म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 3909

REFBK-0025112

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

7 OCT 1986
5 NOV 1986
3 DEC 1986
7 DEC 1986
18 MAR 1987
31 JUL 1988
17 AUG 1991
21 DEC 1991
26 AUG 1992
2 DEC 1992
20 JAN 1993
27 FEB 1993
17 APR 1993

(क्र. मा. पहा)
५०००-३-८४

नटसम्राट : समीक्षा

: संपादक :

गो. तु. पाटील

REFBK-0025112

चेतश्री प्रकाशन

चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर

॥ प्रकाशिका ॥

सौ. यशोदा सोनार,
चेतश्री प्रकाशन
देशमुख चाळ
अमळनेर, ४२५ ४०१
जि. जळगांव

॥ मुद्रक ॥

सौ. मंजुळा अंबिके
अंबा मुद्रण
८९८ मंगळवार पेठ,
पुणे ४११०११

© प्रकाशकाधीन

॥ प्रथमावृत्ती ॥
११ जून १९८६

॥ ग्रंथालयीन वर्गीकरण ॥
१. कोलन : वर्गीकरण पद्धती –
0155, 2 : g
२. डेसिमल वर्गीकरण पद्धती –
891.4629 SHI

॥ मुखपृष्ठ ॥
अरुण कालवणकर

॥ छायाचित्रे ॥
दि गोवा हिंदू असोसिएशन,
मुम्बई, यांच्या सौजन्याने

मूल्य : पंचावन्न रुपये

गुरुवर्य, डॉ. म. सु. पाटील यांना
कृतज्ञतापूर्वक
तुमचे माणसांवरचे आणि
साहित्यावरचे निर्मळ प्रेम
त्याच्यात न्हाऊन निघालेल्या
असंख्यांपैकी मीही एक –

– गो. तु. पाटील

निबंध २५९९२

: प्रेरणा :

श्री. वा. रा. सोनार

: ऋणनिर्देश :

प्रा. गंगाधर पाटील

प्रा. पुरुषोत्तम पाटील

प्रा. भालचंद्र खांडेकर

प्रा. एम्. पी. पाटील

डॉ. द. दि. पुंडे

प्राचार्य प्र. बि. खंडार

प्रकाशकीय

प्रकाशक

‘ नटसम्राट : समीक्षा ’ या पुस्तकाची कल्पना तशी बरेच दिवस मनात घोळत होती. तथापि या कल्पनेला साकारता आणणे ही तितकी सोपी गोष्ट नव्हती. प्रा. गो. तु. पाटील यांनी जिद्दीने हे काम अंगावर घेऊन यशस्वीपणे पार पाडले.

डॉ. म. सु. पाटील यांनी या संपादनात साक्षेपी लक्ष घातलेच, आणि विवेचक प्रस्तावना देऊन या ग्रंथाला मौलिकता प्राप्त करून दिली आहे.

ह्या ग्रंथात ज्यांचे लेख समाविष्ट झालेले आहेत त्या सर्व लेखकांनी विनंती-पत्रे जाताच अत्यंत तत्परतेने या ग्रंथाच्या सिद्धतेसाठी मनापासून दाद दिली.

पू. श्री. तात्यासाहेब शिरवाडकर यांनाही या ग्रंथाच्या निमित्ताने खूपच त्रास दिला. त्यांनी तो आमच्यावरील लोभाने सोसला. त्यांच्या सहकार्याशिवाय आम्हासही हा समीक्षा ग्रंथ विशेष पातळीवर नेणे शक्य झाले नसते.

आमचे स्नेही श्री. लक्ष्मण अंबिके व श्री. सुनील अंबिके यांनी जातीने लक्ष घालून या

ग्रंथाचे मुद्रण करून दिले. त्यांचे 'चेतश्री'स नेहमीच सहकार्य होत असते.

या सर्व मंडळींचे मनापासून आभार !

प्रा. दत्तात्रय पुंडे, प्रा. भालचंद्र खांडेकर यांच्या मोलाच्या सूचनांचा खूप उपयोग झाला. या दोघांचे आभार !

दि गोवा हिंदू असोसिएशन या संस्थेने मुखपृष्ठासाठी सुबक छायाचित्रे त्वरित उपलब्ध करून दिली, त्याबद्दल आभार !

चित्रकार स्नेही श्री. अरुण कालवणकर यांचेही आभार !

संपादकाची भूमिका

गो. तु. पाटील

अशा फारच थोड्या कलाकृती असतात की, ज्यांचे आवाहन कधीही संपत नाही. वाचकांच्या बाबतीत आणि समीक्षकांच्या बाबतीत. अशा कलाकृती सतत विचार करायला लावतात. सतत नवीन नवीन प्रश्न उपस्थित करतात. त्यांचा आस्वाद घेत असताना त्या आपणाला अंतर्मुख तर करतातच पण त्याचबरोबर नवनवीन सौंदर्यशक्यतांचे दर्शन घडवितात. अशा कलाकृती एका बाजूने आपली साहित्यविषयक जाणीव वाढवितात तर दुसऱ्या बाजूने साहित्याचे निकषही तयार करतात. अशा कलाकृतींपैकी 'नटसम्राट' ही एक.

'नटसम्राट' १९७० साली रंगभूमीवर आले आणि पुस्तकरूपाने १९७१ मध्ये प्रकाशित झाले. तेव्हापासून गेल्या चौदा-पंधरा वर्षांत या नाटकावर विविध अंगांनी जेवढी चर्चा झाली, तेवढी या काळातील दुसऱ्या कोणत्याही मराठी नाटकावर झाली नाही. वि. वा. शिरवाडकरांच्या समग्र नाट्यसृष्टीत आणि विसाव्या शतकाच्या

या उत्तरार्धात मराठी नाट्यसृष्टीत हे नाटक इतके गाजले की, 'भाग्यवान कलाकृती', 'नाटक सम्राट' अशा शब्दांत काही समीक्षकांनी त्याचा गौरव केला.

अद्यापही रसिकमनावरील या नाटकाची पकड कमी झालेली नाही. वि. वा. शिरवाडकरांच्या नाट्यसृष्टीतील 'नटसम्राट' पूर्वीच्या नाटकांवरही त्या त्या वेळी बरीच चर्चा झालेली आहे. पण आज त्या चर्चा थांबलेल्या आहेत. 'नटसम्राट'वरची चर्चा थांबणारी नाही. कारण आपल्या प्रतिभेच्या सर्व शक्यता नाटककाराने येथे वापरलेल्या आहेत. त्यामुळे हे नाटक सकसपणे व सशक्तपणे आव्हान देत उभे आहे. या कालावधीत अनेक परिवर्तने घेऊन अन्य नाटके मराठी नाट्यसृष्टीत अवतरली. परंतु 'नटसम्राट'चे आवाहन अबाधित राहिले. या नाटकाने प्रयोगदृष्ट्या आणि वाङ्मयदृष्ट्या मराठी नाट्यसृष्टीत इतिहास घडविला.

समीक्षेच्या क्षेत्रात असे दिसते की, काही कलाकृती विशिष्ट प्रकृतीच्या समीक्षकांनाच आव्हान देतात. पण 'नटसम्राट'वरील समीक्षालेखांचे संकलन–संपादन करताना विशेषत्वाने–जाणवलेली गोष्ट अशी की, 'नटसम्राट'वर विविध प्रकृतीच्या समीक्षकांनी लिहिले आहे. मराठी नाट्यसृष्टीत गडकऱ्यांच्या नाट्यकृतींच्या बाबतीतही असेच घडलेले आहे. शिरवाडकर गडकऱ्यांचे ऋण मानतात, हे या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगे आहे.

या चर्चेत प्रामुख्याने शोकात्मिका म्हणूनच या नाट्यकृतीचा विचार होणे अपरिहार्य होते. बहुतेक समीक्षकांनी 'नटसम्राट'मधील शोकनाट्याचा आपापल्या परीने वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यातही दोन टोकाची मते व्यक्त झालेली दिसतात. काहींच्या मते ही एक अत्यंत समर्थ भारावून टाकणारी शोकात्मिका आहे, तर काहींना 'ट्रॅजिडी' म्हणून ती नगण्य वाटते. शोकात्मिका या संकल्पनेचा पुर्नविचार आणि पुनर्मूल्यमापनही काही समीक्षकांना या संदर्भात करावेसे वाटले आहे. 'नटसम्राट'वरील या चर्चेने शोकात्मिकेच्या संदर्भातील मराठी समीक्षा समृद्ध झाली आहे असे म्हणावे लागेल.

याशिवाय ' नटसम्राट 'वर अनेकांगांनी चर्चा झालेली आहे. ही कुटुंबकथा की व्यक्तिकथा? नाट्यकथेतील संघर्षाची मूळ कारणे कोणती? ही शोकात्मिका कोणाची? नटश्रेष्ठाची–मनस्वी कलावंताची –अपमानित पित्याची की वंचित वृद्धाची? दोन पिढ्यांतील ताणतणावाची ही नाट्यकथा आहे का? ' किंग लिअर 'ची ही संस्कारित आवृत्ती आहे का? या नाट्यकृतीचे यश वाङ्मयीन महत्तेत की प्रायोगिकतेमध्ये? काव्यमयशैलीत हे यश आहे का? मराठी मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनाचे चित्रण करणारे हे ' डाळतांदुळवादी ' नाटक आहे का? मराठी समाजजीवनातील परिवर्तनाचे प्रतिनिधीत्व ही कलाकृती करते का? लौकिक जीवन आणि कलाजीवन यातील अनाकलनीय गुंतागुंतीचे चित्रण येथे आहे का? व्यक्तीचे बाह्यविश्व आणि मनोविश्व यांतील संघर्षाचे दर्शन येथे घडते का? मराठी संस्कृतीच्या संदर्भात विभक्त कुटुंबातील वृद्धांचे स्थान कोणते? याचे दिग्दर्शन हे नाटक करते का? असे कितीतरी प्रश्न या चर्चेत आलेले असून ' नटसम्राट 'मधील जीवनानुभवाला अशा अनेक पातळ्यांवरून न्याहाळण्याचा येथे प्रयत्न झालेला आहे.

' नटसम्राट 'मधील मूल्यभावाच्या तपासणीत काहींना त्यातील अनुभवाचे स्वरूप महाकाव्यसदृश असल्याचे जाणवलेले आहे. तसेच ही शोकात्मिका ज्या नायकाची आहे त्या नायकाच्या स्वभावचित्रणाचे आकलनही निरनिराळ्या परिप्रेक्ष्यांतून–(Perspectives) केले गेलेले आहे. ' नटसम्राट 'च्या भाषाशैलीनेही अनेक प्रश्न उपस्थित केलेले आहेत. त्यांची समाधानकारक उत्तरे शोधण्याचा काहींनी प्रयत्न केलेला आहे. नाटक म्हटले की, त्याची तपासणी प्रयोगमूल्य आणि साहित्यमूल्य या दोन्ही निकषांवर केली जाते. आणि हे नाटक कोणत्या दृष्टीने अधिक यशस्वी आहे, त्यासंबंधीही काहींना तुलना करावीशी वाटते.

' नटसम्राट 'च्या संदर्भात उपलब्ध असलेली अशी सर्व चर्चा संकलित करून अभ्यासकांपुढे ठेवणे ही काळाची गरज होती. ती पुरी करण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.

या संकलित समीक्षा लेखांतून ' नटसम्राट 'च्या बऱ्याच अंगांना

स्पर्श झालेला असला तरी सर्वांगांची चर्चा झालेली आहे असे नाही. तसा दावाही कोणी केलेला नाही. आणि करूही शकत नाही. या चर्चेत काही अंगांची पुनरावृत्ती झालेली आहे. तर काही अंगे नव्यानेच समोर आल्याचेही आढळेल. तथापि चिन्हार्थशास्त्रीय (Semiotics) वा अन्य शिस्तीच्या अंगाने या नाटकाच्या प्रयोगाची समीक्षा झाली असती तर या नाट्यसमीक्षेला आणखी एक परिमाण लाभले असते.

संग्रहित लेख पूर्णतया परस्परपूरक किंवा परस्परसंवादी आहेत असे नाही. किंबहुना संवादापेक्षा यातून विवादच अधिक प्रमाणात निर्माण होण्याची शक्यता आहे. आणि ते स्वाभाविकच आहे. कारण श्रेष्ठ कलाकृती ही ' नियतिकृत नियमरहिता ' अशी असते. अशा कलाकृतीच्या आस्वादनाचे अंतिम रहस्य अतार्किक पातळीवरच राहाणार हे उघड आहे. तथापि एखाद्या कलाकृतीचे आकलन आणि आस्वादन किती पातळ्यांवरून होण्याची शक्यता असते, त्यासाठी कोणकोणत्या दिशेने आणि कोणकोणत्या प्रकारे प्रयत्न करणे शक्य आहे, याचे दिग्दर्शन जरी या संकलनाच्याद्वारे झाले तरी हे संकलन कारणी लागले असे म्हणता येईल. शिवाय हे संपूर्ण संकलन वाचल्यानंतर जो एक परिणाम होईल, तो परिणाम समीक्षेमधल्या एका नव्या विचाराला जन्म देण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. (श्रेष्ठ कलाकृतींच्या बाबतीत हे नेहमीच घडलेले आहे.) प्रस्तुत संकलनामागे अशीही एक धारणा आहे.

' नटसम्राट 'चा आज विद्यापीठीय पातळीवर अभ्यास होत आहे. ह्या पातळीवर ' नटसम्राट 'चे अध्यापन आणि अध्ययन होत असताना ' नटसम्राट : समीक्षा ' सारख्या संदर्भ-ग्रंथाची निकड तर विशेषत्वाने जाणवू लागली होती. उपलब्ध लेखांचे संकलन एकांगी होण्याची शक्यता जाणवू लागल्यामुळे काही लेख नाइलाजाने वगळावे लागले आणि काही नव्याने लिहवून घ्यावे लागले. त्यादृष्टीनेच हाती आलेल्या लेखांची प्रस्तुत संकलनात मांडणी केलेली आहे. विभाग दोन मधील लेखांचा समावेशही या हेतूनेच केलेला आहे.

' नटसम्राट 'वरील व त्या संदर्भातील विचारमंथनाचे हे संकलन सर्वांनाच उपयुक्त ठरेल आणि प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे एकंदर मराठी

नाट्यसमीक्षेला कमी-अधिक प्रमाणात उपकारक होईल अशी आशा आहे.

हे संकलन ग्रंथरूप होण्यासाठी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षरीतीने मला अनेकांचे मोलाचे मार्गदर्शन लाभले, मदतही झाली. त्या सर्वांबद्दल कृतज्ञता व्यक्त करणे त्यांना रुचणारे नसले तरी ते माझे कर्तव्य आहे.

ती. स्व. तात्यासाहेब तथा वि. वा. शिरवाडकर यांचा आशीर्वाद सतत सावलीसारखा माझ्या पाठीशी होता. त्या बळावरच मी ही वाटचाल करू शकलो.

अशा महत्त्वाच्या समीक्षाग्रंथाची प्रस्तावना समीक्षा क्षेत्रातील चिकित्सक जाणकाराकडूनच लिहून घेणे आवश्यक होते. ही तसदी मी डॉ. म. सु. पाटील यांना दिली. त्यांनी मौलिक प्रस्तावना तर लिहून दिलीच पण या ग्रंथाच्या सिद्धतेच्या स्तरावर त्यांचे बहुमोल मार्गदर्शनही मिळाले. त्यांचे औपचारिक आभार मानण्यापेक्षा त्यांच्या ऋणात राहणेच मी पसंत करतो.

या ग्रंथात समाविष्ट केलेल्या पूर्वप्रकाशित लेखांच्या पुनर्मुद्रणाची परवानगी लेखकांनी, नियतकालिकांच्या संपादकांनी आणि ग्रंथाच्या प्रकाशकांनी दिली. इतकेच नव्हे तर काही मान्यवर लेखकांनी निःस्पृह मार्गदर्शन व मौलिक सूचनाही केल्या. त्यांच्या स्नेहभावनेबद्दल मी कृतज्ञ आहे. तसेच काही लेखक–मित्रांनी विनंतीनुसार नव्याने लेख लिहून दिले. त्यांचा मी ऋणी आहे.

प्रस्तुत ग्रंथात समाविष्ट केलेल्या बहुतेक लेखांची शीर्षके ' नटसम्राट ' अशी एकाच छापाची होती. लेखातील आशयाच्या अनुषंगाने प्रस्तुत ग्रंथासाठी लेखकांच्या परवानगीने ती बदलून घेतलेली आहेत.

हा ग्रंथ प्रकाशित करण्याची जबाबदारी ' चेतश्री ' या प्रकाशनाच्या क्षेत्रातील 'तिसऱ्या शक्तीने' स्वीकारली, याचा आनंद तर विशेष आहे. दर्जेदार, उत्कृष्ट ग्रंथांच्या प्रकाशनाबाबत ' चेतश्री 'ने अल्पावधीत मिळवलेल्या लौकिकाचा परिचय आता सर्वांनाच आहे. त्यांनी या ग्रंथाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी किती यशस्वीपणे पार पाडली त्याची

पावती म्हणजे या पुस्तकाची अंतर्बाह्य सुंदर निर्मिती. त्यांचे मनःपूर्वक आभार !

'नटसम्राट : एक समीक्षा' ग्रंथाच्या तयारीसाठी कोपरगाव येथील के. जे. सोमय्या महाविद्यालयाचे ग्रंथपाल श्री. भास्करराव जोशी यांनी काही नियतकालिके मोठ्या आस्थेने उपलब्ध करून दिली. कुमारी कुंदा पुंडे यांनी वि. वा. शिरवाडकरांच्या समग्र साहित्याची व नाटकांच्या प्रथम प्रयोगांची सूची करून दिली. प्रा. रणजित परदेशी, प्रा. रामप्रसाद तौर, प्राध्यापिका विद्यागौरी टिळक, प्रा. अर्जुन कोकाटे, प्रा. एस्. व्ही. निकुंभ, विद्यार्थीमित्र प्रकाश विधाते आणि माझी पत्नी सौ. शांता यांच्याकडून प्रोत्साहन व अन्यप्रकारे मिळालेल्या साहाय्याचाही मला आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. या सर्वांना धन्यवाद !

अंबा मुद्रणालयाचे श्री. लक्ष्मण अंबिके, सुनील अंबिके व त्यांच्या मुद्रणालयाचा कर्मचारीवर्ग यांनी या ग्रंथाचे सुबक मुद्रण करून मोलाचे साह्य केले. त्या सर्वांचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो. दि गोवा हिंदू असोसिएशनने मुखपृष्ठासाठी छायाचित्रे उपलब्ध करून दिली व चित्रकार श्री. अरुण कालवणकर यांनी प्रस्तुत ग्रंथाच्या व्यक्तिमत्त्वाला साजेसे मुखपृष्ठ करून दिले त्याबद्दल मी त्यांचाही आभारी आहे.

जाता जाता एक गोष्ट मुद्दाम नमूद करावीशी वाटते. ती अशी की, ती. तात्यासाहेबांना मराठी नाट्यपरिषदेच्या राम गणेश गडकरी पुरस्काराने प्रथम सन्माननीय केल्याची आणि पुणे विद्यापीठाने डी. लिट्. ही सन्माननीय पदवी देऊन गौरविल्याची आनंदवार्ता हे पुस्तक संपादित करीत असताना कानावर आली. दुसरे म्हणजे ती. स्व. तात्यासाहेबांच्या पंचाहत्तराव्या वर्षात हा ग्रंथ प्रसिद्ध होत आहे हीही मला एक भाग्याची गोष्ट वाटते.

०

प्रा. ठे. ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
विभाग ३९८७ १५-११-९२
जायटळ
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

अनुक्रमणिका

प्रस्तावना / म. सु. पाटील / १

विभाग पहिला

नटसम्राट : एक भाग्यवान कलाकृती /
दिगंबर पाध्ये / २७

नटसम्राट : जीवनाची संक्षिप्त, सुलभीकृत
डी–लक्स एडिशन / रा. भा. पाटणकर / ३८

'नटसम्राट 'वरील काही आक्षेपांचा परामर्श /
प्र. ना. परांजपे / ५०

नटसम्राट : एका पृथगात्म व्यक्तित्वाची शोकात्मिका /
प्रभाकर पाध्ये / ५५

'नटसम्राट ' व ' किंग लीअर '– ट्रॅजिडीच्या संदर्भात /
माधव मनोहर / ७६

नटसम्राट : शोकात्मिका नटाची की वृद्धाची /
म. सु. पाटील / ८८

नटसम्राट : शोकांतिका ' नटसम्राटा 'चीच /
व. दि. कुलकर्णी / ९४

नटसम्राट : दोन टिपणे / व. दि. कुलकर्णी / १०४

नटसम्राट : विविध प्रश्न उभे करणारी एक
नाट्यकृती / उषा मा. देशमुख / ११३

'नटसम्राटा 'तील नटसम्राट / तारा भवाळकर / १२८

'नटसम्राट 'मधील गणपतराव बेलवलकर /
श्रीराम लागू / १४४

नटसम्राट : सर्जनशील व औपरोधिक संज्ञेचा आविष्कार / प्रभाकर बागले / १६३
'नटसम्राट'मधील भाषा व स्वभावचित्रण : एक दृष्टिकोन / रमेश वा. धोंगडे / १७३
नाटककाराची शोकांतिका / मंगेश पदकी / १७८
घराची आदिप्रतिमा आणि 'नटसम्राट'मधील घर / गंगाधर पाटील / १८४

विभाग दुसरा

साहित्य विचार : नाटक / कृ. रा. सावंत / १९७
साहित्य विचार : शोकात्मिका / कृ. रा. सावंत / २०९
सिद्धान्त अनुभवांतराचा : 'नटसम्राट'च्या संदर्भात / दत्तात्रय पुंडे / २१३

विभाग तिसरा

नाटक मनात उभे राहते असे / वि. वा. शिरवाडकर / २२५
संवाद वि. वा. शिरवाडकरांशी / म. सु. पाटील, गो. तु. पाटील / २३२

परिशिष्टे

- वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज) : जीवनपट / २४६
- वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज) : गौरवपत्र / २४८
- वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज) : साहित्य सूची / कुंदा पुंडे / २५१
- वि. वा. शिरवाडकर यांच्या नाटकांच्या प्रथम प्रयोगांची सूची / सूचिकार : कुंदा पुंडे / २५५

•

निबंध पुस्तक गाथा

प्रस्तावना

म. सु. पाटील

'नटसम्राट' हे वि. वा. शिरवाडकर यांचे एक गाजलेले नाटक. प्रयोगाच्या दृष्टीने जसे गाजले तसे साहित्यकृती म्हणूनही गाजले. त्याला साहित्य अकादेमीचा पुरस्कार मिळाला आणि अगदी अलिकडे गडकरी पुरस्कारानेही ते सन्मानित केले गेले. या नाटकाबाबतची चर्चा नाट्यप्रयोगाची समीक्षा करणारांनी जशी केली तशीच ती साहित्यसमीक्षकांनीही केली. त्यातील नायकाची भूमिका करणाऱ्या डॉ. श्रीराम लागू यांसारख्या जाणकार नटालाही त्याविषयी लिहावेसे वाटले. या चर्चेमध्ये या नाटकाच्या संदर्भात असमाधानाचा कमीअधिक तीव्र सूर अनेकांनी काढलेला आहे. त्यात साहित्यसमीक्षकांचा भरणा अधिक आहे. त्यांनी हे असमाधान 'नटसम्राट'ची शेक्सपीयरच्या 'किंग लिअर'शी तुलना करीत प्रकट केलेले आहे. एका समीक्षकाचा अभिप्राय "'नटसम्राट'मध्ये प्रत्ययास येणारे 'किंग लिअरचे'चे रूप पराकाष्ठेचे केविलवाणे आहे." असा आहे तर दुसऱ्याच्या मते, "'नटसम्राट' रिझवते ते त्यात अवतरलेल्या मराठी लिअरमुळे." हे दोन अभिप्राय वरवर परस्परविरोधी वाटले तरी दोघांनाही 'नटसम्राट'चे खुरटेपण सांगायचे आहे.

अशा प्रकारची समीक्षा वाचली की काही प्रश्न उपस्थित होतात. खरोखर 'नटसम्राट'ची तुलना

‘ किंग लिअर ’शी करायला पाहिजे का ? शिरवाडकरांनी ‘ किंग लिअर ’सारखी अजस्र आवाक्याची शोकात्मिका लिहिण्याचा संकल्प केला होता का ? ‘ किंग लिअर ’च्या मुशीत या नाटकाची रचना झाल्याचे काहींना जाणवत असेल तर ती मूस तरी शिरवाडकरांनी किती प्रमाणात घेतली आहे ? शेक्सस्पीयरचे अनुकरण त्यांनी कितपत केले आहे ? ‘ किंग लिअर ’ बाजूला सारून या नाटकाचा विचार करता येणे अशक्य आहे का ? असा विचार करताना शोकात्मिकेचे रूढ निकष घेतले पाहिजेत का ? या प्रश्नांचा गुंता सोडविल्याशिवाय ‘ नटसम्राट ’चा विचार नीटसा होऊ शकणार नाही असे वाटते.

आभाराचा मजकूर लिहिताना शिरवाडकरांनी आपल्याकडे ‘ किंग लिअर ’-च्या रूपांतराची योजना आली होती असे सांगून ‘ त्याबाबत विचार करताना सम्राटाऐवजी एक वयोवृद्ध नटसम्राट माझ्या मनात उभा राहिला आणि त्यानेच कल्पनेचा कबजा घेतला ’ असे विधान केले आहे. या विधानाचा मागोवा नीट न घेतल्यामुळे ‘ नटसम्राट ’ची तुलना ‘ किंग लिअर ’शी करण्याची बुद्धी आमच्या समीक्षकांना होत असावी असे खेदाने म्हणावे लागते. शिरवाडकर ज्यावेळी, वयोवृद्ध नटसम्राटाने आपला ताबा घेतला असे सांगतात त्यावेळीच या नाटकाची सारी परिमाणे बदलत गेल्याचे सुचवतात. त्यामुळे पात्रे, प्रसंग, स्थलकालपरिस्थिती या सर्व गोष्टींत जमीनअस्मानाचा फरक पडतो. शिरवाडकरांची कल्पनाशक्ती नटसम्राटाच्या विश्वाचे विकल्पन स्वसामर्थ्याने करू लागते. या विकल्पनासाठी ती जी द्रव्ये गोळा करते त्यांत नट म्हणून जीवन जगलेल्या माणसांच्या जीवनाचे आलेख, मराठी नाट्यसृष्टीतील महत्त्वाच्या घटना आणि दंतकथा, साहित्याचे आणि नाटकांचे परिशीलन, नाट्यशास्त्राचा अभ्यास या गोष्टी जितक्या सहजपणाने येतात, तितक्याच सहजपणाने त्यांनी ‘ किंग लिअर ’चा बारकाईने केलेला विशेष अभ्यासही समाविष्ट होतो.

‘ किंग लिअर ’चा हा अभ्यास तरी कोणत्या स्वरूपात येतो याचा शोध घेताना आपणास असे दिसून येते की, गणपतराव बेलवलकर या नाटकाच्या नायकाला शिरवाडकरांनी नटांचा सम्राट बनवलेले आहे. त्याची थोडीफार स्थावर-जंगम मालमत्ता आणि सत्कारसमारंभाच्या वेळी मिळालेली चाळीस हजार रुपयांची थैली त्यांनी त्याला आपल्या मुलगा–मुलगी या दोन अपत्यांमध्ये समसमान वाटायला, तसेच आपण काही दिवस मुलाकडे व काही दिवस मुलीकडे राहू असा निर्णय घ्यायला लावले आहे. त्याचा मुलगा नंदा याकडे तो राहात असता बारा वर्षांनंतर त्याला चहासाठी आरडाओरडा करावा लागतो असा प्रसंग निर्माण केला आहे. मुलाकडे असताना सुनेशी जुळवून घेता येत नाही म्हणून त्याचे घर सोडायचा आणि मुलीकडे जायचा निर्णय घ्यायला त्याला भाग पाडले आहे. तेथे त्याच्या

पत्नीचा मृत्यु झाल्यानंतर त्याला रानावनातून भटकायला लावले आहे आणि त्याचा मृत्यू घराबाहेरच झालेला दाखवला आहे. या स्थूल मुशीव्यतिरिक्त शिरवाडकरांनी नाट्यात्म परिणाम साधण्यासाठी लिअरच्या काही स्वगतांचा वापर केला आहे. यापलिकडे लिअरशी तुलना करण्याजोगे या नाटकात काही आहे असे वाटत नाही. येथील नटसम्राटाची मुले अथवा सून–जावई ही निर्घृणतेच्या वा इतर बाबतीत लिअरच्या गॉर्नारल आणि रीगन या दोन मुलींशी वा कॉर्नवाल या जावयाशी मुळीच बरोबरी करू शकत नाहीत. या नाटकाचा नायक लिअर-इतका हट्टी, लहरी, अतिसंतापी, अहंकारी, सहजप्रवृत्तींच्या आहारी जाणारा, अविवेकी नाही वा स्वार्थी, कपटी, कारस्थानी, क्रूर, विषयलोलुप, सदसद्विवेकाला मूठमाती देणारा, खलप्रवृत्तींच्या आहारी जाणारा प्रतिपक्षही नाही. कावेरी ही नायकाची पत्नी कॉर्डेलियासारखी मेलेली आहे असे नायक म्हणत असला तरी तेवढ्यामुळे कॉर्डेलियाचे व्यक्तित्व ज्या मुशीतून साकार झालेले आहे त्या मुशीतून कावेरीकडे पाहाण्याची गरज नाही किंवा शिरवाडकरांवर गडकऱ्यांचा प्रभाव असला तरी कावेरीचे चित्रण सिंधूचे मॉडेल पुढे ठेवून त्यांनी केलेले आहे असे म्हणण्याचीही आवश्यकता नाही. किंग लिअर विस्थापित होऊन नाटककाराच्या मनात नटसम्राट प्रस्थापित होताच त्याच्या संपर्कात येण्याजोग्या व्यक्तींचे, त्यांच्या कृतींचे विकल्पन वेगळ्या प्रकारे होत जाते. या नाटकाचा नायक ज्याअर्थी किंग लिअर किंवा सुधाकर नाही त्याअर्थी कावेरी ही कॉर्डेलिया होऊ शकत नाही किंवा सिंधूचे रूपही तिला लाभू शकत नाही. कॉर्डेलियाच्या वा सिंधूच्या भोवतालचे उद्दीपन विभाव आणि कावेरीच्या भोवतालचे उद्दीपन विभाव यांत अंतर असल्यामुळे त्या वेगवेगळ्या भाववृत्तीची प्रतीके म्हणून येणार. मॉडेल्स शोधायची झाल्यास कोणत्याही पात्राचे नाते कोणत्या ना कोणत्या मॉडेल्सशी जोडता येणे अशक्य नाही; कारण ही मॉडेल्स मर्यादित असतात–उदा. अष्टनायिका या मुशीत सर्जनशील लेखक वैशिष्ट्यपूर्णता कशी आणि किती निर्माण करतो हे महत्त्वाचे आहे. यादृष्टीने येथील नायकाचे विकल्पन नाटककाराने कसे केलेले आहे हा मुद्दा सर्वांत महत्त्वाचा ठरतो आणि त्या अनुषंगाने इतर घटक त्याच्याशी कसे अन्वित होतात, त्यात नाट्यांतर्गत अपरिहार्यता आणि संभाव्यता आहे की नाही, त्या सर्वांचा यथोचित संयोग साधतो की नाही असे इतर काही इतर प्रश्न उपस्थित होतात.

या नाटकाचा 'किंग लिअर'ला वगळून विचार करताना डॉ. रा. भा. पाटणकर यांच्या नाटककार मित्राने केलेला पण त्यांना न पटणारा दावा लक्षात घेण्यासारखा आहे. त्या मित्राचे म्हणणे असे की, ही कलावंताच्या आयुष्यात घडेल अशी शोकात्मिका आहे. त्याच्या मते वृद्धापकाळात स्वतःच्या सर्जनशक्तीला

मुकलेल्या माणसाची तडफड, त्याच्या जीवनात निर्माण होणारी पोकळी व ती भरून काढण्यासाठी त्याने केलेले प्रयत्न यांचे प्रभावी चित्रण 'नटसम्राट'मध्ये मिळते. अप्पासाहेब कलावंत नसते तर सर्जनशक्ती निघून जाण्याचा प्रसंग त्यांच्यावर आला नसता. मग त्यांचे जीवन फार तर करुण झाले असते, पण ते शोकात्म झाले नसते. ही सर्जनशक्ती मॅनेजर, इंजिनियर यांच्यामध्येही असते, ती केवळ कलावंताची मक्तेदारी नाही हे डॉ. पाटणकरांचे म्हणणे खरे असले तरी प्रत्येकाचे सर्जनकार्य वेगवेगळे असते; त्या सर्जनकार्यामध्ये त्याचा कर्ता भौतिक वा मानसिक क्षेत्रातील सामुग्रीचे वेगवेगळे संघटन करून त्या परिस्थितीत बदल घडवून आणतो आणि या प्रक्रियेत स्वतःही बदलत जातो. भौतिक वा मानसिक क्षेत्रात काहीतरी जन्माला घालीत असताना त्या 'काहीतरी'चा जनक म्हणून तोही नव्याने जन्म घेतो. उदा. 'नटसम्राट' या नाटकाच्या निर्मितीबरोबरच नटसम्राटकार शिरवाडकर नव्याने जन्माला येतात. एका आयुष्यातील नव्या नव्या जन्मांनी कर्त्याचे जीवन संस्कारित होत जाते, त्याच्यातच दडलेली त्याची एक संभवशक्यता प्रत्यक्ष होते, त्याचे विकसन होते. या गोष्टीचे ज्याला भान असते तो सर्जनशक्ती हे एक मोठे मूल्य आहे असे मानतो. या सर्जनशक्तीच्या व्यापारातच तो आपले खरेखुरे मानवत्व जन्माला घालीत असतो, आणि आपले 'असणे' (being) 'होण्या'त (becoming) पर्यवसित करीत असताना आपल्या जिवंतपणाचा, त्याच्या ठिकाणी असलेल्या चैतन्यशक्तीचा त्याला अनुभव येतो. तो येत राहातो तोपर्यंत त्याला त्याचे जिणे जगण्यालायक वाटते. तो येत नाहीसा झाला की, ते निरर्थक पोकळ आणि भकास वाटायला लागते. सर्जक कृती मूल्यवान वाटण्याचे कारण यावरून स्पष्ट होण्या सारखे आहे. यादृष्टीने विचार करता माणूस हा मूळचा वीरनायक आहे. त्याची धडपड सर्जक कृती करण्यासाठी आणि त्या कृतीद्वारे स्वतःचा विकास, स्वतःचे उत्क्रमण साधण्यासाठी चाललेली असते. ती धडपड जेव्हा सफल होते तेव्हा त्या सर्जक कृतीत तो क्षणमोक्ष अनुभवीत असतो; पण ती नेहमीच सफल होते असे नाही. अशावेळी आपले मनुष्यत्व त्याला प्राप्त करून घेता येत नाही. स्वतःचे नवे संघटन अनुभवाला येण्याऐवजी आपल्या विघटनाचा अनुभव त्याला येत राहतो. त्या परिस्थितीतही सर्जक कृतीसाठी त्याची चाललेली धडपड मूल्यगर्भ असते आणि तिची विफलता शोकात्म प्रत्यय देते.

अशी कृती करणाऱ्या माणसाची जीवनलय ही अस्ति (असतो), जायते (जन्मतो), वर्धते (वाढतो), विपरिणमते (विकृत होतो), अपक्षीयते (क्षय पावतो) आणि नश्यति (नष्ट होतो) या अवस्थांनी नियत झालेली असते. साहित्यातील जीवनचित्रणाची लयसुद्धा सामान्यतः या लयीशी संवादी असते. प्रत्येक कलाकृतीमध्ये जीवनलयीच्या साऱ्याच अवस्था चित्रित होतात असे मात्र

म्हणता येणार नाही. वीरनायकाच्या चित्रणात बरेचदा पहिल्या तीन अवस्थांचे अस्तित्व प्रकर्षाने जाणवेल. ज्यांना आपण वीरगाथा किंवा अवतारी पुरुषांच्या कथा म्हणतो त्यात असा प्रकार दिसतो. याउलट शोकात्म कथांतील नायकांच्या बाबतीत या तीन अवस्था बरेचदा पार्श्वभागी असतात. त्यांचे प्रत्यक्ष चित्रण कमी असते. अधिकतर त्या सूचित केल्या जातात. प्रत्यक्ष चित्रणाचा भर अखेरच्या तीन अवस्थांवर असतो. ही गोष्ट बऱ्याचशा प्रमाणात प्रतिनायकांच्या (negative heroes वा anti-heroes–च्या) बाबतीतही अनुभवाला येते.

'नटसम्राट' मधील नायक गणपतराव तथा अप्पासाहेब बेलवलकर यांचे नाटककाराने केलेले विकलपन प्राधान्याने अखेरच्या तीन अवस्थांचे दर्शन घडवणारे आहे. या नाटकाच्या पहिल्या अंकात जे पहिलेच स्वप्नदृश्य आहे त्यामध्ये बेलवलकरांचे संभवशक्यतांच्या रूपात असणे, त्यांचा खऱ्या अर्थाने नट म्हणून जन्म व त्या क्षेत्रातील त्यांचा विकास या अवस्थांचे चित्रण आहे. चाळीस वर्षांपूर्वी शिंदेशाही पगडी घालून त्यांनी रंगमंचावर प्रवेश केला ही घटना ते नट म्हणून जन्माला आल्याची मानीत नाहीत. त्यांचा नट म्हणून जन्म 'कांचनगडची मोहना' या नाटकातील प्रतापरावाच्या भूमिकेशी संबंधित असल्याचे ते सांगतात. त्या घटनेचे वर्णन करताना ते म्हणतात, 'पडदा वर जायची वेळ झाली. जीव भयंकर धास्तावून गेला होता माझा. वाटलं, आपलं कामच नव्हे तर सारं आकाश कोसळून पडणार आज. इतकी मोठी भूमिका प्रथमच करणार होतो मी...तेवढयात काकासाहेब आत आले. पुढे झालो आणि पायाला मिठी मारली दोन मिनिटं. त्यांनी आशीर्वाद दिला. ओठातल्या ओठातच. पण दशदिशांतून सदाशिवाच्या डमरूसारखा तो आवाज मला ऐकू आला. सगळ्या भयाचा निचरा झाला. अमृताचे घडे प्यायलो, अंतर्बाह्य प्रकाशानं निथळून गेलो. स्टेजवर पाऊल टाकताच आकाशाला हात घातला आणि प्रेक्षकांच्या पुढ्यात एकेक नक्षत्र फेकायला सुरुवात केली. स्टेजवरचा प्रतापराव हजार प्रेक्षकांच्या काळजात जाऊन दाखल झाला. नटाचा जन्म झाला ...' हे सगळे वर्णन वाचले की, एका वीरनायकाचा जन्म जणू येथे विधिपूर्वक साजरा होत असल्याचा प्रत्यय येतो. त्याच्यामधील संभावाच्या शक्यता, जाणवतील अशा स्वरूपात प्रथमच प्रत्यक्षात आलेल्या दिसतात. त्यापूर्वी बेलवलकर फक्त होते. त्यांचे असणे हे येथे 'होण्या'त पर्यवसित होते. यानंतर ते वाढत–विकसत गेले. त्यांच्या वाट्याला राघोबा, सुधाकर, ऑथेल्लो, हॅम्लेट, लिअर यांसारख्या संभवाच्या नवीन नवीन शक्यतांना अवसर देणाऱ्या भूमिका आल्या आणि त्या करताना ते आपल्या अनेक 'होणी' अनुभवत, चैतन्यपूर्ण जीवन जगत राहिले. त्यांच्या सत्काराचा प्रसंग म्हणजे बांधकाम संपल्याची, देऊळ पुरे झाल्याची म्हणजे विकासाचा अखेरचा बिंदू गाठल्याची अवस्था सूचित करणारा आहे.

नेमक्या याच क्षणाला, नाटचक्षेत्रातील मुशाफिरी पूर्ण झाली असताना बेलवलकर आपल्या विकासाच्या वेगळ्या दिशांच्या धांडोळा घेऊ पाहातात. ते जाहीर करून टाकतात की 'बेलवलकर नट म्हणून संपला. आज फक्त बाप म्हणून उरला आहे' (पृ. २१). हे संपणे दुःखदायक नाही. संपता संपता वीरनायक जसे दैवतीकरणाच्या पातळीवर पोचतात तसे बेलवलकरही दंतकथांचा विषय होण्याची पातळी गाठताना दिसतात. त्यांचा सत्कारसमारंभ या गोष्टीचा निदर्शक आहे. यादृष्टीने शेवटच्या अंकातील शेवटच्या प्रवेशात एक प्रेक्षक जे उद्गार काढतो तेही लक्षात घेण्यासारखे आहेत. तो म्हणतो, 'त्यानं (गणपतराव बेलवलकरानं) स्टेजवर पाऊल टाकलं की आफ्रिकेचं घनघोर जंगल मनामध्ये शिरत असे. तो संतापानं उसळला की वाटायचं स्टेजवर पेट्रोलची वखार धडाडून पेटली आहे. आह, काय तो तिन्ही सप्तकांतून चित्त्यासारखा धावणारा स्वर! काळजात घुसणारा अभिनय! अरे, बेलवलकरानं नुसती मूठ आवळली तर आपले प्राण तिच्यात सापडले आहेत असं प्रेक्षकांना वाटायचं . उगाच नाही महाराष्ट्रानं नटसम्राट म्हणून डोक्यावर घेतलं त्याला. कुठे ते गौरीशंकर आणि कुठे ही वारुळं!' (पृ. ८०.). या उद्गारांवरून बेलवलकरांना त्यांच्या नाटचक्षेत्रातील कामगिरीने कोठे नेऊन बसवले आहे याची कल्पना येते. मात्र हे स्थान मिळवताना त्यांना किंमतही तशीच मोजावी लागली आहे. चाळीस वर्षे रोज रात्री प्राण पणाला लावून त्यांनी त्यांच्या वाटचाला आलेल्या भूमिका केलेल्या आहेत. रंगभूमीबद्दल इतकी अविचल निष्ठा त्यांनी बाळगली म्हणून त्यांना आपली 'होणी' रोज अनुभवता आली. पण या निष्ठेमुळे बहुधा बाप म्हणून, पती म्हणून खऱ्या अर्थाने जगायचे राहून गेलेले दिसते. बाप म्हणून काही कर्तव्ये त्यांनी जरूर बजावली; पती म्हणूनही काही प्रमाणात ते जगले आणि कधी थोडे वहातही गेले; तरीही रंगभूमीच्या निष्ठेपायी कौटुंबिक क्षेत्रात आपण फारसे करू शकलो नाही याची रुखरुख त्यांच्या मनात कोठेतरी असली पाहिजे; म्हणूनच, रंगभूमीवरून निवृत्त होताना ते बाप म्हणून जगण्याचा, कौटुंबिक क्षेत्रात आपल्या संभवाच्या शक्यता अजमावण्याचा संकल्प करतात.

हा संकल्प बोलून दाखवताना बेलवलकरांनी 'बाप' हा शब्द वापरलेला असला तरी आता आपल्या मुलांचा बाप 'होण्या'साठी फारसा अवसर उरलेला नाही हे त्यांच्या अप्रकट मनाला कोठेतरी जाणवत असावे. ज्या काळात हे बाप होणे आवश्यक होते त्या काळात ते नट म्हणून सर्वार्थाने जगले. या काळात त्यांनी आपल्या मुलांना शिक्षणासाठी दूर ठेवले होते. त्यासाठी आवश्यक तो खर्च त्यांनी केलेला असला तरी मुलांना त्यांचे बापपण प्रत्यक्ष अनुभवाला येत होते असे म्हणता येणार नाही; त्यामुळे या नात्यामध्ये मुळातच कोठेतरी उणीव राहून गेली असावी.

आता ही मुले, मुले राहिलेली नाहीत. मुलांना मित्र मानायच्या वयात त्यांनी केव्हाच प्रवेश केला आहे. मुलगा नंदा आता एम्. कॉम. होऊन मोठ्या कंपनीत मॅनेजरच्या हुद्यावर आहे. मुलगी नलू पहिल्या वर्गात बी. ए. होऊन आता मोठ्या इंजिनियरची पत्नी झाली आहे. हे लक्षात घेऊन बहुधा ते आपल्या मुलांकडे किमान दोन दोन नातवंडांची मागणी करतात. याचा अर्थ बापापेक्षा आजोबा 'होण्या'ची अपेक्षा ते अधिक बाळगतात. बाप म्हणून मुलांशी संवाद साधणारे एकेक काम ते लगेच करतात. मुलाला ऐसपैस जागा घेण्यासाठी आणि जावयाला परदेशी जाण्यासाठी पैसा उपलब्ध करून देतात. या काळात मुलांशी थोडाबहुत संवाद साधण्याची प्रक्रिया या नाटकात वेगवेगळ्या अंगांनी चालते; मुलांचे कौतुक करून, त्यांना मोठेपणा देऊन, स्वतःकडे अडाणीपणा घेऊन, थट्टामस्करी करून वगैरे. असा संवाद साधणे म्हणजे आपले मुलांबरोबरीचे नाते सार्थ करीत जगणे होय. मुलेही आपले उरलेसुरले मूलपण आपल्या कायिक, वाचिक आणि सात्त्विक कृतींमधून थोड्याफार प्रमाणात व्यक्त करतात. त्यामुळे ही सगळी माणसे एकमेकांना हवीशी होतात. या परिस्थितीत बेलवलकरांनी आपली मालमत्ता मुलांमध्ये समसमान वाटून देणे अस्वाभाविक वाटत नाही.]

यापेक्षा [बेलवलकरांचा चांगला संवाद त्यांची पत्नी कावेरी हिच्याशी होतो. तिला 'सरकार' म्हणून हाक मारणे म्हणजे कौटुंबिक आघाडीवरील तिची सत्ता त्यांनी मान्य करण्यासारखे आहे! या आघाडीवर अबोलपणे ती सतत राबत आलेली आहे म्हणूनच हे स्थान तिला प्राप्त झालेले आहे. आर्थिक व्यवहारांच्या बाबतीत तिचा सल्ला न घेणारे बेलवलकर आता तिच्या पसंती–नापसंतीची कदर करू लागतात. खाकरत–खोकत प्रेम करण्याची भाषा ते बोलतात. केवळ तिच्यासाठी ते प्रथमच बाजारात जातात आणि चंद्रहार विकत आणतात. तो तिच्या गळ्यामध्ये घालून 'अहाहा! किती गोड दिसतेस!' (पृ. २३) असे उद्गारतात; तेव्हा सुखाने कासावीस झालेली कावेरी, 'बाई ग! कठीण आहे आता' (पृ. २३) या साध्या शब्दांत आपली शब्दांच्या पलीकडील प्रतिक्रिया व्यक्त करते. हे सगळे पाहून बेलवलकर हे कौटुंबिक जीवनात त्यांच्या वाट्याला येणाऱ्या भूमिका समर्थपणे पार पाडतील, आपली नवी किंवा अपुरी राहिलेली 'होणी' चांगल्या प्रकारे अनुभवतील याची खात्री वाटायला लागते. पण 'किंग लिअर'चे स्मरण करून देणाऱ्या येथील प्रसंगात त्यांचे जे भाषण ते म्हणून दाखवतात त्याने या नाटकात एक वेगळाच सूर छेडला जातो. लिअरच्या तुलनेने आपल्या वाट्याला आलेल्या सफल आणि समाधानी म्हातारपणाबद्दलची कृतकृत्यता त्यांना येथे व्यक्त करायची आहे. पण त्यांच्या या भाषणाचा परिणाम नेमका उलटा होतो. त्याला 'माणसं वाईट नसली तरी म्हातारपण वाईट असतं. पुढचं वाढलेलं

ताट द्यावं, पण बसायचा पाट देऊ नये माणसानं ' हे कावेरीचे उद्गार खतपाणी घालतात. स्त्रीच्या अशिक्षितपटुत्वातून सहजपणे स्फुरलेले हे उद्गार पुढे नाट्यात्म उपरोधाचे रूप घेतात.

या भागात प्रकट झालेले बेलवलकरांचे स्वभावविशेषही लक्षात घेतले पाहिजेत. ते पंधराव्या वर्षी निराधार झाले तेव्हा त्यांना बऱ्याच हालअपेष्टा सहन कराव्या लागल्या. पण निराधार झाल्याबरोबर ते नाटक कंपनीत दाखल झालेले नाहीत. स्वप्नदृश्यातील सत्काराच्या वेळी त्यांच्या लग्नाला पन्नास वर्षे तर रंगभूमीवरील प्रवेशाला चाळीस वर्षे झाल्याचे उल्लेख येतात. चाळीस वर्षांच्या नाट्यसेवेनंतर किनारा गाठल्याचे धन्योद्गार ते काढतात, त्यामागे स्वतःच्या कर्तृत्वाचा भाग मोठा आहे. त्यामुळेच आपल्या कर्तृत्वाबद्दल त्यांना अहंकार आहे. 'पण इतकं नम्र होणं मला आवडत नाही', 'गणपतराव बेलवलकर फार अहंकारी आहे असं लोक म्हणतात', 'म्हातारपणात थोडासा अहंकार हवा माणसाजवळ. भोवतालची पोकळी जरा भरून काढता येते.' (पृ. १२), 'म्हातारपणाच्या पोकळीत अहंकाराची घंटा घणघणते आणि सांगते, तूही कोणीतरी आहेस' (पृ. १३) यांसारख्या उक्तींतून बेलवलकरांना आपल्या या स्वभावविशेषाचे असलेले भान व्यक्त होते. याचा अर्थ असा की, आपण कोणीतरी आहोत याची जाणीव ते सातत्याने बाळगून आहेत; पण ती अतिरेकी आहे असे म्हणता येणे कठीण आहे.

बेलवलकरांच्या अहंकारावर नियंत्रण आहे त्यांच्या श्रद्धेचे. ते रसिकांच्या ठायी लीन आहेत; त्यांच्या ठायी त्यांनी आपली पंढरी आणि काशी पाहिलेली आहे. बालगंधर्व, गणपतराव जोशी यांच्यासारखे नट त्यांच्या श्रद्धेचे विषय आहेत. 'नारायणराव म्हणजे मराठी रंगभूमीवरील एक अपूर्व घटना, फुटलाईटच्या प्रकाशात उगवलेलं इंद्रधनुष्य. सुगंध असलेला स्वर आणि स्वर असलेलं चांदणं' (पृ. १२) या शब्दांत ते बालगंधर्वांचे दर्शन घडवतात आणि स्वतःचे वर्णन 'खडकासारखे ओबडधोबड', 'पावसाळी ढगांप्रमाणे गडगडणारे' या शब्दांत करतात. त्यांतून त्यांच्यामधली श्रद्धा आणि तीमधून आलेली विनम्रता या भावांचे एकाच वेळी दर्शन होते. 'माझ्या आकाशाच्या प्रत्येक तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे.' या पुढील भागातील त्यांच्या उद्गारांतून श्रद्धेचा प्रकर्ष प्रकटताना दिसतो.

अशीच श्रद्धा त्यांनी नाटककारांबद्दलही व्यक्त केलेली आहे. खाडिलकर गडकरी हे त्यांच्या श्रद्धेचे खास विषय आहेत. 'दुःखाची लागवड करणारा सैतान' या शब्दांत शेक्सपीयरचे वर्णन करताना त्यांची नाट्यविषयाची जाण जशी व्यक्त होते तशी शेक्स्पीयरविषयीची श्रद्धाही. या श्रद्धेपोटीच त्यांनी या नाटकारांची

शिकवणूक अंगिकारली आहे. त्यांनी केवळ नाटककारांची भाषाच आत्मसात केलेली नाही, तर तिच्याद्वारे आविष्कृत होणारा मूल्यभाव आणि नाटककारांच्या श्रद्धा-समजुतीही त्यांनी आपल्याशा केलेल्या आहेत. मनुष्यस्वभावासंबंधी वा एकंदर जीवनासंबंधी त्यांची जी काही समज आहे तिचा मूलस्रोत नाट्यविश्वामध्ये आहे. ते विश्व महान नाटककारांचे आहे आणि त्यांचा महान वारसा आपणास लाभलेला आहे याचा सार्थ अभिमान बाळगून ते जगत आहेत. 'दु:ख जवळ ठेवावं आणि सुख वाटून द्यावं अशी शिकवणूक माझ्या नाटकांनी आणि नाटककारांनी मला दिली आहे' (पृ. १९) हे त्यांचे उद्‌गार या दृष्टीने साभिप्राय म्हणावे लागतील. याचा अर्थ नाटकांमध्ये भूमिका करताना त्यांनी स्वत:ची जी 'होणीं' अनुभवली आहेत त्यांनी त्यांचे उत्क्रमण झाले आहे. नटाचा सर्वांत महत्त्वाचा अभिनय सत्त्वाभिनय होय. त्याचे मोठेपण या अभिनयावर विशेषत्वाने अवलंबून असते. त्यासाठी मनाचा निर्मळपणा आवश्यक असतो. अशा मनात नाट्यार्थाचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडले म्हणजेच अश्रू, स्वेद, रोमांच यांसारखे भाव चांगल्या प्रकारे अभिनीत होऊ शकतात बेलवलकरांच्या मनाचा आरसा स्वच्छ असल्यामुळे त्यात नाट्यार्थ आणि त्यातील मूल्यभाव नुसता प्रतिबिंबित झालेला नाही, तो मनात खोलवर रुजलेला आहे आणि मूल्यांबाबतची त्यांची संवेदनशीलता सर्वसाधारण माणसापेक्षा कितीतरी तीव्र झालेली आहे. त्यामुळे त्यांच्या मूल्यकल्पनांवर जेव्हा जेव्हा आघात होतो तेव्हा तेव्हा त्यांच्या मनातील नाट्यांतर्गत मूल्यभावाला जाग येते आणि त्यांचे नट असणे अर्थपूर्ण ठरते. ते यादृच्छिक आहे असे म्हणता येणार नाही. या मूल्यभावाच्या दृष्टीने बेलवलकरांच्या बोलण्यात येणाऱ्या प्रतिमांचे स्वरूपही पाहाण्यासारखे आहे.

'महान नाटककारांची भाषा माझ्या खजिन्यात संग्रही आहे. शब्द— डोंगरासारखे शब्द, समुद्रासारखे शब्द, आभाळासारखे, वणव्यासारखे, पाखरांसारखे रंगीत, फुलासारखे मुलायम...' (पृ. १३) येथे बेलवलकर शब्दांविषयी बोलत असले तरी त्यांना शब्दांतून प्रतीत होणारी मूल्ये अभिप्रेत आहेत. महान नाटककारांची भाषाच केवळ महान नसते. जीवनाविषयीची मूल्यात्मक प्रतीती सर्जक भाषेच्या माध्यमातून म्हणजे वाङ्मयीन मूल्ये निर्माण करीत ते आविष्कृत करीत असतात. ही भाषा आत्मसात करणाऱ्या बेलवलकरांनी त्यांतून व्यक्त होणारी मूल्येही जपलेली आहेत. भव्यता, सखोलता, व्यापकता, विशालता, सुंदरता इत्यादींची त्यांना ओढ आहे. नट म्हणून जन्म झाल्याचे सांगताना येणाऱ्या, 'सदाशिवाच्या डमरूसारखा आवाज', 'अमृताचे घडे', 'प्रकाशानं निथळून गेलो', 'आकाशाला हात घातला', 'एकेक नक्षत्र फेकायला सुरुवात केली', 'दिवा सापडला' यांसारख्या प्रतिमा, बेलवलकर हे प्रकाशयात्री असल्याच्या सूचना

देणाऱ्या आहेत. देऊळ, देवळाचा कळस ही प्रतिमा या नाटकात सारखी आवृत्त झालेली दिसते. ती एकीकडे त्यांच्या श्रद्धेशी तर दुसरीकडे प्रकाशाशी, पूर्णविकसित अवस्थेशी निगडित आहे. 'पण खऱ्या पृथ्वीवर मी फारसा राहिलोच नाही. माझी पृथ्वी वेगळी होती. कवीच्या प्रतिभेनं निर्माण केलेली, थिएटरमधील अंतराळानं तोलून धरलेली, चंद्रसूर्यानं नव्हे तर रंगमंचावरील दिव्यांनी प्रकाशित केलेली' (पृ. २०); त्यामुळे जड जगाच्या व्यावहारिक नियमांना, उपचारांना हा माणूस बराचसा अनोळखी राहिला. कवींच्या कल्पक संज्ञेने निर्माण केलेल्या प्रकाशाच्या जगात तो अधिक वावरला. माणसाच्या मनुष्यत्वाचे दर्शन बेलवलकरांना या जगात अधिक घडले. 'नाटककंपनीच्या स्वयंपाकघरात जेवढा सभ्यपणा होता तेवढा या सभ्यलोकांच्या दिवाणखान्यातही सापडायचा नाही' (पृ. ५९), हे पुढे विठोबाने केलेले विधान या दृष्टीने लक्षात घेण्यासारखे आहे. बेलवलकरांच्या लेखी माणूसकी हे महामूल्य आहे. त्याचे दर्शन त्यांना जेथे जेथे होते तेथे तेथे ते विनम्र होतात आणि त्यांच्या मनात प्रसन्नतेचे मळे फुलतात. 'माणसाच्या प्रेमासारखं दुसरं टॉनिक नाही जगात' (पृ. २३) हे त्यांचे उद्गार हाच मूल्यभाव व्यक्त करणारे आहेत. अशी मूल्ये ही अस्तित्वात नसतात. ती माणसाच्या सर्जक कृतीतून दरक्षणी जन्माला येतात, तेव्हा ती प्रतीत होतात. बेलवलकरांनी नाटकांत भूमिका करता करता, नाट्यमूल्यांना जन्म देता देता आपले मनुष्यत्व प्राप्त केलेले आहे. त्यांचा संपर्क हा नाटकातील महामानवांशी आणि प्रतिभावंत नाटककारांशी असल्यामुळे मूल्याबाबतची तीव्र संवेदनशीलता त्यांच्या रक्तामासात भिनलेली आहे.

ही सारी पार्श्वभूमी लक्षात घेऊन पुढील प्रसंगांचा विचार करणे आवश्यक आहे. या दोहोंच्या विरोधात या नाटकातील बरेचसे नाट्य दडलेले आहे. आरंभीच्या स्वप्निल वातावरणातून रंगभूमी जेव्हा वास्तवात येते तेव्हा चहासाठी सगळ्यांना हाकारणारे बेलवलकर दिसतात. त्यांचा चहा नोकर आणतो. त्याची त्यांच्याशी बोलण्याची जी पद्धती आहे तीवरून त्यांच्या बदललेल्या परिस्थितीची आणि नातेसंबंधाची सूचना मिळते. 'अजून बहिरा होत नाही मी. आंधळा व्हायला लागलो आहे. पण बहिरा होत नाही. सृष्टीची ही मेहेरबानी कानांना चिकटून बसली आहे एखाद्या चिरंतन शापासारखी.' (पृ. २४) या उद्गारांतून त्यांचा उद्वेग प्रकट होतो. त्यातून त्यांचा वर्तमान त्यांना किती असह्य होत चालला आहे याची कल्पना येते, जीवनलयीतील अवस्थांपैकी 'विपरिणमते' या अवस्थेचे दर्शन घडू लागते. बारा वर्षांपूर्वी बेलवलकर हे आज्ञापक होते आणि भोवतालची माणसे आज्ञाधारक होती. या संबंधात प्रेमाचा जिव्हाळा होता. आता या संबंधांना विपरीत रूप प्राप्त झाले आहे. सूनबाई 'असं ओरडायचं नाही' असा निरोप पाठवते

आणि बेलवलकर 'नाही ओरडणार' असे आज्ञाधारकपणाचे द्योतक उद्‌गार लगेच काढतात. या रखरखीत वर्तमानाच्या पार्श्वभूमीवर अगोदरच्या दृश्यातील भूतकालाचे स्वप्नदर्शन घडवले गेलेले आहे हे आता लक्षात येते आणि भविष्यात काही आशा बाळगण्यासारखे नाही याचीही सूचना मिळते. या दृष्टीने हा वर्तमान भविष्यगर्भ आहे.

पण वर्तमानाच्या असह्यतेचे मूळ त्यांचा मुलगा वा त्यांची सून यांचे त्यांच्याशी होणाऱ्या वर्तनातच आहे का? मुलाची उदासीनता आणि सुनेचा कांगावखोरपणा एवढ्या गोष्टींतच ते शोधता येईल का? स्वत: बेलवलकरांना तरी त्यांच्या उद्विग्नतेचे मूळ माहीत आहे का? या संदर्भात शारदा आणि नलू यांच्या तक्रारी लक्षात घेण्यासारख्या आहेत. शारदेचे म्हणणे असे की, 'ते उठल्या-सुटल्या सर्वांना शिव्या घालतात; थोडे बिनसले, उशीर झाला की, आरडाओरड करून घर डोक्यावर घेतात; वेळी अवेळी नाटकातली भाषणं म्हणून कान किटवतात; आपल्या खोलीच्या बाहेर पडू नका असे सांगूनही काहीतरी निमित्त काढून घरभर फिरतात आणि सगळ्या घराचा उकिरडा करून ठेवतात.' नलू नवऱ्याला म्हणते, 'हे पाहिलंत ना? सगळीकडे त्या घाणेरड्या भज्यांचे तुकडे पडले आहेत, बोलणं तरी धड आहे का? सारखी शिव्यांची सरबत्ती चालू असते. घरातही कुठे भरकटतील आणि काय उचकतील याचा नेम नाही' (पृ. २५). सून आणि मुलगी दोघींनाही सारख्याच तक्रारी कराव्या लागाव्यात हे काहीसे आश्चर्यकारक आहे. अशी आवृत्ती करण्याइतके कल्पनादारिद्र्य नाटककाराकडे निश्चित नाही. त्यातून बेलवलकरांच्या आजच्या जीवनाची अवकळा व्यक्त होते. नट म्हणून, एक सर्जनशील कलावंत म्हणून निवृत्त झाल्यामुळे त्यांच्या जीवनात जी पोकळी निर्माण झाली, ती बाप म्हणून अनुभवायची 'होणी' अनुभवता न आल्यामुळे तशीच राहिली. मुले मोठी झाली म्हणून म्हणा, वा त्यांच्याकडून बेलवलकरांना प्रतिसाद मिळत नाही म्हणून म्हणा, त्यांना बाप म्हणून आपले नाते निर्माण करता येत नाही. त्यामुळे सर्जनशक्तीला पारखे झाल्याचा, अर्थशून्य जिणे जगत असल्याचा अनुभव ते घेत आहेत. त्यांची आरडाओरड, शिव्या घालणे, घरभर भटकणे, उचकाउचक करणे, केरकचरा करून ठेवणे, भजी खाणे यांसारख्या निरर्थक क्रुती म्हणजे त्यांच्या जीवनात निर्माण झालेली पोकळी कोणत्या ना कोणत्या रीतीने भरून काढण्यासाठी केलेल्या धडपडीच्या सूचक आहेत. या सगळ्या धडपडीत एक प्रकारचा पोकळपणा आहे. खायला उठणाऱ्या काळाचा आणि ग्रासू पाहणाऱ्या अवकाशाचा रितेपणा कसा तरी भरून काढण्याचा तो प्रयत्न आहे. पण तो अर्थशून्य असल्यामुळे त्यांना आपल्या वागण्याचे स्पष्टीकरण देता येत नाही. ते बदलताही येत नाही; कावेरीला त्याचे समर्थन देता येत नाही आणि सून, मुलगा व

मुलगी यांना त्यामागचे रहस्य उमगत नाही. आपल्या नातीला जाणीवपूर्वक संदेश देताना तिच्याकडे ते जे अजाणतेपणी मागतात त्यातून त्यांच्या जीवनाचा गंजलेपणा, रखरखीतपणा, वांझपणा आणि पंगूपणा व्यक्त होतो. पण याची कल्पना कोणालाही नाही, समजून घेण्याचा कोणी प्रयत्नही करीत नाही. ' ही माणसं जगणं असह्य करतात ' एवढेच त्यांना जाणवते.

बेलवलकरांच्या या वागण्याचा ताप नंदा–सुधाकर यांना फारसा होताना दिसत नाही. तो होतो शारदा आणि नलू यांना. याचे कारण नंदा–सुधाकर यांचे कार्यक्षेत्र घराबाहेर अधिक आहे. आरंभीच्या काळात हे दोघेही सर्जनशील होते. त्याबद्दल बेलवलकर त्यांचे कौतुक करीत होते. पण पुढील काळात ते ' सर्वे जन्तु रुटिना: ' या वर्गात सामील झालेले दिसतात. त्यांची संज्ञा अंतर्धान पावत असलेली दिसते. पण याचे भान त्यांना नाही. मीटिंगा, चहापार्ट्या, क्लब यांमध्ये ते आपला वेळ घालवतात. ते आपल्या सर्जनशीलतेला मुकू लागलेले दिसतात; त्यांच्यामध्ये आपल्या सर्जनशील कृतीने मूल्ये निर्माण करण्याची क्षमता राहिलेली दिसत नाही; म्हणूनच प्रतिष्ठितपणाच्या खोट्या कल्पनांना, अपमूल्यांना त्यांच्या मनामध्ये स्थान मिळत जाते. शारदा आणि नलू या दोघींचे जीवन तर त्यांच्या नवऱ्यांच्या जीवनापेक्षाही पोकळ आहे. त्यांना मुले आहेत, पण त्या आया म्हणून आपली ' होणी ' अनुभवताना दिसत नाहीत. एकीची मुलगी तिच्यापासून काहीशी तुटलेली आहे आणि दुसरीने आपली दोन्ही मुले शिक्षणाच्या निमित्ताने बाहेरगावी ठेवलेली आहेत. घरामधील जी गृहिणीची कामे असतात ती करण्यासाठी नोकरचाकर आहेत. त्यांच्याकडून कोणत्याच सर्जक कृती घडत नाहीत; त्यामुळे त्यांची प्रकृती नीट राहात नसल्याचे पुसट स्वरूपात आलेले उल्लेखही साभिप्राय ठरतात. त्यांच्या संबंधामध्ये बेलवलकर दांपत्याचा गहिरेपणा कोठेच जाणवत नाही. आपल्या जगण्यातला पोकळपणा त्या नवऱ्यांबरोबर हिंडण्याफिरण्याने, पार्ट्यांमध्ये सहभागी होण्याने, प्रतिष्ठतपणा मिळविण्यासाठी करायच्या दांभिक कृतींनी, आणि निरर्थक धावपळीने भरून काढतात. याचा अर्थ असा की बेलवलकर आणि त्यांचा कावेरीखेरीजचा परिवार यांच्यामध्ये खरीखुरी देवघेव अशक्य ठरते. या सगळ्यांचेच जगणे या ना त्या प्रकारे पोकळ आहे, दरिद्री आहे. त्यामुळे एक भिकारी ज्याप्रमाणे दुसऱ्याला आपल्या क्षेत्राबाहेर हुसकावून लावण्याचा प्रयत्न करतो त्याप्रमाणे शारदा आणि नलू बेलवलकरांना स्वतःपासून दूर करण्यासाठी निमित्त शोधतात. या गोष्टी जाणीवपूर्वक घडतात असे म्हणण्याइतके शारदा आणि नलू यांना भान नाही. मुलगा आणि जावई यांनाही या गोष्टीची जाणीव नाही. पण गेल्या बारा वर्षांत सगळ्यांचे जिणे अधिकाधिक अवकळाग्रस्त झालेले दिसते. त्यामुळे सुनेने केव्हाही, कोणत्याही निमित्ताने सासऱ्याशी भांडण उकरून काढणे किंवा नलूने आईवडिलांना

आऊटहाऊसमध्ये ठेवणे, त्यांच्यावर चोरीचा आरोप करणे या गोष्टी अस्वाभाविक वाटत नाहीत; त्यासाठी सबळ कारणाची गरज वाटत नाही. प्रयोग पाहाताना या गोष्टी कोणाला खटकतही नाहीत. औद्योगीकरणाच्या चरकात सापडून सर्जनशीलता गमावलेल्या रसिकांच्याही मनांना या मुलांच्या पोकळ कृतींमधील पोकळपणा जाणवत नाही. प्रत्येकाच्या सुप्त मनाला हे गृहचित्र आपलेच आहे असे वाटते. त्या चित्रातील तुटपुंजा तपशील त्यांच्या सुप्त मनातील अनुभवविश्वाला जाग आणतो आणि येथील तुटपुंजेपणा ते आपल्या कल्पना शक्तीने भरून काढतात.

या माणसांच्या रितेपणाचा अधिक विचार करू लागलो की त्याचे सर्वव्यापी स्वरूप अधिक जाणवू लागते. ठमी जेव्हा बेलवलकरांना तिच्या शाळेतील गंमत सांगते तेव्हा एकीकडे ती त्यांना त्यांच्या भूतकाळात नेते आणि त्यांच्या जीवनातील पोकळी थोडी भरून काढते. तरीही ते काहीशा थट्टेच्या सुरात म्हणतात, 'पण तुझी मास्तरीण पळाली असती तर आपल्याला बुवा अधिक आवडलं असतं.' (पृ. २९) या उद्गारांतून सूचित होणारा अर्थ असा की, बेलवलकरांना आपल्या स्वतःच्या सर्जनशून्य कृतींनी जो रितेपणा भरून काढता येत नाही तो बाहेर, आवतीभोवती घडणाऱ्या सनसनाटी घटनांनी भरून निघावा असे वाटते. निवृत्त माणसे वर्तमानपत्रांतील बातम्यांवर ज्या चवीने चर्चा करतात तिच्याशी नाते सांगणारे हे उद्गार आहेत. दुसऱ्या अंकामधील आरंभीच्या प्रवेशात स्टेशनावर अडकल्याचा जो प्रसंग आहे त्यात ते म्हणतात, "सरकार, आपण असे स्टेशनावर अडकून पडलो ना, म्हणजे गाड्या पाहण्यात गंमत वाटते." (पृ. ३७) असे म्हणून ते जे गाडीचे वर्णन करतात त्यालाही काही अर्थ प्राप्त होतो. आपल्या क्रियाशून्य जीवनातील रितेपणा गाडीच्या संदर्भात योजलेल्या 'रागावली, धुसफुसली, किंचाळली', 'काळाकुट्ट संताप... आकाशात उधळून दिला', 'कानफोड किंकाळी मारून धाडधाड धावायला लागली' यांसारख्या क्रियारूपांतून ते भरून काढीत असल्याचा प्रत्यय येतो. ही सारी क्रियारूपे काहीशी बटबटीत वाटावीत अशी आहेत; पण तो रिकाम्या भांड्याचा होणारा मोठा आवाज म्हणावा लागेल. ही गोष्ट बेलवलकरांप्रमाणे इतरांच्या बाबतीतही मोठ्या प्रमाणात जाणवते. आजोबा–नात यांच्या खेळाच्या प्रसंगावर शारदेने केलेले हेत्वारोप, तिचा कांगावखोरपणा आणि त्यावेळी तिच्या भाषेतील, 'माझ्या डोक्याचे तुकडे पडायला लागले आहेत', 'अहोरात्र कुणाच्या तरी मानेवर सारखी करवत चाललेली', 'प्रत्येक दिवस निवडुंगावरून ओढल्यासारखा चाललाय' यांसारखे शब्दप्रयोग या साऱ्या गोष्टी रिकाम्या भांड्याच्या आवाजासारख्या वाटतात. 'आपले चिखलाचे पाय आमच्या गालिच्यावर आणून आमचे संसार मलीन आणि अमंगल करण्याचा तुम्हाला काहीच अधिकार नाही.' (पृ. ३२) हे नंदाचे उद्गार याच जातीचे

आहेत. त्यांचा कृत्रिमपणा ऐकता क्षणीच जाणवतो. त्यांचा पोकळपणा लपवण्यासाठी तो रूपकाचा आश्रय घेतो. त्याने बायकोची बाजू घेऊन बापाला चार करडे बोल सुनावणे हा सगळा प्रसंगच पोकळ वाटतो. बेलवलकर जेव्हा 'क्लोरोफॉर्म फार झाला, आता ऑपरेशन करून टाका' असे स्फोट झाल्यासारखे उद्गारतात आणि 'काय म्हणणं आहे तुमचं ?' असा प्रश्न नंदाला विचारतात तेव्हा तो म्हणतो, 'माझं काहीच म्हणणं नाही. काय घडलंय ते खरोखरी मला अजून नीट कळलेलं नाही–' (पृ. ३१) हे त्याचे बोलणे ऐकले की, त्याचे करडे बोल अर्थशून्य वाटायला लागतात.

असे मोठे आवाज या नाटकात अनेकदा ऐकायला येतात. 'मुंग्यांनी मेरू पर्वत तर गिळला नाही ना– अशी दारूण शंका मनात डोकावून गेली. पण म्हटलं, नाही– असा कोणताही सिंहगड नाही की ज्यावर घोरपड लावायला द्रोणागिरीचा कडा नाही...' (पृ. ४१) हे विठोबाचे उद्गार याच जातीचे आहेत आणि 'महासागरातल्या अस्मानी सुलतानीशी झगडणारा कोलंबसही तुझ्यापुढे शरमिंदा होईल. पण शूर पुरुषा....' (पृ. ४१) या शब्दांत बेलवलकरांनी त्याला दिलेला प्रतिसादही यापेक्षा वेगळा नाही. विठोबाला तालीम करताना ते सल्ला देत नाहीत याचे कारणही दोघांच्या रितेपणामध्ये असल्याचे अधिक जाणवते. मग विठोबाच्या वाट्याला नेमकी हॅम्लेटच्या बापाची भुताची भूमिका यावी याला आणि 'वय झालेली म्हातारी माणसं म्हणजे पिशाचंच असतात,' (पृ. ४६) या बेलवलकरांच्या उद्गारांना या दृष्टीने वैशिष्ट्यपूर्ण अर्थ प्राप्त होऊ शकत नाहीत. ही दोन रिती माणसे एकमेकांना काही देऊ शकत नाहीत. त्यामुळे विठोबाने बेलवलकरांना त्यांचा शोध लागल्यानंतर आपल्याकडे नेले असते तरी काही फरक पडला नसता. त्या मार्गाने नाटककार गेला नाही हे चांगलेच झाले.

कळवणकरांबरोबर बेलवलकरांचा संवाद होत नाही याचे मूळही श्री. आणि सौ. कळवणकर या दोघांच्या रितेपणात आहे असे म्हणायला जागा आहे. कळवणकर आपला रितेपणा इंग्रजी शब्दांचा वारेमाप वापर करून भरून काढण्याचा प्रयत्न करतात. सौ. कळवणकरांच्या तोंडचे 'स्टेजक्राफ्ट', 'लेव्हल्स' यांसारखे शब्द किती पोकळ वाटतात ते पाहाण्यासारखे आहे. कळवणकरांचे अनुभवाशिवायचे गणपतराव जोश्यांचे मूल्यमापनही बिनबुडाचे आहे. एका काळी सर्जनशील असलेल्या आणि ती जपण्यासाठी धडपडणाऱ्या माणसाच्या संपर्कात अशा भाकड माणसाचे येणे त्याला उद्वेगजनक व्हावे, त्याने सुरुवातीला नाटकाविषयीच्या चर्चेला बगल देण्याचा प्रयत्न करावा आणि साठत जाणाऱ्या त्या उद्वेगाचा शेवटी स्फोट व्हावा यात अस्वाभाविक काही नाही. जाता जाता कळवणकर शेवटी 'ओल्ड ईडिएट' अशी सभ्य शिवी देतात तेव्हा त्यांचाही मुखवटा गळून पडतो.

या प्रसंगानंतर त्यांची सभ्य मुलगी कोणती कृती करते? तीव्र स्वरात ती आपल्या बापाला आतल्या खोलीत जायला सांगते आणि त्याला घराबाहेरच्या आऊटहाऊसमध्ये ठेवण्याचा इरादा व्यक्त करते. त्यामानाने समजूतदार असलेला नवरा जेव्हा म्हणतो, 'म्हातारपण म्हणजे दुसरं बालपण असतं' (पृ. ५२) तेव्हा ती विचारते, 'पण या दुसऱ्या बालपणाला आई कुठून आणायची?' (पृ. ५२) एक स्त्री असून तिने असा औद्धत्यपूर्ण प्रश्न विचारावा याचा अर्थच असा की तिच्यामध्ये आई होण्याची क्षमता नाही. तिने सभ्यपणाचे खोटे मुखवटे चढवलेले असल्यामुळे स्वत:मधील क्षमतांचा शोध घेण्याकडे तिचा साधा कलही दिसत नाही. त्याऐवजी घराचे घरपण टिकवण्यासाठी ती आईवडिलांना घराबाहेर काढण्याचा सोपा उपाय शोधते. तो अमलात आणताना आपले काळीज तुटत असल्याचे ती सांगते खरे, पण ते पोकळ आणि मेलोड्रॅमॅटिक वाटते. ते तसेच वाटणे नाट्यात्म परिणामाच्या दृष्टीने स्वाभाविक आहे.

हे सगळे पाहिले की या नाटकात खराखुरा संघर्ष संभवत नाही. सूडनाट्य येथे आकाराला येऊ शकत नाही, हे लक्षात येते. येथील पात्रांमध्ये फक्त विसंवाद आहे आणि तो त्यांच्या रितेपणातून आलेला आहे. येथे कोणीही कोणतीही गोष्ट प्रतिष्ठेची बनवीत नाही, काही घडवण्यासाठी वा बिघडवण्यासाठी इरेस पडत नाही. बापाने मुलाला 'अरे, तुमच्यासारखे नवरे म्हणजे बायकांनी कमरेला खोचलेले हातरुमाल' असे म्हटले तरी आपला फार मोठा अपमान झाला असे मुलगा मानीत नाही आणि 'आमचे संसार मलीन करू नका' असे मुलाने बापाला सांगितले तरी बाप त्याच्या बोलण्याने अगदी पेटून उठतो असे घडत नाही. मुलीने घराबाहेर काढले तरी बापाला मुलगी–जावई वाजवीपेक्षा अधिक सभ्य वाटतात आणि 'त्याचा फायदा घेऊन आपणही आपल्याला काही कळत नाही असं दाखवावं आणि हाताशी लागेल ती फांदी धरून लोंबकळत राहावं, यातच शहाणपण आहे' (पृ. ५६) अशी तडजोडीची भाषा ते बोलतात. मुलगा आता अर्थशून्य ठरलेला बापाचा अधिकार अजूनही मानतो. मुलगी त्यांना सांभाळण्याची जबाबदारी स्वीकारताना दिसते. पण कोणाच्याच बोलण्यात कसला जीव नाही. मुले बापाला उबगलेली दिसतात, पण त्याला हाकलून देण्याइतकी क्रूर नाहीत. त्यांच्यामध्ये जो विसंवाद आहे त्याच्या मुळाशी त्यांच्या मूल्यकल्पना आहेत. सर्जनशीलता हे मूल्य मानणारा बाप आणि प्रतिष्ठितपणा, दिखाऊपणा यांसारखी अपमूल्ये मानणारी मुले यांत देवघेव होऊ शकत नाही, संवाद साधू शकत नाही. बापामुळे आपली अप्रतिष्ठा होते अशी या मुलांची धारणा आहे. वाटेल त्याच्याजवळ पैसे मागणे, रस्त्यावर कुठेही अड्डा घालून बसणे, कोणाजवळ काहीही बोलणे, कुठल्याही हॉटेलातून घरी काहीही घेऊन येणे. यांसारख्या बापाच्या कृतींनी नलू आपली

अप्रतिष्ठा होत असल्याचे मानते. नाटकातील अखेरच्या प्रसंगात बेलवलकर जेव्हा आपल्याजवळ अखेरचे शिल्लक असलेले नाटक ठमीला आणि राजाला द्यायला तयार होतात तेव्हा नंदा त्यांना थांबवण्याचा प्रयत्न करताना म्हणतो, 'अप्पा ही मुंबई आहे. चार माणसं जमली तर जन्माची बेअब्रू होईल तुमची आणि आमचीही...' (पृ. ८६) या उद्गारातून त्याच्या मनातील अप्रतिष्ठेचे भय व्यक्त होते. ही जाणीव नंदामध्ये आरंभापासून आहे. ती त्याने आपल्या बापाला 'आम्ही राहतो ते घर आहे. सभ्य सुसंस्कृत वस्तीतील घर आहे, हे तुम्ही लक्षात घ्यायला हवं' (पृ. ३१) या शब्दांत करून दिलेली होती. त्यावेळी, 'तुमच्या सभ्यतेला आणि संस्कृतीला लांच्छन लागेल असं काय घडलं माझ्या हातून?' (पृ. ३१) असा प्रश्न बापाने विचारला होता आणि त्याचे उत्तर देताना शारदाने नलू-सारखाच पाढा वाचला होता. त्यावरून या मुलामुलींच्या सभ्यता आणि संस्कृती यासंबंधीच्या कल्पना किती खुरट्या आणि तकलादू आहेत याची कल्पना येते.

अशा खुरट्या कल्पनांच्या मुळाशी या मुलांची खुरटी आयुष्ये आहेत. या खुरटेपणाची बोच मुलगा आणि सून यांना अधिक दिसते. 'आपण मोठे आहोत या गोष्टीकडे दुर्लक्ष करून लहानपणाच्या भावनेनं स्वतःच्या घरात वावरणं ही तपश्चर्या आम्ही बारा वर्षे करीत आलो आहोत' (पृ. ३०) असे जेव्हा नंदा म्हणतो तेव्हा तो आपला खुरटेपणा अप्रत्यक्षपणे व्यक्त करतो. आपले तथाकथित मोठेपण तसे सापेक्षच आहे; त्याची तुलना आपल्या बापाच्या मोठेपणाशी होऊ शकणार नाही याची जाणीव त्याच्या सुप्त मनात वावरत असण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. त्यात पुन्हा ज्या फ्लॅटमध्ये तो राहात आहे तो त्याच्या बापानेच घेऊन दिलेला आहे आणि या गोष्टीचा उल्लेख नेमका भांडणाच्या वेळी शारदेने करावा हे यादृष्टीने साभिप्राय ठरते. नलू लग्नानंतर बापापासून दूर राहिल्यामुळे तिच्यावर अशी दडपणे दिसत नाहीत. ती त्याच्या मोठेपणाची फारशी दखल घेत नाही. आपला म्हातारा, निराधार बाप म्हणूनच ती त्यांना वागवताना दिसते. 'आप्पासाहेबांकडे आपण आपले वडील म्हणून पाहता' (पृ. ७१) या विठोबाच्या उद्गारातून नलूची बेलवलकरांकडे पाहण्याची दृष्टी बरोबर व्यक्त होते. त्यांचे नटसम्राटपण तिच्या आता खिजगणतीतही नाही. त्यांची आपल्या मुलीवर माया आहे. मुलाबाबतही आस्था उणावलेली आहे असे नाही. पण त्यांच्या खुजेपणाची बोच त्यांच्या मनात सुप्तपणे वावरत असावी असे दिसते. म्हणूनच रागाच्या आवेगात मुलाचे लघुत्व 'बायकांच्या कमरेला खोचलेले हातरुमाल' या शब्दांत, तर मुलीचे लघुत्व 'पण तुझ्यासारख्या आळईसमोर रडणार नाही' या निग्रहाच्या रुपात ते व्यक्त करतात. पण त्याचबरोबर आता निरर्थक ठरलेली स्वतःची बिरुदावलीही ते तिला ऐकवतात. 'कारटे, मराठी रंगभूमीचा हा सार्वभौम राजा—नटसम्राट

बेलवलकर, गणपतराव जोश्यांचा पट्टशिष्य, खाडिलकर–गडकऱ्यांसारख्या दैवतांनी ज्याच्या पाठीवर हात ठेवला असा कलावंत, लक्षावधी रसिकांच्या आशीर्वादामुळे कुबेराहून श्रीमंत आणि इंद्रापेक्षा भाग्यवान झालेला रंगदेवतेचा पुजारी–त्याची अशी विटंबना करतेस ? ' (पृ. ६८) असा प्रश्न तिला विचारताना त्यांना जी संबंधशून्यता जाणवते त्यापोटीच ते ' कोणीही कोणाचं नसतं. अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं की आम्ही बाप झालो–आई झालो. पण खोटं, सगळं खोटं. आपण फक्त जिने असतो. फक्त जिने ! ' (पृ. ६९) असे उद्गार काढतात. आपल्या आयुष्याची अर्थशून्यता त्यांना कधी नव्हे इतकी त्या क्षणी जाणवते. त्या क्षणी त्यांनी आपल्या साऱ्या बिरुदांचा उच्चार करावा यामागे स्वतःला कसेबसे सावरण्याचा केविलवाणा प्रयत्न दिसतो.

सर्जनशक्ती गमावलेल्या वा उणावलेल्या मुलांच्या संपर्कात जगताना बेलवलकर अधिकाधिक दरिद्री होत जात असताना या अवकळेपासून त्यांना सावरणारे दोन दुवे म्हणजे एका मधुर उःशापाच्या रूपात वावरणारी त्यांची लाडकी ठमी आणि त्यांचेच अपर रूप म्हणता येईल अशी, अशी त्यांची पत्नी कावेरी. त्यांच्याशी बेलवलकरांचा संवाद का आणि कसा होतो याचे विवेचन प्रस्तुत लेखकाच्या या पुस्तकात समाविष्ट केलेल्या लेखात आढळेल. पण ठमीला त्यांच्यापासून जाणीवपूर्वक तोडले जाते. परिणामी त्यांचे आजोबा हे एक ' होणे ' रुद्ध होते. एका नात्याच्या निर्मितीला ते पारखे होतात. स्वतःला संघटित राखण्याच्या प्रयत्नातले एक सूत्र हरवल्यासारखे होते. आणि तेवढ्या प्रमाणात त्यांच्या विघटनाला प्रारंभ होतो. दुसऱ्या अंकाच्या आरंभी आगगाडीत ठमीचा भास होणे, काहीसे भ्रमाच्या आहारी जाणे हे त्यांच्या विघटनाचे लक्षण म्हणावे लागेल. पहिल्या अंकात स्वप्नदृश्याला आणि या अंकात भ्रमाला अवसर मिळतो तो अर्थशून्य वर्तमानाच्या पार्श्वभूमीवर. वर्तमानामध्ये सर्जनशील कृतीला अवसर नसल्यामुळे, त्यांना आपले मानवत्व प्राप्त करून घेता येणे, आपली जाणीव टिकवून ठेवून जगणे कठीण होऊ लागले आहे. एकट्या पत्नीचा संपर्क त्यांच्यामधील संभवशक्यतांना पुरेसा अवसर देत नाही. पोरीला माहेर देण्याची, नातवंडांना आजोळ देण्याची उमेद ते बाळगून आहेत. एखादे दिवास्वप्न पाहण्याची, कल्पनेतील दुनिया उभी करण्याची क्षमता त्यांच्यापाशी आहे. त्यांचे रागलोभ अजून तीव्र आहेत. पत्नीने ' गडे ' म्हणून संबोधले तर त्यांच्यात गुलाबपाणी शिंपडल्याची संवेदना जागी होऊ शकते. बायकोसाठी आठवणीने त्यांना फूल आणावेसे वाटते आणि त्याबाबत लपंडाव खेळायची इच्छा होते. तिने वस्तू ओळखल्याबरोबर ' भामटी, कसं ओळखलंस तू ? ' (पृ. ५५) असे म्हणून लहान मुलाचा आश्चर्य-

भाव ते प्रकट करू शकतात. इतरांचा संपर्क तुटल्यावर एका मर्यादेत कावेरी हे त्यांचे विघटन रोधून ठेवणारे एकमेव बंदर ठरते. पण वादळाच्या एका तडाख्यामध्ये तेही उध्वस्त होऊन जाते. त्याबरोबर सारी स्वप्ने उधळली जातात. आता त्याचे विघटन थांबवू शकणारा दुवा शिल्लक रहात नाही. त्यामुळे दिवसांगणिक त्यांचा भ्रम वाढत जाणे, त्यांच्या संज्ञेचा पारा खाली घसरत जाणे स्वाभाविक ठरते. ही या नाटकातील 'अपक्षीयते' या अवस्थेची सुरुवात होय.

हे सारे पाहून असे वाटते की हा माणूस कोणत्या प्रवासाला निघाला होता आणि कुठे येऊन पोचला ! हे असे का झाले ? यात दोष कोणाचा ? बेलवलकरांचा की त्यांच्या मुलांचा ? बेलवलकरांना त्यांच्या परिस्थितीशी जमवून घेता येत नाही की मुले त्यांना नीट समजून घेत नाहीत ? मुले जाणीवपूर्वक त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करतात की ते मुलांशी फटकून वागतात ? असे काही नसताना बेलवलकरांना दुःखभोगाचे धनी व्हावे लागते का ? तसे असेल तर कशामुळे ? असे अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. त्यांचा विचार करताना असे जाणवते की, प्राप्त परिस्थितीत सर्जनशीलता हाच त्यांचा प्रकृतीदोष ठरतो. सर्जनशीलता गमावत चाललेल्या माणसांच्या जगात आपल्या सर्जनशीलतेने त्यांच्याशी नाती जोडण्याचा आणि आपले मनुष्यत्व प्राप्त करण्याचा हव्यास बाळगणे हा त्यांचा शोकात्म प्रमाद होय असे म्हणावे लागते. नाते जोडणे ही क्रिया एकतर्फी नसते. त्यासाठी दुसऱ्या बाजूने सर्जनशील प्रतिसाद मिळावा लागतो तरच खराखुरा संवाद साधला जाऊ शकतो. तो साधला जाऊ शकेल अशी अपेक्षा बाळगून त्यांनी वेगळा प्रवास अंगिकारला पण भोवतालचे जग बधिर होत चाललेले पाहून त्यांची सर्जनक्षमता कुंठित होत चालली असल्याचा प्रत्यय त्यांना येऊ लागला. आजची पिढी भरपूर पैसे कमावते आहे, त्याआधारे ती प्रतिष्ठित जिणे जगू पाहात आहे, सभ्य आणि सुसंस्कृत म्हणून मिरवीत आहे, पण पैशाने, सभ्यतेच्या, सुसंस्कृतपणाच्या आणि प्रतिष्ठितपणाच्या खोट्या कल्पनांनी ती परात्म बनत चाललेली आहे, आपले माणूसपण गमावीत चाललेली आहे, या अनुभवाने बेलवलकर व्याकुळ झालेले दिसतात. या पृथ्वीवर कीटकांची जमात वाढत जात असल्याची जुगुप्साकारक जाणीव त्यांना होते आणि पहाडांपाहाडामध्ये दडून बसलेली, माणसाच्या अचेतन मनात वस्ती करून राहिलेली गिधाडे साऱ्या माणसाच्या जातीचा निमिषार्धात फडशा फाडतील हा भयावह इषारा ते एकप्रकारच्या द्रष्टेपणाने देतात. ते होऊ नये म्हणून या बापाला विसरा, पण त्या बापाला विसरू नका असे आवाहन ते करतात. हा बाप सूर्याच्या चक्रावर नवीन विश्व कातून काढणारा, मर्कटांना माणसे बनवणारा, अक्षरांना मंत्रांचे आणि स्वरांना संगीताचे रूप देणारा, तसेच जनावरी जीवनाच्या खडकावर माणूसकीचे विराट सुंदर देवालय उभारणारा

आहे. त्या बापाची लेकरे असणाऱ्या माणसांना सर्जनशक्तीचा वारसा वंशपरंपरेने लाभलेला आहे पण परात्मतेमुळे त्यांना त्याचे भान नाही. या शक्तीच्या सामर्थ्याने आपले माणूसपण प्राप्त करून घेण्याची, ते विकसित करण्याची निकड त्यांना वाटत नाही, त्यामुळे आपले जीवन अवकळाग्रस्त होत चाललेले आहे याची त्यांना जाणीव नाही. अशी माणसे स्वतः करंटी होत जातातच. पण या परात्मतेचे भान असणारांना, स्वतःच्या सर्जनशक्तीच्या बळावर या करंटेपणावर मात करू पाहाणारांनाही ही अवकळाग्रस्त बनवतात आणि विघटनाच्या मार्गावर ओढतात. दुसऱ्या अंकाच्या अखेरच्या स्वगतात बेलवलकरांना जगावे की मरावे असा सवाल पडतो, तो या परिस्थितीमुळे.

Imp.

या दुनियेच्या उकिरड्यावर
खरकटया पत्रावळीचा तुकडा होऊन
जगावं बेशरम लाचार आनंदानं
की फेकून द्यावं हे देहाचं लक्तर
त्यात गुंडाळलेल्या जाणिवेच्या यातनेसह
मृत्यूच्या काळयाशार डोहामध्ये ? (पृ. ६७)

या उद्‌गारांमध्ये ज्या प्रतिमा येतात त्या अवकळेच्या व्यंजक आहेत.

सहन करतो प्रेताच्या निर्जीवपणानं
अभिमानावर होणारे बलात्कार
अस्तित्वाच्या गाभाऱ्यात असलेल्या सत्त्वाची विटंबना
आणि अखेर करुणेचा कटोरा घेऊन
उभे राहतो खालच्या मानेने
आमच्या मारेकऱ्यांच्याच दाराशी (पृ. ६७)

असे म्हणताना हे मारेकरी म्हणजे परात्म होऊन जगणाऱ्या, पण परात्मतेचे भान नसणाऱ्या माणसांखेरीज अन्य कोणी नाहीत हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. अशा माणसांच्या अरण्यात सापडलेले, विस्कटलेल्या हाडांचा सापळा झालेले बेलवलकर भ्रमिष्ट होऊन वणवण करीत, बडबड करीत, भरकटत जावेत यात आक्षेपार्ह काही नाही. पण त्यांच्या निरर्थक बडबडीमधून माणसाच्या बाळाची चिंता अजूनही प्रकट होताना आढळते. नदीच्या डोहात त्याला डंख करण्यासाठी टपून बसलेल्या कालियाची विषारी फडा त्यांना उभारलेली दिसते आणि त्याच्याकडे, म्हणजे साक्षात मृत्यूकडे धाव घेणाऱ्या मुलाला बघून मातेने कळवळावे तसे ते कळवळतात. मार्गात भेटणाऱ्या शेतकरी दांपत्याकडे, आचरट चेष्टा करणाऱ्या माकडासाठी त्यांनी पाठवलेला निरोप हा संज्ञेचा पारा घसरून पुच्छ गतीने आपल्या प्राणी-

पातळीकडे सरकत जाणाऱ्या माणसासाठी दिलेला निरोप आहे. या दृष्टीने पाहाता बेलवलकर जेथे उभे आहेत ते जंगल माणसांचेच आहे. त्यांच्यातील पशू त्यांना जागे झालेले दिसतात; म्हणूनच,

—जनावरं मोकाट सुटली आहेत
सावध राहा (पृ. ७६)

असा इशारा ते देतात. त्यातील मनातल्या जनावरांचा निर्देश लक्षात घेण्यासारखा आहे.

जिभांतून गळतो आहे जाळ
शिंगांना लटकले आहेत डोळे
सुळयांवर खोचली आहेत भेसूर हास्यं (पृ. ७७)

हे जनावरांचे स्वरूप आणि त्याला विरोधी असे,

उघड्या जमिनीवर पडलं आहे
एका माणसाचं मूल
गुलाबी रंगाचं गोजिरवाणं मूल
आकाशाकडं पाहून हसतंय
सूर्याचे किरण धरण्यासाठी
हात नाचवतंय् (पृ. ७७)

या शब्दांत उभे केलेले माणसाच्या अंकुराचे रूप ही जेव्हा समोरासमोर येतात तेव्हा या प्रसंगाची रौद्रभीषणता कळसास पोचते. मनुष्यजातीच्या अस्तित्वाचाच प्रश्न भयचकित करीत उभा राहतो. वादळासारख्या उधळलेल्या हिंस्त्र जनावरांपुढे मानवी संज्ञेचा अंकुर कसा टिकून राहील याची काळजी वाटू लागते.

पुढच्या आणि अखेरच्याच प्रवेशात भेटणारा राजा हा त्या अंकुराच्या प्रतीकाचे रूप घेतो. तो बेलवलकरांना बाबा अशी हाक मारतो आणि ते त्याला राजा म्हणतात. 'अरे पैसा काय जाळायचा आहे? साल्या रांडाही मिळवतात तो. बाबा, माणसं तगवली पाहिजेत' (पृ. ८२) असे म्हणणारा राजा हा बेलवलकर या माणसाचा खरा वंशज ठरतो. त्यामुळे बेलवलकरांची गाठ अखेरच्या क्षणी त्याच्याशी घालून देणे आणि तो, पैसा, तसेच प्रतिष्ठितपणाच्या खोट्या कल्पना यांनी परात्म बनलेल्या समाजाबाहेरचा असणे हे अर्थपूर्ण ठरते. पैशाविषयी तुच्छतेने बोलणारा राजा हा पैशाने परात्म बनलेल्या माणसांच्या भाऊगर्दीत बेलवलकरांना भेटतो आणि त्यांच्याशी काळजाचे नाते जोडू पाहातो तेव्हा त्यांना तळघरातून बाहेर आल्यासारखे, मोकळा श्वास घेतल्यासारखे वाटते, माणसाची ओळख पटत चाललेली दिसते. पण हा प्रकाश फार वेळ टिकत नाही. पैशाने आणि प्रति-

ष्ठेच्या खोटचा कल्पनांनी परात्म बनलेली मुलगा–मुलगी, जावई–सून यांसारखी माणसे त्यांना वेढून टाकतात. त्यांना राजाचे माणूसपण उमगत नाही. ती त्याला गुंड ठरवतात. त्याला हाकलून लावताना ती माणुसकीचीच हाकलपट्टी करतात. पोलिससारखी व्यवस्था माणूसपणाला पारख्या झालेल्या माणसांच्या बाजूने उभी राहते. बेलवलकर ठमी आणि राजा या आपल्या आशास्थानांना आपल्या कुशीत घेतात आणि आपले नाटक– आपल्या सर्जनशक्तीची निष्पत्ती– आपल्या मनुष्यत्वाची निशाणी त्यांच्या हवाली करू पाहतात हे खरे, पण या कुजलेल्या व्यवस्थेत त्यांना ती कितपत सांभाळता येईल आणि आपले मनुष्यत्व कितपत टिकवता येईल, त्यांची कशी ससेहोलपट होईल या कल्पनेने आपण भयभीत होऊन जातो आणि या दुबळ्या अंकुरांबद्दलचा करुणाभाव मनात दाटून येतो. बेलवलकरांच्या शोकात्म नाट्यात आपणांस आजच्या मानवाची शोकात्मिका जाणवते. आजचा परात्म बनलेला संवेदनशून्य माणूस बेलवलकरांच्या मानस संततीला त्यांच्याप्रमाणेच हीन–दीन बनवील, स्वतःच्या पातळीवर ओढील आणि तसे ओढताना आपण स्वतःलाच हीन–दीन बनवीत आहोत, प्राणिपातळीवर नेत आहोत हे त्याला कळणारही नाही याचे भान ही शोकात्मिका आणून देते. हे भान युगसंबद्ध तर आहेच पण त्यापलीकडेही जाणारे आहे.)

शिरवाडकरांनी आपल्या नायकाला रोमँटिक नायकास उचित ठरतील असे स्वभावविशेष आणि मूल्यकल्पना दिल्या, पण त्याला वास्तव परिस्थितीमध्ये वावरायला लावले. नंदा–शारदा, नलू–सुधाकर ही त्यांची वास्तव परिस्थिती आहे. त्या परिस्थितीच्या अनुषंगाने, तिचा एक घटक म्हणून कळवणकर दांपत्याला या नाटकात प्रवेश मिळाला. ही परिस्थिती बदलवणे कोणाच्या हाती नाही. ती बदलवण्याइतका उत्साह नायकामध्ये उरलेला नाही; त्यामुळे बदल घडवून आणणारी कोणतीही वीरकृती तो करू शकत नाही; ही परिस्थिती सर्जनाला प्रवृत्त करणारी नाही. कोणतेही सर्जन या परिस्थितीत शक्य नाही; त्यामुळे सर्जक कृतीच्या अभावी काळजाची नाती अस्तित्वात येऊ शकत नाहीत. ही परिस्थिती माणसाला जिवंत ठेवते पण त्याचे माणूसपण ती कणाकणाने कुरतडत राहाते. उंदिर जसे तळपायाचा भाग माणसाला ती वेदना होऊ न देता कुरतडतात तशी ही परिस्थिती त्याचे माणूसपण त्याला बधिर करून खाऊन टाकते. म्हणूनच ती महाभयानक आहे, पण तिची भयानकता जाणवत नाही. ती घृणास्पद आहे, पण तिचे बीभत्स रूप पुरेसे व्यक्त होत नाही. ती मायावी रूप धारण करते, एखाद्या प्रचंड अजगरासारखी माणसाला गिळून टाकते, पण आपण त्याचे भक्ष्य झालो आहोत हे ती त्याला कळूही देत नाही. अशा परिस्थितीत एका गुणसंपन्न माणसाला जगावे लागणे आणि त्या प्रक्रियेत त्याच्या मनुष्यत्वाचे विघटन होणे हे भयावह आणि करुणास्पद आहे. या

प्रक्रियेला फार मोठा वेग असू शकत नाही म्हणूनच ती बारा–तेरा वर्षांच्या प्रदीर्घ कालपटावर पसरलेली असल्याचे सूचित केले आहे आणि हा पसरटपणा भरून काढण्यासाठी स्वप्नदृश्याची योजना करून नाटककाराने एकात्म परिणाम साधण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला आहे. या नाटकातील एकेक प्रसंग म्हणजे परिस्थितिरूप नियतीची वेगवेगळी रूपे आहेत. परिस्थिती बदलवता येत नसल्यामुळे नायक तिचा त्याग करून काही फरक पडतो का ते अजमावण्याचा प्रयत्न करतो आणि त्या प्रयत्नात कोळ्याच्या जाळ्यात सापडलेल्या माशीसारखा अधिकाधिक गुरफटत जातो. परिस्थितीची संवेदनशून्यता त्यालाही संवेदनशून्य बनवू पाहाते तेव्हा स्वतःचे माणूसपण टिकवण्यासाठी तो आपल्या अंतर्विश्वात शिरतो आणि तेथे तळ ठोकून असलेल्या महामानवांशी संपर्क साधण्याचा प्रयत्न करतो. या प्रयत्नात त्यांच्यातील स्मृतिशेष नटसम्राटाला जाग येते. त्यातून केवळ 'किंग लिअर'च नव्हे तर भाऊबंदकी, ऑथेल्लो, हॅम्लेट, ज्यूलियस सीझर वगैरे नाटकांतील अनुभवांचे पदर या शोकनाट्यास येऊन मिळतात. त्यामुळे या नाटकात चित्रित झालेल्या आजच्या माणसाच्या नियतीचा शोकात्म प्रत्यय अधिक गहिरा होत जातो.

> खरंच सांगतो, बाबांनो,
> तुफान आता थकून गेलंय
> झाडातुडपात, डोंगरदऱ्यात
> अर्धअधिक तुटून गेलंय
> समुद्राच्या लाटांवरती,
> वणव्याच्या जाळावरती
> झेप झुंजा घेऊन घेऊन
>   तुफान आता खचलं आहे
> जळके तुटके पंख पालवीत
>   खुरडत खुरडत उडत आहे.

या ओळी नायकाच्या मुखातून ऐकल्या की परात्म माणसांच्या मेळाव्यात सापडलेल्या सर्जनक्षम माणसाचा अनावर थकवा आपल्याला जाणवू लागतो. आपल्या मूळ घराच्या शोधात वणवण करणाऱ्या या नटसम्राटाला ते लवकरात लवकर सापडावे, त्याच्यासाठी त्या घराची दारे उघडावीत आणि त्याला चिरविश्रांती लाभावी असेच आपल्याला वाटू लागते; कारण एकेका रात्रीच्या विश्रांतीनंतर उगवणारा प्रत्येक नवा दिवस ताजेतवाने वाटण्याचा, नव्या जागृतीचा अनुभव देणारा मुळीच नसेल. तो माणसाला झिजवून झिजवून मारणारा असेल.

