिकित्सा

करावीशी वाटली. म्हणून आधारभूत ग्रंथांचा शोध घेऊ लागले. 'Novel into theatre' अशा शीर्षकाचे एक पुस्तक वाचल्याचे श्री. माधव मनोहर व श्रीमती पुष्पा भावे यांच्याकडून कळले. पण त्या पुस्तकाचा येथे भारतात व यू. एस्. च्या लायब्ररीतही शोध लागला नाही. पण तेथेच मला 'Novels into film' हे जॉर्ज ब्ल्यू स्टोनचे पुस्तक मात्र मिळाले.

नाटक व चित्रपट या दोन माध्यमांतील फरक मला माहीत आहे व तो पुढे माझ्या विवेचनात मी स्पष्टही केलेला आहे. पण आधारासाठी या पुस्तकाचा मला वारंवार उपयोग करावा लागला आहे. ● तो मात्र तद्विषयक दुसरे पुस्तक उपलब्ध नसल्यानेच. ● तसेच चित्रपटाचा पट-कथाकार ज्याप्रमाणे कादंबरीतील पात्रे व घटना काही तरी प्रक्रियेने तिच्या भाषा-रूपापासून अलग झालेल्याच पहातो तद्वतच नाटककार नाट्यात्मभान येऊन पात्रांना व घटनांना त्यांच्या कादंबरीतील भाषारूपापासून अलग पाहतो. त्यामुळे माध्यम वेगळे असले तरी दोन्हींच्या बाबतीत रूपांतर करताना तत्त्वतः फरक नाही.

मूळ प्रबंधात साठ नाट्यरूपांतरांची मी सविस्तर चिकित्सा करून मग निष्कर्ष काढलेले आहेत. येथे मात्र मला पृष्ठसंख्येच्या बंधनामुळे त्यांतील निवडक नाटकांवरच चर्चा करावी लागली आहे. अर्थातच ही निवड करताना प्रबंध-प्रमेयासाठी त्यांतल्या त्यात जास्त उपयुक्त व अनुकूल ठरणाऱ्या, अधिक खोलात – तपशीलवार ज्यांचा विचार मांडता येईल, अशाच नाटकांची निवड मी केली आहे. अर्थात् तसे करणे मला बरेच जिकिरीचे गेले. प्रत्येक नाट्यरूपांतरात छोट्या-मोठ्या अशा अनेक बाबी होत्या की, ज्यांची येथे चर्चा होणे आवश्यक होते. पण तरीही विवेचनाला एक प्रकारचे रटाळ रूप येऊ नये म्हणून मला मूळ विवेचनाला अधिक आटोपशीर रूप द्यावे लागले.

मराठीतील या विषयावरील हे पहिलेच संशोधन आहे. (डिसेंबर ८६) अर्थात् ते परिपूर्ण असल्याचा दावा मी करीत नाही. ही तर त्याची सुरुवात आहे. त्यात वेळोवेळी इतरांची भर पडत राहीलच. पण पुढील संशोधकांना अशा रूपांतर-विषयक संशोधनात काही दिशा मिळावी म्हणून हा प्रकाशनाचा प्रयत्न. यातील त्रुटी तज्ज्ञांनी व अभ्यासकांनी लक्षात आल्यावर, त्या मला कळविल्यास मी त्यांची आभारी राहीन.

या माझ्या संशोधनात पुनर्निर्मिती की नवनिर्मिती ? हा विचार व साहित्य-निर्मितीचा जीवशास्त्राशी – जीवाच्या निर्मितीशी, वनस्पतिशास्त्रातील 'कलम'-पद्धतीशी आणि तत्त्वज्ञानातील शरीर व आत्मा यांच्या अभेद्यतेशी जो संबंध मी जोडला आहे – तो विचार हा माझा स्वतंत्र विचार आहे. आकारवादी समीक्षेत

ती नवी भर आहे. त्या समीक्षेस नवी देणगी आहे. या प्रबंध-लेखन-कामी ज्या ज्या व्यक्तींचे आप्त, गुरू, सुहृदांचे व संस्थांचे सहकार्य झाले त्या सर्वांची मी ऋणी आहे.

या प्रबंध-लेखन-कामी प्रोत्साहन देणारे, माझ्या महाविद्यालयाचे प्राचार्य श्री. प्र. य. ओलतीकर, या लेखनाचे काम नेमक्या स्वरूपात व्हावे म्हणून दक्ष असणारे माझे मार्गदर्शक डॉ. म. पु. केंदुरकर, माझे सहकारी प्राध्यापक श्री. सायनेकर, श्री. भिडे, महाविद्यालयाच्या ग्रंथालयातील सेवकवर्ग, बंधुवत् असणारे श्री. दिवाकर घैसास, हितचिंतक श्री. रवींद्र सहस्रबुद्धे, सांस्कृतिक संचालनालयातील श्री. रवींद्र साठे, विशेष आवडीने प्रकाशनाचे काम करणारे श्री. रवींद्र कुलकर्णी व मुखपृष्ठ बनविणाऱ्या सौ. मेधा गुळवणे, आत्मीयतेने व आस्थापूर्वक अशा मौलिक सूचना करणारे मुद्रक श्री. रायरीकर या सर्वांच्या सहकार्याचा यात मोठा वाटा आहे.

श्री. शं. ना. नवरे, श्रीमती भावे, श्री. श्रीनिवास भणगे, श्री. सातारकर, श्री. फणसळकर या लेखकांचेही मला मनापासून सहकार्य मिळाले.

अर्थात् विशेष महत्त्वाचे म्हणजे, माझ्या लेखनाच्या वाटचालीतील प्रवेशालाच महाराष्ट्राचे लाडके दैवत असलेल्या माननीय श्री. तात्यासाहेब शिरवाडकर तथा कुसमाग्रजांचा आशीर्वाद लाभला. हे माझे महद्भाग्य. त्यांची माझी भेट घडवून आणण्याचे मोलाचे काम श्री. मु. शं. औरंगाबादकर (नाशिक) यांनी केले. तसेच ब्यासंगी व साक्षेपी समीक्षक श्री. म. द. हातकणंगलेकर यांनी आपला बहुमोल वेळ देऊन या पुस्तकासाठी प्रस्तावना दिली.

येथे अनेकांचा नावनिशीवार उल्लेख करणे अशक्य आहे, अशा कित्येकांच्या सदिच्छा, आशीर्वाद व सहकार्य मला मिळाले. या सर्वांच्या आपुलकीच्या ऋणातून मला मुक्त व्हावेसे वाटत नाही. उलट त्यांची ही आपुलकी व आशीर्वाद सदैव पाठीशी असावा अशी (काहीशी स्वार्थी) अपेक्षाच मी व्यक्त करते.

माझे ज्येष्ठ बंधू श्री. नीळकंठ जोगळेकर व गुरुवर्य डॉ. केंदुरकर यांचा लकडा माझ्यामागे राहिल्यामुळे, डॉक्टरेट मिळाल्यानंतर ५/६ वर्षांनी का होईना, प्रबंधाचे हे पुनर्लेखन माझ्याकडून पूर्ण झाले.

उत्तम साहित्याची जाण असणारे माझे पती श्री. मुकुंद खाडिलकर व पुत्र मंगेश, शैलेश हे घरातले पहिले टीकाकार. त्यांच्याशी होणाऱ्या चर्चेचाही मला बराच फायदा झाला.

५/ॐ दुर्गा,
राजाजी पथ, रामनगर,
डोंबिवली पूर्व.

सौ. शुभदा खाडिलकर

करावीशी वाटली. म्हणून आधारभूत ग्रंथांचा शोध घेऊ लागले. 'Novel into theatre' अशा शीर्षकाचे एक पुस्तक वाचल्याचे श्री. माधव मनोहर व श्रीमती पुष्पा भावे यांच्याकडून कळले. पण त्या पुस्तकाचा येथे भारतात व यू. एस्. च्या लायब्ररीतही शोध लागला नाही. पण तेथेच मला 'Novels into film' हे जॉर्ज ब्ल्यू स्टोनचे पुस्तक मात्र मिळाले.

नाटक व चित्रपट या दोन माध्यमांतील फरक मला माहीत आहे व तो पुढे माझ्या विवेचनात मी स्पष्टही केलेला आहे. पण आधारासाठी या पुस्तकाचा मला वारंवार उपयोग करावा लागला आहे. ● तो मात्र तद्विषयक दुसरे पुस्तक उपलब्ध नसल्यानेच. ● तसेच चित्रपटाचा पट-कथाकार ज्याप्रमाणे कादंबरीतील पात्रे व घटना काही तरी प्रक्रियेने तिच्या भाषा-रूपापासून अलग झालेल्याच पहातो तद्वतच नाटककार नाट्यात्मभान येऊन पात्रांना व घटनांना त्यांच्या कादंबरीतील भाषारूपापासून अलग पाहतो. त्यामुळे माध्यम वेगळे असले तरी दोन्हींच्या बाबतीत रूपांतर करताना तत्त्वतः फरक नाही.

मूळ प्रबंधात साठ नाट्यरूपांतरांची मी सविस्तर चिकित्सा करून मग निष्कर्ष काढलेले आहेत. येथे मात्र मला पृष्ठसंख्येच्या बंधनामुळे त्यांतील निवडक नाटकांवरच चर्चा करावी लागली आहे. अर्थातच ही निवड करताना प्रबंध-प्रमेयासाठी त्यांतल्या त्यात जास्त उपयुक्त व अनुकूल ठरणाऱ्या, अधिक खोलात – तपशीलवार ज्यांचा विचार मांडता येईल, अशाच नाटकांची निवड मी केली आहे. अर्थात् तसे करणे मला बरेच जिकिरीचे गेले. प्रत्येक नाट्यरूपांतरात छोट्या-मोठ्या अशा अनेक बाबी होत्या की, ज्यांची येथे चर्चा होणे आवश्यक होते. पण तरीही विवेचनाला एक प्रकारचे रटाळ रूप येऊ नये म्हणून मला मूळ विवेचनाला अधिक आटोपशीर रूप द्यावे लागले.

मराठीतील या विषयावरील हे पहिलेच संशोधन आहे. (डिसेंबर ८६) अर्थात् ते परिपूर्ण असल्याचा दावा मी करीत नाही. ही तर त्याची सुरुवात आहे. त्यात वेळोवेळी इतरांची भर पडत राहीलच. पण पुढील संशोधकांना अशा रूपांतर-विषयक संशोधनात काही दिशा मिळावी म्हणून हा प्रकाशनाचा प्रयत्न. यातील त्रुटी तज्ज्ञांनी व अभ्यासकांनी लक्षात आल्यावर, त्या मला कळविल्यास मी त्यांची आभारी राहीन.

या माझ्या संशोधनात पुनर्निर्मिती की नवनिर्मिती ? हा विचार व साहित्य-निर्मितीचा जीवशास्त्राशी – जीवाच्या निर्मितीशी, वनस्पतिशास्त्रातील 'कलम'-पद्धतीशी आणि तत्त्वज्ञानातील शरीर व आत्मा यांच्या अभेद्यतेशी जो संबंध मी जोडला आहे – तो विचार हा माझा स्वतंत्र विचार आहे. आकारवादी समीक्षेत

ती नवी भर आहे. त्या समीक्षेस नवी देणगी आहे. या प्रबंध-लेखन-कामी ज्या ज्या व्यक्तींचे आप्त, गुरू, सुहृदांचे व संस्थांचे सहकार्य झाले त्या सर्वांची मी ऋणी आहे.

या प्रबंध-लेखन-कामी प्रोत्साहन देणारे, माझ्या महाविद्यालयाचे प्राचार्य श्री. प्र. य. ओलतीकर, या लेखनाचे काम नेमक्या स्वरूपात व्हावे म्हणून दक्ष असणारे माझे मार्गदर्शक डॉ. म. पु. केंदुरकर, माझे सहकारी प्राध्यापक श्री. सायनेकर, श्री. भिडे, महाविद्यालयाच्या ग्रंथालयातील सेवकवर्ग, बंधुवत् असणारे श्री. दिवाकर घैसास, हितचिंतक श्री. रवींद्र सहस्रबुद्धे, सांस्कृतिक संचालनालयातील श्री. रवींद्र साठे, विशेष आवडीने प्रकाशनाचे काम करणारे श्री. रवींद्र कुलकर्णी व मुखपृष्ठ बनविणाऱ्या सौ. मेधा गुळवणे, आत्मीयतेने व आस्थापूर्वक अशा मौलिक सूचना करणारे मुद्रक श्री. रायरीकर या सर्वांच्या सहकार्याचा यात मोठा वाटा आहे.

श्री. शं. ना. नवरे, श्रीमती भावे, श्री. श्रीनिवास भणगे, श्री. सातारकर, श्री. फणसळकर या लेखकांचेही मला मनापासून सहकार्य मिळाले.

अर्थात् विशेष महत्त्वाचे म्हणजे, माझ्या लेखनाच्या वाटचालीतील प्रवेशालाच महाराष्ट्राचे लाडके दैवत असलेल्या माननीय श्री. तात्यासाहेब शिरवाडकर तथा कुसमाग्रजांचा आशीर्वाद लाभला. हे माझे महद्भाग्य. त्यांची माझी भेट घडवून आणण्याचे मोलाचे काम श्री. मु. शं. औरंगाबादकर (नाशिक) यांनी केले. तसेच ब्यासंगी व साक्षेपी समीक्षक श्री. म. द. हातकणंगलेकर यांनी आपला बहुमोल वेळ देऊन या पुस्तकासाठी प्रस्तावना दिली.

येथे अनेकांचा नावनिशीवार उल्लेख करणे अशक्य आहे, अशा कित्येकांच्या सदिच्छा, आशीर्वाद व सहकार्य मला मिळाले. या सर्वांच्या आपुलकीच्या ऋणातून मला मुक्त व्हावेसे वाटत नाही. उलट त्यांची ही आपुलकी व आशीर्वाद सदैव पाठीशी असावा अशी (काहीशी स्वार्थी) अपेक्षाच मी व्यक्त करते.

माझे ज्येष्ठ बंधू श्री. नीळकंठ जोगळेकर व गुरुवर्य डॉ. केंदुरकर यांचा लकडा माझ्यामागे राहिल्यामुळे, डॉक्टरेट मिळाल्यानंतर ५/६ वर्षांनी का होईना, प्रबंधाचे हे पुनर्लेखन माझ्याकडून पूर्ण झाले.

उत्तम साहित्याची जाण असणारे माझे पती श्री. मुकुंद खाडिलकर व पुत्र मंगेश, शैलेश हे घरातले पहिले टीकाकार. त्यांच्याशी होणाऱ्या चर्चेचाही मला बराच फायदा झाला.

५/ॐ दुर्गा,
राजाजी पथ, रामनगर,
डोंबिवली पूर्व.

सौ. शुभदा खाडिलकर

।। तिसरी घंटा ।।

रंगमंचावरील हालचालींना आता वेग आलाय्.
श्री नटराजाची धूपदीपांनी आरती चालू आहे. रंगमंचावरील
मंडळींना प्रेक्षकांची कुजबूज ऐकू येत आहे. रंगमंदिर प्रेक्षकांनी
खचाखच भरलेय्. छान छान साड्या, रुबाबदार पोशाख,
मंद सुवास, धुंद वातावरण यांनी फुललंय्.
प्रेक्षकांना रंगमंचावरील धावपळ समजतीय् – ते वाट पाहताय्त
तिसऱ्या घंटेची, पडदा वर जाण्याची.
बदलत्या काळानुसार मराठी प्रेक्षकांची नाटकाकडे पाहण्याची दृष्टी
बदलत आहे. प्रेक्षक मंडळी नाटकांकडे केवळ करमणूक,
अथवा प्रबोधन या नजरेने पहावयास तयार नाहीत.
विद्यापीठांमधे, विद्यालयांमधे अभ्यासक्रमात नाट्य हा विषय घेऊन
परीक्षा देतायेत्, पदव्या मिळवीत आहेत. त्याचप्रमाणे –
संशोधन हा नाटकांचे संदर्भात नित्यनूतन विषय आहे.
' कादंबरीवरून नाटक ' हा तर एक महत्त्वाचा विचार आहे.
यासाठी आम्ही ' मराठी कादंबऱ्यांची रंगयात्रा '
रसिक मराठी वाचकांच्या दरबारात समाधानाने
पेश करीत आहोत. या पुस्तकांच्या लेखिका आहेत
डॉ. सौ. शुभदा खाडिलकर. या पुस्तकाचे
रसिक वाचक स्वागत करतील अशी आशा आहे.
या पुस्तकाचे निर्मितीसाठी ज्यांनी साथसंगत दिली ते
स्वस्तिक प्रेसचे श्री. रायरीकर, त्यांचे चिरंजीव दिलीप रायरीकर,
त्यांचा कुशल सेवकवर्ग, मुखपृष्ठकार सौ. मेधा गुळवणे,
प्रस्तावनाकार प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यांचे
आभार मानतो – थांबतो.
तिसरी घंटा घणघणतीय्.

रवींद्र कुलकर्णी
।। मानसन्मान प्रकाशन ।।
पुणे

अनुक्रमणिका

पृष्ठे

प्र. १ प्रास्ताविक : १ – ५
विषय – स्वरूप – प्रेरणा, व्याप्ती-विवेचन.

प्र. २ रूपांतराचे हेतू व संदर्भातील शक्यतांची चिकित्सा. ६ – १५

प्र. ३ रूपबंधाचा तांत्रिक विचार. १६ – ४६

१. कादंबरी – वैशिष्ट्ये, बलस्थाने. १७

२. नाटक – व्याख्या, वैशिष्ट्ये, बदलत्या नाट्यजाणिवांचा तुलनात्मक आढावा. १८

३. नाटक या दृश्यमाध्यमाची इतर दृश्य व श्राव्य माध्यमांशी तुलना. २६

४. कादंबरीच्या नाट्यानुकूलतेच्या संदर्भात 'नाट्य' या संकल्पनेचे स्पष्टीकरण, नाट्यात्मता व काव्यात्मता यांतील तुलना. २८

५. कादंबरी व नाटक यांची माध्यममर्यादांच्या संदर्भात तुलना. ३४

परिशिष्ट. ४५

संदर्भ-टीपा. ४५

प्र. ४ प्रात्यक्षिक-पातळीवरील विवेचन : ४७ – १५०

अ : कादंबरीच्या नाट्यानुकूलतेच्या संदर्भात मर्यादा व प्रत्यक्षातील रूपांतर, मुळापेक्षा झालेले बदल, कारणे व त्यांची चिकित्सा, इतर समीक्षा-लेखांचा परामर्ष, (अटळपणे नाट्याकाराची मागणी न करणाऱ्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात.)

अ-क : आशय-संदर्भातील मर्यादा : ४९

१. बहुकेंद्री संघर्ष – पण लक्षात कोण घेतो → पण लक्षात कोण घेतो ५०

२. विशाल अनुभूतिपट – ययाती → वैरीण झाली सखी ५५

३. घटनांची कमतरता – पुत्र → पुत्र ५९

४. आशयाचे तरल काव्यात्म रूप — महानदा → गुंतता हृदय हे ६३

५. चर्चात्म वा चिंतनपर आशयस्वरूप – असेन मी मातीची → ऋणानुबंध ६६

६. मनोविश्लेषणे व आत्मशोध – मृत्युंजय → मृत्युंजय ७१

७. व्यामिश्र व्यक्तिरेखा – आनंदी गोपाळ → आनंदी गोपाळ ७७

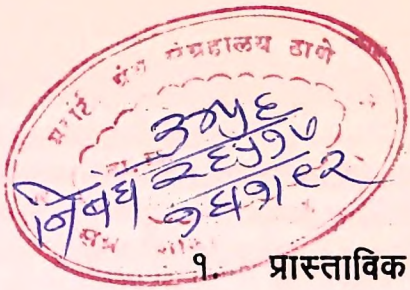
८. प्रयोगदुष्कर व्यक्ती, स्थळे, घटना – गावगुंड → वर्षाव ८३

अ-ख : आशय-अभिव्यक्तीच्या एकत्रित संदर्भात ८५

१. कालमर्यादा – अभिनय → राणीचा बाग ८५

२. परिसर-प्रधानता वा प्रादेशिकता – गारंबीचा बापू ९२

अ-ग : केवळ अभिव्यक्ति-संदर्भात ९२
१. लेखकाची काव्यात्म शैली वा वर्णनशैली – गारंबीचा बापू ९३
२. वर्णनपरता वा माहितीवजा नोंद – लव्हाळी → असं झालं अन् उजाडलं १००
३. पात्रमुखी निवेदन वा आत्मनिवेदनपर प्रकटीकरण – वर्षाव → वर्षाव १०६
४. आशयाची टप्प्याची रचना – श्यामची आई → श्यामची आई ११२
अ-ड : अटळतेने नाट्याकाराची मागणी करणाऱ्या कादंबऱ्या ११५
आशय-अभिव्यक्तीच्या संदर्भात –
तुझ्या गळा माझ्या गळा → घालीन लोटांगण ऊर्फ शांतेचं कार्ट चालू आहे
केवळ अभिव्यक्तीच्या संदर्भात – १२४
सात लाखांतील एक → जिवाशिवाची भेट
संवादिनी → धुक्यात हरवली वाट
आ : संकल्पनातील बदल – कारणचिकित्सा १२७
१. व्यावसायिक हेतूने – : मादाम पिशी → स्वामिनी
: थँक यू मिस्टर ग्लाड → थँक यू मिस्टर ग्लाड १२७
२. स्वप्नरंजनात्मक वा समाजजीवनाच्या आदर्शवादी कल्पनेने – असेन मी मातीची → ऋणानुबंध १२९
३. अकारण – अधांतरी → सावित्री १३०
४. सकारण – संवाद → धुक्यात हरवली वाट १३४
५- मुळातील नाट्य न समजल्याने – धग → पोहा चाल्ला महादेवा १३४
६. अभिव्यक्ति-सामर्थ्य कमी पडल्याने – काळोखाचे अंग → हा खेळ सावल्यांचा १३५
इ : प्रायोगिक व व्यावसायिक संहितेतील बदल – आनंदी गोपाळ १४१
परिशिष्ट १
परिशिष्ट २
संदर्भ-टीपा
प्र. ५ पुनर्निर्मिती की नवनिर्मिती ? १५१–१५५
प्र. ६ उपसंहार १५६–१७०
परिशिष्ट — संदर्भ टीपा
सूची १७१–२०८
१. १९८२ पर्यंतची नाट्यरूपांतरे
२. १९८२ नंतरची नाट्यरूपांतरे
३. संदर्भग्रंथ-सूची
४. समीक्षालेखांची सूची



१. प्रास्ताविक

या शतकाच्या पहिल्या काही वर्षांत नाट्यवेडा मराठी प्रेक्षक दिवस उजाडताना संपणाऱ्या नाटकासाठी रात्रभर जागत होता. नाट्यसंगीतात स्वतःला विसरून जात होता. किर्लोस्कर, खाडिलकर, देवलप्रणित ही संगीत नाटके हळूहळू कमी झाली. त्याहीपूर्वीपासून वा त्या वेळीही नाट्यक्षेत्रात वेगवेगळ्या पातळ्यांवर वेगवेगळे प्रयोग होऊ लागले. भाषांतरित, रूपांतरित नाटकांनी व समस्याप्रधान नाटकांनीही रंगभूमी गाजविली. त्यायोगे पाश्चात्य वाङमयातील नाटकांचा व नाटककारांचा, तसेच त्यांच्या नाट्यतंत्राचा परिचय महाराष्ट्राला घडला. शेक्सपीअरच्या नाटकांनी रसिक प्रेक्षक भारावून गेला. इब्सेनच्या नाटकांनी त्याचे वास्तवाचे भान पक्के झाले. सामान्य माणसाच्या 'मनातील बात' रंगभूमीवर दृश्य रूप घेऊ लागली. अत्रे यांनी मोलियरचा परिचय करून दिला. तर मध्यल्या काही काळातील मरगळ गडकरी, अत्रे, रांगणेकर, वरेरकर व नव्या दमाच्या कानेटकर, शिरवाडकर, कोल्हटकर, कालेलकर यांनी घालविली. ऐतिहासिक, पौराणिक, नाटकांनी मनोविश्लेषणाचे व सूक्ष्म व्यक्तिरेखाटनाचे नवे दालन उघडले, तर तेंडुलकर, मतकरी, खानोलकरांनी नाट्याशयाला घनता व रचनेला नवी परिमाणे प्राप्त करून दिली. नवे नवे प्रयोग नाटककारांच्या व दिग्दर्शकांच्या समर्थ व कल्पक प्रतिभेमुळे रंगभूमीवर सातत्याने होत राहिले.

मराठी प्रेक्षकांची नाटकांबद्दलची अभिरुची, नाटकाचे वेड कमी न होता वाढतच गेले. विष्णुदास भाव्यांपासून आजपर्यंत नाटकाच्या आशय अभिव्यक्तीतील अनेक नवे प्रवाह रंगभूमीवर येत राहिले. रंगभूमी प्रायोगिक व व्यावसायिक पातळीवर सजूगाजू लागली. नाटकांची संख्या भरमसाठ वाढत गेली. त्या तुलनेत Hit & Hot नाटकांच्या लाटेप्रमाणेच एक नवी प्रवृत्ती एका मोठ्या लाटेसारखी वेगाने पसरली. व अनेक नव्या जुन्या मराठी कादंबऱ्यांची नाट्य-रूपांतरे रंगभूमीवर आली. या नव्या प्रवृत्तीने चांगलेच मूळ धरल्याने पुढे ती एक प्रथाच पडून गेली. त्यांपैकी काही लेखकांनी आपल्याच कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे केली तर काहींनी दुसऱ्या लेखकांच्या कादंबऱ्यांतील आशयाने भारावून जाऊन त्यावर नाटके लिहिली.

गारंबीचा बापू, गुंतता हृदय हे, स्पर्श अमृताचा, पंखांना ओढ पावलांची ही त्याची काही ठळक उदाहरणे.

स्थूलमानाने कादंबरीचे नाटचरूपांतर करणारे लेखक म्हणून सर्वश्री – मामा वरेरकर, श्री. ना. पेंडसे, जयवंत दळवी, रत्नाकर मतकरी, गो. नी. दांडेकर, शं. ना. नवरे, मधुसूदन कालेलकर यांची नावे डोळ्यापुढे येतात.

१९२२ ते १९८२ या काळात कादंबऱ्यांवरून रूपांतरित झालेली साठ एक नाटके आढळतात. त्यानंतर ५/६ वर्षांत म्हणजे १९९१ पर्यंत आणखी १०/१२ रूपांतरित नाटकांची त्यात भर पडली व पुढेही पडत राहणारच असे जाणवते. ही संख्या लक्षवेधी असल्याने या वाढत्या रूपांतर-प्रवृत्तीमागील संकल्पनेचे व परिणामांचे विश्लेषण आवश्यक वाटले. अर्थातच हा एक महत्त्वाचा, चिंतनाचा – चिकित्सेचा अभ्यासविषय होऊ शकतो. असे तीव्रतेने जाणवले.

वस्तुतः आधुनिक समीक्षेच्या अनुषंगाने पाहता वाङमयरूप (Form) वा घाट ही संकल्पना कलावंताच्या अनुभूतीच्या जातीशी जोडलेली असते. अनुभवाप्रमाणे आकार हे आजच्या समीक्षा-विचारातील गृहीत कृत्य आहे. म्हणजेच अनुभव अटळपणे आपला स्वाभाविक सुसंगत आकार शोधत येतो असे आज मानले जाते. त्यामुळेच एका रूपात प्रगट झालेली कलाकृती त्याच अनुभव-संकल्पनेच्या द्वारा दुसऱ्या रूपात प्रगट होणे तत्त्वतः अशक्य आहे. आणि तरीही कादंबऱ्यांची नाटचरूपांतरे होताना दिसतात. मग ही प्रक्रिया काय आहे ? असा प्रश्न निर्माण होतो. व त्या दृष्टीने शोध घ्यावासा वाटतो. या संदर्भात लक्षात येणारी पहिली गोष्ट म्हणजे, एकाच जीवनानुभूतीतील कलात्मक सत्याची विविधांगी जाणीव त्याच लेखकाला वा अन्य लेखकाला होऊ शकते. त्याचप्रमाणे प्रत्येक कलावंताचीही अनुभव घेण्याची एक विशिष्ट पद्धती असते. त्यामुळे एकाच अनुभूतीकडे कथा-कादंबरीच्या निर्मितीच्या प्रक्रियेतून पाहता येते, वा नाटक या दृष्टीनेही पाहता येते. परंतु ज्या वेळी कथाकादंबरी या दृष्टीने त्या अनुभूतीकडे पाहिले जाते, त्या वेळचे अनुभवाचे स्वरूप व नाटक या दृष्टीने पाहताना अनुभूतीचे स्वरूप यांत फरक आहे. म्हणून एखाद्या कादंबरीचे नाटक करणे म्हणजे तीमधील अनुभूतीचे नवे नाटचानुकूल असे कलात्मक भान निर्माण होणे म्हणजेच तो अनुभव हा तोच मूळ स्वरूपातील अनुभव रहात नाही. अनुभवच बदलतो. त्यामुळे पहिले " अनुभूतीप्रमाणे रूप प्राप्त होते. " हे प्रमेय कायम राहते.

प्रस्तुत रूपांतराचा विचार करता दोन्ही कलाकृतींचा लेखक एकच असेल तर नाटककार आधी कादंबरी का लिहितो ? अनुभूतीप्रमाणे आकार या संकल्पनेनुसार व नाटचात्म भान येऊन अनुभूतीच्या जातीतून अटळपणाने तिचे रूप व्यक्त होते. या तत्त्वानुसार ती अनुभूती नाटकाचा आकार आधी का धारण करीत नाही ?

मूळ अनुभूतीचे स्वरूप नाट्यानुकूल दृश्यरूप धारण करणारे आहे का ? असे प्रश्न संभवतात. लेखक भिन्न असतील तर दुसऱ्याकडून एकदा व्यक्त झालेल्या अनुभवाचा आधार नव्या रूपात व्यक्त करण्यासाठी अन्य लेखकाला का घ्यावासा वाटतो ? ती अनुभूती नाट्याकाराला अनुकूल आहे का ? असे प्रश्न संभवतात.

या नाट्यानुकूलतेचा विचार रूपांतरसंदर्भात आवश्यक ठरतो. कारण नाट्य-रूपांतरात मुळातील काही घटना, प्रसंग, स्थळे, व्यक्ती लेखकाला गाळाव्या लागतात. स्थलवर्णने, निवेदने, मनोविश्लेषणे या कादंबरी-विशेषांना बंध पडतात. माध्यमाच्या मर्यादांमुळे त्याला अनेक अडचणींचा विचार करावा लागतो, काहीसे अगतिक व्हावे लागते. या अर्थाने मूळ अनुभवाचे नवे नाट्यानुकूल भान येण्यात लेखक कितपत यशस्वी झाला आहे ? (तसे भान येणे शक्य आहे का ?) कारण अनेक अडचणींतून वाट काढीत काहीशा अट्टाहासाने नाटककार तो आशय रंग-भूमीवर आणतो. त्या भरात कादंबरीतील काही चांगल्या गोष्टी हातून निसटण्याचा संभव असतो. मग नाटककार इतक्या अडचणींतूनही त्याला नाट्यरूप का देतो ? नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षेने नाटककार काय बदल करतो ? या दृष्टीने कादंबरीचे नाट्यरूपांतर खऱ्या अर्थाने शक्य आहे का ? तसे असेल तर आकार या कल्पनेला काही अर्थ उरतो का ? तात्त्विक दृष्टीने ही नवनिर्मिती समजायची की पुन-र्निर्मिती ? अशी रूपांतरित कलाकृती एक कलाकृती म्हणून यशस्वी ठरते का ? इत्यादी प्रश्नांच्या व त्यांमधील उपप्रश्नांच्याद्वारे सूचित होणाऱ्या समस्यांचा वेध घेणे, त्याची सुसंगत उकल करणे हा या लेखनामागचा प्रमुख उद्देश आहे. अशा रूपांतराची इतकी लक्षवेधी संख्या असूनही यामागील कारणांचा आजवर समग्र व सविस्तर विचार न झाल्याने हे प्रबंध-लेखन प्रकाशित करावे असे ठरविले.

येथपर्यंत प्रबंध-विषयाचा तात्त्विक पातळीवरील विचार केला, हा प्रबंधाचा एक भाग झाला. पण कादंबरीचे नाट्यरूपांतर ही संकल्पना तत्त्वतः अशक्य असूनही अशी रूपांतरित नाटके झालेली आहेत, नव्याने रंगभूमीवर येत आहेत, तेव्हा ही प्रस्थापित झालेली वस्तुस्थिती आहे, हे मान्य करावे लागते. (Foregone established fact.)

अशा रूपांतरांमधून अनेक प्रश्न निर्माण होतात. नाटककाराची नाट्य-रूपांतरामागची नेमकी भूमिका कोणती ? नाटककाराला केवळ पैसा व प्रसिद्धी मिळवायची असते का ? की अशी रूपांतरे ही सद्यःकालीन रंगभूमीची गरज आहे असे वाटून हे लेखन होते ? नवतेच्या वा वेगवेगळे प्रयोग करण्याच्या हव्यासातून हे होते का ? प्रतिभासंपन्न लेखकांना आपल्या व दुसऱ्याच्या एकदा व्यक्त झालेल्या अनुभवाचा आधार परत परत का घ्यावासा वाटतो ? अशा रूपांतरांनी नेमके काय साधते ? त्यांना दुसरे नवे विषय सुचू शकत नाहीत का ? कादंबरी व नाटक

ह्यांमध्ये नाटक हे दृक्साधन म्हणून अधिक प्रभावी माध्यम आहे असे वाटून हे नाटचलेखन संभवते का ? असे अनेक प्रश्न उद्भवतात. त्यांच्या शक्यतांबद्दल व युक्तायुक्ततेबद्दल विचार होणे आवश्यक ठरते.

अशा प्रकारची चिकित्सा करताना अर्थातच नाटचसमीक्षा करण्याची भूमिका नाही. सिद्ध झालेल्या नाटचरूपांतरांची केवळ नाटके म्हणून परीक्षणे अभिप्रेत नाहीत. तर प्रबंध-विषयाच्या दृष्टीनेच केवळ मर्यादित चिकित्सा करणे अभिप्रेत आहे. म्हणजेच नाटचरूपांतर होताना बदल कसे झाले ? ते कितपत समर्थनीय आहेत ? त्या बदलांचे स्वरूप कोणते ? अशा बदलांची कारणमीमांसा करणे हा प्रबंधलेखनाचा दुसरा भाग. या दोन्ही भागांच्या सविस्तर समग्र परामर्शातून प्रास्ताविकात प्रारंभी सूचित केलेले प्रबंधाचे प्रमेय सिद्ध करण्याचा प्रयत्न वस्तुनिष्ठेने केला आहे. वाङमयरूप या साहित्यशास्त्रीय संकल्पनेचे नेटके मर्म लक्षात घेतले तर कादंबरीचे नाटचरूपांतर ही घटना-प्रक्रिया म्हणजे एक प्रकारची सवंग हातचलाखी आहे असे या चर्चेतून निष्पन्न होते.

अशा या वस्तुस्थितीमुळे रूपांतराच्या या प्रवृत्तीचा मराठी नाटचवाङमयनिर्मितीच्या प्रक्रियेवर अनुकूल-प्रतिकूल परिणाम काय झाले आहेत याचाही विचार या संदर्भात करता येतो. प्रबंधाच्या निष्कर्षात या प्रवृत्तीच्या इष्टानिष्टतेची या दृष्टीने चिकित्सा केलेली आहे.

याशिवाय आणखी एका मुद्याचा ठळक खुलासा येथेच करणे आवश्यक आहे. नाटक हा केवळ वाङमयीन कलेचा प्रकार नाही. त्यामुळे त्याची चिकित्सा करताना त्याच्या प्रायोगिक मूल्याचा संदर्भ मनात सतत बाळगावा लागतोच. तरीही नाटकाचे लिखित वाङमयीन स्वरूप म्हणून काही वेगळे रूप असतेच. साहजिकच अन्य वाङमयीन रूपांमध्ये ज्याप्रमाणे आपल्याला जीवनदर्शन, जीवनभाष्य, व्यक्तिदर्शनातील वास्तवता इत्यादींचा वाङमयीन गुणवत्तेच्या संदर्भातच विचार करावा लागतो, त्याप्रमाणे तो नाटकाबाबत होणे अपरिहार्य आहे. प्रस्तुत प्रबंधातील चिकित्सेमध्ये त्यामुळेच प्रायोगिकता, नाटचमाध्यमाच्या मर्यादा व मागणी यांचे जरी योग्य भान ठेवले असले तरीही वर उल्लेखिलेल्या सर्वसाधारण वाङमयीन गुणविशेषांच्या संदर्भात नाटकाच्या लिखित स्वरूपाचाच विचार प्राधान्याने केलेला आहे.

आजच्या रंगभूमीवर आलेल्या या लाटेची संकल्पनात्मक दृष्टीने शास्त्रीय चिकित्सा करावी व त्यातील ग्राह्याग्राह्याचा विवेक मांडावा, तसेच त्यामुळे रंगभूमीवर अवतीर्ण झालेल्या व रुजू पाहणाऱ्या प्रवृत्तीची इष्टानिष्टता आजमावावी हा या लेखनामागचा हेतू आहे. मराठी नाटककारांच्या निर्मितिक्षम प्रतिभेच्या मर्यादेशीही या प्रक्रियेचा काही संबंध आहे का ? नाटचनिष्ठेचा कस त्यातून व्यक्त

होतो का? नाटचबाह्य अशा सवंग घटकांचा हा परिपाक आहे का? इत्यादी मनात उद्‌भवणाऱ्या काही प्रश्नांचा वेध / मागोवा या अनुषंगाने घेणे आवश्यक आहे असे वाटते. शेवटी ही लाट मराठी रंगभूमी समृद्ध करणारी आहे, की मराठी रंगभूमीचा ऱ्हासकाल दाखविणारी आहे याचीही चर्चा यामधून उद्‌भव शकते.

प्रबंध-विषयाच्या मागील प्रेरणा, त्याचे स्वरूप, व्याप्ती व दिशा यांची कल्पना देणारे प्रास्ताविक या ठिकाणी संपविते.

* *

२. रूपांतराचे हेतू व शक्यता

या नव्या प्रवृत्तिनुसार रंगभूमीवर आलेली नाटचरूपांतरे संख्येच्या दृष्टिकोनातून सहज लक्ष वेधून घेणारी असल्याने अग्रक्रमाने निर्माण होणारा प्रश्न म्हणजे नाटचरूपांतरांच्या हेतूंबाबतचा. आशय अभिव्यक्तीच्या अद्वैतातूनच आकाराला येणाऱ्या स्वतंत्र नाटचकृतीपेक्षा लेखक स्वतःच्या वा इतरांच्या कादंबऱ्यांची नाटचरूपांतरे का सादर करतो? अशा रूपांतरांची गरज त्याला का भासते? याचा वेध घेण्याची जरूर भासते. साहजिकच प्रत्यक्ष रूपांतरकर्ता नाटककार स्वतः त्याबाबतची कोणती भूमिका वा विचार मांडतो? त्याचे त्या संदर्भातील मनोगत कोणते? याचा वेध घेताना पुढील दृष्टिकोन आढळतात.

नाटचरूपांतरकार कधी व्यावसायिक दृष्टिकोनातून वा आदर्शवादी प्रबोधनाची भूमिका बाळगून अशी रूपांतरे करतात. कधी कधी अर्थप्राप्ती व प्रसिद्धीसाठी ते केले जाते. तर कधी मित्रांच्या वा संस्थांच्या मागण्यांनुसार असे रूपांतर होते. क्वचित् कलात्मक समाधानासाठी हे रूपांतर केले जाते.

कलात्मक पातळीवरून अशी रूपांतरे शक्य ठरतात का? व 'आपण कलात्मक जाणिवेतून अशी रूपांतरे केली' असा दावा करणाऱ्या लेखकांच्या रूपांतरांची व कलाबाह्य जाणिवेतून केलेल्या रूपांतरांची शक्यता व युक्तायुक्तता यासंबंधी सविस्तर विचार व चिकित्सा करणे अगत्याचे बनते.

(१) व्यावसायिक – व्यावहारिक पातळीवरून झालेली रूपांतरे म्हणून पुढील काही उल्लेख करता येतात.

'**स्वामिनी**' हे पु. भा. भावे यांचे नाटक 'ललितकला' या संस्थेच्या पुनरुज्जीवनासाठी झालेले आहे. तर '**घुक्यात हरवली वाट**' व '**घालीन लोटांगण**' (शांतेचं कार्ट चालू आहे.) या नाटकांच्या कल्पना नाटकासाठी सुचूनही व्यावसायिक दृष्टीने त्याची आधी कादंबरी वा कथा (लेखकांशी झालेल्या प्रत्यक्ष भेटीतील चर्चेवरून) आढळते व मग नाटक.

"मला सुचलेल्या कल्पनेवर इतरांकडून लिहिले जाऊ नये म्हणून मी आधी

'संवादिनी' (कथा), संवाद (कादंबरिका) लिहिली" असे शं. ना. नवरे म्हणतात. तर श्रीनिवास भणगे सांगतात : "नाटक लिहिण्यास वेळ नव्हता व कादंबरीसाठी दिवाळी अंकाची मागणी होती म्हणून 'तुझ्या गळा, माझ्या गळा' ही कादंबरी लिहिली."

"'**ही वाट दूर जाते**' ह्या नाटकाची कल्पना सुचूनही ते बरोबर जमले नाही म्हणून आधी कादंबरी लिहिली," असे अनिरुद्ध पुनर्वसूंचे म्हणणे.'मी हरिणी मीच व्याध' या कादंबरीच्या कल्पनेवर मधुसूदन कालेलकर यांनी नाटक लिहिले पण त्यांचा हेतू अन्य होता. (तो त्या संदर्भात पुढे येईलच.)

'**सोन्याचा कळस**' हे नाटक पोलिसांनी प्रयोगासाठी नामंजूर केल्याने वरेरकरांनी आधी 'धावता धोटा' ही कादंबरी लिहिली व काही काळाने परत नाटक लिहिले.

(२) कित्येकदा राज्य-नाट्य-स्पर्धेचा – त्यातील बक्षीसाचा – हेतू मनात धरूनही हे लेखन केले जाते असे जाणवते. या स्पर्धेत नाटकाच्या विषयाची निवड कधी नवतेच्या आकर्षणाने वा पारितोषिकाच्या प्रलोभनाने केली जात असावी. तर कधी सरकारी जिव्हाळ्याचा विषय म्हणून तद्विषयक कलाकृतींची रूपांतरांसाठी निवड केली जाते असे वाटते. (बहिष्कृत).

पण राज्य-नाट्यस्पर्धेत नवतेच्या आकर्षणाने नव्या आशयाची निवड केली जात असावी ही संभवनीयता अधिक विचारांती पटू शकत नाही. कारण नवतेसाठी जर रूपांतर करायचे तर जुन्याचा आधार कशाला हवा? नव्याने व स्वतंत्रपणे विषय सुचून जे नावीन्य निर्माण होईल ते अशा रूपांतरित नाटकापेक्षा केव्हाही अधिक स्वागतार्ह ठरेल. या राज्य-नाट्यस्पर्धेत अनुकूल प्रतिसाद मिळाल्यामुळे व्यावसायिक पातळीवर बदल होऊन 'आनंदी गोपाळ' सारखे नाटक रंगभूमीवर येते.

१९८२ पर्यंतच्या काळात पुढील काही रूपांतरे या प्रेरणेने व हेतूने रंगभूमीवर आलेली आढळतात. पुत्र, समिधा, अगोचर, पाषाणपालवी, ऋणानुबंध, विधीलिखित, आनंदी गोपाळ, बहिष्कृत, हद्दपार, पोहा चाल्ला महादेवा.

(३) काही वेळेस समाजप्रबोधनाच्या भूमिकेतून वा आदर्शवादी पातळीवरून अथवा राष्ट्रजागृतीस्तव असे रूपांतर झाल्याचे जाणवते.

अ] समाजप्रबोधनाच्या भूमिकेतून जी नाटके लिहिली गेली त्या नाटकांच्या प्रस्तावना या संदर्भात अधिक बोलक्या आहेत. रत्नाकर मतकरी आपल्या पुढील नाटकांच्या प्रस्तावनांमध्ये म्हणतात – **अश्वमेध** (मर्यादित) कादंबरीचा विषय मला सामाजिकदृष्ट्या महत्त्वाचा वाटला. नाटकात सहसा एखाद्या व्यवसायाचे वास्तववादी चित्रण नसते. ते यावे असेही वाटले. '**माझं काय चुकलं ?**' मध्ये

'सासू-सून हा संघर्ष मला महत्त्वाचा वाटला.' तर '**स्पर्श अमृताचा**' द्वारे ते 'महारोग्याविषयी समाजाशी दृष्टी बदलावी' अशी अपेक्षा व्यक्त करतात.

वरेरकर '**सोन्याचा कळस**' मध्ये 'मजुरांचे राज्य व्हावे ही इच्छा होती' असे म्हणतात तर '**स्वयंसेवक**' मधून 'हिंदुस्थानात चालणाऱ्या गुलामांच्या व्यापाराची माहिती व्हावी. अशी माहिती सामान्य जनतेस झाल्यास या नाटकाने मोठेच कार्य केल्यासारखे होईल' असे म्हणतात. खेडेगावातील देवस्कीचे व गावस्कीचे दर्शन घडविण्याचा उद्देश त्यांच्या '**जिवाशिवाची भेट**' या नाटकातून जाणवतो. याच नाट्य-रूपांतराबाबत स्वत: वरेरकरांनी – "कादंबरी आवडूनही तिची आवृत्ती निघेना म्हणून नाटक लिहिले" असा व्यावसायिक दृष्टिकोनातून केलेला उल्लेख आढळतो.[1]

'**सावळ्या तांडेल**' या नाट्यरूपांतराचे लेखन "आजच्या संक्रमणकाळात मराठा मेला नाही, तो जिवंत आहे. मराठ्यांची कामगिरी डोळ्यासमोर ठेवून त्यांना राजकारणात मानाचे स्थान मिळावे" या हेतूने पां. तु. कांदळगावकर करतात.

"तरुण पिढीला जे सिनेमाचे आकर्षण आहे, त्यांना या जगातील उघडी सत्ये कळावीत, त्यांचा भ्रमनिरास व्हावा" म्हणून मधुसूदन कालेलकर – 'मी हरिणी मीच व्याध' चे '**ही वाट दूर जाते**' असे नाट्यरूपांतर करतात.

'**पंखांना ओढ पावलांची**' याच्या प्रस्तावनेत कानेटकर म्हणतात – "कादंबरीचे रूपांतर करणे हा हेतू नाही. पण कादंबरीतल्या काही व्यक्तिरेखा, प्रसंग व दुर्लक्षित संघर्षाचे दर्शन घडविण्यासाठी आजच्या स्त्री-जीवनाची शोकांतिका व्यक्त करण्यासाठी हे लेखन झाले."

ब] राष्ट्रीय जागृतीस्तव पुढील नाटकांचा जन्म झालेला, त्यांच्या प्रस्तावनेतील उल्लेखानुसार आढळतो. '**सत्तावनचा सेनानी**' 'राष्ट्राची हाक पोहोचविण्यासाठी **तर** '**दख्खनचा मोहरा**' 'राष्ट्रीय पौरुषाला आवाहन करण्यासाठी' झाले. '**स्वराज्यसाधन नाटका**'मध्ये "स्वराज्य मिळविण्यासाठी, प्रेरित करण्यासाठी, श्रीधरस्वामी, श्री शिवप्रभू, नानासाहेब वगैरे पात्रांमुळे राष्ट्रैक्याची ज्योत प्रज्वलित झाल्यास या जागृतीच्या प्रकाशनाचे चीज झाल्यासारखे होईल." असे निवेदन आढळते. (या नाटकाचे प्रकाशन राष्ट्रीय जागृती वाङ्मय प्रकाशित करणारे म्हणून प्रसिद्ध होते.)

हे समाजप्रबोधनाचे वा राष्ट्रीय ऐक्याचे सारे प्रस्ताव अशी शंका उपस्थित करतात की, प्रबोधनच करायचे तर ते कादंबरी, लेख वा काव्याद्वारेही करता येतेच वा स्वतंत्र नाटकाद्वारेही होऊ शकते. त्यासाठी नाट्यरूपांतरच अपरिहार्य ठरते असे

नाही. नाटक हे दृक्-साधन म्हणून अधिक प्रभावी ठरते असे जर या कादंबरीकारांना वाटत असेल तर मग आधी कादंबरी का लिहिली जाते ? किंवा दुसऱ्याच्याच कादंबरीचा आधार का घेतला जातो ? स्वतंत्रपणे नाटकच का लिहिले जात नाही ? शिवाय असे साहित्य ही शुद्ध कलानिर्मिती नव्हे. कारण अनुभूतीचे नाट्यात्म संकल्पन प्राप्त होऊन त्यातून अटळपणे नाट्यनिर्मिती असे या ठिकाणी घडत नाही, तर मागणीमुळे वा विशिष्ट हेतू मनात धरून, असे नाटक करायचेच हे ठरवून नाटक बेतले वा घडविले जाते. म्हणजेच आशय अभिव्यक्तीच्या अद्वैताचा – रूपाच्या अटळपणाचा भाव त्यात आढळत नाही. कलात्मक संकल्पनाऐवजी त्यामागे कारागिरीचे अवसान आहे हे जाणवते.

क] काही वेळेस कादंबरीकाराबद्दल वा वर्ण्यविषयातील व्यक्तीबद्दल पूज्यभाव बाळगून, आदर्शवादी कल्पनेने नाट्यरूपांतर होते.

हे फूल चंदनाचे, अमृतवेल, पण लक्षात कोण घेतो ? या नाटकांच्या प्रस्तावनांमधून त्या त्या नाटककारांच्या मनातील कादंबरीकाराबद्दलचा व कादंबरीतील व्यक्तिरेखांबाबतचा पूज्यभाव वा भारावलेपण व्यक्त होते.

'**राणी चंद्रावती**'च्या लेखकाला 'रूपनगरची राजकन्या' मधील चंद्रावती राणीबद्दल आदर होता हे स्पष्ट जाणवते. तर '**वैरीण झाली सखी**' चा लेखक '**ययाती**' मधील कल्पनाविलासाने मुग्ध झाला, धुंद झाला व त्यातून त्याची नाट्यनिर्मिती झाली.

एकूणच समाजप्रबोधन, राष्ट्रीय ऐक्य प्रस्थापन वा व्यक्तिपूजा या काही नाट्यरूपांतरासाठी कलात्मक प्रेरणा ठरत नाहीत.

(४) श्री. ना. पेंडसे हे तर आपण पैसा व प्रसिद्धीसाठी अशी रूपांतरे केल्याची स्पष्ट कबुली देतात[२]. 'गारंबीचा बापू', 'रथचक्र', 'असं झालं अन् उजाडलं', 'राजेमास्तर', 'ऑक्टोपस', 'घे भरारी पाखरा' ही त्यांची रूपांतरित नाटके आहेत.

त्यांचा हा प्रसिद्धीचा मुद्दा पटू शकतो. कारण कादंबरीकार म्हणून जितकी प्रसिद्धी मिळते, तीच प्रसिद्धी नाटकामुळे एका रात्रीत मिळू शकते. या झटपट मिळणाऱ्या, तसेच नाटक व पुस्तक अशा दुहेरी स्वरूपात मिळणाऱ्या प्रसिद्धीसाठी हे लेखन होते. कादंबरी-लेखनाने मिळणारी प्रसिद्धी फक्त एकेरी स्वरूपाची व व काही कालावधी लागणारी असते. वास्तविक नाटके लिहिण्याआधीही पेंडसे लेखक म्हणून प्रसिद्ध होतेच की. पण लेखकानेच ती कबुली दिलेली असल्याने प्रश्नच उरत नाही.

पैशासाठी नाटचरूपांतर करणे म्हणजे अर्थप्राप्तीचा व्यापारी हेतू मनात असतो. अपवादभूत लेखक तशी कबुली देतात तर कित्येक जण कलात्मक जाणिवेतून असे लेखन झाल्याचा दावा करतात. अर्थप्राप्तीच्या छुप्या हेतूने काही लेखक आधी कथा, मग कादंबरी, मग चित्रपट वा टी. व्ही सिरियल असे एकाच आशयाला बहुरूपी (घाट) रूप देतात व तितक्या वेळा अर्थप्राप्ती करतात.

बॅरिस्टर – (कथा) → अंधाराच्या पारंब्या (कादंबरी) → बॅरिस्टर (नाटक) → रावसाहेब (चित्रपट), किंवा अधांतरी (कादंबरी) → सावित्री (नाटक) → अधांतरी (टी. व्ही. मालिका) ही जयवंत दळवींची – एकाच आशयाची बहुरूपी अभिव्यक्ती किंवा 'संवादिनी (कथा) वा संवाद (कादंबरिका) व धुक्यात हरवली वाट (नाटक) हे शं. ना. नवरे ह्याचे बहुरूपी लेखन उदाहरण म्हणून देता येईल.

असे तिहेरी - तिपेडी वा चौपेडी रूप दिले जाते व एकाच आशयावर अनेक वेळा अर्थप्राप्ती केली जाते. वानगीदाखल केवळ दोनच लेखकांचा उल्लेख केला. ही यादी वास्तविक केवढी तरी मोठी होईल. या प्रवृत्तीमुळे अशी शंका निर्माण होते की लेखकाची स्वतंत्र प्रतिभाशक्ती क्षीण झाली वा आटली की काय? पण या विशिष्ट लेखकांकडून निर्मिल्या गेलेल्या स्वतंत्र कलाकृतींवरून (संध्याछाया-दळवी, सूर राहू दे-नवरे) त्यांच्या प्रतिभाशक्तीची शंका घेणे चूक ठरते. त्यामुळेच अशा एकाच आशयावर आवर्तित कलाकृती निर्माण करण्याचे नेमके प्रयोजन समजू शकत नाही. आधीच प्रथितयश असणारे हे लेखक नव्याने प्रसिद्धी मिळविण्याचा हव्यास करणार नाहीत, याचीही खात्री असते.

(५) कित्येकदा अनेक मित्रांकडून वा संस्थांकडून नव्या नाटकांसाठी मागण्या केल्या जातात. व मागणी तसा पुरवठा या न्यायाने ही रूपांतरे केली जातात / करून दिली जातात. या संदर्भात पुढील नाटकांच्या प्रस्तावनांमधून असे उल्लेख आढळतात.

'**ही वाट दूर जाते**' नाटचवैभव या संस्थेकरिता नवे नाटक हवे होते. '**दख्खनचा मोहरा**' नूतन संगीत मंडळीची निकडीची मागणी होती. '**पण लक्षात कोण घेतो**' आपटे ह्यांच्या जन्मशताब्दिनिमित्ताने मित्राची मागणी होती. '**स्वामी**' चे लेखन मित्र श्री. हेरवाडकर यांनी मोहन वाघ ह्यांना नाटक लिहून देण्याचे मान्य केले म्हणून झाले. तर शशिकांत निकते ह्यांच्या प्रेरणेने व प्रोत्साहनाने '**बॅरिस्टर**' घडले. '**राणीचा बाग**' रांगणेकरांच्या प्रेरणेने लिहिले. '**देवकी**' मधू करंबेळकरांच्या आग्रहावरून लिहून झाले. '**धुक्यात हरवली वाट**' – रावते ह्यांनी बाहेरगावी पाठवून लिहवून घेतले म्हणून झाले; तर '**स्वामिनी**' ललितकलादर्शच्या पुनरुज्जीवनासाठी व गाडगीळ, पेंढारकरांच्या आग्रहावरून लिहावे लागले. '**थँक**

यू मिस्टर ग्लॅड 'चे नाट्यरूपांतर 'नामांकित संस्थेच्या चालकांची मागणी' म्हणून झाल्याचे माधव मनोहर ललितमधील समीक्षालेखात म्हणतात. [३]

अ] अशा प्रकारचे मागणीनुसार नाटक लिहिणे म्हणजे कलाबाह्य जाणिवेचे – अनुभूतीचा नैसर्गिक आकार डावलून केलेले लेखन ठरते. ती नाटक लिहिण्याची कारागिरी होते. कलात्मक मूल्य वा स्वाभाविक निर्मितीची जाणीव या नाटकांमधून होत नाही. या नाटकाच्या मुळाची वा कुळाची जाणीव सतत होत रहाते. अशी जाणीव होणे हेच मुळी त्या कलाकृतीचे अपयश असते. अर्थातच या कलाकृतीतून आशय अभिव्यक्तीच्या अद्वैताचा, अभिव्यक्तीच्या रूपाच्या अटळपणाचा भाव जाणवत नाही.

ब] मागणीनुसार रंगभूमीवरील तूट भरून काढण्यासाठी – कित्येकदा मागणीनुसार पुरवठा या न्यायाने हे लेखन होते. पण अशी तूट निर्माण झाल्याची जाणीव आज निर्माण झालेल्या उदंड नाटकांच्या पसाऱ्यात जाणवत नाही. मग नव्याने कादंबरीच्या नाट्यरूपांतराचीच अटळता का याचे उत्तर मिळत नाही.

या संदर्भात रत्नाकर मतकरी म्हणतात, जे समर्थन करतात ते न पटणारे आहे.[४] ते म्हणतात, " आज रंगभूमीवर चांगल्या नाट्यसंहितांची इतकी वाण आहे की, ज्या ज्या मार्गांनी नाटके तयार होऊ शकतील ते ते मार्ग अवलंबावेत. तेव्हा नाट्यरूपांतरांशिवाय पर्याय नाही. आपल्या रंगभूमीला हव्या असलेल्या अनेक गोष्टी कादंबरीमध्ये साधलेल्या आहेत. वास्तववादी पोत आजवर कौटुंबिक नाटकांतून क्वचितच दिसला. रंगभूमी समृद्ध करणाऱ्या अशा अनेक गोष्टी रूपांतरांमधून साधतात. "

त्यांच्या या विधानांमुळे अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. या पूर्वीच्या स्वतंत्र नाटकांनी रंगभूमी समृद्ध केलेली नाही का ? केवळ रूपांतरांनीच ती समृद्ध केली आहे ? कोणत्या रूपांतरांनी ? कोणत्या अर्थाने ?

आजवरच्या स्वतंत्र नाट्यकृतींचा याबाबतचा वाटा शून्य आहे का ?

इतक्या उदंड नाटकांच्या पसाऱ्यात रंगभूमीला खरोखरच अशा रूपांतरित नाटकांचीच (केवळ) आवश्यकता आहे का ?

या व अशा अनेक प्रश्नांची उत्तरे त्यांच्या उपरोक्त विधानांना पोषक ठरणारी नाहीत. रूपांतरित नाटकांशिवाय स्वतंत्र नाटकांनी रंगभूमीच्या गरजा भागतात हे मतकरींना स्वानुभवाने माहीत आहे. (लोककथा ७८) समर्थ व कल्पक नाटककार नवे आशय नाटकांमधून स्वतंत्रपणे आणू शकतात. त्यामुळे रूपांतरित नाटके ही काळाची गरज आहे असे नव्हे. तसे होणे अपरिहार्य आहे हे मतकरींना अभिप्रेत आहे व म्हणूनच ते न पटणारे आहे.

अशा प्रकारे येथपर्यंत विवेचिली गेलेली सर्वच कारणे कलाबाह्य जाणिवेतून निर्माण होणारी आहेत.

(६) एका नाटकाच्या (थँक यू मिस्टर ग्लाड) संदर्भात स्वतः लेखकाने प्रस्तावनेत त्याबद्दल काहीच सांगितलेले नाही. पण नाटकाच्या वाचनानंतर मात्र जाणवते की कादंबरीच्या टीकाकारांच्या आक्षेपांची दखल घ्यावीशी वाटून मूळ आशयाचे पुनर्लेखन झाले, ते सद्यःकालीन रूपांतराच्या प्रवृत्तीला बळी पडून. टीकाकारांच्या आक्षेपानुसार नाटकात बदल झालेले जाणवतात. म्हणजेच कादंबरीतील दोष टाळण्यासाठी फिरून कादंबरी लिहिण्याऐवजी आपल्याच कादंबरीच्या नाट्य-रूपांतराच्या (रंगभूमीवरील परंपरेनुसार) नाटकाचा विचार केला असावा.

या नाटकात पुढील आक्षेपांचा विचार केलेला आढळतो. " कादंबरीतील भूषण ही व्यक्तिरेखा गृहीत कृत्यासारखी ढोबळ वाटते. (सोबत, ५ सप्टें. ७६, विवेक, ४ एप्रिल ७६) तो नक्षलवादी असल्याचे फक्त कळते पण जाणवत नाही. तो एक साधा तपशील ठरतो. (सोबत, ५ डिसेंबर ७६). (नाटकाचा प्रथम प्रयोग जरी ऑक्टोबर ७६ चा असला तरी नाटकाचे प्रकाशन वर्ष ७७ आहे.) नाटकातील भूषण ह्या व्यक्तिरेखेत काही प्रमाणातील बदल वरील आक्षेपांनुसार केल्याचे जाणवतात.

(७) काही नाट्यरूपांतरकारांकडून या भाषांतराबाबत कलात्मक सत्याचा दावा केला जातो.

अ] " कलाकाराला कालांतराने एकाच अनुभूतीचे दर्शन दुसऱ्या आकारात घडते. "– गो. नी. दांडेकर (' पवनाकाठचा धोंडी 'ची प्रस्तावना) म्हणजेच तो आशय नाट्यानुकूल आहे व नाटकात अधिक प्रभावीपणे मांडता येईल असे वाटून हे लेखन होते. हे विधान कलात्मकतेच्या दृष्टीने पटू शकणारे आहे. एकाच अनुभवाची विविधांगी जाणीव होऊ शकते. पण त्या व्यक्त झालेल्या अभिव्यक्तीत एकच कुठली तरी यशस्वी होऊ शकते. या अर्थाने आशय अभिव्यक्तीच्या अद्वैताचे पहिले प्रमेय कायम राहते.

पण नाटककाराच्या विधानाने एक शंका शिल्लक राहतेच. कादंबरीकाराला काही काळाने नाटक भावते म्हणणे त्या वेळेला तो लेखक अनुभूतीशी प्रामाणिक नव्हता काय ? मग त्याने आधी कादंबरी का लिहिली ? हा प्रश्न उरतोच. त्यासाठी नाटकाचेच रूप देण्यातील अटळता पटू शकत नाही.

तसेच कादंबरीपेक्षा तो आशय नाटकात अधिक चांगल्याप्रकारे व्यक्त करता येतो हेही म्हणणे तितकेसे बरोबर नाही. कादंबरीही अनेकजणांपर्यंत पोचू शकते.

नाटकासारखाच कादंबरीचाही प्रभाव वाचकांवर पडू शकतो. तो तिच्यातील मनोविश्लेषणामुळे, सूचकतेमुळे वा निवेदनशैलीमुळे.

ब] आशयाच्या काही रेखा कादंबरीत निसटतात किंवा त्या फारच पुसटपणे उमटलेल्या असतात. नाट्यलेखनातून त्या स्पष्ट कराव्याशा वाटतात, म्हणून नाट्यलेखन होते.

जयवंत दळवींच्या भाषेत बोलायचे झाले तर, "कादंबरीच्या अभिव्यक्तीतील कलात्मक असमाधान जाणवून हे रूपांतर होते.[५] त्यामुळे आपल्याच कादंबरीवर आधारलेले पण वेगळ्या आशयावर भर देणारे नाटक कादंबरीकार लिहितो."

आशयाच्या काही रेखा कादंबरीतून निसटतात हे पटते. पण तसे तर ते कुठल्याही माध्यमाबाबत होते. (म्हणूनच बहुधा ते कथा – कादंबरी – नाटक – चित्रपटकथा – टी. व्ही. मालिका असे अनेक रूपांमध्ये कलात्मक असमाधानाने लिहीत असावेत ?) त्याला नाटकच का लिहावेसे वाटते याचे कारण स्पष्ट होत नाही. कादंबरीलेखक कादंबरीच्या पुढील आवृत्तीत ते बदल करू शकतो. नाहीपेक्षा त्याने तो प्रयत्न आलेले अपयश (वा कलात्मक असमाधान) मान्य करून तेथेच सोडून द्यावा. नाहीतर आजवरच्या अनेक कादंबरीकारांना वा इतर वाङ्मयप्रकाराचे लेखन करणाऱ्यांना मनाचे समाधान होईपर्यंत अशी रूपांतरे करावी लागतील. वास्तविक पूर्ण समाधान देणाऱ्या कलाकृती फार थोडचाच असतात. (उदा., – काळोखाचे अंग – कादंबरी) अर्थातच त्यामुळे असे नाट्यरूप देणे अटळ ठरत नाही. तसे करताना लेखकाची भूमिका शुद्ध वाङ्मयीन रहात नाही. कथावस्तू सुचता सुचता कुठलाही नाटककार मनश्चक्षूंनी नाटक बघत असतो. एखाद्या अनुभूतीकडे कथा वा कादंबरी म्हणून पाहणे हा वेगळा असा प्रत्यय आहे. त्याच अनुभवाचे नाटक करणे म्हणजेच त्या अनुभवाकडे नाटक म्हणून पहाणे. म्हणजेच त्यातील नाट्यानुकूल सत्याचे नवे भान निर्माण होणे. पण याचा अर्थ तो अनुभव हा तोच रहात नाही. तो अनुभवच बदलतो. स्वाभाविकच हा बदललेला अनुभव नव्या आकारात व्यक्त होतो. अनुभवच बदलतो. म्हणजेच कलात्मक संकल्पन बदलते. म्हणजेच मूळ कादंबरीचे नाटक होते हे म्हणणे बरोबर नाही.

क] अन्य लेखकांच्या कादंबरीचे वाचन झाल्यावर नाटकाला नवा विषय मिळाला असे वाटून वा त्या वर्ण्य विषयामुळे भारावलेपण येऊन नाट्य-रूपांतर होते. या संदर्भात पुढील काही नाटकांच्या प्रस्तावना पाहता येतात.

ही वाट दूर जाते – ' कादंबरी वाचनानंतर नाटकाला नवीन विषय मिळाल्याची जाणीव ' लेखकाला झाली. ' **काळोखाचे अंग** ' कादंबरीने ' **हा खेळ**

सावल्यांचा ' च्या नाटककर्तीला झपाटून टाकले. " मी वाचत असताना नाटक मनात उभे राहिले, आकार धारण करू लागले. कादंबरीतल्या व्यक्ती जिवंत होऊन बोलू लागल्या. वर्षानुवर्षे मनात जे साठून राहिले होते त्याला एकाएकी जणू तोंड फुटल्यासारखे झाले. हे नाटक लिहिल्याशिवाय गत्यंतर नाही असे वाटू लागले. "

दख्खनचा मोहरा – " बरेच दिवस या कथानकावर नाटक करावे ही इच्छा होती. या भव्य, दुःखद पण उदात्त कथानकाचे मनास आकर्षण वाटून हे लेखन झाले."

गुंतता हृदय हे – बाबत शं. ना. म्हणतात – " महानंदा वाचताना ' देवदास ' नभोनाट्याप्रमाणे नाजूक प्रेमकहाणी जाणवली. त्या विशिष्ट विषयाच्या अभिव्यक्तीबाबत मनात निर्माण झालेली रुखरुख दूर होईल असे वाटून " हे लेखन झाले. कालेलकरांना ' अमृतवेल 'ने भारावलेपण येऊन नाट्याकाराची जाणीव झाली. (पण स्वतः कादंबरीकाराला मात्र कादंबरीत नाट्यबीज असल्याचे मान्य नव्हते. नाटकाची प्रस्तावना.)

मुखवटा कादंबरीचे कथाबीज ऐकून भणगे यांना नाट्यलेखन करावेसे वाटले तर ' **शामची आई** ' या अमर कलाकृतीमुळे भारावून जाऊन ७/८ वर्षे नाटकाची कल्पना नाटककाराच्या मनात घोळत राहिली.

एकंदरीत कथानकाची नाट्यानुकूलता वा नाट्याकाराची अटळ मागणी असे वाटून हे लेखन केल्याचा दावा केला जातो.

दुसऱ्याच्या कादंबरीवाचनाने भारावून जाणे नाटककाराची प्रतिभा असणाऱ्यांच्या बाबतीत शक्य आहे. पण त्यांच्याकडून केल्या गेलेल्या उपर्युक्त नाट्यरूपांतरांबाबत ते जाणवते का ? तर असे कलात्मक सत्य या नाटकांमध्ये जाणवत नाही असे खेदाने म्हणावे लागते. त्या त्या अनुभूतीतील दृश्यरूपाने व्यक्त होणाऱ्या समर्थतेचा विचार त्या त्या कलावंतांनी केलेला आढळत नाही. माध्यमाच्या मर्यादांचा विचार करून त्या दृष्टिकोनातून या लेखकांना त्या अनुभवाचे नाट्यविषयक भान येणे आवश्यक असते तसे ते येत नाही असे प्रत्यक्षात जाणवते.

म्हणजेच तो तो अनुभव दृश्यरूपाची मागणी पूर्ण करणारा, कृतिशील व गतिशील आहे का याचा विचार या अर्थाने ते नाट्यात्म भान येणे महत्त्वाचे असते.

त्या त्या नाटककाराने व्यक्त केलेल्या वा सूचित केलेल्या वरील सर्व हेतूंवरून एकूणच या नाट्यरूपांतरांच्या हेतूंचा वा त्याबाबत असलेल्या शक्यतांचा विचार करता या नाट्यरूपांतरांसाठी कलाबाह्य प्रेरणाच मुख्यत्वेकरून कारणीभूत झालेल्या दिसतात.

असा हेतूंचा सांगोपांग विचार झाल्यावर प्रत्यक्ष नाटचरूपांतरांचा विचार करण्यापूर्वी असे नाटचरूपांतर होण्यासाठी तंत्राच्या दृष्टीने कोणत्या गोष्टी आवश्यक ठरतात ? ह्या दोन्ही माध्यमांची वैशिष्टचे व मर्यादा कोणत्या ? त्यांची बलस्थाने कोणती ? या प्रश्नांच्या अनुरोधाने तुलनात्मक तांत्रिक विचार करणे युक्त ठरते. नाटचजाणिवेत आजवर कोणती भर पडत गेली ? दृश्य-माध्यमांमधले नाटचतंत्राच्या दृष्टीने फरक कोणते ? कादंबरी व नाटक यांत तांत्रिक फरक कोणता ? यांचा विचार कादंबरीची नाटचानुकूलता ठरविण्यासाठी आधारभूत होईल. मगच अभ्यासविषय ठरलेल्या कादंबऱ्यांचा नाटचानुकूलता वा नाटचरूपांतराची शक्यता या दृष्टीने विचार करता येईल. त्यासाठीच पुढील प्रकरणात दोन्ही माध्यमांच्या तांत्रिक पातळीवरील तुलनात्मक विचाराला अग्रक्रम द्यावा लागेल.

* *

संदर्भ-टीपा

(१) सत्यकथा – जुलै ५९ – मामा वरेरकर – ' जिवाशिवाची भेट '.
(२) भरतशास्त्र – जून ८२ – कादंबऱ्यांची नाटके – (वीणा देव).
(३) ललित – एप्रिल ७६ – माधव मनोहर.
(४) भरतशास्त्र – मे, जून ८२ – रत्नाकर मतकरी.
(५) दूरदर्शनवरील ' शरदाचे चांदणे ' या सदरात ' कादंबऱ्यांची नाटके ' या विषयावर सौ. वीणा देव यांनी, केंकरे, दळवी व वि. भा. देशपांडे यांची घेतलेली मुलाखत.

३. रूपबंधाचा तांत्रिक विचार

विशिष्ट कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करताना, त्या कादंबरीतील अनुभूतीची नाट्यानुकूलता ठरविताना, नाट्यानुकूलता वा नाट्यात्म भान म्हणजे काय, याची संकल्पना स्पष्ट होणे आवश्यक आहे. ही नाट्यानुकूलता कशी व कोणत्या निकषांवरून ठरवायची हा प्रश्न साहजिकच उभा राहतो. त्यासाठी त्या दोन्ही माध्यमांच्या मुळाकडे आपल्याला वळावे लागते; त्यांच्या तंत्राकडे वळावे लागते.

त्याबाबत पुढील क्रमाने विचार करणे प्रस्तुत ठरेल.

१) कादंबरीची वैशिष्ट्ये कोणती ? तिची बलस्थाने कोणती ? त्याआधारे कादंबरीत कादंबरीकार कोणत्या गोष्टी साधतो ?

२) नाटकाची वैशिष्ट्ये कोणती ? त्याची बलस्थाने कोणती ? त्या संबंधात नाट्यविचारवंतांनी वेळोवेळी कोणते विचार केलेले आहेत ? नाट्यविषयक जाणिवेत कसेकसे बदल होत गेलेले आहेत ?

३) नाटक या माध्यमाची अधिक स्पष्ट कल्पना येण्यासाठी चित्रपट, दूरदर्शनवरील नाटक, आकाशवाणीवरील नभोनाट्य या माध्यमांशी नाट्यमाध्यमाचा तुलनात्मक विचार.

४) नाट्य म्हणजे काय ? नाट्य जर सर्वच वाङ्मय-प्रकारांत असेल तर नाटकातील नाट्य हे इतर वाङ्मयप्रकारांतील नाट्यापेक्षा वेगळे कसे व कोठे ठरते ? नाटकातील नाट्य व काव्यात्मता यांतील फरक कोणता ?

५) प्रबंधाच्या दृष्टीने महत्त्वाची ठरणारी कादंबरी व नाटक यांची भिन्न रूपबंध म्हणून तुलना.

या तौलनिक निकषांनुसार एखाद्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर होणे शक्य आहे का, हे ठरविता येईल. नाट्यरूपांतरासाठी लेखकाला कादंबरीतील अनुभूतीचे नाट्यात्म भान येणे, कादंबरीचा मूळ गाभा समजणे जसे आवश्यक आहे, तसेच तिच्या अभिव्यक्तिपद्धतीचे मर्म समजणे आवश्यक आहे. म्हणून उपरोक्त क्रमानुसार

सर्वप्रथम कादंबरीच्या वैशिष्ट्यांचा, बलस्थानांचा विचार यांचा मागोवा घेणे, कादंबरीवद्दल विविध विद्वानांनी केलेल्या व्याख्यांचा परामर्श घेणे सोयीचे होईल.

१. कादंबरी या रूपबंधाबाबत थोडक्यात विचार :

एच्. जी वेल्स – कादंबरीला, ज्यात सर्व काही मावेल अशी गारुडचावी थैली मानतो. "सत्यसृष्टीच्या आधारे काल्पनिक प्रतिसृष्टी निर्माण करून, काल्पनिक पात्रांची स्वभावचित्रे व काही अंशी तदवलम्बित जीवितघटना यांचे गोष्टीरूपाने वर्णन करून व कलानंदाची प्राप्ती करवून जीवितातील गुंतागुंतीच्या प्रश्नांवर प्रकाश टाकणारा गद्य वाङ्मय-विभाग म्हणजे कादंबरी."[१] अशी तिची व्याख्या करता येते.

इंग्रजीतील Fiction या शब्दातच खरे तर कादंबरीतील काल्पनिक प्रतिसृष्टी अभिप्रेत आहे.

कादंबरीचा संबंध विचार व भावना यांच्याशी निगडित असतो. हे स्पष्ट करण्यासाठी अर्नोल्ड बेनेट, कादंबरीची व्याख्या सांगतो. "स्वतःचे विचार व भावना दुसऱ्यास कळविण्यासाठी कथामाध्यमाचा आश्रय घेणारा लेखक म्हणजे कादंबरीकार."[२]

मुन्शी प्रेमचंद हे प्रख्यात हिंदी कादंबरीकार म्हणतात, "मैं उपन्यासको मानव चरित्रका चित्र मात्र समझता हूँ। मानव चरित्रपर प्रकाश डालना और उसके रहस्योंको खोजनाही उपन्यासका मूलतत्त्व है।"[३]

इंग्रजी कोशातील कादंबरीची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आढळते.

"A fictitious prose tale or narrative of considerable length in which characters and actions professing to represent these of real life are portrayed in a plot."

थोडक्यात कार्यकारण-शृंखलाबद्ध अशा कल्पित कथानकाच्या द्वारे मानवी जीवनाचे दर्शन घडविणारी सविस्तर ललित गद्य कथा म्हणजे कादंबरी होय.[४]

म्हणूनच कादंबरीत कथावस्तू, कथानक, व्यक्तिरेखा, पार्श्वभूमी (वातावरण), मनोविश्लेषण, संवाद व लेखकाची भाषाशैली हे घटक प्रामुख्याने महत्त्वाचे ठरतात.

या घटकांचे दर्शन लेखक वेगवेगळ्या पद्धतीने घडवितो. कधी स्वमुखी व पात्रमुखी पद्धतीने दर्शन घडवितो. (अमृतवेल, जौळ, मृत्युंजय.) म्हणजेच कधी आत्मगत पद्धतीने – पत्र वा दैनंदिनीच्या रूपात घडवितो. (लव्हाळी, पानगळीचे झाड.) तर कधी प्रत्यक्ष आत्मगत निवेदनाने घडवितो. (वर्षाव.) क्वचित् त्रयस्थाची भूमिका घेऊन आपला आशय तृतीयपुरुषी एकवचनी निवेदनाने

सर्वसाक्षीत्वाच्या भूमिकेतून व्यक्त करतो. (काळोखाचे अंग, अथांग.) या निवेदनात तो कधी वैहायस पद्धतीने म्हणजेच भूतकाळाचा मागोवा घेतो. तर कधी दृश्यात्मक पद्धतीने प्रत्यक्षात आपला अनुभूती-गाभा व्यक्त करतो. म्हणजेच तो वेळोवेळी प्रगट होऊन आपले पात्र, स्थल वा जीवनविषयक विचार मांडीत असतो. तो कधीही कुठल्याही काळात वा स्थळी संचार करू शकतो. त्याला विस्ताराचे भय नसते. (तुंबाडचे खोत.) निवेदनाच्या साहाय्याने तो व्यक्ती व परिसर जिवंत करतो. (गारंबीचा बापू, पडघवली.) कार्यकारणभावाचा पुरेसा उलगडा करू शकतो. (शिकस्त.) एकंदरीत विषय निवडीचे बंधन त्याच्यावर नसते. त्या दृष्टीने तो स्वतंत्र असतो.

अशा प्रकारे कादंबरी या वाङ्मयीन रूपाबद्दल (फॉर्म) थोडक्यात विचार करता येतो.

२. नाटक या रूपबंधाबाबत विचार :

नाटकाची वैशिष्ट्ये व बलस्थाने, तसेच नाट्यविचार व नाट्यतंत्राची बदलती जाणीव ह्यांचा थोडक्यात विचार करताना ग्रीक तत्त्ववेत्ता ॲरिस्टॉटल व भारतीय नाट्यशास्त्राचा विचार मांडणारे आद्य भरतमुनी ह्यांच्यापासून प्रारंभ करावा लागतो.

ॲरिस्टॉटलने आपल्या 'काव्यशास्त्र' ह्या प्रसिद्ध ग्रंथात असे म्हटले आहे की, "सर्वप्रकारच्या आद्यमान कलात्मक वाङ्मयाच्या मुळाशी अनुकरण हे तत्त्व असते. कलाप्रकारातील अनुकरण हे आनंददायी असते. आनंद जितका अधिक तितकी ती कला श्रेष्ठ ठरते."[५] अर्थात् यात ॲरिस्टॉटलला केवळ अनुकरण वा नक्कल अभिप्रेत नव्हती. कवीने आपल्या उद्देशानुसार निवडलेल्या व सुसंघटित केलेल्या जीवनांशाचे व कृतीचे प्रतिदर्शन अभिप्रेत होते. "हे काव्य (नाटक) विश्वसामान्याचा आविष्कार घडविणारे असते. ते इतिहासाप्रमाणे घडलेल्या घटना सांगत नाही तर जे घडू शकेल ते सांगते" असेही तो म्हणतो. ॲरिस्टॉटलने नाटकाच्या प्रयोगापेक्षा संहितेला व कथानकापेक्षा व्यक्तिदर्शनाला महत्त्व दिले. संहितेचा प्रभाव प्रयोग व नटांशिवाय जाणवतो असे त्याचे म्हणणे होते.

थोडक्यात म्हणजे नाटक परिणामकारक होण्यासाठी कथानकाचा सुसंघटितपणा, प्रसंगांची कौशल्यपूर्ण घडण व घटनांची सुसूत्र मांडणी यांची जरूर असते. पण अखेर रचनाकौशल्याची परिणती व्यक्तीच्या जिवंत प्रतिदर्शनात होणे आवश्यक असते.

भरतमुनींनी "सर्व त्रैलोक्याच्या भावांचे (अनुकरण) अनुकीर्तन म्हणजे नाट्य"[६] असे सांगितले. "ऋग्वेद, सामवेद, यजुर्वेद व अथर्ववेदापासून क्रमाने पाठ्य गीत, अभिनय व रस घेऊन त्यांच्या एकत्रीकरणातून नाटक हा पंचमवेद

निर्माण झाला." असे सांगून पुढे आपला प्रसिद्ध रसविचार मांडला.

एकूण ॲरिस्टॉटल व भरतमुनी या दोघांनी अनुकरणाला महत्त्व दिले. ॲरिस्टॉटलने कथानक, स्वभाव, भाषाशैली-विचार, देखावे, संगीत हे नाटकाचे घटक मानले तर भरताने पाठ्य, गीत, अभिनय, रस अशी नाटकाची चार अंगे मानली.

कविकुलगुरू कालिदास – "भिन्न रुची असलेल्या जनांचा निरनिराळ्या प्रकारांनी संतोष साधणारी अशी, नाट्य ही कलावस्तू आहे."[७] असे म्हणतो. नाटक हा त्याने क्रतू मानला. "नाटक करून दाखविणारे, नाटकाचा आस्वाद घेणारे, दोघेही स्वत्वाचे समर्पण करून हा योग साधत असतात. हा डोळ्यांच्या द्वारा घडणारा चाक्षुष यज्ञ आहे. निरनिराळ्या वृत्तींच्या, अभिरुचींच्या लोकांना आवडतील असे निरनिराळे भाव, रस, कृती, वृत्ती या नाटकात दिसत असल्याने त्या त्या रुचीच्या लोकांना तो अंश आवडून समाधान होते." असे कालिदास म्हणतो.

प्रख्यात पाश्चात्य लेखक बर्नार्ड शॉ म्हणतो, "अभ्रांत अवस्थेतील भ्रम म्हणजेच आपण ज्याला नाटक म्हणतो ते."[८]

'डिक्शनरी ऑफ लिटररी टर्म्स' मध्ये हॅरी शॉ यांनी नाटकाची व्याख्या अशी दिली आहे. "A Composition in prose or verse presenting in pantomine and dialogue a narrative involving conflict and usually designed for presentation on a stage. Drama derived from a greek word (dran) meaning 'to do, to act', was referred to by Aristotle as 'imitated human action, a defination that remains serviceable. Drama presupposes a theatre actors and an audience in order to be fully experienced, a play should be seen and heard not mearly read."[९]

ब्रेख्त हा जर्मन नाटककार नाटकाची व्याख्या, "तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीचा संदर्भ असणारे, सामाजिक विषमतेवर भाष्य करणारे ते नाटक"[१०] अशी करतो.

प्रसिद्ध समीक्षक श्री. वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात – "कादंबरीप्रमाणे कथन, व्याख्यान, स्पष्टीकरण, यांना नाटकात स्थान नसते. म्हणून कृति-उक्तिद्वारा आपल्या अत्यावश्यक घटकांमधून जीवनाचे चैतन्यगर्भ व अर्थपूर्ण दर्शन घडवू शकते तीच अनुभूती नाटकरूपाने प्रकटणारी अनुभूती होय."[११] तर डॉ. व. दि. कुलकर्णी – "नाट्यसंहितेत दिलेले, देहाच्या माध्यमाद्वारा प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविणारा प्रकार म्हणजे नाटक"[१२] अशी सुटसुटीत व्याख्या करतात.

"संवाद हे मूलद्रव्य व प्रसंग हे माध्यम ह्याद्वारा व्यक्त होणारा एक नाट्यमय किंवा संघर्षात्मक कथात्म अनुभव म्हणजे नाटक"[१३] असे आपल्या नाट्यविषयक

प्रबंधात डॉ. अरविंद कुलकर्णी म्हणतात.

येथपर्यंतच्या विवेचनाधारे नाटकाची कल्पना थोडक्यात मांडता येते ती अशी–

नाटकाच्या कथानकाची, संविधानकाची मांडणी करताना स्थल-काल योजनेनुसार अंक व प्रवेश यांची विभागणी केली जाते. रसयोजना, संवाद, विनोद, तांत्रिक युक्त्या, संगीत, नेपथ्य, नाट्यसूचन या अनेक घटकांच्या द्वारा प्रारंभापासून शेवटापर्यंत नटांच्या अभिनयाने प्रयोगरूपाने अभिव्यक्त झालेली प्रत्यक्ष कृती म्हणजे नाटक. त्यामुळेच ती केवळ वाङ्मयीन कृती न ठरता त्या कृतीची गणना (दृक्श्राव्य या) मिश्र वाङ्मयप्रकारात होते. [१४] एकूणच नाट्यजाणिवेबद्दल नेमक्या शब्दांत सांगायचे तर नट, नाटककार इत्यादींच्या परस्पर सहकार्याने दृश्य व श्राव्यरूपाने स्थलकालकृतीच्या नेमकेपणाने व गतिमानतेने व्यक्त होणारा एकसंध परिणाम करणारा अनुभव म्हणजे नाटक.

त्यातील विषयानुसार स्थूलमानाने त्याची जशी सामाजिक, ऐतिहासिक, चारित्रिक व अभिव्यक्ती-पद्धतीनुसार व्यावसायिक व प्रायोगिक अशी वर्गवारी होते तशीच त्याच्या शेवटानुसार शोकान्त, सुखान्त वा सुख-दुःख-मिश्रित अशीही वर्गवारी होते.

अन्तानुसार ठरणारी श्रेष्ठता वा रचनेविषयी निरनिराळ्या वेळी बदलत गेलेल्या नाट्यसंकेतांचा थोडासा विचार येथे अपरिहार्य ठरतो. त्यामध्ये प्रामुख्याने ॲरिस्टॉटल्, शेक्सपीअर (पाश्चिमात्य), भरतमुनी (पौर्वात्य), इब्सेन (नॉर्वेजियन), ब्रेख्त (जर्मन), सार्त्र इत्यादी विचारवंताच्या विचारांची तुलना पाहणे रास्त ठरेल.

● ॲरिस्टॉटल्, शेक्सपीअर, भरतमुनी अभिजातवादी विचारसरणीचे होते; त्यामुळे त्यांना नाटकातील वर्ण्य व्यक्ती या उच्च दर्जाच्या वा उच्च कुळातल्या अभिप्रेत होत्या. पण इब्सेनच्या नाट्यकृतीतून वास्तववादी विचारसरणीला व पर्यायाने सामान्य व्यक्तीच्या सुखदुःखाला, सामाजिक समस्येला प्राधान्य मिळाले. ब्रेख्त समाजवादी, अस्तित्ववादी पंथाचा असल्याने समाजातील खालच्या थरांतील लोकांचे (गुंड, वेश्या, शेतकरी, कामगार) चित्रण त्याला अभिप्रेत होते. तर आर्तोच्या Theatre of cruelty या संप्रदायानुसार अतिवास्तव चित्रण व आजवर निषिद्ध समजले गेलेले सहज प्रवृत्तींचे (काम) मुक्त दर्शन या दोन गोष्टी रंग-भूमीवर प्रकर्षाने आल्या. " नीतिकल्पना बाजूला सारून श्लील व अश्लील या वादात न पडता निर्लेप दृष्टीने त्याच्याकडे पहायचे धाडस का असू नये ? " [१५] असे त्याचे म्हणणे आहे.

