म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. क्र. 3920

नाट्यचिंतन

डॉ. अ. ढ. वेलणकर

REFBK-0024718

संदर्भ जिवंद
३१२०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

(क्र. मा. पहा)
५०००–११–८६

नाट्यचिंतन

लेखक
प्रा. डॉ. अ. द. वेलणकर

REFBK-0024718

प्रकाशक :
सौ. सुधा अरुण वेलणकर,
३२५ गांधीनगर, नागपूर ४४० ०१०

प्रथमावृत्ती
१७ फेब्रुवारी १९८५ (महाशिवरात्र)

© सौ. सुधा अरुण वेलणकर

किंमत सोळा रुपये

मुद्रक :
श्यामकांत बनहट्टी
श्रीनिवास मुद्रणालय
सुविचार प्रकाशन इमारत
धनतोली, नागपूर ४४० ०१२

मुखपृष्ठ चित्रण आणि मुद्रण :
श्री विजय काणे,
अमेय आर्टस, नागपूर

नांदी

मराठी रंगभूमीला किमान शेदीडशे वर्षांची परंपरा आहे. अनेक नाटककार, दिग्दर्शक, नट, नाट्यकृती, तंत्रज्ञ यांनी ही परंपरा निर्माण केली, पुष्ट केली. मराठी नाट्यविश्वाचा विचार करताना नाट्यविषयक विविध प्रश्न मनात येतात. मराठी नाट्यपरंपरेला येऊन मिळालेले नवे नाट्यप्रवाह आपले लक्ष वेधून घेतात. प्रस्तुत संग्रहातील छोटेमोठे चौदा लेख हे या समग्र मराठी नाट्यविश्वाचा आढावा घेऊ शकणार नाहीत हे उघडच आहे. ते या लेखसंग्रहाचे प्रयोजनही नाही.

विविध नाट्यांगांबद्दल आणि नाट्याच्या स्वरूपाबद्दल गेल्या वीस वर्षांत घडलेले अल्पस्वल्प चिंतन या पुस्तकाच्या रूपाने एकत्रितपणे मांडले आहे. माझ्या या पहिल्याच पुस्तकाचे नाट्यप्रेमी आणि नाट्याचे अभ्यासक यथायोग्य स्वागत करतील अशी उमेद वाटते.

'नाट्यपात्रे आणि आडनावे' या लेखाशिवाय इतर लेख निरनिराळ्या नियतकालिकांमधून पूर्वी प्रसिद्ध झालेले आहेत. या सर्व नियतकालिकांचा मी आभारी आहे.

श्रीनिवास मुद्रणालयाचे श्री. श्यामकांत बनहट्टी आणि अमेय आर्टस्‌चे श्री. विजय काणे यांचे मी आभार मानतो.

महाशिवरात्र,
१७ फेब्रुवारी १९८५
३२५ गांधीनगर
नागपूर ४४० ०१०

— **अ. द. वेलणकर**

अनुक्रमणिका

सरकारी नाट्यस्पर्धा : एक विचार १

नाट्यगीत – नाट्यसंगीत ९
गायक नट १३
प्रभाकर पणशीकर २४
चरित्र अभिनेता २९
चतुर्विध अभिनय आणि परकायाप्रवेश ३२

गुरु ... पळापळा ... शिकार ३७
सौभद्र शारदा ४४
अण्णासाहेब किर्लोस्करांचा केशराचा मळा ५३
सं. दुष्टचक ६१

गडकऱ्यांचे नाट्यघराणे ६४

नाटकातील टाळीची वाक्ये ७२
नाट्यधर्मी स्वगत ७७
नाट्यपात्रे आणि आडनावे ९०

सरकारी नाट्यस्पर्धा : एक विचार

नागपुरातील धनवटे रंगमंदिरात सहावा महाराष्ट्र राज्य नाट्य-महोत्सव नुकताच साजरा झाला. 'नाट्य महोत्सव' असा त्याचा निर्देश करण्यात येतो. पण हा केवळ महोत्सव नसून सरकारी पातळीवर घेण्यात येणारी ती नाट्यस्पर्धा आहे. गेली सहा वर्षे या नाट्यस्पर्धा चालू आहेत. या स्पर्धामधून अनेक नव्या जुन्या नाट्यसंस्था दरवर्षी मोठ्या उत्साहाने भाग घेतात. नवे अभिनेते, दिग्दर्शक व तंत्रज्ञ आणि नाटककार यामुळे समोर येतात हा या स्पर्धांचा फार मोठा लाभ होय. परंतु या स्पर्धा ज्या पद्धतीने घेण्यात येतात ती पद्धत पूर्णपणे योग्य आहे असे वाटत नाही. या निमित्ताने काही विचार मनात आले. ते मांडण्याचा हा एक प्रयत्न.

या स्पर्धेमध्ये भाग घेताना निरनिराळ्या नाट्यसंस्था जो उत्साह दाखवतात तो खरोखरच उल्लेखनीय आहे. प्रत्येक संस्था नाटक चांगल्या रीतीने सादर करण्याचा आपआपल्यापरी नेटाने प्रयत्न करते. त्यांच्या उत्साहामुळेच या स्पर्धांना महोत्सवाचे स्वरूप येते. एकेका नाट्यप्रयोगा-मागे अनेक व्यक्तींचे अनेक दिवस घेतलेले कष्ट उभे असतात. त्यामुळे काही दर्जेदार नाट्यप्रयोग या स्पर्धेच्या निमित्ताने पाहायला मिळतात.

परंतु या 'स्पर्धे'च्या मुळाशी कुठली भूमिका असते, आणि ती कितपत साध्य होते याचा विचार करणे जरूर आहे. नाट्याच्या संदर्भात स्पर्धेचे बरेवाईट परिणामही लक्षात घेतले पाहिजेत.

परीक्षा व प्रायोगिक मूल्ये

स्पर्धा म्हटली म्हणजे त्यात श्रेष्ठ–कनिष्ठ ठरविणे ओघानेच आले. कलेच्या क्षेत्रातील का होईना, पण ही सुद्धा एक परीक्षाच म्हणावी लागेल. आणि परीक्षेत यश मिळविण्यासाठी पराकोटीच्या परिश्रमांबरोबर परीक्षार्थीला अंगी चतुरपणाही आणावा लागतो ! परीक्षा–पद्धतीमुळे विद्यार्थी हा आपोआपच परीक्षार्थी बनतो; यश मिळविण्यासाठी चतुराईच्या क्लृप्त्या योजतो ! या स्पर्धांच्याही बाबत असले काही घडत असेल काय ?

नाट्यस्पर्धांचा विचार करू जाता, नाटक चांगल्या रीतीने आकर्षकपणे सादर करणे, त्यासाठी उपलब्ध तांत्रिक उपकरणांचे आवश्यक तेवढे साहाय्य घेणे, हे एक 'स्पर्धक' या नात्याने नाट्यसंस्थेचे धोरण असते. व ते उचितच आहे. कारण या स्पर्धांमध्ये नाटकाचा प्रयोग नीटपणे, सरसपणे बसविला जाणे महत्त्वाचे असते. वेगळ्या व नेमक्या शब्दात सांगायचे तर 'प्रायोगिक मूल्यां'नाच या स्पर्धेत महत्त्व असते, असे या क्षेत्रातले जाणकार सांगतात.

नाट्यस्पर्धेत 'प्रयोग' चांगला होण्यासाठी स्पर्धक संस्था कसोशीने प्रयत्न करते, ती यामुळेच. कधी कधी प्रयोगविज्ञानाचा वापर अतिरेकी स्वरूपात तर होत नाहीना अशीही शंका येते ! सेटिंग्ज, वेशभूषा, रंगभूमीवरील आकर्षक सजावट, पार्श्वसंगीत, अभिनव प्रकाशयोजना या बाबतीत स्वतःचे 'वैभव' दाखविण्याचाही पुष्कळदा प्रयत्न होतो ! या साऱ्या गोष्टींना, नाट्यात अवश्य महत्त्व आहे, पण ते पृथकपणे नव्हे, याचा पुष्कळदा विसर पडतो. या सर्व अनुषंगिक गोष्टी आहेत व त्यांचा नाट्यनिर्मितीत एकजीव व्हावा लागतो.

असे का घडते ?

पण यासाठी नाट्यसंस्थांना दोष देता येत नाही. कारण स्पर्धेचा फड जिंकायचा असेल तर हे सगळे केले पाहिजे, एवढे त्यांना माहीत असते. त्यांच्यापुढे आदर्श असतो तो यशस्वी स्पर्धकांचा ! परीक्षार्थी वृत्तीचा एखादा चतुर संयोजक, स्पर्धेचे हे तांत्रिक अंग बरोबर आत्मसात करून व नेपथ्य,

संगीत आणि तथाकथित अभिनय यांची चतुराईची योजना करून स्पर्धा जिकतो, एवढेच साऱ्यांना दिसत असते. अशी चतुराई ज्यांना साधत नाही, त्यांच्या प्रामाणिक मेहनतीवर पाणी फिरते आणि स्वाभाविकच ते डोक्यात राख घालतात ! कलेच्या क्षेत्रात वास्तविक पाहता असे होणे योग्य नाही पण स्पर्धेच्या सध्याच्या पद्धतीत असे घडणे अस्वाभाविक नाही असे म्हणावेसे वाटते.

नाट्याची निर्मिती (Production) अधिक प्रभावीपणे साधण्यासाठी आज अनेक यांत्रिक सोयी उपलब्ध आहेत हे खरे. पण यांत्रिक उपकरणांचा वापर म्हणजेच चांगली नाट्यनिर्मिती असे म्हणता येणार नाही. यांत्रिक कौशल्याच्या प्रदर्शनात नाटकाचे 'नाटकपण'च हरवून बसत असेल तर ते कौशल्य त्याज्यच मानले पाहिजे. नाट्य हे अंती एक प्रकारच्या 'समजुतीवर' – Make believe वर – आधारलेले असते. त्यातच नाट्याचा खरा आत्मा असतो. रंगभूमीवर वास्तवनिर्मितीचा कितीहि प्रयत्न केला तरी तो नेहमीच अपुरा पडतो. शिवाय प्रेक्षकाच्या मनोवृत्तीला या सगळ्याची तशी आवश्यकताहि नसते. समोर जे चालले आहे ते नाटक आहे – प्रत्यक्ष नव्हे – याचीहि त्याला जाणीव असते. आज मात्र या निर्मितीवरच जोर दिला जातो आणि अभिनय, आवाज इ. महत्त्वाच्या अंगांची उपेक्षा होते. सुप्रसिद्ध नाट्यदिग्दर्शक व नट श्री. आत्माराम भेंडे यांनी तर "रंगभूमीवर संगीताचे जे झाले तेच Production चेही पुढे मागे व्हावयाची भीति आहे" असा इशाराच देऊन ठेवला आहे ! (छंद, मार्च एप्रिल १९६१).५८

जिवंत अभिनय हवा

महाराष्ट्रात होऊन गेलेले एक विख्यात नाट्यनट कै. गणपतराव जोशी हे शाहूनगरवासी नाटक कंपनीला वाईट दिवस आले असताना केवळ काळ्या पडद्यावर नाटक उभे करीत व आपल्या प्रभावी अभिनयाने प्रेक्षकांना जागच्या जागी खिळवून ठेवीत हे सर्वश्रुतच आहे. तात्पर्य, नाटकात महत्त्व जिवंत अभिनयाला असते, त्यातल्या भावनाट्याला असते आणि वर एका परिच्छेदात उल्लेखिलेल्या 'समजुती'ला असते.

धडाडी हवी

नाटचविज्ञानाला जसे या स्पर्धांमधून महत्त्व मिळते तसेच संस्था नाटक सादर करताना जास्त सुरक्षित भूमिका घेतात. आजच्या परीक्षा, हुतुतु–कुस्तीसारखे खेळ, यातही अशी Safe वृत्ती प्रगट होते हे सर्वांनाच माहीत आहे. कलेच्या क्षेत्रात मात्र ही बचावू वृत्ती उपयोगाची नाही. कलावंतांनी धडाडीचे प्रयोग करून व त्यात जीवनसर्वस्व पणाला लावल्याशिवाय काही उत्कट, भव्य त्यांच्या हाती लागणे कठिण ! बचावू वृत्तीपेक्षा कलासक्तीची ओढ त्याला अधिक प्रमाणात असली पाहिजे. अशा सुरक्षिततेच्या दृष्टीनेच मग संस्था नाटके निवडतात. एखाद्या गाजलेल्या प्रयोगाचीच सही-सही नक्कल करण्याचा प्रयत्न होतो. ढोबळ बोधप्रधानता किंवा पोकळ रंजकता यांनाच अधिक जास्त महत्त्व येते. एकंदर सरकारी धोरण व परीक्षकांना काय हवे असते हे लक्षात घेऊन Bold नाटकांच्या वाटेला जाण्याचे कोणी साहसच करीत नाही. कारण अशा साहसामुळे 'स्पर्धेत यश' मिळणार नाही हे ठरलेले !

नटांनाच खरे महत्त्व

मग या नाटचसंस्था प्रत्यक्ष प्रयोग सादर करताना अत्यंत 'सावध' असतात हे सांगायला नकोच. नाटकाचा प्रयोग चांगला 'बसविण्यात' येतो. मग त्याचा जसाचा तसा 'प्रयोग' रंगमंदिरात करायचा असतो; ही प्रत्येक संस्थेची दृष्टी. वास्तविक नाटक नुसते रेखीवपणे, घासूनपुसून बसविण्यात मतलब नाही. मूलत: नाटक ही दिग्दर्शकाची कला नसून ती नटांची कला आहे. प्रेक्षकांचा प्रतिसाद स्वीकारीत नट अभिनय करीत असतो. दिग्दर्शन चातुरीपेक्षा नटाचा रंगभूमीवरील पराक्रमच अधिक महत्त्वाचा, प्रेक्षक हाही नाटचनिर्मितीचा एक अविभाज्य भाग असतो, पण स्पर्धेसाठी काही प्रयोग असे 'रेखीव' बसविण्यात येतात की एकही प्रेक्षक आला नाही तरी ते प्रेक्षकांसमोर 'चांगल्या रीतीने सादर' करता येतात ! कारण मुळातच त्यांची निर्मितीच परीक्षकांसाठी झालेली असते !

बरे, तथाकथित प्रायोगिक मूल्य तरी नेमकेपणे जोखता येईल काय ? स्पर्धेत सादर करण्यासाठी निरनिराळचा संस्था वेगवेगळी नाटके निवडतात.

कोणी सामाजिक नाटक निवडतो, कोणी ऐतिहासिक तर, अभावाने कोणीच पौराणिक नाटक निवडतो. क्वचित एखादी संस्था 'संगीत नाटक' निवडण्याचेहि 'धाडस' दाखवते ! सर्व सामाजिक नाटकेच जरी विचारात घेतली तरी त्यांचे स्वरूप एकसारखेच असेल असे कोणी म्हणावे ?

अनेक प्रकार

सामाजिक नाटकातही समस्याप्रधान, रहस्यप्रधान, जुन्या तंत्राचे, नव्या तंत्राचे नाटक, करुणगंभीर नाटक, किंवा हलकाफुलका फार्स अशी अनेक प्रकारची नाटके बसविण्यात येतात. जुन्या–जाणत्यांबरोबर नवशिके नाटककारही– म्हणजे त्यांची नाटकेही–स्पर्धेच्या रिंगणात उतरतात. वेगळ्या प्रकृतीच्या दोन नाटकांची किंवा त्यांच्या प्रयोगांची तरी तुलना करणे खरोखरच शक्य आहे काय ? उदाहरणार्थ, नाना जोगांचे 'हॅम्लेट', पु. ल. देशपांडयांचे 'तुझे आहे तुजपाशी', देवलांचे 'संशयकल्लोळ' आणि बाळ कोल्हटकरांचे 'एखाद्याचं नशीब' या नाटकांच्या प्रायोगिक मूल्यांची शास्त्रीय दृष्टीने परीक्षा करणे व पुन्हा त्यात सरसनीरसता ठरविणे कसे शक्य आहे ?

नेपथ्य, पार्श्वसंगीत, नृत्यादी कलांचे साहाय्य, प्रकाशयोजना आणि अभिनय यांचा साकल्याने विचार करून कुठल्याही दोन वेगवेगळ्या नाटकांची प्रायोगिक सरसनीरसता अचूकपणे ठरविणे कठीण आहे हा महत्त्वाचा मुद्दा !

तेव्हा स्पर्धेसाठी नाटकांचे प्रायोगिक मूल्य लक्षांत घ्यायचे असेल तर निदान सर्व संस्थांनी एकाच नाटकाचा प्रयोग सादर करणे आवश्यक ठरते. यामुळेही नाट्यप्रयोगांचे प्रायोगिक मूल्यमापन पूर्णपणे शास्त्रीय होणार नाहीच, पण ते 'बरेच' शास्त्रीय होईल आणि स्पर्धेचा निकोपपणा सांभाळण्याचे समाधानही आपल्या पदरात पडेल !

एकच नाटक हवे

सर्व स्पर्धक नाट्यसंस्थांना एकच नाटक बसवायला देणे अनेक दृष्टींनी सोयीचे आहे. नाटकाचे वाङ्मयीन मूल्य, त्याच्या प्रकृतीच्या मर्यादा इ. लक्षांत घेऊन त्या मर्यादेतच आपल्या प्रायोगिक सामर्थ्याचा आविष्कार

करणे, यात स्पर्धकांना एक प्रकारचे आव्हान मिळेल. तसेच एखाद्या नाटय संस्थेने ज्यादा चतुराईने तांत्रिक कसब दाखविण्यावरही त्यामुळे आळा बसेल

कदाचित परीक्षकांनाही हे एक आव्हान राहील. किंबहुना निर्णय घेण्याचे त्यांचे काम अधिक सोपे ठरणेही संभवनीय आहे. याविषयी येथे अधिक चर्चा करणे अप्रस्तुत.

अपयश मिळाले तरी नाटयसंस्थांना आपले नेमके कुठे व काय चुकले हे सहज समजू शकेल. आपले वैशिष्टय व आपल्या मर्यादाही त्यांच्या लक्षात येतील. मग कोणीही झाले तरी कशाला डोक्यांत राख घालील ? यशस्वी स्पर्धकाविषयी असूया वाटणे व परीक्षकांच्या पक्षपातीपणाबद्दलच्या अफवा पसरणे हे प्रकारही त्यामुळे कमी होतील.

एकाच नाटकाचे प्रयोग अनेक स्पर्धकांनी सादर केल्यामुळे दिग्दर्शक, नट, तंत्रज्ञ, संगीतकार या सर्वांनाच आत्मपरीक्षण करायला मिळेल. त्यातूनच त्यांना स्वत:चा विकास करून घेता येईल. एकच भूमिका आपण स्वत: कशी केली व दुसऱ्याने ती कशी बठविली हे बघायला मिळणे कलावंतांना फायद्याचे ठरते, त्यातून त्याला खूप शिकता येते असे सांगतात . . .

यासाठी एक गोष्ट सहज करता येईल. स्पर्धेच्या दृष्टीने प्रायोगिक दृष्टचा नाटकात ज्या गोष्टी असल्याच पाहिजेत असे वाटते त्या गोष्टींनी युक्त असेच नाटक निवडून ते स्पर्धकांना बसवायला द्यावे. किंबहुना नाटककारांकडून तसे ते लिहून घ्यावे. यातून नाटचलेखनस्पर्धाच जन्माला येईल . . . ती टाळायची असल्यास एखाद्या नाटककाराकडे ते काम सहज सोपवता यावे.

परीक्षकांचा विचार

तात्विक पातळीवरच हा विचार चालला आहे, तेव्हा परीक्षकांविषयीही थोडे सुचवावेसे वाटते. वरील विवेचनाच्या अनुषंगाने परीक्षक कोणाला नेमावे याचाही विचार करता येईल. ज्याच्या अंगाला कधी तांबडचा मातीचा स्पर्शच झालेला नाही त्याला कुस्तीचा पंच करण्यात स्वारस्य नाही ! तेव्हा नाटकाच्या परीक्षकाच्याही तोंडाला कधीच रंग लागला नसेल तर तो

खऱ्या अर्थाने नाटकाचा परीक्षकही होऊ शकत नाही. निदान परीक्षक हा नाटचनिर्मितीच्या कुठल्या ना कुठल्या शाखेशी संबंध असलेलाच असावा. त्या दृष्टीने एक नाटककार, एक दिग्दर्शक व एक नट यांची परीक्षकसमिती असू शकेल.

आता परीक्षकांविषयीचा वर मांडलेला मुद्दा अनेकांना मान्य होणार नाही, पण थोडा विचार केल्यास त्याचे महत्त्व लक्षात येईल. शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीचे उदाहरण येथे घेता येईल. साधारण सर्वच रसिकांना संगीताचा आस्वाद घेता येतो, पण गायकाची खरी योग्यता जाणतात ते संगीताचे शास्त्रीय जाणकारच ! केवळ संगीताचा ' कान ' असून चालायचे नाही !

सर्जनाचा अनुभव हवा

संगीताप्रमाणे सर्वच कलांबाबत हे खरे आहे. कुठल्याही कलेचा आस्वाद घ्यायला रसिकता पुरी पडते. पण त्या कलेबाबत निर्णय देताना शास्त्रीय ज्ञानाची आवश्यकता असतेच. याच्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे त्या त्या कलेच्या सर्जनाचा ' थोडातरी ' अनुभव असणे नितांत आवश्यक आहे. तेव्हा नाटकाचे परीक्षण करणाऱ्याला – परीक्षकाला – केवळ रसिकदृष्टीच असून निभण्यासारखे नाही. नाटचनिर्मितीचा (नाटक सादर करण्याचा) त्याला अनुभव असणे आवश्यक, नाटचनिर्मितीशी ज्याचा दूरान्वयानेही कधी संबंध आलेला नाही असा रसिक नाटकाचा खरा परीक्षक होऊ शकत नाही !

चोखंदळ प्रेक्षक

आता एकच एक नाटक रोज रोज पाहणे प्रेक्षकांना कंटाळवाणे वाटेल असा विचार कोणाच्याही मनात येईल, या विचारात थोडे तथ्य आहेही. पण त्याला इलाज नाही ! शिवाय एकाच नाटकाचे अनेक सरस–नीरस प्रयोग पाहिल्यामुळे चोखंदळ वृत्तीचा प्रेक्षक वर्गही तयार होईल हे विसरता येत नाही. आणि प्रेक्षक हा नाटचनिर्मितीचा एक महत्त्वाचा घटक आहे. चोखंदळ प्रेक्षकवर्ग ही देखील रंगभूमीची एक गरज आहे. त्याशिवाय रंग-भूमीचा विकास होणे दुरापास्तच आहे.

राज्य स्पर्धेविषयी

वर दिग्दर्शित केलेली विचारसरणी ही तात्विक आहे. ती केवळ प्रादेशिक स्पर्धेपुरतीच मर्यादित आहे. प्रादेशिक स्पर्धेतून यश मिळवून राज्य पातळीवर नाटके आली म्हणजे अंतिम स्पर्धेत पुन्हा वेगवेगळी नाटके होणार आणि त्यांच्यात सरसनीरसता ठरविता येत नाही हे तर प्रस्तुत लेखाचे प्रमेयच आहे ! याच्यावर लेखकाचा उपाय असा –

– प्रादेशिक स्पर्धांत एकच एक नाटक ठेवावे. त्यांतून यशस्वी होणारी नाटके अंतिम स्पर्धेत न घेता, अंतिम स्पर्धाच रद्द करून अशा यशस्वी नाटकांचा 'नाट्यमहोत्सव' घडवून आणावा. व हा महोत्सव सरकारी खर्चाने प्रादेशिक केंद्रांमधून क्रमाक्रमाने साजरा व्हावा.

एकाच नाटकाला रोज प्रेक्षक येणार नाहीत व सरकारी उत्पन्न कमी होईल. पण 'उत्पन्ना'साठी सरकार ह्या स्पर्धा घेते असे म्हणवत नाही !

स्पर्धेतली नाटके पाहून मनात आलेले विचार मांडण्याचा मी हा एक प्रयत्न केला आहे. पण स्पर्धेतल्या नाटकांचा निर्देश करण्याचे मात्र कटाक्षाने टाळले आहे. त्यांचा निर्देश न करताही लेखकाचे म्हणणे स्पष्ट होऊ शकते. म्हणूनच एक तात्विक विचार नाटकांचा निर्देश न करता वरप्रमाणे मांडला आहे.

योग्य वेळी माझ्या वरील विचारांची दखल नाट्यक्षेत्रातील तज्ज्ञांनी घेतली तर त्याहून अधिक काय हवे ? 'आता स्पर्धेत भाग घेण्यात अर्थ नाही ..... त्यापेक्षा स्पर्धाच बंद करणे काय वाईट' असे ज्यांना वाटत असेल त्यांनीही या विचारांची योग्य ती दखल घ्यावी !

एक नाट्यप्रेमी म्हणून वर एक वैचारिक भूमिका मांडली आहे. तीत मांडलेले विचार स्वीकारण्यात सरकारी यंत्रणेत येणाऱ्या अडचणींची प्रस्तुत लेखकाला पुरेशी कल्पना नाही, तेव्हा जाणत्यांनी मार्गदर्शन करावे !

– दैनिक तरुण भारत, नागपूर; १३ डिसें. १९६६

नाट्यगीत – नाट्यसंगीत

मराठी नाटकाच्या इतिहासाचा फार मोठा भाग संगीत नाटकांनी व्यापला आहे. संगीत नाटक–नाट्यसंगीत ही मराठी रसिकांची अतिशय आवडीची गोष्ट आहे. 'संगीत नाटकांचा काळ हा मराठी रंगभूमीचा वैभव-काळ होता' इथपासून तो 'संगीताने मराठी रंगभूमीला अवकळा आणली' अशी उलटसुलट मते पुढे आली आणि गेली. परंतु मराठी संगीत नाटकाचा आजवरचा बहुतेक सर्व समीक्षा विचार हा संगीतनिष्ठ दृष्टिकोनातून झालेला आहे, त्यामुळे तो अपुरा वाटतो. नाट्यनिष्ठ दृष्टीने जो थोडाफार विचार झाला आहे तो 'संगीत नाटकातले संगीत हे भावपोषक नाट्याला **अनुकूल** असावे' असे एखादे वाक्य लिहून पुढे सांगीतिक दृष्टीनेच वाटचाल करताना दिसतो. उदा. एखाद्या नाटकात कोणकोणत्या **रागांचा** कौशल्यपूर्ण वापर झालाय, किंवा कोणत्या नाट्यगीतात अमुक रागाला विकृतपणे आळ-वलेय, तसेच अमुक नटाची **गाण्याची तयारी** काय जबर आहे अशा पद्धतीने हा विचार होताना दिसतो. इतकेच काय पण नाट्यसंगीताने शास्त्रीय संगीत विकृतपणे वापरून संगीताची हानी केलीय असाही एक विचार 'सत्यकथे'-तून एका लेखकाने मांडलाय. असा नाट्यसंगीताचा सांगीतिक दृष्टीने झालेला विचार थोडा बाजूला ठेवून नाट्यनिष्ठ दृष्टीने या प्रांताकडे वळून पाहण्याचा प्रयत्न येथे केला आहे.

नाट्यगीत म्हणजे काय ? नाटकात '**टाकलेली**' पदे किंवा गाणी म्हणजे नाट्यगीत नव्हे. **नाट्यपूर्ण गीत म्हणजे नाट्यगीत.** नाटकातील स्वभावरेखेच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार जसा संवादांतून होतो तसाच तो त्या स्वभावरेखेच्या पदातून झाला पाहिजे. 'वद जाऊ कुणाला शरण' या

पदाचे उदाहरण या संदर्भात पुरेसे आहे. या दृष्टीने पाहता साकी–दिंडी-पासून तो एखादे भक्तिगीत, भावगीत, अभंग, तालगीत, रागदारीची चीज, अंगाई गीत, विशुद्ध भावकविता, समरगीत इ. कुठलाही गीतप्रकार नाट्य-संदर्भानुसार नाट्यगीत बनू शकेल ! असले स्वातंत्र्य मराठी संगीत नाटकाने क्वचितच घेतले आहे. किर्लोस्करांच्या सौभद्रात हे बघायला मिळते. 'लेकुरे उदंड झाली 'मधील गद्यकाव्य हे देखील माझ्यामते नाट्यगीतच आहे.

आता नाट्यसंगीत म्हणजे काय ? सोपे आहे ! नाट्यगीताचे **नाट्य-पूर्ण गायन** म्हणजे नाट्यसंगीत. नाट्यपूर्ण गायन म्हणजे काय ते स्पष्ट करायला हवे. नाटकातील संवाद म्हणताना किंवा कुठलाही अभिनय करताना नटाला एकप्रकारची नाट्यपूर्ण तन्मयता यावी लागते. संवाद बोलणारा 'नट' नसून 'नाटकातील व्यक्तीच' आपल्यापुढे उभी राहून बोलते आहे असे जेव्हा वाटते तेव्हा त्याला अभिनय म्हणायचे ! व्यक्ती म्हणून बाहेर तो नट जसा बोलतो चालतो तसा तो रंगभूमीवर अभिनय करताना बोलत-चालत नाही. व्यक्तिविशेष बाजूला ठेवूनच त्याला रंगभूमीवर वावरावे लागते. . . अशीच नाट्यपूर्ण तन्मयता संगीत नटाने नाट्यगीताचे गायन करताना त्याच्या ठिकाणी येणे आवश्यक आहे. त्या नटाचे गायनविशेष एका मर्यादेपर्यंत त्याला बाजूला ठेवणे आवश्यक आहे. 'किति किति सांगु तुला' हे जयमाला शिलेदार म्हणताहेत असे वाटले तर ते जयमालाबाईंचे गाणे झाले ! सुभद्रा म्हणते आहे असे वाटले तर ते होईल नाट्यसंगीत ! हे कठीण आहे. पण त्याला इलाज नाही. या नाट्यपूर्ण गायनात एखादे वेळी रागनियमांकडे दुर्लक्ष झाले तरी हरकत नाही. गाणाऱ्याने कमी अधिक वेळ गायले तरी हरकत नाही. कारण शेवटी ते एक कलात्मक सर्जन आहे. त्यावर बंधने कोणी आणि कोणती घालावी ! नाट्यपूर्ण तन्मयता हेच त्याच्यावर एकमेव बंधन. म्हणजेच गीत**रचना** आणि गीत**गायन** या दोन्ही बाजूंनी नाट्यपूर्णतेची अट पूर्ण झाली तरच त्याला नाट्यगीत–नाट्यसंगीत असे म्हणता येईल. चित्रपटगीताकडूनही आपण अशीच अपेक्षा ठेवतो. तेही एका अर्थाने नाट्यगीतच असते.

गायकांनी व संगीतकलाभिमान्यांनी यात वाईट वाटून घेण्याचे काहीच कारण नाही ! कारण संगीत, चित्र, शिल्प या कला जेव्हा नाट्यनिर्मितीचा एक भाग म्हणून रंगभूमीवर येतात, तेव्हाच त्या आपले विशुद्ध रूप गमावून बसतात. त्या रंगभूमीवरून आपल्या संवेदनांना नव्हे, तर भावनांना स्पर्श करीत असतात. त्या साऱ्यांच्या संयोगातून रसनिष्पत्ती होत असते. म्हणूनच नाट्यसंगीताकडून केवळ सांगीतिक आस्वादाची अपेक्षा ठेवता येत नाही. सांगीतिक दृष्टीने त्याचा विचार पूर्ण होऊ शकत नाही.

वरील विचार अधिक स्पष्ट व्हावा म्हणून एकाच श्रेष्ठ गायक नटाचा उल्लेख करतो. कै. **बालगंधर्व** ! बालगंधर्वांचे रंगभूमीवरील गायन हे त्या त्या भूमिकांचे गायन असे. केवळ बालगंधर्वांचे गाणे नसे. 'कशि या त्यजू पदाला' किंवा 'प्रभू अजि गमला' हे सिधूच म्हणते आहे. असे प्रेक्षकांना वाटावे इतकी नाट्यपूर्ण तन्मयता त्यांच्या गायनात होती. बालगंधर्वांच्या उत्तर काळात ते स्वत:ही नाट्यप्रधान गायनाकडून स्वरप्रधान गायनाकडे पुष्कळ प्रसंगी जात. त्यांच्यासारख्या अद्वितीय कलावंताने देखील काही विशिष्ट काळपर्यंतच नाट्यसंगीताचे हे शिवधनुष्य पेलून धरले ही एकच गोष्ट नाट्यसंगीत गाणे हे किती कठीण आहे, एरवीच्या गायनाहून कसे वेगळे आहे हे दाखवते. आजही जयमाला शिलेदार आणि स्वरराज छोटा गंधर्व हे गायक कलावंत काही भूमिकात आणि तेही काही ठराविक नाट्यगीतांचे गायन नाट्यपूर्ण रीतीने करतात आणि रसिकांना तृप्त करतात !

आज नाटके विपुल होत आहेत. संगीत नाटकांचेही पीक बरेच आहे. जितेंद्र अभिषेकी सारखे नवे संगीत दिग्दर्शक नाट्यसंगीताला नवे वळण देण्याचा प्रयत्न करीत आहेत इ. गोष्टी ऐकून 'संगीत नाटक' आणि 'नाट्यसंगीत' याविषयीच्या आपल्या कल्पना तपासून पाहण्याची आवश्यकता आजही आहे असे वाटल्यावरून येथे नाट्यसंगीताचा किंचित विचार केला आहे.

किर्लोस्करी नाट्यसंगीत शब्द–स्वर–नाट्य या तिन्ही गोष्टींचे भान बाळगून होते. नंतरचा फार मोठा काळ स्वरप्रधान नाट्यसंगीताचा म्हणजे खऱ्या अर्थाने 'संगीता'चाच काळ होता. त्याच काळात बालगंधर्वांनी आपल्या नाट्यपूर्ण संगीताने म्हणजे खऱ्या नाट्यसंगीताने रसिकांना डोलविले पण हा अपवाद त्यांच्यापुरताच. आजही नाट्यसंगीत जुने स्वर-प्रधान वळण गिरवीत आहे. आभासापुरतेच नावीन्य आणते आहे. नाटकात गाणी 'टाकून' संगीत नाटक निर्माण केल्याचे समाधान नाटककारांनाही वाटते आहे. हे बरे नाही !