या नाटकातील अनुभवाचे हे स्वरूप नीट लक्षात न घेतले गेल्यामुळे त्याची भाषा अकारण भर्जरी असल्याचे, या नाटकाचे यश या भाषेवरच अवलंबून

असल्याचे म्हटले गेले. पण ते बरोबर नाही. अशी भाषा जेथे नायकाची सर्जनशीलतेबद्दलची, मूल्यांविषयीची आस्था, जाण, त्यांच्या अभावातून वा विपर्ययातून येणारी वेदना वा चिंता व्यक्त होते तेथेच येते. ज्यावेळी नायकाला बाह्य जगाचा पोकळपणा घुसमटवून टाकतो आणि त्याला त्याच्या अंतर्विश्वात ढकलतो त्यावेळी त्याच्या आस्थाविषयाबाबतच्या भावभावनांचा आविष्कार काव्यात्म आणि भर्जरी भाषेत व्हावा यात अस्वाभाविक काही नाही. या नाटकातील अशी स्थळे म्हणजे पहिले स्वप्नदृश्य, कावेरीबरोबर पाहिलेले मोरवाडीचे दिवास्वप्न आणि जागृती आणि सुषुप्ती यांच्या सीमारेषेवर वावरताना त्यांच्या तोंडी घातलेली स्वगते ही होत. नायकाशिवाय इतर पात्रे जेव्हा अशी भाषा वापरायचा प्रयत्न करतात तेव्हा ती कृत्रिम वाटते. त्यांच्या भावभावनांचा नकलीपणा त्यातून व्यक्त व्हावा हेच त्या भाषेचे कार्य असल्यामुळे तिचा कृत्रिमपणाही उचित ठरतो. एरव्ही नायकाच्या भोवतालची ही चेहरा हरवलेली माणसे जी भाषा बोलतात ती किती बिनचेहऱ्याची असते ते नायकाची उपस्थिती मुळीच नसलेल्या तिसऱ्या अंकाच्या प्रवेशावरून लक्षात येते. म्हणजे नाटककार आवश्यकता नाही तेथेही भर्जरी भाषा वापरतो आणि ठिगळे जोडतो असे म्हणता येणार नाही. नाटकाची शब्दरूप संहिता ही आपण निर्मिती मानणार असू तर त्यातील नाट्यात्म अनुभव ज्या भाषेतून व्यक्त होतो ती भाषासुद्धा सर्जक भाषा आहे आणि ती नाटककाराने आपल्या नाट्यात्म अनुभवाची लय पकडण्यासाठी निर्माण केलेली असते; ती दैनंदिन भाषेच्या लयीशी फार तर संवादी असेल, दैनंदिन भाषेची लय पकडणारी नसेल हे आपण मान्य करायला हवे. दैनंदिन जीवनाची भाषा प्रसंगपरत्वे वेगवेगळी रूपे धारण करीत असेल तर नाट्यात्म प्रसंगाची निर्मिती करणारी भाषा प्रसंगाप्रमाणे बदलली, भावक्षोभ व्यक्त करणाऱ्या प्रसंगात ती काव्यात्म बनली तर तिची काव्यात्मता साकांक्ष मानायला हवी. तिची निर्मिती नाटककार शिरवाडकरांऐवजी कवी कुसुमाग्रज करीत आहेत असे म्हणून त्यांच्यात विभक्तपणा मानणे इष्ट नाही. गायक जसा वेगवेगळ्या सप्तकांतून एका गायनकलेचाच आविष्कार करीत असतो तशी नाटककार शिरवाडकरांची प्रतिभा प्रसंगानुरूप वेगळ्या सप्तकात शिरते इतकेच. या नाटकापुरते बोलायचे तर ज्या क्षणी नाटकाच्या कल्पनेचा ताबा नटसम्राटाने घेतला त्या क्षणापासून सर्जक कलावंताला अनुरूप भाषेचे सर्जन करण्याची जबाबदारी नाटककारांवर येऊन पडली. येथील नायक 'आम्ही फक्त लमाण. इकडचा माल तिकडे नेऊन टाकणारे' अशी आपली विनम्रता त्याला श्रद्धेय नाटककारांच्या संदर्भात व्यक्त करीत असला तरी तो शब्दांना अभिनेय रूप देणारा, त्यांना अर्थवान करणारा कलावंत आहे हे विसरता येणार नाही, त्याची संवेदनक्षमता नाकारता येणार नाही. त्याच्या निर्मितिकार्याला भोवतालची

परिस्थिती अवसर देत नाही असा प्रसंग प्राप्त झाल्यामुळे तो आतून तुटत–फुटत जातो; त्या तुटण्या–फुटण्याच्या भावेची आविष्कारक लय काव्यात्म नसती तर नाटककारच अपुरा पडला आहे असे आपणास वाटले असते.

विभाग पहिला

नटसम्राट : एक भाग्यवान कलाकृती

दिगंबर पाध्ये

'नटसम्राट' ही शिरवाडकरांची भाग्यवान नाट्यकृती. सर्वसामान्य प्रेक्षकांनी गर्दी करून या नाट्यकृतीबद्दलचे आपले मत प्रकट केले, तर 'एकच प्याला' नंतरची मराठीतील श्रेष्ठ शोकांतिका असे मत व्यक्त करून टीकाकारांनी या नाट्यकृतीला प्रशस्तिपत्रक दिले. सर्वसामान्य प्रेक्षक आणि टीकाकार यांच्या एखाद्या नाट्यकृतीबद्दल समान प्रतिक्रिया अशक्य नसतात. पण एकूण हा योग दुर्मिळ असतो. असा योग या नाट्यकृतीच्या संदर्भात आला म्हणून या नाट्यकृतीचा उल्लेख मी भाग्यवान नाट्यकृती असा केला आहे. या नाट्यकृतीच्या या यशामुळेच तिचा विचार करीत असताना काही प्रश्न मनात निर्माण होतात. एक प्रश्न असा की या नाट्यकृतीची लोकप्रियता व वाङ्मयीन गुणवत्ता एकाच कारणावर आधारित आहे काय ? हाच प्रश्न थोड्या व्यापक पद्धतीने विचारायचा तर लोकप्रिय आणि वाङ्मयीन गुणवत्ता असलेल्या साहित्यकृतींच्या लोकप्रियतेची आणि श्रेष्ठत्वाची कारणे समान असतात काय ? माझ्या मते या प्रश्नाचे उत्तर नाही असे आहे. साहित्यकृती काही विशिष्ट कारणांनी लोकप्रिय होतात तर अनेकदा वेगळ्याच कारणांनी त्यांची वाङ्मयीन गुणवत्ता ठरत असते असे मला वाटते. यातील लोकप्रियतेची कारणे आपण शोधू

लागलो तर बहुधा भावनात्मक आवाहन हे सर्वांत महत्वाचे कारण असते. (केवळ नाटकांच्याच संदर्भात याचे प्रत्यंतर पाहायचे असेल तर लोकप्रिय नाटकांची नावे आठवून पाहावीत. अर्थात प्रहसनात्मक नाटके वजा करून. कारण तेथे त्या नाटकांची रंजनक्षमता हे लोकप्रियतेचे कारण असते.) या भावनात्मक आवाहनाबरोबर आपल्या जीवनाशी निगडीत असा अनुभव नाटककाराने नाटचकृतीत मांडलेला असेल तर त्याबद्दलही वाचक-प्रेक्षकांना आकर्षण असते हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे. 'कौटुंबिक जिव्हाळ्याचे नाटक' वगैरे शब्दांनी होणाऱ्या नाटकांच्या जाहिराती प्रेक्षक-वाचकांच्या मनातील हे गुपीत उघड करणाऱ्या आहेत असे म्हणायला हरकत नाही. अशावेळी समोर घडणारे नाटक प्रेक्षक-वाचकांना आपले वाटू लागते आणि साहजिकच ते लोकप्रिय होण्याची शक्यता असते. याबरोबरच हे सर्व घडविणारी भाषा हा एक प्रमुख घटक असतोच. तात्पर्य, प्रेक्षकांना आपला वाटेल असा नाटचविषय, त्यातील भावनात्मक आवाहन आणि त्यासाठी समर्थ भाषा, या घटकांमुळे नाटचकृती लोकप्रिय ठरतात. मात्र याच कारणांनी त्या श्रेष्ठ ठरणे शक्य असेलच असे नाही. जेव्हा एखादी नाटचकृती लोकप्रिय आणि वाङ्मयीनदृष्टचा श्रेष्ठ ठरते तेव्हा ती बहुधा दुहेरी असते. 'नटसम्राट' ही नाटचकृती वाचीत असता तिचे असे दुहेरी स्वरूप मला जाणवले. म्हणून या नाटचकृतीचा या दोनही पातळ्यांवर विचार करण्याचा प्रयत्न मी पुढील विवेचनात करणार आहे.

'नटसम्राट' ही शोकांतिका आहे. ती कोणाची शोकांतिका आहे? असा प्रश्न विचारला तर गणपतराव बेलवलकर या नटश्रेष्ठाची असे उत्तर कोणीही देईल. पण ही एखाद्या कलावंताची अपरिहार्य शोकांतिका आहे काय? असा प्रश्न विचारला तर मात्र उत्तर शोधावे लागेल. कारण प्रत्यक्ष नाटकात घडते ते इतकेच की गणपतराव बेलवलकर (अप्पा) यांना वार्धक्यात आपल्या मुलांशी जुळवून घेता येत नाही व पित्याच्या जीवनपद्धतीला, लकबींना मुले समजून घेऊ शकत नाहीत. परिणामी पित्याला एकाकी पडावे लागते. आता वृद्ध पित्याचे मुलांशी न पटणे ही कलावंताचीच व्यथा असू शकते? प्रश्नच विचारायचे झाले तर डॉक्टर, वकील किंवा अगदी एखाद्या सामान्य कारकूनाची ही व्यथा असू शकणार नाही काय? असे प्रश्न विचारता येणे अगदी शक्य आहे. यातून निष्कर्ष एकच होईल आणि तो म्हणजे प्रस्तुत नाटचकृतीत जी व्यथा प्रकट झाली आहे ती अपरिहार्यपणे कलावंताची नसून वृद्धाची आहे. हा वृद्ध एक नटसम्राट आहे याचा शिरवाडकरांनी अतिशय नाटचपूर्ण उपयोग करून घेतला आहे. तथापि एका वृद्धाची शोकांतिका हे या नाटचकृतीचे एक रूप आहे. व हेच लोकप्रिय रूप आहे. या नाटचकृतीच्या कथावस्तूविषयी कोणत्याही सर्वसामान्य प्रेक्षकाशी बोलून

पाहिल्यास बहुधा हाच अनुभव येईल. म्हणून प्रथम वृद्धाची शोकांतिका याच दृष्टीने या नाटकाची मांडणी पाहू; म्हणजे त्यातील लोकप्रियतेचे घटक आणि त्याचबरोबर रचनेची काही वैशिष्टचे आपल्यासमोर स्पष्ट होतील.

नाटकाची सुरुवात होते ती गणपतराव बेलवलकरांच्या निवेदनाने. नट म्हणून यशस्वी ठरलेल्या जीवनाचा पट ते वाचक–प्रेक्षकांसमोर उलगडतात. रंग-भूमीवरील त्यांचे यश, त्यांच्या निष्ठा, त्यांचा अहंकार– हा अहंकारही मोठा लोभस आहे– आणि त्याचबरोबर त्यांचे नितळ, स्वच्छ मन याचा या निवेदनात प्रत्यय येतो. या निवेदनाच्या ओघातच नंदा, नली व कावेरी ऊर्फ सरकार यांचा परिचय होतो. आदराने नतमस्तक होणारी मुले, सून, जावई, 'मला हवं होतं ते सारं काही मिळालं, अगदी शिगोशिग भरून मिळालं, जे मिळालं नसेल ते हवं होतं कुणाला ?' असे तृप्त बोल बोलणारी पत्नी आणि त्याचवेळी एका विलक्षण तृप्तीने भारावलेले अप्पा, हे सुंदर कौटुंबिक चित्र नाटकाच्या सुरुवातीलाच साकार होते. कोणत्याही माणसाला हवेसे वाटेल, असे हे चित्र आहे. याच ठिकाणी आपली सर्व मालमत्ता आपल्या दोन 'कोकरांत' सम प्रमाणात वाटण्याचा निर्णय अप्पा घेतात. मुले नको नको म्हणत असताना तो अमलात आणतात. याच ठिकाणी अप्पा आणि 'सरकार' यांच्या भावजीवनाचाही सुंदर आविष्कार होतो. या सर्वांतून सुखसंवेदनेचा प्रत्यय येतो. पण याच वेळी 'पण सरकार माझी निरवानिरव तुम्हाला खरंच पसंत आहे ना ?' या अप्पांच्या प्रश्नाला कावेरीने दिलेले उत्तर लक्षात घेण्यासारखे आहे. ती म्हणते–

'मी म्हणते आजच एवढी घाई कशाला करायला हवी होती ? आणि माणसं वाईट नसली तरी म्हातारपण वाईट असतं. पुढचं वाढलेलं ताट द्यावं, पण बसायचा पाट देऊ नये माणसानं'.

या उत्तराने या सुंदर दृश्यावर एक भयाण भविष्याचे सावट येते. काहीतरी चुकले आहे, चुकणार आहे अशी शंका वाचक–प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण होते आणि काही क्षणांतच बदललेले दृश्य साकार होते.

नाट्यकृतीच्या पहिल्या अंकातील हा भाग पाहिला तर इथे फारसे काही घडत नाही. परंतु भावनात्मकतेच्या दृष्टीने हे प्रसंग लक्षणीय आहेत. असे कौटुंबिक प्रसंग हमखास लोकप्रिय होतात. कावेरीचे 'म्हातारपण वाईट असतं' हे शब्द नाट्यकृतीतील अनुभवाच्या स्वरूपाची सूचना देतात. नाटकाचा शोकांत निश्चित होतो. आता तो कसा प्रकट होणार याची उत्कंठा वाचक–प्रेक्षकांच्या मनात जागृत होते. पहिल्याच प्रसंगाच्या मांडणीतील हा स्पष्टपणाही लोकप्रियतेच्या दृष्टीने लक्षात घेण्यासारखा आहे.

याठिकाणी आणखीही एक गोष्ट लक्षणीय आहे. आणि ती म्हणजे प्रसंगाच्या मांडणीसाठी शिरवाडकरांनी योजलेली पद्धत. सुरुवातीचे अप्पांचे निवेदन हे वास्तविक जुन्या पद्धतीचे स्वगत आहे. पण त्याचा आविष्कार नव्या पद्धतीने करून शिरवाडकरांनी अप्पा व वाचक-प्रेक्षक यांचे नाते प्रस्थापित केले आहे. पुढे घडणारे सर्व प्रसंग स्मृतीतील आहेत, ही सूचना लक्षात घेतली म्हणजे नाटकातील हे सुरुवातीचे प्रसंग म्हणजे पूर्वावस्था – निवेदन (फ्लॅश बॅक) आहे हे लक्षात येते. पण वेगळ्या पद्धतीने ते आविष्कृत करून त्यांना एक भावनात्मक पातळी प्राप्त करून देण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांनी केला आहे. या संदर्भात प्रकाश योजनेच्या सूचनाही पाहण्यासारख्या आहेत. एकूण नाटकाची ही सुरुवात अप्पा आणि त्यांचे कुटुंब यांच्याशी वाचक-प्रेक्षकांचे नाते प्रस्थापित करण्यात यशस्वी ठरली आहे. हे नाते प्रस्थापित करून हे नाटक पुढे सरकते तेही मोठ्या सूचक पद्धतीने. अप्पा – आसाराम यांच्या संवादातून नंदाच्या घरातील अप्पांची अवस्था सूचित होते. आसारामचा उद्धट सूर अप्पांचे त्या घरातील स्थान सूचित करतो, तर 'अजून बहिरा होत नाही मी ! आंधळा व्हायला लागलो आहे, पण बहिरा होत नाही.' हे अप्पांचे उद्‌गार पहिल्या प्रसंगानंतर गेलेल्या काळाची जाणीव करून देतात आणि त्याचवेळी त्यांची व्यथाही प्रकट करून जातात. पहिले सुंदर कौटुंबिक दृश्य '...फक्त एक कपभर चहा घेऊन ये फर्स्टक्लास – तुझ्या हातचा – तुझ्या हातचा' अशा शब्दांत ते विरून त्या पार्श्वभूमीवर या कठोर वास्तवाची मांडणी झाल्याने हे दु:ख परिणामकारक वाटते. या दु:खद पार्श्वभूमीवर शापित आयुष्यातील मधुर उ:शाप नंदाची मुलगी सुहासिनी हिचे आगमन होते. लहान मुले आणि वृद्ध यांमधील नात्याचे भावनिक सामर्थ्य लक्षात घेतले तर या प्रसंगाचे नाट्यरचनेतील महत्व जाणवल्यावाचून रहाणार नाही. निर्मल, निर्व्याज वात्सल्याने भरलेल्या वातावरणात नंतर शारदेचा–नंदाच्या पत्नीचा– प्रवेश होतो. या प्रवेशाने ताण वाढतात. तरुण आणि वृद्ध यांमधील संघर्ष धारदार शब्दांत प्रकट होतो. 'घरात राहून वनवास झालाय...' (पृ. १८) इ. शारदेच्या तक्रारी तशा खोट्या नाहीत. पण वाचक-प्रेक्षक भावनेने अप्पांशी बांधलेले असल्याने त्यांचे मन अप्पां-विषयीच्या अनुकंपेने भरून येते. अप्पांकडे न येण्याची सुहासिनीला तिने केलेली आज्ञा क्रूर वाटते. सुहासिनीचे 'आजोबा, आजोबा' अशा हाका मारणे व त्या अवस्थेत 'बरं झालं, त्यांनी त्या दिवाणखान्याची दारं बंद करून घेतली...' हे अप्पांचे स्वगत वाचक–प्रेक्षकांच्या मनावर अप्पांच्या व्यथेचा ताण निर्माण करते.

नाट्यपरिणामाच्या दृष्टीने हे स्वगत लक्षणीय आहे. अप्पा नट आहेत. मनावरील ताण असह्य होतात तेव्हा ते भूतकाळात शिरतात. त्यांच्यातील नट जागा होतो आणि वास्तव व भूतकाळ यांचे एक विलक्षण रसायन त्यांच्या शब्दांतून

प्रकट होऊ लागते. अशाप्रकारची वक्तव्ये नाटकात पुढे अनेकवेळा भेटतात. ही वक्तव्ये वरवर असंबद्ध पण त्यातही विलक्षण सुसंबद्धता दर्शविणारी आहेत. या वक्तव्यांतून अप्पांच्या मनाचा ढळलेला तोल अतिशय प्रत्यकारकपणे प्रकट होतो.)

पुन्हा क्षणभर शांतता, प्रकाशयोजनेत बदल आणि नंदा–अप्पा–शारदा यांचे संवाद. नंदाच्या निवेदनातून त्याची परिस्थितिशरणता प्रकट होते. नंदाचे निवेदन प्रामाणिक आहे. ‘ दोष तुमचा नसेल, तुमच्या वयाचाही असेल. पण घरात वावरताना तुम्ही आपल्या मर्यादा सांभाळत नाही. ’ हा त्याचा आरोप नम्र तसाच स्पष्ट आहे. ‘ तुम्ही या घरात सुखानं राहावं अशी माझी इच्छा आहे...मला कळतं आहे की आपली जगं वेगळी आहेत. आम्ही तरुण आहोत तुमचं म्हातारपण झालं आहे... ’ इ. नंदाने केलेले निदान त्याच्यापुरते खरे आहे. तो उद्धट नाही, कृतघ्न नाही. पण परिस्थितीच अशी आहे की हे स्पष्ट सांगणे भाग आहे. या सर्व संवादांत वाढते ताण आहेत. तार्किकदृष्टचा त्यात अप्पांचा अधिक्षेप नसला तरी भावनिकदृष्टचा हे सर्व शब्द अप्पांचा अपमान करणारे आहेत. अप्पांचा तोल ढळतो. ‘ हो–हो–हो, तुम्ही तरुण आहात .. ’ या मुक्त स्वगतातून त्यांची व्यथा हृदयाला भिडते. यानंतर लगेच कावेरी हे घर सोडण्याचा निर्णय घेते आणि अप्पा–कावेरी राहीनगरला नलीकडे जाण्यासाठी बाहेर पडतात व अंक संपतो.

पहिल्या अंकातील प्रसंगांची मांडणी पाहिली तर प्रत्येक प्रसंगातील भावनात्मक आवाहन लक्षणीय आहे. त्याचबरोबर प्रकाशयोजनेने प्रसंगाचे तुकडे सांधण्याची कल्पना, मुक्त स्वगते यांचा कलादृष्टचा काहीही उद्देश असला तरी या गोष्टीही भावनात्मक आवाहनाच्या दृष्टीने परिणामकारक ठरणाऱ्या आहेत हे विसरता येत नाही.)

दुसऱ्या अंकाकडे वळण्यापूर्वी या नाटचकृतीने वाचक–प्रेक्षकांना कसे बांधून ठेवले आहे ते पाहण्यासारखे आहे. पहिल्या अंकाच्या पूर्वार्धांत मिळालेली सूचना अखेरीपर्यंत एका पद्धतीने खरी होते. पहिल्या अंकाच्या अखेरीस नलीकडेही असेच काही घडेल अशी सूचना आहे. त्यामुळे वाचक आता काय घडेल हे नव्हे, तर कसे घडेल या विषयीची उत्सुकता मनात ठेवून दुसऱ्या अंकाकडे वळतो.

दुसऱ्या अंकाची सुरुवात कुठल्यातरी छोटचा रेल्वे स्टेशनवर होते. ‘ अहो तार माणसाच्या घरापर्यंत जाते. माणसाच्या मनापर्यंत जात नाही. ’... ‘ आपलं कोकरू खोटं लिहिणार नाही, सरकार. पण दुनियेत खरं–खोटं खरं असत नाही. खरी असते ती सोय आणि गैरसोय. ’ यासारखी वाक्ये वाचकांच्या उत्कंठतेला आवाहन करतात. या वृद्धांना इथे राहावे लागणार की काय ? असा प्रश्न ताण वाढवतो. तेवढचात विठोबाचे आगमन होते. झाल्या गोंधळाचे तो गंमतीदार

नाटकी पद्धतीने निवेदन करतो. नली आणि तिचा पती सुधाकर हेही येतात. पुन्हा प्रेमाने बहरलेले सुंदर कौटुंबिक चित्र साकार होते. सर्व ताण सैल होतात.

(दुसऱ्या प्रवेशात आधुनिक जीवनात बेशिस्त वाटणाऱ्या अप्पांच्या वागणुकीचा प्रत्यय येतो. ते हॉलमध्ये कचरा करून ठेवतात. रामय्याकडून भजी आणून खातात. या सर्व गोष्टींविषयी नलीच्या मनात एकप्रकारचा सूक्ष्म तिरस्कार निर्माण झाला आहे याची जाणीव काही वाक्यांतून होते. आणि मग प्रसंग घडतो तो कळवणकर व अप्पा यांच्या मुलाखतीचा. हे कळवणकर त्यांच्या जावयाचे बॉस, इंजिनिअर, पण नाटचक्षेत्रात लुडबुड करणारे. त्यांची सगळी बडबड, मॉर्डर्न स्टेज क्राफ्ट वगैरे अप्पा ऐकून घेतात. यातले त्यांना काही गम्य असते म्हणून नव्हे तर केवळ काहीशी तजजोड म्हणून. ही मुलाखत अप्पा व कळवणकर यांमधील विसंवादाने ताणलेली आहे. पण शेवटी गणपतराव जोशांबद्दल '...कलावंताला क्षमा करायला हवी अशा गोष्टींची.... ' असे ते म्हणताच अप्पांची सहनशक्ती संपते. ' माझी सहनशक्ती संपली. तुम्ही चालते व्हा इथून...हे घर माझं नाही मला माहीत आहे. तरीही सांगतो चालते व्हा ! मात्या आकाशाच्या प्रत्येक तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे. ' इ. त्यांच्या वाक्यांतून त्यांच्या श्रद्धा, नटसम्राट म्हणून त्यांचा असलेला पीळ प्रकट होतो. हा प्रसंग नाटचकृतीच्या कथावस्तूला गती देणारा आहे. कारण नलीच्या मनातील अप्पाविषयीचा सुप्त तिरस्कार इथे प्रकट होतो. अप्पांचे अस्तित्व त्यांचे व्यावहारिक जीवन धोक्यात आणणारे, त्यांना मनस्ताप देणारे ठरू लागते व म्हणून त्यांची 'आऊट हाऊस'मध्ये रवानगी करण्याचा निर्णय घेऊन हा प्रवेश संपतो. हा निर्णय एकमार्गी असता तर तो केवळ दुःखद वाटला असता. पण इथेही नलीचे उद्गार लक्षणीय आहेत. ' सुधाकर... सुधा माझं काळीज तुटतंय. अप्पा म्हणतील-म्हणतील–माझी बकरी माझ्यावर रागावली ! पण–पण–माझ्या घराचं घरपण मला राखायचं आहे. ' या तिच्या शब्दांतून अप्पांविषयीचे तिचे प्रेमच प्रकट होते. या प्रेमामुळेच दुःख अधिक गडद होते.)

(तिसरा प्रवेश अप्पा–कावेरी यांचे उत्कट भावजीवन प्रकट करणारा आहे. या दोन वृद्धांची परस्परांबद्दलची गाढ समजूत व विश्वास – या भावना प्रकट होतात. मोरवाडीला जाण्याचे त्यांचे स्वप्न काव्यमय तर खरेच पण त्यांच्या वृद्धावस्थेमुळे ते कारुण्याची किनार घेऊन प्रकट होते. याच प्रवेशात त्यांच्यावर चोरीचा आळ येतो. अप्पा बेभान होतात व कदाचित या धक्क्यानेच कावेरीचा अंत होतो. वृद्धांच्या शोकनाटचाचा पूर्वार्ध कावेरीच्या मृत्यूने पूर्ण होतो.)

(दुसऱ्या अंकातील घटना पाहिल्या तर कळवणकर–अप्पा भेट आणि चोरीचा आळ या दोन घटना नाटचपूर्ण आहेत. या घटनांतून कथावस्तू पुढे जाते. पण

याशिवाय अप्पा–कावेरी यांचे एक स्वतंत्र विश्व या अंकात साकार होते. हे विश्व स्वतंत्र–सुंदर व्यवहारापलिकडील आहे. हे वृद्धांचे विश्व व तरुणांचे काहीसे व्यावहारिक विश्व यांतील सुलभ भावनात्मक ताणांतून या अंकाची मांडणी झाली आहे. म्हणून लोकप्रियतेच्या दृष्टीने भावनात्मकता हाच प्रमुख घटक याही अंकात जाणवतो. मग तो सुहासच्या आठवणीने वा पति–पत्नीसंबंधाच्या काव्यपूर्ण निवेदनाने किंवा संसाराच्या सुंदर स्वप्नाने, असा कसाही प्रकट होतो.)

तिसऱ्या अंकाची सुरुवात नलीच्या घरातील प्रवेशाने झाली आहे. अप्पा कुठेतरी नाहीसे झाले आहेत व त्यांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न नली व सुधा करीत आहेत एवढेच हा प्रवेश प्रकट करतो. याच प्रवेशात विठोबा नोकरी सोडून अप्पांच्या शोधासाठी बाहेर पडतो. जात असताना त्याच्या तोंडी असणारे एक हमखास टाळीचे वाक्य सोडले तर या प्रवेशात इतर काहीही घडत नाही.

(दुसऱ्या प्रवेशात भ्रमिष्ट अप्पा वाचकांसमोर येतात. 'कुणी घर देता का घर?' हा त्यांचा प्रश्नच भावनिकदृष्ट्या कासाविस करणारा आहे. त्यातच 'सरकार'ची व मोरवाडीच्या स्वप्नाची त्यांना येणारी आठवण वाचकांना अधिकच व्याकुळ करते. याच प्रवेशातील एका खेडूत पति–पत्नीशी होणारा अप्पांचा संवाद कशासाठी आहे, असा प्रश्न केला तर तो ढोबळ भावनात्मकतेसाठी आहे असेच म्हणावे लागेल.)

(तिसऱ्या प्रवेशात भ्रमिष्ट अप्पांना राजा हा बूटपॉलिशवाला भेटला आहे. तो त्यांची काळजी घेतो. त्यांना 'ए बाबा.' म्हणून हाक मारतो. एकूण राजा आणि अप्पा यांचे जुळलेले भावनिक नाते वाचक–प्रेक्षकांच्या मनात भावनिक उमाळे आणणारेच आहे. याच प्रवेशात अप्पांचे कौतुक करणारा एक रसिकही येतो. तो अप्पांना ओळखत नाही. अप्पाच त्याला गणपतराव बेलवलकर मेला म्हणून सांगतात. या ड्रॅमेटिक आयरनीचे प्रयोजन भावनात्मक आवाहन हेच आहे. अखेर विठोबा येतो. तो अप्पांना ओळखतो. त्याने नंदा, नली सर्वांनाच बोलावले आहे. सर्वजण भेटतात. पण अप्पा सर्व बंधापलीकडे गेलेले असतात. हे लोक अप्पांना घेऊन जाणार म्हणून राजा त्यांना विरोध करतो व इन्स्पेक्टरनी त्याला मारताच अप्पांचा तोल ढळतो. 'या तलवारी म्यानबद्ध करा...' हे स्वगत बोलत असतानाच अप्पांचा अंत होतो. या क्षणी अप्पा नटसम्राटाच्या भूमिकेत असतात.)

तिसऱ्या अंकातील घटना व त्यांची मांडणी पाहिली तर ती कृत्रिम व काहीशी बटबटीत आहे हे उघड आहे. नाट्यरचनेतील हा अंक पहिल्या दोन अंकापासून काहीसा अलग पडणारा व म्हणूनच घसरलेला आहे. पण तरीही लोकप्रियतेच्या दृष्टीने तो अपयशी ठरणारा नाही. कारण त्यातही ढोबळ भावनात्मक आवाहन आहे. म्हणूनच राजा व ठमीला आपल्याजवळ घेऊन 'असं नाटक – असतं –

राजा – असं.' म्हणून देह ठेवणारे अप्पा पाहून वाचक–प्रेक्षकांच्या डोळ्यांच्या कडा ओलावतात.

(हे नाटक लोकप्रिय आहे ते या मांडणीमुळे. म्हाताऱ्यांची समस्या शिरवाडकरांनी भावपूर्ण शब्दांत मांडली आहे म्हणून. कदाचित समर्थ अभिनयातून ती प्रकट होते म्हणून. नाटकाचे हे रूप लोकप्रिय कौटुंबिक नाटकाचे रूप आहे अर्थात हे यश कमी दर्जाचे आहे किंवा यशच नाही असे मला म्हणायचे नाही. ही वृद्धाची शोकांतिकाच नाही असेही मला म्हणायचे नाही. प्रत्यक्ष नाटककारानेच या वृद्धावस्थेला पदोपदी महत्त्व दिले आहे. पण तरीही मला असे वाटते की, या नाट्यकृतीचे वाङ्मयीन श्रेष्ठत्व या समस्येत नसून मानवी जीवनविषयक काही मूलभूत अर्थ प्रकट करण्याच्या त्याच्या सामर्थ्यात आहे. या सामर्थ्याचा लोकप्रियतेशी संबंध नाही, असलाच तर दूरान्वयाने आहे.)

(या नाटकाच्या दुसऱ्या रूपाकडे पाहिले म्हणजे अनेक नव्या गोष्टी लक्षात येतात. वृद्धावस्था हा काही केवळ सामाजिक किंवा कौटुंबिक प्रश्न नव्हे. मानवी जीवनातील ती एक अपरिहार्य अवस्था आहे. व्यावहारिक जीवनाशी नाते नसल्याने बालपण जितके निरागस, जितके मुक्त तितकीच व्यवहाराचे बंध मोकळे झाल्याने ही अवस्थाही निरागस, मुक्त. या नाटकातील अप्पा असे मुक्त आहेत. म्हणूनच व्यवहाराच्या बंधनात न जाणवणारे जीवनाचे कितीतरी अर्थ या अवस्थेत जाणवून जातात. आणि या अर्थाच्या संदर्भात मानवी जीवनाचे रूप वेगळ्या पद्धतीने आपल्याला जाणवू शकते. असा प्रयत्न या नाटकात अनेक ठिकाणी जाणवतो. या प्रयत्नामुळे या नाटकाला वेगळे परिमाण प्राप्त होते; आणि वाङ्मयीनदृष्ट्या हे नाटक श्रेष्ठ वाटू लागते.)

(या दृष्टीने पाहिल्यास वरवर हे नाटक एका वृद्धाची शोकांतिका वाटत असले, तरी व्यापक अर्थाने ती मानवी जीवनाचीच शोकांतिका आहे असे म्हणावेसे वाटते. अप्पा एकाकी का पडतात ? तर त्यांचे मुलांशी पटत नाही म्हणून. पण पटत नाही म्हणजे नेमके काय होते ? ज्याला प्रत्यक्ष त्रास म्हणू असा त्रास मुलांना होतो ? मला वाटते आपण अप्पांविषयीच्या मुलांच्या तक्रारी पाहिल्या तर ज्या व्यावहारिक जगाच्या चौकटीत मुले जगत आहेत, त्या चौकटीत अप्पांना जगता येत नाही हेच सत्य त्यातून प्रकट होते. 'शिष्टाचार नाही, सौजन्य नाही...आपण कोणत्या वस्तीत आहोत, आपल्या घराची जगातली प्रतिष्ठा काय आहे, कसलाही म्हणून विचार करायचा नाही...' ही शारदेची तक्रार. त्यांच्या सांकेतिक प्रतिष्ठेला अप्पांमुळे धक्का लागतो हेच सुचविणारी ही तक्रार आहे. 'वाटेल त्याच्याजवळ पैसे मागतात, कोणाजवळ काहीही बोलतात, कुठल्याही गचाळ हॉटेलातून काहीही घेऊन येतात...' ही नलीची तक्रारही याच प्रकारची आहे. या तक्रारी माणसाच्या

जीवनातील संकुचित वृत्तीच्या दर्शक आहेत असे मला वाटते. प्रतिष्ठेच्या खोटया सांकेतिक कल्पनांच्या बेटावर ही माणसे राहातात व माणूस म्हणून माणसाला ती ओळखूच शकत नाहीत. नाटयकृतीत ती अप्पांची मुले, सुना या रूपाने येत असली तरी प्रत्यक्षात व्यवहारी जगाच्या वृत्तीची ती दर्शक आहेत. याउलट अप्पा ते मुळी या पृथ्वीवर कधी जगलेच नाहीत. एका वेगळया मुक्त जगात त्यांनी संचार केला. शरीराने ते या जगात राहिले, पण मनाने रंगभूमीच्या विश्वात रमले. म्हणूनच या जगाहून त्यांची वृत्ती भिन्न आहे. प्रतिष्ठेच्या या सांकेतिक चौकटी-पासून ते मुक्त आहेत. निरागस ताज्या मनाची ही व्यक्ती व्यवहाराच्या नव्हे, तर मनाच्या आदेशानुसार वागते. आपल्याच वृत्तीत दंग होते. या वृत्तीचे बालवृत्तीशी साम्य आहे, म्हणून अप्पांना सुहासचा लळा लागतो. सुहासला आजोबाविषयी जवळीक वाटते. प्रतिष्ठेच्या खोटया कल्पना नसणारे विठोबा आणि राजा अप्पांना ओळखू शकतात. माणसाला ओळखण्याची, माणूस म्हणून त्याला जवळ करण्याची शक्ती हरपलेल्या एका विश्वाचे दर्शन या नाटयकृतीतील अप्पांची मुले आणि कळवणकर यांच्यातून प्रकट होते व या विश्वाकडून एका 'माणसाचा' अंत होतो. माणसाच्या नात्यातील हरवलेले दुवे दर्शविण्याचे या नाटयकृतीतील हे सामर्थ्य मला नाटयकृतीच्या मोठेपणाचे दर्शक वाटते.

कदाचित हा अर्थ या नाटयकृतीवर लादण्याचा मी प्रयत्न करीत आहे असे वाटण्याचा संभव आहे. परंतु प्रत्यक्ष या नाटकातील मुक्त स्वगतांचे आधार घेतले तर हा अर्थ स्पष्ट होण्यासारखा आहे.

'हो–हो–हो
तुम्ही तरुण आहात' हे मुक्त स्वगत, किंवा
'जनावरे मोकाट सुटली आहेत.
सावध रहा–'

हे स्वगत पाहिले तर त्यातून वृद्धावस्थेची व्यथा प्रकट न होता मानवाचीच शोकांतिका प्रकट होते आहे, नाटकाला एक वेगळे वैचारिक परिमाण लाभते आहे ही गोष्ट लक्षात आल्यावाचून राहणार नाही. कौटुंबिक, भावनिक असे प्रसंग व्यक्त होत असतानाही असा एक दुसरा घटक या नाटयकृतीत अनेक ठिकाणी दाखवता येतो. उदा. 'बाग कोणाचीही असली तरी फुलं देवाची असतात...'

'त्याला शेवटी एकच पटलं, की मी कार्लेकर साहेबांचा सासरा आहे. लोकांना क्षुद्र गोष्टी पटतात, मोठया पटत नाहीत.'

हे अप्पांचे वक्तव्य मानवी जीवनाच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. माणसांना

हुद्दे समजतात, व्यावहारिक चौकट समजते. याहून व्यापक काही समजत नाही. हे या मानवी जीवनातील दुःखच या ठिकाणी प्रकट झालेले दिसते. 'अरे, पैसा काय जाळायचाय ? साल्या रांडाही मिळवतात तो. माणसं तगवली पाहिजेत बाबा माणसं तगवली पाहिजेत.' हे राजाचे उद्गारही असाच अर्थ सुचवून जातात. या नाट्यकृतीतील संवादांतून निर्माण होणारी ही अर्थवलये गुणवत्तेच्या दृष्टीने नाट्यकृतीला मोठी करण्यास कारण झाली आहेत.

(शोकांतिकेतून प्रकट होणारी समस्या ही मानवी जीवनाविषयी काहीतरी मूलभूत सांगणारी असते. प्रस्तुत नाट्यकृती केवळ समस्याप्रधान नसून त्याहून अधिक महत्त्वाची आहे. याचे कारण वृद्धत्वाची समस्या मानवी जीवनातील एक अपरिहार्य अवस्था म्हणून नाट्यकृतीत प्रकट झाली आहे. मानवी जीवनातील ही एक अगतिक अवस्था आहे आणि म्हणून एका दृष्टीने मानवी जीवनाचेच एक अगतिक रूप ही नाट्यकृती प्रकट करीत आहे. अनंत माणसे जगात जन्म घेतात, अनेक नात्यांचे बंध निर्माण करतात, अनेक भूमिका स्वीकारतात. पण आपण एकाकी आहोत, अगतिक आहोत हे सत्य माणसाला आकलन होतच नाही. व्यावहारिक जगातील प्रतिष्ठा, मानमरातब यांच्या गजबजाटात माणूस अहंकारात बुडून जातो. या नाटकात अप्पा एका ठिकाणी म्हणतात– 'आभाळ पाठीवर घेणाऱ्या हत्तींना विचारून पहा, ते सांगतील, कोणीही कोणाचं नसतं. अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं की आम्ही बाप झालो– आई झालो. पण खोटं सगळं खोटं. आपण फक्त जिने असतो, फक्त जिने !')

(मानवी जीवनातील एकाकीपणाचे एक भयाण चित्र इथे साकार होते. ही अप्पांची केवळ बाप म्हणून असणारी व्यक्तिगत व्यथा नव्हे. एका विशिष्ट अवस्थेत त्यांना जाणवलेला हा व्यापक जीवनार्थ आहे. नाट्यकृतीतील या अर्थामुळे ही नाट्यकृती शोकांतिकेच्या पातळीला सतत स्पर्श करीत राहते.)

या दृष्टीने या नाट्यकृतीकडे पाहू लागले म्हणजे भावनात्मक आवाहन म्हणून ज्या प्रसंगाचे उल्लेख केले ते प्रसंग अधिक अर्थपूर्ण वाटू लागतात. सुहास–अप्पा यांच्यामधील नात्याला एक वेगळा अर्थ प्राप्त होतो. अप्पा–कावेरी यांच्या नात्यातून एक वेगळेच सौंदर्य जाणवू लागते आणि त्यांच्या मोरवाडीला जाण्याच्या स्वप्नातून माणसाच्या जीवनविषयक सुंदर आसक्तीचे चित्र साकार होऊ लागते. (त्या सुंदर स्वप्नाला कारुण्याची किनार लाभण्याचे खरे कारण हे आहे.) म्हणजेच जे प्रसंग लोकप्रियतेच्या दृष्टीने भावनात्मक आवाहन करणारे आहेत तेच प्रसंग एका मूलभूत अनुभवाचे सूचन करणारे आहेत हे लक्षात येते. मुक्त स्वगतातील

लय व शब्दकळा भावनात्मक आवाहनामुळे, लोकप्रियतेच्या दृष्टीने महत्त्वाची ठरते तर नाट्यकृतीला विचारशीलतेचे वजन प्राप्त करून देण्याच्या दृष्टीने ती अधिक महत्त्वाची वाटू लागते. वाङ्मयीन दृष्ट्या या नाटकाचे मोठेपण या घटकांतून जाणवत राहते.

●

नटसम्राट जीवनाची संक्षिप्त, सुलभीकृत डी-लक्स एडिशन

रा. भा. पाटणकर

'नटसम्राट' हे नाटक मूल्यदृष्ट्या मोठे नाही, इतकेच नव्हे तर ते चांगलेही नाही: पण तरीही ते महत्त्वाचे नाटक आहे. आजकाल मराठीत लिहिली जाणारी सर्वच नाटके आमच्या संवेदनशीलतेचे (सेन्सिबिलिटीचे) दिग्दर्शन करीत नाहीत. त्यांतली काही इतकी परभृत असतात की, सेन्सॉरबोर्डाने हात दिला नाही तर ती मुंबईसारख्या प्रयोग-हौशी शहरात काही दिवस चालतात व नंतर त्यांची नावनिशाणीही उरत नाही. परंतु 'नटसम्राट' हे या जातीचे नाटक नव्हे. ते निश्चितपणे आमच्या संवेदनशीलतेचे प्रतिनिधित्व करते. (ते लिहित असताना लेखकाच्या मनात 'किंग लियर' होते या वस्तुस्थितीने वरील विधानाला बाध येत नाही. कारण एकोणिसाव्या शतकापासून आमच्याकडे शेक्स्पिअर परिचित आहे. त्याची भाषांतरे व सुलभीकरणाने संस्कारित झालेली रूपांतरे वाचक-प्रेक्षकांच्या ओळखीची आहेत. सुशिक्षित लोकांना केशवसुत, बालकवी, गडकरी, खाडिलकर जितके जवळचे वाटतात, तितकेच 'गोल्डन ट्रेझरी'तले कवी व शेक्स्पिअर हेही वाटतात.) 'नटसम्राट' हे एक प्रातिनिधिक नाटक

टीप : या लेखाचे शीर्षक प्रस्तुत पुस्तकासाठी बदलून **घेतले आहे.** – संपादक

असल्याने त्याची चर्चा करताना आमच्या संवेदनशीलतेच्या मर्यादा शोधता येतील, असे वाटल्यामुळेच हा लेख लिहायचे ठरविले.

'नटसम्राट' विषयी विचार करायला लागल्याबरोबर टीकाकारांना गडकऱ्यांची स्वाभाविकपणेच आठवण होते. 'नटसम्राट' व गडकऱ्यांची नाटके एकाच जातकुळीतली आहेत. त्यांच्या मुळाशी शेक्स्पिअरचे एका प्रकारचे रोमॅन्टिक आकलन आहे. शेक्स्पिअरच्या मनस्वी व प्रचंड व्यक्तिरेखांनी आमच्या मनावर घट्ट पकड बसविली. आणि त्यांच्या भाषणांनी, विशेषत: स्वगतांनी, आमच्या नाटककारांना भाषेच्या सामर्थ्याची जाणीव करून दिली. आम्हाला शेक्स्पिअरचे जे आकलन झाले, त्यात आमची म्हणून खास अशी भरही आम्ही घातली. एक तर आम्ही त्यांचे सुलभीकरण करून त्याला भडक केले. प्रचंड व्यक्तिरेखांऐवजी आम्ही अतिरेकी व्यक्तिरेखा निर्माण केल्या; हे इतक्या प्रमाणात झाले की, या व्यक्तिरेखा विशिष्ट गुणांची प्रतीके बनल्या (उदाहरणार्थ सिंधू–पतिप्रेम). तसेच आमच्या नाटकांमधली भाषा उद्दाम कल्पनाशक्तीच्या मदतीने वक्तृत्वपूर्ण व आतषबाज झाली. आपण नेहमीच्या व्यवहारात जी भाषा वापरतो ती बहुरंगी, व्यामिश्र असते, कारण तिला वेगवेगळ्या संदर्भात वेगवेगळी कामे करायची असतात. परंतु अनेक मराठी नाटकांतल्या भाषेत ही व्यामिश्रता नसते. ती बहुधा एकसुरी असते. बऱ्याच नाटकांत ती सदासर्वदा वक्तृत्वपूर्ण किंवा भावविवश असते. आमची पात्रे जीवनमूल्यांबद्दल बोलू लागल्यास ती चर्चच्या संथ, गंभीर घंटानादाची हमखास आठवण करून देतात. दैनंदिन भाषेची बहुविधता नाटकात आढळत नाही याचे पहिले कारण आमच्या पाचवीला पुजलेली सुलभीकरणाची आवड. दुसरे कारण आमची नाटकांबद्दलची एकूण भूमिका. नाटकातले विश्व आमच्या नेहमीच्या अनुभवांच्या विश्वाशी सलग आहे, म्हणून नाटकातल्या भाषेने आमच्या दैनंदिन भाषेची लय पकडण्याचा सतत प्रयत्न करायला हवा असे आम्ही मानीत नाही. वाङ्मयात सौंदर्यदर्शन व्हायला हवे अशी अपेक्षा करणे ठीक आहे; परंतु ते सौंदर्य आमच्या खऱ्याखुऱ्या जीवनातील, दैनंदिन भाषेतील सौंदर्य असायला हवे, ते कोठल्यातरी परीजगतातील सौंदर्य असून चालणार नाही हे विसरता उपयोगी नाही. आमच्या अनेक नाटकांत जीवनदर्शन घडत नाही; ती केवळ दिवास्वप्ने निर्माण करतात. याचे एक कारण वरील गोष्टीचा आम्हाला पडलेला विसर.

जीवन व वाङ्मय यांच्यात सलगता आहे असे आमचे अनेक लेखक प्रत्यक्षात मानीत नाहीत. याचे प्रत्यंतर जसे त्यांच्या भाषेत येते तसे ते त्यांच्या पाश्चात्त्य वाङ्मयकृतींबाबतच्या दृष्टीकोणातही येते. पाश्चात्त्य वाङ्मयकृती जशाच्या तशा आमच्याकडे आणता येतील ही आमची कल्पना आहे. शेक्स्पीअरपासून स्फूर्ती घेऊन

मराठीत नाटक लिहिणे म्हणजे त्याची पात्रे व त्यांच्या समस्या यांची जमेल त्या प्रमाणात पुनरावृत्ती करणे असे आम्हाला वाटते. या पात्रांना आम्ही मराठी पोशाख चढवितो हे खरे. पण एवढे केल्याने ती आमच्या आजच्या जगात रुजतात असे मात्र नाही. लियर हा राजा होता. म्हणून ' नटसम्राट 'चा नायक राजाच दाखवायला हवा असा मोह नाटककाराला झाला असल्यास नवल नाही. परंतु आजकालच्या संस्थानिकांभोवती कसलेच ते तेजोवलय नाही; आणि शिवशाहीतील राजांनी मराठी रंगभूमीला सढळ हाताने आधीच भक्कम मदत केलेली आहे. म्हणून नाटककाराचा नाइलाज झाला असावा. मध्ययुगातील लोकांच्या भावनिक विश्वात राजाला जे स्थान आहे, तसे स्थान नाट्यप्रेमी लोकांच्या विश्वात बालगंधर्वादी नटश्रेष्ठांना असल्याने लेखकाने एका नटसम्राटाला नायक केले. लियर व त्याच्या मुली यांच्यातील संघर्षाला ' किंग लियर 'मध्ये मध्यवर्ती स्थान आहे. तसाच संघर्ष आपल्या नाटकातील नायक व त्याची मुले यांच्यात दाखविणे लेखकाला आवश्यक वाटले असावे. आता प्रश्न असा की, शेक्स्पीअरने जे सतराव्या शतकातील इंग्लंड-मध्ये निर्माण केले ते जसेच्या तसे आजच्या रंगभूमीवर आणणे कितपत श्रेयस्कर आहे ? यावर एक संभाव्य उत्तर असे की शेक्स्पीअरच्या नाट्यकृतींना सार्वकालिक मूल्य आहे; तेव्हा या नाट्यकृतींचा कोणत्याही काळात व संस्कृतीत पुनरावतार झाला तरी त्यांचेही मूल्य सार्वकालिकच असणार. परंतु ही समजूत भ्रामक आहे. शिवाजी, रानडे, गांधी हे लोकोत्तर पुरुष जसे विशिष्ट कालखंडातील समस्या सोडविता सोडविता सार्वकालिक मूल्याचे धनी झाले तशा ' एडिपस ', ' लियर ', ' वॉर अँड पीस ', ' द ट्रायल ' या वाङ्मयकृती विशिष्ट कालखंडांच्या खुणांसकट जन्मल्या व त्या कालखंडांत वाढतानाच त्यांना सर्वकालिक मूल्य प्राप्त झाले. ' लियर 'च्या कथानकाचा सांगाडा व त्यातील समस्या जशीच्या तशी मराठी रंगभूमीवर आणल्याने मूल्ययुक्त कलाकृती निर्माण होण्याची शक्यता कमी. ' लियर 'ची समस्या घेतली तरी ती मराठीत आणताना फक्त बाहेरच्या गोष्टींमध्ये फरक करून चालणार नाही; ती समस्या हाताळताना आजच्या जाणिवा मनात बाळगायला हव्या.

' लियर 'प्रमाणे ' नटसम्राट ' हे बव्हंशी कौटुंबिक ताणांबद्दलचे नाटक आहे. ' बव्हंशी ' असे म्हणण्याचे कारण अप्पासाहेब हे नुसते मुलांकडून अपमानित झालेले कुटुंबवत्सल गृहस्थ नाहीत. त्यांनी एकेकाळी रंगभूमी गाजविलेली आहे. या गोष्टींचा दोन संदर्भात विचार व्हायला हवा. एक म्हणजे अप्पासाहेब नट होते याचा त्यांच्या कौटुंबिक जीवनावर काय परिणाम झाला हे लक्षात घ्यायला हवे. दुसरे असे की, वार्धक्याने हतबल झालेले नटश्रेष्ठ म्हणून त्यांच्या काही समस्या आहेत का हे पाहायला हवे. हे नाटक एका अपमानित पित्याचे व एका हतबल

नटश्रेष्ठाचे आहे. नाटकाला हे दोन पदर असले तरी या दोहोत कौटुंबिक पदर जास्त महत्त्वाचा आहे तो काढून टाकला किंवा त्याला गौणत्व दिले तर नाटकाचे, कथानक उभेच राहू शकणार नाही. दुसरे असे की अपमानित पित्याच्या व्यथेत या नाटकाचे बरेचसे अपील आहे.

आईबाप व मुले यांच्यातील संबंध हा विषय वाङ्मयात नवा नाही. 'लियर' 'सोहराब अँड रुस्तुम', 'मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा', 'डेथ ऑफ अ सेल्समन' यांसारख्या कलाकृतींमध्ये त्याला मध्यवर्ती स्थान आहे. इतर काही कलाकृतींवर या विषयाची छाया पडलेली दिसते. (उदाहरणार्थ, 'ज्युलियस सीझर.') या कलाकृतींवरून एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की, दोन पिढ्यांमधील संबंध भाबडे लोक समजतात तसे सरळ, एकपदरी नसतात. 'प्रेमळ पण करारी आई-वडील' व 'आज्ञाधारक मुले' असे ते ज्याप्रमाणे नसतात त्याप्रमाणे 'चांगले ध्येयनिष्ठ आईबाप' व 'स्वार्थी, कृतघ्न किंवा सालस पण डाळ–तांदुळवादी मुले' असेही ते नसतात. दोन पिढ्यांमधील संबंध वेगवेगळ्या तणावांनी बांधलेले असतात. उदाहरणार्थ, 'किंग लियर' घ्या. गोनरिल व रीगन या स्वार्थी व कृतघ्न मानल्या गेल्या आहेत. पण कॉर्डेलियाविषयी असे म्हणता येणार नाही. तिचे पित्यावर निश्चित प्रेम आहे. पण ते प्रेम शब्दात प्रकट करण्याचा प्रसंग जेव्हा तिच्यावर येतो तेव्हा तिचे व्यक्तित्व ताठरते. त्यावेळी ती जे बोलते त्यावरून आपल्या ढोंगी बहिणींचा अधिक्षेप करावा, पित्याची अपेक्षा अविवेकी आहे हे स्पष्ट करावे इतकाच तिचा उद्देश असावा असे वाटत नाही. भावनिक प्रगल्भता, व स्वातंत्र्य मिळविण्याच्या प्रयत्नात ती असावी; त्यासाठी येथे ती पितृप्रेमाची नाळ कापण्याचा प्रयत्न करते आहे असे वाटते. पित्याविषयीचे तिचे प्रेम जितके जास्त तितकी ते तोडण्यातली निष्ठुरताही जास्त. ती निष्ठुरता केवळ पित्याविषयीची नसून स्वत:विषयीची, आपल्या हृदयातल्या पितृप्रेमाविषयीचीही आहे. हॅम्लेटची कथा याहूनही उद्बोधक आहे. त्याचे वडील पिढीशी संबंध सरळ नाहीत. फ्रॉइडवादी समीक्षकांच्या मते त्याची आपल्या आईविषयीची भूमिका एका अव्हेरिलेल्या प्रेमिकाची आहे. मुलाच्या प्रेमाचा पहिला विषय त्याची आई असून तिच्या प्रेमात वाटा मागणारे वडील व भावंडे यांच्याविषयी त्याच्या मनात द्वेष व तिरस्कार असतो. वडिलांविषयी नुसता द्वेष वाटतो असे मात्र नाही. त्यांच्याविषयी आदर व प्रेमही वाटते. 'हॅम्लेट'मध्ये पितृप्रतिमेचे तीन पात्रांत विघटन झाले आहे : हॅम्लेटच्या वडिलांचा मृतात्मा, क्लॉडिअस, पोलोनिअस. हॅम्लेटच्या पितृप्रतिमेसंबंधीच्या भावनिक दृष्टिकोणातील तीन घटक या तिघांशी संलग्न आहेत. हॅम्लेटच्या मनात वडिलांच्या मृतात्म्या-विषयी आत्यंतिक आदर व प्रेम, क्लॉडिअसविषयी द्वेष व पोलोनिअसविषयी तिरस्कार निर्माण झालेला आहे. या तीन पात्रांमधून हॅम्लेटची पितृप्रतिमा साकार

होत असल्याने त्याचा या प्रतिमेविषयीचा भावनिक दृष्टिकोण व्यामिश्र झालेला आहे.

हॅम्लेट, कॉर्डेलिया यांच्यातील व्यामिश्रता ' नटसम्राट 'मधील तरुण पिढीत अजिबात दिसत नाही. त्यांना वडिलांबद्दल प्रेम व आदर आहे; पित्याबाबतच्या कर्तव्याची त्यांना जाणीव आहे. पण आता आपले स्वतंत्र संसार उभे राहिले आहेत, त्या संसारात अप्पासाहेब बसू शकत नाहीत म्हणूनच केवळ ते त्यांना नको आहेत. हे भावनिक द्व्यर्थित्व (अँबिव्हॅलन्स) खरे. पण त्याची मुळे त्यांच्या भावजीवनात खोलवर गेलेली नाहीत. म्हणून नंदा–नलू यांना हॅम्लेट–कॉर्डेलियाची भावनिक खोली व व्यामिश्रता प्राप्त झालेली नाही. यावर कोणी म्हणेल की, मी फ्रॉइड-वादाचा चष्मा घातला असल्यानेच मला दोन पिढ्यांमधील संबंधांतील तथाकथित व्यामिश्रता दिसते आहे. यावर एक उत्तर असे की, जी गोष्ट फ्रॉइडने सैद्धांतिक स्वरूपात मांडली तिचे प्रातिभ ज्ञान (इंटुइशन) शेक्स्पिअरसारख्या प्रतिभावंत लेखकांना कितीतरी आधी प्राप्त झालेले होते. दुसरे असे की, जुन्या काळातल्या अविभक्त कुटुंबाच्या संदर्भात **फ्रॉइड**वाद कदाचित प्रस्तुत नसेल. पण पाश्चात्त्य पद्धतीची लहान कुटुंबे अस्तित्वात आल्यानंतर मात्र महाराष्ट्रात फ्रॉइडवाद निश्चित प्रस्तुत ठरू लागला आहे. अर्थात भावजीवनातील व्यामिश्रतेची जाणीव होण्यासाठी फ्रॉइडवादाचीच कास धरायला हवी असे नाही. जीवनाविषयी दिवास्वप्ने निर्माण करण्याऐवजी जीवनाला निर्भयपणे सामोरे गेल्यानेही ही जाण येऊ शकेल. मानवी व्यवहारांबद्दलच्या फ्रॉइडनंतरच्या जाणिवांना ' नटसम्राट 'मध्ये स्थान नाही. इतकेच नाही तर शेक्स्पिअरसारख्यांना या विषयीचे जे प्रातिभ ज्ञान प्राप्त झाले होते त्याचाही येथे मागमूस नाही.

अप्पासाहेबांच्या एकूण कौटुंबिक जीवनाविषयी नाटकाच्या सुरुवातीला जी माहिती मिळते त्यावरून असे म्हणता येईल की, ते संपन्न व सुखी होते. लोक-मान्यतेच्या शिखरावर असलेले, सर्वार्थाने तृप्त असे अप्पासाहेब, कर्तृत्ववान पण उठल्यासुटल्या पायावर डोके ठेवायला तयार असणारा पितृभक्त मुलगा (पृष्ठे ५–६) ' मधाची बुधली ' असणारी सून (पृष्ठ ७), नेहमी पहिल्या वर्गात येणारी व चांगल्या स्थळी पडलेली प्रेमळ मुलगी (पृष्ठ ७), या सर्वाला साजेसा जावई, आणि नवऱ्याशी एकरूप झालेली व समजूतदार कावेरी (पृष्ठे ८, ४८–४९). हे संसारचित्र पाहिल्यावर ' जीवन हे असे असते ! ' असे उद्गार निघत नाहीत; तर ' जीवन असे असते तर किती छान झाले असते ! ' असे म्हणावेसे वाटते. राम-राज्यातील सुखी कुटुंब कसे असेल याची कल्पना करताना अप्पासाहेबांच्या कुटुंबाचा एक मॉडेल म्हणून उपयोग होऊ शकेल. अप्पासाहेब जेव्हा नाट्यक्षेत्रातून निवृत्त झाले तेव्हाचे हे चित्र आहे. त्याच्या आधी हे चित्र कसे असेल याची

थोडीशी कल्पना नाटकात वेगवेगळचा ठिकाणी विखुरलेल्या निर्देशांवरून येऊ शकते. अप्पासाहेबांनी कधीच पैशाची काळजी केली नाही. (पृष्ठ १०). पण एक काळ असा होता की, द्रव्य त्यांच्यावर हस्ताच्या पावसासारखं कोसळत होतं (पृष्ठ १० व ५८). नंतर रंगभूमीचा पडता काळ आला व ते खेडचात जाऊन राहिले (पृष्ठ १० व ४८), आणि तिच्या पुनरुत्थानाच्या वेळी ते पुन्हा कीर्तीच्या झगझगीत प्रकाशात आले (पृष्ठ १०). आणखी काही गोष्टींची आपण कल्पना करू शकतो. ते सारखे कंपनीबरोबर दौऱ्यावर असणार. त्यांना पन्नास वर्षे साथ देणारी (पृष्ठ ८) कावेरीही त्यांच्याबरोबर असावी. कंपनीच्या बिऱ्हाडीच तान्हया नलूने त्यांच्याकडे डोळे उघडून पाहिले. (पृष्ठ ३२). कंपनीच्या मास्तरजवळ नंदा श्रीगणेशा शिकला (पृष्ठ ५). 'अर्धे आयुष्य गेल्यावर चार पैसे कनवटीला लागले आणि त्याचवेळी या पोरांनी घराचं गोकुळ केलं.' साहाजिकच अप्पासाहेबांनी त्यांना रुपयांच्या अंघोळी घातल्या आणि त्यांना फुलासारखे वाढवले (पृ. ५). रंगभूमीच्या पडत्या काळात अप्पासाहेब-कावेरी खेडचावर होती व मुले होस्टेलमध्ये (पृ. १०). वरील निर्देशांवरून मुलांचे बालपण कसे गेले असावे हे कळते. ती बराच काळ कंपनीच्या बिऱ्हाडी होती. ते वातावरण व सामान्यपणे मध्यम वर्गातल्या मुलांच्या वाटचाला येणारे वातावरण यांत फरक असणार. 'नाटककपनीच्या स्वयंपाकघरात जेवढा सभ्यपणा होता तेवढा या सभ्य लोकांच्या दिवाणखान्यातही सापडायचा नाही' असे विठोबा म्हणतो हे खरे (पृ. ४९); पण 'नाटकवाल्यांची दुनिया म्हणजे कलंदराची दुनिया' असेही तो तेथेच म्हणतो. आणि अशा कलंदरांच्या दुनियेतली सर्व माणसे सर्वार्थाने सद्‌गुणी असतील असे वाटत नाही. याच्या अगदी उलट स्थिती असण्याचीच शक्यता जास्त वाटते. पण नाटककंपनीच्या खास वातावरणाचा नंदा-नलूवर काहीच वेगळा संस्कार झाल्याचे नाटकात दिसत नाही. कंपनी सारखी दौऱ्यावर असणार; सर्वच व्यवहारांमध्ये अनियमितपणा असणार; कोठेतरी ओढाताण झालेली असणार. पण या कशाचा ओझरता निर्देशही येथे नाही. ही मुले नाटकांच्या वातावरणात वाढली, अशा मुलांच्या बाबतीत दोन पर्याय संभवतात : त्यांच्यात नाटकाच्या दुनियेविषयी प्रेम निर्माण होते, नाहीतर तिटकारा निर्माण होतो. पण ही दोन्ही मुले नाटकाविषयी पूर्णपणे अलिप्त राहिलेली दिसतात. नंदा-नलू ही एका यशस्वी नामवंत माणसाची मुले आहेत. बाप नामवंत, असला की त्याच्या छायेत वाढणाऱ्या मुलांवर विलक्षण ताण पडतो. त्यामुळे एकतर त्यांची वाढ खुंटते किंवा ती विकृत होते. म्हणूनच नामवंत माणसांची मुले स्वतः नामवंत झाल्याचे बहुधा दिसत नाही. पण हा ताणही नंदा–नलूला सहन करावा लागलेला दिसत नाही. कोणाही सजीव प्राण्यावर जे वातावरणाचे संस्कार झाले असते ते त्यांच्यावर झालेले नाहीत. कारण ती खरीखुरी माणसे नाहीतच.

पहिल्या अंकातील स्मृतिभासाच्या प्रवेशात ती जशी अस्वाभाविक व कळसूत्री बाहुल्यांसारखी दिसतात (पृष्ठ ५) तशीच ती इतरत्रही दिसतात. भासाच्या प्रवेशातील त्यांचा मधाळ प्रेमळपणा व बारा वर्षानंतरची त्यांची अलिप्त कर्तव्यनिष्ठा किंवा मूर्ख जहांबाजपणा या त्यांच्या व्यक्तित्वातून नैसर्गिकपणे निघालेल्या गोष्टी वाटत नाहीत. त्या उपऱ्या वाटतात. अप्पासाहेबांची जीवनगाथा लियरसारखी एक शोकात्मिका व्हावी असे नाटककाराने आधीच ठरविल्यामुळे या पात्रांना निर्जीव साधनांचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. ती केवळ साधने आहेत हे सर्वांत जास्त तीव्रतेने जाणवते. अप्पासाहेबांवर चोरीचा आळ येतो त्या प्रसंगात (पृष्ठे ५४-५५). गोदरेजच्या कपाटातून सुधाकरचा पगार गायब झाल्याबरोबर त्याचा शोध सुरू होणे स्वाभाविक आहे. इतर सर्वांबरोबर अप्पासाहेबांवर संशय घेण्यात येतो. चंदनी हत्तीच्या अनुभवावरून अप्पासाहेब कोणालाही न सांगता घरातल्या वस्तू घेतात हे सिद्ध झालेले आहे; सुभेदारसाहेबांकडे त्यांनी दहा रुपये मागितल्याचेही माहिती आहे (पृष्ठ ४२). पण सुधाकरचा सबंध पगार त्यांनी चोरला असावा असा संशय घेण्याच्या आधी कोणाही माणसाला एक प्रश्न स्वाभाविकपणे सुचला असता. चंदनी हत्ती आवडला म्हणून माणूस तो न सांगता घेईल, भज्यांची सोय व्हावी म्हणून दहा रुपये मागील. पण तेरा-चौदाशे रुपये तो कशासाठी पळवील ? त्या पैशाचे तो काय करू शकेल ? या चोरीमागे काही सबळ हेतू आहे का ? नलू जर खरीखुरी स्त्री असती तर तिला हा प्रश्न सुचला असता. पण अप्पासाहेबांची भावनिक वाताहत करण्यासाठी वापरावयाचे एक निर्जीव साधन म्हणूनच ती कल्पिलेली असल्याने तिला हा प्रश्न सुचत नाही.

कावेरीही दिवास्वप्नातली एक साचेबंद व्यक्तिरेखा आहे. दिवास्वप्नातल्या रूढ कल्पनेनुसार आदर्श भारतीय स्त्री म्हणजे नवऱ्याशी पूर्णपणे एकरूप झालेली पत्नी आणि मुलांवर जिवापाड प्रेम करणारी आई. नवरा व मुले यांच्यात संघर्ष झाल्यावर ती नवऱ्याच्या बाजूने उभी राहते हे खरे. पण चोरीचा आळ गेल्यावर ती असेही म्हणते, 'मुलीचा गैरसमज झाला. पाकिट कपाटातच सापडलं. आत्ता एवढ्यात. पण पोरीचा जीव बावरून गेला होता' (पृष्ठ ५८). पण अर्थात पतिप्रेम हे तिचे सर्वोच्च मूल्य आहे. अप्पासाहेब कावेरीला म्हणतात, 'शेकोटीत घातलेल्या ढलपीचं जिणं तुम्ही स्वीकारलंत. दुसऱ्यासाठी जळण्याचं आणि तेही हसूनखेळून जळण्याचं. हवं नको हे शब्द कधी तुमच्या तोंडातून बाहेर पडले नाहीत' (पृष्ठ ८). यावरून कावेरीला निर्मिताना लेखकाच्या मनात सिंधूचे मॉडेल असावे असे वाटते. कावेरी विलक्षण उदार मनाची, समजूतदार, व क्षमाशील आहे याचे प्रत्यंतर मेनका 'ताई'विषयी झालेल्या तिच्या व अप्पासाहेबांच्या बोलण्यात येते (पृष्ठे ४८-४९). कावेरीची व्यक्तिरेखा पाहतानाही असेच वाटते की, 'सर्व स्त्रिया इतक्या

पतिनिष्ठ, समजूतदार इत्यादी झाल्या असत्या तर किती चांगले झाले असते.' अप्पासाहेबांचे घरकुल हाडामासाच्या माणसांनी भरलेले नसून दिवास्वप्नातल्या पोकळ पण गुटगुटीत दिसणा या बाहुल्यांनी भरलेले आहे. अशा घरात कसल्याही समस्या निर्माण झाल्या नसणार, कसलेही ताण नसणार. सारे कसे छान, शांत, उदात्त वगैरे. पण माणसाचे व्यक्तित्व घडण्यासाठी या ताणांची आवश्यकता असते. ते नसले तर व्यक्तित्वाला खोली, प्रगल्भता आणि व्यामिश्रता येत नाही. अप्पासाहेबांची गृहस्थ म्हणून जी प्रतिमा आहे तिच्यातला उणेपणा त्यांच्या आजूबाजूला वावरणाऱ्या पात्रांच्या पोकळपणामुळे आणि एकूण वातावरणाच्या आदर्शीकरणामुळे निर्माण झाला आहे.

अप्पासाहेब अहंकारी आहेत (पृष्ठ २). जगाशी कसलीही तडजोड करणे त्यांना अशक्य होते. 'गोल छिद्रामध्ये चौकोनी खुंटी...बसतच नाही.' (पृष्ठ २०) हा त्यांचा खरा प्रश्न आहे. जोपर्यंत ते कंपनीच्या आणि कुटुंबाच्या मध्यभागी होते तेव्हा जगाशी जुळवून घेण्याचा प्रश्न आला नव्हता; कारण जगानेच त्यांच्याशी जुळवून घेतले असणार. पण आता वार्धक्य आले होते. कंपनी केव्हाच गेली होती. मुलांनी आपआपले संसार थाटले होते. त्यांच्याशी जुळवून घेण्याचा प्रसंग अहंकारी अप्पासाहेबांवर आता आला होता. आणि त्यात ते अयशस्वी होत होते. आपण मुलांच्या संसारात सामावले जाऊ शकत नाही याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे आपले वार्धक्य होय, ही जाणीव अप्पासाहेबांना होती (पृष्ठ २५). त्यांच्या वार्धक्याचे निर्देश नाटकात जागोजागी विखुरले आहेत. (उदाहरणार्थ, पृष्ठ १, २, ३, १७, २५, ५८, ६५, ७०). त्यांची वृद्धावस्था हे त्यांच्या दु:खाचे एक कारण आहे हे निश्चित, पण ते एकमेव कारण नव्हे. प्रत्येक वृद्ध माणसाला जगाशी जुळवून घेणे कठीण होते असे नाही. स्वत:च्या कर्तृत्वाने यश आणि मानमान्यता मिळविणाऱ्या अहंकेंद्री माणसाला मात्र वृद्धावस्थेत हा प्रश्न भेडसावतो. कारण, अशा अवस्थेत असताना तो स्वत:च्या कार्यक्षेत्रापासून तोडला गेलेला असतो. आत्माविष्कारासाठी त्याला वाव मिळत नसतो. मग त्याचा अहंकार त्याला जाळू लागतो, नाहीतर जवळच्या माणसांवर तो अविवेकी वागण्याने सूड घेऊ लागतो. अटळपणे येणाऱ्या वार्धक्यासाठी ज्यांनी जाणीवपूर्वक मानसिक तयारी केलेली नाही त्यांच्या नशिबात हेच लिहिलेले असते. वार्धक्य आल्यानंतर 'ज्ञानेश्वरी' वाचायला घेण्याने प्रश्न सुटत नसतो (पृष्ठ ४४). आधुनिक काळात आयुर्मर्यादा वाढल्यामुळे हा अनुभव सार्वत्रिकच झाला आहे.

कर्तबगार आणि वृद्ध अशा माणसाच्या अपरिहार्य शोकात्मिकेचे लेखकाने तटस्थ राहून चित्रण केले असते तर 'नटसम्राट'चा आजच्या जीवनाशी सजीव संबंध प्रस्थापित झाला असता आणि नाटकही जिवंत झाले असते. पण लेखक

तटस्थ नाही. त्याला तरुण पिढीपेक्षा अप्पासाहेब मूल्यदृष्टया जवळचे वाटतात. 'आम्ही तरुण आहोत. तुमचं म्हातारपण झालं आहे', असे नंदा म्हणताच अप्पासाहेब गरजतात :

'तुम्ही तरुण आहात
म्हणजे करता येतो फक्त संभोग
तुम्हाला माणसांच्या माद्यांशी.
पण तरुण आहेत कावळे
आणि तरुण आहेत गिधाडं
तरुण आहेत रस्त्यांवरची गाढवं
आणि डुकरंही' –(पृष्ठ २३)

सबंध नाटक अप्पासाहेबांचे आहे. त्यातील जीवनभाष्य केवळ त्यांनाच न्याय मिळेल अशा रीतीने मांडण्यात आले आहे. म्हणून वर दिलेल्या तरुण पिढीच्या मूल्यनाला विशेष महत्त्व आहे. पण या मूल्यनाच्या मुळाशी एक गफलत आहे. तिचा विचार आपण नंतर करणार आहोत.

या नाटकातील जीवनभाष्याच्या मध्यभागी अप्पासाहेब आहेत याचे प्रत्यंतर एकूण पात्रांच्या सुलभीकृत विभाजनात येते. परीकथेत जशी पात्रांची सुष्ट व दुष्ट अशी सरळसोट विभागणी होते तशी येथेही होते. अर्थात येथे कोणीही खलपुरुष नसल्याने ही विभागणी, बाहेरून खडबडीत असणारी पण आतून प्रेमळ व मूल्ययुक्त जीवन जगणारी अशी माणसे एका बाजूला आणि बाहेरून पॉलिश असलेली पण आतून डाळतांदूळवादी, ध्येयशून्य, मठ्ठ किंवा भंपक असणारी माणसे दुसऱ्या बाजूला, अशी झालेली आहे. अप्पासाहेब, कावेरी, विठोबा, राजा हा सत्पक्ष; यांच्या विरोधात उभे आहेत नंदा-शारदा, नलू-सुधाकर, श्री. व सौ. कळवणकर. पण यात पुन्हा गरीब माणसे चांगली व श्रीमंत माणसे वाईट असा राजकपूरी ठोकताळाही वापरलेला आहे. चांगलेपणा प्राप्त होण्याचा एक खात्रीचा उपायसुद्धा सुचविलेला आहे : रंगभूमीची मनोमन भक्ती केली की सत्पक्षात प्रवेश मिळतो.

'नटसम्राट' या शोकात्मिकेत अप्पासाहेबांच्या नट असण्याला कोणते स्थान आहे? ही शोकात्मिका कोणत्याही सामान्य वृद्धाची नव्हे; ती एका कर्तबगार, अहंकेंद्रीत, विशिष्ट ध्येयाने झपाटलेल्या गेलेल्या वृद्ध माणसाची शोकात्मिका आहे. यापुढे जाऊन माझ्या एका नाटककार स्नेह्याने खाजगी चर्चेत असा दावा केला की, ही कलावंताच्याच आयुष्यात घडेल अशी शोकात्मिका आहे. त्याच्या मते वृद्धापकाळात स्वतःच्या सर्जनशक्तीला मुकलेल्या माणसाची तडफड, त्याच्या जीवनात निर्माण होणारी पोकळी व ती भरून काढण्यासाठी त्याने केलेले प्रयत्न यांचे प्रभावी चित्रण 'नटसम्राट'मध्ये मिळते. अप्पासाहेब कलावंत नसते तर सर्जनशक्ती

निघून जाण्याचा प्रसंग त्यांच्यावर आला नसता. मग त्यांचे जीवन फार तर करुण झाले असते, पण ते शोकात्म झाले नसते. हा दावा मला पटत नाही. कारण, सर्जनशक्ती फक्त कलावंतामध्येच असते हेच खरे नाही. जेथे जेथे जीवनातील व्यामिश्र समस्या हाताळायच्या असतात तेथे तेथे कल्पकता व सर्जनशीलता यांची आवश्यकता असते. सर्जनशीलता ही ज्याप्रमाणे शेक्स्पिअरमध्ये असते त्याप्रमाणे ती न्यूटन, कांट, लेनिन, गांधी यांच्यातही असते. ती जशी अप्पासाहेबांमध्ये आहे तशी ती नंदा व सुधाकर यांच्यातही असू शकते. सर्जनशीलता ही केवळ कलावंताची मक्तेदारी नव्हे. अप्पासाहेब जेव्हा नंदाचा (आणि त्याच्यासारख्या तरुणाचा) अधिक्षेप करतात (पृष्ठ २३) तेव्हा त्यांच्या मनात आपण कलावंत आहोत, व त्या मानाने ही मॅनेजर, एंजिनिअर वगैरे मंडळी ध्येयशून्य व खुजी आहेत, ही जाणीव असावी असे वाटते. सर्जनशीलता ही केवळ कलावंताचीच मक्तेदारी आहे असा चुकीचा समज करून घेतल्यामुळेच त्यांना कलावंत नसलेल्या नंदा, सुधाकर, कळवणकर इत्यादींचा अधिक्षेप करता आला.

वरील विवेचनावरून असे लक्षात येईल की, अप्पासाहेब कर्तबगार, अहं-केंद्रित वृद्ध असते आणि कलावंत नसते तरी त्यांची शोकात्मिका झाली असती. त्यांच्या शोकात्मिकेच्या संदर्भात त्यांचे नट-कलावंत असणे आवश्यक (नेसेसरी) नसून यादृच्छिक (कँटिंजट) आहे. ते नट नसते आणि शास्त्रज्ञ किंवा एखाद्या पक्षाचे, संस्थेचे शिल्पकार असते तरीही त्यांची अशीच भावनिक वाताहत झाली असती. असे म्हणण्यात येते की, कलावंत हा आपल्या अव्यभिचारी कलानिष्ठेने इतका भारला गेलेला असतो की, तिच्यापायी तो इतर मानवी संबंध, जीवनातील स्थैर्यादी गोष्टी यांच्याकडे पाठ फिरवतो. कलेसाठी आपले सर्व जीवन मुक्त हस्ते झोकून देणाऱ्या कलावंताच्याच नशिबी अप्पासाहेबांचा एकटेपणा येतो. पण, खरे म्हणजे एखाद्या निष्ठेसाठी जगाकडे पाठ फिरवणे व एकटे पडणे ही सुद्धा कलावंतांची मक्तेदारी नव्हे. इतरांच्या बाबतीतही हे घडू शकते. पुन्हा प्रत्येक कलावंताच्या बाबतीत असे घडतेच असे नाही. त्यांतल्या कित्येकांनी जमविलेली माया पाहता सर्वस्व झोकून देणे हे तरी किती कलावंत करतात याविषयी शंका वाटते.

या शोकात्मिकेत अप्पासाहेबांच्या नट असण्याला केवळ यादृच्छिक स्थान असले तरी ते नट आहेत, त्यांच्यातील सर्जनशीलता अभिनयाच्या द्वारा प्रकट होते ही वस्तुस्थिती आहे. पण नाटकाचे दुर्दैव असे की नट म्हणूनही अप्पासाहेब जिवंत होत नाहीत. कंपनीतले एक मातबर नट, कदाचित एक भागीदार किंवा मालक म्हणून ते कसे होते याची आपल्याला निश्चित कल्पना येत नाही. नट म्हणून ते गाजले हे आपल्याला वारंवार सांगण्यात येते. पण त्यांच्या यशाचे मर्म कशात

आहे, त्यांच्या अभिनयाची वैशिष्टये कोणती याबद्दल नाटकात काहीही नाही. 'अप्पासाहेब-टच' कशात होता हे दाखविण्याची संधी नाटकात दोनदा येते; पण दोन्ही वेळेला ती फुकट जाते. दुसऱ्या अंकात विठोबा विचारतो, 'तर अप्पासाहेब, या शेवटच्या वाक्यात जोर कोणत्या शब्दावर द्यायचा? नीचवर, तिच्यावर का घडलंवर?' यावर अप्पासाहेब सांगतात, 'प्रत्येकावर देऊन पाहा. जो मोडेल तो सोडायचा. जो टिकेल तो धरायचा...जरा मनन कर...कोणताही जटिल प्रश्न उभा राहिला की माणसानं मनन करावं म्हणजे वेळ निघून जातो आणि मग उत्तरही द्यावं लागत नाही.' (पृष्ठे ३६-३७). जेव्हा कळवणकरांनी एका वेगळ्या प्रकारे कल्पिलेला 'हॅम्लेट' अप्पासाहेबांपुढे मांडला तेव्हा आपले स्वतःचे, आपल्या गुरूचे, वैशिष्ट्य सांगण्याची आणखी एक संधी त्यांना आली होती. पण ही संधीही त्यांनी हुकवली. पुढाऱ्यांना अडचणीच्या वेळी जसा 'राजकीय आजार' उपयोगी पडतो तसा नाटककाराला येथे अप्पासाहेबांचा राग उपयोगी पडला. सबंध नाटकात एक नट म्हणून अप्पासाहेब उभेच राहिलेले नाहीत. नाटककाराने आपल्यासमोर उभा केला आहे तो एक सुलभीकृत मुखवटा.

'नटसम्राट'मध्ये जीवनदर्शन घडत नाही. त्यातल्या व्यक्तिरेखा व प्रसंग जिवंत होत नाहीत. हे नाटक म्हणजे जीवनाची एक संक्षिप्त, सुलभीकृत डी-लक्स एडिशन होय. ते एक दिवास्वप्न आहे. मराठी माणूस नाटकप्रेमी आहे. त्याला नाटके बघायला आवडतात; जुन्या नाटकांच्या, प्रयोगांच्या, नटांच्या स्मृती मनात घोळवायला आवडते. या स्मृतिचर्वणेला आवाहन करण्यात 'नटसम्राट'ला खूपच यश मिळाले आहे. गणपतराव जोश्यांनी हाताला बांधलेले घड्याळ (पृष्ठ १), नारायणरावांची लडिवाळ प्रतिमा (पृष्ठ २), गडकरीमास्तर (पृष्ठ ५), काकासाहेबांनी दिलेला आशीर्वाद (पृष्ठ ६), तो डॉक्टर (पृष्ठ १०) इत्यादी निर्देश ऐकले की ही चर्वणा सुरू होते. निरनिराळ्या गाजलेल्या नाटकांचे प्रतिध्वनी कानी आले (उदाहरणार्थ, पृष्ठे १९, ७६) की या चर्वणेला रंग चढतो. खेरीज 'लियर'ची छाया नाटकभर पसरलेली आहेच. अप्पासाहेबांची स्वगते व लांब भाषणे यांनीही या चर्वणेला मोठी मदत केली आहे. ही भाषणे ऐकली की टी. व्ही.-वर होणाऱ्या नटांच्या मुलाखतींची आठवण होते. त्यांच्या गाजलेल्या भूमिकांची झलक या मुलाखतींमध्ये अंतर्भूत केलेली असते. तोच प्रकार येथे झाला आहे. आमची मने गडकऱ्यांवर पोसलेली असल्याने आम्हाला ही झलक आवडते यात शंका नाही. पण ही भाषणे ज्यांत शोभून दिसतील असे प्रत्ययकारी प्रसंग या नाटकात नाहीत. ती ज्यांच्या तोंडून उत्स्फूर्तपणे बाहेर पडतील अशी जिवंत माणसेही येथे नाहीत. ही भाषणे-स्वगते म्हणजे झाडावर फुललेली फुले नसून फुलदाणीत ठेवलेली फुले आहेत.

ही भाषणे अप्पासाहेब—एक नट—करू शकतील का ? नातीने संदेश मागितल्यावर ते म्हणतात : ' संदेश नाटककारांनी द्यायचा असतो कारटे, नटांनी नाही. आम्ही फक्त लमाण. इकडचा माल तिकडे नेऊन टाकणारे ' (पृष्ठ १६). मग ही भाषणे कोणाची ? ती नाटककार शिरवाडकरांच्या अप्पासाहेबांची नसून कविवर्य कुसुमाग्रजांची आहेत. अप्पासाहेबांच्या जाडयाभरडया वस्त्राला जोडलेले ते एक ठिगळ आहे. ते उत्तम मखमलीचे असले तरी शेवटी ते ठिगळच. नाट्यप्रेमी मराठी माणसाने एका नाटकात जलसा ऐकला आहे, दुसऱ्यातील सेटच्या ऐश्वर्याला टाळी दिली आहे, स्त्रीपात्रांनी भरजरी शालू व खरे सोन्यामोत्यांचे दागिने घातले तर त्याचे कौतुक केले आहे. ' नटसम्राट 'मध्ये आमच्या एका मोठ्या कवीच्या प्रतिभेचा साक्षात्कार झाल्यावर त्याचे हृदय भरून येणार नाही असे कसे होईल ? विशेषत: ठरीव साच्याच्या भावनिक प्रतिक्रिया जागृत करण्याचे सामर्थ्य ज्यात आहे अशा नाटकासंबंधी तो संभवनीयता व औचित्य यांबद्दलचे प्रश्न विचारील हे अशक्य आहे. मराठी माणूस नाट्यप्रेमी खरा, पण अजून त्याला ' लव्हिंग वेल ' आणि ' लव्हिंग वाइज्ली ' यांच्यातला फरक उमजलेला नाही हेही खरे.

●

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३९८९
२५११२
निबंध गायकवाड

सत्यकथा, मार्च १९७४.

‘ नटसम्राट ’वरील काही आक्षेपांचा परामर्श

प्र. ना. परांजपे

डॉ. रा. भा. पाटणकरांनी केलेले ‘ नटसम्राट ’चे परीक्षण सत्यकथा, मार्च १९७४ या अंकामध्ये वाचले. सिद्धांतांचे चष्मे चढवून कलाकृतीकडे पाहू लागले की एरवी सूक्ष्मलक्षी असणाऱ्या बुद्धीलाही कलाकृतीचे यथार्थदर्शन होणे किती मुष्किल होऊन बसले याचा प्रत्यय हे परीक्षण देते. वस्तुत: समीक्षकाने कलाकृतीबद्दलच्या निरीक्षणातून (शक्य असल्यास व आवश्यक वाटल्यास) सिद्धांतांकडे जावे. परंतु प्रस्तुत परीक्षणामध्ये मात्र डॉक्टरसाहेब सतत सिद्धांतांकडून कलाकृतीकडे जात आहेत असे दिसते. परीक्षणलेख लिहिण्यास आपण का प्रवृत्त झालो हे सांगतांना ते लिहितात, “ ‘ नटसम्राट ’ हे एक प्रातिनिधिक नाटक असल्याने त्याची चर्चा करताना आमच्या संवेदनशीलतेच्या मर्यादा शोधता येतील, असे वाटल्यामुळेच हा लेख लिहायचे ठरविले. ” म्हणजे ‘ आमच्या संवेदनशीलतेच्या मर्यादा शोधणे ’ हे आहे डॉक्टरसाहेबांचे साध्य आणि ते सिद्ध करण्याचे साधन म्हणजे ‘ नटसम्राट ’ची चर्चा ! कलाकृतीकडे साधन म्हणून पाहणाऱ्या दृष्टीला कलाकृतीचे यथार्थदर्शन होणे एकूण कठीणच.

डॉ. पाटणकर ज्या सिद्धांतांकडून ‘ नटसम्राट ’च्या विचाराकडे वळतात त्यापैकी काही सिद्धांत साहित्य-शास्त्रीय (सौंदर्यशास्त्रीय ?) आहेत, तर काही

मानसशास्त्रीय. वाङ्मय व जीवन सलग असावे, या सलगतेच्या अभावी वाङ्मयीन कलाकृती जीवनदर्शन घडविण्याऐवजी दिवास्वप्ने निर्माण करतात–हे साहित्यशास्त्रीय सिद्धांत; तर दोन पिढ्यांमधील संबंधांची व्यामिश्रता, वातावरणाचे सजीव प्राण्यांवर होणारे संस्कार, नाववंत पित्याच्या छायेत वाढणारी मुले, इत्यादींबद्दलचे विवेचन मानसशास्त्रीय सिद्धांतांवर आधारलेले. हे सर्वच सिद्धांत निरपवाद आहेत असे नाही. आणि ते 'नटसम्राट'ला चपलखपणे लागू पडतात असेही नाही. ते लागू करण्यासाठी डॉक्टरसाहेबांना काही गोष्टी गृहीत धराव्या लागल्या आहेत, तर काही ठिकाणी बरीच ओढाताण करावी लागली आहे.

कावेरीच्या काही उद्गारांचा त्यांनी लावलेला अर्थ यादृष्टीने तपासून पाहण्यासारखा आहे. डॉ. पाटणकरांच्या मते कावेरी ही एक साचेबंद व्यक्तिरेखा आहे. अशा व्यक्तिरेखेची ('दिवास्वप्नातल्या रूढ कल्पनेतील आदर्श भारतीय स्त्री') दोन वैशिष्टये असल्याचे ते सांगतात : नवऱ्याशी एकरूप होणे व मुलांवर जिवापाड प्रेम करणे. ही दोन्ही वैशिष्टये कावेरीमध्ये आहेत असे दाखविण्याचा प्रयत्न करताना डॉक्टरसाहेब कावेरीचे काही उद्गार ('मुलीचा गैरसमज झाला ...पण पोरीचा जीव बावरून गेला होता.') उद्धृत करून असे सूचित करतात की, या शब्दांतून कावेरीचे अपत्यप्रेम व्यक्त होते. वस्तुतः हे शब्द म्हणजे गणपतरावांचे उरी फुटणे थोपविण्याचा कावेरीने केलेला प्रयत्न. या शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या भावना या कावेरीच्या मुलीबद्दलच्या भावना आहेत असे म्हणता येणार नाही; ज्या भावनांच्या आधाराने गणपतरावांनी मुलीला क्षमा करावी, त्यांचे सैरभैर झालेले मन या विचाराच्या आधाराने शांत व्हावे, हा तिचा उद्देश आहे. (या उदाहरणावरून आणखी एक गोष्ट स्पष्ट व्हावी : डॉक्टरसाहेब नाटकाचा विचार नाटक म्हणून न करता वाङ्मय म्हणून करीत आहेत. तसे नसते तर संवादातील शब्दांचा पृष्ठभागावरील अर्थ व नाटयात्म अर्थ एकच मानण्याची चूक त्यांच्याकडून झाली नसती. परीक्षणलेखाच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या परिच्छेदांमध्ये नाटकाबद्दल बोलताना ते सतत वाङ्मयाचा उल्लेख करतात, ही वस्तुस्थितीही या संदर्भात अर्थपूर्ण आहे.)

नलू हीही एक निर्जीव, साधनरूप व्यक्तिरेखा आहे हे सिद्ध करण्यासाठीही अशीच ओढाताण करण्यात आली आहे. अप्पासाहेबांच्यावर चोरीचा संशय घेण्यापूर्वी 'या चोरीमागे काही सबळ हेतू आहे का ?' असा प्रश्न नलूला सुचायला हवा होता असे पाटणकर म्हणतात. माणसाच्या मनात संशयाचा प्रादुर्भाव होतो तो काय साधकबाधक मुद्द्यांची न्यायालयीन छाननी केल्यानंतर मग होतो की काय ? आपल्याला नकोशा झालेल्या माणसाबद्दल आपले मन हजार सबबी शोधून काढते; त्या माणसाची प्रत्येक कृती (किंवा कोणत्याही कृतीचा अभाव) आपल्याला

विकृती वाटू लागते. नकोशा झालेल्या, घराबाहेर काढून आउटहऊसमध्ये ठेवलेल्य पित्याबद्दल नलू संशय घेते हे तिच्या सजीवपणाशी निश्चितपणे जुळणारे आहे. आपल्यावर कृतघ्नतेचा, कठोरपणाचा आळ येऊ न देता अप्पासाहेबांना निरोप देण्यास तिचे अंतर्मन उत्सुक होते. त्यामुळे चोरीचा आळ घेण्याची संधी त्याने चट्कन साधली यात नवल नाही.]

पात्रांच्या 'सुलभीकृत' विभाजनबद्दलचेही पाटणकरांचे मत अर्धसत्याच्या स्वरूपाचे आहे. एक तर 'सत्पक्षात' ते सुहासिनी ऊर्फ ठमी हिचा उल्लेख करायचे विसरतात. शिवाय सुधाकरला 'विरोधी' पक्षात बळेच ढकलून ते त्याच्यावर अन्याय करतात. दुसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशाच्या अखेरीस (पृष्ठ ४२) विरोधी पक्षाला सुसंगत असे वर्तन करण्याऐवजी सुधाकर नलूची समजूत काढण्याचा प्रयत्न करताना दिसतो. (वेगळ्या दुनियेत राहिलेली ती माणसं आहेत, नलू. आपल्या जगाशी जमवून घेणं त्यांनाही अवघडच आहे.' 'आपण लक्षात घ्यायला हवं नलू, म्हातारपण म्हणजे दुसरं बालपण असतं.' 'इतकं कठोर व्हावं आपण ?')

['नट म्हणून अप्पासाहेब जिवंत होत नाहीत' हा मुद्दा मांडण्यासाठी डॉक्टरसाहेबांनी केलेला युक्तिवादही दुबळा आहे. ते म्हणतात की, 'अप्पासाहेबांच्या यशाचे मर्म कशात आहे, त्यांच्या अभिनयाची वैशिष्टचे कोणती याबद्दल नाटकात काहीही नाही'; 'आपले स्वतःचे, आपल्या गुरूचे, वैशिष्टच सांगण्याची' संधी दोनदा मिळूनही अप्पासाहेब ती हुकवतात. मला असे विचारावेसे वाटते की, किती कलावंतांना आपल्या वैशिष्टचांचे असे विश्लेषण करता येते ? महाराष्ट्रातील काही नामवंत नटांनी आपल्या भूमिकांविषयी काही लेखन केले आहे. त्यापैकी कै. चिंतामणराव कोल्हटकरांचा ठळक अपवाद वगळता किती नटांच्या लेखनात असे विश्लेषण आढळते ? अप्पासाहेब नट म्हणून जिवंत होतात ते त्यांच्या स्वगतातून; नाटककारांची भाषा जिभेवर खेळवताना तिचे जाणीवपूर्वक मनन केल्यामुळे संस्कारित झालेल्या त्यांच्या भाषेतून; व्यवहारी जगाच्या चटक्यांवर मात करण्यासाठी त्यांना नाटयमाध्यमातून पाहावयाच्या त्यांच्या अनिवार्य प्रवृत्तीतून ! पाटणकरांचे समाधान करण्याइतके विश्लेषण त्यांनी सादर केले असते तर ते कदाचित अभिनयाचे अध्यापक म्हणून जिवंत झाले असते; नटसम्राट म्हणून नव्हे ! हॅम्लेट नटांना जे मार्गदर्शन करतो त्यामुळे तो 'नट' म्हणून जिवंत होतो काय ?]

[पाटणकर म्हणतात, 'अप्पासाहेब जेव्हा नंदाचा (आणि त्याच्यासारख्या तरुणांचा) अधिक्षेप करतात (पृष्ठ २३) तेव्हा त्यांच्या मनात आपण कलावंत

आहोत, व त्यामानाने ही मॅनेजर, एंजिनिअर वगैरे मंडळी ध्येयशून्य व खुजी आहेत, ही जाणीव असावी असे वाटते.' (हे सिद्ध करणे फार कठीण आहे. डॉक्टरसाहेबांनी दिलेल्या संदर्भामध्ये अप्पासाहेब अधिक्षेप करतात तो नंदा ज्या तरुण व वृद्ध जगांच्या वेगळेण्णाविषयी बोलतो त्याचा.) पाटणकर असेही म्हणतात की, 'सर्जनशीलता ही केवळ कलावंताचीच मक्तेदारी आहे असा चुकीचा समज करून घेतल्यामुळेच त्यांना कलावंत नसलेल्या नंदा, सुधाकर, कळवणकर इत्यादींचा अधिक्षेप करता आला.' परंतु नाटकामध्ये अप्पासाहेब सुधाकराचा कधीही अधिक्षेप करीत नाहीत. म्हणजे 'सर्जनशीलता ही केवळ कलावंतांची मक्तेदारी नव्हे' हा सिद्धांत सांगण्यासाठी व त्याच्या अनुषंगाने 'डाळतांदूळवादी' लोकांचे संरक्षण करण्यासाठी पाटणकर प्रथम अप्पासाहेबांवर एक विशिष्ट हेतू लादतात आणि 'त्याच्यासारख्या तरुणांचा' अशा पदावलीमधून व नाटकात नसलेला सुधाकराचा अधिक्षेप गृहीत धरून तो सिद्ध करू पाहतात !

'लियर' व 'नटसम्राट' ही दोन्ही नाटके बव्हंशी कौटुंबिक ताणांबद्दलची आहेत हे डॉक्टरसाहेबांचे गृहीतकृत्यही पटणारे नाही. कौटुंबिक ताण या नाटकात साधनभूत आहेत; त्यांच्या केन्द्रस्थानी आहे मनस्वी व्यक्तिमत्वांचे ढासळणे, त्यांच्या मानसिक जीवनाची होत जाणारी मोडतोड. लियरप्रमाणेच अप्दासाहेबांचा आपल्या भोवतालच्या वास्तवावरचा ताबा सुटत जातो. या मध्यवर्ती सूत्राच्या आविष्काराला स्मृतिभासाच्या प्रसंगापासून प्रारंभ होतो. हा स्मृतिभास म्हणजे अप्पासाहेबांच्या एका तपापूर्वीच्या जीवनाचे यथातथ्य दर्शन असे समजणे धोक्याचे व दिशाभूल करणारे आहे. सध्याच्या कडू अनुभवांमुळे बारा वर्षापूर्वीचे किंवा त्याहीपूर्वीचे आपले जीवन अप्पासाहेबांना प्रत्यक्षात होते त्यापेक्षा अधिक 'गोड' व 'आकर्षक' वाटत असावे. त्यामुळे या स्मृतिभासामध्ये मिळणाऱ्या तपशिलांचा आधार घेऊन पाटणकरांनी रंगविलेले अप्पासाहेबांचे संसारचित्र (व त्यावर आधारलेले त्यांचे निष्कर्ष) फारसे विश्वसनीय वाटत नाही. भोवतालच्या वेदनामय वास्तवावर मात करण्याचा एकच मार्ग त्यांच्या अंतर्मनाला ज्ञात आहे : त्या वास्तवाकडे नाट्यमाध्यमातून पाहावयाचे. सुहासला त्यांच्यापासून ओढून नेले जाताच तिच्या 'आजोबा, आजोबा' या हाकांतून 'भाऊबंदकी'मधील 'काका, काका' या हाका उमटतात; वेदनामय अनुभवाचे साधारणीकरण होते; आणि मग वेदनांवर मात करता येते. अप्पासाहेबांचे नट असणे हे पाटणकर मानतात त्याप्रमाणे 'यादृच्छिक' नसून आवश्यक आहे, असे मला वाटते ते यामुळे. काळ व परिस्थिती यांच्या रेट्यामुळे अप्पासाहेबांची आत्मविस्मृती वाढत जाते, तिची परिणती आत्मनाशात होऊ लागते. ज्या नाट्यविश्वातून निवृत्त होऊन लौकिक

जीवनाचा त्यांनी अंगीकार केला होता, त्याच नाट्यविश्वाकडे ते जोराने खेचले जातात आणि त्याचा शेवट त्यांच्या लौकिक जीवनाच्या संपूर्ण विनाशात होतो.

पाटणकरांच्यां सिद्धांतानुगामी व काहीशा 'हायब्रो' परीक्षणलेखाबद्दल आणखी एक तक्रार नोंदवून ही चर्चा आटोपती घेतो. लेखाच्या प्रारंभी डॉक्टर-साहेब वर्तमानपत्री चमकदारपणाला बळी पडून संदिग्ध व वादग्रस्त विधाने अनावश्यकपणे करतात. ते म्हणतात, 'आजकाल मराठीत लिहिली जाणारी सर्वच नाटके आमच्या संवेदनशीलतेचे दिग्दर्शन करीत नाहीत. त्यांतली काही इतकी परभृत असतात की, सेन्सॉरबोर्डाने हात दिला नाही तर ती मुंबईसारख्या प्रयोग-हौशी शहरात काही दिवस चालतात व नंतर त्यांची नावनिशाणीही उरत नाही.' या विधानातील सेन्सॉरबोर्डाचा संदर्भ कशासाठी? त्या संदर्भाच्या अनुषंगाने विचार केल्यास डॉक्टरसाहेबांचा रोख 'गिधाडे' व 'सखाराम बाइंडर' या नाटकांवर आहे असे म्हणावे लागेल. हे खरे असेल तर तसे स्पष्ट विधान का नाही? 'गिधाडे' व 'सखाराम बाइंडर' परभृत आहेत का? असल्यास कोणत्या अर्थाने? शिवाय परभृत असलेल्या नाटकांमधूनही आमच्या संवेदनशीलतेचे दिग्दर्शन होत नाही काय? रूपांतरे करताना मराठी नाटककार मूळ नाट्य-वस्तूमध्ये जे बदल करतो त्या बदलांमधून आमच्या संवेदनशीलतेचे दिग्दर्शन होत नाही काय? शिवाय 'चेअर्स', 'सिक्स कॅरेक्टर्स'. 'वेटिंग फॉर गोदो' इत्यादी पाश्चात्य किंवा बादल सरकार, गिरीश कर्नाड, मोहन राकेश प्रभृतींची अ-मराठी नाटके पाटणकरांना अभिप्रेत असलेल्या अर्थाने आमच्या संवेदनशीलतेचे दिग्दर्शन करीत नाहीत; पण त्यांची मराठी नाट्यविश्वात नावनिशाणीही उरलेली नाही, असे खरोखरीच म्हणता येईल का?

●

सत्यकथा, जून १९७४

नटसम्राट : एका पृथगात्म व्यक्तित्वाची शोकात्मिका

प्रभाकर पाध्ये

'नटसम्राट' हे महाराष्ट्रीयांचे एक आवडते नाटक आहे. साहित्य-अकादमीचे पारितोषिक त्याला मिळालेले आहे. अर्थात शिरवाडकरांना हे पारितोषिक केवळ या नाटकासाठी मिळाले असे म्हणता येणार नाही. नाव या नाटकाचे असले तरी शिरवाडकरांच्या एकंदर वाङ्मयीन कर्तृत्वाचा तो गौरव आहे हे उघड होय. पण हा गौरव करण्याची प्रेरणा या नाटकामुळे मिळाली ही गोष्ट विसरता येत नाही.

असे असले तरी मराठी टीकाकारांत या नाटकाबद्दल एक असमाधान आहे हे नाकारता येणार नाही. 'सौंदर्यमीमांसा'कार रा. भा. पाटणकर यांनी तर 'हे नाटक मूल्यदृष्टया मोठे नाही, इतकेच नव्हे ते चांगलेही नाही' असे उद्गार काढले आहेत. (सत्यकथा मार्च १९७४) या नाटकाविषयीचे टीकाकारांचे असमाधान अनेकांगी आहे असे दिसते. काही टीकाकारांना या नाटकातले जीवनदर्शन सदोष वाटलेले आहे, तर काहींना त्यातले स्वभावदर्शन आक्षेपार्ह वाटलेले आहे. काहींना त्याची रचना आवडलेली नाही तर काहींना त्यातले काव्य भावलेले नाही. काही टीकाकारांच्या मते, या नाटकाला कलात्मक एकात्मता लाभलेली

टीप–या लेखाचे शीर्षक प्रस्तुत पुस्तकासाठी बदलून घेतले आहे–संपादक.

नाही, कारण हे नाटक नटाचे आहे की वृद्धाचे आहे हेच कळत नाही. काहीजणांच्या मते नटसम्राटाच्या आंतरिक विश्वाचे व्यवस्थित दर्शन या नाटकात घडत नाही. ज्या 'किंग लिअर' नाटकाने या नाटकाला स्फूर्ती मिळाली आहे त्या शेक्स्पीअरच्या असामान्य कलाकृतीची भव्यता आणि दिव्यता 'नटसम्राट'ला लाभलेली नाही असा तर बहुतेकांचाच अभिप्राय आहे. टीकाकारांमध्ये असे विस्तृत असमाधान असूनसुद्धा या नाटकाला मराठी रंगभूमीवर फार मोठे यश मिळाले आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे. मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकांनीसुद्धा त्याच्याबद्दल आस्था व्यक्त केलेली आहे.

या नाटकाची ही निर्विवाद लोकप्रियता आणि त्याच्याबद्दलचे चिकित्सक टीकाकारांचे असमाधान यांची सांगड कशी घालायची ? या समस्येची उकल कशी करायची ?

मला वाटते, हे नाटक दोन पातळ्यांवर वावरते ही गोष्ट जर ध्यानात घेतली तर त्याच्याविषयीच्या परस्परविरोधी प्रतिक्रियांचा अर्थ लावणे शक्य होईल. यातली एक पातळी काव्यनिर्भर कल्पनारम्यतेची आहे, तर दुसरी रोकड वास्तवाची आहे. हे नाटक अंतराळात प्रतिभेच्या भराऱ्या मारते, त्याचप्रमाणे संसाराच्या कठोर व्यवहारातही ते उतरते. या दोन पातळ्यांचा संयोग कसा होतो आणि किती होतो यावर त्याचे यश अवलंबून आहे. कल्पनारम्य काव्य आणि कठोर वास्तव यांच्या संगमावर या कलाकृतीचे वाङ्मयीन यश अवलंबून आहे. शिरवाडकरांच्या प्रतिभेबद्दल प्रश्नच नाही. काव्याचा सुवर्णस्पर्श तिला आहे. पण ज्या वास्तवावर त्यांनी आपल्या नाट्यवस्तूची उभारणी केली आहे त्या वास्तवांवर त्यांची तशी घट्ट पकड आहे का हा प्रश्न आहे.

हे नाटक आपण का लिहिले याचे जे कथन शिरवाडकरांनी प्रास्ताविकात केले आहे ते या संदर्भात पाहाण्यासारखे आहे. ते म्हणतात :

> 'मराठी रंगभूमीवरील एका नटश्रेष्ठासाठी 'किंग लिअर'चे रूपांतर करावे अशी एक योजना माझ्याकडे आली होती. त्याबाबत विचार करताना सम्राटाऐवजी एक वयोवृद्ध नटसम्राट माझ्या मनात उभा राहिला आणि त्यानेच कल्पनेचा कबजा घेतला. ते चित्र येथे वाचक-प्रेक्षकांना सादर करीत आहे.'