● ॲरिस्टॉटलने नाट्यरचनेत शोकांताला प्राधान्य दिले व 'काव्यशास्त्रा'त सुखान्ताला पद्धतशीर बगल दिली. व्यक्ती विरुद्ध नियती अशा संघर्ष-स्वरूपातून

भय व करुणा या प्रेक्षकांच्या भावनांचे विरेचन व्हावे ही त्याची नाटकाकडून अपेक्षा होती. त्यातील नायक धीरोदात्त असावा, वैभवाकडून विपत्तीकडे त्याचे अवस्थांतर व्हावे ते व्यक्तीच्या प्रमादामुळे वा स्खलनशीलतेमुळे व्हावे असेही त्याने स्पष्ट केले.

शेक्सपीअरलाही शोकांत श्रेष्ठ वाटला तरी त्याने काही सुखांतिकाही लिहिल्या. त्याच्या नाटकात व्यक्ती विरुद्ध नियती या संघर्षात व्यक्ती मोडून पडेल पण वाकणार नाही या निष्ठेची असे. तो कथानकाला महत्त्व न देता व्यक्ति-चित्रणाला प्राधान्य देई. व्यामिश्र व्यक्तिरेखा या त्याच्या नाटकांचा खास विशेष होता.

तर भरतकालीन संस्कृत रंगभूमीस शोकांत अमान्य होता. भरताला सुखांत अभिप्रेत होता व त्याची बीजे नाटकाच्या पहिल्या अंकातच असावीत असाही उल्लेख त्याच्या नाट्यशास्त्रात आढळतो. (भारतीय कर्मविपाकाच्या तत्त्वज्ञानानुसार शोकांतास मनाई असावी, असे या संदर्भात अनुमान करता येते.) युद्ध, राज्यभ्रंश, मरण, नगरीचा वेढा ह्या क्षोभजनक व शोककारक गोष्टी अंकात प्रत्यक्ष दाखवू नयेत, सूचित कराव्यात, असाही स्पष्ट संकेत नाट्यशास्त्रात आढळतो. भरताप्रमाणेच इब्सेनलाही सुखांत मंजूर असावा कारण त्याच्या नाटकांतून सुखांतिकेचे प्रमाण जास्त आढळते. पण त्यावर काही वेगळा असा विचार मांडल्याचे आढळत नाही.

पण ॲरिस्टॉटल्च्या सर्वमान्यता मिळालेल्या शोकांत कल्पनेला व प्रसिद्ध कॅथॉर्सिसच्या विवेचनाला ब्रेख्तने मात्र जबरदस्त धक्का दिला. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे – "शोकांतिकेमुळे प्रेक्षकांना रडू न येता हसू आले पाहिजे. जर तो तादात्म्य पावून रडू लागला तर व्यक्तीच्या शोकांतिकेला कारणीभूत होणाऱ्या परिस्थितीच्या अपरिहार्यतेबद्दल त्याची खात्री पटली आहे असा अर्थ होईल." [१६] प्रचलित सामाजिक परिस्थितीत अटळ असे काहीही नाही. ती बदलण्यासारखी आहे. नव्हे ती बदलली पाहिजे हाच ब्रेख्तनचा ध्यास होता. त्याच्या नाटकातील संघर्षाचे स्वरूप व्यक्तिमत्त्व विरुद्ध सामाजिक मूल्य-जाणिवा असे होते. प्रचलित सामाजिक परिस्थिती बदलली तर शोकांत संभवणारच नाही. हा विचार प्रेक्षकांच्या मनावर ठसत गेल्यानंतर शोकांतही त्यांना हास्यास्पद वाटेल. म्हणून त्याच्या मते शोकांतापेक्षा शोकविश्लेषक नाटक असावे. विश्लेषणाद्वारा (एपिक थिएटर) खरा समाजशत्रू दाखविता येतो.

ॲरिस्टॉटलने आपल्या नाट्यविवेचनात शोकांत (ट्रॅजिडी) व महाकाव्य (एपिक) यांचे तुलनात्मक विवेचन करून शोकांत श्रेष्ठ मानला. तर ब्रेख्तच्या मते 'एपिक थिएटर' हे नाटकातील सामाजिक आशय व्यक्त करण्यास अधिक उपयुक्त आहे. जंत्रीसारखी एकापुढे एक अनेक दृश्ये उभारावीत. त्यांतून नाट्य

साकारते. त्यामुळे ही 'एपिक' पद्धती भावनांना आवाहन न करता विचारांना आवाहन करते असे त्याचे म्हणणे होते.

● ॲरिस्टॉटलचे वैशिष्ट्य स्थलकाल-घटनेच्या एकात्मतेच्या संकेताचे होते. 'भरत' प्रणित नाट्यशास्त्रात एकाच अंकात, एकाच दिवसातील घटना व दोन अंकांत दोन वर्षांपेक्षा अधिक काल नसावा हा संकेत आढळतो. प्रवेशांची योजना नसे. म्हणून स्थलांनाही मर्यादा होतीच. पण शेक्सपीअरने मात्र हा स्थलकाल घटनेच्या ऐक्याचा संकेत धुडकावलेला दिसतो. संमिश्र कथानक (मुख्य कथा व उपकथानके) अंक व प्रवेश अशी विभागणी, भरपूर पात्रे, अनेक स्थळांचा वापर त्याच्या नाटकांत सर्रास आढळतो. तर इब्सेनचे रचनातंत्रच मुळी मितव्ययाचे द्योतक असल्याने त्याच्या नाटकांत एकअंकी एकप्रवेशी रचना असे. त्यामुळे सर्वच बाबी – स्थल, काल, कृती या मर्यादित होत्या. ब्रेख्तने स्थल, काल, कृतीची एकात्मता मानली. शेक्सपीअरच्या वैशिष्ट्याला, स्वगतांना इब्सेनने पूर्णपणे फाटा दिला. पण अशी स्वगते संस्कृत रंगभूमीवर मात्र अस्तित्वात होती. इब्सेनप्रणित नाटकांत प्रामुख्याने एकच कथानक आढळते. उपकथानके गाळली गेली आहेत.

● शेक्सपीअरकालीन संवादशैली गतिमान, प्रवाही व नाटकी वळणाची आढळते, तर इब्सेनच्या नाटकांतून संवाद चुरचुरीत स्वरूपाचे व भाषा साधी, घरगुती वळणाची आढळते.

● ॲरिस्टॉटल, शेक्सपीअर व भरतप्रणित नाटकांत पाच अवस्थांत रचनेची विभागणी केलेली आढळते, तर इब्सेनच्या नाटकांतून फक्त पुढच्या तीन अवस्थांत विभागणी केलेली व पहिल्या दोन अवस्थांचे पूर्वघटित भाग पुढच्या दोन अवस्थांमध्ये आणून मितव्ययाचे तत्त्व साधलेले दिसते.

● भरताच्या नाट्यतंत्रात नटी, सूत्रधार, प्रवेशात नांदी व भरतवाक्यातून वा नाटकामध्येही संगीताचा वापर आढळतो. तर शेक्सपीअरच्या काही नाटकांत पूर्वघटित संदर्भ व भविष्यकालीन घटनांच्या सूचनांसाठी कोरसची योजना केलेली आढळते. इब्सेनच्या नाट्यतंत्रात संगीताचा पूर्ण अभाव आढळतो.

उलट ब्रेख्तच्या नाट्यतंत्रात मात्र आवर्जून त्याचा वापर विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठी केला जातो. हा परिणाम कोणता तो जाणून घेण्यासाठी त्याच्या 'V' Effect किंवा एलिअनेशनबद्दलचे विचार स्पष्ट करणे आवश्यक आहे.

एलिअनेशन : नाटक हे जीवनाचे चित्र असले तरी ते शेवटी नाटक आहे ही स्पष्ट जाणीव प्रेक्षक व नट ह्यांना असली पाहिजे.

● प्रेक्षक व नट यांनी नाटक पाहताना व अभिनय करताना तादात्म्य पावता कामा नये. प्रेक्षक वैचारिक पातळीवर तटस्थ रहावा. प्रेक्षकाने विचार करावा

म्हणून सांकेतिक दृष्ट्या जे जे रसभंगकारक ते ते आवर्जून करायचे हा त्याचा खाक्या होता. प्रेक्षकाला नाटकातील वास्तवाशी वाजवीपेक्षा जास्त समरस होऊ द्यायचे नाही म्हणून नाट्यप्रवेश उत्कर्ष-बिंदूपर्यंत आणून थांबविणे, मध्येच मुद्दाम गीतांचा वापर करणे, गीतांची नावे असणारे बोर्ड दाखविणे, खुल्या रंगमंचावर प्रेक्षक व नट ह्यांच्यामध्ये मुद्दाम दिसतील अशा जागेवर वादकांना बसविणे, नेपथ्यातील बदल स्वतः नटांनीच प्रेक्षकांच्या देखत करणे, असे अनेक प्रकारचे प्रयत्न प्रेक्षकांचा खोटा आभास टळावा म्हणून तो करत असे. प्रेक्षकांच्या डोळ्यांवर मध्येच प्रकाशझोत टाकणे इत्यादी विक्षेप हेतुतः आणले जात. यालाच V Effect किंवा अ-परिणाम वा एलिअनेशन असे म्हणतात.

यातील ब्रेख्तचा विचार असा की, "नाट्यानुभावात जेव्हा आपल्या जीवनाच्या अपरिचित अंगाचे दर्शन घडते, तेव्हा आपल्या विचारसृष्टीतील पूर्व-कल्पनांना, पूर्वग्रहांना, रूढ संकेतांना धक्का दिला जातो व प्रेक्षकाचे मन आश्चर्यवत् होऊन त्या अपरिचित गर्भनाट्यानुभवाचे अलिप्त वृत्तीने चिंतन करू लागते."[१७] हे चिंतन ब्रेख्तला अभिप्रेत होते.

या विक्षेपांसाठी व त्याला अपेक्षित त्या लोकशिक्षणासाठी त्याने लोक-संगीताचा अभ्यासपूर्वक वापर केला. नाटकात संगीत असले की ते अधिक लोकप्रिय होऊन समाजशिक्षण अधिक लोकांपर्यंत पोहोचते असे त्याचे म्हणणे होते.

जीवनातील ओंगळपणा, कनिष्ठ पातळीवरील मानवी व्यवहार, त्यांचे परस्परांशी असणारे संबंध, त्यांचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन ह्या आशयाला त्याच्या नाटकांतून स्थान दिले गेले.

नाटकातील संवाद व संगीत यांतील फरक शक्य तितक्या उपायांनी तो स्पष्ट करी.

समाजाला शिकवण देणे हे नाटकाचे प्रधान कार्य मानल्याने दिग्दर्शकाने कलात्मक अलिप्तता बाळगू नये, तर तो अभिनिवेशी असावा. नटाने व्यक्तिरेखा जिवंत न करता त्यावर मध्येच आपले भाष्य करावे असा त्याचा आग्रह असे.

इब्सेनने नाटकाला नाटकी रम्यवादाकडून वास्तववादाकडे नेले, तर भावनिक वातावरणातून मुक्त करताना नाटक हा शेवटी एक खेळ आहे, याचे भान ब्रेख्तने आणून दिले.

ॲरिस्टॉटलप्रणित नाट्यविवेचनाला आशय व अभिव्यक्तीच्या बाबतीत ब्रेख्तने असा आमूलाग्र हादरा दिला, शह दिला.

स्टानिस्लाव्हस्कीने संहिता प्रमाण मानून नाटकांचे प्रयोग कसे करावेत याचे आदर्श निर्माण केले. विशिष्ट पात्रांच्या अभिनयापाठच्या भावनिक व अनुभवात्मक

प्रेरणा कशा शोधून काढायच्या व त्या प्रेरणा जाग्या करून त्यांना लाभणाऱ्या प्रतिक्रियांच्या द्वारा अभिनय कसा करायचा हे सांगणारी त्याची पद्धती होती.[१८] उलट सॅम्युएल बेकेट नाटकात शब्दांना वा संवादांना तितकेसे महत्त्व देत नाही. दोन शब्दांमधील कोऱ्या भागाला अर्थपूर्ण बनविणे हे त्याचे वैशिष्ट्य होते.[१९]

तो तो काळ वा परिस्थिती नव्या संकेतांना, प्रयोगांना जन्म देण्यास कशी कारणीभूत होते याचे प्रत्यंतर म्हणजे नवनाट्य-चळवळ. यंत्रयुगीन व युद्धोत्तर-कालीन संस्कृतीतून Anti Theatre चा जन्म झाला. आयुष्यातील अर्थशून्य कंटाळा, जीवनाची निरर्थकता पटल्यावर आयनेस्कोने नवनाट्य-चळवळीस सुरुवात केली. या नव्यानेच रुजू पाहणाऱ्या जाणिवेची नवनाट्य किंवा ननाट्य Antitheatre चळवळीची वैशिष्ट्ये कोणती होती ते या संदर्भात पाहणे प्रस्तुत ठरते. या चळवळीतून नाटकाची रूढ चौकट मोडण्याचे, कार्यकारणभावांनी बद्ध असलेल्या कथेच्या चौकटीतून, नाटक मुक्त करण्याचे प्रयत्न झाले. नाट्यानुभवाला नाट्यानुभव म्हणूनच महत्त्व देऊन तो त्याच्या सोलीव स्वरूपात त्याच्या कलाने आविष्कृत करण्याचा व मनोरंजन, लोकशिक्षण या सापेक्ष कल्पनांची सावली बाजूला करण्याचा प्रयत्न या काळात घडला. नाट्यरचनेत स्थलकालाच्या मितीची व परिमाणाची अर्थपूर्ण जाणीव ग्रथित करण्याचा प्रयत्न – इत्यादी नवतेचे मार्ग चोखाळले गेले. तसेच मानवी जीवनाकडे, अस्तित्त्वाचा अर्थ लावण्याकडे नजर ठेवून रूढ संकेतांचा त्याग करणे, अनपेक्षित असाधारणाची योजना करणे, प्रतिकात्मता साधणे असे प्रयत्न सुरू झाले. सतत काही तरी घडण्याचा संकेत मागे पडला. मानसिक पातळी-वरील पडझडीचे चित्रण करण्याचाही प्रयत्न झाला. संविधानक रचनेच्या संकल्पनात बदल झाला. संवाद-लेखनाला अनन्यसाधारण महत्त्व आले व कथात्मक अस्तित्व बाजूला पडले. शब्दांची निरर्थकता जाणवू लागली. या संदर्भात युजिन ओनील म्हणतो, "बोलक्या केविलवाण्या वाटणाऱ्या हालचाली व नाटकी युक्त्या हेच आमचे परमश्रेय आहे. शब्दशक्तीवर आमचा विश्वास नाही."[२०]

Absurdity ची विनाशवादाकडे वाटचाल व तिचा Locical end सांगण्यावर कामूचा भर होता.

नवनाट्य-चळवळीने पुढे आलेली, अस्तित्वाचा शोध घेण्याची जाणीव, नवा विचारप्रवाह = अस्तित्ववाद – त्याबद्दल सार्त्रची धारणा कोणती ? तर, सार्त्रच्या नाटकातील कथानकांचे लक्ष मानवी अस्तित्वाच्या मूलभूत अवस्थेवर व मूल प्रश्नांवर केंद्रित केले जाते. ज्यामधून अस्तित्वाचे हे मूल प्रश्न (कोऽहं ? जीवनाचे श्रेय काय ?) नाट्यरूप धारण करून मूर्त होतील, अशा अस्तित्वजन्य व नाट्यात्म सिच्युएशनची निर्मिती करण्यात सार्त्रची नाट्यप्रतिमा मग्न झालेली असते.[२१] नवनाटककार कथानकाला नकार देतात, याचा अर्थ त्यांच्या नाटकात

कथानक नसते असा नाही. बेकेट, आयनेस्को सारख्या नवनाटककारांच्या नाटकांत कथानक नसले तरी ब्रेख्त व सार्त्रच्या नाटकांत मिथ व कथानक प्रभावी असते. पण ते प्रेक्षकांची करमणूक करण्याकरिता नसते. त्यांच्या मते – " नाटकांतील कथानके प्रेक्षकांना आनंद देण्यासाठी असतात. पण प्रेक्षकांना खूश करण्यासाठी, खुशामत करण्यासाठी नसतात.

तसेच सार्त्र, बेकेट, ब्रेख्त, आयनेस्को आदी नाटककारांनी मानसशास्त्रीय 'नियतत्त्ववादाला' नकार दिला आहे. (मानवी स्वभाव हा सर्वत्र सारखाच नसून त्यासंबंधी एक शाश्वत व सार्वत्रिक स्वरूपाची संकल्पना गृहीत धरली जाते.) या नकारातूनच त्यांना मानवी अस्तित्वाचे मूलतम व अस्सल रूप पाहण्याची इच्छा झाली. आजच्या पाश्चिमात्य रंगभूमीने वास्तववाद, नियतत्त्ववाद व कथानक या तीन गोष्टींना नकार दिला आहे.

देव, दैव, नियती, आदर्श, संकल्पना, व्यवस्था यांच्या आधारे मानवी कृतींचा शोध घेणे अस्तित्ववादाला मान्य नाही. त्यामुळेच ॲरिस्टॉटल वा शेक्सपीअरप्रणित व्यक्ती विरुद्ध नियती हा संघर्षच अमान्य आहे. माणसाजवळ निवडीचे स्वातंत्र्य असते व एकदा निवडीचे स्वातंत्र्य घेतल्यावर त्याच्याशी वचनबद्ध राहून कृती केल्यावर पश्चात्तापही नसतो. म्हणजेच ग्रीक ट्रॅजेडीत श्रेष्ठ ठरणारी नियती येथे दुबळी ठरते.

मानवी जीवनाचा हेतू कोणता ? व जीवनाचे साफल्य कशात या प्रश्नगाभ्याचा विचार या तत्त्वप्रणालीत केला जातो. समाज ही अमूर्त कल्पना व व्यक्ती ही वस्तुस्थिती मानली जाते. ईश्वर नसल्याने व्यक्तिजीवनात पूर्वसिद्ध असे काही नाही. जन्म, मृत्यू क्षुधा, तृषा यांपेक्षा माणसाचे माणूसपण वेगळे असते. (ईश्वर मरण पावला आहे. तर ईश्वराचे काम माणसाने केले पाहिजे) – ही नीत्शेची जाणीव सार्त्रच्या Man is dead मध्ये आहे. त्यातील पात्र फ्राझ माणूसच मेल्याची जाणीव करून देते व नीत्शेपेक्षा ती जाणीव अधिक शोकात्म व भीषण वाटते.[२२]

अशीच एक नवी जाणीव म्हणजे Intimate theatre चैतन्यशील अनुभव, रंगभूमीवरच काय, कुठेही घेता यावा म्हणून Happening वा Living theatre ची कल्पना अस्तित्वात आली. लेखक, नट व प्रेक्षक दूर राहून चालणार नाहीत, ते एकमेकात मिसळून जावेत म्हणून एक वेगळा प्रयोग सुरू झाला. तयार नाट्यसंहिता वापरण्यापेक्षा आयत्या वेळेला विषय सुचून नटांनी व प्रेक्षकांनी शीघ्रकाव्याप्रमाणे सुचतील ते संवाद म्हणून अभिनय करणे याला सुरुवात झाली. एकाच वेळी सर्वांनी सामुदायिक अनुभव भोगायचा हे उद्दिष्ट असल्याने या Improvising नाट्यानुभवाला जिवंतपणा येतो.[२३] व लेखकाच्या लेखनकौशल्याचे महत्त्व संपते.

आर्तोच्या सहज प्रवृत्तीच्या मुक्तदर्शन प्रणालीचा यापूर्वी उल्लेख आला आहेच. तो म्हणतो. "आजच्या[४] सभ्यतेने, तथाकथित संस्कृतीने या सहज-प्रवृत्तीचे उच्चाटन न होता, दमन होते. या प्रकारच्या आत्मवंचनेतून माणूस मिथ्या-मूल्य उराशी बाळगून आपले बल व विजिगीषा गमावून बसतो." कसलीही तडजोड मान्य न करता 'हे तुमचे रूप' असे आरसा धरून सांगणे त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे.

अशा प्रकारे अनेक नवे बदल नाट्यजाणिवेबाबत होत गेले, पण ते सर्वमान्य, सार्वकालिक बनले नाहीत. पूर्णपणे स्थिरावले नाहीत. वा कोठलीही विशिष्ट प्रवृत्तीच केवलतेने स्थिरावली नाही. एकाची जागा दुसऱ्याने घेतली. दुसऱ्याची तिसऱ्याने. बदलांचे स्वरूप काहीसे प्रायोगिक राहिले. त्यामुळे अद्यापही रंगभूमी-वर आर्तोप्रणित नाटकाप्रमाणेच (बेबी, वासनाकांड) शेक्सपीअरकालीन Midsummer night's dream चे 'ऐन वसंतात अर्ध्या रात्री' सारखी नाटके जशी येतात तशीच इब्सेन-संप्रदायी मितव्ययाची वा ब्रेख्तप्रणित लोककथा व लोक-संगीत असणारी नाटके येतात. कुणा एका प्रवृत्तीचे सार्वभौमत्व नसल्याने या सर्व जाणिवांचा मेळ घालून नाटकाबाबत सर्वसाधारण संकल्पना गृहीत धरावी लागते. त्यानुसार नाटक या रूपबंधाची वैशिष्ट्ये पुढे कादंबरीच्या रूपबंधाशी तुलनात्मक विचार करताना विवेचिली आहेत. प्रबंध प्रमेयाच्या दृष्टीने ही तुलना महत्त्वाची आहे.

त्यापूर्वी नाटक या रूपबंधांची आणखी सुस्पष्ट कल्पना येण्यासाठी : त्याची इतर दृश्य माध्यमांशी व श्राव्य माध्यमांशी तुलना करणे व कादंबरीची नाट्यानुकूलता ठरविण्यासाठी नाट्य म्हणजे काय ? याचा सविस्तर विचार करणे आवश्यक ठरते. नाट्याची संकल्पना निश्चित करताना साहजिकच नाटकातले नाट्य व इतर रूपबंधामधील नाट्य यांतील फरक आणि काव्यात्मता व नाट्यात्मता यांतील फरक स्पष्ट केल्यास नाट्य-संकल्पनाची जाणीव नेमकी व सुस्पष्ट होईल. त्याद्वारा कादंबरीच्या अनुभूतिगाभ्यात नाटकाला अनुकूल ठरणारे नाट्य आहे का ? म्हणजेच ते नाट्याकाराला संक्रमित होऊ शकणारे आहे का हे निश्चित ठरविता येईल.

३. नाट्यमाध्यमाची वैशिष्ट्ये इतर दृश्य व श्राव्य वा केवळ श्राव्य माध्यमांशी तुलना केल्यास अधिक सुस्पष्ट होतील. म्हणून नाटकाचा चित्रपट, दूरचित्रवाणीवरील नाटक व नभोनाट्य (आकाशवाणी) यांच्याशी तुलनात्मक विचार करणे सोईचे होईल.

या बाबतीत[५] मिस् मार्जोरी बोल्टन यांनी सविस्तर विचार केलेला आढळतो. त्याचा सारांशरूपाने अनुवादित भाग घेतलेला आहे.

अ) "नभोनाट्यामध्ये नेपथ्याची व कृतीची आवश्यकता नसते. केवळ उच्चाराने व ध्वनी-पार्श्वसंगीताच्या सहाय्याने त्यातील कृती व वातावरण सूचित होते. एकाच खोलीत मोजक्या व्यक्ती (कधी कधी तर एक दोन व्यक्तीच) अनेकांचे संवाद (वेगवेगळ्या) आवाजात बोलून अभिव्यक्ती करतात. त्यामुळे पात्रमर्यादाही नसते. नेपथ्याचे वा रंगभूमीच्या चौकटीचे बंधन नसल्याने स्थल-मर्यादा नसते. दोन प्रवेशांतील वा दोन अंकांतील असलेले अंतर (नटांच्या वेशभूषा बदलण्यासाठी व नेपथ्य मांडणीसाठी) नभोनाट्यात केवळ पार्श्वसंगीताचा वापर करून (काही कालखंड मध्ये गेल्याचे) सूचित केले जाते. नाटककाराला मात्र मुख्य पात्रांच्या वेशभूषेसाठी दोन प्रवेशांमध्ये एखादा हलकाफुलका प्रवेश घालावा लागतो. ती टाइम गॅप (कालिक अंतर) नाटकाच्या गतिमानतेसाठी भरून काढावी लागते. नभोनाट्याचे प्रेक्षक/श्रोते जरी पुष्कळ असले तरी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांसारखे एकत्रित नसून पांगलेले असतात. त्यामुळे रंगभूमीच्या प्रेक्षकांवर होणारा सामूहिक परिणाम नभोनाट्याच्या श्रोत्यांवर होत नाही."

एकूणच या साऱ्याच वैशिष्ट्यांमुळे रंगभूमीकरिता लिहिलेली संहिता व तिचा प्रयोग आणि नभोनाट्याची संहिता व तिचे नाट्यवाचन यांत फरक असतो. केवळ नाद वा ध्वनींमधून नभोनाट्यात वातावरण-निर्मिती करायची असते. त्यामुळे तेथे सारा भर असतो शब्दोच्चार व ध्वनियोजना यांवर. तसेच संवाद कुणाशी कुणाचा चाललेला आहे हे काळजीपूर्वक व ध्वनीतून साधणे महत्त्वाचे असते. तर ध्वनी हे नभोनाट्याचे सामर्थ्य तसेच बंधनही असते. तर दृश्यरूप हे नाटकाचे बंधन असल्याने रंगभूमीच्या चौकटीची स्थल, काल, कृती व पात्रम-र्यादा नाटककाराला पाळावी लागते. नभोनाट्याच्या बाबतीत या मर्यादेची चौकट नसते.

ब) "दूरचित्रवाणीवरील नाटकात रंगभूमीवरील नाटकाप्रमाणे दृश्यात्मकता असते."[२६]

तरीही त्यात फरक असतो.

तो प्रयोग प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर प्रत्यक्ष त्या वेळेस सादर केला जात नाही. त्याचे चित्रीकरण सादर होते. त्यामुळे आपोआपच रंगभूमीवर नटाला लगेचच मिळणारी प्रेक्षकांची दाद व त्यामुळे नटनटीच्या अभिनयाला येणारी रंगत किंवा प्रेक्षकांचा प्रतिसाद न मिळाल्यामुळे त्यांच्या अभिनयावर होणारा अनिष्ट परिणाम, दूरचित्रवाणीवरील नाटकाच्या बाबतीत होत नाही. पण प्रेक्षकांच्या प्रतिसादामुळे रंगभूमीवरील अभिव्यक्तीचे स्वरूप प्रत्येक प्रयोगात वेगळे ठरते. (प्रबंधविवेचनात जरी संहितेचा प्रामुख्याने विचार केला असला व त्यामुळे हा मुद्दा गौण ठरत असला तरी नाट्यमाध्यमाच्या तांत्रिक चर्चेत तो आवश्यक ठरतो.)

छायाचित्रणाच्या मुख्य वैशिष्ट्यामुळे स्थळकाळाचे कृतीचे बंधन दूरचित्रवाणी-वरील नाटकात असत नाही. तशीच पात्रमर्यादाही असत नाही.

क्लोजअप घेता येत असल्याने वा एकाच व्यक्तीच्या दोन प्रतिमा दोन कॅमेऱ्यांनी एकाच वेळी दाखविता येत असल्याने तेथे मनोविश्लेषणास वाव असतो. नाटकात या छायाचित्रणाच्या तांत्रिक युक्त्या अशक्य असतात. रंगभूमीवर प्रयोगदुष्करतेमुळे जे दाखविणे अशक्य असते वा अनिष्ट ठरते, त्या साऱ्या गोष्टी चित्रीकरणामुळे दाखविणे शक्य होते. या रंगभूमीवरील मर्यादांचा उल्लेख मिस् मार्जोरी बोल्टनने physical limitations (भौतिक मर्यादा) म्हणून केलेला आहे, त्या साऱ्यांचा सविस्तर विचार पुढे माध्यमांच्या मर्यादांच्या संदर्भात केला आहे.

क) चित्रपटामध्ये दूरदर्शनला मिळणारे हे सारे फायदे असतातच. शिवाय काळाचेही बंधन नसते. कादंबरीप्रमाणे चित्रपटाला विशाल अनुभूतिपट असतो त्यामुळे पात्र, प्रसंग, स्थळे घटना यांना रंगभूमीप्रमाणे मर्यादा पडत नाहीत.

थोडक्यात रंगभूमीवर नाटक सादर होताना जितकी बंधने वा मर्यादा असतात, त्या मर्यादा तितक्या प्रमाणात या माध्यमांना नसतात. व नाटक या दृश्य माध्यमाचा तत्काल व व्याप्त स्वरूपावर परिणाम करण्याचा फायदा मात्र या माध्यमांना मिळतो.

४ : कादंबरीचे नाटक होताना कादंबरीची नाट्यानुकूलता ठरविण्यासाठी नाट्य म्हणजे काय? नाटकातील नाट्यात व इतर वाङ्मयप्रकारातील नाट्यात फरक कोणते यांचा विचार प्रस्तुत ठरतो.

नाट्य म्हणजे जीवनाची द्वन्द्वात्मक अनुभूती. या द्वन्द्वाचे स्पष्टीकरण फ्रेंच लेखक ब्रुनेतिए पुढीलप्रमाणे करतो :

" निसर्गाच्या गूढ शक्ती, अटळ प्रारब्ध, सामाजिक चित्रण, आपला द्वेष करणाऱ्या व्यक्ती किंवा अखेर आपल्या स्वतःच्याच आत्म्याशी मनुष्याच्या चाललेल्या झगडचाचे / संघर्षाचे प्रतिदर्शन म्हणजे नाटच."[२७]

● ॲलरडाईस निकोल, ' दि थिअरी ऑफ ड्रामा ' या पुस्तकात, ड्रॅमॅटिक हा शब्द वर्तमानपत्रातील बातम्यांत अचानक व धक्कादायक घटनांसाठी सरसहा वापरला[२८] जातो त्याचा उल्लेख करून पुढे म्हणतो, " Now the very fact that this word ' dramatic ' can thus be freely and commonly used, must indicate that in this strangeness, unexpectedness, and sense of shock, the public recognizes something which it finds as a main element in works of dramatic art. "

● डॉ. वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात, " अनपेक्षित, रसवैचित्र्य, विस्मयकारिता, संभाव्यता, अपरिहार्यता, अर्थपूर्णता असलेली जीवनाची द्वन्द्वात्मक अनुभूती म्हणजे नाटच. "[२९] म्हणजेच त्या अनुभूतीत अंतर्गत सुसंगतता, वास्तवता व एकात्मता हवी.

" संघर्षामुळेच नाटचप्रसंग निर्माण होतो. हे नाटचलेखनाचे चिरंतन तत्त्व आहे. पण कोणताही झगडा म्हणजे नाटक नव्हे. ज्या वेळी कोणत्याही झगडचामुळे त्याच्याशी निगडित असलेल्या व्यक्ती एका मनःस्थितीतून दुसऱ्या मनःस्थितीत जातात त्या वेळी नाटच निर्माण होते." असे [३०] व. शां. देसाई नाटच या संकल्पनाविषयी सांगतात.

थोडक्यात नाटच म्हणजे जीवनाची द्वन्द्वात्मक अनुभूती. स्वचा-समाजाशी, नियतीशी, व 'स्व'शी चालणारा झगडा. त्या झगडचाचे दर्शन म्हणजे नाटच. या नाटचात आंतरिक एकात्मता, सुसंगती व वास्तवता हवी ही अपेक्षा अंतर्भूत असते. नाटच क्वचित् प्रसंगाच्या, स्वभावाच्या हुबेहुब वर्णनाने वा दर्शनानेही निर्माण होते.

पण अशा प्रकारचे नाटच हे कथा, कादंबरी इत्यादी इतर वाङ्मय प्रकारांतही आढळते. मग साहजिकच नाटकातील नाटच हे इतर वाङ्मयप्रकारांतील नाटचापेक्षा वेगळे कुठे व कसे ठरते ? असा प्रश्न निर्माण होतो.

या प्रश्नाचे उत्तर वा. ल. कुलकर्णी देतात ते असे – " नाटकात नाटचरूपाने प्रगटणारा अनुभव हा वर्तमान असतो. तो भूतकाळाबाबत बोलत नाही. तो तुमच्यासमोर दृश्यरूपाने प्रगटतो. या अनुभूतीचे नाटचात्म वास्तव कृतिउक्तींमधून प्रगट करणे हे नाटकातील केवळ संवाद-प्रसंगांचे कार्य असते. असा संघर्ष कादंबरीत जरी असला तरी तो नाटकाइतकाच ठाशीव व सर्वव्यापी स्वरूपाचा नसतो. "[३१] त्यामुळे अभिव्यक्तीचा वेगळा विचार कथा, कादंबरी व नाटक यांतील नाटचाच्या तुलनेत करावा लागतो.

अभिनयाच्या व संवादाच्या, म्हणजेच दृश्य व काव्य स्वरूपाच्या अभिव्यक्तीमुळे इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षा नाटकातील नाटच हे वेगळे ठरते. तसेच त्याच्या वर्तमानकालीन अभिव्यक्तीमुळेही ते वेगळे ठरते.

कथा-कादंबरीत नाटचाभिव्यक्तीला काळाचे, स्थळाचे, बंधन नसते. वर्णन वा निवेदनाचे वावडे नसते. दृश्य वा श्राव्य रूपच प्राप्त झाले पाहिजे हा अट्टाहास नसतो. त्यामुळे कथा कादंबरीचा लेखक आपल्या वर्णनाच्या वा निवेदनशैलीच्या सामर्थ्याने आशयातील नाटच साकार करू शकतो.

पु. भा. भावे यांच्या 'पाखरू' या [३२] कथेत त्यांनी आपल्या प्रभावी वर्णनशैलीने माणसाच्या रीती व पक्षी-राज्यातील क्रूर कायदा हे द्वंद्व साकार केले आहे. अर्थातच हे नाटच नुसत्या संवादांनी साकारता आले नसते. मुलाच्या व पिल्लाच्या

मनाची उलघाल सतत २/३ दिवस घडणाऱ्या घटना, त्यांतील प्रत्येक व्यक्तीची कृती, यांचे वर्णन केल्यानेच त्यातील नाटच मनाची पकड घेते. ते नाटचदर्शन पुढील भागावरून स्पष्ट होते.

" पाखरू व छोटा मुलगा यांची वाढती मैत्री, या दोघांच्याही आयांना पटली नाही. पिलाचे घरटे असलेली खोली कुलुप लावून मुलासाठी बंद झाली व पिलाला आता इथून हलविले पाहिजे असे साळुंकीला वाटू लागले. दोघांना एकमेकांचे दर्शन नव्हते. पण... ते घडल्यावर न राहवून पाखरू त्या मुलाच्या खांद्यावर जाऊन बसले.

मुलाला आनंदाचा आवेग आवरेना. त्याने पिल्लाला हाताला धरून कुरवाळले व त्याच्या चोचीला आपला गाल घासला. तेवढचात... कर्कश्शपणे त्याची आई कडकडली.

" काटर्चा काय मांडलं आहेस तू हे ?"

मुलगा दचकला. त्याची पाखरावरची पकड एकदम सैल झाली. निरनिराळचा तऱ्हेचे पण तसलेच कर्कश आणखी दोन आवाज झाले. " टच...टचाव्...टच... टचाव् कॉ, कां ! " मुलाच्या डोक्यावर पाखराचे आईबाप धिरटचा घालत होते. पाखरू दचकले. आपल्या आई-बापांचा शब्द त्याने ओळखला. पण आवाजातील हा भेसूरपणा मात्र त्याच्या परिचयाचा नव्हता. त्याने आपल्या मातापित्यांकडे एक बापुडवाणी नजर टाकली. सहानुभूती तर नाहीच. पण गवतातील आळीवर घालावी तशी निष्ठूर झडप घालून त्यांनी त्याला उलटे पाडले. पिल्लू गांगरले. प्रथम बापाने धक्का देऊन आपल्या चोचीचा घाव पिल्लाच्या उरात घातला. घास भरविणाऱ्या आईने दुसरा घाव घातला.

" माझा अपराध काय ? मी असं केलं तरी काय ?" पिलू भयभीत होऊन ओरडले.

" तू बाटलास ! तू माणसाच्या पोराला बिलगलास ! पक्षीजातीचा कायदा तू मोडलास. " बीस पंचवीस चोचींचे कित्येक प्रहार त्याच्यावर झाले.

तिकडे मुलालाही त्याच्या आईबापांनी ओढून नेले, पण त्यांना हिसडून तो " माझं पाखरू, माझं पाखरू " म्हणत कौलावर चढला.

त्याला बघताच पाखराचे निस्तेज डोळे क्षणभर चमकले. असहायपणे एकदा ते हसले व निर्जीव होऊन खाली घरंगळले. पिलाचे आईबाप जवळच गवतावर आपल्या रक्ताने माखलेल्या चोची पुसत होते.

मुलाचे आईबाप डोळचांतील आसवे टिपून काढीत होते.

पु. भा. भावे यांच्या 'वर्षाव'[११] कादंबरीत वर्णने नाहीत पण आत्मगत निवेदनाने त्यातल्या 'मी'चा चालणारा झगडा आकाराला येतो. अर्थात् हे द्वंद्व वर्षाकालातील पावसाच्या दर्शनाने, भूतकालीन घटनांना उजाळा दिल्याने, भूतकाळाचा मागोवा घेतल्याने निर्माण झालेले आहे. (पृष्ठ ६) "कुसुमची अद्याप मला आठवण यावी. अद्याप मला तिला भेटावेसे वाटावे ह्यात तर्कशुद्ध काय आहे ? कुसुमचा व माझा जो संबंध येऊन गेला तेव्हाही मी चार पुरुष वागतात तसा वागलो नाही आणि आता मला उगाचच वाटते की कुसुम मला भेटावी. ती कुठे आहे, कशी आहे, ते मला समजावे. माझ्या दृष्टीआड गेलेली तिची पुढची कहाणी कळावी."

हे स्मृतिमंथन किंवा पुढील मनोविश्लेषण आत्मगत निवेदनाने विशिष्ट परिणाम साधते. (पृष्ठ ९१) "जे काही चालले होते ते तसेच नेहमीकरिता चालणे शक्य नव्हते हे मीही जाणत होतो. पण मी ते जाणून तादृश उपयोग काही नव्हता. मोहाचा अखेरचा टप्पा मी गाठला नव्हता. हे खरे असले तरी, मी मोहवश मात्र अवश्य झालो होतो. कुसुमचा करावा तसा प्रतिकार मी केला नव्हता. तिला तोडून टाकण्यासारखी कृती अद्यापही माझ्या हातून घडत नव्हती. एखादा उग्र निश्चयाचा मनस्वी पुरुष माझ्या जागी असता तर तो कसा वागला असता ह्याची मला अटकळ होती आणि तरीही मला तसे वागायचे नव्हते...

कुसुमला दुखापत करायची नव्हती आणि तरीही तिला तोडायचे होते. हे काम कठीण होते. हे काम करायची माझी खरोखरच इच्छा आहे की नाही तेही मला कळत नव्हते. माझे एक मन कुसुमला दूर ढकलत होते आणि दुसरे मन तिला जवळ करीत होते. पुन्हा पुन्हा जागे होणाऱ्या व पुन्हा पुन्हा गुंगी येणाऱ्या माणसासारखी माझी स्थिती झाली होती."

कुसुमाग्रजांच्या 'विशाखा' मधील अनेक कवितांमध्ये नाटच निर्माण झाले आहे.[१४] त्या कवितांमधील वस्तुनिष्ठ व बहिर्मुख अशा स्वरूपामुळे हे नाटच निर्माण होते 'सात', 'पृथ्वीचे प्रेमगीत', 'जा जरा पूर्वेकडे' अशा काही कविता त्या दृष्टीने उल्लेखिण्याजोग्या आहेत.

(१) "आर्त धावा आईचा ऐकून धावे अर्भक। ना जुमानी बंदूक
आणि संगिनीस लोंबे छान छोटे आतडे। जा जरा पूर्वेकडे."

(२) "खालून आग वर आग आग बाजूंनी,
समशेर उसळली सहस्र क्रूर इमानी,
गर्दीत लोपले सात जीव ते मानी,
खग सात जळाले अभिमानी वणव्यात॥
वेडात मराठे वीर दौडले सात॥ (सात)

हे काव्यातील नाट्य वरील कथात्मक वा वस्तुनिष्ठ कवितांमधून वा खंड-काव्यामधूनच व्यक्त होऊ शकते. आकाराला येऊ शकते. पण भावकवितेमध्ये नाट्यदर्शन घडू शकणार नाही. ते व्यक्तीच्या भावस्थितीशी संबंधित असल्याने आत्मनिष्ठ स्वरूपाचे असते. ह्या त्याच्या आत्मनिष्ठ रूपामुळेच वस्तुनिष्ठ असणारे नाट्य भावकवितेत अवतरू शकत नाही.

थोडक्यात इतर वाङ्मयप्रकार हे केवळ वाङ्मयीन स्वरूपाचे, केवळ शब्द-रूपातून अभिव्यक्त होणारे असतात. पण नाटक ही द्वन्द्वात्मक, दृश्यरूपात प्रायोगिक-तेने समूर्त करणारी कला असल्याने नाटकातील नाट्याला निव्वळ साहित्यिक रूप नसते. ते नाट्य संवादाच्या माध्यमातून अभिनयाने / दृश्य प्रसंगातून विकसते कथा, कादंबरी, काव्य इत्यादी वाङ्मयप्रकारांना केवळ शब्दांतून जे नाट्य साधायचे असते, ते बहुशः वर्णनाने / कथनाने साधते.

येथपर्यंत नाटकातील नाट्य व इतर वाङ्मयप्रकारांतील नाट्य यांची तुलना करून नाटकातील नाट्याचे वेगळेपण स्पष्ट केले. पण नाटकात कित्येकदा काव्यात्मता व नाट्यात्मता यांतील सीमा-रेषा धूसर झालेली असते. त्यामुळे नाट्य-जाणिवेबद्दल काहीसा संभ्रम निर्माण होतो. नाट्यात्मतेची निश्चित संकल्पना स्पष्ट होण्यासाठी नाट्यात्मता व काव्यात्मता यांत साम्य-विरोध कोणता हे पाहणे आवश्यक आहे.

नाटक हे एक प्रकारच्या समजुतीवर Make believe वर आधारित असते. त्यातच नाट्याचा खरा आत्मा असतो. या समजुतीला आवश्यक ते वातावरण तयार करण्यासाठी प्रेक्षकांच्या व नटांच्या कल्पनाशक्तीला मुक्त अवसर देणे, नाट्याच्या आणखी एका वैशिष्ट्यामुळे सुलभ बनते. नाटक हे स्वभावतःच मितभाषी व सूचक असते. (व्यंजना) औचित्य हा प्रत्येक वाङ्मयघटकाप्रमाणे याचाही गुणधर्म असतो. त्या प्रत्येक बाबतीत काव्याचे नाटकाशी निकटचे नाते असते. वर्णने निवेदने, कल्पना-विस्तार, अलंकरणासाठी अलंकरण हे (खंडकाव्य) वगळता, नाटकाप्रमाणेच काव्याला मान्य नसते. काव्य व नाटक यांच्यातील समान वैशिष्ट्यां-मुळे कधी कधी नाटकात काव्यात्मता येते. (भावनाट्य) तर काव्यात नाट्यात्मता येते. (खंडकाव्य वा वस्तुनिष्ठ स्वरूपाची कविता) उदाहरणार्थ – अनुक्रमे 'स्वयंवर' हे नाटक तर 'कमला' ह्या खंडकाव्याच्या ८०१ व्या ओळीपासून ८८० व्या ओळीपर्यंतचा भाग (पृष्ठ ३८ ते ४२) यांचा उल्लेख करता येतो.[१५]

मग नाट्यात्मता व काव्यात्मता यांत फरक कोणता ? नाट्य बहिर्मुख, वस्तुनिष्ठ, व परमनप्रवेशावर भिस्त ठेवणारे असते. तर काव्य अंतर्मुख, आत्म-निष्ठ असते. (अपवाद खंडकाव्याचा) आत्मशोधनातून वा भावनिर्भरतेतून काव्याचा उदय होतो.

भावनिर्भरतेने रसोत्कर्ष झाला की काव्यात्मता जन्म घेते. या बाबत जे. बी. प्रीस्टलेचे विधान उल्लेखनीय आहे. " कवीच्या प्रतिभेची अंगभूत प्रवृत्तीच अशी आहे की, तिचा आविष्कार होताना कवी नाट्यापासून दूर जातो. तो आपल्या हृदयात पहातो. बाहेरच्या जगाकडे नव्हे. त्याची प्रवृत्ती, अंतर्मुख होण्याची असते. बहिर्मुख होण्याची नव्हे. " [१६]

काव्याच्या आत्मनिष्ठ स्वरूपामुळे विडंबन-नाट्यात वा प्रमेय-नाट्यात काव्यात्मतेचा स्पर्श होत नाही. ते नाटक मुख्यत: केवळ तात्कालिकामध्ये रंगलेले असते. नाटकातील काव्यात्मता ही मूलभूत स्वरूपाच्या (प्रेम, जन्म, मृत्यू) शाश्वत सत्याचा उलगडा करणारी, भावनिक तरल पातळी गाठणारी असते. तर कधी नादमयतेने साधलेल्या लयीतून जन्म घेते. (लेकुरे उदंड जाहली.) म्हणजेच आशय व अभिव्यक्तीतून तिचा उदय होतो. नाटकातील व्यक्तिरेखाटन, नाटककाराने अत्यंत संवेदनाशीलतेने केलेले असते. तेव्हा किंवा परिस्थितिजन्य कारणानेही नाटकातील काव्यात्मता निर्माण होते. ' स्वयंवर ' मधील रुक्मिणी हे अत्यंत संवेदनाशील रेखाटन आहे.

दोन व्यक्ती चांगल्या असूनही परिस्थितीच अशी निर्माण होते की, त्यातून हळुवारपणे नाट्य साकार होऊ लागते. ' स्वयंवर ' मधील रुक्मी व रुक्मिणी दोघेही आपापल्यापरीने चांगले असूनही परिस्थितीमुळे त्यांच्यामध्ये द्वन्द्वनिर्मिती होते. मूल्यांसाठी चाललेल्या संघर्षातून ' नटसम्राट ' मध्ये काव्यात्मता व नाट्यात्मता जन्म घेते.

नाट्यात्मता व काव्यात्मता यांतील फरक स्पष्ट करण्यासाठी खाडिलकरांच्या ' भाऊबंदकी ' व ' स्वयंवर ' नाटकाचा उल्लेख करता येतो.

स्वार्थाकरिता श्रेष्ठ मूल्यांशी पदोपदी तडजोड करू पाहणारे महत्त्वाकांक्षी मनाचे आनंदीबाई व राघोबा आणि कोणत्याही कारणास्तव या श्रेष्ठ मूल्यांशी स्वप्नातही तडजोड करायला तयार नसणारे रामशास्त्री अशा द्वन्द्वातून आनंदीबाई व राघोबांच्या जीवनातील भीषण नाट्य चढत्या क्रमाने रंगते. रामशास्त्री हे पात्र या नाट्याला विलक्षण उठाव देणारे आहे. त्यामुळे चौथ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशानंतर म्हणजेच देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा देणाऱ्या रामशास्त्र्यांच्या उद्‌गारानंतर त्यातील नाट्य संपते. [१७] नाटकाच्या उरलेल्या भागात केवळ संविधानक पूर्ण करण्याची खटपट उरते. तेथे नाट्य नाही. तसेच संपूर्ण नाटकात काव्यात्मता नाही. कारण ही सहानुभूती त्यातील व्यक्तित्वे, आत्मनिष्ठेतून निर्माण झालेली नाहीत. ती अनुभूती वस्तुनिष्ठ आहे.

' स्वयंवर ' नाटकातील रुक्मिणीच्या व्यक्तिरेखेमुळे ते सबंध नाटकच जवळ जवळ काव्यात्म बनले आहे. ही रुक्मिणी मुग्ध, निरागस प्रणयिनी आहे.

तिचे संवाद व विभ्रम काव्यात्म आहेत.[१८]

" दादा ते आले ना " व " मी त्यांना पाहिले. त्यांनी मला पाहिले. विशेष म्हणजे मी त्यांना ओळखले. " असे तिचे रुक्मीजवळचे व सखीजवळचे बोलणे, किंवा " आपणच राधा झालो तर " हा विचार ..... अशा संवादांतून नाटककाराने घडविलेले रुक्मिणीचे तरल पातळीवरचे, कृष्णमय झालेले मनोदर्शन, त्यातून साधलेली नादमयता – काव्यात्मता मनोहारी आहे. ती आशयातून व अभिव्यक्तीतून प्रगटलेली आहे. श्रीकृष्णाची प्राप्ती आपल्याला जणू होणारच याची तिला खात्री आहे. त्यामुळे संपूर्ण नाटकात संघर्ष-निर्मितीपेक्षा काव्यात्मतेचाच अधिक प्रत्यय येतो.

येथपर्यंतच्या चर्चेमुळे नाटकातील नाट्यात अभिव्यक्तीमुळे येणारे वेगळेपण स्पष्ट झाले. तसेच कधी कधी नाटकात काव्यात्मता व नाट्यात्मतेच्या एकत्रित अस्तित्वामुळे त्यांच्यातील सीमारेषा अस्पष्ट झालेली असते. त्या दोन्हींतील आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ स्वरूपामुळे असणारा फरक स्पष्ट केला गेला.

प्रबंध-विषयाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरणारा विचार म्हणजे.

५) कादंबरी व नाटक या माध्यमांच्या रूपमर्यादांचा (Form) तुलनात्मक विचार. –

५ : १ नाटक हा कादंबरीप्रमाणे शुद्ध वाङ्मयप्रकार नाही. त्याला मिश्र वाङ्मय प्रकार म्हणतात. याचे कारण संहितेबरोबरच अभिनय, नेपथ्य, शिल्पकला, रंगभूषा, वेशभूषा इ. अनेक कलांच्या साहाय्याने अभिव्यक्त होणारा असा हा प्रकार आहे. त्यामुळे त्यापासून मिळणाऱ्या श्रेयाला वा अपश्रेयाला सारेच जबाबदार असतात. कादंबरीकार मात्र एकटाच यशापयशाला जबाबदार असतो. त्याला केवळ वाङ्मयीन तंत्र संभाळले की झाले. पण नाटककाराला मात्र रंगभूमीच्या घटकांवर (नेपथ्य, रंगभूषा, वेशभूषा, छाया–प्रकाश–योजना संगीत, दिग्दर्शक, नट, लोकसमुदाय) यांवर अवलंबून रहावे लागते. त्या सगळ्यांचा विचार करून संहिता लिहावी लागते. तसे केले नाही तर मात्र संहितेत बदल करावा लागतो. म्हणजेच नाटकाचे हे वाङ्मयीन रूप परावलंबी आहे.

५:२ अ नाटक हे काव्याबरोबरच दृश्यमाध्यम आहे. त्यात समोर घडणाऱ्या घटनांना म्हणजेच कृतीला महत्त्व असते. त्यामुळे कादंबरीत केवळ शब्द-माध्यमाने साकार होणारा तरल काव्यात्म आशय चिंतनपर अनुभूती, आत्मशोधपर गाभा माहितीवजा नोंद, परिसरप्रधान स्वरूप, मनोविश्लेषण वा व्यामिश्र स्वरूपाचे व्यक्तिमत्त्व नाटकात दृश्यरूपाच्या मागणीमुळे साकारू शकत नाही. या दृष्टीने 'नॉव्हेल्स इन्टू फिल्म' या जॉर्ज ब्ल्यूस्टोनच्या पुस्तकातील पृष्ठ २३ वरील पुढील

उल्लेख मननीय आहेत.[३९] Eye and brain are torn as under ruthlessly as they try vainly to work in couples. " She (Verginia Woolf) is right in concluding that the results of conversion from linguistic to visual images are disastrous to both. The difference is too great to overcome. Just as the cinema exhibits a stubborn antipathy to novels, the novel here emerges as a medium antithetical to film. Because language has laws of its own, and literary characters are in separable from the language which forms them, the externalization of such characters often seems dissatisfying. "

याशिवाय लेखकाने मायकेल आर्ने आणि थॉमस क्रॅव्हेन यांच्या, काही नियतकालिकांतील उद्‌गारांचा आधार घेतला आहे. त्यावरूनही कादंबरी व दृश्य (नाटच) ही माध्यमे परस्परांशी अगदी विसंगत कशी असतात ते स्पष्ट होते. आर्ने म्हणतो – " You cannot transpose any one character from page to screen and hope to present him entirely as the novelist created him or as the novelist's public knew him... who can really recall having seen a screen performance which really and truly portrayed his favourite character as he knew it."[४०]

क्रॅव्हेन म्हणतो, " I doubt if the most astute and sympathetic reader ever visualises a character he responds to that part of a created figure which is also himself but he does not actually see his hero.. For this reason all illustrations are disappointing. "

तसेच ब्ल्यूस्टोनच्या त्याच पुस्तकात पृष्ठ ४७-४८ वर दृश्यात्मक मर्यादेबद्दल अधिक विवेचन आढळते.[४१]

" But the film, being a presentational medium (except for its use of dialogue), cannot have direct access to the power of discursive forms. Where the novel discourses the film must picture.

.....The rendition of mental states - memory, dream, imagination – cannot be as adequately represented by film as by language.

.....Conceptual imaging has no existence in space.

....For the same reasons, dreames and memories which exist nowhere but in the individual, consciousness, cannot be adequately represented in spatial terms. Or rather the film, having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for, the moment thought is externalized, it is no longer thought. The film, by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to inter thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters

thinking, feeling and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought, it is percieved.

That is why pictorial representations of dreams or memory on the screen are almost always disappointing. "

नाटक हे प्रयोगरूपाने व्यक्त होत असल्याने प्रयोगदुष्कर व्यक्ती, घटना व स्थळे नाटकात गाळावी लागतात. कादंबरीत या गोष्टी वर्णनशैलीने शक्य असतात, नव्हे, जिवंत बनतात. नाटकाचे यश प्रयोगाच्या सफलतेवर अवलंबून असते. त्यामुळे केवळ वाङ्मयीन मूल्यांचा विचार न करता प्रामुख्याने प्रायोगिक मूल्यांचा विचार नाटककाराने करणे आवश्यक असते. नाटकाच्या दृश्यरूपतेमुळेच त्याला वस्तुनिष्ठ-रूप प्राप्त होते.

५ : २ ब प्रयोग-दुष्करतेमुळे स्थळ, व्यक्ती व घटनांना नाटकामध्ये जी बंधने पडतात त्या घटकांचा सूक्ष्म विचार मार्जोरी बोल्टनने केल्याचा मागे उल्लेख आलेला आहेच.[४२] त्या भौतिक मर्यादांचा सारांश अनुवादित भाग पुढीलप्रमाणे आहे.

i) कादंबरीत महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झालेला निसर्ग, पशू व पक्षी (ज्यांनी अभिनय व्यवसाय म्हणून स्वीकारलेला असतो, पण त्या अल्पावधीत अभिनयाचे पुरेसे शिक्षण प्राप्त झालेले नसते. अशी) लहान मुले, अधांतरी तरंगणाऱ्या धूसर आकृती (' विक्रम और वेताळ ' मालिकेतील वेताळ) अपंग, अतिरेकी वा भीती वाटेल असे व्यंग व व्याधी असलेल्या व्यक्ती, आत्यंतिक उंची वा बुटकेपणा प्राप्त असलेली पात्रे, अतिसशक्त वा अशक्ततेची परिसीमा गाठलेल्या व्यक्ती हे सारे घटक नाटकात प्रत्यक्ष आणणे कठीण बनते.

ii) त्यांनी प्रयोग दुष्करतेसंबंधात आणखी एक मुद्दा मांडला तो Intractability चा. अदृश्य शक्ती, आकस्मिक संकट, प्रवास, युद्ध, फुटबॉल मॅच अशा प्रकारची दृश्ये नाटकात दृश्यांकित करता येत नाहीत. "

ही बंधने कादंबरीकाराला नसतात. " बोलाचाच भात व बोलाचीच कढी " असा प्रकार असल्याने कादंबरीकार आपल्या कादंबरीत वर्णनाच्या साहाय्याने या साऱ्या नाट्यमाध्यमाच्या दृष्टीने कठीण वा अशक्य बनणाऱ्या, गोष्टी सहज करू शकतो.

५ : ३ नाटक भूतकाळाबाबत बोलत नाही. वर्तमानकाळाला त्यात महत्त्व असते. प्रत्यक्ष त्या वेळेस घडणाऱ्या घटनांची नाटकाला अपेक्षा असते. त्यामुळे पूर्वी घडून गेलेल्या गोष्टींचे, प्रथम पुरुषी व तृतीय पुरुषी निवेदन कादंबरीप्रमाणे नाटकात येऊन चालत नाही. कादंबरीत (वा इतर वाङ्मयात) शब्द, भाषा, शब्दांचा नाद व अर्थ ह्यांची ओळखीची वा वेगळी रचना व उपयोग, तसेच त्याचा मुद्रित आकार हे सर्व मिळून घटनासंबंधी एक प्रतिबिंबात्मक स्मृती तयार होते. ती

पूर्वी घडलेल्या घटनांची असते. पण नाटकात ती प्रतिबिंबात्मक स्मृती तत्कालिक दृश्य स्वरूपातील मानवी प्रतिक्रियांची हुबेहुब प्रतिकृती असते. त्यातील अभिनय हा भूतकाळातून जन्म घेत भविष्याकडे झेप घेणारा असतो.

कादंबरीकार मात्र ह्या तीनही काळांत हवा त्या वेळेला, हवा तसा मुक्त संचार करू शकतो. म्हणजेच तो भूतकाळाबाबत बोलतो, वर्तमानकाळाचे दर्शन घडवितो व भविष्यात काय घडू शकेल हेही सूचित करतो.

नाटकात वर्तमानात प्रत्यक्ष कथावस्तू उलगडत असते. त्यामुळे Flashback वगळता भूतकालीन घटनांना वाव नसतो भूतकालीन घटनांचे संदर्भ संवादांतून वर्तमानात प्रत्यक्ष दृश्य प्रसंगांत येत असतात. त्यातून पुढे भविष्यकालीन घटनांचे सूचन असते. पण कादंबरीत मात्र भूतकालीन घटना निवेदन-वर्णनाने साधू शकतात.

कादंबरीतील काळजाणिवेबद्दल जॉर्ज ब्ल्यूस्टोनच्या 'नॉव्हेल इन्टू फिल्म'मध्ये पृष्ठ ४८ वर पुढील विवेचन आढळते.

1. The novel has three tenses the film has only one.

2. Treatment of chronological time and psychological time.

3. Chronological time in the novel exists in three primary levels, the chronological duration of reading : the chronological duration of the narrator's time : and the chronological span of the narrative events. That the three chronologies may harmonize in the fictive world is due entirely to the willingness of the reader to suspend disbelief and accept the authority of convention. "

किंवा त्याच पुस्तकाच्या पृष्ठ ५६/५६ वर या काल-जाणिवेबाबत आणखी काही विवेचन आढळते. ते उल्लेखनीय आहे.

Suppose I bring my attention to bear on an object whieh is present now and which was also present yesterday at the same time in the same light. If for example, I look at the lamp in my room, which fulfills all these requirements, then close my eyes and behold the mental image. How am I to know if that image refers to the lamp which was there yesterday or to the lamp which is there today ? In this instance, which is tantamount to fusing a thing's past with its present, my present image, for all practical purposes, no longer respects the distinction between past and present. It offers me no way of knowing ths exact location of its temporal existence.

This obliteration between past and present is precisely the problem which faces the novelist who wishes to catch the flux in

language. If he is faced with the presentness of consciousness on the one hand, and the obliteration of the discrete character of past and present on the other, how is he to express these phenomena in a language which relies on tenses ?"

Speaking of Gertrude Stein's attempt to emancipate fiction from the tyranny of time. E.M. Forster notes the impasses : "She fails, because as soon as fiction is completely delivered from time, it cannot express anything at all." (पृष्ठ ५६)

५ : ४ नाटकाला बांधेसूदपणाची, नेमकेपणाची, वंदिस्तपणाची अपेक्षा असते. कारण विशिष्ट कालावधीत, विशिष्ट स्थळी, व प्रयोगरूपाने ते साकारत असते. त्यामुळे आपोआपच कृती, उक्ती, स्थल, काल, पात्र, शब्द या साऱ्यांनाच मर्यादा पडतात. नाटकाला बांधीव रूप येण्यासाठी ठराविक काळात गतिमानतेने आशयाची नेमक्या रीतीने अभिव्यक्ती होणे आवश्यक असते. याबाबत नट, नाटक आणि नाटककार या पुस्तकात व. शां. देसाई यांनी पृ. ५८ वर" George Taylor चे उद्‌गार उद्‌धृत केलेले आहेत.

" Action is not always physical movement but sometimes a a movement of thoughts and ideas which in turn bring about a movement of events. Action in a play is the realisation in the mind of the audience that something is happening." (Page 59).

देसाई या गतिमानतेसाठी ' संशयकल्लोळ ' चे उदाहरण देतात. " वाक्या-वाक्यागणिक कथानकाला गती मिळते आहे असे ' संशयकल्लोळ ' सारखे दुसरे मराठी नाटक शोधून सापडायचे नाही. "

ज्या घटनांमुळे नाट्यविषयाला वस्तुरूप येते त्या घटना माध्यमाच्या नेमकेपणामुळे वेचक असाव्या लागतात. त्यांचा कार्यकारणभाव योग्य रीतीने व सलगतेने व्यक्त व्हावा लागतो. नाट्यपूर्ण घटनांच्या अभावी नाट्यवस्तूरचना अशक्य असते. त्या घटनांवर प्रायोगिकतेचे बंधन असते, त्यामुळे नाटककाराच्या प्रतिभेस कादंबरीकाराप्रमाणे चौफेर खुले क्षेत्र व अभिव्यक्तीस साहाय्यार्थ अनेक घटक मिळत नाहीत.

अ) कादंबरीकाराजवळ अभिव्यक्तीसाठी नाटककाराप्रमाणेच केवळ घटना व संवाद एवढेच घटक नसतात. तर तो त्याच्या वापराबरोबरच, वर्णने, मनोविश्लेषणे, निवेदने, चर्चा अशा अनेक अभिव्यक्ती-घटकांचा वापर करून वर्ण्य विषयातील व्यक्ती, स्थळे, वातावरण जिवंत करू शकतो. नाटकात मात्र त्या व्यक्ति-दर्शनास, स्थळास व वातावरण-निर्मितीस मर्यादा पडतात. ही उणीव काहीशी, प्रयोगात ध्वनियोजनेच्या व प्रकाशयोजनेच्या साहाय्याने भरून काढली जाते.

व) चौफेर खुल्या क्षेत्रासंबंधात कादंबरीकाराला सोयीचे वाटणारे अनेक विषय नाटककाराला गाळावे लागतात. पण कादंबरीकार मात्र काय हवे ते शब्दांकित करू शकतो. त्याला स्थळाचे, काळाचे, कृतीचे, व्यक्तींचे बंधन नसते. वस्तुरचनेच्या विस्तृत व्यापाची भीती नसते. आपला आशय, अनुभूतिपट, तो विस्ताराने मांडू शकतो. किंवा तो आशय टप्प्याटप्प्यानेही मांडू शकतो. तसेच त्यामध्ये बहुकेंद्री संघर्षाचाही समावेश करू शकतो. त्याला नाटकाप्रमाणे एककेंद्री संघर्षाचे वा घटनांच्या निवडीचे मितव्ययाच्या व गतिमानतेच्या दृष्टीने बंधन नसते.

जॉर्ज ब्ल्यूस्टोन त्याच्या उपरोल्लेखित पुस्तकात पृष्ठ ५२ वर म्हणतो –

" The conflict of individual or groups projected on the screen has one charcteristic that is not found in other story structures. The conflict is in constant motion " There is Dynamization of Space and the Spatialization of time. "

कादंबरीत कादंबरीकार अनेक ठिकाणी व्यक्तिवर्तनाबद्दल वा जीवनविषयक स्वत:चे विचार मांडू शकतो. तसेच कार्यकारणभावाचा पुरेसा उलगडा करू शकतो. नाटककाराला मात्र त्यासाठी कित्येक युक्त्यांचा व योगायोगांचा वापर माध्यममर्यादांमुळे करावा लागतो.

५ : ५ नाटकात संघर्षतत्त्व वा द्वन्द्वानुभूती विपुल व अधिक उत्कट प्रमाणात आढळते. थोडक्या कालावधीत प्रेक्षकांवर ठाशीव व घनीभूत परिणाम करायचा असतो. नाट्यवस्तूच्या यशाचा, त्यातील उत्कटपणाचा निकष म्हणजे प्रेक्षकांचे मत पूर्णपणे त्या नाट्यवस्तूकडे केंद्रित होणे हा असतो. त्यामुळेच नाटकातील संघर्ष अधिक ठाशीव असतो. पण कादंबरीत मात्र त्याचे स्वरूप ढोबळ व भडक नसते. तो सूचक असतो. तसाच तो सूक्ष्म असल्याने कित्येकदा तरलतेची पातळी गाठणारा असतो.

५ : ६ कृतीप्रमाणेच संवाद या महत्त्वाच्या घटकाद्वारा नाटकात नाट्याची अभिव्यक्ती होत असते. त्यामुळे संवाद हा नाटकाचा प्राण असतो. हे संवादच कथानकाला गती देत व्यक्तिदर्शन घडवीत असतात. त्यामुळे नाट्य व नाटकातील वातावरणाशी मिळते जुळते, संवादी स्वरूपाचे संवाद असावे लागतात. ते संवाद सहज वाटले पाहिजेत. ते केवळ शब्दांची आतषबाजी करणारे असून चालणार नाहीत. त्या शब्दांमध्ये अभिनयाचे आव्हान हवे. ते कृतिपर्यवसायी हवेत. त्या दृष्टीने ते बोलके, कृतिसूचक असावे लागतात. कारण नाटककाराच्या लिखित शब्दांमध्ये नटांच्या अभिनयाने प्राण येत असतो. त्यामुळेच संवाद हा नाटकातील आवश्यक घटक ठरतो. त्याच्याशिवाय नाटककाराचा आशय प्रेक्षकांपर्यंत केवळ अभिनयांच्या द्वारा पोहोचविण्यास मर्यादा पडते. कादंबरीकाराला मात्र (वाङ्म-

यीनदृष्टचा) आशय पोहोचविण्यासाठी / वस्तुविस्तारासाठी केवळ संवादच वापरण्याचे बंधन असू शकत नाही. व्यक्तिदर्शनासाठी, कथानकाला गती देण्यासाठी तो संवादाबरोबरच निवेदन, वर्णन, पत्रलेखन इत्यादी अनेक अभिव्यक्तीचे मार्ग चोखाळून आपला आशय वाचकांपर्यंत पोहोचवू शकतो. म्हणजेच कादंबरीतील संवाद हा निवेदनाला पूरक असतो.

नाटकातील अभिव्यक्तीसाठी संवाद हे केवळ माध्यम असल्यामुळे नाटककार स्वतः अप्रगट रहातो. जीवनाचा अव्यक्त दर्शयिता असतो. कादंबरीकार मात्र प्रत्येक वेळेस स्वतः प्रगट होत भाष्य करू शकतो. त्यामुळे त्याची भूमिका निवेदकाची रहाते. कादंबरी व नाटक या दोन्हींतील संवादांची परस्परभिन्नता G. P. Baker ते स्पष्ट केली आहे.[४] या दोन्हीतील लेखकांची साक्षात् उपस्थिती वा अनुपस्थिती माध्यम-भिन्नतेतून स्थूलपणे संभवते.

Undeniably the dialogue of a play must be very different from that of a novel because the gesture, facial expression, narration and general movement of the actor may in large part replace description, narration and even parts of the dialogue of a novel. In a story or novel, mere clearness would demand more because the auther could not be sure that the reader would hit the right intonation or feel the gesture which must accompany the words ".

५ : ७ नाटकातील भाषेचे स्वरूप लिखित असून चालत नाही. वास्तवतेच्या दृष्टिकोनातून कादंबरीतही हेच आवश्यक असते. कादंबरीकाराला काही वेळेस १५/२० वाक्ये लिहून एखादी गोष्ट व्यक्त करावी लागते तरी सत्याचे यथार्थ दर्शन होत नाही. पण नाटकात नेमक्या शब्दांत कृतीने व्यक्त होते. दोन शब्दांमधील शांतता बरेच काही सांगून जाते. कादंबरीत कधी कधी संवादात बोलीभाषा व वर्णन, निवेदनात लिखित भाषा थोडचा प्रमाणातही लिखित स्वरूपाची वा बोजड असून चालत नाही. त्या भाषेत लालित्य हवे असते. पण केवळ शब्दांची कसरत वा शब्दचमत्कृतीपेक्षा अर्थवाही, सुटसुटीत अभिनेय शब्दांची योजना या भाषेत असावी लागते. कादंबरीकाराच्या भाषेच्या मर्यादांबद्दल जॉर्ज ब्ल्यूस्टोन त्याच्या 'नॉव्हेल इन्टू फिल्म्स्' मध्ये पृष्ठ ११ वर म्हणतो :

" There is a sense, then in which our twentieth century novels have abandoned the drama of human thought and action for the drama of linguistic inadequacy. "

सार्त्रच्या 'व्हॉट इज लिटरेचर ?' (बर्नॉर्ड फ्रेचट्मनकृत भाषांतर न्यूयॉर्क, १९४९, पृष्ठ ४४) मधील त्याचे मत ब्ल्यू स्टोन उद्धृत करतो. (नॉव्हेल्स् इन्टू फिल्म- पृष्ठ ११).

It is almost as though language and subject had reversed roles. Where language was formerly used to comment on social and psychological conflicts, sociology and psychology now elucidate the traits of language itself."

The literary object though realized through language, is never given in language. On the contrary, it is by nature a silncce and an opponent of the word....Langnage has become a character in the novel.

मार्क स्कोरर या लेखकाच्या 'फॉर्म्स ऑफ मॉडर्न फिक्शन' मधील 'टेक्निक्स् इन डिस्कव्हरी' (मध्ये पृ. १६ वरील विधान) या प्रकरणातून ब्ल्यू स्टोनने पुढील मत उद्धृत केलेले आहे. (पृष्ठ ११).

It is it will no doubt be, the rivalry between the real world and the representation of it which we make ourselve.. "Language is no longer a sccondary matter," "an external manifestation," and technique, the manner in which one arranges his language "not only... contains intellectual and moral implications, but discovers them." Mark Schorer.

ए. ए. मेन्डिलो या लेखकाचे, 'टाइम अँड दि नॉव्हेल' (लंडन, १९५२, पृष्ठ ८१) मधील कादंबरीच्या भाषाविषयक मर्यादांबद्दलचे मतही ब्ल्यू स्टोनने उद्धृत केलेले आहे. (पृष्ठ ११, १२).

The limitations of language become a central preoccupation.

Language connot convey non verbal experience being successive and linear, it cannot express simultaneous experience, being composed of separate and divisible units, it cannot reveal unbroken flow of the process of living. Reality cannot be expressed or conveyed – only the illusion of it.

The distinction between word and thing is not new. What does seem to be new is the intensification of polarity between the constructs of verbal expression and the elusiveness of nonverbal experience. The emphasis has shifted from elucidating a fixed and unchanging reality to arresting a transient one. The modern novelist is riddled with doubt, not only about his ability to stake out claims. but also about the existence of what he is claiming. Reality is never the same from one moment to the next. Not only does it change according to its own laws, but the novelist himself makes it change. His very act of writing alters his subject matter

" To speak is to act, " says Sartre. " anything which one names is already no longer quite the same, it has lost its innocence. "

५ : ८ भ्रांतिनिर्मिती :– हा नाटकाचा प्रमुख विशेष असतो. यालाच Make believe चे तत्त्व म्हणतात. रंगपीठावरील नट हा नट आहे हे विसरून तो जी भूमिका करीत असतो ती कविनिर्मित व्यक्तिरेखा आहे व तो नट नाही हे आपण मानतो किंवा आता रात्र आहे. हा महाल वा बगीचा आहे. हे स्थल-काळा-बद्दलचे व व्यक्तीबद्दलचे काल्पनिक भान प्रेक्षकाला असते. विशिष्ट व्यक्ती, स्थळ अशा गोष्टींचा भ्रम प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण केला जातो. नाटकातील आशय हा मानवी जीवनाचे प्रतिबिंबच असते. भ्रांतिमय अनुभवाचा तोच गाभा असतो, हे मानवी जीवनाच्या प्रतिबिंबाचे काल्पनिक भान, नेपथ्य, नटाचा अभिनय, नाटक-काररचित संवाद इत्यादींच्या साहाय्याने निर्माण होते. या Make believe च्या तत्त्वाचे विवेचन J. B. Pristlay ने ' The art of dramatist ' मध्ये चांगले केले आहे.[५]

नाटककाराला नाट्यानुभव निर्माण करायचा असतो. नाट्यानुभव हा प्रेक्षकाची समरसता व अलिप्तता या दोन पातळ्यांवरील अनुभव असतो. एकाच वेळी प्रेक्षकाला नाटक व वास्तव यांची जाणीव असते. त्यामुळे प्रेक्षकाचे व्यक्तिमत्व दुभंगलेले असते.

खऱ्या नाट्यानुभवाचा उगम व अस्तित्व, विश्वास व अविश्वास, नाटकाची स्वप्नसृष्टी व त्याच्या प्रयोगाची सत्यसृष्टी यांच्यातील नाजूक संबंधांवर अवलंबून आहे.

" True drama is created by bringing life to the theatre and the theatre to life. "

कादंबरीकार मात्र त्या (काल्पनिक) वातावरणाची निर्मिती वर्णन कथनाने म्हणजेच त्याच्या विशिष्ट लेखनशैलीने करतो. आपल्या शब्दकलेने त्याला जिवंत-पणा व चैतन्य बहाल करतो. तेथे भ्रांतिनिर्मितीची शक्यता नसते व आवश्यकताही नसते.

५ : ९ कादंबरीत मनोविश्लेषणाचे काम नाटकामध्ये स्वगताच्या स्वरूपात काही अशी साधू शकते. अर्थात् ती स्वगते खरोखरच व्यक्तीची स्वगते – मनोगते वाटली पाहिजेत. त्यांत सहजता हवी. पात्रांचे मनोगत व प्रेक्षकांचे मन यांत संवाद साधला पाहिजे. पण बरेच वेळा नाटकातील स्वगते (हॅम्लेट, नटसम्राट सारखे काही अपवाद वगळता) कृत्रिमाच्या जवळ जाणारीच वाटतात. ही स्वगते जसे काही प्रमाणात मनोगतांचे, व्यक्तिदर्शनाचे काम करतात. तशीच ती कथेचीही गरज भागवितात व जीवनभाष्यही करतात.

कादंबरीकाराला ही कृत्रिम योजना करावी लागत नाही. दृश्य माध्यमात मनोविश्लेषणाला पडणारी मर्यादा ब्ल्यूस्टोनच्या संबंधित पुस्तकात पृष्ठ ४६ वर अधिक सुस्पष्ट झाली आहे.

It is a comman place by now that the novel has tended to retreat more and more from external action to internal thought, from plot to character, from social to psychological realities." "It is this reduction of the novel to experiences which can be verified in the immediate consciousness of the novelist that Mendilow has called modern 'inwardness' and E. M. Forster the 'hidden life.' Forster suggests the difference when he says that of the hidden life, is by definition, hidden. The hidden life that appears in external signs is hidden no longer, has entered the realm of action. And it is the function of the novelist to reveal the hidden life at its source."

यू जीन ओनीलने मात्र ही उणीव भरून काढण्याचा आपल्या पद्धतीने प्रयोग केल्याचा उल्लेख 'अंडरस्टँडिंग ड्रामा' या क्लीन्थ ब्रूक्सच्या पुस्तकात आढळतो.

Eugene O Neill has tried to circumvent this difficulty by introducing a new convention each character speaks not only the usual lines to other characters but also speaks his own.

५ : १० नाटकाचा प्रेक्षक : या प्रेक्षकाचे मन समूहाचे असते. त्याच्यावर बऱ्याच अंशी सामूहिक परिणाम होत असतो. कादंबरीच्या वाचकाप्रमाणे तो अंतर्मुख नसतो. बहिर्मुख असतो. त्यामुळे नाटककाराला या प्रेक्षकाच्या बौद्धिक पातळीचा, स्त्री-पुरुष म्हणून असलेल्या विविधतेचा, त्याच्या वेगवेगळ्या वयोमानाचा विचार करणे आवश्यक होऊन बसते. नाटकाचा गाभा, त्याचे आंतरिक स्वरूप त्याची, रचना हे सारे घटक रंगभूमीचा विचार करून निश्चित होत असतात. ते स्वयंसिद्ध असत नाहीत. प्रेक्षकांची संस्कृती, त्यांचे भौतिक आकलन (वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांचे प्राथमिक ज्ञान वा तद्विषयक कुवत) व त्यांची कल्पनाशक्ती यांच्या मर्यादांची जाणीव ठेवून नाटककाराला विषय निवडावा लागतो. त्यामुळे नाटककार लेखनाच्या बाबतीत, असा काही अंशी अगतिक असतो.

कादंबरीकाराला हे बंधन नसते. सामान्यत: एका वेळेस कादंबरीचा एकच वाचक असतो. त्याच्या बौद्धिक कुवतीचा, वयाचा वगैरे विचार करण्याचे बंधन बाळगण्याचे काही कारण नसते. पण कादंबरी हे माध्यम नाटकाप्रमाणे दृश्य नसल्याने वाचक निरक्षर असून चालत नाही. नाटकाचा प्रेक्षक निरक्षर असून चालू शकते.

नाटकाच्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप प्रेक्षकाच्या प्रतिसादाप्रमाणेच प्रत्येक वेळेस वेगळे असू शकते. कादंबरीच्या अभिव्यक्तीवर वाचकाच्या प्रतिसादाचा परिणाम दिसत नाही. कारण कादंबरीची लिखित अभिव्यक्ती होऊनच मग ती वाचकांच्या हाती पडते. नाटक मात्र घडत असते, त्याच वेळेस प्रेक्षक बघत असतो. एकाच वेळी दोन्ही गोष्टी घडत असतात. अशा रीतीने प्रयोग पूर्णत्वाला जातो. कधी कधी प्रेक्षकांचा योग्य तो प्रतिसाद न मिळाल्याने नाटक पडतेही. प्रयोगाचे यश व नटाचा अभिनय हा प्रेक्षकावर पुष्कळसा अवलंबून असतो. नटाच्या अभिनयात व अभिव्यक्तीत प्रेक्षकांमुळे फरक पडत असतो.

५ : ११ डॉ. अरविंद कुलकर्णी यांनी कादंबरी व नाटक यांमध्ये आणखी एक फरक सांगितला आहे, [४७] तो म्हणजे नाट्यसंहितेतील सूचन हा होय. नाट्यलेखनातील संवाद या घटकाच्या साच्यात न बसणारे, पण कथा व प्रयोग या दृष्टीने आवश्यक असे काही, नाट्य सूचनाद्वारे नाटककार साधतो. स्थळ, व्यक्ती याबद्दल आवश्यक ती अंतर्बाह्य माहिती या नाट्यसूचनाद्वारा नाटककार देऊ शकतो.

"तंत्रातील हा एक दृश्य घटक म्हणून नाट्यसूचना लक्षात घ्याव्या लागतात." असे कुलकर्णी म्हणतात.

प्रयोगस्वरूप नाटकाचे हे बंधन अर्थातच कादंबरीला नसते.

अशा प्रकारे नाट्यतंत्राचा कादंबरी या माध्यमाशी मर्यादांच्या संदर्भात विचार करताना असे लक्षात येते की, कादंबरीकाराला जे व जितक्या प्रमाणात स्वातंत्र्य लाभलेले असते ते नाटककाराला लाभत नाही. नाट्यसंहिता लिखाणासाठी नाटककाराला अनेक बंधने पाळावी लागतात.

एकंदरीत येथपर्यंत दोन्ही माध्यमांच्या मर्यादांचा व वैशिष्ट्यांचा विचार नाट्यतंत्राच्या अंगाने केल्यावर, कादंबरीच्या मूळच्या तीव्रतेने नाट्यरूपांतर करणे वा होणे अशा अनेक घटनांच्या संदर्भात पूर्णपणे अशक्य आहे हेही लक्षात येते. हे विधान तंत्राचा सखोल विचार झाल्याने करता येते. तरीही अनेक कादंबऱ्यांची सर्रास नाटके होताना आढळतात. त्यामुळे वरील शक्याशक्यतेचा विचार प्रात्यक्षिकाच्या पातळीवर कादंबरीच्या व नाट्यरूपांतराच्या संदर्भात पडताळून पहाणे अपरिहार्य ठरते.

परिशिष्ट

प्रबंधात केवळ मराठी वाङ्मयातील कादंबरीच्या नाट्यरूपांतराचा विचार प्रस्तुत असला तरी नाट्यरूपांतराच्या तंत्रविषयक नाटककारांचा लेखना-बाबतचा एक सुरुवातीचा प्रयोग म्हणून मार्जोरी बोल्टनच्या पुस्तकातील पुढील उल्लेख दखल घेण्याजोगा आहे.

जॉन स्टाईनबेक या अमेरिकन लेखकाने एक नवीन प्रकार नाट्य-प्रांतात अवलंबिला.

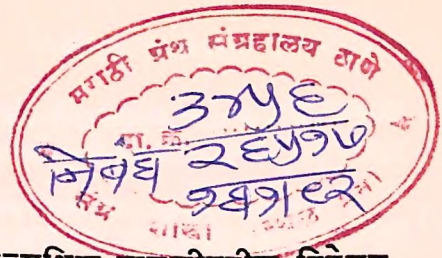
John Steinbeck, in America, has written a new kind of 'Closet Drama' in what he calls his play novelttes', short novels that could be played simply by lifting out the diologue. Steinbeck's play novelttes include 'The Moon is Down'. 'Of Mice and Men' and 'Burning Bright'. The first two have been produced as plays film with success. 'Burning Bright' though a noble and touching novel on a profound and unusual theme is much less realistic in its diologue and I do not think it would seem convincing on the stage, perhaps this is true closet drama.

संदर्भ-टीपा

(१) मराठी कादंबरी तंत्र व विकास – वापट, गोडबोले.
(२) मराठी कादंबरी तंत्र व विकास – बापट, गोडबोले.
(३) कादंबरी रचना – श्री. मा. कुलकर्णी.
(४) कादंबरी रचना – श्री. मा. कुलकर्णी.
(५) टीकाविवेक – श्री. के. क्षीरसागर.
(६) मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय – श्री. ना. बनहट्टी.
(७) मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय – श्री. ना. बनहट्टी.
(८) मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय – श्री. ना. बनहट्टी.
(९) डिक्शनरी ऑफ लिटररी टर्म्स – हॅरी शॉ.
(१०) सत्यकथा (सप्टेंबर ६८) – डॉ. लागू (संपा. सौ. जयश्री उपाध्याय).
(११) साहित्यस्वरूप व समीक्षा – वा. ल. कुलकर्णी.
(१२) नाट्यसमीक्षक मेळावा – ८४ – पुणे.
(१३) मराठी नाट्यलेखनतंत्राची वाटचाल – डॉ. अरविंद कुलकर्णी.
(१४) डिक्शनरी ऑफ लिटररी टर्म्स – हॅरी शॉ.
(१५) समकालीन साहित्यप्रवृत्ती आणि प्रवाह – संपादन - सौ. जयश्री उपाध्याय.

(१६) समकालीन साहित्यप्रवृत्ती आणि प्रवाह – संपादन – सौ. जयश्री उपाध्याय.
(१७) भरतशास्त्र – (ऑक्टोबर, नोव्हेंबर, डिसेंबर ८२) – वीणा आलासे.
(१८) नाट्यसमीक्षा काही दृष्टिकोन – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी.
(१९) मराठी नाट्यलेखनतंत्राची वाटचाल – डॉ. अरविंद कुलकर्णी.
(२०) भारतीय नाटक परंपरा आणि तत्त्वज्ञान – डॉ. सुनिल सुभेदार.
(२१) नाटक – एक चिंतन – (परिशिष्ट) – वसंत कानेटकर.
(२२) नाटक–एक चिंतन – (परिशिष्ट) – वसंत कानेटकर.
(२३) समकालीन साहित्यप्रवृत्ती आणि प्रवाह – सौ. जयश्री उपाध्याय.
(२४) समकालीन साहित्यप्रवृत्ती आणि प्रवाह – सौ. जयश्री उपाध्याय.
(२५) द ॲनाटॉमी ऑफ ड्रामा – मार्जोरी बोल्टन.
(२६) द ॲनाटॉमी ऑफ ड्रामा – मार्जोरी बोल्टन.
(२७) मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङमय – श्री. ना. बनहट्टी.
(२८) दि थिअरी ऑफ ड्रामा – ॲलर डाईस निकोल.
(२९) साहित्य स्वरूप व समीक्षा – वा. ल. कुलकर्णी.
(३०) नट, नाटक आणि नाटककार – व. शां. देसाई.
(३१) साहित्य स्वरुप व समीक्षा – वा. ल. कुलकर्णी.
(३२) पहिला पाऊस (कथासंग्रह) – पु. भा. भावे.
(३३) वर्षाव (कादंबरी) – पु. भा. भावे.
(३४) रसयात्रा (संपादन – वोरकर, वैद्य) – वि. वा. शिरवाडकर.
(३५) कमला – वि. दा. सावरकर.
(३६) नाटककाराची कला – (जे. बी. प्रिस्टले) अनुवाद – व. ह. गोळे.
(३७) भाऊबंदकी – कृ. प्र. खाडिलकर.
(३८) स्वयंवर – कृ. प्र. खाडिलकर.
(३९) नॉव्हेल्स् इन्टू फिल्म – जॉर्ज ब्ल्यूस्टोन.
(४०) नॉव्हेल्स् इन्टू फिल्म – जॉर्ज ब्ल्यूस्टोन.
(४१) नॉव्हेल्स् इन्टू फिल्म – जॉर्ज ब्ल्यूस्टोन.
(४२) दि ॲनाटॉमी ऑफ ड्रामा – मार्जोरी बोल्टन.
(४३) नट, नाटक व नाटककार – व. शां. देसाई.
(४४) ड्रॅमॅटिक टेक्निकचा उल्लेख.
मराठी नाट्यलेखनतंत्राची वाटचाल – डॉ. अरविंद कुलकर्णी.
(४५) नाटककाराची कला – व. ह. गोळ.
(४६) अंडरस्टँडिंग ड्रामा – क्लीन्थ ब्रूक्स.
(४७) मराठी नाट्यलेखन तंत्राची वाटचाल – डॉ. अरविंद कुलकर्णी.

* *



४. प्रात्यक्षिक-पातळीवरील विवेचन

मागील प्रकरणात कादंबरी व नाटक या माध्यमांचा तुलनात्मक पद्धतीने व तांत्रिक पातळीवरील विचार झाला. त्यातही तो नाटचतंत्राच्या दृष्टीने प्रामुख्याने केला. तेथील चर्चा तात्त्विक स्वरूपाची आहे. या ठिकाणी मात्र कादंबरीच्या नाटचरूपांतराची प्रात्यक्षिक-पातळीवरील चर्चा अपेक्षित आहे.