– प्रतिष्ठान, सप्टेंबर १९७१

गायक नट

संगीत नाटकात संगीत भूमिका करणारा नट म्हणजे गायक नट. म्हणजे संगीत नाटकात जशा संगीत भूमिका असतात तशा काही गद्य भूमिकाही असतात. उदाहरणार्थ 'मत्स्यगंधा' या वसंत कानेटकरांच्या नाटकात सत्यवती, पराशर, शंतनू या संगीत भूमिका आहेत तर त्याच नाटकातली सत्यव्रताची–भीष्माची–भूमिका गद्य भूमिका आहे. तेव्हा 'संगीत मःस्यगंधा' हे नाटक जरी संगीत या विशेषणाने अन्वित असले तरी त्या नाटकात भूमिका करणारा प्रत्येक नट काही गायक नट ठरणार नाही. 'सं. मानापमान' या कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकरांच्या नाटकात चोराची भूमिका करणारा हा काही गायक नट ठरणार नाही. म्हणून संगीत नाटकात भूमिका करणारा तो गायक नट, असे न म्हणता संगीत नाटकात संगीत भूमिका करणारा तो गायक नट असे म्हटले पाहिजे.

मराठी रंगभूमीविषयी, मराठी संगीत नाटकाविषयी आजवर विपुल लेखन झाले आहे, या लेखनात गायक नट हा शब्दप्रयोग वारंवार उपयोगात आलेला आहे. या विपुल नाटचसमीक्षेत गायक नट हा शब्दप्रयोग विशिष्ट अर्थाने वापरण्यात आला आहे. हा विशिष्ट अर्थ कोणता ? हा विशिष्ट अर्थ असा की गायक नट म्हणजे ज्याच्याजवळ अभिनयसामर्थ्य बेताचेच आहे पण जो गाणे दणक्यात म्हणू शकतो, रंगवू शकतो तो गायक नट केशवराव भोळचांनी प्रेक्षकांच्या गायकनटाविषयीच्या समजुतीचे असेच वर्णन केले आहे. ते म्हणतात "पहिल्यापासूनच संगीताला लालचावलेला आमचा श्रोतृवर्ग या संगीत नटांकडून अभिनयाची फारशी अपेक्षा करीत नाही." हा प्रेक्षक गाण्यांना वन्समोअर द्यायला मात्र चटावलेला असतो,

असे सांगून केशवराव पुढे म्हणतात – " त्याशिवाय का सवाई गंधर्वांची वेडीवाकडी तोंडे व केशवरावांचे निरर्थक हातवारे व कष्ट प्रेक्षकांनी मुकाटयाने पाहून घेतले ? "[२] आपल्या मनातला अर्थ असाच असतो. या अर्थानेच सर्वत्र गायक नट हा शब्दप्रयोग वापरण्यात येत असतो. तुमच्या माझ्या मनात तर गायक नटाचा असा अर्थ असतोच, पण त्याहून गंमत म्हणजे स्वत: गायक नटांच्या मनातही बहुधा असाच अर्थ असतो ! आपण गायक नट आहोत, संगीत नाटकात काम करतो आहोत, तेव्हा जुजबी अभिनयापलीकडे जाण्याचे आपल्याला कारण नाही, आपण आपले गाणे टिच्चून म्हटले म्हणजे झाले, अशीच स्वत: गायक नटांची समजूत असावी असे वाटते.

नाटचकला ही एक विलक्षण कला आहे. अनेक घटकांच्या परस्परसहकार्याने तिचा इमला उभा राहतो त्यामुळे पुष्कळदा The Show must go–on या ब्रीदाकडे लक्ष देऊन तडजोडी स्वीकाराव्या लागतात. त्यामुळे असे झाले असावे का ? शेक्स्पीयरच्या हॅम्लेटमधील हॅम्लेट या राजपुत्राचे वय विशीपंचविशीचे असावे. पण हॅम्लेटची भूमिका करणारे व गाजवणारे नट पहावे तो प्रौढत्वाकडे झुकलेले वा वार्धक्याच्या सीमेत थोडी पावले पुढे गेलेले, रुपेरी केसांचे वा टक्कल पडलेले–हे तडजोडीचे उदाहरण नेहेमी देण्यात येते. हे उदाहरण खूपच बोलके आहे. ज्याने अनेक वर्षे कलाक्षेत्रात ठाम उभे राहून, वेगवेगळ्या भूमिका साकार करून आपले अभिनयनैपुण्य सिद्ध केले आहे, प्रस्थापित केले आहे अशा नटाला सोडून नव्या, अननुभवी पोरसवदा नटाला हॅम्लेटची भूमिका करण्याची संधी कोणी झाले तरी कशी देणार ? हॅम्लेट ही भूमिका शेक्स्पीयरने अशी लिहिली आहे की जी पोक्त, जाणत्या अभिनेत्याची, पक्व अभिनयाची मागणी करते. पक्व अभिनेता देता देता ' पक्व माणूस ' या भूमिकेत उभा करावा लागतो अशी ही कोंडी आहे. कै. गणपतराव जोशी यांनी वयाच्या पन्नासाव्या वर्षी केलेली हॅम्लेटची भूमिका नानासाहेब फाटकांनी पाहिली होती. त्या भूमिकेचे सुंदर वर्णन नानासाहेबांनी केले आहे.[3] प्रस्थापित गायनाचार्यांशिवाय मानापमानातील धैर्यधर, सौभद्रातील कृष्ण वा अर्जुन

या भूमिका दुसऱ्याला देण्याचे धाडस कोण करील ? ज्या नाट्यनिर्मात्यांनी 'नवीन रक्ताला वाव' दिला त्यांचा अनुभव काही फारसा चांगला नाही. म्हणून मग छोटा गंधर्व, विमलबाई कर्नाटकी यांचे मानापमान स्वतःचा रसिक म्हणून होणारा मान-अपमान बाजूला ठेवून रसिकांनी पाहिले. नानासाहेब फाटकांचा 'एकच प्याला'तील सुधाकर असाच पाहिला. त्या अभिनवदर्शनाच्या स्मृती आपल्या मनात जपल्या. सुधाकर नुकताच वकिली चालू करणारा तरुण आहे या Texual Fact कडे आम्ही दुर्लक्ष केले. बालगंधर्वांच्या उत्तरायणातील सिंधू, रुक्मिणी, भामिनी पुन्हा पुन्हा पाहून हृदयाच्या अंतर्हृदयात सांभाळून ठेवल्या. नाट्यकलेला अशा तडजोडी कराव्या लागतात. या तडजोडीमुळे आम्ही 'गायक नट' या शब्दांचा अर्थ सीमित केला असावा.

इतर नटांना म्हणजे गद्य नटांना शारीरिक अनुकूलता आणि अभिनय-सामर्थ्य या दोन गोष्टींची आवश्यकता असते तर गायकनटाला शारीरिक अनुकूलता, अभिनयसामर्थ्य यांच्या जोडीला गायनकला यावी लागते. नुसते गायनकौशल्य नाही तर नाट्यानुकूल गायनकौशल्य त्याच्या ठिकाणी असावे लागते. हा त्रिवेणीसंगम नसेल तर गायक नट म्हणून त्याच्यात मोठेच वैगुण्य राहणार, यात शंका नाही. या वैगुण्यासह एखाद्या नटाला गायक नट म्हणून स्वीकारणे ही तडजोडच होय. गायनकौशल्याचा थोडा विचार केला तर रंग-भूमीवरील गाण्याला विशिष्ट प्रकारचे गानकौशल्य लागते असे दिसेल. पहिला विशेष म्हणजे हे गाणे उभे राहून म्हणावयाचे असते. विद्याधर गोखल्यांच्या 'मंदारमाला'मध्ये काही गाणी बैठक मारून बैठकीवर बसून म्हणण्याची सोय आहे ही गोष्ट वेगळी ! आवाज साधना शास्त्राचे म्हणणे असे आहे की उभ्याने गाताना श्वासोश्वास जास्त नैसर्गिक होऊ शकतो व त्याने गायन-क्रिया सुलभ होऊ शकते (आवाज साधना शास्त्र, बी. आर्. देवधर, पृ. २३). दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे खाखरून खोकलून आवाज 'लावण्याची' रंगभूमीवर सोय नसते. गद्य बोलता बोलता स्वरांची दुनिया उभी करायची असते. कै. सवाई गंधर्व यांचा आवाज लागायला बराच वेळ लागत असे. बैठकीतही आणि रंगमंचावरही. पण एकदा आवाज लागला की ते गाणे ऐकणाऱ्याला

खूष करून टाकायचे. बैठकीत हे ठीक आहे पण रंगमंचावर आवाज लागायला वेळ लागणे म्हणजे गायक नट म्हणून त्यांच्या ठिकाणी न्यून होते हेच सिद्ध करणारे आहे. कै. सवाई गंधर्व हे फार मोठे गायक होते, आणि गायक होते म्हणून त्यांना अनेकदा संगीत नाटकात उभे रहावे लागले. पण गायक नट म्हणून हुकमी आवाज लागण्याच्या बाबतीत ते कमी पडत असेच म्हटले पाहिजे. या बाबतीत कै. बालगंधर्वांच्या कौशल्याची अनेकांनी स्तुती केली आहे. गद्यातून पद्यात–स्वरांच्या वनात–ते अलगद प्रवेश करीत. विराम, धसमुसळेपणा, वेगळा आवाज असा काही प्रकार बालगंधर्वात नव्हता. या गानकौशल्याचे काही गायक मात्र स्पर्धेत रूपांतर करीत व आपले सामर्थ्य पणाला लावीत. आधीच्या पात्राने पांढरी दोन मध्ये पद म्हटले की ऑर्गनवाल्याला तीन बोटे दाखवून पांढरी तीन मध्ये यांचे गायन सुरू. बाबूराव जोशींसारखे संगीतप्रेमी ज्या काळाला मराठी संगीत रंगभूमीचे सुवर्णयुग असे म्हणतात तो इ. स. १९११ ते १९३३ हा दोन तपांचा काळ म्हणजे नाट्य आणि संगीत यांच्यातील असंतुलनाचा, संगीताच्या वरचष्म्याचा व नाट्याच्या निकृष्टतेचा काळ होता.[४] पु. ल. देशपांडयांनी म्हटल्याप्रमाणे रंगभूमीवर उभे जलसे चालू झाले होते.[५] 'वन्समोअर्'चे खूळ बोकाळले. गंधर्व झाले तरी एखादे पद १८–१८, २०–२० वेळा म्हणणे हा अत्यंत नाट्यविघातक प्रकार होता. याच काळात 'संगीत नाटक', 'गायकनट' या शब्दांचे अवमूल्यन झाले ! नाटककार, समीक्षक, नट, प्रेक्षक हे सर्वच घटक या ऱ्हासपर्वाला जबाबदार आहेत. केशवराव भोसले आणि नारायणराव राजहंस–बालगंधर्व यांचे 'संयुक्त मानापमान', 'संयुक्त सौभद्र' हे प्रयोग कशाचे द्योतक आहेत ? या दोन महान गायक नटांच्या लोकप्रियतेचे द्योतक आहेत. दोन नटसम्राटांची झुंज लोकांना पहायची होती, मानापमान वा सौभद्र ही नाटके पाहायची नव्हती. ती नाटके लोकांनी आधीच अनेकवार पाहिली होती. अनेकांना ती तोंडपाठ झाली होती ! गायक नट हे एक मोठे प्रस्थ झाले होते, हेच संयुक्त प्रयोगाने सिद्ध केले. खाडिलकर, भास्करबुवा बखले आणि अल्लादियाखाँ यांनी संयुक्त प्रयोगाला विरोध केला होता. केशवरांवाच्या तेजस्वी गायनापुढे बालगंधर्वांची भामिनी निष्प्रभ ठरेल असा

धोका त्यांना त्यात दिसत होता. पण 'मी वचनबद्ध झालो आहे' असे त्रोटक उत्तर देऊन बालगंधर्वांनी आपल्या हितचिंतकांचा सल्ला अव्हेरला.[६]

केशव-नारायण या दोघांनाही नाट्यानुकूल गाण्याची तालीम मिळाली होती. प्रतिभा आणि परिश्रमाने त्यांनी संगीत रंगभूमीवर स्वत:ची एक शैली प्रस्थापित केली होती. दोघांचेही अनेक चाहते होते. रसिकांना त्यांनी वेड लावले होते. स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीत लहान केशवला जनुभाई निमकरांनी देवलांच्या शारदा नाटकातील शारदेची भूमिका वास्तव-शैलीत पढवून तयार केले होते. जनुभाऊंनी त्याला नाटकी गाण्यात जो विवेक बाळगायचा असतो त्याची संथा दिली.[७] बालगंधर्व हे बखलेबुवांचे शिष्य, केशवराव भोळ्यांनी बखलेबुवांच्या एका बैठकीचे वर्णन केले आहे. त्या बैठकीत भास्करबुवा बखल्यांना तंबोऱ्यावर साथ करायला बसले होते बालगंधर्व आणि मा. कृष्णराव फुलंब्रीकर. बखलेबुवांच्या गळ्यातून जी जी अवघड जागा निघेल ती ती कृष्णा मास्तर सही सही आपल्या गळ्यातून काढत होते. आणि बालगंधर्व ? फक्त अधून मधून षडज्-पंचम दाखवत होते. सीधा आकार लावून.[८] बालगंधर्वांच्या गळ्याची जातच वेगळी हे ओळखून बखलेबुवा, कृष्णा मास्तर आणि गोविंदराव टेंबे यांनी उत्तरहिंदुस्थानी चिजांमधून खास निवडक चिजा बालगंधर्वांच्या गळ्यावर चढवल्या. या चिजांची घट्ट, दिसायला सोपी पण म्हणायला कठीण अशी एक एक बंदिश बालगंधर्वांचा स्वर आणि खाडिलकरांचे 'ठाकठीक बसवलेले' शब्द यांच्या माध्यमातून मराठी संगीत रंगभूमीवर पराक्रम करू लागली, प्रेक्षकांना (की श्रोत्यांना ?) दिपवू लागली. प्रेक्षकांना सुखवू लागली. कारण बालगंधर्व त्या त्या भूमिकेचा अभिनयही उत्तम करीत असत. एवढेच नव्हे तर त्यांच्या गायनातही अभिनय होता. दोन्ही अर्थांनी त्यांच्या गायनात अभिनय होता. एकतर गातांना त्यांचा शारीरिक, आहार्य आणि मुद्राभिनय रसानुकूल असा असायचा. शिवाय तो खराखुरा वाचिक अभिनय असायचा. बालगंधर्वांचा स्वर कोरडा, केवल स्वर नव्हता जसा तो शास्त्रीय संगीतात काही बाबतीत अपेक्षित असतो, तो स्वर भावार्द्र स्वर होता. शकुंतला, सुभद्रा, भामिनी, रुक्मिणी यांच्या भावभावनांचे नाजुक तंतू त्या स्वराला

विलगून राहत. स्वर–भाव–एकूण नाट्य यांचे एक संपृक्त द्रावण त्या गाण्यातून चांदण्यासारखे बरसत होते. केशवराव संगीतसूर्य होते. तर नारायणराव नाट्यसंगीताची चंद्रिका ही जणू ! "शास्त्रीय दृष्टीने गायनात श्रेष्ठ असलेले नट मी पाहिले आहेत. पण पदातील अर्थाला व रसाला सांभाळून रंगभूमीवर गायन व अभिनय करणारा नट श्री बालगंधर्व यांच्याशिवाय अजून मला आढळलेला नाही. " असे नानासाहेब फाटक नमूद करतात.

असे हे केशव-नारायण संयुक्त प्रयोगाच्या आखाड्यात उतरले. संयुक्त प्रयोगात आणि त्यांच्या त्यांच्या कंपनीतील एकखांबी प्रयोगातही त्यांना वन्स्मोअरचा बालिश हट्ट पुरवावा लागला. म्हणून म्हणायचे की गायक नट हे एक प्रस्थ होते. केशवनारायणचा अपवाद बाजूला ठेवला तर बेसुरेपणाची किंमत देऊन रंगभूमीवर चक्कीतानांचा पाऊस पाडणारे अनेक नट होते. दे हाता शरणागताची वन्स्मोअरसाठी आवर्तने चालू झाली की ही सारी विनवणी जिच्यासाठी ती भामिनी विंगेत जाऊन बसू लागली. जबड्याच्या ताना घेत चेहरा वेडावाकडा करीत संगीताची धुवाँधार बरसात गायक नट करू लागले. अभिनयाच्या वाटेला जाण्याचे त्यांना कारण नव्हते. ते गायक अधिक, नट नाममात्र होते. आपली भूमिका गायकाचीच, नटाची नव्हे अशी त्यांची ठाम समजूत होती. त्यांचा सारा पराक्रम गाण्यात होता. नाटकाच्या 'प्रेक्षकांचे' रूपांतर 'श्रोत्यात' झाले होते. जे खरोखर प्रेक्षक होते ते संगीतनाटकाला व गायक नटाला कंटाळले होते.

गायक नटांनी प्रेक्षकांना श्रोते बनवले. श्रोते बनवले हेही अर्धसत्य आहे, त्यांनी फक्त गायनाचे श्रोते बनवले असे म्हणणेच योग्य होईल. म्हणजे हा श्रोता गद्य संवादाकडे कान देत नसे तर फक्त गाणे ऐकायला आतूर असे. जुन्या संगीत नाटकाच्या प्रेक्षकाविषयी असे सांगतात की गाणे संपले की रंगमंदिराबाहेर पडून चहाचिवडा, विडीकाडी आणि नुकत्याच ऐकलेल्या गाण्याची वाहवा यात श्रोते दंग होत. पुन्हा ऑर्गनचा स्वर कानावर पडला की पुढचे गाणे ऐकण्यासाठी घाईघाईने आपल्या जागेकडे धाव घेत. नाटकाचा गद्य भाग या आंबटशौकीन श्रोत्यांच्या दृष्टीने नगण्य होता. बरे संगीत नाटकातील गाण्याकडे तरी हा प्रेक्षक नाट्यसंगीत म्हणून बघत होता

का ? शंकाच आहे. तो संगीत म्हणून, नेमके सांगायचे तर शास्त्रीय–रागदारी चिजांचे–संगीत या दृष्टीने पाहात होता. या सर्व प्रकारात शास्त्रीय संगीताचे भले झाले, संगीत नाटकाची मात्र थोडी हानीच झाली. शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीने लोकांचा कान तयार झाला. ग्रामोफोनने भूप, यमन, भीमपलास, इत्यादी राग माजघरापर्यंत पोचवले. गाणे शिकण्याची हौस लोकात वाढीला लागली. खाडिलकरांच्या संगीत नाटकांची म्हणजे त्यातील पदांची नोटेशन्स्ची पुस्तके निघाली. हार्मोनियम घेऊन त्यावर ही गाणी वाजवून पाहण्याचा प्रयत्न आबालवृद्धात आणि स्त्रियात वाढीला लागला. हौसेने गाणे म्हणणे म्हणजे नाटकातले गाणे म्हणणे अशी रीत होती. सिनेगीते वा भावगीते अजून प्रतिष्ठित झाली नव्हती. संपूर्ण समाजात एक संगीतप्रेमाचे वातावरण निर्माण झाले, संगीताला प्रतिष्ठा मिळाली. उग्रप्रकृती लोकमान्य टिळकांचे उग्रप्रकृती सहकारी कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे संगीत नाटके लिहून या सांगीतिक वातावरणात रममाण झाले होते. स्वत: खाडिलकरांनी प्रौढ वयात संगीत शिकण्याचा रीतसर प्रयत्न केला. खाडिलकरांना गुरुस्थानी मानणारे त्या काळातले एक नाट्याभ्यासी–नाटककार शंकरराव सहस्रबुद्धे यांनी सांगितले आहे की खाडिलकरांचे निकटवर्ती स्नेही त्यांच्या आडनावातील आद्याक्षर अंत्यस्थानी ठेवून नाट्याचार्यांना गमतीने 'डिलकरखा' म्हणू लागले होते.[१०] या सर्व वातावरणाचा शास्त्रीय संगीताला निखालसपणे फार फायदा झाला. मराठी रंगभूमीचे हे शास्त्रीय संगीतावर फार मोठे उपकार आहेत. या एकूण प्रकारात नाट्यसंगीत या द्वंद्वसमासातील नाट्य हे प्रथम पद मात्र क्षीण ठरत गेले हेच काय ते वाईट झाले.

कै. मा. दीनानाथ मानापमानात धैर्यधर म्हणून उभे राहिले. ते दिसत रुबाबदार. काम तडफेने करीत. बलवंत नाटक मंडळीतले ते बलवंत गायक होते. धैर्यधराची गद्य वाक्ये ते काहीसे घाईने घाईने म्हणत असे सांगतात. पदांमध्ये मात्र त्यांनी पूर्णत: स्वत:ची शैली आणली. कित्येक गाण्यांच्या चाली बदलून टाकल्या. ताल बदलले.[११] पहिले धैर्यधर होते नानासाहेब जोगळेकर. टेंबेबुवा धैर्यधराच्या भूमिकेत बावळट दिसत असे थोरामोठ्यांनी लिहून

ठेवले आहे.[१२] पुढे अनेकांनी धैर्यधर केला. संशयकल्लोळातील रेवतीची भूमिका बालगंधर्व उत्तम करीत. पण त्यांच्याहून सरसपणे अभिनय व गायन करून रघुवीर सावकार व कमलाबाई बडोदेकर यांनी बालगंधर्वांचे या भूमिकेचे यश हिरावून घेतले असे केशवराव भोळे लिहितात.[१३] गायकनट म्हणून यशस्वी ठरलेल्या कलावंतांची यादी फार मोठी नाही ही वस्तुस्थिती लक्षात घेतली पाहिजे. तसे तर गायकनट पुष्कळच होऊन गेले पण खऱ्या अर्थाने गायकनट पदवीला फार थोडे पोचू शकले हे खरे आहे, गायनाचीच छाप अधिक पाडून अनेकांनी गायकनट म्हणून उपजीविका केली असा इतिहास आहे. त्यापैकी अनेकांचे खूप नावही झाले पण ते गायनामुळे झाले हे उघडच आहे.

गायकनटात गायनाची मातबरी आणि अभिनयाची चालढकल असे पूर्वीपासून होते का ? किर्लोस्कर देवलांच्या काळातही असे होते का ? असे नव्हते अशी लोकांची साक्ष आहे. रागदारी भाग किर्लोस्कर देवलात कमी होता. साकी, दिंडी, आर्या, श्लोक, लावणी, कटाव, संवादपर पदे यांची त्यांच्या नाटकात रेलचेल असायची. गायनविस्तार हा मोजक्याच पदांच्या बाबतीत शक्य असे. भावाविष्कार हे पदांचे प्रयोजन होते. केवळ सांगीतिक मनोरंजन हे नव्हते. नाट्यासह संगीत, नाट्यासाठी संगीत, नाट्यांतर्गत संगीत, नाट्य व्यक्त करणारे संगीत अशा सर्व अर्थांनी ते नाट्यसंगीत होते, म्हणजे गायक आणि नट या दोन्ही भूमिका समान होत्या. तशाच भूमिका किर्लोस्कर देवलांनी लिहिल्या होत्या. केवळ गद्य भागाचा विचार केला तरी शारदा, सुभद्रा, भुजंगनाथ, कृष्ण, शकुंतला ही पात्रे अभिनयाची मागणी करणारी होती. गायन आणि अभिनय या दोन्हींकडे नट, नाटककार लक्ष पुरवत होते. कुठे चुकले तर केरूनाना छत्र्यांसारखे जाणकार संबंधितांना सूचना करीत, दाटतही असत. पदांचे शब्द स्पष्ट, साभिनय आणि सांगीतिकता सांभाळून म्हणणे भाग होते अशीच नाटकाची संहिता असे. कारुण्याची छटा आणल्याशिवाय 'वद जाऊ कुणाला' म्हटले तर चालणार नाही. चेष्टेचा आविर्भाव आणि स्वर लावल्याशिवाय 'साम्य तिळहि नच' पद म्हणता येणार नाही. 'मोडुनि दंडा फेकुन देईन'

ही साकी नुसत्या चढ्या स्वरात नव्हे तर अर्जुनाचा उत्साह दाखवतच म्हटली पाहिजे. 'नच सुंदरि करू कोपा' म्हणताना प्रियेची आर्जवे दिसायला हवीतच. **साभिनय गायन** या पदांच्या संदर्भात अटळ होते. 'लग्नाला जातो मी' म्हणणारा नारद मिष्किल वाटायलाच हवा ! या सर्व पात्रांकडे आणि त्यांच्या पदांकडे केवळ सांगीतिकदृष्ट्या पाहणे अशक्यच होय. अर्थातच या भूमिका करणारे गायक नट गायक हवेत, नटही हवेत. कमीजास्त चालण्यासारखे नाही ! भाऊराव कोल्हटकरांच्या 'शापसंभ्रम'मधील पुंडरीकाच्या भूमिकेचे गणपतराव बोडसांनी सुंदर वर्णन केले आहे.[१४] दिसणे–तेजस्वी रूप, तेजस्वी अभिनय, तेजस्वी स्वर आणि सर्वार्थांनी साभिनय गायन साकारत असे. बालगंधर्वांनी सिंधूची पदे साभिनय म्हणून अजरामर केली. छोटा गंधर्वांनी सतत स्वतःच्या अभिनयावर आणि गाण्यावर परिष्करण करीत, प्रयोग करीत आम्हाला चारुदत्त, कृष्ण, धैर्यधर दाखविला. प्रसाद सावकार नव्या पिढीला असेच 'गायक नट' वाटले. पण ही यादी फार लांबवता येत नाही ! जयराम शिलेदार, जयमाला शिलेदार, कीर्ती शिलेदार, राम मराठे, प्रकाश घांग्रेकर, शरद जांभेकर, विश्वनाथ बागूल, नारायण बोडस, मधुवंती दांडेकर, ज्योत्स्ना मोहिले इत्यादी जुनी–नवी गुणी मंडळी संगीत रंगभूमीवर नांदत असूनही त्यांना खऱ्या अर्थाने संगीत भूमिका करण्याची संधी नव्या संगीत नाटकांनी दिलेली नाही. पं. जितेंद्र अभिषेकींसारखा प्रतिभावान संगीत दिग्दर्शक लाभला पण संगीत नाटकाच्या संहिताच कमी पडल्या. त्यामुळे पुनरुज्जीवित संगीत रंगभूमीवर मराठी प्रेक्षकांना गायक नट/नटी ऐवजी गायक गायिकांचेच दर्शन घडले.

पुनरुज्जीवित संगीत नाटके ही तर खोटी संगीत नाटके आहेत. संवाद किंवा स्वगत म्हणून नव्हे तर 'एक गाणे' हेच त्यातील पदांचे नाट्यरहित स्वरूप आहे. गद्यात थोडाफार अभिनय आणि पदात गायकी शक्ती असे सरळ द्वैतच या नाटकातून उभे राहते. गायन आणि अभिनय या दोन्ही भूमिका एखादे वसंतराव देशपांडे 'कटयार काळजात घुसली'मध्ये सारख्याच ताकदीने पेलतात पण त्यांना त्यांच्या 'गाण्यात,' अभिनय आणणे नाटककाराने शक्य होऊ दिले होते का हा खरा प्रश्न आहे. घेई छंद, सुरत

पियाकी ही नुसती गाणी आहेत. साभिनय म्हणायची गीते नव्हेत. अशी साभिनय म्हणायची गीतेच या पुनरुज्जीवित संगीत नाटकात नाहीत ही खरी तक्रार आहे. म्हणजे अभिनय आणि गायन यांच्यात जास्तीत जास्त अंतर कोणी निर्माण केलेच असेल तर ते आमच्या नव्या संगीत नाटककारांनी निर्माण केले. मंदारमालामधील तिसरा अंक–नाट्याचा उत्कर्षप्रसंग पहावा. मंदार, माला, मदनगोपाल यांच्या एखाद्या गद्य वाक्यात आवेश, कुत्सितपणा याचा थोडा 'अभिनय' असला तरी बाकी गाण्याचा आखाडा आहे. त्याला नृत्याचे तोरण बांधले आहे असे दिसेल.

किर्लोस्कर–देवलातील नाट्यसंगीतात अभिनय आणि गायन यात नाट्याचा वरचष्मा होता. नाट्याने त्यांच्या पदांना गोडी आणि रसवत्तेचे सामर्थ्य दिले. खाडिलकरात सांगीतिक सामर्थ्याचे पारडे जड झाले. नव्या रूपातील संगीत नाटकाने अभिनय आणि गायन यांची विभक्तताच जोपासली, गायक नटाचा अर्थ सीमित केला. गायक नटातून 'साभिनय गाणे' हा वैशिष्ट्यपूर्ण अर्थ पुसूनच टाकला. सर्वार्थांनी नाटककारांची ही चूक होती आणि आहे. तत्त्वत: गायक नट हा गद्य नटाहून श्रेष्ठ ठरावा. गद्य नटाला संवादातून सूचित होणाऱ्या नाट्यपात्राला आंगिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्विक अभिनयाद्वारा साकार करावे लागते. संवादांचा आणि स्वगतांचा नाट्याविष्कार करावा लागतो. गायक नटाला संवाद, स्वगत **गद्य** आणि **पद्य** दोन्हीतून नाट्याविष्कार करावा लागतो. 'गायक नट किंवा नटीला रूप, आवाज, शास्त्रीय गायन, आणि अभिनय हे सारेच प्राप्त झाले असले पाहिजे' असे नानासाहेब फाटकांनी म्हटले आहे ते योग्यच आहे.[१५] गायक नटाला नुसते गावे लागत नाही, नाट्यनिष्ठ गावे लागते, साभिनय, रसाविष्कारी, नाट्याविष्कारी गायन करावे लागते. मुळातच गद्य नटापेक्षा अधिक सामर्थ्याची त्यांच्याकडून अपेक्षा ठेवायला हवी. म्हणून म्हणायचे की गायक नट हा एक महान कलावंत असतो. त्याच्यातील कलावंताला कलात्मक आव्हान देणारी नाटके हवीत आणि नाटककार हवा. खऱ्या संगीत नाटकाची निर्मिती व्हायला हवी.

संदर्भ :

१. बाबूराव जोशी, संगीताने गाजलेली मराठी रंगभूमी, कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे दु. आ. १९७४, पृ. ९०

२. केशवराव भोळे, अंतरा, मौज प्रकाशन, मुंबई प. आ. १९६७, पृ. २४

३. नानासाहेब फाटक, स्मृतिसुगंध, सोमैया प्रकाशन, मुंबई प. आ. १९६९, पृ. ८

४. बाबूराव जोशी, उनि पृ. ४८

५. प्रस्तावना 'गीत सौभद्र'

६. नी. म. केळकर, भास्करबुवा बखले, कर्नाटक प्रकाशन संस्था, मुंबई प. आ. १९६७ पृ. २४४

७. केशवराव भोळे, अंतरा पृ. ११६

८. केशराव भोळे, अस्ताई, मौज प्रकाशन, मुंबई, प. आ. १९६२, पृ. ८१–८२

९. नानासाहेब फाटक, स्मृतिगंध, पृ. १२

१०. शं. ना. सहस्रबुद्धे, नाट्याचार्य खाडिलकर, नाट्यसंशोधन मंडळ, ३१२ सदाशिवपेठ, पुणे, १९३५, पृ. ३१२

११. केशवराव भोळे, अंतरा, पृ. ४८

१२. तत्रैव पृ. ४६–४७

१३. तत्रैव पृ. ५९

१४. गणपतराव बोडस, माझी भूमिका, व्हीनस प्रकाशन, पुणे १९६४, पृ. ४२ ते ४४

१५. नानासाहेब फाटक, स्मृतिसुगंध, पृ. ५५.

प्रभाकर पणशीकर

काही उत्तम साहित्यकृती, दर्जेदार चित्रपट, चांगली नाटके, संगीताच्या मैफली विलक्षण सामर्थ्यवान असतात. त्यांचा आपल्या मनावर खोलवर ठसा उमटतो. त्या दीर्घकाळ आपल्या स्मरणात राहतात. त्यांचा आस्वाद कधीच 'जुना' होत नाही. अव्वल दर्जाच्या कलावंताच्या अभिनयाबाबतही असेच घडते. तो अभिनय मनात कोठेतरी खोलवर जाऊन पोचतो. तो आपला चिंतनविषयच बनतो. मनाच्या रंगभूमीवर त्या अभिनयाची विविध रूपे पुन्हा पुन्हा पाहण्याचा छंदच नाटकवेड्या मनाला जडतो.

सदानंद जोशी यांचा 'मी अत्रे बोलतोय्' या कार्यक्रमातला अभिनय माझ्या मनात अजून ताजा आहे.

प्रभाकर पणशीकरांच्या काही भूमिकाही माझ्या मनात अद्याप जाग्या आहेत. विशेषत: 'इथे ओशाळला मृत्यू' मधील त्यांनी केलेली औरंगजेबाची भूमिका. पाच नोव्हेंबर १९६८ ला धनवटे रंगमंदिरात मी या नाटकाचा प्रयोग पहिला होता. परंतु औरंगजेबाच्या भूमिकेतील पणशीकरांचा अभिनय अजून जसाचा तसा माझ्या डोळ्यापुढे उभा राहतो! ...

...पणशीकरांनी उभी केलेली ती औरंगजेबाची भव्य, पायात वाकलेली मूर्ती, हातात स्फटिकाची माळ, जाड भुवया – उग्र मुद्रा, आणि ते टक्कल! साधा दिसणारा पण औरंगजेबाला शोभणारा मौल्यवान अंगरखा– पणशीकर औरंगजेबाच्या भूमिकेत व्यवस्थित सजले होते; सर्वार्थाने शोभून दिसत होते...रंगभूमीवरल्या पहिल्या प्रवेशापासून प्रत्येक हालचाल, शब्द,

स्वर यावरील पकड कायम ठेवून त्यांनी मोठ्या ताकदीने औरंगजेब उभा केला. औरंगजेब असाच असला पाहिजे असे वाटत होते !