म्हणजे ही शोकात्मिका सम्राटाऐवजी नटसम्राटाची आहे. याचा अर्थ हे नाटक संपूर्णपणे स्वतंत्र आहे असा नाही. 'किंग लिअर'चा आधार त्याला आहेच. या बाबतीतले आपले ऋण व्यक्त करण्यासाठीच की काय, शिरवाडकरांनी, नटसम्राटाच्या प्रारंभीच्या स्वप्नील भाषणात 'राजा लिअर'च्या एका आर्त उक्तीचे रूपांतर

सादर केले आहे. 'राजा लिअर'प्रमाणेच नटसम्राट आपली संपत्ती आपल्या मुलांना देऊन टाकतात, आणि निवृत्त अवस्थेत त्यांच्या आश्रयाला जातात. लिअरप्रमाणेच नटसम्राटांचीही ही दोन कार्टी बापावर उलटतात आणि तोही भ्रमिष्ट बनून देशोधडीस लागतो, आणि त्याच निर्वासित अवस्थेत त्याचा करुण आणि दारुण अंत होतो. 'राजा लिअर'शी नटसम्राटांचे आणखीही एक आंतरिक स्वरूपाचे नाते आहे. लिअरप्रमाणेच ते एका काव्यात्म काल्पनिक विश्वात वावरतात. लिअरप्रमाणेच त्यांना भ्रम होतो आणि त्या भ्रमाचा आविष्कार तरल काव्यात्म भाषणांतून होतो. या भ्रमिष्ट भाषणांना शहाणपणाचा एक तलस्पर्श असतो. किंबहुना शेक्स्पीअरने आपल्या त्या काहीशा भरकटलेल्या नाटकात लिअरची प्रतिमा, काव्य आणि तत्त्वज्ञान यांचा भ्रमरूप संगम साधणाऱ्या प्रतिभाशाली भाषणांनी तोलून धरली आहे. शेक्स्पीअरच्या या ऊर्जस्वल प्रतिभेने लिअरच्या उक्ती आंदोलित झाल्या नसत्या तर त्या नाटकातले त्याचे अस्तित्व जवळपास संपुष्टात आले असते. कारण, गॉनरिल आणि रीगन या त्याच्या मुलींनी त्याची सारी संपत्ती हडप करून त्याला देशोधडीस लावल्यानंतर नाटकाच्या दृष्टीनेसुद्धा तो देशोधडीसच लागतो. त्यानंतर नाटक पुढे जाते ते फ्रेंच आणि ब्रिटिश यांच्यामधील लढाईच्या दिशेने. कॉर्डेलिआच्या फ्रेंच सैन्याची स्वारी लिअरवरील अत्याचारांचा सूड घेण्याच्या बुद्धीने झालेली असते ही गोष्ट खरी, पण लिअरचा या लढाईशी तादृश संबंध नसतो. त्याचे काही सैनिक वगैरे आहेत आणि ते कॉर्डेलिआला मदत करीत आहेत, अगर रीगन-गॉनरिलचे काही सैनिक लिअरवरील अन्यायामुळे संतप्त होऊन बंड करून उठले आहेत अशी काही परिस्थिती नाही. त्यातच या नाटकात आता गॉनरिल-रीगनच्या एडमंडवरील मत्सरी प्रेमाचे प्रकरण शिरते—त्याच्याशी लिअरचा दूरान्वयानेही संबंध नसतो. या नाटकाविषयीची आणखी एक विलक्षण गोष्ट अशी की अखेरीस कॉर्डेलिआचा पराभव होऊन लिअरचा जो करुण–विषण्ण शेवट होतो तो अंतर्गत सुसगतीच्या दृष्टीने अपरिहार्य म्हणता येणार नाही. तो एक योगायोगच असतो, आणि योगायोगावर तोललेल्या कलाकृतीला सेंद्रीय सत्त्व प्राप्त होत नाही. 'किंग लिअर' नाटकाची बंदीश एकात्म आहे आणि त्याचा आत्मीय आशय प्रा. गो. वि. करंदीकर (विंदा करंदीकर) यांनी आपल्या भाषांतराच्या प्रस्तावनेत सादर केलेला आहे. विश्वातल्या तमाम गोष्टी एकमेकांशी संबधित आहेत असे सांगणारे एक तत्त्वज्ञान आहे. त्याच्या चालीवर एखाद्या नाटकातील गोष्टी परस्परांशी संबंधित आहेत असे म्हटल्याने सर्वांचे समाधान होईल असे नाही. विशेषत: 'किंग लिअर'च्या परिसमाप्तीतील योगायोगाचा मी जो वर उल्लेख केला त्याला या युक्तिवादात काही उत्तर दिसत नाही. या नाटकाचा शेवट असा योगायोगावर आधारलेला असल्यामुळेच त्याचे सुखान्त परिवर्तन करण्याची योजना

पुढे आली, आणि इंग्लंडमध्ये कित्येक वर्षे हे नाटक सुखान्त स्वरूपात सादर केले जात असे. मला वाटते आपण हे कबूल करावे की, 'किंग लिअर' नाटक सैल आहे, आणि केवळ शेक्स्पीअरच्या अचाट काव्यप्रतिभेमुळेच ते उभे राहू शकते. शेक्स्पीअरच्या जबरदस्त प्रतिभाशक्तीमुळेच त्याला वाङ्मयीन अमरत्व प्राप्त झाले आहे.

नटसम्राटसुद्धा वाचक–प्रेक्षकांचे चित्त खेचून ठेवतात ते मुख्यतः शिरवाडकरांच्या कल्पनारम्य काव्यनिर्भर शैलीमुळेच. अर्थात शेक्स्पीअरचे काव्य लिअरच्या भ्रमिष्ट प्रकृतीशी एकजीव होते तसे शिरवाडकरांचे बेलवलकरांच्या भ्रमिष्ट प्रकृतीशी होते असे म्हणता येणार नाही. लिअरच्या उन्मनस्क भाषणात शहाणपणा आणि वेड यांचा जसा यातुमय मिलाफ होतो तसा नटसम्राटांच्या तत्सम भाषणांत होतो असे म्हणता येणार नाही. पण ती व्यक्तिरेखा उभी राहाते ती अखेरीस शिरवाडकरांच्या निर्भर काव्यशक्तीमुळे यांत शंकाच नाही. बेलवलकरांच्या नाट्यबेहोषीचे आंतरिक उन्मेष आणि उद्रेक शिरवाडकरांच्या काव्यमय लेखणीमुळे विलक्षण जिवंत बनले आहेत. येथे अर्थात शिरवाडकरांची प्रकृती आणि महाराष्ट्रीयांची अभिरुची यांचे एक गोड रहस्य जमले. आमच्या नाट्यवेड्या रसिकांची अभिरुची राम गणेश गडकऱ्यांच्या वाङ्मयावर पोसलेली आहे. शिरवाडकरांच्या प्रतिभेलाही गडकऱ्यांच्या वाङ्मयाने मोत्यांचा चारा पुरविलेला आहे. दोघांच्या प्रतिभेची जातकुळी एकच आहे, आणि शेक्स्पीअरच्या संवादक अध्ययनाने तिचे संवर्धन झालेले आहे. महाराष्ट्रीयांच्या अंतरंगाशी या नाटकाचा तरल धागा जुळण्याचे एवढे एकच कारण नाही. या नाटकाचा नायक एक नटसम्राट आहे ही गोष्ट महाराष्ट्रीयांच्या अंतःकरणाला कुठेतरी खोल स्पर्श करते. मराठी माणसाने रंगभूमी गाजविणाऱ्या नटांवर अंतःकरणापासून प्रेम केलेले आहे. बालगंधर्व, गणपतराव जोशी, दत्तोपंत हल्याळकर, केशवराव भोसले, गणपतराव बोडस यांसारख्या नटांवर त्याने नुसते प्रेमच केले असे नाही तर त्यांचा अभिमान बाळगलेला आहे. या नटांच्या प्रतिमा हा महाराष्ट्राचा एक सांस्कृतिक ठेवा बनलेला आहे. महाराष्ट्रीय मनाचे ते एक अधू स्थान ठरलेले आहे. अशा परिस्थितीत एका मोठ्या नटाच्या नाट्यबेहोषीवर उभारलेल्या कल्पनारम्य काव्यात्म नाटकाबद्दल त्याला एक भावगर्भ आत्मीयता वाटावी हे अगदी क्रमप्राप्त झाले.

या नाटकात व्यक्त झालेली शिरवाडकरांची काव्यशक्ती विलक्षण ताकदीची आहे यात शंकाच नाही. प्रारंभीच्या स्मृतिस्वप्नात नटसम्राट लिअरचे एक भाषण म्हणतात. या भाषणाचा विंदा करंदीकरांनी केलेल्या भाषांतराशी शिरवाडकरांच्या

रूपांतराची तुलना करावी म्हणजे त्यांच्या काव्यशक्तीची साक्ष पटेल. दुसऱ्या अंकाच्या चौथ्या प्रवेशात, आपल्या मुलीच्या कृतघ्नतेने विद्ध झालेला लिअर म्हणतो–

' You heavens, give me that patience, Patience I need ! –
You see me here, you Gods, a poor old man,
As full of grief as age; wretched in both !
If it be you that stir these daughter's hearts
Against their father, fool me not so much
To bear it tamely; touch me with noble anger,
And let not women's weapons, water-drops,
Stain my old man's checks ! No, you unnatural hags,
I will have such revenge on you both,
That all the world shall – I will do such things,
What they are, yet I know not, but they shall be
The terrors of the earth. You think I'll weep,
No, I will not weep.
I shall have have full cause of weeping, but this heart
Shall break into a hundred thousand flaws
Or ere I'll weep. O Fool ! I shall go mad. '

या भाषणाचे विंदा करंदीकरांनी केलेले भाषांतर असे आहे :

अगा देवतांनो, ती सहनशक्ती मला द्या, मला सहनशक्तीची गरज आहे ! –
अरे देवांनो, तुम्ही मला इथे पाहता ना, एक गरीब म्हातारा माणूस,
वार्धक्याइतकाच विपत्तीने गांजलेला, दोन्हीमध्ये सारखाच असहाय !
जर असतील तुम्हीच उठविलेली या मुलींची हृदये बापाविरुद्ध
तर निदान नका करू मला पागल ते नरमाईने
सहन करण्याइतका; माझ्यामध्ये करा संचार उदात्त क्रोधाचा,
आणि त्या बायकांच्या आयुधांनी, पाण्याच्या थेंबांनी, नको डागळायला
ही माझी पुरुषाची गालफडे ! नाही, अमानुष जखिणींनो,
मी तुमचा दोघांचाही असा सूड घेतलेला दिसेल
की ही सबंध दुनिया–अशी कर्मे करून राहीन–
ती कोणती याची अजून मलासुद्धा नाही कल्पना, पण तरीही
ती असतील पृथ्वीला कापविणारी ! तुम्हाला वाटते मी रडेन;

नाही, मी रडणार नाही.
मला रडविण्यासाठी आहे कारण पुरेपूर, पण त्यापूर्वी
हे काळीज विदीर्ण होऊन त्याचे शंभर हजार तुकडे होतील,
मी तसा रडण्याच्या अगोदर. अरे विदूषका ! मला वेड लागेल रे.

आता हे शिरवाडकरांचे या नाटकातले रूपांतर पाहा :

—हे स्वर्गस्थ शक्तींनो,
ह्या खडकाची अभेद्यता माझ्या मनाला
मला हवं आहे सामर्थ्य सहन करण्याचं
फक्त सहन करण्याचं.
वयानं आणि व्यथेनं लक्तरलेला हा थेरडा
उभा राहिला आहे हे दैवतांनो,
आक्रोश करीत तुमच्या दाराशी,
त्याला दान करा फक्त सहनशीलतेचं.
जर तुम्हीच ओतलं असेल कृतघ्नतेचं जहर
या कारटयांच्या काळजामध्ये
तर करू नका निदान माझी कुचेष्टा
मला लाचार करून
त्यांच्यासमोर.
पेटून उठून ह्या माझं अंतःकरण ऊर्जस्वल क्रोधानं
लांछित करू नका माझी मर्दानी नजर
जनानी शस्त्रांनी, आसवांच्या थेंबांनी.
नाही, बेमुर्वत सटव्यांनो, मी रडणार नाही.
मी घेईन असा अघोरी सूड
तुम्हा दोघींचाही
की थरकांप होईल साऱ्या पृथ्वीचा
मला आज न कळणाऱ्या—त्या कृत्यानं.
तुम्हाला वाटत असेल, मी रडेन
पण कारण असलं तरी नाही—नाही—
मी रडणार नाही
होतील माझ्या छातीच्या सहस्रावधी चिंधड्या
अश्रूंचा एक थेंब ओघळण्यापूर्वी.
विदूषका ! मी भ्रमिष्ट होईन...

या दोन उताऱ्यांची तुलना करण्यापूर्वी एक भाषांतर आहे आणि दुसरे रूपांतर आहे हे ध्यानात ठेवले पाहिजे याची जाणीव मला आहे. पण या दोन उताऱ्यांतील शब्दकळांची जातच वेगळी आहे. शिरवाडकरांच्या प्रतिभेचे जे कल्पनारम्य स्वरूप आहे त्याने नटसम्राटांची अनेक भाषणे संस्कारित झालेली आहेत. हा नमुना पहा—

या देहभोगाच्या आंधळ्या दलदलीतून
उठून उभा राहिला एक माणूस
तुमचा आमचा बाप,
त्यानं चिरून काढलं स्वतःचं शरीर
आणि आकाशातल्या नक्षत्रांवर
त्या रक्ताचं शिंपण करीत,
साऱ्या पृथ्वीच्या निःशब्दावर मात करीत
तो ओरडला : कुणी आहे का ?
दशदिशांतून उत्तर आलं : मी आहे
आणि माझ्यातही तूच आहेस !
या आश्वासनाचा सोमरस पिऊन
सूर्याच्या चक्रावर त्यानं कातून काढलं
एक नवीन विश्व
ज्यात मर्कटांची झाली माणसं,
अक्षरांचे झाले मंत्र, स्वरांचं झालं संगीत
आणि जनावरी जीवनाच्या खडकावर
उभं राहिलं एक विराट सुंदर देवालय
ज्यात माणसाला सापडला ईश्वर
आणि अनिकेत ईश्वराला सापडलं घर !

याच प्रतिभाशक्तीतून नारायणराव राजहंसांचे असे वर्णन येते :

'बालगंधर्व म्हणजे 'फूटलाईच्या प्रकाशात उगवलेलं इंद्रधनुष्य. सुगंध असलेला स्वर आणि स्वर असलेला सुगंध.' (पृ. २). काकासाहेब खाडिलकरांच्या आवाजाचे वर्णन असे होते : 'दशदिशातून सदाशिवाच्या डमरूसारखा तो आवाज मला ऐकू आला.' (पृ. ६). या काव्यशक्तीवर कधी कधी विदारक उपरोधाचा शिडकावा होतो, आणि अशी वाक्ये जन्माला येतात : 'अरे ! तुमच्यासारखे नवरे म्हणजे बायकांनी खोचलेले हातरुमाल ! लव्हेंडर शिंपडलेले नुसते हातरुमाल !' (पृ. २१). 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरत नाही, ती रुपयाच्या नाण्याभोवती फिरते.' (पृ. १०). 'भूतकालाच्या

> डोहात पाय टाकून बसलेली वडाची झाडं होतो आपण. भुताटकी एकान्ताचा डेरा घालून बसणारी, भोवतालची हवाच नव्हे तर नदीचं पाणीही स्वार्थाच्या घनदाट सावलीनं काजळून टाकणारी.' (पृ. ४६)

अशी काव्यात्म वाक्ये बहुतेक सारी नटसम्राटांच्या तोंडात आहेत. 'आपले चिखलाचे पाय आमच्या गालिचावर आणून आमचे संसार मलिन आणि अमंगल करण्याचा तुम्हाला अधिकार नाही.' असे एखादेच वाक्य नंदूसारख्याच्या तोंडात येते आणि त्याच्या तोंडात ते मुळीच शोभत नाही. पण शिरवाडकरांचे काव्य नटसम्राट बेलवलकरांच्या तोंडात शोभत नाही, अशीही टीका झालेली आहे. या टीकेच्या समर्थनार्थ असे सांगण्यात आलेले आहे की, नातीला संदेश द्यायचे नाकारताना स्वतः बेलवलकरच म्हणतात की 'आम्ही फक्त लमाण. इकडचा माल तिकडे नेऊन टाकणारे.' (पृ. १६) आता एखादी व्यक्ती स्वतःबद्दल काय म्हणते यावरून तिचा वकूब ठरवायला लागले तर आफतच ओढवेल. बेलवलकर लमाण खरे. पण ते जो माल इकडून तिकडे नेऊन टाकीत तो प्रतिभाशाली कल्पनांचा होता, आणि या कल्पनांचा संवेदक संस्कार त्यांच्या मनावर होई म्हणूनच ते नटसम्राट बनले. खाडिलकर, गडकरीप्रभृतींच्या वाङ्मयावर त्यांचा आत्मा पोसलेला होता. या वाङ्मयातले काव्य त्यांच्या मनातच नव्हे तर अंतर्मनात साठविलेले होते, आणि त्यांचे आंतरिक विश्व या वाङ्मयाभोवतालच्या स्मृतींनी आंदोलत राहिले यातच तर त्यांच्या शोकात्मिकेचा उगम आहे. आणखी असे लक्षात ठेवले पाहिजे की, मनाच्या आर्त अवस्थांतच–दुःखार्त किंवा सुखार्त अवस्थांतच–ते काव्य त्यांच्या तोंडून प्रकटते. म्हणजे एका संस्कारित संवेदनशील मनाचे आर्त अवस्थेतील ते प्रकटन असते. म्हणून या नाटकातले शिरवाडकरांचे काव्य म्हणजे डॉ. पाटणकर म्हणतात त्याप्रमाणे अप्पासाहेबांच्या जाडचाभरडचा वस्त्राला जोडलेले एक मुलायम ठिगळ असे म्हणण्याचे कारण नाही.

या नाटकाची रचनासुद्धा शिरवाडकरांच्या कल्पनारम्य काव्यात्मकतेस पोषक अशीच आहे. प्रारंभी अप्पासाहेबांचे एकसष्टीच्या समारंभाचे स्मृतिस्वप्न आहे. हे स्वप्न रेखाटताना शिरवाडकरांच्या काव्यात्म लेखणीस अगदी भर येतो. कारण एका कल्पनारम्य अवस्थेचा तो निर्भर आविष्कार असतो, आणि शिरवाडकरांनी आपल्या प्रतिभेच्या पंखावर तो अगदी तोलून धरला आहे. या स्वप्नचित्रणामुळे नाटकाच्या कथानकाचा पाया घातला जातोच, पण नटसम्राटांच्या नाट्यस्मृतींचा एक आलेखही निघतो. एका सफल जीवनाचा स्मृतिसुगंध ते चाखीत असतात आणि त्याच वेळी आपल्या कृतार्थ जीवनाचा उन्मेष शोभेल अशा निर्णयाच्या

अमल बजावणीची आत्मसंतुष्ट दृश्ये पाहात असतात. असेच एक दृश्य त्यानंतर उमलते. नटसम्राट जागे होतात आणि त्यांच्या अडगुल्यामडगुल्याशी – नातीशी – त्यांची भेट होते, आणि ही नात म्हणजे त्यांच्या आता हेळसांडलेल्या आयुष्याचा एक निरागस आसरा असतो हे त्यांनी तिला दिलेल्या व्याकुळ संदेशाने स्पष्ट होते. तोच तिची संतप्त आई तेथे दाखल होते आणि तिला तेथून फरफटत ओढत नेते. तिच्या 'आजोबा', 'आजोबा' या आरोळ्यांनी अप्पासाहेबांच्या कानावर 'काका, काका– मला वाचवा'चे क्रंदन आदळते आणि त्या स्मृतीने ते पिळवटतात. नंतर मुलगा व सून त्यांची निर्भर्त्सना करतात, आणि या अवमानामुळे झालेल्या उन्मनस्क अवस्थेत, नंदाच्या 'आम्ही तरुण आहोत' या वाक्यावरचे अप्पासाहेबांचे 'तुम्ही तरुण आहात म्हणजे करता येतो फक्त संभोग तुम्हाला माणसांच्या मायांशी' हे विदारक भाष्य जन्माला येते. (पृ. २३–४) नंतर ते पत्नीसह सासुरवाडीला जाऊन राहतात. तेथे अप्पासाहेबांवर चोरीचा आळ येतो आणि त्याने विकल झालेल्या अवस्थेत 'जगावं की मरावं हा एकच सवाल आहे' हे जीवनावरचे एक हताश भाष्य त्यांच्या जिभेवर नाचते. नंतर कावेरी मरते आणि अप्पासाहेब भ्रमिष्ट, एकाकी अवस्थेत भटकू लागतात. त्या बेभान अवस्थेत त्यांच्या तोंडून उन्मनस्क स्वगते बाहेर पडतात – आणि त्यातल्या एकाच्या ताणाने त्यांचा अंत होतो.

शिरवाडकरांची ही कल्पनारम्य रचना काव्यात्मकतेस अवसर देत असली आणि त्यामुळे बरेचसे नाटक काव्यमय कल्पनांवर आंदोलत राहात असले तरी ही रचना पूर्णतः निर्दोष आहे असे म्हणता येत नाही. प्रथम म्हणजे ही जी काव्यात्म भाष्ये आहेत ते तुकडे वाटतात. नाटकाच्या प्रवाहात ते मिसळून जातात, अगर त्या प्रवाहावर ते सहजपणे तरंगतात असे वाटत नाही. याचा एक विपरीत प्रत्यय प्रारंभीच्या स्मृतिस्वप्नातच येतो. 'दोन पोरींच्या रूपाने सारं जग सापासारखं उलटल्यावर राजा लिअर काय म्हणाला होता' हे नटसम्राट सांगतात आणि त्या भाषणाचे पडसाद निमण्यापूर्वीच आपली संपत्ती आपल्या दोन मुलांत वाटून देण्याच्या तयारीस लागतात. गॉनरिल-रीगनप्रमाणे आपली नंदा–नलू उलटणार तर नाही ना याची शंका येऊनही तिचा काही परिणाम त्यांच्यावर होत नाही. म्हणजे हे भाषण उपरे ठरते. नाही म्हणायला, 'तुमचा हा शेक्स्पीअर हा नाटककार नाही, नुसता सैतान आहे' असे वासुदेवराव केळकरांपाशी काढलेले उद्‌गार आठवणीच्या रूपाने या भाषणानंतर येतात, पण ती नुसती सारवासारव वाटते. मुलांना संपत्ती देण्याच्या त्यांच्या अप्रबुद्ध उतावीळपणाचे पुरेसे निरसन या उद्‌गारांनी होत नाही. खरे म्हणजे लिअरच्या भाषणावर पोसलेला हा गृहस्थ असले अनाकलनीय कृत्य कसे करतो हा एक प्रश्नच आहे. पण हे कृत्य त्या भाषणा-

नंतर लगेच यावे हा त्याच्या तुटकपणाचा पुरावा आहे. लिअरचे ते भाषण म्हणजे एक अप्रतिम काव्य आहे, पण त्याने नाटकाच्या एकसंधपणास तडा जातो. नंतरची दोन जीवनभाष्ये (एक 'देहभोगाच्या आंधळ्या दलदली'वरचे व दुसरे 'जगावं की मरावं') तर अंधारलेल्या रंगमंचावर नटसम्राटांवर प्रकाशझोत पाडूनच सादर केली जातात. म्हणजे त्यांचा अलिप्तपणा झगझगीतच असतो. अप्पासाहेबांची निर्वासित भ्रमावस्थेतील आणि भ्रमणावस्थेतील वक्तव्ये नाटकाच्या ओघात येतात असे म्हणता येईल, पण त्यांच्यातला भ्रम आणि बुद्धी यांचा मिलाफ निर्दोष वाटत नाही.

पण माझा या नाटकाच्या रचनेवरचा मुख्य आक्षेप निराळाच आहे. विठोबाच्या रूपाने शिरवाडकरांनी कथानकास एक अर्थपूर्ण टाका घातला होता, पण त्याची वीण पक्की करून घेण्याच्या दृष्टीने याचा पुरेसा उपयोग त्यांनी करून घेतला नाही. गणपतराव म्हणजे मराठी रंगभूमीचा एक सम्राट तर विठोबा हा नाटक कंपनीच्या मुदपाकखान्यातील एक यःकश्चित नोकर. तरीदेखील या दोघांची नाटकात जडलेली संगती आशयगर्भ ठरली असती. दुर्दैवाने तशी ती ठरली नाही.

आप्पासाहेबांना विठोबा मुलीच्या घरी भेटतो. तेथे तो एक घरगुती नोकर असतो. पण पूर्वी तो नाटकसृष्टीत वावरलेला होता. म्हणजे कोणी मोठा नट होता असे नव्हे, पण स्वयंपाकघरातून, नाटकात हलकीसलकी कामे करण्याइतकी त्याची प्रगती झालेली होती. आणि त्यामुळे त्याला नाटक डसले ते कायमचे ! तो नटसम्राटांना भेटतो तोच 'मुंग्यांनी मेरु पर्वत तर गिळला नाही ना' अशा त्याला आलेल्या शंकेची कथा सांगत ! पुढे एका प्रसंगी 'चोराची पावलं चोराला, आणि नटाची पावलं नटाला' असेही तो म्हणतो, हे वाक्य मोठे अर्थपूर्ण ठरते. जावयाच्या घरून नटसम्राट नाहीसे होतात तेव्हा (त्यांच्याप्रमाणेच चोरीचा थोडासा आळ आलेला) विठोबा त्यांचा शोध घेण्यासाठी निघतो. 'आमच्यापेक्षा तुला जास्त कळकळ आहे काय अप्पांच्या शोधाची ?' असे नलू त्याला विचारते तेव्हा तो सांगतो, 'माफ करा बाईसाहेब. आप्पासाहेबांकडे आपण आपले वडील म्हणून पाहाता. आम्ही आमच्या राज्याचे सम्राट म्हणून पाहातो. शिवाजीमहाराज वारले तेव्हा त्यांच्या चितेमध्ये त्यांच्या कुत्र्यानं उडी घातली बाईसाहेब, त्यांच्या मुलानं किंवा नातेवाईकानं नाही घातली. हे करार वेगळे, हे कायदे वेगळे.' (पृ. ६२) या उद्गारांनी विठोबाचे एक नवे दर्शन घडते. त्याच्या स्वभावरेखेला एक नवे परिमाण प्राप्त होते. पण या परिमाणाचा परिणामकारक उपयोग शिरवाडकरांनी करून घेतलेला नाही. चेकोव्हने एके ठिकाणी म्हटले आहे की, कथेत भिंतीवर एखादी बंदूक लटकलेली आहे असे दाखविले तर ती बंदूक उडायला हवी ! याचा अर्थ उघड आहे. कलाकृतीला फालतू तपशील मानवत नाही. ती अन्यूनं-अनतिरिक्त असते. आणि

विठोबाचे हे उद्गार फालतू उद्गारांच्या जातीचे नाहीत, आणि तरी ते फालतू ठरतात. कारण विठोबा येथे काय करतो, तर अप्पासाहेबांचा माग काढीत मुंबईला जातो, आणि ज्या नातेवाईकांचे कायदे निराळे असे तो नलूला बजावतो त्याच नातेवाईकांकडे धाव घेतो! खरोखर नाट्यापकर्षाचे हे एक चपलख उदाहरण ठरेल!

मी तर असे म्हणेन की, (विठोबाने गणपतरावांचा शोध लावल्यानंतर त्याने आपल्या या लाडक्या सम्राटाला स्वतःकडे न्यायला हवे होते आणि तेथे नाट्यवेडाचे एक नवे साम्राज्य स्थापायला हवे होते. नटसम्राट आता विकल होते, व्यथित होते, मतिभ्रष्टही होते. पण नाट्यवेडाच्या वातावरणात त्यांचा जीव कदाचित हरखला असता, विनोदला असता, निदान विसावला असता. अगदी काही नाही तरी त्यांना त्यांच्या आंतरिक विश्वात विहरता आले असते. मुलामुलींच्या घरात त्यांना या विश्वात मनमुराद विहरता, विरमता आले नाही यात खरे त्यांच्या शोकात्मिकेचे रहस्य होते.) नटसम्राट रंगभूमीवरून निवृत्त झाले होते, पण ते रंगभूमीला विसरू शकत नव्हते. रंगभूमीवरच्या चाळीस वर्षांच्या वास्तव्यात जे अनुभवले, जे भावले, जे पराक्रम केले अगर पराभव चाखले, जीवनाच्या झऱ्यांना जी जाग आली, चैतन्याची नव्हाळी जी पुनःपुन्हा अनुभवली त्यांच्या स्मृतींनी त्यांचे आंतरिक विश्व निर्माण झाले होते. ते जीवन पुन: जगणे शक्य नव्हते. पण ते ते विसरूही शकत नव्हते. त्यामुळे व्हायचे काय की, त्यांच्या या आंतरिक विश्वाला जरा धक्का लागला की, त्यांचा आरडाओरडा सुरू व्हायचा, त्याचा काहीसा विकृत आविष्कार व्हायचा. कधी त्यांचे राग, लोभ, अभिमान अचानक जागृत व्हायचे आणि त्याचा वेडाविद्रा स्फोट व्हायचा. त्यांच्या मुलामुलींच्या 'नितळ, मुलायम, सभ्य, नागर, फॅशनेबल' संसाराला हे असह्य व्हायचे, आणि त्यांनी इतकी वर्षे पोसलेल्या आत्मनिष्ठेवर आघात व्हायचा. विठोबाच्या नाट्यबेहोषीच्या साम्राज्यात असे आघात होण्याचे कारण नव्हते— निदान तशी आशा बाळगता आली असती. म्हणून मला वाटते की, विठोबानेच त्यांना आपल्या घरी न्यायला हवे होते. (म्हणजे नटसम्राटांबरोबर एक घर उभे करायला हवे होते, त्यांच्या संगत संसार मांडायला हवा होता.)

(पण प्रत्यक्षात काय होते, तर एक बूटपॉलिशवाला राजा त्यांना आधार देतो. 'माझ्या बाबाला तरास दिलास तर हात तोडून टाकीन.' (पृ. ६८) वगैरे दम तो देत असतो. पण प्रश्न असा की, या बूटपॉलिशवाल्याला अप्पासाहेबांबद्दल इतकी आपुलकी का? त्याचे नाट्यान्तर्गत असे काही कारण दिसत नाही. उलट विठोबाची संगत अगोदरच जडलेली होती. तो त्यांना मनोमन सम्राट मानीत

होता. त्यांची व्यथा जाणीत होता. पातळी वेगळी असली तरी त्यांची नाट्यबेहोषी अनुभवीत होता, त्या बेहोषीच्या विघाडामुळे होणारे मनोभंग भोगीत होता. त्यानेच त्यांना घेऊन जायला हवे होते. अर्थात विठोबाच्या स्वाधीन नटसम्राटांना करण्याची योजना असती तर विठोबा हे पात्र रंगविले आहे त्यापेक्षा अधिक गंभीर रंगवावे लागले असते. त्याचा आहे तो आचरटपणा कमी करावा लागला असता. आणि ते दुसऱ्या एका दृष्टीनेही उपकारक ठरले असते. कारण विठोबाच्या आचरटपणामुळे उत्पन्न होणारा विनोद या नाटकाला शोभणारा नसतो. खरे म्हणजे या आचरट विनोदाने नाट्यमय शक्यतेचा एक मोठा बळी घेतला ! उलट विठोबा जरा उच्च दर्जाचा असता तर त्याने अप्पासाहेबांना स्वत:बरोबर नेणे उचित ठरले असते आणि शोकात्मिकेला एक नवे अर्थगर्भ वळण लागले असते. प्रत्यक्षात होते ते मात्र एवढेच की, राजाशी अप्पासाहेबांचे अकारण नाते जमते आणि त्याला नीटसे रूप प्राप्त होण्यापूर्वीच त्यांचे अभद्र नातेवाईक येऊन त्यांना घेरतात आणि त्यांना झिडकारून टाकण्यापूर्वीच अप्पासाहेबांचे प्राणोत्क्रमण होते.

यावर असा आक्षेप घेता येईल की, विठोबाने नटसम्राटांना नाट्यबेहोषीचे नवे साम्राज्य स्थापून दिले असते तरी त्यांच्या जीवनाची शोकात्मिका टळली नसती. कारण या शोकात्मिकेची मुळे नटसम्राटांच्या नाट्यवेडातच होती. रंगभूमीवरून निवृत्त झाल्यानंतर ते आपली संपत्ती मुलांना वाटून देतात हा खरोखर त्यांच्या नाट्यबेहोषीचाच भाग असतो. सत्कारसमारंभाने उलून आलेल्या मनाचाच तो एक उद्रेक असतो. ते रंगभूमीवरून निवृत्त होतात, पण रंगभूमी विसरू शकत नाहीत. ते बेहोष जीवनच त्यांना जगायचे असते, आणि ते जगण्यास वाव नसतो ही त्यांची शोकात्मिका असते. बरोबर आहे. त्यांची शोकात्मिका टळली नसती. पण तिला एक नवे परिमाण प्राप्त झाले असते. तिला एक नवीन अपरिहार्यता प्राप्त झाली असती. त्यांची बेहोषी असते ती एका विशिष्ट परिस्थितीचा परिपाक असतो. ती परिस्थिती नाहीशी झाल्यानंतर त्या बेहोषीला काही आधारच उरत नाही, आणि हे एका नव्या आशयपूर्ण परिमाणाने सिद्ध झाले असते. इतर काहीही लाभले असते तरी नटसम्राटांना त्यांना पूर्वीचे तारुण्य लाभू शकले नसते आणि त्यांची नाट्यबेहोषी विकलच ठरली असती.

येथेच 'नटसम्राट' ही नटाची शोकात्मिका आहे की वृद्धाची शोकात्मिका आहे, ती नटाच्या निवृत्त जीवनाची शोकात्मिका आहे की म्हातारपणाची शोकात्मिका आहे, या प्रश्नाचा परामर्श घेता येईल.

मला प्रथमच हे सांगितले पाहिजे की, हा प्रश्न थोडा फसवा आहे. हे नाटक

नटाचे याचा अर्थ आपण असा करतो की नट नावाची जी एक सामान्य कोटी आहे त्या कोटीत समाविष्ट होणाऱ्या सर्व व्यक्तींना लागू पडेल असे हे नाटक आहे. हे नाटक वृद्धाचे याचा अर्थ असा होतो की, प्रत्येक म्हाताऱ्याला लागू पडेल असे हे नाटक आहे. म्हणजे हे नाटक नट या जातीचे किंवा म्हातारपण या अवस्थेचे एक उदाहरण बनते याचाच अर्थ असा की नटसम्राटांचे जे काही विशिष्टत्व असेल अगर जी काही पृथगात्मता असेल ती महत्त्वाची नाही. त्याचे जे सामान्यत्व असेल, इतर नटसम्राटांना जोडणारे जे विशेष असतील ते महत्त्वाचे. म्हणजे पाणी म्हटले म्हणजे जसे H_2O तसेच हे झाले. आता नळाचे अगर नदीचे पाणी घेतले तर ते शुद्ध H_2O क्वचितच असते. त्यात काही भेसळ असते, पण पाण्याच्या शास्त्रीय सत्यावर नजर रोखून ही भेसळ तेवढ्यापुरती आपण विसरतो. माणूस हा सामाजिक प्राणी आहे असा नियम मांडताना आपण प्रत्येक माणसाचे अनन्यसाधारणत्व विसरतो आणि त्याला एका सामाजिक नियमाच्या दावणीला बांधतो. तसेच आपण येथे करतो. पण तसे करताना आपण विसरतो की, प्रत्येक कलाकृती, प्रत्येक कलानुभव पृथगात्म असतो. त्याचे पृथमात्मत्व हेच येथे अभिप्रेत असते.

आपण हे लक्षात ठेवले पाहिजे की, म्हातारपणाची शोकात्मिका आणि एका विशिष्ट म्हाताऱ्याची शोकात्मिका या दोन स्वतंत्र गोष्टी आहेत. एक शास्त्राचा विषय आहे तर दुसरी कलेचा आहे. म्हातारपणाच्या शोकात्मिकेत एक सामान्य (universal) अभिप्रेत आहे तर कलाकृती अवतरते ती विशिष्टा (paritcular)च्या रूपाने. ती एखादी विशिष्ट व्यक्ती अगर परिस्थिती चित्रित करते. कलाकृतीत सामान्य अभिप्रेत असते ते तिच्यात अंतर्भूत झालेला अनुभव सच्चा आहे की नाही एवढे ठरविण्यापुरतेच. पण आपण हे, विशेषतः वाङ्मयाच्या प्रांतात, विसरतो. वाङ्मयात याचे विस्मरण होते याचे मुख्य कारण असे की, वाङ्मयाचे माध्यम शब्द (म्हणजे त्याने सूचित होणारा अर्थ) हे असते. अर्थ नेहमी सामान्य सूचित करतो (आणि म्हणून तो अमूर्त असतो.) वाङ्मयात अमूर्त अर्थाच्या साहाय्याने पृथगात्म मूर्त व्यक्ती अगर परिस्थिती निर्माण करावयाची असते. पण हे आपण विसरतो, आणि आपण अर्थाच्या आधाराने सामान्य शोधू लागतो आणि वाङ्मय-कृतीत चित्रित झालेल्या व्यक्तीला अगर परिस्थितीला एखाद्या सामान्याचे उदाहरण बनवितो. पण तिचे सौंदर्य असते ते तिच्या विशिष्टत्वात अगर पृथगात्मतेत असते, आणि तिकडे आपले दुर्लक्ष होते.

तसेच येथे होण्याचा धोका आहे. गणपतराव बेलवलकर हे नटसम्राट असतात. आणि त्यांच्या शोकात्मिकेचा त्यांच्या अंतरंगात शिरलेल्या नाटचबेहोषीशी संबंध आहे. त्यांच्या आर्त वृत्तीस काही विशेष स्पर्श झाला की ते रंगभूमीवरील जीवनात जातात आणि रंगमंचावरचा अनुभव जगू लागतात. शेवटी त्यांना भ्रम होतो तेव्हा

त्या भ्रमिष्ट अवस्थेत ते रंगभूमीवरचा भ्रमच जगत असतात. अगदी शेवटी 'दूर व्हा, मी सांगतो दूर व्हा' असे मुलांना फर्मावताना त्यांच्या अंगात ज्यूलियस सीझर संचारतो–आणि क्षणात त्याचा ऑथेल्लो, प्रतापराव, सुधाकर, हॅम्लेट बनतो, आणि बजावतो, 'मी आहे गणपतराव बेलवलकर नटसम्राट!' (पृ. ७७) या शेवटच्या बजावण्यात त्यांचे व्यक्तिवैशिष्ट्च झंकारते हे ध्यानात घेतले पाहिजे. ते नटसम्राट असतात, पण एक विशिष्ट नटसम्राट असतात. ते (सुरुवातीच्या स्मृतिस्वप्नात) स्वतःच सांगतात की, नारायणराव राजहंसासारखे नम्र होणे त्यांना आवडत नाही. आपण मिळविलेले प्रेक्षकांचे प्रेम कोणी कटोऱ्यात भिक्षा म्हणून घातलेले नाही; ते आपण चाळीस वर्षे, रोज प्राण पणाला लावून जिंकलेले आहे. हा अहंकार या नटसम्राटात आहे. ही एका अहंकारी नटाची शोकात्मिका आहे. मुलांच्या घरी त्यांचा अवमान होतो तेव्हा हा अहंकार आतल्या आत जळतो, धुमसतो आणि काव्यात्म स्वगतांच्या रूपाने बाहेर पडतो.

हा नुसता कलावंताचा अहंकार नाही, एका विशिष्ट कलावंताचा अहंकार आहे. डॉ. पाटणकर असे प्रतिपादतात की, गणपतरावांना आपला मॅनेजर मुलगा व इंजिनिअर जावई हे ध्येयशून्य व खुजे वाटतात, पण संस्थाचालक अगर इंजिनिअर यांची सर्जनशीलता कमी प्रतीची मानण्याचे कारण नाही. म्हणून ते असा निष्कर्ष काढतात की, 'त्यांच्या शोकात्मिकेच्या संदर्भात त्यांचे नट-कलावंत असणे आवश्यक (necessary) नसून यादृच्छिक (contingent) आहे. ते नट नसते आणि शास्त्रज्ञ किंवा एखाद्या पक्षाचे, संस्थेचे शिल्पकार असते तरीही त्यांची अशीच भावनिक वाताहत झाली असती.' म्हणजे पाटणकरांच्या मते ही अगतिक सर्जनशीलतेची शोकात्मिका दिसते. गणपतराव बेलवलकर या व्यक्तिरेखेचे पृथगात्मत्व पुरते न ओळखल्यामुळे हा अभिप्राय आला असे वाटते. गणपतराव नुसते सर्जनशील कलावंत नव्हते. आपल्या भोवती विशिष्ट यशाचे वलय धारण करणारे ते कलावंत होते. (हे बेहोषी आणणारे यश त्यांच्या मॅनेजर मुलाला आणि इंजिनिअर जावयाला प्राप्त होण्याचा संभव नाही.) पण एवढेच नाही. एका तरल आंतरिक विश्वात असणारे, त्याच्यापासून मुक्तता होऊ न शकणारे ते नटसम्राट होते. म्हणून ही जी शोकात्मिका आहे ती एका पृथगात्म व्यक्तित्वाची शोकात्मिका आहे.

पण हे पृथगात्म व्यक्तित्व कोलमडते याचे कारण त्याचे वृद्धत्वच नाही काय? जे कलावंत, शास्त्रज्ञ वगैरे असतात त्यांना असे वाटणे शक्य आहे की, आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर आपण आपल्या वृद्धत्वावर मात करू. पण म्हातारपणाचा शाप असा जबरदस्त असतो की तो या साऱ्या स्वप्नांना खाऊन टाकतो. परंतु असे काही स्वप्न नटसम्राटांनी जाणिवेने जपलेले दिसत नाही. उलट ते अनेकदा

असे म्हणतात की, बाकी सर्व ठीक आहे, पण 'म्हातारपण वाईट आहे.' आणि म्हातारपणावर झोत टाकणारे एक प्रतीक या नाटकात वापरलेले आहे. हे प्रतीक घड्याळाचे आहे. घड्याळ म्हणजे कालसंक्रमणाचे निदर्शक. आपले पहिले अभिभाषण करतानाच गणपतराव बेलवलकर एकदम स्वत:शीच म्हणतात, 'माझं घड्याळ कुठं गेलं?' मग खिसे चाचपून एक सोनेरी घड्याळ—हातघड्याळ—ते बाहेर काढतात आणि सांगतात, 'गणपतराव जोशांनी हे घड्याळ माझ्या हातात बांधलं होतं.' (पृ. १) आणि पुढे म्हणतात, 'आपली समजूत रुतून बसली आहे मनात, हे घड्याळ चालू आहे तोपर्यंत सारं काही चालणार आहे.' यानंतर ते घड्याळ हाताला बांधीत नाहीत, खिशात ठेवून देतात. याला प्रतिकात्मक अर्थ आहे असे वाटते. ते घड्याळ ज्या स्थानावर जायला हवे होते तेथे ते जात नाही. गणपतराव बेलवलकरांच्या जीवनातील स्थलच्युतीचे हे निदर्शक आहे असे मानायला काय हरकत आहे? पुढे ते घड्याळ हरवते. कळवणकरसाहेबांवर आपण उखडलो ते आपले चुकले असे ते मुलीला सांगतात. 'मी असं वागायला नको होतं, पण भान राहिलं नाही मला—माझं घड्याळ हरवलं तेव्हापासून—' असे उद्‌गार ते काढतात. (पृ. ४१) पुढे एकदा कावेरी त्यांना वेळ विचारते तेव्हा 'माझं घड्याळ हरवल्यापासून हा प्रश्न कायमचा बाद झाला आहे' असे ते म्हणतात. (पृ. ४४) ही अंतिम निवृत्तीची भाषा मानायला हरकत नाही. [या घड्याळाच्या प्रतीकाच्या अंगाने पाहिले म्हणजे ही म्हातारपणाची शोकात्मिका वाटायला लागते. आणि बेलवलकरांची शोकात्मिका म्हातारपणामुळे ओढवली हे तर उघडच आहे. तरुण नटसम्राटाची अशी शोकात्म अवस्था होण्याचे कारण नव्हते. पण ते एका विशिष्ट नटसम्राटाचे म्हातारपण होते. म्हातारपण ही निसर्गाची क्रमप्राप्त अवस्था खरी, पण तिचा निरनिराळ्या व्यक्तीतला आविष्कार निरनिराळा असतो, आणि कलेत हे निराळेपण महत्त्वाचे असते.]

(ही नटसम्राटाची शोकात्मिका असल्यामुळे तिला कल्पनारम्य पातळीवर ठेवणे शक्य झाले. पण हे नटसम्राट रंगभूमीवरून निवृत्त होऊन मुलामुलींच्या संसारात दाखल झाल्यामुळे नाटक वास्तवतेच्या पातळीवर येणे अपरिहार्य झाले. आणि वास्तवतेच्या पातळीवर आल्यानंतर त्याची काय अवस्था झाली ते शिरवाडकरांच्याच शब्दात सांगणे शक्य आहे. दर्शनी पडदा उघडल्यावर गणपतरावांचे जे दर्शन घडते त्याचे वर्णन नाटककाराने असे केले आहे: 'खुर्चीच्या हातावर उजवा हात आणि हातावर गाल रोवून म्हातारा डुलक्या घेतो आहे. मान मागे-पुढे खाली-वर ओघळते आहे. एक ओबडधोबड काठी दुसऱ्या हातातून लोंबकळते आहे.' पण याच म्हाताऱ्याभोवती स्मृतिस्वप्नाचे ते आवरण पसरले

म्हणजे दर्शन होते ते यशस्वितेच्या अंतराळात भराऱ्या मारणाऱ्या एका नटसम्राटाचे. या नाटकाची कल्पनारम्य काव्यात्म पातळी आणि सांसरिक वास्तव पातळी या दोहोंमध्ये खरोखरच असेच अंतर आहे. त्या कल्पनारम्य काव्यात्म पातळीवरून नाटक वास्तवाच्या पातळीवर उतरले म्हणजे खरोखरच ते उतरू लागते.

लिअरचे ते अस्मानी आक्रोश करणारे भाषण आटोपल्याबरोबर गणपतराव आपली संपत्ती मुलांस वाटायला निघतात तेव्हाच पहिला धक्का बसतो. पण आपण अद्याप त्या स्वप्नाळू रंगाच्या प्रकाशझोतातच असतो. निर्भर काव्यात्म शैलीने नटलेले गणपतरावांचे वक्तव्य अद्याप सुरूच होते. पण ते संपून आपण नंदाच्या दिवाणखान्यात–त्या ‘ लक्तरलेल्या ’ म्हाताऱ्याच्या वास्तव्याने अस्ताव्यस्त बनलेल्या दिवाणखान्यात–आलो की प्रश्न उमटतो तो असा की, ‘ या अरबट म्हातारपणाच्या भट्टीत आपला एकेक दिवस जाळण्याची ’ नंदाला आणि शारदेला काय गरज होती? त्यांच्या स्वप्नील संसाराला आता बारा वर्षे लोटलेली असतात, पण चार-दोन वर्षांतच त्यांच्या ध्यानात यायला हवे होते की या नाटकांच्या विश्वात वावरणाऱ्या थोर माणसाची काही तरी स्वतंत्र व्यवस्था करायला हवी. ‘ प्रत्येक दिवस निवडुंगावरून ओढल्यासारख्या ’ वाटण्याइतकी परिस्थिती उद्‌भवण्याचे खरोखरच कारण नव्हते. घराची नाटकमंडळी होण्याची गरजच नव्हती. नंदा चांगला ऐपतदार होता. त्याला आईवडिलांची मुंबईलाच किंवा मोरवाडीला स्वतंत्र सोय करता आली असती. याचाच अर्थ असा की नटसम्राट आणि त्यांच्या मुलाचा संसार यांच्या दरम्यान जो विसंवाद निर्माण होतो तो अपरिहार्य नाही. पुढे नटसम्राट आणि कावेरी यांना नलू आऊटहाऊसमध्ये ठेवते तेच बरोबर आहे, पण त्यासाठी ते कळवणकर–प्रकरण होण्याची काय गरज होती ? बारा वर्षांच्या इतिहासाचे काही पडसाद मुलीच्या व जावयाच्या कानावर आलेच होते–असतील. मग आऊट-हाऊसचा सुविचार प्रारंभीच का सुचला नाही ? अर्थात आऊटहाऊसमध्ये नटसम्राट वावरले म्हणून त्यांना रामय्याच्या भज्यांचा मोह होणार नाही असे थोडेच ? पण मुलगी चांगली सुखवस्तू होती. तिला घरच्या भज्यांची सोय करण्यास काय अडचण होती ? नटसम्राट घरची भजी सोडून रामय्याच्या भज्यांनाच चटावलेले होते असा काही पुरावा नाही. ते सुभेदाराकडे दहा रुपये उसने मागतात हेही फारसे पटत नाही. ‘ पैशाची काळजी आयुष्यात त्यांनी कधी केली नव्हती. ’ (पृ. १०). ‘ द्रव्य मिळत होतं, तेव्हा हस्ताच्या पावसासारखं अंगावर कोसळत होतं. ’ (पृ. १०). माणसाला पैशासाठी हात पसरावे लागावे अशी परिस्थिती येण्याचे कारणच नव्हते. ती त्यांची जन्माची खोड नव्हती, आणि अशी खोड त्यांना लागू नये अशी तरतूद करण्याइतका पैसा त्यांच्या मुलापाशीही होता आणि जावयाकडेही होता ! तेव्हा या गोष्टीही अपरिहार्य वाटत नाहीत. हे दुवेही कच्चे ठरतात. अखेरीस ते

राजाकडे जातात, राजाला त्यांच्याबद्दल आंतरिक आपुलकी वाटते, याला काही कारण दिसत नाही. म्हणजे हेही अपरिहार्य नाही. हे राजा-प्रकरण ' राजा लिअर 'ची आठवण करून देते. म्हणजे त्या नाटकाचा शेवट जसा अपरिहार्य नाही, कारण कॉर्डोलिआचा पराभव एक योगायोग वाटतो, तशीच राजाचीही आपुलकी हाही एक योगायोगच वाटतो. ती नाटकातील आंतरिक अपरिहार्यता नाही. अर्थात या राजा-प्रकरणावरून शिरवाडकरांनी ' गरीब माणसे चांगली व श्रीमंत माणसे वाईट असा राजकपूरी ठोकताळा वापरलेला आहे ' (पाटणकर) असा सर्रास निष्कर्ष काढणे बरोबर होईल असे मात्र नाही. नंदाचा नोकर राजा–विठोबाप्रमाणे वागत नाही; उलट तो नटसम्राटांची अकारण अवहेलना करतो.

नंदा–शारदा आणि सुधाकर–नलू यांचे व्यक्तिदर्शन नटसम्राटांच्या व्यक्तिदर्शनाहून अधिक समाधानकारक नाही. कावेरीचे व्यक्तिदर्शनही पूर्णतः समाधानकारक नाही. मुलाचे घर सोडून मुलीकडे जाण्याची कल्पना ती काढते, तसेच कळवणकर-प्रकरणानंतर मुलीचे घर सोडून मोरवाडीस जाण्याची कल्पनाही तीच काढते, यावरून या स्त्रीच्या अंतस्थ ताकदीचा एक सुखद प्रत्यय येतो. पण हीच स्वाभिमानी कावेरी चोरीचा तो भयंकर आरोप आल्यानंतरही ' मुलीचा गैरसमज झाला ' वगैरे तिची भलावण करते (पृ. ५८) ते अगदी पटत नाही. पण एवढा एक अपवाद सोडला तर कावेरीची व्यक्तिरेखा निर्दोषच नव्हे तर हृद्य वाटते. पण नंदा–शारदा आणि सुधाकर–नलू यांचे जे दर्शन होते ते भावतच नाही.

येथे अर्थात एक इशारा द्यायला हवा. या दोन जोडप्यांची स्वभावचिकित्सा करताना त्यांचे जे दर्शन सुरुवातीच्या स्मृतिस्वप्नात घडते ते परमार्थाने घेऊन चालणार नाही. ते स्वप्न आहे हे लक्षात ठेवून त्याचा विचार केला पाहिजे. ते स्वप्न आहे म्हणून तर सत्कारसमारंभ, संपत्तिदान आणि नटसम्राटांच्या घरी कावेरीच्या गळ्यात चंद्रहार घालण्याचा प्रसंग वगैरेंची खिचडी खटकत नाही. त्याचप्रमाणे नंदा उठल्यासुटल्या वडिलांच्या पायावर डोके ठेवतो, शारदा ही ' महाबळेश्वरी मधाची बुधली ' असते, वगैरे वर्तन आणि वर्णने यांच्याकडे ती स्वप्नातली आहेत या दृष्टीने पाहायला हवे. त्यातील वर्णनावरून आणि वर्तनावरून ही पोरे खरोखर कशी होती हे आपल्याला समजत नाही, तर ही पोरे गणपत-रावांना त्या स्वप्नाच्या विशिष्ट क्षणी–बारा वर्षांच्या अवहेलनेच्या पार्श्वभूमीवर आणि अवहेलनेच्या तुलनेने–कशी वाटली हे आपल्याला समजते. या स्वप्नाचा उपयोग एवढाच की, पुढे घडणाऱ्या घटनांना एक स्थूल पार्श्वभूमी त्याने लाभते. त्यातील प्रत्येक उद्‌गाराचा आणि प्रत्येक हालचालीचा तंतोतंत आधार आपण घेतला तर आपली चिकित्सा घोटाळ्यात सापडेल. या स्वप्नातल्या नंदू-नलू इत्यादींच्या ' हालचाली अस्वाभाविक, काहीशा कळसूत्री बाहुल्यासारख्या दिसतात.'

(पृ. ५). या शिरवाडकरांच्या सूचनेवर आपण आक्षेप घेऊ शकतो, कारण तो स्वप्नाचा भाग नव्हे, आणि स्वप्नाबद्दल गैरसमज व्यक्त करतो. पण स्वप्नातील जो तपशील आहे त्याच्याकडे आपण स्वप्नाच्या दृष्टीनेच पाहायला हवे.

म्हणून नंदाने आता गणपतरावांच्या पायावर डोके ठेवूनच वागायला हवे, आणि शारदेने मधाळ वाचेनेच बोलायला हवे अशी अपेक्षा करण्याचे कारण नाही. पण त्यांच्या ठिकाणी साधी समज किंवा साधी माणुसकी नसावी हे आपण मान्य करू शकत नाही. नटसम्राट लाडक्या ठमीशी खेळत असतात—त्या खेळाच्या भरात ते तिला 'ढालगज–गधडी–भामटी–चोरटी' म्हणत असतात. (पृ. १७) आणि त्या शारदेला शिव्या वाटतात यावर विश्वास ठेवणे कठीण जाते. (यावर विश्वास ठेवायचा तर ती उलटचा काळजाची आहे किंवा हे ती मुद्दाम म्हाताऱ्यावर कडाडण्यासाठी जाणूनबुझून करीत आहे असे मानावे लागते. अर्थात हवे तर तसे मानावे. पण ती 'संतापाने फणफणलेली' असते, तेव्हा तिची प्रामाणिक प्रतिक्रियाच व्यक्त झाली असे मानणे भाग पडते.) दुसरी गोष्ट म्हणजे ही नवरा-बायको कोवळ्या सुहासला आडदांड गड्याच्या स्वाधीन करून कोंडून ठेवतात, हे 'अमळ अधिकच झाले' असे वाटते.

नलू-सुधाकरांच्या व्यक्तिरेखाही पटणाऱ्या नाहीत. सुधाकराला कळवणकर-साहेबाचा स्वभाव, विशेषत: त्याची जुन्या नाटका-नटांविषयीची मते आणि आपल्या सासऱ्याचा एतद्विषयक अभिमान यांची काहीच माहिती नव्हती, आणि त्या दोघांची समक्षता अनवधानाने घडते, हे सारे आपल्या विश्वासवृद्धीची ओढाताण करते. कळवणकर–बेलवलकर असे परस्पर एकत्र येणार नाहीत अशी काळजी सुधाकरने घ्यावयास हवी होती. कळवणकर तर बेटा उल्लूचा पट्ठाच दिसतो! त्याच्यासारख्या मिजासखोराने एका घरगड्याला आपल्या नाटकात काम दिले याचे आश्चर्य वाटते! ते असो, पण पुढे सुधाकर-नलूने गणपतरावांवर चोरीचा आळ घ्यावा हे किती विचित्र, विलक्षण! डॉ. पाटणकर म्हणटात त्याप्रमाणे, 'अप्पासाहेबांची भावनिक वाताहत करण्यासाठी वापरायचे एक निर्जीव साधन' म्हणूनच नाटककाराने या युक्तीचा वापर केलेला दिसतो. पण यात नलूचा वेंधळेपणा तरी किती! पैशाचे पाकिट म्हणे कपाटातच होते! हा वेंधळेपणा नाटकाच्या सोयीसाठी चालवून घ्यावा लागतो! पण एक गोष्ट खरी. या चोरीच्या मामल्याचा अत्यंत नाट्यपूर्ण उपयोग, कावेरीच्या अचानक मृत्यूसाठी शिरवाडकरांनी केला आहे.

नंदू-नलूच्या बाजूने एक म्हणता येते. नाटक-कंपनीच्या दुनियेत वाढलेल्या पोरांवर त्या वातावरणाचा खास परिणाम झालेला असतो तसा तो झालेला नाही,

ती दोनही मुले नाटकाविषयी पूर्णपणे अलिप्त राहिलेली दिसतात, असा एक आक्षेप त्यांच्यावर आलेला आहे. मला हा आरोप बरोबर वाटत नाही. पुष्कळदा शांतपणाच खूप बोलका असतो, तसे येथे झालेले दिसते. ती मुले 'अलिप्त' वाटतात, पण खरोखर अलिप्त नाहीत. नटसम्राटांच्या नाट्यबेहोषीची काडीमात्र कदर ती करीत नाहीत यात त्यांच्या नाटकाच्या वातावरणामुळे निर्माण झालेला दुरावाच दिसतो. नलू आणि नंदा यांना बापाच्या नाट्यवेडाबद्दल सुप्त सहानुभूती सोडा पण साधे आकलन असते तरी ही शोकात्मिका घडण्याचे कारण नव्हते. पण त्यांच्यात नाट्यविषयाबद्दल एक विरोधी भावच दिसतो. त्याचेच पर्यवसान त्यांच्या क्रौर्यात होते. माझे म्हणणे एवढेच की, नटसम्राटांच्या नाट्यबेहोषीबद्दल त्यांना सहानुभूती नसली तरी तिचे आकलन होण्याइतकी अक्कल त्यांजपाशी असायला हरकत नव्हती. ही अक्कल असती—आणि ती असायला हवी—तर त्यांनी नटसम्राटांची सोय प्रथमपासून दुसरीकडे केली असती.

•

पण जेथे कल्पनारम्यता आणि वास्तवता यांचा संयोग होतो तेथे नाटक विलक्षण हृदयस्पर्शी बनते. मी जो दोन पातळ्यांवर विचार करीत आहे तो बरोबर आहे याचे हे गमकच आहे. असे दोन प्रसंग या नाटकात आहेत. पहिला प्रसंग म्हणजे नटसम्राट आणि त्यांची लाडकी ठमी यांची गाठ पडते तो प्रसंग. ठमी (सुहास) हे या नाटकाचे एक अपूप लावण्य आहे. हिचे वर्णन बेलवलकरांनीच 'मधुर उ:शाप' असे केले आहे आणि खरोखरच त्यांच्या शोकात्म शापित आयुष्यात ती उ:शापासारखी डोकावते. या 'अडगुळचा मडगुळचाचे' जे दर्शन नाटकात घडते ते केवळ अविस्मरणीय आहे. आजोबा—नात यांच्या अशा आगळ्या जिव्हाळ्याचे दर्शन मराठी रंगभूमीवर पूर्वी कधी घडले होते असे वाटत नाही. आपले नाव 'ठमी' नसून 'सुहासिनी' आहे असे ती अप्पासाहेबांच्या तळहातावर आपल्या इवलाल्या बोटाने लिहून दाखविते त्या प्रसंगाची तरलता अप्रतिम आहे. शाळेत आलेले पाहुणे तिला, ती गणपतराव बेलवलकरांची नात म्हणून 'भाग्यवान आहेस मुली' असे उद्गारतात आणि लहाणपणी त्यांच्याकडून घेतलेल्या संदेशाची आठवण सांगतात—ही हकीकत आजोबांना सांगताना ती एकदम त्यांचा संदेश मागते, आणि 'संदेश नाटककारांनी द्यायचा असतो कारटे, नटांनी नाही' असे म्हणूनही ते तिला—

उन्हामधल्या म्हाताऱ्याला
फक्त तुझा हात दे

असा संदेश देतात तेव्हा त्यांची अगतिक आर्तता आणि तिने स्फुरणारी सहज काव्यात्मकता याच्या संयोगाचे अपूर्व दर्शन घडते.

दुसरा प्रसंग कावेरी–अप्पासाहेब मुलीचा आसरा सोडून मोरगावास स्वतंत्र बास्तव्य करण्याचे स्वप्नरंजन करतात तेव्हा घडलेल्या एका लहानशा संवादाचा आहे. त्या संवादाची माधुरी पटविण्यासाठी तो उद्धृतच करायला हवा :

कावेरी : एक विचारू का ? रागावायचं नाही हं.

अप्पा : विचार.

कावेरी : (स्मित करीत) मला किती सवती होत्या ?

अप्पा : (हसतात) बापरे ! आठवणीच्या मावळतीवर हे जुने जमाखर्च आता कसे लक्षात येणार ? पण तुला एक सांगतो, कावेरी, तुला सवत कुणीही नव्हती. होत्या त्या फक्त माझ्या मैत्रिणी होत्या.

कावेरी : मी मैत्रीण नव्हते ?

अप्पा : तू बायको होतीस.

कावेरी : बायको मैत्रीण असू शकत नाही ?

अप्पा : असू शकते, असतेही; पण मैत्रिणीपेक्षा आई अधिक असते. दिवाणखाना कमी असतो, पण देऊळ अधिक असते. आकाश कमी असते, पण पृथ्वी अधिक असते. थोडक्यात, बायको हे एक बंदर असते. कावेरी, नवरा नावाच्या गलबतासाठी.

Imp.

कावेरी : फारच दुर्घट विषय दिसतो हा.

अप्पा : गलबत शिडं उभारून साता समुद्रात मुशाफरी करायला बाहेर पडतं. हे समुद्र असतात व्यवहाराचे, कलेचे, ध्येयाचे, प्रेमाचे आणि द्वेषाचेही. या दर्यात शिरावं, दूरवरचे किनारे पाहावे, वादळवाऱ्याशी मुकाबला करावा, चंद्रचांदण्याशी सोयरीक करावी, संतप्त लाटांची मस्ती अंगावर घ्यावी. जगणं असं असावं की, पावलापावलावर मरणाशी मुलाखत व्हावी. परंतु हे सारे उद्रेक अंगावर घेताना गलबत सतत पाहात असतं आपल्या बंदराकडे. पराभवाच्या जखमा अगर विजयाचे झेंडे घेऊन ते पुन्हा बंदराकडे येते आणि तेथील हिरव्या निळ्या प्रकाशात, प्रशान्त पाण्याच्या गालिच्यावर विश्रांत होतं. गलबताच्या पराक्रमाचा उदय बंदरातच होतो, पराजयाचं सांत्वनही त्याला बंदरातच मिळतं. अशी आहे बंदराची महती. म्हणजे बायकोची. म्हणजेच तुझी.

कावेरी : (हसत) महती चांगली आहे. पण खरं सांगा, अजून मेनकाताईंची आठवण होते ?

अप्पा : अनेक जखमांतील तीही एक जखमच. आणि ती जखमही मी माझ्या बंदरातच घेऊन आलो. तिथेच भरून निघाली ती.

कावेरी : (मोकळेपणाने हसते) तुमचं उत्तर मला माहीत होतं. एकदा विचारून टाकायचं होतं इतकंच. मनात काही रुखरुख राहायला नको. सगळी गाठोडी इथं ठेवून मोकळ्या मनानं पालखीत बसता आलं पाहिजे.

अप्पा : माझ्याआधी ?

कावेरी : सोनं होईल माझं.

अप्पा : आणि माझं काय होईल ? बंदरच नाहीसं झालं तर गलबतानं जायचं कुठं ?

Imp.

दुर्दैव एवढेच की निर्भर कल्पनारम्यता आणि दुर्धर वास्तवता यांचे असे संगम या नाटकात फार थोडे आहेत. तसे ते सर्वत्र असते तर...

पण असे अनेक कलाकृतींबद्दल म्हणता येईल–' राजा लिअर 'सकट !

●

प्रभाकर पाध्ये, आस्वाद, मॅजेस्टिक, मुंबई, १९७७.

' नटसम्राट ' व ' किंग लीअर ' ट्रॅजिडीच्या संदर्भात

माधव मनोहर

' नटसम्राट 'च्या संबंधातील प्रस्तुत लेख आहे, ही गोष्ट खरी. पण तरीही प्रस्तुत लेखाच्या मर्यादा आधीच स्पष्ट करणे औचित्यास धरून होईल. 'नटसम्राट' नाटक असले, तरी प्रस्तुत विचारणा नाटकास अनुलक्षून नाही. म्हणजे असे की या नाटकाचे प्रतिपाद्य काय येथपासून प्रतिपाद्यसाधनेसाठी घडवलेली नाट्यरचना नाटककाराने कशी केली आहे व त्या रचनेचे यशापयश काय, हा विचार प्रस्तुत अप्रस्तुत आहे. पूर्वकालीन वा समकालीन नाटकांची ' नटसम्राट 'शी तुलना येथे अभिप्रेत नाही. फार काय, ज्या एका विशेषासाठी ' नटसम्राट ' नाटकाची गणना मराठी भाषेतील सर्वोत्तम नाटकांतील अग्रगण्यात करावी लागेल, त्या प्रतिभान्वित काव्यविशेषाची चिकित्सा प्रस्तुत कर्तव्य नाही. अर्थातच मराठी नाटकाच्या एकूण इतिहासातील ' नटसम्राट 'चे स्थान निर्देशित करण्याची सूचना देखील येथे दूरान्वयाने मानवण्यासारखी नाही. थोडक्यात म्हणजे ' नटसम्राट 'चा नाट्यविचार येथे रुजू करण्याचा विचार नाही. विचार कर्तव्य आहे तो ' ट्रॅजिडी 'च्या संबंधात. विचारणेच्या मर्यादेचे हे भान ध्यानात वागवून प्रस्तुत विचारणेचा विचार केला जावा अशी अपेक्षा आहे.

वस्तुस्थिती अशी आहे की, 'ट्रॅजडी 'चा विचारच

मुळात प्राचीन संस्कृत आणि पर्यायपरत्वे संस्कृतानुसारी मराठी काव्यशास्त्राच्या कक्षेबाहेरचा आहे. पाश्चात्य काव्यशास्त्राचा परिचय नसेल, तर 'ट्रॅजिडी'चे संकल्पन भारतीय आणि पर्यायपरत्वे महाराष्ट्रीय मनात उदित होणारच नाही. कारण 'ट्रॅजिडी' ही अ ते ज्ञ आरपार अभारतीय–म्हणजेच पाश्चात्य–वस्तू आहे. तेव्हा जेथे जेथे म्हणून आपल्या साहित्यात 'ट्रॅजिडी'चे दर्शन घडते, तेथे तेथे हे आपले नव्हे; हा विचार मनाला स्पर्श करून जातो. अर्थातच कोणतीही परदेशी वस्तू स्वीकारताना ती आपली नव्हे, हे भान मनात निरंतर जागृत असले, म्हणजे संपूर्ण सर्वांगीण स्वीकारातही विकल्प उत्पन्न होतो. आणि जे मूळात परदेशी आहे, त्यात काही स्वदेशी स्वत्व मिसळून परदेशी वस्तूतही स्वत्वाची प्रचिती कशी प्रत्ययास येते; ते दाखविण्याचा एक स्वाभाविक (आणि तरीही अस्वाभाविक) आग्रह स्वत्वभक्तांच्या विचारणेत निर्माण होणे अपरिहार्य ठरते. परिणामी भारतीय विचारपरंपरेत 'ट्रॅजिडी' संभवत नाही, येथपासून हिंदू 'ट्रॅजिडी'ची स्वतंत्र व्याख्या करण्यापर्यंत आपल्या विचारकांची मजल जाते. स्वत्वाचा अभिमान कोणती मजल गाठतो, त्या संबंधातील हे प्रात्यक्षिक मनोरंजक आहे.

सुदैवाने 'नटसम्राट'च्या संबंधातील परिस्थिती अशी नाही, वेगळी आहे; हे स्वतः नाटककारच 'आभार'पूर्वक नमूद करीत आहे, हे एका परीने बरे आहे. 'एका मराठी नटसम्राटासाठी शेक्सपीअरच्या 'किंग लिअर'चे रूपांतर करावे अशी एक सूचना नाटककार शिरवाडकर यांना करण्यात आलेली होती. त्याबाबत विचार करताना 'लिअर सम्राटा'ऐवजी एक वयोवृद्ध नटसम्राट माझ्या मनात उभा राहिला आणि त्यानेच कल्पनेचा कबजा घेतला.' असे शिरवाडकर म्हणतात. परिणामी कल्पनेची परिणती 'नटसम्राट'च्या रचनेत झाली, असे स्वतः नाटककारच सांगत आहेत. ऋणनिर्देशार्थ योजिलेली ही भाषा अर्थतः अस्पष्ट असली तरीही त्या भाषेतून व्यक्त होणारा अव्यक्त अर्थ जाणकाराने समजून घ्यावयास हवा. काय म्हटले असता काय समजावे ?–हा शेवटी ज्याच्या त्याच्या कुवतीचा प्रश्न असतो. 'साष्टांग नमस्कार'च्या आरंभी अत्रे जेव्हा नाट्यगुरु गडकऱ्यांना साष्टांग नमस्कार करतात, तेव्हा त्या साष्टांग नमस्काराचा उचित तोच अन्वयार्थ जाणकार ध्यानात घेतात. शिरवाडकरांनी केलेला 'किंग लिअर'चा साभार प्रास्ताविक निर्देश असाच आहे. उपर्युक्त विधानाचा अन्वयार्थ नाटककाराच्या मनोगतात बहुत करून असा असावा : 'किंग लिअर' हे शेक्सपीअरचे नाटक. या नाटकाचे रूपांतर एका नटसम्राटासाठी करावे, अशी सूचना. त्या सूचनेस अनुसरून नाटककाराने केलेला 'किंग लिअर'चा अभ्यास. तद्नंतर 'किंग लिअर'ऐवजी एका वयोवृद्ध मराठी नटसम्राटाची स्थापना. आणि शेवटी 'किंग लिअर'च्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले मराठी नटसम्राटाचे कल्पनाचित्र. नाटककाराच्या मनोगत

संज्ञाप्रवाहाचे उपर्युक्त पृथक्करण बहुतकरून बरोबर ठरावे. आणि म्हणूनच प्रस्तुतसारख्या विचारणेत मूलाधारभूत 'किंग लिअर'च्या विचारास अग्रस्थान मिळणे अटळ होय.

'किंग लिअर'च्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले मराठी नटसम्राटाचे कल्पनाचित्र —या शब्दसंहितेचा नेमका अर्थ काय ? अर्थ हा की 'नटसम्राट'चे संकल्पन—'किंग लिअर'च्या अभ्यासाचे अनभ्यस्त फलित आहे. म्हणजे काय ? तर किंग लिअरच्या कहाणीतील एकूण एक सर्व प्राणभूत घटना 'नटसम्राट'मध्ये जवळपास जशाच्या तशा आहेत. तपशिलातील फरक सहज समजण्यासारखा आहे. पण तो येथे आताच विचारात घेण्याचे कारण नाही. 'किंग लिअर'चे प्रतिपाद्य काय ? तर अपत्यांच्या कृतघ्नतेचे पित्याच्या संबंधातील पर्यवसान. अपत्यांची संस्था येथे गौण आहे. राजा लिअरची एकूण अपत्ये तीन. तीनही मुलीच. त्यांच्यापैकी थोरल्या दोघी अधम कृतघ्नतेची परमावधी वर्तमानात गाठतात. परिणामी राजा लिअरचा शोकान्त अटळ ठरतो. नटसम्राटाची अपत्ये एकूण दोन. एक मुलगा आणि एक मुलगी. या दोन्ही अपत्यांची कृतघ्नता लिअरच्या अपत्यांच्या कृतघ्नतेइतकी अमर्याद, अमानुष, भीषण नाही. परिणामी म्हणजेच अपत्यांच्या कृतघ्नतेची प्रतिक्रिया म्हणून नटसम्राटाच्या आयुष्याचा शोकान्त राजा लिअरच्या शोकान्तासारखा भीषण संभवत नाही. किंबहुना शोक जरूर संभवतो, पण शोकान्त संभवत नाही. म्हणजेच शोकान्त ट्रॅजिडी संभवत नाही.

आणखी एक गोष्ट : राजा लिअरची सुशील मुलगी कॉर्डेलिया ही मात्र गॉरनिल आणि रीगन या तिच्या थोरल्या बहिणीसारखी कृतघ्न नाही. ती पराकाष्ठेची प्रेमळ आहे. परिणामी—कृतज्ञ पण. काही योगायोगाच्या परिणामी लिअरच्या उपरतीनंतर ती मरण पावते. तिचे शव हातात घेऊन लिअर प्रवेश करतो. आणि तेथेच त्यांच्या करुणाजनक आयुष्याची समाप्ती होत नसली, तरी समाप्ती निश्चित होते. म्हणजे शोकात्म अटळ ठरतो. कथानकाच्या सोयीसाठी आणि मराठी प्रेक्षकांच्या समाधानासाठी पण—शिरवाडकर आपल्या मराठी 'नटसम्राटा'च्या अपकृत कथेतून कॉर्डेलिया रद्द करतात आणि मोठ्या चातुर्याने कॉर्डेलियाच्या ठिकाणी ते नटसम्राटाच्या पत्नीची प्रतिष्ठापना करतात. (जाता जाता : लिअर राजा आहे, पण लीअरच्या नाटकात या राजाच्या राणीला स्थान नाही. या नटसम्राट सुधाकरला पतिव्रता सिंधू लाभल्याच्या परिणामी मराठी प्रेक्षकाला कसे एकदम घरच्यासारखे वाटते ! हा झाला फायदा. पण तोटयाचा हिशोबही एकवार करून बघण्यासारखा आहे. थोरल्या मुलीच्या कृतघ्नतेला सीमा नाही. धाकटीच्या कृतज्ञतेला सीमा नाही. धाकटीचे प्रेम अबोल असेल, पण ते मुलीचे बापावर असावे तितके म्हणजेच अमर्याद आहे.)

शेक्स्पीअरचा लिअर स्वभावाने साधा, भोळा, भाबडा, असमंजस, अविचारी आणि अविचारप्रभव कृत्यांच्या फलित संबंधात अजाण, पण पराकाष्ठेचा हट्टी, दुराग्रही, मूर्ख तरीही पीळदार, लोकविलक्षण पण लोकांतील एक असा माणूस आहे. माणसाच्या स्वभावातील अगदी ढोबळ अशा सामान्य विशेषांचीही; त्याला जाण नाही. मग सूक्ष्म स्वभावविशेषांच्या सवंधातील त्याचे भान काय व कसे असेल, त्याची कल्पनाच केलेली बरी. वस्तुस्थिती अशी आहे की, शहाणपण गमावून बसलेल्या या वेडचा राजाला आपल्या कोणत्याच कन्यकेच्या स्वभावाचे यथार्थ ज्ञान नव्हते. पण थोरल्या दोघींनी स्वार्थपरत्वे बुद्धिपुरस्सर राजाला झिडकारले, राजवाडचातून बाहेर काढले, आणि भावी वनवासातील त्याच्या हत्येच्या अन्तिमाध्यायाची आद्याक्षरे लिहिली, तर त्याच राजाला त्याच्या भीषण भविष्यापासून वाचविण्यासाठी म्हणून धाकटीने अग्निदिव्य पत्करले. आणि त्या यत्नात स्वतःला जाळून घेतले. परिणामी राजा लिअरला आपल्या कन्यकांच्या संबंधातील वर्तनाचा जमाखर्च करावाच लागला. दोन कृतघ्न कन्यकांच्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले तिसऱ्या कृतघ्न कन्यकेचे चित्र डोळचांसमोर आणले, तरच राजा लिअरच्या अंतःकरणातील जीवघेणी कालवाकालव समजू शकते. आणि स्वतःच्या हातून; स्वतःच्या बुद्धीने जे सर्वनाशक भविष्य त्याने घडवले, त्या भविष्यातील उपरोधाचा प्रत्यय रसिकाचे मन खिन्न, सुन्न करून टाकणारा ठरतो. 'नटसम्राट 'मध्ये असे काहीच घडत नाही. दोन मुले या विक्षिप्त म्हाताऱ्याच्या आततायी वर्तनाच्या परिणामी वैतागतात. आणि त्याची बायको मरते. या दोन्ही घटनांत असे काही नाही की, जे त्याच्या शोकान्तास कारण व्हावे. अखेरीस नटसम्राट स्वतःचे भवितव्य जंगलात शोधतो. त्याचे कारण एकच. राजा लिअर परित्यक्तावस्थेत स्वतःला एकाकी वैराण माळरानावर झोकून देतो, म्हणून ! पण लिअरची कहाणी ट्रॅजिडीचा जो अपेक्षित परिणाम साधते, त्या परिणामाचा अल्पांशही 'नटसम्राटा 'च्या बनावट कथेत व्यक्त होत नाही, किंबहुना ध्यान लिअरचे आणि भान मात्र नटसम्राटाचे, अशा मनोऽवस्थेत गुंतून पडलेला नाटककार ज्या भयाण वाटेने लिअर गेला, त्याच वाटेने या नटालाही फरफटत ओढीत नेतो. तेव्हा ते दृश्य इतके उघड उघड कृत्रिम वाटते की, त्यातील करुण-भीषणाचे आवाहन ज्याच्या काळजात भिनावे, त्याच्यापर्यंत पोचतच नाही. असे का व्हावे ?

वस्तुस्थिती अशी आहे की, लिअरची 'ट्रॅजिडी ' ही जगातील भव्यात भव्य अशा नाटचकृतीपैकी एक, कदाचित अग्रगण्य अशी समजली जाते. 'शेक्स्पीरीअन ट्रॅजिडी 'चा उद्गाता जो ब्रॅडले त्याने लिअरच्या संबंधात म्हटले आहे की 'किंग लिअर ' ही शेक्स्पीअरची महत्तम कृती आहे. त्याच्या नाटकांतील हे सर्वोत्कृष्ट नाटक आहे. असे नाटक की ज्यात शेक्स्पीअरच्या नानाविध सामर्थ्यांचे सर्वाधिक

परिपूर्ण असे दर्शन घडते. हे तर वारंवार म्हटले जातेच. पण असेही म्हटले जाते की समजा, अशी कल्पना केली की शेक्स्पीअरचे फक्त एकच एक नाटक काय ते शिल्लक ठेवावयाचे आहे आणि त्याची उरलेली सर्व नाटके नष्ट करावयाची आहेत, तर त्याच्या नाटकांची जाण असणारे बहुसंख्य रसिक 'किंग लिअर' हे त्याचे एकमेव नाटक वाचवावे, असे म्हणतील. हे तर खरेच आहे. स्वत: ब्रॅडलेच्या मताने 'किंग लिअर' ही शेक्स्पीअरची महत्तम नाट्यसाधना आहे. पण त्याचबरोबर तो असेही म्हणतो की हे त्याचे सर्वोत्तम नाटक आहे, असे मात्र नव्हे. त्या मताने किंग लिअरची जी सर्वाधिक महत्ता ठरते ती प्रामुख्याने खालील विशेषांच्या परिणामी या नाटकाची एकूण व्याप्ती अजस्त्र आहे. त्यातील उत्कट अनुभवांची राशी आणि अनेकविधता आश्चर्यकारक आहे. उदात्त कल्पनेचे त्यातील आविष्करण, हृदयस्पर्शी करुण आणि करुणाइतकाच हृदयस्पर्शी असा विनोद, सृष्टी आणि मानवी भावना यांच्या व्यापारांचा अमर्याद आलोक, जेथे या नाटकातील कोणतीही घटना घडू शकेल, असा अव्याख्य, अस्पष्ट, धूसर प्रदेश, आणि या प्रदेशातून वाटचाल करणाऱ्या व्यक्तींचे प्रवास, त्यातील लोकविलक्षण वातावरण, जेथील काळोखाने आणि हिमवर्षावाने आपण तेथे प्रवेश करताच झपाटले जातो, हिवाळ्यातील धुक्यात गुरफटलेल्या या सर्व व्यक्तींच्या आकृतींना लाभलेले अमानुष असे रौद्र रूप, व्यक्तिगत भावना आणि नियती यांच्यावर हुकमत चालवणाऱ्या विश्वव्यापी सत्तांचे अर्धस्पष्ट दर्शन, उपर्युक्त सर्वच विशेष 'किंग लिअर'च्या अनन्यसाधारण महत्तेस कारणीभूत होत, असे ब्रॅडलेचे प्रतिपादन आहे. तात्पर्य, 'किंग लिअर'चे जग हे एक अद्‌भुत असे जग आहे. असे जग की ज्याची केवळ सूचनाही मनात थरकाप उत्पन्न करते. 'किंग लिअर'ची महत्ता ब्रॅडलेने आणखीही दोन अन्य विशेषांच्या संबंधात वर्णिलेली आढळते, त्याचे म्हणणे असे की, 'हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ,' आणि 'किंग लिअर' या शेक्स्पीअरच्या सर्वाधिक लक्षणीय अशा 'ट्रॅजिडीज' पैकी लिअरची 'ट्रॅजिडी' ही सर्वाधिक वेदनादायी अशी आहे. कारण ती सर्वाधिक करुणाजनक आहे. शिवाय या 'ट्रॅजिडी'मध्ये अमानुष साक्षात्काराचे दर्शन नसूनही तीतील पापाचे दर्शन पराकाष्ठेचे भयावह आहे. ब्रॅडलेच्या प्रतिपादनाचा हा मथितार्थ मुद्दामच आवर्जून येथे उद्‌धृत केला. त्याचे कारण आता सांगतो.

किंग लिअरमध्ये दाटून राहिलेले जे भय आहे, पाप आहे, अमानुषाचे जे विदारक दर्शन आहे, व्यक्तित्वांची व त्यांच्या भावनांची जी विविधता आणि गुंतागुंत आहे, उदात्त कल्पनेचा जो विलास आहे, करुण विनोदाचा जो आविष्कार आहे, काळोखभरले असे जे वातावरण आहे आणि व्यक्तिगत नियतीवर निरंकुश सत्ता चालविणाऱ्या अतिमानुष सत्तेचे जे विराट आणि अक्राळविक्राळ असे रूप आहे; —यातील काही म्हणता काही अंशमात्रही 'नटसम्राट'मध्ये प्रत्ययास येत नाही.

नटसम्राटाची कथा ' लिअर 'च्या कहाणीशी अंशतः सुसंगत व समांतर आहे. पण तरीसुद्धा ' किंग लिअर 'सारखी एक जगड्व्याळ, अजस्त्र, सहानुभव नाटचकृती ' नटसम्राट 'च्या मुशीत शिरून आकार घेते, तेव्हा शेवटी जी आकृती निष्पन्न होते, ती मराठी नाटचवस्तूचे विरूप वैगुण्यच व्यक्त करते. जाज्वल्य प्रमाथी भावनांच्या उग्रप्रकृती तांडवकल्लोळाने आम्ही स्तिमित व्हावे, हे समजण्यासारखे आहे. पण ' किंग लिअर 'ला नटसम्राटाचा वेष शोभत नाही, हेही तितकेच खरे आहे. बलदंड भीमाच्या अंगावरचे वस्त्रालंकार सुदाम्याच्या निःशक्त, क्षीण, अस्थिप्राय शरीरावर चढवण्यासारखेच हे आहे. तात्पर्य : ' नटसम्राट 'मध्ये प्रत्ययास येणारे ' किंग लिअर 'चे रूप पराकाष्ठेचे केविलवाणे आहे, ' नटसम्राट ' ही मराठी भाषेतील कदाचित महत्तम अशी नाटचकृती आहे, हे जमेस धरूनही.

' किंग लिअर 'चा मराठी नाटचावतार ' नटसम्राट ' हा असा आणि इतका केविलवाणा का दिसतो ? त्याचेही कारण शोधणे आता प्राप्त आहे. आणि त्या कारणाचा शोध घेण्यासाठी फार मोठे कष्ट घ्यावयास हवेत, असे नाही. हा सारा अमानुषाला–किंवा अतिमानुषाला म्हणा वाटल्यास–मानुषरूप देण्याचा परिणाम आहे. मुळात लिअर वाकडा आहे. त्याला सरळ करण्याचा हा परिणाम आहे. किंवा असे म्हणू या की जे कठीण आहे ते सोपे, दुर्बोध आहे ते सुबोध करण्याचा हा परिणाम आहे. ' नटसम्राट 'ची गोष्ट कशी साधी, सोपी, सरळ, सुबोध आहे. त्या गोष्टीत कोठे कसली म्हणून वक्रता नाही की कसली म्हणून गुंतागुंत नाही. लिअरला स्वतःचे असे काही एक उत्तुंग व्यक्तित्व आहे. या उत्तुंग व्यक्तित्वाचे कारण कदाचित तो राजा आहे, या घटनेत अनुस्यूत असेल. काही झाले तरी शेवटी लिअर राजा आहे. आणि असे अविच्छिन्न राजेपण त्याने दशकानुदशके मिरवले, भोगलेले आहे. राजेपणाचा हा अहंकार त्याच्या नसानसांतून भिनलेला आहे. तो आपल्या राज्याचे विभाजन करतो, तेव्हाही आपल्या सर्वच मुलींनी आपल्या राजेपणासमोर नतमस्तक व्हावे, आणि त्यांनी निरर्गल अशी आपली अतिशयोक्त स्तुतिस्त्रोत्रे गावीत, अशी त्याची न्याय्य–कदाचित ती विपरीतही असेल–पण कांक्षा आहे. परिणामी कॉर्डेलिया जे खरे बोलते, त्या तिच्या नम्र, स्पष्ट आणि सत्य वक्तृत्वात त्याला स्वतःच्या अधिसत्तेचा उपमर्द जाणवतो. बोलून चालून ही कहाणी आहे. उत्तरी सफल न झालेली ! शेक्सपीअरने राजा लिअरच्या ' लिजन्ड 'चा बाज तसाच अविकृत राखला आहे.

शिरवाडकरांनी दंतकथागत लिअरला ओढून वास्तवकथेच्या परिसरात खेचले आहे. राजा लिअरची गोष्ट वास्तव असूच शकत नाही. आणि वास्तवाच्या साच्यात ती बळेबळे कोंबली, तर त्या कहाणीची सर्वच अजस्त्र परिमाणे गळून

पडतात. आणि खाली उरते ती केवळ एका सामान्य वयोवृद्ध नटाची गोष्ट—अगदी सोपी करून सांगितलेली. तुमच्या आमच्या दैनंदिन वास्तव जीवनात हमेशा आढळून येणारी. पेन्शनीत निघालेला एक निष्प्रभ, निरुपयोगी म्हातारा. त्याची दोन मुले. त्यांच्यावर त्याचे वत्सल प्रेम. म्हणून तो आपली सर्व जिंदगी त्यांच्या स्वाधीन करतो. तरीही त्याची बायको त्याला वेळीच बजावून सांगत असते की कमाई वाटायला आजच एवढी घाई कशाला करायला हवी होती? 'पुढचं वाढलेलं ताट द्यावं, पण बसावयाचा पाट देऊ नये माणसानं.' या बाईला जे उपजत स्त्रीस्वभाव-सहज शहाणपण आहे, त्याचा अंशमात्रही तिच्या नवऱ्याच्या स्वभावात नाही. पण तरीही ती आर्य पतिव्रता आहे. नवरा नेईल त्या दिशेने निमूटपणे जाणारी. शेवटी म्हाताऱ्याच्या जिंदगीच्या वाटण्या होतात. म्हातारा म्हणतो: (सहज गंमतीने गडगडून हसत) की ही पोरं काय आपल्याला रस्त्यावर काढतील? पण अल्पावधीतच पोरं त्याला रस्त्यावर काढतात. रस्त्यावर आला, तरी म्हातारा कोणाला दोष देत नाही. म्हणतो की 'माणसं वाईट नसतात, वाईट असतं ते म्हातारपण!' त्याच्या बायकोला हे अपमानाचं दुःख सहन होत नाही. ती वेळीच मरते. म्हातारा रस्त्यावर येतो आणि रस्त्यावरच मरतो. यात अवास्तवाशिवाय काय विशेष आहे? (विशेष आहे ती फक्त कुसुमाग्रजांची काव्यशैली. पण त्या शैलीशी तूर्त आपणास काही प्रयोजन नाही.) म्हाताऱ्याच्या म्हणण्याप्रमाणे सर्वच माणसे चांगली असल्याच्या परिणामी कोणाची 'ट्रॅजिडी' अशी संभवतच नाही. कारण 'ट्रॅजिडी'ला पापरूपाचे भान असावेच लागते.

मराठी भाषेतील 'ट्रॅजिडी' च्या असंभावाचे हे एक कारण आहे. माणसाला लहान परिमाण दिले की त्याची कसली आली आहे 'ट्रॅजिडी'? कीडामुंगीची, मच्छरचिलटाची 'ट्रॅजिडी' संभवतच नाही. 'ट्रॅजिडी' कोणाची? जो नियती नाकारतो, नियतीविरुद्ध दंड थोपटून ठाकतो, नियतीला आव्हान देतो, नियतीशी झुंज देतो, 'ट्रॅजिडी' त्याची होते. सामान्य शरणागताची 'ट्रॅजिडी' संभवत नाही. ना सवाई माधवरावाची, ना सुधाकराची. मानव महामानवाच्या पदवीला—जाज्वल्य भावनेच्या परिणामी—पोचू शकला, तरच त्याची 'ट्रॅजिडी' होऊ शकते. आपल्याकडे पूर्वी असा एक निरर्थक वादविषय होता की, अलीकडच्या काळात महाकाव्ये का होत नाहीत, तसा पाश्चात्यात अलीकडे हा एक वादविषय गाजतो आहे की आज 'ट्रॅजिडी' का संभवत नाही? आर्थर मिलरचे 'डेथ ऑफ ए सेल्समन' हे एक चांगले नाटक आहे. पण त्या नाटकालाही 'ट्रॅजिडी'चे 'स्ट्रेचर' नाही. कारण एका कॉमन ऑर्डिनरी सेल्समनला 'ट्रॅजिक हीरो'चे 'स्ट्रेचर' असूच शकत नाही, म्हणून. सामान्य कारकुनाची गोष्ट क्वचित केव्हा डोळ्यात पाणी आणील. पण कारकुनाची 'ट्रॅजिडी' होऊ शकणार नाही. किंबहुना एवढ्यातेवढ्या

'ट्रॅजिडी 'च्या परिणामी मनुष्य रडत नाही. आक्रोश करीत नाही. अश्रू ढाळीत नाही. रौद्र–करुण भीषणाच्या दर्शनाने तो स्तिमित होतो. सुन्न होतो. अस्वस्थ तर होतोच होतो. झपाटल्यागत होतो. आणि शेवटी मानवाच्या आणि नियतीच्या संबंधात शांत चित्ताने विचार करण्यास प्रवृत्त होतो. भावनेच्या उपशमानंतरची वीतराग अशी ही मनोऽवस्था असते. म्हणून म्हटले की यःकश्चित कारणावरून डोळ्यांत पाणी जमवून गोळा करते, ती कसली ट्रॅजिडी ? यःकश्चित

In a tragedy : ' Nothing is here for tears, nothing to wail,
Or knock the breast, no weakness, no contempt
Dispraise or blame, nothing but well and fair
And what may quiet us in a death so noble.'

शेवटी मिल्टन म्हणतो तेच खरे. ट्रॅजिडीचे साध्य काय ? तर 'calm of mind, all passions spent.'

'ट्रॅजिडी 'चा शोकान्त अभिप्रेत असतो, तो मृत्युवश असो वा नसो–त्याची उदात्तता ही गृहीतच धरावी लागते. कोणत्याही आशयघन 'ट्रॅजिडी 'त माणसाची भीरूता आणि त्याची धीरता, त्याची मूर्खता आणि त्याची भव्यता, त्याची दुर्बलता आणि त्याची बलवत्ता यातील संघर्षाचे उग्र दर्शन घडते;–म्हणून जे म्हणण्यात येते, ते सार्थच आहे. असेही म्हटले जाते की माणसाला निष्ठुर क्रौर्याने निःशेष करू बघणाऱ्या विश्वशक्तीला माणसाने दिलेले आव्हान म्हणजे 'ट्रॅजिडी '. 'ट्रॅजिडी'च्या रूपपरिणामाच्या संबंधातील उपर्युक्त विवेचन बुद्धिपुरस्सर केलेले आहे. कारण 'नटसम्राट 'च्या संबंधात जो मूलभूत प्रश्न विचारणे प्राप्त आहे, तो नेमका हाच आहे. 'नटसम्राट 'मधील वयोवृद्ध नटाने नियतीला वा विश्वशक्तीला असे काही बलोद्धत आव्हान खरोखरच दिले आहे काय ? का तो नतमस्तक होऊन नियतीस सर्वस्वी शरण आलेला आहे ? आव्हान असेल, संघर्ष असेल, जीवघेणे युद्ध असेल; तरच तेथे 'ट्रॅजिडी ' संभवते. तात्पर्य, जो अशरण आहे, तोच केवळ 'ट्रॅजिडी 'चा नायक होऊ शकतो. शरणागताची 'ट्रॅजिडी ' म्हणजे वंध्यापत्याची हत्या. वंध्यापत्याची

आता आरंभापासूनच या तथाकथित नटसम्राटाची मनोवृत्ती कशी आहे ती बघा. दुर्दैवाने मराठी भाषेत Evilवाचक यथार्थ शब्दच नाही. कदाचित पाप या शब्दाने ईव्हलमधील अर्थांश व्यक्त होत असेल, तर असे म्हणणे प्राप्त आहे की, 'ट्रॅजिडी ' पापाविष्ट असते. पापसंकल्पन हे 'ट्रॅजिडी 'चे बीजरहस्य–वा रहस्यबीज, काही म्हणा–आहेच. आणि 'नटसम्राट 'च्या संकल्पनात पापस्पर्शाला कोठे अवकाशच नाही. 'किंग लिअर 'मध्ये प्रापप्रवृत्तीचे आणि पापप्रवृत्तांचे केवढे तरी भयानक थैमान आहे. गॉनरिल, रीगन, एडमण्ड, कॉर्नवॉल, ओसवाल्ड या सर्व

लिअरच्या सत्प्रवृत्तींचा ग्रास करणाऱ्या व्यक्ती म्हणजे पापप्रवृत्तींच्या मूर्तिमंत आकृतीच होत. अखेरीस ही पापप्रवृत्त माणसे जरी निष्प्रभ ठरतात, असे दिसले; तरी त्यांचे अस्तित्व लिअरच्या सर्वनाशास निमंत्रक ठरते, हेही तितकेच खरे. सत्प्रवृत्तींचा विजय हा ' कॉमिडी 'चा आणि सत्प्रवृत्तीचा पराजय हा ' ट्रॅजिडी 'चा एक सतानत आणि अव्याहत असा विषय आहे. लोभ, मद, दंभ, क्रौर्य, मत्सर, बलात्कारप्रवृत्ती आणि हत्या–स्वत:ची वा अन्याची–ही सर्व पापप्रवृत्तीची अपत्ये होत. त्यांच्याच दर्शनाने राजा लिअर शेवटी आयुष्याला त्रिवार नकार देतो. ग्रीक ' ट्रॅजिडी 'चा एक निर्माता–उद्‌गाता युरिपिडीज याने म्हटले आहे की, ' ट्रॅजिडी ' म्हणजे मानवी महत्तेचे आणि उदात्त धीरतेचे एक स्तोत्र होय. आणि ग्रीक ' ट्रॅजिडी 'चा दुसरा एक निर्माता–उद्‌गाता सोफोक्लीज याने म्हटले आहे की, मानवाचे विस्मयकारक सामर्थ्यदर्शन म्हणजेच ' ट्रॅजिडी 'चे संकलन.

हे सर्व इतक्या विस्ताराने सांगण्याचे कारण सहज समजण्यासारखे आहे. पहिली गोष्ट नटसम्राट पापाविष्ट नाही. त्याच्या संपूर्ण शरणागतीत त्याच्या नि:शक्त नपुंसकतेचे मात्र दर्शन घडते. समर्थ पौरुषाचे नव्हे. युद्धाला कोठे तोंड लागण्यापूर्वीच हा नटसम्राट रणांगणातून पळ काढतो. अस्तन्या सारण्याची साधी भाषाही तो कोठे करत नाही. मग अस्तन्या सारण्याच्या कृतीचे नावच नको. हा नटसम्राट

कुणी घर देता का घर ?
एका तुफानाला
कुणी घर देता का घर ?

म्हणून आक्रोश करीत–

एक हवी आरामखुर्ची
तुफानाला बसण्यासाठी

म्हणून विनवण्या करीत, भीक मागत सर्वत्र लाचारीने फिरतो आहे. हे म्हणे एक ' तुफान '–आरामखुर्चीची भीक मागणारे ! गंमतीची गोष्ट अशी की हाच नटसम्राट प्रारंभीच्या आपल्या सुप्रसिद्ध स्वगतात लिअरच्या आविर्भावात लिअरचेच आव्हान उच्चारतो आहे :

पेटून उठू द्या माझं अंत:करण उज्वस्वल क्रोधानं
नाही, बेमुर्वत सटव्यांनो, मी रडणार नाही.
मी घेईन असा अघोरी सूड
तुम्हा दोघींचाही
की थरकाप होईल साऱ्या पृथ्वीचा.

...मला आज न कळणाऱ्या त्या कृत्यानं
तुम्हाला वाटत असेल, मी रडेन.
पण कारण असलं, तरी नाही. नाही.
मी रडणार नाही.
होतील माझ्या छातीच्या सहस्रावधी चिंधड्या
अश्रूचा एक थेंब ओघळण्यापूर्वी.

उपर्युक्त दोन स्वगते काळजीपूर्वक अभ्यासिली, तरी 'किंग लिअर' आणि 'नटसम्राट' यांच्या मनोवृत्तीतील वैधर्म्यावर सहज प्रकाश पडेल. शेक्स्पीअरचा 'किंग लिअर' पेटून उठूद्या माझं अंत:करण ऊर्जस्वल क्रोधानं !' असे विपन्नावस्थ परिस्थितीतही मोठ्या दिमाखात म्हणतो, तर शिरवाडकरांचा नटसम्राट उगाचच निष्कारण स्वत:ला तुफान समजून 'कुणी घर देता का घर ?' म्हणून एका आरामखुर्चीसाठी भिक्षा मागत रानोमाळ वणवण करीत फिरतो आहे. हे तथाकथित तुफान किती हीन, दीन, लाचार, लाजिरवाणे, केविलवाणे आहे ! या नटसम्राटाला सहानुभूती हवी आहे. दयेची भीक हवी आहे. आसवांची भिक्षा हवी आहे, तर लिअरला 'ऊर्जस्वल क्रोध' हवा आहे. 'थरकाप होईल साऱ्या पृथ्वीचा' असा अघोरी सूड हवा आहे. आणि 'अश्रूचा एक थेंब' ओघळण्यापूर्वी हव्या आहेत 'छातीच्या सहस्रावधी चिंधड्या.' तात्पर्य, हा नटसम्राट सम्राट नाही, तर केवळ नट आहे; तर किंग लिअर, लिअर नावाचा माणूस असला, तरी तो सर्वप्रथम 'किंग' आहे. राजा आहे. म्हणूनच त्याची 'ट्रॅजिडी' संभवते. सम्राटाचे सोंग आणणाऱ्या नटाची कसली आली आहे 'ट्रॅजिडी ?'

'किंग लिअर' आणि 'नटसम्राट' या दोन नाटकांची तुलना केवळ लिअर वा नट यांच्या स्वभावविशेषांपुरतीच मर्यादित आहे, असे नव्हे. शेवटी लिअरचे भावविश्व त्याच्या आत्मसंबंधातील अनेक व्यक्तित्वविशेषांच्या संघातांतून निष्पन्न झालेले आहे. आणि शेक्स्पीअरने लिअरच्या परिसरातील या आत्मव्यक्तित्वांना प्रत्येकी काही स्वत्वविशेष परिश्रमपूर्वक दिलेले आढळतात. शेक्स्पीअरने घडविलेल्या व्यक्तित्वांच्या संबंधातील एक विशेष तर प्राथमिक परिचयानेही सहज जाणवण्यासारखा आहे. हा विशेष म्हणजे हा महानुभव नाटककार आपल्या असंख्य नाट्यकृतीतून कोणत्याही एका व्यक्तित्वाची पुनरावृत्ती कधी काढीत नाही. त्याने घडविलेले प्रत्येक व्यक्तित्व पृथगात्म असते. लिअरच्या परिसरातील अनेक व्यक्ती आहेत. आणि प्रसंगपरत्वे एकच अनुभव क्वचित केव्हा पुनरावृत्त झाला, तरी त्या प्रसंगात गवसलेल्या व्यक्ती नेहमी स्वत्वविशेषांनी संपन्न असतात. गॉनरिल, रीगन, एडमण्ड, कॉर्नवॉल, ओस्वाल्डप्रभृती स्वार्थसंस्थ पापरूप व्यक्तित्वे; आणि लिअर, कॉर्डेलिया, एडगर आणि विदूषक प्रभृती स्वार्थसंस्थ व्यक्तित्वे; असे 'लिअर'मधील व्यक्तित्वांचे

सोयीसाठी कदाचित वर्गीकरण करता आले, तरी त्यातील प्रत्येक व्यक्तित्व पुन्हा स्वत्व मिरवणारे आहे. 'नटसम्राट'च्या संबंधात असे काही घडण्याची सोयच नाटककाराने ठेवलेली नाही. 'ट्रॅजिडी'स कारण होणाऱ्या पापप्रवृत्तीचा तर लवलेशही 'नटसम्राट'मध्ये प्रत्ययास येत नाही. सर्वच माणसे सत्प्रवृत्त, चांगली असे एकदा ठरल्यानंतर व्यक्तित्वविशेषास स्वाभाविकच मर्यादा पडते. आणि मग 'त्रैगुण्योद्भव लोकचरिता'च्या दर्शनास नाटक मुकते. सामान्य माणसांच्या नाटकात यापरते अन्य काय घडणे शक्य आहे? स्वाभाविक वक्रतेला संक्षेप दिला की जीवनदर्शनाचा संक्षेपही अपरिहार्य ठरतो.

'किंग लिअर'मध्ये एका लिअरच्या कथेव्यतिरिक्त आणखी एक पूरक उपकथा आहे.—ग्लॉस्टर आणि त्याच्या अपत्यांची. ग्लॉस्टरची कथा लिअरच्या कथेशी समांतर आणि सुसंगत अशी आहे. अर्थात त्या उपकथेतही काही पृथगात्म असे ताण आहेतच. ग्रीक 'ट्रॅजिडी'च्या संकल्पनात उपकथेस अवसर नाही. ग्रीक 'ट्रॅजिडी' केवळ एककेन्द्र एकलक्ष्य अशी असते. परिणामी ग्रीक 'ट्रॅजिडी'चे कथानक नेहमीच एकसंस्थ असते, तर शेक्सपीरियन 'ट्रॅजिडी'चे कथानक—अर्थात ग्रीक 'ट्रॅजिडी'च्या तुलनेने—काहीसे विस्तृत आणि शिथिल असे असते. अर्थात त्यातील अनुभवाकारही अनेकलक्ष्य पण लक्षणीय असतो. प्रस्तुत संबंधात 'मॅक्बेथ'ची रचना अपवाद समजावी. विशेषेकरून 'ज्यूलिअस सीझर' व 'अॅन्टनी अॅण्ड क्लीओपॅट्रा'सारखा शेक्सपीअरच्या रोमन 'ट्रॅजिडीज'मध्ये अनेकलक्षित्वाचा प्रत्यय अधिकच येतो. 'ट्रॅजिडी'तील उपकथानकाचे अस्तित्व हे कदाचित वादकारण ठरू शकेल. पण लिअरला सर्वांगी छाटून शिरवाडकरांनी जसे त्याचे परिणाम आकुंचित केले, त्याचप्रमाणे मूलाधार 'किंग लिअर' नाटकाचे कथानकही काटून छाटून शिरवाडकरांनी आकुंचित केले आहे. उपयुक्त द्विविध आकुंचनाच्या परिणामी 'नटसम्राट' शिरवाडकरांचे नाटक—अर्थात 'किंग लिअर'च्या तुलनेने—अधिक बंदिस्त, बांधेसूद उतरले आहे. आणि संभव आहे की, कदाचित याच आकुंचनाच्या परिणामी 'नटसम्राट'ची 'ट्रॅजिडी'संबद्ध विशेष गुणवत्ताही पराकाष्ठेची आकुंचित झाली आहे. 'किंग लिअर'चा विस्तार हाही 'किंग लिअर'च्या महत्तेचा एक आविष्कार तर 'नटसम्राट'ची बंदिस्त रचना ही देखील 'ट्रॅजिडी'संबद्ध गुणविशेषास बंदिस्त करणारी आहे.

