म. ग्रं. सं. ठाणे.
वर्गांक
3234

साधव मनोहर



REFBK-0025465

मराठी नाटक

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे. तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (६) नुसार प्रतिदिनी २५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल. (किमान दंड १ रुपया घेतला जाईल.)

16 DEC 1995

30 DEC 1995

(कृ. मा. पहा)
४००० -४-९५

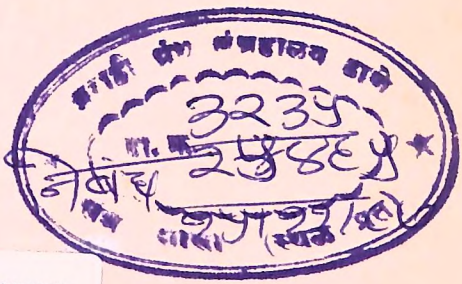
संदर्भ निबंध ₹ नाट्य संमेलन
3235
२५४६५
१५।११।८७

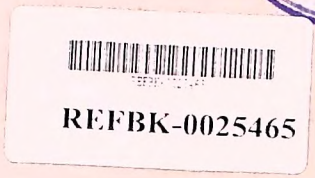
मराठी नाटक थिटे का ?

*

माधव मनोहर

*





वसंत बुक स्टॉल मुंबई

मराठी नाटक थिटे का ?

*

प्रथमावृत्ती
ऑगस्ट १९८७

*

© माधव मनोहर

*

प्रकाशक
अरविंद रघुनाथ तेंडुलकर
वसंत बुक स्टॉल
न. चि. केळकर रोड,
हनुमान मंदिराजवळ,
दादर, मुंबई ४०० ०२८

*

मुद्रक
सौ. शामला अनंत चिंचणीकर
माधुरी मुद्रण
४४३, शिवाजीनगर
पुणे ४११ ००५

*

मुखपृष्ठ
कमल शेडगे

*

मुखपृष्ठ छपाई
ज्योति आर्ट प्रिंटर्स, मुंबई

*

मूल्य : चाळीस रुपये

माझ्या अशाच एका सत्कारप्रसंगी
कविवर्य कुसुमाग्रजांनी म्हटले होते :

"हा सत्कार म्हणजे मराठी रसिकतेने
माधवरावांना केलेला कृतज्ञ नमस्कार आहे."

– त्या कृतज्ञ मराठी रसिकतेला
माझा हा कृतज्ञ नमस्कार.

– माधव मनोहर

लेखानुक्रम

१)	मराठी नाटक थिटे का ?		१
२)	"	'मॅक्‌बेथ' आणि 'भाऊबंदकी'– – खांडेकरांच्या विचारणेची विचारणा.	६
३)	"	गडकऱ्यांसंबंधी प्रा. फडके.	१३
४)	"	गडकऱ्यांचे (तकलादू) शिवधनुष्य.	२०
५)	"	'तुझे आहे तुजपाशी' च्या निमित्ताने.	२७
६)	"	कारण संगीताच्या शोधात नाटक हरवले म्हणून.	३५
७)	"	कारण संगीताने नाटकाचा गळा आवळला म्हणून.	४१
८)	"	कारण इब्सेनचे नाटक समजले नाही म्हणून.	४७
९)	"	"	५४
१०)	"	"	६०
११)	"	कारण व्यावसायिक अडाणी होते म्हणून.	७०
१२)	"	कारण नटसम्राट पुष्कळ, पण नट दुर्मिळ म्हणून.	७६
१३)	"	कारण नाट्याभिरुची निकृष्ट म्हणून.	८३
१४)	"	कारण 'उणीव रसिकांचीच परा' म्हणून.	९०
१५)	"	कारण नाटचटीका थिटी आहे म्हणून.	९५
१६)	"	कारण ते पुरेसे 'परपुष्ट' नाही म्हणून.	१०१
१७)	"	सार व उपसंहार.	११०



प्रास्ताविक

मराठी नाटक थिटे का ? – ही माझी प्रश्नोत्तररूप लेखमाला कित्येक वर्षांपूर्वी खूपच गाजली होती. आणि त्या लेखमालेच्या क्रमशः प्रसिद्धीच्या काळात या लेखमालेतील–तेव्हा विक्षिप्त व तऱ्हेवाईक वाटणाऱ्या–विचारांनी विचारकांत इतकी वादळे उठवली होती की त्यांचे स्मरण आज कोणालाही आश्चर्यकारक वाटावे. मध्यावधीत कालप्रवाहाचे पुष्कळ पाणी वाहून गेले आहे. पण असे असले, तरीसुद्धा त्या लेखमालेतील वादग्रस्त विचारांचे स्मरण आजतागायत जागृत असल्याचे वेळोवेळी माझ्या निदर्शनास आलेले आहे. लेखमालेच्या समाप्तीनंतर अनेक लेखकमित्रांनी व जिज्ञासू वाचकांनी ही लेखमाला ग्रंथरूपात प्रकाशित करण्याविषयी मला वारंवार आग्रह केला होता. आणि काही मातबर प्रकाशकही प्रकाशनाबाबत उत्सुक होते. उत्सुक नव्हतो तो फक्त मीच.

माझ्या अनुत्सुकतेचे कारण सहज समजण्यासारखे आहे. आता या ग्रंथात प्रकाशित होत असलेल्या त्या लेखमालेतील लेख नुसते वरवर चाळले, तरी सहज लक्षात येईल की हे लेख प्रथम प्रसिद्ध झाले, तेव्हा मुळातच ते काहीसे विस्कळीत होते. आणि त्या लेखांत परस्परसंगती कशी ती फारशी नव्हती. विस्कळीत लेखांतील विसंगतीचे एक कारण म्हणजे ते लेख एकामागून एक लिहीत असताना संकल्पित लेखमालेचा कसला म्हणून आराखडा माझ्या डोळ्यांसमोर मुळातच नव्हता. आणि होता तो फक्त आवेश व अभिनिवेश.

तेव्हा या लेखमालेला ग्रंथरूप द्यायचेच असेल, तर त्यासाठी प्रकाशनाच्या आधी परिष्करणाची व संपादनाची नितान्त आवश्यकता आहे, असे माझे मलाच वाटत होते आणि म्हणून सवडीने यथावकाश हे परिष्करणाचे काम केव्हा तरी करू, असे मी–कोणी विचारणा केल्यास–नित्यशः म्हणत असे. पण आता मागे वळून बघतो, तेव्हा असे दिसते की परिष्करणार्थ जी सवड हवी, ती गेल्या पाचपंचवीस वर्षांच्या प्रदीर्घ मध्यावधीत कधीच

उपलब्ध झाली नाही. आणि आता तर बहुविध लेखनकामाठीचा रेटा असा काही जबरदस्त वाढला आहे की यानंतर या कामासाठी आवश्यक ती सवड कधी लाभेल, असे माझे मलाच वाटत नाही. पण त्याबरोबरच असेही वाटते की ही लेखमाला पुस्तकरूपात केव्हा तरी प्रकाशित करणे मात्र अगत्याचे आहे. अगत्याचे एक महत्त्वाचे कारण असे की मराठी नाटकाचा गंभीरपणाने विचार करणाऱ्या कित्येक नामवंत विचारकांवर या लेखमालेतील विचारणेचा जबरदस्त प्रभाव पडलेला आहे, असे माझ्या प्रत्ययास आले आहे.

–आणि आणखी एक कारण असे की या नाटचविषयक लेखमालेतील कित्येक नवे नवे विचार जर वेळीच ग्रंथात समाविष्ट केले नाहीत, तर त्यांचे विस्मरण प्रचलित नाटचविचाराला कदाचित घातक ठरण्याचा संभव आहे. म्हणून आज मी माझ्या मनाशी असा निर्णय घेतला आहे की हे काम माझ्या हयातीत आणि आताच हातावेगळे करणे इष्ट आहे. अगोदरच फार उशीर झाला आहे. तेव्हा लेखमालेच्या परिष्करणासाठी आवश्यक त्या संधीची अधिक वाट न बघता हे काम लगोलग हाती घेऊन तडीस न्यायला हवे. तेव्हा परिष्करणसंपादनाचा विचारच प्रथम मनातून काढून टाकला. आणि ही लेखमाला जशी कशी क्रमशः प्रसिद्ध झाली होती, थेट तशीच– त्या मूळ लेखमालेत एका शब्दाचाही बदल न करता–प्रसिद्ध करण्याचा कष्टप्रद निर्णय मी घेतला.

प्रस्तुत लेखमालेची जन्मकथा प्रथम एकवार आठवून सांगण्यासारखी आहे. आणि म्हणून या लेखमालेच्या संबंधातील काही काही महत्त्वाच्या घटनांची नोंद यथे यथावकाश करण्याचे मी योजिले आहे. तर प्रथम जन्मकथा. ती समजून घेतली व ध्यानी बागवली, तर प्रस्तुत लेखमालेतील लेख असे विस्कळीत का आणि त्या लेखात परस्परसंगतीचा असा अभाव का त्याचे कारणही समजू शकेल.

प्रथम जे काय घडले ते असेः ही लेखमाला ज्या एका चिमुकल्या मासिकातून क्रमशः प्रकाशित झाली, त्या मासिकाचे नाव होते 'नाटक' आणि त्या मासिकाचे संपादक होते माझे पुराणे नाशिककर मित्र बाबुराव अंधृटकर. जनसामान्यांना न भावणारे पण स्वतःलाच काय ते भावणारे असे काही काही उद्योग शोधून त्या उद्योगातच स्वतःला गाडून घेणाऱ्या विक्षिप्त माणसांची जी एक देशविलक्षण परंपरा या आपल्या महाराष्ट्रात आहे, त्या परंपरेचेच अंधृटकर हे एक निष्ठावंत पाईक होत. तसे नसते, तर स्वतःच्या पदराला खार लावून आणि व्यक्तिशः आर्थिक झीज सोसून वर्षानुवर्षं 'नाटक' सारखे न खपणारे मासिक काढण्याचा व चालवण्याचा उद्योग त्यांनी स्वतःच्या मागे कशाला लावून घेतला असता ?

बरे, एक वेळ मासिक चालले नसते, तरी ते चालण्यासारखे होते. कारण हे असे मासिक चालण्यातले नव्हे, हे भविष्य वर्तवण्यासाठी काही कोणी ज्योतिषी नको होता. असे मासिक तोटचातच जाणार, हे तर अंधृटकरांनाही माहीत होते. पण 'नाटक' चालवण्यासाठी आवश्यक ते नाटचविषयक नियमित लेखन कोणाकडून व कसे पैदा करायचे, हा

प्रश्न तर त्यांच्या लेखी फार बिकट होता. अंधूटकर हे ज्याप्रमाणे डॉ. भालेरावांच्या संगतीत बिघडलेले होते–येथे बिघडणे म्हणजे त्या काळात अस्तित्वात नसलेल्या नाटकाच्या उपद्व्यापात स्वतःला सर्वस्वाने झोकून देणे,–त्याचप्रमाणे तसेच बिघडलेले आणखी एक नाटकवेडे म्हणजे बापूराव नाईक. ते आरंभापासूनच 'नाटक' साठी कराव्या लागणाऱ्या नियमित लेखनोद्योगात सहभागी होते. पण त्यांचे लेखनविषय मोलाचे असले (उदाहरणार्थ, प्राचीन ग्रीक थिएटरच्या वास्तुसंकल्पनेसारखे) तरी ते जात्याच रुक्ष होते. त्यांचा किमान एक तरी लेख 'नाटक' च्या प्रत्येक अंकात हटकून असेच. पण एका जाणकार लेखकाच्या एकहाती लेखनावर छोटचा मासिकाचे झाले तरी कसे निभावणार? म्हणून अंधूटकर अशाच दुसऱ्या एखाद्या व्यसनाधीन नाटकवेडघाच्या शोधात होते.

डॉ. भालेरावांच्या निकटच्या परिवारात त्या काळात मीही होतो. तेव्हा अंधूटकरांनी लेखनकामाठीसाठी मला धरले. आणि आपल्या 'नाटक' साठी अधूनमधून काही काही लिहायला त्यांनी मला फर्मावले. त्यांचा तो अधिकारच होता आणि तो अधिकार मला एकदम मान्य होता. तेव्हा त्यांच्या आग्रहाखातर 'नाटक' साठी मी एक छोटासा लेख लिहिला. लिहिणे तर भागच होते. कारण सर्वथैव प्रतिकूल अशा परिस्थितीत 'नाटक' चालवण्याची करामत मोठ्या जिद्दीने करून दाखवणाऱ्या अंधूटकरांच्या यत्नाचे मला मनापासून कौतुक होते. अशा वेडचा माणसाचे कौतुक त्याला धीर देण्यासाठी कोणी तरी करायलाच हवे होते.

वस्तुतः 'नाटक' सारख्या न खपणाऱ्या मासिकाच्या फंदात स्वतःला निष्कारण गुंतवून घेण्याचे अंधूटकरांना काहीच कारण नव्हते. पण मूळ स्वभावच स्वस्थ बसण्याचा नसल्यामुळे 'नाटक' च्या संपादनाची ही नसती उठाठेव ते करीत बसले होते. तेव्हा त्यांनी 'नाटक'साठी माझ्याकड लेख मागणे जितके स्वाभाविक होते, तितकेच त्यांच्या 'नाटक'साठी मी लेख लिहिणे स्वाभाविक होते. तेव्हा त्यांनी माझ्याकडे लेखाची मागणी करताक्षणीच मोठ्या तत्परतेने लगेच मी लेख लिहून दिला. लेख अर्थातच तसा छोटा होता. कारण 'नाटक' या मासिकाचे एकूण आकारमानच तसे अगदी छोटे होते.

खरे तर केवळ दोन–अडीच पृष्ठांचा एखादा छोटा लेख लिहायला मुळातच माझे मन घेत नाही. साधारण मानाने माझी प्रवृत्ती एखादा मोठा निबंध वा छोटा प्रबंध लिहिण्याची असते. तेव्हा विचार असा केला होता की तूर्त अंधूटकरांच्या मागणीप्रमाणे एक छोटा लेख प्रथम लिहावा. आणि नंतर सवड मिळेल त्याप्रमाणे त्या लेखातील प्रतिपादनाचा आवश्यक तो विस्तार करावा. हा पहिला लेख वाचला असता आजही कोणाच्या सहज लक्षात येईल की त्या लेखातील आशयाचे प्रतिपादन केवळ सूत्ररूप असे आहे. पण त्या प्रतिपादनाचा आवाका मात्र बराच मोठा आहे अपेक्षित तो तदनंतरचा लेख त्या वेळी मी लिहू शकलो नाही. त्यासाठी काही कारण होते. त्या कारणाचा विचार या प्रास्ताविकाच्या ओघात यथाकाल येईलच.

(सा त)

– पण तूर्त माझ्या समोर जो पेच उभा राहिला होता, तो लेखाच्या शिरोभागी द्यायच्या नावाचा– मथळ्याचा म्हणा वाटल्यास. काय असेल ते असो, माझे नेहमी असेच होते. वीस–पंचवीस पृष्ठांचा लेख लिहून काढण्याचे श्रम मला सहसा जाणवत नाहीत. कारण लेख लिहायला आरंभ करण्यापूर्वीच संकल्पित लेखातील विचाराचे प्रतिपादन माझ्या मनात अगोदरपासूनच तयार असते, पण एकदा लेख लिहून झाल्यावर त्याच्या मथळ्याचा प्रश्न मात्र मला चट्दिशी सोडवता येत नाही.

(माझी समजूत अशी आहे की आपल्या लेखनाबाबतच्या नावाचा प्रश्न अनेक लेखकांना कायम सतावत असावा. एखादे नाटक समग्र लिहून तयार आणि त्याच्या नावासाठी मात्र नाटककार अडून राहिलेला, अशी काहीशी विपरीत परिस्थिती शेक्सपीअरपासून बर्नाड शॉपर्यंत अनेक नाटककारांची झालेली आढळते. शेक्सपीअरपूर्वकाळात एक बरे होते. प्राचीन ग्रीक वा तदनंतरच्या संस्कृत नाटककारांना या नावाच्या प्रश्नाने कधीच त्रास दिल्याचे आठवत नाही. कारण जे नायकाचे नाव तेच नाटकाचे, असा तोपर्यंत एक अबाधित प्रघात होता. आणि हेन्री दि फिफ्थ, हेन्री दि एट्थ, हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ, किंग लीअर, ज्यूलियस सीझर, अशी त्याच्या कित्येक नाटकांची नावे विशेषनामवाचक आहेत. पण विशेषकरून एका रोमॅन्टिक नाटकाच्या नावाबाबत शेक्सपीअरसमोर जेव्हा प्रश्न उभा राहिला, तेव्हा मात्र गोंधळून आपल्या या नाटकाचे नाव 'ॲज यू लाईक इट्' असे निश्चित करून वाचकप्रेक्षकांनाच त्या प्रश्नाच्या उत्तरासाठी खोड्यात त्याने अडकवले.

– आणि तीनशे वर्षे उलटल्यावर बर्नाड शॉने पुनः तेच केले. जेव्हा आपल्या एका नाटकाच्या नावाशी तो अडला, तेव्हा 'यू नेव्हर कॅन टेल' असे नाव देऊन तो मोकळा झाला ! आपल्या हरिभाऊ आपट्यांची कादंबरीबाबत तीच गत आहे. 'मी, गणपतराव, यशवंतराव खरे' येथपर्यंत सारे काही ठीक होते. पण मग जेव्हा गाडे अडले, तेव्हा मात्र 'पण लक्षात कोण घेतो ?'– असा काहीएक प्रश्न विचारून कादंबरीच्या नावाचा प्रश्न त्यांनाही सोडवावा लागला. आणि फडक्यांच्या 'जादूगार' आणि 'अटकेपार' या कादंबऱ्यांच्या नावाची गत पुन्हा त्यातलीच आहे– म्हणजे नावाबाबतच्या असाहाय्यतेची.)

तात्पर्य असे की 'नाटक'साठी हवा तो लेख तर लिहून झाला होता. पण त्या लेखासाठी योग्य ते नाव मात्र वेळीच सुचत नव्हते. मथळ्याचा प्रश्न तसाच शिल्लक होता आणि तो अखेरपर्यंत नीटसा मार्गी लागणार नव्हताच. लेख छापायला द्यायची वेळ आली, तेव्हा अखेरच्या निर्वाणीच्या क्षणी अनिर्वाह पक्ष म्हणून लेखाच्या शिरोभागी 'मराठी नाटक थिटे का ?' असा प्रश्न विचारून मी मोकळा झालो ! एका प्रश्नाचे उत्तर दुसऱ्या एका प्रश्नाने देण्यातलाच हा प्रकार ! अचानक दिलेल्या मथळ्यातील 'थिटे' हे विशेषण खरे तर तेव्हाही माझे मलाच खटकले होते. कारण त्या विशेषणाचा उपयोग तावत्कालपर्यंत कोणी कधी असा केल्याचे मला स्मरत नव्हते. एका फार छोट्या लेखासाठी 'मराठी नाटक' असा काही एक व्यापक मथळा तर शोभण्यासारखाच नव्हता.

पण अडवणूक झाली की काही ना काही सोडवणूक करावीच लागते. पण ही सोडवणूक मात्र सर्वथैव अनपेक्षित अशी होती.

त्या माझ्या छोटया लेखातील मुख्य विचार तसा निःसंशय महत्त्वाचा; पण तरी-सुद्धा केवळ अंगुष्ठमात्रच होता. त्या लेखातील एकूण प्रतिपादनाची दिशा काहीशी अशी होती : मराठी नाटकाने ट्रॅजिडी नाटकाच्या कक्षेबाहेर ठेवल्याच्या परिणामी मराठी नाटकाची गती अवरुद्ध झाली, आणि अपेक्षित ती उंची मराठी नाटक कधीच गाठू शकले नाही. पाश्चात्य नाटकाला मुळातच ग्रीक ट्रॅजिडीचा वारसा लाभल्यामुळे ते नाटक कसदार उतरले. कारण ट्रॅजिडीतच नाटकाचा कस जोखता येतो. तेव्हा खऱ्या अर्थाने जिला ट्रॅजिडी म्हणता येईल, अशी नाट्यवस्तूच मराठी भाषेत नसल्यामुळे मराठी नाटक कसात उणे ठरले; असे माझ्या प्रतिपादनाचे एकूण सार होते.

उपर्युक्त प्रतिपादनाच्या समर्थनासाठी मराठी नाटकाचे विशेषण म्हणून मी जे ऐन क्षणी योजिले होते ते नेमके 'थिटे' आणि तेव्हाही तेच विशेषण मला नेमके खटकत होते. कारण मला अभिप्रेत असलेल्या मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचा अन्वयार्थ नेमके सुचवणारे विशेषण साहित्याच्या परिभाषेत मला सुचत नव्हते. पण काही काही वेळा क्वचित केव्हा असेही घडते की अगदी अखेरच्या निर्वाणीच्या क्षणी केवळ अनवधानाने– मनात पाल चुकचुकत असतानाच योजिलेला एखादा शब्द स्वतः लेखकाला फारसा रुचला नाही, तरी कित्येक रसिकांना तोच शब्द नेमका रुचतो. आणि कालांतराने तो इतका लोकप्रिय होतो की तो त्या भाषेतील वाक्प्रचाराचा एक अविभाज्य भाग बनतो. असेच काहीसे 'थिटे' या विशेषणाचे झाले आहे.

(नंतरच्या काळातील असेच आणखी एक उदाहरण द्यायचे झाले, तर 'वयात आलेल्या' मराठी नाटकाचे देता येईल. 'वयात आलेले पहिले मराठी नाटक' असे खानोलकरांच्या 'अवध्य' नाटकाला अनुलक्षून मी प्रथम म्हटले होते. आणि जेव्हा केव्हा म्हटले, तेव्हाच त्या म्हणण्याच्या स्मरणार्थ काही एक कारणमीमांसा पण मी सादर केली होती. तदनंतरच्या काळात लोक हे सर्व विसरले, पण 'वयात आलेले' हे नाटकाचे विशेषण मात्र प्रचलित मराठी नाट्यविषयक परिभाषेचा एक अविभाज्य भाग म्हणून शिल्लक उरले. अशी उदाहरणे तर तशी कित्येक आहेत म्हणा. पण हे उदाहरण येथे उद्धृत केले ते केवळ वानगीदाखल.)

गमतीची गोष्ट अशी की एका अडचणीच्या क्षणाची नड भागविण्यासाठी म्हणून जसे सहज योजिलेले 'थिटे' हे मराठी नाटकाचे विशेषणच कित्येक साहित्यविचारकांना मनस्वी भावले, त्यांच्यापैकी पहिले व अग्रगण्य म्हणजे वि. स. खांडेकर. 'नाटक' मधील माझा हा पहिला लेख अवलोकनात येताच त्यांनी कोल्हापूरहून मोठ्या कौतुकाने मला कळविले की तुमच्या लेखाच्या शिरोभागी तुम्ही दिलेले थिटे हे विशेषण मला फार फार भावले. ते जसे अन्वर्थक तसेच उचित आहे. असे एखादे साभिप्राय विशेषण हवेच होते– खांडेकर.

सारख्या एका साहित्यरसिकाची ही प्रतिक्रिया जितकी अनपेक्षित तितकीच मनोरंजक होती. अर्थात त्यावेळी खांडेकरांना कल्पनाही नसेल की नंतर लगेच त्यांच्याच एक नाटचविषयक प्रतिपादनाचा मी कडाडून निषेध करून हल्ला चढवणार आहे. हे कसे घडले, त्याविषयी लगेच लिहिणार आहे. पण तत्पूर्वी 'थिटे' या विशेषणाविषयी स्पष्टीकरणपर असे काही लिहिणे प्रथम प्राप्त आहे.

थिटे हे विशेषण अपुरेपणाचे, परिणामी उणेपणाचे द्योतक असे आहे. आणि हे विशेषण मी अखिल मराठी नाटकाच्या संदर्भात–अन्य समर्पक विशेषणाच्या अभावी–जसे सहज योजिले होते. पण ते तसे योजिले, तेव्हा फक्त मराठी नाटकाच्याच प्रकृतिधर्माचा विचार मला अभिप्रेत होता. आता कालांतराने विचार करतो, तेव्हा खांडेकरांनी म्हटल्याप्रमाणे 'मराठी भाषेला बहाल केलेले' हे नवे विशेषण केवळ मराठी नाटकालाच उद्देशून नव्हे तर अखिल मराठी साहित्यालाच उद्देशून तत्पूर्वी काही थोर साहित्यविचारकांनी–शब्दतः नव्हे, पण हेतुपूर्वक योजिले होते. अर्थात थिटे याच विशेषणाचा अन्वयार्थ मनी बागवून. उदाहरणार्थ : थोडचा थोडक्या नव्हे तर पाऊणशे वर्षांपूर्वी इतिहासाचार्य राजवाडे यांनी असाच काहीसा थिटेपणाचा प्रश्न उपस्थित केलेला होता– पण तो मराठी कादंबरीच्या संदर्भात. 'मराठी कादंबरी थिटी का ?'–असाच काहीसा प्रश्न–पण थिटी हे विशेषण न योजता–त्यांनी तेव्हा विचारला होता. आणि आपल्या परीने त्यांनी त्या प्रश्नाचे उत्तरही विचारपूर्वक शोधले व दिले होते.

पण येथे मुद्याची गोष्ट लक्षात घ्यायची ती ही की मराठी कादंबरी थिटी आहे, ही वस्तुस्थिती ज्येष्ठ व श्रेष्ठ कादंबरीकार हरिभाऊ आपटे यांच्या ऐन अमदानीतच राजवाडचांना भावलेली होती. कादंबरीच्या संदर्भातील त्यांच्या विवेचनाचा एकूण रोख असा होता की मराठी भाषेच्या लेखी हरिभाऊ भले थोर कादंबरीकार असतील, पण बाल्झॅक, टॉलस्टॉय, डोस्टोवस्की इ. थोर पाश्चात्य कादंबरीकारांच्या तुलनेत हरिभाऊंची कादंबरी म्हणजे किस झाड की पत्ती ! एरंड कितीही वाढला, तरी तो काही वृक्ष नव्हे ! मराठी कादंबरीच्या थिटेपणाचे कारण राजवाडचांच्या लेखी 'जाज्वल्य मनोवृत्तीचा अभाव' हे होते. पण ते असो.

प्रस्तुत संबंधातील एक नवलाची गोष्ट म्हणजे तत्त्वचिंतनात सदैव मग्न असलेल्या महादेव मल्हार जोशी यांनी आपल्या 'सच्चिदानंदांच्या पत्रा'त असाच काहीसा प्रश्न–म्हणजे मराठी साहित्याच्या उणेपणाचा–त्याच सुमारास केव्हातरी उन्मेखून विचारला होता. विख्यात कादंबरीकार वामन मल्हार जोशी यांचे हे थोरले बंधू पारमार्थिक चिंतनात गढलेले असताना त्यांना भावलेला हा ऐहिकाचा विचार काहीसा विस्मयावह आहे.

–आणि अगदी अलीकडच्या काळातील असेच आणखी एक उदाहरण द्यायचे, तर ते मर्ढेकरांच्या साहित्यविषयक विचारणेचे देता येईल. एकूणच मराठी साहित्याच्या थिटेपणाने व्यथित झालेले मर्ढेकरही 'वाङ्मयीन महात्मता' नामक प्रबंधाच्या प्रास्ताविकात

मराठी साहित्याच्या थिटेपणाचा प्रश्न एका वेगळ्याच संदर्भात उपस्थित करतात. मराठी साहित्याचे थिटेपण गृहीत धरून त्या थिटेपणाचे कारण 'पुरेशा परपुष्टतेच्या अभावात' ते शोधतात. 'मराठी वाङ्मय इतके परपुष्ट आहे की ते पुरेसे पुरपुष्ट नाही,' या त्यांच्या विधानाचा इत्यर्थ अगदी उघड आहे आधुनिक मराठी साहित्य पोसले ते इंग्रजी साहित्यावर. पण इंग्रजी साहित्यच मुळात थिटे आहे, असे मर्ढेकरांना वाटते. म्हणून फ्रेंच, जर्मन, रशियन, इटालियन इत्यादि युरोपियन भाषांतील श्रेष्ठ साहित्याची दखल मराठी साहित्याने वेळीच घ्यायला हवी होती, असे काहीसे त्यांच्या प्रतिपादनाचे सूत्र आहे. पण त्यांनी मराठी भाषेतील वाङ्मयीन महात्मतेच्या अभावाचे जे कारण शोधले, ते पुन्हा काहीसे राजवाड्यांच्या प्रतिपादनाशी मिळतेजुळते असे आहे.

राजवाडे, महादेव मल्हार जोशी व मर्ढेकर या थोर विचारकांशी विचारपरत्वे काही जवळीक साधण्याचा यत्न येथे मला अभिप्रेत आहे, असे कृपा करून कोणी समजू नये. कारण हा विचार उघड उघड पश्चात्बुद्धिवाचक आहे. 'मराठी नाटक थिटे का?' हा धीट प्रश्न मी विचारला, तेव्हा या थोर पूर्वसूरींच्या उपर्युक्त प्रश्नाचे भान मला मुळीच नव्हते, असे जर मी म्हटले, तर त्यावर वाचकांनी विश्वास ठेवायला हवा. पहिली गोष्ट म्हणजे माझा नेमका प्रश्न होता तो केवळ मराठी नाटकाच्या संदर्भात आणि या प्रश्नाचे उत्तर मी जे शोधले होते, तेही एकदम वेगळेच होते. पण त्यापेक्षाही अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मराठी नाटकाच्या विचारणेला मी उद्युक्त झालो होतो, तो माझ्या एका पुराण्या मित्राच्या प्रेमळ आग्रहाखातर आणि हा पहिला लेख मी लिहिला, तेव्हा भविष्यकालात या विचारणेची परिणती काय व कशी होणार आहे, त्याची कल्पना मला यत्किंचितही नव्हती. किंबहुना प्रस्तुत छोटचा ग्रंथात समाविष्ट केलेल्या एका मोठ्या लेखमालेची माझी मलाच कल्पना नव्हती. मी आपला एक छोटा लेख लिहून मोकळा झालो होतो.

—आणि तेव्हा विचार असा होता की नंतर केव्हा सवड होईल, त्या वेळी या पहिल्या लेखातील प्रारंभिक विवेचनाचा सविस्तर विचार यथाकाल करावा. म्हणजे या पहिल्या लेखानंतर लगेच मी थांबतो, तरी ते चालण्या-भागण्यासारखे होते. लेखमालेची तर तेव्हा कसली म्हणून संभावनाच नव्हती. पहिल्या लेखानंतर जे काय जसे कसे घडत गेले, ते अगदी अनपेक्षित, अकल्पित आणि अनवांच्छित असे. हे येथे मुद्दाम सांगण्याचे कारण असे की या लेखमालेचे पूर्वीचे व नंतरचे भावी वाचक जे कोण असतील, त्यांना वस्तुस्थितीची योग्य ती जाणीव आरंभीच करून द्यावी. अन्यथा त्यांचा ग्रह असा होण्याचा संभव आहे की या लेखमालेचा एकूण आराखडा आरंभापासूनच माझ्या मनात तयार होता. पण तसा आराखडा वगैरे मुळातच अस्तित्वात नव्हता. खरे तर पहिला लेख लिहून मी थांबतो, तरी ते चालण्यासारखे होते. तदनंतर जे काय घडले ते केवळ यदृच्छेने.

(अ क रा)

योगायोग असा विलक्षण की हा प्रश्नरूप पहिला लेख प्रसिद्ध झाल्यानंतर लगेच केव्हातरी खांडेकरांचे 'माऊबंदकी'च्या संबंधातील – माझ्या लेखी प्रासादिक असे – प्रतिपादन माझ्या वाचनात आले आणि ते वाचल्यावर असा एक विचार माझ्या मनात आला की खांडेकरांचे प्रतिपादन केवळ एका नाटकाच्याच नव्हे तर अखिल साहित्याच्या विचारणेस फार फार घातक व मारक आहे. माऊबंदकीचा मूलाधार 'मॅक्बेथ' हे गृहीत धरून जरी त्यांनी आपल्या तौलनिक विवेचनाला सुरुवात केली असली, तरी त्यांच्या तदुत्तर प्रतिपादनाचा रोख असा होता की आमचे खाडिलकर शेक्सपीअरच्या तोलामोलाचेच नव्हेत, तर त्यांच्यापेक्षाही फार मोठे नाटककार आहेत. कारण शेक्सपीअरला जे कधी सुचले नाही, ते खाडिलकरांना भावले आणि त्यांनी मॅक्बेथला देहान्त शासनाची शिक्षा फर्मावणारा एक निःस्पृह, निर्भय असा न्यायाधीश निर्माण केला तो आपल्या अद्वितीय अशा प्रतिभाबळावर.

आता खांडेकर हे उघड उघड बोधवादी लेखक म्हणून विख्यात असले, तरी ते रसिक साहित्यास्यासक आहेत, अशी माझी धारणा होती आणि म्हणून त्यांच्या अविचारी विचारणेचा पल्ला येथवर पोचेल, असे मला कधी वाटले नव्हते. 'उदात्ताचे अनाकलन' हे फडक्यांच्या मनोधर्माचे वैशिष्ट्यच मला ज्ञात होते. पण खांडेकरही त्याच मनोधर्माचे बळी होत, हे ध्यानात आल्यावर स्वस्थ बसणे माझ्या स्वभावातच नव्हते आणि निमित्त 'माऊबंदकी'चे असले, तरी ते नाटक तावत्कालापर्यंतच्या अखिल मराठी नाटकाचे प्रातिनिधिक असे होते. आपली एकूणच नाटकाची विचारणा कशी व किती प्रासादिक आहे, ते सोदाहरण दाखवन देण्याची संधी अगदी अनायासे खांडेकरांनी मला उपलब्ध करून दिली आणि मोठ्या आवेशाने खांडेकरांच्या प्रतिपादनातील निरर्थक व्यर्थता सिद्ध करण्यासाठी म्हणून असंकल्पित लेखमालेतील माझा दुसरा लेख मी लिहिला 'मॅक्बेथ आणि माऊबंदकी : खांडेकरांच्या विचारणेची विचारणा !'

येथवर ही जी हकीगत दिली आहे, तीवरून मुळात अकल्पित असलेल्या लेखमालेला पहिला फाटा कसा फुटला, त्याची कल्पना आता सहज येईल. याच लेखाच्या शिरोभागी प्रथमच २ हा आकडा आला. म्हणजे लेखमालेचे रूप तर आता स्पष्ट झाले. पण तरीसुद्धा हा दुसरा लेख लिहून संपल्यावर तदनंतरचा तिसरा लेख कोणत्या विषयावर असणार आहे, त्याची मला मुळीच कल्पना नव्हती. पण योगायोग असा की तिसऱ्या लेखाचा विषय आपोआप आपल्या पायांनी चालत माझ्यासमोर जसा दत्त म्हणन येऊन ठाकला. त्याचे असे झाले :

माझा दुसरा लेख लिहून होतो न होतो, तोच फडक्यांनी गडकऱ्यांच्या नाटकाविषयी असेच भरमसाट काही काही तारे तोडलेले एकाएकी आढळात आले. त्यांचे प्रतिपादन असे होते की गडकऱ्यांच्या नाटकात अगदी एक म्हणता एकसुद्धा कोणता म्हणून नाटचगुण नाही आणि गडकऱ्यांना आपल्या 'भाषेचे शिवधनुष्य' यशस्वीपणे पेलता आले नसते, तर गडकरी हे एकदम फालतू नाटककार ठरते. त्यांच्या बुडत्या नाटकांना तारले ते त्यांच्या भाषेने, आणि केवळ भाषेचाच विचार कर्तव्य असेल, तर गडकरी हे केवळ अनुपम असे सर्वश्रेष्ठ नाटककार ठरतात. वस्तुतः फडके हे तर्कशास्त्राचे प्राध्यापक, पण त्यांनीच अशा काही काही तर्कदुष्ट विधानांची एकत्र उधळण केलेली बघन मी चकितच झालो आणि आपोआपच फडक्यांच्या या लेखनाने मला तिसऱ्या (व चौथ्यासुद्धा) लेखासाठी एक रेडीमेड विषय पुरवला.

आता ना. सी. फडके हे 'प्रतिभासाधना' चे कर्ते म्हणून प्रसिद्ध होते. 'प्रतिभासाधन' हा ललित लेखनाची सांगोपांग विचारणा करणारा ग्रंथ म्हणून त्याची आरंभापासूनच ख्याती आहे. तेव्हा त्यांच्यासारख्या ज्येष्ठ साहित्य-विचारकाला ललित लेखनातील संभाषणभाषेचे प्राथमिक ज्ञानही नसावे, आणि तरीसुद्धा ललित लेखनाबाबत होतकरू लेखकांना धडे द्यायच्या साहसास त्याने उद्यक्त व्हावे, अशा विचाराने मी व्यथित झालो होतो आणि म्हणून खांडेकरांसारख्याच या दुसऱ्या महारथीला या वेळी तसे सोडून उपयोगी नाही, त्याला योग्य तो धडा शिकवला पाहिजे, असे माझ्या मनाने घेतले आणि या लेखमालेतील

तिसरा व चौथा असे जे दोन लेख मी लिहिले ते ' गडकऱ्यांच्यासंबंधी प्रा. फडके ' व ' गडकऱ्यांचे (तक-लादू) शिवधनुष्य.'

खांडेकरांचे प्रतिपादन नाटकाच्या थेट आशयाशी भिडणारे असे होते. पण त्यातील मूलभूत विचार अथपासून इतिपर्यंत तर्कदुष्ट होता. तर आता फडके गडकऱ्यांच्या भाषेविषयी जे काय म्हणत होते, ते कितीही तर्कदुष्ट असले, तरी नाटचभाषेच्या मूलभूत विचारणेला चालना देणारे असे होते. नवलाची गोष्ट अशी की फडक्यांसारख्या एक प्रतिष्ठित लेखक गडकऱ्यांच्या पराकाष्ठेच्या कृत्रिम अशा काव्यभाषेला आदर्श नाटचभाषा समजत होता. म्हणजे पुन्हा नाटचभाषेची मूलभूत विचारणा आरंभापासूनच करणे प्राप्त होते, ती विचारणा उपर्युक्त दोन लेखांतून मी सांगोपांग केली आणि फडक्यांना ज्याची याद जन्मभर राहील, असा धडा मी शिकवला.

खरे तर असे काही मी म्हणणे योग्य नव्हे. पण खुद्द फडके यांनीच अत्यल्प अवधीत माझे नाव न घेता–नेमके हेच म्हटले आहे. नुकतेच मी म्हटले होते की भल्याभल्या साहित्यविचारकांच्या नाटचविषयक लेखनावर माझ्या या लेखमालेतील अनेक विचारांचा पुष्कळच प्रभाव असल्याचे मला जाणवते. त्याचे प्रत्यन्तर म्हणून फडक्यांचे हे उदाहरण पुरेसे आहे. फडक्यांचे नाटचभाषाविषयक प्रतिपादन मी समूळ खोडून काढल्यानंतर अल्पावधीतच फडक्यांनी गडकऱ्यांच्या नाटकांविषयी दुसरा एक प्रदीर्घ लेख लिहिला. त्या लेखात त्यांनी असे म्हटले होते की, ' नाटकाची भाषा कशी असू नये, ते भावी नाटककारांनी गडकऱ्यांपासून शिकावे.' आणि नवलाची गोष्ट म्हणजे तत्पूर्व काळात गडकऱ्यांची नाटचभाषा आदर्श असे म्हणणारेच फडके नंतर लगेच हे विधान करत होते ! परस्परविरोधी अशा या दोन विधानांचा कार्यकारणभाव स्पष्टच आहे. तेव्हा त्या विषयी येथे अधिक लिहिणे न लगे.

फडक्यांची ही जी हजेरी मी घेतली, ती त्यांच्या थेट जिव्हारी कशी झोंबली; त्याचेही प्रत्यन्तर लगेच अनपेक्षित असे मला मिळाले. या लेखमालेतील चौथा लेख प्रसिद्ध झाल्यावर लगेच ' तुझे आहे तुजपाशी ' या नाटकाचे कौतुक करताना ते म्हणाले, की मराठी नाटक थिटे आहे, असे अलीकडे माधव मनोहर म्हणत असतात. पण ' तुझे आहे तुजपाशी ' हे नाटक त्यांनी पाहिले, तर तेही थिटे आहे, असे ते म्हणू शकतील काय ? मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचा त्यांचा दावा तसा खरा नाही, हे या नाटकाने सिद्ध केले आहे. आता फडकेच असे म्हणाल्यावर ' तुझे आहे तुजपाशी ' हे नाटकसुद्धा तसे थिटेच आहे, हे सिद्ध करून फडक्यांच्या विधानाचा प्रतिवाद करणे आवश्यकच होते. म्हणजे गंमत बघा : प्रस्तुत लेखमालेतील पाचव्या लेखाला तसा आयता विषय लगेच मिळाला.

–आणि ' तुझे आहे तुजपाशीच्या निमित्ताने ' म्हणून जो पाचवा लेख मी लिहिला, त्या लेखात त्याही नाटकाच्या थिटेपणाची काही एक कारणमीमांसा मी सादर केली. आणि त्या नाटकातील काकाजी व आचार्य या प्रमुख पात्रांचे स्वभावदर्शन कसे पूर्वग्रहदूषित आणि म्हणून एकदेशी व सदोष आहे, ते मी दाखवून दिले. ' संघर्ष हा नाटकाचा आत्मा होय.'–असे फडक्यांनीच ' प्रतिभासाधना 'त म्हटले होते. पण या संघर्षात गुंतलेल्या व्यक्ती या तुल्यबळ असायला हव्यात. आणि नाटककाराने त्यांची स्वभावचित्रे निःपक्षपात वृत्तीने रंगवायला हवीत. तशी ती नसतील, तर त्यांचे नाटक स्वाभाविक उंची गाठू शकत नाही, असे या लेखात मला म्हणायचे होते.

येथवरचे जे पाच लेख आहेत, त्यातील (एक पहिला लेख वगळता) दुसऱ्यापासून पाचव्या लेखापर्यंत शिरोभागी २, ३, ४, ५ असे क्रमांक असले, तरी मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे हे एक कारण, असा साक्षात निर्देश तेथे कोठे नाही. पण नंतर क्रमांक ६ पासून ते १६ पर्यंत तदनंतरचे जे अकरा लेख आहेत, त्यांच्या शिरोभागी मात्र मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे कारण स्वच्छ नोंदलेले आढळते. उदाहरणार्थ : क्रमांक ६ व ७ हे जे दोन लेख आहेत, ते मराठी नाटकाच्या पूर्वपर्वातील संगीत नाटकाचा विचार करणारे

आहेत. त्या लेखांच्या शिरोभागी मात्र 'कारण संगीताच्या शोधात नाटक हरवले म्हणून' आणि 'कारण संगीताने नाटकाचा गळा आवळला म्हणून !' अशी कार्यकारणभावनिदर्शक उपशीर्षके दिलेली दिसतात.

–आणि हीच प्रथा १६ व्या लेखापर्यंत चालू असलेली आढळते. हेतू ठसा की 'मराठी नाटक थिटे का ?' या प्रश्नाचे उत्तर त्या खालच्या उपशीर्षकात जिज्ञासूला सहज शोधता यावे. उदाहरणार्थ, क्रमांक ७, ८, व ९ हे लेख एकाच विषयाचे प्रतिपादन करणारे आहेत. आणि त्या तिन्ही लेखांच्या शिरोभागी जे एकच उपशीर्षक योजिलेले आहे ते थिटेपणाचे 'कारण इब्सेनचे नवे नाटक समजले नाही म्हणून.' हाच क्रम लेखमालेतील एक अखेरचा लेख वगळता कायम राखलेला आहे. आणि अखेरच्या म्हणजे १७ क्रमांकाच्या लेखाचे उपशीर्षक आहे, 'सार व उपसंहार.'

हे सर्व येथे असे तपशीलवार सांगितले त्याचे कारण एकूण लेखमालेचे यदृच्छाप्राप्त रूप कसे घडत गले व त्याला जे काय काहीसे अव्यवस्थित पण तरीही अखेरत: व्यवस्थित असे रूप कसे प्राप्त झाले, ते ध्यानी यावे म्हणून. पहिला लेख लिहिला, तेव्हा तदनंतरच्या लेखमालेचा कसला म्हणन आराखडा मुळात डोळ्यांसमोर नव्हताच. पण प्रथम योगायोगाने असे काही काही विषय मिळत गेले की त्यांच्या परिणामी नाट्याशय व नाट्यशैली यांचा विचार करता आला तदनंतर पूर्वपर्वातील नाटक संगीतविशेष म्हणन नाटकातील संगीताचा सांगोपांग विचार करणे प्राप्त झाले. ज्या काळात ही अकल्पित लेखमाला लिहिली गेली, त्या काळातील मराठी नाटक प्रामुख्याने इब्सेनप्रभावित होते. म्हणून इब्सेनचे नाटक व इब्सेनप्रभावित मराठी नाटक यांचा तौलनिक विचार वेळीच करणे इष्ट वाटले. येथवरचा म्हणजे लेख क्रमांक १० पर्यंतचा विचार हा प्रामुख्याने नाटचरूप मराठी साहित्याचा विचार होता. म्हणजे त्या लेखात जे विवेचन होते, त्यात मराठी नाटकाची वाङ्मयरूपाची विचारणा अभिप्रेत होती.

तदनंतर नेमके कारण काय घडले, ते आता माझे मलाच नीटसे स्मरत नाही. पण पूर्वलिखित संहितेला अनुसरणारे जे प्रयोगरूप नाटचदर्शन असते, त्याचाही एकदा काळजीपूर्वक विचार करायला हवा, असे बहुतकरून माझ्या मनाने घेतले असावे. वस्तुत: नाटचगत काव्याचा विचार एकदा करून झाल्यानंतर या लेखमालेला तेथेच विराम देणे (कदाचित्) युक्त ठरले असते. कारण त्या विषयात स्वभावत:च मला रस होता आणि थोडी फार गती पण होती.

–पण नाटक मूलत: काव्य असले, तरी ते दृश्यरूपात प्रयोगपरत्वे प्रत्यक्ष प्रकट झाल्याविना त्या तथाकथित नाटकाला खऱ्या अर्थाने नाटकरूप प्राप्त होत नाही. आणि मुळात काव्यरूप असलेले लिखित नाटक दृश्यरूपात सादर करायचे म्हटले, तर त्यासाठी आवश्यक ती व्यावसायिक संघटना अस्तित्वात असणे अगत्याचे असते. आणि या कामाकडे मी वळलो तोपर्यंत नाटचव्यवसायाविषयी कोणी कधी निक्षून विचार केला असल्याचे मला स्मरत नव्हते. तेव्हा नाटकाचा विचार कर्तव्य असेल, तर नाटकाला दृश्यरूप देणाऱ्या व्यावसायिक संघटनेचा विचार करणे तेव्हा मला इष्ट आणि म्हणून अगत्याचे वाटले असावे

या दृष्टिकोनातून जो पहिला म्हणजे क्रमांक ११ चा लेख मी लिहिला असावा त्या लेखाचे शीर्षक 'मराठी नाटक थिटे का ? तर (नाटच) व्यावसायिक अडाणी होते म्हणून.' या लेखात त्यांच्या अडाणीपणाची चिकित्सा सोदाहरण करण्याचा यत्न यथाशक्ती केलेला आढळेल. तदनंतर नाटकाचे दृश्य रूप प्रत्यक्षात ज्यांच्याकरवी प्रकट केले जाते, त्या नटांचा विचार क्रमप्राप्तच होता. म्हणून नटसम्राट पुष्कळ पण नट दुर्मिळ' असे प्रतिपादन करणारा क्रमांक १२ चा लेख मी लिहिला. या लेखाचा 'नटसम्राट' नाटकाशी दूरचाही संबंध नाही. कारण ज्या काळात हा लेख लिहिला, त्या काळात शिरवाडकरांचे 'नटसम्राट' हे नाटक गर्भावस्थेतसुद्धा अस्तित्वात नव्हते. पण नटसम्राट म्हणून गौरवलेले नट मात्र अगणित अस्तित्वात होते.

नट हा नाटकाच्या दृश्य रूपाचा सर्वाधिक महत्त्वाचा असा घटक आहे. तेव्हा त्या काळात नटसम्राट

गणल्या गेलेल्या काही काही नाटकांच्या नाट्यगुणावगुणांची विचारणा आवश्यक आहे, असे मला वाटले असावे आणि हवेत सैद्धांतिक प्रतिपादन करून सोदाहरण बोलणे टाळण्याचा माझा स्वभाव नसल्यामुळे केवळ याच एका नव्हे, तर या लेखमालेतील बहुतेक सर्वच लेखात जे काय बोलायचे, ते नावे घेऊन बोलणे इष्ट, अशी माझी धारणा होती व आहे.

नावनिशीवार बोलणे सहसा शिष्टसंमत मानले जात नाही. पण ज्यांना संमत त्या शिष्टांचा मुलाहिजा वा बडिवार मी कधीच मानला नाही. लेखात व्यक्तींचा नामनिर्देश आला की त्या व्यक्तीचे जे कोण भक्त असतात, ते कान टवकारतात आणि त्या व्यक्तींच्या संबंधात पुढे कोठे प्रतिकूल अभिप्राय व्यक्त केलेला आढळला, तर तत्क्षणी त्यांचा मस्तकशूल भडकतो. कारणपरत्वे व्यक्तींचा नामनिर्देश करून बोलण्याची मला सवय आहे. पण तरीसुद्धा हे येथे उन्मेखून सांगावे असे वाटते की माझे बोलणे व्यक्तिविषयक असूनही ते तसे व्यक्तिविषयक नसते. उदाहरणार्थ : तात्त्विक विवेचनातही खाडिलकर-गडकरी-अत्रे-रांगणेकर इत्यादींचा नामनिर्देश माझ्या लेखी अटळ असला, तरी मला अभिप्रेत असतात, त्या त्या व्यक्ती नव्हेत; तर त्यांचे प्रातिनिधिक असे गुणधर्म.

प्रस्तुतच्या लेखमालेतील लेख वेळोवेळी प्रसिद्ध होत असताना जे वादळ निर्माण झाले वा त्याच्या परिणामी खळबळ माजली, त्याचे एक प्रमुख कारण हे आहे. तात्पर्य असे की ज्या नाटककारांविषयी व नटांविषयी मी नामनिर्देशपूर्वक बोलत होतो, ते दिवंगत नसतील तर, विद्यमान असलेले बहुतेक सर्वच माझे मित्र होते. उदाहरणार्थ : नटवर्य, नानासाहेब फाटक, गणपतराव बोडस, केशवराव दाते अथवा चिंतामणराव कोल्हटकर यांच्याविषयी या लेखात मी बरेच काही लिहिले असले, तरी त्यांच्या व माझ्या अखंड मैत्रिकीत कधी खंड पडला नाही. कारण त्यांनीही मला जाणून घेतले होते. पण ते असो.

तदनंतरचे म्हणजे क्रमांक १३ व १४ हे जे लेख आहेत, ते प्रामुख्याने मराठी नाटकाचे जे कोण प्रेक्षक होते, त्यांच्या अभिरुचीच्या संबंधातील आहेत. त्या लेखातील प्रतिपादनाचे तात्पर्य म्हणून असे सांगता येईल की ' प्रेक्षकांची नाट्याभिरुची सामान्यतः निकृष्ट ' असल्याच्या परिणामी ' उणीव रसिकांची ' मराठी नाटकाच्या थिटेपणास कारण झाली. पण केवळ प्रेक्षकच निकृष्ट अभिरुचीचे होते, असे नव्हे; तर जे मराठी नाटकाचे टीकाकार होते,–आणि तेसुद्धा सामान्य नव्हेत; तर ज्यांची टीका सामान्यतः प्रमाण मानली जात असे– तसे ते एकण नाटकाचे मोठेसे जाणकार होते, असे नव्हे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर काय अथवा न. चिं. केळकर काय, त्यांचीही नाट्यटीका तशी बरीचशी गैरलागू, आक्रस्ताळी व क्वचित केव्हा उथळ अशी होती. तेव्हा मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे एक कारण मराठी नाट्यटीकेच्या थिटेपणातही शोधणे प्राप्त आहे, असे काहीसे प्रतिपादन क्रमांक १५ च्या लेखात आहे.

तर तदनंतरचा क्रमांक १६ चा लेख हा चालू धागा तोडून पुनश्च साहित्यटीकेचा एकदा सोडलेला धागा परत जोडणारा असा आहे. मराठी नाटक पुरेसे परपुष्ट नाही, हे त्याच्या थिटेपणाचे आणखी एक कारण या लेखांत नोंदण्यात आले आहे. आता हा विषय एकाएकी-तसे काही एक कारण नसता–प्रतिपादनार्थ का सुचावा, ते मलाही एक कोडेच आहे म्हणून आरंभीच म्हटले होते की या लेखमालेला मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे काही एक सूत्र असले, तरी हे समग्र लेखन तसे फारसे सूत्रबद्ध नाही. ते काहीसे विस्कळीत आहे आणि या विस्कळीतपणाचे कारण अर्थातच वर म्हटल्याप्रमाणे आराखड्याचा अभाव हे आहे.

पण म्हणून फारसे काही बिघडले आहे, असे नव्हे. कारण ही लेखमाला जेव्हा केव्हा क्रमशः वाचली जात होती, तेव्हा त्या लेखमालेतील प्रत्येक लेख त्या त्या महिन्यात अलग असाच वाचला गेला असणार– सलगपणाची अपेक्षा न करताच. आणि प्रत्येक नव्या लेखाचे वाचन वाचकांना त्यांच्या त्यांच्या वृत्तीप्रमाणे क्वचित केव्हा मनोरंजक, क्वचित केव्हा प्रक्षोभक आणि क्वचित केव्हा निरर्थक वाटले असणार. आणि

तरीसुद्धा वाचनीय व विचारास चालना देणारा असे.

प्रस्तुतची लेखमाला दीर्घकाळपर्यंत अखंड चालू होती, तेव्हा प्रत्येक लेख तत्कालीन वाचकांना ताजा वाटत असला, तरी तावत्कालपर्यंत ते पूर्वानुसंधान विसरले असणार; हे जाणून या लेखमालेतील अखेरचा म्हणून जो लेख लिहिला, त्या लेखात पहिल्यापासून जे लेख क्रमश: लिहिले गेले, त्यांची वाचकाच्या स्मरणार्थ एकवार उजळणी करणे प्राप्तच होते. कारण प्रश्न एकच असला : 'मराठी नाटक खिटे का ?'–तरी त्या प्रश्नाची उत्तरे नानाविध होती. म्हणून उपसंहारापूर्वी मी या लेखमालेतील प्रत्येक लेखाचा संक्षिप्त सारांश देण्याचे योजिले. या अन्तिम लेखाचे शीर्षक होते : 'सार व उपसंहार' आणि उपसंहार केला तो माडखोलकरांच्या लेखनातील एका उद्‌बोधक अवतरणाने. प्रस्तुत लेखमालेचा आरंभ जसा अनपेक्षित होता, तसाच शेवटही होता. अगदी अनपेक्षित.

आता ही तशी जुनी लेखमाला नव्याने ग्रंथरूपात प्रसिद्ध होत आहे ती जवळपास तीस वर्षे उलटून गेल्यावर. ती छापायला देण्यापूर्वी मी एकवार डोळ्याखालून घातली होती, असा निश्चय करून की त्यातील एक शब्द आता बदलायचा नाही. ती जशीच्या तशी शब्दत: छापायची. हा निर्णय कष्टप्रद असला तरी तो श्रेयस्कर आहे; अशी स्वत:ची खात्री करून घेऊनच या लेखमालेच्या ग्रंथरूप पुनर्मुद्रणाला मी संमती दिली. आता ही जुनी लेखमाला नव्या ग्रंथरूपात जे नवे वाचक वाचणार असतील, त्यांनी या लेखनाचा कालावधी दक्षतापूर्वक स्मरणात ठेवायला हवा. तो कदापि विसरू नये.

–आणि दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे गेल्या तीन दशकांच्या मध्यावधीत याच लेखमालेतील कित्येक विषयांची प्रदीर्घ विचारणा मी केली आहे, ही गोष्टही त्यांनी विसरू नये. उदाहरणार्थ : खाडिलकर व गडकरी या दोन महत्त्वाच्या नाटककारांच्या समग्र नाट्यकर्तृत्वाचा एकत्र विचार करणारे असे दोन विस्तृत प्रबंध मी लिहिले आहेत आणि पहिल्याच प्रास्ताविक लेखात मराठी नाटकातील ट्रॅजिडीच्या अभावाबाबत मी जे संक्षिप्त विवेचन केले होते, त्याचे सविस्तर स्पष्टीकरण व प्रतिपादन करणारा एक प्रदीर्घ लेख मी लिहिला आहे. आणि अन्य विषयांच्या संबंधातील पूरक असे चिन्तन व लेखन आजतागायत मी अथक् करतोच आहे. माझ्या नाट्यविषयक विचारणेची ही लेखमाला म्हणजे केवळ नांदी होती. भैरवी अजून दृष्टिपथात नाही !

शिवाजी पार्क, रस्ता ३,
मुंबई : ४०० ०२८
दि. २० मार्च १९८७

– माधव मनोहर



मराठी नाटक थिटे का ?

आमच्या मराठी नाटचवाङ्मयासंबंधी आम्हा मराठी लोकांच्या मनात जो निरतिशय अभिमान आहे, तो केव्हा केव्हा अहंकाराच्या कोटीस भिडलेला दिसतो. संभव आहे की इतर भारतीय भाषांतून जे नाटचवाङ्मय उपलब्ध आहे, त्याच्या तुलनेने आमचे मराठी नाटचवाङ्मय अधिक श्रीमंत असेल. आमच्यातील काही उदारधी टीकाकार असे मानतात की बंगाली नाटचवाङ्मय मराठी नाटचवाङ्मयाशी तुलना करण्याच्या योग्यतेचे आहे. ते तसे असेल सुद्धा कदाचित्. म्हणून एक बंगाली भाषेचा (वादग्रस्त) अपवाद आपण मान्य करू या. आणि वादासाठी एक क्षणभर गृहीत धरू या की आमचे मराठी नाटचवाङ्मय ऊर्वरित सर्व भारतीय नाटचवाङ्मयापेक्षा अधिक गुणसंपन्न आहे. बरे, हा केवळ वृथाभिमान आहे, असे पण आपण समजू या नको. भारतीय भाषांतील उपलब्ध नाटचवाङ्मयाच्या तुलनेने आमचे मराठी नाटचवाङ्मय श्रेष्ठ आहे, हा आमचा अहंकाररूप अभिमान न्याय्य आहे, ही वस्तुस्थिती असल्यास आपण ती एकदम मान्य करू या. कारण या (कदाचित् निराधार) वस्तुस्थितीचा विचार तूर्त वादविषय करण्याचा विचार नाही. किंबहुना या (क्वचित् संशयास्पद) वस्तुस्थितीस धरून एक वेगळाच प्रश्न तूर्त विचारण्याचे योजिले आहे. आपण समजतो त्याप्रमाणे मराठी नाटचवाङ्मय भारतात सर्वश्रेष्ठ असले, तरी ते खरोखरच आपण समजतो, त्याप्रमाणे स्वतःसिद्ध गुणाधिक आहे काय ? किंबहुना मराठी नाटक वास्तव अर्थाने खरोखर वाङ्मय तरी आहे काय ?

संभव आहे की उपर्युक्त प्रश्न कोणा संबंधितांस विलक्षण धाष्टर्याचा वाटेल. पण मराठी नाटचवाङ्मयाच्या अंतिम हितासाठी संबंधितांनी या एका प्रश्नाचे उत्तर प्रथम प्रयत्नपूर्वक शोधावयास हवे. हाच प्रश्न—कोणास अतिव्यापक वा गोलमाल वाटत असेल, तर-अधिक सोपा करून विचारण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ, आमचे सर्वश्रेष्ठ नाटककार कोण ? तर कै. किर्लोस्कर, देवल किंवा खाडिलकर, गडकरी हेच सर्वसंमत आहेत ना ?—प्रस्तुत संदर्भात कोल्हटकर, केळकर, खरेशास्त्री इ. माजी वा वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर प्रभृती आजी सामान्य नाटककारांचा विचार करण्याचे प्रयोजन नाही.—उपर्युक्त श्रेष्ठ नाटककारांच्या सर्वाधिक लोकप्रिय नाटकांचाच प्रथम विचार करू या. 'सौभद्र, शारदा, स्वयंवर, एकच प्याला,' ही आमच्या नाटचश्रेष्ठींची सर्वश्रेष्ठ नाटके. (नाटकांची

ही नावे लोकप्रियतेस अनुलक्षून निवडलेली आहेत. तथापि या नाटकांच्या ऐवजी याच नाटककारांची अन्य नाटके कोणी निवडली, तरी ते चालण्यासारखे आहे. उदाहरणार्थ; 'स्वयंवर' ऐवजी 'कीचकवध,' 'मानापमान' वा 'भाऊबंकी' किंवा 'एकच प्याला'- ऐवजी 'भावबंधन, पुण्यप्रभाव' ही वा इतर कोणती नाटके विचारार्थ कोणीही सुचवावीत.) आता प्रस्तुत नाटकांस अनुलक्षून महत्त्वाचा प्रश्न विचारावयाचा तो हा की ही आमची सर्वश्रेष्ठ मराठी नाटके खरोखरच नाट्यगुणसंपन्न आहेत काय ? किंबहुना नाट्यवाङ्मय म्हणून त्यांची काही योग्यता तरी आहे काय ?

उपर्युक्त प्रश्नाचा रोख काय आहे, तो जिज्ञासूंच्या ध्यानी आलाच असेल. 'सौभद्र, शारदा, स्वयंवर, एकच प्याला,' इ. नाटकांचे मराठी नाट्यवाङ्मयांतील स्थान आपण नि:संशय अनन्यसामान्य, सर्वश्रेष्ठ असे मानतो. पण जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या संदर्भात व तुलनेने या आपल्या लोकप्रिय, श्रेष्ठ मराठी नाटकांचे मूल्य काय मानता येईल ? जगातील उत्तमोत्तम नाट्यकृतींचा विचार करता आपली ही सर्वश्रेष्ठ प्रातिनिधिक मराठी नाटके कोणत्या पातळीवर आहेत ? (वस्तुत: हाच प्रश्न आपण ज्या कवीस महाकवी म्हणून संबोधितो, त्याच्या अभिजात संस्कृत नाट्यकृतींच्या संदर्भात विचारता येईल. नाही असे नाही. उदाहरणार्थ: 'शाकुंतल, मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय, मालतीमाधव, स्वप्नवासवदत्ता,' इ. नाटकांच्या वास्तव नाट्यमूल्यांविषयी हाच प्रश्न अवश्य विचारण्यासारखा आहे.) नावेच घ्यावयाची तर 'ईडिपस रेक्स, अँटिगनी' इ. प्राचीन ग्रीक व तुलनेने अर्वाचीन अशा 'हॅम्लेट, किंग लीअर, ऑथेल्लो, मॅक्बेथ्' इ. महान् नाट्यकृतींशी आपल्या (संस्कृत) मराठी नाटकांची तुलना तरी करता येईल काय ? अथवा अलीकडच्या काळातील इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, चेकॉव्ह, बॅरी, गाल्सवर्दी, युजीन ओ'नील, आर्थर मिलर इत्यादि श्रेष्ठ नाटककारांच्या पंक्तीत आपले हे नाटककार हक्काने अधिकारपूर्वक बसू शकतील काय ? 'सौभद्रा' ची तुलना 'ईडिपस' शी करण्याची नुसती कल्पनादेखील तज्ज्ञांस हास्यास्पद वाटेल. (आणि थोड्या फार फरकाने आपल्या सर्व नामांकित पौराणिक नाटकांची गत हीच ठरेल.) 'द्रौपदी' ची तुलना 'अँटिगनी' शी करता येईल काय ? 'शारदा' आणि 'डॉल्स हाऊस'ची तुलना कशी काय वाटेल ? आणि 'एनिमी ऑफ दि पीपल' किंवा 'डेथ ऑफ ए सेल्समन' च्या संदर्भात आमच्या 'एकच प्याला' चा निर्देश कोणा असमंजसाने केला, तर तो तज्ज्ञांस रुचेल काय ?

वस्तुस्थिती अशी आहे की जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या संदर्भात आमची ही तथाकथित श्रेष्ठ मराठी नाटके पराकाष्ठेची केविलवाणी ठरतील. आणि आमच्या लोकप्रिय मराठी नाटकांचीच केवळ अशी दशा होईल, असे नाही; तर ज्या पूज्यपाद पूर्वसूरींच्या अम्लान नाट्यकृतींस अनुसरून आमची ही मराठी नाटके प्राय: बेतली–लिहिली गेली, त्या आमच्या अभिजात संस्कृत नाटकांचे स्थानसुद्धा जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या संदर्भात फार उंच ठरेल, अशी स्थिती मुळीच नाही. अगदी आमच्या कविकुलगुरु श्री

कालिदासविरचित 'अभिज्ञान शाकुंतल' चे स्थानसुद्धा तसे फार उंच ठरणार नाही. (आणि या बाबतीत कोणा गटे-टागोरांचा हवाला मुळीच उपयोगी पडणार नाही !) आमच्या अभिजात संस्कृत व आधुनिक सामान्य मराठी नाटकांची ही जी अनुकंपनीय अवस्था दिसते, तिची कारणे मुळात खोलवर जाऊन संशोधनपूर्वक अभ्यासावी लागतील.