वस्तुतः संभाजीच्या धीरोदात्त मृत्यूने मृत्यूला, (आणि) औरंगजेबालाही ओशाळवले हे त्या नाटकाचे केंद्र, परंतु मौज अशी की या नाटकाचा ठसा ' एक शोकात्म नाटक ' म्हणून उमटणे अशक्य झाले ! नाटक औरंगजेबाचेच झाले ! औरंगजेबच नायक झाला नाटकाचा. काशीनाथ घाणेकरांचा संभाजी अभिनयपूर्ण होता; पण त्याचे हौतात्म्य, धीरोदात्तत्व उभे झालेच नाही ! संभाजीच्या इथल्या केविलवाण्या पराभवात नाटककाराकडे थोडा दोष जातोच पण याचे एक प्रमुख कारण म्हणजे औरंगजेब खूपच उंचीवर पोचला होता पणशीकरांचा ! धडपड करूनही तिथवर जाणे इतरांना साधले नाही. ते सारे नाटक पणशीकरांनी मारून नेले !

आपल्या वेवकूफ अधिकाऱ्यांविषयी चिडलेला औरंगजेब नाटकात एका ठिकाणी ' क्या करना, इन नादान लोगोंके साथ काम करना पडता है ! ' अशा आशयाचे वाक्य उच्चारतो; तेव्हा त्या वाक्याला अनेक अर्थछटा विलगतात आणि प्रेक्षकांत हास्याची लाट उसळते ती उगीच नाही !

पायात वाकलेला औरंगजेब पाहून आपल्यापुढे एखादे भयंकर अस्वल उभे आहे असे वाटत होते. मधेच हातातली माळ मांडीवर आपटणे, टक्कलावर चापटचा मारणे मोठे अर्थपूर्ण वाटत होते. लोभाने व क्रौर्याने लवलवती जीभ ओठांवर फिरविण्यातून सहजपणे एखाद्या क्रूर सर्पाची आठवण व्हावयाची ! काही ठिकाणी पणशीकर औरंगजेबाचा अगदी ' आतला आवाज ' काढून बोलत. ' काफरांचा ' उल्लेख होताच हा औरंगजेब संतापाने नुसता पेटून उठे. नखशिखांत थरथरू लागे ! किती उदाहरणे द्यावी ! त्यांच्या प्रत्येक वाक्याला, प्रत्येक हालचालीला दाद मिळत होती. पणशीकर संथ पावले टाकत, माळ ओढत, दबकत दबकत पहिल्यांदा जे ' औरंगजेब ' म्हणून स्टेजवर आले, ते पूर्ण नाटकभर औरंगजेब म्हणूनच स्टेजवर वावरले.

नाटकाच्या शेवटी दोनदा तीनदा घाईघाईने रंगभूमीवर येऊन औरंगजेब स्वतः पराभूत झाल्याची कबुली देतो तो भाग मात्र, त्या आधी पणशीकरांच्या अभिनयातून औरंगजेबाची जी प्रतिमा आपल्या मनात निर्माण होते तिच्यापुढे निष्प्रभ वाटतो. पणशीकरांच्या अभिनयाने, नाटकाच्या अखेरीस 'नाटककाराने निर्माण केलेल्या औरंगजेबाचाच' असा पराभव केलेला आहे ! . . . .

रंगभूमीवर वावरणाऱ्या कलावंतांचे तीन प्रकार करता येतील —

१. रंगभूमीवर लहान सहान भूमिका करणारे. आपली वाक्ये नीट पाठ करून धीटपणे ती रंगभूमीवर म्हणण्याचाच काय तो गुण अशांच्यात असतो. ते '**काम**' करतात; भूमिका क्वचितच !

२. रंगभूमीवर यशस्वी ठरलेल्या मोठ्या कलावंतांचे जमेल तसे अनुकरण करून आपल्या मगदुराप्रमाणे छोट्या मोठ्या भूमिका करणारे; ज्यांच्यात दुय्यम स्वरूपाचा का होईना पण अभिनय गुण असतो. वाक्य उच्चारण, मुद्राभिनय, रंगभूमीवरील हालचाली यांच्या काही ठरीव नाटकी युक्त्या (स्टेज् ट्रिक्स्) वापरून अशी नटमंडळी '**भूमिका**' करतात.

३. अस्सल कलावंत. नाटककाराच्या लेखणीने निर्माण केलेल्या पात्रांना आपल्या प्रतिभेच्या सामर्थ्याने साकार करणारे, सजीव करणारे कलावंत ! हे कलावंत खऱ्या अर्थाने '**नवनिर्मिती**' करतात.

नाटक उभे करताना प्रतिभाशाली कलावंतांपासून ते अगदी जुजबी कामे करणाऱ्यांपर्यंत साऱ्यांचेच सहकार्य घ्यावे लागते. परंतु नाटकाच्या हौशीपोटी रंगभूमीवर कलावंतांची (!) कितीही गर्दी उसळत असली तरी असे नवनिर्मिती करणारे कलावंत दशकादशकांतून मोजकेच निर्माण होतात ! पण मराठी रंगभूमीवर मात्र सुदैवाने अनेक सच्च्या कलावंतांनी आजवर हजेरी लावली आहे ! भाऊराव कोल्हटकर, श्री. भागवत, चिंतामणराव कोल्हटकर, मा. दीनानाथ, बालगंधर्व, गणपतराव जोशी, नानासाहेब फाटक, मामा पेंडसे, मा. दत्ताराम, विजया खोटे अशी ही काही

निर्माणक्षम नटमंडळींची नावे आपल्याला माहित आहेत. अशा या प्रतिभा-संपन्न कलावंतांच्या नामावळीत अलीकडच्या कलावंताचा समावेश करावयाचा झाला तर मी पहिल्याप्रथम प्रभाकर पणशीकरांचेच नाव तीत समाविष्ट करीन !

पणशीकर जन्माला आलेत तेच मुळी श्रेष्ठ भूमिकांना न्याय देण्यासाठी, रंगभूमीवर पराक्रम गाजविण्यासाठी ! बालगंधर्वांचा किंवा गणपतराव जोशींचा सात्विक अभिनय कसा असेल, रंगभूमीवरील कलात्मक निर्मितीत कोणत्या दर्जाचे सामर्थ्य ते नट प्रगट करीत होते, याची कल्पना आजच्या आमच्या पिढीला द्यायची झाली तर पणशीकरांच्या 'औरंगजेबा'-सारख्या एखाद्या भूमिकेचा निर्देश करूनच ती देता येईल !

'तो मी नव्हेच' मधील लखोबा लोखंडेची भूमिका वाटचाला येईपर्यंत पणशीकरांच्या नाट्यगुणांकडे कोणाचेही लक्ष फारसे गेले नाही. 'भटाला दिली ओसरी' मधील कवी ही त्या आधीची त्यांची एक वऱ्या-पैकी भूमिका. पणशीकरांना कष्टाचे आणि दगदगीचे आयुष्य काढावे लागले. पण 'नट' ही आपली भूमिका त्यांनी सोडली नाही. ते सारे हलाहल त्यांनी पचवले .... आज हा कलावंत नाट्यरसिकांच्या प्रेमाला व आदराला पात्र झाला आहे. मुंबईसारख्या शहरात स्वतःच्या नावावर आपल्या नाटकाकडे अलोट गर्दी खेचतो आहे. भव्य आणि दर्जेदार नाटके सादर करणारा नाट्यनिर्माता म्हणून आज लोक त्यांना ओळखतात.

आज ज्या वातावरणात पणशीकर आहेत त्या वातावरणाचा परिणाम म्हणून की काय, त्यांचा नाट्यविचार व्यावहारिक आहे. "नाटक हा शो बिझनेस आहे. त्यामुळे निर्मितीत वैभव ओतलेच पाहिजे. नुसत्या अभिनयावर नाटके चालली असती तर गणपतराव जोशींसारख्यावर उतरती कळा आली नसती. कंपन्या बंद पडल्या नसत्या." अशासारखे त्यांचे विचार आहेत. आजच्या प्रेक्षकांची अभिरुची (!) आणि नाट्य-चित्र व्यवसायांचे शुद्ध बाजारी रूप लक्षात घेता पणशीकरांचे विचार गैर आहेत असे कोण

म्हणेल ? पण एवढे मात्र खात्रीने म्हणता येईल की त्यांची 'नाट्यसंपदा' केवळ 'भव्य' नाटकांची निर्मिती करण्यातच खर्ची पडू नये !

मोजक्या व चांगल्या भूमिका करण्याचे त्यांचे धोरण आहे ही अतिशय आनंदाची बाब आहे; पण अजून पुष्कळ मोजक्या आणि चांगल्या भूमिका त्यांची वाट पाहात आहेत ! प्रेक्षकांना पणशीकरांचा संभाजी, हॅम्लेट, ऑथेल्लो आणि सुधाकरही पाहायचा आहे. 'मी जिंकलो ! मी हरलो !' मधील माधवाचे आव्हान त्यांनी स्वीकारले तर तेही हवेच आहे. पणशीकरांमधील कलावंत कधीतरी असली आव्हाने स्वीकारेल अशी माझी खात्री आहे !

– युगवाणी, मे–जून १९७१

चरित्र अभिनेता

Character Actor या इंग्रजी शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून आपण चरित्र अभिनेता हा शब्दप्रयोग वापरतो. आपल्या चित्रपटात व नाटकात तारे आणि तारका यांच्या जोडीला चरित्र अभिनेते आणि चरित्र अभिनेत्री असतात. जाहिरातीत व अन्यत्रही त्यांचा तसा वेगळा उल्लेख होत असतो. ज्यांच्यात वैशिष्ट्य वा वैचित्र्य आहे, सूक्ष्म छटा आहेत, अशा व्यक्तिरेखा अभिनित करणारे ते चरित्र अभिनेते असे काहीसे आपल्याला अभिप्रेत असते. सोशिक, दुःखी–कष्टी स्त्रीपुरुष, दुष्ट माणसे, लंपट माणसे, शिक्षक, वकील, डॉक्टर, न्यायाधीश या पेशांचे प्रतिनिधित्व करणारे मानवी नमुने साकार करताना अभिनयाचे विशेष नैपुण्य दाखविणाऱ्या कलावंतांनाही आपण चरित्र अभिनेते म्हणतो. अशा कलावंतांना चित्रपटात वा नाटकात नायक–नायिकेइतका वाव नसतो पण लहानशीच वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखा साकार करून ते आपले लक्ष वेधून घेतात.

अभिनयनैपुण्य

पुष्कळदा याच्या उलट प्रकारही घडतो. नाटक–चित्रपटात चरित्र अभिनेत्याच्या वाट्याला येणाऱ्या भूमिका वैशिष्ट्यशून्य असतात. नगण्य, सपाट असतात. त्यांना कुठलाही रंग नसतो. कोनेकंगोरे नसतात. पण हे चरित्र अभिनेते अशा कळाहीन भूमिकांनाही आपल्या अभिनयाने व उचित लकबींनी जिवंत करतात. त्यांना व्यक्तिमत्त्व देतात. या आपल्या कर्तृत्वाने कलाशौकिनांच्या मनात इतका विश्वास निर्माण करतात की, "अरे हा अमका तमका उत्तम चरित्र अभिनेता आहे. चित्रपट कसाही असो, याचे काम बेफाम असते. चित्रपट पडला तरी याचे काम पडत नाही ! निदान

याच्या अभिनयासाठी तरी चित्रपट पहायला हरकत नाही ! " असे उद्‌गार त्यांच्या तोंडून बाहेर पडतात.

चरित्र अभिनेता म्हटल्याबरोबर हिंदी चित्रपटातले नाना पळशीकर, डेव्हिड, प्राण, अशोककुमार, शशिकला, ललिता पवार असे अनेक कलावंत आपल्याला आठवतात. मराठीतली शरद तळवलकर, चंद्रकांत गोखले, सुलोचना ही नावेही लक्षात येतात. हे चरित्र अभिनेते आपल्या प्रभावी अभिनयाने नायक–नायिकांना पुष्कळदा निष्प्रभ करतात ! सारांश, ठरीव ठशाच्या भूमिका करणे, वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिका करणे, वैशिष्ट्यशून्य भूमिकांना लकबींनी व उत्तम अभिनयाने वैशिष्ट्य देणे इ. प्रकारे गौण भूमिकेत अभिनयनैपुण्य दाखविणाऱ्या कलावंतांना आपण चरित्र अभिनेते म्हणतो.

नाटक–चित्रपटातील कलावंतांचा पारितोषिक देऊन गौरव करताना आपण या चरित्र अभिनेत्यांना विसरत नाही. त्यांच्यासाठी स्वतंत्र बक्षिस ठेवलेले असते. नाटक–चित्रपटाच्या परीक्षणात त्यांच्या अभिनयनैपुण्याची स्वतंत्र परिच्छेद लिहून आपण दखल घेतो. त्यांना दाद देतो. नाटक–चित्रपटाच्या जाहिरातीसाठी त्यांच्या नावाची पुण्याई पुष्कळदा उपयोगी पडते.

सर्व अभिनेत्यांना आपण चरित्र अभिनेता म्हणत नाही ! विशिष्ट कलावंतांवरच आपण 'चरित्र अभिनेता' असा छाप मारतो. इतर कलावंतांहून आपण त्यांना वेगळे काढतो. त्यांची कामगिरी काही वेगळीच आहे असे मानतो ! असे मानणे म्हणजे अभिनेत्या कलावंतांचे दोन प्रकार कल्पिणे होय ! हे आपल्या इतके सवयीचे झाले आहे की, यात झालेली गल्लत आपल्या लक्षातच येत नाही. 'चरित्र अभिनेता' या शब्दप्रयोगाचा जर बारकाईने विचार केला, आणि नाटक-चित्रपट कलांच्या संदर्भात अभिनयकलेचे स्वरूप व उद्दिष्ट जर लक्षात घेतले तर आपण सवयीने करत असलेली चूक लक्षात येईल !

समीक्षापद्धतीतील गल्लत

नट अभिनय करतो म्हणजे काय करतो ? तो नाटकातील किंवा चित्रपटातील व्यक्तिरेखा (character) अभिनित करतो : शाब्दिक, शारीरिक, आहार्य आणि सात्विक अशा चतुर्विध अभिनयाने ती व्यक्तिरेखा

साकार करतो. याचाच अर्थ प्रत्येक अभिनेता वस्तुतः चरित्र अभिनय करीत असतो. (an Actor = a man who acts a character in plays or films !) नाटक–चित्रपटाच्या संदर्भात अभिनेता म्हणजेच चरित्र अभिनेता. नायक-नायिकेच्या भूमिकेत चमकणाऱ्या ताऱ्यांना आणि तारकांना देखील चरित्र अभिनयच करावा लागतो. (फार थोडया ताऱ्यांना व तारकांना तो साधतो हा भाग वेगळा !) दिलीपकुमार, अमिताभ बच्चन किंवा मीनाकुमारी, वहिदा, माधवी मुखर्जी हे कलावंत नायकनायिकेच्या भूमिकेतही चरित्र अभिनयच करतात. ते चरित्र अभिनेतेच आहेत.

Character Actor या इंग्रजी शब्दाचे 'चरित्र अभिनेता' असे भाषांतर करून आपण हा शब्द वापरायला सुरुवात केली; पण हा शब्दप्रयोग नीट पारखून घ्यायला आपल्याला एकतर सवड झाली नसावी किंवा एकूण कलाव्यापाराविषयी आपण पुरेसे बेफिकीर असलो पाहिजे. कदाचित हिंदी चित्रपटाने आणलेल्या तारे-तारका पद्धतीने हे घडवून आणले असावे. चित्रपटसमीक्षा करणाऱ्यांनी प्रस्तुत शब्दप्रयोग रूढ केला व तारे आणि चरित्र अभिनेते असे अत्यंत कलाघातक वर्गीकरण आपल्या गळी उतरविले. एखादा तारा 'वयोमानानुसार' कलाक्षेत्रातून निवृत्त व्हायला आला म्हणजे आपले कलासमीक्षक त्याला चरित्र अभिनय करण्याचा सल्ला देतात, चरित्र अभिनेता म्हणून तो कदाचित स्थान मिळवू शकेल, असा हवाला देतात ! नायक-नायिकांचा चरित्र अभिनयाशी जणू संबंधच नसतो असे ते मानतात !

अशा रीतीने तारे–तारकांच्या या दुनियेत तारे आणि चरित्र अभिनेते असे अभिनेत्यांचे मजेशीर वर्गीकरण झालेले आहे.

आपल्याकडे (आणि त्यांच्याकडेही, कुठेही !) एखाद्या अभिनेत्याचे 'चरित्र अभिनेता' या शब्दात वर्णन करण्याची वेळ यावी हे बरे नव्हेच. एकतर त्यामुळे बाकीच्यांची अभिनयातील दिवाळखोरी जाहीर होते व दुसरे म्हणजे, 'चरित्र अभिनेता' हा शब्दप्रयोग 'ताकदवान पैलवान' या शब्दप्रयोगाइतकाच हास्यास्पद आहे !

– दै. तरुण भारत, नागपूर, दि. ८ डिसें. १९७४

चतुर्विध अभिनय आणि परकायाप्रवेश

वाङ्मयकला आणि अभिनयकला यांच्या परस्पर सहकार्याने नाट्यकला निर्माण झाली. केवळ पाठ्य नव्हे अभिनित होणारे/होऊ शकणारे वाङ्मय म्हणजे नाटक; स्वतंत्रपणे नव्हे वाङ्मयकृतीत गर्भित असलेल्या अनुभवाला साकार करणारा अभिनय म्हणजे नाट्याभिनय.

'अभिनय' हा शब्द उच्चारताच 'कशाचा ?' हा प्रश्न मनात येतो आणि नाट्याच्या संहितेतील पात्रांचा अभिनय, असे त्याचे उत्तरही ओघानेच मनात येते. वाङ्मयकला आणि अभिनयकला आपआपले स्वातंत्र्य जपत बसत नाहीत, त्या स्वातंत्र्याचा या कला विशिष्ट उद्देशाने संकोच करतात आणि नाट्यकला निर्माण होते.

नाट्यसंहिता प्रयोगित होताना नट जो अभिनय करतो त्याचे भरतमुनींनी चार प्रकार सांगितले आहेत. कायिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्त्विक; असा चतुर्विध अभिनय मिळून नाट्याभिनय परिपूर्ण होतो, रसाविष्कार साधतो.

कायिक अभिनयात चेहेऱ्यावरील हावभाव येतात. उभे राहणे इत्यादी शरीराची ढब त्यात येते.

हातापायांच्या हालचाली, इकडे तिकडे फिरणे इत्यादींचा समावेश कायिक अभिनयात होतो.

बोलणे, गाणे, स्वरातील चढउतार वाचिक अभिनयात येतात.

सकृद्दर्शनी आहार्य अभिनय सर्वांत सोपा दिसतो. भूमिकेनुसार पोषाख परिधान करणे व रंगभूषेचा यातच समावेश होतो. रंगभूषाकार व कपडेपट

सांभाळणारे यांच्या कृपेने बरेच नट अभिनयाचा हाच एक प्रकार उत्तम रीतीने करू शकतात !

नाट्यगत भूमिकेच्या मनस्थितीचा स्वतःच्या मानसिक सामर्थ्याने थोडातरी 'अनुभव' घेऊन स्वेद, अश्रू, रोमांच, कंप इत्यादींच्या साहाय्याने भूमिकेची 'मनस्थिती' अभिनीत करणे हा सात्त्विक अभिनय होय. रसाविष्कारासाठी सात्त्विक अभिनयाचे महत्त्व सर्वात जास्त मानले पाहिजे.

नाट्यशास्त्राने अभिनयाचे जे वर्गीकरण केले आहे ते परिपूर्ण आहे. एखाचा नटाने उत्तम अभिनय केला असे आपण म्हणतो तेव्हा त्याने चारही प्रकारांनी आपली भूमिका अभिनित केली असेच आपल्याला म्हणायचे असते; एखाद्या नटाला भूमिका पेलली नाही, त्याने अभिनय नीट केला नाही, असे जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा चारांपैकी एक वा अनेक प्रकारच्या अभिनयात तो उणा पडला असेच आपल्याला म्हणायचे असते. नाट्याभिनय पाहताना कोणत्या गोष्टी ध्यानात घ्यायच्या, अभिनय साधला की साधला नाही, याविषयी निर्णय कसा द्यायचा असा प्रश्न पडला तर त्याचेही शास्त्रीय उत्तर या वर्गीकरणात आपल्याला सापडू शकते. हे प्रेक्षकाविषयी झाले. आपण विशिष्ट भूमिका करायची म्हणजे नेमके कोणते प्रयत्न करायचे, किती दिशांनी भूमिका आपल्या आटोक्यात आणायची असा नटाला प्रश्न पडला तर त्यालाही या वर्गीकरणातून मार्गदर्शनाचा लाभ व्हावा. नाटककाराने संहितेत एखादी भूमिका कशी मांडली पाहिजे याचेही मार्गदर्शन त्याला या चतुर्विध अभिनयाच्या विचारातून निश्चितपणे व्हावे.

बहुतेक नाटककार नटाला फक्त वाचिक अभिनय करता येईल एवढीच तरतूद आपल्या संहितेत करून ठेवतात ! नाटककार नव्हे तर दिग्दर्शक अशा वेळी नटाला शारीर व्यापार करायला लावतो.

आहार्याविषयी प्रश्नच नाही. भूमिकांना सत्त्वच नसल्याने सात्त्विक अभिनयाच्या शक्यता नाट्यसंहितेतच नष्ट झालेल्या असतात. आपल्याला जी भूमिका व्यक्त करायची आहे, तिच्याकडे नाटककारानेच चतुर्विध दृष्टीनी पाहिलेले नसते. ती भूमिका नाटककाराला सामग्र्याने भावलेली नसते.

नाट्यगत जीवन जगणारी पात्रे निर्माण करणे वेगळे व 'बोलक्या बाहुल्या' उभ्या करणे वेगळे. भूमिका काय बोलेल एवढेच नाटककाराने ध्यानात घेतले असेल तर नटही वाचिक अभिनयावरच भिस्त ठेवील. चतुर्विध अभिनय करण्यासाठी नाट्यसंहितेतच भूमिका चारही दृष्टींनी नीट साकार झाली असली पाहिजे. तसे नसेल तर समर्थ नटही चतुर्विध अभिनय करू शकणार नाही.

प्रेक्षक, नट आणि नाटककार या सर्वांना मार्गदर्शन करण्याची क्षमता असल्याने नाट्यशास्त्रोक्त अभिनयाचे चतुर्विध प्रकार परिपूर्ण आहेत असेच म्हणायला हवे. अभिनयाशी संबंधित सर्व गोष्टींचा आणि वेगवेगळ्या अभिनयशैलींचाही समावेश यात होतो. कृत्रिमशैली आणि स्वाभाविकशैली या दोन प्रकारांनी अभिनय करतानाही अभिनय आविष्कृत होऊ शकेल तो चतुर्विधच असेल ! ऐतिहासिक नाटकातील भारदस्त शैलीचा अभिनय आणि फार्सिकल नाटकातील लवचिक अभिनय हाही चतुर्विधच असेल ! नाट्याभिनयाची शैली आणि नाट्याचे प्रकार बदलले तरी अभिनय चतुर्विध प्रकारांनीच संभवनीय असतो !

कुणा नटश्रेष्ठाचा अभिनय पाहतानाही त्यात असे काही नसते की ज्याचे वर्णन करण्यासाठी आपल्याला अभिनयाचा पाचवा प्रकार सांगण्याची स्फूर्ती व्हावी आणि स्फूर्ती झाली तरी असा पाचवा प्रकार सांगणे शक्य होईलच असे नाही.

उत्तम अभिनय पाहिल्यावर त्याच्या वर्णनासाठी अभिनयाची पाचवी दिशा शोधायचा प्रयत्न कोणी करीत नाहीत, अभिनयाचा पाचवा प्रकार कोणाला गवसत नाही हे खरे आहे. असे असले तरी 'अस्सल अभिनया'-विषयी बोलताना व विश्लेषणाचा यत्न करताना निरनिराळ्या संज्ञा शोधण्याचा व त्यांचा वापर करण्याचा कलासमीक्षकांना मोह होतो. उत्तम अभिनयाविषयी बोलताना 'नट परकायाप्रवेश करतो' असे म्हटले गेले आहे.

कलावंत, कलानिर्मितीची प्रक्रिया, कलाकृती, रसिकाला लाभणारा कलानंद इत्यादी कलाविषयक प्रश्नांना कवेत घेणाऱ्या कलासमीक्षेत ज्या संज्ञा वापरण्यात येतात त्यांना विलगलेली अर्थवलये नीट ध्यानात घेतली पाहिजेत. अशा संज्ञा एकेरी नसतात, त्यांच्यामागे कलासमीक्षेच्या मर्यादेचा व फलश्रुतीचा, समग्र तर्कप्रणालीचा असा व्यापक संदर्भ असतो, या संज्ञांचा शोध आपल्याला त्या शास्त्रात प्रवेश व गती मिळवून देतो. व्यापक विचार-व्यूहाच्या दर्शनाची ती पहिली पायरी असते. कलासमीक्षेतील सर्व पारिभाषिक संज्ञांच्या संदर्भच्छटा ज्याला आकळल्या त्याला त्या शास्त्राचे समग्र ज्ञान झालेलेच असते; संज्ञांतून शास्त्राकडे असा तो प्रवास होऊ शकतो. म्हणून कलाविषयक विशिष्ट प्रश्नांचा विचार करताना कोणतीही संज्ञा डोळे मिटून स्वीकारता येत नाही, तिची 'परीक्षा' व्हावी लागते. ती संज्ञा परीक्षणाचा विषय होते. परीक्षणान्ती असमाधानकारक संज्ञा सोडून द्याव्या लागतात.

'नट परकायाप्रवेश करतो' या शब्दसंहतीने अभिनयाच्या संदर्भात नेमके काय सूचित होते ? नट स्वतःची काया सोडतो का ? स्वतःची काया सोडून तो दुसऱ्या कोणत्या कायेचा कलानिर्मितीपुरता स्वीकार करतो ? अशी काया त्याला उपलब्ध होऊ शकते का ? इत्यादी प्रश्न विचारात घेतले तर आपल्याला जाणवते की नट प्रयोगात आपल्याच 'काये'त वावरत असतो, आपल्या 'कायिक' अभिनयाने भूमिका साकार करतो. नट आपले स्वतःचे शरीर त्या भूमिकेला तात्पुरते ताब्यात देतो. परकाया-प्रवेश नट करत नाही, ती भूमिकाच 'परकायाप्रवेश' करते, नटाच्या शरीराच्या माध्यमातून प्रेक्षकांपुढे साकार होते. मानवकुडी नटाची व तिच्यात संचार होतो नाट्यगत भूमिकेचा हेच खरे.

नट चतुर्विध अभिनयाने नाट्यगत पात्राला साकार करतो; पण ही क्रिया निराकाराला साकार करण्याची क्रिया नसून अंधुकाला प्रकाशित करण्यासारखी, अपुऱ्या आकाराला पूर्णाकार देण्यासारखी क्रिया असते. नाट्यगत पात्रे पूर्ण निराकार थोडीच असतात. त्यांना तर नाटककाराने दिलेले शब्दशरीर असतेच. हे शब्दशरीर वाचिक अभिनयातून श्राव्य होते

आणि कायिक, आहार्य व सात्विक अभिनयाने दृश्य होते. सात्त्विक अभिनय हा मानसिक सामर्थ्याची जोड लाभलेला कायिक अभिनयच असतो ! आणि अभिनयाची आहार्यता हीदेखील पूर्णतः शरीराश्रयीच असते. वाचिक अभिनयाची कायिकता उघडच आहे. पोषाख आणि रंगभूषा चढवून सिद्ध झालेली आपली काया नट विशिष्ट भूमिकेच्या स्वाधीन करतो. स्वतःचे तन–मन प्रदान करतो व अपूर्णाकृतीला पूर्णाकृती लाभते. पाठच अशा तऱ्हेने श्राव्य व दृश्य होते, नाटचकलापदवीला पोचते. अभिनयाची इतिकर्तव्यता हीच आहे.

–युगवाणी, मार्च–एप्रिल १९८४

गुरु....पळापळा....शिकार !

परीक्षणार्थ माझ्यासमोर आलेली ही तीन नाटके वेगवेगळ्या प्रकारची आहेत. रमेश पवारांचे 'गुरु' हे एका वॅगनफोड्याचे चित्रण करणारे, झोपडपट्टीच्या आसपास घडणारे नाटक आहे. 'पळा पळा, कोण पुढे पळे तो !' हा वबन प्रभूंनी लिहिलेला नवा फार्स आहे; आणि मधुसूदन कालेलकरांनी लिहिलेले 'शिकार' हे एक रहस्यमय नाटक आहे.

गुरु

हे रमेश पवारांचे पहिलेच नाटक. गेल्या वर्षी महाराष्ट्र नाट्य महोत्सवात ते सादर करण्यात आले तेव्हा पुण्यामुंबईकडे या नाटकाने थोडी हवा गरम केली होती. 'गुरु एकदम ग्रेट आहे' पासून 'गुरु भुक्कड आहे' पर्यंत प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया होत्या.

गुरु हे खरोखरच अतिशय सामान्य नाटक आहे !

सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत हिंदी स्टंट चित्रपटांच्या स्टाईलमध्ये अनेक भडक, पोकळ घटनांची मालिका इथे आपल्याला आढळते.

बाबू, मास्टर व गुरु हे तीन वॅगनफोडे. त्यांच्याविषयी सहानुभूती (!) असलेल्या दोन पोरी बेबली व शकुली, गुरूचा दुष्मन शंकर हा व्हिलन. मग गुरूने शंकरची 'धुलाई' करण्यासाठी त्याच्या अड्ड्यावर जाणे, टेबलावर मेणबत्या लावून दोघांनी पंजा लढवणे, नंतरच्या एका प्रवेशात गुरूने शंकरचा कोथळा बाहेर काढणे, शेवटी वॅगन फोडताना गुरु पोलिसांच्या बंदुकीला बळी पडणे असा घटनांचा सरळ सरळ क्रम इथे आहे.

फिल्मी स्टाईलने का होईना गुरु हा जसा 'हीरो' म्हणून लेखकाला चित्रित करायचा होता, तसा प्रत्यक्ष नाटकात नीट दाखवता आलेला नाही. गरीबांचा कनवाळू, झोपडपट्टीला साक्षर करू पाहणारा, काही एक जबर दुःख उरात वागविणारा, स्वाभिमानी असा गुरु रंगविताना अनेक ठिकाणी त्याला केवळ हास्यास्पद पद्धतीने वागायला लावले आहे. शकुलीची निराशा किंवा गुरूचे मरण याही घटना परिणामकारक ठरत नाहीत.

नाटकातील घटना झोपडपट्टीत घडतात. पण इथल्या झोपडपट्टीलाही सजीवपण लाभलेले नाही.

संवादामध्ये शिव्यांचा व ग्राम्यतेचा सढळपणे वापर केला आहे. चित्रणविषयाच्या दृष्टीने ते ठीक आहे. पण हे संवाद जेव्हा व्याज अर्थाने काव्यात्म बोलू लागतात, बेगडी सुभाषितवजा वाक्ये फेकतात किंवा तत्त्वज्ञान सांगू पाहातात तेव्हा तर ते फारच हास्यास्पद होतात.

आपल्या पहिल्याच नाटकात पवारांनी एकदम वेगळा विषय मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे, याबद्दल मात्र त्यांचे अभिनंदन केले पाहिजे.

फार्स हा प्रकार आहे तरी काय ?

या प्रश्नाचे उत्तर हवे असेल, तर बबन प्रभूंच्या 'पळा पळा कोण पुढे पळे तो' या फार्सला आत्माराम भेंडे यांनी वरील प्रश्नाचेच शीर्षक देऊन जी प्रस्तावना लिहिली आहे, ती वाचायला हवी.

बबन प्रभू व आत्माराम भेंडे यांनीच मराठी रंगभूमीवर फार्स हा नाट्यप्रकार आणला व तो लोकप्रिय केला. आज तर नाट्यप्रेमी तरुणांमध्ये फार्सला विलक्षण लोकप्रियता मिळालेली आहे. कॉलेज गॅदरिंगमध्ये सादर करण्यासाठी बहुतेक ठिकाणी फार्सचीच निवड करण्यात येते. पण त्याचबरोबर फार्सच्या चाहत्यांच्या सुद्धा फार्सविषयक कल्पना पुरेशा स्पष्ट नसल्याचे लक्षात येते. 'फार्स म्हणजे विनोदी नाटक' किंवा 'फार्स म्हणजे ज्या नाटकात ॲक्शनला खूप वाव असतो असे विनोदी नाटक' असल्या त्रोटक उद्गाराशिवाय फार्सची चर्चा कोणी करताना दिसत नाही. या

दृष्टीने भेंडे यांनी लिहिलेली प्रस्तुत प्रस्तावना महत्त्वाची आहे, फार्स-विषयीच्या विचारांना चालना देणारी आहे.