ह्या प्रात्यक्षिक-पातळीवर विवेचन करताना त्या त्या कादंबरीचे अनुभूतिविश्व नाटचानुकूल आहे का? म्हणजेच तिचे नाटचरूपांतर होणे शक्य आहे का? ती अनुभूती नाटचाकाराची अटळपणे मागणी करणारी आहे का? या प्रश्नांचा मागोवा नाटचमाध्यमाच्या वैशिष्टचांच्या, पर्यायाने मर्यादांच्या संदर्भात करणे जसे आवश्यक ठरते, तसेच कादंबरीच्या अनुभूतिविश्वात नाटचानुकूलता असो किंवा नसो, पण जर तिचे नाटचरूप सिद्ध झालेले असेल तर त्या मर्यादांच्या संदर्भात प्रत्यक्षात नाटचरूपांतरात काय आढळते? मुळापेक्षा नाटचरूपांतरात कोणते बदल झाले आहेत? त्या बदलांचे स्वरूप काय आहे? तो बदल संकल्पनात झाला आहे की संकल्पन तेच राहून कथानक, व्यक्तिरेखा, शेवट यांमध्येच झाला आहे? त्या सर्व बदलांची कारणे कोणती असावीत? ते बदल युक्त ठरतात की अयुक्त? संकल्पनच बदलले असेल तर त्याचा संघर्षस्वरूपावर काय परिणाम होतो? इत्यादी प्रश्नांच्याही अंगाने हा विचार करणे अगत्याचे ठरते.

संकल्पनच बदलले असेल तर ते नाटचरूपांतर ठरत नाही. त्यामुळे त्याच्या यशापयशाची चिकित्सा करण्याची आवश्यकताच उत्पन्न होत नाही. मग या प्रस्तुतच्या विवेचनात अशा नाटकांचा विचार करण्याचे कारण काय? अशा सिद्ध झालेल्या कृतींना मग पुनर्निमिती म्हणावे की नवनिर्मिती? हाही विचार याबाबत प्रस्तुत ठरतो.

पण ज्यांचे संकल्पन बदललेले नाही, अशा नाटचरूपांतरांचा यशाच्या संदर्भात विचार करणे उचित ठरते. अर्थातच हे यशापयश ठरविताना त्याचा नाटक म्हणून नव्हे तर नाटचरूपांतर म्हणूनच विचार प्रस्तुत प्रबंध-विवेचनात आवश्यक ठरतो.

त्या अर्थाने ते रूपांतर यशस्वी ठरते का ? मूळ आकृतीतील आशय त्यात संक्रमित झाला आहे का ? या अनुरोधाने येथे यशाचा विचार केला आहे.

> मग कादंबरीचे नाट्यरूपांतर म्हणजे काय ? याबाबतची निश्चित संकल्पना करणे जरूरीचे बनते. कादंबरीचे नाटक म्हणजे कादंबरीच्या मुळाशी असणाऱ्या अनुभवाचे नवे नाट्यानुकूल भान येणे. म्हणजेच नवी अनुभूती त्यामुळे कादंबरीच्या कादंबरीपणाचे ओझे या नाट्यकृतीवर असण्याचे कारण नाही. कादंबरीचे नाट्यरूपांतर म्हणजे ॲडाप्टेशन नव्हे तर मूळ नाट्यमय संकल्पन आवश्यक आहे. ॲडाप्टेशनची जाणीव होणे हे त्याच्या अपयशाचे लक्षण आहे.

या दृष्टीने कादंबरीच्या मुळाशी असलेल्या अनुभवाचे नवे नाट्यानुकूल भान येण्यात लेखक कितपत यशस्वी झाला आहे हे बघणे आवश्यक ठरते. तसेच त्यामध्ये लेखकाला आलेले अपयश हे नाट्यमाध्यमाची मर्यादा म्हणून आहे का ? की रूपांतरातील अपयशास लेखकाचे माध्यमाबाबतचे अज्ञान कारणीभूत ठरते ? यादृष्टीनेही या यशाचा विचार करता येतो. तसेच या कृतींचा नाट्यरूपांतर म्हणून विचार झालेल्या इतरांच्या समीक्षा-लेखांचाही यशापयशाच्या संदर्भात परामर्श घ्यावा लागेल.

हा सर्व प्रात्यक्षिक-पातळीवरील विचार पुढील क्रमाने केला जाईल.

अ : नाट्यमाध्यमाच्या मर्यादांचा विचार करता.

: अटळपणे नाट्याकाराची मागणी न करणाऱ्या कादंबऱ्या.

: अटळपणे नाट्याकाराची मागणी करणाऱ्या कादंबऱ्या.

या क्रमाने त्या त्या कादंबऱ्यांची नाट्यानुकूलता वा नाट्यरूपांतराची संभाव्यता, ती नाट्यानुकूल असो वा नसो तिच्या नाट्यरूपांतराच्या संभाव्यतेच्या – मर्यादेच्या संदर्भात प्रत्यक्षातील वस्तुस्थिती, संकल्पन न बदलता कोणते बदल झाले आहेत ? वा संकल्पन बदलले आहे का ? त्यांची कारणमीमांसा, एकूण यशाच्या दृष्टीने परिणामस्वरूप काय आहे ? व इतरांच्या समीक्षालेखाचा परामर्ष असा एका अंगाने विचार केला आहे. तसेच –

आ कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करताना मूळ संकल्पन बदलले आहे का ? त्याची कारणमीमांसा करून अशी संकल्पन बदलून झालेली नाटके यशाच्या संदर्भात विवेचिली गेली नसली तरी येथे त्यांचा विचार

करण्याचे कारण कोणते त्याचे विशदीकरण आहे. अर्थात् ओघानेच अशा कृती पुनर्निर्मिती की नवनिर्मिती म्हणता येतील याचाही विचार अटळ ठरला आहे.

हा प्रात्यक्षिक स्वरूपाचा विचार करताना नाट्यरूपांतरांच्या निवडीची निकड भासली. वास्तविक मूळ प्रबंधात मराठी वाङ्मयात १९८२ पर्यंत नाट्यरूपांतरित झालेल्या प्रत्येक कादंबरी व नाटकाचा (त्यांच्या उपलब्धतेनुसार) विचार केला आहे. पण येथे मात्र पृष्ठसंख्येच्या मर्यादेमुळे ही निवड अटळ होऊन बसली, तितकीच जिकीरीची ठरली. विषयविवेचनाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या कादंबऱ्यांची व त्यांच्या नाट्यरूपांतरांची मी निवड केली आहे.

कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करताना ज्या मर्यादा पडतात, त्या प्रत्येक मर्यादेच्या संदर्भात एका नाट्यरूपांतराचा तपशीलवार विचार केला आहे. तसेच ज्या नाट्यरूपांतरात मूळ संकल्पनच बदलले आहे त्याच्या कारणांनुसार एकेका नाटकाची निवड केली आहे. मर्यादांच्या संदर्भात कादंबरीचा विचार करताना, तिचे नाट्यरूपांतर होण्यात (अनेक कादंबऱ्यांच्या) अनुभूतीसंदर्भात केवळ एकेकच मर्यादा आढळली असे नसून, एकाच वेळी अनेक मर्यादाही जाणवल्या. पण प्रामुख्याने ज्या मर्यादेचा आढळ जाणवला, त्या त्या संदर्भातच केवळ त्या कादंबऱ्यांचा येथे विचार केला आहे. मूळ प्रबंधात मात्र प्रत्येक कादंबरीच्या सर्व मर्यादांचा नाट्यरूपाच्या अंगाने विचार केलेला आहे.

अ

कादंबरीचे नाट्यरूपांतर होण्यातील मर्यादा वा कादंबरीचे नाट्यरूपांतर होण्याची संभाव्यता.

नाट्यमाध्यमाच्या बंदिस्त – एकात्म स्वरूपामुळे वा दृश्य स्वरूपामुळे अनेक कादंबऱ्यांच्या आशय-अभिव्यक्तीच्या संदर्भात पुढील मर्यादा जाणवतात. पण अपवादभूत कादंबऱ्यांना कधी पूर्णांशाने तर कधी अंशात्मक रीतीने त्या मर्यादा जाणवत नाहीत.

अटळपणे नाट्याकाराची मागणी न करणाऱ्या कादंबऱ्यांच्या मर्यादा पुढीलप्रमाणे जाणवतात.

अ : क : केवळ आशयाच्या संदर्भात :

(कादंबऱ्यांचा व नाट्यरूपाचा विचार)

असा विचार करताना प्रामुख्याने त्या कादंबरीचा आशयगाभा कसा आहे ? अंतरंग कशा स्वरूपाचे आहे ? तो आशयगाभा नाट्यमाध्यमाच्या कोणत्या अपेक्षा

कितपत पुरा करणारा आहे ? वा करीत नाही ? असे अनेक प्रश्न निर्माण होतात. याबाबत प्रत्यक्षात मूळ कादंबऱ्यांचा विचार करताना आढळते ते असे.

कादंबरी-लेखक बऱ्याच वेळा आपल्या मुख्य सूत्रास उठाव देण्यासाठी आणखी उपकथानकांचा वापर करून त्यात रंगत निर्माण करतो. पण त्यामुळे बऱ्याच ठिकाणी विस्कळीत स्वरूपातील (१) बहुकेंद्री संघर्ष निर्माण होतो, वा (२) काही कादंबऱ्यांचा आशयगाथी अनेक व्यक्ती, घटना, स्थळे यांच्या गोतावळ्यात – मोठ्या परिवारात अडकतो. या दोन्ही ठिकाणी नाट्यमाध्यमाच्या सुटसुटीतपणाच्या – नेमकेपणाच्या अपेक्षेनुसार आकार देणे मुष्कील बनते. व एककेंद्री एकात्म संघर्षाची नाट्यमाध्यमाची अपेक्षा पूर्ण होत नाही. (३) पुरेशा घटनांचा अभाव हा दृश्यरूपाची मागणी करणाऱ्या नाटकाला न मानवणारा ठरतो. (४) काही कादंबऱ्यांमध्ये आशयाचे स्वरूप तरल काव्यात्म वा भावकथेसारखे असते, तर कधी (५) तो आशय चिंतनशीलतेची डूब असणारा वा बोजड, चर्चात्म स्वरूपाचा असतो. (६) काही कादंबरीकारांनी आपल्या लेखनात मनोविश्लेषणावर वा नायक / नायिकेच्या आत्मशोधावर भर दिलेला आढळतो, तर कधी (७) कादंबरीकार व्यामिश्र स्वरूपाच्या वा गुंतागुंतीच्या व्यक्तिरेखाटनात गुंग झालेला असतो. (८) कधी प्रयोगदुष्कर स्वरूपाच्या व्यक्ती, घटना वा स्थळे कादंबरीच्या आशयाच्या दृष्टीने अपरिहार्य असतात.

आशयाचे असे उपर्युक्त स्वरूप दृश्यरूप माध्यमाची 'गोचर' होण्याची, 'साक्षात्' होण्याची मागणी तितक्या तोलामोलाने पुरी करू शकत नाही. अशा प्रकारच्या अडचणी आशयाच्या संदर्भात नाट्यरूपांतरकाराला येत रहातात. त्यांचा क्रमाने सोदाहरण विचार करू या.

क : १ : नाट्यरूपांतरात बंदिस्तपणा वा नेमकेपणा आणण्यासाठी मुळातील संघर्ष एककेंद्री असावा –

नाटकाप्रमाणे कादंबरीला विस्ताराचे भय नसते. वस्तुसंकोच करावा लागत नाही. त्यामुळे संघर्षाची अनेक केंद्रे कादंबरीला चालू शकतात. ती कित्येकदा मूळ आशयाला उठाव देण्यासाठी लेखकाने योजलेली असतात. नाटकातही, जरी उपकथानकांना वाव असला तरी, ही संख्या कादंबरीप्रमाणे अनेक असून चालत नाही. ती अनेक असतील तर नाट्य-परिणामात शिथिलता येते. त्या बहुविध केंद्रांचे एकरूपत्व साधणे वा त्या उपकेंद्रांनी मूळ केंद्राला उठाव येणे आवश्यक ठरते. तो संघर्ष वर एकात्म नसेल तर प्रेक्षकांचे लक्ष मूळ अनुभूतीपासून सतत विकेंद्रित होत रहाते. थोड्याच कालावधीत अपेक्षित परिणाम साधण्याच्या दृष्टीने ते हिताचे ठरत नाही. कथानक बांधीव, सुस्पष्ट व गतिक्षम नसेल तर प्रेक्षकांचे

अंतर्बाह्य मन नाट्यवस्तूवर केंद्रित होत नाही. त्यामुळे परिणामाची उत्कटता तर कमी होतेच, पण नाट्यवस्तूस विसविशीतपणाचे वा विस्कळीतपणाचे स्वरूप प्राप्त होते.

प्रबंध-विषयातील अनेक कादंबऱ्यांमध्ये असा बहुपदरी वा विकेंद्रित संघर्ष आढळतो. तो कधी अंतर्बाह्य अनेक पातळ्यांवर, म्हणजेच एकाच व्यक्तीच्याबाबत शारीरिक, मानसिक वा राजकीय पातळीवर असतो, (स्वामी, बखर एका राजाची); तर कधी दुभंगलेल्या स्वरूपाचा असतो, (वेधर, मी हरिणी मीच व्याध, मादाम-पिशी, अखेरचे बंड); कधी व्यामिश्र असतो, (अगोचर); तर, कधी एकमेकां-पासून पूर्ण विभिन्न क्षेत्रातील असतो. (लव्हाळी, मुंबई दिनांक). कधी एकाच वेळी अनेक पातळ्यांवर संघर्ष-केंद्राची भरगच्च संख्या लाभलेल्या अवस्थेत असतो, (उषःकाल, रूपनगरची राजकन्या, असेन मी मातीची, कल्याणी, वज्राघात). म्हणजेच अनेक व्यक्तींच्या, अनेक घटनांच्या बाबतीत अनेक पातळ्यां-वरील हा संघर्ष असतो. ही संघर्षाची विविध रूपे नाट्याकाराला मानवणारी नसतात.

या संदर्भात **'पण लक्षात कोण घेतो ?'** या कादंबरी व नाट्य-रूपांतराचा तपशीलाने विचार करू या.

कादंबरीचा अनुभूतिगाभा : यमू ही या कादंबरीचे केंद्रस्थान असून तिच्या प्रतिनिधित्वातून महाराष्ट्राच्या सामाजिक स्थितीचे व तत्कालीन कुटुंबजीवनाचे दर्शन लेखकाने घडविलेले आहे. या अनुभूतीचे यमू हे केवळ केंद्र नसून त्याला पोषक ठरणारी अनेक केंद्रे, छोटे मोठे कथानकाचे धागे, व्यक्ती, स्थळे, घटना इत्यादींची अनेकताही या कादंबरीत आहे. यमू आपल्या पूर्व-जीवनाचा मागोवा घेत त्याचे निवेदन करते, अशा स्वरूपाची ही कथा आहे. अनेक व्यापक व विराट जीवनांचा तो छेद आहे. वेध आहे. यातील नाट्य स्वभावपरिपोषातून निर्माण झालेल्या घटनांमधून फुलते.

या अनुभूतीचा नाट्यरूपांतराच्या शक्यतेबाबत विचार करता या कादंबरी-तून ठळकपणे संघर्षक्षेत्राची विशालता नजरेत भरते. (विशाल अनुभूतिपट व कादंबरीचे बलस्थान ठरणारी आत्मपर निवेदनपद्धती या मर्यादा आहेतच, पण त्यांचा विचार येथे अपेक्षित नाही.) कादंबरीकाराने यमूच्या समग्र जीवनाबरोबरच दुर्गीचे समांतर जीवन पण विरुद्ध दिशेने जाताना दाखविले आहे. त्या विरोधलया-बरोबरच उमा सासुबाई, बनी यांच्या जीवनातील अगतिकता, मुंबईतील सुधारलेल्या महिलांचे दर्शन, त्यांना काही प्रमाणात लाभलेले स्वातंत्र्य, तेथील कौटुंबिक जीवन, रघुनाथरावांच्या मित्राच्या मृत्यूने त्याच्या पत्नीवर ओढवणारे केशवपनाचे संकट – तिची बालविधवेची अवस्था – असे समाजजीवनाचे दर्शन घडविणारे किती तरी

उभे आडवे धागे, छेद देणारे ताणतणाव व्यक्त होतात. ते संघर्षाला बहुपदरी रूप प्राप्त करून देतात. त्यामुळे नाट्य-माध्यमाच्या अपेक्षेनुसार या मूळ संघर्षाला पोषक ठरणाऱ्या ताणांना वगळून मूळच्या संघर्षाला नाट्याकारात न्याय मिळू शकणारा नाही. ही कादंबरी समाजातील संमिश्र बहुरंगी जीवनानुभव प्रगट करणारी असल्याने यमूची शोकांतिका सांगत असतानाच तत्कालीन महाराष्ट्रातील पांढरपेशांच्या कुटुंबजीवनाची शोकांतिकाही त्यातून व्यक्त होते. त्याद्वारे अनेक बारीक सारीक जाणीवाही या अनुभूतीशी निगडित झालेल्या आहेत. असा हा गुंता-गुंतीचा – व्यामिश्र स्वरूप धारण करणारा संघर्ष नाट्यरूपात व्यक्त होऊ शकत नाही. शकणारा नाही.

तरीही प्रत्यक्षात याचे नाट्यरूपांतर श्री. मधुकर सातारकर यांनी त्याच नावाने केले आहे. या अनुभूतीचा आशय नाट्यरूपाचीच अपेक्षा करणारा आहे. अशा कलात्मक जाणिवेने मात्र, हे लेखन झालेले नाही. तर नाटकाच्या प्रस्तावनेतील निवेदनानुसार ते तत्कालिक मागणीतून (हरिभाऊंची शताब्दी) व व्यक्ति-पूजेच्या भावनेतून झालेले आढळते.

नाट्यगत संघर्ष मूळ संघर्षाच्या तुलनेत कसा जाणवतो ? या संदर्भात पुढील काही गोष्टी लक्षात येतात.

नाटकाच्या कथावस्तूत बंदिस्तपणासाठी यमू हे केंद्र मानले. तिचे जीवन-दर्शन आवश्यक मानले. त्यामुळे आपोआपच कादंबरीत यमूइतकीच महत्त्वाची व्यक्ती दुर्गी – तिचे समांतर दुःखी जीवन महत्त्वाचे मानलेले नाही. नाटकात पहिल्या प्रवेशात ती आहे. पण पुढे रघुनाथरावांशी यमू बोलत असताना " दुर्गीचं कसं चाललंय सांगितलं ना ?" एवढ्या एका प्रश्नातच तिच्या बाबतचे वक्तव्य, नाटकाला आटोपशीरपणा देण्यासाठी, नाटककाराला संपवावे लागले आहे. मुळात यमूच्या केंद्रीभूत शोकांताला उठाव देणारे– तीव्रता देणारे हे उपकेंद्र आहे. तेच नसल्याने परिणामी क्षीणता निर्माण होते.

● तशीच माध्यम-मर्यादेमुळे तत्कालीन कुटुंबजीवनाची दुर्दशाही महत्त्वाची मानता आलेली नाही. व्यक्ती, घटना, स्थळे यांचा संकोच करण्यामुळे बाकीची सारी पात्रे ही केवळ पूरक ठरली आहेत. ती फक्त त्या त्या प्रसंगानुसारच, केवळ यमूच्या स्वभावचित्राला व्यक्तिरेखाटनाला उठाव देण्यासाठी येतात. त्यामुळे ती क्वचित् उपरी वाटतात. उदाहरणार्थ – यमूच्या कोठीच्या खोलीतील प्रवेशानंतर एकदम यमूच्या माहेरघरी तिची आजी व दादा – गणपतराव यांचा प्रवेश आहे. त्या आधी कोठेही तिच्या बाबांच्या द्वितीय विवाहाचा सूचकही उल्लेख नाही. (प्रत्येक प्रेक्षकांनी ती कादंबरी वाचली आहे हे गृहीत धरावे लागते.) त्यामुळे एकदम माईसाहेबांबद्दल गणपतराव व आजी बोलतात त्यात तुटकपणा जाणवतो.

या माईसाहेब कोण याची प्रेक्षकांना – वाचकांना ओळख करून द्यायला हवी होती. त्यामुळे पात्रांचा परस्परसंबंध त्याचा कार्यकारणभाव जाणवत नाही.

● नाटकाच्या बंदिस्तपणासाठी संघर्षकेंद्रांचा संकोच – पर्यायाने व्यक्ती, घटना, स्थळे यांचा संकोच करण्यामुळे आधीच मर्यादा असलेले नाट्यमाध्यम आणखीनच मर्यादित बनले. उदाहरणार्थ – यमूचे माहेरघर म्हटल्यावर त्याचीच कादंबरीत आढळणारी रूपे – आई-बाबांचे, आजी-आजोबांचे घर, बाबा व माईंचे घर, दादा-वहिनीचा संसार अशी माहेराची विविध रूपे व त्या प्रत्येकाचा यमूच्या मनावर व जीवनावर होणारा वेगळा संस्कार नाटकात गळतो. तशीच दादाची पत्नी (वहिनी), दुर्गी, नारायणराव, लक्ष्मीबाई, गोपिकाबाई वगैरे मुंबईकर मंडळी व यमूचे स्वतंत्र जीवन स्थलकालाच्या संकोचामुळे संकुचित घडते, आपोआपच यमूच्या सम्यक् जीवनदर्शनाला कात्री लागते.

● स्त्रीच्या अवस्थेची अनेक कारणे व रूपे कादंबरीत दिसतात. तत्कालीन समाजजीवनाचे दर्शन घडवितात. सासू व उमासासू यांची पराकाष्ठेची हीनदीन परिस्थिती, परावलंबी अवस्था, दुर्गीचा जाच, बालविवाह, दुर्गीचे पतिदास्य, शंकर-मामांच्या रूपाने एकत्र कुटुंबातील भयानकता, दुःखी व्यक्तिमत्वांचा कोंडमारा, स्त्रीचे स्वतःचे अज्ञान, इतर स्त्रियांनी अज्ञानाने व दुराग्रहाने केलेला छळ, विजोड जोडपी, शिक्षणामुळे सुधारणा झाल्याचे आदर्श चित्र – अशा लक्ष्मीबाई व यशोदा-बाई, उलट अशिक्षित– माईसाहेब व वहिनी, अशी किती तरी भिन्न स्त्री-रूपे व त्याचे यमूच्या जीवनावर होणारे परिणाम नव्या रूपात गळतात.

● कादंबरीत यमू केंद्रवर्ती असताना यमू व दादा, यमू व दुर्गी, यमू व वहिनी, यमू व रघुनाथराव असे किती तरी भावबंध व्यक्त होतात, ते नाटकात मुळाप्रमाणे तीव्र व पूर्ण रूपाने येत नाहीत. त्यांना नव्या माध्यमात मर्यादा पडते.

● यमूच्या भूमिकेशी कादंबरीकाराचे तादात्म्य आहे. तिच्या नजरेसमोरील पूर्ण जीवन समोर घडल्यासारखे आत्मगत निवेदनाने कादंबरीत व्यक्त होते. पण नाटकात यमू ही एक व्यक्तिरेखा बनल्याने तो परिणाम साधत नाही. कादंबरीतून व्यक्त होणारी स्वत्वाची एक वेगळी समज नाटकात येऊ शकलेली नाही.

कादंबरीतील संघर्षाचा उच्चांक तिच्या वपन-प्रसंगाचा आहे. शंकरमामांच्या नव्या शरीरसंबंधामुळे यमूवर तो प्रसंग लादला जातो. त्या प्रसंगाची तीव्रता मुळा-प्रमाणे नाटकात जाणवत नाही. बदललेल्या माध्यमाचा नेमकेपणा साधण्याच्या प्रयत्नात हे घडते. रघुनाथाच्या बोलण्याचा भास निर्माण करून तिला रघुनाथाच्या खोलीत नेतो असे सांगून न्हाव्याच्या खोलीत नेले जाते.

तोच प्रकार तिच्या मृत्यूच्या बाबतीत घडतो. कथानक संकुचित करण्याच्या भरात शेवटी इच्छित परिणतीला जाण्याच्या उद्देशाने तो घाईने घडवून आणलेला जाणवतो. त्यातील स्वाभाविकता नष्ट होते, ती कथानकाचा व प्रसंग घडण्याचा वेग माध्यममर्यादेमुळे वाढतो म्हणून.

या सर्व बाबींचा अभाव जसा नाट्यरूपांतरात जाणवतो त्याचप्रमाणे काही गोष्टी नव्याने आल्यावर त्या नाटकाला बटबटीतपणा प्राप्त करून देतात.

● कादंबरीत यमूच्या रंगरूपाकडे शंकरमामांचे लक्ष असल्याचा वा विकारी दृष्टीने तिच्याकडे पाहण्याचा कुठेही उल्लेख नाही. कादंबरीत आत्मकथन करणारी यमू आहे. अशा नजरेचा प्रत्यय स्त्रीला निसर्गतःच असतो. शंकरमामा तसे असते तर ते तिच्या निवेदनात नक्कीच आले असते. पण नाटकात मात्र शंकरमामा, बगंभट व बाबा यांच्या प्रवेशात – शंकरमामांनी यमूचे सूक्ष्म निरीक्षण केल्याचा– बगंभटांचा उल्लेख आहे, (अंक १ पृष्ठ १७). त्यामुळे ते ठोकळेबाज खलनायक बनलेले आहेत. याउलट या संदर्भात कादंबरी-परीक्षणात ल. ग. जोग म्हणतात, "शंकरमामंजी यमूकडे अभिलाषेने पहात नाहीत. त्यांच्या व्यक्तिचित्रणाला सांकेतिकपणा नाही."[१]

● तसेच शंकरमामा मुंबईला भाच्याकडे येतात व सभांना जाण्यावरून यमू व रघुनाथाला बोलतात तेव्हा तिच्या आईच्या संदर्भात "आईची कीर्ती ऐकली होती. आता यांची." हे बोलणेही नवे आहे. तसेच ते अकारण आहे. (अंक ३, पृष्ठ ७२). संघर्ष-परिपोषासाठी ते आवश्यक नाही. तसेच कादंबरीतील सात्त्विक, धर्मशील आईवर अन्याय करणारे आहे.

● (अंक ३, पृ. ८२ वर) यमूच्या व्यक्तिरेखाटनातही असाच बदल आहे. यमू दादाजवळ केशवपनाच्या संदर्भात म्हणते. "त्यांची ही गलिच्छ, किळसवाणी बोलणी ऐकण्यापेक्षा – असली विटंबना सहन करण्यापेक्षा वाटते, त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे एकदा..." येथे यमूच्या वृत्तीत बदल घडतो. क्षणिक का होईना पण तिच्या वृत्तीतील हा बदल– ही अगतिकता कादंबरीत प्रत्ययास येत नाही. आपल्या नवऱ्याची इच्छा पूर्ण करायची म्हणून ती निग्रहाने त्या गोष्टीला नकार देते. नाटकातील हा बदल अकारण आहे.

● (अंक १, पृष्ठ ३८ वरील) कोठीच्या खोलीतील प्रवेशात उमासासुबाई व शंकरमामा यांचा काही संवाद कोठीतून पीठ काढून बाहेर आलेल्या यमूच्या कानी पडतो. ती भांबावते– तिच्या हातून पीठ सांडते त्यावर शंकरमामा व राधासासुबाईंचा- तिला शिक्षा करण्याचा संवाद होतो व ते बाहेर पडल्यावर बावरलेल्या यमूला "अगं, खरा प्रकार काय तो मला माहीत आहे. तुझ्याकडे काही अपराध

नाही." असे रघुनाथ येऊन समजावतो. हे विसंगती निर्माण करणारे आहे. तो जर त्या प्रसंगी नव्हता तर त्याला खरा प्रकार कसा माहिती होणार? अर्थात् रघुनाथाची तिच्याशी प्रेमळ वर्तणूक – दोघांचा भावबंध दाखविण्याच्या प्रयत्नात ही विसंगती घडते.

काही बदल मात्र माध्यममर्यादा म्हणून घडलेले आहेत.

● यमूच्या लग्नाच्या वेळचा भांडणाचा व मानपानाचा प्रसंग नव्याने येतो. कमी वेळात तत्कालीन वातावरणनिर्मिती करण्याचा, काळाचे भान देण्याचा हेतू असावा. तो साधतोही.

● (अंक ३) मध्ये यमू भाजी चिरत असताना, रघुनाथ व गणपतराव यांच्या गप्पा चालू आहेत. तेव्हाच यात्रेच्या निमित्ताने शंकरमामंजी, वनी व राधा-सासुबाई यांचे मुंबईला येणे होते. स्थल, काल मर्यादेने हा बदल प्रस्तुत ठरतो पण त्यातील घडीवपण मात्र जाणवते.

● रघुनाथरावांच्या मृत्यूचे कारण छातीत कळा येणे हे नाटकात नवे आहे. रंगभूमीवर बीभत्सदर्शन टाळण्यासाठी (रक्ताच्या उलटचा येऊन झालेला कादंबरी-तील मृत्यू) येथे बदल होतो. तो प्रस्तुत ठरतो. पण यमूचा मृत्यू मात्र कसा परिणामहीन बनतो ते आपण या आधीच पाहिले.

● यमूने रघुनाथासाठी केलेला विडा शंकरमामांच्याकडून पायदळी तुडविला जातो हा नवा भाग मात्र अपवाद ठरतो. स्तुत्य वाटतो. काही परिणाम साधून जातो.

पण एकंदरीत विचार करता – संघर्षकेंद्रांची अनेकता काढून एकात्म बंदिस्त रूप देण्याच्या प्रयत्नात बरेच काही हरवते. त्याला विलगतेचे कप्प्याकप्प्यांचे रूप प्राप्त होते. कादंबरीची आठवण होते. तिच्यातील व्यक्तिरेखाटनात अकारण बदल होऊन त्या त्या व्यक्तींवर अन्याय होतो. तिचे-कादंबरीचे बलस्थान असणाऱ्या अभिव्यक्ति-स्वरूपामुळे आशय–अभिव्यक्तीचे जे अद्वैत मुळात साधले आहे, ते न साधता त्यातला घडीवपणा जाणवत राहतो. कादंबरीच्या वारंवारच्या आठवाने प्रस्तुत नाटचरूपांतरास आलेल्या अपयशाची जाणीव होते.

क : २ : विशाल अनुभूतिपट

नाटचमाध्यमाच्या बंदिस्तपणाच्या अपेक्षेमुळे वर विवेचिलेले संघर्षाचे (विविध प्रकारचे) स्वरूप जसे मारक ठरते त्याचप्रमाणे विशाल अनुभूतिपटही मारक ठरतो.

नाटकात स्थल, काल, कृतीला बंधने असतात. त्यांची अनेकता असणाऱ्या कादंबऱ्यांचे नाटचरूपांतर होणे म्हणूनच केवळ कठीण नव्हे, तर अशक्य बनते.

त्या विस्तीर्ण अनुभवपटाचे नाटक करताना त्यातील बऱ्याच घटकांना (स्थळे, व्यक्ती व घटना) कात्री लागते. त्यामुळे एकतर तुटकपणाचा दोष निर्माण होतो व निवड केलेल्या व्यक्तींच्या कृतींचा, कार्यकारणभावाचा पुरेसा उलगडा होऊ शकत नाही. तसेच नाटकात सर्व घटनांचा एकसंध परिणाम अपेक्षित असतो. त्यामुळे मधल्याच काही काही घटनांची निवड केल्याने अपेक्षित एकसंधता नष्ट होते. सगळ्याच घटकांना नाटकात आणण्याचा प्रयत्न केल्यास नाटकास निवेदनाचे रूप प्राप्त होते किंवा त्या घटना हट्टाने संकुचित जागेत कोंबाकोंबी करण्याच्या प्रयत्नात नाटकास गाठोडचाचे (Hold-all) चे स्वरूप प्राप्त होते.

● ठराविक वेळात अनेक स्थळे साकार करणे नेपथ्याच्या व कालबंधनाच्या दृष्टीने अवघड असते. त्यामुळे स्थलमर्यादा पडते. काही प्रमाणात प्रकाश-योजनेच्या सहाय्याने हे स्थल काळाचे बंधन आधुनिक, प्रायोगिक नाटकात दूर करता येते. (आत्मकथा, उद्ध्वस्त धर्मशाळा). पण अर्थात् त्यालाही मर्यादा आहेच.

● नाटकाचे प्रयोग (एकाच दिवशी सुद्धा) विभिन्न ठिकाणी होत असल्याने खूप मोठा नटसंच मिळणे त्या त्या नट / नटीच्या वा निर्मात्याच्या सोयीच्या दृष्टीने (टी.व्ही / चित्रपट चित्रीकरण) व आर्थिक दृष्टीनेही परवडणारे नसते. एकूणच अनेक अडचणींच्या संदर्भात हा विशाल अनुभूतिपट नाट्याकारात संक्रमित होणे कठीण असते. (स्वामी, मृत्युंजय, उपःकाल, वज्राघात, रूपनगरची राजकन्या, धग, ययाती.)

यांतील 'ययाती' या कादंबरीचा नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षांनुसार विचार व त्यानंतर प्रत्यक्ष नाट्यरूपांतराचे विवेचन बघू या. –

'ययाती' – वैरीण झाली सखी – ययाती या कादंबरीतून महाभारतातील प्रसिद्ध उपाख्यानाचा काही वेगळा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न आहे. शर्मिष्ठा ययातीला का प्रिय झाली असावी ? पर्यायाने देवयानी व ययाती यांचे वैवाहिक जीवन का दुःखी झाले असावे ? याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न लेखकाने केलेला आहे. त्यामुळे आपोआपच आधारभूत पौराणिक घटना व कल्पितामधून – ययातीची कामकथा, शर्मिष्ठेची प्रणयकथा, कचाची भक्तिगाथा तर देवयानीची सूडकथा आकार घेते. खांडेकरांच्या आवडत्या विरोध तत्त्वानुसार ते यातून ययातीची आसक्ती, यतीची विरक्ती, शर्मिष्ठेचा प्रेमळपणा, तर देवयानीचा हेकटपणा – आक्रस्ताळेपणा रंगवून यातील कलह वाढवीत नेतात. मूळ महाभारतातील ययाती-देवयानी-शर्मिष्ठा यांच्यातील संबंध काही वेगळेच रूप घेऊन येथे अवतरतो. असे मूळ कादंबरीचे अनुभूति-विश्व आहे.

नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षेने या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर होण्यातील अशक्यता पुढील मुद्यांनुसार लक्षात येते.

कादंबरीतील नायक हा पौराणिक काळातला आहे. महाभारतासारख्या महाकाव्यातील एक व्यक्तिमत्त्व असलेला हस्तिनापुरचा राजा आहे. त्यामुळे यातील अनुभवपट विशाल बनलेला आहे. अनेक व्यक्ती, स्थळे व घटना-प्रसंगांनी गजबजलेला आहे. नहुष राजा, त्याची राणी, यती व ययाती हे बंधू, अलका ही बालमैत्रीण व दाई, माधव त्याची पुतणी व प्रेयसी, देवयानी शुक्राचार्य, शर्मिष्ठा, वृषपर्वा, कच, अंगीरस, मुकुलिका, मंदार, यदू, पुरू वगैरे अनेक व्यक्तींचा सहभाग ययातीच्या जीवनात कुठल्या ना कुठल्या प्रकारे आहेच. तसेच राजवाडा, अशोकवन, अंगीरस ऋषींचे तपोवन, गांधर्व-विवाहास कारणीभूत ठरणारी विहीर, यतीची गुंफा अश्वमेधाच्या निमित्ताने सर्वत्र संचार, देवयानीचा महाल, शर्मिष्ठेचे भुयारातून येणे, राजवाडयातील तळघर, माधवचे घर, शर्मिष्ठेची वनवासातील पर्णकुटी, ययातीचा भोगमहाल वगैरे अनेक स्थळांना विशिष्ट संदर्भात महत्त्व आहेच.

नहुषाला मिळालेल्या शापाची माहिती होण्याचा, नगरीतील उत्सवात उधळलेल्या घोडीवरून पडण्याचा व अलकेच्या सहवासात जाणवणाऱ्या तारुण्याचा, प्रथम चुंबनाचा, यतीसंबंधात आईची व्यथा जाणण्याचा, अंगीरसांच्या यज्ञरक्षणाचा, कचाशी मैत्री होण्याचा, देवयानीशी विवाह होण्याचा, विवाह झाल्यावर प्रथम रात्रीतच उद्‌भवलेल्या वियोगाचा, देवयानीच्या हट्टाखातर शर्मिष्ठेकडे यतिवेषात जाण्याचा, तिच्याशी संभोगाचा, राजज्योतिषाच्या कथनाचा, माधवाच्या मदतीने पुरू व शर्मिष्ठेच्या त्यागाचा, शर्मिष्ठेशी रत झाल्याबद्दल शुक्राचार्याकडून मिळणाऱ्या शापाचा, त्यांच्या उःशापानुसार पुरूने स्वतःचे तारुण्य देण्याचा, शेवटी कचाकडून त्याची मृत्यूतून सुटका करण्याचा, अशोकवनातील अनेक तरुणींचे भोग घेण्याचा प्रत्येक वेळचा प्रसंग, अशा कित्येक प्रसंगांना वर उल्लेखिलेल्या अनुभवविश्वात महत्त्वाचे स्थान आहे.

या सर्व व्यक्ती, स्थळे व घटनांना टाळून खांडेकरांचा ययाती रंगभूमीवर संक्रमित होणे अशक्य आहे. तसेच तिच्या पात्रमुखी निवेदनपद्धतीने कथासूत्रास वेग येतो, कधी ययातीच्या आत्मगत निवेदनाने वा शर्मिष्ठा, देवयानी आदींच्या त्याच्यावरील प्रतिक्रियात्मक निवेदनाने. पण कादंबरीत व्यक्त होणारी ती आत्म-निष्ठा नाटचरूपात व्यक्त होत नाही. हीही मर्यादा येथे आहे. पण त्याचा सविस्तर विचार अपेक्षित नाही. प्रामुख्याने विवेचनाचा भर विशाल अनुभूतीला पडणाऱ्या मर्यादेचा आहे.

अनुभूतीच्या विशाल – स्वरूपामुळे नाटचरूपांतराला कादंबरी अनुकूल नसूनही त्यावर संजीव शेंडे यांचे 'वैरीण झाली सखी' हे नाटक सिद्ध झाले आहे. त्याच्या लेखनाबाबत स्वतः लेखक प्रस्तावनेत म्हणतो – "एखादी धुंद मैफील ऐकल्यावर सुरांची जशी बेहोशी चढते तसाच या कादंबरीतील रम्य कल्पना-

विलासाने मी मंत्रमुग्ध होऊन गेलो. मला वाटतं याच धुंदीतून हे नाटक लिहिण्याची स्फूर्ती मला मिळाली."[३]

मूळ कादंबरीच्या कथानकात, संघर्षस्वरूपात नाटककाराने बदल केलेला नसला तरी कथानकाची गती वारंवार येणाऱ्या निवेदनांनी खंडित होते.

अंक तीन व चारमधील अंतर एकदम अठरा वर्षांच्या कालावधीचे आहे. त्यामुळे तेथे कालविसंगतीचा दोष निर्माण होतो. (एकदम ययातीचा पुत्र पुरू १८ वर्षांचा दाखविला आहे.)

चौथ्या अंकात ययातीच्या रंगमहालात, मुकुलिकेच्या सहवासात ययाती बुडून गेला असताना अनेक निवेदनात्मक बातम्या प्रेक्षकांना ऐकविल्या जातात. यदूच्या कैदेचे वृत्त समजते. अमात्य त्याला सोडविण्याची विनंती करतात, परततात. तेवढ्यात शुक्राचार्यांच्या आगमनाचीही बातमी येऊन थडकते. कच येत असल्याचे कळते. तोच युवराज सुटल्याचेही निवेदन येते. हे सगळे नुसते ऐकायला मिळते. प्रत्यक्ष घडत नाही. त्यामुळे ते दृश्यमाध्यम असणारे नाटक आहे की बातम्या देणारे प्रसारमाध्यम आहे असा प्रश्न पडतो. अर्थातच या इतक्या साऱ्या घटना, स्थल, काल, पात्र यांच्या मर्यादांमुळे प्रत्यक्षात रंगभूमीवर येऊ शकणारही नव्हत्या. ही सारी गुंडाळागुंडाळीची घाई विस्तृत अनुभवपटाला ठराविक कालमर्यादेत दृश्यरूप देण्याच्या अट्टाहासानेच होते.

● ही कोण ? असा मुकुलिकेबद्दलचा प्रश्नही असाच अनुत्तरित राहतो. त्यामुळे पात्रांचा परस्परसंबंध लक्षात येत नाही. मग अपरिहार्यपणे कादंबरीचा आठव होतो.

● पुढे परत एकदा शर्मिष्ठेचा अठरा वर्षांचा भूतकाळ भासचित्रात निवेदनात्म संवादाने उभा करण्याचा प्रयत्न होतो. म्हणजेच एकदम अठरा वर्षे पुढे जाणे, तसेच वेगाने मागे येणे हा काल-विसंगतीचा मोठा दोष नाटचकृतीला अपयश देतो. तसेच अशी दीर्घ कालावधी असणारी कथा नाटचरूप होणे कसे अशक्य आहे हेही सिद्ध करतो.

● व्यक्तींच्या परस्पर वर्तनाचा व आकस्मिकपणे घडणाऱ्या वर्तनातील परिवर्तनाचा कार्यकारणभाव न आल्याने त्यांचे वर्तन सहज ठरत नाही. इच्छित परिणतीला पोहोचण्यासाठी ते घडविले गेल्याची जाणीव होते. उदाहरणार्थ – अखेरीस ययाती व शर्मिष्ठेबरोबर "आणि मीही महाराज" म्हणत देवयानीने वानप्रस्थाला निघणे, पश्चात्ताप पावणे हे न पटणारे आहे. कादंबरीत देवयानीच्या परिवर्तनाचा हा भाग बराचसा वर्णनाने – आत्मनिवेदनाने दाखविला आहे. हा तिच्या मनोवृत्तीतील बदल कालावधीनेही कादंबरीत जसा

शक्य झाला आहे तसा येथे होऊ शकत नाही. शकणारही नव्हता.

हे अपयश अर्थातच विशाल अनुभूतीला छोट्या बंदिस्त माध्यमात संक्रमित करण्याच्या अट्टाहासाने आले आहे. तो अनुभव सलग व गतिमान् न ठरता वारंवार तुटकपणाची जाणीव देतो.

क : ३ : घटनांची कमतरता

विशाल अनुभूतिपट हा विस्तारभयाच्या जाणिवेने नाट्यरूपांतराला मारक ठरतो. त्याच्या उलट अवस्था घटनाप्रवणतेचा अभाव असणाऱ्या कथानकाबाबत घडते. कथानक घटना-प्रवणतेच्या दृष्टीने उणे असेल तर अतिसंकोचाची भीती निर्माण होते. त्या अतिसंकोचामुळे दोन वा तीन अंकी नाटकाला अपेक्षित गती लाभत नाही. अशा नाटकासाठी उत्कर्षबिंदूचे योग्य टप्पे गवसू शकत नाहीत. त्यामुळे मुळातच अपुऱ्या असणाऱ्या घटनांमधून नाट्यानुकूल घटनांची निवड करणे हे असमाधानाचे होते. एखाद्या कल्पक नाटककाराने त्यात घटनांची भर घातली तरी त्या अनुभूतीला अकारण संथपणा प्राप्त होतो. एवढेच नव्हे तर, ठिगळे लावण्याच्या कारागिरीची जाणीव होते. आणि मूळ अनुभूतीची गतिमानता नष्ट होऊन नाट्यहानी होते.

मुळातच काही असेल तर त्यातून कोरून काढणे विशेष खटपटीनंतर काही प्रमाणात कदाचित शक्य होईल. पण मुळातच अनुभूतीचा आकार छोटा असेल तर फुगवून फुगवून मोठा करणे हे अभिव्यक्तीचा अटळपणा अमान्य करण्यासारखे आहे. नाट्यमाध्यम बंदिस्तपणाची अपेक्षा करीत असले तरी त्याचा इतका संकोच अपेक्षित नसतो. तीन चार तास प्रेक्षकांना खिळवून ठेवेल असे त्यात काही तरी असले पाहिजे. अर्थात् या ठिकाणी घटना कमी म्हणून निवड करणे अशक्य असे म्हणताना काही घटना नाट्यानुकूल नसतात हे गृहीत आहे. अभ्यासविषय ठरलेल्या 'पुत्र', 'वर्षाव', 'सावळ्या तांडेल' या कादंबऱ्यांच्या अभ्यासाने हे गृहीत स्वीकारलेले आहे. अर्थातच सर्वच घटना नाट्यानुकूल असतील तर मुळात घटना कमी असूनही निवड करण्याची आवश्यकता वाटणार नाही. त्या सर्वच घटना नाटकात येऊन परिपूर्ण एकात्म अनुभव येऊ शकेल. पण अभ्यासविषयात आलेल्या व नाट्यानुकूल घटनांची कमतरता असलेल्या उपर्युक्त कादंबऱ्यांबाबत असे जाणवत नाही. तेथे निवडीचे तत्त्व अंगीकारावेच लागते व त्या दृष्टीने नाट्यानुकूल घटनांचा अभाव जाणवतो.

अर्थातच अशा कादंबऱ्यांमध्ये निवेदन, मनोविश्लेषण भाष्य, स्वगते इत्यादी इतर घटकांना महत्त्वाचे स्थान लाभून घटनांना त्या मानाने गौण स्थान असते. त्यामुळे ही अडचण निर्माण होते. कादंबरीत या इतर घटकांच्या साहाय्याने घटनांचा अभाव जाणवतही नाही व तसे चालू शकते. आशयाच्या अभिव्यक्तीला

अवरोधले जात नाही पण नाटकांत मात्र घटनांशिवाय (प्रत्यक्ष कृतीशिवाय) अडते व वर उल्लेखलेले सर्व इतर घटक मात्र रंगभूमीवरच्या अभिव्यक्तीला मारक ठरतात.

प्रस्तुतची घटनांच्या कमतरतेची चर्चा दोन वा दोनापेक्षा जास्त अंक असलेल्या नाटकांसाठी आहे. एकांकिकेसाठी नाही. एकांक व अनेकांकी नाटक यांत तंत्रदृष्ट्या काही फरक आहे.

कादंबरी व नाटक या माध्यमांमध्ये घटनांची संख्या व त्यांची आवश्यकता याबाबतचा फरक आहे. घटनांची एवढी तीव्र आवश्यकता कादंबरीला असू शकत नाही, पण ज्या घटनांमुळे नाट्यविषयाला वस्तुरूप येते त्यांच्या कमतरतेमुळे नाट्यवस्तुरचना अशक्य असते.

म्हणजेच नाट्यवस्तू उत्कर्षबिंदूच्या दृष्टीने विकसित होण्यासाठी, तिला गतिमानता प्राप्त होण्यासाठी अशा किमान घटनांची आवश्यकता नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने अपरिहार्य ठरते.

' वर्षाव ' मधील आत्मनिवेदन, मनोविश्लेषण व स्वगते, ' सावळ्या तांडेल ' मधील निवेदने व पाल्हाळिक वर्णने आणि ' पुत्र ' मधील वारंवारच्या स्वगतांतून व्यक्त होणाऱ्या पुत्राच्या मानसप्रतिक्रिया यांचेच अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने आधिक्य असल्याने त्यात घटनांची कमतरता आहे. त्यामुळे या तीनही कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे होण्यात पात्रमुखी निवेदन, स्वगते, वर्णने या खऱ्या प्रमुख मर्यादा आहेत. घटनांच्या कमतरतेला गौण स्थान आहे. त्यामुळे सर्वार्थाने वरील विवेचनाच्या संदर्भात वरील कुठल्याच कादंबरी व नाटकाचा विचार करता येत नाही.

पण काही अंशी उदाहरणादाखल त्यांचा विचार करता येतो. ' पुत्र ' या कादंबरी व नाटकाचा यासाठी प्रात्यक्षिक स्वरूपाचा विचार करूया.

पुत्राच्या मनात धर्मकल्पनांबद्दल विकृत गंड निर्माण होतो. त्याचे घर, घरातील माणसे व त्या अनुषंगाने त्याचे सतत चालणारे चिंतन वा विश्लेषण असे या अनुभूतीचे मूळ स्वरूप आहे. तो त्याचा विकृत मनोगंड मोजक्याच घटना व व्यक्ती यांच्या सहाय्याने व्यक्त होतो. त्या मोजक्या घटनांवरील त्याच्या मानस प्रतिक्रिया असा हा संबंध आहे.

कादंबरीचे कथानक घटनाप्रवण नाही. ते वारंवारच्या मनोविश्लेषणांनी व स्वगतांनी भरलेले आहे. म्हणजेच अनुभवाची अभिव्यक्ती पुत्राच्या स्वगतांनी – मानस प्रतिक्रियांनी होते. अर्थातच त्या प्रतिक्रियांना मोजक्या घटना कारणीभूत होतात. त्या मोजक्या घटनांमधून पूर्ण २/३ अंकी नाटकासाठी घटनांची निवड करणे तर पूर्णपणे अशक्य बनते आणि सतत व्यक्त होणारी पुत्राची मनोगते नाटकात येणे त्याहूनही अशक्य.

मूळ कादंबरीतील मोजक्या घटना अशा आहेत. पुत्राच्या बापाने भावाला नागवले व पहिल्या बायकोचा अति उपभोग घेतल्याने तिचा मृत्यू होतो. याचे कथन आहे. तिची मुलगी पुत्राची सावत्र बहीण रोहिणी हिची वासना बापाच्या निरंतर कामासक्त राहण्याने चाळविली गेली आहे. परिणामी ती समोरच्या पाववाल्याच्या आहारी गेली व गरोदर राहिली आहे. शेवटी ती गंगेत उडी मारून जीव देते. पुत्र परंपरागत असलेला देवाचा मुखवटा देवळातील महादूला – विक्रीसाठी देऊन टाकतो, एवढ्याच आहेत. त्यांच्यामुळे पुत्राच्या स्वगतातून धर्मकल्पना, लोकसंख्या, समाजसंकेत व धर्मकल्पना यावर कटू ठरणारी पण वास्तव मते व्यक्त होतात. त्यात नाट्य आहे. पण ते नाट्यरूपात आकाराला येणे, अशक्य होते, ते वरील विवेचिल्या गेलेल्या मर्यादेमुळे.

तरीही मूळ अनुभवाला नाट्याकार देण्याचा प्रयत्न झालेला आहे – तो राज्य-नाट्यस्पर्धेसाठी.

कादंबरीतील संघर्षनिर्मितीचे प्रमुख कारण आहे – बापाचे दांभिक वागणे, इतरांना फसविणे. त्या त्याच्या वागण्यामुळे पुत्र धर्माचे संकेत व त्यांची योग्यायोग्यता तपासण्याचा प्रयत्न मनाशी करीत राहतो. असा बाप विरुद्ध पुत्र या स्वरूपाचा मूळ संघर्ष आहे. पण नाटकात मात्र प्रचलित समाजव्यवस्थेवर कोरडे ओढण्याचा प्रयत्न आहे व ती बदलावी म्हणून बराचसा प्रचारकी थाट प्राप्त झाला आहे.

पुत्राच्या संवादांना लांबट रटाळ भाषणबाजीचे स्वरूप येऊन नाट्यहानी झाली आहे. पुत्राला अपेक्षित ते कितीही सत्य असले तरी त्याचे उघडेनागडे स्वरूप बीभत्स वाटते. या संदर्भात नाटकाच्या सुरुवातीचा भाग व शेवटचा भाग वघण्यासारखा आहे.

" हे अर्जुना जे कोणी तुझे आप्तस्वकीय काके मामे तुझ्यापुढे उभे राहतील तेव्हा तू गर्भगळीत होऊ नकोस. षंढासारखे शस्त्र खाली टाकू नकोस. तर तुझे आप्त हे तुझे शत्रू समजून तू त्यांच्यावर शस्त्र चालव..... हे घनचक्कर मेघांनो चक्रवाल्यांची क्रांती तुमच्याच दिशेने गरगरत येत आहे. " (प्रवेश १), व प्रवेश १५ मध्ये " दादा, आपल्या आजोबांना दृष्टांत झाला होता ना? तसाच आम्हालाही झाला. शिवशंकर आम्हाला म्हणाला. " या पृथ्वीतळावरून मला नाहीसा कर. " (कादबरीत तो गुपचुपपणे महादूमार्फत मुखवटा नाहीसा करतो. ते सूचित असल्याने अधिक परिणाम होतो. पण नाटकात या प्रचारकार्यामुळे ढोबळपणा आला आहे. (म्हणजेच मुळात अशा घटना असत्या व त्या येथे येत्या तर घटनाप्रसंगांतून हे नाट्य फुलले असते.) पुढचे त्याचे बोलणे – " हिंदूजन्मात नरजन्म मिळणं दुर्लभ असलं तरी मरण मात्र अतिशय स्वस्त असतं. पावसाळ्यात

इथं तिथं पडणाऱ्या गांडुळांप्रमाणे ही हिंदू माणसे इथं तिथं पडली आहेत... वर्णाश्रमाची फाटकी तुटकी लंगोटी .... ब्राह्मण ... क्षत्रिय ... वैश्य ... शूद्र ... हा नंगा नाच व .... जरा या हिंदू माणसांची कातडी खरवडा हो .... दादा धर्म ही अफूची गुंगवणारी गोळी आहे. आपण आता मंदिरात चालणारा चोरटा व्यापार थांबवू या. हा अंगारेश्वर पायापासून खणून काढू या. " असे वापाला, पर्यायाने समाजाला प्रचारकी आवाहन करतो. कादंबरीतील सुरुवात लोकसंख्येच्या वाढीने ग्रासलेल्या त्याच्या विचाराने होते तर शेवट रोहिणीने आईसारखाच नदीतला डोह जवळ केला असावा. या सूचित उल्लेखाने होते. पण हे सूचन नाटकात असे अनेकदा हरवून बसते.

मुळातच कादंबरीतील नाट्यानुकूल घटनांचा अभाव व पुत्राची अनेक कटू–परखड सत्य व्यक्त करणारी मनोगते यांत नाट्य असले तरी मनोगतांचे संक्रमित रूप भाषणे व निवेदनांचेच राहते. त्यामुळे नाट्यानुकूल घटनांची उणीव अधिकया नाट्यरूपांतरावरील श्री. माधव मनोहरांचे जे समीक्षण आहे तेही हाच प्रत्यय आणून देते. (नाट्यदर्पण, मे ७८.) [१]

" कादंबरी मग ती स्वतःची असो वा अन्य कोणाची, नाटकात वा चित्रपटाला फार तर चांगले कथानक पुरवू शकते. पण फक्त कथानकच. पण चांगल्या कादंबरीचे जे खरे सामर्थ्य असते. म्हणजे स्वभावमनोविश्लेषणाचे ते नाटकाला वा चित्रपटाला बहुशः निरुपयोगी असते. व केवळ व्यक्ती वा घटना मूळ कादंबरीपासून अलग केल्या तर त्याचा उपयोग फार तर मूळ कादंबरीची आठवण करून देण्यापुरता मर्यादित होऊ शकतो. पण कादंबरीचे म्हणून जे स्वत्व असते ते नाटकात वा चित्रपटात क्वचितच उतरू शकते. कारण तीनही कथामाध्यमे परस्परभिन्न असतात.

परवा राज्य-नाट्यस्पर्धेत ' पुत्र ' या प्रथम क्रमांक मिळविणाऱ्या नाटकाचा प्रयोग पाहिला तो कादंबरीच्या तुलनेत नाटक व त्याचा प्रयोग दोन्हीही संस्कारपरत्वे फिके वाटतात – ह्याचा प्रत्यय मिळाला. नाटकाचा प्रयोग कितीही देखणा वाटला तरी मूळ कादंबरीचा इंपॅक्ट जसाच्या तसा जाणवला नाही. येथे एका परीने प्रकार असा आहे की, स्वतःच्या आयुष्यात व केवळ स्वतःच्याच नव्हे तर आई, बाप, बहीण इत्यादींच्या आयुष्यात जे जे म्हणून घडले वा घडत आहे, त्या सर्व घटनांच्या संबंधातील एक धावती शब्दबंबाळ टीका पुत्राची ही स्वगते सादर करतात."

" त्यामुळे कादंबरीत या मनोविश्लेषणांचा, स्वगतांचा, पुत्राच्या संतापाचा परिणाम तीव्र होतो. अर्थातच मनोविश्लेषणामुळे कादंबरीत घटनांना त्या तुलनेत महत्त्वाचे स्थान नाही. त्या मोजक्याच असल्याने दृश्यरूप माध्यमात त्याची निवड जिकिरीची ठरते. "

क : ४ : आशयाचे तरल काव्यात्म रूप

नाटकाच्या दृश्य स्वरूपाच्या मागणीमुळे आशयाचे स्वरूप तरल काव्यात्म वा भावकथेसारखे असून चालत नाही. केवळ तरल काव्यात्म आशय वा सूक्ष्म आंतरिक भावकथेचे नाटक होणे अशक्य ठरते. अशा भावतरल कथेतील अनुभव बहुधा व्यक्तिपरत्वे आत्मनिष्ठ स्वरूपाचा असतो. अशा प्रकारचा अनुभव नाटकात जसाच्या तसा संक्रमित होणे कठीण असते. कारण नाटकात वस्तुनिष्ठता असते. आत्मगत भावतरलता ही केवलस्वरूपी व म्हणून बहुधा अमूर्त असते. अशा भाव-तरलतेला दृश्यमानता नसते. पण नाटकातील भावनात्मकता ही केवलस्वरूपी असूच शकत नाही. दृश्यमानतेतून ती सदैव घटनाप्रसंगांचे रूप घेऊन अवतीर्ण होते. व म्हणूनच नाटकात अशा कथांच्या केवल स्वरूपी भावतरलतेला / भावना-त्मकतेला वस्तुनिष्ठ असे स्थूलरूप नेटकेपणाने देता येत नाही. अर्थातच अशा भावतरल कथा-कादंबरीचे नाट्यरूपांतर अशक्य होते असे म्हणावेसे वाटते. या दृष्टीने अभ्यासविषय झालेल्या कादंबऱ्यांची मर्यादा लक्षात येते.

या मधील भावतरलता एकाच प्रकारची नाही. क्वचित् ही भावतरलता दोन व्यक्तींमधील उत्कट भावबंधातून निर्माण होते. (सावल्या, बखर एका राजाची, महानंदा) तर क्वचित् ती दोन व्यक्तींमधील अनुक्त भावबंधाचे रूप घेते. (अंधाराच्या पारंब्या, देवकी, वर्पाव) कधी ती एखाद्या व्यक्तीच्या भावविकासातून, सूक्ष्म भाववंधातून व्यक्त होते. (शितू, चिमणी, मादाम पिशी) कधी एखाद्या मध्यवर्ती साक्षीभूत व्यक्तीच्या भावनिक स्थित्यंतरातूनही एखादी कादंबरी उलगडताना दिसते. (काळोखाचे अंग) अशी विविधता असली तरी नाट्य-माध्यमाच्या अपेक्षेने दृश्यमानता प्राप्त होऊ न शकणारी, व्यक्तिपरत्वे आत्मनिष्ठेने कादंबरीत व्यक्त झालेली, अमूर्त भावतरलता हेच समान सूत्र या अनुभवामागे आहे.

महानंदा – गुंतता हृदय हे – जयवंत दळवींच्या या कादंबरीतून भाविणीच्या जीवनाची शोकांतिका हे प्रमुख सूत्र व्यक्त होते. कल्याणीच्या धर्मनिष्ठेतून व बाबुल – महानंदा यांच्यात प्रस्थापित झालेल्या तरल नातेसंबंधातून ही अभिव्यक्ती होते. ती त्या दोघांची नाजूक प्रेमकहाणी आहे. तशीच समाजसंकेतांमुळे निर्माण झालेल्या संघर्षाची कहाणी आहे. गरतीचे जीवन जगण्याचे स्वप्न बघणारी, स्वप्निल विश्वात रमणारी महानंदा, त्यात तिला तितक्याच संवेदनक्षमतेने साथ देणारा – तिच्यावर प्रेम करणारा बाबुल, जगाच्या कठोरतेचे भान आणून देणारी तत्त्वनिष्ठ कल्याणी, त्यामधे तिला प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष साथ देणारे सोमजी मास्तर, बाबुलचे मामा या सगळ्या संवादी-विसंवादी व्यक्तींनी हा संघर्ष खुलतो. पण कोठेही भडक रूप धारण करीत नाही. असे या कादंबरीचे अनुभूतिविश्व आहे.

बाबुल व महानंदा यांचे एकमेकांवर उत्कट प्रेम आहे. पण सामाजिक संकेतांचा त्यांना प्रतिबंध होतो आहे. परिणामस्वरूप परस्परांना ते दुरावले आहेत. या दोन व्यक्तींच्या भावनेतील सूचक काव्यात्मता नाटकाच्या माध्यमातून व्यक्त होणे कठीण आहे.

पण मित्राच्या आग्रहामुळे व या विषयावर (प्रेमकथा) नभोनाट्यासाठी केलेल्या लेखनाबद्दल मनात कुठेतरी असमाधान होते म्हणून हे नाटचरूपांतर केले गेले. आशयाची अपरिहार्य मागणी म्हणून मात्र ते केले गेलेले नाही.

सिद्ध झालेल्या नाटचरूपांतराचा विचार करता जाणवते की मूळची नाजूक प्रेम कहाणी - भाववंधाची कहाणी माध्यममर्यादेने बाजूला पडते व आकाराला येते ती प्रेमाची वटवटीत कहाणी.

भाविणीचा धर्म – देवाची सेवा करणे हे जाणणारी, आचरणात आणणारी, धर्मनिष्ठ कल्याणी – गरतीचे जिणे जगू पाहणाऱ्या महानंदेला, बाबुलशी लग्न करण्यास विरोध करते. त्या नाजूक प्रेमकहाणीचा करुण अंत 'महानंदा' मध्ये आहे.

नाटकातील कल्याणी – भाविणीचा धर्म जाणणारी नसून "मानू लगीन न्हाली तर मी काय भीक मागा !" या स्वार्थी भावनेतून मानूला विरोध करते आहे त्यामुळे ती वटवटीत प्रेमकहाणी ठरते. त्यात सवंगपणा येऊन मूळ अनुभवाची तरलता नष्ट होते.

संघर्ष स्वरूप : कादंबरीत वर उल्लेखलेला बाबुल, महानंदा विरुद्ध कल्याणी असा संघर्ष ती भावीण असल्याने निर्माण होतो. "भाविणीने संसार करणे हे पाप आहे. भाविणीला असा जीव लावून चालणार नाही. जाऊन येऊन असावं, त्याला देवाची ना नाही." ही कल्याणीची पक्की धारणा आहे. ती फक्त देवाची सेवा करणे जाणते. 'देवाचं मत ते माझं मत.' त्यामुळे मानूवर प्रेम असूनही तिला कर्तव्य श्रेष्ठ वाटल्याने त्या दोघांच्या विवाहाला ती ठामपणे नकार देते. एवढेच नव्हे तर, ते होऊ नये म्हणून कार्यरत होते. त्यातून जीवन उद्ध्वस्त झालेला बाबुल व बाबुलची ठेव – दमयंती, ती ज्याची त्याच्या हाती सोपवेपर्यंत जगत राहणारी दुःखी मानू व शेवटी भ्रमिष्ट झालेली कल्याणी यांची ही कहाणी आहे. अशा रीतीने महानंदा-बाबुल यांच्या तरल प्रेमकहाणीत धर्मभावना श्रेष्ठ मानणारी कल्याणी हा अडसर बनला आहे. ती बाबुलची फसवणूक करते. 'दुसऱ्यापासून तिला दिवस गेले म्हणून ती पळून गेली' असे सांगून ती बाबुलचे मन मानूविषयी कलुषित करते. निराश बनलेला बाबुल एकाकी आयुष्य घालवीत म्हातारपण जवळ करतो. आयुष्याच्या संध्याकाळी गावी येतो तेव्हा त्याचा गैरसमज दूर होतो. मानूला आपल्याबरोबर येण्याचा आग्रह करतो. पण 'आपण भ्रष्ट आहोत' असे

सांगून ती जात नाही. अशा रीतीने केवळ भावीण म्हणून स्वप्नभंग झालेल्या महानंदेची ही अत्यंत सूक्ष्म व तरल पातळीवरील कहाणी आहे.

नाटकात ही तरल कहाणी एकदम गडद व बटबटीत बनली आहे.

गूढ व्यक्तिमत्वाचे मामा, कादंबरीपेक्षा खलनायक बनलेले सोमजी मास्तर व नव्याने नाटकात आलेली व्यक्तिरेखा मनू रेगे अशी तिघेही बाबुल–महानंदा यांच्या प्रेमाला विरोध करण्यासाठी कल्याणीला सहाय्य करतात. स्वत: मामाच लखोबाला बरोबर घेऊन मानूला पिंगुळीला नेतात. कादंबरीत हे लग्न मामांना पसंत नसल्याचे कोठेही सूचित नाही. तसेच सोमजी मास्तर बाबुलकडून क्षुल्लक कारणाने दुखावलेला आहे म्हणून त्याचा विरोधही बटबटीतपणा धारण करतो. त्यामुळे ती खलनायकी लादलेली जाणवते.

कादंबरीतील भावरम्यता कोठेही प्रत्ययाला येत नाही. येऊ शकणारी नव्हती.

सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे कादंबरीतील कल्याणी धर्मभावनेने विरोध करणारी आहे, तर नाटकातील कल्याणी उदरनिर्वाहाच्या काळजीने – स्वार्थी व व्यवहारी वृत्तीने विरोध करते आहे. त्यामुळे संघर्षाचा कणाच नष्ट होतो. त्याचे स्वरूप, गाभा आरपार बदलून जातो. नाटकात – वेडात तिची व्यथा व्यक्त होते. "कुठली कोण परकी. आज तुमची बायको होणार. मी इथं देवाची सेवा करणार." किंवा कादंबरीत "देवाचे मत ते माजा मत" म्हणणारी ती "मानू लगीन न्हाली तर मी काय भीक मागा?" असे म्हणताना आढळते. म्हणजे जणू तिची चरितार्थाची सोय झाली असती तर ती या दोघांच्या लग्नाला नकार न देती. म्हणजेच कादंबरीतील धर्मनिष्ठ भावीण कुठे आणि येथील पूर्ण व्यवहारी कल्याणी कुठे? असा मूळ अनुभूतिगाभ्यातील हा बदल अकारण आहे. माध्यममर्यादा म्हणून अटळ ठरणारा नाही.

अनुभूतिगाभ्यातील संघर्षाचे मूळच बदलल्यानंतर बाकीच्या बदलांचा व परिणतीचा विचार करण्याचे कारणच उरत नाही. खऱ्या अर्थाने ते नाट्यरूपांतर ठरत नाही. म्हणून यशाची चिकित्सा करण्याचेही कारण नाही.

मग येथे प्रश्न निर्माण होतो की, कादंबरीचा लेखक व नाटककार एकच नसल्याने त्याला मूळ अनुभवाची जाणीव झालेली नाही का? नाटककार सिद्धहस्त आहे. त्याची इतर अनेक नाटके गाजलेली आहेत. म्हणजे नाट्यात्मभान व नाट्य-तंत्राची पुरेशी जाण लेखकाला आहे. त्यामुळेच या संकल्पन-बदलाचे कारण समजू शकत नाही. माध्यममर्यादा म्हणून तो झालेला नाही, एवढे मात्र ठामपणे म्हणता येते. मूळची भावतरलता येणे अशक्य आहे याची जाणीव लेखकाला झालेली नसेल असे त्यांच्या आजवरच्या लेखनावरून म्हणता येत नाही. वरील विवेचनाचा पडताळाच श्रीमती अंजली सोमण यांनी केलेल्या विवेचनातून येतो.

"नाटकाचा प्रयोग बघताना काहीतरी हरविल्याची जाणीव होते. माणसाच्या जीवनावर गुढ अंधाराप्रमाणे पसरलेली नियतीची निरंकुश सत्ता व त्यातून कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाप्रमाणे भासणारे माणसाचे जीवन यांची भेदक जाणीव कादंबरी वाचल्यावर होते, तीच नेमकी नाटकात हरपते." नाट्य-माध्यमाच्या मर्यादेमुळे हे घडलेले नाही.

● कादंबरीतील माणसांचे (विशेषतः कल्याणी, महानंदा व मामा यांचे) चित्रण नाटककाराने भिन्न रूपाने केल्यामुळे असे घडते. कादंबरीतील बरीचशी पात्रे चेहरेमोहरे बदलून व भडक होऊन नाटकात अवतरतात. कादंबरीतील संघर्ष प्रामुख्याने माणूस व नियती यांच्यामधला आहे. नाटकामध्ये मात्र तो माणसा-माणसांच्या संबंधामधल्या पातळीवर उतरतो. जीवनाची अनाकलनीयता आणि अर्थशून्यता यातील भेदक दर्शन व प्रणयाचे उत्कट क्षण साकार करीत असताना आलेली काव्यमयता यांचा सुंदर समतोल कादंबरीत साधलेला आहे. त्या धुंद प्रणयाला कादंबरीतील सौंदर्यसंपन्न परिसर गहिरे रंग प्राप्त करून देतो, पण नाटकाला पडत असलेल्या दृश्यात्मकतेच्या मर्यादेमुळे निसर्गाशी झालेल्या मानवी मनाच्या अद्वैतातून अनेकविध, अनेकस्तरीय संवेदना गोचर करणारी काव्यात्म अभिव्यक्ती दुर्दैवाने नाटकाच्या कवेत येऊ शकत नाही.

दुसरीकडे पात्र-चित्रणात झालेल्या बदलांमुळे नाटकातील अनुभवाचे स्वरूप कालातीत न राहता व्यक्ती-स्थल-कालनिबद्ध होते. अंधश्रद्धा व पुरोगामी कल्पना यांचा व्यक्तिमनामध्ये चाललेला संघर्ष नाटकात खऱ्या अर्थाने उभा राहू शकत नाही. कादंबरी व नाटक यांच्यातील वैधर्म्यामुळे कादंबरीत प्रतीत होणारी काव्यात्मकता नाटकात जाणवता जाणवत नाही.

● नाटकात वापरलेल्या पूर्वदीप्ति-तंत्रामुळे अनुभवातील नाट्य व्यक्त होते पण काव्य मात्र अनुभवता येत नाही. महानंदा व बाबूल यांच्या नाजूक प्रेम-कहाणीला रंगमंचावर साकार करण्याच्या प्रेरणेतून रंगावृत्ती तयार करताना ही हळुवार काव्यात्म प्रेमकथा नाटककाराच्या हातातून निसटून गेल्याची हुरहुर नाटक बघून / वाचून अस्वस्थ करते."

क : ५ : चर्चात्म वा चिंतनशीलतेची डूब असणारा आशय

विचार व भावना ह्यांच्यापासून नाटक पूर्णपणे फटकून राहात नसले तरी नाट्यमाध्यम हे दृश्य व श्राव्य माध्यम असल्याने त्यात कृतीला प्राधान्य मिळणे अनिवार्य ठरते. या तुलनेत कादंबरीमाध्यमाचा विचार करता असे आढळते की, कादंबरीतील वैचारिक भागाला केवळ शब्दांचे अधिष्ठान असते. त्यामुळे तेथे बोजडपणा वा चर्चात्म रूप चालू शकते. पण नाट्यमाध्यमात मात्र ही वैचारिक

आंदोलने कथावस्तूशी किंचितही विलग होऊन चालत नसल्याने अशा कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करणे म्हणूनच अशक्य ठरते.

प्रेक्षकाचे मन समूहाचे असते. 'स्व' ला विसरून समूहातील एक बनलेल्या प्रेक्षकाला सूक्ष्म वा बुद्धिग्राह्य विचार न पेलणारे असतात. त्याचप्रमाणे शिकस्तीने तीन-चार तासांचा काळ उपलब्ध असल्याने नाट्यमाध्यमाच्या मितव्ययाच्या तत्त्वानुसार चर्चेचे वावडे ठरते. व कृतीला अधिक महत्त्व येते.

असेन मी मातीची – ऋणानुबंध : श्री. साधले यांच्या 'असेन मी...' कादंबरीत नायिकेच्या जीवनात घडलेल्या अनेक अतर्क्य घटनांची साखळी आहे. या साऱ्या घटना तिच्याशी लग्न करू इच्छिणाऱ्या नायकाला ती निवेदन करते. नायकाने तिचे सर्वस्व असलेल्या व्यक्तीबद्दल व एकूणच स्त्रीबद्दल काही निंद्य उद्‌गार काढल्यावर ती आपली स्त्रीत्वाबद्दलची भूमिका स्पष्ट करताना स्वतःच्या व इतरांच्या मातीतील घडणीची, मानवी मर्यादांची जाणीव करून देते. त्यातून तिच्या रूपाने घेतला जाणारा जीवनशोध अक्षरशः नको इतक्या घटनांमधून साकारतो. त्यामुळे अनुभूतीला काहीसे विस्कळीतपणाचे स्वरूप प्राप्त होते.

● नायिका विजया प्रधान व तिचे सर्वस्व बनलेले अप्पा यांच्यामध्ये सतत चालणाऱ्या तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवरील चर्चा, नायकाजवळ आपली भूमिका स्पष्ट करताना तिने घेतलेला जीवनशोध व बोध अतिरेकी तत्त्वजडतेची पातळी गाठणारा आहे. ही चर्चात्मक पातळी निश्चितपणेच नाट्याकाराची मागणी करणारी ठरत नाही. नाटकामध्ये प्रत्यक्ष काही तरी घडण्याची अपेक्षा करणारा प्रेक्षक तेथे चर्चा ऐकण्यासाठी आलेला नसतो. त्यामुळे ही कादंबरी नाट्य-माध्यमाची अपेक्षा पुरी करू शकणाऱ्या स्वरूपाची नाही असे असूनही त्याचे 'ऋणानुबंध' नावाचे नाट्यरूपांतर केले गेले ते राज्य-नाट्य-स्पर्धेसाठी.

स्वतःच्या 'स्त्रीत्वाचे पावित्र्य व मान राखणाऱ्या, त्यापायी जीवनात अनेक चित्रविचित्र अनुभव घ्यायला लागलेल्या मातीवरच्या तरुणीची कहाणी' म्हणजे 'असेन मी मातीची' ही कादंबरी.

कादंबरीगत संघर्षस्वरूप : बाबुराव हा विधुर विजयेची 'वर पाहिजे' ही जाहिरात वाचून तिच्या भेटीला येतो. विजया ही मातृविहीन पाच भावांची बहीण आहे. वडिलांनी दुसरे लग्न केल्यावर पाच सावत्र मावशांची व पाच सख्ख्या भावांशी लग्ने होतात. त्यामुळे तिला घर दुरावते. हॉस्टेलवर शिक्षण होते. माधव लोंढेशी लग्न ठरते पण त्याचा अकाली मृत्यू होतो. त्याची आई हिला दूषणे देते. पण दीर वैकुंठ तिची बाजू घेतो, जागा घेऊन देतो व तिच्याशी लग्नाची इच्छा व्यक्त करतो. माधववरील प्रेमामुळे तिचा सुरुवातीला नकार असतो. पण नंतर होकार देते. स्वतः नोकरी करेन व त्याने शिकले पाहिजे ही अट घालते.

● तिला मुदतीनंतर येणाऱ्या स्त्रीधर्माचा सततचा त्रास होतो म्हणून तो अतृप्त रहातो. पुण्यात शिकत असतो. म्हणून तिच्या या अडचणीसाठी डॉक्टरची ट्रीटमेंट घ्यायला आपला मित्र अप्पा नांदोस्कर याला सहाय्य करावयास सांगतो. अप्पा तशी तजवीज करतात. तिला गुण येतो. पण तोपर्यंत वैकुंठ पुण्यात मालकांची मुलगी रंजना हिच्यात गुंततो. त्याच्या भेटीला गेलेली विजया ते पाहून, संतापून, परतते. तिचे परत एकाकी आयुष्य सुरू होते. मधल्या काळात अप्पा तिची समजूत घालत रहातात. ती ज्या वस्तीत रहाते ती गलिच्छ वस्ती असते. त्याचाही तिला खूप त्रास होत असतो. अप्पांची पत्नी व मुलगी यांच्या सहवासात ती रममाण होते व तिच्या मनातील औपचारिक शिष्टाचाराच्या कल्पना, रंजनेबद्दलचा द्वेष अप्पा हळूहळू काढून टाकतात.

अप्पा व मंजुषाताई यांचा सेवाभाव तिला सुखावतो. ते तिचे सर्वस्व बनतात. त्यांच्याच आग्रहावरून दोन वर्षांनी ती लग्नास तयार होते. वर्तमानपत्रात जाहिरात देते. त्यापूर्वी कॉलेजमध्ये तिच्यावर प्रेम करणारा, 'शंकर दडपे' अमेरिकेतून परततो. तिच्याबद्दल त्याला हकीकत कळते व तिची प्राप्ती आपल्याला होईल असे वाटून तो तिला भेटतो. परत एकदा ती मोहरून उठते पण तो तिची किंमत २५० रु. व साडी देऊन करतो. 'लग्न व प्रेम यांचा काही संबंध नाही' असे तो मानतो. साहजिकच ती चिडते. त्याच वेळेस अचानक तिची थांबलेली व्याधी तिला त्रास देऊ लागते. याही वेळेस अप्पा अपरात्री तिच्या सहाय्यास येतात.

जाहिरात दिल्यावरही पुरुषस्वभावाचे अनेक अनुभव तिला येतात. वासनेची वेगवेगळी रूपे दिसतात. त्यांची अनेकताही कादंबरीच्या गुंतागुंतीत भर घालते. वैकुंठ स्वतःवर कोणताही डाग लागू न देता, कायद्याच्या चौकटीत बसण्यासाठी, तिच्या व अप्पांच्या संबंधाचा उपयोग करून तिच्यावर बदफैलीपणाचा आरोप करून तिला घटस्फोट देतो. **तिथेही अत्यंत रटाळ व तात्त्विक चर्चा आहे. अप्पा व विजयाची प्रत्येक भेट अशा तत्त्वज्ञानपर चर्चेने भरलेली आहे.** असे अनेक गुंतागुंतीच्या घटनांनी भरलेले आपले पूर्व आयुष्य ती बाबुरावांना सांगते व या सर्वांसकट तिचा स्वीकार करायला ते तयार आहेत का असे विचारते. पण त्याच वेळेला त्यापूर्वीच्या भेटीत त्यांनी तिचे सर्वस्व असलेल्या अप्पांबद्दल व एकूणच स्त्रीबद्दल अनुदार उद्‌गार काढल्याबद्दलची चीड ती व्यक्त करते. 'बाई उडविणे' हा शब्दप्रयोग त्यांनी अप्पांजवळ केलेला असतो. त्या संदर्भात ती स्वतःची भूमिका स्पष्ट करते.

" मी उडविली जाणार नाही. असेन मी वासनांनी घडलेली, असेन मी लिप्त अनेक चुकांनी, असेन मी मातीची. पण मी स्त्री आहे. माता आहे. चराचराची, विश्वाची तुमची सुद्धा. ज्या वासनेचा घास घ्यायला जायचे तिचीच अप्रतिष्ठा

करायची ? अनेक पुरुषांनी माझे अपमान केले. पण तुमच्याकडून ही अपेक्षा नव्हती. ज्यासाठी आलात त्याच्या संदर्भात तुम्ही असे बोलावे ही विटंबना तुमची, माझी, एकंदर नात्याची, जगातील पावित्र्याची, स्त्रीत्वाची. हा माझा अपमान आहे. माझी प्रतिष्ठा याहून मोठी आहे. शंकरने .... केलेल्या .... बाजारबसवीची नाही. मला मान हवा आहे पत्नीचा. मी तुमची झाले तर साऱ्या पुरुषांनी केलेल्या अपमानाची भरपाई मला हवी. " वगैरे.

हा सगळा मुख्य विचार आहे. त्यासाठी प्रत्येक अनुभव नको तितका विस्ताराने व्यक्त झाला आहे. अनुभवांची अनेकता आहे. त्याहीपेक्षा चर्चेने भरलेल्या अनेक भेटींची (ती व अप्पा) अनेकता आहे. ती अनेकता रसभंग करणारी आहे. कादंबरीला विस्कळीत व तत्त्वजडतेचे रूप देणारी आहे. चिंतन व भाष्य करीत विदारक अनुभव व्यक्त करण्याची ती शैलीच बनून गेली आहे असे वाटते. वास्तविक हे चिंतन त्या आशयाचाच अविभाज्य भाग आहे. या तत्त्वजड कथनातून जीवनातील वास्तवाची परखड जाणीव होत असली तरी दृश्यमाध्यम असणाऱ्या नाटकाला अशा चर्चात्म पातळीवरील आशय मानवणारा नसतो.

कादंबरीत या चर्चात्म स्वरूपाच्या आशयाचा प्रत्यय वारंवार येतो. कल्पना येण्यासाठी थोडा उल्लेख पुरेसा आहे. (प्रत्यक्षात पृष्ठ २५, २६, ३१, ३२, ३३, ४९, ५२, ५३, ६९, ७१ वर आणि असाच सतत येत राहतो. पृष्ठ २६ - " माणसातला माणूस हा पोशाखात नसतो तर पोशाखाच्या आत असतो. त्याचा परिचय होईपर्यंत पोशाखाची प्रतिष्ठा असते. पण एकदा माणसाची ओळख पटली की पोशाखाची किंमत उरत नाही. " " एकाचे अनुभव हे दुसऱ्याच्या बाबतीत फार अर्धसत्य असतात. स्वतःच्या जीवनातील सत्ये प्रत्येकाने स्वतःच शोधावी हे बरे. प्रीती एकदाच जुळते हा अनुभव कुणाच्या बाबतीत खरा असेलही पण त्यामुळे पुन्हा पुन्हा प्रीती जुळण्याचा अनुभव, कुणाला आला तर तो खोटा मानण्याची आवश्यकता नाही. " (अप्पा व विजया).

पृष्ठ ३१, ३२, ३३, ३४ पूर्णपणे जीवनसत्याचे दर्शन. पृ. ४९ – " वहिनी अजून तुम्ही आई झालेल्या नाही. आई व्हाल तेव्हा चांगल्या आई असाल तर तुमच्या एक लक्षात येईल. मूल रडले म्हणजेही त्याला पाजायचे असते. स्वतःला कळ लागली म्हणजेही त्याला पाजायचे असते. स्वतः रडल्यावर ते पिते तेव्हा त्याचे पोट भरत असते. आईला कळ लागल्यावर ते पिते तेव्हा त्याचे हृदय भरत असते. ते एकदा अन्न पीत असते. एकदा प्रेम पीत असते. "

पृष्ठ ५२, ५३ वर अप्पा आपले जे तत्त्वज्ञान विजयेला ऐकवीत आहेत तेच नाटकात शेवटच्या पानावर बाबुरावांना ऐकवितात. श्रोता बदलतो. त्यामुळे एकूण नाटकाचा परिणाम बदलतो. विजयेच्या खडतर अनुभवापेक्षा अप्पांच्या मदत

करण्याची कारणपरंपरा मनावर ठसते.

प्रत्यक्षात नाटचरूपांतराची परिणती मूळ अनुभवानुसार कादंबरीच्या तुलनेत बघता काय आढळते ? ते सविस्तर पाहू.

नाटकात जाहिरात दिल्यानंतर तिला येणारे अनेक अनुभव गाळून मूळचा विस्कळीतपणा घालविण्याचा प्रयत्न बरा आहे. कथानकात फारसा बदल नाही. पण शेवटी मात्र, जो बदल केला त्याने अनुभवगाभ्यातच बदल झाला. विजया हे अनुभूतीचे केंद्र न रहाता अप्पांना केंद्रस्थान मिळते.

कादंबरीतील कथानक तिच्या गतजीवनाचे तिच्या तोंडून निवेदन अशा स्वरूपाचे आहे तेही नाटकामध्ये दर दोन तीन पानांनंतर येते. सतत तात्त्विक पातळीवर चालणारी चर्चा व निवेदन हे कृतिप्रधान नसल्याने नाटकाची गती थांबते.

शेवटचे अप्पाचे संवाद : " मंजुषेच्या व्रतपालनामुळे हे घडले. मला निरपेक्ष सेवा करायला आवडते. पण तिने ते व्रतच मानले. " यापुढचे बोलणे – " मी फक्त माझ्यावरील ऋणाची फेड करण्याकरता झटतो. बाबुराव, पैशाची फेड सुखानं करता येते. व्याजाचा दर ठरलेला असतो. उपकारांची फेड करणे कठीण आहे. तुमचे घेणे तुम्हाला देणे हा मानवी व्यवहार झाला. फक्त पैशांची देवघेव अशी होऊ शकते .... मी तुमच्या पूर्वजांची ठेव तुमच्याकडे पोचवितो आहे एवढेच. याचे कोणतेही ऋण तुमच्यावर नाही." असा स्वतःचा सेवाभावामागचा दृष्टिकोन स्पष्ट करणारा आहे. ते विजयेला इतकी मदत का करतात ? आई, बाप, बंधू, भगिनी ही सर्व नाती तिला त्यांच्याठायी, का दिसतात ? तर त्यांच्या निरपेक्ष सेवेमुळे. हे बाबुरावांचे कुतूहल पुरविताना ते सांगतात, " उपकारांचा व्यवहार हा ईश्वरी असतो. तो जगाच्या आरंभी ईश्वरापासून उत्पन्न झाला. जगाच्या अंतापर्यंत तो गंगेच्या प्रवाहासारखा वाढत जायचा. गंगा, हिमालयापासून घेतलेलं पाणी हिमालयाला परत करीत नाही. ते ती सागराला देते. सागर गंगेकडून घेतलेलं पाणी गंगेला परत करीत नाही. ते तो सूर्याला देतो. सूर्यही त्याच चक्रानुसार सागराकडून घेतलेलं पाणी ढगांना देतो. हे चक्र असं पुरं व्हायचं असतं. अनंताकडून अनंताकडे. मी कोकणातील भिक्षुकाचा मुलगा. मीठभाकरीला महाग होतो. याचे मला खूप दुःख होत असे. दुसऱ्याच्या पानातील पुरीभाजी मला खुपे. तिथून मी इथे आलो. मीठभाकर मिळते ही प्रगती. ही ऐहिक प्रगती. दुसऱ्याची पुरीभाजी खुपत नाही ही दुसरी प्रगती. ही पारलौकिक प्रगती. कशी झाली ? चार लोकांनी मला हात दिला. मी इथं आलो. अडचणीत सापडून मी मागे पहात असे. तेव्हा दहा हात पुढे येत. ते हात कुणाचे होते ? ते समाजातील ईश्वराचे होते. आता तेच हात गर्तेत पडावेत व मग मी त्यांना उचलावं असं का मानू ? ती ऋणाची फेड होणार नाही. ती कृतघ्नता होईल.

मी ते ऋण घेऊन जाऊ शकत नाही. मला ते पुढे नेले पाहिजे. मी तुमच्याकरिता कष्ट करतो असे नका मानू. मी तुमच्या पूर्वजांची ठेव तुमच्याकडे पोहोचवतोय एवढेच. याचे कोणतेही ऋण तुमच्यावर असणार नाही. "

असा 'अप्पा' ही व्यक्ती केंद्रवर्ती बनवून गाभा बदल केला आहे. पण हे नाटकातले उदाहरणादाखल असलेले अप्पांचे भाषण जसे तत्त्वजडतेची पातळी गाठणारे, तशीच तत्त्वजडता कादंबरीत जागोजाग आहे. (त्याचा उदाहरणासहित उल्लेख मागे आला आहेच.) अनेक अतर्क्य घटना एकामागोमाग एकाच स्त्रीच्या बाबतीत घडणेही अतिशयोक्त वाटते. त्या कोंबलेल्या वाटतात. जसजसे पुढे वाचत जातो तसतसे मागचे विसरत जाते. त्याचा मनावरचा परिणाम क्षणिक ठरतो. इतके ते अनुभव अवास्तव वाटतात. समाजजीवनाचे प्रतिनिधित्व करणारे वाटत नाहीत. अशा प्रकारे सतत चालणारे तात्त्विक चिंतन, (अनेक घटनांनी) संमिश्र गुंतागुंतीची अनुभूती, तिचे सततचे निवेदन वगैरे अनेक कारणांमुळे नाट्यानुकूल नसणाऱ्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर अशक्य होते. अनुभूति-गाभ्यात बदल झाल्याने त्याची चर्चा आवश्यक नाही.