संस्कृत-मराठी नाटकांच्या दुरवस्थेचे आदिकारण भगवान भरतमुनींच्या नाट्यादेशात आढळेल. आमच्या आद्य नाट्यशास्त्रकाराने नाट्यरचनेबाबत जे नियामक दंडक घालून दिले आहेत, ते दंडक प्रतिभेच्या निर्माणक्षम शक्तीस सर्वथैव मर्यादित करणारे व सर्वस्वी घातक असे आहेत. या नाट्यशास्त्रास अनुसरून जो कोणी नाट्यरचना करू पाहील, त्याने लिहिलेली नाटके एका विशिष्ट सांच्यात ओतल्यासारखी निर्जीव ठरतील; हे न सांगता समजण्यासारखे आहे. उदाहरणार्थ : नाटक हे केवळ करमणुकीसाठीच असल्यामुळे नाटकात मनस्ताप देणारा दुःखदायक कथाभाग नसावा, नाटकाचा नायक धीरोदात्त असावा, कथेच्या अन्ती नेहमीच न्यायाचा जय व अन्यायाचा पराजय झालेला दाखवावा; इ. निर्बंधांमुळे; नाटककार प्रतिभाशाली असला, तरी त्याची कोण कुचंबणा होत असली पाहिजे, हे जाणकारांस सहज समजू शकेल. केवळ याच एका कारणामुळे श्रीमन्महाभारतातील कठोर वास्तवाच्या पातळीवर असलेले शोकान्त शकुंतलोपाख्यान जेव्हा महाकवी कालिदासाच्या नाट्यप्रतिभेचा विषय झाले, तेव्हा त्या थोर महाकवीला मूळच्या वस्तुनिष्ठ कथानकावर अद्‌भुताची नजरबंदी करावी लागली. जंगलात गाठलेल्या कुमारिकेस भ्रष्ट करून नंतर तिची ओळखसुद्धा न दाखविणाऱ्या दुष्यंताला 'धीरोदात्त' बनवण्यासाठी कोपाविष्ट दुर्वासमुनींचे शापप्रकरण नाटकाच्या कथाभागात कोंबावे लागले व सत्पक्षाचा जय या लोकांत नाही तर परलोकात-पण दाखवावाच लागला ! ही सर्व नवी बनावट करण्याच्या कर्तृत्वामुळे महाभारतातील मूळ कथाभाग अधिक अद्‌भुत-रमणीय झाला, असे ज्या कोणा महाभागास वाटत असेल, ते असो; पण महाकवी कालिदास विरचित नाटकात श्रीमन्महाभारतांतर्गत शकुंतलोपाख्यानाची मात्र विलक्षण विटंबना झाली. करमणुकीखातर केले गेलेले नाटक आनंदपर्यवसायी असलेच पाहिजे, या नाट्यशास्त्रांतर्गत दंडकाचे निष्ठापूर्वक परिपालन करण्यासाठी आमच्या एका महाकवीला केवढा दुस्तर प्रपंच करावा लागला !

प्राचीन ग्रीक नाट्यशास्त्र मनुष्यप्राण्यास केवळ दैवाधीन मानते. त्यामुळे स्वाभाविकच सर्वशक्तिमान् नियती विरुद्ध अत्यल्पबल मानव ह्यांच्या संघर्षात सदाच कच खाणारे व पराभव पावणारे मानवकर्तृत्व तत्कालीन ग्रीक नाट्यकृतीतून महत्त्व पावलेले दिसते. महान् ग्रीक नाट्यकृतींत शोकान्ताची प्रवृत्ती हीच प्रकृती झालेली आढळते. या नाट्यानुकूल घटनेचे कारण ग्रीकांच्या नाट्यशास्त्रात व त्यांच्या जीवनविषयक दृष्टिकोनात शोधावे लागते. स्वभावतः बलिष्ट पण तरीही नियतीसमोर दुर्बल ठरलेल्या मानवाच्या शोकान्ताचे चित्र ग्रीक नाटकात प्रमाथी सामर्थ्याने रेखाटलेले दिसते. नायक धीरोदात्त असलाच

पाहिजे, असा सर्वथा अस्वाभाविक दंडक ग्रीक नाट्यशास्त्रास मंजूर नसल्यामुळे मानव-स्वभावाचे असंख्यात नमुने ग्रीक नाट्यसृष्टीत चित्रित होऊ शकले. सत्पक्षाचा विजय तेथे अपेक्षित वा अभिप्रेत नसल्यामुळे ग्रीक नाट्यकृतीतील मानवाची शोककथा ही नेहमीच भीषण वास्तवाच्या पातळीवर राहिली. परिणामी ग्रीक शोकान्त नाट्यकृती जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात प्रतिष्ठा पावल्या.

जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात शेक्सपीअरच्या शोकान्त नाटकास जी अनन्यसामान्य प्रतिष्ठा लाभली, त्या प्रतिष्ठेचे आदिकारण त्याच्या प्रतिभास्वातंत्र्यात शोधावे लागेल. शेक्सपीअरच्या निरर्गल प्रतिभेने नाट्यशास्त्रबंधन असे प्रायः कोणतेच मानले नाही व शाश्वत मानवव्यक्तित्वाची चिरंतन स्मारके त्याने आपल्या महान् नाट्य-कृतींतून उभी केली. त्याच्या शोकान्त नाट्यकथांचे नायक क्वचित् धीर असलेच, तर उदात्त नाहीत; उदात्त असलेच, तर धीर नाहीत. सुदैवाने धीरोदात्त नायक बनवण्यासाठी त्याला काही खटपटीलटपटी कराव्या लागल्या नाहीत. सत्पक्षाचा विजय दाखवण्याबाबत तो सर्वस्वी उदासीन होता. आणि नाटक आनंदपर्यवसायी असलेच पाहिजे, असल्या कोणत्याच असमंजस, अस्वाभाविक निर्बंधांत त्याने आपल्या प्रतिभेची शान जखडली नव्हती. त्याचे प्रतिभाकर्तृत्व सदामुक्त, स्वतंत्र असे होते. प्रतिभास्वातंत्र्याचा सौदा करण्यास राजी नसल्यामुळे जन्मभर तो मनसोक्त लिहीत राहिला. आणि हॅम्लेट, मॅक्बेथ, लीअर, ऑथेल्लो, कॅशिअस, अँटनी, ब्रूटस, कोरिआलानस असल्या अलौकिक व्यक्तित्वांची विकार-विलसिते चित्रित करण्यात त्याच्या प्रतिभेने निरंतर धन्यता मानली. (आपल्या संस्कृत नाटकांच्या संदर्भात बहुतांशी मुक्त प्रतिभेचा संचार फक्त एका 'मृच्छकटिक' नाटकातच आढळतो. शूद्रकानेही आपल्या प्रतिभा-स्वातंत्र्याचा सौदा करण्यास अतुल धैर्याने नकार दिला. आणि याच एका कारणामुळे असेल कदाचित्, 'मृच्छकटिक' नाटकातील वास्तव व्यक्तिरेखनात अपूर्व चैतन्याचा आविष्कार आढळतो.)

आमच्या (संस्कृत) मराठी नाटककारांच्या प्रतिभेचा आवांकाच मुळात मनस्वी थिटा, तोकडा आहे. पण आमच्या संस्कृत नाटककारांनी नाट्यशास्त्रांतर्गत दंडकाचे परिपालनव्रत निष्ठेने पत्करले व निर्जीव नाटकांची एक दुर्बल परंपरा निर्माण केली. सुदैवाने अर्वाचीन मराठी नाटककारांस इष्ट ते निर्मितिस्वातंत्र्य उपलब्ध होते. किर्लो-स्करांची रचना संस्कृतानुसारी असेल कदाचित, पण तदनंतरच्या देवल, खाडिलकर, गडकरी इत्यादिकांसमोर तर संस्कृतेतर इष्ट नाट्यादर्श होते ना? अगदी इब्सेन-चेकॉव्ह त्यांनी कदाचित् वाचले नसतील, पण निदान पक्षी शेक्सपीअरच्या नाट्यकृती तर त्यांनी व्यासंगपूर्वक अभ्यासलेल्या होत्या ना? देवलांनी तर 'ऑथेल्लो' चे उत्कृष्ट रूपांतर केले होते. आणि खाडिलकरांनी आपल्या नाट्यलेखनाचा ओनामा शेक्सपीअरची 'हॅम्लेट' व 'ऑथेल्लो' नाटके गिरवूनच केला होता ना? आणि गडकऱ्यांच्या 'पुण्यप्रभाव-राजसंन्यास' वरील शेक्सपीअरची छाप स्पष्ट नाही काय? वस्तुस्थिती जर अशी आहे, तर मग या

आमच्या थोर नाटककारांनी केवळ संस्कृत नाट्यादर्शच आपल्या डोळ्यांसमोर सतत का वागवले ? आणि नाटकाचा नायक धीरोदात्त असला पाहिजे, नाटकाच्या अन्ती सत्पक्षाचा जय झालेला दाखवला पाहिजे व नाटक आनंदपर्यवसायी असले पाहिजे; असली खुळेपणाची अवास्तव बंधने त्यांनी आपल्या प्रतिभास्वातंत्र्यावर काय म्हणून लादून घेतली ? शेक्सपीअरचा नाट्यादर्श बुद्धिपुरःसर झुगारून संस्कृत नाट्यादर्शच प्रमाण मानल्यामुळे आमच्या या वागीश्वरांच्या नाट्यकृती अवास्तव, कृत्रिम, लुळ्यापांगळ्या आणि पराकाष्ठेच्या दुर्बळ ठरल्या. आमच्यातील प्रतिभासंपन्न अशा पुरःसर अर्वाचीनांनी शेक्सपीअरचा सामर्थ्यशाली नाट्यादर्श उपलब्ध असून धिःकारला व दुबळ्या संस्कृत नाट्यादर्शचा बुद्धिपूर्वक स्वीकार केला. परिणामी आमचे मराठी नाटक दुबळे ठरले !



'मॅक्‌बेथ' आणि 'भाऊबंदकी'

खांडेकरांच्या विचारणेची विचारणा

" शेक्सपीअरच्या मॅक्‌बेथवरून राघोबा आणि लेडी मॅकबेथवरून आनंदीबाई या भूमिका 'भाऊबंदकी' नाटकात खाडिलकरांनी रंगविल्या, ही गोष्ट अगदी खरी. पण शेक्सपीअरने जे कधी केले नाही, ते पण या थोर नाटककाराने करून दाखविले. खाडिलकरांनी त्याच नाटकात रघुनाथराव-आनंदीबाईंच्या समोर तेजस्वी रामशास्त्री उभा केला ! खाडिलकरांची खरी थोरवी रामशास्त्र्यांच्या चित्रणात प्रगट झालेली दिसते. खाडिलकर हे भारतीय परंपरेचे उद्‌गाते होते, आणि भारतीय परंपरेस स्मरून खाडिलकरांनी रामशास्त्र्यांचे हे जे चित्र 'भाऊबंदकी' त रेखाटले आहे, त्यात शेक्सपीअर अधिक काही तरी आहे आणि या एका बाबतीत तरी निदान खाडिलकरांनी शेक्सपीअरपेक्षा भिन्न असे वैशिष्टय प्रगट केले आहे, यात शंका नाही. आम्हा भारतीयांना केवळ शेक्सपीअर नको, मग तो शेक्सपीअर केवढाही थोर जागतिक कीर्तीचा नाटककार असो; भारतीय परंपरेचा वारसा सांगणारे खाडिलकर आम्हाला हवेत."

गेल्या साली सातारा येथे मराठी नाटयसंमेलनाच्या अध्यक्षीय समारोपात श्री. वि. स. खांडेकर यांनी उपर्युक्त आशयाचे उद्‌गार काढले होते. (आणि त्यांच्या बळावर भावडचा प्रेक्षकांकडून टाळयांची हुकुमी वसुली पण अर्थातच केली होती ! तूर्त आपल्याला त्या टाळयांशी काही कर्तव्य नाही. पण) श्री. खांडेकरांच्यासारख्या तोलामोलाच्या तालेवार नाटयटीकाकाराचे हे विचार चिन्त्य आहेत, अशा समजुतीने त्या विचारांचा विचार करण्याचे प्रस्तुत योजिले आहे. कारण हे मौलिक विचार जरी एका नामांकित विद्वान् वक्त्याने 'भाऊबंदकी' च्या संदर्भात व्यक्त केले असले, (आणि वेळोवेळी त्यांचा पुनरुच्चार केला असला,) तरी ते विचार एका विशिष्ट (तथाथिकत बोध याने जीवनवादी) दृष्टिकोनाचे द्योतक आहेत-आणि म्हणूनच त्यांचा योग्य तो परामर्ष कोणी तरी वेळीच घ्यावयास हवा होता. पण मराठी वाचक वा टीकाकार असे मख्ख आहेत की ते जाम हलता हलत नाहीत. 'नाटक' मासिकाच्या गेल्या अंकात–'मराठी नाटक थिटे का ?'–असा प्रश्न उपस्थित करून त्याचे उत्तर शोधण्याचा यत्न मी यथामती केला होता. त्या प्रश्नाचे (अध्याहृत) उत्तर श्री. खांडेकरांच्या उपर्युक्त निवेदनात स्पष्ट

उमटलेले आढळते. म्हणून हा प्रपंच.

मराठी नाटक थिटे का ?–या प्रश्नाचे एक उत्तर असे आहे की सामान्यतः मराठी नाटक मानवस्वभावास अनुसरून लिहिले जात नाही. कलानिर्मिती ही काही मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा नव्हे. सामान्यतः मराठी नाटक प्रचलित राजकीय वा सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करण्यासाठीच प्रायः लिहिले व राबविले गेले आहे. आणि त्यामुळे कळत नकळत मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा प्रचारमूल आहे. परिणामी प्रचारमूल प्रेरणेपायी नाट्य–मूल्यांचा हकनाक बळी दिला गेला, तरी मराठी नाटकाला त्याची विशेष फिकीर नाही. मराठी नाट्यवस्तूचा एक विशिष्ट गुणधर्म असा आहे की प्रचलिताचे आवाहन मराठी नाटकांस सहज पोहोचते. शाश्वताचे आवाहन मराठी नाटकास सहसा कधी भावलेच नाही. आणि जे प्रचलित आहे, त्यास शाश्वताचा आकार देण्याचे सामर्थ्य मराठी नाटकांत केवळ अभावानेच आढळते. हे दोषारोपण नव्हे, तर केवळ वस्तुस्थितीचे निवेदन आहे.

'भाऊबंदकी' हे खाडिलकरांचे स्वतंत्र नाटक आहे, असे मी मानीत नाही. ते स्वतंत्र नाही याचा अर्थ, त्याची पाळेमुळे इतिहासात गुंतलेली आहेत म्हणून ते स्वतंत्र नाही; असा मुळीच नव्हे पौराणिक वा ऐतिहासिक कथाभागावर आधारलेली नाटके स्वतंत्र असू शकतात. खाडिलकरांचीच 'कीचकवध, स्वयंवर, द्रौपदी, मेनका, सावित्री, सवतीमत्सर,' इत्यादी पौराणिक नाटके स्वतंत्रच होत. पण 'भाऊबंदकी'ची गोष्ट तशी नाही. या नाटकातील प्रधान व्यक्तिरेखा–राघोबा व आनंदीबाई–शेक्सपीअरच्या मॅक्बेथ व लेडी मॅक्बेथवरून सहीसही नकलून घेतल्या आहेत, हे उघड आहे. आणि रघुनाथराव व आनंदीबाई या प्रमुख भूमिकांस प्रस्तुत नाटकातून बाद केले, तर खाली उरते काय ? जे काय खाली उरते, ते माझ्या मताने खाडिलकरांच्या प्रतिभेस शोभा देईल, असे फारसे नाही. विनोदाबद्दल खाडिलकरांची ख्याती नाही, तेव्हा तो मुद्दा पर–स्पर निकालात निघाला. गुप्त पोलिसांच्या चातुर्यास मुळीच शोभणार नाहीत, अशा ज्या योगायोगाच्या हास्यास्पद घटना नाटकभर विखुरलेल्या आहेत, त्यांजविषयी जितके कमी बोलावे, तितके बरे. आता राहता राहिला रामशास्त्री. भारतीय परंपरेचा वारस असलेला रामशास्त्री श्री. खांडेकरांच्या मताने या नाटकाचा गौरवशाली विशेष ठरतो. तेव्हा राम. शास्त्र्याच्या भमिकेचे यथावत् विश्लेषण करणे प्राप्त ठरते.

खाडिलकरांचा राघोबा जसा इतिहासास माहीत नाही, आनंदीबाई जशी इति. हासास माहीत नाही, त्याचप्रमाणे खाडिलकरांचा रामशास्त्री पण इतिहासास फारसा माहीत नाही. न्यायमूर्ति मानला गेलेला हा रामशास्त्री नाना फडणीसाच्या खासगीतून काही हजारांचा तनखा प्रतिवर्षी घेत असे, ही घटना मात्र इतिहासास माहीत आहे. शूर पण अविचारी राघोबा इतिहासास माहीत असला, तरी बाईलवेडा स्त्रीलंपट राघोबा इतिहासास माहीत नाही. सच्छील आनंदीबाई इतिहासास माहीत असली, तरी 'ध'चा 'मा' करणारी दुःशील आनंदी इतिहासास माहीत नाही. त्याचप्रमाणे नाना फडणीसाच्या

खासगीतून प्राप्ती शोधणारा रामशास्त्री इतिहासास माहीत असला, तरी महाराष्ट्रीय लोकशाही (?) च्या प्रतिष्ठापनेस कारण होणारा शेरलॉक होम्सचा प्रपितामह रामशास्त्री इतिहासास माहीत नाही. मनाने भाबडा, वृत्तीने सरळ, हाडाचा शूर, दिलाचा उमदा, पण महत्त्वाकांक्षी आणि तरीसुद्धा सदसद्विवेकाची कदर करणारा आणि स्त्रीवश असा राघोबा व त्याच्यावर सत्ता चालविणारी, त्याची महत्त्वाकांक्षा प्रज्वलित करणारी आणि त्याच्या इच्छेविरुद्ध त्याला पापचरणास प्रवृत्त करणारी आनंदी, या उभय भूमिका खाडिलकरांनी मॅक्‌बेथ व लेडी मॅक्‌बेथवरून बेतलेल्या आहेत. जागतिक नाटचवाङ्मयात प्रतिष्ठा पावलेल्या 'मॅकबेथ्' सारख्या एका अप्रतिम नाटचकृतीचा कित्ता डोळचांसमोर ठेवून खाडिलकरांनी 'भाऊबंदकी' ची रचना केली, हे सत्य श्री. खांडेकर मोकळचा मनाने कबूल करतात. असे जर आहे, तर मूळच्या अजरामर 'मॅक्‌बेथ' ला 'भाऊबंदकी' ची अवकळा का आली, त्याचाही विचार श्री. खांडेकरांसारख्या टीकाकारांनी करावयास नको काय ?

'मॅक्‌बेथ' हे बंदिस्त नाटक म्हणून प्रसिद्ध आहे, तर 'भाऊबंदकी' चा विस्तार अस्ताव्यस्त असा पसरलेला आहे. 'मॅक्‌बेथ' नाटकातील एकूण एक सर्व घटनांची गती केवळ अटळ अशा नियतीच्या रोखाने अपरिहार्य वाटचाल करणारी आहे, तर 'भाऊबंदकी' तील घटनांना योगायोगाशिवाय काही तादृश धरबंधच नाही. 'भाऊबंदकी' तील घटना दाही दिशांनी मोकाट धावत सुटतात आणि अखेरीस नसत्या लोकशाहीच्या तटबंदीवर तोंड फोडून जायबंदी होतात. शोकान्त 'मॅक्‌बेथ' नाटकात रसापकर्षक विनोदाला यत्किंचितही थारा नाही. (त्या नाटकातील तथाकथित 'पोर्टर सीन' सुद्धा प्रक्षिप्त असावा, असे मानण्याकडे अधिकारी अभ्यस्तांची प्रवृत्ती आहे.) तर 'भाऊबंदकी' तील सुप्रसिद्ध कोकणस्थ–देशस्थ भांडणांचे बाष्कळ विनोदी प्रवेश वेळप्रसंगी अख्खे नाटक खाऊन टाकतात. 'मॅक्‌बेथ' च्या सर्वंकष ट्रॅजिडीत प्रचलित नीतिसंकेतास अवकाश नाही. सत्प्रवृत्तीचा जय, असत्प्रवृत्तीचा पराजय इ० वांझोटे शब्द 'मॅक्‌बेथ' च्या संदर्भात सर्वस्वी गैरलागू ठरतात. कारण शेक्सपीअरचा मूलभूत हेतु केवळ स्वाभाविक व्यक्तित्वचित्रणाचा आहे. 'सृष्टीला आरसा दाखवण्याचा' आहे. हा मॅक्‌बेथ असा व ही लेडी मॅक्‌बेथ अशी, त्यांच्या अंतरंगातील दारुण संघर्षाचे साक्षी जे आपण ते त्यांचे न्यायकर्ते नव्होत, ते त्यांच्या कर्माचे धनी, त्यांना न्याय देणार आपण कोण, आपण केवळ साक्षी; अशा भावनेने शेक्सपीअर आपल्या महान् व्यक्तिरेखा चित्रित करतो. या निर्लिप्त वृत्तीतच त्याच्या प्रतिभेची थोरवी आणि कलात्मकतेचा गौरव आहे.

पण शेक्सपीअर तो शेक्सपीअर आणि खाडिलकर ते खाडिलकर ! खाडिलकरांना केवळ न्याय हवा आहे. न्याय देण्यासाठी जसे ते अधीर झाले आहेत. रामशास्त्र्याच्या मुखाने राघोबास ते त्रिवार देहान्त प्रायश्चित्ताची भाषा ऐकवतात, तेव्हाच त्यांचा अन्तरात्मा संतृप्त होतो. खाडिलकरांच्या नाटकात देहान्त प्रायश्चित्ताचा आरडाओरडा कानठळचा बसवणारा आहे. पण नाटकाच्या अन्तीं देहान्त प्रायश्चित्ताची भाषा लटकीच ठरते.

(जशी लोकशाहीची भाषा लटकी ठरते, त्याचप्रमाणे !) उलट शेक्सपीअरच्या नाटकात कोठे कोणी देहान्त शासनाचा अस्पष्ट उच्चारसुद्धा करीत नाही पण अन्ती लेडी मॅक्‌बेथ वेडाच्या लहरीत देहान्त प्रायश्चित्त भोगते, तर मॅक्‌बेथ रणांगणावर देहान्त शोधतो. उभयतांचे भीषण देहान्त म्हणजे त्यांच्या अनावर वर्तनाचा अटळ परिपाक ठरतो ते अनन्यगतिक आहेत. त्यांच्या संबंधात देहान्ताव्यतिरिक्त अन्य गतीच संभवत नाही आणि देहान्ताच्या क्षणीही त्यांची स्वाभाविक उंची केव्हा रतिमात्र ढळत नाही. आणि उभयतांचा भीषण देहान्त अटळ असला, तरी त्या देहान्तातही आंतरिक उदात्ततेस कणमात्र ढळ पोहोचत नाही. एका बेभान उन्मनस्क अवस्थेत प्रमाथी भावांचे हे बळी जीवन जगतात आणि महानिर्वाणाच्या क्षणी जीवन झोकून देतात. त्यांच्या महानिर्वाणाचे साक्षी जे आपण, ते भारावल्यागत सुन्न होऊन बसतो. एका अनिर्वचनीय, अविस्मरणीय अनुभवाने आपली अंतःकरणे व्यथित आणि तरीही शान्त शान्त होतात.

श्री. खांडेकर याचे मत असे दिसते की एका रामशास्त्र्याच्या भूमिकेमुळे 'भाऊबंदकी' नाटक मूळ 'मॅक्‌बेथ' पेक्षा सरस ठरते. कारण काय, तर 'भारतीय परंपरेचा वारसा' सांगणारा रामशास्त्री पाप्यांस देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सुनावतो म्हणून. प्रस्तुत संबंधांत 'भारतीय परंपरेचा' संबंध कसा काय पोहोचतो, तेच मला समजत नाही. 'मॅक्‌बेथ' वरून बेतलेल्या 'भाऊबंदकी' त कालांतराने रामशास्त्र्यास एवढे महत्त्व प्राप्त होते की तोच जणू नाटकाचा नायक बनतो, आणि क्षणोक्षणी नाट्यवस्तूचा ग्रास करावयास बघतो (या रामशास्त्र्याच्या भूमिकेचे आमच्या टीकाकारांस कोण कौतुक ! काय तर म्हणे पेशवाईतील रामशास्त्र्याने हुबेहूब लोकमान्य टिळकांसारखे नटावे, असा खाडिलकरांचा आदेश होता !!) मूळ नाट्यवस्तु काय आहे ? मूळ 'मॅक्‌बेथ' काय किंवा 'मॅक्‌बेथ' वरून नकललेली 'भाऊबंदकी' काय, दोन्ही नाटकातील प्रतिपाद्य काय आहे ? 'मॅक्‌बेथ' नाटकात गुन्हेगारीची संपूर्ण कहाणी आहे, अपराधी मनोवृत्तीचे संपूर्ण नग्न दर्शन आहे. अनिच्छेने गुन्ह्यास प्रवृत्त होणारे दुबळे मन, अनिच्छेने का होईना पण एकदा रक्तलांच्छित दुष्कृत्य हातून घडल्यानंतर सदसद्विवेकाचे रणांगण झालेले अपराधी अंतःकरण, अपराधाच्या जाणिवेने भाराक्रांत झालेली भीरू भाववृत्ती, त्या भाववृत्तीवर दुष्कृत्यांच्या भुतांनी केलेले निर्घृण आघात, एका पापांतून निष्पन्न होणारी अनेक पापे आणि पापांनी घेरलेल्या मनावर होणारे अगणित संस्कार, अटळ विनाशाच्या दिशेने गुन्हेगारास फरफटत ओढीत नेणारी अमित पापे आणि या सर्व घटनांतून निष्पन्न होणारा अपरिहार्य देहान्त,—'मॅक्‌बेथ' नाटकाची मूळ कथावस्तू ही आहे. अपराधी भाववृत्तीची कहाणी. शेक्सपीअरने पापकर्माचा हा अहवाल किती निर्लिप्त वृत्तीने सादर केला आहे. त्या अहवालात नाही रामशास्त्री, नाहीत भटाभिक्षुकांची वा त्याच्या बोलभांड बायकांची भांडणे की नाही गुप्त पोलिसांच्या चातुर्याचे सनसनाटी दर्शन. 'मॅक्‌बेथ' ही एक साधी पापाचरणाची कहाणी आहे. आणि या कहाणीचा शेवट केवळ अटळ आहे.

'मॅक्‌बेथ' नाटकात रामशास्त्री गैरलागू ठरतो. असल्या नाटकात या फालतू पात्राचे प्रयोजन काय ? रामशास्त्र्यामुळे मूळ कथावस्तु बिघडेल, तिला तडा जाईल, हे खाडिलकरांना जसे उमगलेच नाही. रामशास्त्र्याने राघोबास सांगितलेले देहान्त प्रायश्चित्त हे जर दारूण असेल, तर मॅक्‌बेथच्या अंतर्मनाने त्याला सुनावलेली शिक्षा सहस्त्रपटींनी भयंकर समजावयास हवी ! राघोबास देहान्त शासनाचे प्रायश्चित्त सांगण्यासाठी रामशास्त्री कशाला हवा ? मॅक्‌बेथचे दोलाचल मन निष्करुण, निर्घृण अट्टाहासाने त्याला देहांताच्या वाटेने फरफटत ओढीत नेते. हे देहान्त शासन शतपटींनी अधिक परिणामकारक नाही काय ? पण खाडिलकरांना स्वभावदर्शनांत तसा रस नव्हता त्यांना फक्त रामशास्त्र्याच्या मिषाने मदांध ब्रिटिश राजसत्तेला देहान्त शासनाचे प्रायश्चित्त ठोकून ठोठावणारा न्यायाधीश हवा होता ! त्यांच्या विशिष्ट प्रकृतीला फक्त प्रचलिताचे आव्हान मानवणारे होते. शाश्वताचो फिकीर ते काय म्हणून करतील ? या विशिष्ट प्रकृतिधर्ममुळे शेक्सपीअरचा परीस हाती लागूनसुद्धा 'भाऊबंदकी 'च्या लोखंडाचे सोने होऊ शकले नाही. कारण खाडिलकरांना केवळ न्याय हवा होता, न्यायाचा जय हवा होता, अन्यायाचा पराजय हवा होता. न्याय. प्रवृत्त भारतीय परंपरेचा बळी झालेला हा मराठी नाटककार शेक्सपीअरला नाट्याचार्य भरतमुनीच्या मुशींत कोंबू लागला. पण शेक्सपीअर काय असा कोणाच्या मुशीत कोंबला जाणार आहे थोडाच ? खाडिलकरांच्या पकडीतून तो जो निसटला तो कायमचाच. 'मॅक्‌बेथ' राहिले मूळ इंग्रजी भाषेत, आणि मराठीत 'अवतरली' ती भाऊबंदकी !

शेक्सपीअर आणि खाडिलकर ह्यांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांतील आणखी एक अनिवार्य भेद लक्षणीय आहे. ऐतिहासिक नाटकांत शेक्सपीअर इतिहासाचे मूळ सूत्र जे एकदा घट्ट धरून ठेवतो, ते प्रायः कधीच सोडीत नाही. इतिहासप्रामाण्य निष्ठापूर्वक मानणारा शेक्सपीअर प्राप्तेतिहासापासून सहसा विचलित होत नाही. होलिनशेडच्या बखरीत मॅक्‌बेथची जी कथा समाविष्ट आहे, त्याच कथेचे उद्‌घाटन शेक्सपीअर 'मॅक्‌बेथ' नाटकांत कटाक्षाने करतो. पण आनंदीबाईने 'ध 'चा 'मा' केलेला नसला, तरी पदोपदी इतिहासाचा खून पाडावयास खाडिलकर कधी कचरत नाहीत. होलिनशेडचा 'मॅक्‌बेथ' आणि शेक्सपीअरचा 'मॅक्‌बेथ' प्रायः एकरूप आहेत. त्यांच्या ऐतिहासिक वा नाट्यरूप कथाभागात विसंवाद असा क्वचितच आढळतो. पण खाडिलकरांच्या कल्पनेला इतिहासाचे सोयरसुतक जसे नाहीच. 'भाऊबंदकी 'चा मूलाधार काय ? तर राघोबाच्या आज्ञापत्रांतील 'ध' चा 'मा' आनंदीबाईने केला, ही घटना. इतिहासाला ही प्रचलित दन्तकथा मुळातच माहीत नाही. तेव्हा 'भाऊबंदकी' चा मूलाधारच लटका ठरतो, आणि जागच्या जागीच कोसळतो. मग लटक्या आधारावर उभी केलेली 'भाऊबंदकी 'तील कथानकाची इमारत कोलमडून पडते, हे क्रमप्राप्तच आहे. ज्या आज्ञापत्रात 'ध 'चा 'मा' केलेला आहे, ते आज्ञापत्रच जर मूळ अस्तित्वात नाही, तर मारुतीच्या देवळात तुळोजीने देवासमोर ठेवलेल्या ताइतातील आज्ञापत्राचे अस्तित्व स्वाभाविकच निराधार ठरते. आणि तुळो-

जीच्या (मुळात नसलेल्या) ताइतातील आज्ञापत्र जर मुळातच अस्तित्वात नव्हते, तर ते साक्षात् डोळ्यांनी पाहिल्यानंतर रामशास्त्र्यांनी जे अचाट अकांडतांडव केले आहे, त्याचा आधारच उखडल्यागत होतो ! (हा रामशास्त्री मोठा अजब न्यायाधीश दिसतो. कारण त्याच्या डोळ्यांदेखत धडधडीत पुराव्यातील सर्वात महत्त्वाचा कागद नष्ट झाला, तरी त्याची त्याला फिकीर नाही !) पण गंमतीची आणि आश्चर्याची गोष्ट ही की याच नष्ट झालेल्या पुराव्याच्या बळावर हा न्यायमूर्ती धर्मावतार राघोबाला खुशाल–आणि त्रिवार–देहान्त शासनाची शिक्षा फर्मावतो ! आता या कर्माला काय म्हणावे ?

-पण खांडेकर मात्र याच कर्माचा संधी मिळेल तेथे वारंवार जयजयकार करीत आहेत. इतिहासाची साक्ष काढावयास ते तयार नाहीत, व्यक्तित्वचित्रणाच्या संदर्भातील कलात्मक निकष प्रस्तुत प्रकरणी त्यांना मंजूर नाही, 'ध'चा 'मा' आनंदीबाईने केला नाही, ती बिचारी सर्वस्वी निर्दोष आहे, हा इतिहासाचा निर्वाळा खरा मानावयास ते उत्सुक नाहीत. ऐतिहासिक नाटक शेवटी इतिहासाचे काही देणे लागते की नाही ?–या मूलभूत प्रश्नाचा विचार करण्याच्या मनःस्थितीत ते निखालस नाहीत. मॅक्‌बेथ व लेडी मॅक्‌बेथवरून नकललेल्या राघोबा-आनंदीचे अन्ती काय झाले, त्याची त्यांना दखल वा फिकीर नाही. रामशास्त्र्यांनी ज्या मूळ पुराव्याच्या बळावर आरोपीस देहान्त शासनाची अन्तिम शिक्षा फर्मावली, तो पुरावा मुळात खरा की खोटा; याची शहानिशा करण्याची आवश्यकता त्यांना वाटत नाही. रामशास्त्री स्वभावतःच सत्प्रवृत्त आहे की नाना फडणीसां-सारख्या राजकारणी मुत्सद्याच्या हातातील ते एक कळसूत्री बाहुले आहे, या कूटप्रश्नाची चिकित्सा करण्यास त्यांना अवकाश नाही. नाटकाचा मूळ विषय काय, त्याचे भान त्यांना नाही. रामशास्त्र्याच्या काल्पनिक भुताने 'भाऊबंदकी' नाटकांत जो गदारोळ माजवला आहे, त्याच्या घातकी परिणामांची त्यांना क्षिती नाही. रामशास्त्र्याच्या राणा भीमदेवी अवतारामुळे कलेचा तोल ढळला, तर त्याविषयी ते सर्वस्वी उदासीन आहेत. रामशास्त्री नामक एका पठ्ठ्याने तथाकथित (पण अव्याख्य) 'भारतीय परंपरा' (का काय म्हणतात, ती) राखली, या आनंदवार्तेच्या धुंदीतच ते मस्त आहेत.

खांडेकर तारस्वरात सांगतात,' "भाऊबंदकी 'तील रामशास्त्रींची स्वभावरेखा ही केवळ खाडिलकरांच्या नाट्यकौशल्याचीच नव्हे, तर त्यांच्या तत्त्वचिंतनाची उच्च पताका आहे."–त्यांचे म्हणणे असे की खाडिलकरांचा आत्माविष्कार 'भाऊबंदकी 'त प्रकर्षाने प्रगट झाला आहे. ते पुढे म्हणतात, 'स्वतःला पडलेलं धर्माधर्माचं कोडं रामशास्त्र्यांच्या रूपानं त्यांनी (पक्षी खाडिलकरांनी) सोडविलं आहे...खाडिलकरांचा काय किंवा दुसऱ्या ललितलेखकांचा काय, अभ्यास करतांना आत्माविष्काराचा हा मुद्दा नेहमी लक्षात ठेवा तो नीट हाताळला, तरच तुम्ही त्या लेखकाला न्याय देऊ शकाल." –खाडिलकरांच्या संबंधात खांडेकरांनी आम्हाला हा जो बहुमोल सल्ला दिला आहे, तो आम्ही नीट लक्षात ठेवला आहे. पण मग उपर्युक्त वाक्यास जोडून खांडेकरांनी जे एक गूढवाक्य लिहिले आहे, त्याचा

अर्थ काय; तो आम्हाला मुळीच समजत नाही. ते गूढ वाक्य येणेप्रमाणे. " शेक्सपीअर. सारखा एखादा लेखक याबाबतीत आपल्याला दाद देत नाही, हे खरं आहे ! " –खाडिलकर दाद देतात, आणि शेक्सपीअर दाद देत नाही; असे का ?–या प्रश्नाचे उत्तर खांडेकरांनी प्रामाणिकपणे शोधले, तर ' भाऊबंदकी ' नाटक थिटे का, या प्रश्नाचे उत्तर त्यांचे त्यांसच सहजी सापडेल. आणि (कदाचित) त्यांच्या ध्यानात येईल की आत्माविष्काराची लटपट प्रस्तुत संबंधात लटकी ठरेल. मराठी नाटक थिटे का ?– या प्रश्नाचे उत्तर खांडेकरांनी उपर्क्युत एकाच वाक्यांत ठासून ठाम दिले आहे. (की जे त्यांचे त्यांनाच समजले आहे, पण उमजले नाही.) खाडिलकर (आणि पर्यायाने सर्व मराठी नाटककार) दाद देतात, शेक्सपीअर दाद देत नाही ! आणि तेच शेक्सपीअरच्या अजरामर नाटचप्रतिभेचे वैशिष्टच आहे. शेक्सपीअर दाद देत नाहो. मराठी नाटककार दाद देतो. परिणामी मराठी नाटक थिटे ठरते.



गडकऱ्यांच्या संबंधी प्रा. फडके

'मराठी साहित्यातील शिवधनुष्य' या तथाकथित विषयावर प्रा. ना. सी फडके यांनी गेल्या महिन्याच्या अखेरीस येथे एक व्याख्यान दिले. 'तथाकथित' विषय–असे मुद्दामच म्हटले. कारण व्याख्यानविषयावरून वक्त्यास अभिप्रेत असलेल्या आशयाचा बोध सहजी होण्यासारखा नव्हता प्रस्तुत व्याख्यानाची जी इतिवृत्ते येथील दैनिकांतून प्रसिद्ध झालेली वाचली, त्यांजवरून वक्त्यांनी नियोजित विषयास कसे वागवले असेल, त्याची कल्पना सहज करता येण्यासारखी आहे. 'नवाकाळ' मधील व्याख्यानवृत्तान्ताचे शीर्षक होते, 'मराठी नाटक थिटे नव्हे, प्रा. माधव मनोहरांची टीका थिटी' तर 'लोकमित्रा'तील इतिवृत्ताचे शीर्षक होते : 'मराठी नाटककारांची भाषा थिटी नाही, टीकाकारांची ठीका थिटी' उपर्युक्त शीर्षकांवरून वक्ते 'नाटक' मध्ये सध्या चालू असलेल्या माझ्या 'मराठी नाटक थिटे का ? – नामक लेखमालेस अनुलक्षूनच प्रामुख्याने बोलले असले पाहिजेत, असे अनुमान करणे भाग आहे. या व्याख्यानात–निदान पक्षी व्याख्यानाच्या इतिवृत्तांत–प्रा. माधव मनोहरांनी केलेली म्हणून अनेक विपर्यस्त विधाने आढळली, तेव्हा लगोलग अशा विपर्यस्त विधानांचा इन्कार मी त्या त्या वृत्तान्तसंबद्ध वृत्तपत्रांतून प्रसिद्ध केला. उदाहरणार्थ : '–खाडिलकरांचे 'भाऊबंदकी' शेक्सपीअरच्या 'मॅक्‌बेथ' चे भाषांतर आहे–' किंवा, 'मराठी नाटककारांची भाषा थिटी आहे,' इ. असली निराधार, भोंगळ विधाने मी कधीच कोठे केलेली नव्हती. तेव्हा मी न केलेल्या पण माझ्या नावावर खपवलेल्या विधानांचा इन्कार करणे सोपे असल्यामुळे ते काम मी वेळीच करून टाकले. आता प्रस्तुत लेखांत प्रा. फडके यांच्या मूळ प्रतिपादनाचा विचार करण्याचे योजिले आहे. आपल्या या तऱ्हेवाईक व्याख्यानात विद्वान वक्त्यांनी जो अजब सिद्धांत मांडला आहे, तशाच कोटीचे अनेक भ्रामक सिद्धांत मोठमोठ्या अधिकारी विद्वानांनी आजवर वेळोवेळी मांडलेले असल्यामुळे प्रा. फडके यांचे प्रतिपादन समूळ तपासून पाहणेच युक्त ठरेल. म्हणून प्रथम प्रा. फडके आपल्या व्याख्यानात नेमके काय म्हणाले, ते मी प्रथम त्यांच्याच शब्दात उद्धृत करतो. प्रा. फडके म्हणाले :

–" वास्तववादी व ध्येयवादी अशी नाटके गडकऱ्यांनी लिहिली आहेत, असे म्हणणे

हास्यास्पद आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकातील प्राय: सर्वच पात्रे अतिमानुष आहेत. आणि गडकऱ्यांच्या नाटकातील पुरुषपात्रे जशी एकाच साच्याची आहेत, तशीच त्यांची स्त्रीपात्रे एकाच साच्याची आहेत. त्यांच्या नाटकातील पात्रे संभाव्य कोटीतील वाटत नाहीत. परंतु जें संभवनीय नाही, तेच आपल्या नाटकात घालावयाचे; असा जणू गडकऱ्यांचा निश्चय दिसतो जे कोणी कधी केले नाही, ते मी करून दाखवीन, ही गडकऱ्यांची भूमिका होती. त्यामुळे गडकऱ्यांचे कोणतेही एक नाटक तर्कबुद्धी जागृत ठेवून पाहिले, तर त्यातील एक पात्र वा प्रसंग संभवनीय वाटत नाही...शोकरस हा गडकऱ्यांच्या नाटकाचा स्थायीभाव वाटतो करुण व हास्यरसाखेरीज अन्य रसांच्या निर्मितीत गडकऱ्यांना रस नव्हता, असे नाही. पण अन्य रसनिर्मिती त्यांना साधलीच नाही, ही गोष्ट मात्र अगदी खरी. नाटकातील स्त्री–पुरुष एकाच साच्याचे, सारखेच अतिमानुष, रस मर्यादित, पात्रप्रसंगात स्वाभाविकता नाही, इत्यादि अनेक दोष गडकऱ्यांच्या नाटकातून प्रकर्षाने आढळतात...विशेषत: अमानुष, अतिमानुष, अवास्तव, असंभाव्य, अघटित, अस्वाभाविक, अतिशयोक्त, अचाट, अफाट, अतिरंजित लिहावे, अशी त्यांची मनोवृत्ती होती...म्हणून आपली नाटके बघत असतांना प्रेक्षकांची तर्कबुद्धी जागृत राहणार नाही, अशी खबरदारी ते घेत असत. आपल्या नाटकात व्यावसायिक वा प्रायोगिक दृष्टचा शक्याशक्यतेचा विचार त्यांनी कधी केलाच नाही...अतर्क्य, असंभवनीय प्रसंग व पात्रे लोकांच्या गळी उतरवण्यासाठी त्यांनी आपल्या भाषेचे शिवधनुष्य वापरले. गडकऱ्यांच्या नाटकातील भाषेचा विलास केवळ अगम्य आहे नाटककार म्हणून गडकरी कमी प्रतीचे ठरले, तरी भाषेच्या बाबतीत सर्व नाटककारात ते श्रेष्ठ ठरतात, यात वाद नाही."

एवढचा विस्ताराने प्रा. फडके यांच्या व्याख्यानाचा हा सारांश शक्य तो त्यांच्याच शब्दात सादर केला तो अशासाठी की त्यांची वैचारिक भूमिका पूर्णपणे स्पष्ट व्हावी व आपणावर अन्याय झाला, अशी तक्रार करण्यास वक्त्यास जरासुद्धा जागा राहू नये उपर्युक्त वृत्तान्त वाचून समंजस वाचकांची खूपच करमणूक होईल, यात शंका नाही. कारण समग्र वृत्तान्त वाचल्यावर हा विद्वान् वक्ता गडकऱ्यांची स्तुती करीत आहे की निंदा करीत आहे, तेच कळेनासे होते. उद्धृताच्या पूर्व भागात प्रा. फडके यांनी गडकरी यांच्या नाटकांवर असा काही निर्दय, निर्घृण हल्ला चढवला आहे की गडकऱ्यांच्या कट्टचा शत्रूंनीही हर्षातिशयाने टाळचा पिटाव्यात. नाटचशास्त्राच्या दृष्टीने असा कोणता एक दोष आहे की ज्याचा आरोप या वक्याने त्या प्रतिभाशाली नाटककाराच्या नाटचकृतीवर केलेला नाही ? गडकऱ्यांची नाटके वास्तव नाहीत, ध्येयवादी नाहीत, त्यांच्या नाटकातील स्त्री पुरुषपात्रे एकाच साच्याची, अतिमानुष आहेत, त्यातील प्रसंग असंभाव्य कोटीतील आहेत, त्यातील रस मर्यादित आहेत, त्यातील पात्रप्रसंग अस्वाभाविक आहेत. व्यावसायिक वा प्रायोगिक–दृष्टचा शक्याशक्यतेचा विचार त्यांनी कधी केलाच नाही, जे जे म्हणून अमानुष, अतिमानुष, अघटित, अवास्तव, असंभाव्य, अचाट, अफाट, अतिशयोक्त, अतिरंजित, त्यांचे

त्यांना मनस्वी आकर्षण वाटे. तात्पर्य काय, तर 'अतर्क्य, असंभवनीय प्रसंग व पात्रे लोकांच्या गळी उतरवण्यासाठी गडकऱ्यांनी आपल्या अगम्य भाषेचे शिवधनुष्य योजिले !" प्रा. फडके यांच्या प्रतिपादनाचा एकूण रोख असा आहे की गडकऱ्यांच्या नाटकात असंख्य व अक्षम्य असे दोष रसिक दृष्टीला दिसले, तरी चिंता नाही. ते सर्व असंख्यात व अक्षम्य दोष गडकऱ्यांच्या बाबतीत क्षम्य समजावेत. का ? तर त्यांच्या विशिष्ट भाषाशैलीसाठी. गडकऱ्यांनी अशी भाषाशैली कमावली आहे की त्या एका भाषागुणासाठी या नाटककाराचे अनंत दोष क्षम्य समजावयास हवेत.

गडकरी हयांच्या नाटकांची थोरवी नाटचगुणांचे दृष्टीने खरोखर काय आहे किंवा नाही, या प्रश्नाचा विचार तूर्त करण्याचे काही कारण नाही. कारण प्रस्तुत संबंधात याहून अधिक महत्त्वाचा व मूलभूत असा जो प्रश्न उपस्थित होत आहे, त्याचा विचार अग्रहक्काने करणे अधिक फलदायक ठरण्याचा संभव आहे. तो मूलभूत महत्त्वाचा प्रश्न की साहित्यविचारात भाषेचे प्रयोजन तरी खरोखर काय आहे ? मानव जीवनाचे यथार्थ दर्शन घडवणे हे ललित वाङ्मयाचे प्रधान उद्दिष्ट मानले, तर जीवनदर्शन ललित साहित्याचे साध्य ठरते. आणि हे उद्दिष्ट साध्य प्राप्त करून घेण्याचे एक अपरिहार्य साधन म्हणूनच केवळ भाषेचा स्वीकार करणे भाग पडते. ललित साहित्याच्या निर्मितीसंबंधात हा साध्य-साधनविवेक नित्य लक्षात ठेवावयास हवा. वस्तुतः 'प्रतिभासाधना'च्या निर्मात्यास प्रतिभासाधिताच्या संबंधातील या मूलाधारभूत प्रमेयाची आठवणसुद्धा कोणी करून देण्याचे कारण नाही. पण 'प्रतिभासाधना'तील परस्पर विरोधी अपसिद्धांत एकदा मोजून पाहिले, अतर्क्य अपसिद्धांतांच्या प्रतिपादनात तर्कशास्त्राच्या या नामांकित प्राध्यापकाने केवढी सिद्धी प्राप्त करून ठेवली आहे, ती ध्यानात घेतलो; म्हणजे अचंबा वाटतो. आणि म्हणून असल्या मामुली गोष्टी प्रथम सांगणे आवश्यक होऊन बसते. बरे, भाषा शैलीला केवळ एक प्रा. फडकेच तेवढे नसते महत्त्व देतात, असे नाही. तर एकूण मराठी विद्वज्जड टीकाच प्रस्तुत संदर्भात प्रारंभापासून प्रामादिक ठरलेली आहे, असे प्रत्ययास आल्याशिवाय राहत नाही.

कसे ते पहा : चिपळूणकर फार मोठे लेखक का ? तर त्यांनी म्हणे मराठीत प्रथमच शैलीदार लिखाण केले. म्हणजे गंमत बघा : चिपळूणकरांचा जन्महि झालेला नव्हता, तेव्हा ज्या अकृत्रिम भाषेत लोकहितवादीसारख्या थोर विचारकाने अनेक क्रांतिकारक प्रमेयांचे प्रतिपादन केले, त्या भाषेला जणू काय शैलीच नाही ! आणि चिपळूणकर मात्र अव्वल दर्जाचे शैलीकार लेखक म्हणून मानले व सन्मानले जातात काय म्हणून ? उपमा-दृष्टान्तादि अलंकारांचे सुढाळ प्रदर्शन त्या चिपळूणकरी शैलीत थाटलेले आढळते, म्हणून ? अवतरण-श्रुतयोजनादिकांनी ती शैली नटलेली आढळते, म्हणून ? का संस्कृतप्रचुर सामासिक शब्दांनी लवथवलेली आणि संयुक्त वा संमिश्र वाक्यांनी पल्लेदार बनवलेली अशी ती शिष्ट भाषा आहे म्हणून ? अशा तऱ्हेची अलंकारमंथर भाषाशैली वैचारिक प्रति-

पादनातील प्रमाद झाकावयास किती व कशी उपयुक्त ठरते, ते सिद्ध करण्यासाठी मेकॉलेचे सुप्रसिद्ध उदाहरण पुन्हा पुन्हा देण्याची जरूरच आहे काय ?

जी गोष्ट चिपळूणकरांची, तीच शिवरामपंत परांजप्यांची, तीच सावरकरांची, तीच माडखोलकरांची. आणि अगदी आजतागायत पु. भा. भाव्यांची. ललितेतर वैचारिक साहित्यात भाषाशैलीला म्हणून जसे असाधारण, अवास्तव महत्त्व विनाकारण प्राप्त झाले, त्याचप्रमाणे ललित साहित्यांतहि त्याच इतिहासाची पुनरावृत्ति पुन्हा पुन्हा घडलेली आढळते. आद्य विचारक लोकहितवादींप्रमाणेच आद्यकथाकार हरिभाऊ आपटे व आद्यकवी केशवसुत ह्यांनी भाषेतील कृत्रिम झगझगाट बुद्धिपुरःसर टाळला व साध्या, सोप्या, सुबोध, अकृत्रिम शैलीचा जाणून स्वीकार केला. आपटे व केशवसुत या अर्वाचीनांतील प्राचीन थोर ललित लेखकांनी अकृत्रिम, स्वाभाविक व अर्थवाहक भाषेचा हेतुपूर्वक अवलंब केल्यामुळे ते बिचारे शैलीकार लेखक म्हणून कधीच मानले वा सन्मानिले गेले नाहीत. शैलीकार कथाकार कोण ठरले ? तर फडके, खांडेकर, माडखोलकर, पु. भा. भावे. शैलीकार कवी कोण ठरले ? तर गोविंदाग्रज, माधव ज्यूलियन, कुसुमाग्रज, बोरकर. या सर्वांच्या भाषेचे समानधर्म लक्षण कोणते ? तर एका शब्दात सांगावयाचे म्हणजे कृत्रिमतेचे. जी गोष्ट कथाकाव्याची, तीच नाटकाची. ज्याप्रमाणे कथाकाव्यात आपटे केशवसुतांनी त्याचप्रमाण नाट्यवाङ्मयात देवलांनी अकृत्रिम भाषेचा केवढा भव्य, उत्तुंग आदर्श निर्माण करून ठेवला होता. पण शैलीकार लेखक म्हणून आवर्जून निर्देश होतो, तो देवलांचा नव्हे; तर कोल्हटकरांचा, गडकऱ्यांचा, क्वचित् अत्र्यांचा ! कारण काय ? तर पुन्हा कारण तेच : परमावधीची कृत्रिम भाषा लिहिण्यात हे नाटककार सिद्धहस्त होते !

तात्पर्य काय, तर आमची मराठी भाषा अशी विलक्षण आहे की या भाषेत जे जे म्हणून कृत्रिम, दिखाऊ आणि भडक आहे; ते ते शैलीदार लेखन ठरते. आणि अशा कृत्रिम भाषाशैलीला भलताच भयंकर भाव चढतो. अशा कृत्रिम भाषाशैलीचे अवास्तव स्तोम माजविले जाते. ललितेतर वैचारिक साहित्यांतील भाषा विचार पारदर्शक व्यक्त करण्यास समर्थ आहे किंवा नाही, हा प्रश्न सर्वस्वी गौण ठरतो. ललित वाङ्मयातील भाषा जीवनाचे यथार्थ दर्शन घडवते किंवा नाही, हा प्रश्न गौण ठरतो; आणि भाषेच्या दिखाऊ नखऱ्यालाच स्वतःचे असे एक विशिष्ट मूल्य प्राप्त होते. त्या भडक नखऱ्याचीच मिजास वाढते. अन्ती जे केवळ साधन आहे, तेच साध्य ठरते. आणि मग कृत्रिमाने मढवलेल्या भाषाशैलीला अकारण असाधारण महत्त्व मिळावयास लागते. भाषेचा बडिवार अनिवार माजला की शेवटी भाषेचे (निष्कारण) अलंकरण हेच उन्मार्गगामी लेखकांचे (आणि हाय रे दुर्दैवा ! टीकाकारांचे पण) एकमेव लक्ष्य बनते. असे झाले म्हणजे मग यथार्थ जीवनदर्शनाचे साध्य सांदीकोपऱ्यांतील काळोखाच्या आश्रयास जाते, आणि भाषेच्या साधनास पूज्यतेची योग्यता प्राप्त होते ! जीवनापासून दूरावलेले साहित्य केवळ (तथाकथित) भाषासौंदर्याच्या बळावर प्रतिष्ठा पावते. कलेवराच्या शृंगाराचे सुशोभन बघण्यासाठी

तमासगीर प्रेक्षकांचे तांडे दाटीवाटीने गोळा होतात ! मूळ प्राणतत्त्वाचाच विसर पडतो, आणि अवघे लक्ष केंद्रित होते ते केवळ मर्तिकांच्या दिमाखदार सोहळ्यावर !

मराठी नाटकाच्या संबंधात हा चक्रनेमिक्रम केव्हा तरी पार उलटून गेला आहे, अशी सूज्ञ रसिकांनी मनोमन खूणगांठ बांधली होती. पण तो केवळ भ्रम होता, असे म्हणण्याची पाळी आज आलेली आहे. वस्तुतः देवलांसारख्या एका प्रतिभाशाली समर्थ नाटककाराने आपल्या नाट्यकृतीत यथार्थ जीवनदर्शनास सर्वस्वी योग्य असे अग्रस्थान हेतुपूर्वक दिलेले होते. मग त्या नाटकाची जात 'शारदे' सारख्या वस्तुनिष्ठ चित्रणाची असो वा '–संशयकल्लोळ'सारख्या प्रहसनाची असो. देवलांच्या नाटकातील भाषा (तथाकथित) शैलीचा बडिवार मिरवीत नाही, कारण त्यांच्या नाटकांतील संवाद प्रायः वास्तवाच्या पातळीवरील असतात. त्यांच्या नाटकातील बहुतांश प्रसंग व त्या प्रसंगास कारण झालेले स्त्री-पुरुष वास्तवाच्या प्रतिकृती वाटतात, कारण या थोर नाटककाराला वास्तवाचे भान होते. नाटक हे संसाराचे यथातथ्य चित्र असेल, तर नाटकातील संवादाची भाषा स्वाभाविकाशी सुसंगत असावयास हवी, हे भाषाविषयक सुजाण ज्ञान त्यांना अन्तःप्रेरणेने आपाततःच प्राप्त झालेले होते. देवलांच्या वस्तुलक्ष्य नाट्यचित्रणाचे रहस्य समकालीनांच्या आकलनास उमगलेच नसेल, असे कसे म्हणावे ?

पण मराठी नाट्येतिहासाचा निर्वाळा स्वच्छ आणि स्पष्ट आहे. पौराणिक देवदेवतांच्या वस्तुदर्शी चित्रणापासून आमचे नाटककार शहाणपण शिकले नाहीत, ही नाट्येतिहासाची साक्ष निर्विवाद आहे. अगदी याच क्षणाला कोल्हटकरांच्या कृत्रिमांकित नाट्यसंभाराची साक्ष काढण्याची गरज नाही. कारण तूर्त प्रतिपाद्य आहे, ते गडकरी यांचे नाट्यवाङ्मय. पण गडकऱ्यांनी नाट्यक्षेत्रात पाऊल टाकले होते, ते 'वंदुनिया श्रीपादपदांप्रति !' आणि या प्रतिभाशाली तरुण नाटककाराला खुणावून मोह घालीत होती, ती 'श्रीपादांची कलावती वाणी !' कोल्हटकरांचा एकूण नाट्यसंप्रदाय परमावधीच्या कृत्रिमाचा होता. त्यांच्या एकूण एक सर्व नाटकातील कथावस्तू कृत्रिम, पात्रे कृत्रिम. प्रसंग, संवाद कृत्रिम. स्वाभाविक सृष्टीशी सर्वथैव विसंगत अशी त्यांची नाट्यसृष्टि होती. आपल्या कल्पनालाघवाने निर्मिलेल्या नाट्यसृष्टीला स्वाभाविकाचा यत्किंचितहि स्पर्श कोठे होऊ नये, एतदर्थ कोल्हटकर सदैव डोळ्यात तेल घालून दक्ष असत. गडकरी त्यांचेच सच्छिष्य. निदान तसे ते अभिमानपूर्वक स्वतःला म्हणवीत. पण 'श्रीपादपदांप्रति' वंदन करणाऱ्या गडकऱ्यांच्या स्वाभाविक लीनवृत्तीने कोणी फसू नये. कारण शिष्याशी तुलना करता गुरु केवळ अंगुष्टमात्र ठरतो, ही वस्तुस्थिती आहे ! उपहासप्रधान, उपरोधिक (आणि तथाकथित विनोदी) लेखनामुळे कोल्हटकर आधीच ख्यातनाम झालेले असले, तरी त्यांचा पिंड खरोखर नाटककाराचा नव्हेच. कोल्हटकरांच्या लेखनाची मूळ प्रकृती उपरोधाची-

आहे. विकृती नाटचकृतीत अवतरलेली दिसते.

गडकऱ्यांचे तसे नाही. त्यांच्या लेखनाची मूळ प्रकृती कवितेची आहे, त्यांच्या प्रतिभेचा पिंड निःसंशय कवीचाच होय. गोविंदाग्रजांच्या काव्याची चर्चा प्रस्तुत अप्रस्तुत ठरावी. पण एक महत्त्वाची गोष्ट मात्र चित्तांत ठसवून घ्यावी. ती ही की त्यांची नाटचनिर्मिती त्यांच्या व्यक्तित्वविशेष कवित्वाने बंदिस्त केलेली आहे. गोविंदाग्रजांच्या काव्यांतील एकूण एक सर्व कृत्रिमाच्या खाणाखुणा गडकऱ्यांच्या एकूण एक सर्व नाटकात कमी अधिक प्रमाणात भेटतील. चमत्कृति म्हणजेच कविता, असे त्यांनी मनोमन समीकरण मांडलेले असावे. मग ती चमत्कृति कल्पनेची असो, शब्दाची असो, अर्थाची असो, वा पात्रप्रसंगाची असो. शब्दचमत्कृति साधण्याचा त्यांचा हव्यास तर वेडेपणाच्या थरापर्यंत गेलेला आढळतो. अनुप्रासाच्या शोधात मग्न झालेला कवी अखेरीस निरर्थक विशेषणांची टाकसाळ खोलून मोकळा होतो. आणि श्लेषाच्या शोधात त्याला कसलेच भान म्हणून राहत नाही. त्यातून पुन्हा या लेखकाचे अवघे व्यक्तित्व संयमास सर्वथा पारखे झालेले आणि अतिरंजनास वाहिलेले होते. मराठी नाटचवाङ्मयातील गडकऱ्यांचे स्थान केवळ अनन्यसामान्य असले, तरी गडकरीनामक नाटककार गोविंदाग्रजनामक कवीच्या सर्वथा आधीन होता. गडकऱ्यांच्या मानगुटीवर गोविंदाग्रजांचे भूत सदाचे बसलेलेच होते. गोविंदाग्रजाने पछाडलेले गडकरी नाटककार झाले खरे, पण गोविंदाग्रजाने गडकऱ्यांचा पिच्छा कधीच सोडला नाही. गोविंदाग्रजाने धरलेल्या गडकरी नामक झाडावर आतापर्यंत अप्रतिहत सत्ता होती, ती केवळ गोविंदाग्रजांचीच. गडकरी क्षणाचे नाटककार असले, तरी गोविंदाग्रज अनंत काळचे कवीच होते.

नाटककार या नात्याने गडकरी यांचे अपेश केवढे मोठे होते, त्याची (निष्कारण) चिकित्सा प्रा. फडके यांनी आपल्या व्याख्यानात केली. पण त्या अपेशाची कारणमीमांसा त्यांनी शोधली नाही. संभव आहे की उपर्युक्त उपपत्तीत कदाचित गडकऱ्यांच्या नाटचवैशिष्टचांचा छडा लागेल. गडकऱ्यांची अवघी नाटचसृष्टी अद्‌भुताने भारल्यागत दिसते, कारण त्या नाटचसृष्टीचा निर्माता वास्तवापासून फारकतलेला असा एक कल्पनांकित कवी आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकातील भाषा ही वास्तवाच्या पातळीवरील नाही, कारण ज्या संवादांच्या संदर्भात ही भाषा अवतरलेली आहे, ते संवादच मुळात वास्तवाच्या पातळीवरील नाहीत आणि संवादाची पातळी वास्तवाची नाही, कारण ते पूर्वनियोजित संवाद धडाधड बोलणारे स्त्री–पुरुष या वास्तव जगात प्रत्यही आढळणारे नाहीत. तात्पर्य– गडकऱ्यांच्या नाटकाची भाषा शैली म्हणून ख्यातनाम असली, तरी ती भाषा नाटकाची नव्हे. नाटकी असेल, पण नाटकाची नव्हे. गडकऱ्यांच्या नाटकातील संवादभाषा काव्यमय आहे, कल्पनारम्य आहे, अनुप्रासप्रचुर आहे, श्लेषयुक्त आहे, चमत्कृतिजनक उपमादृष्टान्तादि अलंकारांनी नटवलेली आहे त्या धुंदिगुणाच्या परिभाषेतील वाक्यांवाक्यांवर आणि शब्दाशब्दांवर गडकरी उपाख्य गोविंदाग्रजांचा सहीशिक्का उमटलेला आहे. हे सर्व खरे. तरी

पण ही कृत्रिममूल भाषा नाटकाची नव्हे. नाटकात केवळ भाषेसाठी भाषा असू शकत नाही. आणि तशी ती असल्यास नाटकाच्या संदर्भात तसली भाषा निरर्थक ठरते.

–आणि प्रा. फडके आवर्जून सांगत आहेत की किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर हया सर्वांपेक्षा गडकरी भाषादृष्टया सर्वश्रेष्ठ नाटककार होते ! आधी मारे आवेशाने सांगावयाचे की गडकऱ्यांच्या नाटकात नाटचगुण केवळ अभावानेच आहेत ! आणि शेवटी प्रतिपादन काय करावयाचे ? तर, नाटचदृष्टया सर्वतोपरींनी हिणकस असलेली गडकऱ्यांची नाटके भाषादृष्टया मात्र सर्वश्रेष्ठ आहेत ! अजब आहे. कार्यकारण–भावाच्या तार्किक अनुबंधाचा ओनामासुद्धा तर्कशास्त्राच्या या विख्यात प्राध्यापकांस माहीत नसावा, हे तर्कास पटण्यासारखे नाही. पण तेच खरे आहे. ग्राम्य लिहिणे शिष्टसंमत नाही, म्हणून. नाही तर मी फडक्यांला सरळ विचारले असते की, गडकऱ्यांच्या नाटकात तुम्हांला एकही नाटचगुण आढळत नाही, तर मग त्या नाटकांतील नुसती (अगम्यसुंदर) भाषा काय चाटायची आहे ?



गडकऱ्यांचे (तकलादू) शिवधनुष्य

'नाटक' मधील गेल्या लेखांकात 'गडकऱ्यांच्या संबंधी प्रा. फडके ह्यांच्या प्रामादिक मतांची विचक्षण चिकित्सा रुजू केली होती. प्रा. फडके ह्यांच्या एकूण प्रतिपादनाचे सार केवळ एकाच वाक्यात सांगावयाचे, तर येणेप्रमाणे सांगता येईल. "अतर्क्य असंभवनीय पात्रे व प्रसंग लोकांच्या गळी उतरवण्यासाठी गडकऱ्यांनी आपल्या अगम्य भाषेचे शिवधनुष्य योजिले." गडकऱ्यांच्या भाषेचे हे तथाकथित शिवधनुष्य किती तकलादू आहे याविषयीचे तात्त्विक विवेचन येथवर करून झाले. त्याच विवेचनास अनुसरून सैद्धांतिक चर्चा व्यवहाराच्या पातळीवर आणण्यासाठी एक दोन (मासलेवाईक पण) प्रातिनिधिक उदाहरणे दाखल करून तज्जन्य तर्कागत निष्कर्ष शोधण्याचे प्रस्तुत योजिले आहे.