चार्ली चॅप्लिन–लॉरेल हार्डीपासून बॉब होप–जेरी लुईसपर्यंत अनेक पाश्चात्त्य नटांनी लोकप्रिय केलेला अभिनयप्रकार मराठी रंगभूमीवर आला तेव्हा अनेक नाट्याभिमान्यांनी त्याच्याकडे पाहून नाके मुरडली. फार्स म्हणजे काही तरी फालतू, सवंग आणि खालच्या दर्जाचे अशीच आपली समजूत करून घेतली. अल्पांशाने ही समजूत अजूनही आहे. परंतु भेंडयांच्या शब्दात सांगायचे, तर " हसून हसून थकल्यावर अंतर्मुख करणारा हा नवा नाट्यप्रकार नवनाट्याच्या फार जवळचा आहे....विनोद हा आमच्या फार्सचा स्थायीभाव...फार्समध्ये अभिनयाची पठडी पण अगदी वेगळी.. वरकरणी पाहता फार्स हा अगदी सोपा नाट्यप्रकार वाटावा.... (पण) ....फार्स सारखा कठीण नाट्यप्रकार नाही आणि फार्सिकल अभिनय हे येऱ्या गबाळ्याचे काम नोहे. "

" फार्स हा नवनाट्याप्रमाणेच एक अनुभव आहे. त्याची व्याख्या होऊ शकत नाही " असेही भेंडयांनी या विवेचनात सांगितले आहे. पण नुसते एवढे म्हणून चालणार नाही. भेंडयांनीच ज्या विनोदी नाटकाचा व नवनाट्याचा उल्लेख केला आहे, त्या दोन नाट्यप्रकारांच्या संदर्भात फार्सचे वेगळेपण शोधण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

विनोदी नाटक आणि फार्स

हसता हसता अंतर्मुख करणे, हे तर कोणत्याही उत्तम विनोदी नाटकाचे एक प्रमुख गमक असते. मग विनोदी नाटक आणि फार्स यात फरक कोणता असतो ? केवळ वेगळ्या पद्धतीचा अभिनय ? विनोदी नाटकात फार्सिकल अभिनय केला, तर तो फार्स होईल का ? होणार नाही.

विनोदी नाटक विनोदासाठी अतिशयोक्तीचा अवलंब करीत असले तरीही त्यात तार्किक सुसंगतीची अपेक्षा असते. फार्स मात्र तर्काचे बंधन पाळत नाही. एका अतार्किक पातळीवर एक अनुभव तिथे सादर करण्यात येत असतो. या अतार्किक पातळीमुळे फार्स विनोदी नाटकापेक्षा वेगळा ठरतो

"चॅर्ली चॅप्लिनसारखा लुकडा माणूस रस्त्यावरचे विजेचे दिवे हाताने वाकवून, त्यांचे वेटोळे करून, त्यात शत्रूची मान अडकवून देतो, असा प्रसंग पाहत असताना ते असंभाव्य आहे याची जाणीव होऊनही आपण समरस होतो" हे उदाहरण भेंड्यांनी दिले आहे. इथे आपण तार्किक सुसंगतीची अपेक्षा करत बसलो, तर आपल्याला या प्रसंगाचा आस्वाद घेता येणार नाही

नवनाट्य आणि फार्स

नवनाट्यामध्ये देखील पुष्कळदा तर्काचे बंधन न पाळता अनुभव मांडलेला असतो ! मग नवनाट्य आणि फार्स यात काय फरक आहे ? याचे उत्तर हे आहे की, फार्स हे नवनाट्याचेच एक रूप आहे. एकमेव रूप अर्थातच नव्हे. ज्याला आपण नवनाट्य म्हणतो ते नेहमीच विनोदी असते असे नाही. पुष्कळदा तर ते विलक्षण गंभीर असते. फार्स मात्र नेहमीच विनोदी असतो. नवनाट्य काव्यात्म असू शकते, प्रतीकात्म असू शकते. पण असे फार्सबाबत म्हणता येणार नाही. लोकनाट्याच्या जवळ जाणारा, मुक्त अभिनयशैलीने सादर करण्यात येणारा फार्स गतिमान दृश्यात्मकतेचा जेवढा वापर करतो तेवढा इतर प्रकारच्या नवनाट्यामध्ये आपल्याला सहसा आढळत नाही. तसेच नवनाट्यातही फार्सिकल अभिनयाचा क्वचित् वापर करण्यात येत असला, तरी तेवढी एकच अभिनय शैली नवनाट्याला अभिप्रेत नाही.

पळा पळा, कोण पुढे पळे तो

या फार्सविषयी 'हा फार्स मी एका इंग्रजी कल्पनेवरून लिहिला' एवढेच बबन प्रभूंनी प्रास्ताविकात म्हटले आहे. मात्र त्याला त्यांनी कौशल्याने भारतीय पेहराव चढविला आहे.

नावाप्रमाणेच या फार्समध्ये विलक्षण पळापळ चालू असते ! विशेषत: दुसऱ्या–तिसऱ्या अंकात. एक घोटाळा टाळू पाहणारी पात्रे दुसऱ्याच घोटाळ्यात सापडत जातात. त्यातून पळापळ निर्माण होते. हे सर्व पाहताना आपल्याला हसणे आवरत नाही.

एखाद्या नाटकाचा परिचय करून द्यायचा म्हणजे त्याचे कथासूत्र थोडक्यात सांगण्याची प्रथा आहे. पण या फार्सबाबत – हा फार्स असल्या-

मुळेच – तसे करणे कठीण आहे. ह. भ. प. व हल्लीचा वे. शा. सं. बिंदुमाधव ऊर्फ 'दू', त्याची बायको प्रमोदिनी ऊर्फ 'नी', तिचा मित्र बन्सीधर, बिंदुमाधवची मैत्रिण समाजकार्यकर्ती चारुबाला ऊर्फ चालूबाला, घरातली तरुण फटाकडी मोलकरीण ल्यूसी, तिथे पाहुणे येणारे गागाचार्य आणि वे. शा. सं. उकीडवे शास्त्री, मिलिटरी कॅम्पमधून पळून आलेला एक नक्षलवादी यांनी इथे जी धमाल उडविली आहे, ती प्रत्यक्षच पाहावयाला हवी !

गाणे, ओरडणे, बेशुद्ध पडणे, दारू पिणे, ट्रान्समध्ये जाणे, घरातून बागेत, बागेतून घरात अशी पळापळ करीत एकमेकाला चुकविण्याचा, टाळण्याचा प्रयत्न करणे, माणसे अडगळीच्या कपाटात व मिलिटरीड्रेस फ्रिजमध्ये लपविणे – या सर्वांतून हास्यकल्लोळाशिवाय दुसरे काही साधत नाही. भेंडयांनी म्हटल्याप्रमाणे इथला विनोद अंतर्मुख करणारा नाही आणि चारुबालेविषयी सहानुभूतीही वाटत नाही. सतत अनुभवाला येणाऱ्या विलक्षण गतिमान दृश्यात्मकतेत आपण हरवून जातो. वेदशास्त्रसंपन्न शास्त्र्याच्या पोपाखातली पाच पाच पात्रे व त्यांची धावपळ पाहून हसता हसता पुरेवाट होते.

बबन प्रभूंनी 'झोपी गेलेला जागा झाला' आणि 'दिनूच्या सासूबाई राधाबाई' प्रमाणेच आणखी एक चांगला फार्स आपल्याला दिला आहे.

शिकारच्या निमित्ताने

मराठी नाटकांचा विचार करताना, ज्यांना रहस्यमय नाटके म्हणता येईल, अशा नाटकांची संख्या हाताच्या बोटांवर मोजता येईल इतकी कमी असल्याचे लक्षात येते. जी आहेत तीही काही वैशिष्ट्यपूर्ण नाहीत. रहस्यमय नाटकांचा जो ठरीव साचा आहे, त्यात बसतील अशीच आहेत.

रहस्यकथेत – मग ती नाटक, कादंबरी, चित्रपट यापैकी कुठल्याही माध्यमातून सांगितलेली असो – लेखक वाचक–प्रेक्षकांपुढे एक कोडे ठेवत असतो. त्याचे उत्तर काय असावे, याचा अंदाज बांधण्यात वाचक प्रेक्षक मश्गुल झालेला असतो. सुरवातीपासून त्या कोड्याचे जे उत्तर लेखकाने हातचे राखून ठेवलेले असते ते सरतेशेवटी एखाद्या पात्राच्या तोंडून आपल्याला

सांगण्यात येते. तोपर्यंत ते उत्तर आपल्या लक्षात न येणे, कोडे शेवटपर्यंत कोडेच राहणे, यातच रहस्यकथेची रंगत असते.

हे साधण्यासाठी रहस्यकथा ठराविक युक्त्यांचा अवलंब करते. मुख्य रहस्याशी ज्याचा संबंध नाही, अशा एखाद्या पात्राभोवती मुद्दाम रहस्यमयतेचे वलय निर्माण करणे, मुख्य रहस्याचे उत्तर शेवटपर्यंत वाचकाप्रेक्षकांपुढे हेतुतःच न आणणे, नाटकी बुरख्याआड लपलेल्या गुप्त पोलिसाने शेवटी आपले खरे स्वरूप प्रगट करणे व रहस्यभेद करणे – या रहस्यकथेच्या ठराविक युक्त्या आहेत.

वरील युक्त्यांच्या जोडीला तांत्रिक सफाई असली की, रहस्यकथा हमखास यशस्वी होते.

अशा रीतीने केवळ लौकिक पातळीवर एक कुतूहल निर्माण करणे व त्यात वाचकांना काही काळ गुंतवून शेवटी त्यांचे समाधान करणे हेच रहस्यकथेचे स्वरूप असते. स्वाभाविकपणेच ती वाङ्मयीन गुणांपासून दूर राहते. रहस्यकथेला केवळ स्थूल, वटबटीत घटनांचे कौतुक असते. या घटनांच्या हृदयांत शिरून त्यातल्या माणसांपर्यंत जेव्हा रहस्यकथा जाऊन पोचते तेव्हा तेवढचापुरते तिला वाङ्मयरूप लाभते. एरवी ती आपली बहिर्मुखता सहसा सोडत नाही.

– हे सर्व 'शिकार' या नाटकाला लागू पडते. कालेलकरांच्या या नाटकातला राकेश हा शिकारी 'धुंद' या हिंदी चित्रपटातील डॅनीची आठवण करून देतो. राकेशचाही खून होतो. फरक एवढाच की इथे तो त्याच्या बायकोने म्हणजे सुमित्राने केलेला असतो – स्वतःची बहीण नवऱ्याच्या वासनेला बळी पडल्यामुळे चिडून जाऊन. मी गत जन्मातला राकेश आहे, असे सांगून कुमार नावाचा एक तरुण राकेशच्या वाडचात येतो. वाडचाच्या, त्यातील माणसांच्या सर्व खाणाखुणा सांगत व राकेशसारखाच वागत बोलत तो दुसऱ्या–तिसऱ्या अंकात वावरतो. राकेशची बायको सुमित्रा एकाच कसोटीवर तो तोतया असल्याचे निश्चित करते – मृत्युसमयी तीच राकेशच्या जवळ असणे व तिनेच त्याच्यावर विषप्रयोग केला. हे कुमारला माहित

नसणे, सांगता न येणे! या कबुलीजबाबाच्या वेळीच ती कुमारवर विष-प्रयोग करते. पण तिला ते साधत नाही. मु. नि. वशिष्ठाच्या भूमिकेत वावरणारा इन्स्पे. कदमबांडे व कुमार यांच्या सापळ्यात ती सापडते– तिचा कबुलीजबाब टेपरेकॉर्ड झालेला असतो. वाड्यातला दिवाणजी हरिपंत यानेच हा बनाव घडवून आणल्याचे अनपेक्षितपणे नाटकाच्या शेवटी आपल्याला कळते.

वाड्यातील भूतसंचार, पुनर्जन्म यांच्या सहाय्याने नाटकात अद्‌भुत वातावरण निर्माण करण्यात कालेलकर यशस्वी झाले आहेत. मु. नि. वशिष्ठ या पात्राचा विनोदासाठी वापर केला आहे.

कालेलकरांच्या 'सामाजिक' नाटकात त्यातल्या आशयापेक्षा जी तांत्रिक सफाई आपल्याला सतत जाणवत राहते, ती या नाटकाला उपकारक ठरली आहे. या अर्थाने सस्पेन्सच्या प्रांतातील कालेलकरांची ही मुलुखगिरी सत्कारणीच लागली आहे!

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
३१२०
दि. क्र. ३२७१८
ग्रंथ शाखा (स्थळ

सौभद्र शारदा

'नाट्याचार्य देवल' या ग्रंथात श्री. ना. बनहट्टी यांनी देवलांच्या नाट्यकर्तृत्वाचा सविस्तर आणि रसोद्ग्राही परामर्श घेतला आहे. प्रस्तुत ग्रंथात देवलांच्या 'शारदा' या नाटकाविषयी लिहिताना बनहट्टी हे नाटक आपल्याला वाटते तसे देवलांचे स्वतंत्र नाटक नसावे अशी शंका सूचित करतात. बनहट्टींच्या प्रस्तावनेसह प्रकाशित झालेल्या शारदेच्या पुनर्मुद्रणाच्या वेळीही बनहट्टींनी आपला संशय व्यक्त केला आहे. भाषांतराद्वारा का होईना पण फ्रेंच नाटककार मोलिएर यांच्या नाटकांशी देवलांचा परिचय होता फाल्गुनराव या देवलांच्या नाटकावरून हे दिसून येते. देवलांचे निकट मित्र हरिभाऊ आपटे फ्रेंच भाषेचे व मोलिएरचे चांगले जाणकार होते. मोलिएरच्या सुप्रसिद्ध 'लाव्हार' – कवडीचुंबक – नाटकातील मुख्य पात्र हारपॅगॉन हा कंजूष माणसांचा मेरूमणी आहे. याला पाहिल्यावर शारदेचा बाप कांचनभट याची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. दोघेही कन्याविक्रय करायला निघतात. बनहट्टी म्हणतात – " हारपॅगॉनच्या व्यक्तित्वाच्या दोन चिरफळ्या करण्यात आल्या आहेत. कांचनभटामध्ये जो भाग आला आहे त्यापेक्षा हारपॅगॉन मध्ये पुष्कळ जास्त गोष्टी आहेत. त्यापैकी काही गोष्टींचा उपयोग करून देवलांनी आपला भुजंगनाथ निर्माण केलेला दिसतो. "

बनहट्टींनी देवलांवर वाङ्मयचौर्याचा गंभीर आरोप केलेला नाही हे खरे आहे. पण आपल्या एतद्विषयक विवेचनाचा प्रारंभ 'शारदा नाटक सर्वस्वी स्वतंत्र आहे, अशी समजूत आजपर्यंत चालत आलेली आहे.' या विधानाने करून व हारपॅगॉनशी कांचनभट–भुजंगनाथाचे साम्य दाखवून अप्रत्यक्षपणे तसेच सुचविले आहे !

या निमित्ताने शारदा नाटकाचे पुन्हा एकदा वाचन केल्यावर काही नव्यांच गोष्टी ध्यानात आल्या, त्या नमूद करण्यासाठीच हा लेख !

रचनाबंधाचा Structure चा विचार केला तर शारदा नाटकाचे सौभद्र या नाटकाशी पुष्कळ साम्य आहे. किर्लोस्करांचे शाकुंतल हे कालीदासाच्या अभिज्ञानशाकुंतलम्वरून मराठीत अवतरले. किर्लोस्करांचे रामराज्यवियोग हे नाटक त्यांच्या मृत्यूमुळे अधुरे राहिले. स्वतंत्र असे 'सं. सौभद्र' हेच नाटक किर्लोस्करांनी लिहिले. या एकाच नाटकाने किर्लोस्करांची कीर्तिपताका शंभर वर्षे फडकत ठेवली. देवलांचे शारदा हेच एकमेव स्वतंत्र नाटक. देवलांनाही या एकाच नाटकाने उदंड यश मिळवून दिले. भाषांतर (विक्रमोर्वशीय), रूपांतर (मृच्छकटिक, फाल्गुनराव), वाङ्मयप्रकारांतर (शापसंभ्रम), स्वतःच्या गद्य नाटकाचे संगीत नाटकात रूपांतर (संशयकल्लोळ) असे अनेक नाट्यलेखनप्रयोग देवलांनी केले असले तरी त्यांचा विशेष लौकिक 'शारदा' या स्वतंत्र नाटकानेच झाला. किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकाची परंपरा शारदा या नाटकाने 'पुढे' चालवली. किर्लोस्करी संगीत नाटकाचा साचा आणि सामाजिक आशयाचे प्रभावी नाट्य यांचा शारदा नाटकात संगम झाला आहे. किर्लोस्कर आणि देवल या गुरुशिष्यांचे अनुक्रमे सौभद्र आणि शारदा हे एकच स्वतंत्र नाटक. किर्लोस्कर–देवलांचे वर्णन करताना समीक्षक सूर्यचंद्राची उपमा वापरतात. सौभद्राचे प्रतिबिंब शारदेत उमटलेले पाहिल्यावर या उपमानाची प्रयोजकता वेगळ्या अर्थाने लक्षात येते.

सौभद्राबरहुकूम देवलांनी शारदा नाटकाची उभारणी केली असे इथे चुकूनही म्हणायचे नाही. गुरूच्या संस्कारांचा नकळत उमटलेला ठसा शारदेत दिसतो. एवढेच आपल्याला म्हणता येईल.

सौभद्र आणि शारदा या दोन नाटकांच्या रचनाबंधात विलक्षण साम्य आहे. प्रथमदर्शनी हे म्हणणे चमत्कारिक वाटण्यासारखे आहे. याचे मुख्य कारण असे आहे की सौभद्रातली कारस्थान रचणारी कृष्ण ही व्यक्ती; नायिकेचे हित वांछिणारी व हितकारक तेच घडवून आणणारी आहे. तर

शारदेतील कारस्थान रचणारी भद्रेश्वर दीक्षित ही व्यक्ती नायिकेच्या हिताअहिताचा विचारच न करणारी व शारदेचे अहितच करायला निघाली आहे ! कृष्णाला अर्जुन–सुभद्रेचे लग्न घडवून आणायचे आहे. त्यासाठी अर्जुनाला यतीचा वेष चढवून त्याची यती म्हणून प्रतिष्ठापना तो करतो. भद्रेश्वराला भुजंगनाथ–शारदेचे लग्न घडवून आणायचे आहे, त्यासाठी भुजंगनाथाचा जयधंडिराज बनवून त्याच्या या सोंगाला आचारी, पाणके, आश्रित, पुराणिक, यांचा लवाजमा देऊन प्रस्थापित करण्यात भद्रेश्वर यशस्वी होतो. सौभद्रातल्या मुख्य घटनांचे कर्तृत्व कृष्णाकडे जाते तर शारदेतला भद्रेश्वर सर्व महत्त्वाच्या गोष्टी घडवून आणतो. सौभद्रातला कृष्ण दुसऱ्या अंकातल्या स्वगतात 'या गुप्त मसलतीचा पाया मला कुठपासून तरी रचावा लागला' असे म्हणत धेनूहरण, ब्राम्हणांनी पार्थशरण होणे, धर्माला शस्त्रागारी निजवणे . . . इत्यादी तपशील देत बसतो. काही समीक्षक 'हे म्हणजे फारच झाले' असा सौभद्रावर आक्षेप घेतात. धर्म आणि द्रौपदीला शस्त्रागारात एकांत करण्याची काय गरज होती ? केवळ अर्जुनाने तो एकांत पाहून शाप आणि तीर्थयात्रा ओढवून घ्यावी म्हणून ? ही नाटककाराची सोय झाली – असा आक्षेप घेण्यात येतो. पाच पांडवांची पत्नी द्रौपदी ही पुरुषप्रधान संस्कृतीच्या चष्म्यातून पाहून एक परतंत्र स्त्री समजायची की पाच पती करणारी आणि पंच पतिव्रतांच्या मालिकेत जाऊन बसणारी एक स्वतंत्र, समर्थ, तेजस्वी, प्रभावी अशी स्त्रीप्रधान संस्कृतीची प्रतिनिधी मानायची असा खरा प्रश्न आहे. पुरुषप्रधान संस्कृतीत द्विभार्या आणि रक्षा यांमुळे कर्तृत्ववान पुरुषांच्या महत्तेला आणि कर्तृत्वाला बाध पोचत नाही, त्याची कीर्ती कमी होत नाही. शिवाजीला आठ बायका होत्या; हा इतिहासातला एक तपशील मानून आपण सोडून देतो. पाच पांडवांची पत्नी द्रौपदीही आपण परंपरेने पंचपतिव्रतांत समाविष्ट करतो. तिचे प्रभुत्व मान्य करतो. या स्त्रीप्रभुत्वाचा एक भाग असा होता की पांडवांची शस्त्रे द्रौपदीच्या ताब्यात होती ! द्रौपदीचा महाल म्हणा, अंतर्गृह म्हणा, दालन म्हणा हेच शस्त्रागार होते ! वाटेल तिथे एकांत करणारा धर्मराज आणि द्रौपदी आपण हास्यास्पद मानतो ते अज्ञानातून. (प्रस्तुत

लेखक काही महाभारताचा अभ्यासक नाही. श्री. गो. देऊस्कर, संस्कृत विभागप्रमुख, श्री विज्ञाणी नगर महाविद्यालय नागपूर, यांनी एकदा चर्चेच्या ओघात द्रौपदी–शस्त्रागार यांच्यासंबंधीचा वरील विचार सांगितला. हा विचार फार महत्त्वाचा वाटल्याने इथे व्यक्त करीत आहे.) आपला प्रश्न किर्लोस्करांपुरता आहे. किर्लोस्करांनी कृष्णाच्या कारस्थानाची सूत्रे अशी मागेपर्यंत नेऊन पोचविली आहेत. सौभद्रातला कृष्ण दुसऱ्या अंकात स्वगतांमधून आपल्या कारस्थानाची वाच्यता करतो. मौज अशी की शारदेतला भद्रेश्वर दुसऱ्याच अंकातील पानभर स्वगताने आपण काय काय गोष्टी घडवून आणल्या ते स्पष्ट करतो. कृष्ण सुभद्रेच्या वांछित वराला यतीचे सोंग देतो; तर भद्रेश्वर शारदेला अवांछनीय वाटावा अशा म्हाताऱ्याला श्रीमंताचे सोंग घ्यायला लावतो हाच काय तो फरक आहे.

सौभद्र आणि शारदा या दोन्ही नाटकात नायिकांना नायकापेक्षा जास्त महत्त्व आहे. दोन्ही नाटकांची नावेसुद्धा नायिकांच्या नावांवरून दिलेली आहेत. दोन्ही नाटकात कथेतील मुख्य वळसा 'नको असलेला पती लादण्यात येतो आहे'; हा आहे. दुर्योधन राजा असला तरी सुभद्रेला त्याच्याशी लग्न करायचे नाही आणि भुजंगनाथ हा तर म्हाताराच नवरदेव आहे. तो शारदेला तिरस्कारार्ह वाटणे योग्यच आहे. तेव्हा नायिकेला नको असलेला पती तिच्यावर लादण्याचा प्रयत्न या दोन्ही नाटकात समान असा आहे. सौभद्रात दुर्योधन हे उल्लेखित पात्र आहे, त्याचा नाटकात प्रत्यक्ष प्रवेश होत नाही. भुजंगनाथ मात्र प्रत्यक्ष नाटकात आपल्या खऱ्या रूपात आणि सोंगात सतत वावरत असतो. सोंग घेणारा अर्जुन हा संस्कृत नाटकाच्या संकेतानुसार सौभद्राचा नायक आहे. तसा सोंग घेणारा भुजंगनाथ हा काही शारदा नाटकाचा नायक नाही, काही प्रमाणात खलनायक आहे. म्हणजे किर्लोस्करांनी अर्जुनाला सोंग घ्यायला लावले तर देवलांनी कथाबंधातील दुर्योधनाला सोंग घ्यायला लावले असे म्हणता येईल. सौभद्र आणि शारदा या दोन नाटकातला हा एक मोठा फरक आहे की सौभद्रात खलनायक नाही आणि शारदेत मात्र तो आहे. सुभद्रा आणि अर्जुन यांच्या विवाहाच्या आड सुभद्रा दुर्योधनाला द्यावी ही बलरामाची प्रामा-

णिक इच्छा एवढाच अडथळा असतो, बलराम हा काही त्या नाटकातला खलनायक नाही. शारदेत खलनायक आहे आणि तोही वैशिष्टचपूर्ण आहे. धनलोभास्तव कन्याविक्रय करावयाला निघालेला कांचनभट, म्हातारपणी लग्न करायला निघालेला भुजंगनाथ, पैशासाठी लग्नजुळणीचा उद्योग करणारा भद्रेश्वर दीक्षित या तीन व्यक्ती मिळून खलनायकाची भूमिका पार पाडतात. शारदेत सत्–असत् असे सरळ दोन तट पडतात. सौभद्रात असत् असे काही नाहीच. त्यामुळेच गंगाधर गाडगीळ म्हणतात तसे सौभद्र हे भावडे नाटक आहे असे आपल्याला वाटते !

धनुर्धारी अर्जुनाला किर्लोस्करांनी पहिल्या अंकात घटोत्कचाशी लटुपुटूची लढाई खेळायला लावली असली तरी त्यांनी अर्जुन रंगविला आहे तो प्रेमवीर म्हणूनच. त्याचे धनुष्य सौभद्रातून उडाले आणि शारदेच्या नायकाच्या नावात जाऊन बसले ! कोदंड म्हणजे धनुष्य. हे दोघेही नायक निष्क्रीय आहेत, असा नाट्यसमीक्षकांचा आरोप आहे. सौभद्रात कृष्णाचे व शारदेत भद्रेश्वराचे ' कर्तृत्व ' डोळ्यात भरण्यासारखे असल्यामुळे सौभद्रातला अर्जुन आणि शारदेतला कोदंड हे नायक निष्क्रीय वाटतात. सौभद्रात अर्जुनाची स्थिती कोदंडापेक्षाही दयनीय आहे. कृष्णाकडून पात्रांना क्रमाने व प्रेक्षकांना आधीच जे कळते ते अर्जुनाला माहित नसल्यामुळे **Dramatic Irony** चा उपयोग करून सौभद्रात अर्जुनाचा हास्यरसनिर्मितीसाठी जास्त उपयोग केला आहे. कोदंड मात्र गंभीर, विचारी, खलनायकांच्या कारवायांना यथाशक्ती तोंड देण्याचा प्रयत्न करणारा असा रंगविला आहे. कोदंडाच्या बोलण्यात जो आवेश आहे तो त्याच्या कृतीत नाही असे आक्षेपक म्हणतात. वास्तविक कोदंडाचा लढा एकटचा भद्रेश्वर दीक्षिताशी किंवा भुजंगनाथाशी असा सोपासरळ लढा नव्हता. विचारी, सत्प्रवृत्त, खरा धर्माचारी तरुण विरुद्ध सर्व क्षेत्रस्थांचा स्वार्थीपणा, संकुचित वृत्ती, व्याजधर्मपालनाची जीवनरीती असा गुंतागुंतीचा लढा होता. कृती कृती म्हणून ओरडणाऱ्या आक्षेपकांनी त्याची वैचारिक पातळीवरची कृती समजून घ्यायला हवी. जगद्गुरूपर्यंत धाव घेणारा कोदंड, कोतवालाला माहिती पुरवणारा कोदंड हा त्याला शक्य होते ते सर्व करणारा अशा अर्थाने कृति-

शूरही आहेच. त्याचे वेळोवेळीचे वाक्‌ताडन शारदा नाटकाची सामाजिकता पुनरुज्जीवनवादी भूमिका स्पष्ट केल्याशिवाय राहत नाही. पहिल्या अंकात हिरण्यगर्भाशी बोलताना कोदंड आपल्या संवादपर दिंडीमध्ये समाजाचे नेमके चित्र रेखाटतो. परकीय राजवट धर्माला अनुकूल नसायचीच, धर्मगुरू निःसत्व झालेले, आणि वर्णगुरू मनसोक्त वागणारे असे त्याने समाजाचे योग्य वर्णन केले आहे.

सुभद्रा ही राजकन्या आहे, तर शारदा ही एका भिक्षुकाची मुलगी. अवांछित वराला वरण्याचा दोघींवरही प्रसंग येतो. सुभद्रेला यातून सोडवायला व तिचे अर्जुनाशी शुभमंगल घडवून आणायला कृष्ण समर्थ आहे. तसे शारदेचे नाही. शारदेचा मामा तिला तिच्या बापाच्या घरातून नेऊन तिचे योग्य वराशी लग्न लावून द्यायला तयार आहे; पण अशा धाष्टर्याला शारदा तयार नाही. शारदेची स्थिती सुभद्रेपेक्षा जास्त अनुकंपनीय अशी आहे. शारदा आपल्या आईपाशी पदराचा आसरा मागते. पण आईचा जीर्ण पदर शारदेचे रक्षण करायला असमर्थ ठरतो. सुभद्रा रुक्मिणी वहिनीजवळ आपली व्यथा बोलून दाखवते. रुक्मिणी कृष्णाकडून सर्व माहिती करून घेते व सुभद्रेचे शेवटी ठीक होणार आहे हे मनोमन समजून राहते. कृष्णाबरोबरच सुभद्रेची थट्टा करून नाटकाची गंमत वाढवते. रुक्मिणीपेक्षा शारदेची आई इंदिराकाकू ही दुबळी आहे. तिने मायेची तीट लावली तरी शारदेच्या नजरेपुढे नाचणारी भुतावळ नाहीशी होत नाही. म्हणून शारदेची थट्टा करण्याचे व प्रसंगी जमेल तेवढे तिला सहाय्य करण्याचे काम देवलांनी शारदेच्या मैत्रिणींकडे सोपविले आहे! सौभद्रातला कृष्ण म्हणतो – "ताई, एवढा चातुर्मास संपला की पहिल्या मुहूर्तासच तू त्या सार्वभौम राजा दुर्योधनाची पट्टराणी होणार; मग ताईला केवढा डौल येईल! आमच्याबरोबर बोलशील तरी का नीट मग?" (अंक २) रुक्मिणी म्हणते – 'ते यती ज्या वेळेस तुम्हावर प्रसन्न होतील त्या वेळी असे म्हणावे की, अर्जुनाची भेट तरी करवा, नाहीपेक्षा तुम्हीच माझा स्वीकार करून मला बरोबर तरी घेऊन चला.' (अंक ४) देवलांनी शारदेच्या मैत्रिणींकडून याच सुरात शारदेची थट्टा करविली आहे. किर्लोस्करांनी काही उद्‌गारांतून

खेळकर थट्टा निर्माण केली तर त्याच सूत्रावर सबंध प्रवेश लिहून देवलांनी वेगळाच नाट्यपरिणाम साधला. शारदेतला हळदीकुंकवाचा प्रवेश म्हणजे सौभद्रातील कृष्ण–रुक्मिणीने केलेल्या सुभद्रेच्या थट्टेची मोठी आवृत्ती आहे. शारदेत ही थट्टा बरीच बोचक अशी रंगविली आहे. वळणावळणाने थट्टा वाढत जाते व शारदेची अवस्था अधिकाधिक अनुकंपनीय होत जाते. वरवर पाहता विनोदी पण वस्तुतः करुण असा हा सबंध प्रवेश देवलांनी लिहिला आहे.

जान्हवी : पण शारदे, खरंच सांगू का ? एकदा त्या वैभवात जाऊन पडलीस म्हणजे,

पद्य (मूढमते तू पाप)

तू श्रीमंतिण खरी शोभशिल ॥ डौल किती येईल तुला, मग आम्हा विसरशील ॥ धृ. ॥ –इथे सरळ कृष्णाचे निर्दिष्ट वाक्य मनात ठेवून देवलांनी पदरचना केलेली दिसते. सौभद्रात दुर्योधनाचे वैभव हा थट्टेचा धागा होता, शारदेत त्याच्या जोडीला 'पाऊणशे वयमान' हा तपशील गंभीर वळण देतो. सुभद्रेची थट्टा इथे शारदेची थट्टा होते, तेव्हा देवलांनी केलेला नाट्यविस्तारच असा आहे की अनुकरणाची शंकाही आपल्या मनात येत नाही. शारदेच्या मैत्रिणी अशी थट्टा करतात त्यामुळे झाले असे की शारदेची असहाय्यता तिच्या स्वगत गद्य–पद्यातून येणे अटळ झाले. सुभद्रा आपल्या विश्वासातल्या दासीजवळ 'व्यर्थ मी जन्मले थोर कुळी।', 'वद जाउं कुणाला शरण', 'किती सांगु तुला' इत्यादी संवादपर पदातून आपले अंतःकरण प्रकट करते. उलट 'मूर्तिमंत भीति उभी', 'लग्न नव्हे मरण उद्या', 'सदय शान्त अससी मरणा', 'बाळपणीचा काळ सुखाचा', 'कधि करिती लग्न माझे' इत्यादी शारदेची पदे स्वगते आहेत. शारदा आपल्या आईजवळ आपले मन मोकळे करते. पण त्याला मर्यादा आहे. आईचा काहीच उपाय चालणार नाही हे स्पष्ट झाल्यावर शारदा एकाकी होते. सुभद्रा कुठेही इतकी एकाकी होत नाही. सुभद्रेची आपण गंमत पाहू शकतो; पण आपण शारदेचे नाटक पाहताना अंतर्मुख होतो, गंभीर होतो. सुभद्रेला स्वप्नात

'ज्यांची वस्त्रे रक्ताने भरली आहेत' असा गृहस्थ म्हणजे पहिल्या अंकात घटोत्कचाशी लढणारा अर्जुन दिसतो. तर शारदेला तिने नुकतेच पाहिलेले सुदाम सावकाराचे नवरदेवाच्या रूपातले ध्यान स्वप्नात दिसते. किंकाळी फोडणारी नवरी दिसते, 'ती दीन भयाकुल मुद्रा रात्रंदिन दिसते बाई ॥ रडविले तिने मज कितिदा दचकते भिउनि शयनीही ॥' – असे शारदा पहिल्या अंकात आपल्या मैत्रिणींना सांगते. त्या घटनेतील नवऱ्या मुलीवर जो प्रसंग आला तसलाच प्रसंग शारदेवर येतो. शारदेचे चित्र जास्त करुण आहे. हृदयस्पर्शी आहे.