'नटसम्राट'मध्ये ब्रॅडलेने निर्देशित केलेले शेक्सपीरीअन 'ट्रॅजिडी'चे व्यवच्छेदक विशेष शोधल्याच्या परिणामी काही विशेष साधणार आहे असे नाही. स्वभावनियत नियती म्हणजेच शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडी. आणि शिरवाडकरांच्या नटाच्या ठायी जर स्वभावच नसेल, तर स्वभावनियत अशा शेक्सपीरीअन 'ट्रॅजिडी'शी मुळात अस्तित्वात असलेले त्याचे नातेच संपुष्टात येते. नटाची गोष्ट

लीअरच्या कहाणीला प्रसंगपरत्वे अनुसरत असली, तरी ती काही खऱ्या अर्थाने 'ट्रॅजिडी' नव्हे. 'नटसम्राट' 'ट्रॅजिडी' का म्हणायची? तर नटसम्राटाचा शोकान्त लीअरच्या अपरिहार्य शोकान्तास अनुसरतो, म्हणून. अन्यथा शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडीचे ब्रॅडले निर्दिष्ट विशेष 'नटसम्राट'मध्ये केवळ अभावरूप आढळतात.

आता हे सर्व जर खरे असेल, तर 'नटसम्राट'चा विचार एक स्वतंत्र मराठी 'ट्रॅजिडी' म्हणूनच केवळ का करू नये; असा प्रश्न कोणी विचारण्याची सहज शक्यता आहे. तर या संभाव्य प्रश्नांची शंका गृहीत धरून प्रस्तुत लेखाच्या प्रस्तावातच या प्रश्नाचे उत्तर दिलेले आढळेल.

उत्तर असे : 'ट्रॅजिडी' ही वस्तूच मुळात परदेशी आहे. मूळ 'ट्रॅजिडी'चे संकल्पन ग्रीक मनोधर्माचे अपत्य आहे. आणि म्हणून कोणत्याही 'ट्रॅजिडी'चा विचार मूलभूत ग्रीक 'ट्रॅजिडी'तूनच निष्पन्न होतो. पण 'नटसम्राट' काही 'नियतिघटित ट्रॅजिडी' नव्हे. आता शेक्सपीअरसारख्या किंवा इब्सेनसारखा एखादा महामनस्क प्रतिभाशाली नाटककार स्वतःच्या मनोधर्मास अनुसरून 'ट्रॅजिडी'ला शेक्सपीरीअन वा इब्सेनिक परिमाण वा आकार अवश्य देऊ शकतो. इब्सेनिक 'ट्रॅजिडी'चा विचार प्रस्तुत अप्रस्तुत ठरतो. शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडीचा विचार निःसंशय प्रस्तुत होता आणि म्हणून तदनुरोधाने 'नटसम्राट'चा विचार शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडीच्या संदर्भातच केवळ करणे प्राप्त होते. त्या विचाराचे फलित आता वाचकांसमोर आहेच.

येथे एक गोष्ट कटाक्षाने ध्यानात वागवणे अगत्याचे आहे. उपर्युक्त विचार म्हणजे केवळ तुलनेचा विचार होय. तो तसाच करणे इष्ट होते. कारण 'ट्रॅजिडी'शी संबंधित असा हा विचार होता, म्हणून. केवळ नाटक म्हणून 'नटसम्राट'चा विचार अवश्य करता येण्यासारखा आहे. आणि अन्यत्र तो मी केलाही आहे. त्या विचाराचा सारांश असा, की नटसम्राट हे मराठी भाषेतील एक गुणाढ्य, श्रेष्ठ नाटक आहे. 'ट्रॅजिडी' म्हणुन नगण्य. पण तरीही गुणाढ्य, श्रेष्ठ नाटक.

पृथगात्म — विशिष्ट, मौलिक

आलोचना, एप्रिल १९७२

नटसम्राट : शोकात्मिका नटाची की वृद्धाची ?

म. सु. पाटील

'नटसम्राट' या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाल्यापासून 'ही शोकात्मिका नटाची की वृद्धाची' हा प्रश्न चर्चिला गेलेला आहे. कित्येकांना ही वृद्धाची शोकात्मिका वाटत आलेली आहे आणि त्याला आधारही बरेच देता येण्यासारखे आहेत. पात्रांच्या मुखांतून वेगवेगळ्या वेळी निघणारे काही उद्‌गार या दृष्टीने लक्षणीय वाटतात :

'सफल आणि समाधानी म्हातारपण म्हणजे गुलबकावलीचं फूल. मला मिळालं आहे ते.' (पृष्ठ ३) 'बेलवलकर नट म्हणून संपला. आता फक्त बाप म्हणून उरला आहे.' (पृष्ठ ११); 'आपली पोरं चांगली आहेत, सरकार. आपलं म्हातारपण वाईट आहे.' (पृष्ठ २५); 'वय झालेली म्हातारी माणसं म्हणजे पिशाचंच असतात.' (पृष्ठ ३६); 'माणसं वाईट नसली तरी म्हातारपण वाईट असतं.' (पृष्ठ १३); 'दोष तुमचा नसेल, तुमच्या वयाचाही असेल.' (पृष्ठ २१).

यांतील पहिल्या चार उक्ती बेलवलकरांच्या व शेवटच्या दोन अनुक्रमे कावेरी व नंदा यांच्या आहेत. म्हातारपणाचा हा सातत्याने होणारा उच्चार ऐकला की, ही शोकात्मिका वृद्धाची आहे हा ठसा अधिक गडद होत जातो.

नाटकातील पहिले स्वप्नदृश्य ओसरले की, ज्याला चहासुद्धा वेळेवर मिळत नाही असा एक उपेक्षित वृद्ध आपल्यासमोर बसलेला आढळतो. मुलाच्या प्रकृतीची चौकशी नोकराकडे करायला लागावी, इतक्या बापलेकांच्या भेटी एका घरात राहूनही कठीण होतात. नंदाच्या घरात काय वा पुढे नलूच्या घरात काय, बेलवलकरांची वा त्यांच्या पत्नीची काळजी घेण्याचे काम नोकरा-चाकरांकडे सोपविलेले असते. याचे कारण असे दिसते की, दोन्ही मुले आणि जावई कर्तबगार आहेत. त्यांनी व्यावसायिक यश मिळविलेले आहे. त्याबरोबर मिळणारी प्रतिष्ठा त्यांना प्राप्त झालेली आहे. त्यांचे स्वतःचे असे विश्व आकाराला आलेले आहे. त्यांचा संबंध वर्तमानाशी आहे. ही दोन्ही तरुण जोडपी वर्तमानात गुंतून गेलेली आहेत. बेलवलकरांचे विश्व याच्या अगदी विरोधी आहे. एका दृष्टीने पाहता आपले विश्व गमावून बसलेला हा माणूस आहे. त्यांनी नट म्हणून संपल्याचे जाहीर केले, तेव्हा बाप म्हणून जगण्याची त्यांना उमेद होती; परंतु या बारा वर्षांत ती पार नाहीशी झालेली आहे. त्यामुळे त्यांचे मन स्मृतिशेष जगातच गुरफटत जाते, भूतकाळात जगू पाहते आणि वर्तमानात येताच विलक्षण तगमगते. त्यांच्या विश्वामध्ये मुलांना आता रस उरलेला नाही; म्हणूनच ही माणसे नात्याने बांधलेली असली तरी मनाने फारशी एकत्र येत नाहीत. पहिल्या स्वप्नदृश्यात नमस्कारांचे जे माइम आहे, तेच पुढील काळात चालू राहिल्यासारखे वाटावे. आजच्या परिभाषेत ही 'जनरेशन गॅप' किंवा दोन पिढ्यांतील हा दुरावा आहे. त्यामुळेच शारदा विचारते, 'कशाला घर केलंत हे? यांच्या अरबट म्हातारपणाच्या भट्टीत आमच्या आयुष्याचा एकेक दिवस जाळण्यासाठी?' नंदा-नलू यांना वाटते, 'ही माणसं जगणं असह्य करतात. त्यांना सामावून घेणं कठीण.' ही तक्रार विशेषतः बेलवलकरांबद्दल आहे. आपले जग हरवून बसलेला हा माणूस घरभर भरकटत उचकाउचक करीत असतो. आपले चिखलाचे पाय त्यांच्या गालिच्यावर ठेवतो; हे सारे त्यांना असह्य होते. त्यामुळेच सूनबाईला वाटते, सासऱ्याने आपल्या खोलीच्या बाहेर येऊ नये. अधिक सभ्य अशी त्यांची मुलगी त्यांचा आपल्या जगाशी संपर्क नको म्हणून त्यांना आऊटहाऊसमध्ये ठेवते. या दोघींनाही आपल्या घराचे घरपण राखावयाचे आहे नि आपल्या कल्पनांप्रमाणे जगायचे आहे. आपण त्यांच्या मार्गात अडमडतो आहोत याची जाणीव बेलवलकरांना होत नाही असे नाही. 'नदीचे पाणीही स्वार्थाच्या घनदाट सावलीनं काजळून टाकणाऱ्या वडाच्या जुनाट झाडांसारखे' आपण असल्याचे ते बोलून दाखवितात. पण आता गोष्टी सुधारण्यापलीकडे गेलेल्या असतात. या दोन जगांत संवाद साधला जात नाही.

हा विसंवाद प्राधान्याने स्वप्नदृश्याच्या संदर्भात अधिकच जाणवतो. याचे

कारण असे दिसते की, बारा वर्षापूर्वी मुलांची लग्ने आताच झाल्यासारखी होती. अप्पांचे कर्तृत्व पूर्णपणे संपलेले नव्हते. सारी माणसे वर्तमानपत्रात जगत होती. या तरुण मुलांची विश्वे आकारू लागली होती. आपल्या विश्वात ती पूर्णत: गुरफटून गेली नव्हती. अप्पांचा भूतकाळ तेव्हा त्यांना बोचक वाटत नसावा. म्हणून हे जीवन संवादाचे व सुखासमाधानाचे वाटत होते. बारा वर्षांनंतर या परिस्थितीत बदल होतो. प्रत्येकाचे स्वतंत्र जग अस्तित्वात येते. आणि त्यात स्वतंत्रपणे, मुक्तपणे विहार करता यावा अशी माफक अपेक्षा निर्माण होते. ती पूर्ण होत नाही तेव्हा ही तरुण मने त्रागा करतात; आईवडिलांपासून दूर जातात. तिसऱ्या अंकातील अखेरच्या प्रसंगात एकीकडे शारदेच्या डोळ्यांतूनही पाणी येते, नलू कासावीस होते; तर दुसरीकडे नंदा अप्रतिष्ठेच्या भयाने चिंतातूर झालेला दिसतो. या मुलांना आपल्या कर्तव्याची जाग आहे, भावभावना आहेत, पण त्याबरोबर आपल्या जगाचे भानही त्यांना आहे, हे त्यावरून दिसून येते. त्यामुळे, थोडक्यात, 'तुझे जग वेगळे आहे, माझे जग वेगळे आहे' अशी ही कहाणी होताना दिसते. म्हणूनच मुलांच्या जगात अप्पा परके होत जातात.

त्यांना या जगाशी जोडणारा अनुबंध एक ठमीचाच आहे. ठमीला आजोबांची व त्यांना ठमीची विलक्षण ओढ आहे. ठमीने आजोबांसाठी धोसरा घेतला आहे. आजोबांच्या मनातून ठमी जातच नाही; सारखी हाका मारीत राहते. हा अनुबंध जडण्याचे कारण असे दिसते की, या दोघांनांही स्वत:चे स्वयंपूर्ण असे विश्व नाही. आजोबांचा वर्तमान अर्थशून्य झालेला, तर ठमीचे विश्व अजून आकारित झालेले नाही. त्यामुळे आपले स्वत:चे अर्थपूर्ण स्मृतिविश्व ते ठमीला उसने देऊ शकतात आणि मोठ्यांच्या विश्वात सामील होण्याची आईवडिलांकडून न पुरविली जाणारी हौस आजोबा पूर्ण करतात; तर ठमी आपल्या वर्तमानातील तुकडेताकडे आजोबांना देऊन त्यांच्या वर्तमानातील पोकळी भरून काढण्याची कामगिरी अहेतुकपणे करते. ती किती महत्त्वाची आहे, हे ठमी दुरावल्याने सिद्ध होते. वाळवंटातील ही हिरवळ त्यांच्यापासून हिसकावून घेताच त्यांची जी अवस्था होते, ती पाहूनही ही शोकात्मिका वृद्धाची आहे असे म्हणावेसे वाटते.

अशा अवस्थेत बेलवलकरांना एकमेव आधार उरतो तो त्यांच्या पत्नीचा. या नाटकातील या दांपत्याच्या वृद्धावस्थेतील प्रीतीचे चित्रण अनन्यसाधारण आहे. अशा प्रकारचे प्रेम या पूर्वीच्या अन्य एखाद्या नाटकात चित्रित झालेले आढळते की काय याचा शोध घेणे महत्त्वाचे ठरावे. पूर्वायुष्यात बेलवलकर बरेचसे आत्मकेन्द्रित होऊन जगले. पत्नीचे आयुष्य तापल्या तव्याबरोबर संसार करण्यात खर्च झाले. पत्नी हे नवरा नावाच्या गलबतासाठी बंदर असले तरी त्याच्या कुशीत आल्यावर साऱ्याच जखमा त्यांनी उघडया केल्या असे बहुधा घडले नसावे. त्यावेळी जे प्रेम

त्यांनी एकमेकांवर केले नसेल, त्याची भरपाई, बाकी सारी जगे त्यांच्यासाठी मिटल्यावर, ती आता करताना दिसतात. त्यातील नाजूकपणा व गहिरेपणा शब्दातीत आहे. त्यातील विविध तरल व्यंजना पाहिल्या की, एका परिपक्व, प्रौढ मनाने त्या किती अलवारपणे टिपल्या असतील याची कल्पना येते. एका वेगळ्या अर्थाने या प्रौढ प्रीतीला यौवनाची स्वप्निल तरलता बहाल करण्यात नाटककाराला आलेले यश त्याच्या प्रतिभेचा कस सिद्ध करणारे आहे. वाटते की, जीवनाचे सर्व भोग भोगल्यानंतर विकसललेले हे कमलपुष्प आहे. त्याला वासनेचा धुंदपणा नाही. आहे तो सौहार्दाचा मंद दरवळ. दिवस कलताना झालेला त्याचा लाभ जणू अंधारभयापासून सुरक्षिततेचे समाश्वसन देतो; आपली कमलदले मिटवून आत एक नाजूक व आश्वासक जग निर्माण करतो. अपमानित नि तिरस्कृत जिणे जगतानाही या जगात एक स्वप्नसृष्टी उभी राहते आणि वाळवंटात चांदण्याचे शिंपण करते. यथार्थतेचा प्रखर प्रकाशकिरण पडताच ती हा हा म्हणता वितळून जाते. अचानक एक काळाकभिन्न हत्ती जणू या जगात घुसतो आणि ते कमलपुष्पच खुडून टाकतो. म्हाताऱ्याचे आताच आकाराला आलेले तरुण जग उद्ध्वस्त होऊन जाते. थकली-भागली नाव किनारा नसल्यासारखी वाऱ्यावादळाचे तडाखे खात हेलकावत राहते, दुभंगते नि वादळ थांबल्यानंतर जीवनप्रवाहावर तरंगणारी चार फळकुटे दिसतात. कावेरी गेल्यानंतर बेलवलकरांच्या जीवनाची अशी घर सुटल्यासारखी अवस्था होते. तीसुद्धा ही शोकात्मिका वृद्धाची असल्याचाच प्रत्यय आणून देते.

आता यापुढील प्रश्न असा की, ही 'कोणत्याही वृद्धाची शोकात्मिका' होऊ शकते काय ? याचे उत्तर, नाही असेच द्यावे लागेल. वृद्धाचा करुण अंत म्हणजे शोकात्मिका म्हणता येणार नाही. मग मानी वृद्धाची तरी ? याचे उत्तर होकारात्मक देण्याकडे कल व्हावा. आता मानी वृद्ध म्हटल्यानंतर त्याचे काही मानबिंदू असणे आवश्यक आहे. मानापमानाच्या बाबतीत त्याचे मन संवेदनक्षम हवे. त्याचा सर्वसामान्य वृद्धांपेक्षा वेगळेपणा, मोठेपणा दिसावयास हवा. त्याच्यातील गुणसंपत्तीचा, मूल्याचा विनाश होत असल्याचा प्रत्यय यावयास हवा. शोकात्मिकेच्या नायकाविषयीच्या कल्पनेत येथे फार खोल शिरता येत नाही. पण या दृष्टीने बेलवलकरांचा विचार करताना असे दिसते की, त्यांचे सारे कर्तृत्व, मोठेपण, असामान्यत्व हे नट म्हणून जगताना, त्यांनी दाखविलेल्या कर्तबगारीत आहे. आरंभीच्या स्वप्नदृश्याची योजना या थोरपणाचे दर्शन घडविण्यासाठीच झालेली आहे. त्यांची पावले या पृथ्वीवरील मातीत क्वचितच टेकली गेली. सीझर, लियर, हॅम्लेट, सुधाकर यांसारखे महामानव आपल्या उरात बाळगीत ते जगले आणि त्यांच्याशी संवाद करताकरताच त्यांच्या आयुष्याला आकार आला. त्यांनी मानलेली मूल्ये काहीशा भाबडेपणाने, श्रद्धाळूपणाने बेलवलकरांनी आपलीशी केली आणि त्यामुळे त्यांची

नैतिक उंची आपोआपच वाढली. व्यावहारिक जीवन मुलांच्या आश्रयाने जगताना त्यांच्या नैतिक जाणिवेवर जेव्हा जेव्हा प्रहार होताना दिसतात, तेव्हा तेव्हा ते या महामानवांच्या आश्रयाला जातात, त्यांच्याशी संवाद साधतात. त्यांच्या मुखातून जणू साक्षात लियर, हॅम्लेट व सीझर बोलू लागतात आणि एक कर्तबगार नट म्हणून जगलेला हा वृद्ध, ट्रॅजिक हीरोच्या पदावर कधी आरूढ होतो ते कळतही नाही. ही त्यांना लाभणारी अप्रत्यक्ष नैतिक उंची, मला वाटते, त्यांच्या नट म्हणून जगण्यातून लाभलेली आहे.

आपले सर्वस्व पणाला लावून प्रत्येक रात्र बेलवलकरांनी गाजविलेली असल्यामुळे त्यांना कीर्तीही अमाप मिळाली. गणपतराव जोश्यांनी त्यांना शाबासकी दिली, खाडिलकर-गडकऱ्यांनी त्यांच्या पाठीवरून हात फिरविला, टिळकांच्या आशीर्वादाचा स्पर्शलाभ झाला आणि आपल्या मातीच्या देहाचे सोने झाल्याची जाणीव अंतरात जोपाशीत ते जगू लागले. रसिकांचे अपार प्रेम त्यांच्या वाट्याला आले. 'नटसम्राट' ही पदवी देऊन त्यांनी त्यांचा गौरव केला. त्यातून त्यांना संतोषाच्या जहागिरीचा लाभ झाला आणि जोडीला थोडी अहंकाराची धार आली. पुढे नटसम्राटाचा मुकुट त्यांनी उतरून ठेवला, तरी सम्राटपणाची अहंकारी जाणीव लोप पावली नाही. ती जोपासणारी माणसे त्यांना मधूनमधून भेटत राहिली. म्हणून तर ठमी, विठोबा व कावेरी यांच्या सान्निध्यात त्यांचे प्रसन्न दर्शन घडते. असे जीवन जगणाऱ्या माणसाला मुले आणि सून जेव्हा केवळ एक वृद्ध बाप, वृद्ध सासरा म्हणून वागवतात, त्यांचा अपमान करतात, तेव्हा त्यांचे मोडत जाणे जितके करुणास्पद वाटते, तितकेच त्यांच्यातल्या नटसम्राटाला आपल्या सम्राटपणाचे येणारे भान दिपवणारे ठरते. असेच प्रसंग त्यांना वर्तमानातून भूतामध्ये घेऊन जातात. कधी त्यांचा लियरशी सूर जुळतो, कधी ते राघोबा होतात, तर कधी ते हॅम्लेटच्या अंतरात घुसतात. अखेरच्या क्षणी त्यांच्या अंगात सीझर संचारतो. अशावेळी तेथे जे भरजरी वैभव व नैतिक तेज विलसू लागते, ते पाहिले की, वर्तमानातील त्यांच्या जीवनामधल्या लक्तरांचे दर्शन विलक्षण हृदयविदारक वाटते आणि ते शोकात्म प्रत्यय आणून देते. जो सेप्रेट होईल तो सुखी हा या जीवनाचा कायदा. बेलवलकरांना तो अनुसरता आला नाही. ते नाटकांतील नायकांत, नाटककारांत आणि नटांतसुद्धा गुंतून राहिले. म्हणून गणपतरावांविषयी अनुदार उद्‌गार ऐकताच त्यांचा संताप अनावर होऊन त्याचा उद्रेक होतो. नाट्यविश्वात एकदा खेचले गेल्यावर बाहेर येताना त्यांचा जीव तगमगतो. या माणसाच्या रक्तामासात नाटक किती भिनून गेलेले आहे, हे त्यांच्या तोंडी जी भाषा आहे तीवरून दिसून यावे. या जगाचा निरोप घेताना याची जागा भरून काढणारे एक बदली जग आपल्याला मिळेल असे त्यांना वाटले होते; परंतु तो एक भ्रम ठरला.

तेव्हा ते पत्नीमध्ये गुंतत राहिले. ती वारली आणि त्यांची दोन्ही जगे स्मृतिशेष झाली. त्यांतली गुंतणूक मात्र वाढतच गेली. या साऱ्या गोष्टी विचारात घेतल्या की, शोकात्मिका केवळ एका वृद्धाची आहे असे म्हणण्यापेक्षा, ती नट म्हणून समृद्ध जीवन जगलेल्या एका मानी वृद्धाची आहे, असे म्हणणे अधिक औचित्यपूर्ण ठरावे.

यानंतर शेवटचा एक मुद्दा असा की, कोणतीही अस्सल शोकात्मिका ही अंती मानवी जीवनाची शोकात्मिका असते. सम्राट, नट, शिक्षक, कारकून वगैरे हे मुखवटे असतात. त्या मुखवटयांचीही एक शोकात्मिका असू शकते; पण ती शोकात्मिका क्वचितच होते. मानवी जीवनातील सनातन सत्यांना स्पर्श करण्याची ताकद तिच्यात कितपत येईल याची शंका वाटते. त्या मुखवटयांखाली दडलेला हाडामांसाचा आणि जिवंत मनाचा माणूस व्यक्त करणे हे प्रतिभावंताचे लक्ष्य असते. त्या माणसाची दैहिक आणि मानसिक म्हणून जी काही मूलभूत घडण असते, तीमधूनच त्याची सुखदुःखे उद्‌भवत असतात. त्यांचा वेध घेणे प्रतिभावंताला जितक्या प्रमाणात साध्य होते तितक्या प्रमाणात त्यात विश्वस्पर्शित्व येते.

या नाटकात असे एक सनातन दुःख व्यक्त झाल्यासारखे मला वाटते. ज्याचे स्वतःचे बेभान करणारे भव्य विश्व हरवले आहे आणि ज्याला आपल्या भोवतालचे खुरटेले विश्व आपलेसे करता येत नाही, अशा जगाला परक्या होत जाणाऱ्या माणसाची व्यथा या नाटकात साकार झालेली दिसते. असे परकेपण मानवी मनाला युगानुयुगे या ना त्या स्वरूपात भोगत यावे लागलेले आहे. युगपरत्वे आणि व्यक्तिपरत्वे अशा सनातन दुःखांचे स्वरूप मात्र बदलत जाते. म्हणून नवी नवी आव्हाने घेऊन प्रतिभावंतांपुढे ती उभी ठाकतात. त्यांची प्रगाढता कोणाला कितपत जाणवते व व्यक्त करता येते यावरून त्याच्या शोकात्मिकेचा दर्जा ठरतो. ती कोणत्या मुखवटयातून व्यक्त होतात हा प्रश्न मला गौण वाटतो. स्वीकारलेल्या मुखवटयात संगती असली म्हणजे झाले. त्यातून व्यक्त होणारा माणूस महत्त्वाचा. तो दृष्टिआड होऊ देऊ नये.

●

सत्यकथा, मार्च १९७४.
(म. सु. पाटील, अक्षरवाटा, अनमोल, पुणे, १९८२ मध्ये समाविष्ट.)

'नटसम्राट' : शोकांतिका 'नटसम्राटाचीच !'

व. दि. कुलकर्णी

वि. वा. शिरवाडकर यांच्या 'नटसम्राट' या नाटकाला मराठी नाट्यरसिकांनी स्वयंस्फूर्तीने केव्हाच शिफारसपत्र देऊन ठेवले आहे. सरासरीनेच बोलायचे तर या नाटकाचे प्रयोग तीन दिवसाला एक याप्रमाणे होत आले आहेत. या एक-दीड वर्षांत 'नटसम्राट'वर चर्चा, परिसंवाद, मुलाखती आणि समीक्षा-लेख यांच्या रूपाने कितीतरी लिहिले–बोलले गेले आहे. मराठी नाट्य-वाङ्मयाशी आणि रंगभूमीशी संबंधित असलेल्या सर्व थरांतील रसिकांनी, आणि अभ्यासकांनी यात मनोभावे भाग घेतलेला आहे. अशावेळी 'ललित शिफारस'मधून आवर्जून या नाटकासंबंधी आणखी कशासाठी लिहायचे, हाच खरोखरी प्रश्न आहे.

पण हे लेखन अगदीच अकारण आहे, असे नाही. 'नटसम्राट'च्या या गौरव-नादात नापसंतीचेही सूर उमटलेले नाहीत, असे नाही. (१) 'नटसम्राट' हे नाटक म्हणजे शेक्स्पीयरच्या 'किंग लियर'चीच अनुकृती आहे. (२) 'नटसम्राट' हे नटसम्राटाची शोकांतिका नसून आपल्या मुलांकडून अवमानित होणाऱ्या कोणत्याही एका म्हाताऱ्याची शोकांतिका आहे. (३) 'नटसम्राट' ही कसली शोकांतिका? दोन पिढ्यांमध्ये जी adjustment होऊ शकत नाही, त्याची एक भडकपणे रंगविलेली ती कथा आहे; मराठी

नाटचप्रेक्षकांच्या नित्य परिचयाचा आणि त्यांना हवाहवासा असा सारा मसाला त्यात ठासून भरलेला आहे. (४) 'नटसम्राट'मधील संघर्षाची कारणे अगदी मामुली आणि प्राथमिक पातळीवरील आहेत. (५) 'नटसम्राट'चे आकर्षण केवळ त्यातील काव्यमय भाषेचे आहे. मराठी नाटचप्रेक्षकांना अजूनही शब्दबंबाळ नाटके कशी आवडतात, त्याचे गमक म्हणजे 'नटसम्राट'ची अमाप लोकप्रियता! (६) 'नटसम्राट' हे नाटक म्हणजे एकखांबी तंबूसारखे आहे. श्रीराम लागू नसते तर हा तंबू कधी उभाच राहू शकला नसता. इ० इ०...आक्षेप या नाटचकृतीवर आणि तिच्या प्रयोगावर घेण्यात आले आहेत—काही प्रत्यक्षपणे तर काही अप्रत्यक्षपणे!

हे सारे आक्षेप विचारात घेण्यासारखे आहेत; ते महत्त्वाचे आहेत; पण या आधी ह्या नाटकाची प्रकृती काय आहे, हे पाहाणे मला आवश्यक वाटते. आणि तेवढ्यापुरतेच आजचे माझे हे लेखन आहे. ह्यात खंडन-मंडनाची भूमिका नाही; की नाटकाची कलासमीक्षाही नाही. 'नटसम्राट' पाहून आणि वाचून माझी भाव-प्रतिक्रिया काय झाली, तेवढेच मला येथे सांगायचे आहे. त्यानंतर प्रारंभी मांडलेल्या आक्षेपांकडे शांतपणे वळता येणे शक्य आहे.

० ० ०

'नटसम्राट' ही जितकी एका वत्सल पण वंचित पित्याची शोककथा आहे; तितकीच ती एका नटसम्राटाचीही शोककथा आहे; आणि अखेर तर ती नटसम्राटाचीच शोककथा आहे, असे मला सतत जाणवत आले आहे. अंगी अस्सल अभिनयगुण असूनही या जगाच्या झब्बुगिरीमुळे एखाद्या जातिवंत नटाच्या नशिबी उपेक्षा आणि दैन्य येते व त्याचे जीवन शोकाकुल होते; या अर्थाने येथे नटसम्राटाची शोकांतिका उद्भवलेली नाही. येथे वस्तुस्थिती याउलटच आहे. नाटकाचा दर्शनी पडदा वर जातो आणि गणपतराव बेलवलकर आपणाशी बोलू लागतात. हळूहळू, शब्दाशब्दातून एका नटसम्राटाची मूर्ती आपणापुढे घडत गेल्याचे आपणास जाणवू लागते. नटश्रेष्ठ गणपतराव जोश्यांची शाबासकी ज्यांना मिळाली आहे; लोकमान्यांचे आशीर्वाद ज्यांना लाभले आहेत; रसिक प्रेक्षकांच्या पसंतीचे व प्रेमाचे ज्यावर शिक्कामोर्तब झालेले आहे आणि त्यामुळे कृतार्थता व कृतज्ञता हे भाव ज्यांच्या देहामनात दाटून आले आहेत, अशा नटसम्राटाचे संपूर्ण रूपचित्र थोड्या वेळातच आपण पाहू लागतो.

या कृतार्थतेच्या अत्युत्कट क्षणीच हा नटसम्राट जाहीर करून टाकतो की, 'बेलवलकर नट म्हणून संपला. आता फक्त बाप म्हणून उरला आहे.' आता बेलवलकरांना नटाच्या भूमिकेत परत उतरायचे नाही. फार काय 'रंगभूमी आणि

नाटक' या अनुभव-विश्वातून त्यांना देहामनाने संन्यस्त व्हायचे आहे. हा संन्यास त्यांना प्रिय आहे. तो त्यांनी स्वखुषीने घेतलेला आहे. ह्या संन्यासधर्माचे पालनही ते मनोभावे करू पाहतात. हॅम्लेटच्या बापाच्या भुताची भूमिका करू पाहणाऱ्या विठोबाला बेलवलकरांनी कसलीही अभिनयाची संथा दिलेली नाही. श्री. आणि सौ. कळवणकर यांच्या 'हॅम्लेट'च्या तालमी पाहण्यासाठी बेलवलकर जातात; पण लौकर परत निघून येतात. त्यासंबंधी कोणती सूचना देण्याबाबतही ते उत्कंठ नाहीत. 'गंगेनं कसं वाहावं हे ब्रह्मपुत्रेनं सांगू नये आणि ब्रह्मपुत्रेनं कसं वाहावं, हे गंगेनही सांगू नये. एकाच पर्वतातून दोघी निघतात आणि एकाच समुद्राला मिळतात. पण दोघींच्या वाटा वेगळ्या, दोघींचे स्वभाव वेगळे. कोणी कुणाला सूचना करू नये;' असे म्हणून मोठ्या समजूतदारपणे आपला संप्रदाय-भेद व्यक्त करतात. एकदा मनाने निवृत्त झाल्यावर पुन्हा त्या विश्वात आपणाला जायचे नाही, या ठाम जाणिवेने कळवणकर पतिपत्नींचे अधिक्षेपात्मक शेरे एका कानाने ऐकून घेतात आणि दुसऱ्या कानाने सोडून देतात. फारच झाले तर मध्येच सूचक बोलतात. शाळेत आलेल्या मान्यवर पाहुण्यांनी केलेल्या गौरवाची कहाणी आपल्या नातीच्या तोंडून ऐकूनही ते मोहरून जात नाहीत; उलट दुसराच विषय काढून सारे झटकून मोकळे होतात. त्यांना हवे आहे ते एकच...ते म्हणजे उदंड प्रेम; अपरंपार वात्सल्य; निर्भर वात्सल्य. वात्सल्याच्या बाबतीत त्यांना कसलीही बंधने नकोत, अटी-पथ्ये काही नकोत...'माणसाच्या प्रेमासारखं दुसरं टॉनिक नाही जगात; या टॉनिकच्या समुद्रात आज पोहतो आहे मी'—असे तोंड भरून उद्‌गार बेलवलकरांनी काढले आहेत. 'उरलो वात्सल्यापुरता' ही त्यांची अवस्था आहे. मुलामुलींचा हात हवा आहे, नातवंडांचा पापा, त्यांची गाणी त्यांना हवी आहेत. ठमीशी ते जेव्हा खेळतात तेव्हा स्वर्ग जणू पृथ्वीवर उतरल्याचे दृश्य आपणास दिसू लागते.

पण पाहता पाहता हातचा हा स्वर्ग हिरावला जातो. वात्सल्याच्या ह्या निर्मळ-निर्भर क्रीडावृत्तीवर वास्तवाची बंधने लादली जातात...अनेक हेतूंचे आरोप त्यांच्यावर घेतले जातात; मुलाच्या घरी आणि मुलीच्याही घरी. वात्सल्यामृताचा डोह नासून जातो. अपमानित, अवमानित, उपेक्षित जिणे जगण्याची पाळी अप्पांच्यावर येते. पोटचा मुलगा-मुलगी असूनही कोणीही नसलेला हा वृद्ध पिता, सोन्यासारखी नातवंडे असूनही कोणीही नसलेला हा आजोबा, पृथ्वीवरचे सारे काही गमावून बसला आहे. फक्त एक उरले आहे—ते म्हणजे त्यांचे 'सरकार'—त्यांची पत्नी—कावेरी!

हे 'सरकार' मात्र अतिशय दृढ, अविचल आणि खंबीर आहे. हे 'सरकार' गणपतराव बेलवलकरांच्या हातातले आहे; पण स्वतः गणपतराव हे ह्या सरकारच्या

ताब्यातले आहेत. गणपतराव म्हणतील त्याला ' हो ' म्हणणारे व ते सांगतील तसे वागणारे हे सरकार, मुकेपणाने असा अधिकार गाजविणारे आहे की, गणपतरावांनी काय म्हणावे आणि कसे वागावे ह्यावर आपोआपच सुंदर मर्यादा पडाव्यात. गणपतरावांचे आत्मविलोपन, आत्मविसर्जन जर कोठे पूर्णपणे होत असेल आणि त्यांना खरी मनोविश्रांती जर कोठे लाभत असेल, तर ती ह्या ' सरकार 'च्या सावलीत ! लौकिकतेची, मानमान्यतेची, अहंतेची सारी शिडे मिटवून, या बंदरात हे गलबत शांतपणे विसावते, सुखावते आणि जीवनाची नवनवीन स्वप्ने पाहू लागते. काळ अचानकपणे हे ' सरकार 'च हिरावून नेतो तेव्हा गणपतरावांच्या पायाखालची पृथ्वीच निसटते, डोक्यावरचे आकाश कोसळते; आणि सर्वस्वी आधार तुटलेले आणि दिशा हरवलेले गणपतराव ह्या माणसाच्या पृथ्वीवरून आपल्या स्वतःच्या पृथ्वीवर पुन्हा उतरतात.

गणपतराव बेलवलरांची ही पृथ्वी, तुमची-आमची पृथ्वी नाही; ही एका नटसम्राटाची पृथ्वी आहे. कवीच्या प्रतिभेनं निर्माण केलेली, थिएटरमधील अंतराळानं तोलून धरलेली, चंद्र सूर्यानं नव्हे तर रंगमंचावरील दिव्यांनी प्रकाशित केलेली ही पृथ्वी सूर्यांभोवतीही फिरणारी नाही, की रुपयाच्या नाण्याभोवतीही फिरणारी नाही. शेक्सपीयर, खाडिलकर, गडकरी हे या पृथ्वीचे ब्रह्मदेव; आणि गणपतराव जोशी,.बालगंधर्व हे या पृथ्वीचे सम्राट होत. या पृथ्वीचे राज्य ज्यांनी भोगले आणि मग स्वखुषीने जो माणसांच्या पृथ्वीवर वस्तीला आला आणि बेघर झाला–तो नटसम्राट अखेरीस पुन्हा आपल्या या स्वतःच्या खऱ्या पृथ्वीवर आरूढ झाल्याचे आपणास दिसते. नटसम्राटाची महावस्त्रे आणि बिरुदे अंगाखांद्यावरून उतरून ठेवणारे आणि साधा माणूस म्हणून प्रेमाने जगू इच्छिणारे गणपतराव बेलवलकर अखेर माणुसकीच्या लक्तरात पण नटसम्राटाच्या अंतिम भूमिकेत ही माणसांची पृथ्वी कायमची सोडून जाताना दिसतात. गणपतराव बेलवलकर जगले ते नाटक आणि मृत्यूला आवाहन करताना त्यांनी जागविले तेही नाटकच ! या दोन जागृतींमध्ये त्यांनी मुला-मुलींच्या घरी भोगले होते ते केवळ एक दुःस्वप्न !

० ० ०

हे सारे अपरिहार्य होते का ? वास्तविक जो भोग अप्पासाहेबांना भोगावा लागला तोच त्यांची पत्नी कावेरी हिलाही भोगावा लागला आहे. मुले असूनही ती नसलेली आई, नातवंडे असूनही ती नसलेली आजी–अशीच कावेरीचीही अवस्था झालेली आहे. पण ह्या दुःखाकडे पाहण्याचा आणि त्याला तोंड देण्याचा तिचा मार्ग अप्पांच्याहून वेगळा आहे. बायकांना जे एक उपजत शहाणपण असते ते तिच्या ठिकाणी आहे. ती सारे पाहते, अनुभवते, ओळखते, सोसते आणि प्रसंग बेताच न बोलता जे करायचे ते करते. मुलाच्या घरातून तीच प्रथम बाहेर पडते;

अप्पासाहेब तिच्यामागून मुकाटपणे चालू लागतात. मुलीच्याही घरून ती बाहेर निघतच होती आणि पुन्हा अप्पासाहेब तिच्या मागोमाग जाणारच होते. आपल्या गावी संसाराचा नव्याने मांड मांडण्याचे स्वप्न ती रेखाटीत होती आणि अप्पासाहेब त्यात अनावरतेने रंग भरीत होते. कावेरी बोलते थोडे; तिच्या कृतीच अधिक बोलक्या आहेत. मुलां-लेकरांवरील माया किंवा पतीवरील भक्ती या गोष्टी तिच्या दृष्टीने, बोलून दाखवायच्या नसतात, की मुद्दाम करण्याच्याही त्या नसतात. मुलां-नातवंडांवरील तिची माया अप्पासाहेबांच्याहून कमी आहे, असे म्हणवत नाही. पण त्यात abandon नाही; बेछूटपणा नाही. मुलांजवळ राहण्यात आणि त्यांना सोडून जाण्यात केव्हा कशी शोभा आहे, हे जाणण्याची व ते आचरणात आणण्याची ताकद तिच्या ठायी आहे. तिला मानापमानाची चाड आहे. तरीही ती सारे सोसते. तिला एकच गोष्ट असह्य होते, अक्षम्य होते : ती म्हणजे आपल्या पतीचा अपमान! पण याही बाबतीत तिचे responses हे समजुतदार आणि जनरीतीस धरूनच आहेत. तिच्या वृत्तीत आणि वर्तनात एकांतिकता, कटुता आणि आत्मविघातकता येत नाहीत.

या उलट हे सारे गुण प्रकर्षाने आणि अटळपणे व्यक्त होतात ते गणपतरावांच्या प्रतिक्रियांमध्ये. अप्पासाहेबांचे responses हे tragic responses आहेत. जे अरिष्ठ (evil) कावेरी शांतपणे पचवू पाहते व शकते, ते अप्पासाहेबांना पचविता येत नाही. त्या विषारी अनुभवांनी त्यांच्या अंगाचा भडका उडतो. ह्या विषाची जात, त्याची तीव्र दाहकता आणि सर्वविनाशक सामर्थ्य–यांचे त्यांना भान होते. ह्या विषाचे सनातन, अमर रूप आपण पुनः पुन्हा पाहिल्याचे त्यांना आतून कुठूनतरी जाणवते. त्यांचे ' ट्रॅजिक हिरो ' आतून अनावर होऊन बोलत असतात. अप्पासाहेबांनी नट म्हणून स्वतःचा अवतार संपविल्याचे जाहीर केले असले तरी नट म्हणून त्यांनी ज्या भूमिका हयातभर केल्या; त्या त्यांच्या मनातून कधीच हलल्या नाहीत. या भूमिकांनीच अप्पासाहेबांना जीवनाचे तत्त्वज्ञान पुरविले; जीवनाचा आदर्श त्यांच्या मनःचक्षूंपुढे सदैव उभा केला; आणि त्याचबरोबर आपल्या विचारांना आणि भावनांना बोलके करण्यासाठी सुंदर व समर्पक वाणीही दिली. ह्या साऱ्या भूमिका ट्रॅजिडीच्या नायकाच्या होत्या. सद्‌गुणांचा उत्कर्ष या भूमिकांच्या रूपांनी त्यांनी पाहिला होता आणि या दुनियेत सद्‌गुणांची माती-माती होते; हेही त्यांनी पुनः पुन्हा रंगमंचावर अनुभविले होते. ह्या भूमिका त्यांच्या देहा-मनात भिनून गेल्या होत्या. ज्या ज्या क्षणी अप्पासाहेबांच्या जिव्हारी घाव बसतो, त्या त्या क्षणी ह्या भूमिका उफाळून उठतात आणि आपल्या वेदना, आपली दुःखे भडाभडा बोलू लागतात. रंगमंचावर अप्पासाहेब नाटककारांची भाषा बोलले; पण प्रत्यक्षात ह्या महान नाटककारांची भाषा, आता त्यांची स्वतःची होऊन आपली

स्वत:ची दु:खे व्यक्त करू लागते. त्यांच्या प्रकृतीत मूलत:च असलेल्या Romantic-Tragic Hero ला प्रकट करू लागते. आपणास नियतीने जे सक्तीने भोगावयास भाग पाडले त्याचे भीषण आणि बीभत्स रूप पाहून 'माणूस' आणि 'माणसे' यांच्या जगण्या-मरण्यासंबंधी अर्थ ते लावू पाहातात.

अप्पासाहेबांचा हा शोकानुभव आता केवळ एका पित्याचा व्यक्तिगत असा राहत नाही. ह्या शोकानुभवाला मूल्यभाव प्राप्त होतो. सामान्य पोटार्थी प्रतिष्ठितांच्या जगात अडगळ ठरणारा, विद्रूप दिसणारा हा म्हातारा या जगाची किंमत करू पाहतो. 'देवाच्या घरी गेलेल्या माणसांनी पुन्हा या पृथ्वीवर परत यायचं? कशासाठी? काय आहे या पृथ्वीजवळ?' असा स्पष्ट सवाल अप्पासाहेब टाकतात. या जगात माणसांची माकडे होतात आणि ती देवाला रडायला लावतात. माणसातली जनावरे वादळासारखी मोकाट उधळलेली त्यांना दिसतात. आजवरची सारी सुधारणा उध्वस्त झाली तरी चालेल पण–'आकाशाकडं पाहून हसणारं आणि सूर्यांचे किरण धरण्यासाठी हात नाचविणारं माणसाचं मूल सांभाळलं पाहिजे' असे ते बजावून सांगतात. मानवी स्वार्थांनी अकलंकित राहिलेले सृजनाचे हे मुग्ध रूपच तेवढे या पृथ्वीवर रक्षणीय आहे. ते सांभाळले नाही तर पृथ्वीवर प्रलय ओढवेल, असा इषारा ते देतात. केशवसुतांचे कविमनही या भिकार जगात बालमनाची जपणूक करू पाहात होते.

अप्पासाहेब भोळे-भाबडे नाहीत; त्यांना सारे नीट समजते. ते केवळ पाठांतऱ्ये नट नाहीत. त्यांची रसिकता शाबूत आहे. डी-लक्स् गाडीचे रूपसौंदर्य आणि व्यक्तिमत्त्व साऱ्या संवेदनांनिशी त्यांनी उभे केले आहे. निर्मळ हास्यविनोद त्यांना प्रिय आहे. चतुर आणि मार्मिक बोलण्यात ते पटाईत आहेत. प्रसंगा-प्रसंगाने ते जे मार्मिक उद्‌गार काढतात त्यांनी जगाचा व्यवहारकोश समृद्ध होईल. त्यांना व्यवहार कळतो; वास्तव-अवास्तव सारे कळते; पण हे कळूनही तसे वळण्यात त्यांना रस नाही; आनंद नाही. त्यांच्या romantic, बेछूट, बेहिशेबी मनाला सोय, समजूत, तडजोड यांचे अर्थ आणि आवश्यकता कळून–पटूनही मानवत नाहीत. मुलांवर ते संतापले तरी अखेर आपणच कुठेतरी उणे पडतो, ही भावना त्यांच्या ठायी प्रबळ होते. 'सरकार, आपण पोरीला माहेर द्यायला हवं; नातवंडांना आजोळ द्यायला हवं; मुख्य म्हणजे काही तरी द्यायला हवं; नुसतं घेण्याचा सोस बंद करून. सरकार, आपलंच चुकलं. भूतकाळाच्या डोहात पाय टाकून बसलेली वडाची झाडं होतो आपण,' असे उद्‌गारणारे अप्पा, हे खरे अप्पा आहेत. द्यायचे तर देणाऱ्याने आभाळ भरभरून द्यावे; पुढचे ताट देऊन खालचा पाटही वर देऊन टाकावा. हे ते अप्पा आहेत. देण्यातल्या आनंदापुढे संभाव्य धोक्याची त्यांना दिक्कत नाही.

या मनस्वी माणसाला जपायला कावेरीसारखंच–नवविधा भक्तीतील

शेवटची पायरी ओलांडून पूर्णत्वाने विलीन होणारे व्यक्तिमत्त्वच हवे. तरी अप्पा खूपखूप समजुतीने घेण्याचा प्रयत्न करणारे आहेत. पण एखादा बाण जिव्हारी घुसतो तेव्हा त्यांच्यातला समजुतीने घेणारा पिता संपतो. आपल्या आराध्य दैवताचा अवमान करणाऱ्या कळवणकरासारख्याला मागचा-पुढचा विचार न करता सरळ बाहेरचा रस्ता दाखविणारे अप्पा आणि त्यानंतर ' नल्, माझं चुकलं '–असे म्हणणारे अप्पा, हे दोन वेगवेगळे अप्पा आहेत. आणि याच नलूने त्यांच्यावर चोरीचा आरोप केला तेव्हा अंतर्बाह्य पेटून उठणारे अप्पा हे त्याहूनही आणखी वेगळे आहेत. म्हातारपणाने असाहाय्य झालेल्या पित्याचा घोर अपमान तर यात होताच, पण त्याहूनही एका नटसम्राटाच्या विडबंनेचे दुःख आणि संताप याची तीव्रता त्यात अधिक होती. प्रतिष्ठेला पूजणाऱ्या नलू-नंदा-शारदासारखी माणसे, ही त्यांच्या लेखी कठपुतळ्या ठरतात. अशांना न्यायासनावर बसवून, त्यांच्यासमोर इन्साफ मागण्याचीच नव्हे, तर निरपराधी ठरण्याचीदेखील त्यांची इच्छा नाही. ' आपण मराठी रंगभूमीचे सार्वभौम राजे आहोत; गणपतराव जोश्यांचे पट्टशिष्य आहोत; खाडिलकर–गडकऱ्यांसारख्या दैवतांनी आपल्या पाठीवर हात ठेवला आहे; लक्षावधी रसिकांच्या आशीर्वादाने कुबेराहून श्रीमंत आणि इंद्राहून भाग्यवान झालेले रंगदेवतेचे आपण पुजारी आहोत–' हे विसरू न शकल्याने अप्पांच्या दुःखाला मृत्यूची धार लागलेली आहे.

कावेरीचे दुःख हे एका मातेचे दुःख आहे; आणि त्याहूनही ते अधिकतर एका पत्नीचे दुःख आहे; पण या दुःखाला स्वतःचा कितीही मोठा अर्थ आणि महत्त्व असले तरी त्या पलीकडे त्याला आणखी वेगळी परिमाणे नाहीत. अप्पासाहेबांच्या दुःखाला मात्र विविध परिमाणे आहेत; ते वंचित अशा कोणत्याही म्हाताऱ्याचे दुःख नव्हे, आई-बाप, मुलगा-मुलगी ही नाती म्हणजे नेमके काय, याचाच अप्पासाहेब अंतर्मुख होऊन विचार करू लागतात. ' आपण आई झालो बाप झालो, हे अगदी खोटं, सगळं खोटं, ' याची त्यांना खात्री पटते. ' आपण फक्त जिने असतो ! जिने ! ! अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो, एवढंच खरं असतं ! ' असे प्रचीतीचे बोलावे तसे ते बोलतात. रक्ताच्या नात्याची ही भयानक व्यर्थता पाहून त्यांच्यातील ' पिता ' थिजतो, संपतो; उरते ते ' लक्षावधीची मालमत्ता गुलाल-बुक्क्याप्रमाणे उधळून दिली तो नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर चोर ठरला– ' ह्या विटंबनेचे विषारी शल्य ! ' जगावं की मरावं'–हा एकच सवाल त्यांच्या मनात सैतानासारखा थैमान घालू लागतो. या मनस्वी माणसाला सामावून घेणारे, त्याला सांभाळणारे एकमेव मायेचे घरही जेव्हा कावेरीच्या मृत्यूने कोसळते तेव्हा ' कुणी घर देता का घर '–असे वेडेपिसे होऊन ते रानावनातून, झाडाझुडपातून ओरडत सुटतात.

वस्तुतः हे नाटक येथेच संपावयाचे; पण या बेघर म्हाताऱ्याला नाटककाराने एक नवे घर मिळवून दिले आहे. हे घर म्हणजे चाळीस हजारांचा फ्लॅट नाही; शिष्टाचार, सौजन्य, सभ्यता यांनी शिपडलेली लव्हेण्डर संस्कृती येथे नाही; येथे प्रतिष्ठेचे गुलाम कोणी नाहीत की रक्ताचे नातेवाईकही नाहीत; येथे करार आहेत ते काळजाचे आहेत. 'देव माणसाला दुनियेत पाठवितो तो अमक्याचा बाप अन् तमक्याचा मुलगा अशा चिठ्ठ्या लावून पाठवीत नाही. काळजाच्या वाटेने आपल्या वस्तीला येतील ते खरे. बाकी सब झूट !' हे बूट-पॉलिशवाल्या पोऱ्याचे –राजाचे–सरळ सीधे तत्त्वज्ञान ! नसत्या आठवणी नि नात्यांची गुंतावळी यात कोंडून मरण्यापेक्षा 'सेप्रेट' व्हायचे. हवेसारखा मोकळा राहशील तर सुखानं जगशील !–हा या तत्त्वज्ञानाचा महामंत्र आहे. 'पण सेप्रेट झालं तरी माणुसकीला मुकून चालायचं नाही. माणसं तगविली पाहिजेत : बाबा, माणसं तगविली पाहिजेत.' –हा तर आदिमंत्र आहे. लेक-सून, मुले-माणसे असून अनाथ झालेले अप्पा; आणि आई-बाप, भाऊ-बहीण असून अनाथ झालेला राजा; यांना एका दुनियेचे रहिवासी करून नाटककाराने 'माणसा-माणसातील नाती म्हणजे काय ?'–या मानवी जीवनाच्या मूलभूत जाणिवेलाच हात घातला आहे. अप्पासाहेबांच्या वागण्यात एक नवी जाग येऊ पाहात आहे...तळघरातून बाहेर पडल्यासारखे त्यांना वाटते. 'हे सेप्रेट व्हायचं जमलं पाहयजे !'–हे त्यांना जाणवते. त्यांच्या बोलण्या-चालण्यात आता बेछूटता नाही. राजाच्या तत्त्वज्ञानाने त्यांना मुळापासून हालविले आहे. शेतकरी कुटुंबाची सहानुभूती आणि दयावृत्ती हे कार्य करू शकत नव्हती. उलट अप्पासाहेब त्यांनाच दोन शब्द–मायेचा इषारा म्हणून–ऐकविण्याच्या भूमिकेत होते. राजाचे तत्त्वज्ञान त्यांना इतके वेगळे, इतके परके, पण इतके क्रांतिकारक वाटले की, ते रेल्वेच्या पुलाखालच्या कमानीत, उघड्यावरच्या वस्तीत शांत मनाने, तक्रार न करता राह्यला निघतात.

खोट्या प्रतिष्ठेला जपणारे आणि खऱ्या माणुसकीला जपणारे–यांचे विरोधी चित्र येथे पुरे होते. एक वृद्ध पिता आणि एक नटसम्राट यांपैकी कोणतीही भूमिका आता उरलेली नाही. अप्पासाहेबांना आलेले माणुसकीचे एक नवे, कोरेकरकरीत भान तेवढे अस्तित्वात आहे. नाटक येथेही संपविता आले असते. पण नाटककाराने अप्पासाहेबांचे जुने जग आणि नवे जग एकत्र आणून एक वेगळीच situation निर्माण केली आहे. एका नाट्यमंदिराच्या बाहेरील फूटपाथवर, रस्त्यावर हा अखेरचा प्रवेश घडत आहे. अप्पासाहेबांच्या मनात आतून कुठूनतरी रंगभूमी जागी होत आहे. अशा वेळी अपराधित्वाच्या जाणिवेने अप्पासाहेबांची मुले त्यांना परत नेण्यासाठी येतात. त्यांची भावना उत्कट आणि मनापासूनची असते. खरे तर, या नाटकात खलप्रवृत्तीचे एकही पात्र नाही. प्रत्येक पात्राला स्वतःचा एक खराखुरा defence आहे. आपल्या हातून घडते ते बरे नाही, याची खंत प्रत्येकाला आहे.

अप्पासाहेबांचा जावई तर सर्वांत अधिक सोशिक आणि समजुतदार वाटावा, असा आहे. पण या अखेरच्या क्षणीही त्यांची प्रतिष्ठापूजा आहे तशीच टिकून आहे. सामान्य जनरीतीप्रमाणे ते राजाला लुटारू-मवाली समजतात; त्याला ठोकरतात. माणसा-माणसांतील नाती ओळखून त्यापलीकडे गेलेल्या अप्पासाहेबांच्या देहामनाला सारा सात्त्विक त्वेष उफाळून येतो; हे जग ते विसरतात : आपल्या थिएटरच्या राज्यात ते उतरतात; ओरडतात : 'तलवारी म्यानबंद करा. मी अप्पा बेलवलकर, नटसम्राट, तुम्हाला सांगतो आहे, तुम्ही इथून चालते व्हा !'

...थिएटरबाहेरच्या फूटपाथवर अप्पासाहेब उभे आहेत; सारे जगच आता त्यांना एक थिएटर झाले आहे आणि अप्पासाहेब आपली अखेरची भूमिका करण्यासाठी या उघडचा भव्य, प्रचंड थिएटरमध्ये उभे आहेत. चैत्रातली सोनेरी सकाळ त्यांच्या अंगातून झिरपते आहे. नव्या नाटकाचा पडदा वर जायची वेळ आली आहे. तिसरी घंटा वाजते आहे. धूपाचा सुवास हवेत दाटला आहे. ऑर्गनवरून नांदीचे सूर ऐकू येत आहेत. त्यांची नटी तर आगंतुकपणे अगोदरच स्टेजवर जाऊन बसली आहे. ती त्यांची वाट पाहाते आहे. आणि गणपतराव बेलवलकर, कलावंतांचे अखेरचे देणे देण्यासाठी सिद्ध झाले आहेत. 'नटाजवळ शेवटी शिल्लक राहातं ते फक्त नाटक. कर्णानं मरताना आपला सोन्याचा दात काढून दिला. मी नाटकाशिवाय काय देणार तुम्हाला ?'—असे विनवून, अखेरचे नाटक देण्यासाठी अप्पासाहेब आपल्या अंतिम भूमिकेत मनःप्रवेश करीत आहेत.

अप्पासाहेबांना आपली जागा सापडली आहे. ते आपल्या जागेवर ठामपणे उभे आहेत. अगणित माणसांच्या दुनियेत ध्रुवाच्या चांदणीसारखा आपल्या जागेवर स्थिर राहणारा असा एकच माणूस त्यांना माहीत आहे आणि तो म्हणजे स्वतःच ...आता अप्पा या जगाचे कोणी लागत नाही...या जगातल्या नाट्यविश्वाचेही पण ते बांधील नाहीत. ज्या भूमिका आजवर अपमानाच्या आणि आपत्तीच्या तीव्र तडाख्याच्या क्षणी आतून उद्रेक पावून त्यांच्या मुखातून शब्दरूपाने प्रकट होत होत्या, त्या भूमिका आता एकाच देहमाध्यमात एकदम, एकाच क्षणी, साऱ्या उत्कटतेनिशी उद्रेकत होत्या....अप्पासाहेब कोणाची भूमिका वठवीत होते ? कोणा एकाची नव्हे. तर अप्पासाहेब एकाच क्षणी, एकदम जूलियस सीझर होते, अथेल्लो होते, प्रतापराव, सुधाकर, हॅम्लेट होते...हे सगळे महापुरुष त्यांच्या देहाच्या शामियान्यात राहायला आले होते...एक विलक्षण नाटक ते जगत होते. एक विलक्षण भूमिका ते खेळत होते...रंगभूमीवर अनेकदा, अनेक मरणांचे सोंग त्यांनी आजवर बेमालूमपणे वठविले होते...महापुरुषांची छाती म्हणजे मारेकऱ्यांच्या कट्यारींना कायमचे आव्हान, याचा अनुभव प्रत्येक सोंगाच्या वेळी त्यांनी अनुभविला होता...थिएटरच्या जगातले जे सगळे खोटे होते, पण जे सगळे चांगले होते, ते या खऱ्या दुनियेत प्रकटत होते. खरे तर, ही अवस्था एका बेभानतेची

आहे...पण अप्पांना या बेभानतेतही कळते की, सीझर मारला जातो तो कटचारीने नव्हे, तर आपल्या जिवलग ब्रूटसच्या एका लहानशा अमोघ पात्याने ! अप्पासाहेब आपल्या साऱ्या ब्रूटसांच्या डोळ्यांदेखत 'सीझर जगत–जगत' कोसळतात ते कायमचेच ! पण कोसळता कोसळता अखेरचे म्हणून उद्‌गारतात, 'राजा, नाटक असं असतं...असं असतं !'

० ० ०

(सत्कार-समारंभाच्या समयी, जीवनाच्या कृतार्थतेच्या आणि परमतृप्तीच्या क्षणी, नटाची भूमिका विसर्जित करताना सहज म्हणून राजा लिअरचे स्वगत अप्पासाहेबांनी म्हटले होते. लिअरचा तो आविर्भाव होता. पण आता दुःखाची लागवड करणाऱ्या शेक्स्पीअरच्या मानसपुत्रांचे–लियरचे, हॅम्लेटचे, ऑथेल्लोचे, जूलियस सीझरचे–शोकात्मभाव हे अप्पासाहेबांनी अभिनेय वस्तू म्हणून राहिले नव्हते; नाटकच वास्तव म्हणन अप्पासाहेबांनी स्वीकारले होते. नाटक आणि प्रत्यक्ष जीवन यातील कलात्मक अंतर त्यांनी पुसून टाकले होते. आपले सारे जन्मभरचे मुखवटयांचे जग, मुखवटे न चढविता ते उभारीत होते. आपल्या साऱ्या ट्रॅजिक–हिरोंना त्यांच्या वेदना-व्यथांसह–त्यांच्या मृत्यूसह...एकाच क्षणी ते प्रत्यक्षात आणीत होते. नाटकच जीवनाहून कसे महान असते, ते राजाला दाखवीत होते. आपल्या साऱ्या थोर थोर आणि आवडत्या भूमिका एकवटून, अखेरचे करुण-गंभीर नाटक उभारीत अप्पासाहेबांनी जगाची ही रंगभूमी सोडली. अप्पासाहेबांना ही विलक्षण भूमिका देण्यामध्येच या नाटकातील निर्मितिकल्पनेची अपूर्वता आढळते.)

नाटकाच्या प्रारंभी अप्पासाहेब आपले नटसम्राटत्वाचे प्रभामंडल मिटवून घेताना दिसतात; तर नाटकाच्या अखेरीस अप्पासाहेब आपल्या नटसम्राटत्वाच्या साऱ्या तेजानिशी तळपताना दिसतात !

'नटसम्राट' हे नाटक मला जाणवले ते हे असे !

अभ्यासकांनी आणि समीक्षकांनी माझ्या या भावप्रतिक्रियेच्या संदर्भात प्रारंभी मांडलेल्या आक्षेपांचा स्वतःच शांतपणे विचार करावा. म्हणजे साक्षेपाने या नाटकाबरील चिकित्सक टीकेला वाव मिळेल.

●

ललित, सप्टेंबर १९७२

ग्रंथालय ठाणे
३९८९
२५५५२
निबंध पावल्द

' नटसम्राट : दोन टिपणे

व. दि. कुलकर्णी

१ : गणपतराव बेलवलकर : शोकांतिकेचं मूर्तिमंत प्राणतत्त्व

' नटसम्राट हे शिरवाडकरांचे एक स्वतंत्र नाटक आहे ' किंग लिअर 'चे त्यात कवडसे आहेत, पण ते ' किंग लिअर 'वर आधारलेले किंवा बेतलेले नाही. सामान्यतः शिरवाडकरांच्या नाटकांना–इतिहासाचा, पुराणाचा किंवा अन्य कलाकृतींचा आधार असतो. त्यांची ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटके आधारित असली तरी त्यांना स्वतंत्र नाट्यकृतींची प्रतिष्ठा लाभावी इतकी ती मूळ आधाराहून विलग झालेली असतात. शिवाय कोणत्याही मतप्रसारासाठी किंवा हेतुकथनासाठी शिरवाडकरांनी इतिहास किंवा पुराणे राबविलेली नाहीत. मानवी जीवनमूल्यांचा शोध घेण्यासाठी त्यांची प्रतिभा सदैव प्रस्फुरित होते.

नटसम्राटमध्ये माणसाच्या चिरंतन जीवनस्वप्नांच्या शोधात शिरवाडकरांची प्रतिभा स्वैरतेने विहरत आहे ...साधा पण खरा माणूस, प्रतिष्ठित पण खोटा माणूस, आणि या दुनियेपलिकडचा एक माणूस...अशी ही माणसे पाहात एका वेगळ्या, अगदी अलौकिक हृदयभूमीवर आरूढ झालेल्या मूळ माणसाकडे, त्याच्या विशुद्ध रूपाकडे आणि त्या विशुद्धतेमुळेच त्याला भोगाव्या

लागणाऱ्या दुःखांकडे नाटककाराची सारी प्रतिभा झेप घेत आहे. नटाची महावस्त्रे खाली उतरवून ती पुन्हा अंगावर चढवायची नाहीत असे ठरवून केवळ मूर्तिमंत वात्सल्य म्हणून जगू इच्छिणारे गणपतराव बेलवलकर अखेर ही महावस्त्रे न चढविताच, जगाच्या खुल्या रंगमंचावर, आपल्या मुलांबाळांदेखत, एकदम एका क्षणी साऱ्या साऱ्या भूमिका एकवटून करून जातात, जातात ते पुन्हा रंग पुसून परतण्यासाठी नाही, तर...खरा माणूस, माणसाची खरी ध्येये, खरी स्वप्ने काय असतात ती जगण्यासाठी एक खरे-खरे नाटक करून कायमचे निघून जातात. अन्तभूमिकेच्या क्षणी गणपतरावांचा देह हा त्यांचा देह राहिलेला नसतो ...त्यांच्या देहाच्या शामियान्यात ऑथेल्लो, मॅक्बेथ, हॅम्लेट, सुधाकर, लीयर इत्यादी येऊन राहिलेले असतात. गणपतरावांचे पंचप्राण ह्या शोकांतिकेच्य नायकाच्या जीवनमूल्यांनी संयुक्त झालेले असतात. जे शुद्ध आहे, सुंदर आहे त्यासाठी आत्मार्पण करणाऱ्या या नायकांचा आत्मा घेऊन उभे राहिलेले गणपराव बेलवलकर –आपले नसतात, कुणाचेच नसतात...ते एक 'Living Spirit' असतात... 'नटसम्राट'चा अंत होतो तेव्हा आपण पहातो तो गणपतरावांचा कोसळलेला मृत देह, पण आपणाला दिसते ते त्यांचे हे प्रखर लखलखीत Living Spirit, जे त्यांच्या थिटया मुलामुलींच्या आकलनशक्तीपलीकडचे असते...राजा नाटक असं असतं,... असे नटसम्राट जेव्हा म्हणतात तेव्हा जीवन हे असं असतं असेच ते सांगत असतात जीवन आणि नाटक त्यांच्याबाबत अभिन्न आहे.

नटसम्राटमध्ये नट म्हणून वावरणारे कोणतेच पात्र नाही. नटाच्या जीवनातून निवृत्त झालेला एक नटसम्राट असतो. (विशाल देशाच्या एखाद्या अधिकारनिवृत्त पंतप्रधानासारखा.) पण अखेर तो जगतो आणि मरतो एका अपूर्व प्रचंड नटाच्या भुमिकेतच ते का ?...माणूस कोण आहे? कसा आहे? तो कोण होऊ शकतो? मुलगा-मुलगी...आई, वडील ही नाती काय आहेत? या जगात कोणी कुणाचे आहे का? पैसा, प्रतिष्ठा यांना काही अर्थ आहे का? या जगातले सारे सारे कोसळले, नष्ट झाले तरी चालेल, पण 'माणसाचं मूल' तेवढे जगविले पाहिजे, ते का? Civilization नष्ट झाली तरी चालेल, पण Culture नष्ट होता कामा नये या सनातन उत्तराची दिशा दाखविण्यासाठीच का? की हे जिणेही निर्हेतुकच आहे?

शिरवाडकरांना ट्रॅजडीचे गाढ आकर्षण आहे. आपल्या उदात्त वेडांचे रक्षण करणाऱ्या एकाहून एक वरचढ माणसांनी त्यांना झपाटल्याचे दिसून येते. ही माणसे वज्रसंकल्प सोडलेली, बेहिशेबी, बेकायदा वागणारी, आपल्याच मनाचा कायदा मानून पुढे चालणारी माणसे आहेत. ह्या मनात सूर्याचे तेज आहे, तारकांची रोशनी आहे. हे जीवात्मे तेजाकडे मार्गक्रमण करणारे आहेत. व्यक्तातून अव्यक्ताकडे

जाणारे हे प्रवासी आहेत. त्यांची वाट दुःखाची आहे, मार्ग मृत्यूचा आहे. शिरवाडकरांच्या ह्या शोकांतिका मरणातून प्रकट होणाऱ्या तेजोमय जीवनाचा महोत्सव वाटतात ते यामुळेच.

२ : 'नटसम्राट'मधील नाट्याविष्काराचे स्वगत-स्वरूप

शिरवाडकरांना आपले स्वतःचे नाटक खऱ्या अर्थाने सापडले ते नटसम्राट-मध्ये. ते एक व्यक्तिकेंद्रित आहे. खरे तर हे नाटक एकपात्री आहे. या अर्थाने की, अप्पासाहेबांव्यतिरिक्त इतर पात्रे येतात ती साधन म्हणूनच येतात. नाटकाचा प्रारंभही मुळी भासदृश्याने होतो. आपल्या अंतर्बाह्य व्यक्तिमत्त्वासह अप्पा-साहेबांचे सारे गतायुष्य या एका भासदृश्यात शिरवाडकरांनी उभे केले आहे. या भासदृश्यात येणारा त्यांचा मुलगा, त्यांची मुलगी, सून, त्यांचे जावई, फार काय त्यांची सहधर्मचारिणीसुद्धा एखाद्या कठपुतळीसारखी येतात. अगदी बोलावल्यासारखे, निमित्तापुरते नटसम्राट या नाट्यरचनेत पुढेही, भासदृश्य संपून प्रत्यक्षाला प्रारंभ झाला तरीही, अप्पासाहेबांच्या व्यतिरिक्त इतर सर्व पात्रे नाटककार हाकेसरशी आणतो आणि काम होताच त्यांना दूर करतो. आधी तर, फार काम त्यांनी त्यांना दिलेलेच नाही. निमित्तापुरती ही पात्रे आहेत. निमित्तापुरत्या काही घटना आहेत. संविधानकाचे अंग असे या नाटकाला नाही म्हटले तरी चालेल, कारण हे नाटक बाह्य घटनांच्या चित्रणात रस घेणारे नाही. तर या बाह्य परिस्थितीच्या आघातांनी आप्पासाहेबांच्या मनात उठणाऱ्या वादळाच्या चित्रणात त्याला रस आहे. येथे खरेखुरे नाटक जे घडत असते ते अप्पासाहेबांच्या मनोमंचावर, खूप आत, अगदी खोल, खोल. या नाटकात बाह्यसंघर्ष नाही. स्वजनांशीही तसा संघर्ष नाही. आहे ते आशाभंगाचे, मनोभंगाचे, स्वप्नभंगाचे दारुण दुःख. यामुळे येथे भांडण आहे ते आपले आपल्याशी आणि आपल्यासह नियतीशी.

मुलगा, मुलगी, सून हे तर केवळ स्वप्नभास ठरले. कावेरी हे जन्मभरचे एक रमणीय सत्य होते. आयुष्याच्या संध्यारंगात नव्या जीवनाच्या सुन्दर घडीचे स्वप्न चितारीत असता काळाने तिला हिरावून नेले. कावेरी हेही एक पुन्हा स्वप्न ठरले. काळजाच्या वाटेने आलेल्या बूटपॉलिशवाल्या राजाच्या रूपाने अप्पासाहे-बांच्या थकलेल्या डोळ्यांपुढे माणुसकीचे एक नवे स्वप्न उमटू पाहात होते. प्रतिष्ठितांनी राजाला मारहाण केली आणि याही स्वप्नाचा विध्वंस केला. देवाघरच्या फुलासारखे उमललेले नातीचे गोड स्वप्न तर चार भिंताडाच्या अंधारातच केव्हाच पार गुदमरून, घुसमटून गेले होते. हा नटसम्राट आपल्या कौटुंबिक जीवनात एक नतद्रष्ट, करुण, भीषण असे शोकात्म स्वप्न, नाटकच

अनुभवीत होता; आणि अखेर या प्रत्यक्षातल्या स्वप्न–नाटकापेक्षा त्याला आपली नाटकाची सृष्टीच खरी आणि अस्सल वाटू लागली. शोकांतिकेचे सारे नायक त्या सृष्टीत अमर झाले होते. त्यासाठी मृत्यूच्या वेदीवर उभे राहून त्यांनी प्राणांच्या आहुती दिल्या होत्या. त्यांचे जग तेवढे खरे होते...निष्कलंक विशुद्ध, विदग्ध, विमुक्त असे केवळ अमृतमय काही मिळवायचे असेल तर त्यांच्याच मार्गाने आपणास ते जेथे गेले तेथे जायला हवे आहे; याचा साक्षात्कार अप्पासाहेबांना होतो आणि या जगाच्या उघड्या रंगमंचकावर एका महान् नाटकाचा स्वनिर्मित प्रयोग स्वत:पुरता आणि स्वत:शीच करीत ते पंचत्वात विलीन होतात. त्या क्षणी ते गणपतराव बेलवलकरही नसतात. ते असतात ऑथेल्लो, ते असतात प्रतापराव, सुधाकर आणि हॅम्लेट– ते असतात ज्युलियस सीझर, पण खरे तर ते कोणीच नसतात, असतात ते विराट शोकांतिकेचे मूर्तिमंत प्राणतत्त्व. एक महामनस्क, महापुरुष उत्तुंग आणि प्रचंड होत चाललेले आणि त्याचवेळी मारेकऱ्यांच्या कट्यारींना चिरंतन आव्हान देणारे. सीझर सारे घाव झेलू शकतो, पण ब्रूटसचा बेइमानी विश्वासघातकी घाव त्याला सोसत नाही–घरच्या कट्यारीचा घाव दिसत नसला तरी तिचा नेम मात्र अचूक असतो. शोकांतिका रंगमंचावर आहे तोवर ठीक आहे, ती तेथून बाहेर पडून प्रत्यक्ष जीवनात उतरली की आपल्या प्रिय व्यक्तीचा जीव घेऊनच माघारी फिरते. हे नाटक म्हणजे प्रत्यक्षात शोकांतिका जगू पाहणाऱ्या एका नटसम्राटाची शोकांतिका आहे.

नटसम्राट या नाटकाचा अंत प्रेक्षकांना ढसढसा रडविणारा नाही. आपण स्तिमित झालेले असतो, आपले श्वास रोखून धरले जातात. नियतीविरुद्ध तक्रार करण्याच्या मन:स्थितीतच आपण नसतो. कारण एका क्षणात, आपल्या डोळ्यांदेखत, बघता–बघता, अप्पासाहेब अंतर्बाह्य वाढत, चढत जातात–सारखे वाढतच जातात-नव्या नाटकाचा पडदा वर गेलेला असतो, धूपाचा सुवास विरलेला असतो, नांदीचे सूर लोपलेले असतात. आणि एका क्षणात...दुनियेतल्या साऱ्या शोकांतिका आक्रसून, प्राणरूपाने त्या एका क्षणामध्ये दाटून सामावल्या जातात...माणसाच्या कुडीला हा वेग, हा भार, हा ताण सोसवत नाही–माणूस कोसळतो, पण त्या क्षणीचा त्याच्यातला महापुरुष मात्र अचलपणे उभा असतो–उत्तरेकडच्या नक्षत्रासारखा... ह्या शेवटच्या क्षणाची नटसम्राटाची जी परिमाणे आहेत–त्याची उंची आणि त्याची खोली जी आहे, त्याची व्यंजना प्रारंभीच्याच भासदृश्यातील अप्पासाहेबांच्या दीर्घ कथनात आलेली असते. आणि पुढे एकेक घाव वर्मी बसताच उफाळून येणाऱ्या स्वगता-स्वगतांतून ती सारखी मिळत राहते. भासदृश्य हे एकपरीचे स्वगत होय. नटसम्राटामधील अभिव्यक्तीचे माध्यम संवादापेक्षा स्वगतांचेच अधिक आहे. त्या नाटकाच्या प्रकृतीनेच ते निश्चित केले आहे.

अप्पासाहेबांच्या घायाळ मनाच्या तीन अवस्था आपणास नटसम्राटमध्ये पाहायला मिळतात. ही आपली मुले आता आपली राहिली नाहीत, आपण मानतो तसे हे जग नाही, याचा दाहक विदारक अनुभव अप्पासाहेबांना ज्या क्षणी येतो, ती पहिली अवस्था. दुसरी अवस्था म्हणजे पोटची पोरच त्यांच्यावर चोरीचा आरोप करते आणि त्यांच्या चारित्र्यावर निखारे उडवते ती; आणि तिसरी अवस्था म्हणजे त्यांना आधार देणारे पृथ्वीसारखे त्यांचे सरकार कायमचे नष्ट होते आणि भरल्या जगात ते पोरके म्हणून बाहेर पडतात. त्यावेळच्या घायाळ मनाच्या ह्या वेदना केवळ स्वगतावाटे बाहेर पडल्या आहेत. अनावर वेगाने अप्पासाहेबांचे अंतर्मन उसळून येऊन बाहेर फेकले जात आहे. हा उद्रेक मुक्तकाव्याचेच रूप घेऊन येतो. यातील शब्दांना आणि प्रतिभासृष्टीला या भावोद्रेकात त्यांचा असा खास महत्त्वपूर्ण अर्थ आहे...आपल्या महत्त्वपूर्ण अस्तित्वाचे त्यांना स्वतःचे खास असे कारण आहे. इतर कशाचेही साहच न मिळता या शब्दांनाच केवळ आपल्या अंगसामर्थ्याने सारे भावविश्व उभारायचे असते, भावनांचा सारा भार सोसायचा असतो. हे शब्द लिरिकमधील शब्दांची जबाबदारी आपल्या अंगावर घेऊन या नाटचात अवतरलेले असतात. नाटककाराला येथे कवीच व्हावे लागते, कारण हा अनुभव काव्यरूपाविना समर्थपणे प्रकट होऊच शकत नाही. आणि त्यातही गीतापेक्षा येथे वेगवान, अनावर मुक्तछंदच स्वाभाविक आणि समर्पक ठरतो. आपला उद्रेक आणि आपली लय घेऊन त्यातील शब्द आणि कडवी प्रकट होतात. प्रतिमांतून भावनांच्या चैतन्याचे धुमारे फुटलेले असतात. अशा क्षणी शिरवाडकरांचे नाटक काव्य बनते, काव्यातही लिरिक बनते आणि लिरिक बनूनही पुन्हा नाटकच राहते.

व्यक्तिगत वेदनांतून फुटलेल्या ह्या भावोद्रेकातून एक प्रकारचा आत्मसंघर्ष चाललेला असतो. मानवी जीवनाच्या एकेक मूल्याचीच येथे झडती घेण्याचे काम चाललेले असते आणि त्यातून साऱ्या जीवनाचा उगम, अंताचा शोध सुरू असतो. येथे नाटक हे मानवी जीवनाच्या आणि विश्वरचनेच्या गाभ्यालाच हात घालते.

हो...हो...हो...
तुम्ही तरुण आहात
म्हणजे करता येतो फक्त संभोग
तुम्हाला माणसांच्या माद्यांशी...

या आत्मगतात तारुण्याचा किंवा मैथुनाचा निषेध नाही. केवळ स्वतःच्या शरीरापुरते मर्यादित करून तारुण्य जगू पाहाणाऱ्यांचा हा निषेध आहे. काही मूल्यांनिशी तारुण्य जगणे आणि या मूल्यांनिशी सर्वांच्या संगतीत निकोपपणे ते जगणे, ह्यात तारुण्याचा व ते जगण्याचा खरा अर्थ आहे. एकपेशी जिवाणूपासून विश्वात्मक

परमेश्वराच्या कल्पनेपर्यंतचा उत्क्रांतीवादच या भावोद्रेकात झराझरा उलगडला गेला आहे. मर्कटाचा झालेला माणूस आणि माणसाला सापडलेला ईश्वर व त्या अनिकेत ईश्वराला सापडलेले घर या प्रतिमांतून जनावरी जीवनातून केवळ उत्क्रांतच नव्हे तर उन्नयन पावत गेलेली जीव–संवेदना आणि जीवनाशय त्याच्या मूळ कंदासह साक्षात होतात. अप्पासाहेब नावाच्या मनुष्यदेहधारी पित्याच्या वेदनेतून जागतिक पित्याचे रूप प्रकट होते, आणि मग–

> या बापाला विसरा, पण त्या बापाला
> विसराल तर...

मानवी मनातील उद्दाम आसुरी वासनांची गिधाडे साऱ्या माणसाच्या जातीचा निमिषार्धात फडशा पाडतील, ह्या अरिष्टाचे, भीषण भविष्याचे रूपचित्रण जणू रंगमंचावर ह्या आत्मगतातून उभारले जाते. 'नटसम्राट' हे नाटक एक व्यक्तिगत शोकनाट्य म्हणून उरत नाही, ते मानवी जीवनाला चिकटून आलेल्या शापांचे काव्यनाट्य बनते. हा एका अर्थाने परतत्त्वस्पर्शच असतो. शिरवाडकरांच्या नाटकाचे शुद्ध, अविकृत रूप त्यांच्या या प्रतिभाविष्कारात शोधायचे, पाहायचे असते आणि ज्या शब्दांतून ते प्रकट झाले आहे त्यांना नाट्यानुभवाच्या प्रवाहात अभिनय–गर्भता कशी लाभते, तेही येथेच अनुभवायाचे असते. शिरवाडकरांच्या नाट्यानुभवाच्या अभिव्यक्तीचे हे व्यवच्छेदक रूप आहे. त्यांच्या नाटकाची ही प्रकृती होय.

अप्पासाहेबांच्या मर्मावर जो दुसरा घाव बसतो त्यातून 'To be or not to be? That's the question!' या आत्मगताचा जन्म होतो. नटसम्राटाच्या भावी जीवनात खोलवर उरलेल्या रसिकाला पडणाऱ्या जगावं की मरावं ह्या जीवघेण्या प्रश्नाच्या विळख्यात सापडलेल्या अप्पासाहेबांच्या मनातील सारे आंतरनाट्य या स्वगत उद्गारात पाहायला मिळते. यातील एकेका विशेषणात आणि एकेका क्रियापदामध्ये अनुभूतीचे इतके अर्थ कोरले आहेत, इतक्या विविध रीतींनी ह्या अर्थघन शब्दप्रतिमा संयोजित झाल्या आहेत की या एका नाटकापुरता आपण आस्वाद घेत नाही तर एका नाटकात अनेक नाटके उपभोगीत असल्याचा अनुभव आपल्याला येत राहतो. शिरवाडकरांच्या नाटकाची मूळ जात महाकाव्याची आहे. नटसम्राट ही शोकांतिका ही आपणास आदिमूलाकडे, आदितत्त्वाकडे घेऊन जाते. आई आणि बाप म्हणजे काय? आपली मुले म्हणजे काय? हा मूळ प्रश्नच ही शोकांतिका या विशिष्ट भावावस्थेत उभा करते आणि उत्तर देते. 'आभाळ पाठीवर घेणाऱ्या हत्तींना विचारून पहा ते सांगतील कोणीही कोणाचं नसतं. अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं की आम्ही बाप झालो–आई झालो. पण खोटं, सगळं खोटं. आपण फक्त जिने असतो, फक्त जिने.'

तिसरी अवस्था आहे एका तुफानाची....थकून गेलेल्या, अर्धे अधिक तुटून गेलेल्या तुफानाची, जळके तुटके पंख पालवीत खुरडत उडू पाहणाऱ्या तुफानाची. तुफानाला तुफानपणच नडत आहे. या वास्तव अगतिक जाणिवेची. अंतराळात पिसाटपणे फिरणाऱ्या वादळाला पंख मिटून पडायला आता एक लहान घर हवे आहे आणि त्या घरात एक वृंदावन हवे आहे.. शोकांतिका कितीही विराट देहाची असली तरी तिचे पाय मातीतच रोवलेले असतात. स्थितप्रज्ञ किंवा देहातीत अवस्थेत पोचलेले मुक्तपुरुष हे शोकांतिकेचे नायक. हे महानुभवी असले तरी ते या मातीचेच पुत्र असतात. त्यांचे या मातीवर फार फार प्रेम असते. दैवी संपत्तीचे वरदान घेऊन या आसुरी जगात जगण्याचा शाप ते भोगीत असतात. नाहीतर 'कुणी घर देता का घर'...? असे फेरीवाल्यासारखे ओरडत या पृथ्वीच्या पाठीवर त्यांना देहाचे लक्तर घेऊन विस्कटलेल्या हाडानीशी वणवण हिंडावे लागले नसते. स्वर्गासाठी किंवा मोक्षासाठी हे जीव आसुसलेले नसतात. पृथ्वीच्या एका तुकड्यावर एका लहानशा छपराखाली स्वर्गालाच वस्तीला आणू पाहणारे हे जीवात्मे असतात. आणि होते असे की या जीवात्म्यांना अंग टेकायला, फार काय उभे राहायलाही जागाच नसते. आणि या साऱ्यांचा पृथ्वीच्या वेदीवर बळी दिला जातो. अशा निकराच्या अवस्थेत कोणी दया दाखविली म्हणून हे भाकर-तुकड्यासाठी कोणाच्या खोपटीत आश्रयाला येऊ शकत नाहीत. दया दाखवा म्हणून हा ज्यूलियस सीझर कोणाची प्रार्थना करीत नाही, आणि कोणी प्रार्थना केली म्हणून त्याच्यावर दया दाखवीत नाही. मुंगी होऊन साखर खाणारी ही माणसे नसतात. साखर वाटीत निघालेल्या या माणसांच्या ओंजळीत हे जग मात्र माती कालविण्याचे पुण्य सतत मिळवीत असते.

या पृथ्वीवरचे प्रेम सुटत नाही, माणसावरची माया आटत नाही आणि मनातले वादळ पुरते शमत नाही, अशा मनोवस्थेतले हे स्वगत म्हणजे सरकार गेल्याने बेवारशी झालेल्या अप्पासाहेबांचे करुण व्याकुळ स्वगत आहेच. पण त्याहूनही व्यवहाराचा सौदा चुकलेले, कायमचेच श्रेय हरवून बसलेले, या दुनियेत अखेर बेघर ठरलेले, चिंतनशापित असे उदार मनाचे जे पुरुष आहेत त्यांची ही शोकांतिका आहे.

अप्पासाहेबांच्या विद्ध मनाच्या ह्या तीन अवस्था स्वगतातून आणि मुक्तछंदातून का आणि कशा प्रगट होतात, ते आपण पाहिले. या तीन स्वगतांच्या पार्श्वभूमीवर आपण

...सूर म्हणतो साथ दे
दिवा म्हणतो वात दे...

हे अप्पासाहेबांच्या तोंडी सहजपणे आलेले एक खेळगाणे पाहू. हृदयात कोंडलेल्या स्वर्गीय आनंदाची लहर या गाण्याला आहे. एक आजोबा येथे आपल्या नातीला फक्त एक पापा मागत आहेत. जगात कोणीतरी कोणाला काहीतरी एक मागत असते. मग ते अनंत आभाळ असो, वा विपुल पृथ्वी असो. ज्योत असो की वारा असो. पंचमहाभूते असोत की कावळा–चिमणीसारखे क्षुद्र जीव असोत. प्रत्येकाचे काही एक किमान मागणे असते. हे गीत वर–वर पाहता एक खेळगाणे वाटते. पण खरे तर ते जीवनकलेचे, तसेच कलाजीवनाचे एक नाजूक रहस्य सांगून जाते. कोणतेही तत्त्व केवळ तत्त्वरूपात, जगू टिकू शकत नाही. त्याच्या अस्तित्वाला आणि धारणेला काही पार्थिव आधार आवश्यक असतो. ज्योत हवी असेल तर मातीचा आधार हवाच. आजोबांचे मुलाबाळांवरचे प्रेम, नातीवरची माया ही केवळ कल्पनेत जगू, टिकू शकणार नाहीत. या वात्सल्याला प्रत्यक्षाचा आधार हवा आहे. म्हाताऱ्या आजोबाला नातीचा हात हवा आहे. नातीची गाणी हवी आहेत. एक चिमणीचा खोपा हवा आहे आणि पंखात थोडी शक्ती हवी आहे. खरोखर अप्पासाहेबांसारख्या आजोबाला नातीचा पापा मिळाला आहे. सर्व काही मिळाले आहे. स्वर्ग त्याच्या मनी–मानसी, अंगप्रत्यंगी फुलून आला आहे.

पण या उत्फुल्ल आनंदगीतातही भवितव्याची नकळत सूचना देणाऱ्या काही जागा आहेत. हा म्हातारा उन्हामधला आहे. तो माळावरचा आहे आणि अखेर खरोखरीच तो माळावरच येतो. उन्हातान्हात वादळवाऱ्यात पंख तुटलेले, खोपा उध्वस्त झालेल्या अशा अवस्थेत 'कुणी घर देता का घर?' म्हणून पोरकेपणाने जगाला तो साद घालतो. या शेवटच्या स्वगताचे आणि प्रारंभीच्या खेळगाण्याचे असे आंतरिक, अतूट नाते आहे. त्या दोहोंतील प्रतिमाविश्वामधील (Imagery मधील) सातत्य आणि सुसंगती लक्षणीय आहे. नटसम्राट हे शिरवाडकरांचे नाटक एकसंधपणे काव्याच्या पावलाने कसे कसे पुढे चालले आहे ते अशा वेळी उमजून येते.

संवादापेक्षा स्वगत हेच शिरवाडकरांच्या नाट्याविष्काराचे प्रामुख्याने वाहन झाले आहे. प्रारंभी ही स्वगते गद्यरूपात प्रकटली आहेत. पण तेथेही अभिव्यक्ती प्रतिमांच्या द्वारे झाली आहे. मनाच्या उध्वस्त अवस्थेत असाहाय्यपणे एकाकी कर्ण आकाशातील नक्षत्रांना उद्देशून म्हणतो की...या कर्णाला कोणत्याही माणसाच्या छातीवर पडून स्वत:च्या यातनांची कहाणी त्याला सांगण्याची सवय नाही... धरणीनं मला जन्म दिला आणि आकाशानं माझ्यावर छत्र धरलं, म्हणून वाटतं की, एखाद्या पर्वताच्या खांद्यावर मान टेकावी, आकाशाच्या पावलावर मस्तक ठेवावे, नक्षत्रांच्या गळ्यात गळा घालावा आणि अंतराळाचे सारे मजले भेदून ऐकू

जाईल असा हंबरडा फोडून विश्वाच्या त्या नियंत्याला विचारावे की, का म्हणून कर्णाच्या आयुष्याचा असा चेंदामेंदा करीत आहेस ? ...कर्णाच्या प्रचंड व्यक्तिमत्वाचे आणि त्याच्या तितक्याच प्रचंड दु:खवेदनेचे रूप अशा प्रतिमांतून व्यक्त झालेले आहे. शिरवाडकरांची भाषा ही प्रतिमांची भाषा आहे. नटसम्राटमध्ये तर स्वगताने मुक्तछंदात्मक आविष्काराचे रूप आपोआपच स्वीकारलेले आहे.

●

व. दि. कुलकर्णी, ' शिरवाडकरांची नाटके ', साहित्य समीक्षा (वि. वा. शिरवाडकर गौरवग्रंथ) संपा. ग. वि. अकोलकर, बा. बा. दातार, सार्वजनिक वाचनालय, नासिक, १९७६ मधून पृ. १८४ ते १८६ आणि पृ. १९४ ते २०२.

नटसम्राट : विविध प्रश्न उभे करणारी एक नाट्यकृती

उषा मा. देशमुख

वि. वा. शिरवाडकरांच्या समग्र नाट्यसृष्टीत गाजलेले असे हे नाटक ! एक तप होऊनही आज रंगभूमीवर ते प्रेक्षकांना खिळवून ठेवीत आहे. नाटककंपन्या बदलल्या, नटवर्ग बदलला परंतु रसिकमनांवरील या नाटकाची पकड अजूनही कमी झालेली नाही. मराठी रंगभूमीवर गेल्या दहाबारा वर्षांत अनेक परिवर्तने घेऊन नाटके आलीत आणि गेलीत परंतु 'नटसम्राट' या नाटकाची लोकप्रियता त्यामुळे कमी झालेली नाही. देवलांचे जसे 'शारदा', किर्लोस्करांचे 'सौभद्र', गडकऱ्यांचे 'एकच प्याला' त्याप्रमाणे वि. वा. शिरवाडकरांचे 'नटसम्राट' हे नाटक त्यांच्या नाटककार म्हणून असलेल्या यशात अग्रेसर ठरते. किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी यांच्या नाटकांनी जसा इतिहास घडविला तसा 'नटसम्राट' या नाटकाने आधुनिक मराठी रंगभूमीवर इतिहास घडविला आहे. शोकांतिका आणि शोकात्मिका या संकल्पनांचा पुर्नविचार आणि पुर्नमूल्यमापन करण्यास समीक्षकांना या नाटकाने भाग पाडले आहे. समीक्षकांनी या नाटकाच्या संदर्भात दोन टोकाच्या भूमिकाही स्वीकारलेल्या दिसतात. या नाटकावर जसे खूप आक्षेप घेतले गेलेत तसेच या नाटकावर कलात्मक वाङ्मयीन कलाकृती म्हणून कौतुकाचा वर्षावही झाला.

नाटकाची प्रश्नात्मकता

'नटसम्राट' या नाटकाने गेली बारा वर्षे सातत्याने लोकमान्यता आणि रसिकमान्यता मिळविली आहे यात शंका नाही, 'नटसम्राट' नाटकाने अनेक प्रश्न उभे केले आहेत. खरोखर 'किंग लिअर' या नाटकाची ती संस्कारित आवृत्ती आहे का? ही शोकात्मिका की शोकांतिक आहे? ही शोकात्मिका नटश्रेष्ठाची की अपमानित पित्याची? दोन पिढ्यांतील ताणतणावांची ही नाट्यकथा आहे का? 'नटसम्राट' या नाटकातील संघर्षाची मूळ कारणे कोणती? एका वंचित म्हाताऱ्याची ही शोककथा ठरते का? 'नटसम्राट' या नाट्यकृतीचे यश त्याच्या वाङ्मयीन महत्तेत आहे की प्रायोगिकतेमध्ये आहे? 'नटसम्राट' ही कुटुंबकथा ठरते की व्यक्तिकथा? 'नटसम्राट' या नाटकाचे यश त्याच्या काव्यमय भाषाशैलीत आहे का? 'नटसम्राट' हे एक डाळतांदूळवादी कौटुंबिक मराठी नाटक आहे का? एकाकी वृद्ध मनस्वी कलावंतांची शोकात्म अखेर म्हणजे 'नटसम्राट' हे नाटक आहे का? मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनाचे आणि महाराष्ट्रीय सामाजिक जीवनातील परिवर्तनाचे प्रतिनिधित्व करणारी ती कलाकृती आहे का? व्यक्तीचे बाह्यविश्व आणि मनोविश्व यातील संघर्षाचे दर्शन 'नटसम्राट'मधून घडते का? लौकिक वास्तव जीवन आणि कलाजीवन यामधील गुंतागुंतीचे भेदक चित्र म्हणजे 'नटसम्राट' हे नाटक आहे का? महाराष्ट्राच्या प्रातिनिधिक सांस्कृतिक जीवनाचे दर्शन 'नटसम्राट'मध्ये घडते का? महाराष्ट्रीय विभक्त कुटुंबातील वृद्धांचे स्थान कोणते, हे स्पष्ट करणारी ही नाट्यकृती आहे का? जुनी पिढी आणि नवी पिढी यातील भावनिक आणि वैचारिक मूल्यसंघर्षाचे प्रतिबिंब ही नाट्यकृती स्वीकारते का? यासारखे कितीतरी प्रश्न 'नटसम्राट' या नाट्यकृतीने निर्माण केले आहेत आणि आजही कोणतेही एक उत्तर देऊन वाचकांचे कुतूहल आणि जिज्ञासा तृप्त झाली आहे असे दिसत नाही. श्रेष्ठ कलाकृती ही नेहमीच विविध प्रश्न उभे करीत असते या अर्थाने या नाट्यकृतीचा विचार झाला पाहिजे.

नाटकाची प्रेरणा

'नटसम्राट' या नाटकाचा पहिला प्रयोग 'गोवा हिंदू असोसिएशन' कलाविभागाने १९७० साली सादर केला आणि पुस्तकरूपाने नाटक इ. स. १९७१ मध्ये प्रकाशित झाले. या कालखंडात मराठी रंगभूमीवर 'भोवरा', 'कट्यार काळजात घुसली', 'काचेचा चंद्र', 'सखी शेजारिणी' यासारखी नाटके आलीत. ही नाटके कधी संगीताचा आश्रय घेत तर कधी मध्यमवर्गीय माणसाच्या जीवनातील जळत्या समस्या स्वीकारीत आपआपल्या पदन्यासांनी रंगभूमी गाजवीत होती. परंतु 'नटसम्राट' या नाटकाचे स्वागत मात्र अपूर्व ठरले. तसे भाग्य समकालीन

नाट्यकृतींना लाभले नाही. साहित्यकृती म्हणून आणि नाट्यकृती म्हणून ,नटसम्राट ' एकमेवाद्वितीय असे ठरले. नाट्यकलेचे सोने जपणारा वाङ्मयीन कसदारपणा आणि जीवनदर्शनातील अनेक परिमाणात्मकतेतून जाणवलेली गुंतागुंत यांचे सम्यकदर्शन ' नटसम्राट ' या नाटकातून घडले. ' कौतेय ', ' दुसरा पेशवा ' या शिरवाडकरांच्या नाट्यकृतीनंतरचे अतिशय कलात्मक असे हे नाटक ठरले.

या नाटकाची प्रेरणा मराठी रंगभूमीवरील एका नटश्रेष्ठासाठी ' किंग लियर 'चे रूपांतर करावे या योजनेत होती. परंतु सम्राटाऐवजी एक वयोवृद्ध नटसम्राट नाटककाराला भावला आणि त्याच्याच निर्मितीत लेखकाला त्याने झपाटून टाकले. भूतकाळात रंगभूमी गाजवणारा तरुण नट आज वर्तमानात वृद्ध झाला असून त्याची अभिनयकला ही एक गतार्थबाब समजली गेली आहे. शरीराने तो वर्तमानाशी निगडित आहे तर मनाने तो भूतकाळात वावरतो आहे. अशा एका नटश्रेष्ठाची शोकांतिका शिरवाडकरांनी समर्थपणे उभी केली आहे. त्यामुळे ,किंग लिअर ' या नाटकाचे संस्कार घेऊन ही कलाकृती सिद्ध झाली आहे हे म्हणणे योग्य होणार नाही.

' किंग लिअर ' आणि ' नटसम्राट '

' किंग लिअर 'मधील राजा लिअर हा ऐहिक जीवनाला महत्त्व देणारा व आपल्या मुलींनीच आपला विश्वासघात केला म्हणून अहंमान्य, एककल्ली आणि आत्मकेंद्री बनतो. मुलीचा कृतघ्नपणा त्याला सहन होत नाही. आर्थिक व्यवहाराशी त्याचे आणि मुलींचे भायसंबंध जुळलेले होते. ' नटसम्राट 'मधील गणपतराव बेलवलकरांची अहंमान्यता, एककल्लीपणा आणि आत्मकेंद्रित्व हे त्यांच्या कलाजीवनाच्या उध्वस्ततेतून जन्माला आले आहे. बाह्य संघर्षापेक्षा आत्मसंघर्षाला महत्त्व देऊन शिरवाडकरांनी बेलवलकरांची व्यक्तिरेखा संपूर्ण नाटकभर विकसित केली आहे. गणपतरावांची कुटुंबीय मंडळी कृतघ्न नाहीत. त्यांचे आपल्या पत्नीवर, मुलाबाळांवर आणि नातवंडावर निरतिशय प्रेम आहे, वात्सल्य आहे. किंबहुना विठोबा आणि राजा यांच्यावरही गणपतराव वात्सल्याचा वर्षाव करतात. पुन: गणपतराव यांना शोधण्यासाठी त्यांच्या कुटुंबाने केलेली जी धावपळ आहे त्यावरूनही त्यांचे भावसंबंध ' किंग लिअर 'मधील राजा आणि रेगन, गॉनरिल आणि कार्डेलिया यांचे जसे होते तसे नाहीत. ' किंग लिअर ' या नाटकातील जीवनदर्शन, व्यक्तिचित्रणे, प्रसंग आणि रचना या सर्वच बाबतीत तुलनेने ' नटसम्राट ' हे नाटक स्वतंत्र आहे. गणपतराव बेलवलकरांच्या व्यक्तिमत्वात जी अनेक परिमाणात्मकता आलेली आहे तशी ' किंग लिअर 'मधील राजाचे ठिकाणीही नाही किंवा ' डबल लाईफ ' या चित्रपटातील नायकाप्रमाणेही नाही. ' डबल लाईफ 'मधील नायक नट म्हणून जगू

बघतो आणि माणूस म्हणून त्याच्या मर्यादा त्याला लक्षात येतात. 'नटसम्राट'मध्ये केवळ एक नट किंवा केवळ एक माणूस म्हणून गणपतराव बेलवलकरांची शोकात्म अखेर झालेली नाही. अनेक गुंतागुंतीतून कौटुंबिक, सामाजिक जीवन स्तरातून या नाटकातील अनुभव खळाळत पुढे सरकतो आणि गणपतराव बेलवलकरांच्या व्यक्तित्वाशी समरसून जातो. शिरवाडकरांच्या प्रतिभाधर्मानुसार व्यक्तिमधून त्यांना स्फुरण मिळते व व्यक्तिमध्येच नाट्यानुभवाची अखेर होते. या गोष्टी लक्षात घेतल्यास मानवी जीवनाच्या अनेक जन्ममृत्यूच्या संदर्भात अनेक पदरीपणावर त्याच्या स्वरूपावर, गुंतागुंतीवर, जगण्यातील अपरिहार्यतेवर, परस्पर नात्यावर आणि कलाविश्वातील चिरंजीवतेवर 'नटसम्राट'मधील नाट्यानुभव प्रकाश टाकीत असतो. मानवी जीवनातील प्रश्नात्मकता आणि मानवी जीवनातील जटिलता यांच्या व्यामिश्र गुंतागुंतीवर नाट्यानुभव आधारलेला आहे त्यामुळे या नाटकाला भावपरतेबरोबरच वैचारिकतेची किनार लाभली आहे.

एकपदरी कथानक

एकपदरी कथानकाची सलगता असूनही या नाटकातील भावनिक आणि वैचारिक गुंतागुंत वाचकाला थक्क करीत असते. शिरवाडकरांच्या जवळ जवळ प्रत्येक नाटकाला एक उपकथानक असते. 'नटसम्राट'मध्ये उपकथानक नाही. अप्पा बेलवलकरांच्या कृतार्थ कलाजीवनाच्या पार्श्वभूमीवर वर्तमानातील वृद्धत्वाचा आलेख एका सलगपणाने शिरवाडकरांनी चित्रित केला आहे. कुटुंबातील सर्व माणसं वर्तमानाशी, ऐहिकाशी निगडित आहेत तर अप्पा मात्र ऐहिकापेक्षा, वर्तमानकाळापेक्षा भूतकालीन कलाजीवनाशी एकरूप होऊ बघत आहेत. अप्पा बेलवलकर आणि त्यांचे कुटुंबीय यांच्यातील संवादी आणि विसंवादी सुरांची विश्रब्ध सुरावट शिरवाडकरांनी 'नटसम्राट'मध्ये बांधली आहे, बंदिस्त केली आहे. 'नटसम्राट'मधील नाट्यानुभव सूक्ष्म तर आहेच पण तितकाच तो विकसनशीलही आहे. त्यात आशयाच्या परिघात व्यक्तिरेखांचे भावजीवन एकरूप झाले आहे. म्हणूनच 'नटसम्राट' हे नाटक भावपातळीवर, विचार पातळीवर आणि तत्त्वचिंतनाच्या पातळीवर जाऊन पोहोचते. माणूस, माणुसकी आणि मानवता या तीन संकल्पनांच्या परिघात 'नटसम्राट'मधील नाट्यानुभव विकसित होतो आणि जन्ममृत्यूच्याही पलीकडे असलेली कलेची विशुद्धता व मानवतेतील कृतार्थता यांचे दर्शन घडवितो.

व्यक्तिनिष्ठ नाट्यानुभव

'दुसरा पेशवा'मध्ये बाजीरावात, 'कौंतेय'मध्ये कर्णात, 'बीज म्हणाली धरतीला'मध्ये लक्ष्मीबाईत शिरवाडकरांना नाट्यानुभव गवसला आणि त्यातून

स्फुरणशील अशी नाट्यकृती जन्माला आली. ' नटसम्राट 'मध्ये देखील गणपतराव बेलवलकर या व्यक्तिरेखेतून संपूर्ण नाटक आकार घेत जाते. शिरवाडकरांच्या इतर नाटकांची रचना आणि आशयाचा पोत बघितला तरी आपल्या लक्षात येते की एक केंद्रिभूत व्यक्तिरेखा आणि इतर व्यक्तिरेखाटनातून कथानकाची, प्रसंगांची आणि घटनांची गुंफण नाटककार शिरवाडकर करीत असतात. केंद्रिय व्यक्ति-जीवनातूनच एका अर्थाने इतर व्यक्तित्त्वे रूपवंत होत असतात. उदा. ' कौतेय ' मधील जांघील, ' दुसरा पेशवा 'मधील चिमाजी अप्पा, ' वीज म्हणाली धरतीला ' मधील जुलेखा, ' ययाति आणि देवयानी 'मधील विदूषक सारी व्यक्तित्वे मूळ केंद्रीय व्यक्तिमत्वाला अधिक स्पष्ट, अधिक देखणे आणि अधिक ध्येयपूत बनवीत असतात. या दृष्टीने ' नटसम्राट 'मधील व्यक्तिरेखा बघितल्या तर लक्षात येते की एकाच व्यक्तिरेखेतून निघालेल्या आणि त्या व्यक्तिरेखेला तोलून धरणाऱ्या अशा त्या सर्व व्यक्तिरेखा आहेत. नलू–सुधाकर, शारदा–नंदन, ठमी–कावेरी, विठोबा–राजा या गटात व्यक्तिरेखांचे विभाजन झालेले वरवर जाणवत असले तरी एकीकडे ही व्यक्तित्वे गणपतराव बेलवलकरांचे जीवन व्यापून टाकीत असतात तर दुसरीकडे उध्वस्त करीत असतात. दोन वर्तुळांनी परस्परांना छेद द्यावा तसे अप्पासाहेब बेलवलकर आणि इतर व्यक्तिरेखा परस्परांना छेदीत असतात.