क : ६ : मनोविश्लेषणे वा अंतर्मनाचा शोध – आत्मशोध

मनोविश्लेषणे वा अंतर्मनाचा शोध नाटकात संक्रमित होऊ शकत नाही. दृश्य स्वरूपांच्या मागणीमुळे त्याच्या अभिव्यक्तीला नाट्यमाध्यमात मर्यादा पडतात.

कादंबरीतील मनोविश्लेषण वा आत्मशोध नाटकामध्ये (मर्यादित स्वरूपात) जरी स्वगतांतून संक्रमित होत असला तरी त्या स्वगतांना संख्येची व लांबीची मर्यादा पडते. वारंवार येणाऱ्या २०/२५ मिनिटे चालणाऱ्या स्वगतांचे स्वागत प्रेक्षकांकडून होण्याची शक्यता नसते, आणि जी स्वगते नाटकात घातली जातात तीही स्वाभाविक वाटली पाहिजेत. त्यांना निवेदनाचे स्वरूप येऊन चालत नाही. ते स्वगत ती व्यक्ती बोलत नसून खरोखरच त्या व्यक्तीचे मनच जणू प्रेक्षकांपाशी प्रगट होत आहे, असे वाटायला लावण्याचे सामर्थ्य असलेले हवे तरच ते नाटकामध्ये संक्रमित होणे शक्य आहे. (असा दुर्मिळ योग 'हॅम्लेट', 'वेडघाचे घर उन्हात', 'नटसम्राट' इत्यादींसारख्या काही मोजक्या दर्जेदार नाटकांतून आढळतो. पण हे त्यांचे अपवादात्मक प्रमाण लक्षात घेतले पाहिजे.)

हे विश्लेषण कादंबरीत कधी दोन मनांच्या द्वन्द्वातून व्यक्त होते, तर कधी स्वमनाशी संवाद साधू पाहणाऱ्या, स्वतःचा शोध घेण्याच्या प्रयत्नातून व्यक्त होते. कधी दुसऱ्याच्या वर्तनाने स्वतःची विचारप्रक्रिया कशी बदलत जाते, त्याचे विश्लेषण असते, तर कधी जीवनभर घडून गेलेल्या आपल्याच वर्तनामागची मानसप्रक्रिया

करण्याची कारणपरंपरा मनावर ठसते.

प्रत्यक्षात नाटचरूपांतराची परिणती मूळ अनुभवानुसार कादंबरीच्या तुलनेत बघता काय आढळते ? ते सविस्तर पाहू.

नाटकात जाहिरात दिल्यानंतर तिला येणारे अनेक अनुभव गाळून मूळचा विस्कळीतपणा घालविण्याचा प्रयत्न बरा आहे. कथानकात फारसा बदल नाही. पण शेवटी मात्र, जो बदल केला त्याने अनुभवगाभ्यातच बदल झाला. विजया हे अनुभूतीचे केंद्र न रहाता अप्पांना केंद्रस्थान मिळते.

कादंबरीतील कथानक तिच्या गतजीवनाचे तिच्या तोंडून निवेदन अशा स्वरूपाचे आहे तेही नाटकामध्ये दर दोन तीन पानांनंतर येते. सतत तात्त्विक पातळीवर चालणारी चर्चा व निवेदन हे कृतिप्रधान नसल्याने नाटकाची गती थांबते.

शेवटचे अप्पाचे संवाद : " मंजुषेच्या व्रतपालनामुळे हे घडले. मला निरपेक्ष सेवा करायला आवडते. पण तिने ते व्रतच मानले. " यापुढचे बोलणे – " मी फक्त माझ्यावरील ऋणाची फेड करण्याकरता झटतो. बाबुराव, पैशाची फेड सुखानं करता येते. व्याजाचा दर ठरलेला असतो. उपकारांची फेड करणे कठीण आहे. तुमचे घेणे तुम्हाला देणे हा मानवी व्यवहार झाला. फक्त पैशांची देवघेव अशी होऊ शकते .... मी तुमच्या पूर्वजांची ठेव तुमच्याकडे पोचवितो आहे एवढेच. याचे कोणतेही ऋण तुमच्यावर नाही." असा स्वतःचा सेवाभावामागचा दृष्टिकोन स्पष्ट करणारा आहे. ते विजयेला इतकी मदत का करतात ? आई, बाप, बंधू, भगिनी ही सर्व नाती तिला त्यांच्याठायी, का दिसतात ? तर त्यांच्या निरपेक्ष सेवेमुळे. हे बाबुरावांचे कुतूहल पुरविताना ते सांगतात, " उपकारांचा व्यवहार हा ईश्वरी असतो. तो जगाच्या आरंभी ईश्वरापासून उत्पन्न झाला. जगाच्या अंतापर्यंत तो गंगेच्या प्रवाहासारखा वाढत जायचा. गंगा, हिमालयापासून घेतलेलं पाणी हिमालयाला परत करीत नाही. ते ती सागराला देते. सागर गंगेकडून घेतलेलं पाणी गंगेला परत करीत नाही. ते तो सूर्याला देतो. सूर्यही त्याच चक्रानुसार सागराकडून घेतलेलं पाणी ढगांना देतो. हे चक्र असं पुरं व्हायचं असतं. अनंताकडून अनंताकडे. मी कोकणातील भिक्षुकाचा मुलगा. मीठभाकरीला महाग होतो. याचे मला खूप दुःख होत असे. दुसऱ्याच्या पानातील पुरीभाजी मला खुपे. तिथून मी इथे आलो. मीठभाकर मिळते ही प्रगती. ही ऐहिक प्रगती. दुसऱ्याची पुरीभाजी खुपत नाही ही दुसरी प्रगती. ही पारलौकिक प्रगती. कशी झाली ? चार लोकांनी मला हात दिला. मी इथं आलो. अडचणीत सापडून मी मागे पहात असे. तेव्हा दहा हात पुढे येत. ते हात कुणाचे होते ? ते समाजातील ईश्वराचे होते. आता तेच हात गर्तेत पडावेत व मग मी त्यांना उचलावं असं का मानू ? ती ऋणाची फेड होणार नाही. ती कृतघ्नता होईल.

मी ते ऋण घेऊन जाऊ शकत नाही. मला ते पुढे नेले पाहिजे. मी तुमच्या-करिता कष्ट करतो असे नका मानू. मी तुमच्या पूर्वजांची ठेव तुमच्याकडे पोहोचवतोय एवढेच. याचे कोणतेही ऋण तुमच्यावर असणार नाही. ''

असा ' अप्पा ' ही व्यक्ती केंद्रवर्ती बनवून गाभा बदल केला आहे. पण हे नाटकातले उदाहरणादाखल असलेले अप्पांचे भाषण जसे तत्त्वजडतेची पातळी गाठणारे, तशीच तत्त्वजडता कादंबरीत जागोजाग आहे. (त्याचा उदाहरणासहित उल्लेख मागे आला आहेच.) अनेक अतर्क्य घटना एकामागोमाग एकाच स्त्रीच्या बाबतीत घडणेही अतिशयोक्त वाटते. त्या कोंबलेल्या वाटतात. जसजसे पुढे वाचत जातो तसतसे मागचे विसरत जाते. त्याचा मनावरचा परिणाम क्षणिक ठरतो. इतके ते अनुभव अवास्तव वाटतात. समाजजीवनाचे प्रतिनिधित्व करणारे वाटत नाहीत. अशा प्रकारे सतत चालणारे तात्त्विक चिंतन, (अनेक घटनांनी) संमिश्र गुंतागुंतीची अनुभूती, तिचे सततचे निवेदन वगैरे अनेक कारणांमुळे नाट्यानुकूल नसणाऱ्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर अशक्य होते. अनुभूति-गाभ्यात बदल झाल्याने त्याची चर्चा आवश्यक नाही.

क : ६ : मनोविश्लेषणे वा अंतर्मनाचा शोध – आत्मशोध

मनोविश्लेषणे वा अंतर्मनाचा शोध नाटकात संक्रमित होऊ शकत नाही. दृश्य स्वरूपांच्या मागणीमुळे त्याच्या अभिव्यक्तीला नाट्यमाध्यमात मर्यादा पडतात.

कादंबरीतील मनोविश्लेषण वा आत्मशोध नाटकामध्ये (मर्यादित स्वरूपात) जरी स्वगतांतून संक्रमित होत असला तरी त्या स्वगतांना संख्येची व लांबीची मर्यादा पडते. वारंवार येणाऱ्या २०/२५ मिनिटे चालणाऱ्या स्वगतांचे स्वागत प्रेक्षकांकडून होण्याची शक्यता नसते, आणि जी स्वगते नाटकात घातली जातात तीही स्वाभाविक वाटली पाहिजेत. त्यांना निवेदनाचे स्वरूप येऊन चालत नाही. ते स्वगत ती व्यक्ती बोलत नसून खरोखरच त्या व्यक्तीचे मनच जणू प्रेक्षकांपाशी प्रगट होत आहे, असे वाटायला लावण्याचे सामर्थ्य असलेले हवे तरच ते नाटका-मध्ये संक्रमित होणे शक्य आहे. (असा दुर्मिळ योग ' हॅम्लेट ', ' वेडयाचे घर उन्हात ', ' नटसम्राट ' इत्यादींसारख्या काही मोजक्या दर्जेदार नाटकांतून आढळतो. पण हे त्यांचे अपवादात्मक प्रमाण लक्षात घेतले पाहिजे.)

हे विश्लेषण कादंबरीत कधी दोन मनांच्या द्वन्द्वातून व्यक्त होते, तर कधी स्वमनाशी संवाद साधू पाहणाऱ्या, स्वतःचा शोध घेण्याच्या प्रयत्नातून व्यक्त होते. कधी दुसऱ्याच्या वर्तनाने स्वतःची विचारप्रक्रिया कशी बदलत जाते, त्याचे विश्लेषण असते, तर कधी जीवनभर घडून गेलेल्या आपल्याच वर्तनामागची मानसप्रक्रिया

स्पष्ट होताना दिसते. काही वेळा मनमोकळेपणे प्रगट होणारा आत्माविष्कार दैनंदिनीच्या माध्यमातून व्यक्त होतो. मनातील हे विचार कादंबरीत या विविध रूपांनी शब्दांत व्यक्त होत असले तरी, नाटकात मात्र श्राव्याबरोबरच किंबहुना प्रामुख्याने दृश्य रूपाने व्यक्त होणे कठीण होते.

'मर्यादित', 'वर्षाव', जौळ, 'थँक यू मिस्टर ग्लाड', 'बहिष्कृत', 'मुखवटा' इत्यादी कादंबऱ्यांमधून याचा प्रत्यय येतो, तर स्वमनाशी संवाद साधू पाहणारी, स्वत्वाचा शोध घेणारी नायक-नायिका 'पाषाण पालवी', 'मृत्युंजय', 'बखर ....' मध्ये आढळतात.

मृत्युंजय → मृत्युंजय : 'मृत्युंजय' मधून उपेक्षित वा अवहेलनेचे जिणे जगणाऱ्या कर्णाची कैफियत – कर्णाच्या आत्मनिवेदनातून, शोण, वृषाली, कुंती व कृष्ण इत्यादी निकटवर्तियांच्या आत्मनिवेदनांतून व मनोविश्लेषणांतून साकार होते. यातूनच त्याच्या जीवनभराचा प्रवास व 'मी कोण आहे' चा आत्मशोध प्रगट होतो. त्याचे प्रत्येकाशी असणारे मित्रत्वाचे नाते व आत्मीयतेचे संबंध प्रगट होतात. त्यातूनच कर्णाच्या व्यक्तिमत्वाची जडणघडण (विस्तृत रूपात) शब्दरूप घेते. असे या कादंबरीचे अनुभूतिविश्व आहे.

● कर्णाच्या मनात वेगवेगळ्या वेळी निर्माण होणारी वादळे व त्या निमित्ताने त्याचा सतत चालू असणारा आत्मशोध हा सबंध कादंबरीभर प्रतिबिंबित झाला आहे. हा आत्मशोध हाच खरा ह्या कादंबरीचा मूळ गाभा आहे. तो वेगवेगळ्या प्रतिमानांतून स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न आहे. आपल्या कवचकुंडलांसारखी प्राप्ती बंधूला व पुत्राला का नाही ? या प्रश्नापासून ते आपल्या शरीराला इजा का होत नाही ? सूतपुत्र म्हणून स्वतःचा अधिक्षेप केला गेल्यावर सूतपुत्र म्हणून आपल्याला राग का येत नाही ? तेजोगोलाचे व गंगेचे आपल्याला एवढे आकर्षण का ? कुंती व श्रीकृष्णाबद्दल आदर का वाटतो ? या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा आयुष्यभराचा प्रयत्न व शेवटी स्वतःचे जन्मरहस्य कळल्यावर वाटणारी कृतार्थता व जीवनाची सुटलेली कोंडी, असा दीर्घकाळ त्याचा आत्मशोध चालू राहतो.

सुरुवातीला द्रोणाचार्यांनी हीनकुळातील म्हणून त्याला शिकविण्यास नकार दिल्यावर 'करायचे आहे काय मला क्षत्रिय होऊन ?' हे मानसचिंतन, माणूस कशामुळे श्रेष्ठ ठरतो ? यावरील त्याचे विचार, द्रौपदीच्या विटंबनेमुळे त्याच्या मनात निर्माण होणारा सत्-असत्चा झगडा, द्रौपदीच्या स्वयंवरातील मानखंडनेमुळे होणारा संताप व विचारमंथन, जन्मरहस्य कळल्यावर होणारी चीड, अपमान, अभिमान यांची संमिश्र जाणीव व संभ्रांत अवस्था, इंद्राला कवच-कुंडले कशी काढून द्यावीत यासाठी मनाला पडलेली विवंचना व मनात उडणारा गोंधळ, अशा

अनेक घटनांच्या संदर्भात त्याचे मनोविश्लेषण अभिव्यक्त होते.

कुंतीच्या मनःपटलाचे असेच विविधांगी दर्शन या कादंबरीत घडते. पुत्रासाठी तळमळणारी माता, भाऊ भाऊ एकमेकांच्या विरुद्ध उठले म्हणून तिच्या मनात उठणारे काहूर, दुर्योधनाने अंगराज म्हणून कर्णावर फेकलेले जाळे पाहताच पुत्रांच्यासाठी भयभीत होणारी धास्तावलेली माता, असे किती तरी प्रसंग कुंतीच्या मनातील वादळे साकार करतात. एवढेच नव्हे तर, कृष्ण, वृषाली, शोण, दुर्योधन. अशा अनेक व्यक्तींच्या मनोविश्लेषणाचे व त्यातून व्यक्त होणारे त्यांचे व कर्णाचे भावबंध, असे कितीतरी प्रसंग कादंबरीभर साकार होतात. (सतत चालणाऱ्या व एकाच वेळी अनेकांच्या) मनोविश्लेषणाला नाटकाच्या बंदिस्तपणामुळे व दृश्यरूपामुळे बंधन पडते. तसेच त्या व्यक्तिरेखांवर अन्याय होतो.

अशी मर्यादा असूनही व 'ही अनुभूती केवळ कादंबरीचीच मागणी करणारी आहे.' हे स्वतः लेखकाचेच (कादंबरीच्या प्रस्तावनेतील) मत असूनही मित्राच्या आग्रहामुळे शिवाजी सावंत यांनीच 'मृत्युंजय' याच नावाने नाट्यरूपांतर केले आहे.

या नव्या रूपबंधात कर्णाच्या आत्मशोधाचे स्वरूप कितपत व्यक्त होते? याचा शोध घेताना निराशा वाटयाला येते. नाटकाच्या सुरुवातीला पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशाच्या आधी 'मी कोण आहे?' चे सूर आहेत. तसेच 'मला का नाहीत बाबांसारखी कवचकुंडले' ही सुदामनची पृच्छा होते तेव्हा कर्ण अस्वस्थ होतो. त्यासाठी त्याला सतत असलेली तळमळ व्यक्त होत नाही. आत्मशोधाबाबत इतकाच परिणाम नाटकात होतो. सबंध कादंबरीभर 'मी कोण?' चा उमटणारा आर्त स्वर नाटकात क्षीणपणेही उमटत नाही.

● कृपाचार्यांच्या "तुझे कुल कोणते ते सांग." या मागणीवर कादंबरीत कर्णाच्या मनात उठणारे वादळ नाटकात व्यक्त होऊ शकलेले नाही. परिणामी त्या प्रवेशात दुर्योधनाच्या कृति-उक्तींचा परिणामच कर्णाच्या कृतिहीन अस्तित्वापेक्षा जास्त साधतो. मुळातील भावनाट्य लोप पावून तेथे नाटयाला गडदपणा येतो.

● कादंबरीत : कर्णाला स्वतःचे जन्मरहस्य समजल्यावर तो पांडवांच्या बाजूने लढून परम मित्राचा घात न करण्याचा निश्चय करीत असतानाच "मीही एक माणूसच होतो. कुणाला आपल्या जीवनाची एवढी घोर विवंचना निस्पंद ठेवील?", "जन्मरहस्य कळल्यावर मन तृप्तीनं दुथडी भरून ओसंडत होतं." असे आपण शूद्र नसल्याचे त्याला समाधान होते. पण नाटकात त्याच्या मनातील या उलटसुलट परिवर्तनाचे दर्शन न घडता तो कृष्ण व कुंती यांची उपहासपूर्ण शब्दांनी केवळ मानखंडनाच करतो.

● राजसभेतील द्रौपदी-विटंबनेचा भाग औचित्य-विचाराने गाळल्याने त्या वेळेस चालणाऱ्या त्याच्या आत्मचिंतनास दृश्यरूप माध्यमात मर्यादा पडतात. त्यामुळे त्याची पश्चात्तापदग्ध मनःस्थिती, त्याचा आत्मधिक्कार नाटकात केवळ कृष्णाबरोबर द्रौपदीची क्षमा मागण्याच्या निरोपातून व्यक्त होतो. वा वृषाली-बरोबरच्या संवादात स्वतःकडून घडलेल्या राजसभेतील वर्तनाच्या निषेधाने अल्प प्रमाणात व्यक्त होतो. 'मृत्युंजय' या प्रदीर्घ भावकथेची सारी शक्ती त्यातील स्वगत बोलणाऱ्या पात्रांच्या विचारात – मनोविश्लेषणात आहे हे त्याचे वैशिष्ट्यच येथे हरवते.

त्यातील प्रत्येक व्यक्तिरेखा नाटककाराच्या दृष्टिकोनातून साकारते. मूळ अभिव्यक्तीला - मानसचिंतनांना मर्यादा पडते. कुंती, शोण, कृष्ण, वृषाली या व्यक्तिरेखांना नाटकात न्याय मिळालेला नाही. त्यांचे कर्णजीवनातील स्थान तोलामोलाचे आहे. कर्णाचे व्यक्तिमत्व फुलविण्यातील वृषालीचा वाटा व कर्णाला आयुष्यभरासाठी पुरून उरेल असा वेदनेचा वारसा देणारी त्याची माता कुंती-त्यामुळे तिचे स्वतःशी जळत राहणे – कर्णाचा जन्म – बालपण व तारुण्य हा भाग गाळल्याने नाट्याकारात अवतरत नाही. त्यामुळेच कुंती–कर्ण, कर्ण व वृषाली, कर्ण-शोण, कर्ण–अधिरथ–राधा हे भाववंधही त्या विशिष्ट कालखंडाला गाळल्याने उत्कटपणे व्यक्त होत नाहीत, यथायोग्य उलगडू शकत नाहीत. कर्णाच्या वेदनेचा व कुंतीच्या मनोवेदनेचा प्रत्यय ज्या विशिष्ट भागातून येतो त्याला नाटक व प्रेक्षक मुकतात.

● कुंतीचे किशोरी, तरुणी व राजमाता असे त्रिविध पातळीवरचे संथपणे विकसित होत जाणारे दर्शन, विवाहपूर्व पुत्रासाठी – कर्णासाठी होणारा मनाचा आक्रोश, तिची तडफड नाटकात साकारत नाही कर्णाची प्रेरणा बनलेली वृषाली, कर्णशोणांचा स्नेहनिर्भर भ्रातृभाव, त्यांच्यातील अभेद नाटकात अवतरत नाही. केवळ कर्ण–शोणांचे, बालपणीच्या आठवणी काढणारे निवेदनात्म संवाद येतात. कर्णाच्या अंतकाळातील कृष्णाच्या मनात उमटणारे वादळ – त्यातून मांडली गेलेली कर्ण-कैफियत नाटकात केवळ कर्णाने कृष्णाजवळ अंतिम इच्छा सांगण्याने व ॐ भुर्भूवः या स्वरांनी स्पष्ट होत नाही. कृष्णाच्या मनातील कर्णाची योग्यता प्रगट रूप घेत नाही. कादंबरीत कर्णाच्या अंतकाळात श्रीकृष्णाच्या मनात जे वादळ निर्माण होते त्यामुळे कर्णाची बाजू मांडण्यात उत्कटता निर्माण होते. कृष्ण त्याला स्वतः अग्नी देतो. तो तेथून परतत असताना पांडव पेटते पलिते घेऊन येताना दिसतात. या कादंबरीच्या शेवटातील उत्कटता – आर्त जाणीव, सूचकता नाटकाच्या माध्यममर्यादेमुळे नष्ट होते. केवळ कृष्णाचे ॐ भुर्भूवःचे स्वर कानी पडतात.

● कुंतीच्या मनाची तडफड दर्शविण्यासाठी – तिने कर्णविवाहात अंगुलीत्राण भेट म्हणून पाठविणे, भीम-धृतराष्ट्र ह्यांच्याशी बोलताना कर्णाबद्दल काही गूढ उद्‌गार काढणे, भीमार्जुनांच्या तोंडून द्रौपदीने कर्णाचा अपमान केल्याची बातमी ऐकून अस्वस्थ होणे, सुदामनच्या वधाच्या बातमीने व्यथित होणे वगैरे नवा भाग ठिगळासारखा येतो.

● सुदामन सोळा वर्षांचा झालेल्या भागापासून सुरुवात केल्याने वृषालीच्या व्यक्तिदर्शनास कात्री लागते, म्हणून तिच्या संदर्भात काही नवा भाग नाटकात येतो. वृषालीने कवचकुंडलांबाबत सुदामनची समजूत घालणे जसे नवे तसेच कर्णाजवळ कवच कुंडलांची तिने केलेली मागणीही नवी आहे. "अर्जुनवधाच्या प्रतिज्ञेसाठी योद्धा समान हवा म्हणून मीच तुमच्याजवळ कवचकुंडले मागून घेणार होते" असे वृषालीचे उदात्तीकरण नवे पण अनावश्यक आहे. कर्णाच्या भावजीवनाशी निगडित असणारी व्यक्तिरेखाटने अशी अंधूक, अस्पष्ट होतात. महत्त्वाचे ते निसटल्यावर राहतात ते त्याचे दुर्योधनाचे संबंध. सर्व व्यक्तिरेखांमध्ये अधिक प्रभाव पडतो दुर्योधनाचा. कर्णापेक्षा, कर्णाच्या आत्मशोधापेक्षा अधिक महत्त्व त्याला येते. त्याच्या अंतरीच्या शल्याला, पांडवांच्या विद्वेषाला महत्त्व येते. पहिल्या अंकातील त्याच्या प्रवेशातील किंवा द्यूत-प्रवेशातील, तसेच भीष्मांनी भरविलेल्या खास सभेतील त्याचे वक्तव्य, तडफ, आवेग, कर्णापेक्षा प्रभावित करणारे आहे. त्यामुळे दुर्योधन कर्णाच्या व्यक्तिमत्वाला खाऊन टाकतो. मग मात्र असे वाटायला लागते की नाटककाराला कर्णव्यथा रंगवायची आहे, की दुर्योधनगाथा? अर्थात् कर्णाची सूतपुत्र म्हणून होणारी मानखंडना त्याला दुर्योधनाने अंगराज बनविल्यावर काही अंशी कमी झाल्याने कर्णव्यथा रंगविताना दुर्योधनाशिवाय ती अशक्य होती. त्या प्रयत्नात कर्ण उठावदार न होता दुर्योधन प्रभावी होतो. कर्णजीवनात महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या अनेक व्यक्तिरेखा संकुचित करण्याच्या प्रयत्नाने व त्याच्या आत्मशोधाला मर्यादा पडल्याने कर्णाला आयुष्यात साथ करणाऱ्या – त्याला प्रतिष्ठा देणाऱ्या दुर्योधनाशिवाय व त्याच्या प्रभावाशिवाय काही उरूच शकत नाही. अंगराज बनल्यावर कर्णाने सर्व आयुष्य दुर्योधनासच समर्पित केले होते. त्यामुळे दुर्योधनाच्या अस्तित्वाशिवाय कर्णाच्या जीवनाला वेगळा अर्थच उरलेला नव्हता.

कादंबरीत कर्ण आपली कैफियत मांडतो आहे. व त्याच्या व्यक्तिरेखेला उठाव येणारे कथन, त्याच्याशी संबंधित असलेल्या व्यक्ती – शोण, वृषाली, कुंती, कृष्ण व दुर्योधन करीत राहतात. त्यातून कर्ण ही व्यक्तिरेखा उलगडते. म्हणजेच त्या अनेक व्यक्तींपैकीच एक दुर्योधन आहे. कर्ण केंद्र असताना दुर्योधन हा त्या वर्तुळाच्या परिघाचा एक बिंदू आहे. त्या अर्थाने कादंबरीतील दुर्योधनाचे स्थान

गौण आहे. पण नाटककार येथे कर्णाला रंगविण्याऐवजी म्हणण्यापेक्षा रंगविणे अशक्य या जाणिवेने दुर्योधनाला रंगविण्याच्या मोहात पडल्याचे एका उदाहरणावरून अधिक प्रकर्षाने जाणवते ... दुर्योधन कर्णाला द्रौपदी-स्वयंवराला येण्याचा आग्रह करतो. त्याने द्रौपदीला जिंकून आणावे, ती कर्णाची पत्नी व्हावी अशी इच्छा (नाटकात) व्यक्त करतो. पण कादंबरीत मात्र ती स्वतःची पत्नी व्हावी ही त्याची त्याच्या स्वार्थी सत्तांध वृत्तीशी सुसंगत इच्छा असते. नाटकातला हा बदल त्याच्या वृत्तीशी (मूळ महाभारतातल्याही) सर्वथैव विसंगत वाटतो. हे त्याचे व्यर्थ उदात्तीकरण आहे.

कर्णाचे बालपण, अधिरथ-राधा यांचे अतूट प्रेम, शोण-बंधूंचा मित्रवत् सहवास, कुंतीची अगतिक अवस्था हा पहिला सर्व भाग गाळून द्रौपदी-स्वयंवर, कर्ण-दिग्विजय, महायुद्धाचे पहिले सोळा दिवस, द्रौपदीची सभेतील विटंबना, हे घटना-प्रसंग निवेदनातून व्यक्त करण्याच्या प्रयत्नातून वातावरण अल्पांशाने साधले. पण हे निवेदन नाटकास मारक व रसभंग करणारे ठरते. त्याचा वारंवार नाटकातील वापर साधत जाणारा थोडाबहुत परिणामही घालवून बसतो.

● पहिल्या अंकातील कालावधीची विषम विभागणी (दोन प्रवेशांतील सोळा वर्षांचे अंतर), तसेच महायुद्धाचे एकदम सतराव्या दिवसाचे निवेदन सुरू होते – परिणामी तुटकपणा जाणवत रहातो.

● नाटकभर वारंवार चालणारे निवेदन, गप्पा व चर्चा कुठेही कसलेही नाट्य निर्माण करू शकत नाहीत. निवेदन नाटकाच्या सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत बऱ्याच वेळा चालू राहते. तसेच अश्वत्थामा, कर्ण, दुर्योधन यांच्या संवादातून जाणवते, ती फक्त भाषाकौशल्याची व पांडित्याची जाणीव. मुळातील मनोवादळे व आत्म-निवेदनात्म अभिव्यक्ती येऊ शकली नाही. येथे प्रत्येकजण दुसऱ्याशी सतत वाद घालताना दिसतो. (अंक २, प्रवेश १ – मध्ये दुर्योधन, शकुनी व अश्वत्थामा यांचा जीवन म्हणजे काय ? यावरील वाद) हे चर्चात्मक वादप्रसंग कृतीची मागणी करणाऱ्या नाट्यमाध्यमाची गतिमानता कुंठित करतात.

त्यामुळे " कर्णजीवनाने झपाटल्यावर त्याच्यावर काव्य वा नाटक लिहावेसे वाटले. पण, काव्य वा नाटकाचा रंगमंच या योद्धयाला वाचकांसमोर ठेवायला थिटा पडणार आहे. म्हणून याच वेळी कादंबरीचे निश्चित केले. " या लेखकाच्या म्हणण्यानुसार व वर उल्लेखिलेल्या अनेक मुद्यांच्या आधारे या मूळ तरल व प्रदीर्घ भावकथेचे, व्यामिश्र स्वरूपाची व्यक्तिरेखा असलेल्या कर्णाचे – त्याच्या मनोगतांचे व आत्मशोधाचे काव्यात्म दर्शन नाटकात घडविण्याचा अट्टाहास अटळपणे अपयशास कारणीभूत होतो. व्यापक कथेचे लघुकरण करण्यात तुटकपणा येतो. निवेदनात्मकतेने त्यातील नाट्य हरपते. ' मृत्युंजय ' ही कर्णाची कैफियत न ठरता दुर्योधनावर

स्पॉटलाईट टाकणारी, त्याच्यावर कलंडणारी नाटचकृती ठरते.

याबाबतचे साधर्म्य : अरुण टिकेकरांच्या लेखातही आढळते.[१] "हे नाटचरूपांतर अतिसामान्य व नाटचदृष्टचा कच्चे ठरते. प्रयोग तर त्याहूनही वाईट होतो. नाटक कादंबरीच्या १/१० ही उतरत नाही. कर्णाची मनस्वी, आदर्श, परंतु कमनशिबी अशी प्रतिमा उभी रहात नाही. उलट दुर्योधन, शोण, वृषाली ही पात्रे उजवी वाटतात."

येथपर्यंतची नाटचरूपांतरे अन्य लेखकांनी केली होती पण येथे मात्र एकच लेखक आहे. म्हणजे मूळ अनुभूतिगाभ्याचे आकलन नाही असे नाही. उलट त्याच्या आकाराची अटळ मागणी कोणती याचीही उत्तम जाण आहेच. त्यामुळे लेखकाच्या म्हणण्याप्रमाणेच माध्यम-मर्यादेचे एकमेव कारण अनुभूतिगाभा शाबूत न राहण्यामागे आहे. लेखकाला ते पटूनही मित्राच्या आग्रहावरून केलेले नाटचरूपांतर अपयशास कारणीभूत होणार हे उघडच होते.

क : ७ : व्यामिश्र वा गुंतागुंतीच्या व्यक्तिरेखा

व्यामिश्र वा गुंतागुंतीच्या व्यक्तिरेखा नाटचाकारात संक्रमित करणे अवघड असते.

कादंबरीतील व्यक्तिरेखा मनोविश्लेषणातून, लेखकाच्या निवेदनातून, घटना-प्रसंग व संवाद-प्रसंगांतून साकार होतात. त्यामुळे व्यक्तिरेखाटनास तेथे भरपूर वाव असतो. नाटकामध्ये मात्र निवडक घटनांमधून, संवादांतून व स्वगतांमधूनच त्या साकार होतात. साहजिकच कादंबरीत व्यक्त होऊ शकणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वातील सूक्ष्म छटा नाटकात उतरू शकत नाहीत. त्या ढोबळ रूप धारण करतात. त्यामुळे व्यामिश्र व्यक्तिरेखा नाटकात साकार करणे बऱ्याच वेळा अवघड ठरते. त्या बाबतीतील काही अपवादात्मक उदाहरणे नाटचप्रांतात सापडू शकतीलही. पण सर्वसाधारणपणे अशा गुंतागुंतीचे स्वरूप असलेल्या व्यक्तिरेखा आपल्या व्यक्तित्त्वाच्या सर्व छटा घेऊन नाटकात साकार होत नाहीत. त्यामुळे अशा प्रकारचे गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व हाच ज्या कादंबरीचा प्राण असेल, अशा कादंबरीचे नाटचरूपांतर होणे कठीण बनते. 'आनंदी गोपाळ' मधील गोपाळराव, 'थँक यू मिस्टर ग्लाड' मधील ग्लाड, व 'मृत्युंजय' मधील कर्ण या अशा व्यामिश्र स्वरूपाच्या व्यक्तिरेखा आहेत.

आनंदी गोपाळ → आनंदी गोपाळ : 'आनंदी गोपाळ' मधून एका जगावेगळ्या जोडप्याची जीवनकहाणी साकार होते. काळाच्या खूप पुढे जाऊ पहाणारे गोपाळराव आपल्या पत्नीने खूप शिकावे म्हणून अट्टाहास बाळगतात. पण त्याचबरोबर ती आपल्या कह्यात राहील ना ? अशी शंकाही बाळगतात. त्यांची इच्छा

पूर्ण करण्यासाठी, जिद्दीने पुढे जात, परक्या देशात, स्वधर्म परंपरांचे कसोशीने पालन करीत, तेथील प्रतिकूल हवामानाशी झगडत, यशोमार्गांवर उंच जाऊन पोचलेल्या व गोपाळरावांच्या विक्षिप्त स्वभावामुळे शरीर व मनावर परिणाम झालेल्या आनंदीचा अखेर करुण अंत होतो. त्या दुःखजाणिवेची ही कथा. अर्थात् हा अंत नियतीमुळे नसून त्याला कारणीभूत ठरणारा महत्त्वाचा घटक म्हणजे गोपाळरावांचा स्वभाव हा आहे. त्यामुळे गोपाळरावांची अशी व्यामिश्र व्यक्तिरेखा हा या अनुभूतिविश्वाचा गाभा आहे, कादंबरीच्या संघर्षांची मूळ भूमी आहे.

या कादंबरीतून जाणवणारे गोपाळराव हे विलक्षण गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व आहे.

आनंदीशी लग्न ठरवून आल्यावर 'आपण हे काय केले ? एका नऊ वर्षांच्या कोवळ्या मुलीशी सत्तावीस वर्षांचे आपण लग्न करणार ? ' या विचारांनी ते अस्वस्थ होतात. म्हणून ऐन लग्नाच्या वेळेस गैरहजर राहून विधवेशी विवाह करण्याची खटपट करतात.

● " लग्न माझे करायचे आहे. वडिलांचा त्यात काय संबंध " असे सोमण भटजींना सांगणारे गोपाळराव स्वतःच त्यांना सविस्तर पत्र टाकून वडिलांच्या आठवणीने व्याकूळ होतात. पत्नीने शिकावे, त्यासाठी दूरदेशी जावे, असा ध्यास घेणारे गोपाळराव प्रसंगी तिला, " तुलाच अमेरिकेला जायचे नसेल, तूच कल्याणला पत्र लिहिले असशील. " असे टाकूनही बोलतात. पण तिने अमेरिकेला जाण्यापूर्वी कलकत्त्याला जाहीर सभेत भाषण करून अभूतपूर्व यश मिळविल्यावर तेच शंकितही होतात. " हे आपल्या हातचे खेळणे निसटून तर जाणार नाही ना ? आपला तिच्यावर ताबा तर राहील ना ? " ही शंका त्यांना सारखी जाळत रहाते. त्यामुळे ती अमेरिकेत शिकत असताना ते तिच्यावर संशयाने भरलेल्या पत्रांचा मारा करतात. पण तेथे गेल्यावर ती चारित्र्यवान असल्याचे दुसऱ्याकडून कळल्यावर लगेच क्षमा मागून मोकळेही होतात. अशा एक ना दोन अनेक प्रकारच्या परस्पर-विरोधी छटा त्यांच्या स्वभावात आहेत. पत्नीच्या आजारपणामुळे गंभीर व हताश बनलेले असतानाच माटे वैद्यांच्या हेकेखोरपणामुळे अचानक त्यांच्या स्वभावातील व्रात्य व खोडकर मुलगा जागा होतो, आणि गाढवाचे लग्न लावून मोकळा होतो. आनंदी म्हणते तेच खरे. 'तुम्ही कधी कुणाला कळलाच नाहीत.' खरे तर आकलनाच्या पलीकडचेच ते व्यक्तिमत्त्व आहे. शेवटी त्यांच्या विक्षिप्त वर्तणुकीचा कार्यकारण भाव सांगण्याचा लेखकाने प्रयत्न केला आहे. पण खरोखरच हे व्यक्तिमत्त्व बिलक्षण गुंतागुंतीचे आहे. पारा हाती धरण्याचा प्रयत्न करावा व त्याने सुळकन् निसटून जावे तशा जातीचे हे व्यक्तिमत्त्व. सदैव मनाने पलटी खाणे हीच त्यांच्या स्वभावातील स्वाभाविकता आहे. स्थायीभाव आहे.

अशा रीतीने नाट्यरूपांतराची अटळ मागणी नसतानाही, या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर आधी प्रायोगिक पातळीवर राज्य-नाट्य-स्पर्धेसाठी व त्यातून मिळालेल्या यशामुळे व्यावसायिक पातळीवर पुनर्लेखन करून झाले.

झालेले रूपांतर यशस्वी झाले आहे का ? याचा विचार करताना त्याच्या संघर्ष-स्वरूपातील बदलाचा विचार अपरिहार्य ठरला आहे या नाट्यरूपांतराचा तपशिलात विचार करता मुळातील नाट्य-संकल्पनच नाटककाराला जाणवलेले नाही. त्यामुळे संकल्पनात बदल झाल्याचे जाणवते. अधिक विचार प्रात्यक्षिक स्वरूपात करून वरील विधानाची युक्तता पाहू या.

गोपाळराव ही व्यक्तिरेखा ही कादंबरीतील मूळ नाट्याची भूमी. त्यांची सतत बाळगलेली धास्ती, हे आनंदीच्या शोकांतिकेचे कादंबरीतील प्रमुख कारण आहे.

नाटकात मात्र ते तिच्यासाठी सावली बनलेले आहेत व आनंदीचा अंत होतो तो नियतीमुळे असा सूर आहे.

संघर्षस्वरूप : गोपाळरावांचे मन हे संघर्षाचे बीज आहे. त्यांच्या स्वभावात जिद्द आहे. विक्षिप्तपणा आहे. व्रात्यपण वा खोडकरपणा आहे, तसाच समंजसपणाही आहे. अशी ती अनेक परस्परविरोधी पदर असलेली व्यामिश्र व्यक्तिरेखा आहे. (या आधीच त्याबद्दलचे सविस्तर विवेचन केलेले आहे. विस्तारभयास्तव व पुनरुक्तीचा दोष टाळण्यासाठी तो संदर्भ परत देत नाही.) त्यांचे विक्षिप्त वर्तन हीच त्यांच्या स्वभावाची सुसंगती आहे. त्यामुळेच ही शोकांतिका घडते आहे. सदोदित मनाने पलटी खाणे हाच त्यांचा स्थायीभाव आहे. कादंबरीतील हे एक स्थिर पात्र आहे. ते विकसनशील नाही. स्त्री-शिक्षणाची जिद्द ही त्यांच्या विचारांची झेप आहे. वैचारिक दृष्ट्या ते काळाच्या किती तरी पुढे गेलेले. आहेत पण त्यांच्या विचारांच्या उलट त्यांचा स्वभाव आहे. त्यांनी वैचारिकदृष्ट्या कितीही झेप घेतली तरी आनंदीप्रमाणे कृतीने त्यांनी ती उंची गाठलेली नाही. ही जाणीव त्यांना स्वतःलाही आहे. म्हणून त्यांच्या मनात शंका निर्माण होते. "आनंदी आपल्या ताब्यातून सुटून तर जाणार नाही ना !" हीच भीती त्यांच्या पत्रांतून व्यक्त झालेल्या विचारांत स्पष्ट होते. त्यामुळेच ही शोकांतिका घडते.

ही शोकांतिका परिस्थितिजन्य नसून स्वभावजन्य आहे. आनंदीच्या मनात त्यांनी स्वतःबद्दल जो धाक वा भीती निर्माण केली आहे, ती या करुणाजन्य मृत्यूला कारणीभूत होते. त्यांच्या सततच्या वर्तनाने, तिच्या प्रत्येक कृतीत पतीच्या विचाराचे भूत डोकावत राहते. तिच्या स्वतःच्या विचाराने ती कुठलीही गोष्टच करू शकत नाही. तिला स्वतःची वेगळी मते असली तरी, त्याप्रमाणे ती वागू शकत नाही. त्यांचे डोळे या परक्या देशातही आपला वेध घेत आहेत, असे तिला वाटत राहते. त्यामुळेच ती कपड्यांची, खाण्यापिण्याची बंधने पाळत राहते. खरे

तर हे सगळे व्यर्थ आहे हे तिला जाणवत असूनही त्या परंपरेचा स्वीकार तिला करावा लागतो आहे. विवाहापासून म्हणजे वयाच्या नवव्या वर्षापासून गोपाळरावांचे स्वामित्व तिच्यावर असल्याने तिला स्वतंत्र, स्वमतानुसार वर्तन करताच येत नाही. ती कर्तृत्वाने त्यांच्याही पुढे किती तरी गेलेली असली तरी त्यांचे स्वामित्व मान्य करीत राहिली आहे. ही शिडी आपणाला उपलब्ध करून दिली गेली ही कृतज्ञता तिच्याजवळ आहे. पण त्यांच्याबद्दल वाटत असलेल्या धास्तीने तिचा बळी घेतला आहे. तशी धास्ती जर त्यांनी निर्माण केली नसती, संशयी पत्रांचा मारा केला नसता, शंका घेतल्या नसत्या तर तेथील हवेशी, परिस्थितीशी समायोजन करण्यासाठी तिने खाण्यापिण्याची बंधने पाळली नसती. त्यायोगे गोपाळरावांचा ध्यास पुरा झाला असता, पण आपल्या विक्षिप्त वर्तनानेच त्यांनी स्वतःच्या ध्यासावर असा बोळा फिरविला आहे. आपल्याच पायावर धोंडा पाडून घेतला आहे. तिच्या शरीरापेक्षा मनानेच ती खचून गेली. त्यापुढे तेथील असह्य थंडी, अपुरे अन्न वगैरे घटना गौण ठरतात.

● गोपाळराव विरुद्ध समाज अशा सामाजिक पातळीवरील संघर्ष त्यांच्या आंतरिक प्रवृत्तीतून निर्माण झालेला, बाह्य संघर्ष आहे. विधवा-विवाहाचा घेतलेला ध्यास व पुण्यातल्या पंडितांनी त्यांचा केलेला अपेक्षाभंग ही नुसती सुरुवात आहे. पण आनंदीला शिकवायचे म्हटल्यावर घरातून होणारा जो विरोध होता त्याचा त्यांनी स्वतःच्या पद्धतीने 'धर्मांतर करीन' ही भीती घालून बीमोड केला. वाडयातील, गावातील इतरांशी त्यापायी संबंध तुटले. नातेवाइक येईनासे झाले. ओक वकिलांनी अंगावर टाकलेला केर, कोल्हापूर, भूज, मुंबई, कलकत्ता या ठिकाणी आलेले असेच अनेक अनुभव, शेवटी अमेरिकेतून परत आल्यावर मेहेंदळे वैद्यांनी केलेली उपेक्षा या सर्वांचा विरोध गोपाळरावांनी जाणीवपूर्वक पत्करला, तो लोकविलक्षण ध्यासासाठी – स्त्रियांनी शिकावे या इच्छेसाठी.

● तसेच काळाचे भान वा जाणीव देण्याच्या संदर्भात कादंबरीत धर्मसंघर्ष व सत्तासंघर्षही निर्माण झालेला आहे.

नाट्यगत संघर्ष : नाटकात गोपाळरावांच्या मनाचे दोन्ही पदर, त्यांचे दुभंगलेपण पुरेसे स्पष्ट होत नाही.

● कलकत्त्याच्या भाषणप्रसंगी तिला नीट बोलता येणार नाही, तिची फसगत होईल, ही अपेक्षा असणाऱ्या गोपाळरावांचा कादंबरीत अपेक्षाभंग होतो, तो तिच्या अस्खलित भाषणाने. तिथून मनात शंका बीज धरते. "ही आग आपण लावलीच नसती तर!" पण नाटकात ती अस्वस्थता न आढळता "परवा तू इंग्रजीत व्याख्यान दिलंस ना, त्याचं कौतुक करायचे सोडून हे लेकाचे कपाळ बडवीत राहिले आहेत" असे म्हणताना ते आढळतात. यात त्यांच्या मनातील

अस्वस्थता कुठे प्रतीत होते ? तिच्या मनावर स्वामित्व गाजविण्याची त्यांची वृत्ती कुठेच दिसत नाही. त्यांच्या पत्रांतून तिच्या चारित्र्याविषयी शंका व्यक्त होते; पण तिने खाण्यापिण्याची बंधने पाळली पाहिजेत ही तिच्या मनात असणारी, त्यांच्या हट्टी व विक्षिप्त स्वभावाची कादंबरीतील धास्ती कुठे आढळत नाही. त्यामुळेच ती झुरत, खंगत जाते हे दिसत नाही. अर्थातच खाण्यापिण्यातील व वेषभूषेतील बदल आवश्यक असूनही न करणे, ही कादंबरीत आढळणारी कारणपरंपरा नाटकात आढळत नाही. उलट अशा प्रकारे बंधन पाळण्याचे वेगळेच कारण नाटककाराने तिच्या तोंडून वदविले आहे. "मी इकडे येण्यापूर्वी नि भाषणात माझ्या लोकांना मी हिंदू स्त्री म्हणून राहीन असे सांगितले आहे. अशी निष्ठेने मी वागले नाही तर माझी माणसे मला जवळ करणार नाहीत व सेवा करवून घेणार नाहीत." म्हणजे तिच्या वेषभूषेच्या बंधनाचे कारण तिने दिलेले वचन एवढेच आहे का ? ते खरे तर गौण आहे. खरे कारण आहे, त्यांचे तिच्या काळजात रुतलेले, भारतात राहूनही परदेशात पाठलाग करणारे – रौद्ररूप धारण करणारे डोळे. तिच्या मनावर त्यांचे असलेले प्रभुत्व. त्यामुळेच मूलभूत संघर्ष गाळला गेला. शोकांतिकेची कारणपरंपरा गाळली गेली.

● नाटकातील गोपाळराव स्वतःच्या वागण्याचे समर्थन करतात. "माझ्या एकटेपणाचा, मला कुठेच न मिळणाऱ्या आपुलकीचा सूड मी तुझ्यावर उगवीत राहिलो. तुझ्या माझ्या वयांत खूप अंतर होतं. मी ओरडत, संतापत होतो. तू एवढीशी पोर घाबरत होतीस. तुला भिण्याची सवय लागली, मला घाबरविण्याची. तू अमेरिकेला गेलीस व ती दुष्ट सवय मला छळू लागली." म्हणजे केवळ स्वतःला लागलेल्या सवयीपायी ते तिच्या चारित्र्याचा संशय घेत होते. तिला कुत्सित पत्रे लिहित होते. आपण घाबरविले तर ती घाबरते, या जाणीवेने. गंमत वाटते म्हणून. कादंबरीत ते केवळ गंमतीसाठी घडत नव्हते, तर ते स्वामित्वाच्या भूमिकेतून होते. नेमके तेच नाटककाराने स्पष्ट केलेले नाही.

● आनंदीच्या भूमिकेतून गोपाळराव कसे आहेत, तर केवळ देवता. तिथे भीती नाही. धास्ती नाही. (पृष्ठ ९६). सासूशी बोलताना "ज्याच्यासाठी जन्मभर उन्हात रहावं लागलं, ते डोळ्यादेखत जाताना पाहवत नाही त्यांना." किंवा (पृष्ठ ९७) "मला शिकविण्याच्या वेडात त्यांना कधी मित्र जोडता आले नाहीत. जिवाला कधी हौस-मौज करता आली नाही. आयुष्यभर एकटे राहिले, उन्हाच्या सोबतीनं." असे बोलणारी आनंदी आढळते.

● तर गोपाळरावांची स्वतःबद्दलची भूमिका कशी आहे ती पहा. "आनंदी, तुझी सगळी विद्या, सगळे कष्ट या मुळीनं गिळून टाकले. वेळ आली तर माझं सारं आयुष्य तुझ्या ओंजळीत टाकीन म्हटलं होतं. (कधी ?) एवढी यातायात केली

पण काहीच राहिलं नाही. डॉक्टर, राहिलं फक्त तुमचं नाव. आणि ते राहिलं म्हणून त्याची सावली – या पोष्टाचं नाव – आनंदी गोपाळ." म्हणजेच येथे नाटककाराला स्पष्ट सुचवायचे आहे. आनंदी गेली ती केवळ दैवयोगाने. खरे तर तिला गोपाळरावांसारखा देवतेसमान, अहोरात्र विरोधाच्या उन्हात तळपत राहून तिला फक्त सावलीचे सुख देणारा प्रेमळ पती मिळाला होता. म्हणजेच नाटककाराने कादंबरीतील गोपाळराव व आनंदी यांच्यांतील परस्परसंबंध व्यक्त न करता तो असा उलटा पालटा करून टाकला. कादंबरीत ते तिची कधीच सावली बनलेले नाहीत. उलट तिच्या मृत्यूला, पर्यायाने, आयुष्यभर समाजाचा विरोध सोसून दोघांनी जे कष्ट भोगले त्याच्या दुर्दैवी परिणतीला कारणीभूत झालेले आहेत.

तसेच कादंबरीत गोपाळरावांनी तिला, तिच्या वडिलांना, आजीला "माझे ऐकले नाही तर मी धर्मांतर करीन." अशी भीती घातली आहे. पण गुहिन वा मिस् मायसीकडे जाण्यावद्दलची त्यांची खरी भूमिका वा कावा ते फक्त जाधवरावांजवळ (कोल्हापूरला) स्पष्ट करतात. "मी धर्मांतर कधीच करणार नाही," असा आणि नाटकात मात्र (अंक २, दृश्य २, पृष्ठ ५२ वर) ते आनंदीजवळच ती भूमिका स्पष्ट करतात, "अगं, आपण ख्रिस्ती कधीच व्हायचे नाही. त्यांना लालूच दाखविण्यासाठी सांगितलं मी तसं. हे सारं साहेबाच्या पोटात शिरण्यासाठी होतं." म्हणजेच तिच्या मनात पती धर्मांतर करील ही भीती राहण्याचे कारणच संपते. हे सगळे ती अमेरिकेत जाण्यापूर्वी घडते. त्यामुळे अमेरिकेत राहूनही नवऱ्याच्या डोळ्यांची धास्ती बाळगणारी, वारंवार धर्मांतर करण्याची भीती घालणारा नवरा व नवऱ्याची भीती बाळगणारी कादंबरीतील आनंदी नाटकात दिसत नाही. त्याबाबत गोपाळराव तिला निःशंक बनवितात. ज्या धाकामुळे ती खंगत व झुरत गेली त्याचे मूळच असे नष्ट होते. त्यामुळे आनंदीचा मृत्यू – गोपाळरावांमुळे न होता परिस्थितीमुळे होतो असे संकल्पन बदलते.

● कादंबरीतील गोपाळराव पूर्णांशाने नाटकात न उतरल्याने व तेच संघर्षबीज असल्याने तो संघर्ष पूर्णपणे संक्रमित झाला नाही. त्याचे नाटकातील दर्शन त्रोटक वा विलग वाटते. त्यांच्या मनात सतत निर्माण होणारे उलट सुलट विचार पलटी घेण्याची त्यांची वृत्ती हे सगळेच नाटकात दृश्य स्वरूपात थोड्या अंशातही व्यक्त होऊ शकलेले नाही. शकणारच नव्हते.

● उलट नको असताना नव्या गोष्टींची भर मात्र नाटकात पडते. नाटकाला अधिकच बटबटीतपणा प्राप्त होतो. पात्रांचा परस्पर संबंध कादंबरीप्रमाणे नाटकात व्यक्त होत नाही. त्यामुळे कार्पेंटर मावशी मध्येच नव्याने उपटल्यालारखी वाटते. आनंदीच्या शिक्षणाची व राहण्याची सोय तिला का करावीशी वाटते याची कारणे शोधूनही सापडत नाहीत. नाटकात ते गृहीत धरावे लागते.

● मुलांच्या झबल्याचा वारंवार होणारा अकारण उल्लेख बटबटीतपणा आणतो.

● आनंदीचे सागरगोटे खेळणे, नाव घेणे, बागकाम करणे वगैरे उद्योग ती नक्की शिक्षणासाठीच गेली होती का ? अशी शंका निर्माण करतात. हे सगळे उद्योग ती भारतात राहून करू शकत होती. अशा अनेक कारणांनी नाटकाची कादंबरीशी वारंवार तुलना करावीशी वाटते. असे वाटणे हेच त्यातील अपयश आहे. मुळातील 'आनंदी-गोपाळ'ची ती अत्यंत अस्पष्ट, क्षीण प्रतिमाही नाही. तर कुणी वेगळेच 'आनंदी-गोपाळ' आपल्यासमोर रंगभूमीवर वावरतात.

पण 'सकाळच्या' अंकात अ. म. जोशी मात्र सरस नाटचरूप म्हणून 'आनंदी-गोपाळ'चा उल्लेख करतात.[७] "मूळ कादंबरीतील ठळक प्रसंग. त्यांतील नाटच अचूक हेरून निवडल्याने नाटकास आटोपशीरपणा व सुबक रूप प्राप्त झाले आहे. आनंदीबाई व गोपाळराव या दोन पात्रांची व्यक्तिचित्रे लेखकाने अतिशय सहानुभूतिपूर्वक रंगवली. विशेषतः गोपाळरावांचा विक्षिप्तपणा व सुधारक वृत्ती, तसेच संशयी वृत्ती, पत्नीवरील खरेखुरे प्रेम हे पैलू दाखविल्याने ते प्रेक्षकांची सहानुभूती कधीच गमावीत नाहीत."

गोपाळरावांबद्दल कादंबरीकाराला सहानुभूती निर्माण करायची वा दर्शवायचीच कशी नाही व मुळातील नाटच नाटचरूपांतरात असे हरविले आहे. आनंदी व गोपाळरावांच्या व्यक्तिरेखा यावद्दलची सविस्तर चर्चा यापूर्वीच केली गेली आहे. अ. म. जोशी यांच्या म्हणण्याप्रमाणे, नाटककाराला नाटच अचूक हेरताही आलेले नाही व मूळ संघर्षबीज नाटचाकारात व्यक्त झालेलेही नाही. होणे अतिशय अवघड होते किंबहुना अशक्यच होते. याचेच प्रत्यंतर प्रत्यक्ष नाटचरूपांतरामुळे येते.

क : ८ : प्रयोगदुष्कर स्वरूपाच्या व्यक्ती, स्थळे, घटना –

प्रयोगदुष्कर स्वरूपाच्या व्यक्ती, स्थळे, घटना नाटचरूपांतरकाराला गाळाव्या लागतात. कधी नटांच्या मर्यादामुळे, कधी रंगभूमीच्या स्थलमर्यादेमुळे, तर कधी दृश्य स्वरूपाच्या आशयाला दृश्यरूप देणे कठीण बनते. अशक्य ठरते. अशा विविध घटना, स्थळे, व्यक्ती यांची जंत्री कदाचित् खूप मोठी होईल. विस्तारभयास्तव काही उदाहरणांचा येथे निर्देश करता येईल. तसेच एक संपूर्ण कादंबरी याचे उदाहरण म्हणून देता येणार नाही.

गावगुंड या कादंबरीत शेतामध्ये काळूचा अमानुष रीतीने होणारा खून प्रयोगरूपाने दाखविणे अवघड, तसेच या दृश्याचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाचा विचार करताही ते अशक्य ठरते. त्याच कादंबरीत पिसाळ फौजदारांनी कुशाबाला

जो जीवघेणा मार दिलेला आहे तो ट्रिक-सीनने वा डमीचा वापर करून चित्रपटात जसा शक्य होईल, तसा नाटकात अशक्य. कादंबरीत तर 'बोलाचाच भात व बोलाचीच कढी' या न्यायाने या प्रसंगाचे रसाळ वर्णन असते. त्या वेदना वा ते साहस प्रत्यक्ष कुणाला सोसायचे नसते. शिवाय नाटकात ते प्रत्येक प्रयोगात दाखवायचे असते. चित्रपटाप्रमाणे एकदा चित्रीकरण झाले की संपले, असाही प्रकार नसतो. त्यामुळे अन्य माध्यमात ते शक्य असले तरी नाटकात ते प्रत्यक्ष प्रयोगान्वित करता येत नाही. अर्थात् घटनांची निवड करताना त्या गाळायच्या म्हटले तर त्या त्या कादंबरीच्या अनुभूतिविश्वात – अशा घटना महत्त्वाच्याही असतात. त्यांचे मूळ बीभत्स व क्रूरतेचे दर्शन गाळले की मूळ परिणामाला बाधा येते.

'**अगोचर**' कादंबरीतही शेवटाबाबत असेच म्हणता येईल. जळती तुळई आनंदरावाच्या अंगावर पडते व वहिनी स्वतःला त्याच्या अंगावर घालून घेतात.

'**महानंदा**' मधील जत्रेचा, विस्तृत स्थळ व अनेक व्यक्ती असलेला प्रसंग वा **हद्दपार** मधील शाळेतील प्रत्येक विद्यार्थ्याच्या दारावरून जाताना विद्यार्थ्यांना गोळा करीत जाणारी भैरीबोवाची पालखी. '**देवकी**' मधील बाबीकाका व बैलांची झुंज व देवकीचा मांगर जळतानाची घटना, '**शितू**' मधील शितूचे पोहत धारेला लागणे, '**सत्तावनचा सेनानी**' मधील इंग्रजांना ते कानपुरातून जात असतांना होडग्यांमध्येच तोफांच्या सहाय्याने जलसमाधी देणे, '**स्वामी**' मधील काळविटाची शिकार, अशा कित्येक घटनांची यादी देता येईल. त्या घटना नाटकात दृश्यरूप घेऊ शकत नाहीत. म्हणून make believe च्या तत्त्वानुसार प्रतिकांतून व्यक्त केल्या जातात, वा miming ने साधण्याचाही प्रयत्न केला जातो. संवादातून त्या घडल्याचे निवेदन होते. पण त्यांच्या मूळ परिणामातील उत्कटता माध्यमाच्या या मर्यादेमुळेच साधत नाही, व त्या घटना तर संघर्ष परिपोषासाठी आवश्यक असतात. पण केवळ प्रयोग-दुष्करतेमुळे त्यांना गाळावे लागते.

'**वर्षाव**' मधील काळू कुत्रा हा नायकाच्या मानस-संघर्षाला मौलिक दर्जा देणारा. पण नाट्यमाध्यमात साकार होणे कठीण म्हणून गाळावा लागला. खरे तर 'जास्वंदी' या नाटकात असा एक यशस्वी प्रयोग केला गेला – (व्यक्तीला ते रूप देऊन केला.) पण 'वर्षाव' मध्ये काळू कुत्र्याऐवजी – वेड्याला आणले गेले. (त्या परिणामाची चर्चा 'वर्षाव' च्या संदर्भात पुढे होईलच.)

वर्षाव प्रमाणेच '**अमृतवेल**' मध्ये देवदत्ताच्या मनातील वादळ प्रगट होण्यासाठी चंचल या हरिणीचा उपयोग कादंबरीकाराने केला आहे. त्या हरिणीच्या – पर्यायाने देवदत्ताच्या मानस-संघर्षास माध्यममर्यादा पडते.

सतत चालणाऱ्या युद्धामुळे 'सत्तावनचा सेनानी', 'स्वामी', 'मृत्युंजय' मधील युद्धभूमीचे अटळ असणारे दर्शन नाट्यमाध्यमाच्या मर्यादेमुळे अशक्य ठरते.

मग ते ' सत्तावनच्या सेनानी ' मध्ये रंगभूमीचे ८ भाग पाडून वा ' मृत्युंजय ' मध्ये १७ दिवसांचे युद्ध गाळून एकदम शेवटच्या दिवसाच्या निवेदनाने व रथचक्राच्या प्रतिकाने अल्पांशाने व्यक्त होते.

हल्ली या अडचणी सोडविण्यासाठी – प्रतीकांचा, माईमिंगचा, लेव्हल्सचा उपयोग केला जातो. पण तो बहुधा प्रायोगिक नाटकांतून. तरीही मूळ उत्कट परिणामाला काही प्रमाणात बाध येतोच. कादंबरीचा वाचक कल्पनाचक्षूंनी अशक्य ते पाहू शकतो. त्यालाच प्रत्यक्षात घडणाऱ्या नाटकात साहजिकच मर्यादा पडतात.

अ : ख : आशय व अभिव्यक्तीच्या एकत्रित संदर्भात –

(१) कालमर्यादा व (२) प्रादेशिकता या दोन मुद्यांचा विचार करता येतो.

ख : १ : कालमर्यादा –

● एकदा सुरू झालेले नाटक एका सलग कालावधीमध्ये नाटककाराला दाखवावे लागते. कालमर्यादेमुळे आटोपशीर लांबी-रुंदीच्या घटनांची निवड त्याला करावी लागते. नाटकाचा प्रेक्षक व वाचक यांच्यामध्ये या बाबतीत अंतर असते. कादंबरीचा वाचक कंटाळा आल्यावर त्या ठिकाणी खूण ठेवून उरलेले नंतर वाचू शकतो. त्याला सलग कालावधीचे बंधन नसते.

● नाटककाराने केलेल्या घटनांची निवड योग्य रीतीने झाली नाही, तर तिचा अनुभूतिविकासावर परिणाम होतो. या कालसंक्षेपामुळे अनुभूतीचे स्वरूपच काही वेळा बदलून जाते. या संदर्भात नाट्यरूपांतरात मूळ कादंबरीच्या आशयावर व अभिव्यक्तीवर, कालमर्यादेच्या बंधनाचा परिणाम होतो. घटनांच्या निवडीमुळे त्या दोन घटनांतील कालिक अंतर वाढल्याने तुटकपणा निर्माण होतो. त्यामुळे कादंबरीत कालिकदृष्ट्या संथगतीने साधणारा व्यक्तिमत्त्वाचा सूक्ष्म विकास संक्रमित होणे अवघड बनते. काही वेळेस व्यक्तीचे बालपण संपूर्ण गाळावे लागते. त्यामुळे लहानपणापासून त्यातून निर्माण झालेल्या प्रत्येक प्रवृत्तीच्या कारण-परंपरांचा पुरेसा व स्पष्ट उलगडा ज्या प्रमाणात कादंबरीत होतो तसा तो नाटकात होत नाही.

हा व्यक्तिमत्त्वाचा सूक्ष्म विकास कधी सभोवारच्या दीर्घकालीन निरीक्षणाने होतो. (अधांतरी) तर कधी बालपणापासून घडणाऱ्या विविध – छोट्या मोठ्या प्रसंगांतून होते. (शितू, गारंबीचा बापू) कधी मानसिक द्वन्द्वातून (जौळ) वा दोन व्यक्तींच्या एकत्र येण्यातील अटळपणातून संथपणे विकसित झालेला आढळतो. (अभिनय), तर कधी संपूर्ण आयुष्याचा कालपटच आत्मशोधाच्या (पाषाण-

पालवी) सूक्ष्म तरंगांनी साकार होतो. (मृत्युंजय व ययाती).

यासाठी सविस्तर चर्चा ' अभिनय ' या वर्टींच्या कादंबरीची व त्यांच्याच ' राणीचा बाग ' या नाटकाची करणे उचित ठरेल.

अभिनय → राणीचा बाग : मनोहर हा अत्यंत देखणा, अभिनयाची आवड असलेला, वैद्यकीय अभ्यास करणारा उपनायक, उमा या अंध पण सुस्वरूप नायिकेकडून दुखावला जातो .ती अंध असल्याने त्याचे सौंदर्य तिला जाणवत नाही. त्यामुळे त्याच्या सौंदर्याचा तिच्यावर प्रभाव पडू शकत नाही. साहजिकच त्याचा अपेक्षाभंग होतो. पण अत्यंत सुस्वरूप उमेचा केवळ तिच्या आंधळेपणामुळे उमाकांतासारख्या अत्यंत कुरूप तरुणाशी विवाह होतो. ती त्याच्यावर प्रेम करते. सुखात राहते. यामुळे त्याचा मनोभंग होऊन तो त्यांच्या सुखी वैवाहिक जीवनात वादळ निर्माण करतो. त्याची कथा म्हणजे अ. वा. वर्टींची ' अभिनय ' कादंबरी.

अंतरंगाचे सौंदर्य व बाह्य सौंदर्य असे द्वंद्व साकारते. उमाकांत कुरूप असला तरी मनाचा ऋजू, प्रेमळ आहे. या प्रेमाची जाणीव उमेला आहे. ती त्याबाबत अंध असूनही डोळस आहे. त्याचा सहवास तिला हवासा वाटतो. लहानपणापासून इतर मुलांकडून कुरूप म्हणून उमाकांताची चेष्टा होत असली, तरी तोच उमाकांत तिला चाफ्याची फुले आवडतात म्हणून झाडावर चढून काढून देतो. तिच्यासाठी त्रास घेतो म्हणून तिची मात्र उमाकांताला सहानुभूती मिळते. तो पोरका मुलगा लहानपणीच वडिलांच्या मित्राकडे (उमाचे वडील) डॉ. नाडकर्णी यांचेकडे येतो. पोरका व कुरूप असणारा उमाकांत आणि अंध उमेची मैत्री होते. त्या दोघांचे जग तिला आपले वाटते. तर मनोहर हा तिला बाहेरच्या जगाचे प्रतीक वाटतो. तो तिच्या अंधत्वाचा व त्याच्या कुरूपतेचा नेहमी उपहास करीत असतो.

● उमाकांत तिला सूर्यास्ताचे वर्णन करून सांगतो, त्याच्यामुळे तिला निसर्गाचे दर्शन घडते.

● पावसाळी मोठ्या वादळात ती घाबरून त्याच्या बाहुपाशात शिरते. तो क्षण तिला मुग्ध प्रेमाची, आनंदाची जाणीव देणारा ठरतो. मग त्यांचा विवाह होतो. हा सर्व भाग – त्यांच्या बालपणापासून तारुण्यापर्यंतचा – त्यांच्या एकत्र येण्याचा – कादंबरीत अनेक प्रसंगांनी संथपणे व्यक्त झाला आहे. त्यामुळेच उमेसारख्या सुस्वरूप पण अंध मुलीचा विवाह उमाकांतासारख्या अत्यंत कुरूप व्यक्तीशी कसा होतो ? असा प्रश्न निर्माण होत नाही. त्यातून नियतीच्या खेळाचे भान येते. दोन टोके एकत्र येण्यातील अशक्यतेची तीव्रता जाणवत नाही. या योगायोगाचा वापर कादंबरीत थोडा फार सुसंगत वाटतो. हे त्यांचे एकत्र येणेच मनोहरच्या पुढच्या कृतींना म्हणजे मूळ संघर्षाला कारणीभूत ठरते.

"गांधारीचा त्याग निरुपयोगी, पण तुम्ही माझे डोळे आहात." असे म्हणणारी उमा उमाकांतावर प्रेम करीत राहते. वैवाहिक जीवनात सुख मिळविते. लहानपणापासून उमेकडून आपल्या सौंदर्याची उपेक्षा होते, अशी जाणीव मनोहरला सतत होत राहते. कुरूप उमाकांतावर मात्र ती प्रेम करते. म्हणून त्याला उमाकांताचा राग येतो. असूया वाटते. आजारी उमा घरात एकटी असताना तो तिची नाडी बघतो व तपासण्याची फी म्हणून अमृताची – चुंबनाची अपेक्षा करतो. तिच्या हाताच्या व मुखाच्या सौंदर्याने पागल होतो. पण उमेचा प्रतिसाद न मिळता ती 'विमल' म्हणून जोरात नणंदेला हाक मारते. त्यामुळे मनोहर अपमानित होतो. लहानपणापासूनच तिच्याकडून स्वतःच्या सौंदर्याची होणारी उपेक्षा, आत्ताचा अवमान व उमाकांत या आंधळ्याला ती लाभली म्हणून त्याच्याविषयी मनात खदखदत असणारा संताप, असूया या सगळ्याची परिणती – अपमानाचा प्रतिशोध म्हणून तो उमाकांताच्या विधवा बहिणीशी प्रेमाचं नाटक करतो. तिचा उपभोग घेतो.

म्हणजे या अनुभवातील मूळ नाट्य आहे ते मनोहर, उमा व उमाकांत यांच्यातील परस्परविरोधी संबंधातून निर्माण झालेल्या संघर्षात. या संघर्षाचे मूळ आहे त्यांच्या बालपणापासूनच्या क्रिया व प्रतिक्रियांच्या विकासात. पण नव्या माध्यममर्यादेत अनुभवाच्या या विस्तृत, काहीशा विस्कळीत स्वरूपाला आटोपशीर रूप द्यायचे तर बालपण गळते. म्हणजे संघर्षाच्या मूळ कालावधीला गाळल्याने कार्यकारणभाव बदलतो. मुळातील स्वाभाविकता हरविते. याचेच प्रत्यंतर 'राणीचा बाग' या नाटकात येते. दोघांचा जो मानबंध जुळला, तो संथ विकास येथे साधत नाही.

कादंबरीचे नाट्यरूपांतर होण्यात ही कालमर्यादा जाणवते. नाटककाराने हे नाट्यरूपांतर आकाराची अटळ मागणी म्हणून केल्याचेही जाणवत नाही. "रांगणेकरांच्या प्रेरणेने व प्रोत्साहनाने ते लिहिले. नाटक यशस्वी होईल अशी खात्री नव्हती. कारण नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास नव्हता." असे प्रस्तावनेत नाटककार म्हणतो. म्हणजे या नाटकाची निर्मिती मागणीप्रमाणे पुरवठा अशी झाली आहे.

उपरोक्त मर्यादेची जाणीव नाट्यरूपांतरात कशी होते ते पाहू.

नाट्य-माध्यमाच्या बंदिस्तपणामुळे – कालमर्यादेने – नाटकाला सुरुवात होते ती उमा व उमाकांत यांच्या वैवाहिक जीवनापासून. अर्थातच कादंबरीप्रमाणे त्या दोघांचा एकत्र येण्यातील अटळपणाचा पुरेसा उलगडा होत नाही. आटोपशीर सुटसुटीत रूप देण्याच्या प्रयत्नात बालपणाला कात्री लागते व त्यामुळेच स्वाभाविक विकासाला वाव रहात नाही.

तसेच उमा–उमाकांत यांच्या एकत्र येण्यामुळे मत्सराने पेटलेला, उमेकडून दुखावला गेलेला मनोहर सूड उगवण्यासाठीच केवळ विमलला वापरतो. मूळचा तो दुष्ट नाही. ही कारणपरंपरा बदलते व नाटकाच्या सुरुवातीलाच त्याचे दर्शन होते ते भोगवादी, वैषयिक आसक्ती असणारा असे. विमल व मनोहर यांच्या वैषयिक संबंधाचे दर्शन सुरुवातीसच घडते. मनोहरच्या स्वभावाची ही मूळची घडण न कळल्यानेच तो चंगीभंगी व भ्रमरवृत्तीचा आहे असा त्याच्यावद्दलचा ठसा उमटतो. नाहीतर सौंदर्यासक्त असणारा व स्वतः सुंदर असून स्वतःच्या सौंदर्याचा अतिशय अभिमानी असणारा मनोहर, सुंदर नसलेल्या – भुरळ न पाडू शकणाऱ्या विमलचा उपभोग कशाला घेईल ? चेहऱ्यावर पुटकुळी आली तर बेचैन होणारा मनोहर तिला कशाला जवळ करेल ? एकतर तो भोगवादी असावा वा त्याच्या तसे करण्याला काहीतरी कारणपरंपरा असायला हवी. कालमर्यादेमुळेच मुळातले प्रतिक्रियात्मकतेचे कारण गळते व त्याच्या वृत्तीदर्शनात असा टोकाचा फरक पडतो. कादंबरीत (प्रकरण ६) "उमेनं आपल्याला झिडकारावे यात त्याला आपल्या सौंदर्याचा अपमान वाटला. एका स्त्रीनं केलेल्या अपमानाची जखम दुसऱ्या स्त्रीच्या प्रेमाचं मलम लावूनच बरी होऊ शकते. या प्रसंगानंतर स्वतःच्या सौंदर्यावरचा विश्वास डळमळला पण आता तो परत येण्यासाठी कोणातरी स्त्रीवर सौंदर्याचा जय होणे आवश्यक वाटले. मनाच्या अशा स्थितीत त्याने विमलचा स्वीकार केला." अशा त्याच्या कृतीवद्दलचा स्पष्ट उल्लेख आहे. पुढे "विमलने सर्वस्व अर्पण केल्यावर उमेनं केलेल्या अपमानाची भरपाई झाल्याचं विचित्र समाधान त्याला रात्री वाटलं होतं." असेही विधान आहे.

उमा–उमाकांत यांच्याविषयी तेढ, तिरस्कार यांमुळे विमलशी संधान बांधल्यावर, विमलने सर्वस्व अर्पण केल्यावर विमल गर्भवती होते. त्यामुळेच पुढील सर्व संघर्ष आकाराला येतो. त्याच वेळेस उमाला ऑपरेशनमुळे दृष्टी प्राप्त होते. उमाकांतास वेळ नसल्याने, त्याने मनोहरला उमेस बाहेर घेऊन जा असे सांगणे – त्यामुळे दोघांचा सहवास वाढणे इत्यादी घटना घडत असतानाच, गर्भवती पण विधवा विमलला उमाकांताने उमेच्या अपरोक्ष मदत करणे, त्यामुळे उमाकांताविषयी उमेच्या मनात संशय वाढणे, परिणामी उमाकांताला शिक्षा देण्यासाठी उमाकांतावर प्रेम असूनही मनोहरवर प्रेम असल्याचा तिने अभिनय करणे, ती मनोहरवर प्रेम करते व स्वतःची उपेक्षा करते या जाणिवेने उमाकांताने जीवनासक्ती हरवून दंग्याची वार्ता मिळवायची म्हणून स्वतः दंग्यात जाऊन अखेर स्वतःचा अंत त्यात ओढवून घेणे हा संघर्षाचा दुसरा टप्पा.

तोपर्यंत पश्चात्ताप होऊन उमेने डोळा फोडून घेऊन बेशुद्ध होणे, फोनवर मनोहरला उमाकांताच्या मृत्यूची बातमी मिळणे, तिच्या जिवाला धोका निर्माण

होईल असे वाटून तिला ही बातमी न देणे, " कसे आहे उमेचं आता ?" हे त्याने बाबासाहेबांना विचारताना – केवळ दोघांच्या (उमाकांत व मनोहर) आवाजातील विलक्षण साम्यामुळे उमेने उमाकांत परत आला असे वाटून आनंदित होणे, हा तिचा समज कायम ठेवण्यासाठी, आपल्या पापाची जाणीव होऊन पश्चात्ताप पावलेला मनोहर, उमाकांत बनून तिच्याबरोबर राहू लागणे, अभिनयाची आवड असलेल्या मनोहरने स्वतःच्या तोंडावर ॲसिड ओतून घेऊन कुरूप होणे व असा जगावेगळा अभिनय करणे हा ' अभिनय ' कादंबरीच्या संघर्षाचा तिसरा टप्पा. पण या संघर्षाची पायाभरणी सुरुवातीस सांगितल्याप्रमाणे – बालपणातच होते व ती नाटकात कालमर्यादेने गळते.

असे हे काहीसे विस्कळीत असलेले, अनेक योगायोगांनी व विसंगतीने भरलेले, मूळ अनुभूतीच्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप. कादंबरीतील (मुळातील) काही जाणवणाऱ्या विसंगती कोणत्या ? त्या नाटकातही तशाच राहतात की नाटक स्वाभाविक बनते ? मुळापेक्षा कोणते बदल होतात ? त्यांची कारणे कोणती ? ते पाहू.

● पराकाष्ठेच्या टोकाची उमाकांताची कुरूपता ही पहिली विसंगती. याचे कादंबरीतील वर्णन – " काळे राठ केस, आकुंचित कपाळ, लांबोडकं डोकं, उंच पण हडकुळा, दोन भोकं असलेलं नाक, दोन दात पुढे, फाटलेला ओठ, उंदराने कुरतडल्यासारख्या मिश्या, खालचा ओठ जाड, हनुवटीचा पत्ता नसलेला, खप्पड गाल, तोंडावर देवीचे व्रण, डोळे मात्र टपोरे, काळेभोर, भावदर्शी " असे आहे.

या संदर्भात आलोचना (एप्रिल ७२) च्या ' राणीच्या बाग ' च्या समीक्षालेखात अनुकूल मजकूर आढळतो. " सबंध नाटकात बाह्यरूप व अन्तःप्रवृत्तीचे प्रत्येक व्यक्तिरेखेतून दर्शन घडते. यामध्ये दोन टोकांचा विरोध करून व त्यांची एकत्र गाठ बांधून त्यामधून शोकसंवेदक नाटकाचे रसायन करण्याचा प्रयत्न कृत्रिम ठरला आहे. उमाकांत अतिशय सत्प्रवृत्त पण अत्यंत कुरूप तर उमा आंधळी व सुस्वरूप. मनोहर सुंदर पण दुष्ट. "

म्हणजेच अशी टोकाची वर्णने असलेले नायक, नायिका यांच्या एकत्र येण्यात अशक्यता आहे. कादंबरीत ती काही प्रसंगांच्यामुळे काहीशी सुसंगत कशी ठरते व नाटकात मात्र त्या सुसंगतीची, काहीशा शक्यतेची जाणीव कशी होत नाही याचे यापूर्वीच विवेचन केले आहे. म्हणजेच मूळच्या संकल्पनातील अस्वाभाविकता नाट्यरूपांतरात तशीच राहिली आहे.

त्याच संदर्भात दुसरीही छोटी विसंगती आहे. ज्या उमाकांताला स्वतःच्या कुरूपतेची पूर्ण जाणीव आहे, त्यामुळे तो आरशाला स्वतःचा शत्रू मानतो आहे, तो उमाकांत उमेशी जसा उघड्या डोळ्याने विवाह करणार नाही, तसाच त्याने दोघांचा एकत्र फोटो काढून घेणे पूर्ण अवास्तव वाटते. उमाकांतने उमेशी विवाह

करण्याबद्दल स्वतः लेखक कादंबरीत स्पष्टीकरण देतो – "जग उपेक्षा करतं. पण तिने ती केली नाही. तिच्यामुळे जीवन काहीसं सुसह्य वाटतं."

उमाकांताने फोटो काढून घेणे हे जसे हास्यास्पद तसेच सौंदर्यासक्त असणारा, कोटावर पडणाऱ्या चहाच्या डागाने व चेहऱ्यावर आलेल्या पुटकुळीने अस्वस्थ होणार, उमाकांतच्या कुरूपतेची व उमेच्या अंधपणाची, संधी सापडताच टर उडवणारा, उमाकांताविषयी तिरस्कार व उमेविषयी तेढ असणारा मनोहर त्या दोघांचा फोटो आपल्याकडे ठेवून घेतो, हेही तितकेच विसंगत वाटणारे, म्हणूनच सर्वथैव अशक्य आहे. हे सर्व विसंगत व्यक्तिरेखाटन नाटकातही तसेच राहिल्याबद्दलचे उल्लेख या नाटकात उमेचे काम करणाऱ्या स्नेहप्रभा प्रधान आपल्या 'रसिक प्रेक्षकांस' या आत्मचरित्रातही करतात.

दुसरी विसंगती आहे – उमेने कटचारीने डोळा फोडून घेतल्यावर मनोहरच्या प्रतिक्रियेची. वैद्यकी शिकत असलेला मनोहर तिने डोळा फोडून घेतल्यावर केवळ तिच्या डोळ्यांवर पट्टी बांधून स्वस्थ कसा राहतो ? ती पुढे बोलत राहते ! उमाकांताचे तिच्यावर प्रेम असूनही तो केवळ निरीक्षक बनतो, हे सगळे न पटणारे. मुळात ती कटचार मनोहरची आठवण म्हणून, भेट म्हणून उमेने घेणे हेही खटकते. कटचार हे काही त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतीक नाही, वा प्रेमाची सूचक भेट म्हणूनही कटचार देणे युक्त ठरत नाही. तसेच इतक्या प्रयासाने मिळालेला डोळा ती कशाला फोडून घेईल ? नाटकातही ती विसंगती तशीच राहिली आहे. कटचार हे भवितव्यतेच्या सूचकतेसाठी साधन म्हणून वापरले आहे. उमा व उमाकांत यांच्या संवादातून "मीच कधी तरी डोळा फोडून घेतला तर ?" अशा उमेच्या सूचक उद्‌गारांतून दुसऱ्या अंकातून ही भवितव्याची सूचना प्रेक्षकांना मिळते.

तिसरी विसंगती आहे, पत्रांच्या उल्लेखाबद्दलची. ज्या अर्थी मनोहरची चिठ्ठी ती वाचू शकते, तेव्हा तिला मनोहरची पत्रेही वाचता यायला हवीत· विमलच्या पत्रांचा उल्लेख कादंबरीत उमेच्या मनात संशय निर्माण करण्यासाठी केला आहे. त्या पत्रांमध्ये काय आहे याबद्दल तिच्या मनात उत्सुकता आहे. म्हणून जी लिहायला शिकते आहे ती उमा ती पत्रे न वाचता थांबणे शक्य आहे का ? जिला मनोहरची चिठ्ठी वाचता येते ती पत्रे वाचायची थांबणे शक्य आहे काय ? नाटकामध्ये मात्र ही विसंगती काढून टाकली आहे. मनोहरची चिठ्ठी तिला न येता, गोविंदराव – मनोहरचा मित्र – मनोहरच्या खऱ्या स्वरूपाची तिला जाणीव करून देतो हा भाग चांगला आहे. कादंबरीत तिच्या मनात मनोहरच्या चिठ्ठीमुळे क्रांती होते. तर नाटकात गोविंदरावांमुळे.

रूपांतर करताना कथानकाचा शेवट बदलला आहे पण तो स्तुत्य आहे. कादंबरीत केवळ आवाजातील साम्यामुळे मनोहरने उमाकांत बनून राहणे हे न पटणारे.

उमा अंध असली तरी तिला स्पर्शज्ञान आहे. उमाकांताचा सहवास, स्पर्श तिला बालपणापासून दीर्घकाळ लाभलेला आहे. तसेच अंधाचे गंधसंवेदन श्रुतीसंवेदनही तीव्र असते. त्यांना पावलांच्या चाहुलीवरूनही कोण व्यक्ती आहे हे समजू शकते. मग हे उमेच्या बाबतीत अशक्य आहे का ? उग्र गंधाचा वापर करणारा मनोहर. ती तीव्र गंधज्ञानाद्वारेही ओळखू शकते. तसेच उमाकांतचा दीर्घ सहवास जिने स्पर्शाने जाणवलेला आहे, ती परपुरुषाचा – मनोहरचा स्पर्श ओळखणार नाही का ? त्यामुळेच मनोहरने उमाकांत बनून दीर्घकाळ तिची फसवणूक करणे हे केवळ अशक्य आहे.

नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने हे आवाजातले साम्य दाखविणे, मनोहरचा मूकाभिनय व उमाकांताच्या आवाजाचा टेपवर वापर करून जरी शक्य बनले असते, तरी नाटकात ही विसंगती टाळली आहे व उमाकांत दंग्यातून परत येतो आणि उमेचा (परत अंध बनल्याने) अपुरा पण सुखी संसार सुरू होतो असे दाखविले आहे. त्यामुळे तो वास्तव ठरतो. कादंबरीतील शेवट मात्र शोकांत असून अवास्तव वाटतो.

उमेच्या दृष्टिलाभाचा अत्यंत नाट्यपूर्ण प्रसंग नाटकाला आटोपशीरपणा देण्यात गळतो. त्या वेळेस घडणारे उमा व उमाकांत यांच्या मानससंघर्षाचे दर्शन येथे येऊ शकले नाही. सर्वांच्या मनाला ताण देणारा (उमा, उमाकांत, मनोहर, डॉ. गोल्डस्टाईन) तो प्रसंग आहे. हा प्रयत्न उमाकांताच्या स्वगतातून व उमेच्या विंगेतील आवाजातून काही प्रमाणात साकार करता आला असता.

पण एक नवा प्रसंग नाटककाराने कल्पकतेने आणला आहे. सिनेमागृहात अचानक दिवे जाऊन उमेला परत आपण अंध झालो असे वाटण्याचा भाग उमा, उमाकांत यांच्या संवादातून निवेदनात्मतेने येतो.

कणिक या व्यक्तिरेखेत बदल झाला आहे. त्याच्यामार्फत नाटककाराने कुटुंबनियोजनाचा प्रसार करून नाटकाला प्रबोधनाच्या पातळीवर आणले आहे.

त्यामुळे एकूण नाट्यरूपांतराच्या यशापयशाचा विचार करता जाणवते ते असे :

एका सलग कालावधीत नाटक दाखवायचे असल्याने कालमर्यादेचे बंधन पडून आटोपशीर लांबीरुंदीच्या घटनांची निवड करताना संघर्षमूलक असणारे बालपण गळले. त्यामुळे पुढे घडणाऱ्या घटनांचा कार्यकारणभाव बदलला. व्यक्तिरेखाटन असे बदलले म्हणून आशय व अभिव्यक्तीच्या स्वरूपावर परिणाम झाला. कालिक-दृष्टचा संथपणे साधणारा मूळचा व्यक्तिविकास साधला नाही. शेवट वगळता अभिव्यक्तीचा स्वाभाविक विकास साधला नाही. आणि मुळातील बऱ्याच विसंगती टाळल्या गेल्या नाहीत.

ख : २ : **प्रादेशिकता वा परिसरप्रधानता –**

ज्या कादंबऱ्यांमध्ये प्रादेशिकता (प्रधान) असते त्या प्रादेशिकतेचा संबंध कादंबरीच्या आशय व अभिव्यक्तीच्या संदर्भात सारखाच महत्त्वाचा असतो. लेखकाच्या लेखन वा वर्णनशैलीमुळे (विशिष्ट अभिव्यक्तिपद्धतीमुळे) त्या प्रादेशिकतेला वा परिसराला व्यक्तिमत्व लाभते. त्या प्रादेशिकतेशिवाय त्यातील व्यक्तींच्या अस्तित्वाला वेगळा अर्थ उरू शकत नाही. (एका अर्थाने त्या व्यक्ती व तो परिसर यांत अद्वैत निर्माण झालेले असते. अर्थात् हे घडते लेखकाच्या काव्यात्म लेखनशैलीने.) त्यामुळे ही प्रादेशिकता त्या अनुभवविश्वाचा कणा वा प्राणभूत भाग बनलेली असते. त्या त्या व्यक्तीला घडविण्यात तिचा मोलाचा वाटा असतो. कादंबरीत हा परिसर निवेदनशैलीने जिवंत बनतो.