सौभद्राच्या पाचव्या अंकात अर्जुन आणि सुभद्रा रैवतक पर्वतावर चढून खाली समुद्रकिनाऱ्याजवळच्या उपवनात जमलेली द्वारकेतील मंडळी कशी दिसत आहेत त्याचे मनोज्ञ वर्णन करतात – तिथेच सुभद्रेला अर्जुनाची ओळख पटते. गुहेत सापडलेली अर्जुनाची वस्त्रे यती–अर्जुनाला सुभद्रा परिधान करायला लावते. 'भूमि, जल, तेज, पवमान, नभ' या पंचतत्त्वांच्या साक्षीने अर्जुन सुभद्रेचे पाणिग्रहण करतो. शारदेत पाचव्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात शारदा जीव देण्याच्या तयारीने नदीकाठावर येते. पहाटेपूर्वीचा काळोख, चितेचा प्रकाश, नदीचा डोह असे या प्रवेशाचे नाट्यपूर्ण वातावरण निर्मिले आहे. कोदंड शारदेला आत्महत्या करू देत नाही. उगवत्या 'बालदिवाकराच्या' साक्षीने तो शारदेचे पाणिग्रहण करतो. अर्जुन जसा त्रिदंडी संन्यासाचा झटकन त्याग करून सुभद्रेचा हात हातात घेतो, तसाच कोदंड 'महत्कार्याकरिता अविवाहित राहण्याचा' आपला संकल्प बाजूला ठेवून शारदेचा हात हातात घेतो. सौभद्रात या प्रसंगानंतर बलरामाला शांत करून अर्जुन–सुभद्रेला आशीर्वाद द्यायला गर्गगुरू येतात, तर शारदेत क्षेत्रस्थ भिक्षुकांना नामोहरम करून कोदंड–शारदा यांना आशीर्वाद द्यायला जगद्गुरु उपस्थित राहतात !

पाचव्या अंकात सुभद्रेशी बोलताना अर्जुनाची जीभ जरा सैल सुटते, तेव्हा 'जेणेकरून पळाचा दिवस आणि दिवसाचे वर्ष मला न वाटेल अशा रीतीने मला वागवावी' अशा शब्दात सुभद्रा आपली नाराजी व्यक्त करते. शारदा नाटकातील भुजंगनाथ लग्नघटिका अजून दूर कशी ? सूर्य आपल्या

नादात चालायचं विसरला की काय ? असा अधीरपणा दाखवतो. तिथे त्याचे पद आहे – 'पळ घडी, घडी दिन भासतसे ॥ दिनहि वर्षसा दीर्घ दिसे ॥' तेव्हा सौभद्रातलीच कल्पना देवलांनी इथे वापरली आहे हे स्पष्ट दिसते. अशा वारिक-सारिक तपशीलाच्या गोष्टी शोधल्या, तर आणखीही लक्षात येतील. त्या बाजूला ठेवल्या तरी सौभद्र आणि शारदा यांचा कथा-बंध पुष्कळच मिळताजुळता आहे हे मान्य करावे लागते. सुभद्रा – शारदा, अर्जुन – कोदंड, बलराम – कांचनभट, (दुर्योधन) – भुजंगनाथ, कृष्ण – भद्रेश्वर, गर्गमुनी – जगद्गुरू, रुक्मिणी – इंदिराकाकू अशी बरीचशी समांतर जाणारी पात्रसृष्टी या नाटकांमधून आली आहे. अर्थात नगाला नग पद्धतीने देवलांनी लेखन केलेले नाही, पात्रांची काही वळणे, काही पात्रांच्या कामगिऱ्यात केलेले बदल यामुळे या दोन नाटकांच्या रचनेतले साम्य चटकन लक्षात येत नाही. आपल्या गुरूच्या स्वतंत्र नाट्यकृतीचा देवलांच्या स्वतंत्र नाट्यकृतीवर ठसा उमटलेला दिसतो, एवढेच म्हणायचे आहे. एकाच घराण्याच्या दोन गायकांच्या गायकीत त्यांच्या घराण्याचा ठसा उमटावा तसाच हा प्रकार आहे. देवलांनी अनुकरण केलेले नाही. अगदी वेगळ्याच प्रकारचे नाटक त्यांना लिहायचे होते व त्यांनी ते तसे लिहिलेही, पण कळत-नकळत सौभद्राचा रचनाबंध त्यांच्या शारदा नाटकात आशीर्वादासारखा अंधूक पार्श्वभूमीत कार्य करीत राहिला, प्रभाव पाडत राहिला. सौभद्राला, शारदा नाटकाला, आणि किर्लोस्कर देवलांना हे शोभून दिसते.

– युगवाणी, जाने.–फेब्रु. १९८५

अण्णासाहेब किर्लोस्करांचा केशराचा मळा

महाकवी कालिदासाच्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम्।' या नाटकाच्या रूपांतराने अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी 'संगीत शाकुंतल' मराठी रंगभूमीवर आणले तेव्हापासून, इ. स. १८८० पासून, प्रगत अशा मराठी नाटकाची, संगीत नाटकाची परंपरा चालू झाली. या घटनेला आता शंभर वर्षे होत आहेत. मराठी संगीत रंगभूमीचे हे शताब्दी वर्ष आहे.

विष्णुदास भावे यांनी इ. स. १८४३ मध्ये 'सीतास्वयंवराख्यान' सादर करून मराठी रंगभूमीवर पहिला श्रीकार टाकला हे ध्यानी घेऊन इ. स. १९४३ मध्ये मराठी नाटकाची शताब्दी आपण उत्साहाने साजरी केली. वास्तविक तेव्हाच आपण 'संगीत रंगभूमीची शताब्दी' असे त्या घटनेचे वर्णन करायला होते. पण आपण तसे केले नाही. वास्तविक भाव्यांची नाट्याख्याने ही देखील 'संगीत' होती. व्यापक ऐतिहासिक दृष्टीने पाहू जाता मराठी संगीत रंगभूमीचा प्रारंभ आणखी मागे नेता येईल. इ. स. १६८० ते इ. स. १८५० या काळात महाराष्ट्रापासून दूर, तंजावरप्रांती भोसलेवंशीय राजे मराठी–संगीत–नाटके निर्माण करत होते! म्हणजे मराठी संगीत नाटकाची परंपरा आज तीनशे वर्षे चालत आली आहे. हे त्रिशताब्दी वर्ष मानायला हवे. तसेही आपण मानत नाही, याचे कारण तंजावरी आणि विष्णुदासी नाट्याख्याने ही काही संगीत नाटकाची प्रगत रूपे नव्हती. संगीत नाटक परिपूर्ण रूपात, सामर्थ्याने आणि दिमाखाने प्रगट झाले ते अण्णासाहेबांच्या संगीत शाकुंतलाच्या रूपाने. सध्याचे वर्ष हेच मराठी संगीत नाटकाचे व रंगभूमीचे शताब्दीवर्ष आहे.

'संगीत नाटक' हे मराठी रंगभूमीचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. हे वैशिष्ट्य आज काहीसे पुसट झाले आहे. वास्तववादी, अतिवास्तववादी, प्रतीकशैलीच्या, आणि कौटुंबिक नाटकांनी मराठी रंगभूमी गजबजली आहे. ब्याज संगीत नाटके आजही कमी प्रमाणात का होईना पण हजेरी लावत आहेत ही गोष्ट खरी, पण एका कलासंपन्न नाट्यपरंपरेची आठवण जागी ठेवण्याचेच कार्य ती करताहेत. तेव्हा या शताब्दीच्या निमित्ताने संगीत नाटकाच्या शंभर वर्षांच्या वाटचालीचा डोळस हिशोब मांडणे आणि या परंपरेच्या नशिबी अशी ऱ्हासाची रजनी खरोखरच येऊ घातली आहे काय याचा विचार करणे अगत्याचे आहे असे वाटते.

मराठी संगीत नाटकाच्या परंपरेचा परिचय घडविण्यासाठी अनेकांनी अनेक प्रकारचे लेखन केले आहे. त्यात आनुषंगिक माहिती देण्यावरच बहुधा भर देण्यात आला आहे. कलादृष्टीने, नाट्यदृष्टीचे भान राखत लेखन करणारे अपवादाने आढळतात. कै. ह. रा. महाजनी, के. नारायण काळे, संगीत दिग्दर्शक केशवराव भोळे आणि पु. ल. देशपांडे हे ते सन्मान्य अपवाद होत. संगीत नाटक आणि नाट्य संगीत या विषयी महाजनींचा ग्रंथ महत्त्वाचा आहे. इतरांनी प्रसंगोपात्त मते नोंदविली आहेत, तीही मौलिक आहेत. या चार कलामर्मज्ञांचे, आणि नाट्यशास्त्र निर्माण करणाऱ्या भरतमुनीचे ऋण मान्य करून संगीत नाटकाविषयीची माझी भूमिका मी आता थोडक्यात मांडतो आणि या विशिष्ट भूमिकेवरून संगीत नाटकाच्या परंपरेचे अवलोकन करताना जे तथ्य हाती लागते ते नंतर नमूद करतो.

'संगीत नाटक' म्हणजे संगीत आणि नाटक यांचा समन्वय साधून साधलेला नाट्याविष्कार. त्याची संहिता गद्यपद्यमिश्रित संवादांची रचना अशी असते, आणि प्रयोगात गद्यपद्य संवादांचा साभिनय आविष्कार अभिप्रेत असतो. नाटकातील संवादांकडून आपण नाट्यदृष्ट्या ज्या ज्या गोष्टींची अपेक्षा करतो, त्या सर्वांची पद्य संवादांकडून, पदाकडूनही अपेक्षा, तात्त्विक दृष्ट्या तरी, आपण ठेवायला हवी. नाट्यार्थाशी संवादांचा अवयव–अवयवी–भावाचा संबंध असतो, आणि नाट्यार्थाची अभिव्यक्ती

संवादांनीच होत असते. संवाद पात्रानुकूल, अभिनयानुकूल, प्रसंगानुकूल असे असावे लागतात. म्हणजेच नाट्यार्थनिष्ठ, नाट्यानुकूल आणि नाट्यार्थ-वाचक असे असावे लागतात. गद्य संवाद यापैकी एका गोष्टीत जरी कमी पडले तरी तो आपण नाट्यदृष्ट्या दोष मानतो. अशीच नाट्यदृष्टी आपण नाट्यपदांचा विचार करतानाही ठेवली पाहिजे. पद हे संगीत नाटकाचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. गद्य नाटकातून संगीत नाटक वेगळे ठरते ते पद-रचना–पदगायन यामुळे. म्हणून नाट्यपदांचा असा नाट्यदृष्ट्या विचार करावा लागतो. नाट्यपद नाट्यदृष्ट्या शबल, विकृतार्थ असे असले, तर 'संगीत नाटक' आकाराला येऊ शकत नाही. 'संगीत नाटक' हा द्वंद्व समास एका कलात्मक अद्वैताकडे नेणारा आहे, निकृष्ट नाट्यपदरचना आणि त्यांचा केवळ सांगितिक आविष्कार यातून नाटक आणि संगीत या दोन प्रभावी कलांचे द्वंद्वयुद्ध सुरू होते, आणि 'संगीत नाटक' कोलमडते.

नाटकातील संगीताचा संबंध 'नाट्यधर्मी'शी आहे. 'नाट्यधर्मी' म्हणजे केवळ सौंदर्यवर्धक असे अलंकरण नव्हे, नाट्यधर्मीचा संबंध नाट्याच्या संकेतांशी असतो. 'स्वगत' हा जसा नाट्याभिव्यक्तीचा संकेत आहे तसाच नाट्यपद आणि त्याचा साभिनय सांगितिक आविष्कार हाही एक संकेत आहे. या नाट्यसंकेताला गद्य संवादाप्रमाणेच बहुविध नाट्याशय व्यक्त करायचा असतो. पात्राचा रंगभूमीवर प्रवेश, त्याचे गमन, आणि त्याचा दर-म्यानचा रंगमंच व्यापार, त्याची भावाभिव्यक्ती, यासाठी भरतमुनींनी 'गानं पंचविधम् ।' वर्णिले आहे. नाट्यपदाच्या आशयाचे भरतकृत वर्गी-करण महत्त्वाचे आहे. प्रवेशगान, निष्क्रामगान, प्रसादगान, आक्षेपगान आणि आंतरगान यात कुठलेही नाट्यपद **आशयदृष्ट्या** चपखलपणे बसते. याच्या जोडीला **पदयोजनेची** तत्वदृष्टी स्पष्ट केली की नाट्यपदाकडे व संगीत नाटकाकडे पाहण्याचा नाट्यनिष्ठ शास्त्रीय दृष्टिकोन स्पष्ट होईल. संगीत नाटकात पद तीन प्रकारांनी योजता येते.

१. संवाद म्हणून पद योजता येते. सौभद्रातील 'लग्नाला जातो मी' हे नारदाचे पद संवादाचा भाग आहे.

२. स्वगत म्हणून पदयोजना करता येते. सौभद्राच्या पहिल्या अंकाच्या शेवटी अर्जुनाच्या तोंडीं 'प्रिया सुभद्रा घोर वनी या निशाचरे भेटविली' ही साकी योजली आहे, ते त्याचे स्वगत आहे.

३. गाणे म्हणून पद योजता येते. नाटकातील पात्रांच्याही दृष्टीने एखादे पद संवाद किंवा स्वगत नव्हे, तर 'गाणे' असते तेव्हा प्रेक्षकांनी तो त्या पात्राचा संवाद–स्वगत–आविष्कार नसून पात्र नाट्यगत संदर्भात 'एक गाणे गात आहे' अशा दृष्टीने पाहिले पाहिजे. (प्रत्यक्षात, प्रत्येकच पदाच्या गायनाविष्काराच्या वेळी संवाद–स्वागत म्हणून नव्हे तर 'गाणे' म्हणून आणि 'गाणे' म्हणूनच पाहणारे प्रेक्षक आहेत (होते !), पदांचे संकेत-स्वरूप दुर्लक्षिले गेले ! दुर्दैवाने काही नाटककारही अशा प्रेक्षकांच्या पंक्तीत होते.)–संगीत नाटक आकाराला येण्यासाठी नाट्यपदांची नाट्यगरजेनुसार अशी तीनही प्रकारे योजना होणे आवश्यक असते.

किर्लोस्करांनी संगीत नाटकाचे असे स्वरूप शास्त्राभ्यासाच्या पातळी-वर समजून घेतले असे नाही. त्यांना सहजपणे ते प्रातिभ सामर्थ्याने गवसले. कालिदासाच्या अभिजात संस्कृत नाटकाच्या आकलन–आस्वाद–अनुकरणात हे घडून आले. सौभद्र आणि अपूर्ण राहिलेल्या रामराज्यवियोग नाटकातून त्यांनी संगीत नाटक हे अभिनव नाट्यरूप सादर केले. सुदैवाने त्यांचे शिष्य गोविंद बल्लाळ देवल यांनी संगीत नाटकाची परंपरा योग्य रीतीने पुढे चालविली. 'संगीत नाटकाचे' हे घराणे किर्लोस्कर–देवलांपुरतेच सीमित राहिले. या दोघांची संगीत नाटक निर्मिती कलादृष्ट्या निकोप आहे. संगीत नाटक निर्माण करताना कुठलाही न्यूनगंड, अपराधी भावना (Guilty conscience) त्यांच्या ठिकाणी नव्हती. नाट्यपदाचे नाट्यसामर्थ्य दर्श-विण्यासाठी देवलांच्या दोनतीन पदांचा निर्देश करणे योग्य ठरेल. संगीत नाटक लिहायचे तर कल्पनारम्य वा पौराणिक विषयांवरच ते लिहिता येईल हा समज 'शारदा' नाटक लिहून देवलांनी खोटा ठरविला. किर्लोस्करां-पेक्षाही देवलांची पदे नाट्यसंपन्न आहेत. शारदा नाटकाच्या तिसऱ्या अंकात हळदीकुंकवाचा प्रवेश आहे. शारदेचे भुजंगनाथासारख्या थेरड्याशी लग्न

ठरले आहे. या संदर्भात शारदेच्या मैत्रिणी तिची थट्टा करतात. या सबंध प्रवेशाची रंगत पदांनी कशी वाढली आहे ते मुळातूनच पाह्यला हवे. वल्लरी शरयूला **सांगते** 'घेऊनी ये पंखा वाळ्याचा...' अर्थात शरयू काही पंखा आणत नाही. ही 'श्रीमंतीण' बाईची नुसती थट्टा चालली आहे. जान्हवीच्या संभाषणात 'श्रीमंत पतीची राणी, मग थाट काय तो पुसता' या पदाने या थट्टेला आणखी एक वळसा मिळतो. थट्टामस्करीच्या या प्रवेशात शारदेची स्थिती क्रमाक्रमाने अनुकंपनीय होत जाते. या श्रीमंत पतीचे 'वय' वल्लरी, अभिनयातून, आपल्या 'म्हातारा इतुका न अवघे पाउणशे वयमान' या पदात सांगते आणि ही सगळी निर्भेळ थट्टा नसून जीवघेणे बोचकारे आहेत हे स्पष्ट होते. रंगमंचावरचा हास्य विनोदाचा भाग करुण रसाला अधिकाधिक परिणामकारक करतो. मंदाकिनी म्हणते, 'तुझे ते गाणं म्हण ग,' यावर 'त्या मुलींना माहित असलेले एक गाणे' अशा रीतीने, 'जरठास तरुण हो स्त्री जरी। ती नवरा तो स्त्रीपरी' या पदाची योजना झाली आहे. ही सगळी पदे नाट्याविष्कार करणारी व नाट्यार्थाशी आत्मभावाने निगडित अशी आहेत. ती प्रेक्षकांची 'संगीताभिरुची' सांभाळण्यासाठी लिहिलेली नाहीत.

प्रेक्षकांची संगीताभिरुची जोपासायची, मग त्यांची नाट्याभिरुची विघडली तरी चालेल ही दृष्टी नंतरच्या नाटककारांची आहे ! श्री. कृ. कोल्हटकर आणि कृ. प्र. खाडिलकर हे दोघे नाटककार संगीताची मोहिनी पडून संगीत नाटकाकडे वळले. त्यांनी आपल्या नाटकातून संगीत 'टाकले.' कोल्हटकरांचा तर काही प्रश्नच नाही. अनेक गोष्टी 'टाकून' त्यांनी आपली चमत्कारिक नाटके निर्माण केली. त्यामुळे त्यांची पदे व नाट्य यांचा एकात्मभाव आढळणार नाही हे उघडच आहे. अनेककेंद्री अशी विसंगतीयुक्त नाट्यरचना हेच त्यांचे वैशिष्ट्य होते. फारशी–उर्दू रंगभूमीवरच्या थरकत्या–उडत्या चाली आणि कोल्हटकरांची तथाकथित संगीत नाटके ही दोन्ही विस्मरणाच्या पडद्याआड निघून गेली. खाडिलकरांचे तसे नाही. ते एक समर्थ नाटककार होते. परंतु 'संगीत नाटक' या नाटककाराच्या प्रकृतीचा खरा धर्म नव्हता हेच खरे. मानापमान, स्वयंवर आणि

उतरंडीला लागलेली उत्तरायणातील एकखांबी संगीत नाटके एकीकडे आणि स. माधवरावांचा मृत्यू, कीचकवध, भाऊबंदकी इ. प्रभावी गद्य नाटके दुसरीकडे, असे त्यांच्या नाटचसृष्टीचे सरळ दोन भागच पडतात. उत्तर-हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताच्या, चिजांच्या, बंदीशींच्या आकर्षणाने त्यांची पदरचना परतंत्र झाली आहे. बालगंधर्वांसारख्या अद्वितीय गायक नटाचे एक कलात्मक आव्हान खाडिलकरांपुढे होते. त्यांनी संगीत नाटके लिहिली. परंतु नाटचार्थवाचक ठरण्यासाठी आवश्यक तो प्रसादगुण किमान प्रमाणातही त्यांच्या पदरचनेत नाही. ही त्रुटी खाडिलकरांनी गद्यानुकार करून भरून काढली. पूर्वगद्य–उत्तरगद्य यांची मदत घेऊन नाटचार्थवाचक बनण्याच्या जबाबदारीतून त्यांनी आपल्या पदांची मुक्तता करून घेतली. गायनाला शब्द पुरविण्याचे काम पदांनी केले तरी पुरे. पु. ल. देशपांडे यांनी म्हटल्याप्रमाणे उभे राहून पेश केलेले संगीत जलणे असे रूप पुढे पुढे संगीत नाटकाला येत गेले ते यातूनच. संगीत नाटक लिहिण्याचा प्रश्न खाडिलकरांनी स्वयंवरात 'एक परिकथा' सादर करून आणि मानापमानात एक 'खोटे नाटक–लुटुपुटीचे नाटक' – लिहून सोडविला असे म्हणणे भाबडेपणाचे आहे. किर्लोस्करांनीही संगीत नाटकाचा प्रश्न 'भाबडे नाटक' लिहून सोडविला नाही. त्यांच्यापुढे संगीत नाटक ही काही कलासमस्या नव्हती, त्यांच्या नाटचदृष्टीचा तो सहज आविष्कार होता.

१९३०–३५ च्या सुमारास रंगभूमीला मरणोन्मुख अवस्था प्राप्त झाली याची अनेक कारणे आहेत, पण संगीत जलशासारखी, नाटचावर संगीताची कुरघोडी करणारी, नाटच व संगीत यांच्यात द्वैतभाव राखून निर्माण झालेली संगीत नाटके हेही एक महत्त्वाचे कारण होते ही वस्तुस्थिती आहे. मराठी संगीत नाटकाच्या परंपरेचा 'सांगितिक' दृष्टीने विचार करणाऱ्यांच्या दृष्टीने हे सुवर्णयुग होते, तर नाटचदृष्टचा विचार करणाऱ्यांच्या मते ते नाटचदुष्ट, रंगभूमीच्या दृष्टीने चुकीचे, असे आत्मघातकी वळण होते. नाटचमन्वंतरकाळात वास्तववादाच्या धाकाने घडून आलेली ठळक घटना म्हणजे रंगभूमीवरचे जलसे प्रथम बंद करण्यात आले. कोल्हटकर–खाडिलकरांची पदे तांत्रिकदृष्टचा तरी संवाद/स्वगत अशी योजलेली असत. वास्तववादी

दृष्टीला पद्यसंवाद कसे खपणार ? फार झाले तर रंगभूमीवर एखादेच पात्र असेल, आणि नाट्यसंदर्भात ते (भावगीत) गायक असेल, तसा संहितेत निर्देश असेल तर एखाद दुसरे पद 'गाणे' म्हणून योजणे तिथे क्षम्य होते. 'आज मी कार्यक्रमात एक गाणे म्हटले'; 'कोणते ? म्हणून दाखव नं !' असे संवाद योजून 'गाणे' योजण्याची युक्ती नाटककारांना सापडली. सौभद्र – मानापमानापासून आंधळ्यांची शाळा आणि साष्टांग नमस्कार सारखी नाटके प्रसंगी एकसमयावच्छेदेकरून रंगभूमीवर येत होती. त्या त्या नाटकांना प्रेक्षक मिळत होता. याचा अर्थ प्रेक्षकांनी संगीत नाटकाकडे पाठ फिरविली नव्हती. अशा वातावरणात १९६० पासून उजळमाथ्याने संगीत नाटके रंगभूमीवर होऊ लागली. दरम्यान बरेच पाणी वाहून गेले होते ! ही संगीत नाटके मन्वंतरकालीन संगीत नाटकांनाच अधिक जवळची अशी होती; मन्वंतरी नाटकांचीच युक्ती या नव्या संगीत नाटकांनी मोठ्या प्रमाणात व राजरोसपणे वापरली व आपला संसार थाटला. एखाद्या भावगीतगायक पात्रावर नव्हे, तर खानदानी गवय्यांना नाट्यपात्रे करून, वास्तववादी तक्रारींच्या नाकावर टिचून गाण्याचे जलशे चालू केले. दोन गवयांच्या जुगलबंदीचे प्रवेश योजल्यावर उभे जलसे करण्याची का पाळी यावी ? साखसुरत बैठकीवर तंबोरे – तबला घेऊन जलसे सुरू झाले. कृष्णरुक्मिणीवर नाटक लिहिताच आपले नाटक 'किर्लोस्कर परंपरेतले' आहे असा दावा करायलाही मुरवात झाली. ज्या नाटकामधील ९९ प्रतिशत पदे 'गाणे' म्हणून, वास्तववादी समर्थन देऊन योजली जातात त्यांनी असा दावा करण्यात काय अर्थ आहे ? गद्यानुकार करून थोडा नाट्यांश संवाद–स्वगत-पर पदांनी व्यक्त केला, तरीही ते नाटक 'किर्लोस्करी' संगीत नाटक मानता येणार नाही.

शंभर वर्षातील संगीत नाटकाची वाटचाल ही अशी आहे. किर्लोस्करांनी जे केले तेच इतर नाटककारांनी करायला हवे होते असे मात्र म्हणायचे नाही. तसे होणे अशक्य होते. संगीत नाटकाचे शिवधनुष्य किर्लोस्कर – देवल – बालगंधर्व यांनाच पेलता आले, ही मात्र वस्तुस्थिती आहे. संगीत नाटकाला यापुढे वाटचाल करताना एक गोष्ट मात्र करावी लागेल :

पदांचा नाट्याभिव्यक्ती संकेत म्हणून वापर करणे. आज पुन्हा नाटककार वास्तववादाचा बागुलबुवा उभा न करता पदयोजनेकडे वळले आहेतच. फक्त या पदांचा शास्त्रीय संगीत पद्धतीने गायनाविष्कार करीत नाहीत, तशी त्या पदांच्या बाबतीत गरजही नाही. चिं. त्र्यं. खानोलकरांनी 'एक शून्य बाजीराव'मध्ये सहजपणे व ताकदीने पद्य स्वगताचा अवलंब केला आहे. लोकनाट्याच्या माध्यमातून एक शोकनाट्य सादर करताना खानोलकरांनी कथेकरी (जुना सूत्रधार) आणि संकेतपर प्रतीकशैलीची पदयोजना असे प्रयोग 'संगीत अभोगी'त केले आहेत. 'तीन पैशाचा तमाशा'मध्ये पु. ल. देशपांडे यांनीही पदरचनेचा विविध प्रकारे उपयोग केला आहे. थीमसाँग, कोरस, भजन, तरानासदृश बडबडकाव्ये यांचा उपयोग आजची नवी नाट्यशैली 'नाट्याच्या गरजेनुसार व नाट्याच्या अभिव्यक्तीसाठी' करते आहे. यातून मराठीचे संगीत नाटक अधिक समर्थ प्रयोग केल्याशिवाय राहणार नाही, असा मला विश्वास वाटतो.

संगीत नाटकाच्या भवितव्याबद्दलचा असा आशावाद व्यक्त करणे चूक की बरोबर ते भविष्यकाळ ठरवील. पण अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी नाट्यकलेचा 'केशराचा मळा' लावला आणि त्याचा सुगंध अजून या मातीतून आसमंतात दरवळतो आहे हेच काय कमी आहे ?

– युगवाणी, ऑगस्ट–नोव्हेंबर, १९८०

संगीत दुष्टचक्र

खोटं नाटक, कुलवृत्तांत, इ. नाटके लिहिणाऱ्या वृंदावन दंडवत्यांचे नवे नाटक प्रसिद्ध झाले आहे – संगीत दुष्टचक्र.

एखाद्या नाटकाला संगीत हे विरुद्ध लावल्यावर त्या नाटकाविषयी सामान्य माणसाची जी कल्पना होते ती या नाटकाबाबत होऊ नये. 'लोककथा ७८'–कार रत्नाकर मतकरी, 'गोची'कार सदानंद रेगे, सतीश आळेकर इ. नाटककारांनी मराठी रंगभूमीवर जे नवे नाटक रूढ केले आहे, त्याच्याच धर्तीची नाटके लिहिण्याबद्दल वृंदावन दंडवते प्रसिद्ध आहेत.

दुष्टचक्र हे छोटेखानी नाटक आहे. मध्यंतराविना प्रयोगित होणारी ४२ छापील पृष्ठांची संहिता म्हणजे मोठी एकांकिका आहे, असेही कोणाला वाटल्यास हरकत नाही.

पुस्तकाचे मुखपृष्ठ स्वत: दंडवत्यांचेच आहे. काळचा अक्षरात नाटकाचे व नाटककाराचे नाव, आणि त्याखाली कोडग्याचे–भुलभुलैय्याचे चित्र. हाच ब्लॉक मलपृष्ठावरही छापला आहे.

स्टेजच्या मागील भागात दोन्ही विंगांना जोडणारा चार फूट उंचीचा प्लॅटफॉर्म आहे. पुढच्या मोकळ्या स्टेजच्या डाव्या कोपऱ्यात भजनी मंडळाचे प्रवेश, (!) प्लॅटफॉर्मवर मुख्यत: पोलीस, बाप व मुलगा यांचा प्रवेश, प्लॅटफॉर्मच्या मागे वेळोवेळी उभी राहणारी मंडळी–त्यांची डोकी व उभारलेले हातच तेवढे दिसतात. त्यातली काही मंडळी मुखवटे धारण करतात.– असे तीन ठिकाणी आलटून पालटून नाटक दाखविले जाते. . . .जावे. स्टेजच्या मागील बाजूस सायक्लोरामा आहे. भजनाच्या वेळी निळा प्रकाश,

आगीचे क्रॉसलाइटिंग, क्रांती–दगडफेक इ. साठी त्याचा वापर गृहित धरला आहे. प्रक्षोभक नाट्यांशाच्या अभिव्यक्तीसाठी मूक अभिनय आणि समूह-नृत्याची शैली अपेक्षित आहे –नाट्याविष्काराचे मुख्य संकल्पन (दिग्दर्शन नव्हे) असे नाटककाराने आपल्या संहितेतच पुरविले आहे.

या नाटकातील पात्रांना नावे नाहीत, त्यांच्या वर्गांचे, समूहवैशिष्ट्यांचे सूचन केवळ आहे. हे व्यक्तींचे नाटक नाही, समूहांचे नाटक आहे. भजनी मंडळी ही मध्यमवर्गाचे प्रतीक आहे. भजनाच्या साहित्यावरोबरच त्यांच्या हातात सांसारिक वस्तू दाखविल्या आहेत. देवाच्या नावाबरोबरच प्रपंचचिंता आहेत. भजन हेही प्रतीक आहे. ती एक तकलादू झिंग आहे. तिच्यातून शेवटी ते सारे जागे होतात. " मृदंगाची आस उमटावी महागडच्या फेरीवाल्यांच्या तोंडी–धुमाळीचा ठेका खुलावा घोषणांच्या आडलईने–एकतारीचा सूर मिसळावा उसळलेल्या गदारोळात – " असे त्यांना वास्तवाचे भान येते. या समूहाची अलिप्तता व मारखाऊपणा नाटकात रंगविला आहे. दुसरा समूह आहे सत्ताधाऱ्यांचा. याचे प्रतीक म्हणजे पोलीस, एका हातात कबूतर व एका हातात बंदूक घेतलेला गृहस्थ (शांतिदूत अशा कबुतराचे सत्ता मिळाल्यावर बहिरीससाण्यात रूपांतर होते !) इ. तिसरा समूह समाजातल्या तळच्या लोकांचा. शोषितांचा. या गर्दीला चेहरा नाही. म्हणून प्लॅटफॉर्ममागे त्यांचे मुखवटे व उभारलेले हात दिसतात. यातल्या काहींनीच मुखवटे न घालण्याने विशेष फरक पडत नाही. एकूण समूह तसा दूरस्थच राहतो.

संघर्षाचे दोन प्रमुख प्रसंग नाटकात आहेत, तेव्हा या तीनही पातळचा मिळून काही नाट्यांश व्यक्त करतात, एरवी त्यांची आलटून पालटून पैरवी चालू असते. संघर्षाच्या पहिल्या प्रसंगी निर्देशित मध्यमवर्ग मार खातो, दुसऱ्या प्रसंगी मार देतो. एका फाटक्या गरिबाला ते आपला नेता करतात. तो दरोडेखोर, संत, भांडवलदार, मटकाबहादर यापैकी कुणीही असला तरी काय फरक पडणार आहे ? आणि पोलिस त्याला उचलून नेतात, त्याने तरी काय विघडते ?

'नास्तिकांचा नायनाट' होतो आणि या मध्यमवर्गावर केवढे उत्तरदायित्व येते ! ते निर्धाराने पुढे होतात, पण "आंदोलनाचं अगदी साधं प्रतीक, प्लॅकार्ड, त्याचा भारही त्यांना धड पेलवत नाही." नाटकाच्या अखेरीचे त्यांचे कोरस (जुन्या संगीत नाटकात भरतवाक्य असायचे) म्हणते – 'आमच्या खाजगी जीवनात ढवळाढवळ करणारे सगळं पेललं पाहिजे !'

मला वाटते त्याप्रमाणे या नाटकाचा आशय हाच आहे. तटस्थ, मारखाऊ, सोशिक, एखाद्या भ्रमाचीच झिंग चढवून जगणाऱ्या मध्यमवर्गाने जीवनाचे शिवधनुष्य पेलायला पुढे झालेच पाहिजे. पण आजवर तटस्थ असलेला एक समूह असा रस्त्यावर आला, हिंसक बनला, तरी, सत्तांतर किंवा क्रांती झाली तरी माणसाचे शोषण संपुष्टात येईलच असे नाही. कुणीतरी अगतिक व्हायचे–आक्रमक व्हायचे, कुणीतरी शोषणाला मान तुकवायची, असेच चालणार असेल, तर त्याला दुष्टचक्र हेच नामाभिधान शोभावे.

नागरिकांचे हक्क सीमित करणे, गरिबी हटाव, भजनांवर सेन्सॉरशिप असे काही वर्तमान वास्तवाचे संदर्भ क्वचित आले असले, तरी हे एक प्रतीकशैलीतले नाटक आहे असेच म्हटले पाहिजे.

या नाटकातील कोरस कधी सताल गद्यात येते, कधी शब्दांचा केवळ नाद गुंजवत निरर्थक तराना सादर करते. नव्या नाट्यशैलीशी हे सुसंगतच आहे. याच अर्थाने हे एक संगीत नाटक आहे.

प्रस्तुत मितभाषी नाटक वाचताना जुलूस, गोची इ. नाट्यानुभवाची आठवण होणे क्रमप्राप्तच आहे. तथाकथित नवी नाट्यशैली देखील एका आवर्तात सापडल्याचेच ते द्योतक आहे. असे होऊ नये.