प्रस्तुत प्रपंचाच्या सोयीसाठी गडकऱ्यांच्या पहिल्या–वहिल्या प्रायोगिक नाटचकृतींतील उदाहरणे (शेकडचांनी सहज सापडण्यासारखी असली तरी) मुद्दामच दाखल करीत नाही. कारण त्यामुळे खुद्द गडकऱ्यांस व पर्यायाने त्यांच्या भाषाभक्तांस अन्याय केल्यासारखे होईल. म्हणून गडकऱ्यांनी आपल्या अल्पायुष्याचे अखेरचे क्षण मोजीत असताना ज्या नाटचकृतींची चिंता वाहिली, त्यांचाच विचार करणे श्रेयस्कर ठरेल. 'भावबंधन' हे नाटक गडकऱ्यांनी प्रायः आपल्या अल्पायुष्यातील अखेरच्या घटकेस पुरे केले व 'राजसंन्यास' तर अपुरेच ठेवले, हे आता सर्वश्रुतच आहे. तेव्हा या थोर लेखकाच्या प्रौढ परिणतप्रज्ञ भाषाशैलीचा मुक्त विलास प्रस्तुत नाटकांतून आढळून येईल, हे क्रमप्राप्तच आहे.

म्हणून पहिले उदाहरण 'राजसंन्यासा'तून उद्धृत करतो. 'राजसंन्यास' नाटकातील सुरुवातीच्या प्रवेशाची जी कल्पनारम्य नेपथ्यरचना गडकऱ्यांनी कल्पिलेली आहे, ती त्यांच्याच शब्दात येणेप्रमाणे–

[स्थळ – मालवणचा पाणकोट सिंधुदुर्ग. काळ : संध्याकाळ. पात्रे : गडाच्या बुरुजावर श्रीसंभाजी महाराज... खाली घाटावर तुळशी. घाटाजवळ होडी. तिच्यात उवरण्यासाठी तुळशी एक पाय टाकीत आहे...शेजारी संभाजी महाराजांचे जहाज तयार आहे.]

कालान्तराने तुळशीची होडी उलटते. तुळशी दिसेनाशी झाली, म्हणून तिची दासी मंजुळा आरडाओरडा करते. तुळशी दिसेनाशी झाल्यावर श्री संभाजीमहाराज तुळशीच्या नादान नवऱ्याशी बराच वेळ हुज्जत घालीत बसतात. दीर्घकाळपर्यंत चालणारे उभयतांचे संभाषण खलास होईपर्यंत तिकडे समुद्रात तळाशी तुळशी खलास होत नाही ! आणि समुद्र कसा ? तर 'मोडत्या लाटेचा जबडा उघडून दर पळास बुरुजाचा घास घेण्यासाठी, जमिनीला गिळण्यासाठी बेगुमान बळाने धडपडणारा...चौदा रत्नांची चोरी हुडकण्यासाठी उभ्या आडव्या अंगाने आकाशपाताळ धुंडाळणारा.' पण हा तुफान खवळलेला दर्या तुळशीवर मात्र दया करतो ! 'कळिकाळाचा खेळ दाखविणारा' हा महासागराचा खेळ तुळशीच्या जीवाशी मात्र खेळत नाही ! तिची होडी उलटल्यावर आणि ती दिसेनाशी झाल्यावरसुद्धा हा वादळी दर्या जणू तिला अल्लाद पोटाशी धरून कुरवाळतो. श्री संभाजी महाराजांचाच केवळ हा कवळा घास आहे, अशा समजुतीने हे प्रलयकाळचे पाणी तुळशीचा मात्र घास करीत नाही ! अखेरीस छत्रपती श्रीसंभाजी महाराज त्या तुफान दर्यात तुळशीचा शोध घेण्यासाठी उडी झोकतात, कारण 'नवऱ्याने बायको बुडविली, तरी राजाने प्रजा तारली पाहिजे !' आणि थोडचा वेळाने 'तुळशीला हातावर घेतलेली असा संभाजी दृष्टीस पडतो.' तदनंतर 'रायगडचा परमेश्वर' छत्रपती श्री संभाजी महाराज आणि छाकटी पोर तुळशी या आशुकमाशुकांचे प्रेमालाप मूळ नाटकातूनच वाचावयास हवेत. अखेरीस या नाजूक प्रणयप्रसंगाची अखेर काय झाली, ती प्रस्तुत प्रवेशाच्या अखेरीस श्रीसंभाजी महाराजांच्या उदात्त, सुंदर शब्दातच वर्णिली पाहिजे. हा रायगडचा रणमर्द बादशहा ओलेत्या तुळशीच्या मादक दर्शनाने बेहोष होतो आणि तिला सांगतो.

" साजणी, उचंबळती लाट डोक्यावरून निघून गेल्यावर तोंडावरचे केश मागे सारताना चुकार केसांचा एखादा गोफ तसाच गालांवर खेळत आहे ! लाटेच्या माराला भिऊन झिरझिरीत पदर आपल्या उराशी लपत आहे. उमलत्या पापणीवरच्या तुषारांमुळे डोळ्यांची धांदलीने उघडझाप होते आहे ! आपल्या मस्तकी बसल्यानंतर पुन्हा पाताळ पाणी पहावे लागणार, म्हणून एकेक पाण्याचा थेंब आपल्या केशपाशावरून सावकाश दिलगिरीने सुटत आहे ! गर्दीने उघडत्या झाकत्या डोळ्यांवरून पळणाऱ्या एखाद्या थेंबातून मावळता सूर्यनारायण आपल्या तिरप्या तीरांनी सोनेरी नेम साधून तुमच्या डोळ्यांना दिपवीत आहे ! नजरबंदीने क्षणभर बावरल्यामुळे आपली माझ्या अंगाभोवतालची मिठी किंचित जोराची होऊन मला माझ्या बळाचे सार्थक वाटत आहे...दिलवर, गालांवर सांडलेली ही गुलाबी शराब पाजून या जीवाला धुंद करा, म्हणजे मातीच्या मोलाने घडवलेल्या लग्नाच्या दुबळ्या बेडया तो तुफान ताकदीने तडातड तोडून टाकील ! अशा वेळी मृत्युलोकींच्या पामर नियमांची काय पर्वा आहे ? एकाच क्षणाच्या प्रारंभी हेलकाव्याने पाताळापर्यंत खालावून आपल्या डोळ्यांची किरणे शेषाच्या फणीतल्या मण्यांशी खेळत आहेत,

तर त्याच क्षणाच्या शेवटी डोंगरलाटेसरशी आम्ही आभाळाला भिडून आमचे डोळे चांदण्यांशी गोष्टी सांगत आहेत. अशा रीतीने क्षणमात्रात आकाशपाताळ एक होताना मृत्युलोकांवर नजर कशी ठरणार ? प्यारी, मानवलोकांची लग्ने रद्द करून रायगडचा राजा आज तुझ्याशी पुन्हा लग्न करीत आहे. मस्तकावरून पडणाऱ्या या थेंबांची–सौंदर्याच्या या मोत्यांची–बिनसराची मुंडावळ तुझ्या कपाळी शोभते आहे ! समोर संध्याकाळचा होम पेटला आहे ! तुफान दरियात मरणाचा नेम नसल्यामुळे काळाचा एकच पाश आपल्या दोघांच्या कंठात आहे. त्याचीच लगीनमाळ करून डोंगरलाटेच्या बोहल्यावर मावळत्या देवाच्या साक्षीने मरणाचा मुहूर्त साधून रायगडचा राजा मनाच्या मुक्या मंत्राने, तुळशी. तुझ्याशी लग्न लावीत आहे.'

गडकऱ्यांच्या तुफान भाषाशैलीची जे टीकाकार मुक्त कंठाने तारीफ करतात त्यांना माझी खात्री आहे की उपर्युक्त उतारा मनस्वी मोहक वाटतो. पूर्वार्धांतील मुक्तकेशा, आरक्त-कपोल, लज्जावती ओलेतीच्या सूक्ष्म वर्णनाने त्यांना जणु धुंदी चढते, आणि तदनंतरच्या उत्तरार्धांतील काव्यमय शब्दांच्या नजरबंद जादूने ते दिपून जातात. अशा शब्ददासांना एवढेच सांगणे आहे की शुद्धीवर येऊन त्यांनी नाटचगत वस्तुस्थितीचा जरा विचार करावा. गडकऱ्यांनी कल्पिलेला कल्पनारम्य देखावा रंगभूमीवर मांडणे कितपत शक्य आहे, त्याबाबत जरा दखल घ्यावी. लंपट ओले वस्त्र होऊनी ओलेत्या तुळशीच्या अर्धनग्न मादक देहाला स्वत: बिलगण्यापूर्वी नाटचगत वस्तुस्थितीकडे थोडेफार लक्ष पुरवावे. तुळशीची होडी तुफानात उलटली आहे आणि ती दिसेनाशी झाली आहे, या नाटकांतील किरकोळ तपशिलाकडे त्यांनी कृपा करून दुर्लक्ष करू नये. दर्यासागर, सेनासागर इत्यादि 'सागरां'च्या साक्षीने संतापलेल्या सागरात श्रीछत्रपतींनी एकाकी उडी घेतली आहे, तावत्कालपर्यंत सागराच्या तळाशी जाऊन पोहोचलेली ती नाजुक नार नवतीची रायांना गवसली आहे. तशा अवस्थेत ती बिचारी अर्धमेली झालेली असणार, हे काय कोणी कोणाला सांगावयास हवे ? पण मराठचांच्या महादेवाला त्याचे काय होय ? इष्कात आकंठ बुडालेला हा रायगडचा परमेश्वर समुद्रात बुडालेल्या तुळशीला घेऊन काठाशी लागतो तो तिला हातावर घेऊन. त्या वेळी ती बिचारी कशी दिसत असेल ? श्रीसंभाजी महाराज तपशीलवार वर्णन करतात तशी ? त्या सूक्ष्म वर्णनांतील एक तरी तपशील वस्तुस्थितीस धरून खरा असण्याची तिळमात्र तरी शक्यता आहे काय ? जवळपास मेलेल्या अवस्थेत गवसलेली ही तुळशी नंतर लगेच संभाजीला म्हणते. (वाचकहो, तिची नखरेल भाषा आता जरा विचारपूर्वक वाचा.)

" मानसीच्या राजहंसा, माझ्या मनी उडी घेऊ नका. जे कधीकाळी घडायचे नाही, त्यासाठी रडायचे कशाला ? आजवर कोणत्याही पुरुषाच्या डोळ्याला डोळा भिडवतांना तुळशीची नजर चळली नाही, पापणी ढळली नाही. नवऱ्या नजरेचा नेम चुकविण्यासाठी कधी पदर सावरला नाही, कधी जीव बावरला नाही. आज तुळशीचा अभिमान उतरला,

रायगडच्या राजाला पाहण्यासाठी डोळ्यांत जिवाची प्रभा दाटली, ताजिमीसाठी देहावर काटेरी सभा थाटली. नजरेच्या एकाच फिरतीने डोळ्यात रूपरेखेची साठवण झाली, तुळशीला पदराची आठवण झाली. पुन्हा आपल्याकडे पाहतांना नजरेची ज्योत पापणीने मालवली, उरीची लाज पदराने पालवली. आज जवानमर्दीच्या बादशहाने माझ्या जोबनवंतीला काटेरी भूषणे बहाल केली. आपल्या देहाच्या स्पर्शाने माझा देह नटला. पण जीव हटला.' इ.

आशुकमाशुकांच्या या ढंगदार संभाषणात बाह्य सौंदर्याचे गैरलागू तपशील दाटीदाटीने मांडलेले आढळतील. या संभाषणात--खरे म्हणजें भाषणांत असेच यथार्थ म्हणावयास हवे--उन्मादकारक देहचे ष्टितांचे सूक्ष्म अवलोकन आहे, उपमादृष्टान्तादि अलंकरणाचे थाटदार प्रदर्शन आहे, क्वचित कोठे मौलिक प्रतिमांचे उपयोजन आहे, आणि सर्वाधिक उल्लेखनीय म्हणजे अनुप्रासांच्या आतषबाजीचा अक्कल गुंग करणारा झगझगाट आहे. कृत्रिमाचे हे भडक वैभव बघून असंस्कृतांची नजरबंदी व्हावी, यात फारसे नवल नाही! पण तथाकथित सुसंस्कृत टीकाकारांचा अवघा दिमाख कृत्रिमाच्या या बेसुमार पसाऱ्यात बंदिस्त होऊन पडलेला दिसावा, यातील नवल मात्र नवलाचे वाटावे; अशा भारी योग्यतेचे आहे! गडकऱ्यांच्या नादमधुर, बहुताक्षरमंथर पण अर्थदृष्टया प्रायः निरर्थक अशा या भ्रामक भाषाशैलीचा दिमाखदार बडिवार तथाकथित अधिकारी, चांगल्या शहाण्यासुरत्या टीकाकारांनी माजवावा, या घटनेत मराठी नाटयलेखनाचे आणि तत्संबद्ध टीकेचे थिटेपण लक्षात भरल्याशिवाय राहत नाही. वस्तुतः भाषेला केवळ भाषा म्हणून स्वतःचे असे महत्त्व प्रायः काहीच नाही. निदान पक्षी असू नये. अंगावर ल्यालेल्या वस्त्रालंकारांनी प्रेक्षकांचे अवघे लक्ष वेधून बांधून घ्यावे, आणि त्या वस्त्रालंकारांनी नटवलेल्या अंगभूत व्यक्तित्वाकडे मात्र जाणकार टीकाकारांचेदेखील संपूर्ण दुर्लक्ष व्हावे, तशी अवस्था भाषाविषयक टीकेबाबत आज झालेली दिसते. कल्पना करा; भाषाकृत्रिमाचे लाघव ओतप्रोत आहे, पण ते आशयाशी सर्वथा विसंगत आहे; तर त्या शब्दशैलीचे कौतुक जाणकारांनी करावे काय? एकूण कलासंबद्ध टीकेत औचित्यविचाराचेच महत्त्व सर्वाधिक नाही काय? समुद्रात बुडून दिसेनाशी झालेली आणि अर्धमेल्या अवस्थेत ओढून बाहेर काढलेली तुळशी जर 'कधी पदर सांवरला नाही, कधी जीव बावरला नाही...डोळ्यांत जिवाची प्रभा दाटली, देहावर काटेरी सभा थाटली; ... रूपरेखेची साठवण झाली, पदराची आठवण झाली; नजरेची ज्योत पापणीने मालवली, उरींची लाज पदराने पालवली; देह नटला, पण जीव हटला; ...' इ. इ. अनुप्रासबंदिस्त वाक्यरचनेत बोलेल काय?--'आज जवानमर्दीच्या बादशहाने माझ्या जोबनवंतीला कांटेरी भूषणे बहाल केली.'--इ. तुळशीच्या तोंडातील नादमधुर वाक्ये अर्धमेली तुळशी बोलू शकेल काय? ही भाषा काय तुळशीची आहे? आणि त्या विशिष्ट अवस्थेतील तुळशीच्या मनोगताला साजेशी आहे? आणि हातावर घेतलेल्या तसल्या त्या तुळशीच्या अंग-

प्रत्यंगाचे जे शब्दचित्र कामातुर संभाजीने रेखाटलं आहे, ते केवळ भाषादृष्टचा कितीही नादमधुर, शब्दसुंदर, तपशीलसमृद्ध असले, तरी त्या अवस्थेत तशा पद्धतीने मांडणे औचित्यदृष्टचा योग्य आहे काय? आणि तदनंतर नववधूच्या वेषांतील तुळशीचे जे भ्रमचित्र त्याने काढले आहे, 'मस्तकावरून सुटणाऱ्या या थेंबांची बिनसरांची मुंडावळ तुझ्या कपाळी शोभते आहे! समोर संध्याकाळचा होम पेटला आहे! ...काळाचा एकच पाश आपल्या दोघांच्या कंठात आहे. त्याचीच लगीनमाळ करून, डोंगरलाटेच्या बोहल्यावर, मावळत्या देवाच्या साक्षीने, मरणाचा मुहूर्त साधून रायगडचा राजा मनाच्या मुक्या मंत्राने तुळशी, तुझ्याशी लग्न लावीत आहे!'–ते भ्रमचित्र कितीही नादमधुर, शब्दसुंदर आणि तपशीलसमृद्ध असले, तरी औचित्यविचाराला स्मरून व अनुसरून ते काढलेले आहे काय?

ही तथाकथित रमणीय, काव्यमय भाषा त्या त्या विशिष्ट अवस्थांतील पात्रांच्या तोंडी शोभणारी आहे काय? ही भाषा काय तुळशीची आहे? काय संभाजीची आहे? ही भाषा तर उघड उघड गडकऱ्यांची–आणि केवळ गडकऱ्यांचीच आहे, नव्हे काय? पात्रप्रसंगासंबद्ध औचित्यविचाराचा स्पर्श तरी या भाषेस झालेला आहे काय? आणि ज्या नाटकातील एकूण एक सर्व पात्रे नाटककारांची भाषा बोलतात, त्या नाटककाराला भाषाविषयक सिद्धीचा ओनामा तरी कळलेला, आहे, असे म्हणावे काय? पण म्हणतात. आमचे टीकाकार तेच म्हणतात. म्हणतात की गडकऱ्यांच्या भाषेसारखी भाषा अन्य कोणा नाटककाराने कधी लिहिलीच नाही! असल्या अवास्तव, कृत्रिम, औचित्यहीन नाट्यभाषेची तारीफ जे कोणी टीकाकार करीत असतील,–आणि कोण करीत नाहीत?– ते बिचारे धन्य होत!

आता यावर कोणी कदाचित म्हणतील की 'राजसंन्यास' हे बोलूनचालून ऐतिहासिक– पण खरे तर काल्पनिक– नाटक आहे. आणि या अशा नाटकांत गडकऱ्यांची भाषा खपून जाईल. कारण या तथाकथित ऐतिहासिक नाटकाचा अवघा थाटच कृत्रिमाचा आहे. खरे म्हणजे, हेही खरे नव्हे. नाट्यगत पात्रे पौराणिक असोत, ऐतिहासिक असोत वा काल्पनिक असोत, वास्तवाशी त्यांची फारकत कधीच होऊ शकत नाही. निदान तशी ती होता नये. पण हा मुद्दा येथेच सोडून देऊया. आणि केवळ वास्तवाच्या पातळीवर ज्या नाटकातील पात्रप्रसंग आहेत, अशा 'भावबंधन' कडे वळूया. या नाटकांत संभाजी–तुळशी-छाप संभाषणे नाहीत, असे टीकाकारांस म्हणावयाचे आहे काय? वानगीदाखल हा एक मासला बघा :

'भावबंधन -अंक १, प्रवेश २. आता यापुढील लांबलचक उतारा टीकेविना सादर करणार आहे. वाचकांना विनंती एवढीच की कृपा करून स्थलकालादि तपशिलांची नीट नोंद मनोमन करावी. खालील प्रचंड भाषण तथाकथित कथानायक प्रभाकर आपला मित्र मनोहर यास उद्देशून करीत असला, तरी भाषणविषय प्रभाकराची प्रेयसी लतिका

आहे. समवयस्क मित्रांच्या समक्ष आणि साक्षात लतिकेच्या तोंडावर प्रभाकर तिला जी गैरलागू सौंदर्यप्रशस्ती ऐकवतो, ती कितपत औचित्यास धरून आहे, त्याविषयी वाचकांनीच मनोमन विचार करावा. भाषणाच्या ओघांतील उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्तादि अर्थालंकार, अनुप्रासादि शब्दालंकार शब्दसौंदर्य, नादमाधुर्य, तपशिलांचे बारकावे, कल्पनाचमत्कृति, इतिहास-भूगोल-खगोलादिकांचे संदर्भ इ. गैरलागू गोष्टींकडे वाचकांनी संपूर्ण दुर्लक्ष करावे, आणि केवळ औचित्यविचाराच्या निकषावर प्रस्तुत भाषणाची परीक्षा करावी. नाटकांतील–विशेषतः सामाजिक नाटकातील–संभाषण कसे नसावे, त्याचा हा एक अद्‌भुत नमुना आता बघा. आणि मग याच एका औचित्यविचाराच्या निकषावर गडकऱ्यांच्या नाटकांतील शृंगार, वीर, करूण, हास्य इ. रस ज्या ज्या वेळी गडकरी आळवतात, त्या त्या वेळी प्रथम औचित्यविचार ते कसा गुंडाळून ठेवतात त्याबाबतचे निष्कर्ष वाचकांस विनासायास उपलब्ध होतील. आता प्रभाकरच्या भाषणाकडे वळतो.

(स्थळ : धुंडिराजाचे घर. पात्रे : मालती, लतिका, मनोहर, इंदु बिंदु इ. बुद्धिबळे खेळत आहेत. त्यांचा खेळ ऐन रंगात आलेला असतो, तेव्हा प्रभाकर प्रवेश करतो.)

प्रभाकर : मनोहरा, दगडांवर मते देता आली, म्हणून सौंदर्यासंबंधी बोलण्याचा अधिकार येत नाही. नक्षत्रांच्या पसाऱ्यातून नेमक्या चंद्रावर दृष्टि खिळून राहिली, तर त्यात चूक कोणती झाली ? लतिका सर्वांत सुंदर आहे, हे म्हणणे म्हणजे दुसऱ्याचा अपराध होतो का ? अकाली वृद्ध झालेल्या गंभीर पुरुषा, आता लतिकेकडे पहा. कवितेचा व्यासंगी म्हणून कपोलकल्पित वर्णन तुला सांगत नाही. पहा या गालांकडे. यौवनाच्या पहिल्या बहरात प्रीतीच्या मंदिराभोवती गालाच्या गुलाबी ठाण्यांवर लज्जेचा नाजुक पहारा असतो. बदलत्या ऋतुमानाचे–सोडून दिला हा विषय–बदलत्या वयोमानाचे फेरफार आधी गालांवर पहावयाला सापडतात. सौंदर्याच्या चढत्या कादंबरीचे हे कपोलकल्पित तात्पर्य सत्यापेक्षाही सुंदर असते हिंदुस्थानचा इतिहास, भूगोल आहे कां तुझ्या लक्षात ? आपल्या भारत भूमीचे स्त्रीदेहात एक चित्र रेखाटलेले आम्ही एकदा पाहिले होते. योगायोगामुळे गालाच्या ठिकाणी पानपतची रणभूमि होती. इतिहास आणि भूगोल या दोन्ही दृष्टींनी भारतभूमीचा पानिपत हाच कपोल प्रदेश ठरतो. भारतीय युद्धाने द्वापारयुगाचा शेवट केला, तो पानिपतावर ! रजपुतांची सत्ता अफगाणांच्या ताब्यात पानिपताने दिली ! मोगलाई सिंहासन पानिपतावर स्थापन झाले ! आणि मराठेशाहीचा मोड करून इंग्रजी सत्तेला मार्ग मोकळा करून देण्यासाठी अहमदशहाने हिरवे निशाण रोवले, तेहि पानिपतावर ! बाल्यावस्थेतून यौवनावस्था स्त्रीदेहात संचारू लागली, म्हणजे तिच्या विजयाचे नवे निशाण आधी गालांवर फडकू लागते. यौवनाचा दुबळ्या वृद्धापकाळात शेवट करण्यासाठी काळाचा कठोर घाव गालांवरच्या सुरकुत्यात दिसू लागतो. ते बघ, आपल्या वृद्धापकाळाची मूर्ति मी कल्पनेपुढे उभो केली को काय, म्हणून लतिका रागाने माझ्याकडे पाहू लागली. ते बघ. बदलत्या मनोविकाराची नवी निशाणी अगोदर गालां-

वरती दिसू लागली...गालांच्या वरची पायरी नजरेची, तर वर्णनासाठी एक पायरी वर जाऊ. गालांसाठी भूगोल झाला, तर दृष्टीसाठी खगोल घेऊ या दृष्टीत मंगळाची आरक्तता आहे, तर शुक्राची प्रेमलता आहे. विशाल नेत्रांना गुरुची गंभीरता आहे, तर बुधाची चंचलता आहे ही दृष्टि रविकिरणांप्रमाणे तेजस्वी, प्रकाशदायिनी आहे, तर चंद्राची शीतलताहि देणारी आहे सर्व ग्रहांच्या सारांशरूपाने एकवटलेल्या या नेत्रांच्या तारामैत्रकांवरूनच षडाष्टक खडाष्टक पहायचे सोडून देऊन उरलेल्या राहूकेतूंच्या शिताफीने आमचे वाडवडील अनुरुप वधूवरांची योजना करण्यासाठी कागदाचे पटे जुळवीत बसतात, हा केवढा चमत्कार आहे ! तो पहा, नेत्रांची शुभ्र किरणे अधोमुखाने उतरतांना गालांच्या गुलाबी रंगाच्या ऊर्ध्वमुखी किरणांशी जेथे एकरूप होतात, त्या सीमारेषेवर असलेला, मनोहरा, एकच काळसर तीळ, सौंदर्याचे हे चालते बोलते काव्य सर्वांगपरिपूर्ण केल्यावर काव्यरसाची सीमा झाली हे दाखविण्यासाठी, विधात्याने या तिळाचा गालावर सुंदर पूर्णविराम देऊन ठेविला आहे." इ. इ.

'तुझे आहे तुजपाशी' च्या निमित्ताने

प्रस्तुत लेखमालेच्या संबंधात प्रा. ना. सी. फडके ह्यांनी मला उद्देशून एक प्रश्न विचारला आहे. प्रश्न येणेप्रमाणे : "परवा 'तुझे आहे तुझपाशी' या नाटकाचा प्रयोग पाहताना माझ्या मनात सारखं येत होतं की माधव मनोहरांना विचारावं, हे नाटकही थिटंच वाटतं का तुम्हाला ?"- प्रा. फडके श्री. पु. ल. देशपांडे ह्यांच्या या नाटकावर निहायत खूष आहेत, हे तर अगदी उघड आहे पण एवढेच केवळ नव्हे, तर मी स्वत: या नाटकावर लट्टू व्हावे, अशी पण त्यांची अपेक्षा दिसते. कारण माझ्या वतीने पण त्यांनी हवाला देऊन टाकला आहे, तो येणेप्रमाणे : "निर्मळ मनानं माधव मनोहर 'तुझे आहे तुझपाशी' या नाटकाकडे पाहतील, तर त्यांना कबूल करावं लागेल की हे नाटक रसिकांच्या पसंतीस एकदम उतरलेलं आहे." –प्रा. फडके हे वस्तुत: तर्कशास्त्राचे एवढे खंदे प्राध्यापक, पण असे तर्कविसंगत विधान ते का करतात, तेच मला समजत नाही. अगदी निर्मळ मनाने मी एकदम कबूल करतो की, "हे नाटक रसिकांच्या पसंतीस एकदम उतरलेले आहे."

– पण प्रस्तुत संबंधात नाटक या शब्दाचा अर्थ नाट्यप्रयोग असा घ्यावयाचा. प्रा. फडके ह्यांना तोच अर्थ अभिप्रेत आहे, याविषयी शंकाच नाही. कारण, ते म्हणतात, "'तुझे आहे तुजपाशी' हे नाटक अडीच वर्षं प्रेक्षकांची गर्दी खेचीत आहे, गेल्या दहा वर्षात रंगभूमीवर आलेल्या इतर सर्व मराठी नाटकात ते श्रेष्ठ ठरलं आहे व या पुढेही कित्येक वर्षं त्याच्या प्रयोगांना होणारी गर्दी ओसरणार नाही, अशी चिन्हं दिसत आहेत." –असा तर्कविसंगत युक्तिवाद करून ते पुढे लगेच दटावून विचारतात, "हा सारा पुरावा कशाचा ?" –कशाचा म्हणजे काय ? –या प्रश्नाचे उत्तर उघड आहे. आणि ते त्यांनीच पूर्वोक्तात स्वच्छ दिलेले आहे. ते उत्तर हे की हा सारा पुरावा नाट्यप्रयोगाच्या लोकप्रियतेचा आहे. प्रा. फडके ह्यांना मला मूळ प्रश्न विचारावा असे वाटले ते सुद्धा "नाटक पाहताना," हे प्रस्तुत संबंधात लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.

या नाटकाचा प्रयोग 'साहित्य संघा' ची नाटक कंपनी लोकप्रियतेस अनुलक्षून ठाकठीक करते, हे मी नाकबूल करीत नाही. केवळ 'गर्दी खेचणे' एवढे एकच एक नाट्य-

प्रयोगाच्या यशाचे गमक असेल, तर प्रस्तुत नाटकाचा प्रयोग यशस्वी होतो, हे पण कबूल करावयास हवे. हे सर्व मला मान्यच आहे. पण एखादे नाटक केवळ गर्दी खेचते, म्हणून ते श्रेष्ठ ठरते, हा दावा मात्र मी मुळीच मान्य करणार नाही. केवळ गर्दी हेच जर नाटकाच्या यशस्वितेचे एकमेव गमक आहे, असे मानले; तर 'कुलवधू, करायला गेलो एक, स्वामिनी, दुरितांचे तिमिर जावो' इ० व आयरे-दुदवडकरांची नाटके 'तुझे आहे तुजपाशी' –पेक्षा अधिक 'श्रेष्ठ' ठरतील ! प्रा फडके हयांना हे गणित मान्य आहे काय ? बाकी "नाटक गर्दीसाठी आहे" –म्हणून 'प्रतिभासाधना' त मोठया टाईपात ओरडून सांगणारे प्रा. फडके काय म्हणतील, त्याचा काही नेम नाही ! कारण त्यांच्या मते 'आणि झाले भलतेच' नावाचे नाटकसुद्धा भलतेच श्रेष्ठ आहे ! प्रस्तुत संबंधात मला एवढेच म्हणावयाचे आहे की माझे प्रतिपादन नाटचप्रयोगाच्या संदर्भात मुळातच नाही. माझे मूळ प्रतिपादन आहे, ते नाटकाच्या संबंधात. तूर्त प्रयोगाशी मला कर्तव्य नाही. माझा मूलभूत प्रश्न आहे, तो –'मराठी नाटक थिटे का ?' "हे नाटक रसिकांच्या पसंतीस एकदम उतरलेलं आहे," –याचे आणखी एक कारण प्रा. फडके हयांनी दिलेले आहे ! ते मात्र चिन्त्य आहे. कारण हेच की "पु. ल. देशपांडयांनी या नाटकात जो संघर्ष दाखविलेला आहे," तो त्यांच्या मताने "प्रासंगिक नाही, तर शाश्वत स्वरूपाचा आहे." –प्रस्तुत नाटकातील संघर्ष शाश्वत स्वरूपाचा आहे किंवा कसे, या प्रश्नाचा विचार करण्यापूर्वी प्रा. फडके 'शाश्वत संघर्षा' चा हवाला का देत आहेत, ते समजून घ्यावयास हवे. प्रस्तुत लेखमालेतील क्रमांक दोनचा लेख त्यानी फार काळजीपूर्वक वाचलेला आहे, हे उघड आहे. त्या लेखांकांत कै. खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी' नाटकाची चिकित्सा मी शेक्सपीअरच्या 'मॅक्बेथ' च्या संदर्भात केलेली आहे. प्रा. फडके माझ्या–त्यांच्या मताने ज्या 'तिरपागडया' मताचा हवाला देत आहेत, ते मत येथे उद्धृत करणे आवश्यक आहे. कारण त्याशिवाय त्यांच्या उपर्युक्त विधानातील वा तदुत्तर प्रतिपादनातील खोच नीट लक्षात येणार नाही. म्हणून त्या वेळी मी नेमके जे काय लिहिले होते, तेच खाली उद्धृत करतो. एतद्विषयक माझे प्रतिपादन येणेप्रमाणे :

–" मराठी नाटक थिटे का ? –या प्रश्नाचे एक उत्तर असे आहे की सामान्यत : मराठी नाटक मानवस्वभावास अनुसरून लिहिले जात नाही. कलानिर्मिती ही काही मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा नव्हे. सामान्यत : मराठी नाटक प्रचलित राजकीय वा सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करण्यासाठीच प्राय लिहिले व राबविले गेले आहे. आणि त्यामुळे कळत न कळत मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा प्रचारमूल आहे. परिणामी प्रचारमूल प्रेरणेपायी नाटचमूल्यांचा हकनाक बळी दिला गेला, तरी मराठी नाटकास त्याची विशेष फिकीर नाही. मराठी नाटचवस्तूचा एक विशिष्ट गुणधर्म असा आहे की प्रचलिताचे आवाहन मराठी नाटकास सहज पोहोचते. शाश्वताचे आवाहन मराठी नाटकास कधी भावलेच नाही. आणि जे प्रचलित आहे, त्यास शाश्वतांचे आकार देण्याचे सामर्थ्य मराठी नाटकांत

केवळ अभावानेच आढळते. हे दोषारोपण नव्हे, तर केवळ वस्तुस्थितीचे निवेदन आहे."

खरे म्हणजे उपर्युक्त उद्धृतात एकूण मराठी नाट्यवस्तूच्या एका विशिष्ट गुण-धर्माविषयी मला जे काय म्हणावयाचे होते, त्याचे संपूर्ण प्रतिपादन आहे. ते केवळ सिद्धांत-रूप आहे. प्रस्तुत सिद्धांताचे निर्वाचन सोदाहरण करावे, म्हणून लगेच मी 'भाऊबंदकी' च्या संबधातील विवेचनाचा सविस्तर प्रपंच केला होता. जे 'भाऊबंदकी' सारख्या तथा-कथित अभिजात नाट्यकृतीच्या संबंधात खरे आहे, तेच तदनंतरच्या प्रायः सर्व प्रचारमूल नाटकांच्या संबंधात निःसंशय खरे आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी' चा एक उज्वल अपवाद मी मानावा, अशी प्रा. फडके ह्यांची मनीषा असेल, तर माझे एतत्संबद्ध सर्व प्रतिपादन म्हणजे उपडचा घडचावरचे पाणीच म्हणायचे ! आता प्रा. फडके ह्यांच्या समाधानासाठी 'तुझे आहे तुजपाशी' च्या संबंधात तसलाच प्रपंच पुनश्च एकवार करणे प्राप्त आहे. केवळ अनिर्वाह पक्ष म्हणूनच तो प्रपंच प्रस्तुत सादर करीत आहे.

प्रथम प्रा. फडके ह्यांना प्रस्तुत संदर्भात जे काय म्हणावयाचे आहे, ते सर्व त्यांच्याच शब्दात उद्धृत करतो. प्रा फडके जे काय म्हणतात. ते येणेप्रमाणे :

"पु. ल. देशपांडचांनी या नाटकात जो संघर्ष दाखविला आहे, तो केवळ प्रासंगिक नाही, तर शाश्वत स्वरूपाचा आहे आयुष्याकडे पाठ फिरविण्याची वृत्ती आणि त्याकडे तोंड फिरवून सुखदुःखाची चव घेण्याची रसिक रंगेल वृत्ती, या दोन वृत्तींतील संघर्ष या नाटकात आहे. आचार्य आणि काकाजी म्हणजे या दोन भिन्न वृत्तीचे प्रतिनिधी आहेत. दोघांची तत्त्वज्ञाने वेगवेगळी आहेत, आणि काहीशी एकांगी आहेत. दोन तत्त्वज्ञानांची दोन टोकं आणि त्यात हेलकावे खाणारं सामान्य माणसाचं मन हा शाश्वत विषय नाटककारानं मोठचा कौशल्यानं हाताळला आहे."

उपर्युक्त उद्धृतातील हेत्वाभासांचा निर्देश करण्यापूर्वी प्रथम हे स्पष्ट करावयास हवे की, श्री. पु. ल देशपांडे ह्यांचे हे नाटक गेल्या दशक दोन दशकातील कित्येक लोक-प्रिय नाटकांशी तुलना करता फार वरच्या श्रेणीचे आहे, आणि त्या नाटकाचा प्रयोग 'प्रेक्षकांच्या पसंतीस एकदम उतरण्या' इतपत रगदार होतो, हे मला एकदम मान्य आहे. पण प्रा. फडके मला विचारतात : 'हे नाटक अडीच वर्षं प्रेक्षकांची गर्दी खेचीत आहे...व या पुढेही कित्येक वर्षं त्याच्या प्रयोगांना होणारी गर्दी ओसरणार नाही, अशी चिन्हं दिसत आहेत, हा सारा पुरावा कशाचा ? पु ल. देशपांडचांची नजर केवळ प्रस्तुतावर अगर प्रचारावर होती, त्याचा ? की शाश्वतावर होती, याचा ?" प्रस्तुत प्रश्नांचे उत्तर शोधणे आता क्रमप्राप्त आहे.

प्रा. फडके म्हणतात त्याप्रमाणे, या नाटकात प्रवृत्ती व निवृत्ती यातील संघर्ष अनु-क्रमे काकाजी व आचार्य ह्यांच्या मूर्तिमन्त तत्त्वज्ञानात साकार झाला आहे, हे निर्विवाद होय. पण नाटकात फक्त संघर्ष आहे, म्हणूनच केवळ ते नाटक 'श्रेष्ठ' ठरते की काय ? तसाच विचार केला, तर जगात असे कोणते नाटक आहे की ज्या नाटकात तद्दन संघर्षच

नाही ? अगदी टिनपाट नाटकातदेखील कसला ना कसला स्थूल संघर्ष असतोच, नव्हे काय ? निदान पक्षी कोणा सुशीलेच्या प्राप्तीसाठी कोणी सज्जनसिंग व कोणी दुर्जनसिंग यांजमधील संघर्ष कोणत्याही खऱ्या नाटकात असतोच की नाही ? पण म्हणून असल्या स्थूल (तथाकथित) नाटकातील संघर्ष व 'हॅम्लेट' मधील संघर्ष यांची जात एकच मानावयाची की काय ? खरा वादप्रश्न आहे, तो संघर्षाची जात कोणती, हा आहे.

आपल्या नामांकित मराठी कथावाङ्मयातील संघर्ष प्रायः स्थूलरूप असतो, आणि त्या संघर्षात लेखक का व कोणाची बाजू घेत आहे, हे कोणी प्रत्यक्ष न सांगतादेखील सहज समजू शकते. उदाहरणार्थ; कै. हरीभाऊ आपट्यांसारखा समर्थ कथाकारसुद्धा शिवरामपंत संपूर्ण सज्जन व शंकरमामंजी संपूर्ण दुर्जन रंगवतो तो काय म्हणून ? प्रा. फडके ह्यांच्या 'दौलत' मधील अविनाश संपूर्ण सज्जन व धनंजय संपूर्ण दुर्जन काय म्हणून ? श्री वि. स. खांडेकरांच्या कथेतील गरीब माणूस सालस व श्रीमंत माणूस डांबिस काय म्हणून ? 'शारदा' नाटकातील तरुण ब्रह्मचारी कोदंड चांगला का व श्रीमंत, वृद्ध विधुर वाईट का ? 'मानापमान' नाटकातील धैर्यधर धीरोदात्त का ? आणि लक्ष्मीधर क्षुद्रोद्धत का ? कै. गडकरी ह्यांच्या नाटकातील जयन्त, भूपाल, प्रभाकर तेवढे चांगले व कमलाकर, वृंदावन, घनःश्याम तेवढे वाईट, असे का ? 'सत्तेचे गुलाम' मधील वैकुंठ सुष्ट का ? केवळ तो खादीचे गोणपाट पांघरतो आणि एका परमावधीच्या नाटकी भाषणाच्या वेळी उगीचच मातीत हात बरबटून घेतो म्हणून ? आणि केरोपंत दुष्ट का ? तर तो वुलन सुटाबुटाच्या झाकीत वावरतो आणि वकिली करतो म्हणून ?

उपर्युक्त उदाहरणे एवढ्यासाठी दिली की त्या त्या कथांतील (तथाकथित) संघर्षाचे बटबटीत रूप स्पष्ट दिसावे म्हणून, आणि त्या त्या कथाकारांच्या मनातील उघडेनागडे पक्षपात लख्ख उघडकीस यावेत म्हणून. कोणत्याही लेखकाने–मग तो केवढाही मातबर असो– एकदा का आपल्या मनातील सहानुभूत पक्षपाताचे कथेत प्रदर्शन मांडले की, मी मी म्हणवणाऱ्या अहंकारांचीसुद्धा अशी केविलवाणी त्रेधातिरपीट उडते. अगदी साक्षात् शेक्सपीअरचीसुद्धा 'मर्चन्ट ऑफ व्हेनिस' मधील शायलॉक, अगदी 'Hath a jew no eyes ? If you prick him, does he not bleed ?' असे करुणोद्गार काढणारा शायलॉकसुद्धा शेवटी अँटोनिओच्या काळजातील अर्धा रत्तल मांस का मागतो ? तर तो ज्यू आहे म्हणूनच ना ? आणि शायलॉकच्या दाढीवर आपल्या तोंडातील थुंकी ओकणारा अँन्टोनिओ मात्र भला माणूस ! काय म्हणून ? तो खिस्ती आहे म्हणून ? अहो, कधी नव्हे ती आपली मान प्रचाराच्या लगामी अडकवल्यावर महाकवी शेक्सपीअरलासुद्धा पेंग येते, तेथे तुमचे आमचे सामान्य मराठी नाटककार म्हणजे कोण्या झाडाचा पाला ? तात्पर्य काय तर 'तुझे आहे तुजपाशी' नाटकात काही स्थूल संघर्ष आहे, म्हणूनच त्या नाटकाचे पोवाडे गावेत, असे नाही ! म्हणून प्रारंभीच प्रश्न विचारला की, त्या संघर्षाची जात काय ?

या संघर्षाची जात कोणती ?– असा प्रश्न जेव्हा मी विचारतो, तेव्हा मला नेमके काय म्हणावयाचे आहे, त्याचे स्पष्टीकरण वेळीच केलेले बरे. " सामान्यत: मराठी नाटक प्रचलित राजकीय वा सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करण्यासाठीच प्राय: लिहिले व राबविले गेले आहे," –असे जे मी म्हटले आहे, त्याचा अर्थ असा की त्या त्या विशिष्ट काळातील जे जे राजकीय वा सामाजिक प्रश्न होते, त्या प्रश्नांनीच केवळ आमच्या नाटककारांची मने व्यापून टाकलेली होती. प्रचलिताचे ते केवळ निर्लिप्त, नि:पक्षपात साक्षी नव्हते, तर ते प्रचलिताचे सहभागी, सहकारी होते, आणि हा त्यांचा सहकार संपूर्ण होता. माणसाचे मन केवळ एकाच व्यथेने व्यग्र वा त्रस्त झालेले असले, म्हणजे ते विकृत बनते. मराठी नाटक हे या विशिष्ट मनोविकृतीचे लक्ष्य आहे.

कै. खाडिलकरांनी ऐन उमेदीच्या काळात जे नाट्यलेखन केले, ते सर्व एकाच साच्यातून ओढून काढल्यागत असे आहे. नाटकाचे नाव कोणतेही असो, 'कांचनगडची मोहना, कीचकवध, मानापमान, स्वयंवर, द्रौपदी, भाऊबंदकी,' या एकूण एक सर्व नाटकांचा विषय प्राय: एकरूप आहे, मदोन्मत्तांस पददलितांचे आव्हान. जागृत, मुमुक्षु पददलितांचा पक्ष तो या नाटककाराचा पक्ष, आणि मदोन्मत्ताचा पक्ष तो खलनायकांचा पक्ष. जित आणि जेते ह्यांजमधील संघर्ष हा कै. खाडिलकरांच्या उपर्युक्त नाट्यकृतीस आधारभूत आहे. तर कै. देवल, कोल्हटकर, गडकरी व वरेरकर, अत्रे प्रभृती लेखकांची नाटके सामाजिकातील प्रचलितास वाहिलेली आहेत हुंड्याचा निषेध, बालविवाहाचा निषेध, प्रौढ वा (प्रेम वा विधवा) विवाहाचा पुरस्कार, स्त्रीस्वातंत्र्याचा जयकार इ० प्रचलित सामाजिक, समस्यांचे उद्घाटन करणारी अशी ही सर्व नाटके आहेत. अशा या सर्व नाटकांतील नायक वा खलनायक कोण, ते वेगळे सांगावे लागत नाही. कारण स्वत: लेखकच ते तारस्वरात ओरडून सांगत असतो. लेखक जर सुधारणावादी आहे, तर त्याच्या नाटकातील नायक तद्दन सुधारणावादी (व सज्जन) असणार, हे न सांगता सहज समजण्यासारखे आहे. प्रचलिताच्या संदर्भातील पक्ष एकदा ठरला की, पुढचे सर्व काम एकूण फारच सोपे होऊन जाते. कारण हा (तथाकथित) संघर्ष एवढा स्थूल असतो की त्या संघर्षात सामील झालेली पात्रे पण तशीच स्थूल होतात. हुंडा हा एकदा नाटकाचा विषय निश्चित झाला की, हुंडा न घेणारा तो नायक आणि हुंडा घेणारा तो खलनायक ठरतो, हे क्रमप्राप्तच आहे. प्रचलिताच्या संदर्भातील विषय एकदा निश्चित झाला की, लेखकाजवळ फक्त दोन भडक रंगांची पिंपे तेवढी राहतात. पांढरा व काळा. लेखकास संमत असलेल्या मतांचे अनुयायी पांढऱ्या रंगात व तद्विरोधक काळ्या रंगात नुसते बुचकळून काढावयाचे, की झाले काम. अशा या नाट्यचित्रात सूक्ष्म रंगच्छटांच्या संमिश्र चेष्टितास अवकाशच नसतो. मानवस्वभावास अनुलक्षून लिहिण्याचा प्रश्नच अशा नाटकातून उपस्थित होत नाही.

पण वस्तुस्थिती मात्र अशी आहे की, एका विशिष्ट मताचे अनुयायी वा विरोधक

अनुक्रमे चांगले वा वाईट असतात, असे मुळीच नाही. त्यांच्या गूढ व्यक्तित्वाची विलसिते सर्वथैव मतनिरपेक्ष असतात. "कलेची मर्यादा संभाळून केलेला यशस्वी प्रचार" इत्यादि प्रतिपादन जेव्हा आमचे मातबर मराठी टीकाकार करतात, (प्रा० फडके त्यांतीलच एक आणि हे म्हणे केवळ कलावादी !) तेव्हा माझ्या विस्मयास पारावार राहत नाही. विशिष्ट मतास अनुलक्षून एखादा लेखक नाटक लिहिणार असेल, तर प्रत्यक्ष लेखन करण्यास आरंभ करण्यापूर्वीच त्याची कला कलंकित झालेली आहे, असे खुशाल समजावे. अमक्या–तमक्या लेखकाच्या अमक्या–तमक्या कलाकृतीत अमक्या–तमक्या मताचा प्रचार आहे, असे कोणी म्हटले की, मला त्याचे हसूच येते. कला आणि प्रचार परस्परांस मारकच ठरणार. म्हणजे त्याचाच अर्थ असा की प्रथम कलेचा मुडदा पडणार. आणि मग त्या (तथाकथित) कलेच्या कलेवराच्या साक्षीने प्रचार चालून जाणार. एकाच वेळी कला–निर्मिती करीन व प्रचार पण करीन, असे कोणी म्हणणार असेल, तर त्याला आवर्जून सांगावयास हवे की, महाशय, आपण कितीही हुशार असा, हे जमणार नाही ! कोणी म्हणेल की, एकाच वेळी अख्खा लाडू हातात ठेवीन आणि तोंडात टाकीन, तर ते जसे जमणार नाही त्याचप्रमाणे. कारण प्रचाराचा बळी झालेले व्यक्तित्व नेहमीच कृत्रिम, अनैसर्गिक, चैतन्यहीन असेच असणार.

प्रचाराच्या चिमटीत सापडलेले कलेचे नाजूक फुलपाखरू दुखावल्याविना सुटणारच नाही. एक तर ते मरेल, वा त्याचे पंख तुटतील. निदान पक्षी त्याच्या पंखावरचा रंग तरी मलिन होईल. एवढी साधी, प्राथमिक बाब आमच्या थोर थोर मराठी कलाकारांस व टीकाकारांस समजू नये, हे आश्चर्यच होय. पण ही वस्तुस्थिती आहे आणि ती मान्य करण्याशिवाय गत्यंतर नाही. (कोणा जिज्ञासूस नावेच हवी असतील, तर मी एवढेच म्हणेन की, कै. हरीभाऊ आपटे, केळकर, वा. म. जोशांपासून तो तहत फडके, खांडेकर, माडखोलकर, वाळिंबे, कुसुमावती देशपांडे, वा. ल. कुलकर्ण्यांपर्यंत कोणाचेही एतद्विषयक लेखन वाचून बघा. वाचा म्हणजे कळेल.)

प्रचाराने ज्याच्या कलेचा गळा दाबून धरलेला नाही, असा शेक्सपीअरसारखा अस्सल कलाकार जेव्हा केवळ मानवस्वभावास अनुलक्षून लिहितो, तेव्हा त्याची वृत्ती केवळ कलैक अशी असते. मग त्याच्या नाटकातून जो भव्योदात्त संघर्ष आढळतो, तो व्यक्तित्वजात व स्वभावसहज असतो, हे काय वेगळे सांगावयास हवे ? व्यक्तित्वाची अवघी गूढ चेष्टिते व स्वभावजन्य विकारविलसिते तो महानुभाव उलगडून दाखवतो, ते कशाच्या बळावर ? त्याच्या नाटचकृतींतील सूक्ष्मातिसूक्ष्म संघर्षाची बात आता येथे कशाला ?

'तुझे आहे तुजपाशी' नाटकातील संघर्ष उघड उघड इतका स्थूल आहे की तो दिसण्यास अडचण पडू नये. दिसताक्षणी तो डोळ्यांत भरलाच पाहिजे. आणि तो स्थूल संघर्षसुद्धा कसा ? तर नाटककाराच्या लहरी, सहानुभूत पक्षपाताचा बळी झालेला.

काकाजी चांगला का ? आणि तो चट्दिशी आवडतो का ? तर तो म्हणे आयुष्याकडे तोंड फिरवतो आणि सुखदुःखाची चव घेण्याची रसिक, रंगेल वृत्ती त्याची आहे म्हणून. थोडक्यात (दुसऱ्या भाषेत) सांगावयाचे, तर तो बेजबाबदार, चंगीभंगी, उनाड, छाकटा, मौला आहे म्हणून. आणि आचार्य म्हणताच कपाळावर आठी का ? तर तो आयुष्याकडे पाठ फिरवतो म्हणून. अरे, संघर्ष संघर्ष म्हणून म्हणता, तो इतका का सोपा आहे ? स्वस्त आहे ? गरीब बिचाऱ्या भाबड्या प्रेक्षकांना काकाजी प्यार आणि आचार्य तिरस्करणीय वाटला, तर त्यात त्यांचा काय बरे दोष ? अगदी थेट दोन टोकांची, एकांगी, भडक व्यक्तित्वे लेखकाने चित्रित करू नयेत, असे नाही. पण लेखकाच्या मनातील पक्षपाताच्या मातीत अशी व्यक्तित्वे मळता नयेत. निर्लीप्त, निःपक्षपात, निष्करुण वृत्तीने जर लेखक अशा व्यक्तित्वांना–ओबडधोबड का होईना-पण–नंतर आकार देऊ शकला, तरच त्याच्या निदर्शनाला काही सखोल अर्थ प्राप्त होईल. पण हे मात्र फारच सोपे झाले. रंगभूमीवर काकाजीने प्रवेश केला की प्रेक्षकांनी क्या बडा मजा है, म्हणून उपहासाने हसावयाचे आणि आचार्य दृष्टीस पडला की दांभिक, ढोंगी, लुच्चा लेकाचा, म्हणून उपरोधाने हसायचे ! आणि श्याम नुसता दिसला की उगीचच नुसतेच हसायचे ! विचारान्ती मग या अशा हशाला फारसा अर्थ राहत नाही.

काकाजी आणि आचार्य हया उभयतांमध्ये लेखक काकाजीची निवड आरंभीच करून चुकला आहे. नाटक बघतांना तर मनात सतत हे डाचत राहते की, आचार्यांसारख्या सत्प्रवृत्त, त्यागी, ध्येयवादी व्यक्तित्वाची अशी कुचाळी करणारी टवाळखोर वृत्ती लेखकाची नसती, तर खरोखर किती बरे झाले असते ! ही व्यक्तित्वे एका मार्मिक, भेदक कल्पकतेने रंगविलेली आहेत, ही गोष्ट तर खरीच, पण त्या व्यक्तित्वांच्या निदर्शनातही समतोल असावयास हवा होता. त्या उभय व्यक्तित्वांना लेखक योग्य तो न्याय देत नाही. एक तर तो बुद्धिपुरःसर आपणास ठकवतो आहे, मुद्दाम, जाणून बुजून, आणि काकाजींच्या पदरात झुकते माप टाकतो आहे, किंवा त्याच्या तागडीच्या दांडीत वा काटचात काही तरी बिघाड झाला आहे; आणि नकळत आचार्यांना लेखक माप नीट देत नाही, असे राहून राहून वाटत राहते. लेखकाच्या चुकलेपणाची ही जाणीव मनात सलत राहते. या स्थूल व्यक्तित्वांना लेखक जर सूक्ष्म बुद्धीने न्याय देऊ शकला असता, तर निःसंशय वाटते की, हेच नाटक कोठच्या कोठे वर चढले असते.

–पण मग अर्थातच आजच्यासारखे ते नाटक इतके हलके फुलके आणि इतके लोकप्रिय झाले नसते. नाटक वाचतांना असे वाटते की एका गंभीर प्रकृतीने वस्तुतः शोकान्त अशा एका अप्रूप नाटचवस्तूची जडण घडण केली आहे. पण त्याच कथावस्तूवर थाटदार असा साज चढवला आहे. तो मात्र क्वचित थिल्लर अशा विकृतीने. या नाटकाची ट्रॅजेडी

ही आहे की ट्रॅजेडीचे दर्शन आवश्यक तेथे घडत नाही. आणि प्रत्यक्षात दिसतो तो मात्र एक फर्मास फार्स. माझी कल्पना अशी आहे की, जे नाटक लिहावयाचे म्हणून लेखकाने कल्पिले, ते नाटक नेमके हे नव्हे. आणि रंगभूमीवर प्रेक्षक जे नाटक बघतात, ते लेखकाने मूळ लिहिले, ते नव्हे. काय असेल, ते असो, नाटक वाचते वेळी असे वाटते की एक शोकसंकुल नाट्यवस्तू आपल्या डोळ्यांसमोर उलगडणार आहे. आणि साक्षात् नाटक बघतेवेळी असे वाटते की आपण जे वाचले, ते नाटक हे नव्हे. जे केवळ चित्र म्हणून काढले,–निदान पक्षी तसे काढावयास हवे होते,– त्या चित्राचे व्यंगचित्र करण्याची अद्‌भुत किमया या कल्पक नाटककाराचीच होय. आणि कोणी सांगावे, कदाचित तेच त्याचे खरे सामर्थ्य असेल. व्यंगचित्र हा चित्राचाच एक प्रकार असला– आणि कदाचित तो अधिक मनोरंजक वाटला...तरी ते चित्र नव्हे. ते चित्र नव्हे, ते व्यंगचित्रच. तद्वतच 'तुझे आहे तुजपाशो' हे नाटक कितीही रंगतदार असले, तरी शेवटी ते एक थिटे नाटकच ठरते. मोठे थिटें नाटक, असे म्हणा हवे तर. –असे एक थिटे नाटक की ज्या नाटकात स्थूलता आहे, सूक्ष्मता नाही; प्रचलित आहे, पण शाश्वत नाही; छान आहे, पण महान नाही.





कारण संगीताच्या शोधात नाटक हरवले, म्हणून.

मराठी नाटक थिटे का ?...या प्रश्नाचे एक उत्तर असे आहे की लोकप्रिय मराठी नाटकात संगीताचे प्राधान्य असते म्हणून. मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची ही मीमांसा अनेक (संगीतलोलुप) रसिकांस मानवणार नाही, हे प्रस्तुत लेखकास चांगले माहीत आहे. कारण त्यांच्या लेखी संगीत हेच मराठी नाटकाचे प्राणतत्त्व ठरते. संगीत हेच मराठी नाटकाचे एकमेव वैभव आहे, असे जे कोणी मानीत असतील; अशांना संगीत हेच मराठी नाटकाचे थिटेपण मानले जावे, हे मानवणार नाही. जे संगीत मराठी नाटकाचे वैभवशाली वैशिष्ट्य मानले जावे, ते संगीत मराठी नाटकाचे अनर्थकारी वैगुण्य आहे, म्हणून म्हटले; तर ते नाट्यसंगीताच्या पुरस्कर्त्यांस रुचणार नाही, हे उघड आहे. मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे एक अवलक्षण म्हणून संगीताचा निर्देश कोणी केला, तर असे हे मूल्यमापन म्हणजे लेखकाच्या मनोविकृतीचे ते एक अवलक्षण म्हणून मानले जाण्याचा संभव खचितच दृष्टीआड करण्यासारखा नाही. कारण मराठी रसिकतेवर नाट्यसंगीताचा प्रभाव केवढा विलक्षण आहे, ते न सांगता समजण्यासाखे आहे. प्रस्तुत लेखमालेतील पूर्वीच्या लेखांकातून मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे एक लक्षण म्हणून प्रचारमूल्याचा निर्देश केला गेला, तेव्हा तो (तथाकथित) कलावाद्यांसदेखील कसा झोंबला; त्या विषयी गेल्याच लेखांकात केलेले सोपपत्तिक विवेचन वाचकांच्या स्मरणात असेल. मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे आणखी एक लक्षण म्हणून संगीताचा आता निर्देश केला, तर तो कित्येकांस मुळीच रुचणार नाही, हे जाणून न बुजता तूर्त नाट्यसंगीताविषयी प्रपंच करण्याचे योजिले आहे. त्याचे कारण एवढेच की पथ्य कितीही अप्रिय असले, तरी त्याचा विचार कोणी तरी निःपक्षपात बुद्धीने करावयास हवा म्हणून. म्हणून अप्रिय पथ्याचे प्रस्तुत निदान कोणास रुचो वा न रुचो, प्रस्तुत सादर करण्याचा मानस आहे. 'अप्रियस्यापि पथ्यस्य' वक्ता तूर्त उपलब्ध आहे. श्रोता दुर्लभ न होवो.

मराठी नाटक नाटक म्हणून लिहिले गेले, ते प्रचाराचे एक प्रभावी साधन म्हणून. पण मराठी नाटक आजतागायत नित्य राबवले गेले आहे; असा एक विचार पूर्वोक्त लेखांकांतून मी पुन्हा पुन्हा मांडला होता. त्यापुढचे माझे प्रतिपादन असे आहे की मराठी

नाटक नाटक म्हणून क्वचितच लिहिले गेले. मराठी नाटक जसे प्रचाराचे एक अपरिहार्य वाहन झाले, त्याचप्रमाणे ते संगीताचे एक उपादान कारण बनले. मराठी नाटकाची चित्तरकथा मोठी विचित्र आहे. संगीतलालसा मराठी नाटकाच्या मातृस्थानी आहे. संगीताच्या हौसेतून मराठी नाटकाचा जन्म झाला, ही वस्तुस्थिती आहे. आधी संगीत, नंतर नाटक; असा हा इतिहास आहे. नाट्यसंगीताचा हा अन्योन्यसंबंध असा विलक्षण आहे की मराठी भाषेत नाटक या नामाचे संगीत हे केवळ विशेषणच नव्हे, तर जणु व्यवच्छेदक लक्षणच ठरले आहे. मराठी नाट्यसंगीताच्या इतिहासातील काही विशेष प्रकरणांचा निर्देश येथे करणे औचित्यास धरून होईल. तेणेकरून नाट्यसंगीताच्या परस्परसंबंधाविषयी परस्पर स्पष्टीकरण मिळेल.

१) कै. किर्लोस्कर यांस पहिले नाटक रचण्याची स्फूर्ती दिली ती संगीताच्या प्रेरणेने. नाटकाच्या नव्हे. म्हणजे त्याचे असे झाले; गेल्या शतकाच्या अखेरीस संगीतषोकीनांचे समाधान शोधील, असे एकही करमणुकीचे प्रतिष्ठित साधन उपलब्ध नव्हते. गाणे ऐकण्याची हौस भागवण्यासाठी तत्कालीन सज्जनांस म्हणे नायकिणीची माडी चढून जाण्याखेरीज गत्यंतर नव्हते. आणि त्यांचा संगीताचा षोक तर केवळ अनावर होता. अशा षोकीनांचे समाधान शोधण्यासाठी म्हणून संस्कृत 'शाकुंतला'चा मराठी अवतार रंगभूमीवर अवतीर्ण झाला. मराठी 'शाकुंतला'ची कुळकथा अशी आहे की, या नाटकाचा प्रयोग प्रथम केवळ पहिल्या चार अंकांपुरताच मर्यादित होता. चार अंकांच्या शेवटी उजाडत असे म्हणे. म्हणजे हे अपूर्व, क्रांतिकारक नाटक मराठी रंगभूमीवर प्रथम अवतरले, ते अशा मोडक्या तोडक्या, अपूर्ण स्वरूपांत. फक्त चार अंकी 'शाकुंतल!' (हो. म्हणजे–'तीन अंकी हॅम्लेट'ची मिजास आता नको!) आणि हे चार अंक बघून भरल्या डोळ्यांनी संतुष्ट होत्साते प्रेक्षक घरी परतत असत. चार अंकात ते काय बघत? तर फक्त शकुंतला–दुष्यंत भेट व प्रथमदर्शनी प्रेमाचें गर्भसंभवात झालेले अपरिहार्य पर्यवसान. शकुंतलेच्या आख्यानाची ही तर केवळ सुरुवात आहे. तद्नंतरच खरोखर 'शाकुंतला'–तील कुतूहलजनक कथानक आकारास येते आणि वेग घेते. आमचे मराठी प्रेक्षक खरोखर नाटक बघण्यासाठी म्हणून जाते, तर अशा अपुऱ्या थिटया कथानकाचे नाटक बघून त्यांचे समाधान झाले नसते. नाटकाच्या कथेत त्यांना खरोखरच रस असता, तर ज्या कथेचा प्रारंभ इतका चित्ताकर्षक, त्या कथेचे पर्यवसान बघेपर्यंत ते उठतेच ना. पण ते प्रेक्षक केवळ संगीताचे शोकीन होते. ते नाट्यगृहांत गेले होते ते केवळ गाणे ऐकण्यासाठी त्यांना नाटकाचे काय होय? उजाडेपर्यंत त्यांनी गाणे मनसोक्त ऐकले, आणि कानभर गाणे ऐकल्यावर ते नाट्यगृहातून बाहेर चालावयास लागले. ते फक्त कानांचे ऐंद्रिय समाधान शोधीत होते. आत्म्याचे समाधान शोधण्यात त्यांना रस नव्हता. आणि नाटकात तर नव्हताच नव्हता. प्रयोगात गाणे कोण म्हणते, त्याची पण त्यांना फिकीर नव्हती. सूत्रधार, नटी, अनसूया, प्रियंवदा, दुष्यंत, कण्व, शार्ङ्गरव, गौतमी इ. सर्व पात्रांनी मनमुराद गाणी

म्हटली, तर त्यांना पुरेसे होते. गूढ भावनोत्कटतेने भारावलेली शकुंतला संबंध नाटकांत एकही गाणे का म्हणत नाही, असला फालतू प्रश्न सुचण्याचे वा विचारण्याचे त्यांना कारण नव्हते! 'सौभद्र' नाटकात कृष्णाला रेलचेल गाणी आहेत, पण त्याची प्रीतिदेवता जी रुक्मिणी ती मात्र सबंध नाटकांत गाण्यासाठी एकदाही तोंड उघडत नाही, हे बघून कोणास कधी खटकल्याचे ऐकिवात नाही!

२) 'सौभद्रा' त गाण्याचे बंड एकूण फारच आहे. या नाटकांतील गाणी ऐकण्यासाठी म्हणून श्रोते गर्दी करतात. त्यांना 'सौभद्रा'च्या कथानकात काही रस असतो म्हणता काय? अलीकडे सरकारने वेळेचे बंधन घातल्यापासून तर या नाटकाचे पुरते धिंडवडे निघाले आहेत. प्रस्तुत लेखकाने या नाटकाचे कित्येक प्रयोग असे पाहिले आहेत की त्या प्रयोगातून नारदाची सोंगे काढणारे (तथाकथित) नट गायक म्हणून प्रसिद्ध होते. या नाटकातील पहिल्या अंकात नारदाच्या तोंडी पुष्कळ (आता लोकप्रिय झालेली) पदे आहेत, हे विश्रुतच आहे. तदनंतर नाटकांत नारदाचे पात्र प्रायः असून नसल्यासारखेच आहे. त्यामुळे नारदाचे काम करणारा एखादा विख्यात गायक असेल, तर केवळ सूड-बुद्धीने पहिल्या अंकातील पदे तो अशी काही घोळून घोळून म्हणतो व (विनाकारण) लांबवतो की विचारता सोय नाही. अशा परिस्थितीत नाटकाचा एक अंक नारदाच्या गाण्यांमुळे झकास रंगला, आणि दुसरा अंक जेमतेम संपतो न संपतो तोच नाटक संपवण्याची वेळ आली; असे कित्येक वेळा घडते. असे झाले, तर संगीतलुब्ध श्रोत्यांस त्याचे विशेष काही वाटत नाही. कारण नारदाच्या गाण्यात बहुत करून त्यांचे पैसे वसूल झालेले असतात. पण मग नाट्यप्रयोग अर्ध्यावरच थांबवण्याचा प्रसंग ओढवला तर श्रोते खुषीने घरी परततात. नाटकातील कथानकाचे सोयरसुतक त्यांना मुळीच नसते. गाणे ऐकावयास मिळाल्याशी त्यांना कारण. मग त्यापायी कथानकाचा मुडदा पडला, तर त्याची खन्त ते करीत नाहीत. 'सौभद्र' नामक गाण्याच्या संयुक्त मैफलीत ते रंगून जातात. 'सौभद्र'च्या गोष्टीची ऐशीतैशी, अशी त्यांची प्रवृत्ती असते. थोडक्यात म्हणजे गाण्यात गढून जाणारे हे प्रेक्षक नाटकाविषयी सर्वस्वी उदासीन असतात. कान उघडे असले, म्हणजे डोळ्यांची वा मनाची कपाटे बंद ठेवून त्याचे सहज भागते. कारण गाणे ऐकण्यासाठी म्हणूनच ते श्रोतृवृंदांत सामील झालेले असतात. नाटकाशी त्यांचा संबंधच काय?