कादंबरीचा वाचक लेखकाच्या दृक्प्रत्ययी वर्णनशैलीमुळे तो प्रदेश अंतश्चक्षूंनी पाहतो. लेखकाने रंगविलेले कल्पनाविश्व अशा रीतीने वाचकाला कल्पनेच्या साहाय्याने साक्षात् होऊ शकते. दृश्यस्वरूप असलेल्या नाटकात मात्र त्याला ते साकार करावे लागते, वास्तवरूप द्यावे लागते. या दोन्हींत महदंतर पडल्यास ते नाटचरूपांतर अपयशी ठरते. नेपथ्यकाराच्या कुशल कुंचल्याला देखील मर्यादा असतात. सूचक नेपथ्य व योग्य प्रतीकांचा वापर त्याला करावा लागतो. आणि तरीही कादंबरीत लाभलेले स्थलप्राधान्य नाटकात त्या प्रमाणात आकारू शकत नाही. त्यांचे नुसते उल्लेख होऊन चालत नाही. त्यामुळे वातावरण हेच जे कादंबरीचे प्रधान लक्षण त्याच्या गैरहजेरीमुळे अशी कादंबरी लोकप्रिय होऊनही तिचे नाटचरूपांतर अशक्य बनते. कठीण होते.

या संदर्भात ' गारंबीचा बापू ', ' पवना काठचा धोंडी ', ' हद्दपार ', ' देवकी ', ' मुंबई दिनांक ' या परिसरप्रधान कादंबऱ्यांचा उल्लेख करता येतो. पैकी ' गारंबीचा बापू ' या कादंबरीचा व तिच्या नाटचरूपांतराचा येथे तपशीलात विचार करू.

तसेच आणखी एका मर्यादेच्या (वर थोडा उल्लेख आहेच) संदर्भात याच कादंबरी नाटकाचा विचार केल्यास पुनरावृत्ती टळेल. तो म्हणजे केवळ अभिव्यक्तीच्या तरल काव्यात्मशैलीचा वा वर्णनशैलीचा.

अ : ग : केवळ अभिव्यक्तीबाबत –

केवळ अभिव्यक्तीबाबत म्हणजे कादंबरीच्या सादरीकरणाचा विचार करता त्यावरही एखाद्या कादंबरीच्या नाटचरूपांतराची शक्यता अवलंबून असते, हे जाणवते. म्हणजेच कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती या दोन्हींचे स्वरूप नाटचमाध्यमाच्या मर्यादांच्या संदर्भात महत्त्वाचे ठरते. कादंबरीची अभिव्यक्ती कशा

प्रकारची वा कोणत्या पद्धतीची आहे याचा या संदर्भात विचार करावा लागतो.

कधी तरल काव्यात्म शैलीमुळे वा क्वचित दैनंदिनीच्या पद्धतीचा वापर करून कादंबरी रंगतदार झालेली असते. कधी पात्रमुखी पद्धतीने तर कधी आत्मगत निवेदनाने व्यक्तींचा मनोविकास व इतर पात्रांबद्दलचे त्या व्यक्तीचे भाव प्रगट होत होत, त्या त्या व्यक्तिरेखांना जिवंतपणा लाभतो. कधी बारीक सारीक नोंदीतून, प्रादेशिक – राजकीय – सामाजिक, भाषिक वा सांस्कृतिक स्तरावर माहिती देत वातावरणनिर्मिती होते, तर कधी त्या निवेदनाचे स्वरूप स्मरणसाखळीचे असते. अशा रीतीने एका वेळी, एक वा अनेक निवेदनपद्धतींतून कादंबरीकार आपल्या कृतीत विविधता आणतो. आकर्षकता निर्माण करतो. वर्णने, संभाषणे, दैनंदिनी, पत्ते, घटनाप्रसंग अशा विविध मार्गांनी ते कथासूत्र वाचकाच्या मनःचक्षूंसमोर मूर्तरूप करतो. अशा प्रकारची विविधता नाटककाराला आणता येत नाही. केवळ संवाद याच माध्यमाचा वापर करून रंगभूमीच्या ठराविक क्षेत्रफळात प्रकाशयोजना व नटसंच्याच्या सहाय्याने ठराविक वेळात प्रयोगरूपाने तो आशय त्याला समूर्त साकार करायचा असतो. त्यामुळे वर उल्लेखिलेल्या कादंबरीच्या अभिव्यक्तीच्या विविध प्रकारांच्या सहाय्याने कादंबरीत आकारात आलेली कथावस्तू रंगभूमीवर साकार करणे अवघड बनते. त्या प्रत्येक कादंबरीच्या संदर्भात त्या विशिष्ट अभिव्यक्तीच्या पद्धती कादंबरीची बलस्थाने ठरलेल्या असतात.

त्या अनुभूतीला कादंबरीत मिळालेला तो न्याय नाटचरूपात मिळू शकत नाही.

नाटचमाध्यम दृश्य स्वरूपाची मागणी करीत असल्याने दृश्यरूप घेऊ न शकणारी लेखकाची तरल काव्यात्म भाषाशैली वा वर्णनशैली, वर्णनपरता वा माहिती - वजा नोंद, पात्रमुखी वा आत्मनिवेदनाची पद्धती नाटचाकाराला मारक ठरते. नाटकाच्या एकसंध एकात्म परिणामासाठी आशयाची टप्प्याटप्प्यांची रचना अनुकूल ठरत नाही.

उपर्युक्त मुद्यांचा क्रमाने विचार पुढीलप्रमाणे संभवतो.

ग : १ : लेखकाची तरल काव्यात्म भाषा व वर्णनशैली –

तरल काव्यात्म लेखनशैलीने प्रभाव पाडणाऱ्या कादंबऱ्या म्हणून ' बखर एका राजाची ', ' गारंबीचा बापू ', ' पवनाकाठचा धोंडी ', ' हद्दपार ' यांचा उल्लेख करता येतो.

पैकी ' गारंबीचा बापू ' प्रमाणेच ' पवना काठचा धोंडी ', व ' हद्दपार 'मध्ये परिसरप्रधानता आली आहे. ' बखर एका राजाची ' या कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती दोन्हीही काव्यात्म आहे. येथे केवळ अभिव्यक्तीतील काव्यात्मतेचा – शैलीचा, वर्णनशैलीचा विचार प्रामुख्याने करायचा असल्याने संकल्पनेची गल्लत नको म्हणून ' बखर एका राजाची ' चे विवेचन न करता ' गारंबीचा बापू ' चीच

परत एकदा निवड केली आहे. परिसर-प्रधानतेच्या मुद्याशी संदर्भित असणाऱ्या कादंबऱ्या पुनरावृत्ती नको म्हणून विवेचनासाठी निवडल्या नाहीत.

– गारंबीचा बापू – कादंबरी व नाट्यरूपांतर. –

गारंबीचा बापू → गारंबीचा बापू

कथावस्तू – लेखकाच्या निवेदनशैलीमुळे गारंबीला लाभलेले एक आगळे व्यक्तिमत्व व त्याचा अफाट बापूच्या जीवनावर झालेला परिणाम अशी आहे. मूळ अनुभूतिविश्व – गारंबी गावच्या अण्णा खोतांच्या रंगेलपणाला बळी पडलेली यशोदा, त्या संबंधातून जन्म घेणारा बापू या कथेचा नायक आहे. यशोदेची व स्वतःची उपभोगाची सोय करण्यासाठी व बापूला उघड उघड पितृत्व देण्यास तयार नसलेले अण्णा तिचा विवाह विठोबासारख्या नपुंसक माणसाशी लावून देतात. (हा या कादंबरीपूर्व 'यशोदा' कादंबरीकेचा भाग.) यामुळे बापूची आई अण्णांची मिंधी बनते. त्यांच्या मागण्या पुऱ्या करीत राहते. बापूकडे पूर्ण दुर्लक्ष करते. मनस्वी मनाच्या बापूवर मावशी व विठोबा प्रेम करीत असले तरी मातृ-प्रेमासाठी त्याचे मन भुकेलेले असते. त्याला आई हवी असते. (विशेषतः यमी-प्रकरणाचा आळ आल्यावर अधिक.) पण तिच्याकडून त्याची उपेक्षा होते. घरापेक्षा घराबाहेर, विशेषतः अण्णांकडे ती वारंवार जाते. ते वाढत्या वयाच्या बापूला खटकत राहते. आई-अण्णा विरुद्ध तो, हा संघर्ष वाढत जातो. गारंबीचे गावाचे म्हणून असणारे सामाजिक संकेत वेछूट बनून तो धुडकावीत राहतो. गुरवांशी मैत्री करतो. आख्यायिका असणाऱ्या राधेबरोबर राहतो. सबंध दाभोळपट्टचातील सुपारीचा व्यवहार बघण्याइतका मोठा होतो. पण या त्याच्या मोठेपणाला कारणीभूत ठरते, आईने, अण्णांनी व गारंबीने लहानपणापासून केलेली उपेक्षा. या त्याच्या घायाळ मनाचे, अफाटपणाचे, त्याला घडविणाऱ्या गारंबीचे दर्शन 'गारंबीचा बापू' मधून घडते. यातील गारंबीला लेखकाच्या वर्णनशैलीने एक व्यक्तित्व लाभले आहे. त्या अनुभवाचा तो एक व्यवच्छेदक भाग बनला आहे.

पिऱ्याचा डोंगर, वणदे नदी, व्याघ्रेश्वर मंदिर, नदीवरचा साकव, पाटाचे पाणी, तेथे पाटाच्या पाण्यावरून चालणारी गुरव व ब्राह्मणांची भांडणे, गारंबीचे असे समाजजीवनाचे संकेत, त्याचा मनस्वी बापूच्या जीवनावर घडणारा परिणाम, असे सारे अनुभवविश्व गारंबीच्या परिसरामुळे घडणारे आहे. पण रंगभूमीवर त्याच्या दर्शनाला वर्णनशैलीच्या अभावी मर्यादा पडतात. त्या त्या घटना, त्या त्या स्थळी घडताना दाखविता येत नाहीत. ती ती स्थाने (या तपशीलाने, वर्णनाने रंगविलेली) येथे प्रत्यक्षात साकारू शकत नाहीत.

कादंबरीचे केंद्र असणारा बापू गारंबीशिवाय रंगविला तर तो कादंबरी-

प्रमाणे अफाट न ठरता सामान्य ठरेल. बापूच्या जीवनाची मौलिकता त्या परिसरावर अवलंबून आहे. त्या परिसराशिवाय बापू नाटकात साकार होणे कठीण.

बापू व गारंबी यांच्यात मेहनती हा गुण समान आहे. बाकी प्रत्येक बाबतीत फरक आहे. विरोध आहे. या विरोधातच कादंबरीतील नाटच आहे. संस्कारक्षम, आजूबाजूच्या व्यवहारांचा अर्थ लक्षात घेण्याची समज आलेले – गारंबीवरील सोंवळेपणाचा बुरखा ओढू पाहणारे, बेडरपणाने स्वतःच्या आयुष्याला आकार देऊ पाहणारे बापूचे मन गारंबीच्या 'प्रवाहपतित' जीवनाशी वैर मांडून उभे आहे. 'यमी-प्रकरणामुळे' गारंबीकडे वघण्याची त्याची दृष्टी बदलते. स्वतःचा विकास, आई अण्णांविषयी वाढणारी तेढ, ब्राह्मणांचे शत्रू ठरलेल्या गुरवांशी मैत्री, पत्नी-पेक्षाही जास्त माया करणाऱ्या राधेबरोबर लग्नाशिवाय राहणे अशा गारंबीच्या 'सनातनी' दृष्टीतून त्याज्य ठरविलेल्या गोष्टीच नेमक्या करणाऱ्या बापूला 'पंढरपूर-प्रकरण' करणारा खोत गावाला चालतो मग मी का नको ? हा प्रश्न पडला आहे. पण गारंबीची धारणा मात्र कशी आहे ? तर " जोपर्यंत सामाजिक चौकट ओलांडून उघड उघड कुणी बाहेर जात नव्हतं तोपर्यंत गारंबीची त्याला हरकत नव्हती. आत एक बाहेर एक अशी दुहेरी भूमिकाही वठवायला गारंबीची हरकत नव्हती. " नेमकी या दुटप्पी वर्तनातच सारी मेख होती, समाजमान्यता होती आणि सरळ, भाबडचा पण रोखठोक बापूला तीच तर जमत नाही, नव्हती. उभी गारंबी त्याच्याकडे विठोबाचा मुलगा म्हणूनच पाहते, हे गारंबीकडून घडणाऱ्या उपेक्षेचे दुसरे कारण आहे.

कितीही कर्तृत्व दाखविले, गारंबीसाठी सुधारणा केल्या तरी त्याने ब्राह्मण्य सोडले म्हणून गारंबी त्याला सरपंचकी द्यायला तयार नाही.

असा बापूच्या मनस्वी बनण्याला कादंबरीत जो अर्थ प्राप्त झाला आहे, तो नाटचमाध्यमातून व्यक्त झालेला नाही. बापू आयुष्यभर ज्या विरोधी शक्तीशी – व्यक्तिमत्व लाभलेल्या उभ्या गारंबीशी सामना देतो आहे, त्या गारंबीचे क्षीण दर्शनही नाटकातून घडत नाही, घडणे अशक्य होते. कादंबरीचे स्थलसंबद्ध रूपच व्यक्त होऊ शकत नसल्याने बापूच्या जीवननाटचाची अपरिहार्यताच नष्ट होते.

वर्णनशैलीमुळे चैतन्य लाभलेली गारंबी केवळ संवादाचे माध्यम लाभलेल्या नाटकात व्यक्त होणे कठीण होते, पण गारंबीचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या, एक संपूर्ण समाजाचे दर्शन घडविणाऱ्या व्यक्तीही येथे येत नाहीत.

सपाट बापू, अण्णा ही पात्रे नाटकात गाळली आहेत. वास्तविक अण्णा हे मूळ संघर्षाच्या तीव्र दर्शनासाठी आवश्यक होते. सबंध कादंबरीत राधा-बापू-संबंधा-पेक्षा खरे तर बापूविरुद्ध आई म्हणून गारंबी व केंद्रस्थानी असणारे अण्णा हे संबंध अत्यंत महत्त्वाचे आहेत. ते या विरोधाचे प्रमुख सूत्रधार आहेत. त्याच्या

ख : २ : **प्रादेशिकता वा परिसरप्रधानता –**

ज्या कादंबऱ्यांमध्ये प्रादेशिकता (प्रधान) असते त्या प्रादेशिकतेचा संबंध कादंबरीच्या आशय व अभिव्यक्तीच्या संदर्भात सारखाच महत्त्वाचा असतो. लेखकाच्या लेखन वा वर्णनशैलीमुळे (विशिष्ट अभिव्यक्तिपद्धतीमुळे) त्या प्रादेशिकतेला वा परिसराला व्यक्तिमत्व लाभते. त्या प्रादेशिकतेशिवाय त्यातील व्यक्तींच्या अस्तित्वाला वेगळा अर्थ उरू शकत नाही. (एका अर्थाने त्या व्यक्ती व तो परिसर यांत अद्वैत निर्माण झालेले असते. अर्थात् हे घडते लेखकाच्या काव्यात्म लेखनशैलीने.) त्यामुळे ही प्रादेशिकता त्या अनुभवविश्वाचा कणा वा प्राणभूत भाग बनलेली असते. त्या त्या व्यक्तीला घडविण्यात तिचा मोलाचा वाटा असतो. कादंबरीत हा परिसर निवेदनशैलीने जिवंत बनतो.

कादंबरीचा वाचक लेखकाच्या दृक्प्रत्ययी वर्णनशैलीमुळे तो प्रदेश अंतश्चक्षूंनी पाहतो. लेखकाने रंगविलेले कल्पनाविश्व अशा रीतीने वाचकाला कल्पनेच्या साहाय्याने साक्षात् होऊ शकते. दृश्यस्वरूप असलेल्या नाटकात मात्र त्याला ते साकार करावे लागते, वास्तवरूप द्यावे लागते. या दोन्हींत महदंतर पडल्यास ते नाट्यरूपांतर अपयशी ठरते. नेपथ्यकाराच्या कुशल कुंचल्याला देखील मर्यादा असतात. सूचक नेपथ्य व योग्य प्रतीकांचा वापर त्याला करावा लागतो. आणि तरीही कादंबरीत लाभलेले स्थलप्राधान्य नाटकात त्या प्रमाणात आकारू शकत नाही. त्यांचे नुसते उल्लेख होऊन चालत नाही. त्यामुळे वातावरण हेच जे कादंबरीचे प्रधान लक्षण त्याच्या गैरहजेरीमुळे अशी कादंबरी लोकप्रिय होऊनही तिचे नाट्यरूपांतर अशक्य बनते. कठीण होते.

या संदर्भात ' गारंबीचा बापू ', ' पवना काठचा धोंडी ', ' हद्दपार ', ' देवकी ', ' मुंबई दिनांक ' या परिसरप्रधान कादंबऱ्यांचा उल्लेख करता येतो. पैकी ' गारंबीचा बापू ' या कादंबरीचा व तिच्या नाट्यरूपांतराचा येथे तपशीलात विचार करू.

तसेच आणखी एका मर्यादेच्या (वर थोडा उल्लेख आहेच) संदर्भात याच कादंबरी नाटकाचा विचार केल्यास पुनरावृत्ती टळेल. तो म्हणजे केवळ अभिव्यक्तीच्या तरल काव्यात्मशैलीचा वा वर्णनशैलीचा.

अ : ग : केवळ अभिव्यक्तीबाबत –

केवळ अभिव्यक्तीबाबत म्हणजे कादंबरीच्या सादरीकरणाचा विचार करता त्यावरही एखाद्या कादंबरीच्या नाट्यरूपांतराची शक्यता अवलंबून असते, हे जाणवते. म्हणजेच कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती या दोन्हींचे स्वरूप नाट्यमाध्यमाच्या मर्यादांच्या संदर्भात महत्त्वाचे ठरते. कादंबरीची अभिव्यक्ती कशा

प्रकारची वा कोणत्या पद्धतीची आहे याचा या संदर्भात विचार करावा लागतो.

कधी तरल काव्यात्म शैलीमुळे वा क्वचित दैनंदिनीच्या पद्धतीचा वापर करून कादंबरी रंगतदार झालेली असते. कधी पात्रमुखी पद्धतीने तर कधी आत्मगत निवेदनाने व्यक्तींचा मनोविकास व इतर पात्रांबद्दलचे त्या व्यक्तीचे भाव प्रगट होत होत, त्या त्या व्यक्तिरेखांना जिवंतपणा लाभतो. कधी बारीक सारीक नोंदीतून, प्रादेशिक – राजकीय – सामाजिक, भाषिक वा सांस्कृतिक स्तरावर माहिती देत वातावरणनिर्मिती होते, तर कधी त्या निवेदनाचे स्वरूप स्मरणसाखळीचे असते. अशा रीतीने एका वेळी, एक वा अनेक निवेदनपद्धतींतून कादंबरीकार आपल्या कृतीत विविधता आणतो. आकर्षकता निर्माण करतो. वर्णने, संभाषणे, दैनंदिनी, पत्ते, घटनाप्रसंग अशा विविध मार्गांनी ते कथासूत्र वाचकाच्या मनःचक्षूंसमोर मूर्तरूप करतो. अशा प्रकारची विविधता नाटककाराला आणता येत नाही. केवळ संवाद याच माध्यमाचा वापर करून रंगभूमीच्या ठराविक क्षेत्रफळात प्रकाशयोजना व नटसंच्याच्या सहाय्याने ठराविक वेळात प्रयोगरूपाने तो आशय त्याला समूर्त साकार करायचा असतो. त्यामुळे वर उल्लेखिलेल्या कादंबरीच्या अभिव्यक्तीच्या विविध प्रकारांच्या सहाय्याने कादंबरीत आकारात आलेली कथावस्तू रंगभूमीवर साकार करणे अवघड बनते. त्या प्रत्येक कादंबरीच्या संदर्भात त्या विशिष्ट अभिव्यक्तीच्या पद्धती कादंबरीची बलस्थाने ठरलेल्या असतात.

त्या अनुभूतीला कादंबरीत मिळालेला तो न्याय नाटचरूपात मिळू शकत नाही.

नाटचमाध्यम दृश्य स्वरूपाची मागणी करीत असल्याने दृश्यरूप घेऊ न शकणारी लेखकाची तरल काव्यात्म भाषाशैली वा वर्णनशैली, वर्णनपरता वा माहिती - वजा नोंद, पात्रमुखी वा आत्मनिवेदनाची पद्धती नाटचाकाराला मारक ठरते. नाटकाच्या एकसंध एकात्म परिणामासाठी आशयाची टप्प्याटप्प्यांची रचना अनुकूल ठरत नाही.

उपर्युक्त मुद्यांचा क्रमाने विचार पुढीलप्रमाणे संभवतो.

ग : १ : लेखकाची तरल काव्यात्म भाषा व वर्णनशैली –

तरल काव्यात्म लेखनशैलीने प्रभाव पाडणाऱ्या कादंबऱ्या म्हणून ' बखर एका राजाची ', ' गारंबीचा बापू ', ' पवनाकाठचा धोंडी ', ' हद्दपार ' यांचा उल्लेख करता येतो.

पैकी ' गारंबीचा बापू ' प्रमाणेच ' पवना काठचा धोंडी ', व ' हद्दपार 'मध्ये परिसरप्रधानता आली आहे. ' बखर एका राजाची ' या कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती दोन्हीही काव्यात्म आहे. येथे केवळ अभिव्यक्तीतील काव्यात्मतेचा – शैलीचा, वर्णनशैलीचा विचार प्रामुख्याने करायचा असल्याने संकल्पनेची गल्लत नको म्हणून ' बखर एका राजाची ' चे विवेचन न करता ' गारंबीचा बापू ' चीच

ख : २ : **प्रादेशिकता वा परिसरप्रधानता –**

ज्या कादंबऱ्यांमध्ये प्रादेशिकता (प्रधान) असते त्या प्रादेशिकतेचा संबंध कादंबरीच्या आशय व अभिव्यक्तीच्या संदर्भात सारखाच महत्त्वाचा असतो. लेखकाच्या लेखन वा वर्णनशैलीमुळे (विशिष्ट अभिव्यक्तिपद्धतीमुळे) त्या प्रादेशिकतेला वा परिसराला व्यक्तिमत्व लाभते. त्या प्रादेशिकतेशिवाय त्यातील व्यक्तींच्या अस्तित्वाला वेगळा अर्थ उरू शकत नाही. (एका अर्थाने त्या व्यक्ती व तो परिसर यांत अद्वैत निर्माण झालेले असते. अर्थात् हे घडते लेखकाच्या काव्यात्म लेखनशैलीने.) त्यामुळे ही प्रादेशिकता त्या अनुभवविश्वाचा कणा वा प्राणभूत भाग बनलेली असते. त्या त्या व्यक्तीला घडविण्यात तिचा मोलाचा वाटा असतो. कादंबरीत हा परिसर निवेदनशैलीने जिवंत बनतो.

कादंबरीचा वाचक लेखकाच्या दृक्प्रत्ययी वर्णनशैलीमुळे तो प्रदेश अंतश्चक्षूंनी पाहतो. लेखकाने रंगविलेले कल्पनाविश्व अशा रीतीने वाचकाला कल्पनेच्या साहाय्याने साक्षात् होऊ शकते. दृश्यस्वरूप असलेल्या नाटकात मात्र त्याला ते साकार करावे लागते, वास्तवरूप द्यावे लागते. या दोन्हींत महदंतर पडल्यास ते नाटचरूपांतर अपयशी ठरते. नेपथ्यकाराच्या कुशल कुंचल्याला देखील मर्यादा असतात. सूचक नेपथ्य व योग्य प्रतीकांचा वापर त्याला करावा लागतो. आणि तरीही कादंबरीत लाभलेले स्थलप्राधान्य नाटकात त्या प्रमाणात आकारू शकत नाही. त्यांचे नुसते उल्लेख होऊन चालत नाही. त्यामुळे वातावरण हेच जे कादंबरीचे प्रधान लक्षण त्याच्या गैरहजेरीमुळे अशी कादंबरी लोकप्रिय होऊनही तिचे नाटचरूपांतर अशक्य बनते. कठीण होते.

या संदर्भात ' गारंबीचा बापू ', ' पवना काठचा धोंडी ', ' हद्दपार ', ' देवकी ', ' मुंबई दिनांक ' या परिसरप्रधान कादंबऱ्यांचा उल्लेख करता येतो. पैकी ' गारंबीचा बापू ' या कादंबरीचा व तिच्या नाटचरूपांतराचा येथे तपशीलात विचार करू.

तसेच आणखी एका मर्यादेच्या (वर थोडा उल्लेख आहेच) संदर्भात याच कादंबरी नाटकाचा विचार केल्यास पुनरावृत्ती टळेल. तो म्हणजे केवळ अभिव्यक्तीच्या तरल काव्यात्मशैलीचा वा वर्णनशैलीचा.

अ : ग : केवळ अभिव्यक्तीबाबत –

केवळ अभिव्यक्तीबाबत म्हणजे कादंबरीच्या सादरीकरणाचा विचार करता त्यावरही एखाद्या कादंबरीच्या नाटचरूपांतराची शक्यता अवलंबून असते, हे जाणवते. म्हणजेच कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती या दोन्हींचे स्वरूप नाटचमाध्यमाच्या मर्यादांच्या संदर्भात महत्त्वाचे ठरते. कादंबरीची अभिव्यक्ती कशा

प्रकारची वा कोणत्या पद्धतीची आहे याचा या संदर्भात विचार करावा लागतो.

कधी तरल काव्यात्म शैलीमुळे वा क्वचित दैनंदिनीच्या पद्धतीचा वापर करून कादंबरी रंगतदार झालेली असते. कधी पात्रमुखी पद्धतीने तर कधी आत्मगत निवेदनाने व्यक्तींचा मनोविकास व इतर पात्रांबद्दलचे त्या व्यक्तीचे भाव प्रगट होत होत, त्या त्या व्यक्तिरेखांना जिवंतपणा लाभतो. कधी बारीक सारीक नोंदीतून, प्रादेशिक – राजकीय – सामाजिक, भाषिक वा सांस्कृतिक स्तरावर माहिती देत वातावरणनिर्मिती होते, तर कधी त्या निवेदनाचे स्वरूप स्मरणसाखळीचे असते. अशा रीतीने एका वेळी, एक वा अनेक निवेदनपद्धतींतून कादंबरीकार आपल्या कृतीत विविधता आणतो. आकर्षकता निर्माण करतो. वर्णने, संभाषणे, दैनंदिनी, पत्ते, घटनाप्रसंग अशा विविध मार्गांनी ते कथासूत्र वाचकाच्या मनःचक्षूंसमोर मूर्तरूप करतो. अशा प्रकारची विविधता नाटककाराला आणता येत नाही. केवळ संवाद याच माध्यमाचा वापर करून रंगभूमीच्या ठराविक क्षेत्रफळात प्रकाशयोजना व नटसंच्याच्या सहाय्याने ठराविक वेळात प्रयोगरूपाने तो आशय त्याला समूर्त साकार करायचा असतो. त्यामुळे वर उल्लेखिलेल्या कादंबरीच्या अभिव्यक्तीच्या विविध प्रकारांच्या सहाय्याने कादंबरीत आकारात आलेली कथावस्तू रंगभूमीवर साकार करणे अवघड बनते. त्या प्रत्येक कादंबरीच्या संदर्भात त्या विशिष्ट अभिव्यक्तीच्या पद्धती कादंबरीची बलस्थाने ठरलेल्या असतात.

त्या अनुभूतीला कादंबरीत मिळालेला तो न्याय नाटचरूपात मिळू शकत नाही.

नाटचमाध्यम दृश्य स्वरूपाची मागणी करीत असल्याने दृश्यरूप घेऊ न शकणारी लेखकाची तरल काव्यात्म भाषाशैली वा वर्णनशैली, वर्णनपरता वा माहिती - वजा नोंद, पात्रमुखी वा आत्मनिवेदनाची पद्धती नाटचाकाराला मारक ठरते. नाटकाच्या एकसंध एकात्म परिणामासाठी आशयाची टप्प्याटप्प्यांची रचना अनुकूल ठरत नाही.

उपर्युक्त मुद्यांचा क्रमाने विचार पुढीलप्रमाणे संभवतो.

ग : १ : लेखकाची तरल काव्यात्म भाषा व वर्णनशैली –

तरल काव्यात्म लेखनशैलीने प्रभाव पाडणाऱ्या कादंबऱ्या म्हणून ' बखर एका राजाची ', ' गारंबीचा बापू ', ' पवनाकाठचा धोंडी ', ' हद्दपार ' यांचा उल्लेख करता येतो.

पैकी ' गारंबीचा बापू ' प्रमाणेच ' पवना काठचा धोंडी ', व ' हद्दपार 'मध्ये परिसरप्रधानता आली आहे. ' बखर एका राजाची ' या कादंबरीचा आशय व अभिव्यक्ती दोन्हीही काव्यात्म आहे. येथे केवळ अभिव्यक्तीतील काव्यात्मतेचा – शैलीचा, वर्णनशैलीचा विचार प्रामुख्याने करायचा असल्याने संकल्पनेची गल्लत नको म्हणून ' बखर एका राजाची ' चे विवेचन न करता ' गारंबीचा बापू ' चीच

मनस्वी बनण्याला कारणीभूत होणाऱ्या व्यक्ती व घटनाच येथे गाळल्या गेल्या आहेत. जयगडचा येथे नुसता उल्लेख आहे. पण त्याला जुने कपडे देणारी मावशी, मुंजीत त्याची उपेक्षा करणारे अण्णा. सपाटबापूंनी त्यांचा हॉटेलमध्ये केलेला अपमान, दिनकर व मावशी या त्याच्या माणसांनी त्याच्या घरभरणीच्या समारंभावर बहिष्कार टाकणे, त्याच दिवशी व्याघ्रेश्वरावर रुद्राभिषेक करणे, राधेला मुलगा होणे इ. अनेक महत्त्वाचे प्रसंग काही सामाजिक संदर्भ देणारे, तर काही व्यक्तिव्यक्तींमधील नातेसंबंध स्पष्ट करणारे गाळले आहेत. त्यामुळे त्या प्रत्येक प्रसंगाचा बापूच्या मनावर होणारा तीव्र परिणाम अपरिहार्यपणे गळतो. घटना नुसत्या घडतात, पण त्यांचा कार्यकारणभाव लागत नाही. उदा. – बापू रावजीस म्हणतो "अरे त्या सपाट बापूचे हॉटेल बसवायचे आहे ना आपल्याला ?" पण ते कशाकरता बसवायचे त्याचे कारण कळत नाही म्हणून तुटकपणा येतो बापूला विरोध करणाऱ्या, पारंपरिक मूल्यांना जोपासणाऱ्या गारंबीचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या व्यक्ती समर्थपणे नाटकात येत नाहीत. ज्या येतात (पांडभट, भांब्या) त्या बापूला बघताच पळून जातात. अण्णा नाहीतच मग विरोध कोणाचा ? बापूचा मार्ग तर संघर्षाशिवाय मोकळाच आहे.

बापूचा मनस्वीपणा घडविणाऱ्या घटना गळल्या आहेत. एवढेच नव्हे तर, अख्ख्या गारंबीने अफाट बापू म्हणून ज्याचे नामकरण केले आहे, त्या बापूला नाटकात पार सपाट बनवून टाकले आहे. उदाहरणार्थ –

राधा – कपाळाला काय करुन घेतलंस ?

बापू – गेल्या आठवडचात सरपंचाची निवडणूक होती. अण्णा खोताला सरपंच करू नका, म्हणून सांगायला गेलो तेव्हा लोकांनी बडविलं.

वास्तविक कादंबरीत आपल्या मुलाला 'अक्करमाशा' असे सपाट बापूंच्या चिथावणीने चिडविले गेले म्हणून त्यांना स्वतः बापूच झोडपून काढतो. अर्थात् हा नाटकातील बदल त्याच्या मनस्वी वृत्तीशी विसंगत आहे, अकारण आहे.

तसेच विठोबाच्या खोलीत रहायला येणाऱ्या राधेला मावशी निघून जा असे सांगते व मग मावशी व बापूची आई तेथून जातात. बापूच्या हट्टापायी राधा तेथे थांबते व दोघांचे लग्न होते. कादंबरीत ती गर्भवती झाल्याने आपल्या मुलाचे पुढे काय होणार ? या काळजीने त्रस्त होते. तिच्या चिंता-निवारणासाठी बापू लग्न लावतो. म्हणजेच हे लग्न करणे दोघांना अपरिहार्य बनते. त्याच्या लग्नाची तितकीशी निकड येथे जाणवत नाही. ही अपरिहार्यता नाटकात (मुलगा गाळल्याने) नाटककाराला अन्य मार्गाने निर्माण करता आलेली नाही. घाईने इच्छित परिणतीला पोचण्यामुळे असे घडते. वारंवार ही मुलाची आठवण होणे हेच अपयश आहे.

नाटकाच्या काटछाटीत आणखी एक विसंगती निर्माण होते. कादंबरीत बापू बारा वर्षांचा असताना त्याची मुंज झाल्याझाल्या लगेच त्याला अण्णांनी जयगडला नेल्याचा उल्लेख आहे. नाटकात तो सुरुवातीसच वीस वर्षांचा आहे. पुढे मावशी-जवळ बोलताना तो म्हणतो, " आठ दिवसांपूर्वीच मला अण्णांनी जयगडला नेले होते." त्यानंतर तो रावजीच्या हॉटेलात नोकरी करणार असल्याचा उल्लेख करतो व मावशीचा आशीर्वाद मिळवितो. पण पहिल्या अंकात यमी-प्रकरण होऊन गेल्यावर अण्णांवर चिडलेला बापू त्यांच्याबरोबर जयगडला जाईलच कसा ?

तर स्थल-मर्यादेमुळे दिनकर व मावशी ही दोघे आपल्या वृत्तीशी विसंगत अशा ठिकाणी म्हणजे रावजीच्या हॉटेलात बापूची कानउघाडणी करण्यासाठी येतात. (अंक २, प्रवेश २).

विठोबाचा मृत्यू कादंबरीत, ' साकवावरून जाऊन बोंडलीचंच पाणी आण असा वहिनींनी हट्ट धरल्याने व साकव मोडून पडल्याने बुडून होतो तर नाटकात मात्र विठोबा बापूला भासचित्रात " मी यमी-प्रकरण प्रत्यक्ष पहाणारा म्हणून मला मागून ढकलल्याने " मृत्यू झाल्याचे सांगतो. ही मुळातील स्वाभाविकता टाळून खुनाचे सूचन करणारी अस्वाभाविकता पेंडशांनी कशासाठी आणली ? तो बदल नाट्य-माध्यमाची अटळ मागणी म्हणून झालेला नाही. कादंबरीत ज्या सूचकतेने तो अण्णा खोतांचा मुलगा आहे, त्याला सरपंचपद मिळणार आहे, हे सांगितले आहे, नाटकात नेमका त्या सूचकतेचाच अभाव आहे.

ज्या बाईने बापूला सदैव विरोधच केला, त्याच्या चुका शोधल्या, त्याच्या पाठीवरून कधी जिचा प्रेमळ हात फिरला नाही, तिनेच शेवटी तो अण्णांचाच मुलगा असल्याचे स्पष्ट करून ' मरण्या अगोदर तेवढे तरी पुण्यकर्म करू देत म्हणत आणखी एक पाप केले आहे. कारण जीवनध्यास म्हणावा तसा सरपंच व्हावे म्हणून त्याने ध्यास घेतला, त्याचे साफल्य दृष्टिपथात आलेले असतानाच आईतर्फे बापूवर एक नवा आघात करण्यात नाटककाराने काय साधले ? कारण तो मनस्वी असल्याने त्याचे उत्तरोत्तर चढत जाणे जितके अटळ तितकेच कोसळणे अटळ, होते. हे कळत असताना ध्वन्यर्थाला प्राधान्य देणाऱ्या नाटकात ते सत्य स्पष्ट सांगण्याची काय आवश्यकता होती ? त्यामुळे राधेने नंतर त्याची समजूत घालणे ढोबळ ठरते. कादंबरीच्या शेवटाने जी उंची कादंबरीला प्राप्त करून दिली ती तर प्राप्त होतच नाही. पण नाटक शेवटी पार कोसळते

दिनकर-बापू, राधा, विठोबा, बापू यांच्यातील सूक्ष्म भावबंध कादंबरी-प्रमाणे नाटकात साकारत नाहीत. त्या व्यक्तिदर्शनास बदललेल्या माध्यमात बंधने पडतात.

सबंध कथानक तुटक भासते. अलग कप्पे निर्माण होतात. ती पोकळी भरून काढली जात नाही. कादंबरीत जागोजागी जो कार्यकारणभावाचा उलगडा होतो, तो नाटककार येथे करू शकत नसल्याने ही विलगतेची जाणीव होते. जणू ही कादंबरी प्रेक्षकांनी पूर्वी वाचली आहे हे गृहीत धरले जाते.

तेथील मातीचा, वृत्तींचा, तसेच व्यक्तींचा, परिसराचा बापूला घडविण्यात मोठा वाटा आहे. त्या प्रत्येक घटकाच्या अभावी गारंबीच्या बापूचे दर्शन न घडता तो सामान्य बापू म्हणूनच प्रत्ययाला येतो. हा अनुभवाचा मूळ विशेषच नाटकात हरवून बसतो.

एकूणच बापूच्या व्यक्तिमत्वातील गारंबीचा वाटा म्हणून गारंबीचे चैतन्यमयी दर्शन, आपोआपच त्या ओघात निर्माण होणारा बापूचा मनस्वीपणा दर्शन देत नाही. तो केंद्रवर्ती असताना त्याच्या निकटच्या व्यक्तींशी त्याचे भाववंध, कार्यकारण भावाचा उलगडा, एकात्म अनुभवाची प्राप्ती, अशा अनेक महत्त्वाच्या गोष्टींचा अभाव नाटकात जाणवतो. तो बऱ्याच अंशी माध्यममर्यादेमुळे होतो व खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अनुभवाच्या गाभ्याचे संक्रमण होत नाही. अनेक घटना मुळातल्या घेतल्या असल्या तरी त्या बोलक्या वा नाट्यपूर्ण बनू शकल्या नाहीत. नाटकाचा आकार घेत नाहीत. त्या केवळ निर्जीव घटना ठरतात. पुढील समीक्षालेखांत उपर्युक्त विवेचनाशी मिळतीजुळती – अनुकूल ठरणारी अनेक विधाने आहेत.

सोबत (२, जुलै ६७) – माधव मनोहर : "कोणत्याही चांगल्या कादंबरीचे नाटक होऊ शकत नाही." नाटक बापूचे पण नाटकात गारंबी नाही. स्थळांचे आवर्जून उल्लेख असले तरी कोकणच्या पार्श्वभूमीचा पत्ताही प्रेक्षकांना लागत नाही. कादंबरीतील बापू गारंबीचाच केवळ होता. ते भान कादंबरीकाराला निरंतर होते. म्हणून तर कथेचे नामकरण गारंबीचा बापू असे झाले. पण नाटकात लेखकाचे ते भान हरपल्यासारखें झाले आहे.

कादंबरीत आपल्या पापरूप आईचा स्वीकार बापू मोठ्या मायेने करतो. तो सर्वच प्रसंग पराकाष्ठेचा हृदयस्पर्शी आहे. नाटकातील बापू आपल्या विपन्न आईला विन्मुख होतो तो, आत्महत्या करण्यासाठी. तो घराच्या पायऱ्या चढण्यासाठी वळतो. ह्या शेवटाने नाटककाराने काय साधले ? राधेपासून बापू शेवटी हेच शिकला काय ? कादंबरीच्या अखेरीस आईच्या मायेने पाझरलेल्या बापूचे दर्शन घडते, तर नाटकाच्या अखेरीस मातृहत्येस उद्युक्त झालेल्या बापूचे दर्शन घडते. मूळ कादंबरीच्या कथानकात गुंतविलेल्या महत्त्वाच्या व्यक्तींची स्वाभावचित्रे अशा रीतीने विकृत करण्याचा अधिकार नाटककाराला आहे काय ? मला वाटते हा मर्यादातिक्रम अक्षम्य आहे. मग दोन्हींचे लेखक दोन असोत वा एक असो.

सत्यकथा (जानेवारी ७२) – द. भि. कुलकर्णी : "नाटक पाहताना वारंवार कादंबरीची समांतरपणे पण विसंवादाने आठवण होत होती. गारंबीच स्वतःच्या पापाचा पाढा वाचतेय हे न दिसल्याने का हळहळलो? विठोबाला ढकलून वुडविले व मारले हे नवेच व भडक कलम ऐकून का वैतागलो? मावशीचे घर, वैताग आल्यावर बापूचे तेथे येणे. हे घर हे या कादंबरीतले हळुवार पात्र. ते इथे हरपले. म्हणून अस्वस्थता का आली? आणि अपुरी व खंडित का असेना पण त्या कादंबरीतील निसर्गमयीची मिश्र गाज आहे ती ऐकू आली नाही. पुन्हापुन्हा कादंबरीची आठवण हा स्मरणालंकार रसविघ्नकारी होता.

इथे कादंबरी संवादरूप, अभियनरूप करणे हा भाग जाणवत होता. वाङमयरूप, अभिनयरूप यांची इथे फारकत होती. नाट्यतंत्र-संकेतांच्या आहारी जाऊन आज या नाटकाने स्वत.ला धडाक्याने सुखान्त करून घेतले आहे. ते गिळगिळीत वाचाळ नाटक बनलेले आहे. शब्द! शब्द! ते सुद्धा अनुभवोत्पादक नव्हेत, तर अनुभवकथक. बापूचा मनस्वीपणा नाटकात चित्रित व्हावा तो सतत गृहीत धरला जातो. त्याच्यावरच्या एकतर्फी बालबोध प्रेमामुळे इतरांच्या शब्दांतून, वर्तनातून तो अभिव्यक्तही होऊ शकत नाही.

एका अनुभवाला कथारूप दिल्यावर त्याच अनुभवाकडे कलावंताने पुनश्च का वळावे? प्रथम मूळ अनुभवाचे आव्हान आपण सर्वांगाने स्वीकारले नव्हते या जाणिवेने? या नाट्यलेखनाच्या निमित्ताने तशी संधी चालून आली होती पण ती पूर्णपणे वाया गेली आहे."

अभिरुची (मे ६६) – सुशिला कुप्पुस्वामी : "गारंबीचा बापू नाटक व कादंबरी यांचा लेखक एकच, तसे नसताना एखाद्या कादंबरीला नाट्यरूप देण्याचा प्रयत्न होत असल्यास साहजिकच मूळ लेखकाच्या कादंबरीत व्यक्त झालेल्या अनुभवाबद्दलची निश्चित समज वा तो मूळ अनुभव नाट्यरूपात अधिकृतपणे साकार करताना हवी असलेली कुवत याबाबत अपयशाची अधिक शक्यता असते. परंतु येथे स्वतः पेंडसेच कादंबरीकार आहेत व नाटककारही, त्यामुळे मूळ कादंबरीच्या अनुभवाला कुठलाच धक्का पोहोचणार नाही अशी जणू आपल्या मनाची काहीशी खुळेपणाची खात्री असते. आपण जणू अनुभव शाबूत आहे, फक्त तो नाट्यमाध्यमात कसा व्यक्त झाला आहे एवढेच नाटकात बघू जातो. परंतु प्रत्यक्षात आपणाला प्रत्यंतर येते ते निराळेच. मूळ अनुभवाचे रूपच नाटकात अपुरे, अव्यक्त राहिलेले असल्याचे जाणवल्याशिवाय रहात नाही.

आपण कादंबरी वाचून काही पूर्वग्रह बाळगून नाटकाकडे पहातो. त्यामुळे असे जाणवते का? मूळ अनुभव पूर्वविहित असल्यामुळे आपण कादंबरीतील कथावस्तू व नाटकातील कथावस्तू यांची तुलनाच केवळ करीत असतो का? निश्चित

नाही. ही तुलना असूनही केवळ तुलनाच नसते. स्वतंत्रपणे तो अनुभव नाटचरूपात संपूर्ण रीतीने, स्वयंपूर्ण रीतीने अभिव्यक्त झाला आहे का, हेही आपण तपाशीत असतो. आणि त्यानंतर बोलून चालून कादंबरीचे नाटचरूपांतर म्हणून पूर्वज्ञात कादंबरीतील अनुभव व नाटचकृतीत अभिव्यक्त अनुभव ह्यांचे परस्पर संबंध तौलनिकदृष्टचा न्याहाळीत असतो. कादंबरीतील अनुभवाशी नाटकातील अनुभव कितपत प्रामाणिक राहिला ह्याच्या इतकेच, किंवहुना काही अंशी अधिक महत्त्व नाटकात व्यक्त होणारा अनुभव स्वतंत्रपणे कुठल्या तोलाचे रूप राखू शकला आहे यालाही आहे हे विसरून चालणार नाही. ह्याच संदर्भात विचार करता कादंबरीचे यश ज्यात आहे तो संदर्भच नेमका या नाटकाला लाभू न शकल्याचे जाणवते. आणि त्याबरोबरच नाटचरूपांतरात व्यक्त होणारा अनुभव ज्या स्वरूपात प्रगट झाला आहे, त्यावरून त्याला संपूर्ण व स्वयंपूर्ण रूपही लाभू शकलेले नाही असे जाणवते.

" ते कादंबरीत नाटकाला रूपांतरित करू पाहतात. आपल्या मूळ अनुभवाला नाटचरूप देऊ पहात नाहीत. नाटचतंत्राची सफाई लाभूनही अनुभवाव्यतिरिक्त अपुरेपणा जाणवतो. नाटचतंत्र कळलेले आहे. कादंबरीतील साऱ्या घटना नाटकात आणण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न आहे. परंतु साऱ्या घटना घेऊनही त्यांना घटना या पलीकडे मूल्य लाभू शकलेले नाही."

प्रतिष्ठान (ऑगस्ट ६६) पृष्ठ २८ – लता वासडीकर : " कादंबरीमधून एका मर्यादेपर्यंत यशस्वी जाणवू शकणारे नाटच नाटकात अत्यंत ढोबळ व सामान्य स्वरूपाचे आहे.

गारंबीच्या सनातनत्वाशी झुंज देण्यास सिद्ध होणाऱ्या बापूचे व्यक्तित्व येथे कादंबरीतल्याप्रमाणे अपरिहार्यपणे घडताना दिसत नाही.

घटना नुसत्या एकामागोमाग घडत जातात.

बापूचे स्वभावविशेष घडविणारी कारणे अपरिहार्यपणे जाणवून दिली जात नाहीत. बापूच्या कृतिउक्ती, त्याच्या मनातील द्वन्द्वे ही जर अपरिहार्य बनवायची असतील तर ज्या मातीतून तो वाढला, ज्या परिस्थितीत तो जगतो आहे, त्या वातावरणातून त्याचे स्वभावविशेष निर्माण झालेले आहेत, त्याची प्राथमिक जाणीव होणे आवश्यक आहे. कादंबरीचे ते स्थलकाल-परिस्थितिसंबद्धरूपच पेंडसे नाटकातून व्यक्त करू शकत नसल्याने ' बापू 'च्या जीवननाटचाची अपरिहार्यताच त्यांनी नष्ट करून टाकली आहे. "

ग : २ : वर्णनपरता वा माहितीवजा नोंद –

कुठल्याही स्वतंत्र नाटकात वा नाटचरूपांतरात, वस्तुतः कुठल्याही वाङमयीन कलाकृतीत, एकामागोमाग केल्या जाणाऱ्या नोंदी वा एखाद्या घटकाची साद्यंत

माहिती रसनिष्पत्ती करू शकत नाही. परिणामी अशा कथावस्तूचे दृश्यरूप असलेल्या नाट्यमाध्यमात रूपांतर होणे अशक्य ठरते. अशी कथावस्तू नाट्यविषय होऊ शकत नाही.

अशी माहितीपर नोंद ' लव्हाळी ', ' पानगळीचे झाड ', ' सावळचा तांडेल ' व ' श्यामची आई ' या कादंबऱ्यांमधून केली गेली आहे.

' लव्हाळी ' → ' असं झालं अन् उजाडलं '

' लव्हाळी ' कादंबरीमधून सामान्य व्यक्तिमत्वाच्या सर्वोत्तम सटकरची जीवनातील सामान्य प्रगती, संथगतीने – निवेदनाने प्रगट होते. त्याच्या वैयक्तिक जीवनाच्या (आई, तात्या, गंपू, बहिणी, मेव्हणे, मंगी) वर्तुळाप्रमाणेच चाळीतील (शेजारी, त्यांची भांडणे, एकोपा, – लाड, गुंडील, गोखले वगैरे) कुटुंबांतून दुसरे वर्तुळ आकार घेते. सामाजिक व राजकीय जीवनात नित्य घडणाऱ्या ठळक घटना, आंतरराष्ट्रीय पातळीवर चाललेले महायुद्ध, त्याची पूर्व तयारी व प्रत्यक्ष युद्ध. त्यामुळे होणारी वस्तूंच्या किंमतीतील वाढ इ. बारीक सारीक परिणामांच्या नोंदीही या सामान्य व्यक्तिमत्वाकडून आपल्या दैनंदिनीत तिसऱ्या वर्तुळाच्या संदर्भात केल्या जातात. ही त्याची विशिष्ट कालावधीतील दैनंदिनीतील नोंद म्हणजेच ही कादंबरी.

' वस्तूंच्या त्या काळातल्या किंमती काय होत्या ? क्रिकेटचे सामने कसे व कोणाबरोबर खेळले जात होते ? महायुद्धाची कक्षा दिवसेंदिवस कशी विस्तारत जात होती ? त्याचे सामान्य जीवनावर काय परिणाम होत होते ? वा युद्धाबद्दल सामान्यांच्या प्रतिक्रिया काय होत्या ? चाळीतील अनेक व्यक्तींच्या जीवनांत बारीक सारीक बदल कसे होत गेले ? यांची ही सूक्ष्म पातळीवरील त्रिस्तरीय, व दहा वर्षांतील नोंद आहे. प्रेक्षकांना खिळवून ठेवील असे काहीही नाट्य त्या नोंदीमध्ये नाही. ही नोंदवजा दैनंदिनीची पद्धत त्या कादंबरीचे बलस्थान ठरलेली असली तरी नेमक्या याच कारणाने ती पद्धत नाट्याकाराला मारक ठरणारी आहे.

तरीही तिचे नाट्यरूपांतर झाले आहे ते कोणत्या हेतूने ? पेंडसे स्वत: " आपण पैशासाठी आपल्या कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे केली अशी स्वच्छ कबुली देतात." त्यामुळे हेतूची कारणे शोधण्याचे कारण नाही.

> नाट्यरूपांतरात कथावस्तूपासूनच बदल आहे. कादंबरी : लव्हाळ्यासारख्या भासणाऱ्या सामान्य माणसाच्या आयुष्यातील चार वर्षांतील सुखदुःखांची नोंद आहे. ती करतानाच सामाजिक व जागतिक पातळीच्या पार्श्वभूमीचा उपयोग आहे.

नाटक : त्या सामान्य जीवनात सर्वत्र अंधार दिसत असताना अर्चिसच्या जन्माने उजाडताना दाखविले आहे. तो म्हणजे आशेचा किरण आहे.

सर्वोत्तमचे वैयक्तिक जीवन, त्याच वेळेस चाळीच्या वर्णनाने घडणारे सामाजिक जीवनाचे दर्शन व युद्धाच्या नोंदीतून आंतरराष्ट्रीय पातळीवरील दर्शन, हे त्रिविध स्तर नाटचरूपांतरास मारक आहेत. त्या तिन्ही स्तरांना सलगतेने एकत्र आणणे म्हणजे कप्प्यांची जाणीव होणे. या कादंबरीला कथानक असे फारसे नाहीच. पण जे काही थोडे बहुत आहे, त्यालाच नाटककाराने महत्त्व देऊन उरलेल्या दोन्ही स्तरांना फारसे महत्त्व दिलेले नाही. देणे अशक्यही होते. कादंबरीत थोडा बहुत संघर्ष आहे, स्पर्धा आहे, ती त्याचा मित्र चिंतामणी व तो यांच्यामध्ये. एकाचे आयुष्य भराभर पुढच्या आघाडचा गाठते आहे. तेव्हा नायकाला अनेक आघाडयांवर अपयश येत आहे. घरातील वाढत्या जबाबदाऱ्या, प्रेमप्रकरणात अपयश, परीक्षेत अपयश, नोकरीत मनासारखी प्रगती नाही, अशी त्याची स्थिती आहे. जेव्हा त्याचे आयुष्य सर्वार्थाने सुधारू लागते तेव्हा चिंतूच्या आयुष्यात यशाची उतरती भाजणी असते, याचा क्रमाने व अनेक बारीक सारीक तपशीलाच्या नोंदींनी काही प्रमाणात विकास साधला आहे. पण हा अनुभव निश्चितच नाटचाकाराची मागणी न करणारा आहे.

नाटकात मात्र या स्थूल संघर्षाचे दर्शनही नीट होत नाही. मोघम निवेदनात्म उल्लेख आहे. दोघांचे एकमेकांवरचे जळणे विशेषत्वाने प्रतीत होत नाही. त्याच्या परीक्षेतील वारंवारच्या अपयशाचा वा प्रेमप्रकरणाचा उल्लेख नाही. एकदम मंगी आपण होऊनच त्याला लग्नाचे विचारते. तो तयार होतो. तेथेही कुठे संघर्ष नाही. सगळं कसं आखीव रेखीव (त्यामुळे कादंबरीची आठवण होते.) फक्त संघर्ष रंगतो तो सासूसुनेच्या बाबतीत. बहिणीच्या बाळंतपणांनी, दुखण्यांनी बेजार झालेल्या व अनेक चिंतांनी व्यग्र झालेल्या नायकाचे दैनंदिनीतील आत्मप्रकटीकरण होत नाही. त्यामुळे कादंबरीतल्या लव्हाळचाइतकीही योग्यता या सामान्य माणसाची रहात नाही. मुळापेक्षा जे बदल केले गेले ते माध्यममर्यादा म्हणून कोणते ? ते सुसंगत ठरतात का ? यांचा मागोवा घेण्यासाठी पुढील काही बदल विचारात घ्यावे लागतील.

वैयक्तिक जीवनाला प्रधानत्व दिल्याने व सामाजिक, आंतरराष्ट्रीय पातळीचे दर्शन गौणत्वाने घडविण्यासाठी नाटकाच्या पहिल्या व दुसऱ्या अंकांत सुरुवातीला रेडिओवरच्या वातम्या ऐकवून जागतिक परिस्थितीचे दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न स्तुत्य आहे.

सर्वोत्तम व त्याची आई यांना प्रेक्षकांशी बोलायला लावून निवेदन केले आहे. त्या निवेदनाद्वारा कादंबरीतील नोंदींचे १० वर्षांच्या व्याप्तीचे स्वरूप नाटकात

सलगतेने आणण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण मुळातच कादंबरीचा अवाढव्य विस्तार बघता, त्याची काटछाट केल्यास नाटकात सलगता राहीलच कशी ? व निवेदनाचे स्वरूप तर नाट्यपरिणामास मारक ठरणारे असते.

● लेखकाने कादंबरीतील १० वर्षांच्या काळातील केवळ शेवटचा सहा महिन्यांचा काळ वगळला आहे. कालमर्यादेचे बंधन एवढ्या छोट्या कालावधीसाठी पाळण्याचे तसे विशेष कारण नव्हते. पण शीर्षकाचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी ओढून ताणून केलेला हा बदल आहे. ' लव्हाळ्या ' सारख्या सामान्य जीवनात अर्चिसच्या जन्माने उजाडलेले दाखविले आहे. पण हा बदल स्वाभाविक ठरणारा नाही.

सर्वोत्तमचे कादंबरीत आत्मगत निवेदन आहे. त्यातून चितूच्या उत्कर्षामुळे त्याला वाटणारी असूया व उलट परिस्थिती निर्माण झाल्यावर चितूला वाटत असलेला त्याचा मत्सर, सर्वोत्तमच्या मनोविश्लेषणाने कादंबरीत साधलेला आहे. पण नाटकात त्या मनोविश्लेषणाला वाव मिळत नाही – मिळालेला नाही. त्याचा त्रोटक उल्लेख केल्याने त्रोटकपणा आला आहे.

कादंबरीत नरवणेशी प्रेसच्या व्यवहारात मंगीच्या मामांकडून व नरवणेकडून त्याला पैसे मिळतात, तर नाटकात नरवणेकडून मूळ मुद्दल कसे काढून घ्यावे या विवंचनेत तो आहे – हा बदल गौण असला तरी माध्यममर्यादा म्हणून अपरिहार्य नाही.

गंप्याचे चित्र नाटकात खूपच बदलले गेले आहे. कादंबरीतला गंपू स्वतःची प्रगती स्वतः धडाडीने करणारा आहे. भावापासून अनेक गोष्टी लपवून ठेवणारा व मेव्हण्यांना जवळ करणारा आहे. नाटकात हे सर्व गाळले गेल्याने गंप्यासारखी एक अफलातून व्यक्तिरेखा नाटकात आकार घेताना दिसत नाही.

नाटकाचा कालावधी १९४३ ते १९४७ जानेवारी असा आहे. कादंबरीचा कालखंड १९३७ ते ४७ असा दहा वर्षांचा. हे कालमर्यादेमुळे घडते. अर्थात् या काटछाटीत बरेचसे गळते व परिणामाच्या तीव्रतेवर परिणाम होतो.

बाबू व बाबूची बायको यांचा प्रेमाचा प्रवेश अनावश्यक आहे. प्रेक्षकांचे मनोरंजन हा हेतू असेल कदाचित् पण तो नाटकाला बटबटीतपणा प्राप्त करून देतो.

मुळातच नाट्यमूल्य नसलेल्या कादंबरीत मग लेखक, बाबू व त्याच्या बायकोचे काही काही बटबटीत प्रवेश घालून प्रेक्षकांसमोर नाटकात काही तरी नाट्य असल्याचा आभास निर्माण करतो. त्यामुळे नाट्यरूपांतर ढोबळ बनते.

● 'आलोचना' एप्रिल ७२ च्या अंकात या नाटकाचे समीक्षण 'बिन चेहेऱ्याचे नाटक' या शीर्षकाखाली आले आहे. "'लव्हाळी' या कादंबरीशी या नाटकाचे वरेच साम्य आहे. नाटकाच्या शेवटी नायकाच्या तोंडी एकोक्ती आहे. त्यामुळे नाटकातल्या खेळकरपणाला एकंदर गंभीर रूप प्राप्त होते. धड गंभीर नाही, धड फार्सिकल नाही, असे हे बिनचेहेऱ्याचे नाटक आहे. ते मनावर कसलाही संस्कार करू शकत नाही. क्षुद्र माणसाच्या इवल्याश्या जीवनाचे जसेच्या तसे चित्रण करण्याचा हा यत्न वाटतो. हे नाटक त्या अर्थाने एखाद्या विशिष्ट शेवटाच्या रोखाने चालले आहे असेही वाटत नाही. यात फक्त दोनच अंक असते तरी चालले असते वा दोनतीन अंक आणखी वाढविले असते तरी बिघडले नसते. निराकार घरंगळत गेलेले एक शून्य जीवन एवढाच संस्कार यामुळे मनावर होतो. हा संस्कार कादंबरीत जेवढा प्रभावी ठरेल तेवढा नाटकात ठरत नाही." हे शेवटचे विधान या प्रबंधविषयाच्या संदर्भात, या नाटकाच्या यशापयशाच्या दृष्टीने अधिक बोलके आहे.

पण श्री. माधव मनोहर मात्र या नाट्यरूपांतरावर यशस्वीतेचा शिक्कामोर्तब करताना आढळतात.[१२]

सुरुवातीला नाट्यरूपांतरास अशक्यप्राय असलेल्या कादंबरीचे नाटक झाल्याबद्दल आश्चर्य व्यक्त करताना आढळतात. "या असल्या अलग अलग नोंदींतून सलग संपूर्ण नाट्यवस्तू तयार करणे सोपे नाही. प्रश्न पडला होता, तो या अफाट कादंबरीतील अचाट गोष्ट नाटकाच्या दृश्य परिभाषेत पेंडसे कशी सांगणार? पण कबूल करणे भाग आहे की, 'लव्हाळी' कादंबरीतून पेंडसे यांनी जे नाटक घडविले आहे तेही विलक्षण परिणामकारक आहे." या परिणामकारकतेची कारणे सांगण्यापूर्वी, ते, कादंबरीतील कोणता चांगला भाग गळला, त्याचा उल्लेख करतात, या घटनांची, प्रसंगांची व्यक्तित्त्वांची यादी देतात. "नाटकात यांचे निसटते निर्देश होत राहतात, पण त्या व्यक्ती मात्र दर्शन देत नाहीत. उदाहरणार्थ – कादंबरीत एक स्वतंत्र–हेमा, देसाई, चिंतू, दोन मेव्हण्यांची अशी अनेक प्रकरणे फार चांगली रंगली आहेत. नाटकात यांतील कित्येक केवळ नोंदली गेली आहेत.

कादंबरीतील काही रसोत्कट प्रसंग नाटकातून बाद केलेले आढळले. मेव्हण्यांच्या बहिणीच्या संदर्भात सर्वोत्तमला असह्य मनस्ताप, आर्थिक कारणामुळे भोगावे लागणे, त्या वेळेस आईने त्याला संसाररहस्य ऐकवणे इत्यादी. गुंडील, परांजपे, गोंधळेकर, पालेकर, सर्वोत्तमचे मेहुणे कंपनी व मंगीचे आईबाप ही सर्व मंडळी कादंबरीत जे प्रत्ययकारी दर्शन घडवितात ते नाटकात प्रत्ययाला येत नाही."

नंतर कादंबरीत नगण्य असलेली, पण नाटकात उठावदारपणे प्रगट होणारी बाबू व नरवणे ही पात्रे त्यांना यशाच्या संदर्भात मोहिनी घालतात. नायकाचे वडील, नाटकात एकही शब्द तोंडावाटे काढीत नाहीत. तरी त्यांचे मूक अस्तित्व जाणवत

रहाते, असेही यशाचे कारण देतात. वास्तविक कादंबरीत या वडिलांना घरात फारसे महत्त्वच नाही. शेवटी त्यांना विशेष महत्त्वाचे यशाचे कारण वाटते ते, " प्रेक्षागारात कित्येक प्रेक्षक मला असे भेटले की, ज्यांनी मला मोकळेपणाने सांगितले, कादंबरी भयंकर कंटाळवाणी वाटली. पण नाटक मात्र रंगतदार झाले. कादंबरी ज्यांना हातात धरवली नव्हती असे वाचक, प्रेक्षक झाले तेव्हा नाट्य-प्रयोगावर खूष झालेले दिसले. "

मुळात कादंबरीत सामान्य व्यक्तीच्या सामान्य नोंदी आहेत. (दाढीच्या ब्लेडची किंमत वगैरे) त्यात खरोखरच नाट्यानुकूलता नाही. कादंबरी म्हणून फार तर आवडू शकेल. बऱ्याच जणांना वर म्हटल्याप्रमाणे कंटाळवाणीच वाटते. तिच्या तुलनेने कादंबरीत नगण्य असलेल्या व्यक्तींमध्ये प्रेक्षकप्रिय मसाला घातल्याने केवळ मनोरंजन करून घेणाऱ्या प्रेक्षकांना ते आवडेल. पण याचा अर्थ या फुटकळ घटकांच्या योगे मूळ आशय नाटकात संक्रमित झाला आहे, असा होत नाही. उलट त्यांनी आधी अभावाच्या किती तरी नोंदी केल्या आहेत.

या नाटकात प्रेक्षकप्रिय गोष्टींवर भर दिला आहे असे जे विधान केले त्या संदर्भात उदाहरण – मंगी व आई या सासूसुनेचा संघर्ष आहे. पण त्याच्या जोडीला सर्वोत्तम सटकरच्या जबाबदाऱ्या, विवाहित बहिणींच्या नित्याच्या अडचणी, (बाळंतपणे, आजारपण) सोडवीत राहण्याचे उद्योग, भाचीचा प्रेमविवाह वगैरे अनेक पदर आहेत. त्यांतल्या सासू–सून या प्रेक्षकप्रिय संघर्षावर नाटककाराने भर दिला आहे. तसेच बाबूच्या बायकोचे वेड कादंबरीत आहे. तो भाग जरा रंगत आणून नाटकात येतो. तेथपर्यंत ठीक होते. पण पुढच्या तिसऱ्या अंकातील बाबू व बाबूच्या बायकोचा पहिला प्रवेश मात्र कादंबरीच्या मूळ अनुभवाला हात घालणारा नाही. तो ढोबळ थिल्लरपणाची पातळी गाठणारा आहे. कादंबरीत ती वेडाच्या भरात काही कृती करते. त्यात थिल्लरपणा नाही तर मानसिक विघटन आहे.

कादंबरीतल्या अनेक महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या पण नाटकातून गळालेल्या नोंदींत 'गंप्याची' अफलातून व्यक्तिरेखा माधव मनोहर कसे काय विसरतात ? 'लव्हाळी' मधील ती एक अविस्मरणीय व्यक्तिरेखा आहे. पण तिला नाटकात न्याय मिळालेला नाही. सर्वोत्तम सटकरच्या सामान्य जीवनात संघर्षाचे ताण निर्माण होण्यात नरवणेपेक्षा गंप्याचा वाटा मोठा आहे.

त्यामुळे त्या केवळ २-३ व्यक्तिरेखांनी नाटकाला यशाच्या संदर्भात मोजता येत नाही. तसेच प्रेक्षकांच्या पसंतीवरही त्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर यशस्वी आहे हे ठरविता येत नाही.

म्हणजेच एकाच वेळेस त्रिस्तरीय पातळीवर दैनंदिनीच्या पद्धतीने दहा वर्षांच्या केलेल्या नोंदींतून अत्यंत कौशल्याने प्रवाहित्व राखण्यात लेखकाने जे यश

कादंबरीत मिळविले, किंबहुना अशी नोंद हेच त्या कादंबरीचे बलस्थान ठरले ती नोंद – ती अभिव्यक्तीची पद्धतीच नेमकी नाट्यरूपांतरास विघातक ठरली. त्या नोंदीतून जे साधले ते नाटकातून न साधता त्याला बटबटीतपणा मात्र प्राप्त झाला.

ग : ३ : पात्रमुखी निवेदन वा आत्मनिवेदनपर प्रगटीकरण –

पात्रमुखी निवेदन वा आत्मनिवेदनपर प्रगटीकरणामुळेही नाट्यरूपांतर होणे अवघड – अशक्य ठरते.

आत्मनिवेदन करणारी व्यक्ती नाटकातील अनेक व्यक्तिरेखांतील एक बनते. कादंबरीत त्या व्यक्तीला लाभलेल्या अनन्यसाधारण स्थानाच्या परिणामात व नाटकातील परिणामात फरक पडतो. तसेच कादंबरीत त्या व्यक्तिरेखेच्या भूमिकेतून इतर व्यक्तिरेखा साकार होतात. तर नाटकात त्या विशिष्ट व्यक्तिरेखेबरोबरच इतर व्यक्तिरेखाही नाटककाराच्या भूमिकेतून साकार होतात. त्यामुळे त्याचे स्वरूप बदलते. त्याचप्रमाणे कादंबरीतील निवेदकाची निवेदने वगळून नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षेने संवादरूपाने व स्वगतांतून त्यांना मूर्तरूप देणे नेहमीच शक्य होत नाही. ते सोपेही नसते. कित्येकदा त्यामुळे त्यातील स्वाभाविकता नष्ट होते. कृतिप्रधान असलेल्या नाटकात हा निष्क्रिय बडबडचा निवेदक प्रसंगाच्या एकसंध परिणामाला छेद देत रहातो. दैनंदिनीतून वा पत्रातून अतिशय मनमोकळेपणाने साकारणारे आत्मप्रकटीकरण नाटकात त्या तीव्रतेने व्यक्त होत नाही.

परिणामी आत्मनिवेदनस्वरूप असणाऱ्या या कादंबऱ्यांमधील बलस्थान ठरणारा हा निवेदक माध्यमाच्या अपेक्षेनुसार नाटकात वगळल्यास कादंबरीचा प्राणभूत घटक वा अविभाज्य अंग असूनही साकारत नाही.

हे आत्मनिवेदन कधी स्वतःच्या गतजीवनाचा आढावा घेत स्मृतिरूपाने नोंदलेले असते (पानगळीचे झाड, श्यामची आई, पण लक्ष्यात ..., रथचक्र, बखर) तर कधी जीवनातल्या अनेक प्रसंगी साक्षी बनून अलिप्तपणाने त्यावर चिंतन करीत गत जीवनाचा शोध घेणारे निवेदन असते. ('काळोखाचे अंग', अथांग, अधांतरी) क्वचित् पात्रमुखी पद्धतीने (कधी पत्रांतून, दैनंदिनीतून वा निवेदनातून) तीन चार व्यक्ती इतर व्यक्तिरेखांबद्दल व त्या त्या घटनांबद्दल आपला दृष्टिकोन मांडतात. ('जौळ', 'मृत्युंजय', 'अमृतवेल', 'ययाती') अशा स्वरूपाची ही निवेदनपर अभिव्यक्ती अभ्यासविषयातील काही कादंबऱ्यांमधून आढळते. (वर्षाव).

'वर्षाव' चा विचार या दृष्टीने करणे योग्य होईल.

वर्षाव

श्री. पु. भा. भावे यांच्या 'वर्षाव' मध्ये नपुंसक पती वाटचाला आल्यावर पत्नीच्या मनात निर्माण होणारी व्यथा-वेदना, त्यातून मुक्ती मिळविण्यासाठी व तारुण्यसुलभ अशी शारीरिक भूक भागावी म्हणून तिने नायकाला घातलेली मुक्त साद आहे. तिची याचना-वेदना कळूनही सामाजिक संकेत व वाग्दत्त वधूचा विचार, यामुळे तिला प्रतिसाद न देऊ शकणारा नायक – त्यामुळे त्याच्या मनात वारंवार निर्माण होणारी वैचारिक आंदोलने व मोजक्या भेटींमुळे निर्माण होणारे दोघांमधील जगावेगळे मुग्ध नाते, असे या अनुभवाचे स्वरूप आहे. ते नायकाच्या आत्मगत निवेदनाने अधिक वेध घेणारे ठरते.

पौरुषहीन पतीची पत्नी असलेल्या कुसुममुळे निर्माण झालेले नायकाच्या दोन मनांतील द्वंद्व आत्मनिवेदनाने साकारते. हे निवेदन हेच या कादंबरीचे बलस्थान आहे. कादंबरीतील हा प्रथमपुरुषी एकवचनी 'मी' नाटकात जसाच्या तसा साकारू शकत नाही. तो नाटकात प्रगट होईल तो परकेपणाने. त्यातील आत्मनिष्ठता माध्यममर्यादेमुळे नष्ट होण्याची शक्यता निर्माण होणे. नायकाचे हे 'मी'-पण वगळल्यावर त्या आशयगाभ्यात काही शेष रहात नाही. नाटकात केवळ त्याला मी हे नाव देऊन भागणारे नाही. त्याचा कुसुमच्या व्यथेमुळे होणारा मानससंघर्ष – आत्मगत प्रकटीकरणात ज्या समर्थपणे साकार होतो तो नाट्यमाध्यमात साकारणे पूर्णपणे असंभव.

या दोन व्यक्तींमधले अनुक्त नाते वेगळ्या पातळीवरून व्यक्त होते. अतृप्त कुसुमचे व विवाह ठरलेल्या नायकाचे 'मी'चे नाते जगातील कोणत्याही व्यावहारिक नावाने सांगता येण्यासारखे नाही. तरीही दोघांच्याही संबंधातून निर्माण झालेले भावविश्व लेखकाने पकडायाचा प्रयत्न केलेला आहे. या भावविश्वाची तरलता दृश्यमानता नाकारणारी आहे.

अशा अनेक मर्यादांच्या संदर्भात 'वर्षाव' चे नाट्यरूपांतर होणे असंभवनीय आहे. पण प्रत्यक्षात मात्र त्याचे रूपांतर झालेले आहे.

मूळच्या संघर्षाचे व नाट्यगत संघर्षाचे स्वरूप : कुसुम या कमनशिबी विवाहित स्त्रीच्या वाटचाला पौरुषहीन पती म्हणजे मि. पेठे आल्याकारणाने तिच्या स्वतःच्या पापपुण्याच्या कल्पना व्यवहारी जगासारख्या नाहीत. दैवाने नाकारलेले शरीरसुख – आवडनिवड ठेवून ती तरुण असलेल्या मालकाकडून मिळवू पहाते. मालक 'मी' व्यवहारी जगाच्या पापपुण्याच्या कल्पना मानणारा, शिवाजीचा आदर्श मानणारा आहे. एकीकडे त्याला तिचा मोह होतो आहे. त्याच वेळेस मनात जपलेली निष्ठामूल्ये त्याला विरोध करतात, तर कधी त्याला काळू कुत्र्याच्या द्वारे नियती साथ करते आणि मोहाच्या क्षणीसुद्धा तो जिंकतो. तिला हवे ते देत नाही. या सगळ्याचे

त्याने स्वतः निवेदन केलेले असल्याने या कथावस्तूला काही उंची प्राप्त होते. जे त्याने दिले नाही ते तर तिला हवे आहे. कारण ती हाडामांसाची बनलेली व मातीवर पाय रोवलेली एक मानवी व्यक्ती आहे. तिला शरीराची मागणी नाकारता येत नाही. अशातच पेठ्यांची वकिली चालत नाही. घरात चहा करण्यासाठी चहा साखरसुद्धा नाही. 'मी' ने नाकारल्यामुळे मनावर परिणाम झालेली ती 'हिस्टेरिया'चा बळी ठरते.

फिट्स्च्या कालावधीत लांडग्यासारख्या टपलेल्या दाबकेने संधी साधलेली असते. त्यातून गर्भसंभव होतो. मन व शरीर दोन्ही कमकुवत बनलेली अशी ती 'मी' ला पहावत नाही. त्यातच पेठ्यांना वेड लागते. या सर्वच गोष्टींना आपण तर कारणीभूत नाही ना? असे सारखे राहून राहून 'मी' ला वाटू लागते. "आपण नेमकं काय करायला हवं होतं? कुसुमला आपण हवे ते देऊ तर शकत नव्हतो." एकीकडे तिच्याविषयी अपार सहानुभूती होती. ती त्याची सेवा करत असल्याने आपुलकीही निर्माण झालेली होती. पण ऐन उन्मादाच्या क्षणी मात्र तो सावध रहात होता. "ती विवाहित आहे. तिला अशी साथ देणे हे पाप आहे. पेठ्यांनी आपले काय असे वाईट केले आहे म्हणून आपण त्यांचा संसार उधळून लावावा!" असे त्याला वाटत रहाते. तर तिला वाटते ते ती स्पष्ट म्हणूनही दाखविते. "माझी का तुम्हाला दया येत नाही? माझ्याबद्दल काहीच सेक वाटत नाही?" त्याचा तरुण मित्र प्रभाकर अशा संधीची वाटच बघत असतो. त्याला हे सगळे हवे असते ते मिळत नाही. आणि 'मी' च्या मनाचे दार परत परत ठोठावले जाते ते उघडत नाही. तो त्याला प्रतिसाद देत नाही. अशा स्वरूपाच्या नायकाच्या मानसिक द्वन्द्वाचा, कुसुम व तिच्या नियतीचा हा झगडा आहे.

नायकाचे हे मानसिक द्वन्द्व आत्मगत निवेदनातून कादंबरीत साकारते. ते नाटकात साकारण्याचा नाटककाराने अल्प प्रयत्न केला आहे. नाटकाच्या सुरुवातीला व शेवटी निवेदकाकडून त्याचे दर्शन घडविण्याचा यत्न आहे. किंवा – (पृष्ठ ३६) काळोजीला "आलात तुम्ही? बसा. योग्यवेळी आलात. नाही तर क्षणापूर्वी माझ्या मनाचे बुरुज धडाधड कोसळले असते." किंवा (पृष्ठ ३८) नियोजित वधूच्या फोटोकडे बघत, "तुला माझ्या मनाची कल्पना नाही. तुझ्या पत्रांची मी आतुरतेने वाट बघतो. तितकीच कुसुमच्या चिठ्ठ्यांची. ती मी का पहात राहतो? तुझी पत्रे वाचताना मध्येच कुसुमची मूर्ती नजरेसमोर का राहते? तिचे स्पर्श मला का आठवत राहतात? माझं काही तरी चुकलंय. चुकतंय. वाटतंय हे जे सगळं चाललंय ते या घटकेला तोडून टाकावं."

म्हणजेच त्याचा मानससंघर्ष असे निवेदनात्म रूप धारण करतो. वास्तविक

निवेदन तर नाट्यहानीकारक असते आणि स्वगतांचा अतिरेकही निवेदनाचीच पातळी गाठणारा असतो. म्हणजेच नाट्यरूपांतर पूर्ण वा सततच्या स्वगतांनी साधता येत नाही. मग ज्या कादंबरीचा नायक आपल्या मानस-आंदोलनाचे सतत – जवळ जवळ कादंबरीभर दर्शन घडवितो त्याचे रूपांतर कसे शक्य आहे ? त्यामुळे कादंबरीत नायकाला असलेले केंद्रवर्ती स्थान, त्यातील मी, नाटकात नुसते 'मी' हे नाव नायकाला देऊन अवतरू शकत नाही.

नाटककाराने माध्यमाच्या अपेक्षेने कोणते बदल केले ? ते युक्त आहेत का याच्या विवेचनाने नाट्यरूपांतराची यशस्विता ठरविता येईल.

● मुख्य पात्रांना प्रधानत्व न मिळता गौण पात्रांना प्रामुख्याने नजरेत भरण्याची संधी या नाट्यरूपांतरात मिळालेली आहे. कादंबरीच्या अभिव्यक्तीपेक्षा नाटकाची अभिव्यक्ती वेगळी असल्याने आत्मनिवेदन गळले म्हणून कादंबरीतील 'मी' पेक्षा नाटकाचा नायक वेगळा अवतरतो. त्याच्या स्वतःच्या नजरेतून तो न साकारता नाटककाराच्या दृष्टिकोनातून साकारतो. म्हणून मी ला त्या कादंबरीतील केंद्रवर्ती स्थान न मिळता 'मी' इतर पात्रांपैकी एक बनतो. आपोआपच 'मी'चे प्रधानत्व जाऊन दाबके, पेठे इत्यादी गौण पात्रे प्रामुख्याने नजरेत भरतात.

● कादंबरीतील काळू कुत्रा रंगभूमीवर आणणे अशक्य. म्हणून 'काळचा' नावाचा एक वेडा रंगविला आहे. (या संदर्भात 'जास्वंदी' नाटकातील प्रयोगाचा उल्लेख यापूर्वीच केला गेल्याने पुनरुक्ती होऊ नये म्हणून टाळत आहे.) कादंबरीच्या नायिकेचे कुत्र्यावरील प्रेम समजू शकेल पण अत्यंत स्वच्छताप्रिय नायिकेचे ओंगळवाण्या वेडचावरचे प्रेम समजू शकत नाही. तो वेडा तिचा पिता, पुत्र, पती, भाऊ कोणीही नाही. त्यामुळे मायेपोटी त्याच्यावर तिने प्रेम करणे वा त्याला आपला लळा लावणे न पटणारे, विसंगत वाटणारे आहे.

● दोघांची शेवटची भेट अंगणात दाखविल्याने प्रसंगातील तरलता नष्ट झाली आहे. दोघाचे जगावेगळे भाववंध असे उघडे वाघडे होऊन गेले. कादंबरीत ती त्याच्या खोलीत नेहमीप्रमाणे मागील दाराने न येता पुढच्या दाराने येते. येथे रंगभूमीची स्थलमर्यादा जाणवते. तसेच नायकाचे लग्न ठरल्याची वार्ता कादंबरीत अगदी शेवटी शेवटी आहे. नाटकात मात्र त्याचे लग्न अगोदरच ठरलेले आहे व शेवटी तर तो लग्न करून परतलेला आहे.

● कादंबरीतील जिजा हे पात्र दोघांच्या मानससंघर्षात भर घालणारे समाजाचे नेमके प्रतिनिधित्व करणारे म्हणून आवश्यक होते. ते अकारण गाळले गेले. तेवढचा एकाच पात्राबाबत पात्रमर्यादेचे बंधन पाळण्याचे कारण नव्हते.

● तर तेलंग अक्कांना कादंबरीपेक्षा नाटकात अकारण महत्त्व दिले गेले आहे. कादंबरीमध्ये 'मी' च्या गैरहजेरीत घराच्या देखरेखीचे अधिकार त्याचा मित्र प्रभाकरला आहेत. प्रभाकर हे पात्र नाटकात आहेच. म्हणजे पात्रमर्यादेमुळे ते काम अक्का करतात असे नाही. नाटकात त्या कुसुम व 'मी' च्या गार्डियन बनल्या आहेत. त्या दोघांच्या वाढत्या संबंधांबद्दल दोघांना सुनावतात. उलटपक्षी कादंबरीतील त्यांचे वागणे सूचक आहे. त्यामुळेच ती जिन्यावरून पडल्यावर त्या तिची बाजू घेतात, ते पटते. पण नाटकात मात्र ते पटत नाही. तसेच कुसुमच्या घरात काळोजीबरोबर त्यांचे अचानक येणे सहज वाटत नाही. एकूणच कादंबरीपेक्षा नाटकात त्यांना मिळालेले महत्त्वाचे स्थान आवश्यक ठरत नाही. माध्यममर्यादा म्हणूनही व संघर्षपरिपोषासाठीही त्याची आवश्यकता नाही.

● दाबकेपेक्षा पेठे हुशार, चतुर व बोलघेवडा बनला आहे. कादंबरीतील त्याच्या वेडाची कारणे व आविष्कार पटणारा आहे. पण नाटकात मात्र त्याच्या वेडाचा रोख व आविष्कार केवळ दाबक्यांशी शत्रुत्व करणारा आहे. कादंबरीतील पेठे स्वतःजवळ जे नाही ते मुबलक प्रमाणात आहे हे दाखविण्यासाठी खोटी मिजास करणारा आहे. भोग देणाऱ्या स्त्री-पुरुषांवर सूड उगवण्याचे पोकळ शौर्य दाखविणारा आहे. ही व्यक्तिरेखा अकारण बदलली गेली आहे.

● दाबकेही मुळापेक्षा भडक व आवाजी बनला आहे. त्याला खलनायकाचे भडक रूप प्राप्त झाले आहे.

अभिव्यक्तीची पद्धत बदलल्याने मूळ आशयाचे महत्त्व जाऊन ती केवळ कुसुमच्या व्यथेची कथा बनते. कादंबरीतील कुठेतरी चुकत असल्याची त्याची जाणीव वा तिच्या शेवटच्या स्थितीस आपण कारणीभूत झालो का? ही खंत – असे वाटणे हे नाटकात कुठे उतरत नाही. ते गाळले गेल्याने दोघांच्या संबंधात, संवादात कुसुमने प्रगट केलेल्या आपल्या मन-भावना तेवढ्याच नाटकात उचलून धरल्या गेल्या. आपोआपच ती नायकापेक्षा तिचीच कथा बनते – तिला महत्त्व येते. महत्त्वाचा वा मूलभूत संघर्ष रंगविला न गेल्याने मुळाशी इमान राखले गेले नाही. कुसुम हे नाटकाचे केंद्र बनते व कादंबरीचे केंद्र असलेला 'मी' दूर फेकला जातो. नाटक कुसुमवर कलंडते.

पुढील समीक्षा-लेखांतून याच नाटकावर या आशयाची विधाने केली गेलेली आढळतात.

माधव मनोहर : "नाटकाचा प्रयोग मुळीच चांगला वटत नाही. पु. भा. भावे यांच्या 'वर्षाव' या भावनोत्कट, मनोरम कादंबरीचे मूळ स्वत्वच ज्यात हरपले आहे असे हे नाटक आहे."[१३]

"नायकाच्या मनोगत संघर्षाचे चित्ररूप असे हे त्याचे निवेदन आहे आणि म्हणून त्या निवेदनाच्या केंद्रस्थानी केवळ तोच एकमेव आहे. 'वर्षाव' ही प्रामुख्याने त्याच्याच मनोगत-संघर्षाची कथा आहे. असे असूनही प्रत्यक्ष नाटकात बघावे तर त्याचे स्थान अगदी नगण्य आहे. गोष्ट जशी त्याची नव्हेच. गोष्ट आहे ती प्रामुख्याने तीचीच. तिच्या नपुंसक नवऱ्याची. फार काय शेवटी तिचे शरीर पैदा करणाऱ्या तिच्या शेजाऱ्यापाजाऱ्यांची सुद्धा. हा नायक म्हणजे जसा काही तिच्या गोष्टीचा एक अपरिहार्य नगण्य घटक अशा रूपात नाटककाराने आपल्या नाटकाची रचना केली आहे. मूळ कथेतील एम्फसिसची अदलाबदल अक्षम्य आहे."

कमलाकर नाडकर्णी म्हणतात –

"तरल काव्यात्म 'वर्षाव' ची नाटकीय दलदल" –

"कादंबरीच्या मूळ घटकात बदल करताना त्या मूळ घटकाची अपरिहार्यताच जर जाणून घेतली नाही तर चांगल्या कादंबरीचे कसे मातेरे होते त्याचे 'वर्षाव' हे नाटक एक डोळेफोड उदाहरण आहे. वेगळचा माध्यमामुळे निर्माण होणारी आवश्यकता हे जर त्या बदलाचे कारण नसेल, तर मनःपूत बदल करणाऱ्या कारागिराला मूळ कलाकृतीचा वधकरीच म्हणावे लागेल.

"मूळ मानसिक संघर्षाचा आणि नजाकतीचाच गळा घोटून नाटककाराने चार ओळींची कथा तीन अंकी नाटकात ढोबळपणे मांडली. आणि वर्षावात कोंदटणाऱ्या किंवा त्याचा आनंद घेणाऱ्या वाचकाला प्रेक्षक बनवून नाटकी पुराच्या लोंढ्यात सोडून दिले." [१४]

ललिता बापट : 'वर्षाव' ही पु. भा. भावे यांची गाजलेली कादंबरी. यातील तरलरम्य प्रणयकथेत तरुण, सुंदर, विवाहिता कुसुमच्या जीवनाची परवड झालेली वाचताना कुसुमबद्दल व कादंबरीच्या अविवाहित नायकाबद्दल सहानुभूती वाटते. पण शं ना. नवरे लिखित 'वर्षाव' पहाता मात्र उलट अनुभव येतो. नाटक बटबटीत व कृत्रिम वाटते. नायक, नायिका, नायिकेचा नवरा वा परिस्थिती काहींही सहानुभूती निर्माण करू शकत नाही. तसेच 'वर्षाव' कादंबरीत जाणवणारी तरलरम्य भावपूर्ण प्रणयकथा साकार होत नाही.

प्रथम दृष्टिक्षेपातच कामातुर, अंगप्रत्यंगांना चढाव देण्याचा प्रयत्न करीत 'पोझ' घेऊन या नाटकाची नायिका रतिरंगासाठी आवाहन करीत उभी रहाते. नायकाला जबरदस्तीने कोंडून जवळजवळ उघडउघड बळजबरी चालविते. नायक-नायिकेच्या जवळिकीची अशी कहाणी ही पु. भा. भावे यांच्या 'वर्षाव' मधील नाजूक प्रेमाची कहाणी कशी वाटणार? ज्यांनी मूळ कादंबरी वाचली नाही, त्यांची मात्र नको नको म्हणणाऱ्या नायकावर बलात्कार करू पाहाणाऱ्या कुसुमची दुर्दैवी वाताहत अशीच 'वर्षाव' पाहून कल्पना होईल." [१५]

ग : ४ : नाट्यमाध्यमाच्या एकात्म परिणामांसाठी उत्कर्षबिंदूंचे टप्पे गवसणे आवश्यक असते.

नाटकाचे अंक, प्रवेश यांची रचना एकातून दुसऱ्यात, दुसऱ्यातून तिसऱ्यात अशी सलगतेने होणे आवश्यक असते. त्या सलगतेबरोबरच ती गतिमान रंगत जाणाऱ्या संघर्षाने व सहजतेने व्हावी लागते. ती तुकडे तुकडे जोडून केलेली रचना वा विलग अशी रचना जाणवता कामा नये.