– युगवाणी, एप्रिल–मे, १९८०

गडकऱ्यांचे नाट्यघराणे

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांना नाट्यगुरू मानून राम गणेश गडकऱ्यांनी नाट्यलेखनाचा श्रीगणेशा गिरवला. नेमक्या कोणत्या गोष्टींनी गडकऱ्यांना कोल्हटकरांच्या नाटकांविषयी आकर्षण वाटू लागले असावे असा प्रश्न पडतो. किर्लोस्कर–देवल–खाडिलकर यांची नाटके मराठी रंगभूमीवर गाजत होती. श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांचे यश त्या मानाने संशयास्पद होते. पुढे लवकरच ती नाटके ग्रंथालयजमा झाली. कोल्हटकरांच्या नाटकांचे जेव्हा प्रयोग होत होते तेव्हाही त्या नाटकांचे वैलक्षण्य प्रेक्षकांना उघडपणे दिसतच होते. त्यामुळे या वैलक्षण्यानेच गडकरी कोल्हटकरांच्या नाटकांकडे आकृष्ट झाले असावेत असे म्हणता येईल. स्वतंत्र कथानक. सर्वार्थांनी स्वतंत्र कथानक, कोटीबाज संवाद, उडत्या चालींवरची पदे, विनोदनिर्मिती, सामाजिक प्रश्नांची चर्चा इत्यादी गोष्टींमुळे कोल्हटकरांची नाटके वैशिष्ट्यपूर्ण ठरली होती. नाट्याच्या दृष्टीने अनेक दोष नाटकात शिरले तरी त्यांची किंमत मोजून कोल्हाटकरांच्या नाटकांनी आपले वैलक्षण्य जपले होते. वेषांतरे, रूपांतरे, नामांतरे, बुरखे, चमत्कृतिपूर्ण कथानके यामुळे कोल्हाटकरांची नाटके चमत्कारिक ठरली व रंगभूमीवरून अस्तंगत झाली हे आज कोणीही सांगू शकतो. मग प्रश्न असा पडतो की इतकी सदोष नाटके लिहिणाऱ्या कोल्हटकरांना गडकऱ्यांनी नाट्यलेखनात गुरुस्थानी का मानले ? किर्लोस्कर –देवल–खाडिलकर यांच्या नाट्यदृष्ट्या सरस अशा कलाकृतींचा आदर्श पुढे ठेवून गडकऱ्यांनी नाट्यलेखन का केले नाही ? श्रीपादांच्या कलावती वाणीचीच गडकऱ्यांवर मोहिनी का पडली ?

कलेच्या संदर्भात गुरुशिष्य संबंधांना विशिष्ट अर्थ आहे. लौकिक लाभाकडे नजर ठेवून काही शिष्य विशिष्ट गुरूकडे आपणहून धाव घेऊ शकतात. स्वतःच्या कुवतीचा आणि कलावृत्तीचा अंदाज न घेता काही शिष्य 'कुणीतरी' गुरू हवा म्हणून कोणाला गुरू करू शकतात. आपल्या आणि गुरूच्याही कलात्मक पिंडाचा विचार करून गुरूचा शोध घेणारे व गुरू लाभल्यावर त्याच्या शिकवण्याचे सोने करणारे काही शिष्य असू शकतात. गुरूचं नाव खऱ्या अर्थाने असेच शिष्य पुढे चालवू शकतात. श्रीपाद कृष्ण कोल्हाटकरांचे नाट्यशिष्य राम गणेश गडकरी हे अशाच प्रकारचे शिष्योत्तम होते हे गडकऱ्यांच्या नाट्यकृतींनीच पुढे सिद्ध केले. नाटककार कोल्हटकरांमध्ये व गडकऱ्यांमध्ये कोणते समानधर्मित्व होते ? केवळ कोटी-बाज संवाद, विनोदी प्रवेश, स्वतंत्र कथानके, सामाजिकता यांचीच गडकऱ्यांना मोहिनी पडली की काय ? प्रसंगी नाट्याचा पीळ आणि परिणाम सैल होऊ देऊन ज्यांची आराधना करावी असे महत्त्व या गोष्टींना खरोखरच होते का ? नाट्यसंयमाचे महत्त्व आपल्या नाट्ययशानेच सिद्ध करणारी किर्लोस्कर–देवल–खाडिलकर यांची नाटके रंगभूमीवर तळपत असताना तिकडे थोडे दुर्लक्ष करून गडकऱ्यांनी कोल्हटकरांच्या नाट्यकृतींचा नमुना आपल्यापुढे ठेवला. नाट्यसंयमापेक्षा वेगळ्याच गोष्टींना महत्त्व देत गडकऱ्यांनी नाट्यलेखन सुरू केले. कोल्हटकर–गडकरी यांचे असे एक नाट्यघराणे निर्माण झाले. या घराण्याची पताका गडकऱ्यांमुळे नाट्याकाशात दिमाखाने फडकत राहिली.

नाट्यकलेतील कोल्हटकर घराण्यात गडकरी सामील झाले याचा अर्थ त्यांनी इतर नाट्यघराणी डोळसपणे पाहिली नाहीत असा होत नाही. या इतर नाट्यघराण्यांपेक्षा त्यांना कोल्हटकर घराणे स्वतःच्या कला-प्रकृतीशी जास्त जुळणारे वाटले असाच या घटनेचा अर्थ आहे.

किर्लोस्कर नाटकमंडळीच्या बिऱ्हाडी मुलांना शिकविण्यासाठी गडकरी मास्तरांची नेमणूक झाली होती. गडकऱ्यांच्या शिकवण्यातून नाटकमंडळीतील मुले काय शिकली याला महत्त्व नाही, नाटकमंडळीच्या बिऱ्हाडी, नाटकांच्या वातावरणात राहून गडकरी मात्र नाट्यकलेत रममाण झाले, नाटककार

होण्याचे स्वप्न पाहू लागले हे महत्त्वाचे आहे. किर्लोस्कर आणि देवलांची खरीखुरी संगीत नाटके गडकरी पाहत होते पण संगीत नाटक लिहिणे हा गडकऱ्यांचा पिंड नव्हता. किर्लोस्करांच्या सौभद्र नाटकाचे संदर्भ देत गडकऱ्यांनी अपूर्ण ठेवलेल्या 'वेड्यांच्या बाजारा'त वेगळी गंमत आणली आहे हे खरे असले तरी किर्लोस्कर हा गडकऱ्यांपुढचा आदर्श नव्हता. चिंतामणराव कोल्हटकरांनी म्हटल्याप्रमाणे कवी गोविंदाग्रजांना शास्त्रीय चिजेबरहुकूम पदे करणे जड जाई. त्यांना 'संगीत' अवगत नव्हते.[१] राजसंन्यासात वेगळ्या प्रकारचे संगीत नाटक लिहिण्याचा गडकऱ्यांनी प्रयत्न केला आहे. शास्त्रीय वळणाचे नव्हे तर मराठी संस्कृतीच्या वळणाचे संगीत त्यांच्या पदांमध्ये अभिप्रेत आहे. 'एकच प्याला'—तील पदांच्या जागा गडकऱ्यांनी दाखवून ठेवल्या होत्या पण पदे वि. सी. गुर्जरांची आहेत. 'भावबंधना'तली चार पदे सोडून बाकीची पदे कोल्हटकरांची आहेत. 'पुण्यप्रभावा'चा जन्म संगीत नाटक म्हणून झाला असला तरी पुढे ते नाटक गद्य नाटक म्हणूनच रंगभूमीवर रूढ झाले. तेव्हा किर्लोस्करी परंपरेतले संगीत नाटक लिहिणे हा गडकऱ्यांचा पिंड नव्हता हे उघडच आहे. देवलांचा बाळबोध साधेपणाही गडकऱ्यांना मानवणारा नव्हता. 'वंदन नाट्यमिलिंदा गोविंदा तव पदारविंदांना।' असे गोविंदाग्रजांनी देवलांना वंदन केले असले तरी ते अनुसरण करण्याऱ्याचे वंदन नाही. बाळबोध संगीत, पौराणिक कथा, भाषांतर, रूपांतर ही किर्लोस्कर—देवलांच्या नाटकांची वैशिष्ट्ये श्रीपाद कृष्णांना दोषास्पद वाटत असत. गुरूंच्या मतप्रदर्शनाचा शिष्यावरही परिणाम झाला असणारच. किर्लोस्कर—देवल यांच्याविषयी आदर बाळगूनही आपल्याला असे नाटक लिहायचे नाही हे गडकऱ्यांच्या लेखणीने ठरवून ठेवले होते.

खाडिलकरांनी स्वतःचं नाट्यघराणं निर्माण केलं. खाडिलकरांच्या नाटकात नटी—सूत्रधार—पारिपार्श्वक यांचे प्रस्तावना प्रवेश आहेत हे खरे असले तरी त्यामुळे त्यांच्या नाटकांचे किर्लोस्कर देवलांच्या संगीत नाटकांशी किंवा संस्कृत नाट्यपरंपरेशी नाते जोडणे चुकीचे होईल. शेक्सपिअरच्या द्वारा इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाचा देशी साहित्यावर जो प्रभाव पडला त्याचेच प्रत्यंतर खाडिलकरांच्या नाट्यकृतींमधून दिसून येते. स्थूल मानाने शेक्स-

शिअरने निर्माण केलेल्या ट्रॅजेडीचा खाडिलकरांवर प्रभाव पडला होता. खाडिलकर ध्येयवादी, राजकारणी आणि गंभीर प्रकृतीचे तत्वचिंतक होते. त्यांनी शेक्सपिअरच्या शोकात्म नाटकाचा विशिष्ट ढाचा वापरून स्वतःची एक नाट्यशैली निर्माण केली. काही ठिकाणी ओबडधोबड वाटणारी पण ठाशीव व परिणामकारक अशी साधी भाषा, नाट्यनिर्मितीची कृत्रिम पण प्रभावी रीती, बांधेसूद, चिरेबंदी संविधानक, तात्त्विक कणा लाभलेली पात्रनिर्मिती इत्यादी वैशिष्ट्यांनी खाडिलकर नाट्याचार्य पदावर आरूढ झाले. 'मानापमाना'चा अपवाद केला तर खाडिलकरांनी जुन्या ऐतिहासिक/पौराणिक कथानकांवर आपल्या टिळकपंथी राजकारणाचा मुखवटा चपखलपणे बसवला.

देवलांच्या 'शारदे'चा अपवाद करता किर्लोस्कर, देवल आणि खाडिलकर यांपैकी कोणीही कोल्हटकरांना अभिप्रेत असलेली सामाजिक प्रश्नांची बाजू आपल्या नाटकात रंगविली नाही हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. 'शारदा' नाटकाची सामाजिकता ही देखील कोल्हटकरांना अभिप्रेत असलेली सामाजिकता नव्हती. किर्लोस्कर–देवल–खाडिलकर यांच्या नाटकात नसलेली आणि कोल्हटकरांच्या नाट्यदृष्टीत व नाट्यसृष्टीत असलेली सामाजिकता (सकस नाट्यनिर्मितीपेक्षाही) गडकऱ्यांना इतकी महत्त्वाची का वाटली असावी? जरा वेगळ्या दिशेने विचार केल्यास या प्रश्नाचे काहीसे समाधानकारक उत्तर मिळू शकेल असे वाटते.

नाटककार राम गणेश गडकरी यांनी गोविंदाग्रज नावाने काव्यलेखन आणि बाळकराम नावाने विनोदी लेखन केले. गोविंदाग्रज स्वतःला केशवसुतांचा चेला म्हणत असत. गोविंदाग्रजांनी स्वतःला केशवसुतांचा चेला म्हणवून घेणे हे अर्थवादात्मक नव्हते. केशवसुतांनी ज्या धर्तीची कविता लिहिली त्याच धर्तीची कविता गोविंदाग्रज लिहित होते. आत्माविष्कार, कवीचे स्वातंत्र्य, सामाजिकता आणि कल्पकता ही केशवसुतांच्या काव्यसंप्रदायाची वैशिष्ट्ये होत. गोविंदाग्रज हे केशवसुतांच्या सौंदर्यवादी (Romantic) परंपरेतले कवी होते.[३] हेच गोविंदाग्रज राम गणेश गडकरी या नावाने नाटककाराचीही भूमिका वठवत होते. गडकरी हे असे कविता आणि

नाटक या उभय वाङ्मयप्रांतात विहार करीत होते. एखादा लेखक जेव्हा एकाहून अधिक वाङ्मयप्रकारात लेखन करतो तेव्हा वाङ्मयप्रकारपरत्वे त्याची वाङ्मयीन भूमिका बदलत जाते का ? वाङ्मयप्रकारागणिक वाङ्मयीन भूमिका बदलण्याची गरज असते का ? वाङ्मयीन भूमिका अशी बदलता येईल का ? इत्यादी प्रश्न या संदर्भात उपस्थित होतात. एकच वाङ्मयीन भूमिका घेऊन अनेक वाङ्मयप्रकारात लेखन करणाऱ्या लेखकातच आत्मसुसंगती राहू शकेल. वाङ्मयीन भूमिका ही सोयीनुसार बदलता येण्यासारखी गोष्ट असू शकेल असे वाटत नाही. तेव्हा सौंदर्यवादी कविता लिहिणारे गोविंदाग्रज राम गणेश गडकरी म्हणून नाटके लिहू पाहताना त्या त्या वेळी सौंदर्यवादी नव्हे तर आणखी एखादी भिन्न वाङ्मयीन भूमिका ' पांघरून ' वाङ्मयनिर्मिती, नाटचनिर्मिती करीत असतील असे समजण्याचे कारण नाही. गडकऱ्यांना कोल्हटकरांच्या नाटकात असे ' सौंदर्यवादी नाटक ' गवसले आणि ते कोल्हटकरांचे भक्त झाले असे म्हणणे जास्त सयुक्तिक होईल.

' सौंदर्यवादी काव्य ' ही संकल्पना आज पुरेशी स्पष्ट व सामान्यत: मान्य झालेली आहे. ' सौंदर्यवादी नाटक ' हा शब्दप्रयोग मात्र खटकण्यासारखा आहे. ' सौंदर्यवादी नाटकाचा ' अधिक खोलवर शोध घेता येईल. इथे मात्र त्याची सिद्धी काही प्रमाणात गृहित धरून आपण आणखी थोडा विचार करू.

१. नाटकात नाटककाराला आत्मविष्कार करणे शक्य नसते. अंतिम अर्थाने वाङ्मय हे लेखकाच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा आविष्कार या स्वरूपाचे असते असे म्हटले तरी कवितेत जसा सरळ आत्माविष्कार साधणे तत्वत: शक्य आहे तसे ते नाटकात शक्य नसते हे मान्य व्हावे. किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर यांच्या चरित्राची आठवण करून देणारे किती उद्गार त्यांच्या नाटकातील पात्रांच्या तोंडी योजलेले दिसतात याचा शोध घेतला तर हाती काही लागायचे नाही, व्यर्थ परिश्रम होतील. असे कोल्हटकर–गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या बाबतीतही म्हण ा येईल का ? तितक्या ठामपणे

म्हणता येणार नाही. कोटीबाजपणाची, संभाषणचातुर्याची, या दोघांचीही हौस त्यांच्या नाट्यपात्रांपर्यंत झिरपत गेली आहे. तळीराम–सुधाकर रामलाल यांच्या काही उद्‌गारात गडकऱ्यांच्या जीवनाचे काही संदर्भ दडले आहेत असे म्हणण्याचा नाट्यसमीक्षकांना मोह झाल्याशिवाय राहत नाही.

२. सौंदर्यवादी कवितेतील स्वातंत्र्याचा पुरस्कार हा विषयांचे बंधन आणि तंत्राचा काच या विरुद्धच्या बंडखोरीचा निदर्शक आहे. नेमके हेच बंड कोल्हटकर गडकरी यांच्या नाटकांनी केले आहे असे दिसेल. अगदी कथानक, पात्रनावे, संवाद, सर्व बाबतीत स्वातंत्र्याचा अतिरेक कोल्हटकरांच्या नाटकांमधून झालेला दिसतो. नाट्यतंत्राची गडकरी कुठेतरी टिंगल करताहेत असे वाटावे अशा जागा वेड्यांचा बाजार, भावबंधन या नाटकांमध्ये आढळून येतात.

३. रहस्य, कथानकाची गुंतागुंत यांच्याच जोडीला सामाजिकता आणण्याचा कोल्हटकरांनी प्रयत्न केला. अशी 'मुद्दाम आणलेली' सामाजिकता ही वाङ्मयकृतीची खरी सामाजिकता होणार नाही हे उघडच. या बाबतीत कोल्हटकरांचे अपयश जरी स्पष्ट असले तरी त्यांचे म्हणणे चूक नव्हते यात शंका नाही. ही सामाजिकता गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला'मध्ये खऱ्या अर्थाने आणून दाखविली. विद्याहरण – मूकनायक – एकच प्याला असा हा प्रवास आहे. 'एकच प्याला'मधील आर्यमंदिरामंडळाचे प्रवेश कथानकाच्या बांडगूळासारखे नसून अक्षरशः सामाजिक स्तर चित्रित करणारे असे आहेत ! नाटकाच्या फक्त सुरवातीलाच का होईना पण टेलिफोन सारखा समकालीन जीवनातील एक तपशील वापरायला गडकरी विसरत नाहीत.

४. कल्पकता ही सौंदर्यवादी कवितेची एक मुख्य खूण. सृजनशील कल्पकता, Creative imagination म्हणजे कल्पकता. श्रीपादकृष्णांच्या नाटकांमधील पानापानांवरच्या 'सुंदर वाक्यांमध्ये' ही आपल्या अंतरीची खूण गडकऱ्यांना आढळली. कोल्हटकरांच्या नाटकातील सुंदर उताऱ्यांचे एक पुस्तकच गडकऱ्यांनी प्रसिद्ध केले होते हे लक्षात घ्यायला हवे. आज एखादा

तरुण एखाद्या साहित्यिकाच्या कृतीमधील सुंदर उतारे उतरून घेईल तर त्याची आपण कीव करू, त्याला भावडा म्हणू, निदान त्याचे कौतुक काही आपण करू धजणार नाही ! गडकऱ्यांनी सदर पुस्तक त्यांना झालेला आनंद–काहीतरी हरवलेले सापडल्याचा झालेला आनंद व्यक्त करण्याकरिता प्रसिद्ध केले असावे. श्रीपादांच्या एकेका वाक्याच्या रसग्रहणात, सादर कौतुकात गडकरी रंगून गेलेले दिसतात, प्रसंगी कथानकाचा ओघ, पात्र-चित्रण, नाट्यसंदर्भ याकडे दुर्लक्ष झाले तरी चालेल पण पात्रांच्या तोंडी असली सुंदर सुंदर वाक्ये टाकली पाहिजेत हे त्यांनी मनोमन ठरवले असले पाहिजे. ही क्लृप्ती श्रीपाद कृष्णांनी फक्त वाक्यात वापरली नव्हती, तर कथानकाच्या बांधणीत, पात्रांच्या नावामध्ये, उडत्या चालींमध्ये–जिथे जिथे म्हणून शक्य होते तिथे तिथे वापरली. गडकऱ्यांनीही तसेच केले. तान्ह्या मुलाची हत्या, रिकामा पाळणा, स्मशानात वस्तू पुरणे या गोष्टी गडकऱ्यांनी ऊर्दू रंगभूमीवरून घेतल्या याला महत्त्व नाही, तर या गोष्टींचे गडकऱ्यांना आकर्षण वाटले हे अधिक महत्त्वाचे आहे, दूधसागरातल्या धबधब्याच्या सान्निध्यातली एक घळ गडकरी निवडतात तेव्हाही त्यात ही क्लृप्तीच प्रगट होते.

–सूत्ररूपाने का होईना परंतु सौंदर्यवादी कवितेच्या चतुर्विध वैशिष्ट्यांचा धागा कोल्हटकर आणि गडकरी यांच्या नाट्यघराण्याचे वैशिष्ट्य आपल्याला समजावून सांगतो असे म्हणायला हरकत नाही. आत्माविष्कार, स्वातंत्र्य, सामाजिकता आणि क्लृप्ती यांनी युक्त असलेले कोल्हटकरांचे नाट्यकर्तृत्व हे एक स्वतंत्र घराणे होते. या घराण्यात गडकऱ्यांना आपल्या नाट्याभिरुचीशी संवादी असे काहीतरी दिसले. त्याचा अधिक शोध गडकऱ्यांनी आपल्या नाट्यलेखनातून घेतला. असा शोध घेताना गडकऱ्यांना असे जाणवत गेले की कवितेला पोषक असलेली आपली 'आवडनिवड' नाट्काला‌ही तितकीच पोषक आहे असे नाही ! गडकरी हे विकसनशील नाटककार होते. खाडिलकरांच्या नाटकांचे तंत्र जसे पहिल्या नाटकापासून ठरून गेले होते तसे गडकऱ्यांचे नव्हते. जिवंत नाट्याचा आणि समर्थ नाट्य-तंत्राचा गडकऱ्यांचा शोध सतत चालूच होता. या शोधातच गडकरी आपली

आयुधे खाली टाकत गेले. वाक्याच्या पातळीवरची कलृप्ती स्वतंत्र सोडायची आणि कथानकाचे दुवे, कारस्थान इत्यादीसाठी मध्ये मध्ये एखादे दीर्घ स्वगत योजून मोकळे व्हायचे हे तंत्र गडकऱ्यांनी पुढे पुढे सोडून दिले. भाषाविलासाची हौस आवरती घेतली. 'एकच प्याला', 'राजसंन्यास' (अपूर्ण), सकाळचा अभ्यास (मुलांची मुलांसाठी नाटिका), मूकनायक (दीडपांनी नाटक) इत्यादी कलाकृतींवरून स्वतःचे दोष दूर सारत नाट्यलेखनात नव्या दिशा शोधणारे गडकरी आपल्याला दिसतात आणि त्यांच्या अकालमृत्यूमुळे मराठी रंगभूमीचे व नाट्यवाङ्मयाचे केवढे नुकसान झाले ते लक्षात येते.

संदर्भ

१. बहुरूपी, मौज प्रकाशन, मुंबई, दु. आ. १९६३ पृ. ३४५–४६.
२. पहिली परंपरा, डॉ. द. भि. कुलकर्णी, अमेय प्रकाशन, नागपूर, १९७६ पृष्ठे ३७–४५.

– 'समुचित', जुलै–ऑगस्ट–सप्टें., १९८४

नाटकातील टाळीची वाक्ये

नाट्यप्रयोगांच्या परीक्षणांमध्ये पुष्कळदा अशी विधाने केलेली असतात – 'हमखास टाळ्या मिळविणारी वाक्ये पेरण्याचा नाटककाराला मोह झाला आहे.' 'सुभाषितवजा वाक्यांची नाटककाराने खैरात केली आहे.' अशी विधाने करताना परीक्षणकाराने हे गृहित धरलेले असते की नाटकात अशी वाक्ये नसावीत. असली तर नाट्यदृष्ट्या तो दोष समजावा.

या गृहिताचा थोडा विचार करायला हवा.

नाटकाचा प्रयोग पाहताना नटाने उच्चारलेल्या एखाद्या वाक्यावर प्रेक्षकांनी पसंतीची टाळी दिली तर खरोखरच त्यात काय बिघडले ? प्रयोग रंगत असल्याची ती खूण का मानू नये ? प्रेक्षकांनी प्रयोगाला दाद दिली असे का समजू नये ? उलट परीक्षणकर्त्यांनी नाटकातले दोषस्थल अशीच या वाक्यांची संभावना का करावी ?

नाटकात ज्या ज्या वाक्याला टाळी मिळते ते ते दोषस्थल आहे असे कोणाही परीक्षणकर्त्याला म्हणायचे नसते. नाट्यसंहितेत एरवी साधी वाटणारी शब्दरचना किंवा वाक्यरचना प्रयोगात नटाच्या चैतन्यपूर्ण अभिनयामुळे व एकूण नाट्यार्थाचा संदर्भ लाभल्यामुळे विलक्षण परिणाम साधते व प्रेक्षक उत्स्फूर्तपणे पसंतीची टाळी देतात. अशी वाक्ये कोणत्याही अर्थाने नाटकातील दोषस्थल ठरणार नाहीत हे उघडच आहे.

परीक्षकाचा आक्षेप अशा वाक्यांवर नसतो. नाटककाराने टाळीचा हिशेब मनाशी बांधून सहेतुकपणे पेरलेल्या विशिष्ट प्रकारच्या वाक्यांवर त्याचा आक्षेप असतो. ही 'विशिष्ट प्रकारची' वाक्ये नेमकी कशी असतात

आणि त्यांच्यात आक्षेपार्ह नेमके काय असते याचा विचार करायला हवा.

तथाकथित टाळीच्या वाक्यांचे बारकाईने निरीक्षण केले तर असे लक्षात येते की अशी वाक्ये चमकदार असतात. कधी अशा वाक्यात अफलातून कल्पनाचमत्कृती असते. कधी शब्दचमत्कृती असते. कोटीबाज संवाद याच प्रकारात मोडतात. कधी त्यात अनुभवसत्य सांगण्यात येते, कधी तत्त्वज्ञान, क्वचित भेदक जीवनदर्शन–जीवनभाष्य असते.

कोणत्याही का कारणाने असेना पण एखादे वाक्य असे चमकदार झाले की काय होते ? प्रेक्षकांची तंद्री भंग पावते. नाटकाचे भाषिक रूप अगदी पहिल्या संवादापासून प्रेक्षकापुढे उलगडत जात असते. नाटकातील या श्राव्याला दृश्याचे परिणाम लाभल्याने श्राव्यत्व काही प्रमाणात सौम्य झालेले असते. भाषेचे अस्तित्व नाट्यानुभवात मुरून गेलेले असते. भाषा हे नाट्य साकार होण्याच्या क्रियेतले एक साधन असते, एकमेव साधन नव्हे. नेपथ्य, रंगभूषा, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत इत्यादी तांत्रिक बाबी आणि नटांचा अभिनय (ज्या अभिनयाचा एक भाग भाषा वापरणे हा असतो) यांनी मिळून नाट्य साकारत असते. नाट्यपात्राच्या तोंडी एखादे 'जोरदार, चमत्कृतिपूर्ण, चंटपणाचे' असे वाक्य आले की एकप्रकारची 'भाषेची जाणीव' प्रेक्षकाच्या मनात निर्माण होऊ शकते. या प्रकारच्या एका किंवा अनेक विधानात गुंतणे वेगळे व नाट्यानुभव घेणे वेगळे. किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, तेंडूलकर यांच्या नाटकात जे कधी होत नाही आणि गडकऱ्यांच्या नाटकात जे नेहमी होते ते हेच होय. भाषेचे भाषा म्हणून एक सामर्थ्य जाणवणे, भाषेचे गारूड निर्माण होणे.

नाटकातील संवादांवर त्या त्या पात्राच्या व्यक्तित्वाची नाममुद्रा उमटलेली असणे ही आदर्श संवादलेखनाची खूण आहे. नाट्यसंहितेत डावीकडे पात्रनामे असतात व त्यापुढे त्या पात्राचा संवाद दिलेला असतो. या पात्रनामांवर आवरण ठेवून संवाद वाचले तरी ही शारदा बोलते आहे, हा कोदंड असला पाहिजे, हे कीचकाचे उद्दाम बोलणे आहे, काकाजीचा उद्गार आहे हे आपल्याला समजते. असाच पात्रनामांवर आवरण ठेवण्याचा प्रयोग

भावबंधनातील काही प्रवेशांच्या बाबतीत करून पाह्यला हवा. कल्पना-चमत्कृतींनी भरलेले अनेक दीर्घ परिच्छेद प्रभाकराच्या तोंडचे आहेत की मनोहर हे बोलतो आहे ते चटकन सांगणे कठीण आहे ! कारण या संवादांवर प्रभाकर किंवा मनोहरच्या व्यक्तिमत्वाचा छाप उमटलेला नसून नाटककार गडकऱ्यांच्या शैलीचा ठसा उमटला आहे. 'एकच प्याला' नाटकात सुधाकर–तळीराम यांच्यातील काही संवादात गडकऱ्यांनी संवादांवर पात्रमुद्रा उठविली आहे. सिंधू आणि गीता यांच्यातील काही संवादातही गडकऱ्यांना हे आणखी चांगल्या रीतीने साधले आहे हे खरे आहे. परंतु एकंदरीत गडकऱ्यांची नाट्यशैली संवाद लिहिण्यापेक्षा '**संभाषण**' लिहिण्याकडे अधिक झुकते आणि संवादांवर पात्रमुद्रा न उमटता नाटककाराचे 'शैलीप्रेम' त्यातून अधिक व्यक्त होते यात शंका नाही. भाषेच्या प्रेमात पडून, पात्र आणि नाट्यप्रसंग यांचा संदर्भ बाजूला ठेवून नाटककार 'बोलू' लागला की तो नाट्यपात्रांच्या जीवनावर अतिक्रमण करतो, नाटकात प्रवेशतो, आणि हे निखालस गैर आहे. गडकऱ्यांनंतरच्या अनेक नाटककारांनी नाट्यलेखन करताना भाषेचे नाट्यदुष्ट भान राखलेले आहे असे दिसते. भाषेचे भान राखून चमकदार वाक्य / वाक्ये लिहिण्याचा मोह नाटककाराला झाला की प्रेक्षकाची नाट्यतंद्री भंग पावल्याशिवाय राहत नाही. (नेपथ्य, रंगभूषा, प्रकाशयोजना, आंगिक–आहार्यादी अभिनय हे नाट्याविष्काराचे इतर घटकही नाट्यदुष्टपणे वागून प्रेक्षकाची नाट्यतंद्री मोडू शकतात याची इथे नोंद करणे योग्य होईल.)

नटाला टाळी मिळणे वेगळे आणि नाटककाराने टाळी मिळविण्याच्या मोहात पडणे वेगळे. असा मोह नाटककाराला पडला की एकप्रकारचे रसविघ्न निर्माण होते, म्हणून नाट्यपरीक्षक अशा वाक्यांचा नाट्यदोष म्हणून उल्लेख करतात.

तथाकथित तत्त्वज्ञानपर किंवा सुभाषित स्वरूपाची विधाने ही व्यक्तिनिरपेक्ष स्वरूपाची असतात आणि नाटकातील संवाद तर व्यक्ती–म्हणजे नाट्यपात्रे–प्रगट करणारे, व्यक्तिसंबद्ध असे असतात, असावे लागतात. त्यामुळे सुभाषितवजा वाक्यांना आपोआपच एक उपरेपणा प्राप्त

होतो. अशा वाक्यांमुळे भापिक पातळी एकात्म स्वरूपाची राहत नाही. क्वचितप्रसंगी नाट्यपात्राच्या तोंडी असे विधानही साजून दिसते. पण ते साजून दिसणे एकूण नाट्यसंदर्भावर अवलंबून असते. म्हणजे व्यक्तिचित्रणावर अवलंबून असते. वस्तुनिष्ठ आणि अलंकारिक भापेत बोलणारी माणसे प्रत्यक्ष व्यावहारिक जीवनातही असू शकतात. पण हा अपवाद झाला. पात्रापात्रविचार न करता नाटककार सुभाषित स्वरूपाची वाक्ये पेरू लागला तर ते मात्र खटकते. त्यामुळे व्यक्तिचित्रणही दोपास्पद होते. ज्या पात्राच्या तोंडी आपण शैलीदार वाक्य लिहितो आहोत त्या पात्राला ही भापा पेलेल का, शोभेल का याचा विचार अशा वेळी नाटककार करत नाही. म्हणजेच पात्रानुकूलता, अभिनयानुकूलता ही संवादांची कसोटी विसरली जाते. सुभाषितरूप विधानांचा फक्त नाटकी स्वर लावून 'उच्चार' करता येईल, 'अभिनय' करता येणार नाही. व्यापक नाट्यानुकूलतेच्या दृष्टीने अशी भापा नाटकात जास्त प्रमाणात येणे हे त्यामुळेच सदोप मानायला हवे. नाट्यगत जीवनानुभवाकडे नाटककार गंभीरपणे पाहत नसून एक प्रकारे उथळपणे पाहतो आहे, त्याच्या ठिकाणी कलात्मक तंद्री निर्माण झालेली नाही, भापेच्या सामर्थ्यावर (म्हणजे प्रस्तुत ठिकाणी गैरवापरावर) भरोसा ठेवून तो प्रेक्षकांवर प्रभाव पाडण्याचा, चंटपणाचा उद्योग करतो आहे हे पितळ टाळीच्या वाक्यांमधून उघडे होते. मग भलेही बालिश प्रेक्षकांना ते चकाकणारे सुवर्णकण वाटत असोत, ते असते एक गारूड.

वि. वा. शिरवाडकरांच्या 'कौतेय' नाटकात जांघिल नावाचे एक गौण पात्र आहे. जांघिल हा एक रांगडा शिपाई आहे, कर्णाचा चाकर आहे. या जांघिलाच्या तोंडी अनेक सुभाषितवजा वाक्ये योजली आहेत. त्यातली काही इथे पाहू.

'हा मानवी संसार म्हणजे नाण्यांचा बाजार आहे ! काही सोन्याची, काही चांदीची, तर काही तांब्याची. पण कोणाची कितीही किंमत असली तरी सृष्टीच्या टांकसाळीत प्रत्येक नाण्यावर मृत्यूनं आपला शिक्का अगोदरच मारून ठेवलेला असतो.' (अंक पहिला)

'धनिकांची नीती निराळी अन निर्धनांची नीती निराळी. सोन्याचे कस वेगळे आणि लोखंडाचे कस वेगळे' (अंक दुसरा).

'विजय हा व्याकरणात पुल्लिंगी असला तरी व्यवहारात स्त्रीलिंगी आहे ! त्याचा हात धरून एखाद्या मानिनीप्रमाणे त्याला आपल्याकडे खेचून घ्यावं लागतं' (अंक तिसरा).