भासदृश्यातील नाट्यगाभा

तीन अंकी सहा प्रवेशी असे हे नाटक एका भासदृश्यातून सुरू होते. ' दर्शनी पडदा उघडतो त्यावेळी मंद स्वरातील आणि संथ लयीतील वाद्यसंगीत ऐकू येते. हळूहळू संगीताची लय वाढत जाते. स्वर अधिकाधिक तीव्र होतात आणि अखेरीस वेडावाकडा कल्लोळ होऊन तारा तुटल्याप्रमाणे सर्व आवाज अकस्मात बंद पडतात.' हे एका अर्थाने ' नटसम्राट ' या नाटकाचे तात्पर्यच आहे. मंदस्वरांचा गोडवा संपून कल्लोळ निर्माण होतो व अखेरीस कावेरी आणि अप्पा यांच्या जीवनरूपी तारा निखळून पडतात त्या कायमच्या. भूतकाळातील वाद्यसंगीताची सांद्रता आणि वर्तमा-नातील कल्लोळी घणाघात या विरोधलयीतून नाट्यानुभवाची थोडीशी कल्पना वाचकाला सहज येते. गणपतराव–कावेरी यांचा सुखी संसार म्हणजे संथ संमिश्र लयीतील वाद्यसंगीत. गणपतराव बेलवलकरांचा सुखदुःखांच्या धाग्यांनी विणलेला स्वप्नाळू गडद निळा भूतकाळ श्रीमंत असून संगीत हिंदोळ्यांनी तो आंदोलित झाला आहे, उलटपक्षी कट्यार काळजात घुसल्याचा अभिनय करता करता गणपतराव बेलवलकर'कोसळतात. त्यांच्या जीवननाट्याची तुटलेली तार अखेरच्या कल्लोळात स्थिर होते. भूतकाळ आणि वर्तमानकाळ यातील सूचक संदर्भ सूत्ररूपात येथे मिळतात.

भासदृश्यात गणपतरावांच्या बाल्यापासून आज वर्तमानातील वार्धक्यापर्यंतचा जीवनतपशील आलेला आहे. दिवा हाती घेऊन उजळलेला जीवनमार्ग आणि किनारा गाठल्याचे समाधान बेलवलकरांना मिळाले आहे. रंगभूमीवर काम करीत असता थोरामोठ्यांनी दिलेले आशीर्वाद आणि त्यामुळे उजळून गेलेले क्षण हृदयाच्या मखमलीत अप्पांनी जपून ठेवले आहेत. समाधानी म्हातारपण गुलाबकावलीच्या फुलासारखं असतं. दुःखाच्या बोजाप्रमाणे सुखाचा बोजाही म्हाताऱ्या मस्तकाला सहन होत नाही. म्हणूनच आपलं सर्वस्व आपल्या मुलांमध्ये वाटून देण्याचा निर्णय कावेरीच्या सल्ल्याने अप्पा घेतात.

कावेरी–सरकार

पन्नास वर्षे ज्या तापलेल्या तव्याबरोबर संसार केला ती कावेरी गणपतरावांना साथ देते ती एका गृहिणीच्या पतिव्रतेच्या भूमिकेतून. तीही वृद्ध आहे. तरीही मुलाच्या संसारात ती कामाचा वाटा उचलते आहे, परंतु ती स्वाभिमानी आहे. नंदन आणि शारदाने अप्पांचा अपमान करताच ती तेथे क्षणभरही राहण्यास तयार नाही. कावेरी तशी धोरणीही आहे. 'आपली माणसं वाईट नसली तरी म्हातारपण वाईट असतं. पुढचं वाढलेलं ताट द्यावं, पण बसायचा पाट देऊ नये माणसानं' या तिच्या उद्‌गारातून तिचे व्यावहारिक तत्त्वज्ञान लक्षात येते. ती कल्पनाविश्वात रमण्यापेक्षा वास्तवातील सत्याला सामोरी जाणारी अशी स्त्री आहे. नंदन, शारदा आणि अप्पा यांचा पहिल्या अंकाच्या शेवटी जो खटका उडतो त्यात कुठेही भाग न घेता ती फक्त अप्पांच्या खुर्चीपाठीमागे खंबीरपणे उभी राहते आणि घर सोडण्याचा निर्णय मात्र स्वतःच घेते. तो पूर्ण तडीलाही नेते. अशी कावेरीची व्यक्तिरेखा कृतिशील, ठाम आणि आत्मविश्वासाने मोहोरलेली आहे. मुलाने आणि सुनेने पतीचा अपमान करताच तिला तो सहन होत नाही. नंदाने पैसे देण्याचे नाकारताच आपला चंद्रहार विकून तिने पैसे जमविले आहेत. यातून तिचे पतिप्रेम आणि स्वतंत्र विचार करण्याची क्षमता लक्षात येते. मागे जाऊन तरुण होता येत नाही आणि पुढे जाऊन मरता येत नाही म्हणून ती अगतिक झाली आहे. अप्पा सर्वांचा मनोमन निरोप घेतात परंतु कावेरीला तशी गरज वाटत नाही. ठमीचे व अप्पांचे जे जिव्हाळ्याचे नाते आहे तसे कावेरीचे व ठमीचे नाही, हाही तपशील तिच्या स्वाभिमानी, धोरणी, व व्यावहारिक स्वभाव वैशिष्ट्याला महत्त्व देणारा ठरतो. कावेरी आणि अप्पांचे एक स्वतंत्र भावविश्व आहे. त्यात परस्परांतील विश्वासाला, प्रेमाला, आणि सौहार्दाला विशेष स्थान आहे. अप्पांविषयी कावेरीच्या मनात विलक्षण आदर आहे आणि अप्पानांही कावेरीविषयी विलक्षण जिव्हाळा आहे, हे शिरवाडकरांनी लहानसहान प्रसंगांतून आणि तपशीलांतून व्यक्त केले आहे. त्यामुळे

त्या व्यक्तित्वांना सूक्ष्मता आली असून प्रसंगही विलक्षण नाट्यपूर्ण झाले आहेत. कावेरीचा मृत्यू आणि अप्पांनी भ्रमिष्ट होणे हा संदर्भही त्यांच्या परस्परांच्या गाढ, समंजस, आणि कृतार्थ जीवनाचा पडताळा आणून देतो.

नाट्य--कारकीर्दीतील कोवळ्या आठवणी

गणपतराव बेलवलकरांची पृथ्वी वेगळी आहे. लौकिक जीवनातील व्यावहारिक तडजोडी करणे त्यांना जड जाते आणि नाटकांतील आठवणी ते अतिशय कोवळ्या मनाने जगू बघतात. ठमीविषयी त्यांना विलक्षण प्रेम आहे. तिचा त्यांना ध्यास लागलेला असतो. तसा त्यांना वर्तमानात रस नाही, जो आहे तो फक्त ठमी आणि कावेरी यांच्या सहवासात. वर्तमानकाळात शरीरदृष्टया ते जगत आहेत पण मनोमन ते भूतकाळाशी एकरूप झाले आहेत, राजवाड्याचा पडदा येऊ दे किंवा जंगलाचा पडदा उघडू दे; बेलवलकर मनाने नाटकाच्या जबरदस्त नशेतच जगू बघतात. रंगमंचावरील दिव्यांनी प्रकाशित केलेली आणि कवीच्या प्रतिभेने निर्माण करून थिएटरच्या अंतराळाने तोलून धरलेली बेलवलकरांची दुनिया वृद्धत्वामुळे त्यांच्याकडून पारखी झाली तरी त्यांचे कलावंताचे मन रानमांजरासारखे सावध आहे. वय वाढले, दृष्टी अधू झाली, जीभ अडखळू लागली तरी त्यांच्यातील कलावंत जागा आहे. किंबहुना तो अधिक परिपक्व, स्वयंभू, अहंकारी आणि प्रौढ अवस्थेत पोचलेला आहे. गणपतरावांचे वृद्धत्व त्यांच्या आप्तांनी काही प्रमाणात स्वीकारले. माणुसकीच्या दृष्टीने विठोबा आणि राजाने त्यांना स्वीकारले. आजोबा म्हणून ठमीने त्यांना जवळ केले पण त्यांच्या ठिकाणचा जो विचारवंत आणि कलावंत आहे तो सर्वांनीच दुर्लक्षित केला. गणपतरावांची खरी शोकात्मिका ही आहे. गणपतरावांचे बाह्यविश्व आणि मनोविश्व यात संवाद साधला जात नाही, सूर जुळून येत नाहीत, लय साधली जात नाही. भोवतालच्या वातावरणात एक भावनिक आणि वैचारिक पोकळी त्यांना जाणवत राहते. कलाजीवनात किनारा सापडला, व्यक्तीच्या मनःसंघर्षातून जन्माला आलेले विचारनाट्य गोचर करण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांच्या नायकांच्या जडणघडणीत आहे. त्यामुळे विविध घटना, प्रसंग, उपकथानक यांची वर्दळ शिरवाडकरांच्या नाटकात कमीच असते. उलट एकच एक जीवनशोध सलगपणे अवतीर्ण होत जातो. व्यक्तित्वांमधून जीवनाचे स्वरूप शोधण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांची प्रतिभा करीत असते. व्यक्तित्वाच्या जीवनातील संघर्ष हा केवळ बाह्य जगाशी बांधलेला नाही. तर काळजाची नाती स्वीकारलेली माणसं जगता जगताच विलग विलग होत जातात आणि मनाच्या दुर्बळतेला, एकाकीपणाला ही माणसे शरण जातात. त्यांचे असे शरण जाणे आणि अपरिहार्यपणे मृत्यू येणे या दोन घटनांची जोड शिरवाडकरांनी आपल्या नाट्यसृष्टीतील व्यक्तित्वांना दिलेली आढळते. जीवनसंघर्षातील त्यांची माणुसकी, औदार्य, स्वभावाचा

मनस्वीपणा आणि अखेरीस मृत्यूला सामोरे जाण्यातील अपरिहार्यता ही व्यक्तित्वे बलदंडपणे स्वीकारीत असतात. शेक्सपियरच्या ट्रॅजिक हिरोसारखे शोकात्मनायक शिरवाडकरांच्या नाटकांतून सातत्याने प्रगट झाले आहेत. माणूस, माणुसकी आणि मानवता या मार्गाने ही व्यक्तित्वे विकसित झालेली असतात. विशिष्ट मूल्य-संकल्पना आणि ध्येयवाद घेऊन ती जीवन जगत असतात आणि असत्याचा अव्हेर आणि सत्याचा पाठपुरावा करून समर्पणास सिद्ध झालेली असतात.

नाट्यानुभवाची सर्वात्मकता

गणपतरावांचे नाट्यसृष्टीशी बद्ध असलेले कलाविश्व, वास्तवातील गृहविश्व आणि भूतकाळातील सांस्कृतिक विश्व अतिशय सूक्ष्मपणाने आणि सलगपणे उभे करण्यात नाटककाराचे व्यक्तिरेखाटनाचे यश सामावले आहे. कलाजीवनातील गर्भश्रीमंत भूतकाळ, तो समजावून न घेणारा वर्तमानकाळ आणि वृद्धत्वातून आलेला एकाकीपणा या तीन जीवनस्तरातून बेलवलकरांची शोकात्मिका जिवंत होत जाते. व्यथा वेदनेपेक्षा माणूस म्हणून माणूसपणाचा अन्वयार्थ लावण्याचा येथे प्रयत्न होत असतो म्हणून या नाट्यानुभवाला सर्वात्मकता येते. प्रातिनिधिक सामाजिकता येत असते. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत संस्कृतीमधून समष्टी आणि समष्टीमधून व्यक्तीकडे भावानुभवाचा प्रवास होत असतो. पण नाटकात मात्र अनुभवाच्या केंद्रस्थानी व्यक्ती असून ती समष्टीत आणि संस्कृतीत एकरूप होत असते. मूल्यशोध आणि सत्य दर्शन घडविण्यासाठी शिरवाडकरांचा गणपतराव मृत्यू स्वीकारतो, कोसळतो; परंतु स्वतःच्या तत्त्वांशी, निष्ठांशी, दृष्टिकोणाशी आणि जीवनमूल्यांची प्रतारणा करीत नाही. जी गोष्ट गणपतराव बेलवलकरांची तीच कर्ण, ययाती, राणीलक्ष्मीबाई, दुसरा बाजीराव यांची.

मध्यमवर्गीय जीवनातील परिवर्तने

उच्च मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनातील परिवर्तनही या नाटकात जाता जाता विशेष महत्त्व न मिळताही गोचर होत राहाते. बेलवलकरांचे वृद्धत्व स्वीकारणारी त्यांची मुले त्यांचे नटत्व स्वीकारण्यास तयार नाहीत. नट म्हणून त्यांना मिळालेल्या मान्यतेचा अहंकार जोपासण्यास तयार नाहीत. कावेरीने संसारात कष्टाने, तडजोडीने सामंजस्य प्रस्थापित केले आहे. मुलाशी, जावयाशी; मुलीशी, सुनेशी तिने समजुतदारपणे जुळवून घेतले आहे. पण कलावंत म्हणून जगलेला व नाट्यविश्वात आपल्या नावाचा लौकिक आणि दरारा निर्माण करणाऱ्या नटसम्राटाला कुटुंबामध्ये कुणीच सम्राटपण देत नाहीत. सामाजिक परिवर्तनात आपली कवचकुंडले घेऊन वावरणारे गणपतराव नगण्य ठरतात. अप्पांना मुलां-विषयी प्रेम आहे व मुलांनाही अप्पा, आईविषयी आदर आहे. परंतु 'चिखलाचे

पाय आमच्या गालिच्यावर आणून आमचा संसार मळवून टाकण्याचा' अधिकार माञ त्यांना नाही. मुलांच्या संसारात त्यांना स्थान नाही आणि घरादारातून फिरण्याचे स्वातंत्र्यही त्यांना नाही. आणि सरते शेवटी तर अडगळघरात त्यांची रवानगी होते. अप्पांची जी श्रद्धास्थाने आहेत ती मुलांना महत्त्वाची वाटत नाहीत आणि मुलांचे व्यवहार अप्पांना चोख वाटत नाहीत. 'तार घरापर्यंत पोहोचेल पण मनापर्यंत कशी जाणार!' ही अप्पांची खंत आहे. 'चार चौघे संपले. हिशेब फक्त दोघांचा उरला आहे.' ही वेदना अप्पांना व्याकुळ करीत जाते. तारुण्य आणि म्हातारपण यातील सूक्ष्म विरोधही अप्पांना व्यथित करीत जातो. 'हो–हो तुम्ही तरुण आहात, म्हणजे करता येतो फक्त संभोग, तुम्हाला माणसांच्या माद्यांशी. पण तरुण आहेत कावळे, तरुण आहेत रस्त्यावरची गाढवं आणि डुकरंही. नरकातले सूक्ष्मदेही कीटकही. गिधाडे मैथुन करतात किटकींशी, आणि किटकांची जमात वाढवून, मरून जातात कीटकांसारखे. या देहभोगाच्या आंधळ्या दलदलीतून, उठून उभा राहिला एक माणूस...या बापाला विसरा पण त्या बापाला विसराल तर पहाडापहाडामध्ये दडून बसलेली गिधाडे, फडशा पाडतील निमिषार्धात. तुमचाच नव्हे तर, साऱ्या माणसाच्या जातीचा!' अप्पांच्या या एकोक्तीमधून माणूस, माणुसकी आणि मानवता यांच्याविषयीची त्यांची अपार श्रद्धा लक्षात तर येतेच परंतु त्यांच्या ठिकाणचा विचारवंतही जाणवतो. म्हणूनच मी सतत म्हणत आले आहे की ही शोकात्मिका वृद्धाची किंवा पाठांतऱ्या गद्यनटाची नाही; तर एका कलावंत संवेदनशील विचारवंताची आहे. त्यामुळे हिशबी आणि चौकटीतील गणितबद्ध जीवन त्याला मंजूर नाही. अमर्याद, धुंद कलंदर अशा वेगळ्या स्वप्न-सृष्टीत तो जगू पहातो आणि म्हणून त्यांच्या जीवनातील विरोधलय पराकोटीला पोहोचते.

वृद्धत्वातील बाल्य आणि शैशव :

ठमीचे निर्व्याज, लोभस असे बाल्य आणि परावलंबित्व आणि गणपतरावांचे भावपूर्ण संवेदनशील तरल परिपक्व, परावलंबी जीवन या दोन जीवनवर्तुळांनी परस्परांना छेद दिलेला नसून एकमेकांच्या आधारावर ती उभी राहण्याचा प्रयत्न करीत असतात. जो नाट्यकलेचा ठेवा पवित्र धन म्हणून जपण्याचा अप्पा प्रयत्न करीत आहेत तोच ठेवा जाणून घेण्यासाठी ठमी उत्सुक आहे. अभिनय करून दाखवा, भाषण म्हणून दाखवा म्हणून ती हट्ट धरते. गणपतराव जे सोने जिवापाड जपण्याचा प्रयत्न करतात त्यातील क्षण आणि कण मिळविण्यासाठी ठमी उत्सुक आहे. सर्व कुटुंबाने जो ठेवा आज अव्हेरला तोच खजिना खुला करा म्हणून ठमीचा आग्रह असतो. जे विसरण्याचा प्रयत्न गणपतराव करतात तोच भरगच्च

भूतकाळ जिवंत होऊन त्याना पुन: गर्भश्रीमंत भूतकाळात खेचत असतो. ठमीचे मन रिझविता रिझविता त्यानिमित्ताने अप्पा स्वत:चेच समाधान करून घेत असतात. 'गंगेने कसे वहावे हे ब्रह्मपुत्रेने सांगू नये व ब्रह्मपुत्रेने कसे वहावे ते गंगेने सांगू नये' ही त्यांची शिस्त आहे. कारण शेवटी एकाच समुद्राला मिळणाऱ्या त्या नद्या असतात. ठमीने हट्ट धरताच नाटचप्रसंगाशी तद्रूप होऊन अप्पासाहेब देहभान विसरतात आणि सर्व अंगप्रत्यंगासह तो नाटचानुभव जगू बघतात. ठमीचं निर्व्याज प्रेम, कावेरीचे पातिव्रत्यातून आलेले प्रेम, विठोबाचे रंगभूमीच्या संदर्भातून निर्माण झालेले प्रेम आणि राजाचे मानवतेच्या पातळीवरील, प्रेम अशा चारी अंगानी प्रेमाच्या सागरात डुबत असतानाच तापलेली जमीन जशी पावसाच्या सरींनी धुंद, गंधमय होऊन सुखावली जावी तसे अप्पासाहेब सुखावतात व सीझरचा अभिनय करीत करीत ठमी व राजाला जवळ घेत विराम पावतात. राजा, ठमी, विठोबा यांच्या निर्व्याज प्रेमाची जणू बेलवलकर परतफेड करतात. रगभूमीवरील विशुद्ध नैसर्गिक जग आणि वास्तवातील अशुद्ध अनैसर्गिक जग यामधील सूक्ष्म तणाव बेलवलकर आपल्या कृतीउक्तीतून व्यक्त करीत जातात.

रंगभूमीविषयीच्या बदलत्या कल्पना

गडकरी, खाडिलकर, वासुदेवराव केळकर, डॉ. भालेराव, बालगंधर्व, केशवराव भोसले, गणपतराव जोशी ही अप्पासाहेब बेलवलकरांची श्रद्धास्थाने, त्यांच्या नाटचकारकिर्दीतील गौरीशंकर; आजच्या वर्तमानकाळात मात्र थिटी, सामान्य भासू लागली आहेत. पारंपारिक रंगभूमी आणि आजच्या रंगभूमीवरील नवी लाट यामधील सूक्ष्म तणावही शिरवाडकरांनी अचूक टिपला आहे. कालच्या आणि आजच्या नाटचप्रयोगामध्ये निर्माण झालेले अंतरही शिरवाडकर सुचवितात. त्यावर टीका टिप्पणी करीत नाहीत. तो त्यांचा प्रतिभाधर्म नव्हे ! हॅम्लेटचे वेगळे तंत्र, त्याला दिलेली नवी ट्रीटमेंट, पूर्वी शेक्सपीअर कुणाला कळलाच नव्हता ही जाणीव, नव्या स्टेजक्राफ्टमधील संवाद, सगळ्या नाटकामधील सबडचूड टोन, अशा नावीन्याच्या सोसातील जुनी रंगभूमी आणि नवी रंगभूमी यातील अंतर बेलवलकरांच्या प्रवेशातून गोचर होते व बेलवलकरांचे सात्त्विक संतापाने उफाळून येणे या सर्व तपशीलातून बेलवलकरांच्या व्यक्तित्वाच्या घडणीचे कंगोरेदार रूप म्हणून लक्षणीय ठरते. मानसिक संघर्षांतून आणि भावसंघर्षातून विचारसंघर्षात गणपतरावांची व्यक्तिरेखा कशी चढती वाढती होत जाते, ते आतापर्यंत बघितले. संघर्षांच्या अनेक पातळ्यांतून पूर्णरूप होणारी एक व्यामिश्र व्यक्तिरेखा म्हणून गणपतरावांच्या व्यक्तिरेखेकडे बघावे लागते. इतर पात्रे विशेष महत्त्वाची नाहीत. त्यांचे उपयोजन मूळ व्यक्तित्वाला भरीव, देखणे आणि पूर्ण करण्याकडेच असलेले दिसते.

जीवनवादाचा पुरस्कार

कावेरी वगळता नंदू–शारदा, सुधाकर–नलू या व्यक्तिरेखांना संविधानकात विशेष महत्त्वपूर्ण स्थान नाही. त्यांची येणी आणि जाणी ही तात्कालिक आणि जुजबी झाली आहेत. विठोबा हा बेलवलकरांच्या काशी–पंढरीतील वारकरी असल्यामुळे त्याची व्यक्तिरेखा ठसठशीत झालेली आहे. आणि राजाच्या निर्मितीतून माणुसकीने भरलेल्या सामान्य माणसांची असामान्य दुनिया व उच्चभ्रूंची सामान्य दुनिया यातील तफावत शिरवाडकरांनी त्यांच्या इतर नाटकांप्रमाणे येथेही स्पष्ट केली आहे. शिरवाडकरांच्या सर्वच नाटकांतून जीवनवादाचा पुरस्कार केला आहे. त्यातून शिरवाडकरांची जीवनदृष्टीही वाचकांच्या लक्षात येते. माणुसकीचे, मानवतेचे बिलोरी दर्शन घडविणारी सामान्य माणसे आणि सामान्यांच्या व्यूहात स्वत:चा शिरकाव करून घेण्यासाठी झटणारी असामान्य माणसे यांचे अद्वैत म्हणजे शिरवाडकरांच्या जीवनदृष्टीचा जिवंत खळाळच होय. कावेरीच्या पश्चात गणपतराव एकाकी राहात नाही तर विठोबा आणि राजा त्यांना जवळ करतात, आणि आपल्या मायेचे, ममतेचे फाटके परंतु ऊबदार पांघरूण त्यांच्यावर घालतात. बेलवलकरांचे जसे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान आहे तसेच विठोबा आणि राजा यांचेही आहे, की ज्यात तडजोडीला जागा नाही, अश्रद्धेला स्थान नाही आणि चौकटीत जगण्याची तयारी नाही. सर्वसामान्य विहीत जीवनाच्या चाकोरीबाहेरचे असे हे जगणे ! अप्पा बेलवलकरांच्या व्यक्तित्वाच्या रंगरेषा विठोबा, राजा यांच्या व्यक्तित्वाशी जुळतात, पण नलू-सुधाकर किंवा नंदन-शारदा यांच्या व्यक्तित्वाच्या रंगरेषांशी जुळू शकत नाहीत.

महाकाव्याचा अनुभव

'नटसम्राट' या नाटकातील जीवनानुभवाची विविध वळसे आणि वळणे कोणकोणती असू शकतील यांचा शोध आतापर्यंत घेतला. शिरवाडकरांच्या जीवनदृष्टीचे लख्ख प्रतिबिंब नाट्यानुभवातून कसे गोचर झाले हेही सिद्ध केले. त्याचप्रमाणे हा शोकात्म नाट्यानुभव कोणत्या एका व्यक्तीचा ? काळाचा ? की परिस्थितीचा ? याचाही शोध घेतला. गणपतराव बेलवलकर ही केंद्रीय व्यक्तिरेखा व तिच्यातून उमटलेले कवडसे म्हणजे इतर व्यक्तिरेखाटने होत. याचाही मागोवा घेतला. 'नटसम्राट' या नाटकातील जीवनानुभवाला किती प्रकारच्या पातळ्यांवरून न्याहाळता येते व त्याच्या मूळ रूपाचा शोध घेता येतो हेही सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला. 'नटसम्राट'मधील नाट्यानुभवातून उभे राहणारे प्रश्न आणि त्या प्रश्नांच्या साह्याने आशयाच्या तळापर्यंत पोहोचण्याचा प्रयत्न करून मूळ अनुभवाची आकृती न्याहाळली तरी ती पूर्णरूपात आपल्या हाती लागली किंवा लागते असा कुणीही

हमखास दावा करू शकत नाही. तसा त्याने तो करूही नाही. कारण श्रेष्ठ कलाकृती ही 'नियतिकृत नियमरहिता' अशी असते. 'नटसम्राट' या नाटकातील अनुभवाचे स्वरूप महाकाव्य सदृश्य असे आहे. महाकाव्यातील काव्यात्मकते- प्रमाणे 'नटसम्राट' मधील नाट्यानुभवाची काव्यात्मकता लक्षात येत असते. महत् जीवनदर्शनातून आलेली सुभाषितपरता 'नटसम्राट'मधील संवादांतून जाणवत असते. आणि मुक्तशैलीतील कलात्मकताही स्मरणीय होत असते.

काव्यात्म भाषाशैली

'नटसम्राट' नाटकातील भाषा म्हणजे विचार, भावना आणि संवेदना यांचे एक गुणरूप आहे. आशय पेलण्याचे तिचे सामर्थ्य, अनुभवाचा आवाका आणि आसंमत सूक्ष्मतेने प्रकट करण्याचे सामर्थ्य विलोभनीय आहे. गद्य संपते केव्हा आणि काव्यनिर्मिती सुरू होते केव्हा याचा पत्ता लागू नये इतक्या चपलखपणे शिरवाडकरांची शैली मुक्त संचार करीत असते. ती कधी रणरागिणीचे रूप धारण करीत असते तर कधी कुसुमकोमल होऊन निर्झरासारखी खळाळत असते. 'कौंतेय' आणि 'दुसरा पेशवा' या नाटकाची शैलीही काव्यात्म आहे. परंतु ती मूळ अनुभवाला न्याय देत नसते. भावविवशता तिच्यातून ओसंडत असते आणि दुबळ्या भावपरतेचे ती द्योतक बनते. 'नटसम्राट'मधील भाषा पात्रपरत्वे भिन्न तर झाली आहेच परंतु ती साधन म्हणून न मिरवता माध्यम म्हणून लक्षात घ्यावी लागते. तसेच शिरवाडकरांच्या इतर नाटकांत मुक्तकाव्य येते परंतु ते स्वतंत्र असते. 'नटसम्राट' मधील मुक्तशैलीतील भावकविता संवादांचाच एक अविभाज्य घटक बनते. तिला वेगळी काढता येत नाही. नाट्यात्मक काव्यानुभव आणि काव्यात्मक नाट्यानुभव व्यक्त करण्याची ताकद शिरवाडकरांच्या शैलीमधून 'नटसम्राट'मध्ये विशेष प्रभावीपणे व्यक्त झाली आहे. 'नटसम्राट'मधील अनुभव एखाद्या सागरासारखा विशाल, व्यापक आणि अथांग आहे. आणि या नाट्यानुभवाचे इंद्रधनुष्य पेलण्याचे सामर्थ्य शिरवाडकरांच्या शैलीने सिद्ध केले आहे. अनुभवाची लयकारी तसेच गतिमानता, प्रवाहीपणा, अथांगता, विकसनशीलता प्रभावीपणाने आणि प्राजळपणे व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य 'नटसम्राट'च्या शैलीत आहे. अनुभवाची एकसंधता कुठेही उणी होऊ न देता किंवा भडक नाट्याचा कुठेही आश्रय न घेता अनुभवाला शब्दबद्ध करण्याचे अवघड काम शिरवाडकरांची शैली लीलया करते.

'सूर म्हणतो साथ दे
दिवा म्हणतो वात दे
उन्हामधल्या म्हाताऱ्याला
फक्त तुझा हात दे.

आभाळ म्हणतं सावली दे
जमीन म्हणते पाणी दे
माळावरच्या म्हाताऱ्याला
फक्त तुझी गाणी दे.
कावळा म्हणतो पंख दे
चिमणी म्हणते खोपा दे
माझ्यासारख्या आजोबाला
फक्त तुझा पापा दे.'

या कवितेतील भावपरता, निर्व्याज मनांची आंदोलने आणि खेळगाण्यातील भावाशय कुसुमाग्रजांच्या लौकिकाला साजेसा नाही असे कोण म्हणेल !

म्हणून सुरुवातीलाच मी एक विधान केले आहे की, 'नटसम्राट' या नाटकाने मराठी रंगभूमीवर इतिहास घडविला आणि शिरवाडकरांच्या नाटच-सृष्टीतही इतिहास घडविला. कवी कुसुमाग्रज, समाजवादी विचारसरणी स्वीकारणारे वि. वा. शिरवाडकर, काही ध्येये, काही मूल्ये मानणारे शिरवाडकर, विशिष्ट जीवनवादाचा पुरस्कार करणारे शिरवाडकर त्यांच्या साहित्यसृष्टीत पृथकपणे भेटत असतात, परंतु 'नटसम्राट'मध्ये मात्र नाटचानुभवाची एकसंध आणि एकजीव अशी वीण तयार झाल्यामुळे नाटचात्मक काव्यात्मकता आणि काव्यात्मक नाटचात्मकता शिरवाडकरांच्या सर्व संचितासह येथे अभिव्यक्त झाली. यादृष्टीने आजपर्यंतच्या शिरवाडकरांच्या नाटचसृष्टीत 'नटसम्राट' हे सर्वश्रेष्ठ नाटक समजले जाते ते योग्यच होय. प्रयोगदृष्टचा आणि वाङ्मदृष्टचा विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात 'नटसम्राट' ही नाटचवस्तू 'नाटक सम्राट' ठरली.

मुक्तकाव्य

'नटसम्राट'मधील मुक्त काव्यालाही एक अंतर्गत सुसंगती आहे. शेक्सपीयरच्या 'किंग लिअर'मधील स्वगताने सुरुवात आणि ज्यूलियस सीझरच्या स्वगताने 'नटसम्राट' या नाटकाची अखेर झाली आहे. 'होतील माझ्या छातीच्या सहस्रावधी चिंधडचा, अश्रूंचा एक थेंब ओघळण्यापूर्वी विदूषका ! मी भ्रमिष्ट होईन...' या 'किंग लिअर' मधील स्वगताप्रमाणे नाटकाच्या अखेरीस कावेरीच्या मृत्यूनंतर अप्पासाहेब बेलवलकर भ्रमिष्टासारखे वागू लागतात असे आजूबाजूच्या लोकांना वाटत असते. दुसऱ्या अंकातील स्वगतावर 'हॅम्लेट' नाटकातील To be or not to be that is the question हा हॅम्लेटला पडलेला प्रश्न अप्पा बेलवलकरांपुढे उभा राहिला आहे.

'जगावं की मरावं
हा एकच सवाल आहे.
या दुनियेच्या उकिरड्यावर
खरकटचा पत्रावळीचा तुकडा होऊन
जगावं बेशरम लाचार आनंदानं
की फेकून द्यावं हे देहाचं लक्तरं
त्यात गुंडाळलेल्या जाणीवेच्या यातनेसह
मृत्यूच्या काळाशार डोहामध्ये ?
आणि करावा सर्वांचा शेवट
एकाच प्रहारानं
माझा तुझा याचा आणि त्याचाही.'

'आभाळ पाठीवर घेणाऱ्या हत्तींना विचारून पहा. ते सांगतील कोणीही कोणाचं नसतं. अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं की आम्ही बाप झालो–आई झालो. पण खोटं, सगळं खोटं. आपण फक्त जीने असतो फक्त जीने!' मुक्तकाव्य आणि गद्यकाव्यातील भावानुभवाच्या एकसंधतेचा दाखला वरील दोन्ही उताऱ्यावरून लक्षात येईल. एक वैचारिकतेच्या आवरणात भावनांचा दाटून आलेला कल्लोळ गोचर होत असतो. अलंकरणापेक्षा स्वाभाविकतेवरच शिरवाडकरांच्या अनुभूतीच्या आविष्काराचे सौंदर्य एकवटलेले आहे.

'कुणी घर देता का घर, एका तुफानाला पंख मिटून पडण्यासाठी.'
या मुक्तकाव्यातील अनुभव आणि

–'जनावरं मोकाट सुटली आहेत
सावध रहा...' 'तेवढं मूल सांभाळा फक्त'

याही कवितेतील अनुभवातील वैचारिकता नाट्याशयाला केवळ तोलून धरते असे नाही तर सूक्ष्म, गहनगूढ बनवीत जाते. माणूस माणुसकी आणि मानवता या विश्वात एकरूप व्हावयाची असेल तर निर्व्याज मूल तेवढं सांभाळलं पाहिजे. सृजनाचे मुग्ध रूपच या पृथ्वीतलावर संरक्षित झाले पाहिजे. कारण बाकी आहे तो शुद्ध जनावरांचा पाशवी व्यवहार ! हे जग मुखवट्यांचं जग आहे. त्यात नातीगोती तुडविली जात आहेत. तरुणांना म्हाताऱ्यांची अडगळ वाटत असते. 'म्हातारी माणसं म्हणजे पिशाच्चच असतात. तिकडच्या हाऊसिंग कॉलनीत नंबर लागत नाही म्हणून इकडे वावरत असतात.' भूतकाळाच्या डोहात पाय टाकून बसलेली वडाची झाडं म्हणजे म्हातारी माणसं. त्यांच्या क्रोधाला हातपाय नसतात. वडाऱ्याने

चरलेल्या डुकराच्या धडासारखे ते लुळेपांगळे असतात. त्यांची असहायता, एकाकीपणा आणि वृद्धत्वातील गलितगात्रता कुणी आणि कशी स्वीकारायची ? या संदर्भात आज विभक्त कुटुंब पद्धतीतील सर्वसाधारणपणे वृद्धांची होणारी अवहेलनाही वरील एकत्रित उल्लेखातून लक्षात येते.

'नटसम्राट' या नाटकातून अनेक जीवनसंदर्भमूलक प्रश्न उपस्थित होतात. श्रेष्ठ कलाकृतीतून प्रश्न उभे राहतात. त्यांची उत्तरे देण्याचा प्रयत्न किंवा त्यावर उपाययोजना ती करीत नसते. यादृष्टीने 'नटसम्राट' या नाटकातील अनुभवाचे स्वरूप वरवर एका कुटुंबकथेचे किंवा व्यक्तिकथेचे कदाचित जाणवत असेल तर तर तो फक्त वरचा हलका पापुद्रा असतो, महासागराचा तो एक तरंग असतो. त्याच्या आत असतो तो मानवी जीवनातील जाणिवांचा वडवानळा ! 'नटसम्राट'च्या प्रत्येक वाचनात एक नवी अनुभूती जाणवत असते. हीच या अलौकिक कलाकृतीची नित्यनूतनता !

●

वसंत, ऑगस्ट १९८३

' नटसम्राटा 'तील नटसम्राट

तारा भवाळकर

–' तू नाटक कधी पाहिलं आहेस का बाबा ? '

–' दुसरं काहीच पाहिलं नाही राजा, मी. त्यामुळंच सगळा घोटाळा झाला.......' (पृ. ६९)

कोणत्याही व्यंगार्थानं किंवा लक्ष्यार्थानं अप्पा बेलवलकर हे म्हणत नाहीत तर अगदी वाच्यार्थ्यानं म्हणतात.

अप्पा बेलवलकरांनी उभ्या आयुष्यात नाटकाखेरीज काही पाहिलं नाही. नाटकाखेरीज काही अनुभवलं नाही. अप्पा बेलवलकर नुसता नट नाही. तोंडाचा रंग उतरल्यावर हाती येणाऱ्या नोटां-नाण्यांसाठी रोज रात्री तोंडाला रंग फासणारा तो पोटार्थी नट नाही. अप्पा बेलवलकर सर्वार्थानं ' नटसम्राट ' आहे. नटश्रेष्ठ आहे. कलावंत आहे.

वयाची साठ वर्षे उलटली की, षष्टयब्दिपूर्तीच्या समारंभात, कधी सभेची शोभा म्हणून, कधी उपचार म्हणून, कधी भाबडेपणा म्हणून तर कधी हितचिंतकांची अतिशयोक्ती म्हणून कुठलं तरी ' सम्राट 'पद बहाल केलं जातं, त्याची आठवण समारंभाचे हारतुरे सुकून जाण्यापूर्वीच संपून गेलेली असते.

अप्पा बेलवलकरांचं नटसम्राटपद हे असं शोभेच्या मुलाम्याचं नाही. ते अस्सल बावनकशी आहे. समारंभ करून त्यांना कोणी ते बिरुद अर्पण केलं नसतं तरी अप्पा

बेलवलकर हे त्यांच्या अस्सल कलावंताच्या मनोसाम्राज्याचे अनभिषिक्त नटसम्राटच आहेत. ते तसे आहेत म्हणूनच हे नाटक आहे असं घडलं. एरव्ही ते कोणत्याही मध्यमवर्गीय कुटुंबातल्या वृद्ध जोडप्याच्या 'संध्याछाया' चित्रित करणारं करुण-नाटच झालं असतं.

नटसम्राट अप्पासाहेब बेलवलकरांनी भोगलेला रंगभूमीवरचा कालखंड मोठा वैशिष्टयपूर्ण आहे. दिवसभर पोटापाण्याचे विविध व्यवसाय करून नाटकाच्या रात्रीपुरत्या 'नाइट'वर एकत्र येणाऱ्या भाडोत्री नाटकवाल्यांचा तो काळ नाही. नाटककंपनी म्हणजे एखादं वैभवशाली संस्थान शोभावं; नांदत्या-गाजत्या गोकुळासारखं नाटयकुटुंब रात्रंदिवस एकत्र नांदत असावं; नाटककारापासून ते हरकाम्यापर्यंत सगळ्यांचे हात सकाळ–संध्याकाळ एकाच बिऱ्हाडी ओले व्हावेत आणि सगळ्यांच्या पथाऱ्या एकाच बिऱ्हाडी महिनोन्महिने पसरल्या जाव्यात, अशा जमान्यात बेलवलकरांनी रंगभूमीवर चाळीसावर वर्षे घालविलेली आहेत. त्यांच्या देहाचा श्वासन्श्वास जसा नाटकाच्या वातावरणात घेतलेला आहे, तसा त्यांच्या मन–बुद्धीचा कणन्कण नाटयाच्या रंगात न्हाऊन निघालेला आहे. त्यांच्या सुप्त-जागृत मनाची सगळी स्पंदनं नाटकमय झालेली आहेत. अशा विशिष्ट जगात ज्याचं उभं आयुष्य गेलं आहे असा नाटकमय झालेला अप्पासाहेब बेलवलकर रूढार्थानं अल्पशिक्षित असावा. वयाच्या पंधराव्या वर्षी त्यानं नाटककंपनीत पहिला श्वास आणि पहिला घास घेतल्याचं तोच सांगतो आणि तेव्हापासून सतत चाळीस वर्षे त्याचं जीवन नाटकमय झालेलं आहे. त्यामुळे रूढार्थानं शिक्षण घ्यायला त्याला वेळच मिळालेला नसावा. पण त्यामुळे काही बिघडलं नाही. नाटक कंपनी हेच त्याचे विद्यापीठ झालेलं आहे.

अप्पासाहेब बेलवलकरांचा मेंदू मुळातच तल्लख असल्याचं पदोपदी जाणवत आहे. नाटककाराचे शब्द प्रेक्षकांपर्यंत पोचवणारा 'लमाण' असं जरी त्यांनी स्वतःला म्हटलं असलं तरी ते खरं नव्हे. नाटककारानं शब्दानं उभ्या केलेल्या भूमिकेत सर्वार्थानं प्राण ओतण्याचं काम हे जातिवंत नटांचं कौशल्य असतं. नट नाटकातून नुसती करमणूक करीत नसतो. लेखकाने नाटक निर्माण केलेलं असतं हे खरं, परंतु नटाने ते पुन्हा एकदा निर्माण केलेलं असतं. त्याचं re–creation केलेलं असतं. Creation चं re–Creation करणाराही तितकाच मोठा प्रतिभावंत असतो. नाटकात काम करणारा प्रत्येकजण मोठा प्रतिभावंत असत नाही. अप्पा बेलवलकर या दुर्मिळांपैकी एक होते.

लेखकाने लिहिलेलं प्रत्येक पात्र होऊन ते जगले आहेत. अनेकपरीनं जगले आहेत. केवळ भावात्मक पातळीवर नव्हे तर वैचारिक पातळीवरही त्यांनी रंगवलेले प्रत्येक पात्र त्यांच्या मनाचा आणि मेंदूचाही एक अविभाज्य भाग झाले आहे आणि

हे करणे येरागबाळयाचे काम नाही. त्यासाठी तल्लख मेंदू आणि नितान्त तरल संवेदनक्षम मन असावं लागतं. ते गणपतराव बेलवलकरांजवळ निश्चितपणे आहे एरव्ही नाटकातल्या 'वाक्यात कोणत्या शब्दावर जोर द्यायचा ?' या विठोबाच्या शंकेला प्रत्येक शब्दावर जोर देऊन पहा. 'जो मोडेल तो सोडायचा, टिकेल तो धरायचा !' (पृ. ३६) असा अनुभवाच्या शाळेत घडवलेला सल्ला त्यांना दिलाच नसता.

अप्पासाहेब बेलवलकरांची सूक्ष्म आणि मार्मिक विनोदी दृष्टी हीही त्यांच्या बुद्धिमत्तेचं द्योतक आहे. रंगभूमीवर वठवलेल्या भूमिकांतून त्यांच्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा जसा प्रत्यय येतो तसाच त्यांच्या दैनंदिन मार्मिक बोलण्यातूनही तो येतो. मुलीच्या गावी स्टेशनवर बऱ्याच प्रतीक्षेनंतर तिचा नोकर विठोबा येतो. तेव्हा ते सहज म्हणतात–'नावाला जागलास बाबा ताटकळत ठेवून.' (पृ. ३०) दुनियेच्या समजशक्तीची ते मनातून कीवच करीत असतात. कारण ती फार तोकडी आहे, हे त्यांना पक्कं माहीत असतं. सकाळ–संध्याकाळ फिरायला म्हणून जाताना लोकांच्या बागेतली फुलं कुंपणाबाहेरून बिनदिक्कत तोडणारे पेन्शनर म्हातारे सर्वत्र दिसतात. अप्पा बेलवलकरही एक दिवस सोनचाफ्याची फुलं आणतात. पण अन्य म्हाताऱ्यांची फुलं काढण्यामागची दृष्टी आणि अप्पा बेलवलकरांची दृष्टी यातच एक अंतर आहे. त्यांच्या मते– 'बाग कोणाचीही असली तरी फुलं देवाची असतात. प्रत्येक फुलाच्या प्रत्येक पाकळीवर परमेश्वरानं सही केलेली असते.' (पृ. ४५) म्हणून ते घरच्या मालकापुढे मार्मिक युक्तिवाद करून प्रश्न टाकतात, 'बाबारे, एकाद्याला त्याच्या गच्चीवर व्याधाची चांदणी उगवलेली दिसली, म्हणून ती त्याच्या बापाची मालमत्ता होत नाही.' (पृ. ४५)–अर्थात हे त्याला पटलं नाही. हा म्हातारा साहेबांचा सासरा आहे इतकंच त्याला पटलं आणि मग मिस्किलपणे अप्पासाहेब म्हणतात, 'लोकांना क्षुद्र गोष्टी पटतात. मोठ्या पटत नाहीत.' (पृ. ४५)

अप्पांचा हा युक्तिवाद 'व्यवहारी' जगाच्या दृष्टीने विक्षिप्तपणा किंवा आगाऊपणाही ठरण्याची शक्यता आहे. नव्हे तसा तो अनेकदा ठरतोच. कारण अप्पांचं जगच तथाकथित व्यवहारी आणि 'सुसंस्कृत' जगापेक्षा वेगळं आहे. त्यांच्या दुनियेचे कायदेही वेगळे आहेत. खरं तर त्यांच्या भोवतालचं जग 'सुसंस्कृत' आहे की नाही, याचीच शंका यावी. विठोबाच्या मते 'नाटक कंपनीच्या स्वयंपाकघरात जेवढा सभ्यपणा होता, तेवढा या सभ्य लोकांच्या दिवाणखान्यातही नाही.' (पृ. ४९) याचा अर्थ त्यांच्या भोवतालचं जग असभ्य, दुष्ट, रानटी, क्रूर आहे का ? त्या जगाच्या दृष्टीने तसं ते मुळीच नाही. उलट ही सगळी विशेषणं प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्षपणे अप्पासाहेबांनाच प्रसंगपरत्वे बहाल केली गेली आहेत. त्यांच्या भोवतालच्या जगाच्या सभ्यतेचे कायदे वेगळे आहेत. ती सभ्यता (Civilization)

आहे. अप्पांच्या दुनियेत त्याही पलीकडच्या माणसाची–त्याच्या भलेपणाची–चिंता आहे. परमार्थाने एका उदात्त सांस्कृतिक विश्वाची चिंता आहे. उदात्त अर्थाने 'संस्कृती' (Culture) ची चिंता आहे. सभ्यतेच्या, नियमांच्या चौकटीत माणसाला बसण्यासाठी स्वत:ची काटछाट करून घ्यावी लागते. संस्कृतीमध्ये माणसाचा पिंड सर्वांगाने बहरवण्याची–फुलवण्याची तरतूद असते. माणसाच्या अंगभूत माणूसपणाच्या समाधीवर अप्पांच्या दुनियेतली संस्कृती ही देखाव्याची फुलं बनू शकत नाहीत. कारण अप्पांचं विश्व हे एका मुक्त, स्वच्छंद कलावंत मनाचं; एका निरागस, निष्पाप, निर्वैर प्रतिभावंताचं विश्व आहे. त्या विश्वात कोणी ढवळाढवळ केलेली त्यांना मुळीच खपत नाही. त्यांच्या कलावंताच्या निखळ अस्मितेला धक्का लागला की ते सात्त्विक संतापाने फुलून जातात. धगधगत्या भट्टीतल्या लाहीसारखं त्यांचं मन फुटून निघतं. दुर्दैवानं त्यांच्या भोवतालचं जग इतकं बुटकं आहे, इतकं तोकडं आहे की त्या उभय जगांमध्ये कुठे 'संवाद'च स्थापन होऊ शकत नाही.

भोवतालच्या व्यवहारी जगाची बांधीलकी अस्तित्व टिकवण्याइतकीच मर्यादित आहे. त्याच हेतूभोवती, त्यांच्या सभ्यतेच्या, संस्काराच्या, प्रेमाच्या आणि कर्तव्याच्या नियमांची बांधणी झालेली आहे. दुर्दैवाने हे जग विस्तारानं मोठं आहे आणि उंचीनं फार फार थोकडं आहे. अप्पांच्या कलाविश्वातल्या कलंदर प्रतिभावंताच्या खांद्याच्या आसपासही ते पोहोचू शकत नाही. मुलगा–सून, मुलगी–जावई हे सगळे या विश्वाचे प्रतिनिधी. त्यांना आई–वडिलांबद्दल प्रेम आहे, कर्तव्याची जाणही आहे. पण ती त्यांच्या 'व्यवहारी' जगाला पेलवेल इतकीच! त्याच्या पलीकडचं अव्यवहारीपण समजून घेण्याचा प्रयत्नही कोणी फारसा करीत नाही. जावयाला–'सुधाकरला'–थोडीशी त्याची जाण दिसते. 'वेगळ्या दुनियेत राहिलेली माणसं आहेत ती. आपल्या जगाशी जमवून घेणं त्यांना अवघडच आहे.' किंवा 'म्हातारपण म्हणजे दुसरं बालपण असतं.' (पृ. ४१) इतकीच त्याची समजून घेण्याची मर्यादा आहे. आपल्या सुरक्षित वास्तवाला त्यासाठी फार धक्का लावून घेण्याची त्याचीही तयारी नाही आणि त्याच्या दुनियेच्या कायद्याप्रमाणे त्याचे ते वागणे बरोबरही आहे.

त्यामुळे होते काय की अप्पा बेलवलकर या कलावंत कलंदराची दुनिया, पार्थिवात, अपार्थिवाच्या अस्तित्वाचा हट्टाग्रह असलेलं त्यांचं कलंदर कलावंताचं मनस्वीपण आणि कुटुंबियांचं व्यवहारी जग यात मुळातच असलेली दरी वाढत जाते.

अप्पांच्या बाजूने कोणीच नाही असं नाही. त्यांची 'ठमी' हा त्यांचा मोठा विरंगुळा आहे. कोणत्याही वृद्ध आजी–आजोबांना आपल्या नातवंडांबद्दल प्रेम

असतंच. एरव्ही फार कडक शिस्तीची आणि करारी माणसं नातवंडांपुढे अगदी मऊसूत, कोवळी कोवळी झालेली एरव्हीही दिसतात. पण ठमी आणि अप्पा यांच्यातलं नातं एवढंच नाही. अप्पांच्या मनोरचनेची जातच वेगळी आहे. त्यांचं मन सतत एका समानधर्म्याच्या शोधात आहे. ठमीच्या रूपात त्यांना तो समानधर्मा सापडतो. त्यांना एक निरागस, कोवळं 'गुलाबी मूलपण' ठमीत सापडतं. एका परीनं त्यांच्याच मनाचं ते एक व्यक्त रूप असतं. त्यांच्याच सुप्त इच्छेचा तो एक आविष्कार असतो आणि म्हणूनच ठमीबरोबर ते देहभान हरपतात. तिच्याशी गप्पा मारतात, गोष्टी सांगतात, हट्ट करतात, तिचे हट्ट पुरवतात, तिच्याशी धावपळ करतात आणि तिला प्रेमाने शिव्याही देतात.

अप्पांचं उभं आयुष्य ज्या वातावरणात गेलं, ज्या काळात गेलं तिथे मोठ्या माणसांनी दिलेली शिवी ही शिवी नसतेच. ती खरं तर असते ओवी! शिवीच्या शब्दामागची भावना ओवीचीच असते. पण पुन्हा व्यवहारी जगाला शिवीचं व्यक्त शिवीपणच दिसतं. त्यामागचं ओवीपण समजून घेण्याची त्याची पात्रताच नाही. शिवी अप्पांच्या मनाचा सहज आविष्कार असतो. इतक्या सहजपणे ती त्यांच्या ओठावर येते की पटकन आपल्या बायकोला–कावेरीलाही–ते 'भामटी' म्हणून जातात, तेव्हा खरं म्हणजे गंमतच वाटते. ठमी तर त्यांच्याच मनोवांछेचा एक आविष्कार आहे. खरं तर तिचं मूलपण तेच अभिन्नपणे भोगत असतात. 'प्रौढत्वी निजशैशवास' जपणाऱ्या त्यांच्या मनातल्या कलावंताला एका निरागस मूलपणाची ओढ आहे. म्हणून ठमी हा त्यांचाच एक आविष्कार! पण त्यांचं शरीर आता थकलंय. मनाच्या भराऱ्या खूप मोठ्या असल्या तरी देहाच्या मर्यादांनी फार बांधून ठेवलंय. कोणत्याही कलावंताचं ते सनातन दुःख आहे.

'जीव ओढतो वरवर जाया चैतन्यापाठी।
हाय सुटेना दृढ देहाची परि बसली गाठी॥'

म्हणून एखाद्या बालकवीचा 'बालविहग' जीव पाखडत असतो. एकीकडे आकाशाचा वेध घेण्यासाठी पंख झेपावत असतात आणि दुसरीकडे घरट्याची ऊबही हवीशी वाटत असते. त्यामुळं होणारी ओढाताण; 'जगण्याची ओढ अशी, उडण्याचे वेड असे'–अशा 'विचित्र दुःखा'चा सल उरी बाळगणाऱ्या कलावंताचं मन पाडगावकर शब्दांत मांडतात, त्याच जातीचा पिंड अप्पासाहेब बेलवलकरांचा आहे. आणि त्यांचं दुःखही त्याच जातीचं आहे. म्हणून अप्पांच्या मनाला ठमीच्या रूपात आपलं 'अपूर्ण ईप्सित साध्य' झाल्याचं जाणवताच आतड्याच्या ओढीनं ते तिच्याजवळ अपूर्वाईची मागणी करतात,

'सूर म्हणतो साथ दे
दिवा म्हणतो वात दे

उन्हामधल्या म्हाताऱ्याला—
फक्त तुझा हात दे. '

हे नुसतं बाळगाणं नाही. त्यांच्या अंतरीची मागणी त्यांच्या गाण्यातून शब्दरूप घेतेय्. कलावंताच्या मनाचं अनंत आभाळ विनसावलीचं झालंय आणि त्या ' जमिनी 'ला पाण्याचीही ओढ आहे. म्हातारा तर आता दुरत्र ना परत्र—ना आभाळ ना जमीन अशा अवस्थेला आलाय. निदान त्याला दुरून गाण्याचे सूर लाभू दे. त्याला आकाशात उडायला पंखही हवेत आणि उबेसाठी चिमणीचा खोपाही हवाय. आजोबाला मात्र नातीचा पापा हवाय. कारण त्यात त्याची सगळी मागणी पूर्ण होणार आहे. त्यांचा झगडा बाहेरच्या दुनियेशी नाहीच. तो त्यांच्याच मनाचा—' आपुलाची वाद आपणाशी ' आहे. त्यांच्याच मनाच्या आभाळ—जमिनीच्या मागणीमुळे होणारी ही ओढाताण आहे. एकाचवेळी पार्थिव आणि अपार्थिव व्यवहार आणि आदर्श, लौकिक आणि अलौकिक स्वर्ग आणि पृथ्वी यांची, मागणी करणाऱ्या कलावंताच्या मनाची सनातन ओढाताण आहे. त्याला ठमीच्या रूपाने विसावा मिळताच तो विसावा घट्ट धरून ठेवण्याची त्यांची धडपड सुरू आहे. उन्हामधल्या म्हाताऱ्याला ठमीचा ' फक्त हात ' हवाय. पण तोही मधेच सुटतो.

हात सुटतो पण अजून त्याची पुरती वावडी झालेली नाही. नलूच्या रूपानं तो हात परत मिळालायसा वाटल्यानं तो तडजोडीला तयार होतो. पण तोही टिकत नाही. कारण तथाकथित ' व्यवहारी ' जगाचे हिशेब करणारीला तो हात देणं जमत नाही. पण त्याचवेळी अस्सल नाटकातला विठोबा भेटतो. विठोबासारख्या अस्सल नाटक्याचा हात हा दिलासा आहे.

विठोबाच्या पहिल्या भेटीतच दोघांचं गोत्र जुळतं आणि ते अखेरपर्यंत तसंच राहतं. ' नटाला नटाची ओळख पटते ' असं विठोबा म्हणतो, ते अप्पांच्या बाजूनेही खरंच आहे.

' व्यवहारी ' नलूच्या दृष्टीने घोटाळे करून ठेवणारा विठोबा ' वेंधळा ' असला तरी अप्पांनी त्याच्यातल्या कलावंताला बरोबर जोखले आहे. ' नट आहे तो ! कलावंताचं डोकं रानडुकरासारखं एकावेळी एकाच दिशेनं जाऊ शकतं. ' (पृ. ३२) असं म्हणून विठोबाचंच नव्हे तर स्वतःचंही ते मूल्यमापन करतात. त्यामुळे व्यवहारी जगात एकाचवेळी अनेक हितसंबंध सांभाळण्याची कसरत कलावंत करू शकत नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. दहा पोरांना भारी असलेला एकटा विठोबा अप्पांच्या जातकुळीचं एक निरागस मूलच आहे.

अखेर सगळंच उध्वस्त होऊन ' घर देता का घर ! ' (पृ. ६४) म्हणून एका ' खऱ्याखुऱ्या घरा 'च्या शोधासाठी भ्रमिष्ट होऊन रूढार्थाने घर सोडून भटकत

असलेल्या अप्पांचा माग काढण्यासाठी विठोबाही ते घर सोडून निघतो. अप्पा हे त्याचे तसे कोण ? पण तेही त्याच्या विश्वातले त्याचेच एक उत्तुंग शिखर असल्याची त्याची खात्री आहे. 'अप्पासाहेबांकडे आपण आपले वडील म्हणून पाहता, आम्ही आमच्या राज्याचे सम्राट म्हणून पाहतो त्यांच्याकडे. शिवाजी महाराज वारले तेव्हा त्यांच्या चित्तेमध्ये त्यांच्या कुत्र्यानं उडी घातली, बाईसाहेब. त्यांच्या मुलानं किंवा कोणी नातेवाईकानं नाही घातली. हे करार वेगळे, कायदे वेगळे......चोराची पावलं चोराला कळतात, त्याप्रमाणं नटाची पावलंही नटालाच कळू शकतील कदाचित' (पृ. ६१) आणि तशी ती कळतातही. नाट्यसृष्टीपासून दुरावलेला, पाण्याबाहेर काढलेल्या मासोळीसारखा तळमळणारा अप्पांचा जीव भ्रमिष्टपणे भटकतानांसुद्धा नाटकाच्या थिएटरच्याच परिसरात असणार याचा त्याला अचूक अंदाज येतो. पण आता फार उशीर झालेला असतो.

विठोबाची संगत सुटली. ठमीची आधीच गेली. कावेरीनं तर आयुष्यावरचं छप्परच उडवून लावलं, तरी अप्पासाहेबांना पॉलिशवाल्या पोऱ्याच्या रूपानं पुन्हा एक निरागस निखळ माणूस भेटला. ठमीसारखा हा रक्ताच्या नात्याचा नाही, विठोबासारखा हा कलावंत म्हणून समानधर्मा नाही आणि तरीही तो खूप जवळचा –त्याच्याच भाषेत 'काळजाच्या वाटेने आत आलेला आहे' (पृ. ७३). पुन्हा व्यवहारी जगाच्या दृष्टीने अप्पांचा आणि त्याचा संबंध यावा असं दर्शनी एकतरी सारखेपण या दोघांत आहे का ? पण पुन्हा 'काळजाच्या वाटेला' राजमार्गांचे नियम नसतातच. 'माणसं तगवली पाहिजेत बाबा माणसं' (पृ. ७२) ही दोघांची अंतरीची ओढ आहे. माणसातलं माणूसपण संपवून उभवलेले सभ्यतेचे इमले दोघांच्याही दृष्टीने झूट आहेत. आणि माणसातले माणूसपण तगवायचे, फुलवायचे असेल तर ते कृत्रिम बंदिखान्यात नाही फुलत. त्याला स्वातंत्र्याचे मोकळे आकाशच पाहिजे, हे जो आयुष्याच्या पाठशाळेत शिकला आहे तोच राजा 'तू हवेसारखा मोकळा राहशील तर सुखानं जगशील' (पृ. ७४) हे आर्यसत्य ओळखतो. 'राजा' हेही अप्पासाहेबांच्या व्यक्तिमत्त्वाचेच एक व्यक्त रूप आहे.

ठमी, विठोबा आणि राजा (पॉलिशवाल्या पोऱ्या) ही तीनही व्यक्तिमत्त्वे परस्परभिन्न दिसली तरी ती तशी नाहीत. उलट अप्पासाहेब बेलवलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचाच तो एकेक व्यक्त पैलू आहे.

एकीकडे अप्पासाहेब बेलवलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाला संवादी अशी ही मंडळी आहेत. ती अप्पासाहेबांच्या स्वभावातला वेगळेपणा त्यांच्या मर्यादेत समजून घेतात तर दुसरीकडे अपसाहेबांना समजून घेण्याचा प्रयत्न करूनसुद्धा त्यांच्याशी संवाद प्रस्थापित करण्यास पूर्णपणे अयशस्वी ठरलेली मंडळी–सून–मुलगा, मुलगी–जावई

ही घरातली माणसं आणि कळवणकर पती–पत्नी इ. बाहेरची माणसे आहेत. अप्पासाहेबांच्या सहवासात आलेल्या या सामान्य माणसांचीही दोन टोके आहेत. या सर्वांचा समन्वय साधू पाहणारी कावेरी–त्यांची पत्नी हा अप्पांचा खूप मोठा आधार आहे. सर्व पातळ्यांवर त्यांना समजून घेत त्यांच्याशी पूर्ण संवाद साधू शकणारी तीच एकटी आहे. अप्पांच्यामधल्या निरागस मूलपणाला सांभाळणारी ती वत्सल माता आहे. त्यांच्याच म्हणण्याप्रमाणे पत्नी ही मैत्रीणही असते, पण ती 'आई अधिक' असते. अप्पांच्यासारख्या कलंदर प्रतिभावंताच्या मनातल्या सनातन बालकाला सांभाळायला नेहमीच पत्नीला समर्थ आई व्हावं लागतं. तशी कावेरी त्यांची आई आहे. त्यांचं मन शब्दाखेरीज समजून घेणारी, समजावून देणारी. त्यांचा आयुष्यभरचा कलंदरपणा मुकाट्याने पचवणारी. ढळत्या दिवसाला कोणत्याही शंकेचं गालबोट राहू नये म्हणून स्पष्टपणे पण हळुवारतेने 'मला सवती किती होत्या ?' (पृ. ४८) या प्रश्नातून जन्मभरचा सल शब्दातून मांडणारी कावेरी हे अप्पांच्यासारख्या मुक्त कलावंताचे विश्रामधाम असते. त्यांना ते सुख तेवढं मिळालं आहे. मुक्त वादळातल्या जहाजाला सावरणारी ती डोलकाठी आहे; वादळाचे अनेक तडाखे सहन करून ताठ राहणारी. वय झालं, शरीर थकलं तरी 'तुमचा अपमान होईल तिथं क्षणभरही थांबणार नाही.' असं म्हणून दोघांचा भार सावरत घराबाहेर पडलेली. अंथरुणाला खिळलेली असली तरी पुन्हा गावी–मोरवाडीला–जाऊन उभं–आडवं घर सारवून स्वातंत्र्यात स्वाभिमानानं राहण्याची उमेद बाळगणारी आहे आणि दुसरीकडे आपण ज्या क्षुद्र जगात राहतो आहोत, त्या तथाकथित 'व्यवहारी' जगाचंही पुरेसं भान असलेली ती आहे. पार्थिवाच्या कक्षेत राहून अपार्थिवाला जपण्याचा प्रयत्न करणारी कावेरी हे अप्पांच्या जीवनातलं विसाव्याचं बंदर होतं. पण त्यांच्या दुर्दैवानं ते बंदरच उध्वस्त झालं. काळाच्या वाऱ्याचा जबरदस्त फटका बसला आणि कावेरीला कायमचा घेऊन गेला. तिच्या मृत्यूनंतर जणू अप्पांचा या मातीच्या जगाशी असलेला उरला-सुरला संबंधही संपला आणि एका स्वाभाविक गतीनं सूर्यबिंबाकडे झेपावणाऱ्या गरुडासारखं तपाटून त्यांनी उड्डाण केलं ते त्यांच्या मुक्त दुनियेत.

जगाच्या दृष्टीने अप्पा भ्रमिष्ट झाले. तसे तर आधीपासूनच विक्षिप्त, लहरी म्हणून त्यांची संभावना केली जाई. कारण 'व्यवहारी' जगाच्या भाषेत 'सभ्य' माणसांच्या घरात ते फार 'असभ्या'सारखे वागत. वेळी–अवेळी शिव्या देणं, केव्हाही चहासाठी आरडाओरडा करणं, 'सभ्य' माणसांच्या दृष्टीने सगळ्यात 'असभ्य' व ओंगळ गोष्ट म्हणजे बाहेरची भजी कागदाच्या पुडीत आणून खाणं. पण यात 'असभ्य' आणि वाईट काय आहे, हे त्यांना कधीच समजलं नाही. उभा जन्म नाटक कंपन्यामधून घालवलेल्या माणसाची वेळी–अवेळी चहा पिण्याची

जन्माची सवय शेवटी कशी जाणार ? आणि त्यांनी ती काय म्हणून सोडावी ? भजी ही तर जातिवंत नाटकवाल्यांची खासीयत ! रात्र रात्र जागून नाटकाच्या तालमी रंगतात त्या गाडीवरच्या गरम भज्यांच्या आणि कडक चहाच्या संगतीत, हे रहस्य चौकटीत जगणाऱ्या आणि 'बायकोच्या कमरेच्या लव्हेंडर शिंपडलेल्या हातरुमालासारख्या तरुण नवऱ्यांना'–त्यांच्या मुलाला–कसं कळणार ? कळवणकर-साहेब तर फॅशनेबल नाटक करणारे. अस्सल नाटकवाल्यांचा त्यांनी कधी वासही घेतलेला नाही. त्यामुळे अप्पांच्या भज्यासंबंधी त्यांचा तिटकारा. पण अप्पाही भज्यासारखे खमंग ! मिस्किलपणे ते म्हणतात, 'नाटकवाल्यांनी हा विषय (भजी) वर्ज्य मानता नये' (पृ. ३९). पण अप्पांच्या दृष्टीनं जे त्यांचं स्वाभाविक वागणं होतं, तेच सामान्य जगाच्या दृष्टीनं विक्षिप्तपणाचं होतं. त्या विक्षिप्तपणातला स्वाभाविकपणा समजून घेणारी फक्त कावेरी होती. सावित्रीसारखी ती आपल्या अस्तित्वाचं कवच घालून अप्पांना सर्व आघाड्यांवर सांभाळण्याचा आटोकाट प्रयत्न करीत होती. त्यांच्यामधल्या मुलाची कधी आई होत होती, कधी कलंदर प्रतिभावंताची मैत्रीण होत होती, तर कधी तुफानाच्या विश्रांतीचं बंदर होऊन राहत होती. घरातली गडीमाणसंही म्हणत, 'बाबाला सारखी बाई लागते' (पृ. १४). तसं तर ते सगळ्याच वृद्धांचं असतं. अप्पांच्यासारख्यांना तर तिच्याखेरीज समजून घेणारंच कोणी नसतं. कावेरी जणू त्यांचा बहिश्चर प्राणच झाला होता.

पण लाडक्या लेकीनं करू नये तो चोरीचा आरोप केला. आणि कावेरी कोसळली. कोसळली ती पुन्हा उठलीच नाही. अप्पांच्या पायाखालची भूमी सरकली आणि अप्पा सैरभैर झाले. जगाच्या दृष्टीनं भ्रमिष्ट झाले. पण ह्या भ्रमिष्टपणातही एक शहाणपण होतं. नव्हे, तेच शहाणपण, तेवढंच खरं होतं.

सत्कार-समारंभ संपला तेव्हा अप्पा म्हणाले होते, 'बेलवलकर नट म्हणून संपला. आता फक्त बाप म्हणून उरला आहे.' पण हे तेव्हाही खरं नव्हतं आणि नंतरही कधी खरं नव्हतं. खरं तर अप्पा बेलवलकर बाप म्हणून, पती म्हणून, सामान्य प्रापंचिक माणूस म्हणून कधी जगलाच नव्हता. तो आद्यंत एक नट–जातिवंत नट–कलावंतच होता. आणि कोणत्याही कलावंतासारख्या याही कलावंताचं शरीर होतं मातीचं, आणि मन होतं मुक्त गरुडाचं, सतत प्रकाशगामी झेप घेणारं. आकाश आणि माती या मूलद्रव्यांचं ते रसायन होतं.

'Our Souls are strong but flesh is weak.' हे बहुतेक व्यवहारी दुनियेनं पत्करलेलं समीकरण असतं. एकदा flesh साठी Soul ने शरणागती पत्करली, पार्थिवापुढं अपार्थिव शरण आलं आणि ध्येयवादापेक्षा व्यवहाराला अग्रक्रम दिला, मूल्यापेक्षा तडजोडीचाच बडेजाव माजला की स्वातंत्र्य, अस्मिता हे

शब्द फक्त शब्दकोशातच राहतात. अशा जगामध्ये flesh is weak म्हणणारांचा 'व्यवहार' उधळून देणारा एखादा Soul आला की त्याचा सगळ्या जगाशी झगडा सुरू होतो. हा Soul पुन्हा flesh च्याच आश्रयानं अस्तित्व टिकवून असतो. त्याच्या दृष्टीने 'जगणं' महत्त्वाचं नसतं. 'जीवन' महत्त्वाचं असतं आणि मग 'आपुलाचि वाद आपणासी।' सुरू होतो.

गणपतराव बेलवलकर हा असा मुक्तात्मा होता. त्याला कुटुंबियांच्या पिंजऱ्यात कोंडल्यानं त्याचा कोंडमारा झालाच पण त्याच्या कुटुंबियांनाही त्यांच्या मर्यादेत 'अघटित' घडल्यानं त्रासच सहन करावा लागला.

गणपतराव बेलवलकर सामान्य कुटुंबातल्या बापासारखा नुसता 'बाप' होऊन राहूच शकत नाहीत. हीच त्यांची नियती आहे. दुर्दैवानं हे त्यांचं त्यांना तर कळत नाहीच. पण त्यांच्या कुटुंबियांनाही कळत नाही. त्यांच्या Soul चं. आत्म्याचं, कलावंताच्या उन्मुक्त मनाचं अधःपतन होऊच शकत नाही. एखाद्या क्षणी शरीराच्या दुबळेपणामुळं कधी थोडी तडजोड केली असली, तर तिचा डाग विसरण्यासाठी गणपतराव पुन्हा नव्या उमेदीनं उड्डाणासाठी पंख सरसावतात. हे मात्र निर्वाणीचं उड्डाण ठरतं.

शेक्स्पीअरच्या सगळ्या शोकनाटयाच्या नायकांची तडफड भोगणारं आणि त्या बलबंड मनाला पेलू पाहणारं दुबळं शरीर ही 'नटसम्राट' गणपतराव बेलवलकरांची नियती ठरते. शेक्स्पीअरचे नायक त्यांनी रंगभूमीवरच्या झगमगाटात चाळीस वर्षं अभिनयातूनच जिवंत केले असं नाही तर ते त्यांच्या रक्ताच्या कणाकणातून सतत वाहत होते. किंबहुना ते त्यांच्या रक्तातच होते. त्यांना सुदैवानं असा व्यवसाय मिळाला की त्यातून ते मूर्त झाले. वृद्धावस्थेमुळे त्यांना मुखर होता येईना, भोवतालचं 'इवलालं बुटकं जग–अळ्या किड्यासारखं वळवळणारं...... त्यांनाही ज्याची जाण नाही. त्यांच्या अस्मितेला बसणारे डंख असह्य होत आणि मग एखाद्या फुटलेल्या लाव्हासारखं त्यांचं मन एखाद्या नायकाच्या एखाद्या स्वगतानं उसळून येई. त्यात नाटकातला नायक आणि अप्पा बेलवलकर दोघांचेही चमत्कारिक मिश्रण होई. जबरदस्तीनं दूर खेचल्या जाणाऱ्या ठमीची 'आजोबा ऽ' अशी आर्त किंकाळी कानी पडताच अप्पांच्या मनातला 'भाऊबंदकी'तला राघोबा जागा होतो आणि 'काकाऽ मला वाचवा.' ही नारायणरावाची साद त्याच्या कानामनात घुमू लागते. त्या भानात राघोबाचे नाटकातले स्वगत म्हणताना–'अहो, कोणीतरी नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर मरून गेला म्हणून द्वाही फिरवा'... (पृ. १९) म्हणून ओरडतो. (राघोबा 'पेशवा झाला म्हणून द्वाही फिरवायला' सांगत असतो.) अप्पांच्या मनातला शोकनाटयाचा नायक आणि अप्पा यांची

सतत सरमिसळ चालली आहे. दुबळ्या शरीराला अप्पा बेलवलकर म्हणून जगावं लागतं आहे. पण मधूनच 'नटसम्राट' उसळतो. तो मग संतापाने फुटून निघतो. 'मी चोर आहे! मी अप्पा बेलवलकर—नटसम्राट—लक्षावधीची मालमत्ता गुलाल—बुक्क्याप्रमाणं ज्यानं उधळून दिली तो हा गणपतराव बेलवलकर चोर ठरला...' (पृ. ५५) अप्पांची माफी मागायला आलेल्या मुलीचीही आता 'नटसम्राटाला' पर्वा नाही.

'...सरकार, या दीडदमडीच्या कठपुतळ्यांना न्यायासनावर बसवून त्यांच्यासमोर इन्साफ मागण्याचीच नव्हे तर निरपराध ठरण्याची देखील माझी इच्छा नाही...' (पृ. ५५) त्यांच्या दुष्टीनं एकेकाळी त्यांचं 'लाडकं कोकरू, 'बकरी' असलेली नलू एक 'आळई' असल्याचं त्यांना आकस्मिकपणे जाणवतं आणि या मातीचे उरलेसुरले बंधही सुटतात. प्रत्यक्षापलीकडचं एक विराट आणि भेदक सत्य त्यांना लख्खपणे जाणवतं '—कोणीही कोणाचं नसतं. अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीवरच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं आम्ही बाप झालो—आई झालो. पण खोटं, सगळं खोटं. आपण फक्त जिने असतो. फक्त जिने...' (पृ. १९).

कावेरी गेल्यावर सैरभैर तुफान भटकतच राहिलंय. क्षुद्र माणसांच्या घरात न मावणाऱ्या या वादळाला आता एक 'घर' हवंय. 'घर देता का कुणी घर...?'ची गर्जना करीत वादळ हिंडतं आणि अखेरी एका नाटकाच्या थिएटरच्या कपारीलाच शांत होतं. सर्वार्थानं शांत होतं. कायमचं विझण्यापूर्वी एकदा धडाडून पेटतं. शेक्सपीअरचे सगळे नायक त्या दुबळ्या देहाच्या शामियान्यात इतमामानं हजेरी लावून जातात. खरं तर ते तिथंच असतात. मधल्या काळात त्यांना जबरदस्तीनं गप्प बसायला लावलेलं असतं. पण त्यांना फार काळ गप्प बसणंही जमत नाही. अखेर सर्व सामर्थ्यानं त्या दुबळ्या कुडीला धडका देत ते उफाळून येतात आणि त्यांच्या गरुडझेपी आवेगात दुबळा देह कोसळतो.

देह कोसळतो पण मन—आत्मा मुक्त अनंतात उर्जस्वल दीप्तीने मिसळून गेलेला असतो. त्याच्या त्या भव्य उड्डाणात अशी दाहकता आहे, भव्यता आहे की भोवतालचं घोडा—गाड्यांच्या झगमगाटाचं दिखाऊ वैभव काजव्यापेक्षाही निस्तेज ठरतं.

नटसम्राट अप्पासाहेब बेलवलकर यांचा मृत्यू भव्य आहे. त्यांच्या मृत्यूने अश्रू तर येत नाहीतच पण हळहळही वाटत नाही. त्यांच्या त्या जगण्यानं जी हळहळ वाटत असते ती उलट नाहीशी होते. त्यांच्या 'निरर्थक' जगण्यापेक्षा त्यांचं 'सार्थक' मरण समाधानच देतं. शेक्सपीअरच्या नायकांच्या मृत्यूमुळे येणाऱ्या मरणाप्रमाणे हे मरण तसं निरर्थाच्या जाणिवेचं नसतं. इथं जाणीव 'सगळं

संपल्याची ' नाही. या मरणानं विषण्णता जरूर येते पण तिला शोकाचा गडद काळेपणा न येता अकल्पितपणे भव्य–उदात्त सार्थकतेच्या दर्शनानं आलेला सादर भारावलेला असतो.

' गणपतरावाने असंच मरायला हवं होतं. या मरणानेच त्यांचा अधिक सन्मान झाला आहे, ' असं वाटतं. त्यांचा मृत्यू कृतार्थता देतो. दुबळ्या पार्थिवाला नकार देऊन अपार्थिवाकडे झेप घेणारे हे मातीचे flesh चे सामर्थ्य पाहून प्रेक्षक थक्क होतो. Flesh is not ever weak असा एक आशांकुर जसतो.

एकापरीने भारतीय परंपरेतील नायकाच्या कृतार्थ मृत्यूने येणारा समाधानाचाच प्रत्यय अप्पासाहेबांच्या मृत्यूने येतो. एका भीषण वादळाची अखेर विजेच्या लखलखाटाने उजळून टाकणारी, एका उज्वल दीप्तीने दिपवणारी ठरते.

याला खरंच शोकान्त म्हणायचं का ?
की ही मातीने मृत्यूवर केलेली मात आहे ?

की मातीच्या आश्रयाने राहिलेल्या सूर्यतेजाची ही दीप्ती आहे ?

कारण त्यांच्या भोवतालचं ते क्षुद्र–अळ्या-किड्यांचं जग–भले त्यांच्या जगातले ते ऑफिसर वगैरे असोत ..ते सगळं जग अखेरीस अप्पांच्या लक्तरलेल्या देहाच्या आश्रयाला आलेल्या झळाळत्या सामर्थ्यानं स्तिमित होतं. ' नटसम्राटा 'च्या वैभवाच्या त्या अखेरच्या हिऱ्या-माणकांच्या वर्षावाची खैरात पाहून विस्मयातिरेकाने आणि सादर भारावलेपणाने नतमस्तक होतं.

विठोबा, ठमी, राजा या पार्थिव जगातील सरळसोट निरागस रानफुलांची सुखद संगत काही काळ सुखवते हे खरं, परंतु नटसम्राटाच्या सूर्यदीप्तीकडे झेप घेतानाच्या वैभवापुढे त्यांचंही तेज फिकुटतं. माणसाच्या देहाच्या वसतीला आलेला तो प्रतिभावंताच्या मनाचा धगधगता सूर्य असतो.

कोणत्याही असामान्य प्रतिभावंताची ही नियती असते. मातीच्या मर्यादेमुळे –वृद्धावस्थेतल्या दुबळेपणामुळे परावलंबन येते आणि त्याच्या दैवदत्त स्वातंत्र्यावर बंधने येतात. त्याची आतल्या आत उलघाल होते. कोंडमारा होतो.

वृद्धावस्थेत शरीर दुबळं झालं आणि शिवाय आर्थिक पारतंत्र्य–' पाटाबरोबर वाढलेलं ताटही मुलांना देऊन टाकलं ' म्हणून अप्पासाहेबांची तडफड झाली, अखेर कुतरओढ झाली असं सकृद्दर्शनी वाटतं. पण ते खरं नाही. गणपतरावांच्या जवळ पैसे असते तरी त्यांच्या भोवतालचं जग आणि त्यांच्या मनातलं जग यांच्यातली दरी कमी झाली नसती. कदाचित कमी ' भासली ' असती. कळवण-करांच्यासारखे जुन्या नटांना व नाटकांना ' भाकडकथा ' म्हणणारे लोक काही

नाहीसे झाले नसतेच. कदाचित ते इतक्या समोरासमोर आले नसते इतकेच! हे दोन ध्रुव परस्परांच्या जवळ आणल्याने त्यांचे विरोधी रंग ठसठशीतपणे डोळ्यांत भरले इतकेच!

आणि 'व्यवहारशून्यता' हे तर कलंदर कलावंताचं लक्षणच आहे. गुलाल-बुक्क्यासारखी लक्षावधी रुपयांची (स्वकष्टार्जित) संपत्ती ज्यानं उधळून टाकली त्याला अखेरचे चाळीस-पन्नास हजार रुपये म्हणजे कोण्या झाडाचा पाला? तो त्याने या ना त्या मार्गाने उधळून कशावरून दिला नसता! तीच शक्यता जास्त होती. गणपतराव जर सामान्य पेन्शनर म्हाताऱ्यासारखे असते तर तो जसा आपली 'ग्रॅच्युइटी' आणि इतर किडुक-मिडुक जतन करण्यातच आपल्या जीवनाची इतिकर्तव्यता मानतो आणि सगळ्या शक्ती खर्ची घालतो तसं बेलवलकरांनीही केलं असतं. पण मग इतर म्हातारे आणि गणपतराव बेलवलकर यांच्यात फरकच उरला नसता. म्हणून आर्थिक परावलंबन हे मुळी त्याच्या फरफटीचं कारण नाहीच.

कलावंताच्या मनातच व्यवहारी जगाला न पेलणारा एक विक्षिप्तपणा असतो. असामान्य प्रतिभासामर्थ्याने येणारा सूक्ष्म अहंकाराचा एक जीवघेणा टोकदार दर्प असतो. तो दूर असतो, तोवर स्तुतियोग्य असतो. मात्र जवळ आला की त्याचे काटे आणि दाहकताच तीव्रतेने जाणवतात. कलावंताच्या असामान्य प्रतिभासामर्थ्याचे सटीसहामाशी दुरून दर्शन घेणे आणि भारावून जाणे सोपे असते. त्यावेळी त्या मातीच्या कणाआडची सुप्त दाहकता दिसत नाही. जाणवत नाही. जवळ गेल्यावर मात्र चटके बसतात. अप्पासाहेब बेलवलकरांसारख्या असामान्य प्रतिभावंताच्या रूपाने मातीच्या आश्रयाला आलेला सूर्याचा अंश भोवतालच्या सामान्य जगाला कळत नाही. कावेरीसारख्या सहचरीला नेमकेपणानं त्याचं आकलन झालेलं नसलं तरी हे जळतं वादळ सहजतेनं पदरात खेळवण्याइतका कर्तव्याचा आणि मायेचा आधार ती देते. विठोबा, राजा ही माणसं अप्पांचं वेगळेपण समजणारी. पण कावेरीसारखं हे वादळ सांभाळायचं सामर्थ्य त्यांच्यात नाही. कलावंताच्या मनाच्या मातीच्या कोवळ्या गंधकळा आणि अग्निपिंडाची दाहकता पुरतेपणाने आकळत नाही. त्यांच्या भावड्या निरागस भक्तीचं कौतुक मात्र वाटतं.

हे सगळे गणपतरावात आहे; म्हणून हे नाटक कोणत्याही म्हाताऱ्याचे होऊ शकत नाही. ते कलावंताचे, 'नटसम्राटा'चेच होते.

कौटुंबिक वातावरणाच्या कोंदणात 'नटसम्राट' अप्पा बेलवलकर वावरत असल्याने कौटुंबिक कारुण्याचा त्याला मधूनच स्पर्श होतो; होतोसा वाटेपर्यंत

एखादी गरुडभरारी गिरकी घेत ते वर जाते आणि त्यांच्या धुमसणाऱ्या मनातून एकादं स्वगत उसळून बाहेर येते. म्हणूनच कोणत्याही मध्यमवर्गीय कुटुंबातील म्हाताऱ्याची ही शोकांतिका होत नाही. अप्पासाहेबांचं भांडण त्यांच्या कुटुंबियांशी नाहीच. उलट त्यांच्या मनात कुटुंबियांविषयी दाट प्रेम आणि आस्था आहे. कळवणकरसाहेबाचं प्रकरण झाल्यावर, या वृद्ध जोडप्याची रवानगी आऊट हाऊसमध्ये झाल्यावर अप्पासाहेब म्हणतात, 'आपण कोणावरही रागवायचं नाही.' किंवा '...आपली पोरं वाईट नाहीत सरकार, वाईट आहे ते आपलं म्हातारपण–'–हा उदार समंजसपणा, ही निर्वैरता थोर कलावंताच्या मनालाच साजेशी आहे. त्याचं मन भूतकाळाच्या वैभवी सम्राटपदात घट्ट रुतून बसलेय. बाहेर येण्यासाठी ते तयारच नाही. 'भूतकाळाच्या डोहात पाय टाकून बसलेली वडाची झाडं होतो आपण. भुताटकी एकांताचा डेरा घालून बसणारी; ...यातून बाहेर पडायला हवं आपण' (पृ. ४७). हे सगळं अप्पांना कळत असलं तरी वळत नाही. पण त्यामुळं हे नाटक एक कौटुंबिक कारुण्यकथाही ठरत नाही. कारण गणपतराव बेलवलकर हा केवळ कुटुंबात वावरणारा सामान्य वृद्ध नाही. शरीर दुबळं झालं तरी, '...हा नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर ..गणपतराव जोशांचा पट्टशिष्य, खाडिलकर–गडकऱ्यांसारख्या दैवतांनी ज्याच्या पाठीवर हात ठेवला असा कलावंत, लक्षावधी रसिकांच्या आशीर्वादामुळं कुबेराहून श्रीमंत आणि इंद्रापेक्षा भाग्यवान झालेला रंगदेवतेचा पुजारी...' (पृ. ५८) असलेला गणपतराव हा असामान्य नटसम्राटच असतो. रंगभूमीवर प्रत्यक्ष अभिनय करणं सोडलं असलं तरी त्यांच्या मनाच्या गाभ्यात सदैव रंगभूमी आणि अभिनय यांचच साम्राज्य आहे. आणि म्हणूनच त्यांची भाषा, त्यांचं वागणं-बोलणं, त्यांच्या सवयी, त्यांचे आदर्शांचे मानदंड सगळे सगळे रंगभूमीमय झाले आहे. लाडानं नातीशी खेळत असतानासुद्धा 'मी नाही येत जा.' या तिच्या सहज हट्टी उद्गारावर, 'खट्याळमावशे, तू काय स्वतःला मानपानातील भामिनी समजतेस का, येता येता येत नाही म्हणायला ?' (पृ. १४) असं सहजपणे बोलून जातात, ते नाटक असं अंगांग भिनलेलं असल्यामुळेच ! आयुष्यात उधळलेल्या पैशांची–संपत्तीची खंत चुकूनसुद्धा त्यांच्या बोलण्यात येत नाही. वृद्धत्वानं दुबळ्या झालेल्या शरीरानं त्यांची अडवणूक केली आहे. त्यांची खंत आहे ती 'नटसम्राटा'ची योग्य ती कदर केली जात नाही ही ! त्यांच्या अंतर्मनात 'नटसम्राट' इतका खोल रुजून बसला आहे की, त्याची अभिव्यक्ती नकळत त्यांच्याकडून होते–कधी नाटकातल्या मोठमोठ्याने म्हटल्या जाणाऱ्या भाषणांच्या रूपानं, तर कधी भजांच्या रूपानं. लोकांना तो म्हातारचळ, विक्षिप्तपणा, भ्रमिष्टपणा वाटतो.

एकदा शोकेसमधला चंदनी हत्तीच ते उशाला घेऊन झोपले म्हणून जावई–मुलगी त्यांचा नोकर–सगळ्यांच्याच दृष्टीनं अप्पा भ्रमिष्ट झाले आहेत असा

शिक्कामोर्तब होतो. अप्पांच्या मनात मात्र-त्यांच्याही नकळत रुंजी घालीत असलेले नटसम्राटाच्या 'भूताचे भूत' हत्तीचं रूप घेऊन अवतरतं तोही चंदनी हत्ती! हत्ती हे वैभवाचं–सात्त्विक वैभवाचं, राजैश्वर्याचं प्रतीक–सुप्त मनाची स्वप्नं माणूस प्रतिकांमधूनच त्याच्याही नकळत पूर्ण करून घेत असतो. त्याच्या अंतर्मनाच्या गाभ्याची ओढ आणि वस्तूत सामावलेली प्रतीकं यांच्यामधला अनुबंध सामान्य माणसाला सहजासहजी उलगडत नाही आणि त्याची संभावना मग विक्षिप्तपणात, भ्रमिष्टपणात होते. वेड्याच्या वेडातही एक शहाणपण असते ते व्यवहारापलीकडचे.

अप्पा बेलवलकरांच्या सुप्त मनाचे आविष्कार त्यांच्या वरवर विसंगत, तऱ्हेवाईक वाटणाऱ्या वागण्याबोलण्यातून व्यक्त होतात. नाहीतरी प्रतिभावंतांची जात ही परमार्थानं वेड्यांचीच जात असते. त्यांच्या मनातलं अगम्य तुफान कसं व्यक्त होईल हे सांगता येणं कठीण! मग 'तुफानाला तुफानपणच नडत रहातं (पृ.६४)' जाणीव-नेणीवेच्या सीमारेषेवर त्यांचे मन आंदोलत राहतं. त्यातही 'सरकारांचं तुळशीवृंदावन' मनात घट्ट रुजून बसलेलं आहे. भोवतालच्या जगाचं एका विलक्षण उंचीवरून 'दर्शन' घेत असताना 'माणसाला रत्न म्हणून जपावं तर ते झुरळ असल्याचं कळतं...माणसाचं माकड झाल्याचं कळतं आणि देवाच्याही डोळ्यांत पाणी येतं.' या विरूप, विद्रूप, खोट्या जगाचं सौंदर्य 'मोकाट सुटलेल्या जनावरांनी उध्वस्त' केल्याचं जाणवतं. दिवस मावळत चालला की जंगलातली भुतं 'वाटा गुंडाळून' टाकतात. मग वाटच राहत नाही. या भुईवर... पृथ्वीचा कबजा जनावरं घेतात. 'माणसांतलं निरागस कोवळं गुलाबी मूल जगावं' ही त्याची जिवाच्या आकांतानं केलेली धडपड तेवढी शिल्लक राहते. एक कोवळा लसलसता सत्त्वाचा अंश–अम्लान चिरंतन सौंदर्याचा गाभा जिवंत राहणं,, इतक्या मोडतोडीनंतरही त्याला महत्त्वाचं वाटतं. 'देवाला त्यासाठी रडवू नये' ही मनोमन इच्छा असते.

अखेर बूटपॉलिशवाल्या राजाच्या रूपानं माणसातलं मूल आणि बेवारशी म्हाताऱ्या देहातल्या तुफानाला 'घर' मिळालय. हा राजा तथाकथित सभ्य दुनियेच्या दृष्टीने असभ्य (uncivilized) असला तरी परमार्थानं सुसंस्कृत (Cultured) आहे.

नाटक हेच अप्पासाहेबांचं जीवन आहे. तेवढंच 'सत्य' आहे. पण दुनियेच्या दृष्टीनं तो 'क्षणाचा खेळ' आहे. दोघांच्या जीवनाच्या समजुतीतच जमीन-अस्मानाचं अंतर आहे आणि हे अंतरच संघर्षाचं मूळ आहे. इथं संघर्ष व्यक्तीचा व्यक्तिविरोधी नाहीच. अप्पासाहेब आथेल्लोचे वर्णन करतात–'तो जंगली, शूर, सच्चा, दिलदार' (पृ. ६९) होता. एकपरीने तो अप्पांच्याच व्यक्तिमत्त्वाचा एक

अंश होता. त्यांच्या ऐन उमेदीतल्या भूमिकेचं वर्णन करताना एक प्रेक्षक बोलून जातो. ' चित्त्यासारखा तिन्ही सप्तकात फिरणारा स्वर असलेला तो ' एकमेवाद्वितीय नट होता. तो 'अप्पा बेलवलकर मेला ' असं तेच प्रेक्षकाला सांगतात. ते भ्रमिष्टपणात आहेसं भासलं तरी एकपरीने ते सत्यही होतं. खरंच तो उमेदीतला अप्पा बेलवलकर मेलाच होता–तो जिवंत असूनही त्याला कोणी ओळखू शकत नव्हतं. कारण–' या थिएटरच्या जगात सगळं खोटं–म्हणूनच सगळं चांगलं आहे. ' (पृ. ७६) खऱ्याचा आभास फक्त तिथे आहे हे सर्वांनाच माहीत असतं. वास्तव दुनियेसारखी तिथे वंचना नाही. खोटं हेच खरं आहे समजून खोटं वागण्याची आत्मवंचना आणि परवंचना यांनी दिखाऊ जग व्यापलं आहे. नाटकाच्या दुनियेत ही वंचना नाही. म्हणूनच ते जग ' चांगलं आहे '–

इतकी आपल्या कलाविश्वाची खोलवर जाण असलेला हा कलावंत निर्विष, निर्वैर, आभाळाएवढं मन घेऊन उभा आहे. ऐहिकाच्या क्षुद्र मानापमानाची लक्तरं त्यानं केव्हाच भिरकावून दिली आहेत. शोकनाटचातील सर्व वैभवशाली नायकांना आपल्या ' देहाच्या शामियान्यात ' इतमामानं अखेरचा कुर्निसात करीत ' नटसम्राट गणपतराव बेलवलकरांची ' सम्राटपदाच्या ऐरावतावरून निर्वाणीची मिरवणूक झगमगत गेली आहे. ' नटसम्राट ' हे बिरुद सार्थ झालं आहे.

नाटकच करायचं तर ' असं असतं नाटक ' असा ठसा उमटवूनच करायचं. तसचं ते केलं.

आणि म्हणूनच ' नाटकाशिवाय दुसरं काहीच पाहिलं नाही राजा...' (पृ.६९) असं वाच्यार्थाने आणि परमार्थाने म्हणण्याचा अधिकार फक्त नटसम्राट गणपतराव बेलवलकरांनाच राहतो. मारेकऱ्यांनी कटयारी सरसावल्य,ा प्रतापराव, सुधाकर, हॅम्लेट आणि नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर आपल्या दिव्य लोकात वैभवाने तळपत राहिले. त्यांच्या क्षणाच्या दीप्तीने अंतर्बाह्य विश्व उजळून निघालं.

●

' नटसम्राट 'मधील गणपतराव बेलवलकर

श्रीराम लागू

तात्यासाहेब शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट' या नाटकातील गणपतराव बेलवलकर ही नाट्यवाङ्मयातील एक महान व्यक्तिरेखा आहे असे मी मानतो. तात्यासाहेबांच्या दिव्य प्रतिभेची ती एक उत्तुंग निर्मिती आहे. 'नटसम्राट' नाटकाच्या रचनेत अनेक दोष असूनही त्या नाटकाला महत्तेच्या पातळीवर सहजच घेऊन जाणारी ती निर्मिती आहे. कारागिरी कुठे कमी पडली असेल पण प्रतिभेचा स्पर्श घेऊन ही व्यक्तिरेखा रंगभूमीवर अवतरली आहे यात शंका नाही.

ही व्यक्तिरेखा मला कशी दिसते हे शब्दांत सांगायचा हा एक प्रयत्न आहे. हे त्या व्यक्तिचित्राचे वस्तुनिष्ठ विश्लेषण अर्थातच नाही. केवळ माझ्या डोळ्यांपुढे उभा असलेला गणपतराव बेलवलकर आणि त्याचा जीवनपट कसा होता एवढेच सांगण्याचा हा प्रयत्न आहे. हे लिहिताना मी जास्तीत जास्त आधार प्रत्यक्ष नाटकातल्या संवादांचाच घेतलेला आहे आणि कल्पनेचे कमीतकमी कलम त्यावर केलेले आहे. मधूनमधून ठिगळे माझ्या भाषेची आहेत.

गणपतराव बेलवलकर अभिनयांकित करताना मी काय काय केले याचा आलेख या लेखात टाळलेला आहे. कारण ज्या ग्रंथाकरता हा लेख लिहिला आहे त्या ग्रंथात तो विचार अप्रस्तुत आहे.

खरे तर गणपतराव बेलवलकर या व्यक्तिरेखेवर एक छोटासा ग्रंथच होऊ शकेल इतके या विषयावर लिहिण्यासारखे आहे. ह्या माणसाचे काव्य, त्याचे तत्त्वज्ञान, त्याचे भावविश्व, त्याची भाषा इत्यादी–त्याच्या अनेक अंगांचा विचार विस्तृतपणे व्हायला हवा. ही भूमिका रंगमंचावर साकार करताना करावे लागणारे नुसते शारीरिक श्रम हासुद्धा लेखाचा विषय होऊ शकेल. विस्तारभयास्तव आणि आळशीपणामुळे मी आजवर हे सारे लिहिण्याचे टाळीत होतो. आज गौरवग्रंथाच्या निमित्ताने हा छोटासा लेख तरी मजकडून लिहून झाला याचा मला फार आनंद आहे. तात्यासाहेबांच्या प्रतिभेला वाहिलेले हे छोटेसे फूल.

नटसम्राट ही एका नटाची शोकांतिका आहे का ? की एका कुठल्याही सामान्य म्हाताऱ्याची शोकांतिका आहे ? माझ्या मते पहिल्या प्रश्नाचे उत्तर हो आणि नाही असे आहे, आणि दुसऱ्या प्रश्नाचे उत्तर निखालस नाही असे आहे.

एक विलक्षण मनस्वी माणूस, भोवतालच्या रोखठोक, व्यवहारी जगाशी तडजोड करून जगत राहण्याच्या प्रयत्नात शेवटी कसा उध्वस्त होतो याची नटसम्राट ही कहाणी आहे. गणपतराव बेलवलकर हा कुठलाही एक सामान्य म्हातारा असता तर तो तडजोड करू शकला असता, येनकेन प्रकारेण जगात राहू शकला असता. तडजोड करण्याच्या प्रयत्नात तो मोडून जाण्याचे कारण नव्हते. कारण सामान्य माणसे अशा तडजोडी प्रत्यही करत करतच जगत असतात. त्यांच्या तशा जगात राहण्याला काही अर्थ असतो अशातला भाग नाही. कित्येकदा भुईसपाट, लाचार, अर्थशून्य जिणे ते जगत असतात–पण ते जगत राहतात–उध्वस्त होऊन फुटून जात नाहीत. त्यांचे ते तसे जगत राहणे हीच एक शोकांतिका होऊ शकते. इतकेच की ते जिणे करुणास्पद असू शकेल–पण त्यात उध्वस्त होऊन जाण्याला जागा नसते. आणि म्हणून म्हटले की नटसम्राट ही कुठल्याही सामान्य म्हाताऱ्याची शोकांतिका निश्चितपणे नाही.

गणपतराव बेलवलकर हा नट आहे ही वस्तुस्थितीच आहे. ती नाकारता येणार नाही. केवळ नाटककाराने आपल्याला सांगितले आहे एवढाच पुरावा आहे असे नाही; तर त्याचे नटपण पानोपानी विखुरलेले आहे. बेलवलकरांच्या व्यक्तिचित्रात पावलोपावली त्याचे जिवंत पुरावे आपल्याला दिसतात. आणि मला वाटते ही गोष्ट फार महत्त्वाची आहे. पुष्कळवेळा असे होते की लेखक सांगतो, अमुक एक पात्र डॉक्टर आहे किंवा अमुक एक पात्र वकील आहे, ट्रक ड्रायव्हर आहे म्हणून आणि म्हणूनच आपल्याला त्यावर विश्वास ठेवावा लागतो. प्रत्यक्ष त्या व्यक्तिचित्रणात त्याच्या काहीच खुणा दिसत नाहीत. तसे या अप्पासाहेब बेलवलकरांबाबत होत नाही. एका नटाचे चरित्र आपल्यासमोर उलगडले जाते आहे. याबद्दल आपल्या मनात यत्किंचितही संदेश असत नाही.

पण या नटाच्या वाट्याला आलेली शोकांतिका मात्र त्या भोवतालच्या जगाशी–विशेषत: त्याच्या कौटुंबिक जगाशी झालेल्या संघर्षातून निर्माण झालेली शोकांतिका आहे. त्याच्या स्वत:च्या कलाविषयक प्रेरणा अथवा जाणिवा यांच्या संघर्षातून निर्माण झालेली नाही. हे थोडे अधिक स्पष्ट करायचे तर असे म्हणता येईल की प्रत्येक कलावंत हा कलावंत असण्याबरोबर माणूसही असतो. त्याच्यातल्या माणसाला ऐहिक सुखे पुरेशी असतात, पण तरीही त्याच्यातला कलावंत दु:खी असमाधानी असू शकेल–हे जसे खरे तसेच दुसऱ्या बाजूला त्याच्यातला माणूस उध्वस्त होत जात असताना कलावंताची फारशी मोडतोड होत नसते हेही खरे. म्हणजे असे म्हणता येईल की नटसम्राट ही एका प्रतिभासंपन्न नटामधल्या माणसाची शोकांतिका आहे. म्हणून प्रथम म्हटले की, ही एका नटाची शोकांतिका आहे का, या प्रश्नाचे उत्तर हो आणि नाही असे आहे.

वस्तुस्थिती अशी आहे की अप्पा बेलवलकर हा एक प्रतिभाशाली नट असला तरी त्याचे जे समग्र व्यक्तिमत्त्व आहे ते त्या प्रतिभाशाली नटाला व्यापून दशांगुळे उरण्याइतके संपन्न आहे. हा माणूस नुसता नट नाही–तर तो कवी आहे, तत्वचिंतक आहे, विचारवंत आहे आणि इतक्या समृद्ध व्यक्तिमत्त्वाची शोकांतिका जेव्हा जिवंतपणे आपल्यासमोर उभी ठाकते तेव्हा ही शोकांतिका नटाची आहे का सामान्य माणसाची आहे असले प्रश्न निरर्थक ठरतात. हे संपन्न व्यक्तिमत्त्व बारकाईने न्याहाळण्यासारखे आहे.

गणपतराव बेलवलकर नावाच्या एका पंधरा वर्षांच्या मुलाच्या घरच्या चार भिंती चारी बाजूंनी कोसळून पडल्या, हा या माणसाच्या जीवनपटाचा पहिला धागा आपल्याला मिळतो. पहिली पंधरा वर्षे या मुलाने कोणत्या परिस्थितीत काढली असतील याचा केवळ तर्कच आपल्याला करावा लागतो. आई–बाप–बहीण भाऊ इत्यादी नात्यांचा उल्लेखसुद्धा या माणसाच्या आपल्याकडे उलगडल्या जाणाऱ्या जीवनपटात येत नाही. अगदी अतीव तृप्तीच्या आणि समाधानाच्या क्षणीसुद्धा भूतकाळाचा पहिला उल्लेख हा माणूस करतो, तो पंधराव्या वर्षी चारी बाजूंनी कोसळून पडलेल्या घराच्या चार भिंतींचा. बस्स...फक्त तेवढेच. स्मरण्यासारखे अधिक काहीच नाही, आईवडील कदाचित लहानपणीच गेले असतील–एखाद्या नातेवाईकाने केवळ कर्तव्यबुद्धीने जमेल तसे पालनपोषण केले असेल... ज्याचा अगदी पुसटता का होईना पण ठसा पुढच्या आयुष्यावर राहावा असे काहीच या पहिल्या पंधरा वर्षांत घडलेले दिसत नाही. नाही तर माणसांमधल्या परस्पर संबंधांना खूप जपणारा हा स्नेहाळ माणूस आपल्या आईवडिलांचा किंवा भावंडांचा उल्लेख केल्याशिवाय राहिला नसता. एवढे नक्की की काही भयानक अनुभवही या पहिल्या पंधरा वर्षांत त्याच्या वाट्याला आलेला नाही.

पुढची काही वर्षं, सावली नसलेल्या रखरखीत वाळवंटातून वाटचाल झालेली आहे. पायाला जाळीत होती जमीन आणि मस्तकाला जाळीत होतं आकाश. घरदार कोसळून पडलेल्या, डोक्यावर फक्त आकाशाचं छप्पर उरलेल्या, या मुलानं खूप हाल काढले असतील, उपाशी पोटी वणवण केली असेल, रस्त्यावर हमाली केली असेल. त्यातच कुठेतरी पडदे ओढणारा किंवा फ्लॅट उचलणारा गडी म्हणून त्याचा रंगभूमीशी संबंध आला असेल. रंगभूमीच्या परिसरातील ही हमाली सुरू झाल्यावरसुद्धा रखरखीत वाळवंटातील ही वाटचाल संपली नाहीच, पण कुठून तरी कुणीतरी सतत हाकारावं लागलं, कधी आंजारून गोंजारून तर कधी चाबकाचे फटकारे मारून. अंगातून घामाच्या धारा लागलेल्या होत्या, पायाला वाळूचे असह्य चटके बसत होते. घशाला शोष पडला होता. वरून सूर्य अंग जाळीत होता–पण तो जो कोणी अदृश्यांतून गुराख्यासारखा सतत हाकारीत होता त्या हाकारण्यामुळे त्या जळत्या प्रवासालाही एक अर्थ प्राप्त झाला होता. जिवाची लाही होत असतानाही ही जळती फरपट चालू ठेवणे भाग होते, ती चालूही होती. आणि ते पुढे हाकारणेही चालू होते.