३) कै. कोल्हटकरांचे पहिले नाटक कसे स्फुरले, त्याचा इतिहास सर्वश्रुतच आहे. कोठलीशी (बहुत करून वकिलीची) परीक्षा देण्यासाठी म्हणून ते मुंबईस आले व परीक्षा संपल्यावर सहज गंमत म्हणून कोणतेसे फारसी की उर्दू नाटक त्यांनी पाहिले. सदरहु नाटकांतील गाण्याचा अपरिचित ढंग त्यांच्या कानात डसला व ठसला. आणि 'गाण्याच्या धुंदिगुणे' नादावलेला हा गानलोलुप रसिक ऐकलेल्या चालींबरहुकूम मराठी गाणी जुळवण्याच्या तयारीस लागला. बरीचशी गाणी जुळवून झाल्यावर त्या गाण्यांना जोडणारे गद्य संवादांचे तुकडे तयार करणे फारसे कठिण नव्हते. कै. कोल्हटकरांचे पहिले नाटक रचून झाले ते

या थाटात. या अशा थाटाच्या संगीत नाटकातील संगीत तेवढे लोकप्रिय झाले व नाटक तेवढे कटले, तर त्यांत आश्चर्य करण्याचे कारण नाही. कै. कोल्हटकरांच्या असल्या संगीत नाटकांतील संगीत श्रोत्यांनी कमावले, पण नाटक मात्र गमावले ते कायमचेच !

४) कै. देवलांच्या 'संशयकल्लोळ' नाटकाची गोष्ट कोणाला माहीत नाही ? देवलांनी प्रथम लिहिले, ते 'फाल्गुनराव' नामक गद्य नाटक. कै. गणपतराव जोशीं-सारख्या एका प्रतिभाशाली नटाने फाल्गुनरावाची केलेली भूमिका केवळ अप्रतिम वठली असेल, यात शंकाच नाही. पण संगीतरहित अशा या मूळच्या गद्य नाटकाकडे आमच्या रसिक पूर्वजांनी पाठ फिरवली, ती कायमचीच; थेट आजतागायत ! 'फाल्गुनरावा'चा गद्य अवतार मराठी श्रोत्यांस मुळीच रुचला नाही. तदनंतर संभव आहे की हे अपूर्वसुंदर नाटक श्रोत्यांनी बघण्याचे नाकारल्यामुळे अज्ञाताच्या काळोखांत कधीच लुप्त झाले असते. पण मराठी नाटकाचे अहोभाग्य असे की गद्य 'फाल्गुनरावा' चे संगीत 'संशयकल्लोळ' करण्याची कल्पना देवलांच्या गळी उतरवली ती त्यांच्याच एका अनन्य शिष्याने. गद्य नाटकात गाणी कोंबताक्षणी श्रोत्यांनी कान टवकारले. आणि संगीत 'संशयकल्लोळ'ने एक दैदीप्यमान इतिहास घडवला. संगीत 'संशयकल्लोळ' जे एकदा लोकप्रिय झाले, ते कायमचेच ! आता या नाटकाला होणाऱ्या गर्दीला मरण नाही. म्हणजे मृतप्राय 'फाल्गुनरावा'च्या बाबतीत संगीताचा कानमंत्र संजीवक ठरला, ही वस्तुस्थिती आहे. वस्तुतः या नाटकाच्या हलक्याफुलक्या प्रकृतीस संगीताचे ओझे झेपण्यासारखे नाही, असे सकृद्दर्शनी वाटते. अशा फार्सिकल नाटकात गाणे खरोखरच फझूल ठरते. हे एक नाटक असे आहे की, जे स्वभावतःच संगीत मागत नाही. पण आमच्या संगीतप्रिय श्रोत्यांस त्याचे काय होय ? संगीताच्या संजीवक मंत्राने पुनर्जन्म लाभलेला 'फाल्गुनराव' आज 'संशयकल्लोळा'-च्या नादमय रूपात मराठी रंगभूमीवर चिरंजीव झाल्यासारखा दिसतो आहे. (अर्थातच 'संशयकल्लोळा' तील संगीत 'शारदे–' तल्या संगीताप्रमाणेच सहज स्वाभाविक, प्रसंगानुकूल, भावपोषक आणि मनस्वी चित्ताकर्षक आहे. प्रस्तुत नाटकातील संगीत केवळ कानाचेच समाधान शोधते, असे नव्हे; तर ते मनाचे पण समाधान शोधते. नाटकात संगीत केवळ अपरिहार्य आहे, असे ज्या कोणास वाटत असेल; त्यांच्या लेखी संगीत कसे असावे, त्याचा हा एक आदर्श वस्तुपाठ ठरण्यास प्रत्यवाय नाही. नाटकातील संगीत मूलतः घातकारक आहे, असा माझा दावा आहे. अन्यथा कमी घातकारक काय तें वरणें असल्यास 'शारदा, संशयकल्लोळ' मधील भावरम्य संगीताचा नुसता नामनिर्देश पुरेसा आहे.)

४ अ) 'संशयकल्लोळ' नाटचप्रयोगाच्या संबंधात हमखास घडणाऱ्या एका अर्थपूर्ण घटनेचा निर्देश प्रस्तुत संगीतसंबंधात अप्रस्तुत ठरणार नाही. या नाटकात (मुळीच नसलेला) जलशाचा एक प्रवेश पुष्कळ वेळा आवर्जून जाहिरातला जातो. 'संशयकल्लोळ' नाटकातील जलशाच्या प्रवेशात सुप्रसिद्ध गायक पं० अमुक तमुक गातील, अशी जाहिरात या नाटकाच्या संबंधात वारंवार केली गेलेली अनेकांच्या अवलोकनात यापूर्वी अनेक-

वार आलेली असणार. पंडतजी तसेच कोणी पट्टीचे गाणारे असतील, तर हा जलशाचा प्रवेश सहज तास दोन तास (भाव) खाऊन जातो. आणि कित्येक संगीताचे षोकीन केवळ या नाट्यप्रयोगाच्या जलशातील (जाहिरातलेल्या) गाण्याच्या ओढीने 'संशयकल्लोळ' कदाचित् सत्तराव्या वेळी फिरून एकवार ऐकण्यासाठी गर्दी करतात! आधीच संगीत नाटकातील प्रत्येक पद म्हणजे एक निरर्थक विक्षेपच असतो. कारण एक विशिष्ट पद गायिले जात असते, तोपर्यंत नाटकाचे कथानक निश्चेष्ट पडलेले असते. पण हा असा गैरलागू गाण्याचा जलसा म्हणजे अखिल नाट्यवस्तूचे मरणच होय. असल्या महामूर्ख (पण कर्णवेधक) जलशाचे प्रस्तुत नाटकात वस्तुतः प्रयोजनच काय?—असा सर्वथैव उचित प्रश्न कोणी विचारण्याचे धाडस केल्यास संभव आहे की, प्रश्नकर्ताच बहुत करून वेड्यात जमा होईल. पण नाट्यसंदर्भात असला योग्य प्रश्न विचारण्याचे धाडस कोणी तरी करावयास हवे, नव्हे काय? वस्तुस्थिती मात्र अशी आहे की हे सारे वेडपट थेर संगीताच्या ऐसपैस नावाखाली अव्याहत केले जातात. अव्याहत केले जातात, एवढेच केवळ नव्हे; तर हे आचरट थेर (तथाकथित) रसिकांच्या प्रशंसेस पात्र ठरतात. संगीताच्या उंटाने नाटकाच्या तंबूचा ताबा कसा बळकावला आहे, त्याचे हे प्रत्यंतर मनस्वी प्रत्ययकारक आहे.

५) कै. खाडिलकर हे तर केवळ गद्यप्रकृती असे नाटककार होते. काव्यविनोदास सर्वस्वी पारखा असलेला खाडिलकरांसारखा ख्यातनाम नाटककार अन्य आढळणार नाही. वस्तुस्थिती अशी आहे की खाडिलकरांच्या 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू'सारखी ट्रॅजेडी मराठी नाटचेतिहासात शोधून सापडणार नाही. या श्रेष्ठ नाट्यकृतीची वासलात मराठी रसिकतेने कशी लावली, त्याचा इतिहास धुंडाळल्यास मराठी नाटकाच्या ट्रॅजेडीची रहस्यकथा सहजी उलगडेल. 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू'सारख्या एका अप्रतिम नाटकाचा (अप) मृत्यु मराठी रसिकतेने उघड्या डोळ्यांनी पाहिला. आणि मराठी रसिकतेने उराशी घट्ट कवटाळून धरले, ते 'मानापमाना' सारखे सर्वतोपरींनी थिटे असलेले नाटक. (खरोखर धन्य आहे त्या मराठी रसिकतेची!) 'मानापमान—' सारखे कळाहीन नाटक मराठी रंगभूमीवर अलोट लोकप्रियता प्राप्त करू शकले, याचे एकमेव कारण म्हणजे त्या नाटकातील संगीत होय. डोळे बंद व कान उघडे ठेवून ऐकण्याची सोय उपलब्ध करून देणारी ही नाटके म्हणजे खरोखर रंगभूमीला शापरूप होत. बरे, खाडिलकरांची पदरचना तरी किमान पक्षी ठाकठिकीची होती काय? कै. खाडिलकरांच्या पदांविषयी कै. गडकरी यांनी जो मार्मिक अभिप्राय नमूद करून ठेवला आहे, तो प्रस्तुत संबंधात अभ्यासण्यासारखा आहे. गुरुवर्य खाडिलकरांच्या नाटकातील पदांचा अन्वयार्थ लावून दाखवण्याची क्रूर शिक्षा गुन्हेगारास ठोठावणारी गडकरीप्रतिभा खरोखरच अलौकिक म्हणावयास हवी. पण नवलाची गोष्ट अशी की गडकरी यांनी ठोठावलेली शिक्षा ऐकून घेण्याच्या मनःस्थितीत तत्कालीन श्रोतृवर्ग नव्हता. तो श्रोतृसमुदाय खाडिलकरांच्या नाटकातील दुर्बोध पदे बालगंधर्वांच्या कंठातून ऐकण्यासाठी किती व कसा अधीर झाला होता, त्याची

साक्ष नाट्येतिहास जरूर देईल. ती साक्ष अशी आहे की श्रोते गर्दी करीत होते, ते खाडिलकरांच्या नाटकांना नव्हे, तर बालगंधर्वांच्या पदांना. मराठी रंगभूमीच्या त्या वैभवशाली काळात बालगंधर्वाचा आवाज असा काही लागला होता की त्या आवाजीवरच श्रोतृसमुदाय फिदा होता. गंधर्व कंपनीची नाटके बघण्यासाठी म्हणून मराठी प्रेक्षक जातच नव्हते. तत्कालीन प्रेक्षागृहात प्रेक्षकांना स्थानच नव्हते. स्थान होते ते फक्त श्रोत्यांना. संगीताच्या षोकीन श्रोत्यांना. खाडिलकरांच्या प्रतिभेची प्रातिनिधिक अशी नाट्य-गुणवत्तासंपन्न अव्वल गद्य नाटके अवमानून मराठी रसिकतेने उदार आश्रय दिला तो त्यांच्या क्षीणगुण अशा दुय्यम संगीत नाटकांना. जी गत खाडिलकरांची, तीच तत्सम (क्वचितच) तुल्यगुण अशा इतर नाटककारांची.

६) संगीत नाटकांच्या संबंधात लिहीत असताना कै गडकरी यांच्या 'एकच प्याला' नाटकाचा निर्देश आवर्जून करावयास हवा. वस्तुतः त्या काळात (विनाकारण वा केवळ संगीतामुळे) लोकप्रिय झालेल्या नाटकांच्या यादीत प्रस्तुत नाटकाचे नाव शोभून दिसणार नाही. कारण तत्कालीन नाटकांशी तुलना करता हे नाटक नाट्यदृष्टया सर्वाधिक उंच ठरावे, अशा योग्यतेचे आहे. पण अशा या श्रेष्ठ नाट्यकृतीचेदेखील दुर्दैव हे की, गंधर्व कंपनीच्या रंगभूमीवर हे नाटक विशेष गाजले व लोकप्रिय झाले ते त्यातील संगीतामुळे. प्रस्तुत नाटकातील जी पदे मनस्वी लोकप्रिय झाली, त्या पदांच्या लोकप्रियतेवर गडकरी हक्क सांगू शकणार नाहीत. कारण 'कशि या त्यजू पदाला' व 'प्रभु अजि गमला, मनी तोषला' इ. लोकप्रिय ठरलेली पदे गडकऱ्यांचे स्नेही कै. विठ्ठल सीताराम गुर्जर यांनी रचलेली आहेत. गंधर्व कंपनीच्या रंगभूमीवर जे विशेष गाजले व विलक्षण लोकप्रिय ठरले, ते 'एकच प्याला' नामक प्रतिभासंपन्न नाटक नव्हे, तर त्या नाटकातील गेय पदां-नाच काय ती मानमान्यता मिळाली. नाटक म्हणून या अलौकिक नाटकाचे जे काय मूल्य होते, त्याचा कस रंगभूमीवर लागलाच नाही. 'एकच प्याला' ही ट्रॅजेडी असेल, तर त्या नाटकाच्या प्रयोगाची ही ट्रॅजेडी आहे !

येथवर श्रेष्ठ मराठी नाटककारांच्या संगीत नाटकांचा इतिहास जो काही त्रोटक सांगून झाला, त्याचे मर्म काय ते उघडे करून सांगावयास हवे काय ? संगीत हे मराठी नाटकाच्या लोकप्रियतेचे परममूल्य ठरल्यामुळे मराठी नाट्यप्रतिभेची कशी केविलवाणी दैना झाली, त्याचा हा इतिहास रसिकतेस उद्‌बोधक ठरावा. परिणामी संगीत मिळाले, पण नाटक हरवले; असा प्रस्तुत इतिहासाचा निष्कर्ष आहे. हा झाला इतिहास. पण संगी-ताच्या शोधात हरवलेल्या नाटकाची कहाणी येथेच संपत असली, तरी संगीताच्या शोधात नाटक का व कसे हरवते, तत्संबद्ध प्रक्रिया पण समजून घ्यावयास हवी. इतिहासनिष्पन्न सिद्धांत काय तो (सोदाहरण) सांगून झाला. आता त्या सिद्धांताचे अन्वयार्थसूचक स्पष्टी-करण शोधणे क्रमप्राप्तच आहे.



–कारण संगीताने नाटकाचा गळा आवळला, म्हणून.

आपण मराठी लोक ज्याला सगीत नाटक म्हणून म्हणतो, तसले संगीत नाटक जगातील प्रगत रंगभूमीवर कोठे प्रयोगित होत असेल; असे वाटत नाही. शुद्ध संगीत नाटक मी समजू शकतो पाश्चात्य रंगभूमीवरील ऑपेरा (संगीत नाटक) किंवा बॅले (नृत्यनाटक) या नाट्यविशेषांची काही एक प्राचीन परंपरा आहे. त्यांचे नाट्यविशिष्ट असे काही एक तंत्र पण आहे. तदनुषंगिक अभिनयाचा काही एक रूढ आविष्कार आहे. सर्वाधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्या त्या पाश्चात्य देशातील रंगभूमीवर हे संगीत वा नृत्यनाट्य शतकानुशतकांपासून रुजलेले आहे आपल्या संगीत नाटकाचे तसे नाही. भाबड्या मराठी टीकाकारांची अशी एक विलक्षण समजूत दिसते की, संगीत नाटक म्हणजे मराठी वाङ्मयाची एक विशिष्ट प्रकृती आहे. खरे म्हणजे ती एक विकृती आहे. पण अनभ्यस्त टीकाकारांच्या लेखी विकृतीच प्रकृतीचे अनन्यसाधारण लक्षण ठरू शकते ! मराठी संगीत नाटक म्हणजे अनेकविध पौर्वात्य व पाश्चात्य नृत्यसगीतादि नाट्यप्रकारांची एक विचित्र खिचडी आहे. अर्थात खिचडी हा खाद्यप्रकारसुद्धा रुचकर ठरण्याचा संभव दृष्टीआड करण्यासारखा नाही. भेळ आवडत नाही, असा कोण मुंबईकर आहे ? आणि मिसळ आवडत नाही, असा कोण पुणेकर आहे ? तेव्हा धेडगुजरी मराठी संगीत नाटक लोकप्रिय झाले, म्हणून नवल वाटण्याचे काहीच कारण नाही !

वस्तुस्थिती अशी आहे की संगीत नाटक नावाची वस्तूच मराठी रंगभूमीवर अस्तित्वात नव्हती, असा एक काळ होता; (आणि तो काळसुद्धा फार जुना नव्हे,) असे एखाद्या जाणकाराने अनभिज्ञांस सांगितले, तर हे अनभिज्ञ जाणकारावर बहुत करून तुटून पडतील. पण तरीसुद्धा जो काय शुद्ध इतिहास उपलब्ध आहे, तो नाकारून कसे चालेल ? एक काळ असा होता, की ज्या काळात संगीत नाटकच काय, प ण मूळ नाटकच (आजच्या रुढ अर्थाने) अस्तित्वात नव्हते. नाटकासारखे काही तरी (पण नाटक नव्हे असे) नाटकाच्या नावाखाली जे मराठी (तत्कालीन तथाकथित) रंगभूमीवर अवतरले, ते 'भागवत' वा 'यक्षगान' नामक दाक्षिणात्य नृत्यनाटकाच्या अनुकरणाने. अर्थात या दाक्षिणात्य नृत्यनाटकांस काही एक परंपरा होती. आणि त्या परपरेने नृत्याविर्भावास

काही निश्चित असे विशिष्टार्थ प्राप्त करून दिलेले होते. 'मराठी रंगभूमीचा इतिहास' संशोधनपूर्वक लिहिणारे श्री. श्री. ना. बनहट्टी म्हणतात, "दाक्षिणात्य नाटक सर्वथैव नृत्यप्रधान होतें. किंबहुना... नाटक ही नृत्यकलेच्या विस्तारातलीच एक शाखा होती. कर्नाटकी नाटकांत सर्वच हालचाल नृत्यमय असे. भाव आणि नाट्यवस्तू यांचे प्रगटन नृत्याच्या द्वारें होत असे. आणि हें नृत्य प्राथमिक स्वरूपाचें, पण नाट्याचा अविभाज्य अश म्हणून असे." या असल्या पारपारिक दाक्षिणात्य नृत्यनाटकास आद्य मराठी नाटककार कै. विष्णुदास भावे यांनी 'ओबडधोबड व बीभत्स' म्हणून संबोधिले, तर त्यात आश्चर्य मानावयास नको! मग कै. भावे यांनी काय केले? तर 'या कृत्यांत चांगली सुधारणा करून नवीन 'मराठी नाटक' तयार केले! म्हणजे काय केले? तर जे मुळात परंपराप्राप्त व सुंदर होते, पण ज्याच्या 'ओबडधोबड व बीभत्स कृतीने' त्यांचे 'मन रिझले नाही;' त्या नृत्यनाटकाचा विचका मात्र करून खास मराठी असे 'ओबडधोबड व बीभत्स' संगीत नाटक तयार केले!!

कै. भावे यांच्या तथाकथित संगीत नाटकांचे परीक्षण करावयास प्रस्तुत अवकाश नाही. (आम्ही 'ताकडथोम' नाटकाचे परीक्षण तरी काय करणार...म्हणा!) पण कै. भावे यांच्यानंतर आद्य सगीत नाटककार म्हणून ज्यांचे नाव यथार्थ गाजले, त्या कै. किर्लोस्करांना तरी नाटकाचे शुद्ध रूप अवगत होते काय? बहुत करून नसावे. कारण 'संगीत सौभद्र' नाटकाच्या प्रस्तावनेतील पहिलेच वाक्य असे आहे: 'दोन तीन वर्षांपूर्वी काही एक कारणानें हया संगीताची कल्पना माझ्या मनांत उद्भवून तदनुसार श्री महाकवी कालिदास हयांच्या अभिज्ञान-शाकुंतलाच्या चार अकांचे भाषांतर संगीतांत केलें व त्यास योग्य अशी मंडळी अनुकूल झाल्यानें त्याचा रंगभूमीवर प्रयोगही करून दाखविला.' हे महावाक्य सर्वतोपरीनी लक्षणीय आहे. 'काही एक कारणाने' कै. किर्लोस्करांच्या मनात प्रथम उद्भवली, ती 'हया संगीताची कल्पना.' याचाच अर्थ असा की त्यांच्या मनावर भुरळ होती ती संगीताची. फक्त संगीताचीच, नाटकाची नव्हे. अन्यथा 'श्रीमहाकवी कालिदास हयांच्या अभिज्ञान शाकुंतलाच्या चार अंकांचें भाषांतर संगीतांत' त्यांनी केलेच नसते! ज्याला केवळ नाटकातच रस आहे, तो 'अभिज्ञान शाकुंतला' तील एकूण सात अंकांपैकी फक्त 'चार अंकांचे भाषांतर' आणि तेसुद्धा 'संगीतांत' करील काय? ज्या कोणी 'शाकुतल' नाटक मूळ संस्कृतांतून समग्र अभ्यासिले असेल, त्या रसिकास हे माहीत असावयास हवे की शाकुतलाचे पहिले चार अंक केवळ प्रास्ताविक आहेत. तेथपर्यंत केवळ शकुंतलेच्या नियतीविषयी मनात साशंक जिज्ञासा तेवढी उद्भवते. त्या गूढ नियतीचे नाट्यात्म दर्शन प्रथम घडते, ते 'शाकुंतला' च्या पाचव्या अंकात. हा पाचवा अंक वाचून खरा रसिक कविकुलगुरूच्या नाट्यचातुर्याने केवळ मुग्ध होतो. पण कै. किर्लोस्करांच्या वा त्यांच्या समकालीन प्रेक्षकांच्या लेखी शाकुंतल नाटकातला पाचवा अंक जणू नव्हताच! आणि त्यापुढील दोन अंक तर निखालस नव्हतेच नव्हते!! त्यांचे अवघे

लक्ष गुंतले होते, ते केवळ संगीतात. मूळ नाटकाशी जणू त्यांना कोणाला कर्तव्यच नव्हते. उपर्युक्त छोटेखानी प्रस्तावनेतील सर्वाधिक चित्य असे जे विधान आहे, ते यापुढेच आहे. ते येणेप्रमाणे : ' कितीएक ठिकाणीं इंग्लिश पद्धतीवरही यांत रस आले आहेत.' ' इंग्लिश पद्धती 'चे रस कोणते व ' सौभद्र ' नाटकात हे ' इंग्लिश पद्धतीचे ' कोणकोणते रस उपलब्ध होतात, हा एक स्वतंत्र संशोधनाचाच विषय असल्यामुळे त्याविषयी तूर्त आपणास काही कर्तव्य नाही.

कै. किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकातील संगीत निदान गुणसंपन्न आहे, असे म्हणता येईल. नाटकात संगीत हवेच, असा कोणाचा आग्रहच असेल; तर कै. देवलांचे नाट्यसंगीत केवळ आदर्शरूप म्हणावे लागेल. किर्लोस्करकालीन व तदुत्तर नाट्यसंगीताची श्री. बनहट्टी यांनी मार्मिक विचक्षणा केली आहे. ते म्हणतात : ' किर्लोस्करांनंतरच्या संगीत नाटकात एक पात्र गाणे म्हणूं लागलें की, बाकीच्या पात्रांनीं ताटकळत उभे राहायचे किंवा उगीच माना डोलवीत, अर्थशून्य चाळे करीत वेळ कंठायचा, असा प्रकार होऊ लागला. तो आपणांस आजही परिचित आहे...येथें हें सांगायचें की हा कृत्रिम बेडौल प्रकार किर्लोस्करांपासून आपल्या रंगभूमींत शिरला, असे नव्हे. तो त्याच्या पूर्वी पौराणिक नाटकांतहि होता, तेव्हापासून तो मराठी प्रेक्षकांस परिचित आहे. फरक इतकाच की पौराणिक नाटकांत सर्व पदें सूत्रधार म्हणत असे व स्टेजवरील सर्व पात्रें ताटकळत बसत असत; पुढच्या संगीत नाटकांत स्टेजवरच्याच पात्रांपैकीं एक जण पद म्हणतो व बाकीचीं पात्रें ताटकळत उभीं असतात.' कै. भावे, कै. किर्लोस्कर व किर्लोस्करोत्तर संगीत नाट्यप्रयोगांचे हे वर्णन यथार्थ आहे, असेच कोणीही ' ज्ञातास्वाद ' म्हणेल.

मराठी नाटकातील संगीत ज्याप्रमाणे फालतू (पक्षी गैरलागू) होते, त्याचप्रमाणे किर्लोस्करपूर्व पौराणिक नाटकातील नाचही फालतू असत. या नाचाचे वर्णन एका ' माहीतगार मित्रा ' ने केलेले श्री. बनहट्टी यांनी उद्धृत केले आहे, ते प्रस्तुत संबंधात पुनश्च एकवार उद्धृत करण्यासारखे आहे. हा ' माहितगार मित्र ' म्हणतो : ' त्या वेळीं प्रत्येक खेळांत देव किंवा दानव यांचें कचेरींत आनंदप्रसंगाच्या निमित्तानें रंभेचा म्हणून नाच होत असे. बहुत करून नाचणारें पात्र एक किंवा दोनच असत. त्यांनीं नायकिणीप्रमाणे पेजवाज घालून प्रथम थोडेंसें नुसतेंच नृत्य करावयाचें व नंतर एक किंवा दोन ठुंबऱ्या गाऊन नाचावयाचें. हा प्रकार अर्धा किंवा पाऊण तासच होत असे...त्या वेळीं नाच इतका आकर्षक वाटत असे की कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, केरोपंतनाना छत्रे व बाबा गोखले अशीं विद्वान माणसें नाच पाहण्यापुरतीं तरी खेळाला येत.' –जुन्या किर्लोस्करपूर्वकाळातील पौराणिक नाटकातील असल्या नाचांविषयी श्री. बनहट्टीकृत भाष्य निर्देशनीय आहे. श्री. बनहट्टी म्हणतात : ' रंभेसारखें पात्र केवळ नाचाकरितां कल्पून नाचाचा कार्यक्रम नाट्यप्रयोगाला चिकटविण्यात येई...पुढच्या काळांत प्रेक्षकांच्या रंजनाकरितां नाचाचे प्रस्थ वाढत गेले...मराठी पौराणिक नाटकांत नृत्य नाटकाचें अंग म्हणून नसून त्याला बाहेरून

चिकटविलेलें होतें कथानकानुसार हावभावांनीं युक्त असें संभाषण हा नाट्याचा भाग त्यांत तसाच राखलेला असून प्रसंगानुसार योजिलेलें नाच स्वतंत्रपणें प्रयोगात समाविष्ट केलेले असत हे नाच बाहेरून जडविलेल्या अलकारांसारखे होते. पुढे चाळीस-पन्नास वर्षांनंतर गायकी पद्धतीच्या गाण्यानें संगीत नाटकांत जे स्थान पटकावले, तेंच स्थान या काळांत पौराणिक नाटकांत नाचांनीं आक्रमिले होते; असे म्हटले, तरी चालेल.'

वस्तुतः नाटकात नृत्य वा संगीत असले, तर त्या नृत्यसंगीतामुळे फारसे काही बिघडते, अशातला भाग नाही. नृत्य पाहून डोळे व संगीत ऐकून कान संतृप्त होतात, यात शंकाच नाही. मग संगीत नाटकातील संगीताबाबत आक्षेप तरी नेमका काय आहे ? आक्षेप आहे, तो केवळ संगीताबाबत मुळीच नाही तर संगीतयोजनेच्या अनुचित अतिरेका-बाबत आहे. मराठी संगीत नाटकातून औचित्यपूर्वक योजिलेले संगीत क्वचितच ऐका-वयास मिळते. औचित्यपूर्वक योजिलेले संगीत म्हणजे असे : समजा; नाटकाचा नायक संगीताचा बडा षोकीन आहे व त्या सगीताच्या षोकाखातर सुखाचा संसार उध्वस्त झाला तरी बेहेत्तर, अशी त्याची जिद्द आहे अशा कथावस्तूच्या नाटकात रसप्रसंगानुसार संगीत आळवले गेले, तर त्या विषयी कोणी रसिक विशेष तक्रार करणार नाहीत. किंवा कल्पना करा : एखाद्या गायिकेचीच शोककथा आहे, आणि ती स्पष्ट करण्यासाठी संगीत केवळ अपरिहार्य आहे. अशा परिस्थितीत मग संगीतयोजनाही केवळ अपरिहार्य ठरण्याचा (क्वचित्) संभव आहे. पण अशा संगीतसंकुल कथेतही प्रेक्षकांचे अवघे लक्ष खेचले गेले पाहिजे ते प्रामुख्याने नाट्यवस्तूवर. संगीतावर निश्चितच नव्हे. अशा एखाद्या दुर्मिळ नाट्यकथेतील उचित संगीतयोजना मी समजू शकतो. पण त्याबरोबरच हेही खरे की, अशी नाटके केवळ अपवादरूप होत. आणि अशा अपवादाने (पुढे निर्देशिलेला) नियमच सिद्ध होण्यास मदत होईल.

पण सर्वसाधारण (अगदी चांगल्यातले चांगले) संगीत नाटक प्रयोगात कसे वठते ? मी हे मोकळेपणाने मान्य करतो की कै. किर्लोस्कर देवलांची, आणि विशेषे करून देव-लांची, संगीतयोजना बहुत करून ठाकठिकीची व प्रसंगी प्रायः निर्दोष असते. पण त्यांच्या संगीत नाटकांच्या प्रयोगात काय घडते ? काय घडते, ते काय मी सांगावयास हवे ? त्या नाटकांना बहुत करून मैफलीचे स्वरूप येते. त्या नाटकातील नाट्यवस्तूकडे प्रायः कोणा-चेच लक्ष नसते. ना नटाचे. ना प्रेक्षकांचे (पक्षी श्रोत्यांचे). नाटकाच्या मर्तिकाखातर उसळलेला संगीताचा जल्लोष, असेच या संगीत नाटकाचे वर्णन करावे लागेल ! संगीत नाटकांच्या प्रयोगात नटाला स्थान नसते. असते ते केवळ गायकाला. मग त्याला अभिनय कशाशी खातात, ते माहीत नसले; तरी चालेल. गायक नट स्वतःच्या बेहद्द तानबाजीवर खूष असतात श्रोते त्याच्या बेहद्द तानबाजीवर खूष असतात. मधल्या मधे नाटक बिचारे मरून पडते ! रंगभूमीवर पडलेल्या त्या नाटकाच्या मुडद्याची दोघांनाही अडचण होते, गायकांना आणि श्रोत्यांना !

अगदी ऐन उमेदीच्या काळातील गंधर्व कंपनीची काही तथाकथित लोकप्रिय नाटके मी पाहिलेली आहेत त्या नाटकातील बालगंधर्वांचे 'स्वर्गीय' संगीत ऐकूनसुद्धा मी थंड होतो. क्वचित उत्तेजित झालो तो केवळ एखाद्या गणपतराव बोडसांसारख्यांच्या वास्तव अभिनयाने. संगीत 'एकच प्याला' नाटकातील सिंधूचे गाणे माझ्या कानात शिरले, पण चित्तापर्यंत रिघले नाही. लक्षात राहिला, तो सुधाकराचा, तळीरामाचा, गीतेचा अभिनय. कारण त्या त्या भूमिका वठवणाऱ्या गद्य नटांना अभिनयाचे मर्म अवगत होते अगदी नाट्योत्कर्षाच्या ऐन क्षणी बालगंधर्वाची तानबाजी सुरू झाली की, माझ्या मस्तकात तिडीक उठे. वाटे की मरो ते संगीत. कारण मला हवे होते ते नाटक. नाटकाच्या शोधात गंधर्व कंपनीचे नाटक बघण्यास जाण्याचा अक्षम्य गुन्हा माझ्या हातून घडला होता. आणि नाटकाच्या मोबदल्यात संगीतबिंगीत ऐकण्याची माझ्या मनाची मुळीच तयारी नव्हती. हे झाले तथाकथित 'नटसम्राटा' च्या संगीतासंबंधी.

मग येरागबाळ्याच्या संगीत नाटकाविषयी 'काय म्यां पामरे बोलावी उत्तरे?' जिला भ्रष्ट करण्याच्या हेतूने खलनायक आला आहे, ती नायिका रंगभूमीवर मारे तान-बाजी करीत आहे आणि खलनायक तिच्या कपाळावरील घाम हातरुमालाने पुसत आहे, अशी रसापकर्षक दृश्ये संगीत नाटकातून मी सर्रास पाहिलेली आहेत. गायक नट मारे गळा तोडून गातो आहे, पण ज्या पात्रांना उद्देशून ते तानबाजीचे गाणे रंगभूमीवर चालू आहे, त्याज-पैकी एकही पात्र रंगभूमीवर हजर नाही. (कारण गाणे तब्बल घंटाभर चालणार, हे जाणून ते धूर्त नट रंगपटात बिडचा फुंकण्यासाठी केव्हाच पसार झाले आहेत;) ही करुणाजनक दृश्ये तर नेहमीचीच होत. संगीत 'द्रौपदी' नाटकात द्रौपदीचे गाणे बेसुमार रंगले आहे आणि मागच्या पाण्याच्या टाकीत पडलेले बाप्पडे दुर्योधन, शकुनी सिगारेट फुंकण्यात मग्न झाल्यामुळे टाकीतून धुराचे फवारे वर उठत आहेत, हा किस्सा काही केवळ ऐकीव मानण्याचे काहीच कारण नाही. कारण इस्से भी जादा किस्से खुद्द माझ्या संग्रही अनेकाअनेक आहेत. मनोरंजक किस्से तर हवेत तेवढे मुनावता येतील. मी तर असे ऐकले आहे की गंधर्व कंपनीच्या एका नाटकातील एक पेटन्ट गाणे रात्री अडीच तीनच्या सुमारास सुरू होई. ते विशिष्ट गाणे ऐकण्यासाठी एक षौकीन गृहस्थ म्हणे खुर्चीच्या पहिल्या रांगेतील तिकिट हमखास रिझर्व्ह करून ठेवीत. रात्री दोनचा गजर लावून हे गृहस्थ नऊ ते दोन आरामात घरी झोप काढीत. आणि ते गाणे तेवढे ऐकण्यासाठी थीएटरमध्ये ऐन वेळेवर-म्हणजे रात्री अडीचच्या सुमारास-हजर होत. त्या गाण्याचे वन्स-मोअर्स संपले की ते उठून चालायला लागत! हो नाटकापायी पहाटेची साखरझोप कशाला मोडा? बोला आता. यावर काय म्हणणे आहे तुमचे?

मुद्याची गोष्ट ही की रंगभूमीवर गाणे रसापकर्षक ठरते गाण्याची जागा आली की तेवढ्यापुरते नाटकाचे कथानक निश्चेष्ट पडते. आणि अशा गाण्याच्या जागा एका नाट-कात असख्य असतात. म्हणजे एका नाट्यप्रयोगात असंख्य वेळा कथानक पुन्हा पुन्हा

मरून पडते. नाटक जर वास्तवाचे चित्र असेल आणि रंगभूमी जर वास्तवाला आरस दाखवीत असेल, तर खरोखर नाटकात संगीताचे प्रयोजनच काय ? संभाषणाच्या ऐन ओघात संभाषण मध्येच तोडून आणि एकदम गाण्याचा पवित्रा घेऊन माणूस काही गायला सुरुवात करीत नाही. आणि पेटी, तबला, फिडल इत्यादींच्या साथीने तर नाहीच नाही ! रंगभूमीवरून नाटकालाच हुसकून हाकून लावणारे संगीत नाटकाला उपकारक कसे ठरणार ?

संगीत नाटकात नाटक जसे गायब होते, त्याचप्रमाणे संगीत नाटकाच्या रंगभूमीवरून अस्सल नटही गायब होतात. उरतात ते फक्त गायक. या गायकांना मारून मुटकून नट बनवण्यात येते. या गायक नटांना रंगभूमीवर सोडले की अस्सल नटांना तीच रंगभूमी पारखी होते. आणि थोबाडावर पावडर थापण्यास तयार होणाऱ्या गायकाचा भाव एकदम वधारतो रंगभूमीवर खोट्या मूल्यांची चलती सुरू होते, आणि गायक 'नटसम्राट' ठरतात ! ज्या गायकांनी आपले स्थान गाण्याच्या मैफलीत शोधावयास हवे, ते रंगभूमीचा विनाकारण कब्जा करतात. गायकांची सोयच लावावयाची असेल आणि गानलुब्ध श्रोत्यांस संगीताचा खुराक चारावयाचा असेल, तर त्यांच्यासाठी ऑपेरासारखी शुद्ध संगीत रंगभूमी अवश्य उपलब्ध करून द्यावी. पण संगीताच्या मगरमिठीत सापडलेल्या अस्सल नाटकाचा गळा सोडवणे आता अगदी अगत्याचे झाले आहे.

कारण शेवटी नाटक म्हणून काही शुद्ध वस्तु आहेच की नाही ? संगीताच्या व्यसनापायी आज खरेखुरे अस्सल नाटक मराठी रंगभूमीवरून वनवासात गेले आहे. शुद्ध नाट्य ही एक श्रेष्ठ कला आहे. नाट्यकलेचे अस्सल दर्शन मराठी नाट्यरसिकांस आजवर दुर्मिळ झाले आहे. शुद्ध नाटकात संगीताशी तडजोड केवळ अशक्य असल्यामुळे शुद्ध नाटक क्वचितच लिहिले जाते. आणि क्वचित् कधी काळी शुद्ध नाटक लिहिले गेले, तरी ते लोकप्रिय रंगभूमीवर प्रयोगित होण्याची शक्यता प्रायः नसतेच. शुद्ध नाटकाचा योग्य तो आदर फार तर दुर्मिळ खानदान रसिकच करू शकतात. केवळ खानदानांच्या आश्रयाने रंगभूमी पोसत नाही. रंगभूमीस लोकाश्रय आवश्यक आहे. नाटकास लोकाश्रय लाभावा ,नाटक लोकप्रिय व्हावे, अशी कांक्षा असेल; तर सर्वप्रथम संगीताच्या तावडीतून नाटकाची मुक्तता करावयास हवी.



मराठी नाटक थिटे का ? : ८

कारण इब्सेनचे नवे नाटक समजले नाही, म्हणून.. १

मराठी नाटक थिटे का ?–या प्रश्नाचे एक संभवनीय उत्तर प्रस्तुत लेखमालेच्या प्रारंभीच नमूद करून ठेवलेले वाचकांच्या स्मरणात असेल ते उत्तर हे की, प्राचीन भारतीय नाट्यपरंपरेशी सर्वथैव विसंगत अशा शेक्सपीअरच्या नाट्यकृतींना प्रमाण मानून यथाशक्ती त्यांचे अनुकरण करण्याचा (अयशस्वी) यत्न मराठी नाटककारांनी करून पाहिला. कै. किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी प्रभृति श्रेष्ठ मराठी नाटककारांनी शेक्सपीअरचे अनुकरण केले, ही गोष्ट इष्ट व मराठी नाटकास उपकारक ठरेल; अशीच होती. कारण कालिदासादि संस्कृत नाटककारांच्या 'भारतीय' नाट्यकृतींतील उणेपण त्यांच्या लक्षात येऊन चुकले होते, ही घटना निःसंशय लक्षणीय समजावयास हवी. मग त्यांचे चुकले कोठे ? चुकले ते येथे की त्यांनी कालिदास व शेक्सपीअर ह्यांच्या नाट्यवैशिष्ट्यांची एकच गल्लत करून सोडली (भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रास प्रमाण मानणाऱ्या) कालिदास नामक भारतीय वृक्षावर शेक्सपीअर नामक परदेशी वृक्षाचे कलम पोसणार नाही, हे जणू त्यांच्या लक्षातच आले नाही. विशुद्ध भारतीय नाट्यपरंपरेस जागून व अनुसरून तत्सम नाटके मराठी नाटककारांनी अव्याहत लिहिली असती, तर त्यात गैर काहीच नव्हते. पण पारंपारिक संस्कृत नाटकांतील उणेपण त्यांना जाणवले होते, ही खरोखर त्यांची थोरवीच होय.

–आणि त्याच वेळी मानव स्वभावास अनुसरून लिहिणाऱ्या शेक्सपीअरच्या नाट्यकृतींतील प्रमाथी विकारविलसितांनी मराठी नाटककारांची मने वेधून घेतली होती. कालिदासादिकांच्या संस्कृत नाटकांत गूढ मानवस्वभावाची चित्रविचित्र चेष्टिते चित्रित केलेली दिसून येत नाहीत. अतिमानुष वा अमानुष देवदानवांची स्थूल चित्रेच ते केवळ काढू शकतात, आणि देवांच्या जयात व दानवांच्या पराजयात त्या नाट्यकृतींची अपरिहार्य परिणति होते; हो संस्कृत नाट्यवाङ्मयाची वैशिष्ट्ये मराठी नाटककारांच्या चित्तात चांगली ठसलेली होती. असल्या तकलादू खोट्या, पराकाष्ठेच्या कृत्रिम, लटक्या संस्कृत नाट्यपरंपरेचा वारसा आपणास लाभला आहे; त्याचे भान त्यांना होते. आणि मानवस्वभावाची चित्रविचित्र चेष्टिते आपल्या प्रतिभाबळाने आकळून चित्रित करणाऱ्या शेक्स-

पीअरच्या महानुभव नाट्यव्यक्तित्वाचे निखालस मोठेपण त्यांना मंजूर होते. पण परंपरा-प्राप्त भारतीय नाट्यशास्त्राचा वारसा झुगारून देण्यास आवश्यक ते 'श्रेष्ठ धारिष्ट' या महाराष्ट्रीय नाट्यश्रेष्ठींच्या ठायी नव्हते. कै. किर्लोस्करांपासून कै. गडकऱ्यांपर्यंत प्रत्येक मराठी नाटककाराने शेक्सपीअरचे अनन्यसाधारण नाट्यप्रभुत्व गृहीत धरलेले दिसते. शेक्सपीअरचे मोठेपण चित्तात ठसल्यावरदेखील शेक्सपीअरच्या मागून जाण्यास ते पुढे सरसावले नाहीत स्वभावसहज भीरुतेने त्यांनी लाजिरवाणी तडजोड पत्करली. शेक्स-पीअरच्या नाट्यकृतींतील तांत्रिक बाह्य विशेषांचे मनःपूर्वक अनुकरण करण्याचा यत्न त्यांनी केला. पण भरतमुनींची कास त्यांनी कधी सोडली नाही. त्यामुळे त्यांच्या नाट्य-कृतींचे बाह्यशरीर शेक्सपीअरचे, पण नाट्यकृतींचा आत्मा मात्र कालिदासाचा, अशी अनैसर्गिक अवस्था मराठी नाटकास लाभली. आणि मराठी नाटक कायमचेच विद्रूप बनले. या दुर्भागी दैवविलसितांचा प्रपंच पूर्वी एकवार सांगोपांग केलाच आहे.

जे शेक्सपीअरच्या संबंधात घडले, तेच पुन्हा एकवार इब्सेनच्या संबंधात घडून यावे; असाच जणू मराठी नाट्येतिहासाचा पूर्वसंकेत होता. शेक्सपीअरचे निर्जीव कलेवर आमच्या नाटककारांनी आपले म्हटले व त्याच्या रोमँटिक सुखान्त नाट्यवस्तूचा संबंध, जे जे म्हणून असंभवनीय, अशक्यप्राय, अतिरंजित, अवास्तव व कृत्रिम होते, त्याच्याशी सुखेनैव जोडला. मानवस्वभावाचे सूक्ष्म विश्लेषण करू शकणारे त्याचे अद्‌भुत प्रतिभाबळ त्यांच्या जणू लक्षातच आले नाही. त्यांच्या सुखान्त नाटकातील प्रत्येक अंकात अनेक प्रवेश असू शकतात, आणि गंभीर प्रवेशानंतर विनोदी प्रवेश यथाक्रम येतात, एवढा जुजबी तांत्रिक तपशील तेवढा त्यांनी वेचून ध्यानात ठेवला व अनुसरला. शेक्सपीअरचे असामान्य नाट्यप्रभुत्व त्याच्या ट्रॅजेडीज्‌मध्येच खरोखर कसास लागते, हे त्यांना एक तर समजलेच नाही, वा समजून उमजले नाही; असे म्हणा हवे तर. कारण एक गोष्ट साफ साफ स्पष्ट आहे मराठी भाषेत ट्रॅजेडी नामक अस्सल नाट्यवस्तू अद्यापि जन्मास यावयाची आहे. शेक्सपीअरचा प्रतिभामंत्र जपण्याचे सोडून मराठी नाटककारांनी त्याच्या नाट्यरचनेच्या तंत्रातील काही किरकोळ, क्षुद्र तपशीलच तेवढे वेचून आपल्या नाटकातून स्वीकारले. खरा शेक्सपीअर जणू त्यांना समजलाच नव्हता !

जुन्या मराठी नाटककारांना ज्याप्रमाणे खरा शेक्सपीअर कधी समजलाच नव्हता, त्याप्रमाणे नव्या मराठी नाटककारांना खरा इब्सेन कधी समजलाच नाही; असे दिसते. अथवा समजलाच असेल, तर तो समज त्यांच्या (तथाकथित) पुरोगामी वा नव्या नाटका-तून प्रकट झालेला तरी खासच दिसत नाही. कै. किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी या थोर मराठी नाटककारांपैकी प्रायः प्रत्येकाने शेक्सपीअरचे नाट्यतंत्र कळत न कळत अनुसरले आहे पण या श्रेष्ठ दिवंगतांपैकी कोणी एकाने कधी इब्सेन वाचल्याचा दावा केल्याचे ऐकिवात नाही. त्यांचपैकी कोणी कदाचित् कधी इब्सेन वाचलाच असेल, तर केवळ चूष म्हणून. अन्यथा इब्सेनचा कोणता म्हणून एक संस्कार त्यांच्या नाट्यकृतीं-

मध्ये उमटलेला आढळून येत नाही. श्री. वरेरकर वयाने व वृत्तीने खरे तर त्यांच्याच पिढीतील. पण वरेरकरांचे सारेच काही न्यारे ! वयाच्या केवळ चौदाव्या वर्षीच इब्सेन वाचल्याचे ते प्रतिज्ञेवर सांगतात, तेव्हा ते आपण मूढांनी खरे समजून चालावयास हवे; नव्हे काय ? प्रतिष्ठित माणसाच्या शब्दावर विश्वास ठेवण्यास आपण शिकले पाहिजे. वरेरकरांच्या चौदाव्या वर्षी इब्सेनची किती नाटके इंग्रजीत भाषांतरून प्रसिद्ध झालेली होती, व त्यांजपैकी किती नाटके कोकणातल्या कोणत्याशा कुग्रामात त्यांच्या वाचनात आली ?— असले अडचणीत टाकणारे प्रश्न आपण त्यांना विचारू नयेत, हेच बरे. श्री. वरेरकरांना इंग्रजी येत नाही, असे तेच म्हणतात. तेव्हा कोणत्या (स्कँडिनेव्हियन) भाषेतून त्यांनी इब्सेनच्या नाटचग्रंथांचा अभ्यास केला ?—असला प्रश्न तरी त्यांना नाहक कशाला विचारा ! कारण असे की इब्सेनचा यत्किंचितही संस्कार ज्याच्या नाटकात उमटलेला दिसत नाही, असा कोणी एक मराठी नाटककार असेल, तर तो केवळ वरेरकरच होय. (कसे ते यथाकाल अवश्य बघूच.) नंतरच्या पिढींतील तीन प्रमुख नामवंत नाटककार म्हणजे कै. वर्तक, श्री. अत्रे व श्री. रांगणेकर. इब्सेनच्या नाटचवैशिष्टचांनी उपर्युक्त नाटककार कितपत प्रभावित झाले आहेत, त्याचा विचार करणे पण यथास्थळ आवश्यक ठरेल. तसे करण्यापूर्वी प्रथम इब्सेनची नाटचवैशिष्टचे तरी नेमकी कोणती आहेत, त्यांचा शोध घेणे क्रमप्राप्त आहे.

इब्सेन हा महान् स्कँडिनेव्हियन नाटककार नवनाटचाचा निर्माता होय. चालू विसाव्या शतकातील नवनाटचाच्या नाभिस्थानी इब्सेनच्याच नाटचकृती आहेत, हे निर्विवाद सत्य आहे. इब्सेन झाला नसता तर शॉ, बॅरी, गाल्सवर्दी, कॉवर्ड प्रभृति आंग्ल नाटककार व त्यांना समकालीन वा तदुत्तर कालातील ओ'नील, विल्यम्स, मिलरप्रभृति प्रायः सर्व पाश्चात्य नाटककार होतेच ना. जगांतील आजकालचे यच्चयावत् नाटचवाङ्मय इब्सेनचे ऋणी आहे. इब्सेनने नाटचाच्या तंत्रमंत्रात अन्तर्बाह्य क्रांति केली, आणि नाटचसाहित्याचे अवघे स्वरूप असे आरपार बदलून टाकले की तदनंतरच्या नाटकाचा पूर्वानुगामी नाटकाशी कोठे म्हणून लागाबांधा जुळेच ना. खऱ्या अर्थाने क्रांतिकारक, युगप्रवर्तक नाटककार म्हणून ज्याचा अधिकारपरत्वे निर्देश करता येईल, असा हा असामान्य नाटककार आहे. शेक्सपीअरनंतर एवढचा तोलामोलाचा मोठा तालेवार नाटककार अन्य कोणी झालाच नाही, अशी नाटचेतिहासाची ग्वाही आहे.

इब्सेनच्या नाटचक्रांतीचे यथार्थ आकलन आजच्या मराठी नाटककारांना तद्दन झालेच नाही, असे दुर्दैवाने म्हणावे लागते. कारण आजच्या मराठी नाटकावर इब्सेनचा जो (तथाकथित) प्रभाव आहे, तो केवळ नाममात्रच आहे. आजच्या मराठी नाटककारांच्या लेखी इब्सेनचे क्रांतिकार्य म्हणजे येणेप्रमाणे: इब्सेनने एका अंकात एकच प्रवेश

लिहिला, आणि त्याने स्वगताला रंगभूमीवरून हद्दपार केले. हा झाला त्याच्या तंत्रविषयक क्रांतीचा भाग. आणि आंतरिक क्रांतीच्या संबंधात फार तर असे म्हणता येईल की नव्या, समस्याप्रधान नाटकांतील बायका आपआपल्या बॅगा भरून नवऱ्यांना सोडून घराबाहेर पळून जाण्यासाठी सदा उत्सुक दिसतात. आजच्या मराठी नाटककारांनी इब्सेनच्या नाट्यक्रांतीचा आपल्या कुवतीप्रमाणे जो अर्थ लावला, तो असा (विलक्षण आणि अतर्क्य) आहे.

प्रथम विवेचनाच्या सोयीसाठी आपण इब्सेनच्या नाट्यविशिष्ट रचनातंत्राचा विचार करू या. त्यानेच आधुनिक काळात प्रथम एक प्रवेशी अंकांची आपल्या नाटकांत बुद्धिपुरस्सर योजना केली, ही वस्तुस्थिती आहे. एक प्रवेशी अंकाची योजना आपल्या नाटकांतून त्याने का केली ?–या प्रश्नाचे प्रामाणिक उत्तर शोधावयाचे असेल, तर त्यासाठी प्रथम इब्सेनचा नाट्यविषयक दृष्टिकोन समजून घेणे आवश्यक आहे. एक नवी चूष म्हणून तर निखालस त्याने एकप्रवेशी अंक लिहिले नाहीत. वस्तुस्थिती अशी आहे की त्याची नाटके म्हणजे पूर्वानुसंधानाची अपरिहार्य पर्यवसाने आहेत. त्याचे नाटक दृष्टीसमोर उलगडते, तेव्हा प्रारंभीच प्रेक्षकाला हे कळून चुकते की, नाटकांतील प्रत्यक्ष कथाभागाला सुरुवात होण्यापूर्वीच बहुतेक सर्व महत्त्वाच्या घटना घडून चुकलेल्या आहेत. म्हणून अजाण प्रेक्षक म्हणतात की, त्याच्या नाटकांत काहीच घडत नाही. तर जाणकार सांगतात की त्याच्या नाटकांत काहीच घडत नाही, हे म्हणणे अगदी खरे आहे, पण प्रेक्षकांच्या दृष्टीसमोर काही घडत नाही. याचा अर्थ असा की नाटकाच्या प्रारंभी सारे काही घडून चुकले आहे. त्या पूर्वसाधित घटितांचे अपरिहार्य पर्यवसान तेवढे इब्सेन आपल्या नाट्यकृतीत उलगडून दाखवतो. उदाहरणार्थ : हेल्मर आणि नोरा ह्यांच्या प्रेमाच्या लाडिक प्रदर्शनाने 'डॉल्स हाऊस' (मराठी काणेकरांचे 'घरकुल') ची सुरुवात होते. आपल्या अत्यवस्थ पतीचा जीव वाचवण्यासाठी त्याला न कळत नोराने पूर्वकाळात बनावट सही करून कर्ज काढलेले असते, पण ज्याचा जीव तिने वाचवला, तोच नवरा ही कर्जाची वस्तुस्थिती कळल्यावर नोराने आपला विश्वासघात केला, आपल्या सामाजिक प्रतिष्ठेला कलंक लावला, अशी हाकाटी करतो. परिणामी परस्पर विश्वासाच्या अभावी नोरा नवऱ्याचे घर सोडून जाते. पूर्वानुसंधानाचे हे नाट्यगत पर्यवसान अपरिहार्य ठरते, ते असे.

गूढ पूर्वघटितांची अपरिहार्य पर्यवसाने चित्रित करण्यासाठीच केवळ इब्सेनने आपली नाटके लिहिली काय ?–या प्रश्नाचे उत्तर 'होय' असेच द्यावे लागेल. मग यावर कोणी जिज्ञासू स्वाभाविकच प्रश्न विचारील की असे काय म्हणून ? या प्रश्नाचे उत्तर पुन्हा इब्सेनच्या नाट्यविषयक सिद्धान्तात शोधावे लागेल.

कोणत्याही एका माणसाचे आमरण जीवन म्हणजे एक प्रचंड नाटक आहे, असे इब्सेन म्हणतो. पण कोणत्याही एका माणसाचे अवघे जीवन रंगभूमीवर चित्रित करा-

वयाचे म्हटले, तर त्यासाठी अवघ्या मानवजीविताचाच प्रपंच रंगभूमीवर मांडावयास हवा. आणि त्यासाठी जीवनमानाचाच प्रदीर्घ कालावधी हवा. असले जीवनसदृश नाटक लिहिणे वा करणे रंगभूमीच्या मर्यादेत केवळ अशक्यप्राय असल्यामुळे अवघ्या मानवजीविताचा गूढ मर्माशय व्यक्त करील, अशीच एखादी महत्त्वयुक्त घटना रंगभूमीवर चित्रित करणे क्रमप्राप्त व अटळ ठरते. अनेक पूर्वघटितांचे अटळ पर्यवसान इब्सेन रंगभूमीवर उलगडून दाखवतो, ते यासाठी होय.

रंगभूमी स्थलकालाने बांधलेली असल्यामुळे स्वाभाविकच नाट्यकृतीत स्थलकालाचा संकोच पराकाष्ठेचा करावा लागतो. इब्सेन हा रंगभूमीवरील वास्तववादाचा आद्य प्रणेता व पुरस्कर्ता असल्यामुळे त्याची रंगभूमी पराकाष्ठेची वस्तुनिष्ठ आहे. रंगभूमीवरील नेपथ्यरचना वस्तुनिष्ठ असावी, असा त्याचा कटाक्ष असल्यामुळे तो सहसा रंगभूमीवर एकदा मांडलेली वास्तू मोडीत नाही. कारण मध्यावधीतील मोडजोड विनाकारण फार वेळ खाते व प्रेक्षकांस ताटकळत तिष्ठत ठेवते. वस्तुस्थितीच्या या जाणिवेमुळेच केवळ रंगभूमीवर एकदा मांडलेली वस्तुरचना तो सहसा मोडीत नाही.

(इब्सेनचा हा वास्तववादी दृष्टिकोन समजून न घेताच कोणताही फालतू मराठी नाटककार नाट्यारंभी सहज लिहून जातो– 'स्थळ : बाबासाहेबांचे घर. दिवाणखाना. सोफा सेट. फॅशनेबल फर्निचर. पाठीमागे जिना. आणि रामा गडी नव्या कोऱ्या फर्निचरवरील (नसलेली) धूळ हातातील रकटयाने झटकीत आहे;' इ.) हा आमच्या मराठी नाटककारांचा अंधानुकारक भ्रष्ट वास्तववाद !

इब्सेनने आपल्या बहुतेक सर्व नाटकांतून नाट्यावधी पराकाष्ठेचा संकुचित केलेला आहे. प्राचीन ग्रीक नाटककार ज्याप्रमाणे नाटकास जेवढा कालावधी लागेल, तेवढ्याच कालावधीत आपल्या नाटकांतील अवघे कथानक सलग मांडण्याची कोशीस करीत; त्याचप्रमाणे इब्सेन आपल्या नाटकातील कथानकाचा कालावधी शक्य तितका कमीत कमी करण्याची कोशीस करतो. नाट्यरचनेच्या तंत्रावर ज्याचे असीम प्रभुत्व आहे, असाच नाटककार केवळ रंगभूमीवरील हा स्थलकालसंकोच यशस्वी करू शकतो. ते येरागबाळाचे काम नोहे ! अन्यथा एकाच प्रवेशाचा अख्खा अंक करणे, ही गोष्ट वाटते तशी सोपी नाही. इब्सेनच्या नाटकांतील स्त्रीपुरुष रंगभूमीवर थाटलेल्या वास्तूंत पराकाष्ठेच्या सहजपणाने वावरतात. त्यांच्यापैकी कोणा एकाचे येणे जाणे कृत्रिम वाटत नाही. स्वाभाविक सहजतेने त्यांच्या सर्व हालचाली चाललेल्या दिसतात.

आता आपले नाटककार बघा. रंगभूमीवर मांडलेल्या बाबासाहेबांच्या दिवाणखान्यात कोण केव्हा उपटेल, त्याचा काही नेमच सांगता येत नाही. (उदाहरणार्थ : श्री. अत्रे यांच्या 'उद्यांचा संसार' या लोकप्रिय नाटकांतील डॉक्टर स्टेथॉस्कोपसह नको त्या वेळी (म्हणजे नाटककारास हव्या त्या वेळी) बॅ. विश्रामच्या घरात येरझारा घालीत फिरत असतो. जणू त्याला अन्य काही उद्योगच नाही ! एखाद्या पात्रास रंगभूमीवरून

हद्दपार करणे प्राप्त असेल, तर आजच्या नाटककारांची काय तारांबळ उडते; ती तज्ज्ञास माहीत नाही, असे थोडेच आहे ? आजच्या अशाच एका प्रतिष्ठित मराठी नाटककाराला रंगभूमीवर जमवलेली आलतुफालतू पात्रांची गर्दी बाजूला हुसकून रंगभूमीवर प्रेमिकांना एकांत द्यावयाचा होता. अशा वेळी त्याने काय केले असेल ? एक फालतू पात्र एका विंगकडे तोंड करून ओरडते : ' अरे ती बघा, केवढी मोठी आग लागली आहे. चला, पळा ! ' त्यासरशी सगळी फालतू पात्रे रंगभूमीवरून राईट अबाऊट टर्न करून रंगभूमीवरून पळ काढतात ! पळत नाहीत ते फक्त प्रेमिक. कारण लव्हसीनसाठी त्यांना एकांत हवा असतो. एकीकडे एक घर जळत असते, आणि बाजूच्या घरात या प्रेमिकांचे अंतरात्मे थंडगार होत असतात ! हा आपला केवळ एक मासला झाला. कोणी जिज्ञासूने अत्रे–रांगणेकरांची (तथाकथित) नवी नाटके अभ्यासपूर्वक धुंडाळली, तर असले शेकडो मासले. वाईक नमुने सहजगत्या त्याला गवसतील !)

आणि स्वगताच्या हद्दपारीबद्दल सांगावयाचे, तर पुन्हा इब्सेनच्या वास्तववादी दृष्टिकोनाचाच हवाला द्यावयास हवा. किर्लोस्कर, कोल्हटकर, आणि खाडिलकर, गडकरी हयांची जुनी नाटके ज्या कोणी बघितली असतील, त्यांना रंगभूमीवरील स्वगत किती व कसे हास्यास्पद होऊ शकते, याविषयीचे शेकडो वस्तुपाठ आजवर आढळले असतील. पात्र रंगभूमीवर एकाकी, एकटेच असले, तर ठीकच आहे. पण भोवताली इतर पात्रे गराडून असताना त्यांच्या संभाषणाकडे पाठ करून जेव्हा एखादे पात्र भले मोठे स्वगत भाषण तालासुरांत सुरू करते, त्याची मजा काय वर्णावी ? बरे, त्या पात्राचे भाषण स्वगत म्हणावे, तर त्या स्वगतातील अखेरच्या वाक्याला अनुसरून जेव्हा भोवतालची दुसरी पात्रे दाद देतात, तेव्हा तर कृत्रिम अवास्तवाची परमावधी होते ! इब्सेनचो दृष्टी पराकाष्ठेची वस्तुनिष्ठ असल्यामुळे असल्या अस्वाभाविक स्वगताला त्याने आपल्या रंगभूमीवरून हद्दपार करावे, हे स्वाभाविकच होते. साहजिकच आहे. लोकांच्या सहवासात वा एकांतात माणूस काही एकदम ओरडून उठून मोठ्याने स्वत:शीच बोलावयास सुरुवात करीत नाही. शेक्सपीअरने ' हॅम्लेट ' सारख्या शोकसंकुल नाटकांतून स्वगताचा उपयोग अशा प्रभुत्वाने केला आहे की त्या उदात्तचरित, संत्रस्तमानस महानुभावाचे अवघे व्यक्तित्वच त्याच्या स्वगतातून मुखर व्हावे. शेक्सपीअरने परंपराप्राप्त स्वगताचा उपयोग कुशल चातुर्याने मनोगाहनासाठी केला, तर तेच स्वगत इब्सेनने अवास्तव लेखून त्याज्य ठरवले. पण याचा अर्थ असा निखालस नव्हे की या उभयतांपैकी एक बरोबर व अन्य चूक होता. उभयतांनी रंगभूमीला उपकारक अशा प्रत्येक प्रयोजनाचा हेतुपूर्वक स्वीकार केलेला दिसतो. जेणेकरून रंगभूमी सृष्टीस आरसा दाखविण्यास समर्थ ठरेल, अशा प्रत्येक साधनाची समर्थ नाटककाराने सुखेनैव योजना करावी, हे क्रमप्राप्त सर्वथा समर्थनीय आहे.

(वस्तुत: एकूण नाटचटीकेत तंत्रविचार अगदी गौण, दुय्यम होय. कारण तांत्रिक परियोजन स्थलकालानुसार सदासर्वदा बदलते असते. आणि कसबी नाटककार परंपराप्राप्त

तंत्रज्ञानास अनुसरून रंगभूमीवर वास्तवाचा नाट्याभास सहज यशस्वी करू शकतो. तर प्रतिभाशाली नाटककार आपल्या गरजेप्रमाणे जुने वा नवे तंत्र हवे तर वापरू शकतो, हवे तसे वाकवू शकतो, हवे तेथे ठोकरू शकतो, वा आवश्यक तर अभिनव तंत्रप्रयोग करू शकतो. प्राचीन ग्रीक नाटककार दहा बारा हजार प्रेक्षकांसाठी नाटके लिहीत, तर भरत-मुनिप्रणीत प्रेक्षागारात मोजकेच प्रेक्षक जेमतेम मावले, म्हणजे तेवढे पुरे होत. शेक्सपीअरने विनापडदा, विनानेपथ्य रंगभूमीसाठी स्वगतयुक्त नाट्यरचना केली, तर इब्सेनने रंगभूमीवरच्या वस्तुरचनेत वास्तवाचा नाट्याभास निर्माण केला. –तो असा पराकोटीचा की नाटक व प्रेक्षक यांजमधील अंतरच त्याने प्रायः नष्ट करून टाकले. साक्षात प्रेक्षकांच्याच जीवनातील नाट्य त्याने रंगभूमीवर साकार केले.