– या काही वाक्यांचे अवलोकन केले की आपल्या लक्षात येते की व्यक्तित्वाचा आणि एकूण नाट्यार्थाचा संदर्भ या वाक्यांच्या पाठीशी उभा राहिलेला नाही. अशी वाक्ये नाटकात एका अंकातून दुसऱ्या अंकात उडया मारू शकतात. आणि त्यांचे उच्चार त्या विशिष्ट पात्रानेच केले पाहिजे, त्या विशिष्ट नाट्यप्रसंगातच केले पाहिजे याचीही कलादृष्टया फारशी निकड नसते. अशी वाक्ये उपरी असतात. एकूण नाट्यार्थाशी ती अवयव-भावानें संबद्ध नसतात. भाषिक अलंकरणापरते त्यांना दुसरे नाट्यप्रयोजनच नसते. म्हणून अशी टाळीची वाक्ये टीकेचा विषय होतात.

– युगवाणी, मे–जून १९८४

नाट्यधर्मी स्वगत

नाटचसंहिता एक वाङ्मयकृती म्हणून विचारात घेतली, तिचे स्वरूप –सामर्थ्य–मर्यादा यांचा विचार केला तर स्वगत आपल्यापुढे ' प्रगट 'पणे उभे राहील असे वाटते.

नाटचेतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणेच नाटचवाङ्मय देखील भाषेचा साधन म्हणून स्वीकार करते व भावनानुभूतीच्या माध्यमातून जीवनदर्शन घडविते. वाङ्मयाच्या विशाल वर्तुळात नाटचेतर वाङ्मयप्रकाराप्रमाणेच नाटचवाङ्मयाला स्वतःचे स्थान आहे. असे असले तरी भाषेचे साधन वापरण्याबाबत नाटचवाङ्मय व नाटचेतर वाङ्मयप्रकार यांची रीत वेगवेगळी आहे.

आत्माविष्कारी कविता, प्रतिबिंब पद्धतीने म्हणजे पात्रमुखी निवेदन करणारी कथा–कादंबरी, नाटचगीते व नाटचछटा अशासारख्या वाङ्मयकृती या संपूर्णपणे स्वगतोद्गारी असू शकतात. पण या वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भात ' स्वगत ' ही काही अटळ गोष्ट नसते. स्वगताला निवेदनाचा पर्याय इथे उपलब्ध असतो. सामान्यपणे या वाङ्मयप्रकारात अनुभवाचे निवेदन असते. स्थलवर्णने, निसर्ग–वस्तु–व्यक्तींचे वर्णन, घटित वर्णन अशा अनेक रूपांनी, हे निवेदन पुढे धावत असते. व्यापक अनुभवविश्वाचा अंश म्हणून व्यक्तींचा समावेश त्या त्या विशिष्ट जीवनचित्रात होत असतो. एका अर्थाने या व्यक्ती स्वतंत्र नसतात. निवेदनाश्रयी वाङ्मयप्रकारांमध्ये लेखकांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाच्या प्रभाववर्तुळात या सर्व गोष्टी व्यक्त होऊ पाहत असतात. निवेदनाच्या शक्यतेमुळे ' स्वगत ' रीतीचा वापर काहीसा ऐच्छिक बनतो.

या मर्यादेतून बाहेर पडण्याची व नाट्याच्या अधिक जवळ जाण्याची शक्यता नाट्यगीतात व नाट्यछटेत जास्त असते. पण या दोन्हींत नाट्याची केवळ छटा येऊ शकते, संपन्न नाट्यानुभव व्यक्त करणे हे त्यांचे ध्येय होऊ शकत नाही.

वाङ्मयनिर्मात्याच्या व्यक्तिमत्वाच्या प्रभाववर्तुळाबाहेर पडून स्वतंत्रपणे उभे राहण्याचे सामर्थ्य नाट्यकृतीत इतर कोठल्याही वाङ्मयप्रकारापेक्षा जास्त असते. प्रभावी व अस्सल नाट्यनिर्मितीत ती पहिली अट असते. त्यामुळे या वस्तुस्थितीत आश्चर्य मानण्यासारखे काही नाही. एकूण जीवनचित्रणाचा अंश म्हणून नव्हे तर नाट्यात व्यक्तींना त्याहून महत्त्वाची भूमिका बजावावी लागते : पात्रातूनच नाट्याविष्कार होत असतो. नाट्याविष्काराचे माध्यम पात्रे आणि साधन स्वगत–संवाद–रंगसूचना इत्यादी प्रकारांनी उपयोजिलेली भाषा. यात निवेदनाला अवसर नसतो. नाट्येतर वाङ्मयप्रकाराहून नाट्यसंहितेचे वेगळेपण इथूनच सुरू होते. या वेगळेपणामुळे नाट्याला भाषेचे साधन विशिष्ट प्रकारानेच हाताळावे लागते.

नाट्यसंहिता तयार होते ती भाषेचा त्रिविध उपयोग करून : रंगसूचना, संवाद आणि स्वगत. या तीन प्रकाराहून वेगळ्या रीतीने भाषेचे साधन नाटककाराला वापरता येईल का ? विचारांती या प्रश्नाचे उत्तर 'नाही' असेच येईल.

रंगसूचना, संवाद, स्वगत या तीन रीतींनी नाटकात भाषासाधन कसे वापरले जाते ते क्रमाने पाहू या.

नाट्यलेखनात वाङ्मयनिर्माता अलिप्त असतो. पहिल्या अंकातील पहिला संवाद पात्रनाम घेऊन सुरू झाला की नाटककाराला नाट्यानुभवाला स्वायत्तता द्यावी लागते. नाटककाराला त्यात प्रवेश नसतो. त्यामुळे नाट्यानुभवाचा ताल आणि तोल सावरून धरण्यासाठी देखील नाटककाराला नाट्यघटकांना पौर्वापर्य देण्याचे व साखळीचे दुवे साधून घेण्याचे फारसे स्वातंत्र्य राहत नाही. कादंबरीलेखनात यासाठी जे सहज शक्य असते ते

निवेदनाचे तंत्र नाट्यात निरुपयोगी होते. निवेदनाला पर्याय म्हणूनच नाट्यलेखनात रंगसूचनांचे 'कंस' येतात. त्यातही गंमत अशी की या रंगसूचना प्रेक्षकांसाठी नसतात, आस्वादकासाठी नसतात, नाट्याचा प्रायोगिक आविष्कार करणाऱ्या नट–दिग्दर्शकांसाठी असतात नाट्यनिर्मितीत सहभागी होणाऱ्यांसाठी असतात. नाटककाराच्या सहकाऱ्यांसाठी त्याने दिलेल्या रंगसूचना प्रयोगसमयी प्रेक्षकांच्या ध्यानातही येण्याची शक्यता व आवश्यकता नसते. नाट्यसंहिता वाचताना मात्र वाचकाचे या रंगसूचनांकडे लक्ष जाते. तिथेही सामान्य वाचकाला त्यांचा उपयोग न होता अडथळाच वाटण्याची शक्यता आहे. निदान या रंगसूचनांचे पुरेसे महत्त्व तरी सामान्य वाचकाच्या ध्यानी येत नाही एवढे खास म्हणता येईल. नाट्यसंहिता वाचताना मनाच्या रंगभूमीवर नाट्यानुभव घेण्याची क्षमता असणाऱ्या दिग्दर्शक–संकल्पकांना नाट्य Visualize करण्यासाठी या रंगसूचना उपयुक्त ठरतात.

रंगभूमीवर / मनाच्या रंगभूमीवर नाट्य सादर करणाऱ्यांनाच रंगसूचना उपयुक्त ठरतात. निवेदनाला मर्यादित अर्थाने पर्याय म्हणून नाट्यसंहितेत येणाऱ्या रंगसूचनांचे कंस आस्वादकाला नव्हे तर कला निर्मात्याला सहाय्य करतात. त्यांचे 'कंसात' असणे हे असे यथार्थ असते.

कादंबरीत भावानुभवाला स्थळकाळाचे परिमाण देण्यासाठी निवेदन आदी–मध्य स्थानी सहजी येऊ शकते. नाट्याला सुरवात झाल्यानंतर तसे संवादातून साधणे नेहमीच शक्य नसते, क्वचित शक्य झाले तरी फारसे कलापूर्ण नसते. म्हणून यातील मुख्य भाग अंकारंभीच्या रंगसूचनांतून, 'कंसां' – मधून साधण्यात येतो. विविध ऐक्यांकडेही नाटककाराला अवधान ठेवावे लागते. म्हणून, 'दिवाणखाना...दुपारची वेळ...' इत्यादी वर्णन अंकारंभीच करून स्थळकाळाचे अस्तर तयार करायला रंगसूचनांचे कंस उपयोगी ठरतात.

अंकांच्या सुरवातीला जितके तपशीलवार दीर्घ कंस नाटकात येतात तितके ते अंकात मध्येच सहसा येत नाहीत.

अंकांमधून संवादांच्या मध्येच येणारे 'कंस' बहुधा रंगमंचावरील नटव्यापारांचे दिशादर्शन करण्यासाठी येतात. यामध्ये 'पत्र वाचतो',

'खुर्चीत बसतो', 'जवळ जाऊन' इत्यादी प्रकारचे क्रियासूचन असते.

वरील दोन्ही प्रकारचे [कंस एका अर्थाने नाटकाचा प्रयोग दिग्दर्शित करतात, सादरीकरणाशी **presentation** शीच त्यांचा संबंध असतो.

आपल्या मनातील नाटचार्थाला वाचक–प्रेक्षकांपर्यंत संक्रात करण्यासाठी नाटककार भाषासाधन वापरतो ते मुख्यतः संवादांतून व गौणतः स्वगतातून.

संवाद पात्रा–पात्रांमध्ये होतो व तो सर्वथः वाचक/प्रेक्षकांसाठीच असतो.

स्वगत हे विशिष्ट पात्राचे स्वतःशी बोलणे असते, त्याच्या मनात तरळून गेलेले ते भावनांचे, विकारांचे वा विचारांचे तरंग असतात. ते इतर पात्रांसाठी नसतात. विशिष्ट पात्राची ती नाटचसंदर्भातली खाजगी बाबही सर्वथः वाचक/प्रेक्षकांसाठीच असते. नाटचाभिव्यक्तीच्या कलात्मक गरजेपोटी इतर पात्रांना टाळून – क्षणकाल दुर्लक्षून विशिष्ट पात्राचा आत्माविष्कार, अर्थातच वाचक प्रेक्षकांसाठीच असलेला आत्माविष्कार म्हणजे स्वगत.

विशिष्ट पात्राचे स्वतःशी बोलणे म्हणजे एरवी मौन राखणाऱ्या मनोवस्थेला हेतुतः मुखर करणे असते. ही मुखरता वाचक–प्रेक्षकांनी सार्थ करायची व त्या विशिष्ट पात्राशेजारीच उभ्या असणाऱ्या इतर नाटचपात्रांनी मात्र व्यक्ती म्हणून स्वीकारायची; पण नाटचपात्र म्हणून क्षणभर दुर्लक्षायची असते. स्वगत म्हणणाऱ्याच्या जवळ उभ्या असलेल्या पात्राला जे ऐकू जात नाही ते दूर असलेल्या प्रेक्षकाला मात्र ऐकू जाते. यात व्यावहारिक दृष्टचा विसंगती वाटेल. ती विसंगती कलापातळीवर मात्र विसंगती न मानता नाटचाबाबत आपण 'स्वगत' स्वीकारणे म्हणजेच स्वगताला नाटचसंकेत म्हणून मान्यता देणे होय. स्वगत हा एक संकेत आहे याचाच अर्थ ती एक कृत्रिम गोष्ट आहे. नाटचात लोकजीवनाशी संवादी असा काही भाग असतो आणि लोकविलक्षण असाही काही भाग असतो. लोकजीवनाशी संवादी भागाला लोकधर्मी असे नाव नाटचशास्त्राने दिले आहे.

लोकविलक्षण, कृत्रिम, नाट्यसौंदर्यवर्धक आणि नाट्याच्या दृष्टीने उपयुक्त अशा सांकेतिक गोष्टींना नाट्यशास्त्राने नाट्यधर्मी ही संज्ञा दिली आहे. नाट्याचा फार मोठा प्रांत नाट्यधर्मीनी व्यापलेला असतो. स्वगत हे नाट्यधर्मी असते. अभिनय, देखावे, संगीत यांचाही समावेश नाट्यधर्मीत होतो. इथे स्वगत या एकाच नाट्यधर्मीचा आपण विचार करतो आहोत. 'स्वगत हा नाट्यधर्मी होय. आणि जे जे सौंदर्यवर्धक असे नाटकात आढळते ते ते नाट्यधर्मी होय' असे जे नाट्यशास्त्राने म्हटले आहे त्याला थोडी स्पष्टीकरणात्मक पुस्ती जोडण्याचा नम्र प्रयत्न इथे केला आहे. स्वगताचे आकलन करून घेण्यासाठीच हा प्रयत्न केला आहे. या प्रयत्नात सौंदर्यवर्धनापेक्षा नाट्योपयुक्ततेवर भर दिला आहे आणि नाट्याच्या अभिव्यक्तीसाठी भाषासाधनाच्या शक्यता तपासून पाहता विशिष्ट परिस्थितीत स्वगत ही एक अटळ गोष्ट आहे असे म्हणायचे आहे. पात्राचे मौन/मौनकाळातली भावावस्था मुखर करण्यासाठी स्वगताशिवाय दुसरा कोणताही पर्याय नाटककाराला उपलब्ध नसतो. विशिष्ट गोष्ट व्यक्त तर करायची आहे, ती कंसात देता येत नाही, संवादात सांगता येत नाही अशी नाटककारासमोर अडचण उपस्थित होते. कादंबरीत निवेदनाने जे कुठेही साधू शकते ते नाट्यात शाब्दिक अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने अशक्य असते. मर्यादित निवेदन ज्या कंसात येते तो कंसही इथे कामाचा नाही आणि संवादात इतर व्यक्ती गुंतणार, समाविष्ट होणार म्हणून संवादही उपयोगाचा नाही. म्हणून स्वगत हा नाटककारनिर्मित नाट्यधर्मी अस्तित्वात आला. स्वगतचा अभिनय नट करणार म्हणून तो नटनिर्मित नाट्यधर्मी होणार. स्वगताचे वेगळेपण प्रेक्षक समजावून घेणार म्हणून या नाट्यधर्मीच्या निर्मितीत प्रेक्षकही सहभागी होणे अटळ. याचा अर्थ नाटककार, नट, प्रेक्षक या तीनही घटकांनी मिळून स्वगताची कृत्रिम परिस्थिती कलात्मक आवश्यकतेपोटी कलासंकेत म्हणून स्वीकारणे आवश्यक ठरते.

स्वगत हा एक नाट्यसंकेत आहे. संकेतस्वरूप विसरून स्वगतावर वास्तववादी दृष्टीने काही आक्षेप मराठी नाट्यसमीक्षेत घेण्यात आले. स्वगत चालू असताना इतर पात्रांची उपस्थिती आणि स्वगताची प्रदीर्घता हे त्यातील

मुख्य आक्षेप होते या आक्षेपांचा थोडा निराळ्या रीतीने विचार करू.

नाट्याच्या आवश्यकतेनुसार पात्र रंगभूमीवर एकटे असतानाच काय पण त्याच्याभोवती अनेक पात्रे उपस्थित असतानाही त्या विशिष्ट पात्राच्या तोंडी स्वगत योजण्यात काहीही गैर नाही.

नाट्यसंहिता वाचताना '(स्वगत)' – अशी रंगसूचना येते. त्या मुळे वाचकाचे काम सोपे होते. प्रयोगसमयी याच नाट्यांशाकडे स्वगत म्हणून पाहणे प्रेक्षकालाही कठीण नसते. इतर नाट्यपात्रे ते भाषण सहजच दुर्लक्षितात, Ignore करतात, त्यावरून ते स्वगत आहे हे अगदी सामान्य प्रेक्षकाच्याही ध्यानात येऊ शकते. समजा एखाद्या पात्राच्या तोंडी, ज्याचे उच्चारण करायला घडयाळाच्या भाषेत तीन मिनिटे लागतील असे भाषण योजले आहे. त्या भाषणानंतरचा शेजारच्या पात्राचा संवाद असा आहे – "का ? आता का **गप्प** बसला आहेस ? एवढा कसला **विचार** करतो आहेस ?" – असा संवाद ऐकून प्रेक्षक समजतील की या आधीचा त्या पहिल्या पात्राचा उच्चार हा या दुसऱ्या पात्राच्या दृष्टीने उच्चारच नाही ! ते नुसते स्वतःशी विचार करणे आहे ! पहिल्या पात्राचे प्रगट नव्हे तर **अप्रगट** विचार स्वगताचा संकेत वापरून नाटककार प्रेक्षकांना कळावेत अशी व्यवस्था करतो आहे. नाटककाराला नाटकाच्या तंत्राचा एक भाग या दृष्टीनेच स्वगत योजावे लागले आहे. स्वगताचे स्वगतपण विशिष्ट वाक्यांच्या आधी (स्वगत) अशी रंगसूचना देण्यावरही सर्वथा अवलंबून नसते ! **इतर पात्रे** त्या विशिष्ट वाक्याबाबत नाट्यपात्रे म्हणून कशी वागतात यावर हे स्वगतपण अवलंबून असते. (स्वगत) अशी रंगसूचना द्यायला नाटककार विसरला किंवा मुद्राराक्षसाने हा कंस गिळंकृत केला तरी पुढील संदर्भावरून स्वगत लक्षात येऊ शकते. विजय तेंडूलकरांच्या 'शांतता कोर्ट चालू आहे' या नाटकातील तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी बेणारेचे जे दीर्घ भाषण आहे ते स्वगतच आहे. काशीकर, पोंक्षे, कर्णिक, रोकडे, सुखात्मे, सामंत ही सर्व पात्रे चित्रासारखी स्तब्ध राहतात, आरोपीच्या पिंजऱ्यात असलेल्या बेणारेवर प्रकाशझोत येतो. 'बेणारे तुला काही सांगायचंय ?' असे विचा-

रून न्यायमूर्ती झालेले काशीकर तिला दोन मिनिटांचा वेळ देतात. त्यानंतर नाटककाराने प्रकाशयोजनेच्या साह्याने बेणारेशिवाय इतर पात्रांना गोठवून ठेवले आहे. चित्रपटात एखादे दृश्य गोठवतात तसे. नाटककाराला असे दाखवायचे आहे की बेणारेचे दीर्घ भाषण इतर पात्रांना ऐकू जात नाही. इतर पात्रांच्या दृष्टीने बेणारे जणु काही बोलतच नाही. म्हणून तिचे भाषण संपल्यावर प्रकाश पूर्ववत होतो आणि काशीकर म्हणतात ठीक आहे तुला काहीच सांगायचं नाही आहे ! दोन मिनिटं संपली. नाटककाराने बेणारेच्या भाषणाला (स्वगत) असे म्हटलेले नाही पण प्रकाशयोजना व बेणारेच्या भाषणानंतरचे काशीकरांचे उद्‌गार यावरून हे भाषण म्हणजे स्वगतच आहे हे स्पष्ट होते. 'शांतता...' या नाटकाचा प्रयोग चालू असताना बेणारेचे हे भाषण दोन मिनिटात आटोपत नाही, ते दीर्घ भाषण आहे. बराच वेळ चालणारे स्वगत आहे. या स्वगताविषयी आणि कुठल्याही स्वगताविषयी असा काळदृष्टचा–ह्रस्वदीर्घत्वदृष्टचा आक्षेप घेणे कितपत सयुक्तिक आहे याचाही विचार करायला हवा.

स्वगताच्या कमी–अधिक विस्ताराबाबत आक्षेप घेण्यात अर्थ नाही. आणखी एका दृष्टीने स्वगताचा विचार केल्यास हे अधिक स्पष्ट होईल.

काही प्रसंगी लौकिक भूमिकेवरून विशिष्ट स्वगत जरा जास्त विस्ताराने आल्यासारखे वाटते. याचे कारण भाषेला भाषा म्हणून असलेली मर्यादा होय. क्षणकालातले पात्राचे मनोव्यापार व्यक्त करायला विधानापुढे विधान करून म्हणजे वाक्यमालिकेद्वारा व्यक्त करण्याशिवाय नाटककाराला गत्यंतर नसते. तिथे क्षणकालच मुखर होतो आहे याचे भान सुजाण रसिकाला असतेच असते.

कादंबरी उलगडत जाताना पौर्वापर्याने दुवे साधण्यासाठी येणाऱ्या निवेदनांना आपण लांबी–रुंदीचे–पृष्ठांचे मोजमाप लावत नाही. निवेदनाचा मर्यादित अर्थाने पर्याय म्हणून काही प्रसंगी येणाऱ्या दीर्घ स्वगताचे दीर्घत्वही आपल्याला वाटते तसे दीर्घत्व नसते. अलौकिक पातळीवर घडत–उलगडत जाणाऱ्या कलांशाचा तो लौकिकदृष्टचा दीर्घ वाटणारा उच्चार असतो.

कलाकृतीच्या अंतर्गत असलेले तिचे स्वत:चे कालपरिमाण आणि वाचक/प्रेक्षकाच्या ठायी ज्याचे कलाविघातक (!) भान जागे असते ते व्यावहारिक कालाचे परिमाण यांना एकस्वरूपी मानल्यामुळे स्वगताच्या दीर्घत्वाविषयी आपण आक्षेप उपस्थित करतो. उदाहरणाने हा मुद्दा अधिक स्पष्ट करता येईल. चित्रपटात नायिका आपल्या तोंडच्या गाण्याचे पहिले कडवे म्हणताना तान्ह्या मुलाला पाळण्यात ठेवून झोका देते आहे; दुसऱ्या कडव्यात कुमार वयाच्या शाळकरी मुलाला शाळेच्या बसमध्ये चढताना जेवायचा डबा हातात देते व हात हालवून निरोप देते; तिसऱ्या कडव्यात कॉलेजमधून खूपशी बक्षिसे हातात घेऊन परतलेल्या तरुणाला वात्सल्याने हृदयाशी घेते, अशी दृश्यमालिका आपण पाहतो. आपण मनाशी म्हणतो की अरे हा 'पाहता पाहता' मोठा झाला. घडचाळात पाहून 'तीनचार मिनिटात हा २०–२२ वर्षांनी मोठा कसा झाला ?' असे चित्रपटाचा प्रेक्षक म्हणत नाही. तो सवयीने चित्रपटाचे हे काही ठिकाणी वापरलेले विशिष्ट तंत्र मान्य करतो. इथे घेतलेल्या उदाहरणात कलांतर्गत काळ दीर्घ पण आस्वादकाचा त्या कलांशाचा आस्वादकाल अत्यल्प असा प्रकार आहे. स्वगतात पुष्कळदा याच्या नेमके उलट झालेले असते – स्वगत म्हणणारे नाटचपात्र सोडून इतर पात्रांच्या दृष्टीने अत्यल्प काळ गेलेला आहे पण प्रेक्षकांचा श्रवणकाळ खूपच दीर्घ आहे !

सरसहा घडचाळाकडे पाहून आस्वादकाने नाटकातील स्वगते विचारात घेतली तर अनेक उत्तम नाटकातील उत्तम स्वगतांवर कलांग–कलातंत्र–कलासंकेत म्हणून अन्याय केल्यासारखे होईल. ते आस्वादकालाही रसिकपातळीच्या खाली आणील. असे होऊ नये.

लांबीरुंदीचे, पृष्ठांचे, उच्चारणकाळाचे म्हणजेच आस्वादार्थ लागणाऱ्या काळाचे घडचाळी मोजमाप स्वगताच्या बाबतीत नाटचकलादृष्टचा कसे चुकीचे आहे हे वरील विवेचनावरून स्पष्ट व्हावे.

नाटककाराच्या मनातील नाटचार्थ अभिनयक्षम भाषासाधनाच्या साह्याने वाचकप्रेक्षकांपर्यंत पोहचावा यासाठी निर्माण झालेला स्वगत हा

संकेत इतका नाट्यसमर्थ आहे की इतर पात्रांची उपस्थिती व नाट्याच्या गरजेतून निर्माण होणारे काही प्रसंगीचे स्वगताचे दीर्घत्व हे आक्षेप उथळपणाचे वाटू लागतात, अनाकलनातून निर्माण झालेले दिसतात.

नाट्येतर कथात्मक वाङ्मयप्रकारांमध्ये लेखकाला जे निवेदनाचे तंत्र सहजी वापरता येते ते नाटककाराला वापरता येत नाही. यावर नाटककार उपाय असा काढतो की त्याला ज्या तीन रीतींनी भाषासाधन वापरता येते त्या तीनही रीतीत निवेदनाचे कार्य तो विभागून देतो ! रंगसूचनांचे कंस, संवाद, आणि स्वगते या सर्वांत मिळून स्थळ–काळ–व्यक्तिविशेष–घटना–या संबंधीचे निवेदन नाटकात खुबीने पेरलेले असते. त्रिविध भाषा वापराच्या पूर्वसूत्रामधून 'स्वगत आणि निवेदन' हा धागा हाती घेऊन त्याचे अधिक अवलोकन केल्यास स्वगताच्या स्वरूपावर आणखी प्रकाश पडू शकेल.

अनेक जुन्या मराठी नाटकांमध्ये एक सोपी नाट्ययुक्ती म्हणून दीर्घ स्वगते योजलेली आढळतात. दोन प्रवेशांच्या दरम्यानचे कालिक अंतर स्पष्ट करणे, कथानकाचे दुवे सांधून घेणे, पूर्व घटितांचे वर्णन करणे, इत्यादी नाट्यगरजा भागविण्यासाठी नाटककार स्वगताचा वापर करताना दिसतात. याचा अर्थ प्रामुख्याने निवेदनासाठी ते स्वगत वापरत असत. निवेदन करणे, सांगणे म्हटले की 'कोणाला ?' हा प्रश्न सहजच मनात येतो. संवादात एक पात्र दुसऱ्या पात्राला निवेदन करते हे ठीक आहे, पण स्वगत हे एका पात्राने दुसऱ्या पात्राला उद्देशून म्हटलेले नसते, तर उलट **दुर्लक्षून** म्हटलेले असते. मग प्रेक्षकांना उद्देशून असे निवेदन स्वगत करते काय ? स्वगत हे प्रेक्षकांनाही उद्देशून म्हटलेले नसते. नाट्याभिव्यक्तीच्या गरजेपोटी मौनावस्थेला मुखरित करणे हे स्वगताचे स्वरूप असल्यामुळे ते प्रेक्षकांना उद्देशून म्हटलेले नसते. ते अंतिमत: प्रेक्षकांच्या नाट्य आकलनासाठी असले तरी प्रेक्षकांना उद्देशून म्हटलेले नसते. संवादही प्रेक्षकांच्या नाट्य आकलनासाठी असले तरी एका पात्राने दुसऱ्या पात्राला उद्देशून म्हटलेले असतात, प्रेक्षकांना उद्देशून म्हटलेले नसतात. स्वगत कोणालाच उद्देशून म्हटलेले नसते. म्हणून स्वगतात निवेदन येणे हा गौण भाग समजला पाहिजे.

वि. वा. शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट' नाटकात नाटकाच्या सुरवातीला 'संवादांच्या तुकड्यांसह' येणारे गणपतराव वेलवलकरांचं प्रदीर्घ स्वगत आहे. काही रंगसूचनांवरून हे प्रेक्षकांना उद्देशून बोलणे आहे असा गैरसमज होण्याची शक्यता आहे. उदाहरणार्थ पहिल्याच कंसात शेवटचे वाक्य असे आहे. – 'प्रेक्षकांना नमस्कार करतो आणि सरळ त्यांना उद्देशून बोलू लागतो.' नंतरच्या भाषणात 'रसिक मित्रांनो', 'रसिक बंधुभगिनींनो', 'दोस्तांनो' अशी संबोधने गणपतराव वापरतात. याच्या जोडीला छोट्या कंसांमधून 'प्रेक्षकांकडे पाहून', 'प्रेक्षकांकडे', असे वारंवार म्हटले आहे. त्यावरून हे प्रेक्षकांना उद्देशून केलेले निवेदन आहे असे वरवर पाहता वाटते. परंतु हा संपूर्ण पहिला प्रवेश म्हणजे 'संवादांच्या तुकड्यांसह अर्थात इतर नाट्यपात्रांसह आलेले स्वगत' अशाच स्वरूपाचा आहे. नाटककाराने नाटकाच्या प्रारंभीच वापरलेला हा फ्लॅश बॅक आहे. नटसम्राट नाटकाचा प्रयोग पाहत असलेले प्रेक्षक गणपतरावांना अभिप्रेत नाहीत, तर डॉक्टरांनी त्यांना अडगळीतून काढून त्यांचा सत्कार घडवून आणला त्या सत्कार समारंभाला उपस्थित असलेले प्रेक्षक अभिप्रेत आहेत. सत्काराला उत्तर देताना गणपतराव जे बोलले असतील त्यातील अंश इथे नाटककाराने वापरले आहेत. सत्कार, थैली आणि संपत्ती मुलांमध्ये वाटून देणे हेही पूर्वी कधीतरी घडून गेलेले आहे. एका संमिश्र स्मृतिचित्रासारखे ते या फ्लॅशबॅकमध्ये येते. अगदी पहिल्या अंकाच्या पहिल्याच कंसातील रंगसूचनांमधील काही वाक्ये पहा : '**एक साधी हातखुर्ची** असून तिच्यावर एक म्हातारा माणूस बसलेला आहे. म्हणजे **खरोखरी झोपलेलाच** आहे....डुलक्या घेतो आहे....खुर्चीभोवती **स्वप्नाळू रंगाचा प्रकाशझोत**...म्हातारा धक्का दिल्याप्रमाणे जागा होतो...' येथील ठळकरेखन प्रस्तुत लेखकाचे आहे. हा जर खरोखर सत्कार समारंभ असता तर रंगमंचावर एकच खुर्ची, तीही मुद्दाम साधी दाखवली नसती. रंगमंचावर एकच व्यक्ती नसती. आणि स्वप्नाळू प्रकाशझोताचेही प्रयोजन नसते! जेव्हा खरोखरचा सत्कार पूर्वी केव्हातरी झाला तेव्हा गणपतराव त्याला म्हणाले असतील, तेव्हाच्या प्रेक्षकांना म्हणाले असतील '...माझं सुख

माझं सर्वस्व आज मी वाटून टाकायचं ठरवलं आहे, माझ्या दोन कोकरांना . . . आपण आज दिलेली ही थैली, सारं काही ' तेव्हा गणपतराव नटसम्राट या नाटकाच्या प्रेक्षकांना उद्देशून निवेदन करत नाहीत हे लक्षात यावे. आणखी एक मजेशीर पुरावा पुढे करता येईल : गणपतराव आपल्या मुलांना म्हणतात, — ' . . . तुम्हा दोघांच्याही घरात आम्हाला किमान दोन दोन नातवंडे मिळायला हवीत. ' पहिल्या अंकाचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण पहिला प्रवेश संपतो तेव्हा गणपतराव आपल्या मुलाच्या फ्लॅटमध्ये असतात, चहासाठी आरडाओरडा करत असतात, आपल्या **नातीला, ठमीला** हाका मारत असतात. तेव्हा हा संपूर्ण पहिला प्रवेश म्हणजे संवादासंकट आलेले स्वगत–फ्लॅशबॅक असा आहे. हा संपूर्ण प्रवेश निळचा पडद्यावर होतो व बाकीचे नाटक फ्लॅटसीनवर होते. हा संपूर्ण प्रवेश स्वप्नाळू प्रकाशझोतात होतो. एवढेच नव्हे तर या फ्लॅशबॅकमध्ये जेव्हा गणपतरावांशिवाय इतर नाट्य-पात्रांचा प्रथमच प्रवेश होतो तेव्हा नाटककाराने दिलेली रंगसूचना पुरेशी बोलकी आहे. ' नंदा येतो. हे सर्व स्मृतीतील असल्याने यापुढे येणाऱ्या **सर्व पात्रांच्या हालचाली अस्वाभाविक, काहीशा कळसूत्री बाहुल्यांसारख्या** दिसतात . . . ' पहिल्या अंकाच्या या पहिल्या प्रवेशात–पहिल्याच प्रवेशात फक्त ' मेकबिलिव्ह 'चा आहार्यासाठी वापर केला आहे, बाकीच्या नाटकात स्टेजप्रॉपर्टी वापरली आहे ! गणपतराव कावेरीला चंद्रहार देतात. खरोखर नव्हे तर ' (आविर्भावाने दर्शवीत) ' म्हणजे नुसता तसा अभिनय करतात. या सगळचा गोष्टी विचारात घेता स्वगत–संवादासह आलेला हा फ्लॅश बॅक स्पष्ट व्हावा म्हणून नाटककाराला किती आटापिटा करावा लागला आहे ते लक्षात येते व आस्वादकाच्या दृष्टीने कशी संदिग्धता निर्माण झाली आहे तेही ध्यानात येते. नटसम्राट मधील या प्रवेशात स्वगताचा (स्वगत म्हणून निर्देश न करता) जो वापर केला आहे त्यातही व्यापक अर्थाने निवेदन आले असले तरी ते निवेदन नाट्यपात्राने प्रेक्षकांना उद्देशून केलेले निवेदन नाही हे लक्षात यावे.

जेव्हा सरळ प्रेक्षकांना उद्देशून बोलायचे असेल तेव्हा नाटककाराला निवेदकाचे पात्र निर्माण करण्याशिवाय गत्यंतर नसते. निवेदकाचे पात्र पड-

द्यात राहील किंवा रंगमंचावर येईल. त्याला निवेदक म्हटले असेल किंवा सूत्रधार म्हटले असेल, किंवा आणखी एखादे नाव देता येईल. निवेदक म्हटले की इतर नाट्यपात्रांपेक्षा वेगळेच पात्र निर्माण होते, तो कदाचित नाटककाराचा प्रवक्ता म्हणता येईल. पु. ल. देशपांडयांच्या 'सदू आणि दादू' या एकांकिकेतील सदू प्रेक्षकांना उद्देशून इतर पात्रांची ओळख करून देत बोलत असतो. सदू हा निवेदकच आहे.