'या जळत्या प्रवासातच केव्हातरी साक्षात्कार झाला की आपल्याला जगायचं आहे ते रंगभूमीवर आणि रंगभूमीसाठी.' वीस एक वर्षांच्या गणपत बेलवलकरांना साक्षात्कार झाला आहे. हा साक्षात्कारी नट आहे–साधासुधा नव्हे. पहिली पंधरा वर्षे निरर्थकपणे आणि नंतरची काही वर्षे होरपळत काढलेल्या एका फालतू आयुष्याला एकदम अर्थ प्राप्त झालेला आहे–फार सुंदर अर्थ प्राप्त झालेला आहे आणि तो आतून झालेल्या एका साक्षात्कारामुळे झालेला आहे.

पहिली वीस वर्षे एखाद्या पतंगासारखी भरकटण्यात गेलेली आहेत. आयुष्याच्या त्या सुरुवातीच्या कालखंडासंबंधी सांगण्यासारखे विशेष काहीच नाही. चारदोन वाक्यांत त्याचा हिशेब सांगून झाला आहे. आणि मग स्मरणात एकदम ठसठशीतपणे उभा आहे तो चाळीस वर्षांपूर्वी हुजऱ्याची शिंदेशाही पगडी घालून केलेला रंगमंचावरचा प्रथम प्रवेश...किती स्पष्ट, रेखीव आठवण आहे ती. अनेक प्रचंड भूमिका रंगमंचावर गाजवून नटसम्राट झालेल्या माणसाच्या स्मृतीत हुजऱ्याची शिंदेशाही पगडी घालून केलेला एखाद्या नगण्य भूमिकेतला रंगमंचावरचा प्रथम प्रवेश घर करून राहिला आहे. या नगण्य प्रवेशालाही या यात्रिकाच्या आयुष्यात तितकेच मानाचे स्थान आहे. जितके त्यांच्या अन्य प्रमुख भूमिकांना असेल, कारण इथून पुढे त्याची बांधिलकी आता रंगभूमीशी आहे. एखाद्या समर्पितासारखे आपले आयुष्य त्याने रंगभूमीवर झोकून दिलेले आहे. आयुष्याला आता अर्थ प्राप्त झाला आहे. गणपत बेलवलकराला आयुष्याचे श्रेय आणि प्रेय गवसले आहे.

पुढची चाळीस वर्षे या माणसानं एका वेगळ्याच पृथ्वीवर काढली आहेत. कवींच्या प्रतिभेने निर्माण केलेली, थिएटरमधल्या अंतराळानं तोलून धरलेली, चंद्र–सूर्यांनी नव्हे तर रंगमंचावरील दिव्यांनी प्रकाशित केलेली अशी ही स्वप्नील भूमी आहे. इथे अनेकविध भूमिका गाजवून हा माणूस नटसम्राट पदाला पोहोचला आहे. गणपतराव जोशांचे पट्टशिष्यत्व आणि शाबासकी त्याने मिळविली आहे. खाडिलकर, गडकऱ्यांसारख्या शेक्स्पीअरच्या महान व्यासंगी माणसांच्या सहवासात तो आला आहे. लोकमान्यांचे आशिर्वाद त्याने मिळविले आहेत. द्रव्य त्याच्या अंगावर हस्ताच्या पावसासारखे कोसळले आहे, आणि लक्षावधीची मालमत्ता त्याने गुलालबुक्याप्रमाणे उधळली आहे. महाराष्ट्राने त्याला नटसम्राट म्हणून डोक्यावर घेतला आहे, ते त्याच्या काळजात घुसणाऱ्या अभिनयामुळे.

ऑथेल्लो म्हणून त्याने स्टेजवर पाऊल टाकले रे टाकले की आफ्रिकेचे घनघोर जंगल प्रेक्षकांच्या मनात शिरावे. तो संतापाने उसळला की पेट्रोलची वखार धडाडून पेटली आहे असे वाटावे, त्याने नुसती मूठ आवळली तर आपले प्राण तिच्यात सापडले आहेत असे प्रेक्षकांना वाटावे, असली विलक्षण त्याच्या अभिनयाची जात आहे. आणि रोज रात्री सर्वस्व इरेला घालूनच रंगमंचावर प्रवेश करण्याइतकी त्याची दुर्दम्य अशी निष्ठा आहे. या साऱ्याच्या बळावर अभिनय-क्षेत्रातला एक गौरीशंकर अशी कीर्ती त्याने संपादन केली आहे.

पुढे रंगभूमी कोसळली, नट संपले, सारे काही उध्वस्त झाले. तेव्हा हा माणूस प्रकाशाची धास्ती घेऊन एका भुयाराच्या पाणथळीत राहिला–जखमी रानमांजरा-सारखा. पण आपण एका कोसळलेल्या इमारतीचा चिरा आहोत ही जाणीव त्याच्या मनातून गेली नाही. पारावर बसून वडाच्या झाडाला आणि मारुतीच्या मूर्तीला तो नाटकांतील भाषणे ऐकवत राहिला. राजवाड्याचा पडदा देवाने गुंडाळला केव्हा आणि मागे जंगलाचा सीन लावला केव्हा, हे नाटकाच्या नशेत त्या कलंदराला उमगलेही नाही. इतका तो त्या स्वप्नभूमीशी एकजीव झालेला होता.

तोही काळ सरला. आणि त्याच्या तळघरात भगदाडातून शिंगतुताऱ्या यांचे आवाज पुन्हा दुमदुमले. गळ्यातला स्टेथॉस्कोप बाजूला टाकून मखमली पडद्याची रस्सी हातात घेतलेला एक बलराज डॉक्टर मराठी माणसांची एक प्रचंड मिरवणूक घेऊन त्याच्या दाराशी आला आणि त्या डॉक्टरने त्याला पुन्हा उजेडात आणले. म्हातारपण आले होते पण म्हातारपणीही पुन्हा करता येईल तेवढे मागे केलेले, विसरलेले, विटलेले पण ठेवणीतले शेले मंदिल प्रेक्षकांना दाखवले. त्यांनीही भलाईने कोडकौतुक केले. त्याच्या आर्थिक व्यवहारातही त्या डॉक्टरने लक्ष घातले आणि आर्थिक बाजूही सुस्थिर बनवून दिली. नाहीतर दमडीही हाती लागली नसती.

शेवटी म्हातारपणामुळे त्याने जेव्हा निवृत्तीचा निर्णय घेतला तेव्हा डॉक्टरने त्याचा एक भव्य सत्कार आयोजित केला आणि चाळीस हजारांची भरभक्कम थैली त्या नटसम्राटाच्या स्वाधीन केली. सगळे उत्तम झाले...

एक कलावंत म्हणून अशातऱ्हेचे समर्पित आयुष्य जगत असताना माणूस म्हणून गणपतराव बेलवलकर एक समृद्ध आयुष्य जगत होता. मोठमोठ्या नाटककारांशी, कवींशी, व्यासंगी समीक्षकांशी, राजकीय पुढाऱ्यांशी त्याचा संबंध येत होता. त्या सहवासातून त्याचे व्यक्तिमत्त्व सर्वांगाने फुलत होते. तो खऱ्या अर्थाने सुसंस्कृत होत होता. त्याच्या कविवृत्तीला खतपाणी मिळत होते. पृथ्वी सूर्याभोवती फिरत नाही, रुपयाच्या नाण्याभोवती फिरते. ह्यातले कठोर काव्य तो समजू शकत होता. पण आपण राहतो ती पृथ्वी वेगळी आहे, हे समजण्याची जाण त्याला आली होती. हा तुमचा शेक्सपीअर, नाटककार नाही, नुसता सैतान आहे, असे वासुदेवराव केळकरांसारख्या व्यासंगी अभ्यासकाला ऐकवण्याइतका हा माणूस स्वयंभू होता. आणि 'समजले' या त्यांच्या एका शब्दाच्या उत्तरातल्या सगळ्या अर्थच्छटा अनुभवाच्या पातळीवर आत्मसात करण्याइतकी तरल संवेदनक्षमताही ह्या माणसाला मिळालेली होती. नमस्कार, आशीर्वाद, ताईत, गंडेदोरे, पूजाअर्चा इत्यादी कर्मकांडावर विश्वास ठेवण्याइतका हा मोठा भाविकही होता. आणि काकासाहेबांनी ओठातल्या ओठात दिलेल्या आशीर्वादात सदाशिवाच्या डमरूचा विश्वव्यापी नाद ऐकू येण्याइतका, तो नाद ऐकून अंतर्बाह्य प्रकाशाने निथळून जाण्याइतका आत्मरत, श्रद्धावंतही होता. नारायणराव बालगंधर्व म्हणजे फूटलाईटच्या प्रकाशात उगवणारे इंद्रधनुष्य असे म्हणण्याइतकी अभिजात रसिकता आणि कविवृत्तीही या माणसाजवळ होती आणि स्वतःचे सर्वस्व आपल्या मुलांना वाटून टाकल्यावर, त्या मुलांनी उद्या आपल्याला रस्त्यावर काढले तर आपण विनातक्रार अनाथाश्रमात जाऊन राहू असे म्हणण्याइतकी वृत्तीची तटस्थताही त्याच्याजवळ होती. जीवनाकडे पाहण्याचा एक अतिशय उदार आणि विशाल असा त्याचा दृष्टिकोण तयार झाला होता. सामान्य माणसांशी सामान्य सुखदुःखाचे हितगुज करतानाही जेव्हा हा माणूस, 'चाळीस वर्षं रोज रात्री प्राण पणाला लावून आपलं प्रेम मी जिंकलं आहे किंवा संतोषाला थोडी अहंकाराची धार आली तरी आपण क्षमा करायला हवी किंवा म्हातारपणाच्या पोकळीत अहंकाराची घंटा घणघणते किंवा सफल आणि समाधानी म्हातारपण म्हणजे गुलबकावलीचं फूल किंवा दुःखाप्रमाणेच सुखाचा बोजासुद्धा म्हाताऱ्या मस्तकाला सहन होत नाही, किंवा लग्नाच्या जुगारखान्यात असली बाई हाती लागणं म्हणजे परमभाग्य,' असली अर्थगर्भ, तत्त्वचिंतनाच्याजवळ जाणारी वाक्ये अगदी सहजगत्या बोलून जातो तेव्हा त्याच्या सखोल व्यक्तिमत्त्वाचा अंदाज आपल्याला अचूकपणे येत जातो.

कौटुंबिक सुखही या माणसाने अगदी मनापासून घेतले आहे. शेकोटीत घातलेल्या ढलपीचे, दुसऱ्यासाठी जळण्याचे व्रत घेतलेली पत्नी त्याला मिळाली आहे. तिला तो गमतीने 'सरकार' म्हणत आला आहे. प्रेम, माया, नात्याची जाणीव, माणुसकी, निष्ठा या सगळ्यांच्या पलीकडे जाणारी अशी एक विलक्षण नाजुक आणि तरीही त्याच्या साऱ्या जीवनाला एक भरभक्कम आधार देणारी भावना त्याच्या मनात तिच्याविषयी आहे. निम्मे आयुष्य सरल्यावर का होईना पोरांनी घराचे गोकुळ केले आहे. पोरे सुद्धा कशी मोगऱ्याच्या कळ्यांसारखी. जावई आणि सूनबाई मिळाली तीही अगदी घरच्या अंगणात उगवल्यासारखी. सारी पोरे जवळ असली की अगदी रामपंचायतन घडल्यासारखे वाटते. कौटुंबिक आयुष्य आकंठ तृप्तीने भरलेले आहे. इच्छा फक्त एकच उरली आहे–नातवण्डे हवी आहेत, मिशी ओढायला...

आयुष्यात काही मैत्रिणीही येऊन गेल्या आहेत. आठवणीच्या मावळतीवर हे सगळे जुने जमाखर्च आठवणेही कठिण आहे. इतक्या मैत्रिणी येऊन गेल्या आहेत. त्या सगळ्या त्या त्या वेळी झालेल्या जखमा आहेत. त्यातली मेनके-सारखी एखादी गहिरी जखमही आहे. पण त्या साऱ्या जखमा, नवरा नावाच्या गलबतासाठी असलेल्या बायको नावाच्या बंदरातच भरून आल्या आहेत. आता त्या संबंधी ना खंत ना खेद.

खरे म्हणजे गणपतराव बेलवलकर या नवरा नावाच्या गलबताने व्यव-हाराच्या, कलेच्या, ध्येयाच्या, प्रेमाच्या आणि द्वेषाच्याही सातासमुद्रात मुशाफरी केलेली आहे. या दर्यात शिरून दूरवरचे किनारे पाहिले आहेत, संतप्त लाटांची मस्ती अंगावर घेतली आहे. पावलापावलावर मरणाशी मुलाखत करणारे जीवन जगले आहे, परंतु हे सारे उद्रेक अंगावर घेताना सतत पाहिले आहे ते बायको नावाचे बंदर. पराभवाच्या या जखमा आणि विजयाचे झेण्डे घेऊन पुन्हापुन्हा ते आपल्या बंदरातच परत आलेले आहे – आणि तिथल्या हिरव्या निळ्या प्रकाशात प्रशांत पाण्याच्या गालिचावर विश्रांत झालेले आहे.

पति–पत्नीच्या नात्याचे हे चित्रण आणि गणपतराव बेलवलकरांना सर्वांगांनी त्या नात्याची असलेली जाण ही मराठी नाटयसाहित्यांत केवळ अद्वितीय आहे.

असे हे गणपतराव बेलवलकर. या नटाचे संस्कारसंपन्न, समृद्ध व्यक्तिमत्त्व नाटकाच्या सुरुवातीला अंकात आपल्यासमोर उलगडले जाते. सामान्यपणे नट म्हणताच जे लहरी, कलंदर, व्यसनी, अहंकारी कलावंताचे चित्र आपल्यासमोर उभे राहते त्यापेक्षा अप्पासाहेबांचे हे चित्र फार वेगळे आहे. हा माणूस साक्षात्कारी नट आहेच, पण त्याचबरोबर तो एक अतिशय मनस्वी कविवृत्तीचा, तत्वचिंतक,

सभ्य माणूस आहे. स्वच्छ, पारदर्शी पाण्याच्या अथांग डोहासारखा. हे व्यक्तिमत्व सखोलतेचा, निरभ्रतेचा, प्रसन्नतेचा आणि तरीही थोड्याफार गूढतेचा एकदम अनुभव देणारे आहे. ज्या एका ऋषितुल्य अलिप्ततेने हा माणूस आता एकंदर जगाकडे पाहतो आहे तिच्या मुळाशी जीवनाबद्दलचे उत्कट प्रेम आहे हे आपल्याला जाणवते आणि हा माणूस आता कोणाच्याही प्रेमात पडणार नाही हे स्वच्छ दिसत असूनही आपण त्याच्या प्रेमात पडतो.

आयुष्याच्या साठएक वर्षांचा असा हिशेब.

त्यानंतर गणपतराव बेलवकर रंगभूमीवरून कायमचे रिटायर, निवृत्त झाले आहेत. पोराच्या जिवावर. आपली सगळी मालमत्ता त्यांनी आपल्या दोन मुलांत विभागून दिली आहे. आणि काही दिवस नंदूच्या फ्लॅटवर राहू आणि काही दिवस नलूकडे राहू, तिच्या टेकडीवरच्या बंगल्यावर, अशी उर्वरित आयुष्याची सोपी वाटणी त्यांनी मनाशी करून टाकली आहे...

आयुष्यभर एका वेगळ्याच पृथ्वीवर काढल्यावर हा माणूस आता रुपयाच्या नाण्याभोवती फिरणाऱ्या पृथ्वीवर राहायला येण्याचा बेत करतो आहे आणि आपल्याच पृथ्वीचे कायदेकानू या पृथ्वीलाही लागू असणार असे धरून चालतो आहे. निवृत्त होण्याच्या निर्णयाबरोबर बेलवलकर नट म्हणून संपला, आता फक्त बाप म्हणून उरला आहे–प्रेमाच्या भांडणात गुरफटलेला...असे खरोखरचं मानण्याची चूक तो करतो आहे. जणू काय नाटकाचा दुसरा अंक सुरू होतो आहे...फक्त, दिवसादिवसाने आता अखेरच्या भरतवाक्याकडे प्रवास करायचा आहे...या सुखस्वप्नात तो दंग झालेला असताना त्याची पत्नी त्याचे पाय जमिनीला लावण्याचा प्रयत्न करते. तेव्हाही तो मजेने म्हणतो की, पोरांनी आपल्याला रस्त्यावर काढले तर पंढरपूरच्या बाबा जव्हेरींना सांगून टाकलेल्या आईबापांसाठी एक नवा आश्रम काढून घेऊ...

आपण सबंध आयुष्य ज्या स्वप्नभूमीमध्ये काढले आहे तिचे कायदेकानू आणि या नव्या जगाचे रोखठोक, व्यवहारी कायदेकानू फार वेगळे आहेत हा कठोर साक्षात्कार त्याला अद्याप झालेला नाही. पण आपल्या मुलाच्या नव्या फ्लॅटवर राहायला गेल्यावर त्या कठोर वास्तवाची जाणीव त्याला होऊ लागली आहे. त्या वास्तवाशी जुळते घेण्याच्या प्रयत्नात तो गोंधळून गेला आहे. ह्या जुळते घेण्याच्या प्रयत्नात त्याने मांडलेले हिशेब मुळातच चुकीचे आहेत, कारण ते या व्यवहारी जगाचे हिशेब नाहीत.

बारा वर्षे हे सतत चुकीचे हिशेब मांडून नव्या जगाशी जुळते घेण्याची धडपड केलेली आहे आणि ती निष्फळ ठरलेली आहे. अतिशय जीव जडलेल्या

आपल्या लहानग्या नातीला, ढालगज–कारटी असे गंमतीने म्हणणे म्हणजे या जगात शिव्या देणे आहे. गणपतराव, केशवराव, नानासाहेब असे मराठी रंगभूमीचे राजबिंडे घरी येऊन गप्पा मारत बसले तर या जगातले घर नाटकमंडळीतल्या उडाणटप्पू लोकांची धर्मशाळा होऊन जाते. भवानीविलास हॉटेलचा रामय्या इतकी चांगली भजी करतो पण ती घरी आणली तर आपल्या घराची जगातली प्रतिष्ठा लगेच जाते, तिन्ही सप्तकात चित्त्यासारखा धावणारा आपला स्वर–पण चहा मागताना तो कधीमधी चुकून चढा लागला तर त्याचा अर्थ आपण आरडाओरड करून घर डोक्यावर घेतो–आपल्या मर्यादा पाळीत नाही असा या जगात होतो. आपल्या गोड नातीला आपण एवढा जीव लावतो तर त्याचा अर्थ आपण तिला आईपासून मुद्दाम दूर ओढतो असा या जगात होतो, तिला आपल्या गावंढळपणाची दीक्षा देऊन आपण तिच्या आयुष्याचा सत्यानाश करायला सजलो आहोत असा भयानक आरोप आपल्यावर केला जातो.

हे जगणे फार अवघड आहे–रोज अधिकाधिक अवघड होत चालले आहे. पण काय करणार ? नाइलाज आहे. शरीर लुळेपांगळे होत चालले आहे, खिशात दमडी नाही. एकेकाळी, पावलोपावली गोड बोलून जीव घेणारी, महाबळेश्वरी मधाच्या बुधल्यासारखी असणारी सून आता इतके टाकून बोलू लागली आहे की त्या अपमानाने कुणीही फुटून जावे. आपला लाडका मुलगा, आपल्या दोन कोकरांपैकी एक आपली खरी मालमत्ता हीच, असे आपण ज्याला मानत होतो तो आज नुसता वायकोच्या कमरेला खोचलेला हातरुमाल झाला आहे–आपल्याला समज देतो आहे की आपले चिखलाचे पाय आपण त्यांच्या गालिच्यावर घेऊन जाता कामा नये म्हणून...जगात जगणे असह्य होत चालले आहे; पण जगात तर राहिले पाहिजे.

या परिस्थितीत जीवन थोडेतरी सुसह्य करणारे दोन विरंगुळे अप्पासाहेबांना आहेत. त्यामुळेच ते फटकन फुटून गेले नाहीत. एक विरंगुळा म्हणजे त्यांची लाडकी ठमी, या निर्घृण जगात जगत राहण्याच्या चिरंतन शापाला मिळालेला एक मधुर उःशाप, त्यांचे अडगुले मडगुले, सोन्याचे कडगुले. या आपल्या छोटचा नातीच्या सहवासात, तिच्याशी खेळण्या-बागडण्यात, तिच्याबरोबर मस्ती करण्यात अप्पासाहेब आपल्या भोवतीचे जग पार विसरून एका वेगळयाच भाबडचा, चिमण्या जगात काही काळ तरी वावरू शकतात. म्हणून ते तग धरून कसेतरी उभे आहेत.

हा विरंगुळा छानच आहे–पण त्याला एक फार मोठी मर्यादा आहे. दुसऱ्या एका जिवाचे अस्तित्व त्याला आवश्यक आहे–आणि तो दुसरा चिमणा जीव

अप्पासाहेबांच्या शत्रूपक्षाच्या ताब्यातला आहे. म्हणून मग अप्पासाहेबांना, फट्कन फुटून जाणे टाळण्यासाठी, असह्य होत असलेला ताण थोडा हलका करण्यासाठी आणखी एक पळवाट सापडली आहे. ती पळवाट त्यांना थेट त्यांच्या वेगळ्या पृथ्वीवर, त्यांच्या स्वप्नभूमीत घेऊन जाते.–कवींच्या प्रतिभेने निर्माण केलेल्या, थिएटरमधल्या अंतराळाने तोलून धरलेल्या भूमीत. शरीराने तर आता ते तेथे जाऊ शकत नाहीत पण मनाने जाऊ शकतात–भर्रकन् जातातही. मग ठमीची आई ठमीला त्यांच्यापासून ओरबाडून नेत असताना ठमी जो 'आजोबा' म्हणून टाहो फोडते त्याला निरनिराळ्या स्वरांचे घुमारे फुटतात आणि त्यातून त्यांना भाऊबंदकी नाटकातील नारायणराव पेशव्याने 'काका मला वाचवा' म्हणून फोडलेला टाहो ऐकू येतो, आणि ते स्वत: क्षणार्धात राघोबादादा होतात. भोवतालच्या जगाच्या जीवघेण्या पकडीतून निसटून जाण्यासाठी केलेला हा स्वप्नभूमीचा फेरफटका असला तरी या जगाच्या क्रौर्याचे ओघळ तिथपर्यंत घरंगळत गेलेले असतात. म्हणून राघोबादादा अचानक 'नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर मरून गेला' अशी द्वाही फिरवायला सांगतो (मूळ नाटकातल्या भाषणात राघोबादादा पेशवे झाल्याची द्वाही फिरवा असे आहे.) स्वप्नभूमीतला हा क्षणार्धाचा फेरफटका फुग्याचे फट्कन फुटून जाणे टाळीत असला तरी त्याच्यावर एक आघात करतोच.

बारा वर्षं ही अशी आयुष्याची फरपट सहन करावी लागली आहे. त्या बारा वर्षांत खूपच मोडतोड झालेली आहे–तडे गेलेले आहेत. घरातल्या नोकरांचे उद्धट बोलणे निमूटपणे गिळण्याइतकी लाचारी आली आहे. अजून बहिरा होत नाही मी. आंधळा व्हायला लागलोय, पण बहिरा होत नाही. सृष्टीची ही मेहरबानी कानांना चिकटून बसली आहे. एखाद्या चिरंतन शापासारखी. हे लिअरचे आर्त] विव्हळणे कानात घुमू लागले आहे. ठमीच्या सहवासातले अतीव सुखाचे चार क्षण जातात न जातात तोच सूनबाईच्या कडाडून ओढलेल्या आसुडाच्या फटकाऱ्याने बधिर व्हायला होते. सूनबाईच्या माऱ्यापुढे धड तोंडातून शब्दही फुटत नाही. एक भयानक हताशपणाची जाणीव सारे व्यक्तिमत्त्व व्यापून टाकते. हे सारे आपण कसे सहन करतो आहोत? राघोबादादाचे, प्रतापरावाचे उसळते पौरुष हा आपला कणा आहे त्यावर ही लाचारीची, हताशपणाची, षंढपणाची पुटे चढली? आणि ती झटकून टाकण्यासाठी आपण काहीच कसे करत नाही? माणसाच्या सहनशक्तीला ही मर्यादा असते...हे हा कालचा पोर मला सांगतो आहे. त्याला काय माहीत आहे मी काय काय आणि किती सहन केले आहे–मनाला होणाऱ्या यातनांची कल्पना म्हणे हा मला देणार...गेल्या बारा वर्षांत आयुष्याची इतकी मोडतोड झालेली आहे की जगत राहणे हीच एक प्रचंड यातना होऊन बसली आहे. आणि हा पोरगा म्हणतो मला यातनांची कल्पना नसेल...फार क्षोभ होतो, डोके फुटून जाईलसे वाटते. पण नाही. कसलेही आघात झाले तरी शांत राहिले पाहिजे. डोक्यामध्ये सतत चालणारे

हे घणाघात थांबवले पाहिजेत. सरकारच्या हातचे थोडे पाणी प्यावे, पेले रिकामे होण्यापूर्वी परस्परांना पिऊन घेण्याची ही सारी खटपट आहे. खरे म्हणजे नंद्याचे म्हणणे बरोबर आहे. गोल छिद्रात चौकोनी खुंटी बसत नाही—आणि त्याला उपाय एकच आहे. पण हा नंद्या असे गुळमुळीत बोलत का राहतो—संताप येतो—तो येऊ देता कामा नये, पण येतो. अगदी स्फोट होतो ...याच्या बायकोने माझा अपमान केला आणि हा गधडा काहीही करू शकत नाही—बायकोने कमरेला खोचलेला, लव्हेंडर शिंपडलेला हातरुमाल आहे नुसता. तो ऑथेल्लो कसा पेट्रोलच्या वखारी-सारखा कडाडून पेटायचा. तसा स्फोट होतो आत—मिसर देशाच्या मांत्रिकाने खास तयार केलेला तो हातरुमाल मी हिला प्रेमाने दिला—आणि छे: मस्तक फुटायची पाळी येते...म्हणे आम्ही तरुण आहोत. असाल, पण म्हणून काय बापाला विसराल? या हाडामासाच्या बापाला विसरा एक वेळ...पण ज्याने शरीर चिरून काढून आपल्या रक्ताचे शिंपण आकाशांतील नक्षत्रांवर केले आणि साक्षात परमेश्वराच्या आश्वासनाचा सोमरस पिऊन नवनिर्मिती केली त्या बापालाही विसराल? मग पहाडापहाडामध्ये टपून बसलेली गिधाडे साऱ्या माणसाच्या जातीचा फडशा पाडतील नाहीतर काय ?

पहिल्या साठएक वर्षांत ज्यांचा स्पर्शही झालेला नाही, अशा लाचारी, हताशपणा, कडवटपणा, वांझोटा संताप इत्यादी विषारी भावनांच्या कडवट मिश्रणाने अप्पासाहेबांचे संपन्न व्यक्तिमत्त्व कुरतडायला सुरुवात झाली आहे. कोसळणे, उन्मळून पडणे दूर नाही हेही दिसायला लागले आहे. मस्तक बधिर झाले आहे. हे असेच जगत रहायचे ? दुसरे काय करणार ? शरीर लुळेपांगळे झाले आहे, खिशात दमडी नाही. पार बधिर करून टाकणारा हताशपणा आला आहे.

पण सरकारचा भरवसा अजून शिल्लक आहे. तेवढाच एक दिलासा आहे. सबंध आयुष्यात फक्त एकच दागिना आपण या भोळ्याभाबड्या विश्वासू जीवाला दिला आणि तोही तिला आपल्यासाठी मोडावा लागला. बापरे...हे भयानक आहे. यावर एक शब्दही उच्चारणे आपल्याला शक्य नाही. एवढी कशी मोडतोड झाली आयुष्याची ? खरे म्हणजे आपली पोरे चांगली आहेत. आपले म्हातारपण वाईट आहे. पण मागे जाऊन आपल्याला तरुण होता येत नाही. आणि पुढे जाऊन मरताही येत नाही. जगत राहिले पाहिजे. नलूकडे जाऊन पाहू. तिथे कदाचित आयुष्य अधिक सुसह्य होईल. सरकार एवढे म्हणताहेत तर जाऊन तर पाहू. हे घर कायमचे सोडायलाच पाहिजे. जाताना एकदा ठमीला शेवटचे पाहून घ्यावे. पण तिला आपल्याला भेटायची बंदी आहे. कसे आपले आयुष्य असे लिप्ताळलेले ? आणि कसे हे भोवतालचे जग, कसे क्रूर आणि अडाणी ? असो. सर्वजण सुखात राहा या आशिर्वादाशिवाय आपण काय देऊ शकतो ?

अशा अतिशय संभ्रमित अवस्थेत अप्पासाहेबांनी वयाची सत्तरी उलटून गेल्यावर पुन्हा एकदा आयुष्य नव्याने सुरू करावयाचे ठरविले आहे. मुलाचे घर सोडून ते मुलीच्या घरी निघाले आहेत.

गेली बारा वर्षे अप्पासाहेबांनी या व्यवहारी जगाशी जुळते घेण्याच्या प्रयत्नात स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाशी जे भांडण मांडले आहे त्याचा वेडावाकडा डाग त्यांच्या आयुष्यावर आता कायमचा उमटला आहे. त्या डागाने आता त्यांच्या संपन्न व्यक्तिमत्त्वाची झळाळी खरडून काढली आहे. लाचारी, हताशपणा, कडवटपणा, वांझोटा संताप इत्यादी मंडळींनी आता त्याचा कायमचा मुक्काम मांडलेला आहे. भ्रमिष्टपणा वाढू लागला आहे.

नलूच्या गावी पोहोचल्यावर, स्टेशनावर कुणीतरी न्यायला येईल या आशेने वाट पाहाताना, गंमत वाटते म्हणून ते येणाऱ्या गाड्या बघत उन्हातान्हात उभे राहातात. कुठल्यातरी गाडीतली कुठलीतरी एक मुलगी त्यांना ठमीच वाटते आणि कसलाही विचार न करता ते धावत्या गाडीमागे पळत सुटतात. स्टेशनवरचा एक हमाल त्यांना मागे खेचतो म्हणून ते वाचतात. नाहीतर गाडीखालीच जायचे. दीडतास थांबूनसुद्धा स्टेशनवर कुणीच न्यायला आलेले नाही. त्यामुळे ते हताश झाले आहेत. हे असे होणारच होते. कारण मनाचे दरवाजे बंद असले म्हणजे शंभर तारा केल्या तरी त्या नलूपर्यंत पोहोचणार कशा ? म्हणून जिला आपण आपले लाडके कोकरू म्हणून डोक्यावर घेतले तिच्याही मनाचे दरवाजे आपल्याकरिता बंद झाले आहेत, असा निराश सुस्कारा ते सोडताहेत. कुणी येणारच नाही—आपण उगीच तिष्ठत बसलो आहोत—आणि आयुष्यभर असेच तिष्ठत बसणार आहोत—कुणीच, कधीच येणार नाही, या जाणिवेने ते कासावीस होताहेत. मनावरचे ते ओझे झटकून टाकण्याकरिता उगीचच गाडीचे काव्यमय वर्णन करताहेत, काहीतरी हास्यविनोद करताहेत आणि मग पुन्हा त्यांना दुनियेत खरे-खोटे खरे असत नाही, खरी असते ती सोय आणि गैरसोय ही कडवट जाणीव होते. कधी नव्हे ती सिगारेट ओढायची लहर त्यांना येते. अर्थात ती सरकारची परवानगी असेल तरच. सिगारेट ओढताना तंद्री लागते आणि त्या तंद्रीत त्यांना तिकीटकलेक्टरच्या जागी ठमीच दिसायला लागते. तिकीटकलेक्टरच्या एका साध्या उद्‌गारावरून त्यांना, आपल्याला या जगातून लवकरच जायचे आहे—पण वाट पाहाण्यापलीकडे आपण काहीच करू शकत नाही ही हताश जाणीव होते. मग विठोबा आलेला पाहून ते एकदम उजळतात. नलूच्याकडून कुणीतरी आपल्याला घरी न्यायला आले म्हणून उजळतात आणि विठोबाही आपल्यासारखाच एक नाटकवाला आहे हे कळल्यावर आणखीच उजळतात. खुद्द नलू आणि जावई पाठोपाठ हजर होतात तेव्हा तर ते अक्षरशः हरखून जातात. सगळे जीवघेणे वाट पाहणे विसरून जाऊन ते मुलीच्या

तब्येतीची अगदी मनापासून चिंता करतात. पण राहीनगरचे साहेब लोक हॅम्लेट नाटक करताहेत, ही माहिती त्यांच्या हृदयात घर करून राहिली आहे. आपला जावई राहीनगरचा एक साहेब आहे आणि म्हणून आपली मुलगी त्या हॅम्लेट नाटकात काम करत असेल अशी एक आशा त्यांना आहे, अंधूक आशा आहे. पण खूप वर्षांनी आपले कोकरू भेटल्याचे आनंदालाही उधळून टाकणारी आहे. नलू नाटकात काम करीत नाही हे कळल्यावरची निराशाही त्यामुळे तीव्र आहे. आपल्या मुलीने आपला वाढदिवस नेमका लक्षात ठेऊन आपल्याकरता घरच्या फुलांचा हार करून आणला म्हणून ते गहिवरताहेत आणि नलू त्यांना उठण्याकरता हात देऊ लागताच, उन्हामधल्या म्हाताऱ्याला फक्त तुझा हात दे, हा ठमीला दिलेला उदासवाणा, केविलवाणा संदेश त्यांना आठवतो आहे.

नलूकडे राहायला आलेले अप्पासाहेब हे बारावर्षांपूर्वीच्या अप्पासाहेबांपासून खूप दूर पोहोचलेले आहेत. आणि नलूला ते नवीन आहेत. ती जुळते घेण्याचा, दुर्लक्ष करण्याचा प्रयत्न करते आहे–पण त्यांचे ठिकठिकाणी केरकचरा करून ठेवणे, बाहेरून भज्यांसारखे पदार्थ घेऊन येणे, असल्या गोष्टी तिला आवडत नाहीत. त्यांना काहीही ताळतंत्र राहिलेला नाही अशी तिची खात्री होत चालली आहे. कुणाकडेही अप्पासाहेब पैसे मागतात, एकदा तर त्यांनी कपाटातला चंदनाचा हत्तीच नेऊन उशाखाली ठेवून दिला. विचारले तर म्हणाले मला हत्ती आवडतात. ...म्हणजे काय डोकंबिकं फिरायला लागलं की काय त्यांचं...एकदा अप्पासाहेबांच्या जावयाचे बॉस ते स्वतः बसवीत असलेल्या हॅम्लेट नाटकासंबंधी चर्चा करायला अप्पांकडे येतात. खरे म्हणजे अप्पांनी त्यांची नाटकाची तालीम पाहिली आहे आणि त्या मंडळींना नाटकातले काही कळत नाही अशी त्यांची खात्री झालेली आहे. त्यामुळे ते चर्चा करायला मुळीच उत्सुक नाहीत. शिष्टाचार म्हणून ते कळवणकरांचे उथळ आणि उद्धट बोलणे ऐकून घेतातही. पण मग कळवणकर गणपतराव जोशांबद्दल काहीतरी अधिक्षेपाचे बोलतात, हे सहन करणे अप्पासाहेबांना शक्य नाही. त्यांच्या आकाशाच्या प्रत्येक तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे. गणपतराव जोशी हे त्यांचे दैवतच आहे – त्या दैवताचा अपमान म्हणजे जगातल्या सगळ्या पावित्र्याची विटंबना आहे. एखाद्या ज्वालामुखीचा स्फोट व्हावा तसे अप्पासाहेब उसळून पेटून उठले आहेत. आणि त्या संतापाच्या तिरमिरीत त्यांनी कळवणकरांना तिथून हाकलून लावले आहे. पण पुढच्या क्षणी त्यांच्या लक्षात आले आहे की, साक्षात आपल्या आश्रयदात्याच्या वरिष्ठ अधिकाऱ्याला आपण दुखवले आहे. ते एकदम लीन, दीन, लाचार होतात. अतीव पश्चात्तापाने पोळतात. आपल्याला भानच राहिले नाही–आणि आपले ते घड्याळ हरवल्यापासून हे असे वरचेवर होते...हे घड्याळ साधेसुधे नव्हते. खूप वर्षांपूर्वी अप्पासाहेबांच्या

हॅम्लेटचा नागपूरात गौरव झाला होता, तेव्हा साक्षात गणपतराव जोशांनी ते घड्याळ अप्पासाहेबांना दिलेले होते. आणि त्याच क्षणी अप्पासाहेबांच्या मनात एक श्रद्धा खोल रुतून बसली होती, की ते घड्याळ चालू असेपर्यंत सारे काही चालणार आहे...आणि ते घड्याळच आता हरवून गेले आहे. आता काय काय घडत राहणार आहे कुणास ठाऊक. सुकाणू तुटलेले हे गलबत कुठे आणि कसे भरकटत राहणार आहे कोण जाणे. पण इलाज नाही. आल्या दिवसाला आणि प्रसंगाला सामोरे जाऊन राहिलेच पाहिजे. आपल्या हातून आगळीक झालेली आहे, तेव्हा आपल्या लाडक्या कोकराकडून आपला अपमान झाला तरी तो गिळून टाकला पाहिजे.

ज्या जगात अप्पासाहेब राहाताहेत ते त्यांच्या भोवतालचे जग कसे आक्रसत चालले आहे. त्यांच्या थिएटरच्या अंतराळाने तोलून धरलेल्या वेगळ्या पृथ्वीवरून निवृत्त होऊन ते बाहेर पडावे लागून ते राहीनगरसारख्या छोट्या गावी आले. तिथेही त्यांचे बाडबिछाने बंगल्यातून शेवटी एका अडगळघरात जाऊन पडले आहेत. या छोट्या छोट्या होत चाललेल्या जगात हा प्रचंड जीव कधीतरी मावेनासा होणार आहे—कधीतरी स्फोट होणार आहे.

या अडगळ—घराच्या छोट्याशा घरात आता फक्त दोन जीव वळवळताहेत अप्पासाहेब आणि कावेरी. मधून मधून एकदा बाहेरच्या जगातला माणूस तिथे डोकावून जातो—पण तेवढेच. अप्पासाहेब आणि कावेरी यांच्या आयुष्याचे सगळे हिशेब—ठिशेब तिथे आता अगदी मोकळ्या आणि अलिप्त मनाने चाललेले आहेत. सगळ्या वेदना, व्यथा, विवंचनांबरोबरच सगळे अतीव सुखाचे क्षण आणि सगळी स्वप्नेसुद्धा सारीपटावरच्या कवड्यांसारखी खुळखुळत पटावर उलगडली जातात. पुन्हा गुंडाळली जातात आणि पुन्हा पुन्हा उलगडली जातात. ते घड्याळ हरवल्यामुळे आता हिशेब तासांचा नाहीच, फक्त दिवसांचा उरलेला आहे. खरे म्हणजे घड्याळ हरवल्यापासून आयुष्याची कळा गेली आहे—पण या सगळ्या अडाणी मंडळींना वाटते आहे की, ज्ञानेश्वरी वाचल्याने आपले वर्तन सुधारेल...तसे असते तर खूप आजारी असलेल्या कावेरीनं, मला आज खूप बरं वाटतं आहे...असे म्हटल्याबरोबर आपल्या मनात पाल का चुकचुकली ? आपल्याला एकदम वळचणीला बसलेली ती सैतानाची पिल्ले का दिसली ? आपल्याला एकदम कावेरीच्या केसांत सोनचाफ्याची फुले खोवण्याच्या प्रसंगाच्या आठवणीने आपले मन मोहरून का गेले ? कावेरीने मोरवाडीला जाऊन राहण्याची गोष्ट काढताच एखाद्या काळोख्या डोहात पाय सोडून बसलेल्या अंधारवडासारखे आपण उदास का झालो ? आणि मोरवाडीच्या नितळ निळ्या आकाशाचे आणि मनावर फुंकर घालून त्याचे अंतर्दर्शन होताच आपण एखाद्या लहान मुलासारखे उल्हासित का झालो ? पन्नास—साठ

वर्षाच्या वैवाहिक आयुष्यात आपण कावेरीला एक अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट सांगायचं विसरून गेलो होतो–मी खूप खूप प्रेम करतो तुझ्यावर–ते आजच तिला सांगावेसे आपल्याला का व.टले ? आणि आपल्या सगळ्या मैत्रिणींसंबंधी–अगदी मेनकेसंबंधी–सुद्धा कबुलीजबाब किती सहजपणे आपण देऊन मोकळे झालो...आणि तरीही कावेरीने पालखीत बसायची अभद्र गोष्ट काढल्यावर आपण चांगलेच हादरलो. बंदर नाहीसे झाल्यावर गलबताने करायचे काय याची कल्पनाही करण्याचे धैर्य आपल्याला झाले नाही.

अतिशय हळवी, अस्थिर अशी अवस्था अप्पासाहेबांच्या मनाची आता झालेली आहे. मोठे केविलवाणे असे हे चित्र आहे. क्षणात आनंदाच्या, उल्हासाच्या अत्युच्च शिखरावर, तर क्षणात खिन्नतेच्या, निराशेच्या खोल दरीत. असा हा सारखा चाललेला प्रवास अक्षरश: भोवळ आणणारा आहे. आणि मनाच्या अशा नाजूक अवस्थेतून ते जात असताना अप्पासाहेबांच्या लाडक्या कोकराने–नलूने–त्यांच्यावर पैसे चोरल्याचा आरोप केला आहे...

हे म्हणजे पृथ्वीवर गाफिलपणे हिंडणाऱ्या परमेश्वराच्या पाठीत सुरा खुपसून त्याचा खून करण्यासारखे आहे...इतर काहीही सहन होण्यासारखे आहे; पण हे ? या चांडाळणीला खरोखरच वाटते आहे की, आपण पैसे चोरले. तिला माहीत आहे आपला क्रोधही आपल्यासारखाच लुळापांगळा आहे–वडा-यांनी अर्धवट चिरून टाकलेले, गटारात तडफडणारे धड नुसते...तेव्हा रागावण्याचा तरी काय उपयोग आहे ? क्रोधाने सबंध शरीराचा स्फोट व्हायला हवा आहे–पण तरीदेखील रागवायचे नाही. डोळ्यांत आसवे जमायला लागली तर खिळे मारून डोळ्यांच्या खाचा करायच्या संभाजीसारख्या–पण या नलू नावाच्या अळीसमोर रडायचे नाही. सगळे आतल्या आत दाबून, मुरगळून टाकायचे. मग कशाकरता जगतो आहोत आपण ? काय उरले आहे आता जगण्यासारखे ? फेकून द्यावे हे देहाचे लक्तर, त्यात गुंडाळलेल्या जाणीवेच्या वासनेसह मृत्यूच्या काळ्याशार डोहामध्ये. खरे म्हणजे मृत्यूच्या महासर्पाने जीवनाला असा डंख मारायला हवा आहे की नंतर येणाऱ्या निद्रेला जागृतीचा किनाराच असता कामा नये. पण मग त्या महानिद्रेतही पुन्हा स्वप्ने पडायला लागली तर ? बापरे. हे महाभयंकर असणार. स्वप्नांपासून पळून जायला मग जागृतीचा आधारही असणार नाही. नव्या स्वप्नांच्या अनोळखी आणि कदाचित जीवघेण्या प्रदेशात प्रवेश करायचा धीर होत नाही म्हणून केवळ सहन करायचे हे लक्तरलेले जागेपण, सहन करायचा प्रेताचा निर्जीवपणा, षंढपणाने, अभिमानावर होणारे बलात्कार, सहन करायची अस्तित्वाच्या गाभाऱ्यात (जिथे माणसाला सापडला होता ईश्वर आणि अनिकेत ईश्वराला सापडले होते घर...) असलेल्या, सारे जीवन उजळून टाकणाऱ्या सत्वाची विटंबना. आणि अखेर लाचार

करुणेचा कटोरा घेऊन उभे राहायचे आपल्या मारेकऱ्याच्या दाराशी...का हे सारे करावे लागते ? केवळ जगत राहिले पाहिजे म्हणून ? पण जगत राहणे म्हणजे तरी काय ? ज्या रक्ताच्या नात्यांना आपण जिवापाड जपत आलो, त्या नात्यांच्या सुंदर, निर्भेळ चौथऱ्यावर आपण आपल्या उर्वरित आयुष्याचा डोलारा उभा करण्याची स्वप्ने पाहिली, त्या नात्यांना काही अर्थ उरला नाही. कोकरासारखी एक गोजिरवाणी मुलगी होती–सशासारखा एक मुलगा होता. पण खरे म्हणजे ते आपले कुणीच नव्हते. ते पहा–सारे अनंत आभाळ पाठीवर घेणारे आठ हत्ती अष्टदिशांनी चित्कारून एकच भयानक सनातन सत्य सांगताहेत, कुणीही कुणाचं नसतं...त्या नऊ अक्षरी मंत्राने जगड्व्याळ, अक्राळविक्राळ रूप धारण करून अप्पासाहेबांचे सबंध आभाळ चिरून काढले आहे–पृथ्वीला भयंकर तडा गेला आहे–ते पार उध्वस्त झाले आहेत. कसेबसेच तग धरून उभे आहेत. तोच कावेरीचा अचानक मृत्यू त्यांच्या डोळ्यांसमोर झालेला आहे. मग मात्र एखाद्या दारूच्या कोठारासारखे ते सर्वांगी धडपडत फुटले आहेत. एका अतिशय संपन्न सुसंस्कारित, मनस्वी व्यक्तिमत्त्वाच्या चिंधड्या झाल्या आहेत.

या पुढच्या अप्पासाहेबांच्या आयुष्याचा (म्हणजे नाटकाच्या तिसऱ्या अंकातील अप्पासाहेबांचा) तपशील म्हणजे या चिंधड्यांचा तपशील आहे. तोही काळीज गलबलून टाकणारा आहे–कारण ज्या संपन्न व्यक्तिमत्त्वाच्या त्या चिंधड्या आहेत त्या व्यक्तिमत्त्वाचे फार प्रभावी दर्शन आपल्याला पहिल्या दोन अंकात झालेले आहे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी सारे संपलेले आहे. नटसम्राट गणपतराव बेलवलकर हा प्रचंड माणूस उध्वस्त झालेला आहे. आता त्याच्या आयुष्याची लोंबती लक्तरे फक्त उरलेली आहेत आणि आहे–तेही पार विस्कटून गेले आहे. कावेरीच्या मृत्यूनंतर पंधराएक दिवस शुद्धबुद्ध हरवलेल्या अवस्थेत त्याने त्या घरात कसेबसे लोटले आहेत. आणि त्याच भ्रमिष्ट अवस्थेत ते तुफान एक दिवस घराबाहेर उधळले आहे.

खरे म्हणजे आता घरात आणि घराबाहेर या शब्दांना काही अर्थच उरलेला नाही. थंडीवारा, ऊनपाऊस कसलीच क्षिती राहिलेली नाही. बंदरच नाहीसे झाले आहे. आणि गलबत भरकटले आहे. आभाळच चिरून गेले आहे. आणि तुफान उधळले आहे. आभाळही पलीकडे थकलेल्या, अर्धे अधिक तुटून गेलेल्य, खचलेल्या अवस्थेत, जळके तुटके पंख पालवीत, खुरडत उडते आहे...तुफानाला तुफानपणच नडते आहे. त्याचे घर हरवले आहे. परमेश्वराच्या आश्वासनाचा सोमरस पिऊन, त्याचे सूर्याच्या चाकावर कातून काढलेल्या नवीन विश्वात जनावरी जीवनाच्या खडकावर एक विराट सुंदर देवालय उभारले होते–त्यात अनिकेत ईश्वराला घर सापडले होते–ते घरच आता हरवले आहे. त्या घराची

दीनवाणी याचना करत तुफान आता हरवले आहे. त्या भ्रमिष्ट अवस्थेतही बायकोसाठी तुळशीवृंदावन बांधायचे राहूनच गेले आहे, ही अतोनात कासावीस करणारी जाणीव कुठेतरी डोकावते आहेच. पृथ्वीने मोठ्या कौतुकाने जोपासलेला माणूस नावाचा प्राणी हा खरे म्हणजे माणूस नाहीच तर ते एक साडेपाच फूट उंचीचे झुरळ आहे. असला विक्षिप्त पण विदारक साक्षात्कार पण तेथे आहे, आणि पोराबाळांचे नाव काढताच संतापाने फणा काढण्याइतकी वेदनेची जाणीवही आहे. संध्याकाळ झाली की भुते सगळ्या वाटा गुंडाळून टाकतात–मग आपल्याला जाताच येत नाही कुठेही...असली सुंदर प्रतिमा सहजपणे समोर टाकणारी काव्यात्मताही अजून जिवंत आहे–आणि, सगळीकडे भयाण जनावरे मोकाट सुटली आहेत, सावध रहा असा इषारा ओरडून साऱ्या जगाला देणारी कावेरी–बावरी पिसाट वृत्तीही आहे.

म्हणजेच पूर्वीच्या जगाचे सगळे पाश पार तुटलेले नाहीत. भ्रमिष्टपणा झाला आहे पण त्याने मेंदूचा कबजा घेतलेला नाही. जुन्या जगातल्या आठवणी अजून शिल्लक आहेत–आनंददायक आणि तापदायक अशा दोन्ही आठवणी अजून अधून-मधून डोके वर काढून वाकुल्या दाखवताहेत, थपडा मारताहेत, लचकेही तोडताहेत. म्हाताऱ्याच्या भ्रमात अजूनही शहाणपणा शिल्लक दिसतो तो हा.

आणि मग त्यांना स्वत:चे घर असलेला एक बुटपॉलिशवाला पोऱ्या भेटतो, तो राहातो पुलाच्या एका कमानीखाली–पण त्याला घर आहे. रस्त्यावर टेकल्याबद्दल त्याला कुणीही हटकले तर त्याचे थोबाड फोडण्याइतका तो संतप्त आहे. नाटक म्हणजे त्यादृष्टीने माडीवाल्यांची आणि गाडीवाल्यांची चैन आहे. पैसे काय रांडाही कमवतात, पण माणसं तगवणे हे महत्त्वाचे आहे असे त्याचे तत्त्वज्ञान आहे. आणि माणसे म्हणजे रक्ताचे नातेवाईक नव्हेत–त्यांच्यापासून तो केव्हाच सेप्रेट झाला झाला आहे–तर काळजाच्या वाटेने आपल्या वस्तोत येतील ती माणसे...हा कलंदर राजा भेटल्यामुळे अप्पासाहेबांच्या लडथडत्या जीवनाला पुन्हा एक आधार मिळाला आहे–तळघरातून बाहेर आल्यासारखे त्यांना वाटते आहे–पुन्हा प्रकाश दिसू लागला आहे. जीवनाचा लसलसता कोंब पुन्हा मूळ धरू पाहतो आहे–काळजांचा करार पुन्हा एकदा झाला आहे.

हा कोवळा कोंब जरा कुठे स्वच्छ सूर्यप्रकाशात डोके वर काढतो आहे तोच तो निर्घृणपणे पायदळी तुडवायला ही सारी माणसे कट केल्यासारखी इथे जमली आहेत. आपल्याला टाकून देणारी ही माणसे आहेत–ज्यांच्या गुंत्यात सापडल्यामुळे आपले डोके भडकले, ज्यांनी आपले डोके ठेचून टाकले ती ही माणसे आहेत. त्यात एकदोन माणसे काळजाच्या वाटेने आलेली आहेत. नाटकात भुताचे काम करणारा

पण मुळातच माणूस असलेला विठोबा आहे. आणि आपले ते अडगुले, सोन्याचे कडगुले-ठमी आहे. पण ही बाकीची माणसे क्रूर आहेत, ही आपल्याला घेऊन जातील. पुन्हा तळघरात घेऊन जातील, फाटक्या शेल्यासारखा आपल्याला बासनात बांधून आपल्या डोक्याचा बैदा करतील. नाही-आपण हवेसारखे मोकळे राहिलो तर सुखाने जगण्याची शक्यता आहे. या निष्ठुर माणसांचा प्राणपणाने प्रतिकार केला पाहिजे. आपल्या देहाच्या शामियान्यात राहायला आलेल्या सगळ्या महापुरुषांना आवाहन केले पाहिजे. हा ऑथेल्लो आलाच, बस्...तरवारी म्यानबंद करा म्हणून गर्जना करीत. आणि तो आल्यावर सारे नाटकाचे जगच भोवती नाचू लागले. मृच्छकटिक, पुण्यप्रभाव, मॅक्बेथ, कितीतरी...

पण आजवर न केलेल्या अगर पाहिलेल्या एका अगदी नव्याच नाटकाची नांदी एकदम ऐकू येते आहे. धुपाचा सुवास हवेत दरवळला आहे. पडदा वर जायची वेळ झाली आहे आणि माझी नटी ती तर माझ्या अगोदरच स्टेजवर जाऊन बसली आहे. हे देवाघरचे अखेरचे चिरंतन नाटक सुरू होते आहे. आपली एंट्रीची वेळ आलेली आहे. आपण गेले पाहिजे. कदाचित पुन्हा एकदा आपल्या त्या वेगळ्या पृथ्वीवर, त्या स्वप्नभूमीत आपल्याला जायचे असेल, अखेरचे आणि कायमचे. आणि निरोप द्यायला हे सारे महापुरुष हजर आहेतच. ज्युलियस सीझर आहे सुधाकर आहे, प्रतापराव आहे, हॅम्लेट आहे, ब्रूटस्ही आहे, आणि प्रत्यक्ष नटसम्राट गणपतराव बेलवलकरही आहेच की...

गणपतराव बेलवलकर या व्यक्तिरेखेचे मला जे दर्शन झाले त्याचे हे अगदी ढोबळ चित्रण. असंख्य बारकावे ह्या व्यक्तिचित्रणात आहेत आणि त्याचा मागोवा घेत जाणे फार सुखाचेही आहे-पण विस्तारभयास्तव ती गोष्ट टाळायलाच हवी. उदाहरणार्थ दुसऱ्या अंकाच्या सुरुवातीला अप्पासाहेब आणि कावेरी स्टेशनवर वाट बघत बसली आहे. आणि अप्पासाहेब प्रवेशत म्हणतात, 'गेली'...एकच साधा शब्द 'गेली.' कावेरीच्या पुढच्या वाक्यावरून ते गाडीच्या संदर्भात बोलताहेत हे उघडच आहे. पण हे फक्त तेवढेच आहे का ? ते गाडीत दिसणाऱ्या ठमीच्या संदर्भात बोलताहेत ? आणि ठमी गेली म्हणजे केवळ गाडीतूनच गेली का आपल्या आयुष्यातून गेली ? कायमची गेली की परत कधीतरी येण्याकरता गेली ? असे कितीतरी प्रश्नांचे धुमारे त्या एका शब्दाला फुटतात. आणि पहिल्या अंकाच्या अखेरीस जे भळभळते दुःख घेऊन अप्पासाहेब बाहेर पडले आहेत, त्या दुःखाची छटा एकदम त्या 'गेली'च्या उच्चाराने गडद होऊन जाते.

असे कितीतरी. सुरुवातीलाच म्हटल्याप्रमाणे अप्पासाहेबांच्या तोंडी असलेल्या

वाक्यांच्या अनेक अर्थच्छटांच्या बारकाईने, कसून मागोवा घेण्यासारखा आहे. आणि तसे करणे हे अतिशय आनंददायी आहे—मन उध्वस्त करणारे आहे.

●

साहित्य-समीक्षा (वि. वा. शिरवाडकर गौरवग्रंथ)
संपादक : ग. वि. अकोलकर—बा. वा. दातार;
सार्वजनिक वाचनालय, नासिक, १९७६.

' नटसम्राट ' : सर्जनशील व औपरोधिक संज्ञेचा आविष्कार

प्रभाकर बागले

' नटसम्राट ' हे शिरवाडकरांचे काव्यात्म नाटक आहे. नाटकाच्या ज्या शब्दांतून ते वाचक–प्रेक्षकांपर्यंत येते ते शब्द रसिकांना खुर्चीवर रोपाप्रमाणे रुजवतात. नाटकाविषयीचे हे वास्तव त्यातील दोष दाखवूनही कायम राहाते. या वास्तवाच्या पाठीमागे नाटककाराचे एक भान कायम आहे. हे भान, त्यांच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे, ' वाङ्मयीन गुणवत्ता हा चांगल्या नाटकाचा पहिला निकष आहे. ' आणि...' संस्कार करणे हा शब्दांचा स्वभाव आहे. ' आशयनिर्मित शब्दांचा स्वभाव आपल्याला पाहावयाचा आहे.

या नाटकाची शब्दकळा पाहण्यापूर्वी एक गोष्ट येथे नमूद करायला हवी की, मराठी ' वास्तववादी ' रंगभूमीने सर्वकाही रंगभूमीवर दाखविण्याच्या चढा-ओढीत प्रेक्षकांना जी सवय लावली आणि त्यांच्या कल्पनाशक्तीला जी मर्यादा घातली ती या नाटकाने उल्लंघिली आहे. हे नाटक प्रेक्षकांना आनंद देते आणि देखण्या प्रयोगाच्या पलीकडे त्यांना नेते. वाचकांनाही शब्दातीत होण्याचा अनुभव देते. हे ज्या काव्यात्मतेमुळे घडते त्यामागे ज्ञात असलेल्या नाटकाचा आशय पुन्हा एकदा पाहाणे आवश्यक आहे. आवश्यक यासाठी की हे नाटक केवळ कृतियुक्त रचना नाही. ती आविष्कारक आहे. एका अभिजात कवीचा तो नाट्याविष्कार आहे.

त्यामुळे त्या नाटकातील घटनांबाबत, त्यातील कार्यकारण संबंधाबाबत फार तार्किक होऊन भागणार नाही. आणि या नाटकाच्या भाषेमध्ये एवढे सामर्थ्य आहे की ते आपल्याला फार तार्किक होऊ देत नाही. ती भाषा 'सस्पेंशन ऑफ डिस्बिलीफ' सहज निर्माण करते.

हे नाटक एकेकाळी बेहोशी अनुभवलेल्या आणि आता वृद्ध असलेल्या कलावंताची शोकांतिका आहे. या नाटकातील संघर्ष दोन संस्कृतींमधील आहे. काही एक मूल्य मानणाऱ्यांची संस्कृती आणि प्रत्यक्षाला गुरुस्थानी मानणाऱ्यांची संस्कृती. या दुसऱ्या प्रकारच्या संस्कृतीत एकमेकांवर कुरघोडी करण्याचा खेळ अव्याहत चालत असतो. यात माणसे इतकी गर्क झालेली असतात, त्यांच्या नजरेवर प्रत्यक्षाची इतकी पटले चढलेली असतात की ती नजर अनाम, निरागस, कलात्मक अशा भावविश्वापर्यंत पोहोचू शकत नाही. त्यांचे वास्तव, दृश्य आणि पृष्ठभागावर वावरत असते. फॅशन, औपचारिकता आणि सवय यांच्या मर्यादांमध्ये त्यांची संस्कृती बंदिस्त झालेली असते. ही माणसे सवयींनाच संस्कार समजू लागतात. सवयींना संस्काराचा दर्जा मिळताच खरा मूल्यभाव लोप पावतो. नंदा–शारदा, नलू–सुधाकर, श्री. आणि सौ. कळवळणकर या संस्कृतीचे प्रतिनिधी वाटतात. त्यांच्यामध्ये अप्पासाहेबांची संवेदनशीलता, निर्मितीक्षमता, अतार्किक बेहोशी समजण्याची क्षमता नाही. अप्पासाहेबांची कलात्मक सणक त्यांना परवडणारी नाही. त्यांना तो वेडाचा झटका वाटतो. आणि मायेपोटी अल्लडपणे येणारे 'भामटे', 'ढालगज'सारखे शब्द असंस्कृत वाटतात. 'पेले रिकामे होण्यापूर्वी परस्परांना पिऊन घेण्याची' अप्पासाहेब आणि कावेरी यांची खटपट त्यांच्या आकलनाच्या कुवतीपलीकडची आहे. म्हणून तर नंदाला अप्पासाहेबांच्या संपूर्णपणे खचून गेलेल्या, लक्तरलेल्या अवस्थेतही स्वतःची अब्रू महत्त्वाची वाटते, बेअब्रू होण्याची भीती वाटते. ही अब्रूची चाड, नलूचे कासावीस होणे, हुंदका देणे, शारदेचे डोळ्याला पदर लावणे, किंवा 'आपणा सर्वांची आवड, तीच माझी आवड (पृ. १७), 'मागणी म्हणू नका, आज्ञा म्हणा' (पृ. २१) या प्रतिक्रिया, हे प्रतिसाद, त्या त्या परिस्थितीची मागणी पूर्ण करतात असे वाटते. अशा प्रतिसादात प्रामाणिक, उत्स्फूर्त हुंकार कमी असतो. म्हणून ते स्टॉक रिस्पॉन्सिसच्या कोटीमधील वाटतात. त्यांना अप्पासाहेबांसारखा अनोळखी प्रदेशात प्रवेश करण्याचा धीर होत नाही. या कारणांमुळे अप्पासाहेबांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्राण कोणता हे त्यांना कळणे कठीण जाते. म्हणजे या नाटकात दोन जगे दिसतात. संवेदनशीलता बधिर झालेले जग आणि कलात्मक बेहोशीने निर्माण केलेले जग. या दोन जगांतील अंतर्विरोधांनी नाटकाची वीण तयार केलेली आहे. साधारणीकरणाची भाषा

वापरावयाची झाल्यास असे म्हणता येईल की हा अंतर्विरोध, आचपेच नसलेली निरागस संज्ञा आणि तथाकथित आधुनिकतेने भ्रष्ट झालेली संज्ञा यांतील आहे.

अप्पासाहेबांच्या निरागस संज्ञेने एक अहंकार जोपासला आहे. त्यांच्या मुला-मुलींनी, सून-जावयानीही अहंकार जोपासला आहे. परंतु त्याचा अहंकार प्रतिष्ठाभिमुख आहे, व्यावहारिक यशाशी संबंधित आहे. कणा नसलेला आहे. उदा० कळवणकरांच्या रागावण्याची सवय झालेला एक सुधाकर त्यात आहे. अप्पासाहेबांचा अहंकार आविष्कारक आहे. त्यांचे शब्द त्यांच्या अहंकाराच्या आड असलेल्या श्रद्धेला स्पर्श करून येतात. ते शब्द नारायणराव या 'रंगभूमीवरील अपूर्व घटनेने' संस्कारित झालेले आहेत, गणपतरावांच्या शाबासकीने, लोकमान्यांच्या आशीर्वादाने दु:खाची लागवड करणाऱ्या सैतानाने त्यांच्यावर संस्कार केलेले आहेत. त्यांचे हे शब्द त्यांच्या मूल्यभावाचे सूचन करतात. म्हणून एका अर्थाने असे म्हणता येईल की, या नाटकात अजून एक अंतर्विरोध काम करतो. तो आविष्कारक अहंकार आणि यशाभिमुख अहंकार यातील आहे. अप्पासाहेबांच्या 'आकाशाच्या प्रत्येक तुकड्यावर गणपतरावांच्या नावाचा शिक्का आहे.' कलाविश्वातील अशा स्वरूपाच्या श्रद्धेने त्यांचे मन व्यापले आहे. वर निर्देश केलेल्या जोडप्यांचे मात्र आकाश रिक्त आहे. भूतकाळाच्या संबंधात ते संदर्भशून्य आहे. त्या आकाशाचे सर्जनाशी नाते नाही. याउलट अप्पासाहेबांना भूतकाळातील कलात्मक कर्तृत्वाच्या स्मृतिकिरणांनी प्रकाशित केले आहे, त्यांचा देह जरी लक्तरलेल्या अवस्थेत असला तरी त्या देहाच्या शामियान्यात श्रेष्ट कलावंतांच्या स्मृती रेंगाळत आहेत. त्या स्मृती आविष्कारक रूप घेत आहेत. त्यांच्या आप्तस्वकीयांनी स्वत:ला वर्तमानात गुंतवून घेतले आहे. त्यामुळे त्यांच्यात आणि अप्पासाहेबांमध्ये दरी निर्माण झाली आहे असे वाटते. दुसऱ्या शब्दात मांडावयाचे झाल्यास असे म्हणता येईल की ही दरी स्वप्नाशी आणि स्वप्नांविषयी बोलणारांमधील आहे. या विस्तारत जाणाऱ्या दुराव्यातही या शोकात्मिकेची काही बीजे सापडतात.

एखादे नाटक शोकात्मिका होण्यासाठी एखाद्या मूल्याची, श्रद्धेची, तत्त्वाची हानी अपरिहार्य असते. मूल्याच्या हानीमुळे निर्माण झालेल्या पोकळीत अशा काही घटकांचा प्रवेश होतो की विघटन अपरिहार्यपणे सुरू होते. विघटनाची जाणीव संवेदनशील मनाला अस्वस्थ करते. ज्या मूल्यभावाने त्याचे जग रचले असते, त्याला कर्तृत्वाच्या शिखराकडे नेल्यासारखे वाटते, त्या मूल्यभावाला तडा जाताच शोकात्मिकेला सुरुवात होते. 'नटसम्राट' मध्ये अप्पासाहेबांच्या श्रद्धाभावाने मूल्यांची उंची गाठलेली आहे. त्यांचा हा श्रद्धाभाव त्यांच्या अनेक वाक्यांतून दिसून येतो. तोच त्यांच्या आविष्काराची जात ठरवतो. (पृ. १) '...पण त्या अदृश्यातून कोणीतरी गुराख्यासारखं हाकारीत होतं. त्या जळत्या प्रवासातच मला साक्षात्कार

झाला की मला जगायचं आहे ते रंगभूमीवर, रंगभूमीसाठी. (२) सफल आणि समाधानी म्हातारपण म्हणजे गुलबकावलीचं फूल. मला मिळालं आहे ते. (३) आशीर्वाद... दशदिशांतून सदाशिवाच्या डमरूसारखा तो मला ऐकू आला. (४) आजचा दिवस आपल्या आयुष्यात देवळाच्या कळसासारखा आहे. (५) वकीलसाहेब या वडाच्या फांद्या आहेत. (६) प्रत्येक फुलाच्या प्रत्येक पाकळीवर परमेश्वराने सही केली आहे. (७) आमच्या नटांची जमात वेगळी. तिचे कायदेही वेगळे.' ही आणि अशी काही वाक्ये त्यांचा श्रद्धाभाव व्यक्त करतात. (त्याचबरोबर एवढा काठोकाठ भरलेला त्यांचा तृप्तावस्थेचा क्षण अभंग राहणार नाही असे रसिकाला वाटायला लागते. पण असे वाटल्यामुळेच नाटकातील भविष्यगर्भ वर्तमान धक्का देत पुढे जात असतो.) श्रद्धावान कलावंत म्हटल्यानंतर त्याची भावगर्भ निरागसता अभिप्रेत असते. आणि ती सर्जनाभिमुख असते. त्याच्या श्रद्धेला तडा गेला की एक जखम तयार होते. ती शब्दरूप पावते. असे शब्दरूप या नाटकाचे अपूप लावण्य आहे. अप्पासाहेब ज्या भावविश्वात राहातात त्या भावविश्वाचा आविष्कार काव्यात्म होणे अटळ आहे. या नाटकातील काव्यात्मता नाटकामधील कार्यकारणभावाला लवचिकता देते. ही लवचिकता या नाटकाचे शक्तिस्थान बनते. हे नाटक त्यातील काव्यात्मतेमुळे जे भावविश्व रसिकाच्या मनात निर्माण करते ते त्यातील दोषांवर लक्ष केंद्रित होऊ देत नाही. या नाटकाची भाषा उपरी वाटत नाही. ती नाटकाच्या वैशिष्टचपूर्ण रचनेतून निघालेली वाटते. नाटकाची ही वैशिष्टचपूर्ण रचना प्रतिभास निर्माण करणारी आहे. या रचनेमुळे प्रतिभासाच्या दोन पातळ्या अस्तित्वात येतात. कौटुंबिक जीवनातील नाटचगत वास्तवाची एक पातळी वा नाटचगत पृष्टस्थरीय रचना. आणि नाटचगत कलात्म वास्तवाची एक पातळी वा नाटचगत अंत:स्थरीय रचना. या दोन पातळ्यांच्या कधी आवश्यक अशा अंतरामधून तर कधी त्यांच्या सरमिसळीतून एक नाटचात्म प्रतिभास निर्माण होतो. या दोन पातळ्यांची जात वेगळी म्हणून त्यांची भाषा वेगळी. परंतु त्या जेव्हा परस्पर सन्मुख होतात तेव्हा त्यातून एक नाटचात्मक व्यूह तयार होतो. नंदा–शारदा, नलू–सुधाकर यांच्या प्रतिसाद–प्रतिक्रियांतून जे वास्तव उभे राहाते ते अप्पासाहेबांच्या अंतर्विश्वात ताण निर्माण करते. ते ताण त्यांना भूतकाळात नेतात. एकेकाळी अनुभवलेल्या कलात्मक बेहोशीला शब्दरूप द्यावयास प्रवृत्त करतात. आणि आपसुख एक स्वप्नसदृश आभासात्मक पातळी निर्माण होते. या ताणांना सर्जनाची पातळी लाभते. 'नटसम्राट'च्या रचनेचे हे वैशिष्टच लक्षात घेता असे म्हणावेसे वाटते की ज्याप्रमाणे काव्याची एक काव्यांतर्गत भाषा असते तशीच या नाटकाची एक नाटचांतर्गत भाषा आहे. ही भाषा म्हणजे नाटचगत वास्तवाला एका अंतरावरून दिलेले सूचक उत्तर आहे. या भाषेवर नाटककाराच्या सर्जनशील संज्ञेचे संस्कार स्पष्ट दिसतात. त्यांच्या भाषिक प्रतिभेत त्यांची अभिरुची

आणि जीवनजाणीवेची स्पंदने प्रतिबिंबित झाली आहेत. ती भाषा केवळ एक लक्षणीय निर्जीव अलंकार न राहता नाटकाच्या आशयाच्या परिप्रेक्षात (Perspective) ती सृजनशील बनली आहे. त्यांच्या भाषिक प्रतिभेच्या गाभ्याशी 'मी–तू'मधील ध्रुवीकरण–संवाद यांतून निर्माण होणारा संघर्ष–विरोध काम करीत असल्यामुळे तिला नाट्यात्मता प्राप्त झाली आहे. म्हणजे शब्दांच्या कलात्म रूपाला क्रिया व संघर्ष यांचे परिमाण मिळाले आहे. हे परिमाण जेवढे व्यामिश्र तेवढे ताण अधिक. आणि संघर्षातून निर्माण झालेले ताण काव्याला जवळचे असतात. या नाटकातील काव्य केवळ माध्यम राहात नाही तर ताणांचा उगम आहे असे वाटते. म्हणून नाटकात काव्य आले म्हणजे त्यातील नाट्य कमी होते असा जो समज आहे तो येथे चुकीचा ठरतो.

आपल्याला या नाटकातील स्वप्नदृश्य, उन्मेष–उद्रेक यांवर लक्ष केंद्रित करायचे आहे आणि आशयाला ते कसे घनीभूत करतात ते पाहावयाचे आहे. पहिल्या स्वप्नदृश्यात अप्पासाहेब 'लियर'चे स्वगत लिअरच्या आविर्भावात सादर करतात. त्या स्वगतात स्वर्गस्थ शक्तींना आवाहन आहे. आणि बेमुर्वत पोरींना उद्देशून बदला घेण्याची आव्हानात्मक भाषा आहे. आवाहन–आव्हानातून निर्माण होणारी स्पंदने काव्याला नाट्यात्मता आणि नाट्याला काव्यात्मता प्रदान करतात.

> 'लांछित करू नका माझी मर्दानी नजर
> जनानी शस्त्रांनी, आसवांच्या थेंबांनी...'।

मर्दानी नजर आणि जनानीशस्त्र या शब्दांमधील अभिप्रेत विरोधाभास व संघर्ष वाचताक्षणीच जाणवतो आणि त्याबरोबर मर्दानी–जनानी या शब्दांतून निर्माण होणारी द्वंद्वात्मक नादलय ताण निर्माण करते. हे स्वगत काळजापूर्वक वाचणाऱ्याच्या लक्षात येईल की, वयानं आणि व्यथेनं लक्तरलेल्या म्हाताऱ्याचा आक्रोश जणू हाडामासाचा होऊन पंचेंद्रियांना स्पर्श करीत आहे. ऊर्जस्वल क्रोधाने भरलेल्या कलावंताची लाचारी नाटकातील भविष्यगर्भ वर्तमानाची नांदी ठरत आहे. या स्मृतिस्वप्नातील भाषणावर एक आक्षेप घेतला जातो. त्या भाषणातील आशय जाणून घेतल्यानंतर म्हणजे लिअरच्या कारट्यांनी दाखविलेली कृतघ्नता माहीत असूनही अप्पासाहेब आपले सर्वकाही मुलीला–मुलाला वाटून देतात हे न पटण्यासारखे आहे. नाट्यरचनेतील अपरिहार्यता ठिसूळ करणारी आहे. या आक्षेपाचे विश्लेषण अप्पासाहेबांच्या त्या क्षणातील भावावस्थेच्या पार्श्वभूमीवर केले तर तो आक्षेप टिकेल असे वाटत नाही. स्मृतिस्वप्नातील अप्पासाहेब एक तृप्तक्षण अनुभवत आहेत, भरलेपण अनुभवत आहेत. कर्तृत्वाचे शिखर गाठल्यानंतरची ती तृप्तावस्था आहे. तृप्तावस्थेचे, तिने निर्माण केलेल्या बेहोशीचे, स्वतःचे काही भ्रम असतात.

त्या भ्रमांनी मनाचे भरण-पोषण केलेले असते. ते भ्रम त्या व्यक्तीला व्यावहारिक-दृष्टया गाफील ठेवत असतात. म्हणूनच शोकात्मिक उलाढाल शक्य होते. शोकात्मिका जन्माला येऊ शकते.

दुसरा आंतरिक उद्रेक होतो तो नंदाने उच्चारलेल्या 'आम्ही तरुण आहोत' या शब्दांच्या आघाताने. त्या उद्रेकातील प्रत्येक शब्द कोणत्याही नाटयात्मक कृतीपेक्षा अधिक प्रक्षोभक होऊन जातो. पिरान्देलोच्या शब्दांत सांगायचे तर त्यातील प्रत्येक शब्द 'स्पोकन अॅक्शन' झाला आहे. हा उद्रेक जेव्हा वाचकाच्या मनात स्थिरावतो. तेव्हा त्या उद्रेकातील चिंतनाचा स्पर्श जाणवू लागतो. तो नाटकाच्या आशयाला खोली देतो. त्या आशयाचा उत्कट प्रत्यय आणून देतो.

'या देहभोगाच्या आंधळचा दलदलीतून
उठून उभा राहिला एक माणूस...'

देहभोगाची आंधळी दलदल ही प्रतिमा माणसाला कीटक, प्राणी यांच्या पातळीवर नेऊन आजच्या जीवनाच्या प्राणीसदृश्य, संस्कृतीशून्य वास्तवाची जाणीव करून देते. या दलदलीत रुतलेल्या माणसाची मूल्यविषयक जाण हरपली आहे. तो जीवन जगतो आहे, त्याचे नातेसंबंध कायम आहेत. पण तो बॅडफेथचा बळी झाला आहे. आणि त्याची शोकांतिका अशी आहे की, मिथ्यानिष्ठेचा बळी होणे म्हणजे आपल्या संज्ञाशक्तीला बळी देणे आहे याची त्याला जाणीव उरली नाही. या नाटकातील नंदा-शारदा, नलू-सुधाकर हे मिथ्यानिष्ठेचे बळी आहेत. मानभावी शब्दांतून निघणाऱ्या अर्थाचे बळी आहेत. Insulated सामाजिक संदर्भात अडकलेले आहेत. निकोप सामाजिक नाते-संबंधापासून दूर आहेत. म्हणून त्यांच्यात कलावंताची संज्ञानिर्मित श्रद्धा समजण्याची कुवत नाही. आणि श्रद्धानिर्मित श्रेयसाचे महत्त्व कळण्याची शक्यता नाही. देहभोगाच्या दलदलीची प्रतिमा प्रत्यक्ष जीवनवास्तवाचे सूचन करते आणि त्या 'दलदलीतून उठून उभा राहिला एक माणूस' ही ओळ अप्पासाहेबांच्या मनातील श्रेयसाचे सूचन करते. परंतु श्रेयसाच्या अपेक्षेपेक्षा ते वास्तव अधिक परिणाम करणारे ठरते. कारण दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी येणारे त्यांचे शब्द त्या वास्तवाला घनता देतात. नातेसंबंधातील कृत्रिमतेला भेदून ते संबंध वासनेपोटी निर्माण झाल्याचे सूचित करतात. 'अंतराळात भटकणारा एखादा आत्मा आमच्या वासनेच्या जिन्यानं पृथ्वीच्या मातीत उतरतो आणि आम्हाला वाटतं की आम्ही बाप झालो-आई झालो. पण खोटं, सगळं खोटं. आपण फक्त जिने असतो. फक्त जिने!' या काव्यात्म गद्यात नाटककाराची औपरोधिक संज्ञा (Ironic consciousness) काम करताना दिसते. या संज्ञेमुळे वर नमूद केलेल्या प्रतिमेचे असलेपण कसे व्हेरिएशनल होते हेही लक्षात येते. त्यांच्या सर्जनशील

संज्ञेइतकीच ही संज्ञा प्रभावी आहे. तिसऱ्या अंकातील अप्पासाहेबांचे शेवटचे शब्द 'असं–नाटक असतं–राजा–असं–' अत्यंत साधे वाटतात परंतु त्यातील अभिनयगर्भ उपरोधात सोलून काढण्याचे सामर्थ्य असल्याचे प्रतीत होते. अजून एक उदाहरण द्यावेसे वाटते. विठोबा नलूला उद्देशून म्हणतो, 'शिवाजीमहाराज वारले तेव्हा त्यांच्या चित्तेमध्ये त्यांच्या कुत्र्यानं उडी घेतली, बाईसाहेब. त्यांच्या मुलानं किंवा नातेवाईकानं नाही घेतली.' नलूला दिलेले हे उत्तर एकंदर मानवी स्वभावावर, मानवी नाती-गोती यांवर प्रकाश टाकणारे आहेत. आणि मार्कट्वेनच्या 'Pick up a dog and make him prosperous. He will not bite you. And that is the principal difference between dog and man.' या शब्दांमधील कडवट वास्तवाची जाणीव करून देणारे आहेत. या नाटकाचे एक वैशिष्टच असे की त्यामधील नाटककाराची सर्जनशील संज्ञा आणि औपरोधिक संज्ञा परस्परसन्मुख होऊन नाट्याशयाला समृद्ध करतात.

दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी आलेल्या स्वगतात लाचार आणि मानसिकदृष्टचा लक्तरलेले अप्पासाहेब दिसतात. ते 'जगावं की मरावं' या सवालाने अत्यंत अस्वस्थ झालेले आहेत. राग, चीड, संताप आणि त्यातील आर्त अगतिकता यांनी निर्माण केलेल्या सगळ्या यातनामय भावछटा त्यांच्या शब्दांत आलेल्या आहेत. या भावावस्थेत ते म्हणतात,

'मृत्यूच्या महासर्पानं । जीवनाला असा डंख मारावा । की नंतर येणाऱ्या निद्रेला । नसावा जागृतीचा किनारा । कधीही । पण त्या निद्रेलाही पुन्हा स्वप्न पडू लागलं तर । तर–तर । इथंच मेख आहे । नव्या स्वप्नाच्या अनोळखी प्रदेशात । प्रवेश करण्याचा धीर होत नाही । म्हणून आम्ही सहन करतो हे जुनं जागेपण...' विशिष्टातून निघालेले, एका पात्राची भावावस्था चित्रित करणारे हे शब्द 'आम्ही' या अनेकवचनी शब्दाशी संवादी होऊन जातात आणि त्यांचा तो उद्रेक समष्टीच्या जीवनवास्तवावरील भाष्य होऊन जातो. आदरार्थी शब्द अनेकवचनी केव्हा होतो ते कळत नाही. पण कळल्यानंतर वाचक–प्रेक्षकांच्या एक बधिरलेपणाचे भान आल्यासारखे होते. त्यांना तीव्रतेने जाणवायला लागते की कोणतेही नवे स्वप्न पाहाण्याची त्यांची कुवत नाही. अनोळखी प्रदेशात जाऊन, अनोळखी अनुभवाला ओळखीचे करून घेण्याची ताकद नाही, क्षमता नाही. नवीन अनुभव, नवीन प्रतिसाद मागत असतो. नवीन प्रतिसादासाठी सवयी आणि मिथ्यानिष्ठा यांचे संज्ञेवरील थर बाजूला सारावे लागतात. चाकोरीबद्ध जीवनाने निर्माण केलेल्या कोषातून बाहेर यावे लागते. असे बाहेर येऊन असुरक्षित होणे सामान्य माणसाला परवडणारे नसते. म्हणून, 'अस्तित्वाच्या गाभाऱ्यात असलेल्या सत्त्वाची विटंबना

सहन केली जाते.' ती निमूटपणे सहन केली जाते. जीवनावरील हे विदारक भाष्य नंदा–शारदा, नलू–सुधाकर, आणि तुमचे-आमचे वास्तव आहे.

कलेच्या प्रांतातील मिथ्यानिष्ठेच्या पातळीवर अजून एक जोडपे वावरत आहे. मि. कळवणकर आणि त्यांची पत्नी. दोघांनाही नाटकाचा नाद आहे. आणि दोघेही नाटक व त्याचे सादरीकरण यांच्या संबंधातील क्लिशेशमध्ये अडकलेली आहेत. त्यामुळे खरा शेक्स्पीअर त्यांना समजला आहे असा त्यांचा दावा आहे. हा दावा सिद्ध करायचा म्हणजे त्या क्षेत्रातील करंट इडियम वापरायला हवी. म्हणून नवीन ट्रिटमेंट, टॉपप्रयोग, नवीन स्टेजक्राफ्ट, सबडच्यूड् टोन, सिम्बॉलिक सेट, वेगवेगळ्या लेव्हल्स् इ. शब्दांचा वापर करणे आवश्यक होऊन बसते. क्लिशेशमध्ये अडकलेला माणूस अस्तित्वानुभवाशी वा कलानुभवाशी भिडू शकत नाही हे त्यांच्या गावी नाही. हे कळवणकरांच्या गावी नाही, हे त्यांच्या चर्चेतून कळल्यामुळे अप्पासाहेबांनी त्याला दिलेला संदिग्ध प्रतिसाद अधिक सूचक व टोकदार होऊन जातो. 'हॅम्लेट'च्या प्रयोगाविषयी अप्पासाहेबांनी काही बोलावे असे कळवणकरांना वाटते. उत्तरादाखल ते म्हणतात, 'म्हणजे मला वाटतं साहेब, की गंगेनं कसं वाहावं हे ब्रह्मपुत्रेनं सांगू नये आणि ब्रह्मपुत्रेनं कसं वाहावं हे गंगेनं सांगू नये.'

तिसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशाच्या शेवटी त्यांचा शब्दरूप उद्रेक नाट्यदृष्ट्या अधिक लक्षणीय आहे. त्यांच्या भ्रमिष्टावस्थेच्या उद्रेकामधील एक प्रतिमा डब्ल्यू. बी. येटस् या कवीच्या 'सेकंड कमिंग'ची आठवण करून देणारी आहे असे वाटते. नाटकाचा गाभा साकार करणारी ही प्रतिमा रसिकांच्या संज्ञेमध्ये झिरपते आणि नाटकाची कलात्मक उंची लक्षात यायला लागते. येटस्ला सूचित करायचे ते असे की, अराजकाने जगाचा कब्जा घेतला आहे. जीवनाला सामावून घेणारे, धारण करणारे केन्द्र सत्त्वहीन आणि क्षीण झाले आहे. व्यक्ति-वस्तूमधील संबंधांना समन्वित करणारी शक्ती दुर्बल झाली आहे. निष्पाप भाव आणि निरागसता लोप पावत आहे. आणि जो एक आकार दृष्टीला जाणवत आहे तो भय निर्माण करणारा आहे. सिंहाचे शरीर आणि माणसाचे डोके धारण केलेला हा आकार आता दृष्टिपथात आलेला आहे. अंधाराच्या साम्राज्याची पकड पक्की होत आहे. जवळपास अशीच भावना अप्पासाहेबांच्या उद्रेकात दिसते. त्यात मोकाट सुटलेल्या जनावरांनी थैमान घातले आहे. पृथ्वीचा कब्जा घेण्याचा त्यांचा इरादा आहे. जनावरी भयानकतेचे दृश्यरूप खालील ओळींत आलेले आहे.

'जिभांतून गळतो आहे जाळ
शिंगांना लटकलेले आहेत डोळे
सुळ्यांवर खोचली आहेत भेसूर हास्ये'

पुढे ते म्हणतात की, क्रोधाने निखारलेल्या या जनावरांना वाटेल तो धुडगुस घालू द्या. पण तोल गेलेली पृथ्वी सांभाळायची असेल तर फक्त मूल सांभाळा. हे मूलपण, निरागसता अप्पासाहेबांना म्हणजे या पात्रामागील कविमनाला महत्त्वाची वाटते, कारण निरागसतेच्या भूमीत सर्जन शक्य असते. प्रेम, अर्थवत्ता, मूल्य यांची जाण सर्जन प्रक्रियेत विशेषत्वाने होते. सर्जनशील मन आपल्याला भावलेले श्रेयस आविष्कृत करू शकते. असे मनच, आश्वासनाचा सोमरस पिऊन सूर्याच्या चक्रावर एक नवीन विश्व कातून काढू शकते. ज्यात अक्षरांचे मंत्र होतात. स्वरांचे संगीत होते. आपली संज्ञा भ्रष्ट होऊ द्यायची नसेल तर मूलपण जपले पाहिजे. ते जर न जपले तर कला, साहित्य, संस्कृती आणि एकंदरच जीवनामधील आपली गुंतवणूक फिलिस्टेन होईल. म्हणून अप्पासाहेबांचा 'तेवढं मूल सांभाळा' हा सूचक इशारा नाटकाच्या आशयाला चिंतनगर्भ परिमाण देतो. नाटयगत नात्याच्या, व नाटयगत घटनांच्या स्वरूपावर सूक्ष्म प्रकाश टाकतो. त्यांच्या या उद्रेकात एक नाटयगर्भ विरोधाभास आहे. सूडाचा जाळ पिऊन भेसूर हसणारी जनावरे आणि आकाशाकडे पाहून हसणारे गोजिरवाणे मूल यात तो दिसतो. या विरोधाभासातील पहिला भाग, अप्पासाहेबांच्या 'पृथ्वीवर गाफिलपणानं हिंडणाऱ्या परमेश्वराच्या पाठीत सुरा खुपसून त्याचा खून करू पाहणारी माणसं समोर वावरत असताना रागवायचं नाही?' या प्रश्नातील संतापाला तीव्र करतो. आणि आकाशाकडे पाहून हसणारे मल तेवढे जपले पाहिजे. ते न जपले तर, 'साडेपाच उंचीचं ते एक मोठं झुरळ केव्हा होईल हे पृथ्वीला कळणारच नाही.' हे नाटयगत वास्तव आपल्या जीवन-वास्तवाचा औपरोधिक प्रत्यय आणून देते. या वास्तवाच्या पार्श्वभूमीवर अप्पासाहेबांचे शेवटच्या क्षणी फक्त राजाला व ठमीला जवळ घेणे महत्त्वाचे ठरते, कारण राजा काळजाच्या वाटेने येणाऱ्यालाच वस्ती करू देणारा आहे आणि ठमी निष्पाप व निरागस आहे. या दोघांचे सान्निध्य त्यांना आश्वासक वाटत असावे. म्हणून पृथ्वीचा कब्जा घेण्यासाठी जगणारी, धावणारी माणसे त्यांना जवळची वाटत नाहीत. नात्यातील असली तरी जवळची वाटत नाहीत. पण जवळची वाटत नसली तरी ती आहेत, अधिक संख्येने आहेत हे वास्तव आहे. नलू–सुधाकर, नंदा–शारदा, कळवणकर सर्जनशून्य वास्तवाचे प्रतिनिधी म्हणून आपल्या नजरे-समोर येतात. एकीकडे अप्पासाहेब, ज्यांच्या आत्मिक अहंकाराच्या भरती–ओहोटीचा ओव्हरटोन, मनस्वी आविष्कार, सातत्याने जाणवतो. दुसरीकडे मिथ्यानिष्ठेमुळे रेखीवपणा हरवलेली पात्रे दिसतात. अप्पासाहेबांना सार्थ अभिमान वाटावा अया भूतकाळ आहे. ते वृद्ध असले तरी भूतकाळात जाऊन निदान अनुभवलेल्या सर्जनशील क्षणांची स्मृती पुन्हा रचू शकतात. एक स्वप्न माळू शकतात, काही काळ ते स्वप्न जगू शकतात. वास्तवाचे प्रतिनिधी म्हणून वावर-णाऱ्या पात्रांना ते करता येण्यासारखे नाही. त्यांना भूतकाळ नाही. भूतकाळाविषयी

आस्था नाही. आणि त्यांचा वर्तमान भूतकाळात प्रवेश करीत असताना काही लक्षणीय खुणा सोडण्याची शक्यता नाही. त्यांचे खुरटेपण, खुजेपण, सर्जनशून्य उलाढाल, क्लिशेशयुक्त दृष्टिकोन म्हणून प्रतिसादातील सांकेतिकता इ. गोष्टींमुळे ही शोकात्मिका व्यवहारी, कणाहीन, बधिरलेल्या समूहाची आहे असे अधिक तीव्रतेने जाणवते. आधुनिक जीवनातील अशा स्वरूपाच्या वास्तवाची परखड जाणीव काही नाटककारांनी रूपित केली आहे. परंतु या नाटकात त्या जाणिवेचा प्रत्यय विशेषत्वाने येतो, कारण अप्पासाहेबांनी अनुभवलेली कलात्मक बेहोशी आणि तिचा तरल काव्यात्म आविष्कार पार्श्वभागी प्रभावीपणे काम करीत असतो. ही शोकात्मिका अप्पासाहेबांची की पृथगात्मता हरवलेल्या इतर पात्रांची ? असा प्रश्न उपस्थित केला तर उत्तरादाखल असे म्हणता येईल की नाटककाराची सर्जनशील संज्ञा ही शोकात्मिका अप्पासाहेबांची आहे असे सिद्ध करते तर त्यांची औपचारिक संज्ञा ही शोकात्मिका पृथगात्मता हरवलेल्या पात्रांची आहे असे सूचित करते. म्हणजे ज्या शब्दांतून हे नाटक आपल्यापर्यंत येते त्या शब्दांमध्ये असलेल्या दोन्ही संज्ञा एकमेकीला समृद्ध करीत असल्याचे सारखे जाणवते.

●

संदर्भ : 1) English Dramatic Form–Bradbrook.

2) The Plays of T. S. Eliot–D. E. Jones.

3) Frontiers of Drama–E. Fermor.

४) समीक्षेची नवी रूपे–गंगाधर पाटील.

५) अक्षरवाटा–डॉ. म. सु. पाटील.

' नटसम्राट ' मधील भाषा व स्वभावचित्रण : एक दृष्टिकोन

रमेश वा. धोंगडे

' नटसम्राट 'वर आतापर्यंत बरीच उलटसुलट चर्चा झाली. ' नटसम्राट ' हे एक मराठीतील उत्तम शोकनाटय (tragedy) आहे ' येथपासून तो ' हे नाटक एका मामुली घरगुती संघर्षावर संपते ' येथपर्यंत अशी भिन्न मते मांडण्यात आली. प्रस्तुत लेखाचा हेतू प्रामुख्याने या टीकेचे खंडन वा समर्थन करणे नव्हे. नाटक आणि टीका या दोघांचा एकाच वेळी विचार करून काही निसटते धागे पकडण्याचा हा एक प्रयत्न.

गडकऱ्यांचे ' एकच प्याला ', कानेटकरांचे ' अश्रूंची झाली फुले ' आणि कोल्हटकरांचे ' दुरितांचे तिमिर जावो ' ही नाटके एका दृष्टीने एकाच जातीची. उच्चभ्रू टीकाकार यांना कमी-अधिक प्रमाणात नाके मुरडतो ते त्यातील भडकपणाला. भावनांची एकांगी वाढ करून खांडेकरी पद्धतीने शब्दांची पखरण केली की मराठी प्रेक्षक भुलतो, ' टाळी देतो ' अन् रडतोही. प्रेक्षकांचे असे भारावणे हेच नाटकाचे यश. ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे 'मधील बेणारेच्या स्वगताला आक्षेप घेणारा टीकाकार याच प्रकृतीचा. शिरवाडकरांनी ' नटसम्राट 'मध्ये हेच केले. ' ज्यांना नमस्कार करायला जागा नाहीत ती माणसं अभागी, आणि जागा असून ज्यांना नमस्कार करायचा धीर होत नाही ती निव्वळ

पाळकरंटी ' (१) ' सक्तीच्या शहाणपणापेक्षा भक्तीचा मूर्खपणाही एखादेवेळी अधिक यशस्वी होतो , (३ : १) अशी कालेलकरी छापाची वाक्यं टाळी घेतात, तर ' सरकार, तिला माहीत आहे, माझ्या क्रोधाला पाय नाहीत, हात नाहीत. लुळापांगळा आहे तो. वडाऱ्यानी अर्धवट चिरलेल्या डुकराचं धड नुसतं. गटारात तडफडणारं...मी रागावणार नाही...पण मी रडणारही नाही. डोळ्यांत आसवं जमायला लागली तर खिळे मारून डोळ्यांच्या खाचा करीन संभाजीसारख्या, पण रडणार नाही. ' (२ : ३) किंवा,

' एका बाजूला, आम्ही ज्यांना जन्म दिला
ते आम्हाला विसरतात
आणि दुसऱ्या बाजूला, ज्यानं आम्हाला जन्म दिला
तो तूही आम्हाला विसरतोस,
मग विस्कटलेल्या हाडांचे हे सापळे घेऊन
हे करुणाकरा,
आम्ही थेरड्यांनी
कोणाच्या पायावर डोकं आदळायचं ?
कोणाच्या–पायावर–कोणाच्या–(२ : ३)

अशी वाक्यं प्रेक्षकांना रडवतात.

पण ' हलवून ' सोडणारी वाक्यं उथळच असतात का ? टीकाकार ज्याला भावनेचा अतिरेक म्हणतात तो नेहमीच सदोष असतो का ? ' Intensification of feelings 'असे वर्णन करून हक्सलेसारखा टीकाकार त्याला शोकनाट्याची एक मूलभूत गरज मानतो. आधुनिक काळात यांत्रिकीकरणाने खुजा झालेल्या माणसाच्या बाबतीत हे संभवनीय नाही व म्हणून आधुनिक इंग्रजी प्रेक्षकाला ते रुचणार नाही आणि म्हणूनच आधुनिक काळात उत्तम शोकनाट्य लिहिले गेले नाही हा त्याचा निर्वाळा. ' नटसम्राट 'ला भडकपणाचा कधीकधी वास येतो अशी तक्रार करणाऱ्या टीकाकारांची भूमिका उमजण्यास उपयुक्त व्हावा. शिवाय शेक्स्पीअरच्या ज्या नाटकाचा एक उत्तम शोकनाट्य म्हणून उल्लेख होतो त्या ' King Lear 'मध्ये अशी भडक वाक्ये आहेतच :

' Old fond eyes '
Beweep this cause again, I'll pluck ye out,
And cast you, with the waters that you lose,
To temper clay ' (I : iv),
You heavens, give me that patience, patience I need !

You see me here, You Gods, a poor old man,
As full of grief as age; wretched in both !' (II : iv)

'नटसम्राट'चा शोकनाट्य म्हणून विचार करण्याचा मोह का होतो ? 'लिअर'च्या रूपांतराऐवजी 'नटसम्राट' लिहिले असे शिरवाडकरच म्हणतात. नाटकात शोकनाट्य उभे करण्याचा प्रयत्न आहे.

'मी कोणावर रागावलो नाही. चैत्रातील सोनेरी सकाळ माझ्या अंगातून झिरपते आहे. नव्या नाटकाचा पडदा वर जायची वेळ आहे ही. तिसरी घंटा वाजते आहे. धूपाचा सुवास हवेत दाटला आहे. ऑर्गनवरून नांदीचे सूर ऐकू येत आहेत– आणि माझी नटी तर अगांतुकपणानं अगोदरच स्टेजवर जाऊन बसली आहे माझी वाट पाहात.' (३ : ३) हे नटसम्राटाचे अखेरचे शब्द नाटकात चपखल बसत नाहीत. पण 'A tragedy ends on a note of peace' हा आडाखा मनात बांधूनच नाटककाराने हा असफल यत्न केला आहे असे वाटते. पण शोकनाट्य म्हणून फसले म्हणजे नाटक फसले का ? फसलेले शोकनाट्य बहुधा 'मेलोड्रामा'-कडे झुकते. उमेदवारीच्या काळात शेक्स्पीअरच्या हातूनही हेच झाले. 'Titus Andronicus' याची साक्ष देते. 'नटसम्राट' शोकनाट्य नव्हे असे म्हणणाऱ्या टीकाकारांचा सूर असाच दिसतो. पण ते संपूर्णतः खरे नाही.

'नटसम्राट'मधील संघर्षावरील टीकाही अशीच साचेबंद वाटते. हा संघर्ष अखेर पिता–पुत्र यांतील भांडणावर थांबतो असे काहींचे म्हणणे. त्यात बिघडले काय ? शोकनाट्यात संघर्षाचे उदात्तीकरण (Sublimation) होते हा आडाखा बांधून केलेल्या टीकेचा तर हा नमुना नव्हे ? 'नटसम्राट'मधील संघर्ष हा दोन पिढ्यांमधील संघर्ष आहे; तरुण पिढीची बाजू भक्कम असल्याने नाटकाला कारुण्याची धार चढत नाही ही टीका हास्यास्पद आहे.

'मी हजारदा तुमच्या पायांवर डोकं ठेवीन, अप्पा, पण माझ्या संसाराचा आणि शारदेचा बळी तुमच्या पायांवर देणार नाही.' (१)

असं म्हणणाऱ्या नंदाचा आरोपच फुसका आहे. तरुण पिढीला चीड येईल इतके अप्पांचे वर्तन असंस्कृत नाही, नंदाचा दृष्टिकोण व्यवहारी आहे असे म्हणणाऱ्यांना मग 'लिअर'मधील गॉनेरीलही अगदी व्यवहारी, शहाणी वाटावी, कारण–

'Come, Sir'

I would you would make use of that good wisdom,
Whereof I know you are fraught; and put away

These dispositions which of late transport you
From what you rightly are (I : iv)

असे म्हणणारी गॉनेरील किंवा

'You should be ruled and led
By some discretion that discerns your state
Better than yourself' (II : iv)

असे म्हणणारी रीगन ह्या नंदापेक्षा काय वेगळ्या आहेत ?

'नटसम्राट'मुळे उदात्त नाट्याचे समाधान मिळत नसले तर त्याचे कारण गोडी शैली किंवा केवळ दुबळा संघर्ष नाही; ते दुसरीकडे शोधले पाहिजे. शेक्स्पीअरच्या गाजलेल्या नाटकांच्या यशाचा मोठा वाटा प्रामुख्याने त्यातील स्वभावचित्रणाकडे जातो असे म्हणतात. म्हणजे नेमके काय होते ? शेक्स्पीअरची पात्रे नाटकात जगतात; नुसती वावरत नाहीत. ती अलंकारिक भडक बोलतातही. पण ती चिरस्मरणीय होतात ते भाषेच्या अवडंबराने नव्हे तर साध्या साध्या वाक्यांतूनही चमकून उठणाऱ्या त्यांच्या स्वभावदर्शनामुळे. वरून छोटेसे दिसणारे एखादे रोपटे वर काढून पाहिले तर त्याच्याखाली त्याच्या बाह्य उंचीपेक्षा जास्त लांब-रुंद अशी त्याची मुळे दृष्टीस पडतात. शेक्स्पीअरच्या पात्रांच्या संवादाचे असेच होते. वरून दिसायला लिअरची ही वाक्ये-

'I did her wrong' (I : v)
'O fool ! I shall go mad' (II : iv)
'Pray, do not mock me
I am a very foolish fond old man' (IV : vii)
'If you have poison for me, I will drink it' (IV : vii)

किती साधी आहेत. त्यांत अलंकार नाहीत, प्रतिमा नाहीत, भावनेचा उघड स्फोट नाही. पण त्यांच्यामागे संश्लिष्ट (compelx) भावनांचे कल्लोळ दडले आहेत; त्यांच्यामागे लिअरच्या स्वभावचित्रणाचा इतिहास आहे. शेक्स्पीअरचे बाह्यात्कारी अनुकरण शिरवाडकरांनी केले-भाषांतर तर फारच सुंदर केले. 'नटसम्राट' रिझवते ते त्यात अवतरलेल्या मराठी लिअरमुळे. अपवादाने

'क्लोरोफॉर्म फार झाला, आता ऑपरेशन करून टाका ! ' (१) अशी नटसम्राटाच्या धुमसत्या रागाचे दर्शन घडविणारी, किंवा

'परमेश्वरा, कुत्र्याला, घोड्याला, उंदराला जिवंत राहता येतं आणि माझ्या कावेरीला मात्र नाही ! ' (३ : ३)

अशी त्याच्या मनातील गहिऱ्या दुःखाचे दर्शन घडविणारी तर क्वचित

> 'खरं सांगतो बाबांनो,
> तुफानाला तुफानपणच
> नडतं आहे–' (३ : २)

अशी त्याच्या आत्मप्रत्ययाची साक्ष देणारी वाक्यं सापडतात. पण ती इतर जंजाळात हरवून जातात. लिअरसारखा नटसम्राट वाढत नाही; त्याचे लिअरपण क्वचित स्पर्शून जाते पण ठाव घेत नाही. तो नाटकातही 'नट'च राहतो 'व्यक्ती' होत नाही. हीच त्याची शोकांतिका !

●

महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जुलै–डिसेंबर, १९७४.

नाटककाराची शोकांतिका

मंगेश पदकी

कवी कुसुमाग्रज ऊर्फ वि. वा. शिरवाडकर यांचे 'नटसम्राट' हे नाटक गेल्या वर्षभरात विलक्षण लोकप्रिय झाले. त्याचे दीडदोनशे प्रयोग होत आले आहेत. शिवाय वृत्तपत्रीय लेख, परीक्षणे, परिसंवाद वगैरे होऊन ते गाजलेही. लोकप्रियता आणि गुणवत्ता यांचे प्रमाण अनेकदा व्यस्त असलेले आढळते. 'नटसम्राट' नाटकाची लोकप्रियता पाहून अशी एक दुष्ट शंका येणे स्वाभाविक आहे. जनसामान्यांना गुणवत्तेविषयी आदर वाटतो त्याचप्रमाणे एका प्रकारची भीतीही वाटते. 'नटसम्राट' आवडण्यामागे प्रेक्षकांना केवळ आदर वा भीती वाटते, का प्रयोग पाहून ते नुसतेच थक्क होऊन टाळ्या वाजवतात, का कथावस्तू त्यांच्या अंतःकरणाला भिडून त्यांना पुनःप्रत्ययाची प्रचीती मिळवून देते ते तपासून पाहाण्याजोगे आहे. इथे तसला कोणताही हेतू अभिप्रेत नसून नाटकाचे पुस्तक वाचल्यावर मनात येणारे चार विचार मांडण्याचा प्रयत्न आहे.

प्रत्यक्ष नाटक पाहिल्यावर प्रेक्षकांच्या मनात दोनचार शंका उभ्या राहतात. एकेकाळी नटश्रेष्ठ म्हणून गाजलेल्या परंतु केवळ वयपरत्वे म्हातारपण आल्यावर गणपतराव बेलवलकर या वृद्ध व्यक्तीवर कुणावरही ओढवू नयेत असे काही अप्रिय कारुण्यपूर्ण प्रसंग

ओढवतात, पत्नीच्या निधनामुळे त्यांच्या मनाचा तोल ढळून ते भ्रमिष्टासारखे वागतात आणि आत्यंतिक भावनावेगाच्या परिणामी त्यांचा अंत होतो. शंका अशी की या कथावस्तूला ‘नटसम्राट’ हे नाव का दिले जावे? अशा गोष्टी घडल्यावर म्हातारी माणसे संतापणे आणि त्यातला एखादा क्रोध, अवमान आणि दुःख अनावर होऊन मरणे साहजिक असते. त्यासाठी तो पूर्वायुष्यात नटश्रेष्ठ असणे आवश्यक होते का? का तो केवळ अपघात होता? नाटकात जे संघर्ष दाखवले गेले आहेत त्यात ‘नटसम्राटा’च्या स्वभावांतर्गत असा संघर्ष येतोच कुठे?