वास्तवाच्या आभासाशी सर्वस्वी विसंगत म्हणून इब्सेनने स्वगत वर्ज्य मानले, तर कालांतराने युजीन ओ'नीलसारखा एखादा प्रतिभासंपन्न नाटककार आपले अवघे नाटक केवळ एका व्यक्तीच्या स्वगतातून रंगभूमीवर आकारण्याचा साहसी (व यशस्वी) प्रयोग बेगुमान करू शकतो ! इब्सेनने स्थलकालाचा मनस्वी संकोच केला, तर बर्नाड शॉंच्या एका नामांकित नाटकाची सुरुवात आदिमानवापासून व अखेरी अज्ञात भविष्यकाळात 'जेथे नजर पोहोचेल तेथे' होते ! प्राचीन ग्रीक व संस्कृत नाटकांमध्ये एका अंकात एकच प्रवेश प्रायः असे, शेक्सपीअरच्या नाटकातील एका अंकात कित्येक प्रवेश असू शकतात, तर इब्सेन एकांक नाट्यरचनेकडे बुद्धिपुरस्सर वळतो. शॉंने आपले एक संपूर्ण नाटक केवळ एकाच प्रवेशात अथपासून इतिपर्यंत घडविले आहे. तात्पर्य काय, तर तंत्र-विचार सर्वथा युक्त असला, तथापि तो सर्वस्वी गौणच होय, हे दाखवण्यासाठी हा प्रपंच असा सोदाहरण करावा लागला. असो.

येथवर इब्सेनच्या नाट्यविषयक विशिष्ट दृष्टिकोनामुळे नाट्यरचनेच्या तंत्रात त्याने जाणून कोणत्या वैशिष्ट्यांचा स्वीकार केला, त्यांचे सोपपत्तिक विवेचन केले. तंत्र-चिकित्सा केल्यानंतर इतउत्तर मंत्रचिकित्सा करणे क्रमप्राप्तच आहे.

◇



कारण इब्सेनचे नवे नाटक समजले नाही, म्हणून..... २

इब्सेनच्या नाट्यविषयक विशिष्ट दृष्टिकोनामुळे नाट्यरचनेच्या तंत्रात त्याने जाणूनबुजून कोणत्या नववैशिष्ट्यांचा अंगीकार केला, त्याविषयीचे सोपपत्तिक विवेचन येथवर करून झाले. तंत्रचिकित्सा केल्यानंतर इतउत्तर मंत्रचिकित्सा करणे क्रमप्राप्तच आहे.

इब्सेनचा मंत्र हा प्रामुख्याने वस्तुनिष्ठेचा मंत्र आहे. गेल्या शतकाच्या अखेरीस ज्या काळात इब्सेनने प्रथम नाट्यरचना करावयास सुरुवात केली, त्या काळातील अवघी नाट्यवस्तू एका कृत्रिम परंपरेच्या भडक साच्यात अवघडून मृतप्राय झालेली होती उच्च-कुलोत्पन्न अमीर उमरावांच्या वा सरदार-दरकदारांच्या अनैतिक स्त्रीसंबंधांनी या निर्जीव नाट्यपरंपरेस वैषयिक विषयांचा पुरवठा अमाप आणि अखंड केलेला होता. बदचाल पुरुष आणि चवचाल बायका यांचे रहस्यमय वैषयिक संबंध आणि त्यातून निष्पन्न होणाऱ्या अद्‌भुत, हास्यकारक वा हास्यास्पद घटना तत्कालीन नाट्यरचनेस कथाविषय देत. स्त्री-पुरुषसंबंधावर आधारलेल्या या नाट्यकथा नेहमीच वास्तवापासून सर्वथा अलिप्त, अतिशयोक्त आणि पराकाष्ठेच्या अप्रामाणिक असत. तत्कालीन नाट्यकृतीचे कथाविषय जसे ठराविक ठशांत ओतलेले तसेच त्या नाटकातील प्रसंग व संवाद सांकेतिक असत. अशा या नाटकांतून शिष्टमान्य नीतिनियमांची पोपटपंची न आढळती, तरच नवल. नाट्यवस्तू जशी वास्तवापासून फारकतलेली, तशीच नाट्यभाषाही अवास्तव असावी, हे न सांगता समजण्यासारखे आहे.

इब्सेनने प्रथम जर कोणती गोष्ट केली असेल तर ती ही की परंपराप्राप्त नाटकाचा साचा त्याने विचारपूर्वक तोडला. सांकेतिक कथावस्तू, सांकेतिक प्रसंग, सांकेतिक नाट्यभाषा इ. सर्व रूढी-संकेतांचा त्याने जाणून बुजून धिःक्कार केला. आणि अदृष्टपूर्व अशा एका नवीन चैतन्यमय नाट्यरचनेच्या साहसास तो प्रवृत्त झाला. शेक्सपीअरची नाट्यवस्तु अद्‌भुतरम्य असली, तरी मानवस्वभावातील चिरंतन शाश्वताचे दर्शन घडवण्यास ती नाट्यवस्तू सर्वथैव समर्थ होती. तदनंतरच्या मध्यावधीतील शतकानुशतकात यूरोपीयन नाट्यवस्तूने शेक्सपीअरचा थोर वारसा झुगारून दिला होता. आणि एका

विशिष्ट कृतकनाट्याचा स्वीकार उत्तराधिकाऱ्यांनी केला होता. इब्सेनपूर्व काळातील नाट्यरचना पराकाष्ठेची अवास्तव, कृत्रिम आणि परिणामी निःसत्व, निर्जीव झालेली होती. मानवजीवनास सर्वतोपरींनी विन्मुख झालेल्या नाट्यवस्तूस मानवजीवनाची साक्षी आणि सहचरी करण्याचा यत्न इब्सेनने प्रथम केला. ज्या वातावरणात इब्सेन वाढला, लहानाचा मोठा झाला, त्या वातावरणातील अर्करूप वास्तवाचा शोध घेण्यासाठी आणि भेद करण्यासाठी त्याची प्रतिभा शिणली, आणि मानवस्वभावातील शाश्वत दर्शनाच्या कारणी लागली. तत्कालीन वातावरण पापकल्पनेने पछाडलेले आणि दंभाने भारावलेले होते. वातावरण ग्रासून टाकणाऱ्या दंभाचा भेद आणि छेद करण्यासाठी इब्सेनने आपली लेखणी शिणवली. वास्तवापासून दूरावलेल्या नाट्यवस्तूला त्याने वास्तवाच्या दिशेने फरफटत ओढत आणले, आणि वास्तवाचे विदारक दर्शन त्या नाट्यवास्तूला घडवले. कृत्रिमाच्या घनदाट काळोखात पेंगुळलेल्या नाट्यकलेला इब्सेनने वास्तवाच्या झगझगीत प्रकाशझोतात आणून उभे केले. खोट्याच्या आडवाटेने धावणाऱ्या नाट्यवस्तूला त्याने खऱ्याच्या हमरस्त्यावर सोडले. इब्सेनने नाट्यवस्तूला वस्तुरूपदर्शन घडवले.

यावर कोणी म्हणेल की बरे मग, यात इब्सेनने विशेष ते काय केले ? असा प्रश्न जर कोणी आज विचारू शकत असेल, तर या विशिष्ट परिस्थितीस कारण स्वतः इब्सेनच आहे ! आजचे नाटक जर वास्तवाचे चित्र काढत असेल, तर या वस्तुनिष्ठ नाट्यवस्तूचे श्रेय सर्वस्वी इब्सेनचेच आहे. नाटकाने वास्तवाचे चित्र काढण्यात काही गैर आहे, असे जर आज कोणासच वाटत नसेल, तर तसे न वाटण्यास इब्सेन जबाबदार आहे ! वस्तुरूपदर्शन घडवणे हे तर नाटकाचे उद्दिष्ट आहे, असे जर आज कोणाला सहजी वाटत असेल, तर त्या कोणाचे ते वाटणे त्याचे नव्हे; कारण तसे वाटण्यास कारण इब्सेनच आहे. इब्सेनने प्रथम आपल्या नाट्यकृतींतून जेव्हा वस्तुरूपदर्शन घडवले, तेव्हाच्या प्रेक्षकांची अवस्था विश्वरूपदर्शनाने आश्चर्यचकित आणि भयभीत झालेल्या अर्जुनाच्या स्तिमित संमूढ अवस्थेपेक्षा फारशी भिन्न नव्हती, असे इतिहास सांगतो.

वैवाहिक संबंध केवळ सांकेतिक असतात, पण क्वचितच सचोटीचे असतात; बापाच्या पापाची भुते निष्पाप मुलाच्या छातीवर बसून त्याला छळतात, समाजाचे आधारस्तंभ म्हणून प्रतिष्ठित शिष्टजन जे मानसन्मान भोगतात, ते आधारस्तंभ म्हणजे केवळ पोकळ वासे असतात; समाजहित साधण्याची वांच्छा धरणाऱ्या प्रामाणिक माणसाची संभावना समाज लोकांचा वैरी म्हणून करतो, खोट्या ध्येयवादाचे बळी झालेले सज्जन स्वतःस, व समाजास अपाय करून घेतात. सर्वोच्च वास्तू उभारण्याची कांक्षा धरणारा परिणामी भग्नवास्तूच्या अवशेषात स्वतःलाच गाडून घेतो, इत्यादि सर्वज्ञात अनुभवांचा साक्षी काय केवळ एकटा इब्सेनच आहे ? समाजजीवनाच्या अज्ञात आरंभकाळापासून अवघी मानवजात याच प्रखर आगीत वा धगीत सतत होरपळत आलेली आहे, नव्हे काय ?

इब्सेनने आपल्या नाटकांतून उपर्युक्त अनुभवांचा उच्चार करण्याचा अवकाश,

तत्क्षणी तत्कालीन सर्व टीकाकार एकजात जसे त्याच्या नाटकांवर तुटून पडले. इब्सेनने दाखवलेल्या नाटचरूप वस्तुदर्शनाने तत्कालीन टीकाकार असे काही प्रक्षुब्ध झाले व खवळून उठले की विचारता सोय नाही. इब्सेनची नाटके घाण आहेत, गलिच्छ आहेत ओंगळ आहेत, अश्लील आहेत, बीभत्स आहेत, वाममार्गी आहेत, पापप्रवर्तक आहेत, विषयकर्दमांत लडबडलेली आहेत, ती उकिरडचांसारखी आहेत, गटारांसारखी आहेत, वमनप्राय आहेत, उघडचा संडासांसारखी आहेत, विष्ठा चिवडणारी आहेत, इत्यादि विशेषणांनी आणि उपमांनी तत्कालीन टीकाकार इब्सेनच्या नाटकावर आगपाखड करीत असत, असा इतिहास आहे. टीकाकारांनी शिव्यांचा असा अखंड वर्षाव करावा, असे कोणते त्यांच्या लेखी इब्सेनने केले होते ? इब्सेनचे पाप एकच होते : तो खरे बोलत होता !

वस्तुस्थिती अशी आहे की इब्सेनच्या नाटकासारखी शुद्ध, स्वच्छ, अकलंक, सद्भावनापोषक, समाजहितैषी नाटके लिहिणारा अन्य कोणी नाटककार शोधून सापडणार नाही. आणि तरीसुद्धा समकालीन टीकाकारांनी त्याची अशी धिंड काढली. त्यांच्या लेखी इब्सेन गुन्हेगार ठरला. त्याचा गुन्हा कोणता ? तर आपल्या नाटकातून त्याने वास्तवाची विदारक चित्रे प्रदर्शित केली. खरे काय ते दाखवण्याचे 'श्रेष्ठ धारिष्ट' त्याने केले. इब्सेनचा हा अक्षम्य गुन्हाही एक वेळ खपून जाता. पण इब्सेन असा पापी नष्ट चांडाळ की त्याने सत्यदर्शन घडवले, ते तत्कालीन वर्तमानाच्या संदर्भात. पौराणिक, ऐतिहासिक वा सर्वस्वी काल्पनिक नाटके लिहून तो हे पाप करता, तर ते कदाचित् खपून देखील जाते ! पण त्या थोर नाटककाराने ही अशी लाजिरवाणी नामुष्कीची तडजोड पत्करण्याचे धैर्याने नाकारले, आणि वर्तमानाच्या वास्तवातून चिरंतन शाश्वताचा शोध घेण्याचा यशस्वी यत्न केला, वैवाहिक संबंध केवळ सांकेतिक असतात, पण सचोटीचे नसतात; या त्रिकालाबाधित सनातन सत्याचा साक्षात्कार हेल्मर-नोराच्या नाटचकथेत त्याने साकार केला, तो अशा कुशल वैशिष्टचाने की 'डॉल्स हाऊस' नाटक वाचणाऱ्या व बघणाऱ्या प्रत्येक वाचकप्रेक्षकास आपआपल्या वैवाहिक जीवनातील अप्रामाणिक वर्तनाची हमखास जाणीव व्हावी; आणि जणु आपल्याच घरकुलाचे शवच्छेदन आपण बघत आहोत, अशी अपराधी भावना त्याच्या मनात सणकून उठावी. 'डॉल्स हाऊस' चे उदाहरण येथे दिले, ते केवळ हे एक नाटक 'घरकुल' रूपांतरामुळे मराठी वाचकांच्या परिचयाचे असणार, अशा समजुतीने. अन्यथा इब्सेनच्या प्रत्येक नाटकाच्या संबंधात प्रायः असेच विधान करणे भाग पडेल, अशी वस्तुस्थिती आहे.

इब्सेनची नाटके वाचणाऱ्या प्रत्येक वाचकाचा वाचनानुभवाचा मागोवा घेतला, तर असे वाटत राहते की जणु आपण स्वतःच गुन्हेगाराच्या पिंजऱ्यात साक्षात् उभे आहोत. या अशा लोकविलक्षण अनुभवाचा मागोवा घेतला, तर असे आढळून येईल की इब्सेनचित्रित व्यक्तिरेखांची मोजमापे तुमच्या आमच्या सर्वांच्याच मोजमापांशी जशी तंतोतंत जुळतात. इब्सेनने जणु आपलेच मॉडेल डोळचांसमोर वागवून हेल्मरचा (आणि

पर्यायाने आणखी कित्येक नाट्यचित्रित व्यक्तींचा) बिंबाभास निर्माण केला आहे, असे प्रत्येकास वाटते. कारण इब्सेनने अतिमानुष वा अमानुष व्यक्तित्वाची रेखाटने कधीच नोंदली नाहीत. इब्सेनच्या नाट्यविश्वात फक्त तुमच्या-आमच्यासारख्या सामान्य माणसांसच मानाचे स्थान आहे. तुमचे आमचे परस्पर संबंध, तुमच्या आमच्या आशाकांक्षा, तुमची आमची सुखदुःखे, तुमचे आमचे भ्रम आणि भ्रमनिरास, तुमच्याआमच्या इच्छावासना, तुमचे आमचे विचारविकार, तुमच्या आमच्या प्रकृतिविकृती; हे सर्व इब्सेनच्या नाटकाचे विषय होत. थोडक्यात म्हणजे तुम्ही आम्हीच इब्सेनच्या नाट्यकथांचे नायक आहोत. खलनायक अर्थातच तो मानत नाही. कारण खलपुरुष म्हणून काही मानवाचा वेगळाच एक नमुना असतो, अशी त्याची धारणा नाही. मानवजात इथून तिथून एकजात एकरूप आहे, अशी त्याची श्रद्धा आहे. इब्सेनचित्रित मानव सर्वगुण (वा सर्वदुर्गुण) संपन्न असूच शकत नाही. कारण सर्वसामान्य मानवाच्या व्यक्तित्वात गुणावगुणांचे काही एक गूढ रसायन संमिश्र असते, असा इब्सेनचा दावा आहे.

अतिप्राचीन ग्रीक नाटककारांनी आणि शेक्सपीअरने देखील मानवाचे हे गूढ, संमिश्र व्यक्तित्व गृहीत धरले आहे, यात शंकाच नाही. पण उपर्युक्त नाटककारांनी नाट्यचित्रित मानवाला काही एका उंच, भव्योदात्त भूमिकेवर स्थानापन्न केले आहे. मानवस्वभावाची रहस्यमय चेष्टिते तेही शोधतात, आणि त्यामुळे त्यांच्याशी देखील तुमचे आमचे नाते कोठे ना कोठे अवश्य जुळते. पण तरीसुद्धा ईडिपस, अँन्टिगनी, किंवा लीअर, ऑथेल्लो हे तुमच्या आमच्या जगाचे रहिवासी नव्हेत, त्यांची वसतिस्थाने तुमच्या आमच्या जगापासून दूर असलेल्या आणि अद्‌भुत भीषणाने भारावलेल्या विरळ हवेच्या दुर्गम पहाडांच्या घनदाट परिसरात असली पाहिजेत; असे तुम्हा आम्हाला एकसारखे वाटत राहाते हॅम्लेटशी वा मॅक्‌बेथशी काही एक गूढ नाते तुम्ही आम्ही जोडू शकतो, नाही असे नाही. आणि असे असले तरीसुद्धा, माझ्या व्यक्तित्वात हॅम्लेटचा अंश असेल, पण मी म्हणजे काही हॅम्लेट नव्हे; अशीच तुमची आमची धारणा होते. ईडिपस ऑथेल्लोच्या संबंधांतील नियतीची गती बघून तुम्ही आम्ही शोकविव्हल होतो, पण त्यांच्या आपणातील दूरांतर काही केल्या तुटत नाही. उलट पक्षी इब्सेनच्या प्रतिभाबळाने निर्माण केलेली प्रायः सर्वच माणसे तुमच्या आमच्याशी जशी एकरूप झालेली दिसतात. आणि म्हणूनच माणसे असली, तरीदेखील ती तुम्हा आम्हाला झपाटतात; काही केल्या सोडीत नाहीत. हेल्मरचे भूत ज्याच्या मानगुटीवर बसलेले नाही, असा कोणता विवाहित पुरुष या जगात आढळेल ? 'डॉल्स हाऊस' वाचल्यावर प्रत्येक विवाहित पुरुषाला सतत वाटत राहते की हेल्मर म्हणजे मीच. आणि नोरा म्हणजे जशी माझीच बायको. मी लाड केले वा हाताळले तर खुशालणारी, माझा शब्द प्रमाण मानणारी, माझ्या आज्ञेत राबणारी, मी तिच्यावर प्रेम करतो म्हणून स्वतःला धन्य धन्य मानणारी; माझ्या अहंकाराचे समाधान शोधणारी आणि माझ्या भलेपणावर भाळलेली. म्हणूनच नोराने हेल्मरच्या रोखाने

वाग्बाण हाणले की त्या वाग्बाणांनी तुम्ही आम्ही क्षतविक्षत, घायाळ होतो.

इब्सेनच्या नाटचवस्तूचे हे आणखी एक आंतरिक वैशिष्टच अभ्यसनीय आहे. एका विशिष्ट वर्तमानातील वास्तवाची बळी झालेली असंख्य व्यक्तिचित्रे त्याच्या प्रतिभाशलाकेने रंगवलेली आहेत. एका विशिष्ट वर्तमानकालीन परिस्थितीच्या अपत्यरूप, एका विशिष्ट पूर्वसचिनाच्या वारसदार अशा या सर्व व्यक्ती आहेत. पूर्वसाधित घटितांच्या अपरिहार्य पर्यवसानास साक्षी झालेल्या या व्यक्तींच्या नाटचकथा मनस्वी मनोवेधक आहेत. नाटचगत व्यक्तींच्या विशिष्ट मनोरचनेचे विश्लेषण करूनच इब्सेन थांबत नाही. नाटकात घडीघडी आणि घडाघड बोलणाऱ्या व्यक्ती नाटकाच्या अखेरीस मुक्या झाल्यानंतर त्यांच्या जीविताबर जे मुके भाष्य इब्सेन ऐकवतो; ते तर विलक्षण बोलके असते. परिस्थितीच्या एका विशिष्ट अनुबंधात गोवलेल्या स्त्रीपुरुषांचे परस्परसंबंध एकदा स्पष्ट केल्यानतर इब्सेन त्या नाटचगत स्त्रीपुरुषांना स्वाभाविक ते सहज बोलू देतो, आणि त्यांच्या संभाषणांतून जे तर्कसंगत मूक पर्यवसान अखेरीस निष्पन्न होते, ते प्राय: अटळ, केवळ अपरिहार्य असे असते.

इब्सेनच्या नाटचरीतींतील अर्करूप सारतत्व विशद करून सांगण्याच्या भरात त्याच्या नाटकांतील तर्कसंगत वादविवादाचे महत्त्व काही विशेष असाधारण आहे, असा दावा शॉने केलेला आहे. आणि शॉंच्या लेखी तर इब्सेनच्या नाटकातील वादविवाद हेच वैशिष्टचरूप ठरतात. शॉंचे एतद्विषयक सर्व प्रतिपादन एका विशिष्ट गृहीतकृत्यांतून स्फुरलेले आहे. ते गृहीत कृत्य हे की इब्सेन हा प्रथम समाजशास्त्रवेत्ता आहे आणि नंतर कलाकार वगैरे सब काही. इब्सेन समाजाचा अध्यापक, मार्गदर्शक, शास्ता, द्रष्टा, नियंता इत्यादि इत्यादि आहे, असे शॉं मानतो. शॉंच्या लेखी, इब्सेन मोठा शास्त्रवेत्ता द्रष्टा आहे, म्हणून तो फार मोठा क्रांतिकारक नाटककार ठरतो. शॉंने आपल्या सोयीसाठी गुरुवर्य इब्सेनला वेठीस धरले, ते ठीकच केले. पण वस्तुस्थिति मात्र अशी आहे की इब्सेन प्रथम कलाकार आहे आणि म्हणून तो द्रष्टा ठरतो. त्याची पहिली आणि खरी पदवी कलाकाराची आहे. म्हणूनच असंख्य आणि बहुविध स्त्रीपुरुषांच्या वैशिष्टचयुक्त व्यक्तिरेखा तो प्रभुत्वाने आकारास आणू शकला. माणसाच्या मनाचा तळ गाठण्याचा यत्न करू पाहणाऱ्या त्याच्या प्रज्ञेला निर्मितिक्षम प्रतिभाबळाची दुर्मिळ साथ न मिळती, तर इब्सेनचा शॉं होण्यास क्षणाचा विलंब लागला नसता ! बुद्धिवादी, वादपटु, प्रचारबहादूर शॉंची मिजास काही और आहे. पण कलाकार या नात्याने त्यांची योग्यता ती काय ? केवळ शून्यप्राय. तर इब्सेनचे स्थान सोफोक्लीज-शेक्सपीअरच्या रांगेतच शोधावे लागते. शॉंच्या गळचात एक प्रचंड ढोल सदाचा बांधलेला आहे, आणि त्या ढोलाच्या साथीत त्याची कर्णकटु बडबड अखंड चालूच असते. इब्सेनच्या गळचात ऐश्वर्यशाली सगीत आहे, आणि तो पट्टीचा संगीतकार आहे.

इब्सेन आणि शॉं हचांच्या संपन्न व्यक्तित्वांतील वैशिष्टचांचा आढळ त्यांच्या

नाटचकृतींच्या संदर्भात सहज होतो. शॉची पात्रे निर्जीव आहेत, तर इब्सेनची व्यक्ति-चित्रे सजीव आहेत, पराकाष्ठेची चैतन्यमय आहेत. शॉच्या नाटकातील एकूण एक सर्व पात्रे शॉच्याच भाषेत सरसकट बोलतात. इब्सेनच्या नाटकातील स्त्रीपुरुष आपआपल्या व्यक्ति-त्वास जागून बोलतात, वागतात. शॉच्या तथाकथित नाटकांना अंती प्रचारपत्रिकाची अवकळा येते, तर इब्सेनच्या नाटचकृतींचा अभ्यास शेवटी कलाकृती म्हणूनच करावा लागतो गणितागत शास्त्रपद्धतीने एकूण एक सर्व प्रश्नांची सोडवणूक करण्याच्या छंदात शॉ रंगलेला दिसतो, तर इब्सेन साफ साफ सांगतो की कलाकाराचे उद्दिष्ट केवळ प्रश्न मांडण्याचे आहे, प्रश्न सोडवण्याचे काम निखालस त्याचे नव्हे कलाकाराच्या या ब्रीदास जागून इब्सेन केवळ सामाजिक अनुबंधांतील स्त्रीपुरुषांची वास्तव चित्रे काढण्यात धन्यता मानतो प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा उत्तराधिकार आपला नव्हे, असे तो निक्षून सांगतो. इब्सेनच्या नाटचादर्शात कोणीही आपले रूप न्याहाळून बघावे, आणि त्या यथार्थदर्शनाने स्तिमित व्हावे. शेक्सपीअरप्रमाणेच इब्सेनही सृष्टीला आरसा दाखवतो, आणि तुम्हा-आम्हाला सांगतो की हे बघा तुमचे संसार !

–इब्सेनचे नाटक एकूण हे असे आहे.



मराठी नाटक थिटे का ? : १०

कारण इब्सेनचे नवे नाटक समजले नाही, म्हणून ३

इब्सेनच्या नाट्यवैशिष्ट्यांचा सोपपत्तिक प्रपंच येथवर करून झाला. इब्सेनच्या नाट्यकृतींनी आजच्या जगातील अवघे नाट्यसाहित्य प्रभावित झालेले आहे जागतिक नवनाट्याच्या नाभिस्थानी इब्सेनच्या नाट्यकृती आहेत अर्थातच अर्वाचीन मराठी नाटक इब्सेनच्या प्रभावापासून सर्वथा अलिप्त राहू शकेल, हे कसे शक्य आहे ? वस्तुस्थिती अशी आहे की अलीकडच्या मराठी नाटककारांनी इब्सेन नुसता वाचला, पण इब्सेन पचवण्याची धमक वा ताकद त्यांच्या आवाक्यातच नव्हती. इब्सेनचे नाटक त्यांनी वाचले, यांत शंकाच नाही, पण ते मनापासून समजून घेण्याचा यत्नच त्यांच्यापैकी कोणी केल्याचे दिसत नाही परिणामी इब्सेनप्रणीत नवे मराठी नाटक थिटे ठरणे केवळ अटळ ठरते. तथाकथित नवीन मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची चिकित्सा आता यापुढे करणे क्रमप्राप्त आहे. आणि जे क्रमप्राप्त आहे, त्याचा विचार कर्तव्यबुद्धीने करणेच इष्ट आहे.

मराठी नाटककारांपैकी ज्या कोणी इब्सेन वाचलाच नव्हता वा वाचूनही इब्सेनच्या नवनाट्याचे आवाहन ज्यांच्या प्रवृत्तीला भावलेच नव्हते, अशा मराठी नाटककारांचा विचार प्रस्तुत विवेचनाच्या कक्षेबाहेरचा आहे; हे उघड आहे उदाहरणार्थ : किर्लोस्करांनी इब्सेन कधी काळी वाचला असेल, हे संभवतच नाही 'सौभद्र' नाटकाच्या रचनेत इंग्रजी धर्तीचा रसाविर्भाव आहे, असे जे स्वत: किर्लोस्करच सांगतात; ते अर्थातच शेक्सपीअरच्या नाट्यकृतीस अनुलक्षून, हे सहज समजण्यासारखे आहे. आणि शेक्सपीअरच्या अलौकिक नाट्यप्रतिभेचे सत्वरूप वैशिष्ट्य किर्लोस्करांच्या केवळ पोकीन प्रकृतीस मुळीच आत्मसात करता आले नाही. या अपेशाची कारणे 'सौभद्र' नाटकात प्रदर्शनार्थ सर्वत्र उघड्यावर मांडलेली आढळतील. त्यांचा शोध हवा असल्यास जिज्ञासूंनी अवश्य घ्यावा. धड ना संस्कृत, धड ना इंग्रजी, अशा एका धेडगुजरी संगीत नाट्यप्रकाराची निर्मिती किर्लोस्करांनी 'सौभद्र' रूपाने घडवलेली आहे, एवढे प्रस्तुत संबंधात सांगितले, म्हणजे पुरे.

किर्लोस्करांनी इब्सेन वाचलाच नव्हता. कोल्हटकरांनी इब्सेन नक्कीच वाचला होता. इब्सेनच्या वस्तुनिष्ठ नाट्यप्रतिभेचे आवाहन कोल्हटकरांच्या चमत्कृतिनिविष्ट नाट्यप्रकृतीस मुळीच मानवण्यासारखे नव्हते. काल्पनिकाची हलकी-फुलकी, मूर्ख-वेडी-

वाकडी वेटोळी रचण्यात व उलगडण्यात त्यांची लेखनप्रवृत्ती हयातभर शिणली. अखेरच्या शिणलेल्या 'श्रमसाफल्या'पर्यंत त्यांच्या लेखनात केवळ श्रम काय ते आढळतात. साफल्य त्यांना कधीच गवसणार नव्हते. वैफल्याचे अपेश पदरी बांधावे लागले, हा दोष कोल्हटकरांचा नव्हे. ज्या नाटकी वातावरणात त्यांनी स्वत:ला बुद्धिपुरःसर गाडून घेतले, त्या रोमँटिक कृत्रिम वातावरणाचा तो दोष आहे.

कोल्हटकर संप्रदायातील सर्वश्रेष्ठ नाटककार म्हणजे गडकरी. कोल्हटकर संप्रदाय म्हणून काही वेगळी वस्तू आहे, असे बहुतेक मराठी नाट्यटीकाकार समजतात; म्हणून कोल्हटकर संप्रदायाचा निर्देश येथे अपरिहार्य म्हणून आवर्जून केला. अन्यथा केवळ प्रतिभाबळाचाच विचार केला, तर गडकरी सर्वतोपरींनी एवढे मोठे नाटककार ठरतात की त्यांच्या संबंधात कोल्हटकरांचा उल्लेख विलक्षण केविलवाणा वाटावा. गडकरी हा एक अभ्यस्त नाटककार होता आणि त्याची प्रवृत्ती प्रयोगशील होती. त्याचे अल्पावकाश जीवित केवळ प्रयोगापायीच कामास आले. नाट्याभ्यासाच्या संदर्भात त्याच्या जिज्ञासू वृत्तीने जे नानाविध प्रयोग केले, ते प्रयोगसुद्धा असे महत्त्वाकांक्षी होते की त्या क्वचित अपेशी प्रयोगांशी तुलना करता इतरेजनांच्या यशस्वी सिद्धवस्तूदेखील पराकाष्ठेच्या करूणाजनक ठराव्यात.

गडकऱ्यांची अवघी नाटकी हयात प्रायशः शेक्सपीअरच्या संशोधनातच खर्ची पडली. जीविताच्या अन्तकाळी शेक्सपीअरच्या ट्रॅजेडीचे रहस्य ब्रॅडलेच्या सहाय्याने जाणून 'राज-संन्यास'च्या संदर्भात 'Why should Sambhaji suffer ?... Why should Yesubai suffer' ?– इत्यादी प्रश्न ते स्वत:सच विचारावयास लागले होते असेच मर्मस्पर्शी प्रश्न त्यांनी 'एकच प्याला'च्या संदर्भात विचारले असले पाहिजेत, हे तद्विषयक त्यांची टिपणे उपलब्ध नसली, तरी रसिकतेस सहज समजेल 'Why should Sudhakar suffer ? आणि Why should Sindhu suffer ? – या प्रश्नाची उत्तरे त्यांनी निश्चये करून शोधली असली पाहिजेत, हे 'एकच प्याला' वाचताक्षणी उमजण्यासारखे आहे. तत्पूर्वी 'प्रेमसंन्यास' लिहिते वेळी Why should Jayant suffer ? आणि Why should Leela suffar ? हे प्रश्न त्यांनी स्वत:स कधीच विचारले नसले पाहिजेत, हे 'प्रेमसंन्यास'च्या अभ्यासकास समजल्यावाचून राहणार नाही Why should Jayant and Leela suffer ? – या प्रश्नाचे उत्तर,– अरेरे ! लिली बिचारी बालविधवा होती,– या दुर्दैवी परिस्थितीत न शोधता सहज सापडेल. उलट सिंधुसुधाकराच्या Suffering चे कारण त्यांच्या विशिष्ट स्वभावप्रवृत्तीतच शोधावे लागेल. या दृष्टीने गडकऱ्यांच्या प्रतिभेने 'प्रेमसंन्यास'पासून 'राजसन्यास' पर्यंत जो लक्षणीय प्रवास केला, त्याचा अभ्यास जिज्ञासूंस उपकारक ठरेल, यात शंका नाही.

या प्रवासात 'पुण्यप्रभाव' नामक पुण्यक्षेत्र दृष्टीस पडते 'पुण्यप्रभाव' नाटकाची नायिका जी वसुंधरा, तिच्या तोंडी गडकऱ्यांनी असे एक अर्थगर्भ वाक्य कडोविकडीच्या

ऐन क्षणी घातले आहे की ते वाचताक्षणी इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊन' नाटकाची नायिका जी नोरा, तिच्या एका तत्सदृश वचनाची सहज आठवण व्हावी.– "जगाच्या प्रारंभा पासून आपल्या पतीसाठी स्त्रिया असाच त्याग सतत करीत आल्या आहेत,"– अशा आशयाचे ते वचन आहे. उपर्युक्त महावाक्य अशा एका विशिष्ट मनोवस्थेत उच्चारले गेले आहे की ते वाचताक्षणी महामनस्क इब्सेनचे स्मरण व्हावे. प्रस्तुत विवेचनाचा इत्यर्थ असा की गडकरी शेक्सपीअर–मेटरलिंक पढत असतानाच इब्सेनचा व्यासंगही कटाक्षाने करीत होते 'भावबंधन, एकच प्याला' लिहितेवेळी गडकरी अधुनमधून इब्सेनचे नाट्यसाहित्य चाळीत असले पाहिजेत, याची साक्ष पटल्यावाचून राहत नाही. सुदैवाने या नाटककारास अधिक काळ दीर्घायुष्य लाभते, तर उत्तरोत्तर त्याच्या नाट्यकृतींवर इब्सेनची नाममुद्रा अधिकाधिक ठसठशीत उमटलेली दिसली असती, यात संशय नाही. एक गोष्ट खरी. गडकऱ्यांचा पिंडच असा अहंविशेष होता की इब्सेनच्या आधीन त्यांनी स्वतःस सर्वस्वी कधीच करून घेतले नसते.

इब्सेनचे नाटक वाचून पचवून मऱ्हाटी इब्सेन म्हणून अधिकारपरत्वे जो ख्यातनाम होऊ शकला असता, असा एकच एक मराठी नाटककार म्हणजे देवल. त्याने इब्सेनची वाट पुसली असती, तर अर्वाचीन मराठी नाटक धन्य झाले असते. पण दुर्दैवाने ते घडावयाचे नव्हते. वस्तुतः किर्लोस्करांचा हा शिष्योत्तम, पण 'सौभद्रा' ची रुळलेली चाकोरी सोडून सर्वथा अक्षुण्ण मार्गाचा त्याच्या प्रतिभेने शोध घेतला. आणि ज्या ज्या मार्गाने हा महाभाग गेला, त्या त्या मार्गावरील भव्य भूमिचिन्हे त्याच्या लोकविलक्षण प्रतिभाबळाची साक्षी ठरली. संस्कृत भाषेतून मराठीत अनुवादलेले सर्वोत्कृष्ट नाटक त्याचेच आहे,– 'मृच्छकटिक' इंग्रजी भाषेतून रूपांतरलेल्या भव्योत्कट ट्रॅजेडीचा आदर्श त्याचाच आहे,– 'झुंझारराव'. आणि ज्या काळात अनेकविध ध्येयवादास स्वतःस अकारण बांधून घेतल्यामुळे मराठी नाटक अकालवृद्ध झाले होते, अशा सुतकाच्या अवकाळी 'फाल्गुनराव' लिहून निरोगी, निर्मळ, निखळ हास्याची दीक्षा मराठी रसिकतेस दिली ती याच नाटककाराने. मराठी मध्यमवर्गाच्या खऱ्या समस्यांची खोटी दर्शने घडवण्यात जेव्हा मराठी नाटक रममाण झालेले होते, तेव्हा या प्रतिभाशाली नाटककाराने 'शारदा' लिहून वस्तुनिष्ठ नाट्यरचनेचा आदर्श वस्तुपाठ मराठी रसिकतेस ऐकवला होता. इब्सेनच्या नाट्यादर्शाशी (न कळत) सर्वाधिक निकटचे नाते जोडणारे असे हे एकमेव मराठी नाटक. देवलांनी इब्सेन वाचला होता की नाही, हे आज कळावयास काहीच मार्ग नाही. पण ज्याने शेक्सपीअर वाचून पचवला होता, तो इब्सेन वाचल्यावाचून राहिला असेल; असे मानण्यास मन धजावत नाही संस्कृत नाट्यादर्शास अकारण अनुसरल्यामुळे मूलतः ट्रॅजेडीची जी शोकसंकुल कथावस्तू, ती 'शारदा' पोएटिक जस्टिसची उगीचच बळी झालेली दिसते! प्रचाराच्या युगधर्मास जागल्याचा हा भीषण परिणाम! अन्यथा अधिकारपरत्वे इब्सेनशी आप्तसंबंध जोडणारा असा तालेवार मराठी नाटककार अन्यत्र कोठे शोधून

सापडणार नाही देवलांनी इब्सेन वाचला असो वा नसो, नोराची सहचरी शोभेल, अशी ही शारदा आहे.

देवलांनी इब्सेन वाचलाच असेल, असे आज प्रतिज्ञोत्तर करण्याची सोय नाही. पण वरेरकरांनी मात्र, इब्सेन वाचू नये अशा किशोरवयात इब्सेन वाचला होता, अशी साक्ष ते स्वतःच प्रतिज्ञेवर नोंदवीत आहेत, तेव्हा सरकारदरबारी येनकेन प्रकारेण प्रतिष्ठा पावलेल्या या कृतान्तकटकामलध्वजधराचे हे प्रतिज्ञोत्तर मान्य करून घेण्याशिवाय गत्यंतर नाही. इतउत्तर आता एकच प्रश्न वरेरकरांस विचारणे प्राप्त आहे. तो प्रश्न हा की महाशय, आपण इब्सेन वाचलात म्हणता. कबूल पण बालपणी कोकणात जो इब्सेननामा आपण पढलात, तो इब्सेन नक्की कोणता ? असा प्रश्न रोखठोक विचारण्याचे कारण हे की जगाला माहीत झालेल्या इब्सेननामक नाटककाराची एक म्हणता एक म्हणून किंचित्-मात्र खूण वरेरकरांच्या नाट्यसाहित्यात दृग्गोचर होत नाही. आम्ही जो इब्सेन पढलो, त्या इब्सेनचे एक प्रतिज्ञोत्तर असे आहे, की कलाकाराचे कर्तव्य केवळ प्रश्न निर्देशिण्याच्या संबंधातच आहे. प्रश्ननिर्देश करणे हे एकमेव कलाकाराचे काम, अशी स्पष्ट ग्वाही इब्सेनची आहे. बरे, एवढेच म्हणून तो थांबत नाही. पुढे त्याचे म्हणणे असे आहे की, प्रश्नाचे उत्तर सोडवून दाखविणे, कलाकाराचे काम निश्चितच नव्हे.

पण वरेरकर असे एक नाटककार आहेत की, ज्यांना प्रश्न समजून घेण्यात मुळीच रस नाही प्रश्नाचे नेमके स्वरूप काय आहे, त्याची समजूत करून घेण्याची भानगड मुळातच त्यांच्या घायकुतलेल्या वृत्तीत नाही. त्यांना घाई झाली आहे ती फक्त प्रश्न सोडवण्याची. आजचा जळता प्रश्न कुमारिकेच्या हुंड्याचा आहे, म्हणता ? ठीक आहे प्रश्नाचे उत्तर तयार आहे. दरिद्री बापाच्या उपवर कन्यकेचा जो धनिकपुत्र प्रियकर आहे, त्याला जरा सांगा की फोड आपल्या बापाची तिजोरी आणि बापाच्या तिजोरीतून लुटलेल्या नोटांतून कर आपल्या प्रेयसीच्या हुंड्याची भरपाई. प्रश्नाचे उत्तर कसे सोपे वाटते नाही ? मग ? बघा आता झाली की नाही हुंड्याच्या प्रश्नाची सोडवणूक ? आता मुळात एक किरकोळ प्रश्न राहतो खरा एक तर हुंड्यापायी नाडलेल्या गरीब बापाची उपवर कन्या हमखास सुंदर असतेच असे नाही आणि समजा असली, तरी तिचा प्रियकर असा धनिकपुत्र कोठून पैदा करावयाचा की जो आपल्याच बापाची तिजोरी फोडून आपल्या भावी पत्नीच्या हुंड्याची सहज तरतूद करील ? जाऊ द्या झाले. अहो, हा प्रश्न तर अगदीचा क्षुल्लक आहे...ठीक आहे.

आता दुसरा प्रश्न काय आहे ? गिरणीचा लखपती गुजराती मालक आणि त्याच्याच गिरणीत काम करणारे मराठी कामगार यांचा दिलजमाई होत नाही म्हणता ? अरे, सांगता काय ? हा प्रश्न तर अगदीच सोपा आहे. खरे म्हणजे प्रश्नापेक्षाही त्याचे उत्तर फारच सोपे आहे. गुजराती गिरणीमालकाला म्हणावे की आ बे करसनदास, तू जरा वेषांतर कर नि बन की विठू कृष्णा. आणि बिजली नावाच्या एका मराठी मुलीवर प्रेम

कर. बोला आता चुटकीसरसा सुटला की नाही तुमचा प्रश्न ? आता फक्त एक किरकोळ बाब राहिली. लखपती शेठ करसनदासला वेषांतर कर, म्हणून कोण सांगणार ? बरे, त्याने वेषांतर केले, तरी हा गुजराती शेटचामाणस विठू कृष्णा बनतो, यावर कोणती बिजलो विश्वास ठेवणार ? यावर वरेरकर महाशय प्रश्नकर्त्यास म्हणणार की, तुम्ही भारीच किचकट प्रश्न विचारता बुवा. अहो हा काय प्रश्न झाला ? मूळ प्रश्न आहे मालक-मजूरांचा. होय ना ? तो प्रश्न माझ्या नाटकात मी सोडवून दाखवला की नाही ? झाले तर. बोला आता. आता अशा माणसाशी काय बोलणार कपाळ ? आणि म्हणे इब्सेन सांगतो की प्रश्नाचा केवळ निर्देश करणे, एवढेच कलाकाराचे काम आहे. प्रश्नाचे उत्तर शोधणे हे काही त्याचे काम नव्हे ! तात्पर्य काय ? तर इब्सेनला काही समजत नाही ! आणि वरेरकरांना सारे काही समजते ! !

'आंधळचांची शाळा' हे वर्तकांचे नाटक म्हणजे मराठी भाषेतील इब्सेनवादाचे आद्याविष्करण होय, अशी एक (गैर) समजूत मराठी टीकाकारांच्या मनात अधुन मधून दबा धरून आहे, असे दिसते. पण वस्तुस्थिती काय आहे ? पहिली महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे 'आंधळचांची शाळा' हे काही स्वतंत्र मराठी नाटक नव्हे. इब्सेनचा समकालीन पण नाटचदृष्टचा इब्सेनवादाचा कट्टर विरोधक असा ब्यर्नसन नामक स्कँडिनेव्हियन नाटककार होऊन गेला, त्याच्या 'गॉन्टलेट' नामक नाटकाचे मनस्वी विकृत असे हे मराठी रूपान्तर. मूळ नाटक सामर्थ्यवान आहे, यात शंकाच नाही. पण 'गॉन्टलेट' ची मूळ नाटचवस्तू शोकसंकुल अशी आहे आणि त्या नाटकातील स्वभावनिष्पन्न संघर्ष असा आहे की त्याची परिणती अन्ती शोकजनक ठरणे केवळ अपरिहार्य आहे. वर्तकांनी मूलभूत समस्या प्रायः जशीच्या तशीच स्वीकारलेली आहे, पण नाटक आनंदपर्यवसायी करण्याच्या हट्टापायी मूळ समस्येचे उद्घाटन बिघडवून टाकले आहे. खरे म्हणजे आधारभूत नाटचवस्तूंशी इमान राखून त्यांनी असे करावयास नको होते, असे वाटते.

उपर्युक्त मतभिन्नता साफ साफ व्यक्त केल्यानंतर वर्तकांची खरी थोरवी कोणती, ती पण आवर्जून निर्देशित करावयास हवी. स्वभावाने तसा चांगला पण नुसत्या बेजबाबदार चैनबाजीपायी लाचार झालेला वयस्कर, उनाड बाप आणि लग्नपूर्व काळातील वधू-वरांच्या नैतिक वर्तनाची झडती घेण्यास सक्त विरोध दर्शविणारा मोहाचा बळी पण स्वतःस सुधारू पाहणारा तरुण प्रेमिक हचांच्या व्यक्तिरेखा मराठी रंगभूमीस तात्काळ-पर्यंत अपरिचित अशा होत्या. स्खलनशील पुरुषांची ही स्वभावचित्रे वर्तकांनी अपार सहानुभूतीने साकार केली आहेत नाटकातील संवाद केवळ नाटकी नाहीत, तर ते वास्तवाशी नाते सांगणारे असे आहेत. नाटकातील एकूण वातावरण वास्तवाच्या पातळीशी समांतर ठेवण्यात वर्तकांनी जे यश मिळविले आहे, ते निःसंशय लक्षणीय आहे. रंगभूमीवरील नेपथ्यरचना वास्तवाशी सुसंगत करण्याबाबत प्रस्तुत नाटकाच्या प्रयोगकर्त्यांनी विशेष परिश्रम घेतलेले स्पष्ट दिसत होते आणि याच नाटकाच्या प्रयोगात प्रथमच सुशिक्षित

स्त्रियांनी स्त्रियांच्या भूमिका सादर केल्यामुळे मराठी नाट्यप्रयोगांच्या इतिहासात तर हे नाटक केवळ अतुलनीय ठरेल, अशा योग्यतेचे ठरले आहे. इब्सेननिष्ठेस सर्वस्वी स्मरून प्रस्तुत नाटकाचे [illegible] केवळ निर्दोष असे झालेले नसले, तरी इब्सेनच्या वस्तुनिष्ठ नाट्यादर्शाचा परिचय वर्तकांच्या या नाटकाने काही एका मर्यादेपर्यंत करून दिला, यात संशय नाही.

वर्तकांच्या या नाटकाचा प्रभाव महत्त्वाकांक्षी मराठी नाटककारांवर केवढ्या मोठ्या प्रमाणात दृष्टिगोचर होऊ शकला, या विषयीची साक्ष काढावयाची असेल, तर जिज्ञासूंनी अत्र्यांचे 'उद्याचा संसार' नामक नाटक एकवार नजरेखालून घालावे. खरी गोष्ट अशी आहे की 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाची संहिता पुढ्यातील मेजावर उघडी ठेवून अत्र्यांनी आपले 'उद्यांचा संसार' हे नाटक लिहिले आहे. उभयविध नाटकांची कथावस्तू केवळ एकरूप आहे. अर्थातच नाट्यविषय पण प्रायः एकरूप आहे. 'आंधळ्यांची शाळा' या वर्तकांच्या नाटकातील बेजबाबदार चैनबाज बाप, त्याची सच्छील सहिष्णू पत्नी आणि या विजोड जोडप्याचा तत्त्वज्ञानी समंजस मित्र, या तीनही मौलिक व्यक्तिरेखा जवळपास जशाच्या तशा 'उद्यांचा संसार' या आत्रेय नाटकात अवतरलेल्या आहेत. दोनही नाटकांच्या अंत्य अंकांतील पतिपत्नींचे प्रदीर्घ संभाषण नुसते चाळले, तरी त्या सभाषणातील पत्नीचे आक्षेप व पतीचे आत्मसमर्थन आणि तदुत्तरचा त्याचा पश्चात्ताप इ० विशेष केवळ एकरूप आहेत, हे धावत वाचणाराच्याही सहज लक्षात आल्याशिवाय राहणार नाही. तदितर कित्येक साधर्म्यस्थळांचा विचार तूर्त करण्याचे प्रयोजन नाही, कारण उभय नाटकांची सांगोपांग तुलना हा विषय प्रस्तुत विवेचनाच्या कक्षेबाहेरचा आहे.

उपर्युक्त साधर्म्य कोणा विचारकाच्या फारसे लक्षात आले नाही, याचे कारण उघड आहे. ते कारण म्हणजे अत्र्यांचा पिंड गडकऱ्यांनी घडवलेला आहे. गडकऱ्यांचा हा मानसपुत्र नाट्यरचना करतो, ती पितृदत्त रोमॅन्टिक परंपरेस आदरपूर्वक स्मरून. त्यामुळे अत्र्यांच्या व्यक्तिरेखा नेहमीच अतिरंजित, पराकाष्ठेच्या भडक उमटतात. त्यांचे संवाद खटकेबाज पण कृत्रिम होतात, कारण त्यांची भाषाशैली अलंकारजड आणि कृत्रिम आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील एकूण एक सर्व स्त्री-पुरुष ज्याप्रमाणे नाटककाराने प्रयत्नपूर्वक योजिलेली अनुप्रासमंथर, कोटीबाज, सुभाषितसदृश भाषा एकजात विनासायास घडाघड बोलतात, त्याप्रमाणे अत्र्यांच्या नाटकातील एकूण एक स्त्री-पुरुष एकजात गडकरीछाप भाषा बोलतात. उभयतां गुरुशिष्यांनी रंगविलेले स्त्रीपुरुष कृत्रिम, त्या स्त्रीपुरुषांच्या परस्पर संबंधातून जे प्रसंग निष्पन्न होतात, ते प्रसंग कृत्रिम; असल्या कृत्रिम प्रसंगी जे संवाद बोलले जातात ते कृत्रिम, त्या अवास्तव संवादांसाठी योजिलेली भाषाशैली पण

कृत्रिम ! गडकरी व अत्रे यांचा एकूण नाट्यप्रपंच हा असा कृत्रिमाचा मामला आहे. उभयतांच्या कालमानानुसार नाट्यविषय बदललेले दिसतात. आणि गुरु गडकरी शेक्सपीअरशी नाते जोडू बघत होते, तर शिष्य अत्रे शॉंशी नाते जोडू बघत आहेत, असे दिसते. गडकऱ्यांची भडक भाषाशैली त्यांच्या रोमॅन्टिक आदर्शास अनुसरणारी होती. अऱ्यांची ट्रॅजेडी ही की त्यांची वृत्ति रोमॅन्टिकच असली, तरी मध्यावधीतील कालान्तरामुळे त्यांचा नाट्यादर्श मात्र वास्तवाशी इमान शोधणारा होता. 'मन इकडे, वपु तिकडे' अशी आत्रेय अवस्था होती. इब्सेनचा अनुकार त्यांच्या बुद्धीस पटणारा व मानवणारा होता, पण त्यांची श्रद्धा मात्र गडकऱ्यांच्या चरणी लीन झालेली होती.

प्रस्तुत संबंधात आणखी एका महत्त्वाच्या गोष्टीचा निर्देश अवश्य करावयास हवा. इब्सेन अजूनपर्यंत मराठी नाट्याभ्यासकांचा केवळ व्यासंगविषय आहे. पण इब्सेनचा प्रामाणिक अनुकार मराठी रंगभूमीवर लोकप्रिय होण्यापूर्वी इब्सेनवादाला जे अग्निदिव्य त्याच्या स्वतःच्या व इतर देशांतून भोगावे लागले, ते अग्निदिव्य येथे या मराठी मुलुखातही निःसंशय भोगावे लागणार आहे. अत्रे जात्याच चतुर असल्यामुळे आपली नाटके लोकप्रिय करण्यासाठी कसला मालमसाला नेमका वापरावयास हवा, त्याविषयीची सहज जाणीव त्यांच्या ठिकाणी होती. इब्सेनवादी सुसंस्कृत नाट्याभ्यासकांस खूष करण्यासाठी त्यांनी आपल्या पहिल्या गंभीरप्रकृती नाटकास नाव दिले, ते नेमके 'घराबाहेर.' 'घराबाहेर' हे नाव उच्चारताक्षणी कोणत्याही नाट्याभ्यासकास 'डॉल्स हाऊस'चे स्मरण होणे केवळ अपरिहार्य होते. 'घराबाहेर' हे अर्थघन नाव लाभलेल्या नाटकाची नायिका 'डॉल्स हाऊस'ची नायिका जी नोरा, तिच्या त्रिखंडविख्यात वर्तनाचे अनुकरण करून कोणत्या तरी एका ऐन निर्वाणीच्या क्षणाला घराबाहेर पडणार, हे भविष्य नाटकाच्या नावातच स्पष्टाक्षरात कोरलेले होते.

पण नोरा ही एका मर्द पुरुषाची बायको होती, तर 'घराबाहेर'ची नायिका ही एका बुळचा माणसाची बायको आहे. नामर्द नवऱ्याचे नेभळेपण असह्य झाल्यामुळे ती खन्तावून घराबाहेर पडते ती जणु गंमतीखातर. पण घराबाहेर निघून गेलेली ही आत्रेय नायिका अल्पावधीतच घरी परत येते, ती 'असे पति देवचि ललनांना' घोकतच ! गळ्यातील मंगळसूत्र तोडण्याचे नाटक झकास वठवून घराबाहेर पडलेली ही आत्रेय नायिका लाचार होत्साती ज्या क्षणी घरी परत येते, त्या क्षणाला असे वाटते की व्यर्थ व्यर्थ या असल्या नाटकाला 'घराबाहेर' हे नाव नाटककाराने दिले ! 'घराबाहेर' या निरर्थ नावापेक्षा 'घरी परत' हे अन्वर्थक नाव प्रस्तुत नाटकाला किती शोभले असते, म्हणून सांगावे ! आपल्या 'डॉल्स हाऊस'च्या 'घराबाहेर' नामक आत्रेय विडंबनाची वार्ता कळताक्षणी बिचाऱ्या इब्सेनचे भूत मात्र आपल्या थडग्यात भोवऱ्यासारखे गर्रकन् फिरले असेल ! कोल्हटकर परंपरेत सर्वश्री शोभतील, असे अत्रे एक समर्थ नाटककार आहेत, यात शंका नाही. आपल्या गुरुप्राप्त मर्यादेशी इमान राखून ते लिहिते, तर हा

प्रपंच करण्याची पाळी आली नसती. पण गडकऱ्यांच्या नावाने कुंकू लावावयाचे व दुरून दुरून इब्सेनला पण खूण करावयाची, असले लाड मात्र निखालस चालणार नाहीत. 'गडकरी माझी गुरुमाऊली'; म्हणून आरती ओवाळावयाची असेल, तर खुशाल ओवाळा की, पण मग ज्या तोंडाने गडकऱ्यांची आरती म्हटली, त्याच तोंडाने इब्सेनचा जयघोष करण्याची तशी काही जरूरी आहे का ? अऱ्यांनी इब्सेनचा जयघोष करू नये, असे थोडेच आहे ? पण गडकरी व इब्सेन या दोन दैवतांच्या नाट्यादर्शातून विस्तव जात नाही, म्हणून हे असे लिहिणे प्राप्त होते.

आजतागायत मराठी रंगभूमीला जे प्रतिभाशाली नाटककार लाभले, त्यांजमधील अत्रे हे प्रायः अखेरचेच. अऱ्यांनी रंगभूमीचा तात्पुरता निरोप घेतल्यानंतर मराठी रंगभूमीवर जवळपास बाजारबुणग्यांचाच धुडगूस सुरू झाला, असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. त्यांच्यापैकी अनेकांना कमी अधिक ख्याती प्राप्त झाली आहे. उदाहरणार्थ : रांगणेकर. इब्सेन गुरवे नमः । अशी आद्याक्षरे लिहून रांगणेकरांनी क्वचित् काही पोथ्या लिहिल्या आहेत. 'कुलवधू' हे अशाच एका लोकप्रिय पोथीचे नाव. रांगणेकरांची ही 'कुलवधू'-सुद्धा घराबाहेर पडण्यासाठी बाडबिस्तारा बांधून घराच्या दाराआड जशी टपून उभी आहे. तीसुद्धा आपल्या संशयखोर, मत्सरी नवऱ्याला सोडून घराबाहेर पडणार आहे. घराबाहेर पडणार आहे, पण कशासाठी ? खरे म्हणजे एक लोकप्रिय सिनेमा नटी म्हणून या कुलवधूने काही ख्यातीची व पैशाची कमाई केलेली आहे. नटी म्हणून तिच्या नावाला व कर्तृत्वाला फिल्मबाजारात काही एक किंमत प्राप्त झालेली आहे. अशा स्थितीत ती आपल्या हक्काचे घर सोडून सुखासुखी कोठे जाऊन तडफडणार आहे ? तर म्हणे, कोकणातील आपल्या प्रेमळ सासऱ्याच्या घरी राहणार आहे ती घराबाहेर पडल्यानंतर ! अजब आहे. सासऱ्याच्या घरी राहून ती काय साधणार आहे, याविषयी तिचा तिने काही विचार केला असेल म्हणावे, तर निदान पक्षी प्रेक्षकाला तरी तिच्या मनोगताचा काही पत्ता लागत नाही. नवऱ्याच्या मनाला झपाटणारा 'संशय खट झोटिंग महा' दूर करण्यासाठी ती काय उपाययोजना करणार आहे ? आत्मविकासाची दिशा तिची तिलाच दिसली असेल, तर त्या दिशेने काही पावले उचलून टाकण्याचा तिचा मानस आहे काय ? आणि नवऱ्याच्या घराबाहेर पडल्यावर सासरोबाच्या घरी राहून ती काय मिळवणार आहे ? कशाचा कशास काही पत्ता नाही. इब्सेनची नोरा आपले घरकुल सोडून घराबाहेर पडली ती का ? कशासाठी ? काय म्हणून ?– इत्यादी प्रश्नांचा जरादेखील विचार न करता देशोदेशीचे नाटककार आपआपल्या नाटकातील नायिकांना केवळ गमतीखातर घराबाहेर ओढून काढण्यासाठी जसे सरसावून जय्यत तयार झाले. एक नवीच क्रेझ उपटली. ओढ नवरी की काढ घराबाहेर, असा एक नवा नाटकी जमाना सुरू झाला. रांगणेकरांची 'कुलवधू' ही या नव्या क्रेझची आणखी एक बळी. गंभीरपणाने तिचा विचारदेखील करण्याचे मुळीसुद्धा कारण नाही. संबंध काय रांगणेकरांचा आणि इब्सेनचा ?

आजच्या चालू जमान्यातील आणखी तीन लोकप्रिय नाटककार म्हणजे अनुक्रमे बाळ कोल्हटकर, पु ल. देशपांडे आणि पु. भा. भावे. 'दुरितांचे तिमिर जावो'चा नायक एक अर्धवट वेडसर पोरगा आहे. वेडसर असल्यामुळे तो संदेशाचा प्रतिनिधी ठरतो. सैतानाचा प्रतिनिधी शोभेल असा एक जण या नाटकात आहे, तो अर्थातच महा बनेल इरसाल असल्यामुळे नाटकाचा खलनायक ठरतो भडक चांगले आणि भडक वाईट यांजमधील संघर्षाची ही बाळबोध कहाणी बालांचे आणि बालसदृश वृद्धांचे भरपूर मनरंजन करू शकते. परिणत कलात्मकतेचा आणि पर्यायाने इब्सेनवादाचा या सज्जनसिंग–दुर्जनसिंग संघर्षाशी किंचिन्मात्रही संबंध नाही. 'तुझे आहे तुजपाशी'मध्ये जो सज्जनसिंग आहे, त्याचे नाव आहे काकाजी. सुखलोलुप भोगवादाचा हा प्रतिनिधी. दुर्जनसिंग आहे तो अर्थातच आचार्य. त्यांजमधील बाळबोध संघर्षाविषयी मागे एकदा याच लेखमालेत विस्ताराने लिहिल्याचे वाचकांस स्मरत असेल. तेव्हा त्याविषयी आणखी काही चिकित्सा करण्याचे कारण नाही. 'विषकन्या, स्वामिनी, पडछाया' या नाटकातील जे कोण सज्जनसिंग नायक आहेत, ते आहेत अस्सल हिंदुत्वनिष्ठ आर्यपुरुष. त्यांना फक्त आपल्या उद्दाम पौरुषाचा अधम गर्व आहे. भाव्यांच्या नाटकातून दुर्जनसिंगांचे वेगळे दर्शन घडत नाही. कारण उपर्युक्त सज्जनसिंगांस दुर्जनसिंग म्हणून संबोधिले, तरी ते सहज खपून जाण्यासारखे आहे. उपर्युक्त तीनही नाटकातील ज्या दुःशीला आहेत, त्या एकजात सर्व सुशिक्षित आणि म्हणून महामूर्ख आहेत. त्यांजपैकी एक सुशिक्षित स्त्री नऊवारी लुगडे नेसत नाही, कपाळभर मळवट आणि हातभर बांगड्या भरत नाही; म्हणून ती बिचारी खलनायिका ठरते. भाव्यांच्या दुसऱ्या एका लोकप्रिय नाटकातील सुशिक्षित स्त्रिया मनोविकृत सज्जनसिंगाने हुकूम केला, तरी उघड्या खिडकीतून धडाधड खाली उड्या घेत नाहीत, वा स्वतःस जाळून घेत नाहीत, वा सुरीने आपले हात तोडून देत नाहीत; म्हणून त्या सर्व दुःशीला खलनायिका ठरतात. नाट्यरूप भावेप्रयोग एकूण हा असा आहे. कोल्हटकर, देशपांडे आणि भावे या तीनही नाटककारांचे एक समान वैशिष्ट्य म्हणजे ते सर्व नाटककार पक्षकार आहेत, सहानुभूतिदार आहेत, पूर्वग्रहांचे बळी आहेत. अथ तच त्यांजपैकी कोणा एकाचे इब्सेनशी अतिदूरचेदेखील नाते जुळण्याचा संभव नाही .आणि इब्सेनशी नाते जुळले वा न जुळले, तरी त्यांजपैकी कोणा एकालादेखील त्याविषयी सोयरसुतक मानण्याचे कारण नाही. त्यांचे सुखदुःख केवळ स्वतःसिद्ध असे आहे

अगदी अलीकडच्या काळात इब्सेनशी आप्तसंबंध ज्याने दुरून जोडण्याचा यत्न केला, असा एक मराठी नाटककार म्हणजे वसंत कानेटकर. 'वेड्याचे घर उन्हात' नामक एका नाटकात मानवस्वभावाची काही गूढ चेष्टिते निर्देशित करण्याचा त्याने प्रयत्न केला. त्याचे डोळे इब्सेनच्या दिशेने वळलेले आहेत, पण काही पूर्वोक्त नाटककारांप्रमाणेच त्याची भाववृत्ती रोमॅन्टिक आहे. इब्सेनवाद ज्याने मनोमन निःशंक स्वीकारला आहे, असा एकच मराठी नाटककार आज उपलब्ध आहे. त्याचे नाव विजय तेंडुलकर. माणसा-

माणसात उभ्या राहिलेल्या मधल्या भिंती रंगभूमीवर उभ्या करून रंगभूमीवरील माणसे व प्रेक्षागारांमधील माणसे यांमधील भिन्त तोडण्याचा त्याने महत्त्वाकांक्षी प्रयत्न केला आहे. आपल्या प्रिय पुत्रावर काही एका कारणाने मनस्वी रुष्ट झालेली एक मानिनी तो प्रिय पुत्र निकट येऊ नये, यासाठी प्राणाच्या आकान्ताने उभयतांमध्ये अभेद्य अशी एक सांकेतिक भित उभी करते. त्या मधल्या भितीची हृदयस्पर्शी कथा तेंडुलकरांनी एका नाटकात विलक्षण सामर्थ्याने आकारास आणली आहे. इब्सेनवादासाठी मराठी नाटकाने जे अग्निदिव्य भोगावयाचे आहे, म्हणून सांगितले; त्या अग्निदिव्याचा एक बळी म्हणजे हा तरुण प्रतिभाशाली नाटककार. अग्निदिव्यात लखलखणारे 'मधल्या भिंती'चे हे भविष्यसूचक प्रसादचिन्ह मराठी नाटचेतिहासात इब्सेनवादाचेच अग्रदूत म्हणून गौरवपूर्वक सन्मानिले जाईल, याविषयी शंका नाही.

प्राचीन संस्कृत नाटचादर्शाचा आश्रय तोडून शेक्सपीअरचा भव्योत्कट आदर्श मराठी रंगभूमीवर रूजू करण्यासाठी अग्रगण्य अर्वाचीन नाटककारांनी काही धीराचे प्रयत्न केले. यापुढे इब्सेनचा वस्तुनिष्ठ नाटचादर्श मराठी रंगभूमीवर रुजू करण्यासाठी धीराचे यत्न करण्याची नितान्त आवश्यकता आहे, अशी प्रस्तुत लेखकाची श्रद्धा आहे. त्याचे असे निश्चित मत आहे की मराठी रंगभूमी प्रगत व्हावयाची असेल, तर इब्सेनवादाचा मनःपूर्वक पुरस्कार हाच एक तरणोपाय आहे.



कारण नाट्यव्यावसायिक अडाणी होते म्हणून

मराठी नाटक थिटे का ?– असा मूलभूत प्रश्न विचारूनच प्रस्तुत प्रबंधाचा प्रारंभ उत्तररूप केल्यामुळे स्वाभाविकच मराठी नाट्यवस्तूचा येथवर जो काय विचार केला तो केवळ वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून. कारण मूलतः नाटक ही एक वाङ्मयीन वस्तू आहे, असे प्रस्तुत लेखकाचे निश्चित मत आहे. नाट्यवस्तूचे वाङ्मयीन मूल्य हे एक चिरंतन त्रिकालाबाधित सत्य आहे आणि हे सत्य प्रयोगनिरपेक्ष असे आहे. वाङ्मयीन नाट्यकृतीचा प्रयोग वाङ्मयीन महात्मतेचे मूल्य जाणून जाणकारांनी करून दाखवल्यास असा नाट्य-प्रयोग विलक्षण परिणामकारक ठरेल, यात नवल असे काहीच नाही. नवल आहे ते हे की अजरामर अशा नाट्यवाङ्मयाचा रंगभूमीवरील प्रयोग अत्यंत केविलवाणा करून दाख-वण्याची किमया बेकार प्रयोगकर्ते सहज करून दाखवू शकतात ! परंतु नाट्यवस्तूचे जसे एक वाङ्मयीन म्हणून चिरकालीन मूल्य आहे, त्याचप्रमाणे नाट्यवस्तूचे प्रायोगिक म्हणून एक तात्कालिक मूल्य असू शकते, आणि असंख्य प्रेक्षकांच्या लेखी तेच एक तात्कालिक प्रायोगिक मूल्य अल्पकाळ परिणामकारक ठरण्याचा संभव असतो, हे पण तितकेच खरे आहे. म्हणून नाटकाच्या संबंधात प्रायोगिक मूल्यांकनाचा विचार केल्यास तो अप्रस्तुत ठरणार नाही. वाङ्मयीन नाट्यवस्तूचे प्रायोगिक यशापयश अनेकविध सहकारी घटकांच्या औचित्ययुक्त सहकार्यावर वा तदभावावर अवलंबून असते. वाङ्मयीन नाट्यवस्तूचे प्रायो-गिक यशापयश आकारास आणू शकणारे जे अनेकविध घटक आहेत, त्यांजपैकी जो एक अग्रगण्य घटक आहे; त्याचा विचार प्रथम करू. हा घटक म्हणजे नाट्यकलेचा धंदा करू पाहणाऱ्या व्यावसायिक वर्गाचा.