या संदर्भात 'श्यामची आई' व 'मुंबई दिनांक' यांचा विचार करता येतो.

श्यामची आई –

'श्यामची आई' मधून श्यामच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडण घडण अनुभवाला येते. ही स्वतःची जडण घडण न्याहाळत श्याम तिचे स्मृतिबद्ध कथन करतो. पण अर्थातच या घटना आठवतील तशा कथन करीत गेल्यामुळे त्या अनुक्रमाने येत नाहीत. आपोआपच त्याला एकात्म अनुभवाचे स्वरूप येत नाही. कालानुक्रमाचा अभाव हीच यातील स्वाभाविकता आहे. त्या केवळ स्मृतिशलाका आहेत. त्यांत सलगता नाही. हे पुस्तक कोठल्याही पानापासून वाचायला सुरुवात केली तरी रुखरुख वाटत नाही. याचे कारण हेच आहे. (मुळात या पुस्तकाला कादंबरीच म्हणता येत नाही.)

म्हणजेच अनेक आठवणींची साखळी असे याचे अभिव्यक्ति स्वरूप आहे. एकेका आठवणीबरोबर लेखकाचे मनन चिंतन आहे. परत शृंखला-न्यायाने, दुसरी स्मृती, मनन – चिंतन असा तिचा आविष्कार आहे. त्याच्या या टप्प्या टप्प्याने पुढे सरकण्याच्या पद्धतीमुळे वेगवेगळ्या कप्प्यांची जाणीव होते. सलगता रहात नाही. रोज रात्री आठवतील त्या क्रमाने त्याचे कथन केलेले असल्याने त्यात कालक्रम नाही. सलगता नाही. कुठूनही वाचायला सुरुवात केल्यावर काही गमावल्याची जाणीव व त्यापूर्वीचे वाचण्याची आवश्यकता वाटत नाही, ती त्यामुळेच. त्यामुळे नाट्यतंत्रास आवश्यक असणाऱ्या आरंभ, मध्य, शेवट या तीन अवस्था वा अनुभवाची एक सलगता त्यात नाही. एकात्मता नाही.

ती स्मरण-साखळी असल्याने सर्वसाधारणपणे प्रत्येक घटनेतील व्यक्ती त्याच असल्या तरी ती ती घटना तेवढ्यापुरती स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण आहे. एका घटनेचा दुसऱ्या घटनेशी तसा संबंध नाही. त्या प्रत्येक घटनेनंतर लेखकाचे त्यावर मार्मिक भाष्य आहे. चिंतन आहे. प्रत्येक प्रसंगातून आईने केलेले संस्कार, कोकणातील चालीरीती, शब्दभांडार, निसर्गातील विविधता, या सर्वांची माहिती लेखक सहजपणे देत जातो. ही माहिती व चिंतन या दोन्ही गोष्टी नाटकास मारक ठरणाऱ्या आहेत. त्यामुळेच त्याचे नाट्यरूपांतर अशक्य आहे.

श्यामचे व्यक्तिमत्त्व घडविणारी, त्याच्यावर संस्कार करणारी आई आणि घडत गेलेला श्याम हे या अनुभवाचे स्वरूप असताना त्याच्यावर संस्कार करणाऱ्या घटना-प्रसंगांना महत्त्व आहे. अर्थात् या अनुभवाला अगदी स्वाभाविक असणारी रचना म्हणजेच 'श्यामची आई.' वेगळा काही आकार त्यासाठी स्वाभाविक ठरूच शकत नाही.

मूळ कादंबरीच्या आशयगाभ्याचे रूप नाटकात बदललेले आहे. कादंबरीत श्यामच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीला महत्त्व आहे. तर नाटकात मात्र श्यामच्या वडिलांवर कर्जामुळे आलेली दुर्धर परिस्थिती रंगवली गेली आहे. म्हणजेच वेगवेगळ्या प्रसंगांतून आईमुळे त्याच्यावर कोणते संस्कार घडले व त्याची जडणघडण कशी झाली, या आशयगाभ्याला गौण स्थान मिळालेले आहे.

काहीही करून या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करायचेच (नाटकाची प्रस्तावना) या लेखकाच्या अट्टाहासी भूमिकेमुळे – नाट्यरूपांतरास सर्वस्वी प्रतिकूल असणाऱ्या या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर झाले आहे.

नाट्यगत संघर्ष : मुळातील कित्येक गोष्टी नाटकात गळतात. आईच्या व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन – ती श्यामच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण करणारी म्हणून महत्त्वाचे ठरते. ते नाटकात तिनके तीव्र उमटत नाही.

काही नव्या गोष्टी मूळ परिणामाची तीव्रता घालवितात. त्याला भडक बनवितात – जावेचा आईशी उभा दावा, द्वेष करणे, घर सोडायला लावणे, वामनराव तेथे पोचण्यापूर्वीच खंड मागायला जाणे, भाऊंवर मांगाचे संकट आल्यावर नर्मदेने टाकून बोलणे व निघून जाणे हे सगळे भडक नाट्याची निर्मिती करणारे आहे.

नानांच्या घरी येऊन राहिल्यावर भावजयीने मुलाला बोलणे, त्यासाठी त्याच्या आईने भाऊंपाशी घर बांधण्याचा हट्ट करणे, सावकाराच्या कारकुनाने, नानांच्या घरीच कर्जवसुलीसाठी अपशब्द वापरणे, नानांचे चिडणे, व साऱ्यांचे बाहेर पडणे, श्यामसाठी आईने संध्याकाळी दळण काढल्यावर नानांचे संतापून बोलणे, जावयाने स्वदेशी चळवळीत भाग घेतल्याने मुलांच्या नोकऱ्यांवर येऊ पाहणाऱ्या गंडातरांबद्दल स्पष्ट उल्लेख करणे हा भाग संकल्पन-बदलामुळे नाट्याला भडक करून टाकतो.

● मुळातच कथानक घटनामालिकेचे असल्याने नाटकातही ते कप्प्या-कप्प्यांचे झाले आहे. त्यात सुरुवात, उत्कंठा, उत्कर्ष हा प्रकार नाही. मुळातील श्याम व आई हा दुवा नाटकात कच्चा राहिला आहे. सर्वांत महत्त्वाचे व पूर्ण विसंगत जाणवते म्हणजे – साने गुरुजींच्या वाङ्मयात, 'श्यामची आई' त

शृंगाराचे दर्शन नाही. कारण आईचे दर्शन घडविणारा श्याम आहे. त्यांच्या तोंडून आईचे वर्णन करताना शृंगाराचा उल्लेखही येणार नाही. नाटकात मात्र नर्मदा व बाबू यांचा या संदर्भातील प्रवेश नाट्यगत संघर्षाला पोषक ठरणारा नाही. तसेच वामनराव – नर्मदा या प्रवेशातील वामनरावांचा लंपटपणाही अनावश्यक आहे. अशा प्रकारे हे नव्याने येणारे भडकरूप मूळ अनुभवाचे रूप बदलणारे व अनावश्यक आहे.

येथपर्यंत चर्चिलेल्या नाट्यमाध्यमाच्या / रंगभूमीच्या मर्यादा आज (काही प्रमाणात) दूर झालेल्या आहेत. माईमिंगने काय वाटेल ते दाखविता येते. तिला शब्दांची, संहितेचीही आवश्यकता नाही असा टोकाचा सूर ऐकू येतो. पण त्याबाबतचे प्रयोग झाले ते तुरळक आणि ते स्थिरपद झालेले नाहीत. रंगभूमीवर त्याचा सर्रास वापर नाही. या संहितेबाबतच्या टोकाच्या सुराबद्दल प्रसिद्ध नाटककार वि. वा. शिरवाडकर ह्यांची पुढील विधाने मार्मिक आहेत.

● " शब्द हे वाङमयीन आविर्भावाचे एकमेव साधन आहे. अँटिथिएटर म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या नाट्यपंथाचे प्रवर्तक -- ' आम्ही शब्दांच्या पलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करीत आहोत, ' असे सांगतात. पण नाटक जर वाङमय असेल – तसे ते आहे याविषयी मला शंका नाही – तर शब्दाच्या पलीकडे जाण्याची ही खटपट या मंडळींना नाटकाच्या संस्कारशील मंदिरातून पँटोमाईमच्या करमणूकप्रधान राहुटीत घेऊन गेल्याशिवाय रहाणार नाही. " [१६]

' अशी पाखरे येती ' मधील माणसांनी भिंती उचलण्याचा व ' घाशीराम कोतवाल ' मध्ये माणसांनीच भिंती होण्याच्या व त्या द्वारा स्थलमर्यादेवर तोड शोधण्याचा प्रयत्न, लोकसंगीत व लोककलांच्या वापराने निवेदनावर व विलगतेवर मात करण्याचा प्रयत्न, दुभंगलेल्या मनाचे (' वेडयाचे घर उन्हात ', ' नटसम्राट ', व ' अवध्य ' मधून) ताकदीने दर्शन घडवून मनोविश्लेषणाची वा मानस आंदोलनांची अभिव्यक्ती होण्यातील अपवादात्मक यशस्वी प्रयत्न हे आजच्या अभिव्यक्तीतील नवेपण आहे. त्या मर्यादांवर मात करणे आहे. पण ही जशी तुरळक उदाहरणे म्हणजेच सर्रास मोठ्या प्रमाणावर ते साधता येतेच असे म्हणता येत नाही.

शेवटी प्रत्येक रूपबंधाच्या वैशिष्ट्यांनुसार काही ना काही मर्यादा असतातच. त्या त्या संबंधाची ती ती चौकट मान्य करावीच लागते. त्यामुळेच कादंबरीच्या रूपबंधाच्या वैशिष्ट्यांनुसार मुळातून व्यक्त झालेला अनुभव नव्या रूपबंधात जसाच्या तसा सामावणे – नुसते सामावणेच नाही तर चपखल बसणे कठीणच. त्याची काही प्रमाणात मोडतोड वा नवी जोड अटळ ठरते. त्यामुळेच त्या आकारात सहजता हरवून बसते.

तसेच तुटकपणाची जाणीव, अनावश्यक बटबटीतपणा, गौण व्यक्तींना महत्त्व, निवेदनात्मक संवाद, कार्यकारणसंबंधाचा अभाव, ढोबळ व्यक्तिरेखाटन असे दोष या बदललेल्या रूपामध्ये अनुभवास येतात.

अ : ड : नाट्यरूपांतराची अटळतेने मागणी करणारी कादंबरी

तुझ्या गळा माझ्या गळा

(श्रीनिवास भणगे यांच्या या कादंबरीचे अनुभूतिविश्व हे केवळ नाट्यरूपाचीच मागणी करणारे आहे. अर्थात् त्यांच्या मते ही कादंबरी असली, तरी ती कादंबरी-तंत्रानुसार कादंबरी कशी नाही याची चिकित्सा पुढे परिशिष्टात करण्यात येईल.)

या कादंबरीमध्ये – बायकोच्या कजागपणावर उतारा म्हणून नवरा आपल्या तरुण मुलाच्या मदतीने एक युक्ती योजतो. त्यानुसार काल्पनिक स्त्रीचे प्रेमपत्र बायकोच्या हाती पडते. त्यामुळे तिच्या मनात घरातील स्वतःच्या स्थानाबद्दल – अढळपणाबद्दल संदेह – भीती निर्माण होते. आपोआपच तिच्या वागण्यात अपेक्षित बदल होऊ लागतो. तोच ते काल्पनिक नाव धारण केलेली स्त्री घरात प्रत्यक्षात अवतरते. त्यातून निर्माण होणारा गोंधळ, एकमेकांनी केलेली कुरघोडी व प्रत्येक वेळेला वाचकाला दिलेले धक्के असे या कादंबरीचे, पूर्णांशाने फार्सिकल वा प्रहसनात्मक स्वरूप आहे.

आशय व अभिव्यक्तीच्या संदर्भात नाट्यरूपांतरासाठी अनुकूल ठरणारी ही कादंबरी आहे. अपरिहार्यतेने निव्वळ नाट्यरूपांतराचीच मागणी करणारी आहे.

आशयानुसार विचार केल्यास ही अनुकूलता तिच्या कथावस्तूवरूनही स्पष्ट होते.

काल्पनिक स्त्रीचे प्रेमपत्र वडिलांना आल्यावर, नायकाच्या आईचा संताप होणे, तरीसुद्धा घरातील स्वतःचे मूळ स्थान टिकावे म्हणून तिच्या आक्रस्ताळचा व हेकेखोर वृत्तीत पालट होणे, त्यातच ती पत्रातील काल्पनिक स्त्री प्रत्यक्षात अवतरल्यावर नायक व त्याच्या वडिलांनी मुद्दाम घडवून आणलेला पत्राचा बेत ढासळून पडणे, नवीच आपत्ती त्यांच्यावर ओढवणे, नायकाची प्रेयसी व आई यांचा त्या नव्या स्त्रीच्या प्रवेशाने गैरसमज होऊन घरात एकच हाहाक्कार माजणे, त्या दोघांची केविलवाणी परिस्थिती होणे व त्यातून तिसऱ्याच व्यक्तीमुळे त्यांची सुटका होणे, वगैरे हास्यकारक घटनांची मालिका यात आहे. त्यामुळे हा आशय नाट्यमाध्यमाचीच मागणी करणारा आहे. मुळात हे संकल्पन लेखकाला नाटकासाठीच सुचलेले आहे. पण " दिवाळी अंकासाठी कादंबरीची मागणी होती व नाटक

लिहायला निवांत वेळ नव्हता म्हणून आधी कादंबरी लिहिली" असे स्वतः लेखकाचे म्हणणे आहे.

प्रहसनतंत्रानुसार आशय व अभिव्यक्तीच्या सर्व अपेक्षा ही मूळ कादंबरी पुऱ्या करते.

एका मागोमाग घडणाऱ्या वेगवान घटना, बायकोला नवऱ्याविषयी वा प्रियकराबद्दल प्रेयसीला वाटणारा संशय, त्यामुळे उडणारा गोंधळ, शब्दांना, व्यक्तिरेखाटनांना महत्त्व नसणे, चमत्कृतिजन्य घटना व तत्संबंधी शाब्दिक कोटचा, कनिष्ठ दर्जाचा विनोद, अतिशयोक्तपूर्ण स्वैर संवाद, योगायोगावर आधारलेल्या अनेक असंभाव्य घटना, केवळ लोकरंजनाचा उद्देश, निरागस करमणूक म्हणून जीवनदर्शनाचा अभाव, ढोबळ असे हास्याचे स्वरूप इत्यादी फार्सची वैशिष्टचे यात पूर्णपणे आहेत.

अर्थात् ही कादंबरी नाटचमाध्यमाच्या अपेक्षा पुऱ्या करणारी आहे. प्रत्यक्षात नाटकात वा 'घालीन लोटांगण' ऊर्फ 'शांतेचं कार्ट चालू आहे' या फार्समध्ये त्या अपेक्षा कशा पुऱ्या होतात वा फार्सची वैशिष्टचे कशी जाणवतात ते पाहू.

फार्सची पुढील सर्व वैशिष्टचे मूळ कादंबरीत आढळतात. त्यामुळेच प्रत्यक्ष नाटचरूपांतरात आशय-अभिव्यक्तींचे अद्वैत आढळते.

अ) फार्समध्ये एका पाठोपाठ वेगाने घडत जाणाऱ्या घटना असतात व त्यांचा कटाळा येत नाही. याचा प्रत्यय पुढील उदाहरणांवरून येतो.

● अनंताला आरतीशी लग्न करण्यास परवानगी मिळण्याबाबतीत आईची परवानगी मिळेल की नाही ही भीती वाटते.

● सकाळीच टी-सेट मधील कपबशी रावबहादूर धोटचांच्या हातून फुटण्याच्या घटनेतून त्यांच्या पत्नीचा – शांताबाईचा कजागपणा – आक्रस्ताळेपणा व्यक्त होतो.

● यूथ क्लबचे मेंबर असणारे बहिरे बाबासाहेब (रावबहादुरांचे काका) यांच्या बहिरेपणामुळे अनेक विनोदी घटना निर्माण होतात.

● शांताबाईंनी सकाळीच रावबहादुरांनी बशी फोडल्याबद्दल संताप व्यक्त केल्यानंतर चिडलेले अप्पा रावबहादुरांना असली बायको मिळाल्याचा पश्चात्ताप व्यक्त करतात. त्यामुळे अनंता त्यातून युक्तीचा मार्ग सुचवितो व बदल्यात आरतीशी लग्न करण्याची परवानगी मिळवितो.

● आजवर नवरा आपल्या मुठीत आहे, हा त्याच्या आईचा समज असतो. त्यामुळे नवरा दुसरीकडे कोठेही जाणार नाही ही तिची खात्री असते. तिच्या हाती अप्पांना येणारे एक काल्पनिक स्त्रीचे पत्र पडेल अशी व्यवस्था करायची म्हणजे

तिचा समज खोटा ठरेल व ती वळणावर येईल हा अनंताने सुचविलेला मार्ग असतो. तो तसा सुचवत असताना बहिरे बाबासाहेब तेथेच पेपर वाचत असतात.

● अनंता आईजवळ आरतीशी प्रेमलग्न करण्याची परवानगी मागत असतानाच ती मोठ्या अटींची यादी त्याला लिहायला लावते. आरती त्या अटींत बसत नाही म्हणून तो नाराज होतो.

● अनंताने काल्पनिक स्त्रीचे प्रेमपत्र टाईप करून घरच्याच पत्त्यावर पोस्ट केल्यावर ते शांताबाईंच्या हाती पडते व अनंताच्या बेतानुसार, त्यामुळे घाबरून त्या आपले वागणे बदलतात.

● त्यामुळे काही काळ तरी आकस्मिक शांतीचा व सुखाचा लाभ अप्पांना होतो.

● पण केवळ आईमुळे आरतीशी लग्न करता येत नाही म्हणून अनंता आपली नाराजी अप्पांजवळ व्यक्त करीत असतानाच, त्यांनी जे काल्पनिक नाव वापरले त्याच नावाची माया साने दारात येते व दोघांची तारांबळ उडते. बंगल्याच्या मालकांच्या म्हणजे बहिऱ्या बाबासाहेबांच्या आमंत्रणावरून ती आली असून कसला तरी केस-स्टडी करण्यासाठी ती तेथेच आठ दिवस रहाणार असल्याचे त्यांना तिच्याकडूनच कळते. साहजिकच तिला वेगवेगळ्या प्रकारे तेथून घालविण्याचे दोघांचे प्रयत्न अयशस्वी होतात.

● मग ती दोघांच्या सांगण्यावरून आरती असल्याचे नाटक करायला तयार होते. कारण " मी कधीही माया सानेला (अस्तित्वात नसलेल्या) भेटणार नाही." असे अप्पांनी शांताबाईंना वचन दिलेले असते. त्यामुळे प्रत्यक्ष त्या नावाच्या स्त्रीला प्रगटलेली पाहून त्यांचे धाबे दणाणते. परत एकदा शांताबाईंची फसवणूक करण्याची (एका खोट्यातून दुसरे खोटे निर्माण होण्याची) नवी योजना तयार होते.

● बाहेरून परतलेल्या शांताबाईंनी " ही कोण ? " म्हणून विचारताच " अगं, ही आरती " असे अनंता उत्तर देतो. तिचे उत्तम रूप बघून त्या तिला आपली सून म्हणून पसंत करतात. तिच्याशी घरच्यासारखे वागू लागतात. लग्न होईपर्यंत या दोघांना तिचे नखही दिसू नये म्हणून जागरूक राहतात.

● सुरुवातीला अनंताच्या प्लॅनप्रमाणे वागण्यात या माया सानेला मजा वाटत असते. पण " आमच्या घरातील माणसे तुला केस-स्टडीसाठी पुरेशी होतील " या बाबासाहेबांच्या सांगण्यावरून तेथे आल्यावर त्यासाठी पुरेसा वेळ व एकटेपणा मिळत नाही म्हणून ती नाराज होते.

● शांताबाईंनी हळूहळू तिला घरातील सर्व माहिती द्यायला सुरुवात केलेली असते.

● आरामात पेपर वाचत पडलेल्या अप्पांना वर्तमानपत्रात "माया साने नावाची तरुणी सध्या घरोघर जाऊन तेथील लोकांना फसवीत आहे. वेगवेगळी कारणे सांगून रहाणारी व जोखमीच्या वस्तू लंपास करणारी ही स्त्री असून तिच्या पासून सावध रहावे." ही बातमी दिसते. त्यावरोवर ते तीनताड उडतात व अनंताला बोलावून ती बातमी दाखवितात. एवढेच नव्हे तर, "ही भानगड तूच निर्माण केलीस, ती तूच निस्तर" असेही सांगतात.

● त्याच वेळेस शांताबाई घरातील सर्व दागिने घालून मायाला घेऊन येतात व "सून कशी दिसते?" म्हणून विचारतात व त्यांच्या देखतच तिच्याजवळ तिजोरीची चावी देतात.

● दोघांनाही आणखी एका नव्या योजनेची निकड भासते. तिच्याजवळ गेलेले सगळे दागिने हस्तगत करीपर्यंत तरी तिच्याशी गोड वागणे भागच होते. एवढेच नव्हे, तर तिच्या मूळ हेतूबद्दलही दोघांच्या मनात संशय निर्माण होतो.

● त्याच दिवशी 'आमच्या खोलीत कोणी तरी तरुणी वावरते, असा भास होतो पण आपल्याला डोळ्यांनी नीट दिसत नाही' असा उल्लेख बाबासाहेब करतात.

● अनंता अप्पांना पुढचा प्लॅन सांगतो. 'तुम्ही आईवर प्रेम असल्याचे नाटक करा. मी मायावर प्रेम असल्याचे नाटक करून तिच्याजवळील दागिने काढून घेतो. तिच्याशी तेवढ्यापुरते गोड गोड बोलतो. अप्पांना बायकोवर प्रेम करायचे म्हणजे संकट वाटते. म्हणून ते भोकाड पसरतात. पण घरातील दागिने जाऊ नयेत म्हणून ते तयार होतात. स्वतः नटून सजून खाली येतात. "आपल्या लग्नाचा वाढदिवस आपण दोघांनीच साजरा करायचा आहे," असे बायकोला सांगतात. "आत्ता कुठला वाढदिवस?" असे तिने विचारताच मध्ये ४/५ वेळा अधिक महिना येऊन गेल्याचे सांगतात व वेळ मारून नेतात. शांताबाईंना मायापासून दूर करण्यासाठी वर घेऊन जातात.

● इकडे "आता हे तुमचे नाटक बास झाले मला लिहायला वेळ मिळत नाही. मी आता येथून जाणार." असे माया साने अनंताला सांगते; म्हणून त्याचा संशय वाढतो व तो तिच्याशी द्व्यर्थी बोलतो. "माझे आरतीवरचे प्रेम तुम्हाला पहाताच नष्ट झाले व तुमच्यावरच माझे खरे प्रेम आहे." असे सांगत तो तिच्याजवळ जातो. तिच्या अंगावरील दागिने काढण्याचे त्याचे प्रयत्न चालू असतानाच आरती दाराशी येते व स्वतःची निंदा प्रियकराकडून ऐकते. तो भलत्याच स्त्रीच्या गळी पडताना पहाते. त्याच वेळेस दाराशी आरतीचा भास झालेला अनंता "माया, मला सावर" म्हणत मायाला मिठी मारतो. ती भांबावते. तोच आरती कडाडत आत येते. अनंताचा यथास्थित उद्धार करते. तो "अप्पा वाचवा" म्हणून धावा

करतो. तोच वरून अप्पा व शांताबाई येतात. जिन्यावरून धावत येणारे अप्पा गडगडतात. अनंता व ते कोसळून पडतात.

● आरतीला पाहून शांताबाईना वाटते, हीच ती माया साने असावी. तिला पाहून रावबहादूर कोसळून पडले. म्हणून त्या सारी परिस्थिती हातात घेतात. प्रयासाने आणलेला प्रेमळपणा नष्ट होतो. " माझ्या संसारावर निखारा ठेवणारी " असे आरतीला म्हणत " या म्हाताऱ्यात काय पाहिलंस ?" असे विचारतात. याच वेळेस अनंता व अप्पा सावध होतात. परिस्थितीचे गांभीर्य दोघांच्याही लक्षात येते. पण गोंधळल्यामुळे ' ही कोण ? ' या आईच्या प्रश्नाला अनंता गडबडीने उत्तर देतो. ' माया साने. ' त्यावरोबर आरती चिडते. त्या चोर बाईचे नाव आपल्याला दिल्याचे पाहून तिचा संताप अनावर होतो. खरी माया साने मध्ये बोलण्याचा प्रयत्न करते. पण तिचा प्रयत्न निष्फळ ठरतो. आरती शांताबाईनी केलेल्या आरोपामुळे त्यांना उलट उत्तरे देते. " हिला बाहेर घालवून दे " असे चिडलेल्या शांताबाई अनंताला सांगतात. तो ती पडत्या फळाची आज्ञा समजून तिला बाहेर नेतो व बागेत बराच वेळ तिची समजूत घालतो. अखेर " या चोरटचा माया सानेला आपल्या घरातून कशी घालवायची ? " या तिच्या प्रश्नाने सुन्न होतो.

● इकडे घरात पूर्वीचा अवतार धारण केलेल्या शांताबाईनी हातात ज्ञानेश्वरी देऊन अप्पाना वर बसविलेले असते. बराच वेळ अनंता आला नाही. म्हणून त्याला पहायला त्या बागेत येतात.

● तोपर्यंत झाले हे नाटक वास झाले असे वाटून माया साने हातात बॅग घेऊन, अनंताच्या आईची धिंडका परत येण्याच्या आत बाहेर पडण्याच्या प्रयत्नात असते. पण तिच्याच मागावर असणारे अप्पा तिला जाऊ देत नाहीत. तोपर्यंत शांताबाई एकमेकांच्या हातात हात घालून बसलेल्या अनंताला आरतीपासून ओढत घरात घेऊन येतात. आरती पण फरफटली जाते. आत आल्यावर – अप्पांना माया सानेपाशी बॅगची झटापट करताना पहातात. " मला आता कुणीतरी विष द्या. " असे म्हणू लागतात.

● त्याच वेळेस " माया साने या घरी आली आहे का ? " असे विचारत पोलिस इन्स्पेक्टर आत शिरतात. त्या बरोबर माया सोडून सारीजण " हो ! हो ! हो ! " असे ओरडतात. अप्पा व अनंता मायाकडे, तर शांताबाई आरतीकडे बोट दाखवितात. इन्स्पेक्टर क्रमाने दोघींकडे वळतो. आरतीकडे वळल्यावर अनंता स्पष्टीकरण देतो. म्हणून तो माया सानेकडे वळतो. भांबावल्यामुळे ती चित्कारते. मी माया आहे पण साने नसून सोनी आहे. मला बाबासाहेबांनी बोलावले म्हणून मी आले. " या तिच्या बोलण्यावर कोणाचा विश्वास बसत नाही म्हणून ती हताश होते.

● तेवढ्यात वरून येऊन बाबासाहेब उलगडा करतात. "ही आमच्या यूथ क्लबची मेंबर माया सोनी. या दोघांचा मूर्खपणाचा प्लॅन ऐकला. म्हटलं करावी गंमत." त्याबरोबर दोघे "पण बाबासाहेब तुम्हाला ऐकायला येत नाही ना?" असे आश्चर्याने विचारतात.

● "मी मागच्याच वर्षी आमच्या क्लबमध्ये आलेल्या एका तज्ञ परदेशी डॉक्टरकडून कानाचे ऑपरेशन करून घेतले. तुम्हाला मुद्दामच कळू दिले नाही. तुम्हाला वाटत होतं मी तर बहिरा आहे. त्यामुळे तुमच्या तोंडून बाहेर पडणारी मुक्ताफळे ऐकताना बरे वाटत होते."

● "इन्स्पेक्टर माझ्या खोलीत एक तरुणी गेले चार दिवस वावरते आहे. असा मला भास होतो. पण नीट दिसत नाही. आत्ताच मी वरून येताना तिला कॉटवर झोपलेली पाहिली. मी खोलीला कुलूप घालून आलो आहे. हिला नव्हे तिला पकडा." असे म्हणत ते किल्ली इन्स्पेक्टरकडे समजून चुकून शांताबाईकडे फेकतात.

या एका पाठोपाठ घडणाऱ्या, अनपेक्षित, कृतिप्रवण, हास्यकारक घटना पहाताना प्रेक्षक अजिबात कंटाळत नाहीत. या सगळ्या घटना पहाताना प्रेक्षकांना अक्षरशः जागेला खिळवून ठेवले जाते.

ब : बायकोला नवऱ्याच्या निष्ठेविषयी संताप वाटण्याचे फार्सचे वैशिष्ट्य वरील कथानकात स्पष्ट झालेले आहेच. तसेच फार्सची कथावस्तू सेक्सशी निगडित असते हेही वैशिष्ट्य पुरेपूर दृष्टोत्पत्तीस येते.

क : फार्समध्ये शब्द महत्त्वाचे नसतात. ते कृतिप्रधान असतात. असे काही करावे लागते की ज्याचे दर्शन हास्यकारक होते. वरील सर्व घटना या कृतीची मागणी करणाऱ्या व हास्यनिर्मिती करणाऱ्या आहेत.

ड : फार्समध्ये काही चमत्कृतिजनक घटना व तत्संबंधी कोटच्या असतात. कादंबरीतील मूळ घटनांमध्ये एक शेवट वगळला तर कुठेही बदल नाही. शेवटातील बदलही अधिक हास्यनिर्मिती करणारा आहे. म्हणून पोषकच आहे. मूळ कथानकातील पात्रांची नावे फक्त बदलली आहेत. रावबहादूरांना काल्पनिक प्रेमपत्र येणे, त्यांनी कल्पनेने नाव देण्यासाठी नेमके वर्तमानपत्रातील बातमीतील नाव अनवधानाने ठरविणे, त्याच नावाच्या स्त्रीने घरी प्रत्यक्ष अवतरणे या सगळ्या चमत्कृतिजनक घटना आहेत. तसेच माया सोनीनं – माया साने हा बदल स्वतःच्या नावात करून घ्यायला तात्पुरते तयार होण्यामुळे शेवटच्या भागात उडालेल्या गोंधळामुळे विनोदाची निर्मिती होते. उदाहरणार्थ –

अंक ३ – श्याम – अप्पा...
अप्पा – काय रे ?

श्याम – आपण बेशुद्ध पडायचं का ?

अप्पा – चल पडू या.

शांताबाई – गप ! कुणी बेशुद्ध वगैरे पडायचं नाही. ऊठसूठ पडायला तुम्ही काय प्लेगचे उंदीर समजलात काय ?

इ : घरवाली सोडून अन्य स्त्रियांशी असलेले संबंध बायकोला कळू नयेत म्हणून त्यांच्या लटपटी खटपटी चालतात. या धडपडीतून मजेशीर घोटाळे होतात. त्या घोटाळ्यांचा हास्यकारक वृत्तांत म्हणजेच फार्स.

रावबहादूर धोटे यांचे माया साने नावाच्या स्त्रीशी लफडे आहे, असा शांताबाईंना आलेल्या काल्पनिक पत्रावरून त्यांचा ठाम समज झालेला असतो. तसेच माया सानेकडून दागिने हस्तगत करण्याच्या प्रयत्नात (अनंताच्या) श्यामच्या प्रेयसीचा (आरतीचा) विद्युतचा गैरसमज होतो व त्यातून गोंधळ उडतो.

फ : फार्समधील विनोद कनिष्ठ दर्जाचा असतो. अतिशयोक्तीने भरलेले स्वैर संवाद व योगायोगावर आधारलेल्या अनेक घटना त्यात असतात. उपहासाने निर्माण होणाऱ्या हास्यापेक्षा प्रहसनाने निर्माण होणारे हास्य वेगळे असते. ते औचित्य-विसंगतीचे दर्शन घडविते.

या फार्समधील विनोदाची काही उदाहरणे :

अंक १ : श्याम – आई कुठाय ते पहातो. (आत जाऊन पाहून येतो.) है ! आहे. घरातच आहे आई. पण देवघरात आहे. आता तेहतीस कोटी देवांची नीट वाट लावल्याशिवाय ती काही बाहेर येत नाही. तेवढ्यात घे बोलून.

विद्युत् – आणि वडील कुठायत ?

श्याम – ते समईवर पहारा देत बसलेत. तेल संपलं की, घालायच्या डचूटीवर आहेत. त्यांच्या हातून काहीतरी घोळ झालेला असणार. त्याशिवाय ते इतक्या प्रामाणिकपणाने काम करणार नाहीत. आमचेच बाप आहेत ते. जाऊ दे.

किंवा अंक २ : माया – यूथ क्लबचीच मेंबर आहे मी ... वगैरे सांगून आपल्याला बाबासाहेबांनी बोलावल्याचे सांगते तेव्हा ...

अप्पा – (ओरडून) मरा आता ! मला तर जीव देण्याशिवाय मार्गच राहिला नाही दुसरा. (तरा तरा बाहेर जातात.)

श्याम – (हृदयद्रावक आवाजात) अप्पा ऽ ! जीव नका हो देऊ आणि द्यायचाच असला तर विष खाऊन द्या, आपला घरातल्या घरात. गाडीखाली नको. अंधारसुद्धा किती वाढलाय...

अप्पा – (वळून) जीव द्यायला नाही निघालो मी लगेच. ती महामाया देतेय का पहातो. जीव देण्याचं काय, नंतर कधीही उरकता येईल.

फार्समधील विनोद अतिशयोक्तीने भरलेले, स्वैर असतात. या विधानाचा प्रत्यय या नाटकाचा प्रत्येक प्रयोग पहाताना येत रहातो. दर वेळेस त्यात नवनव्या विनोदांची, तत्कालिकतेची भर असते. वरील कथानक अनेक योगायोगांवर आधारलेले आहे, हे वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

ग : फार्समध्ये ठसठशीत व्यक्तिचित्रणाला महत्त्व नसते. ते ढोबळ असते. व्यक्ती या घटनांना आधार म्हणून येतात.

या फार्समधील चमत्कृतिजनक घटनांमध्ये प्रेक्षक व वाचक (कादंबरीचे) गुंग होऊन जातात. व्यक्तिचित्रणाची जाणीवही होत नाही. ठळक असे व्यक्तिविशेष या व्यक्तींमध्ये नाहीतच. (शांताबाईचा कजागपणा हा यातील विनोदनिर्मितीचा अंगभूत भाग आहे.)

ह : अमूक एक घटना तेथे संभवनीय आहे का ? असा प्रश्नच उद्‌भवत नाही.

श्यामसारख्या बरोबरीच्या वयाच्या मुलाला रावबहादूरांनी आपली समस्या सांगणे, त्याने त्यावर उपाय सुचविणे हा भाग नेहमीच्या जीवनात पितापुत्रांच्या बाबतीत संभवनीय आहे का ? हा प्रश्नच येथे उद्‌भवत नाही. (कारण विनोदनिर्मिती ही विसंगतीवर उभारलेली आहे.) सुरुवातीपासून त्या चमत्कृतिजन्य घटनेत प्रेक्षक इतके रंगून जातात.

ज : निव्वळ लोकरंजन करणे हेच फार्सचे कार्य असते. त्यामुळे त्याच्याकडून जीवनदर्शनाची अपेक्षाच नसते. जर तसा जीवनदर्शनावर प्रकाश पडलाच तर तो अत्यल्प असतो व दूरान्वित असतो. या फार्सबाबत हाच पडताळा येतो. हलक्या फुलक्या विनोदी घटना प्रेक्षकांना अस्वस्थ करून सोडत नाहीत. प्रेक्षकांना अंतर्मुख करण्याचे उद्दिष्ट यात नाही. बघायचे आणि विसरून जायचे. चार घटका करमणूक एवढीच प्राप्ती असते. तसाच प्रकार या फार्सबाबत घडतो.

या प्रमाणे फार्सच्या सर्व निकषांवर मूळ कादंबरी व नाट्यरूपांतर पूर्णपणे उतरते. कादंबरीपेक्षा केलेले बदल मूळ फार्सची रंगत वाढविणारेच कसे आहेत ते पाहू या.

कथानक बदल : श्यामने (माया सानेचे) वडिलांना आलेले प्रेमपत्र आईला वाचून दाखविणे व तिची मनोभूमिका तयार करणे. तिच्या वर्तनातील परिवर्तनाला कारणीभूत होणे. (मुळात ते शांताबाई स्वतः वाचतात.)

● प्रेमळ बनलेले अप्पा व शांताबाई यांच्या सलोख्यासाठी आपण सहा कबुतरे सोडू असे श्याम म्हणतो. (नव्याने वाढलेला हास्यकारी उल्लेख.)

● पाहुणीची – मायाची सोय वर श्यामच्या खोलीत होते.

● मायाला दागिने घालून आणल्यावर शांताबाई तिच्याजवळ पेटीची किल्ली देतात. त्या वेळेस अप्पा संभवनीय संकटामुळे भोकाड पसरून रडतात.

● घरात आलेल्या माया सानेबद्दल आईला सांगताना श्याम म्हणतो, 'आली होती चक्कर मारायला. म्हटलं आपण हिला ठेवावी.'

● शांताबाईच्या मायाजवळ गप्पा चालतात. "अगदी माझ्यासारखंच आहे तुझं. माझं लग्न झालं तेव्हा हे म्हणाले, आपण हनीमूनला जाऊ. मी म्हटलं, तुमची माझी ओळख ना देख. अनोळखी माणसाबरोबर मी नाही यायची परक्या मुलखात."

● मायाजवळील दागिने कसे काढून घ्यावेत यासाठी दोघांनी प्लॅन आखल्यावर रंगभूमीवर वेगळ्या कोपऱ्यात माया व श्याम आणि अप्पा व शांताबाई यांचा एका पाठोपाठ पण आपसात चाललेला संवाद एकमेकांना पोषक ठरतो व गती आणतो. उदाहरणार्थ – माया श्यामला "पण मला भीती वाटते की तुमच्या त्या प्लॅनमध्ये तुम्ही आणखी काहीतरी घोटाळा करून ठेवणार" असे म्हणते तर तिकडे अप्पा "घोटाळा बिटाळा काही नाही तू उगाचच संशय घेतेस. मी इतका का सजलोय हे कळलं तर तू चाट पडशील. माझं तुझ्यावर अजून किती प्रेम आहे." "पण काय हो हे सगळं केवळ माझ्यासाठी ? गळ्याशपथ ?" असे शांताबाई त्यांना विचारतात. तर तिकडे श्याम "गळ्याशपथ. तुमचा विश्वास बसत नाही ? हा सगळा जामानिमा मी तुमच्यासाठी केला" असे सांगतो. हे सर्व बोलणे प्रकाश योजनेच्या सहाय्याने अधिक रंगत आणणारे आहे.

सर्वांत शेवटी आलेल्या इन्स्पेक्टरने बाबासाहेबांच्या खोलीतल्या माया सानेला पकडायला जाताना माया सोनीने त्याला ओढणे व त्यावर बाबासाहेबांचे परत स्पष्टीकरण "तो खोटा इन्स्पेक्टर आहे यूथ क्लबचाच मेंबर आणि मायाचा प्रियकर" हे कळल्यावर श्याम व अप्पांचे फिरून कोसळणे – हा शेवटातील बदल मूळच्या घोटाळ्यांमध्ये अधिक भर घालणारा व परिणामकारक ठरतो.

येथे कथावस्तूत संघर्षस्वरूपात बदल नाही. कथानकातील बदल पोषक ठरणारे आहेत.

"मला हा विषय नाटकासाठीच सुचला होता." हे विधान लेखक म्हणतो म्हणून मान्य करायचे असे नसून, कादंबरीचे कथानक वाचल्यावर क्षणोक्षणी जाणवत राहाते की आशयाचीच दृश्यरूपाची मागणी आहे. यामुळे कादंबरीचे नाट्यरूपांतर या अर्थाने हे एकमेव नाटक यशस्वी ठरते. ते फार्स या नाट्यप्रकाराच्या सर्व अपेक्षा पूर्ण करते. (अर्थात् ही कादंबरी व हे नाट्य त्या त्या रूपबंधाच्या

निकषांप्रमाणे उत्कृष्ट ठरतात असे मला कुठेही म्हणायचे नाही.) पण हे उत्तम नाट्यरूपांतर आहे असे मात्र म्हणायचे आहे. (पण तोच एक फार्स मराठी वाङ्मयात उत्कृष्ट असे आग्रही प्रतिपादन येथे अभिप्रेत नाही.) हे नाट्यरूपांतर यशस्वी म्हणताना, या ठिकाणी एक गोष्ट लक्षात येते. मराठी वाङ्मयात प्रहसनाचा आशय असलेली एकही कादंबरी नाही. याही कादंबरीला कादंबरीचे निकष लावल्यास ती कादंबरी ठरू शकत नाही. (सविस्तर चर्चा परिशिष्टात आहे.) त्यामुळे प्रहसनाचा आशय हा दृश्यरूपाचीच अपरिहार्यपणे मागणी करणारा आहे. म्हणून हे नाट्यरूपांतर यशस्वी होते. पण म्हणूनच या यशामुळे कादंबरीचे नाट्यरूपांतर यशस्वी होऊ शकते असा निष्कर्ष काढता येत नाही.

आशय व अभिव्यक्तीच्या एकत्र संदर्भात पूर्णांशाने नाट्याकाराची मागणी करणारी म्हणून उपर्युक्त कादंबरीचा व नाट्यरूपांतराचा प्रात्यक्षिक-पातळीवर विचार केला. तसाच अभिव्यक्तीच्या संदर्भात मामा वरेरकरांच्या 'सात लाखातील एक' या कादंबरीचा व 'संवाद' या शं. ना. नवरे यांच्या कादंबरीचा अंशात्म नाट्याकाराची मागणी करणाऱ्या कादंबऱ्या म्हणून विचार करता येतो.

सात लाखांतील एक – जिवाशिवाची भेट

'सात लाखांतील एक' या कादंबरीच्या अभिव्यक्तीचा विचार करताना मनोहर (जून ४१) मधील श्री. बाबुराव यांच्या वोलक्या समीक्षणाचा उल्लेख करावासा वाटतो. "या कादंबरीचा घाट नाटकासारखा जाणवतो. तिच्यात नाजूक वर्णनांपेक्षा पल्लेदार भाषणे व भावनांच्या सूक्ष्म हालचालींपेक्षा प्रचंड समरप्रसंगच अधिक आहेत. या कादंबरीतील ४०/५० पृष्ठांचा मजकूर सोडून दिला तर बाकीची सुमारे १८० पृष्ठे संवादांनीच अधिक भरलेली आहेत. पात्रांचे स्वभावदर्शन व प्रसंगाचे स्वरूपही नाटकाप्रमाणेच संवादातूनच व्यक्त होते. बाकी आपण नाटकच वाचीत आहोत असे वाटते. तसेच अवघ्या दोन महिन्यांच्या काळात (कालमर्यादा) मिरवणूक, मारहाण, गुप्तकट, लाच, पंचायतीचा कौल, फिर्याद, जप्ती, तुरुंग, सुटका, देवीची साथ, घराला आग लागणे, इत्यादी प्रसंग नाटकात शोभणारेच आहेत. नाटकी पद्धतीने कादंबरीची रचना केली असल्याने ती जास्त परिणामकारक झालेली आहे."

या विधानांवर वेगळी मल्लिनाथी करण्याची आवश्यकता नाही. वर उल्लेख केलेले सर्व घटक नाटकात आहेत. फक्त घराला आग लागण्याच्या प्रसंगाचा अपवाद आहे. तो सुद्धा माध्यममर्यादा म्हणून नाटककाराला गाळावा लागला असेल. या बाबतीत दोन मुद्दे लक्षात घ्यावे लागतात. एक तर हे कथानक लेखकाला

चित्रपटासाठी सुचलेले आहे व आज ज्या तांत्रिक युक्त्यांनी ही आग रंगमंचावर दाखविता येते. (लालबंगली) ते तंत्र त्या काळात उपलब्ध नव्हते. कादंबरीपेक्षा नाटकात विशेष बदल नाहीत. म्हणजे ३० / ४० पृष्ठे सोडल्यास हे खरे तर नाटकच. तेवढ्या वर्णनांमुळेच त्याला कादंबरी म्हणायचे, बाकी मनोविश्लेषणे, व्यक्तिरेखाटने, निसर्गवर्णने अशी फारशी नाहीतच.

वर उल्लेख केलेल्या माध्यममर्यादेमुळे आगीचा भाग गाळावा लागल्याने केवळ जप्तीचा प्रसंग वगळल्यास शिवाला पश्चात्ताप व्हावा अशा घटना नाहीत. त्यामुळे त्याचा अचानक पश्चात्ताप तेवढा तीव्र परिणामकारक होत नाही. विसंगत वाटतो. तसेच जिवा पूर्ण नास्तिक असल्याने देवळात भरलेल्या गावकीत शिवाने खोटी साक्ष दिल्याबद्दल, जिवा देवळाच्या पटांगणात येऊन जाब विचारतो हे न पटणारे व त्याच्या वृत्तीशी विसंगत आहे. मूळ संकल्पनात बदल नाही. माध्यम-बदलामुळे फारसे बदल नाहीत. याचे कारणच मुळातील अभिव्यक्ती व आशय नाचानुकूल आहे. त्यामुळे वरील विसंगती वगळल्यास नाट्यरूपांतराला बऱ्याच अंशी यश मिळाले आहे असे म्हणता येते.

पण या बाबतीतही एक समान सूत्र ' घालीन लोटांगण ' प्रमाणे लक्षात येते. मूळ कल्पना दोन्हींची, अनुक्रमे नाटक व चित्रपट या दृश्यरूप माध्यमासाठी सुचलेली आहे. त्याची अभिव्यक्ती आधी कादंबरीत होण्याची कारणे कोणतीही असोत. त्यामुळेच त्यांचे नाटक होणे काही बाबतीत व पूर्णांशाने शक्य झाले आहे.

संवाद → धुक्यात हरवली वाट

' संवाद ' या कादंबरीचे मूळ संकल्पन नाटकासाठीच सुचलेले आहे. त्याची अभिव्यक्ती-पद्धती पूर्णपणे संवादाचीच आहे. कादंबरी-प्रांतात एक वेगळा प्रयोग करण्याचा लेखकाचा प्रयत्न आहे. त्यामुळे वर्णने, निवेदने टाळून फक्त संवादांच्या सहाय्याने आशयाची अभिव्यक्ती ' संवाद ' मधून केलेली आहे. खरे तर याला कादंबरी म्हणता येत नाही. (सविस्तर चर्चा परिशिष्टात आहे.) पण तिचा उल्लेख लेखकानेच कादंबरी म्हणून केला असल्याने कादंबरी म्हणून तिचा विचार करणे भाग आहे. नाहीतर वस्तुतः अंक, प्रवेश व पात्रांच्या नावांचा उल्लेख न करता ज्याच्या आशयाची अभिव्यक्ती झाली आहे असे ते एक नाटकच आहे.

संवाद हे नाटकाचे माध्यम असल्याने ही कादंबरी नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने अनुकूल आहे, म्हणूनच तिचे नाट्यरूपांतर करताना यापूर्वी उल्लेखिलेल्या माध्यम-मर्यादा पडण्याचे कारण संभवत नाही. स्थलवर्णने, व्यक्तिवर्णने, मनोविश्लेषणे त्यात नाहीतच.

'संवाद' कादंबरीतील फोनची कल्पना तेवढी नाट्य-माध्यमाच्या दृश्य-रूपतेची अपेक्षा पूर्ण करणारी म्हणून नाट्यानुकूल आहे. पण मूळ सूत्र वा ती समस्या केवळ नाटक याच आकाराची मागणी करते असे नाही. असे 'संवाद'च्या आशयाच्या संदर्भात नाट्यानुकूलतेचा विचार करताना आढळते.

याचे अनुभूतिविश्व – प्रौढावस्थेत कात टाकू पाहणाऱ्या, परत प्रेम करू लागणाऱ्या विवाहित व्यक्तीमुळे निर्माण होणाऱ्या संघर्षाची ही कहाणी आहे. साहेब व तारा यांचे वैवाहिक जीवन व त्यात छेद देणारे राधिका व साहेब यांचे विवाहबाह्य संबंध यात साकारतात. असे संबंध ठेवणाऱ्या या तरुणीचे भवितव्य काय? खऱ्या अर्थाने प्रेमी जनांचा संवाद कधी होऊ शकणार आहे का? अशा प्रकारची समस्या या कादंबरीतून व्यक्त होते. भर आहे 'राधिके'च्या वाजूने विचार करण्यावर.

पण नाटकात मात्र मूळ संकल्पनच बदलले आहे. त्याच्या पत्नीचा विचार प्रामुख्याने केला आहे.

कादंबरीतील ताराला राधिकेचे साहेबांवर प्रेम आहे हे कळल्यावर आपला संसार संकटात आहे असे वाटण्यापेक्षा राधिकेची काळजी वाटते. तिचा आकर्षक-पणा कमी झाला की तिने कुणाकडे पहायचे? असा सवाल ती साहेबांना करते. तिला भविष्य तरी आहे का? अशा विचाराने, राधिकेशी राजेशने विवाह करावा असा प्रस्ताव मांडते.

तर नाटकात तारा व साहेब यांच्या संबंधात व्यवहार डोकावतो. कादंबरी-तील तारा, साहेबांनी संकटात उपकार केले या भावनेने त्यांच्या जीवनाशी एकरूप होते. त्यांना समजून घेते. राधिकेच्या भविष्याचा विचार करते, पण येथे मात्र ती स्वतःच्या संसाराचा विचार करते. "मी लग्नाने तुमच्या भरल्या संसारात बांध-लेली आहे. तुम्ही बोललात तरी मला निघून जाता यायचे नाही, ते मला परवडणारे नाही. तिची गोष्ट वेगळी आहे. ती निघून जाऊ शकेल. माझ्याजवळ अशिक्षित स्त्रीचा स्पष्टपणा नाही. सुशिक्षित स्त्रीचा गावंढळपणा नाही. या सगळ्यांतच माझे स्थान कोणते ते मला कळतच नाही. मी तुमचा संसार सांभा-ळायचा, सगळ्या जबाबदाऱ्या घ्यायच्या, राधिकेने फक्त सुख घ्यायचे." अशी ताराची वाजू मांडण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न आहे. अर्थातच तो प्रेमीजनांचा 'संवाद' न ठरता त्यांची वाट धुक्याने भरते. (अर्थात् ही तारा अधिक वास्तव वाटते, मातीवरची वाटते, म्हणून हा बदल योग्य वाटतो.)

कदाचित् लेखकाला मूळ अनुभवातील ही अवास्तवता जाणवत असावी. म्हणून हा बदल केला असावा. पण त्याबद्दलचे – संकल्पन-बदलाच्या कारणाचे नेमके विधान करता येत नाही.

मूळ अनुभव-गाभाच बदलल्याने हे कादंबरीचे नाट्यरूपांतर आहे असे म्हणता येत नाही व कादंबरीचे नाट्य-रूपांतर या संदर्भात त्याच्या यशाचा विचार करणे अप्रस्तुत ठरते.

अशा तऱ्हेने मुळापेक्षा संकल्पनात बदल झालेली, यापूर्वी विवेचिली गेलेली (आनंदी गोपाळ – मूळ नाट्य न जाणवल्याने, ऋणानुबंध – आदर्शवादी कल्पनेतून गुंतता हृदय हे – अकारण, श्यामची आई – अकारण) नाट्यरूपांतरे पाहिली.

त्या संकल्पन-बदलावद्दल अधिक सविस्तर विचार पुढे पाहू.

आ

मूळ संकल्पनात बदल

येथपर्यंतच्या प्रात्यक्षिक-पातळीवरील चर्चेत कादंबरीच्या आशय-अभिव्यक्तीच्या संदर्भात नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षेने कोणत्या मर्यादा पडतात ? प्रत्यक्षात त्या मर्यादांच्या संदर्भात रूपांतरात काय आढळते ? मुळापेक्षा कोणते बदल झाले ? मूळ संकल्पन तेच राहून – कथानक, व्यक्तिरेखा व शेवट यांतील बदल कोणत्या कारणांमुळे झाले ? त्या सर्वांच्या यशावर कोणता परिणाम झाला ? इतर समीक्षकांची या नाट्यरूपांतरांवरील मते कोणती ? ती युक्त की अयुक्त ? अशा अनेक अंगांचा विचार सोदाहरण केला गेला.

पण जेव्हा मुळापेक्षा संकल्पन बदलते तेव्हा त्यांची कारणे कोणती असावीत ? ती युक्त की अयुक्त याचा येथे विचार करायचा आहे.

ज्यांचे संकल्पन मुळापेक्षा बदललेले आहे अशी अभ्यास-विषयात अनेक नाटके आढळली. त्यांचे त्यांच्या कारणांनुसार वर्गीकरण करीत त्याबाबतचे विवेचन पाहू.

१ : **व्यावसायिक हेतूने झालेले संकल्पनातील बदल :**

ही भूमिका व्यावसायिक म्हणण्याचे कारण प्रकरण दोन मध्ये रूपांतरांच्या हेतूंच्या संदर्भात स्पष्ट केलेले आहे.

रंगभूमीवर चलती असलेल्या विषयावर अवास्तव भर दिल्याने संकल्पन बदलते. (मॅडम). कधी नाटककार व्यावसायिक यश मिळविण्याचा हेतू बाळगून हा बदल करतो. एखाद्या नाट्यसंस्थेचा पुनःप्रवेश यशस्वी व्हावा म्हणून हे बदल घडतात. (स्वामिनी) किंवा आपल्या पूर्व लिखाणावरील (कादंबरी) आक्षेपांचा विचार करून, साहित्य-प्रांतातील आपले स्थान बळकट करण्यासाठी साहित्याच्या नव्या दालनात प्रवेश केला जातो. (थँक यू मिस्टर ग्लाड).

i) या संदर्भात 'स्वामिनी' या पु. भा. भाव्यांच्या नाटकाचा,

ii) व 'थँक यू मिस्टर ग्लाड'चा सविस्तर विचार – कादंबरीवरील आक्षेपांचा विचार या संदर्भात पाहू या.

i) **स्वामिनी** यातील बदल 'ललितकलादर्श' या संस्थेच्या पुनरुज्जीवनासाठी होतो.

'मादाम पिशी' या मूळ दीर्घ कथेचे संकल्पन – अति साधेपणाच्या राहणीमुळे कॉलेजविश्वात, उपेक्षेचा विषय बनलेली, पिशी संबोधली गेलेली काशी हे या भावकथेचे केंद्र आहे. तर 'स्वामिनी' मध्ये मात्र या करुण काशीचा मागमूसही नाही. नाटकात जगन्नाथच्या विवाहसमस्येवर पूर्ण भर दिलेला आहे.

या बदलाचे कारण शोधताना एका समीक्षालेखात याचे उत्तर सापडते. श्री. वा. य. गाडगीळ व 'ललितकलादर्श' चे श्री. पेंढारकर यांना संस्थेच्या पुनरुज्जीवनासाठी नवे आकर्षक नाटक हवे होते. त्यासाठी या दोघांनी, विशेषत: श्री. गाडगीळ यांनी 'मादाम पिशी' चे नाटचरूपांतर करून मागितले. नव्या आकर्षक नाटकाच्या मागणीसाठीच 'मादाम पिशी' या करुणरम्य भावकथेचे हलके फुलके नाटचरूपांतर म्हणून व्यावसायिक यशाच्या जाणिवेनेच 'स्वामिनी'ची निर्मिती झाली.

त्यामुळे मूळ कादंबरीतील संघर्ष-गाभ्याचे उच्चाटन झालेले आहे. काशीच्या मनातील संघर्ष – त्या विशिष्ट क्षणामुळे तिच्यामध्ये झालेला बदल नाटकात अजिबात जाणवत नाही. तिला पिशी संबोधण्याची उपरोधी कारणपरंपरा गळते. जगन्नाथाची काशीयात्रा या घोषणेतील कारुण्य गळते. मूळच्या व नंतर बदललेल्या काशीचे तेथे नुसते आभासात्मक दर्शनही घडत नाही. पिशीच्या (मूळ केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखेच्या) दर्शनापेक्षा महत्त्व दिले ते जगन्नाथ व त्याच्या मित्र-मैत्रिणींच्या उथळ पातळीवरील दर्शनाला. त्यामुळे मूळच्या करुण नाटचाचा लोप होतो. नाटकाच्या शेवटी कुठेतरी त्याचे ओझरते दर्शन होते.

ii) **थँक यू मिस्टर ग्लाड** – कादंबरीत अतिशय गुंतागुंतीचे पण वीरभूषणच्या अस्तित्वाने विकसित होत जाणारे ग्लाडचे व्यक्तिमत्त्व रंगविले गेलेले आहे. नाटकात वीरभूषणला ठळक करण्याचा प्रयत्न केला गेला आहे.

कादंबरीवरील आक्षेपाचा विचार केल्याने हा बदल घडला असावा असे जाणवते. सोबत (५ सप्टेंबर ७६) व विवेक (४ एप्रिल ७६) मधील समीक्षणे पहिला प्रयोग होण्यापूर्वीची आहेत. तर सोबतमधील (५ डिसेंबर ७६) हा लेख नाटचाच्या प्रकाशन-वर्षापूर्वीचा (१९७७) आहे – या लेखामधून " तो नक्षलवादी असल्याचे फक्त कळते पण जाणवत नाही. " " तो एक साधा तपशील ठरतो. " असे – आक्षेप 'भूषण' या व्यक्तिरेखाटनासंबंधात व्यक्त होतात. ह्या

आक्षेपांचा विचार करून 'भूषण' ही व्यक्तिरेखा नाटककाराने काही प्रमाणात बदललेली आहे.

अर्थातच वीरभूषण या व्यक्तिरेखेत काही ढोबळ स्वरूपाचे बदल केल्याने त्याचा परिणाम ग्लाड या व्यक्तिरेखेवर झालेला आहे.

मूळ कादंबरीत खरे तर ग्लाडविरुद्ध वीरभूषण अशी एकतर्फी लढाई आहे. ग्लाडचा मूळचा स्वभाव क्रूर नाही. तो प्रसंगाने बनलेला आहे. गेस्टापोंच्या पुढे गुडघे वाकविणारा ग्लाड, त्यानंतर मात्र आपला दरारा दुसऱ्यांवर बसविण्याच्या खटपटीत आहे. कुठेतरी मनाचे हे दुबळेपण दडपून टाकण्याकरिता क्रौर्याचा मुखवटा त्याने घेतला आहे. वीरभूषणशी झालेल्या पहिल्याच सलामीला अठ्ठावीस वर्षे पोसला गेलेला हा क्रौर्याचा वृक्ष हळूहळू खचायला सुरुवात होते. ग्लाडच्या या दुभंगलेल्या व्यक्तिरेखेत मुळातील संघर्ष आहे. नाटच आहे. त्याचा स्वतःशीच चालणारा झगडा हे या नाटचाचे केंद्र आहे. नाटकात मात्र मूळ कादंबरीतील त्याच्या मनातील हे द्वंद्व आकारत नाही. माध्यममर्यादेने दृश्यरूप घेऊ शकलेले नाही. कादंबरीपेक्षा वीरभूषणची व्यक्तिरेखा ठळक करण्याच्या नादात ग्लाडवर अन्याय झाला आहे. शेवटी ताठ मानेने चालणारा, हेतूपूर्वक हौतात्म्य पत्करणारा ग्लाड नाटककाराने पार खाली आपटला आहे. आदळला आहे. तो खचून गेलेला दाखविला आहे. हाताखालच्या सेंट्रीला खुणेने इन्स्पेक्टर जेव्हा सूचित करतो तेव्हा ग्लाडच्या हातांत बेडचा चढविल्या जात नाहीत. खरे तर या उदार वृत्तीची अपेक्षा ग्लाडने बाळगलेली नाही. त्याने परिणामाची क्षिती न बाळगता हेतुपूर्वक वीरभूषणला वीरमरण दिले आहे. त्यामुळे इन्स्पेक्टरने बेडचा घालताना कादंबरीतला ग्लाड निश्चल होता. त्यामुळेच तुरुंगाच्या भिंती ग्लाडला 'थँक यू मिस्टर ग्लाड' म्हणतात. आपल्यावर त्याचा अपेक्षित परिणाम होतो. शीर्षकालाही न्याय मिळतो. पण नाटकामध्ये मात्र तो न्याय मिळू शकत नाही.

२ : काही वेळेस समाजजीवनाच्या आदर्शवादी वा स्वप्नरंजनात्मक भूमिकेतून किंवा राष्ट्रवादी विचारसरणीतूनही हे नाटचात्म संकलन बदललेले जाणवते.

गुलामांचा व्यापार बंद व्हावा म्हणून (स्वयंसेवक), भांडवलवादी समाजरचना बदलावी या आदर्शवादी कल्पनेतून (सोन्याचा कळस), राष्ट्रैक्याच्या निर्मितीसाठी व ब्राह्मण - ब्राह्मणेतर वादावर पडदा पडावा म्हणून (स्वराज्यसाधन नाटक), राष्ट्रजागृतीसाठी (दख्खनचा मोहरा), मराठचांच्या कर्तृत्वदर्शनासाठी, त्यांना राजकारणात मानाचे स्थान मिळावे म्हणून (सावळचा तांडेल), समाजजीवनाच्या आदर्शवादी कल्पनेतून (माझं काय चुकलं ?), सामाजिक ऋणाची फेड कशी करावी ते सांगण्याच्या बोधवादी भूमिकेतून (ऋणानुबंध) अशा अनेक कारणांनी हे संकल्पन बदलते.

या संदर्भातील तपशीलवार विवेचन 'ऋणानुबंधची' चर्चा करताना वधितलेच आहे. त्यामुळे येथे विस्तारभयास्तव इतर कुठल्याही नाटकाचे उदाहरण घेतलेले नाही.

३ : **अकारण संकल्पन-बदल** म्हणून अश्वमेध, रथचक्र, दुर्गी, बॅरिस्टर, सावित्री (नाटक कादंबरीचा एकच लेखक) व समिधा, श्यामची आई गुंतता हृदय हे, या नाटकांचा उल्लेख करता येतो.

सोदाहरण तपशीलवार विवेचन यापूर्वीच्या भागात 'श्यामची आई' व 'गुंतता हृदय हे' या दोन नाटकांच्या संदर्भात आलेले आहेच. यातील संकल्पन-बदल नाट्यमाध्यमाच्या अपेक्षेने झालेला नाही, म्हणून अकारण आहे.

दुसऱ्याच्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर करताना मूळ अनुभूती-गाभा वा त्यातील नाट्य नेमके न समजल्यामुळे संकल्पनात बदल होण्याची शक्यता असते.

पण ज्या ठिकाणी दोन्हींचा लेखक एकच आहे, तेथे अनुभूतिगाभा वा नाट्य न समजण्याची शक्यताच उरत नाही. दळवी म्हणतात त्याप्रमाणे ते कलात्मक असमाधानामुळे होत असावे का ? आशयाच्या काही रेखा पहिल्या अभिव्यक्तीत हातून निसटतात म्हणून असे होते का ? नाट्यरूपांतर करून हे कलात्मक समाधान लेखकाला मिळाल्याची अनुभूती त्याला स्वतःला वा प्रेक्षक / वाचकाला येते का ? याच्या तपशिलवार विवेचनासाठी सोदाहरण चर्चा म्हणून दोन्हींचा लेखक एकच आहे, अशा दळवींच्याच 'सावित्री' नाटकाची चर्चा – चिकित्सा येथे पाहू या. (अर्थात् ती चिकित्सा करताना नाट्यरूपांतर व त्याचे यश हा विचार संकल्पन-बदलामुळे अपेक्षित नाही.)

i) **अधांतरी – सावित्री –**

'अधांतरी' मध्ये पति – पत्नीच्या नात्याचे स्वरूप काय ? वा त्याचा अर्थ काय ? याचे शोधन आहे.

'सावित्री' ऊर्फ सावू ही या कादंबरीची नायिका लहानपणापासून आपल्या सभोवतालच्या व्यक्तींमधून निरीक्षण व चिंतनातून हा शोध घेत राहिली आहे. अय्या – नाना काका, बायजी, बाळाराव, गच्चीतील सतीश व ती, बिल्डिंगची कामे करणाऱ्या बायका व त्यांचे मारकुटे नवरे यांच्याबद्दलचे सतत निरीक्षण करते आहे. त्यावर विचार करते आहे. पति-पत्नी संबंधाबद्दल लहानपणापासून केलेल्या निरीक्षणातून तिची काही निश्चित मते बनली आहेत. पुढे ती व तिचा नवरा श्यामू, त्याची मैत्रीण मानसी व तिचे दोन नवरे, सुषमा – विश्राम, शांताबाई व त्यांचा नवरा, केटी व त्याची बायको, अशा अनेक जोडप्यांच्या निरीक्षणातून तिची ती मते ठाम होतात. पण या सर्वाला कारण होतात तिचे बालपणापासून

त्याबद्दलचे सातत्याने चालणारे विचार वा निरीक्षण. त्याविषयी तिच्या मनाचा सतत, पण संथपणे चालणारा प्रवास हे आहे. तो संथ वैचारिक प्रवास हा या कादंबरीच्या अनुभव-विश्वाचा एक अटळ भाग आहे. तो नाटकात संक्रमित होणे कठीण आहे.

त्या सर्वांबद्दलचे सतत निरीक्षण, चिंतन करणारी व त्यातून जीवनाचा अर्थ शोधणारी, पण व्यवहारात तोल हरवून बसल्याने त्रिशंकूची अवस्था प्राप्त करून घेणारी – अधांतरी अवस्था झालेली ही नायिका आहे. पति-पत्नींच्या नात्याचे स्वरूप जाणण्यासाठी लेखकाने कादंबरीभर पाठपुरावा केला आहे. तर नाटकात तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला महत्त्व दिल्याने कादंबरीतील विस्ताराने येणाऱ्या जोडयांचे चित्रण, पर्यायाने तिचे बालपण कात्री लावून होते व स्त्रीच्या करियरला महत्त्व दिल्याने मूळ गाभा बदलतो.

कादंबरीत अनेक जोडयांच्या साहाय्याने संसाराचे अर्थशोधन करणारी सावित्री अनेक घटनांची साक्षी आहे. त्यामुळे तिला परत परत प्रश्न पडतो या संसाराचा अर्थ काय ?

पतीच्या जीवनात एकरूप झालेल्या शांताबाई खऱ्या ? की घरातून पळून जाऊन विश्रामशी लग्न करून मग पस्तावणारी सुषमा खरी ? बाळारावांबद्दल संशय घेणारी बायजी खरी ? की पत्नीच्या पलायनानंतर उद्ध्वस्त झालेले नाना-काका खरे ? थडग्यात चिरविश्रांती घेणारी परेराबाई खरी ? की पतीच्या निधनानंतर अविवाहित राहून, तपभर पतीच्या थडग्यावर मेणवत्त्या लावणारी अल्मेडाबाई खरी ? दोन नवरे करून अजूनही मनासारख्या नवऱ्याचा शोध घेणारी मानसी खरी ? नेमके काय असते या स्त्री-पुरुष-संबंधाचे स्वरूप ? हा प्रश्न सावित्रीला केंद्रस्थानी ठेवून सोडविण्याचा दळवींनी प्रयत्न केला आहे. त्यामुळे अर्थातच सावित्रीच्या दीर्घकालीन निरीक्षणाला महत्त्व आहे. तिच्या सततच्या मनन-चिंतनातून जीवनाचा अर्थ उलगडतो आहे.

पण नाटकात (बालपण गाळल्याने परिणामात तुटकपणा येतो.) तसेच शामू, केटी यांच्यावर भर देताना सुद्धा त्यातील मूलभूत संघर्ष डावलून तिच्या नोकरी करण्यावर भर दिलेला आहे म्हणून संघर्षस्वरूपच बदलते. कादंबरीतील संघर्ष केटी व सावित्री यांच्या वाढत्या संबंधांनी व एकत्र राहण्यामुळे निर्माण झालेला आहे. तिच्या नोकरी करण्यामुळे नाही. उदा.- कादंबरीत ती श्यामूला पाठविलेल्या पत्रातून आपल्याला केटीबद्दल वाटणारे आकर्षण व्यक्त करते. त्याच्याबरोबरचा तिचा सहवास वाढता आहे. त्यामुळे श्यामू हताश होऊन घर सोडून जातो. पण नाटकात मात्र श्यामूच्या घर सोडून जाण्याचे कारण वेगळे आहे. नाटकातील केटी व अपर्णा यांच्यातील संवादही या संदर्भात बोलका आहे.

(अंक – २, पृष्ठ – ६४)

केटी – मला तुझा सहवास हवासा वाटतो. त्यात मी सुखी, धुंद असतो.

अपर्णा – मी त्या दृष्टीने विचारच करीत नाही. माझ्या मनात सारखा माझ्या घराचा, श्यामूचा, सतीशचा विचार असतो.

या तिच्या उद्‌गारांतून तिला केटीवद्दल शारीरिक आकर्षण नसल्याचे स्पष्ट होते. (किंवा त्या आकर्षणापेक्षा ती आपल्या सुरक्षित घरकुलाला महत्त्व देते हे जाणवते.) तिच्या मनात तिच्या पतीला, मुलाला, संसाराला स्थान आहे. श्यामूशी ती बोलत असतानाही याला पुष्टी मिळते.

(पृष्ठ ६४)

अपर्णा – श्यामू, मी विचार करून तोल सावरला आहे. केटीला माझ्याबद्दल आकर्षण आहे, हे मला माहिती आहे. पण मी कधी त्याला उत्तेजन दिलं नाही. मी नोकरी सोडणार नाही. तुझ्याशी एकनिष्ठ राहणे मला जड जाणार नाही. बिकॉज आय लव्ह यू, माय सन अँड माय होम. पण नोकरी सोडून चारचौघींसारखी नवऱ्याच्या सेवेत मी मरणार नाही.

केवळ आपले न ऐकता वायको नोकरी करते यामुळेच श्यामू घर सोडून जातो, अशी कारणपरंपराच बदलल्याने दोन्ही ठिकाणी (कादंबरी व नाटक) निघून जाताना, श्यामूने तिला केलेला उपदेश एक असला तरी कादंबरीत तो स्वाभाविक वाटतो. तिथला श्यामू विचारी वाटतो. त्याला वाचकांची सहानुभूती मिळते. पण नाटकात मात्र हा उपदेश विचारी व्यक्तीचा न ठरता दुराग्रही व्यक्तीचा ठरतो. तो स्वाभाविकही वाटत नाही. येथे तो वाचक / प्रेक्षकांची सहानुभूती गमावून बसतो. ती मिळते अपर्णाला. (यावरूनही दळवींना करिअरिस्ट वूमन रंगवायची होती. हे स्पष्ट होते. नाटकाची तशी जाहिरातही केली जात होती.) नाटककाराने कादंबरीचा अनुभवच बदलला अशी टीका समीक्षकांनी केल्यावर त्याविरुद्ध मत व्यक्त करणारे पत्र दळवींनी नाटकाच्या प्रस्तावनेत छापले आहे. पण स्वतःची त्यावरील प्रतिक्रिया मात्र टाळली आहे.

या संसाराचा अर्थ काय ? या मूळ तत्त्वालाच बाध आलेला आहे. एकूण नाटकातून व्यक्त होते ती अपर्णा, नोकरी करण्याचा हेका बाळगणारी आहे. तिला केटीवद्दल आकर्षण वाटत नाही. स्त्री-पुरुष-संबंधातला हा केंद्रवर्ती धागाच त्यामुळे गळतो. आपोआपच विवाहोत्तर जीवनात तिच्या सहवासात आलेल्या विविध स्त्री-पुरुषांचे प्रयोजन कळत नाही.

कादंबरीपेक्षा नाटकात सावित्रीवर लक्ष केंद्रित केल्याने शीर्षक बदलले आहे. केटीवद्दलच्या आकर्षणाने संसार उद्‌ध्वस्त झालेली व शेवटी ' अरत्र ना परत्र '

अशी अवस्था बनलेली 'अधांतरी लटकत राहणारी' सावित्री बानीला फोन करून निर्माण झालेल्या परिस्थितीचा अटळपणा मान्य करून शरण जाते. या तिच्या करुणजन्य स्थितीत नाटच आहे. तो शेवट सहज स्वाभाविक वाटतो. स्त्री-पुरुष-संबंधातील वास्तवाचे भान देणारा ठरतो. पण नाटकात तसे करायला तयार नसल्याने ती आत्महत्या करते. अर्थात् ही आत्महत्या अकारण आहे. त्यामुळे मुळातील स्वाभाविकता हरवते.

असा संघर्षातील, शीर्षकातील, स्वभावातील व शेवटातील, अनुभूतीच्या गाभ्यातील व अभिव्यक्तीतील बदल सबंध नाटकभर जाणवत राहतो. तो प्रस्तुत ठरत नाही.

जर सावित्रीच्या निरीक्षणाने स्त्री-पुरुष-संबंधाचा अर्थ नाटकात शोधायचा नसेल व सावित्रीला केंद्रस्थानी ठेवून तिच्या करियरला महत्त्व द्यायचे असेल (तसे ते दळवींना द्यायचे आहे हे मागील विवेचनावरून, त्यातील बदलांवरून स्पष्ट झालेच आहे.) तर मग तिच्याच बरोबरीने नाटकात ज्या स्त्री-पुरुषांच्या असंख्य जोड्या वा त्यांचे उल्लेख आपल्या विविधतेसह येतात त्यांचे नाटचविषयाशी / कथा-वस्तूशी नाते वा संबंध कोणता ? त्यांचे प्रयोजनच उरत नाही. नाटकाच्या बांधेसूद एकात्म अनुभवाला या अनेक व्यक्तिरेखा बाध्र आणतात. अनावश्यक ठरतात. त्यांचा कार्यकारण संबंध लागत नाही. त्यामुळे नाटक पसरट होत जाते व लेखकाला अपेक्षित कलात्मक समाधान मिळत नाही.

या संदर्भात श्री. कमलाकर नाडकर्णी यांच्या 'सोबत 'मधील समीक्षालेखां-मधील काही विधाने (विस्तारभयास्तव) अधिक उपयुक्त ठरतील.

"मॅट्रिक पास झालेली मुलगी करिअर कसले करणार ? सावूची ही कथा काय करिअर वूमनची शोकांतिका आहे ? तशी जर असेल तर इतर कथांचे बोचके त्यात का ? त्यांचा वादरायण संबंध तरी या शोकांतिकेशी आहे का ? ती माणसे सावूची करियर घडवीतही नाहीत आणि बिघडवीतही नाहीत. नायिकेचे ते नातेवाईक असले तरी त्यांचे नाते नाटकाशी व नाटचविषयाशी जुळायला हवे. सावित्रीच्या संबंधात येणाऱ्या हरएक मुला-माणसांचे व बाया-बापड्यांचे हे नाटक होते, तर एकटचा बानी देसाईला पडद्याआड का ठेवला ?

'सावित्री' नाटक ही सावूची तरी शोकांतिका आहे का ? तशी ती असलीच तर तिची तिनेच ती ओढवून घेतली नाही का ? नाही व्यक्तिरेखांची संगती लावत, ना विषयांची. मग हा पात्रपौत्रांचा मेळावा कशासाठी ?" [१७]

"अधांतरी ही कादंबरी – आजच्या युगातल्या सेक्स रिलेशनशिपचा वेग-वेगळ्या स्तरांवरून, खोलात शिरून शोध घेण्याचा एक प्रामाणिक गंभीर प्रयत्न.

नाटकात सावूच्या व्यक्तिचित्रणावर बलात्कार. केवळ क्षेत्र विस्तृत म्हणून अनेक पात्रे असूनही कादंबरीत त्यांची गर्दी होत नाही असे म्हणणे योग्य ठरणार नाही. कादंबरीत ती सकारण येतात. सेक्स रिलेशनशिपचा आपला धर्म ती बरोबर वागवितात. त्यांचा बोलविता धनी जो कादंबरीकार – या पात्रांच्या तोंडून स्पष्ट होतो. विषयाशी इमान राखतो. ती सर्व पात्रे प्रतिनिधित्व करतात, त्या परस्परांतल्या वेगवेगळ्या शरीरसंबंधांचे. या सर्व व्यक्तिरेखांच्या कथांचा विषय लैंगिक संबंधाचा. गूढ वातावरण निर्माण करण्यासाठी कादंबरीत अय्या येत नाही. वेगळ्या कथेसाठी अल्मेडाबाई येत नाही व विनोदनिर्मितीसाठी शांताबाई येत नाहीत. सुषमा व मानसी केवळ वैचित्र्यासाठी येत नाहीत. या सगळ्यांच्या मुखाने कादंबरीकार एक ढळढळीत वास्तव सत्य मांडतो. धिटाईने."

" अधांतरी ही सावित्रीची शोकांतिका नसेलही कदाचित्; पण आकर्षक बांध्याच्या, मादक स्त्रीच्या भावभावनांचे हे भेदक चित्रण आहे. नाटकात या वास्तव चित्रणाचे रूप बदलून नायिकेची ती शोकांतिका करण्याचा अट्टाहास धरला गेला तिथेच तो 'अव्यापारेषु व्यापार' ठरला. ज्या चित्रणाचा मूलाधार केवळ फक्त शरीरसंबंध आहे, अन्य कुठलाच होऊ शकत नाही, त्या शरीरसंबंधाचा संबंधच नाटकातून काढून टाकला गेला आहे आणि तीच कथा मध्यमवर्गीय मिळवत्या मुलीवर लादली गेली आहे. एका परीने हा सावूच्या व्यक्तिचित्रणावर बलात्कार आहे." [१८]

४ : **सकारण संकल्पन-बदल –**

मूळच्या संकल्पनातील विसंगती नाटककाराला स्वत:ला जाणवली असावी व त्याने बदल केला असावा असे वाटते. त्याचे उदाहरण म्हणजे 'संवाद' या कादंबरीचे 'धुक्यात हरवली वाट' हे नाटक. याचाही सविस्तर विचार यापूर्वीच नाट्यकाराची (अभिव्यक्तीच्या संदर्भात) अटळतेने मागणी करणारी कादंबरी म्हणून विवेचन करताना झालेला आहे.

५ : काही नाट्यरूपांतरांच्याबाबत मुळातले नाट्य नाटककाराला जाणवलेलेच नाही असे लक्षात येते.

पोहा चाल्ला महादेवा या नाटकाच्या संदर्भात ही जाणीव होते.

'धग' या कादंबरीतून कौतिकची वर्तमान जीवन जगण्याची धडपड व्यक्त होते. तर नाटकात तिच्या धडपडीला महत्त्व न राहता महादेवाच्या 'पोह्याला' व लोकसंगीतालाच काहीसे अकारण महत्त्व येते.

कादंबरीगत संघर्ष – महादेव शिष्याचे वडिलांशी पटेनासे होते. कौतिक त्याला माहेरी आणते. पण तेथेही त्याला गमत नाही. काही काम करावेसे वाटत

नाही. माहेरच्या प्रेमाच्या माणसांना सोडून कौतिक परत बिऱ्हाड-बाजले गावी घरी आणते. तेथे रघुनाथ शिप्याचा (सासऱ्याचा) हेकटपणा चालूच राहतो. पण कौतिक मनाची उभारी ठेवत तिकडे दुर्लक्ष करते. नवऱ्यामधला पुरुषार्थ जागा करण्याच्या प्रयत्नात राहते. भीमा मार्गी लागावा, तर हुषार नाम्याने शिकावे म्हणून आटापिटा करते. आपल्या जीवन-झगडचात कष्टासाठी मुलांनाही सामील करून घेते. आपला नवरा, संसार व दोन्ही वेळेला खायला मिळणे एवढीच तिची जगण्याची कल्पना आहे. तो वर्तमान जगण्याची तिची धडपड असते. पण फकिरी वृत्ती वारंवार उफाळून येणाऱ्या नवऱ्याला – महादेवाला – मार्गावर आणू पाहणारी ती, त्याला रक्तपिती होऊन तो निघून गेल्यावर खचून जाते. जणू नवऱ्याच्या घरातल्या अस्तित्वातच तिची जीवनशक्ती होती. त्याच्या निघून जाण्याने ती संपुष्टात येते. आडदांडपणामुळे भीम्या वाया जातो, तर घरच्या दारिद्र्याने नाम्याच्या शिक्षणात खंड पडतो. यशोदेचा (मुलीचा) मृत्यू होतो. या साऱ्या आघातांनी ती खचते. कौतिक भ्रमिष्ट होते, ती खरे म्हणजे नवऱ्याच्या घर सोडून जाण्याने. हा तिचा अखंड चालणारा जीवनशोध म्हणजे 'धग' ही कादंबरी.

पण ही धडपड नाटकात आकारत नाही. कादंबरीत ती घर सोडून गेलेल्या नवऱ्याला, नवी आशा (त्याच्या मनात) निर्माण करून अमरावतीहून घेऊन येते; पण काम करण्यासाठी त्याच्या मागे लागत नाही. (तो विरक्ततेची हुक्की येऊन गेला होता.) कौतिक त्यानंतर बदललेली आहे. कारण त्याचे नुसते अस्तित्व तिला पुरेसे आहे. म्हणून त्याच्या मनाला ती जपू बघते. त्याचे घरी बसून राहणे आता तिला पत्करणारे आहे. तिची कष्ट करायची तयारी आहे. अमरावतीहून परतल्यावर दोघांचे हे बदललेले संबंध नाटकात साकारत नाहीत. कादंबरीतील प्रत्येक घटना व विश्लेषण संघर्ष-रंगतीसाठी आवश्यक आहे. ते सारे येथे गळल्याने ती विरुद्ध नियती, हा संघर्ष रंगत नाही. तिला सोसाव्या लागणाऱ्या कष्टांचे दर्शन नाटककाराने फार तुटकपणे घडविले आहे.

शीर्षकाप्रमाणे 'पोह्यालाही' खूप महत्त्व दिले आहे, असे नाही. त्या पोह्याचे (दिंडी) दर्शन मध्यभागी १-२ दा वापर करून घडविले आहे पण तो पोहा हा काही अनुभूतीचा गाभा नाही. शिलबा मातामायचे गाणे वगैरे लोक-संगीताच्या वापराच्या नादात - मोहात नाटककार गुंततो; म्हणून मूळ संघर्ष बाजूला पडतो. त्याचा संबंध कौतिकच्या जीवन-धडपडीच्या संदर्भात पोषक ठरणारा नाही.

६ : काही नाटकांच्या बाबतीत मुळातले नाटच जाणवूनही अभिव्यक्ति-सामर्थ्य कमी पडले असे वाटते. त्यामुळे संकल्पन बदलते.

'काळोखाचे अंग' या ए. वि. जोशी यांच्या कादंबरीचे '**हा खेळ सावल्यांचा**' हे नाटचरूपांतर वाचताना असे जाणवते. –

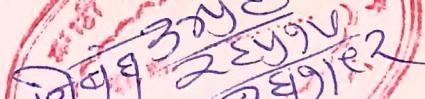
कधी कधी आपल्या मनाचा थांगपत्ता आपल्याला लागत नाही. मग त्या अनाकलनीय काळोखातून वाटचाला येणारे एकाकीपण भोगण्यावाचून पर्याय नसतो. त्या अनाकलनीय काळोखाचे अंग चाचपण्याचा, त्याला जाणून घेण्याचा यशस्वी प्रयत्न कादंबरीत आहे. तर नाटकात 'परस्परांवरील प्रेम कितीही उत्कट असले तरी, केव्हा ना केव्हा त्याला परीक्षा द्यावी लागतेच, एका माहीत नसलेल्या काळोखातून प्रवास करावा लागतो. प्रेम हे फार सुंदर आहे. प्रेमासारखे औषध नाही.' हा आशयगाभा आहे. एकूण अनाकलनीयतेला वा जीवनशोधाला महत्त्व नसून प्रेमभावनेला आहे. म्हणून संकल्पन बदलले आहे.

कादंबरीतील तरल भावानुभूतीमुळे खरे तर त्याचे नाटचरूपांतर होणे पूर्ण अवघड होते. त्यामुळे चाळणीतून महत्त्वाचे ते गळल्यावर हाती येतो तो चाळ. त्यातले मर्म केव्हाच बारावाटांनी निघून गेलेले असते, याचा प्रत्यय येतो. गाभा बदलल्याने संघर्षरूप बदलते.

कादंबरीगत संघर्ष – प्रत्येकाच्या वाटचाला आलेले एकाकीपण येथे व्यक्त होते. घनश्याम व दमयंतीच्या जीवनात सुखाने काही काळ प्रवेश केला. पण त्या एका क्षणाने त्यांचे जीवन अनिवार्यपणे उद्ध्वस्त झाले. दोघांच्या वाटचाला सुन्न करणारे एकाकीपण आले. घनःश्यामच्या भाषेत सांगायचे तर, "तिच्याशिवाय तर जगता येत नाही. तिच्याबरोबर तर राहता येत नाही." अशी स्थिती झाली आहे. "काय वाई देवानं गंमत लावून दिली आंहे." असे म्हणणारी दमयंती आता केवळ भावनाहीन पाषाण वा चेतनाहीन कलेवर बनली आहे. घनःश्यामच्या मृत्यूनंतर मात्र "त्यांच्याशिवाय जगू शकत नाही" म्हणून स्वतःला हेतूतः संपवीत आहे, एस्केला ड्रिंक व पोरगी यातच लाईफ एंजॉय करायचे आहे. प्रत्येकजण स्वतः करिता असतो हे शेवटी त्याला कळलेले आहे. खूप भोगूनही काहीतरी नितांतसुंदर असे त्याने भोगलेलेच नाही. अखेर तो अतृप्त आहे. एकटा आहे.

मलिन व सुरेन्द्रा यांच्या वाटचाला एकमेकांची प्रतीक्षा आली आहे. कादंबरीच्या शेवटी मात्र त्यांचे एकाकीपण संपून जाते.

एकूणच आपले माणूस इतक्या वर्षांत आपल्याला कळू नये. कुठे तरी काळोखाच्या पलीकडेच त्याने असावे हे दुःख करणारी दमयंती, सुरेंद्रा दिवसेंदिवस बदलत चाललयाने तिच्या मनाचा तळ न सापडू शकणारा व त्यामुळे अस्वस्थ होणारा मलिन किंवा माणसांनी एकमेकांत गुंग होऊन बोलावं यात कसला किक् आहे असे म्हणणारा, पण घनःश्याम–दमयंती व मलिन-सुरेंद्रा यांच्या एकमेकांत



गुंग होऊन जाण्यामुळे, स्वतःच्या एकलेपणाची व उपरेपणाची जाणीव होणारा एस्के, या कोणाच्याही बाबतीत नियतीचा खेळ कळू शकत नाही. ती आकारहीन काळोखाप्रमाणे अनाकलनीय ठरते. त्या काळोखाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न ह्या कादंबरीत आहे. खरे तर हा अनाकलनीयतेचा काळोख दृश्य रूपात टिपणे अति अवघड. नाटकात तो काळोख ओढून ताणून दाखविण्याचा प्रयत्न आहे. पण त्या सावल्यांच्या खेळाचा पत्ता नाटकभर कोठेच लागत नाही.

घनःश्याम - " किती भयंकर असतं हे आयुष्य ! पुढे काय होणार याची कल्पना त्याला नसते आणि एखादे क्रूर श्वापद अंगावर चालून यावे तसा एखादा घातकी क्षण तुमच्यावर झडप घालतो. तुम्ही काही करू शकत नाही. तुम्ही फक्त बळी जाता. एका भयाण काळोखाच्या तळाशी जाऊन खोलखोल बुडता."

मलिन – (एस्केला) – " तू स्वतःच विचार स्वतःला कोण आहेस ते." त्यावर एस्के – " मी हा मी आहे – ओ नो ! मी काही असा आहे वाटतं ? मी मला विसरण्यासाठी मलाच पाजतो, गोळ्या खातो, झोपेच्या. समोर पसरलेलं असतं आयुष्य. अफाट पसरलेल्या वाळवंटासारखं. कोण हसतंय तिथं. इथं तर सगळीकडे काळोख आहे. मला भीती वाटते त्या काळोखाची. "...