विशिष्ट पात्राच्या संदर्भात स्वगताने निवेदनापेक्षा वेगळे काही साधले जाते असे वाटते.

संवादांतून आकारणाऱ्या व्यक्तिचित्रणाला एक साहजिक मर्यादा असते. बोलण्यातून इतरांना दिसणाऱ्या माणसाचे अबोल, मानसिक, भावनिक, वैचारिक असे आंतरजीवन खूप व्यापक, गुंतागुंतीचे आणि म्हणून प्रकट होणाऱ्या व्यक्तिमत्वाहून भिन्न असते. हिमनगाचेच उपमान या वस्तुस्थितीचे वर्णन करण्यासाठी नेहमी वापरण्यात येते ते योग्यच आहे. वाङ्मयीन व्यक्तिचित्रणाच्या संदर्भात लेखक निवेदन करून – विश्लेषणपर वर्णन करून ही त्रुटी भरून काढण्याचा प्रयत्न करतो. नाटक व्यक्तींच्या म्हणजे नाट्यपात्रांच्या माध्यमातून साकार होत असल्याने विशिष्ट नाट्यपात्राच्या आंतरजीवनाला सांकेतिकरीत्या मुखर करण्याशिवाय दुसरा मार्गच नाटककारासमोर शिल्लक राहत नाही. रंगमंचावर पात्रांची गर्दी असली तरी नाटककाराला काही प्रसंगी व्यक्तिचित्रणदृष्ट्या व नाट्याच्या सूक्ष्मतेसाठी स्वगताचा आश्रय घ्यावा लागतो. चित्रपटात समूहदृश्य चालू असताना एकदम समीपदृश्य (closeup)दाखवून एखादा हुंदका, ओघळणारा अश्रू, स्फुरणाऱ्या नाकपुड्या अशा गोष्टींच्या साह्याने जो कलापरिणाम आणि व्यक्तिचित्रण साधता येते त्याच निकडीसाठी अवोधाचा वोध करून देण्यासाठी, अरूपाला नाट्यरूप देण्यासाठी, भाषेचे साधन वापरून मौनाला मुखर करण्याचा नाटककार प्रयत्न करतो. म्हणून स्वगताला पात्राविष्कार, नाट्याविष्कार, भावाविष्कार या दृष्टीने मौनाचा आविष्कार म्हणता येते.

नाट्यपात्राच्या मौनावस्थेच्या आविष्कृतीमुळे आणखी वेगळ्या प्रकारे नाट्यपरिणाम साधला जातो. विशिष्ट नाट्यपात्र आणि एकूण नाट्यार्थ

एकमेकांना प्रकाशित करतात. त्यामुळे प्रेक्षकांच्या दृष्टीने नाट्यार्थाला वेगळे परिमाण प्राप्त होते. किर्लोस्करांचे सौभद्र आणि शेक्सपीयरचे हॅम्लेट ही किती वेगवेगळ्या प्रकृतीची नाटके आहेत ! कृष्णाच्या स्वगतांमुळे सौभद्राला **Dramatic Irony** चे, सुखात्मिकेचे स्वरूप प्राप्त होते. हॅम्लेटच्या स्वगतांमुळे शोकात्मिका म्हणून हॅम्लेट नाटकाचा दर्जा उंचावतो. हॅम्लेटची स्वगते वगळली तर व्यभिचार आणि खुनाच्या ढोबळ घटनांची हकीगत तळाशी उरेल. हॅम्लेटच्या स्वगतातूनच अभिनेत्यांची कसोटी लागत असे, ती उगीच नव्हे.

किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकाचा बारकाईने अभ्यास केला तर गद्याप्रमाणेच पद्य स्वगतातून त्यांनी कसे विविध नाट्यपरिणाम साधले आहेत ते ध्यानात येते.

राम गणेश गडकऱ्यांसारख्या काही नाटककारांनी मात्र नाट्यतंत्राची एक सोपी युक्ती म्हणून, संविधानकाच्या बांधणीचा कच्चेपणा झाकण्यासाठी आणि मुख्य म्हणजे भाषावैभव दाखवण्यासाठी स्वगताचा दुरुपयोग केला. अभिनयकौशल्य – अभिनयकौशल्यापेक्षाही खरे तर 'दमसास' दाखवण्यासाठी अभिनेत्यांना अशी स्वगते उपयुक्त वाटत आणि भाषेच्या गारुडात प्रेक्षकही नादावून जात.

नाट्यमन्वंतर काळात वास्तववादाच्या नावाखाली नाट्यसमीक्षकांनी स्वगतावर टीकेचे हत्यार उपसले.

स्वगतांचा दुरुपयोग करणारे आणि स्वगतांवर टीका करणारे – दोघांनीही स्वगताचे नाट्यसामर्थ्य जाणले नाही.

ब्रेश्टच्या 'थ्री पेनी ऑपेरा' या नाटकावरून पु. ल. देशपांडे यांनी लिहिलेल्या 'तीन पैशाचा तमाशा' या नाटकात प्रसंग आठमध्ये भंडारे या पोलीस अधिकाऱ्याच्या तोंडी 'परमेश्वरा – हा अंकुश आमच्या लोकांच्या हाती न लागो. . . ' हे स्वगत आहे. त्याच ठिकाणी 'ह्या हरामखोराच्या साखरपेरणीला मी दरवेळी अशी कशी फसते ! . . . . ' हे लालनचे स्वगत आहे इकडे निर्देश करून हे स्वगतविवेचन थांबवायला हरकत नाही !

– युगवाणी, जुलै–ऑगस्ट, १९८४

नाट्यपात्रे आणि आडनावे

आपण एखाद्या व्यक्तीला 'ओळखतो' असे जेव्हा म्हणतो तेव्हा आपल्याला त्या व्यक्तीचे नाव-आडनाव माहित आहे एवढे तरी किमान गृहीत धरलेले असते. अगदी नावापुरते ओळखायचे म्हटले तरी नाव आडनावाची आपल्याला माहिती असावी लागते. व्यवहारात व्यक्ति-परिचयामध्ये आपण आडनाव माहित करून घेतो, लक्षात ठेवतो.

व्यवहारातल्या व्यक्तीचे नमुने आपण जेव्हा नाटकात पाहतो म्हणजे नाट्यपात्रांकडे आपण जेव्हा पाहतो तेव्हा मात्र या पात्रांचे आडनाव काय असावे असा काही आपल्याला प्रश्न पडत नाही. नाट्यपात्रांना नाटककाराने नावे दिलेली असतात आणि ती नावे आपल्या दृष्टीने पुरेशी असतात. त्या नाट्यपात्रांच्या आडनावांचा नाटकात उल्लेख आहे का नाही याला आपण महत्त्व देत नाही. वाचक/प्रेक्षक नाट्यपात्रांच्या आडनावांविषयी उदासीन असतात. त्यांहून गमत म्हणजे नाटककारच नाट्यपात्रांच्या आडनावां-विषयी उदासीन असतात. नाट्यपात्रांच्या आडनावांकडे नाटककार दुर्लक्ष करत आले आहेत त्यामुळे प्रेक्षकही हा आडनावांचा प्रश्न कधी मनात आणत नाहीत.

व्यवहारातल्या व्यक्तिपरिचयात आडनावांना महत्त्व आहे मग नाट्यातल्या व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीने आडनावांना इतके गौण मानणे कितपत सयुक्तिक होईल असा प्रश्न मनात येतो.

पौराणिक नाटकांच्या बाबतीत पात्रांच्या आडनावांचा प्रश्न उपस्थित होत नाही. आडनावे हा प्रकार पौराणिक काळात आजच्यासारखा प्रति-

ष्ठित नव्हता. कुलनामाचा क्वचित उल्लेख असला तरी कृष्ण म्हणणे पुरे होते, कृष्णराव यादव म्हणण्याची गरज नव्हती ! म्हणून पौराणिक नाटकात राम, लक्ष्मण, कैकयी, कृष्ण, अर्जुन, शिशुपाल, रुक्मिणी या व्यक्तिनामांनी नाटचव्यवहार पूर्ण होत होता. कोणतेही न्यून वाटण्याला कारण नव्हते.

ऐतिहासिक नाटचकृतींच्याही बाबतीत प्रश्न उपस्थित होत नाही. शिवाजी म्हटले की पुरे शिवाजी भोसले म्हटलेच पाहिजे असे नाही. नाव आणि बडिलांचे नाव यांना शिवकालापासून पेशवाई अखेरपर्यंत महत्त्व होते. अण्णाजी दत्तो, बाळाजी विश्वनाथ इत्यादी प्रकारे ऐतिहासिक नाटचपात्रांचा निर्देश होणे म्हणूनच उचित ठरते.

इंग्रजी अमदानीपासून आडनावांचे महत्त्व वाढीला लागले. पौराणिक, ऐतिहासिक नाटचकृतींपेक्षा सामाजिक आशयांच्या नाटचकृतींची संख्या वाढू लागली. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी निर्माण झालेल्या मराठी सामाजिक नाटकांकडे दृष्टी टाकली तर लक्षात येते की अनवधानाने का होईना पण नाटककार नाटचपात्रांच्या आडनावाविषयी फारशी काळजी बाळगताना दिसत नाहीत.

आडनावे ही जातिवाचक असतात. मर्यादित अर्थाने पूर्वी ती त्यामुळेच स्थळसूचनही करीत. जातीच्या अनुषंगाने भाषिक वैशिष्टचे येतात. उद्योगवैशिष्टचेही येतात. नाटककाराने निवडलेल्या पात्रांचे जीवन-चित्र स्वाभाविक वाटायचे तर ते या सर्व अर्थांनी परिपूर्ण असायला हवे. पण ही जाणीव बहुसंख्य नाटककारांनी दाखविलेली नाही. नमुनावजा (Typical) पात्र निर्माण करताना फक्त नाटककाराना आडनाव>जात> भाषिक सांस्कृतिक वैशिष्टचे इत्यादींचा वापर करण्याचा मोह होतो, एरवी साकल्याने व्यक्तिचित्रण परिपूर्ण करण्यासाठी आणि व्यक्तिविविधता आणण्यासाठी नाटककारांची लेखणी या बाबतीत दक्षता बाळगत नाही.

वसंत कानेटकरांच्या 'प्रेमा तुझा रंग कसा' या नाटकातील निळू-भाऊ **गोरे** आणि प्रा. बल्लाळ मार्तंड **गुप्ते** ही आडनावे, जातिविशेष,

भाषाविशेष, भावविश्वविशेष यांचे उदाहरण म्हणून देऊन वरील मुद्दा स्पष्ट करता येईल. म्हणजे 'प्रेमा तुझा रंग कसा' मधील आडनावाचा निर्देश हा नाट्यदृष्ट्या सहेतुक आहे, परिणामकारक आहे. वल्लाळ किंवा निळूभाऊ यांच्या व्यक्तिचित्रणास आडनावांनी म्हणजे आडनावांच्या निर्देशाने हातभार लावला आहे.

नाट्यपात्रांच्या आडनावांचा नाटकात निर्देश नसला म्हणजे वाचक/प्रेक्षकांना आपल्या कल्पनेला ताण देत बसावे लागते. हे 'संशोधन' काही वेळा मनोरंजक ठरू शकते एवढेच समाधान. नाट्यलेखनात भोंगळपणा येऊ द्यायचा नसेल तर नाटककारांनी आवश्यक ते तपशील आपल्या चित्रात भरायला हवेत. गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला'तील सुधाकराचे आडनाव काय? सिंधूचे (माहेरचे) आडनाव? तळीराम हे चमत्कारिक नाव धारण करणाऱ्या इसमाचे आडनाव काय? सुधाकर आणि सिंधू यांच्या बोलण्यात रामलालचा उल्लेख भाई असा करण्यात येतो. भाई हा शब्द चांकाप्र बांधवांच्या बोलण्यात जास्त येतो मग हे कुटुंब चांद्रसेनीय कायस्थ प्रभू आहे काय? पाचव्या अंकात सुधाकराचे जे मदिरोपनिषद्‌ावर भाषण आहे त्यात त्याची विद्वता दिसते व तो कोर्टात जोरदार युक्तिवादाचे भाषण करत असावा असे वाटते. एरवी सुधाकराचे वकील असणे वा रामलालचे डॉक्टर असणे हे फारच दुय्यम आहे. असो. चौथ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात सुधाकराच्या उपस्थितीची जाणीव नसलेली गीता दारुबाज नवऱ्यावर तोंड सोडते त्यानंतर सुधाकराचे पश्चात्तापाचे स्वगत भाषण आहे, त्यात 'ब्राम्हणजातीच्या उच्चत्वाला मी लाथ मारली' असे तो म्हणतो. यावरून तो ब्राम्हण असल्याचे दिसते! तेव्हा 'एकच प्याला'त आडनावे दिलेली नाहीत हा मुद्दा. गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' या नाटकाचे उदाहरण इथे हेतुतः घेतले आहे. समकालीन सामाजिक जीवनातल्या अनेक तपशीलांचा गडकरी जाणीवपूर्वक आपल्या नाटकात वापर करीत असत. सामाजिक नाटक लिहिताना असे करणे आवश्यकच होते. उदाहरणार्थ 'एकच प्याला'ची सुरुवात टेलीफोनने होते. पुढे नाटकभर हा टेलीफोन मुकाच राहतो. त्याचा नाटककाराला विसर पडला आहे.

विलायतला शिक्षणाला जाणे, महायुद्ध, छापखाना व्यवसाय (सिधू कागदाच्या घडचा करण्याचे काम करते), समाजात वावरणारे मूर्ख 'पदवीधर', आयुर्वेद आणि ॲलोपाथी यांचा संघर्ष इत्यादी लोकजीवनाचे तपशील या नाटकात आले आहेत. दारू पिण्याच्या बाबतीत कोणत्याच जातीजमातीचे लोक मागे नव्हते हे आर्यमंदिरामंडळाच्या प्रवेशावरून दाखवले आहे. वाटेल त्या गोष्टीच्या नावामागे 'आर्य' हे विरुद लावण्यातल्या हास्यास्पद प्रकारही दाखवून दिला आहे. थोडक्यात, नाटकातील समाजचित्रण होईल तितके वास्तव करण्याचा गडकऱ्यांनी प्रयत्न केला आहे. अतिश्रीमंतापासून कंगालापर्यंतचे विविध सामाजिक स्तर चित्रित केले आहेत. त्यात दोनचार आडनावांची भर पडती तर ते अधिक चांगले झाले असते !

'एकच प्याला' ही एक शोकात्मिका आहे. तिचा गंभीरपणे अभ्यास करणे, सर्वांगीण विचार करणे उचित आहे. विनोदी, प्रहसनपर, सुखात्म अशा नाटकात तपशीलांचा काटेकोरपणा असा आडनावांपर्यंत खेचत नेण्याची आवश्यकता नसते. असे एखाद्याला म्हणता येईल. अत्र्यांच्या 'लग्नाची बेडी'मध्ये अवधूतचा अपवाद केला, रश्मी बाजूला ठेवली तर त्र्यक्षरी चमकदार नावांची मालिकाच नाटककाराने सादर केली आहे. कांचन, यामिनी, तिमिर, पराग, गोकर्ण – एक एक नमुना आहे. कांचन डॉक्टर आहे पण गडकऱ्यांच्या रामलालसारखाच. रंगमंचावरती ही मंडळी जी धमाल उडवून देतात तिच्यातच आपण रंगून जातो. देवलांनी आपल्या संशयकल्लोळातील नमुन्यांनाही नमुनेदार, चमकदार नावे दिली आहेत. ती सारी नक्षत्रेच आहेत. नक्षत्रे आणि भारतीय मासनामांचा वापर करून फाल्गुनराव, आश्विनसेठ, कृत्तिका, रेवती, मघा, अनुराधा, भरणी, वैशाखसेठ, भादव्या या व्यक्तींचे बारसे केले आहे. एक संगीत सुखात्मिका म्हणून संशयकल्लोळ कमालीचे यशस्वी झाले. गद्य फाल्गुनरावाचा थोडचा सफाईसह हा संगीतावतार देवलांनी गंधर्व नाटक मंडळीसाठी तयार केला होता. बालगंधर्व रेवती, गणपतराव बोडस फाल्गुनराव. नाटक सादर करण्याची व अभिनयशिक्षणाची जबाबदारी गणपतराव बोडसांवर होती. आश्विनशेठ साठी बोडसांनी निराळचा पोषाखाची योजना केली. तत्कालीन रंगेल

पाठारे प्रभूंसारखी कोचीदार पगडी निश्चित केली. याने प्रयोगाची रंगत वाढली. आश्विनशेठ मराठी बोलत असला तरी मराठी माणूस नाही ! त्याच्या नावाला धरून आहार्याभिनयाचा बोडसांनी विचार केला व देवलांची या विचाराला मंजूरी मिळवली. छडी फिरवत हिंडणारा रंगेल आश्विनसेठ हे बोडसांचे संकल्पन होते. नाव–आडनाव–भाषा / संस्कृतिविशेष हा तपशीलाचाच भाग असला तरी प्रयोगसंकल्पनासाठी व एकूण नाट्य परिणामकारक रीत्या साकार होण्यासाठी या तपशीलाची आवश्यता असते. नाटककाराने पुरेसा तपशील पुरविला नसेल तर नट–दिग्दर्शक या बाबतीत निर्णय घ्यायला स्वतंत्र असतात. त्यांचे हे निर्णय कधी कलात्मक ठरतील, कधी कलादुष्ट. मग नाटककारानेच नेमकेपणाची काळजी का घेऊ नये ?

काही सामाजिक नाटकांमधून नाट्यपात्रांच्या आडनावांचा उल्लेख अंकारंभीच्या कंसातून तेवढा केलेला असतो. उदाहरणार्थ रा. ब. अमूकतमूक यांचा दिवाणखाना... इत्यादी. पुढील अंकांमध्ये संवादात कुठे आडनावाचा निर्देश नसतो. नाटकाची संहिता वाचणाऱ्याला आडनावाचा बोध होऊ शकतो पण प्रेक्षकाला ते समजू शकत नाही. कादंबरीकार जे निवेदनाच्या ओघात कुठेही निर्देशित करू शकतो ते नाटककार एकदा पात्रे संवादातून साकार होऊ लागली की सहजासहजी साधू शकत नाही. संवादात तपशील किती देत बसायचे याला मर्यादा असते. त्यात कृत्रिमता वाटू शकते तशीच नाट्याचा पीळ निघून जाण्याची भीती असते.

सिद्धहस्त नाटककार संवादातून आडनावे इत्यादी तपशील सहजपणे पुरवतात. 'तुझे आहे तुजपाशी'मध्ये 'देवासकरांचा वाडा' फोनच्या निमित्त्याने पहिल्याच अंकात श्यामच्या तोंडून पुनः पुन्हा अधोरेखित केला आहे. आचार्य पोफळे, गीता गोवारीकर, सतीश सरदेसाई अशी आडनावे ओघात येतात व व्यक्तिचित्रे 'नाम–रूप' यानिशी स्पष्ट होतात.

तेंडूलकरांच्या 'शांतता कोर्ट चालू आहे' मधील पात्रे संवादात प्रथम नामांचा थोडा वापर करतात, आडनावांनीच जास्त निर्वाह करतात.

काशीकर, पोंक्षे, सुखात्मे, कर्णिक, रोकडे, वेणारे, सामंत अशा आडनावांनीच प्रेक्षक या पात्रांना ओळखतात.

आपल्या सामाजिक जीवनावर इंग्रजी शिक्षणाचा व इंग्रजी सामाजिक संस्थांचा परिणाम झाल्यावर व्यक्तीच्या पूर्ण नामनिर्देशाला विशेष महत्त्व आले. कोर्टकचेरीच्या कामकाजात आडनाव प्रतिष्ठित होते व आहे. माधव काझीच्या गाजलेल्या खटल्यावर आचार्य अत्र्यांनी 'तो मी नव्हेच' हे नाटक लिहिले. 'लग्नाची बेडी'मधील पात्रांच्या आडनावांविषयी उदासीन असलेले अत्रे 'तो मी नव्हेच'मधील सर्व पात्रांच्या आडनावांचा पुन्हा पुन्हा निर्देश व्हावा याची काळजी घेताना दिसतात ! खटला चालू आहे व साक्षी–पुरावे यांचा एकएक प्रवेश साकारतो आहे अशी या नाटकाची घडण असल्यामुळे या वास्तवचित्रणात आडनावांचा तपशील यथायोग्य पुरविण्यात आला आहे. एका व्यक्तीने धारण केलेली नाना रूपे आणि नाना नामे हीच या नाटकाची केंद्रकल्पना आहे. त्यामुळे लखोबा लोखंडे, दिवाकर दातार, दाजीशास्त्री दातार, सय्यद मन्सूर इत्यादी नामनिर्देश हा नाट्यदृष्ट्या फार महत्त्वाचा तपशील आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे.

नाट्यपात्रे ही वास्तवातील व्यक्तींची हुबेहूब चित्रे नसतात, माणसांचे विशिष्ट नव्हे तर सामान्य नमुने असे त्यांचे स्वरूप असते. म्हणजे ती साधारणीकृत माणसे असतात. नाव–आडनावांनी अशी व्यक्तित्वे विशिष्टाकडे झुकतील आणि साधारणीकरणाला बाध येईल म्हणून नाटककार आडनावे वगैरे तपशील देत बसत नाहीत. असे म्हणता येईल का ? काही जुन्या नाटककारांनी अनवधानाने असे तपशील दिलेले नाहीत, तर नव्या नाटककारांनी असे तपशील देण्याचे हेतुतः टाळले आहे असे लक्षात येते.

नाट्यपात्रांना आडनावेच काय पण नावेही देण्याचे नाटककारांनी हेतुतः टाळलेले दिसते. मोहन राकेश यांच्या आधेअधुरे मध्ये 'काळचा सुटातील पुरुष, स्त्री, मोठी, छोटी, मुलगा,' पुरुष–१, पुरुष–२, पुरुष–३, पुरुष–४,' अशीच पात्रनामे आहेत. जुने नाटककार सूत्रधार नावाचे पात्र

निर्माण करून नाट्यसंविधानकाचे उद्घाटन करायचे. नाटकाचा विषय सुचवायचे. हा सूत्रधार सरळ प्रेक्षकांना उद्देशून बोलायचा. प्रेक्षकांशी बोलायचा. आधेअधुरे मध्ये सूत्रधाराचे हे काम 'काळचा सुटातील पुरुष' करतो ! नाटक चालू झाल्यावर 'आपोआप घडेल इष्टसमयी' असे जे साधारणीकरण, ते साधण्यासाठी हा काळचा सुटातील पुरुष मुद्दाम प्रयत्न करताना दिसतो. त्याची ही काही वाक्ये पहा– " . . या रंगमंचावर उभा आहे तो मी, या रंगमंचाबाहेर नाही . . या रंगमंचापलीकडे मी कसा आहे, यात तुम्हाला कसला रस असणार आहे ? मला वाटतं माझ्या बाबतीत एवढेच सांगणे पुरेसे आहे की, रस्त्यात फुटपाथवरून चालता चालता तुम्ही अचानक ज्या माणसावर जाऊन आदळता, तो माणूस मीच असतो. . . " राकेशानी 'काळचा सुटातील पुरुषाच्या' निवेदनातून आणि पात्रनामे टाळून साधारणीकरणाचा हेतुतः प्रयत्न केला आहे असे दिसते. नाट्यवस्तूच्या विशिष्टतेचाही मुद्दाम निषेध केला आहे. 'हे नाटकही माझ्यासारखे अनिश्चित आहे' असे हा सूत्रधाराचा नवा अवतार म्हणतो. आधेअधुरे चे विजय तेंडूलकरांनी मराठीत भाषांतर केल्यापासून या प्रकारच्या अनाम पात्रांची मराठी नाटकात एक लाटच निर्माण झाली. हिंदीतून मराठीत आलेले आधेअधुरे इ. स. १९७० मध्ये मराठी रंगमंचावर आले.

आधेअधुरेच्या आधी एक वर्ष 'ऐक जनमेजया !' हा पद्माकर गोवईकर यांनी केलेला अनुवाद मराठी रंगभूमीवर आला. कानडीतील प्रसिद्ध नाटककार आद्य रंगाचार्य यांच्या 'केळु जनमेजय' या नाटकाचा गोवईकरांनी 'अविकल' अनुवाद केला आहे. प्रस्तुत लेखाच्या विषयाच्या दृष्टीने आद्य रंगाचार्याचे नाटकही आधेअधुरे सारखीच भूमिका घेऊन लिहिलेले नाटक आहे. त्यातील पात्रे 'सूत्रधार, पुढारी, म्हातारा, तरुण, तरुणी, सामान्य माणूस' अशी अक्षरशः सामान्यीकरण केलेली आहेत ! शिवाय 'म्हातारा, तरुण, व सामान्य माणूस या तिघांना मिश्या असणे आवश्यक आहे' अशी मजेशीर सूचना संहितेत दिली आहे. मोहन राकेश 'काळचा सुटातील पुरुष' म्हणतात तर आद्य रंगाचार्य सरळ 'सूत्रधार' म्हणतात. दोघांचीही ही पात्रे प्रेक्षकांशी सरळ संवाद करत नाटकाला

प्रारंभ करतात. ' ऐक जनमेजया ' मध्येही साधारणीकरण साधण्यासाठी मुद्दाम प्रयत्न केलेला दिसतो. " पडदा वर गेल्याबरोबर पृष्ठभूमीवर. . . . अंधार आहे. पाठीमागून टाकलेल्या दिव्याच्या प्रकाशात चार अस्तित्वे अंधुकपणे दिसत आहेत. " याशिवाय ' ही चारही पात्रे टेकण लावून उभ्या केलेल्या पुतळ्यांसारखी निश्चल उभी आहेत ' अशीही सूचना येते. ही पात्रे या नाटकात अनुभव, उत्साह, इच्छाशक्ती आणि क्रियाशक्ती यांची प्रतीके आहेत. अनुक्रमे म्हातारा, तरुण, तरुणी आणि सामान्य माणूस असे त्यांचे कलापातळीवरील प्रतिकात्मक अस्तित्व मुद्दाम प्रस्थापित केले आहे. सूत्रधार प्रेक्षकांना आवाहन करतो – " तुम्ही सर्वांनी परकायाप्रवेश करून या निर्जीव पुतळ्यात प्राण भरा आणि गुपचूप आपल्या जीवनाला रंगमंचाच्या पातळीवर आणा. " आधेअधुरे मधील ' काळचा सुटातील पुरुषा 'सारखीच ' ऐक जनमेजया ' मधील सूत्रधाराची नाटचदृष्टी आहे. नट प्रेक्षकात अभेद पाहणारे असेच हे नाटक आहे. हा सूत्रधार सर्व नाटकभर वावरतो आहे, नाटकाची सूत्रे सतत सांभाळतो आहे. दुसऱ्या अंकात तो म्हणतो " मुलगी हे जसं परक्याचं धन असतं, तसं नाटक हे लेखक ज्या समाजात वाढला त्या समाजाचं असतं, आणि नाटकाचा प्रयोग प्रेक्षकांचा म्हणजे तुमचा असतो. . . . या पात्रांचे निर्माते तुम्ही आहात ! " याच अंकात पुढे सूत्रधार म्हणतो, " नाटक बघणारे वेगळे नाहीत. आणि करणारेही वेगळे नाहीत. त्यामुळे नाटक बघायला येण्याचा वगैरे प्रश्नच नाही . . ! "

यातील ' नाटक बघायला येण्याचा वगैरे प्रश्नच नाही ' हे वाच्यार्थाने घेण्यात अर्थ नाही ! रंगमंच आणि प्रेक्षक यातील अंतर नष्ट करणे, म्हणजे नष्ट करण्याचा प्रयत्न करणे हाही नवनाटचाचा एक विशेष आहे. इंटिमेट थिएटर आणि पथनाटचे यातही अशीच दृष्टी असते. दुसरा विशेष आपण या लेखात विचारात घेत आहोत – विशेषनामे व आडनावे टाळणे हा तो विशेष होय. स्थलकालातीतता प्राप्त करण्याचा हा उपाय नव्हे असेच या संदर्भात म्हटले पाहिजे. शकुंतला, शारदा, लियर, मॅकबेथ, आयागो, आनंदीबाई, गणपतराव बेलवलकर, अशी नावे घेऊनही नाटचचित्रण

मानव्याच्या पातळीवर जाऊ शकते. नाट्यचित्रणातील लौकिक समांतर अशा भागाला बिचकण्याचे काही कारण नाही. तात्कालिकातून शाश्वताकडे असा खऱ्या कलाकृतींचा प्रवास घडत असतो – तो प्रवास ही घडवून आणण्याची गोष्ट नव्हे. हिंदी – कानडी – मराठी वा कुठल्याही रंगभूमीने ही गोष्ट विचारात घ्यायला हवी असे म्हणावेसे वाटते.

नाट्यपात्रांची आडनावे नमूद केल्याने साधारणीकरणाला बाध येण्याचे काहीच कारण नाही. ऐतिहासिक नाट्यकृतींचा या दृष्टीने विचार केला तर हे स्पष्ट होईल. ऐतिहासिक नाट्यकृतीतील व्यक्ती या वास्तवातील म्हणजे गतकालीन वास्तवातील असतात. परंतु त्या गतकालीन वास्तवातून जशाच्या तशा घेतलेल्या नसतात. तसे करणे अशक्यच असते. ती नाट्यपात्रे ऐतिहासिक असतात असे म्हणणे फारच मर्यादित अर्थाने खरे असते. ऐतिहासिक नाट्यकृतीतील पात्रे ही सर्वथा नाटककाराची निर्मिती असते. उदाहरणार्थ 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या कानेटकरांच्या नाटकात शिवाजी जी जी वाक्ये बोलतो ती सर्व वाक्ये शिवाजी प्रत्यक्षात बोलला होता याला काहीही पुरावा उपलब्ध नाही! या वाक्यांमागे शिवाजीच्या मनातील विचार–विकार उभे आहेत. हे विचार–विकार शिवाजीच्या मनात इतिहासात खरोखर येऊन गेले याला तरी काय पुरावा आहे? म्हणजे रायगडमधील शिवाजीचे भावविश्व ही नाटककाराच्या प्रतिभेची निर्मिती आहे. तो इतिहासातला शिवाजी नव्हे. त्याचे नाव शिवाजी असले तरी तो नाटककाराचा मानसपुत्र आहे. भोवतालच्या वास्तवातून एखादी व्यक्ती मी जशीच्या तशी माझ्या नाटकात आणतो असे एखाद्या नाटककाराने म्हटले तरी, ठरवूनही त्याला तसे करणे शक्य होणार नाही. नाट्यपात्र हा साधारणीकृत नमुनाच राहणार. त्यामुळे आडनावादी वर्णनाने साधारणीकरणाला बाध येण्याचे कारण दिसत नाही.

ऐतिहासिक नाट्यपात्रांकडे आपण साधारणीकृत मानवी नमुना या दृष्टीने पाहतो. नाटककाराची निर्मिती म्हणून पाहतो. सामाजिक नाट्यपात्रांकडेही आपण याच दृष्टीने पाहतो. गडकऱ्यांनी सुधाकराचे आडनाव समजा दिलेही असते तरी सुधाकर x x x x नावाच्या कोणा वकीलाने सनद

काढली होती का, तो दारू पित होता का, त्याच्या परिवारात कोणी सिंधू, रामलाल नामक व्यक्ती होत्या का अशा चौकशा कोणी केल्या नसत्या. तशा नावाची एखादी नोंद सापडूनही सुधाकर सुधाकरच राहील. तेंडूलकरांच्या 'अशी पाखरे येती' नाटकात अरुण सरनाईक नावाचे एक पात्र आहे. मराठी माणसांना अरुण सरनाईक हे रंगभूमी–चित्रपटातील नाव सुपरिचित असूनही नाटककाराने ते नाव आपल्या एका नाटचपात्राला दिले. यामुळे त्या नाटकाच्या आस्वादात काही व्यत्यय आला नाही. त्यावेळी अरुण सरनाईक हा प्रसिद्ध नट हयात होता तरी तेंडूलकरांच्या पात्राला आपण नाटककाराची निर्मिती असेच यथायोग्यपणे मानले.

मराठी नाटककार साधारणीकरण वगैरे बाऊ निर्माण करून नाटचपात्रांची आडनावे देत नाहीत असे म्हणण्यापेक्षा अनवधानानेच ते या बाबतीत उदासीनता दाखवतात असे म्हणणे अधिक योग्य होईल.

आंतरजातीय विवाहाची घटना केंद्रस्थानी असलेल्या 'कन्यादान' नाटकात तेंडूलकरांनी एका पात्राला अरुण आठवले हे नाव आडनाव देऊन सध्याच्या एका चालीवर प्रकाश टाकला आहे, तो नाटचपूर्ण आहे.

नाटचपात्राचे आडनाव ही एक तपशीलाचीच बाब आहे हे खरे आहे, पण ती दुर्लक्ष करण्यासारखी गोष्ट नाही हेही खरेच आहे ! आणि नव्या नाटचदृष्टीच्या नावाखाली टाळण्यासारखी ही बाब नव्हे हे त्याहून महत्त्वाचे आहे.

REFBK-0024718

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क. 3926

.....

अनवधानान काही लेखांचे प्रकाशन संदर्भ द्यायचे राहून गेले ते इथे देत आहोत.

गायक नट – युगवाणी, सप्टें. आक्टो. १९[illegible]

गुरु...पळापळा...शिकार – तरुण भारत, २९ सप्टें. १९७४

नाट्यविषयक विविध प्रश्नांचा अत्यंत बारकाईने विचार करणे हे लेखकाचे वैशिष्ट्य पुस्तक वाचताना सहज लक्षात येते. नाट्यस्पर्धा, नाट्यकृती, नाट्यसंप्रदाय, नाट्यसंकेत इत्यादींचा नाट्यनिष्ठ दृष्टीने या लेखांमधून विचार केलेला आहे. नाट्यप्रेमी आणि नाट्याच्या अभ्यासकांना हा लेखसंग्रह संग्राह्य वाटेल.