प्रत्ययकारक नाट्यलेखन हीसुद्धा एक कलावस्तू आहे, त्याचप्रमाणे प्रत्ययकारक नाट्यप्रयोगदर्शन हीसुद्धा एक कलावस्तू आहे. जीवनानुभूतीच्या संस्कारातून व तज्जन्य चिंतनातून स्फुरलेले नाटक निःसंशय प्रयोगनिरपेक्ष असेच असते. त्या नाट्यवस्तूचे वाङ्-मयीन मूल्यांकन चिरकालिक आणि प्रायोगिक मूल्यांकन तात्कालिक असू शकते. उदा-हरणार्थ : मराठी नाटकाच्या संदर्भात बोलायचे, तर 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' ही मराठी नाट्यसाहित्यातील सर्वोत्कृष्ट ट्रॅजेडी आहे. प्रस्तुत नाटकाचे प्रयोग चांगले होवोत,

वाईट होवोत वा मुळीच न होवोत, 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू'चे वाङ्मयीन मूल्यांकन (प्रयोगनिरपेक्ष असे) अव्वल गुणवत्तेचे निःसंशय आहे. हा झाला कलाविचार. पण नाट्यकलेचे धंद्यात रूपांतर करून त्या धंद्यावर उपजीविका करू पाहणारे जे व्यावसायिक आहेत, ते अव्वल गुणवत्तेच्या अस्सल कलावस्तूची खरेदी-विक्री धंद्याच्या बाजारात अवश्य करू शकतात. बरे, हे व्यावसायिक वाङ्मयीन नाट्यवस्तूला बाजारात मांडून तिच्या बळावर धंदा करू बघतात, म्हणजे कलेच्या लेखी ते अक्षम्य असा गुन्हा करतात; असे समजण्याचे कारण नाही.

डॉ. केतकरांनी साहित्याची (अव) गणना बाजारी वस्तू म्हणून केली, अशा (गैर) समजामुळे साहित्याचे अभिमानी त्या थोर ज्ञानपुरुषावर भडकून उठले, हा इतिहास आहे. पण ऐतिहासिक सत्याचे खरे अभिमानी डॉ. केतकरच होत. जी खरी गोष्ट होती, तीच त्यांनी परखड शब्दात मांडली. कलावस्तूचे प्रदर्शनच मांडावयाचे, तर ती कलावस्तू बाजारात मांडल्याशिवाय गत्यंतरच नाही. आणि कलावस्तू एकदा बाजारात मांडल्यानंतर त्या कलावस्तूच्या खरेदी-विक्रीचे आकडे बाजाराच्या कट्टयावर जगजाहीर झाले, म्हणून त्या कलावस्तूचे धिंडवडे कोणी काढले, असा अवास्तव दोषारोप कोणी कोणावर करण्याचे कारण नाही. तात्पर्य, कलावस्तू कोणाचीही असो, त्या कलावस्तूचे भांडवल करणे वा त्या कलावस्तूची बाजारात खरेदीविक्री करणे, असला धंदा तत्संबंध व्यावसायिक अवश्य करू शकतात. आणि सद्यःस्थितीत ते योग्य तेच करतात, असेच जाणकार म्हणतील.

मग कलेचा धंदा करणे जर गैर वा चूक नाही, तर मराठी नाट्यव्यावसायिकांचे चुकले कोठे ? मराठी नाट्यव्यावसायिकांनी नाट्यवस्तूचा सौदा भर बाजारात केला, म्हणून त्यात काही बिघडले, असे मुळीच नाही जे कोणी धंदेवाईक म्हणून आहेत, ते धंदा अवश्य करणारच. नाट्यवस्तूचे प्रायोगिक प्रदर्शन हा एक चांगला प्रतिष्ठित धंदा आहे, हे निर्विवाद सत्य आहे. नाट्यकलेचा धंदा प्रतिष्ठित आहे, म्हणूनच तो प्रतिष्ठापूर्वक करावयास हवा. आणि कोणताही एक धंदा इमानाने करावयाचा म्हटले, तर त्यासाठी निदान पक्षी किमान सचोटी तर आवश्यक आहे. मराठी नाट्यव्यावसायिकांनी नाटकाचा धंदा केला. पण तो प्रतिष्ठापूर्वक केला नाही, इमानाने केला नाही, सचोटीने केला नाही; अशी मराठी नाट्यव्यवसायाच्या गतेतिहासाची साक्ष आहे. कसे ते पहा :

मराठी नाट्यव्यवसायाचा इतिहास जेथपासून आपणास माहीत आहे, तेथपासून विचार केला, तर मराठी नाट्यव्यवसायाच्या संबंधातील जे एक अद्‌भुत वैशिष्ट्य प्रथम अभ्यासकाच्या चित्तात ठसते ते हे की मराठी नाट्यव्यावसायिकांस, आपला धंदा कसा करावा, हेच मुळात तद्दन माहीत नव्हते. कोणताही धंदा करावयाचा तर धंद्याची म्हणून काही मूलभूत तत्त्वे असतात. उदाहरणार्थ : कोणताही धंदा म्हणून करावयाचा म्हटले, तर त्यासाठी काही किमान योजनेचा आराखडा असा काही व्यावसायिकांच्या डोळ्यांसमोर असावा लागतो. धंदा मोठ्या प्रमाणावर करावयाचा म्हटले, तर त्यासाठी काही

किमान भांडवलाची म्हणून अपेक्षा असते. आणि हे अपेक्षित भांडवल नेमके कोठे उपलब्ध होऊ शकेल, त्यासंबंधाचे प्राथमिक ज्ञान तरी व्यावसायिकांस असावयास हवे. आणि कोणताही धंदा मोठ्या प्रमाणावर व प्रतिष्ठापूर्वक करावयाचा असेल, तर त्यासाठी दूरदर्शी अशी काही व्यावसायिक प्रतिभा व्यावसायिकाचे ठायी अवश्य असावयास हवी.

मराठी नाट्यव्यवसायाचा इतिहास चमत्कृतिजनक आहे. वस्तुस्थिती अशी आहे की मराठी नाट्यव्यावसायिक म्हणून जे कोणी होते, ते सर्व कोणत्या 'मंडळी'च्या (म्हणजेच आजच्या भाषेत बोलावयाचे, तर 'कपनी'च्या) नावाने नाटकाचा धंदा करीत होते. उदाहरणार्थ : 'किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळी, गंधर्व संगीत नाटक मंडळी, ललितकलादर्श संगीत नाटक मंडळी, महाराष्ट्र नाटक मंडळी, बलवंत संगीत नाटक मंडळी' इ. इ. पण आश्चर्याची गोष्ट अशी की या सर्व तथाकथित नाटक मंडळ्यांना, कंपनीव्यवहाराची म्हणून जी सर्वमान्य मूलतत्त्वे मानली जातात, त्यापैकी एका म्हणून प्राथमिक मूलतत्त्वाचे प्रारंभिक ज्ञान देखील नसावे; हे आज नवल वाटले, तरी ते सर्वतोपरीनी सत्य आहे. मंडळी वा कंपनी म्हणजे काय ? तर अनेक अब्रूदार, प्रतिष्ठित घटकांनी एकत्र येऊन संघटित केलेली संस्था म्हणजेच कंपनी वा मंडळी. कंपनीचे उत्तरदायित्व सामुदायिक व सुसंघटित असते. कोणताही धंदा जरी कोणा एका महत्त्वाकांक्षी व गुणी व्यक्तीने प्रथम चालू केला, तरी त्या धंद्याचे व्यवसायक्षेत्र मोठ्या प्रमाणात विस्तारित व संघटित करावयाचे असेल; तर त्यासाठी अनेक अब्रूदार, प्रतिष्ठित भांडवलवाल्यांचे सहाय्य वचनबद्ध करून कंपनीचा अवाढव्य व्याप उभा करावा लागतो.

पण मराठी नाट्यव्यावसायिकांचे वर्तन बघाव, तर तद्दन सर्वच विचित्र, विपरीत आणि प्रारंभापासूनच विनाशाच्या निश्चित दिशेने वाटचाल करणारे दिसते. अलीकडे 'गंधर्व, ललितकला, बलवंत' इ० प्रतिष्ठित नाटक कंपन्यांच्या आर्थिक उलाढाली ज्या उजेडात आल्या आहेत, त्या केवळ आश्चर्यकारक आहेत 'गंधर्व नाटक मंडळी'चे राजेशाही संस्थान म्हणजे एक और मामला आहे. बालगंधर्व नामक एका लहरी नाटकवाल्याच्या मर्जीवर सर्वथैव अवलंबून असणारी ही 'गंधर्व नाटक मंडळी'...या मंडळीला काय 'मंडळी' म्हणावयाचे ? ही कसली मंडळी ? ही काय कंपनी झाली ? लक्षावधि रुपयांची घालमेल या गंधर्व कंपनीने केली, पण ती केवळ एका राजविलासी गायक नटाच्या मूर्ख लहरीवर विसंबून. द्रौपदीवस्त्रहरणासाठी याने म्हणे थेट पॅरिसहून तलम वस्त्रे पैदा केली ! आणि राजदरबारात ललकारी ठोकणे हेच ज्यांचे काम, त्यांच्या हातातील दंड म्हणे खऱ्या चांदीने मढवले ! (कारण काय तर म्हणे, वास्तवाचा हव्यास ! तरी बरे, या पुरुष नटाची आख्खी हयात स्त्री भूमिका करण्यातच खर्ची पडली ! ज्या देहाला या नटाने लुगड्यात गुंडाळले, तो देह तर पुरुषाचाच होता ना ? वास्तव हव्यासाच्या पोटी त्या देहाचे काही विपरीत करण्याचा विचार त्याच्या मनात कधी उपटला नाही, म्हणून बरे. देवाने तेवढी खैर केली म्हणावयाची !) आणि काय म्हणे, तर हिरेमाणकांवर

आणि अत्तरांवर त्याने अगणित संपत्ती उधळली !

बालगंधर्व नामक कोणा एका कलाकाराने ही कौतुके केली असती, तर त्या विषयी जे काय कौतुक करावयाचे, ते करणारांनी केले असते. पण हाच बालगंधर्व एका ऐश्वर्यशाली संगीत नाटक मंडळीचा सुलतान पादशहा होता; त्याचे काय ? नाटक कंपनी म्हणायचे, तर कंपनीची काही जिम्मेदारी म्हणून आहे की नाही ? तो नाटक 'कंपनी'-चा मालक नसता, तर त्याने आपल्या घरात अत्तराचे दिवे जाळले असते वा घरावर रेडियमने मढवलेली कौले चढवली असती; तरी कोणी काही म्हटले नसते. पण सर्वोपरि अग्रगण्य अशा एका नाटक कंपनीच्या चालकास हे वर्तन शोभादायक ठरते, असे कोणास वाटत असेल; ते असो. अन्ती हे असे बेजबाबदार वर्तन दिवाळखोर ठरणार नाही, तर काय होईल ? यावर कोणी गंधर्वहितवादी म्हणेल की, लक्षावधी मराठी रसिकांनी दोन्ही हात भरभरून ज्या नटसम्राटाच्या शिरावर रौप्यमुद्रांचो वृष्टी केली. ज्याने आपल्या गुणांच्या बळावर ही अवाढव्य संपत्ती कमावली; त्यानेच आपल्या गुणांच्या बळावर ती उदारपणाने उधळून टाकली. मग त्यात काय बिघडले ? बिघडले ते एवढेच की हाच बालगंधर्व एका नाटक 'मंडळी'चा चालक, मालक, पालक होता.

'गंधर्व नाटक मंडळी'चे केवळ एक उदाहरण म्हणून दिले. जी गंधर्व कंपनीची गत, तीच प्रायशः इतर सर्व कंपन्यांची. खऱ्या अर्थाने या मंडळ्यांपैकी कोणत्या एक मंडळीने धंदा केला ? लाखो कमावले, आणि लाखो गमावले. श्रीशिल्लकखाती जमा शून्य. खर्च-वेच व तोटा आणखी काही लाखांचा ! नाटक कंपन्यांच्या चालक-मालकांना अर्थव्यवहार थोडा जरी कळता, तरी त्यांजपैकी एक दोघांनी नाटकाच्या धंद्यांत कमावलेले भांडवल अपरिचित सिनेमाच्या धंद्यांत गुंतवून साफ डुबवले नसते; आणि दुसऱ्या एका रंगभूमीच्या निष्ठावंत पाइकाने एका दुराग्रही नाटककाराच्या वेडपट हट्टास बळी पडून काही हजारांची जिंदगी सिनेमापायी बरबाद करून टाकली नसती. असल्या आंतबट्ट्याच्या व्यवहाराला कोणी धंदा म्हणत नाहीत !

बरे, या नाटक कंपन्यांच्या सूत्रचालकांना आपआपले अर्थव्यवहार तरी धड कळत होते काय ? कंपनी म्हटली की कंपनीचा म्हणून काही एक विशिष्ट कायदा असतो. त्या कायद्याचा केवळ ओनामा तरी हे तथाकथित 'कंपन्यां'चे संचालक जन्मात कधी पढले होते काय ? प्रचंड भांडवलावर आणि मोठ्या प्रमाणावर धंदा वाढवण्याची सुखस्वप्ने कोणता धंदेवाला पाहत नाही ? पण भांडवल कशाच्या बळावर, कशासाठी व कोठून पैदा करावयाचे, याविषयी काही सुसंगत, स्पष्ट, दूरदर्शी विचार उपर्युक्त कंपन्यांपैकी कोणत्या एका कंपनीच्या चालकाने कधी केला होता काय ? कसली म्हणून महत्त्वाकांक्षी नाट्योपकारक योजना त्याने कधी आकारास आणण्याचा यत्न केला होता काय ? (उदाहरणार्थः ज्या नाट्यगृहांवर त्यांचे जीवन सर्वतोपरींनी अवलंबून होते, अशा नाट्यगृहांच्या निर्मितीसाठी त्यांनी काही व्यवस्था केली काय ? अथवा एखाद्या नाट्यशाळेचे आयोजन करण्या-

साठी काही किमान कष्ट घेतले काय ? कोणत्या एका कंपनीने खऱ्या अर्थाने आपली काही निशाणी मागे ठेवली काय ? एखादी तेजस्वी परंपरा निर्माण केली काय ? पुढील पिढीसाठी काही संस्मरणीय वारसा ठेवला काय ?

अर्थव्यवहाराचे एक असो. मराठी माणसाच्या रक्तातच धंदा नाही, म्हणून एक वेळ आपण आपल्या मनाचे समाधान करू शकतो. पण ज्या नाट्यकलेचा या लोकांनी धंदा केला, त्या नाट्यकलेचे तरी त्यांनी भले केले काय ? वस्तुस्थिती अशी : होती या नाटक कंपन्यांच्या चालकांपैकी बहुतेक सर्वजण असे होते की जो नाट्यकलेचा धंदा दैवयोगाने त्यांच्या हाती आला, त्या कलेत वा धंद्यांत त्याजपैकी कोणास काही फारसे कळत नव्हते. (अपवाद एखाद्या गणपतराव जोशांचा वा कारखानीसांचा.) ते केवळ दिल्या शब्दाचे ऋणी व धनी होते त्यांजपैकी कोणाला गाता येत होते, कोणाचे रूप बरे होते. तर कोणाचा आवाज टिपेचा होता. बस्स. त्यांची पुंजी अशी एवढीच. बाकी नाटकांत त्यांना काही कळत असेल तर शपथ

कै. खाडिलकरांनी इतकी नाटके गंधर्व कंपनीसाठी लिहिली, पण त्या नाटकांतील अंतर्गत संघर्ष, त्यातील अनुस्यूत ध्वन्यर्थ, उपरोधिक व्यंग्यार्थ बालगंधर्वांच्या बालमनात कितपत उतरला असेल, ते देव जाणे. बालगंधर्वांच्या रूपास साजेल असा पार्ट आणि गळ्यास पेलेल असे गाणे त्या नाटकांत असले की बालगंधर्व खूष. आणि स्त्रीपार्टी बालगंधर्वांवरील लोभापोटी आपल्या नाटकांत पुरुषभूमिकांचा बळी द्यावा लागला, तरी खाडिलकरांना त्या विषयी ना खेद, ना खंत ! (इति गणपतराव बोडस. बघा : 'माझी भूमिका') बालगंधर्वांसाठी खाडिलकरांनी जेवढी म्हणून नाटके लिहिली, ती सर्व वाङ्मयदृष्टया अशी एकजात निकृष्ट का ? - या प्रश्नाचे उत्तर कदाचित् बालगंधर्व–खाडिलकर संबंधात गवसण्याचा संभव आहे. पुन्हा येथेसुद्धा गंधर्व कंपनीचे उदाहरण केवळ ते प्रसिद्ध म्हणून दिले. बाकी ज्या ज्या कंपन्यांनी पदरी नाटककार बाळगले, त्यांची गत अन्यथा असण्याचा संभव नाही. एका 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'चा अपवाद वगळला, तर इतर बहुतेक सर्व नाटक कंपन्या श्रोत्यांकडून स्तुती व पैका उकळत होत्या त्या केवळ गाण्याच्या बळावर. एखादा गोरागोमटा, खुबसुरत स्त्रीपार्टी नट व एखादा ढंगदार गायक कंपनीत असला की त्या कंपनीची चलती झालीच म्हणून समजावे. लोकांना हलके फुलके गाणे हवे होते आणि संगीत मंडळचा सढळ गळ्यावर ते गाणे पुरवीत होत्या. मधल्यामध्ये मराठी नाटक मात्र पार अवघडले होते.

मराठी नाट्यकलेचा ज्यांनी धंदा केला, त्यांजपैकी कोणा एकास नाटकात काहीच गम्य नसावे; ही मराठी नाटकाची खरी शोकान्तिका आहे. मराठी नाटक मंडळ्यांच्या चालकांनी वा मालकांनी एकूण शेकडो नाटके गेल्या शतकाधिक वर्षात रंगभूमीवर प्रयोगित केली असतील पण त्यांजपैकी प्रायशः कोणा एकासदेखील नाट्यवस्तूचा खरा कस काय; तो माहीत नसावा, हे सकृद्दर्शनी विचित्र भास , तरी ते एक कठोर सत्य

आहे. संस्कृत आणि युरोपियन असा उभयविध वारसा मराठी नाटकास दवगतीने दिला. पण मराठी नाटक कंपन्यांच्या चालकमालकांनी संस्कृत वा यूरोपियन भाषांतील मूळ नाट्यवस्तूचा कधी मागोवा घेतला, किंबहुना मूळ नाटक आहे तरी काय, ते मनापासून जाणण्याचा यत्न केला; असे कधी घडल्याचे ऐकिवात नाही. आमचे नाटकवाले मुलुखाचे अडाणी. नियतीच्या गहन गतीने त्यांना नाट्य-व्यवसायात खेचून आणले होते.

–पण एकदा एक व्यवसाय आपला म्हटल्यानंतर तो तरी नेटका करावा. कोणताही धंदा नेटका करावयाचा, तर त्यासाठी काही किमान अभ्यास हवा, काही तपश्चर्या गाठीशी हवी. पण नाट्यविषयाचे संपूर्ण अज्ञान एवढेच ज्यांचे अधिकृत भांडवल, त्यांच्या हाती केवळ यदृच्छेने नाट्यव्यवसायाची सूत्रे एकवटली. त्यांनी ज्या ज्या म्हणून नवीन नाटकांचे प्रयोग केले, त्यांची मूळ स्फूर्तिस्थाने उघड उघड अन्यभाषिक होती. कालिदास, भवभूति, शेक्सपीअर, मोलिएर वा इब्सेन, शॉ यांजपैकी कोणा एकाच्या नाट्यमहात्मतेचे मर्म नेमके काय आहे; त्याचे संशोधन करण्याची इच्छा आमच्या मराठी नाटकवाल्यांस कधी काळी झाली काय ? संस्कृत वा यूरोपियन भाषांतील नामांकित नाट्यकृतींचा अभ्यास स्वतःच्या बळावर करणे त्यांजपैकी बहुतेकांच्या लेखी अशक्यच होते. कारण जेथे मूळ मातृभाषेचेच मर्म अवगत नव्हते, तेथे अन्य भाषांतील नाट्यवाङ्मयाचा वा तत्संबद्ध परिचायक भाष्यसाहित्याचा अभ्यास करण्याइतपत आकलनशक्ती त्यांजपैकी कोणा एकाजवळ असल्याचा पुरावा निखालस उपलब्ध नाही. मराठी भाषेचे शुद्ध उच्चारणसुद्धा ज्यांना जन्मांत कधी साधले नाही, ते अन्य भाषांचा अभ्यास काय करणार ?

अशा परिस्थितीत अस्सलाच्या अभावी ज्या कोणत्या तुटक्या फुटक्या नकला त्यांना सहज उपलब्ध झाल्या, त्यांजवरच त्यांना गुजराण करावी लागली. कालिदासाचे नाव सांगून किर्लोस्कर, शेक्सपीअरचे नाव सांगून खाडिलकर, मोलिएरचे नाव सांगून कोल्हटकर किंवा इब्सेनचे नाव सांगून वरेरकर ज्या नाट्यवस्तू या नाटक कंपन्यांच्या हवाली करीत होते, त्या कंपन्यांच्या चालकमालकांना असे काही कधी वाटले नाही की कालिदास, शेक्सपीअर, मोलिएर, इब्सेन प्रभृती जगद्विख्यात नाटककारांचे नाट्यसाहित्य मूळ काय आहे, ते तरी एकवार जाणून घ्यावे ! मध्यावधीत मराठी नाटके 'गवताऐसी उदंड' माजली, यात नवल नाही. ज्या कलेचा धंदा करावयाचा, त्या कलेचा वा धंद्याचा ओनामासुद्धा ज्यांना अवगत नव्हता, अशा अडाण्यांच्या हातून कलेची वा धंद्याची प्रगती ती काय साधणार ? ज्यांना ज्ञानाची कांक्षा नव्हती, ज्यांना कलेच्या अभ्यासाचा निदिध्यास नव्हता, व्यावहारिक शहाणपणा ज्यांना माहीत नव्हता, आणि सर्वोपरी दूरदर्शी प्रज्ञेचा अभाव ज्यांच्या ठायी संपूर्ण होता; त्यांच्या माथ्यावर मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे उत्तरदायित्व काही एका विवक्षित प्रमाणात आदळते, यात संशय नाही.

मराठी नाटक थिटे कां ? : १२

–कारण नटसम्राट पुष्कळ, पण नट दुर्मिळ म्हणून

मराठी नाटकाच्या संदर्भात लिहीत असतांना मराठी नाटचगुणाचा विचार काही एका मर्यादेपर्यंत अपरिहार्य ठरतो. मराठी नाटककारांची कुवत काही एक असो वा नसो, (त्याविषयी प्रस्तुत प्रबंधाच्या पूर्वभागात विस्तारपूर्वक विचारणा केलेली आहेच,) पण मराठी नटाची कुवत खरोखर काय होती, याविषयी काही विचारणा केली असता ती मराठी नाटचसंबद्ध विचारास उपकारक ठरण्याचा संभव आहे. म्हणून मराठी नाटचगुणाची झडती घेण्याचे प्रस्तुत योजिले आहे.

नट कोणास म्हणावे ? तथाकथित नटसम्राटांची वाण ज्या या मराठी रंगभूमीला शतकाच्या इतिहासात आजतागायत कधीच भासली नाही, त्या या तथाकथित वैभवशाली मराठी रंगभूमीच्या संबंधात प्रथम नटाची व्याख्या विचारणे, म्हणजे तथाकथित नाटच-भक्तांस मनस्वी धाष्टर्याचे वाटेल; याविषयी शंकाच नाही. पण कोणत्याही विचारणेची सुरुवात व्याख्येपासूनच करणे विचारणेस हितावह होय. म्हणून प्रारंभीच प्रश्न विचारला, नट कोणास म्हणावे ? व्याख्येवाचून बोलण्याचा ज्यांचा सराव सर्वश्रुत आहे, असे महाभाग जेव्हा एकाच दमात गणपतराव जोशी व बालगंधर्व हयांचा निर्देश नटश्रेष्ठ या अभि-धानाने करतात, तेव्हा खरेच सांगतो, आश्चर्यवत पश्यति अशी विचारकाची अवस्था होते.

दुर्दैवाने गणपतराव जोशी हयांचे नाटचनैपुण्य पाहण्याचे अहोभाग्य प्रस्तुत लेखकास लाभले नाही, पण उपर्युक्त महाभागांच्या दुर्दैवाने बालगंधर्वांची बहुतेक सर्व लोकप्रिय नाटके त्यांच्या ऐन उमेदीत त्याने पाहिलेली आहेत. आणि बालगंधर्वांच्या बहुतेक सर्व स्त्रीभूमिका बघून त्याचा असा ग्रह झाला आहे की या गृहस्थाला अभिनयाचे मर्म काही फारसे अवगत झालेले नसावे. या माणसाच्या सर्व स्त्रीभूमिका जशा एकाच मुशीतून ओढून काढलेल्या होत्या. सर्व स्त्रियांचा थाट प्राय: एकच. रुक्मिणी, द्रौपदी, देवयानी, भामिनी, सावित्री, मेनका, वसंतसेना, सिंधू इ. स्त्रीभूमिकांस वस्तुत: काही एका उदात्ततेचे वरदान लाभलेले. पण प्रत्यक्षात बघावे, तर बालगंधर्वांच्या मुशीत या सर्व स्त्रिया एकाच छटेल नखरलेपणाने नटलेल्या. या सर्व स्त्रियांचो वेशभूषा, केशरचना, अलंकरणशैली इ प्राय: एकरूपच. या सर्व स्त्रियांनी आपआपल्या प्रियकरांस वा पतीस 'नाथ' म्हणून हाक

मारायची, ती एकाच विशिष्ट नाटकी पद्धतीने. जन्मभर स्त्रीभूमिका वठवणाऱ्या या नटाला साधी 'दादा' म्हणून स्त्रीस्वभावसहज हांक मारता आली नाही ! याच्या अभिनयाचा साराच मामला कृत्रिम. स्त्रीचे स्वाभाविक बोलणे, चालणे, बसणे, उठणे, नटणे, मुरडणे, लाजणे, रागावणे इ. हावाभिर्वाव या नटाला कधी साधलेच नाहीत. अनेकविध स्त्रीस्वभावांची विविध चेष्टिते त्याला कधीच आकाराम आणता आली नाहीत. (आता पुरुषाने लुगडे गुंडाळून बाईचे सोंग काढणे म्हणजेच अभिनयाची पराकाष्ठा–अशी कोणाची समजून असेल; तर गोष्ट वेगळी !) आणि असा हा बालगंधर्व म्हणे नटसम्राट ! साधा नट म्हणूनदेखील ज्या माणसाची योग्यता काही विशेष होती, अशातला भाग नाही; तो हा माणूस म्हणे नटसम्राट ! म्हणजे बोलणेच खुंटले !

एक खुणेची गोष्ट पटली तर बघा. बालगंधर्वांची अनेक नाटके, प्रस्तुत लेखकाने पाहिलेली आहेत, पण त्याच्या कोणत्याच स्त्रीभूमिकेने त्याचे अंतःकरण कधी हलले नाही. बालगंधर्वांचा अभिनय हृदयस्पर्शी होत नसे, या घटनेचे एक कारण असे सांगता येईल की तो कधी कोणत्याच भूमिकेशी तद्रूप, तदाकार होत नसे. भान विसरून काम करणे त्याला कधी जमलेच नाही. परिणामी एकाच कृत्रिम स्त्रीभूमिकेच्या कित्येक रंगावृत्त्या काढण्यात या नटाने धन्यता मानली. त्यामुळे होत असे काय की तुम्ही बालगंधर्वांची रुक्मिणी पहा, द्रौपदी पहा, भामिनी पहा, सावित्री–देवयानी पहा, किंवा सिंधु–वसंतसेना बघा; अखेरीस प्रेक्षकांच्या दृष्टीसमोर ठसा उमटत असे तो केवळ बालगंधर्वांचा. उपर्युक्त भूमिकांपैकी कोणतीही एक भूमिका पाहिली, तरी अखेरीस प्रेक्षक म्हणे की आपण पाहिला तो केवळ बालगंधर्व. उलट जाणकार असे सांगतात की गणपतराव जोशी, हॅम्लेट असो की तुकाराम असो, जो कोण असेल तो, मूर्तिमन्त तुमच्या डोळ्यांसमोर उभा करीत. अवघे देहभान हरपल्यासारखे ते नाट्यगत भूमिकेशी एकरूप होत, तादात्म्य पावत. आपण पाहिला तो गणपतराव नव्हे, तर साक्षात् हॅम्लेट वा तुकाराम, असा परिणामकारक ठसा ते प्रेक्षकांच्या चित्तावर कायमचा कोरून ठेवीत. जाणकारांचा हा अभिप्राय खरा असेल, तर गणपतराव नटसम्राट आणि बालगंधर्वही नटसम्राट, ही आचरटपणाची निरर्थक भाषा यापुढे एकदम बंद करावयास हवी. एतदर्थ पूर्वोक्त प्रश्न विचारला : नट कोणास म्हणावे ?

खरा नट तो की जो नाट्यगत भूमिकेत अभिनयाच्या अवसानात स्वत्वाचा संपूर्ण लय करतो, आणि ज्याचा अभिनय बघत असतांना नटाचे नामरूपव्यक्तित्वादि वैशिष्ट्य प्रेक्षक पार विसरून जातो. नटाचे नाट्यलाघव बघून प्रेक्षक दिपून जात नाही, तर नटाच्या नाट्यसमाधीत प्रेक्षक पण समाधिस्थ होतो नटाचा स्वत्वमृत्यु म्हणजेच नाट्यगत भूमिकेचा जन्म. भूमिकेच्या चिन्तनांत नटाचे देहभान हरपले, म्हणजे तो नाट्यगत व्यक्तित्वास अनुरूप असा एक नवाच देह धारण करतो तो एक नवाच माणूस बनतो. नित्याच्या दैनंदिन जीवनक्रमणेत नट हा एक यःकश्चित माणूस असतो, पण प्रतिभाबळाने नाट्यगत

भूमिकेत स्वत:च्या व्यक्तित्वाचे संक्रमण केल्यानंतर हा केवळ अंगुष्टमात्र असा नट पर्वत-प्राय व्यक्तित्वाची अनंतविध रूपे सहज लीलेने प्रदर्शित करतो. स्वत्वमुक्तीचे आणि नवावताराचे हे मर्म ज्याने जाणले, त्याच्याच नाट्यसाधनेचे आसन ठीक जमू शकेल; अशी खूणगाठ बांधण्यास प्रत्यवाय नाही. तदनंतरची तपश्चर्या म्हणजे अविश्रान्त निदिध्यासाची, अभ्यासाची, व्यासंगाची निरन्तर चिन्तनिका होय.

हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅक्बेथ, लीअर इत्यादि उन्मनस्कांच्या व्यक्तित्वांची गूढ चेष्टिते म्हणजे महामनस्क शेक्सपीअरच्या प्रतिभाबळाची अम्लान स्फुरणे होत. हॅम्लेट ऑथेल्लोला वा मॅक्बेथ्-लीअरला रंगभूमीवर मूर्तिमंत आकारास आणण्याची किमया शेक्सपीअरच्याच प्रतिभाबळाचे वरदान ज्याला लाभले आहे, असा नटच क्वचित् करू शकेल. ते येरा गबाळाचे काम नोहे ! शेक्सपीयरच्या अजरामर अशा उत्तुंग भव्योदात्त भूमिका काटून छाटून जर एखादा हेन्री आयव्हिंग आपल्या तोकड्या व्यक्तित्वाच्या मोजमापात त्या आणू म्हणेल, तर बर्नार्ड शॉसारखा एखादा प्रतिभाशाली पण बलोद्धत टीकाकार त्याची चामडी लोळवील; हे क्रमप्राप्तच आहे. हेन्री आयव्हिंगला शेक्सपीअर नको होता. त्याला हवा होता तो फक्त हेन्री आयव्हिंग. म्हणून शॉने स्पष्टपणे ठणकावून आयव्हिंगला दणकारले की तू नटच नव्हेस. तू तर केवळ सोंगाड्या आहेस. –नट आणि सोंगकरी याजमधील फरक जाणावयास आपण शिकले पाहिजे. याच अर्थाने जॉर्ज आलिस, पॉल मुनी किंवा चार्ल्स लॉटन हे रंगभूमी काबीज करणारे राक्षस नट नव्हेत. ते केवळ सोंगाडे होत. आलिस' मुनी किंवा लॉटन ह्यांनी मखमली पडद्यामागे वा चंदेरी पडद्यावर असंख्य भूमिका वठवल्या, व त्याजसाठी त्यांची ख्याति पण उदंड झाली. पण आलिस, मुनी वा लॉटन कोणतीही भूमिका वठवीत असोत, परिणामी ते सर्वजण स्वत:च्याच व्यक्तित्वाची सोंगे नाचवतात.

उलट पक्षी 'ले मिझराब्ल–' मधील जाँ वाल्जीनच्या भूमिकेत जव्हा आपण हॅरी बाऊरसारखा एखादा अभिजात नट बघतो, तेव्हा आपण त्या थोर नटाचे नामरूप पार विसरून जातो. आपल्या स्मरणात चिरंतन ठसतो फक्त जाँ वाल्जीन. हे खरे जातिवंत अभिजात नाट्य. उपर्युक्त फ्रेंच फिल्म कोणी पाहिली नसेल, तर दुसरे एक कदाचित् ओळखीचे वाटेल, असे उदाहरण देणे इष्ट. संभव आहे की आपण 'गुडबाय मिस्टर चिप्स'मधील चिप्स बहुत करून पाहिला असेल. या फिल्ममधील चिप्सची संस्मरणीय भूमिका कोणी केली, हे आपल्या स्मरणातही राहत नाही. आपल्या चित्तात ठसतो, तो केवळ भोळाभाबडा शैशवासक्त, उदारहृदय, चिरतरुण असा वृद्ध चिप्स. रॉबर्ट डोनॅट नव्हे. हे खरे नाट्य.

विचार करा : असे खरेखुरे अस्सल नाट्यदर्शन मराठी रंगभूमीवर कोणी व केव्हा घडवले आहे काय ? बालगंधर्वांपासून सवाईगंधर्व, डिट्टोगंधर्वमार्गे–छोटागंधर्वांपर्यंत जे तथाकथित गंधर्व मराठी रंगभूमीवर गाऊन गेले वा क्वचित आजही गात आहेत, तसल्या

नामधारी गंधर्वांचा प्रस्तुत नाट्यसंबंधात विचारसुद्धा करण्याचे कारण नाही. त्यांनी रंगभूमी गाजवली, ती केवळ गाण्याच्या बळावर. त्यांचा आणि अभिनयाचा संबंध काय? साक्षात् बालगंधर्वाची जेथे ही गत, तेथे केशवराव भोसले, मास्टर कृष्णा, वालावलकर, विनायकबुवा पटवर्धन, गोविंदराव टेंबे, कृष्णराव शेंडे, लोंढे, सुरेशबाबू इत्यादिकांचा कोण केवा? मनाची समस्त कवाडे बंद करवून तथाकथित रसिकांनी आपल्या कानात त्यांचे गाणे तेवढे ओतप्रोत भरून ठेवले. बाकी अभिनय म्हणजे कशाशी खातात, त्याचा उपर्युक्त गायकांपैकी कोणास पत्ताच नव्हता. सौ. पद्मा वर्तक व सौ जोत्स्ना भोळे ह्यांच्या रूपात साक्षात् स्त्रीत्वाचे दर्शन मराठी रंगभूमीवर घडल्यानंतर पुरुषदेह लुगड्यात लपेटणाऱ्या पुरुष नटांचे नपुंसक स्त्रीत्व स्त्रीपुरुषप्रेक्षकांस कसे असह्य झाले, तो इतिहास अगदी ताजा व म्हणून सर्वांच्याच स्मरणात आहे. तेव्हा उगाचच त्याची अधिक वाच्यता ती कशाला?

राहता राहिले ते तथाकथित गद्य नट. त्यांजपैकी (गणपतराव जोशी वगळता) कोणाचा प्रामुख्याने निर्देशच करावयाचा तर तो गणपतराव बोडस, केशवराव दाते, चिंतामणराव कोल्हटकर व नानासाहेब फाटक ह्यांचा करता येईल. त्यांजपैकी कोल्हटकर व फाटक या उभयतांचा वारसा निःसंशय कृतकनाट्याचा व म्हणूनच प्रायशः कृत्रिमाचा आहे. उभयतांमध्ये फरक असेल, तर तो एवढाच आहे की कोल्हटकरांनी सामाजिक नाटकांतील भूमिकातून वास्तवाशी कृत्रिमाचे नाते जोडण्याचा यत्न केला, तर फाटकांनी नाट्यदर्शनातील जुन्या पठडीचा निःसंकोच पुरस्कार सतत केला. बाकी आकाशस्थ देवाधिदेवांच्या कर्णसपुटांची कपाटे फोडणाऱ्या राणा भीमदेवी शैलीचा ओबडधोबड, रगेल, आक्रस्ताळी आविष्कार त्यांच्या दिलफोडक आविर्भावात व दन्तच्छेदक शब्दोच्चारणात स्पष्ट प्रतीत होतो. कृतक नाट्यदर्शनाचे अखेरचे प्रभावशाली उद्गाते म्हणून फाटकांचा निर्देश मराठी नाट्येतिहास खचितच गौरवपूर्वक करील.

बोडस व दाते हे उभयता खास करून जुन्या पठडीचे गडी, पण या उभयतांनी कळत न कळत मराठी रंगभूमीला अस्सल वस्तुनिष्ठ अभिनयाचे प्रत्ययकारक प्रात्यक्षिक दाखवले. दाते यांनी नवी जुनी पाश्चात्य नाटके अभ्यासपूर्वक वाचलेली आहेत. त्यांनी रंगभूमीवर जे अनेकविध प्रयोग केले, त्यांचे श्रेय मुख्यतः या त्यांच्या शहाण्या व्यासंगास निःसंशय द्यावे लागेल. मराठी नाट्यप्रयोग वास्तवसन्मुख करण्याच्या कामी ज्या कोणाचे श्रम जाणीवपूर्वक कारणी लागले, त्यांजमध्ये दाते अग्रगण्य होत. प्रस्तुत संबंधात 'सत्तेचे गुलाम' सादर करणारे व्यंकटेश पेंढारकर ह्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें स्मरण होणे अपरिहार्य आहे मूळ वरेरकरांची नाट्यवस्तूच वास्तवाशी विद्रोह करणारी होती, त्याला पेंढारकर झाले, तरी काय करणार? पण मूलतः अवास्तव नाट्यवस्तूचा त्यांनी जो प्रयोग रंगभूमीवर सादर केला, तो कित्येक बाबतीत वास्तवाशी सुसंगत ठेवण्याचा त्यांचा यत्न निःसंशय नाट्येतिहासांत निर्देश करण्याच्या योग्यतेचा आहे. दाते ह्यांचे सर्वांत

मोठे सुदैव असे की त्यांना जी वर्तकांची नाट्यवस्तू लाभली, ती सर्वस्वी वास्तवाच्या पातळीवरील होती. त्यामुळे दाते द्वयांनी मराठी रंगभूमीवर 'आंधळ्यांची शाळा' नाटकाचा जो प्रयोग सादर केला, तो क्रांतिकारक ठरला. या प्रयोगात दाते द्वयांनी निर्देशित केलेला नाट्याभिनय वास्तवाशी सुसंगत असाच होता.

केवळ अभिनयाचाच विचार करावयाचा असेल, तर बोडसांचे नाव उपर्युक्त नाट्यश्रेष्ठींच्या यादीत अग्रभागी नोंदावे लागेल. पराकाष्ठेची स्वच्छ वाणी आणि मूळ नाट्यवस्तूस उठाव देणारी नाट्यात्म अभिनयशैली ही त्यांच्या भूमिकांची लक्षणीय वैशिष्ट्ये होत. 'मृच्छकटिक'मधील शकार, 'मानापमान' मधील लक्ष्मीधर, 'संशयकल्लोळ' मधील फाल्गुनराव आणि 'एकच प्याला' मधील सुधाकर या भूमिकांमधील आंतरिक विविधता लक्षात घेता बोडसांनी असल्या वजनदार भूमिकांवर स्वतःच्या व्यक्तित्वाचा जो खासा ठसा उमटवला, तो रसिकांच्या चित्तांतून सहसा न पुसण्यासारखा आहे. केवळ अभिनयशैलीचाच विचार अभिप्रेत असेल, तर बोडसांच्या सामर्थ्याचा अन्य नट आजकालच्या मराठी रंगभूमीवर दुर्मिळ होय, असेच म्हणावे लागेल. पण बोडस, फाटक आणि दाते, कोल्हटकर या कर्तृत्वसंपन्न अधिकारी वयोवृद्धांनी आजच्या रंगभूमीवरील तरुण कर्तृत्वाचा उपहासपूर्वक दुःस्वास करावा, ही घटना मनस्वी उद्वेगजनक आहे. निदान पक्षी ज्यांच्या कर्तृत्वाचा उत्तरार्ध प्रयोगशील पाश्चात्य नाट्यकर्तृत्वाच्या व्यासंगात खर्ची पडला, त्या दात्यांनी तरी प्रयोगप्रवृत्तीस सर्वथा अनुपकारक अशी ही भूमिका घ्यावयास नको होती; असे वाटते, पण बोडस–फाटक काय किंवा दाते–कोल्हटकर काय, ही सर्व जुन्या पठडीतील कर्तृत्ववान अनुभवी माणसे. त्यांचे अवघे कर्तृत्व प्रायशः प्रचारवादी अशा थिट्या मराठी नाटकांच्या सेवेत वेचले गेले. ('मृच्छकटिक, हॅम्लेट, संशयकल्लोळ' इ० अनुवादित वा आधारित नाटकांचा अपवाद येथे जमेस धरलेला नाही.) त्यामुळे रोमॅन्टिक कृतक नाट्याची कृत्रिम परंपरा त्यांच्या हाडीमासी भिनली. अशा परिस्थितीत त्यांनी मराठी रंगभूमीला जे दिले, त्याचे स्मरण कृतज्ञतापूर्वक करावे आणि 'निरोप त्यांचा ध्यानी घेऊनि' नवीनांनी आपली वाटचाल अखंड चालू ठेवावी; हेच उचित होय.

बोडस, फाटक आणि दाते, कोल्हटकर द्वयांनी ज्या जुन्या पठडीत नाट्याभिनयाचे पहिले प्रारंभिक पाठ गिरवले, त्या जुन्या पठडीतील नटांचे ज्येष्ठ सहोदर शेक्सपीअरच्या काळातील इलिझाबेथन रंगभूमीवर मौजूद होते. त्या महान् नाटककाराने समकालीन नटांच्या कृतकाभिनयवैशिष्ट्यांची जी झडती घेतली आहे, ती विलक्षण प्रत्ययकारक आहे. समकालीन नटांच्या अभिनयशैलींतील दोषवैशिष्ट्यांचे मार्मिक विश्लेषण त्याने 'हॅम्लेट' नाटकांतील एका विष्कंभकांत मोठ्या चतुर शहाणपणाने केलेले आहे प्रस्तुत विश्लेषणाचा सूक्ष्म अभ्यास केला असता शेक्सपीअरच्या भव्योत्कट नाट्यादर्शाचे दर्शन पण सहजीच घडते. म्हणून बहुसंख्य मराठी नटांच्या अभिनयदोषांची छेड काढण्याच्या वा चिकित्सा

करण्याच्या भानगडीत न पडता हॅम्लेटने आपल्या नटमित्रांस जे धडे दिले आहेत, त्यांचेच प्राक्कथन प्रस्तुत केले असता सर्व जुने नवे नट त्यापासून योग्य तो बोध घेतील; अशा अपेक्षेने हॅम्लेटने आपल्या नटमित्रास केलेला उपदेश येथे साभिप्राय (आणि संपूर्ण) उद्धृत केला आहे.

हॅम्लेट (आणि पर्यायने शेक्सपीअर) आपल्या नटमित्रास म्हणतो :

"– हे बघ गडचा, मी आत्ता जसं हे भाषण तुला म्हणून दाखवलं ना, तसं तू पण म्हणून दाखव बघू. वाणी कशी अगदी स्वच्छ हवी. तुझ्या कंपनीतले लोक पुष्कळ वेळा काय करतात की तोंडातल्या तोंडात पाठ केलेल्या शब्दांचा एकच गोळा करून तो धाड्-दिशी बाहेर फेकतात. असं करण्यापेक्षा मग मी म्हणतो, गावातल्या दवंडीवाल्यालाच त्याचं हे काम का म्हणून देऊ नये...? आणि हे बघ मित्रा, हाताची करवत करून उगीचच हवा कापीत बसू नकोस. हातापायांचा उपयोग सौम्यपणानं करायला शिकलं पाहिजे. भावनेचा धबधबा म्हण, वादळ म्हण, तुफान म्हण, काही म्हण; भावना अनावर झाली तरी नटाने ती सदा काबूत ठेवायला हवी. कोणतीही भावना प्रकट करायची, तर त्या भावनेचं आविष्करण कसं अगदी सरळ, कोमल, नाजुकपणानं व्हायला हवं.

" अरे, काय सांगू तुला ? कधी कधी बघतो, तर एखादा भला रानदांडगा माजोरी पुरुष रंगभूमीवर भावनेची कशी खांडोळी करून टाकतो. भावनेच्या चिंध्या चिवडीत बसण्यातच त्याला जसा मोठा पुरुषार्थ वाटतो. त्याचा हा असा दिलफोडक अभिनय पाहिला की माझ्या अंतःकरणाला कोण वेदना होतात, म्हणून सांगू ? बरं, हे बेटे भाषण करीत असतांना असा काही भयंकर आरडाओरडा करतात की त्यामुळे पिटातल्या प्रेक्षकांचे कान फाटून जावेत. आणि ते प्रेक्षक तरी काय विचारता ? त्यांना एक हातापायांची भाषा तरी समजते, नाही तर आरडाओरडा तरी समजतो. माझ्या हातात काही सत्ता असेल, तर अशा या नादान नटाला भर चौकात फटके मारून मी फोडून काढीन. अरे, हा काय अभिनय झाला ? अशा अभिनयाच्या वाटेला तू कधी जाऊ नकोस...

"–याचा अर्थ असा नव्हे की, आपले भाषण पिटातल्या श्रोत्यांना ऐकूच जाऊ नये. हे बघ, सारासार विचार हा खरा शिक्षक आहे. त्याला तू आपला गुरु कर. शब्द आणि आविर्भाव, अभिनय आणि भाषण, दोन्ही कशी परस्परांशी सुसंगत हवीत. आणि सृष्टि-सिद्ध मर्यादेचं उल्लंघन कोणत्याही नटानं कधी म्हणून करू नये. नटानं केलेला अतिरेक शेवटी नाटकीपणा ठरतो. शेवटी अभिनयाचा हेतु काय ? तो सदा-सर्वकाळ एकच आहे : सृष्टीला आरसा दाखवण्याचा. नट काय करतो ? तर सद्गुणाला आपलं रूप दाखवतो, द्वेषाला आपल्या प्रतिमेचं दर्शन घडवतो, आणि विशिष्ट काळाचं म्हणून जे एक नामरूप असतं, ते तो साक्षात् आपल्या डोळ्यांसमोर आकारास आणतो. आता सृष्टीला आरसा

दाखवण्याच्या कामात जर का इकडे तिकडे वेडावाकडा अतिरेक घडला, तर त्यामुळे असमंजस रांगडी माणसं हसतील. नाही असं नाही, पण ते दृश्य बघून शहाण्या माणसाला दुःखच होईल. प्रेक्षागारात जर एक शहाणा विचारी माणूस असेल, तर त्या एकाची टीका तुझ्या लेखी थिएटरभर प्रेक्षकांच्या असमंजस अभिप्रायापेक्षा अधिक मोलाची ठरावी.

" अरे, माझ्या हयातीत मी असे काही नट पाहिले आहेत की, ज्यांच्या अभिनय-कौशल्याची तारीफ– आणि तीसुद्धा अगदी मुक्तकंठानं– कित्येकांनी केलेली मी ऐकली आहे. आणि हे नट कोण ? तर ज्यांना माणसासारखं साधं असं कधी बोलताच आलं नाही ते रंगभूमीवर यायचे म्हणजे डौलदार कोंबडयासारखे उडत बागडत, तुरे हलवीत त्यांचं भाषण म्हणजे जसं भात्याचं फुंकणं. त्यांचं काम पाहिलं की कधी कधी माझ्या मनात विचार येतो, यांना काही सृष्टीनं खचितच घडवलं नाही. हे कसे घडले कोण जाणे. पण घडले ते मात्र माणुसकीशी विसंगत अशा काही विपरीत साच्यात. माणुसकीची त्यांची ही अशी नक्कल म्हणजे फारच भयंकर वाटायची...

"–आणि हे बघ, तुझ्या कंपनीत जे कोण विदूषक असतील, त्यांना अगोदर सांग की नाटकाच्या नकलेत जे काही त्यांच्यासाठी लिहिलेलं आहे, त्यात पदरचं एक अवाक्षर घुसडू नका आणखी काही असे असतात की ते स्वतःच हसतात. त्यामुळे होतं काय की, त्यांच्या वेडपट हसण्यामुळे काही मूर्ख प्रेक्षकही हसू लागतात. अरे, नाटकात काम करायचं, तर मूळ नाटकाचा तर काही किमान विचार करायला हवा ! पण हे विदूषकाचं पात्र एकदा रंगभूमीवर घुसलं की भलताच भाव खाऊन जातं. दर क्षणाला हशाटाळ्यांची पावती वसूल करू पाहणारा हा विदूषक...त्याला आधी आवरायला हवं त्याची महत्त्वाकांक्षा केविलवाणी असते. तिला आधी पायबंद घालायला हवा."



–कारण नाट्याभिरूची निकृष्ट म्हणून.

मराठी लोकांची नाट्याभिरूची ही एक चमत्कारिक वस्तू आहे, असेच विचारान्ती म्हणावेसे वाटते. चमत्कारिक अशा अर्थाने की नाट्याभिरूची म्हणून काही मराठी लोकांच्या मनात मूळ धरून खरोखर आहे किंवा काय, या विषयीच जाणकारांच्या मनात मुळींच संभ्रम उत्पन्न व्हावा; अशी वस्तुस्थिती आहे. मग वस्तुतः अभावरूप असलेल्या नाट्याभिरूचीच्या नावाखाली मराठी लोक जे काय परमावधीच्या प्रेमाने बघतात, (भारतात दूरवर सर्वत्र ज्याचा लौकिक पसरला आहे, असें सतत बोलले जाते,) ते काय नाटकच नव्हे ? 'सीतास्वयंवर–सौभद्रा'पासून 'स्वयंवर–पडछाया'पर्यंत जी शेकडो नाटके मराठी प्रेक्षकांनी गेल्या शतकाधिक वर्षांत मोठ्या मनोभावाने पाहिली, ती काय नाटकेच नव्हती ? किर्लोस्करांच्या 'शाकुंतला'पासून महाजनींच्या 'शकुंतले'पर्यंत मराठी लोकांनी रंगभूमीवर जी तथाकथित नाट्यवस्तू पाहिली, ती नाट्यरूप नव्हती काय ? गेल्या शंभर वर्षांत मराठी प्रेक्षकांनी जी नाटके पाहिली, ती वस्तुतः नाटकेच नव्हती, अशी तऱ्हेवाईक तक्रार आजवर कधी कोणी केल्याचे ऐकिवात आहे काय ? मग ज्या मराठी नाटकाची ख्याती आसेतुहिमाचल सर्वत्र गाजते वाजते आहे, (अशी आमच्या मराठी जनतेची समजूत करून देण्यात आली आहे,) त्या भारतविख्यात मराठी नाटकाचे काय ?

वस्तुस्थिती अशी आहे की, ज्या विशिष्ट वस्तूला नाटक समजून मराठी प्रेक्षक बघावयास जातात, ती वस्तू अर्थतः नाटक नसून प्रायशः गायनाची बैठक असते. 'दृश्य-काव्य' या नामांकित अभिधानाने मराठी नाटकाची व्याख्या करता येणार नाही. कारण मराठी नाटक या नावाने ओळखली जाणारी वस्तू प्रामुख्याने गेय व पर्यायाने श्राव्य आहे. तथाकथित मराठी नाट्यवस्तूचे चैतन्यतत्व नाट्य नसून संगीत आहे. मराठी नाटकाची जन्मकथा ज्या काळापासून सुसंगत आणि सुस्पष्ट उपलब्ध आहे, त्या काळापासून आज-तागायत मराठी लोकांनी नाटकाच्या नावाखाली कंठी धारण केले आहे, ते निःसंशय कंठी धारण करण्याच्याच योग्यतेचे– म्हणजेच पर्यायाने– गेय (आणि रूढार्थाने बोलावयाचे तर संगीत) नाटक होय.

किर्लोस्करांनी 'शाकुन्तला'साठी लोकांस जे आवाहन केले ते निःसंशय संगीताच्या नावाने. तावत्कालपर्यंत जे गाणे केवळ नायकिणींच्या निषिद्ध बैठकीत चोरून ऐकणेच शक्य होते, तें बंदिस्त गाणे किर्लोस्करांनी संगीत–षोकीनांस 'शाकुन्तला' त उपलब्ध करून दिले. 'सौभद्रा'चा उल्लेख देखील किर्लोस्कर कटाक्षाने 'संगीत' असाच करतात, (नाटक नव्हे,) तो उगाच नव्हे. 'शाकुन्तल– सौभद्रा'चे मूलभूत आवाहन कर्णेंद्रियास आहे, चित्तचक्षूंस नव्हे; हे संबंधितांनी बरोबर ओळखले होते. जे कोण 'शाकुन्तल' बघण्यासाठी म्हणून प्रथम गेले होते, ते गेले होते ते मुळातच केवळ संगीताच्या अपेक्षेने. नाटकाच्या अपेक्षेने जर का ते गेले असते, तर 'शाकुन्तला'चे केवळ चारच अंक बघून त्यांचे समाधान होतेच ना. कारण 'शाकुन्तल' नाटकाच्या पहिल्या चार अंकांत मूळ नाट्यवस्तूचे केवळ उद्घाटन आहे. पहिले चार अंक बघून जे चित्तवेधक कुतूहल नाट्यरसिकांच्या अतंर्यामी दाटते, त्या अनावर कुतूहलाचा उपशम तदनंतरच्या तीन अंकांतच होणार असतो. पण आमच्या संगीतषोकीन श्रोत्यांस त्या नाट्यगत कुतूहलाचे काय होय ? त्यांची भूक होती ती फक्त कानाची. चित्ताची नव्हे. 'शाकुन्तल' नाटकात ज्या लोकांस यत्किंचितही रस नव्हता, ते हे लोक आरंभीच्या चार अंकांतील गाणे–बजावणे ऐकून आकंठ तृप्त झाले. कण्वाश्रम सोडून भर्तृगृही गेलेल्या शकुन्तलेचे तदनंतर काय (वर्तमान) जाहले, ते जाणून घेण्याच्या संबंधात हे श्रोतेजन सर्वथा उदासीन होते. त्यांना नाटक नकोच होते. त्यांना हवे होते ते फक्त गाणे. त्यांना 'शाकुन्तल' नाटक चित्तांत ठसवावयाचे नव्हते. त्या नाटकातील हलके फुलके गाणे कानांत साठवण्याव्यतिरिक्त अन्य कोणतीच अपेक्षा त्यांनी मनात धरली नव्हती. नाटक बघावयास गेलेले हे लोक त्यातील गाणे ऐकून निहायत खूष झाले, आणि नाटक अर्धेच टाकून कर्णसंतुष्ट होत्साते घरोघर परतले. मराठी लोकांनी पाहिलेल्या पहिल्यावहिल्या (संगीत) नाटकाचा इतिहास हा असा आहे !

जो इतिहास 'शाकुन्तल'चा, तोच 'सौभद्रा'चा. तोच 'मूकनायका'चा. किर्लोस्करांच्या नाटकांत जसा संगीतषोकीन श्रोत्यांस रस नव्हता, तसाच कोल्हटकरांच्या नाटकांत पण नव्हता. कोल्हटकरांची अफलातून ढंगाच्या नव्या चालींची पदे ऐकून त्यांची तबीयत एकदम खूष होऊन गेली. कोल्हटकरांचे नाट्यकर्तृत्व त्यांच्या लेखी फक्त तेवढेच होते. कोल्हटकर गेले. खाडिलकर आले. 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' नावाचे एक अप्रतिम नाटक खाडिलकरांनी लिहिले होते, ते या लोकांच्या खिजगणतीत नव्हते. काय म्हणून असावे ? त्या नाटकात गाणे कसे ते मुळीच नव्हते. खाडिलकरांच्या मनोरम नाट्यकृतींची वार्ता त्यांच्या कर्णरंध्रांत कधी घुसलीच नव्हती. लोकांना हवे होते गाणे. आणि खाडिलकर देत होते नाटक. तसल्या त्या केवलनाटकाचे सोयरसुतक त्यांनी काय म्हणून मानावे ? खाडिलकरांना त्यांनी मानले केव्हा ? तर खाडिलकरांनी त्यांच्यासाठी वेडीवाकडी गाणी रचली तेव्हा. नाटककार खाडिलकरांचा त्यांच्या लेखी कोण केवा ? पण 'कविकृष्णा'ची ओबडधोबड गाणी जेव्हा का गंधर्व कंठातून उमटलेली त्यांनी ऐकली, तेव्हा.

पासून खाडिलकर त्यांचे प्यारे झाले. खाडिलकरांची सर्वाधिक लोकप्रिय नाटके कोणती ? तर नाट्यदृष्टचा जी सर्वाधिक निकृष्ट आहेत ती. 'मानापमान 'सारखी. नाटककार खाडिलकरांची कदर लोकांनी कधी विशेष केली नाही. पद्यकार 'कृष्णकवि 'मात्र त्यांच्या कौतुकादरास पात्र ठरला. कारण लोकांना खाडिलकरांचे नाटक नकोच होते. त्यांना हवे होते ते बालगंधर्वांचे गाणे.

नाटकाच्या संबंधात तुच्छतावृत्ती आणि गाण्याच्या संबंधात आदरबुद्धी, असा हा मराठी बाण्याचा खाक्या आहे. मराठी लोकांना रंगभूमीवर काय हवे नको होते, त्याच्या संबंधांतील प्रत्ययकारी प्रत्यंतर देवलांच्या एका नाटकाच्या संबंधांत सहज मिळते. या नाटकाचे मूळ नाव होते 'फाल्गुनराव.' देवलांचा हा 'फाल्गुनराव' गणपतराव जोशांसारख्या एका असामान्य नटाने रंगभूमीवर सादर केला, तेव्हा तो सपशेल कोसळला. वस्तुतः 'फाल्गुनराव' हे मराठी रंगभूमीचे अम्लान भूषण ठरावे, अशा अतुलनीय योग्यतेचे नाटक. पण जोपर्यंत ते केवळ नाटक होते, तोपर्यंत लोकांना त्याचे काय होय ? शीः! नाटक ते काय बघायचे ?–अशा विकृत धिःकारवृत्तीने लोकांनी ते बघण्याचे नाकारले. येथेच या नाटकाची गोष्ट खरोखर संपावयास हवी. पण तशी ती संपली नाही, ही सुदैवाची गोष्ट होय. मध्यंतरी कित्येक वर्षे लोटली. आणि कालावधीने त्याच पडेल 'फाल्गुनरावा' ला संगीतपरिवेषात देवलांनी पुन्हा एकवार रंगभूमीवर उभा केला. या वेळी मात्र हा पुनरुज्जीवित फाल्गुनराव मराठी रंगभूमीवर घट्ट पाय रोवून जो उभा राहिला तो मात्र नित्यासाठीच. कायमचा. नाटक तेच. फाल्गुनरावाचे. पण त्या नाटकासाठी देवलांनी काही पदे रचली. अर्थातच ही पदे अशी होती की ज्यांची रचना केवळ देवलच करू जाणोत. तदनंतर एक अद्‌भुत नवल वर्तले ! नाटक म्हणून ज्या 'फाल्गुनरावा 'ला लोकांनी अवहेलनापूर्वक दूर लोटला होता, त्याच फाल्गुनरावाचा हा नवा (संगीत) अवतार त्याच लोकांनी हृदयाशी–की कानाशी कानाशीच म्हणणे योग्य–घट्ट कवळून धरला ! आणि आज मराठी रंगभूमीवर जी नाटके सर्वाधिक लोकप्रिय म्हणून गाजत आहेत, त्यांजमध्ये क्वचित अग्रगण्य ठरेल, असे हे नाटक– संगीत 'संशयकल्लोळ' म्हणजेच जुन्या फाल्गुनरावाचा संगीत अवतार. मराठी माणसाच्या नाट्याभिरुचीचे हे प्रदर्शन अभ्यासकांस मार्गदर्शक ठरावे.

अशी आणखी किती म्हणून उदाहरणे द्यावीत ? अनेक उदाहरणांचा मोह आवरून आता फक्त एकच उदाहरण रुजू करतो. गडकरी हे तर मराठी लोकांचे लाडके नाटककार ना ? त्यांच्या सर्वश्रेष्ठ नाट्यकृतींतील कोणते एकमेव वैशिष्ट्य लोकांनी खास आपले म्हणून लाडावले ? 'एकच प्याला' बघून या लोकांच्या स्मरणात काय राहिले ? त्यांच्या जिभेवर घोळले. ते या नाटकातील गंधर्वसंगीत: 'कशि या त्यजू पदाला' हे पद, अथवा 'प्रभू अजि गमला, मनी तोषला' हे पद. ही पदेसुद्धा गडकऱ्यांची नव्हेत. तर गुर्जरांची. म्हणजे गंमत बघा. हे लोक गडकऱ्यांचे नाटक बघायला म्हणून गेले, आणि

घरी परतले ते गुर्जरांची पदे गुणगुणत ! बाकी कडकऱ्यांचे नाटक बघायला तरी हे लोक गेले होते की काय ?–हाही प्रश्नच आहे. संभव आहे की लोक गेले होते, ते बालगंधर्वांचे गाणे ऐकायला. कसले गडकरी घेऊन बसलात ? भलतेच काही तरी ! कसले गडकरी अन् कसले काय ? त्या शनिवारी गंधर्व कंपनीने 'एकच प्याला' नाटकाचा खेळ लावला होता हा केवळ अपघाती योगायोग. त्या दिवशी 'आशानिराशे'चा खेळ कंपनीने लावला असता तर ? नाही तर 'कान्होपात्रा.' 'कान्होपात्रा ?' तर 'कान्होपात्रा.' नाटकाच्या नावात काय आहे मोठेसे ? जे काय आहे, ते बालगंधर्वांच्या गाण्यात. नाटक गेले खड्डयात ! गाणे खरे सही.

नाट्यकलेवर गायनी कळेने केलेली ही मात शुद्ध नाट्याला मनस्वी हानिकारक ठरली. ते क्रमप्राप्तच होते. तसे घडले नसते, तरच नवल. परिणामी मराठी रंगभूमीवरून शुद्ध नाट्य हद्दपार झाले. रंगभूमीवर राहिली आणि लोकप्रिय झाली ती केवळ गाण्याची मैफल. ज्या रंगभूमीवरून नट हद्दपार झाले, त्या उघड्यावाघड्या रिकामक्या रंगभूमीवर उस्ताद गायक आणि त्यांचे साथीदार सारंगिये, ऑर्गनवादक, तबलजी इत्यादिकांचे पेव फुटले. मग नाटक कशाशी खातात, हेच ज्यांना माहीत नव्हते, ज्यांचे रंगरूप देखणे नव्हते, 'अवघे पाऊणशे' नसले तरी त्याच्या आसपास क्वचित् ज्यांचे वयमान होते, दंताजीचे ठाणे उठल्यामुळे झालेली तोंडाची बोळकी, हातापायांच्या काड्या, पोटाचे नगारे, टक्कल-वाले तुळतुळीत गोटे, तात्पर्य जीर्णशीर्ण विकलांग हेच ज्यांचे भांडवल अशा कुरूपांनी केवळ बैठकीच्या गाण्याच्या बळावर रंगभूमीचा कबजा केला. पंढरपूरकरबोवा, भाटेबोवा, मिराशीबोवा, लोंढेबुवा, पं. विनायकबोवा पटवर्धन, सवाई गंधर्व, कृष्णामास्तर, सुरेश-बाबू, कृष्णराव शेंडे, गोविंदराव टेंबे, केशवराव भोसले, मास्टर दीनानाथ इत्यादी उस्ता-दांचे मराठी रंगभूमीवर भलतेच प्रस्थ माजले. हे थोर गायक रंगभूमीवरून अंतर्धान पावल्यानंतर त्यांचीच गायकी परंपरा पुढे चालवणारे गवैय्ये नेवरेकर, रघुवीर सावकार, राम मराठे, छोटा गंधर्व, मास्टर भार्गवराम, मास्टर नरेश, मास्टर दामले, पंडितराव नगरकर, सुरेश हळदणकर इत्यादि आजही मौजूद आहेतच. आणि हिराबाई बडोदेकर, सरस्वतीबाई राणे आज रंगभूमीवरून प्रायः सेवानिवृत्त झालेल्या दिसल्या, तरी ज्योत्स्ना भोळे, शांता आपटे, मीनाक्षी इत्यादि गायिका आजही मराठी रंगभूमीवर ठाण मांडून आहेतच.