आणखी एक आणि महत्त्वाची शंका अशी की, शेक्सपीअरच्या ‘किंग लियर’ नाटकाच्या रूपांतराचा विचार करताना नाटककाराच्या मनात सम्राटाऐवजी एक वयोवृद्ध नटसम्राट उभा राहिला (असे नाटककार स्वतः सांगतात) त्या ‘किंग लिअर’शी ‘नटसम्राट’चे नाते काय?

या शंका आपल्या परीने रास्त वाटाव्यात. परंतु नाटक वाचल्यावर मात्र एक गोष्ट निश्चितपणे लक्षात येते की या शंका काहीशा गैरवाजवी आहेत. तसेच दीडशेच्यावर प्रयोग होऊनही या नाटकाचे खरेखुरे रसग्रहण झालेच नाही. नाटक वेगळ्याच कारणासाठी गाजले आणि वेगळ्याच कारणासाठी त्याच्यावर टीकाही झाली.

नाटकाचे पुस्तक वाचल्यावर दोन गोष्टी ठळकपणाने जाणवतात. त्यातली पहिली म्हणजे गणपतरावांचे पूर्वायुष्यात नटश्रेष्ठ असणे हा अपघात नसून नाटककाराने हेतुपूर्वक त्या व्यक्तीची योजना केली आहे. प्रत्यक्ष प्रयोगात मात्र ती पूर्णपणे सफल झालेली आढळत नाही.

कलावंत हा जसा अत्यंत संवेदनाक्षम असतो तसाच तो काही अपूर्व क्षणी आणि त्या क्षणापुरताच कलावंत असतो. ते दैवी क्षण सोडले तर तो इतर सामान्य माणसासारखा असतो. आपल्या पत्नीवर–मुलांवर प्रेम करणारा कुटुंबवत्सल गृहस्थ असतो, चमचमीत भजी खाणारा माणूस असतो; चोरीचा आळ आल्यावर अपमानित होणारा, संतापणारा म्हातारा असतो. ‘नटसम्राट’ वाचताना ही गोष्ट लक्षात येते. गणपतराव बेलवलकर हे दुहेरी व्यक्तिमत्त्व असल्याचे जाणवते. आपले वय झाल्यामुळे आपण नव्या पिढीपासून, आपल्याच हाडामांसाच्या मुलांपासून वेगळे पडतो, त्यांच्या जीवनातून खड्यासारखे वगळले जातो हे गणपतराव व त्यांची पत्नी कावेरी या दोघांनाही कळते. आपली पोरं चांगली आहेत पण आपले म्हातारपण वाईट आहे, अशी ती परस्परांशी बोलतातही. हे कटू सत्य ज्या सहजपणाने आणि सोशिकपणाने कावेरी पचवते तेव्हढे गणपतरावांना, एकेकाळच्या नटश्रेष्ठांना पचवता येत नाही. ते उफाळून उठतात, कोणाचीही चूक नसताना

निर्माण झालेल्या परिस्थितीच्या दगडी भिंतीवर थाडथाड डोकं आपटतात. भिंत अभेद्य राहाते, नटश्रेष्ठही अभेद्य राहातो, परंतु गणपतराव हा म्हातारा माणूस मात्र डोकं फुटून रक्तबंबाळ होऊन मरतो. प्रत्यक्ष नाट्यवस्तूत त्यांचा दोन पातळ्यांवरचा हा संघर्ष नाटककारांनी अत्यंत सार्थपणे चित्रित केला आहे.

प्रत्यक्ष प्रयोगात मात्र जो संघर्ष उभा राहातो तो वेगळाच आहे. तो मूलत: कलावंत आणि रसिक यांच्यातल्या जाणिवेचा आहे. नाटककाराच्या हेतूचा अमर्यादपणा आणि नाटकाच्या प्रेक्षकांची थिटी आणि मर्यादित जाणीव यातला आहे. (गणपतराव जेव्हा व्यथित होतात, उफाळून उठतात तेव्हा त्या त्या प्रसंगाशी दूरान्वयाने का होईना पण साधर्म्य असलेल्या त्यांच्याच पूर्वीच्या भूमिकांतल्या मनोवृत्तींनी ते झपाटले जातात आणि तेव्हाची ती स्वगते त्यांच्या नकळतच तोंडातून स्रवू लागतात. कवी कुसुमाग्रजांच्या लेखणीतून उतरलेली ही स्वगते अप्रतिम आहेत.) गणपतरावांची भूमिका करणारे डॉ. श्रीराम लागू ती जबरदस्त ताकतीने प्रयोगात उभीही करतात. परंतु एक अनाहूत गोष्ट घडते ती ही की, प्रत्यक्ष तो प्रसंग सोसणारे वृद्ध गणपतराव आणि एका भूमिकासहज वृत्तीत ती स्वगते—म्हणजे अनेक नाटककारांचे, अनेक पात्रांच्या तोंडातले शब्द—म्हणणारे गणपतराव हे वेगवेगळे असूनही प्रेक्षक ते अंतर हरवून बसतात. डॉ. लागूंच्या अभिनयाने ते भारावून जातात. आणि त्यांच्या त्या स्वगतांना टाळ्या देतात. नाटककाराला अपेक्षित असलेला परिणाम साधला जात नाही. या दोन भूमिकांतला वेगळेपणा दाखविण्यासाठी डॉ. लागू करीत असलेले पराकाष्ठेचे प्रयत्नही वाया जातात आणि ज्या ठिकाणी प्रेक्षक आत्यंतिक सहृदयतेने, सहानुभूतीने अशब्द, अवाक् व्हायला हवा, थिजायला हवा त्या ठिकाणी तो टाळ्या देतो. गणपतराव आणि नटश्रेष्ठ या दोघांबरोबरच, नाटककार व नट या दोघांबरही अन्याय केला जातो.

या संदर्भात मनात येणारा दुसरा एक विचार म्हणजे गणपतराव नटश्रेष्ठ असण्याऐवजी आपल्या कुटुंबावर आणि भोवतालच्या समाजावर ज्याने एकतंत्री स्वामित्व गाजविले असा जमीनदार किंवा कारखानदार असू शकला असता का? मग नाटककाराने नटश्रेष्ठच का निवडला? एक शक्यता अशी की त्यांच्या मनात लिअरचा जो सम्राटपणा ठाण मांडून बसला होता तो सहजासहजी टाळणे शक्य झाले नसावे. शिवाय गणपतरावांच्या नटश्रेष्ठत्वामुळे आणखी एक गोष्टही शक्य झाली आहे. नाटकातील काही गडद प्रसंगांना प्रभावी स्वगतांचे पदरही सहजपणे जोडले गेले आहेत. त्यामुळे मराठी प्रेक्षकांच्या मनाचा ताबा घेऊन बसलेल्या त्यांच्या काही लाडक्या नटांच्या अभिनयाच्या स्मृतींना आवाहन केले गेले आहे, आणि त्याहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे गणपतरावांना विशेष प्रकारची एक प्रत्यय-

कारक अभिव्यक्ती देता आली आहे. (गणपतराव जमीनदार किंवा कारखानदार असते तर त्यांची स्वगते किंवा नाटककाराने केलेली जीवनावरची भाष्ये, त्यांचे भाषाप्रभुत्व जमेस धरूनही, ती गणपतराव नटश्रेष्ठ असल्यामुळे शेवटी प्रभावी वाटतात तेव्हढी प्रभावी वाटली असती का ?) ती लागूंसारख्या सव्यसाची नटाने समर्थपणे म्हटली असती तरी आज त्यांच्या दर्शना–श्रवणानं राघोबा, हॅम्लेट, सीझर, लिअर इत्यादी महान नाट्यव्यक्तिरेखांच्या आठवणीचे जे परिणाम लाभते ते लाभले असते का हा विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. या बाबतीतही गणपतरावांचं नटश्रेष्ठत्व पुरेपूर पटावं.

एरव्ही सबंध नाटकात नटश्रेष्ठांच्या स्वभावांतर्गत संघर्ष शोधूनही सापडत नाही. नाट्यसृष्टीतील त्यांच्या सत्तेला आव्हान देणारा एकही प्रसंग नाही. गणपतरावांच्या जावयाचा वरिष्ठ अधिकारी नाट्यक्षेत्रात लुडबुड करणारी व्यक्ती आहे. नाट्यक्षेत्रातील नव्या प्रवाहाविषयीची त्यांची बडबड आणि त्या अनुरोधाने गणपतरावांना पूजास्थानी असलेल्या जुन्या नटश्रेष्ठाविषयीचे अनुदार उद्गार यांनी गणपतराव बिथरतात खरे, परंतु ते प्रत्यक्ष गणपतरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाला शह देत नाहीत. किंबहुना तो प्रसंग, ती माणसे आणि ते बोलणे नाट्यवस्तूच्या बाहेरची वाटतात, नाट्यवस्तूशी एकजीव न होणारी वाटतात. गणपतरावांचा जावईच नाटकवेडा असता तर कदाचित गणपतरावांचा नटसम्राट-पणा प्रेक्षकांना अधिक पटला असता. या संदर्भात नटाच्या ऐनजिनसीपणाच्या बाबतीत विद्याधर पुंडलीकांच्या ' रंग ' या एकांकिकेची आठवण होणे अपरिहार्य आहे.

पुस्तक वाचताना ' नटसम्राट 'विषयीची दुसरी एक शंका मुळातच सयुक्तिक वाटत नाही. नटसम्राट गणपतराव आणि सम्राट लिअर ही दोन नाट्यव्यक्तिमत्त्वे पूर्णतः भिन्न असल्याने त्यांच्यात तुलना होऊ शकत नाही. सम्राट लिअरने मुलींच्यासाठी आपल्या सम्राटपदाचा त्याग केला. आपल्या सत्तेवर, अधिकारावर पाणी सोडले. परंतु गणपतरावांचा ' सम्राटपणा ' हा पूर्णपणे व्यक्तिगत आहे. त्यांचे अधिराज्य नाट्यप्रेमी रसिकांच्या मनावर आहे आणि हे मन केवळ गणपतरावांच्या कलेला मानणारे आहे. गणपतराव या व्यक्तीची मालमत्ता, मानपान किंवा त्यांची मुले यांच्याशी या रसिकांचा संबंध नाही. वारसाहक्काने न बदलणारे किंवा बक्षीसपत्र करून देता न येणारे हे ऐश्वर्य आहे. गणपतरावांना आपल्या सम्राट-पणाचा त्याग करणे केवळ अशक्य आहे. त्याचप्रमाणे, लिअरच्या शोकांतिकेचे कारणीभूत मानकरी म्हणजे त्याच्या मुली जशा स्वार्थांध आणि हिंस्र स्वभावाच्या होत्या तशी गणपतरावांचा मुलगा किंवा मुलगी नाहीत. ती आपल्या परीने प्रेमळ आहेत. परंतु परिस्थितीशरण आहेत. या परिस्थितीतून अपरिहार्यपणे गणपतराव

बेलवलकर या वयोवृद्ध गृहस्थाची शोकांतिका घडते. खऱ्या अर्थी ती शोकांतिका नव्हेच. शरीर-मनानं अधू झालेला एक वृद्ध संतापाच्या भरात कोसळतो, मरतो. त्यांचा मृत्यू सर्वसामान्य आहे. प्रत्येक आयुष्याचा असतो तसा अपरिहार्य शेवट आहे आणि म्हणूनच तो शोकांतिकेच्या पातळीपर्यंत चढू शकत नाही. वृद्धत्वाबरोबर सर्व वृत्ती कमजोर झाल्यामुळे नाट्याभिनयाच्या आपल्या सामर्थ्यावर, जीवनसर्वस्व मानलेल्या आपल्या कलेवरच काळाचा जो अनिवार्य आघात होतो त्यामुळे गणपतराव तडफडून, उफाळून उठले असते, अशा बंधनात जखडणाऱ्या नियतीविरुद्ध, साक्षात परमेश्वराविरुद्ध त्यांनी मुकाबला घेतला असता, आपल्या थकलेल्या गात्रांविरुद्ध त्यांनी निकराची झुंज घेतली असती तर...तर कदाचित ही नाट्यवस्तू एक विलक्षण भव्य, 'किंग लिअर'हूनही श्रेष्ठ अशी शोकांतिका बनली असती.

नाटक वाचताना ते गणपतराव या साठी ओलांडलेल्या एकेकाळच्या नटश्रेष्ठाच्या अखेरच्या दिवसांचे एक मोठ्या नेटकेपणाने घेतलेले दुःखपर्यवसायी नाटक असल्याचे जाणवते. या चौकटीतली त्याची बांधणी मोठी नाट्यमय, वास्तवतापूर्ण आणि कलात्मक आहे. त्यातले काही प्रसंग आणि भावदृश्ये मोठी परिणामकारक उतरली आहेत. गणपतराव व कावेरी या वृद्ध दांपत्याचा परस्परांतील समजुतदारपणा, विश्वास आणि जिव्हाळा, गणपतराव आणि त्यांची चिमुकली नात 'ठमी' यांच्यातली लाघवी माया, कावेरीच्या निधनामुळे भ्रमिष्ट होऊन सैरावैरा भटकणारे आणि त्यामुळे आपुलकी, घर यांना मुकलेले गणपतराव आणि त्यासाठी आसुसलेला आणि एका पुलाखालच्या झोपडपट्टीत आपुलकी शोधणारा, बुटपॉलिश करणारा राजा यांच्यातील सुखदुःखांचे संवाद अशा अनेक गोष्टी नाटक वाचताना चटका लावून जातात. हे नाटक झपाट्याने मोडू पाहणाऱ्या आपल्या कुटुंबसंस्थेवर, दोन पिढ्यांतील दुरावत जाणाऱ्या अंतरावर आणि माणसाच्या अंतिम दुबळेपणावर मोठे समर्पक भाष्य करणारी कलाकृती असल्याचे जाणवते आणि वाटते या गुणांवरच त्याचे कौतुक व्हायला हवे होते. या गुणांमुळेच ते प्रत्ययकारी झाले आहे. प्रत्यक्षात मात्र प्रेक्षक वेगळ्याच गोष्टींसाठी टाळ्या वाजवतो आणि नाटक संपल्यावर आपण फसवले गेल्याची रुखरुख बाळगत, असंतुष्ट मनाने घरी परततो. हा नाटकावर अन्याय आहेच परंतु नाटककारावरही अन्याय आहे. शिरवाडकरांची बहुतेक नाटके फक्त वाचनीय असतात, त्या नाटकांची प्रयोगक्षमता क्षीण असते असा एक आक्षेप घेतला जातो. 'नटसम्राट' हे नाटक याला अपवाद आहे. 'नटसम्राट' अत्यंत प्रयोगक्षम नाटक आहे. त्याचे शेकड्यांनी प्रयोग झाले आहेत, होत आहेत.

नाटकातल्या नटश्रेष्ठाप्रमाणेच एका श्रेष्ठ नाटककाराची ही ' शोकांतिका ' तर नसेल ?

●

समाज प्रबोधन पत्रिका, मार्च–एप्रिल १९७२.

घराची आदिप्रतिमा आणि 'नटसम्राट' मधील घर

गंगाधर पाटील

घर हे मानवस्पर्शी अवकाशाचे एक रेखीव रूप. माणूस प्रथम गुहेत राही. नंतर एके दिवशी त्याने पृथ्वीवर घर बांधले व तो घरात राहू लागला. तेव्हापासून हे 'राहते घर' मानवी मनांत 'घर करून' राहू लागले. आणि त्याच क्षणी या घराने आपल्या भौमितिक अवकाशाची सीमारेषा ओलांडली आणि मानसिक अवकाशात–मनोवकाशात–प्रवेश केला. याच क्षणात घराचे आणि मनाचे अगदी पहिले नाते जुळले–आणि युगायुगांतून ते वाढत राहिले. तेव्हापासून कल्पक मानव प्रत्यक्ष सृष्टीत नाना प्रकारची घरे बांधीत आला आणि आपल्या प्रतीकसृष्टीत याच घराची नाना रूपे कोरीत आला. मानवी मनाने आपल्या स्वप्नांमधून, कथामिथांमधून व कलांमधून या घराच्या असंख्य प्रतिमा युगायुगांतून निर्माण केल्या आहेत. मन आणि घर हे युगायुगाचे सहप्रवासी परस्परांच्या सहवासात परस्परांना साद-प्रतिसाद देत परस्परांची जडणघडण करीत आले आहेत. घराचे अन् मनाचे असे सनातन नाते आहे.

मानवाने आपल्या देहाच्या रक्षणासाठी मातीचे घर बांधले; आणि आपल्या 'आत्म्या'च्या निवासासाठी स्वतःच्या देहाचेच घर उभारले. या देहमंदिरातच मानवी आत्म्याला पहिला निवास मिळाला. तेव्हापासून

मानवी आत्मा माणसाला आधार देत आला आहे. या अनंत अवकाशाच्या पोकळीत घरानेच माणसाला आधार दिला. घराप्रमाणेच आत्मा हा माणसाला दुसरा आधार लाभला. घराशिवाय व आत्म्याशिवाय माणूस निराधार, परात्म होईल, पोरका, एकाकी पडेल. म्हणूनच माणसाला जशी घराची एक मूलभूत ओढ असते, तशीच त्याला आपल्या आत्म्याची, 'स्वत्वा 'चीही मूलतम ओढ असते. घर हे मानवाला आतून व बाहेरून ओढीत व वेढीत असते. म्हणून मानवाच्या भावसृष्टीत व प्रतीकसृष्टीत मनाला व आत्म्याला साकार करणाऱ्या घराच्या आदिबंधरूप प्रतिमांना महत्त्वाचे स्थान आहे.

माणूस समोरच्या विश्वाचा व स्वत:च्या वास्तवतेच्या पातळीवरून अनुभव घेतो, तसाच तो कल्पकतेच्या पातळीवरूनही अनुभव घेतो. वास्तवाच्या पातळीवरून अनुभव घेताना आपल्याला 'तळ्यात केवळ चंदकिरण पडलेले-पसरलेले' दिसतात. परंतु कल्पकतेच्या पातळीवरून अनुभव घेऊ लागताच कवीला 'जळी चंद्रिकेच्या वेली' पसरलेल्या दिसू लागतात. वास्तवाच्या पातळीवरून पाहताना प्रियेचे हात साधे हाडामासाचेच दिसतात. पण तेच कल्पकतेच्या पातळीवर 'चांदण्याचे हात' होतात. अशाप्रकारे माणूस स्वत:ला व स्वेतर वस्तूंना प्रतीक बनवून या विश्वाचा अनुभव घेत असतो. माणसाची ही अनुभव घेण्याची पद्धती पाहून अर्न्स्ट कासिरर यांनी मानवाची एक नवीनच व्याख्या केली आहे. त्यांच्या मते माणूस हा एक प्रतीक प्रसविणारा–'प्रतीक प्रसू'– प्राणी आहे.[1] प्रतीकाशिवाय तो माणूस म्हणून जगू शकत नाही. प्रतीकाशिवाय तो विचार करू शकत नाही, बोलू शकत नाही. भाषा आणि मिथ ही मानवी प्रतीक-सृष्टीची दोन 'आदिम रूपे' होत, असे कासिरर सांगतो. स्वप्ने, मिथ, भाषा, कला आदींमधून माणूस आपले प्रतीकरूप अनुभव व्यक्त करीत असतो. मिथमधून मानवाची स्वप्नशील वृत्ती प्रकट होते. मानवाचे दृष्टेपण व्यक्त होत असते. स्वप्ने ही व्यक्तीला पडतात; पण 'मिथ' हे समाजाला पडलेले स्वप्न होय. स्वप्नामधून व्यक्तिमन व्यक्त होते, तर मिथमधून समाजमन प्रकट होते.

परंतु माणूस हा एक प्रतीक-प्रसू प्राणी आहे, या व्याख्येची व विधानाची खरी प्रचीती ही आपल्याला पडणाऱ्या 'स्वप्ना'मधून अगदी पदोपदी येत असते. 'एखादे फुलझाड आपल्या फुलाला जितक्या सहजतेने जन्म देते, अगदी तितक्याच सहजतेने आपले मनही आपल्या आपल्या प्रतिमा निर्माण करीत असते; आणि प्रत्येक स्वप्न हे निर्मितिप्रक्रियेची एक साक्षच असते.' असे युंग सांगतो.[2] स्वप्न म्हणजे असंज्ञ मनाचा एक विशिष्ट प्रकारचा आविष्कार. स्वप्नामध्ये ज्या घटना व दृश्ये दिसतात त्यांना प्रतिकात्मक अर्थ असतो. स्वप्नातील काही घटना व्यक्तिमनातील 'स्वीय असंज्ञानका'शी (पर्सनल अन्कॉन्शस्) निगडित असतात.

तर काही घटना ह्या ' सवतन असंज्ञानका 'शी (कलेक्टिव्ह अन्‌कॉन्शस्) संबंधित असतात. फ्राइडने असंज्ञ मनाचा शोध लावला; पण त्याची असंज्ञ मनाची संकल्पना स्वीय असंज्ञानकाशीच मर्यादित झालेली आहे. युंगने या स्वीय असंज्ञानकाच्या स्तराखाली असणाऱ्या ' सर्वतन असंज्ञानका 'चा शोध लावला. आणि येथे विशेषत्वाने सांगावयाची गोष्ट अशी की, हा शोध त्याला स्वप्नात दिसलेल्या एका ' घराच्या प्रतिमे 'वरून लागला. ही गोष्ट युंगनेच आपल्या आत्मचरित्रात सांगितली आहे.[3] स्वप्नात दिसलेल्या या घराच्या प्रतिमेतच त्याला मानवाच्या समग्र मनाचे साक्षात दर्शन घडले. संज्ञानक, स्वीय असंज्ञानक, सर्वतन असंज्ञानक आदी मनोघटिकांमिळून बनलेल्या मनाला युंग ' समग्र मन ' (Psyche) ही संज्ञा वापरतो. या घराच्या प्रतिमेतच युंगला सर्वतन असंज्ञानकाचा आदिबंध प्रकट झालेला दिसला. हे स्वप्न कोणते ? त्यात प्रकट झालेली घराची प्रतिमा कोणती ? तिचा आणि मनाचा संबंध काय ?

एकोणीसशे नऊ सालची गोष्ट. फ्राइड आणि युंग हे दोघेही अमेरिकेतील एका दौऱ्यावर होते. दौऱ्यात एकमेकांबरोबरच राहात होते. दोघेही स्वप्नांचे अभ्यासक आणि विश्लेषक. फ्राइडने हजारो स्वप्नांचे विश्लेषण करून स्वतःचा स्वप्न-सिद्धांत मांडला. युंगलाही तोच छंद. युंगने वर्षाला दोन हजार याप्रमाणे चाळीस वर्षे ऐंशी हजार स्वप्नांचे विश्लेषण केले. असे हे दोघे स्वप्नछांदिष्ट एकत्र आले होते. दोघेही आपापली स्वप्ने एकमेकांना सांगत व स्वप्नांचा अर्थ लावीत. त्यांवर चर्चा करीत. युंगला असेच एक स्वप्न पडले. ते त्याने फ्राइडला सांगितले. फ्राइडने त्याच्या स्वप्नसिद्धांतानुसार त्या स्वप्नाचा एक अर्थ लावला. परंतु युंगला तो अर्थ पटला नाही. त्याला ते स्वप्न अत्यंत महत्त्वाचे वाटले. त्याने त्या स्वप्नाचा वेगळाच अर्थ लावला. आपण प्रथम ते स्वप्न कोणते ते पाहू, नंतर त्या दोघांनी त्याचे कोणते अर्थ लावले ते पाहू :

स्वप्न असे होते : मी एका घरात होतो. या घराला दोन मजले होते. पण ते मात्र मला ठाऊक नव्हतं—ते 'माझंच घर' होतं. या घराच्या वरच्या माळ्यावरील एका दिवाणखान्यात आपण बसलो असल्याचं माझ्या लक्षात आलं. हा दिवाणखाना प्राचीन नक्षीदार कलाकुसरीने युक्त असलेल्या सुंदर फर्निचरने सजविलेला होता. आणि भिंतीवर अनेक सुंदर प्राचीन चित्रं टांगलेली होती. असं हे घर ' माझं ' असावं म्हणून मला जरा आश्चर्यच वाटलं. पण मी विचार केला की घर तसं काही अगदीच वाईट नाही. नंतर माझ्या मनात आलं, घर आपलंच आहे, पण ' आपल्या ' या घराचा पहिला माळा कसा आहे ते अजून आपल्याला माहीत नाही. म्हणून मी जिन्यावरून पायऱ्या उतरून खाली ' तळमाळ्या 'वर आलो. तिथं पाहातो तर सर्व काही अगदी भारीच जुनाट असं होतं. आणि मग घराचा हा भाग सुमारे

पंधराव्या–सोळाव्या शतकातील असला पाहिजे, हे मला कळून चुकलं. फर्निचर मध्ययुगीन काळातील होतं. खालची जमीन तांबड्या विटांची होती. सर्वत्र थोडा काळोखच होता. 'आता आपण सारं घरच धुंडाळलं पाहिजे' असा विचार करीत मी या खोलीतून त्या खोलीत, त्या खोलीतून या खोलीत असं करीत सारं घर फिरत राहिलो. फिरता फिरता मी एका मोठ्या अवघड दरवाज्यापाशी आलो. आणि मी तो दरवाजा उघडला. त्या दरवाज्यापलीकडे एक दगडी जिना अगदी खाली खोल तळघरापर्यंत गेलेला मला आढळून आला. मग त्या जिन्यानं मी पुन्हा आणखी खाली गेलो. तिथं आपण एका सुंदर व कमानदार खोलीत उभे आहोत, असं लक्षात आलं. ही खोली अगदी अतिप्राचीन काळातीलच दिसत होती. या खोलीच्या भिंती निरखित असता मला तीवर साध्या दगडी तुकड्यांच्या विटांचे स्तर आढळले. तसंच चुन्यातील विटांचे तुकडे दिसले. ते पाहताक्षणीच या भिंती रोमन काळातील असाव्यात, हे मी लागलीच ओळखलं. आता मात्र माझी उत्सुकता अधिकच वाढली व मी अगदी बारकाईनं खालच्या जमिनीकडे पाहू लागलो. ही जमीन दगडी लाद्यांची बनविलेली होती. इतक्यात त्यापैकीच एका दगडावर मला एक वाटोळी 'रिंग' दिसली. मी ती ओढली तर ती दगडी लादी अलगद वर उचलली गेली. आणि आत पाहू लागलो. तर आश्चर्य असं–एक अरुंद जिना अगदी खोल खोल गेलेला दिसला. त्या अरुंद जिन्याच्या पायऱ्याही उतरून मी खालच्या गुहेत प्रवेश करता झालो. त्या गुहेतील जमिनीवर खूप दाट धूळ साठलेली होती. आणि त्या धुळीत अतिप्राचीन संस्कृतीतील अवशेषांसारखी काही हाडं व मातीच्या भांड्यांचे तुकडे इकडे तिकडे विखुरलेले होते. तिथं मला माणसाच्या डोक्याच्या दोन अगदी जुनाट व फुटक्या कवट्या आढळल्या. इतक्यात मी जागा झालो. [4]

युंगच्या या स्वप्नातील घटनांना व प्रतिमांना प्रतीकात्मक अर्थ प्राप्त झालेला आहे. फ्राइड व युंग यांनी आपापल्या मानसशास्त्रीय भूमिकांनुसार प्रस्तुत स्वप्नांचे कोणते अर्थ लावले आहेत[5] ते पाहू :

फ्राइडने लावलेला अर्थ : फ्राइडला प्रस्तुत स्वप्नातील महत्त्वाच्या गोष्टी जर कोणत्या वाटल्या असतील तर त्या दोन कवट्या. त्याने त्यांचा युंगजवळ पुन्हा पुन्हा उल्लेख केला; आणि त्या 'कवट्यां'शी निगडित असलेली युंगची सुप्त इच्छा कोणती असावी ते शोधून काढण्याविषयी वर त्याला गळ घातली. फ्राइड आपल्याकडून कोणत्या उत्तराची अपेक्षा करीत आहे याची युंगला पूर्ण कल्पना आलेली होती. परंतु त्यावेळी त्याने तसे बोलून दाखविले नाही. फ्राइडच्या मानसशास्त्रीय सिद्धान्तानुसार त्या दोन कवट्यांना प्रतीकात्मक अर्थ असून त्यामागे 'कोणाच्या तरी मरणाविषयीची सुप्त इच्छा (डेथ्-विश्) दडलेली होती.'

फ्राइडला अभिप्रेत असलेला हा अर्थ युंगला मान्य नव्हता. त्याने त्या स्वप्नाचा

वेगळा अर्थ स्वतंत्र रीतीने लावला होता. परंतु त्यावेळी त्याला फ्राइडकडूनच प्रस्तुत स्वप्नाविषयीचे त्याचे मत ऐकून घ्यावयाचे होते. गुरुसमान व पित्यासमान असणाऱ्या फ्राइडला त्यावेळी तरी दुखवायचे नव्हते. म्हणून युंगने फ्राइडला अपेक्षित असलेले उत्तर दिले. ' माझी पत्नी आणि माझी मेहुणी ' ! कारण ' अखेर ज्यांचे मरण इच्छिण्यात काही हशील होते अशा कोणत्यातरी व्यक्तींची नावे सांगणे मला भागच होते.'[6]

युंगला अभिप्रेत असलेला अर्थ :

घर : युंगच्या मते या स्वप्नातील घर म्हणजे मनाचीच एक प्रतिमा आहे. वरचा माळा, दिवाणखाना, खालचा माळा, तळघर, गुहा, जिने, जमीन हे सारे घराचे भाग म्हणजे संपूर्ण घराच्या प्रतिमेच्या घटकप्रतिमा आहेत. आणि या घटक-प्रतिमा मानवाच्या समग्र मनाची संरचना संघटित, एकात्म करतात. युंगच्या त्यावेळच्या मनोवस्थेचे चित्र घराच्या प्रतिमेतून मूर्त झालेले आहे. युंगच्या स्वप्नातील ही ' घराची प्रतिमा ' सर्वतन असंज्ञानकाचा आदिबंध प्रतिमित करते. घराच्या या भागांना वा घटक प्रतिमांना मानवी मनाच्या संदर्भात, तसेच मानवी इतिहासाच्या संदर्भात विशेष प्रकारचा प्रतीकात्मक अर्थ लाभलेला आहे.

वरचा माळा : घराच्या वरच्या माळ्यावरील सुशोभित दिवाणखाना म्हणजे मानवी संज्ञा किंवा जाणीव (कॉन्शसनेस्). वरचा माळा संज्ञेचाच एक भाग सूचित करतो. खालचा माळा : तळमजला असंज्ञानकाचा (अन्कॉन्शस्) प्राथमिक स्तर सूचित करतो. तळघर : मोठ्या दरवाज्यापलीकडील काळोखी तळघर म्हणजे असंज्ञानकाचा खोलवरचा दुसरा स्तर. गुहा : अगदी खोलवरची गुहा म्हणजे मानवी मनामधील (व मानवाच्या भूतकाळातील) आदिमानवाचे आदिम भावविश्व. सर्वतन असंज्ञानकाचा अनाकलनीय असा गूढ स्तर. या भावविश्वापर्यंत जाणिवेला या संज्ञेला पोचता येत नाही. या गुहेत जे प्राचीन संस्कृतीचे अवशेष आढळले, ते ' माझ्या मनातील आदिमानवाचे आदिम भावविश्व होय ' असे युंग सांगतो. अंधारगर्ता : सर्वतन असंज्ञानकाचा अगदी खालचा अबोध स्तर. इतिहासपूर्वकाळात गुहांमध्ये प्राणी राहात असत. नंतर त्या प्राण्यांच्या गुहांत माणूस राहू लागला. स्वप्नातील गुहा ही मानवाचे ' आदिम मन ' आणि ' प्राणिजीवन ' यांच्या सीमा-रेषेवरील असंज्ञानकाचे अंधारमय भावविश्व सूचित करते. मध्ययुगीन शैलीमधील तळमजला, त्यापूर्वीच्या रोमन काळातील तळघर आणि इतिहासपूर्व काळातील अंधारगर्भ गुहा–ही सारी अगदी प्राचीनतम भूतकालाची निदर्शक असून ती एकंदर मानवी संज्ञेच्या विकासातील भूतकालीन अवस्थाही सूचित करतात.

या स्वप्नातून व घराच्या समग्र प्रतिमेतून मानवाच्या सांस्कृतिक इतिहासाचे मूलाधारच सूचित झालेले दिसतात. एकंदर मानवी संज्ञेच्या स्तरांचा क्रमवार

इतिहास व विकास प्रस्तुत स्वप्नातून ध्वनित झालेला दिसतो. हे सर्व लक्षात घेता स्वप्नातील घराच्या प्रतिमेतून सर्वतन असंज्ञानकाचा आदिबंध कसा मूर्त झालेला आहे, हे स्पष्ट होते. या संदर्भात युंग लिहितो : ' अशाप्रकारे या माझ्या स्वप्नाने मानवाच्या समग्र मनाचा एकप्रकारचा रचनात्मक आलेखच संघटित केलेला आहे. तसेच या स्वप्नाने त्या समग्र मनामागे स्थित असणारे पूर्णतः सार्वत्रिक स्वरूपाचे असे काहीतरी (तत्त्व) आधारभूत मानले आहे, गृहीत धरले आहे. '7 आपल्या मनातील छायामय अंतर्भागात सर्वतन स्वरूपाचे अगदी खोलवर वसणारे गूढ, अबोध भावविश्व म्हणजे सर्वतन असंज्ञानक होय. सर्वतन असंज्ञानकाचा हा अबोध व अव्यक्त भाग कोणत्यातरी आदिबंधात्मक प्रतिमेतून मूर्त होत असतो. या स्वप्नात सर्वतन असंज्ञानकाचा हा गूढ प्रांत घराच्या आदिबंधात्मक प्रतिमेतून व्यक्त झाला आहे म्हणून प्रस्तुत स्वप्नातील घराची आदिबंधरूप प्रतिमा युंगला मार्गदर्शक ठरली. तिनेच त्याला ' सर्वतन असंज्ञानका 'ची वाट दाखविली.

अवकाशाच्या प्रतिमांचे आणि मानवी मनाचे काव्यात्म नाते शोधताना सुप्रसिद्ध फ्रेंच पदार्थविज्ञानशास्त्रज्ञ व घटितार्थशास्त्रज्ञ गास्तो बेशलार यांना घराचीच आदिबंधात्मक प्रतिमा महत्त्वपूर्ण वाटली. त्यांना घराच्या आदिप्रतिमेत मानवाचे ' असतेपण ', (बीईंग) मूर्त झालेले आढळले. त्यांच्या मते घर जसे मानवी मनाशी संबंधित आहे, तसेच ते विश्वाशीही संबंधित आहे. घराच्या प्रतिमेत विश्वरूप प्रगट झालेले दिसते. ' विश्वचि माझे घर ' या सुपरिचित सुभाषितात मानवाने घराचा संबंध विश्वाशी जोडून आपली ' वसुधैवकुटुंबकम् ' वृत्ती व्यक्त केली आहे.

बेशलार् यांच्या मते घर हे पायाकडून कळसाकडे जाणारे एक उर्ध्वमुखी उभारते अस्तित्व आहे. '8 ' तळघर ' आणि ' गच्ची ' हे या उर्ध्वमुखी घराचे दोन ध्रुव आहेत. एक ध्रुव अंधाराकडे, अज्ञाताकडे, असंज्ञ मनाकडे जाणारा, दुसरा ध्रुव संज्ञेकडे, प्रकाशाकडे आकाशाच्या दिशेने उंच जाणारा. मानवाच्या भावविश्वात घराच्या प्रतिमा दोन दिशांनी हालचाल करीत असतात. त्या आपल्या मनात राहतात, आपण त्यांच्या मनात राहतो. घर आपली खिडक्या-दारे, खोल्या-कोनाडे, कोपरे-छप्परे, वरचा मजला, तळमजला, आदी अंगांना संघटित, एकात्म करीत असते. मानवी मनही घराप्रमाणेच संज्ञा, असंज्ञानक, अहम्, स्व, सर्वतन असंज्ञानक प्रवृत्ती, प्रेरणा आदी सर्व घटकांना एकात्म करीत असते. घर आपल्या अंगांना एकात्म करीत असते, तसेच ते घरातील माणसांना मायेच्या धाग्याने, कुटुंबवत्सलतेच्या पाशांनी बांधून टाकते. म्हणून घराच्या वृत्तीत मातेच्या सर्वसमावेशी वृत्तीचा व सर्वप्रसर करुणेचा प्रत्यय येतो. म्हणून घर हे आदिमातेच्या आदिबंधाशी, स्त्रीतत्त्वाशी निगडित आहे. घर, गुहा, समाधी, मंदिर आदी प्रतिमा आदिमातेच्या

आदिबंधाला साकार करतातच, परंतु घराला आधार देणारे मुख्य खांब किंवा 'ताकमेढी' या प्रतिमाही आदिमातेचा आदिबंध व्यक्त करीत असतात. विंदा करंदीकरांच्या 'संहिता' या कवितेतील स्त्री ही घराला आधार देणाऱ्या ताकमेढीवर हात ठेवून दुभंगलेल्या मनाला व पृथ्वीला स्थैर्याचा आधार व आश्वासन देते.

आपल्या प्रत्येकाच्या मनात बालपणीचे एक घर वसत असते. भूतकालीन स्मृतींचे, प्राकृतिक प्रेरणा-प्रवृत्तींचे, निरागस, लोभस, जादूमय असे घर प्रत्येकाच्या मनात वसत असते. आपण दूर गेलो, वाढलो की घराची ओढ लागते. 'साता समुद्रापलिकडे' गेलेले विंदा करंदीकरांचे कविमन शेवटी 'आपल्या देशातच' पोचलेले असते. कारण 'उंबरठ्याला फुटलेली मधुरेची पायवाट संपणारी नसते.' युंगच्या मते घराकडे वळणे म्हणजे आपल्या आदिम, मूळ मनाकडे वळणे होय. घराकडे परतणे म्हणजे असंज्ञ मनाकडे जाणे. घराकडे वळणे म्हणजे आपल्या मातेकडे वळणे, आपल्या जन्मस्थानाकडे वळणे. मातेचे गर्भाशय हेच खरे मानवाचे मूळ, आदिम घर. मानवी मनाचे गर्भगृह.

स्वप्न, मिथ आणि कलाकृती ही मानवी प्रतीक-सृष्टीचीच विविध रूपे आहेत. परंतु प्रत्येकाची प्रकृती, अस्तित्वकोटी व जीवितकार्ये भिन्न भिन्न स्वरूपाची आहेत. त्यांची भिन्न प्रकृती व जीवितकार्ये लक्षात घेऊनच त्यामधील प्रतीक-प्रतिमांचा विचार केला पाहिजे. आदिबंधात्मक प्रतिमा या सार्वत्रिक स्वरूपाच्या व सामान्य विशेष धारण करतात. परंतु व्यक्तिपरत्वे व कलाकृतीपरत्वे त्या विशिष्ट रूपही धारण करतात. प्रत्येक कलाकृतीमध्ये या प्रतिमा एकाचवेळी सामान्य व विशिष्ट विशेष धारण करीत असतात. प्रत्येक कलाकृतीमधील 'घर' तिच्या जीवितकार्यानुसार वेगवेगळे रूप धारण करील. (या संदर्भात कविप्रतिभेची व कलाकृतीची 'स्व'तंत्रता मान्य करणे आवश्यक असते.) पु. शि. रेगे यांच्या 'शहनाज'मधील गड-कोठीची प्रतिमा ही एकप्रकारे घराचीच प्रतिमा आहे. ती सर्वतन असंज्ञानकाचा आदिबंध कलात्मक रीतीने व समर्थपणे साकार करते. कमल देसाई यांच्या 'हॅट घालणारी बाई'मधील 'दिवाणखान्याची' प्रतिमा हीही एक घराचीच प्रतिमा आहे. ती सर्वतन असंज्ञानकाला प्रतिमित करताना दिसते. ही दिवाणखान्याची प्रतिमा असंज्ञ मनातील गूढ, मिथिक व यातुशक्तीने भारलेले भावविश्व व्यक्त करते. 'एखाद्या प्राचीन अजस्त्र अष्टपाद श्वापदासारखा तो दिवाणखाना आहे. माणसं इथं यायला भितात, कारण की तो आपल्या त्या आठ बोटांनी जणू इतरांची चेष्टा करतो आहे, असं विचित्र भान येतं.' हा अष्टकोनी दिवाणखाना आजोबांच्याच मेंदूचा एक अजब नमुना असतो. भूतकाळात गोठलेला. आजच्या वर्तमानकाळाला त्याच्यापुढे अस्तित्वच येत नाही....आता दिवाणखान्यात एक म्हातारं घड्याळ मिनिटकाटाच थांबवून शांत बसलंय. या दिवाणखान्यात

एखादी खिडकी नाही की एखादा झरोका नाही. आपण आहोत हे समजतच नाही· हे सारे वर्णन वाचून दिवाणखान्याची प्रतिमा ही एखाद्या स्वप्नासारखी, मिथ-सारखी आहे असे वाटू लागते. ' गोतावळा'मधील नारबाचे ' घर 'ही असेच असंज्ञ व आदिम मनाला स्पर्श करताना दिसते. तर ' नटसम्राट ' या नाटकातील घराची प्रतिमा ही एका कलावंताचे मन व त्याची अस्मिता प्रकट करताना दिसते. अशी कितीतरी ' घरे ' आपली कलात्मक रूपे धारण करून डोळ्यांसमोर उभी राहतात.

' नटसम्राट 'मधील घर

' नटसम्राट ' या नाटकात घराची प्रतिमा महत्त्वपूर्ण नाट्यकार्य करीत असते. ' घर ' हे या नाटकाच्या व नटसम्राटाच्या जीवनाचा एक प्राणभूत आधार. बेलवलकरांच्या व्यक्तित्वात दोन प्रेरणा बलवत्तर होत्या. एक अस्सल माणूस म्हणून जगण्याची जीवनप्रेरणा आणि एक नट, एक कलावंत म्हणून जगण्याची कलाप्रेरणा. या दोन्ही प्रेरणा परस्परसंमुख होऊन त्यांच्या व्यक्तित्वात एकवटलेल्या आहेत. आपल्या कला-प्रेरणेची चाहूल त्यांना पंधराव्या वर्षी लागली. ' घराच्या भिंती चार बाजूंनी पडलेल्या. डोक्यावर आकाशाचं छप्पर दिसायला लागलं ' आणि आपल्या ' खऱ्या घरासाठी ', खऱ्या श्रेयासाठी त्यांनी आपल्या ' लौकिक घरा 'चा त्याग केला. पुढे नटाला—कलावंताला जे हवे असते ते त्यांनी सारे मिळविले. आपल्या ' हक्काच्या घरात ' रंगभूमीच्या सिंहासनावर सन्मानाने व समाधानाने विराजमान झाले. आणि नाटकाच्या प्रारंभीच रंगभूमीचा, आपल्या खऱ्या घराचा निरोप घेतला. एक सच्चा माणूस म्हणून जगण्याची जीवनप्रेरणा त्यांच्याजवळ होती. पण एक कलावंत म्हणून ते अनिकेतन, एकाकी, पोरकेच राहिले. ही एकाकी, पोरकेपणाची भावना त्यांच्या मनात घर करून होती.

आता एका ' लौकिक घरात ' ' नटसम्राट ' आपल्या मुलां-नातवंडांसह एक पिता, पती या नात्याने माणूस म्हणून जगत होता. कावेरीच्या सहवासात त्याच्यामधील ' माणूस ' समाधानी होता. पण त्याच्या अवतीभोवतीच्या माणसांची जीवनमूल्येच बदलली होती. ही माणसे भ्रष्ट, नकली मूल्यांनाच कवटाळत होती. नटसम्राटातील ' माणसा 'ला हे पाहावत नव्हते. आणि शेवटी ' घरपण 'च नसलेल्या त्या घरात हा नटसम्राट ' चोर ' ठरतो. त्याने ज्यांना जन्म दिला ती ' माणसे ' त्याला विसरतात व ज्याने त्याला जन्म दिला तो ' परमेश्वर 'ही त्याला विसरतो. पुढे कावेरीचाही आधार तुटतो. वात्सल्य, प्रेम, त्याग आदी भावनांचे ऐश्वर्य मनातल्या मनात जिरून जाते. बेलवलकरांनी आपल्यातील ' कलावंता 'चा निरोप घेतला होता. आता ' माणूस ' म्हणूनही जगणे असह्य झाले होते. त्यांचे मन एकाकी, पोरके होते. अशावेळी निराधार पोरक्या, एकाकी मनाने आता कोणत्या ' घरा 'चा आधार घ्यावयाचा ?

माणसाला आधार हवा असतो घराचा, मायेचा आणि आपल्या 'स्वत्वा 'चा, आपल्या आत्म्याचा. नटसम्राटाला आता लौकिक घर नको असते. त्याची जीवन-प्रेरणाच मोठी रगेल, अन् अस्सल. आता त्याला पुन्हा स्वत:चे, हक्काचे, घर हवे होते. रंगभूमी हेच नटाचे घर. तोच त्याचा आधार. नाटकच त्याचा आत्मा. त्याच्या एकाकी, थकलेल्या जीवनात त्याच्या 'स्वत्वा 'ला फुलविणारे शेवटी नाटकच उरते. आत्म्याशिवाय माणूस माणूस म्हणून जगू शकत नाही. नाटकाशिवाय नट जगू शकत नाही. हे नवे भान त्याला येते. मनात खोलवर कलावंताची सर्जनशील कलाप्रेरणा नव्याने अंकुरते. या सर्जनशील प्रेरणेचा व जाणिवेचा इवला बाल अंकुर बाह्य विश्वात वाटचाल करू पाहतो. पण बाहेरचे विश्व वादळी, विध्वंसक, हिंस्र प्रवृत्तींनी भरलेले. नटसम्राटाच्या मनातील मातेचे मन जागे होते. ते त्या बाल अंकुराकडे भीतीने, काळजीने व कौतुकाने पाहते. येथे आलेले 'अडगुलं मडगुलं' हे गाणे प्रतीकात्मक आहे. त्यातून 'मातृतत्त्वाचे सूचन होते. मातृरूप सर्वतन असंज्ञानक हा नव्या जाणिवेची, बाल संज्ञेची अशीच काळजी वाहात असतो. 'माणसाचं एक गोजीरवाणं लहान मूल' म्हणजे नटसम्राटाच्या मनात निर्माण झालेली नवी सर्जनशील जीवनप्रेरणा, कलाप्रेरणेचा नवा अंकुर, सर्जनशील बालसंज्ञा.

परंतु याठिकाणी आलेले हे नवे भान बेलवलकर या एका व्यक्तिपुरते उरत नाही. खरे म्हणजे बेलवलकरांनी स्वत:च्या एकाकीपणात, पोरकेपणात, निराधार-पणात आजच्या आधुनिक मानवाचे एकाकीपण, पोरकेपणा अनुभवला. स्वत:च्या मनोवेदनेत युगमनाचे दुभंगलेपण अनुभवले. या आधुनिक युगात माणूसच स्वत:चा आत्मा, माणूसपण हरवून बसला आहे. आज सा या मानवजातीलाच या निरागस, कोवळ्या सर्जनशील जीवनप्रेरणेची, सर्जनशील शक्तीची गरज आहे. आज आधुनिक मानवाच्या घराचे 'घरपण 'च हरवलेले आहे. युगमन दुभंगलेले आहे. माणसे एकमेकांना दुरावलेली आहेत. स्वत्वाला पारखी झालेली. या 'माणसांची झुरळं झालेली' आहेत. माणूसपण हरवलेल्या या माणसांपासून तो एकाकी पडतो. या एकाकीपणात त्याला नवी जाग व जाण येते. एका वेगळ्या 'घराची ओढ' लागते. भिंतीवाचून, छपरावाचून, माणसाच्या मायेवाचून, देवाच्या दयेवाचून जंगलात हिंडणाऱ्या या मनातल्या वादळाला, खचलेल्या, थकलेल्या एका तुफानाला—

> एक हवं लहान घर
> पंख मिटून पडण्यासाठी.

रानातल्या आणि मनातल्या हिंस्र जनावरांपासून, प्रवृत्तीपासून संरक्षण करण्यासाठी एक 'घर 'हवे असते मातीचे अन् मायेचे. कारण वादळून गेलेल्या या नटसम्राटाच्या दृष्टीला 'सूर्य किरणांना धरू पाहणारी बालमनातील एक निरागस कोवळी,

सर्जनशील जाणीव लसलसताना दिसते. मखमली पावलांची, गुलाबी रंगाची जाणीव उघड्यावर पडलेली. पोरकी झालेली. तेवढेच 'एक माणसाचं मूल, गुलाबी रंगाचं गोजीरवाणं मूल' सांभाळण्यासाठी 'घर' हवे. तेवढेच मूल सांभाळा. त्याच सर्जनशील जीवनप्रेरणेचे जतन व संवर्धन करणे, आपल्या 'स्वत्वा'ची जपणूक करणे हीच आजच्या माणसाची व काळाची गरज आहे.

बेलवलकरांमधील माणसाला व कलावंताला हे नवे भान आलेले असते. पण पण त्याला नवे घर कोण देणार? माणसाला नवा आधार कोण देणार? खरे म्हणजे आपले स्वतःचे 'घर' आपणच उभारायचे असते. आता त्याला सगळीच आपापल्या 'घरी' न्यायला तयार असतात पण या नटसम्राटाला आता 'दुसऱ्याचे घर' नकोच असते. तो आता आपल्या खऱ्या घराकडे–रंगभूमीकडे–नाट्यगृहाकडे वळतो. पण आता तो स्वतःच्याच देहाचे 'घर' उभारतो. शेवटी नटसम्राटाचा देहच एक 'शामियाना'–एक घर–बनतो. 'सीझर, ऑथेल्लो, हॅम्लेट, सुधाकर हे सगळे महापुरुष माझ्या देहाच्या शामियान्यात रहायला आले आहेत!' नटाच्या व्यापारात 'देहच' त्याचे सारसर्वस्व असतो, कारण त्याची कलाप्रेरणा, त्याची अभिनयकला ही देहाच्या माध्यमातून साकार होत असते. सर्व महापुरुषांच्या भूमिका शेवटी नटाच्याच देहातून मूर्त होणार असतात. त्या भूमिकांचे आत्मे नटदेहातूनच कलारूप धारण करून मूर्त होतात. आणि तेव्हाच नटाचे नटपण, त्याचे स्वत्व साकार होत असते. म्हणूनच तो स्वतःच्या देहाचा 'शामियाना' करतो. सर्व भूमिकांना देहाच्या घरात सामावून घेण्यासाठी. येथेच नटसम्राटाला–त्याच्या कलाप्रेरणेला–आपल्या देहाचेच खरेखुरे स्वतःचे 'घर' सापडले. आणि देहाच्या घरात सर्व भूमिकांना सामावून घेऊन हा नटसम्राट पुन्हा आपल्या मूळ घराकडे, कलाप्रेरणेकडे, आदिम मनाकडे, गेला. येथेच त्याचे जीवन सफल, पूर्ण होते. व नाटकही येथेच संपते.

'नटसम्राट'मधील घराची प्रतिमा ही एका कलावंताच्या मनाची अन् त्याच्या अस्मितेची प्रतिमा ठरते. ती मानवी मनातील मूलतम जीवनप्रेरणेला स्पर्श करते, तिचा आविष्कार करते. मात्र ही प्रतिमा 'सर्वंतन असंज्ञानका'च्या गाभाऱ्यात शिरून तेथील गहनगूढ भावविश्वाला स्पर्श करीत नाही. अर्थात तो तिचा दोष नाही. तर तिचा तो 'स्व'भाव नाही. तिची प्रकृतीच भिन्न आहे. ही घराची प्रतिमा स्वतःच्या व नाटकाच्या प्रकृतीशी एकनिष्ठ राहते. तेच तिचे जीवितकार्य व शक्तिस्थान आहे. तिच्याशिवाय, घराशिवाय नाटकाचा नायक व खुद्द नाटकही पोरके होईल. इतकी ती नाटकाशी एकजीव झाली आहे.

संदर्भ :

१. Ernst Cassirer, An Essay on Man; Yale University Press, (Paper – back) 1962, page 26.

२. Jung C G. Approaching the Unconscious in ' Man And His Symbols '; Ed. by Jung C. G, and M. L. Von Franz, Pan Books, 1978, page 53.

2. Jung C. G., Memories, Dreams, Reflections; Fontana Library, 1974, pages 181–185

४. कित्ता – पृ. १८३,

५. कित्ता – पृ. १८३–१८५,

६. कित्ता – पृ. १८३,

७. कित्ता – पृ. १८५,

८. Bachelard, Gaston, The Poetics of Space; The Orlon Press, Inc. 1964, Pages 17–18.

●

अनुष्टुभ, जुलै–ऑगस्ट १९७९.

विभाग दुसरा

[library stamp]

१. साहित्यविचार । नाटक

कृ. रा. सावंत

नाटक हा एक रंगभूमीशी निगडित असलेला वाङमयप्रकार आहे. 'नटामार्फत रंगमंचावर प्रेक्षकांसमोर सादर करण्यासाठी रचलेली बव्हंशी संवादयुक्त कथा' अशी नाटकाची व्याख्या करता येते. यावरून हा वाङ्मयप्रकार अन्य वाङ्मयप्रकाराप्रमाणे स्वतंत्र व स्वावलंबी नाही.

नाटकाचे एक माध्यम शब्द असून कथा, कादंबरी किंवा कथाकाव्य यांच्याप्रमाणे नाटकात पात्रे असतात. त्यांचे एकमेकांशी संबंध येतात. या संबंधातून कथानक आकार घेते. आणि कथानकात कोणती ना कोणती विचारवस्तू वा अनुभव असतो. परंतु नाटक हे प्रयोग-प्रधान आहे. त्यातील पात्रे–प्रसंग नटांमार्फत रंगमंचावर प्रेक्षकांसमोर सादर करावयाचे असतात. त्यामुळे नाटकात वर्तमानाला किंवा प्रत्यक्षतेला महत्त्व असते. निवेदनात्मक वाङ्मयप्रकारांची गोष्ट याहून भिन्न असते. तेथे प्रायः एका व्यक्तीने केलेले भूतकालीन घटनांचे कथन असते. जरी क्वचित वर्तमानाचा उपयोग केला गेला तरी तो त्या वाङ्मयप्रकाराच्या प्रकृतीला तितकासा मानवणारा नसतो. या उलट नाटक म्हणजे पात्रांच्या कृती-उक्तीमार्फत परस्पर घडविलेले एका अनुभवाचे दर्शन असते. निवेदनात्मक वाङ्मयप्रकाराच्या लेखकाप्रमाणे नाटकाच्या लेखकाला सर्वगामी सर्वसाक्षी भूमिकेतून आपल्या कथानकात वावरता येत नाही.

त्याला आपले अस्तित्व गुप्त ठेवावे लागते. पात्रांच्या कृति–उक्तीच्याद्वारे अनुभवाचे चित्रण करणे व एकंदर अभिप्राय किंवा निष्कर्ष वाचक–प्रेक्षक यांच्यावर सोपविणे हे त्याचे कार्य असते.

नाटक म्हटले की सतत काही घडावे लागते. वर्तमानाकडून भविष्याकडे वाहणारा कृतीचा तो एक प्रवाह असतो. अशारीतीने एका प्रसंगातून दुसरा प्रसंग या क्रमाने नाटकात प्रसंगांची किंवा घटनांची सलग मालिका तयार होते. त्यात बाह्य हालचालींबरोबर आंतरिक घडामोडींचाही समावेश असतो. या कृतीतून नाटक प्रकट होत असते. जे कार्य कथाकादंबरीत निवेदन करते ते कार्य नाटकात कृती करते. नाटकातील संवाद हे बोलण्यासाठी असतात त्या अर्थाने तेही कृतीच होत.

नाट्यांतर्गत कृतीत संघर्ष असावा लागतो. ठराविक वेळात प्रेक्षकसमूहावर प्रभाव पाडण्याच्या दृष्टीने त्याचे महत्त्व फार असते. तो कधी स्फुट असतो तर कधी अस्फुट असतो. संघर्ष म्हणजे दोन विरोधी शक्तींचा सामना. व्यक्तिविरुद्ध व्यक्ती, व्यक्तिविरुद्ध परिस्थिती आणि एकाच व्यक्तीच्या अंतर्मनातील दोन विरोधी प्रवृत्ती असे संघर्षाचे तीन ठळक प्रकार आहेत. यातील कोणत्याही एका प्रकाराचे अस्तित्व नाट्यकृतीत प्रकर्षाने जाणवते. हा संघर्ष सामान्यत: प्रमुख पात्रांच्या संदर्भात जाणवतो. दुसरे म्हणजे केव्हा केव्हा नाटकात दोन विरोधी शक्तींचा सरळसरळ सामना दिसत नाही. त्यातून पूर्वकालातील संघर्षात्मक घटनांच्या परिपाकाला किंवा परिणतीला प्राधान्य दिले जाते. तरीही अशा नाटकाच्या कथावस्तूतून संघर्षाचे अस्तित्व जाणवत असते. विशिष्ट परिस्थितीत पात्रांच्या प्रतिक्रियांतून ते विशेषत्वाचे प्रत्ययास येते.

संघर्षाप्रमाणे नाट्यात्मक परिणामासाठी नाट्योपरोध, उत्कंठा आणि विस्मय या घटकांनाही नाटकात महत्त्व आहे. नाटकातील एक व्यक्ती किंवा अनेक व्यक्ती यांना आपल्या दुर्दैवाची किंवा संकटकालाची कल्पना नसते. परंतु प्रेक्षकांना ती असते तेव्हा नाट्योपरोध निर्माण होतो. कथनकाचा विकास होत असता, विशेषत: सहानुभूतीयोग्य पात्रांच्या संदर्भात, आता पुढे काय घडते अशी भययुक्त अनिश्चिततेची जाणीव प्रेक्षक वा वाचक यांच्या मनाला जेव्हा चाटून जाते, तेव्हा उत्कंठा निर्माण होते आणि कल्पना असते त्याहूनही अगदीच वेगळे परंतु तरीही अंती मनाला पटणारे असे घटनाप्रसंग जेव्हा घडतात तेव्हा विस्मय निर्माण होतो. नाटकाच्या रंगतीत याचे कार्य फार मोलाचे आहे.

नटामार्फत रंगमंचावर प्रेक्षकांसमोर साक्षात दृश्यरूपाने अवतरण्यासाठी नाटकाचे लेखन होत असल्यामुळे नाटकावर अनेक बंधने वा मर्यादा पडतात.

अभिनयसापेक्षतेमुळे माणसाचेच चित्रण करणे रंगमंचीय मर्यादांमुळे सादर करण्याच्या दृष्टीने शक्याशक्य घटनांविषयी विवेक बाळगणे प्रेक्षकसन्मुखतेमुळे प्रयोगाच्या अखंडिततेचा तसेच प्रयोगकालाच्या मर्यादेचा विचार करणे आणि दृश्यात्मक परिणामाच्या प्रभावामुळे उचितानुचित घटना पारखून घेणे ही यातील काही महत्त्वाची बंधने वा मर्यादा आहेत. प्रत्येक कलाप्रकाराला त्यांच्या माध्यमानुरूप काही बंधने किंवा मर्यादा पडतात व कलात्मक संकेतांची निर्मिती करून त्या बंधनांवर मात करणे यात त्या कलाप्रकाराचे कलापण असते. नाटक या वाङ्मय-प्रकारावर पडणारी विविधप्रकारची बंधने किंवा मर्यादा लक्षात घेता नाटकात या गोष्टीला विशेष महत्त्व आहे. सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे विशिष्ट चौकटीत ठराविक वेळात प्रेक्षकांसमोर नट या माध्यमाच्या द्वारे नाटक उभे व्हायचे असल्यामुळे नाटकात वास्तवनिर्मितीला स्थान नसते. नाटक हे एक प्रकारच्या स्वीकृताभासावर–मेकबिलीव्हवर–आधारलेले असते. अशा स्वीकृताभासाला अनुरूप असे वातावरण निर्माण करणे हे नाटककाराचे काम असते. हे कार्य नट व प्रेक्षक यांच्या कल्पनाशक्तीला मुक्त अवसर देणाऱ्या कलात्मक संकेताच्या निर्मितीने साधते. वेगवेगळ्या काळातील नाटककारांनी या कार्यासाठी कधी सर्वसामान्य अशा तर कधी अगदी पूर्णतः भिन्न स्वरूपाच्या संकेताचा उपयोग केला आहे. नाटकाच्या दोन अंकातील लहानशी कलात्मक अडचण किंवा अडथळा संवाद वृंद, विष्कंभक, काव्यात्म संवाद, स्वगत, जनान्तिक, प्रतीक, अदृश्य भिंत किंवा भिंती, स्थलांतर व कालांतर या प्रकारच्या या ना त्या संकेताचा वापर नाटक या वाङ्मयप्रकाराला करावा लागलेला दिसतो. रंगभूमीच्या विविध घटकांचे भान ठेवून नाटयलेखन करावे लागत असल्यामुळे नाटकात रचनेचे महत्त्व अधिक असते.

अन्य काही वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे कथानक, पात्र आणि विचारवस्तू किंवा अनुभव हीच नाटकाची मूलद्रव्ये असून त्यातून नाटकाचे रूप सिद्ध होते. परंतु कथा, कादंबरी किंवा निवेदनात्मक काव्यात त्यांचा विकास प्रामुख्याने शब्द या माध्यमातून निवेदन, वर्णन किंवा भाष्य या अंगाने होतो, तर नाटकात त्यांचा विकास प्रामुख्याने कृतीला अवसर देणाऱ्या संवाद या माध्यमाच्याद्वारे होत असतो. संवादाप्रमाणे संगीत (स्वरमेळ, लयबद्धता इ०) आणि दृश्यविलास (रंगमंचाचा दृश्य भाग, नेपथ्य, प्रकाश, रंगभूषा इ०) यांनाही नाटकाची माध्यमे म्हणता येईल. नाटकातील कथानक, पात्र आणि विचारवस्तू किंवा अनुभव यांची विकास-साधने म्हणून संवाद, संगीत आणि दृश्यविलास यांना नाटकाचे पोत म्हणता येईल. हीसुद्धा नाटकाची मूलद्रव्ये होत.

नाटकाच्या प्रयोगसापेक्षतेचा सर्वांत मोठा परिणाम नाटकाच्या रचनेवर होतो. अंकात या प्रवेशात केलेली विभागणी, तसेच प्रारंभ, गुंतागुंत, आणि उकल

या स्वरूपाची मांडणी यांना नाटकात विशेष महत्त्व असते. यादृष्टीने बहुधा नाटकाचे आदी, मध्य आणि अंत असे तीन भाग कल्पितात. पहिल्या भागात विशेष करून महत्त्वाची पात्रे, त्यांचे परस्परसंबंध किंवा पूर्वस्थिती, तसेच नाटकाचे स्थल, काल व विषय इत्यादीसंबंधी कथानकाच्या दृष्टीने आवश्यक अशी आणि आवश्यक तेवढीच माहिती दिली जाते. कथानकात अशा माहितीचा अंश किती असावा हे नाट्यविषय झालेल्या कथेतील नेमक्या कुठल्या भागापासून नाटककाराला घेता येतो.

नाट्यविषयाचा प्राथमिक परिचय होत असताना कथानकात संघर्षाची जिथे प्रथम ठिणगी पडते तिथून उत्कर्ष सीमेपर्यंतची गुंतागुंतयुक्त घटनाश्रेणी म्हणजे कथानकाचा मध्य होय. ही गुंतागुंत म्हणजे तणावयुक्त कृतिप्रवाहाची चढती कमान असते. नवी माहिती उपलब्ध झाल्याने, किंवा विशिष्ट पात्राकडून अनपेक्षित विरोध घडल्याने किंवा एखादी कृती करणे भाग पडल्याने किंवा अशाच या ना त्या प्रकारच्या कारणाने एका तणावातून दुसरा तणाव निर्माण होत जातो. प्रारंभी तणावयुक्त कृतीच्या विकासाच्या शक्यता विपुल असून उत्तरोत्तर त्या कमी होत जातात. जशा शक्यता कमी होत जातात तशी उत्कंठा वाढत जाते आणि जेव्हा कोणतीही शक्यता उरत नाही तेव्हा उत्कंठा अगदी शिगेला पोहोचलेली असते. या उत्कर्षबिंदूतच नाटकाचा मुख्य संघर्ष असतो व तेथवर जाणवलेले सर्व तणाव वा संघर्ष हे त्याचे घटक असतात.

उत्कर्षबिंदूपर्यंत घडलेल्या घटनांच्या परिणतीचा प्रत्यय अंत या विभागात येतो. या अखेरच्या भागात पूर्व तणावाचे शमन होऊन नाट्यांतर्गत कृतीला पूर्णत्व येते. सामान्यत: उत्कर्षबिंदूनंतर प्रेक्षक एका सुस्पष्ट वा क्रमप्राप्त अशा परिपाकात्मक प्रवेशाची अपेक्षा करतात. हा बहुधा भावनोत्कट असतो. तसेच याठिकाणी येथवर प्रच्छन्न असलेल्या महत्त्वाच्या दुव्यांचे स्पष्टीकरणही केले जाते.

नाटकातील पात्रनिर्मितीचे कार्य याहूनही बिकट असते. घटनांच्या विशिष्ट मांडणीतून कथानक तयार होत असले तरी घटनांना मूलत: कारण पात्रेच असतात. कौशल्याने गुंफलेले कथानक नाटकाची रंगत वाढवीत असले तरी नाटक चिरकाल स्मरणात राहते ते पात्रांच्या जिवंत चित्रणामुळे. त्यांची निर्मिती शारीर, सामाजिक, मानसिक आणि नैतिक अशा चार प्रकारच्या पातळ्यांवरून केली जाते. शारीर पातळी म्हणजे देहरूपाचा तपशील; सामाजिक पातळी म्हणजे व्यवसाय, धर्म, आर्थिक स्थिती, दर्जा, कौटुंबिक संबंध यांची माहिती; मानसिक पातळी म्हणजे जीवनविषयक दृष्टिकोण, स्वभावजन्य लकबी वा सवयी, आवडीनिवडी वा इच्छा-आकांक्षा आणि नैतिक पातळी म्हणजे विशिष्ट प्रसंगातले निर्णय वा प्रत्यक्ष कृती. यांतील काही माहिती रंगसूचनांतून देता आली व काहींचा

विचार दिग्दर्शक आणि नट यांच्यावर सोपविणे भाग असले तरी त्या सर्वांचे प्रकटन वा संसूचन प्रामुख्याने संवादांमधूनच व्हावे लागते. तसेच या पातळ्यांचा कमी अधिक अवलंब नाटकाच्या प्रकृतीशी संबंधित असतो. उदाहरणार्थ गंभीर नाटकात नैतिक पातळीवर भर देणे युक्त असले तरी हास्यप्रचुर नाटकात त्याकडे सोईस्करपणे दुर्लक्ष करावे लागते.

वरील प्रकाराने व्यक्तीच्या स्वभावविशेषांची भली मोठी यादी करता आली तरी सर्वच पात्रांच्या बाबतीत त्याची आवश्यकता नसते. एकंदर नाटकात पात्राचे स्थान कोणते व ते पात्र कोणत्या प्रकारचे कार्य करते यावर सर्व अवलंबून असते. प्रमुख पात्रांच्या बाबतीत अर्थातच तपशिलाचा बारकावा अन्य पात्रांहून महत्त्वाचा असतो.

स्वभावदर्शनाची चार साधने आहेत. पहिले, रंगसूचना किंवा प्रस्तावना किंवा अन्य स्पष्टीकरणात्मक निवेदने वा वर्णने (कृती किंवा संवाद याचा भाग म्हणून येतात त्या व्यतिरिक्त); दुसरे पात्राचे बोलणे; तिसरे, अन्य पात्रांच्या प्रतिक्रिया; आणि चवथे (सर्वांत महत्त्वाचे म्हणता येईल असे) पात्राची प्रत्यक्ष कृती. नाटकात पात्रांना नुसतेच गुणविशेष बहाल करून चालत नाही. ते गुणविशेष कृतीतून व्यक्त व्हावे लागतात. नाटकाच्या प्रयोगप्रधानतेमुळे त्याचे स्वभाव त्यांच्या कृतीउक्तीमधून सतत आणि परस्पर प्रेक्षकांना प्रतीत होणे आवश्यक असते, ही बाब सोपी नव्हे. कारण एकतर पात्राविषयीची माहिती इतस्ततः विखुरलेली असते. आणि दुसरे म्हणजे, पात्रे जशी असतात तशीच ती इतरांसारखी वागतात असे नव्हे. उलट बऱ्याचदा या ना त्या कारणासाठी ती आपली वेगळीच प्रतिमा इतरांसमोर ठेवीत असतात. यामुळे इतर पात्रांचाही समज होत असतो. अशा परिस्थितीत पात्रांच्या खऱ्याखुऱ्या स्वभावावर प्रकाश टाकणारी विधाने वा कृती हेरण्याचे कार्य प्रेक्षकांनी करावे लागते व म्हणूनच प्रेक्षकांच्या या कार्याचे भान ठेवून नाटककाराला तशा जागांची नीट योजना करावी लागते.

नाटकातील पात्रे एकाचवेळी स्वाभाविक व कुतुहलोत्पादक असावी लागतात. याकरिता त्यांच्या स्वभावदर्शनात माणूस म्हणून साधर्म्य आणि व्यक्ती म्हणून वैधर्म्य प्रतीत व्हावे लागते. म्हणजे नाटकात सुष्ट त्याचप्रमाणे दुष्ट प्रवृत्तीची माणसे असतात. सामान्यतः प्रत्यक्ष जीवनात ज्या गुणांची चहा होते, ते गुण पात्रांच्या ठिकाणी कल्पून सहानुभूती आणि ज्या गुणांचा धिक्कार होतो ते गुण पात्राच्या ठिकाणी तिरस्कार पैदा केला जातो. परंतु सहानुभूती वा द्विरुद्ध भाव निर्माण करताना पात्राचे एकजात सर्व गुण चांगले किंवा एकजात सर्व गुण वाईट असा एकांगी प्रकार ठीक नाही. अशी पात्रे ठोकळेबाज होतात व म्हणून

सुज्ञ प्रेक्षकांस ती खोटी किंवा कृत्रिम वाटतात. अर्थात हा ग्राह्याग्राह्यविचार बऱ्याच अंशी नाटकाच्या प्रकारावर अवलंबून असतो. उदाहरणार्थ अतिनाट्य (मेलोड्रामा) व फार्समधील पात्रे काहीशी ढोबळ किंवा ठोकळेवजा असणे प्रस्तुत असते, तर शोकात्मिका व सुखात्मिकामधील पात्रे तशी असून चालत नाहीत. शोकात्मिकेत व काही प्रमाणात सुखात्मिकेत नैतिक पातळीवरील चित्रणाला अग्रस्थान प्राप्त होत असल्यामुळे अशा कृतीतील निदान प्रमुख पात्रांचे स्वभावदर्शन तरी व्यामिश्र किंवा पृथगात्म स्वरूपाचे असावे लागते. दुसरे म्हणजे श्रेष्ठ नाटकांतील पात्रे ही केवळ माणसेच राहात नाहीत. ती शाश्वत मूल्यांची प्रतिके होतात. इडिपस, हॅम्लेट, ब्रान्द यासारख्या व्यक्तिरेखांवरून हे स्पष्ट होते.

'नाट्यांतर्गत कृतीला एकात्मरूप प्राप्त करून देण्याच्या दृष्टीने नाटकाचा विषय किंवा विचारवस्तू विशेष महत्त्वाची असते. नाटक हे कृतिरत माणसाचे चित्रण करीत असल्यामुळे प्रत्येक नाटकात काही ना काही विचारवस्तू असते. नाटकाचा विषय म्हणजे एकंदर कृतीतून व्यक्त होणारा अर्थ, किंवा जीवनविषयक अनुभव होय. तो विश्वात्मक तसाच अनन्यसाधारण असावा लागतो. विश्वात्मकतेमुळे त्याला स्थलकालाचे बंधन नसते आणि अनन्यसाधारणतेमुळे तो कधीही जिवंत व वेचक वाटतो.

नाटकाचा विषय नाटकाच्या रचनेतच गर्भित असतो. पात्रांचे परस्परसंबंध, त्यांच्याशी निगडित असलेल्या कल्पना, संघर्ष आणि त्यांची परिणती यातून तो अभिव्यक्त होतो. काही नाटकात विषय उघडपणे आणि असंदिग्धरीतीने स्पष्ट व्हावा अशी अपेक्षा असते. अशी नाटके बहुधा समस्याप्रधान किंवा प्रचारकी असतात. या नाटकांतील हेतुप्रधानता कधीकधी कलात्मकतेला बाधक ठरण्याची शक्यता असते. सर्व काही अगदी स्पष्ट व साधे सरळ असावे हा आग्रह कलेत वा नाटकात इष्ट नाही. जीवन असे साधे सरळ कधीच नसते. ते व्यामिश्र असते. साहजिकच विविध अर्थ प्रकट करण्याची क्षमता कलाकृतीत असावी लागते. अमूक एका अर्थाचे गणितीपद्धतीने केलेले मंडण सुज्ञ प्रेक्षकांना खोटे व कृत्रिम वाटते. म्हणूनच जीवन सदृशतेच्या संदर्भात आशयसमृद्धता व विश्वात्मकता यांना महत्त्व आहे. विचारवस्तू किंवा विषय यांच्या प्रक्षेपणासाठी नाटककार वृंद, स्वगत, प्रकट विधान, रूपक आणि प्रतीक इत्यादी वेगवेगळ्या साधनांचा उपयोग करीत असला तरी त्याचा मुख्यत: कल विचारवस्तू किंवा कल्पना नाट्यकृतीच्या रचनेत गर्भित ठेवण्याकडेच असतो.

कथा, पात्र आणि विषय यांची अभिव्यक्ती बव्हंशी नाटक या वाङ्मय-प्रकारात संवादांतून होत असल्यामुळे संवाद हे मूलद्रव्य अर्थातच विशेष महत्त्वाचे ठरते. ते कथाकादंबरीतल्या संवादाहून भिन्न असतात. ते कृती सूचित करतात

इतकेच नव्हे तर कृतीच्या अंगाने व्यक्त होण्यासाठी लिहिले जातात. अशारीतीने रंगभूमीवर अभिनय, नेपथ्य, प्रकाश, ध्वनी इत्यादी अन्य घटकांचे साहाय्य संवादाला मिळावे अशी अपेक्षा असली तरी मूलभूत संकल्पनेचा आविष्कार बव्हंशी संवादातूनच व्हावा लागतो. पूरक माहितीचे निरूपण; व्यक्तिदर्शन; भाव व विचार यांचे प्रकटन; गती, लय, आघात यांचे प्रस्थापन; तसेच नाट्य-प्रकार व आविष्कारशैली यांचे संसूचन असे विविध प्रकारचे कार्य संवादामार्फत साधावे लागते.

नाटकातील संवाद अत्यंत नेटका व कमालीचा उत्कट असावा लागतो. वास्तवदर्शी नाटकातील संवादही नित्याच्या संभाषणासारखा वाटला तरी प्रत्यक्षात तो तसा नसतो. अवास्तवदर्शी नाटकात तर शैलीवर भर असल्यामुळे भाषा-विलासाला विशेष अवसर मिळतो. उत्कट भावनेच्या आविष्कारासाठी रूपक, प्रतिमा, पद्यात्मक रचना यांचा उपयोग होत असल्यामुळे या प्रकारच्या नाटकातही शब्दांच्या निवडीला महत्त्व असते. वस्तुतः नाटक हे कलाप्रकार म्हणूनच नव्हे तर वाङ्मयप्रकार म्हणूनही वास्तवपूर्ण चित्रणाला अनुरूप नाही. आणि म्हणून नाटकातील संवाद हे कादंबरी व चित्रपट यांतील संवादाहून अधिक आखीव, रेखीव आणि टाकदार असावे लागतात. तसेच ते काव्यात्मकही असावे लागतात. अपेक्षित भावस्थिती व वातावरण निर्माण करण्याच्या दृष्टीने प्रतिमा, नाद आणि लय यांचा फार उपयोग होत असतो. काव्यात्मक नाटकात (Poetic Drama) यांना विशेष महत्त्व असते.

नाटकाच्या संवादात सुबोधता आणि वैचित्र्य या दोहोंचाही मिलाफ असावा लागतो. परिचित शब्दांतून सुबोधता यावी परंतु रटाळपणा येऊ नये तसेच अपरिचित शब्दांतून वैचित्र्य यावे परंतु दुर्बोधता येऊ नये अशी काळजी घेत दोन्ही प्रकारचे शब्द योजून संवादलेखन करावे लागते. दुसरे म्हणजे हे संवाद बोलण्यासाठी असतात. रंगमंचावरील नटाच्या आवाजाची जोड मिळताच समोरच्या प्रेक्षकसमूहाच्या कानाला ते कसे वाटतील याचा विचार संवादलेखनात महत्त्वाचा असतो. असे संवाद विविध प्रकारचे असतात. लहान–मोठे, नागर–ग्रामीण, गद्य–पद्य, साधे–अलंकारिक असे काही नामनिर्देश करता येतील. परंतु यांतील अमुकच एक प्रकार उत्तम असे म्हणता येत नाही. (संवाद उत्तम ठरायला तो नाट्यदृष्ट्या उचित असावा लागतो. त्याचे उचितपण पात्र, प्रसंग, नाटकाचा प्रकार आणि आविष्कारशैली यावर अवलंबून असते.)

संवाद या अभिव्यक्तीच्या श्राव्य मूल्याइतके नाटककाराला दृश्यमूल्यावर लक्ष द्यावे लागते. नाट्यनिर्मितीत अभिनय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेषभूषा, रंगभूषा इत्यादी रंगभूमीच्या घटकांना दृश्यमूल्य उपलब्ध होते. नाटकाच्या

वाचनात त्यासाठी वाचकांना आपल्या कल्पनाशक्तीचे विशेष साहाय्य घ्यावे लागते. अलीकडच्या काळात दृश्य परिणाम साधण्याच्या दृष्टीने रंगमंचावर पुष्कळ सोई उपलब्ध झालेल्या असल्याने, तसेच सामान्य नाट्यलेखन अन्य निर्मात्यांसाठी केले जात असल्याने कृती, पात्रे, वेशभूषा, पार्श्वभूमी, सामान-सुमान आणि स्थलसंबंध यांची कल्पना देण्यासाठी विस्तृत रंगसूचना दिल्या जातात. आणि म्हणून नाटकाच्या वाचनात कल्पनाशक्तीप्रमाणेच रंगभूमीच्या ज्ञानाचीही आवश्यकता असते.

रंगभूमीच्या दृश्य घटकांचे कार्य विविध प्रकारचे आहे. स्थलकालाची कल्पना देणे, व्यक्तिचित्रणास मदत करणे, वातावरणनिर्मिती साधणे आणि आविष्कार-पद्धती प्रस्थापिण्यास साहाय्य करणे हे या घटकांचे महत्त्वाचे कार्य असते. हे घटक घटकांचा प्रकार व आविष्कारशैली यांनी सुसंगत असावे लागतात. तसेच त्यात स्पष्टता, वैचित्र्य आणि प्रयोगानुकूलता हे गुणही असावे लागतात. घटक हा वाङ्मयप्रकार रंगभूमीशी निगडित असल्याने दृश्यमूल्याचे भान डोळ्यांआड करता येत नाही.

प्राचीन ग्रीक व भारतीय नाट्यविमर्शकांनी संगीताचाही नाटकांचे एक मूलद्रव्य म्हणून उल्लेख केला आहे. संगीताचे प्राबल्य संगीतक किंवा संगीत नाटक यांसारख्या काही प्रकारात आढळले तरी अशा नाटकात संगीताला महत्त्वाचे स्थान नसते. काही शब्दांचे नाद, संवादातील लय, स्वरसंगीत नियोजना यासारख्या संगीताशी निगडित असणाऱ्या गोष्टींचा उपयोग भावस्थिती व वातावरण यांच्या परिपोषासाठी नाटकात करावा लागत असल्याने त्याचे भान नाटककारास असावे लागते.

नाटकाची मूलद्रव्ये परस्परपूरक त्याचप्रमाणे परावलंबी असतात. त्यातील कोणत्या मूलद्रव्याचा नाटकात किती व कसा प्रभाव पडतो यावरून नाटकाचे प्रकार निर्माण होतात. असे नाटकाचे अनेक प्रकार असले तरी शोकात्मिका आणि मेलोड्रामा हे गंभीर स्वरूपाचे व सुखात्मिका आणि फार्स विनोदी स्वरूपाचे चित्रण करणारे चार प्रमुख प्रकार सामान्यतः मानले जातात. गंभीर स्वरूपाच्या चित्रणात प्रेक्षकांचे नाट्यविषयाशी तादात्म्य अभिप्रेत असते तर विनोदी चित्रणात प्रेक्षकांचे नाट्यविषयाबाबत ताटस्थ्य अभिप्रेत असते. तसेच शोकात्मिका आणि सुखात्मिका व मेलोड्रामा आणि फार्स यांच्या विषयाचे स्वरूप भिन्न असले तरी त्यांच्या घडणीत काही एक साम्य असते. उदाहरणार्थ पहिल्या दोहोंत रूढ तर्कसंगतीचे काटेकोरपणे पालन केलेले असते तर दुसऱ्या दोहोंत रूढ संभाव्यतेकडे सोईस्करपणे थोडेफार दुर्लक्ष केलेले असते. हे सर्वच प्रकार काही बाबतीत एकमेकांच्या जवळ

येतात व काही बाबतीत ते एकमेकांपासून बरेच दूर असतात. नाटककाराची जीवनदृष्टी आणि मूलद्रव्यांची हाताळणी यावर मुख्यत्वे ते अवलंबून असतात.

उपलब्ध रंगमंच, रुढ संकेत, किंवा प्रचलित अभिरुची यांचा नाटककाराच्या अभिव्यक्तीच्या पद्धतीवर नेहमीच प्रभाव पडतो. यालाच आविष्कारशैली म्हणतात. गंभीर किंवा विनोदी असा एकात्म प्रत्यय आणून देण्यासाठी प्रसृत असलेल्या नियमाचे काटेकोरपणे पालन करणारी अभिजात शैली आणि गंभीर व विनोदी असा संमिश्र प्रत्यय आणून देण्यासाठी पूर्वसूरींचे नियम धुडकाविणारी स्वच्छंद शैली या प्राचीन काळातील आविष्कार शैली होत. त्यानंतर वास्तवाचे बऱ्याच प्रमाणात जशास तसे चित्रण करणाऱ्या आधुनिक कालातील वास्तववादीशैलीचा उपयोग होऊ लागला. परंतु तसे चित्रण करीत असता त्या शैलीच्याही मर्यादा जाणवून अलीकडे विविध अ-वास्तववादीशैलीचा उपयोग होऊ लागला आहे. सर्वसामान्यत: वास्तववादी व अ-वास्तववादी शैलीतील नाटकांना अनुक्रमे आभासात्मक व दर्शनात्मक नाटके म्हटले जाते. आभासात्मक नाटकांचा प्रेक्षकांना सत्याभासाची प्रचीती देण्याकडे तर दर्शनात्मक नाटकांचा प्रेक्षकांना सरळ सरळ विश्वासात घेण्याकडे कल असतो. एकात रंगमंचावर घडते ते प्रत्यक्ष असे भासवण्याचा कटाक्ष असतो तर दुसऱ्यात ते नाटकच आहे याची सतत जाणीव अबाधित ठेवण्याचा प्रयत्न असतो. एकंदरीत लौकिक जीवनाच्या प्रचंड पसाऱ्यात लपलेल्या खऱ्याखुऱ्या वास्तवाचा प्रत्यय रंगभूमीच्या प्रत्ययरूप माध्यमाद्वारे देणे हेच या सर्व शैलीतील नाटकांचे कार्य असते. या शैली भिन्न असल्या तरी वास्तववादी नाटकांना रंगभूमीच्या प्रत्ययरूप माध्यमाचा तसेच अवास्तववादी नाटकांना कलाकृतीजन्य वास्तवाचा विसर पडून चालत नाही.

नाटक हे रंगभूमीसाठी असते व रंगभूमी ही संमिश्र कला आहे. सामान्यत: साहित्य, संगीत या श्राव्य आणि चित्र, शिल्प, नृत्य (अभिनय) या दृश्य अशा विभिन्न कलांच्या समुच्चयातून ती साकार होते. या कलांच्या परस्परसंबंधाच्या तसेच निर्मितीकार्याच्या स्वरूपभेदावरून ज्याला आपण 'नाटक' असे म्हणतो त्याव्यतिरिक्त, संगीतिका, नृत्यनाटय, मूकनाटय, लोकनाटय असे काही अन्य नाटयकलाप्रकार निर्माण झालेले असून त्यात बव्हंशी साहित्येतर कलांना विशेष प्राधान्य असल्याचे दिसते. दहिकाले, रामलीला, भवाई, जत्रा, कीर्तन, ललिते, तमाशे किंवा वग, यक्षगान, कळसूत्रीबाहुल्यांचे खेळ, बहुरूपी, गोंधळी इत्यादी करमणूक प्रकारांबद्दलही असेच म्हणता येईल. संगीतिकेत संगीताला तर नृत्यनाटयात नृत्याला प्राधान्य असते. नृत्यनाटयात साहित्याला कधी थोडे स्थान असते तर कधी मुळीच नसते. मूकनाटयात मात्र साहित्याला अजिबात स्थान नसते. मूकनाटयात सर्व भर अभिनयावर असतो. लोकनाटयात अमूकच एका

कलाविषयावर भर आहे असे सांगता आले नाही तरी तो कलाप्रकार बराचसा मुक्त व उत्स्फूर्त आहे असे म्हणता येते.

नव्या जीवनानुभवाच्या संदर्भात अभिव्यक्तीच्या स्वरूपातील बदलही अपरिहार्य असतो. विज्ञानाच्या प्रगतीबरोबर जीवनाकडे पाहण्याच्या मानवाच्या दृष्टिकोणानुसार नवनवे रंगाविष्कार निर्माण झालेले दिसतात. आधुनिक कालात असे प्रयत्न विशेषत्वाने होत आहेत. यातील समाजप्रबोधनावर भर देणारे देखावे महाकाव्यात्मक नाटच (Epic Theatre) जीवनातील तर्कविसंगतीचे दर्शन घडविणारे बेकेट-आयोनेस्कोचे असंगतीदर्शक नाटच (Theatre of Absurd) आणि माणसाच्या मूलभूत पाशवी वासनांना आव्हान करणारे आरतॉदचे हिंस्र नाटच (Theatre of Cruelty), हे महायुद्धोत्तर कालातील काही लक्षणीय रंगाविष्कार आहेत. या सर्वच प्रकारच्या नाटकांनी रंगभूमीच्या कक्षा विस्तारण्यास मदत केली आहे. यातील पुष्कळशी नाटके चौकट रंगमंचाचा त्याग करून प्रेक्षकवेष्टित रंगमंचाचा स्वीकार करीत आहेत. त्यांचा कटाक्ष प्रेक्षकसहभागितेवर असतो. त्याकरिता काही नाटके तर नाटचगृहे सोडून रस्त्यावरही होऊ लागली आहेत. यावरून त्यांची लोकाभिमुखता जशी स्पष्ट होते तशीच अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने लवचिक व मुक्त होण्याची ईर्षाही प्रकट होते.

नाटक या कलाप्रकाराच्या थोडेफार सान्निध्यात येणारे म्हणून चित्रपट, चित्रवाणी, नाटच आणि नभोनाटच यांचाही उल्लेख करता येईल. चित्रपट प्राधान्याने दृश्य तर आकाशवाणी पूर्णतः श्राव्य असते. या दोहोंच्या मानाने चित्रवाणी काहीशी सारखीच दृश्ये व श्राव्य असल्याने नाटकाच्या अधिक जवळ येते. तरीही या तीनही कलाप्रकारांत आणि प्रेक्षकसमूह यांचा साक्षात संबंध येत नसल्याने त्याची गणना रंगभूमीकलाप्रकारात करता येत नाही.

नाटक हे रंगभूमीसाठी असते. आणि म्हणून नाटक स्वतंत्र व स्वावलंबी वाङ्मयप्रकार नाही. परंतु हे खरे असले तरी वाङ्मयीन महात्मता लाभलेली नाटके काही कमी नाहीत. या नाटकांनी रंगभूमीचा विकास साधलेला आहे. आणि याहून महत्त्वाची बाब म्हणजे पौरस्त्य तसेच पाश्चिात्य वाङ्मयीन टीकाशास्त्राचे मूळ नाटकातच आहे हे होय.

o o o

मराठी नाटचलेखनाची परंपरा १८४३ पासूनची आहे. त्यापूर्वी महाराष्ट्राबाहेर तंजावरात मराठी नाटचलेखन झाले परंतु त्यातून परंपरा निर्माण झाली नाही. मराठी नाटचपरंपरेतील प्रारंभीचे नाटचलेखनाचे स्वरूप पौराणिक आशय

असलेल्या आख्यानरूप पदांचे होते. त्या पदांत संवाद ग्रथित केलेले नसत. ते सूत्रधार निवेदित असे. हळूहळू ते थोड्याफार प्रमाणात पात्रांच्या तोंडी येत असताना १८६० च्या आगेमागे मुद्रित स्वरूपाची नाटके बाहेर पडू लागली. ही नाटके विशेषत: उत्तमोत्तम संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे किंवा रूपांतरे होती. यामुळे एकाच वेळी भारतीय आणि शेक्सपियरप्रणीत अशा दोन परस्पर भिन्न परंपरांतील नाटकांचा परिचय होऊ लागला. या पार्श्वभूमीवर १८८० च्या सुमारास मराठी परंपरातील संस्कृत वळणाच्या नाट्यतंत्राचा स्वीकार केल्याने मराठी रंगभूमीला 'संगीत नाटक' मिळाले. शेक्सपियरच्या नाट्यतंत्राने प्रभावित झालेली गद्यनाटकेही रंगभूमीवर झाली. परंतु संगीत नाटकांचा पुढे रागदारी जलसा झाला. आणि सोबत पारंपारिक नैतिक बोधवादी दृष्टिकोणाचाही अतिरेक होऊ लागला. शेक्सपियरच्या तंत्राबाबतही पुढे विधिनिषेध राहिला नाही. शेक्सपियरच्या नाटकातील दुपदरी रचना, सूक्ष्म स्वभावचित्रण, संविधानक रचनेतील कौशल्य, विनोद आणि गांभीर्य यांचा परस्परपूरक मेळ, आणि काव्यात्मकता याबद्दल योग्य ते भान ठेवण्याऐवजी त्यातील सनसनाटी प्रसंगावरच लक्ष केंद्रित केले गेले. यामुळे मराठी नाटक अतिरेकी संगीताच्या व बोधवादाच्या तसेच चमत्कृतिपूर्ण घटनांच्या आहारी जाऊन त्यात दोन भिन्न तंत्रांचा विचित्र संकर होत गेला. १९३० नंतर इब्सेन तंत्राचा अंगीकार करून मराठी नाटकाला नवे वळण देण्याचा प्रयत्न झाला. परंतु यावेळी शेक्सपियर इतकाही इब्सेन पचनी पडला नाही. माणसाच्या किंवा समाजाच्या मूलभूत दुखण्यावर अचूक बोट ठेवणे तसेच पूर्वघटितांची झटकन कल्पना देऊन मुख्य संघर्षाला हात घालणे याऐवजी एकांकी एक प्रवेशी रचना, स्वगतविरहित संवाद आणि बॉक्स सीन्स ह्या बाह्य गोष्टींनाच महत्त्व देण्यात आले. त्यामुळे वास्तवतेबद्दलच्या अवास्तव कल्पनांवर आणि कौटुंबिक भावविवश प्रसंगनिर्मितीवर भर दिला गेला. या सर्वांना लवकरच रंगमंचीय झगझगाटाची साथ मिळून मराठी नाटक कुठल्या कुठे झुकू लागले. मराठी रंगभूमीच्या पहिल्या शतकात सुखात्मिकतेने काही देखणा आकार घेतला असला तरी शोकात्मिकतेला कधीच नेटके रूप येऊ शकले नाही. परंतु १९६० नंतरच्या काळात हौशी रंगभूमीसाठी होणाऱ्या नाट्यलेखनात काही आशाचिन्हे दिसत आहेत. मुख्य म्हणजे नाट्यरचनेच्या रूढ चाकोऱ्यातून हे नाटक आपली मुक्तता करून घेत आहे. ते जसे जागतिक रंगभूमीवरील काही नवे प्रवाह आत्मसात करीत आहे तसेच या मातीतील जुन्या नाट्यकला प्रकारांमधून प्रेरणा घेऊन आपले आविष्कारसामर्थ्यही वाढवू पाहात आहे. मुख्य म्हणजे नाट्यकलेचे स्वरूप, नाटकाचे प्रकार, नाट्यलेखन व निर्मिती यांच्या विविध शैली यांचा आता

अधिक नाटचनिष्ठ पद्धतीने विचार होऊ लागला असून धंदेवाईक नाटचलेखनावरही त्याचा आज ना उद्या इष्ट परिणाम होईल असे वाटते.

•

मराठी वाङ्मय कोशाच्या साहित्य-समीक्षा खंडाकरिता लिहिलेली नोंद.
प्रतिष्ठान, एप्रिल-मे १९७८.

३९२९ २५९९२

२. साहित्यविचार । शोकात्मिका

कु. रा. सावंत

माणसाच्या अटळ दुःखाचे चित्रण करणारा एक नाट्यप्रकार साहजिकच प्रकृतीने गंभीर. त्याचे मूळ प्राचीन ग्रीक नाट्यात सापडते. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात ईस्किलस, सॉफक्लीझ आणि युरिपिडीझ या ग्रीक नाटककारांनी त्यास परिणत रूप दिले. पुढे सोळाव्या शतकात इंग्लंडमध्ये, त्यानंतर विशेषतः फ्रान्स देशामध्ये आणि आधुनिक काळात अनेक पाश्चात्य देशांमध्ये या प्रकाराचे लेखन झालेले आहे. प्राचीन भारतीय नाट्यवाङ्यात शोकत्मिकेची बीजे असली तरी शोकात्मिका मात्र नाहीत. आधुनिक काळात काही भारतीय भाषांतून या प्रकारचे लेखन थोडयाफार प्रमाणात होत असले तरी त्याची प्रेरणा प्रायः पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयात आहे.

शोकात्मिकेच्या बाबतीत सर्वप्रथम लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे दुःखपूर्ण शेवट. हा शेवट प्रमुख पात्राच्या भीषण मृत्यूत किंवा दारुण दुःस्थितीत होतो. पण म्हणून काही केवळ दुःखपर्यवसायी नाटकाला शोकात्मिका म्हणता येत नाही. सामान्यतः दैनंदिन जीवनात तसे समजले जात असल्याने ‘करुण’ आणि ‘शोकात्म’ असा फरक केला जातो. उदाहरणार्थ एखाद्या व्यक्तीचा अपघाती मृत्यू ही घटना ‘करुण’ आहे तर आपल्याहून प्रभावी शक्तीशी सामना देत असता व्यक्तीच्या

वाट्याला येणारा अटळ विनाश ही घटना 'शोकात्म' आहे. यावरून शोकात्मिकेत दुःखपूर्ण शेवट त्याला महत्त्व नसून त्या दुःखातही ती व्यक्ती अधिक 'मोठी' झाल्याचा प्रत्यय येतो का याला महत्त्व असते या प्रकारची अभिव्यक्ती अन्य वाङ्मयप्रकारांतून होत असली तरी नाटकाशी ती विशेष निगडित आहे. मराठी नाट्यसृष्टीत 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू', 'एकच प्याला' यासारख्या दोनचार नाट्यकृतींचा अपवाद वगळता खरीखुरी शोकात्मिका लिहिण्याचा प्रयत्न झालेला दिसत नाही. जी काही त्या वळणाची नाटके आहेत ती केवळ करुणरसपर्यवसायी आहेत.

शोकात्म अनुभवाची प्रकृती मूलतः भिन्न असून त्याचे स्वरूप व्यापक आहे. ज्ञात विश्वापलीकडील एक अतर्क्य आणि अज्ञात शक्ती मानवी जीवनावर नियंत्रण करते ही श्रद्धा या जाणिवेचे मूल कारण आहे. यातून मानवाच्या अस्तित्वाचा अर्थ काय ? विश्वातील अंतिम शक्तीचे स्वरूप कोणते ? यासारखे मूलभूत प्रश्न निर्माण झालेले असून ते शोकात्मिकेचा आशय बनले आहेत. शोकात्मिकाकार नेहमी मानवाचे विश्वाशी असलेले नाते चित्रित करीत असतो. मानव अंतिम शक्तीसमोर पराधीन व अगतिक असला तरी त्या शक्तीचे गूढ जाणण्याची त्याला दुर्दम्य इच्छा असते. यामुळे तो तिला सामोरा जातो किंवा तिचे आव्हान स्वीकारतो आणि मानवविरुद्ध प्रबळ शक्ती असा संग्राम निर्माण होतो. या संग्रामात मानवाचा पराभव अनिवार्य असला तरी तो पराभव अगम्य विश्वाच्या अंतर्व्यवस्थेतून येणाऱ्या दुःखाच्या अटळतेवर नवा प्रकाश टाकतो. हे नवे आकलन म्हणजे पराभवातही मानवाचा होणारा आध्यात्मिक विजय होय. यामुळे साधणारा भव्योदात्त परिणाम हा शोकात्मिकेचा सर्वात महत्त्वाचा विशेष आहे.

शोकात्मिकेतील संघर्ष मानव विरुद्ध प्रबळ शक्ती असा असला तरी कालमानाने बदलत गेलेल्या दृष्टिकोणाचा प्रभाव त्या त्या काळातील शोकात्मिकांवर दिसून येतो. प्राचीन ग्रीक लोकांवर धर्मकल्पनेचा प्रभाव असल्याने मानव विरुद्ध देव किंवा मानव विरुद्ध नियती असा संघर्ष कल्पिला गेला. पुढे शेक्सपियरच्या काळात वैज्ञानिक तसेच वैचारिक प्रगतीमुळे ही स्थिती बरीच बदलली व मानव विरुद्ध त्याचा स्वभाव असा संघर्ष कल्पिला गेला. आता आधुनिक काळात सामाजिक जाणिवेला महत्त्व प्राप्त होऊन मानवविरुद्ध सामाजिक परिस्थिती या संघर्षाला विशेषत्वाने स्थान दिले जात आहे. याचा अर्थ नियती, देव, स्वभाव, सामाजिक परिस्थिती किंवा अन्य काही स्थिती (आनुवंशिकता, प्रबळ सत्ता वगैरे) यांसारख्या शक्ती शोकात्मिकेत नेहमीच अलगपणे येतात असा नाही. कधी या सर्व किंवा त्यातील काही एकत्रही आढळतात. अधिक सूक्ष्मपणे पाहिले तर या शक्ती

भ ग्न आहेत असेही नाही. अंतिम शक्तीचीच ही भिन्न कालरूपे आहेत असेही म्हणता येईल.

शोकात्मिकेचा विषय माणसांचे अटळ दुःख हाच असल्याने या दुःखाचे दर्शन घडविणाऱ्या घटनांच्या योजनेत अपरिहार्यता असणे आवश्यक आहे. त्यात केवळ दैवयोग किंवा आकस्मिक योगायोग यांना मुळीच स्थान नाही. जे घडते ते तसे घडणे हेच प्राप्त आहे, त्याला अन्य पर्याय नाही, हा भाव सतत जागृत ठेवावा लागतो. त्यामुळे नाट्यांतर्गत घटनांमध्ये दैवयोग किंवा योगायोग याऐवजी कार्य-कारणभाव प्रस्थापित होणे आवश्यक ठरते. याशिवाय एकंदर चित्रण उत्कट व भव्य असल्यामुळे शोकात्मिकेत भाषा स्वाभाविकपणे काव्यात्म रूप घेते. अठराव्या शतकापर्यंतच्या नाटकांतून शब्द या घटकाला महत्त्वाचे स्थान असल्याने काव्यात्म भाषेला विशेष अवसर मिळाला. पुढे वास्तववादी चित्रण आणि नाटकाच्या शब्देतर घटकांना मिळत गेलेला वाव यामुळे भाषिक काव्यात्मतेला त्यामानाने कमी अवसर मिळत गेला.

शोकात्मिकेच्या वाचक अथवा प्रेक्षक यांच्यावरील परिणामाच्या दृष्टीने अनुकंपा आणि भय या भावनांना महत्त्व असते. या भावनांच्या उत्कट परिणामासाठी शोकात्मिकांमधून उच्च स्तरावरील किंवा प्रसिद्ध व्यक्ती प्रमुख पात्रे म्हणून योजिली जातात. अठराव्या शतकापर्यंतच्या शोकात्मिकांतून नेहमी राजघराण्यांतील किंवा अमीर उमरावांची पदे भूषविणाऱ्या व्यक्ती योजल्या जात. पुढे लोकशाहीच्या प्रसारावरोबर विशिष्ट गटाचे वा समुदायाचे नेतृत्व करणाऱ्या व्यक्तींची योजना होऊ लागली. अशा व्यक्तींच्या ठिकाणी सामान्यतः थोर कर्तृत्व वा प्रबळ इच्छाशक्ती असल्यामुळे या व्यक्ती उमद्या किंवा धीरोदात्त वाटतात. त्या असामान्य असतात, याचा अर्थ त्या सर्वगुणसंपन्न किंवा परिपूर्ण असतात असा नाही. परंतु आलेल्या आपत्तींना जाणीवपूर्वक सामोरे जाण्याची असामान्यता त्यांच्यात अवश्य असते. त्या व्यक्तीच्या ठिकाणी मानवी गुणदोष असतात. त्या व्यक्ती जिवंत माणसे वाटतात म्हणूनच त्यांच्या आयुष्यातील दुर्दैवी घटनांच्या दर्शनाने अनुकंपा आणि भय या भावनांची निर्मिती होते. शोकात्मिकेच्या या भावनात्मक परिणामाला ॲरिस्टॉटलने ' कॅथार्सिस ' म्हटले आहे.

माणसाचे जीवन दुःखमय आहे. त्याचे भोग त्याला टाळता येत नाहीत. त्यामुळे दुःखात्म जाणिवेचे अशुभ सावट त्याच्या आयुष्यावर पसरलेले असते. जगातील थोर प्रतिभावंतांनी वेळोवेळी आणि विशेषतः शोकात्मिका या नाट्यप्रकारातून माणसाच्या या अटळ दुःखाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. शोकात्मिका ही सुसंस्कृत मानवाची उच्चतम कलाभिव्यक्ती आहे असे म्हटले जाते ते यासाठीच.

नव्या युगात शोकात्मिका संभवत नाही असे काही टीकाकार म्हणतात. त्यांच्या मते नवी वैज्ञानिक दृष्टी अंतिम विश्वशक्तीच्या कल्पनेला अनुकूल नाही. तसेच सर्वसामान्यांच्या नव्या जगात वीरत्व किंवा भव्योदात्तता यांसारख्या गुणांना वाव नाही. या विचारात काही तथ्य असले तरी सर्वार्थाने ते खरे नाही. वैज्ञानिक प्रगतीने विश्वगूढाची सर्व कवाडे उघडलेली नाहीत. प्राचीन शोकात्मिका लोकांना आवडत नाहीत असे नाही. सामान्य लोकांना आवडत नाहीत असे नाही. सामान्य लोकांचे दुःख नेहमीच उथळ असते किंवा त्यांचा संघर्ष क्षुद्र असतो असे नाही. शिवाय शोकात्मिका म्हणता येईल असे नाट्यलेखन नव्या काळात थांबले आहे असेही म्हणता येत नाही.

नवी शोकात्मिका ही वास्तववादी किंवा निसर्गवादी स्वरूपाची आहे. तिच्यात सामाजिक वातावरण किंवा नैसर्गिक परिस्थिती अंतिम विश्वरूप घेते आणि आत्यंतिक ध्येयवादी किंवा प्रखर आत्मनिष्ठ व्यक्ती नायक बनतात. या नाटकांत संघर्ष विश्वात्म बनेल आणि शेवट शोकात्म होईल अशी घटनांगत अपरिहार्यताही आहे. प्रारंभीच्या नव्या शोकात्मिकेत विज्ञानाच्या जोरावर समाज व निसर्ग मानवी हिताला अनुकूल करून घेता येईल असा आशावाद होता. तो नंतरच्या शोकात्मिकांतून दिसत नाही. उलट या शोकात्मिकांनी अगदी विरुद्ध टोक गाठलेले दिसते. त्यात निसर्ग वा परिस्थिती, मानवी मूल्ये व श्रद्धा उध्वस्त करतात म्हणून त्यास शत्रू कल्पिले आहे. साहजिकच त्यातील नायकाला श्रद्धा हा भ्रम, तर सत्य ही अमानुषता असा निराशजनक प्रत्यय येतो.