मलिन – " एका माहीत नसलेल्या काळोखातून प्रत्येक प्रेमाला केव्हा तरी जावं लागतं. " वगैरे तिघांचे बोलणे.

या सर्व विधानांतून काळोखाचा कादंबरीत लागलेला अर्थ गवसत नाही. त्यातील तरलता व गूढताही हरवते. तो जीवनशोध न ठरता जीवनबोध ठरतो. प्रेमविषयाला महत्त्व दिल्याने काळोखावरची चर्चा केवळ बडबड ठरते. पोकळ शब्द ठरतात. ती जोशी यांच्याच काय पण त्यांतील प्रत्येक पात्राच्या ' मनाची बात ' वाटतच नाही.

अंशात्म संकल्पन-बदल

ययाती आणि देवयानी – शिरवाडकरांच्या या नाटकाचा नाट्य-रूपांतराचा अधिक खोलात जाऊन वेगळा विचार करावा लागतो. नाटककार प्रस्तावनेत म्हणतात, " कादंबरीने नाट्यलेखनाला स्फूर्ती दिली. पुष्कळसा आधार दिला. " म्हणजे हे कादंबरीचे नाट्यरूपांतर आहे असे ते म्हणत नाहीत. खरे तर नाटकातून जे संकल्पन व्यक्त होते ते कादंबरीच्या मूळ संकल्पनापेक्षा वेगळे आहे. या अर्थाने ते कादंबरीचे रूपांतर नाही. तरीही महाभारतापेक्षा वेगळ्या दिशेने खांडेकरांनी कादंबरीत ययाती आणि देवयानी यांच्या संबंधाचा उलगडा केला; शर्मिष्ठा

ययातीला का प्रिय झाली असावी हा विचार मांडला. ती सारी गृहीतके आधारासाठी घेऊन शिरवाडकरांनी त्यातून नाटक बेतले.

मूळ महाभारताच्या कथानकापेक्षा श्री. खांडेकरांनी 'ययाती' मध्ये जे बदल केले व जो विशिष्ट आशय, शर्मिष्ठेच्या भूमिकेतून त्यांनी 'ययाती' कादंबरीला प्राप्त करून दिला, त्या कथानकातील बदलांचा बराचसा आधार श्री. शिरवाडकरांनी नाटकात घेतलेला आहे. तसेच श्री. खाडिलकर यांच्या 'विद्याहरण' नाटकातील देवयानी-कच-संबंधावर आपल्या नाटकातील त्या दोघांचा पुढचा संबंध बेतला. म्हणून 'ययाती' कादंबरी व 'विद्याहरण' नाटक या दोन्हींच्या आधारे 'ययाती आणि देवयानी' नाटकाची उभारणी झाली असल्याने ते वरील विशिष्ट संदर्भात कादंबरीचे अंशात्म नाटचरूपांतर आहे असे म्हणता येते.

खांडेकरांनी मुळातील महाभारताच्या कथानकामध्ये कोणते बदल केले व ज्या बदलांचा आधार नाटकात घेतला आहे ते पुढीलप्रमाणे आहेत.

● मूळ कथानकात कच व यती निघून गेल्याचाच फक्त उल्लेख आहे पण कादंबरीत यतीचा पूर्ण नवा आविष्कार आहे. त्याचाच आधार नाटकाला आहे. कचाने यतीला ताळ्यावर आणण्याचा भाग कादंबरीत नवा असून तो नाटकातही आहे.

● मूळ कथानकातील शर्मिष्ठा मायावी, लाघवी, पुत्रेच्छा पूर्ण करणारी – त्यासाठी पुरुषाभोवती कामेच्छेचे जाळे निर्माण करणारी आहे. तर खांडेकरांची शर्मिष्ठा ही कालीदासाच्या 'भर्तुः बहुमताभव, ययातेरिव शर्मिष्ठा' या ओळीच्या विचारमंथनातून निर्माण झालेली आहे. ती ययातीला प्रिय झाल्याची खांडेकरांची कल्पना नाटकातही आहेच. पहिल्या रात्रीच देवयानी व ययाती यांच्या वियोगाचा प्रसंग व त्यामुळे ययातीला शर्मिष्ठेची प्रीती लाभणे हा कादंबरीतील कल्पित भाग नाटकातही आहे. त्यामुळे आपोआपच शर्मिष्ठा जर ययातीला प्रिय बनली असेल तर देवयानी ही खलनायिका बनते. दोघींचे कादंबरीतील तेच स्थान नाटकात आहे. खांडेकरांनी शर्मिष्ठेला झुकते माप देऊन नंतर बाकीच्या व्यक्तिरेखा घेतल्या आहेत. ययाती-शर्मिष्ठा या दोघींच्या बाबतीतील हा संबंध नाटककाराने तसाच ठेवला आहे.

● तसेच देवयानीचा शुक्राचार्यांच्या तपाचरणातील सफलतेसाठी यज्ञ, शुक्राचार्यांचा कोपिष्ठ स्वभाव, कचाने शांती प्रस्थापित करण्यासाठी जाणे, कचावर प्रजाजनांनी आपुलकीचा वर्षाव करणे, शर्मिष्ठेला त्याच्याबद्दल बंधुवत् प्रेम वाटणे, यतीने कचाला आणणे, त्याचे उन्मत्त होणे, 'ययातीने तो आपला भाऊ असून तो तेथेच राहील.' असे सांगणे, 'यापूर्वी तो आपल्याला अश्वमेधाच्या वेळी भेटला असल्याचे' सांगून त्याला राज्य देण्याची तयारी दर्शविणे, देवयानीने त्याला

नकार दर्शविणे, यती व ययाती या दोन टोकांच्या तत्त्वज्ञानांतील गळचेपी व अतिरेकी द्वन्द्व दाखविणारी प्रतीके इत्यादी सारा भाग कादंबरीप्रमाणेच आहे. या अर्थाने केवळ या संदर्भातच व एवढ्यापुरतेच ते कादंबरीचे नाट्यरूपांतर आहे असे म्हणता येते. पण ही गृहीते घेऊन नाटककाराने स्वतः त्यातून काही वेगळा आशय देऊन नाटकाच्या संकल्पनात बदल केलेला आहे. म्हणून ते कादंबरीचे नाट्यरूपांतर नाही असेही म्हणता येते. ते कसे ते पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येते.

कादंबरीतील संघर्ष ' ययाती, शर्मिष्ठा विरुद्ध देवयानी असा आहे; तर नाटकात ययाती विरुद्ध देवयानी, कच असा आहे.

कच देवयानी यांना एकत्र बघून, मद्य प्यालेला ययाती तिला छेडतो. तेव्हा संतप्त देवयानी, " आपल्याला शुक्राचार्याकडून वर किंवा शाप देण्याची शक्ती प्राप्त झाली असल्याचे " सांगते. तेव्हा ययातीच्या मनाने केलेला आकांत कादंबरीपेक्षा वेगळा आहे. " तिने माझ्या सिंहासनाशी लग्न केलं. मी शर्मिष्ठेशी करीन. सर्वनाशाला सुखाने सामोरा जाईन." कादंबरीतील ययाती शर्मिष्ठेकडे प्रथम जातो तो देवयानीच्या हट्टापायी, ऋषिवेशात.

● नाटकातील ययाती प्रथमरात्रीच वियोग घडल्याने उपभोगवादी बनतो.

● तसेच देवयानी, गर्भवती असताना, शर्मिष्ठेशी विवाह केल्याबद्दल ययातीला जाब विचारते. त्याने दिलेल्या उत्तराने शांतही राहते. (तिच्या मूळ भूमिकेत बदल आहे.) पण आपल्या पुत्राला सम्राटपद मिळत नाही. म्हणून जरेचा शाप देते. (कादंबरीत तो शाप शुक्राचार्याकडून मिळतो. शर्मिष्ठेशी जपून राहण्याची सूचना देऊनही ययातीने वचनभंग केला. पतिधर्म पाळला नाही म्हणून तो शाप मिळतो. अर्थात् तो सुद्धा यदू – पुरू १८ वर्षांचे झाल्यावर.) नाटकात मात्र देवयानीच्या पुत्राचा अजून जन्मही झालेला नाही. देवयानीला घाबरणारा ययाती नाटकात तिचे सामान्यपण दिसल्यावर निर्भय होतो. वृद्धत्व स्वीकारतो. कादंबरीत मात्र हे वृद्धत्व मिळाल्यावर तो शुक्राचार्यांपुढे दीन झाला आहे. भोगवादी असल्याने त्याला तारुण्य हवे आहे. " मी तुमच्या कन्येला अपेक्षित ते सुख देऊ शकणार नाही. " असे सांगून, राजकारणी डाव टाकून अशाप मिळवितो.

● ययातीला त्याच्या वृद्धत्वापासून संजीवनीच्या आधारे, कच वाचवितो. खरे तर देवयानीमुळे ती त्याने मिळविलेली असते. त्या विद्येचा उपयोग देवयानीने दिलेल्या शापातून मुक्त होण्यासाठी करण्यात नाटककाराने नाट्य साधले आहे. मूळ कादंबरीत – कच ययातीला मृत्यूपासून वाचवितो व पुरूला तारुण्य प्राप्त करून देतो.

● कचाच्या बोलण्यामुळे देवयानीचे हृदयपरिवर्तन होते.

● कादंबरीत याही आधी तिचे आत्मपरीक्षण सुरू झालेले आहे.

● कच-देवयानी समास काळालाही तोडता येणार नाही. या विधानातून ययाती-देवयानी-संबंधापेक्षा, देवयानी-कच-संबंधावर नाटककाराचा अधिक भर देण्याचा हेतू आहे, हे स्पष्ट होते. ययाती नगण्य बनतो. त्यामुळे संकल्पनच बदलते. शर्मिष्ठा ययातीला का प्रिय झाली ? यापेक्षा देवयानी का अप्रिय झाली, यावर स्पष्टपणे भर दिला आहे. म्हणजेच प्रस्तावनेत दिल्याप्रमाणे, विद्याहरण नाटकाचा पुढला भाग, देवयानीच्या प्रणयिनीच्या रूपाचा पुढील आविष्कार नाटकात आहे. तिच्या व्यक्तिरेखाटनावर भर असल्याने पर्यायाने देवयानी-कच-संबंध स्पष्ट करण्यासाठी अनुषंगाने ययाती व शर्मिष्ठा यांच्या एकत्र येण्यातील अटळपणा व्यक्त केला, पण त्यावर भर दिलेला नाही.

● ययातीचे भोगवादी मन कादंबरीप्रमाणे नाटकात प्रकर्षाने आढळत नाही.

● शर्मिष्ठा ययातीला का प्रिय झाली. या खांडेकरांच्या कल्पनेचा शिरवाडकरांनी कादंबरी व विद्याहरण नाटकांचा आधार घेऊन वेगळा अर्थ लावला म्हणून संकल्पन-बदलामुळे ते नाट्यरूपांतर ठरत नाही. पण खांडेकरांप्रमाणेच ययाती-शर्मिष्ठा-संबंधातील कादंबरीतील नाते त्यांना मान्य आहे. (मूळ महाभारताच्या कथानकाचा आधार नाटकात घेतलेला नाही.) त्या अर्थाने ते अंशात्म असे कादंबरीचे रूपांतर आहे. म्हणून त्याचा वेगळा विचार केला. पण पुढे संकल्पन बदलल्याने त्याच्या यशाबाबत विचार करण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही.

तसेच कादंबरी स्वतःची असो वा दुसऱ्याची रूपांतरात त्यामुळे तसा काही फरक पडत नाही.

असे जेव्हा संकल्पनच बदलते तेव्हा ती कादंबरीची नाट्यरूपांतरे ठरत नाहीत. त्याची भली कारणे कोणतीही असोत. मग अशा नाट्यकृतींचा येथे विचार करण्याचे कारण काय ? असा साहजिक प्रश्न पडतो.

त्या नाटकांच्या प्रस्तावनांमधून वा त्या लेखकांनी वेगवेगळ्या वेळी लिहिलेल्या लेखांमधून अभ्यासविषय-विवेचनासाठी आधारभूत ठरणारी विधाने आढळल्यामुळे यांचा विचार केला.

ययाती आणि देवयानी – " ययाती कादंबरीनेच या नाटकाला स्फूर्ती व पुष्कळसा आधार दिला. "

आनंदी गोपाळ – ' आनंदी गोपाळ ' या कादंबरीवर आधारित ' आनंदी गोपाळ ' हे वार्तापटाच्या धरतीवर प्रायोगिक स्वरूपाचे नाटक स्पर्धेसाठी सादर केले. त्याच्या अनुकूल प्रतिसादातून व्यावसायिक रंगभूमीसाठी पुनर्लेखन केले.

धुक्यात हरवली वाट – गेली सात आठ वर्षे या नाटकाची कल्पना मनात घोळत होती. ती काही अंशी प्रत्यक्षात उतरली लघुकथेच्या रूपात व अधिक उतरली माझ्या 'संवाद' कादंबरिकेत.

गुंतता हृदय हे 'जयवंत दळवी'च्या 'महानंदा' कादंबरीवर आधारित.

श्यामची आई – 'पूज्य साने गुरुजीकृत अमरकथा.' नाटचरूप श्यामची आई.

ऋणानुबंध – अप्रकाशित संहितेवर कादंबरीच्या नाटचरूपांतराचा उल्लेख.

हा खेळ सावल्यांचा – 'काळोखाचे अंग' कादंबरी हातात पडली नसती तर हे लेखन झाले नसते. या कादंबरीने झपाटून टाकले, मनात नाटक उभे राहिले. असे असह्य होऊन लेखन झाल्याचा आनंद कादंबरीवरून नाटक लिहिताना आला. पण हे नाटचरूपांतर नव्हे.'

स्वामिनी – हे नाटक माझ्या मादाम पिशी या दीर्घकथेवर आधारित आहे.

सावित्रीच्या प्रस्तावनेत स्पष्ट उल्लेख नाही. पण तसे सूचन असलेले पत्र आहे व इतरत्र समीक्षालेखात त्याचा विचार कादंबरीचे नाटचरूपांतर असाच केला गेला आहे. (शिवाय आपल्या कादंबरीचे नाटक लिहिण्याची त्यांची परंपराही आहे.)

त्यामुळे जरी प्रत्यक्ष रूपांतर नसल्याचा दावा लेखकांचा असला तरी त्याची सत्यता पडताळून पाहण्याचा व त्याला रूपांतर म्हणता येईल की स्वतंत्र निर्मिती ? हे पाहण्याचा हेतू उपर्युक्त विवेचनाचा होता.

अशा संकल्पन बदलून झालेल्या या कलाकृतींना नवनिर्मिती म्हणावे की पुनर्निर्मिती ? असा प्रश्न यामुळे साहजिकच उद्भवतो.

त्याची सविस्तर साधार चर्चा तांत्रिक पातळीवर वेगळ्या पुढील प्रकरणात करणे इष्ट होईल.

त्यापूर्वी एकाच नाटचरूपांतरच्या – प्रायोगिक व व्यावसायिक पातळीवरील भिन्न नाटचसंहितांवरून जाणवणाऱ्या बदलांच्या संदर्भात तुलना करता येईल. त्याचा यशाच्या संदर्भात काही वेगळा विचार करता येईल का ते पाहू.

इ

आनंदी गोपाळ –

प्रायोगिक व व्यावसायिक संहितेतील बदल : त्यांचा तुलनात्मक विचार करणे संयुक्तिक आहे. आनंदी गोपाळची प्रायोगिक संहिता ही वार्तापटाच्या

धर्तीवर असल्याने त्यात वारंवार निवेदन येते. तीन चार मिनिटांचे एखादे दृश्य, मग परत निवेदन चालू राहते. प्रेक्षकांना सतत काही तरी दृश्य, घटना रंगभूमीवर हव्या असतात. म्हणजे व्यावसायिक रंगभूमीला हे निवेदन मानवणारे नसल्याने त्यानुसार त्यात बदल केले गेले आहेत.

वेगवेगळ्या कमी-अधिक उंचीचे प्लॅटफॉर्म्स व मागच्या पडद्यावर तसेच विंगमध्ये सुबक आकृत्या व रेखाचित्रांचा वापर केलेला आहे. प्रकाश-योजनेच्या साहाय्याने त्या त्या प्लॅटफॉर्मवर वेगवेगळे प्रवेश दाखविल्याने स्थल व काल यांना मर्यादा रहात नाही. (गोपाळरावांची खोली, गणपतरावांचे घर लगेच दाखविता येते.)

व्यावसायिक नाट्यरूपांतरात वास्तववादी नेपथ्याचा वापर केल्याने रंगभूमीच्या सर्व मर्यादा पडतात. उदाहरणार्थ, प्रायोगिक रंगभूमीवर वेगवेगळ्या कमी-अधिक उंचीच्या प्लॅटफॉर्म्समुळे गोपाळरावांच्या खोलीत लग्नाच्या प्रस्तावाचे पत्र वाचणारा गोपाळराव, पुण्याच्या पंडिताचे विधवा-विवाहाबाबत टाकलेल्या पत्राचे उत्तर नाही म्हणून संतापणारा गोपाळराव, हा भाग एका प्लॅटफॉर्मवर तर दुसरीकडे त्याचे सोमणभटजींना चकवून लग्नाला बेपत्ता राहणे, अनेक आवाजांनी लग्नाची वेळ सूचित करणे, परत गोपाळराव व सोमण भटजींचा दुसरीकडे संवाद, तर तिसरीकडे गोपाळराव व पुण्यातील पंडितांचा संवाद, तर चवथीकडे सोमणांजवळ गोपाळरावांची दिलगिरी, परत अंधार, अंधारातच 'शुभ लग्न सावधान' ऐकू येते. तर प्रकाशानंतर गोपाळरावांचे शिकण्यावरून आनंदीला ओरडणे ऐकू येते. म्हाताऱ्या आजीची पडद्यावरील छायाकृती त्या शिकण्याला विरोध करते वगैरे अनेक प्रसंग एका पाठोपाठ विशेष खटपट न करता रंगभूमीवर दाखविता येतात. व्यावसायिक संहितेत यातला बराचसा भाग गळतो तो माध्यम-मर्यादेमुळे.

कथानकात सुद्धा प्रायोगिक व व्यावसायिक संहितेत बदल आहे. प्रायोगिक संहिता वार्तापटाच्या धर्तीवर असल्याने कादंबरीचा बराचसा भाग– कधी निवेदन, कधी वेगवेगळ्या प्लॅटफॉर्मस्चा वापर, अशा गोष्टींनी रंगभूमीवर येतो. पण व्यावसायिक संहितेत मुळ कादंबरीतील बरेच काही हरवले आहे. संकल्पनच बदलले आहे. (त्याची सविस्तर चर्चा यापूर्वीच आली आहे.)

कथानकातील काही उल्लेखनीय बदल पुढीलप्रमाणे आहेत.

● मिस् मायसी व गुहीन यांची वाईल्डरकडून आलेल्या पत्रासंदर्भात गोपाळरावांबद्दल चर्चा, मग तो डाव फसल्याचे निवेदनात येते, जाधवराव त्याबद्दल विचारणा करतात व गोपाळराव त्यामागील आपली भूमिका स्पष्ट करतात, हे कादंबरीप्रमाणेच येते. पण व्यावसायिक संहितेत मिस् मायसी व गुहीन गाळल्याने

गोपाळराव या मागची (धर्मांतर) आपली भूमिका कलकत्त्याला आनंदीजवळच स्पष्ट करतात. त्यामुळे ते धर्मांतर करतील ही तिच्या मनातील पूर्वीपासूनची धास्ती अमेरिकेत रहात नाही. त्यांची धास्ती बाळगण्याचे कारणच नष्ट होते.

● निवेदनात मुंबईच्या शाळेत तिची शिकायची सोय होते. मग आनंदीला कार्पेंटरबाईचे आलेले पत्र दोघेही वाचतात. पुन्हा दोघींच्या पुढील पत्रव्यवहाराबद्दलचे निवेदन होते. हा जो मूळ महत्त्वाचा धागा – अमेरिकेतील तिच्या वास्तव्याची सोय कार्पेंटरबाईने का केली याबद्दलची कारणपरंपरा – कादंबरीत व प्रायोगिक संहितेत मिळते. ती व्यावसायिक संहितेत मिळत नाही. त्यामुळे कार्पेंटरबाई मध्येच उपटल्यासारखी वाटते. तिने आनंदीच्या वास्तव्याची सोय करण्यासारखा दोघींचा काही तरी पूर्वसंबंध सूचित करणे आवश्यक होते.

● परदेशी म्हातारा व म्हातारी यांचा आनंदीच्या चारित्र्याबद्दलचा संवाद– गोपाळरावाने ठेवली आहे असा भाव निर्माण करणारा आहे – तो मूळ कादंबरीत नाही. पण त्या दोघांना अशा संदर्भात लोकांकडून त्रास झाल्याचा उल्लेख आहे. नाटकात प्रत्यक्ष कृतीसाठी हा भाग आला असावा. व्यावसायिक प्रयोगात याचेच रूप अधिक भडक बनले आहे. परदेशी म्हातारा-म्हातारीऐवजी एका गुंडाने छेड काढणे व गोपाळरावाने त्याला चोप देणे हा भाग येतो.

● तिने दांडेकरांना आपला अमेरिकेला जाण्याचा निर्णय सांगितल्यावर ते जातात. परत निवेदन होते व लोकांचे त्या दोघांची निंदा करणारे आवाज ऐकू येतात.

[" प्रायोगिक पातळीवर हे वेगवेगळे नवे प्रकार प्रेक्षक आवडीने पाहतात' ऐकतात. पण व्यावसायिक रंगभूमीवर त्यांना प्रत्यक्ष दृश्य घटना हव्या असतात–" असे शं. ना. नवरे यांच्याशी झालेल्या. भेटीत ' आनंदी गोपाळ ' च्या या दोन संहितांबाबत बोलताना ते म्हणाले.]

परत निवेदन होते. त्यातून ती अमेरिकेत पोचल्याचा, तिच्यावर कौतुकाचा, गोपाळरावांच्या कुत्सित पत्रांचा, तेथील हवामान, अपुरे अन्न, सतत अभ्यास, ताप, खोकला चालू असल्याचा, असे अनेक भाग कळतात. मग तिची व गोपाळरावांची, तसेच त्यांची व मि. कार्पेंटर यांची भेट, त्यातून गोपाळरावांना ' तिला मायदेशच्या हवेने बरे वाटेल ' असे मि. कार्पेंटरचे सांगणे वगैरे प्रत्यक्ष घटना येतात.

व्यावसायिक संहितेत तिच्या अभ्यासाचा, तिच्या आजाराचा फारसा उल्लेख न येता, ती तेथे भारतीय परंपरा, संस्कार एमीला शिकवत असल्याचा व तिच्या बागकामाचा अवाजवी उल्लेख येतो. मुख्य महत्त्वाचा भाग गळतो. राजवाडयांचा लंपटपणा, कुंकू, सागरगोटे, बाळाचे झबले असला अनावश्यक, कधी भावविवश

करणारा वा कधी भडक ठरणारा भाग नव्याने येतो. कधी गोपाळरावांच्या (कादंबरीतील) वृत्तीशी विसंगत असणारा, तिला त्यांनी सोन्याच्या बांगड्या देण्याचा प्रसंग येतो.

अर्थात् हा प्रकार व्यावसायिक रंगभूमीची गरज म्हणून अटळही ठरत नाही.

● प्रायोगिकमधील शेवट कादंबरीसारखा आहे. आनंदीबाईचा मृत्यू–मरण्यापूर्वी तिचे गोपाळरावांच्या स्वभावाचे विश्लेषण... ते कुणाला कधी न कळल्याचे व आपण आता जगू शकत नसल्याने त्यांना साथ करता येणार नाही हे शल्य उरी बाळगत अंत होतो.

व्यावसायिक नाटकात गोपाळरावांच्या तोंडी ' आपण तिची सावली बनल्याचा ' उल्लेख आणून संकल्पनबदल केला आहे.

म्हणजेच प्रायोगिक संहितेत कादंबरीचा गाभा बदललेला नाही. मूळ कादंबरीवरीचशी तशीच, निवेदन, लेव्हल्स्चा, प्रतीकांचा, छाया-प्रकाशाच्या वापराने स्थल-कालाची बंधने दूर करून रंगभूमीवर आणली आहे. पण व्यावसायिक मध्ये मात्र कादंबरीचा क्षीण प्रत्ययही येत नाही. गाभाच बदलला आहे.

परिशिष्ट : १

प्रबंधाचा विषय : ' कादंबरीचे नाट्यरूपांतर ' असा असल्याने लेखकांनी ज्यांना कादंबऱ्या म्हटले आहे पण कादंबरी-तंत्रानुसार ज्या कादंबऱ्या ठरत नाहीत. त्यांचा तांत्रिक दृष्ट्या विचार करणे आवश्यक ठरते. या संदर्भात ' श्यामची आई ', ' तुझ्या गळा माझ्या गळा ', ' संवाद ' या कादंबऱ्यांचा विचार करता येतो.

● श्यामची आई याला स्वतः साने गुरुजींनीच कादंबरी म्हटले आहे.

● तसेच सानेगुरुजींची जीवनगाथा लिहिणाऱ्या राजा मंगळवेढेकर यांनी पण त्यांच्या साहित्याचा आढावा घेताना त्या पुस्तकाचे वर्गीकरण कादंबरी असेच केलेले आहे.

● ' साने गुरुजी : ' व्यक्ती व वाङ्मय ' या अनेक लेखांचे संकलन केलेल्या पुस्तकात श्री. य. ए. नांदेडकर यांनी लिहिलेल्या ' साने गुरुजींच्या कादंबऱ्या ' या लेखात ' श्यामची आई ' चा उल्लेख आलेला आहे. ते कादंबरीची व्याख्या करताना म्हणतात. " कोठल्याही प्रश्नावर केलेले ते पांडित्यपूर्व विवेचन नसून एकाहून एक चमत्कृतिपूर्ण व एकमेकांशी कार्यकारण भावाने जोडल्या गेलेल्या अनेक

प्रसंगांची चेतोहारी मालिका होय. " या अर्थाने कादंबरी म्हणजे चमत्कृतिपूर्ण प्रसंग व मागच्या-पुढच्या कार्यकारण दुव्यांचा विस्तार असतो.

" साने गुरुजींच्या कादंबऱ्यांत, कंटाळवाणी प्रवचने आहेत. चमत्कृती, विस्मय वा कुतूहल नाही. तरी त्या वाचल्या जातात. त्यांतून व्यक्त होणारी कळकळ वा उत्कटता हे त्याचे कारण असावे. " अशी विधाने त्यांच्याचकडून साने गुरुजींच्या कादंबऱ्यांच्या संदर्भात केली गेलेली आहेत. या सगळ्या विधानांमुळे या पुस्तकाची कादंबरी म्हणून दखल घेणे भाग पडते.

वास्तविक ही कादंबरी नाही. ती आहे एक आठवणींची साखळी. चित्रपटात ज्याप्रमाणे अनेक दृश्ये पाठोपाठ वेगवेगळ्या ठिकाणची व वेगवेगळ्या काळाची असतात, तशाच या अनेक आठवणी आठवतील तशा, त्या वेळी, साने गुरुजींनी आश्रमवासीयांना कथन केलेल्या आहेत. म्हणून तो शब्दबद्ध चित्रपट आहे. तो सुद्धा ('चिमणरावचे चऱ्हाट' प्रमाणे) वेगवेगळ्या कथामालिकेचा, त्या प्रत्येक आठवणीचा एकमेकीशी सलगतेनुसार वा कार्यकारणभावानुसार संबंध नाही. त्या पुस्तकाचे कुठलेही पान काढून वाचायला सुरुवात केली तरी, आपले काही वाचायचे राहिले आहे अशी रुखरुख लागत नाही. त्या अर्थाने ती सलग अनुभव व्यक्त करणारी कादंबरी नाही.

या विधानाला पोषक ठरणारे विधान श्री. वसंत वापट करतात. (महाराष्ट्र टाईम्स, १९ ऑक्टोबर ७५) किंवा 'कुमार भारती' इयत्ता बारावी १९७७ ते १९८०).

" ही धड कथा नाही. कादंबरी नाही. चरित्र नाही. आत्मचरित्र नाही. निबंध नाही वा प्रबंध नाही. हे आहे तसे आकाररहित अनिबंध स्वैर साहित्य. "

थोडक्यात हे पुस्तक कादंबरी नसून एक स्मृतिमालिका आहे.

तुझ्या गळा माझ्या गळा – याही कादंबरीत कादंबरीची वैशिष्ट्ये – वातावरणनिर्मिती, निसर्गवर्णने, व्यक्तिरेखाटने, मनोविश्लेषणे व त्यांतून जीवनदर्शन अशी आढळत नाहीत.

उलट फार्स या नाट्यप्रकाराची पुढील वैशिष्ट्ये आढळतात.

एका मागोमाग घडणाऱ्या विनोदी व वेगवान घटना.

● बायकोला नवऱ्याविषयी, त्याच्या निष्ठेविषयी वाटणारा संशय व त्यामुळे उडणारा गोंधळ – हे बहुधा फार्सचे कथासूत्र असते. (कथावस्तू बहुधा 'सेक्सशी' निगडित असते.) नायक बहुधा विवाहबाह्य वा अवैध संबंधात अडकलेला असतो.

● फार्समध्ये शब्द महत्त्वाचे नसतात. कृतीला महत्त्व असते. असे काही तरी करावे लागते की, ज्याचे दर्शन हास्यकारक असते.

● काही चमत्कृतिजनक घटना व तत्संबंधी कोटच्या असतात.

● कुठल्याही क्षणी अस्सल फार्सचा कंटाळा येत नाही, तो त्याच्या गतिमानतेमुळे.

● घरवाली सोडून अन्य स्त्रियांशी असलेले संबंध बायकोला कळू नयेत म्हणून त्याच्या लटपटी खटपटी चाललेल्या असतात. त्या धडपडीतून अनेक मजेशीर घोटाळे होतात. त्या घोटाळ्यांचा हास्यकारक वृत्तांत म्हणजे फार्स.

● यातील विनोद कनिष्ठ दर्जाचा असतो. अतिशयोक्तीने भरलेले स्वैर-संवाद आणि योगायोगावर आधारलेल्या अनेक घटना असतात.

● फार्समध्ये ठसठशीत व्यक्तिचित्रणाला महत्त्व नसते. ते ढोबळ असते. व्यक्ती, त्या घटनांना आधार म्हणून येतात.

● अमूक एक घटना तिथे संभवनीय आहे का ? असा प्रश्नच उद्‌भवत नाही, इतका प्रेक्षक त्या गतिमान घटनांमध्ये एकरूप झालेला असतो.

● निव्वळ मनोरंजन हेच त्याचे उद्दिष्ट असते. ती एक निरागस करमणूक असल्याने त्याच्यापासून जीवनदर्शनाची अपेक्षा करणे चूक ठरते. तद्वारा जीवन-व्यवहारांवर प्रकाश पडलाच तर तो अतिअल्प असतो. दूरान्वित असतो.

● उपहासाने निर्माण होणाऱ्या हास्यापेक्षा प्रहसनाने निर्माण होणारे हास्य वेगळे असते. डोळ्यांना दिसताच जाणवावे, कानांवर पडताच लक्षात यावे, इतके ते ढोबळ असते.

● घटनांनी अनपेक्षित घेतलेले चमत्कृतिजनक स्वरूप त्यांनी पदोपदी व अंतीही घेतलेले ढोबळ, औचित्य व विसंगतीचे थोडे फार तितकेच चमत्कृतिपूर्ण दर्शन यांवरच फार्सची संपूर्ण भिस्त असते. त्यामुळेच प्रहसनाच्या अवलोकनाने निर्माण झालेले हास्य हे जवळ जवळ काहीच सूचित करीत नाही.

अर्थातच ही सर्व वैशिष्ट्ये ज्या अनुभूति-स्वरूपात आहेत, त्याचा आकार दृश्य व श्राव्य नाटकाचा – फार्सचाच असणे आवश्यक आहे. अटळ आहे. कादंबरीचा नव्हे.

'संवाद' – कादंबरीच्या तंत्रानुसार रूपबंधाच्या दृष्टीने ही कादंबरी ठरू शकत नाही, असे म्हणावेसे वाटते. प्रस्तुत प्रबंधाच्या संदर्भात जरी कुठल्याही कादंबरीची, कादंबरी म्हणून समीक्षा अपेक्षित नसली तरी उपर्युक्त कादंबरीच्या लेखकाने तिला कादंबरी म्हटल्याने या तंत्राची चर्चा प्रस्तुत ठरते.

'संवाद'चे लेखक नाटकाच्या प्रस्तावनेत ती कादंबरी असल्याचा उल्लेख करतात. "गेली सात आठ वर्षे या नाटकाची कल्पना मनात घोळत होती. मध्यंतरी काही वर्षे ती कल्पना तशीच राहिली. मग काही अंशी उतरली एका

लघुकथेच्या रूपात. जरा अधिक अंशी उतरली माझ्या 'संवाद' या कादंबरिकेत."

कादंबरी-तंत्र-विषयक काही पुस्तकांतील पुढील विधाने 'संवाद' ही कादंबरी ठरू शकत नाही या विधानास पोषक आहेत.

"'प्रतिभा साधन' मध्ये ना. सी. फडके (पृष्ठ १३६ वर) कादंबरी-लेखन पद्धतीबद्दल म्हणतात – "एक तर साक्षात् पद्धतीप्रमाणे घडलेल्या गोष्टींचा सरळ रिपोर्ट करणे किंवा प्रतिबिंब-पद्धतीप्रमाणे लेखकाने स्वतःला दिसेल तसे वर्णन न करता कादंबरीतील एका व्यक्तीला दिसेल तसे वर्णन करणे. ते वर्णन पत्रात्मक असेल, अथवा मधून मधून संवादात्मक असेल."

या कादंबरीमध्ये एका व्यक्तीद्वारा निवेदन नसून प्रत्येक व्यक्ती आपले संवाद एखाद्या नाटकाप्रमाणे बोलत राहते.

एखाद्या विषयाची मार्मिक चर्चा वाचकांना ऐकविण्यासाठी लांब लांब संभाषणे रसविघातक ठरतात. संवादांना कादंबरीत स्वतंत्र स्थान नसते. ते व्यक्ति-दर्शनास पोषक ठरतात. पण स्थल, काल, परिस्थिती, मनोविश्लेषण यासाठी लेखकाचे निवेदन वा वर्णन आवश्यक. त्यांना महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते, त्यामुळे वातावरणनिर्मिती साधते.

या कादंबरीत कादंबरीची ही प्रधान वैशिष्ट्येच नाहीत. साधे त्या व्यक्तींच्या हालचालींचे एक दोन ओळींत वर्णनही नाही. ते नाटकात मात्र कसात का होईना आहे.

बापट, गोडबोले यांच्या 'मराठी कादंबरी' या पुस्तकात कादंबरीची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे. (पृ. ३७).

सत्य सृष्टीच्या आधारे काल्पनिक प्रतिसृष्टी निर्माण करून काल्पनिक पात्रांची स्वभावचित्रे व काही अंशी तदवलंबित जीवितघटना यांचे गोष्टरूपाने वर्णन करून व कलानंदाची प्राप्ती करवूनही जीवनातील गुंतागुंतीच्या प्रश्नांवर प्रकाश टाकणारा गद्य वाङ्मय-प्रकार म्हणजे कादंबरी. किंवा अर्नोल्ड बेनेटच्या म्हणण्याप्रमाणे "स्वतःचा विचार व भावना दुसऱ्यास कळविण्याकरिता कथा-माध्यमाचा आश्रय घेणारा लेखक म्हणजे कादंबरीकार."

बापट व गोडबोले यांच्या मतानुसार कादंबरी-लेखनाच्या पद्धतीतील स्वमुखी कथनपद्धत म्हणजे – कथेमधील पात्रांपैकी एखाद्याशी वा अनेकांशी तादात्म्य पावून कथा सांगणे (ययाती, मृत्युंजय).

'संवाद' मध्ये जरी लेखक त्या त्या पात्रांशी तादात्म्य पावत असला तरी ते 'सांगणे' नसून 'बोलणे' आहे म्हणून ही कादंबरी मुळातच नाटक आहे हे नाट्य-तंत्रानुसार व कादंबरी-तंत्रानुसारही सांगता येते. त्यासाठी 'कादंबरी-रचना' या

श्री. मा. कुलकर्णींच्या पुस्तकातील विधान पोपक ठरते. "नाटककार नाटकात अप्रकटच राहतो. स्वत: प्रकट होऊन काही सांगत नाही. सर्व काही पात्रांच्या संवादातून तो सांगत असतो. या उलट कादंबरीकार मात्र स्वत: वेळोवेळी प्रकट होऊन पात्रांच्याविषयी अगर भोवतालच्या वातावरणाविषयी निवेदन करीत असतो." यातील कादंबरीची व्याख्या "कार्यकारण-शृंखलाबद्ध अशा कल्पित कथानकाच्या द्वारा मानवी जीवनाचे दर्शन घडविणारी सविस्तर ललित गद्य कथा म्हणजे कादंबरी अशी आहे. त्यांनी कादंबरी-तंत्रामध्ये पुढील विशेष पथ्ये सांगितली आहेत.

● संवादाचे प्रमाण कादंबरीत बेताचेच असावे.

● संवाद स्वाभाविक वाटले पाहिजेत. या कादंबरीत एक वेगळी अभिव्यक्तीची पद्धती म्हणून लेखकाने संवाद हे बंधन मानल्याने त्याला खटाटोप करावा लागला आहे. त्यामुळे ती सहज कृती ठरत नाही.

भाषाशैली या विशेषाबद्दल स्पष्टीकरण करताना ते म्हणतात : "नाटकातील संवाद व कादंबरीतील संवाद यांत फरक असतो. कादंबरीत ते सहज असावे लागतात. तसे स्वाभाविक संवाद नाटकात चालत नाहीत. चुरचुरीत संवाद हा 'संवाद' कादंबरीचा विशेष आहे. म्हणूनच तो नाटकाला अधिक जवळचा आहे.

वि. द. साठे यांच्या 'मराठी नाट्यरचना : तंत्र व विकास' यातील मताप्रमाणे "नाट्यवस्तूचे शिल्प हे सर्वस्वी तिच्या संवादीपणावर अवलंबून असते. हा उद्देश व परिणाम डोळ्यांपुढे ठेवून कथा, कादंबऱ्या व काव्य यांतील संवाद लिहिण्याची जबाबदारी त्याच्या कर्त्यावर असत नाही. कारण त्याचे माध्यम हे प्रामुख्याने निवेदन असते. त्यातल्या संवादावर नाटकातल्याइतकी वस्तु-विस्ताराची जबाबदारी नसते. प्रत्यक्षाचा आभास, माध्यमात वैचित्र्य आणणे, रसोत्कटता वाढविणे वगैरे मर्यादित उद्देश डोळ्यांपुढे ठेवून ते केवळ अधूनमधून संभाषणांची वा भाषणांची पेरणी करतात." 'संवाद' कादंबरीत वस्तुविस्ताराची जबाबदारी नाटकाप्रमाणे त्यातील संवादांवर पडली आहे.

वि. द. साठे – कादंबरी व नाटक यांची तुलना करताना खालील विशेष सांगतात.

● संवाद हे नाटकाचे माध्यम आहे तर कथा-कादंबऱ्यांमधून संभाषणे असतात.

● कादंबरीत स्थळ, काळ, रचनेत विविधता व विस्तृतता असते. नाटकात ती नसते.

या सर्वांचा विचार करता 'संवाद' कादंबरी न ठरता ती नाटकालाच अधिक जवळची ठरते. 'धुक्यात हरवलेली वाट' च्या प्रस्तावनेतील वर

उल्लेखिलेल्या विधानाप्रमाणे मुळात ती नाटकासाठी सुचलेली कल्पनाच आहे. त्यामुळे ते संवादरूपानेच साकारते. पण ती कादंबरी असल्याचा व त्यावर नव्याने नाटक वेतल्याचा आभास निर्माण केला आहे.

परिशिष्ट : २

प्रस्तुत विवेचनाचा विषय कादंबरीचे नाट्यरूपांतर असा असल्याने 'सत्तावनचा सेनानी' ही कादंबरीच जशीच्या तशी रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न झाल्याने त्याला नाटक म्हणणे उचित होणार नाही. व. पु. काळे यांनी 'पार्टनर' व ह. मो. मराठे यांची 'निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी' याही अशाच पद्धतीने रंगभूमीवर आल्या. पैकी 'निष्पर्ण...' चा राज्य-नाट्य-स्पर्धेसाठी एकच प्रयोग झाला. कादंबरी जशीच्या तशी रंगभूमीवर आणण्याच्या प्रयत्नाला नाटक न म्हणता 'नाट्याम्बरी' असे नाव सुचविले आहे.

'सत्तावनचा सेनानी'चा नाट्यतंत्रानुसार येथे विचार करणे युक्त ठरते.

या प्रयोगरूपात पार्श्वभूमीवर प्रकाशयोजनेच्या सहाय्याने सतत आकृत्यांचा वापर करून परिणाम साधण्याचा प्रयत्न हा चित्रपटाला अधिक जवळचा आहे. (मनू, नानासाहेब, तात्यांचे वडील, अझिजान, पत्नी, मुलगा वगैरे व्यक्तींच्या सावल्या.)

सतत निवेदनाचा वापर केल्याने ते नाटक न ठरता सबंध कादंबरीच रंगभूमीवर अवतरलेली जाणवते,

धड ना चित्रपट, धड ना कादंबरी, ना धड नाटक असे काही तरी वेगळेच रूप त्याला प्राप्त होते.

रंगमंचाचा वापर A, B, C, D, E, F, G असा विभागून केल्याने व त्या प्रत्येक दोन भागांच्या मधल्या पोकळीचाही वापर केल्याने त्याला थोडेसे सर्कसचे स्वरूप प्राप्त होते. ती एक तांत्रिक सर्कसच वाटते. अर्थात् तो प्रयोग प्रत्यक्ष कसा होतो याची कल्पना केवळ रंगावृत्ती वाचून येत नाही. (याचा एकच प्रयोग झाला होता.)

त्यामुळे हा प्रयोग रंगभूमीवर अवतरतो तो अनेक आकारांची / रूपबंधांची गुंफण होऊन, नुसते नाटक म्हणून तो अवतरत नाही.

संदर्भ-टीपा :

(१) दीपदर्शन, ल. ग. जोग, ' पण लक्ष्यात कोण घेतो. '
(२) वैरिण झाली सखी (प्रस्तावना), संजीव शेंडे.
(३) नाट्यदर्पण, माधव मनोहर, मे ७८.
(४) ललित, जून ८०, अंजली सोमण.
(५) मृत्युंजय– प्रस्तावना, शिवाजी सावंत.
(६) नाट्यदर्पण (जून ७६), अरुण टिकेकर.
(७) सकाळ (१२ जून ७७) अ. म. जोशी, ' आनंदी गोपाळ ',
(८) सोबत, २ जुलै ६७, माधव मनोहर,
(९) सत्यकथा, जाने. ७२. द. मि. कुलकर्णी,
(१०) अभिरुची, मे ६६, सुशीला कुष्पुस्वामी } गारंबीचा बापू.
(११) प्रतिष्ठान, ऑगस्ट ६६, लता वासडीकर
(१२) सोबत, (२९ सप्टें. १९६८), माधव मनोहर.
(१३) रसरंग, जाने. ८२, माधव मनोहर.
(१४) सोबत, (१४ मार्च ८२), कमलाकर नाडकर्णी.
(१५) नवशक्ती, (२१ जाने. ८२), ललिता बापट.
(१६) रूपरेषा, वि. वा. शिरवाडकर, संपादन– सुभाष सोनवणे.
(१७) सोबत, ११ जाने. ८२, कमलाकर नाडकर्णी.
(१८) सोबत, ७ फेब्रु. ८२, कमलाकर नाडकर्णी.

संदर्भ टीपा : (परिशिष्ट : १)

(१) प्रतिभासाधन, ना. सी. फडके.
(२) मराठी कादंबरी, बापट, गोडबोले.
(३) मराठी कादंबरी, बापट, गोडबोले.
(४) मराठी कादंबरी, बापट, गोडबोले.
(५) कादंबरीरचना, श्री. मा. कुलकर्णी.
(६) कादंबरीरचना, श्री. मा. कुलकर्णी.
(७) मराठी नाट्य रचना तंत्र, वि. द. साठे.
(८) मराठी नाट्य रचना तंत्र, वि. द. साठे.
(९) साने गुरुजी, व्यक्ती आणि वाङमय, य. ए. नांदेडकर.
(१०) साने गुरुजी, व्यक्ती आणि वाङमय, य. ए. नांदेडकर.

(११) महाराष्ट्र टाईम्स, १९ ऑक्टोबर ७५, वसंत बापट.
(मला आवडलेले पुस्तक)
● फार्सच्या वैशिष्ट्यांसाठी – उपयोगी पडलेले संदर्भ.
(१) रसरंग, (१७ डिसेंबर ७३) व (२६ मार्च ८३), मधील माधव मनोहर. यांचे लेख.
(२) प्रतिष्ठान (ऑक्टोबर ६८), 'फार्स एक टिपण',– डॉ. भालचंद्र फडके.
(३) वाङ्मयीन दृष्टी व दृष्टिकोन, वा. ल. कुलकर्णी.
(४) साहित्यातील संप्रदाय, रा. शं. वाळिंबे.
(५) मराठी रंगभूमी, अ. वि. कुलकर्णी.

* *

५ : पुनर्निर्मिती की नवनिर्मिती ?

येथपर्यंत माध्यममर्यादांच्या संदर्भात कादंबऱ्यांचा आणि प्रत्यक्ष नाटचरूपांतरातील बदलांचा व यशापयशाचा विचार केला.

काही नाटचरूपांतरांत संघर्षस्वरूपात व त्याच्या परिणतीत अपरिहार्यपणे बदल झालेला जाणवल्याने साहजिकच संकल्पन-बदलामुळे आविष्कृत झालेली नाटचकृती हे कादंबरीचे नाटचरूपांतर म्हणता येत नाही. तो एक खरे तर वेगळाच अनुभव ठरतो. (याचा यापूर्वी प्रकरण १ मध्ये सविस्तर विचार केला आहे. कारण या कलाकाराला त्या अनुभवाचे नाटचात्म भान येते. म्हणजेच अनुभूतीचे स्वरूपच बदलते.

' नॉव्हेल्स् इन्टु फिल्म ' या जॉर्ज ब्ल्यू स्टोनच्या पुस्तकात (पृष्ठ ६३-६४ वर) अशा रूपांतराबाबत पुढीलप्रमाणे काही पोषक विवेचन आढळते.

When the filmist undertakes the Adaptation of a novel, ... he does not convert the novel at all, what he adapts is a kind of paraphrase of the novel, the novel viewed as raw material. He looks not to the organic novel whose language is inseparable from its theme but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language. The filmist becomes not a translater from an established author but new author in his own right.

Balax quoted .....

Conscious filmmaker who sets out to adapt a novel may use the existing work of art merely as raw materials, regard it from specific angle of his own art form, as if it were raw reality and pay no attention to the form once already given to the materials. The playwright Shakespeare reading a story by Bandello, saw in it not the artistic form of a master piece of story-telling but merely the naked event narrated in it.

At this remove, what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each. That is why Proust and Joyce would seem as absurd on film as Chaplin would in print.

In short the filmed novel inspite of certain resemblances will inevitably become a different artistic entity from the novel on which it is based.

म्हणजेच मूळ अनुभवाचा, मुळातील कलाकृतीचा उपयोग फक्त कच्च्या मालासारखा केला जातो. (रूपांतरकार) कलावंत त्या कच्च्या मालाचा उपयोग आपल्या कल्पनेनुसार करून घेतो.

' छान्दसी ' मध्ये पु. शि. रेगे म्हणतात. " कलान्तर – (रूपांतर –) कर्त्याने मूळ कलावस्तू केवळ निमित्त म्हणून स्वीकारली पाहिजे. " ('कलांतर' प्रकरण पृष्ठ ८७, ८८).

त्यामुळे अशा नाट्य रूपांतरास स्वतंत्र नाटक (नवनिर्मिती) असे संबोधावे, की ही कलाकृती पुनर्निमिती समजावी असा प्रश्न निर्माण होतो.

त्या कलाकृतीकडे आपण कोणत्या दृष्टिकोनातून पाहतो यावर त्याचे उत्तर अवलंबून आहे. या प्रश्नाचा विचार आपण दोन तऱ्हांनी करू शकतो.

त्या कलाकृतींकडे आशयदृष्ट्या म्हणजे संकल्पनदृष्ट्या पाहिले तर, त्यांतील काही कलाकृती पुनर्निमिती ठरतील तर काही नवनिर्मिती ठरतील.

पण त्या कलाकृतींकडे रूपनिष्ठतेने म्हणजेच अभिव्यक्तीच्या दृष्टिकोनातून पाहिल्यास त्या सर्वच कलाकृतींना नवनिर्मिती समजावे लागेल.

याचा अधिक विचार करता असे आढळते. एखाद्या कलावंताला मूळ आशयगाभा सुचून त्यावरून ती अनुभूती आकारबद्ध होणे व एखाद्या कलावंताने दुसऱ्या लेखकाच्या कथा – कादंबरीतील आशयबीज घेऊन त्याची अभिव्यक्ती नव्या आकारात मांडणे, यांत तत्त्वतः तसा काहीही फरक पडत नाही. म्हणजेच प्रत्यक्ष जीवनानुभूतीची जागा कादंबरीतील जीवनानुभूती घेते व प्रत्यक्ष अनुभूतीचे नाट्यात्म भान येते. तसे कादंबरीतील अनुभूतीचे नाट्यात्म भान येऊ शकते. तत्त्वतः यात फरक पडत नाही. प्रत्यक्ष अनुभव घेऊन वा अप्रत्यक्ष अनुभवावरून अभिव्यक्ती करताना तंत्रदृष्ट्या तशी त्यात काहीच अडचण येत नाही. त्यासाठी ते अनुभवबीज स्वतःलाच सुचले पाहिजे असे नाही.

अशा रीतीने प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष अनुभवाच्या आधारे झालेल्या अभिव्यक्तीत –

अ) आशयगाभा तोच राहिला असेल. संघर्षस्वरूपात व परिणतीत काहीच बदल झालेला नसेल, केवळ रूप बदललेले असेल, तर कादंबरी व नाटक यांचा लेखक एकच असो वा विभिन्न, ती पुनर्निर्मिती म्हणावी लागेल. त्या लेखकाकडून तोच आशय फक्त वेगळ्या आकारात दिला जातो.

ब) पण जर आशयगाभा वा संकल्पन बदललेले असेल, त्याचा संघर्ष-स्वरूपावर व परिणतीवर काही वेगळा परिणाम होत असेल, म्हणजेच मूळ आशया-कडे कलात्मक दृष्टीने पाहून काही वेगळ्या अर्थच्छटा शोधण्याचा प्रयत्न असेल तर तो प्रयत्न एकाच वा विभिन्न लेखकाकडून झालेला असला तरी त्याला नवनिर्मिती म्हणावी लागेल.

क) तसेच कधीकधी आशयगाभा पूर्णांशाने न बदलता त्यात कलाकाराने अंशात्म बदल केलेला असेल तर त्यालाही काही अंशी नवनिर्मिती म्हणावी लागेल. याच क्रमाने सोदाहरण विवेचन – (अधोरेखित नाटकांचे यापूर्वी विवेचन केले आहे.)

अ) उपर्युक्त उल्लेखाप्रमाणे पुनर्निर्मिती ठरणारी नाटके म्हणून रूपांतरित नाटकांप्रमाणे बऱ्याच नाटकांचा उल्लेख करावा लागेल. स्वतःच्याच कादंबऱ्यांवरून काही लेखकांनी नाटचरूपांतरे केली, त्यांपैकी जिवाशिवाची भेट, गारंबीचा बापू, असं झालं अन् उजाडलं, राणीचा बाग, राजेमास्तर, महासागर, स्पर्श अमृताचा, टाहो, शितू, पवनाकाठचा धोंडी, मृत्युंजय, स्वामी, सुरुंग, कल्याणी, देवकी, मुंबई दिनांक, पुत्र, गावगुंड, सत्तावनचा सेनानी, घालीन लोटांगण इ. नाटकांचा उल्लेख या संदर्भात करता येतो. तर दुसऱ्यांच्या कादंबऱ्यांवरून नाटके लिहिणाऱ्या लेखकांची, ही वाट दूर जाते, राणी चंद्रावती, वैरीण झाली सखी, बहिष्कृत, वर्षाव, अगोचर, अमृतवेल, पाषाणपालवी ही नाटके या बाबतीत उल्लेखिता येतात.

अशा रीतीने एकदा आविष्कृत झालेल्या आशयबीजावरून स्वतःच्या वा दुसऱ्याच्या आशयगाभ्यावर अवलंबून राहून – परभृतता पत्करून त्याची दुसऱ्या रूपात परत अभिव्यक्ती करण्याची आवश्यकताच का निर्माण होते ? अशा पुन-र्निर्मितीने काय साधते ? स्वतंत्रपणे सृजनाचा आनंद तर मिळत नाहीच, पण या नव्या रूपात स्वतःच्या वा दुसऱ्याच्या अनुभूतीला पहाताना काहीतरी हरवल्याची रुखरुख प्रत्यक्ष रूपांतरकाराला व समीक्षकांनाही वाटते. वेगळे नवे काही साधत नाही. निर्मिती झालीच तर ती फक्त त्याच आशयाच्या वेगळ्या रूपातील पुनरा-वर्तनाची होते. म्हणूनच अशा नाटकांना पुनर्निर्मिती म्हणणे इष्ट ठरेल.

ब) उपर्युक्त नवनिर्मितीच्या संदर्भात आशयदृष्टचा काही वेगळ्या अर्थ-छटा देण्याचा प्रयत्न झालेली नाटके म्हणून विभिन्न लेखकांनी लिहिलेल्या – हा

खेळ सावल्यांचा, पोहा चाल्ला महादेवा, गुंतता हृदय हे, आनंदी गोपाळ, श्यामची आई, ययाती आणि देवयानी, अश्वमेध, हद्दपार, समिधा, पंखांना ओढ पावलांची, स्वराज्यसाधन, दख्खनचा मोहरा, मॅडम, सावळ्या तांडेल, ऋणानुबंध या नाटकांचा उल्लेख करता येतो, तर आपल्याच कादंबऱ्यांवरून नाटचरूपांतरे केलेल्या लेखकांच्या – रथचक्र, दुर्गी, सावित्री, बॅरिस्टर, धुक्यात हरवली वाट, सोन्याचा कळस, स्वयंसेवक, माझं काय चुकलं ? स्वामिनी, थँक यू मिस्टर ग्लाड, या नाटकांचा उल्लेख करता येतो.

क) अंशात्म नवनिर्मितीबाबत उदाहरण म्हणून 'पण लक्ष्यात कोण घेतो' मधील लग्नाच्या वेळचा भांडणांचा प्रसंग व विडयाचा प्रसंग, 'स्पर्श अमृताचा' मधील गुणीच्या नव्या पात्रामुळे विरोधतत्त्वाने झालेली वातावरणनिर्मिती, 'शितू', 'अमृतवेल' राणीचा बाग' यांचे वास्तव ठरणारे शेवट, इत्यादींचा उल्लेख करता येईल.

वास्तविक कलावंताने आपल्या अनुभवाशी, प्रामाणिक राहण्यासाठी ती अनुभूती जशीच्या तशी व ती ज्या नैसर्गिक आकाराची मागणी करीत असेल त्या आकारात अभिव्यक्त करणे आवश्यक असते. तरच त्या अनुभूतीला खऱ्या अर्थाने न्याय मिळू शकतो. त्या दृष्टीने वरील सर्वच कलाकृतींचा विचार करता त्यांचे अभिव्यक्त होणारे रूप हे काही त्या अनुभूतीला कलात्मक न्याय देणारे आहे असे जाणवत नाही. त्या नाटचरूपांतराचा समीक्षात्मक विचार यापूर्वी विस्ताराने झाला आहेच.

आतापर्यंत अशा कलाकृती या नवनिर्मिती की पुनर्निर्मिती हे ठरविण्यासाठी केवळ आशयाचा विचार केला.

केवळ अभिव्यक्तीचा / रूपनिष्ठतेचा विचार करता असे आढळते की, हा रूपांतरकार–नाटककार मूळ अनुभव नाटकाच्या आकारात पुन्हा बघतो. त्यातील घटना वा स्थळे त्याला नाटचाकारात दिसू लागतात. म्हणजेच तो आशय हा तोच रहात नाही. अनुभवच बदलतो. त्या अर्थाने हे प्रत्येक नाटचरूपांतर नवनिर्मितीच मानले पाहिजे. त्या अभिव्यक्तीसाठी नाटककाराला नव्या भावलेल्या रूपाप्रमाणे त्या त्या व्यक्तींची, घटनांची व स्थळांची पुन्हा मांडणी करावी लागते.

* *

६ : उपसंहार

मराठी रंगभूमीवर गेल्या ५० / ७५ वर्षांच्या कालावधीत वेगाने फोफावलेली एक प्रवृत्ती म्हणजे ' कादंबऱ्यांवरील नाटके ' ही होय. त्यांच्या लक्षवेधी संख्येमुळे व वेगामुळे त्यामागील कारणपरंपरा, आवश्यकता व अनुभवाचे एका माध्यमातून – दुसऱ्या आकारात–माध्यमात संक्रमण होण्यातील शक्यता पडताळून पाहण्यासाठी हे लेखन केले आहे.

वाङ्मयरूप वा घाट हा कलावंताच्या अनुभूतीच्या जातीशी जोडलेला असतो, या आधुनिक समीक्षेतील एका प्रमेयानुसार प्रस्तुतच्या लेखनाचे स्वरूप प्रात्यक्षिक-पातळीवरचे बनले.

त्यासाठी ह्या प्रवृत्तीतील दोन्ही माध्यमांची वैशिष्ट्ये व मर्यादा आणि कादंबरीच्या तुलनेत नाटकातील नाट्यात्मतेचे वेगळेपण याची निश्चित संकल्पना ठरविणे आवश्यक बनले. तशी संकल्पना निश्चित केल्याने वा स्पष्ट केल्याने त्या प्रत्येक कादंबरीच्या संदर्भातील अशा रूपांतराची संभाव्यता / समर्थनीयता ठरविता आली व प्रस्तुत प्रबंधप्रमेयाच्या संदर्भात रूपांतराला लाभलेले यश वा अपयश, त्याच्या कारणांसहित पडताळून पहाता आले.

नाट्यरूपांतरांच्या हेतूंची चिकित्सा शक्याशक्यतेच्या संदर्भात केल्याने व नाट्यरूपांतरातील, संकल्पन, कथानक, व्यक्तिरेखा व शेवट यांतील बदलांची साधार, सकारण व सविस्तर चर्चा केल्याने प्रबंधविषय बनलेल्या नाट्यरूपांतरांचे यश अपयश आजमावून पहाता आले. त्याप्रमाणेच नाटककाराची नाट्यमाध्यमाची जाण व अभिव्यक्तिसामर्थ्य या लक्षवेधी बाबींचाही वेध घेता आला. या लक्षवेधी रूपांतर-प्रवृत्तीमुळे प्रथम उद्भवलेल्या अनेक शंकांची व प्रश्नांची उत्तरे येथ-पर्यंतच्या विस्तृत विवेचनामुळे मिळणे सुलभ बनते.

प्रस्तुत प्रबंधाचे केंद्र बनलेल्या अशा या रूपांतरप्रवृत्तीमधील हेतूंचा विचार प्रकरण दोनमध्ये चर्चिला आहे. हा रूपांतरकार नव्या माध्यमाच्या, तंत्राच्या अनेक अडचणी सोसून, व्यावसायिक यशप्राप्ती, समाजप्रबोधन, स्वप्नरंजन, राज्य-नाट्यस्पर्धा, मित्रांची मागणी, अर्थप्राप्ती, झटपट प्रसिद्धी इत्यादी कलाबाह्य

उद्दिष्टांसाठी वा क्वचित् आपल्याला कलात्मक समाधान मिळावे म्हणून. तसेच रंगभूमीवर आज चांगल्या नाट्यसंहितांची वाण आहे, असा सोयीस्कर समज करून घेऊन वा तसा दावा करीत हे रूपांतर करीत असतो.

पण प्रत्यक्ष रूपांतरात ते कलात्मक समाधान साधल्याचे, अपवाद वगळता, अजिबात जाणवत नाही. हे समाधान स्वतः रूपांतरकाराला वा समीक्षकांनाही जाणवल्याचे दिसत नाही.

दूरदर्शनवर सौ. वीणा देव यांनी (मार्च ८५ मध्ये) 'शरदाचे चांदणे' या सदरात 'कादंबऱ्यांची नाटके' या विषयावर श्री. दामू केंकरे (दिग्दर्शक) श्री. जयवंत दळवी (नाटककार) व श्री. वि. भा. देशपांडे (समीक्षक) यांची मुलाखत घेतली होती. त्यातील पुढील विधाने या संदर्भात अनुकूल ठरणारी आहेत.

सौ. देव– "दोन्ही माध्यमांतून अनुभव मांडण्याचे समाधान दळवी तुम्हाला मिळते का?"

जयवंत दळवी – "नाही. कलात्मक असमाधानाचीच जाणीव होते. ते समाधान कादंबरीच्या लेखनानेही होत नाही अथवा नाटकानेही होत नाही."

सौ. देव– पुढे सांगतात. "कित्येकांना रुखरुख वाटते, ती तंत्रामुळे अनेक गोष्टी गाळाव्या लागतात याची. आपणच आपल्या कादंबरीवर कुठे तरी अन्याय केला आहे असे पेंडसे, दांडेकर वगैरे लेखक म्हणतात."

असे नाट्यरूपांतर करताना काही वेळेस मूळ आशयच बदलतो. तो हेतुतः बदलल्यास ते कादंबरीचे नाट्यरूपांतर ठरत नाही. काही वेळेस तो आशय बदलण्याला माध्यमाच्या मर्यादा कारणीभूत होतात. म्हणजेच त्या त्या कादंबरीचा मूळ आशय वा अभिव्यक्तीसुद्धा नाट्यानुकूल नसते.

या संदर्भात शशिकांत नार्वेकर [१] यांनी विजया मेहता यांच्या 'बॅरिस्टर' नाटकासंदर्भात 'रसरंग' साठी घेतलेल्या मुलाखतीतील काही विधाने लक्षवेधी ठरतात. त्या म्हणतात. "ज्या वेळी हे नाटक तालमीत घेण्यात आले तेव्हा नेमकी दिशा सापडत नव्हती. नाटकातील अनेक दुवे सापडत नव्हते. ज्या कादंबरीवर हे नाटक उभे, ती वाचून काढली. तेथेच नाटकाच्या सामर्थ्याची प्रचीती आली. मग दुवे सापडत गेले. ही दिशा शोधण्याची प्रक्रिया होती ना, तो एक थरारक अनुभव होता. बॅरिस्टरमध्ये जे कथानक आहे, ते कादंबरीला अधिक अनुकूल आहे." म्हणजेच ही नाट्यरूपांतरातील अपुरेपणाची जाणीव स्वतः दिग्दर्शिकेलाही झाली होतीच. (रसरंग जुलै २९, १९७८, पृष्ठ ३१) तरीही ते रूपांतर अट्टाहासाने केले जाते. (स्वतः दिग्दर्शिका तो अनुभव कादंबरीला अनुकूल आहे असे म्हणत असतानाच – तीच त्याच्या चित्रपटाचेही (रावसाहेब) दिग्दर्शन करते. अशा रूपांतरा-

मुळे यात संकल्पनापासूनच बदल होतात. अर्थातच हा बदल क्षम्य नसतो. म्हणूनच तो बदल मूळ अनुभवावर अन्याय करणारा आहे. असे क्वचित् नाटककाराला, व कित्येकदा समीक्षकांना जाणवते. वास्तविक अनेक अडचणी सोसून अशी अगतिकता पत्करण्याची काहीच आवश्यकता नसते. याबाबत श्री. पेंडसे, दांडेकर इत्यादींचा उल्लेख यापूर्वीच आलेला आहे.

(१) मूळ कथावस्तूच्या शीर्षकापासून शेवटापर्यंत व्यक्तिरेखा, कथानक – शेवट असे जे बदल माध्यम-मर्यादेमुळे घडतात ते समर्थनीय ठरू शकतात. (उदा.— ' पवना काठचा धोंडी ' चा शेवट.)

(२) पण कित्येकदा ते अकारणच केले जातात. अर्थातच ते मूळ अनुभवाशयाशी विसंगत वा असंभाव्य ठरतात. ते समर्थनीय ठरत नाहीत. (' आनंदी गोपाळ ' – झबले, सागरगोटे).

या दृष्टीने १ व २ चा सविस्तर विचार प्रकरण चारमध्ये केलेला आहे. (पुनरुक्तीसाठी त्याचा उल्लेख येथे टाळला आहे.)

यावरून कादंबरीकाराचा मूळ अनुभव नाट्यमाध्यमात संक्रमित करताना रूपांतरकाराने स्वातंत्र्य किती घ्यावे ह्याला मर्यादा असते असे म्हणावे लागते. त्या स्वातंत्र्याचा अतिरेक होणे युक्त नाही. उदाहरणार्थ – गुंतता हृदय हे, वर्षाव, आनंदी गोपाळ.

अशा रूपांतरांमधून नाट्यनिष्ठेचा कस व्यक्त होताना दिसत नाही. नाट्यानुकूल आशयाची उत्कटपणे – संवादातून व अभिनयातून अभिव्यक्ती होणे, हीच नाटककाराची व नटाची नाट्यनिष्ठा. पण प्रस्तुत रूपांतरातून लेखकांच्या या नाट्यनिष्ठेचा प्रत्यय येत नाही. एक तर कलाकाराला या मूळ अनुभूतीचे नाट्यात्म भान पुरेशा प्रमाणात आलेले नसते. (आनंदी – गोपाळ.) वा तसे भान येण्याचे सामर्थ्य असूनही ते अभिव्यक्त करण्याचे सामर्थ्य कमी पडते. असे या रूपांतरांबाबत जाणवते. (पंखांना ओढ पावलांची, हा खेळ सावल्यांचा.) क्वचित् प्रसंगी माध्यमाची सम्यक् जाण नसते हेही कारण संभवते. (अगोचर).

रूपांतरात पूर्णांशाने वा अंशतः यश आलेल्या नाट्यकृतींबाबत लक्षात येण्यासारख्या बाबी कोणत्या ?

● तिचा मूळ आशय हा नाट्यमाध्यमाचीच अटळतेने मागणी करणारा आहे. (' घालीन लोटांगण ' ऊर्फ ' शांतेचं कार्ट चालू आहे. ')

● तो आशय प्रथम दृश्य माध्यमासाठीच सुचलेला असूनही कलाबाह्य कारणांमुळे त्याची अभिव्यक्ती प्रथम कादंबरी या माध्यमात झाली. (धुक्यात हरवली वाट, घालीन लोटांगण, जिवाशिवाची भेट.)

नियमाला अपवाद ठरावे असे एकच यशस्वी रूपांतर म्हणून 'शांतेचं कार्ट' या फार्सचा उल्लेख करता येतो.

: या बाबतही सूक्ष्म-सखोल विचार करता असे आढळते की, फार्सचे प्रहसनात्म विनोदी स्वरूप केवळ कृती आणि कृतीचीच फक्त अटळतेने मागणी करणारे असते. त्यामुळेच केवळ येथे नाट्यमाध्यमाची अपरिहार्यता जाणवते.

: फार्सचे विनोदी स्वरूप कादंबरी माध्यमाला मानवणारे नसते.

याबाबत श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या एका विधानाचा[3] प्रकर्षाने उल्लेख करता येतो. " तुम्ही विनोदी कादंबरी का लिहीत नाही ? " अशा पृच्छेवर त्यांनी दिलेले उत्तर येथे अनुकूल ठरणारे असेच आहे. " विनोद, इतका दीर्घकाळ - सलगपणे एकाच अनुभवसूत्रासाठी कादंबरी-माध्यमातून व्यक्त करता येत नाही. "

मराठी वाङ्मयात एकही विनोदी कादंबरी शोधूनही का सापडत नाही. याचे मर्म पु. ल. देशपांडे यांच्या उपर्युक्त विधानातून सहज उलगडते.

उपर्युक्त अपवाद ठरणाऱ्या फार्सची कल्पना प्रथम कादंबरीसाठी सुचलेली नसून नाटकासाठीच सुचलेली आहे हे ध्यानी घेता अशा रूपांतरित कलाकृतीचा मूळ प्रमेयाची इष्टानिष्टता ठरविताना विचार करणे बरोबर होणार नाही, या निष्कर्षाप्रत यावे लागते.

या नाट्यरूपांतरांचे समर्थन करणाऱ्या नाटककारामुळे साहजिकच मूलभूत प्रश्न निर्माण होतो. तो म्हणजे " मग आकार या कल्पनेला काय अर्थ उरतो ?"

त्यासाठी आकार या कल्पनेच्या - प्रास्ताविकात सूचित केलेल्या प्रमेयाचा मागोवा प्रस्तुत प्रबंधाच्या निष्कर्षाच्या विवेचनात घेणे आवश्यक ठरेल.

— आकार कल्पना —

एखादी कलाकृती जन्म घेतानाच आपला आकृतिबंध घेऊन जन्माला येते. म्हणजे सहजगत्याच ती कादंबरीचे, कवितेचे वा नाटकाचे रूप घेऊन येते. एकदा जन्म झाल्यावर, एकदा त्या कलाकृतीची निर्मिती झाल्यावर तुम्ही त्याच्या मूळ रूपात बदल करू लागलात की, त्यामुळे त्या मूळ रूपावर अन्याय होतो. श्रेष्ठ कलाकृतीत आशय व अभिव्यक्तीची वेगवेगळी जाणीव न होता अशा कलाकृतीतील अनुभवाकृती एकदमच अभिन्न रूपाने जाणवते. ज्या वेळेला एखाद्या कलाकृतीतील नुसत्याच रचना-सौंदर्याची वा केवळ आशय-सौंदर्याची जाणीव होते. त्या वेळेला अशी जाणीव ही त्या कलाकृतीचे कलात्मक भान परिपूर्णतेने येण्यामध्ये काही उणीव निर्माण करते.

उदाहरणार्थ - शरीर व आत्मा यांच्यामध्ये अभेद असतो, दोघांपैकी केवळ एकाची वेगळी जाणीव शक्य नसते. म्हणजेच एकतर आत्म्याशिवाय शरीर म्हणजे

कलेवराची जाणीव किंवा शरीराशिवाय आत्मा म्हणजे अमूर्ततेची जाणीव. त्यामुळे एकाचाच स्वतंत्र विचार अशक्य ठरतो.

असा वेगळा स्वतंत्र विचार वा आशय-अभिव्यक्तीची वेगवेगळी जाणीव होणे म्हणजेच त्या आशयाला मुद्दाम ते रूप दिल्याची – कारागिरीची जाणीव होणे. अर्थातच कला आणि कारागिरी यांतील फरकाइतकेच अंतर त्या कलाभासामध्ये व कलात्मक कलाकृतीत राहते. कारण आशय साक्षात् करणे हेच कोणत्याही ललित कलाकृतीचे उद्दिष्ट असते.

कलाकाराला कथा, कादंबरी वा नाटकाचे कथानक एकदम सुचलेले नसते. त्यातील काही भाग, त्याच्या डोळ्यासमोर तरळू लागतो. एखादी व्यक्ती, एखादी घटना वा एखादी प्रवृत्ती दिसते. बाकीच्या अज्ञात भागाला जाणून घेण्याची तो खटपट करतो. त्याबाबतचे त्याचे कुतूहल चाळविले जाते. ते समजावून घेण्यासाठी तो आतुर होतो. त्याला जे जे सुचत जाते, तसे तो लिहीत जातो, त्याला शब्दबद्ध करतो आणि तो आशय शब्दबद्ध होतानाच त्याला अकृत्रिम रीतीने – नैसर्गिकपणे आकार प्राप्त होतो. तो विशिष्ट आशय कलावंताजवळ त्याच्या अंगभूत आकाराची मागणी करतो. तो अंगभूत आकार कोणता याचे यथार्थ ज्ञान कलावंताला झाले की आपोआपच कलावंताच्या मनातील आशय सहजपणे आकाराला येतो. एकदा ती निर्मिती झाली की त्या आकारामध्ये – मूळच्या आशयाच्या त्या तीव्रतेमध्ये बदल करणे – त्याचे रूपांतर करणे अशक्य ठरते.

जीवशास्त्राच्या लिंगनिश्चितीच्या नियमात (Sex determination) व वर मांडलेल्या प्रमेयात आश्चर्यकारक साम्य आढळते. वास्तविक प्रत्येक जीवाची निर्मिती ही एक कलाकृतीच असते व प्रत्येक कलाकृती ही जीवाच्या निर्मिती-सारखीच सेंद्रिय असते.[४] उपर्युक्त साम्य पुढे स्पष्ट करण्याआधी एक मुद्दा स्पष्ट करणे आवश्यक ठरते.

जीवशास्त्र हे शरीरशास्त्र आहे तर ललित कलाकृतींची निर्मिती मनाच्या शास्त्रावर अवलंबून आहे. शरीर-शास्त्राबद्दल त्रिकालाबाधित सत्य मांडणे शक्य असते. तसे त्रिकालाबाधित सत्य मांडणे या मनाबाबत अजून मानसशास्त्रज्ञांना जमलेले नाही. जमणार नाही. मन ही अमूर्त कल्पना असल्याने त्याचे नेमके शास्त्रीय नियम बांधणे कठीण आहे.

● जीवशास्त्रातील नियमाचे व कलाकृतीच्या निर्मितीबाबतचे साम्य.

अपत्याची लिंगनिश्चिती गर्भसंभवाच्या क्षणीच होत असते. मातापित्यांकडून मिळणाऱ्या रंगसूत्रांच्या अनुसार त्या अपत्याचे गुण, रूप, रंग व व्यक्तिमत्व घडत असते. व्यक्तीच्या मूळ घडणीत प्रयत्न व परिसरामुळे काही बदल घडतो. पण मुळातच काही नसेल तर त्या प्रयत्नास यश येत नाही.

या लिंगनिश्चितीच्या नियमाप्रमाणे म्हजजे आकाराच्या निश्चितीबाबत साहित्यनिर्मितीत साम्य आढळते. कलाकाराच्या मनातील आगळा अपूर्व अनुभव आपल्या आकाराला घेऊनच अभिव्यक्त होतो. एकदा आकाराला आलेल्या कलाकृतीचे रूप त्याच अनुभवासाठी त्या तीव्रतेने बदलणे अशक्य असते.

वर म्हटल्याप्रमाणे मुलगा की मुलगी हे त्या निर्मितीच्या क्षणीच निश्चित झालेले असते. त्यानंतर त्या आकारात (sex) बदल करणे अशक्य असते. पण काही व्यक्तींची शारीरिक अवस्था या दोन्हींपैकी (मुलगा की मुलगी) कुठली तरी एकच (पूर्णपणे) नसते. अशा वेळेस अपवाद घडतो. अर्थात् हे प्रमाण नगण्य असते. आपल्या अपूर्णतेची जाणीव त्यांना सारखी होत असते. कुठल्या तरी एका शरीराकृतीतील (स्त्री किंवा पुरुष या अवस्थेतील) जास्त गुणधर्म व दुसऱ्यातील कमी गुणधर्म मिळून त्यांची विचित्र निर्मिती झालेली असते. अशा व्यक्तींबाबत शस्त्रक्रिया करून ही विचित्र अवस्था संपविली जाते. ती सुद्धा अशा प्रत्येक बाबतीत यशस्वी होतेच असे नाही. तरीही त्या व्यक्तींबाबत असे म्हणता येईल की त्यांच्या निर्मितीतच कुठे तरी अपुरेपण असते. त्याला शस्त्रक्रियेनंतर पूर्णत्व येते. पण ज्यांची मुलगा किंवा मुलगी अशी पूर्णत्वाने निर्मिती झालेली असते, त्यांच्यामध्ये हा बदल होणे अशक्य असते, त्यांच्या संभवाचा क्षण, व त्यांना मिळालेले गुणधर्माचे दान हा अनुभव म्हटले तर त्या अनुभवाचा आकार म्हणजे त्यांची लिंगनिश्चिती. (Sex determination.)

सबंध जीवसृष्टीबाबत हेच म्हणता येईल. विशिष्ट बी-बियाणे, पेरल्यावर विशिष्ट प्रकारच्याच फुलाची, फळाची वा वृक्षाची, वेलीची निर्मिती होईल. त्याला दुसऱ्या प्रकारची फुले, फळे येणार नाहीत. त्यातून दुसरा आकार निर्माण होणार नाही. त्यांच्या अंगभूत आकारातच ती निर्माण होणार. विशिष्ट प्रकारच्या गुणद्रव्यांनी व रंगांनी आकाराला येणारे पान दुसऱ्या आकारात असणार नाही.

अपवाद म्हणून काही वेळा संकरित जातीची पैदास केली जाते किंवा एका झाडावर दुसऱ्या झाडाचे कलम केले जाते. बी पेरणे वा फांदी लावणे हा मूळ अनुभव असेल तर त्यावर दुसऱ्या फांदीचे कलम केल्याने मूळ अनुभवच बदलतो. अर्थातच मूळ बीपासून झालेल्या वृक्षाचीच ती निर्मिती असे म्हणता येणार नाही. ती निर्मिती झाली नव्या अनुभवाची. त्यामुळे ते रूपांतर ठरणार नाही.

मागे उल्लेखिलेल्या शरीर वा आत्मा या उदाहरणावरूनही हा नवा अनुभव कसा ते स्पष्ट करता येते. हिंदू धर्मातील ८४ लक्ष योनींच्या फेऱ्यांची किंवा पुनर्जन्माची संकल्पना येथे विचारार्ह ठरते. असा पुनर्जन्म म्हणजे एका आत्म्याला दुसरे शरीर किंवा एका शरीरास दुसरा आत्मा मिळणे. आत्मा हा अनुभव मानले तर तो बदलल्यावर तो नवा जन्म म्हणजे नवाच अनुभव होय. ते रूपांतर ठरत नाही.

अशा या रूपांतरांना (साहित्यातील, शरीरातील वा वनस्पतीतील एकूण जीवसृष्टीतील) कलम वा संकर म्हणणे युक्त ठरेल.

उपर्युक्त नव्या अनुभवाच्या तत्त्वाप्रमाणेच कादंबरीवर नाटक करणे म्हणजे मूळ अनुभवाला दिलेले वेगळे रूप बनते. ते त्याच अनुभवाचे नाट्यरूपांतर न ठरता, एकाच जातीच्या गुलाबाच्या फांदीवर दुसऱ्या जातीच्या (आकाराच्या व गुणवैशिष्ट्यांच्या) फांदीचे कलम ठरते वा संकर ठरतो. त्यातून मूळच्या गुलाबाचा रंग व पुढे त्याचे मिश्रण असलेल्या वेगवेगळ्या छटांची फुले (मेंडेलच्या प्रयोगा-४अ नुसार) मिळत जातात. अर्थात् त्याच्या प्रयोगातील generation मधील variation ची कल्पना साहित्याबाबत उद्भवू शकत नाही. कारण एका कादंबरीवर तोच नाटककार परत परत नाटक लिहिणार नाही.

थोडक्यात कादंबरी हा आकार वा रूप बदलून तिच्या आशयाला नाटकाचे रूप देण्याच्या प्रयत्नात ती कादंबरीही रहात नाही वा शुद्ध रूपात नाटकही ठरत नाही. ते कलम ठरते. म्हणूनच जीवशास्त्रीय नियमानुसार त्या नाट्यरूपांतरात कधी कधी कादंबरीतील निवेदन येत राहते तर कधी कादंबरीतील आवश्यक भाग गळतो. मग अशा प्रकारच्या नाट्यरूपांतरांचे आजच्या नाट्यक्षेत्रातील स्थान कोणते ? या रूपांतरित नाटकांनी रंगभूमीला काही नवी देणगी दिली आहे का ? आजच्या रंगभूमीची आवश्यक गरज म्हणून ही रूपांतरे होत आहेत का ? असे प्रश्न निर्माण होतात, या प्रश्नांचा अनेक अंगांनी विचार करता येतो. वरीचशी नाटके पूर्वीच विवेचिल्या गेलेल्या विषयांवर आहेत हे साधार सिद्ध करता येते.[५] म्हणजे अनुभवातील नावीन्याच्या दृष्टीने यातून काही निष्पन्न होत नाही.

'धुक्यात हरवली' वाट (१९७१) या शं. ना. नवरे यांच्या नाटकाचा आशय – विवाहित पुरुषाला परस्त्रीविषयक वाटणारे आकर्षण व त्यातून उद्भवणारी समस्या असा आहे. त्या पूर्वीच्या –

१) गृहलक्ष्मी – मा. कृ. शिंदे (१९३१).
२) मंगलमहिमा – खंडेराव त्रिलोकेकर (१९३२).
३) लग्नाची बेडी – प्र. के. अत्रे (१९३६).
४) उडती पाखरे – मामा वरेरकर (१९४१).
५) आधुनिक मस्तानी – सी. म. बापट (१९५६).
६) संसाराचा सारीपाट – वनमाला भवाळकर (१९५७).
७) सर्वस्वी तुझाच – स्नेहप्रभा प्रधान (१९५७).
८) नंदादीपा तेवत रहा – माया अकोलकर (१९६३).
९) दिल्या घरी तू सुखी रहा – मधुसुदन कालेलकर (१९६३).

या नाटकांतून तोच आशय वा तीच समस्या मांडलेली आढळते. त्या मांडणीत कदाचित् थोडाफार फरक असला तरी मूळ सूत्रात बदल नाही.

'हे फूल चंदनाचे' (१९६९) या मधुसूदन कालेलकरांच्या नाटकातील रोहिणी भावंडांसाठी, वडिलांचा संसार चालविण्यासाठी नोकरी करते. शारीर-मानसिक उपासमार सहन करते. आईच्या माघारी त्याग करते. तो पुढील नाटकांतील नायिकांनी केलेल्या त्यागापेक्षा वेगळा नाही.

१) आशीर्वाद – मो. ग. रांगणेकर (१९४१).
२) बाधा – सरिता पदकी (१९४१).
३) जया अंगी मोठेपण – ला. कृ. आयरे (१९५२).
४) माहेरचे घर – वि. वि. बोकील (१९५७), द्वितीय आवृत्ती.
५) ओवाळणी – दिनानाथ लाटे – (१९५९).
६) वाहतो ही दुर्वांची जुडी – बाळ कोल्हटकर (१९६४).
७) अरे संसार संसार – रवींद्र भट (१९६५).
८) दिवा जळू दे सारी रात – मधुसूदन कालेलकर (१९६५).
९) आले देवाजीच्या मना – मो. ग. रांगणेकर (१९६९).
१०) स्वर जुळता गीत तुटे – सुरेश खरे (१९६९).
११) काचेचा चंद्र – सुरेश खरे (१९७०).
१२) शेळी जाते जिवानिशी – ल. वा. गुर्जर (१९७०).
१३) मला उत्तर हवंय – सुरेश खरे (१९७१).
१४) एका घरात होती – सुरेश खरे (१९७२).

कमावत्या स्त्रीमुळे तिच्या संसारात निर्माण होणारा, 'सावित्री' या जयवंत दळवींच्या (१९८२) नाटकातील संघर्ष ल. ग. भावे यांनी यापूर्वीच किती तरी आधी म्हणजे १९४४ मध्ये त्यांच्या 'समरांगण' नाटकात मांडला आहे.

स्वत्वाची जाणीव होणारी स्त्री 'पंखांना ओढ पावलांची' या वसंत कानेटकरांच्या नाटकातील साधना – १९८१ च्या पूर्वी.

१) जागती ज्योत – मामा वरेरकर (१९३३).
२) गृहदाह – गो. के. भट (१९४४).
३) वनावट सही– वि. श्री. गोरे (१९६६).

या नाटकांमधून फक्त वेगळ्या नावाने वावरताना दिसते. 'बॅरिस्टर' या नाटकाबाबत सौ. कल्पना परांजपे त्यांच्या प्रबंधात म्हणतात, "नाटक शीर्षक सुचविते, त्याप्रमाणे ते बॅरिस्टरचे नाटक हे खरे. पण ते जितके बॅरिस्टरचे आहे, तितकेच ते मावशीचे व तितकेच राधाक्काचे आहे. हे नाटक म्हणजे तीन जीवांच्या

कुचंबणेची कहाणी आहे." या संदर्भात पुढील उल्लेख आहे. वास्तविक नाटकात केंद्रवर्ती स्थान बॅरिस्टरलाच आहे. पण अंशमात्र मावशी या बालविधवेने व्यापिलेला आहे हे तितकेच खरे. (मुळात कादंबरीत मात्र ती राधाक्का व बॅरिस्टर यांच्या अनुक्त तरल संबंधांची कहाणी आहे.) केशवपन झालेल्या बालविधवेच्या जीवनाची कुचंबणा दाखविणारे जयवंत दळवींचे 'बॅरिस्टर' हे नाटक – यातील विषयाच्या उपर्युक्त विषयांशाबाबत यापूर्वीच्या पुढील नाटकांशी साम्य दर्शविते.

१) प्रौढ विधवा-विवाह – ल. गो. देशमुख (१९१०).

२) सौभाग्यलक्ष्मी – स. अ. शुक्ल (१९२५).

कल्याणी या ज्योत्स्ना देवधर यांच्या (१९७६) च्या नाटकामधून कथासूत्र वा त्याची मांडणी ज्याप्रकारे झाली आहे, ती यापूर्वीच व्यंकटेश माडगूळकर यांच्या 'सती' या (१९६७) च्या नाटकातून झाली आहे.

कथानकात शेवट वगळता आश्चर्यकारक साम्य आहे. शापित वास्तूतील सगळ्या विधूर वा विधवांच्या कहाण्या, घरातील मोठ्यांच्या आग्रहाखातर नायकाचे लग्न, नायकाने नायिकेला खऱ्याखुऱ्या अर्थाने सुवासिनी बनण्यास केलेला विरोध – त्यामुळे नायिकेचे तळमळणे येथपर्यंतचा सारा भाग सारखाच आहे. पण 'सती'मध्ये शेवटी मात्र नायकाच्या मृत्यूनंतर नायिकेने आपण खऱ्या अर्थाने पत्नी बनलो नाही. म्हणून इतरांच्या आग्रहानुसार सती न जाता नदीत उडी टाकणे व तेथे तिला एका कॅप्टनने वाचविणे. इत्यादी वेगळेपण येते. या अर्थाने हा आशय सतीचा अर्थ उलगडण्यावर कलंडतो. आणि तरीही या नाटकात 'कल्याणीचे' सूत्र आधीच व्यक्त झाले आहे.

'आनंदी गोपाळ' या राम जोगळेकरांच्या (१९७६) नाटकातून अंशमात्राने १०० वर्षांपूर्वीच्या स्त्री-शिक्षणाची कुचंबणा व्यक्त होते. अर्थात् ते त्याचे प्रमुख सूत्र नाही हे या पूर्वीच पाहिले आहे. ती तत्पूर्वी

१) भार्याप्रमाद (१८८५).

२) तरुणी शिक्षण नाटिका – ना. वा. कानिटकर (१८८६).

३) गुप्तमंजूष – श्री. कृ. कोल्हटकर (१९०३) मध्ये व्यक्त झाली आहे.