'संशयकल्लोळ' नाटकात नसलेल्या गायनाच्या मैफलीची जाहिरात आजही आव-र्जून केली जाते, आणि अशाच एका कार्यक्रमाचा एक भाग म्हणून जुगलबंदीचा कानबंद प्रयोग ऐकावयास जाणाऱ्या गिऱ्हाईकांची संख्या काही थोडी थोडकी नाही. नाटकात गाण्याची मैफल थाटणारे कृष्णार्जुन एकदा खपवून घेतल्यानंतर 'शहा शिवाजी' नाटका-तील शिवाजीच्या पदांना पुन्हा पुन्हा वन्स मोअर्स मिळावेत, हे अपरिहार्यच होते ! आता लोकमान्य टिळकांच्या चरित्रावर एखाद्या लेखकबुवाने नाटक लिहिण्याचा हिय्या केला,

तर त्या नाटकातील टिळक, आगरकर, रानडे, चिपळूणकर, फेरोजशहा मेथा, नरसोपंत केळकर, खापर्डे, सावरकर, कर्झन, क्रॉफर्ड, रँड, गोखले, गांधी इत्यादी पुरुषपात्रांनी गळचातून तानांची भेंडोळी फेकली, तर त्यात कोणालाच नवल वाटणार नाही ! आणि ताई महाराज, ॲनी बेझंट इत्यादी स्त्रीभूमिकांसाठी पट्टीच्या गायिका शोधणारे मराठी नाटकवाले सरोजिनी नायडूच्या पार्टसाठी एखादी फटाकडी पोरगी पैदा करतील, आणि तिला स्टेजवर अल्लारिपू नाचावयास लावतील; याविषयी कोणाच्या मनात शंका असेल, असे वाटत नाही. मराठी नाटकाचा हा जो 'संगीत बटचाबोळ' झाला, त्याचे श्रेय अंशत: मराठी नाटचाभिरुचीस–वा खरे सांगावयाचे तर नाटचाभिरुचीच्या अभावास–नि:संशय द्यावे लागेल.

मराठी नाटचाभिरुचीचा प्रस्तुत आलेख पूर्वी एकदा वेगळचा संदर्भात मांडून दाखवला होता, पण प्रस्तुत संदर्भात–पुनरुक्तीचा दोष पत्करूनदेखील–त्या आलेखाचे पुर्नदर्शन घडवणे केवळ अपरिहार्य म्हणून क्रमप्राप्त ठरले. प्रस्तुत आलेखाचा तात्पर्यार्थ असा की मराठी माणूस नाटकाच्या संबंधांत सर्वथा अरसिक परंतु गायनाच्या संबंधांत मात्र परमावधीचा लट्टू आहे. त्याला केवळ गायनातच रस असल्यामुळे सर्वांगसुंदर कुमारी सुभद्रेची भूमिका उतारवयातील कुरूप स्त्रीपुरुषांनी वठवली, तरी जोपर्यंत सुभद्रेचे पात्र कान भरून गाणे ऐकवते, तोपर्यंत मराठी माणूस संतुष्ट असतो. तथाकथित मराठी रंगभूमीवरील पात्रे पट्टीची गाणारी असतील, तर नाटकाच्या स्मशानभूमीवर ही पात्रे गात राहिली, तरी त्याची हरकत मुळीच नसते. कथानक महाभारतकालीन आणि मागच्या पडद्यावरील चित्र फ्लोरा फाऊन्टनचे किंवा सुभद्रेचा शय्यामंचक म्हणजे किर्लोस्करी सिंगल खाट, असला थाट मराठी माणूस सहज खपवून घेतो ! उपवर शारदेचे काम एखाद्या वयस्कर वृद्धेने केले, अथवा भीम–घटोत्कचांच्या भूमिकांसाठी काडीपैलवान जरत्कारू कंपनीने पैदा केले, तर सहिष्णु मराठी रसिकता त्याची फिकीर करीत नाही. हे केवळ एक उदाहरण म्हणून सांगितले. पण वस्तुस्थिती अशी आहे की अनंत नाटचप्रमादांनी नाटकाचा प्रयोग बुजबुजलेला दिसला, तरी मराठी माणूस सर्व नाटचप्रमाद सहज पोटात घालतो. अट फक्त एकच. कंपनीचा संच तानबाज हवा.

नाटकांत कानभर गाणे ऐकावयास मिळाले, म्हणजे मराठी माणूस खूष असतो. बाकी नाटकाबाबत त्याच्या ज्या अपेक्षा असतात, त्या अगदी माफक असतात. मदरहू अपेक्षा येणेप्रमाणे : १) नाटक शक्य तो पौराणिक असल्यास बरे. कारण थोडी सीनसीनरी आणि भपकेबाज वेशभूषा बघावयास मिळते. २) नाटक ऐतिहासिक वा सामाजिक असल्यास चालते. नाही असे नाही. काल्पनिक असेल, तर फारच बरे. पण त्या नाटकातील संघर्ष मात्र मनस्वी स्थूल स्वरूपाचा असावा. उदाहरणार्थ, सज्जनसिंग आणि दुर्जनसिंग हचांचा सुशीलेसाठी झगडा. ३) नाटकाच्या शेवटच्या अंकांत दुर्जनसिंगावर मात करून सज्जनसिंगाने सुशीलेचा हात आणि पर्यायाने देह ताब्यात घ्यावयास हवा. अन्यथा

सज्जनसिंगास शरण येऊन त्याने सुशीलेच्या पायावर डोई ठेवून म्हणावयास हवे की देवी, चुकलो, मला क्षमा कर. नाटकाच्या शेवटी सत्पक्ष झिंदाबाद आणि असत्पक्ष मुर्दाबाद दिसणे मात्र आवश्यक आहे. ४) नाटकातील संघर्ष मनोगत असून भागणार नाही मनोविश्लेषणाची यातायात त्याला परवडण्यासारखी नाही. नायक आणि खलनायक हयांची कुस्ती वा मारामारी झालीच पाहिजे, अशी त्यांची अपेक्षा असते. कुस्ती, मारामारी डोळयांस दिसू शकते. नाटक दृश्य आहे, नव्हे काय ? नाटकांतील काव्यबिव्य त्याला काही समजत नाही. गायनाचा मामला अर्थातच वेगळा आहे ! ५) नाटकात मधून मधून बोधवचने पेरलेली असली पाहिजेत. उदाहरणार्थ: धर्माने जगावे आणि धर्मासाठी मरावे, देव दीनांचा तारणहार आहे, आईबाप म्हणजे देवावतार, स्वतःच्या बायकोवर प्रेम करा, परनार विषाचा प्याला, न्यायाचा जय हा देवाघरचा न्याय आहे, सत्याला मरण नाही, पारतंत्र्याच्या स्वर्गांत राहण्यापेक्षा स्वातंत्र्याच्या रौरवात पिचणे श्रेयस्कर, क्षणभंगुर देहाचा कोण केवा, आत्मा म्हणजे खरा मेवा, जनसेवा म्हणजे ईशसेवा, पतिव्रतेच्या हाकेला देव धावून येतो; इत्यादि इत्यादि. असली वाक्ये तोंडपाठ असल्यामुळे टाळया केव्हां वाजवाव्यात, त्याविषयी त्यांच्या मनात शंका राहत नाही. ६) नाटक पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, भविष्यकालीन, काल्पनिक कसेहि असो, त्या नाटकात केवळ स्वप्नरंजन हवे. आजच्या भीषण वास्तवाशी दुरूनहि त्याचा संबंध जडला की सारा मामला बिघडलाच, म्हणून समजावे. नाटक संसाराचे चित्र काढते, असे म्हणतात. पण तो संसार दूरचा. दुसऱ्याचा. तुमचा आमचा निखालस नव्हे. ७) डोळयांना सुख देईल, अशी एखादी मस्त पोरगी नाटचप्रयोगात अवश्य हवी. तिला गाता येत असेल, तर सोन्याहून पिवळे. आणि तिला नाचता येत असेल, तर...मग स्वर्गच सापडला म्हणायचा. अर्थातच यवनप्रमत्त सुंदरीच्या संबंधांतील ही अपेक्षा तुलनेने अर्वाचीन आहे. ८) नाटक बघावयाचे ते स्वान्तः सुखाय. दोन घटका मनोरंजन म्हणून. पण नाटकात संदेश हा हवाच. संदेशाशिवाय नाटक म्हणजे प्राणाशिवाय शरीर. मग तो संदेश 'संशय खट झोटिंग महा, हृदयि धरा हा बोल खरा' असा पद्य असो, वा 'बायांनो, आपआपले नवरे सांभाळा' असा गद्य असो. पण नाटकातून संदेश वसूल झाला, तरच तिकिटाचे पैसे वसूल झाले, असे मानणारा हा मराठी माणूस आहे.

उपर्युक्त विवेचनाचा इत्यर्थ उघड आहे. मराठी नाटचाभिरुची अगदी प्राथमिक अवस्थेतील आहे. मराठी नाटचाभिरुचीचा हा उपमर्द आहे, असे मानण्याचे कारण नाही. बिगरमराठी भारतीय अभिरूची आणखी खालच्या पातळीवर असल्याचे आढळून येईल. बहुजनसमाजाची अभिरुची प्रायशः अशीच असते. मग तो बहुजनसमाज स्वतःस प्रगत समजणाऱ्या अमेरिकेतील असो वा अप्रगत आफ्रिकेतील असो. बहुजनसमाज प्रवृत्तितः अधोगामी असल्यास नवल नाही. नवल आहे ते तथाकथित अभिजनसमाजाचे. म्हणजे जो समाज स्वतःस साक्षर समजतो आणि स्वतःच्या संपन्न अभिरूचीचा टेंभा मिरवतो त्या

समाजाचे. बहुजनसमाजाने आयरे-दुःवडकरांची वा त्या समाजांतील किंचित्साक्षरांनी 'दुरितांचे तिमिर जावो' वा 'स्वामिनी'सारखी बाळबोध नाटके बघण्यासाठी गर्दी केली, तर ते समजण्यासारखे आहे. पण सुसंस्कृत अभिरूचीच्या नाटचप्रयोगास प्रेक्षकच लाभू नयेत, ही परिस्थिती मात्र खचित चिन्ताजनक आहे. म्हणून प्राप्त परिस्थितीचा विचार गंभीरपणे करणे क्रमप्राप्त आहे.



मराठी नाटक थिटे का ? : १४

– कारण 'उणीव रसिकांचीच परी' म्हणून

मराठी प्रेक्षकांची सर्वसामान्य अभिरुची विदग्ध नाही आणि म्हणून मराठी नाटकाचे भवितव्य चिन्ताजनक आहे, हा एतद्विषयक प्रतिपादनाचा मथितार्थ जे जाणते आहेत त्यांनी मन:पूर्वक समजून घ्यावयास हवा. सर्वसामान्य प्रेक्षकांची अभिरुची निकोप असेल, तर आशयगर्भ अशा नवनवीन नाट्यप्रयोगांचे स्वागत उत्साहजनक वातावरणात होऊ शकते पण जेथे प्रेक्षक असे आहेत की जे शुद्ध नाटकाच्या अपेक्षेने नाट्यगृहाकडे सहसा वळतच नाहीत, ज्यांचे प्रधान आकर्षण केवळ संगीतबद्ध आहे, चमत्कृतिजनक अशा असंभव घटनांतच ज्यांची वृत्ती रमते, वास्तवाचे करुणभीषण दर्शन ज्यांना रुचत नाही, सांकेतिक सुभाषितांच्या श्रवणमात्रेकरून टाळ्या वाजवण्यासाठी ज्यांचे बाहू स्फुरण पावतात, पण संसाराचे मर्म सांगणारे शुद्ध ज्यांच्या कर्णदाहास मात्र कारण होतात, गभीर नाटकात निरर्थक आरडाओरड आणि हलक्या फुलक्या नाटकात अचकट विचकट अंग-विक्षेप म्हणजेच अभिनय, अशी ज्यांची प्रामाणिक समजूत आहे; आणि नैतिक आदर्शांचे संदेशरूप निवेदन प्रत्येक नाटकात आवर्जून असलेच पाहिजे, अशी ज्यांची भाबडी श्रद्धा आहे, थोडक्यात म्हणजे ज्यांची नाट्याभिरुचि केवळ प्रारंभिक पातळीवरची आणि विकृतरूप आहे; असे प्रेक्षक अस्सल नाटकाचे कल्याण करू शकतील, असे समजणे हे केवळ मूर्खपणाचे लक्षण होय. अशा प्रेक्षकांच्या हाती मराठी रंगभूमीचे भवितव्य सुखरूप आहे, असे कोण म्हणेल ?

यावर कोणी कदाचित् असे म्हणतील की कोणत्याही काळात व कोणत्याही देशात सामान्यत: सर्वसामान्य प्रेक्षकांची अभिरुची अशीच असते, तर त्यावर उत्तर एकच आहे की देशोदेशी प्रेक्षकांची अशीच अधोगामी अभिरुची उपलब्ध असती, तर नाटकाचे प्रगत व प्रगल्भ रूप जे कित्येक देशांतून आज प्रतिष्ठा पावलेले दिसते, ते दिसलेच नसते. अधोगत अभिरुचीचा असा एक फार मोठा वर्ग त्या देशांत आजही विद्यमान असला, तरी नव्या वाटा शोधणाऱ्या नाटकांचे सोत्साह स्वागत करणारा असा एक प्रेक्षकवर्ग तेथे निश्चित उपलब्ध आहे; याविषयी कोणी शंका घेण्याचे कारण नाही. हा वर्ग अल्पसंख्यांक असेल, पण तो तेथे विद्यमान आहे; हेच शुद्ध नाटकांचे खरे आश्वासन आहे.

ब्रॉडवेवर वा वेस्ट एन्डमध्ये 'साउथ पॅसिफिक' वा 'ओक्लाहोमा' या संगीतिकांच्या दर्शनश्रवणार्थ असंख्य प्रेक्षकांची अलोट गर्दी उसळते, हे तर खरेच. पण तेथेच 'सेन्ट जोन' वा 'डेथ ऑफ ए सेल्समन' तद्रूप होऊन बघणारा असा एक सुसंस्कृत प्रेक्षकांचा वर्ग सदैव उपलब्ध आहे. आणि अमेरिकेत वा इंग्लंड, फ्रान्स, जर्मनी, इटली इ० पाश्चात्य देशांच्या अन्तर्भागात अशा असंख्य नाट्यसंस्था आहेत की ज्यांना शुद्ध नाट्यदर्शनात रस आहे, आणि कोणत्याही चांगल्या नाटकांच्या प्रयोगासाठीं काही एका विवक्षित मर्यादेत प्रेक्षक उपलब्ध होतील, याविषयी त्या नाट्यसंस्था निःशंक असतात; अशी स्थिती आहे. म्हणूनच त्या देशातील नाटकाचे भवितव्य सुरक्षित आहे याच्या उलट आपल्याकडे काय परिस्थिती आहे ? प्राप्त परिस्थितीचे निदर्शक असे केवळ एकच उदाहरण दिले असता प्रस्तुत संदर्भात ते सहज पुरेसे होईल. कल्पना करा : 'इंडियन नॅशनल थिएटर' सारखी प्रतिष्ठित नाट्यसस्था सादरकर्ती आहे, नाटककार श्री. अनंत काणेकरांसाखा एक प्रतिष्ठित साहित्यकार आहे, दिग्दर्शक श्री. के. नारायण काळ्यांसारखा एक प्रतिष्ठित नाट्याभ्यासक आहे आणि तोच या नाटकात नायकाची भूमिका करणार आहे, आणि नायिकेची भूमिका करणार आहे (त्या काळांतील) एक अत्यंत लोकप्रिय सिनेमानटी सौ. लीला चिटणीस. नव्या नाटकाचे नाव आहे 'फास' आणि या नव्या नाटकाचा प्रयोग सादर करणारा हा प्रतिष्ठित संच एकूण प्रथम श्रेणीचा आहे, याविषयी दुमत होईल; असे वाटत नाही. अशा या महत्त्वाकांक्षी नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाचे स्वागत करण्यासाठी किती रसिक प्रेक्षक नाट्यगृहात उपस्थित व्हावेत, असे वाटते ? मराठी भाषक बहुसंख्य असलेल्या मराठी भाषेच्या या राजधानीत एका मातबर नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला निदानपक्षी थिएटरभर तरी मराठी प्रेक्षक लाभतील, ही किमान अपेक्षा रास्त नव्हे काय ? आता वस्तुस्थिती काय ती उघड करून सांगितली, तर मराठी नाट्याभिरुचीचे निदान अचूक करता येईल. पण प्रस्तुत नाट्यप्रयोगाच्या सबधातील वस्तुस्थिती उघड करून बोलणे, म्हणजे मराठी नाट्याभिरुचीची शरम उघडी करून दाखवण्यासारखे आहे. पण प्राप्त कर्तव्य म्हणून तेसुद्धा केले पाहिजे. वस्तुस्थिती अशी आहे की सदरहू नाट्यप्रयोगास जेमतेम दोन अडीच रांगा भरतील, एवढे एकूण प्रेक्षक होते; आणि त्यांजपैकी बहुत करून बहुतेक कॉंप्लिमेंटरी पासांवर आलेले होते !

नव्या नाट्यप्रयोगास जर या धर्तीचे स्वागत (?) लाभणार असेल, तर शुद्ध नाटकाच्या नव्या प्रयोगास-व पर्यायाने एकूण मराठी नाटकांच्या शुभ भवितव्यास-ही अशी परिस्थिती मनस्वी चिन्ताजनक आहे; असेच कोणाही नाट्यभक्तास वाटेल. आज वस्तुस्थिती अशी आहे की पूर्वी कधीच नव्हती, इतकी आजची परिस्थिती नव्या नाट्यप्रयोगास अनुकूल आहे. एक तर निदान पक्षी शिक्षितांस तरी नाटकाचे भान पूर्वी कधीच नव्हते, एवढ्या प्रमाणात आज निश्चित आहे. आजच्या तरुण पिढीतील साहित्याचे अभ्यासक नित्य नवी नवी नाटके वाचत आहेत. नाट्यदृष्टया प्रगत अशा देशोदेशीच्या रंगभूमीवर

जे अनेकविध साहसी नाट्यप्रयोग सादर केले जात आहेत, त्यांची माहिती आजच्या अभ्यासकांस सहजी उपलब्ध होऊ शकते हे सारे तिकडे कोठे तरी दूर देशान्तरी चालले आहे. म्हणूनच केवळ त्याची उपेक्षा करण्याच्या मताचे जे कोण स्वत्वाभिमानी असतील, त्यांचा विचारसुद्धा प्रस्तुत संबधांत करण्याचे प्रयोजन नाही. ज्या नतद्रष्टांना एवढी साधी गोष्ट आजदेखील समजत नाही की आजचे आमचे अवघे अर्वाचीन मराठी वाङ्मय हे पाश्चात्य साहित्याचे केवळ अपत्यरूप होय, त्यांना वाङ्मयात वा नाटकांत काही समजते; असे समजण्याचे कारण नाही.

ज्यांना मराठी भाषक आज वाङ्मयीन विभूती म्हणून मान देतात ते लोकहितवादी, चिपळूणकर, टिळक, आगरकर, राजवाडे, केतकर, (वा. म) जोशी, जावडेकर प्रभृति विचारक; आपटे, फडके, बेडेकर. (विभावरी) शिरूरकरांसारखे कादंबरीकार; अरविंद गोखले, गंगाधर गाडगीळांसारखे कथाकार; केशवसुत, तांबे, बालकवी मर्ढेकर, करंदीकर प्रभृति कवी आणि कोल्हटकर, बाळकराम, अत्रे, (पु. ल) देशपांडे प्रभृती विनोदी लेखक या सर्व प्रतिभाशाली साहित्यिकारांचे मूळ स्फुरण पाश्चात्य वाङ्मयाचेच होते, हे जाणकारांस कोणी निक्षून सांगण्याची आवश्यकताच नाही. आणि आमच्या मराठी नाटकांच्या संबंधात तर पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाचे ऋण एवढे मोठे आहे की ते वजा घातले, तर मराठी नाटक नावाची काही स्वतंत्र वस्तु शिल्लक तरी राहील की काय, त्याची वानवाच आहे. शेक्सपीअरशिवाय किर्लोस्कर, देवल वा खाडिलकर, गडकरी; मोलिएरशिवाय कोल्हटकर आणि इब्सेनशिवाय वरेरकर, वर्तक, अत्रे, प्रभृतींच्या नाट्यसाहित्याचा विचार तरी करणे शक्य आहे काय ? निदान साहित्याच्या संबंधांत तरी केवळ स्वत्वाभिमानास थारा नाही. कारण जे स्वत्व म्हणून समजावे, तेच (बहुत करून) परस्व ठरण्याचा संभवच येथे अधिकच. तेव्हा वृथा स्वत्वाभिमान सांडून जागतिक नाट्यवाङ्मयात आज जे जे म्हणून नवनवीन क्रांतिकारक नाट्यप्रयोग होत आहेत, त्यांचा गाढ अभ्यास आजच्या नाट्यसाहित्यास उपकारक ठरेल, याविषयी शंकासुद्धा मनात बाळगण्याचे कारण नाही.

पाश्चात्य नाट्यकृतींचा अभ्यास आमच्या मराठी नाट्यसाहित्यासच उपकारक ठरेल, असे नाही. एकटा एक शेक्सपीअर घेतला, तर त्याच्या नाटकांनी आमचे सर्वश्रेष्ठ मराठी नाट्यसाहित्य किती नानाविध परीनी संस्कारित आणि प्रभावित केले आहे, ते पाहिले; तर अचंबा वाटल्याशिवाय राहणार नाही. किर्लोस्कर–देवलांनी प्रथम शेक्सपीअरला अनुसरून मराठी भाषेत नाट्यरचना करावयास सुरुवात केली, तत्पूर्वी मराठी रंगभूमीची दुरवस्था किती व कशी दारूण होती, त्याचे मोठे विदारक चित्र प्रा. बनहट्टींच्या नाट्येतिहासात बघावयास सापडते. शेक्सपीअरच्या नाटकांनी केवळ नाट्यलेखनावरच परिणाम केला, असे नाही; तर नाट्यदर्शनरीतीही त्यामुळे पार बदलून गेली. –इतकी सपशेल बदलली की, किर्लोस्कर–देवलांच्या तुलनेने भावे–प्रभृतींची पूर्वकालीन नाट्यरचना परमावधीची पोरकट वाटावी. केवळ नाट्यलेखनात नव्हे, तर मराठी नाट्य-

दर्शनरीतींत एका काळी ज्याप्रमाणे शेक्सपीअरच्या नाट्यानुकरणामुळे मन्वन्तर घडून आले, त्याचप्रमाणे इब्सेनप्रणीत नाट्यप्रभावामुळे केवळ नाट्यलेखनाचीच दिशा बदलली, असे नव्हे; तर मराठी नाट्यदर्शनरीतीत देखील परमावधीचे अन्तर पडले, हा इतिहास आहे. जो कोणी हा अलिखित नाट्येतिहास जाणून घेण्याचा यत्न करील, त्याला तो सहजी उत्तम समजेल.

इब्सेननन्तरच्या गेल्या शतकार्धातील नाट्यलेखनच केवळ बदलले आहे, असे नव्हे; तर नाट्यदर्शनरीतींतही आश्चर्यकारक बदल घडून आलेले दिसत आहेत. आजच्या मराठी नाट्यलेखनावरील हा पाश्चात्य प्रभाव काहीसा विकृत पण अस्पष्ट जाणवल्या शिवाय राहत नाही आणि मूळ नाट्यदर्शनाच्या व अभिनयनेपथ्यादी दर्शनांगांच्या रीतीत आज केवढा बदल घडून आला आहे, ते स्पष्टपणाने जाणून घ्यावयाची इच्छा असेल, तर एकवार एखाद्या संयुक्त नटसघाचे जुने 'सौभद्र' वा 'झुंझारराव' बघावे आणि मग श्री. आत्माराम भेंडे यांनी सादर केलेला एखादा नवा नाट्यप्रयोग डोळ्यांखालून घालावा नाट्यलेखनाची रीत एकदा बदलली की, नाट्यदर्शनाच्या रीतीत बदल घडून येणे केवळ अपरिहार्य कसे ठरते, त्याचे हे मूर्तिमन्त प्रात्यक्षिक मनस्वी उद्बोधक ठरावे

नाट्यलेखनाच्या व नाट्यदर्शनाच्या रीतींत जी स्थित्यंतरे घडून आलेली पाश्चात्य रंगभूमीवर साक्षात् दिसतात, त्यांची पुसटती चाहूल आमच्या काही तरुण नाटककारांस व दिग्दर्शकांस लागली आहे; त्याचे प्रत्यंतर जाणकारांच्या प्रत्ययास निश्चितच आले आहे पाश्चात्य रंगभूमीच्या रंगरूपांत आणि अंतरगांत इष्ट दिशेने जी क्रांती घडून आली आणि आज त्या रंगभूमीला जो प्रगल्भावस्था प्राप्त झालेली दिसून येत आहे, तिचा अभ्यास नाटककारांनी व नाट्यव्यावसायिकांनी तर झटून करावयास हवाच ते तर त्यांचे कर्तव्यच आहे. पण असे न होवो की नवे नाटक लिहिले गले, नव्या शैलीत त्याचा नाट्यप्रयोग सादर केला गेला, आणि या नव्या नाट्यप्रयोगाचे सहर्ष स्वागत करण्यासाठी प्रेक्षक मात्र नाट्यगृहात उपस्थित झाले नाहीत ! तरुण रक्ताची तापट उसळी गोठवून टाकण्याचा हा एक खासा उपाय आहे ! हा उपाय अंमलात आणन परंपराप्राप्त जीर्ण मराठी नाटक–जे केवळ आसन्नमरण आहे व ज्याचे मरण केवळ अटळ आहे–बर्फात गोठवण्याचा प्रयोग काही काळपर्यंत कदाचित् यशस्वी होईलसुद्धा. नाही असे नाही. पण हा मार्ग शहाणपणाचा आहे किंवा काय, त्याचा विचार नाट्यहितैषीनी अविलंब करावयास हवा. जुन्याचे मरण आणि नवीनाचे वर्धापन हा चिरंतन संकेत कालकृत आहे त्यात कालत्रयीही बदल संभवत नाही अटळ मरणाच्या दिशेने होणारी जीर्णाची वाटचाल ज्याला दिसत नसेल, तो डोळे असून आंधळा आहे; असेच म्हणावे लागेल आजचा सुसंस्कृत मराठी प्रेक्षक वेळीच सुसंघटित झाला नाही, तर संभव आहे की काही काळपर्यंत नव्या मराठी नाटकास वाट बघत थांबावे लागेल. आणि मध्यावधीत जे जे म्हणून नवीन आहे, त्याला ज्या स्वाभाविक स्थित्यंतरातून मार्गक्रमणा करावी लागते. ती ती सर्व स्थित्यंतरे या नवीन मराठी

नाटकास भोगावी लागतील. नव्याच्या अनपेक्षित दर्शनाने गतानुगतिकांस प्रथम आश्चर्य वाटावे, नंतर त्यांच्या मनात तिरस्कार दाटावा, मग भय उत्पन्न व्हावे आणि घृणा वाटावी; आणि तदनंतर नवीनविषयी कुतूहल वाटावे मग मनात जिज्ञासा जागी व्हावी, नंतर संकोचपूर्वक नवीनाचे स्वागत करावे आणि कालान्तराने नवीनाचा प्रथम स्वीकार व नंतर सन्मानपूर्वक सत्कार करावा, असा हा क्रम आहे.

आज पूर्वावस्था पार करून मराठी प्रेक्षक जिज्ञासेच्या पायरीवर उभा आहे, असे दिसते. कालान्तराने नवे मराठी नाटक सप्रयोग सिद्ध, प्रतिष्ठित व लोकप्रिय होईल; याविषयी जाणकारांच्या मनात शंका नसणार. प्रश्न आहे तो मराठी प्रेक्षकांच्या उदार बुद्धीचा. खरे म्हटले तर, पूर्वी एकवार म्हटल्याप्रमाणे हे नवीन मराठी नाटकाचे अग्नि-दिव्य आहे. तशीच ही मराठी रसिकतेची परीक्षा पण आहे. क्रांतिकारक केशवसुतांच्या निर्वाणानंतर मध्यावधीत यशवंतांची कविता लोकप्रिय झाली, पण त्यामुळे मर्ढेकरांचा जयकार टळला नाही; अशीच इतिहासाची साक्ष आहे काव्याच्या संबंधात जे घडले, त्याच इतिहासाची पुनरावृत्ती नाटकाच्या संबंधांत घडणार आहे. नवे नाटक आज ना उद्या प्रतिष्ठित ठरणार आहे. मध्यावधीत मात्र 'उणीव रसिकांचीच परी,' –असे न होवो.



–कारण नाट्यटीका थिटी आहे म्हणून.

अर्थशास्त्रांत नमूद केलेला एका सिद्धान्त प्रसिद्ध आहे या सिद्धान्तांचा इत्यर्थ असा की (वेळीच दखल घेऊन राज्यकर्त्यांनी योग्य ती प्रतिबंधक कारवाई केली नाही, तर) खोटी नाणी खऱ्या नाण्यांना आर्थिक व्यवहारातून हुसकावून लावतात आर्थिक व्यवहाराच्या संबंधांत प्रमाणभूत मानला गेलेला हा न्याय वाङ्मयीन व्यवहाराच्या संबंधांतही प्रमाणभूत मानण्यास प्रत्यवाय नाही. प्रस्तुत संबंधांत जो फरक आहे तो एवढाच की आर्थिक व्यवहाराच्या संबंधांतील योग्य ती प्रतिबंधक कारवाई सुज्ञ व समयज्ञ राज्यकर्त्यांनी करावयाची असते, तर वाङ्मयीन व्यवहाराच्या संबंधांतील योग्य ती प्रतिबंधक कारवाई सुज्ञ व समयज्ञ साहित्यटीकाकारांनी करावयाची असते. आणि दुसरा फरक असा की आर्थिक व्यवहाराच्या संबंधांतील राज्यकर्त्यांची कारवाई राज्यातील प्रत्येक अगामीस अनुलक्षून बंधनकारक असते, तर वाङ्मयीन व्यवहाराच्या संबंधांत टीकाकारांची प्रतिबंधक कारवाई कोणा एकास अनुलक्षून बंधनकारक अशी नसते, तर ती कारवाई एकूण वाङ्मयव्यवहारास मार्गदर्शक व उपकारक ठरण्याचा संभव असतो. अर्थातच राज्यकर्ता जसा अधिकारसंपन्न असावयास हवा, तसाच टीकाकारही अधिकारसंपन्न असावयास हवा; हे आवर्जून सांगण्याची आवश्यकता नाही.

जो न्याय एकूण वाङ्मयव्यवहाराच्या संबंधांत खरा आहे, तोच न्याय वाङ्मयसमाविष्ट नाटकव्यवहाराच्या संबंधांतही खरा आहे; हे वेगळे सांगण्याचे प्रयोजन नाही. पण एकूण वाङ्मय काय वा वाङ्मयाविष्ट नाटक काय, उभय संबंधांत मूळ वाण आहे ती अधिकारपरत्वे अधिकारसंपन्न अशा सुज्ञ व समयज्ञ टीकेची. वस्तुस्थिती अशी आहे की आजकाल वाङ्मय 'गवताऐस उदंड' माजले आहे, त्याचप्रमाणे नाटकसुद्धा पण त्या वाङ्मय (वा नाट्य) व्यवसायास मार्गदर्शक वा उपकारक ठरेल, अशी सुज्ञ व समयज्ञ टीका मात्र अजूनपर्यंत एकूण दुर्मिळच आहे, प्रस्तुत चिकित्सा केवळ नाट्यसंबद्ध आहे. तेव्हा तूर्त केवळ नाट्यटीकेच्या संबंधांत लिहिणेच क्रमप्राप्त व इष्ट ठरेल. पण एकूण मराठी वाङ्मयटीकेचेच दुर्दैव हे आहे की, मराठी वाङ्मयटीका स्वतःच वाङ्मयाच्या मूलहेतुसंबंधांत प्रारंभापासूनच संदिग्ध आणि सदोष आहे. वाङ्मयनिर्मितीचा मूलहेतु

बोध की आनंद, असला सर्वस्वी गैरलागू वादप्रश्न उपस्थित करून त्या प्रश्नाचे अस्तिपक्षी वा नास्तिपक्षी उत्तर शोधण्यात ही भाबडी वाङ्मयटीका सदाची गुंतलेली दिसते.

सन्नीतीच्या प्रचारासाठी ललितवाङ्मयाची निष्पत्ती आहे, अशी शुद्ध बोधवादी भूमिका प्रथम हरीभाऊ आपट्यांनी प्रतिपादिली, आणि कालान्तराने वा. म. जोशी, वि. स. खांडेकर, सानेगुरुजी प्रभृति अनेकानेक लब्धप्रतिष्ठितांनी आपटेप्रतिपादित बोधवादाचा तारस्वरात उद्घोष केला. न. चिं. केळकरांनी बाहचतः 'हेतुसंशोधनाच्या गुप्त पोलिसाचा निषेध' केला खरा, पण त्यांच्या अंतर्यामात मात्र बोधवादाचा जयजयकार सदाचाच निनादत होता. अन्यथा 'कलेची पथ्ये सांभाळून साधलेला बोध म्हणजे दुधात घातलेल्या साखरेसारखा–' असली अर्थशून्य भोंगळ विधाने त्यांनी केली नसती ना. सी. फडके त्यांचेच पाठीराखे. 'कलेसाठी कला' अशी ललकारी मारून पुन्हा बोधयुक्त कले (?)ची तरफदारी करणाराच्या अकलेची तारीफ करावी, तेवढी थोडीच ठरेल ! तात्पर्य काय, तर उपर्युक्त–वा तत्सम साहित्यश्रेष्ठींनी कलेचे मर्म शोधण्याचा गंभीर यत्न कधी केलाच नाही सन्नीतीचे मंडन वा घटकाभराचे रंजन याजपैकी कोणते तरी एक ललित वाङ्मयाचे हेतुकारण आहे, असले ठोकळेबाज ठोकताळे जे ठोकून मांडतात, त्यांच्या वाङ्मयटीकेचा विचार गंभीरपणाने करावा, असे ज्या कोणास वाटत असेल, त्यांना वाटो बापडे; पण ही असली वाङ्मयटीका गंभीरपणाने विचार करण्याच्या लायकीची नव्हे. हे तज्ज्ञांस सांगणे नलगे.

स्थूल बोधवादाचा पुरस्कार मराठी वाङ्मयटीकेच्या नाभिस्थानी असल्यामुळे नाटक हे प्रचाराचे अग्रगण्य साधन गणले जावे, हे क्रमप्राप्तच होते. 'हेतुसंशोधनाचा गुप्त पोलीस' नाट्यकलेच्या मागे कसा हात धुवून लागला आहे, हे कोणास समक्ष बघावयाचे असेल, तर 'खाडिलकरांची नाटके, केळकरांची नाटके, गडकऱ्यांची नाटके' इत्यादि जे ग्रंथगत नाट्यटीकावाङ्मय उपलब्ध आहे, त्याची नुसती साक्ष काढली तरी पुरे मूळ नाटक म्हणजे काय, नाटकाचा हेतु काय, नाट्यपरीक्षेचे निकष कोणते, इत्यादि मूलभूत प्रश्नांची सैद्धान्तिक चिकित्सा करण्याच्या भानगडीत न पडता निव्वळ शेरामारी करणारे आमचे मराठी नाट्यटीकाकार पाहिले, म्हणजे शाळकरी पोरांसच केवळ गोमेल, अशा त्यांच्या लेखनपद्धतीविषयी विस्मय वाटल्यावाचून राहत नाही. नाट्यविषयक प्रबंध विद्यापीठास सादर करून ज्यांनी डॉक्टरेट पैदा केली आहे, अशा विद्याधिकारसंपन्न प्राध्यापकांनी जे नाट्यविषयक टीकालेखन केले आहे, ते वाचून मनात प्रश्न असा उभा राहतो की नाट्यविषयाचे केवळ प्रारंभिक असे ज्ञान तरी त्यांनी पैदा केले आहे की नाही ? त्यांजपैकी एकाने नाट्येतिहासाच्या नावाखाली नाटककारांच्या व नाटकांच्या नावांची एक (सदोष) जंत्रीच सादर केली आहे. नाटककार या नात्याने नरसोपंत केळकरांची योग्यता ती काय ? उत्तमोत्तम मराठी नाटककारांची एक यादी करावयाची म्हटले, तर त्या यादीत केळकरांचे नाव घालण्याची आठवण चुकून कधी कोणास होईल काय ?

पण या महाविद्वान् प्राध्यापकांनी केळकरांच्याच नाटकांवर एक प्रबंध लिहिला आहे ही यांची नाट्यविषयाची समज ! दुसऱ्या एक लोकप्रिय टीकाकाराने एक नाट्येतिहास लिहिला आहे, तो केवळ जंत्रीवजा नाही; पण त्या इतिहासग्रंथांतील सर्वाधिक पृष्ठे एकट्या एक रांगणेकरांच्या वाटचास दिली गेली आहेत ! आता मराठी नाट्येतिहासाच्या संदर्भात रांगणेकरांची योग्यता ती काय ? ज्याचा केवळ नामनिर्देश केला असता तरी भागले असते; असा नाटककार संख्याधिक पृष्ठांचा धनी ज्या नाट्येतिहासात होऊ शकतो, त्या ग्रंथांच्या ख्यातनाम लेखकाची तारतम्यबुद्धि वर्णावी तेवढी थोडीच ! असो. कोळसा आणखी किती उगाळावा ? ग्रंथगत नाट्यटीकेची एकूण गत ही अशी आहे, एवढे लक्षात आले म्हणजे पुरे.

कोल्हटकरांनी मराठी नाट्यटीकेचा पाया घातला, असे काही तथाकथित तज्ज्ञांचे मत दिसते. या तज्ज्ञांनी प्रस्तुत संबंधात जरा अधिक समज दाखवला असता, तर फार बरे झाले असते. एक साधा मुद्दा घ्या. कोल्हटकरांनी ज्या दोन नाटकांवर लिहिलेल्या परीक्षणांचा विशेष गाजावाजा केला जातो, त्या टीकाविषय नाट्यकृतींची मूळ योग्यता ती काय आहे ? 'सौभद्र' आणि 'तोतयाचे बंड' या दोन्ही नाटकांची नाटक म्हणून वस्तुतः काय किंमत आहे, या गोष्टीचा विचार सर्वप्रथम कोल्हटकरांनी करावयास नको होता काय ? 'सौभद्र' तदन्तर्गत (व गैरलागू) संगीतामुळे विशेष लोकप्रिय झाले आणि 'तोतयाचे बंड' नाटकाचा लेखक लोकमान्य टिळकांचा निकटवर्ती सहकारी म्हणून विशेष प्रसिद्ध होता, यापलीकडे उपर्युक्त दोन्ही नाटकांत अशा काय मोठ्या अलौकिक नाट्य-गुणांचे दर्शन घडते की त्यांच्या निर्देशनासाठी कोल्हटकरांनी एवढे विस्तृत व तपशीलवार टीकालेख खर्ची घालावेत ? बरे, या लेखात तरी काही प्रमाणबद्धता म्हणून नावाला तरी आहे काय ? महान् नाट्य-वैशिष्ट्यांचे दर्शन ज्या नाट्यकृतींतून घडते, ते केवळ अभाव-रूपानेच; अशा नाट्यकृतींचे निमित्त करून काही मामुली सैद्धान्तिक विवेचनाचा प्रपंच गडगंज थाटणे कितपत युक्त होते ? बरे, या सैद्धान्तिक विवेचनांत तरी काही सखोल वा मौलिक विचारांचे प्रतिपादन खरोखर आढळते काय ? नसत्या विद्वत्तेच्या अवडंबराचे प्रदर्शन ज्या कोणास दिपवून मोह घालीत असेल, अशा स्थूलबुद्धी टीकाकारांच्या कोल्हट-करप्रशस्तीकडे विशेष लक्ष देण्याचे तादृश काही कारण नाही.

'सौभद्र' वा 'तोतयाचे बंड' या नाट्यकृतींचे यथार्थ मूल्यमापन कोल्हटकरांनी वस्तुतः केले आहे काय, या प्रश्नाच्या उत्तरावरच अन्ती कोल्हटकरांच्या टीकालेखनाचे मूल्यमापन अवलंबून आहे. टीकाविषय नाटकांतील कित्येक क्षुद्र (परंतु सूक्ष्म) सामान्य तपशील स्थूलबुद्धीने कोणी वेचले, म्हणून त्याचे टीकालेखन काही असामान्य कोटींतील ठरणार नाही. नाट्यपरीक्षेतील मूलभूत समस्यांशी नाट्य-टीकाकार कोणत्या सामर्थ्याने

मुकाबला करू शकतो, ते प्रथम जाणून घ्यावयास हवे. 'सौभद्रा 'ची वा 'तोतयाचे बंडा 'ची जी काय जात म्हणून आहे, त्या जातीच्या संबंधात व तत्संबद्ध प्रतिपादनाच्या प्रकाशात एखादा नाटचटीकाकार जे काय लिहितो, त्याच्या मूलभूत मौलिक गुणवत्तेवरच त्या लेखनास गुण द्यावयास हवेत, त्याची किंमत करावयास हवी. असो; हे झाले कोल्हटकरांच्या नाटचटीकेसंबंधी.

थोरामोठचांच्या नाटचटीकेच्या संबंधातील मात ही अशी आहे. ही जी काय मात आहे, ती विशेष स्पृहणीय आहे; असे नव्हे. नाटचगुणांच्या यथार्थ मूल्यमापनासंबंधात ही ग्रंथगत नाटचटीका किती व कशी थिटी ठरते, तेवढचाचा उमज उपर्युक्त विवेचनामुळे पडला, म्हणजे तूर्त पुरे आहे. आता प्रश्न असा आहे की, नाटचटीकेच्या संबंधात आज कोणती वस्तुस्थिती उपलब्ध आहे ? मराठी भाषेच्या इतिहासात ज्या नाटककारांचा वा नाटचकृतींचा विशेष गौरवपूर्वक निर्देश केला जातो, त्यांच्या यथार्थ मूल्यमापनाच्या अपेक्षेने आज कोणी मातबर टीकाकार लिहित नाहीत, ही वस्तुस्थिती आहे. कोल्हटकरांसारखे जे प्रकृतित: (तथाकथित) रोमॅन्टिक लेखक होते, ते तर जणू गृहीतच धरीत होते की नाटचादि ललित वाङ्मयाचा वास्तव जीवनाशी रतिमात्र संबंध नाही. आणि केळकरफडक्यांसारखे जे (तथाकथित) केवळ कलावादी होते, ते प्रायश: कोल्हटकरांचीच री ओढीत होते. तर मानव जीवनाला मार्गदर्शक बोध करण्यासाठीच ललित वाङ्मयाचा अवतार आहे, अशी धारणा हरीभाऊ आपटे, वा. म. जोशी, साने गुरुजी, खांडेकर, पु. य. देशपांडे, लालजी पेंडसे, दि. के. बेडेकर प्रभृति साहित्यिकांची दिसते वास्तवजीवनापासून ललित साहित्य फारकतलेले असते वा मानवजीवनाला मार्गदर्शक बोध करण्यासाठी ललित साहित्याचा अवतार आहे, अशी एकदेशीय भूमिका जे कोणी घेतात, ते ललित साहित्यविषयक मूलभूत समस्याची काही किमान सुजाण जाणीव दाखवू शकतील; अशी अपेक्षा करणे मुळातच खुळेपणाचे आहे.

पुराणेतिहासाशी वा वर्तमान जीवनाशी आप्तसंबंध जडलेली जी कथावस्तु आहे, त्या कथावस्तूचा पुराणेतिहासाशी वा वर्तमान जीवनाशी जडलेला संबध कोणत्या पातळीवरचा असावा; नाटचगत घटनांचे संभवनीयतेशी कोणते नाते असावे, नाटकाची भाषा कशी असावी, काव्यगत न्यायाचे नाटचकृतींतील नेमके स्थान कोणते, ट्रॅजेडी, कॉमेडी, मेलोड्रामा, फार्स, प्रॉब्लेम–प्ले इत्यादि नाटचप्रकारांचा मूलभूत व्यवच्छेदक लक्षण कोणती, नाटचान्तर्गत स्वभावचित्रण वा मनोविश्लेषण कोणत्या सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्तरांपर्यंत झेप घेऊ शकते, मराठी भाषेतिहासात श्रेष्ठ ठरलेल्या नाटचकृतींचे वास्तवमूल्य काय आहे; इत्यादि मूलभूत वादप्रश्नांची सखोल चिकित्सा करणारे नाटचटीकासाहित्य सर्वप्रथम उपलब्ध व्हावयास हवे आहे हे तर खरेच. पण तदभावो त्यासाठी खोळंबून वाट बघण्याचे वस्तुत: काहीच कारण नाही. आज ज्या नव्या नव्या नाटचकृती उपलब्ध हात आहेत, त्यांच्या संबंधांतील काही किमान समंजस टीका आज उपलब्ध हाऊ शकत नाही; ही दुर्दैवाची गोष्ट होय.

वस्तुतः वर्तमान नाट्यसाहित्याचे समालोचन करण्याचे काम नियतकालिकांचे आहे. पण मराठी मासिके वा साप्ताहिके सामान्यतः नाट्यसमीक्षेकडे संपूर्ण दुर्लक्ष करतात, ही वस्तुस्थिती आहे. अशा परिस्थितीत दैनिके नाट्यसमीक्षेचे काम नीटपणे करू शकतील, असे वाटते. पण आमच्या मराठी दैनिकांनी नाट्यसमीक्षेच्या संबंधात जी विद्रोही वृत्ती बुद्धिपुरःसर स्वीकारलेली दिसते, ती वृत्ती एकूण मराठी नाट्यसाहित्यास मनस्वी घातक ठरल्याशिवाय राहणार नाही. खरे म्हटले, तर कोणत्याही एका नव्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाचे समंजस परीक्षण देणे कोणत्याही दैनिकास सहज परवडण्यासारखे आहे. फक्त तेवढी बुद्धी मात्र हवी. शॉ म्हणत असे की जीवनाच्या अन्य सर्व क्षेत्रात मार खाल्लेला माणूस पत्रकार म्हणून सहज खपून जातो. कारण पत्रकार बनण्यासाठी कोणत्या एका व्यावसायिक निपुणतेची म्हणून आवश्यकता नसते ! अन्य क्षेत्रांतील व्यावसायिक अपेशाच्या भांडवलावर यशस्वी पत्रकार म्हणून मिरवणे, यासारखी दुपरी सोपी गोष्ट नाही. आणि शॉचे हे विधान इंग्लंडसारख्या प्रगत राष्ट्रांतील पत्रव्यवसायाच्या संबंधातील आहे, हे लक्षात घेतले असता आपल्या या अप्रगत देशांतील पत्रव्यवसायाचे एकूण मान कोणत्या पातळीवर असू शकेल, त्याचा अदाज सुज्ञांस सहज अजमावता येईल.

पण असे असले, तरीसुद्धा पत्रकार निदान पक्षी साक्षर असतो, हे तर गृहीतच धरावयास हवे आणि तो लिहू शकतो, त्या अर्थी त्याचे डोळे पण शाबूत असतात. कोणत्याही एका नाट्यप्रयोगाचे केवळ कामचलाऊ जुजबी परीक्षण लिहिण्यासाठी यापेक्षा अधिक काही जादा अक्कल लागते, असे समजण्याचे कारण नाही उपजत शहाणपण जोडीस असले, म्हणजे सामान्यतः पुरे. अशी जर वस्तुस्थिती आहे, तर मराठी दैनिकांस जुजबी नाट्यप्रयोगपरीक्षणे नियमित देणे एवढे दुष्कर का वाटावे, तेच समजत नाही. नाटकाचा पास तर फुकटच मिळतो. (काही शिष्ट संपादक–महाशय तर प्रयोगाच्या ऐन वेळी सहकुटुंब सहपरिवार नाट्यगृहात टपकतात आणि सर्वांसाठी पहिल्या रांगेतील खुर्च्यांची मागणी करतात, असा प्रवाद आहे.) नाटक बघण्याचा ज्याला तिटकारा वाटतो, असा इसम हापूसचा आंबा न आवडणाऱ्या माणसाइतकाच दुर्मिळ होय. अशा परिस्थितीत नाट्यप्रयोग पाहून त्याविषयीचे आपले प्रांजळ मत प्रगट करणे पत्रकारांस असे महाकर्मकठिण का वाटावे ? ब्रिटायतेतील वा अमेरिकेसारख्या अन्य प्रगत देशांतील वृत्तपत्रे एखादा खास नाट्यटीकाकार वर्षानुवर्षे पदरी बाळगतात. (जेम्स अगेट वा जॉर्ज जीन नाथान तज्ज्ञास माहीतच आहेत)

आपल्याकडे अगोदर असे नाट्याभ्यस्त टीकाकार विशेषे करून उपलब्ध नाहीत व तसा एखादा कोणी क्वचित असल्यास त्याचा वास्तपुस्त करण्याचे भान आपल्या पत्रकर्त्यास नाही. पण निदान पक्षी कोणत्याही पत्रकारास नाटक बघून त्यावर चार ओळी लिहिणे तर शक्य आहे की नाही ? अशा परिस्थितीत काही दैनिके, जो स्वतः पत्रकार नाही, ज्याला नाट्यविषयात काही गम्य नाही व चार ओळी ज्याला शुद्ध लिहिता येत

नाहीत, अशा एखाद्या निर्बुद्ध माणसाला भारी पगार देऊन नाट्यविषयक मजकुरासाठी का राबवतात, ते समजणे कठिण आहे. बरे, हा माणूस करतो काय ? तर पुढील आठवड्यातील नाट्यप्रयोगांची एक जंत्री करतो व क्वचित् एखाद्या कंपनी-मालकाची, दिग्दर्शकाची, नटाची वा नटीची (बहुश: अगोदर लांच खाऊन) भरल्या तोंडाने भलामण करतो ! (अधिक लांचेच्या मोबदल्यात संबंधित नाटकवाल्याचा फोटोदेखील तो छापतो. हा काय प्रकार आहे ?

दुसरा एक प्रकार असा की एखाद्या नाटकवाल्याचे वा नाटककाराचे शागीर्द पत्रकारांमध्ये असतात, ते केवळ आपआपल्या पत्रांतून संबंधित नाटकवाल्याची वा नाटककाराची वा त्यांच्या नवीन नाटकांची तोंड फाटेपर्यंत खुशामत करतात. कोणतेही एक नवीन नाटक योग्य समजुतीने बघणे त्यांच्या बुद्धीच्या आवाक्याबाहेरचे असते. असल्या भाडखाऊ पत्रकारांचा वर्ग वगळला, तर आणखी एक प्रकार संभवतो. तो हा की, एखाद्या संपादकाला (वा उपसंपादकाला) स्वत:च नाटककार म्हणून मिरवण्याची लहर येते. मग काय विचारता ? त्याने केवळ नाट्यलेखनाचा मुहूर्त केला वा अंकवाचनाचा समारंभ केला, तर ती बातमी सोव्हिएट रशियाने अंतराळात उपग्रह सोडला, या बातमीच्याच योग्यतेची सहज ठरते ! तदनंतर कोणत्या कालान्तराने किती अंक कोठे कसे लिहून झाले, नाटककाराच्या नाट्यवाचनाची खुशामत दररोजच्या बैठकींतील भगतगणांनी कोणत्या लाचार शब्दांत कशी केली, ('वा: वा: बहोत खाशी ! संपादक महाशय, तुमचे नाट्यवाचन ऐकणे म्हणजे साक्षात् गणपतराव जोशांचे नाटक बघण्यासारखे आहे.'- लाचार खुशामतीचा एक केविलवाणा नमुना.) इत्यादि नाट्यवार्तांचे पेव अंकागणिक फुटावयास लागते. शेवटी कालिदास किंवा इब्सेन नावाचा एवढा मोठा डोंगर पोखरून उंदराचे पिटुकलेही गावले नाही, म्हणजे मात्र येन केन प्रकारेण नाटककार बनण्याची महत्त्वाकांक्षा धरणाऱ्या संपादकमहाशयास ती बातमी छापण्याच्याही योग्यतेची वाटत नाही ! असो. अशी आहे एकूण आमच्या नाटपरीक्षेची सद्य:स्थिती.

मराठी नाट्यपरीक्षेच्या संबंधात उपलब्ध असलेल्या दु:स्थितीचे हे निष्ठुर निवेदन केवळ प्राप्त कर्तव्य म्हणूनच सादर केले आहे. परिणामी पत्रकारांशी गाठ आहे, हे जाणून परिणामांची क्षिती न बाळगता प्रस्तुत नाट्यपरीक्षेची परीक्षा येथे प्रस्तुत केली आहे. हेतु हा की मराठी पत्रकारांनी नाट्यपरीक्षेच्या प्राप्तकर्तव्यास स्मरणपूर्वक जागावे. मराठी नाट्यटीका थिटी ठरली, तर मराठी नाटकहि थिटे ठरेल. थिट्या नाट्यटीकेमुळे नव्या उमेदीच्या मराठी नाटकाचे भवितव्य धोक्यात येईल. हा धोका जाणकारांनी वेळीच ओळखावा व टाळावा, एतदर्थ प्रस्तुतचा टीकाप्रपंच.

-- कारण तें पुरेसे परपुष्ट नाही म्हणून

मराठी साहित्य इतके परिपुष्ट आहे की ते पुरेसे परपुष्ट नाही, असा सकृद्दर्शनी चमत्कृतिजनक विरोधाभास मर्ढेकरांच्या ढंगदार शैलीने नोंदलेला आढळतो. प्रस्तुत विरोधाभासाच्या तळाशी झळाळणारे सत्य पारदर्शक आहे. एकूण अर्वाचीन मराठी साहित्य परपुष्ट आहे, हे तर खरेच. पण मराठी साहित्यास पुष्ट करणारी ही 'पर' ता इंग्रजी साहित्यापुरतीच केवळ मर्यादित असावी, ही दु:खाची गोष्ट होय; यांत शंकाच नाही. गेल्या शतकात राज्यकर्त्यांची भाषा म्हणून इंग्रजी साहित्याच्या अभ्यासास मराठी पंडितांनी जे साभिप्राय व सक्रिय उत्तेजन दिले, ते यथाकाल, यथायोग्यच होते. पण वस्तुस्थिति मात्र अशी होती (व आहे) की इंग्रजीपेक्षा वा इंग्रजीच्या बरोबरीने समर्थ अशा पाश्चात्य भाषा किती तरी आहेत. जर्मन, फ्रेंच, रशियन, इटालियन, स्पॅनिश, स्कँडिनेव्हियन इ. अनेकविध पाश्चात्य भाषांतील साहित्य इंग्रजी साहित्यापेक्षा क्वचित अधिक गुणाढ्य, निदान पक्षी तुल्यबल तरी निश्चित आहे. स्वत: इंग्रजी साहित्य जे एवढे समर्थ झाले, ते बव्हंशी या यूरोपीयन भाषांतील उत्तमोत्तम साहित्यकृतींच्या संस्कार-प्रभावामुळे. यूरोपीयन साहित्याचे हे अमाप ऋण नि:पक्षपात इंग्रजी टीकाकार मोकळ्या मनाने कबूलही करतात. अशा परिस्थितीत मराठी साहित्याने इंग्रजी साहित्याचे उपकार तेवढे कृतज्ञतापूर्वक घेतले, पण तदितर यूरोपियन साहित्याकडे मात्र दुर्लक्ष केले. परिणामी मराठी साहित्य परपुष्ट झाले, पण ते पुरेसे परपुष्ट मात्र झाले नाही. मराठी साहित्यास केवळ इंग्रजीव्यतिरिक्त अन्य यूरोपीयन भाषांतून उपलब्ध असलेल्या साहित्याचा अभ्यास अधिक उपकारक ठरला असता, असा उपर्युक्त मर्ढेकरी विरोधाभासाचा एकूण अन्वयार्थ आहे.

मराठी साहित्य इतके परपुष्ट आहे की ते पुरेसे परपुष्ट नाही, हे विधान एकूण मराठी साहित्याच्या संबंधात जेवढे खरे आहे, त्याहून ते मराठी नाट्यसाहित्याच्या संबंधात अधिकच खरे आहे. कारण अर्वाचीन नाट्यवाङ्मयाचाच विचार केवळ अभिप्रेत असेल, तर इंग्रजी नाट्यवाङ्मयापेक्षा क्वचित् अधिक गुणाढ्य, निदान पक्षी तुल्यबल असे यूरोपीयन नाट्यवाङ्मय आज किती तरी उपलब्ध आहे. या यूरोपीयन नाट्य-

वाङ्मयाच्या अभ्यासानुकरणाचे श्रेय परिणामी मराठी नाटचवाङ्मयास अपार उपकारक व मार्गदर्शक ठरले असते, हे निःसकोच कबूल करावयास हवे. पण वस्तुस्थिति मात्र अशी आहे की इंग्रजी नाटचसाहित्याचे देखील भाषान्तर वा रूपान्तर मराठी नाटककारांनी निष्ठापूर्वक केलेले नाही. शेक्सपीअरच्या नाटचकृतींचे उदंड संस्कार मराठी नाटचवाङ्मयाच्या प्रकृतीवर झालेले आहेत, असे म्हटले जाते. शेक्सपीअरच्या अनेक नाटकांची प्रत्येकी अनेक भाषान्तरे वा रूपान्तरे मराठी भाषेत उपलब्ध आहेत, हे खरे. पण वस्तुस्थिति अशी आहे की आजतागायत शेक्सपीअरला समर्थ अनुवादक लाभलेला नाही' आगरकरांचे 'विकारविलसित' हॅम्लेट म्हणून मराठी रंगभूमीवर बरेच गाजलेले आहे. पण नसती भीड न ठेवता स्पष्टच बोलावयाचे, तर मूळ इंग्रजी शब्दास मराठी प्रतिशब्द योजून केलेले आगरकरी भाषान्तर म्हणजे अनुवाद कसा नसावा, त्याचा एक विशेष नमुना आहे. शेक्सपीअरचे केवळ अतुलनीय असे भाषांकित काव्यवैशिष्टच तर दूरच राहो, (ते भाषान्तरणे केवळ प्रतिभावन्त भाषाप्रभूसच क्वचित शक्य आहे,) पण मराठी भाषेचा साधा प्रसादगुण देखील 'विकारविलसिता'त आढळत नाही. आगरकरांच्या गाजलेल्या 'विकारविलासिता'ची ही कथा, तर मग अन्य मराठी भाषान्तरकारांनी शेक्सपीअरच्या प्रतिभाविलासिताचे काय धिंडवडे काढले असतील, त्याची कल्पनाच केलेली बरी. ही तद्दन रद्दड भाषान्तरे वाचण्याचे कष्ट डोळचांस दिले, तर मनास मात्र असहच यातना भोगणे प्राप्त होते. असे वाटते की असली कळाहीन भाषान्तरे होण्यापेक्षा ती झालीच नसती, तर किती बरे झाले असते बरे ! शेक्सपीअरच्या भाषान्तराची ही रडकथा एक वेळ समजण्यासारखी आहे. कारण येथे मुकाबला आहे तो जगातील सर्वश्रेष्ठ नाटककाराशी –आणि तो नाटककार पुन्हा असा की जो केवळ अननुकरणीय अशा काव्याच्या शैलीतच सतत रचना करणारा.

शेक्सपीअरच्या तुलनेने इब्सेन अनुवादास किती सोपा, असे सकृद्दर्शनी वाटते. आणि इब्सेन हा देखील जागतिक कीर्तीचा एक श्रेष्ठ नाटककार आहे. त्याच्या बहुसंख्य नाटचकृतींची संवादभाषा दैनंदिन व्यवहारात प्रत्यही उपलब्ध होणाऱ्या साध्या, सहज-स्वाभाविक पण अर्थघन बोलीची आहे. एवंभाषाविशेष इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस'चा एक जुना अनुवाद मौजूद आहे, त्याचे नाव आहे 'बनावट सही.' म्हणजे आहे की नाही ? 'डॉल्स हाऊस' मधील बनावट सहीच फक्त ज्या समजशक्तीस झोंबते, त्या समज-शक्तीची तारीफ करावी तेवढी थोडीच म्हणावी लागेल. नवऱ्याचे घर सोडून गेलेली नोरा ज्या अनुवादात नवऱ्याकडे परत येते, आणि नवऱ्याने लाथ मारली, तरी ती लाथच दुखली असेल; म्हणून नवऱ्याचे पाय मोठ्या भक्तिभावाने चुरणाऱ्या नोराची आर्य-पतिव्रता म्हणून आरती गायिली जाते, अशा बेशरम अनुवादासंबंधी अधिक काही न लिहिणेच बरे. मूळ नाटचकृतीच्या अंतरात्म्याशी द्रोह करू पाहणारे मराठी नाटककार वाचले, म्हणजे मन केवळ आश्चर्याने थक्क होऊन जाते. मेटरलिंकच्या 'मोना वन्ना'चे

एक जुने मराठी रूपान्तर उपलब्ध आहे. (जुने याचा अर्थ शिरवाडकरांच्या 'वैजयंती' पेक्षा जुने एवढाच.) सदरहू नाटकाची नायिका आर्यपतिव्रतेच्या धर्मास जागून जोहाराची भाषा करते, आणि शेवटी सतीची वाणे वाटीत सुटते ! अर्थातच या नाटकाच्या प्रस्तावनेत मेटरलिंकच्या मूळ नाटकांतील नायिकेच्या संबंधात 'देहविक्रयास लालचावलेली कुलटा' अशा शब्दांत शेलक्या शिव्यांची खैरात केलेली न आढळली, तरच नवल. सदरहू नाटकात आर्यस्त्रीधर्मावर लांब लांब प्रवचने सुनावलेली असणार, हे न सांगता समजण्यासारखे आहे. इब्सेन-मेटरलिंकच्या कानांवर या मराठी अनुवादांच्या वार्ता गेल्या असतील, तर त्यांची शवे कबरीतल्या कबरीत घुसमटून उलथली असतील, हे काय सांगावयास हवे ? गडकऱ्याचे 'पुण्यप्रभाव' काही भाषान्तर वा रूपान्तर नव्हे. पण 'मोना वन्ना' सारख्या छिनाल बाईला उद्देशून वसुंधरा आर्यस्त्रीधर्माच्या संबंधात जी पल्लेदार प्रवचने झोडते, त्या प्रवचनांचा इत्यर्थ तरी अन्ती अन्य काय आहे ? मेटरलिंकला आर्यस्त्रीधर्माची महती समजली नव्हती, हाच ना ? आणि खाडिलकरांनी राघोबांच्या रूपातील मॅक्बेथ समोर त्याला देहान्त शासनाचे प्रायश्चित्त त्रिवार सुनावणारा न्यायमूर्ती रामशास्त्री उभा केला आहे, तो तरी भारतीय आर्य पुरुषार्थाचे श्रेष्ठत्व प्रस्थापित करण्यासाठीच ना ? आणि खांडेकरांसारख्या एका ख्यातनाम टीकाकाराच्या मताने मराठी खाडिलकरांनी इंग्रजी शेक्सपीअरवर केलेली ही मात होय. नव्हे काय ?

अन्य भाषेतील एखाद्या थोर नाटचकृतीचे मराठी रूपांतर जो लेखक सादर करतो, त्याच्या ठायी काही किमान नीतिमूल्याची चाड असेल, तर निदान पक्षी त्याने एवढी दक्षता घ्यावयास हवी की मराठी रूपान्तरात मूळ नाटचकृतीच्या अन्तरात्म्यास काही इजा पोहोचणार नाही. विजय तेंडुलकरांनी आपल्या 'श्रीमंत' नामक नाटकाचे कथानक पिरान्देलोच्या एका उदात्तप्रकृती नाटकांतून सही सही उचलले. पिरान्देलोच्या नाटकाचा नायक एक महामनस्क प्राध्यापक आहे, आणि विनालग्न माता झालेल्या एका निरपराध स्त्रीचा पती म्हणून जाणून स्वीकार करण्याचे लोकोत्तर धैर्य त्याने दाखवले; असा त्या नाटचकथेचा प्रस्ताव आहे. तर 'श्रीमंत' चा नायक रस्त्यावरचा एक मग्रूर मवाली आहे !