अलीकडच्या काळात एकंदर विश्वाचे वैयर्थ्य चित्रित करणारे असंगत नाट्य (Absurd Theatre) निर्माण झाले आहे. विश्वाची असंबद्धता व विरूपता यांचे दर्शन हा या नाट्यप्रकाराचा मूळ हेतू असून त्याला अनुरूप अशीच त्याची रचना असते. दुसऱ्या महायुद्धानंतर निर्माण झालेल्या या नाट्यप्रकाराचा प्रभाव लोकमनावर विलक्षण आहे. हा नाट्यप्रकार शोकात्मिकेहूनही भीषण आहे. त्यात अंतिम विश्वशक्तीचे अस्तित्व, व्यक्तिदर्शन, शोकात्मता, पराभवातून उन्नयन, घटनांची अपरिहार्यता यांना स्थान नाही. साहजिकच आतापर्यंत शोकात्मिका हा शब्द ज्या अर्थाने घेतला जात होता त्या अर्थाने त्यास शोकात्मिका मानले जात नाही.

●

मराठी वाङ्मयकोशाच्या साहित्य–समीक्षा खण्डाकरिता लिहिलेली नोंद.
प्रतिष्ठान, एप्रिल–मे १९७८.

सिद्धान्त अनुभवांतराचा : 'नटसम्राट'च्या संदर्भात

दत्तात्रय दिनकर पुंडे

' किंग लिअर ' ते ' नटसम्राट ' या प्रवास नाटककाराच्या मनात कसकसा झाला असावा, हा प्रश्न. त्या संदर्भात हे टिपण सादर करीत आहे.

लेखक आपले अनुभव इतर व्यक्तींप्रमाणेच समाज-जीवनातून, आपल्या व्यक्तिगत जीवनातून स्वीकारीत असतो. लेखक आपल्या आजूबाजूच्या वा स्वतःच्या जीवनातून ज्याप्रमाणे अनुभव स्वीकारीत असतो, त्याप्रमाणेच तो इतर लेखकांच्या साहित्यकृतींतूनही ते स्वीकारीत असतो, स्वीकारू शकतो. (अर्थातच इतर लेखकांच्या साहित्यकृतींचा आस्वाद घेणे हा पुन्हा लेखकाच्या किंवा सामान्यजनांच्याही व्यक्तिगत जीवनात समाविष्ट होणारा अनुभव होय.) लेखक अशा साहित्य-कृतीतूनही जीवनानुभव स्वीकारू शकतो, कारण साहित्यकृतीत असे अनुभव देण्याची क्षमता असते.

लेखक ज्यावेळी पूर्वकालीन वा समकालीन, स्वकीय वा परकीय कृतीचा आस्वाद घेतो, त्यावेळी त्या साहित्यकृतीतील अनुभवाचा त्याच्या रसिक व्यक्ति-मत्त्वाप्रमाणेच कलावंत व्यक्तिमत्त्वावरही प्रभाव पडतो. तो साहित्यानुभव त्या लेखकाचा कबजा घेतो. लेखकाला तो विशिष्ट साहित्यानुभव आपलासा करावा असे वाटू लागते. आपल्यातील कलावंताच्या पातळीवर तो अनुभव जगण्याची त्या लेखकाला तीव्र इच्छा होते. अशारीतीने

दुसऱ्या लेखकाच्या एखाद्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव जेव्हा लेखकाला अस्वस्थ करतो, आपलासा करावा असे वाटते, त्यावेळी लेखक काय काय करू शकतो ? या प्रश्नाची संभाव्य उत्तरे अशी :

(१) लेखक त्या अनुभवाचे अनुकरण करील,

(२) त्या साहित्यकृतीचे भाषांतर वा रूपांतर करील,

(३) किंवा वेगळीच साहित्यकृती निर्माण करील. (यालाच यापुढील विवेचनात अनुभवांतर असे म्हटले आहे.)

अनुकरणात दुसऱ्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव त्याच स्वरूपात पण आपल्या शैलीत मांडण्याचा प्रयत्न असतो. अनुकरणाने लेखक मूळ साहित्यकृती निर्माण करणाऱ्या लेखकाच्या साहित्यिक संप्रदायात दाखल होतो. असे संप्रदाय सर्व भाषांतील साहित्यात सर्व काळात आढळतात. अनुकरणात खरी नवनिर्मितीच नसते; नवनिर्मितीचा आभास असतो. साहजिकच अनुकरणात गुंतलेला लेखक पुढे खुरटतो.

परभाषेतील साहित्यातून येणाऱ्या अनुभवाने लेखक जर अस्वस्थ झालेला असेल तर त्याची स्वाभाविक प्रतिक्रिया भाषांतर वा रूपांतर करण्याची असते. जॉ. अनुईच्या 'बेकेट'ने झपाटून गेलेल्या शिरवाडकरांना त्याचे मराठी भाषांतर करावे वाटले आणि ते केल्यावरच त्यांना बरे वाटले. भाषांतरित साहित्यकृतींना कमी लेखण्याकडे टीकाकारांची, रसिकांची प्रवृत्ती असते. तथापि भाषांतर ही काही निर्जीव प्रक्रिया नव्हे. नवनिर्मितीचे चैतन्य भाषांतराच्या प्रक्रियेतही असू शकते. लेखक त्या साहित्यकृतीत मनाने किती गुंतून पडलेला आहे, यावर ह्या चैतन्याचे प्रमाण अवलंबून राहील. भाषांतरेच्छू लेखकाला मूळ कृतीतील जो अनुभव भावलेला असतो, त्याच्या जास्तीत जास्त निकट जाण्याचा भाषांतर हा एक प्रयत्न असतो. 'भाषांतर करताना एखादी कलाकृती जितकी समजते, तितकी नेहमीच्या वाचनात कधीच समजत नाही.' हे वि. वा. शिरवाडकरांचे मत या दृष्टीने लक्षणीय आहे. (वि. वा. शिरवाडकर, 'बेकेट', ललित, दिवाळी अंक, १९७३.). भाषांतरित कृतीचे मोल ठरवितांना 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात भाषांतरकर्ता किती यशस्वी झाला आहे हे पाहिले पाहिजे. स्टीफन झ्वाईगच्या 'बर्निंग सिक्रेट' या कादंबरीचे भाषांतर करताना बा. भ. बोरकरांना असा 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात यश मिळाल्याचे दिसते. रूपांतरात 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ तर केला जातोच पण त्याचबरोबर त्यात 'स्व'त्वदेखील आणण्याचाही प्रयत्न असतो.

अनुकरण, भाषांतर, रूपांतर यापेक्षा अनुभवांतर हा प्रकार वेगळा आहे.

असे दिसते की दुसऱ्या साहित्यिकाची एखादी साहित्यकृती लेखकाच्या मनात खोलवर जाते. ती त्याला भारून, पछाडून टाकते. त्या साहित्यकृतीतील अनुभव त्याच्या मनात घर करून राहातो. आपल्या मनात घर करून राहिलेल्या या अनुभवाशी संलग्न वा समांतर असा अनुभव लेखकमनात जागृत होतो आणि त्यातून 'अनुभवांतरित कृती' जन्माला येते, असे म्हणता येते. साहित्याचे अनुभवांतर होण्याची ही प्रक्रिया उदाहरणावरून अधिक स्पष्ट होईल.

कुसुमाग्रजांच्या 'मातीची दर्पोक्ति' (विशाखा १९४२) या कवितेचा एक अनुभवांतरित कृती म्हणून विचार करता येतो. शेक्स्पीअरच्या 'सिंबेलिन' या नाटकातील Fidele हे पद तसेच शर्ले ह्या आंग्ल कवीच्या SONG From **CUPID AND DEATH** आणि SONG from **THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES** या दोन कविता पुढे दिलेल्या आहेत. त्यांच्याशी मातीची दर्पोक्ति' ताडून पाहिली की घडून आलेले अनुभवांतर सहज जाणवेल.

(1) Fidels

Fear no more the heat O' the sun,
Nor the furious winter's rages,
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney sweepers, come to dust.

Fear no more the frown O' the great;
Thou art past the tyrant's stroke;
Care no more to clothe and eat;
To thee the reed is as the oak,
The scepter, learning, physic must
All follow this and come to dust.

Fear no more the lightening flash,
Nor the all-dreaded thunderstone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finished joy and moan.
All lovers young, all lovers must,
Consign to thee and come to dust.

No exorciser harm thee !
Nor no witchraft charm thee !
Nothing ill come near thee !
Quiet consummation have,
And renowned be thy grave !

[**Cymbeline, Act IV, Sc. II**

(2) SONG from CUPID AND DEATH

Victorious men of Earth, no more
Proclame how wide your Empires are;
Though yon binde in every shore,
And your triumphs reach as far
as Night and Day,
Yet you proud Monarchs must obey,
And mingle with forgotten ashes, when
Death calls yee to the croud of common men.

Devouring famine, Plague and War,
Each able to undo man-kind,
Deaths servile Emissaries are,
Not to those alone confin'd,
He hath at will
More quanit and subtle wayes to kill.
A smile or kiss, as he will use the art,
Shall have the cunning skill to break a heart.

(3) SONG from THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES

The glories of our blood and state,
are shadows, not substantial things,
There is no armour against fate,
Death lays his icy hand on kings,
Scepter and crown,
Must tumble down,

And in the dust be equal made,
With the poor crooked sithe and spade.

Some men with swords may reap the field,
and plant fresh laurels where they kill,
But their strong nerves at last must yield,
They tame but one another still;
Early or late,
They stop to fate,
And must give up their murmuring breath
When they pale Captives creep to death.

The garlands wither on your brow,
Then boast no more yoar mighty deeds,
Upon Death's purple Altar now,
See where the Victor-victim bleeds,
Your heads must come,
To the cold tomb,
Onely the actions of the just
Smell sweet, and blossom in their dust.

वरील तिन्ही कवितांत मृत्यू ही अखेरतः अंतिम अशी टिकणारी शक्ती आहे, मृत्यूपुढे मानव समान आहेत, मृत्यूपासून कोणाची–अगदी अजिंक्य अशा बलवंताचीही–सुटका नाही, अशा जाणिवा अभिव्यक्त झालेल्या आहेत. याच सर्व जाणिवा 'मातीच्या दर्पोक्ति'च्या सुरुवातीच्या काही छेदांतून आलेल्या आहेत. पाहा :

"प्रासाद भिडू द्या गगनाला गर्वात
डोलू द्या पताका सत्तेच्या उन्मत्त
दौलती उठू द्या प्राशुनि दुर्बल रक्त

कोसळेल इमला समूळ एका राती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !

दर्पणी पाहू द्या रमणि रूप दर्पांत
वा बाहू स्फुरू द्या बलशाली समरात
पांडित्य नांदू द्या शब्दांचा आकांत

ते रूप, बुद्धि ती, शक्ति आमुची भरती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !

धनवंत असू द्या, असुद्या दीन भिकारी
कुणि संत असू द्या, वा पापी व्यभिचारी
इकडेच वाहते सर्वांची रहदारी "

वरील कडव्यांमधून कुसुमाग्रज येथे शेक्सपियरच्या किंवा शर्लेच्याच जाणिवा अभिव्यक्त करीत आहेत. तथापि ते या जाणिवांपाशीच (किंवा त्यांच्या अनुवादापाशीच) थांबत नाहीत, तर या जाणिवांच्याही पुढील जाणिवांचा वेध घेतात आणि म्हणतात--

" मरणोत्तर वाटे होईल आशापूर्ति
स्वर्गीय मंदिरे घ्यायाला विश्रांति
लाभेल प्रभूची वा प्रमदांची प्रीति

त्या व्याकुळ मतिला इथेच अंतिम शांति
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !

ही क्षुद्र बाहुली कोण करी निर्माण ?
बेताल नाचवी, सूत्रधार हा कोण ?
मातीतच अंती त्याचेही निर्वाण ?"

शेक्सपीअर किंवा शर्ले यांच्या कवितांत मृत्यूच्या संदर्भात फक्त ऐहिक जगाचीच जाणीव आविष्कृत झालेली दिसते. कुसुमाग्रज मात्र ऐहिकाच्या या कक्षा ओलांडून या जगाच्या पार असलेल्या पारलौकिकाचा, परमेश्वरशक्तीचा आणि तद्विषयक हिंदू कल्पनांचा ' मातीवर चढणे एक नवा थर अंती ' या विचारसूत्राच्या अनुषंगाने आविष्कार करतात. त्यामुळेच त्यांच्या ' मातीची दर्पोक्ति ' ह्या कवितेला एक नवे परिमाण प्राप्त होते आणि ती अनुभवांतरित कृती होते.

अशाच प्रकारे विचार केला तर ड्रायडन या कवीच्या ' अलेक्झांडर्स फीस्ट ' (किंवा ' पॉवर ऑफ म्युझिक ') या कवितेचे केशवसुतांची ' सतारीचे बोल ' ही कविता अनुभवांतर म्हणता येईल. कारण ' अलेक्झांडर्स फीस्ट 'प्रमाणे ' सतारीचे बोल ' ही केवळ संगीताचा मानवी मनावर होणारा परिणाम दिग्दर्शित करणारी कविता राहात नाही. ती वेगळ्याच पातळीवर जाते. कवीच्या मनाचा ' आत्मकेंद्रित असणे ' ते ' विश्वात्मक पातळीवर जाणे ' असा प्रवास ' सतारीचे बोल ' आलेखित करते. म्हणून ती अनुभवांतरित कृती ठरते.

हे साहित्याचे अनुभवांतर कवितेप्रमाणे कादंबरी, नाटक, कथा इत्यादी वाङ्मयप्रकारांतही उपस्थित आहे. अनुभवांतराची ही प्रक्रिया मराठी साहित्यात

कादंबरी या प्रकारात सर्वाधिक दिसून यते. रेनल्ड्सच्या 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'चे रूपांतर करण्याच्या हेतूने हरिभाऊंनी आपली लेखणी उचलली. तथापि त्यांची 'मधली स्थिती' ही कादंबरी रेनल्डस्च्या त्या कादंबरीचे रूपांतर न ठरता अनुभवांतरच होऊन बसली. असे का व कसे घडले? उत्तर असे की, 'हरि नारायणनांना प्रथमावस्थेत आगरकरांची मते पटत नव्हती. उलट त्यांनी अनेकदा आगरकरांच्या सुधारकी संप्रदायावर उघडपणे टीकाही केली. सुधारकांकडे दोषैक-दृष्टीने पाहाण्याच्या कृतीत असताना केवळ हौसेपोटी त्यानी 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'चे रूपांतर करावयास सुरुवात केली. लवकरच त्यात भोवतालच्या अप्रिय व्यक्तींची व्यंगचित्रे घालण्याच्या मिस्किलपणाची भर पडली व 'मधली स्थिती' या कादंबरीला रंग चढला. तीत स्वतंत्र प्रतिभा स्फुरू लागली.' कुसुमावती देशपांडे यांचे हे 'मराठी कादंबरी : पहिले शतक (आ. २ री)' मधील विवेचन येथील अनुभवांतराच्या प्रक्रियेवर पुरेसा प्रकाश टाकणारे आहे.

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत कृ. प्र. खाडिलकर लिहितात, 'हॅम्लेट' व 'आयागो' अशा धर्तीची दोन पात्रे एकाच नाटकात आणली असता नवीन चांगले नाटक होईल, अशा कल्पनेत गुंग असता, रा. खरे यांचे नाना फडणविसांचे चरित्र माझ्या वाचण्यात आले.' यानंतर याच प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी हे नाटक रंगभूमीवर कसे अवतरले याची विस्तृत माहिती दिली आहे. खाडिलकरांच्या प्रस्तावनेतील संबंधित मजकुराचा एकूण सारांश असा की 'हॅम्लेट', 'ऑथेल्लो' ही शेक्सपीयरकृत नाटके आणि खरेकृत नाना फडण-विसांचे चरित्र यातून हे नाटक जन्मास आले.

शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राटा'ची जन्मकथा प्रसिद्धच आहे. मुळात शिरवाडकरांच्या मनात 'किंग लिअर'चे रूपांतर करण्याचा विचार होता. परंतु ''लिअर'च्या तीरावर रेंगाळत असतानाच केव्हातरी एक वेगळा विचार मनात आला; नानासाहेब फाटकांसारखा रंगभूमीचा एक 'राजा' घेऊनच आपण एका नव्या नाटकाची उभारणी का करू नये?' असा प्रश्न शिरवाडकरांच्या मनात आला. ('नाटक मनात उभे राहते असे : नटसम्राट', ललित, दिवाळी अंक, १९७२') अर्थातच 'नटसम्राट'चा अनुभव अशा रीतीने 'किंग लिअर'मधून झेपावलेला असला तरी या दोन्ही नाटकांतून प्राप्त होणारे अनुभव वेगळाले आहेत. त्यामुळे 'नटसम्राट' हे 'किंग लिअर'चे अनुभवांतर ठरते.

चांगल्या साहित्यकृतींमध्ये अनुभव देण्याची क्षमता असते. त्यामुळेच अनुभवांतरित कृती जन्म घेऊ शकतात. 'रामायण' व 'महाभारत' या श्रेष्ठ महाकाव्यातून स्फुरलेल्या अगणित साहित्यकृती सर्व भारतीय भाषांमध्ये (व काही

परकीय भाषांमध्येही) उपलब्ध आहेत. या महाकाव्यांतील बृहदाकारी अनुभवातून पल्लवित झालेले अनेक छोटेमोठे अनुभव विविध आकार घेऊन रसिकांना आनंद देत आहेत. ज्ञानेश्वरांनी महाभारताचा जो–

> .... । जे कलाकौतुका जन्म स्थान
> कि अभिनव उद्यानवन । विवेकतरूंचे ।। ज्ञाने० अ. १-२८

अशारीतीने किंवा ' नवरससुधाब्धी ', ' शारदेचे लावण्यभांडार ' अशा शब्दप्रयोगांनी गौरव केलेला आहे, तो त्यांना महाभारताची अनुभव देण्याची शक्ती म्हणजेच साहित्य निर्माणक शक्ती आकळली होती म्हणूनच.

अशा रीतीने साहित्यकृतींमध्ये वाचक–साहित्यिकाला नव निर्माणक्षम अनुभव देण्याची शक्ती असते, किंवा साहित्य निर्माणक शक्ती असते; पूर्वकालीन वा समकालीन आणि स्वकीय वा परकीय साहित्याच्या आस्वादातून लेखकाची प्रतिभा तद्जन्य समांतर वा संलग्न असा अनुभव शब्दबद्ध करण्याइतकी चेतावली जाते आणि ह्या प्रक्रियेतून जन्मणारी नवी साहित्यकृती ही मूळ कृतीचे अनुकरण नसते, भाषांतर वा रूपांतर नसते, तर ती असते एका कलानुभवातून जन्मलेला दुसरा कलानुभव, म्हणजेच अनुभवांतर.

अनुभवांतराच्या या सिद्धान्ताच्या संदर्भात काही प्रश्न व काही मुद्दे उपस्थित होतात. उदाहरणार्थ, विडंबन हा प्रकार दुसऱ्या साहित्यकृतीतून जन्म घेतो; मग त्याला अनुभवांतर म्हणायचे का ? हा प्रश्न तसा गोंधळात टाकणारा आहे. तथापि नीट विचार केल्यावर ह्या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थी द्यावेसे वाटते. कारण विडंबनाच्या आस्वादात मूळ कृतीचे स्मरण अपेक्षित असते. मूळ कृतीचे स्मरण झाले नाही किंवा मूळ कृती माहितीच नसेल तर विडंबनाची लज्जत चाखताच येणार नाही. रे. टिळकांची ' पाखरा, येशिल का परतून ? ' ही कविता माहिती असल्याशिवाय केशवकुमारांच्या ' परिटा, येशिल कधी परतून ? 'चा खरा आस्वाद घेता येत नाही. विडंबनाच्या आस्वादाला अशारीतीने पूर्वकृतीचे स्मरण आवश्यक असल्याने विडंबनास अनुभवांतर म्हणता येणार नाही. अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादाला ज्या साहित्यकृतीतून ती स्फुरलेली असते, तिची माहिती, स्मरण वा आस्वाद आवश्यक नसतो. कारण अनुभवांतरित कृतीची मूळ कृतीशी असलेली नाळ पूर्णपणे तुटलेली असते. किंवहुना अशी नाळ तुटल्याखेरीज त्या कृतीला अनुभवांतर म्हणताच येणार नाही. आपण असेही म्हणू शकतो की अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादात ज्या साहित्यातून ती स्फुरली तिचे स्मरण न होता विस्मरण होणे आवश्यक आहे. ' नटसम्राट ' अनुभवताना ' लिअर 'चा मुकुट रसिकाने आपल्या डोक्यावरून–डोक्यातून–काढून ठेवलेला बरा. कारण हे दोन वेगळाले अनुभव आहेत.

त्यामुळे 'हे चित्र पहा नि ते चित्र पहा' या चालीवरची तुलना रसिकमनात उद्‌भवण्याचे कारण नाही.

तुलना टाळण्याची ही गोष्ट अनुभवांतरित कृतीच्या समीक्षेच्या संदर्भात जास्त विचारार्ह वाटते. अनुभवांतरित कृतीचे मूल्यमापन करताना मूळ कृतीचा विचार करावयास हवाच का? याही प्रश्नाचे उत्तर वरील कारणांस्तव नकारार्थीच द्यावेसे वाटते. असा तुलनात्मक विचार करावयाचा झाल्यास तो मूलभूत साहित्य-विचाराच्या संदर्भात फार तर केला जावा. उदाहरणार्थ 'नटसम्राट' व 'किंग लिअर' यांचा 'ट्रॅजेडी' या साहित्यरूपाच्या संदर्भात एकत्र विचार होऊ शकतो. पण दोन कलाकृतींतील तरतमभाव ठरविण्याच्या दृष्टीने त्यांचा विचार करणे दोन्हीही कलाकृतींवर अन्याय करणारे होईल. तरीही एका साहित्यकृतीतून जन्म घेतलेल्या नि वेगळाच अनुभव सांगणाऱ्या दुसऱ्या साहित्यकृतीची समीक्षा कशी करायची हा एक विचारार्ह प्रश्न आहे. 'नटसम्राट'सारख्या समर्थ कृतींच्या संदर्भात तर तो जास्तच विचारार्ह वाटतो.

●

महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जुलै–सप्टेंबर, १९८१.

विभाग तिसरा

नाटक मनात उभे राहाते असे

वि. वा. शिरवाडकर

१

: १ :

एक अंधुक कल्पना बरेच दिवस मनामध्ये होती.

प्रत्यक्ष जीवन जगताना अधून-मधून, विशेषत: मनावरील काही ताण असह्य झाल्यावर, संवादी अशा नाट्यप्रसंगात शिरणारा नट. अशाच प्रकारची भूमिका असलेले एक इंग्लिश चित्र–डबल लाइफ–बरेच गाजले होते. मी स्वत: कधी पाहिले नाही, पण त्याची कथा अनेकांकडून मी ऐकली होती. त्यातून ही कल्पना मनामध्ये उद्‌भवली होती असेही नाही. गडकरी–खाडिलकरांच्या नाटकांतील कित्येक भाषणे–आज नाही पण पूर्वी–मला जवळजवळ पाठ होती. त्यातील काही एखाद्या कथानकामध्ये गोवून द्यायला हवी असे वाटायचे. पण अस्पष्ट खणात असलेली ही कल्पना कागदापर्यंत केव्हा पोचली नव्हती. नाटकाच्या संदर्भात अशा अनेक कल्पना निराकारपणे मनात घोळत असतात, त्यातील ही एक. एरव्ही ती तशीच मावळलीही असती; पण अनपेक्षितपणे तिला एक अधिष्ठान सापडले.

मी मुंबईच्या साहित्य-संघाचा जुना नाटककार. संघाच्या कचेरीत गेल्यावर आमोणकर नेहमी नाट्य-लेखनाबाबत आग्रह करायचे.

एकदा नाट्यगृहाच्या कचेरीत आमोणकरांबरोबर

नानासाहेब फाटकही बसलेले होते. नानासाहेबांनी नुकतेच एका नव्या नाटकात काम केले होते आणि त्यातून फक्त तीव्र असमाधान त्यांना मिळाले होते. ते तळमळून म्हणत होते, 'आमच्यासारख्या जुन्या नटांना मानवेल असे एखादे नवे नाटक तुम्ही लिहायला हवे–'

बोलण्याच्या ओघात असे ठरले की, 'लिअर'चे रूपांतर करावे आणि नानासाहेबांनी त्यात राजाचे काम करावे. ती त्यांची एक आवडती भूमिका होती.

यानंतर पाच–सहा वर्षांचा काळ गेला.

या काळात 'ययाति...' आणि 'वीज म्हणाली...' ही दोन नाटके मी पुरी केली आणि ती रंगभूमीवरही आली.

'लिअर'च्या रूपांतराचा विषय मागे पडला तरी मनात रेंगाळत होता. अधूनमधून नाटक चाळीत होतो आणि असे वाटत होते की, हे काम आपल्याला झेपणारे नाही. शेक्स्पीअरच्या या नाटकाचे मोठेपण मला जाणवले होते. पण इतर प्रमुख शोकांतिकांइतके ते आवडले नव्हते. नाटक जागोजाग अफाट उंचीवर जाणारे; पण इतरत्र अनाठायी पसरलेले आणि मूळ सूत्रापासून बाजूला सरकणारे. एकूण आविष्कारही मॅक्बेथ, ऑथेल्लो इ. नाटकांच्या मानाने क्लिष्ट. प्रयत्न करूनही रूपांतराकडे मन लागत नव्हते. शिवाय वयोमानामुळे नानासाहेबही आता रंगभूमीपासून दूर होऊ लागले होते.

आणि 'लिअर'च्या तीरावर रेंगाळत असतानाच केव्हातरी एक वेगळा विचार मनात आला. नानासाहेब फाटकांसारखा रंगभूमीचा एक 'राजा' घेऊनच आपण एका नव्या नाटकाची उभारणी का करू नये ?

नानासाहेबांविषयी, नट म्हणून त्यांच्या सामर्थ्याविषयी, मला अतिशय आदर होता, आजही आहे. तसा मी त्यांच्यापासून खूप दूर होतो. पण संघात आणि इतरत्रही त्यांचा विषय नेहमी गप्पागोष्टीत असायचा. त्यातून गुणाढ्य नटाचे एक तऱ्हेदार, रंगदार चित्र माझ्या कल्पनेत उभे राहात गेले. नानासाहेबांच्या स्वभावासंबंधी आणि चरित्रासंबंधी मी जे ऐकत होतो, त्यातील बरेचसे अतिशयोक्त वा कपोलकल्पित होते याची मला जाणीव होती. पण मला नानासाहेबांच्या जीवनातील सत्यपरिस्थितीशी कर्तव्य नव्हते. नानासाहेब नव्हे तर नानासाहेबांसारखा एक महान म्हातारा-नट माझ्या मनात उभा राहात होता आणि 'लिअर'चे नायकत्व स्वतःसाठी मागत होता.

पण तरीही नानासाहेबांनी बेलवलकराला पुष्कळ दिले. गद्य-नटांतील अग्रेसर स्थान, तिन्ही सप्तकात चित्त्यासारखा धावणारा स्वर, स्वभावातील ताठरपणा,

गणपतराव जोश्यांचे शिष्यत्व, झटकन उसळणारा अभिमान आणि संताप, आणि एकूण बाह्य आकाररेषा. ठमीदेखील त्यांच्याबाबत ऐकलेल्या एका कथेत–(बहुधा दंतकथा)–मिळाली. इथे फाटकांचा बेलवलकरांशी असलेला संबंध संपला. याच काळात केव्हातरी एका नाटकाच्या प्रसंगी मी संघाच्या स्टेजवर गेलो होतो. स्टेजची मांडणी चालली होती आणि विंगकडील अंधारात काही मंडळी गप्पागोष्टी करीत होती. त्यातून शंकरराव घाणेकरांचा रेलरूळासारखा सरळ जाणारा खडा स्वर उमटला : ‘ बस्, वाद कशाला ? तुम्हा नवीन नटांचे सम्राट दाजी, आम्हा जुन्या नटांचे नटसम्राट नानासाहेब ! वाद संपला–’ अशा गोष्टींची टिपणे कोणी ठेवीत नाही. पण वाटते की, नाटकाचे नाव येथेच मनात घुसले असावे. कारण एरव्ही नाटकाला नाव देताना मला बरीच तकलीफ होते. पण या नाटकाचे नाव जन्मापासून किंवा त्याही अगोदर मुक्रर झाले होते. हे नाव फाटकांच्या संदर्भात उच्चारले जात होते आणि तेथेच नाटकाचा उगम होत होता. ही गोष्ट मला आत्ताच आठवते आहे. आणि या संदर्भात आठवते म्हणून ती संबंधित आहे असे वाटते. एरव्ही ती इतकी मामुली आहे की, ती स्वतंत्रपणे स्मृतीत (आणि माझ्या) शिल्लक राहण्याचे काहीच कारण नव्हते.

प्रत्यक्षातून सुचलेला नटसम्राट, आता माझ्या कल्पनेचा झाला होता. दोन नाटकांची तयारी आणि लेखन करीत असताही, ती आकृती मनात उभे राहण्याचा प्रयत्न करीत होती; वेगवेगळ्या रेषांच्या आपल्या आकारासाठी शोध घेत होती. बालगंधर्व, गणपतराव जोशी, बोडस, दाते, भोसले–अशा अनेक श्रेष्ठांच्या रंगरेषा त्या चित्रात मिसळू लागल्या. माझे नाशिकचे एक मित्र बाळासाहेब काळे–(दिग्दर्शक) यांच्याही काही स्वभावछटा माझ्या मानसचित्रात प्रविष्ट झाल्या. हे आणि इतरही काही संस्कार घेत बेलवलकरांची एकसंघ प्रतिमा कल्पनेच्या कोणात तयार व्हायला बराच अवधी लागला आणि जेव्हा ती झाली तेव्हा हे याचे, हे त्याचे, असे अंतर्गत विभाजनही शिल्लक राहिले नाही.

जाळ निघण्याच्या अगोदर धुराने आसमंत भरून जावे, त्याप्रमाणे नाट्यलेखन होण्याच्या अगोदर त्यातील प्रमुख माणसाच्या व्यक्तित्वाने, त्याच्या जीवनातील मला जाणवलेल्या संघर्षाने, दुःखाने आणि शोकान्ताने माझी कल्पना भरून जात असे. बाजीराव, कर्ण, झांशीची राणी–या व्यक्तींनी त्या त्या काळात असेच मला ग्रासून टाकले होते. आता हा नटसम्राट आला होता.

सुरुवातीला ज्या अंधुक कल्पनेचा उल्लेख केला,–प्रत्यक्ष आयुष्य जगताना अधूनमधून नाट्यप्रसंगात शिरणाऱ्या नटाची,–तिलाही ‘ नटसम्राटा ’त एकदम अधिष्ठान गवसले. कथासूत्राचा फारसा आराखडा तयार नसताही, भाऊबंदकी, कांचनगडची मोहना, राजसंन्यास, मॅक्बेथ, हॅम्लेट, ऑथेल्लो इ. अनेक नाटकांतील

विशिष्ट भाषणे मी योजून ठेवीत होतो. अर्थात प्रत्यक्ष नाटकामध्ये त्यातील फार थोडी आली आहेत. नाटकाला स्वतःची गती आली म्हणजे—मला वाटते—ते लेखकाच्याही आग्रहादुराग्रहांना जुमानीत नाही. जे नको असेल ते दूर भिरकावून देते.

माझा नेहमीचा अनुभव असा की, प्रमुख स्वभावनाचे पुतळे मनात लौकर तयार होतात, पण त्यांची नाट्यात उभारणी करण्यासाठी आवश्यक असलेले सूत्रबद्ध कथानकाचे चौथरे उभे करायला मात्र बराच कालावधी लागतो आणि खूप खटपटही करावी लागते. 'लिअर'चा नकाशा, या नाटकाच्या बाबतीत समोर होता. पण त्यातील मुलीची निर्दय राज्यलालसा, खलनायकाची कारस्थाने, उपकथानकाची गुंतागुंत इ. गोष्टीचा मला काही उपयोग नव्हता. प्रारंभीच मालमत्तेचे वाटप करून टाकणे, मुलांच्या घरातून अपमानित होऊन बाहेर पडणे आणि शेवटी अर्धवट भ्रमात जाऊन वनवासी होणे—एवढ्या गोष्टी मला हव्या होत्या. हे सूत्र होते. त्याच्याभोवती प्रसंग—पात्रांची उभारणी करायची होती.

पण इंधन कोठूनही मिळाले तरी नाटकाची, किंबहुना कोणत्याही लेखनाची भट्टी शेवटी आत पेटावी लागते. एका किंवा अनेक पात्रांच्या निर्मितीत लेखकाची स्वतःची भावनात्मक गुंतवणूक झाल्याशिवाय लेखनाला आकार व जिवंतपणा येणे प्रायः अशक्य असते. नुसत्या तांत्रिक जुळवाजुळवीने किंवा रचनाकौशल्याने हे काम होत नाही. किंबहुना पात्राचा जिवंतपणा हा लेखकाच्याच जिवंतपणाचा एक भलाबुरा तुकडा असतो. गुंतवणुकीची ही प्रक्रिया विषयाच्या निवडीपासूनच सुरू होत असावी. पण मला ती जाणवली नाटकाची टिपणे तयार करताना आणि लेखनाची सुरुवात झाल्यावर. वयाच्या आकड्यांना मूलतः काही अर्थ नसला तरी प्रघाताने तो त्यांना दिलेला आहे. मी साठीच्या जवळपास आलो होतो. लौकिक, संकेत, तुमची इच्छा असो—नसो, तुमच्या मनावर कब्जा मिळविल्याशिवाय राहात नाहीत. आणि काव्यात वगैरे ठीक वाटणारी कल्पना प्रत्यक्षात पुष्कळदा वैरिणीचेच काम करते. पण येथे तिचीही मदतच झाली. बेलवलकरांची वेदना ही मला माझीच वेदना वाटायला लागली. या मनःस्थितीच्या पहिल्या आवेगात पहिला अंक सलग लिहिला, चोरीच्या प्रवेशातील शेवटची अप्पासाहेबांची भाषणे लिहिली आणि तिसऱ्या अंकातली—त्याची रूपरेषा तयार नसतानाही—'घर देता का घर' आणि 'जनावरं मोकाट सुटली आहेत'—ही मुक्तकाव्येही लिहिली. आणि नंतर गाडी अडली. बराच काळ.

नाटक 'गोवा हिंदु असोसिएशन'कडे द्यावयाचे अगोदरपासून ठरले होते. विशिष्ट प्रसंगी नाटक स्टेजवर आणायचे ठरल्याने चालढकल कमी करून लेखनाला गती देणे आवश्यक झाले. पहिल्या अंकाचे कार्यकर्त्यांपुढे वाचन झाले. वसंतराव

कानेटकरांनी अंक वाचला होता आणि त्यांना तो खूप आवडला होता. पण बसविणाऱ्यांना कितपत पटेल याची मला जरा शंका होती. विशेषत: प्रारंभीच्या लांबलचक भाषणामुळे. इतके दीर्घ भाषण कोठल्याही मराठी नाटकात नसेल, निदान अलीकडच्या. पुढेही बेलवलकरच बोलत असतो. चांगला नट मिळाला नाही तर–? पण निर्मात्यांना अडचण वाटली नाही. अंक त्यांना आवडला. पुढील अंकांबाबत खूप चर्चा झाली. वसंतरावांनी अनेक सूचना केल्या, पुढे जाण्यासाठी अनेक पर्याय सुचविले. या चर्चेने मी प्रोत्साहित झालो. अडलेल्या गाडीला अंधुक का होईना, पण पुढील रस्ते दिसू लागले.

दुसऱ्या-तिसऱ्या अंकांचे सुचतील ते प्रवेश, मी सुचेल तसे लिहू लागलो. हा एक वारंवार येणारा अनुभव. धुक्याच्या सरहद्दीवर, ते केव्हा तरी दूर होईल या कल्पनेने आपण खोळंबून बसलो तर फक्त दिवस जात राहतात. त्यात निर्धाराने आणि वेळ आली तर परत येऊ, या तयारीने प्रवेश केला की रस्ता उलगडत जातो, हवाही निवळत जाते. दुसऱ्या अंकात विठोबा आणि तिसऱ्या अंकात राजा, ही पात्रे लिहिता लिहिता अचानक उद्‌भवली. नाटकाचा शेवट प्रारंभापासून ठरलेलाच होता. 'राजा, असं असतं नाटक'—हे वाक्य लिहून, एका रात्री त्या तळापर्यंत जाऊन पोचलो. नाटक पाहिल्यावर प्रभाकर पाध्ये म्हणाले, 'विठोबा नटसम्राटाला वाचवतो आहे असं दाखवलं असतं तर जास्त लॉजिकल झालं असतं, विठोबाला तुम्ही पुरेसा वाढवला नाही.' शक्य आहे. याचं उत्तर एवढंच आहे की, नाटक लिहित असता विठोबानेच अधिक वाढायला नकार दिला असला पाहिजे. लिहीत असताना, तर्काची जी साखळी गुंफली जाते ती सदोष असो, निर्दोष असो, लेखकाच्या दृष्टीने तरी ती अभेद्यच होऊन राहते.

: २ :

(नटसम्राटच्या निर्मितीला निमित्त झालेले नानासाहेब फाटक यांचा संदर्भ तात्यासाहेब वि. वा. शिरवाडकर यांच्या आणखी एका टिपणात (तरुण भारत, पुणे, दिवाळी अंक, १९७९) पुनरावृत्त झाला आहे. पण त्याचबरोबर नाटकातील शोकाला द्वंद्वांचे सूतोवाचही या टिपणात आले आहे. म्हणून ते सारेच टिपण येथे देत आहोत.–संपादक)

नटवर्य नानासाहेब फाटक यांची एकदा साहित्य संघात भेट झाली. कोठल्या तरी नव्या नाटकात त्यांनी भूमिका केली होती. त्या प्रयोगाबद्दल आणि आपल्या कामाबद्दल ते फार नाराज होते. ते म्हणाले, 'अशी कपबशी नाटकं मला आवडत नाहीत. तुम्ही माझ्यासाठी लिअरचे रूपांतर करा; एक दर्जेदार भूमिका शेवटी करावी अशी माझी इच्छा आहे.' मी रुकार दिला. बरेच वर्ष 'लिअर'चा विचार मनात घोळत होता. पण अनुवादासाठी आवश्यक अशा बारकाईनी मी नाटक वाचलेले नव्हते आणि आपल्या रंगभूमीला झेपेल असा अनुवाद करणे आपल्याला जमेल असेही पुढे वाटेना. नानासाहेब भेट झाल्यावर विचारायचे आणि मी 'प्रयत्नात आहे' असे त्यांना सांगत होतो. पुढे केव्हातरी 'लिअर'सारख्या सम्राटाऐवजी नानासाहेबांसारखा नाट्यक्षेत्रातील आपल्या सिंहासनाला पारखा झालेला नटसम्राटच नाटकासाठी का घेऊ नये असा विचार माझ्या मनात आला. ही कल्पना माझ्या मनात रुजायला लागली. तोच विषय मुक्रर करून नाटकाचा आराखडा तयार करू लागलो. नाट्यक्षेत्रात परमोच्च यशाचा धनी झालेला नटसम्राट–आता म्हातारपणामुळे लोकांच्या नजरेआड आणि विस्मृतीला गेलेला. सारी जाणती हयात नाट्यकलेच्या पातळीवर जगलेला, नाटकातील प्रखर भावना विकारांच्या अजिंक्य निष्ठांच्या आणि मूल्यांच्या; क्षोभ प्रक्षोभांच्या एका सीमित कृत्रिम पण अर्कभूत जगात वावरलेला–ज्याला नाटक हे परम वास्तव होते आणि प्रत्यक्ष वास्तव अपरिचित होते, किंबहुना नाटकाच्या द्वाराच जो वास्तवाचे दर्शन घेऊ शकत होता–असा नटसम्राट. वार्धक्य आल्यानंतर म्हणजे नवे काही आत्मसात करण्याची समर्थता संपल्यावर तो एका वेगळ्या, अज्ञात दुनियेत प्रवेश करतो., नटसम्राटाचा सर्वाधिकारसंपन्न मुकुट मस्तकावरून उतरवतो आणि वडिलधाऱ्या कुटुंबवासी माणसाची काळी टोपी डोक्यावर चढते. कलात्मजीवनाचे सारे संबंध आणि संदर्भ तुटून जातात. या नव्या संसारात, सगळे जवळचे असूनही तो परका

ठरतो. चौकोनी खुंटी गोल छिद्रात बसत नाही. तेथेच शोकान्ताला सुरुवात होते. 'लिअर 'वरून सुचलेली कथा नाटयाच्या अनुषंगाने पुढे स्वतंत्रपणाने आपला आकार घेत गेली. नानासाहेब प्रारंभिक निमित्त होते. नंतर त्यात अनेक रंग आणि प्रवाह मिसळले. मी स्वत:ही तेव्हा साठीच्या उंबरठयावर होतो. त्यामुळे नटसम्राटाच्या मनात आणि जीवनात शिरणे मलाही अवघड गेले नाही.

नाटकात काही नवीन प्रयोग करावे असा इरादा नव्हता. पण नाटयवस्तूच अशी होती की, प्रयोग आपोआपच होत गेले. सुरुवातीच्या स्मरणदृश्यातील गणपतरावांचे आठदहा पानांचे प्रदीर्घ भाषण पाहून मला वाटले कोणताही व्यावसायिक निर्माता या नाटकाला हात लावणार नाही. पण 'गोवा हिंदू 'च्या चालकांना ते आवडले आणि कोणतीही कसूर न करता त्यांनी ते रंगभूमीवर आणले. कलाकार योजना ही नाटकाचे यशापयश ठरविणारी एक महत्त्वाची गोष्ट. डॉ. लागू आणि शांताबाई जोग यांच्यासारख्या श्रेष्ठ कलावंतांचा आणि दारव्हेकरांसारख्या मर्मज्ञ दिग्दर्शकाचा लाभ नाटकाला झाला हे त्याचे सद्भाग्य. लागूंनी आपले अभिनयसामर्थ्य पणाला लावून 'नटसम्राट' उभा केला आणि भूमिका जगणे म्हणजे काय याचे प्रत्यंतर शांताबाईंनी दिले. आणि तरीही नाटक व्यावसायिकदृष्टया यशस्वी होईल अशी अपेक्षा कोणाचीच नव्हती. माझी वा निर्मात्याचीही. पहिल्या पंचवीस तीस प्रयोगापर्यंत आमचा अंदाज खरा ठरत होता. पण शिवाजी मंदिराच्या बाहेर असलेला पानवाला अधिक शहाणा, पाने देताना तो लोकांना सांगायचा हे नाटक आज ना उद्या जोरात चालणार. त्याचे भविष्य खरे ठरले आणि तीस पस्तीस प्रयोगानंतर नाटकाने उचल घेतली. नटसम्राटाच्या संस्मरणीय प्रवासाला प्रारंभ झाला. पिटामधल्या प्रेक्षकराजांनीही नाटकावर संमतीची स्वाक्षरी केली.

●

---

१. ललित, दिवाळी, १९७२.

२. तरुण भारत. दिवाळी, १९७८

संवाद शिरवाडकरांशी :

म. सु. पाटील

गो. तु. पाटील

कवितेकडून आपण नाटकांकडे कसे वळलात ? आपल्या नाट्यप्रवासाची हकीकत विस्ताराने सांगाल का ? या प्रवासातील आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचे टप्पे कोणते ? 'नटसम्राट' हा एक महत्त्वाचा टप्पा आपण मानता काय ? तो गाठताना आपल्या भावना कोणत्या होत्या ? तो पुढील नाट्यलेखनाला कितपत उपकारक वा अडचणीचा ठरला ?

मी कवितेकडून नाटकाकडे वळलो नाही. अगदी उगमापर्यंत जायचं म्हटलं तर, नाटकाकडून कवितेकडे वळलो असंच म्हणावं लागेल. वाङ्मयाशी पहिला आप्त-संबंध जडला तो नाटकाच्या द्वारे. प्रारंभिक काळात मी माझ्या खेड्यातील ओबडधोबड आणि कित्येकदा शहरातील सुविहित नाट्यप्रयोग पाहिले. त्यांचा मनावर खूपच प्रभाव पडला. तीनचार तासांपुरते का होईना, पण नाटक आपल्याला एका वेगळ्या, रंगीबेरंगी, भावात्मक, अर्करूप जगात घेऊन जातं; तेथील माणसंच नव्हे तर तेथील शब्दही थाटमाट करून, कमरेला तलवारी बांधून, डोक्यावर, मुकुट चढवून वावरतात हे तीव्रतेनं जाणवलं. पुढे विद्यार्थीवयातच गडकऱ्यांची नाटकं हाती आली आणि नानाविध रत्नांनी खचलेल्या इंद्रमहालात आपण प्रवेश

करतो आहोत असं वाटलं. शब्द केवळ अर्थवाहक नसतात, त्यांना सौंदर्य, संगीत आणि व्यक्तित्वही असू शकतं हे लक्षात आलं. भावनेच्या उत्कट आणि कल्पनेच्या उत्तुंग व्यवहाराचं दर्शन घडलं. कथाकादंबऱ्यांतही तसा गुंतत होतोच, पण ही गुंतवणूक अधिक होती. 'आपणही काही तरी केलं पाहिजे' अशी आकांक्षा मनात निर्माण करणारी होती. आधी गडकऱ्यांचं पाठांतर आणि मग तसं काही लिहिण्याचा प्रयत्न सुरू झाला. वाचकाचं रूपांतर लेखकामध्ये करण्याची किमया गडकऱ्यांमध्ये होती. शाळेत आगगाडी, बैलगाडी यांच्यातील संवाद लिहीत होतो, पण घरच्या एकांतात योगसंन्यास, भावसंन्यास असे मथळे देऊन काहीतरी खरडत होतो. गडकरीप्रेमामुळे नंतर वाग्वैजयंती वाचली आणि हा वाङ्मयप्रकार अधिक आपला आहे, आपल्या भावानुभवाशी अधिक संबंधित आहे, जे कोणाला सांगता येत नाही ते सांगण्याचं हे ठिकाण आहे, हे जाणवलं आणि मी कवितेच्या प्रेमात पडलो. नंतर अनेक कवी वाचनात आले, मी कवितेचा झालो. पण कवितेत गुंतलो तरी नाटकाची साथ कधी सुटली नाही. कॉलेजातील आणि नंतरच्या समीपच्या काळात तर मी सर्वच प्रकारात लेखन करीत होतो. कथा, विनोद, ललितलेख इ...तसं कोणतंच दालन मला परकं वाटत नव्हतं, लेखनाच्या आणि वाचनाच्याही दृष्टीनं. तरीही मूलत: काव्य आणि नाटक या वाङ्मयप्रकारांशी मी बांधलेला राहिलो. आपण विचारता त्या नाट्यप्रवासाला सुरुवात 'दूरचे दिवे' या आधारित नाटकाने झाली आणि त्याची अखेर अद्याप झाली आहे असं दिसत नाही. मधल्या पंधरावीस वर्षांत मी विविध प्रकारचं लेखन केलं आहे. पण अलीकडे काव्य आणि नाटक याच्या पलीकडे इतर काही लिहिणं होत नाही, लिहावंसं वाटतही नाही. या प्रवासातला महत्त्वाचा टप्पा 'ययाती आणि देवयानी' हे नाटक आहे. त्या आधीची नाटकं साहित्यसंघाच्या महोत्सवासाठी मी लिहिली होती. त्यानंतर काही वर्षं कथा–कादंबरी इ० लेखनात गुंतलो होतो. 'ययाती देवयानी' हे बऱ्याच काळानं आणि व्यावसायिक रंगभूमीसाठी लिहिलेलं नाटक. या नाटकापासून लेखनाचा साचाही बदलला असं मला वाटतं. 'नटसम्राट' हे ययातीपासून नव्यानं सुरू झालेल्या प्रवासातील नाटक. तो टप्पा होता असं वाटत नाही. त्या काळातील इतर नाटकं लिहिली तसं हेही. ते लिहिलं तेव्हा मी साठीच्या जवळ होतो. त्यामुळे त्यातील माझी भावात्मक गुंतवण अधिक असेल हे शक्य आहे. त्याला मिळालेलं यश प्रोत्साहक होतं यात शंका नाही. पण आधीच्या नाटकांमुळे ते अधिक 'शहाणं' झालेलं नव्हतं, वा पुढील नाटकांना त्यानं अधिक शहाणं केलं नाही. कोणतंही नाटक लिहिताना–स्वतंत्र वा आधारित–मी माझ्या पूर्वलेखनाच्या, यशापयशाच्या किंवा अशा आगंतुक गोष्टींच्या दबावाखाली केव्हाच नव्हतो. जो दबाव असे तो त्या नाटकाचाच.

या प्रवासात आपणास कोणकोणत्या मराठी आणि पाश्चात्य नाटककारांनी सोबत केली ? शेक्स्पीअर हा त्यांतील एक प्रमुख नाटककार दिसतो. त्याची भाषांतरे/रूपांतरे मराठीत झालेली असता आपल्याला पुन्हा त्या वाटेने का जावेसे वाटले ? भाषांतरांना/रूपांतरांनाही आधुनिक रूप द्यावे लागते असे आपणांस वाटते का ? खाडिलकर आणि गडकरी हे नाटककार आपणांस का आणि कितपत जवळचे वाटले ? नाट्यरचनेच्या बाबतीत आपण कोणत्या नाटककारांकडून विशेष प्रभावित झालात ? या प्रभावाचे स्वरूप थोडक्यात सांगाल का ?

माझ्या नाट्यवाचनाची सुरुवात गडकऱ्यांपासून झाली हे अन्यत्र सांगितलंच आहे. कॉलेज संपल्यानंतरच्या काळात बहुतेक सर्व महत्त्वाचे मराठी आणि बरेचसे इंग्रजी नाटककार मी वाचले. मराठीतील गडकरी, खाडिलकर यांची नाटकं मला विशेष आवडली. ती बरीचशी माझ्यामध्ये भिनली असं म्हणायला हरकत नाही. या प्रवासाचा काही इष्ट परिणाम झाला, काही अनिष्टही. नंतरच्या नजीकच्या काळात मी शेक्सपीअर, शॉ, इब्सेन, गॉल्सवर्दी, सिंज, वाइल्ड, मोलीयर इ० पाश्चिमात्य लेखकांची बहुतेक सर्व नाटकं वाचली. आशयाच्या दृष्टीनं माझ्या प्रारंभिक नाट्यलेखनातही या सर्व वाचनाचा काही परिणाम झाला असावा—विशेषत: 'दुसरा पेशवा' आणि 'कौंतेय' या नाटकांमध्ये. पण नाट्यरचनेच्या दृष्टीने मात्र मी खाडिलकर–गडकरींमध्येच घोटाळत राहिलो. 'ययाती'पासून मी या प्रभावातून पूर्णत: मुक्त झालो आणि रचनेच्या दृष्टीनंही स्वत:चे रस्ते शोधायला लागलो असं मला वाटतं. शेक्सपिअरच्या नाटकाची रूपांतरं करताना रंगभूमीसाठी आपण काही करतो आहोत वा करावं अशी माझी भूमिका नव्हती. त्या महान कलाकृतींचं आपल्या लेखनशक्तीला हे आव्हान आहे असंच वाटलं. एखादा प्रचंड पर्वत पाहिल्यावर गिर्यारोहकाला तो चढून जाण्याची जिद्द वाटावी त्याप्रमाणे.

आपल्या साहित्यावरून असे दिसते की आपल्या निर्मितीचे एक टोक नेहमी वर्तमानात असते. त्यातील उणीवा आपल्या मनात असमाधान, अस्वस्थता निर्माण करतात. ही जाणीव व्यक्त करताना आपण बरेचदा पुराणकथांकडे किंवा पुराणकथेचे रूप धारण केलेल्या इतिहासाकडे वळता. याचा अर्थ आपणास भूतकाळाचे आकर्षण आहे असा नाही

किंवा वर्तमानाचा अन्वयार्थ भूतकाळाच्या आधारे लावण्याचा प्रयत्न आपण करीत आहात असेही वाटत नाही. या दोहोंना एकत्र आणून कालातीत किंवा शाश्वत असे जे काही आहे त्याचा शोध आपण अभिजात वृत्तीने घेत आहात असे वाटते. हे वाटणे आपणास कितपत बरोबर वाटते ? आपल्या असमाधानाच्या बाबी कोणत्या ? आपल्या चिंतेचे आणि चिंतनाचे विषय कोणते ? काही मूल्ये शाश्वत असतात आणि मानवी कृतीतच ती साक्षात होतात यासारखी आपली काही श्रद्धा आहे का ? यासाठी आपण कृतीची अनुकृती करणारे नाटक आणि शाश्वताचा आविष्कार करणाऱ्या पुराणकथा ही माध्यमे याकडे जाणते-अजाणतेपणाने ओढले गेला आहात काय ?

आपण म्हणता ते बरंचसं बरोबर असावं असं मलाही वाटतं. खरं तर, या किंवा अशा गोष्टींचा मी फारसा विचार करीत नाही. एकूण लेखनाची प्रक्रियाच मला इतकी गुंतागुंतीची, संमिश्र आणि अनाकलनीय वाटते की त्याबाबतीत—निदान स्वतःच्या लेखनाच्या संबंधात—कोठलेही अन्वयार्थ लावण्याच्या खटाटोपात मी पडत नाही. ही माझी एक असमर्थता आहे. दुसरं असं की, कोणतंही लेखन पूर्ण झालं की माझी त्यातील गुंतणूक अजिबात शिल्लक राहात नाही. पण आपण म्हणता त्याप्रमाणे मी वर्तमानकालीन विचार, संघर्ष आणि मूल्यभावना घेऊनच पौराणिकात किंवा ऐतिहासिकात प्रवेश केला असावा. जो भूतकाळ वर्तमानाशी संबंधित नाही, किंवा वर्तमानाला काहीतरी देणार नाही, त्याच्यामध्ये मला लेखनाच्या दृष्टीनं तरी फारसा रस वाटत नाही. 'मूल्ये मानवी कृतीत साक्षात' होण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही. मूल्य ही वस्तूच मानवनिर्मित आणि मानवी व्यवहाराच्या धारणेसाठी आहे. शाश्वत म्हणता येतील अशी मूल्ये फार थोडी असतात. ज्यांना शाश्वत मानलं जातं अशी बहुतेक मूल्यं ही परिस्थितीजन्य आणि ज्ञानविज्ञानाच्या अनुषंगानं मानवी व्यवहार बदलला की निकामी वा उपद्रवी होणारी असतात; अशा निकामी मूल्यांच्या रक्षणासाठीही परंपरागत शक्ती उभ्या राहातात आणि संघर्ष मांडतात. हा संघर्ष सर्वकालीन, सनातन आहे. वर्तमानाचे नाते या संघर्षातच भूतकालाशी जडू शकते.

आपल्या मनात 'नटसम्राट' उभा राहिला त्यावेळी आपणास आपला वर्तमान कसा जाणवत होता ? त्यातील असमाधानाच्या, चिंतेच्या बाबी

कोणत्या होत्या ? या नाटकात नाट्यव्यवसाय, औद्योगीकरण, शहरीकरण, कुटुंबव्यवस्था यांचे संदर्भ प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे आलेले आहेत, त्याविषयी आपण काही सांगाल का ?

नाटकाच्या, किंबहुना कोणत्याही ललित लेखनात लेखकाला जाणवणारा वर्तमान हा काही प्रमाणात प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे प्रतिबिंबित होणं अपरिहार्य आहे. पण केवळ वर्तमानच येतो, असं नाही. लेखकाचा एकूण जीवनानुभव, त्याचा दृष्टिकोण, त्याची मतप्रणाली यांचाही प्रभाव त्यावर पडल्याविना राहत नाही. या नाटकात असे जे संदर्भ आलेले आहेत ते त्यातील विशिष्ट प्रसंगांच्या अनुरोधानं आलेले आहेत. नाटकातील विचार हा त्याच्या वस्तूतून अथवा त्यातील विशिष्ट घटनांतून अपरिहार्यपणे उमलला तरच तो स्वाभाविक आणि 'पोचणारा' वाटतो. काहीतरी सांगायचं म्हणून तो वरून थापला तर तो सुसह्य होणं कठीण. नटसम्राटमधील 'विचार' असा अपरिहार्यपणे आलेला असल्याने तो नाट्यवस्तूत एकजीव झालेला आहे. हे मला येथे जमलं. सर्वच नाटकांत जमलं आहे असं नाही.

सामान्यतः नाटकातील महत्त्वाची पात्रे परस्परविरोधी वा विसंवादी विचारधारांचे प्रतिनिधित्व करतात. त्यामुळेच त्यांना त्यांचे स्वत्व प्राप्त होते आणि नाटकही आकारास येते आहे असे वाटते. आपली इच्छा असो वा नसो, भाषेचा वापर करणाऱ्या समाजात कोणत्या ना कोणत्या विचारप्रणाली प्रचलित असतात. त्या 'पारंपारिक', 'प्रगत', 'साम्यवादी', 'समाजवादी' वगैरे वेगवेगळ्या नावांनी ओळखल्या जातात. भाषा वापरणाऱ्या समाजाचा घटक असलेल्या व्यक्तीचीही कोणती ना कोणती विचारप्रणाली असते. तिचे कदाचित नामकरणही झालेले नसेल. 'नटसम्राट'ची निर्मिती करताना आपल्याला अशा परस्पर विरोधी विचारप्रणाली (Conflcting ideologies) अभिप्रेत होत्या का ? त्याविषयी काही सांगाल का ? (उदा. बेलवलकरांची एक विचारसरणी; नंदाची, शारदाची वेगळी विचारसरणी; श्री. व सौ. कळवणकर यांची तिसरी, राजाची आणखी वेगळी...)

लेखकाला काही विचारसरणी असणारच आणि ती त्याच्या लेखनातून प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे प्रकट वा सूचित होणारच. पण अशा कोठल्या विचारापासून नाटकाचा

ारंभ झाला असं नाही. मुख्य गोष्ट ही की, गणपतराव हा स्टेजवर जगलेला माणूस आहे. नाट्यांतर्गत जीवनमूल्यांच्या कृतक जगात का होईना, पण त्याची मानसिक धारणा तयार झालेली आहे. नाट्यातून व्यक्त होणाऱ्या मूल्यांच्या आणि संबंधांच्या दुनियेचा तो रहिवासी आहे, बाहेरच्या व्यवहाराशी, तेथील तडजोडींशी किंबहुना तेथील तारतम्याशीही त्याचा फारसा संबंध आलेला नाही. ज्या जगात तो जगला त्यापेक्षा फार वेगळ्या जगात तो आता आला आहे. हेच त्याच्या शोकान्ताचं प्रमुख कारण असावं. हे नाटक नटाचं की केवळ म्हाताऱ्याचं असा प्रश्न उपस्थित करणारे पृच्छक हे लक्षात घेत नाहीत की, सकाळसंध्याकाळ पैसे खाणाऱ्या कोणा कारकुनाची, दुकानदाराची वा कारखानदाराची अशी शोकांतिका झाली नसती. चोरीच्या आरोपानं, विशेषत: मुलीनं क्षमा मागितल्यावरही, कोणी इतका उध्वस्त झाला नसता. गणपतरावाच्या अंतरंगात ऑथल्लो, प्रतापराव, सीझर इ० नाटकी माणसं खोलवर रुजून बसली आहेत. ती त्याला शोकांताकडे नेतात.

बेलवलकरांभोवती गौण पात्रांची प्रभावळ उभी करताना त्यांचा मुलगा मॅनेजर व जावई इंजिनियर असल्याचे दाखवले आहे. त्यांच्या द्वारे व्यापारी आणि यंत्रप्रधान संस्कृतीमध्ये वावरणारी आजची पिढी दाखवायची होती का? या पिढीचे काही विशेष बेलवलकरांच्या शोकात्म जीवनास कारणीभूत होत असल्याचे आपणास सूचित करायचे होते का?

तसा हेतू जाणीवपूर्वक होता असं मला वाटत नाही. सध्याच्या काळातील उच्चशिक्षित आणि वरच्या स्तरावर असलेली माणसं साधारणत: या किंवा अशाच कोणत्या तरी व्यवसायात असतात. आपण म्हणता त्याप्रमाणे, आजची सारीच संस्कृती यंत्रप्रधान, अर्थनिष्ठ आणि उत्कर्षकेंद्रित आहे यात शंका नाही. ठमी या संस्कृतीची जाणीव नसलेली, विठोबा या संस्कृतीशी अत्यल्प संबंध असलेला आणि राजा या संस्कृतीच्या सीमेबाहेर राहणारा. या क्रमानंच ही माणसं गणपतरावात गुंतत जातात. या संस्कृतीतून हद्दपार असलेला राजा हा निर्भेळ माणुसकीच्या भूमिकेवर उभा आहे. अपत्यांचा आप्तसंबंध प्रेमापेक्षा कर्तव्याशी अधिक बांधलेला, प्रतिष्ठा, सोयगैरसोय यांच्याशी संबंधित; विठोबाचा संबंध भक्तिभावनेचा आणि तरीही नायकाच्या नाट्यविषयक थोरवीशी जोडलेला, पण राजाचं नायकाशी उद्भवलेलं नातं शुद्ध माणुसकीच्या पातळीवर वावरणारं. त्याला गणपतरावाचं

मोठेपण माहीत नाही, सामाजिक पद माहीत नाही. हा एक निराधार, पण प्रेम करण्यासारखा म्हातारा आहे एवढंच त्याला जाणवतं. या संबंधात प्रतिष्ठेचा, कर्तव्याचा, अपेक्षेचा कोणताही सवाल नाही. गणपतराव थिएटरपाशी येतो तेव्हा त्याचीही सर्व विशेषणं गळून पडलेली असतात, सारा पूर्वाधिकार नाहीसा झालेला असतो. वरच्या स्तरातून निराधार होऊन खाली कोसळलेला माणूस, खालच्या स्तरातील मुळातच निराधार असलेल्या राजानं स्वीकारण्याचा, सांभाळण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, त्या स्तरातच संभवनीय असलेल्या निरपेक्ष प्रेमानं, जिद्दीनं आणि 'असंस्कृत' आक्रमकतेनंही.

'नटसम्राट'मध्ये कोणतेही खलपात्र नसूनही एक खलपरिस्थिती उभी राहाते. ही किमया आपण कशी साधलीत? यामागे माणसाच्या भलेपणावरील श्रद्धा आहे की माणसाच्या अगतिकतेचे हे दर्शन आहे?

माणसाच्या जीवनात खलनायकाची भूमिका पात्रापेक्षा परिस्थितीच सामान्यत: अधिकतेनं करीत असते. व्यक्तीपेक्षा परिस्थितीचा दाब फार अधिक असतो आणि तिच्यावर नियंत्रण आणणंही अशक्यप्राय असतं. यात किमया नाही अथवा काही विशेषही नाही. अलिकडच्या अनेक नाटकांतून 'खलनायक' हद्दपार झालेला दिसतो. अयागो, घनश्यामसारखे ख्यातनाम खलनायकदेखील नाटकातील सज्जनांच्या भोवती एक परिस्थिती निर्माण करतात. 'एकच प्याल्या'तील तळीराम हा तर खलनायकच नाही. सद्‌भावनेनंच तो सुधाकराला दारू देतो. अखेरी एक संकटमय परिस्थिती त्याच्या संसारात निर्माण करतो. प्रस्तुत नाटकात माणसाच्या भलेपणावरील विश्वास किंवा त्याच्या अगतिकतेचं दर्शन ही दोनही असंबंधित आहेत असं मला वाटतं. नाटकाला तशी थोडीफार कथा आहे, पण कथेपेक्षा हे नाटक म्हणजे विशिष्ट परिस्थितीतील एक जीवनदर्शन आहे. नानाप्रकारच्या आंतरिक आणि परिस्थितीजन्य कारणातून परस्परसंबंधावर येणाऱ्या तणावातून ही शोकांतिका घडत असावी.

या नाटकातील नटसम्राट बेलवलकरांखेरीज दोन अतिशय लक्षवेधक पात्रे म्हणजे कावेरी आणि ठमी. मराठी नाट्यसृष्टीत ही दोन्ही पात्रे बरीचशी असांकेतिक म्हणता येतील. आम्हाला वाटते आपण या दोन्ही पात्रांकडे बेलवलकरांच्या दृष्टीने अधिक पाहिलेले आहे म्हणून कावेरी

ही तिच्या मुलांची आई कमी आणि बेलवलकरांची सर्वकाही असा प्रकार झाला ? तिच्यातील आईपण बेलवलकरांसारख्या सर्जनशील नटांच्या वाटयाला आले म्हणून ते तिच्या मृत्यूपर्यंत आपले विघटन रोखू शकले असे म्हणता येईल का ? ठमीसुद्धा बेलवलकरांच्या दृष्टीमुळेच इतकी लोभसवाणी झाली. या दोन पात्रांना निर्मितीच्या कोणत्या अवस्थेत आपल्या मनात प्रवेश मिळाला आणि ती कशी वाढत गेली याची आपण थोडीफार कल्पना देऊ शकाल काय ?

नाटक मूलत: बेलवलकरांचं असल्यानं सर्व पात्रं त्यांच्याशी असलेल्या संबंधापुरती आणि त्या संबंधासाठीच महत्त्वाची आहेत. प्रारंभी गृहीत धरलेल्या नाटयसूत्रात कावेरीचा समावेश होताच. वृद्धापकाळात पतिपत्नी अधिक जवळ येतात, अधिक परस्परावलंबी होतात. परस्परांना अधिक समजून घेतात. वेगळ्या काळात आणि वातावरणात जगणारी मुले आईबापापासून दूर जातात आणि त्यामुळे वृद्ध पतिपत्नींना परस्परांच्या प्रेमाचा, साहाय्याचा, सामंजस्याचा आधार अधिक प्रमाणात आवश्यक होतो. त्यातील एक निखळला तर उरलेला दुसरा सर्वत: एकाकी आणि अगतिक होतो. यादृष्टीनं कावेरी प्रथमपासून अभिप्रेत होती. ठमीचा प्रवेश मात्र नाटक लिहिताना केव्हातरी झालेला असावा. ज्या थोर नटावरून नाटक सुचलं त्याच्या चरित्रातील काही कथा, दंतकथा कानावर आल्या होत्या. त्यावरूनही ती सुचली असेल. पण मुलं दूर जातात आणि नातवंड जवळ येतात हा अनुभव सर्वपरिचित आहे. ठमी म्हणजे गणपतरावाचा, मुलाच्या घराशी असलेला एक निर्मळ, नीतळ प्रेमाचा दुवा आहे.

या नाटकातून आपणास माणसाचे मनुष्यत्व टिकून कसे राहील याची या युगाशी निगडित असलेली चिंता व्यक्त करायची होती का ? माणसे आज कृमिकीटकांसारखी क्षुद्र बनली आहेत, त्यांच्यामधला पशू मोकाट सुटू लागला आहे. अशा सूचना आपण ठिकठिकाणी पेरलेल्या आहेत म्हणून हा प्रश्न विचारावासा वाटतो.

जगाचा हजारो वर्षांचा इतिहास पाहिला तर माणसाचा सर्वांत मोठा शत्रू माणूसच आहे हे सहज लक्षात येतं. संस्कृतीचा संहार करणाऱ्या विषवल्ली संस्कृतीच्याच परसात उगवलेल्या असतात. हा संहार धर्म, जाती, राज्य, राष्ट्र इ० च्या नावाखाली झालेला आहे. जनावराच्या कोटीतून माणसाला अधिकाधिक बाहेर

काढण्यासाठी निर्माण झालेल्या या संस्था. पण द्राक्षं सडत गेली की त्यातून दारू निर्माण होते, त्याप्रमाणे या कल्याणकारी संस्थांतून दुराग्रह, अंधश्रद्धा, आक्रमकता, सत्तालालसा, भोगलोलुपता, धनाभिलाषा यासारखी अरिष्टे उत्पन्न झाली आणि त्यांनी केवळ निरपराध माणसांच्याच नव्हे, तर मूलभूत नीतिमूल्यांच्याही देशोदेशी आणि वेळोवेळी कत्तली केल्या. या कत्तली पचवूनही मानवजात जिवंत आणि प्रगत राहिली याचं श्रेय सर्वसाधारण, सामान्य माणसाला आहे, जो माणूसपणाच्या भावनेशी बांधलेला असतो. हा इतिहास झाला. आज परिस्थिती अधिकच भयावह झालेली दिसते. आणि त्याचं मुख्य कारण, ज्या प्रमाणात आणि ज्या वेगानं माणसाची भौतिक प्रगती होत आहे, त्या प्रमाणात आणि त्या गतीनं, त्याची सामाजिक व्यवस्था बदलत नाही. गेल्या शेपन्नास वर्षांत ज्ञानविज्ञानाचा अफाट विकास झाला आहे, पण मानवी जीवनाला आधारभूत असलेली मूल्यव्यवस्था प्राय: आहे तशीच, परंपरागत निष्ठांत साकळून राहिली आहे. परिणामत: माणसं आणि माणूसपण मारण्याची साधनं अधिक हिंस्र, अधिक अचूक आणि अधिक सर्वंकषही झाली आहेत. माणसाची वृत्ती कधी नव्हती इतकी अर्थनिष्ठ आणि पर्यायानं आत्मनिष्ठ झाली आहे. शोषणाचे असंख्य मार्ग नव्यानं निर्माण होत आहेत. थोडाफार विचार करणाऱ्या कोणाही माणसाला ही परिस्थिती चिंताजनक वाटल्याशिवाय राहाणार नाही. अर्थात ही एक सनातनकाळापासून चाललेली—सध्या अधिक उग्र झालेली—लढाई आहे. आणि पांढरी निशाणं दाखविल्यानं ती जिंकताही येत नाही, अथवा संपवताही येत नाही. पण एक लक्षात घ्यायला हवं, अमूक एक ‘ विचार ’ नाटकातून ‘ मांडावा ’ अशी लेखकाची भूमिका असत नाही. माझीही नव्हती. भूमिका होती ती फक्त, मनाला उत्कटतेनं जाणवलेल्या व्यक्तित्त्वाच्या, त्याच्या जीवनातील संघर्षाच्या, घटनांच्या अंतरंगात शोध घेण्याची, आपल्याला जाणवलेल्या सूत्रानुसार ते विविधांगांनी उभे करण्याची. या प्रयत्नाच्या अनुषंगानं, त्या संघर्षांशी संबंधित असलेले, पण आपल्या मनात स्थायिक असलेले विचार, संवादी प्रसंगांच्या संदर्भात अपरिहार्यपणे प्रकट होतात.

या नाटकातील स्वगते आपण प्रथम लिहिल्याचे म्हटले आहे. ही स्वगते कथारचना करताना टप्प्यांसारखी उपयोगी पडली का ? या स्वगतांनीच या नाटकाचे काव्यात्म रूप ठरवले आहे असे म्हणणे कितपत उचित ठरेल ?

नाटकाची रूपरेषा आणि उभारणी मनात घोळत असताना, काही स्वगते मी स्वतंत्रपणे, म्हणजे त्या प्रवेशांच्या पूर्वीच लिहिली. पण हे प्रवेशलेखनातील टप्पे

होत असे म्हणता येणार नाही. कविता सुचतात तशीच ही स्वगते सुचली, पण नाट्यसूत्राशी संबंधित. अनेकदा आपल्या विशेष भूमिकांचे अंश आपल्यात असतातच. त्यामुळे काव्याप्रमाणे सुचणारी ही स्वगते (काव्येच) जशी त्या भूमिकांची असतात तशी काही अंशी आपलीही असतात. बहुतेक स्वगते मुक्तकाव्याच्या स्वरूपाची आहेत. त्यांनी नाटकाच्या काव्यात्मतेला हातभार लावला असेल, हे नक्कीच.

नाटक पाहाताना ते कोणाच्या दृष्टिकोनातून पाहावे याची सूचना नाटककार नाटकातच देत असतो असे म्हणतात. 'नटसम्राट'चे पहिले दोन अंक प्रेक्षक बेलवलकरांच्या दृष्टिकोनांतून पाहातात. तिसऱ्या अंकात काहीवेळ ते दृष्टिआड झाल्यामुळे आणि भ्रमात असल्यामुळे काही प्रमाणात विठोबा (अंक ३, प्रवेश १) आणि राजा (अंक ३, प्रवेश अखेरचा) यांच्या दृष्टिकोनातून नाटक पाहिले जाते असे वाटते. असे वेगवेगळे दृष्टिकोन नाटकास समृद्ध बनवतात की विकेंद्रित करतात ?

हा विचार बराच सूक्ष्म आहे. त्याचं समर्पक उत्तर मला देता येणार नाही. पण एक वाटतं की नाटक लिहिताना तरी लेखक स्वतःच्याच दृष्टीनं सर्व नाटकाकडे पाहात असतो. लिहिताना तोच लेखक असतो आणि तोच प्रेक्षकही असतो.

या नाटकावर आतापर्यंत अनेक समीक्षकांनी लिहिलेले आहे. कोणी या नाटकाचा मुक्त कंठाने गौरव केलेला आहे, तर कोणी त्यातील उणीवांवर बोट ठेवलेले आहे. कोणतीही कलाकृती अगदी परिपूर्ण नसते हे मान्य केले की तिची अशी समीक्षा होणे अटळ ठरते. या समीक्षेबाबत आपला दृष्टिकोण बराचसा स्थितप्रज्ञासारखा असतो हेही लोक जाणतात. तरीही आपल्याला अभिप्रेत असलेल्या नाट्यार्थाच्या जवळपास कोणकोणते समीक्षक थोडेफार पोचले असे आपल्याला वाटते ? हा नाट्यार्थ समृद्ध करणारे समीक्षक आपणास भेटले का ?

समीक्षेच्या बाबतीत मी स्थितप्रज्ञ वगैरे नाही. अनुकूल अभिप्राय लेखकांना प्रिय आणि मान्य असतो. प्रतिकूल अभिप्राय अप्रिय आणि अमान्य असतो. भलं म्हणणारा मार्मिक रसज्ञ असतो तर बुरं म्हणणारा अरसिक किंवा असूयाग्रस्त

असतो. प्रतिकूल अभिप्राय वाचून 'वा ! वा ! काय छान अचूक लिहिलंय.' असं म्हणणारा लेखक जगाच्या पाठीवर कोठे असेल, असं वाटत नाही. थोडीफार मान्यता प्राप्त झालेल्या लेखकाच्या लेखनाचं स्वागत करणारी काही मंडळी असतातच. ते मत प्रमाण मानून हल्लेखोरांना फाटकाबाहेर ठेवणं लेखकाला सहज शक्य असतं. लेखक नवीन असला तर, नवीनाचं आकलन करण्याची कुवतच टीकाकारांत नाही, असं तोही मानू शकतो. लेखक–टीकाकार यांच्यातील संबंधाचं स्वरूप साधारणतः अशा प्रकारचं आहे. मीही त्याच्या पलीकडे आहे असं मुळीच नाही. आणि हे स्वाभाविक आहे. लेखन लेखकाच्या लेखणीतून नव्हे, तर त्याच्या व्यक्तित्वातून जन्मलेलं असतं. त्या वेळेपुरतं तरी ते त्याच्या अस्तित्वाचा एक भाग असतं. या आत्मभावामुळे फार थोडे लेखक आपल्या लेखनातील गुणदोष तटस्थपणे पाहू शकतात. त्याबरोबर हेही खरं की फार थोडे समीक्षक लेखनाच्या अंतरंगापर्यंत पोचू शकतात. बहुतेकजण ठराविक कोष्टकांची मापटी घेऊन बसलेले. त्यात मावेल किंवा त्यांना मोजता येईल असं हे दोन पक्षांतील द्वंद्व. मी त्यातून मुक्त नाही. एवढंच की, माझ्या लेखनासंबंधी कोठे काही लिहून आलं तर ते मुद्दाम मिळवायचा प्रयत्न मी करीत नाही, किंवा जे मिळालं असेल त्याचा संग्रह वगैरे करीत नाही. तात्कालिक हर्षखेद उमटले तरी नंतर त्याचं महत्त्व फारसं वाटत नाही.

या नाटकाचे प्रयोग सुरू झाल्यापासून या नाटकातील नट आणि त्याचे दिग्दर्शकही बदलत गेले. त्यांच्या भूमिकांची आणि दिग्दर्शनाची कोणती वैशिष्टये आपणास जाणवली हे आपण सांगाल का ? या नटांनी आणि दिग्दर्शकांनी आपल्याला अभिप्रेत असलेला नाटचार्थ मूर्त केला की समृद्धही केला ?

गणपतरावांचे काम करणारे नट पाचदा बदलले. दिग्दर्शक दोनदा. प्रथमतः गणपतराव रंगमंचावर उभे केले ते डॉ. श्रीराम लागूंनी. प्रारंभीच्या प्रयोगांतील सर्वच पात्रयोजना चांगली होती. पण डॉक्टर लागू आणि शांताबाई जोग यांनी नाटकातील प्रमुख भूमिका केल्या हे नटसम्राटचे विशेष भाग्य, असे मी समजतो. शब्दांत बांधलेली भूमिका रंगमंचावर व्यक्ती म्हणून उभी करण्यात नटाचे प्रतिभाबळ प्रत्ययाला येते. लेखनाच्या आधारे का होईना, पण चांगला कलावंत एका जिवंत व्यक्तित्वाची आपल्या प्रतिभेने निर्मिती करीत असतो. हे कार्य लागूंनी अतिशय समर्थपणे केले आणि नाटक प्रयोगदृष्टचा खूप उंचीवर नेऊन ठेवले.

शांताबाईंची त्यांना मिळालेली साथही तितकीच महत्त्वाची. पुढे चार कलावंतांनी गणपतरावांची भूमिका केली. दत्ता भटांनी तर सुमारे चारशे प्रयोगात काम केले. भटांचे या भूमिकेवर अपार प्रेम होते. त्यांचे विशेष सामर्थ्य स्वरात होते, आणि या स्वराच्याद्वारा ते प्रेक्षकांना सहजतेने आपल्या कबजात घेत. दुभाषी, गोखले, यशवंत दत्त हेही नामांकित, कसदार कलावंत आपापल्या विशेष सामर्थ्याचे रंग भरून त्यांनी ही भूमिका सादर केली. तरी लागूंनी निर्माण केलेल्या चौकटीच्या फार बाहेर कोणी गेले असे मला वाटत नाही. अर्थात या प्रश्नावर निश्चयात्मक बोलण्याचा माझा अधिकार मर्यादित आहे. लागूंचे पाचसात आणि भटांचे दोनतीन प्रयोग मी पाहिले. इतरांचे फक्त पहिले, म्हणजे एकेक. प्रयोग कितीही चांगला झाला तरी लेखकाचे संपूर्ण समाधान होणे कठीण असते. हे दुर्मिळ समाधान डॉ. लागूंनी आणि शांताबाईंनी मला पहिल्या प्रयोगाला दिले होते. चांगला कलावंत नाट्यार्थ केवळ मूर्त करीत नाही, समृद्धही करतो. ती क्षमता या दोघांत होती.

●

परिशिष्टे

श्री. वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज)
जीवनपट

१९१२	फब्रुवारी २७, जन्म पुणे येथे. नाव–गजानन रंगनाथ शिरवाडकर, वडील– वकील. पिंपळगाव बसवंत येथे. दत्तविधान व नामांतर– विष्णु वामन शिरवाडकर (शिरवाडे येथील चुलत घराण्यात).
१९२१–२४	प्राथमिक शिक्षण, पिंपळगाव येथे.
१९२४–२९	माध्यमिक शिक्षण न्यू. इं. स्कूल (आता जु. स. रुंग्ठा हायस्कूल) नाशिक. याच काळात नाटकातील पहिली भूमिका.
१९२९	'बालबोधमेवा' (संपादक–दे. ना. टिळक) मध्ये लेखन व कविता'
१९२९	यॅट्रिक्युलेशन परीक्षा उत्तीर्ण, मुंबई विद्यापीठ.
१९३०	हं. प्रा. ठा. कॉलेजात प्रवेश. 'रत्नाकरा' दि मासिकांत कवितांना प्रसिद्धी.
१९३३	'ध्रुव मंडळाची'ची स्थापना. 'नवा मनू'मध्ये वृत्तपत्रीय लेखन.
१९३३	'जीवन लहरी' काव्यसंग्रहाचे प्रकाशन (स्वतःच्या खर्चाने) ('ध्रुव मंडळा'चे एकमेव प्रकाशन).
१९३४	बी. ए. परीक्षा उत्तीर्ण (हं. प्रा. ठा. विद्यालयातून मराठी व इंग्रजी घेऊन)
१९३६–३८	'गोदावरी सिनेटोन'मध्ये प्रवेश.' 'सती सुलोचना' कथा–लेखन व लक्ष्मणाची भूमिका.
१९३८–४६	वृत्तपत्रव्यवसाय. साप्ताहिक प्रभा, दैनिक प्रभात, सारथी, धनुर्धारी, नवयुग इ. वृत्तपत्रांमध्ये.
१९४४	विवाह. 'मनोरमा' (माहेरचे नाव गंगुबाई सोनवणी).
१९४६–४८	साप्ताहिक 'स्वदेश'चे संपादकत्व.
१९४६	'वैष्णव' पहिली कादंबरी.

१९४६ ‘ दूरचे दिवे ’ पहिले नाटक.

१९५० पासून केवळ लेखन व्यवसाय, शालेय पुस्तकांचे संपादन.

१९५० ‘ लोकहितवादी मंडळ ’ स्थापना. संस्थापक–सदस्य.

१९५६ अध्यक्षपद, मुंबई उपनगर साहित्य संमेलन (मालाड).

१९५९ संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत सत्याग्रह.

१९६० राज्य पुरस्कार. ‘ मराठी माती ’ या काव्यसंग्रहास.

१९६२ राज्य पुरस्कार ‘ स्वगत ’ या काव्यसंग्रहास.

१९६४ राज्य पुरस्कार ‘ हिमरेषा ’ या काव्यसंग्रहास.

१९६४ अध्यक्षपद, मडगाव (गोवा) मराठी साहित्य संमेलन अधिवेशन ४५ वे.

१९६४ ‘ जीवनगंगा ’ नाशिक नगरपालिका शतसांवत्सरिक ग्रंथाचे संपादन.

१९६६ राज्य पुरस्कार ‘ ययाती आणि देवयानी ’ या नाटकास.

१९६७ राज्य पुरस्कार ‘ वीज म्हणाली धरतीला ’ या नाटकास.

१९६२–७२ अध्यक्ष, सार्वजनिक वाचनालय, नाशिक

१९६४–७५ पुणे विद्यापीठ विधी मंडळावर सदस्य.

१९७० अध्यक्षपद, मराठी नाट्य संमेलन, कोल्हापूर.

१९७१ ‘ नटसम्राट ’ला राज्य पुरस्कार.

१९७२ सौ. मनोरमाबाईंचे निधन.

१९७४ साहित्य अकादमी पुरस्कार ‘ नटसम्राट ’ या नाटकास (ताम्रपट व पाच हजार रुपये).

१९८५ पुणे विद्यापीठाकडून ‘ डी लिट् ’ पदवी आणि अखिल भारतीय नाट्य परिषदेतर्फे ‘ राम गणेश गडकरी ’ पुरस्कार.

●

पुणे विद्यापीठ

महाराष्ट्र सारस्वताचे लाडके पुत्र कविराज कुसुमाग्रज तथा वि. वा. शिरवाडकर यांना मा. कुलपती, मा. कुलगुरु, कार्यकारी परिषद आणि विधिसभेचे सदस्य यांनी

सन्माननीय डी. लिट्.

ही पदवी २ नोव्हेंबर, ८५ रोजी प्रदान केली त्यावेळी पदवीबरोबर सादर केलेले

गौरव–पत्र

महाराष्ट्र–शारदेचे मुकुटमणी कविराज कुसुमाग्रज !

आपल्याला डि. लिट्. ही सन्माननीय पदवी देऊन गौरवताना पुणे विद्यापीठाला विशेष अभिमान वाटतो. स्वप्नांची समाप्ती, कोलंबसाचे गर्वगीत, क्रांतीचा जयजयकार, पृथ्वीचे प्रेमगीत, अहिनकुल अशा एकाहून एक अशा रसपूर्ण कवितांचे दान रसिकांच्या ओंजळीत भरभरून देणाऱ्या कविराजांना आम्ही नम्रपणे अभिवादन करतो. आपणच म्हणता की, कवीला आपल्या कवित्वाचा लागलेला शोध हा कोलंबसाच्या शोधाइतकाच महत्त्वाचा असतो. एक नवीन खास स्वतःचे खाजगी असे बेट त्याला प्राप्त होते. या बेटाचा किनारा म्हणजे कोठेही न गवसणारा सांत्वनाचा आणि आश्वासनाचा किनारा असतो. जेव्हा तो वावरताना दिसतो तेव्हा तो या बेटापासून दूर गेलेला नसतो आणि एकटा असतो तेव्हा तर बेटावरतीच त्याचा मुक्काम असतो. आपण कवी म्हणूनच जगत आलात आणि आपल्या चैतन्ययुक्त कवितेने अनेकांना काव्यलेखनाची प्रेरणा दिलीत याबद्दल मराठी रसिक अत्यंत कृतज्ञ आहे.

आपला जन्म २७ फेब्रुवारी १९१२ साली पिंपळगावला एका सुखवस्तू कुटुंबात झाला. शिरवाडे येथील चुलत घराण्यात तुम्ही दत्तक गेलात त्यामुळे गजानन रंगनाथ शिरवाडकर या नावाऐवजी आपले नाव विष्णू वामन शिरवाडकर झाले. पिंपळगावला प्राथमिक शिक्षण पुरे करून माध्यमिक शिक्षण घेण्यासाठी नाशिकला आलात. क्रिकेट, नाटक व वाचन हे आवडीचे छंद. अफाट व चौफेर वाचनामुळे बी. ए. पदवीनंतर वृत्तपत्रीय सृष्टीत आपण काही काळ सहज रमलात. ना. भि. परुळेकरांच्या 'प्रभा' साप्ताहिकापासून वृत्तपत्रीय जीवनाला सुरुवात झाली.

मग वालचंद कोठारी यांच्या 'दैनिक प्रभात 'मध्ये साडेतीन वर्षे सहसपादक म्हणून काम केलेत. या काळातच 'विशाखा' या काव्यसंग्रहातील कविता जन्मल्या. सारथी, धनुर्धारी मध्ये काही काळ काम करून साप्ताहिक 'स्वदेश' हे स्वतःचे साप्ताहिक काढण्याचा प्रयत्न केला. लेखन करणे हाच आपला धर्म आहे.

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरच्या कालखंडातील नाटककार :

नाटक व चित्रपट या दोन्ही क्षेत्रांचे आपल्याला एक जबरदस्त आकर्षण होते. नट म्हणून शालेय जगात नायकाची भूमिका यशस्वी करणे आपल्याला जमले नाही. पण १९४६ साली 'दूरचे दिवे' हे पहिले नाटक लिहून आपण नाट्य-लेखनाचा श्रीगणेशा केलात आणि त्यानंतर दुसरा पेशवा, वैजयंती, कौंतेय, राजमुकुट, ऑथेल्लो, आमचं नाव बाबुराव, ययाती आणि देवयानी, वीज म्हणाली धरतीला, बेकेट, नटसम्राट, एक होती वाघीण, आनंद, मुख्यमंत्री, चंद्र जिथे उगवत नाही, महंत अशा नाटकांनी आणि दिवाणी दावा, देवाचे घर इ. एकांकिकांनी श्रेष्ठ नाटककार अशी आपली प्रतिमा जनमानसात उभी राहिली. ययाती आणि देवयानी (१९६६), वीज म्हणाली धरतीला (१९६७), नटसम्राट (१९७१) या नाटकांना महाराष्ट्र राज्याचा पुरस्कार लाभला. 'नटसम्राट' या नाटकाला साहित्य अकादमीने पुरस्कार देऊन गौरवले. एका प्रतिभासंपन्न नटामधल्या माणसाची शोकात्मिका लिहून आपण मराठी शोकात्मिकेचा मानदंडच निर्माण केला आहे! १९७० मध्ये कोल्हापूर येथील मराठी नाट्य संमेलनाचे अध्यक्षपद भूषवण्याची विनंती करून मराठी रसिकांनी आपल्या नाट्यक्षेत्रातील सेवेचा गौरव केला.

प्रसन्न शैलीचे गद्यलेखक :

काव्य आणि नाट्य या दोन क्षेत्राप्रमाणे आपण कथा आणि कादंबरी ही दोन्ही क्षेत्रे काबीज केलीत. बेचाळीसच्या स्वातंत्र्य लढ्याची पार्श्वभूमी लाभलेल्या 'वैष्णव' या कादंबरीत एका सामान्य शाळा शिक्षकाची कथा आहे. या कादंबरी पाठोपाठ 'जान्हवी', 'कल्पनेच्या तीरावर' या कादंबऱ्या प्रकाशित झाल्या. 'विविधवृत्तात' आपली पहिली कथा प्रकाशित झाली. त्यानंतर १९३७–३८ पासून आपले कथालेखन चालू आहे. सामाजिक क्षेत्रात जिद्दीने संघर्ष करणाऱ्या माणसांच्या कथा लिहिण्यात आपण अधिक रंगता. सतारीचे बोल, बारा कथा हे काही कथासंग्रह. आपले ललित लेखन प्रतिसाद, विरामचिन्हे, वाटेवरच्या सावल्या, आहे आणि नाही इत्यादी संग्रहातून वाचायला मिळते.

शेक्सपिअरच्या शोकात्मिका हा आपल्या प्रेमाचा, आदराचा आणि अक्षय कुतूहलाचा विषय आहे. त्यातून 'शोध शेक्सपिअरचा' या आपल्या लेखसंग्रहाचा

जन्म झाला. आपली वाङ्मयीन भूमिका 'रूपरेषा' या आपल्या लेखसंग्रहातून व्यक्त झाली आहे. अहंकार, अनुभव आणि अविर्भाव ही साहित्याचीच नव्हे तर कोणत्याही मानवनिर्मित कलेची आधारभूत तत्त्वे आहेत. कलाकृती आणि रसिक यांचा संबंध अंतरानुभतीच्या स्वरूपाचा असतो. सहानुभूतीच्या स्वरूपाचा नसतो इत्यादी आपली मते आपल्या स्वतंत्र चिकित्सक वृत्तीची द्योतक आहेत.

कवितेच्या जगात रंगलेले कविराज !

आपण नाटक, कथा, कादंबरी, ललित गद्य इ० वाङ्मय प्रकार हाताळीत असला तरी आपल्यातला 'कवी' नेहमीच जागा असतो. गडकरी, बालकवी केशवसुत ह्या तीन कविश्रेष्ठांच्या संस्काराचे सौष्ठव घेतलेली 'विशाखा'तील कविता १९३५ ते ४२ पर्यंतच्या कालखंडात तरुण मनाला दिपवून गेली. विशाखे' नंतर किनारा, मराठी माती, स्वगत, हिमरेषा, वादळवेल, छंदोमयी इत्यादी काव्य-संग्रहातील कवितेमुळे मराठी कविता श्रीमंत झाली आहे. मराठी रसिकांच्या अंतःकरणात आपण जणू कविता म्हणतच नांदत आहात. आपली उमेसारखी विविधरूपधारिणी कविता रसिक मनाला सतत मोहवीत आहे.

समाजाचे भान असलेले अजातशत्रू !

साहित्य क्षेत्रात आणि सामाजिक जीवनात आपली अजातशत्रू हीच प्रतिमा आहे. समाजातील दीनदुबळ्यांच्या प्रश्नात 'रस' घेणारे आपले मन परिवर्तनवादी विचारधाराशी नाते जोडते. नाशिकच्या अनेक सामाजिक, सांस्कृतिक चळवळी-मागची आपली प्रेरणा कोण विसरू शकेल ? संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत सत्याग्रह केलात. दलितांच्या विविध सांस्कृतिक चळवळीशी आपले नाते आहे. मराठी भाषेला विद्यापीठात प्रतिष्ठा मिळाली पाहिजे असा आपला आग्रह असतो. आपण मडगाव येथील साहित्य संमेलनाचे (१९६४) अध्यक्ष होता. १९६४–७५ या कालावधीत आपण पुणे विद्यापीठाच्या विधिसभेत सदस्य म्हणून काम केले आहे.

प्रिय तात्यासाहेब !

स्वतःच्या कलावंतपणाचे मान गळून पडले आहे असा दुसरा कलावन्त आमच्या पाहण्यात नाही. आपल्या स्थितप्रज्ञ वृत्तीची, सुखदुःखाचे आघात विचलित न होता सोसण्याच्या शक्तीची, मासामाणसात जिवाभावाचे नाते निर्माण व्हावे म्हणून आपण केलेल्या प्रयत्नांची आम्हाला जाणीव आहे. ईश्वराने आपल्याला उदंड आयुरारोग्य द्यावे अशी प्रार्थना करतो. साहित्य आणि सामाजिक क्षेत्रात आपण जे कार्य केलेत त्याबद्दल अंशतः ऋणमुक्त व्हावे म्हणून आम्ही प्रदान करीत असलेल्या सन्माननीय डि. लिट्. पदवीचा कृपा करून स्वीकार करावा.

●

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रा. क्र.
... शाखा (...)

श्री. वि. वा. शिरवाडकर (कुसुमाग्रज)

साहित्य सूची

संकलक : कु. कुंदा पुंडे

- **काव्य**

जीवनलहरी : ध्रुवमंडळ प्रकाशन, नासिक, १९३३.

जीवनलहरी : (नव्याजुन्या जीवनलहरींचा संग्रह), काँटिनेन्टल, पुणे, १९४९.
(जीवनलहरी (१९३३) ची परिष्कृत आणि भरपूर नव्या जीवनलहरींची भर घालून काढलेली आवृत्ती).

विशाखा : प्रकाशक : वि. स. खांडेकर, कोल्हापूर १९४२.

विशाखा : (दुसरी आवृत्ती) दा. ना. मोघे प्रकाशन, कोल्हापूर, १९४४.
(विशाखा (१९४२) ची परिष्कृत आणि पाच कवितांची भर घालून काढलेली आवृत्ती).

समिधा : देशमुख आणि कं., पुणे, १९४७.

किनारा : देशमुख आणि कं, पुणे १९५२.

मेघदूत : पॉप्युलर, मुंबई, १९५६.
(कवी कालीदासकृत 'मेघदूत' या संस्कृत खंडकाव्याचा मराठी अनुवाद).

मराठी माती : देशमुख आणि कं., पुणे, १९६०.

स्वगत : काँटिनेन्टल, पुणे. १९६२.

हिमरेषा : देशमुख आणि कं., पुणे, १९६४

रसयात्रा : काँटिनेन्टल, पुणे, १९६९,
('जीवनलहरी' पासून 'वादळवेल'पर्यंतच्या निवडक कवितांचा कविवर्य बा. भ. बोरकर व प्रा. शंकर वि. वैद्य यांनी संपादित केलेला संग्रह).

वादळवेळ : देशमुख आणि कं., पुणे, १९६९.

छंदोमयी : पॉप्युलर, मुंबई, १९८२.

मुक्तायन : पॉप्युलर, मुंबई, १९८४.

• **नाटक**

दूरचे दिवे : के. भि. ढवळे प्रकाशन, मुंबई, १९४६,

दुसरा पेशवा : देशमुख आणि कं., पुणे, १९४७.

वैजयंती : अभिजात साहित्य, मुंबई, १९५०.

कौंतेय : मराठी प्रकाशन, मुंबई, १९५३.

राजमुकुट : मराठी प्रकाशन, मुंबई, १९५४.

ऑथेल्लो : पॉप्युलर, मुंबई, १९६१.

आमचं नाव बाबूराव : काँटिनेन्टल, पुणे, १९६६.

ययाती आणि देवयानी : पॉप्युलर, मुंबई, १९६६.

वीज म्हणाली धरतीला : पॉप्युलर, मुंबई १९७०.

बेकेट : पॉप्युलर, मुंबई, १९७१.

नटसम्राट : पॉप्युलर, मुंबई, १९७१.

विदूषक : पॉप्युलर, मुंबई, १९७३.

एक होती वाघीण : पॉप्युलर, मुंबई, १९७५.

आनंद : पॉप्युलर, मुंबई, १९७६.

मुख्यमंत्री : पॉप्युलर, मुंबई, १९७९.

चंद्र जिथे उगवत नाही : पॉप्युलर, मुंबई, १९८१.

महंत : (आगामी)

• **एकांकिका**

दिवाणी दावा : वाङ्मय-विहार प्रकाशन, नासिक, १९५४.

देवाचे घर : देशमुख आणि कंपनी, पुणे, १९५६.

नाटक बसते आहे : काँटिनेन्टल, पुणे, १९६१.

• **कथासंग्रह**

फुलवाली : कुलकर्णी ग्रंथागार, पुणे, १९५०.

फुलवाली : (आवृत्ती दुसरी), काँटिनेन्टल, पुणे, १९८०
(फुलवाली' (१९५०) च्या आवृत्तीत एका कथेची भर घालून.)

सतारीचे बोल : महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, मुंबई, १९५८.

काही वृद्ध: काही तरुण : महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, मुंबई, १९६१.

प्रेम आणि मांजर : सुविचार, नागपूर–पुणे, १९६४.

कुसुमाग्रजांच्या बारा कथा : (संपा. डॉ. बा. वा. दातार) ज्योती प्रकाशन' नासिक, १९६८.

('सतारीचे बोल' मधील चार आणि 'काही वृद्ध : काही तरुण' मधील आठ, अशा बारा कथांचा डॉ. दातारांच्या प्रस्तावनेसह संपादित संग्रह)

अपॉइंटमेंट : विश्वकर्मा, पुणे, १९७८.

• कादंबरी

वैष्णव : धरित्री, नासिक, १९४६.

जान्हवी : देशमुख आणि कं. पुणे, १९५२.

कल्पनेच्या तीरावर : कॉन्टिनेन्टल, पुणे, १९५६.

• ललित गद्य

आहे आणि नाही : सहकार, नासिक, १९५७.

आहे आणि नाही : (आवृत्ती दुसरी), कॉन्टिनेन्टल, पुणे, १९७५.
(एका लेखाची भर घालून)

विरामचिन्हे : मॅजेस्टिक, मुंबई, १९७०.

प्रतिसाद : लोकवाङ्मयगृह, मुंबई, १९७६.

वाटेवरच्या सावल्या : कॉन्टिनेन्टल, पुणे, १९८१.

('विरामचिन्हे'चीच चार नव्या लेखांची भर घालून काढलेली आवृत्ती)

एकाकी तारा : इनामदार बन्धू, पुणे, १९८२.

• बालवाङ्मय

जाईचा कुंज : १९३६.

(पुनर्मुद्रण–के. भि. ढवळे, मुंबई, १९४४).

जादूची होडी : १९४२.

(आवृत्ती तिसरी, कर्नाटक, मुंबई, १९७०.)

छोटे आणि मोठे : स्वस्तिक पब्लिशिंग हाऊस, मुंबई, १९५३.

श्रावण : परचुरे, मुंबई, १९८५

• साहित्य विचार / समीक्षा

शोध शेक्स्पीअरचा : सुवर्ण, पुणे, १९८३.

रूपरेषा : (संपादक : सुभाष सोनवणे), चेतश्री, अमळनेर, १९८४.

• भाषणे

मुंबई व उपनगर मराठी साहित्य संमेलन : (अधिवेशन १४ वे) अध्यक्षीय भाषण : योजना प्रकाशन संस्था, मालाड-मुंबई, १९ मे १९५६.

'अंग्रेजी हटाओ' का ? : प्रथम अखिल भारतीय 'अंग्रेजी हटावो' संमेलन. स्वागताध्यक्षांचे भाषण : अंग्रेजी हटावो संमेलन प्रकाशन, नासिक, १७ ऑक्टोबर, १९५९.

'साहित्यातील आग्रह आणि दुराग्रह' : मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय ६२ वा वार्षिकोत्सव अध्यक्षीय भाषण, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय प्रकाशन, मुंबई, ३० डिसेंबर १९६०.

अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलन (अधिवेशन ४५ वे) अध्यक्षीय भाषण : मडगाव–गोवे, दि. ८ मे १९६४. (मराठी साहित्य संमेलन–अध्यक्षीय भाषणे : खंड दुसरा (संपादक डॉ. भीमराव कुलकर्णी), म. सा. परिषद प्रकाशन, पुणे, १९७२ मध्ये समाविष्ट.)

एकावन्नावे मराठी नाट्य संमेलन, अध्यक्षीय भाषण : मराठी नाट्य परिषद प्रकाशन, कोल्हापूर, दि. १३ फेब्रुवारी १९७०.

• शालेय

आदर्श निबंध-लेखन : १९५२.
(दुसरे पुनर्मुद्रण, जगताप-कारले प्रकाशन, पुणे १९४६)

• नियतकालिक संचालन

कुमार : (बालमासिक) (संपा० अच्युत शिरवाडकर), पुणे.

श्री. वि. वा. शिरवाडकर यांच्या नाटकांच्या

प्रथम प्रयोगाची माहिती-सूची

[ही माहिती देताना (१) नाटकाचे नाव, (२) दिग्दर्शकाचे नाव. (३) प्रयोग सादर करणाऱ्या संस्थेचे नाव, (४) प्रयोग स्थळ, आणि प्रयोगाचा दिनांक हा क्रम स्वीकारला आहे–कु. कुंदा पुंडे.]

१. दूरचे दिवे / म. वि. ऊर्फ बाळासाहेब साठे / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / २१ एप्रिल १९४६.

२. दुसरा पेशवा / म. वि. ऊर्फ बाळासाहेब साठे / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / २७ एप्रिल १९४७.

३. वैजयंति / दुर्गाबाई खोटे / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / ७ मे १९५०.

४. कौंतेय / दुर्गाबाई खोटे / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / ६ जानेवारी १९५३.

५. राजमुकुट / हर्बट मार्शल / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / ३० एप्रिल १९५४.

६. ऑथेल्लो / दत्ता नाडगोंडा / लोकहितवादी मंडळ, नासिक । नासिक / ७ नोव्हेंबर १९६०.

७. आमचे नाव बाबुराव / बाळ कुरतडकर / अभिनय / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / १७ ऑक्टोबर १९६५.

८. ययाति आणि देवयानी / गोपीनाथ सावकार / कलामंदिर / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / २० ऑगस्ट १९६६.

९. वीज म्हणाली धरतीला / पुरुषोत्तम दारव्हेकर / नाट्यसंपदा, मुंबई / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / १३ मार्च १९७०.

१०. नटसम्राट / पुरुषोत्तम दारव्हेकर / धी गोवा हिंदू असोसिएशन मुंबई / विर्लो मातोश्री सभागृह, मुंबई / २३ डिसेंबर १९७०.

११. विदूषक / दामू केंकरे / धी गोवा हिंदू असोसिएशन, मुंबई / शिवाजी मंदिर, मुम्बई, ७ जून १९७३.

१२. बेकेट* / सतीष दुभाषी / इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई / शिवाजी मंदिर, मुंबई / २३ जून १९७३.

१३. एक होती वाघीण / माधव वाटवे / मुंबई मराठी साहित्य संघ–नाट्यशाखा / मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / २६ ऑक्टोबर १९७४.

१४. आनंद / सुधा करमरकर / नाट्यसंपदा, मुंबई । मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई / १८ ऑक्टोबर १९७५.

१५. मुख्यमंत्री** / प्रवीण जोशी / इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई / शिवाजी मंदिर, मुंबई / २० नोव्हेंबर १९७७.

१६. चंद्र जिथे उगवत नाही / दामू केंकरे / धी गोवा हिंदू असोसिएशन मुंबई / शिवाजी मंदिर, मुंबई / २९ एप्रिल १९८१.

१७. महंत / अरविंद देशपांडे । चंद्रलेखा–संतोषी थिएटर्स, मुंबई / दीनानाथ नाट्यगृह, मुंबई / १६ ऑक्टोबर १९८५.

* प्रथम पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले व नंतर रंगभूमीवर आले असे शिरवाडकरांचे एकमेव नाटक.

** या नाटकाचे आरंभीचे काही प्रयोग 'मी एक मुख्यमंत्री' या नावाने झाले होते.

●

ऋणनिर्देश : श्रीमती लतिका जो ... ग्रंथसंग्रहालय, मुंबई ४०००१४.

REFBK-0025112