मृत्युंजय नाटकातील कर्णव्यथा – कथा (१९७७). त्यापूर्वी वि. वा. शिरवाडकरांच्या 'कौन्तेय' नाटकातून पूर्वी (१९५३) व मधुसूदन कालेलकरांनी त्याच सुमारास लिहिलेल्या 'तो राजहंस एक' मधून व्यक्त झाली होती. (१९७५). तीच गोष्ट 'स्वामी' बाबत आढळते. त्यातील रमा-माधवाची कथा – व्यथा 'रमा-माधव' व 'ही श्रींची इच्छा' या त्या वेळच्याच पण दोन स्वतंत्र नाटकांतून अभिव्यक्त झाली होती.

'स्पर्श अमृताचा' नाटकाची महारोग्यांविषयी समाजाकडून सहानुभूतीची अपेक्षा जयवंत दळवींच्या 'स्पर्श' मधून व्यक्त झाली होती.

'गुंतता हृदय हे' मधील भाविणीच्या जीवनातील प्रेमभंगाची कहाणी व 'मानू लगीन न्हाली तर मी काय भीक मागा ?' म्हणणारी स्वार्थी कल्याणी वा भाविणीच्या अभागी जीवनाचे सूत्र पुढील नाटकात पूर्वीच येऊन गेलेले आहे.

१) कलावंतीण – वि. आ. पाठारे (१९३७).
२) घरंदाज (वेश्याजीवन) – ना. वा. पराडकर (१९३९).
३) कोणे एके काळी – मो. ग. रांगणेकर (१९५०).
४) भांगेतील तुळस – अबासाहेब अचरेकर (१९५२).
५) नीलांबरी (वेश्या) – विनायक देवरूखकर (१९५३).
६) कस्तुरीमृग – वसंत कानेटकर (१९७६).

या साऱ्या नाटकांमधून आढळणारी – आळविलेली व्यथा वेश्या, कलावंतीण, भावीण यांच्या जीवनांतील, म्हणजे एकाच जातकुळीच्या दुःखाची जाणीव आहे. त्यामुळे त्यापेक्षा वेगळे काही 'गुंतता...'च्या लेखनाने साधलेले आहे असे जाणवत नाही. त्या दुःखजाणिवेचे काही वेगळे मर्म उलगडून दाखविलेले नाही.

एकूण सर्वच रूपांतरांच्या बाबतीत असे सरसकट विधान करता आले नाही तरी, बव्हंशी या रूपांतरित नाटकांनी यापूर्वीच्या स्वतंत्र नाटकांत व्यक्त झालेल्या आशयापेक्षा काही वेगळी कामगिरी साधली आहे, मोलाची कामगिरी केली आहे, असे म्हणता येत नाही. याचाच अर्थ या रूपांतरित नाटकांतील त्या त्या विशिष्ट विषयांमुळे मराठी रंगभूमी आशयाच्या दृष्टीने अधिक समृद्ध, सकस झाली आहे असे म्हणता येत नाही. शिवाय ते विषय मूळ कादंबरीतून व्यक्त झालेले होतेच. म्हणजे वाङ्मयीन दृष्टचा साहित्यप्रांतात गरज होती – त्या विषयाची वाण होती असेही म्हणता येत नाही.

एकाच विषयाची विविध प्रकारे अनुभूती येऊ शकते हे तत्त्वतः मान्य असले तरी ती अनुभूती स्वतंत्रपणे आपला आकार घेऊन प्रकट झाली पाहिजे. त्या दृष्टीने त्या विषयावर, रंगभूमीवर अनेक नाटके येऊन गेली असताना व एकदा एका माध्यमातून तोच विषय अभिव्यक्त झालेला असताना – रंगभूमीवर नाट्यमाध्यमातून अवतरण्यातील अपरिहार्यता जाणवत नाही. त्यासाठी उदाहरणादाखल वर काही स्वतंत्र व रूपांतरित नाटकांचा उल्लेख केलेला आहे.

तंत्राच्या वा आविष्करणाच्या बाबतीतही या रूपांतरित नाटकांनी काही भरघोस कार्य केले आहे असे ठळकपणे सांगता येत नाही.

● 'बहिष्कृत', 'पोहा चाल्ला महादेवा' मध्ये आढळणारे लोकसंगीत

'हयवदन', 'अलबत्रा डाकू', 'लोककथा – ७८', 'घाशीराम कोतवाल', इत्यादी स्वतंत्र नाटकांतूनही आले आहे.

● 'असं झालं अन् उजाडलं', 'माझं काय चुकलं?', 'स्पर्श अमृताचा', यांमधील प्रेक्षकांशी संवाद साधण्याचा भाग 'लेकुरे उदंड जाहली', 'हयवदन' इत्यादी नाटकांत पूर्वीच येऊन गेला.

● 'धुक्यात हरवली वाट', 'अश्वमेध', मधील फोनचा वापर करून साधलेला परिणाम 'संध्याछाया' मधून साधलेला आहेच.

● 'रथचक्र' मधला फिरता रंगमंच त्या आधी किती तरी वर्षे अय्यांच्या 'तो मी नव्हेच' मध्ये फिरला.

● 'महासागर', 'हा खेळ सावल्यांचा', 'स्पर्श अमृताचा' मधील प्रकाश-योजनेने रंगमंचातील विभाजनाचा प्रभाव 'मला काही सांगायचंय' सारख्या अनेक नाटकांतून जाणवला.

अर्थात् हे अभिव्यक्तीचे स्थूल वा बाह्य घटक झाले. नाट्यविषयक जाणिवां-मध्ये या रूपांतरांनी काही नवी भर घातली का? या प्रश्नाचे उत्तर 'नाही' असेच मिळते. विजय तेंडूलकरांनी नाटचात असलेल्या बलस्थानांचा वापर (कुठ-ल्याही काळात संचार करण्याचा) जसा 'सरी गं सरी' मध्ये करून घेतला[१] – नाट्यविषयक जाणिवेत काही भर घातली, त्या अर्थाने काही वेगळेपण या रूपांतरांनी नाट्यमाध्यमाला प्राप्त झालेले जाणवत नाही. अशा नाट्यविषयक जाणिवांच्या काहीशा विकासातून, काही प्रायोगिकताही या नाटकांमधून आलेली दिसते असे नाही. बहुतेक नाटके पारंपरिक जाणिवांतूनच लिहिलेली दिसतात.

थोडक्यात, आशय व अभिव्यक्ती या दृष्टिकोनातून या रूपांतराचा विचार करता – मराठी रंगभूमीला या नाट्यरूपांतरांनी काही वेगळी देणगी दिली, तिला परिपुष्ट केली असे म्हणता येत नाही. रंगभूमीच्या आजच्या गरजेतून अशी नाट्य-रूपांतरे निर्माण झाली नाहीत. रंगभूमीवर सतत येणाऱ्या अगणित वा उदंड नाटकांच्या पसाऱ्यात या रूपांतरित नाटकांचा अनावश्यक प्रवेश हेच दर्शवितो. म्हणून रत्नाकर मतकरींचे यापूर्वीच विवेचिलेले विधान– "अशा रूपांतरित नाटकांची आज रंगभूमीला गरज आहे." हे पटत नाही, ते यामुळेच.

'पारिजात' च्या (जाने. १९३४) च्या अंकात (पृष्ठ ८४/८५ वर) श्री. वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात, "विचारपरिप्लुत कादंबरीच्या वाचकवर्गापेक्षा विचारप्रवर्तक नाटकांचा प्रेक्षकवर्ग नेहमीच मोठा असतो. ग्रंथद्वारा विशिष्ट तत्त्वांचे प्रतिपादन करून समाजावर इच्छित परिणाम घडवू पाहणारा कादंबरीकार आणि त्याच हेतूने प्रेरित होऊन आपल्या प्रामाणिक मतांचा नाटचद्वारा पुरस्कार

करू पाहणारा नाटककार या दोघांपैकी दुसऱ्याचाच कार्यक्रम जास्त लवकर सुफलित होण्याची आशा असते. कादंबरी-वाचनाने व्यक्ती-व्यक्तींच्या मनावर होणाऱ्या वैयक्तिक स्वरूपाच्या भिन्न परिणामांपेक्षा नाट्य-प्रयोग-दर्शनाने एकाच वेळी प्रेक्षकवर्गावर होणारा परिणाम सामुदायिक व चिरस्थायी स्वरूपाचा असतो. आणि तसाच परिणाम ग्रंथकर्त्याचे उद्दिष्ट साध्यण्यास जास्त हितकारक असल्याने आजच्या युगात तरी समाजाला कादंबऱ्यांपेक्षा परिणामकारक नाटकांचीच जास्त आवश्यकता आहे, असे म्हणावे लागते. स्वभाषीय उत्कृष्ट कादंबऱ्यांच्या नाटचीकरणाला, परभाषीय सुंदर नाट्यकृतींच्या भाषांतराइतकेच किंबहुना काकणभर जास्तच, आजच्या मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या हलाखीच्या स्थितीत महत्त्व आहे."

हे लेखन कुलकर्णी यांनी १९३४ साली म्हणजे रंगभूमीच्या ऱ्हासाच्या कालखंडात केलेले आहे. १९२५ ते १९३५ या काळात मराठी रंगभूमीची अवस्था बोलक्या चित्रपटांमुळे बिकट बनली होती. तो काळ रंगभूमीला शिथिल अवस्था प्राप्त झालेला असा होता. त्या काळात रंगभूमीला तारणारे, संजीवन देणारे वेगवेगळे प्रयोग करण्याचे अनेकांचे प्रयत्न चालू होते. अत्रे, वरेरकर, रांगणेकर यांनी आपल्या कर्तृत्वाने रंगभूमीवर चैतन्य आणण्याचे काम या व यानंतरच्या काळात केले. पुढे ५१–५२ च्या सुमारास डॉ. भालेरावांनी प्रोत्साहित केलेल्या मंडळींकडून नाट्योत्सव घडले व हळूहळू उर्जितावस्था येत गेली. इंग्रजी अमलाच्या सुरुवातीला पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या प्रभावाने सामाजिक प्रबोधनाची लाट आली. परकीय वाङ्मयाची रूपांतरे, भाषांतरे मोठ्या प्रमाणावर झाली. मग ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, राजकीय आशय नाटकांतून मांडला गेला. पण वा. ल. कुलकर्णी वर्णन करतात त्याप्रमाणे रंगभूमीच्या त्या काळात रंगभूमीच्या विकासासाठी नव्या आशयाच्या संहितांची गरज, समाजावर इच्छित परिणाम साधू पाहणाऱ्या आशयाची गरज होती. आशय व तंत्रदृष्ट्या रंगभूमी समृद्ध करण्यासाठी जे वेगवेगळे प्रयत्न होत होते, तसाच एक प्रयत्न म्हणजे कुलकर्णी यांच्या लेखनातून केले गेलेले रूपांतरांचे स्वागत होय. पण आज काही रंगभूमीची ती स्थिती उरलेली नाही. त्यामध्ये आजवर कित्येक स्थित्यंतरे झाली. अशा परिस्थितीत मराठी रंगभूमीवर एखाद्या लाटेसारखी वेगाने पुढे आलेली ही प्रवृत्ती आजच्या रंगभूमीची गरज निश्चितच नाही. ती रंगभूमी समृद्ध करणारे बाळसे नाही.

याच लेखकाने पुढे १९६३ मध्ये 'साहित्य आणि समीक्षा', 'साहित्यस्वरूप आणि समीक्षा' या पुस्तकांतील लेखांमधून आशय व अभिव्यक्तीच्या अद्वैताचा पुरस्कार केलेला आढळतो. म्हणजेच एका माध्यमातील आशयाच्या दुसऱ्या माध्यमातील रूपांतराबद्दल प्रतिकूल मते मांडलेली आढळतात. म्हणजेच पहिला लेख तत्कालिक गरज भागविण्याच्या उद्देशाची भलावण करणारा होता. ती गरज

पुढे राहिली नाही हे पुढच्या लेखावरून सिद्ध होते.

त्यामुळे साहजिकच अशी ही रूपांतरित निर्मिती म्हणजे नाटककारांच्या निर्मितिक्षम प्रतिभेची मर्यादा वा संकल्पनाची दिवाळखोरी आहे का ? असा रोकडा पण कटू सवाल निर्माण होतो. अशी उसनवारी या नाटककारांना का करावी लागते ? याच नाटककारांनी अनेक स्वतंत्र नाटके लिहिलेली असली तरी-सुद्धा या रूपांतरित नाटकांची संख्या दुर्लक्षणीय निश्चितच नाही, म्हणूनच खेदाने म्हणावे लागते की, या नाटककारांची प्रतिभा संपूर्णपणे आटलेली नसली तरी तिला १९२५ ते ३५ या रंगभूमीच्या कालखंडाप्रमाणे शिथील अवस्था प्राप्त झालेली दिसते.

ही मरगळ झटकून ते नव्या जोमाने स्वतंत्र व दर्जेदार कलाकृती निर्माण करतील अशी अपेक्षा करावी काय ?

तसेच नाटचबाह्य अशा सवंग घटकांचा हा परिपाक आहे हेही जाणवते. श्री. ना. पेंडसे यांच्यासारखा स्वतंत्र प्रतिभेचा लेखक " माझी नाटचरूपांतरे पैसा व प्रसिद्धीसाठी झाली " ' अशी जाहीर कबुली देतो. यावरून हे सिद्ध होते.

प्र. ६ : परिशिष्ट

येथपर्यंत चर्चिलेल्या नाटचरूपांतरांपेक्षा वेगळे काही साधण्याचा प्रयत्न १९८२ नंतरच्या नाटचरूपांतरांनी केलेला जाणवत नाही. त्यामुळे अशी रूपांतरे यशस्वीपणे करणे अशक्य आहे याच निष्कर्षाप्रत यावे लागते.

' मुक्ता ' नाटकाच्या परीक्षणात श्री. कमलाकर नाडकर्णी म्हणतात, " नाटकाच्या बंदिस्त चौकटीत ' मुक्ताला ' कोंडून ठेवण्याचा असफल प्रयत्न. "

' कथा काय किंवा कादंबरी काय नाटकापेक्षा कितीतरी मुक्त आहे. नाटकाच्या बंदिस्त आणि तुटपुंज्या चौकटीत जेव्हा ती कोंबली जाते तेव्हा मूळ आशयाचा व अभिव्यक्तीचा कोंडमारा होतो. नाटकाचे कपडे कथा कादंबरीच्या शरीराला चपखल बसत नाहीत. आणि मुळातील परिणामकारकताही शिथिल झाल्याशिवाय रहात नाही. जिचा जन्मच मुळी कथा वा कादंबरी म्हणून झालेला असतो, तिच्यावर अट्टाहासाने नाटकाचे आरोपण करणे फलदायी ठरत नाही. तीक्ष्ण आणि मर्मभेदक नजरेने मूळ कथावस्तूतील नेमके तेवढे कौशल्य काढण्याचे जेव्हा जमते तेव्हाच नाटचरूपांतर यशस्वी ठरू शकते. अन्यथा नाटचरूपांतरे म्हणजे मुळातल्या प्रकृतीवर केलेला बलात्कार ठरतो. "

" वेडगळ ' कादंबरीचा विषय वेडेपणा हा आहे तर ' मुक्ता ' नाटकातून अतृप्त इच्छा व वासना, प्रेमभंगाचे प्रगटीकरण आहे. त्यामुळे ' मुक्ता ' आशय-प्रकटीकरणाबाबत सर्वस्वी वेगळे आहे. "

हे नाटक पाहण्याची संधी मला न मिळाल्याने त्याबाबत निश्चित विधान करता येत नाही.

लाल बंगली – या कादंबरीतील अनुभव – विषयासक्त खोताने गावच्या नवविवाहित लेकी-सुनांना पहिल्या रात्री स्वतःचा भोगविषय बनविणे व त्यामुळे निर्माण झालेला प्रक्षोभ – असा आहे. यातील नाट्याचे प्रकटीकरण कादंबरीत वर्णनशैलीने प्रभावी ठरते. पण नाट्यमाध्यमात मात्र एकच प्रकारचा प्रसंग (एकेकीने खोताचा भोगविषय बनणे) परत परत बघावयास लागल्याने प्रेक्षकांची उत्कंठा व नाटकाची गतिमानता नष्ट होते. औचित्याचा विचार करता रंगभूमीवर ते दर्शनही अयुक्त ठरते. त्यामुळे मुळातील आशय हा नाट्यानुकूल नाही. अर्थातच ते रूपांतर यशस्वी झालेले नाही.

' डोंगर म्हातारा झाला ' या, एका नाटकाचा अपवाद वगळता ' मार्ग सुखाचा ', ' नाती गोती ', ' मोठी तिची साऊली ', ' महंत ', ' सूर्यफूल ' इत्यादी नाटकांची परीक्षणे नाट्यरूपांतर अयशस्वी झाल्याचेच दर्शवितात. पण ' डोंगर म्हातारा झाला ' वर परीक्षक यशस्वीतेचे शिक्कामोर्तब करताना आढळतात. उत्सुकता असूनही ते नाटक बघण्याची वा वाचण्याची संधी मला न मिळाल्याने व्यक्तिशः त्यावरची प्रतिक्रिया नोंदविणे अशक्य आहे.

' छावा ' च्या नाट्यरूपांतराची अवस्था ' मृत्युंजय ' प्रमाणेच बनलेली आहे. विशाल अनुभूतिपट, स्थल, काल, घटना व व्यक्तींची अनेकता असलेली व संभाजीची कैफियत सादर करणारी ' छावा ' ही कादंबरी असल्याने नाट्यरूपांतरास ती प्रतिकूल आहे. परिणामी अपयश अटळ होते.

' झुलवा ' चे नाट्यरूपांतर यशस्वी झाले ' असा ' लेख त्याच्या दिग्दर्शकांनी भालबा केळकर गौरव विशेषांकात लिहिला आहे. पण त्यासाठी संहितेच्या अनुपलब्धतेमुळे त्यावर काही मत व्यक्त करणे गैर आहे.

संदर्भ :

१) प्रकरण २ च्या शेवटी संदर्भ क्र. ३ पहावा.
२) रसरंग, २९ जुलै ७८
३) रसरंग, दिवाळी ८२

मराठी अंक संग्रहालय ठाणे

४) छंद – जुलै-ऑगस्ट १९५८, पृष्ठ २१३ ब्लाडिमीर वाईडले या रशियन लेखकाच्या लेखाचा वा. ल. कुलकर्णी यांनी केलेला अनुवाद "कलेच्या जीवनशास्त्राचा सिद्धान्त."

४-अ) मेंडेलचे प्रयोग – (मेंडेलने आपला प्रयोग पुस्तकातून प्रसिद्ध केलेला नाही. त्यासाठी इयत्ता अकरावी व बारावीच्या जीवनशास्त्राच्या पुस्तकाचा आधार घेतलेला आहे.)

५) 'मराठी सामाजिक नाटक व स्त्री-समस्या' – सौ. कल्पना परांजपे यांच्या प्रबंधावरून.

६) श्री. विजय तेंडुलकर यांची 'माझ्या नाटकातील आशय व रूप' या विषयावर मुंबई विद्यापीठातर्फे 'अनंत काणेकर व्याख्यान मालेत', मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयात दि. १५, १६ मार्च १९८६ रोजी व्याख्याने झाली. त्याचा आधार.

७) 'पारिजात' जानेवारी १९३४

८) भरतशास्त्र – जून १९८२

* *

सूची

१९८२ पर्यंतची नाट्यरूपांतरे
१९८२ नंतरची नाट्यरूपांतरे
संदर्भ ग्रंथसूची
समिक्षा लेखांची सूची

१९८२ पर्यंतच्या नाट्यरूपांतरांची कालक्रमानुसार सूची (प्रथम प्रयोगानुसार)

आपल्याच कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे करणाऱ्या लेखकांची, प्रकाशित झालेली, व्यावसायिक रंगभूमीवरील उपलब्ध झालेली नाट्यरूपांतरे

अनु.क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
१	धावता धोटा		मामा वरेरकर	१९३३ (कादंबरी)	अभिनव	एलफिन्स्टन थिएटर,
		सोन्याचा कळस	,,	१९३३ (नाटक)	बलवन्त	मुंबई १९३२
२	चिमणी		मामा वरेरकर	१९२६	नवलेखन	' ललितकलादर्श ', ऑपेरा
		स्वयंसेवक	,,	१९३४	नवभारत	हाऊस, ५ ऑगस्ट १९३४
३	अभिनय		अ. वा. वर्टी	१९४६	सागर साहित्य	' नाट्यनिकेतन ' – भानु-
		राणीचा बाग	,,	१९४९	बाँबे बुक डेपो	विलास पुणे, ६ ऑ १९४९

अनु.क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
४	मादाम पिंगी		पु. भा. भावे	'दिपावली' १९४८		मुंबई मराठी साहित्य संघ
		स्वामिनी	,,	१९५६	मंदिर साहित्य	'ललितकलादर्श' १७ मार्च ५६
५	शितू		गो. नी. दांडेकर	१९५३	मौज	'इंडियन ॲकॅडमी ऑफ
		शितू	,,	१९५८	मॅजेस्टिक	ड्रॅमॅटिकआर्टस्', १ जा. ५८ रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई
६	सात लाखातील एक		मामा वरेरकर	१९३७	अभिनव	दामोदर ठाकरसी हॉल – परळ
		जिवाशिवाची भेट	,,	१९६०	,,	१ जाने. ५०'सर्वोदय कलामंदिर'
७	पवनाकाठचा धोंडी		गो. नी. दांडेकर	१९५५	कॉंटिनेंटल	'पी. डी. ए.' ३० सप्टें. ६०
		पवनाकाटचा धोंडी	,,	१९६०	महाराष्ट्र	भानुविलास – पुणे
८	हट्टपार		श्री. ना. पेंडसे	१९५०	मौज	विलेपार्ले म्युझिक सेंटर, रवींद्र
		राजे मास्तर	,,	१९६४	,,	नाटचमंदिर १५ ऑक्टो. ६४
९	गारंबीचा बापू		श्री. ना. पेंडसे	१९५०	मौज	'रंगदर्शन' ७ ऑगस्ट ६५
		गारंबीचा बापू		१९६५		रवींद्र नाटच मंदिर
१०	देवकी		मधु मंगेश कर्णिक	१९६३	मॅजेस्टिक	'मधुनाटच' २६ नोव्हें. ६७
		देवकी	,,	१९६८		साहित्य संघ, मुंबई
११	लव्हाळी		श्री. ना. पेंडसे	१९६६	मौज	'रंगधारा' १४ सप्टें. १९६९
		असं झालं अन् उजाडलं	,,	१९६९	,,	शिवाजी मंदिर, मुंबई

अनु.क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
१२	संवाद		शं. ना. नवरे	१९७१	कुलकर्णी ग्रंथा.	'अभिजात' ५ जून १९७१
		धुक्यात हरवली वाट	,,	१९७१	मॅजेस्टिक	साहित्यसंघ. मुंबई
१३	सुरुंग		शं. ना. नवरे	मेनका ६६ दिवाळी		'अभिजात' ३१ मार्च ७३
		सुरुंग	,,	१९७५	मॅजेस्टिक	साहित्य संघ, मुंबई
१४	स्वामी		रणजित देसाई	१९६२	देशमुख कं.	'चंद्रलेखा' ९ जाने. ७५
		स्वामी	,,	१९७५		शिवाजी मंदिर, मुंबई
१५	कल्याणी		ज्योत्स्ना देवधर	१९६८	पॉप्युलर	'पी. डी. ए' २३ जून ७६
		कल्याणी	,,	१९७६	,,	बालगंधर्व, पुणे
१६	थँक यू मिस्टर ग्लाड		अनिल बर्वे	१९७५	पॉप्युलर	'नाट्यसंपदा' २४ ऑक्टो. ७६
		थँक यू मिस्टर ग्लाड	,,	१९७७	,,	रवींद्र नाट्य मंदिर, मुंबई
१७	मृत्युंजय		शिवाजी सावंत	१९६६	कॉंटिनेंटल	'अमेय' १९ डिसें. ७६
		मृत्युंजय	,,	१९७७	,,	शिवाजी मंदिर, मुंबई
१८	अंधाराच्या पारंब्या		जयवंत दळवी	अनुराधा ७३ दि.		'दि गोवा हिंदू असोसिएशन'
		बॅरिस्टर	,,	१९७७	मॅजेस्टिक	१८ ऑग. ७७ साहित्य संघ
१९	तुझ्या गळा माझ्या गळा		श्रीनिवास भणगे	१९७७	प्रमोद	'वरद' रंगभूमी ५ जाने. १९७९
		वालीन लोटांगण	,,	१९७९	कॉंटिनेंटल	सहकार सभागृह, नगर

अनु.क्र	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
२०	अथांग		जयवंत दळवी	१९७७	मॅजेस्टिक	'कलावैभव' १३ ऑगस्ट ८०
		महासागर	,,	१९८०	,,	शिवाजी मंदिर.
२१	रथचक्र		श्री. ना. पेंडसे	१९६२	मौज	'अभिषेक कलारंग' सहयोग
		रथचक्र	,,	१९८०	मौज	२ मार्च ८० शिवाजी मंदिर
२२	सावल्या		जयवंत दळवी	१९७२	मॅजेस्टिक	धि. गोवा हिं. असो. ४ मे ८०
		दुर्गी	,,	१९८१	,,	शिवाजी मंदिर.
२३	बखर एका राजाची		त्र्यं. वि. सरदेशमुख	१९७२	सन	'आय्. एन्. टी.' सप्टे. ८०
		टाहो	,,	१९८२	सुपर्ण	
२४	जौळ		रत्नाकर मतकरी	१९८०	मॅजेस्टिक	'नाट्यसुमन' २७ मे ८१
		माझं काय चुकलं ?	,,	१९८२	,,	शिवाजी मंदिर.
२५	अधांतरी		जयवंत दळवी	'श्री' दि. ८०, ८३	मॅजेस्टिक	'कलार्वभव' १८ नोव्हें. ८१
		सावित्री	,,	१९८२ (मे)	,,	शिवाजी मंदिर.
२६	पानगळीचे झाड		रत्नाकर मतकरी	वागेश्री १९८१,१९८२,	मॅजेस्टिक	'कृतांजली', १९ सप्टें. ८२
		स्पर्श अमृताचा	,,	१९८३	,,	शिवाजी मंदिर

अप्रकाशित नाटचरूपांतरे

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
२७	सत्तावनचा सेनानी		वसंत वरखेडकर	१९५७	परचुरे	'पी. डी. अे.' ८ डिसें. ६३
		सत्तावनचा सेनानी	,,	अप्रकाशित		नवी दिल्ली.
२८	गावगुंड		ग. ल. ठोकळ	१९५२	ठोकळ	'पी. डी. अे.' १९६५
		गावगुंड	,,	अप्रकाशित		पुणे.

राज्य नाटच स्पर्धेतील एकाच लेखकाची अप्रकाशित नाटचरूपांतरे

२९	पुत्र		मनोहर शहाणे	१९७१	मौज	'नाटचनम्रता' ७८ मार्च
		पुत्र	,,	अप्रकाशित		सतरावा महोत्सव नासिक
३०	मुंबई दिनांक		अरूण साधू	१९७२	मॅजेस्टिक	'अभियान' १९७५
		मुंबई दिनांक	,,	अप्रकाशित		सहकारी कर्मचारी वसाहत बांद्रा

एकाच लेखकाची अप्रकाशित व मला उपलब्ध न झालेली नाटचरूपांतरे

१	बनगरवाडी		व्यंकटेश माडगूळकर	१९५५	मौज	पी. डी. अे. १ मे १९६२
		बनगर वाडी	,,	अप्रकाशित		शिवाजी पार्क

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
२	ऑक्टोपस		श्री. ना. पेंडसे	१९७२	कॉंटिनेंटल	माहीत नाही.
		ऑक्टोपस	,,	अप्रकाशित		
३	देव चालले		दि. बा. मोकाशी	१९६२	मौज	पी. डी. ए. १९६२ बालगंधर्व.
		देव चालले	,,			
४	दिवसेंदिवस		शं. ना. ननरे	१९७५	मेनका	'अभिजात' सप्टें. ८५ मुंबई.
		दिवसेंदिवस	,,			
५	अकुलिना		पु. भा. भावे	१९५०	कॉंटिनेंटल	'अंजिक्य' नोव्हें. ७२ मुंबई.
		अकुलिना	,,			
६	हत्या व कलंदर		श्री. ना. पेंडसे	१९५४	मौज	'नाट्यमंदिर' जाने. ७६
		घे भरारी पाखरा	,,	१९५१	,,	
७	निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी		ह. मो. मराठे	१९७२ जाने.	मॅजेस्टिक	'रसबहार' लातूर १९७८ राज्य नाट्य स्पर्धा
		निष्पर्ण वृक्षावर भर दुपारी				
८	अरे संसार संसार		प्रभाकर पेंढाकर	१९७१ नोव्हें.	मौज	'म्युटेक्स' राज्य नाट्यस्पर्धा
		अधांतरी	,,			

विभिन्न लेखकांची, अप्रकाशित, अनुपलब्ध नाट्यरूपांतरे

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
९	आनंदवनभुवन	विधिलिखित	गो. नी. दांडेकर राजीव जोशी	१९६१	मॅजेस्टिक	'त्रिमूर्ती' २४ डिसें. ८० शिवाजी मंदिर. रा. नाट्यस्पर्धा
१०	देशमुखवाडी	देशमुखवाडी	नाथमाधव यशवंत रांजणकर	१९८४ (सहावी)	नवभारत	माहिती नाही. रा. नाट्यस्पर्धा
११	बूमरँग	कलंदर	बाबा कदम प्रदीप दळवी	१९७७	दुर्गा	राज्य नाट्यस्पर्धा

विभिन्न लेखकांनी केलेली नाट्यरूपांतरे

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
१	उषःकाल	स्वराज्यसाधन नाटक	ह. ना. आपटे ब. चि. घारपुरे	१९०५ १९२८	आर्यभूषण मुद्र. 'समर्थ' पब्लि.	नाशिक – 'यशवंत संगीत 'मंडळी' तालमी होऊनही प्रयोग झाला नाही.

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
२	रूपनगरची राजकन्या		ह. ना. आपटे	१९०२	रम्यकथा	'नाट्यनिशाण' २३ जाने. ३२
		राणी चंद्रावती	श.ना.सहस्रबुद्धे	१९३२	राजगुरु कं.	'विजयानंद नाट्यगृह'
३	सावळचा तांडेल		नाथमाधव	१९१२	नवभारत	दामोदर हॉल, परळ
		सावळचा तांडेल	पा.तु. कांदळगावकर	१९४७	निबकर कं.	नवरत्न नाट्यमंदिर
४	वज्राघात		ह. ना. आपटे	१९११	आर्यभूषण मुद्र.	१५ मे ४३ 'प्रभाकर संगीत
		दख्खनचा मोहरा	शां. गो. गुप्ते	१९४९	रामकृष्ण	मंडळी' नगर
५	पण लक्ष्यात कोण घेतो		ह. ना. आपटे	१९२३	रम्यकथा	'रंगलेखा' – महाराष्ट्र मंडळ
		पण लक्ष्यात कोण घेतो	मधुकर सातारकर		कॉंटिनेंटल	२८ मार्च ६४
६	ययाती		वि. स. खांडेकर	१९१९	देशमुख कं.	'कलामंदिर' २६ ऑ. ६६
		ययाती आणि देवयानी	वि. वा. शिरवाडकर	१९६६	पॉप्युलर	डॉ. भालेराव नाट्यगृह
७	काळोखाचे अंग		ए. वि. जोशी	१९६६	मौज	'अत्रे थिएटर्स ३ ऑ. ६८
		हा खेळ सावल्यांचा	शिरीष पै	१९६८	परचुरे	रवींद्र नाट्य मंदिर
८	अखेरचे बंड		ना. सी. फडके	१९४३	कॉंटिनेंटल	'नाट्यभूषण' १९ ऑ. ६९
		हे फूल चंदनाचे	मधुसूदन कालेलकर	१९५९	रंजना	भावे नाट्यमंदिर – सांगली
९	ययाती		वि. स. खांडेकर	१९५९	देशमुख कं.	'भरत नाट्य मंदिर' तर्फे
		वैरीण झाली सखी	संजीव शेंडे	१९७१	कॉंटिनेंटल	१६ फेब्रु. ७१ रवींद्र नाट्य मंदिर

अनु.क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
१०	मी हरिणी मीच व्याध		अनिरुद्ध पुनर्वसु	राजश्री–दि. ६९	आराधना	'नाट्यवैभव' २१ जाने. ७२
		ही वाट दूर जाते	मधुसूदन कालेलकर	१९७२	मॅजेस्टिक	शिवाजी मंदिर, मुंबई
११	श्यामची आई		साने गुरुजी	१९३५	अ. वि. गृह	१७ ऑक्टो. ७२
		श्यामची आई	नाना कोचरेकर	१९७३	अ. वि. गृह	शिवाजी मंदिर.
१२	अमृतवेल		वि. स. खांडेकर	१९६७	देशमुख कं.	'वेलकम थिएटर्स' २६ नोव्हें. ७२
		अमृतवेल	मधुसूदन कालेलकर	१९७२	मॅजेस्टिक	केशवराव भोसले नाट्यगृह कोल्हापूर
१३	महानंदा		जयवंत दळवी	१९७०	मॅजेस्टिक	'अभिजात' १० ऑग. ७४
		गुंतता हृदय हे	शं. ना. नवरे	१९७४	,,	साहित्य संघ.
१४	आनंदी गोपाळ		श्री. ज. जोशी	१९६८	मॅजेस्टिक	'आर्टिस्ट कंबाईन' ग्वाल्हेर
		आनंदी गोपाळ	राम जोगळेकर	१९७६	,,	२१ जाने. ७५ राज्यनाट्यस्पर्धा
१५	मर्यादित (भाषांतरित)		अशोक शहाणे	१९७६	इनामदार बंधू	'नाट्यसुमन' १ मे ८०
		अश्वमेध	रत्नाकर मतकरी	१९८०	विशाखा	साहित्य संघ – मुंबई
१६	बेघर		शांता मिसळ	१९७६	कॉंटिनेंटल	'चंद्रलेखा व संतोषी थिएटर्स'
		पंखांना ओढ पावलांची	वसंत कानेटकर	१९८१	,,	२७ जून ८१ शिवाजी मंदिर
१७	मुखवटे		टी. के. जाधव	१९८१	'धारा' औरंगा.	'नाट्यसुविधा' २८ ऑक्टो. ८१
		मॅडम	श्रीनिवास भणगे	१९८२	'संजय' पुणे	शिवाजी मंदिर.

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
१८	धग		उद्धव शेळके	१९६०	पॉप्युलर	'रसिक रंजन' २५ नोव्हे. ८१
		पोहा चाल्ला महादेवा	ज. रा. फणसळकर	अप्रकाशित		धनवटे रंगमंदिर, नागपूर
१९	वर्षाव		पु. भा. भावे	१९७८	देशमुख कं.	'अभिजात' १६ जाने. ८२
		वर्षाव	शं. ना. नवरे	१९८२	मॅजेस्टिक	शिवाजी मंदिर
२०	अगोचर		चिं. त्र्यं. खानोलर	१९७५	अमेय	'लोकहितवादी मंडळ' नासिक
		अगोचर	प्रियदर्शन कानेटकर	अप्रकाशित		१८ वा राज्य नाट्यमहोत्सव ७९
२१	समिधा		श्री. ज. जोशी	१९७१	सन	'आर्टिस्ट कंबाईन' ग्वाल्हेर
		समिधा	राम जोगळेकर			रा. ना.स्पर्धा ७९ अकोला केंद्र
२२	बहिष्कृत		अरुण साधू	१९७८	मॅजेस्टिक	'गॉसिप ग्रुप' १९८०
		बहिष्कृत	चंद्रकांत मेहेंदळे			प्रभादेवी – मुंबई केंद्र
२३	असेन मी मातीची		आनंद साधले	१९७१	परचुरे	राज्य नाट्यस्पर्धा १९८०
		ऋणानुबंध	अप्पा पडवळ			'सचिवालय जिमखाना'
२४	पाषाण पालवी		चिं.त्र्यं. खानोलकर	१९७५	अमेय	'कलाप्राजक्त' डोंबिवली,
		पाषाण पालवी	राजा कारळे			राज्य नाट्यस्पर्धा ठाणे केंद्र
२५	हद्दपार (कथाचक्र)		ह. मो. मराठे	१९८०	मॅजेस्टिक	राज्य नाट्यस्पर्धा, मुंबई
		हद्दपार	भालचंद्र झा			रुपारेल महाविद्यालय

१९८२ नंतर रंगभूमीवर आलेली नाटके

अनु.क्र.	कादबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रथम-प्रयोग काल, स्थल, संस्था
१	सूर्यफूल		मधु मंगेश कर्णिक	१९६६	मॅजेस्टिक	राज्य नाटच स्पर्धा मुंबई
		सूर्यफूल	,,			
२	छावा		शिवाजी सावंत	१९७९	कॉंटिनेंटल	१ मे ८३ गडकरी रंगायतन
		छावा	,,	१९८३	,,	चंद्रलेखातर्फे
३	लाल बंगली		सौ. कुसुम अभ्यंकर	१९७९	हिरजी	२४ जुलै ८३ रवींद्र नाटच मंदिर
		लाल बंगली	,,	अप्रकाशित		अजिक्य थिएटर्स
४	अंधारवाटा		सुभाष भेंडे	१९७२	मॅजेस्टिक	९ डिसें. ८३ शिवाजी मंदिर,
		मार्ग सुखाचा	,,	अप्रकाशित		रंगप्रपंचतर्फे
५	जान्हवी		वि. वा. शिरवाडकर	१९५२	देशमुख कं.	राज्य नाटच स्पर्धा, ठाणे केंद्र
		जान्हवी	सुभाष सोनवणे	अप्रकाशित		१९८३
६	वेडगळ		जयवंत दळवी	१९७८	मॅजेस्टिक	९ ऑगस्ट ८४ शिवाजी मंदिर
		मुक्ता	,,	अप्रकाशित		कला वैभवतर्फे
७	डोंगर म्हातारा झाला		अनिल बर्वे	१९७७	मॅजेस्टिक	१६ ऑक्टो. ८४ गडकरी रंगायतन
		डोंगर म्हातारा झाला	अशोक समेळ	अप्रकाशित		ऋग्वेदनिर्मित आकांक्षातर्फे
८	ऋणानुबंध		जयवंत दळवी	१९८४	मॅजेस्टिक	१९८४-८५
		नातीगोती	,,			

अनु. क्र.	कादंबरीचे नाव	नाटकाचे नाव	लेखकाचे नाव	आवृत्ती काल	प्रकाशन	प्रयोग-स्थल, काल, संस्था
९	दुबई दुबई		राजा राजवाडे	१९८०	श्रीरंग	ऑक्टोबर १९८४
		मोठी तिची साऊली	प्रदीप दळवी			
१०	जान्हवी		वि. वा. शिरवाडकर	१९५२	देशमुख कं.	१६ ऑक्टो. ८५ दिनानाथ मुंबई
		महंत	,,	अप्रकाशित		चंद्रलेखा, संतोषी
११	शैला लाटकर केसवरील दीर्घकथा		रत्नाकर मतकरी	अप्रकाशित		२ फेब्रु. ८४
		अग्निदिव्य	,,			शिवाजीमंदिर भद्रकाली
१२	झुलवा		उत्तम बंडू तुपे		मॅजेस्टिक	१० ऑक्टोबर ८७
		झुलवा	चेतन दातार	अप्रकाशित		'भारत भवन' भोपाळ
१३	वांझोळ		डॉ.र.म.शेजवलकर	१९८३	राजेंद्र	डिसें. ८७
		स्वप्नात रंगले मी	विजय मोंडकर			प्राची थिएटर्सतर्फे
१४	पार्टनर		व. पु. काळे		मेनका	३१ जुलै ८८
		पार्टनर	,,			शिवाजी मंदिर
१५	आमदार सौभाग्यवती		रा. रं. बोराडे	१९८८	साकेत	२८ एप्रिल ९१ 'रंगालय'
		आमदार सौभाग्यवती	श्रीनिवास जोशी			टिळक, स्मारक मंदिर
१६	ऊर्वशी		डॉ. अरूणा ढेरे	१९८९	सुरेश	भरत नाट्य संशोधन मंदिरतर्फे
		कोजागिरीच्या उत्तर			एजन्सी	राज्य संगित नाट्य स्पर्धा
		रात्री	संजय डोळे	१९९१		भावे ना. मंदिर, सांगली १३-२-९१

।। संदर्भ-ग्रंथ सूची ।।

अ. क्र.	ग्रंथनाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन	आ. काल
१.	अभिनयसाधना	काळे के. ना.	सचिव म. रा. सा. सं. मं.		१९७१
२.	ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र	गो. वि. करंदीकर	श्री. पु. भागवत	मौज	१९७८
३.	अक्षरवाटा	म. सु. पाटील	मो. द. नांदुरकर	अनमोल	१९८२
४.	कादंबरीकार दांडेकर	संपादन-वीणा देव	अ. के. कोठावळे	मॅजेस्टिक	१९८४
५.	कादंबरी रचना	श्री. म. कुलकर्णी	किशोर देशमुख व र. रा. कुलकर्णी	उन्मेष	१९५६
६.	खडक आणि पाणी	गंगाधर गाडगीळ	सविता जोशी	उत्कर्ष	१९८५
७.	ग्रीक आणि रोमन रंगभूमी	कृ. रा. सावंत	के. वि. कोठावळे	मॅजेस्टिक	१९७२
८.	छांदसी	पु. शि. रेगे	रा. ज. देशमुख	देशमुख कं.	१९६२
९.	तेंडुलकरांचे नाटक पाठ्य व प्रयोग	धोंगडे रमेश	राजीव बर्वे	दिलीपराज	१९७९
१०.	तेंडुलकरांची नाटके	चंद्रशेखर बर्वे	दिलीप माजगावकर	राजहंस	१९८५
११.	दशरूपक विधान	र. प. कंगले	सचिव–म.रा.सा.संस्कृती मंडळ		१९७४
१२.	दीपदर्शन	ल. ग. जोग	कल्पना जोग	सर्ग	१९७७
१३.	धार आणि काठ	नरहर कुरुंदकर	रा. ज. देशमुख	देशमुख कं.	१९७१
१४.	नट, नाटक व नाटककार	व. शां. देसाई	अ. अं. कुलकर्णी	कॉंटिनेंटल	१९५६
१५.	नववाङ्मयीन प्रवृत्ती व प्रमेय	रा. ग. जाधव	अनिरुद्ध कुलकर्णी	,,	
१६.	नाटककारांची कला (अनुवाद)	व. ह. गोळे	अ. अं. कुलकर्णी	,,	१९७४
१७.	नाटककार खानोलकर	वि. भा. देशपांडे	गो. के. जोगळेकर	नूतन	१९७९
१८.	नाट्यदर्शन	सुनिल सुभेदार	दाजी भाटवडेकर	मु. म. सा. सं.	१९८१
१९.	नाट्यविचार	अनंत देशमुख	सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी	निहारा	१९८८
२०.	नाट्यविमर्श	के. ना. काळे	ग. रा. भटकळ	पॉप्युलर	१९६१
२१.	नाट्यवेध	द. भि. कुलकर्णी	गो. के. जोगळेकर	नूतन	१९७८
२२.	नाट्यशोध	मु. श्री. कानडे	सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी	निहारा	१९८७

अ. क्र.	ग्रंथनाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन आ. काळ
२३.	नाट्यसमीक्षा काही दृष्टिकोन	संपा. वि.भा.देशपांडे	अनिल मेहता 'मेहता'	१९८५
२४.	नीरक्षीरविवेक	स. गं. मालशे	आनंद अंतरकर	विश्वमोहिनी १९७५
२५.	पु. भा. भावे साहित्य रूप व समीक्षा	वऱ्हाडपांडे	सौ. वऱ्हाडपांडे इंदिरा	१९८१
२६.	प्रथम पुरुषी एक वचनी	पु. भा. भावे	आनंद अंतरकर	विश्वमोहिनी १९८२
२७.	प्रतिभा साधन	ना. सी. फडके	रा. ज. देशमुख	देशमुख १९६०
२८.	प्रतिमा, रूप व रंग	के. ना. काळे	गो. के. जोगळेकर	नूतन १९७६
२९.	प्राचीन काव्यशास्त्र	र. प. कंगले	वि. पु. भागवत	मौज १९७४
३०.	बॅरिस्टर - तीन रूपे	उमा दादेगावकर	अशोक कोठावळे	मॅजेस्टिक १९८८
३१.	भाऊंच्या अष्टनायिका	डॉ. शोभना खटावकर	द. रा. सामंत	सुलभा १९७३
३२.	भारतीय लोकनाट्य	अ. म. जोशी	मालती माटे	विश्वकर्मा साहि. १९८०
३३.	भारतीय साहित्यशास्त्र	ग. त्र्यं. देशपांडे	रामदास भटकळ	पॉप्युलर १९८०
३४.	मधाळलेल्या संध्याकाळी	सुनीती पुंगलिया	अरुण पारगावकर	प्रतिमा १९८९
३५.	मराठी कादंबरी पहिले शतक	कुसुमावती देशपांडे	व्ही. व्ही. अमोणकर	मुं. म. साहित्य सं. १९७५
३६.	मराठी कादंबरी चिंतन आणि समीक्षा	डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर	अनिल मेहता	मेहता प. कं. १९८३
३७.	मराठी कादंबरी तंत्र व विकास	बापट गोडबोले	स. कृ. पाध्ये	व्हीनस १९५७
३८.	मराठी नाटक आणि मनोविकृती	संपा. सुधा शाळिग्राम	विनोद सरपोतदार	विमल १९९०
३९.	मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमी	वा. ल. कुलकर्णी	ग. रा. भटकळ	पॉप्युलर
४०.	मराठी नाटक-घटना व परंपरा	के. ना. काळे	वि. वि. अमोणकर (भालेराव स्मृतिग्रंथ)	मुं. म. सा. सं. १९७१
४१.	मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय	श्री. ना. वनहट्टी	वा. ह. गोळे	पुणे विद्यापीठ १९५९
४२.	मराठी नाट्यरचना तंत्र व विकास	वि. द. साठे	के. वा. भोळे (वि. द. साठे स्मारक समिती)	व्हीनस बुकस्टॉल १९५५
४३.	मराठी नाट्यलेखन तंत्राची वाटचाल	डॉ. अरविंद कुलकर्णी	स. कृ. पाध्ये	व्हीनस १९७६

अ. क्र.	ग्रंथनाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन	आ.काल
४४.	मराठी नाटचसमीक्षा	रा. शं. वाळिबे			
४५.	माझा नाटकी संसार भाग १ ते ४	खानोलकर, गंधे सराफ, सातोस्कर		परचुरे प्रकाशन	१९७८
४६.	मराठी रंगभूमी, उगम आणि विकास	मा. कृ. शिंदे			१९७८
४७.	मराठी सामाजिक नाटक व स्त्री-समस्या	कल्पना परांजपे	दी.व. खाडिलकर	गंधर्ववेद	१९७४
४८.	रसभाव विचार	र. पं. कंगले	सचिव–म. रा. सा. सं. मं. मुं.		१९७३
४९.	रंगभूमीवरील वास्तववाद	रा. शं. वाळिबे			
५०.	रंगचर्या	कृ. रा. सावंत	अ. के. कोठावळे	मॅजेस्टिक	१९८४
५१.	रंगयात्रा	संपा वि.भा.देशपांडे	दाजी पणशीकर	नाटचसंपदा	१९८८
५२.	रुपडचांची रूपकथा	ज.स.सुखटणकर	धि. गोवा हिं.अ. कलाविभाग	चिटणीस	१९८३
५३.	रुपरेषा (वि. वा. शिरवाडकर)	संपा. सुभाष सोनवणे,	सौ.य.वा.सोनार	चेतश्री	१९८४
५४.	वरेरकर व मराठी रंगभूमी	द. रा. गोमकाळे			
५५.	वाङमयीन दृष्टी व दृष्टिकोन	वा. ल. कुलकर्णी	ग. रा. भटकळ	पॉप्युलर	१९५९
५६.	वाङमयीन वादस्थळे	,,	,,	,,	१९४६
५७.	वाङमयीन शैली आणि तंत्र	संपा. म. द. हातकणंगलेकर	अनिल मेहता	अभिजात	१९८१
५८.	शोकनाटचाची मूलतत्त्वे	श्री.के.क्षीरसागर	अ. अं. कुलकर्णी	कॉंटिनेंटल	१९७६
५९.	समकालीन साहित्य प्रवृत्ती व प्रवाह	संपा. पाटील, लांजेकर, धनकर (द. भि. कुलकर्णी गौरवग्रंथ)	सौ. ज. उपाध्याय	विजय	१९८५
६०.	साहित्य आणि नाटच काही समस्या	संपा. भीमराव कुलकर्णी मीना जेस्ते (वाळिबे गौरव ग्रंथ)	सु. दे. जोशी व वि. द. लोखंडे	जोशी लोखंडे	१९७४

अ. क्र.	ग्रंथनाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन	आ. काल
६१.	साहित्यविषयक काही प्रश्न	रा. श्री. जोग	सदाशिव कृष्ण पाध्ये	व्हीनस	१९७५
६२.	साहित्य-शोध आणि बोध	वा. ल. कुलकर्णी	ग. रा. भटकळ	पॉप्युलर	१९६७
६३.	साहित्य-स्वरूप व समीक्षा	वा. ल. कुलकर्णी	ग. रा. भटकळ	पॉप्युलर	१९६३
६४.	सौंदर्यविचार (संकलित निबंध)	पुष्पा भावे	दाजी भाटवडेकर	मुं. म. सा. सं.	१९८३
६५.	सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध	रा. श्री. जोग	सदाशिव कृष्ण पाध्ये	व्हीनस	१९६८
६६.	श्री. ना. पेंडसे माणूस व लेखक	एक मित्र	वि. पु. भागवत	मौज	१९७४
६७.	श्री. ना. पेंडसे हस्तलिखित– आणि परिष्करणे	जयंत परांजपे	मनोहर पिंपळापूरकर	अमेय	१९८३

English

1) Elements of Drama – J. L. Styan. Published by the Syndics of the Cumbrid University Press 1960. Bentlay House, 200 Euston Road London.

2) Dictionary of Literary Terms – Harry Shaw - Mc Graw Hill Book Co. New York St. Lous.

3) Perspective on Drama – Edited by James L. Calderwood and Harold E. Kolivee, New York, Oxford University Press U.S.A.

4) The Anatomy of Drama – By Marjorie Boultan. Routledge of Kegan Paul Ltd. Broadway House, London
Third Impression – 1968.

अ. क्र.	ग्रंथनाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन	आ. काल
5)	The Theory of Drama	–	By Allerdyce Nicoll Published by S. N. Malhotra Daobe House. 1689, Nai Sarak, New Dehli. First Published in India - 1969 by arrangment with George G. Harry and Co. Ltd. London.		
6)	Understanding Drama	–	By Cleanth Brooks and Robert B Heilman; Holt, Rinchart and Winston INC–USA March 1966.		
7)	Novel Into Film	–	The Metaphosis of Fiction into Cinema - George Bluestone : ISBN 0.520 – 00130.3 CA 4/U. of CLA - U.S.A.		
8)	Verieties of Dramatic Experience	–	Edited Barnard de Bear Nicoll.		

आधारभूत समीक्षा लेखांची सूची

।। दैनिके ।।

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	केसरी			
१.	वि. भा. देशपांडे	अमृतवेल (का)	२१ जाने. ६८	१०
२.	सु. ग. सहस्रबुद्धे	मृत्युंजय (का.)	४ फेब्रु. ६८	१०
३.	वि. शं. पारगावकर	आनंदी गोपाळ (का.)	१८ फेब्रु. ६८	१०
४.	इंडियन रायटर्स सेंटर चर्चा-वृत्तांत	कल्याणी (का.)	५ मे ६८	१०
५.	वाळ गाडगीळ	कल्याणी (का.)	८ सप्टें. ६९	१०
६.	र. ग. विद्वांस	मी हरिणी मीच व्याध	११ जुलै ७१	१०
७.	डॉ. भालचंद्र फडके	बखर एका राजाची	२५ ऑग. ७४	४
८.	प्रभाकर पाध्ये	मुंबई दिनांक	१८ मे ७५	४
९.	र. ग. विद्वांस	वेधर	२१ मे ७८	८
१०.	म. ना. अदवंत	हद्दपार (कथाचक्र)	१२ जुलै ८१	१०
११.	शकुंतला जोग	मुखवटा	११ एप्रिल ८२	१०
	गोमांतक			
१.	अयशस्वी	आनंदी गोपाळ (का.)	६ ऑक्टो. ६८	२
२.	मीनाक्षी गोळे	मृत्युंजय	२२ डिसें. ६८	५
३.	सुरेश वाळिबे	धुक्यात हरवली वाट	३० जुलै ७२	७
४.	सुरेश वाळिबे	ही वाट दूर जाते	१९ सप्टें. ७२	३
५.	मधुरा कोरान्ने	बखर एका राजाची	५ मे ७४	३
६.	सुभाष नाईक	मुंबई दिनांक	१३ ऑगस्ट ७४	४
७.	सुरेश वाळिबे	अथांग	२ ऑक्टो. ७७	४
८.	रसिक	थँक यू मिस्टर ग्लाड (नाटक)	२२ जाने. ७८	६
९.	गं. ब. गामोपाध्ये	जौळ	१४ फेब्रु. ८२	२
	तरुण भारत (नागपूर)			
१.	व. ल. नानल	कल्याणी (का.)	१२ जाने. ६१	१०
२.	म. प्र. मोहरीर	आनंदी गोपाळ (का.)	१५ डिसें. ६८	१०
३.	ना. वा. ठेंगडी	मुंबई दिनांक	१६ नोव्हें. ७४	६

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
४.	शशिकुमार भगत	थँक यू मिस्टर ग्लाड	१६ मे ७६	६
५.	मधुकर अष्टीकर	मृत्युंजय (ना.)	१८ जून ७८	४

तरुण भारत

१.	मा. गो. देव	अगोचर	१२ ऑग. ७५	६
२.	शेखर जोशी	बॅरिस्टर	१ जाने. ७८	६
३.	वसंत वाहोकार	हद्दपार (कथाचक्र)	२१ सप्टें. ८१	५
४.	सुरेश वाघमारे	जाळ	३ जाने. ८२	६

तरुण भारत (दिवाळी अंक, बेळगाव)

१.	कृ. ब. निकुंब	गारंबीचा बापू	१९६२	१००

नवशक्ती

१.	आनंद साधले	मृत्युंजय	२ डिसें. ६७	७
२.	आनंद साधले	आनंदी गोपाळ	१० मार्च ६८	७
३.	माधव मनोहर	कल्याणी	२९ जून ६९	७
४.	माधव मनोहर	महानंदा	१२ एप्रिल ७०	५
५.	,,	मी हरिणी मीच व्याध	६ सप्टेंबर ७०	५
६.	,,	पुत्र	१२ सप्टेंबर ७१	५
७.	,,	असेन मी मातीची	५ डिसें. ७१	९
८.	,,	संवाद	२० फेब्रु. ७२	५
९.	,,	संवाद	२७ फेब्रु. ७२	५
१०.	प्रकाश गुप्ते	अमृतवेल (ना.)	५ ऑग. ७३	९
११.	भाऊ पाध्ये	मुंबई दिनांक	२८ एप्रिल ७४	४
१२.	दत्ता पवार	धावता धोटा	१९ मे ७४	४
१३.	विवेक जोग	अगोचर	११ एप्रिल ७६	४
१४.	ललिता बापट	मृत्युंजय (ना.)	१० जाने. ८२	४
१५.	,,	वर्षाव	२४ जाने. ८२	४

नवाकाळ

१.	ललिता बापट	धुक्यात हरवली वाट	१९ नोव्हें. ७२	४
२.	,,	बखर एका राजाची	२४ एप्रिल ७३	४

अ. क्र.	लेखक	विषय शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	मराठा			
१.	प्र. श्री. नेरूरकर	लव्हाळी	१८ जून ६७	६
२.	दत्ता बाळ	मृत्युंजय (का.)	३ मार्च ६८	९
३.	आचार्य अत्रे	आनंदी गोपाळ (का.) अग्रलेख	१० मार्च ६८	२
४.	,,	मृत्युंजय (का.)	४ ऑग. ६८	२
५.	सु. द. म्हात्रे	हा खेळ सावल्यांचा	१ डिसें. ६८	१
६.	विश्वनाथ मोरे	कल्याणी (का.)	१५ डिसें. ६८	११
७.	सदाशिव करंदीकर	असेन मी मातीची	२८ जाने. ७३	३
	महाराष्ट्र टाईम्स			
१.	रा. य. ओलतीकर	मृत्युंजय (का.)	७ जाने. ६८	५
२.	जयवंत दळवी	आनंदी गोपाळ (का.)	३१ डिसें. ६८	५
३.	इ. एम्. पी. टी.	कल्याणी	१९ जाने. ६९	४
४.	प्र. ना. परांजपे	महानंदा	२१ जून ७०	७
५.	पुष्पा भावे	खबर एका राजाची	८ जुलै ७३	९
६.	जयवंत दळवी	मुंबई दिनांक	२१ एप्रिल ७४	५
७.	रेणू देशपांडे	अगोचर	२५ जाने. ७६	९
८.	वा. रा. कांत	थँक यू मिस्टर ग्लाड	११ एप्रिल ७६	९
९.	,,	बेघर	१३ फेब्रु. ७७	३
१०.	वसुंधरा देवधर	अथांग	११ सप्टें. ७७	३
११.	जयवंत दळवी	हद्दपार (कथाचक्र)	१६ जुलै ८१	३
१२.	पद्माकर कुलकर्णी	स्पर्श अमृताचा	२२ सप्टे. ८१	३
१३.	श्री. पंचवाघ	मॅडम तू हे काय केलेस ?	२५ जून ८२	३
१४.	पद्माकर कुलकर्णी	बहिष्कृत	२५ ऑग. ८२	३
१५.	प्रभा गणोरकर	सावित्री	१२ सप्टें. ८२	३
१६.	प्रभा गणोरकर	समिधा	२० मार्च ८३	३
	लोकसत्ता			
१.	स. शि. भावे	मृत्युंजय	१२ मे ६८	७
	सकाळ			
१.	स. शि. भावे	अमृतवेल (का.)	८ ऑग. ६७	६
२.	,,	मृत्युंजय	१४ जाने. ६८	६

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
३.	स. शि. भावे	आनंदी गोपाळ (का.)	२४ मार्च ६८	६
४.	अ. म. जोशी	आनंदी गोपाळ (ना.)	१२ जून ७७	६
५.	,,	थँक यू मिस्टर ग्लाड	२५ डिसें. ७७	६
	मुंबई सकाळ			
१.	अ. म. जोशी	पुत्र	२६ डिसें. ७१	११
२.	,,	अमृतवेल (ना.)	२७ मे ७३	९
३.	,,	मुंबई दिनांक	८ डिसें. ७३	५
४.	र. वि. हेरवाडकर	अगोचर	३० जाने. ७७	४

।। साप्ताहिके ।।

	दिनांक			
१.	रब्बेसलाम शेख	मुखवटा	२९ ऑ. ८२	२९
	मराठवाडा			
१.	वसंत कुंभोजकर	थँक यू मिस्टर ग्लाड	२३ मे ७६	४
	माणूस			
१.	अशोक शहाणे	रथचक्र (का.)	जाने. ६५	४२
२.	व. शं. भगत	देवकी (का.)	सप्टें. ६३	३६
३.	चंद्रशेखर मराठे	रथचक्र (का.)	एप्रिल ६४	६४
४.	चंद्रशेखर बर्वे	मृत्युंजय (का.)	६ जाने. ६८	२०
५.	सरिता पदकी	आनंदी गोपाळ (का.)	२७ एप्रिल ६८	२५
६.	सु. म. घारे	समिधा	१७ जुलै ७१	३५
७.	नीला पाटील	धुक्यात हरवली वाट	३० जुलै ७१	५७
८.	अरुणा जोगळेकर	बखर एका राजाची	११ ऑ. ७३	४५
९.	शिरीष सहस्रबुद्धे	थँक यू मिस्टर ग्लाड	११ डिसें. ७६	
१०.	विनया खडपेकर	बॅरिस्टर	२१ जाने. ७८	
११.	शिरीष सहस्रबुद्धे	तीन पैशांचा तमाशा (ब्रेख्त)	२२ जुलै ७८	

आधारभूत समीक्षा लेखांची सूची

।। दैनिके ।।

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	केसरी			
१.	वि. भा. देशपांडे	अमृतवेल (का)	२१ जाने. ६८	१०
२.	सु. ग. सहस्रबुद्धे	मृत्युंजय (का.)	४ फेब्रु. ६८	१०
३.	वि. शं. पारगावकर	आनंदी गोपाळ (का.)	१८ फेब्रु. ६८	१०
४.	इंडियन रायटर्स सेंटर चर्चा-वृत्तांत	कल्याणी (का.)	५ मे ६८	१०
५.	वाळ गाडगीळ	कल्याणी (का.)	८ सप्टें. ६९	१०
६.	र. ग. विद्वांस	मी हरिणी मीच व्याध	११ जुलै ७१	१०
७.	डॉ. भालचंद्र फडके	बखर एका राजाची	२५ ऑग. ७४	४
८.	प्रभाकर पाध्ये	मुंबई दिनांक	१८ मे ७५	४
९.	र. ग. विद्वांस	वेघर	२१ मे ७८	८
१०.	म. ना. अदवंत	हद्दपार (कथाचक्र)	१२ जुलै ८१	१०
११.	शकुंतला जोग	मुखवटा	११ एप्रिल ८२	१०
	गोमांतक			
१.	अयशस्वी	आनंदी गोपाळ (का.)	६ ऑक्टो. ६८	२
२.	मीनाक्षी गोळे	मृत्युंजय	२२ डिसें. ६८	५
३.	सुरेश वाळिबे	धुक्यात हरवली वाट	३० जुलै ७२	७
४.	सुरेश वाळिबे	ही वाट दूर जाते	१९ सप्टें. ७२	३
५.	मधुरा कोरान्ने	बखर एका राजाची	५ मे ७४	३
६.	सुभाष नाईक	मुंबई दिनांक	१३ ऑगस्ट ७४	४
७.	सुरेश वाळिबे	अथांग	२ ऑक्टो. ७७	४
८.	रसिक	थँक यू मिस्टर ग्लाड (नाटक)	२२ जाने. ७८	६
९.	गं. ब. गामोपाध्ये	जौळ	१४ फेब्रु. ८२	२
	तरुण भारत (नागपूर)			
१.	व. ल. नानल	कल्याणी (का.)	१२ जाने. ६१	१०
२.	म. प्र. मोहरीर	आनंदी गोपाळ (का.)	१५ डिसें. ६८	१०
३.	ना. वा. ठेंगडी	मुंबई दिनांक	१६ नोव्हें. ७४	६

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
४.	शशिकुमार भगत	थँक यू मिस्टर ग्लाड	१६ मे ७६	६
५.	मधुकर अष्टीकर	मृत्युंजय (ना.)	१८ जून ७८	४
	तरुण भारत			
१.	मा. गो. देव	अगोचर	१२ ऑग. ७५	६
२.	शेखर जोशी	बॅरिस्टर	१ जाने. ७८	६
३.	वसंत वाहोकार	हद्दपार (कथाचक्र)	२१ सप्टें. ८१	५
४.	सुरेश वाघमारे	जौळ	३ जाने. ८२	६
	तरुण भारत (दिवाळी अंक, बेळगाव)			
१.	कृ. ब. निकुंब	गारंबीचा बापू	१९६२	१००
	नवशक्ती			
१.	आनंद साधले	मृत्युंजय	२ डिसें. ६७	७
२.	आनंद साधले	आनंदी गोपाळ	१० मार्च ६८	७
३.	माधव मनोहर	कल्याणी	२९ जून ६९	७
४.	माधव मनोहर	महानंदा	१२ एप्रिल ७०	५
५.	,,	मी हरिणी मीच व्याध	६ सप्टेंबर ७०	५
६.	,,	पुत्र	१२ सप्टेंबर ७१	५
७.	,,	असेन मी मातीची	५ डिसें. ७१	९
८.	,,	संवाद	२० फेब्रु. ७२	५
९.	,,	संवाद	२७ फेब्रु. ७२	५
१०.	प्रकाश गुप्ते	अमृतवेल (ना.)	५ ऑग. ७३	९
११.	भाऊ पाध्ये	मुंबई दिनांक	२८ एप्रिल ७४	४
१२.	दत्ता पवार	धावता धोटा	१९ मे ७४	४
१३.	विवेक जोग	अगोचर	११ एप्रिल ७६	४
१४.	ललिता बापट	मृत्युंजय (ना.)	१० जाने. ८२	४
१५.	,,	वर्षाव	२४ जाने. ८२	४
	नवाकाळ			
१.	ललिता बापट	धुक्यात हरवली वाट	१९ नोव्हें. ७२	४
२.	,,	बखर एका राजाची	२४ एप्रिल ७३	४

अ. क्र.	लेखक	विषय व शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	रसरंग			
१.	माधव मनोहर	(फार्सची वैशिष्ट्ये)	दिवाळी ७८	१३८
२.	शं. ना. नवरे	गुंतता हृदय हे	२२ मार्च ७५	१३
३.	शशिकांत नार्वेकर	बॅरिस्टर	२९ जुलै ७८	३० ते ३३
४.	,,	तीन पैशांचा तमाशा (ब्रेख्त)	२० ऑगस्ट ७८	
५.	,,	अगोचर	७ फेब्रु. ८१	३६ ते ३७
		(२० वा नाट्यमहोत्सव लेख)		
६.	माधव मनोहर	पंखांना ओढ पावलाची	१ ऑ. ८१	२८ ते ३३
७.	,,	सावित्री	१२ डिसें. ८१	३४
८.	,,	वर्षाव	३० जाने. ८२	३० ते ३३
९.	,,	पंखांना ओढ पावलांची	६ फेब्रु. ८२	४५
१०.	,,	बहिष्कृत	११ सप्टें. ८२	३० ते ३३
११.	मधुवंती सप्रे	विनोदी ना. कारांची मुला.	दिवाळी ८२	१०८
१२.	माधव मनोहर	फार्सची वैशिष्ट्ये	२६ मार्च ८३	
	लोकप्रभा			
१.	कमलाकर नाडकर्णी	थँक यू मिस्टर ग्लाड	२६ डिसें. ७६	३९
२.	,,	,,	३ जाने. ७७	३९
३.	,,	पुत्र (नाटक)	२ एप्रिल ७८	३९
४.	,,	तीन पैशांचा तमाशा (ब्रेख्त)	३ सप्टें. ७८	५
५.	कमलाकर नाडकर्णी	थँक यू मिस्टर ग्लाड	२६ डिसेंबर ७९	३९
६.	शीला पिंपळस्कर	मुखवटे	२८, २९ डिसें. ८२	३७
		सूडाने धगधगणारी नायिका		
	विवेक			
१.	नीला उपाध्ये	थँक यू मिस्टर ग्लाड	४ एप्रिल ७६	९
	साधना			
१.	पु. ह. पटवर्धन	आनंदी गोपाळ	६ एप्रिल ६८	२२
२.	वि. भा. देशपांडे	रंगभूमीचा आढावा	१ मे ८५	६१ ते ६६
	सोबत			
१.	माधव मनोहर	गारंबीचा बापू	३ जुलै ६७	१३
२.	अचला जोशी	लव्हाळी	३० जुलै ६७	१०

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
३.	चाणक्य	मृत्युंजय	११ फेब्रु. ६८	१०
४.	,,	आनंदी गोपाळ	३ मार्च ६८	१३
५.	श्री. ज. जोशी	,,	१९ मे ६८	८
६.	माधव मनोहर	हा खेळ सावल्यांचा	११ ऑ. ६८	१४-१५
७.	माधव मनोहर	असं झालं अन् उजाडलं	२९ सप्टें. ६८	३
८.	वि. सं. पारगावकर	महानंदा	१२ एप्रिल ७०	१०
९.	माधव मनोहर	धुक्यात हरवली वाट	२० जून ७१	
१०.	प्र. ना. परांजपे	श्यामची आई	३ डिसें. ७२	४४
११.	,,	शितू	२७ फेब्रु. ७३	
१२.	नरेंद्र कुंटे	बखर एका राजाची	१७ फेब्रु. ७४	१०
१३.	भाऊ फाटक	मुंबई दिनांक	२६ मे ७४	१२
१४.	अचला जोशी	थँक यू मिस्टर ग्लाड	५ सप्टें. ७६	१०
१५.	माधव मनोहर	मृत्युंजय (नाटक)	२२ फेब्रु. ७६	२-३
१६.	कमलाकर नाडकर्णी	सावित्री	३१ जाने. ८२	२-३
१७.	,,	,,	७ फेब्रु. ८२	१२-१३
१८.	,,	,,	१४ फेब्रु. ८२	
१९.	,,	पंखांना ओढ पावलांची	१४ फेब्रु. ८२	१५
२०.	,,	माझं काय चुकलं	,,	
२१.	,,	पोहा चाल्ला महादेवा	,,	
२२.	,,	स्पर्श अमृताचा	७ नोव्हें. ८८	
२३.	,,	वर्षाव	१४ मार्च ८२	१२

।। मासिके ।।

अंजली

१.	जयवंत दळवी	कादंबऱ्यांवरून नाटक	मे ८०	५, ६, ३४

अनुराधा

१.	जयवंत दळवी	लव्हाळी	मे ६७	३२
२.	,,	आनंदी गोपाळ	जून ६८	२१
३.	ललित राणे	वरेरकरांच्या नाटकांवर	एप्रिल ७८	१८

अ. क.	लेखक	विषय व शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	अभिरुची			
१.	सुशिला कुप्पुस्वामी	गारंबीचा बापू	मे ६६	१७४
२.	कृ. रा. सावंत	थँक यू मिस्टर ग्लाड	जून, जुलै ७८	३३
३.	,,	अथांग	जा. फे. ८०	३०
	अमृत			
१.	चंद्रकांत वर्तक	महानंदा	जुलै ७०	१४५
२.	,,	थँक यु मिस्टर ग्लाड (का.)	ऑ. ७६	५६
	आलोचना			
१.	चंद्रकांत वर्तक	स्वामी	एप्रिल ६३	२६
२.	,,	गारंबीचा बापू	सप्टें. ६३	२२
३.	,,	लव्हाळी	जाने. ६७	११
४.	,,	ययाती आणि देवयानी	जाने. ६७	३१
५.	,,	जिवाशिवाची भेट	जुलै ६७	२६
६.	,,	अमृतवेल (का.)	फेब्रु. ६८	१०
७.	,,	आनंदी गोपाळ	ऑक्टो. ६८	१५
८.	,,	कल्याणी	डिसें. ६८	३४
९.	,,	असं झालं अन् उजाडलं	एप्रि. ७०	३३
१०.	,,	वाङ्मय-प्रकारांतर शक्य आहे का ?	नोव्हें. ७०	३२
११.	वसंत शिरवाडकर	राणीचा बाग	एप्रिल ७२	३८
१२.	,,	मुंबई दिनांक	ऑक्टो. ७४	१०
१३.	,,	अगोचर	मार्च ७६	२
१४.	बांदिवडेकर चंद्रकांत	ययाती	ऑग. ७६	२५
१५.	,,	अमृतवेल	ऑग. ७६	३७
१६.	,,	पाषाणपालवी	ऑक्टो. ७६	१३
१७.	,,	थँक यू मिस्टर ग्लाड (का.)	डिसें. ७६	६
१८.	,,	अगोचर	फेब्रु. ७७	१०–२१
१९.	,,	पाषाणपालवी	मे ७७	९

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
२०.	वसंत पाटणकर	भावे यांची नाटके (स्वामिनी)	नोव्हें. ८७	
	,,			
२१.	,,	अथांग	नोव्हें. ७८	१७
२२.	,,	कल्याणी	नोव्हें. ७८	२०
२३.	,,	पंखांना ओढ पावलांची	जून ८२	८
२४.	,,	वखर एका राजाची (का.)	सप्टें. ८२	२४
	आस्वाद			
१.	शिवाजी सावंत	मृत्युंजय (का.)	दिवाळी ६८	१३८
	ग्रंथाली			
१.	चंद्रकांत बांदिवडेकर	गारंबीचा बापू	मार्च ७७	३
२.	,,	लव्हाळी	एप्रिल ७७	१०
	दीपावली			
१.	चंद्रकांत बांदिवडेकर	रथचक्र (का.)	सप्टें. ६४	५०–५६
२.	म. वा. धोंड	आनंदी गोपाळ	जाने. ६९	३४
३.	,,	,,	फेब्रु. ६९	२०–२७
	धरती			
१.	प्र. श्री. नेरूरकर	पुत्र	फेब्रु. ७२	५५
	नवजीवन व नाट्य-परामर्ष			
१.	फडके	सोन्याचा कळस	एप्रि. ३२	७६
	नवनीत			
१.	वैष्णव	कल्याणी	जुलै ६९	१३१
	नाट्यदर्पण			
१.	अरुण टिकेकर	मृत्युंजय (ना.)	जून ७६	१३
२.	शशिकांत नार्वेकर	आनंदी गोपाळ (ना.)	जुलै ७६	६
३.	सुरेश खरे	शं. नां. ची मुलाखत	दिवाळी ७६	७६, १२०
४.	माधव मनोहर	बॅरिस्टर	जुलै ७८	४, २७
५.	सौ. रेणू देशपांडे	बॅरिस्टर	जुलै ७८	२७, ३१
६.	ज्ञानेश्वर नाडकर्णी	दुर्गी	मे ८०	५, ७

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	पारिजात			
१.	वा. ल. कुलकर्णी	कादंबऱ्यांचे नाट्यीकरण	जाने, ३४	८४, ८५
२.	र. ज. सामंत	धावता धोटा	डिसें. ७४	४४
	पिसारा			
१.		वर्षाव (का.)	दिवाळी ७७	
	प्रज्वलंत			
१.	वा. य. गाडगीळ	स्वामिनी	,,	
	प्रतिष्ठान			
२.	य. दि. फडके	फार्सवर लेख	आक्टो. ८२	
२.	लता वासडीकर	पेंडशांच्या का. चे नाट्यीकरण	आॅ. ६६	२८
३.	म. गं. नातू	काळोखाचे अंग	जाने. ६७	८, १४
४.	उषा हस्तक	ययाती आणि देवयानी	जून ६७	१३, २२
५.	,,	लव्हाळी	आॅ. ६७	२७
६.	,,	पेंडशांच्या का. चे आकलन	मार्च ६८	३, १४
७.	सु. शं. कुलकर्णी	आनंदी गोपाळ (का.)	सप्टें. ६८	१४
८.	उषा हस्तक	काळोखाचे अंग	फेब्रु. ६९	१५
९.	,,	बखर एका राजाची	जुलै ७३	१०
१०.	नागनाथ कोत्तापल्ले	पुत्र	मे ७३	३२
११.	उषा हस्तक	ययाती आणि देवयानी	जून ६७	
१२.	वसंत जाधव	थँक यू मिस्टर ग्लाड	जुलै ७७	१९
१३.	मा. ना. कागणे	पाषाणपालवी	मार्च ७८	२३
१४.	प्रभा गणोरकर	बहिष्कृत (का.)	ऑक्टो. ७९	४३
१५.	दत्ता भगत	बखर एका राजाची	ऑक्टो, नोव्हें. ७९	४३
१६.	,,	गा. बापू, ध्रुव, काळोखाचे अंग, स्वामी	कादं. विशेषांक ८०-८१ संपूर्ण अंक	
	प्रपंच			
१.	राधिका घोगले	कल्याणी	फेब्रु. ६९	३४
२.	,,	समिधा	डिसें. ७१	५६

अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क.
	प्रज्ञालोक			
१.	राधिका घोगले	ययाती	एप्रि. ७६	२३
	भरतशास्त्र			
१.	मेघनाद कुलकर्णी	रचचक्र (का.)	एप्रि. ८०	८९,३०
२.	,,	पंखांना ओढ पावलांची	ऑग. स. ८१	
३.	,,	सावित्री	जा. फे. ८२	५१,५५
४.	वीणा आलासे	बंगाली रंगभूमीवरील ब्रेख्तीय रंगभूमीचा परिणाम	नो. डि. ८२	२१-३१ ३६
	मनोहर			
१.	बाबूराव	सात लाखातील एक	जून ४१	३६१, ६२
२.	नारायण पुराणिक	गारंबीचा बापू	सप्टें. ५२	५०६
३.	रणजित देसाई	स्वामी	दिवाळी ६३	४५
	मांडवी			
१.	अरविंद याळगी	स्वामी	ऑगस्ट ६३	४६
२.	वैजयंती पटवर्धन	पण लक्ष्यात कोण घेतो	एप्रिल ६४	४८
३.		रथचक्र	ऑगस्ट ६४	
४.	केशव मेश्राम	लव्हाळी	जून ६७	२०
	यशवंत			
१.	भी. ना. कुलकर्णी	सोन्याचा कळस	मार्च ३२	८९ ते ९४
	युगवाणी			
१.	रत्नाकर	लव्हाळी	मे ६७	४४
२.	कृष्णा चौधरी	हद्दपार	जाने. ६८	३४६
३.	दमयंती पांढरीपांडे	स्वामी	फेब्रु. ६८	४०५
४.	शं. बा. शास्त्री	कल्याणी	मे ७०	३६
५.	द. भि. कुलकर्णी	रथचक्र	स. ऑक्टो. ७१	१५९
६.	जयंत परांजपे	आनंदी गोपाळ	ऑक्टो. ७१	२१८
७.	वसंत आ. डहाके	बखर एका राजाची	फेब्रु. मार्च ७३	७१३
८	जयंत परांजपे	मुंबई दिनांक	ऑग. स. ७४	१९१

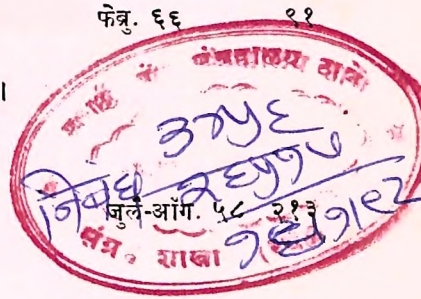
अ. क्र.	लेखक	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
९.	विमल भालेराव	थँक यू मिस्टर ग्लाड	जून-जुलै ७७	७०
१०.	जयंत परांजपे	गारंबीचा बापू	दिवाळी ८१	१७०
	रत्नाकर			
१.	वि. ह. कुलकर्णी	सोन्याचा कळस	मे ३२	३३९
	रहस्यरंजन			
१.	दुर्गा भागवत	ययाती	जाने. ६२	४०
	रागिणी			
१.	पुष्पा खरे	कल्याणी	फेब्रु. ६९	५७
	राजस			
१.	पुष्पा खरे	अगोचर	जुलै ७६	५६
	राजश्री			
१.	ल. ग. जोग	वज्राघात	मार्च ६४	५२
	रुची			
१.	वा. ल. कुलकर्णी	अथांग	मार्च ७८	१०
	ललित			
१.	वा. ल. कुलकर्णी	पुत्र	जाने. ७२	१०
२.	वसंत शिरवाडकर	बखर एका राजाची	जून ७३	९
३.	क्र. रा. सावंत	मुंबई दिनांक	ऑगस्ट ७४	११
४.	माधव मनोहर	थँक यू मिस्टर ग्लाड	एप्रिल ७६	११
५.	म. द. हातकणंगलेकर	अथांग	मार्च ७८	२१
६.	,,	कल्याणी	मे ७८	२२
७.	ज्ञानेश्वर कुलकर्णी	बॅरिस्टर	जुलै ७८	९
	वसुधा			
१.	विजय तेंडुलकर	न-नाट्य	एप्रिल ६४	
	वसंत			
१.	रसिक	आनंदी गोपाळ	जुलै ६८	३६
२.	स्नेहल कुलकर्णी	मृत्युंजय	ऑक्टोबर ६८	३५

अ. क्र.	लेखकाचे नाव	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	वाङ्मयविलास			
१.	ग. त्र्यं. माडखोलकर	धावता धोटा		
	वाङ्मयशोभा			
१.	प्रा. मो. द. ब्रह्मे	पवनाकाठचा धोंडी	ऑक्टो. ६२	
२.	विद्युल्लेखा वाघ	,,	जाने. ६३	१२
	वाचनालय			
१.	दिनकर शिर्के	पुत्र	फेब्रु. ७२	१३
२.	वि. रा. परांजपे	,,	डिसें. ७२	१८
३.	,,	बखर एका राजाची	मे ७३	२०
४.	सव्यसाची	ही वाट दूर जाते	मे ७४	१४
५.	,,	थँक यू मिस्टर ग्लाड	सप्टें. ७६	१८
	वीणा			
१.	वसंत शिरवाडकर	रथचक्र	ऑ. ६२	१४
२.	,,	लव्हाळी	ऑ. ६७	३७
३.	,,	आनंदी गोपाळ	ऑ. ६८	२७
४.	,,	बॅरिस्टर	दिवाळी ६८	९-१६
	वैशाली			
१.	लता राजे	गारंबीचा बापू	दिवाळी ७५	१०५
	सत्यकथा			
१.	मामा वरेरकर	जिवाशिवाची भेट	जुलै ५९	
२.	विद्याधर पुंडलीक	ययाती	जुलै ६१	४७
३.	,,	धग	सप्टें. ६३	७५
४.	वा. ल. कुलकर्णी	पण लक्ष्यात कोण घेतो	जाने. ६३	१०
५.	व. दि. कुलकर्णी	,,	मार्च ६३	७८
६.	दि. के. बेडेकर	ययाती	जून ६३	२१
७.	,,	रथचक्र (का)	जून ६४	९
८.	वसंत पळशीकर	,,	मार्च ६५	४५
९.	मीना मराठे	राजेमास्तर	एप्रिल ६५	७७
१०.	म. वा. धोंड	स्वामी	जुलै ६५	२५

अ. क्र.	लेखकाचे नाव	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	सत्यकथा			
११.	स. शि. भावे	लव्हाळी	ऑक्टो. ६७	५४
१२.	श्रीराम लागू	ब्रेख्त-एक नाटचानुभव	सप्टें. ६८	
१३.	रा. भि. जोशी	अमृतवेल		
१४.	सरोजिनी वैद्य	आनंदी गोपाळ	ऑग. ६८	६२
१५.	विद्याधर पुंडलीक	,,	,,	६९
१६.	इरावती कर्वे	,,	ऑग. ६८	७३
१७.	सरोजिनी वैद्य	माझे मज कळे (काळोखाचे अंग)	मार्च ६९	४९
१८.	प्र. ना. परांजपे	ययाती आणि देवयानी	मे ६९	५०
१९.	नीलिमा भावे	कल्याणी	जून ६२	७०
२०.	द. भि. कुलकर्णी	गारंबीचा बापू	मे ७०	३६/५७
२१.	,,	स्वामी	ऑग. ७०	५
२२.	गं. व. ग्रामोपाध्ये	आशय अभिव्यक्ती अद्वैत	डिसें. ७१	६२, ६३
२३.	द. भि. कुलकर्णी	गारंबीचा बापू	जाने. ७२	३६, ३८
२४.	नरेश कवडी	पुत्र	ऑग. ७३	६४
२५.	विलास खोले	बखर एका राजाची	जाने. ७४	४८
२६.	प्रभा गणोरकर	थँक यू मिस्टर ग्लाड	जाने. ७८	४६
	साहित्य सहकार			
१.	प्रभा गणोरकर	स्वामी	फेब्रु. ६३	५५
२.	लीला गोविलकर	रथचक्र	एप्रिल ६४	३-८
३.	वि. ह. कुलकर्णी	लव्हाळी	जुलै ६७	५१
४.	आनंद यादव	काळोखाचे अंग	मे ६८	३७
५.	स. गं. मालशे	आनंदी गोपाळ	ऑग. ६८	१५
६.	रा. भा. पाटणकर	काळोखाचे अंग	मे ६९	१८
७.	प्र. श्री. नेरूरकर	कल्याणी (का.)	सप्टें. ६९	३२
८.	प्रकाश धुळे	असं झालं अन् उजाडलं	ऑग. ७०	१६
९.	,,	देवकी (ना.)	सप्टें. ७०	१९
१०.	सुरेंद्र गावस्कर	महानंदा	नोव्हें. ७०	१९

अ. क्र.	लेखकाचे नाव	विषय वा शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
	साहित्य-सूची			
१.	रामप्रसाद तौर	बहिष्कृत	१ मार्च ८३	१८
	सुगंध			
१.	जयवंत दळवी	बॅरिस्टरची राधाक्का	१९७७	६७
	स्त्री			
१.	प्रभावती गोळे	आनंदी गोपाळ	जुलै ६८	९
२.	शांता बुद्धिसागर	कल्याणी	एप्रिल ६९	९
३.	,,	हद्दपार	सप्टें. ८१	९
	हंस			
१.	रा. ग. जाधव	ययाती	एप्रिल ६२	३१
	श्रीयुत			
१.	वसंत गुप्ते	वज्राघात	फेब्रु. ६६	९१

।। द्वैमासिक ।।



	छंद			
१.	(ब्लाडीमीर वाइडले) अनुवाद वा. ल. कुलकर्णी		जुलै-ऑग. ५८	२१३
	समाज-प्रबोधन-पत्रिका			
१.	वसंत पळशीकर	पुत्र	मार्च. ए. ७२	७९
२.	शकुंतला जोग	अगोचर	सप्टें. ऑ. ७८	३१२

।। त्रैमासिक ।।

	म. सा. परिषद			
१.	सरोजिनी बाबर	शितू	ए. ते जून ५४	३६, ३७
२.	दि. के. बेडेकर	स्वामी	जुलै, डिसें. ६३	७४

अ. क्र.	लेखकाचे नाव	विषय व शीर्षक	काल	पृष्ठ क्र.
३.	भीमराव कुलकर्णी	मृत्युंजय	जाने. ते मार्च ६४	८४
४.	,,	आनंदी गोपाळ	एप्रिल ते जून ६८	६१
५.	आरती हवालदार	असं झालं अन् उजाडलं	ए. ते जून ७०	१०९
६.	प्रभाकर पाटील	(देवकी, हा खेळ सावल्यांचा)	ऑ. ते डिसें. ७०	७२ ते ८२
७.	प्र. ना. परांजपे	हे फूल चंदनाचे	जाने. ते जून ७१	३१
८.	गो. रा. कामतकर	बखर एका राजाची	ए. ते जून ७४	९२
९.	भालचंद्र फडके	ययाती	ऑ. ७५ ते मार्च ७६	२१

* *

REFBK-0026517

शुद्धिपत्र

पृष्ठ क्र.	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
२	वरून ७ वी	५/६	९/१०
१२	खालून १३ वी	भाषांतराबाबत	रूपांतराबाबत
१२	खालून ५ वी	म्हणणे	म्हणजे
२०	खालून १४ वी	सार्च	सात्र
४०	खालून १२ वी	लिखित भाषा	लिखित भाषा असते. नाटकात
४०	खालून ११ वी	बोजड असून	बोजड भाषा असून
४२	खालून १० वी	शब्दकलेने	शब्दकळेने
५०	वरून ६ वी	आशयगाथी	आशय गाभी
८७	खालून १३ वी	मानबंध	भावबंध
१०८	खालून १७ वी	सेक	कसे

डॉ. सौ. शुभदा खाडिलकर यांनी लिहिलेला 'मराठी कादंबऱ्याची रंगयात्रा' हा अभ्यासपूर्ण ग्रंथ वाचला. आवडला. त्यांच्या विवेचनावरून मराठी कादंबऱ्यांवरून रचलेली नाटके रंगमंचावर अयशस्वी झाली आहेत असा निष्कर्ष निघतो. मराठी रंगभूमिच्या अभ्यासकांना हा ग्रंथ उपयुक्त आहेच, पण रसिक वाचकांनाही आवडेल अशी खात्री आहे. 'रसिक वाचक' या ग्रंथाचे स्वागतच करतील असा विश्वास वाटतो. सौ. खाडिलकर यांच्या लिखाणास हार्दिक शुभेच्छा.

वि. वा. शिरवाडकर

नाशिक
दि. १-९-९१