रुडॉल्फ बेसियरच्या 'बॅरेटस् ऑफ विम्पोल स्ट्रीट' नामक नाटकात ब्राऊनिंग दांपत्याचे विवाहपूर्व प्रणयाराधन चित्रित केले आहे. ब्राउनिंग महाकवी आहे आणि आशावादाचा महान् प्रेषित अशी त्याची ख्याती आहे. प्रथम त्याच्या साहित्याच्या आणि नंतर त्याच्या व्यक्तित्वाच्या प्रभावाने भारलेली सदारुग्ण हताश इलिझाबेथ बॅरेट नवचैतन्याने फुलून उठते, आणि ब्राउनिंगच्या बळावर ही पांगळी स्त्री नवे पाय फुटल्यागत एकदम चालू लागते. तिचा बाप बॅरेट हा विकृत मनोवृत्तीचा कर्दनकाळ माणूस असतो. आठ दहा मुलामुलींच्या गोकुळावर त्याची अनियंत्रित सत्ता असते. त्याच्या लेकरांना त्याची अशी जरब असते की बापाच्या नुसत्या आठवणीने त्यांना घाम फुटतो. बापाविरुद्ध ब्र काढण्याची त्याजपैकी कोणा एकाची हिंमत नाही. असा हा नमुनेदार व्हिक्टोरियन बाप आहे. त्याच्या

सक्तीच्या प्रेमाच्या जाचांतून खऱ्या प्रीतीच्या बळावर इलिझाबेथ मुक्त होहा प्रस्तुतते, नाटकाचा कथाविषय.

तर 'सुंदर मी होणार' या पु. ल. देशपांडेकृत रूपान्तरित नाटकांतील ब्राउनिंग हा एक मेळचाचा फालतू कवि वाटतो, तसाच दिसतो व वागतो. माझ्या कवितासंग्रहाची किंमत दोन रुपये, म्हणून पुकारा करीत तो येतो ! असा हा फडतूस तकलादु माणूस कोणत्याही भावजीवी स्त्रीच्या मनावर कसला प्रभाव गाजवणार ? त्याच्या प्रेयसीच्या बापाचा पोषाख तेवढा बघून घ्यावा ! इन मिन तीन पोरांचा हा बाप, पण प्रत्येक पोर बापाच्या जुलुमाविरुद्ध बंड करून उठलेले ! मूळच्या मनोरम नाट्यकथेचे अशा रीतीने तीन तेरा वाजवल्यावर हे रूपान्तर उभे तरी कसे राहणार ? कणाच मोडल्यागत ते बिचारे मरगळून न कोसळते, तरच नवल ! मग हा कोसळता डोलारा सावरण्यासाठी एका फालतू डॉक्टरची (आणि एका तऱ्हेवाईक गानप्रेमी धनजीशेटाची) लटपट चालू होते. ही गैरलागू लटपट लटपटणार, हे तर आधीच समजून चुकलेलें असतें. मूळ नाट्यवस्तूच्या प्राणतत्त्वाशी इमान राखले नाही, तर काय अनवस्थाप्रसंग ओढवतो; त्याचे हे केविलवाणे प्रात्यक्षिक !

उपर्युक्त विवेचनाचा इत्यर्थ असा नव्हे की रूपान्तर म्हणजे केवळ सही सही नक्कल. मराठी सामाजिक प्रकृतीशी रूपान्तर एकरूप करण्यासाठीं आवश्यक ते स्वातंत्र्य रूपान्तरकाराने अवश्य घ्यावयास हवे. अन्यथा हे नाटक आपले नव्हे, असा भाव एकदा का वाचक-प्रेक्षकाच्या मनात निर्माण झाला की रूपान्तर तत्क्षणी बिघडते. उदाहरणार्थ : बॅरी हा एक मनस्वी नाजुक प्रकृतीचा नाटककार आहे, त्याची 'व्हॉट एव्हरी वूमन नोज' ही नाट्यकृती घ्या. मूलभूत स्त्रीपुरुषसंबंधाचे असे मनोज्ञ दर्शन अन्यत्र सहसा आढळणार नाही. प्रस्तुत नाटकाचा नायक एक असंस्कृत (पण महत्त्वाकांक्षी) अरेराव आहे. सकृद्दर्शनी त्या वाचाळाचे कर्तृत्व म्हणून जे दिसते, ते वस्तुतः त्याचे नसून त्याच्या अबोल बायकोचे असते. हा आडदांड फाकडा मारे पार्लमेन्टच्या सभागृहात भाषणे ठोकतो. पण त्याची ती गाजलेली भाषणे त्याला न कळत तयार करून देते व पढवते ती त्याची बायको. त्या भाषणातील सूक्ष्म उपरोधिक विनोदाची पखरण तर खास तिचीच असते. पण त्या धटिंगणाला ते समजत नाही. 'आपुलिया बळे' तो बोलत नसतो. बळ असते ते त्याच्या बायकोचे. पण त्याला मात्र त्याचे भान नसते. स्वभावरेखनांतील हा हृद्य बारकावा खास करून परकीय आहे. आपल्या पार्लमेन्टच्या सभागृहातील भाषणात आधी विनोदबुद्धीचा कधी आढळ होतो काय ? आणि त्यांतून पुन्हा खास करून अपौरुषेय विनोदाचा आढळ तर तेथे केवळ अभावरूपानेच जाणवतो. काणेकरांची 'पतंगाची दोरी' हे दिसते रूपान्तर, पण आहे केवळ भाषान्तर. त्यांच्यासारख्या सिद्धहस्ताने थोडे कष्ट घेतले असते, तर रूपान्तरात अवश्य तो बदल करून उपर्युक्त बारकावा एतद्देशीय वातावरणास सुसंगत असा व्यक्त करणे फारसे कठिण नव्हते. अशक्य तर नव्हतेच. बरे, हा बारकावा

असला, तरी नाटकांतील त्याचे स्थान केवळ अनन्यसाधारण महत्त्वाचे असे आहे. काणेकरांचा स्वभावसहज आळस म्हणा वा निष्काळजीपणा म्हणा येथे बहुत करून नडला असावा. कारण काही असो, पण रूपान्तरातील भाषान्तरामुळें हा अटीतटीचा संघर्ष परिणामकारक वठत नाही.

उलट, इब्सेनच्या 'एनिमी ऑफ दि पीपल' नाटकाची तीन रूपान्तरें उपलब्ध आहेत ती बघा. एक आहे खाडिलकरांचे. ('स्वयंवर'चे लेखक ते हे नव्हेत. इब्सेनच्या वाटेला ते कधी चुकून जाणारे नव्हेत!) दुसरे कोणा अष्टीकर नामक अमरावतीकराचे व तिसरे 'लोकसत्ता'कार महाजनींचे. ही तीनही रूपान्तरे अशी मासलेवाईक आहेत की तुलनेने वाचकांची ती भरपूर करमणूक करतील. यांजपैकी प्रत्येकाने आव असा आणला आहे की इब्सेन गेला खड्डयात! आपले नाटक जणु स्वतंत्रच आहे. त्यांजपैकी एक जण तर चक्क चोर आहे. तो बेटा इब्सेनचा नामनिर्देशदेखील करीत नाही! पहिल्या दोघांचे दोनही भाषांचे ज्ञान केवळ संशयास्पद आहे. आणि उपर्युक्त तिघांपैकी एकाला तरी इब्सेनचे मूळ नाटक मुळातच समजले असावे की नाही, त्याचीच शंका वाटते. अष्टीकर-महाजनींनी तर इब्सेनच्या नाटकाची गठडी वळून ती खुंटीवर टांगून ठेवली आहे. अष्टीकरांना इंग्रजी कितपत समजते, कोणास ठाऊक; पण मराठी भाषेशी मात्र त्यांची फारशी ओळख दिसत नाही! महाजनींना मराठी भाषा उत्तम समजते, अन्यथा इतके वाष्कळ संवाद ते लिहितेच ना! असे म्हणतात की भाषा उत्तम समजण्याची एक पक्की खूण म्हणजे त्या भाषेत इरसाल शिवी हासडता आली पाहिजे. वृत्तपत्रातील 'रात्रपाळी'च्या संबंधातील महाजनींचे संवाद वाचले, म्हणजे मराठी भाषेचा (व पत्रसृष्टीचा) त्यांचा परिचय किती गाढ आहे; त्याची साक्ष पटते! या संवादाशी इब्सेनचा सुतराम् काही संबंध नाही, हे उघड आहे. नाटकाशी इब्सेनचा जो संबंध आहे तो केवळ कथामात्रेकरून. आणि ती कथादेखील केवळ नाममात्रच. अन्यथा इब्सेनच्या एका म्हणून नाट्यगुणाचा या रूपांतरातून आढळ होत नाही. इब्सेनपासून फटकून जणु स्वतंत्र अशा नाटकांचे हे दोन लेखक. त्यांजपैकी एक जण निदान इब्सेनचे नाव तरी घेत नाही, पण दुसरा विनाकारण इब्सेनचे नाव का विटाळतो, तेच समजत नाही!

महाजनींचे कल्याण म्हणून प्रसिद्ध असलेले विद्याधर गोखले ह्यांनी 'साक्षीदार' नामक एक रूपान्तर अलीकडे सादर केले आहे. मूळ नाटकाचे नाव 'विटनेस फॉर दि प्रॉसिक्यूशन.' मूळ नाटकांतील फौजदारी वकील हा केवळ फौजदारी वकील आहे. तो वयस्कर आहे. जीवनांतील आनंदप्याले भरभरून आकंठ सेवन करणारा असा काहीसा तऱ्हेवाईक, बराचसा विक्षिप्त, लहरी, बुद्धिमान, व्यक्तित्वसंपन्न वकील त्याच्या ढंगदार छंदफंदांसुद्धा मूळ नाटकांत नायक म्हणून कल्पित आहे. तर रूपान्तरित 'साक्षीदार' मधील तोच फौजदारी वकील ध्येयवादाचा विनाकारण बकवास करतो. त्याचा एकूण पोषाख मवाळाचा आहे, पण त्याच्या थापा मात्र साऱ्या जहाल राजकारणी पुरुषाच्या

आहेत ! फौजदारी खटले लढवण्यात या माणसाचा अवघा जन्म गेला, पण आपण टिळकाइट असल्याच्या त्याच्या वलगना तेवढ्या ऐकून घ्याव्यात. हा आहे पेशाने फौजदारी वकील, पण त्याचा एकूण थाट मात्र सारा रामशास्त्र्याचा आहे ! फासापासून गुन्हेगारांना दूर करण्यात या माणसाची सारी हयात खर्ची पडली, पण तो बोलतो तो मात्र क्षणाक्षणाला लोकमान्यांच्या नावाचा उद्धार करीत ! या इसमाचे बेमुर्वतखोर धाडस असे की चालू खटल्याच्या अखेरीस कारण नसताना तो लो. टिळकांचे हायकोर्टातील उदात्त उद्‌गार प्रेक्षकांस ऐकवतो ! खटला एका निरपराध बाईच्या खुनाचा, खुनी इसम एक हलकट फरारी माणूस, त्याचे निर्दोषत्व सिद्ध करण्यासाठी म्हणून कोर्टात उभा राहिलेला हा फौजदारी वकील त्या प्रातःस्मरणीय पुण्यपुरुषाचे नाव पुन्हा पुन्हा घेतो, तेव्हा त्या विसंगतीने अंग शहारून उठते ! नाटकातील संवादात उर्दू शायरीची खिरापत मधून मधून वाटलेली आहे ! कारण काय तर नाटककाराला उर्दू शायरीचा षोक आहे म्हणून ! या नाटकातील सर्वात मोठा दिलफोडक विनोद म्हणजे हायकोर्टाचे न्यायमूर्ती मध्येच उठून सांगतात की पु भा. भावे हा फार थोर लेखक आहे. कारण काय ? तर तो लेखकाचा जानी दोस्त आहे म्हणून ! मूळ नाटकातील ताण तर प्रस्तुत रूपान्तरात केवळ अभावानेच जाणवतो. तर असे हे आमचे रूपान्तरकार ! त्यांजपैकी कोणाची म्हणून रूपान्तरित नाटके निर्दोष उतरलेली दिसत नाहीत. त्याचे एक कारण असे दिसते की हे सर्व रूपान्तरकार हाडाचे नाटककार नाहीत. थेट आगरकरांपासून तो तहत् विद्याधर गोखल्यापर्यंत, ते साहित्यिक असतील, पण त्यांजपैकी कोणा एकाचा पिंड नाटककाराचा नाही.

मराठी भाषेतील नाट्यवाङ्मयात पाश्चात्य नाट्यकृतींची निर्दोष रूपान्तरें प्रायः नाहीतच, हे कटु सत्य आहे. असे का व्हावे ? या प्रश्नाचे एक उत्तर असे संभवते की बहुतेक सर्व लेखक इंग्रजी भाषेतील नाटकांची प्रायः शब्दशः अशी भाषान्तरे करतात, आणि पात्रांची केवळ नावे बदलून रूपान्तरें म्हणून ती रंगभूमीवर सादर करतात. नेटके भाषान्तर करणे सोपे आहे, असे कोणी समजू नये. रसाळ भाषान्तर तर तसे एकूण कठिणच आहे. पण त्याहून विशेष बिकट आहे, ते रूपान्तराचे कौशल्य. तुलनेने शब्दतः भाषान्तर पुष्कळच सोपे. भाषेची यथार्थ समज आणि एक शब्दकोश एवढ्या भांडवलावर भाषान्तराचा व्यापार थाटता येतो. पण नुसत्या भाषान्तराला गिऱ्हाइक मिळत नाही, ही खरी अडचण आहे. प्रतिष्ठित प्रकाशक नाटकांची भाषान्तरे हातात धरीत नाहीत, ही वस्तुस्थिती आहे. त्यात त्यांचे चुकते, असे पण नाही. आपण लोक नाटक सहसा वाचीत नाही. त्यातून पुन्हा भाषान्तर कोण वाचणार ? नाटकाचा प्रयोग होणार असेल, तरच एखादा होतकरू प्रकाशक नाटक छापण्यास उद्युक्त होतो. त्याला केवळ भाषान्तरात (काही गम्य तर नाहीच आणि) रस नसतो. म्हणून मराठी भाषेत रूपान्तरित नाटकांची किंचित् चलती आहे. (चलती आहे, याचा अर्थ इतकाच की रूपान्तर प्रयोगित होण्याचा संभव भाषान्तराच्या तुलनेने अधिक एवढाच.) पण रूपान्तर हे काही येरा गबाळाचे काम

नाहीं. उभय भाषांवरील प्रभुत्व येथे काही एका मर्यादेपर्यंतच कामास येते. अर्थातच ते गृहीतच धरावयास हवे.

–पण पाश्चात्यांची भाषा, पाश्चात्य देशांतील राजकीय सामाजिक वा धार्मिक वातावरण, पाश्चात्यांच्या चालीरीती, त्यांच्या रूढी, त्यांचे संकेत, त्यांच्या शुभाशुभाच्या कल्पना, त्यांचे आचारविचार, त्यांचा जीवनविषक दृष्टिकोन, खरे म्हणजे पाश्चात्यांचे एकूण जीवनमानच एतद्देशीयांस सर्वथा अपरिचित असे असते. त्यांच्या नाटककारांनी लिहिलेली नाटके तद्देशीय लोकजीवन चित्रित करणारी असतात. पौर्वात्य व पाश्चात्य देशातील एकूण जीवनमानच इतके भिन्न आहे की त्यांच्या नाटचकृतींना निर्दोष पौर्वात्य वेष चढवणे हे मुळातच महा कर्म कठिण वाटते. ते तसेच आहेही. भाषान्तरकाराला उभयविध भाषांचा यथार्थ समज पुरेसा आहे, पण रूपान्तरकार एक प्रकारे प्रतिभावन्तच हवा. रूपान्तराची कसोटी ही आहे की ते वाचत वा वघत असताना भाषान्तराचा संशय केव्हा चुकून येऊ नये. ती जणु स्वतंत्र कलाकृतीच आहे, असे वाटावे. रूपान्तरकाराने मूळ नाटचकृतीच्या अन्तरात्म्यास मनस्वी हळुवारपणाने जपावयास हवे. मूळ नाटचकृतीच्या प्राणतत्त्वास जागून रूपान्तरकाराने इष्ट ते सर्व बदल करण्याचे स्वातंत्र्य मागावे व घ्यावे. अन्ती रूपान्तराचे फलित असे निष्पन्न व्हावे की, ते वाचणारास वा बघणारास स्वतंत्र कलाकृतीचा आस्वाद घेतल्यासारखे वाटावे. ही किमया साधावयाची, तर त्यासाठी पूर्वतपस्या तर मोठी हवीय. पण रूपान्तरकारांस प्रतिभेचे दैवी वरदान हवे.

मराठी नाटक थिटे नसावे, ते उंच व्हावे, त्याची मान जगांत ताठ राहावी, जागतिक नाटचसाहित्याशी तुलना करता आपल्या नाटचसाहित्यास शरम वाटू नये, अशी उत्कट इच्छा मनोमन असेल; तर सर्वप्रथम भव्योदात्त नाटचादर्श मराठी नाटचसाहित्यास उपलब्ध करून देण्याची व्यवस्था अविलंब करावयास हवी. अत्युच्च आदर्शच डोळ्यासमोर नसेल, तर आपल्या नाटचसाहित्याच्या थिटेपणाची जाणीवसुद्धा आपल्या मनांतून कायमची नष्ट होईल. आणि या परती शरमेची गोष्ट अन्य कोणती नसेल. शेक्सपीअरची उत्तमोत्तम नाटके आज मराठी नाटचाभ्यासकांस प्रथम हवी आहेत. ही अगदी निकडीची गरज आहे. बेन जॉन्सन, मार्लो, बोमन्ट फ्लेचर आजच हवे आहेत, असे नाही. पण शेरिडन, गोल्डस्मिथ, वाइल्ड इत्यादिकांच्या नाटचकृती, सवडीने पण अवश्य हव्या आहेत. त्याजपेक्षा आज त्वरित उपलब्ध झाली, तर अवश्य हवी आहेत, अशी नाटके म्हणजे शॉ, गाल्सवर्दी, बॅरी, मॉम, कॉवर्ड, सीज्, इ. ब्रिटिश नाटककारांची. सर्वच नव्हेत. त्यांची तशी निकडीने जरूर पण नाही. पण त्यांजपैकी प्रत्येक नाटककाराच्या उत्तमोत्तम नाटचकृती मराठी भाषेत आज अनुवादणे आवश्यक आहे. युजीन ओ'नील, टेनेसी विल्यम्स, जॉन स्टाइनबेक आर्थर मिलर इ. अर्वाचीन अमेरिकन नाटककारांच्या नाटचकृती मराठी नाटचाभ्यासकांस आवश्यक होत. हे झाले स्थूल मानाने इंग्रजी नाटचवाङ्मयासंबंधी. पण नाटचरूप चेकॉव्ह तर मराठी वाचकांस जणू माहीतच नाही. वास्तविक हा एक श्रेष्ठ नाटककार. आणि

इब्सेन तरी मराठी वाचकांस काय माहीत आहे ? इब्सेनच्या काही श्रेष्ठ नाट्यकृती तर तातडीने मराठी भाषेत अनुवादित करावयास हव्यात. पिरान्देलोचे नाव तरी निदान आपल्या कानांवरून गेले आहे. तो एक वैशिष्ट्यसंपन्न नाटककार आहे. पण स्ट्रिन्डबर्गचे, ब्रेश्तचे, मोल्नारचे, आनुईचे नाव तरी किती मराठी वाचकांस माहीत आहे ? फ्रान्स, जर्मनी, रशिया, इटली, स्पेन, बेल्जम, नॉर्वे, स्वीडन इ. यूरोपीयन देशांतील श्रेष्ठ नाटककारांच्या सर्वोत्तम नाट्यकृतींचे आदर्श मराठी नाट्याभ्यासकांसमोर अवश्य हवे आहेत.

आज हवे आहे पुष्कळ. पण ते देणार आहे कोण ? कोणा साहित्य वा नाट्यसंस्थांनी काही प्रतिष्ठित प्रकाशनसंस्थांच्या साहाय्याने हे अनुवादाचे महत्कार्य हाती घेण्यासारखे आहे हे असले कार्य मार्गस्थ होण्यास कदाचित् काही वर्षे, काही दशकेहि लागतील. हरकत नाही. निदानपक्षी योजना आखण्यास तर आज प्रत्यवाय नाही. योजना असेल, तर मग ती कार्यान्वित कशी करावयाची; त्याचा विचार यथाकाल करता येईल. आज, आत्ता या क्षणाला करता येण्यासारखी एक गोष्ट म्हणजे जगातील श्रेष्ठ नाट्यकृतींची एक सूची करण्याच्या कामास भिडणे. जगातील उत्तमोत्तम नाट्यकृतींची यादी हातात असेल, तर त्या नाट्यकृतींचा संग्रह एखाद्या साहित्य संघाने वा ग्रंथालयाने वा नाट्यसंस्थेने करण्यास तर काही प्रत्यवाय नाही. निदान इंग्रजी भाषेत उपलब्ध असलेली सार्वभाषिक नाटके तरी एका स्थळी एकत्र येऊ देत. त्यांची व्यवस्थित सूची होऊ दे. निदान इंग्रजी जाणणाराची तरी सोय लागू दे. नंतर नाट्यविषयक टीकावाङ्मयाचा संग्रह करता येईल. (आज असे वाटते की 'थीएटर आर्टस्' सारख्य एखाद्या नाट्यविषयक नियतकालिकाचे शक्य तेवढे अंक एकत्र बघावयास मिळण्याची व्यवस्था झाली, तरी पुष्कळ झाले !) आज स्थिती अशी आहे की जगात सर्वत्र नाट्यविषयक विविध प्रयोग होत आहेत. त्या सर्व प्रयोगांची वार्ता तरी मराठी नाट्याभ्यासकांच्या कानांवरून जाऊ दे. हे असे घायकुतीचे बोलणे आज कोणास समजणार व रुचणार नाही. इतक्या तातडीचे प्रयोजन काय ?—असे कदाचित् कोणी विचारील. या प्रश्नाचे उत्तर एकच आहे. उत्तरोत्तर इंग्रजी भाषेचे सुजाण अभ्यासक दुर्मिळ होणार आहेत. तसे न होवो. पण हे घडणार आहे. कालावधीने का होईना, पण जे घडणार आहे, त्याला तोंड देण्याची पूर्वतयारी जे कोण शहाणे असतील, अशांनी एव्हापासूनच करणे इष्ट. इंग्रजीचा व्यासंग एकदा का हरपला की मराठी साहित्यावर काय अरिष्ट ओढवणार आहे; त्याची जाणीव आज कोणाला विशेष दिसत नाही, ही दुःखाची गोष्ट आहे. पण आगामी संकटाची पूर्वसूचनासुद्धा मिळाली नव्हती, असे मागाहून कोणी म्हणू नये. म्हणून वेळीच शहाण्यांनी सावध व्हावे, हे श्रेयस्कर. 'मराठी साहित्य इतके परपुष्ट आहे की ते पुरेसे परपुष्ट नाही,'—असे मर्ढेकर म्हणाले होते. निदान पक्षी नाट्यसाहित्य तरी पुरेसे परपुष्ट होईल, अशा तजविजीस नाट्य भक्तांनी एव्हांपासूनच लागावे,

यावर कोणी विचारतील की परपुष्ट होण्याची ही अशी दळभद्री घाई कशासाठी ?

स्वतंत्र नाट्यनिष्पती कशी होईल, त्याचा जरा विचार करा की. तर त्यावर उत्तर असे की स्वतंत्र नाट्यनिष्पत्ती जी काय होणार असेल, ती तर होतच राहील. पण त्या स्वतंत्र नाट्यनिष्पत्तीस देखील काही अन्य आदर्शांची आवश्यकता भासेलच की नाही ? एक शेक्सपीअर आम्हाला काही पिढ्या पुरला. किर्लोस्कर, कोल्हटकर, देवल, खाडिलकर, गडकरी हे सर्व प्रायश: शेक्सपीअरचेच मानसपुत्र होत, पण जागतिक नाट्यसाहित्यांत आणखी कित्येक नवनवीन भव्योदात्त नाट्यादर्श आहेत. अजूनपर्यंत वेळ गेली नाही, तोपर्यंत या सर्व नाट्यादर्शांशी परिचय करणे शक्य होईल. उद्याचे कोणी सांगावे ? तेव्हा कदाचित् वेळ निघून गेलेली असेल. पण अजून वेळ गेली नाही. एतदर्थ हे निर्वाणीचे बोलणे.



– सार व उपसंहार

मराठी नाटक थिटे का ?–असा नाट्यसमीक्षासंबद्ध मूलभूत प्रश्न उपस्थित करून जेव्हा प्रस्तुत चर्चेस सुरुवात करण्यात आली, तेव्हा थिटे हे विशेषण सापेक्ष आहे; हे गृहीत होते, हे स्पष्ट आहे. थिटे म्हणजे तुलनेने थिटे. जागतिक कीर्तीच्या अत्युच्च नाट्य-वाङ्मयाच्या तुलनेने थिटे. अन्य भारतीय भाषांतून उपलब्ध असलेल्या नाट्यवाङ्मयाशी तुलना करून–कदाचित् अज्ञानजन्य ममत्वभावनेने असेल, आपले मराठी नाटक भारी उंच आहे, असे आपण मराठी लोक सतत मानीत व म्हणत आलो आहोत. मराठी नाटकाच्या उंचपणाच्या संबंधांतील हा मराठी अहंकार स्वाभाविक मानला, तरी जागतिक नाट्यसाहित्यात मराठी नाटकाचे स्थान नेमके काणते आहे; त्याचे भान शक्य तर मराठी मनास करून द्यावे, हाच एक हेतु मनांत धरून 'मराठी नाटक थिटे का ?–' असे प्रश्नरूप शीर्षक प्रस्तुत प्रबंधासाठी योजिण्यात आले होते; हा वस्तुस्थिती निदान पक्षी तज्ज्ञांच्या ध्यानांत सहजी येण्यास हरकत नाही.

एकूण अर्वाचीन मराठी ललित वाङ्मयावे सुदैव म्हणा, दुर्दैव म्हणा,–वाटल्यास वैशिष्ट्य म्हणा,– असे आहे की या वाङ्मयाची प्रेरणा सर्वस्वी पाश्चात्य आहे; तर या वाङ्मयाचा वारस मात्र सर्वस्वी पौर्वात्य आहे हेच विधान स्पष्ट करावयाचे, तर असे म्हणता येईल की मराठी ललित वाङ्मयाचे पितृदत्त घन संस्कृत साहित्याचे आहे, तर ऋण जे आहे, ते मुख्यत्वे करून इंग्रजी साहित्याचे आहे उदाहरणार्थ : वर्डस्वर्थ, बायरन, शेले. इत्यादिकाची रोमॅन्टिक इंग्रजा कविता केशवसुतांनो अभ्यासिली नसती, तर अर्वाचीन मराठी कविता नामक नवी वस्तु जन्मासच आली नसती स्कॉट, डिक-स जेन आंस्टेन प्रभृतीचे कथासाहित्य हरीभाऊंच्या वाचनात आले नसते तर मराठी कादंबरी नामक नवी वस्तू जन्मास येतोच ना. आणि किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर, वरेरकर, गडकरी, अत्रे इत्यादि मराठी नाटककारांच्या डोळ्यांसमोर शेक्सपीअर, मोलिएर, इबसेन प्रभृतींचे भव्योदात्त नाट्यादर्श नसते, तर मराठी नाटक नावाची नवी वस्तू मराठी प्रेक्षकांच्या दृष्टिसमोर येणे सुतराम् अशक्यप्राय होते. तात्पर्य, अर्वाचीन मराठी ललित वाङ्मय मुख्यत्वे करून इंग्रजी ललित साहित्याच्या प्रेरणेने प्रभावांकित असे आहे.

अर्वाचीन मराठी ललित वाङ्मयाचे सुदैव हे की एका ऐतिहासिक योगामुळे इंग्रजी साहित्याशी त्याचा निकटचा संबंध जडला. आणि दुर्दैव हे की इंग्रजी वाङ्मयाच्या ऋणाचा त्याने मनःपूर्वक स्वीकार केला. पण त्या वेळी प्राचीन संस्कृत साहित्यादर्श या नवजात मराठी वाङ्मयाने कायमचे झुगारून दिले नाहीत. वस्तुतः ज्या पूर्वज श्रेष्ठींनी इंग्रजी साहित्यास प्रमाण मानून त्या परदेशी वाङ्मयाची प्रेरणा नवीन वाङ्मयाच्या निर्मितीसाठी कारणी लावली, त्यांचे योग्य ते उपकार मान्य करून असे म्हणावे लागते की स्वकीय साहित्यादर्शास वेळीच नकार देण्याचे श्रेष्ठ धारिष्ट त्यांना झाले नाही; ही दुर्दैवाची गोष्ट होय कारण पाश्चात्य व पौर्वात्य आदर्श हे परस्परांशी सर्वथा विसंगत असे होते.

परस्पर विरोधी अशा या नाट्यादर्शांचा प्रभाव व परिणाम मराठी नाटककाराच्या संबंधात विपरीत झाला नसता, तरच नवल. सर्वाधिक आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे आमच्या अर्वाचीन नाटकाच्या पूर्वप्रणेत्यांनी नाटकाची अचूक व्याख्या करण्याचा देखील यत्न कधी केला नाही. नाटकाच्या आद्य हेतूपासून अन्तिम परिणामापर्यंत प्रत्येक नाट्यवैशिष्ट्याच्या संबंधात पाश्चात्य व पौर्वात्य नाट्यरीतीत दोन टोकांचे महदन्तर आहे, हे जणू त्यांच्या लक्षातच आले नाही. शेक्सपीअरच्या नाट्यादर्शास प्रमाण मानू पाहणारे व तदनुसार नाट्यरचना करण्याचा यत्न करणारे जे कोण आमचे पूर्वाचार्य होते, तेच भरताच्या नाट्यादेशांचे परिपालन काटेकोरपणाने करण्याच्या संबंधात मनस्वी दक्ष होते; हे एकदा ध्यानात आले, म्हणजे मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे कारण शोधण्यासाठी फार दूर जाण्याची जरूर नाही, हे सहज पटते.

मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे आदिकारण भरताच्या नाट्यादेशांत आढळते. आमच्या आद्य नाट्यशास्त्रकाराने नाट्यरचनेबाबत जे नियामक दंडक घालून दिले आहेत, ते दंडक प्रतिभेच्या निर्माणक्षम शक्तीस सर्वथैव मर्यादित करणारे व सर्वस्वी घातक असे आहेत. उदाहरणार्थ : नाटक हे केवळ सुखासीनांच्या करमणुकीसाठीच असल्यामुळे नाटकांत मनस्ताप देणारा दुःखपर्यवसायी कथाभाग नसावा, नाटकाचा नायक धीरोदात्त असावा, कथेच्या अन्ती नेहमीच न्यायाचा जय व अन्यायाचा पराजय झालेला दाखवावा; इत्यादि निबंधांस अनुसरून जो कोणी नाट्यरचना करू पाहील, त्याने लिहिलेली नाटके एका विशिष्ट सांच्यात ओतल्यासारखी निर्जीव ठरतील; हे न सांगता सहजी समजण्यासारखे आहे.

जागतिक नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात शेक्सपीअरच्या शोकान्त नाट्यकृतीस जी अनन्यसामान्य प्रतिष्ठा लाभली, त्या प्रतिष्ठेचे आदिकारण त्याच्या प्रतिभास्वातंत्र्यात शोधावे लागेल. शेक्सपीअरच्या निरर्गल नाट्यप्रतिभेने नाट्यशास्त्रबंधन असे प्रायः कोणतेच मानले नाही, व शाश्वत व्यक्तित्वाचे चिरंतन स्मारके त्याने आपल्या महान् नाट्यकृतीतून कोरून काढली. त्याच्या शोकान्त नाट्यकथांचे नायक क्वचित धीर असलेच, तर

उदात्त नाहीत; उदात्त असेलच, तर धीर नाहीत. सत्पक्षाचा विजय दाखवण्याबाबत तो सर्वस्वी उदासीन होता. नाटक आनंदपर्यवसायी असलेच पाहिजे, असल्या कोणत्याच असमंजस, अस्वाभाविक निर्बंधास त्याने कधी जुमानले नाही. त्याचे प्रतिभाकर्तृत्व सदा-मुक्त, स्वतंत्र असे होते. प्रतिभास्वातंत्र्याचा सौदा करण्यास राजी नसल्यामुळेच अलौकिक व्यक्तित्वाची विकारविलसिते चित्रित करण्यात त्याच्या प्रतिभेने निरन्तर धन्यता मानली.

आमच्यातील प्रतिभासंपन्न अशा पुरःसर अर्वाचीनांनी शेक्सपीअरचा सामर्थ्यशाली नाट्यादर्श उपलब्ध असून धिःकारला व असमंजस असे संस्कृत नाट्यादेश प्रमाण मानले. शेक्सपीअर काय किंवा इब्सेन काय, त्यांच्या कलाकृतींत व्यक्त झालेल्या मंत्रसामर्थ्याचा साक्षात्कार आमच्या तथाकथित प्रतिभाशाली नाटककारास जसा झालाच नाही. शेक्स-पीअर–इब्सेनच्या नाट्यरचनातंत्रातील काही क्षुद्र बारकावे त्यांनी क्वचित कधी स्वीकारले. नाही असे नाही, पण खऱ्या अर्थाने शेक्सपीअर काय वा इब्सेन काय, त्यांना कधी समज-लाच नाही. परिणामी मराठी नाटक थिटे झाले.

शेक्सपीअर–इब्सेनसारखे महामनस्क नाटककार मानवस्वभावास अनुसरून स्त्रीपुरुष घडवतात आणि 'सृष्टीला आरसा दाखवतात' तर उलट मराठी नाटक मानवस्वभावास अनुसरून लिहिले जात नाही. कलानिर्मिती ही काही मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा नव्हे. सामान्यतः मराठी नाटक प्रचलित राजकीय वा सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करण्या-साठीच राबवले गेले आहे. एतावता, मराठी नाटकाची आदिप्रेरणा प्रचारमूल आहे. या प्रचारमूल प्रेरणेपायी कलामूल्ये हकनाक बळी दिली गेली, तरी मराठी नाटकास त्याची विशेष फिकीर नाही. मराठी नाट्यवस्तूचा एक विशिष्ट गुणधर्म असा आहे की स्थूल प्रचलिताचे आवाहन मराठी नाटकांस सहज पोहोचते. शाश्वताचे आवाहन मराठी नाट-कास सहसा कधी भावलेच नाही. आणि जे केवळ प्रचलित आहे, त्यास शाश्वताचा आकार देण्याचे सामर्थ्य मराठी नाटकात केवळ अभावानेच आढळते. हे दोषारोपण नव्हे, तर वस्तुस्थितीचे यथार्थ निवेदन आहे. त्या त्या विशिष्ट काळातील जे जे राजकीय वा सामाजिक प्रश्न होते, त्या प्रश्नांनीच केवळ आमच्या नाटककारांची मने व्यापून टाक-लेली होती. प्रचलिताचे ते केवळ निर्लिप्त; निःपक्षपात साक्षी नव्हते, तर ते त्या प्रच-लिताचे सहभागी, सहकारी होते. माणसाचे मन केवळ एकाच व्यथेने व्यग्र वा संत्रस्त झालेले असले, म्हणजे ते विकृत बनते. मराठी नाटक हे या विशिष्ट मनोविकृतीचे लक्ष्य आहे.

खाडिलकरांनी ऐन उमेदीच्या काळात जे नाट्यलेखन केले, ते सर्व एकाच साच्या-तून ओढून काढल्यागत असे आहे. नाटकाचे नाव कोणतेही असो: 'कांचनगडची मोहना, कीचकवध, मानापमान, स्वयंवर, द्रौपदी, भाऊबंदकी–' या एकूण एक सर्व नाटकांचा विषय प्रायः एकरूप आहे : मदोन्मत्तास पददलितांचे आव्हान. मुमुक्षू पददलितांचा पक्ष, तो या नाटककाराचा पक्ष. पक्षी त्याच्या नाटकातील नायकांचा पक्ष पण तोच. आणि

मदोन्मत्तांचा पक्ष तो खलनायकांचा पक्ष. जित आणि जेते यांजमधील संघर्ष खाडिलकरांच्या उपर्युक्त सर्व नाट्यकृतींस आधारभूत आहे. तर देवल, कोल्हटकर वरेरकर, गडकरी, अत्रे प्रभृति नाटककारांची नाटके सामाजिकांतील प्रचलितास वाहिलेली आहेत. हुंड्याचा निषेध, बालविवाहाचा वा जरठकुमारीविवाहाचा निषेध, अस्पृश्यतेचा निषध, प्रौढ (वा प्रेम वा विधवा) विवाहाचा पुरस्कार, स्त्रीस्वातंत्र्याचा वा स्त्रीपुरुष-समानतेचा जयकार इत्यादि प्रचलित सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करणारी अशी ही सर्व नाटके आहेत. अशा नाटकांतील नायक वा खलनायक कोण, ते वेगळे सांगावे लागत नाही. कारण स्वतः नाटककारच ते तारस्वरात ओरडून सांगत असतो. लेखक जर स्वातंत्र्यवादी वा सुधारणावादी आहे, तर त्याच्या नाटकातील नायक तद्दन स्वातंत्र्यवादी वा सुधारणावादी (व सज्जन) असणार, हे न सांगता सहज समजण्यासारखे आहे.

प्रचलिताच्या संदर्भातील पक्ष कोणता ते एकदा ठरले की पुढचे सर्व काम एकूण फारच सोपे असते. कारण हा (तथाकथित) संघर्ष असा बटबटीत, स्थूल असतो की त्या संघर्षात सामील झालेली पात्रे पण तशीच बटबटीत, स्थूल होतात. हुंडा हा एकदा नाटकाचा विषय निश्चित झाला की हुंडा न घेणारा तो नायक आणि हुंडा घेणारा तो खलनायक ठरतो, हे क्रमप्राप्तच आहे. प्रचलिताच्या संदर्भातील विषय एकदा निश्चित झाला की लेखकाजवळ फक्त दोन भडक रंगाची पिंपे तेवढी भरलेली असली की काम झाले. हे दोन रंग म्हणजे पांढरा व काळा. लेखकास संमत असलेल्या मतांचे अनुयायी पांढऱ्या रंगात व तद्विरोधक काळ्या रंगात नुसते बुचकळून काढावयाचे की, काम फत्ते. अशा या भडक नाट्यचित्रात सूक्ष्म रंगच्छटांच्या संमिश्र चेष्टितांस अवकाशच नसतो. मानव-स्वभावास अनुलक्षून लिहिण्याचा वा 'सृष्टीस आरसा दाखवण्याचा' प्रश्नच अशा नाटकांच्या संबंधात उपस्थित होत नाही.

मराठी नाटक थिटे करण्यासाठी अवुद्धितः झटणारे जसे मराठी नाटककार आहेत, त्याचप्रमाणे त्यांचीच री ओढणारे मराठी टीकाकार पण आहेत. उदाहरणार्थ : एकूण साहित्यविचारात भाषेचे प्रयोजन तरी खरोखर काय आहे, या प्रश्नाचा मूलभूत विचार करण्याची आवश्यकता जशी कोल्हटकर, गडकरी, अत्रे प्रभृति नाटककारांस कधी भासली नाही, त्याचप्रमाणे त्यांच्या नाट्यकृतींच्या अभ्यासकास देखील कधी भासली नाही इतर नाममात्र नाटककारांचा, टीकाकारांचा विचार प्रस्तुत संबंधात अप्रस्तुत आहे, पण कोल्हटकर गडकऱ्यांच्या नाटकांतील भाषेसंबंधी स्वतः त्यांनी वा त्यांच्या टीकाकारांनी कधी तर्कागत, सुजाण विचार केला होता काय ? होतकरू मराठी लेखकांस 'प्रतिभासाधना'-बाबत धडे देऊ पाहणारे फडके जेव्हा– 'गडकऱ्यांची नाटके नाट्यदृष्ट्या परमावधीची निकृष्ट पण भाषादृष्ट्या मात्र सर्वोत्कृष्ट आहेत,'– असे बेफाट विधान बिनदिक्कत कर-

तात, तेव्हा मात्र खुद्द फडक्यांनाच प्रतिभासाधनाच्या संबंधातील धूळाक्षरांचे प्रारंभिक पाठ अजून शिकावयाचेच आहेत, हे पटते. मानवजीवनाचे यथार्थ दर्शन घडवणे हे ललित वाङ्मयाचे प्रधान उद्दिष्ट मानले, तर जीवनदर्शन ललित वाङ्मयाचे साध्य ठरते आणि हे उद्दिष्ट साध्य वा प्राप्त करून घेण्याचे एक अपरिहार्य साधन म्हणूनच केवळ भाषेचा स्वीकार करणे भाग पडते. ललित साहित्याच्या निर्मितीसंबंधातील हा साध्यसाधनविवेक अजूनपर्यंत ज्या कोणास समजला नाही, ते कसली नाटके लिहिणार ? वा नाटचसंबंद्ध टीका करणार ?

–पण आमची मराठी भाषा अशी विलक्षण आहे की या भाषेत जे जे म्हणून कृत्रिम, दिमाखदार आणि भडक आहे, ते ते शैलीदार लेखन ठरते. नाटकांतील संवादभाषा जीवनाचे यथार्थ दर्शन घडवते की नाही, हा प्रश्न आमच्या मराठी साहित्यविचारात गौण ठरतो. आणि भाषेच्या दिखाऊ नखऱ्यालाच स्वतःचे असे एक विशिष्ट मूल्य प्राप्त होते. त्या भडक नखऱ्याचीच मिजास वाढत जाते. अंती जे केवळ साधन आहे, तेच साध्य ठरते. असे झाले की मग जीवनापासून फारकतलेले साहित्य केवळ अनुचित (तथाकथित) भाषासौंदर्याच्या बळावर प्रतिष्ठा पावते. मूळ प्राणतत्त्व हरवून बसलेल्या कलेवराच्या शृंगाराचे सुशोभन बघण्यासाठी तमासगिरांचे तांडे दाटीवाटीने गर्दी करतात. गडकऱ्यांच्या अनुप्रासमधुर, बहुताक्षरमंथर पण प्रायः निरर्थक अशा भ्रामक भाषाशैलीचा बडिवार फडक्यांसारख्या (तथाकथित) अधिकारी टीकाकारांनी माजवावा, या घटनेत मराठी नाटचलेखनाचे आणि तत्संबद्ध टीकेचे थिटेपण लक्षात भरल्याशिवाय राहत नाही. 'प्रतिभासाधन' च्या कर्त्याला उपर्युक्त भाषाविषयक प्रारंभिक औचित्य–विचार कोणी तरी शिकवणे भाग होते. नवलाची गोष्ट म्हणजे हा स्कॉलर विद्यार्थी वाङ्मयटीकेचा ओनामा विनासायास पढला आणि 'गडकऱ्यांच्या शिवधनुष्या'च्या संबंधातील आपण उच्चारलेले शब्द वाऱ्यावर विरण्यापूर्वीच फडक्यांनी गडकऱ्यांच्या नाटचभाषेवर कडाडून हल्ला चढवला. 'नाटककार म्हणून गडकरी कमी प्रतीचे ठरले, तरी भाषेच्या बाबतीत सर्व नाटककारांत ते श्रेष्ठ ठरतात, यात वाद नाही,'– असे निश्चयपूर्वक प्रतिपादन करणारे फडके नंतर दुसरे टोक गाठून म्हणू लागले की, 'नाटचगत भाषा कशी नसावी, ते गडकऱ्यांपासून शिकावे.'– अर्थातच अत्यल्प अवधीत घडलेल्या या मतान्तराचे प्रतिपादन करतेवेळी फडक्यांना 'नाटक' मधील एतद्विषयक विवेचनाचा रास्त निर्देश करण्याचे सुचले वा रुचले नाही, हे 'प्रतिभासाधन' च्या कर्त्यास शोभेल, असेच वर्तन घडले; असे म्हणणे आता भाग आहे ! असो.

मराठी नाटक, नाटक म्हणून क्वचित्च लिहिले वा पाहिले गेले, नाटकाचे शुद्ध नाटचरूप मराठी माणसास कधी भावलेच नाही; हेच एक वस्तुतः मराठी नाटकाच्या थिटेपणाचे प्रधान कारण होय. मराठी नाटक जसे प्रचाराचे एक अपरिहार्य वाहन झाले, त्याचप्रमाणे ते संगीताचे एक उपादानकारण म्हणून नित्य राबवले गेले; ही वस्तुस्थिती

आहे. मराठी नाटकांची चित्तरकथा मोठी चित्रविचित्र आहे. संगीतलालसा मराठी नाट-काच्या नाभिस्थानी आहे. संगीताच्या षोकातून तथाकथित मराठी नाटकाचा जन्म झाला. आधी संगीत, नंतर नाटक; असा हा मराठी नाटकाच्या उत्पत्तीचा इतिहास आहे नाट्य संगीताचा हा अन्योन्यसंबंध असा विलक्षण आहे की मराठी भाषेत नाटक या नामाचे संगीत हे केवळ विशेषणच नव्हे, तर जणू व्यवच्छेदक लक्षणच ठरले आहे. मराठी नाट्य-वस्तूचे श्रोते फक्त कानांचे समाधान शोधीत होते आत्म्याचे समाधान शोधण्यात त्यांना रस नव्हता. आणि मूळ नाटक नामक जे काय होते. त्यात तर नव्हताच नव्हता. नाटका-तील कथानकांचे सोयरसुतक कसे ते त्यांना नव्हतेच. गाणे कानभर ऐकावयास मिळा-ल्याशी त्यांना कारण. मग त्या संगीतापायी नाटक निश्चेष्ट झाले, तर त्या मूर्च्छनेची खन्त करण्याच्या संबंधात ते सर्वस्वी उदासीन होते. मराठी संगीत नाटकातील संगीत तेवढे लोकप्रिय झाले व नाटक तेवढे कटले, तर ते त्यांना जणू हवेच होते.

संगीत नाटकातील प्रत्येक पद म्हणजे एक निरर्थक विक्षेपच असतो. कारण एक विशिष्ट पद रंगभूमीवर घोळून घोळून गायिले जात असते, तोपर्यंत त्याच रंगभूमीवर, नाटकाचे कथानक जसे मरून पडलेले असते. हा असा गैरलागू गाण्याचा जलसा म्हणजे अखिल नाट्यवस्तूचे मरणच होय. संगीताच्या शोधात नाटक हरवते, हे जणु आमच्या रसिकतेस समजलेच नाही. मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकांना बहुत करून गाण्याच्या मैफलीचेच स्वरूप येते. त्या नाटकातील नाट्यवस्तूकडे प्राय: कोणाचेच लक्ष नसते. ना नटाचे. ना प्रेक्षकांचे. नाटकाच्या कलेवराभोवती उमळलेल्या संगीताचा जल्लोष, म्हणजेच संगीत नाटक. असल्या नाट्यप्रयोगात नटाला स्थानच नसते असते ते फक्त गायकाला, मग त्याला अभिनय कशाशी खातात, ते माहीत नसले; तरी चालते. गायक स्वत:च्या बेहद्द तानबाजीवर खूष असतात. मधल्या मधे नाटक बिचारे मरून पडते. रंगभूमीवर पडलेल्या त्या नाटकाच्या मुडद्याची दोघांनाही अडचण होते,– गायकांना आणि श्रोत्यांना! संगीताच्या अनावर व्यसनापायी आजवर खरे खरे अस्सल मराठी नाटक रंगभूमीवरून वनवासात गेले आहे. शुद्ध नाट्य ही एक श्रेष्ठ कला आहे. नाट्यकलेचे शुद्ध रूपातील दर्शन मराठी रसिकतेस दुर्मिळ व्हावे, ही मराठी नाटकाची खरी शोकान्तिका आहे.

(शुद्ध नृत्यनाटक वा संगीत नाटक शुद्ध रसिकतेस समजू शकते. वस्तुत: नाटकात नृत्य वा संगीत असले, तर त्यात काही बिघडते; अशातला भाग मुळीच नाही. नृत्य-दर्शनाने डोळे व संगीतश्रवणामुळे कान संतृप्त होतात, यात शंकाच नाही. मग संगीत नाटकातील संगीताबाबत आक्षेप तरी नेमका काय आहे? आक्षेप आहे तो केवळ संगीता-बाबत मुळीच नाही, तर संगीत योजनेच्या अनुचित अतिरेकाबाबत आहे. मराठी संगीत नाटकातून औचित्यपूर्वक योजलेले संगीत क्वचित्च ऐकावयास मिळते. संगीताचा षोक नाट्यगृहातच पुरा करणे ज्या कोणास पसंत असेल, त्यांनी शुद्ध संगीत नाटकाच्या निर्मितिसबधांत एकाद्या ऑपेराकार वॅग्नरचा शोध घ्यावा, हे इष्ट नव्हे काय? अशा

एकाद्या वॅग्नरचा शोध मराठी रंगभूमीस मनस्वी उपकारक ठरेल, असे वाटते. उपकारक उभय पक्षी. कारण ऑपेरा केवळ संगीताच्या षोकीनाचे समाधान शोधील. आणि शुद्ध नाटक अनन्य नाटचभक्तांस दुर्मिळ होणार नाही.)

अर्वाचीन मराठी नाटकाची मूळ प्रेरणा जर इंग्रजी नाटचवाङ्मयाची असेल, तर ती घटना कालोचित म्हणून अपरिहार्य समजावी लागेल. मराठी नाटककारांना प्रथम शोध लागला तो शेक्सपीअरचा. पण दुर्दैवाची गोष्ट अशी की शेक्सपीअरच्या उत्तमोत्तम नाटचकृतींची प्रामाणिक भाषान्तरे वा प्रतिभाप्रेरित रूपांतरे अद्यापिही मराठी भाषेत एकूण दुर्मिळच आहेत. आणि इंग्रजी नाटचेतिहासात शेक्सपीअरचे स्थान सर्वोच्च, केवळ अनन्यसामान्य असे असले, तरी शेक्सपीअर काही एकच एक इंग्रजी नाटककार आहे; अशातला भाग नाही. बेन जॉन्सन, मार्लो, कॉंग्रीव्ह, शेरिडन, वाइल्ड, शॉ, गाल्सवर्दी, बॅरी, मॉम्, सिंज्, ओ'केसी, रॅटिगन इत्यादि ब्रिटिश व युजीन ओ'नील, टेनेसी विल्यम्स, आर्थर मिलर, जॉन स्टाइनबेक इत्यादि अमेरिकन नाटककारांच्या उत्तमोत्तम नाटचकृतींचे निर्दोष अनुवाद मराठी नाटकास उपकारक ठरतील, यात संशय नाही.

वस्तुस्थिती अशी आहे की मराठी नाटक इतके परपुष्ट आहे की ते पुरेसे परपुष्ट नाही. ज्या इंग्रजी नाटचवाङ्मयाशी केवळ योगायोगाने आपला संबंध जडला, त्या इंग्रजी नाटचवाङ्मयाचा परिचयदेखील आपण धड करून घेतला नाही. मग यूरोपीयन नाटचवाङ्मयास विचारतो कोण ? फार तर मोलिएर, इब्सेनची नावे आपल्या कानांवरून गेलेली असणार. पण यूरिपिडीज, सोफोक्लीज, ॲरिस्टोफेनिस इत्यादि ग्रीक नाटककारांची प्राचीन नाटके, टॉलस्टॉय, चेकॉव्ह, गॉर्की इत्यादि रशियन; स्ट्रिन्डबर्ग, ब्यर्नसन इत्यादी स्कँडिनेव्हियन; सात्रे, कॉक्टो, आनुई इत्यादि फ्रेंच आणि चॅपेक, मोल्नार, ब्रेश्त, पिरांदेलो इत्यादि यूरोपीयन नाटककारांच्या उत्तमोत्तम नाटचकृतींचे अनुवाद मराठी नाटकास मार्गदर्शक ठरल्याशिवाय राहणार नाहीत. मराठी नाटक थिटे नसावे, ते उंच व्हावे; जागतिक नाटचसाहित्याशी तुलना करता आपल्या मराठी नाटकास शरम वाटू नये, अशी उत्कट इच्छा मनोमन असेल; तर सर्वप्रथम भव्योदात्त नाटचादर्श मराठी नाटचभक्तांस उपलब्ध करून देण्याची व्यवस्था अविलंब व्हावयास हवी. अत्युच्च आदर्शच डोळ्यांसमोर नसतील, तर आपल्या मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची जाणीवसुद्धा आपल्या मनातून कायमची नष्ट होईल आणि यापुरती शरमेची अन्य कोणती गोष्ट नसेल. तात्पर्य, देशोदेशी प्रगत रंगभूमीवर जे अनेकविध साहसी नाटचप्रयोग सादर केले जात आहेत, त्यांचा परिचय मराठी नाटचभक्तांस करून देणे, ही आजची निकडीची गरज आहे. नाटचलेखनांतील व नाटचप्रयोगांतील जे जे म्हणून नवे व क्रांतिकारक आहे, ते तिकडे दूर देशांतरीचे आहे. म्हणूनच केवळ त्याची उपेक्षा करण्याच्या मताचे जे कोणी नतद्रष्ट स्वत्वाभिमानी असतील, त्यांच्यासाठी अर्थातच प्रस्तुत लेखन नव्हे. प्रस्तुत लेखनाचे आवाहन प्रामुख्याने प्रयोगशील विचारकांस आहे, हे येथवर स्पष्ट झालेच असेल.

मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची वाङ्मयीन चिकित्साच मुख्यत्वेकरून प्रस्तुत प्रबंधास अभिप्रेत होती. तदनुषंगाने मराठी नाटकाचा मागोवा घेत असता मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची आणखी काही कारणे कारणपरत्वे लक्षात आली, ती सर्व यथाक्रम प्रस्तुत प्रबंधांत वेळोवेळी समाविष्ट केलेली आढळतील. त्यांचा केवळ निर्देशच प्रस्तुत अभिप्रेत आहे. मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची अन्य कारणे येणेप्रमाणे : १) मराठी गायक नट सामान्यत: थिटे होते. २) हे नटच पर्यायाने नाटक कंपन्यांचे धनी झाले. पण त्यांच्या अन्तर्यामी नाटकाचे हित नव्हते. नाटक कंपन्यांच्या आर्थिक व्यवहाराच्या अपेशाचे धनी तेच होत. नाट्याभिनयाची तेजस्वी परंपरा ते निर्माण करू शकले नाहीत. ३) मराठी प्रेक्षकांची नाट्याभिरुचि सर्वस्वी निकृष्ट होती. (उदाहरणार्थ : 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या गद्य नाटकाचा मृत्यू त्यांनी उघड्या डोळ्यांनी पाहिला. एका श्रेष्ठ शोकान्तिकेचा शोकान्त करणारे हेच प्रेक्षक 'मानापमान' सारख्या एका निकृष्ट नाटकाच्या संगीत प्रयोगाला डोक्यावर घेऊन नाचले! गद्य 'फाल्गुनराव' त्यांनी नाकारला, पण त्याच फाल्गुनरावाच्या 'संशयकल्लोळा' तील संगीत अवताराला त्यांनी कायमचा अर्थाश्रय दिला. अलीकडचे उदाहरण हवे असेल, तर 'देवमाणूस' आणि 'स्वामिनी' सारख्या नाटकांच्या प्रयोगास त्यांनी उदार आश्रय दिला, तर 'मधल्या भिती' सारख्या एक गुणाढ्य नाटकाचा प्रयोग पाहण्याचे त्यांनी साफ साफ नाकारले. अशी आणखी किती म्हणून उदाहरणे द्यावीत? मराठी रसिकतेची ही केविलवाणी परीक्षा! ४) मराठी टीकाकार पण थिटे आहेत. ज्यांना स्वत:लाच नाटकातील बऱ्यावाईटाचा धड समज वा उमज नाही, ते मराठी नाटकास काय मार्गदर्शन करू शकणार? असो.

मराठी नाटकाच्या थिटेपणाची ही सर्वांगीण चिकित्सा प्रस्तुत प्रबंधांत विस्ताराने सादर केली होती, त्या चिकित्सेचा हा सारांश विचारकांच्या स्मरणार्थ प्रस्तुत निवेदिला आहे. ज्या कोणास ही चिकित्सा विचारणीय वाटली असेल, त्या सर्वांनी प्रस्तुत प्रतिपादनास विचारपूर्वक न्याय देण्याचा यत्न करावा. तसे करण्यापूर्वी विचारकांस विज्ञप्ती एवढीच आहे की त्यांनी केवळ प्रस्तुत सारांशावर भागवू नये. तर मुळचे समग्र लेखन लक्षपूर्वक डोळ्यांखालून घालावे. प्रस्तुत सारांशात जेथे केवळ एकच वाक्य आहे, तेथे मूळ लेखनात तत्संबद्ध सांगोपांग विचार सोदाहरण सविस्तर केलेला आढळेल सारांश कितीहि साक्षेपाने निवेदिला, तरी अखेरीस तो सारांशच. त्या सारांशाला मूळ लेखनाची सर कशी येणार? ज्या काल्पनिक विचारकांस सतत डोळ्यांपमोर वागवून प्रस्तुत प्रबंध कष्टपूर्वक तयार केला, त्या काल्पनिक विचारकांच्या हवाली प्रस्तुत चिकित्सा आता करणे, हेच योग्य होय.

सार काय तें सांगून झाले. आता उपसंहाराचे काम एक ज्येष्ठ टीकाकार श्री. माडखोलकर यांजवर सोपवून वाचकांची रजा घेतो.

श्री. माडखोलकर म्हणतात :

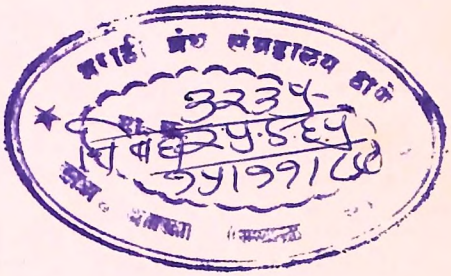
–"शुद्ध ललित वाङ्मय मराठी भाषेत फारच थोडे आहे. काव्य, नाटक आणि कादंबरी ही ललितवाङ्मयांतील प्रमुख सदरें होत. यांजपैकी नाटक आणि कादंबरी यांची रचना करण्याची कल्पना प्राचीन लेखकांना बहुतेक मुळीच शिवली नाही... केवळ कलेच्या दृष्टीने वाङ्मय लिहिण्याची स्फूर्ती मराठी कवींना सहसा झालीच नाहीं... वाङ्मयासंबंधानें आधींच आमच्या कल्पना अनिश्चित आहेत. त्यांतच जर आम्ही पूर्वजांच्या आंधळ्या अभिमानानें चिकित्सक बुद्धीला दडपून टाकली, तर मराठी वाङ्मयाची उन्नती कशी व्हावी ? इंग्रजी अंमल सुरू झाल्यावर गेल्या शंभर वर्षांत ललित वाङ्मयाची निपज फार झपाट्याने झाली. परंतु या सर्व वाङ्मयाची छाननी केल्यास विशुद्ध आनंद देणारे श्रेष्ठ सारस्वत त्यात कितीसे सापडेल ?

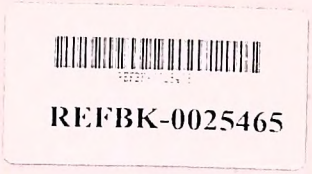
"पुराणमताभिमान आणि अपरिचिताचा तिरस्कार या अवगुणांनी आमच्या अभिरुचीला घेरलेली असल्यामुळें केवळ रसग्रहणबुद्धीनें वाङ्मयकृतीचा विचार करण्याची पात्रता आमच्यांत फारशी उरलेली नाही. जगांत चाललेल्या वाङ्मयिक उलाढालींचा संसर्ग आज मराठी भाषेला प्रत्यहीं होत आहे अशा वेळीं महाराष्ट्राच्या शब्दसृष्टींत रिघाव करून स्थायिक होऊं पाहणाऱ्या रचनेच्या आणि विचारांच्या नवीन प्रकारांकडे, केवळ ते अपरिचित वाटतात एवढ्याच कारणामुळें, अनुदार बुद्धीनें पाहणें इष्ट होणार नाही...अचपळ मनाच्या उच्छृंखल व्यापारांवर जिची उभारणी अवलंबून आहे, त्या शब्दसृष्टींत वारवार परिवर्तनें झाली; तर त्यांत नवल कसलें ? आणि त्याला एवढें बुजून जाण्याचें तरी कारण काय आहे ?...नाविन्याला भिण्याचें काहीच कारण नाहीं. पण मानवी अभिरुचि ही परिस्थितीच्या पाशांनीं अशी जखडलेली असते कीं कोणत्याही नवीन गोष्टीचा विचार तिला स्वतंत्र बुद्धीनें करणें शक्य होत नाहीं ..

"ही संकुचित अभिरुचि पालटल्याशिवाय मराठी वाङ्मयाला ऊर्जित दशा येणार नाहीं. मराठी वाङ्मयात आज नवीत मन्वन्तर सुरू झाल्याचीं लक्षणें दृष्टीस पडत आहेत. निबंधमालेचा उदय झाल्यापासून गेल्या पन्नास वर्षांत मराठी वाङ्मयाचा विकास अनेक अंगांनीं झाला. तथापि आमच्या वाङ्मयविषयक कल्पना शास्त्रशुद्ध आणि व्यवस्थित नसल्यामुळें मराठी वाङ्मयाची जशी व्हावी तशी प्रगति झालेली नाहीं. लोकांच्या अभिरुचीला शुद्ध वळण लागणें, हें वाङ्मयोन्नतीच्या दृष्टीनें अत्यंत आवश्यक आहे...स्वत:च्या अभिरुचीला एखादा नवीन वाङ्मयप्रबंध त्याज्य वाटला, म्हणून समाजानेंहि त्याला तुच्छ लेखावें, असें मानण्याची अनुदार प्रवृत्ती कमी झाली पाहिजे. उदारमतवाद हा सामाजिक आणि राजकीय तसाच वाङ्मयिक चळवळीलाही प्राणभूत आहे नवीन विचार किंवा कल्पना वाङ्मयांत प्रचलित करू इच्छिणाऱ्या लेखकांनीही लोकप्रियतेची लालसा धरूं नये...रूढि, परंपरा आणि संप्रदाय यांना शारदेच्या साम्राज्यात स्थान नाही...विशेषत: मन्वन्तराच्या काळात, ज्या वेळी जुन्या नव्या कल्पनांचे आघात–प्रत्याघात होत असतात,

त्यावेळी, निरहंकार आणि निःस्वार्थ बुद्धीची आवश्यकता फार असते. उद्याच्या महाराष्ट्राचें भवितव्य आजच्या मराठी लेखकांच्या कर्तृत्वावर अवलंबून आहे. त्यांच्या निःस्वार्थ वाङ्मयसेवेची किंमत आजच्या राष्ट्राला कळली नाही, तरी उद्याचे राष्ट्र तिची बूज केल्यावांचून कदापि राहणार नाहीं."

✦❊✦





आमची प्रकाशने

•

मूल्य–रुपये

सौ. शैलजा राजे

भोवळ ६०

कुमुदिनी रांगणेकर

गोड बंधन ४०

गिरिजा कीर

आभाळमाया २५

अनिल बर्वे

तिसरा डोळा २५

चर्मणावती चंबळ २८

सुरेश वैद्य

वास्तव ५०

वा. य. गाडगीळ

हिरव्या चादरीवर

: भाग १ ५०

भाग २, ३ प्रत्येकी ६०

दीपक

अजब बदला ४०

वळण ३०

प्रतिसाद ४०

अजली संभूस पर्व २१

क्षिप्रा २८

चंद्रकांत काकोडकर

अन्नपूर्णा ४०

बळी ४०

सुधीरा सेन ५०

सौ. शैलजा घोरपडे ५०

अमर प्रेम ५०

मात ४५

गुंतता हृदय हे

मूल्य–रुपये

सौ. चंद्रप्रभा जोगळेकर

प्रतीक्षा

अशोक थोरे किमयागार ४०

जळित ४५

जयंत रानडे हिटलिस्ट ३५

खानदान ४०

बा. सी. अष्टीकर

पिसाट खुनी ५०

कमला भागवत

झाकली मूठ ४०

सौ. शुभांगी भडभडे

आंधळी कोशिबीर ४०

स्वप्नगंधा ४०

पद्मगंधा भाग १ } १२०
" भाग २ }

सौ. छाया वाड

सुखी माणसाचा सदरा ३५

हेमंत सावत अफलातून ४०

शिकार

प्रतिभा मराठे डेड एंड

पु. ज. देवरस

अनुभवाचे जग ४५

सौ. मंदाकिनी भारद्वाज

धोक्याचं वळण ३०

गुरुनाथ नाईक

बेसूर सुरांची भैरवी

मत्स्यकन्या

एस. एम. काशिकर

स्वप्नभेद

रेड सर्कल

•

व सं त बु क स्टॉ ल

दादर, मुंबई २८.



– 'माधवराव नाशिकचे आणि माझे कॉलेज-काळापासूनचे पुरातन मित्र. त्यांनी साहित्यक्षेत्रात विशेषतः नाट्यसंस्थांचा अधिकारी, रसज्ञ समीक्षक म्हणून उदंड लौकिक कमावला आहे आणि अनेक नव्या-जुन्या लेखकांना प्रोत्साहनपर मार्गदर्शन केले आहे. त्यांच्या या अधिकारामागे साहित्यासंबंधीचे असीम प्रेम आहे. सच्चेप्रमाणे इंग्रजी मराठी वाङ्मयाचा प्रगाढ व्यासंगही आहे. गोदावरीच्या महापूरात पोथ्यांचे मोठे साहित्यधनही तितक्याच निर्भयपणाने आणि निरपेक्षतेने वाचवत आणले असल्याचे आहेत. त्यांना हा सत्कार म्हणजे मराठी रसिकतेने त्यांचा केलेला कृतज्ञ नमस्कार आहे.'

– वि. वा. शिरवाडकर

वसंत बुक स्टॉल
न.चि. केळकर रोड, मुंबई-२८